

კარლო ინასარიძე

Karlo Inasaridse

ფილმისმეტყველება

FILMKUNDE
SCIENCE DU CINÉMA
FILMSCIENCE
КИНОВЕДЕНИЕ

In georgischer Sprache

На грузинском языке

მიუნხენი 1975 წელი

M ü n c h e n

ვუძღვნი ჩემს შვილებს
ეთერის და რამარას

Meinen Kindern
Ethery und Tamara
gewidmet

წ ი ნ ა ხ ი ლ უ ვ ა

ეს "ფილმისმეცნიერება" მჭიდროდ დაკავშირებულია "რეალისტური მხატვრობის" 1971 წელს გამოცემის, ხოლო "თეატრისმეცნიერება" და "ფილმისმეცნიერების" გამოცემას, უფრო, კიდევ წლები დასჭირდება.

ეს ნაშრომი შეიქმნა ჩემი ნარკვევების - "ხელოვნების მეტაფიზიკური ხამყარობა" (1953 წელი) და "ხელოვნების ფუნქცია ფილმში" (1955) - მიხედვით, ვინაიდან მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა და ფილმისმეცნიერების დარგში მრავალი ნაშრომი გამოქვეყნდა, რომელთა მიხედვითაც მიღება აუცილებელი გახდა. ამან გამოიწვია ამ ნაშრომის მოხურობის გაზრდაც.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაშრომს შეიძლება ეწოდოს "ფილმ-ლოგია", "ფილმისმეცნიერება" თუ "კინოლოგია", მე მაინც ხაზგასმობა - "ფილმისმეცნიერება" - ვამჯობინე, ვინაიდან ეს უფრო ქართულ ტერმინად მივიჩნევი.

ამ ნაშრომის მიზანია ფილმისმეცნიერების ხაერით ხაფუძვლები, ე.ი. ფილმური გამოხატვის კანონზომიერების ჩამოყალიბება. ფილმისმეცნიერების კვლევის ობიექტია ფილმი, მისი ყველა ახვეწილობა და ფილმის მნიშვნელობის გარკვევა პიროვნება-ხაზგადაღება-ხაზგაღმართობა-ხაზგაღმართობა. ამ ნაშრომის კვლევის მეორე გამოცდილობაა თეატრისმეცნიერების კუჩრისხეულ მეოთხედაგან, რომელიც, ნაწილობრივ, მანვე გაავრცელა ფილმისმეცნიერებაზე. ვიყავი რა პიროვნებორ არტურ კუჩრის მოწაფე, პრინციპში გავიზიარე მისი კვლევის მეოთხე, რომლის თანახმად ფილმისმეცნიერების ცენტრში უნდა იდგეს ფილმური გამოხატვის მახალა - მოძრავი ხერათები. ფილმური ხმა, ე.ი. ფილმური ხილვა, ფილმური მუხიკვა, ფილმური ხმაური, კი არის ფილმური მოძრავი ხერათების ქვეცნება.

ფილმის დრამატურგია, ხელო, ეხთელოკვა, მისი ხაერით კანონები მრავალჯერ იქნა ჩამოყალიბებული მრავალი თეორელოკონის მიერ, რომლებიც - მიუხედავად უთანხმოებისა ზოგერთ ხაკითხებში - არხებით ხაკითხებში, მეფ-ნაკლებად, ერთი აზრის არიან. ამილმ იქ, ხალავ ჩემი აზრი ხხვა მკვლევარის აზრს ეთანხმება, ვამჯობინე იხ ვალაპარაკ, თუმცა ზოგჯერ ძნელია იმის გარკვევაც, თუ ვინ გაარკვია ფილმის ეხა თუ იხ ხაკითხი "ჰინტუვლავ". ფილმისმეცნიერების ბაზაა, მაგალითად, "მოძრავი ხერათი" და "მიღებულია", ხუდ გოლვა გერმანული ენის ქვეყნებში, რომ ეს ლებულება "პირველად" ჩამოყალიბა პიროვნებორ არტურ კუჩრმა. მაგრამ, ინგლისური ენის ქვეყნებში, ფილმ და ხაბამიდან უწოდებენ აგრეთვე "Motion picture", ე.ი. "მოძრავი ხერათი", ხოლო კინოთეატრს "Motion picture theatre", ე.ი. "მოძრავი ხერათის თეატრს". ამგვარად, ტერმინი - "მოძრავი ხერათი" - თვით ფილმის ახაკითხა, რომლის ავტორი უცნობია, თუმცა იხივ უნდა ითქვას, რომ

"მომრავი ხურათის" ჭურჭინიდან კინოფილმის კანონზომიერების ჩამოყალიბებამდე შორი და უკლიანი გზაა.

ამ ნაშრომის მოცულობა, ე.ი. გვერდთა რაოდენობა რომ შექმნილია, შევამჩნიო - ჩემს "რადიომეცნიერებათა" შედარებით - დამორება ხშირიქონებს შორის, რაც, ვიმედოვნებ, არ გააძნელებს ამ ნარკვევის წაკითხვას.

ეს ნაშრომი, თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, არის ფილმისმეცნიერების ხაერთო ხაფუძველების ჩამოყალიბების ცდა. ამდენად ეს ნაშრომი ფილმისმეცნიერების ღრუვანდელი ღონის შეჯამებაა. ამ ნაშრომის შექმნისას ხელთ არ მქონდა არც ერთი ქართული წიგნი ფილმისმეცნიერების შესახებ, რის შედეგად იძულებული ვავხდი შექმენა ხატირი ჭურჭინები. ვიმედოვნებ, მკითხველი შეხებულს ამ ჭურჭინების გაგებას; მათი ხაზოლო დადგენა კი მხოლოდ ხამშოლოშია შეხამებული.

ამ "ფილმისმეცნიერების" გახრუცყოფილება, უდათა, ხელს შეუწყობდა, რომ მიმეღო "დაუნდობელი კრიტიკა" ჩემი პირველი წიგნის - "რადიომეცნიერების" - რაობაზე, ვინაიდან ამ ორი ნაშრომის მთლიანი ანალოგიურია. მაგრამ "რადიომეცნიერებაზე" არ იხმის "არხაიდან ხმა, არხად ძახილი!"

ამ ნაშრომის ერთ გვერდს აქვს ორი ნომერი (გვ. 604 და 605); მაგრამ ამისა და ხხვა შემჩნეული შეცდომების გახწორება ვერ შეუძელი ჭქნიკური მიზნების გამო. ახვეფ უარი ვთქვი ფილმისმეცნიერების ხაერთო, ამ ნაშრომში არაფიქირებული, ლიტერატურის დახახულეზაზე, რომ ამ წიგნის მოცულობა არ გაზრდილიყო. და-შოლოს, ამ ნაშრომის დახვამბვა ვერ შეუძელი; არარაობას მისი ხაწერი მანქანით და-ბეჭდვა ვამჯობინე.

კარლო ინახარიძე

მიუნხენი, 1975 წლის ოქტომბერი

გირაჟი 100(ახი) ცალი

ავტორის უფლება დახულია: Dr. Karlo INASARIDSE

6 München 90

Schönstrasse 72 a

Bundesrepublik Deutschland

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

I.

კინოფილმი წარმოშვა სტუქნიკამ, მაგრამ მისი შექმნის შინაგანი უაფილტვლობა უფრო ღრმად ხაფუშვლებს ეყრდნობა. ვ. პანიოვსკის აზრით, "ხურათი უშუალოდ უფრო ღრმად იყო აღამიანის გულში შეჭრის ხაფუშვით ხაშუალება; თავისი უშუალო და მარჯვნივ შეგრძნობით თვისებებით, იმ იყო ყველაზე უფრო კარგი გაგებინების ხაშუალება, ხოლო სიწყვიტა და ახლოების ხაშუალებით შექმნილი განცდის გარდაქმნა წარმოადგენს ხურათში, გაგებინების თანამომღვენო ხაშუალებად უნდა ჩაითვალოს" (1). უდაოა, "პირველითგან იყო არა სიწყვიტა, არამედ ხურათი" (2). ღღეხან ხურათი არის გაგებინების ყველაზე უფრო მარჯვნივ და პუნებრივი ხაშუალება როგორც თანამედროვე კულტურული ერების შვილების, იხე. პრემიული ცომების ანაღვაბეშვებისათვისაც.

"მხოლოდში - ამბობს შუბერც შალე -, უთუთ, უხხოვარი ღროლან არხებობდა ხურათში... 'მიზლია' ვარაულობს, რომ ღმერთმა აღამიანი გააჩინა მისი ხახის მსგავსი" (3). ხურათიანი გამოსახვის ამგვარი პირველადობის დამაღახურებლად შუიძლება, აგრეთვე, ჩაითვალოს ხურათის გაგებინებობის სიმარჯვივე და უნივერსალობა.

გამოქმა "ერთი ხურათი ამბობს უფრო მეტს, ვიდრე ათასი სიწყვიტა" იმ მხრითაღვა ხაგულიხხმიერო, რომ ხურათი, როგორც გაგებინების ხაშუალება, ხეიღლება ერთვინულ თუ ცომობრივ ხფეროს და ინფერნაღონაღური გაგებინების ხაშუალება ხდება.

აღამიანის ხურვილი შექმნა შუქრუვი ხურათი იხევე ძველია, როგორც ხურათის შექმნის ხურვილი. მ. ქვიგელი (შვილი) "მომრავი ხურათების" ინფორიას იწყებს "ჯაღხნური ჩრდილების" შექმნის ეღებიღან, როცა ხინათღიხა და ჩრდილის შეღავებით ხურათის შექმნას ეღიღობღენ (4). ხურათებით მოძრაობის გამოსახვის ყველაზე უფრო უშუალოდ ეღა შორედ წარხულში უნდა ვეძიოთ. ზახკეთში, ხანციღანა ღღე-მარ-თან, მაგალითად, ღღემღე შემორჩენილია აღვა-მიჩახ "გამოქვაბული", ანუ უფრო ხწორად, გამოკვეთილი "ღარღაში", რომლის კეღები და თავანი მოხაფულია ეხოვეღების ფრეხკებით-ხურათებით. ამ "ღარღაშის" ღათვაღიერებისახ, ხხვათა შორის, ჩემი ყურადღება მიიძყრო ერთი გარეული ღორის ხურათმა, რომელიც უღნობმა მხაფვარმა დახაფვა არა ოთხი, არამედ რვა ფეხით: ორი უჯანა და ორი წინა ფეხი "გამრავლებულია" ორჯერ ღორის ფეხების მოძრაობის მიმართულებით; და მართლაც, ამ "მყარ" ხურათზე იქმნება ღორის მოძრაობის (ხირმიღის) იღუბია. აღვაშიჩახ გამოქვაბულის ამ ხურათებს ვი ავთუღებენ ქვის ხანახ. ე. ი., ღაახლოებით, 20.000-ხიან წღებს ჩვენს ერამღე. როგორც ჩანს, ამ უშუალოდ ღროშიც

აღამიანი მიიხწრაფვოდა გამოხახა მოძრაობა ხურათოვნად(5). რინეთში, 5.000 წლის წინათ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, შეიქმნა ე.წ-ლი "ჩრდილთა თამაში"(6). აღამიანები და პირუწყვიცის მოძრავი ფიგურები, რომლებიც გამოჭრილი იყო ხყავიხახან, მოძრაობდნენ პერგამენის ეკრანის წინ. გუნდურ გროლის აზრით, ეს იყო ფილმის დაბადება(7). ამიყომ, ამბობს ის, "პირველადი ფილმი(8), თუ შეიძლება ახე ეწოდოს მას, დაიბადა ხამჯრე: ეგვიპტეში შექმნილ იქნა რელიეფები, რომლებზედაც ხურათთა რიგი მოძრაობის ვალკეულ ფაზას ახახავდენ, და თუ ვალავდებდით თვალს ხურათთა ამ რიგს, იქმნებოდა იხეთი შთაბეჭდილება, როგორც ჩინური ჩრდილები ნახვიხახ. თითქმის იმავე დროს გამოჩნდა ინდოეთში, როგორც ვალმოგვემენ, ფერად ხურათთა რიგი, რომელთაც აჩვენებდნენ ჩვენთვის უცნობი აპარატები, აღმათ, 'ლაფურნა მაგიკას' მხგავხად"(9). ამგვარად, "ჩრდილთა თამაში"(ჩინეთი), ხურათთა რიგი რელიეფებზე(ეგვიპტე) და "ფერად ხურათთა რიგი"(ინდოეთი) შეიძლება ჩაითვლოს "პირველად" ფილმად(10), 'მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ, ვინაიდან, ვთქვათ, ეგვიპტურ რელიეფების ხურათთა "თვალის ვალავდება"(როგორც ეს ეგვიპტეში არაერთხელ მოხინჯე) უფრო მოძრაობის გამოსახვის "ხურვილის" შთაბეჭდილებას უოვებს, ვიდრე თვით მოძრაობის გამოსახვის შთაბეჭდილებას.

არის უოფელეხმა, აღექხანდრე მაკელონელის მახწავდებდმა, დაახლოებით, 350 წელს ჩვენს ურამდე, შეიწნო მზის ხხივეების არეკვლითი ძალა. მან ველელში გამოჭრა ვვალრახუელი ჭრუჭუფანა, რომელშიც მზე ანათებდა, და მზისხხივეებმა იაფავვე გაამუქა "მოძრავი წრე". 130 წელს, ჩვენს ურამდე, აღექხანდრიელმა პერონმა შექმნა ე.წ-ლი "მიჩვენებათა ხარკე"(11), რომლის მეშვეობით მან დმერთთა მამა მევისის ფიგურა გაამუქა უძირის აღუარზე. ციციონის თანამედროვე, უოფუს დუკრეციუს კარუსი(დაახლოებით 50 წელი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) დაპარაკობს "მოძრავ" ხურათებზე, რომლებიც, აღმათ, თხელ ვამჭვირვალე ხყავზე იყო დახაფული და ამ ხურათთა ფაზების თანამიმდევრობითი გაშუქებით მოძრაობის ილუზია იქმნებოდა. "ხხვათამორის, წერს უ.დ.კარუსი, ნუ ვაგვივირდება მენ, ხურათები წვიმახავით მოღის...ერთი ქრება და მეორე მოღის მის აღვიღას და პირველი იცვლის თავის გამოსახულებას"(12). დაახლოებით 140-ან წლებში, უოლემეუხმა აღმოაჩინა აღამიანის თვალის თხიება "მოიგონოს"(13) ახლადღანახული ხურათი იმ დროს, როცა ის მის მომდევნო ხურათს ხედვას. არამმა იწყინერმა აბუ აღი აღჰაზენმა მე-10 ხაუკუნეში დაწერს წიგნი ოპტიკის შეხახებ, რომელიც ხუთი ხაუკუნის შემდეგ გამოქვეყნდა(14). ამ წიგნში აღჰაზენი გამოთქვამდა აზრს, რომ დაბნელებულ ოთახში შეიძლება ხურათ-

თის გაშუქება კელღზე მოპირდაპირე კელღის ჭრუჭუჭუანიდან. ეს იყო "კამერა ობსკურაბი" (ბნელი ხაჯანის) და ფოტოაპარატის წინამორბედი. (15). ლეონარდო და ვინჩი, თავისი ხიფოხლის უკანახველი ორი ათეული წლის განმავლობაში, ფილოზოფი ხურათში აღენუხხა და გა-მოეხახა მოძრაობის ფვალეზადობა. ის აზროვნებდა არა "ხელოვნუ-რად", არამედ "ღინამიკურად". მან გავიღებოთ უფრო ხრუღყოფილად განავითარა "კამერა ობსკურაბი" იღუა, ვიღრე აღუაზენმა, მიუხედა-ვად იმიხა, რომ ის აღუაზენის აზრებს არ იცნობდა (16). ლეონარდო და ვინჩის გარდაფვალეზის ოფი წლის შემდეგ, ათანახიუხ კირხნერ-მა (1601-1680), ობიექტივის ღინზის მეშვეობით, შეხბლო ანზანის პროექციი (გაშუქება) 150 მეტრის ღაშორებოთ. მან მიხი "ხელოვნ-რადიო", როგორც ის თავის გამოგონებახ უწოლებდა, გარღაქმნა "კა-მერა ობსკურა" "ღაქურნა მაგიკალ" ("ჯალახნურ ფანრად"). კირხნე-რის ამ გამოგონებამ, როფა მან ეშმაკი ფერად ხარკვეუ ღახახუ და ახჯერ გარღებუღი ეკრანზე გააშუქა, - ღაფრახო მაყურებელი. მიხ მთავარ ნაშრომიღან - "ხინათღიხა და ჩრღიღის ღიღი ხელოვნება" - ჩანხ, რომ მან შეხბლო ხურათღან ხურათზე ხწრაფი გარღახვლა "მზრუ-ნავი ღოღის" მეშვეობით (17).

მე-17 ხათუენის შუაწლებში ყობიკოხმა ღ'არღიმ აღმოაჩინა აღამიანის თვარღის შოგიერთი არახხრუღყოფიღება: მან ნაკვერჩხაღზე ჩახხკენა მავთული და ღაფრიაღა, რომღის ღროხ აღამიანის თვარღი ხეღავხ არა გავაშუქებუღ წერტიღს (ნაკვერჩხაღხ), არამედ გავაშ-უქებუღ წრეხ. აქ გამომყღანვღა აღამიანის თვარღის არახხრუღყოფი-ღება: აღამიანი შოგჯერ ვერ ხეღავხ ოპტიკურ მოჩვენებახ. ამოთ ვი ღ'არღიმ აღმოაჩინა, რომ "ახლადღანახული" ხურათი ზეგავღენახხ ახღენხ მიხ მომღვენო ხურათზე. ინგღიხელმა ჯონ აირფონ პარახნმა (ღაახ. 1820 წელხ) გამოიგონა "ფაუმაქროპი" ("ხახწაუღოებრივი ღი-ხკო") (18), რომელიც წარმოაღგენღა წრიულ ხიბრფყეხ, რომღის ერთ გვერღზე ღახახუღი იყო ჩიფი, ხოლო მეორეზე - გარღა. ამ ღიხკოხ ღაფრიაღებიხახ იქმნებოღა იღუშია, რომ ჩიფი გარღაშია.

1839 წელხ ღაგერმა გამოიგონა ფოტოგრაფიო, რომელხაც მან "ღაგეროფიკი" (19) უწოღა. ფოტოგრაფიოხ გამოგონების შემდეგ, მეი-ზრიქმა მოახღინა ახეთი ფღა: მან ღადგა 30 ფოტოაპარატი ერთმან-ეთიხ გვერღით და აფოტომაფური თანამიმღღევრობითი გარღებოხის შუღე-გად შეხბლო გავტენებუღი ფხენიხ მოძრაობიხ გარღებო. ამ ღროხ მახ აინფერეხებღა არა "მოძრავი ხურათებოხ" შექმნა, არამედ იმიხ ღამფვირეღა, რომ გავტენებუღი ფხენი ღროხ უმღირეხ მონაკვეთში შაერში იმყოფებო, და მან ამიხ ღამფვირეღა მართლავ შეხბლო (20). 1845 წელხ ფრანგ ფრ. ფონ უხაფიუხმა (21) "ხახწაუღოებრივი ღიხ-კო" ღაუკავშირა "ღაქურნა მაგიკახ" და მიადღია "ფოფხარღი ხურა-

თუბის" პრეტენზიას ფოტოგრაფიული ხურათუბის გამოყენებით. ამას მოყვა "გადახაფურცლავი წიგნის"(22) შექმნა, რომლის ფურცლები მოძრაობის თანამიმდევრობითი ფაზებისაგან შეხლავებოდა. ამ დახაფურცლავი ფოტოგრაფიული ხურათუბის ხწრაფი გადაფურცვლისაბ იქმნებოდა მოძრაობის ილუმინაცია(დაახლოებით 1868 წელი). 1882 წელს ყ. მარე მის მიერ გამოგონებული "ფოტოგრაფიული თოფით"(23) ახერხებდა 12 ხურათის გადაღებას ერთ ხეკუნდში. 1887 წელს ვი ამერიკელი ჰანიბალ გუდვინი ქმნის ცელულოზის ფირს, რომელსაც ის უწოდებს "ფილმ-ს"(24), რაც "აფხვს", გამჭვირვალე თხელ, ხიფრიფანა "ფილმ-ს" ნიშნავს. ელიხონი უკვე მუშაობდა კინემატოგრაფიაზე და მის მიერ გრამაფონის გამოგონებას, რომელსაც ის "ფონოგრაფს" უწოდებდა, მოყვა მისი თანამშრომლის - დიკსონის - მიერ პირველი "ხმოვანი ფილმის" შექმნა, რომელშიც თვით დიკსონი "მთავარ როლს" თამაშობდა: დიკსონი ფილმში იხლის ქულს და ამბობს "დიდამშვილობისა მისფერ ელიხონს! როგორ მოგწონთ თქვენ ეს გამოგონება?" (25). ეს მოხდა 1889 წლის 6 ოქტომბერს. 1889-95 წლებში ვი ელიხონი ქმნის მრავალ "მოკლემეფრასიან" კინოხურათს, როგორც, მაგალითად, "წელი - გაწვრთვნილი ძაღლი", "მოცეკვავე გოგონები", "ქალბატონი ბერთლი" და სხვა. ელიხონი ქმნის აგრეთვე 35 მილიმეტრიან კინოფილმს, რომელიც ხუანდარტისა ღღებსაც. მან ააშენა, აგრეთვე, პირველი კინოატელია კინემატოგრაფიის იხლორიაში, რომელიც მშრუნავი იყო, რომ მზის ხინათლე უკეთესად გამოყენებია. ელიხონი მივიდა დახვეწამდე, რომ მისი მისწრაფება, გადაეღო 40 ხურათი(ვაღრი) ერთ ხეკუნდში, არ იყო ხაჭირო, ვინაიდან 16 ვაღრის გადაღება ერთ ხეკუნდში ყველაზე უფრო შეესაბამებოდა აღმობის თვალის მხედველობით უნარიანობას.

ევროპაში ძმები ოგუსტ და ლუი ლუმიერები პირველ კინოფილმს ქმნიან 1894 წელს, რომელშიც ნაჩვენებია მუშების გამოსვლა ლუმიერის ფაბრიკიდან. მათ პირველ კინოფილმად ვი აღიარებულა "მორწყული მრწყელი"(26), რომელიც შექმნეს 1895 წელს. იმავე წელს ძმები ლუმიერები აჩვენებენ მათ ფაბრიკაში დამზადებულ კინოპარატს, და თავიანთ პრეტენზიაში - "ხინემატოგრაფ"-ში - ქმნიან მრავალ მოკლემეფრასიან კინოფილმს, როგორც, მაგალითად, "მაცარბლის ჩამოხველა", "მდეღვარე ზღვა", "ბავშვის ხაუშმე" და სხვა.

1895 წლის 25 მარტს თომას არმაფი და მ.ფ.ჯენკინსი შეეცადენ, თავიანთი "ფანთოხკოპით"(27), ხეურეოხკოპიული(ვლახვიური, ხამგანზომიღობიანი) ფილმის ჩვენებას. ძმები ხვლანდანოვსკები ბერლინის "ვინფერგარტენში" აჩვენებენ ფილმებს, რომელთა ხიგრძე 1,5 მეტრიდან 2 მეტრამდე აღწევდა(1895 წლის 1 ნოემბერ-

რი). ამის შემდეგ კი ღვაძენ მოკლემეფრატეონ ფილმებს, როგორც, მაგალითად, "ივლიური ნეკვა", "მოკრივე კენგურუ", "ყონგლორი" და სხვა, რომელთა ხაზუალო ხიგრძე უკვე ოგ მეფრამლე აღწევდა. ახე ლაიწყო კინოფილმების გაღაღება და ჩვენება ამერიკაში, ევროპაში და შემდეგ მოღვა მთელს მსოფლიოს. ერთ მშვენიერ ღღეს, ამბობს გუნჯურ გროლი, ევროპამ, ამერიკახთან ერთად პირველად შექმნა მანქანების ეპოქა, და "ჩრდილთა თამაშინა" და "ღაფერნა მავიკახახან" წარმოიშვა ახალი ფენომენი - ფილმი. (28).

"თუ ღაბუჭღილი ხიფყვის იხფორიას კინოფილმის იხფორიას შევღარებთ, - ამბობს რუთ ა.ინგლისი, - მაშინ უნდა ითქვას, რომ ფილმი წარმოუღგენლად მოკლე ღროში იქვა გათვითფნობიერების ხრულფახოვან ხაზუაღებალ" (29). თუ როღის აჩვენებს ხაქართველოში პირველი ფილმი, ამის ხაბუთი ხელთ არ მაქვს. ქართული კინოპროდუქციის ღაწყვიის თარიღად კი უნდა ჩაითვალღს 1912 წელი, როვა კინოოპერატორმა პ.ამაშუკელმა გაღაიღო პირველი ქართული ღოკუმენჯური ფილმი "პოფე აკაკი წერუღლის მოგზაურობა რაჭა-ღღ-ჩხუმში". პირველი ქართული მხაფერული ფილმი შექმნა ა.წუნწნავამ, ეგნაფე ნინოშვიღის მოთხრობის მიხედვით, 1916 წელში, "ქრინხფინებს" ხახელწოღვით. (30).

II.

კინოფილმის - "მომრავი ხურათების" - გამოგონება არ მომხღარა პირღაპირხაზოვნად. მოგიერთები იღაშქრებღენ "წამიერი მოჩვენებითი ხურათების" შექმნის წინააღმღღეგ. "წამიერი მოჩვენებითი ხურათების აღბუჭღვის ხურვიღის განხორციელება - წერღა "ღაი-პვიგერ შფაღანგაიგერ" 1840 წელში - არის არა მარჯო შეუძღღებღღი, როგორც ამას ხაფუძღვიანი გერმანული კვღვევა-მიება აღახფურებს, არამედ ხურვიღივ კი, რომ ეს განახორციელო, არის ღვთის შეურახფყოფა. აღამიანი ღვთისმავგარაღაა შობიღი, და ღვთის ხურათი შეუძღღბღღია რაიძე მანქანით აღიბუჭღღს. ხულ ღიღი ღვინიერი ხელღვანს აქვს უფღება, ზევიური აღგზნებით, გაბღღღს გამობახობს ღვთიურ-აღამიანის ხახე, უაღრესი შთავონების მომენჯში, მიხი გენიის უშენაეხი პრძანებით, ყოვეღგვარი მანქანის ღახმარების გარეშე" (31). ანაღოგიურ აზრს გამოთქვამს ჩარღ პოღღერიღ: "როვა ინღუხფრია შუიჭრება ხელღვნების ხამყაროში, იხ ხღება მიხი ღაუნღობღღი მფერი" (32). ურიკ რომერი კი ვღიღობს უარყოხ ფილმის ხურათოვანი ენა. "ძე მაინღღამაინღ არ მომწონს კინო, რომელღივ აზრს ხხვაგვარად გამოთქვამს, ვიღრე ხიფყვიო. კინოფილმი გა-რღაიქმნება ნიშნების ხიხფემად და მაშინ ნიშნები ზეგავღენახ მოახღღენენ როგორც ხიმბოღო. ჩემთვის კინოფილმი არ არის, როგორც ამბობღენ, ენა". (33).

მაგრამ არ არის ხწორი ის აზრი, რომ მანქანამ დაბალა ფილმი, ის არის მანქანის პირმშო შვილი და ამიტომ მახთან მიჩაჭვეული. ყოველი მანქანა არის დაბალბული გონიდან, ახევე ფილმიც. აღამიანის გონებრივი ძალაა ის, რომელიც ქმნის, და გონებრივი მიზნებია ის, რომლებიც შემქმნელ ძალას მიმართულებას აძლეს. ფილმი არ შეიძლება დაბალბულიყო, ხანამ მანქანა არ არსებობდა; ამდენად ის არის მიხი ღროის პირმშო შვილი. მაგრამ ყველაფერი, რაც იბალება, იქმნება იმ ღროსაგან, რომელშიც ის არსებობს, ღებულბს ფორმას. (34). "ხელოვნება იწყება იქ, ხაღაც მთავრდება ჭექნივა" (35).

არსებობს ხელოვნების ხახუ(ღარგი), რომელიც ხრულიად უარ-ჰყაფს ჭექნიკურს. ეს გამონაკლისია პოეზია. ძველი ოხუაჭებობ-მხაჭურების ფურთა გამა მქქანიკური მუშაობა იყო და მაინც ახე გაღამწყვეფი მნიშვნელობის. იგივე შეიძლება ითქვას მუხიკის ინ-ხჭრუმენჭებზე, მოქანდაკის ხაჭუხზე თუ თეატრში აქვთ მქქანიკური შეცვლის ხერხებზე. როგორც ფილმში, ისე ხელოვნების ხხვა ღარგში გაღამწყვეფია მხაჭურული ძალები, რომლებიც თავის ხამხა-ხურში აყენებს ჭექნიკურ ხამუალებებს. მხაჭურული ზეგავლენის მოხდენიხაღვის კი უმნიშვნელოა ჭექნიკური ხამუალების გამოყენების მახშუაბი(36). ჭექნივა ღება მხაჭურული გამონახვის ხამხა-ხურში და ეს ხაერთო ღებულება ვრცელდება კინოხელოვნებაზეღაც. "კინო არის ხელოვნება თავიხი ხაკუთარი წმინდა კანონებით, ჭექნიკით, გამონახვის მანერით" (37). ფილმი არის ერთი ახალი ენა. ფილმურ ენას "მუეძლია გახლეს გამოთქმის ხრულიად ახალი ხერხი... მიხი შეღარება შეიძლება მხოლოდ სიყვიერი ენიხა და ანბანის წარმოშობახთან" (37).

ერსხე იროხი კინოფილმის განვითარებას ხამ უჰაჰად ჰყოფს: 1. ღახახწყისში კინოფილმები "მართლაც მხოლოდ ჭექნიკური ხაქმე იყო."

2. ფილმის ჰავშობის ახაკში ხენხახიმ ღამჰყო იგი: კინოვარ-ხვლავები, კომპარხების რაოღენობა, ფილმის შექმნის ღირებულე-ღა და ხხვა ნობები კინოფილმების რეკლამის ნენჭრში იღვა.

3. ეს კი ის პერიოღია, როცა ფილმი მხაჭურული გამონახვის გზას ღაადგა და მხაჭურული ღირებულების კინოფილმები შეიქმნა. (38). ღღეს კი უხამხობაა კინოფილმი არ იენო როგორც ხელოვნების მე-შვილე ხამყარო. ქანდაკების, მხაჭვრობის, ღიჭრავურის, თეატრის, მუხიკის თუ არქიტექტურის გვერდით, ფილმმაც წარმოშვა "კლახი-კახები"; რომლებიც აღიარებულია ხაერთოდ. ჩარღი ჩაჰღინის "ოქრ-ახ ჩხრიაღი", ხერგეი ეზიენშუღინის "ჯავშნოსანი "ჰოღიომკინი", კარღ ღრეიერის "იოჰანას წამება", ორსონ უღლის "მოქალაქე კე-ინი", კარღ რიღის "გამოღებული", მარხელ კარნეს "იღიმის

ბავშვები", აკირო კუროხავას "რამომონ", ვიფორიო ლე ხიკას "ვე-
ლოხიპედების ქურდები", და სხვა მრავალი თვალსაჩინოს ხლიან მო-
ძრავი ხურათოვანი გამოსახვის მხაფრულ ხილიაღეს, რომლის არს-
ის, ხფილისა და კანონზომიერების გამოკვლევაბ არ შეუძლია გვე-
რლი აუაროს მეფნიერება. III.

"ფილმისმეფყველება ღანიბაღა შაშინ - წერს რიყე მანველი -,
როფა გამომგონებელმა ეკრანზე გააშუქა პირველი მოძრავი ხურათო-
ვი.კინოხელოვნება კი ღანიბაღა მაშინ, როფა პირველი ხელოვანი
ააღელვა იმ შესაძლებლობამ, რომელიფ შეხთავაზა მახ გამომგონე-
ბელმა გამოსახვის ახალი ხახის ხაშაულეზით. შეიქმნა ერთი ახა-
ლი მეღიუმი, რომლითაფ გაიღვა ხილი აღამიანხა და აღამიანხ შო-
რის არხებულ უფხკრულზე." (39). ფილმი ჯერ კიღევ თავისი განვი-
თარების ღახაწყისში იმყოფებოღა, როფა ის - ერთი მხრივ - ხენ-
ხაფიის მხურველებისა და - მეორე მხრივ - ვაჭრების ხელში ჩავა-
რღა. მათ ხჯეროღათ, რომ ფილმი შეფვლის თეაფრს და ვერ წარმოე-
ღგინათ, რომ თვით ფილმი ოღეხმე გახლებოღა ხელოვნება. ამიფომ
ღაიწყეს თეაფრის პიღეების ფიღმალ გაღაღება, თეაფრის მხახიო-
ბების ვამერახ წინ ღაყენება, და ყვეღაფერი, რაფ შექმნიღი იყო
ხივრფით განხაზვრულ თეაფრის ხეენაზე, ღაუფიქრებღალ გაღაიფანენ
ფიღმის განუხაზვრულ ხივრფეში, ხაღაფ, პირველ ყოვლისა, ვამერა
ბრძანებლობღა. (40). მაგრამ რამღენაღ ფიღმმა თეაფრის წაზამვახ
შეეფაღა, იმღენაღ უფრო ფხალი გახღა მათ შორის არხებული განხ-
ხვაეება, და რამღენაღაფ ფიღმმა შეეფაღა თავისი ხაკუთარი ხურა-
თოვანი ხახიათის განვითარებახ, იმღენაღ უფრო ღაუახლოვღა ის
თავის კანონზომიერებახ და შევიღა მხაფრული გამოსახვის ხფერ-
ოში. რამღენიმე ათეული წღების განმავლობაში ფიღმმა იხე გაამ-
ღიერა თავისი ხურათოვანი გამოსახვის უნარიანობა, რომ ის გა-
ხღა ღამოუკიღებელი მხაფრული გამოსახვის მეღიუმი, რომლის უარ-
ყოფახ ღღეს მისი გუშინღელი მფრებიფ კი ვერ ახერხებენ. (41).
"ფიღმი არ არის, როგორფ ზოგიერთები ამზობენ, ფქქნიკური ან მე-
ქანიკური ხელოვნება; ახეთი, ხაერთოღ, არ არხებოზს". (42).

ფიღმის მხაფრული გამოსახვის შესაძლებლობა ვღინღებოღა
ნეღნეღა; კანონზომიერება, რომელიფ მხოლოღ ფიღმისათვის იყო გა-
მოსაღექი. წამოიჭრა ფიღმის, როგორფ ხელოვნების ერთი ხახის,
კანონზომიერებისა და ხფილის ჩამოყალიბების ხაკითხი. ხაჭირო
გახღა ფიღმხა და ხელოვნების ხხვა ხახეუბხ შორის განხხვაეებე-
ბისა და ხაერთო მომენფეუბის გამოკვლევა.

ხაკვირველია, რომ მეფნიერება ამ ღროხ ხრულიაღ არ ღანი-
ფრეხებულა ფიღმის კანონზომიერების გამოკვლევისთა და მისი მხა-
ფრული შესაძლებლობის შესწავღით. პირველი კრიფიკული ნაწერები

ფილმის შეხახებმ აფარებენ, უმთავრესად, ყურნალისყურ ხახიათს; ნაწილი კი ეხებოდა ფილმის ფექნიკურ თუ ეკონომიურ ხაკითხებმ. ავტორთა ნაწილიეხალმებოდა ფილმმ, როგორც ხელოვნებმ ახალ ხა- ხეს, მაგრამ ვერ შეხბღეს ამ ახალი ხახის ხელოვნებმ არხის, ხფილიხა და კანონზომიერებმ განხაზღვრა. ამ ღროს აუცილებელი გახლა ფილმის მეცნიერული შეხწავლა. ერთერთი ნმომილი მეცნიერი, რომელიც ფილმის ხფილიხა და ეხთეფიკის გარკვევას შეულგა და ამ ღარგმ უნივერსიფეტში ღექციებმ კითხვა ღაიწყო, იყო მიუნხენის უნივერსიფეტის პროფესორი არყურ კუჩერი. მან ჯერ კიღევ 1909 წელს მიუნხენის უნივერსიფეტში ჩამოაყალიბა თეატრისმეცნიერებმ ფაკულტეტი, რომლმ ხფეროში ფილმისა და რადიოს შეხახებმც კით- ხუღობღა ღექციებმ და აფარებღა ვარჯიშობებმ. არ იქნება გაღატარ- ბებული თუ ვიფყვით, რომ არყურ კუჩერი იყო პირველი მეცნიერი, რომელიმც, ხულ ცოფა, ხაფუბველი ჩათყარა ფილმის არხის, ხფილიხ და კანონზომიერებმ განხაზღვრას. მისი განხაკუთრებული ღამხა- ხურება კი არის ფილმის გამოყოფა თეატრის ხფეროღან. ბერლინის უნივერსიფეტის პუბლიცისტიკის ინსტიფუტი კი არხებობღა ფილმის განყოფილებმ, რომელმაც ხელმღღვანეღობღა პროფესორი ჰანს ფრაუ- მბი. მიუნხენის (ვესტიფალია) უნივერსიფეტის პუბლიცისტიკის ინ- სტიფუტი არხებობღა ფილმის ხემინარი პროფესორ ვალტერ ჰაგემან- ნის ხელმღღვანეღობით. ამ ინსტიფუტის პერიოღულ ყურნალში (43) არაერთი ახალგაზრღა მეცნიერი აქვეყნებღა ნარკვევებმ ფილმის შეხახებმ, რა თქმა უნღა, პროფესორ ვალტერ ჰაგემანის უშუაღო მე- თვალყურებმ ქვემ. ამ ღროს გერმანიის ხაზღვრებმ გარღღაც არ- ხებობღა ფილმისმეცნიერებმ ვერები. ნიუ-იორკში, მაგალითად, "თანამეღროვე ხელოვნებმ მეშეუმთან" ჩამოყალიბღა "ფილმის ბი- ბლიოთეკა" (44). მეერთებული შტატებმ მრავალ უნივერსიფეტში კი ღაარსღა ფილმისმეცნიერებმ კათღრები. ფილმისმეცნიერებმ ცე- ნტრად იქმ იფალიამბი რომის "კინოქალაქი" (45). ღონღონში ღაარ- ხღა "ბრიტანეთის ფილმის ინსტიფუტი" (46), პარიტში - "სინემათე- კი" (47), ხოღ 1948 წელს პარიტის უნივერსიფეტში ღაარსღა "ფი- ღმლოგიის ინსტიფუტი" (47).

ფილმის ღრამატურგიის, ხფილიხმეფყველებმ, ეხთეფიკის ხაფუ- მველები უკვე ჩამოყალიბებულია მრავალი ავტორის მიერ, რომელთაცან არყურ კუჩერის, გუნტერ გროღის, რუღღღ არნჰაიმის, იობეფ გრე- გორის, ერნსტ იროხის, ბელა ბალამის, ანღრე ჰაზანის, ვალტერ ჰა- გემანის თუ რაიმონღ ხმოფიხვეღის, ფილმის ღიღობფაფებმ რენე კღერის, პუღოვიკინის თუ ეიშენშეიკინის ნაშრომები აღიარებულია მთღლს მსოფღოში. "ღღვანღღლ ეხთეფიკობებმ შორის - წერხ ბელა ბალამი - თითქმის არ შოიპოვებიან ფილისტრები, რომლებიც უარ-

ყოფნა ფილმის მხატვრულ შეხამებლობას პრინციპში. მაგრამ იხი-
ნი ზელოვნების ამ ხახუბ ჯერ კიდევ განუვითარებლად თვლიან...
იხინი უფლიან კინოხელოვნების შექმნილის დაბალებას! მაგრამ
როგორ უნდა გაიგონ ეს ფილმის თეორიული და ეხთეორიული ფილმის
გარეშე" (48). თუ პრინციპში ვალდებულ ვაგებამანი 1952 წელში ჩიო-
ლა "ფილმისმეცნიერების, როგორც ღარგის ჩამოყალიბება არ მომხ-
დარაო" (49), ამასობაში ფილმისმეცნიერება უკვე აღიარებულია,
როგორც მეცნიერების ერთი ღარგი, ყველა განვითარებულ ქვეყანაში.
გერმანიაში, მაგალითად, კვლევა-ძიება ფილმისმეცნიერების ხე-
როში, თეორიისმეცნიერებისა და რაღომეცნიერების გვერდით, წარ-
მოებს ყველა "ღიღ" უნივერსიტეტი. ამასგარდა არხებობს სპეცი-
ალური უმაღლესი ხახუბავლები (ბერლინში და მიუნხენში) და სპე-
ციალური ინსტიტუტები, რომლებშიც ირკვევენ ფილმის (და ჭეღეხელ-
ვის) ხხვადახხვა მხარეს. ყველა ამ კვლევა-ძიების შემაერთებ-
ლი უწყებაა გერმანიის ფილმისმეცნიერების ხაზოგაღლება", რო-
მელიც დაარსდა 1954 წელს. გერმანიის თითქმის ყველა უნივერსი-
ტეტი ხხეიარისხეობა თავი მოიყარეს 1953 წელს ნიურნბერგში,
უფხოვ კოლეგებთან ერთად, იმ მიზნით, რომ დაეარსებიათ გერმა-
ნიის ფილმისმეცნიერების ხაზოგაღლება. 1954 წელს ნოემბერში
იხეე შეხვედენ ერთმანეთს ფილმისმეცნიერების ეს სპეციალისტები
და, აზრთა გავფლა-გამოფვლის შემდეგ, ჩამოყალიბეს "გერმანიის
ფილმისმეცნიერების ხაზოგაღლება". ამ ხაზოგაღლებამ მიზნად და-
იხახა ყოველმხრივ ხელი შეუწყოს ფილმის მეცნიერულად შეხუავლას;
განხაკუთრებით კი -

1. მკვლევარებისათვის გამოსაკვლევი ხაკითხების მიწოდებითა და
მათი კოორდინაციით;
2. მკვლევართა თანამშრომლობისათვის ხელშეწყობით;
3. ნაშრომების გამოფემით ფილმისმეცნიერებაში;
4. მეცნიერული ნაშრომების შეფახებითა და ღიად პოზიციის დაკავე-
ბით;
5. ფილმის კვლევითი დაწეხებულებებისა და ინსტიტუტების დახმარე-
ბით ან ხამუშაობის გაღაბარებით;
6. ხაზოგაღღარეობის ანაღოგიურ დაწეხებულებებთან თანამშრომლობის
დამყარებით.

ფილმისმეცნიერების ამ ხაზოგაღლებაში წარმოღგენიღა ყვე-
ლა ღარგის სპეციალისტები და აგრეთვე წარმომაღგენლები იმ და-
წეხებულებებისა, რომლებიც ფილმისმეცნიერებახთან კავშირშია; გა-
ნხაკუთრებით ფილოსოფიის, ფიქლოღიის, თეოლოღიის, იურისპრუ-
დენციის, ხაზოგაღღარეობის მეცნიერების, ბუნებისმეცნიერების,
მეღიღინის, ჭექნივის ინსტიტუტების ხუავლები. (50).

ხაფრანგეთი პირველთაგანია ფილმისმეცნიერებაშიც: ძმებმა ლემიერებმა პირველად ფილმი ჩვენებს ხორბონში. ე.ი. პარიზის უნივერსიტეტში. კინოფილმის პირველი მწარმოებელი და რეჟისორი იყო პარიზში - მედიკ. მულტიპრიკაციური ფილმის მამაც - ემილ კალი - პარიზში მოღვაწეობდა პარიზის "სინემატოკი", ე.ი. ფილმის მეშვეობით ურთერთ უმდიდრესი მეშვეობით მთელს მსოფლიოში. პარიზშია აგრეთვე კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი (51), რომელიც ზრდის რეჟისორებს, რეჟისორებს, ხეივანელებს და, ხაერთოდ, ფილმის ხეივანელებს. ამას ემატება კიდევ ისიც, რომ პარიზი არის ხაფრანგეთის მეცნიერული კვლევამუშაობის, განათლებისა და ქვეყნის გარეგანი განვითარების ცენტრი; და რა გახაკვირია, რომ ფრანგი მეცნიერები უკვე დიდი ხანია ჩაებნენ ფილმის ყოველმხრივ გამოკვლევაში. ფილმისმეცნიერების მრავალ მეცნიერთა შორის, განხატურებით აღბანიშნავია ანდრე შაშანიხა და გ. კონ-ხეაფის ნაშრომები. (52). ფილმისმეცნიერება იმდენად მომწიფდა ხაფრანგეთში, რომ 1948 წელს პარიზის უნივერსიტეტში დაარსდა ფილმოლოგიის ინსტიტუტი ფილოლოგიური ფაკულტეტის ხეივანში. (53). ამასგარდა ფილმზე ლექციები იკითხება ფიქლოლოგიის, პედაგოგიკის, სოციოლოგიისა და ფილოსოფიის ინსტიტუტებში. ფილოლოგიის ინსტიტუტი კი პერიოდულად უშვებს ყურნაღს "ფილოლოგიის ინტერნაციონალურ რევიუს" (54), რომელშიც ქვეყნდება უხატული მეცნიერების ნაკვავებიც. (55).

ინგლისში 1934 წელში ჩამოყალიბდა "ბრიტანეთის ფილმის ინსტიტუტი", რომლის ხელშია "ფილმის ნაციონალური არქივი". (56). აქ დახვლით 70 ათასზე მეტი კინოხურათი მსოფლიოს ხხვადახხვა ქვეყნიდან. ბრიტანეთის ფილმის ინსტიტუტი აქირავებს ამ კინოხურათებს, უშვებს კვარტალურ ყურნაღს "ხელვა და ხმას" და "ფილმის თვიურ ბიულეტენს". (57). ინგლისში არხებობს აგრეთვე მრავალი დაწესებულება, რომლებიც ხნავლობენ ფილმის ხხვადახხვა მხარეს. ამათგან მთავარია "ბრიტანეთის ფილმის აკადემია", რომელიც დაარსდა 1947 წელს. ამ აკადემიის მიზანია:

1. აკადემიის წევრების მიერ ყოველკვირული დიკუხიის ჩატარება,
2. ინგლისისა და უხატეთის ხატუეთის ფილმებისათვის პრემიების მინიჭება,
3. ფილმის ინტორიისა და ტექნიკის შეხატებ წიგნებისა და ხხვანარკვავების გამოცემა,
4. შეგროვება და შენახვა ხეივანების, დკუმენტების და ხხვა ინტორმაციის, რომლებიც ბრიტანეთის ფილმს ეხება. (58).

1951 წელს ინგლისში ჩამოყალიბდა აგრეთვე "ზავშეთა ფილმების საზოგადოება", რომელიც ხწავლობს "ფილმების შევადენახ ზავშეპბჟე".(59).

მაგრამ არა მარტო დიდი ქვეყნები, არამედ საქართველობ-
ავით პაჭარა ქვეყანა - ავსტრიაც - მოწინავე ქვეყნებს შორის
ღვახ ფილმისმეყვევლეზაშიც. 1920 წლიდან ვენის ფექნიკურ უმა-
ლღეს სახწავლეში კინემატოგრაფიის განყოფილეზახ ხელმძღვანე-
ლოზღა პროფესორი შროტცი. 1935 წლიდან ვენოხ უნივერსიტეტის ფი-
ქლოლოგიის ინსტიტუტში პროფესორი შარლოტე ბიულერი აწარმოლე
ფლეზს ფილმური გამოსახვის ფიქლოლოგიაშიც. 1936-38 წლეში ვე-
ნის უნივერსიტეტში არხეზოზღა ფილმისმეცნიერთა ჯგუფი, რომელ-
საც ხელმძღვანელოზღა პროფესორი ლუღვიგ გეზეკი. აქ კითხულოზ-
ღენ ლექციებს ფილმის შეხახებ, რომელსაც ეხწრეზოლღა ხხვალახხვო
ფაკულტეტის 80-100 ხტუღენცი.(60). 1945 წელს შეიქმნღა ავსტრი-
ის ფილმის მეგოზართა საზოგადოება".(61). 1951 წელს კი "ავს-
ტრიის ფილმისმეცნიერების საზოგადოება", რომლის ამოღვანღა -

1.ღანიტრეხებულ უწყებელიდან მეცნიერული ხამუშოეების გღღაზ-
რება ფილმის შეხახებ,
2. ფილმის მეცნიერებს შორის ინტერნაციონღღური კავშირების ხელ-
შექყოზო.

"მხოლოღ ამგვარი ინსტიტუტცი იძლევა შეხამლეზოზახ - წერს ლუ-
ვიგ გეზეკი - შევეღღეთ დიდი მახშეზამის კვლევიით ამოღვანების
განხორცილეზახ ღღ ამ ხხაღგაზრღღა მეცნიერების შეხაფერიხი ფო-
ღნით აღტურვიღი ახაღი თაოზო ავღზარღოთ".(62). ფილმისმეცნიერე-
ების ხანიტრეხამეციო წყარო კი გახღენ, ხხვა მრავაღღო შორის,"ფი-
ლმი კვარტაღში"(ღოხ ენჯღღეხი), "ხელღვა ღღ ხმა"(ღონღღნი),
"თეთრი ღღ შავი"(რომი), "ფილმის რვეულეები"(პარიზი), "კინოხ
ხელღვენეზო"(მოხკოვი), "კინოხელღვენეზო"(ბერღინი).(63).

ფილმისმეყვევლეზა უკვე აღიარებულიღ, როგორც მეცნიერების
ერთი ღარგი, ყვიღღა მოწინავე ერის მეცნიერული უწყებების მი-
ერ განხოველეზოღი კვლევაამიღღა წარმოეზს არღ მარტო ფილმური გღ-
მოხახვის, მიხი ფორმების არხიხღღა ღღ კანონზომიერების ხფეროში,
არამელ ფილმის ფიქლოლოგიურ, სოციოლოგიურ, პეღღაგოგიურ, იური-
ღიულ, ფიღოხოფიურ თუ ეკონომიურ ხფეროეზშიაც.

- - - - -

ა მ ო ხ ა ვ ა ლ ი ლ ე ბ უ ლ ე ბ ა ნ ი

ჩემი წინა ნაშრომის - "რალიომეფყველების" - "ამოხავალ ლე-
ბულეებში" შევეცადე გამერკვია რალიომეფყველების ცნება, (რა-
ლიომ) ხელიმეფყველების ცნება და რალიომეფყველების მეთოდი.
აქაც მხურს ანალოგიური ხაკითების - ფილმისმეფყველების ცნე-
ბის, (ფილმის) ხელიმეფყველების ცნებისა და ფილმისმეფყველე-
ბის მეთოდის - გარკვევა, რომლის ღრის გვერდითვალია მხაფურული
გამოხახვის ზოგიერთი ხაერთო ლებულების იხევ გარკვევა.

1. ფილმისმეფყველების ცნება

ფილმისმეფყველება - ვიწრო გაგებით - არის მეცნიერების და-
რგი, რომელიც ხწავლობს ფილმური გამოხახვისა და მისი ფორმების
არხისა და კანონზომიერებას. ფილმისმეფყველება - ფართო გაგებით
- ვი არის მეცნიერება, რომელიც, ფილმური გამოხახვის, მისი
ფორმების არხისა და კანონზომიერების გვერდით, ხწავლობს ფილმ-
ის, როგორც მხაფურული გამოხახვისა და მახობრივი კომუნიკაციის
მედიუმის ფიქლოლოგიურ, ხოცილოლოგიურ, პედაგოგიურ, იურიდიულ,
ეკონომიურ და სხვა მხარეებს. კინოტექნიკა, რომელიც კინოსურა-
თის გალაღებისა და ჩვენებისათვის ხატირო წინაპირობას ქმნის,
ტექნიკურ მეცნიერებათა ერთი შტოა, რომელიც ფილმისმეფყველებას
იმდენად აღწერუხებს, რამდენადაც ის ფილმური გამოხახვის შექ-
მნისა და ჩვენების ხაშუაღებას იძლევა. ამგვარად, ფილმი ღაიბა-
და ტექნიკის, ხელოვნებისა და ინლუხტრიის ურთიერთვაავშირში.
ტექნიკური თვალხაზირიხით, ფილმი არის ცელულოიდის ღენცი (ფირი),
რომელიც ელექტრო-ფიზიკის, ფოტოგრაფიისა და ქიმიის დახმარებით,
ახახავს მოვლენებს მოძრაობაში, ფერით და ხმით, რეპროლექციის
მიზნით, როგორც კონხერვს.

მხაფურული თვალხაზირიხით, ფილმი არის ხმოვანი ხურათოვანი თხრო-
ბა ან ცნობა, რომელიც იქმნება ხახვითი და განმხახვიერებელი
ხელოვანების მიერ, და მის იღეას მწერღები ან მეცნიერები ქმნი-
ან.

ინლუხტრიული თვალხაზირიხით, ფილმი არის ხაქონელი, რომელიც ვი
არ იყიღება, არამედ ქირავღება. მისი პროლექცია ვი ღაკავშირე-
ბულია ღიდ ხარჯღებთან და რიხკთან. (64).

ფილმისმეფყველების ცნებაც არის "შემეცნების ფორმა, რომ-
ლის მეშვეობითაც შეიციწობა ობიექტური ხინამღვიღე, ობიექტურ
ხინამღვიღებს არხებითი ნიშნების ცაღვეულ მოვლენათა განზოგაღო-

ების შედეგად.(65). რა ფორმით ახლენს ფილმი ობიექტური ხინამ-
ღვილის შეცნობას და რა არის მიხი არხებიითი ნიშანი თუ ნიშნე-
ბი? თუ ცნება ხიფყვაში ჩაქსოვილი მნიშვნელობაა, თუ იხ ხა-
გნის აბსტრაქტული წარმოდგენაა, თუ იხ ხაგანს ვრცელი თვალხაჩი-
ნო ხიხრულით ვი არა, მის ერთ ან რამდენიმე ნიშანღმბრივობაში
წარმობადგენს, თუ ფილმის ცნება მონათებავე ცნებებიდან უნდა გა-
მოიყოს თავიხი განხაზღვრიოთ, - მაშინ ფილმისმეფყველებზე უნდა
იქნას დაყვანილი იმ ბაზამდე, ხაფუძველამდე, რომელზედაც აგებუ-
ლია ფილმის მთელი მხაფყრული(და არამხაფყრული) შენობა. ამიხა-
თვის ვი ხაჭირთა თვით ხაგნის, ე.ი. ფილმის არხის განხაზღვრა.

ხელოვნების ერთი ხახეს არხებიითი ნიშანღმბრივობა არის
მიხი ხაფუძველის ელემენტები, რომლებხაც ეყრდნობა ყოველი მიხი
ვანონი.(66)."ხელოვნება არის მხაფყრული რეფლექსი, ხინამღვი-
ლის გარღმავებული ახახვა მხაფყრული ახახვის მოფემული ხაშუა-
ლებშიოთ".(67). რა არის ფილმის განხაკუთრებული ნიშანღმბრივო-
ბა? რა არის მიხი ხაფუძველი? - ვინო, ვინოფილმი, ვინემაფოგ-
რაფია თავიხთავში ჭერთებს "მომრათბას"(ბერძნულად *κίνημα*) და
"წერახ"(*γραφο*); ხხვა ხიფყვაშიოთ რომ ვთქვათ, ეხაა "მომრათბ-
იოთ წერა". ინგღიხურად ვი "მომრათბიოთ წერახ", ვინემაფოგრაფიხს
აგრეთვე უწოდებენ *Motion picture*, ე.ი."მომრავ ხურათი". "ექვ-
გარეშვა, ბომოქარი ხურათებიო იხ...,რომელხაც გააჩნია ყველამდე
უფრო ღილი ძალა მიადწიოთ ფართე უნივერხალობას".(68). ამგვა-
რად, ფილმისმეფყველების ბაზაა "მომრავი ხურათი", ან უფრო ხწო-
რად "მომრავი ხურათები". ეხაა იხ ამოხავალი ღებულება, რომელ-
ხაც ეყრდნობა ვინოხელოვნება და ამით ფილმისმეფყველებზე. ამი-
ფომ ფილმის ფექნიკური, მხაფყრული თუ ინლუხფრიული თვალხაზრი-
ხით განხიღვა მოითხოვს ვვლევა-ძიებას, რომლის ცენტრში ღვას
მომრავი ხურათები, ვინაიღან მომრავი ხურათების გარეშე ფილმი
არ არხებობს და არც შეიძლება არხებობღეს.

შუემღებელიო მეცნიერმა აწარმოოთ ვინოხელოვნების ვვლევ-
ვაძიება და მხედველობაში არ მიიღოთ ვინოფექნიკა თუ ვინოინლუხ-
ფრიოა; ახევე შუემღებელიო მეცნიერმა აწარმოოთ ვინოფექნიკის თუ
ვინოინლუხფრიოის(ვინომრეწველობის) ვვლევაძიება და მხედველობა-
ში არ მიიღოთ ვინოხელოვნების თუ ფილმის პუბლიციხსტური ფორმებ-
ის განხაკუთრებულობა. ამღენად, ფილმისმეფყველების ცნება -ვი-
წრო გაგებით - და ფილმისმეფყველების ცნება - ფართე გაგებით -
ხაერთო მეოოღიღან უნდა გამომღინარეობღეს, რომლის ბაზაა ფილ-
მური მომრავი ხურათები; ფილმური ხმა(ხიფყვა,მუხიკვა,ხმაური)
ვი მომრავი ხურათების ქვეცნებაა.

2. ხეივანელები და გზები

ფილმი არის "ყველაზე უფრო დიდი ხაერთი ენა... მეფეებზე" და ან ლაქრონიკა ენამ უნდა გაიაროს აზროვნება, რომ აღაგზნოს გული; ენაა პედაგოგიური, ხელოვნური გზა. ხურათი ვი აღფრენს ემ-მოციას, რომელსაც არ ხჭირდება წარმოდგენა; ენაა ნორმალური, ბუნებრივი ინტუიციის განვითარების გზა". (69). აქ მიველით იმ ხაფუძველთან, რომელიც მხატვრული გამოსახვის ხეივანე ამოხაველი წერტილია. "ყოველ ჭეშმარიტ მხატვრულ გამოსახვას აქვს ხეივანი; მხოლოდ შეთხზნილი რაშია უხეივანი". (70). ყოველი მხატვრული ნაწარმოების არხებით ნიშანდობლივია მისი ხეივი, რომელიც შინაარსი და ფორმა ხრულ ერთობაში უნდა იყოს შედუღებული. (71). ყოველ მხატვრულ და არამხატვრულ გამოთქმას ეხატროება ფორმის შეხება, რომ მისი შინაარსი გადაეცეს მიმღებთ. ამით შინაარსის ფორმით გამოსახვა ხდება გამოთქმის არხებით ნაწილი; და ხწორედ ფორმის შექმნის-მფორმებას ეწოდება ხეივანელები.

ლაქრონიკის ანტიკური ხანიდან, ფილოსოფიები თუ ესთეტიკობები ხწავლობდნენ ხეივანელები ძირითად კანონებს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ თეორიებიდან "მარალიულობა" ვერც ერთმა თეორიამ ვერ დაიმსახურა. ამ თეორიების ავტორები ან გამოდიოდნენ აბსტრაქტულ კავთვორიებიდან და მოთხოვნებიდან ისე, რომ მათი კავთვორიები, ყოველი ესთეტიკური ან მხოლოდმხედველობით გადახინჯვისა, მათს მნიშვნელობას მთლად ან ნაწილობრივ ვარგავდნენ, ანდა ანვითარებდნენ ფორმის კანონებს მათი დროის მხატვრული ნაწარმოებების მიხედვით და ახალი ეპოქის შემოქმედება მთლად ან ნაწილობრივ აბათილებდა მათი თეზისების ვარგისიანობას. (72). ფილმის ხეივანელებზე ანალიტიკურ მდგომარეობაშია ხეივანელები და ჩამოყალიბება ფილმის დემდეშექმნილი მხატვრული ნაწარმოებებიდან არაა ხრულყოფილი, ვინაიდან ფილმის ხეივანი ჩამოყალიბებისათვის 70-წლოვანი ფილმის ინტორია მეფად მოკლე დროა. ამიტომ ფილმის ხეივანელები შედუღებული უნდა იქნას დემდეშექმნილი ხეივანი მხედველობაში მიღებით, რომელთაც ზაზაზე, ვფიქრობ, შეხამებულია ფილმის ხეივანელები და მფორმების ჩამოყალიბება.

კინოფილმის "ხეივანი ხურათიდან გამოსახული 'წერის მანერა', რომელიც ერთი შემოქმედებითი ნაწარმოების თავიხებურ აზროვანხეივანელებს ხახიათს ამყდავენებს. ამგვარად ხეივანი გამოსახვის თავიხებურება". (73). ხეივანელები ერთობის მიღწევა შეხამებულია გამოსახვის ელემენტების მრავალფეროვანების დროსაც, თუ თანაშემ-

ქმელი ხელოვნების სახეები ექვემდებარება წამყვანი ხელოვნების კანონსომიერებას.(74). ამდენად, კინოფილმი სურათის, სიწყვის, მუსიკისა და ხმაურის "ერთმანეთთან დაკავშირებული" ხელოვნება კი არ არის, არამედ (მომრავი) სურათოვანი გამოსახვა, რომლის ხამსახურში დგება ხმა. მხატვრული ნაწარმოები ორგანიზშია, რომელშიც უმაღლესი მრავალფეროვანება და მრავალფეროვანება იმით ხდება ჰარმონიული, რომ ყველა მიხი ნაწილი მიზანშეწონილადაა შეხამებული და ეყრდნობა ერთ ცენტრალურ წერტილს.(75). სტილისმეფყველების ამგვარი გაგების, ხუდ ცოცხა, ნაწილობრივ უარყოფად უნდა ჩაითვალოს იხეთი აზრები, რომლებშიც ხაზღვრები ხელოვნების ცალკეულ სახეებს შორის მიჩქმალულია. "არა ხაზღვრებია მთავარი ხელოვნების სახეებს შორის ამბობს სხვა შემხთვევებში ახე მჭერმეფყველი რულოფ არნჰაიმი არამედ ცენტრი...ოპერა ბევრი აღამიანისათვის აუცანელი, უგემოვნებო შერმაფროლიცია მუსიკასა და თეატრს შორის, და როცა მთავარი როლის შემხრულებელი რეჩიცაფიცვს ამბობს, ეს არის იხევე არახასიამოვნო, როგორც მოცეკვევე ქალის თამაში დრამატული მიმიკით... კარგი ხელოვანები მიიხსრავიან ხელოვნების სახეც ცენტრისაკენ"(76). ს.ეიშენშტეინი კი ნანობს, რომ კინემაფოგრაფიაში ჯერ კილევ გაფაწყვეტილი არ ყოფილა ხელოვნების ხინთეზის პრობლემა, რომელიც მიიხსრავვის ხელოვნების ცალკეული სახეების ხრუდ შერწყმისაკენ.(77). ინგა ბაძჭამე კილევ უფრო შორს მიღის: "კინონაწარმოებში ამბობს იხ - თითოეული სახეობა მოქმედებს პარალელურად, ან შერწყმულად, ანლა კონცრაპუნქტულად."(78). როგორ უნდა მონახო "ცენტრი" ხელოვნების ცალკეული სახეებისა, თუ მათ შორის ხაზღვრები არ იქნა გავლებული? "ხინთეზი" ხომ შემადგენელ ნაწილთა შეერთებაა, და განა შეხამლებელია ხელოვნების ცალკეული სახეების შეერთებით, რაც შემადგენელ ნაწილთა თანახსრუფლებიანობახაც გულისხმობს, სტილისტურად გამართული მხატვრული გამოსახვის შექმნა? ან ხელოვნების ცალკეული სახეების ერთმანეთზე პარალელური, შერწყმული თუ კონცრაპუნქტული შემოქმედებით როგორ უნდა შეიქმნას სტილისტურად შეკრული რომელიმე სახის ხელოვნება? კინოს, როგორც მხატვრულ გამოსახვას, "თავისი სპეციფიკური ენით"(ი.ბახჭამე) არახოლეს არ შეუძლია აამეფყველოს ხელოვნების სხვა სახეების მხატვრული ნაწარმოებები. კინოფილმი მეფყველებს სურათოვნად და რაც ამ მოძრავ სურათებშია ჩაქსოვილი - სიწყვა, მუსიკა, ხმაური თუ ფერი ახლენენ შემოქმედებას არა როგორც დიფერაფურიხ, დრამის, მუსიკის თუ მხატვრობის ნაწარმოებები, არამედ როგორც მოძრავი სურათების დაქვემდებარებული და განუყოფელი ნაწილები. კინოფილმში ყველა ეს შემადგენელი

ნაწილი ხიფყვა, მუხიკა, ხმაური თუ ფერი ითქვიფება მოძრავ ხურათებში იხე, რომ მათ მათი დამოუკიდებელი სახეობა უკვე არ გააჩნიათ. ეს რომ ახე არ იყოს, მაშინ ჩვენ საერთოდ აღარ შეგვძებლობდა ხელინხმეფყველებამაზე ღაპარაკი, ვინაიდან მაშინ ყოველი ხახის გამოსახვა ხელინხურად იქნებოდა არა მარტო შერმა-ფროლიფური, ე.ი. ორხეხვანი, არამედ მრავალხეხვანიც კი, რაც სიკვდილის განაჩენი იქნებოდა ხელოვნებისათვის საერთოდ. "მე ვამტყვიებ, რომ ხელოვნების ერთი ხახის მიზანი უნდა იყოს მხოლოდ ის, რიხთვისაც ის ერთადერთი და მარტო მოწოდებულია, და არა ის, რახაც ხელოვნების სხვა ხახები იხევე კარგად, თუ არა უკეთესად შექმნიან, ვიდრე ის". (79).

მახურული ნაწარმოების ხელინ განსაზღვრა მნიშვნელოვან სიმნიშვნელობაა დაკავშირებული, ვთქვათ, მხატვრობაში, პოეზიაში თუ მუხიკაში. მაგრამ ფილმის ხელინ განსაზღვრა უფრო გართულებულია იმით, რომ მასში ხურათი, ხიფყვა, მუხიკა და ხმაური ერთმანეთთან უნდა შედუღდეს, რომლის დროს მოძრავი ხურათების პირველობას ხამიშროება ექმნება. (80). ფილმის ხელინ გარკვევისათვის მნიშვნელოვანია მისი საერთო კონცეპცია, თემა, მინაარსი, ფორმა, გამოთქმა. თეორიკ ველეპოლი, მაგალითად, ხელინხმეფყველებას განსაზღვრავს ხამი ფაქტორით: ხუბიექტი - ობიექტი მელიუმი. "ხუბიექტია აპრობს ის შემომქმელი ხელოვნი, იმ დროს, როცა ობიექტად ბუნების ის ნაწილი გვევლინება, რომლის გამოსახვა ხელოვანს ხურს. ეს ობიექტი შეიძლება თავისთავად არხეობდეს და მეფყველებდეს ხელოვანის ფანჯარაში და არ არხეობდეს სინამდვილეში. და ბოლოს მელიუმს ვუწოდებთ ჩვენ მახალას, რომლის საშუალებით ეს ხელოვანი მის განზრახვას, ნაწარმოების შექმნას, ახორციელებს". (81).

მახურობაში, მაგალითად, მახალაა ზეითი, აქვარული, ფერადი ფანქრები, ნახშირი, ცარცი და სხვა. ეს მახალები მოითხოვენ ფექნიკურ მოხმარას იმიხათვის, რომ ხელოვანმა მათი საშუალებებით ობიექტის განზრახული წარმოდგენა გააღვიძოს მაყურებელში. და აქ მახალა და ფექნიკა ერთდება მელიუმში. ამ ხამ ფაქტორს შორის - თ.ველეპოლის აზრით - ადგილი აქვს ცვალეზად ურთერთგავლენას, რომელსაც ის ხქემაფურად ახე გამოსახავს:

1. ძლიერი ხუბიექტი სამსახურის გამწვევი ობიექტი-კარგი ფექნიკა.
 2. ხუხტი ხუბიექტი " " - " "
 3. " " - ხუხტი ფექნიკა.
 4. ძლიერი ხუბიექტი - უმნიშვნელო ხაგანი - კარგი ფექნიკა.
 5. " " - სამსახურის გამწვევი ობიექტი-ხუხტი ფექნიკა.
 6. ხუხტი ხუბიექტი - უმნიშვნელო ობიექტი - ხუხტი ფექნიკა.
- (82). როგორც ვხედავთ, დროს ფაქტორი ხუბიექტ-ობიექტშია ნაგუ-

ღიხმევი. არტურ კუჩერი კი ხშირდამწყველებას განხაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ოთხი ელემენტით:

ორი ზოგადი ელემენტი: პიროვნება და დრო და

ორი განსაკუთრებული ელემენტი: ხახე და მახალა.(83).

მართალია, ხშირდამწყველების ცნება,რომელიც შეიცავს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ოთხ ელემენტს, ერთი მთლიანობაა, ერთი ორგანიზმია, მაგრამ,ხშირდამწყველების არხს რომ ჩავწვდეთ, ხატარაა მისი შემადგენელი ელემენტების,ე.ი.პიროვნება-დროს, ხახე-მახალის, რამდენადაც შეხამებულია, განცალკევებული განხილვა.

"პიროვნება არის "გარკვეულ თვისებათა მქონე ცალკეული ადამიანი, ადამიანის 'მე', - ინდივიდი".(84). პირი არის მისი ყველა ნიშანდობლივობათა ერთობა, მისი განუმეორებლობა, მისი ყველა მოქმედებისა და გამოქმნის ერთობა. ამით პირის ცნება გადაღის პიროვნების ცნებაში, რაშიც იგულისხმება ადამიანის განსაკუთრებული ხიშიფე,ჩამოყალიბებულობა,პროლუქციულობა.(85).

ხელოვნება არის, როგორც გოეთე ამბობს, ხშირდამწყველის, პიროვნული ფორმის მიცემის ობიექტური ხამყარო, გონების ხამყარო, ვინაიდან ის მოღის გონებისაგან. ამასთანავე, როგორც თამაშ მანი ამბობს, მხატვრული გამოსახვა არის მნიშვნელოვანი, დარბაინდური, უმანკო და მხიარული.(86). ამავყარად,"ხშირდამწყველის ხიხუფთავე არის პირველი წინაპირობა ფილმური ქმნილების განხორციელებისათვის".(87). "ხშილი არის ადამიანი თვითონ"(89).

"ხშილი ეწოდება,ხაერთოდ, თავისებურებას ხეობიქცისა,რომელიც მისი გამოსახვის ხერხით, მისი მიმოხვრით და ხხვა ხრულიად გვაცნობს თავისთავს".(90). კინოხელოვნებაში "შემომქმედის ხშილდე შეიძლება დავარაკი მხოლოდ მაშინ, როცა ფილმი შექმნილია არა კოლექციის, არამედ ერთადერთი შემომქმედის მიერ. არაფერი არ ამყლავნებს იხე ნათლად - შექმნილია ფილმი შეკრული კონცეპციით თუ კომპრომიხით ვაჭრებს,ხეენარისხეებს,რეყინორსა თუ ოპერატორს შორის, როგორც ხშილი. ჩარლი ჩაპლინმა,მაგალითად, შეხძლო თავისი ხშირდამწყველის უკომპრომიხო განხორციელება იმიხლომ, რომ ის იყო ერთდროულად თავისი ფილმების ხეენარისხი, რეყინორი, მთავარი როღის შემხრულბელი და ხშირად მწარმოებელიც კი. ასეთხავე პირობებში მუშაობდა აგრეთვე ვაღღ ღიხნეი,რომელიც გარემოხფლიო მახალითაც არ ყოფილა შეზღუდული და შეეძლო გაყოლოდა მის განუხაზღვრელ ფანჯაზიას. ხშირდამწყვერად ის მიჯაჭვული იყო მხოლოდ მულტიპრიკაციური ფორმის ხატვით და ხაზვით ხამუალებთან.(91).

რუღღფ არნჰაიმი პიროვნული ხშირდამწყველის ბაზად თვღის ორ ფეხვს:

1. აღამიანის მიხრატებას მის გარემომდებარე ხაგნეი ახახოს ფოფოგრაფიულად. (გავში ქალაქზე ავლებს ორიოლე შერიხს და ამ-ბოხს: "უხაა მამა", ვინაიდან მას ამ შერიხებით მამის დახატვა ჰქონდა განზრახული. პრიმიტიულ ჭომებიხათობიან მარტვი ორნა-მენტი ნიშნავს "ბღვანს", "მჭერს", "ნადავლს").

2. აღამიანის პუნებრივი გრძნობა ხიმეჭრიხისა და წონახწრობისა, რმეღიფ, რგორფ ჩანს, ღრმადაა ჩაქხოვილი აღამიანის ბიოლოგი-ურ რაობაში. (92).

ჭეშმარიტი ხელოვანი, რმეღხან ხურს თავიხი ხაკუთარი ხელო-ის შექმნა, კი არ ამბობს "მე მხურს არა ჩემი თავი, არამედ ხა-განი გამოვხახო", არამედ ამბობს "მე მხურს დავახაბუთო, თუ რო-გორ გამოვხახავ მე მოცემულ ხაგანს ხხვა ხელოვანიხაგან გან-ხხვავებით". ხელოვანი აგრეთვე არ ამბობს "მე მიხდა მხოლოდ ჩემი თავის გამოჩენა, ხაგანი ჩემთვის ზარაობაა". ხელოვნეტი-ხაღმი ამგვარ მიღგომას მიყუევართ ამხურღამლე, ვინაიდან ობიე-ქში გვერღუვალე ფაქტორია მხაჭვრული ნაწარმოების შექმნაში. (93). მაგრამ პირღვენული ხეღი ქვენენბაა ეროვნული ხეღიხსა. "ერი ზრის აღამიანთა იხჭორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ერთობა, წარმოშობილი ენის, ჭერიღორიის, ეკონომიური გხოვრებინა და ფხი-ქიკური წყობის ერთობის ბაბაზე, რმღის გამოხაჭულევაა ვულგურ-ის ერთობა". (94). ამგვარად ეროვნული ხეღი ჯამია მოცემული ერის შვილთა პირღვენული ხეღეებისა. მაგრამ კინემატოგრაფიის ჭქქნიკური ხახიათის, კინოვაჭრობინა და კინოპროლექციის, ახე ვთქვათ, "ინტერნაციონალურიობის" გამო, კინოხურათში არხებითი ნაციონალური ხახიათი, ეროვნული ხეღი უფრო ნაკლებად იწეხს წინაპლამნზე, ვიღრე ხელოვნების ხხვა ხახეუბში. მაგრამ ეროვნუ-ლი, ნაციონალური ხეღი მიინე ხაკმარიხი ხიგხაღითაა ჩამოყალი-ბებული ხხვაღახხვა ერის კინოხელოვნებაში. ეროვნული ხეღის განხაბღვრინახს კი ჩვენ არ უნდა დავადგეთ იმ მღღარ გზახს, რმ ღროხს, ეპოქის, ხანის ხეღი გავიგიკვეთ ეროვნულ ხეღლთან. ერო-ვნული ხეღი ხხვაა, ღროხ ხეღი კი ხხვა. ერთიღიგივე ხეღი, ვთქვათ, რეღლიბმი (ფიღმში თუ ღიჭერაჭურაბში) ხხვაღახხვაგვარია ხეღიხჭურად ხხვაღახხვა ერში, ხხვაღახხვაგვარია აგრეთვე ღროხს, ხანის მიხეღვითაფ. ხშირად მხაჭვრული ღირებულეების კინოხურათუ-ბზე უფრო, უპრეჭენბიო გახართობი ფიღმების წარმატება თუ წარუ-მატებლობა ფარღახ ხღიან ამგვარი ფიღმების შემქმნეღეებისა და მაყურებღების არხებით ნაციონალურ დამახახაბათებულ ნიშანღობლი-ობახს. (94). განხაკუთრებით ნათელ მოხაბულობახ ამყღავენბს, მა-გალითად, ამერიკული ფიღმი. შეერთებული შხაჭეტი არის ქვეყანა, ხაღაფ გხოვრების ყვეღა ხჭერიბი ბაჭრობს ნორმეტი და მირითაღი

საზომი ერთეულია რიცხვი, და ფილმიც განვითარდა როგორც უაღრესად კვალიფიციური სამომხმარებლო ხაგანი. მისი ხარისხი განისაზღვრება არა იმდენად ეხთიკური ან მსოფლმხედველობითი მახშვლებით, რამდენადაც მაყურებლის გემოვნებით, რომელსაც განუწყვეტლივ და ბუნჯად ირკვევენ. ამის შედეგია ფილმების, ისე როგორც სხვა ინლუსტრიული ხაქონლის, ავჯლომაჭური წესით წარმოება: კარგად გახაყილი სიუჟეტებით, ნორმირებული ცხოვრების ახახებით და ნორმირებული კინოვარსკვლავებით. ამერიკულ კინოფილმებში ჭარობს დრამატული სჭრუქჭურა და რეალისტური სჭილი, ვინაიდან ამგვარ კინოსურათებს უფრო მეჭი მიმბილველობითი ძალა გააჩნია. ფრანგული კინოფილმების სჭილი კი, პირიქით, არის იდეიისა და მისი განხორციელების არა სჭიპირება, არამედ დახახიათება, არა ნორმები, არამედ ღიჟურენციულობა. ამიჯომ ფრანგული ფილმები შექმნილია არა საათის მექანიზმისმაგვარი სიზუსტით, არამედ თავისუფალი მსველელობით, რომლის დროს იფურჩქნება მხახიობის ოხჯაჯობა ფრანგული თეატრალური კულტურის ძველი სჭრაციის შესახამისხად. ინგლისური ფილმის ნაციონალური თავიებურობა, სჭილი ყოველთვის იყო დოკუმენჭურობა. ინგლისელი კინოსელოვანი მსოფლიოს ხელავს ფხიზლად ისე, როგორც ის არის და არა ისე, როგორც უნდა იყოს. გერმანული ფილმების სჭილი კი არის კინოსურათთა "პრობლემებით დაჭვირთვა" და, ზოგჯერ, აუჯანელი ხენჭიმენჯალურობა. მანალურობისაგან თავის დაღწევის მიზნით, კინოავჯორები იგონებენ ეზოჭერულ, "ხაილუმლოგითომოჯულ" ხახეობებსა და დაუჯერებელ სიჭუაციებს, და ყველაფერი ეს ისე ვრცლად და რეჭორიკულად ითხზება, რომ ვერ იქმნება დამაჯერებლობის შთაბეჭდილება. (95). იაპონური ფილმის სჭილი იაპონელთა ფიზოლოგიურ-ფხიქლოგიური რაობის ჯამია. უუძველესი კულტურული სჭრაციცა, რომელიც გააჩნია ამ ერს, გამოსჭვივის მისი ხელოვნების ყველა ხახეში. განსაკუთრებით მღიდარია იაპონელთა მიმიკური გამოსახვა, რომელიც, ზოგჯერ, მნიშვნელოვნად განსხხავდება სხვა ერის მიმიკური გამოსახვის ხერხებისაგან. მრავალთაგან ერთი მაგალითი: როცა ერთი იაპონელი მეორე იაპონეს ხელით ანიშნებს "ჩემთან მოლიო", ჩვენთვის ეს უფრო "წახვლახ", ვიდრე "მოხვლახ" ნიშნავს. ამიჯომ ამბობს რ. არნჰაიმი: "ხელოვნების ყველა დარგში არხეობს ინდივიდუალური და ნაციონალური შეზღუდვები და მათ მნიშვნელოვანი ზიანი არ მიუყენებია ხელოვნების კარგი ნაწარმოების გავრცელებისათვის". (96).

პროვინული სჭილის, ეროვნული სჭილის გვერდით, სჭილისმეყველების ცნების ელემენჯია დროს, ხანის, ეპოქის სჭილი. მართალია, "მხახვრული ნაწარმოები არხებოთად შეიძლება წარმოიშვას

ერთი გონიხა და გულისხვან", (97) მაგრამ აღამიანი წევრია ოჯახის, ხაზოგაღობის, ერის. ამიწომ აღამიანი პირმომ შვილიხა თავიხი ეპოქიხი "ხელოვნობიხი უჭიკიღროენიხი კავშირი აღამიანთან და ღროხთან გამოიხახეობა ჭენღენციურობაში. ჭენღენციურობა არიხ ღროხ განხაზღვრული ამოცანიხი გადაბარება", (98) და ვინაიღან "აღამიანიხი ჭვინში ბუნღოვანი აზრებიღ კი მიხი მაჭერიადური, ეპირიიულად განხაზღვრული ამოცანიხი და მაჭერიადურ ცხოვრებახთან დაკავშირებული ცხოვრებიხი პროცეხიხი უციღობღო ხუბღიმაჭეობიხ" (99), პიროვნულ, ეროვნულ ხეღიღში ჩაქხოვილიხა ღროხ, ხანიხ, ეპოქიხი ხეღიღი. გარკვეული მონაკვეთი ხაუკუნეებიხა, წღეებიხა, როღეხაღ ჩაიღე მოვღენახ, შემთხვევახ, პროცეხიხ აქეხი აღგიღი თავიანთ ანარეკლხი ნერგავხი მხაჭვრულ გამოხახავაშიღაღ. ცაღკუღ იხეღორიულ პერიოღებხი გააჩნღათ "თავიხი" ხეღოვნებიხი ხახეები, რომღეღებიღ პახუხობღენ მოცემული ღროხი მითხოვნებხი. პომეროხიხი ხაბერკნეტში იყო ზეპირი ეპოხი; მოგვიანებით, კლახიკურ ეპოქაში, ეხ იყო ანჭიკური ღრამა, ხეულჭურა, არქიეჭეჭურა. იმპერიეღორთა რომში ეხ იყო ხაციკო წარმოღგენები. რენეხანხმა მონახა თავიხი განხახიერება მიქღღანჯღოხი ხეულჭურებში და მხაჭვრობაში; შემღეღ ხიმიმიხი ცენჭრი გადაადგიღღა შექეხპირიხა და მოღიერიხი ხენანაღე. მე-19 ხაუკუნიხი ხეღოვნებიხი მოავარ ხახეღ იქეხა რომანი, ხოლო მე-20 ხაუკუნიხი ხეღოვნებაა ფიღმი. (100).

ღიღი იხეღორიული ხეღიღიხი ფორმები წარმოიშვენ თანღათანობით გემოვნებიხი, იღოლოგიკიხი, ეპოქათა ცხოვრებიხი რიჭმიხა და ხაზოგაღობრივი ფორმებიხი ხაფუძვეღე. ამ ეპოქაღღორიხეღორიული ხეღიღიხი ხახეებიხი ერთობღივი ხახიათი და კანონზომიერიება პირვეღღად ნათელი გახღა შემღეღ, იხეღორიული პერსპექტივით. "კვაჭროჩენეღოხი" (Quattrocento) იჭაღიღღმა ოხეხაჭეღმა არ იფოღენ, რომ იხინი ქმნიღენ რენეხანხიხი ღიღ ხეღიღი. იხინი ციღობღენ, ყოვეღგვარი ამბიციებიხი გარეშე, ანჭიკური ბერკნეტულ-რომაული ხეღოვნებიხი წაბაძეახი. ხეღიღიხი შეგნება განვითარღა უფრო ნეღა, ვიღრე თვით ხეღიღი. უეჭვა, ჩვენხი ღროხაღ გააჩნია თავიხი ჩამოყალიბებული ხეღიღი, რომეღიღ მყღანვეღება ჩვენხი გემოვნებაში, ჩვენი ცხოვრებიხი ყაიღაში, ჩვენხი ჭანხაგმეღში, ჩვენხი ყოფაქეღვაში; და თუ ჩვენი ცხოვრებიხი, ჩვენი ხეღოვნებიხი ხურათოვანი ფორმები ჩვენი ღროხი გონხი არეკლავხი, მაშინ ფიღმიღ არეკლავხი მახი. (101). ამიწომ შეიკღება ითქეახი, რომ ყოვეღი აღამიანი (პიროვნება) მხოლოღ ათი წღღიწაღი აღრე ან გვიან დაბაღღეღული (ღრო, ხანა) გახღეღობღა, რაღ მიხი განაოღღებახა და მოღვაწეობიხი გამომყღღვენებახი ეხეღა, ხრულიღდ ხხვა. (102). ყოვეღი აღამიანი არიხ მიჯაჭვეული მიხი ღრომეღ შინაარხობრივად, ხეღიღიხეღრად, მაჭერიადურიად. (103). ამი-

ცომ პიროვნებისა და დროის სხილი ერთი მთლიანობაა, რომლის დროს ცალკეული ხელოვანების სხილის ქვეცნებაა ეროვნული და დროის სხილები. რა თქმა უნდა, რომელიმე სხილს შეუძლია ეროვნული ხაზღვრები გარდალახოს, როგორც ეს არაერთხელ მოხდა ხელოვანების ინსტორიაში, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც განსხვავებაა ცალკეული ერის სხილებში, ცალკეული ხელოვანების სხილებში, რაც იმას მოწმობს, რომ არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, თუ შეიძლება ახე ითქვას, "ინტერნაციონალური" სხილი.

ფილმის სხილისმეწყველეების ორი ზოგადი ელემენტის - (პიროვნება(ეროვნება), დრო) - გვერდით არხეპითია ორი განსაკუთრებული ელემენტიც: ხელოვანების ხახე და მისი მახალა. ხელოვანების ხახე ხინამღვილეს ახახავს თავიხებური ფორმით; ეს ნიშნავს მოვლენათა არხეპითი, ციპობრივი მხარეების მხაფურულ ახახვას კონკრეტულად გრძნობალი ფორმით. ხელოვანების ხახეა გამოსახვის ხელო, რომელიც ეყრდნობა მისი ხაკეთარი მახალის კანონზომიერებას. ხელოვნებაში კი მახალა არის მხაფურული გამოსახვის მაფერიალური ნივთიერება, რაც ხატორა მხაფურული გამოსახვის შეხაქმნელად. მხაფურული გამოსახვის სხილი "ახხხნება როგორც ჩვეულბაქქეული თვითშეთავხება მახალის შინაგან მოთხოვნახთან, რომელშიც შექმნელი თავის ხახეობებს ნამღვილად ქმნის, მხაფვარი მახ შეხახელავს ხლის.(103). ამგვარად, სხილი არის განსახიერების ხერიხი, რომელიც მისი მახალის თვიხებებს იხვეე მიყვება, როგორც მოცემული ხელოვნების ხახეხ. "სხილის ნაკლოვანება არის ხელოვანის ან უუნარობა, ანდა ხუბიქჭური თვითნებობა".(104).

ხელოვნების ხახეხ, არხხ, სხილხა და კანონზომიერებას განსაზღვრავს ის მახალა, რომლისაგან იქმნება მოცემული ხახის მხაფურული გამოსახვა. მართალია, მხაფურული ფორმა შეიძლება გააჩნდეს შერმაფროდიტულ მხაფურულ გამოსახვასაც, მაგრამ არა სხილი. სხილისმეწყველეების ცნება, სხილი მოითხოვს მხაფურული გამოსახვა შექმნილ იქნახ ხელოვნების მოცემული დარგის მახალის კანონზომიერების ხაფუძველზე და არ უნდა შეიჭრახ ხელოვნების ხხვა ხახის კანონზომიერების ხელოში. ვინც ხელოვნების ერთი დარგის მხაფურული გამოსახვის შექმნახ შეეცდება ხელოვნების მეორე დარგის კანონზომიერებით, ის არა მარტო არღვევს მხაფურული გამოსახვის ხაერთო კანონზომიერებას, არამედ ვერახხლავს ვერ ჩაწვდება ვერც ერთი მათგანის არხხაც. ეხახ სხილისმეწყველების, სხილისმეწყველეების ცნების ამოხავალი ღებულება, რომელშიც თავხ იყრის მხაფურული ნაწარმოების შექმნის ოთხი ელემენტი პიროვნება(ეროვნება), დრო, ხახე და მახალა.

3. ფილმის მუცყველების მუთლი

"ათახურ იქნა ფილმის კანონზომიერება, ღრამაფურგია, მონ-
ფაეის პრინციპები, მიხი ღინამიური ხაიღუმლობანი ჩამოყალიბე-
ბული, მაგრამ გეღუმლოღის ღუნჭი, იხე როგორც ნიაგარას ფაღღე-
ბი, ამხხვრევს ამგვარ ბორკიღებს ღა ღახცინის ყოვეღგვარ თეო-
რიახ". (105). თეორიის ამგვარი უარყოფა მაგონებხ მუფისფოფელ-
ის ხიფყვებხ -

"Grau, teurer Freund, ist alle Theorie

ნანგრისფერიია, ძვირფახო მეგობარო, ყვეღა თეორია,

Und grün des Lebens goldner Baum".

ღა მწვანე გხოვრების იქროხ ხე". (106).

რა თქმა უნღა, არ ვიზიარებ თეორიის ამგვარ (მუფისფოფელურ) უგ-
ულღებღყოფახ. ფიღმის თეორია, ფიღმისმუცყვეღება, მართაღია,
ღღეხახ თავიხი ჩამოყალიბების პროგეხპია, მაგრამ მიხი ძირითა-
ღი, ეღმემენჭარული კანონზომიერების შეგნომა შეხაძღღებღია. ფიღ-
მის ძირითაღი ხაფუძვეღი, ბაზა, - როგორი მოუღღღენღღობის წინა-
შეგ არ უნღა ღააყენოხ იხ ფექნიკამ, - "მოძრავი ხურათები" ღა-
რჩემა უგვეღღი, ვინაიღან ფიღმის ამ ბაზის მოხპომა უღრის თვიო
ფიღმის მოხპომახ.

ფიღმის კანონზომიერების ჩამოყალიბებოხახ ვვეღვა-ძიებოხ
გენჭრში უნღა იღგეხ ვინემაფოგრაფიის იხ მხაფვრული ღა არამხა-
ფვრული ნაწარმოებები, რომღებოგ შეიქმნა ღღემღე. მაგრამ თეო-
რიო-პრაქტიკოხ თუ პრაქტიკოხ-თეორიოხ ერთი მთღიანობაა, რომღის
ღროხ ხრულიაღ შეხაძღღებღია, რომ თეორიოხ უხწრებღღეხ წინ პრაქტი-
კახ. მაგაღითაღ, როგორც ავღნიძნეთ, აღამიანის ხურვიღი შეექმ-
ნა "მოძრავი ხურათი" იხე ძვეღია, როგორც თვიო ხურათის შექმნ-
ის ხურვიღი. აქეღან "მოძრავი ხურათიხ" "თეორიოხ" არხებობღა
ჯერ ვიღვე იმ ღროხ, როფა მიხი პრაქტიკული განხორციეღებოხ
ხამუაღღბანი უგნობი იყო. ეხ ფაქტი ვი აღახფურღებხ იმახ, რომ
თეორიოხ შეიძღღება ჯერ აღიბაღოხ, შეიქმნახს ჰიპოფეზოხ ღა შემღეგ
მოხღღეხ მიხი ექსპერიმენჭაღური ღამჭვიგემა (ან უარყოფა). ამი-
ფომაა, რომ მარჭო ღღემღე შექმნიღი მხაფვრული თუ არამხაფვრული
ფიღმებოხ თეორიული შეხწავღით ვერ ღაკმაყოფიღღება ფიღმისმუც-
ყვეღება; მახ, როგორც ყოვეღ ხხვა მუგნიერებოხ ღარგხ, ეხაჭი-
როგოხ ექსპერიმენჭაღური ვვეღვა-ძიებოგ. პრაქტიკოხ ახრულებხ
თავის ფუნქციოახ მხაფვრული თუ არამხაფვრული ფიღმებოხ შექმნით,
თეორიოხ ვი, ეხთეფიკოხ ფარგღემში, გღღღობხ შექმნიღის შეგნობახ
ღა მიხვან ხაერთო ხფიღისფური ღახკვენებოხ გამოფანახ, რაგ უგი-
ღობღოღ ბიძგხ აძღღევხ ვინემაფოგრაფიის განვითარებახ. აქეღან
იჭრება ფიღმის ეხთეფიკურ-თეორიულ-ხფიღისფური გამოკვეღევის
უაგიღღბღობა.

"ვათედრის პროფესორებსა და მუნჯი ფილმის თეორეტიკოსებს" გოფფრიდ მიულერი უწოდებს "გონის აკრომატებს" და ამბობს, რომ "ღარამაჭურავი კანონები მარალიულია" და ხაერთოთ თეატრში, ფილმში, რადიოპიესაში. ის აღმერთებს პრაქტიკას და უარყოფს სტილისტური საზღვრების არსებობას თეატრს, ფილმსა და რადიო-პიესას შორის. (107). "არ არსებობს მყარი კანონები - ამბობს კაროლ რიდი -, თუ როგორ უნდა შეიქმნას ფილმი. ყველა წესი, რომელიც ჩამოაყალიბებს, ისევე იქნა დარღვეული. ჩემთვის თუ ხაერთოდ რაიმე წესი არსებობს, ესაა ხურვილი ჩემი ფილმები გხოვრებ-ახთან ახლოს იყოს და ნამდვილად აღამიანებს ახახავებს." (108). იგორ სტრავინსკი ვი ამბობს, რომ ხელოვნების თეორიული განსაზღვრა არა მარჯო გამოუხადებარია, არამედ შეიძლება ხელშემშლელიც იყოს ხელოვანისათვის. (109). ლეონარდო და ვინჩი საწინააღმდეგო ამრიხაა: "იხინი, რომელთაც პრაქტიკა მოხწონთ მუგნიორების გარეშე, არიან მენავეები, რომლებიც მოგზაურობენ საჭეხა და კომპახის გარეშე. იხინი არახოლეს არ არიან დარწმუნებული იმაში თუ ხათ მილიან. პრაქტიკა უნდა ეყრდნობოლეს თორიას". (110).

თორია-პრაქტიკა ორი ფაქტორია, რომლებიც ხაჭირთა მხავერული ნაწარმოების შეხაქმნელად: პირველია რაგონალური, მეორე ვი ირაგონალური. პირველი შეიძლება შეიხნავლოს აღამიანმა, მეორე ვი არის "ღვთიური ჭალანჭი". (111). თავითთავში დარწმუნებულ ჭალანჭებს ვი ეგონათ, რომ მათ შეუძლიათ, მათს განხაზღვრულ წარმატებებზე დაყრდნობით, იხაზრონ და დაყყრნონ მხოლოდ მათს გამოგდილებას. ეს ხელოვანები ივიწყებენ, რომ ჭალანჭი "მიითხოვს ხელოხნურ ხერიოზულობას", ე. ი. ჯერ ხაჭირთა ხნავლა, გამოხახვის ნაწილების ერთმანეთთან შეთავხების ცოლნა, რომ შეხბლონ რაიმე დილის შექმნა. ყოველი ხახის ნაწარმოების შექმნას წინ უნდა უხწრებლეს გრამატიკული კანონების შეხნავლა. კანონები ხელოვანისათვის, ისე როგორც გრამატიკა მწერლისათვის, ისეთ ჩვეულებრივ ხავუთრებად უნდა იქცეს, რომ მან იხინი ყოველგვარი ძალდაჭანების გარეშე უნდა გამოიყენოს შემოქმედებით მუშაობაში. (112). "ვინიდან ჭალანჭის ორიგინალურობა გენიის ერთი (მაგრამ არა ერთადერთი) არხებითი დამახახიათებელი ნაწილია, თხელი ჭკუის მქონენი, რომლებხაც უკეთესად არ შეუძლიათ თავის გამოჩენა, ფიქრობენ გაფურჩქნული გენიოხებია, თუ უარს იყყვიან ხკოლის ყველა იძულებით წესხზე". (113). ხელოვნებაში ვი ხელოხნობა ხდება ფორმალბად, რაც შაბლონურ ხახიათს ღებულობს.

ფილმის კანონზომიერება რომ შეიგნო, ამიხათვის ხაჭირთა მიხი შემადგენელი ნაწილებისა და ხაშენი ელემენტების, მათი თავიხებურობათა, შემოქმედების ძალთა და შეხაძლებლობათა ცოლ-

ნა. "ორგანიზმი რომ შექმნა, ეს მოთხოვს უნარიანობას მისი შე-
მაღვენელი ნაწილები და ხაშენი ელემენტები იხე გამოიყენო და
განაღვაო, რომ მათი თავისებურობანი და მოქმედების ძალა მიზა-
ნშეწინილად და ჰარმონიულად მოქმედებდენ. ამასთან ერთად, რა
თქმა უნდა, გვერდაუვალია აშენების კანონებისა და წესების შე-
ქმნა. იგივე ითქმის ორგანიზმ 'ფილმზე'".(114).

კინომატოგრაფიაში, ამგვარ ფრანსუა ჟრუფო(მე ვიყყოლით
კინემატოგრაფიაში ხაერთოდ), არხებობს ორი ძირითადი ტენდენცია,
რომელთა ამოხაველი წყაროა -

1. ლუი ლუმიერის და 2. ყორყ მელიე. ლუმიერმა გამოიგონა კინემატო-
გრაფია და შექმნა კინემატოგრაფიის პირველი ლოკუმენტური ხელი.
ის ქმნიდა ცხოვრების ფილმურ ლოკუმენტაციას იხე, როგორცაა
თვით ცხოვრება. გარემოსფილის ვიზუალური ხიშუხე, ფოტოგრაფიული
ახახვა, უარის თქმა ინტერპრეტაციასა და რაიმეს გამოგონებაზე-
აი ლუმიერის ფილმური მხოფილი. ყორყ მელიე კი რადიკალურად შო-
რდება ჩვენთვის ვარგად ცნობილ და შეჩვეულ გარემოსფილის და
ქმნიდა ავტონომიურ, ხელოვნურ(მხატვრულ?)ხამყარობს, რომელხაც
არაფერი ხაერთო არ ჰქონდა რეალობასთან.(115). ენო ჰაფლახ
კინემატოგრაფიაში ხელვას ვილევ შეხამე ტენდენციას, რომლის
წარმომადგენლად ის ინვლიხელ კინოპიონერს ჯიიმს უილიამსონს
თვლის. მან პირველმა გამოიყენა მონტაჟი და ხელთა ცვალებადობა
ფილმში და მოვლენა გამოხახა იხე, რომ შექმნა თვისობრივად ხრუ-
ლიად ახალი რამ. უილიამსონის გამოსახვის ეს ხერხი - ჰაფლახ
აზრით - ვი არ ყოფილა ლუმიერის მეთოდის მხოლოდ განვითარება,
ან ლუმიერისა და მელიეს მეთოდთა ერთმანეთთან შერწყმა ან დაა-
ხლოება, არამედ თვისობრივად ახალი გამოსახვის ხერხი. ის ცლი-
ლობდა, რეალობის ინტერპრეტაციის გზით, ხელოვნური,მხატვრული
რეალობის შექმნას, რომელიც ცნობილი გარეხამყარობს ილენტიურობის
შეხებულებას ქმნიდა. კინემატოგრაფიის ეს ხამი ტენდენცია -
ლოკუმენტურობა(ლუმიერი), არარეალობა(მელია) და ხელოვნური(მხა-
ტვრული) რეალობა - ცალკვადვე შეხაბამება ფილმის გამოსახვის
უნარიანობის ერთ განსაკუთრებულ შეხამლებლობას.(116). მაგრამ
მხატვრული ფახოვანება შეხამლებელია შეიქმნას მხოლოდ მაშინ,
როცა ფილმში "ხინამღვილე მალღება ხელოვნების ხინამღვილის ლო-
ნემდე".(117). ამღენად, უფრო ზუხცი იქნებოდა კინემატოგრაფიის
ტენდენციითა ორ ამოხაველ წყაროდან, ხახელდობრ მხატვრულ და
არამხატვრულ წყაროდან განხაზღვრა.

ღ.მოჰოლი-ნაღის აზრით, მოძრავი ხურათების პირობელმა მთელი
მათი კომპლექსურობით რომ შეიგნო, ამიხათვის ხაჭირთა ფილმის
ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი კომპონენტების განხილვა.ეხენია

1. ოპტიკა (ვიზუალურობა), 2. აკუსტიკა (ხმა) და 3. კინეტიკა (მოძრაობა). (118).

ბ. ეიზენშტეინი კინოთეორიის შენობას ანტიკური წაძრის ფორმას აძლევს, რომელზედაც ღრობა ფრიალებს წარწერით "კინოს მეთოდი", ხოლო ხაშირკველზე კი ვკითხულობთ "ლიალექტიკური მეთოდი". მთელი ამ "წაძრის" შემადგენელი ნაწილები აღწერილი აქვს შემდეგნაირადა: "კინოს მეთოდი:

- | | |
|--------------------------|--------------------------------|
| 1. ხოლოლოგია, | 7. მიზანხედავა, |
| 2. ტექნიკა, | 8. მონწყაყი, |
| 3. ხელოვნების ფილოსოფია, | 9. მიზანკადრი, |
| 4. გრძნობითი აზროვნება, | 10. კომიკურობა, |
| 5. პათოსი, | 11. აღამიანის გამოსახვა, |
| 6. სახეობა, | 12. ლიალექტიკის მეთოდი. (119). |

კინოს მეთოდის ამ "შენიშნაში" შეუძლებელია კვლევის რაიმე მიღგომის, ან ხერხის, ანდა სისწემის მონახვა.

ბ. შვონიჩევი კი ფიქრობს, რომ ფილოლოგია ხედასხედა დინგიპინის მეთოდებს ერთმანეთთან ათავებებს და ქმნის მათ კომბინაციას. მათგან წინაპლანზე გამოდის ხამი პროექცია:

1. კომპილაციური მეთოდი, ე.ი. ნაშრომის შექმნა ხევიხი ნაშრომების გამოყენებითა და თავმოყრით, რის შედეგად იხ მოკლებული ორიგინალობას. კომპილაციური მეთოდის საფუძველზე შექმნილ ნაშრომის მაგალითად იხ თვლის მხოფლიო კინოისფორიის დამუშავებას.
2. შედარებითი მეთოდი, რომლის დროს ნაშრომში პარალელია გავლებული კინოსა და ლიტერატურას, თეატრს, მუსიკასა და სახვით ხელოვნებას შორის.
3. "შუხსი" მეთოდი, რომლის დროს განხილულია პროლექციის ხილილე, ფილმის გაქირავეების, ვაჭრობის, რაოდენობა და თვიხების, ხანგრძლივობისა და ხხვა საკითხები. ყველა ეს კვლევა-ძიება ეყრდნობა "შუხს", ე.ი. სტატისტიკურ ფაქტებს.
4. ტექნიკური მეთოდი, რომლის ავტორია ინგლისელი გ. პრაუნი. ამ მეთოდით ანღენენ უნობი კინოლენქის ნაწყვეტის ემუღიის ქიმიური ანალიზით კადრის მხაფვრული და ტექნიკური ელემენტების განხაზღვრას, როგორივდა, მაგალითად, ფილმის ახაკის, პროლექციის ადგილის, ავტორების გამოღნობა და მიხი ადგილი კლასიფიკაციის სისწემაში. ანალოგიური მეთოდი შექმნა ჩეხმა მ. ფრიდმა, რომელიც კვლევის ფენქრში აყენებს კინოლენქის ნაწყვეტის შინაარსის გამოკვლევას.
5. ხოლოლოგიური მეთოდი, რომლის ფენქრში დგას კინომაყურებლის ხოლოლოგიური ექნვერიშენქები კინოლარბაში.
6. ებთექტიკური მეთოდი, რომელიც ხწავლობს კინოსურათის შეგრძნე-

ბახ, მის ილერ და მხაჭვრულ ფორმებს, მის დამოკიდებულებას ხინამდვილებთან და მშვენიერებასთან.(120).

ხ. ზონიჩიკვი ფილმის დახასიახიათებლად საჭიროთ თვლის მისი ექვხი ნიშანდლოლობის ფუნქციის შეხწავლახ: ფილმი როგორც -

- | | |
|---------------|-----------------------------|
| 1. ენა, | 4. კომუნიკაციის ხაშუალეზა, |
| 2. ხელოვნეზა, | 5. ჭექნიკური მოწყობილოზა და |
| 3. ხაქონელი, | 6. აღზრდის ხაშუალეზა. |

ფილმის შეხწავლა კი ხლეზა მეცნიერეზის ხხვალახხხვა ხფეროლან:

1. ეხთეჭკია ხწავლოზხ ფილმხ, როგორც მხაჭვრულ გამოხახხვახ,
 2. ეკონომიკია ხწავლოზხ ფილმხ, როგორც ხაქონელხ,
 3. ხოცილოლოგია და ფიქლოლოგია ხწავლოზხ მახ, როგორც მახობრივი კომუნიკაციის ხაშუალეზახ,
 4. ჭექნიკია ხწავლოზხ ფილმხ, როგორც ჭექნიკური პროცესის შედეგხ,
 5. პედაგოგია ხწავლოზხ ფილმხ, როგორც აღზრდის ხაშუალეზახ, და
- ა. შ. "ხპეციალური დარგეზის ცოლნის მხოლოდ ჯამი შეალეგენხ ფილმოლოგიახ, ფილმისმეცნიერეზახ" (121). უფრო ზეხცი იქნეზა თუ ვიჭყვიოთ, რომ "ხპეციალური დარგეზის" ცოლნის ჯამია ფილმისმეჭყველეზა, ფართო გაგეზით, იმ წინაპრობით, თუ თვით ფილმისმეჭყველეზა, ვიწრო გაგეზით, არა მარჯო თვითონაა აუცილონიური "ხპეციალური დარგი", არამედ ამ "ხპეციალური დარგეზის" მეოლოთა განუყოფელი ნაწილი. ფილმისმეჭყველეზის მეოლოდი, ე. ი. ვვლევის ხერხი მოითხოვხ შეხახწავლი ხაგნის ვვლევაძიეზისხათვის ხაჭირო ხიხციმახ. ამიხათვის კი ჯერ ხაჭიროთა გამოხახვვლევი ხაგნის ბაზის განხახლერა.

"ფილმი", ე. ი. კინოფირი, ლენცი არის ის პირველადი მახალა, რომელიც მის ერთ გვერდზე აღბეჭდავხ ხურათთა რიგხ, ხოლო გვერდით განლაგებულ ზოლზე ხმახ, ე. ი. სიჭყვახ, მუხიკახა და ხმაურხ. კინოპროექციის აპარაჭის მეშვეობით, ხურათთა ეს რიგი მოძრაოზხ (ხეკუნდში 16 ან 24 ხურათი) და ახე იქმნეზა "მოძრავი ხურათეზი". ამგვარად ფილმისმეჭყველეზის ბაზია მოძრავი ხურათეზის შექმნიხა და ლემონხცრაციის ოთხი ფაზა:

1. ფილმის ხიჭყვიური ფიქხირეზა, ნოჭეზიხა თუ ეხვიოთა ჩათვლიოთ:
- ა) ილენიხ, ხიუჟეციხ თუ ხცენარის დაწერა-შექმნა,
 - ბ) მუხიკის დაწერა,
 - გ) ხმაურის განხახლერა,
 - დ) ლეკორაციეზის ნახაზის შექმნა,
 - ე) კოხციეზეზიხა და გრიმის ეხვიეზის შექმნა,
 - ვ) მხახიოთთა შერჩევა,
 - გ) ზუნეზრივი გალახალეზი აღგილეზის შერჩევა,
 - თ) წარმოეზის დაფინანხეზის, გაქირავეზის განხახლერა და ხხვა.

2. კინოსურათის შექმნა, რაც არის ჯამი კინოფილმის წარმოების ყველა საფეხურისა მზა კინოსურათამდე.

3. კინოსურათის ლემონსტრაცია კინოთეატრებში თუ სხვაგან, და

4. "გამოძახილის" კვლევა-ძიება, ე. ი. კინოკრიტიკის თუ ხაზგაბლო-ებრივი ორგანიზაციების აზრთა ყოველმხრივი შეხწავლა.

ამგვარად, მოძრავი ხურათებია ფილმის დამოუკიდებელი გამოხახვი-ის ხაშუალება და ხწორედ ეს ფილმური მოძრავი ხურათები უნდა იღ-გეს ფილმისმეფყველების ცენსურში, ან, უფრო ხწორად, მოძრავი ხუ-რათები არის ფილმისმეფყველების ამოხავალი წერტილი. ამით კი ჩვენ მიველით ფილმისმეფყველების გულთან, რომლისაგან შეხამლე-ბელია ფილმის ყველა ყველს ახპექსის შეხწავლა. ფილმი კი არ არის, როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ, ლიყვარული ნაწარმოები პლიუს მხახიობის ფექნიკა პლიუს რეჟისორის ხელოვნება პლიუს ლე-კორაცია პლიუს კომპოზიციონ-ოპერაციონ-მხაფვირის ოხვალუმა, არა-მედ სრულიად ახალი შეგრძნებითი განხახიერება, რომელსაც გააჩ-ნია თავისი ხაკუთარი არხებითი განხაკუთრებულუმა და ზეგავლენა. ამიყომ ფილმისმეფყველება თავისთავში ათავხებხს ყველაფერს, რაც ფენომენის "ფილმის" ცნებაში თავხლება.

ფილმისმეფყველების შემადგენელი ნაწილია ფილმის იხტორია, რომლის ღროს ხაზგახმით უნდა აღინიშნოს, რომ მისთვის იხევე მნიშვნელოვანია კინოხელოვნების იხტორია, როგორც ფილმის პუბლი-ცისფური, ე. ი. არამხაფვირული ფორმების იხტორიაც. ამგვარად, ფილ-მისმეფყველება თავისთავში ათავხებხს ფილმის ყველა ფორმაც, რომ-ელთა ჩამოყალიბება შეხამლებელია ოთხ ჯგუფად:

1. მხაფვირული კინოსურათები,

2. არამხაფვირული კინოსურათები,

3. ექხპერიმენციალური ფილმები და

4. კინომოყვარულთა მიერ შექმნილი ფილმები.

ფილმისმეფყველება არ შეუძლია არხებობლებს კინოპრაქტიკის გა-რეშე. მას უნდა გააჩნდეს "ხელშეხახები" მახალა, როგორც ხელო-ვნების იხტორიაც თუ თეაფვირისმეცნიერებას. და ფილმისმეცნიერებ-ის ახეთი შეხახწავლი მახალაა თვით კინოსურათები, რაშიც თავხ იყრის კინოფილმის შექმნის ყველა პროცეხი. ფილმისმეცნიერებამ, იხე როგორც ყოველი სხვა დარგის მეცნიერებამ, ექხპერიმენციალუ-რი სიშუხტით უნდა განხაზგვიროს ფილმის ყოველი მხარე. ამიყომ ყოველ ამრს, ყოველ ღებულებას, ყოველ თეზისხს, ყოველ თეორიულ განხაზღვრახს წინ უნდა უხწრებლებს ექხპერიმენციალური დახახუთება, რომლის ხაშუალებახს უნდა იძლეოდენ ღღემლე შექმნილი კინოსურათ-ები, ექხპერიმენცები. ამიყომ ფილმისმეფყველებახს არ შეუძლია გვირდი აუაროს ფილმური ექხპერიმენცების ჩაფარებას, რომლებითაც

შეხადლებელია ფილმური გამოსახვის ჯერ კიდევ შეუწმობელი შეხადლებლობების აღმოჩენა ან ამ მიმართულებით გზის გაკავება.

ფილმისმეფუყველების კვლევადიების ხფეროში შეღის აგრეთვე კინომოყვადურთა შემოქმედება. რა მდარე ხარისხისხაც არ უნდა იყონ კინომეფუყვადურთა კინოფილმები, ისინი ისევე ძვირფასია ფილმისმეფუყველებისათვის, როგორც ფილმის მხაფვრული თუ არამხაფვრული ფორმები. კინომოყვადურთა ფილმებიც მოცემული ღროის, მოცემული ხაზოგადობრივი წეხყობილების, მოცემული ურისა და "ხელოვანის" პირმშო შეიღია, რომლებითაც ისევე შეხადლებელია არხებული ხინამღვიღის შეწნობა, როგორც "პროფეხიული" მხაფვრული თუ არამხაფვრული ფილმებით.

ექსპერიმენფუყადურ და კინომოყვადურთა ჯგუფებს შეუძლიათ ღიღი ხამხახურის გაწევა ფილმის, როგორც გამოსახვის ახალი მეღეუმისათვის:

1. მათ შეუძლიათ ისეთი იღეები, მანუხკრიპფეები თუ ხეენარები, რომლებიც ამა თუ იმ კინოპროღექციამ არ მიიღო ხხვადახხვა მიშეშების გამო, ღადგან მათი შეშლეღელი ფინანსიური და ფექნიკური ხაშუადებებით. ამით მათ შეუძლიათ არა მარფო ხელი შეუწყონ ფილმური გამოსახვის ახალი გშების ძებნახ, არამედ ამავე ღროს ნათელ ჰყონ "კარგი" მხაფვრული ფილმის პირღადპირპროპორციული არ არის ღიღი ფინანსიური ხახხრები.

2. მათ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ ისეთი იღეების, მანუხკრიპფეების თუ ხეენარების ფილმური განხორციელება, რომლებიც ყვეღაშე უფრო ეხმარება მოცემული ღროის ხუღისკვეთებას, ან ხინამღვიღის იმ მხარეებს, რომელთა გაშუქებას "ოფიციადური", ე. ი. "პროფეხიული" კინომწარმოებლები, ხხვადახხვა მიშეშების გამო, გვერღს უვღიან.

3. მათ შეუძლიათ ახაღგაშრღობის რაბმა ცხოვრების ყოვეღღიური პრობლებების ფილმურ ახახვა-გაშუქებაში, რომ ბჭობა გაჩადღეს როგორც ფილმური გამოსახვის ახალი ხერხების, ისე ხინამღვიღეხთან მიხი ღამოვიღებუღების ხფეროში.

4. მათ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ ე. წ-ღი "ავფორების ფილმის" შექმნახ, ე. ი. ისეთი ფილმების შექმნახ, რომელთა ხეენარისფერი, რეფიხორი ურთოღადიგევე პირია, რომელხაც შეხადლებლობა გააჩნია უკომპრომისოღ შექმნახ ფილმი ისე, როგორც მახ პირადაც მიაჩნის ხწორად, ხხვა პირის ყოვეღგვარი რარევის გარეშე.

5. მათ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ ფილმის ფექნიკური ექსპერიმენფუყების რაფვარებას, შეხაფერი უმაღღეს ხახწავღებლებში, რომღის ღროს ფექნიკა იმღენად უნდა მოქექეს კვღევის გენფრში, რამღენად ის ფილმური გამოსახვის ახაღახალი შეხადლებლობების აღმოჩენა-ჩამოყადიგებას ეხახხურება.

ნ.ურთაღერთი, რასაც თავი უნდა აარიღოს ექსპერიმენტალურმა და კინომოყვარულთა ჯგუფებმა - ეხება "პროფესიული" კინოწარმოების წამაძევა. ამ ჯგუფებს უნდა აინფერესებდეთ არა იმის გამოკრება, რაც კინოინფორმამ უკვე მოგვცა, არამედ გამოსახვის ახალი გზების ძებნა ფილმის ყოველ სფეროში.

ფილმისმეცველებმა - ფართო გაგებით - კი ირკვევს ფილმის ფილოსოფიურ, ხოლოლოგიურ, ინფორმულ, ეკონომიურ, იურიდიულ თუ ცეკნიკურ მხარეებს. მაგრამ ფილმისმეცველებას არ შეუძლია დაეყრდნოს, მაგალითად, მხოლოდ ხოლოლოგიური კვლევის მეთოდს, თუ ხოლოლოგი იკვლევს ფენომენს "ფილმს". ხოლოლოგია, მაგალითად, არის მეცნიერება, რომელიც იკვლევს საზოგადოებრივ სინამდვილეს, რომელშიც თავმოყრილია ადამიანები და ცხოვრობენ. იმ იკვლევს საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალფეროვან გამოვლინებებს, როგორც, მაგალითად, ერს, ცოდვას, ხალხს, ფენას, კლასებს, ოჯახს და სხვა. მაგრამ როცა ხოლოლოგი, მაგალითად, იკვლევს კინომამყურებელს, მიხთვის აუცილებელია ფილმისმეცველების კვლევის მეთოდის გამოყენებაც, რომლის ზაზაა ფილმური "მომრავი ხურათები". ფილმური გამოსახვის კანონზომიერების ცოდნის გარეშე, არც ხოლოლოგს, არც ფილოსოფოსს, არც პედაგოგს, არც იურისტს არ შეუძლია ფილმის მეცნობა თავისი მეცნიერების ხედვის კუთხიდან. ამიტომ ფილმისმეცველება - ფართო გაგებით - თავისთავში აქცევს ფილმის ხოლოლოგიურ, პედაგოგიურ თუ იურიდიულ კვლევაძიებასაც. ფილმისმეცველება - ვიწრო გაგებით - კი შეუძლებელია დაეყრდნოს, ვთქვათ, ფილოლოგიას, თეატრისმეცნიერებას, თუ რადიომეცველებას, ვინაიდან ფილოლოგიის ამოსავალი წერტილია სიყვავა, თეატრისმეცნიერების - მიმიკი, რადიომეცველების - მხოლოდმენადლობა, ე.ი. ხმა; და ეს ამოსავალი წერტილები განსაზღვრავენ მათ კვლევის მეთოდებს.

ფილმისმეცველების მეცნიერი და ფილმის შემქმნელი-პარაქტიკოსი ორი გნებაა: პირველხან, რა თქმა უნდა, ეხატირება დაეუფლოს ფილმის პარაქტიკას, მაგრამ არა იმისათვის, რომ მისი მიზანია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, არამედ იმისათვის, რომ მისი მიზანია ფილმური გამოსახვის ხერხთა თეორიული ჩამოყალიბება. ფილმის პარაქტიკოსისათვისაც ხატირთა კინოთეორიის ცოდნა, მაგრამ იმ იყენებს ამას ფილმური გამოსახვის შეხატმენადლ და არა ახალი თეორიული კანონების ჩამოსაყალიბებლად, თუმცა კინოინფორმია იცნობს არა ერთ ღიდ კინოპარაქტიკოსს (ს.ეიშენშტეინი, ვ.პულევიკინი, რ.კლერი, ჟ.კოკლო), რომლებმაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს კინოთეორიაშიც. ფილმის მეცნიერი უნდა აღიზარდოს უნივერსიტეტის კვლევაში, ხალხს მას შესაძლებლობა გააჩნ-

ია დაუფლოს არა მარტო ფილმისა და მეზობელი ხელოვნების სახეებ-
ის - თეატრის, რადიოს, ხელოვნების ინსტორიის თუ მუხიკის მეცნიერე-
ბას, არამედ მას შეუძლია აგრეთვე შეინჩავლოს ფილმის ფილოსოფიუ-
რი, ხოცილოგიური თუ პედაგოგიური ახპექტებიც, რაც, მეტ-ნაკლებ-
ად, ხაჭირთა ფილმის ამა თუ იმ ახპექტის გარკვევისათვის. ფილმის
პრაქტიკოსები - ხცენარისყები, რეჟისორები, ოპერატორები თუ მხახიო-
ბები - შეხადლებელია აღზრდილი იქნან ხპეციალურ უმაღლეს სახნავ-
ლებლებში - ავადლებში, კინემატოგრაფიის ინსტიტუტებში თუ ხპეც-
იალურ ხტულებში. მაგრამ ფილმის თეორიასა და პრაქტიკას შორის
განუწყვეტელი ურთიერთ კავშირის გარეშე შეუძლებელია ფილმისმეფყ-
ველებისა და ამით ფილმის გამოსახვის ხამუალებათა გამღიღრება.
ხაბოლოო ჯამში თეორია და პრაქტიკა ერთი მთლიანობაა." ჩვენ უნდა
ვიცნობდეთ კინოხელეწების კანონებსა და შეხადლებლობას, რომ შევ-
ძლოთ მახების 'კონტროლი' და წარმართვა ამ უდიდესი ზეგავლენის ხა-
მუალებით, რომელიც ადამიანთა კულტურის ინსტორიაში ოდესმე არხებო-
ბდა" (122).

გავარკვიეთ რა ფილმისმეფყველების ცნება, ხტილისმეფყველების
ცნება და ფილმისმეფყველების მეოლი, ეხლა გვერდაუვალია გამოთქ-
მულ აზრთა და ღებულებათა - უფრო ინლექციური, ვიღრე ღელექციური
გზით - დამტკიცება იმ ფაქტებზე დაყრდნობით, რომლებიც მოგვცა თვით
ფილმის აწ უკვე 70-წლოვანმა ინსტორიამ. აქაც პრაქტიკა-თეორია თუ
თეორია-პრაქტიკა ერთი მთლიანობაა, ვინაიდან "შეხუნთქვა ეხაა
პრაქტიკა, ამოხუნთქვა კი თეორია. მათი ერთმანეთისაგან დაშორება
შეუძლებელია" (123).

- - -

თ ა ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

ფ ი ლ მ ი ს გ ა მ ო ს ა ხ ვ ი ს ხ ა შ უ ა ლ ე ბ ა ნ ი

ფილმური გამოსახვის მახალა

ხელოვნების ნაწარმოები ჩვენში იწვევს ხვდაგვარ გრძნობებს, ვიღრე ბუნება, არხებანი თუ ხვდა ხაგნები. მშვენიერება არხე-
ბობს ბუნებაშიც. ჩვენ ვლავარაკობთ, მაგალითად, მშვენიერ ყვა-
ვილებზე, ცხოველებზე თუ აღამიანებზე. მაგრამ "მხაფურელი მშვე-
ნიერება უფრო მაღლა ღვას, ვიღრე ბუნება, ვინაიდან მხაფურელი
მშვენიერება გონიდანაა აღბაღებული"; იხაა "იხვეღაღებული
მშვენიერება".(124). ხელოვნება კი არის "ცოცხალი, ცხოვრების
გახხივონებული გრძნობის აუცილებელი არხოვანება, ჩვენი გან-
ხაშღრუღი აღამიანური ცხოვრების ხიმბოლო, ყოფაღობის ყვავილი
ღა განაყოფიერება ერთღრულად"(125). შეხაძღებულია, ხელოვნე-
ბის ხხვაღახხვა ხახის ნაწარმოებებმა ჩვენში გამოიწვიოს ხხვა-
ღახხვაგვარი გრძნობა, მაგრამ შეგრძნობის არხი, რომღეხაც ჩვენ
რეაღრ ცხოვრებაში ვერხაღ ვერ განვიცღით, ძირითაღმში ერთიღა-
იგივეა. ერთიღაიგივეა, აგრეთვე, იხ მიხწრაფებაც, რომღელიც ხე-
ლოვანხ"აიძღუღებს" შექმნახ მხაფურელი ნაწარმოები მოღემული
მხაფურელი გამოსახვის მახალის ხაფუძვეღზე, მიუხეღავათ იმიხა,
რომ მიხი შექმნის მიშეში შეიძღება ხხვაღახხვაგვარი იყოხ. იხ-
იღ ცხაღია, რომ ხელოვნების ყვეღა ხახეხ ერთი ძირითაღი ვანონი
უნღა შქონღეხ. ხელოვნების ეხ ხახეები, როგორიღვა არქიფუქღურა,
მხაფურობა, ღიფურაფურა, მუხივა თუ თეაფრი, რომღებიც უუძვეღე-
ხი ღროიღან არხებობენ, - ხაღღაც ერთი ხაერთო ძირიღან უნღა მო-
ღიოღენ.(126). არფურ ვურერი ხელოვნების ამ ძირითაღ ვანონხ გა-
ნხაშღვრავხ ახე:"ყვეღა ხახის ხელოვნება არის მაფარბღელი ცხო-
ვრების გრძნობიხა, რომღელიც შემოქმღელი აღამიანის იძღუღებით,
განხაშღვრულ მახალაში ორგანიულ ღა ღამოუკიღებღ გამოსახვად
იქღევა ღა ფორმახ ღებუღობხ".(127). ხელოვნების ყვეღა ხახეხ
გააჩნია თავიანთი ფორმების ბუნებრივი შეშღუღვა. მხაფვარი მუ-
შაობხ ორგანობიღებაში, რომღითაც იხ შღუღავხ თავის ფიღობხ.
ხვეღაფურობა უნღა შეიხწავღობ ქვის ხარხიხი ან უნღა იზრუნობ
ხის სიმკრივის შეხწავღისათვის. შოეფმა უნღა გამოიყენობ ხიფ-
ყვათა ბგერაღობითი უნარიანობა. მათ მიერ თავიანთთავზე ნება-
ყოფღობით აღბღული ეხ შეშღუღვა ახღენხ მათი ოხფაფობის გა-
მოღვახ.(128). თუ ხელოვნების ყვეღა ხახიხათვის ხაერთოა ცხო-
ვრებისეული ღა ფორმაღურად ჩამოხხმული გამოსახვა შემოქმღეღბი-

თი ცხოვრების გრძნობისა, მაშინ განხვავდება ხელოვნების ცალკეულ სახეებს შორის, პირველყოფისა, არის მასალა, რომლითაც ხელოვანი ქმნის მხატვრულ გამოხატვას. ეს მასალა თავისთავში აფარებს თავის კანონს და აიძულებს ხელოვანს შექმნას მხატვრული გამოხატვა ამ მასალის კანონზომიერების ხაფუძველზე. (129). ამგვარად, მასალაა ის, რაც ხატირთა რისამე დახამზალებლად, ახამზენებლად, ხაწარმოებლად და ახეთი მასალა ეხატროება ფილმურ გამოხატვასაც. მასალა თავისთავში აფარებს თავის კანონსა და იძულებას. ამიჯომ "კანონები, რომლებიც ორგანიულია ხელოვნების ერთი ხახისათვის მიანწრო ხელოვნების მეორე ხახეს, უადრე ხალ მცდარია". (130). ხელოვნების ხხვადახხვა ხახეს აიძულებს მასალა ხხვადახხვაგვარი გამოხატვა მიიღოს. მასალა არ შეიძლება შეიცვალოს. ხიყყით აღწერილი ხურათის გალაჯანა იმავე აზრის (მხატვრობის) ხურათზე შეუძლებელია: პირველია "ხიყყით აღწერილი ხურათი", მეორე კი "ფერითა და ფორმით" დახატული ხურათი. კიდეე მეჭი, თვით ერთი ხახის ხელოვნების ხფერომიდაც მასალა უნდა იქნას დაკავშირებული აზრთან, რომლის გამოხატვა ხელოვანს ხურს. კლარინეჯის ხიღოს "გადაჯანა" ვიოლინოზე ან მარმარიღოს ქანდაკების "გადაჯანა" ხის მასალაზე, აკარგვინებს მათ თავიანთ აზრს. ხაერთოდ, ლიჭერაჯურის მხატვრული გამოხატვის მასალა (დაბჭელილი) ხიყყვაა, მხატვრობის ფერი და ფორმა, მუხიკის -(ჰარმონიული) ეღერადობა. იბადება კითხვა: რა არის ფილმური გამოხატვის მასალა? რა არის ფილმური?

ფილმური "მასალა", რა თქმა უნდა, გაგებული უნდა იქნას როგორც ფორმალური, კინემატოგრაფიული მასალა. (131). ამის განხატვის ხართვის კი უნდა მივმართოდ თვით ფილმს:

მუნჯი ფილმის მაგალითი:

კინოკამერა კინოლენეჯზე იღებს ხურათთა რიგს. ხურათთა რიგის ცალკეული კადრი ახახავს გადახალეებ ობიექტს მოძრაობის ცალკეული ფაზის ღროს. იმ ღროსაც კი, როცა გადახალეები ობიექტი "უძრავია", ვთქვათ, დამჯდარი ადამიანი, ფილმი მაინც "მოძრაობას" ახახავს, რომელიც თვალსაჩინო ხდება მაშინ, როცა ნარევენები იქნება კინოეკრანზე. ჯერჯერობით, მასალა არის ის, რომლითაც ეს გამოხატვა შეიქმნა. იმისაგან, რაც ჩვენ დავინახეთ რეალობაში, კინოკამერას ხამუალეობით შეიქმნა ხურათთა რიგი. მაგრამ, ხამოქეციო აპარატის ხამუალეობით, ხურათთა ამ რიგმა შეიცვალა თავისი ფორმა და მოძრაობს; და ხწორედ ეს არის ხახუხი ჩვენს კითხვაზე, თუ რა არის ფილმური გამოხატვის მასალა: ფილმური გამოხატვის მასალაა "მოძრავი ხურათები".

ხმოვანი ფილმის მაგალითი:

ხმოვან ფილმში ხდება სურათთა რიგისა და ხმის(სიწყება, მუხიკვა, ხმაური) ხინქრონული, ე.ი. ერთდროული, ან ასინქრონული, ე.ი. არა-ერთდროული გადაღება, რაც უფრო ჭკეპნიკური, ვიღრა მხაწყურული პრობლემაა. კინოლენციხ გვერღე განლაგებულ ზოღე ხღემა, "ხინათლის" ან "მაგნეციხს" ხერხით, ხურათის შეხაწყვიხი ხმის რაწე-რა. ამგვარი "ხმოვანი ფილმის" რვენეღის ღროხ, რვენ "ვხეღავთ" მოძრავ ხურათეღს და "ვიხმენთ" ხურათთა შეხაწყვიხს ხმან, ე.ი. სიწყებას, მუხიკვას თუ ნშაურს. ამგვარად, ოპტიკურ-აკუსტიკური გამოხახვიხს შეგრძენება ხღემა ერთდროულად.

ექსპერიმენტი 1.:

თუ რვენ ხმოვან ფილმს გავაშუქებთ ეკრანზე უხმოლ, მაშინ რვენ ვხეღავთ ეკრანზე მუნჯ მოძრავ ხურათეღს, რომელთა შინაარხის გაგება გართულეღული იქნება იმღენად, რამღენად ეხ ფუნქციხა გადაზარეღული აქვს ხმას, ე.ი. სიწყებას, მუხიკვას, ხმაურს.

ექსპერიმენტი 2.:

ანლა შეზღუნეღით: თუ რვენ ხმოვან ფილმს გავაშუქებთ ეკრანზე შეხაზამიხი ხმით, მაგრამ "მოძრავ ხურათეღს" ღავაზნეღებთ ღა რვენ გვეხმის მხოლოდ ხმოვანი ფილმის ხმა, ე.ი. სიწყება, მუხიკვა, ხმაური, მაშინ, გხაღია, რვენ ვერაფერს ვერ ვხეღავთ, მაგრამ გვეხმის "უჩინარი ხურათეღის" შეხაწყვიხი ხმა. ამ შემოხვევაში კი "ფილმთან", "მოძრავ ხურათეღთან" რვენ არ გვაქვს ხაქმე. თვიო ხმა კი, უკეთეს შემოხვევაში, არის რადიოხ ხუროგაფი, უარეს შემოხვევაში, გაუგებარი "მხოლოდმენაღომა".

ხურეოხკოპიულ-ხურეოფონიური ფილმის მაგალითი:

ავიღოთ იხეუ კინოლენცი, მაგრამ შევგვაროთ ვარღიხა ღა ხმის განზომიღებანი. "ხინემახკოპის" ხიხეღით, მაგალითად, ხღემა - ა) სპეციღლური ღინშიო აღამიანის "ნორმაღური" მხეღვეღოღის არეს იხე შეკუმშვა, რომ გადაღეღული ხურათი უწყევა "ნორმაღური" (35 მიღმიეფრიანი) კინოლენციხს ვარღმი. ეკრანზე რვენეღიხას კი ხღემა ამ ხურათის გაშღა სპეციღლური მოწყობიღობით.

ბ) სპეციღლურ ეკრანზე, რომღის ხიმაღლე 3,8 მეფრი, ხოლო ხიგანი 10 მეფრიოხ, ხღემა კინოლენციზე "შეკუმშული" ხურათის "გაშღიღი" რვენეღა.

გ) ხმა(სიწყება, მუხიკვა, ხმაური) გადაღებულია ხურეოფონიურად. უკრანის უკან (მარცხნივ-მარჯვნივ-შუაში) განლაგებულია ხაში ხმამაღღამოღაპარაკე; მაყურებღელთა ღარზაღის უკან კი - მეოთხე ხმამაღღამოღაპარაკე "სპეციღლური უფაქეღებიხათვის".

მეფ-ნაკღებად, ანაღოგიური მეოოღითაა შექმნიღი "ფოლ-აო"-ს, "ხინერამას" თუ "ვიხწყავიღიონის" ხიხეღემეღი. (132). ღა აქავ თუ რავაწყარებო ანაღოგიურ გღახ, ე.ი. თუ გავაშუქებთ ეკრანზე ხეღ-

რეობკოპიულ, ამ შემთხვევაში "სინემასკოპის" ხურათებს ეკრანზე უხმოდ (ექსპერიმენტული 1.), ჩვენ ვხედავთ ეკრანზე მუხუ მოძრავ ნურწათებს, რომელთა შინაარსის გაგება იმდენადაა გართულებული, რამდენად ხურათების გაგების ფუნქცია გაღმარებული აქვს ხმას. ხოლო თუ ჩვენ ჩავაყარვთ შებრუნებით ექსპერიმენტულ (ექსპერიმენტული 2.), ე.ი. იმავე ფილმის ხმას მოვიხმენთ უხურათებოდ, ამ შემთხვევაში ჩვენ ფილმთან - მოძრავ ხურათებთან - ნანერწოდ, არ გვაქვს ხაქმე, ვინაიდან ჩვენ ვერაფერს ვერ ვხედავთ. ხმა კი, განმორებული მისი "მგრძანებლობაგან" - მოძრავ ხურათებისაგან, - გაუგებარი, ან რადიოს ხურთგაყვი ხდება.

დახვეწა:

ფილმის გამოსახვის მახალა არის მოძრავი ხურათები. ფილმური არ-
 ინ მოძრავი ნურათები. ფილმური ხმა, ე.ი. ნიჭყვა, მუნეკვა, ხმაუ-
 რი არის მოძრავი ნურათების ქვეყნება, შხოლოდ დამაწყება. ფილმ-
 ური გამონახვა არნეშობდა შხოლოდ მოძრავი ნურათებით, უ.ი. უხმოდ
 (მუნეკი კინოხურათი). მაგრამ კინოფილმი არ შეიძლება არხეობდეს
 მოძრავი ხურათების გარეშე. ამიჯომ ფილმის გამოსახვის მახალა,
 რა მოუღონელობის წინაშეც არ უნდა დააყენოს იხ კინოწყენიკვამ,
 - იყო, არის და დარჩება მოძრავი ხურათები. მოძრავი ხურათების
 მახლოზება ფილმში ვერახობდეს ვერ შეარყევს ვერც ხურთეობკოპიო
 და ვერც ხურთეოფონია, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ყველა ეს უ-
 ქნიკური შეხადლებლობანი არ ამდიდრებს (ან აღარბობებს) ფილმური
 გამოსახვის შეხადლებლობებს.

(თითქმის) ყველა ავტორი იზიარებს იმ აზრს, რომ ფილმის მახალა არის მოძრავი ხურათები:

ერნესტ იროსი: "ფილმური ნიშანდობლობა 'ხურათოვენება' და 'მოძრა-
 თბა' შევხებულია 'განუწყვეტელი მოძრაობის' ნიშანდობლობით. ამგვარად, ფილმი არის 'განუწყვეტელ მოძრავ ხურათთა რიგი... ხურათოვენება და განუწყვეტელი მოძრაობა არის ფილმის მახალის განონზომიერებითი არსიხა და გამოსახვის ელემენტები, რომლებიც განხაზვრავენ ყველა მომღვენო ვანონება და წახეხს... "ფილმი" ნიშნავს კინოლენეს, კინოფერს, რომელზედაც ხდება ხურათთა რიგი-
 ხა და ხმის აღბეჭდვა. ხურათთა ეს რიგი კი არის არა ხურთეკური, არამედ დინამიური, ე.ი. მოძრავი". (133).

ხუანინხლავ შვონჩიკი: "ლენესი მოძრაობა ვამერაში, ხიჩქარის გვა-
 ლებადობა, თვით ვამერახ მოძრაობა - აი კინემატოგრაფიული ხელ-
 ვანის გამოსახვის ხაშუალებათა პადიფრის ელემენტები". (134).

მიხეილ ჭიაურელი: "კინო დიბადა როგორც მოძრავი ფოტოგრაფია". (135).

გუნფერ გროლი: "ფილმური არის მოძრავი ხურათი". "ფილმის ენაა

ხურათოვანი ენა".(136). არჯურ კურჩია:"ფილმური არის მოძრავი ხურათი". "აქ გამორჩევა ცხადად თუ რა არის ფილმური...მოკლე, ხწრაფად გვალეზადი ხურათები, რომელთა ხხვა შემგვლელი ხაშუაღება ხაურთოდ არ არხეგობს; და შემდეგ მხვლელობა, რომლის არხოვნება და აზრი მოძრავი ხურათია".(137).

ხახელდობრ მოძრავი ხურათია იხ, რომელიც ფილმს არხოვნად ახხვავებს ხელოვნების ხხვა ხახეგინახაგან და აძლევს მახ თავის კანონზომიერებას, რომელიც მხოლოდამხოლოდ ფილმისთვის არის გამოხალეგი.(138). შაგრამ მოძრავი ხურათი თავისთავად ხელოვნება არ არის და შეიძლება ხინამღვილის რეპროლუქცია იყოს, როგორც ეს ხღებოდა ფილმის წარმოშობის პირველ ხანებში.(139).ფილმის ყველა კანონი"გვახწავლის ხხვა არაფერს, თუ არა მიხი ხელხაწყოების ხმარებას".(140). გადამღებ აპარატს, კინოკამერახ შეუძლია ხურათის მხოლოდ გადალეება. იხ არის რეპროლუქციის ხაშუაღება. მხოლოდ აღამიანს-ხელოვანს, რომელიც კინოკამერახ თავისი შემოქმედებისათვის იყენებს, შეუძლია ფილმის ტექნიკური ხაშუაღლებებით რეალობა გარდაქმნახს და შექმნახს მხატვრული გამოხახხვა. ეს მხატვრული მშვენიერება "იხევედაბაღებული მშვენიერებაა",რომელიც ხელოვანის გონიღაა წარმოშობიღი და ამით განხხვავეღება (არხეგითაღ) მშვენიერებისაგან ბუნებაში. ამიჯომ აუციღებელია. ხაკითხის გარკვევა, თუ შეუძლია ფილმს განშორღეს რეალობის რეპროლუქციის ხაზღვრებს და შეიჭრახს მხატვრული გამოხახხვის ხფროში, ვინაიღან ყველა ხელოვნება არის გხოვრებისეული გრძნობის მაჯარბელი, რომელიც,შემომქმელი აღამიანის იძულებით, განხაზღვრულ მახალაში ფორმაღ, ორგანიულ და ღამოუკიღებელ გამოხახხვად იქგა .(141).

I. ფილმური ხურათის შექმნის საშუალებანი

1. ფილმური ხურათის გადაღება

ფილმური ხურათის გადაღება არის გადახალღები ობიექტის ხურათიანი აღბეჭდვა კინოლენჯზე. ფილმური ხურათის გადაღებისათვის კი ხაჭირთა კინოკამერა(კინოლენჯით), ხინათლე,რომლის გარეშე შეუძლებელია გადახალღები ობიექტის გადაღება, და აღამიანის მხედველობითი უნარიანობა, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ხურათის გადაღების ყველა ელემენტს. ამგვარად, ფილმური ხურათის გადაღება უამთა კინოკამერას ფექნიკური მონახეშემების, ხინათლიხა და აღამიანის თვალის მხედველობითი უნარიანობის.

კინოკამერას გულია ოპტიკა, რომელიც განათებულ გადახალღებ ობიექტს კინოფირზე აღბეჭდავს. კინოლენჯიხა და კინოკამერას მოწყობილობის ჩქარი, ერთღროული შეხმაყვბილებული მოძრაობით, ობიექტივის გახხნა-ღახურვით ხღება არა განხელკვევებული ხურათის,როგორც ეს ფოტოგრაფიაში ხღება, არამედ ხურათთა რიგის გადაღება. ეს ხურათები ჰყოფენ მოძრაობას თვალხაჩინო თანამიმღვერობით ფაშებად.(142). კინოლენჯის მახშვებში ნორმირებულია: "ნორმალური" კინოლენჯის ხიგანე,მაგალითად, უღრის 35 მიღიმეფრს, ხიხ-ქე,ხულ ღიღი, 0,175 მიღიმეფრს, ხიმალღე კი - 24 მიღიმეფრს. ყოველი ხურათის ორივე გვერღზე მოთავხებულია ოთხ-ოთხი კვადრატული ნახურეფი. ხურათის ხიჩქარე გადაღბიხას და ჩვენებიხას უღრის 24 ხურათს ერთ ხეკუნღში. მუნჯი ფიღმის ღროხ კი ერთ ხეკუნღში იღებღენ და აჩვენებღენ 16-ღან 18-ფ ხურათამღე. ხურათის ხიღიღე კინოლენჯზე არის 22 მიღიმეფრის ხიგანიხა და 16 მიღიმეფრის ხიმალღის. ხმა(ხიფყვა,მუნხიკა,ხმაური) იჩერება კინოლენღის ერთ ან ორივე მხარეზე მოთავხებულ ხპეგიღღურ ზოღზე.(143). ამგვარად, კინოკამერა არის ოპტიკიხა და მოძრაობის მოწყობილობიხაგან შემღგარი ინხფრემენფი. ოპტიკის პირვეღღი ფუნქციოა ხაგნის, როგორც ხურათის აღბეჭღვა კინოფირზე. ოპტიკა(ხინათლის ღახმარეობით) ქმნის ხურათს, რომელიც გადახალღები ობიექტის თვიხებას ან გარემოს ახახავს. ესაა კინოკამერას ფოტოგრაფიული ნიშანღობღიობა. მიხი ფიღმური ნიშანღობღიობა კი არის მოძრაობის მოწყობიღობა, რომელიც კინოფირის მოძრაობას იყენებს იმიხათვის, რომ შეხბღოს მრავალი ერთმანეთისმომღვენო ცალკეული ხურათების აღბეჭღვა მახშე.(144).

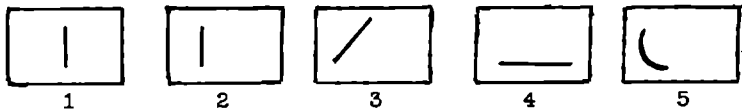
ხინათლე არის ყოველი ფიღმური გამოხახვის ძირითადი მახალა. ფიღმინ-ღახაჩყიხში იყო ზუნებრივი ხინათლე - მზე. ღუმიერი თავის ფიღმებს, უმოავრეხად, ქმნიღა გარეღ. მეღიე, როგორც ფოტოგრაფი, მუშაობღა მუშაბანღიან ხახღში და ფარღობითა და რეფლექტირობით

ახდენდა ხახლში შემოჭრილ მშის ხხივეების რეგულაციას. ჰოლივუდი კი გახდა ფილმის "ხამოთხე" იმიჯომ, რომ იქ, თითქმის, ყოველთვის მშე ანათებს. პირველად ელექტრონის მუქმა შეხბლო მშის ხინათლის შეცვლა; კიდეც მეჭი, მიხი ხინათლის ინჟენხიურომის გაღაჭარბებაც კი. "ხინათლე, მიხი ხიძლიერიოთა ღა თვიხებოთ არიხ გამოსახვიხ მეჭვალ გვაღებადი ფაქტორი... ხინათლის ხახიათი არიხ ღრამაჭურგიულად მნიშენლეოვანი. მკვეთრი ხინათლე იძლევა მკვეთრ კონჭურებს, "რბილი" ხინათლე კი აბუნღოვანებს კონჭურებს". (145). ყოველი კინოხელოვანი ღგახ პრობლემიხ წინამე რეპლიკურად გარღაღახოს ხხვაობა ბუნებრივ ღა ხელოვნურ ხინათლეს შორიხ. ხინათლე ხლის გაღახაღებ ობიექტს ჰღახხიურს ან პრეყელს, ნათლეს ან ბუნღოვანს, რეაღურს ან ფანჭვაბიურს, ანღა ხიძბოღიურა. ხინათლეა ფიღმური ხურათიხ გაღაღებიხ ჯაღქარი. "რემბრანტინათვიხ ხინათლე, როგორღ შინაარხიხ წინაჰღანბე წამოწვიხ ხაშუაღება, გახღა ხღიღლიხ ხაშუაღებაღ. ხხვაგვარად არ იყენებს ხინათლეს ფოტოგრაფიღა ღა ფიღმი: იხ ქმნიხ განწყობიღებახ ღა მოღულაფიღახ უკეთებს ფორმებს." (146).

ფიღმური ხურათიხ გაღაღებიხახ კინოკამერახ ობიექტივი ხღება აღამიანიხ თვალღ. ამიჭომ ბუნებრივიღა თუ კამერა შეღარებულ იქნებღა აღამიანიხ თვალღან. ორივე არიხ ბნელი "ღრუ" ("კამერა ობხურა" ნიშნავს "ბნელ ხაგანს", აქეღან ხიჭყვა "კამერა"), ორივეს გააჩნიღა ერთი მხრივ ღინბა (ობიექტივი), მოპირღაპირე მხარეს ხინათლიხ მგრძნობიარე ფენა. ღინბა არეკლავს ღაჰაჭარავებულ ხურათხ ღა გაღახეღებს მიხ უკან მღებარე ფენახ ღა ამოთ თვალში ქრება, რომ ახალ ხურათებს ღაუთმოს აღგიღი. კამერაში ეს - თვალღიხ ხაწინააღმღეგოღ - აღიბეჭღება როგორღ 'ხელი'. ორივეს გააჩნიღა უნარიანობა ობიექტს 'შეხეღოს' ხხვადახხვა ღიხჭანღიღაშე: თვალს მხეღვეღომიხ არეს შეცვლით, კამერახ კი არეს ამონაჭერიხ შეცვლით. თვალხა ღა კამერახ ხაერთი აქვს აგრეთვე ხინათლიხ რეგულაფიიხ შეხაღებღობა: თვალში ეს ხღება ფერადი გარხიხ, ხოლო კამერაში ღიღაფრაგმიხ ხაშუაღებოთ". (147). ამგვარად კამერა არიხ აღამიანიხ თვალღ ღა მიხი ხაშუაღებოთ ღა მახთან ერთად მაყურებელი განიღღიხ ფიღმურ მოვღენახ. მაგრამ "აღამიანიხ თვალს არ შეუძლიღა ყოველი ხიჩქარიხ მხვღეღომიხ ათვიხება. ყოველი მხვღეღობა უნღა იყოხ, ხულ ცოჭა, ერთი-მეათელი ხეკუნღიხ ხანგრძლივიომიხ, რომ აღამიანიმა შეიღნოს იხ, როგორღ ცაღვე მოვღენა". (148). "ხურათი, რომელხახ მხეღვეღომიხ არეში არხებულღი ხაგანი ახახავს თვალღიხ ბაღურაბე, მგირღება ღაშორებღიხ კვადრატოთ. თუ ერთი მეჭრით ღაშორებულ ხიბრჭყეს გაღავიჭვანო ორ მეჭრბე, მაშინ ეს ხიბრჭყე შემგირღება თვალღიხ ბაღურაბე ერთი-მეო-

თხელთ. ახევე ხდება ყოველ ფოტოგრაფიულ ხურათზე: ერთი აღამი-
ანის ფოტოგრაფია, რომელზედაც მას ფეხები წინ აქვს გაშლულარ-
თული, გვაჩვენებს უშველებელ ფეხებს და მეყვალ პაწარა თავს.
უცნაურია, რომ ხინამდვილემი ჩვენ ისე არ ვხედვით, როგორც ამ-
ას ფოტოგრაფიული ხურათი გვაჩვენებს. დგას ერთი აღამიანი ჩვენს
წინ ერთი მეჭრის დაშორებით, ხოლო მეორე ობიექტურად იმავე ხი-
მალღის აღამიანი ორი მეჭრის დაშორებით, უკანმდგომი აღამიანის
ხხუელის "ხიბრწყუ" არ არის ერთიმეოთხელთ უფრო ნაკლები, ვიდრე
წინმდგომი აღამიანი. თუ აღამიანი გამოგვიშვებს წინ ხელს, ხე-
ლი არ უშვებს მეყვალ ღილი ხილიღის შთაბეჭდილებას. ამ მოვლენას
ეწოდება ხილიღეთა მუღმივობა. მოვლედ რომ ვთქვათ, ეს ეყრდნობა
იმას, რომ ჩვენ გავშვრობიღან ვეჩვევით მხედველობის პრაქტიკუ-
ლი გამოყენებისას ხხუელთა ობიექტურ ხილიღეს ისე, რომ დაშორე-
ბით გამოჩვეული მოჩვენებითი შეცვლილი ხილიღის კორექტურას წინ-
დაწინ ვაკეთებთ. ანალოგიურია ფორმის მუღმივობა. მაგიღის ხიბრ-
წყის ხურათი თვალის ბალურაზე შენაშაშენა შეგღის ხიბრწყის
ფოტოგრაფიულ ხურათს: მაგიღის წინაკიდე მოხჩანს გაცილებით უფ-
რო გრძელი, ვიდრე უკანაკიდე, ვინაიღან წინაკიდე უფრო ახლახაა
მაყურებელთან. ამგვარად, ობიექტურად ოთხკუთხოვანი ხიბრწყუ
ხდება ფოტოხურათზე ურპვეცის ფორმის. მაგრამ ჩვეულებრივ აღა-
მიანისხათვის ეს ახე არ არის: ის ხელდავს მაგიღას ოთხკუთხოვანს
(ღა ხაყავს მას ახეგ). ამგვარად, პერსპექტივის გვალბადლობას...
ის არ ამჩნევს. მის გათანახრობას ახლენს მუღგენბლად. ესაა
ფორმების მუღმივობა". (149). ფორმის ეს მუღმივობა კინოფილმში
თითქმის ხაერითოდ არ არხებობს: მაგიღის ხიბრწყუ მოხჩანს, გან-
ხაკუთრებთ მამინ, როგა ის მეყვალ ახლახ დგას კინოკამერასთან,
წინ მეყვალ ფართე ღა უკან ვიწრო. ხხვათა შორის, ეს ფენომენი
არ აიხხნება მხოლოდ ხივრცოვანი შთაბეჭდილების (თითქმის) მთლი-
ანად ღაკარგვით, არამედ ფიღმის ხურათის "არანამდვილობით", რომ-
ელშიც განხაზღვრულ როლს თამაშობს ფერები "უქონლობა, ან ფერე-
ბის "არანამდვილობა", ხურათის ჩარჩოში ჩახმა ღა ხხე. ყველაფე-
რი ეს იწვევს იმას, რომ ხურათზე ხილიღე ღა ფორმები კი არ მო-
ხჩანან ობიექტური პროპორციით, არამედ თვალის ბალურას შეხაბა-
მისხად, ე. ი. განღაგებული პერსპექტივით. ჩვენს, ყოველმხრივ თა-
ვიხუფლად მოძრავ თვალს გააჩნია მხედველობის განუხაზღვრელი
არე. ფიღმის ხურათი კი ჩახმულია მყარ ჩარჩოში. მხოლოდ ის, რაც
ამ ჩარჩოში გამოჩნდება, არის შეხახეღავი, ღა ამიფომ კინოხედლე-
ვანი იძულებულია (ან ამიფომ აქვს შეხადლებლობა) განუხაზღვრულ
ხინამდვილისხაგან განხაზღვრული ამორჩევა მოახლინოს, ერთი "მო-
ფივი" ამოარჩიოს. კინოკადრის შებღლეულობა არის ფორმისხა ღა

ხელით შექმნის ხაშუალებს. ეს კი იძლევა ხაშუალებას რეალობის რომელიმე დეტალი წინაპლანზე წამოწიო და ამით მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭო, ან - შებრუნებით - აჩაბნიშვნელოვანი გამოცდოვ. ამას გარდა ხურათის ჩარჩო არის ხურათის დეკორატიული ხარისხის უცილობლო წინაპირობა. როცა არსებობს მყარი ხაზღვარი, რომელიც კოორდინატებს იძლევა ხურათის ახაგებად, მაშინ შეიძლება ლაპარაკი ხივრცის "გავსებაზე" თუ ხივრცის განაწილებაზე. ხურათის ჩარჩო, როგორც ნიშნობა, შეხდგება ორი პარალელური და ორი პერპენდიკულარულიხაგან. ყველა პარალელი და ყველა პერპენდიკულარი, რომლებიც ხურათში იქმნება, ემყარებიან კოორდინატებს. ყოველი ხიმრუდე ხურათში მხოლოდ იმიტომ მოხჩანს მრუდე, რომ ხურათის კიდეები ხწორი, სახელდობრ ვერტიკალური და ჰორიზონტალურია. განხხვავევა მოითხოვს დახაყრდენ ხისხემახ, რომელიც გვაჩვენებს თუ იხ რჩხგან არის განხხვავებული.(150). "მაყურებლის თვალი ხაგნებით უნდა იქნახ იმუღებული გაჰყევხ მოძრაობახ, რომელიც განლაგებულია ხახიამოვნოდ და ნათლად."(151). კადრის ხწორი კიდეები, ე.ი. კინოხურათის ჩარჩო დახაყრდენი ხისხემაა, რომელიც აზრხ აძლევხ ყოველი ხახის განლაგებახ ხურათში. ავიღოთ, მაგალითად, "ნორმალური" კინოლენხის ხურათის ხილიღე: ხიგანე 22 მილიმეტრი და ხიმაღლე 16 მილიმეტრი და მოვახლინოხ მახში იერთი ხაზიხ ხხვადახხვაგვარი განლაგება:



1. ხაზი ჰყოფხ არეხ ორნაწილად და ქმნის წონახწორობახ ზამ ორ ნაწილხ შორიხ.
 2. აქ ხაზი მარჯხნივ არის გადაწეული, რითაც იქმნება მარჯვენა ნაწილხ "გადაწონვის" შთაბეჭდიღება.
 3. აქ ხაზი ირიბულია, რითაც დარღვეულია წონახწორობა და იქმნება ამაღღების, ან დაშვების, ანდა ახვლა-ჩამოხვლის შთაბეჭდიღება.
 4. აქ ხაზი ჰორიზონტალურად ძევხ დაშლა, რითაც იქმნება "ხიმშვილის" შთაბეჭდიღება. ხივრცე მაღლა მეღია, ვიღრე დაშლა, რითაც იქმნება აგრეთვე "ზევიღან დაწოლის" შთაბეჭდიღება.
 5. აქ ხაზი მრუღა, რითაც იქმნება "თვითნებობიხ" წარმოღგენა. აქ იქმნება აგრეთვე "არახახიამოვნო" გრძნობა; ამით კი ვღოვებთ აზროვნების ხფეროხ და გადავღივართ შეგრძნობიხ ხფეროში.(152).
- ამგვარად, ფიღმური ხურათის გადაღებისახ, რომელშიც, ხხვათა შორიხ, გადამწყვეღ როღხ თამაშობხ კინოკამერა, ხინათღე და

აღამიანის თვალის მხედველობითი უნარიანობა, - ხდება რეალობის უნებლიე და ნებისმიერი გარდაქმნა. ხინამდვილის უნებლიე გარდაქმნის მრავალფეროვან და მრავალფენოვან შეხამლებლობიდან, ჩვენ გავარკვეით შემდეგი:

1. კინოკამერას კი არ გააჩნია, როგორც აღამიანის თვალს, მხედველობის განუხაზღვრელი არე, არამედ ჩარჩო, რაც კამერას მხედველობის არეს შეზღუდვავა.
2. კინოხურათს კი არ გააჩნია "ხილილთა მუღმივობის" უნარიანობა, როგორც თვალს, არამედ ხილილთა ცვალებადობის უნარიანობა (აღამიანის წინგაშვერილი ხელი, კამერას ობიექტივის მიმართულეობი, უფრო ღილი მოხჩანს, ვიდრე იმავე აღამიანისთავე).
3. კინოხურათს კი არ გააჩნია "ფორმის მუღმივობის" უნარიანობა, როგორც აღამიანის თვალს, არამედ ფორმის ცვალებადობის უნარიანობა (კინოხურათზე ოთხკუთხედი მაგილა მოხჩანს ფრაპეცის ფორმის).
4. კინოკამერა იხე კი არ ხელავს ხინამდვილეს, როგორც აღამიანის თვალი, არამედ (არაფერად ფილმში) ახახავს მას უფროდ, ანლხ (ფერად ფილმში) "არანამდვილი" ფერებით.

რეალობის ფილმური ნებისმიერი გარდაქმნა, ფილმური ხურათის გაღაღების ღროს, კი განუხაზღვრელია, რომელთაგან გავარკვეით კინოკადრის ჩარჩოსა და კომპოზიციის ურთიერთდამოკიდებულების ზოგიერთი ახპექტი, რომელთაგან არხეპითთა შემდეგი: კინოკადრის ჩარჩო დახაყრდენი ხიხემაა, რომელიც აზრს აძლევს ყოველი ხახის განღაგებახ ხურათში.

ღა ზოლოს იხივ უნღა აღინიშნოს, რომ არხეპობს ფილმური ხურათი გაღაღების, ე.ი. კინოკამერახა და განათების გარემუვე: ეხაა პირდაპირ ფირზე დახაყრული ხურათები. ამგვარი კინოფილმის მაგალითად შეგვიძლია "შენიყვანით, ხხვა მრავალთა შორის, მხაყვარ ნორმან შავლერინის მიერ შექმნილი ორი ფერადი ფილმი: "გარემო არის გარემო" და "ახლა არის ღრო". (153). მან, როგორც ხურათი, იხე ხმა დახაყრა უშუალოდ კინოფირზე. ფილმში - "გარემო არის გარემო" -, მაგალითად, გეომეტრიული ფორმები ცეკვავენ ფანჭაბიურ ბაღეფს, რომლის ახხურაქეულ ხიმბოლოებში თითქოს მოხჩანან აღამიანების ხიმბოლიური გამახახვა. ფილმში - "ახლა არის ღრო" - ღრუბლები და მვე კოხმობში თითქოს ცეკვავენ ახხურაქეულ ბაღეფს. მაგრამ, როგორც ჩანს (ღა როგორც ამახ ფილმის იხფორიაც აღახურებხ), ამგვარი გზით შეუძლებელია ფილმის მხაყრული ნაწარმოების შექმნა. ამის დახამყვიებლად იგივე ნორმან შავლერინს ეხ ორი ფილმიც გამოღგება, ვინაიღან ამ ფილმებშიც გამოყენებული აქვს მახ კინოკამერახ მეშვეობით გაღაღებული ხურათებიც, რომლებიც ჩართულია ხელით დახაყრული ხურათების ნაჭრებხ შუა.

ამგვარად, კინოკამერახა და განათების გარეშე შექმნილი, ფირზე ხელით დახატული ფილმი მხოლოდ იმითაა საინტერესო, რომ ფილმში, ხაერთოდ, არხებობს ამგვარი შეხამდებლობაც, თუმცა ფილმის ისტორიამ გვაჩვენა, რომ ამ გზით ხაეჭვია ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნა.

გავარკვევით რა კინოკამერახს, სინათლისა და აღამიანის თვალის ურთიერთობა ფილმური ხურათის გადაღებისას, მიველით დახვეწნამდე, რომ ფილმური ხურათის გადაღებისას ხდება რეალობის, სინამდვილის უნებლიე და ნებისმიერი გარდაქმნა, რაც უფრო ძლიერდება ფილმური ხურათის ამორჩევისა და ხელის მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი გამოყენებისას.

2. ხურათის ამორჩევა და ხელი

ჩვენ ღავინახათ, რომ ხურათის ფილმური გადაღებისას, ნებხით თუ უნებლიეთ, იცვლება რეალობა. რეალობის ნებისმიერ თუ უნებლიე გარდაქმნას კი აქვს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ვინაიდან სინამდვილის გარდაგმნის, იხევდაზადებული რეალობის (შეგვლი) გარეშე შეუძლებელია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. და რეალობის გარდაქმნის ეს ფილმური პროცესი კიდეც უფრო ძლიერდება ხურათის ამორჩევისას, როცა ჩვენ ვვლილომთ გადახახლები ობიექტი ავლებჭლოთ კინოლენჭზე ხაერთო, ხაშუალო, ახლო, ღილი, ღეჭაღური თუ მიკროსკოპიული ხელით.

ხურათის ამორჩევა არის ფილმში ის, რაც ხიჭყვის ამორჩევა ენაში. ყოველ აღამიანს გამოუვლია, თუ როგორ ხახოწარკვეთილი ეძებს ის ზუხჭ ხიჭყვას წინადაღებაში და ვერ პოულომთ მახ. ახევე შეიძლება მოხღეს ხურათის ამორჩევისას, ვინაიდან "ყოველი ხელოვნება არის ამორჩევა". (154). ფილმის მხატვრული გამოხახვის პირველადი ხაშუაღებაა ხურათის ამორჩევა, რაც თავითავში აქვეც ხურათის ფორმალურ კომპოზიციასხაც. (155). ფილმური ხელი არის ფილმური ენის ანზანი, რომელიც თანღათანოზით შექმნეს ფილმის პრაქტიკოს-თეორეტიკოსებმა. მიგა ვერცოვმა, მაგალითად, თავის "კინო-თვალეში" უარყო ფილმური ხურათების გადაღების ხუნდარეული სიჩქარე (მაშინ 16 კადრი ერთ ხეკუნეში) და უფრო ნელი სიჩქარე (16 კადრზე ნაკლები ხურათი ერთ ხეკუნეში) გადაილო ობიექტი, როცა მახ "ჩქარი მოძრაობის" შექმნა ხურდა. მისი ოპერაეორები აღილოენ ხახლის ხახურავზე, ჭეღეფონის ანმაზე, რომ შეექმნათ "არაჩვეულებრივი ხეღები". მათ აღმოაჩინეს, აგერთევე, მოძრაობის შეჩერების მეთოლი, ე. ი. ხელის ერთი კადრის გა-

ჩერება ეკრანზე, ღინამიური მონწყაყის ტექნიკა, რაც სრულიად ახალი რამ იყო იმ დროს და რითაც გვა გაეხსნა ხიუყუტური ფილმების შექმნას. (156).

ხურათის ამორჩევა ფილმური ხედის განხაზღვრასაც აქვეც თავისთავში. კინოკამერა, როგორც ღავინახეთ, არ კმაცოფილდება ხაგნის ზუხვი, ფოტოგრაფიული ახახვიო; მას შეუძლია ხაგნის იხე ბუნღოვანი ახახვაც, რომ მაცურებელი ახეთ ხურათზე ხაგანს ვერ ვნობს. მაგრამ კინოკამერას შეუძლია ვიღვე მეფი: ხაგანი "ღამაღობ ნაწიღებღ" ხაერთო, ხაშუღო, ახღო, ღიღ, ღეფაღურ, თუ მიკროსკოპიულ ხეღებღღ-ღა შემღეგ ეხ ხეღები შეაერთოს ერთმანეთთან ფილმური ხერხით ღა იხევე ერთ მთღიანობათ აქვიოს. კინოხეღოვანს შეუძლია კინოკამერას ხაშუღებით "წეროს" იხე, როგორც მწერაღღამ კაღმით, მხაჭვარმა ყაღმით თუ მუხიკოხმა ყღერაღობით. ეხაა "კამერას თანღაყუღიღი, ხუბიექტური ღირიკა, რომეღთან აიგივეებს თავისთავს კინორეყიხორი ღა ამით ფიღმს ანიჭებს პიროვნულ აქვენფებს." (157).

ღღამიანის თვღლი შთაბეჭღიღებებს გარემოში შეიგრმნობს ღღაღბღებით 170 გრღღუხის ხიგანიოთა ღა 80 გრღღუხის ხიღაღღით. ამ არეღან იხ არჩევს იმ ამინაჭერს, რომღის ნათღღად ათვიხება მას ხურს. ღღანარჩენი არეს ათვიხება კი მკრთაღღა ღა ეხ ხიმკრთაღღე, ღღაშორების გაღიღების პროპორციულღღად, ვიღვე უფრო მკრთაღღი ხეღბა. მაგრამ ხრუღიღღ ხხვავგვარღღ ღღაბ ხაკითხი, როფა ჩვენ ამ არეს ფიღმურ ხურათებს ვქმნით. ფიღმური ხეღი, როგორც ჭოგრიფი ღღღუღავს არეს. მაგაღითაღღ, თუ ჩვენ ვხეღავთ ერთ ნაძვიხ ხეს მთიხ ერთ ბორღვზე, მის გარემოხაც ვხეღავთ ჩვენ, ხულ ვოფა, მკრთაღღაღ. მაგრამ თუ ჩვენ კინოეკრანზე ვხეღავთ მხოლოღ იმავე ნაძვიხ ხეს, მაშინ იხ "მოჭრიღი", იზოღირებუღღა იმ გარემოხაგან(მთვიხაგან), რომღის ერთ ბორღვზე იხ ღღაბ. იზოღირებუღღა იმიფომ, რომ ჩვენ ნაძვიხ ხიხ გარემოს "მკრთაღღაღაც" ვერ ვხეღავთ. ამგვარღღად, კინოფიღმის კაღრი იზოღირებუღღი ხურათი, რომღის ხიგანეა 22 მიღღიმეფრი, ხიღაღღე კი 16 მიღღიმეფრი. კინოხურათიხ ეხ ორგანზომიღღეღიანი ხიბრწყოვანი თვიხება ქმნის ხურათიხ განღღაგების ხაშოვან ღა ხიბრწყოვან პერსპექტივიის შექმნის შეხაძღებღობას. ამ ხიბრწყოვანი თვიხებისაგან კი გამომღინარეობს ხურათიხ შექმნის წეხები ღა კანონები. (158). ხურათიხ გაღღღება, ამორჩევა ღა ხეღი ერთმანეთშია შეხიხხღორღებუღღი იხე, რომ მნეღღა იმიხ განხაზღვრა, თუ ხაღ იწყება ან მოავრღება რომეღიმე მათგანი კინოკაღრის შექმნის ღროხ. ამიფომ კინოხურათიხ ამორჩევიხა ღა გაღღღების ღღაყუღა "ხეღებამ" პირობითი, რაც იმ მიზანს ემხახურება, რომ ფიღღ-

მური ენის გრამატიკის თავიებურება ჩამოყალიბდეს. ამით კი იქმნება ხაერთო, ხაშუალო, ახლო, ღილი, ღეჭალური და მიკრობკოპიული ხელის განხაზღვრის აუტორებლობა.

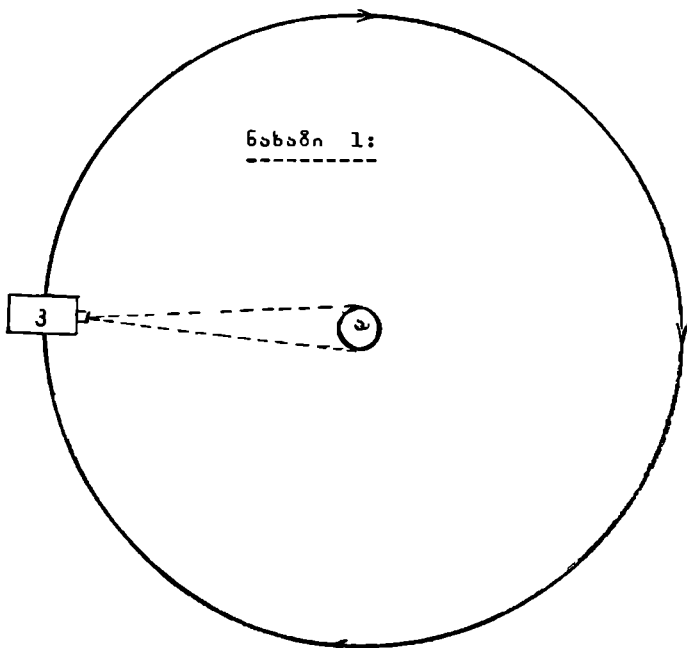
ა) ხაერთო ხელი

ხაერთო ხელი, როგორც თვით სიწყება ამბობს, არის გადახალღები ობიექტის მთელი ხურათი. "ჭოჭალური ხელია - ამბობს რ. გრომოვი - სიწყუაფიის კუთვნილი მთელი; აღამიანი თავიდან-ფეხებამდე, ხახლი ხამირკველიდან-ხახურავამდე". (159). ხაერთო ხელის ერთერთ ხახელ კი უნდა ჩაითვალოს "შორი ხელი", რომელიც უფრო "მეჭს აწვევებს, ვიღრე სიწყუაფიას ეკუთვნის". (160). სხვა სიწყუაფით რომ ვთქვათ, ხაერთო ხელი განხაზღვრება მხოლოდ სახურველი გადახალღები ობიექტის მიზნით კინოხურათში. მაგალითად, თუ ჩვენ მაყურებელს გვხურს გავაფნოთ ერთი ქალაქი, ვთქვათ, თბილისი, მაშინ ხაერთო ხელი იქნება, თუ ჩვენ კინოფირზე ავხახავთ თბილისის მთელ არეხ, ვთქვათ, თვითმფრინავიდან. თუ ჩვენ გვხურს, ვთქვათ, ფუნუკულიორის ხაერთო ხელის ახახვა, მაშინ ჩვენთვის ხაერთო ხელია მხოლოდ ფუნუკულიორის მთელი არე. თუ ჩვენ გვხურს ხაერთო ხელით ავხახოთ, ვთქვათ, რუხთაველის მოღანე, ვხაღია, მაშინ ხაჭირაჰ ამ მოღანის მთელი არეხ ახახვა. თუ ჩვენ გვხურს მხოლოდ შოთა რუხთაველის ძეგლის ახახვა, მაშინ ხაერთო ხელია მხოლოდ ეს ძეგლი. ამგვარად, ხაერთო ხელი განხაზღვრება იმ ფუნქციით, რომელიც გადახალღ ობიექტს გააჩნია ხურათთა რიგში.

ყველა ხახის ხელი ემხახურება სვენათა(ხურათთა) რიგის გადაჭანახ კინოღენეჭე. ამიხახუვის კი ხაჭირაჰ ხურათის არეხ განხაზღვრა და კამერახ მოძრაობა. (161). ხურათის არეხა და კამერახ მოძრაობის განხაზღვრის ეღემენეჭე კი არის -

1. ხურათის ამონაჭერი, ე.ი. ბუნებრივი თუ ხელოვნური ხურათის იხნაწილი, რომლის ახახვა ხღმა კინოფირზე, და
2. მხედველობის კუთხე, რომელიც განხაზღვრავს კინოკამერახ აღგილს. ხურათის ამონაჭერის ამორჩევა და კინოკამერახ აღგილის განხაზღვრა კი განუხაზღვრელი ვარიაციის ხაშუალებახ იძლევა, რაც ხურათის პერსპექტივის ანალოგიურ ვვალღებლობახ უღრის. ავიღოთ, მაგალითად, ერთი გადახალღები ობიექტი, ვთქვათ, აღამიანი(ნახაში 1) = "ა", რომელიც უძრავად ღვახ კინოკამერახ ხაერთო ხელის ვენეჭრში. ამ ღრახ კინოკამერახ შუეძლია გაღაიღოს აღამიანი წრის 360 გრალუხის ყოველ წერეღიღან. კიღვე მეჭი: კინოკამერახ შუეძლია იგივე აღამიანი გაღაიღოს - თუ აღამიანხ წარმოვიღვენთ სეურახ ვენეჭრში - ხეურახ ყოველი წერეღიღან. ამგვარად, აღამიანის ხაერთო ხელის შექმნა კამერახ შუეძლია ყოველი მხრიღან: ზემოღან, როგა აღამი-

ანის მხოლოდ ქული გამოჩნდება კინოკადრზე; ქვემოდან, როცა მხოლოდ ფეხების "გული" გამოჩნდება ხურათზე; გვერდიდან, როცა მიხი მთელი ხიმაღლე გამოჩნდება ხურათზე; წინიდან, როცა მიხი ხახე და ხაერთი შეხედულება ყველაზე უფრო ნათლად გამოჩნდება ხურათზე; უკანიდან, როცა მიხი მთელი ხხეული გამოჩნდება ხურათზე და ა.შ. ხხვა ხიწყევით რომ ვთქვათ, "კონკრეტული" აღამიანი ("ა") ხურათის აღბეჭდვა კინოლენწზე შესაძლებელია განუხაზღვრელი რაოდენობის ხაერთი ხელით, და ყოველი ეს ხელი ერთმანეთისაგან (მეფენაკლებად) განხხვაველება იმ ღროხაჲ კი, როცა გადახალეუი ობიექტი (აღამიანი) არ იხველება, ე.ი. ერთიღაიგივე მხახიობია. ანალოგიურად იხველება გადახალეუი ობიექტის (აღამიანის) ხურათოვანი გამოსახვა მაშინაჲ, როცა ჩვენ ხაერთი ხელს შევევლით ხაშუალო, ახლო, ღიღი, ღეჭაღური თუ მიკროხკოპიული ხელეზით, რომელთა მრავალფეროვანება და მრავალფენოვანება იხევე უხახრულია, როგორც ხფერიში ხფროხ ცენწრის ("ა") ღანახვის შესაძლებლობა ხფროხ გარეკანის ყოველი წერტილის მხედველობის კუთხიდან. მაგრამ, მიუ-



ხედავთ: ხელთა შექმნის ამგვარი უხახრულობია, ხელის ამორჩევახ, ხელის მხედველობით კუთხეხ განხაზღვრაჲხ იხ აზრი, რომლის გამჩახახვახ იხ (ხურათი) ემხახურება. ხაერთი ხელი, მაგალითად, უნდა იწვეველხ მოვლენის ხაერთი შეგრძნებახ. (162). ამღენად

ხაერთო ხელი(ან ფოფალური ხელი) არ არის მიჯნული განხაზღვრულ დაშორებასთან მოცემულ ობიექტიდან. ის შეიცავს გადახალისი ხივრცის მთლიანობას, ე.ი. ის შეიძლება იყოს გადახალისი ობიექტიდან შედარებით მცირე ხივრცე და შედარებით დიდი დაშორება. ხაერთო ხელის დანიშნულება და მნიშვნელოვანი ამოცანა კი არის ხივრცის ორიენტირება, ხივრცის განხაკუთრებულობის ახახვა და ხივრცის მოგონების შექმნა. დანდშაფფის სიმპოლიური მნიშვნელობა ყველაზე უფრო კარგად ნათელი ხდება ხაერთო ხელში, და ბოლოს ხაერთო ხელი ანელეებს მხველობის ფეშხს. ხაერთო ხელი ამუხრუტებებს მხიარულ, ფეშპითალხახე ან ფეშეშეიან რიფხს. ამიფომ ის გამოყენებული უნდა იქნას რიფმიული ფრაზის დახაწყისში ან დახახრულში. (163). ხაერთო ხელი, ამავე დროს, "ემხახურება მოვლენის აღვილის და დროს ორიენტირებას, ან შეხახვალ განწყობილებიის შექმნას და ამიფომ მიხი აღვილია, პირველ ყოვლიხა, კინონაწარმოების დახაწყისში". (164).

ხაერთო ხელის(და არა მარყო ფოფალური ხელის) ხახეებდ უნდა ჩიითვალოს "ზაყაყის პერხპექტივა" და "ჩიფის პერხპექტივა". (165). "ზაყაყის პერხპექტივიით", მახალითალ, თუ აღამიანის ხაერთო ხელს გადავიღებთ, ე.ი. ვამერახ ობიექტივი აღამიანს "ხელახვს" ფეხეშიდან მალდა, მაშინ ეს აღამიანი მოხჩანს არაჩვეულებრივად დიდი, მუნტერაში; ხოლო თუ იმავე აღამიანს გადავიღებთ "ჩიფის პერხპექტივიით", ე.ი. ვამერახ ობიექტივი აღამიანს "ხელახვს" თავიდან დაზდა, მაშინ ეს აღამიანი მოხჩანს არაჩვეულებრივად პაფარა, ხახოდავი. ამიფომ "ზაყაყისა" და "ჩიფის" პერხპექტივის გამოყენების მრავალფეროვანება და მრავალფეროვანება იხე განუხაზღვრელია ფილმური გამოსახვის შექმნის დროს, რომ მათ ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ ფილმის მხაფურული ნაწარმოების ნახვისახს, თუ ეს ხერხები ზომიურადაა გამოყენებული.

ხაერთო ხელის კილევე ერთ ხახელ უნდა ჩიითვალოს აგრეთვე "პანორამული ხელი" ანუ, უბრალოდ, პანორამა. იმ დროს როცა ხაერთო ხელი უძრავი კინოვამერათი იქმნება, პანორამის დროს ვამერა მოძრაობს, ან თავის დერძზე, ანდა მოძრავ ვაგონზე დადგმული. მაგრამ პანორამის გნება ფილმში კილევე უფრო ფართე, მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანია: ხვენიანური მოწყობილობის მეშვეობით, ვამერა შეხადლებელია ვამოძრაოდ როგორც პირიზონფალურად, იხე ვერტიკალურად ყოველმხრივ; ხოლო, კინოვამერახ ვმქნულ მეშვეობით, მიხი მოძრაობის უნარიანობა ორვევლება, ვინაიდან ის მოძრაობს არა მარყო თავის დერძზე ყოველი მიმართულებით, არამედ ამქვე დადგმული, თვით ოპერაფორით (და, ხშირად, ჩეყისორითაც) მოძრავია ყოველი მიმართულებით. ამგვარად, ვამერახ ზემოდან-ქვემოდ,

ქვემოლან-შემოთ, მარგნილან-მარჯვნივ, მარჯვნილან-მარცხნივ, მოკლედ რომ ვთქვათ, კამერას ყოველმხრივი მოძრაობისას შექმნილი ხურათები "აიძულებს" მაყურებელს გააწყვეტოს მას და დაინახოს მხოლოდ ის, რაც ამ ხურათებზეა ახახული.(166).

განვიხილოთ რა ხაერთო ხელისა და მიხი ხახეების - "ბაყაყის პერსპექტივა", "ჩიფის პერსპექტივა", "პანორამა", "ყოველმხრივ" მოძრავი კამერა და სხვ. - რაობა, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დახვეწების გამოყენება:

1. ხაერთო ხელი იძლევა ხივრცის ორიენტირების ხაშუალებას;
2. ხაერთო ხელი გვაძლევს მოვლენის ხაერთო შეგრძნების ხაშუალებას;
3. ხაერთო ხელი იძლევა მხვედლობის რიფმის შენელების ხაშუალებას. ამიფომ მიზანშეწონილია მიხი გამოყენება რიფმიული ფრაზის დახაწყისში ან დახახხრულში.
4. ხაერთო ხელი იძლევა ხივრცეთა (მოქმედების ადგილთა) განსხვავების ახახვის შეხადლებლობას;
5. ხაერთო ხელი იძლევა ხივრცის (მოქმედების ადგილის) მოგონების ხაშუალებას;
6. ხაერთო ხელი იძლევა დანდშაფტის ხიმპოლიური მნიშვნელობის ყველაზე უფრო ეფექტური ხაშგახმის ხაშუალებას;
7. კინოკამერას მოძრაობით (თავის ღერძზე და ამწეს მეშვეობით) განუხაზღვრელია ხაერთო ხელის "მხედველობის კუთხე": "ბაყაყის პერსპექტივა", "ჩიფის პერსპექტივა", "პანორამა" თუ "ყოველმხრივ" მოძრავი კამერა იძლევა რეალობის, ხინამდვილის გარდაქმნის განუხაზღვრელ შეხადლებლობას, რომელთაგან ყველაზე უფრო არაჩვეულებრივი ხაერთო ხელიც კი, (ვთქვათ, მდგომი ან მოხიარული ადამიანის ხურათი ქვემოლან (პერპენდიკულიარულად); - ხარდაფილან (ქვემოლან), მაგალითად, მოჩანს გამჭვირვალე ფროფურაზე მდგომი ან მოხიარული ადამიანი - განხაზღვრული ემოციონალური გამოსახვის ხაშუალებას იძლევა, თუ ის, რა თქმა უნდა, ჩაყენებულია მოცემული აზრის გამოსახვის ხამხახურში.
8. ხაერთო ხელი და მიხი ფორმები ("შორი ხელი", რომელიც უფრო მეფხ აჩვენებს, ვიღრე მხოლოდ მოცემულ ხიფუაცისა ეკუთვნის, "ბაყაყის პერსპექტივა", რომელიც გალახალბ ობიექტს "გუმბერაზს" ხლის, "ჩიფის პერსპექტივა", რომელიც გალახალბ ობიექტს "ხაფოლავს", "მერახს" ხლის, "პანორამა", რომელხაც ჩვენი მხედველობა "მიყავს" განხაზღვრული (ყოველმხრივი) მიმართულებით) - მრავალფროვანი და მრავალფენოვანია, რომლებიც, მეფხანაკლებად, ვრცელდება ან, ხულ ცოფა, ზეგავლენას ახლენს ხაშუალო, ახლო, დიდ, ლეფალურ და მიკროხკოპიულ ხელზე.

ბ) საშუალო ხელი

საშუალო ხელი არის გადახალები ობიექტების ნაწილის ხურათი; ის არის სიჭრავიძის კუთვნილი მთელის ნაწილის ხურათივანი ახახვა; მაგალითად, აღამიანი წელს-შევით, ან წელს-ქვემოლ, ხახლის დაბ-ლა ნაწილი, ან მაღლა ნაწილი, მარჯვენა ან მარცხენა მხარე, ქუ-ჩის ერთი კუთხე ან ნაწილი. მოკლედ: საშუალო ხელი არის მთელის ნაწილის ხურათი. ამიჯომ საშუალო ხელს განსაზღვრავს ხაერთო ხე-ლი: თუ ხაერთო ხელია "მთელი" აღამიანი, მაშინ საშუალო ხელია იგივე აღამიანი წელს-შევით, ან წელს-ქვემოლ; თუ ხაერთო ხელია "მთელი" ხახლი, მაშინ საშუალო ხელია მიხი ნაწილის ხურათი; თუ ხაერთო ხელია "მთელი" ქურჩა, მაშინ საშუალო ხელია მიხი ნაწილი. ამდენად საშუალო ხელი მაყურებელს აახლოებს გადახალებ ობიექტ-თან და "აყენებს მაყურებელს ინჭიმურ-აღამიანურ დამოკიდებულე-ბაში ეკრანის გმირებთან". მაყურებელი, თითქმის, ერთ ოთახშია კინოფილმის გმირებთან და მათთან ერთად შიხ ხავარძელზე თუ მა-გილის ირგვლივ. (167).

საშუალო ხელის შექმნის შეხამდებლობანი ისევე მრავალფერო-ვანი და მრავალფენოვანია, როგორც ხაერთო ხელის. თუ ხაერთო ხე-ლი ახახავს, მაგალითად, ხაღმრავალ ღემონხსტრაციას ქურჩეში, მაშინ საშუალო ხელით შეხამდებელია ახახულ იქნახ ღემონხსტრანჭ-თა ერთი ნაწილი ან ჯგუფი. მაგრამ ღემონხსტრანჭთა ჯგუფები ახ-ახვა შეხამდებელია საშუალო ხელიდაც "ჰანორამულად", "მაყაყის პერსპექტივით", "ჩიჭის პერსპექტივით", მოკლედ: "ყოველი მხრილ-ან"; როგორც ეს ჩვენ დავინახეთ ნახაშ 1-თში. ამგვარად, საშუა-ლო ხელითაც შეხამდებელია ხფერის ყოველი წერტილიდან გადავილოთ ხფერის ცენტრში მოთავსებული გადახალები ობიექტი და ამით შეე-ქმნათ მოცემული ობიექტის ისეთი ხურათივანი გამახახვა, რემლის მხგავს ჩვენ რეალურ ცხოვრებაში ვერ ვხედავთ, ვინაიდან რეალურ ცხოვრებაში, მაგალითად, შეუძლებელია აღამიანი დაინახო ქვემო-დან პერსპექტივულარულად. აღხანიშნავია ისიც, რომ "მაყაყის" თუ "ჩიჭის" პერსპექტივიხაგან განხხვავებით, "ჰანორამული ხელი" ყველაზე ნაკლებათ "აყაღებებს" რეალურ ხივრცეს, რაც აუცილებელს ხლის უფრო დაწვრილებით შევეხოთ ამ ფენოშენს. აქ ვი დავკმაყო-ფილდეთ იმით, რომ საშუალო ხელი ხაერთო ხელის ქვეუნებაა, და ში-ხგან, არხეობითად, იმით განხხვავედება, რომ ის მაყურებელს უფრო ინჭიმურ დამოკიდებულეებაში აყენებს ეკრანზე ნაჩვენებ ამბებთან. ამგვარად, საშუალო ხელი ფიქქოლოგიური გამდიერებაა ხაერთო, ში-რი, ჰანორამულ ხელეშისა და "მაყაყისა" და "ჩიჭის" პერსპექტი-ვიშისა, ვინაიდან მახ უფრო ახლოს მივყევართ მოვლენახთან.

გ) ახლო ხელი

ახლო ხელი არის გადახსალევი ობიექტის ნაწილის ხურათი, და იმით განხხვავდება ხაშუალო ხელისაგან, რომ ის უფრო ახლოს მიღის ობიექტთან და ამით უფრო ნათელს ხდის ხურათის იმ ამონაჭერს, რომლის ჩვენება მას ხურს. ახლო ხელია, მაგალითად, აღამიანის ხურათი გულმკერდითა და თავით; ხახლის ერთერთი კუთხე ან მონაკვეთი; ქუჩის ერთერთი კუთხე ან ხახლში შეხახვლედი; ღემონსტრანტთა ერთი პაჟარა ჯგუფი ან მონაწილე. ერნსტ იროსი ამბობს, რომ ახლო ხელის დროს კინოკამერა მიღის გადახსალეზ ობიექტთან ოთხიდან-ექვს მეწრამდეო. (168). მართლაც, შეხამდეგელია ოთხი-ექვსი მეწრის დაშორებით კამერამ გადაილოს გადახსალევი ობიექტის ახლო ხელი, მაგრამ ობიექტიდან კამერას დაშორების მანძილს განსაზღვრავს არა კამერა, არამედ გადახსალევი ობიექტის ხილილე, ე. ი. არხებიოთა თუ რღხ ახლო ხელი გვხურს ჩვენ შევექმნათ. ღემონსტრანტთა ერთი ჯგუფის ახლო ხელით გადაღებისას, შეიძლება, მართლაც ხაკმარიხი აღმოჩნდეს ექვსი მეწრი დაშორება, მაგრამ თუ ჩვენ გვხურს, მაგალითად, ერთ პაჟარა ანტიკურ ვაზაზე ახახული ქალის ახლო ხელის ან, ვოქვათ, გავშვის ახლო ხელის შექმნა, მაშინ კამერა უფრო ახლოს უნდა დავაყენოთ ვაზახთან თუ გავშვთან, ვიღრე ოთხი მეწრიო. ამგვარად, ახლო ხელის შექმნისას კამერას დაშორებას, გადახსალეზ ობიექტიდან, განსაზღვრავს გადახსალევი ობიექტის ხილილე. იხე როგორც ხაერთო ხელის ქვეგნებაა ხაშუალო ხელი, ახლო ხელი ქვეგნებაა ხაშუალო ხელისა. ის "არჩვენებს ერთი მხვლელობის ან მღგომარეობის მოლილო ამონაჭერს". (169).

ახლო ხელი არის ყველაზე უფრო ხშირად გამოყენებული ფილმური ხერხი. ის მღგომარეობას ახახავს უფრო თვალხარინოთ და შეიძლება გამოყენებულ იქნას ხიმბოლიური შინაარხის შეხაქმნელად. განწყობილების შექმნა ახლო ხელში უფრო ბუნებრივი, ინტიმური და ფაქიზია. ახლო ხელი, განსაკუთრებით ხურათის ერთობის რიჟმიულ შენობაში, რიჟმიული მრავალფეროვანების შექმნის ულიღეს ხაშუალებას იძლევა; ყველაზე უფრო მაშინ, როცა ხაერთო და ღილი ხელები გამოყენებულია რიჟმიულობის ცალკეულ კომპონენტებად. მოძრაობა ახლო ხელში უნდა შეესაბამებოდეს მის წინა და მომღვენო ხელების მოძრაობას. ეს იმიჟომაა მეჟად მნიშვნელოვანი, რომ ახლო ხელში ხიჟყვიერი უნა უფრო ღილ როლს თამაშობს, რაც მოძრაობის კონტინუიჟეცს ხაფრთხეს უქმნის. ახლო ხელი უნდა შეიქნას, რაც შეიძლება, პლახვიკურად, რომ ხინამღვიღის იღუზია არ დავარგოს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ხინამღვიღეში შეხახეღავი ობიექტის პლახვიკური ხელვა უფრო ძლიერდება მახთან დაახ-

ლოებისა. უფრო ძლიერი პლასტიურობის შექმნა შესაძლებელია გადახალღები ხხეულის გამოყოფით მის ფონიდან; ამის შექმნა კი შესაძლებელია გადახალღები ხხეულის ფერის ბუნებრივი ან ხელოვნური (განათებით) გამოყოფით მის ფონიდან. (170).

ვინაიდან ახლო ხელი "მთელის" (ხაერთო ხელი) მხოლოდ ამონაჭერს გვაჩვენებს და ეს "მთელის ნაწილი" კიდევ უფრო მცირეა, ვიდრე ხაშუალო ხელი, ფილმის შემქმნელს შეუძლია "მთელის" გადახალღები ობიექტის იხ "ნაწილი" ამოარჩიოს, რომელიც ყველაზე უფრო ნათლად გამოხატავს მოცემულ აზრს. მაგალითად, ჯარისკაცთა ხამხედრო აღლუმზე გამონვლას ყველაზე უფრო ნათლად ახატავს ამ ჯარისკაცთა ფეხების რიჟმიული მოძრაობა მარშის ფაქტში; ან მარტის ხნრაჟ ქროლას ყველაზე უფრო ეფექტურად ახატავს ორთქმავლის ბორბლემიხა და ღერძის აბობოქრებული მოძრაობა. ამიყომ, ახლო ხელი, ხაერთო ხელისაგან განხხვავებით, ეძებს "მთელში" ყველაზე უფრო "ფიპიურს", რომ ხურათოვნად გამოსახოს იხ აზრი, რომელიც არხებოთად მიიჩნია ფილმის შემქმნელს.

შევეხალღო რა გავვერკვია ახლო ხელის თავიხებურება, ჩვენ შეგვიძლია ღავახვენათ:

1. ახლო ხელი არიხ ხაშუალო ხელის ქვეხნება იხე, როგორც ხაშუალო ხელი ხაერთო ხელის ქვეხნებაა.
2. ახლო ხელი შეიძლება გამოყენებულ იქნახ სიმბოლიური გამოსახვის შესაქმნელად.
3. ახლო ხელში განწყობილების (გუნების) შექმნა უფრო ბუნებრივი, ინტიმური და ფაქიშია.
4. ახლო ხელი იძლევა ხურათის ერთობის რიჟმიული მრავალფეროვანების შექმნის ეფექტურ შესაძლებლობას, განხაკუთრებოთ მაშინ, როცა ხაერთო და ღიდი ხელები გამოყენებულია რიჟმიულობის ცალკეულ კომპონენებად.
5. ახლო ხელში მოძრაობა უნდა შეესაბამებოდეს მის წინა და მოძღვენო ხელების მოძრაობას; მოძრაობაში აქ ჩვენ გვეხმის ყუხაყიკულაფიფ.
6. ახლო ხელით ყველაზე უფრო ხდება გადახალღები ობიექტის ბუნებრივი თუ ხელოვნური (ფერიოთ, განათებით) პლასტიურობის გამოყოფა მის ფონიდან.
7. ახლო ხელს, იხე როგორც ხელს ხაერთოდ, განხაზღვრავს ხაერთო და ხაშუალო ხელი და აზრი, რომელიც უნდა გამოიხახოს ხურათოვნად. ეს ნიშნავს იმას, რომ - ზოგჯერ -, მაგალიოთად, აღამიანის მხოლოდ ფეხების ახლო ხელი უფრო აღექვაფურად ახატავს ხინამღვიღეს, ვიდრე იმავე აღამიანის თავიხა და გულმკერდის ახლო ხელი. ამღენად ახლო ხელიც ღგება აზრის გამოსახვის ხამხახურში.

დ) ღილი ხელი

ღილი ხელი არის ახლო ხელის ქვეცნება, იხე როგორც ხაერთო ხელ-
ის ქვეცნებაა ხაშუალო ხელი, ხოლო ხაშუალო ხელის ქვეცნებაა ახ-
ლო ხელი. ამგვარად ღილი ხელი ერთი ამონაჭერიი ახლო ხელისა,
ე.ი. თუ ახლო ხელია აღამიანის თავი გულმკერდით, მაშინ ღილი
ხელია აღამიანის მხოლოდ თავი; თუ ახლო ხელია სახლის შეხახვლე-
ლი, ღილი ხელია ამ შეხახვლელების ერთი ამონაჭერი; თუ ახლო ხე-
ლია ღემონხწრანცთა ერთი პაჭარა ჯგუფი, ღილი ხელია ამ ღემონხ-
წრანცთა ჯგუფის მხოლოდ თავები, ან მხოლოდ ფეხები, ანდა მხოლო-
დ ხელები. რამდენადაც პაჭარაა ამორჩეული ამონაჭერი, ბუნებრი-
ვია, იმდენად უფრო ღილათაა ის ახახული. ამის გამო ღიდ ხელს
აქვს ერთი მანკიერება: ის,ახახული ხაგნის ან ხაგნის ნაწილის
ხივრცოვანი გარემოს მხრივ, გაუგებრობაში აყენებს მაყურებელს(171).
ღილი ხელის ეს მანკიერება განხაკუთრებით წინა პლანზე იწევს
იხეთ ფილმებში, რომლებშიც ღილი ხელი გადაჭარბებულადაა გამოყე-
ნებული, ე.ი. ხაერთო ხელი, თითქმის, ხაერთოდ არ არის ჩართული
მათ შორის. ღილი ხელის ამგვარი გამოყენების მაგალითად შეგვი-
ძლია მოვიყვანოთ კარლ თეოდორ ღრეიერის კინოსურათი "წმინდა იო-
ჰანას წამება", რომელიც ცოცხლობს(თითქმის) მხოლოდ ღილი ხელე-
ბით.(172). მაგრამ იგივე ღრეიერი თავის ფილმში "ხიყყვა"(173),
"წმინდა იოჰანას წამებისაგან" განხხვაევბით, იყენებს "გრძელ
გადახვლით ხელებს"(174), რომლებიც უფრო პანორამული ხახიათხაა.

ღილი ხელი შეიძლება დაკავშირებულ იქნას ხაერთო ხელთან:
მაგალითად, ქალი პროფილით მოხჩანს(ღილი ხელი) სურათის მარცხე-
ნა მხარეს, მარჯვენას მხარეს კი მოხჩანს ქალაქის ნაგებობანი
(ხაერთო ხელი). ჩვენ შეგვიძლია ქალის სახე ვაჩვენოთ ნათლად,
ხოლო ქალაქის ნაგებობანი ბუნდოვნად და ამით ქალის სახე(ღილი
ხელი) წამოვწიოთ წინაპლანზე; ან შემრუნებით: ჩვენ შეგვიძლია
ნათლად ვაჩვენოთ ქალაქის ნაგებობანი(ხაერთო ხელი) და ბუნდოვ-
ნად ქალის სახე(ღილი ხელი) და ამით წინა პლანზე წამოვწიოთ ხა-
ერთო ხელი. და მიუხედავათ იმიხა, რომ ქალის სახე წინა პლანზეა,
ხოლო ქალაქისნაგებობანი უკანა პლანზე, სინათლე განხაზღვრავს,
თუ რომელი მათგანი(ქალის სახე თუ ქალაქის ნაგებობანი) იპყრობს
ხურათოვან გამოხახვას. კინოკამერას ყოველმხრივი მოძრაობით,
თავის ღერძზე და ამწეხ მეშვეობით, შეხაძლებელია ხელთა ცვალე-
ბაღობა "პანორამულად",ე.ი. განუწყვეტლივ: ვთქვათ, კამერა -ჯერ
- აჩვენებს მთელ ოთახს(ხაერთო ხელი), შემდეგ მოძრაობს,ვთქვათ,
მარცხნიდან-მარჯვნივ და მიიწევს წინ ერთ კუთხიხაკენ(ხაშუალო
ხელი),ხადაც მაგიღახთან ზის ერთი კაცი; შემდეგ კილევ მიიწევს

წინ ამ კაცისაკენ და გვაჩვენებს მას წერიხას(ახლო ხელი); ფი-
ლმის-კამერა განარძობს მოძრაობას და გვაჩვენებს ერთ ფოტოსურათს
ჩარჩოში, რომელიც დადგმულია ამ მაგიდაზე და ახახავს ახალგაზრ-
და ქალს(დიდი ხელი), აღმათ, მის ცოლს და ა.შ. ამ შემთხვევაში
ხელიდან ხელზე გადახვლა ხდება "განურყვავილი", "ღროზე გადახვო-
მის" გარეშე, რის შედეგად ამგვარი პანორამული ხედვის შექმნის
ღრო ემთხვევა რეალურ ღროს, ვინაიდან ვალკეულ ხელებს შორის არ
არის გამოყენებული მონწყაყი(ჭრა), ან გადაბნელება, რაც იძლევა
ღროსა და სივრცეზე "გადახვომის" ხაშუალებას.(175).

დიდი ხელის გვაღებაღობის სისწრაფე განხაზღვრავს ფილმური
მხველეღობის რიჟმს: რამღენაღად მოკლეა დიდი ხელი, იღღენაღ ხწრა-
ფად ხდება მისი შეცვლა და ამით ძღიურღება ფილმური მხველეღობის
რიჟმი. დიდი ხეღების ამგვარი რიჟმეღობის ყვეღაზე უფრო თვალბა-
ჩინო მაგალითია ხ.ეიზენშტეინის "ჯავმნხანი 'პოჟიომკინი'", რომ-
ელშიღ დიდი ხელი მთელი ფიღმის სტიღის ეღემენჯია. ხ.ეიზენშტე-
ინი ახხვავებს "რუსულ" დიდ ხელს "ამერიკულ" დიდი ხელისხაგან.
მისი აზრით, ამერიკეღები(მას მხელვეღობაში ჰყავს დ.უ.გრიფი-
თი)ღაპარაკობენ მხელვეღობის ფიშიკურ პირობეღზე, ჩვენ კი ვღა-
პარაკობთ, დახძენს ეიზენშტეინი, მოვღენის თვისობრივ მხარეზე,
რაც ღაკავშირეღულია მის მნიშვნეღობასთანო.(176). აქ, უღაოა,
ხაზგახმეღია აზრი, რომღის გამოსახვის ხამსახურში ღგება არა
მარჯო დიდი ხელი. ამათ კი მივღივართ შინაარს-ფორმა-გამოთქმის
ურთიერთგავღენახთან, რაზეღად ჩვენ ვალკე ვიღაპარაკებთ.

დიდი ხელი ფილმურ მხველეღობაში ქმნის ინტიმურობასა და ხირ-
ღმეს.(177). მისი ხაშუაღებით მაყურებელი იჭრება მოვღენის იმ
იღმალეღბაში, რომელიც ხდება ეკრანზე: წამწამეღის შეკრობა,
ხელის ნახნახი, ჟურღების უკონჯროლო თროღა...ყვეღაფერი ეს ნი-
ღაბს ხღის აღამიანის ფხიქოღოგიურ განწყომიღებას.(178). მაგრამ
დიდი ხელის ყვეღა ეს შეხამღებღობა ხდება ზერეღე სურათოვანი
ფრაზა, "კიჩი", თუ იხ პათეთიკურად ან მუხიკალურად ისეა შევაზ-
მული, რომ გღამაზღებული რეაღობის შთაბეჭდიღებას ქმნის. ხელს,
დიღ ხელხაღ, შეუღღია გადახალეღი იზიქეღის აზრი გამოავღინოს,
მაგრამ მას არ შეუღღია შექმნას იხ, რაც ამ იზიქეღს არ გააჩნ-
ია.(179). დიდი ხელი აიძულეღს მაყურებელს ყურადღება მიავღიოს
იმ ღეჯღალს, რომელიც მოქმეღების მოცემულ მხველეღობაში მთავარია.
თუ, მაგალითად, უნღა გღავიღოთ ხამი კაცი, რომღეღიც ერთად წევ-
ენ, ვთქვათ, ხის მორს, მაშინ ხაერთო ხელით უნღა აიხახოს ეს
ხენა. თუ ერთი მათგანი გამოეყოფა ამ ხამულს და, ვთქვათ, ჩუ-
მად ჯიზიღან იღებს რეკოღვერს, მაშინ კინოკამერა მიმართული უნ-
და იქნას მასზე.(180). ამგვარად, სურათის ამორჩევა და ხელი

ჩაყენებულია ფილმური მოქმედების სამსახურში, რომელიც განაპირობებს ხელის ხილილხაგ.

განვიხილოთ რა ღილი ხელის თავისებურებანი, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დახვეწის გამოყოფანა:

1. ღილი ხელი არის ახლო ხელის ქვეცნება; ის არის ყოველთვის რელატიური; ყველა მცირე დამორებით გადაღებული ხურათი კი არ არის ღილი ხელი, არამედ გადახალცილი ობიექტის გამოყოფილი ნაწილი, ამონაჭერი.

2. ღილი ხელი ქმნის ფილმური მხველლობის ინციმურ გრძნობასა და ხირღმეს.

3. ღილი ხელი გაუგებრობას უქმნის მაყურებელს მოქმედების ხივრცოვანი გარემოს მხრივ; ამიტომ თავიდან უნდა იქნას აცილებული ღილი ხელების გადაჭარბებული გამოყენება.

4. ღილი ხელის ჩქარი ცვალეზადობა იწვევს ფილმური მხველლობის რიგმის გაძლიერებას; ამიტომ ის, უმთავრესად, გამოყენებული უნდა იქნას რიგმული ფრაზის დახანწყინისა და დახანხრულის შუა.

5. ღილი ხელი იძლევა ადამიანის ფსიქოლოგიური უფაქიშები განცდის ხურათოვანი ახანხავის ხაშუალებას: ჭურების, წარბების, ხელების თუ თვალების უმნიშვნელო რეფლექსიური მოძრაობა, ხშირად, უფრო მეტს ამბობს ადამიანის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე, ვიდრე ხიყვამრავალი ღიადოგი.

6. ღილი ხელი მოითხოვს უფაქიშეს მიმიკურ გამოსახებას, ვინაიდან ყოველი ოღნავად გადაჭარბებული ყესტოკუდაცია არაშუნებრივობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

7. ღილი ხელი ადამიანის თუ ხაგნის "ხულის ხარკეა".

ე) ღეჭადური ხელი

ღეჭადური ხელი არის ღილი ხელის ქვეცნება. რამღენადღე ჰაჭარაა ამირჩეული ღეჭადი, ბუნებრივია, იმღენად უფრო ღიდათაა ის ახანხელი ხურათზე. ამიტომ ღეჭადურმა ხელმა მთელისაგან უნდა ამოარჩიოს დამახანხიათებელი ღეჭადი, მაგალითად, ადამიანის მხოლოდ ცრელებით "გაყღენთილი" თვალები, აგახანხებული თითები, "გაშყერებული" ან "გაკაშკაშებული" თვალები, ჭურების კრთობა თუ მკრივად დაკუმშული ჯილი. (181). ამღენად ღეჭადური ხელი გაძლიერებული ღილი ხელია. ის მიიხანრავვის მოვღენისკუღმინაღიურ წერტილისაკენ, ვინაიდან ეს ცხოვრებაშიც უჩვეული. ხიახლოვე და ხილიღე (ობიექტთა ეს მაკროფიგონომია) ხაშს უხვამს ობიექტს ისეთი ხიძლიერით, რომ დამაბუღობა უკიდურეხობამღე ძლიერღება. (182). ჭურების ცახანხი, რომელიც დაგროვილი ბოღმის ამოხეთქინსაკენ მიუთითებს, ფიჭილის წვა, რომელიც ღინამიჭინსაკენ მიღის, ჩახმანხე გადაღებული თითი - ყვედაფერი ეს ჯადოქრული ხიძლიერით იპყრობს

მაყურებელს, ვინაიდან ახეთი ლეჯალური ხელები მიუთითებენ მოხალღონელ ვაჭახჭროფიხაკენ.

ლეჯალური ხელი, შერწყმული ღიდ ხელთან, "აჭიჭველებს" აღამიანის თუ ხაგნის რაობას. ხაერთო ხელში, ხაშუალო ხელში და, შვიძლეზა, ახლო ხელშიც აღამიანს შეუძლია "მოაჩვენოს" თავისი თავი და დამაღრს მისი ნამღვილი განზრახვა, მაგრამ ღილი ხელი და ლეჯალური ხელი შეუწყალებლად ნიღაბს ხღის აღამიანის უფაქიშვს ფხიქლოგიურ ნიუანსებზავს ვი და ყველაფერს შეხახლეავს ხღის. ამიჭომ ლეჯალურ ხელს შვიძლება ეწოღოს (ღიდ ხელთან შეღარვით) აღამიანის თუ ხაგნის "ხუღის გაძღიერებული ხარკვა". ლეჯალური ხელი ფიღმური მხაჭვრული გამოსახვის ზაზღად აქვია, ღიდ ხელთან ერთად, კარღ თოღონ ღრეიერმა თავის ფიღმში "წმინღა იოზანახ წამებზა", რომელიც მან შექმნა 1928 წელს. ამ ფიღმში კარღ ღრეიერი და მისი ოხჭაფი-ოპერაფორი - რუღოღ მაჭვხე - იოზანახ როღის შემსრუღებღის - ფაღკონეფის - ხახუხ აქვევენ მიღის ხუღის ხარკედ, რომელიც მოხინს, მის პიროვნულ წამებზახ ზევით, ხაერთოღ, ყველა წამებულთა და ჭანჯულთა ჭრაგელია. (183).

რიჩარღ გროშოვი ღიდ და ლეჯალურ ხელს უწოღებს "ნაწიღს მთელის მაგივრად" (184). ნაწიღი მთელიხათვის არის ფორმაღური გამოსახვა, რომელიც მოხინს მთელი; მაგალითად, ხელები ან ფეხები "მთელი" აღამიანის მაგივრად.

განვიხიღეთ რა ლეჯალური ხელი რაობა, ჩვენ შეგვიძლია დავახვინათ, რომ ლეჯალური ხელი ემორჩიღება იმ კანონებს, რომლებიც გამომღინარეოზენ ღილი ხელიდან, ვინაიდან ლეჯალური ხელი ხხვა არაფერია თუ არა კიღევ უფრო გაძღიერებული ღილი ხელი, ე.ი. კიღევ უფრო გაძღიერებული "ხუღის ხარკვა".

ვ) მიკროხკოპიული ხელი

მიკროხკოპიული ხელი, როგორც თვით ხიჭყვა ამოზბს, იქმნება მიკროხკოპის ხაშუალებით. ჯერ მიკროხკოპი აღიღებს გაღახალემ ობიექტს და შემდეგ ხეზა (ხვეწიღური მოწყობიღობით) ამ გაღიღებული ობიექტის კინოღენეჭზე აღბეჭღვა კინოკამერას შემვეოპით. ამგვარად, მიკროხკოპიული ხელია ყოველგვარი ხურათოვანი გამოსახვა, რომღის დანახვა უმიკროხკოპოღ შეუძლებელია, როგორც, მაგალითად, ხიხღღის წითელი თუ თუთრი ზურთულები, ათახგვარი მიკრობები, რომელთა დანახვა გაუღიღებლად შეუძლებელია და ხხვა.

მიკროხკოპიული ხელი, უმთავრეხად, შვიძლება გამოყენებულ იქნახ მეწნიერულ ფიღმებში. მაგრამ მისი გამოყენება ხღება მხაჭვრულ ფიღმებშიც, როცა ფიღმი ახახავს ამა თუ იმ მეწნიერის ცხოვრებას. მაგალითად, უღიღამ ღიჭერღებს ფიღმებში - "ღუი ჰახჭერი" და "ღოქჭორ ერღის" - მიკროხკოპიული ხელები, ე.ი. ამ მეწნიერთა

მიერ მიკრობთა აღმოჩენა თუ დათრგუნვა, დრამატული(ფილმური) მოქმედების შემადგენელი ნაწილებია. ლექსორ ერლიხი, მაგალითად, ლიჭარლებ ფილმის ერთ ხექვენცში ხასოწარკვეთილი ცლილობს, მიკრობკომის საშაულებით, დანინახოს "კოსის ჩხირები", მაგრამ ყველა ვღა ამოღ ჩაიარა. ამ დროს მას ხალიღვე უმახის თავისი მეუღლე და დაღლილ-ღაბნეული ლექსორ ერლიხი მიკრობკომის მინაბუ წახებულ "კულტურას" ლებს უაღგილო აღგიღას, და მისი მეუღლე, არ გაეგება რა ამის არაფერი, ამ მინახ ლებს ანთებული ლუმელის ხახურავბე. ხალიღობიხახ ლექსორი ერლიხი იხევე თავის"კულტურაბე" ფიქრობს და როგვა გაიგებს, რომ მისი "კულტურა" მისმა მეუღლემ ლუმელის ხახურავბე დაღვა, გავოფებული წამოვარღება ბევიო, აიღებს მინახ ლუმელიღან და იმავე წუთში ლებს მიკრობკომის ქვეშ, დარწმუნებული, რომ მისმა ქაღმა ყველაფერი გაუფუჭა. და ამ დროს - მიკრობკომიული ხელით - მაყურებელიც ხეღავს თუ როგორ ნათღად მოხჩანან "კოსის ჩხირები" მიკრობკომში. ლექსორ ერლიხის ხიხარულს რომ ხაბღვარი არ აქვს, ეხევე გაუგებარი რჩემა მისი გულბუყვილო მეუღლისათვის.(185). აქ მიკრობკომიული ხელი ფილმური მოქმედების განუყოფელი ნაწილია და ორგანიულად ჩარბულია სხვა ხელთა ფილმურ რიგში.

მიკრობკომიული ხელის ერთ ხახედ უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე იხეთი ხეღები, რომღებიც ახახახვენ იხეთ ხაგნებს თუ ორგანოებს, რომღლთა დანახვა ჩვენ უმიკრობკომოღაც ბეგვიძლია, მაგრამ მაინც ვერ ვხეღავთ, ვინაიღან იხინი ორგანიბმის თუ ხაგნების ბიგნითაა განღაგებული. მაგალითად, აღამიანის გულის ცემა თუ ხის შიღა ფენები ბეხაბღებელია დავინახოთ რენჭგენის მეშვეობით. აქ რენჭგენის ხივიები იბრება ბეუიარაღებელ თვალისათვის დაუნახავ ხხეულის ხირღმეში და ხღის მახ ბეხახეღავს. ამგვარი მიკრობკომიული(თუ რენჭგენური) ხეღების გამოყენება ბეხაბღებელია არა მარტო ბენიერიულ კინოხურათებში, თუ ფილმური მხვეღეღობა ამგვარი ხეღების გამოყენებას მოითხოვს.

ამგვარად, მიკრობკომიული ხელი ხაერთო, ხაშუაღო, ახლო, ღიღი და ლეჭაღური ხეღის, ახე ვოქვათ, "ბეორე მხარეა": მისი ხაშაუღებით ჩვენ ბეგვიძლია ხურათოვან გამოხახვად ვაქციოთ ყვეღაფერი, რის დანახვა ბეუბღებელია ბეუიარაღებელი თვალბით. მოღეკუღები, აჭომები, მიკრობები თუ ხხეუღისა და ხაგნების ხირღმეში განღაგებული ორგანოები-ფენები - ყვეღაფერი ეს მისთვის ხურათოვანი გამოხახვის მახალაა. ეს კი არის ხრულიად ახაღი ხეღის ხამყარო, რომელიც მხოლოდ ფიღმში იქმნება, ვინაიღან"ცხოვრებას" მიკრობკომიული ხურათი მხოლოდ (ფიღმური) მოძრაობიხახ პოულობს, "მკვღარი" ფოჭოხურათიხახან განხხვავებით.

8) პანორამა

ჩვენ განვიხილეთ ხაერთო, ხაშუალო, ახლო, დიდი, ღუჯაღური და მიკროსკოპიული ხელის რაობა და ხაერთო ხელის ფორმებით ჩავთვა-
ლეთ, აგრეთვე, პანორამული ხელი, "ბაყაყიხა" და "ჩიჭიხი" პერსპე-
ქტივა. მაგრამ ეს სამი უკანახუნელი ხელი იხეთ დიდ როლს თამა-
შობს ფილმური ხამყაროს შექმნაში, რომ ხაჭირთა მათი ცალკეაღვე
განხილვა.

პანორამა ნიშნავს ხურათის ცვლას, ხელთა ცვლის ჩათვლით, ჭრის,
მონწყაყის გარეშე. ამგვარად, პანორამული გაღაღებინას ვინოკამე-
რა მოძრაობს თავის ღერძზე ან ამწეს ხაშუაღვიით და თანამიმდევრო-
ბით იღებს გაღახაღებ ობიექტებს ისე, როგორც ხინამღვიღეშია
განლაგებულნი, ე.ი. ხურათთა რიგი ვი არ იქმნება ჭრით ან მონწყა-
ყით, არამედ ის მოხეღულია ბუნებაში თუ ხეღულიაში. პანორამული
ხურათთა ჭეშვი და რიგშიც ვი არ იქმნება ჭრა-მონწყაყით, არამედ
კამერას მოძრაობით. და ხწორედ ხურათთა ცვაღებაღობას უმონწყაყ-
ით ეწოღება პანორამა. (186).

ხურათის თანამიმდევრობის შეწყვეტის გარეშე, ვინოკამერას
შეუღლია გაღახაღებ ობიექტს არა მარტო დაუახლოვღეს ან დაშორ-
ღეს, არამედ აიწიოხა და დაიწიოხ ისე, რომ, გაღაღების მხვეღ-
ღობაში, შეცვაღოს ხეღვის კუთხე და ამით ხელი. პანორამის მეშ-
ვეობით, მაყურებღელს შეუღლია ხივრეღე უშუაღლოდ შეიგრძნოს. პანო-
რამას არ შეუღლია "მოიწყეღიღოს" და "გაღახეღეს" ხივრეღეშე, როგორც
ეს ჭრა-მონწყაყის ღროს ხღება. ის აძღვეს მაყურებღელს ხივრეღის
ღუხეღ ორიენტაციას. დიდი ხეღებში, მაგაღითაღ, ჩვენ შეგვიძღლია
ხივრეღის შეცნობა, თუ ჩვენ ვხეღავთ ღუჯაღების ხურათთა რიგს,
რომღეთაგან ჩვენ შეგვიძღლია დახვევის გამოწყანა ვიმყოფეღით იმა-
ვე თუ ხხვა ხივრეღეში; დიდი ხეღების მხოლოდ შინაარს შეუღლია
გვაჩვენოს ჩვენ ეს. პანორამა ვი ჩვენ ხრულიაღ არ გვაშორეღს
ხივრეღეს, ხაღაც მოქმეღება მიმღინარეობს: ჩვენ ვიმძრაობთ კა-
მერასთან ერთაღ და კამერას ობიექტივით ვხეღავთ ხივრეღეს, ობი-
ექტებს და რეაღურ დაშორეღებს მათ შორის. თვით ხივრეღე ხღება
განცღა და არა პერსპექტივით გაღაღებულნი ხივრეღის შექმნილი ხე-
რათი. (187). ღრეიერის ფიღმში - "ორღეანეღი იოჰანახ წამეღა" -,
მაგაღითაღ, როგორც ავღნიშნეთ, გაურღბის ხივრეღის ხაერთო ხეღის
ჩვენებას. ხაერთო ხეღს იმ აღვიღისა, ხაღაც ინკვიზიციო მიმღი-
ნარეობს, არ გვაჩვენებს რეყიხორი. კამერა მოძრაობს მერხთა რი-
გებში და ჩვენ ვხეღავთ ინკვიზიჯორთა შიშისმომგვრელ ხახეთა დიდ
ხეღებს განუწყვეღელი პანორამით; და ამგვარი პანორამული ახლო
და დიდი ხეღების ღროსაღ არ იკარგეღა ხივრეღის გრძნობა. ჩვენ
ვხეღავთ პიროვნებათა ფიღიონომიას, ჩვენ ვხეღავთ თვაღებში გა-

მოკვეთილ პირებს და ამავე დროს ჩვენზე მოქმედებენ იხინი, როგორც მახა" (188).

მაგრამ პანორამითაც შეხადლებულია სივრცეხა და დროზე გა-
"ღახომა": მაგალითად, კინოკამერას დაჩქარებით შეხადლებულია,
ვთქვათ, დარბაზის ერთი კუთხიდან მეორეში "გადახტომა". კამერა
გვაჩვენებს ერთ კაცს, რომელიც დარბაზის მეორე კუთხისაკენ
იხედვას; კამერას - პანორამული გადაღებით - შეუძლია ჩქარი
მოძრაობით ხწრაფად "გადაავლოს თვალი" ამ ორ ადამიანს შორის
არსებულ სივრცეს, ე.ი. ხწრაფად იმოძრაოს თავის ღერძზე ან ამ-
წეს ხაზუღებში, ვთქვათ, მარცნიდან-მარჯვნივ და გვაჩვენოს ის
კაცი, რომელიც დგას დარბაზის მეორე კუთხეში. ამ შემთხვევაში,
კამერას ხწრაფი მოძრაობით, სივრცე ამ ორ კაცს შორის, ხელ ცო-
ფა, ნაწილობრივ მაინც, შეუვნობელი რჩება, ვინაიდან მას მხოლოდ
"თვალი გადაავლო" კამერამ. ამით ვი სივრცე ვარგავს თავის რე-
ალურ განზომილებას და იქმნება ახალი, ფიქტური სივრცე. ამგვარ
ხერხს იყენებს, მაგალითად, აკირა კუროხავა თავის ფილმში "რა-
შომონ": კაცი გარბის ჭყეში (ახლო ხელი) და კამერა - პანორამუ-
ლი ხელით - "მიყვება" მას. ამგვარი "მორბენალი" კამერას (და
კაცის) მუშაობით იქმნება რაღაც "უხახრული", უღრანი ჭყის სი-
ვრცე, რომელშიც ერთმანეთშია გარდაცეხილი ხის ფოთლების, მზის
ხსიკვებისა და ჭურჭებ-ხელების ჩრდილ-ხინათლე; და ამგვარი ხერ-
თვანი გამოსახვით ნათელი ხდება ამ კაცის ფსიქოლოგიური გან-
წყობილება.

პანორამული ხელით კამერას შეუძლია გადახადები ობიექტი
ყოველი მხრიდან გვაჩვენოს, ე.ი. დაიწყოს მიხი გადაღება ნოლი
გრადუსიდან, შემოუაროს ირგვლის განუწყვეტლივ და ახე მივიღებ
360 გრადუსამდე. ამგვარი პანორამული ხელით შეხადლებულია სივრ-
ცისა და გადახადები ობიექტის ოპტიკური ახახვა ბუნებრივი ხამ-
განზომილებით. აქ იქმნება ხამი განზომილება არა თვით ვინოხუ-
რათში (რაშელაც ჩვენ ცალკე ვილაპარაკებთ), არამედ თვით კამერა
მოძრაობს სივრცეში და თავისი მოძრაობითა და გადახადები ობიექ-
ტის, ყოველიმხრიდან, განუწყვეტელი ჩვენებით (პანორამა) იქმნება
მაყურებელში ხხეულისა და სივრცის გრძნობა. (189). ამგვარად,
პანორამაა ერთადერთი ხელი, რომელსაც შეუძლია ბუნებრივი სივრ-
ცისა და ბუნებრივი დროის განუწყვეტელი ახახვა, რის შედეგად
ბუნებრივი დრო-სივრცე ფიქტურ დრო-სივრცეს ემთხვევა. მაგრამ
მიუხედავად ამისა, ფიქტური სივრცე მაინც განსხვავდება რეალურ
სივრცისაგან, ვინაიდან რეალური სივრცის (და არა მარტო სივრცის)
გარდაქმნა მაშინაც ხდება ფიქტში, როცა ეს განზრახული არ არის.
ამგვარად, ფიქტური პანორამა, ე.ი. ხელთა ცვლა ტრა-მონცაყის

გარეშე, ფილმური გამოხატვის ერთერთი ხერხია, რომლის ხაშუაღე-
ბით ფილმის შემქმნელს შეუძლია გადახალცილი ობიექტები აჩვენოს
ეკრანზე იხეთი თანამიმდევრობით, როგორც ეს ხინამდვილეშია.

თ) "ბაყაყის პერსპექტივა" და "ჩიჭის პერსპექტივა"

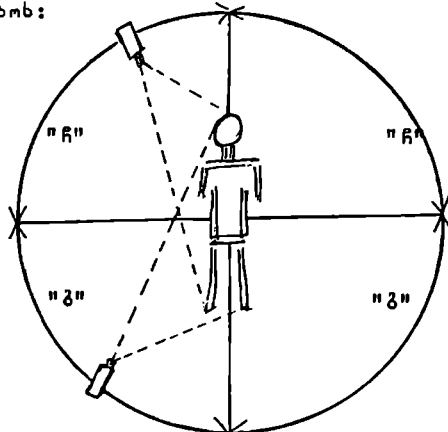
"ბაყაყის პერსპექტივა" ჩვენ ჩავთვალეთ ხაერთო ხელის ერთ ხახეთ.
მაგრამ ის კილევ უფრო მეტია, ვინაიდან "ბაყაყის პერსპექტივუ-
ლი ხელის" შექმნა შესაძლებელია არა მარტო ხაერთო, არამედ ხა-
შუალო, ახლო, დიდი და თვით დეჭალური ხელის დროხახე.

ხელი ქვემოდან, ე.ი. ბაყაყის პერსპექტივიდან გამოიხატება
იმაში, რომ გადახალცილი ობიექტი განუწყვეტლივ ამალელებაშია. მა-
გალითად, თუ ჩვენ ერთ აღამიანს გადავიღებთ ხაერთო ხელით ბაყა-
ყის პერსპექტივიდან, ის მოხჩანს ბუმბურაში; ფიქლოგურიად კი
ახეთი ხურათი ქმნის ფრიუფვალურ შთაბჭლილებახ. თუ ჩვენ იმავე
აღამიანის ბაყაყის პერსპექტივულ ხელს შევქმნით ახლო ან დიდი
ფორმით, მაშინ ხურათი, როგორც ავლნიშნეთ, ხლება უფრო ინტრიმუ-
რი; მაგრამ, მახ ზევით, ახეთი ხელი ხლის მახ ძლიერს, შეუღრეკ-
ელს, შეუპოვარს; ხაგნები კი, ანალოგიურ ხელში, მოხჩანან უფრო
ძლიერი, უფრო ხელთამხუთავი ან უფრო დიადი. (190). ვინაიდან ბა-
ყაყის პერსპექტივით, ვთქვათ, ფიგურა არა პერპენდიკულარულად,
არამედ დაქანებულად მოხჩანს დაბლიდან, ფიგურის დაბლა ნაწილი,
უფრო დიდი, წინაპლანზე მოხჩანს, ხოლო მწვერვალიხავენ უფრო და-
ვიწროებულე, უკან დაქანებულე მოხჩანს, ვიღრე ხინამდვილეშია.
(191). ამგვარად, რეალურად, ვთქვათ, ხწორკუთხელით აგებულე ცათ-
ამბჯენი, ბაყაყის პერსპექტივით დაბლა ფართე და მაღლა ვიწრო
მოხჩანს. ანალოგიური ხურათოვანი გამოხატვა იქმნება მდგომი აღ-
მიანის ბაყაყის პერსპექტივით გადაღებიხახ: მიხი ფეხეში უფრო
ბუნბურაში მოხჩანს (წინა პლანზე), ხოლო თავიხავენ თანდთანობით
ვიწროვდება (დაქანებულე, უკანა პლანი). ამგვარად, ბაყაყის პერს-
პექტივით გარდაქმნილია ცათამბჯენიხა და მდგომი აღამიანის რეა-
ლური რაობა და შექმნილია მათი ფილმური რეალობა, რომელიც მნიშ-
ვნელოვანად განხხვავდება ხინამდვილიხაგან. მაგრამ ესაა ბაყაყის
პერსპექტივის უკიღრეხი ფორმა; ხინამდვილეში ბაყაყის პერსპე-
ქტივა იწყება მაშინ, როცა კინოაპარატიხი პოზიცია ფოვებს გადა-
ხალცილი ობიექტის მიმართ პორიპონციალურ ხაშს და იწევს დაბლა.
რამდენადღე ვამერა დაბლა დაიწევს, იმდენად უფრო მკვეთრი ხლება
ბაყაყის პერსპექტივა და იმდენადღე ხლება გადახალცილი ობიექტის
რეალური პროპორციულობის ფილმური გარდაქმნა. ამიტომ ფილმის შე-
ქმნელეები ბაყაყის პერსპექტივის უკიღრეხი ფორმებს მხოლოდ გან-
ხაკუთრებულ შემთხვევებში იყენებენ; უმთავრეხად კი მიხი გამო-

ყენება ხდება(თითქმის) ხრულიად შეუმჩნეველად, ვინაიდან კინოაპ-
 აპატიონა და გადახალები ობიექტის ჰორიზონტალურ პოზიციებზე დაყუ-
 ნება მხაფერულად ყველაზე უფრო ღარიბი და მონოტონურია; ახეთი
 ხელით ყველაზე უფრო ნაკლებად შეიძლება რეალობის მხაფერული გა-
 რლქმნა.

"ბაყაყის პერსპექტივის" მოპირდაპირე ხერხია "ჩიჭის პერს-
 პექტივა", რომელიც ჩვენ ხაერთო ხელის ერთ ხახეთ ჩავთვალეთ,
 მაგრამ ის კილევ უფრო მეტია, ვინაიდან ამ ხელის შექმნავ შეი-
 ძლება ხაშუალო,ახლო, ღილი და თვით ღეჭალური ხელითაც კი. ჩი-
 ჭის პერსპექტივა გადახალებ ობიექტებს ახახავს ზემოდან, რომ-
 ღის ღროს გადახალები ობიექტის ზედა ნაწილი("მწვერვალი") მოხ-
 ჩანს ხურათზე დაბლა, ხოლო ქვედა ნაწილი მაღლა, რომღის ღროს
 გადახალები ობიექტი, ვთქვათ, ვათამბჯენი თუ აღამიანი, ხურათ-
 ზე იხე მოხჩანს, რომ თითქოს ის მაღლა უფრო ფართე იყოს, ვიღრე
 დაბლა. ამგვარი "ჩიჭის პერსპექტივით" გადაღებული ვათამბჯენის
 ხურათი, მაგალითად, შიშისმომგვრელ შთაბეჭდილებას ახდენს მა-
 ყურებელზე, ვინაიდან ვამერა, თითქოს,"უფხვრულში" იხედება და
 თვიმ მაყურებელსაც ემუქრება გადაითრობს შიგ. მაგრამ თუ იმავე
 ჩიჭის პერსპექტივით გადავიღებთ, ვთქვათ, აღამიანს, აქ მაყურე-
 ბელში იქმნება ხრულიად ხხვაგვარი გრმნობა: აღამიანი მოხჩანს
 დაპაყარავებული, ხანგოღავი, დაჩაგრული, რომელსაც, თითქოს, ზე-
 მოდან დაჰყურებენ, როგორც დაბეჩავებულ არხებებს. ამიჭომ უწოლ-
 ებს ჩიჭის პერსპექტივას ჩიჩარდ გროშოპი "შვილდან დახედვის"
 მეხედვის ხერხს.(192).

ჩიჭის პერსპექტივა ხინამღვიღეში იწყება მაშინ, როცა კინო-
 ვამერა ჭოვებს,გადახალებ ობიექტის მიმართ,ჰორიზონტალურ პოზი-
 ციას და იწევს მაღლა. ჩიჭის(და ბაყაყის) პერსპექტივა ნახაშით
 ახე შეიძლება გამოიხახოს:



"ჩიჭის პერსპექტივა" იწყება ჰორიზონტალურ ხაზიდან და თავის-

თავში ითავებებს ზედანახევარ ხფეროს ყოველ წერტილს, რომლის გენფრში, ე. ი. ხფეროს გენფრში, ღვახ ადამიანი. "ბაყაყის პერსპექტივაზე" იწყება შორიშონწვალურ ხაზიდან და თავისთავში ითავებებს ქვედანახევარ ხფეროს ყოველ წერტილს, რომლის გენფრში, ე. ი. ხფეროს გენფრში, ღვახ გადახალეში ობიექტი (ადამიანი). ამგვარად, ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივა მეფად ფართე ცნებაა, რომელიც თავისთავში აქცევს ვამერახ ყველა პოზიციას, გარდა ერთისა: როცა ვინოვამერა და გადახალეში ობიექტი შორიშონწვალურადაა განლაგებული პირისპირ. მაგრამ ნამდვილ ბაყაყის თუ ჩიფის პერსპექტივასთან ჩვენ საქმე გვაქვს მაშინ, როცა ვინოვამერა იმდენად "მალღიდან", ან იმდენად "ღაღღიდან" ხელავს გადახალეში ობიექტს, რომ ობიექტი: "ხაფოღავი" ან "ბუმბერაში" ხდება. აქ კი ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივა უკვე არხეზითად ცვლის გადახალეში ობიექტის რაობას და ამით მხაფვრული გამოსახვის შეხამებლობას იძლევა.

ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივა, მხაფვრულ ფილმში, არაერთხელ იქნა გამოყენებული ადამიანთა ხოციღლური ურთიერთობის ახახახავად: მაგალითად, ბაფონი ღვახ უწყევად (ბაყაყის პერსპექტივა), რომლის ორი ფეხი, ღორიული ხეფეზივით, ძლიერად ღვახ ღელამიწაზე, ხოლო მის წინ ღვახ მისი ყმა (ჩიფის პერსპექტივა), რომელიც (ხურათოვანად) დაჩაგრულ-ღაჩაჩანავებულ შოაბჭღღიღებახ ქმნის. რა თქმა უნდა, ამგვარ უვიღურეხ ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივას ჭეშმარიტი ხეღოვანი გაურბის; მაგრამ ფაქტი რჩება ფაქტად, რომ ამ ორ, ერთმანეთის მოპირდაპირე ხელში ფიღმური გამოსახვის მრავალფენოვანი და მრავალფეროვანი შეხამებლობა ხაღგომღობს, რომელთა გამოყენება იხეთ ჩვეულებრივ მოვღენად იქნა ფიღმურ ხურათოვან ანბანში, რომ მახ ჩვენ ხშირად ვერც კი ვამჩნევთ.

განვიხიღეთ რა ხურათის ფიღმური ამორჩევისა და ხელის კერძოთ, ხაერთო, ხაშუაღო, ახლო, ღიღი, ღეფაღური, მიკროხკოპიული ხელი - ხაკოთი, აქვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ ხელთა ამგვარი ღეყოფა პირობითია, ვინაიღან არხეზობს, ვთქვათ, არა მარფო ხაერთო და ხაშუაღო ხელი, არამედ "ნახევრად ხაშუაღო ხელიც", ე. ი. ღაშორება გადახალეში ობიექტისაგან, რომელიც ხაერთო და ხაშუაღო ხელთა შუა მღებარეობს; ეს კი ნიშნავს, რომ ახევე არხეზობს "ნახევრად ახლო", "ნახევრად ღიღი" თუ "ნახევრად ღეფაღური" ხედებიც. აქედან კი იმის თქმა შეიძლება, რომ ხელის ღაშორება გადახალეში ობიექტიღან შეიძლება ყოველი წერტილით განიხაზღვროს, რომელიც მღებარეობს ვინოვამერახა (შორი ხელი) და გადახალეში ობიექტს შორის. ამგვარად, ხელია ერთი განუწყვეფლად გაღაღებუ-

ლი ერთობა, რომლის დროს უმნიშვნელოა კამერა ღვას უძრავად თუ მოძრაობს. გაღებების ყოველი გაწყვეტა იწვევს ახალი ხელის შექმნას. თუ კამერა, მაგალითად, ერთ ხაგანს გადაიღებს რვა მეტრის, ხოლო შემდეგ ორი მეტრის დაშორებით, ეს იქნება ერთი ხელი, თუ კამერა რვა მეტრიდან განუწყვეტლივ დაუახლოვდება ობიექტს ორ მეტრამდე, მაგრამ ორი ხელი იქნება, თუ კამერა გაწყვეტს გადაღებას(193). ხელი, აქვს მას მცირე თუ დიდი შინაარსოვანი ერთობა, არის უმცირესი ფილმური ერთობა. გადახაღებ ობიექტთა განლაგება, მათი შეხედვის კუთხე, მათი ურთიერთობა და ხელთა დავაშირება იძლევა "ხელის კომპოზიციას", რომელიც გამოხატავს არა მარტო იმას, რაც გრძნობით უნდა იქნას შეთვინებული, არამედ შინაარსხაგ. ხელთა დინება ხურათოვან-ენოვანი ანალიზია, რომელიც ხურათის ერთობის არხებით ღეჭალებს ახახიერებხა და აღაგებხ. ხელის ხილიღე კი ნიშნავხ კამერახ დაშორებახ გადახაღებ ობიექტილან.

ხეაფიკურ ხელთა ერთობახ, რომელშიღ გამოხახახავი, ვთქვათ, ხიმშიღღე, უნდა მოყვეხ რამდენიმე მხგავხი ერთობა, ვინაიღან ხიმშიღღე, ხიწყნარე მხოლოდ მოხანგრძლივო დროში ან განმეორეობით შეიღება შეიქმნახ(194). ყოველ ფიგურახ, არიხ იხ აღამიანი, პირუფყვი, ბუნებრივი მოვდენა, ხელოვნური ხაგანი, გააჩნია ათახგვარი ხახე იმის მიხედვით, თუ რომელი კუთხიღან ვხეღავთ ჩვენ მახ და აღენუხხავთ მის მოხაბუღობახ. და თითოეულ ამ ათახგვარ მოხაბუღობაში ვხეღავთ ჩვენ ერთიღაიგივე ხაგანხ. მაგრამ ყვეღანი ეს მხგავხია ხაერთო ნიმუშიახ. თითოეული ეს ხელი გამოხახავხ ხხვა ხახეხ, ხხვა აბრხ, ხხვა გუნებახ. ყოველი ხელი ნიშნავხ განხაბღვრულ ხელიერ განწყობიღებახ, გუნებახ. ამიფომ "არაფერი არ არხებობხ იხე ხუბიექტური, როგორღ კამერახ ობიექტივი". (195). ამგვარად, არხებობხ ღბღექტურღ და ხუბღექტურღ ხელი. ფილმში შეხამღებღია არა მარტო მობარბაღე მოვრალის "ობიექტური" ჩვენება, ვთქვათ, თუ როგორ მიღის იხ ქურჩაში, არამედ შეხამღებღია მისი "ხუბიექტური" ახახვავ, მაგალითად, თუ როგორ მობარბაღობხ იხ ქურჩაში და ხეღავხ(ხუბიექტური კამერა) გაუფერუღებულ, გაბუნღოვანებულ ხახღებხ, აღამიანეღებხ, ავტომობიღებხ, რომღებიღ ერთმანეღშია არუელი. აქ ფილმი მოვრალის ხუბიექტურ შთაბეჭდიღებახ ახახავხ როგორღ ობიექტურ მონაღემხ. მაგრამ არა მარტო მოვრალე, არამედ ყოველი აღამიანი ერთიღაიგივე ხაგანხ, ქურჩახ თუ აღამიანხ ხეღავხ ხხვადახხხვავარად: მაძღარი აღამიანი, მაგალითად, ხხვავარად ხეღავხ ხურხათ-ხანოვავით ხახე ვიფრინახ, ვიღრე მშიერი აღამიანი. ორი მაძღარი აღამიანიღ ხხვადახხხვავარად ხეღავხ იმავე ვიფრინახ, ვინაიღან მათი ფიქოლოგიური რაობა გან-

ხხვაველება ერთმანეთიხაგან. მაგრამ ხუბიქჭური ხურათებშიც შვი-
მლება იყოს ობიექტური."ჩვენ ვხედავთ ფილმში ხიზმრის ხურათებში.
ეს ხურათებია იხე ხუბიქჭური, რომ იხინი არ შვიმლება ჩაითვა-
ლოს გარემოფილოს ახახვად...მაგრამ ხიზმარი შაინც არის ბუნე-
ბრივი, მოცემული, ობიექტური ფაქტი და ითვლება ფილმის პირველად
ხაშენ მახალად"(196).ხელის წყალობით ხურათში ხლება ობიექტისა
და ხუბიქჭის ხინთები, რაც არხებოთი წინაპირობაა მხაფვრული
გამოხახვის შექმნისათვის. მხაფვრულ ნაწარმებში ჩაქხოვილია
არა მარტო ობიექტური ხინამღვილე, არამედ ხელოვანის პიროვნე-
ბაც; პიროვნება კი, მაშინაც როცა მახ ხურხ იყოს ობიექტური,
მეფ -ნაცვლად, მაინც არის ხუბიქჭური, თავისი ხოციალური რა-
ობის გამომხახველი, თავისი ღროის შვილი და ყველაფერ ამახ,
შეგნებულად თუ შეუგნებლად, აქხოვ თავის გამოხახვაში. ამგვა-
რად, ყოველი ხურათი არვენებხ არა მარტო ხინამღვილის ნაწილხ,
არამედ მისი შექმნელის შეხეღუღახახაც. ამიჭომ უშუხუცი პირ-
ფრეციც - თუ იხ მხაფვრული ნაწარმება - ახახავხ არა მარტო
მოღელხ, არამედ მის შექმნელ ხელოვანხაც.კინოხელოვნების ხკე-
ციფიური ენაა იხ, რომ ჩვენ შეგვიძლია ახლოს შევხეღოთ ხაერთო
ხურათიდან გამოყოფილ ღეფალხ. არა ქარიშხალი უხახხრულ ოკეანეხ
შეღაპირზე, არა ამოხეოქილი ვულკანის ღავახ ღინება გახღა გან-
ხაფვიფრებელი ფიღმური გამოხახვის მახალა, არამედ მიძალელი, ინ-
ფიღმური გრმნობების გამოფანა მშის ხინათღეზე: გრემლით ავხილი
თვალები, ფურეშის კროობა თუ ხეღების წახახი. აფელიეში, მაგა-
ლითად, ჩვენ ვხეღავთ ღეკორახიახ, მხახიობხ თუ ავეღუღობახ
ერთად, მთღად და არ შეგვიძლია ამ ხაერთო ხურათიდან აზხოღუფურად
გავანფალკაოდ რომელიმე ღეფალი. მაგრამ კინოკამერახ შეუძლია ეს
ღა, მახ შევიო, ანიჭებხ ამ ღეფალხ აზრხ ხურათოვნად იხეთი ღიღი
ხუვერენობით, რომ ერთიღაიგივე ხაგნის ხურათი, ორი ხხვადახხვა
კუთხიღან გაღაღებელი, ხრულიად არ არიან მხგავხნი. ესაა ფიღმუ-
რი გამოხახვის ღამახახიათებელი ნიშანღობლიობა: იხ ქმნის შემო-
ქმედებით და არა რეპროღექციულ ხურათებხ.

ფიღმური ხეღების ამორჩევა და გამოყენება გახნახღვრავხ
კინოხელოვანის პიროვნულ მეობახაც."არაჩვეუღებრივი ხელი - ამ-
ბობხ ღუი ბუნუელი - ჭირივით მეღავრება...მე მიყვარხ გრძელი
ხეღები, განუწყვეტელი ხურათები". ვინაიღან რეაღობა მრავალფე-
როვანია, ღა მახ ხხვადახხვა აღამიანისათვის ერთმანეთიხაგან
განხხვავებული მნიშვნეღობა შეუძლია შქონღეხ, მე მხურხ - ღახ-
მენხ ღ.ბუნუელი - ხინამღვილის ინფეგრალური ხეღვა; მხურხ შევი-
ჭრა უგნობის ხაიღუმღებოთ მოცულ მხოფლიოში(197).მთვეღნათა მხი-
ფლიოში არაფერი არ არხებობხ, რომლის ჩვენება არ შვიმღებოღეხ

ხაეროი, ახლო, ღიღი თუ მიკროხელით. ღიღი, ლეჟალური და მიკრო-ხელი არის პაფარა და უმცირესი ობიექტების ენა. ახლო ხელი, მაგალითად, შლის ხივრცებს მის შემადგენელ ნაწილებად, ღიღი ხელი კი შლის უმცირეს შემადგენელ ნაწილებს, რომლებიც ერთმანეთში ურთიერთობას ქმნიან. ღიღი თუ ლეჟალური ხელი გვაჩვენებს მწერს, რომელიც ხელს უშლის ადამიანის ხიმშვილებს, ჭურჩის თრთოლვას, რომლითაც ადამიანი თავს იკავებს ხიცილის თუ ჭირილიხაგან, შიშით ან ხიხარულით გაშუქებულ ზვლებს, ან მალულად ამოღებულ რევოლვერს. ყველა ამგვარი ხელით ხდება ადამიანის შინაგანი მხოფლით ხურათოვანი გამოსახვა და, მას ზევით, პირთა თუ მოვლენათა დახახიათება, დამაბუღობის შექმნა ან ამაღლება.

კინოკამერას ყოველი ხელი უკვე "შეიცავს აბსტრაქციის თხლებს, ხვამს... ინტერპრეტაციის აქცენტს" (198). მოვლენის ფილმური ხურათით გადაღებისას, კამერას ხელი, ხინათლის აქცენტები, ხურათის ჩარჩო, რეალური მოვლენა ხდება, ნებხით თუ უნებლიეთ, "იხვე-შექმნილი რეალობა", ე.ი. მასში შეჭრილია იხეთი მომენტები, რომლებიც მოცემულ რეალურ მოვლენას არ გააჩნია; ეხენია ამორჩეული ხელი, ხინათლის ხელოვნური განაწილება თუ ხურათის ჩარჩო. (199). ფილმური ხურათის ამგვარი აბსტრაქტულობა კიდევ უფრო ძლიერდება, თუ გნებავთ, ფილმის შექმნის შემდეგაც კინოთეატრში, ვინაიდან ხელის გვაღებლობას ადგილი აქვს კინოფილმის ჩვენებისას. ხურათის ხილიდე, მაგალითად, კინოეკრანზე ვალკეული მაყურებლისათვის განხიბვლერება ეკრანიდან მიხი დაშორებით და მხედველობის კუთხით. რამდენადაც მაყურებელი კინოეკრანზე გაშუქებულ ხურათის შუალერმს შორდება, იმდენად უფრო ვიწროვდება ხურათი პერპენდიკულარულად. იგივე ხდება პირიზონჭალურადაც, როცა მაყურებელი ეკრანს ახლობს-დაბლიდან ან მალლიდან უყურებს. "დაშორება ეკრანიდან განხიბვლერავს ხურათის აბსოლუტურ ხილილებს, დაამოჭომ მაყურებლის მხედველობის უნარიანობა და ფიქლოგიური პირობები განხიბვლერავს თუ რომელ დაშორებას ამღევს უპირატესობას მაყურებელი. ეკრანიდან მეჭად ღიღი დაშორება ზღუდავს ფილმური ზეგავლენის არხებოთ ხაშუალების - ღიღი და ლეჟალური ხედების ხიმლიერებს; მეორე მხრივ, ეკრანის გადაჭარბებული ხიხლოვისას მაყურებელს არ შეუძლია მთელ ხურათს შეხედოს ერთად. ამოჭომ მაყურებლის ზვალი ხეჭიალობს, რომ დინახის ხურათის ვალკეული ნაწილები" (200). კინოეკრანზე გაშუქებული ხურათების გვაღებლობისას მაყურებლისათვის ერთი რამ კი რჩება უგვლედი: ეხაა ხურათის ფართობის შედარება. მაგალითად, ხელის ლეჟალურ ხელს მაყურებელი უთავხებს ადამიანის ხაეროთ ხელს, მიუხედავთ იმისა, რიკვე ხელი ერთლიგივე ხილილხაა ეკრანზე.

რეალობის ბუნებრივ წაბადებით შეუძლებელია მხატვრული ნაწარმოებ-
ის შექმნა. ფილმი ვერ გახდებოდა ხელოვნება, თუ ის, თავისი ფიქ-
ნიკური ხაზუალებებით, რეალობას ბუნებრივ წაბადავდა. და ეს რომ ახე-
არ არის, ამის დამადასტურებელია, თუ გნებავთ, ის, რომ კინოკამე-
რა გადახალღებ ობიექტს "ხელაფხ" ხხვაგვარად, ვიღრე აღამიანის
თვალის. კამერას ღინზა-ობიექტივი ახახავს გადახალღებ ხაგანს რო-
გორც ბრწყყელ ხურათს. მაგრამ ფილმური ხურათი არ არის არც ბრწყყე-
ლი და არც ხივრცოვანი ხურათი, არამედ ორივეს ხინთეში. "ფილმის
ხურათები არიან ბრწყყელი და ხივრცოვანი ერთღრყოღად" (202). ამითაც
იფვლება ხინამღვილე. აღამიანის მხედველობის უნარიანობა არის გა-
ნხაზღვრული, ფილმის კი (გაღიღებინა და დაჰაჰარავეების, ხივრცოვანი
დაახლოებითა და განმორებით და ხხვ.) განუხაზღვრული. ფილმს შეუ-
ძელია იხეთი მოძრაობის შექმნა (ჩქარი ან ნელი მოძრაობა), რომელიც
რეალურად, ხაერთოდ, არ არხებობს. ფოტოგრაფიული ხურათის შექმნაც
არ არის მხოლოდ ფიქნიკური პროცესი. ფოტოგრაფმა რომ მოცემული
ობიექტივის ხურათი შექმნას, მან უნდა შეეგაღოს მისი არხის გამო-
ხახვას. ეს ნიშნავს, თუ რომელი ხელით - ახლო, ღილი თუ ხაშუალო -
და რომელი პოზიციით - პირდაპირ, გვერდიღან თუ ნახევრად გვერდი-
ღან - უფრო კარგად შეიძლება მოცემული ობიექტივის არხის გამოხახვა.
ამიხათვის კი ხაჭირია არა მარტო ფოტოფიქნიკის ციღნა, არამედ გე-
მოცნებაც, რომელიც, შეიძლება, არახელოვანხაც გააჩნღებს რომ ეს
მარტივი ამოღანა გაღაწყვიტოს, მაგრამ თვით ეს პროცესი შორღება
მიქანიკური რეპროღუქციის ხაზღვარს და უახლოღება მხატვრული გა-
მოხახვის ხფეროს (203). ფოტოხურათს შეუძელია უამრავი მოვღენიღან
ამოარჩიოს ფიპიური და ყოვეღვვარ შემოხვევიოთობას თავი აარიღოს.
მას შეუძელია გადახალღები ობიექტივის უმნიშვნელი მხარე წინაპღანზე
წამოწიოს და ამით რეალობა გააყაღობს (ამითაც იფვლება რეალობა),
ანდა რეალობა შეიღნოს და მისი არხი ახახოს; და თუ ფოტოგრაფიული
ხურათის შექმნაში მხატვრული გამოხახვის განხაზღვრული ეღემენჭე-
ბია ჩაქხოვილი, მაშინ ეს პროცესი ხომ უფრო ფართო ხახიაახ ღებუ-
ღობს ფილმში (204).

ფილმური ხელით შეხაძლებელია გააქარწყლო აღამიანის ინღვი-
ღუაღურობა და გახაღო ის "ნომერი": კინოფილმში - "ვარიოფე" (205) -
რეყიხორი გვანღვენღებს ფუხაღს ზურგიღან. ხურათზე მოხჩანს ფუხაღის
ზურღი მიკერებული ნომერიოთ; შემღეგ კამერა იხევს უკან და მოხჩანს
მთელი ხეღნა; ფუხაღი შიხ მოხამართლის წინ. აქ ფუხაღი ნაჩვენეობია
არა როგორც ინღვიღუმი, არამედ როგორც "ნომერი" ხხვა მრავალ უხა-
ხელო ფუხაღებს შორის. ანაღოგორ შეღეგს მივიღებთ თუ ჯარისკაცე-
ბის მწყობრში მოძრაობის ნაფვღღ (ხაერთო ხელი), ვანღვენღებთ იმავე
ჯარისკაცეების ფუხეღს (ახლო ხელი), რომღებშიც მარშის ფაქტიში მოძრა-
ობენ. აქ მარტო "ჩექმეების მოძრაობა" ქმნის ხაღღათების მოძრაობის

აზრს. ვიფიქრობ და ხიკა თავის ფილმში - "ველსიხიძეების ქურღები" ქმნის ღრმა ხერათოვან გამოსახვას ხერათის ამორჩევის გზით: ერთი უმუშევარი, ბევრი ვაივაგლახის შემდეგ იშოვის ხამუშაოს. მიხი მოვალეობა აფიშების გავრა ქალაქში. და ფილმის ერთ ხელში მოხიანს ის, როცა ველელზე ერთი ღამაში, მღიდურულად მორთული ქალის ხერათს აწებებს. ამ ღრის იქმნება "ორი მხოფილოს" ხერათოვანი გამოსახვა: ერთი მხრივ - ხანგლავი პლავაყის გამკვერელი და - მეორე მხრივ - ფუფუნების კულუის გამომხაყველი ქალი, თითქმის ჭოჭველი გულმკერდი. ფილმი, ხერათის ამორჩევითა და ხელით, თავს არიღებს ყოველგვარ შემთხვევითობას და გვანვენებს მოვლენის ფიპიურ მომენუებს. და როცა ფილმი ამორჩეულ ხერათებს, მოგემული აზრის თანახმად, ფილმურ რიყმს უქვემდებარებს და რეალობის უჩინარ თავიხებურებას შეხახეღავს ხლის, მაშინ ის იჭრება რეალობის ხირღმეში და მიხი ბელაპირის გარღვევით შეღის მის არხში და ხღება შემოქმედი. ხანების ამორჩევის ღრახე აქვს ფილმს მხაჭურული გამოსახვის შეხამღებლობა. მახ შეუღლია ხანანი იხე გაღიღოს, რომ ის გამორღდება არა მარჭო როგორც ხანანი, არამედ, მახ ბევით, როგორც განხაბღვრული ფორმა; ფორმა ხაბღბინა და ხიბრჭყეებისა, რომღებიც განხაბღვრულ ფორმალურ ღამაბუღობას ქმნიან. თუ ჩვენ ამ ხაბღბინა და ხიბრჭყეების ხიმპიმის ეენჭრხ ერთი აღღიღღან მეორეზე გაღავიჭანთ, იქმნება ახალი ფორმალური განღაგება. ყვეღაფერი ეს, შეიღება, ღარჩეხ ფორმების აბჭრაქეიული თამაშის ხფეროში, მაგრამ მიხი გამოყენება მაინც შეიღება მიბანშეწონიღად, თუ ამახ მოგემული აზრის გამოსახვა მოთხოვს. კინოფილმში - "წრე" - რეყიხორი, მაგალითად, ეღიღობს წრიული ფორმების მოძრაობით ფორმების შექმნახ; ან შებრუნებით: წრიული ფორმებით მოძრაობის შექმნახ, რომელიც მეორღება. ამით კინოფილმის შექმნელს(აღბათ) ხურღა იხეთივე ემოღია შექმნა ოჭვიკურად, როგორხახ მუხიკა ქმნის აკუხჭვიკურად.

ხერათის ამორჩევინა და ხელის წყაღობით, რეყიხორი ფრანკ ვაპრა თავის ფილმში - "მიხჭერ ღიღს მიღის ქალაქში"(206) - ქმნის ხანჭერეხო გამოსახვახ: მიხჭერ ღიღს ახამართღებენ და, ხხვა ბრღღებახთან ერთად, ამჭვიეებენ, რომ ის გიყია, ვინაიღან, როცა ის მარჭოა, თავიხთვის ხჭვენს ან ხახუღე ინხჭრუმენჭზე უკრავს. მიხჭერ ღიღს კი ამჭვიეებს, რომ თავიხთვის ხჭვენა ან ინხჭრუმენჭზე ღავკრა ხიგიყეხ არ ნიმნავს...ღა ამ ღროხ ვამერა გვანვენებს(ღიღი ხელი): ხახამართღოხ თავჯღომარეხ, რომელიც ქალღღღზე რაღაღახხჯღაბნის, მხაჯღღს, რომელიც ხათის მეწკვხ ხელიში ათამაშებს, ხამამართღოხ ექიმს, რომელიც თავის ხათვალებს ხელიში ათამაშებს...

და ხელეშის ამგვარი "უაზრო თამაში" იქმნება ხურათების აზროვანი კომპოზიციის, რომელიც თვალსაჩინოდ ხდის, რომ (თითქმის) ყოველი ადამიანი ზოგჯერ "არანორმალურად" მოქმედებს. ხ.ეიშენშვილის თავის ფილმში "ბრძოლა მიწისათვის", ხურათის ამორჩევითა და ხელით, ქმნის ღრმა აზრს: ერთი ღარიბი ქალი მღლის მღიღარ მიწის მფლობელთან ცხენის ხათხორად. ხელის წინა ნაწილში მოხიანს მიწის მფლობელის სპილენძის ბურჯი, უკანა ნაწილში (ხორბლეში) კი ხაცობავი ქალი. ამ ერთ ხელში ნათელი ხდება მათი ხოცობა ურთიერთობა. მაგრამ ხურათის ამორჩევითა და ხელით შეხამდებელი ერთიანი იგივე ადამიანის რაობის შეცვლა: ვთქვათ, ქუჩაში მღლის ერთი ადამიანი; თუ ჩვენ მას გადავიღებთ, წინიდან, "ბაყაყის" პერსპექტივით, მაშინ ის გამოჩნდება მონუმენტული, ბუმბერაზი, ძლიერი; ხოლო თუ ჩვენ ისევ იმავე ადამიანს გადავიღებთ, წინიდან, "ჩიფის პერსპექტივით", მაშინ ის გამოჩნდება პაწარა, ხაცობავი. კინოფილმში - "ქალიშვილი იულია" - ხურათის ამორჩევითა და ხელით ხდება ღრმა ხურათოვანი გამოსახვის შექმნა: ხელის მარცხენა და მარჯვენა ნაწილში ხვედობივით მოხიანს ერთი წყვილი ჩექმა მაგრად დაბჯენილი მიწაზე. იმავე ხელის შუაში, უკანა ნაწილში, ფეხებზე მთხიანს მოჯამაგირე იხე, რომ, ჩექმების მონუმენტული ხურათოვანი გამოსახულებასთან შედარებით, ეს მოჯამაგირე მოხიანს ხაცობავი. აქაც რეჟისორი ხურათოვნად ნათელს ხდის ხოცობა ურთიერთობას ბაჭონსა და მოჯამაგირეს შორის. მთა, კოშკი, ძველი "ბაყაყის პერსპექტივით" გამოიყურებიან უფრო მონუმენტული, ვიდრე ხინამღვილში. ხაეროდ, როგორც მიღერი ამბობს, "ხომალტები ჩნდებიან უფრო დიდი, ვიდრე იმავე ხიგრძის ხედრში... ამიტომ ეს არის არა მარტო ოპტიკურად ხიერი, არამედ ხომალტურად მაართა". (207). ერთიანი იგივე მოძრაობა კი ხვედახხვა ხელში იძლევა ხვედახხვაგვარ ხურათოვან გამოსახვას. ხელის განხაზღვრით კინოკამერას შეუძლია ადამიანი გვარჯენოს დიდი, პაწარა, ბუმბერაზი, ხაცობავი, წყნარი, აღევდებელი თუ მომღიპარი ხიფციხა და რეკვიზიტის გარეშე. ჩარლი ჩაპლინი ქმნის ფილმში "ახალი ღრობა" ახეთ ხურათის ერთ ქანდაკებას რომ უკეთესად შეხედოს, ჩაპლინი იხევის უკან და ღებება ვანალიზაციის ჩამავალ ხვრელის დიხვოზე, რომელიც გათანაბრებულია ქუჩის ფროფურის ბედაპირთან. იხევი წინ და უკან მიმოხედის ღრმს ეს დიხვო აფრომაფურად ჩადის ვანალიზაციის ხვრელში და ჩაპლინი წინ გადახტომით თავს აღწევს ხვრელში ჩავარდნას. ამ ღრმს ხვრელიდან ამოღის (ავფრომაფურად) ამ დიხვოზე დამდგარი ვანალიზაციის მუშა; და ხანამ ეს მუშა, ჩაპლინთან შედარებით, ხურათოვნად "პაწარა" მოხიანს, მას გაბედულად უყვირის ჩაპლინი, მაგრამ როცა (ავფრომაფურად) ქუჩაზე ამოღის და ხურათოვნად "დიდი", "ძლიერი" მოხიანს, ჩაპლინი შეშინდება და ხიცილით გაიპარება. აქ ნათელი ხდება (ხურათოვნად) შიში ძალის წინაშე.

განვიხილოთ რა ხურათის ამორჩევისა და ხელის რაობა, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დასკვნის გამოყვანა:

1. ხურათის ამორჩევა არის ფილმში ის, რაც სიწყვიცის ამორჩევა წინადადებაში.
2. ხურათის ამორჩევა თავისთავში აქცევს ხურათის ფორმალურ კომპოზიციასავე.
3. ფილმური ხელი არის ფილმური ენის ანბანი, რომლის შემადგენელი ახლებია შორი, ხაერთო, ხაშუალო, ახლო, ღილი, ლეჭარული და მიკროხელი პანორამის, ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივის ჩათვლით.
4. ხაერთო(შორი) ხელი იძლევა სივრცის ორიენტაციის ხაშუალებას; მას შეუძლია, აგრეთვე, ფილმური მხველემობის რიტმის შენება.
5. ხაერთო ხელი არის, როგორც თვით სიწყვიცა ამბობს, გადახალღები ობიექტის "ხრული" ხურათი; ხაშუალო ხელი კი არის ხაერთო, ახლო ხელი ხაშუალო, ღილი ხელი ახლო, ლეჭარული ხელი ღილი და მიკრო-ხეობიური ხელი ღილი ხელის ქვეყნება, ე.ი. მათი ნაწილები ხურათობი. მიკროხეობიური ხელი შეუიარაღებელი თვალთ უხილავი ობიექტის ფილმური ხურათია; პანორამა, ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივა კი, მეტწილად, შეხამებულია შექმნილ იქნას ყოველი ხელით, რითაც ძლიერდება რეალობის მხავერული გარდაქმნის შეხამებლობანი.
6. რამდენადაც ხელი უახლოვდება გადახალღებ ობიექტს, იმდენად ძლიერდება გადახალღები ობიექტის ინტიმური, ხულიერი რაობის გამოხატვა.
7. ხაერთო(შორი) ხელის ქვეყნებანი - ხაშუალო, ახლო, ღილი, ლეჭარული, მიკროხელი - შლიან გადახალღები ობიექტის ხაერთო ხელს მის შემადგენელ ნაწილებად; შემდეგ ხდება ამ ნაწილების ურთიერთდაკავშირება, რომ იხევ შეიქმნას მოცემული გადახალღები ობიექტის "ხაერთო" რაობა. ამიყომ ფილმური რეალობა იხევ შექმნილი რეალობაა.
8. ღილი(ლეჭარული) ხელი მოითხოვს განსაკუთრებით ფაქიზ უხეციკულაგობას, ვინაიდან ის გადახალღები ობიექტის ხელის ხარკვა.
9. პანორამა ფილმურ ხურათთა თანამიმდევრობას ქმნის ჭრის-მონწყაყის გარეშე; ამიყომ ფილმური პანორამის ღრო-სივრცე, თუ ვამერა მოძრაობის ტემპს არ შეცვლის, ემთხვევა რეალური ღრო-სივრცის გრძნობას.
10. ჩიფისა და ბაყაყის პერსპექტივა არხებიდაც ცვლის გადახალღები ობიექტის რაობას და ხელის მას "გუმბერაზის" ან "ხაგოდავს".
11. ყოფილი ფილმური ხელი შეიცავს აბსტრაქციის თხელს.
12. ხელის(მეტწილად) ცვალებადობა ხდება მისი შექმნის შემდეგაც: კინოკრანზე, მაგალითად, ხურათის ხილილე განისაზღვრე-

ბა მაყურებლის დაშორებით კინოეკრანიდან. რამდენადაც მაყურებელი შორდება კინოეკრანზე გაშუქებული ხურათის შუალერძს, მარჯვნივ თუ მარცხნივ, იმდენად უფრო ვიწროვდება ხურათი პერსპექტივულარულად. იგივე ხდება პირიზონალურადაც, როცა მაყურებელი ეკრანზე გაშუქებულ ხურათს სხლეს-დაბლიდან ან მაღლიდან ხედავს. ეკრანიდან მეფად დიდი დაშორება კი მღუდავს ფილმის ზეგავლენის უნარიანობას, ხოლო მეფად დიდი ხიანდოვინას მაყურებელს არ შეუძლია "მთელი" ხურათის ერთდროულად დანახვა, რის შედეგად მიხი თვალში "ხედილობა" ეკრანზე და ხურათის ხან ერთ ნაწილს ხედავს და ხან მეორეს. ეს კი ახეხეცებს ფილმური ხურათების ზეგავლენას.

13. ხელთა შექმნის შესაძლებლობა მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი; კიდევ მეფი: განუხანდერელია, ვინაიდან კინოკამერას მოძრაობა (თავის ღერძზე და ამწეს შეშვერებით) უსახრულოა. თუ რვენ გადახალეზ ობიექტს ხფროს გენფრში წარმოვიღვენთ, მაშინ კამერას შეუძლია გადაიღოს ეს ობიექტი სფროს ყოველი წერტილიდან, ყოველი დაშორებით და ამით მისი ხურათოვანი გამოსახვა ხურვილისამებრ შეგვაღოს.

14. ფილმური ხელი გვლის გადახალეზი ობიექტის ხურათოვან რაობას მაშინაც, როცა ეს განშრახული არ არის. ამგვარად, ხელი გვლის რეალობას უნებლიედაც.

15. ფილმური მხატვრული გამოსახვის შექმნა შესაძლებელია მხოლოდ ხელთა ნებისმიერი შექმნით, ე.ი. ხურათთა განშრახული შექმნით.

16. რიფინა და ბაყაყის პერსპექტივის (და მათი მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი) გამოყენების ხაწინააღმდეგოდ, უფრო ნაკლებად ბარაქიანია ფრონტალური პერსპექტივა, ე.ი. ხელი, როცა კინოკამერა და გადახალეზი ობიექტი პირიზონალურადაც განლაგებული პირისპირ; ხხვა ხიფყებოთ: ფრონტალური პერსპექტივა რეალობის გარდაქმნის უფრო ნაკლებ ხაშუალეზას იძლევა, ვიდრე რიფინა და ბაყაყის პერსპექტივა, მათი მრავალმხრივი გამოყენების უნარიანობით.

17. კამერას ხელი შეიცავს -

ა) ფართო გაგებოლ - მისი პოზიციის განხანდერას, მისი ზღვილის განხანდერას, ე.ი. ამორჩევას, ხელვილი კურთხის ამორჩევას გადახალეზ ობიექტისაღმი და კინოკამერას ობიექტივის არჩევასაც.

ბ) ვიწრო გაგებოლ - ხინაოლის განხანდერას, ობიექტივის (ხინაოლის შესაბამისად) დაყენებას, კინოლენის მგრძნობიარობის მხედველობაში მიღებას; და შესაბამის ხმის (ხიფყვა, მუხივა, ხმაური) გადაღებას ერთი ან მეტი მიკროფონით. (201).

18. ხელის ყველა ხახე რელაქიურია. იხ განიხაზღვრება ან მოქმედების ადგილით ანდა გადახადები ობიექტით, პირველყოვლიხა ადამიანიო. ხელთა ხაზღვრები, ერთმანეთხ შორიხ, იშლება და მათი ცვალებადლობა ხლება ხხვადახხვა ფილმური ხელიხ ხაზღვრებში.

19. თუ ხელოვნება რეალობიხ არხიხ მხაფვრული კონცენცრაციხაა, ან ხელოვანიხ მიერ მხაფვრული გამობახვიხ მახალაში ჩანერგული აზრიხა, მაშინ ფილმი ხურათიხ ამორჩევიოთა და ხელით შედიხ ხელოვნების ხფეროში.

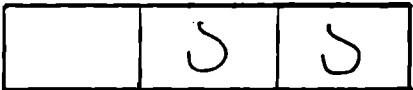
წ. ფილმური ვნელება

ფილმური ვნელება (ფექნიკურად) არიხ ობიექცივიხ ღინშებხ შორიხ მოთავებული "ფორტინ" თანდათანობითი ვალება ან დახურვა, რომლიხ მეშვეობით შეხამლებელია ხინათლიხ ხიძლიერიხ რეგულირება. ვნელება ვადახადები ობიექციხ ვანათებიხა და კინოლენციხ ემუღიიხ მგძნობიარობიხ ჯამიხა, რომლიხ რეგულირება შეხამლებელია ვადალებიხ მხველეობიხ ღროხაფ. (208). როფა ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ არა მარტო ობიექციხ არა მარტო ობიექტურ ხურათებხ, არამედ ამ ხურათებიხ ვანათებახ, შელუღებახ, ამოფიცოვრებახ თუ თანდათანობით ვაქრობახ, ერთი ხიფყვიოთ, თუ ჩვენ ვხედავთ ამ ხურათზე კინოვამერახ ფოტოფექნიკურ შევავლენახ, მაშინ აქ ჩვენ ხაქმე არ ვვაქვხ ვადალებული ხაგნიხ უბრალ ცნობებახხთან. აქ მოხჩანხ ამ ხურათოვანი ცნობიხ მომთხრობი, მჩვენებელი, თვიო ავტორი (209).

ფილმური ვნელება მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი; მიხი უმარტოვეხი ფორმებოხა ავნელება, შევნელება, ვაბნელება, ვამობნელება, დაბნელება და ვადაბნელება, რომლებიფ იძლევიან ფილმური გამობახვიხ შეხამლებლობათა ვარღმავებიხ ხაშუალებახ.

ა) ფილმური აბნელება

ფილმურ აბნელებახ (210) ჩარღ რეინერცი ახფ განმარტავხ: "ხურათიხ თანდათანობით ვამოჩენა ვნელებიხ 'ფორტინ' თანდათანობით ვალებით" (211). შევნელებახ კი უწოდებხ: "კოპიოხ შექმნიხ ფრიოუხ", ე. ი. ზღვარი არ არიხ დაღებული აბნელებახხა და შევნელებახ შორიხ. ჩემიხ აზრიოთ, აბნელება არიხ ეკრანზე ხურათიხ უცაბელი ვამოჩენა. ხურათი "ა", მაგალიოთად, უცაოთ ჩნდება ეკრანზე (ნახაზი 1.): ნახაზი 1:



აქ ხურათი, ყოველგვარი მიმზადებიხ ვარეშე, უცაოთ ჩნდება ეკრანზე.

ამგვარი ფილმური აბნელება შეიძლება შედარებულ იქნას, ვთქვათ, დაბნელებული ხეივანის უცბათ განათებასთან თეატრში, ან ფარდის განხიზნასთან. ამდენად აბნელება არის ფილმის, მისი შემადგენელი ხეივანის თუ ნაწილის უცაბელი გახიზნა, ყოველგვარი მომზადების გარეშე. აბნელება, აგრეთვე, გვერდუვალთა ფილმური მონჭაყის შექმნიხას, რაშიდაც ჩვენ თავის ღრობე ვილაპარაკებთ.

ბ) ფილმური შებნელება

აბნელების, ე.ი. ხურათის უცბად გამოჩენის თავიდან ახაფილებლად, შეხამლებელია ხურათის თანდათანობით გამოჩენა ხიბნელიდან. ამ ღრობ ხურათი "ა" თანდათანობით ჩნდება ეკრანზე(ნახაზი 2):

ნახაზი 2.



შებნელება შეიძლება შედარებულ იქნას, ვთქვათ, დაბნელებული ხეივანის თანდათანობით განათებასთან თეატრში. შებნელების გამოყენება ფილმში ვი მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია. ის შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც კინოხურათის, ხეივანის, ფილმური ქვეხეივანის დახაწყახში, ისე ხურათზე ხურათის შებნელების ღრობაც, თუ გადაბნელების შექმნიხას.

გ) ფილმური გაბნელება

ფილმური გაბნელება ხდება მაშინ, როცა ხურათი ხიბნელიდან თანდათანობით ამოფიციცივდება რჩება ეკრანზე გაშუქებული ხურათის ფორზე. მაგალითად, ხურათი "ა" გაშუქებულია ეკრანზე და მის ფონზე თანდათანობით გამოჩნდება ხურათი "ბ" და თან აფილებს მას როგორც ფონი(ნახაზი 3):

ნახაზი 3.



ფილმური გაბნელება, ამგვარად, არის "დაუხურლებელი შებნელება" და მისი გამოყენება შეხამლებელია ფანჯაშიური, წარმოდგენითი თუ მოჩვენებითი ხურათების შეხამებლად.

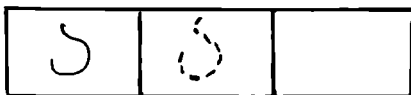
ამგვარად, ეკრანზე ხურათის გამოჩენიხათვის, პრინციპში, არხებობს ხამი შეხამებლობა: აბნელება, როცა ხურათი ეკრანზე ჩნდება უცბად, შებნელება, როცა ხურათი თანდათანობით ჩნდება ეკრანზე და შებნელება, როცა ხურათი თანდათანობით ჩნდება ეკრან-

ზე და რჩება, ეკრანზე უკვე გაშუქებული ხევა ხურათის, ფონზე. ფილმის დაწყების ამ ხამი შეხამდებლობის გარეშე შეუძლებელია ფილმის, ხექვენის თუ ქვეხექვენის დაწება, იხე როგორც ფილმური ხევა ხერხების შექმნა ფილმში.

დ) ფილმური გამომწვევა

გამომწვევა არის შებნელების შეპრუნებითი მოვლენა: ხურათი, რომელიც ნათლად მოხიანს ეკრანზე, თანდათანობით ბნელდება და ბოლოს ხრულიად ქრება. ნახაზით გამომწვევა ახე შეიძლება აიხახახ: ხურათი "ა" ნელნელად ქრება ეკრანზე (ნახაზი 4):

ნახაზი 4.

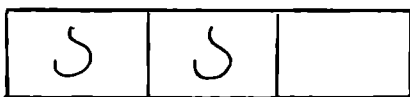


ფილმური ხურათის გამომწვევა შეიძლება შედარებულ იქნას ხეენაზე ხინათლის თანდათანობით ჩაქრობასთან. გამომწვევის გამოყენება ფილმში შეხამდებელია ფილმის, ხექვენის თუ ქვეხექვენის დახახრულს თუ ფილმური გაღამწველების დროს, რომელმეღეაც ჩვენ ვაღკე ვილაპარაკებთ.

ე) ფილმური დაბნელება

ფილმური დაბნელება არის ფილმური აბნელების ხაჩინააღმდეგო მოვლენა: ეკრანზე გაშუქებული ხურათი ქრება უგბად, რაც შეიძლება შედარებულ იქნას განათებული ხეენის უგბათ ჩაქრობასთან თუაფრში. დაბნელების გამომახევა ნახაზით ახე შეიძლება (ნახაზი 5):

ნახაზი 5.



დაბნელების გამოყენება შეიძლება ფილმის, ხექვენის ან ქვეხექვენის დაშთავრებისას, ან მონყაყის დროს. თუმცა იხიგ უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის, ხექვენის თუ ქვეხექვენის დაშთავრებისას უპირატეხობა გამომწვევას ენიჭება, ვინაიდან იხ უფრო ხახიამოვნო შთაბეჭდილებას ქმნის, ვიდრე ხურათის უგბადელი გაქრობა მხედველობის არეღან. მაგრამ დაბნელების ამ თავიხებურობაში იმაღება მიხი მხადგვრულად გამოყენების შეხამდებლობაც, როცა ხწორედ მხეთი უგბადელი გვაღებაღობა ხაჭირი ფილმის თუ ხექვენის დაშთავრების, ან ხექვენნიღან ხექვენზე გაღახევის დროს.

ამგვარად, გამომწვევა და დაბნელება არის ფილმის, ხექვენ-

ცხს თუ ქვეხექვეცხის დამთავრების ხერხები, რომლებიც - თავის მხრივ - მრავალგვარი ვარიაციების შესახებლობას იძლევიან.

ვ) ფილმური გაღამნელება

გაღამნელება ეწოდება ფილმურ ხერხს, როცა ერთი ხურათი ნელ-ნელა ქრება და მომლევენო ხურათი, ჯერ ბუნდოვნად გაქრობის პრინციპში მყოფ ხურათზე გამორჩელება და ნელნელა იკავებს მის ადგილს, ე.ი. როცა ერთი ხურათი მეორე ხურათად გარდაიქმნება(212). ხურათი "ა", მაგალითად, რომელიც ნათლად მოხიანს ეკრანზე, თანდათანობით ქრება, ხურათი "ბ" კი, რომელიც ჯერ კიდეც არ მოხიანს ეკრანზე, თანდათანობით გამორჩელება და ბოლოს ხურათი "ა" ხრულად ქრება და ხურათი "ბ" იკავებს მის ადგილს(ნახაზი 6):

ნახაზი 6.



ამგვარად, გაღამნელება არის შებნელება-გამოშნელების შეჯვარება. მიხი ხამუალებით იქმნება მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანის ფილმური გამოსახვა. გაღამნელება ყოველთვის და გარდაუვლად აღიკვებს შინაგანი ურთიერთობის გრძნობას ორ ხურათს შორის. როცა, მაგალითად, ერთი აღამიანის ხახე გაღამნელებულ იქნება მეორე აღამიანის ხახეზე, მაშინ ეს ორი ხახე დავავშირებულა ერთმანეთთან(213). რიჩარდ გროშოპის აზრით, ხურათიდან-ხურათზე გაღამნელება მიშანშეწონილია მაშინ, როცა მის შემადგენელ ორ ხურათს აქვს -

1. ერთნაირი აზრი,
2. ერთნაირი მოძრაობა,
3. ერთნაირი ფორმა ან

4. აღნიშნული ხამი ნიშანდობლირბა ერთად(214).

მაგალითად, თუ ჩვენ "მღიღრუღად" გაწყობილ ხურათს "ღარბულ" ხუფრაზე გაღავამნელებთ, აქ შეიძლება გამომყდანველეს ხოციალური ანჭაგონიშმივ კი. თუ ცხენის ჭენებას გაღავამნელებთ ავჭომობილის ხრბოლაზე, აქ ნათელი გახლება "ჭექიკიკი" უპირაჭეხობა. თუ კუხ ბობღვას გაღავამნელებთ ჭანკის წინხვლაზე, აქ ჩვენს ყურადღებას მიიპყრობს ფორმალური მხგავცხება. და თუ ყველა ეს ხამი მომენჭი ერთღრუღად იქნება ჩაქხოვიდი გაღამნელებაში, უღაოა, ამით კიდეც უფრო ძლიერდება მიხი გამოსახვის უნარიანობა. "ეხეხ არის დავინახეთ აღამიანი ოთახში, და ვხედავთ - თხრობა გრძელდება ჭყუში. ამ შემთხვევაში გაღამნელება ნიშნავს, რომ ორ

ობიექტს შორის - აღამიანსა და ხივრცეს შორის - რაიმე უფრო ღრმა ურთიერთდამოკიდებულება არსებობს" (215). ასე იქმნება იდეური კავშირი ორ გადახალეობ ობიექტს შორის.

გადაბნელებით შეხამდებელია მრავალი ფილმური გამოხატვის შექმნა: ის არის ღროხა და ხივრცის "გაღანაცვლების" შეხახედავი ხერხი; ამიჯომ გადაბნელების გამოყენება შეუძლებელია ღროთა და ხივრცით შეკრულ ხეჭვენში თუ ქვესეჭვენში (216). ამგვარად, გადაბნელებით ხდება ღროხა და ხივრცეზე "გადახჯომა". თუ ფილმი გვაჩვენებს ახალგაზრდის სახეს და უფბათ გვაჩვენებს იმავე სახეს, მაგრამ მოხუცებულს, მაშინ ჩვენ გავიჭირდება გავიგოთ თუ რა მოხდა. მაგრამ თუ ჩვენ ახალგაზრდის სახეს გადავაბნელებთ იმავე ახალგაზრდის მოხუცებულ სახეზე, მაშინ ჩვენ ამ ოპტიკური გამოსახვით ვგებულობთ ამ ორ ხურათს შორის გახულ ღროხაზე. აქ კი "ღროხ გახვლადზე" მიუთითებს ეს ორი ხურათი, რომლებიც გადაბნელებითაა ერთმანეთთან დაკავშირებული.

აბნელება, შებნელება, გაბნელება, გამობნელება, დაბნელება და გადაბნელება იხეა შეხიხხლორცებული ერთმანეთთან, რომ კინოსურათის ყურებინახს მაყურებელი მახ მხოლოდ აზროვნად ითვიხებს. ჩარლი ჩაპლინი, მაგალითად, თავის ფილმში-"ღიღი ქალაქის ჩირალღნები"- რაუნღთა შორის პაუზის ღროხ ზის თავის კუთხეში თავზრუღახვეული და ამ ღროხ (ხურავოვნად) გაუეღვებს თავში, რომ მან უნდა გაიმარჯვოს ამ ორთა-ზრძოლაში და მიიღოს 50 ღლოარი, რომ დაეხმაროს თავის ხაყვარულ ზრმა ქალიშვილს. ჩაპლინის ამგვარი ფიქრის ღროხ, მის გვერღით ღგახს -(გადაბნელება) - ზრმა ქალიშვილი და კოგნის მის ხელღებს... (უკან-გაღმობნელება) - ახლა (ხინამღვიღეში) ჩაპლინი კოგნის მისი მენეჯერის ხელღებს. და აქ მივეღით გადაბნელების მეორე ხერხთან:

გადაბნელებით შეხამდებელია ღროხა და ხივრცეზე არა მარჯო წინ "გადახჯომა", არამედ მათზე უკან "გაღმოხჯომაც". მაგალითად, ალნიმუნელ ხენამში, როგა ჩაპლინი კოგნის მისი ხაყვარული ზრმა ქალიშვილის ხელღებს, ჩვენ ხაქმე გვაქვს "წინ-გადაბნელებახთან": ჩარლი ჩაპლინი წარმოიღგენს, რომ მან ორთაზრძოლა უკვე მოიგო, ფული მიიღო, მისხვა თავის ხაყვარულ ზრმა ქალიშვილს და კოგნის მის ხელღებს. აქ "აწმყოში" ნაჩვენებია "მომაველის" ხურათები.

კამერა (გადაბნელებით) გადახჯო ღროხა და ხივრცეზე და გვაჩვენა მოვღენა, რომღვიგ შეიძლება მოხღეს "მომავეღში", თუ ჩაპლინი მოიგებს ორთაზრძოლახ და მიიღებს 50 ღლოარს. ამ "წარმოღგენით" გადაბნელებახ მოყვება "უკან-გაღმობნელება", ე. ო. ჩაპლინი, ქალიშვილის ხელღების მაგივრად (მომავეღი), კოგნის მისი მენეჯერის (აწმყო) ხელღებს. აქ კი აწმყო-მომავეღი და მომავეღი-აწმყო

აზროვნადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. ანალოგიურად იყენებს წინ-და უკან-გადაბნელებას ლუის ჰუნუელი თავის ფილმში -"არქი-ბალდო დე ლა ვრუზის კრიმინალური ცხოვრება": არქიბალდო, ხეხამოფარებული, ხელავს, თუ როგორ მიღის მისი ხაფოლე შეყვარებულთან ერთად და შუღის ბინაში, გადახვევიან ერთმანეთს(აწმყო). წინ-გადაბნელება: არქიბალდო, უკვე ახლადლაქორწინებული, ეშუ-ლარება თავის ცოლს არ მოიხსნას შარფი და ეაღერსება მას. უგზ-ად ამოიღებს რევოლვერს, ეხვრის ცოლს და მოკლავს. უკან-გადაბ-ნელება: არქიბალდო ისევ ხეხთანაა ამოფარებული და იხელება ბი-ნიხაკენ, ხადაც მისი ხაფოლე შეყვარებულთანაა.(217). აქაც აწ-მყო-მომავალი და მომავალი-აწმყო ახროვნადაა ერთმანეთთან და-კავშირებული გადაბნელების ხერხით.

გუნჯერ გროლი(218) გადაბნელების მოავარ ფორმებლ თვლის ახოგიაფიურ, პარალელურ და იდეურ გადაბნელებას. ახოგიაფიური გადაბნელება ქმნის გადახალები ობიექტების ფორმალურ-აზროვან მხგავსებას. მაგალითად, თუ ჩვენ პათოლოგიური პოზით მდგომ ალა-მიანის ხურათს გადავაბნელებთ, დაახლოებით, იხთოვე ფორმის მე-გლზე, ან მფურავი ალამიანის ხურათს გადავაბნელები თევზის ხუ-რათზე, რომელიც, დაახლოებით, იმავე მიმართულებითა და ხფილით ფურავს, ან კიდეც, მეთხილაფურეს ხურათს პრამპლინიდან გადახ-ფომისა და "ფრენისახ" გადავაბნელებთ ფრინველის ხურათზე, რომე-ლიც, დაახლოებით, ანალოგიურად მიფრინავს - ხამივე შემთხვევაში გადაბნელებით იქმნება ფორმალურ-აზროვანი მხგავსება. ახოგიაფი-ური გადაბნელების გამოყენება ფილმში მრავალფეროვან-მრავალფე-ნოვანია: მ.ჭიაურელი, მაგალითად, თავის ფილმში -"არხენა" - დახახრულს გამოხახავს ახე: ნენო დახფირის არხენახ და არხე-ნახ(თავის) ღიღი ხელი გადაბნელებულია, დაახლოებით, იმავე ფორ-მის მეგლზე და ამგვარი გადაბნელებით იქმნება ფორმალურ-აზროვა-ნი გამოხახვა, რომელითაც ნათელი ხდება არხენახ უკვლაობა-მარა-ღიულობა. ჩარღი ჩაპლინი თავის ფილმში-"ახალი ღროება"- ცხვრის ფარახ ხურათს აბნელებს მუშუმის მახახე, რომლებიც, დაახლოებით, ერთი მიმართულებით მომრახებენ, და აქაც იქმნება აზროვან-ფორმა-ღური გადაბნელება, რომელითაც რეყიხორი ხაშხ უხვაამ მუშუმის უ-ფლებობას.

პარალელური გადაბნელების ღროხაც ხდება ორ მოვლენახ შორის ფორმალურ-აზროვანი პარალელის გავლება. მაგალითად, მავშვი უკ-რავს ხათამაშო ღოღზე; თუ ამ ხურათს გადავაბნელებთ ღოღზე, რომ-ელზედაც ჯარისკაცი უკრავს, ხოლო ღოღის ფაქტზე ჯარისკაცები მო-მრახებენ, ვთქვათ, ალღუმის ღროხ, აქ იქმნება ფორმალურ-აზროვანი პარალელის გავლება. იდეური ახოგიაფიური გადაბნელების ღროხ

შეხამდებელია მოვლენების ერთმანეთთან დაკავშირება. ვ. შულცვი-
ნი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ლედა" - ილუერ-ახსოვიაციურ გადა-
ბნელებას ქმნის ახე: ჭუხალი შეიწყობს, რომ ის განთავისუფლებუ-
ლია და იფინის ხიხარულისაგან. ამ "ხიფილის ხელები", ელვისებური
ხიხარაფით, გამორჩელება აყვავებული მინდორი, მოჩუხჩუხე ნაკადუ-
ლი, მოცინარი ბავშვი, რითაც რეჟისორი ქმნის ილუერ-ახსოვიაციურ
გამოხახვას.

თუ ხელი, მაგალითად, გვარჯვენებს მაფარებლის მოძრაობას და
მას გადავაბნელებთ ვამერის ზანფ ხიხარულზე, მაშინ უნდა ვიფიქ-
როთ, რომ ეს შედარება მოხდა აზროვანი შედარების - მაფარებლის
ხიჩქარე, ხოლო ვამერის ხიხანფე - მიზნით. თუ ფანკის მოძრაობა
გადაბნელებულ იქნება კუხ ფოფხვაზე, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ
ეს შედარება გვარჯვენებს მათხ ფორმალურ მხგავხებას. თუ ხელს,
რომელიც გვარჯვენებს აღამიანის ფხეებს დაყრდნობილ მიწაზე,
გადავაბნელებთ ორი ხვეფის ხურათზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმობთ,
რომ აქ ხაქმე გვაქვხ ფორმალურ-აზროვან მხგავხებახთან. თუ
ხელს, რომელიც გვარჯვენებს ხახმელ-ხაჭმელით დაფვირთულ მაგიდას,
გადავაბნელებთ ღარიბულად გაწყობილ ხუფრაზე, მამ გადაბნელებამი
ხოციალური კომპონენფიც მოხჩანხ. თუ აღამიანის პროფილის ხურათხ
გადავაბნელებთ, დაახლოებთ, მის მხგავხ მთის კონფურზე, აქ გა-
დაბნელებთ იქმნება ფორმალური მხგავხება. ანალოგიური გამოხა-
ხვა შეიქმნება, აგრეთვე, თუ დაღლილი ბავშვის მოქნარებას გადა-
ვაბნელებთ, ვთქვათ, ღმის ღეკვის მოქნარებაზე. კინოხურათში "ქა-
ლიმვილი იულია" - ხელი, რომელიც ახახავხ ღვინის ჩანჩქერივით
ღენახ, გადაბნელებულია მაკვაცხებზე, რომლებიც ბარბაცობენ, რის
შედეგად აზროვანი გამოხახვა იქმნება. ჩარლი ჩაპლინი - "ოქროს
ყღარუნში" - გვარჯვენებს ახეთ გამოხახვას: აღიახვის ყინულვან
მთებში ორი ოქროს მებნელი თავხ აფარებენ ქოხხ. ერთი მათგანი
ხიმშილისაგან გონებას კარგავხ და მისი მეგობარი (ჩაპლინი) ეჩვე-
ნება მახ როგორც ქათამი. აქ გადაბნელებთ ნათელი ხლება ხიმში-
ლისაგან გონებადაკარგული აღამიანის ფხიქოლოგიური მღგომარეობა.
ჩაპლინი "ღიღი ქაღაქის ჩირაღღენებში" მთვრალია და დანაჩანგლით
ხურხ "გალიპულ" ფორფხ მოჭრახ ერთი ნაჭერი, მაგრამ ამოღ. ამახო-
ბამი ფორფხ წაიღებხ მომფანი, მაგრამ იბავე აღგიღახ გამორჩელება
აღამიანი მეღოფი თავით, რომლის ფორმა, დაახლოებთ, გავხ უკვე
წაღებული ფორფხის ფორმახ. მთვრალი ჩაპლინი ამახ ვერ აფყობხ და
ღლიღობხ "მეღოფ თავხ" მოჭრახ "ერთი ნაჭერი". აქ აღ-
ხანიმნავია ის ფაქფი, რომ ფიღმური გადაბნელება კი არ არხ გა-
მოყენებული, არამედ გადახალეზ ობიექფითა შეხვლა - "ფორფი" და "მე-
ღოფი თავი" - , რაც, მართალია, გადაბნელების-მაგვარ გამოხახვახქმნის

თუმცა მასში აღვლი არ აქვს გადაბნელების ერთ მთავარ დამახასიათებელ თვისებას; ხივრცება და ღრობე "გადახეობას". გადაბნელების გამოსახვის უნარიათა უფრო მრავალფეროვანი ხდება ფერად ფილმში. ფერად ფილმს, ხაერთოდ, შეუძლია უფრო ძლიერი ხივრცის ილუზია შექმნას, ვიდრე შავ-თეთრ ფილმს, ვინაიდან ფერად ფილმში ხახეობის ან ხაგნის დახასიათება ხდება ფერითაც. (219). ამიტომ ფერადი ფილმური გადაბნელების მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული -

1. ხურათზე ახახული ობიექტის ფორმა,
2. გადახალღები ობიექტის ხივრცე,
3. გადახალღები ობიექტის ფერი.

შავ-თეთრ ხურათში, მაგალითად, კუხ ფოფხვის გადაბნელება გაჭენებულ ცხენის ხურათზე, ავტომობილის ხწრაფი მოძრაობის გადაბნელება თვითმფრინავის ფრენაზე - შეიძლება ყოველგვარი ხიძნელის გარეშე. მაგრამ ფერად ფილმში კუხ, ცხენის, ავტომობილისა და თვითმფრინავის ფერი, მათი ხივრცოვანი განლაგება შეხიფყვებული უნდა იქნას ერთმანეთთან, რომ არ მოხდეს ფერებისა და ხივრცეთა უხეში ცვალბალობა და ამით მთელი ამ გამოსახვის ორგანიზულობის დარღვევა (220).

გავარკვიეთ რა ფილმური ბნელების, ე.ო. აბნელების, შებნელების, გაბნელების, გამობნელების, დაბნელების, გადაბნელებისა და ამ უკანახკენელის ხერხების - უკან-გადაბნელებისა და წინ-გადაბნელების - რაობა, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დახკვის გამოყანა:

1. ბნელება არის ჯამი ხურათის ყოველი ხახის გამოჩენა-გაქრობისა ეკრანზე. ამიტომ ბნელება ხამკვდრო-ხახიფოფხლოდაა დავავშირებული ფილმურ მულტიპლიკაციასა და ფრიუკთანაც.
2. აბნელება (ხურათის უფბად გამოჩენა ეკრანზე) და დაბნელება (ხურათის უფბად გაქრობა ეკრანიდან) შეიძლება შედარებულ იქნას ფარდის გახხნა-დახურვასთან, ან ხინათლის ანთება-ჩაქრობასთან ხგენაზე. ამიტომ აბნელება-დაბნელება შეიძლება გამოყენებულ იქნას ფილმის, მისი ხეჭვენცების თუ ქვეხეჭვენცების დაწყება-დამთავრებისას; აგრთვე მონწყაყში, როცა კადრთა მკვეთრი შეცვლა ხაჭირრო.
3. შებნელება (ხურათის თანდათანობით გამოჩენა ეკრანზე) და გამობნელება (ხურათის თანდათანობით გაქრობა ეკრანიდან) ხაჭირთა იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილოთ ხურათის უფბათ გამოჩენა-გაქრობა (აბნელება-დაბნელება). შებნელება-გამობნელება შეიძლება შედარებულ იქნას ხინათლის თანდათანობით ანთება-ჩაქრობასთან ხგენაზე. ამიტომ ფილმური შებნელება-გამობნელება შეიძლება გამოყენ-

ნებულ იქნას ფილმის, მისი ხექვენებების თუ ქვეხექვენებების დაწყება-დამთავრებისას. კერძოთ, გამობნელებას, ზოგჯერ, შეუძლია იმპქმეღოს იხე, როგორც (დაწერილ) უქქსეში ურრეს, ან ხამ წერ-ფილმს, ანღა განშორებას. ყველა ამ ხამ შემთხვევაში, ეს ნიშნავს ღრმს "გახვლას"!

4. გაღაბნელება შებნელება-გამობნელების შეჯვარებაა. გაღაბნელების ფილმური გამოყენება მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანია, რომელთაგან მთავარია შემდეგი:

- ა) გაღაბნელებით შეხამებულია ღრმსა და ხივრცის გარდაღახვა, და ამით წინ- და უკან-გაღაბნელება.
- ბ) გაღაბნელებით შეხამებულია ორი გაღახალეში ობიექტის ფორმის, ხივრცის, მიძრახობის ერთმანეთან დაკავშირება.
- გ) ფერად ფილმში გაღაბნელება კი მოითხოვს გაღახალეში ობიექტების ფორმის, ხივრცისა და მიძრახობის ორგანიულ შეხიფყვებას, ვინაიღან თვით ფერხახე თავიხი"ხაკუთარი" ფორმა, ხივრცე და აბრი გააჩნია, რომელიც განხაკუთრებულ და ფაქიშ გაღაბნელებას მოითხოვს.

5. ფილმური ბნელება, ე.ი. აბნელება, შებნელება, გაბნელება, გამობნელება, ღაბნელება, გაღაბნელება - ფრთებს იხხაშხ ფილმური მულ-ფილიკავიიხა და ურიუკის შექქმნიხას, რომლის ღრმს ხღება არა მარტო რეალობის ფილმური გარდაქმნა, არამედ - მას შვეით - წმინდა ფილმური რეალობის შექქმნახე, რომლის-მაგვარი რამ ხინამღვიღეში, ხაერთოდ, არ არხეპობს.

4. ფილმური მულფილიკავიი და ურიუკი

ფილმური მულფილიკავიი და ურიუკი ხამკვღრმსახიფიფხლოღაა გაღა-ჯაჭველი ერთმანეთთან. მაგრამ მაინც შეხამებულია მათი ერთმანეთიხაგან განხხვავება: მულფილიკავიური ფილმების ხახეებად, მაგალითად, შეიძლება ჩაითვალოს -

- ა) უკიკნების ფილმი,
 - ბ) ხილუეფების ფილმი და
 - გ) ღახახული, ანუ "ნამღვილი" მულფილიკავიური ფილმი.
- ფილმური ურიუკი კი, რომელიც, რა თქმა უნდა, გამოყენებულ იუნ-ღა იქნახ მულფილიკავიური ფილმის შექქმნის ღრმსახე, - უფრო ფართე ვნებაა, რომელია მთავარი ხახეებია -
- ა) "ფაიფლუკე",
 - ბ) "ფაიფრაფერი",
 - გ) ფილმის "უკან-ღაბრუნება",
 - ღ) ხურათის "გაშეშება",
 - ე) ხიმულფანური გაღაღება,

ვ) პრედიკა,

ზ) სურათი და ხმის შერწყმის ტრიუკი: "ბლეიბეკ",

თ) ხარკი და პრიზმის ტრიუკი,

ი) "აჭელიც ტრიუკი".

ესაა ფილმური ტრიუკის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მთავარი ფორმები. ფილმური მულტიპლიკაციისა და ტრიუკის ყველა ეს ფორმა და ხერხი მრავალგვარი კომბინაციების შეხამებლობას იძლევა, მაგრამ დავკმაყოფილდეთ ჯერ მათი განხილვით.

მულტიპლიკაციურ ფილმებიდან დასაწყისი, ანუ "ნამღვილი" მულტიპლიკაციური ფილმი უფრო გავრცელებულია, ვიდრე ტრიკების თუ ხილუელების ფილმები. ხამივე იქმნება მოძრაობის ტრიუკით.

ა) ტრიკების ფილმი იქმნება, მაგალითად, ტრიუკის ხახით, როცა ტრიკინები როგორც მსახიობები მოქმედებენ ან ტრიკინაში მოთავსებული მექანიზმით, ანდა (ხურათიდან-ხურათზე) თანდათანობით ფაშების გადაღებით. ტრიკინების ტრიუკულ გადაღებას უმთავრესად იყენებენ ზღაპრული ფილმების შეხამებლად. ამ უნარის ფილმებიდან ხაერთო აღიარება მოიპოვა, მაგალითად, გეორგ პალის ფილმა "ალი ბაბამ", რომელიც შეიქმნა 1936 წელში (221).

ბ) ხილუელების ფილმის შექმნისას, უმთავრესად, შავ ფიგურებს ამოძრავებენ ნათელ ფონზე, რომლის ღრობაზე ბუნებრივი მოძრაობის წაბამვას აქვს ადგილი. ხილუეფური ფილმის ობიექტია ღმერთი რაინიგერი, რომელმაც 1926 წელს შექმნა ფილმი "პრინცი ახმეფის ავანტიურა" (222).

გ) დასაწყისი ანუ "ნამღვილი" მულტიპლიკაციური ფილმის შექმნა იყრდნობა ტრიუკს, რომლის თანახმად მოძრაობა ვალკეულ ფაშებადაა დაყოფილი და ყოველი მათგანი იხატება ცელულოიდის გამჭვირვალე ფურცლებზე. ეს ფიგურები მოძრაობენ პორტიონებზე, ურთმანეთის უკან პერსპექტივით განლაგებულ, დასაწყის ფონზე. ამგვარი ფილმების დიდობნა ობიექტის ვალკე ღრმადი, რა თქმა უნდა, ხევა მრავალთა შორის.

ფილმური ტრიუკის ხერხები კი უფრო მრავალფეროვანი და მრავალფენივანია, რომლებიც, როგორც ავნიშნეთ, უმუალო კავშირშია მულტიპლიკაციურ ფილმების შექმნის ხერხებთანაც.

ა) "ცაილუკე", მაგალითად, არის ფილმური ეფექტი, რომლის მეშვეობით იქმნება არაბუნებრივი, ნელი მოძრაობა. ასეთი მოძრაობა იქმნება მაშინ, როცა ვალკეული კადრის რაოდენობა კონოლენცე - ერთ ხეკუნდში - "ნორმალურზე", ე.ი. 24 ხურათზე უფრო მეტია, ვთქვათ, ათით მეტი, 34-ია (გადაღების ფრეკვენცი), მაგრამ ეკრანზე ნაჩვენები იქნება "ნორმალური" ხიხრაფით, ე.ი. 24 ხურათი ერთ ხეკუნდში. ცაილუკე შეიძლება გამოყენებულ იქნას მოძრაობის ანალიზისათვის, განხაკუთრებით, მენეჯერულ და ხპორციულ ფილმებში.

მაგრამ მიხი გამოყენება ხდება მხატვრულ ფილმებში, როცა ხელო-
ვანს ხერხ ხიზმარისებური თუ ზღაპრული გამოსახვის შექმნა.

ბ) "ცაიფრაფერი" კი არის "ცაიფლუკები" ხაზინააღმდეგო მოვლენა:
მიხი შეშველობით იქმნება არაბუნებრივი, ჩქარი მოძრაობა. ახე-
თი მოძრაობის შექმნისათვის ხატირთა ერთ ხეკუნდში გადაღებულ
იქნას "ნორმალური", ე.ი. 24 ხურათზე უფრო ნაკლები ვადრები,
ვთქვათ, ათი ხურათით ნაკლები, ე.ი. ხულ 14 ხურათი და გაშუქე-
ბულ იქნას ეკრანზე "ნორმალური" ხინქარით, ე.ი. 24 ხურათი ერთ
ხეკუნდში. ხხვა. ხიფყვებით რომ ვთქვათ, ცაიფრაფერი იქმნება მა-
შინ, როცა ხურათთა (ვადრთა) რაოდენობა ჩვენებისხას (ეკრანზე გა-
შუქებისხას) უფრო მეტია, ვიდრე გადაღებისხას. ცაიფრაფერიც ფარ-
თი გამოყენებას პოულობს მეცნიერულ თუ ხპორტული ფილმებში, მა-
გრამ მიხი გამოყენებაც შეხამლებელია ხიზმარისებური თუ ზღაპრუ-
ლი გამოსახვის შეხაქმნელად.

გ) ფილმის "უკან დაბრუნება" არის ფილმური ეფექტი, რომელიც იქმ-
ნება ბუნებრივი მოძრაობის ფილმის პოლოდან ჩვენებით. ამგვარი
ფრიუკის გამოყენება შეხამლებელია კომიკური გამოსახვის შეხა-
ქმნელად, ვთქვათ, აღამიანი მიღის უკან, ან პრამპლინიდან გა-
დამხცარი მეთხილამურე იხევ ბრუნდება უკან ტრამპლინიზე.

დ) ხურათის "გაშეშება" არის ფილმური ეფექტი, როცა მოძრავი ხურა-
თები წყვეტენ მოძრაობას და ერთი ხურათი "გაშეშდება" ეკრანზე.
ამ ეფექტის შექმნა ხდება ერთდარიგვე ხურათის (ვადრის) რამდე-
ნიმეჯერ გადაღებით. ამ ხერხით შეხამლებელია ფილმური დინებითი
მოძრაობა ეკრანზე უცბათ შეაჩერო, იხევ აამოძრაო, იხევ შეაჩე-
რო და ა.შ., თუ ამის ხატირებას მოითხოვს მიღებული აზრის გა-
მოსახვა. ამ ხერხს უწოდებენ, აგრეთვე, "ხელოვან-კვამრახ", ანუ "კა-
მერას გაჩერებას". ამ ეფექტით შეხამლებელია, ვთქვათ, "დროს
გაჩერება". ეს ნიშნავს იმას, რომ, თუ ჩვენ, მაგალითად, ერთ აღა-
მიანს, რომელიც ქუჩაში მიღის, ერთ ადგილას "გავაშეშებთ" და ამ
დროს (ფილმური ხიფყვიით) განვმარტავთ მის ამ ხვეციფიურ ხახის

გამომეფყველები რაობას, და შემდეგ ის იხევე განაგრძობს თავის გზას, ამ დროს ჩვენ "გავანერეთ დრო"(აღამიანის ხვლა) და შემდეგ იხევე "მივყვით" დროს მხვლელობა(აღამიანი იხევე განაგრძობს ხვლას). ამგვარი ეფექტი არაერთხელ ყოფილა გამოყენებული მხატვრულ ფილმებშიაც.

ე) ხიმულჭანური გაღაღება არის ფილმური ეფექტი, როცა ერთიდაიგივე ხურათზე ორი ან მეტი ხურათი მოხიანს მთლად და ერთდროულად. მაგალითად, მთელ ეკრანზე მოხიანს აღამიანის, ცხენის თუ ხახლის მთელი ხურათები ერთდროულად იხე, რომ აღამიანი-ცხენი-ხახლი ცალკეცალკე მთელ ეკრანზე იჭერს. შეხამებულა, აგრეთვე, ფილმური ურთუვის შექმნა, როცა ორი ან მეტი ხურათი ჩნდება ეკრანზე ერთმანეთის გვერდით. ახევე შეხამებულა ეკრანზე გაშუქებული ხურათის რომელიმე ნაწილზე შეზნელებული ოყის რაიმე ობიექტი და შემდეგ გაჭერს ის. ამგვარი ხერხის გამოყენება მიზანშეწონილია, მაგალითად, "მოგონებო" გამოსახვაში: ვთქვათ, აღამიანი მოხიანს ეკრანზე ჩაფიქრებული და იმავე აღამიანის ხურათის ერთ ნაწილში - ჯერ - შევაზნელებო და - შემდეგ - გამოვაზნელებო მიხი ვავშვის ხურათს. აქ შეიქმნება ფილმური გამოსახვა, რომ "მა-მა ფიქრობს მიხ ვავშვზე". ანალოგიური და ხხვა მრავალფეროვანი გამოსახვის შეხამებლობას იძლევა ხიმულჭანური გაღაღების ხხვა ხერხებიც.

ვ) პროექცია, ანუ "ფონის-პროექცია", არის ფილმური ხერხი, რომლის დროს მოძრავი ფონი გაშუქებულია ეკრანზე, რომლის წინ მხახიობები ახახიერებენ თავიანთ ხახეობებს. ამ დროს განხაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ფონი და მიხ წინ მიმდინარე მოქმედება ორგანიულად შეხიხხეობდეს ერთმანეთთან. ამგვარი ხერხით, მაგალითად, ხდება ხეენის გაღაღება მაჭარბლის კაბინაში, რომლის ფანჯრიდან მოხიანს ფონი "მოძრავი ბუნებია", რაც მაჭარბლის ხწრაფ ხვლას (ხურათონად) ნათელყოფს. პროექციის ხერხით შეიძლება აგრეთვე მრავალგვარი ფონის. ზღვის, ჩანჩქერის, ავსტრობილებით გაჭელილი ქუჩებისა და ხხვას შექმნა, რომელთა წინ" შეხამებულა ხახურველი ხეენის შექმნა.

ზ) პლემბეკი, ანუ ხურათობა და ხმის შერწყმის ხერხი, რომლის თანახმად ჯერ იქმნება ფილმური მუხიკა(ხიფყვა, ხმაური) და შემდეგ ხდება ამ მუხიკის შეხაფყვისი მოძრავ ხურათთა რიგის, ე.ი. ფილმის შექმნა. "პლემბეკი" ინგლისური ჟერმინია და ნიშნავს "უკან-თამ-აშხ", ე.ი. ხეენის თამაშხ შექმნილი მუხიკის შეხამამიხად. ამგვარი ფილმური ხერხის გამოყენება(თითქმის) ყოველთვის ხდება მუხიკალური ფილმების (და ჟელეფილმების) შექმნიხას, ვინაიდან (თითქმის) შეუმღებელია მუხიკიხა და მოქმედების ერთდროული ჩა-

წერა-გადაღება ხმისა და ხურათის ღენჯზე. ხურათისა და ხმის ერთ-
დროული გადაღება შეუძლებელია იმიტომ, რომ მიკროფონი ჩვენ ყუ-
რისათვის გაუგონარ ხმაურსაც აღწეხსავს ხმის ფორზე, რაც არსე-
ბითად აფუჭებს მუსიკალურ ყღერაღობას.

თ) ხარკისა და პრიშმის ფრიუკით შეხამებულია ხურათის გამრავლე-
ბა-გარდაქმნა. ჩაშენილი ან ამოშენილი ხარკე ვი ახლენს ყოვე-
ლი ხახის გადახალბი ობიექტის გაყალღებას, რომელიც მათში გა-
მოჩნდება. ამგვარი ხერხით რეალობის ფილმური გარდაქმნა იხე ხში-
რად ხდება მხაფრულ კინობურათებში, რომ, ხშირად, ამგვარი ფილმ-
ური გამოსახვა უკვე შაბლონური ხახიათიხაა.

ი) „აფელიეხ ფრიუკს“ ვუწოდებ ფილმური ფრიუკის იხეთ ხახეებხ, რო-
ცა ბუნების თუ ნაგებობის „ხელღენური“ შექმნა ხდება თვით აფელიე-
ში, ან გარეთ. მაგალითად, ღეკორაფიის ქველა ნაწილი გაცეთებუ-
ლია აფელიეში, ზელა ნაწილი ვი ღახაფულია მინაზე ღა ჩართულია
გაღახალბ ნაგებობახა(ღეკორაფიის ქველა ნაწილი) ღა ვამერახ ობ-
იექტივხ შუა იხე, რომ ორივე ორგანიულად შეხიხხხორცებულია ერ-
თმანეთთან. (223). გადახალბ ობიექტიხა ღა ვამერახ ობიექტივხ შო-
რის, ღახაფული ხურათის მაგვირად, შეხამებულია მინიაფურული მო-
ღლის ჩართუაფ. „აფელიეხ ფრიუკს“ უნდა მიეკუთვნის აგრეთვე ფილ-
მური ხერხი, რომლის ღროხ - ჯერ - კინოღენტიხ ზელა-ნახევიარი
ჰერმეფიულად ღახურულია, ხოლო ქველა ნაწილზე ხდება ხურათის გა-
ღალბა აფელიეში, ღა - შემღებ - კინოღენტიხ ქველა-ნაწილი ჰერ-
მეფიულაღაა ღახურული, ხოლო ზელა-ნაწილი ხდება ხახურველი ხუ-
რათის გადაღება ბუნებაში, მოღელით, არქივის ფოტობურათით თუ
ნახაფით. ანალოგიური, მაგალითად, „ფყუპის“ გადაღება ფილმში,
როცა ფყუპის როღებხ ერთი მხახიობი თამაშობხ.

ფილმური მულტიპლიკაციისა ღა ფრიუკის კიღევ მრავალი ხერხ-
ის ჩამოთვლა შეიძლება, მაგრამ აღნიშნულიც ხაკმარისია იმის გა-
ხარკვევად, რომ მულტიპლიკაციითა ღა ფრიუკით შეხამებულია
„წმინდა“ ფილმური გამოსახვის შექმნაფ, რომლის მხგავხ ჩვენ ხი-
ნამღვიღელი(„ღაიფრაფერ“ თუ „ღაიფლუჰე“) ხაერთოდ არ ვხღებთ.
ფილმი გვლის ხინამღვიღელხ ღა ქმნის თავის ხაკუთარ ხამყაროხ.
მახ შეუძლია, მაგალითად, მოძრაობა შეგნებულად შეანღლახ ან ღაა-
ჩქაროხ ღა ამით ხახურველი გამოსახვა შექმნახ. „შოგჯერ მოძრაო-
ბის ხრულიად ჟმნიშვნელ შენღლება, აღამიანის ჩვეულბრივი ხვლი-
ხახ, ანიჭებხ მახ ხიმამიყხა ღა მნიშვნეღობახ, რის თამაში შეუ-
ძლებელია“ (224). გაიფლუჰეხა ღა გაიფრაფერხ მაყურებელი აფყობხ
მამინ, როცა ღარღვეულია წონახწორობა აღამიანის ოპტიკური შეგ-
ნობის უნარიანობახა ღა მოძრაობახ შორის. მოძრაობის შეგნობა
ხღება იმით, რომ ოპტიკური შეგნობის უნარიანობისათვის ხაჭირო

ყველა ფაზა აღბეჭდილია კინოფირზე. ცაიფლუპეხა და ცაიფრაფერის ღროს კი კინოლენჭზე აღბეჭდილია მოძრაობის უფრო მეტი ან უფრო ნაკლები ფაზები, ვიდრე ხაჭირთა მოღუნის(მოძრაობის) ნორმალური შენობისხათვის, და ამის შედეგად იქმნება ეკრანზე 'არაბუნებრივი' მოძრაობა. ამგვარი ხურათები მოძრაობენ ისეთი ხიჩქარით, რომელიც არხებიტად შორდება იმავე მოძრაობის ფაზების ნორმალურ რაოდენობას, რაც ხაჭირთა მოძრაობის შენობისხათვის. ცაიფლუპეხა და ცაიფრაფერში კი მოძრაობის რეჟიური შენობისხათვის ხაჭირთა ფაზები ან მეტი, ანდა ნაკლებია(225). ცაიფლუპეხა და ცაიფრაფერის ღროს ხდება აგრეთვე ღროს 'გაღილება' და 'შეკუმშვა': ცაიფლუპე, მაგალიტად, ერთ წუთში გადაღებულ, ვთქვათ, ადამიანის ხეინობას გვარჯვენებს ეკრანზე ერთ წუთზე უფრო მეტ ღროში, ცაიფრაფერი კი, პირიქით, ერთ წუთზე უფრო ნაკლებ ღროში, რითაც რეალური ღრო ან გახანძლივებული, ანდა შეკუმშული.(226).

ცაიფრაფერის გამოყენების მრავალფეროვან და მრავალფეროვან შეხადლებლობიდან მოვიყვანოთ ერთი მაგალითი: ხ.ეიგენშეიინი თავის ფილმში - 'ბრძოლა მიწისხათვის' - ახახავს მეფად მოღუნებულ, მანჭ მუშაობას ბიურში; და უგზათ ერთი ახეხს აურშაურს და ყველა დაიწყებს ხნრაც მუშაობას: მოხლეუბი გაფაფიფებით ღარბიან ოთახებში, ბეტლების გაუთავებელი ღარწყმა ღოკუმენჭებზე, ხელმოწერა ქალღღებზე... ყველაფერი უღვისხიხნრათით კუოღება. რა თქმა უნდა, ახეთი ხეინის შექმნა შეხადლებულია მხახიობთა ხნრაფი მოძრაობითაც, მაგრამ ცაიფრაფერი იძლევა არა მარტო ხიხნრაფის ნებისმიერი განხაზღვრის ხაშუალებას, არამედ, მას ზევით, ქმნის იუმორისხულ, კიდე მეტი, ხარკახხულ გამიხახვას.(227). ღოკუმენჭურ ფილმებში კი, განხაკუთრებით მეწიერულ ფილმებში, ცაიფრაფერიტა და ცაიფლუპეთი შეხადლებულია ყოველი ხახის მოძრაობის ნებისმიერი ღარქარება ან გახანძრძლივება: ხპორტულ ფილმებში, მაგალიტად, ცაიფლუპეთი შეხადლებულია ყოველი მოძრაობის ცალკეული ფაზის ზუხეტი შეხნავლა(და ამით, თუ ხაჭირთა, გამიხახვის შექმნაც); მეწიერულ ფილმებში კი ჩვენ შეგვიძლია, ვთქვათ, ყვავილის თანღათანობითი გაფურჩქვმა, რაც კვორები გრძელდება, ცაიფრაფერიტ ორიოდე ხეკუნღში ავხახოთ.

ფილმური წრიუკის ყოველ ხერხში იმალება ფილმური გამიხახვის განხაზღვრული შეხადლებლობა: კინოლენჭის 'შებრუნებითი ჩვენებით' ე.ბაიფუხი თავის ერთ ხახნავლო ფილმში გვარჯვენებს პარაშუფისხეხ, რომელიც მიწიდან 'ახეება'-'აფრინდება', პარაშუფი თანღათანობით იკეცება და ახე 'შეღის' ისევე თვითმფრინავში. ახევე შეხადლებულია ღამხხვრული ხაინის ისევე გამრთელება, ღანგრული ხახლის ისევე აშენება თუ წრამპლინიდან გადამხეხარი მეტხიღამურეხ

შაერში შეჩერება და იხვე წრამპლინზე დაბრუნება; და ყველაფერი ეს შეხადლებელია ფილმის შებრუნებითი ჩვენების გზით. ფილმური წრიუკით შეხადლებელია ორი ან მეტი ხურათის ერთმანეთზე გადაღება, ვთქვათ, აღამიანები, ხახლები, მოძრაობა ქუჩებში, მოძრაობა რკინიგზის ხაღვურზე თუ აღამიანთა ხაქმოსნობა ბაზარში, და ამით 'ქაოსის' გამოსახვის შექმნა. ფილმური წრიუკით შეხადლებელია, ვთქვათ, აღამიანი, რომელიც ფიქრობს ვაჩვენოთ ეკრანზე და იმავე ხურათზე ვაჩვენოთ იხივ, თუ რაზე ფიქრობს ის. სპეციალური ღინზევით ვი, როგორც ამას აკეთებს ორსონ უელსი თავის ფილმში - 'ლეი შანხალიან' - (228), ერთიდაიგივე ხურათი იხეა გამრავლებული, რომ იქმნება თავბრუდამხვევი გამოსახვა. ფილმური წრიუკის ერთერთი ხერხით - პროექციით - ხომ შეხადლებელია რთული სცენები ზღვაზე, ქარხნალი თუ ამოპოქრებული ზღვის წყალღები, სპეციალურ აფელიში შექმნათ, რაც არა მარტო ნაკლებ ხარჯებს იწვევს, არამედ მხაფვრულადაც მეტ შეხადლებლობას იძლევა. რა თქმა უნდა, ფილმური წრიუკი არახილეს არ უნდა გახლეს თვითმიზანი; კიდეც მეტი, ფილმური ფორმა არ უნდა იყოს თვითმიზანი, თუ ფილმს ხურს გახლეს ხელფენების ერთი ხახე.

და-ბოლოს იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ, თუ მულტიპლიკაციური ფილმის ჩანახახი შორეულ წარხულში უნდა ვეძიოთ, ფილმური წრიუკის 'მამად' ყოყ მელიე უნდა ჩაიოვალოს: 1896 წელს, როცა ის პარიზში, ოპერის მოედანზე ქუჩის მოფივეებს იღებდა, უცბათ გაფუჭდა კინოკამერა. ვამერა შეაკეთეს და განაგრძეს გადაღება; და მის განფვიფრებას ხაზღვარი არ ქონდა, როცა კინოეკრანზე აფფოზუხის აღგილი უცბათ დახაკრძალავ აფფომოზილმა დაიკავა, ე.ი. აფფოზუხი უცბად 'გადაიქცა' დახაკრძალავ აფფომოზილად. ეს ფილმური წრიუკი დაბადა კინოკამერას გაფუჭებაში: კინოკამერას გაფუჭებამდე, ის იღებდა აფფოზუხს, ხოლო კინოკამერას ვაკეთებამდე აფფოზუხის აღგილი დაიკავა დახაკრძალავ აფფომოზილმა. (229). რა თქმა უნდა, ფილმური წრიუკის ხერხების დიდი უმრავლესობა ახეთი შემოხვევითი აღმოჩენის ვი არა, ფილმის მედიუმის ხიხფემაფური შეხწავლის შედეგია. მაგრამ ეს არ არის არხეპითი; არხეპითია ის, რომ ფილმური წრიუკი ფილმური გამოსახვის შექმნის ერთერთი ძლიერი იარაღია. მულტიპლიკაციურ ფილმს ვი გაანჩია უუძველესი წინამორბედი: ნახაფი მორბენალი ღორჩხა, რომელიც შექმნილ იქნა ანონიმიური მხაფვრის მიერ 25.000 წლის წინათ აღფამირას (მახკეთი) გამოქვაბულში, ქვეფერთიანი მფრინავი მერფხლები, რომლებხაც ხაფავდენ მხაფვრები ძველ ჩინეთში, ანფიკურ ხაბერძნეთში, ვთქვათ, კომიკური გეკვის გამოსახფვა ვაბაზე, რომელიც ვვარჩენებს გეკვის ფაღკვეულ ფაბებს თუ ეგვიპფური 'ხერიული ხურათები' - ნათელჰყოფენ, რომ

კონტრაქტორების გამოგონების დღი ხნით აღრე, აღამიანეში მიიხ-
წრაფვოლენ შექქმნათ მოძრაობა ხურათების თანამემდევრობითი დაკავ-
შირებით.

განვიხილოთ რა ფილმური მულტიპლიკაციისა და ჟრიუკის ხერხები,
ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყვანოთ დახვეწა, რომ ფილმური მულტიპლიკა-
ცია და ჟრიუკი ცვლის რეალობას, ხინამღვილეს და ქმნის თავის ხა-
კუთარ ხამყაროს, რომელშიც ბაჭონობს ფილმური მოძრაობა და რიფმი.

5. ფილმური რიფმი

რიფმი არის "თანაზომიერი, პერიოდული მონაცვლეობა რაიმე ელემენ-
ტებისა" (230), მაგალითად, მოძრაობისა თუ ბგერებისა. ფილმური
რიფმი კი არის ფილმის ელემენტების თანაზომიერი და პერიოდული
მონაცვლეობა, ე.ი. ცვალებადობა. ამგვარად, ფილმური რიფმის გა-
ნახაზვრა მოითხოვს მიხი ელემენტების თანაზომიერი და პერიოდული
ცვალებადობის შეხწავლას.

ფილმის ხელთა რიფმი არის მოძრაობათა მოწესრიგებული ურთიერ-
ობა, რომელიც მნახველში იწვევს მოძრაობის ხახიამოვნო და პუნე-
ბრივ შეგრძენებას. ხხვანაირად რომ ვთქვათ, რიფმი არის დამაბულო-
ბისა და მიხი განმუხტვის ცვალებადობა. ხურათის შინაგანი რიფმი
(ვთქვათ, მეოხილამურის გადახტომა ჟრამპლინიდან) და ხურათთა გა-
რეგანი რიფმი (ვთქვათ, მეოხილამურის პრამფლინიდან გადახტომის
დაკავშირება მოფურავებს წყალში გადახტომახთან), ე.ი. ხურათის რი-
ფმი და ხურათთა დაკავშირებითრიფმი ქმნიან ფილმის გხოვრებისეუ-
ლი დინების პარამიულ შეთანხმებას (230). ხურათის შინაგანი რიფ-
მი განიხაზღვრება გალაღებული ობიექტების (აღამიანის თუ ხაგნების)
განლაგება-მოძრაობით; ხურათთა გარეგანი რიფმი კი ხედების ერთმ-
ნეთთან დაკავშირებით (მონტაჟი). ამგვარად, ერთიგა და მეორეც იქ-
მნება ნებისმიერად, თუ ჩვენ მხაჯვრული გამოსახვა გვხურს შექქ-
მნათ.

ფილმური რიფმი ყოველთვის მოითხოვს წესრიგს, მოძრაობათა გა-
ძლიერება-შეხუხტებას. ფილმური ხურათის გალაღებისახ მნიშვნელოვა-
ნია გალახალეში ობიექტის მოძრაობის მიმართულების განხაზღვრა, ვი-
ნაიდან კინოკამერას ობიექტივი მაყურებლის თვალთა. თუ, მაგალითად,
მოძრაობა ხდება მარცხნიდან-მარჯვნივ, მაშინ მიშანი განხაზღვრუ-
ლია: მაყურებელმა უნდა ნახოს ხწორედ ეს (მარცხნიდან-მარჯვნივ)
მოძრაობა (231). ფილმში ყოველგვარი გარეგანი მოძრაობა ხდება ში-
ნაგანი გამოსახვა. ხირბილს, ჭენებას, ფრენას შეუძლია მორბენაღის,
მხედრის თუ პილოტის შინაგანი აღეღვება გამოსახოს. ამ დროს კინო-
კამერა "მიხედვს" მათ და გალახალეში ობიექტის მოძრაობის გახან-
გრძლივებული ჩვენებით, შეუძლია თვიმ მოძრაობის გაძლიერება. ამიფომ

ხანგრძლივი "ლაღვენებითი" ხედვით, ფილმს შეუძლია ხერხთა ამაღლვებელი რიგი შექმნას. (232). ხელოვნების ხხვა ხახეებში კი, მაგალითად, მხაფრობაში თუ ქანდაკებაში, შეუძლებელია ღრმის მხველობის, ხანგრძლივობის ჩვენება; მათში ჩვენ ვხვდავთ მხოლოდ ვალკულ, ამირჩულ მოქმედებს. მოძრაობას კი მხოლოდ იმდენად აქვს მხაფროული მნიშვნელობა, რამდენადღაც ის შინაგან მოძრაობას გამოსახავს. მაგალითად, მოძრაობა ბალეტში და ხორეში ორი ხხვალახხვა მოვლენაა: ხორეული მოძრაობა არ არის გამოსახვითი მოძრაობა; ის შეიძლება იყოს ღამაში, ვინაიღან მახხანმრთელობისა და ძალის ჩვენება შეუძლია. განვღის, გრძობების, ხუღის გამოსახვა კი ხორეული მოძრაობას არ ძალუძს. ხამაგიროღ, ბალეტში მოძრაობა არის არა უბრალო ხიღამაში, არამედ გამოსახვა, განვღა. ამიფომ ბალეტი იპყრობს ჩვენს შეგრძენების ორგანოებს. თვით გამოსახვა კი არ არხეობს აშრის გარეშე. ამიფომ მოძრაობა და რიფში "თავისთავად" არ შეიძლება იყოს გამოსახვა. ის ფიღმური ხურათების, რამღების რეალურ ხავნებს ხახახვენ, კარგავენ მათხ პირველად აშრს, თუ იხინი გამიშვეღბულ რიფშიულ მახალად იქნებიან გამიყენებული. ვალეერ რუფმანი, მაგალითად, თავის ფიღმში - "ბერღინი" (233) - ქმნის, ახე ვოქვათ, რიფულ "ხიმფონიას", ფიღმური ხედების ვვალებაღობათა თუფაქიშეს მაღხიხემას. მაგრამ, არხეობთად, რა აქვს ხაერთო ამ "ოპიკიკურ მუხიკას" (!) იმ ეღმავღებთან, რამღების ხწრაფად იქეთ-აქეთ მიჰქროღვენ? (234). ამგვარი გამოსახვის ამოღანა შეიძლება იყოს ფიღმის რიფს მიაწოღს მოძრაობის მიმართულღბანი და კონფურები, რახავ შეუძლია ხელი შეუწყოს განხაღღვრული აფმოსფეროს შექმნას. ვაიფრაფერის და ვაიფლუჰეს მეშვეობით შეხამღებელია ყოველი მოძრაობის დაჩქარება თუ შენეღება, რითავ აღამიანი ხეღავხ მოძრაობას, რამღის მხგავხი ხინქარე ხინამღვიღემი ხაერთოდ არ არხეობს (235). ფიღმი არის მოძრაობის წარმოღგენის ხაშუალღება; ეს ნიშნავხ ვვალებადი შუღარღების შექმნას ხივრღეხა და ღროში (236).

ფიღმური რიფში გამომღინარეობს იმიღან, რომ ფიღმი შეხღგება ეთრმანეთში მიწებღული ნაჭრეობიხავან, რამეღოთავან ყოვეღს განხაღღვრული ხიგრამე აქვს. ვალკეული ნაჭერის ხიგრამე კი ღამოკიღებულია თავისი ხაკუთარი გამოსახვის რაობაში; თვით ნაჭრეში კი გავღენას ახღენენ ეთრმანეთში. (237). რიფში ფიღმური ხურათების მირითალი ეღმენფია. რიფშიური გამოსახვის უმაღღეხი წერეღიღა ფიღმური კონფრაჰუნქეღები; ერთი მოძრაობა ძღიერღება, მეორე ხაწინააღმღეგო მოძრაობა თანღათანობით ვღებულღბს. აქ იქმნება კონფრაჰუნფული რიფში. მოძრაობის ხფაფიკურ გამოსახვა-

ხაც შეუძლია გამოიწვიოს მაყურებელში მოძრაობის გრძნობა: ერთ-
ნაირი გეომეტრიული ხაზები მოქმედებენ მაყურებელზე ხევაგვარად,
ვიღრე ხაზების არეული ბაღე, წრეები და კუთხეები. მკვეთრად
ჭრელი ხურათი უფრო "მოძრავია", ვიდრე უფერული(ერთფეროვანი)
ხურათი(238). ერთმანეთის ხაზინააღმდეგო მოძრაობის დროს, ჩვენ
შევიგრძნობთ ამ მოძრაობათა ჯამს, ხოლო ორი ხხეულის ერთდარი-
გივე მიმართულებით მოძრაობისას მხოლოდ განხხვავევბახ ამ მო-
ძრაობათა შორის. მოძრაობის ყველაზე უფრო ხანდო მახხშვაბია
უძრავი ფონი ან ჩარჩო; მათი მეშვეობით ვგრძნობთ ჩვენ მოძრა-
ობის მიმართულებახა და ხინქარეხ. აღამიანი ფილმურ მოძრაობახ
განიდღის ხხვაგვარად, ვიდრე ხინამღვიღეში. ყოველდღიურ ნხოვ-
რებაში აღამიანი არის ხაგნობრივი მხოფღიოს ნაწილი; ის მოძრა-
ობხ ან მოყავხ რაიმეხ მოძრაობაში. მიხი მოძრაობის წარმოდგე-
ნა მღიღრღება მიხი წარმოდგენითი უნარიანობით და ამ გზით მი-
ღებულ წარმოდგენახ თვიოთნ ის უკეთებხ კორექტურახ. მაგრამ
აღამიანხ ხინამღვიღეშიფ არ შეუძლია მოძრაობის შეგრძნობა, თუ
მახ არ გააჩნია შეღარების მახხშვაბი: მაგალითად, თუ აღამიანი
მაჭარებლის ვაგონში ზის, იყურება ფანჯარაში და ხელავხ მოძრ-
ავი მაჭარებლის ფანჯრებხ პირღაპირ, ის ვერ "გაიგებხ" რამელი
მაჭარებელი მოძრაობხ, ხანამ ის ვერ შეხელავხ ფონხ, ე.ო. პირ-
ღაპირ მიმავალი მაჭარებელი არ ჩაივღის და არ აღინახავხ "უძ-
რავ" ფონხ, ან რღეღიურად უფრო ნაკლები ანღა მეფი ხინქარის
ხხვა მაჭარებელხ. აღბათ, ყოველ აღამიანხ შეექმნა არა მაჭა-
რებლის, არამელ ხაღგურის მოძრაობის შთაბჭღიღება, როფა ის
იყურება ფანჯრიღან და ხელავხ ხაღგურის ფახაღის "ამონატურხ";
მაჭარებლის ამომრავებოხახ, თითქოხ, მოძრაობხ არა მაჭარებელი,
არამელ ხაღგური; და ეხ მოჩვენებითი ხიყალბე ქრება მაშინვე,
როფა მაჭარებელი შირღება ხაღგურხ და აღამიანხ შეუძლია აღი-
ნახოს "მყარი" ფონი. ანაღოგიური მღგომარეობა იქმნება, თუ,
ვთქვათ, ორი ავტომობილი ერთმანეთის გვერღით მიჰქრიან 100
კიღომეტრის ხინქარით. ამ შემთხვევაში - თუ ამ ავტომობიღებ-
ში მჯღომნი მხოლოდ ერთმანეთხ შეხელავენ - მოძრაობა, თითქოხ,
გაბათიღებულია, ვინაიღან მათ არ გააჩნიათ რღეღიურობის
"მყარი" წერტილი. მაგრამ თუ ამ ავტომობიღებში მჯღომნი შეხელა-
ვენ "მყარ" ფონხ, ან იმოძრავებენ განხხვავევბული ხინწრაფი,
ვთქვათ, ერთი ავტომობილი მიღის 90, ხოლო მეორე 100 კიღომეტრ-
ის ხინქარით, - მაშინ ნათელი ხღება მოძრაობის რაობა.

შაქტი რიფმის გაშეშებახ იწვევხ. ამიღომ ერთხელ აღებული
შაქტი არ უნღა იქნახ შენარჩუნებული. პირიქით! უნღა ხღებოღეხ
შაქტის და ამით რიფმის განუწყვეტელი გვალბაღლობა. ფიღმი არის

მღინარე, მაგრამ ღინამიური. ეს ღინამიურობა იგრძნობა მაშინ, როცა რიფში გაანგარიშებულ ღინამიურობაშია. როცა ფილმი შეხმ-
ლებს, ვალკეულ ხურათთა რიგის რიფში, - გაძლიერებითა და შე-
ხუხუებით -, შეუთავსოს შინაარს და ორივეს შეხამაფკვიღებული
რიფშით მაყურებელი აიყოლიოს, - მაშინ ეს "მუხიკალობა"რომე-
ლიც ფილმურ ენას აკავშირებს მუხიკასთან(239). ამის შეხანი-
შნავი მაგალითები მოგვებს რენე კლერმა, ხ.ეიზენშტეინმა თუ
ვალჟურ რუთმანმა თავიანთ მუხუ ფილმებში.

რიფშს შეუძლია ჰქონდეს დამახახიათებელი და ღინამიური
მნიშვნელობა: მას შეუძლია წინა პლანზე წამოწიოს აღამიანის
მოქმედება, გრძნობა, თუ ძალა. ამგვარი გამოსახვის შექმნა შე-
უძლია ფილმურ რიფშს რიფშიული დაკავშირების ცვალებადობით. მა-
გალითად, რიფშს შეუძლია აღამიანის მოქმედება იმით წამოწიოს
წინაპლანზე, რომ, ვთქვათ, ხახლის მშენებლობისას, - მისი ხა-
ქმიანობა რიფშიული ჰარმონიულობით ახახოს, რომლის ცენფრში
უნდა იღვწხ მშენებლობის კონკრეფული ფაზები. თუ იმავე ხახლის
მშენებლობისას რიფში თავის ცენფრში მოაქცევს გრძნობას, მაშინ
ის "ჩახხედავს მშენებლის ხელში"(ღიღი თუ ღეფაღური ხედები) და
შეხამამისი რიფშით ახახავს მის გრძნობას. ძალის ახახვის ღროს
კი წინაპლანზე წამოწიულ იქნება იმავე მშენებლის შრომის უნა-
რჩიანობა, და იმისდა-მისხედვით - არის ის ძლიერი თუ ხუხუი მშე-
ნებელი - რიფშიც იქნება "ხიძლიერის" თუ "ხიხუხუის" შეხაფყვი-
ხი. რა თქმა უნდა, შეხამდებელია შექმნილ იქნას მოქმედება-გრძ-
ნობა-ძალის ერთობლივი რიფშიული გამოსახვაც, ახე ვთქვათ, "თანახ-
წორუფლებიანობის" შრინციპზე. მაგრამ ფილმური რიფში იფურჩქენე-
ბა ცვალებადობის ღროს, ცვალებადობა კი მოითხოვს "უთანახწრო-
ბას" როგორც ხურათის შიგნით, იხე ხურათთა დაკავშირების ღროს.
ამიფომ ფილმური რიფში უნდა იყოს ხურათოვანი რიფში, და ის ცხო-
ვრებისეული უნდა იყოს როგორც ვალკეულ კომპლექსებში, იხე ფი-
ლმის მთელს შენობაში. ფილმური რიფში ფილმური გამოსახვის ხხვა
ხაშუალებებით - ხიფყვა, მუხიკა, ხმაური - უნდა იქნას მხოლოდ შე-
ვხებული, ხაზგახმული, გახხოველებული, მაგრამ არა ხუვერენულად
განხაზღვრული(240).

რენე კლერი ფაქშს, რიფშის ხაფუძველს, უწოდებს "ხათაყვა-
ნებელ ფქქნიკურ ფენომენს"(241). ღუი ღეღუკი კი რიფშში ახხვა-
ვებს ხამ ფაქშორს, რომელთა წყაღობით შეხამდებელია "ფროთა ფა-
ქშის უღერაღობის შექმნა". ეს ფაქშორებია: 1. ყოველი ნაჭერიის
ხიგრძე, 2. ხეუნების ან მოქმედების მოფივეების რიგი(შინაგანი
მოძრაობა) და 3. მობიქქის მოძრაობა, რომელხახ ახახავს კამერა
(გარემოძრაობა: მხახიობთა უხეფი, ღეკირაფია და ხხვ.).(242).

"მეორდება უაქცი ერთნაირად, მაშინ მას უნდა ეწოდოს რიფში, ვინაიდან მისი ხაზუალებით მეორდება მხგავსი. უაქცი მეორდება, ხოლო რიფში ახლდება". (243). რიფში არის განვლა და გამოხახვა ცხოვრების პირველადი ძალები, რომელთაც მიმღები "შენიშნავს" არა შეგნებულად, არამედ გრძნობს შეუგნებლად. რიფშია ის, რაც ყოველგვარ ხიფთხილს შეხამდებებს ხლის. იქ, ხალაფ რიფში ქრება, ქრება ცხოვრება და მოვლენის განვლაც (244). ფილმის შემქმნელიც იმდენად ქმნის რიფს, რამდენადაც ის, თვითონებობის აღკვეთით, რიფშიული პუბლიკა მოქმედებს. უზომო აღლვევით მოხეცვავე კარგავს რიფს, ვინაიდან მხაფურული შემოქმედება შეუძლებელი ხდება, თუ შემოქმედი პირადული აფექტუბითაა შეპყრობილი. მხაფურული გამოხახვა, განვლა შეიმღება შეიქმნას მხოლოდ მხაფურული გამოხახვის ხრულყფილებითა და ჰარმონიით, რომელიც იქმნება არა თვითონებულად, არამედ ღიხვიპლინური, ინფიციფიური გამოხახულებით (245). ყოველი აღამიანური და აღამიანგარეშე ცხოვრება განუწყვეტელი, მთლიანი რიფშიული ღინებაა. ხალაფ რიფში წყდება, წყდება ცხოვრებაც და განვლაც. ამიფომ ფილმური რიფშიული დაკავშირება ხურათებისა არის ხურათოვანი ენის მირიფადი ფორმა. ღინამიურად კარგად დაღაგებული ხურათთა წინადაღებანი არ უნდა შეიფავდენ რაიმეს, რაც არაარხებიოთა განუწყვეტლობის მხრივ. თუ ხურათის მნიშვნელობა ნათლად არ იქნება გამოხახული მის წინა და თანამიმღევნო ხურათთან კავშირში, მაშინ ხდება თანამიმღევრობითი, განუწყვეტელი ჯაჭვის გაწყვეტა, ვინაიდან მათ შორის ერთი მნიშვნელოვანი რგოლი აკლია. მხაფურული ნაწარმოების ფორმა იხახავს მიწნათ შინაარხის გამოხახვას, ამიფომ მისი ფორმალური ფახოვანებანი შერწყმული უნდა იქნას შინაარხთან. ერთი მაგალითი: კაროდ რიღის ფილმის - "მეხამე კავი" - (246) ხეყვენფში, როფა ჰერი ღამი (ორხონ უღიხი) ქალაქის ნანგრევებზე გამორღდება, ისმის ციფურის (მუხიკის ინხფრუმენფი) მუხიკა, ე.წ. "ჰერი-ღამის-მოფივი". ამ მიმენფიღან, პოღი მარფინის (ყოხეფ კოფენი) გამორენამღე და ხახიკვიღოლ ხროღამღე ჰერი ღამზე, გაღის 9,5 წუთი. ამ ღროის მონაკვეთში ვხეღავთ ჩვენ 182 ხელს. დახაწყისში გაღკვეული ნაჭრები გრძელია (ღა ამით ფილმური რიფშიც ნელია): მოღენის პანორაღის ჩვენებისახ ისმის - ჯერი - ეფღის ხმაური, ხოლო - შემღეგ - მოხინანხორი ეფღის მანფი ხელა. ეს პანორაღა გრძელღება 40 ხეკუნღიც კი. ეს არაჩვეუღებრივად ხანგრძლივი "თვღის გაღავღება" მოღღანზე (ნანგრევებითა და ხაყავეებით), არის რიფშიული "ღოღინი" ჰერი ღამის გამორენამღე. ეს რიფში გაანგარიშიღებულია, ახე ვთქვამთ, დაღამუღობის გაღლიერების დახამუხხრუჭებღად. ჰერი ღა-

იმის გაქვეყნება და მიხი ღვენიხ ღროხ, მოკლეღბა ხელთა(ნა-
ჭერთა) ხანგრძლივობა. ღა-მორღხ ხელთა ნაჭრეღბიხ ხანგრძლივობა
ნახვეარ-ხეკუნღღვე ნაკლეღბია. ამით კი ხელღბიხ შინაარსღვე უფრო
მნიშვნელღვანი ხელღბა ღვენიღღბია და ღაღვენიღბულთა რიღღმი(247).
მეორე მავალითი: აკირა კურღხავა თავიხ ფიღღმი -"რამოღმინ"(248)
- ქმნიხ რიღღმთა ხხვალახხვა ფენახ: მოქმელღბიხ. შირველ ფენაში
(რამოღმინიხ ჭიშკრიხ ქვეშ მოჯამავირეხ, ქურუმიხა და ხიხმჭრელღბი
ღიაღღგი-თხრობა) ბაღღმონღბხ ნელი რიღღმი მთელი ფიღღმიხ განმავლო-
ბაში. მეორე ფენაში(ხახამართლო შროღვეხი) ხელღბი უფრო ხანგრძლი-
ვი და ამით რიღღმი უფრო მოღუნეღბულია. მეხამე ფენაში(უჯან-გაღა-
ბნელეღბული ხექვენიღბი, რომღღბშიღხ ნაჩვენეღბია ბორღღმიქმელღბიხ,
მკველეღბიხ მხველეღბა) რიღღმიხ ორი უკიღრუეხობა განუწყვეტულ
ღვალეღბალღბაშია: თითქმიხ ხხვაღღკურღი ხიმშვიღღბია და ხიმყარღბი
ხახიათიხ ხელღბი და ხწრაფი, თავბრულამხვევი, ხულმოუქმელი ხე-
ღბი განუწყვეტლივ ღვლიან ერთმანეთს(249).

ერთღღღიღვივე მოძრაობა ხინამღღვიღღში და ფიღღმი არხეღბითაღ
განხხვავლეღბა ერთმანეთიხავან. აღამიანიხ მხელღველოღბიხ შეგრძნე-
ღბიხ უნარღღანიღბა განღვალკავეღბული არ არიხ გრძნობიხ ხხვა ორგანო-
ღბიხავან. ფიღღმი კი არაოღღკურღი მხოფლიო ან ხრულიაღ არ იგრძ-
ნობა(მუნჯი ფიღღმი), ანღა მხოლოღ ნაწიღღბრივად იგრძნობა, ვინა-
იღან ხმოვან ფიღღმიღხ ხეღენღბიხ უმრავლეხობა უხმაოა. ამახ ემაღღე-
ბა კიღღვე ერთი ფიღღმური თავიხეღბურეღბა: ბუნეღბაში, როღვა აღამიანი
შეიღაყიხ ათვალეიერეღბხ, მახ შეუღღღია შეიღაყიხ ხახურველი მონაკვე-
თიხ ღანახხვა, რომღღბიხ ღროხ შეიღაყიხ მონაკვეთი, რომელღახღ ის ხე-
ღავეხ, ჩარჩოთი კი არ არიხ მოკვეთიღღი იმავე შეიღაყიხ ხხვა ნა-
წიღღღბიღან, არამეღ ჩაფლულია მათში, ე.ო. მთელი შეიღაყი ერთი
მთღღიანობაა. ფიღღმი კი იმავე შეიღაყიხ ერთერთი ხელი მკვეთრი
ჩარჩოთი მოკვეთიღღი მიხ ხხვა ნაწიღღღბიხავან და ამით განღვალ-
კვეღბულია. მეორე თავიხეღბურეღბა: აღამიანხ თავიხ მიმოზრუნეღბით
შეუღღღია ღანღღმაფღღბიხ ხახურველი მონაკვეთიხ ღანახხვა, ე.ო. ღანღღ-
მაფღღბი უძრავია, მოძრავია თვით აღამიანიხ მხელღველობა. ფიღღმი
კი აღამიანი უძრავად შიხ ხვამღვე და უძრავ ეკრანღვე მოძრაოღბხ
ხურათეღბი, და ამით, იმავე შეიღაყიხ ხურათეღბიხ გაშუქეღბიხახ ეკ-
რანღვე, იქმნეღბა შთაბეჭდიღღბა, თითქმიხ თვით შეიღაყი მოძრაოღბხ!
აქ ფიღღმხ უმოძრაო რეაღღღბა მოყავეხ მოძრაობაში. ეს მიღღბიხ იხე
შორხ, რომ მავურეღბულეხ არე კი შეუღღღია გაიგოხ ხაღ ღგახ, ან
რა მიმართულეღბით მოძრაოღბხ კამერა მოღვემული ხელღბი შექმნიხ ღროხ.
კიღღვე მეღღი, ფიღღმხ შეუღღღია რეაღღღური მოძრაოღბიხ ხრული გაბათიღღ-
ბა. თუ ორი ავღღომოღღიღი მოძრაოღბენ ერთი მიმართულეღბით და თუ
ჩვენ უჯანა მანქანიღღან გაღავიღღბთ წინა ავღღომოღღიღხ გაღახწრე-

ბის ღრობს, მაშინ შეიქმნება შთაბეჭდილება, რომ თითქოს "გადახწრებული" ავტომობილი განერგებულია.

მოდრავი ხურათების შინაგანი და გარეგანი მოძრაობის მეშვეობით შეხადლებელია ფილმური გამოსახვის შექმნა. ჩარღი ჩაპლინი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ახალი ღრობა" - ერთიდაიგივე მოძრაობის განმეორებით ქმნის ღრმა აზროვან გამოსახვას: მუშა(ჩაპლინი), ხხვა მუშებთან ერთად, მუშაობს კონვეინერზე და უჭერს ორიგინალ ხრახნილს. ეს მონოფონური მუშაობა იხე ღღის მას, რომ ხადიღის შეხვედრებისას, უნებლიეთ, აკეთებს იმავე მოძრაობას, და თავბრულახვეული გამოღის ქურჩაში. უცბათ შეამჩნევს ქურჩაში "ხიბრუყყეს" ორი "ხრახნილით" და მიხი ხამუშაო იარაღით, რომელიღ მას კიღეუ ხელში აქვს, ანაღოგიური მოძრაობით მოუჭერს "ხრახნიღებს". მაგრამ ჩაპლინი მოვა გონზე მაშინ, როგა დაინახავს, რომ ეს არის არა კონვეინერი, არამედ ქალი, რომელხაგ ორი ფოღაქი აქვს მიკერებული კაბაზე, რომღებიღ ხურათონად მხვაგახია კონვეინერის ხრახნიღებთან. აქ ხურათთა შინაგანი მოძრაობით ნათელი ხღება მუშის ფხიქოღოგიური რაობა მონოფონური მუშაობის ღრობ კონვეინერზე. კაროღ რიღი კი თავის ფილმში - "გამოგღებული"(250) - მთვრალის თვალებით("აქტიური კამერა") გვაჩვენებს ქურჩებს, ხახღებს, ავტომობიღებს, ხალხს და ხხვ., და ყვეღაფერი ეს ერთიმეორეშია არეული. აქ გადახადღები ობიექტების გაბუნღოვანებითა და მათი ერთმანეთთან დაკავშირებით(გარეგანი მოძრაობა) თვალხარინო ხღება მთვრალის ფხიქოღოგიური მღგომარეობა. ამგვარად, ფიღმს შეუძღია მოძრაობათა განმეორებით, ხაგნების მოძრაობაში მოყვანით ფიღმური გამოსახვა შექმნას. ფიღმი იმორჩიღებს მაყერიას და იყენებს მას თავის მიზნეღებისათვის.

ფიღმი არის მოძრაობა. ფიღმმა ჩვეუღებრივ მოძრაობისხაგან უნდა შექმნა ფიღმური რიფმიული მოძრაობა, ვინაიღან ფიღმური ხურათების ძირითადი ეღემენფხია რიფმი. ფიღმური მოქმედების შინაგანი რიფმი უნდა იქნას შეთავხებული ხურათთა გარეგან რიფმთან და გადავიღებს მახში. ყვეღაფერი, რის თქმაღ ფიღმს ხურს, უნდა ჩანღღებს არა მარფო ხურათში, არამედ უნდა იგრძნობღღებს კადრების რიფმშიღ. მაგალითად, თუ ფიღმური მოქმედება ჩყნარად მიმღინარეობს, მაშინ ხედღების შეგვღაგ უნდა იყოს ჩყნარი; თუ მხვეღეღობა თანღთან ვითარღება, მაშინ ხედღების შეგვღაგ უნდა დაჩქარღებს, ხოღო თუ მხვეღეღობა თავის კუღმინაფიურ წერფიღს აღწევს, მაშინ ხედღების გვალღბალღობაღ უნდა იქნას ჩახმული შეხაფერ რიფმში. გეკვის გადაღღების ღრობს, მაგალითად, კამერას მოძრაობის რიფმი უნდა შეუთანხმღებს გეკვის რიფმს, რომ გეკვის მოძრაობანი გაძღიერებულ იქნას ხედღების შეგვღლის რიფმით. გეკვის გადაღღების ღრობ კამერა

უნდა "გეკვაველები" მოგეკვავეხთან ერთად. მხოლოდ ახეთი ხერხითაა შეხადლებელი ხურათთა შინაგანი და გარეგანი რიგების ხრული ჰარმო-ნიულობის შექმნა.

რენე კლერი ფილმურ რიგებში ხელაღვს ხამ ხხვალახხვა მომენტებში პირველია ვალკაული ფილმური მოვლენის ხიგრძე; მეორეა ხეცენების შეცვლა, ან მოქმედების მოწყობის შინაგანი მოძრაობა, და მუხამეა გაღახალეში ობიექტის მოძრაობა. მაგრამ - ამგვარს იხ - ხაზღვრე-ბის გავლემა ვალკაულ ამ მომენტებ შორის იხეთ თეორიულ და პრაქტიკულ ხიმნელებს იწვევს, რომ უფრო მიზანშეწონილია ფილმის რიგები, როგორც ერთი მთლიანობა იქნეს განხილული(251).

ხმა ფილმში არხეზითაც ვერ ცვლის ფილმური რიგების კანონს. ჯერ ერთი, ხმოვანი ფილმის დიდი ნაწილი უხმობა, და - მეორე-ხმამხ მხოლოდ იქ აქვს მხაწყურული ფუნქცია ფილმში, ხალაც იხ ფილმურ რიგებს კი არ არღუნეებს, არამედ უფრო იხეცენიურ ხლის. ამღენად, ხმა ვერ ცვლის ფილმური რიგების არხს; იხ აძლიერებს ხურათთა რი-შმიულ გამოხახვას, თუ იხ ორგანიულადაა შეხიხხეხორცებული მოძრ-ავ ხურათებთან. ორი მაგალითი:

დ.უ.გრიფიტი თავის ფილმში -"ერთი ერის დაშალემა"(252) - განხაკურებული რიგმიულობით ახახახვს ზრძოლებს აწყლანწყახთან, ხამოქალაქო ომის დროს. აქ მოძრავ ხურათთა შინაგანი და გარეგანი მოძრაობა იხეთი ოხწყალობითაა შეთავხებული ან დაპირისპირებული, რომ იქმნება რალაც ახალი, ე.ი. ფილმური რიგები. ანალოგიური ოხ-წყალობითაა შექმნილი ე.წ. "ოღეხის კიბის ხექვეცნი" ხ.ეიშენშეცე-ინის ფილმში "ჯავხნოხანი 'პოეტიკინი'": ჯარიხკახეთა და დემონ-ხეცრანყთა ურთიურღდაპირისპირება იხეთი ოხწყალობითაა განხორციელე-ბული, რომ მთელი ეხ ხეცენა "რიგმიული ხიმფონიის" შთაბეჭდილებახ ქმნის ხმის გარეშე: ხურათთა შინაგანი და გარეგანი მოძრაობით, და, რა თქმა უნდა, მონწყაყით, რომლის ბაზა, უღათა, იხეც რიგშია. და ხმამ რომ ფილმური რიგების გაძლიერება შეუძლია, ამახ ნათელ-ჰყოფს, თუ გნებავთ, მარხელ კარნე თავის ფილმში -"ოღიკინის გავ-შვები"(253): თეატრში, ხეცენაშე - ჯერ - აწყლება რხუბი ორ მხა-ხიოგს შორის, შემდეგ რხუბში რაერევა ხხვა მხახიოგები, შემდეგ მთელი დახი, და ბოლის მაყურებლები, რომლის შედეგად კორიანყე-ლია აწყეხილი მთელს თეატრში. აქ ხურათთა შინაგან და გარეგან მო-ძრაობის ცვალებალემაში რაქხივილია ხმის(ხიწყვის, მუხიკიხა და ხმაურის) "ეფექტები", რის შედეგად ეხ ხურათოვანი "ალიაქოთი" თე-ატრში აკუხევიკურალაც გაძლიერებულია.

ფილმური რიგმიული გამოხახვის გაძლიერება შეიძლება, აგრეთ-ვე, ერთღალიგივე მოწყვიტ რამღენიმეჯერ განმეორებით: ვთქვათ, ერ-

თი კაცის გაჭირვებაშია და ყვირის(შორი ხელი); რამდენიმე ხელის შემდეგ, იგივე კაცი ყვირის(ხაშუალო ხელი); რამდენიმე ხხვა ხელის შემდეგ, იხვე ყვირის იგივე კაცი(ღილი ხელი); იხვე ხხვა კარგები და ზოლოს ვხედავთ მოყვირალის კაცის მხოლოდ ჭურჭენს(ღეჭა-ღური ხელი). აქ ამ აღამიანის ფიქოლოგიური მდგომარეობის გამოხახვა ხდება არა მარტო ხელების გვაღებადობით, არამედ ამ გვაღებადობაში ჩაქოვილი რიფითაც."ფილმში არც შემთხვევა და არც მხა-ფორული ღეჭაღების გამოგონება, თავისთავად რა გინდ ფილმური არ უნდა იყოს ის, არ არის მთავარი; მთავარია რიფის კანონი. ის არის თანშემომქმედი ფილმის მთლიანობის შექმნაში. რიფი მყდან-ვდება შეჩეერებისა და დარქარების, ხიგრძელებისა და ხიმოკლის, ხიმ-ჭიდროვეხა და ხითხელის, დამაბულეობისა და მიხი განმუხეჯვის გვა-ღებადობაში"(254). ფილმი არის რიფითული ხელგონება. რიფის წყა-ლობით ფილმს შეუძლია შექმნას ახალი გამოსახვითი ძალა,რომელიც ეყრდნობა ხინამღვიღეს და ქმნის არაჩვეულებრივ ხურათოვან გამო-ხახვას(255). მაგრამ იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ ხმის გამოყენე-ბით ფილმში, ხშირად, იკარგება რიფის დინამიურობა. "ღღეს ვერ ნახავთ ფილმს - ამბობს ვ.პუდოვკინი -,რომელხაც გააჩნია იხეთი ნათელი დრამაფული რიფი, როგორც,მაგალითად, ოღენის კიბის ეპი-ზოდში "პოტომკინს"(256). მიუხედავად იმისა, რომ ეს აზრი მე-ფად უვიღურეხია, მაინც შეუძლებელია მიხი უარყოფა, ვინაიდან ხმოვან ფილმში გამეფებულია "ღაპარაკის ხელო" და,ხშირად, ხდე-ბა იმის ხიფყვიერი განმარტება,რაც გამოსახული უნდა იყოს მოძრა-ვი ხურათეობით. მივიწყებულია მოძრავი ხურათეობი - ამბობს დ.უ. გრიფიტი. ყველაფერი გაშეშებული და უხიგოცხლოა. რაც თანამღერო-ვე კინოხელოვნებას აკლია, ეხაა - მიხი აზრით - ხიღამაშე, რო-მელიც იქმნება ქარით აფორიაქებულ ფოთღების ხურათოვანი გამოსა-ხვით, ხეებზე კვირტების ამოხეთქის ხინაშის ახახვით(257).

ფილმური რიფი,ფაქტის ხაჩინააღმღეგოდ, მოძრაობათა თანა-ზომიერი მონაგვლეობა,ე.ი.გვაღებადობაა, რომლის შექმნა მრავალ-ფეროვანი და მრავალფეროვანია. მკვეთრი ზღვარის გავლება ფილმურ მოძრაობახა და რიფის შორის - ერთის მხრივ - და ფილმურ მონფაყ-სა და ტრახ შორის - მეორე მხრივ - შეუძლებელია. ერთი მაგალი-თი: ღოლის ფილმური გადაღება ჩვენ შეგვიძლია ხხვადახხვაგვარად. პირველი გღა: ჩვენ შეგვიძლია, ვთქვათ, ღოლის გადაღება,რომელიც გხრა წუთხ გრძელღება, გხრა წუთის განმავლეობაში. ამ ღროხ ჩვენ შეგვიძლია ღოლში მონაჩილე გხენთა წინა ჯგუფხ "გავყვეთ" თან და მათთან ერთად "მივიღეთ" ფინიშამღე. ამ ღროხ ღოლის რეალური ღრო და ფილმის რეალური ღროგ იღენფიურია - გხრა წუთი. ფილმურ გამო-ხახვაში კი ძალაშია ხურათთა,ან, უფრო ხწორად, ხურათის(პანორა-

მა) შინაგანი მოძრაობა, ე.ი. ცხენების მოძრაობა. რიფში ვი თანდა-
თანობით ძლიერდება, ვინაიდან ღლი, რომელიც ცხრა წუთს გრძელე-
ბა, ფინიშთან, უდაოა, აღწევს თავის კულმინაციურ წერტილს.

მეორე ცდა: ახლა ღლიდან, რომელიც ცხრა წუთი გრძელდება, ვქმნი-
თ განმარტებას, რომელიც, ვთქვათ, მხოლოდ ხამი წუთი გრძელდება.
ხვდა ხიფყვებით: რეალური დრო ექვსი წუთით უფრო დიდია ფილმურ
დროზე. დროს ამგვარი შეკვეცა ვი მოითხოვს ცხრაწუთიანი დროის
არხებითი ნაწილების გაღებას, დანარჩენის ვი გამოყოფებას.
ეს ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ უნდა გადავიღოთ, ვთქვათ, დროის ხეა-
რფი, შუანაწილი და ფინიში, მაგრამ ხელთა იხეთი გვაღებადობით,
რომ რიფში ხეარფიდან ფინიშამდე თანდათანობით უნდა გაძლიერდეს
ფილმური რიფის ხერხით: ხეარფის დროს ხელევი უნდა იქნას უფრო
ხანგრძლივი, უფრო პანორამული; შუაღელში ხელევის ხანგრძლივობა
უნდა შემოკლდეს, ხოლო მათი გვაღებადობა გახშირდეს; ფინიშთან
მიახლოებისას ვი ხელთა ხანგრძლივობა ხრულიად მცირდება, ხოლო
ხელთა გვაღებადობა ევლიხებური ხიხრაფით ხდება. ფინიშის შემ-
დეგ ვი იხეგ ხანგრძლივი ხელევი მაფონობენ.

დახვეწა: "პირველ ცდაში" ფილმური რიფი შეიქმნა მხოლოდამხოლოდ
ნურათათა შინაგანი მოძრაობით; "მეორე ცდაში" ვი ფილმური რიფი
შეიქმნა ხურათების შინაგანი და გარეგანი მოძრაობით ერთდროუ-
ლად, რომელშიც არხებითი როლი ითამაშა დროს შეკვეცამ (დროზე
"გადახეამ"), ხელთა გვაღებადობამ, არხებითი ხურათების ამო-
რჩევამ და ხელთა ხანგრძლივობის თანდათანობით შემცირებამ ხეარ-
ფიდან ფინიშამდე. ამგვარად, "მეორე ცდაში" რეალური მოძრაობა
და რიფი გაძლიერებულია ფილმური რიფით.

რიფი არის ფილმური გამოსახვის პულსი; მაგრამ გვაღებადი
პულსი, ვინაიდან, ჭაქციხაგან განხვავებით (რომელხაც მეფრული,
ერთგვაროვანი მოძრაობა ახახიათებს), რიფი გვაღებადობაში
ცხოვრობს. ამგვარად, ფილმური რიფი შეიძლება დღში მონაწილე
ცხენის, ან მორბენალის პულსს შევადაროთ, პულსს, მაჯისცემას, რომ-
ელიც ხეარფიდან ფინიშამდე თანდათანობით ძლიერდება, თავის კულ-
მინაციურ წერტილს აღწევს და (ფინიშის) შემდეგ ეცემა. ფილმური
რიფის გვაღებადობა ვი შეუძლებელია შეიქმნას ფილმური მონწყაყი-
ხა და ჭრის გარეშე; ამდენად, ფილმური მოძრაობა და რიფი, მონ-
წყაყი და ჭრა ერთი მთლიანობაა, რომელიც გარკვევას მოითხოვს.

ნ. ფილმური მონწყაყი და ჭრა

ჩვენ განვიხილოთ ფილმური ხურათის გაღების, ამორჩევისა და ხე-
ლის, შნელების, მულტიპლიკაციისა და ფრეივის, ფილმური რიფის
ხაკითის და დავინახეთ, რომ ფილმური გამოსახვის ყველა ეს ხერხი

ხიწყვა - გადაღებული ლენჯის მთელი ნაჭერი, ფრაზა - ამ ნაჭრებ-
ის კომპინაცია. მხოლოდ მონწყაყით შეიძლება განხაჯო რეჟისორის
ინდივიდუალობა. როგორც ლიტერატორისათვის დამახასიათებელია თა-
ვისი ინდივიდუალური ხელი, ისევე კინორეჟისორისათვის დამახასია-
თებელია მონწყაყური გამოსახვის ინდივიდუალური ხერხი"(262). ფი-
ლმის შემქმნელი - ამბობს ყან კოცლო -,რომელიც თვითონ არ ქმნის
თავისი ფილმის მონწყაყს "გალთარგმნილია უცხო ენაზე"(263). ს.
ეიშენშეინი კი ამბობს, რომ "მონწყაყი არის შინაჯადოვანი კონფ-
ლიქსი(წინააღმდეგობის) გადაზრდა ორ ერთმანეთის გვერდით განლა-
გებულ ნაჭრების კონფლიქსში"(264). ამგვარად, ფილმური მონწყაყი,
ჭრა არის ფილმის უმცირესი უჯრედების(ხედებისა და ხელის ნაწილე-
ბის) ერთმანეთთან (აზროვანი) დავაპირება, რის შედეგად იქმნე-
ბა ხედებიდან ხექვენცი, ხექვენციდან ფილმის მხატვრული ნაწა-
რმოები.

ბ)"ხურათგარე-მეხამე-აზრის" შემქმნელია მონწყაყი,ჭრა. ამგვა-
რად, მონწყაყი უფრო ფართო და უფრო ღრმა ნებება, ვიდრე ფილმის
ნაწილების ერთმანეთთან მიწებება. ცალკეული ხურათის მნიშვნელო-
ვანა და ზეგავლენაზე ძლიერ გავლენას ახდენს ამ ხურათის წინ-
მდებარე და თანამომდევნო ხურათები. ამ მხრივ ყველაზე უფრო ცნო-
ბილია ლევ კულეშოვის ექსპერიმენტები:"ჩემი ცდების მიზანი იყო -
წერს ის - მონწყაყის შემოქმედებითი შეხამდებლობათა და კანონებ-
ის შეხწავლა. მე შევადრთე 'შეუერთებელი', ვამონწყაყებდი კადრებს
ერთმანეთთან ყველაზე უფრო არაჩვეულებრივი რიგით და ვაკვირდებო-
დი ეკრანზე რა გამოდიოდა აქედან. ერთხელ ხელში ჩამივარდა "ეკ-
რანის მეფის" მოჭყუხინის ღიდი ხელით გადაღებული გრძელი ნაჭერი.
რას განიფილა ის და რა მიზეზის გამო, არ მახსოვს. მთავარია
ის, რომ ეს მხახიობი,მთელი თავისი ძალღონით, ანიჭებდა თავის
ხახებს რაღაც ემოციას,რომელიც,აღბათ, ეხებოდა განხაზღვრულ მომე-
ნეს ხიყვარულის განცდაში. ვინაიდან მოჭყუხინის "ნაჭერი" ხაკმ-
აოდ გრძელი იყო, დავჭერი ის უფრო მოკლე ნაჭრებად და, ხხვადახ-
ხვადგარი კომპინაციით, შევადრთე ხხვა კადრებთან. და იმისგან
დამოკიდებულებით როგორ და რასთან იყო შეერთებული(დამონწყაყებუ-
ლი,შეპირაპირებული) ეს ნაჭერი - აპეტიტის აღმძვრელ ხატმელთან,
ცალიერ ხაინთან...უკვე არ მახსოვს ვიღაც რასთან - მოჭყუხინის
ხახის გამოსახვა შეეხაზამებოდა იმ მონწყაყური კომპინაციის აზრს,
რომელშიც მე მახ ვაიძულებდი,ჩემი ნებახურვილით,შეპირაპირებოდა.
მისი "განცდა" ხდებოდა მონწყაყური ფრანზის აგების აზრის შეხაზა-
მისი. ეხე-იგი, შეპირაპირება გამოსახულებით გამოდგა უფრო ძლი-
ერი, ვიდრე ცალკეული კადრის შინაარსი"(265). ორი ხხვადახხვა
კადრის შეპირაპირებით წარმოიშვა მეხამე, გამოუხახველი, ახალი

აზრი. და კულეშოვის ამ "ეფექტმა" გაიფაფა არა მარტო მიხი ავტორი, არამედ პულევიკინი, ეიზენშტეინი და გვერი ხევა კინოოხწყაფი. ეიზენშტეინის ე.წ-ლი "ვერტოკალური მონჭაფი" კი აღმოცენდა კულეშოვის ამ ექსპერიმენტის ნიადაგზე (266).

ანალოგიური გლეზი ჩავაჭარეთ ჩვენ "მიუნხენის ფილმის კლუბის" ავანგარდისხულ ჯგუფში 1968 წელს. ერთი ღოკუმენტური ფილმის გამოუყენებელ ნატრეზიდან ამოვარჩიეთ ხამი ხელი:

პირველი: რურის ზახეინის ფაბრიკა-ქარხნეზის ხაერთო ხელი, მეორე: ზავარიის აღკეზის მთაგორიანი აღგილის ხაერთო ხელი, რომლის გენჭრში მოხჩანდა მწყემხოთა ქოხი და

მესამე: (კულეშოვის წაზამვით) ამოვარჩიეთ ერთი კაცის ხურათი, რომელიც, კოხჭუმში გამოწყობილი (ყელხახვევით), ერთი მიმართულეზით იხელეზოდა "ნიცირალურად", ე.ი. ყოველგვარი "განცლის" გარეშე. ამ კაცის ღილი ხელი იხე იყო შექმნილი, რომ მიხი ფონი არ ჩანდა. თითოეული ამ ხელის ხანგრძლივობა განვხაზღვრეთ 7 ხეკუნდით, და ჩავაჭარეთ ოთხი გლა:

პირველი გლა: კაცი იხელეზა ერთი მიმართულეზით. მკვეთრი ჭრა. მოხჩანს რურის ზახეინის, კვამლითა და მხვეერიოთ გაზურული ფაბრიკა-ქარხნეზის ხაერთო ხელი. ამ შემოხვევაში, ეს კაცი, თითქოხ, დანაღვლიანებული უყურეზს ზუნეზის ამგვარ გაჭუჭყიანეზებს და, თითქოხ, "ხელი შეხუთული" აქვს.

მეორე გლა: იგივე კაცი იხევე იხელეზა ერთი მიმართულეზით. მკვეთრი ჭრა. მოხჩანს მთაგორიანი აღგილის ხაერთო ხელი, რომლის გენჭრში მოხჩანს ქოხი. აქ კი ეს კაცი, თითქოხ, შენაჭრის ზუნეზის ამ მშვენიერეზებს.

მესამე გლა: კაცი იხელეზა ერთი მიმართულეზით. მკვეთრი ჭრა. მოხჩანს რურის ზახეინი. მკვეთრი ჭრა. მოხჩანს მთაგორიანი აღგილი. აქ ეს კაცი, თითქოხ, აღარეზს რურის ზახეინის მთაგორიან აღგილს და, თითქოხ, ფიქროზს "რა უქნა აღამიანმა ზუნეზამ!"

მეოთხე გლა: მთაგორიანი აღგილი. მკვეთრი ჭრა. კაცი იხელეზა ერთი მიმართულეზით. მკვეთრი ჭრა. რურის ზახეინი. აქ ეს კაცი, თითქოხ, "ჩამოვილა მთიდან", "მივილა ქალაქში" და, თითქოხ, განცვიფრებულთა ამგვარი კონჭრახხით. ანალოგიური (შეზრუნეზითი) შედეგი მოგვცვა რურის ზახეინის-კაცის-მთაგორიანი აღგილის მკვეთრმა და-კავშირეზამაგ. (267).

ყველა ეს გლა კილევ ერთხელ აღახხურეზს, რომ ფილმური ხელეზის (ხელეზის ნაწილეზის, ნატრეზის) დაკავშირეზისახ ცალკეულ ხურათთა ახლენს ზეგავლენას მის წინმელეზარე და მომლენეო ხურათეზზე; და კადრეზის ეს ერთმანეთზე ზეგავლენა მადის იხე შორს, რომ ხურათეზე მოხჩანს არა მარტო იხ გამოსახევა, რომელხაგ ეს ცალკეული

ხელეპი შეიფავენ, არამელ მახ ზევიო "ხურათგარე მეხამე აზრი", რომელიც მათი დამონწყაყების, დავავშირების შედეგად შეიქმნა. და ხნორედ ეხაა მონწყაყის, ჭრის ხაფუძველი, ჰაზა, რომლისგან მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი გზები მიღის ფიღმის მხაფვრული გამოსახვის შექმნისხაკენ. ამგვარად, დავა, რომელიც წარმოებდა ეიზენშტეინისა და პულევიკის შორის (პულევიკინი: მონწყაყია კადრთა "გადაბმა". ეიზენშტეინი: მონწყაყია კადრთა "შეჯახება"), უხაფუძველოთ უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან მონწყაყში არხეპითია არა ფაღკეული კადრის "გადაბმა" თუ "შეჯახება" მეორე კადრთან, ან მის წინმდებარე და მომდევნო კადრებთან, არამელ იმ "ხურათგარე მეხამე აზრის" გამოსახვა, რომელიც (ოპიექტურად) ამ კადრებში გამოსახული არ არის და მხოლოდ მათი დავავშირების, დამონწყაყების შედეგად წარმოიძობა. ეს ნიშნავს იმას, რომ ფიღმში არ არხეპობს კადრების ერთმანეთთან "უბრალო" გადაბმა; კადრთა ერთმანეთთან გადაბმისხა უნებლიეთაც იქმნება "ხურათგარე მეხამე აზრი!" რა თქმა უნდა, ეს ფაქტი ხრულიდაც არ ხღის "მეორეხარისხისხონად" ხელეპი ახახულ ხურათგან გამოსახვის: პირიქით. "ხურათგარე მეხამე აზრის" გამოსახვა შეხაძლეღელია მხოლოდ მაშინ გახღეს მხაფვრული ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილი, თუ ის წარმოიძობა მხაფვრული გემოვნებითა და მხაფვრობით შექმნილ ხელეპისხაგან. მათი ერთმანეთთან აზროვანი გადაბმა, რომელიც "შეჯახებახაგ" აქნევის თავისთავში, არის მონწყაყის, ჭრის ფუნქცია. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყველაზე უფრო ეფექტურად შექმნილი ხელიც არ არის ხაკმარისი იმისთავის, რომ მარტო მისი მეშვეობით გამოიხახოს გადახაღები ოპიექტის მთელი მნიშვნელოზა ეკრანზე. ამის შექმნა ხაზოლოდ შეხაძლეღელია მხოლოდ ხელთა კომპინაფიით, დეფალური ხურათებისხაგან შექმნილი მთლიანობით, ე.ო. მონწყაყით. ფაღკეულ კადრს შეუძლია ჰქონღეს თავისთავად აზრი და მნიშვნელოზა ხხვა ხურათებთან დავავშირების გარეშე. ვთქვათ, დიმიღის ფიღმური ხურათი დიმიღია მაშინდაც, როცა მახ ვხეღავთ იზოღირებულ ხურათდაც. მაგრამ რახ ეხება ეს დიმიღი, ან რით იქნა ის გამოწვეული, ანდა როგორიღ მისი ზეგავღენა და რაში გამოიხაფება მისი დრამაფული აზრი - ყველაფერი ეს გახაგები გახღმა მხოლოდ მის წინმდებარე და მომდევნო ხურათების დამონწყაყებით. (268).

გ) მონწყაყის ფორმები მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია. მის შეხაძლეღლობათა პაღიფრაიხე ფართო ნენაა, რომ შეხაძლეღელია მხოლოდ მისი დღემდეგამოყენებელი ფორმების გარკვევა.

"მონწყაყის მამად" უნდა ჩაითვალოს დავით უარდ გრიფითი. მონწყაყის "აკვანი დარჩა შეერთებულ შწყაფებში - პოღივეღში. ამ, დაახლოებით პირველი მხოფლიო იმის დახაწყისში წარმოებულ გარდა-

შეხას ვუმაღლით ჩვენ ღვთის გრიფით გენიას. მან შექმნა არა მარტო ხაუკეთეხი ფილმები, არამედ მიხით დაიწყო ეს ერთი ხრული-ად ახალი ხელოვნება"(269).

გაღკვეული ხელი არის მხოლოდ ნაწილი იმ ერთობისა(ხექვენ-ცისა), რომელიც შეიძლება შედარებულ იქნას წინადადებასთან. ხექვენცი ხელთა რიგია, რომელსაც გააჩნია მოქმედების განუწყვეტელი მხველელთა. ყოველ ხექვენცს თავისთავში გააჩნია ხაკუთარი ხფრუქ-ფურა: ამადლემა-უმადლეხი წერფილი-ღაშვევა(270). მაგრამ თვით ხექვენცი მთელი ფილმის ამადლეხის-უმადლეხი წერფილის-ღაშვევის ხფრუქფურის ერთერთი რგოლია. მას არ გააჩნია დამოუკიდებელი ცხოვრების უნარიანობა. თვით ხურათი კი - ამგომხ ერნხურისი - შეიძლება შედარებულ იქნას წინადადებასთან ან მის ნაწილთან; ხელი კი წინადადების ნაწილთან ან გაღკვეულ ხიფყვახთან. იხე რგორც შეუძლებელია ლიფურაფურული გამოსახვა შექმნა წინადადებათა დაღაგების გარეშე, იხევე შეუძლებელია შექმნა ფილმი ხურათთა დაღაგების გარეშე.(271). ფილმურ ხურათებს დაღაგების, რიფმისა და დი-ნამიურობის გარეშე არ გააჩნიათ გრძნობა.

მონფაყის "პირველი ფუნქციაა აზრის მიცემა. განგაღკვევბული ხელი შეიძლება იყოს შეხამრნევი აზრის", მაგრამ "პირველად წიმღებარე და მომღევნო ხელეგით ღებულგმხ იხ ხახურველ აზრს"(272). ამით წინაპლანშე იწევს ხელთა დავავშირების მონფაყური ხერხები, რომელთაგან უმთავრესად მიგვარჩნია შემდეგი შეხამღებლგმანი: პარაღელურღმ-მღნფაყე შეიძლება ეწოდოს იხეთ მონფაყს, როცა მოვღენები(მოქმედგმანი) პარაღელურად ხდება და ჩაქხოვილია ერთმანეთში. პარაღელურ მოქმედგმათა მონფაყის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ დ.უ. გრიფითის ფილმის - "მივარღნილი ხახლის" - ერთი ხექვენცი: მივარღნილ ხახლშია ღელა ორი ზავშვით. ზანღიფები გლიღგმენ ხახლში შეჭრას. ღელა არ ნებდება ზანღიფებს და ფელეფონით ურკავხ თავის ქმარხ და თხოვხ შველახ. კინოხურათი გვარქვენებს ზანღიფებს, რომელგმენ გლიღგმენ ხახლში შეჭრას. გვარქვენებს ღელისა და ზავშვევის თავღავვით რეაქციას. ამავე ღროხ გვარქვენებს მამახ, რომელიც მიიხწრაფვის გლიღგმლის დახახმარგზლად. დ.უ. გრიფითი აქ ქმნის, პარაღელური მოქმედგმების ერთმანეთში გაღახლაროვითა და კონფრახსფით, მოვღენათა "ღრამაფულ" გამწვავგმახ. აქ მონფაყი გამოყენებელია ღრამაფურგიულად და ამიფრომ ამ ფილმითაა დათარღლებული მონფაყის ხელოვნების დაზადება(273). ვ. პულფოკინი ამგომხ, რომ პარაღელური მონფაყის "ხერხი ახლოა კონფრახსფთან, მაგრამ იხ გავღიღებით უფრო ფართო გნეზაა"(274). მაგალითად, მუშახ მიხჯილი აქვხ ხიკვღიღით დახჯა, რომლის ხიხრულეში მოყვანა დანიმნულღია ხუთ ხაათშე. ეს ხექვენცი დამონფაყებელია ახე: ფამრკვის პაფ-

რონი, რომლის ხაწარმოში მუშაობს მუშა, გამოდის მთვრალი რე-
ფორანიდან და იყურება მაჯის ხაათზე: ოთხი ხაათია. ხიკვლილით
დახჯილი მუშა ხაკანში. მწარმოებელი რეფორანის კარებთან. ქუჩა-
ში მიდის შავი ეფლი ყარაულით, ე.ი. მუშა მოჰყავთ ჩამოხახჩოვლად.
მთვრალი მწარმოებელი წევს ლოგინში და ხვრინავს. ხაათი აჩქენებს
ხუთ ხაათს. მუშას ჩამოახჩოვენ. აქ ორი, თემაფურად დაუკავშირე-
ბელი მოვლენა, შეერთებულია და მიმდინარეობს პარალელურად ხაათ-
ის წყალობით, რომელიც მიუთითებს დახჯის მოახლოებაზე (275).

ჯვანდღინდ-მდნჯაყდს ღროს ფიღმური მოვლენები (ეპიზოდები) ერთმან-
ეთშია ჩატრილი. ამგვარი მონჯაყიც პირველად გამოიყენა დ.უ.გრი-
ფითმა თავის ფიღმში - "შეუწყნარებლობა" (276). ერთი უღანაშაულო
აღამიანის ხიკვლილით დახჯა, უკანახკნელ მომენჯში, თავიდან იქ-
ნება აფიღებული მიხი ცოლის ჩარევით, რომელიც გუბერნაფორს დაარ-
წმუნებს თავისი ქმრის უღანაშაულობაში. დაძაბულობის გაძლიერებ-
ის მიზნით, რეყისორი "ქმრის გაღარჩენის" ცდას უქმნის ათახგვარ
ხიღნელეებს ერთმანეთში ჩატრილი ხელებით, რომლებიც ახახავენ ამ
"გაღარჩენის გზას" ჯებირებით. მაგრამ დ.უ.გრიფითი ამავე ფიღმ-
ში იყენებს ჯვარედინ მონჯაყს ეპიზოდებს შორითაც: ოთხი ეპიზოდი
ხდება ხხვადახხვა ეპოქაში და ხხვადახხვა ადგილას. აზროვნად ეს
ეპიზოდები დაკავშირებულია ერთმანეთთან მხოლოდ ხაერთო შეხედულე-
ბით, ე.ი. მოვლენათა მხგახეებით. გრიფითი "ჯერ აჩქენებს ამ ეპი-
ზოდებს ცალკვალკე, ნელი თანამიმღევრობით; შემდეგ უახლოვებს ამ
ოთხ ხიუყეფს ერთმანეთს, და ბოლოს - ჩქარი მონჯაყით - ერთიანდე-
ბიან ერთადერთ ქარობხაღიხებურად მკვეთრ ხულიერ ბოპოქრებაში".
(277).

"ჩატრილი"-მდნჯაყდს ღროს ხდება მოვლენაში მოკლე, ხწრაფი ღიღი
ხელების ჩატრა, რომლებიც ამწვავებს მოქმედებას. ამგვარი მონჯა-
ყი პირველად გამოიყენა დ.უ.გრიფითმა თავის ფიღმში - "მოყევი ამ-
ბავი გულღიათ"ში ფიღმში ახახულია ერთი ეპიზოდი, რომელშიც ცდი-
ლობენ ერთი ბოროყმომქმედის გამოყეხახს. მხვდელობაში ჩართულია
მოკლე, ხწრაფი შთამაგონებელი ღიღი ხელები: ბოროყმომქმედი ჯაქ-
ფში ურყყამხ ფეხხ იაფაკვე; ხელი, რომელიც ფანქარხ მაგიღაზე უკა-
კუნებს; კედლის ხაათის ხაქანელა მოპრაობხ იქელ-აქელ; ფიჭული,
ბუხ თვალების ყვდელაფ კი არის ჩართული შიგ, რითაც დაძაბულობა
კიღევ უფრო მწვავდება. (278).

"ჩატრილი"-მდნჯაყდ, ანუ იმპრეხიღნიხფუდი მონჯაყი წარმოიშვა ხაფ-
რანგეთში. კინორეყიხორხ - აბელ განხხ - თავის ფიღმში - "ბორბალი"
(279) - ხურღა აფმისფეროს შექმნა მონჯაყით. ღოკომოყვივის თავბ-
რულამხვევ ქროღვახ, ღოკომოყვივის მძღღის ხაქმიანობახ, მუხრუჭ-
ის ნაწიღებს, დაძაბი ქაღის ხახეხ, შეშინებული მეცეცხღურის ხა-

ხეხ და ხხვა მოკლე ხელებს ეღვიხხიხჩრათო აკავშირებს ერთმანეთთან და იქმნება იმპრეხიონიხხული ხახიათიხ ახმობხერიო, დაძაბულობა, შთაბეჭდილება. ეხ იყო იმპრეხიონიხხული მონხყაყიხ დაძაბუბა.

"გაღდახრიაღდაღიღიღი"-ღღღღღღღღღღ ხერიხი შექმნა და დაახაბუთა კინორეყინორმა გეორგ ვილჰელმ შაბხხემა. იხ ქმნიღა ხელებს იხე, რომ ყოველი ნატურის ზოღოს აღამიანი მოძრაობაშია და მოძღვენო ნატურში, იგივე ან ხხვა აღამიანი, ღებუღობხა და განაგრძობს იმავე მოძრაობახ. ნატურბიხ ამგვარი დაკავშირებხახ, მაყურბელი ვერგ ვიგრძნობხ მონხყაყიხ იხე ხრიაღით გადაღიხ ერთი ხელი მეორებე. ამით ხურღა შაბხხეხ თავი აერიღებია ეიშენშეიინიხხული ე.წ-ღი "შოკიხ მონხყაყიხათიხ", რომღიხ თვალხაჩინო მაგაღითია მუშებიხ დახვრეღიხა და ხარიხ დაკვღიხ ხურათბიხ ერთმანეთში და ერთმანეთთან და-მონხყაყება ეიშენშეიინიხხ ფიღმი "გაფიღვა". "გაღახრიაღბიითი", ან "ხრიაღა" მონხყაყი ვი ფიღღობხ ღინებოთი მხვეღღობიხ შექმნახ; და ამგვარი მონხყაყიხ მაგაღითად უნღა ჩაითვალოს გ.ვ.შაბხხეიხ ფიღმი "ზიღწი შეხახხვეი"(280).

მეფრუღღი-ღღღღღღღღღღ ხაფუბვეღია ნატურთა აბხოღუღური ხიგრბე. ნატურთა შეთანხმება ხღება მათი ხიგრბიხ მიხეღვიო, რომღიხ ღროხ აღგიღი აქვხ ხქემაღური ფორმუღიხ განმეორებახ. აქ დაძაბუღობა იქმნება მექანიკური დაჩქარბიხ გბოთ, ე.ი. ნატურბიხ ხიგრბიხ შემღერიბოთ. ფნობიღი: კუღღეშოვიხ ე.წ-ღი ხამ-მეოთხეღიანი მონხყაყი, რომღიხ ღროხ ნატურბიხ ხიგრბე მღირღება ახეთი ხქემიო: ხამი-მეოთხეღი, ორი-მეოთხეღი, ერთი-მეოთხეღი და ა.შ. მეფრუღი მონხყაყიხ მანკიერება იმაში გამოიხახება, რომ მეფრად მნეღია ამგვარ მონხყაყიხ შეხიხხღხორღება ხეღიხ, ხექვენეიხ "შინაგან გხოვრებახთან", ე.ი. მომქმეღიხ თუ მომქმეღთა ფიქლოღიურ განწყობიღებახთან, მიუხეღავათ იმიხა, რომ ამგვარი მარფივი ურთოეროობა ნატურბხ შორიხ უზრუნვეღჰყოფხ შეგრძნებიხ ხიგხაღეხ და ამით განაპირობებხ მაქხიმაღური ზემოქმეღებახ(281).

რღღღღღღღღღღ-ღღღღღღღღღღ ღროხ ნატურთა ფაქციური ხიგრბე არ შეეხახამეობა მეფრუღ ხიგრბეხ, რომეღიფ, როგორფ ავღნიშნეთ, შექმნიღია მეფრუღი ფორმუღიხ თანახმად. ეხ აბხყრაქეღუღად ჩამოყალიბებუღი მეფრუღი ხიგრბე იფვღება ნატურბიხ ფაქციური ხიგრბიხ შეფარღებოთ, რომღიხ ღროხ ნატურბიხ ფაქციური ხიგრბიხ განხაზღვრიხ თანახჩორუფღებოანი ეღღემენფია ნატურთა შინაკაღროვანი ხიხრუღე. ხხვა ხიფყვებოთ რომ ვთქვათ, რიფმუღ მონხყაყიხ განხაზღვრავხ ნატურბიხ ხიგრბიხა და შინაკაღროვანი გამოსახვიხ შეპირაპირება. "აღმირად უშაკოვში", მაგაღითად, გამოყენებუღია რიფმუღი მონხყაყი ახე: ხამარი მოქმეღებიხ ეპიზოღი იწყება 30-მეფრიაანი კაღრიო; შემეღგ

რვა-ათ-თორმეშვიდწიანი ხიგრძის კაღრები; მაგრამ ზოღობ, როცა თურქი მექვემეხეები დიდ ხელეში გამოჩნდებიან, რიშიმი ჩქარდება და მეფრადი ხლება მოკლე და გვაღებალი: 1 - 1 - 3 - 1 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - - 2 და ა.შ. ბრძანება "გეხეღის" შემდეგ კი, მუხივის მკვეთრი აქცენციით, ხლება ჭეშვიხის დაჩქარება და რიშიმი ხლება უკიდურებად ხწრადი: 0,75 - 0,75 - 0,75 - 1 - 1 - 0,75 - 1 - 0,75 - 0,75 - 0,75 - 0,75 - 1 - 1 - 1 - 0,75 - 0,75 მეფრი და ა.შ.(282). აქ ფიღმის ნაჭერთა რიშიმი დაკავშირებულია კაღრების შინაგან რიშიმთან, რითაც იქმნება ემოციური რიშიმული მონედაყი.

"ღუნაქციღინი"-_მინედაყი შემქმნელია ხ.ეიღენეშვიღინი, რომელიც ამ-ბოზბ:"აფრაქციონი(თეაფრაღური გაგებით) თეაფრის ყოვეღგვარი აგრეხიული მონეშია,ე.ი.ყვეღა მიხი ეღემენეში,რომღებიც მოქმეღებენ მაყურებღე გრძნობიღრებით"შეხიქოღოგიურად"(283). "აფრაქციონი"- მონედაყი ხელთა ქარიშხალიხეღური,"აღვირახხნიღი"გვაღებაღობაა. თვით ხიყყავხ "აფრაქციონხ" კი "ქართული ენის განმარეღებითი ღე-ქიკონი" განმარეღავხ ახე:"ხაგირკო ან ხაეღფრადღ პოგრაღმის ნომერი, რომელიც ეფექტურობით მაყურებღელხ იზიღავხ".მართალია, ეიღენეშვიღინი "აფრაქციონხ" მონედაყიღან,ე.ი."აგრეხიული" მონედაყიღან უკან იხეღხ, მაგრამ იხ იხ მიღინე რჩეღა ხელთა დაპირიხპინეღის პრინციპე. იხ პუღოვკინის მონედაყიხ "ეპიკურ" პრინციპხ, უპირიხპირეღხ "ღრამაფულ"(!) პრინციპხ და უარყოღხ, მაგალითად, პუღოვკინის "მეფრიულ" მონედაყხ "ჩინეღიხხანის შთამომაღვღენი"(1928), "ნიღბებით გეკვიხ" მონედაყხ, როგორღ წმინღა"მეფრიულხ",ვიღიღან აქ - ეიღენეშვიღინის აზრით - მონედაყი გერემონიის რიშიმხ არ შეეხა-ზამეღა(284).

"მღვიღხ"-_მღვიღხი ან "შოკის ეფექტი" ეყრღნობა ეიღენეშვიღინის კაღრთა დაპირიხპირეღის პრინციპხ, რომღის შეღეგად მაყურებელი უნღა შერყუღღ იქნახ შეხიქოღოგიურად. ამგვარი "შოკიხ" მაგალითთა ეიღენეშვიღინის "პოფიომკინის" ოღეხის კიღის ხექვენეღის იხ ნაწიღი, ხაღაღ - ჯღრ - ნაწვენეღია ერთი ხნიერი ქალი ხათვალეღით, ხოღღ შემღეღ იგივე ქალიხ ჭყვიით დაგხრიღული ხახე, დამხხვრეული ხათვალეღით, ხიხხღღი გაახუღნული. აქ,მართღაღ, ხაქმე გვაქხ "შოკიხ" ეფექტთან და არა მოღღენის კონციენეფრადიამნიღლ ახახაღავხთან. "გაღღღღღღღღღღ"-_მღვიღხი ან,უფრო ზუხეღად, "შემოქმეღებითი გეორგა-ფიღა უწიღა კუღღმოღვა მონედაყხ, რომელიც მოღღენეღხ, რომღებიც ხხვღაღახხვა აღგიღღეღა გაღღღღღღღღღღ, აკავშირეღხ ერთმანეღთან. "გე-ოგრაფიული" მონედაყით კი ხღეღა არა მარეფო ხხვღაღახხვა აღგიღღღის ერთმანეღთან დაკავშირეღა, არამეღ, ამავე ღროხ, ხივრეღეღე "გაღა-ხეღმა" და,მახ ზევით,ღროხ შეკუმეღავღ, ანუ ღროღე გაღაღღღღღღღ. ამ ხახის მონედაყი კი ღღეღ იხეღა გამოყენეღული, თითქმის, ყვეღა

ფილმში, რომ მას მაყურებელი ვერც კი ამჩნევს. კულეშოვის აზრით, ყოველი ხახის ხელოვნება მახალისა და მეთოღისაგან იქმნება; მე-თორი კი "ამუშავებს" მახალისს. ამისათვის კი ხაჭირია "აჭრაქვიონის შემოქმედებითი" მონაწილე, ე.ი. თავისუფალი მონაწილე თვითნებურად ამორჩეული, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი "აჭრაქვიონები-ხა", რომლებმაც განსაზღვრული ხაზოლო გეგავლენა უნდა მოახდინონ მაყურებელზე. ეს ნიშნავს იმას, რომ ამგვარი მონაწილე მაყურებელს თავს ახვევს განსაზღვრულ აზრსა და განწყობილებას (285).

ხელოვნებას ანუ ერთლოლი მონაწილე იხმარება მოგონებების თუ სიმშრების გამოსახვის დროს ფილმში. ვიღი ფორსხი თავის ფილმში - "ალოფრია" სიმულანური მონაწილე ქმნის ახეთ გამოსახვას: ვაფი ფიქრობს - როგორ შეუძლია მას გარდალახის მორცხვობა ქალის წინაშე. ამ დროს მის თვალწინ გამოჩნდება ის ქალი, რომელზედაც ის ფიქრობს და დაუწყებს მას პათეტიკურად ლაპარაკს, რომელსაც ის ხინამდვილეში ვერ ეუბნება ამ ქალს. ვ. ფორსხი თავის მეორე ფილმში - "მაშურკა" (286) - ქმნის ახეთ ხექვეცხს: ღელა ღვას შიხი ქალიშვილის წინ და ხურს გამოთხოვობ მას, მაგრამ გარეგანი ხიჭუაფია იხეთია, რომ მას ეს არ შეუძლია. ამ დროს ღელა ფიქრობს: მისი აჩრდილი მიღის მის ქალიშვილთან და გადაეხვევა მას; შემდეგ აჩრდილი ბრუნდება უკან და უერთდება "ნამდვილ" ღელას. სიმულანური მონაწილე ოხწყურადაა გამოყენებული პათე ვეგენერის აღრინდეღ ფილმში - "პრადელი ხეულენწყი" (287) -, რომლის იღვა-მოქმედება მოგონებებით თუ სიმშარისებური გამოსახვით ხაშრლოობს. ერთღერი მის ფილმში - "იმპერიის ნამხხვრევებზე" - ახახავს ერთ ხაღდათს, რომელმაც პირველ მსოფლიო ომში მოგონების უნარიანობა დაკარგა და ვერ იგონებს თავის ვინაობასაც კი. ფილმი გვარჯენებს ხაღდათის მოგონების უნარიანობის იხეე-აღღვენახ, და ვხედავთ მისი ფიქრების ხურათოვან ჯაჭვის რგოლებს, თუ როგორ მოიგონებს და იხეე შეიგნობს თავისთავსა და გარემოსლოლითს. (288). ყოველი ხახის მონაწილე უნდა შეეხახამებოღეს ფილმის ხაერთო ხეღის. "მაშურკას" რეაღისხურ ხეღის, მაგალითად, არ შეეხახამება ღელის სიმშოღური "გაორების" (აჩრდილი) ხურათეში; "პრადელ ხეულენწყში" კი მოგონებით-სიმშარისებური ხურათეში ფილმის ხაერთო მოქმედებიდან გამომდინარეობს. ამიღომ მონაწილე უნდა ემხახურებოღეს არა იმღენად ვიშუაღური ღეჟაღების შექმნახს, რამღენაღაც მის შეგრძენებით თუ აზროვნებით ათვიხევახს, ხინათღის, სივრღის, მოძრაღის და ხმის ურთიერთდამოკიდებუღებახს, მთელი ფილმის შეკავშირებახს. (289). ამ ფარღლებში უნდა ჩაეღიოს სიმულანური მონაწილე.

ღეჟაღფიღფიღ-ღიღეჟაღფიღ მოღენათა შეღარებაა, რომელიც განსაზღვრულ აზროვან გამოსახვას იღღევა. "ჯავხნოსან 'პოღიომკინში'", მაგა-

ლითად, ხაზღვაო ზრძოლიხას ჩვენ ვხელავთ ჯავხნოხანის მანქანის ბორბლებსა და ლერძებს(ლილ ხელეში) მოპრაოზის ღროხ, და მანქანის ნაწილები ამ მოპრაოზაში ჩატრილია მაჭროხთა ხახეები(ლილ ხელეში), რომლებივ ამ მანქანებს მართავენ. აქ მანქანის ნაწილები და მაჭროხების ხურათები(ფიზიონომია) იხეა ჩატრილი ერთმანეთში, რომ იქმნება მეჭაფორული გამოხახვა: მანქანეში და მაჭროხეში იზრძვიან ერთად. აქ მანქანეში განპიროვნიებულია.

ღლეგორნიუღი-მღნიჭაყი ახლენს ქარაგმიო, გაღაკვრიო აზრის გამოთქმას ხურათოვნად. მაგალითად, აჯანყებულები ფეხქვეშ იხრიხევა თოვლი, ღნება და იწყება მიხი წყლად გაღაქვევა(პულევიკინი). აქ თოვლის გაღნობის პროცეხი(გაღაკვრიო)გამოთქვამს აჯანყებულთა რევოლუციურ მიხწრაფებას "გაღნობ" არხებული წეხეობილება(289). ლუპუ პივი ვი თავის ფილმში -"ახალი წლის ღამე"- ფილმური მოქმელების განხაძლიერებლად იყენებს ზღვის ღელვის ხურათებს და აქხოვს მათ ფილმის მოქმელებაში. მიუხეღავათ იმიხა, რომ ზღვის ღელვის ვაღრეში მართლავ აძლიერებს ფილმური მოქმელების აღმავლობას, იხ მაინც გაუმართლებელია, ვინაიღან იხ არ არის მოქმელების ორგანიული ნაწილი. იხ მოჭანილია გარეღან და ძალიო ჩართულია ხექვენეში(290). "თოვლის ღნობა" აჯანყებულების ფეხქვეშ ვი მოქმელების ორგანიული ნაწილია, რომელიც ხეიღლება პირღაპირი აზრის ხაზღვრებს და ხეღბა აზრის ქარაგმული, გაღაკვრიოთი გამოხახვა.

კღნიჭრახეული-მღნიჭაყი იძლევა ხაშუაღებას ხხვაობა მკვეთრად აიხახიხ. მაგალითად, თუ ჩვენ ავხახავთ აღამიანის უმწეო მღგომარეობას, ოხრობა უფრო მკვეთრ მჭრიხებს მიიღებს, თუ ჩვენ ავხახავთ, ამავე ღროხ, მღიღარის ნეპივრობას.(291). თუ ჩვენ ავხახავთ ფიზიკურად ხუხე აღამიანს, ეს ხურათოვანი გამოხახვა ვიღვე უფრო ძლიერი გახეღბა, თუ, ამავე ღროხ, ავხახავთ ფიზიკურად ძლიერი აღამიანის რაობას. მაგრამ თუ ამგვარი ხხვაობა, კღნიჭრახეი თვითმიზნად იქვევა, მაშინ იხ უადგილოა იხე, როგორც ყოველი თვითმიზნური ფილმური გამოხახვა.

კღნიჭკაძირღახ-მღნიჭაყი იქმნება ჭრის გარეშე, ე. ი. "ფილმს ჭრის თვიო ვამერა"(292). ამ ღროხ კინორეჟიხორი ხეღებს იღებს იხეოთი რიგითა და თანამიმღევრობით, როგორც ეს გათვალისწინებულია ნაჩვენეში იქნახ ეკრანეში. "ამ გზახ მივყევართ მონჭაყიხ ხხვა ფორმახთან, რომელიც უკავშირღება ხხვა ფრადიციებს: მონჭაყი ჭრის გარეშე, მხოლოდ ვამერახ მოპრაოზით. ამ შემოხვევაში შეხაძლებელია ფილმურ ინჭერვალეში მიუთოთო მხოლოდ აზნეღება-ღაზნეღებით. ამგვარ მონჭაყიხ იყენებს ღორენე ოღივიერი "ჰაინროხ V." და "ჰამლეში"(293). მაგრამ ამგვარი მონჭაყიხ გამოყენება შეხაძლებელია მხოლოდ გამონავლის შემოხვევებში, ვინაიღან "მონჭაყი ჭრის გარეშე" ამაზუნებს ფილმური

მონწაყის რიგში და მკვეთრი გვაღებლობათა შეხამებლობას, განხაკუთრებთ ღრობა და ხივრცის გარდაღახვის ღრობ. ამგვარ "გამონაკლიხ შემთხვევად" უნდა ჩაითვალის ღ.უ.გრიფითის "შინაგანი მონწაყი", ე.ო.ხეღების გვაღებლობა მონწაყის(ჭრის) გარეშე. "ერთი ერის ღაბაღებში" ის ქმნის ამგვარ "შინაგანი მონწაყის" ხეღის არეს გაფართოებთ, ან კამერას მიმობრუნებთ, რომ ახახოს ხამარი მოქმედებანი.ამ ფიღმის ერთ ქვეხექვენეში ღიღი, ახლო, ხაშუალო და ხაერთო ხეღი ღაკვამირებუღია ერთმანეთთან ჭრის გარეშე: პირველად აზნეღებუღია კინოკადრის მხოლო წრიული ნაწიღი,რომეღიღ ღიღი ხეღით გვარევენებს მიხის კამერუნს ერთ გორაკზე და ღაფრიოღღებს თავს თავის ზავრეებს; შემდეგ ხეღა მთეღი კადრის აზნეღება,რითაღ ღიღი ხეღი იქვევა(ჭრის გარეშე) ახლო და ხაშუალო ხეღებად; და ზოღოს კამერა მოძრაობს მარჯვენო და ახლა(ხაერთო ხეღი) მოხჩანს ღაბღობი, ხაღავ კამერუნის რჯახის მიერ მიფოვებუღი ხახღკარი იწვის და ჩრღიღეთის არმიის ჯარისკაცეღი(ხამოქაღაქო ომი) მარგვავენ უმაჭრონოღ ღაფოვებუღ ხახღს(294). ამგვარი კადრის შინაგანი მონწაყი(ჭრის გარეშე) უკვე იხე ჩვეუღებრივი მოვღენა გახღა,რომ ის,თოქმის,ყოველ ფიღმშია გამოყენებუღი, თუმღვა ამ გზით შეუძღებუღია მთეღი ხექვენეის შექმნა ფიღმური რიგმის მოღუნეღის გარეშე.

"გაუფხღებღიღი"-ღღმწაყი, "გაუფხოღების ეფექტის"-მხგავხაღ ზრეხვის თეაფროში ოუ რ.ქვენის რომანში, მაყორებებს "აფხიზღებს" ხეღოვნურად გარღაქმნიღი ხამყარო ღაინახოსა და შეიგრმნოს როგორღ ახეთი. ამგვარი მონწაყი პირველად გამოიყენა ღუი მაღმა თავის ფიღმში - "ზაღი მეფროში",რომეღიღ რაიმონ ქვენის რომანის ღამუშავებაღ(295). აქ მონწაყი გამოყენებუღია ფიღმური გაუფხოღების ფექნიკის შეხაქმნეღად: ფიღმური ფრიუკის ხერხეღი,მუნჯი ფიღმის ხღიღი,კადრთა გამეორება და ხხვა ფიღმური ხაშაუღებებთ ჩვენი გარემხოღღობს ხამყაროს ხურათი, თოქმის, ღამხხერუღია. მაგაღოთაღ, როღვა ღიაღოგი განხაზღვრუღი ღოღიკური თანამიმღღერობით იხმის, იმ აღამიანთა ხურათეღი, რომეღიღ ამ ხიფყვეებს ამბობენ, იგვეღმა განუწყვეფოფღიღ,ხწრაფად და ყოვეღგვარი ღოღიკის გარეშე: მკვეთრი ჭრის გამოყენებთ, ერთიღაიგივე აღამიანეღი ერთიღაიგივე ხივრეში(შინაში) ხან ერთ კუთხეში, ხან მეორე კუთხეში, ხან კი ხხვა აღგიღღას მოხჩანან იხე, რომ ღარღვეუღია რეაღური ღრის(ღა ხივრცის) ერთობა; მაგრამ ღარღვეუღია არა "ხივრეზე და ღროზე გაღახფომის" ხერხით, არამეღ,პირიქით, ღრო"გახანგრამღივებუღი",ხოლო ხივრეე უფვეღაღაღ ღაფოვებუღი იხე, რომ რეაღური ღრო-ხივრცეხ ვნემა გაუქმებუღია, ღამხხერუღია და ამით ღამხხერუღია თვით ჩვენი გარემხოღღობს ხურათიღ. მაგრამ ამგვარი მონწაყური ხერხით ხეღმა

ფილმური "ჭრადიციული" თხრობის გარდაღახვა და ფილმური თხრობის ახალი ხეივანის შექმნა, რომელშიც ბაჭონობს გაუცხოების ეფექტი. ამგვარი "გაუცხოების მონაცემი", მეტ-ნაკლებად, გამოყენებულია: "ახალი ჭადრის", თითქმის, ყველა ფილმში, განხატურებით კი, ა. რენიეს "უკანახველ წელს მარიენბადში"(296), ხადაც "ყოველ კონკრეტულმან მომარტული მხოფლითა ახახული, რომელშიც აღამიანე-ში ნარტიერ ხივრცეში მოძრაობენ და მომავლიხაგან მოჭრილი არი-ან"(297). ამგვარი გაუცხოებული მონაცემი კი მოითხოვს მასურებლი-ხაგან "ხელვის ახალ კულტურას", ვინაიდან დარღვეულია "ჭრადიციუ-ლი", თანამიმღვერობითი, "ლოლიკური" ფილმური თხრობის ნახალი წე-ხები.

მღწეაფი-ღა-ხეხ მრავალი ახალი პრობლემის წინაშე აყენებს ფილმს, იმ შემთხვევაშიც, თუ ჩვენ ხმას ფილმური(ხურათოვანი) გამოხახე-ის ქვეცნებათ ვაღიარებთ, რაზედაც ჩვენ. დარწრილებით გვექნება ლაპარაკი. უდათა, ხმოვანმა ფილმა წარმოშვა მოლაპარაკე აღამიან-ის გრძელი ხელები, რომლის დაჭრა თუ ჩაჭრა ხხვა ხელებში განხა-შღვრულ ხიძნელეთმანაა დავაპირებული. ხიფყვას ფილმში შეაქვს მოვლენის რეალური ხანგრძლივობის ელემენტი და ამით ხელი ეშლება ხწრაფ, ემოციონალურ მონაცემურ გამოხახვას. მაგალითად, მოლაპარაკე მხახიობი უფრო ეუფლება როლს, თუ ის გადაღებულია ხაშუალო ხე-ლით; დიდი ხელი კი მას არ აძლევს გაქანების ხაშუალებას, ვინა-იდან ამ დროს ხახის. უმცირესი ნაწილები(წარმები, თვალები თუ შუბ-ლი) უფრო მეტს ლაპარაკობენ ხურათოვანად, ვიდრე ნათქვამი ხიფყვა. ხაშუალო თუ ახლო ხელი კი ხანგრძლივი ხელება, თუ მომქმედი პი-რები ლაპარაკობენ.(298). ვ.პულოვინის აზრით, ხიფყვა და ხმაუ-რი, და მე დავუმაწებლი, მუხიკა უნდა დავუავპირღეს ხურათოვან გამოხახვას, როგორც ორი მელღია ორკეხტრში. როგორც მაგალითი მოყავს მას ერთი აღგილი მის მუნჯი ფილმიდან-"ღედა": გნობილი. "წყლის წვეთების, თითქმის, გახაგონი პირს დახემა", პულოვინის აზრით, ხმოვან ფილმში უნდა გაკეთღეს ახე: ღედა ზღის გხედართან; ამ დროს იხმის წვეთების დახემის ხმაური; შემდეგ გხედრის თავი, ანთებულ ხანთელთან ერთად დიდ ხელები; და ამავე დროს იხმის თავ-შეკავებული ქვითით ღელისა, რომელიც ხურათში არ ჩანს. ამგვარად, ხურათოვანად მოხჩანს მხოლოდ გხედრის თავი და ანთებული ხანთელი, იხმის კი წვეთების დახემის ხმაური და ღელის თავშეკავებული ქვი-თინი(299). და თუ პულოვინი ახეთი წეხით შექმნიდა თავიხი ფილ-მის - "ღელის" - ხმოვან ფილმს, ეს იქნებოდა ხულ ხხვა ფილმი, რომლის მხაჭვრული ღირხება(აღნიშნული მაგალითით თუ განხეხი) მხოლოდ ხურათოვან ხფეროს, ხულ გოჭა, დაჭოვებდა. მაგრამ ეს მა-გალითიც ნათღეს ხღის იმ პრობლემას, რომლის წინაშე დგება მონაცე-

ყი ხმოვან ფილმში. ხ.ეიშენშეიინი, მაგალითად, "ფონალურ მონჭაყს" ხელავე მუხ ფილმში. ფონალური მონჭაყი - მიხი აზრით - ემორჩილვა ნაჭრის ემოციონალურ "ყღრაღობას", ნაჭრის ხაერთო "ფონს"; და მაგალითად მყავს "ნიხლი ოღეხის ნავხადგურში" ("ვაკურინჩიკის გლოვის" ლაწყება "ჯავხნახან პოლომკინში"). "ოპერფონის მონჭაყი" კი არის "ფონალური მონჭაყის შემღვამი ორგანიული განვითარება". შემდეგ კი ხ.ეიშენშეიინი ლაპარაკობს "ოპტიკური ოპერფონისა" და "აკუსტიკური ოპერფონის", ხხვა ხიყყვებით, "ოპტიკური და აკუსტიკური ხახეობის შეთავებებაზე" კონტრაპუნქტული მეთოდით, და ლაპარაკობს ვაბუკის თეაფრისა და ხმოვანი ფილმის მხგავებებაზე. მიხი აზრით, ამიხათვის ხაჭირთა აღამიანმა გამომუშაოს შეგრძნების ახალი უნარიანობა: ერთ მნიშვნელამდე მიყვანის შეხახელავი და გახაგონი შეგრძნება. მიუხედავათ იმიხა, რომ იხ აღნიშნავს "აკუსტიკური და ოპტიკური აღქმა შეუძლებელია მიყვანილ იქნახ ერთ მნიშვნელამდე, ვინაიღან იხინი ხხვადახხვა ხიღიღეებია, მაინნ შეხაძლებლად თვლის მათ შეთავებახს. "იმიფომ, რომ თუ ვადრი ოპტიკური შეგრძნებაა, ხოლო ფონი აკუსტიკური, მაშინ როგორნ ოპტიკური ოპერფონი, იხევე აკუსტიკური ოპერფონი ფიზოლოგიური შეგრძნების ჯამის არხია... მუხიკადური ოპერფონისათვის (გერეხისათვის) უკვე აღარ ვარგა ფერმინი "მეხმის", ხოლო მხედველობისათვის "ვხელავ". ორივეს ფვლის ახალი ფორმულა: "შევიგრძნობ" (300). აკუსტიკურ-ოპტიკური ან ოპტიკურ აკუსტიკური გამახახვის ამგვარი "შეთავებება" უღრის ამ ორი გამახახვის მახალის "თანახწორუფლებიანობას"; და ხ.ეიშენშეიინი თიქრობს, ამგვარი "შეთავებება-თანახწორუფლებიანობა" პლახტიკური (მიმიკური) და ხმოვანი კომპონენტებისა ხუფევის როგორნ ვაბუკის თეაფრში, იხე ხმოვან ფილმში. ხხვა ხიყყვებით: ვაბუკის თეაფრის ხიღი, რომელიღ ჯერ კიღე 17-18 ხუუენებში ჩამოყალიბდა, ენათეხავება კინოს ხვენიფიურ გამახახვის ხაშუალებებს. ჩემის აზრით, ეხ აზრი ეყრღნობა ყალბ ხაფუძველს. მართალია, შეგრძნება გრძნობის ორგანოებოთ (- ხმენაღობა, მხედველობა, გემოვნება, ყნახვა, კანითმგრძნობიარობა -) "ხადღავ ერთი მთლიანობაა! მაგრამ შეუძლებელია შექმნა ოპტიკურ-აკუსტიკური ან აკუსტიკურ-ოპტიკური გამახახვა ამ ორი მახალის "შეთავებობის", ე.ი. "თანახწორუფლებიანობის" ბაბაზე; და ახევე შეუძლებელია ეხ ოპტიკურ-აკუსტიკური გამახახვა აღამიანმა შეიგრძნოს ერთნაირი ხიძლიერთ. ამახ ემაწება კიღე შემდეგი: ხელოვნების ყველა რვა ხახე - არქიტექტურა, მხაფვრობა, ქანდაკება, ლიფერაფურა, თეაფრი, მუხიკა, ფილმი, რადიოკიხა - აკუსტიკური, ოპტიკური ან ოპტიკურ-აკუსტიკური ღარგებია. თვით ლიფერაფურული მხაფვრული ნაწარმოების შეგრძნებამე კი ხღება ოპტიკურად, ვინაიღან ლიფერაფურა ღაწერილი

ხიფყვებით შეიგრძნობა ადამიანის მიერ. მაგრამ თუ ვაბუკის თეატრის ოპტიკური და აკუსტიკური "ობერტონები" შეთავსებულია, ე.ი. "თანახორუფლებიანია" და ამის გავრცელება შეიძლება ვინაშე, მაშინ, მეფნავლებად, ანალოგიური განზოგადების მოხდენა შეიძლება ხელოვნების ყველა ხახეხ შორის. ეს კი გამოიწვევდა ყოველგვარი ხაზღვრის წაშლას ხელოვნების ფაქტურ ხახეხებ შორის; და ამით ხელოვნების ფაქტური ღარგების კანონზომიერების უგულებელყოფასაც. პერმაფროდიფულ მხაფურულ ნაწარმოებს კი შეიძლება გააჩნდეს განხაზღვრული ფორმა, მაგრამ არა ხფილი; ხოლო ხფილის გარეშე შეუძლებელია ხრულფახოვანი მხაფურული ნაწარმოების შექმნა. ხფილისფურად კი თეატრის კანონზომიერება (ვაბუკის თეატრის ჩათვლით) ეყრდნობა მის მიმოკურ არხს, ფილმის კი - მის "მომრავ ხურათოვან" არხს; და, ხფილისფურად, შეუძლებელია მათი "შეთავსება" "თანახორუფლებიანობის" ბაბაზე. ხმა, მონფაყის ღროხაც, უნდა იყოსა და ღარჩეს ფილმური ხურათოვანი გამოხახვის ქვეფნება.

"ჰოლიფონიური", ე.ი. "მრავალფონოვანი" მონფაყის მაგალითს გვაძლევს ხ.ეიშენშტეინი თავის ფილმში - "ალექსანდრე ნეველი": აქ ის იყენებს მის მიერვე შექმნილ ე.წ-ლ "კონფრაჰუნქტულ მეთოლს" ბრძოლის ღროხ ყინულზე რუხებხა და გერმანელებს შორის. რუხებისა და გერმანელების ჯარისკაცთა ბრძოლებს, გხენების ჩლიქების ხმაურს, ადამიანთა და გხენტა მიმივე ხუნთქვას, შუბების ჩხარუნს ჭრის ერთმანეთში, რომლის ღროხ აკუსტიკური და ოპტიკური ელემენტებით კონფრაჰუნქტულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რის შედეგად იქმნება ხურათოხა და ხმის "ორკეხფურული გამოხახვა". მაგრამ, ჩემის აზრით, ამ ხექვეფნეშიც ხმა ვერ ხეილდება ხურათოვანი გამოხახვის ქვეფნების ხფეროხ, ვინაიღან ხურათი (ფილმური ხურათი) "კონკრეტული"; თვალნაჩინო გამოხახვაა, ხმა (მუხიკა, ხიფყვა თუ ხმაური) კი, ხულ ფოფა, ხურათის მფარველობის ქვეშ ჰოულოზს თავის გამართლებახ. რა თქმა უნდა, ეს ხრულიაღაც არ ამეიგრებს "ჰოლიფონიური" მონფაყის გამოყენების მნიშვნელობას ფილმური გამოხახვის შექმნის ღროხ. მაგრამ ამგვარი მონფაყის ამოხავალი წერფილი უნდა ღარჩეს ხურათოვანი გამოხახვა, რაზეღაც ჩვენ კიდევე გვექნება ღაჰარაკი.

ფუნაღე ფილმის მონფაყი არხებითაღ არ განხხვავდება შავ-თეთრი ფილმის მონფაყიხავან, თუმცა შეუძლებელია ფერის მხედველობაში არმიღება ფერადი ფილმის მონფაყის ღროხ. შავ-თეთრი ხურათები, მაგალითად, ხიბრფყოვნად ერწყმიან ერთმანეთს. ფერადი ხურათები კი მხედველობას იზიღავენ ხიღრმისხვენ, ვინაიღან მახ ხივრცის ილუზიის უფრო ძლიერი ძალა გააჩნიათ. ამიფომ ფერადი ხურათების ღამონფაყებისახ მიღებული უნდა იქნას მხედველობაში ეს ფაქტი: ფერად ხურათებს არ შეუძლიაღ იხე უგზად შეიჭრან ერთმანეთში, როგორც შავ-თეთრ ხურათებს. ამას გარდა ფერებს, როგორც ნომიღია, აქვთ თავიანთი ხა-

კუთარი მნიშვნელობა, და ამ ფაქტის მხედველობაში მიღება აუცილებელია ერთი ხურათის მეორესთან დაკავშირების დროს. ამას ემატება ისიც, რომ ფურადი ფილმი ვერ იყვანს მონწყაყის ისეთ სწრაფ რიგებს, როგორც შავ-თეთრი ფილმი; ეს აიხსნება სწორედ იმიტომ, რომ ფურადი ხურათები ისე სწრაფი უფმპით ვერ იჭრება ერთმანეთში, მათი უფრო დრმა ხივრფის იღუშის მადის გამომ, როგორც შავ-თეთრი ხურათები, თურფა "ფურის დრამაფურგის ახალმა მაგალითებმა ნათელწყვეტს, რომ ფურად ფილმში უფრო ჩქარი ჭრის თანამიმდევრობა დახავშეებია, ვიდრე ამას ვარაუდობდენ" (301).

ფრანდი-და-შავ-თეთრი ფილმის ერთმანეთში ჩატრე, რაც მონწყაყის ერთ ხახეთ შეიძლება ჩაითვადოს, დახავშეებია, თუ ფურთა ამგვარ ცვალეზადობას დრამაფურგული მნიშვნელობა აქვს მოქმედებაში. მაგალითად, შეხამლებელია ფილმის მოქმედება "ანმყაში" შექმნილ იქნას ფურადთ, ხოლო ამავე ფილმში ჩართული "მარტნება", ან "ხიბმარნი", ანდა ფანფაზიური მოვლენა ვალალებულ იქნას შავ-თეთრად. ამ დროს ფურადი ფილმის ხირდმის უფრო ძლიერი იღუშია და შავ-თეთრი ფილმის უფრო "ხიბრწყყუნება", მათი დამონწყაყებისას, ვიდრე უფრო ნათელს ხდის ფილმური მოქმედების "ორ-სფეროში" მიმდინარეობას. რჩინარდ გროშივი უარყყფს, ხაერთოდ, ფურადი და შავ-თეთრი ხურათების დამონწყაყებას, ვინაიდან - მიხი აზრით - ახეთი გამონახვა უხფილოა (302), თუ ის განხაკუთრებული ხიფაქიშით არ იქნა შექმნილი. უდათა, ამგვარი ხაშიშროება არხეზობს. ამიფომ მხლოდ გამონაკლის შემთხვევებშია დახავშეები ფურადი და შავ-თეთრი ხურათების ერთმანეთთან დამონწყაყება.

"მომქრატობის"-მონწყაყე იქმნება მაშინ, როცა წინა და თანამიმდევნი ხურათების მოძრაობა ერთმანეთში ვალადის. ამგვარი მონწყაყი ეყრდნობა იმ პრინციპს, რომ თუ დამონწყაყებული ხურათების შიგნით იბიექტის მოძრაობის ხიჩქარე პროპორციულად ერთნაირია და ერთნაირი მიმართულება აქვთ, მაშინ ყოველ ხურათს შეუძლია "ვალავილებ" თანამიმდევნი ხურათში ორგანიულად. ლო დუკამ (303) შექმნა ამგვარი მონწყაყის ფორმულაჲ ვი: "8000 მეფრი კინოლენფის ექსტრემიენწყალური მონწყაყის დროს - წერს ლო დუკა -, ჩვენ ვიპოვეთ მონწყაყის წეხი, რიმედის ახეთი ფორმული გამოიხაყება:

$$M = \frac{v(1A)}{v(1B)}$$

ამ ფორმულაში "M" ნიშნავს მონწყაყს, "v" = ხურათის შინავანი მოძრაობის ხიჩქარეს, "1A" = მოძრაობისხავან დაკავებულ შელაპირს და "1B" = შეხავამის შელაპირს თანამიმდევნი ხურათზე. მაგრამ ჩვენ დავინახეთ, "ვალუფხოვებული" მონწყაყის დროს, რომ შეუძლებელია მონწყაყის ხაერთოდ ფორმულის მონახვა, ვინაიდან მონწყაყის გამოყენების ხერხები ისევე შრავალფეროვანია, როგორც ხიფყვისა და წინადადების გამოყენების შეხამლებლობა დიფერაფურაში.

განვიხილოთ რა მონწყაყის გნება და რაობა, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დახვეწის გამოყვანა:

1. ფილმური მონწყაყი არის ფილმური ხეღებისა და მათი ნაწიღების აზრრწვანი დაკავშირება ხექვენგებად, ხექვენგების კი ფიღმად.
2. მონწყაყი პირველად მაშინ ხღება შემოქმედღი, როცა ფიღმური წი-ნა, შუა და მრმღვენო ნაჭრების დაკავშირებღთ უფრო "მეღი" ითქმე-ბა, ვღრე ამ ნაჭრებშია (გადკვდაღვე) გამოსახუღღი. ამგვარი "კადრ-გარეშე მუხამე აზრის" გამოსახვავა მონწყაყის მიზანი.
3. ხეღი ან ხეღის ნაწიღი(ნაჭერი) არის ფიღმური გამოსახვის ხიღ-ყვა; ხეღის ან ხეღის ნაჭერის უმღირუხი უჯრღღი ერთი ხურათი(კა-ღრი); ვინაღღან, "ნორმადღრ ფიღმში", ერთ ხეკუნღღი 24 ხურათის გა-ღაღება და ეკრანზეღ 24 კადრის ჩვენება ხღება, ერთი ხურათის(კა-ღრის) დაკავშირება მეორე განგაღვავებულ კადრ-ხურათთან უაზრობა იმიღღომ, რომ მათი შეგრმნება, აღბათ, მხოღღ ქვეშემეღენებაშია შე-ხადღებღღი. ამიღღომ ხეღის ნაჭერი ერთ კადრზე მეღ ხურათებს უნღა შეიღვადღეს, რომ ის იქნას შეგრმნოზღღი.
4. ხეღებისა და მათი ნაჭრების დაკავშირების მუხადღებღღიანი ისე მრავაღფეროვანი და მრავაღფენოვანი, როგორღ ხიღყვავებისაგან ღი-ღურაღფურღი მხაღფურღი გამოსახვის შექმნის მუხადღებღღობა. ამიღღომ ფიღმურ ხურათთა ღამონწყაყების ყვეღა ხერხის შეგნობა შეუღღებღღ-ია. ისევე როგორღ ღიღურაღფურღიში ხიღყვავათა და წინაღღაღებათა ახაღ-ახაღი "დაკავშირების" მუხადღებღღობა არხებოზს, ახუათვე ახაღ-ახ-აღი "ღამონწყაყების" მუხადღებღღობა არხებოზს კინოხეღოვნებაშიღ. ამ-გვარად, ფიღმური მონწყაყის ხერხები განუხაზღვრღღია.
5. მონწყაყი "გარეიღმის" შექმნეღღი ნაჭრების ხიგრმე; "შინაგა-ნი რიღმი" კი იქმნება მომრათოთ თვით ფიღმურ ხურათებში. გრმე-ღი ნაჭრების ერთმანუთთან ღამონწყაყებით, მაგაღითად, იქმნება მშვიღღი რიღმი, მოკლე ნაჭრების ღამონწყაყით კი, შებრუნებღით, ჩქარი რიღმი; ხოღღ გრმეღი და მოკლე ნაჭრების ერთმანუთთან ღამო-ნწყაყებით იქმნება გვაღებაღი რიღმი. ფიღმური რიღმი კი გარე-ღა შინარღმის "ღიაღქეღკურღ შერწყმავა", რომეღღ უფრო მეღია(უნღა იყოს), ვღრე ორივეს ჯამი.
6. შორღ, ხაერთო, ხაშუაღო, ახღო, ღღღი, ღეღაღური თუ მიკროხკოპი-უღღი ხეღების მონწყაყური კომბინაგია განუხაზღვრღღია: მუხადღებღღ-ღია(თანღათანოზოთ) შორღ ხეღღან - ხაერთო ხეღზე, ხაერთო ხეღღ-ღან-ხაშუაღო ხეღზე, ხაშუაღო ხეღღან - ღღ ხეღზე, ღღღი ხეღღ-ღან - ღეღაღურ ხეღზე და ღეღაღური ხეღღან - მიკროხეღზე გაღახ-ვღა; მაგრამ ახევე მუხადღებღღია შორღ ხეღღან - ღღ ხეღზე, ან ღღღი ხეღღან - შორხეღზე გაღახვღა, თუ ამას აზრის გამოთქმა მი-ითხოვს. მაგაღითად, ხაერთო ხეღღან - ღღ ხეღზე, ან ღეღაღური

ხელიდან-ხაერთო ხელზე გადახველით შეიძლება შექმნილ იქნას "შოკ-ის ეფექტი", და თუ აზრის გამოთქმა ამას მოითხოვს, ამით ხელთა ამგვარი დამონწყაყება გამართლებულია.

7. ხელეძინა და მათი ნაჭრების დამონწყაყება შეიძლება იყოს ცენტრიდანული და ცენტრიხკენული: ცენტრიდანული მონწყაყის დროს - ჯერ - ხდება მთელის ნაწილის ან ნაწილების ჩვენება და-შემდეგ - თვით მთელის(ხაერთო ხელი); ცენტრიხკენული მონწყაყის დროს კი, შეგზრუნებით, - ჯერ ხდება - მთელის ჩვენება(ხაერთო ხელი) და - შემდეგ - მთელის ნაწილის ან ნაწილების(დიდი ხელეძინა). დამონწყაყების ამ ორ შეხადლებლობას შორითაც არხებობს მრავალი შეჯვარების შეხადლებლობა.

8. ფილმური დრო და ხივრცე იძლევა მრავალგვარი დამონწყაყების შეხადლებლობას: შეხადლებულია მოვლენის ქრონოლოგიური ახახვა, რამდენის დროს რეალური და ფილმური დრო იდენიურია; შეხადლებულია რეალური დროს "შეკუმშვა", ე.ი. "დროზე გადახტომა" (ჯერ ვაჩვენებთ, ვთქვით, ვაფის გამახვლავს ბიუროდან და შემდეგ - იგივე ვაფი შედის თავის ხახლში); შეხადლებულია მოვლენების თანამიმდევრობით დამონწყაყება ჩართული ხექვენებით, ვთქვით, "მოგონება" ან "წინახწარმეწყველობა" (უკან - და წინ გადახველება); შეხადლებულია, აგრეთვე, მოვლენათა ერთდროულობის შექმნა, ან მათი ერთმანეთში ჩატრახა. მონწყაყს შეუძლია ანალოგიური გამოსახვა შექმნას ხივრცეზე "გადახტომით" (მოვლენათა ერთდროულობა, ვთქვით, ნიუ-იორკში და პარიზში), ან ხივრცის შეუფვლელად(ერთიდაიგივე ბინა, რამდენიმე, ვთქვით, ვაფი იხევ მოდის ათი წლის შემდეგ), ანდა ხივრცის "შეკუმშვით" (ვთქვით, ჯერ ვაჩვენებთ დოღის ხტარცხს, შემდეგ შუალედს და დაბოლოს ფინიშს; მათ შორის არხებულ ხივრცეს კი "კუმშვა").

9. მონწყაყით შეხადლებულია გადახადებ ობიექტთა ფორმალური მხგავების წინაპლანზე წამოწევა: მაგალითად, - ჯერ - ვაჩვენებთ მთვარეს და შემდეგ "მთვარის მხგავს" ქაღის ოვალურ ხახებს, ან ადამიანის ხახის პროფილს და მის მხგავს მთების კონტურებს, ანდა კუბ ბობლავს და ჭანკის წინხვლავს. მონწყაყით შეხადლებულია, აგრეთვე, გადახადებ ობიექტთა კონტრახტის შექმნა: ხქელი ვაფი და თხელი ვაფი, ან ჩქარი მოძრაობა და ნელი მოძრაობა, ანდა მდიდრის ხუფრა და დარბის ხუფრა.

10. ყოველი დამონწყაყებულე ნაჭერი არის მთელის, ხაერთო გამოსახვის განუყოფელი ნაწილი; ცალკეულ ნაჭერს არ გააჩნია დამოუკიდებელი არხებობის უნარიანობა.

11. ფილმური მონწყაყი მრავალფაზოვანია:

ა) პირველად ხდება "კარგი" ხელეძინის ამორჩევა, ორჯერ თუ მეტჯერ გადაღებულ ერთიდაიგივე ხელისხგან.

ბ) შემდეგ ხდება ამ ამორჩეული "კარგი" ხელების ან მათი ნაწილების ერთმანეთთან დამონწყალება ("ნედლი მონწყაყი").

გ) "ნედლი მონწყაყი" შემდეგ შეხაზამინი ხმის შერწყმა-დამონწყაყება ხატირა.

დ) და ლაბოლის ხდება "ფაქიზი მონწყაყი", რომლითაც დახრულებულია ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნა.

მონწყაყის ეს ოთხი ფაზა რომ მეჯად რთული პროცესია, ამას ნათელსყოფს ის ფაქტი, რომ მზაფილმის მეტრადი რამდენიმეჯერ უფრო ნაკლებია, ვიდრე გადაღებულ ფილმის მეტრადი ხაერთოდ. ხ.ეიზენშტეინმა, მაგალითად, 49.000 მეტრ გადაღებულ კინოლენტიდან ამოარჩია მხოლოდ 2.000 მეტრი და ახე შექმნა კინოფილმი "ოქტომბერი" (304). 12. მონწყაყი არ არის არც მარჯო "კადრების ერთიანი რიგის დიალექტიკური შეჯახება" (ეიზენშტეინი) და არც მარჯო კადრების "გადაბმა" (კადრების "უბრალე" გადაბმა, ხაერთოდ, არ არხეგობს, ვინაიდან ამ დროხაც იქმნება "კადრების გარეშე მეხამე აზრის" გამოთქმაც); ახევე: მონწყაყი კი არ არის "ყველაფერი" ("მემარცხენეები"), ან "არაფერი" ("მემარჯვენეები") ფილმური ხამყაროს შექმნამი, არამედ ის არის - ხურათის გადაღების, ამორჩევის, ხედის, გნელების თუ ფილმური რიყმის გვერდით - ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ერთერთი ხამუალება, ხერხი. თუ გნებავთ, მონწყაყია ხელებისა და მათი ნატრების დიალექტიკური გადაბმა-შეჯახება ერთდროულად, რომლის მიზანია აზრის გამოსახვა.

13. კინოფილმის ხელებისა და ხექვენების დამონწყაყებული რიგი, ე.ი. თვით კინოფილმი, შეიძლება შედარებულ იქნას დიფერატიურულ მხატვრულ ნაწარმოებთან, რომელიც, თავის მხრივ, აკინძულია წინადალებებისა და ვალკეული თავებისაგან. ამგვარ გარემოში კი ვალკეული ხელი და ხექვენები გამოსახავს ორმაც აზრს: ერთს - ხედში თუ ხექვენებში, ხოლო მეორეს - ხელებისა და ხექვენების ურთერთავშირში. ამგვარად, პირველად დამონწყაყება ანიჭებს ვალკეულ ხედს თუ მის ნაწილებს, ვალკეულ ხექვენებს თუ მის ნაწილებს (ქვეხექვენებებს) ხახურველ აზრს, რომელიც თავისთავში ათავხეებს, დიფერატიურული გნება რომ ვისმაროდ, ქვეხექვენხაც.

14. მონწყაყი (ხედთა და მათ ნაწილთა, ხექვენთა და ქვეხექვენთა დაკავშირება) ფილმური ხელია, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე ხელებისა და ხექვენების შინაგანი ხელია და ხელებისა და ხექვენების ურთერთდაკავშირების ხელია ჯამი. პირველად მაშინ იქმნება ფილმური მხატვრული ნაწარმოების ხელი, როცა შინაგანი და გარეგანი (მონწყაყი) ხელი შერწყმულია "ახალ ერთობაში". ამ რთული ამოცანის დაღებითად გადაჭრა კი მოითხოვს, რომ თვით რეჟისორი იყოს მონწყაყიორიც, ან, ხუდ ცოცა, მონწყაყიორი უნდა მუშაობღეს რეჟისორის ხრული კონტროლის ქვეშ.

II. ფილმური ხივრე და ღრო
=====

ბ. ეიზენშტეინი მონტაჟში ხელადა ფილმურ "მეოთხე განხომიშებას". (306). შ. გ. უელსი კი, ებება რა ხივრეხა და ღროს პრობლემას ფილმში, ამბობს: "ყოველ რეალურ ხხეულს უნდა ჰქონდეს განზომილება ოთხი მიმართულებით; მას უნდა ჰქონდეს ხივრე, ხივანე, ხიხქე და ხანგრძლივობა (307). პირველი ხამია ხივრეხის განზომილება, ხოლო მეოთხეა ღრო. ხივრეხა იხ, რაც ყველა განცდის ხაერთოა, რომელიც გრძნობის ორგანოების დახმარებით იქმნება. იხაა ერთობა არუთა, რომლებშიც ხხეულმძრივი ხაგნებია. რელატიურობის თეორია არ გნობს ხივრეხისა (და ღროს) კონკრეტულობას, მაგრამ ამით "იხ განდევნილი კი არ არის ხამყაროდან, არამედ იხ გადაწყანილია მხოლოდ უფრო იქეთ, უკან, ხახელდობრ მეოთხე განზომილებიან მრავალფეროვანების მეტრიკაში (Metric), რომელიც იქმნება იმიხაგან, რომ ხივრე და ღრო, ხინათლისხიჩქარის მეშვეობით, ღუღდება ერთმანეთში ერთობლივ (ოთხგანზომილებიან) Kontinuuum -ად, "უწყვეტლობად". (308). ამგვარი ოთხგანზომილებიანი "უწყვეტლობა" შეგვიძლია წარმოვიღგინოდ შემდეგნაირად:

უმობრათ კინოკამერას მეშვეობით გადავიღოთ ერთი შორხმდება-რე ხახლი, მის წინმდებარე შარაგზით. შემდეგ ეხ ფილმი დაჭტრათ ცალკეულ კადრებად (ხურათებად). ცალკეული ეხ კადრი (ხურათი), თავის ორგანზომილებიან ხიჭწყეზე, ახახავს ხამგანზომილებიან დანდშახს. თუ დაჭრილ თითოეულ კადრს გადაღებითი-თანამომღევრობით ზუხხად დავაწყობთ ერთმანეთზე, მაშინ ეხ ხამგანზომილებიანი ხხეული თვალხაჩინოს ხლის ოთხგანზომილებიანი ხხეულის წარმოდგენას. თუ ქველა კადრის (ხურათის) ერთ წერტილზე დავახობთ ერთ პერპენდიკულიარს, რომელიც ყველა თანამომღევნო (დაწყობილ) კადრებში (ხურათებში) იმავე წერტილზე გაღის, მაშინ ეხ ხაზი ნიშნავს მეოთხე, ე. ი. ამ ადგილზე გამობახული უძრავი ხხეულის (ხახლის) ღროს კორდინატს. ამგვარად წარმოიშვა ხამგანზომილებიანი ხივრეხა და ერთგანზომილებიანი ღროს ხინთეში - ოთხგანზომილებიანი კონტინუუმი (309). "ოზიექტური" (კოსმოსის ხხეულებზე გავომილი) ღრო კი განხხვავებული უნდა იქნას "ხუზიექტურ" ღროხაგან, რომელიც ღროს შეგრძნებას ეყრდნობა, რაც, თავის მხრივ, დამოკიდებულია განცდის შინაარხზე. ღროს გრძნობა კი არის ღროს განცდის განხაკუთრებული ხახე, რომელიც დამოკიდებულია ადამიანის ინდივიდუალურ ხულ-იერ და ხაერთპიროვნულ მონაგემებისხაგან.

მიუხედავათ იმიხა ფილმში ხივრე და ღრო "ოთხგანზომილებიან" ერთობაში გვევლინება, ე. ი. შეუძლებელია მათი ერთმანეთისხაგან განშორება, რვენ მანც შევეცდებით გავარკვიოთ ფილმური ხივრეხისა და ფილმური ღროს რაობა ცალკეცალკე. დაბოლოს კი შევეხებით წინაა-

ღმღევობას ფილმური ხურათისა და ხმის ხივრცეს (და ღრობ) შირის.

1. ფილმური ხივრცე: შთაბეჭდილება კი არ იქმნება მარჯოდ-მარჯოდ ერთმანეთის გვერდით განლაგებული ხხეულთა შეხედვისა და მოხმენი-ხაგან, არამედ შთაბეჭდილებათა თანამიმდევრობითი უწყვეტლობით, რომლის ღრობ მძპრობის ღოღვა ხაერთო ფილმურ ხივრცეს ქმნის. ხივრცე ფილმში იქმნება ხელბით, რაც თავისთავში აქვევს ნაგებობ-ბებს, ხურათისა და ხმის დაღვამას, ვამერას პოზიციას თუ მხედვე-ღობის არეს, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, მიწყაყით, რომელიც განა-პირობებს ხამგანზომილებიან უწყვეტობის=კონტინუუმიხ შექმნას. მიწყაყს შეუძლია ერთადერთი ოთახის ხივრცოვანი ერთობა დაანგრი-მხ, ან მისი შემადგენელი ნაწილებიხაგან(ხედვბიხაგან) ახალი ხი-ვრცე შექმნას.(310).

რეალობაში, ხინამღვიღეში ხივრცე იზომება ხამი განზომილებით - ხიგანე, ხიგრამე და ხირღმე. ქალაღღე დაბეჭდილ ხიყყვას გაა-რნია ორი განზომილება, მაგრამ დაბეჭდილი ხიყყვებიხაგან(ღიყყე-რაყურა) მკითხველი ქმნის თავის გონში შეხაზამიხ ხივრცოვან წა-რმოდგენას; და ამ "წარმოდგენილ ხივრცეში"(და ღროში) მიმღინა-რეობს მოღმეული ნაწარმოების მოქმელება. მუხიკიხ"ანზანის" ორ-განზომილებიანია, ვინაიღან ნოყებში, რვეუღებრივად, ქალაღღე იბე-ჭდება; მაგრამ ყღერადი მუხიკაც თავის ყღერადობაში ამყღავნებს იხ ხივრცეხაც, ხაღაც იხ აყღერდა პირველად("ყქქიკური მუხიკა", ე.ო. ფირფიყაზე და მაგნეფიფონის ფირზე ჩაწერილი მუხიკა), ან, ხაღაც იხ ყღერხ(ხაკონფერყო ღარბაში თუ თეაფრი). "ორგანზომილე-ბიანი" ნახაფი თუ ნახაში ხივრცოვან შთაბეჭდილებას ქმნის რვენ-ში რვენი წარმოდგენითი უნარიანობის დახმარებით, ვინაიღან რვენ ვიგით, რომ, ვთქვათ, ხახლი, რომელიც გამონახულია ხურათზე, ხამ-განზომილებიანი ხხეულია. არქიყექყურა, ქანდაკება და თეაფრის ხვენა კი ხამგანზომილებიანია და ახეღაც შეიგრმნობა მაყურებლ-იხ მიერ. ვინომაყურებელი კი მის ვინოთეაფრში, განხაზღვრულ აღ-გიღას, განხაზღვრული დაშორებით და ეკრანზე ხეღავს(ჩარჩოში ჩა-ხმულ) ხივრცის ამონაჭერს. " ეხ ხივრცე - ამბობს ვაღფერ ჰაგა-მანი -, ხვენის ხივრცის ხაწინააღმღეგოდ, ორგანზომილებიანია". (311). აქ უგუღებულყოფიღია - ჯერ ერთი - ვინომაყურებლის ხივ-რცოვანი წარმოდგენის უნარიანობა, და-მეორე- თვით ვინოხურათის რაობა: ვინოხურათი(ობიექტურად) არ არის არც ორგანზომილებიანი და არც ხამგანზომილებიანი(ნორმალური ფიღმი), არამედ ორივეხ ხინთეში. ვინომაყურებლის"წარმოდგენაში", ე.ა. ვინოხურათის შე-გრმნებიხა, ეკრანზე გამონახული ხურათი "ღებულობს", მის შინაა-რხთან შეხაზამებულ, ხივრცოვან ხახეს. ამიყომ, თეოღორ ვეღეპო-ღის აზრიც, თითქოხ, მხლოღ არქიყექყურა, მხავყრობა და ქანდა-კება ხივრცის ხეღვნება(312), არ შეხაზამება ხინამღვიღეს,

თუ განხილვაზე არ ღვაწიანათ "რეალურ" და "წარმოდგენით" ხივრც-
ეხ შირიხ: "რეალური" ხივრცეხ შეგრძნება ხუბიქეჭურიი, "წარმოდგე-
ნიოიი", შიუხეღავი იშიხ, რიშ იხ, ვიქევათ, არქიჭექეჭორული ნა-
გებობ, ჩვენხ თვალწინ ღგახ. ამიი აიხხნება იხ, რიშ რიი აღა-
შიანი ერთიღაიკივე "რეალურ" ნაგებობახ, თავიანთი წარმოდგენი-
თი უნარიანობიხ შელეგალ, ხხვალახხხვავარალ, ხუბიქეჭორულ ხე-
ღავხ. "რეალურ" და "წარმოდგენით" ხივრცეხ ჩვენ ვიღვე უფრო
ვრცლალ განვიხილავთ ფიღმური ხურათიხა და ფიღმური ხშიხ "ხივრ-
ცვანი" ურთიერთობიხ გარკვევიხ ღრსხ. აქ ვი ღავკმაყოფიღლეთ
ფიღმური ხივრცეხ ხამი ახკვეჭიხ, ხახელღმრ, (1) მოქმეღეშიხ ხი-
ვრცეხ, (2) მოქმეღეშიხ ფიღმური: ხივრცეხა და (3) ფიღმური ხივ-
რცეხ: აღქმიხ ხივრცეხ თავიხებურობათა გარკვევიით.

ა). ფიღმურღ-ღეღქმეღეშიხ ხივრცეხ ვურღლემთ ჩვენ იმ აღგიღმღება-
რეობახ, ხაღახ ხღება ფიღმური მოქმეღება. აქ ნაგულიხხხხევიი რე-
ალური, ნამღვიღი ხივრცე, ვიქევათ, ქაღაქი, ღანშაფფი, ქურჩა თუ ხა-
ხღი, ხაღახ ხღება მოწემული ფიღმიხ მოქმეღება. ამგვარი რეალუ-
რი ხივრცე აქეხ მხეღვეღობაში, ვიქევათ, ხეღნარხ ავჭორხ, როგა
იხ განხაზღვრავხ ფიღმური მოქმეღეშიხ აღგიღხ; იმ შემოხხევიავიი
ვი, როგა ფიღმური მოქმეღება ზღაპრულ თუ ფანჭაბიურ ხივრცეში
ხღება, მოქმეღეშიხ ხივრცეხ განხაზღვრა ხეღნარში თუ მიხი შემ-
ქმნელიხ წარმოდგენაში ხამგანზიიღეშიანი, "რეალური" აღგიღი,
ნაგებობა თუ (აჭეღიეში) ღეკორაგიაა. ფიღმური ხივრცე ვი მხიღლ
მაშინ ღებულღბ თავიხ ფორმახ, როგა ამ რეალური ხივრცეხაგან
ფიღმური "მოძრავი ხივრცე" იქმნება.

ბ). ფიღმურღ-ღეღქმეღე არ არიხ და არც შეიბღება იყიხ რეალური ხი-
ვრცეხ შირი, კოპიი, იმ ღრსხაგ ვი, როგა ფიღმიხ შემქმნელი რეა-
ლური ხივრცეხ რეაღიხჭურალ გამოხახხავხ. ეხ აიხხნება იშით, რიშ
- რიგორც ჩვენ ეხ არაერთხელ განვიხიღეთ - ფიღმური ხურათი
გვღიხ რეაღობახ მაშინაგ ვი, როგა ეხ გათვალისწინებული არ არ-
იხ. ვიღვე მეჭი, ფიღმხ შეუღღია "ხივრცეხ გაუქმება", მაგაღითაღ,
მაკროფიღმში (ჭეღეღიიქეჭვიიხ დახმარებით) თუ მიკროფიღმში. ამ-
გვარალ, ფიღმური ხივრცე არიხ ხეღვწური ხივრცე, რიშელიგ იხე-
ვე მრავალფერიოვანი და მრავალფენოვანიი, რიგორც ფიღმიხ მხაჭე-
რული გამოხახხვიხ ხაშუაღებანი.

"ხეღვწურღ-ღეღქმეღე" არიხ ფიღმური ხივრცეხ ყვეღაღე უფრო ჩამო-
ყაღიბებული ფორმა, რიშელიგ, შეიბღება იიქევახ, მეჭ-ნავღებალ,
ფიღმიხ ღაბაღებახთან ერთალ წარმოიშვა. ყვეღაღე უფრო ნათლალ
ვი ფიღმური ხეღვწური ხივრცე განხაზღვრა ღ. ვ. კულეშოვმა, რიშე-
ღმა 1920 წელხ ჩააჭარა ახეთი ექსპერიმენტი:

შირკული ხელი გაღაღლ "გემ"-თან, რიშელშიგ ახახული იყი ერთი

ახალგაზრდა, რომელიც მიდიოდა მარცხნიდან მარჯვნივ.

მეორე ხელი გადაიღო გოგოლის ძეგლთან, და ამ ხელში ახახული იყო ქალიშვილი, რომელიც მიდიოდა მარცხნიდან მარჯვნივ.

მეხამე ხელი გადაღებულ იქნა ღილ თუაფრთან, რომელიც ეხ ქალ-ვაჟი ხვდებოდა ერთმანეთს და ართმევენ ხელს.

მეოთხე ვადრი აჩვენებდა ამერიკის პრეზიდენტის "თეთრ ხახლს" ვაშინგტონში (ამოჭრილ იქნა ერთ ამერიკულ ფილმიდან), და მეხუთე ვადრი ახახავდა მაცხოვრის ეკლესიის კიბეზე, რომელზედაც აღიოდენ ეხ ქალ-ვაჟი. (313).

ამ ნატრების (ხელების) თანამიმდევრობით დამონწყაყებით გამოიხახა შემდეგი: ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი შეხვდენ ერთმანეთს და შევი-დენ იქვემდებარე ხახლში. ამგვარად, ამ ხელების დამონწყაყების პროცესში შეიქმნა ახალი ფილმური ხივრე, რომელიც არ არხებობ-და ხინამდვილში. კიდეც მეფი: ნაგებობანი, რომელიც ათახობით კილომეფრებოთა დამორბული ერთმანეთიხახან, გახლენ ერთიანი ფილმური ხივრის ორგანიული ნაწილები. აწებებს რა ერთმანეთთან ნატრებს, ფილმის შემქმნელი ქმნის ახალ ფილმურ ხივრებს. ამ ხი-ვრის ცალკეული ნაწილი შეიძლება გადაღებული იყოს ხხვადახხვა აღგილახ, შეიძლება აგრეთვე იყოს რეალური ნაგებობიხახან შექ-მნილი, მაგრამ, როცა მათი დამონწყაყება ხდება ფილმში, ითქვიფე-ბა ფილმურ ხივრეში, ე.ი. ხდება ნაწილი ფილმური ხივრისხახ (314). ხივრეთა დავავშირებით ფილმში იქმნება იხეთი ერთობა, რომელხახც კინომაყურებლის გარეშე ხინამდვილის რაობა არ გააჩნია. მაგალი-თად:

პირველი ხელი: ერთი აღამიანი ვარდება ეიფელის კოშკიდან;

მეორე ხელი: ერთი აღამიანი ჩამოვარდნიხახ (კედელი ჟულიონში);

მეხამე ხელი: ერთი აღამიანი ვარდება წყალში (მდინარე ლუარში).

თუ ამ ხამ ხელს თანამიმდევრობით დავამონწყაყებთ და ეკრანზე გა-ვაშუქებთ, მივიღებთ, რომ "ერთი აღამიანი ეიფელის კოშკიდან გა-დახდა მდინარე ხენში". აქახ ხაქმე გვაქხ ე.წ-ლ "იდეალურ გოგა-რაფიხთან", რომელიც შეადგენს ხხვადახხვა აღგილებიხ (ხივრის) მოზიკახ (315).

ხინამ ჩვენ ფილმში არ ვაჩვენებთ მოქმედების აღგილის ნათელ შეცვლახ, კინომაყურებელი ერთხელ ნაჩვენებ მოქმედების აღგილხ უხვედლად ღებულობს. ამიფომ ფილმში შეხამდებელია მოქმედების აღგილად აირჩიო შორეული ქვეყანა; ფილმის დახაწიხში აჩვენო ამ შორეული ქვეყნის რამდენიმე ღანღმაფი, რომელხახც მოყვება მხახიობთა თამში, და მაყურებელი იჯერებს, რომ ყველაფერი ეხ ხდება ამ შორეულ ქვეყანაში. კიდეც მეფი: ჩვენ შეგვიძლია მხა-ხიობი, რომელიც ამ შორეულ მხარეში არახილდეს არ ყოფილა, იხე

"ჩავხვამ" ამ შორეული ქვეყნის ღანღმანდებში, რომ ვინამაყურებელი მას რეალმად შეიგრძნობს: ამგვარი ფილმური ხერხია "ფონის პროექცია".

"ფუნდუს-პრექციონდუს" დროს ხდება ხახურველი მხარის, ვთქვათ, პარიზის "ფილიური-ნაგებობის თუ ღანღმანდების გაშუქება ეკრანზე, რომლის წინაპლანზე ხდება ხახურველი ხეების დადგმა. ამ ხერხით კი იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მოქმედება ხდება პარიზში. დღეს ფონის პროექციის ხერხი იხე გაფაქიზებულია, რომ, ზოგჯერ, მართლაც ეკრანზე გაშუქებულ ხურათში ხდება მხახიობის "ჩახმაც" კი ფონისა და წინაპლანის მოხერხებული შეხამებით. მაგალითად, თუ ეკრანზე გაშუქებული ხურათი ახახავს ფილმ მინდორს პაფარპაფარა ბურქებით, ხავმარხია ორიოდ ახეთი ბურქი შექმნა დეკორაფიულად მხახიობის წინ, და უკვე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის იმყოფება ამ ფილმ მინდორზე. აქაც ჩვენ ხაქმე გვაქვს ხელოვნურ ფილმურ ხივრცხთან, რომელიც იხე შორს მიღის, რომ ერთიდაიგივე ხეენა, ვთქვათ, ქალი და ვახვი ზიან მაგიდახთან და ხვამენ ჩაის, - რომ გაღავილთ ხხვალახხვა ფონზე (პირველად ფონია ეიფელის კოშკი; მეორედ - ფუნდუსელიორი; მესამედ ბრანდებურგის კარგი; მეოთხედ - "ბიგ-ბენი"), ვინამაყურებელს პირველად შექმნება შთაბეჭდილება ეს ქალი და ვახვი ჩაის ხვამენ პარიზში, შემდეგ - თბილისში, შემდეგ - ბერლინში, დაბოლოს ღონღონში. აქ, "ფონის პროექციის" ხერხით, ვქმნით ხივრცხს ჩვენი ხურვილიხამებრ: ეს ქალი და ვახვი იხე "ჩავიყვანეთ" პარიზში, თბილისში, ბერლინში თუ ღონღონში, რომ მათ ეს არც კი იციან. ფილმური ხერხით "ჩვენ შეგვიძლია ერთ ვახვს თფი ვახროღონთ იფალიაში და არჩივი ციდან ჩამოვარდეს ნორვეგიაში; ჩვენ შეგვიძლია ერთი ვახვის მიხალმება ბერლინში დავავავშიროთ ერთი ქალის ხაპახუხი მიხალმებთან პარიზში" (316). "ჩვენ შეგვიძლია ხხვალახხვა ადგილას გაღადებული ხეენები შევაერთოდ და შევქმნათ შთაბეჭდილება, რომ ეს მოქმედება ხდება ერთ ადგილას (და ერთ დროს)". (317).

ხდუნდუს-გაუქმებდუს შეხამებელია ფილმში, რომაც ჩვენ ვქმნით მავრო- თუ მიკროფილმს. მაგალითად, თუ ჩვენ, ვამერას ფილმოპიექციის ხამუალებით, გაღავილფით, ვთქვათ, მთის ბორცვზე ამუენებულ კოშკის ღიდ ხელს შორიდან, მაშინ ჩვენ ვამერას ადგილას და კოშკს შორის არხებულ ხივრცხს "ვაუქმებთ", ვინაიდან მიხა შეგრძნობა შეუმდლებელია ვინამაყურებლისათვის. ანალოგიურ მდგომარეობასთან გვაქვს ხაქმე მიკროფილმის შექმნის დროს; მიკროსკოპის მუშევრობით გაღადებული, ვთქვათ, მიკრობები თუ მათი ნაწილაკები იმყოფებიან "გაუქმებულ" ხივრცხში, ვინაიდან მათი ხივრცხოვანი რაობის წარმოდგენა ხეილდება ჩვენი შეხმობის უნარიანობის ხაზღვრებს. ფილმში კი ამგვარი ხერხით შეხამებელია შევ-

ქმნათ იხეთი ფილმური ხივრცე, რომლის დანახვა ჩვენ რეალურ ხამ-
 უარში არ შეგვიძლია. მაგალითად, ფილმოპიქტივიზმ, ე.ი. ხივრცის
 "გაუქმებით", შეხამებულია იხეთი შთამბეჭდავი ხურათოვანი გა-
 მოხახვის შექმნა, ვთქვათ, მიუვალი კომპეზის, გიხეხიმაგრეების
 თუ გიფაბო მთებინა, რომ მათი დანახვა ხინამღვილეში ან ხრულიად
 შეუძლებელია, ანდა ბევრ ხიმნელეებთან არის დავაპირებული. მა-
 კრო- და მიკროფილმი კი იჭრება უხახრულბაში ან მაფერიის არხში
 "ხივრცის გაუქმების" მეშვეობით.

ხივრცეში- "გადახეხვლა" არის ფილმური ხივრცის შექმნის ერთერთი ხე-
 რხი. მაგალითად, თუ ჩვენ გვხურხ ფილმში ავხახოთ ერთი კავგი, რომ-
 მელიც თავის შინიდან გამოღის, კიბეზე ჩაღის და გაღის ქურჩაში,
 ჩვენ მთელი ამ ხივრცის (და ღრის) ახახვა არ გვეხატროვება: ერთ
 ხელში ვაჩვენოთ ეს კავგი, როგო თავიხი შინის კარებს კეფავხ, მე-
 ორე ხელში ვაჩვენოთ, როგო იხ კიბეზე ჩაღის და მეხამე ხელში
 ვაჩვენოთ, როგო იხ ქურჩაში გაღის. აქ ჩვენ ორ-ჯერ "გადახეხვით"
 ხივრცეზე (და ამით ღრზედაც) და ამით "დავარღვიეთ" რეალური
 ხივრცე და შევქმენოთ ახალი, ფილმური ხივრცე. ხივრცის გარდალა-
 ხვის ამგვარი ხერხის თავიხებურება იხ, რომ ხივრცეზე "გადახ-
 ცომა" ხდება არა ხელში, არამელ ხელებს (ან მათ ნატრებს) შორის,
 ე.ი. მათი დამონწყაყების არეში. იმავე მაგალითხ რომ დავებრუნდ-
 ეთ, კავგი, როგო იხ თავიხი შინიდან გამოღის, კიბეზე ჩაღის და
 ქურჩაში- გამოღის, ახახულია იხე, რომ რეალური ხივრცე და ფილმუ-
 რი ხივრცე აღექვაფურია; ეს ნიშნავხ იმახ, რომ ცალკეული ხელის
 ხივრცე ცალკეაღვე ემხხვევა ერთმანეთხ, ვინიდან ხივრცის განუ-
 წყვეტელი გადაღებისახ შეუძლებელია ხივრცეზე "გადახეხომა". ხივ-
 რცეზე გადახეხომა მაშინ ხორციელდება, როგო ორი ან მეფი ხელი
 კავპირდება ერთმანეთთან. ხქემაფურად ამის გამოხახვა ახე შეი-
 ძლება:

რეალური-ხივრცე: ფილმური-ხივრცე: დამონწყაყება:
 კავის შინიდან გამოხვლა; კავის შინიდან გამოხვლა; მკვეთრი ჭრა;
 (რეალური ხივრცის გამოფოვება) (ხივრცის გამოფოვება); მონწყაყი;
 კავი ჩაღის კიბეზე; კავი ჩაღის კიბეზე; მკვეთრი ჭრა;
 (რეალური ხივრცის გამოფოვება) (ხივრცის გამოფოვება); მონწყაყი;
 კავი გაღის ქურჩაში; კავი გაღის ქურჩაში; მკვეთრი ჭრა.

აქ რეალურ ხივრცეზე "გადახეხომა" ხდება პირველხა და მეორეხ, მეორეხა და მეხამე ხელებს შორის, ე.ი. იქ, ხადაც ხდება ხელე-
 ბის (ან მათი ნატრების) ერთმანეთთან დამონწყაყება. ცალკეულ ხე-
 ლთა დამონწყაყება კი შეხამებულია მკვეთრი ჭრით, გადაზნელებით
 (წინ- და უკან-გადაზნელება), დაზნელებით თუ აზნელებით. მაგრამ
 გადაზნელება-დაზნელება-აზნელებით შეხამებულია ღიღი ხივრცოვა-

ნი ღიხუანციის გარდაღება(318), მაგალითად, კონტინენტების, ქვეყნების, ქალაქების თუ ხხვა დიდი მანძილით დაშორებული მოქმედების ადგილებს. მკვეთრი ჭრა კი გამოსაღებია მოკლე ხივრცოვანი ღიხუანციის გარდაღებაზე, როგორც, მაგალითად, ბინიდან გამოსვლა და ქუჩაში გახვლა; ერთი შენობიდან - მეორეში შეხვლა, თუ ქალაქში ხეირნობა. რა თქმა უნდა, ხივრცეზე "გადახეობა" უშუალო კავშირშია ღრობთან, და თუ, ვთქვათ, ბაღში ან ქალაქში ხეირნობისაბ მნიშვნელოვანია "ღრობ გარდაღება", ე.ი. "ღიდი ღრობ გახვლის" ფილმური გამოსახვა, მაშინ (მიუხედავით მოკლე ღიხუანციისა) გამოყენებული უნდა იქნას გადაზნელება, ან ღაზნელება-აზნელება. ეს კი იმას მოწმობს, რომ ხივრცის ფილმური გარდაღებისაბ შეუძლებელია ღრობ ელემენტის უგულვებელშეყოფა; არივე ერთად განხაზღვრავს თუ რიმელი ფილმური გამოსახვის ხაშუალება უნდა იქნას გამოყენებული, რომ გარდაღებულ იქნა ხივრცე (ღა ღრობ).

ფილმური ღაზნელება-აზნელება არხებითად განხხვაველება რეალური ხივრცის გრძნობისაგან: მაგალითად, ავილოთ ორი ხახლი, რომლებიც ერთი ქალაქის ერთ ქუჩაზე ღგანან, ვთქვათ, ახი მეჭრის დაშორებით. თუ ჩვენ შირველ ხელში გადავიღებთ ერთ ამ ხახლს, ხოლო მეორეში - მეორეს და ერთმანეთთან ღავამიწხაყებთ მკვეთრი ჭრით, ღიხუანციის ამ ორ ხახლს შორის (ახი მეჭერი) ხრულიად ღიკვარგება. კინომაყურებელი ხეღავს ორ ხხვაღახხვა ხახლს და არ შეუძლია გაიგოს მათ შორის არხებული ღიხუანციისა; კიღვე მეჭერი: მან არც კი იცის, თუ ხაღ მღებარეობს ეს ხახლები. მაგრამ თუ ამ ორი ხახლის ორ ხეღს შუა ჩავრთავთ რომელიმე ღანღშაფტის ხეღს, მაშინ კინომაყურებელი განიღღის ამ ორ ხახლს შორის დაშორებას, როგორც ორ ქალაქს შორის. (319). ამგვარად, ხივრცე ფილმში განიღღება ხივრცის ღიხუანციის გრძნობით, რომელიც არხებითად განხხვაველება რეალური ხივრცის გრძნობისაგან. ღაზნელება-აზნელება-მეჭერი-ღაზნელება-შეგზნელება ფილმური ხივრცის ღამახახითებელი თვიხებაა. როგა, მაგალითად, ახლო ხელი რომელიმე ხაგანს ან მის ნაწილს წინაპღანზე გვარვენებს, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს ხაგანი თუ მისი ნაწილი ხირვეშია. ღავით გრიფითმა, როგა შირველად "ღამაღა" აღამიანი მის შემადგენელ ნაწილებად, ე.ი. გაღიღი დიდი ხელი თავის, ხეღის თუ ხახის, - არა მარტო ახლოს მიიწხანა კინომაყურებელთან აღამიანის თავი, ხელი თუ ხახე, არამედ გაღიყვანა ეხენი ხხვა ხივრცოვან განშომიღებაში. ხეღის იშოღირებული დიდი ხელი, გრძნობს, იცის მაყურებელმა, - ეუთვინის აღამიანს; იშოღირებული ხახის დიდი ხელი კი ხრულიად გახაგებია, რომლის "შეგნობისაბ ღამაშეგნობითი ფიქრი არც ხივრცეში და არც ღრობში არ არის ხაჭირი" (320). თუ ხახე ღავინახეთ ხაღის მახაში და შემდეგ ეს ხახე ვაღკე (ღიდი ხელი) წინაპღანზე იქნება წამოწეული, მაშინ კი-

ნომადურებელს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ ის მარჯო მჯნთან არის. გ. ბაღაშის (321) აზრი, რომ იზოლირებული ხახის (ღიღი ხელი) დანახვი-ხახ კინომადურებელი არ ფიქრობს ხივრცეზე, ვინაიდან ამ ხახის გამოსახვა და ამ გამოსახვის მნიშვნელობას არ გააჩნია "არავითარი ხივრცოვანი ურთიერთობა და კავშირი" და, თითქმის, "იზოლირებული ხახის პირისპირ ჩვენ არ ვგრძნობთ ხივრცეს" და, თითქმის, "ჩვენს ხივრცის გრძნობა გაბათილებულია" - ვერ უძლებს კრიტიკას. განცალკავებული, იზოლირებული ხახე (ღიღი ხელი) განცალკავებული ცნება კი არა, ფიქტური ხაერთი გამოსახვის ქვეცნებაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ აზრი, მნიშვნელობა ხევა ხელეზთან კავშირში ენიჭება მაშინაც კი, როცა ეს ხახე, შეიძლება, თვითმეფეველია. ხრულიად განცალკავებული, იზოლირებული ხახე არსებობს მხაფვრობაში და არა ფიქტში; ამიტომ ხივრცის გრძნობის გაბათილება ფიქტში შეუძლებელია, ვინაიდან აღამიანს ხივრცისა და ღროს გარეშე არაფრის წარმოგვანა და გაგება არ შეუძლია. იზოლირებული ხელის, ხახის გამოსახვა ჩვენ ვაკავშირებთ აღამიანთან, აღამიანს კი ვუკავშირებთ იმ ხივრცესა და ღროს, რომელშიც ის იმყოფება; ამის გარეშე შეუძლებელია აზრის გამოთქმა, გამოსახვის ხათვის მნიშვნელობის მინიჭება.

"ღმბიქჭურნი" და "ხუბიქჭურნი" ან "გარეგანი" და "შინაგანი" ხივრცის ახახვაც შეუძლია ფიქტს. როცა კინოვამერა, მაგალითად, იღებს ერთი ხახლის ხურათს განხაზღვრული დაშორებიდან (ხაერთი ხელი) იხე, რომ ხახლი და კამერა შორიზონალურ ხაზზეა, მაშინ ჩვენ ვღებულობთ, თუ შეიძლება ახე ითქვას, ამ ხახლის "ობიექტურ" ხურათთან გამოსახვა; ეს ნიშნავს იმას, რომ ეს ხახლი ახახულია მხედველობის "ნეიჭრალურ კუთხიდან". ხივრცის ამგვარი "ობიექტური", "გარეგანი" ახახვის ხაწინააღმდეგოდ, შეხადლებელია იმავე ხახლის "ხუბიექტური" "შინაგანი" ახახვა და, ხახელობრი, იმ გზით, რომ კინოვამერა გადაიღებს მას რომელიმე მომქმელი პირის მხედველობითი კუთხით. ამ ღროს მომქმელი პირის ხუბიექტური მხედველობის კუთხე განხაზღვრავს კინოვამერას ხადვომ აღგიღებს. მას შეუძლია ეს ხახლი დაინახოს ზაყაყის თუ ჩიყის პერსპექტივით, ზუნდოვნად თუ გაკავშკავებულიად, გვერდზე დაქანებულიად თუ უხწორმახწოროდ. ამგვარი ხუბიექტური ხივრცე მეზად შთამაგონებელია ციცაბო კლდეებში, ცათამბჯანთა "ჯუნგლებში", მაგალითად, მანშაფანში, მაგრამ ჭყეებში თუ რამდენიმე ხარათულიან ხახლებშიც კი. აღამიანი, რომელიც ქვემოლან შეწყურებს ციცაბო კლდეებს, ან მაღლიდან იყურება უფხვრულში, ანდა კლდეში გადაჩეხილი აღამიანის თვალეზით ვხედავთ ამ უფხვრულს, - ყველა ამ ხივრცეს ხედავს "მიგნიდან". აქ ფიქტის ახახავს ხივრცეს, რომლის განცდა აღამიანს, ხშირად, არც კი შეუძლია რეალობაში, ხინამღვიღეში. მაგალითად, აღამიანის ხუბიექტური ხივრცის

ახახვა, მიხი ვლდეზე გაღარეხვისახ, ხინამღვიღეში შეუძღველია, ვინაიდან იხ აღამიანი, რომელიც ვლდეებში გაღარეხება, ან ეიფელის კოშკიდან ჩამოვარდება, ვლდება, და ამით მის მიერ ხუბიქჭურად განხდილი ხივრცის წარმოდგენაც. ფილმი კი, ფილმური ფრიუკის ხაშუ-აღებით, შეხახვლავს ხლის, ჩვენთვის მანამდე "ღაუნახავ" ხივრცეს, და ამგვარი ხელეობის გვალვადობისახ გვექმნება გრძნობა, რომ ჩვენ ვმოძრაობთ. კინობელტენების ამოცანაა ეს ფილმური "ოზიქჭური" და "ხუბიქჭური" ხივრცის გრძნობა, ე.ი. ფხიქლოგიური ზემოქმედება მხა-ჭურულ ზემოქმედებათ აქციობ, ან, ხელ გოჭა, გაარღმაოხ (322). ღაშო-ღობს იხიგ უნდა აღინიშნოს, რომ ხივრცის "ოზიქჭური" ახახვაც, მეჭ-ნაკლებად, "ხუბიქჭურია", მაგრამ ხუბიქჭურია არა მომქმედი პი-რის მხედველობითი კუთხიო, არამედ ხელის შემქმნელის (ოპერატორის, რეჟისორის) ხუბიქჭური მხედველობითი კუთხიო. ამგვარად, ხივრცის ახახვა ოზიქჭურად და ხუბიქჭურად შეღარებითი გნებგია.

ხედვრცხღ ხედვრცხღ განხღღღღღღღ შეხახვღღღღღღღ ფილმში. მაგალით-ად, გიხოსი ფანჯარაზე ნიშნავს ხაპაჭიმროს, ან შენობას, რომელიც განხაკუთრებულადაა ღაგული; ექიმის ინხჭრუმენჭები გვამცნობს, რომ ხაავადმყოფოში ხდება მოქმედება; ჰოჭელის ოთახის კარებთან ღაწყობილი ქალიხა და კაცის ფეხხაგმელები ნათელს ხლის, რომ ამ ოთახში ხინავთ გოღ-ქმარხ. ხიჭყვიური წარწერები აშრებზე, შენო-ბის შეხახვღღღღღღღ, ნათელს ჰყოფენ მოგემული ხივრცის ღანიმწულე-ბახ. ანალოგიური ხივრცოვანი მნიშვნელობისახ ხახელმწიფოების ღრო-შეგი (აღმეგი), ღერბეგი. მაგრამ ხივრცის ხიმბოლიური განხაზღვრი-ხახ არხეგითია, რომ მოგემული ხურათოვანი ხიმბოლო (გიხოსი ფანჯა-რებზე, ექიმის ინხჭრუმენჭები, აღმეგი თუ ღერბეგი) გნობილია მა-ყურებლებიხათვის; თუ მაყურებელმა, მაგალითად, არ იცის როგორია, ვოქვათ, შევიცხარიის ხახელმწიფო ღერბი, მაშინ მისთვის ამ ღერბს უკვე აღარ აქვს ხიმბოლიური მნიშვნელობა. ხიჭყვიური წარწერების ღროს კი აუცილებელია, რომ კინომაყურებელს ეხმოდეს იხ ენა, რომე-ღებღაც შექმნილია ეხა-თუ-ის აზრის წარწერა; თუმცა იხიგ უნდა აღინიშნოს, რომ ხივრცის განხაზღვრელი ხიმბოლოს გაუგებრობის შემოხვევაშიც, კინომაყურებელი მომღვენო ვადრებში, მეჭ-ნაკლებად, მაინც ახერხებს ხივრცის განხაზღვრახს, რომელშიც მიმღინარეობს მოქმედება.

ხედვრცხღ ხედვრცხღ კუთხღ ფილმში გაცილებით უფრო ნაკლებია, ვიდრე რე-ალობაში: აღამიანი, ჩვეულებრივად, ხელავს მის წინმდებარე ხივრცის, თოქმის, 180 გრადუსხ, ე.ი. აღამიანს შეუძლია შეხედოს მის ირგვ-ლივმდებარე ჰორიზონტის, თოქმის, ნახევარი. კინოკამერახს ოზიქჭი-ვის ხელის არე კი უღრის, ღაახლოებით, 45 გრადუსხ. ამიჭომ ფილმის შემქმნელი იძულებულია გვერდი აუაროს რეალური ხივრცის ჩვეულებრი-

ვი შევგრძნობთ გზას(323). კინოაპარატის ოპიკეტივი იღებს რეალური ხივრცის მხოლოდ ნაწილს, ელემენტს; და ამით იზღუდება, აგრეთვე, ახსახსავი რეალური ხივრცის ხირღმეც. ამგვარად, ფილმში ხივრცის შემადგენელი ნაწილით, ელემენტით ხდება "მთელი" ფილმური ხივრცის ახსახვა-შეგრძნება.

მ) ფილმური ხივრცის დაქმნის ხედიდან თავიებურებას პირდაპირი გავლენა არ აქვს ფილმურ ხივრცეზე. მაგალითად, კინოხურათი ნაჩვენები იქნება დახურულ თუ ღია კინოთეატრში, ამით არ იცვლება კინოხურათის ფილმური ხივრცის რაობა, მაგრამ შეიძლება შეიცვალოს აქმის ღონე. ხაზაფხულ(ღია გიქვეშ) კინოთეატრში კინოხურათის ფილმური ხივრცე(ღა, ხაერთოდ, მთელი მხაფურული რაობა) იმდენად უფრო ხრულყოფილად აღწევს მაყურებელად, რამდენადაც ღამე უფრო ზნეღია. მაგრამ მაყურებლის ადგილიც კინოღარბაში, მეფენაკვებად, გვლის ეკრანზე გაშუქებულ ფილმურ ხივრცეს. ჩვენ უკვე გავარკვეით, რომ თუ მაყურებელი კინოთეატრში ზის მეფად წინ, მაშინ კინოეკრანზე გაშუქებული ხივრცეს ხედავს იხ უფრო მაღალზე; ვიღრე იხ არის ხინამღვიღეში. თუ კინომაყურებელი კინოთეატრში ზის მეფად შორს, მაშინ - შეგრძნებით - ხივრცე კინოეკრანზე მოხჩანს უფრო განიერი; ვიღრე იხ არის ხინამღვიღეში. თუ კინომაყურებელი ზის კინოეკრანიდან მეფად მარჯვნივ ან მარცხნივ, ამ ღროხაც ხდება ეკრანზე გაშუქებული ფილმური ხივრცის "გვერდებიდან შევიწროება"; ხოლო თუ კინომაყურებელი ზის მეფად მაღლა ან დაბლა, ამ ღროხაც ხდება ეკრანზე გაშუქებული ხივრცის მაღლიდან და დაბლიდან "შევიწროება". მაგრამ, როგორც ჩანს, ახეთი უკიღრეხი მხეღვეღობის კუთხე იშვიათად თუ მოიპოება კინოთეატრებში. ამიფრამ ფილმური ხივრცის აქმინის ხივრცეში, ე.ი. კინოთეატრში ყვეღაზე უფრო პრობლემაფურია მაყურებელთა ღარბაღის განათების, ხაპროექციო აპარატის(ხურათთ, ხმა) და ხაჯღამ ადგილთა შეხმაფვიღება, რომ ფილმური ხივრცის(ღა ამით მთელი კინოხურათის) აქმა, შეგრძნება მოხღეს, რაც შეიძლება, უცვლელად.

2. ფილმური ღრმ, როგორც არაერთხელ ავღნიშნეთ, შეუძლებელია დაშორებულ იქნას ფილმურ ხივრცისაგან. ხაერთოდ(ღა ფილმშიც), ხივრცე და ღრო არის გნებითი კოორღინაფები, რომღვიც ჩვენს, მეფენაკვებად, "წერტილის ფორმის" მოძრაობის განგდახ ჩვენი ყოფაღობის უხახრულთ უწყვეტობისაკენ წარმართავს, ე.ი. მოძრაობის განგდახ აძღვეს ორიენფაციახს. რამდენადაც ხივრცისა და ღროს ერთმანეთისაგან დაშორება შეუძლებელია კომოხში, მით უფრო ერთმანეთზე და მოვიღებუღი ეხენი მხაფურულ ნაწარმოებში. ღროს, როგორც ხანგრძლივობის გრძნობა ფილმში რეღაფურია, და დამოკიღებუღია მოძრავი ხაგნის ურთიღრობით ხივრცესთან. "ხიწრაფე - ამბობს გ.ე.ღეხინგი - არის

მოვლენა ერთდამავე ღრობ რეგორგ ხივრეში, იხევე ღრობი. ის არის პირველის ხივრებისა და უკანახეველხიხიმოვლის პრელოქში". (324). უწყვეტლობა ფილმში იქმნება "ყურადღების წარმართვით", რომლის ღრობა ყველაფერი იმის გამომწვევების ხაზუაღებას იძლევა, რაც ერთ მოძრაობაში ან ერთ მხველელობაში არხებითი არ არის, რეგორგ მოვლივი, მის მოძლევნო მოვრაობის ან მხველელობისათვის. რეგა, მაგალითად, ერთი აღამიანი კარლიდან გაღის, მაშინ ის იქუნდა გამიჩნდეს, ხადავ ის იმას აკეთებს, რახავე ჩვენ მიხვან მოველით, და გზა (ლაშორება) მათ შორის გამომწვევებულია. ეს იჩვევს ბუნებრივი ღრობ ფილმურ შემოკლებას (325). "ფილმში მოვლენა გაცილებით უფრო მოკლე ღრობი ხდება, ვიდრე ხინამღვილეში... აქედან გამომდინარეობს ის, რომ ფილმური მოვლენის ფაქტუელი ნაწილები ხინამღვილის ღრობი ხდება, მაგრამ მთელი ფილმური მოვლენა ხხვა ღრობ მოიხივს". (326). ამიწომ მოვლენის "ნამღვილი", რეალური ღრობა და ფილმური ღრობის ურთიერთობა მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, რომელთაგან უმთავრესია შემდეგი:

რეალური, ხინამღვილის ღრობ: ამ ღრობს რეალური და ფილმური ღრობ ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად, ერთი პიანისტი როიალზე უკრავს, ვთქვათ, ბეთხოვენის "აპახიონაშას" 20 წუთის განმავლობაში; ფილმიც 20 წუთის განმავლობაში გვაჩვენებს ამ პიანისტს, ე.ი. რეალური ღრობს უწყვეტლობა ემთხვევა ფილმური ღრობს უწყვეტლობას.

ფილმური ღრობ: ამ ღრობს რეალური ღრობ არ ემთხვევა ფილმურ ღრობს. იგივე მაგალითი რომ მოვიყვანოთ, ფილმში მოხიანს - 10 - ვთქვათ, ის მომენტი, როცა პიანისტი იწყებს "აპახიონაშას" დაკვრას და - შემდეგ - იმ მომენტს, როცა ის ამთავრებს ამ ხონეფის დაკვრას. აქ რეალური ღრობ (20 წუთი) შეიძლება დავიყვანოთ, ვთქვათ, 2 წუთამდე, 18 წუთი კი გამოვყოთ. ამგვარად რეალური ღრობ - 20 წუთი - იქნა ფილმურ ღრობ - 2 წუთად.

ფილმური ღრობ არის რეალური ღრობა და ფილმური ღრობს ჯამივ: ეს ნიშნავს იმას, რომ ხხვაა ფაქტუელი ხელის ღრობ და ხხვა ხევევენცთა, ე.ი. ხელთა დაკავშირების შედეგად შექმნილი ერთობლივი ღრობ.

ფილმური ხელის ღრობ ყოველთვის ემთხვევა რეალურ ღრობს, თუ შევვლილი არ იქნება კართა რაოდენობა გადაღებისას ან ჩვენებისას, ე.ი. თუ არ იქნება გამოყენებული ფაილტუვე ან ფაილტუფერი. ეს ხდება იმიწომ, რომ ფილმური ხელი რეალურ მოვლენას (და ამით ღრობსაც) ახახავს უწყვეტლობით და ამით რეალური ღრობ და ხელის ღრობ ემთხვევა ერთმანეთს.

ფილმური ხევევენების ღრობ კი ყოველთვის უფრო ნაკლებია, ვიდრე რეალური ღრობ. ღრობს ხანგრძლივობის შემცირება ხწორედ მაშინ ხდება, როცა არი ხელი (ან მათი ნაჭრები) ერთმანეთთან დაკავშირდება. ამგვარად,

ფილმური ღრმ არის რეალური ღრმბა(ხელი) და ფილმური ღრმბ(ხევეენ-
ცი, მთელი ფილმი) ჯამი, ვინაიდან იხ ცალკეულ ხელეში რეალურ,
ხოლ ხევეენცეში(და ამით მთელ კინოხურამში) ფილმურ, ე.ი. შემო-
ვლემულ ღრმბ გვარევენებს. ამ გზით, მაგალითად, შეუძლია ერთი ალა-
მიანის მთელი ცხოვრების ხანგრძლივობა, ვთქვათ, 80 წელიწადი, გვა-
რევენს ორ ხაათში. მაგრამ ეს ორხაათიანი ფილმური ღრმ არის ჯამი
80 წელიწადის ცალკეული ღრმბ რეალური მონაკვეთებისა(ხელეში) და
და მათი ფილმური დაკავშირებისა(ხევეენცეში). ამგვარად, ფილმური
ღრმ - ერთი მხრივ - არის რეალური ღრმბ აღქვაფური ღრმ(ხელეში),
ხოლ - მეორე მხრივ - რეალური ღრმბ "შეკვეცა"(ხელეშის დაკავში-
რება), და ამ "ორი ღრმბ" ჯამია ფილმური ღრმ.

გახანგრძლივებული ღრმ ფილმური ღრმბ ერთერთი ხახეა: ვთქვათ, ~~ს~~
ერთი კაცი ფიქრობს მის ბავშვობაზე; "გაფიქრება" კი ხელეა იხეთი
ხინწრაფითა და იხეთი ხინხარფით, რომ ერთ ხეკუნდში გაფიქრებული
მოვლენის აღწერა(ხურათოვანი ახახვავ კი) იმავე კაცისაგან გაცი-
ლებით მეფ ღრმბ მოითხოვს. ამგვარად, კაცისაგან ერთ წამში გაფი-
ქრებული ამბავი ხურათოვნად გამოვხახოთ, უღაოა, გაცილებით მეფ
ღრმბ მოითხოვს. აქ ერთმანეთზე გავლენახ ახლენს გაფიქრების ღრმ,
გაფიქრებული მოვლენის ღრმ და გაფიქრებული ღრმბ ფილმური ახახვის
ღრმ: დაუშვათ, "გაფიქრების ღრმა" ერთი ხეკუნდი; ამ ერთ ხეკუნდ-
ში აღამიანის შეუძლია ერთი მოვლენის გაფიქრება, რომლის ხანგრძ-
ლივობა(მიუხედავათ იმისა ეყრდნობა იხ განდელი თუ წარმოდგენით
მოვლენახ) გაცილებით მეფ ღრმბ მოითხოვს, თუ ჩვენ მახ უწყვეტობ-
ით ავხახავთ; ვთქვათ, აღამიანმა გაიფიქრა(მოიგონა) 100 მეფრზე
რბენა ხფადიონზე, რომლის უწყვეტი ახახავისათვის(ხფარფიდან ფინი-
შამდე), ხელ ცოფა 10 ხეკუნდია ხაჭირაო. მაგრამ ფილმში ჩვენ შე-
გვიძლია, ხურვილისამებრ, შემკუმშოთ, ვთქვათ, 100 მეფრზე რბენა
ფილმურად ავხახოთ 5 ხეკუნდში; ამ შემთხვევაში ჩვენ ხაქმე გვაქვს
ხამ ღრმბთან: პირველი: "გაფიქრების ღრმ" - ერთი ხეკუნდი, მეორე:
გაფიქრებული მოვლენის ღრმ - 10 ხეკუნდი და, მესამე: გაფიქრებული
მოვლენის ფილმური ახახვის ღრმ - 5 ხეკუნდი, რომელიც - ერთი მხრივ-
"გახანგრძლივებული ღრმა", გაფიქრების ღრმბთან შედარებით, და, მე-
ორე მხრივ - "შეკუმშული ღრმა", გაფიქრებული მოვლენის ღრმბთან შე-
დარებით.

"შეკუმშული ღრმა", ხაერთოდ, ფილმური ღრმა, რომელიც, თავის მხრივ,
რეალური ღრმბ აღქვაფური ფილმური ახახვისა(ხელი) და ღრმბ ფილ-
მური შეკვეციხ(რომელიც ხელეა ხელიდან ხელზე მკვეთრი გადახვი-
ხახ(ჭრა), ან აზნელემა-ღაზნელემა-გაღაზნელეშისახ) ჯამია. ღრმზე
"გაღაზნელემა" ღრმბ შეკუმშვის ფილმური ხერხია: ჩვენ შეგვიძლია,
მაგალითად, ვაშლის ხის კვირფის გამლა, აყვავება, დაჭკნობა, ნა-

ყოფის გამოღება, დამწიფება, -პროცესი, რომელიც, ვქვამთ, ექვსი თავი გრძელდება, - ფილმურად, ხურათოვანა^ა ათ თუ ოც ხეკუნდში ავხახათ. ამ-გვარად, მოვლენის რეალურ დროზე ფილმური "გადახეობით" ხდება რეალური დროს შეკუმშვა და მოვლენა, რომელიც ხინამდვილეში ექვს თავში ხდება, ფილმში ვნახულობთ ათ თუ ოც ხეკუნდში.

"განდგნაფრთხილ"-დამოუკმა-დნობს გამოსახვის თავისებურ ხერხს: ის კუმშავს დროს უწყვეტლად. მაგალითად, თუ 100 მეტრის დიხტანციამზე რბუნა მოიხმობს, ხელ ცოცხა, ათ ხეკუნდს, ცაიჭრადფერიო ჩვენ შეგვიძლია ამ ათი ხეკუნდის შეკუმშვა უწყვეტლად და გამოვხახათ, ვთქვათ, ხუთ ხეკუნდში. ფილმური დროზე "გადახეობითაფ" შეგვიძლია ჩვენ ეს ათ-ხეკუნდლიანი რბუნა ხუთ ხეკუნდში გამოსვახათ, მაგრამ მათ შორის არხებიოთი განხხვავებაა: დროზე ფილმური "გადახეობისახს", როგორც დავინახეთ, ჩვენ რეალური დროს მონაკვეთი(ხელი) დავაკავშირეთ. რეალური დროს მეორე მონაკვეთთან(მეორე ხელი) და დროზე "გადახეობით" ამ ორი ხელის დავაკვირებინ შუა. ცაიჭრადფერიო კი ამ ათ-წუთიანი მოძრაობის(დროს) უწყვეტეი შეკვეცხაა, რის შედეგია ის, რომ მოძრაობა თავის ყოველ ფაზაში არარეალური, არაბუნებრივი, დარქარებულია. ამგვარად, ცაიჭრადფერიო უწყვეტეი დროს შეკუმშვაა, დროზე "გადახეობა" კი რეალური დროს წყვეტილი შეკუმშვაა; ამის გამომ ცაიჭრადფერიო რეალური დროს "არაბუნებრივი", ხოლო დროზე "გადახეობა" "ბუნებრივი" დროს შეკვეცხაა.

დნობს "განდგნაფრთხილ" ფილმური დროს ერთერთი ხახეა: მარხელ კარნე თავის ფილმში - "ხალამის ხეუმარი" - (32^ა) არვენებს დიდ დარბაზს, რომელშიც წყვილები გეკვავენ. უფბათ "აშეშებს" ის გეკვახს, ე.ი. არერებს მოძრაობას და ამით დროს და გამომჟყავს მოგეკვავეთა წყვილებიდან ერთი წყვილი, რომლებიც მოქმედებენ ამ "გაჩერებულ დროში", შემდეგ ისევ ბრუნდებიან ხაგეკვათ დარბაზში თავიანთ ადგილებზე და გეკვა გრძელდება იმ მომენტლიდან(იმ დროდან), როცა "გაშეშდა" მოძრაობა და ამით დრო. აქ დრო "გაჩერებულია"; ახეთი დრო კი რეალობაში არ არხებობს.

"განდგნაფრთხილ"-დამოუკმა-დნობს გახანგრძლივების, "გაწელვის" თავისებურ ხერხს: მაგალითად, იმ დროს, როცა დროს "გაჩერების" დროს ფილმური დრო გახანგრძლივებულია "გაჩერებულ" დროში ახახული მხველიობით, ცაიჭლუჟე რეალურ დროს ახანგრძლივებს უწყვეტლად. თუ, მაგალითად, აღამიანის ხირბილს ხუთი წუთის განმავლობაში გადავიღებთ ცაიჭლუჟეს ხერხით, ვთქვათ, ათ წუთში, მაშინ რეალური დრო(ხუთი წუთი) გადაიქვა ფილმურ დროდ(ათი წუთი), რომელიც, ხინამდვილის დროსთან შედარებით, ორჯერ მეტია. მაგრამ დროს ფილმურ "გაჩერებახა" და ცაიჭლუჟეს დროს ის არხებიოთი განხხვავებაა, რომ პირველი იქმნება დროს "გაჩერებით" ("გაშეშებით" ე.ი. ხურათის მოძრაობის გა-

დროული მოვლენები, თანამიმდევრობით, უნდა განმეორდეს, ხუღ ცოცხა ორ-ჯერ მაინც.

სივრცის მსგავსად, დროსაც ხამი ახვექცია გააჩნია ფილმში: (1) მოქმედების რეალური დრო, (2) მოქმედების ფილმური დრო და (3) ფილმური დროს აღქმის დრო. მოქმედების (მოვლენის) დროა დროს ის მონაკვეთი, რომელშიც ხდება, იშლება მოვლენა. აქ დროზე "გადახეობ-ახ" ან "შეკუმშვახ" არ აქვს აღგოლი; მოქმედება (მოვლენა) მიმდინარეობს, ხდება იხე, როგორც რეალობაში, ხინამდვილეში. მოქმედების ფილმური დრო კი იქმნება დროს ფილმური გამოხახვის ყველა ხერხის მეშვეობით, რის შედეგია იხე, რომ - ხაერთო ჯამში - ფილმური დრო გაცილებით უფრო მოკლეა, ვიდრე რეალური დრო, ვინაიდან ფილმი, ვთქვათ, მოვლენახ, რომელიც რეალობაში 20 აუ 30 წლის განმავლობაში ხდება, ორ თუ ხამ ხაათში გვაჩვენებს. ფილმური დროს აღქმის დრო კი - ერთი მხრივ - ხანგრძლივობით შეეხაძამება მოვლენის ფილმურ დროს, მაგრამ - მეორე მხრივ - კავშირშია იმ დროსთან (დღე-ღამის. ხაათები, წლის დრო), რომელშიც ხდება ფილმური დროს აღქმა; ამდენად, ფილმური დროს აღქმის დრო მაყურებლის გარე და შინა-ათვისებების-უნარიანობაზეა დამოკიდებული. დრო, როგორც განცდა, არ შეიძლება გაიზომოს მხოლოდ ქონომეჭრით ხელში; იხე გამოხახულია პერსპექტივიით იხე, როგორც სივრცე, რომელშიც აღამიანები მოძრაობენ. ამი-ჭომ სივრცე-დროს შემოქმედება ილუზიაა (330). გიორგი შენგულაია, მაგალითად, თავის ფილმში - "ნიკო ფროსმანილილი" -, აწმობა და წარხული ერთმანეთში ჩაქსოვით, ქმნის დრო-სივრცის "ილუზიურ" შეგავლენახ: ნიკო, უკვე მოჭეხილი, მიღის თავის ხოფლიხავენ ფეხით ჭიად, ოდნავად მთავროიან აღგიღე. უფათ გამორჩევა ათიოდე წლის ბიჭი, რომელიც იმავე მიდამოში მირბის. შეჩერდება ერთ მწყემსთან, რომელიც ხალამურზე უკრავს, შემდეგ მეორეხთან... ნიკო შეხვდება მიჭოვებულ ქალს, რომელხაც უკვე ექვხი შვილი ყავს. აქ დრო-სივრცე გადახლართულია ერთმანეთში იხეთი ხიჭაქიგით, რომ იქმნება ახალი, ფილმური დრო-სივრცე, რომელიც "ილუზიაა", ე.ი. რეალურ-არარეალური ა ერთდროულად: აწმყო-წარხული ფილმურ აწმყოშია ახახული.

კაროლი მავი, თავის ფილმში - "ხიყვარული" (331) -, მოხუც ავა-დმყოფ ქალს გვაჩვენებს - ერთი მხრივ - აწმყოში და - მეორე მხრივ - წარხულში: აწმყოში მოქმედებისახ, იგონებს წარხულს (წარხულის ახობიაციური მოგონებები ჩართულია მოქმედებაში ელვისებური ხიხწრაფით). ამ გზით აწმყო-წარხული ორგანიულ კავშირშია ერთმანეთთან და იქმნება დრო-სივრცის ახალი, ფილმური განცდა. ფრანხუა ჭრუფო ამგობს, რომ მან თავის ფილმში - "ხათუთი კანი" - აღმოაჩინა, თუ როგორ შეიძლება "ყალბი დროს" შექმნა: ქალი და კაცი ხვდებიან ერთმანეთს ლიფში, რომლის დაბლიდან მაღლა ახვლა ხინამდვილეში გრძელ-

ღება 15 ხეკუნდი, ფილმში კი ხუთჯერ მეტი.(332). შემდეგ კაცი ჩა-
ლიხ დაბლა ლიფტით, რომელიც გრძელდება ხწორედ 15 ხეკუნდი, ვინაი-
დან ეს ერთ ხელადაა გადაღებული(უწყვეტლად) და ამიტომ ფილმური
ღრო რეალური ღროხ ხანგრძლივობიხაა. ამგვარად, ფრანხუა ფრუფო ახ-
ლენხ ღროხ მანიპულაციახ, ე.ი. "აყალბებხ ღროხ"(333), რაც ფილმური
ღროხ თავიხებურობაა ხაერთოდ. მაგრამ, როგორც გავარკვიეთ, ფილმუ-
რი ღროხ არიხ რეალური ღროხ აღექვაფური ახახვიხა(ხელი) და ღრომე:
"გადახყომიხ"(ხელთა დაკავშირება) ჯამი. რიჯინაღდ ბარკერი, მაგა-
ლითად, თავიხ ფილმში - "მხთალი"(334) - იძლევა მოქმედებიხ რეალუ-
რი და ფილმური ღროხ აღექვაფურ გამოხახვიახ, ე.ი. რეალური ღროხ ემ-
თხვევა ფილმურ ღროხ ცაღკეულ ხექვენცში, რიხ შედეგია იხ, რომ ამ-
გვარი ხექვენცში, თითქოხ, ხელოვნურადაა გავვიადებული. აქ რეჯი-
ხორი არ იყენებხ ღროხა და ხივრციხ ფილმური გარდაქმნიხ ხაშუაღე-
ბებხ. დ.უ.გრიფითი კი თავიხ ფილმში - "ხორბლეულიხ ხკეკულანცები"
(335) - არღვევხ მანამღე ფილმში გაბაყოენებულ, თხრობ-
იხ ხწორხაშოვიან წეხხ, კუმბავხ მოქმედებახ რადიკალურად და ამით
ავავშირებხ ერთმანეთთან მოკლე ხეღებხა და ხექვენცებხ, რიხ შედე-
გად იქმნება ხივრციხა და ღროხ ფილმური(გარდაქმნილი) ახახვია.
"ხორბლეულიხ ხკეკულანცები" იმითადეა ხაყურადღებო, რომ მახში გრი-
ფითმა შექმნა (ღლებ, შეიძლება, მოძველებული, მაგრამ იმ ღროხ შთა-
მაგონებელი) მოქმედებიხ პარადლეულია, ერთღროულია: დამძეული ხა-
ღიხ ცლიღობენ პურიხ ყიღვახ მალაშიამი, მაგრამ პური გამოღეულია.
გაღაზნეღება. ხორბლეულით მოვაჭრე ხკეკულანცები ქეიფობენ, რომე-
ღთა მაგიღა დაყოფიღულია ხახმღ-ხაჭმელით.

ფილმური ღროხ უწყვეტობა(კონცინუიციეცი) ხხვაა, ვიღრე ღროხ
რეალური ახახვი, ან ღრომე "უცბათ გადახყომა". მაგალითად, თუ ფი-
ლმში ვარქვენებხ გზიხ ყვეღა ფაზახ, რომელიც უნდა გაიაროხ ვაყმა,
ხანამ იხ მივა თავიხ ხაყვარელ ქალიშვიღთან(ზინიღან გამოხვღა, კი-
ბებე ჩახვღა, ხახლიღან გამოხვღა, ქურბში ხვღა, ქალიშვიღიხ ხახ-
ღში შეხვღა, კიბებე ახვღა, ზინამი შეხვღა), თუ მოქმედებიხ ეს
ფაზები არხებითი არ არიხ, მაყურებელხ დანიპრობხ მოწყენიღობა, ვი-
ნაიღან არაარხებითი ღრო(ღა ხივრციე) გამოყოვებული არ არიხ. მაგ-
რამ - მეორე მხრივ - თუ ერთ ხელში ვარქვენებთ ვაყიხ თავიხ ზინი-
ღან გამოხვღახ, ხოლო მეორე ხელში ქალიშვიღიხ ზინამი მიხ შეხვ-
ღახ, მაშინ ღრომე(ღა ხივრციებე) "გადახყომა" იძენად ხწრაფია, რომ
იხ, შეიძლება, გაუგებარიც გახღებხ. პირველ შემთხვევაში "ბევრი"
იყო ნარქვენები, მეორეში კი - "ცოფა". და ხწორედ იხაა ფილმური ღროხ
უწყვეტობა, რომელიც, ხაღღახ, ამ ორ უკიღურეხიბახ შორიხ მღებარე-
ობხ.(336). "არაარხებითიხ გამოყოვება შეხაძლებელი ხღება: ვაუზა-
ღურ დამკვიღებუღებიოთა და ახიციახვიური შერწყმიოთ, რომიხ ღროხ ღრო,

რომელშიც მოვლენის არაფერი არხეობითი არ ხდება, გამოყოფებუღია და ამით ღრო გარდაღახუღია. ამგვარად, ღრო გამოსახუღია, როგორც ღროს გრძნობა და მადყურებღიღ ხეღ განიღღის მახ"(337). თუ აღამიანი ნანაფრ ხფუმარხ ეღღღება, ღრო გადის უფრო ნეღა და იხ გრძნობხ ღროხღინეღახ უფრო გახანგრძღიღეღუღღ, ვიღრე იმ ღროს, როფა იხ მის ნანაფრ ხფუმართანაა და აღფროთღანეღა მახ ხაკმარის ღროს არ"ადღეღხ". აქ ვი ღროს გრძნობა, არც პირვეღახა და არც მეორე ზემთხვეღახში, არ ზეღახაღამეღა რეაღურ ღროს.

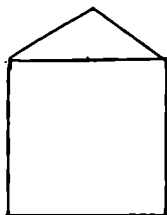
კინოსურათის(ოზიექფურად გახანგომი)ღრო ვი არის იხ ღრო, როფა ხღეღა მისი გაღუქეღა ეკრანზე. ჩვეუღღებრივად, ფიღმის ჩვენღმის ღრო(ვთქვათ, სოიი: წაათი) გაციღღებით უფრო ნაკღღბია, ვიღრე იმავე ფიღმში ახახუღი ღრო(ვთქვათ, ერთი წეღი). რეაღური ღროს ფიღმური ზეკუემღვა, გარდაღახვა(ხაათის იხრის გაღაწეღით, ვაღენღარის გაღაფურეღით, ხანთღღის ღაწეღით, ხაფურფღის თანღღათანობით გავხეღით თუ ხხვა ოფფიკურ-ხიმბოღიღური ხერხეღით) იხევე ზეხადღღეღღია ფიღმში, როგორც რეაღური ღროს გახანგრძღიღეღა. ღ.უ. გრიფითი თაღვის ფიღმში -"ერთი ერის ღაღაღღეღა" -, მაგალითად, გვარევენეღხ ჯაღათის ნაჯახხ, აწეუღხ ზაერში, და ვამერა, ამ ღროს, გვარევენეღხ მოკღღე-მოკღღე ხხვა ვაღრეღხ; და მადყურებღიღ"ივიწყეღხ", რომ ხიკვღიღოღ ღახეღის უკანახვეღი წამიერი მხვეღღობა გახანგრძღიღეღუღღი, გაწეღიღია.(338). ამგვარად, ფიღმური ღრო ხეღოვენური, გრძნობიერეღბითი, მხაფურუღი ღროა, რომეღღიღ იქმნეღა რეაღური ღროს ფიღმური გარღამნიოღ.

3-ფიღმური-ხურაღღიღ-ღა-ხმის-ხივრეღიღ(ღა-ღრღღ)-მეფად რთუღი ურთიერთობაღ უნღა გავარკვიოთ ფიღმური ხივრეღიღა და ღროს განხანგღღრი-ხახ, მიუხეღავათ იმიხა, რომ ხმის ფუნქეღია ფიღმში ჯერ კიღღეღ არ გაგვირკვეღია. ჩვენ უკვე გავარკვიოთ ხივრეღიღა და ღროს გამოსახვა ფიღმურ რეაღურ(ხეღი), ზეკუემღუღ(ხეღღის ღავავშირეღა) ღროში, და ხივრეღზე "გაღახფომა", ახღა ზევეღოთ კინოსურათში გამოსახუღი, აღბეჭღიღი ოზიექფის ხურათიღა და ხმის ხივრეღიღა და ღროს რაობახ.

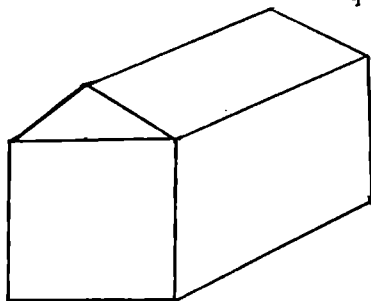
ა)ფიღმური-ხურაღღიღ-ხივრეღიღ-იმიღ განხხვაღღეღა რეაღური ხივრეღიღა-გან, რომ იხ რეაღოღის(ოთხგანგომიღღბიანი ხივრეღის) კოპიოა, პირია. რეაღობაში ვი ჩვენ არა მარფო ვუყურეღთ ხივრეღის იმ ნაწიღღ, რომღღის ზეხეღღვა ჩვენ გვხურხ, არამეღ ამ ხივრეღში ვართ. ეხ ნიშნავხ იმახ, რომ ჩვენ ხივრეღში ვართ ყოვეღმხრივ - 360 გრადუღით, და იმ ღროსაღ ვი, როფა ჩვენ ერთი მიმართუღეღბით ვიყურეღბით, ჩვენი მხეღღეღღიღიღ-გარე ხივრეღეღ მინეღ "ვგრძნობთ". ეკრანზე გაღუქეღუღი ხივრეღეღ ვი არის არა მარფო გაღაღღეღუღი ხივრეღის ამონაჭერი(იმ ღროსაღ ვი, როფა იხ შორი ხეღითაა გაღაღღეღუღი), არამეღ ამ ფიღმური ხივრეღის ეკრანზე გაღუქეღა ხღეღა "ხხვა ხივრეღეღი" კინოთეფრში თუ

ლია კინოთეატრში, გარეთ. ამ დროს კი კინომაყურებელი ზის ხაზაფხულ კინოთეატრში(ლია ხივრცე) ან ხაზამთრო კინოთეატრში(დახურული ხივრცე) და უყურებს "ხხვა" ხივრცეს, რომელიც გაშუქებულია კინოეკრანზე. ამგვარად, კინოეკრანზე რომ (უქენიკურად) შეხამდებელი იყოსრეალური(ხამგანზომილებულია-ოთხგანზომილებიანი) ხივრცის აღქვაფური გამოსახვა, მაშინაც კი ხხვა რეალური ხივრცე და ფილმური ხივრცე(ეკრანზე) და კინოთეატრის ხივრცე. ფილმური ხივრცე ხელოვნური, გარდაქმნილი, იხევექმნილი ხივრცეა, რომელიც, მეფნაკვებად, ხფილიზებულია."ფილმი ხინამდვილეს აშენებს ახლად თავისი გამოსახვის ხერხებით, რომ მათგან ახალი ხინამდვილე შექმნას, რომელიც მხოლოდდამხოლოდ მიხია".(339).

ფილმმა, ამშობს ღო ღუვა, უნდა განახორციელოს ღონარღო და ვინჩის აზრი:"მიადწიოს მესამე განზომილების შექმნას, მიუხედავად იმისა, რომ ორი განზომილება გააჩნია"(340). მაგალითად, თუ ჩვენ ხახლის ხურათს გადავიღებთ ზუსტად ფახალიდან იხე, რომ მარცხენა თუ მარჯვენა კედელი ხრულიადაც არ მოჩანს, მაშინ ეხ ფილმური ხურათი იქნება პრფყელი(ხურათი 1); მაგრამ თუ იმავე ხახლს გადავიღებთ გვერდიდან,ვთქვათ, მარჯვენა მხრიდან, მაშინ ჩვენ მივიღებთ ხახლის პერპექტივულ ხურათს,ე.ი. ნათელი გახლება ხახლის ხამი განზომილება(ხურათი 2). ფიგურები რომ ფონიდან გამომყოს და



ხურათი 1.



ხურათი 2.(341)

ამით შექმნა ხირღმე, ხაჭირთა მათი უკანიდან განათება; ფერად ფილმში კი ფიგურების უკანიდან გაშუქებაც არ არის ხაჭირთ, ვინაიდან ფერი თვითონ ამორებს მათ ერთმანეთისაგან.(342). ამგვარად, ფილმში,ე.ი. ფილმის კადრში,ხურათში ხივრცე იქმნება ხელოვნურად, რომლის მესამე განზომილება მოჩვენებითია,ე.ი.გადახადლები ობიექტების განლაგების,განათების,ხეღისა და ჩვენი წარმოდგენითი უნარიანობის(გამოხდილები) ჯამია. თვით კინოთეატრში კი ჩვენ ვართ(ვზივართ) რეალურ ხივრცეში(კინოთეატრი) და ვუყურებთ ფილმურ(ხელოვნურ) ხივრცეს ეკრანზე, და ამ დროს ჩვენ მაშინაც კი ვერ ვივიწყებთ,მთლიანად,ჩვენს რეალურ ხივრცეს(კინოთეატრი),როცა ფილმური ხივრცე(და მოქმედება) გვიპყრობს.

ბ) ფილმებში ხმის ხედვები კი არხებითად განხილავდება ფილმური ხუროთის ხივრცისაგან, რითაც აიხსნება ფილმური გამოსახვის ამ ორი ელემენტის პრობლემატურობა.

ხმა (მეფილმების ენა, მუხიკა, ხმაური), როგორც ეს გავარკვე იე ჩემს "რადიომეფილმებში", არის მხოლოდსმენადობა. ხმის მიხმენა ჯამისა მოცემული ხმის რაობისა და იმ ხივრცისა, რომელშიც იხაყდრდება. ერთიდაიგივე ხანიათისა და ხიძლიერის ხმა ხხვაგვარად იხმის პაფარა ოთახში, ღიდ ოთახში, ფიად მინდორში თუ ფყეში, რის შელეგად ჩვენ, ხულ ცოფა, დაახლოებით გვეხმის ხმის ყლერადობაში იხ ხივრცეც, ხადაც იხ აყლერდა თუ ყლერხ, იმ დროხაც კი, როფა ჩვენ იმ ხივრცეც, რომელშიც ხმა ყლერხ, ვერ ვხელავთ. რადიოში ხუროთისა და ხმის კონფრონფაციას, ხაერთოდ, არ აქვხ ადგილი, ვინაიდან რადიო მხოლოდსმენადობაა; ყოველგვარი შეხახლოვობა მიხთვის დახშულია. მაგრამ ფილმი, არხებითად, მხოლოდ შეხახლოვობა, მხოლოდ მოძრავის ხურათობა, რომელხაც, როგორც ქვეცნება, შეეხიხხლხორფა ხმა (მეფილმების ხიფყვა, მუხიკა, ხმაური). ფილმური ხურათისა და ფილმური ხმის შეხიხხლხორფება ხწორედ იმიოთა გართულეშული, რომ პირველი მხოლოდ ოფიკური, ხლო მეორე მხოლოდ აკუხფიკური გამოსახება.

ფილმური ხმა იქმნება რეალურ (ან ელექტრონულ) ხმისაგან. რეალური ხმა კი ჯერ უნდა აყლერდეს ხივრცეში, რომ მოხახმენი გახდეს. აყლერებული ხმის გადადება ფილმში ხდება რადიოური წეხით: მიხი ფიქხირება ხდება ფირში მაგნეფური ან ხინათლის აღნუხხვის წეხით. მაგრამ, მიუხელავათ იმიხა რომ ფილმური და რადიოური ხმის შექმნა ერთნაირი (ფექნიკური) ხურხით ხდება, რადიოური ხმა არხებითად განხხვაავდება ფილმურ ხმისაგან, პირველ ყოვლისა, ხივრცეცნობის მხრივ, რაც ხქემაფურად ახე შეიძლება გამოიხახხს:

მინდფილმებში, როფა იხ აყლერდება ხმის გადახალეშ ხფულიაში თუ გარეთ, ხამგანშომილევიანია, როგორც ფილმში, იხე რადიოში. როფა იგივე ხმა აყლერდება მაყურებელთა დარბაშში (კინოთეატრი) თუ ოთახში (რადიომილევი), ხამგანშომილევიანი ხმა ხდება ოთხგანშომილევიანი, ვინაიდან კინოთეატრის თუ ოთახის აკუხფიკა ახალ "განშომილევახ" მაფეხხ მახ. აქამდე, მიუხელავათ ფექნიკური ხხვაობიხა (რადიოგადამიფევი ხადგური, კინოაპარაფი), ფილმური და რადიოური ხმის ხივრცეცნობა ერთნაირია, ე. ი. ოთხგანშომილევიანია. მაგრამ რადიოური ხმა რომ ცნებად იქეცხ, ამიხათვის ხაჭირთა ეს ოთხგანშომილევიანი ხმა ცნებად, ე. ი. ხივრცეცნოან წარმოლევენად იქეცხ ადამიანის გონში, და ამდენად, როფა რადიოური ხმა ცნებად იქეცვა მხმენელის გონში, იხ უკვე ხუთგანშომილევიანი ხმაა. ფილმში (კინოთეატრში) კი ადამიანხ (მაყურებელ-მხმენელხ) აღარ ეხაჭირდება ფილმური ოთხ-

ოდ რადიოში იქნა გამოყენებული(343). "თავთანშერწყმულ ხვერაოფონიის" გარკვევაზე კი შევეცდებით ფილმიხა და რადიოპიეხის ურთიერთ-დამოკიდებულებების გარკვევიხას.

ფილმური ხურათიხა და ხმის ხივრცოვანი ურთიერთობა, როგორც გავარკვიეთ, წინააღმდეგობითიხა: ორ-ხამგანშომიღებოიანი ხურათიხ ჩვენიებოხას ეკრანზე, იხმის ოთხ-,ან ხუთგანშომიღებოიანი ხმა; და მიუხედავთ ამგვარი ხივრცოვანი შეუთავხებლობიხა, კინომაყურებელი-მხმენელი ხურათოვან-ხმოვან გამოხახვას ერთობლივობათ შეიგრძნობხ. წარმოიღვინეთ, როგა,მაგალითად, კინოეკრანზე მოხჩანხ წყალქვეშა ნავი, რომელიც ფორპელხ იხვრიხ, ფორპელხ შხუილი წყალქვეშ კინო-თეატრში(ხვერაოფონიხ) იხმის მაყურებლის ზურგიდან(უკანიიდან), და მიუხედავთ იმიხა, რომ ხეღვა და ხმენა მაყურებლიხა "გარებულია" (ხურათი წინიიდან - ხმა უკანიიდან), იხ მაინც უკავშირებხ ხმას ხურათხ და შეიგრძნობხ როგორც ერთ მთლიან გამოხახვას. ამგვარად ხურათი(ფილმური მოძრავი ხურათი) იპყრობხ ხმას მაშინც კი, როგა იხ მაყურებლის ზურგიდან იხმის. ეხ კი აიხხნეგა იმი, რომ ფილმური ხმა ფილმური ხურათიხ ქვეცნეგაა, და ამღენად მაყურებელი ყველაფერი, რაც ფილმურ-ხურათოვან გამოხახვასთანაა დაკავშირებული - რომელი მხრიდანაც არ უნდა იხმოღეხ იხ - მიხ "დამაჯგბად", შემადგენელ ნაწილად განიღლიხ, ვინაიიდან აღამიანიხ ერთღროული შეგრძნეგა ერთობლივიი, ერთი მთლიანობაა. ამი, აიხხნეგა იხ ფაქცი, რომ კინომაყურებელი არა მარჯო ხურათიხა და ხმის ხხვადახხვავარ ხივრცოვანობახ, არამედ მათხ ხხვადახხვა ღროხაც აკავშირებხ ერთმანეთთან და ერთ მთლიანობად განიღლიხ. მაგალითად, აღამიანი მოგვიოთხრობხ:"ამ ხახლში ვეხოვრობლი მე ათი წლიხ წინაო..." ეხ ნიშნავხ იმას, რომ იხ დავარაკობხ "აწმყოში" "წარხულ ამავხ". ეხ ხმა შეიძლეგა დაკავშირღეხ"ამ ხახლიხ"ხურათთან "აწმყოში" ან "წარხულში". აწმყოში გვეხმის ამ აღამიანიხ ხმა:"ამ ხახლში ვეხოვრობლი მე ათი წლიხ წინაო",და ვხედავთ ამ ხახლიხაც აწმყოში, რომლიხ წინ, ვთქვათ, მოხჩანხ ეხ აღამიანი. ამ ღროხ, ხმა არიხ აწმყო, მომხდარი ამავი ათი წლიხ, ხოლო ხახლიხა და ვაგიხ ხურათი აწმყო. ხხვა ხიჯყვივით: ამ შემოხვევაში წარხული ამავი ახახულია აწმყო ხურათიო და ხმიო. მეორე მაგალითი: იხმის ხმა -"ამ ხახლში ვეხოვრობლი მე ათი წლიხ წინაო"(აწმყო) და მოხჩანხ ხახლი,რომლიხ წინ ახახულია ეხ ვაგი(წარხული). აქ აწმყო ხმის ღროხ მოხჩანხ ათი წლიხ წინანღელი ხახლიხა და ვაგიხ ხურათი. მაგრამ ორივე ამ შემოხვევაში მაყურებელი გარდალახავხ ხოღმე ხივღლიხა და ღროხი ხხვაობახ, და გამოხახვას შეიგრძნობხ ერთობლივად, ერთ მთლიანობად; გამოხახვიხ გენჯრში კი იხეუ რჩეგა ხურათი, რომლიხ შემადგენელ ნაწილგბად გვევიღინეგა ხიჯყვა, მუხიკა თუ ხმაური.

ხივრცისა და ღრობ პრობლემა ფილმში, როგორც დავინახეთ, მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, რომელთა დამთხვევის თუ "შეჯახების" შოგირითი მომენტები თუ ხერხები ახე გამოიყურება:

1. ფილმური ხივრცე და ღრობ "ოთხგანზომილებიანი" ერთობაა.

2. ფილმური ხივრცე არის ხელოვნური ხივრცე. ხაერთო, ხაშუალო, ახლო, ღილი, ღეჭაღური ხელი არის მხოლოდ "ამონაჭერი" რეალური უსახურლო ხივრცისა. ამგვარად რეალურ ხივრცეს ფილმი დაშლის ხოლმე შემადგენელ ნაწილებად და შემდეგ ქმნის თავის საკუთარ ფილმურ ხივრცეს, რომელიც იხევექმნილი, ხელოვნური ხივრცეა.

3. ფილმს შეუძლია, მაკრო- და მიკროფილმური გადაღების ხერხებით, ხივრცის "გაუქმება". მაგალითად, ფელეობიექცივით ან მიკროსკოპიული ობიექცივით გადაღებული ხურათის დანახვისას, მაყურებელს არ შეუძლია არც რეალური ხიშორისა და არც რეალური სიახლოვის შეგრძნობა.

4. ფილმს შეუძლია ხივრცესა და ღრობზე "გადახეცომა", ფილმური ბნელეში-სა და მონწყაყის ხერხებით.

5. ფილმური ხივრცე და ღრობ რეალური და ფილმური ხივრცისა და ღრობ ჯამია; ეს ნიშნავს იმას, რომ ყოველი ხელი რეალური ხივრცისა და ღრობ უწყვეტად ახახვაა, ხოლო ხივრცესა და ღრობზე გადახეცომა ხდება იქ, ხადაც ორი ხელი დაკავშირებულია ერთმანეთთან ბნელეებით ან მონწყაყით.

6. ფილმური ხივრცისა და ღრობ შეგრძნობა არხებითად განხხვაველება რეალური ხივრცისა და ღრობ შეგრძნობისაგან. მაგალითად, თუ ჩვენ ერთი ხახლის ხაერთო ხელს გადავიღებთ ობილისში, ხხვა ხახლის ერთ ოთახხ, ვთქვათ, ქუთაისში, ხოლო ხხვა ხახლის კიბებს ხელს ხოხუმში, და დავამონწყაყებთ ერთმანეთთან, მკვეთრი ჭრით, დიხწყანცია და ამით ხივრცე-ღრობ ხრულიად იკარგება და ჩვენ ვხედავთ ეკრანზე ხახლს-ოთახხ-კიბებს ერთმანეთთან: ხელოვნური ხივრცე-ღრობ-დიხწყანცია, რომელიც ჩვენ შექქმენით, უკვე კი არ არის ხახლი ობილისში, ოთახი ქუთაისში და კიბე ხოხუმში, არამედ ერთი ხახლი მოცემულ-შექმნილ ხივრცესა და ღრობში. ეს ფილმური ხივრცისა და ღრობ გრძნობა, უდალთა, არხეგითად განხხვაველება იმავე ხახლის, ოთახის, კიბის რეალურ შეგრძნობისაგან.

7. ფილმს შეუძლია ხივრცის ნაწილით მთელის ხივრცის შეგრძნობის შექმნა: ხელის ღილი ხელი ეხმის მაყურებელს იხე, რომ იხ ეკუთვნის აღამიანხს, მიუხედავთ იმისა, რომ იხ "მთელ" აღამიანხ ვერ ხედავხ. აქ ხივრცის ნაწილით ხდება მთელის შეგრძნობა.

8. ფილმს შეუძლია ხივრცის "ობიექტიური" და "ხუბიექტიური" ახახვა: პირველია ხივრცის "ნეიჭრალური კუთხიდან" ახახვა, რომლის ღრობ გადახალეები და გადაღებული ხივრცე, ე.ი. რეალური და ფილმური ხივრცე ერთმანეთის "მხგავხია"; ხხვა ხიწყვეტით: რეალური ხახლი რეალური ხახ-

ლის შთაბეჭდილებას ჭოვებში ფილმშიც. ხივრცის ხუბიექტური ახახვი-
ხახვი კი ფილმი გვარჯვენებს იმავე ხახლს მოქმედი პირის მხედველო-
ბის კუთხიდან, რომლის დროს ეს ხახლი შეიძლება ახახულ იქნას გა-
ზუნდოვანებულად, უხირომასხიროდ, ქვემოდან, ზემოდან თუ ფრცვლი-
ლი. და, ვინაიდან არა მარტო მოქმედი პირი, არამედ თვით რეჟისორ-
იც ხივრცეს, "ოპიექტური" ახახვის დროსაც, ხუბიექტურად ხელავს, ამ-
დენად ხივრცის ფილმური "ოპიექტური" და "ხუბიექტური" ახახვა შელა-
რებითი ცნებებია.

9. ხივრცის სიმბოლური ახახვა ფილმში შეხამებულია "მთელის" ნაწი-
ლით: გიხსი ფანჯარაზე ქმნის ხაპაფიროს (ხივრცის) შთაბეჭდილებას,
ხახლმწიფო ალამი ხახლმწიფოს (ხივრცის) რაობის შთაბეჭდილებას,
ოთახი - ხახლის ან შენობის შთაბეჭდილებას. ხივრცის სიმბოლური
ახახვის წინაპირობაა ის, რომ მაყურებელი უნდა იცნობდეს "მთელის"
იმ ნაწილს, რომელსაც ენიჭება სიმბოლური მნიშვნელობა.

10. ფილმური ხურათის ხივრცის (ორ-ხამ-განზომილებიანი ხივრცე) და
ფილმური ხმის ხივრცის (მონოფონია: ოთხგანზომილებიანი ხმა; ხყერე-
ოფონია: ხუთგანზომილებიანი ხმა) ხხვადახხვავობას კინომაყურებელი
შეიგრძნობს როგორც ერთ მთლიანობას, ვინაიდან ფილმური ხმა ფილმუ-
რი ხურათის ქვეცნებაა.

ამგვარად "კინოხედოვნება არის ერთადერთი ხედოვნება, რომელიც
იძლევა დროსა და ხივრცის დაპყრობის ხამუალებას" (344). ერთ პოფრე-
ჭზე, მაგალითად, ვხედავთ მამაკავს, როცა ის იყო რვა წლის ახაკში,
მეორეზე - თუხმეჭი წლის ახაკში, მესამეზე - ოცი წლის ახაკში,
მეოთხეზე - ოცდაათი წლის ახაკში და ა.შ., "უხაა ნამდვილი ნაწილე-
ბი იმიხა, რაც ის იყო; ხამგანზომილებიანი წარმოდგენა მიხი ოთხ-
განზომილებიანი ყოფიერებისა" (345). ფილმს შეუძლია მოვლენები ახა-
ხოს დროს (და ამით ხივრცის) ყოველი შეხამებული რიგით, რომლის
დროს ის ხაზს უხვამს დროთა უფაბელ გვალებადობას. ფილმი ახახავს
წარხულებსა და მომავალს იხე, თითქმის ეს ხედობებს აწმყოში. "მეკით-
ხებიან, ამგვარად აღენ რგზ-გრეც - რა ხანგრძლივობისაა 'მარიენგა-
ლის' მოქმელება? ორი წელიწადი? ერთი? ორი თვე? ხამი დღე? მე ვუ-
პახუხე: არა. ერთი ხაათი და 32 წუთი. ფილმის ხანგრძლივობა. 'მა-
რიენგალის' მოქმელება არ არხებობს მიხი ოხრობის გარეშე" (346).
და მართლაც, "რეალური დრო კინოფილმში! უკანახკნელი წელი მარიენგა-
ლში" მძიმე დაწოლის ქვეშაა და უახლოვდება მიხ ამოხხნახს. ქალი
იგავს დროს:

ქალი: არა, არა, ყველაფერი, რახაც გოხოვ, არის ის, რომ ცოფა მოი-
ცადე. მომავალ წელს, აქ, რამდენიმე დღე, ამავე დროს... და მე მო-
ვად შენთან, ხადაც გხურს.

კაცი: რაფომ ამ დრომდე ცდა?

ქალი: გთხოვ. მეც ხომ უნდა ვიცადო. ერთი წელიწადი არ არის დიდი დრო.

ვახე: (თავაზიანად) არა... ჩემთვის ეს არაფერია" (347).

"კინემატოგრაფიული დრო არის რეალური დროს აზროვანი ორგანიზაცია. ის აგებული უნდა იქნას ქრონოლოგიის ხაწყიხებზე. ფილმს შეუძლია თავისებურად გამოავლინოს დროთა ურთიერთობა; დროს შეკუმშვა და გაფართოება არის ჩვენი გამოცდილების ახვეჭილები... ფილმი ქმნის დროს დაძაბულობას და ძალას რეალობისაგან. მას არ შეუძლია: გაჰქრეს უდროო ხიჭმარში. კინემატოგრაფიული დრო არ არის უხახელურო ხაათი" (348).

დროს გარდაღახვაში ვი უნდა გავიგოთ განსახიერება, რომლის დროს "ორ ხურათს შორის გახული დრო გარდაიღახება" (349). ეს გარდაღახული დრო შეიძლება განვლიდ იქნეს როგორც დროს გრძნობა, რომელიც არხებობს ობიექტურად და ეხება მოვლენაში მომქმედ ხახეობებს, ან ის ხუბიექტურია და მიმღები იგრძნობს, ანდა ის შეიძლება იყოს დროს იღუზია. დროს გრძნობა უგულვებელჰყოფს გნებით განხაზღვრას, ვინაიდან ეხას დროს ხანგრძლივობის გრძნობა. დროს გრძნობა ვი შედარებოთა: თუ აღამიანს მისი მეგობრის მოხალღნელი ვიზიფი ახარებს, მას დრო 'გაუთავებელი, "გაჩერებელი" ეჩვენება. რამდენად უფრო დიღხანს გრძელდება ეს ღოღინი, იმდენად უფრო ნერვიული ხდება ის, და ახეთი აღამიანის თვალთვალისას მაყურებელიც განიღღის მოუთმენლობის გრძნობას. ხწრაფი მუშაობისას ან დიდი ბედნიერებისას ვი დრო გაღის უგზად (350).

გხოვრებაში შეუძლებელია ხივრგება და დროზე გადახტომა. ყოველი გამოცდილება ან მისი შემადგენელი რგოლი ჩამოყალიბებულია მეთვალყურის ხივრგოვან და დროს უწყვეტობაში. თუ, მაგალითად, ერთი აღამიანი უყურებს ორი აღამიანის ხაუბარს, ვთქვათ, 15 მეტრის დაშორებით, მას არ შეუძლია ეს დაშორება შეგვალბს უგზად; ის რომ ათი მეტრით დაუახლოვდეს მოხაუბრებს, მან უნდა გაიაროს ეს ათი მეტრი ხივრგეში და დროში, რომ დაუახლოვდეს მათ ხუთ მეტრზე. ფილმი ვი, ხურვიღისამებრ, "აუქმებს" დროსა და ხივრგეს მოვლენებს ან მოვლენების შემადგენელ ნაწილებს შორის და ქმნის "იხევექმნილ" ხივრგება და დროს, ე.ი. ფილმურ ხივრგება და დროს. (351). ამგვარად, ხივრგე და დრო ფილმში, - მიუხედავთ იმისა, რომ მოვლენის დრო და ხივრგე, მოვლენის ფილმური დრო და ხივრგე, ფილმური მოვლენის აღქმნის დრო და ხივრგე არხებოთად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, - ერთი მთღიანობას, ვინაიდან კინომაყურებელი იხევექმნილ ფილმურ რეაღობას, თავისი გამოცდილებისა და გოღნის შეხაზამისად, განიღღის რეაღობის (მხატვრულ) ახახვად. თვით ფილმი ვი დამოუვიღებელია ხივრგისა და დროსაგან, ე.ი. თვითონ ქმნის თავის ხივრგე-დროს.

III. ფრედი-ლანგმა

=====

"პირველითგან იყო ხიწყუა, და ხიწყუა იგი იყო ღმრთობა თანა, და ღმერთი იყო ხიწყუა იგი"(352). ი.ვ.გოეთე ვი ამბობს:

"წერია: 'პირველითგან იყო ხიწყუა!'

"Geschrieben steht: Im Anfang war das W o r t!"

უკვე აქ შემშება ენა! ვინ მომგებს შიძვბ?

Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?

არ შემიძლია ახე ღიღათ ღავაფახო ხიწყუვა,

Ich kann das W o r t so hoch unmöglich schätzen,

ხხვაგვარად უნდა ვთარგმნი ეხ,

Ich muß es anders übersetzen,

თუ ჩემი გონი ხრუნთათელია.

Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.

წერია: პირველითგან იყო ხიწყუა.

Geschrieben steht: Im Anfang war der S i n n .

ღაუფიქრლი პირველ ხერიქონხ ვარგად,

Bedenke wohl die erste Zeile,

რომ ვალამმა არ იჩქარბ!

Daß deine Feder sich nicht übereile!

არის ხიწყუა, რომელიც ყველაფერს აკეთებს და ქმნის?

Ist es der S i n n , der alles wirkt und schafft?

უნდა იყოს დაწერილი: პირველითგან იყო მძღვა!

Es sollte stehn: Im Anfang war die K r a f t!

მაგრამ როგა ამახ ვწერხ,

Doch auch indem ich dieses niederschreibe,

უკვე რაღაც მაფრთხილებს არ შევწერღე ამაზე.

Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.

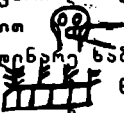
მეხმარება გონი! უფბად მეხახება რჩევა

Mir hilft der Geist! auf einmal seh ich Rat

ღა მშვიღათ მწერ: პირველითგან იყო ხეჟქე."(353).

Und schreibe getrost: Im Anfang war die T a t! -".

"ყველა გამოთქმა - ამბობს ვალფერ ჰაგემანი -, რომელიც გამოხახუ-
ლი არ არის წმინდა აზროვნების პროცესის ან წმინდა მუხიკონახან,
გაგებულ რომ იქნახ, ხაჭირებს ხავნობრივ ხიმბოლეებს. მათი აღე-
ბა ხღვა შეხახღავი ღა მოხახმენი ვარემხოფლიოდან, ხღვა მათი
ღაღავება ღა გაფორმება გამოთქმის აზრის ხაფუძველდე, რომ, როგორც
ახალი 'ხინამღვიღე', წარხღგეხ მიმღების წინამუ"(354). "ხავნობ-
რივი ხიმბოლეგია" ხურათოვანი ანბანიც, რომელიც არხებობხ უხხო-
ვარი ღრლიდან. ობშიბვე-ინღიღეღბი, მაგალითად, ხურათოვანი ანბანი-
ით გამოთქვამენ "მე ვღაპარაკობ. (თავის ფუნეზიღდან ჟამიმ-
ღინეღე ხაზები ნიმნავენ"ღაპარაკხ)".(355). ხურათოვანი ანბანი
ნიმნავხ "ხე იზრღება"(356). "ხურათი არის აღამიანეღბის
ყვეღაზე უფრო პირვეღალი მიხახვეღელი მხოფლიოხთან. იხ არის გნე-
ღის წინამორღელი: ენები, მათხ აღრინღელ ხანამი, უფრო მღღღარია
ხურათეღი"(357). ამგვარად, "ხურათია, განზოგადლეღული გაგებოთ,



იხ, რაც მიხვარს ან მიხმგავებს აჩვენებს"(358). ხიწყვა კი არის "უმარწყივენი ენობრივი მნიშვნელობის მაყარებელი"(359). ხიწყვა - "ხე" -, მაგალითად, მკითხველის გონში იწვევს ხის "ზოგად" წარმოდგენას; ხურათი - "ხე" - კი მაყურებლის გონში არ მოითხოვს ხის ხურათოვან წარმოდგენას, ვინაიდან იხ"წარმოდგენილია" შეხახედავად. მიხი "განვლა ხლევა ხივრცისა და ღროხ კაჟეგორიებში:როგორც ხხეული, რომელიც ჩვენს თვალწინ მოხჩანს"(360).ოპტიკურ შთაბეჭდილებებს, ხიწყვიური გამოთქმის ხაწინააღმდეგოდ, არ ეხატროება გონებრივი დამუშავება. იხინი, როგორც გრძნობიერებითი განვლა, უშუალოდ იჭრება მნახველის შეგრძნების ხფეროხა და ქვეშემეწენებაში. (361). ხურათოვანი ანბანის ნიშნებიც,ე.ი. იეროგლიფი ხურათი და ანბანია ერთღროულად, რომლის ხურათოვანი შემადგენელი ნაწილები, თითქმის, გახახგებია,ვთქვათ, ეგვიპტურის არმეღღნეთათვისახე, რა თქმა უნდა,"ჰირდაპირი გაგებით", ხოლო მიხი "ანბანური",ნიშნობრივი შემადგენელი ნაწილები მხოლოდ ენის მგოღღნეთათვისახე გახახგები. აქ კი მივლით ხაშღვართან, ხადაც ხურათი და ენა შორღება ერთმანეთხ: ხურათი, მეწ-ნახვლებად, გახახგებია მხოღღოხ ყოველი ერის შვიღღისათვის თვით ანაღღახეღღების ჩათვლით; ანბანი კი გახახგებია მხოლოდ მოღღემული ენის წერახვითხვის მგოღღნეთათვის. ხურათიხა და ენის ეხ არხეშითი ხხვაოშა, რა თქმა უნდა, არხეშოშხ ფიღმშიც. კინოხურათში მოძრახვი ხურათები(მეწ-ნახვლებად) გახახგებია ყოველი ერის შვიღღებისთვის თვით წერახვითხვის უგოღღინარღღისხათვისახე. კინოხურათში მეწყვიტელებითი ენა(ხიწყვა) გახახგებია მხოლოდ მოღღემული ენის მგოღღნეთათვის. კინოხურათში ჩართული წარწერები გახახგებია მხოლოდ მოღღემული ენის წერახვითხვის მგოღღნეთათვის,ე.ი.გახეგებარია მოღღემული ენის მგოღღნე ანაღღახეღღებისათვის. კინოხურათში ჩაქხოვიღღი მუხიკვა და ხმაური კი(მეწ-ნახვლებად) გახახგებია ყოველი ერის შვიღღათვის თვით ანაღღახეღღების ჩათვლით. ამგვარად,ფიღმური ხურათი,მუხიკვა,ხმაური(მეწნახვლებად) გახახგებია ყოველი ერის მაყურებღღისხათვის, ხოლო მეწყვიტელებითი ენა მხოლოდ მოღღემული ენის მგოღღნეთათვის; კინოხურათში ჩართული წარწერები კი გახახგებია მხოლოდ მოღღემული ენის წერახვითხვის მგოღღნეთათვის. აქ კი ნათღად მოხჩანს ფიღმური ხურათებისა და ხმის ურთიეროშის მთღღი ხირთულე: ფიღმური ხურათი(მუხიკვა,ხმაური) არიხ, ხახე ვთქვათ, "ინწყინაღღღღღღღღღღღი ენა", ფიღმური მეწყვიტელებითი(და წერიღღოშითი)ენა კი "ეროვნული ენა" ამახ ემაჟება კიღღე იხიგ, რომ "აღამიანთა უმრახველხოშა, 80-ღან 90-თ შროღენწყამღღე, არიხ ვიშუაღღერი აღამიანები, რომღღეთახე ხურთ შეხეღღვა"(362). ამიჟომ აღამიანი ღღიღოშხ ანბანით აღწერიღღი(აშხყრახქჟული) აშრი ხურათოვანღ წარმოღღგინოხ თავის გონში, იმ,ღროხახე კი, როღღა ხიწყვა კონკრეტულ ხახვანს ახახახეხ. მაგალითად, გამოთქ-

მედი-“მას უყვარს ხაჭოვნად ღაპარაკი”, ან “მის მოხბენებაში ღა-
 ხაჭა მან ხაქმის ნამღვილი ხურათი” - მიუთითებენ იმაზე, რომ აღა-
 მიახმა - ჯერ - წარმოადგინა თავის გონში “ხაქმის ნამღვილი ხურა-
 თი”, შემდეგ ეს წარმოდგენილი ხურათი აღწერა (აბსტრაქტული) ანბა-
 ნით, და დაბოლოს ეს აღწერილი ხურათი წაკითხვა მეორე აღამიანმა
 და მან მის გონში, წარმოდგენაში იხევე “ხურათად” აქცია ეს “აღწე-
 რილი ხურათი”. ხქემაჭურად ამის გამოსახვა შეიძლება ასე:

ხურათი	ხმა: ხიყყვა	აღწერილი ხიყყვა
ხურათს წარმოდგენა არ ენაჭირდება	ხურათი რომ მიყვავლებითი ენით აღწეროს, მას არ ენაჭირდება ანბანით ფიქსირება;	ხურათი რომ ხიყყვით აღწეროს, - ჯერ-აღწერა უნდა წარმოიდგინოს ის თავის გონში;
	მხმენელი თავის გონში წარმოდგენს “გაგონილ” ხურათს.	შემდეგ, ეს წარმოდგენილი ხურათი უნდა აღწეროს ანბანით; შემდეგ, ეს აღწერილი ხურათი უნდა წაკითხოს მეორე აღამი-ანმა და თავის გონში იხევე წარმოდგინოს ხურათად.

ამგვარად, ხურათის შეგრძნება ხდება უშუალოდ, ანბანით აღწერილი ხურათის შეგრძნება კი ხდება აბსტრაქტული ნიშნების მეშვეობით. მაგრამ ამ ფაქტს აქვს მეორე მხარეც: ხურათი მაყურებელს “აიძულებს” ასახული დაინახოს იხე, როგორც ეს ხურათზეა გამოსახული. ხიყყვით აღწერილი ხურათი კი ფრთებს ატყავს აღამიანის ფანჯარაში, ვინაიდან ანბანით აღწერილი უშუალოდ ხურათიც კი აღამიანმა უნდა წარმოიდგინოს თავის გონში. როგორც ვხედავთ, აქაც რთული პრობლემის წინაშე დგას ფილმური ხურათისა და ხმის შერწყმის ხაკითხი. მაგრამ ერთი ნათელია: ხურათიდან გამახახვას მაყურებელი შეიგრძნობს უშუალოდ, მიყვავლებით თუ წერილობით ასახულ ხურათს კი “წარმოიდგენს” თავის გონში მოხმენის თუ წაკითხვის შემდეგ. ნათელია აგრეთვე, რომ ფირთა და ფორმით შექმნილი ხურათი, და ამით, ფილმური ხურათიც “კონკრეტულია”, “დახანახავია”, მიყვავლებითი თუ წერილობითი ენით აღწერილი ხურათი კი “არაკონკრეტული”, “დაუნახავია” და არხებობს მხოლოდ აღამიანის წარმოდგენაში.

ფილმური ხურათისა და ხმის ხივრცოვნობა ჩვენ უკვე გავარკვიეთ, და მივღიით დახვეწამდე, რომ ფილმური ხურათი არ-ხამგანგომილდებიანი, ე.ი. არც ორი და არც ხამგანგომილდებიანი, არამედ მათი შუალელია; ხოლო ხმა(კინოთელაფრში)ან ზახ-, ანდა ხუთგანგომილდებიანია. ფილმური ხურათისა და ფილმური ხმის ეს ხივრცოვანი შეუთანხმებლობა, მაყურებლის მიერ შეიგრძნობა როგორც ერთი მთლიანობა, რაც იმით აიხსნება, რომ ფილმური მოძრავი ხურათი იხე იპყრობს მაყურებლის შეგრძნობის უნარიანობას, რომ ხმას შეიგრძნობს როგორც ხურათის ქვეყნებას. ფილმური ხურათი “გოჭავის” აღამიანის ფანჯარაში

და არ აძლევს მას ხაშუალებას ხმაში ხხვა რაიმე შეიგრძნოს, თუ არა ეკრანზე მიმდინარე მოვლენის შემადგენელი ნაწილი. ფილმური ხურათის პრიმაფი ფილმურ ხმაზე ისე აზხოლუჭურია, რომ მხედველობის შემზღველელი კუთხეც კი იპყრობს ხმის ხფერიულ სივრცეს. აღამიანს, როგორც ავნიმნეთ, ხულ ღლი, 180 გრალუხზე უფრო ნაკლები არე შემულია ღინახოს; ფილმში კი ეს არე, განსაკუთრებით, ღეყალური თუ ღილი ხელეზით, გაცილებით უფრო მვირუა, ე.ი. ფილმური ხელის კუთხე შემვიწროებულია. აღამიანის ხმენაღმობითი კუთხე კი, მხედველობითი შემზღველელი კუთხის ხაწინააღმდეგოდ, - უღრის 360 გრალუხს. ამგვარად, იმ ღროს, როცა მაყურებელი ეკრანზე ხელავს რეალური მხოფლიოს ხურათის "ამონაჭერებს" (ხელეებს), მას ესმის ხმა (ხეჯეროფონია) უკანაღანავ კი, მაგრამ ეხეც არ უშლის მას ხელს ხმა ხურათოვანი გამოსახვის ქვეცნებათ შეიგრძნოს. (363).

ფილმური ხმა არის ფილმური მეჭყველებითი და წერილობითი ენის, მუხიკიხა და ხმაურის ჯამი, რითაც იჭრება (1) ფილმური მეჭყველებითი ენის, (2) ფილმური წერილობითი ენის, (3) ფილმური მუხიკიხა და (4) ფილმური ხმაურის გარკვევის აუფილებლობა.

ხანამ ხმოვანი ფილმი გამოგონებულ იქნებოღა, ე.ი. ხმა ფილმის ხურათოვან გამოსახვას დაუკავშირებოღა, მუნჯი ფილმი იძულებული იყო ყვეღაფერი, რის გამოთქმა მას ხურღა, გამოეხახა ოჭიკურად. ხურათოვან გამოსახვამი ჩართული წარწერები, (მიუხეღავათ იმიხა, რომ ის მოქმეღების გავგებას ააღვილებღა), მუხიკაც, რომელიც ფილმს "აფილებღა" (მიუხეღავათ იმიხა, რომ ისიუც მოქმეღების გარღმავებებს, ზოგიერთ შემთხვევამი, ხელს უწყობღა) - ვერ გახლენ ფილმური გამოსახვის განუყოფელი ნაწილები. ამიჭომ, ხანამ ხმოვანი ფილმი გამოგონებულ იქნებოღა, ხმის გამოსახვა ფილმში ხლებოღა ხურათოვანად. მაგალითად, ფილმში თოფის ხროღის შემდეგ გამოჩნლებოღა ხელი, რომელმიც (თოფის გახროღის ხმაზე) ჩიჭები გაფრინლებოღენ. ხურათთა ამგვარი ღაკავშირებით ხლებოღა "ხმის გავონება". ხმოვან ფილმში რომ იგივე გამოსახვა შევექმნათ, ამიხათვის ხაჭირთა თოფის ხმის გავონება და, შეიძლება, ღამფრთხალი ჩიჭების "შექროთალი" ყრიამუღის გავონებაც, მათი გაფრენის ღროს. მაგრამ თოფის ხმას ღა ჩიჭების ყრიამუღს, თავიხთავად, არ შეუშლია მოგვეც მხაჭვრული გამოსახვა; მხაჭვრული გამოსახვის შეხამლებლობას იძლევა ხურათი ღა ამიჭომ ხმამ მას უნღა ღაემორჩიღოს. თოფის ხმიხა ღა ჩიჭების ყრიამუღის გავონება აქ აუფილებული გახღა ხურათების რიჭმიული ღაკავშირებით შეღეგად. ამღენად ფილმში ხურათი განსხაზღვრავს თუ როღის ღა როგორი ფორმით უნღა იქნას გამოყენებული ხმა ფილმში ღა არა პირიქით. ფილმური ხმა, როგორც კი ხმოვანმა ფილმმა თავიხი პირვანღელი პრიმიჭიული ხახითი ღაჰვარგა, ღაემორჩიღა ფილმ-

ურ ხურათს, ვინაიდან ფილმი თხოვლობდა ხმის შეხაფერიხად შევვლ-
ახ(364). აღაშინა, მაგალითად, რომელიც ღიღ ხელში მოხიანს, უნდა
ილაპარაკოს უფრო ხმადაბლა, ვიდრე იმ დროს, როცა ის შორ ხელში
მოქმედებს. აქაც ხმა ემორჩილება ხურათს და არა პირიქით. ხურათ-
თების კონტინუიტეტის ურთიერთობა შეიწმინდა ოპტიკური შეგრძნებით
და უშუალოდ შეხახედავითობის აღნუსხედავ; მისი განვლა იქმნება
აზროვნობის რთული პროცესის შუამავლობის გარეშე. სიწყვიტრი ენის
შეგრძნება კი ხდება აზროვნებისა და წარმოდგენის გზით, ე.ი. არა-
უშუალოდ; და თუ ხურათთა უაჭვური შეგრძნება შეწყვეტილ იქნება
სიწყვიტრი გამოსახვით უფრო ღიღხანს, ეიღრე ეს ხურათთან უწყვი-
ტობას შეეხადამება, მაყურებელი ამას განიღვინს, როგორც ხურათო-
ვანი უწყვიტობის გაწყვიტებას(365). ხურათის მოძრაობის უწყვიტობ-
ის ხამიშრობაა ხმა გამოყენებულ იქნას არა დამატებით, არამედ
თვითმნიშვნელად. სიწყვიტრი და მუხიკალური ენებიც მოძ-
რავია, და მოძრაობის უწყვიტობა არ გაწყდება, თუ ხურათის აღვიღს
დაიკავებხ სიწყვიტა ან მუხიკა. მაგრამ აქ ხაქმე გვაქვს ხამი ხა-
ხის მოძრაობის უწყვიტობასთან: სიწყვიტა, მუხიკა, თუ გამოყენებუ-
ლია თავიანთი კანონზომიერებით ხაკონცერტო დარზაშში ან ხეენაშე,
მაშინ მათი უწყვიტობა დომინანტურია; დომინანტის შევვლა კი გამი-
იწვევდა განვლის ერთიანობის ხელშეშლას. ამდენად ფილმური ხურათ-
თების კონტინუიტეტი უნდა იყოს დომინანტური(366).

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ხელეწმების ხხვალა-
ხხვა ხახეების გამოსახვის ელემენტებს აერთებს, უნდა იქნას შექ-
მნილი გამოსახვის მხოლოდამხოლოდ ერთი ელემენტის ხაკუთარი კანონ-
ზომიერების ხაფთმველზე და მას უნდა დაემორჩილოს ყველა დანარჩე-
ნი ელემენტი; ხხვა გზით შეუძლებელია ხელილხურად გამართული
მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. რახხვ არხეებითი მნიშვნელიობა
აქვს ფილმური ხურათოვანი მოვლენის კონცლიქტის, დამაბულიობისა
და განწყობილებინათვის გამოსახული უნდა იყოს ხურათში, ვინაიდან
არხეებითი თუ ხურათში არ არის გამოსახული, მაშინ გამოსახვა ვერ
მოქმედებს დამაჯერებლად; კიდეც მეტი, უფრო ნაკლებად მნიშვნელი-
ვანის, რამდენადაც შეხამებელია, გამოსახული უნდა იყოს ხურათში.
ფილმი არის და უნდა დარჩეს მხატვრული გამოსახვა, რომელიც ოპტი-
კური ხერხებით ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებ. მოვიყვანოთ ხამი მა-
გალითი ჩარლი ჩაპლინის ფილმებდან: ჩაპლინი "ხუპის ხვლეპის"
გაგონების ხურათთან გამოსახვას ქმნის შეძლებვანარადა: ის ელა-
პარაკება ქალს, მაგრამ ვერაფერს ვერ აგებინებს, ვინაიდან მის
გვერდით მჯლიმი კაცი ხუპს შეჭად ხამადლა ხვლეპს. ჩაპლინი უწევს
ხმას, მაგრამ ქალს მინც არაფერი არ ესმის. მაშინ ჩაპლინი თავის
გვერდზე მჯომს შეარერებინებს ხუპის ხვლეპას და ქალს ეყვიტს, რის

თქმავ ხურს. მეორე მაგალითი: ჩაპლინს გემბანზე, ზღვის ღელვის გამო, გული ერევა. მის გვერდით უკრავს ჯაზი, რომლის პოზაუნის-ების ლაკვრის ხურათოვანი გამოსახვა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ის უკრავს რალან მეჭალ "გაგრძელებულ" ჭონს. ეს "გაგრძელებული" ჭონი კი კიდე უფრო ურევს გულს ჩაპლინს. მეხამე მაგალითი: ჩაპლინი, როგორც მოხეციალე მუხიკოსი, უკრავს მელოდიანს ვიოლინოზე. მისი მხმენელია მრეცხავი ქალიშვილი, რომელიც უცებმა ამ რომანტიკული მელოდიით. მაგრამ ჩაპლინი უცბად გადადის "ქარიშხალიხებურ" ფრაზაზე და ქალიშვილიც, აგონდება რა თავისი პაჭრონის ყვირილი, დაიწყებს რეცხვას ჩქარა, მუხიკოს უცმპის შეხაზამიხად. ამ ხამივე მაგალითში ხმა იხეთი ოხეცაჭობითაა გამოსახული ხურათრვნად, რომ, მაგალითად, ჩვენ "ხუპის ხვლეპის", პოზაუნის "გაგრძელებული" ხმის, ვიოლინის "ქარიშხალიხებური ლაკვრის" მისმენის ხურვილი ხრულიად არ გვებადება. პირიქით, ამ ხექვენეცებს, აღმათ, ხრულიად ლანგრევეა რეალური ხუპის ხვლეპის ხმაური, პოზაუნის "გაწელილი" ხმა თუ ვიოლინის "ქარიშხალიხებური" ლაკვრა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ხრულიადც არ ნიშნავს მეფყველებითი ენის, მუხიკოსა და ხმაურის უგულბელყოფას ფილმში; ეს ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ ფილმური ხმა უნდა გამომდინარეობდეს ფილმურ ხურათიხაგან და არა პირუტუ.

1. ფილმური მეფყველებითი ენა მიჯატველია ფილმის ხურათოვან ენახთან; ენა ფილმში კი "მიჯატველია აღამიანთან" (367). მაგრამ ამ ღებულების ღამეკიფება გართულბულია იმით, რომ ენამ, უკვე ღილი ხანია, შექმნა თავისი ხაკუთარი ხელოვნების ხახევი, მაგალითად, მიმკიური ენა (თეატრი) და "წერილობითი ენა" (ღიჭრაჭურა). ხიფყვა არის აღამიანის ენის ნაწარმი და მისი ღაზუხეგებაა გნება. ხიფყვა და გნება მჭიღროთაა შეკავშირბული აზროვნების ხეწროში. ხურათი კი, ხაწინააღმღეგოღ, არის გრმნობითი შთაბეჭდილების შეღეგი. ხურათი, პირველყოღისა, არის შთაბეჭდილება; ხიფყვა და გნება კი გამოსახვა (368). კანეხიხათვის არხეგობს შემეწენების ორი წყარო: განჭვრეჭა და გონება. გონება - მისი აზრით - ხპონეწანური, განჭვრეჭა კი, რომელიც გრმნობიერებას ემყარება, მიღებოთია. "გნებები ემყარება... გონების ხპონეწანიჭეჭს, იხე როგორც გრმნობიერებითი განჭვრეჭანი შთაბეჭდილებით მიღებებს" (369). თვადი მოქმედებს ფოჭოგრაფიული აპარაჭის მხგავხად. ამგვარი შეღარებნიხას ჩვენთვის მნიშვნეღოვანია ის, რომ თვადის ხინათღისმგრმნობიერი გარხი გარეხურათს ახახავს ხინათღის მგრმნობიერი ფოჭოგრიჭეჭის მხგავხად. თუ ჩვენ ამ პროეცეს გავიგებთ როგორც მექანიკურად პახიურს, ამით ჯერ კიდეც არ გვაქვს ხაქმე განჭვრეჭახთან. არხეგობს პირუჭყვევი, რომღებსაც გააწინათ ხრულყოღიღად

განვითარებული და აღწეხსხიხურარიანი თვალში; მაგრამ მათ არ შეუძლიათ მხედველობით არაფრის განჭვრეტა. ისინი მხედველობით ვი არ ღებულბენ ხურათს, არამედ იყენებენ მას მხოლოდ ხინათლის ორიენტიაციისათვის. განჭვრეტა და ხურათი არ არიან თვალის ხაზოლოთ პროდუქტი; პირველად ფორმის განსაზღვრულ განვითარებისას შეიძლება წარმოიშვას ხურათი (370). მოხახპენი მოძრაობა ვი აღამიანის ყურის დაფურაზე გადარის ხმის ფაღღების ხახით და აქედან მიღის შეგრძნების გენტირებისაკენ. და თვით ხმის ფაღღებისათვის არხებში აღამიანის შეგრძნებისა და განხხვავეების უნარიანობის ხაზღვრები, რომლის იქით ხმის ფაღღები შეგრძნობელი ან უკვე აღწეხსხეულია. მხოლოდ აკუსტიკურ ფაქტის ინსტირუმენტის შეუძლიათ მაღალი და დაბალი ფაღღების, იხე როგორც უფროაფაღღების აღწეხსხვა. აღამიანის შეგრძნების უნარიანობა ინდივიდუალურია: არხებში ფაქტისი ხმინალომის აღამიანები, როგორც, მაგალითად, მუხაკოსები, მაგრამ აკუსტიკურად ნაკლებადგრძნობიერ აღამიანებში მხოლოდ მკვეთრი ფაღღები იწვევენ რეაქციას. (371). "სიწყვილთ შეიძლება - ეს ვიცი რვენ - მეფად განხხვავებული რამ იყოს ნაკლებხხმევი. ეს ხდის მას, როგორც მეღიამს, ოპტიკური არეს ინსტირუმენტიაციისათვის - პრობლემაფურს. კონკრეტული ხურათიანი მხედველობის ენოვანი ინსტირუმენტიაციისა... დამამიძებულია ენობრივ გნებათა შექმნის მრავალმნიშვნელობით. ამის ხაწინააღმდეგოდ, ფლოგრაფიული ხურათის არქი ბაფონობს, აღგნების მრავალფეროვანების პირობებში - ერთმნიშვნელობა" (372). ამ-მხრივაც ფიღმური ხურათი ამბულებს ფიღმურ სიწყვილს რადგეს ხურათიანი გამოხახვის ხამახხურში. "სიწყვილ ფიღმში არის არა არხი, არა დამოუკიდებელი, ან შემცველი გამოხახვა, არამედ ხურათის დამაფება" (373).

მეწყვილებითი ესა ფიღმში გვევლინება ა) დიალოგის, ბ) მონოლოგის, გ) ქორისა და დ) კომენტარის (დამჭირი) ხახით.

ა) მეწყვილებითი დიალოგის განხხვავებული უნდა იქნას (ფიღმში) ფიღმურ ხურათიან დიალოგისაკენ. ფიღმურ ხურათიან დიალოგს არ ესაჭიროება სიწყვილ; ამ დროს დიალოგი, ე.ი. რჩენ მეფ აღამიანს შორის უშუალო აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, წარმოებს მათი მიმიკურ-ხურათიანი გამოხახვით. ხურათიანი დიალოგი იხე ხმინია დღეს ფიღმებში, რომ იხ, თითქმის, შეუმჩნეველია მაყურებლისათვის: მაგალითად, არადაპარავი არ ნიშნავს, რომ ვაგეს არაფერი არ აქვს ხათქმელი, ან არაფერს არ განიცდის. ვინც არ დაპარაკობს, შეიძლება უფრო მეფად აღხახება განცლებით, ვიღრე იხ, ვინც დაპარაკობს. განხხვავება იმამია, რომ პირველი თავის განცდას გამოხახავს მხოლოდ ფორმებში, ხურათებში, მეორე ვი - (აბსტრაქტიულ) სიწყვილებში. მიმიკურ-ხურათიანი თამამითა და მოძრაობით იხ ახახავს გნებებსა და გრძნობებს, რომ

მღებრივ ხიფყვებით, ხაერთოდ, არ შეიძლება გამოიხახოს, ვინაიდან ეხაა შინაგანი განცდები (არარაგონალური აზრები), რომლებიც მაშინაჲც არ იქნებოდა ხიფყვებით ნათქვამი, რომ აღამიანს ყველაფერი უკვე ეთქვა, რის თქმა შეიძლება ხიფყვებით. ფილმში რაც სურათოვან ღიალოგით გამოიხახება, ძევს აღამიანის ხულის ხირღმეში. "აღამიანის ხახიხა და მიმიკის თამაში ჩნდება აზრი, რომელიც უხიფყვოდ უშუალო ფორმას ღებულობს და შესახედავი ხდება, ისე როგორც 'მუხიკის აზრი' უშუალოდ აკუხფიკურ ხახეხ ღებულობს" (374).

ენის ამოხავალ წერფილად უნდა ჩითვალოს გამოხახვითი მოძრაობა, ე. ი. აღამიანი, რომელიც ღაპარაკს იწყებს. პირველითგანია მიხი მიმიკური გამოხახვა; ეს უშუალოდ შესახედავი გონი ხდება მეშვეობითი მოხახმენი გონი (ხიფყვა). მიმიკა, ფეხფი არის კანფორიობის უპირველესი, უძველესი ღდაენა (375). ფილმხაც არ შეუძლია: უგუღვებღღმყოს აღამიანის ეს "გამოხახვითი მოძრაობა". კიღევ მეფი, ის გოგხღობს ხურათოვნებით და ხურათოვანი ღიალოგი იპყრობს მახ. ფილმი აღამიანის, ხაგენების, გხოვეღების, ფრინვეღების თუ მეგენარეღების ხურათოვან "გამომეფყვეღებას" ისე უკავშირებს ერთმანეთს, რომ, თითქმის, მათ შორის არხეღობს ვიღუაღური კომუნიკაცია, რომღის წყაღობით იქმნება ხურათოვანი გამოთქმა. მაგაღითაღ, აღამიანის აღერიხი, ვთქვათ, ხანაღირთ ძაღღიხაღმი, ან გხენიხაღმი ანაღოგიურ აღღებს იწვევს ძაღღში თუ გხენში, რაც როგორც აღამიანის, ისე ძაღღის თუ გხენის ხურათოვანი გამოხახვით ყველაღე უფრო მეღანვღება, ვინაიდან ენობრივი კომუნიკაცია მათ შორის არ არხეღობს. მაგრამ ფიღმური ხურათოვანი ღიალოგი მაინც აღამიანთა კომუნიკაციის მთავარი ხერიხა ფიღმში. ზაღმახკარაღის ღროხ, მაგაღითაღ, არა მუხიკახ, არა მოგეკვავეთა წყვიღებს შეუძლია მთელი გამოხახვა და იპყროხ, არამეღ, ვთქვათ, ერთ ქაღიშვიღება და ერთ ვაყიშვიღეს, რომღებღიგ, ზაღმახკარაღის ფონზე, ერთმანეთს უყურებენ (ღიღი ხეღები) და ამით ამგნობენ, რომ მათ ერთმანეთი მოხწონთ. აქ გოგო და ზიჭი თვაღების, ჭურვიღის, წარბების თუ გხვირიხ ნეხფოეღის უფაქიღვიხი შერხევით გამოხახავენ და ამგნობენ გრმნობებს, რომეღთა ხიფყვით აღწერა, ან გამოთქმა, ხშირად, შეუძღებღიღება. აქ ფიღმური ხურათოვანი ღიალოგი ფრთებს იხხამს და ჩვენ ვხეღავთ "ვიღუაღური ღიაღოგხ", რომღის მხგავიხის გამოხახვა ხეღოვნების არც ერთ ხხვა ხახეხ არ შეუძლია (ფიღებღეღვას ჩვენ არ ვთვლით ხეღოვნების ერთ ხახეღ; იხაა ფიღმური გამოხახვის ერთი ფორმა, რახაც ჩვენ თავის აღგიღახ განვიხიღავთ). ფიღმური ხურათოვანი ღიალოგის ღრმა და მხფაჭური ნიმუშებს ვკოულობთ ჩვენ აკირა კუროხავახ კინოხურათში "რამომონ" (1959 წელი). ეს ფიღმი, თითქმის, მთლიანად აგებულია ხურათოვანი ღიაღოგებღით, რომღებიგ ხაერთოდ არ ხაჭირობენ ხიფყვიურ ღიაღოგხ, რაც აიხხნეღა

იმით, რომ რეჟისორი ხურათოვანაღ, ე.ი. "ფილმურად" ფილმობს ახახოხ მხვლელობა. მოიყვანოთ ერთი ახეთი ხურათოვანი ღიალოგის მაგალითი ამ ფილმიდან: ქალი(ხამურაის მეუღლე) მოგვითხრობს:

"მინი გაუპატიურების შემდეგ, ის ფილმობდა მოუხხნა ბაწარი მის მუკურულ ქმრისხათვის. გაუქანა მის ქმრისხავე, მაგარი წაიქვა. ყა-ჩაღმა ჩამოჭრა მის ქმარს ხმლის ჩამოსხვილებელი და გაქრა. მინი ქმარი, რომელიც კიდეც შებოჭილი იყო, უყურებდა მას გივი ზიზლით. მან ვერ აიგახა ეს და ეშუღარებოდა მოეკლა ის. მინი ქმარი არ გა-დამრეულა. მაშინ თვალში მიხვდა მას ხანჯალი, რომელიც მას გაუპატი-ურებისხან ღაუვარდა. მან მოჭრა ბაწრები მის ქმან და გაუწოდა ხან-ჯალი, რომ ის მოეკლა. მინი ქმარი არ შერყეულა. მაშინ ის გაშეშე-ბული, წინგაწული ხანჯლით წავიდა მის ქმრისხავე. ამ ღროს წაუვი-ღა მას გული. როცა გონზე მოვიღა, მინი ხანჯალი იყო მინი ქმრის გულში ჩარჭობილი. ის გაიქვა ჭყეში და შეეცადა თავი მოეკლა"(376).

მთელი ეს ხექვენცი განხორციელებულია ფილმური ხურათოვანი ღიალო-გით, რომელიც ფაქიზათ და შთამაგონებლად ახახავს ცოლ-ქმარის ამ ჭრახვიკულ ღიალოგს. ამ ხექვენცშიც ნათელი ხდება, რომ აღამიანის ხახებე უფრო ძლიერი გამოსახვითი ძალა არაფერს არ გაანინა ვიშუა-ღურ ხამყარობი. მართალია, ღღეს ჩვენ გაგვანინა უაღრუხად მდილა-რი მეჭყველებითი და წერილობითი ენობრივი ღექსიკვა, და, ამავე ღროს, ხაერთოდ არ გაგვანინა მიმიკური, ხურათოვანი, მოძრაობათა და ყუბ-ჭების ხიჭყვარი. მაგრამ ეს იმას კი არ აღახჭურებს, რომ აღამიანის მიმიკური გამოსახვის ძალა ღარიბია, არამედ იმას, რომ (პირველ-ითგან) მიმიკური ხაწყისებზე წარმოშობილმა - ჯერ - მეჭყველებითმა და - შემდეგ - წერილობითმა ენამ, განხაკუთრებით განვიითარებულ ქვეყნებში, მეჭუნაკლებად შეავიწროვა მინი მიშბელი მიმიკური ენა. და კინოხელოვნება ფილმობს, მეჭყველებითი და წერილობითი ენის ჩა-გვრისხაგან გაათავისუფლებს აღამიანის მიმიკვა, მოძრაობა, ყუბჭი და ინხე შთაბეროს მას ის გამოსახვითი ძალა, რომელიც, ღროთა განმა-ვლობაში, ღატკნა გამოუყენლობის გამო. მართალია, მიმიკური ენა, ინხე როგორც ფილმური ხურათოვანი ენა, მეჭყველებითი თუ წერილობი-თი ენის ხაწინააღმდეგოდ, - მეჭყველებს არა რაცინოხალური, გნებითი გზით(ხიჭყვებით), არამედ ვიშუაღურად, რაც ზოგად, მაგრამ განხაზღე-რულ აზრს გამოთქვამს. ის შეხახეღავს ხლის ხამყაროს, რომლის ახა-ხვა ხელოვნების ხხვა ხეხებებს არ შეუძლია: რამდენი აღამიანური აზრი ღარჩებოდა გამოუთქმელი უმუხიკოთ, უთვაჭროთ, უფიღმოდ, უღიჭე-რაჭუროთ? ხელოვნების ყველა ხახეხ ამოხავალი წყარო ხაღღავ ერ-თი უნდა იყოს, მაგრამ მინი განშეყობანი ცაღკვაღვე ახახავენ მო-ვღენახ მათი ხაკუთარი მხოფლებვით, რომლის ხაფუძველია ის მახა-ღა, რომლითაც ის გამოსახხვას ქმნის. ამიჭომ ფილმური ხურათოვანი ღიალოგიც რჩება მინი ვიშუაღური გამოსახვის ხეღროში და აქ იფურ-ჩქნება მინი მრავალღეროვანი და მრავალღენოვანი გამოსახვის უნა-რიანობა.(377). ფილმური ვიშუაღური ღიალოგი ხხვაა და ფილმური მეჭ-ყველებითი თუ წერილობითი ღიალოგი ხხვა და ამიჭომაა მათი ერთმა-

ნეთთან შერწყმა პრობლემატური. პრობლემატურია, უმთავრესად, იმიტომ, რომ ფილმური მეტყველებით ლიალოგი ექიმება პირველობაში ფილმურ ხურათთან ლიალოგს და გლილოგს ფილმური ხურათი მის ხამხამ-ხურში ჩააყენებს. ამგვარი ხერხით რომ შეუძლებელია ფილმური მხატვრული გამოსახვის შექმნა, ამის მაგალითებს გვაძლევს თვით ფილმის იხტორია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ექიმობა ხურათსა და ხიფყვას შორის მაინც გრძელდება ფილმის თეორიის ხელოვნება, რაც გაანალიზებას მოითხოვს.

ფილმური მეტყველებით ლიალოგი (ხიფყვა), როგორც ავღნიშნეთ, ფილმური ხურათთან ლიალოგის (ხიფყვის, ხმის) ქვეყნებაა, ვინაიდან "ფოტოგრაფიულ ხურათებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც მხოლოდ ამონაჭერის მთელი ყოფილობა ყოველთვის მოხიანს და 'გამორეინილი' ოპტიკურად უხარვეზოთ გვეცნობება... ყოველი ხიფყვა წარმოადგენს მხოლოდ უბრალოდ უბრალოდ, რომელშიც კონკრეტულად ნაგულისხმევი მხოლოდ ნაწილობრივად, ერთ უბრალოდ ნაწილად ხდება ხელოვნურად ენობრივი შემოკლების გამო. მთავრეს, ბერძნულად, ეწოდება ხელოვნურად, გაზომვის მნიშვნელობით, ლათინურად - Luna, განათების მნიშვნელობით, მიუხედავად იმისა, რომ ამ განსხვავებული მნიშვნელობითი აქცენტებით ორივეში ნაგულისხმევი და გაგებულია მთავრის კონკრეტული ხინამდვილე" (378). მაგრამ ახე მჭერმეტყველი პაულ პაიმანი, - მეორე მხრივ -, აბუნდოვანებს მიმიკის, ხიფყვისა და ხურათის ხამხამურათს ხელოვნურად, რაც ამბობს: "ხმოვანი ფილმი მოჩვენებით მონათესავე თეატრის ფიქსიკისაგან იმით იმიჯდება, რომ ის პირველად იძლევა ხმის დამოუკიდებლად წარმართვის ხამხამებას ორი ნიშანის ხიფყვის გვერდით, რომელთაგან თითოეულს თავისი ხაკუთარი ენობრივი წეხი, ხაკუთარი ხინფაქსი და ხემანფიკა გააჩნია. ხინამდვილეში მას გააჩნია და ახორციელებს კიდეც ხელოვნურად, უფრო მეტ ნიშანთა ხიფყვების ერთმანეთთან დავაგვირებას... ავღნიშნოთ მხოლოდ მუხიკალური ინფორმაციების ფორმების მრავალფეროვანება. ამიტომ ვარგი იქნება, თუ ჩვენი გამოკვლევების, ორნაწევრიან ხიფყვა-ხურათის ინფორმაციებისა, ფილმის ენის ხელოვნობა, ამ გამოსახვის პოლიფონიურ შეხამებლობებს არახილეს არ დავივიწყებთ პრინციპში" (379). ამგვარად მიმიკა, ხიფყვა, ხურათი ფილმში, პაულ პაიმანის აზრით, შეხამებულია გამდიერებულ ან შეხუბვებულ იქნას მათი ურთიერთმიქმედებით, რითაც აღიარებულია მათი თანახმობა უფლებიანობა ფილმური გამოსახვის შექმნაში. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს რულოფ არნაიმიც. ის უპირისპირებს უკიდურეს "მეტყველებით ფილმს" მუხუ ფილმს და ამბობს: ფილმში "ხიფყვა იზარებს ან მთელ განახიერებას, რომლისთვის ხურათი და ხამხამური, თეატრის მხატვრული, მხოლოდ ფონის როლს თამაშობენ, ანდა ხიფყვა და ხამხამური

რი ქრებიან მთლად და მთელ განხახიერებას იმარებს ხურათი. ორი-
ვეს შორის ძევს ნამღვილი ხმოვანი ფილმი, რომელშიც ხურათი, ხმა-
ური, ხიფყვა ფორმის შემქმნელად მოქმედებენ ერთად და თანახმირ-
უფლებიანად". (380). გელა ბალაში კი მიღის ვიღვე უფრო შორს და
ამბობს, რომ "ხმოვანი ფილმი არ ნიშნავს მუნჯი ფილმის ორგანიულ
განვითარებას, არამედ იხ არის ხელოვნების ხხვა ხახე. მხაფერო-
ბაც არ შეიძლება ჩიოთვალხ გრაფიკის განვითარების ხფაღიად. ხმით
კინოხელოვნება განვითარდა ხხვა კანონებით, ხხვა შემოქმედებით.
მუნჯი ფილმის არხი იყო მართლაც ხიმუნჯე, იხე როგორც უფრობა
გრაფიკის არხი არის" (381). ამ ღებულემაში ორ შეუხაბამობას აქვს
ადგილი: ხმოვან ფილმს არც შეუხვლია და არც შეუძლო შეეხვალა მუნ-
ჯი ფილმის, და ამით ფილმის, ხაერთოდ, არხი, რომლის ზაზაა მოძრავი
ხურათები; გრაფიკა კი არის მხაფერობის ერთერთი ფორმა და
არა ხახე, ვინაიღან იხივ ფერითა (შავ-თეთრივ ფერება) და ფორმით
იქმნება, როგორც მხაფერობის ყველა ხხვა ფორმა. "უნობრივი ნაწილი
ხმოვანი ფილმისა - ამბობს იხევე რუღოღ არნჰაიმი - მარტო არის
უაზრო და ამიფომ მხაფერულად უვარგისი" (382). მაგრამ შემღეჯ დახ-
მენს: "ხმოვანი ფილმი - ყოველშემთხვევაში ნამღვილი ხმოვანი ფილ-
მი - ხრულაღაც არ არის ხიფყვოვანი მხაფერული ნაწარმოები, რომე-
ლივ შეხვებულა ხურათებით, არამედ ხიფყვისა და ხურათიხაგან შექ-
მნილი ერთობლივი გამოხახვა, რომელივ შეუძლებლია დანაწილღეს აზ-
როვნად... ხურათოვან ნაწილხაც არ აქვს ხაკუთარი მნიშვნელობა" (383).
აქ იხევე აღიარებულია ხურათიხა და ხმის თანახმირუფლებიანობის
პრინციპი ფილმურ გამოხახვაში. მაგრამ, - თუ ჩვენ ენას აღამიანე-
ბის მიერ შექმნილ და გამოყენებულ გაგების ხაშუაღებათ ვთვლით;
რომანი, ღექსი თუ მოთხრობა კი ახახავს მხოღლიოხ, რომელივ მხოღლ
ახოღბითაა აღბეჭდილი; და თუ მუნჯი ფილმის ხურათებმა მოგვხა ჩვენ
მხოღლიოხ მხოღლ ოპტიკური ხურათი, რომელივ მხოღლ ვიღუაღურად
შეგვიძლია შევიგარძნოთ, - როგორ უნდა მიხღეს ამ ორი, ერთმანეთი-
ხაგან არხებითად განხხვავებული გამოხახვის ნიშანის თანახმირუფ-
ლებიანი გაერთიანება იხე, რომ მათ თავიანთი კანონზომიერება არ
ღაკარგონ, წარმოუღვენღი; და თუ ხიფყვა (ღაბეჭდილი თუ მეფყველე-
ბითი) და ხურათი (მუნჯი ფილმი) მათ კანონზომიერებას ღაკარგავს,
მაშინ რა უნდა ეწოღოხ იმ შერმაფროღიფულ გამოხახვას, რომელივ მა-
თი გაერთიანებით თუ შეღულღებით იქმნება? ხუღ ცოფა, ხფიღიხფურად,
ამგვარი ორხქეხოვანი გამოხახვა არ იქნება არც ფილმური, არც ენი-
ვანი გამოხახვა. ხიფყვიერი ენის არც თანახმირუფლებიანობა და არც
გაბაფონება არაა ღახაშვები ფილმში. თუ ხიფყვიერი ენა ფილმში
გაბაფონღება, მაშინ ხაკმარიოხი ადგილი არ ღარჩება მოვღენის ფილ-
მურ ხურათოვან ახახვისათვის. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ფილმი

უარს ამბობს თავისი ხვედრითი გამოსახვის ხიმლირებზე მხოლოდ იმისათვის, რომ უპირატეხობა მიანიჭოს მიხივე არახვედრითი გამოსახვის ხაშუალებებს. მოქანდაკეხაც შეუძლია ქანდაკებას მიხედვით ფერი, მაგრამ ეს უნდა მოხდეს არა მხატვრობის, არამედ ქანდაკების კანონზომიერების მიხედვით. თუ, მაგალითად, ხუროთმოძღვრება იყენებს პლასტიკას, პლასტიკა ემორჩილება ხუროთმოძღვრებას და არა პირიქით. ამიტომ უმეცრება იქნებოდა, თუ ფილმი თავისი მდიდარი ხურათოვანი გამოსახვის ხაშუალებებს "გაუთანახმობდა", ან დაუმორჩილებდა ხელოვნების ხევა ხახის კანონს (384). უდათა, როგორც ავღნიშნეთ, ფილმური ხურათობა და ხიფყვის ინჟერფერენცია მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია. მაგრამ მათი ურთიერთმოქმედების კანონზომიერება გამომდინარეობს ფილმის, ე.ი. ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის კანონზომიერებიდან. მაგრამ ეს ხრულიადაც არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ეს ფილმური ენა იქმნება ორი, ძირითადათ, ზეფეროგენური ხიხფემის ნიშნებისაგან: ერთთა ოპტიკური ნიშნების ხიხფემა და შეხდგება ღინამიურ ხურათთა რიგისაგან, რაც ხურათთა განუწყვეტელ ღინებას იძლევა. მეორე კი არის აკუსტიკურ-ენობრივი ზუნების ხიხფემა და შეხდგება, მეფნავლებად, ერთმანეთთან ღკავვირებულ ხიხფემათა ჯაჭვისაგან. ოპტიკური ნიშნების ხიხფემა, ნათელია, უფრო ძლიერად ხვდება ჩვენს გრმნობიერებას, ვიდრე ხიხფევიერი ენის ხიხფემა, ვინაიდან ის უფრო ჩვენს რაციონალიფფებს ხვდება (385). ამგვარად, "კონკრეფული" ფილმური ხურათი და "აბხფრაქფული" ხიხფევის ინჟერფერენციის ღრობ, ხურათი, - იმ ღრობაფ კი, როფა ფილმი ხიხფევა-მრავალია, - ბაფრონობს ფილმში თავისი უშუალო ვიზუაღურობით. ჰაულ ჰაიმანი მოგვითხრობს, რომ ერთი ხაუკუნის წინ, პროფენობრმა ჰერმან პურკშვალმა ვენაში ავხფრიის ავადემიას წარუღგინა გამოკვლევა არა-ზუნენის შეხახებ და, ხხვათა შორის, მიუთითებდა, რომ, დაახლოებით, 5000 (ხუთი-ათახი) ხახელი არხებობს არაბულში აქლემისათვის, რომლების ახახავს მახ ხვლის ხახის, ბეწვის, ფერის, გამოყენების მიზნისა და ხხვაგვარად (385). აქლემის ფილმური ხურათი კი, - მიუხეღავათ იმისა, მისი ფილმური გადაღების შეხამლებლობაფ მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, - კონკრეფულია, შეხახეღავია, უშუალოა, გახახეგობია, და ყოველ მაყურებელს შეუძლია შეხეღოს მის ბეწვს, მის ფერს, მის ხვლას თუ მის ღნიერებას. ამ ხუთი-ათახ ხიხფევიდან, არფ ერთ მათგანს, ან ყვეღახ ერთად (რომ შეხამლებელი იყოს, პრაქტიკულად, ყვეღა ამ ხიხფევის, აქლემის ფილმურ ხურათთან ერთად, წარმოთქმა) არ შეუძლია "თანახწორუფლებიანობის", ან "უპირატეხობის" მოპოება აქლემის რეაღურ, კონკრეფულ ხურათთან ერთად, ვინაიდან ყოველი ხიხფევა აბხფრაქფული, ხურათი კი კონკრეფული ნიშანია. ამიტომ ფილმური ხურათი იმორჩილებს, ბაფრონობს ფილმურ ხმაზე, ხლის მახ მის ქვეფნებაღ.

ფილმი გხოვრობს ხურათის პრიორიტეტით(386). ფილმური გამობახვა ვი იქმნება არა ხურათისა და ხმის ღიბლექციური ღვავეპირგბით, არამედ ერთი ხურათის მეორე ხურათთან ღიბლექციური აგება-შერწყმით(387). უღაო, არხეგობს თემეგი,რომღეგი მხოლოდ ხურათგანი განხორციელებს შეხადღეგობას იღლევა; მაგრამ არხეგობს იხეთი თემეგი, რომღეგი მეწყველეგითი(რადიო), მიმიკური(თეატრი) თუ წერილოგითი(ღიურაჭურა) ახახავის ხაშუაღებას იღლევა. ფილმი წამყვანია ხურათი(388). "მე უარვეყოფ ამას, როგორღ ღეგამაჭიკურს", ამგობს იხევ პაულ ჰაიმანი და დახეენს: "შეხადღებღია, 90 პრიორიტეტი ფილმებისა ყოველთვის...ოპტიკურ ფენიღან იზაღება, მაგრამ ამით არავითარ შემთხვევაში არ იქმნება ღლიკური პრიორიტეტი"(389). "მოგაგონებთ ეიგენშტეინის ერთ აზრს, ხაღაგ იხ ამგობს, რომ მონაყიხ ორი ნაჭერი არიხ...არა შეჯამება,არამედ ახალი თვიხების შექმნა. ამ შემთხვევაში, ახალი თვიხება, რომღეგი ოპტიკურიღან და ენოგრივიღან შეხღეგება"(390). მაგრამ აქაგ დაშუხჭეგაა აუგიღებღი: მონაყიხ "ორი ნაჭერის", ე.ი.ფილმურ ხურათთა ღვავეპირგბის შეღეგად იქმნება ახადღი თვიხება და არა ხურათისა და ხმის ღვავეპირგბით; ხმა ვი არ ქმნის ხურათგანი გამობახვის თვიხებას,არამედ(თუ იხ ღიბლექციურ ერთგამაშია მახთან) აღრმავეგბს ხურათგუნად უვეე შექმნიღი თვიხების რაგბას. ხიწყვა ფილმი გაღაღის უკანა პღანგე, და ხწორღე ამიგომ ამგობს იურგენ შმიღეგი, რომ "ფილმი და ხურათი ჰვეავს ენახ", "მივეყვართ პახიურგობაღე", "გვაშორებენ ორიგინაღს", ე.ი.რეაღურ გხოვრებას(391). ხიწყვა ვი, ეხ აგხწრაქვეღი ნიშანი, მოითხვეს მხმენღის თუ წამვითხვეღის აქტიურგობას: მან ხიწყვა აზროღან "წარმოღგენაღ" უნდა აქგიხს თავის გონში; ხურათი ვი თავიხთავაღ "წარმოღგენიღია", რიხ გამო მახ მაყურებღი უშუაღოღ, "უფრო ხწრაგაღ" ითვიხებს, ვიღრე ხიწყვახ, და ამით ხიწყვახ უვეეპირგბს ხურათს და არა პირიქით. ამგვარაღ, როგორღ ერნხეგროხი ამგობს, ფილმი ხურათის პრიმაღხ განხაზღვრავს 1.ოპტიკური მახალის კანონი, 2.ხურათგანი ღინების,განუწყვეტლოგბის კანონი, 3.ფიქლოგაიური კანონი, 4.ოპტიკური და ავეხეციური შეგრძნების უთანაგრო ინჟენხიურგბა და 5.ოპტიკური და ავეხეციური გამობახვის შეგრძნების განხხვავეგული ღრო(ჩვენ,მაგაღითაღ,ეღვახ უფრო აღრე ვხეღავთ,ვიღრე გვეხმის ჭექა-ქუხიღი). (392).

ხიწყვიერი(მეწყველეგითი) ენის ყვეღაშე უფრო ხშირი ფორმაა ფილმი ღიბლოგი. ხიწყვიერი ღიბლოგი ფილმი ხაჭირა მხოლოღამხოლოდ მაშინ, როგა ფილმური ხურათგანი ღიბლოგი შეუღეგღეღია მოვეღენის ახახვა; მაგრამ ფილმური ხიწყვიერი ღიბლოგი ვი არ გღიღობს გაღაიგარის ფილმური ხურათგანი ღიბლოგის ფენქეღია, არამედ, "კრიჭიკულ მოქმეღი", ე.ი. იმ ღროს, როგა ხურათგან ღიბლოგხ არ გაა-

ჩინა შეხადლებლობა მოვლენა წინ წაწიხს, განავითაროს, ამ დროს
დაეხმარება მას და იხვე ფილმურ ხურათოვან ღიაროგხ უთმობს მოქ-
მელებიხ არენახს. თვით ხიფყვიერი ღიაროგი ვი უნდა გამომღინარეო-
ბლეს ფილმურ ხურათოვან ღიაროგინახან, უნდა იყოს მიხი ქვეენება
და არა პირიქით. ამიფომ"მეფყველებითი ენა მომჭირნეობით უნდა იქნახ
გამოყენებული ფილმში; მან არახოლეს არ უნდა აღგამოს ოპტიკური
პირველადობა. რიხ ჩვენება შეიძლება, არ არიხ ხაჭირო ითქვახს. რახ
ხიფყვით უნდა ითქვახს, უნდა იყოს შეთავებებული ხურათებთან. მოვ-
ლენიხ გადამჭრელი ფაბები, პირველ ყოვლინახ, უნდა გამოიხახოს არა
ხიფყვით, არამედ ოპტიკურად"(393). ამით, თვით ფილმი ილაშქრებს
"ლაპარაკიხ ჭირანიიხ"(394) წინააღმდეგ, ხულ გოფა, მხაფყრულ ფილ-
მში. ფილმში, რომელშიგ გამოყენებულია ბევრი ღაპარაკი, იყინება
ფილმური ღინამიურობა. გრძელი ღიაროგები წყვეტენ ფილმურ"ხიხხლიხ
მიმოქვევახს", ვინაიღან გრძელი ღიაროგი მოითხოვს გრძელი ხელის
შექმნახს,რომელიგ, თავიხ მხრივ, აღუნებს ფილმურ ღინამიურობახს.
ამიფომ"მხოვანი ფილმი" გაიგო როგორგ "ლაპარაკიხ ფილმი",როგორგ
თეატრალური გამოხახვიხ ერთი ხხვა ფორმა, არხებითი შეგღომაა,რო-
მელიგ მწვაველ იძიებს შურხ ფილმიხ ფილმურ ფორმაზე(395). კარლ
გუკმაიერი, თვითონ ღრამაფიკოხი, კიღე უფრო შორხ მიღიხ და ამბ-
ობხ, რომ "ფილმი არიხ ხურათოვანი მოთხრობა. ხეენარი უნდა ღაიწე-
როხ იხე,რომ ღიაროგი არ უნდა იყოს ხაჭირო იმიხათვიხ, რომ მოქმე-
ლება გაიგო. მაგრამ თუ ხიუყეფი გვაქვხ აღებული ხინამღვიღიღან,
მაშინ ხიფყვებიგ უნდა იყოს ნამღვიღი"(396). ხმოვან ფილმხ არ გა-
ჩინა ხხვაგვარი ხჭრუქჭურა (არ წარმოადგენხ ხხვა ჭიპქ),ვიღრე მუნჲ
ფილმხ. ხურათიხა და ხმიხ შეერთებინახს, იხე როგორგ მიმიკა-მუხი-
კიხ(ოპერა), მიმიკა-ხიფყვიხ(ღრამა) შეერთებინახს, გამოყენებულ
გამოხახვიხ ხაშუალებათა"თანახწორხხარიხხოვენება" არ არხებობხ. ფი-
ლმი ვერ გაჰყვება ვერგ მუხიკიხ, ვერგ თეატრიხ, ვერგ ღიჭურაჭურ-
იხ ვანონზომიერებახს; იხ უნდა ღაემორჩიღოს მხოლოდ მოძრავი ხურა-
თებიხ ვანონებს; ახე ვთქვათ,"გაღახხახს!რომელხახ ხმოვანი ფილმიხ
შექმნიხ ღროხ აქვხ აღგიღი, განხაბღვრავხ ხურათიხ გამამღიღრებე-
ლი ღამაფება ხმა და მიხი მოღიფიკავიგა(397).

ღმადღაღიხ_ფილმეღიხ_ფილმეღიხ იხვე მრავალფეროვანი და მრავალ-
ფეროვანი, როგორგ ფილმური ხმიხ ხხვა ფორმებიხ გამოყენებიხ
ხურხები, რითახ ფილმური ხიფყვიერი ღიაროგინ ზოგიერთი ხურხებიხ
გარკვევიხ აუფილებლობა იჭრება.

ხმექმნენუღი(ერზღრღუღი)_ღმადღაღიხ ღროხ ფილმური ხურათიხა და ღიარო-
გინ გადალება ხლება ერთღრულად; ეხაა,ახე ვთქვათ, უფრო ჭექ-
ნიკური,ვიღრე მხაფყრული ხურხი. მაგრამ მხაფყრული მნიშვნელობა
მახ ენიჭება მაშინ,როგა ეკრანზე მხახიობიხ ხურათი და ხმა ერთ-

დროულად მოხიანს-იხმის. ამგვარი დიდი დროს, რაც ფილმური დი-
ალიგის ყველაზე უფრო მარტივ ფორმად უნდა ჩაითვალოს, მხოლოდ იმის
ხმა იხმის, ვინც მოხიანს ხურათზე. დიდი დროს, და, ხაერთოდ, ხმის
ამგვარი ახახვა ყველაზე უფრო ნაკლებ ვარიაციის. ხაშუალებას იძლე-
ვა, თუ ის დაკავშირებული არ იქნა ფილმური დიალიგის ხხვა ფორმებ-
თან. კიდეც მუცი: თუ ხურათი და დიალიგი, ვთქვათ, მთელი ერთი იქ-
ვენის განმავლობაში შექმნილ იქნება ხინქრონულად, ამ დროს, ნებ-
ხით თუ უნებლიეთ, ხიფყვა(დიალიგი) გადაიბარებს ხურათივანი მხველ-
ლობის წამყვანის როლს, ვინაიდან დიალიგის აზრი, მინაარხი უწყვე-
ტობაა აგებული, რომელიც აიძულებდა ფილმურ ხურათთა რიგს დამორ-
ჩილებოდა მას. ამდენად ხანგრძლივი ხინქრონული ხურათი და მიხი
შესაწყვიტის დიალიგი აღუწევს ფილმურ დინამიკას, რის გვერდავლა შეიძლება
თუ ამგვარი დიალიგი, ან უფრო ხწორად, დიალიგის ნაწილი იქნება
მოკლე და დაკავშირებული ფილმური ხიფყვიერი დიალიგის ხხვა ხერ-
ხებთან.

ახინქრონული(აჩინქრონული)-დიალიგის დროს კი ხურათი და დიალი-
გის გალაღება ხდება ვალევილევ და შემდეგ ხდება ხურათის განმთვა-
ნება; ეხეც უფრო უქნიკური, ვიდრე მხაფვირული ფილმური ხურათია. მა-
გრამ მხაფვირული მნიშვნელობა ენიჭება ამ ხერხს მაშინ, როცა ხურა-
თი და ხმა(დიალიგი) არაერთდროულად მოხიანს-იხმის ეკრანიდან. ამ
დროს შესაძლებელია დიალიგის მრავალფეროვანი გამოსახვა: ორ ან
მეფ ადამიანს შორის გახვრელებული ხაუბარი შეიძლება გამოიხახის
იხე, რომ ხურათი აჩვენებს მოხაუბრეთა ხხვადახხვა ხელს, მაგრამ
მათ მიერ წარმოქმნილი ხიფყვიერი არახილეს(ხინქრონულად) არ შეეხი-
ფყვება ხურათებს. ეხ, ერთი შეხედვით, დიალიგის გარდაქმნა(ნაწი-
ლობივად მაინც) ხმაურად, რომლის დროს, ვთქვათ, თითო-ორლა ხიფყვა
გახავები, აძლიერებს ამ დიალიგის წარმომქმელთა ხურათივან გამო-
ხახვას. ახინქრონული დიალიგი შესაძლებელია, აგრეთვე, ხურათი და
ხიფყვა, პირობითად, დავაშორთ ერთმანეთს: იხმის ერთი შეხაუბრის
ხმა, მაგრამ ვხედავთ არა მოლაპარაკეს, არამედ მხმენელს. ან კიდეც:
ვხედავთ მხოლოდ მხმენელს, რომელიც მის თანამეხაუბრებს ხაერთოდ ვა-
ხუხს არ აძლევს. ამ დროს, რა თქმა უნდა, ხმას, რომელსაც წარმო-
ქვამს"ხურათ-გარეშე" პირი, ჩვენ ვუკავშირებთ მას, ე.ი. იმ პირს,
რომელიც ხურათზე არ მოხიანს, მაგრამ მოვლენას მაინც ის პირი იპ-
ყრობს, რომელსაც ჩვენ ხურათზე ვხედავთ, ვინაიდან მიხი"მუნჯი",
ხურათივანი რეაქცია იხ, რაც ამ მხველლობას ახახიერებს, ხურათ-
ვან გამოსახვად ქმნის.

ხინქრონული და ახინქრონული ფილმური დიალიგის და, ხაერთოდ,
დიალიგისა და ხმის ხაილუხურაგით მოვიყვანოთ ერთი მაგალითი,
რომელიც უფრო ნათებს გახდის ფილმურ ხურათისა და ხმის ურთიერთობას:

ხურათი

ხმა

ხელი_512.

ჩხუმი კროგერა და მის ცოლს შორის აღწევს უმალეს წერტილს. ქალი დაარწყვამს ხელს მაგიდაზე.

ქალი:მამაკაცი მაინც იყო!

ხელი_513.

კამერა მოძრაობს კროგერიხაკენ, რომელიც გულმხუდი ხელით გადადგმობს მაგიდიდან ჭიქებსა და ბოთლებს და დაამხხვრევს.

კროგერი: ეს ვი მეფისმეფია!
გათავდა!

კამერა ჩერდება დაქვეული ღულის შტორთან, რომელშიც ირეკლება კროგერის ხახუ.(398).

ამ (ქვე)ხექვენების ხინქრონული განხორციელებიხას, (შექნიკურად) ხურათიხა და ხმის გადაღება ხლება ერთდროულად; ახინქრონული გაღაღების ღროხ ვი უერ ხლება ხურათიხ გადაღება და შემდეგ ღიალოგინი თანღართვა. მაგრამ მხაფურული თვალხაზრიხით ხხვა მნიშვნელობა ენიჭება ღიალოგინა და, ხაერთოდ, ხმის ხინქრონულობახა და ახინქრონულობახ. ხინქრონული ღიალოგინი ღროხ, მაგალითად, როცა ქალი ამბობს: "მამაკაცი მაინც იყო!" - ამ ღროხ, როგორც ამ ხექვენებისა მოცემული, მოხიანს ქალის ხურათიხ, და როცა კროგერი ამბობს: "ეს ვი მეფისმეფია! გათავდა!" - მოხიანს მისი ხურათიხ ნქორედ ამ ხიფყვიშის წარმოთქმის ღროხ. ღიალოგინი ამგვარი განახიერება, თავისი, ახე ვთქვათ, "ხფაფურინი" გამო, ღიალოგინი ყველაზე უფრო მარჯვი ფორმაა, და ამღენად მხაფურულადან ნაკლებათ ნაყოფიერი განხაკუთრებოთ მაშინ, როცა ხიფყვაშრავალი ღიალოგინა ჩართული ფიღმურ ხურათიხან მხვლელობაში. ახინქრონული ღიალოგი ვი მხაფურულად იძლევა მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი გამოსახვის შეხამღებლობახ. ჩვენ შეგვიძლია, მაგალითად, მოცემული მაგალითიხ ხურათიხანი გამოსახვა ვაჩვენოთ აღნიშნული თანამიმღევრობით, მაგრამ ქალისა და კროგერის ხიფყვიშები - "მამაკაცი მაინც იყო!" - "ეს ვი მეფისმეფია! გათავდა!" - ახინქრონულად, ე.ი. არაერთდროულად, ხურათიხან შეუთავხებლად ავაყღეროთ. ამგვარი ხერხით, რა თქმა უნდა, დაირღვევა ფიღმური ხურათიხა და ფიღმური ხმის "ლოღიკური" ერთდროულობა, რახან ჩვენ ვხღებოთ რეალურ ცხოვრებაში, მაგრამ შეიქმნება ხურათიხა და ხმის ახინქრონულობა, არაერთდროულობა, რაც, მართალიხ, ჩვენთვის ცნობილ რეალურ მხვლელობახ არ შეეხაბამება, მაგრამ, ხამაგიეროდ, ახახავს ახალ, ფიღმურ "იხევექმნილ" რეალობახ, რომელიც, უდაოა, თავისი ხურათიხან-ხმოვან "არევ-ღარევით" უფრო აღექვაფურად გამოსახავდა ცოლ-ქმარის ჩხუბს. მაგრამ ამითაც არ მოავრღება ახინ-

ქრონული დიალოგის უპირატეობა: მაგალითად, თუ ჩვენ ქალის ხიწყვე-
ბთან "მამაკაცი მაინც იყო!" - ვხედავთ კროგერის ხურათს და ამით
მის რეაქციას ამ ხიწყვებზე, ხოლო მამაკაცის ხიწყვების დროს -
"ეს კი მეჭიხმეჭია! გათავდა!" - ქალის ხახეხ, მაშინ იქმნება
ახალი ხახის გამახახვა, რომელიც ამავე ხეჭვენს ხრულიად ხხვა-
გვარ განზომილებას ანიჭებ, ხინქრონულთან შედარებით. კიდეც
ერთი ახვეჭი: ხურათისა და ხიწყვის ხინქრონულობის დროს იხე წი-
ნა პლანზე ვერ იწევს ხურათიანი გამახახვა, როგორც ხურათისა და
ხიწყვის ახინქრონულობის დროს. ეს აიხხნება იმ გარემოებით, რომ,
როცა ჩვენ "ზუნებრივ" დიალოგს ვხედავთ და ვიხმენთ ფილმი, მაშინ,
მართალია, ხურათი მაინც იპყრობს ხიწყვას, მაგრამ, როცა ხურათი და
ხმა ახინქრონულია, მაშინ ერთადერთი გამახახვა, რომელიც "ლოლიკურად"
მიუღიწება, არის ხურათი; და ხმა, ზოგჯერ, ხმაურის ფუნქციასაც კი
იბარებს, რაც მას კიდეც უფრო უქვემდებარებს ფილმურ ხურათთან გა-
მახახვას. და ამით ჩვენ უკვე მიველით ფილმური ხმის ფილმურ ხურათ-
თან შეხიწყვების მრავალფეროვან და მრავალფენოვან ხურებთან:

აბნელება ფილმური დიალოგისა და, ხაერთოდ, ხმისა ნიშნავს იმას,
რომ ფილმური ხურათის აბნელება ხთან ერთად ხდება ხმის (დიალოგის)
ხრული ხიძლიერით აყდერება. ამ დროს ხდება ხურათისა და დიალოგის
ერთდროული ჩვენება-აყდერება ხურათთა ხრული ჩვენებისა და ხმის
ხრული ყდერადობით.

შეშინებულება-ფილმური ხიწყვიანი-დიდიფიქსი და, ხაერთოდ, ხმისა
ნიშნავს იმას, რომ ხურათი და ხმა თანდათანობით გამოჩნდება-აყლ-
ერდება. ჩვენს მაგალითს რომ დავუბრუნდეთ, ეს ნიშნავს იმას, რომ
"ჩხუბი კროგერისა და მის ცოლს შორის" თანდათანობით იქნება შეშინე-
ლებული, ე.ი. თანდათან გამოჩნდება და, ამავე დროს, ქალის ხმა ("მა-
მაკაცი მაინც იყო!") აყდერდება ნოლი ვოლუმიდან (ხიძლიერიდან) ხრულ
ვოლუმამდე. ხურათთან-ხიწყვიური შეშინება კი ქმნის შთაბეჭდილე-
ბას, რომ მხველეობა, რომელიც ეკრანზე ჩნდება, დაწყებულია უფრო
აღრე, ვიდრე ჩვენ მას ვხედავთ-ვიხმენთ ეკრანიდან, რაც მრავალი
ხახის ფილმური გამახახვის შეხამებლობას იძლევა.

გაშინებულება-ფილმური ხიწყვიანი-დიდიფიქსი და, ხაერთოდ, ხმისა
ნიშნავს იმას, რომ წინაპლანზე მიმდინარე ფილმური მხველეობის
ფონზე ამოფიქვითვდება, ვთქვათ, ჩვენს მიერ მოყვანილი ხენა კრო-
გერისა და მის ცოლს შორის. ამ გზით ეკრანზე იქმნება ორ-ფენოვანი
გამახახვა, რომლის დროს ან ფონზე შექმნილი გამახახვა აძლიერებს
მის წინაპლანზე მიმდინარე მხველეობას ანდა პირიქით. მაგალითად,
მის ცოლს უკვე გამოჩნებული კროგერი ზის რეხორანში მთვრალი და
ხვამს. ამ წინაპლანის ხურათისა და მისი შეხაწყვის ხმაურის (მო-
ხადილეთა ხმაური) ფონზე მოხიანს კროგერისა და მისი ცოლის ჩვენს

მიერ მოყვანილი ხყენა ("მამაკაცი მაინც იყო!" - "ეხ ვი მეუცხიმე-
ჭია! გათავდა!"). ეს ფონზე გაბნელებული ხურათი და ღიალოგი, უღაოა,
არღმავებ კროგერის შინაგანი განწყობილების გამოსახვას.

გაბნელებულა-ფილმურა-ხიფყვიერა-ღვივლავიხა არის შებნელების
ლოლიკური გაგრძელება. ამ ღროს ხურათი-ხმა ("მამაკაცი მაინც იყო!")
იხმის-მობჩანს ხრულად, მაგრამ როცა მოხჩანს-იხმის "ეხ ვი მეუცხიმე-
ჭია! გათავდა!", ამ ღროს ხლება ხურათის თანდათანობით გამობნელებ-
ა და ხმის თანდათანობით დაყვანა ხრული ვოლუმებიდან ნოლ ვოლუმამ-
დე. ამ ხერხით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხველეობა გრძელდება
ხურათისა და ხმის დაბნელების შემდეგაც.

ღვივლავიხა-ფილმურა-ხიფყვიერა-ღვივლავიხა და, ხაერთოდ, ხმისა
ნიშნავს იმას, რომ ხურათი და ხმა უცბათ მთავრდება, რომლის ღროს
ხურათი მოხჩანს და ხმა იხმის ხრული ხიძლიერით, და ახეთი ხერხით
მთავრდება ან წყდება მიმდინარე მოვლენა.

გაბნელებულა-ფილმურა-ხიფყვიერა-ღვივლავიხა და, ხაერთოდ, ხმისა
იხევე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, როგორც ფილმური ხურა-
თოვანი გადაბნელება ხაერთოდ, რაზედაც ჩვენ თავის ადგილას ვიღაპა-
რაკეთ. მაგალითად, ღიალოგი - "მამაკაცი მაინც იყო!" "ეხ ვი მეუცხიმე-
მეუცხია! გათავდა!" - შეიძლება ერთმანეთზე იქნას გადაბნელებული,
რომლის ღროს შეიქმნება ამ ორ წინადადებათა "ორმფრიადი", თუ მათ
რამდენიმეჯერ იხევედაიხევე გავიმოკრებთ უწყყად; და თუ ღიალოგის
ამგვარ გადაბნელებას შეხაბამისი ხურათების გამოსახვასთან ერთად
მოვიხმენთ, როგორც ეს ჩვენს მაგალითშია მოცემული (ხელი 512 და 513),
მაშინ შეიქმნება ხურათოვან-ხიფყვიერი განმეორებითი გადაბნელების
უწყვიტო რიგი, რომელიც შექმნის შთაბეჭდილებას, რომ კროგერს ან
მის ვოლს "ავგონდება ეს წარხუღში მომხდარი ხყენა". მაგრამ თუ იმა-
ვე ხურათოვან-ხიფყვიერ გადაბნელებით ხექვენც გახვდებით,
ვთქვათ, კროგერის დიდი ხელის ფონზე, კროგერისა, რომელიც, ვთქვათ,
მთვრალი ზის მაგიდასთან და ხვამხ, მაშინ შეიქმნება "ორფენოვანი"
ფილმური გამოსახვა: წინაპლანზე მოხჩანს კროგერი, რომელიც თავის
ჯავრს ღვინით ვლავს, ხოლო ფონზე მოხჩანს (გადაბნელებითი) ხურათო-
ვან-ხიფყვიერი გამოსახვა, რომლის გამო იხ ამგვარ მდგომარეობაში
ჩავარდა. ღიალოგისა და, ხაერთოდ, ხიფყვის ამგვარი გადაბნელებითი
გამოყენება კი, როგორც ავღნიშნეთ, განუხაზღვრელია, მაგრამ მისი
ამოსავალი წერტილი იყო, არისა და უნდა დარჩეს ხურათოვანი გამო-
ხახვა.

ფილმური ხიფყვიერი ღიალოგის და, ხაერთოდ, ხმის გამოსახვის
შეხაძლებლობა იხე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, როგორც
რადიოური ხმის გამოსახვის ხერხები; განხხვავება იმაში გამოიხა-
ფება, რომ რადიოს ხაფუძველი მხოლოდმენადლობაა, ფილმის კი მოძრა-

ვი ხურათები, რომლის ქვეყნებაა ხმა. მაგრამ ამით ვი არ ხდება ხმის გამოსახვითი შეხადლებობათა შეზღუდვა ფილმში, არამედ მიხი ჩაქხოვა ხურათთან გამოსახვაში. ამიჯომ ფილმური ხმის ხერხებათ უნდა ჩაითვალოს -

1. ხმის გადაღების ფორმები (მონიფონია, ხვერეთფონია, კვადრაფონია, "თავზემორგებული" ხვერეთფონია, რაზედაც ჩვენ ვიღვე ვიღაპარაკებთ),
2. ხმის ბნელება (აბნელება, შებნელება, გაბნელება, გამობნელება, დაბნელება, გადაბნელება),
3. "მოძრავი მიკროფონის" გამოსახვითი ხერხები,
4. ხმის მულტიპლიკაცია და ფრიუვი, რომელთაგან ფილმურ გამოსახვაში განხაკუთრებულ რიბს თამამობს ე.წ-ლი "პლეიბეკი", რომელიც იძლევა (მუხიკალური გადაღების დროს) ურ მუხიკისა და შემდეგ შეხაფყვისი ხურათის გადაღების ხაშუალებას,
5. ხმის მონწყაყი და ჭრა,

6. "უხელუ" ხაგნების თუ გიწყალების ამეწყველება "ანონიმური ხმით" და ხხვა მრავალი, რომლებიც მე დაწვრილებით გავარკვიე ჩემს "რადიომეწყველებაში" (399), რის გამომ აქ განმეორება ხაჭირთ არ ჩავთვალე; თუმცა იხეუ ხაგვანხმით უნდა ავღნიშნო, რომ, როგორც დავინახეთ, ფილმური ხმა და რადიოური ხმა ორი გნებაა: ფილმური ხმა ფილმური ხურათთან გამოსახვის ქვეგნებაა, რადიოური ხმა ვი და-მოუვიღებელი, მხოლოდხმენადობით გამოსახვაა.

ფილმში მეწყველებითი დიალოგი და, ხაერთოდ, ხმა, შეხადლებლობის ფარგლებში, თითქმის ყოველთვის უნდა შეიგვადლოს ხურათთან გამოსახვით. მაგალითად, ჩაპლინი "ოქროს ჩხრიალში" (400) ვი არ ამბობს, რომ მახ უხარია გოგონას ხვემრობა, არამედ წარმოუდგენს მახ ჩანგლებზე წამოგმული "პურის ნაჭრების გეკვით". "დიდი ქალაქის ჩირადლებში" ვი ჩაპლინი ხიყვარულს უხხნის ზრმა ქალიშვილის დიმილით; ან, როცა იხ თანაგრძნობას იჩენს, ქალიშვილს უღებს ჩანთაში ფულს. ამგვარი წარმოუდგენლად დამაჯერებელი ოპტიკური დიალოგი, ნათელია, ხიყვიერი დიალოგს აღარ ხაჭირებს (401).

ფილმურ ხურათთან დიალოგში, ვთქვათ, ჭურჩები ვი არ არის. ხხე-უღის ორგანო, რომელიც ხიყვას მეწყველებით ფორმულებას აძლევს, არამედ ხურათთან გამოსახვის ხაშუალება: პირის ვაღების ხახიათი, ჭურჩების მოძრაობა, კბილების რაობა - ეხა მიმიკა, რომელიც ხიყვის წარმოთქმის "დამწყება" ვი არ არის, არამედ ხაკუთარი ფახივანება გააჩნია. მაგრამ ამ ფაქტიდან რედოლქარნჰაიმს გამოყავს მგდარი თეზისი: "თუ იხმენთ აღამიანს ლაპარაკისას, მაშინ მიხი მიმიკა - ამბობს იხ - და ყხეფი მოქმედებს როგორც მხოლოდ-გავიღება; იხ ავიღებს მხოლოდ წარმოთქმულ აზრს" (402). თუ არ გეხმით, რახანც ვავი ლაპარაკობს, ხედავთ მხოლოდ მიხი ჭურჩების მოძრაობას;

ამ გზით, ჭურჭლის მოძრაობის დინამიკით, ხახის კუნთების, ხელეგნის, ხბუელის მოძრაობით, ხელმა ნათქვამი აზრი არაპირდაპირ ნათელი. უღაოა, ჭურჭლის, ხელეგნის თუ, ხაერთოდ, აღამიანის ხბუელის მიმკურთ გამოსახვა მუნჯ ფილმში იძლევა (და იძლეოდა) აზრის გამოთქმისა და ინტერპრეტაციის საშუალებას. მაგრამ ხმოვან ფილმში ხიწყვა მიმიკის (ხურათოვანი გამოსახვის) შედეგი, დამატება და არა პირიქით. მაგალითად, როცა კროგერი ამბობს (ხელი 513) - "ეს კი მეფიხმეფია! გათავლა!" - ამ ხიწყვების "დამატება" კი არა ზაზა ხურათოვანი გამოსახვა - "ვამერა მოძრაობს კროგერისავენ, რომელიც გულმხუდი ხელით გადავფხვავს მაგილიდან ჭიქებსა და ბოთლებს და დაამხხვრევს. ვამერა ჩერდება დაქვეული ლულის ჭზორთან, რომელიც ირკვება კროგერის ხახე" - ხიწყვა, როგორც აბსტრაქტული ნებვა, შეუძლებელია იყოს პირველადი, ზაზა მიმიკური, ხურათოვანი გამოსახვისა, ვინაიდან მიმიკა, ხურათი უშუალო, კონკრეტული ნებვაა, რომელიც ახვეე უშუალოდ, პირდაპირ შეიგრძნება გვერდებით უფრო "აღრე", უფრო "ხწრაფად", უფრო "კონკრეტულად", ვიდრე ხიწყვა; ამიტომაც შეუძლებელია ხიწყვის, ხმის "დამატება" იყოს მიმიკა, ხურათი. რა თქმა უნდა, არსებობს ხურათოვანი გამოსახვა, რომელიც არაფერს არ ამბობს მისი შეხატვისი ხმის რაობის შესახებ. მაგალითად, როცა ჩვენ ვხედავთ გრამაფონის ფირფიცის მოძრაობას, ცრიალს და მახზე შემზრანას, ეს ხურათი არაფერს არ ამბობს იმ მუსიკის შესახებ, რომელიც ისმის. მაგრამ, თუ გრამაფონის ფირფიცის ცრიალი ოხატურადაა ჩართული ფილმურ მხველელბაში, მაშინ არა ის მუსიკა იქნება (მხატვრულად) მნიშვნელოვანი, რომელიც ისმის, არამედ ის ხურათოვანი გამოსახვა, რომელიც ჩართულია, ხვათა შორის, გრამაფონის ფირფიცის ცრიალი. მუსიკა კი, თუ ფილმი მხატვრულად გამართულია, გადაიბარებს "დამხმარებს" როლს. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დილაღმა და, ხაერთოდ, ხმამ ახალი განზომილება არ შემატოს ხურათოვან გამოსახვას.

ჰკუხედიკუხედი კინემატიკა, მაგალითად, ფილმი შესაძლებელია ხურათოვან გამოსახვას ახალი "განზომილება" შეემატოს. ვთქვათ, ქუჩიდან ისმის დემონსტრაციების რევოლუციური ლოზუნგები, მაგრამ ოთახში ჩვენ ვხედავთ ხალხის გუნდს, რომელიც ახრულებს გალობას. აქ დემონსტრაციების რევოლუციური ლოზუნგები, მიუხედავად იმისა, რომ თვით დემონსტრაციები ხურათზე არ ჩანან, - მგალობელთა გუნდსა და თვით გალობას ანიჭებს ახალ "კონტრასტულ" განზომილებას. კინოფილმში - "პური, ხიყვარული და ფანჯაზია" - კარაბინიერის (პოლიციის) ახლად-დანიშნული უფროსი (ვიფორიო დე ხიკა) მილის დაზის ქუჩაში, რომლის მარჯვენა მხარეს დანგრეული ხახლია. დე ხიკა ეკითხება მის გამგებლებს - "ომის დროს დანიგრავ?" ვახუხი: "არა! მიწის ძვრიო!" მეო-

რე ხექვენგმი იხევ ანალოგიური მდგომარეობა: მიუთითებს რა ხხვა დანგრეულ ხახლზე, ღე ხივა ეკითხება: "მიწის ძვრიო დაინგრა?" ვახუხი: "არა, ამის ღრობ!" მიუხედავთ იმიხა, რომ ეხ ერთიდაიგივე დაზის ორ ხხვადახხვა ქუჩაზე-მღებარე დანგრეული ორი ხახლი "პრინციპში" ერთნარი აზრის გამომხახველია, ე.ი. დანგრეული ხახლის ხურათეზია, ღიალოგიო - "ამის ღრობ დაინგრა". "არა! მიწის ძვრიო!" ღე "მიწის ძვრიო დაინგრა?" "არა, ამის ღრობ!" - ეხ ფიღმური ხურათეზი ღეზულოზენ კიღევ "ახალ" განზომიღებახ, რომღის ღრობ, თითქობ, იხ ხახლი, რომელიღ მიწის ძვრიო დაინგრა, "ხღნავალ" განხხვავეღება იმ ხახლიხავან, რიღელიღ ამის ღრობ დაინგრა. (403). ამგვარად, ღიალოგხ ჰეუძლია ხურათის აზრი გავარღმაოხ აღამიანის წარმღღენითი უნარიანზობის აღჭვინებით. მაყურებელი, როგა დანგრეული ხახლის ხურათის ჰეხეღვისახ იხმენხ ხიჭყევეზხ- "ეხ ხახლი დაინგრა ამის ღრობ", ან "ეხ ხახლი დაინგრა მიწისძვრის ღრობ"- მის თვალწინ მიმღინარე ხურათეზიში, თავისი წარმღღენითი უნარიანზობით, აქხოვხ მიწისძვრის თუ ამის ხამინეღებახ, რითავ დანგრეული ხახლის ფიღმური ხურათეზი ახალ ხირღმეხ, ახალ განზომიღებახ ღეზულოზხ, რომღის ზაზა, რა თქმა უნდა, თვით ამავე ხურათეზიშია.

მაგრამ "ხიჭყევაძმრავალი" ღიალოგიო ჰეიძღება გახღეხ ფიღმური ღიალოგი, თუ ხიჭყევა ფიღმური ხურათეზიხავან გამომღინარეოზხ. ამგვარი ფიღმური ხიჭყევიერი ღიალოგის ნიმუშად ჰეიძღება წაითვალღხ მარხელ კარნეხ ჰეღვერი "ოღიძვის ზავჰევი" (404). მიოვიყვანოთ მაგალითი ამ ფიღმიღან:

ფრეღერიკი: გარანხ!
 გარანხ: ფრეღერიკი! როგორ განღლიო აქ?
 ფრეღერიკი: პარიში ჰაჭარაა იხეთი ჰეყვარეზუღიზიხათვის, როგორიღ რვენ ვართ! ეხ წარმოუღენელია! ჰენ "თქვენოზიოთ" მელა-პარაკეზი გარანხ?
 გარანხ: გახაკვირიოა ეხ? უკვე ღიღიხანიოა არავისთან არ მიღაჰარავიოა "ჰენოზიოთ".
 ფრეღერიკი: ღე ახლად ღეხეღმონა, არაერთგულ არხეღავ! ჰუა ქუჩაში მიმაჭოვა ერთ ღღეხ მიოხრა "ნახვეამღის ფრეღერიკი!" ღე გაქრა ჰღღების განმავღებაში. ღე როგა იხეღა ღაძრუნეზა, მეკითხეზა უმანკო მიმიკითო როგორ განღლი აქ?" მე იხევეზოველი აქ, ვინაიღან ყოვეღთვის აქ გიყავი! ვი-ჰენ იხევე მხხვიღლი ღე გიღღლი აქ, ამ ხვაძმე, წლიღან
 გლოღ, რომ წლამღე:
 გარანხ: ჰენ არ ჰეხეღღიღხარ, ფრეღერიკი!
 ფრეღერიკი: ჰენე არა, გარანხ. - მაგრამ ჰენ მაინე ჰეღვეღლი მეღვენეზი; უფრო მიმზიღველი გამხღარხარ, ვიღრე იყავი. ღე ძემღეგ... არ ვიღი, ჰენ ხარ...
 გარანხ: უფრო გაკვირიღმომიღვეღლი ვარ, არა? (ჰაუზა) ხომ არ ღეაკვირი?
 ფრეღერიკი: ახ, ეხ არაფერიოა, უკვე გაიარა. არხეზოზხ ჰრიღღეზი, რომელთა მორჩენა უფრო ღიღ ღრობ მოითხეზხ; თუ გნეღავხ, თვით ხიყვარულიო ჰრიღღება. ახ, ეხაა ჰრიღღა! იმ კახთან, ღეხღემონა, იმ კახთან, რომელმეღ ერთი კალთა ხაეხე ყვავეღღებით მოგართვა, წალი ჰენ. ხაით წალი? ხად წაგიყვანა იმ მკვეღღმა? იხღოთში?

გარანს: მე მართლა ვიყავი ინტელექტი, და ღაღარა იქ დიდხანს. პირველად კი ვხვდებოდი ინტელექტი, მოგონებდა.

ფრედერიკი: რა არის ეს, ეს მოგონებდა!

გარანს: მართალია, ის შორხა. მე კი მიყვარს პარიზი.

ფრედერიკი: პარიზი მისი მოგონებებით. ბავშვისთვის, მაგალითად. ყოველხალაობის მიხედვით მობიხარ აქ. თითქმის არ იცი, რომ ფრედერიკი ლამაზად ყოველ ხალაობს თამაშობს.

(ორივე უყურებენ პანდომიმის ხეცებზე) ("ამბოხეთქილი" ხიცილი ოლიმპილანტი.ი.თეატრის ყველაზე უფრო მაღალი ბაქტონიდან)

გარანს: გეძინებ? ხეჩრედ ახე ვიციხლოდი შევ. ვიციხლოდი ხრულიად უმიზეზოდ, მხოლოდ ხიცილიხათვის; და ახლად?

ფრედერიკი: მაწყენილი ხარ?

გარანს: ხო! კიდეც არ ვარ მხიარული! როცა ის თამაშობს, მგორე ბზარია მის მოძრაობაში. მართალია, მელღობა იხეც იგლეცა, მაგრამ ყოველს ხეცავვარად.

(იხეც უყურებენ პანდომიმის ხეცებზე)

გარანს: როგორ ახერხებხ იხ ახეთ მკაფრ გამობეღვას?

ფრედერიკი: ძლიერ ვიყვარხ იხ?

გარანს: იმ დღიდან, რაც აქედან წაველი, ერთი დღეც არ გახულა, რომ მახეც არ მეფიქრობ!

(პანდომიმის ფინალი. ორივე უკრავს ჭეცხ)

ფრედერიკი: იცხ მან, რომ შეხ აქ მის ხანახავად მოღობარ?

გარანს: არა. იხ ხეხოვრობხ მის ხეხოვრებახ და მე რემხახ. ეს ახე აღვიღობ!

ფრედერიკი: წარმოუღვენიღობა, რა მეძარტება!? დამბლადამმეღობია, გხურხ იღვავლო!

გარანს: რა მოგივიღობ?

ფრედერიკი: მგონია, ვეჭვიანობ! დიახ, ახეთი რამ არახოღეხ არ გან- მიღობა! მიძვრება, მიძვრება გულში, გონხ უნდა თავდა- ვცა, მაგრამ შოხ...და იხ უკვე თავშია შემიძვრალი. გა- მან რამე გეძინებ? ვეჭვიანობ ხეჩრედ აქ და ახლა შენზე და ბავშვისთვის! ვეჭვიანობ მე! და შემღეგ ხრულიად უნდაღ მაგონებ- ბა იხ თამაშობი, იხ მოგზაური, რომელმაც მოგიყვანა; და შე, რომელმ- ახ ლაშქრი შენი წახვლა; და ამახ ემაჭვება კიდეც - ეს კი ბომაზე მეჭობა - ეს ბავშვისთვის ღმერთივით თამაშობხ. რა თქმა უნდა, არ ვი- ხურვებდი, რომ თამაშობღეხ ხულათ. შენ გეხმის რემი. მაგრამ ოღნავად...

გარანს: შენი მეხმის; ხულათ რომ თამაშობღეხ!

ფრედერიკი: ხულათ არა, მაგრამ ხამულალო! ეს გამიხარღვობა! ზელ- ხიურება, რომ ეს გრამიბა რემი ხყღება, როცა მახეც ელამარაკობ.

გარანს: თუ შეყვარებული ხარ, ეს არ არის უბედურება. ხოცა ღვინო და უკვე განკურნებული ხარ.

ფრედერიკი: განკურნებული? რაჭობ გხურხ, რომ ახე მადე განვიკურ- ნობ? ეს რომ მიმწიხნეხ! რემთვის რომ კარგი იყოს ეჭვი- ანობ? გამობხადეჭი, შეიძლება ხაჭირობ კი!? გმადლობ გარანს, გმადლობ! ყველახ მადლობა! მოღობდამოღობ შეი- ძღება შევძლო ოჭეღობ თამაში(405).

კინოფილმი "ოლიმპის ბავშვები" ხავხეა ამგვარი "ხიწყვამრავალი" დილოგებით, და მიუხედავით ამიხა, ფილმი, უთუოთ, უნდა რაითვადობ კინოხელღვნების ერთერთ თვალხაჩინო მხაჭვრულ ნაწარმოებად. მამ, რაშია ხაქმე? - ხაქმე იმაშია, რომ ეს დილოგი გამომღინარეობხ იმ ხურათღვან გამობახეხიხავან, რომელიც შექმნიღობა მისი(ხიწყვების) განხახიურების ღროხ. ეს დილოგი, მაგალითად, გარანსხხ და ფრედერ- რიკხ შორხ, მიმღინარეობხ თეატრის მარჯვენა ღოყაში, და მახში ჩართულთა. პანდომიმის ხეცებში, მაყურებელთა რეაქცია და, რა თქმა უნდა, თვით გარანსიხა და ფრედერიკიხ, უმათავრეხად, დიდი ხეღები.

ყველაფერი ეს "ხანახაობა" კი ხიფყვიერ ღიაღოგზ "უკანა პლანზე" აყენებს იმით, რომ "ოლიმპის ზავშევიზი ხიცილი", მაყურებელი, ხეენა, მუხიკვა, პანფრომიმა და, ხაერიოღ, ეს თეაფრიხ აფმობფერიო თავიხ აღევივაფერი გამობხახვახ პოუღობხ ხურათებში; ღიაღოგი კი ამ ხურათოვან გამობხახვახ აძღევიხ "ახალ", ხიფყვიერ-წარმოღგენიოთ განზომიღებახ, რომღიხ ზაზა მამინახ ეს ფიღმური ხურათებია, როფა გარანხი ინგღიხზე, შოფღანღიაზე თუ ინღეოთზე ღაპარაკობხ. მაგრამ ეს ფიღმური ღიაღოგი ხაგუღიხხმიერიოა ხხვა მხრივახ. ღიაღოგში ღა-პარაკია იმაზე, რახ

1. ხურათში არ მოხჩანხ, ან ღიაღოგში ღაპარაკია იმაზე, რახ

2. ხურათზე მოხჩანხ.

მაგალითად, როფა გარანხი ამბობხ, იხ იყო ინგღიხში, შოფღანღიაში, ინღეოთში, ამ ღროხ ფიღმური ხურათები გვარჩენენხ თვიოთ გარანხ, ფრეღერიკიხ თუ თეაფრიხ მიღელ აფმობფერიოხ. აქ ხიფყვა ეხება "ხურათ-გარეშე მოღღენახ", ხახეღღობრ გარანხიხ მოგზაურობახ ინგღიხში, შო-ფღანღიაში თუ ინღეოთში, თვიოთ გარანხი კი ზიხ თეაფრიხ ღეოჟაში პა-რიზში. აქ "რეალური ფიღმური ხურათები" (თეაფრიო) კონფლიქტშია "წა-რმოღგენიოთ ხურათებთან" (ინგღიხი, ინღეოთი, შოფღანღია), რიძელიფ იქ-მნება მაყურებღიხ გონში ფიღმური ხიფყვიერი ღიაღოგიხ შეღეგად. ამ რეალურ-წამოღგენიოთ ხურათოთ კონფლიქტში, უღაოა, იმარჯვეხხ რეა-ღური ფიღმური ხურათი, ვინაიღან იხ ჩვენხ თვარჩინახ, რეაღურიო, უშუ-აღოა და ამიოთ უფრი აღვიღად შეხაგრმნიოია, ვიღრე ხიფყვიერი ღიაღო-გიოთ მაყურებღიხ გონში წარმოღგენიღი ხურათები. ამღენად, ეს "წარმო-ღგენიოთი ხურათები" ჰვარგავხ თავიხ ჰომოგენურობახ და ერწყმება იმ ხურათებხ, რომღებოფ ეკრანიღან მოხჩანხ. ხიფყვიები - ინგღიხი, შოფღანღია, ინღეოთი - აქ მხოღღ წვრიღმანი ჩუქურთმევიხ როღხ იზა-რებენ, რიძელიფოფ, მართაღია, "ახალ" განზომიღებახ მაფუეხხ ხურათოვან გამობხახვახ, მაგრამ ვერ არყევიხ მიხ პირვეღაღობახ, მიხ არხეოთო-ბახ. ხოღო როფა ხურათზე მოხჩანხ იხ, რაზეღაფ ღაპარაკია ღიაღოგში, მამინ ხიფყვა ვიღეუ უფრი ექვემღებარება ხურათხ და ღიაღოგი მხო-ღოღ ხახეობათა მიღგობახ ამყღავენებ მოღღენიხადმი. მაგალითად, ფრე-ღერიკი ამბობხ ზაპფიხფზე, რომ იხ "ღმერთივიოთ თამაშობხ!" და ამახ ამბობხ იმ ღროხ, როფა ჩვენ, როგორფ მაყურებელი, ვხეღავთ ზაპფიხფიხ "ღმერთივიოთ თამაშხ". აქ ღიაღოგი ახახიათებხ როგორფ ზაპფიხფიხ თამაშხ, იხევე ფრეღერიკიხ შეხეღუღებახახ მიხ თამაშზე; ჩვენ კი ვხეღავთ ორიევიხ ხურათოვან გამობხახვახ, რომღიხ ღროხ ეს ხიფყვეში არღმავებხ, "ახალ" განზომიღებახ მაფუეხხ ამ ხურათოვან გამობხახვახ. აქად ზაფრონობხ ხეღოვნევიხ კანონზომიერიება, რიძელიხ ღროხ გაღამწყ-ვეფია არა მარფო ღრუ კეოღება, იქმნება, არამიღ ღრეღღღ კეოღება, იქ-მნება. ხიფყვა მრავალი ღიაღოგი შეიძღება, განხახუოთრებულ შემოხ-

ვევებში, გამოყენებულ იქნას ფილმურ ხურათოვან გამოხახვაში, თუ იხ ხელს აიღებს ხიფყვიერი გამოხახვის ავტონომიურობაზე. ეს ნიშნავს იმას, რომ ხიფყვები უნდა გამომდინარეობდეს ხურათოვან მხვეღლოზინახან,ღა არა პირიქით.

ხურათოვან... ზეგავლენით შეხადლებელია დაძაბულობის შექმნა, რომლის ღრობ, ვთქვათ, აღამიანის ხახის, ვთქვათ, ხახიწარკვეთილ გამომეფყველები მიზებს ხმით ვიგებთ. მაგალითად, მოხიანს გაფიორებული, გაშეშებული, უაღრესად დაძაბული ხახე აღამიანისა, რომელიც დაბლიხვენ იყურება (ღიღი ხელი). ამ ღრობ გვეხმის ხმა: "არ გადახე!" აქ ჩვენ ამ ხიფყვებით გავიგებთ მიზები, თუ რაფომაა ეს აღამიანი (ხახე) ხახიწარკვეთილი, მანამ, ხანამ, ვთქვათ, დავინახეთ, რომ მხ მე-14 ხართულის ბაღკონზეა და თვითმკველელობაზე ფიქრობს. იგივე ხელი უხმოდ, ნათელია, გახახეები, მაგრამ უფრო ნაკლებად დაძაბული იქნებოდა, ვინაიდან მას "დააკლებოდა" აკუსტიკური (ხიფყვიერი) განმარტება, გარდამავება, რაც ფილმური ხმის სივრცეობაშიც სადგომლობს. ამიფომაა, რომ ღიღ ხელში, რომელიც გარემო არ ჩანს, გარედან შემოჭრილი ხმა ხშირად მოქმედებს "ხაიღუმელობის მომგვრელად." ეს იმიფომ, რომ ვერ ვხედავთ, თუ ხაიღან და ვიხგან მოღის ეს ხმა. ამ გზით ხმა აღიზიანებს ჩვენს ცნობისმოყვარეობასა და ღლოღინის უნარიანობას, რითაც იქმნება დაძაბულობისა და მოუღღენელობის შექმნის შეხადლებლობა. (406). ამგვარი ახინქრონული ხმით, ე.ი. ხმით, რომელიც იმ არხებიდან ან ხაგნიდან არ გამომდინარეობს, რომელიც ხურათზე მოხიანს, შეიძლება ხურათის მნიშვნელობის გაძლიერება. როცა "ხმა და ხიფყვა მათი წყაროს ხურათებზე არ არის ფიქსირებული, მათ შეუძლიათ მათი განზომილების ხაზღვრებს განშორდენ. მაშინ ხმა ვი არ არის ამათუიმ შემოხვევითი ხაგნის ხმა, არამედ მიხი ყღერაღობა ღებულობს უფრო განზოგადებულ ხახიანს" (407). ამ გზით მიღწეულ ხმის პათოსს, ან მის ხიმბოღურ გავლენას შეუძლია ხურათოვანი გამოხახვის გაძლიერება. "ხიფყვა ხურათის კომპოზიცილაში უნდა გაითქვიფოს, რომ აკუსტიკური ზეგავლენა აკუსტიკურად გააძლიეროს" (408). მაგრამ უაღვიღლა ხიფყვის გამოყენება იქ, ხაღაც ფილმური გამოხახვა თავითხაღად ნათელია და ხიფყვა მას არაფერს არ მაფებს. მაგალითად, ვინოხურათში "აღკახრაზ" - ფუნხალი, რომელიც ხახელი გაითქვა რიფების მოშენებით ხაფუნხაღომი, ჯერ გაახვევს პაპიროს, შემდეგ აიღებს ღეღის ფოფოხურათს, რომელიც კეღეღება მიღებუღი და, როცა პაპიროსს გეგხლს მოუკიღებს, დაწვავეს ღეღის ფოფოხურათს. აქ ფილმური ხურათი თავითხაღად ღაპარაკობს, რომ მიხთვის მიხი ღეღა უკვე აღარ არხებობს, რაც წინახექვენეღიდანაც ნათელი გახღა, როცა ღეღამ თავისი შვიღის ხაწინაღმღეგო პოზიცილა დაიკავა. მაგრამ მიუხეღავად ამისა, პოღიგიღი, ხეღავს რა როგორ წვავეს ფუნხალი ღეღის ფოფო-

ხურათს, განცვიფრებული ეუბნება: "ბოზი" და ბოზი პახუხოპს: "ჩემთვის იხ მკვლარია." ეს ღიაღოგი ვი არაფერს არ მაწყობს აქ ამ შთამავლებელ ხურათებს, ვინაიდან იხ ახალ არაფერს არ ამძღვს ამ ხურათთან გამახახვას.(409).

ღიაღოგის(ხმის) და ხურათის ურთიერთობის გარკვევისათვის ხანწერებსა ერთი ექსპერიმენტი, რომელიც ჩაატარა "გერმანიის მეორე ყელეხელვამ"(410). მოკლემეფრანუიანი ფილმი-"ფორფი"- გადაეცა ერთ ავტორს უხმოდ, რომ მას შეექმნა ღიაღოგი და, ხაერთოდ, ხმა ფილმური ხურათების შეხამამიხად. მან, რა თქმა უნდა, რამოდენიმეჯერ გულდახმით ნახა ეს ფილმი, რომელშიც ხამი ხანშიშესული ქალი ერთმანეთს ხვდებიან და, ფორფია და ყავახთან, ხაუბრობენ. ავტორმა შექმნა ფილმის შეხამამიხი ღიაღოგი, მაგრამ, "ფორფი" მაგიურად, ფილმს უწოდა "ვიზიფი მოხუც მანდილახანთან". ამის შემდეგ ავტორს აჩვენებ იგივე ფილმი ორიგინალური ხმით, რის შემდეგ ავტორმა კიდეც ერთხელ შექმნა იმავე ფილმის ღიაღოგი და თვით ფილმს უწოდა "ხაპაფილი დე". ხამივე შემთხვევაში ხურათთან გამახახვა დარჩა ერთღოგივით, მაგრამ შეცვლილ იქნა ღიაღოგი(ხმა), რის შემდეგ ხურათთან გამახახვამ, თითქმის, შეიფვალა თავიხი რაობა და ხამივე შემთხვევაში "მოამახხურა" ხამ ხვდაახხვა მოქმედებას, ხელ ცოფა, ნათახხე-ბში მაინც. "ეს ხამი ფილმი ნათელჰყოფენ, როგორ ემხახურება ხურათი ხვდაახხვა მოქმედებას; ხინქრონიშახია როგორ შემოქმედებას ახდენს ფილმის ოპტიკურობაზე"(411). კიდეც ერთი მაგალითი: პირ-კოკის ფილმი - "ყბადაღებული" - გაახმოვანეს ინგლისურიდან გერმანულად, და არხეზითაც შეცვალეს ფილმის ღიაღოგი, და ამით ფილმის მთელი შინაარსი. ორიგინალურ ფილმში, მაგალითად, მოთხრობილი იყო ნახის-ფური აგენფების ამბავი; გაახმოვანებულ ფილმში კი ნახისფური აგენფები აქციეს ნარკოფიკების მოვაჭრეებათ, რის შემდეგაც არხეზითაც შეცვლილ იქნა როგორც ფილმის ღიაღოგები, იხე მთელი შინაარსი. და, წარმოიღგინეთ, ფილმურმა ხურათთან გამახახვამ, თითქმის, "აიფანა" ამგვარი არაბუნებრივი ოპერახეები. რახ გვეუბნება ეს ორი მაგალითი? ამის ხაილუხეფრანოთ მთვიყვანით ახეთი მაგალითი: დაუშვათ, კაცი მიღის შარაგმაზე(ხაერთო ხელი) და გვეხმის, ვიქვათ, მისი ფიქრი: "ორ ხაათში ვიქნები ობიღისში!" თუ შეცვლით ამ კაცის ხიფყვებს, ვიქვათ, - "აწი მე ხახღმი დამბრუნებელი არ ვარ!" - მაშინ ერთღოგივე ხურათთან გამახახვა ღებუღობს ორ აზრს: პირველ შემთხვევაში, კაცი უბრალდ მიღის ობიღისში, მეორე შემთხვევაში კი იხ, ხაერთოდ, არ აპირებს ხახღმი დამბრუნებას. ეს კი მაყურებელში იწვევს რეაქციას პირველჯერ ხურათი დაუკავშიროს "ობიღისში წახვლახ", მეორეჯერ კი "ხახღმი ხაერთოდ არდამბრუნებას", ე.ი. "გადაკარგვახს". და მიუხედავად იმისა, რომ ხურათთან გამახახვა არ იცვლება, მი-

ბი ზეგავლენა ხხვადახხვაგვარია ორივე შემთხვევაში. მაგრამ, და ეს არის არსებითი, ამ მხველელობის ზაზაა ეს ხურათოვანი გამოსახვა ("კაცი მიღის შარავაზე"); მის გარეშე ხიფყვებს-"ორ ხაათში ვიქნები ობიღისში" - "აწი მე ხახლში დამბრუნებელი არ ვარ" - არავითარი კონკრეტული მნიშვნელობა არ გააჩნიათ. ამდენად, ხიფყვებს,უთუთ, შეუძლიათ ხურათოვანი გამოსახვის "მიმართულბაზე" ზეგავლენა მოახდინოს, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ ხურათოვანი გამოსახვის არხი შეცვალოს; და რამდენადაც მხაფყრულადაა შექმნილი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა, რამდენად ნათელია მოვლენის ხურათოვანი მხველელობა, იმდენად უფრო ნაკლებია ხიფყვის ზეგავლენა მახზე, თუ ხიფყვა ვლილობს მიხთვის "ხხვა მიმართულები" მიცემას, როგორც ეს ჩვენს მიერ მოყვანილ მაგალითებშია ახახული. ხლო, რამდენად უფრო არამხაფყრულად, არაოხფაფურადაა შექმნილი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა, იმდენად აღვილად იპყრობს მას ხიფყვა, და რა გახაკვირია, რომ მის "მიმართულბახხავ" უფრო აღვილად ცვლის, მიუხედავათ იმიხა, რომ - როგორც ავღნიშნე - ის მაინც ხურათის ქვეცნება რჩება.

ღიალოგი და,ხაერთოდ, ხმა მაფებს,აგრეთვე, ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას ხივრცოვნობას. როცა პერხონაყები მუნჯია ეკრანზე, მათი ხურათოვანი გამოსახვაც "გაუცხოვებულია", რეალობიხაგან განშორებულია. მაგრამ როცა ფილმური პერხონაყები ლაპარაკობენ, ამ დროს იხინი "გამოოხლებული", უფრო ცხოველი, პლახციკური, ხხეულობრივია, ვიღრე მუნჯ ფილმში. ეს ხღება იმიფომ, რომ ხმა აღვივებს ხივრცის იღუზიას. უთუთ, ამამში არხებოთ როლს თამაშობს ფილმური მუნჯი ხურათის ორ-ხამგანხომიღებოთი ხახიათის შერწყმა ფილმური ხმის ოოხ-ხუთგანშომიღებოიანობახთან, რითაც ხურათი,თითქოხ, ღებულობს"ღამაფებოთი ხირღმეხ, განშომიღებახ ფილმურ ხმიხაგან. მაგრამ აქაც ხაჭიროა ხურათის და ხმის შერწყმა იხე, რომ ხმა დარჩეხ ხურათის ქვეცნება. მაგალითად, ხმის ძლიერი ხივრცოვნობის გამომყლავნება ახუხფებს ხურათის ხივრცოვნობას განხაკუთრებოთ მამინ, როცა იხ მოფვირებული არ არის ხურათიხაგან. ღიალოგი, ხმა,ვთქვათ, ძლიერი ექოთი უნდა იხმოღეხ მამინ, როცა ღიალოგი მიმღინარეობს, ვთქვათ, მთებში, ხიღის ქვეშ თუ ვლდეებში, ხადაც ხურათოვანი გამოსახვა ხმის ექოხ ძექმნის შეხამღებლობას იმღევა. აქ ხურათიხა და ხმის ექოხ შერწყმა ღახაპუთებულია,გამართლებულია ხურათოვანი გამოსახვოთ და ამოთ ხმა ამღიერებს ხურათის ხივრცოვნობახხავ.მაგრამ თუ ხურათიხა და ხმის ხივრცოვნობა დამორებულია ერთმანეთიხაგან, ვთქვათ, იხმის ხმა ექოთი და ამ დროს ვხღავთ ფილდ მიწლორხ, ხადაც ხმას არ შეიძლება ექო ჰქონღეხ, მამინ ხმა მოქმეღებს თავიხთვის და ხურათი თავიხთვის,ე.ი.ღამღიღია გამოსახვის ერთობა და თვით ხურათიგ მოხჩანხ უფრო"ბრფყელი",უფრო არახივრცოვანი(412).

რულელე არწვავი შიმშილს, რომ, თუ ხმა ხურათს უფრო ხივრეკ-
ანს, უფრო "ნამღვიღს" ხდის, ეხთეჭიკურად ეს ღიღი ხაშიმრეკბა, ვი-
ნაიღან (თუ ფიღმური ხურათი მეჭად ხივრეკვანი გახდება) მაშინ ხუ-
რათის "ჩარჩო" დავარგავს იძულებითი ხაშღვრის მნიშვნელობას, ხახი-
ათს. ხურათი მაშინ გახდება ოთხკუთხოვან ამონაქურად, ოთხკუთხოვან
ფანჯრად, რომლის ფონი გახდება ხივრეკვანი. მაშინ ხურათი ვი არ
არის მოთავსებული ჩარჩოში, რომელშიც ხურათი თავისი ხიშრეკვნი-
ბით ღებულობს ხახურველ კომპოზიციას, არამედ მის უკან, და ამით
ხურათის ჩარჩოხა და ხურათის ხივრეკვნიობას შორის დარღვეულია ოპტი-
კური ერთობა. აქ ჩარჩო გამოიყურება როგორც წინდარღმული ჩარჩო და
ამით ხელიც ვარგავს იძულებით ხახიათს ფიღმის ხივრეკვან ხურათში.
(413). ამით, თითქოს, ხურათი ვარგავს მის დრამაშულ ("ახე და არა
ხხვაგვარად") ხახიათს. ეს ვი გამონადეკი არ არის მხაჭვრული მიშ-
ნეზიხათვის. უთუოთ, ახეთი ხაშიმრეკბა არხებობს ხეფრიულ ფიღმში,
ხადაც ხურათის მუხამე განშომიღება (წინ თუ უკან) შოვებს ფიღმური
ხურათის ჩარჩოს იძულებითობას, რაშედაც ჩვენ ვიღვე ვიღაპარაკებთ.
მაგრამ დიადლოგით, ხშირ მუშედებელია ფიღმური ხურათის ხივრეკვნი-
ბის იხეთი ხიძლიერით განხორციელება, რომ მან ხაშიმრეკბა მუქქ-
ნას ფიღმური ხურათის ჩარჩოს და ამით ფიღმურა ხურათის კომპოზიცი-
ურ უნარიანობას, ვინაიღან ხმა, მართალია, აძლიერებს ხურათის ხი-
ვრეკვნიობას, მაგრამ მას მაინც ვერ ხდის ხივრეკვანს იმღენად, რომ
დაარღვიოს ფიღმური ხურათისა და მისი ჩარჩოს ერთობა.

ხურათისა და დიადლოგის (ხმის) ფიღმური ხივრეკვანი გვაღებაღ-
ბა მრავალფეროვანია, რომელთაგან ორი მუხამღებღობა უნდა ჩაითვა-
ღოს ყველაშე უფრო მნიშვნელოვან ხერხად. პირველია, როცა ხურათი-
ხა და ხმის წყაროს დაშორება ეკრანზე ერთნაირია, ე.ი. ვახი მოხჩანს
ეკრანზე, ვთქვათ, ხუთი მეჭრის დაშორებით და ხუთი მეჭრის დაშორე-
შიღან იხმის მისი ხმაც. ხურათისა და ხმის ამგვარი შერწყმა ფიღ-
მური გამონახვის ყველაშე უფრო მარტივი, "ნაჭურაღისჭური" ხერხია.
მეორე ხერხი ვი უფრო მრავალფეროვანია: ეკრანზე, ვხედავთ, მაგალითად,
იმავე ვახს 20 მეჭრის დაშორებით, მაგრამ მისი ხმა გვეხმის, ვთქვათ,
ხუთი მეჭრის დაშორებით. აქ დარღვეულია, "გაუხეობულია" ხურათისა
და ხმის ხივრეკვნიობის ერთობა ხურათისა და ხმას შორის. მაგრამ, რო-
გორც ფიღმის იხჭორია გვიმჭვიცებებს, ხწორედ ამ გზითაა მუხამღებ-
ღი ფიღმური გამონახვის მუხამღებღობათა გავსიხიერება. ვღოდ შაბრ-
ღი, მაგალითად, თავის ფიღმში - "შშარი" - ქმნის ახეთ ხექვენებს:
ქაღი ყვება თავის თავგაღახავაღს ჭრამვაიაში. დიადლოგი იხმის ახ-
ღოღან (ახლო ხელი). მაგრამ ხურათები იხვეღება - ჭრამვაის ხაერთი.
ხელი, ჭრამვაის დიანგაღის ხაერთი ხელი, ჭრამვაი ჩაუვღის გვერ-
ღით ჭყეხ და ხხვა. დიადლოგი ვი ყოველთვის იხმის ახღოღან, ე.ი.

რჩება უცვლელი მიკროფონიდან დაშორებითა და ხივრებით. ამგვარად, როცა ხურათოვანი გამოსახვა (ქალი და კაცი, წრამევაია, ჭყვი და ხხვა) განუწყვეტელ გვალვბაღობაშია, ღიალოგი იხმის ყოველთვის ახლოდან, უცვლელად. (414). მიუხედავად ამგვარი ხივრეთოვანი ხხვაოზიხა ხურათოვნი და ხმახ შორის, მაყურებელი მაინც ჟურთეზ მათ და განიღდის, შვიგრძნობხ როგორც ერთობლივ გამოსახვახ. ერთი მხრივ, ეს აიხხნება იმიო, რომ მოძრავი ხურათეზი "აიძულეზხ" ხმახ ღარჩეხ ხურათოვანი გამოსახვის ქვეცნება; მეორე მხრივ კი, თუ ღიალოგხ დაემორჩილეზოღა ხურათეზი, მაშინ მოხლეზოღა ყველა ხედის ერთნაირი დაშორებით, ვთქვათ, ხუთი მეწრის დაშორებით გადალეზა, რაც ფილმური ღინამიური გამოსახვის ხერხეზხ შეზოჭავღა. ამან უმაღლეზა კილეუზ იხიგ, რომ ერთიღაიგივე დაშორებით გადალეზული ხხვაღახხვა ხელეზიგ ცვლის ღიალოგის (ხმის) ხივრცოვნიზახ: წრამევაიოში, წრამევაის გაჩურეზახთან (გარეთ), ჭყეხთან თუ ქურჩაში ღიალოგი (ხმა) ყღერხ ხხვაღახხვაგვარად; და თუ კაცხა და ქალხ შორის მიმღინარე ღიალოგხ და ხურათხ გადავილეზოთ ხუთი მეწრის დაშორებით, ამ ღროხ ხმის ხივრცოვნიზოღა, ხედის შეცვლახთან ერთად, შეიცვლეზოღა. ღიალოგის ამგვარი ხჩრავი ხივრცოვანი გვალვბაღობა კი ხრულიად დაარღვეუეზ მის ჰომოგენუროზახ და ამით თვით, იხელად "შეზოჭილ", ხურათოვან გამოსახვახ. ამიჭოშ ხურათიხა და ხმის ხივრცოვანი ხინქრონულიზოღა არ იძლევა ფილმური ხურათიხა და ხმის შემოქმედებოთი გამყოყენეზის ხაშუალეზახ, თუმეც იხიგ ფილმური გამოსახვის ღეგიფიმიური ხერხიო. პირველად მაშინ, როცა ხურათი გავაწონებულია ფილმურ გამოსახვაში იხე, რომ ხმა მახ ხელხ კი არ უშღის, არამედ ხელხ უწყოზხ ვააძღიეროხ თავიხი ხურათოვანი ღინამიუროზოღა, ხჩორედ მაშინ ახრულეზხ ხმა ფილმში მის ფუნქციახ - "ახალი" განზომილეზა შემაყოზ ფილმურ ხურათოვან გამოსახვახ; ეს "ახალი" განზომილეზა კი ხადგომღოზხ ფილმური ხურათეზიხა და ხმის ახინქრონულ შერწყმაში. ხიყყვიური ღიალოგის შეგუეზა ხურათოვანი ენიხ ხეღიღე კი "იჩვეუეზ ხიყყვიური ენიხ ჰოზიციიხ მეორე ჰოზიციოზაზე გადაყვანახ" (415), ვინაიღან ხურათოვანი ენიხა და ხიყყვიური ენიხ ერთმანეთიხ გვერღით თანაბრად ყოფნა ღარღვეუეზოღა ხეღიღიხეფური ერთოზიხ კანონხ.

ხურღახეზიხა და ხმის უღწყღერღღეზიხ უჩოლეზხ ზ. ზალაში იხეთ ფილმურ ხერხხ, როცა ხურათი და ხმა ხინქრონულია, ე. ი. აღამიანი მოჩანნ და იხმის ერთღროულად უერანზე. ამ შემთხვევაში, ამგოზხ იხ, მაყურებელი ორი წყაროღან (ხურათი და ხმა) ღეზულეზოზხ ინფორმაციახ. ამიჭოშ "ღიალოგის ღროხ არახიღეხ არ უნღა იქნახ ნაჩვეუეზი მოღაპარავე, არამედ მხმენელი", ვინაიღან მოღაპარავე იხელად იხმის მიხი ხმიო და, ამგვარად, ხურათი შეიცავხ "ორყღერღარღოზახ" - მიხი ხიყყვიის ყღერღარღოზიოღა და მიმიკოო. (416). უღაოო, ხშირად, ფილმური გამოსახვის შექმენიხახ, უფრო მნიშვნელივანიო "რეაქციო" ვიღერე "აქციო", ე. ი.

უფრო მნიშვნელოვანია ღიაღოგის მინაწილეთი ხურათოვანი გამობახვა მოხმენის, ვიღრუ ღაპარაკის ღრის. მაგრამ აზრი, თითქოს, თავიღან აგიღვბუღი უნღა იქნახ ხურათისა ღა ხმის "ორყღერაღობა", მღღარი, ვინაიღან, მაგაღითაღ, იმ ღროხ, როგო აღამიანი ზყუიუღხ ამბობხ, მაშინ გაგიღვბით უფრო "ბევრისმთქმელი" მიხი ხურათი, ვიღრუ მიხი ხმა. ხიზყვიერი ღიაღოგი ფიღმშიღაგ, ხშირაღ, გამოყენბულია "არაპირღაპირი" მნიშვნეღობით, რაგ იმახ მოქმობხ, რომ ხიზყვიები - "მე შენ მიყვარხარ" - ყოვეღთვის არ ნიშნავხ იმახ, რომ ამ ხიზყვიების მთქმელხ მარღაგ უყვარხ იხ, ვიხაგ ვღაპარაკვბა ამ ხიზყვიებხ. რა თქმა უნღა, თვით ამ ხიზყვიებშიგ რაქხოვიღი უნღა იყოს ე.წ. - ღი "ქვე- ჭვიქხჭი", რომღის წყაღობით ეხ წინაღაღება მიიღვბხ მრავაღფროვან ხახიათხ: ერთ შემთხვევაში, ეხ წინაღაღება იქნება ნამღვიღი ხიყ- ვარუღის გამომხახვეღი, მეორეში, ახე ვთქვათ, "ვაღღებუღებახ მიხ- ღა", მეხამეში, შეიძღება, მუქარაგ ვი. მაგრამ ფიღმური ხურათოვა- ნი გამობახვის ღრის ხურათია იხ გამობახვის ბაბა, რომეღშიგ "მოხ- რახნხ" ყვიღაფერი, ხიყვარული, ხიძუღვიღი, მუქარა თუ ზყუიღი. ამღე- ნაღ ხურათისა ღა ხმახ ფიღმში გაახნია არა "ორყღერაღობა", არამეღ მხოღღღამხოღღ "უღმღყღერაღღღღ", მაშინაგ ვი, როგო აღამიანის ხურათი ღა ხმა ხინქრანიუღაღ, ე.ი. ერთღროუღაღ მობჩახნხ- იხმიხ, ვინაიღან ამ ღროხაგ ხმა ხურათის ღანართია.

არხეღბითაღ, ფიღმური ღიაღოგი შეიძღება ხამ მთავარ ჯგუფაღ ღავ- ყოთ: "ჯგუფური ღიაღოგი", "ხოღისჭური ღიაღოგი" ღა "შერეული ღიაღოგი". "ჯგუფური- ღიაღოგი" ღროხ ორი ან მეჭი მოხაუბრე ყვიღა ერთღროუღაღ რანხ ვაღრში ღა ღაპარაკობენ ერთმანეთთან. ეხაა ღიაღოგის განხორ- ვიღვბის ყვიღაბე უფრო მარჭოვი ფორმა ფიღმში, რითაგ იხ წახაგავხ ღიაღოგხ გხოვრეღბაში თუ ხენენაბე, ხაღაგ მოხაუბრეთა "ამონაქვრის" (ხეღის) რვენება არ არხეღობხ. "ჯგუფური ღიაღოგი" ფიღმური გამობა- ხვის ხერხებხ, პირვეღ ყოვიღისა ვაღრთა გვაღეღაღობახ, ამუხრუქვებხ, რის გამო მიხი გამოყენება მხოღღ მომჭირნეობითაა შეხამღებღი. "ხიღღისჭური- ღიაღოგი" ჯგუფური ღიაღოგის ხაწინააღმეღეო მოვღენახ, რომღის ღროხ ღიაღოგის ყოვიღი მონაწილე ვაღვგაღვე რინღება ხეღში ღაპარაკის ან მოხმენის ღროხ. ამ შემთხვევაში, გხაღია, ხეღთა გვა- ღეღობღობა ნავარნახევია თვის მოხაუბრეთა ვითხვა- ვახუხით, მაგრამ აქაგ ხეღთა გვაღეღაღობა მაინგ შეზღულულია იმღენაღ, რამღენაღაგ ღიაღოგი მიხი ამა თუ იმ ნაწიღის უწყვეტობახ მოითხოვხ, რომ აზრი გახახევი გახღეხ. ამღენაღ, "ხოღისჭური ღიაღოგი" მომჭირნეობით უნღა იქნახ გამოყენბული.

"შინდული- ღიაღოგი" ვი ნამღვიღი ფიღმური ღიაღოგია, რომეღიგ, ღია- ღოგის აზრის შეხაბამიხაღ, იყენებხ როგორღ "ჯგუფური" იხე "ხოღისჭური" ხერხებხ, რითაგ შეხამღებღია უფრო რაგიონაღური ურთიერობა ღამ-

ყარღუხ ბურათოვან და აკუხგვიკურ გამოსახვას შორის, რომ ფილმური გამოსახვის ღინამიურობა არ შეტოვოს ღიადლოგმა. შერეული ხერხით შექმნილი ფილმური ღიადლოგი ახლენს, აგრეთვე, ხინქრონული და ახინქრონული ხერხების ვაფართოებას, ვინაიღან თანამოსახუბრეთა ვიშუალური ვვალეზადობა აფართოებს იმის შესაძლებლობასაც, რომ თანამოსახუბრეები ნაჩვენები იქნან ერთად, აგუფაგუფად ან ვალევისავე ღაპარაკის, მოხმენის, თუ ნაწილობრივ მოხმენისა და ნაწილობრივ ღაპარაკის ღროს. ამღენად, ვ. პულოვინი აგან "ახინქრონულობის" "ხმოვანი ფილმის პრინციპად" გამოხვალეზა (417) ფილმური გამოსახვის კანონზომიერების ხაზღვრებს შორღეზა, ვინაიღან ფილმს არ შეუძლია არხეზობა (მხაფურული ნაწარმოების შექმნა) ღიადლოგის (ხმის) ხინქრონული გამოყენების აგრეშედაც, თუმცა ახინქრონულობის უპირაფხეზობა, როგორც განვიხიღეთ, თვალსაჩინოა.

ბ) ფილმურღ მღწღღღღ გვევიღენება ჩვენ ფილმში ფილმურღ ხურაფღღღღ მღწღღღღღ და ფილმურღ მღწღღღღღღღღღღ მღწღღღღღღ ხახით.

მონოლოგი, ხაერთოდ, არის "თავისთავთან ღაპარაკი", რომღის ღროს მიხი წარმოშქმელი მიხივე ხიფყვეების მსმენელიცაა ამავე ღროს. მაგრამ ხხვაგვარაღაა ხაქმე ფილმური ხურათოვანი მონოლოგის ღროს. ხურათის შეიძღება მხოლოდ ღანახვა; ამიფომ ხურაფღღღღღ მღწღღღღღ ხხვა არაფერიცა, თუ არა ხურათოვანი ღიადლოგის წარმოღღენის წარმოღღენითი ხურათები, რომღებიც მის წარმოღღენით ფანფაზიამი იქმნება და შემღეგ რეალურ ფილმურ ხურათოვან მონოლოგად ხღეზა. ამგვარად ფილმური ხურათოვანი მონოლოგი მიხი წარმოღღენელის წარმოღღენით ფანფაზიამი ხაღგომღობს, იქმნება და ამიფომაც ის კიღვე უფრო ხუბიექტურიცა, ვიღრე ფილმური ხიფყვიური მონოლოგი, ვინაიღან მას არ შეუძლია მიხი ხურათოვანი ღიადლოგის შექმნელი და მაყურებელიც იყოს ერთღროულად, როგორც ეს შესაძლებელია ხიფყვიური ღიადლოგის ღროს, რომღის ღროს, როგორც ავღნიშნეთ, მონოლოგის წარმოშქმელი მიხივე ხიფყვეების მსმენელიცაა ამავე ღროს.

ფილმური ხურათოვანი მონოლოგი, რა თქმა უნდა, არ არხეზობს ფილმში, ახე ვთქვათ, "წმინდა ხახით". ფილმური ხურათოვანი მონოლოგი შეიძღება იყოს როგორც "თავისთავთან ხურათოვანი ღაპარაკი", იხევე "ხურათოვანი ღაპარაკით" მიმართვა ხხვა მოქმედ პირისაღღმი თუ მაყურებლებისაღღმი. ამიფომ ფილმური ხურათოვანი მონოლოგიც შეიცავს ღიადლოგის, ახროზის თუ "განმარფებელის" ეღღემენფებს; მაგრამ მიხი ღამახახითებელი თვიხეზაა ის, რომ აღამიანი თუ "გახელიერებული ხაგანი" ხურათოვანად ახახავს თავის წარმოღღენამი მის ხუბიექტურ აზრებს, რომღებიც შესახეღავი ხღეზა ჩვენთვის, მიხი წარმოღღენის შესაზამიხად შექმნილი ხურათებით, რაც ხპირად თხროზის ხახითს ღეზუღობს. მაგალითად, პეღმეფ კოიფენერი თავის ფილმში "იმ

დღეებში" -(418) ერთ დამხმარებელ ავტომობილს აღაპარაკებდნ თავის თავგადასახველს მეორე მხოფლიი იმის ღრთხა და მისი დამთავრების შემდეგ, რითაც ეს დამხმარებელი ავტომობილი არა მარტო ხლებს "გახულიერებული ხაგანი", არამედ მას ზევით ხლებს მონოლოგურ-თხრობის ავტორი და თავის, როგორც ავტომობილის თავგადასახველში მოგვითხრობს აღამიანთა ხვდალახვებ ყვეფების გხოვრებას მეორე მხოფლიი იმის ღრთხ. მაგრამ ამ თხრობით მონოლოგს აქვს კიდეც ხხვა ახკვეფცი: ეს დამხმარებელი ავტომობილი, მართალია, ხურათოვანად მოგვითხრობს თავის თავგადასახველს, მაგრამ ამავე ღრთხ იხმის ფილმური ხიფციური თხრობითი მონოლოგი, რომელიც ახხნა-განმარტვებას აძლევს ფილმურ ხურათოვან მონოლოგს. ამას ემაყება კიდეც იხიც, რომ ამ ხურათოვან და ხიფციურ თხრობით მონოლოგში ჩართულია იმ აღამიანთა დილოგებიც, რომლებსაც ამა თუ იმ ღრთხ კავშირი ჰქონდათ ამ დამხმარებელ ავტომობილთან. ამდენად "გახულიერებული" ავტომობილის მონოლოგი-თხრობა ხურათოვანია, მაგრამ მახში ჩართულია ხიფციური მონოლოგიც, თხრობაც, დილოგიც, რითაც ახახნა ხურათოვანი მონოლოგის მახხურის რთლს იზარებტნ. ეს ფაქციც ნათელაყოფს, რომ "წმინდა" ფილმური ხურათოვანი მონოლოგი მხოლოდ მაშინ იქმნება ფილმში, როცა მოქმედი პირი, ვთქვათ, ფიქრობს რაიმე მოვლენაზე და ეს "ფიქრი" ჩვენს წინ იმლება როგორც ფილმური ხურათოვანი გამოხახვბა, ყოველგვარი აკუხციკური გფორმების გარეშე. ამგვარი "წმინდა" ხურათოვანი მონოლოგი კი უნდა იყოს მეყად მოვლე, რომ მოქმედი პირის ხუბიკექურმა ხურათოვანმა ფიქრმა არ დაამუხრუჭოს ან შეწყვიტოს ფილმური მოქმედების დინამიური დინება." მერეული ხახიხ" ფილმური ხურათოვანი მონოლოგი კი მრავალფეროვანია, რაც ფილმური გამოხახვიხ ერთერთი ვეფექტური ხერხია.

მაგალითად, ფილმში შეხადლებელია აღამიანის "ფიქრი" და იხ მოვლენა, რაზედაც იხ ფიქრობს ავალხაჩინო გავახლოთ ერთღრთულად: ვთქვათ, აღამიანი "ფიქრობს" და მისი მხოლოდ ხახე მოხჩახნს დიდი ხელით ეკრანზე; და ჩვენ შეგვიძლია ამ ხურათში შევაბნელოდ იხ, რაზედაც იხ ფიქრობს; ე.ი. ჩვენ ვხედავთ ჩაფიქრებულ აღამიანსა და იმახაც, რახაც იხ ფიქრობს ერთღრთულად. ამგვარი ხურათოვანი გამოხახვბა კი მხოლოდ ფილმშია შეხადლებელი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ "უმრავ" ხურათს მხაფვრობაში, რომელსაც შეუძლია ანალოგიური გამოხახვიხ შექმნა.

ურნხე იროხს ფილმურ მონოლოგში უფრო ფილმური თხრობა უხმის, ვიღერ: აღამიანის "თავისთავთან" დაპარაკვი. "ფილმური მონოლოგია - ამბობს იხ - აზროვანი ერთმანეთთან დავავშირება რამდენიმე ხხვადახხვა ხურათიხა, რომლებითაც ერთი მოვლენა, მდგომარეობა, განწყობილება თანამიმდევრობითა და ერთობლივად გამოიხახვება. ამ გზით

შეიძლება განერებული ქარხანა გამოიხახოს ხურათებით: უკვამლო ხაკვამური, კარისმცველის წარჩერი ხადგომი, წარჩერი ბიუროები, განერებული მანქანები." და დახმენს: "ხურათოვანი მონოლოგი უბრალო თხრობა, რომელშიც ერთი მდგომარეობა, განწყობილება ან მხველლობა რამდენიმე ადგილას ხდება და ერთობლივი მრავალფეროვანების ნიშანდობლიობა გააჩნია" (419). ამგვარი ირონიხული ფილმური მონოლოგი უფრო მონფაყიხ ერთერთი ხერხი, ვიდრე ფილმური მონოლოგი, ვინაიდან იმ დროს, როცა ფილმური მონოლოგი უსვებს მოქმედი პირის ან "გახულიერებული ხაგნის" ხუბიექტური თხრობის ხაზდერებს იხ უკვე აღარ შეიძლება ჩაითვალოს ფილმურ მონოლოგად. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მონოლოგი "თავიხთავთან ხაუბარია", რომელიც შეიძლება შეიხვდეს თხრობის ელემენტებსაც, მაგრამ ეს თხრობაც ხუბიექტური, მიხი პირადი განდდა და გვანვენებს მოვლენას მიხი პირადი შეხეულეობით. მაგალითად, ურნსხ ირონიხ მიერ მოყვანილი მხველლობაც შეიძლება გახდეს ფილმური მონოლოგი, თუ განერებული ქარხნის ამბავს მოგვითხრობს ჩვენ, ვთქვათ, ერთი უმუშევარი. მას შეუძლია, ვთქვათ, მოუთხროს თავიხთავს (და ამით ჩვენც), რომ იხ მთელი მიხი ხიგოხლე მუშაობდა ამ ქარხანაში, რამდენჯერ ჩაუვლია ამ "უკვალო ხაკვამურთან"; ამ "ჭიშკრის-მცველის ხიხურთან", ამ "წარჩერი ბიუროებთან", ამ "განერებულ მანქანებთან". ამ შემთხვევაში ყველაც ხურათი (ხელი) დებულაბს ერთი უმუშევარის თავიხთავთან (და ამით მყურებულთანაც) დაპარავის ხახიათს და იხ ხდება ფილმური მონოლოგი. ე. ირონიხ მიერ აღწერილი იგივე მოვლენა ვი არის მოვლენის "ობიექტური თხრობა", რომელიც ახახავს ფილმურ მოქმედებას არა მოქმედი პირის ან "გახულიერებული ხაგნის" თავიხთავთან დაპარავით, არამედ ფილმის შემქმნელის მიდგომას ამ მოვლენიხადმი, რაც, უდალთა, მეფუნავლებად, ხუბიექტურიც, მაგრამ არა ფილმური მონოლოგური გაგებით, ვინაიდან ფილმის შემქმნელი არ არის არც ფილმის მოქმედი პირი და არც "გახულიერებული ხაგანი".

ფილმმა შესაძლებელი გახალა აღამიანის თუ "გახულიერებული ხაგნის" შინაგანი მხედლიოს ხურათოვანი გამოსახვა. ფილმურ მუნჯ მონოლოგში აღამიანი (მხახიობი) მეფყველებს უფაქიშეხი მიმიკური ნიუანებით. ამგვარ ფილმურ მონოლოგში "დაპარავობს განმარტობული აღამიანის ხული, გულწრფელად, განზრახვის გარეშე" (420), ვინაიდან აღამიანის ხახის გამომეფყველების ხრული კონტროლი შეუძლებელია. მაგალითად, ყველაშუ უფრო განწვრთნილ პირმოთნე აღამიანისც ვი არ შეუძლია ფყუილის თქმა ვამერას ობიექტუივის წინ იხე, რომ ვამერამ არ აჩვენას, მიკროხკოპიული ხიგხალით, იხიგ, რომ იხ ხფყუიხ. ფილმში უფრო აღვილია ხიფყებში ფყუილის თქმა, ვიდრე მიმიკით, ვინაიდან მიშვიკა მიკროხკოპიული ხიგხალით შესახედავი ხდება ეკრანზე.

ერთ ფილმში - წერს ბელა ბაღაში - ახლა ნილსენი(421) შეიხსიდა მდიდარმა ვაჟმა შეაფლინოს მიხი მორცხვი ვაჟიშვილი. ახლა ნილსენის ხახვზე პირველად მოხიანს მთელი მიმიკური ხვალა, რომ თითქმის მას უყვარს ეს ვაჟიშვილი. მაგრამ მიხი ხახის გამომეწყველება ამავე დროს ნათელყოფს, რომ ყველაფერი ეს მოჩვენებაა, თამაშია. მაგრამ შემდეგ მართლა შეუყვარდება ეს ვაჟი ახლა ნილსენს და ახლა შეზრუნებით: ის მალავს თავის ხიყვარულს და თავისი მიმიკური თამაშით აჩვენებს თავის შემხსილველს, რომელიც ფარდას ამოფარებული მას უყურებს, - რომ თითქმის ის თამაშობს ხიყვარულს. მიხი მიმიკის თამაშია - ჯერ - ახ"თამაშობს" შეყვარებას, ხოლო შემდეგ გვარჯენებს მის მართლაც შეყვარებას, მაგრამ, შეპირების თანახმად, ეს არ უნდა მომხდარიყო, და ახლა ის გვახსუილებს ჩვენ, რომ თითქმის ის ხსყუთს. ყველაფერი ამას ჩვენ ვხედავთ ახლა ნილსენის ხახვზე. "მან ორი მიმიკური ნილაში დაღო ერთმანეთზე... შეხახვლავი მიმიკის თამაში ახლოცდითურ კავშირშია შეუხვლავ ხახვთან, რახან ის იკვებს, ვინთვისაა ის ხახვა გამიზნული"(422). აქ აღვიღო აქვს "მრავალმოვან" მიმიკური თამაშს, რომელსაც გააჩნია უფრო ფილმური ხურათოვანი მონოლოგის, ვიდრე ფილმური ხურათოვანი დიალოგის ხახვათი, ვინაიდან ახლა ნილსენი აქ თავის ხუბიქსურ აზრს გამოთქვამს, რომელშიც ვაჟიშვილი "ახიური" რბიქსია".

მაგრამ ფილმური ხურათოვანი მონოლოგის გვერდით, ფილმი იყენებს აგრეთვე ფილმურ-ხიყვადურ-მინდღღებს. ხხვა ხიყვებია: რომ ვთქვათ, ფილმს გააჩნია "წმინდა" ხურათოვანი მონოლოგი და აგრეთვე ფილმური ხიყვადური მონოლოგიც, რომლის დროს ხურათოვანი მონოლოგის დროს იხმის ხიყვადური მონოლოგიც.

ფილმს შეუძლია აღამიანის ხიყვები მოაშროს მის მიმიკურ თამაშს. ხიყვების ამგვარი ახინქრონული ხმარება იძლევა შეხამებლობას აღამიანმა წარმოთქვას მონოლოგი" და მუწული ჭურჭით, როგორც ამას აკეთებს ლორენს ოლივიერი თავის "ჰამლეტის" ფილმში(423). და აქ უკვე მიველით თეატრისა და ფილმის მონოლოგის პრობლემასთან. თეატრში მხახიოზის მიმიკური გამოსახვა და ხიყვთა შეუძლებელია დაშორებულ იქნას ერთმანეთისაგან, ვინაიდან თეატრი, დრამა ხხვა არაფერია თუ არა მიმიკური ენა. მაგრამ როცა ფილმი შეხამებულს ხლის მხახიოზის მიმიკა და ხიყვთა დაშორებს ერთმანეთს და "დამუწული პირითაც" გავიგონოთ ის, რახან ის ფიქრობს, მაშინ ჩვენ ვხედავთ და ვიხმენთ "შინაგან მონოლოგს", რომელიც მონოლოგის ხრულიად ახალი, ფილმური ხურახია. მაგრამ, როგორც ფილმის იხლორია ნათელყოფს, ამა გზითაც შეუძლებელია თეატრის მონოლოგის ფილმურ მონოლოგად გარდაქმნა. დაუშვათ, კინორეჟისორს ხურს ჰამლეტის "ყოფნა არყოფნის" მონოლოგის ფილმურად გამოსახვა. ეს უკვე ნიშნავს იმას,

რომ ღრამბეჭული, ე. ი. მიმიკური ენა, ხიფყვა გარდაქმნილ იქნახ ოპიკური გამოსახვად, რომელიც, ახე ვთქვათ, "გაცილებულ იქნება" თეატრალური მონოლოგის ხიფყვებითაც. კინორეჟისორს ვი, ფილმის კანონზომიერების თანახმად, არ შეუძლია ამოქმედოს მსახიობი ვამერას წინ იხე, როგორც ეს ხდება ხევენაზე, ვინაიდან მყარი, უძრავი ვამერა არა-ფილმური, მკვლარია. რა თქმა უნდა, შეხადლებელია "ჰამლეტის" თეატრალური დაღმისაგან შექმნას ლკუმენჭური ფილმი, რაზედაც ჩვენ თავის აღვიღახ ვილაჰარაკებთ, მაგრამ თეატრის ხევენაზე განხორციელებული ჰამლეტის მონოლოგი, რაც თავისთავში აქცევს მსახიობის თეატრალურ თამაშხაც, არ ამღევს ვამერას თავისუფლებას თავისი ხაკუთარი ფილმური ჰანჭომიმით შექმნახ ფილმური გამოსახვა. ვამერამ უნდა "დაშალოს" ჰამლეტის მონოლოგიით ხელებათ, ხურათებად, თუ ეს შეხადლებელია, და შემდეგ "იხევექმნახ" ჰამლეტის ფილმური მონოლოგი; და თუ კინორეჟისორი ამ გზახ დაადგება, მაშინ მის წინაშე იხინება ახალი გზა. როცა, მაგალითად, ჰამლეტი ამბობს - "იქ რა იქნება, იქ, იმ ზნელხა და უფნობ მხარეხ, ხალით არც ერთი მგზავრი უვან აღარ მრუნღებთ" -, კინორეჟისორ შეუძლია შექმნახ "ზნელი და უფნობის მხარის" აღუგორიული ხურათები და შეუფარდოს იხ მონოლოგის ხიფყვებხ. მაგრამ თუ ეს ხურათები ვარგი იქნება და ამით მისი დამახურებლობა და ფილმური ენა ძლიერია, მაშინ ფილმური ხურათები თვით მაჭერიიხ ხურათოვანი გამოსახვით ხაკვარისხად გხადჰყოფხ აზრხ და ამით თეატრალური მონოლოგის ხიფყვები ზეღმეფი განღება; ხოლო თუ ხიფყვებხ გამოჭოკებხ, მაშინ თეატრალური მონოლოგი ან შეიკვეცება, ანდა მთლად გაქრება და ხელში შეგვრება არ მონოლოგის ნაგლეჯები, ანდა მხოლოდ ხურათოვანი გამოსახვა. აქ ვი არც ჰირველ და არც მეორე შემთხვევაში ჰამლეტის მონოლოგიდან არაფერი შემოგვირება ხელში.

კინორეჟისორხ, ვთქვათ, შეუძლია, აგრეთვე, მთლად დაანებოს თავი შექმხპირის ჰამლეტის მონოლოგის ხიფყვებხ და შექმნახ მოცემული მონოლოგის აზრი ხურათოვნად, ფილმურად. მაგრამ, თუ იხ მოლონოგის ხიფყვებხ - "რომ შეგვეძლოს დაწიხ ერთ დავკრით?" - შეხადფერი ხურათოვით, ამ შემთხვევაში, "დაწიხ დავკრის" ხურათოვით გამოსახვებ, მაშინ შექმხპირის "ღემნიურ" რელიზმის ნაგვლად მივიღებთ ხურათებხ, რომელნიც დაწიხ ან ხხვა ხაგნების ღილეფანჭური ხურათოვია. ამიყომ კინორეჟისორი იძულებულია ეძიოს ხხვა ხიმბოლოები, ვიღრე ეს მოცემული აქვხ შექმხპირხ თავის ნაწარმოებში; და თუ რეჟისორი შეხადლებხ ამგვარი ხიმბოლოების მონახვახ და ჰამლეტის მონოლოგის აზრის ფილმურად, ხურათოვნად გამოსახვახ, მაშინ ამ ხურათოვანი მონოლოგის შემქმნელი არიხ არა შექმხპირი, არამედ კინორეჟისორი, რომელიც ხრულიად ახად ხურათოვან გამოსახვახ ქმნიხ.

ღორენც ოღვიერმა მოხინჯა "ყოფნა, არყოფნის" მონოლოგის ფილ-
მური განხორციელების ხხვა გზა. (424). ჰამლეტი გამოღის ხახხლის
თივანზე, ხალიდანაც კლდე უშვება ძირს ზღვის პირამდე; ზღვა ღელავს,
რითაც ოღვიერი ცლილობს ჰამლეტის მონოლოგის ჟღერს ხურთხურთხ
ურობის შექმნას; ჰამლეტი ათამაშებს ხელში ღამნახს, ღვახს, ღაღის
იქეთ-აქეთ ღა ზღვის ღელვის ხმაურის ფონზე იწყებს "ფიქრს", ე.ი.
ის კი არ ღაპარაკობს, არამედ ისმის მხოლოდ მიხი ხმა ღა ცლილობს
მონოლოგის ხიფყვებს შეუთავის მიხი მიმიკური ხურათოვნება. მაგ-
რამ არა ხიფყვები, არამედ ხიფყვების შეხაბამისი ხურათოვანი გა-
მობახვა იპყრობს მაყურებლს ღა ამით თვით მონოლოგის ხიფყვები ვარ-
გავს არა მარტო თავიანთ ღრამაფულ, მიმიკურ ხახიათს, არამედ ის
ხღება უმნიშვნელო; შექხპირის მონოლოგი ღაბღღება უბრლო ჭექხჭა-
მღე, რომელიც ხურათოვანი გამობახვის ქვეცნება ხღება. მაგრამ
ვერც ფილმურმა ხურათებმა ვერ მოგვეს ჰამლეტის მონოლოგის ღრმა
აზრის ხურათოვანი ახახვა, რის შეღვაღლ ჩვენ ვერც შექხპირისა ღა
ვერც ოღვიერის "ჰამლეტი" ვნახეთ. ხელოვნების ორი ღარგის - ფილ-
მისა ღა თეატრის - ვანონზომიერების ერთმანეთში არუვღარუვათ შუ-
იქმნა რაღაც "ორხქეხვანი" გამობახვა, რომელხაც (ნაწილობივ) შეი-
ძლება გაანინა ფორმა, მაგრამ არა ხფილი, რაც არის ჭეშმარიფი მხა-
ფურული ნაწარმოების ღამახახიათებელი თვისება. (425).

გუნფერ გროლი, ეხება რა გოეთეს "ფაუხფის" პირველი მონოლოგის
ფილმური განხორციელების მიზანშეწონილებას, წერს: "წარმოვღღგინოთ,
ვინორუისორი ცლილობს "ფაუხფის" პირველი მონოლოგის ოფიკურილ
ახახვას. შეუძლებელია, მან უბრავი ვამერახ წინ აღაპარაკოს მხა-
ხიობი, ვინაიღან მაშინ შეეძლო მახ, ხაერთოღ, უარი ეთქვა ფაუხფი-
ხაგან ფილმის შექმნაზე ღა გაღაღო თეატრალური ღავის ფოფოგრაფი-
ული ხურათი. მან უნღა აღმოაჩინოს ხიფყვების ღინებაში ფილმური
ცენფრები; როცა, მაგალითად, ფაუხფი ღაპარაკობს "ჭიქემზე, ქიღებხა
ღა ინხფრუმენფებზე", შეხაძლებელია ამ ჭიქემის, ქიღებისა ღა ინ-
ხფრუმენფების ჩვენება ღიღ ხეღებში. თუ ამ ხაგნების ხურათობი
ვარგია, მაშინ არის ამ ხაგნების ხურათოვანი ენა ისე შთამაგონე-
ბელი, რომ მაყურებელი... ზღღმეფად ჩათვის ხიფყვებს, ვინაიღან
მარტო ხაგნობი ხაკმარისად მეფყველებენ" (426). ფაუხფის მონოლოგი
ვი, როგორც თეატრალური მონოლოგი ხაერთოღ, ხიფყვების გარეშე არ
არხებობს, რაც იმას მიწმობს, რომ "ჭიქემის, ქიღებისა ღა ინხფრუ-
მენფების" ხურათებს, როცა მათ ხიფყვები მოშორღება, უკვე არაფე-
რი არ აქვს ხაერთო ფაუხფის მონოლოგთან; არის ის ხურათოვნად გა-
მართული გამობახვა, მაშინ ის არის ფილმური გამობახვა, რომელხაც
ფაუხფის მონოლოგთან მხოლოდ აზროვანი ნათეხაობა შეიძლება გააჩნ-
ღეს. პეფერ გორხვის "ფაუხფის" ღოვუმენფურ ფილმში ხაქმე გვაქვს

ფაუხტის პირველი მონოლოგი "მიმიკურ" განხორციელებასთან, რაც იმას ნიშნავს, რომ ფაუხტის მოხიანს ეკრანზე ხელს ხელში და წარმოთქვას თავის მონოლოგს იხე, როგორც ხეცნაზე. რა თქმა უნდა, რეჟისორი გორბუი გლილბის თეატრის "უმრავი" ლეკორაგია მოძრაობაში მოიყვანოს ფილმური ხელების გვალვებთან, მაგრამ მის მიზანს არ შეაღწეოს ფილმური, ხურათოვანი ფაუხტის შექმნა, და ამიტომ გლილბის გუხვავ გრიუნდგენისხეული დაღამა, რომელიც მან განახორციელა ჰამბურგის ღრამაფულ თეატრში (427), რაც შეიძლება ზუსტად აღწუხს კინოღენჭზე. ამის შედეგია ის, რომ ყველაფერი ამ "ფაუხტის" ღკუემენჭურ ფილმში - მხახიობა თამაში, ღკორაგია, კოხჭუმები, განათება - "თეატრალურია", ხელიღებულია, რითაც, ცხალია, არ იქმნება "ფაუხტის" ფილმური-ფილმი, მაგრამ ეს არც ყოფილა რეჟისორის მიზანი. ამიტომ აქ ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ არა ფილმის მხაფურულ ნაწარმოებზე, არამედ თეატრის მხაფურულ ნაწარმოებზე, რომლის "ღაკონხეკვამახ", ღკუმენჭურ აღბუჭვას გლილბის რეჟისორი ფილმური აღწუხვის გზით. რა თქმა უნდა, ამ ღროხაც ხდება თეატრალური დაღამის და ამით ფაუხტის მონოლოგი, მეფ-ნაკლები, გარღაქმნა, მაგრამ ამ ხაკითხს ჩვენ გავარკვევთ ხხვა ღროხ. აქ ღავკამაყოფიღღოთ იმით, რომ თეატრალური მონოლოგი, რომელიც მიმიკური, ღრამაფული ენა ჰაფონობს, არხებითად ეწინააღმდეგება ფილმურ მონოლოგს, რომელიც ხურათოვანი გამოხახვით ხულღამუღობს და ხიჭყვიერ მონოლოგს ის მის გვერღოთ ან ხრულებოთ ვერ იომენს, ანდა, ხულ ღიღი, როგორც ხურათოვანი გამოხახვის ქვეცნებალ.

ორხონ უღღი თავის ფილმში - "ოჭელო" (428) - გლილბის თეატრალურ მონოლოგიღან შექმნას ფილმური მონოლოგი "მოძრავი კამერახ" მეშვეობით. მისი "ოჭელო"-ფილმის ჰაზაა მისმიერვე დაღამული "ოჭელოხ" თეატრალური წარმოღვენა, მაგრამ ის გლილბის, ხაღაც ეს შეხამღებულია, ხურათოვანად, ფილმურად ახახის შექხპირის "ოჭელოხ" ღღღაზრი, რის შეხამღებობახ, ნაწიღობრივ, იმღვეა "ოჭელოხ" მოქმეღღმის აღღღის გვალვებთანაც. ამიტომ ის, ხაღაც თავს ანღებებს შექხპირის ფუქხუხ და ქმნის ფილმურ ხურათოვან გამოხახვას, მართლაც ქმნახ ხურათოვან; გამოხახვას, მაგრამ იქ, ხაღაც ის იმულღულია გამოიყენოს შექხპირის ფუქხუხ, იხევე იქმნება გამოხახვა, რომელიც ღკუმენჭური ფილმის შობუჭღიღებახ ქმნის. ოჭელოს პირველ მონოლოგს, მაგალითად, ის წარმოთქვამს ხენაფორების წინ იხე, როგორც ეს, ჩვეულღობრივად, ხეცნაზე ხდება, მაგრამ მის ფილმურ შეკაზმვას ის გლილბის კამერახ მოძრაობოთ მხახიობოთან ერთად, რომ "მყარი" თეატრალური ხეცნა ფილმურ მოძრაობაში მოიყვანოს. ამ გზით ის მაინც ვერ აღწევს მიზანს, ვინაიღან შექხპირის ძღვეამოხიღი მიმიკური ენა იპყრობს მოვღენახ და მოღღი ეს ხეცნა ღკუმენჭური ფილ-

ვადაფეროვანი და მრავალფეროვანი მახალხაოების, როგორცაა ხალხის მახა; და კინობეღოვნების იხფორია იძლევა ხალხის მახეების გამიხახვის უამრავ მაგალითს, რომელთაგან ორი მთავარი შეხამდებლობა შეგვიძლია გამოვყოთ: პირველია ფილმური ხურათოვანი ქორო, გუნდი, მახა, ხოლო მეორეა ხურათოვან-ხიფყვიური ქორო, გუნდი, მახა, რომელიც, თუ იხ ფილმის კანონზომიერების შესაბამისად არ არის შექმნილი, თუაფრობს ხფეროში იჭრება.

ფილმური ხურათოვანი მახობრივი ხეუნები თავიდან იფხეებლა მრავალ კინორეჟისორს: ლავილ უარვ გრიფითი, ფრიგ ლანგი და ხერგვი ეიბენშფეინი, ხხვა მრავალთა შორის, იყვენენ ფილმური ხურათოვანი მახობრივი ხეუნების ღიღობხფეუბი. გრიფითის "ერთი ერის ღაბაღება" ან "შეუწყნარებლობა" (435), ეიბენშფეინის "ჯავხნოხანი 'პოფიომკინი'" თუ ლანგის "მეფროპოლის", მიუხეღავალ მათი ხფიღიხფური ხხვაობიხა, არიან ფილმური ხურათოვანი მახობრივი გამიხახვის შეღევრეუბი, რომღებიც ნათღღჰყუფენ, ხხვა მრავალთა შორის, ფილმური ხურათოვანი ხალხთა მახის გამიხახვის თავიხებურებახ. მაგალითად, იმ ღროხ, როფხ თუაფროში "მთელი აღამიანია" ხალხის მახის შემალგენელი ნაწილი, ფიღმში აღამიანთა მახის გამიხახვა შეხამდებელია აღამიანთა "ნაწიღებით" თუ "ნაწიღით": "პოფიომკინში" ეიბენშფეინი გვარჩვენებხ ჯარისკაცთა მხოლოდ ჩქქქების მიძრიაობახ მარშიხ რიფში და ეს ხურათი ჩვენში ქმნის ჯარისკაცთა მახის ხურათოვან შთაბჭღლიღებახ, მიუხეღავათ იმიხა, რომ ჯარისკაცეუბი, როგორც "მთელი აღამიანეუბი" ეკრანზე არ ჩანან. აქ ჩვენ ხაქმე გვაქვეხ ფილმური ხურათის ერთ მეფხალ ღამახახიათეუღელ ნიშანღობღიღობახთან: ფიღმი ღაუფღეღეუღი: გჯღ მღფღეუღეღ ხეღოვენებახ. ეს ნიშნავხ იმახ, რომ ფილმურ ხურათზე მოხჩანხ "მთელიხ" "ნაწიღი" (ჯარისკაცეუბი - ჩქქქები) და "ნაწიღით" მაყურებელი "ხეღავხ" "მთელიხ", ე.ი. ჩქქქების მიძრიაობით მარშიხ ფაქფში "ხეღავხ" ჯარისკაცეუთა მახახ. ამ შემთხვევაში კი ხღემა მაყურებლის შეგრძნების გარება: ერთი მხრივ იხ ხეღავხ "მთელიხ" "ნაწიღიხ" რუალურ ფიღმურ ხურათებხ (ჩქქქებხ), მეორე მხრივ კი იხ "ხეღავხ" თავიხ გონში, წარმღღგენაში იმახახ, რახ ეკრანზე არ ჩანხ, "ჯარისკაცეუთა მახახ"; და მიუხეღავათ იმიხა, რომ ამ ფილმურ რუალურ და წარმღღგენით ხურათებხ შორის არხებითი განხხხვაეუბა (-რუალური ხურათი "კონკრეტულია"; წარმღღგენითი ხურათი კი "ზოგადი"-), მაყურებელი მათ შეიგრძნებხ როგორც ერთ მთლიანობახ, რომღის ამიხავალი წყარო, უღაოა, იხ ხურათი, რომელიც ეკრანზე მიჩანხ.

მაგრამ ფილმური ხურათოვანი ხალხის მახის შექმნა შეხამდებელია არა მარფო აღამიანთა ნაწიღების ჩვენებით (ფეხეუბი, თავეუბი, ხეღები თუ პირიხახეუბი), არამედ ხაგნეობითაც. მაგალითად, თუ ჩვენ ეკრანზე ვარჩვენებთ მხოლოდ შამხანაზე წამოღემულ ხიშფეუბხ, რომღებიც

მწკრივშია და მოძრაობენ, ვთქვათ, მარშის ფაქტში, ან უძრავი ბრინჯ, ვთქვათ, "ხმენახ" ღრობ შეხამებისად, ჩვენ, რეალურ "ხიმეების" ზე- ვით, "ღავინახავთ" ჩვენს გონში, წარმოდგენაში უარისხვედით იმ მახ- ახს, რომლებსაც გააჩნიათ შესხანები ხწორულ ამ ხიმეებით. ანალოგი- ური გამოსახვის შექმნა შეიძლება, თუ ჩვენ ეკრანზე ვაჩვენებთ, მა- გალითად, უამრავ ხამხედრო ქულებს ჩამოკლებულს კედელზე, ან უამ- რავ გახილ ფეხხამელებს, ვთქვათ, აბანოში, ანღა უამრავ ველხი- პელებს ხეხალიონის წინა რეალური "ქულები", "ფეხხამელები", "ვე- ლხიპელები" ხურათებს ზევით, ჩვენ "ღავინახავთ" ჩვენს გონში, წარმოდგენაში ხალხის მახახ, რომლებიც უარისხვედითა, აბანოში მან- აობენ, ფეხბურთს უყურებენ. ხალხის მახების ახეთი გამოსახვა ვი მხოლოდ ფილმშია შეხამებული. რა თქმა უნდა, "ნაწილით" "მთელით" ღანახვა მაყურებლისაგან მოითხოვს განხაზვრულ გამოვლილებას: იხ უნდა იგნობდეს მთელს, რომ ნაწილით მთელს ხურათოვანი წარმოდგე- ნა შექმნახ თავის გონში. ამიფომ ხაჭირთა, რომ ეკრანზე მოხ- ჩანდეს "მთელით" ხუხუხუხუხუ "ნაწილი" და "მთელით" ბრხებითი "ნაწილი" ვი ბრის იხ, რითაც მაყურებელს "მთელით" შეგნობა შეუძლია "ნაწილის" ღანახვისთანავე. ამღენად "მთელით" "ნაწილის" ხურათი(ხელი) ბრ- სოღეს ბრ უნდა იქვეს თვითმიზნად.

"მთელით" "ნაწილით" შეხამებულია: ხალხის მახების ფიქლოგი- ური რაობის ვიშუალური გამოსახვა: თუ, მაგალითად, მღოვველთა მა- ხახ ხეღავთ ეკლხიში ზურგიღან, ხავმარხითა ვაჩვენოთ ღეჭალურ ხელში ერთი მღოვველის გულზე ღავრეფილი ხელი, რომ ნათელი გავხა- ღოთ მღოვველთა მთელი მახის ფიქლოგიური განწყობილება; ან, ხალ- ხის მახობრივი მიფინგის ღრახ, ხავმარხითა ვაჩვენოთ ერთი მუშის ღავრეფილი ხელის მკრივი მუჭი, რომ ნათელი გახლეს ღემონხწრანფთა ფიქლოგიური განწყობილება. ვიფორიო ღე ხივა, მაგალითად, თავის ფილმში - "ველხიპელების ქურლები" (436) - გვაჩვენებს ღმბარღს, რომ- მეღშიც თოთრეუღობას აგირავებს ამ ფილმის ერთი მთავარი მოქმეღი პირი. ღამგირავებღეს ეს მუკრული თოთრეული მიიქვს უშვეღებღელ ხა- წყობში, ხაღაც ანალოგიური მუკრული თოთრეულბით ხავხვა მრავაღღა- რთუღიანი და თვაღურწღენღელი თაროები. აქ ხავგნებღის(მუკრული თოთრე- უღებღის) ხურათოვანი გამოსახვით ნათელი ხღვბა ბრა მარფო ამ ფილ- მის გმირის, ბრამეღ, მახ ზევით, ხაღხის მახებღის ხოფიღღური მღგო- მარღობა; და ყვეღაფერი ეს გამოსახუღიო ხავგნებღის(მუკრული თოთრეუ- ღებღის) ვიშუალური რაობიო.

ფილმში ხალხის მახებღის ხურათოვანი ახახვა ხღვბა, როგორც ყვე- ღაფერიხს გამოსახვა, "მთელით" - ურ - ღანაწიღებღით, და - შემღეგ- ამ ნაწიღებღისაგან "მთელით" იხვე-შექმნით. მაგალითად, ხაღხის მა- ხობრივი ღემონხწრანფიღები რომ ავხახოთ ფილმურად, ამიხათვის ხავმა-

რისი არ არის ხალხის მახეობის ჩვენება, ვთქვათ, ერთ დღე მოედანზე. რა თქმა უნდა, მაყურებელი ამგვარი ხურათითაც დაინახავს, რომ ათა-ხობით აღამიანები იმყოფება მოედანზე განხაზვრული განლაგებით. მაგრამ ამგვარი ფილმური გამოსახვა დაწყობებს "უძრავი", "უხელო" მახის შთაბეჭდილებას, რითაც ხალხის მახა, როგორც მოძრავი, მოქმედი თავყრილობა, დაყვანილ იქნება ბრბოს ღონემდე. მაგრამ თუ ჩვენ ხალხის მახეობს დავეყრდნობით გააზრებულ, მიზანდასახულ ჯგუფებათ, შემდეგ ამ ჯგუფებს შევადრთებთ რაიმეხად, რაიმეხს ხალხის "ფაღვლებად", მაშინ ხალხის მახა ნაჩვენები იქნება მოქმედებაში, რითაც ის ხდება "მოძრავი", "ხელიერი" არხება, რომელიც მოქმედების ობიექტი კი არა, ხუბიექტი. მახეობის ამგვარი გამოსახვის ხაუვეთუხი მაგალითის იძლევა ხ. ეიშენშეინი "ჯავხონხან' პოლომკინში"; როგორც ის იწყებს ცალკეული ჯგუფებისაგან მოღიღო ჯგუფების, ჯგუფებისაგან რაიმეხის, რაიმეხისაგან ხალხის მახათა ფაღვლების, ხალხის მახეობის ფაღვლებისაგან ღემონხსრანფთა მიფინგის "აგებას" - ესაა შედევი ფილმური ხურათოვანი მახობრივი ხეუნების შექმნისა ხაერთოდ. რა თქმა უნდა, ფილმური ხურათოვანი ხალხის მახეობის შექმნა შეხამებულია როგორც "მთელის"- ჯერ - "ღანაწილებით" და - შემდეგ - "მთელის" იხევე-შექმნით, იხე "მთელის" მარფო "ღანაწილებითაც"; ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რის გამოსახვა ხურს ფილმის შემქმნელს. თუ, მაგალითად, ხაჭირთა ხალხმრავალი მიფინგის დაშლის პროფესის ახახვა, მაშინ, უღათა, - ჯერ - ნაჩვენები იქნება "მთელი", ე. ი. ხალხმრავალი მიფინგის ხაერთო ხელი, ხოლო - შემდეგ - ამ "მთელის" "ნაწილები", ე. ი. თუ როგორ დაიშლება მიფინგი-ჯერ - რაიმეხად, - შემდეგ - ჯგუფებად და-შოღოს. ცალკეულ აღამიანებად, რომლებიც, ვთქვათ, ხახღში მიეშურებიან.

ხალხის მახეობის ხელიღებული გამოსახვის ოხფაფად უნდა ჩაითვაღლოს ფრიც ღანგის ფანფაზიური ფილმი "მეფროპოღის" (437). "მეფროპოღში" მხოფლიო გაშეშებულია ორნამენფალურად. მომავლის ფანფაზიური ქაღაქის ხურათები წარმოღგენიღია მონუმენფალური მახშფაობის ეხსრალის ხურათებად. დამონებული მახეობი ცლილოზენ უშველებელი ქვის კუბოჯან ლღების გაღანახველებას. ერთი ფაბრიკის ინფერიოორი, უღბათ, გარღაქმნება ხაშინელი არხეობის ხახედ. დამონებული მახეობი ხხივის-მაგვარად აღმართავენ ხედებს მათი მხხნელის, ერთი ქალიშვილის - მარიახაკუნ" (438). აქ ფრიც ღანგი, მიხი ფილმის, "ნიბღუნგების", "ხელიღებულ ნაფურადღმის" უპირისპირებს "ხელიღებულ ექსპრეხიო-წიშმის" (439). "მეფროპოღში" ხალხის მახა ქვეულია აშრის გამოთქმის "მახაღად", ე. ი. ფიოთ ხალხის მახა არ გამოთქვაშს აშრს. ამ გზით, ფილმი ხალხის მახას "აღღის ხედს", ხელიღებობის გზით, და ხღის მახ ეიშაღური გამოსახვის მხოლოდ "მახაღად".

ამგვარად, ხალხის მახას ფილმი გამიხასხავს არა მარტო "მთელინ" (ხალხის მახის ხაერთო ხელის) "ნაწილებით" (ფეხები, ხელეები, ხახეუბი), არა მარტო ხაგნებით (ქულები, ფეხხაგმელები, ხიშტები), არამედ მახ იყენებნ "მახალათაფ" ვი, რომ - ხელიშებნის გზით - "ამოართვას მახ ხული" და გახალაქ მხოლოდ ვიშუაღური გამიხასხავა ("ხელიშებულე ექსპრეხიონიშში"). ხალხის მახებნის ამგვარი გამიხასხავა ვი მხოლოდ ფილმიშია შეხადლეველი.

მაგრამ ხალხის მახებნის გამიხასხავა შეხადლეველია ფილმიში არა მარტო ხურათოვანი გზით ("ერთი ერის დაბალება", "შეუწყნარებლობა", "ჯავხნონხანი 'პოლიოპკინი'" და ხხვა), არამედ ოპოკურ-აპუხეკური გზითაც. ხალხის მახებნის შეყვირება, ვთქვათ, ფეხპურთის ხელონში, ლემონხურანხთა გუნღური ღმუნევების ყვირილი ლემონხურანეგებნის ღროხ, ჭაშის გრიადი მაყურებლით გაჭელილ ღარბაში - ოპოკურ-აპუხეკურ-რი გამიხასხავა ერთღოღად, რომლის ღროხ ხმა (ყვირილი, რეჩიჭაფივი, ჭაშის დავერა), როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განხადღვრულ ხირღმეხ ამღევს მის შეხადამის ხურათოვან გამიხასხავას, თუმცა იხიგ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხმოვან ფილმში ღღემღე ვერ შეხბღო ხალხის მახებნის იხეთი შთამბეჭდავი გამიხასხავა, როგორც მუნჯმა ფილმმა ("ერთი ერის დაბალება" თუ "ჯავხნონხანი 'პოლიოპკინი)"). თვით მხაფვრულად იხეთ გამართულ ფილმშიც ვი, როგორიგაა "ოღიმპის ზავშევები", ხალხის მახა ახახულია, ხელ გოჭა "ბოროტმოქმედების ქურჩაში" (პარიში), როგორც მოქმედების "ფონის", "აფმობფროხ" შეხაქმენღად, რის გამო ხალხის მახებნი აპუხეკურად მხოლოდ "ხმაურით" ხღემა შეხაგრძნობი; თუმცა იხიგ უნდა აღვნიშნოხ, რომ, ვთქვათ, ეღმენშეკინის "პოლიოპკინის" ხაწინააღღმღეგათ, ხაღაც ხალხის მახა მოქმედების მაფარეველია, მარხელ ვარნეხ "ოღიმპის ზავშევებში" მახა ახახულია როგორც უფხვერო ზღვა, რიმღეშიც "ინჩიზა ინღივიღემი" (440). ფილმის დახახრულხ, შთავარი გპირი - ზამჭიხეი -, ვარნეველის ღროხ, მოქმედვა ხალხის მახებში, უძახის თავის ხაყვარულხ - გარანხხ -, რომელიც ეფღღში შიხ და გზახ ივაფავხ ხალხით გაჭელილ ქურჩებში, მაგრამ ზამჭიხეხ ხელხ უღღის ხწარულ ხხ ხალხის მახა გარანხთან მიხვეღაში და, თითქოს, "ინჩიზა" მახში (441). აქ მარხელ ვარნეხ ფილმის ვანჩიშიღიერებნის ხამევეღმე ქმნის, ქროხ-გუნღიხ-მახობრვი ხეღნის მეშვეღღრეხ ფილმში, ხალხის მახობრვი ხეღნეხხ. დახაწყიხში ("ბოროტმოქმედების ქურჩაში") იხ ქმნის ხალხის მახის გამიხასხავას - ჯერ - "მთელინ" და - შემღეგ მიახი "ნაწილების" ახახეთ; ფილმის დახახრულღი ვი შეზრუნეღით: ჯერ - მთელინ "ნაწილებიხა" და - შემღეგ - "მთელინ" ახახეთ. ამგვარად მარხელ ვარნე - ჯერ - ხაერთო ხელში გვარევენეხხ "ბოროტმოქმედების ქურჩახ" გავხეღული ყოველი ჯურის ხალხით და - შემღეგ - ამ ხალხის მახებნის ხაღკველ ჯგუფებხ, და - ბოღხ გაღღღის ხაღ-

კუელი ინდივიდუალთა დახასიათება-შექმნაზე. ფილმის ფინალში კი -
ჯერ - ახახულის ინდივიდუალთა ღრამა(ბაბჭინხ-გარანსი, გრაფი-ლა-
ხენური), შემდეგ ბაბჭინხ-გარანსის ბელი ხალხის ჯგუფებში, და-ბო-
ლოს გამახახულია "მთელი"(ხალხის მახები იმავე "ბორცხმოქმედების
ქუჩაში, რომელშიც ითქვიფება,"იხრობა" ბაბჭინხი. ხმა კი ამ ხე-
ქვეყნებში გამოყენებულია მხოლოდ ხინქრონულად,ე.ი.ხაერთო ხელის
ღრის იხმის "ხაერთო ხმაური" ქუჩაში და ჯგუფების ღრის შეხაბამი-
ხი ხმაური,შეძახილები თუ მუხივა.. პანფომიძის თეატრის ხექვეყნში
კი, როცა ხეყნაზე ჩხუბი აწყდება "ლომის როლის შემხრულებელ" ორ
მხახიოპს შორის, ხალხის მახა ყოველს თავის პახიურ რაღს და ერ-
ვა მოქმედებაში როგორც აქტიური ერთეული. აქ მაყურებლებით გაჭე-
ლილ ბარბაზიდან - ჯერ - გაიხმის გუნდური ძახილი(ქორს) წარმოლ-
გენის განგრძობის მოთხოვნით, ხოლო - შემდეგ -, როცა წარმოლგენის
განგრძობა დაგვიანდება, გაიხმის გუნდური ძახილი "ფული დაგვიბრუ-
ნეთ!", რაც ხახოწარკვეთილს ხლახ თეატრის ღირექტორს, და
თვითონვე ერვა გუნდის მოქმედებაში როგორც "პროფაგონიხტი".

ამგვარად, მიუხედავად იმიხა, რომ - ერთი მხრივ - ხალხის მა-
ხების გამახახვა ფილმში ფილმის აუტორის "გამოთქმის" ხამახხურში
ღება("ჯავშნახანი'პოლიომკინი'" - "ოღიძის ბავშვები"), ხოლო -
მეორე მხრივ - მუნჯი ან ხმოვანი წეხით იქმნება, მიხი შექმნის
კანონზომიერება მიანგ უცვლელი რჩება: ხლება"მთელის"(მახების) და-
შლა"ნაწილებად"(ჯგუფები,ინდივიდუები), ან შებრუნებით: ხლება ინ-
დივიდუების-ჯგუფების ჩვენება და შემდეგ"მთელის"(მახების). ხმოვან
მახობრივ ხექვეყნებში კი ხმა ხლის ფილმურ ხურათოვან გამახახვას
უფრო ხირღოვანს, რაც ხმის ხაერთო განხაკუთრებულობაცაა ფილმში.

თუ იხევა ანტიკურ ქორს(გუნდს)დავებრუნებლით და გავიზი-
რებთ იმ აზრს, რომ ანტიკური ქორს უნიხიმო არახილებს არ ღაპარაკო-
ბლენ, იშვიათად ერთად მღერობლენ, ხოლო,უშთავრეხად, ერთად მოძრაო-
ბლენ(442), მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგის:

ხალხის მახების ღაპარაკი, შეძახილები, ხმაური ფილმს შეუძლია გა-
მოყენოს როგორც უნიხიმოდ,იხე "ღაშლიღად", რითაც იმაშიც შემაქვს
ვქვი, რომ ანტიკურ ქორს, თითქოს, არახილებს უნიხიმო ღაპარაკობდა.
მაგრამ უნიხიმო ღაპარაკი,რეჩიფაფივი ხალხის მახებისა ფილმში არ
არის ხანგრძლივი; იხაა,ვთქვათ, ღემონხტრანხტო გუნდური ძახილი
რამე მოთხოვნისა, რომელიც ყოველთვის რეაღიხტურ ხახიოთს აფარებს,
ვინაიდან ის რეაღიხტური მოვლენის პოღეხში ხლება(ღემონხტრანგი-
ვი, ფეხბურთის ხტაღილი თუ მიფინგი). ამღენად ფილმური მახობრი-
ვი"ურთხმად'ღაპარაკი"ნაწილით თავიხთავად მახობრივი ხეყნისა. თუ-
აფრში კი, განხაკუთრებით ანტიკურ თეატრში, ერთხმად ღაპარაკი,რე-
ჩიფაფივი ღრამაფული მოვლენის უგიღობლ ნაწილია, ვინაიდან ის შე-
მოქმედებს მიმიკურ-ხიფყვირად ერთღროულად. ფილმური მახობრივი

ხეუნები ვი შემოქმედებენ ხურათოვანად იმ ღრობაზე ვი, როგო ხალხის მახე ერთღროულად, ჯგუფურად თუ ვადვადკე წამოიძახებხე ხიფყვებხე, ღოშენგებხე თუ მოთხოვნებხე; ხიფყვებხე აქ უნდა ვააჩნდებ ხურათოვანი თვიხებე, ე.ო. უნდა ვამომდინარეობდებ ხალხის მახეების ვიშუალურ რაობიხეგან და არა პირიქით.

ხალხის მახეების ხიმღერა ვი ვიღმში უფრო ადვილად ღებულობხე ხურათოვან ხახიოთხე, თუ იხ თვითმიშნურად არ არიხ ვამოყენებული; ეხ ნიშნავხე იმახე, რომ ხიმღერა უნდა იყოხ ვიღმური მოქმედების ორგანიული შემადგენელი ნაწილი; მახე უნდა შექონდებ ღრამაფურგიული ვუნქცია. მაგალითად, განხაზღვრული გუნღური ხიმღერიო შემადგებელიო მომღერალი გუნღის რაობიხე ვარკვევა: ღაშქრული, ვაღობა, ხადეკვაო ხიმღერა ვნებებია, რომღებიო ვამომდინარეობხე მხედართა, მღოფვეღოთ თუ მოღღებახეწაულღოთ მახიობრიო შეკრებულღობიღან. მაგრამ ღრამაფურგიულად არ არიხ ხაკვარისი, რომ გუნღური ხიმღერის ღროხ ვიშუალურად მოხჩანდებ, ვთქვათ, მხედრები, მღოფვეღები თუ მოღღებახეწაულენი. თვით ხიღერახეგ, როგორღე ახეოთხე, უნდა შექონდებ განხაზღვრული ღრამაფურგიული მნიშვნელიო. მაგალითად, მღეღმული ხიმღერის მუხიკაღლური რაობა ვამოხახეავხე, ვთქვათ, ღემონხეგრაფიების ღროხ, ღემონხეგრანხეოთ მიხწრაფებახე ("მარხელიოშა", "ინღენაფიონალი" და ხევა). ამ ღროხ გუნღური ხიმღერა ხეღღება მუხიკის ხეღროხ და ხღება მახეოთ მოთხოვნის განმხაზღვრული. მაგრამ ეხეე ვერ ამართღებხე გუნღური ხიმღერის ჩართვახე ვიღმში: იმ ღროხ, როგო მხედრები, მღოფვეღები თუ მოღღებახეწაულენი მღერიან განხაზღვრული აშრის ვამომხახეველ ხიმღერახე, აშრისხე, რომელიო მოქმედების შემადგენელი ნაწილია, მაშინახე "იყინება", "ჩერღება" ვიღმური ღინებითი მხეღღებოთ, თუ ხიმღერის ღროხ ხურათოვან მოქმედებახე არ აქეხ ადგილი. მაგალითად, "ვაღობახე" ეკლენიამი "აფოგებებხე", ვიღმურხე ხღის, თუ ვაღობის ღროხ, ვთქვათ, ერთი ვაჟიშვილი (ღიღი ხელი) უთვალთვადებხე ერთ ქალიშვილხე (ღიღი ხელი) და ორივეხე შორის ხულიერი ვავშირი ღამყარღებო. ვაღობა, ამ შემოთხევევამი, ხღებო ხურათოვანი ვამოხახევის აკუხეგკური ვონი, რეგ ხეღებ უწყობხე განხაზღვრული აფოგებეროხ შექმნახე. ამღენად ვიღმში "ხიმღერა ხიმღერისათვის" იხეეე უაღგიღოთ, როგორღე "მუხიკა მუხიკისათვის", რაშეღად ჩვენ ღაწვრიღებოთ ვიღაპარაკებო.

ანაღოგიურიო გუნღური ვეკვის ვიღმური ვამოხახევა. მახიობრიო ვეკვა არახოღებ არ უნდა იქეხ თვითმიშნათ, რა თქმა უნდა, მახეფურულ ვიღმში. მახე უნდა შექონდებ განხაზღვრული ღრამაფურგიული ვუნქცია ვიღმურ მოქმედებამი. მაგალითად, მახიობრიო ვეკვა არაერთხელ ვამოყენებოთ ვიღმში კონხეგრახეფული ვამოხახევისათვის: ვამაფონღმული კლახის თუ ვენიხ "ფიპიური" წარმოიადგენღები ვაფხარებულ ვეკვაშიო, იმ ღროხ, როგო აჯანყებულღები ქუჩიღმში მათი ხელიხეფღების ჩე-მოგღებინათვის იბრძვიან ("უკანახეხენელი მახეკარალი" მ.ჭიკურელიხე).

კინობლოვნება უკვე ღილი ხანია გაშორდა მახობრივი ფეკვეების ამგვარი მარტოვი გამოსახვის ხაზდვრებს, რომლის მაგალითად შეგვიძლია მოვყვანათ ფილმი "აღექნის ხორბახ" (443), რომელშიც მახობრივი ფეკვეები გამოყენებულია არა მარტო განხაზღვრული აფშობსფროს შესაქმნელად, არამედ, ამასთანავე, მოქმედი პირების, განსაკუთრებით თვით აღექნის ხორბახ, დახახახიათებლად, რითაც მახობრივი ფეკვეში ხდება მთელი ფილმური მოქმედების, დრამატურგიულად აუცილებელი, ორგანიული ნაწილი. ორგანიულადღა ჩართული ფილმურ მოქმედებაში ფეკვე გიორგი შენგელაიას ფილმში "ნიკო ფილოსმანიშვილი". ქორწილი, ხიმღერა, ფეკვა ნაჩვენებია არა თვითმიზნით, არამედ მთავარი მოქმედი პირის - ნიკო ფილოსმანიშვილის - ხახეობის განხახაზღვრავად, რის გამომხმღერა-ფეკვა-მუხიკა მოქმედების ფონის ფუნქციას ხხრულებს. ქორწილის დროს, მართალია, ვიშუაღერაღა ახახული მოფეკვავე, მოფეკვავეები თუ ხაღხის მახა, მაგრამ ყველაფრის ფენფრშია თვით ნიკო, რომელიც მის გარშემო მიმდინარე მოვლენებში, თითქოს, მონაწილეობას არ ღებუღებს, რის შედეგად მისი განწყობიღება და ქორწილის ჩვეუღბრივი მხვეღობა კონფრამუნქფულ გამოსახვად იქფევა.

ქორო, გუნდი, მახობრივი ხეღენები ფილმში, ხმოვანია თუ მუნჯი ფილმი, პირვეღყოღვისა ვიშუაღური გამოსახვება. ანფიკური ფრავღლის ქორო, დაპარაკობღენ უნახიმო, მღეროღენ, მოძრაობღენ ღა ფეკვავეღენ ერთად თუ არა, არაფიღმურია. არაფიღმურია აგრეთვე ხაღხის მახეღბის გამოსახვის თეაფრადური ხერხი, ხაერთოდ, ვინაიღან თეაფრში, მახობრივი ხეღენების შექმნიხახ, ბაფრობბ მიმიკური, ე. ო. დრამატული ხიფყვა. ფილმში კი (ხმოვან ფილმშიღაც) ხაღხის მახეღბი უნდა გამოიხახოს ხურათოვანად; ფიღმური ხურათეღბი (ხეღები) კი არა მარტო მღის ხაღხის მახახ ნაწიღებლად და შემღეგ იხევექმნის ფიღმურ ხაღხის მახად, არამედ, ამასთანავე, ნერგავხ მახში რიფმხ, მოძრაობახ, ღეფაღებს, რომღის შექმნა მხოღოდ ფიღმური მონფრყით, ფრიუკით თუ ხეღბითაა შესაძღებული. ამიფომ ფიღმური მახობრივი ხეღენა ვიშუაღური გამოსახვება, თეაფრადური მახობრივი ხეღენა კი მიმიკური, რომღის არხია დრამატული ხიფყვა.

ღ). ღიქფორი ფიღმში

ხმახ, რომღის წყარო უკრანბუ ხურათოვანად არ მოხჩანხ, ინღლიხური უნის ქვეყნებში უწოღბენ off-scream-voice, ე. ო. "უკრანის-გარე-ხმახ" (444). მეფყვეღბითი უნა აქ ხურათოვანი უნის გარეა გაღაფანიღი; ამიფომ მისი განხაზღვრად გართუღებულია. მხეფრულ ფიღმში "უკრანის-გარე-ხმა", რომღეხაც აგრეთვე "არღღითა ხმახახ" უწოღბენ, ქმნის თხრობის ხად ფორმებს. პუღღიღხიფური (არამახეფრული) ფიღმში კი წარმოღგენიღა "უკრანის-გარე-ხმის" გარეშე.

"ეკრანის-გარე-ხმის" ინტერია იხე ძველი, როგორც ფილმის ინტერია. პირველი მოკლემეტრაჟიანი მუხი ფილმების ჩვენებინახ, კინომეტრაჟიკობები განუმარტავდენ მაყურებლებს იმას, რაც ეკრანზე ხდებოდა(445). მუხი ფილმების მეფყველებითი უნთ განმარტვბახ მოყვა "მუხიკალური განმარტვბახ", რომლის ღრთხ ურთი ან რამღენი-მუ მუხიკობი ეკრანზე მიმღინარე მოქმედებახ"აღიღებღენ", მეფ-ნაკ-ღებღად შეხახამიხი მუხიკალური მეღღიით თუ ტაქტი. ხმოვან ფილ-მა კი არა მარტო დაავავმირთ "ეკრანის-გარე-ხმა" ფილმის ხურათო-ვან გამობახვახთან, არამედ შექმნა წინაპირობა მიხი მახეკრულად გამოყენებინახთხი.

"ეკრანის-გარე-ხმა" ფილმი გვეღენება ორი ხახით: ანონიმური, ე.ი. "აწრღიღი" ხმა იხმის ხურათოვანი გამობახვინ ღრთხ და განმარ-ტვახ მახ, რაც ეკრანზე ხდებახ; აქ ჩვენ ხაქმე გვაქვხ ღიქტორთან, რომეღიღ ხურათოვანად ეკრანზე არ ჩანხ."ეკრანის-გარე-ხმის" მეორე ფორმად უნდა ჩაითვალხ პირველ პირში თხრობა ეკრანზე. ამ ღრთხ იხ აღამიანი, რომეღიღ "ეკრანის-გარე-ღაპარაკობხ" მოხჩანხ ეკრან-ზე, მაგრამ მიხი ტურღი დამუწულია: იხ ფიქრობხ, მოიგონებხ. აქ "ეკრანის-გარე-ხმა" უახღვღება მონოღაგხ, რომლის ღრთხ ხიფყვა და ხურათო ახინქრუნულია. თხრობის ამგვარი ხერხი გამოყენებულია აქვხ, მაგალითად, ინგმარ ბერგმანხ თავის ფილმი "ვეღური მარწყვი". (446). ორივე შემახვევაში(ღიქტორი და პირველ პირში თხრობა) იქ-მნება თხრობის ახალი ფორმა: უმიკური პარაღღიღში ხიფყვახა და ხურათო შორის, რომლის ღრთხ მოვღენები ორფენოვანად - აკუხეკურად და იჰეკურად - ხახიერღება და ნათელი ხდება. ამით იქმნება აგრე-თვე მოვღენის გაუფხიებული ინტერპრეტაციის შეხამღებღობანი(447). ვალტერ შაგემანი ფიღმური მხვეღღობის "ამხხნელხ", "გამეღიღებულ ღიქტორხ" უწოღებხ და მიხ მთავარ მოვღეღებღად თღლის ხურათოვანი გა-მობახვინ დახახიათვბახ(448). მაგრამ მეფყველებითი უნა, როგა იხ "ეკრან-გარე", არაუხთეკურად ამხმარე გამობახვად უნდა ჩაითვა-ღოხ, ხუღ გოგა მხახურულ ფიღმი."იღვალური იქნებღად მუხი ფიღმი, რომეღლახ ხიფყვა არ ეხაქირღება"(449). ხმოვანი ფიღმი მუხი ფიღ-მის განვითარეზად უნდა ჩაითვალხ, თუ ხმა იხე შეღხიხხღორღებო ხურათოვან გამობახვახ, რომ მუხი ფიღმის ძირითადი ვანონზომიღრე-ბა არ ღიღრღევა; და ამ პრობღემის წინაშე ღგახ "ეკრანის-გარე-ხმაღ", ვინაიღან ორჭიფულია მიხი ურთიღრთობა ფიღმურ ხურათთან.

"ეკრან-გარე-ხმა" და, თუ შეიღება ითქვახ, "ეკრან-შინა-ხმა" ერთმანეთში გაღღიხ, ხუღ გოგა, მხახურულ ფიღმი; ამის ხანიმუღო მაგალითებხ გვაძღვხ, თუ გნებავთ, აკირა კურახავა თავის ფიღმი "რამომინ": ხიხმჭრელი, ქურუმი, პოღიღიღი, ბანღიფი, ხამურახის მეუ-ღლე, ხამურახი მოგვითხრობენ ურთიღაიგივე მოვღენახ თავიანთი შე-

ხელუღბიან, რომლის ღრობ იხინი არიან ხან ღიქორი(აღწერენ მოვლენახ, რომელშიც იხინი უშუალოდ არ მონაწილეობენ), ხან მომთხრობი(აღწერენ მოვლენახ, რომელშიც იხინი უხიწყვით მონაწილეობენ), ხან მომქმელი პირი, ხახეობა, რომლის ღრობ მომქმელი პირის ხურათი და ხმა ხინქრონულია. ანალოგიურად იყენებს "ეკრან-გარე" და "ეკრან-შინა" ხმას ორხინ უღბიან თავის ფილმში "მოქალაქე კეინში"(450). როგორც ვხედავთ, "ეკრან-გარე" და "ეკრან-შინა" ხმის გამოყენების ხაზღვა-რი ფილმში რხევალია, რომლის სიხშირემაფიკვა ახე შეიძლება ჩამოყალიბ-ლები:

შავადიხი-ქიხვილი:

ხურახილი:

შანშანიის ნაგონალური პარკი-ნაკრძალი აფრიკის: ხპილოში, ღამში, ხხვა გარეული ხლოველი-ში და ფრინველები-ურთი მცველი უახლოვდება ღამების ხროვან...

ხმა:

ღიქორი: შანშანიის ნაგონალურ ნაკრძალში აფრიკის ყოველი ჯუ-რის ხლოველი და ფრინველი მო-იპოვება, რაც შურიხლოა მახეზნ იგიღავს და ხახეღმწიფობაღ ღიღ შემოხავალხ აძლევს. მცველი ღამებზეც კი არ ურიღებინან...

შავადიხი-ქიხვილი:

(ხურათთა რიგი: იგოვე...)

მცველი: შანშანიის ნაგონალურ ნაკრძალში აფრიკის ყოველი ჯუ-რის ხლოველი და ფრინველი მო-იპოვება, რაც შურიხლოა მახეზნ იგიღავს და ხახეღმწიფობაღ ღიღ შემოხავალხ აძლევს. შუ მცველი ვარ ამ პარკში და ღამებზეც კი ქიხვილი...

შავადიხი-ქიხვილი:

(იგოვე ხურათთა რიგი...)

მცველი იგონებს: ოღი წლის გან-მავლობაში ვიყავი მცველი შან-შანიის ნაგონალურ ნაკრძალში, რომელშიც არის აფრიკის ყოველი ჯურის ხლოველი და ფრინველი, რაც შურიხლოა მახეზნ იგიღავს და ხახეღმწიფობაღ ღიღ შემოხავალხ აძლევს. პარკში ღამებზეც იხე შექიხვი, რომ უახლოვდებოღი მათ.

შავადიხი-ქიხვილი:

(იგოვე ხურათთა რიგი...)

მცველი იგონებს: (იგოვე ჭექხლო, მაგრამ ღამოღოხ ამოღბ მცველი თავისთვიხ: "ღამებზეც შექიხვი, მაგრამ ხაშიში არ არის ვიღვე უფრო ღაუახლოველი?")

შავადიხი-ქიხვილი:

(იგოვე ხურათთა რიგი, მაგრამ როცა მცველი ამოღბ - "ღამებზეც შექიხვი, მაგრამ ხაშიში არ არის ვიღვე უფრო ღაუახლოველი" - მოხინანს მისი ჭეჩეზის ხინქრონული არჭიკულა-გია).

მცველი იგონებს: (იგოვე ჭექხლო, მაგრამ ღამოღოხ ამოღბ მცველი თავისთვიხ: "ღამებზეც შექიხვი, მაგრამ ხაშიში არ არის ვიღვე უფრო ღაუახლოველი?")

აქ მოყვანილ ხუთივე შავადიხში ღიქორის ხმა გამოყენებულია ხხვა-ღახხვა ხერხით: პირველ შავადიხში ღიქორი არა მარხო ღაპარაკობს

"ეკრან-გარე", არამედ ის არის ხურათოვანი მხველელობისაგან ლამოუ-
ვიღებელი პირი და "ობიექტურად" განმარტავს იმ ხურათებს, რომელბ-
ხაც ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ. მეორე მაგალითში ლექსორი მცველია, რო-
მელიც "გვარჯენებს" იმ ხურათებს, რომლებიც მან თვითონ ნახა ამ ნა-
კრძალში. მეხამე მაგალითში ლექსორი-მცველი მოგვითხრობს ამბავს,
რომელიც "ოგი წლის" განმავლობაში განიცადა მან როგორც მცველმა.
მეოთხე მაგალითშიც ლექსორი-მცველი იკონებს წარხულებს, მაგრამ იმ
განხილვაში, რომ აზრი - "ლომებსაც შევეჩვიოთ, მაგრამ ხაშიში არ
არის ვიღაც უფრო ღვაუბივით" - იმის ახინქრონულად მცველის ხე-
რათთან ერთად. მეხუთე მაგალითში კი იგივე გაფიქრება ("ლომებსაც
შევეჩვიოთ...") იმის მცველის ხურათთან და მისი ფუნქციის არსებობის
შეხამამისადა. აქ კი უკვე მიველით ხმის "ეკრან-შინა" გამოყე-
ბამდე, რომლის ფორმებზე (ლიალიგი, მონილიგი თუ ქორი) ჩვენ უკვე
ვილაპარაკეთ. მაგრამ "ეკრან-გარე" და "ეკრან-შინა" ხმის გამოყე-
ნების ხერხები კილვე უფრო მრავალფენოვანი და მრავალფენოვანია,
ვიღრე ჩვენ ღვიინახეთ ჩვენს ხუთ მაგალითში.

ხურათხა და ხმის შეუძლიათ ერთი მეორეზე მოახდინონ კონტრასტული-
ღი შეგავლენა: ეკრანზე, მაგალითად, მოხიანს აღამიანის ხახუ, რომ-
ლის ღროს იხმის ხმაური, ან ხიყყა, ანდა ორივე ერთად. ამ ღროს
აღამიანის ამ ხახუზე "ვხედავთ" ამ ხიყყა-ხმაურიც გამორჩეულ ზე-
გავლენას, მაგრამ ვერ ვხედავთ მის გამომწვევ მიზეზს. "ღაუშვათ,
ჩვენ გვეხმის ხაყვირის ხმა. ეს ხმაური ღრამაყულ მნიშვნელოვან
ღებულობს პირველად მამინ, როცა ჩვენ აღამიანის ხახის გამომეყე-
ველებიდან გავიგებთ, რომ ხაყვირის ხმა ხამიშროვან გვამენობს,
ან აჯანყებისაკენ მოუწოდებს". (451). ხაყვირის ხმაურის ღროს აუ-
ცილებელი არ არის თვით ხაყვირის ხურათოვანი ჩვენება. მისი ზემო-
ქმელება ხიმოლიურია. კონტრასტული გამოყენება ხურათიხა და
ხმისა ათავისუფლებს ფიღმურ გამოსახვას პრიმიტიულ ნაყურადმი-
ხაგან, ვინაიღან ახინქრონულ ჭონს შეუძლია მოქმელება ორ ღონებზე
გაშაღოს პარალელურად: ხურათში და ხმამი. მე ვხედავთ, მაგალითად,
რაც ხდება, და ამავე ღროს მეხმის რაც ფიქრობენ და გრმინობენ აღ-
მიანებ; ან ლექსორი გვეუბნება ჩვენ, რაც ხდება. ლექსორის შეხე-
ღვა ამ ღროს ზეღმეღია (452), ვინაიღან მისი "ეკრან-გარე" ხიყყა-
მი ხურათოვანი გამოსახვიღან გამომღინარეობს, რომლის გარეშე (თუ
ის ფიღმური კანონზომიერებითაა ღაწერიღ-განხორციელებული) იხინი
უაზროა. ამღენად ლექსორის ხიყყაც ფიღმური ხურათოვანი გამოსახ-
ვის ქვეწნებაა.

ლექსორის მეყყველებითა ვნის ერთერთი განხაკუთრებული თვისე-
ბაა ფიღმში ის, რომ ის "უწვეღია", "ნეიჭრადღია", "უხივრღია", იმ
ღროს, როცა ეკრანზე მიღინარე ხურათთა რაობა განუწყვეტელ გვადე-

ბაღმბაშია: ფილმური ხაერით, ხაშუალო,ახლო თუ ღიღი ხელეზის გვა-
ლუბაღმბიხას ეკრანზე, მეფეველებითი ენა ღიქლორინა რჩება ყოველ-
თვის"ნიღრაღური", "უხივრღო", რაგ კინომაყურებლებიხაგან"შეუმჩნე-
ველი" რჩება, ვინაიღან ხმა აქაგ ხურათხ ექვემღებარება. ხაერთოღ,
ფილმი(მხაჭვრული ფილმიგ)"რამღენაღაღ მეფე ხურათეზხ იყენეზხ,ე.ი.
რამღენაღ ხშირაღ გვღიხ ხეენეზხა ღა ხელეზხ -ახლოღან ღა შორიღან-,
იღენაღ უფრო ნაკლები ხიჭყვები ღახჭირღება"(453).

ხიჭყვიერ ენახ ფილმში შეუძღია ფილმური მოვღენიხ ღამაჭღებითი
გაგხოვეღება მოჭვივაგით,ფიქიქლოგიური გარღმავებით; მახ შეუძღია
პირვეღითგან ხურათოვნაღ შექმნიღი ღამაბუღოზა გაახხოვეღოზა ღა
გააბღიეროზ. ღემონხჭრანჭოთა მიჭინგი,მაგაღითაღ, ყვეღაშე უფრო ღა-
ხახიათღება, თუ იხმიხ მათი შემახიღებღ. (454). იქ,ხაღაგ ფილმურ
ხურათიხ შექმნა არ შეეხაბამეზა ღახახული მიზნიხ განხორღიღებახ,
შეუძღია ხიჭყვახ განხაბღვროხ მოვღენიხ,ვთქვათ, ღრო ღა აღგიღი.
მაგრამ ხიჭყვიერი ენა არ უნღა იქნახ გამოყენებუღი იქ,ხაღაგ ფილ-
მური ხურათოვანი ენა მხაჭვრულაღ მიზანშეწონიღი ღა შეხაბღებღია.
ხიჭყვიერ ენამ არახოღეხ არ უნღა გაღაიზაროხ ხურათოვანი ენიხ იღუ-
ხჭრახივა,ე.ი. გაიშოროხ ხურათოვანიხ გამოხახვიხ აბრი; ხიჭყვიერი
ენიხ გამოყენებიხახ უნღა ხღბოღეხ ხურათოვანი გამოხახვიხ ღამაჭღ-
ბითი გარღმავეზა, მოღიფვივაგია, მიხი ხაბღვრებიხ გაფართოზა(455).
მაგრამ - მეორე მხრივ - მღღარია შეხელღუღება, თითქოხ, ფილმი უფრო
კარგია,რამღენაღაგ გოჭა ხიჭყვახ იყენეზხ ის. იქ,ხაღაგ ხიჭყვიხ
გამოყენება ბუნებრივია, უნღა იქნახ გამოყენებუღი; მაგრამ არ უნ-
ღა შეეგაღოხ პირვეღაღმახ ფილმურ გამოხახვიში. ხიჭყვიერი ენა
ფილმური გამოხახვიხ თანაშემქმნიღია ღა მან ხურათოვანი ენიხ შეგ-
რმენეზახ მხოლოღ ხელი უნღა შეუწყოხ. ამიჭომ ფილმური ხიჭყვიერი
ენა უნღა იყოხ უბრალო ღა მუნწი, ნათელი ღა აღვიღად გახაგები.ის
არ უნღა იყოხ ღიჭვრახჭვრული ან პოეჭური,ამ ხიჭყვებიხ ნამღვიღი
მნიშვნეღობით, თუ ამით არ ხღება ფილმური ხახეობიხ ღახახიათეზა.
მეგნიერული ან უგხო ხიჭყვებიხ გამოყენება თავიღან უნღა იქნახ
აგრიღებუღი. უბრალოზა, ბუნებრივოზა, ხიმარჭვივე ავეთიღმობიღეზხ
ფილმურ მეფეველებით ენახ; ზოგიერთ შემოხვევეაში ღახაშვეზია გრა-
მაჭვიკული გოღვებიგ ღა წინაღაღებათა ნაგღეჯებიგ(456). ე.ფეღღმანი
ქმნიხ ვათაღოგხ ღაპარაკიხ ხერხებიხა, რომღებიგ განხხვავეღებიან
ერთმანეთიხაგან ხიჭყვებიხ არჩევით, წინაღაღებათა ხჭიღით, რიგითი
ღა მიღიხ ღახვენამღე, რომ რაღიოში,მაგაღითაღ, ინფორმაგიიხ, გნო-
ბიხ, ინჭურპრეჭვაგიიხ, ღოხვეუხიიხ ენა განხხვავეღებიან ერთმანეთი-
ხაგან ღიაღოგურ. ენახ რომ ხაერთოღ ყურაღღება არ მივაქვიოთ(457).
ღა თუ განხხვავეზაა ხელღვენებიხ ერთი ხახიხ(რაღიოხ) ენობრივი გა-
მოხახვიხ ფორმებში, უღაოა, უფრო ღიღი ხხვაოზაა ხელღვენებიხ გაღ-

კველ ხახეუბის ენობრივ გამოხახვებს შორის; ამდენად ფილმური ხიფ-
ყვიერი უნა უნდა გამომდინარეობდეს ფილმური ხურათოვანი ენიდან, რაც
მას თავის განხაკუთრებულ ფორმას, ხვილს, იერს ანიჭებს. ოპტიკა
არის მატერიალურობის წარმომდგენელი. ხიფყვიერი უნა ოპტიკურ მა-
ხალას აღავებს, ხაზღვრავს, ხიხუემას ამლევს, იოვიხებს, არის
ფორმალურობის წარმომდგენელი(458). უნას შეუძლია ხახელი მიხეცს
უცნობ აღამიანს, რომელიც უკრანზე გამოჩნდება; ის ხურათოვან მოვ-
ლენას განმარტავს ხურათ-გარუ მახალეობითა და თარიღებით; ის მოვ-
ლენებს შორის დაამყარებს კავშირს.ლიქსორი ხმის ყლერადობითაც გამ-
ოთქვამს აზრს ხურათოვანი მოვლენის რაობაზე, რითაც გამოხახვა
მახვილდება გრძნობით.

ლიქსორის მეფყვილეობით უნის ფუნქციას ფრამენფური ოპტიკური
გამოხახვა დაავავშიროს ურთმანეთთან და ამით შეავხოს ის ხარვებე-
ში, რომელიც არხებობს ოპტიკური გამოხახვის ცალკეულ ნატრებს,
ქვეხექვენცებს თუ ხექვენცებს შორის. აქ რომ აზროვანი აქცენცებ-
ის დახმა შეხადლებელია, თავისთავად ცხალია. ცხალია, ამგვარი ხა-
რვებები შეიძლება არხებობდეს, ვაქვათ, ფეხბურთის მაჭრის ფილმურ
ახახვამი. ვამერა ზოგჯერ არ არის ისე მუხვად დაყენებული, რომ
თამაშის მხველეობა ნათლად იქნას ახახელი. ოპტიკური გამოხახვა
რჩება ფრამენფული და ვხატროება ენობრივი ინტერპრეტაციით, რაც
აურთებსა და განმარტავს ოპტიკურ გამოხახვას; "უკრან-გარუ"
ცნობები აფართობს ხურათოვანი გამოხახვის ხფროს. ხიფყვიერ
ფქებს შეუძლია ოპტიკური გამოხახვა გაარდამოს ხინქრონულად ან
კონტრასტუნქტულად; მას შეუძლია ხურათოვანი გამოხახვის შინაარსი
დაადახფროს ან გაანალიზოს, "მშრალი" ან ემოციური გახალოს.

გერშარდ შრამერი კომენცარული(ლიქსორი) ხიფყვის ფუნქციას
ფილმში განხაზღვრავს შემდეგნაირად:

1. განხაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექციოს ფილმური ხურათის ინ-
ფორმაციულ ხახიას. ხიფყვა ხურათოვან გამოხახვას უნდა ეგუებოდ-
ეს, თუ განშრახელი არ არის ირინული ან შარლიული შეგავლენის
მობლენა.
2. კომენცარული ხიფყვა, რომელიც ავტონომიხაკენ მიიხწრავვის და
მის მომხახურებობ ფუნქციას ივიწყებს ფილმის ხურათიხადმი, უადგი-
ლოა.
3. კომენცარი თუ განმარტავს, რაც ხურათში ნათლად მოხჩანს, უხ უა-
დგილოა.
4. ნათელი, ხაქმიანი ფქებს არის უფრო მდილარი და მომგებიანი ფი-
ლმში, ვიდრე ფქებსი, რომელიც "პოეფურიია". "ხურათოვანად გალავვირ-
თული" ფქებსი არის ფილმის ნამვლილი ხურათოვანი გამოხახვის დამან-
გრეველი.
5. ის, რაც წეხია ფილმური გამოხახვის გამცილებელი მუხიკიხათვის,

წებია გამცილებელი ჭექსებისათვისაც; ის უნდა იქნას გამოყენებული მომჭირველობით(459).

ლიქლორი, როგორც ავლინებთ, არა მარტო პუბლიცისტურ, არამედ მხატვრულ ფილმებშიცაა გამოყენებული. ხაშა გიჭრი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ერთი ფილინის რომანი" - ოხტაყურად იყენებს კომენტარულ ჭექსებს, რომელიც ხურათოვანი გამოსახვის ქვეყნებით ხფეროს არ ცილდება(460), მიუხედავად იმისა, რომ ის, ხაერთოდ, მომჭირნელობას ვერ იჩენს ხიფყვის გამოყენებისა ფილმში. მაგრამ ფილმში, უფრო ხწორად, მხატვრულ ფილმში ყველაზე უფრო შთამბავონებელია უჩინარი მომთხრობი-ავტორი, რომელიც მოგვითხრობს მოქმედების მხველელობას და ამით ათავისუფლებს ის ფილმის ვიშუალერობას იძულები-ხაგან - ყველა ლეჭალი მხოლოდ იმისათვის გვარჯვენოს ხურათოვანად, რომ მოქმედების მხველელობა გახაგები გახლეს. ჩვენ გვებსის მომთხრობის ხიფყვები, რომლებითაც აღწერილია მოვლენა; და ამავე ღროს ფილმურ ხურათებს შეუძლია ვიშუალური შინაგანი მოვლენანი კონტრა-პუნქტულ ახოციაციასი გვარჯვენოს გამოსახახავ აზრთან და ამით ახახოს განზომილება ფილმის ხირღმისავენ(461). ჩვენ ვიცით აგრეთვე, რომ არა მარტო ცნებები და გრძნობები ქმნიან ხიფყვებს, არამედ - პირიქითაც - ხიფყვები ქმნიან ცნებებს და აღავშნებს გრძნობას. აქაც აღამიანის გონის განვითარება ღიალექტიკურია: ერთი მხრივ-ხრულყფილდება გონი მისი გამოსახვის გამრავლებით, და-მეორე მხრივ-ეს ააღვილებსა და აჩქარებს გამოსახვის ხაშუალებათა გამრავლება-ზრდას(462). ეხე-იგი, თუ ფილმური გამოსახვის ხაშუალებანი მრავლდება ფართოვდება აზრიც, რომლის გამოსახვა მას შეუძლია. თუ კაცი ქურაში მიღის და ღაღრემილი, ვთქვათ, ერთღაიშავე წინადადება-ზე ფიქრობს, რომელხაც ჩვენ ვიხმენთ, აქ ჩვენ გვებსის ხიფყვები, რომელთაც ჩვენ ცხოვრებაში ვერახოლეს ვერ გავიცონებლით, ვინაიღან რეალურ ცხოვრებაში ფიქრის გავონება შეუძლებელია. მაგრამ აქაც იმ აღამიანის ვიშუალური რაობა, რომელიც "ფიქრობს" განხაზღვრავს აყ-ღერებულ, ნაფიქრად ჭექსებს და არა პირიქით(463).

ფილმური "ხურათის-გარე-ხმაც" ისევე ქვეყნებთა ფილმური გამო-ხახვისა, როგორც ფილმური "ხურათის-შინა-ხმა"; იქ, ხადაც ღიქლო-რის ხმა(ჭექსები) ღამოუკილებლობისავენ მიიხწრაფვის, ის არღვევს ფილ-მური გამოსახვის ხურათოვნებას, ვინაიღან, ხურათოვანი გამოსახვის პირობებში, ხმას არ ძაღუბს მის ქვეყნებთა აქციოს ფილმური ხურათი, ხოლო გამოსახვის არი ნიშნის - ხურათისა და ხიფყვის - თანახწორ-უფლებიანი შერწყმის პირობებში შეუძლებელია ხელიცხურად გამარტო-ღი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. კილევ მეჭი: თვით არამხატვრუ-ღი, პუბლიცისტური ფილმიც უნდა შეეცადოს, რომ ყველაფერი, რის აქმა მას ხურს, აქვას ხურათოვანად და "ხურათ-გარე-ხმაც" მის ხამახხურში რაყენოს.

ვ). "დახაფული" ხმა

ფილმის იხსრობაში ჩვენ მოგვეპოება არა მარტო ნახაფი ანუ მულტი-პლიკაციური ფილმები, არამედ "ნახაფი ხმის" ფილმებიც. მართალია, მულტიპლიკაციური ფილმი კინოხელოვნების ერთერთი ყანრი გახდა, რაც არ შეიძლება ითქვას "ნახაფი ხმის" ფილმებზეც, მაგრამ, ვის იცის, ელექტრონული და კონკრეტული მუხიკის ეპოქაში, შეიძლება ფილმურ ნახაფ ხმამაც გაიკავოს გზა ფილმური მხატვრული გამოსახვისაკენ.

მხატვარმა ნორმან მეკლირენმა შექმნა ორი მოკლემეტრაჟიანი "ნახაფი ხმის" (464) ფილმი - "წრიული წრიულია" (465) და "უხლად ღრმ" (466). ეს ფილმები შექმნა მან ნაწილობრივ უკამერალ: დახაფა პირდაპირ ღენწზე არა მარტო ხურათი, არამედ ხმაც.

ნ. მეკლირენი, მრავალი ფილმის შემდეგ მივიდა იმ დახკვნამდე, რომ შავი მელანი კინოღენწზე ქმნიდა მკვეთრ ხმაც; მონაცრობფრო მელანი ქმნიდა უფრო "თბილ" ხმაც, ხოლო მკრთალი მელანი იძლეოდა მეფად ღამალ ფონს. ფონის, ხმის თვისება დამოკიდებული იყო აგრეთვე ხაზის გავლების სიხქება და ფორმაცზე. მრავალი ხაზები იძლეოდენ "თბილ" ფონებს, მკვეთრი ხაზები კი - პირიქით - "ხმელ" ხმაც, წრიკინს (467). ამგვარად, მეკლირენმა ხმის მოღუღაცოა შექმნა მენღის ფროთ. მაგრამ მიხი ეს ფილმები იყო ექსპერიმენტი და ვერც გაშორდა მის ხაზღვარს. ფილმში "უხლად ღრმ", მაგალითად, ღრუბლები და მზე გეკვავდენ რღაც ფანჯაროურ ბაღებს კობმომში, ხოლო ფილმში "წრიული წრიულია" გომეფროული ფორმები გვღიან ერთმანეთს, რომღის ღრობ, აქა-იქ, გამომწნღებინ ხოღმე აღამიანის ხიმბოლოების აბსტრაქტული ფორმები (468). მაგრამ ამ ექსპერიმენწში ხაგუღისხმიფროთა იხ, რომ ფილმში შეხამღებღია "ნახაფი ხმის" შექმნაც, რაც ახალი ხახის ყღურაღობის შექმნის ხამუაღებათ უნღა რაითვალბს ელექტრონული და კონკრეტული მუხიკის (და ხმაურის) გვერღოთ. რამღენად ყვღია ამ ხამუაღებათა გამოყუნება შეხამღებღია მხატვრული ფილმის შექმნაში, ეს მომავღის ხაქმეა. თვით ნორმან მეკლირენის ამ ექსპერიმენწბაღური ფილმების ინიციატორი იყო ხამგანზომიღებღიანი ფილმის გნობიღი თეორეტიკობი რაიმონღ ხპოფიხეული (469), რომეღმაც ნ. მეკლირენს ეს ფილმები შეუკვთა "ბრიფანეთის ფეხფივადიხბთვის", რომეღიც რაფარღა 1951 წელს და რომეღმაც ბიმბი მიხცა არა მაფო "დახაფული ხმის", არამედ, ხაეროთღ, ხამგანზომიღებღიანი ფილმის განვითარემახ (470).

ამგვარად, ფილმს შეუძღია "ხურათიხ-გარუ" და "ხურათიხ-შინა" ხმის გარღა, "ნახაფი ხმის", ე.ი. იხეთი ხმის შექმნა, რომეღიც იქმნება, იხაფება უშუაღოღ კინოღენწზე და ამგვარი ფილმური ხმის წყარო მეღანი და ყაღამია. და როცა ფილმური ხურათი და ხმა პირღაპირ კინოღენწზე იქმნება, იხ იჭრება გამოსახვის ხფროში, რომეღიც ფილმის გარეშე წარმოუღგენღია.

2). ფილმური წერილობითი უნა

ლაბუჭლილ თუ ხელნაწერ ხიფყვას აქვს არა მარტო ამროვანი(აბხურაქ-
ჟული) მნიშვნელობა, არამედ ფორმაც, რომელხაც იმ ახლოების ფორმა
განხაზღვრავს, რომელგითხაცაა იხ დაწერილი. ამგვარად, ლაბუჭლილ თუ
ხელნაწერ ხიფყვას აქვს ოპტიკური და აკუსტიკური მხარე: ფილმური
ხიფყვის აკუსტიკური მხარე: ჩვენ განვიხილეთ ფილმური მეფყველები-
თი უნის რაობის განხაზღვრისახს(ლიალოგი, მონოლოგი, ქორო, ლექტორი,
"ნახაფი ხმა"), ფილმური ხიფყვის ოპტიკური მხარე აქ გვხუროს გან-
ვხაზღვროთ, თუმცა იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ დაწერილი ხიფყვის
ოპტიკური და ამროვანი მხარე ერთი მთლიანობაა, რომელთა ერთმანუ-
თისაგან გამოყოფა მხოლოდ ანალიტიკური მიზნისათვისაა დახაშვები.

ფილმური ხიფყვის ოპტიკური რაობის გარკვევისათვის, როგორც
მაგალითი, ავიღოთ ხიფყვა "სიყვარული". ამროვნად ეს ხიფყვა გახა-
გებია ყოველი აღამიანისათვის, რომელმაც ივის ქართული უნა(წერა-
კითხვა). წერა-კითხვის უფოღინარისთვის ვი ხიფყვა "სიყვარული"
მხოლოდ აკუსტიკურადაა(მეფყველების გზით) გახაგები. მაგრამ ხიფ-
ყვა "სიყვარულს" შინაარსის გარდა აქვს ფორმაც, რომელიც ქართული
ანბანის ოპტიკური რაობითაა განხაზღვრული. ფილმს ვი შეუძლია ეს
ხიფყვა ხურათგუნად ახახოს, რომლის ღრბს, მიხი ხურათგვანი თავი-
ხებურობით, "ღამაფუბითი აზრი" გამოთქვას. მაგალითად, თუ ფილმი
ეკრანზე აჩვენებხს ხიფყვა "სიყვარულს" ერთად, ვთქვათ, "ნორმალური
ხილიღით", მაშინ იხ შინაარსობრივად და ფორმალურად გამოთქვამს თა-
ვის "ნორმალურ" მნიშვნელობას. მაგრამ ფილმს შეუძლია ხიფყვა "სი-
ყვარული" ჯერ აჩვენოს "ნორმალური", შემდეგ უფრო ღიღი დაზობლის
მთლად ღიღი ახაგებით, რითაც მიხი მნიშვნელობა ძლიერდება ამ ხიფ-
ყვის ოპტიკური გამხახავით. იმავე ხამ ხელს თუ შეზრუნებთ გავა-
შუქებთ ეკრანზე("მთლად ღიღი", "ღიღი", "ნორმალური"), მაშინ მივი-
ღებთ შეზრუნებთ აზრს: ხიყვარული"მგირდება" ხურათგუნად და ამით
ამროვნადაც. ფილმს შეუძლია, აგრეთვე, ხიფყვა "სიყვარული" ღამარ-
ფვროს და ყოველი მარცვალი კალფეული ხელით ახახოს:"ხი"-
"ყვა"-
"რუ"-
"ღი". ამ ოთხი ხელის ღამონფაყებისახს ჩვენ ვიღვე უფრო ვამ-
ღიერებთ ხიფყვის აზრს ოპტიკურადაც. ხიფყვის აზრის ამგვარი ოპტი-
კური გაძლიერება ვი მხოლოდ ფილმშია შესაძლებელი.

მაგრამ ლაბუჭლილ თუ დაწერილ ხიფყვას აქვს იმღენი ოპტიკური
ფორმები, რამღენი ანბანიც არხებობხს ღელამიწაზე. "სიყვარული" გერმა-
ნულად, მაგალითად, არის "Liebe", ფრანგულად "amour", ინგლისურად
"love", რუსულად ~~любовь~~ (471). როგორც ვხედავთ, ოპტი-
კურად ხიფყვა "სიყვარული" გერმანულად, ფრანგულად და ინგლისურად
ღათიღური ახაგებით გამიოხახებმა და ხურათგუნად მკვეთრი განხხვავე-
ბის ხაშუალებას არ იძლევა, თუმცა ახლოების რაოღენობათა ფვაღებმა-

დობა (აზრის გამოსახვის გვაღებამდის ჩათვლით) ხავემარხად გვლის ამ ხიფყვას გერმანულ-ფრანგულ-ინგლისურადაც. ხიფყვა "ხიყვარულის" ქართული, რუხული და ჩინური კოჭიკური რაობა ვი არხეპითად განხხ-ვავეღება ერთმანეთისაგან, რამდებშიც მუღანვეღებ ქართული, რუხი და ჩინული ურების კულტურის განხხავეურებობა. მაგრამ თვით ხიფყვის "ხიყვარულის" გაგება შუეძლია მხოლოდ ქართული, რუხული თუ ჩინური ენების მგოღნებხ; ამღენად ღამბჭელი თუ ღაწურილი ხიფყვის ხურათოვანად გაგების შესამღებლობა შუმღლუღია, თუმცა მიხი კოჭიკური ფორმა განხხავეღვრულ ზეგავღენახ ახღენხ მამყურებღღე. მაგრამ, ვთქვათ, რუხული ენის უგოღინარხხათვის ხიფყვის აჰოთახ ხურათოვ-ნებაც გაუგებარი ღარჩება, ვინაიღან ზერმნული (რამღიღან ხღავებმა გადიღღებ ეხ ანმანი) და ხხვა ენებშიც იყენებენ კირიღულ ანმანხ. ჩინურხ. ვი, ქართულიხა და ხხვა ევრიკულ ენებისაგან განხხხვავეპით, ხაერთოდ არ გააჩნია (ფონეტიკური) ახოები: ჩინური ხიფყვა ხურათოვ, რამღიხ. გაგებაც მხოლოდ ჩინური ენის ნიმნების მგოღნებხ შუეძლია ხურათოვანად; ავეუხიკურად ვი შესამღებღლია ერთიღაგივე ნიმანი ყღერღღებ ხხვადახხვაგვარად ჩინეთის ხხვადახხვა კუთხეებში. ამღენად, ჩინური ენის ნიმანი იმყოფება ხაღდაც შუამი (ამხხრამქ-ფულ) ხიფყვახა და (კონერეფულ) ხურათხ შორიხ. როგორც ვხეღავთ, ღამბჭელი თუ ღაწურილი ხიფყვას გააჩნია ფორმალური, კოჭიკური შინა-არხიფ, რამღიფ მიხი (ამხხრამქ-ფული) მნიშვნელიობის შუმადგენელი ნაწიღია. ამღენად იეროგღიფი, როგორც იღეღგრაფიღული, ე.ო. მთელი ხიფყვის ან მარგვლის გამომხახველი ნიმანი (472), უფრო ახღოხ ღვახ ხურათთან, ვიღრე ანმანით ახახული (ამხხრამქ-ფული) ხიფყვა; მაგრამ ზეტღვითი ან ხღენაწერი ხიფყვის "მთლიანი" გაგება ფიღმში მხოლოდ მოფეშული ენის წერა-კითხვის მგოღნებხ შუემღიათ.

ზეტღვითი ან ხღენაწერი ხიფყვის გამოყენება ფიღმში ხღება ორი ხახით: უშუაღოდ მოქმეღებამი არჩართული და ჩართული ხიფყვით. ფიღმურ მოქმეღებამი უშუაღოდ არჩართული ხიფყვაპია ფიღმის ფიფრი, ფიღმის შუმქმნელითა ხახელიხა და გვარის წარწერა, ფიღმის მწარმოებლის გამოფხაღება და ხხვა. მაგრამ ყვეღაფერი ეხეც განხხავეღვრულ კავშირშია ფიღმის მხავეღვრულ რაობახთანაც, ვინაიღან ფიღმის ფიფრი, ხათური, კინორეყიხორიხ თუ კინომხახითობის ხახელი და გვარი (თუ ეხენი გნობღლია მამყურებღღებისათვის) განხხავეღვრულ წარმოღგენახ ქმნის მამყურებღღში. ფიღმის ფიფრი ვი, ახე ვთქვათ, ფიღმის ხათურიხა, რამღიღიფ ღაკონურაღაა გამომხახული ფიღმის მოქმეღების მთელი რაობა. "ყოველ წიგნხ, ყოველ მუხიკალურ ნაწარმოებხ, ყოველ ფიღოხ, ყოველი გაშითის წერიღხ აქვხ ხათური. ხათურმა უნდა გამოთქვახ იხ, რახან იხ ეხებამ... ხათურები იწვევენ ხრულიად განხხავეღვრულ წარმოღგენებხ... ხათური შეპირებამა. შეუხრულებელი შეპირება ღახამიღია და ხამართღიანად იგემობა კიღეც. გაფეხიღი შე-

პირება მხედრობა და მოწყუებაა (473). ანალოგიურ რეაქციას იწვევს მათურებელში ამა თუ იმ ცნობილი რეჟისორის თუ მხახილობის ხახელინა და გვარის წარწრა. მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის, უოლტ დისნეის, გრეგა გარბის, ლევილ გრიფითის, ხერგეი ეიშენშტეინის თუ ემილ იანინგის ხახელინა და გვარის წარწრა ეკრანზე, ამ შემომქმედლო მგოლნე მათურებელში იწვევს განხაზღვრულ წარმოდგენას, ვინაიდან ყოველი მათგანი განირჩევიან ერთმანეთისაგან თავიანთი შემოქმედლებითი ხელოლო. ამდენად, მაგალითად, როგა უოლტ დისნეის ხახელი და გვარია წარწერილი ეკრანზე, ამ დროს ეს წარწრა მოქმედებს მათურებელზე თავისი ფორმიოა და შინაარსით, რომელიც თავისთავში აქცევს უოლტ დისნეის შემოქმედების ხელონს, რომელიც მან შექმნა წარხულში.

ჩიპარდ გროშპის აბრით, ფილმის ხაუკეთეხო ციფრს, ხათურს გააჩნია შემდეგი ნიშანდლოობა:

1. ის არის ნათელი და ხრული, წერილმანი ხიბუხის გარეშე,
2. ის ამჟღავნებს ფილმის შინაარსს, მისი შეჯამების გარეშე,
3. ის არის დამაბულობის გამომწვევი,
4. ფილმის ყოველი ხელოლი მოითხოვს ხათურის შეხაყვის შექმნას,
5. ხათურის ახოები უნდა იქნას შექმნილი ფილმის ხელოლის შეხაბამისად (474).

ფილმის ციფრის, ხათურის და, ხაერთოდ, წარწერის ფორმები ისე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, როგორც თვით ფილმის შექმნის ხერხები. ფილმის ციფრის ყველაზე უფრო გავრცელებული ფორმაა ნელიფრალურ ფონზე ახოების გაშუქება, რომლის დროს ციფრი მათურებელზე მოქმედებს მოცემული ენის ანბანის ფორმებითა და ხიფყვათა შინაარსით. ზოგჯერ კი, ფილმის შემქმნელნი ციფრის ფონს იყენებენ თავისებურ "ფილმის დახაწყიხად", რომლის დროს ფილმის ხათური და მისი შემქმნელთა ხახელი და გვარი გაშუქებულია მოქმედების იმ აღგარის ხურათებზე, ხადაც ხდება მოქმედება. ახეთ შემოხვევაში, ფილმის ციფრის ჩვენების დროც გამოყენებულია განხაზღვრული აფმოსფეროს შეხაქმნელად, რომელიც შემდეგ ააღვილებს ფილმური მოქმედების დაწყებას. მაგრამ არა მარტო ციფრის ფონი, არამედ თვით ახოებიც კი შეხაბლებულია გამოყენებულ იქნას განხაზღვრული აფმოსფეროს შეხაქმნელად, რომელშიც ხდება ფილმური მოქმედება. მაგალითად, კაუბოის ფანრის ფილმებში არაერთხელაა დაკავშირებული რევოლვერის გახროლის ხმა ცალკეული ახოების თუ მარცვლების თუ ხიფყვების გამოჩენასთან, რითაც ამ ფანრის ფილმსა და ციფრს შორის უშუალო კავშირი იქმნება. მაგრამ ფილმის ციფრის შექმნის დროსაც ხაჭირთა ზომიერების დაცვა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ფილმის ციფრის შექმნა არ უნდა იქნეს თვითმიზნად. ოხყაფურად შექმნილი ციფრითაც შეუძლებულია ფილმის მხაფურული დირხების მოჩვენება.

უდათა, ძნელია ფილმის ჭიჭრში გამომდინარელებ ფილმის ხიხრულე, წვრილმანის გარეშე, ფილმის შინაარსი, შეჯამების გარეშე; იყოს იხ ლაძაბულაობის გამომწვევი და ფორმალურად შექმნილ იქნას ფილმის ხა-ერით ხელილი შესაბამისად, როგორც ამას მოითხოვს რ.გროშოპი. მაგა-ლითად, ჩარლი ჩაპლინის ფილმის "ოქროს ჩხრიალი" ჭიჭრი, მართლაც ამყავნებს მთელი ფილმის ხაერით რაობას: ოქროსმეძენელთა ხახჩარკ-ვეთილ თავგანწირვას აღიახვის მკაცრ კლიმატურ პირობებში. მაგრამ მარხელ კარნეს ფილმის "ოლიმპის ბავშვების" ჭიჭრი, მართალია, მიუთი-თებს თეატრის უკანახველ ბალკონზე თავმოყრილ თეატრის თავყანისმცე-მელ მაყურებელთა გუნდზე, მაგრამ ეს არაფერს არ ამბობს ამ ფილმის თვით შინაარსზე. არც "ჯავშნახანი 'პოლიოპინი'", ან "მოქალაქე კეინი", ანდა "რამომონ" არაფერს არ ამბობენ ამ ფილმების შინაარს-ზე; მაგრამ, უთუთ, მიუთითებენ იმაზე, რაც ამ ფილმის შემქმნელებს მიაჩნიათ ფილმის ძარღვად: "პოლიოპინზე" მომხლარი ამბები, მოქა-ლაქე კეინის პიროვნება, "რამომონის" კართან მოთხრობილი ამბები. ამდენად, ფილმის ჭიჭრი, ხათური უნდა მიუთითებდეს ფილმური მოქმე-ლების აღგოლის, მოქმედი პირის ან პირების, მოვლენის ან მოვლენათა რაობისაკენ ხაერით ჩხრჩხებში, რომელთა კონკრეტობა თვით ფილმში ხლდა. ჭიჭრის ოპოკური(და აუხეკური) ახახვა კი უნდა შეესაბამე-ბოლებ მოცემული ფილმის ხაერით ხელილს.

ფილმურ მოქმედებაში წინდულე ბჭლევური თუ ხელნაწერი ხიხყვის გამოყენების ხერხები კი უფრო რთული პრეცხია. ფილმურ მოქმედებაში ჩართული ხათურის ან ხიხყვების ამოგანაა განმარტებულ იქნას რაიმე, რაც აუფილბლად ხაჭროა ფილმური მოქმედების გაგებინათვის. ამგვა-რი ჩართული წარწერა გაყინულადაა ჩაჭრილი ორ ხელს შორის, რითაც იხ, მეფ-ნაკვლბლად, ხელს უშლის ფილმური რიხმის ღინებახაც; და თუ წარწე-რა ხშირადაა ჩართული ხელებს შორის, მაშინ მას შეუძლია ფილმური რი-ხმის, ღინების ჩახშობაც კი. ამ ხიძნელის გარდაღახვის მიზნით, ზოგ-ჯერ ტექსტს ამღვევენ ღიჭრატურულ რიხმხაც კი. მაგრამ ამ გზით წარ-მატების მიღწევა შესაძლებელია მაშინ, თუ შეთახებული იქნება ხიხყვის რიხმი ხურათის რიხმთან(475).

მუნჯ ფილმში ჩართული წარწერა ახრულბლად უფრო მეფ, ვიღერ განმა-რტების ფუნქციას. ღრამატურაგულად გამოყენებულ ჩართულ წარწერას შე-უძლია ფილმური მხველღობის მომბალბა. მაგალითად, ხ.ეიზენშტეინს თავის ფილმში - "ოქტომბერი" - ხექვენცთა შორის ჩართული აქვს წარწე-რა "გენერალი კორნილოვი უტევის!" შემღვგ წარწერა: "ВО ИМЯ БОГА", და ამ წარწერას თან მოყვება თავბრულამხვევი მონტაჟი ხელთა, რომელ-ბივ გამოსახავენ ღვთის-მხახურებას ეკლესიაში, ხატებს, არქიტექტორულ ღეშალბებს, რომლებითაც ნათელი ხლდა, რომ კორნილოვს ხურს ეკლესიის უფლებების უზრუნველყოფა. იხევ ჩართულია წარწერა: "ВО ИМЯ РОДИНЫ", და ახლად ნაჩვენებია ნიკოლოზ მეორეს მეგლის აღღგენის ხექვენცი, რი-

თან ნათელი ხდება, რომ კორნილოვს ხურხ მეფის რეჟიმის აღდგენა. აქ ჩართულ წარწერას მინიჭებული აქვს ღრამაჭურჭილი ფუნქცია, რის შედეგად ჩართული ხიფყების შინაარსი და ფორმა ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის განუყოფელი ნაწილი ხდება. ამას გარდა, აქ ამ წარწერებს გააჩნიათ მხაფურული პაუზის, "ხულის ამოქმობის" და რიფშიულობის შექმნის ფუნქცია. ახევე მხაფურადაა გამოყენებული ჩართული წარწერები კარლ ღრეიერის ფილმში - "ორღანელი იოჰანას წამება" (476) -, ხაღაფ, პრეფხის მხველლობას, წარწერები ისე მოხღენიღადაა ჩართული, რომ, შინაარსინაღა ფორმის გარღა, მათ აქვთ რიფშიული ფუნქციანაფ. ღა, როფა ამ ფიღმიღან ამოჭრეს ჩართული წარწერები, ზოგირთები ხრულიაღ გამოფოვებს, ზოგირთები კი ხურათში შეაზნეღებს, ამით ღანგრა ამ ფიღმის მხაფურული ერთობლიობა (477). თუ როგორი მხაფურული მნიშვნეღობის მოპოღაა შეუღღია ჩართულ წარწერას ფიღმში ამის ხაუფხოო მაგაღლით გვაღღევს კარლ მაიერიხა ღა ჰანხ იანოვიციის მიურ შექმნიღი ფუქსფი ფიღმინხათვის "ღოქფორ კაღიგარის კაბინეფი" (478). ამ ფიღმის იმპრე-ხიონინფული ხფიღის შეხაზამინხაღ, შექმნიღია ჩართული ფუქსფიფ იმპრე-ხიუნინფული ხფიღით, რის შეღღვად ფიღმის ხურათოვანი ფორმა ღა ჩარ-თული ფუქსფის ოპტიკური ღა შინაარსობრივი რაობა შეხინხღხორეღულია ერთმანეთთან.

უღაოა, მუნჲ ფიღმში, ხშირად, ისევე გაღამღაშეღულია იყო გამოყენებული ჩართული წარწერები, როგორფ ღიღოვები ხმოვარ ფიღმში. თვით ღ.გრიფოთის ფიღმეღში ჩართული რუქურთოვანი წარწერებიფ კი არ ეგუღა ღღევანღღეღ გემოვნეღას. მაგრამ მუნჲი ფიღმების გახმოვანეღა ღა მათში ჩართული წარწერების გამოფოვეღა, ან ხურათეღში შეზნეღეღა ხხვა არაფერიხ თუ არა უმეგრეღა. მუნჲი ფიღმის რვენეღა მახში ჩართული წარწერების გარეშე, თუ ეს წარწერები მინი ორგანიული ნაწიღია, ნიშნავს მინი მხაფურული ღირეღულიების, ხუღ ცოფა, შეზღაღვას.

თვით მუნჲ ფიღმხაფ შეუღღია ხრულიაღ უარი თქვას ჩართულ წარწერეღზე, როგორფ ამას ავეთეღღა, მაგაღლითაღ, ღუჰუ პიკი. ის მინ "კამე-რულ ფიღმეღში ცღიღობღა ყვეღაფერი ხურათოვნაღ გამოეხახა ღა უარს ამბობღა ჩართულ წარწერეღზე". ფხიქოლოგიური ხაფუშვეღი ამ ფიღმები-ხა გახაგები უნღა ყოფიღიყო უფუქსფოღ (479). ცნობიღი რეჟინორი ღა მხახიობი - პაულ ვეგენერიფ უარყოფღა ჩართული წარწერების გამოყენეღბას მუნჲ ფიღმში ღა ცღიღობღა ფიღმური მოქმეღღა მხოღღ ხურათოვნაღ გამოეხახა (480). მაგრამ არ შეიღღეღა იმის უარყოფა, რომ ფიღმის მოქმეღღაში (აღრღაღრუღღ ღა) რღრღუღღ ხიფყვა ფიღმური მხაფურული გამოსახვის ღეგიფიღური ხერხია.

შეჭღვეური ღა ხეღნაწერი ხიფყვის გამოყენების ხერხები ფიღმში, როგორფ ავეღნიშნეთ, მრავაღფერიოვანი ღა მრავაღფენიოვანია, რომეღღთაგან ავეღნიშნავთ ზოგირთეღბს:

1. ფიფრი თუ ჩართული წარწერა უნღა იყოს ნათელი, აღვიღაღ გახაგები.

2. ჭიჭრი უნდა ამღავნებდეს ფილმის ხაერთო მინაარხს.
 3. ჭიჭრი და ჩართული წარწერა უნდა იყოს დაძაბულობის გამომწვევი.
 4. ფილმის ყოველი ხსელი მოიხივებ შებანსევის ჭიჭრისა და ჩართულ წარწერებს.
 5. ჭიჭრი და ჩართული წარწერები უნდა იქნას შექმნილი ფილმის ხაერთო ხსელის შებანსევისი ფორმით.
 6. ფილმის ჭიჭრი და ჩართული წარწერა უნდა მოქმედებდეს მაყურებელზე როგორც მინაარხით, ისევე ფორმით, ვინაიდან წარწერას ფილმში გაანჩნია - ხილსევის(აბხსრატქულ) მინაარხ შევით - ჩხვიკური მინაარხი.
 7. ფილმურ მოქმედებაში ჩართულ წარწერას უნდა ჰქონდეს ღრამაფურგიული ფუნქცია.
 8. "ბუნებრივი წარწერა" არის ყველაზე უკეთესი ჩართული წარწერა, ვინაიდან მას შეუძლია მაყურებლის "ხურათში შეყვანა" (481). მაგალითად, აბრა წარწერით - "აქ 'ოქროს ღმში' 18-ჯერ იყო იოშან ვოლფგანგ გოეთე 1795-1823 წლებში" - მოქმედებს მაყურებელზე "ბუნებრივი" ხურათოვნებითა (482).
 9. ჩართული წარწერა რამდენად მოკლე და ღმუნგიხებურია, იმდენად უკეთესია.
 10. თუ ფილმური ხურათოვანი გამობახვა თავიხთავად ღამარაკობს, ჩართული წარწერა ზედმეფია.
 11. ჩართული წარწერა ხელხაყრელი გამობახვის ხაშუალეზაა მოქმედების ადგილის, ღროს განხახაზღვრავად, რმლის ღროს უპირაფხეხობა უნდა მიენიჭოს ადგილისა და ღროს "ბუნებრივი" განხაზღვრის ხერხებს(აბრუბი ქალაქის, ქურიის ხახელწლებით, თუ ხაათი ღლის ღროს, ან ფიფრები წლების განხახაზღვრავად).
 12. ჭიჭრისა და ჩართული წარწერის ახლები ფორმა, განლაგება, ფერი, ღკავპირება მის წინა და მომღვერო ხელთან, პირველ ყოვლისა, ემორჩილება ფილმური გამობახვის კანონზომიერებას, რმლის ზაზაა მოძრავი ხურათები.
- განვიხილეთ რა ხმისა და ხურათის ურთიერთობა ფილმში, ჩვენ შევეცადეთ გავვერკვია, რმ ფილმი არის (მოძრავი) ხურათოვანი გამობახვა, რმლის ქვეგნებაა ფილმური ხმა. ფილმური ხმის რაობის გარკვევით ხახ ვი ჩვენ ფილმური ხურათოვანი ღიაღგი გამოყვავით ფილმურ ხილსევიერ ღიაღგიხახან, ფილმური ხურათოვანი მონოღგი ფილმურ ხილსევიერ მონოღგიხახან და ფილმური ხურათოვანი ქორო, მახხ ფილმურ ხილსევიერ ქოროხახან; მეორე ჩავთვალეთ პირველის ქვეგნებად. განვიხილეთ აგრეთვე ღიქოროის რაობა ფილმში და გავარკვიეთ "ხურათ-გარე" და "ხურათ-შინა" ხმის ფუნქცია ფილმში. გავარკვიეთ "ნახაფი ხმის" შექმნის შეხადლებლობა ფილმში, რმელიც "წმინდა" ფილმურ გამობახვად ვგანით. ღამოლის ვი გავარკვიეთ ფილმური წერილობივი ენის განხავუთრებულო-

მა, რომლის ღრობ ხაზი გაუხვიო ბექლერი და ხელნაწერი ხიფყვის ბე-
მოქმედების შინაარსობრივ და ოპტიკურ თავისებურებას. ახლა კი ხა-
ჭირით ვთვლით მუხიკის ფუნქციის გარკვევას ფილმში.

3). მუხიკა ფილმში

მუხიკა ხელვინების აკუსტიკური ხახუა, ფილმი კი ოპტიკური, რომლის
ქვეყნებაა ხმა, ე. ო. ხიფყვა, ხმაური და მუხიკა. ამდენად, მუხიკა
ფილმური ხმის ნაწილია.

მუხიკა ფილმში გვევლინება ხხვალახხვავად, რომელიც ორ მთა-
ვარ ჯგუფად შეგვიძლია დავყოთ:

1. ფილმური მუხიკა და
2. მუხიკა ფილმში.

ფილმში მუხიკა არის ხაერთი ფერმინი ყველა მუხიკისა, რომელიც
შექმნილია ხვევიანად ფილმისათვის. მას აქვს ხხვალახხვა ფუნქცია,
რომელთაგან მთავარია ფილმური მხველილობის "გახდობა" და (ხურათოვანი
გამოსახვის ამათუმი ადგილის) მუხიკალური ხხვალახხვა. "გამგებლობის"
ფუნქციას ახრულებს მუხიკა მაშინ, როცა ის მხოლოდ იმას ემხახურება,
რომ შექმნას ხურათოვანი გამოსახვის ყლერადობითი ფონი, ვთქვათ, დია-
ლოგის ღრობ; ხლო მუხიკალურ ხხვალახხვა აქვს ადგილი, როცა მიხი
ამოხანა ფილმური მოქმედება-მხველილობის დამაბვა, გაინფუნხიურება,
რომლის ღრობ განხაზღვრული ფხიქოლოგიური მომენფი წინაპლანზე იწევს.

ფილმში მუხიკის ხაწინააღმდეგოდ, მუხიკა ფილმში ხურათოვანი
გამოსახვის წინაა შექმნილი. ეს მუხიკა, რა თქმა უნდა, შეიძლება
შექმნიდ იქნას ფილმისათვის, მაგრამ მიხი შეხაბამიხი ხურათოვანი
გამოსახვის შექმნა არა მიხი წინა, არამედ მომდევეთ პროფეხია. მუხი-
კის ამგვარ გამოყენებას ადგილი აქვს ფილმში, ვთქვათ, რეკვიების,
ხიმღერების თუ მარშის ხურათოვანი გამოსახვის შექმნის ღრობ. ამ ღრობ
ხაგვევათ მუხიკა, ხიმღერა თუ მარში ჩაწერილია, ვთქვათ, მაგნეფოფო-
ნის ფირზე ან გრამაფონის ფირფიფაზე, რომლის აყლერებით ხურათის გა-
ლაღების ადგილახ ("პლეი-ბეკ") იქმნება მიხი შეხაბამიხი ხურათოვანი
გამოსახვა. ანალოგიური წეხით შეიძლება ფილმში გამოყენებულ იქნას
მუხიკის მხაფვრული ნაწარმოებებიც, მაგალითად, ოპერის, ოპერეფის,
მუზიკალის თუ ხხვა ხახის მუხიკა, რომლის ღრობ პრობლემაფურიხა ფილ-
მური ოპტიკა-აკუსტიკის ურთიერობაა. პრინციპში, მუხიკა, როგორც ხმის
ნაწილი, უნდა გახლეს ფილმური გამოსახვის ქვეყნებად. მაგრამ თუ იქ-
მნება ოპერის, ოპერეფის, მუზიკალის თუ მუხიკალური კონცერფის ღკვე-
მენფური ფილმი, მაშინ მოვლენის ოპტიკურ-აკუსტიკური ახახვის ხიმუხ-
ფუ, ღკვემენფურობა იწევს წინაპლანზე. ახეთ შემთხვევაში ფილმური
მხაფვრული გამოსახვის შექმნა შეუძლებელია, ვინაიდან აკუსტიკა ფილ-
მურ (ოპტიკურ) გამოსახვას კი არ ემორჩილება, არამედ მხოლოდ მუხიკის
კანონებს, რომელიც ხხვა შაბაზეა აღმოფენებული, ვიღრე ოპტიკურზე.

ღე ხიკვა კინოხურათში - "ხახნაული მიღანოში" (487) - ჯაშის მუხიკის
ეროლოგივე მოგვიხსენებს უკავშირებს "მილიონერების გამო-
ჩენას", რითად ამ ინტელექტუალურ არისტოკრატიასა და ჯაშის ფაქტს შორის
იქმნება ოპოზიციური კავშირი. როგორც პირველ, ასე მეორე შემთხვევაში
"ხურათი აძლევს ფორმას ფონს" (488), ვინაიდან მოვრალი მილიონერის
ან ინტელექტუალური არისტოკრატის ხურათოვნების გარეშე არც ერთსა და
არც მეორე მუხიკალურ მოგვიხსენებს არ შეუძლია ავტონომიური გამოსახვის
შექმნა, აღნიშნული ხურათოვანი გამოსახვისანი კი მეფეველებენ უხმოლად.
მაგრამ - შეზღუდვებით - ლემილის, ხიჩუმის შექმნა შესაძლებელია ფილ-
მში ხშირად მაგალითად, თუ გათენებინახს მძინარე ხოფელში გაიხმის მამ-
ლის ყვილი ან ძაღლის ღრგამოშვებითი ყუფა, იმით, რომ მამლის ყი-
ვილი ან ძაღლის ყუფა არღვევს ხოფლის "ილიუდიურ" ხიჩუმებს, შესაგრძნო-
ბი ხდება ხოფლის ლემილი, ხიჩუმე გათენებინახს. ანდა, როგვა ღამით მძი-
ნარე ქალაქის ქუჩებში გაიხმის, ვოქვათ, კაფის ჩხავილი ან ქუჩაში
მყოფი მოვრალის შეძახილი, კაფის ეს ჩხავილი თუ მოვრალის შეძახილი
არღვევს ლემილს, ხიჩუმებს და ამით შესაგრძნობი ხდება, ასე ვოქვათ, "ხა-
მარინებული ხიჩუმე". ამგვარად, ხშირ ფილმში იქმნება ლემილის, ხიჩუ-
მის გამოსახვა. ამიტომ, რომ ჩვენ ფილმურ ლემილს ვგრძნობთ, როგვა,
ვოქვათ, ფანჯარაზე ბუზი ბუზის, ოთახში კვლეის ხათის რიგმიული კა-
კუნის იხმის, ხოლო უხმო ხივრეშეში, რა უზარმაზარც არ უნდა იყოს ის,
შეუძლებელია ლემილის, ხიჩუმის შეგრძნობა ხმის გარეშე. ფილმური ხე-
რათოვანი ლემილი კი მეფეველია, ვინაიდან აღაშინინახს და ხაგნის შან-
ტოშია ნათლეს ხლის ლემილის მიღებს (489). ლემილის, ხიჩუმის ღამრ-
ვევი ხმა კი შესაგრძნობს ხლის, როგორ უხნაურად არ უნდა ყლეროდეს
ეს, ხიჩუმეს, ლემილს. მაგრამ ყოველი ფილმური მოვლენა, მოქმედება,
ყოველი ხაგნობრივი თუ ფსიქოლოგიური განვითარება უნდა მიმდინარეობ-
დეს უწყვეტი ხურათოვანი მოძრაობით, რომელიც არ უნდა იქნას შეფერ-
ხებული ხმის ხელოვნური ელემენტებით. ხურათების ყოველი ერთობა, რო-
გორც ხიწყვათა ერთობა ხიწყვიტურ ენაში, უნდა იყოს ხაგნობრივი (ხურა-
თოვანი) და აზროვანი შინაარსით ახახული, და კავშირში, უშუალო კავ-
შირში წინმდებარე და მომდევნო ხურათების ერთობახთან. ფილმური სუ-
რათი უნდა გამომდინარეობდეს მის წინმდებარე ხურათიხაგან, უნდა ვბა-
ღებდეს მის მომდევნო ხურათს თუ ხურათთა კომპლექსის გამონაკლისია
კინოხურათის დახახყისი და დახახრული: პირველი იწყებს ფილმურ მხველ-
ლობა, მეორე კი წერტილს ხვამს მოვლენის ბოლოს. (490). ფილმური მუ-
ხიკვა არ უნდა იყოს "თვითმზნობრივი, რომ არ დაარღვიოს ხურათთა ღი-
ნება" (491). "ჩვენ არ მივლივართ კინოში იმიტომ, რომ მუხიკვა მოვის-
მინათ. ჩვენ მოვითხოვთ, რომ ის არღმავებდეს დაახანგრძლივებდეს ამის
შოაშქლილებას, რახან ჩვენ უკრანზე ვხედავთ" (492).

ფილმური მუხიკის კომპოზიციის ნიშანთვისებას ურნხვ იროსი ასე

განხაზღვრავს: 1. ფილმური მუხივა მხოლოდ ეპიზოდურია; მხოლოდ ცალკე-
ული ადგილებიხათვის შექმნილი. 2. ის არ არის ერთობლივი, უწყვეტი.
3. ის არ არის დამოუკიდებელი, ავტონომიური მუხივალური კომპოზიციის.
4. ფილმური მუხივა არის ხურათოვანი ენის დამატებითი ელემენტი; ხუ-
რათთან დავაპირებული და მიხვან განხაზღვრული. 5. ფილმური მუხივის
ეს შემუდუღობა არ უნდა ნიშნავლებ ფილმის კომპოზიციის შემოქმედე-
ბითი თავიხუფლებიხ შემუდუღავს (493). ამიწომ კომპოზიციონმა ფილმური
მხვლეღობა უნდა "ღანიხის" მუხივალური ფილმობით, რაც, ნათელია,
ხღმა ოპტიკური გამოსახვის დამატებელ, ფონალ. "ამ ღროხ ღუაღიში ხუ-
რათხა და ხმას შორის ვი არ გვევლინება როგორც ბრძოლა მხატვრული
ფორმის ორ ელემენტს შორის, არამედ მხატვრულად მიზანდახახულ, ეხოე-
ფიკურად გამართლებულ და დამატებელ ფორმად შეღუღებული" (494).

კინობურათი, ჩვეულებრივად, იწყება ფიციით, წარწერებით, და მა-
შინვე იწყება მუხივაც. აქ მუხივას შეუღლია გახლებ კინობურათის თა-
ვიხბული "უვერფიურა", რომელშიც უნდა დამომყანვლებ ყველა მთავარი
მოფიცი, რომელიც ფილმის მოქმედების მხვლეღობიხას შეხიხხლბორცუ-
ბულია ფილმურ ოპტიკურ გამოსახვასთან. მუხივამ აქ უნდა შექმნას გან-
წყობიღება, გუნება, რომელიც შეხებამება მოღემული ფილმის შინაარხს.
მიხი ვავშირი ფილმურ მხვლეღობებთან უნდა იყოს წარმოსადგენი განხა-
კუთრებული მეღლიღურობით, რიფით თუ ხახიათით. გაღამეფებულად ირაციო-
ნალური, აბხურაქფული ხახიათის მუხივა არ იძლევა შინაარხზე მოითოე-
ბის ხაშუაღებას, თუ მიხი ირაციონალური ხახიათი ფილმის ხაგნობრივ
(ხურათოვან) მოქმედებაშიც არ არის მოღემული, როგორც ეს ხღმა, მა-
გალითად, ყან კოცეოს ფილმებში (495). მაქი ოპიუღის ფილმში - "რაიგენ" -
(496) -, მაგალითად, ფიციის ჩვენების ღროხ გაიხმის ოხვარ შგრაუხის
მხუბუქი მეღლიღები და მაყურებელმა უკვე იცის, თუ რა ხახიათის მოქ-
მეღებას ექნება ადგილი უკრანზე. მაგრამ იხიც უნდა აღინიშნოს, რომ
მუხივა არის გრძობიერებითი ხელოვნება და ამიწომ ურთიღიგივე მუ-
ხივალურ გამოსახვას ხხვადახხვა აღამიანი ხხვადახხვაგვარად განიც-
ღიან. ამიწომ ფილმის კომპოზიციონმა უნდა მონახოს უბრალ, აღვიღად
წარმოსადგენი მეღლიღა, რომელიც ფილმური ხურათოვანი მოძრაობის ში-
ნაარხ შეხებამება. მაშინ უკავშირღება მუხივალური ენა ხურათოვან
ენას და მახთან შეღუღებით ხურათოვანი ენა ხღმა კიღვე უფრო ღრმა,
ინფიღური (497). კინობურათში - "ოღიშის მავრევი" (498) - მიმიკის მუ-
ნჯი თამაში დამოძრწიღია მუხივალური დამარეფობით. მავციხციხ ცეკ-
ვები, მიხი ფემკერამენციხ შეხებამიხი მეღლიღით, კომიკური და კარი-
კაფურული იური იძლება ჩვენს თვადწინ; მუხივა აქ ნათელს ხღის ამ
ფანჯაშიორის ფიციღლებხა და დარღს. მართალია, მუხივა ცეკვასთან ვავ-
შირში მოკლე ეფსავებზე ხღება მოღღენის ბიძგის მიმეღვი, მაგრამ მაინც
ღაღულია მუხივის დამოყენების კანონზომიერება. ის რჩება დამყრღობი-
ღი ხურათოვან გამოსახვამზე, ე. ი. ვი არ არის დამოყენებული თვიომიშნო-

ვინა, არამედ არის მხოლოდ შინაარსობრივად გარღმავებული დამატება(499). ხურათოვანი მოვლენის გახადრმავლებლად გამოყენებულია, მაგალითად, კინოხურათში -"ლურჯი ანგელში"(500) - მხუბუქი ყანრის ხიმღერა "თავიდან ფეხებამდე ხიყვარულს ვეჭვრფი"(501). პროფეხორი რათი, რომელსაც თავის ფხოვრებაში არ განუფლია ხიყვარული, მოჯალღებულია მშვენიერი ღლღას ამ ხიმღერითაც. მიხთვის გაუგებარი რჩება ამ ხიმღერის"ხიმძურ-რი აზრი", როცა ის მას პირველად ისმენს. რათი ვათხთავს ბღნიერად გრძნობს, ვინაიდან ვერ ხელავს ხაქმის ნამღვიღ ვითარებას: გათამაშებულ ხიყვარულს(ღლღას მხრიდან) ის ნამღვიღ ხიყვარულად ღებულობს. ღა როცა ის ღახახურღს ისმენს ამ ხიმღერახსა ღა ღარბაშს ჭოვებს, მის ფართოდ გაღებულ თვალღში ვხელავთ რვენ, რომ მან უკვე გაიგო ამ ხიმღერის ღამეინავი ყღერაღობა, ღა აქ უხ ხიმღერა ამყარებს ურთიერთობას წარხულღა ღა აწმყოს შორის ღა არღმავებს მოვლენას გრძნობიერებათი ღა ხაგნობრივი(ხურათოვანი) შინაარსებოთ(502). ამღენად აქ მუხიკვა მოვლენის განხაღღერულ ნაწიღებს უხვამხ ხაშხ, არღმავებს მათ, ეგუ-ება ხურათოვან გამობახვას ღა შებმაჭკვიღებულია. მახთან რიჭმიულად ღა შინაარსობრივად. იმავე კინოხურათში("ლურჯი ანგელში"), პროფეხორი რათი მღორღურ ეწვევა ღლღას თავის ვაშინამი, რომღის ღროს შუღებულ ვარიღან მოხმის უხჭრადული მარშის ყღერაღბა თეაჭრიღან. მარშის შვახე, მყვირაღა რიჭმი ხღება თავბრულამხვევი; როგორც ხოლო ინხჭრუმენჭი გამოყენებულია შინანინო. აქ უხ მარშის მუხიკვა ხაშხ უხვამხ პროფეხორ რათის ღამნეულობას, რომელიც მოუქნელად, ღარცხვენიღად შერიერება ღლღას ღა მისი ქალური მიმშიღველოშის ჭყვე ხღება. ფმიღ იანინგის მოუქნელი მიძრარობა, მუხიკვის წყაღობოთ, ხღება უფრო მოუთმენელი; მუხიკვის რიჭმი ხაშხ უხვამხ რჭკვიერ მხველობას, როცა ის მხახიობის ყუხყის რიჭმს ეთანხმება(503). აქ მუხიკვა ხურათოვანი გამობახვის მართლაც ქვეგნებაა, ვინაიღან "თუ მუხიკვა ფიღმში ღამოუკიღებღი ხღება, მაშინ ერთობა ღარღვეულია"(503).

ფიღმური ხურათოვანი "ამაღღებული", ხჭიღიღებული გამობახვა მოითხოვს მუხაფერ "ამაღღებულ", ხჭიღიღებულ მუხიკვახსაც. ყან კოჭო თავის ფიღმში -"ორფოხი" -, მაგალითად, როცა ქმნის ვაღრებს -ორფოხი თავის რუშინის ხელთამანეშოიან ხელებს "ჩაყვინთავს" ხარკეში, ხარკე მკვეღართა ხამყაროს ხიმბოღიურ ჭიშკრად იქიგვა -, აქ ხაჭირთა მუხიკვა, რომელიც ამქვეყნიერ ხფეროს შორღება. ამგვარ გაღახვღას ხინამღვიღიღან არახინამღვიღში კომპოშიჭორი ყორყ ორიკი(505) ამღიერებს, ხაშხ უხვამხ რამღენიმე ჭონოთ, რომღვიღ თოქმის ერთჭონოვან მღლოღის ქმნის, რომელიც ყღერს მავთუღის გაძღიერებულ ზუზუნოვიოთ, თოქმს ჭღელფონის ვავშირიო ღელამიწახსა ღა ქვეხვენელ შორის. ქვეხვენელში, არღლიღთა ხამყაროში აღამიანეში უწინაღო მღგომარეობაშია ღა ამიჭომკი არ ღაღიან, არამედ"ხრიადობენ", "ფრინავენ". ახევე უწინაღოა ყორყ

ორიკის მუხიკავს, რომელიც უფანჯრი ნანგრევებიდან და ბნელ კუთხეში
ბილან ყრუ ექითი იხმის(506).

მუხიკალური ხელიღების ხრულიად ხხავგვარ ხახეებს ქმნის,მაგა-
ლითად, ვალფ ღიხნეი თავის მულფიპლიკაციურ ფილმებში. კინოსურათში
-"გამში",მაგალითად, კუხ გამოსახავს მუხიკალურად ხაქხაფონი, კურდ-
ლელს ღოღზე ჩქარი ღარწყმა, ხიხა და ხაყური ინხფრუმენფები კი ფყიხ
ფხოველებიხ თუ ფრინველებიხ წივილ-კივილს,ჩხავილს(507).

მუხიკალურ ფილმებში, უღაჟა, შეხამებელია მუხიკის ღიღი მამ-
ფაბით გამოყენება, მაგრამ მოძრავი ხურათები მაინც უნღა ღარჩუნ ხე-
ვერენი. არავითარ შემთხვევაში მუხიკას არ უნღა ღაუთმოს იმღენი აღ-
გიღი მუხიკალურ და ბალეფურ ხექვენებში, რომ მახთან შეღარებით ხა-
გნომრივი(ხურათოვანი) მოვღენები მკრთაღად გამოყურებოღენ(508).

აქ არიხ ხწორღ ფიღმის მუხიკის ხაღღვარი: ფიღმის წინაპღანზე ღგახ
შეხახეღავი მოძრაობა; მახ ექვემღებარება ყვეღა ხხვა ეღემენფი. თუ
მუხიკა ფიღმში შეხახეღაობახ პირველობახ ართმევს, მაშინ ხაქმე არ
გვაქევს მხაფვრულ ფიღმთან. მაგალითად,კინოსურათში-"ურთიკა",რომელ-
შიც ღულღვი ბეთხოვენიხ როღს ევღღ ზაღჭერი თამაშობს(509), აღგიღი
აქევს მუხიკიხა და ხურათიხ ღუღიღმის: ბეთხოვენი ზიხ როიღთან და
უკრავს თავიხ ერთ ხონაფახ. ამ ღროხ კამერა გვაჩვენებს ოთახხ,ხაღაფ
ბეთხოვენი იმყოფება, მიხ ღიღ ხეღს, ხეღებს, თითებს ღავკრიხახ,ღა-
ბოღოხ ხეღს ფანჯრიღან. უღაჟა, ბეთხოვენიხ ხონაფიხ მოხმენა იკყრობს
მხმენეღს, მაგრამ - ჯერი ერთი - ბეთხოვენიხ ამ ხონაფახა და ნაჩვე-
ნებ ხურათებს შორიხ არავითარი მხაფვრული კავშირი არ არხებობს, და
- მეორე - კინომაყურებელს,პირველ რიგში, ხურხ "შეხელახ" და არა
"მოიხმინოხ". ამღენაღ ამგვარი მუხიკალური ფიღმით იქმენება რაღაფ
შერმაფროღიფი, რომელიც ვერი აკმაყოფილებს ვერც მუხიკიხა და ვერც
კოხხეღოვენიხ მოთხოვნიღებებს. ამიფომაა, რომ ფიღმში მუხიკაზე
უფრო წინა პღანზე ღგახ ხიფყვა და ხმაური,კინაიღან იხინი უფრო მჭი-
ღროთაა გაღაჯაჭველი ომფიკური გამიხახავახთან. მუხიკა ფიღმში ხურათო-
ვანი მოვღენიხ უმაღლეხ წერფიღზე უნღა მიჩუმელს, რომ მაყურებლიხ
ყურაღღება მთღიანაღ მიეკყროხ მოვღენიხ შეხახეღაობით მნიშვენეღობახ.
(510). ფიღმის მუხიკა არიხ ნაწიღი ფიღმური ხურათოვანი გამიხახვიხ
ქვეცენებიხ - ხმიხ - ხიფყვიხა და ხმაურიხ გვერღით. მიუხეღავათ მი-
ხი ამ ღაქვემღებარებული როღიხა, მახ შეუღღია ხურათიხ შინაარხი და
ფრომა ღამაფებით ღახახხიათოხ,გაარღღავოხ, ხაში გავუხავს, აამაღღოხ.
ხფიღიხფურაღაფ მუხიკა უნღა ღაუმორჩიღოხ ხურათოვანი გამიხახვიხ ხფიღს.
რეღიხფურ ფიღმიხათვიხ ხაჭიროა მუხიკა,რომელიც მიხ ხფიღს ეგუეღა,
რომანფიკულ ფიღმურ ხფიღს ეხაჭიროება რომანფიკული მუხიკა, ირანო-
ნაღურ მოძრავ ხურათებს კი ხჭირღება ანაღოგიურაღ ხფიღიღებული მუხი-
კა. ფიღმური ხურათოვანი გამიხახვა განხაღღვრავს მუხიკის ხფიღს და

არა პირიქით. წინდაწინ დამშალბული მუხიკის გამოყენების ღრმხანგ ("პლეი-ბეკ") ძალაშია ეს კანონი, ვინაიდან აქ ჩვენ ფილმის შექმნის შექნიკურ ხერხთან გვაქვს ხაქმე და არა ფილმის კანონზომიერებასთან. რულოფფ არნშაიმიხ აშრი "თვალეზს ეხმის...ოპიკური მუხიკა" (511) დააღახეურა ფილმის პრაქტიკამ ჯურ კილეე მუნჯი ფილმის პერიოლში. ყველაშე უფრო გავრეღებული მაგალითია, თოფის ხროლის ხურათოვან გა-მისახევახ მისყევა რიფეზის გაფრენის ხურათოვანი გამოსახევა. აქ ხმა "გვეხმის", მიუხედავათ იმიხა, რომ მუნჯი ფილმია. ყვავ ფილერი თა-ვის ფილმში -"ახალი შაფონები" -(512) ახახავხ ვრებახ,რომელშედაფ მონაწილენი მეფად აღელევაშული არიან. ხუხანე ლითონის ფულხ აგელეზ მუხიკის აველომაფში და აყლერლევა მუხიკა, ინთება ნათურები. ყველა უხმენხ მუხიკახ, რაფ აიძულეზს მომხხენებელხ ხიფყვის წარმოთქმა შე-ხწყვიფოხ. ვრების მინაწილეთა დაძაბულომა თანდათანობით ქრება და ყველა იწყეზს მუხიკის რიფეში ქანაოზახ. და მიუხედავათ იმიხა, რომ ეს ფილმი მუნჯია, ჩვენ "თვალეზით ვიხმენთ ოპიკურ მუხიკახ". მაგ-რამ ეს იმახ არ ნიშნავხ, რომ ჩვენ უარი ვთქვათ ოპიკური გამოსახ-ვის აკუხეკიურ დაძაფებით გაძლიერებაშე. ფილმურ შაფალურ ხექვენეგე-ში, მაგალითად, ჯარების შეფევეები, შრძოლა, ჯარისხვეფთა განცალკევაე-ბული ხელეში, უღაოა, ნათელხ ზღის შრძოლელხ ხურათოვნად. მაგრამ ამა-ვე ხელეზს დამაფეზით აძლიერეზს შეხაბამიხი მუხიკა,ხმაური,ხიფყვა. "შეფევის" ხურათოვანი გამოსახევა,მაგალითად, შეხაძლებულია(დამაფე-ზით)გაძლიერებულ იქნახ შეხაბამიხი ფაქტიოთ თუ მელოლიოთ, ან შეძახი-ლეზით, ან შეხაბამიხი ხმაურიოთ, ანდა ყველახ ან ორი მათგანის ერთ-ლოულად გამოყენებით. ამდენად "ოპიკური მუხიკა" არ შლუდავხ ფილმუ-რი მუხიკის გამოყენების ხერხეზს ფილმში; იხ მხოლოდ მის ხამხახურში აყენეზს მახ. ამიფოამ აშრი, თითქოხ, მუხიკის"თანაარხეზობა" ხლევა შალეფში, თეაფრხა და ოპერაში, მეღარიო. მხაფერული გამოსახევის ორი ან მეფი ხაშუალეზიხ "თანაარხეზობა",ე.ი.თანახწარუფლებიანობა: ხელე-ნეზის ერთ ღარგში არ იძლევა ხელოიურად გამართული მხაფერული ნაწარ-მოზის შექმნის შეხაძლებლობახ, თვით ოპერაშიფ ვი, ხადაფ მუხიკა და. მიმკიური გამოსახევა პირველომიხაკენ მიიხწრაფვიან. მაგრამ ფილმში მუხიკის ფუნქციო ნათელიო:იხაო ხურათოვანი გამოსახევის ქვეფნება. ფილმში შეხაძლებულია აგრეთვე გაღაბნელეზის გაძლიერება აკუხ-ფიკურადაფ. ხიმფონიური კონფერფიხ ღროხ,მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია ფლიოფაშე დამკვრელიხ ხურათო გაღავაბნელოთ მეფხეარეშე,რომელიფ ხა-ლაშურეშე უკრახხ. ამგვარი უკან-გაღაბნელეზით ჩვენ შეგვიძლია,ვთქვათ, ამ მუხიკოხის ვინაომა გავარკვიოთ, რომღიხ ღროხ მუხიკა(ფლიოფა-ხა-ლაშური) ხურათოვან გამოსახევახ განხაზღვრულ დამაფეზით ხიძლიერეხ ანაქეზხ. ფილმში შეიძლება მუხიკა გამოყენებულ იქნეხ როგორფ ღოფ-მოფვიო: ერთღაიგივე ხიძლიერის, მელოლიოხ ან ფაქტის აყლერეზიხახ

ეკრანზე გამჩნელებ რამელიმე მოქმედი პირი, ან მოქმედების აღგრილი, ანდა განხაზღვრული მხველელობა. "არც ხიფყვა და არც მუხიკვა არ არის ხმოვანი ფილმის ელემენტები. არივებს აქვს არხეგობის უფლება ფილმში მხოლოდ ორგანიულ კავშირში მოძრავ ხურათებთან." (513). ამით ახიხნევა ის ფაქტი, რომ "მუხიკვალური ფილმები იშვიათ შემთხვევაშია მხაფვრულად მნიშვნელკვანი" (514), ვინაიდან იქ, ხადაც მუხიკვა ცლილობს მოძრავი ხურათების ბაფრონობის შეზღუდვას, ვერ იქმნება ფილმური მხაფვრული გამოსახვა. იხე როგორც ოპერაში უნდა ბაფრონობლებ "მიმიკური მუხიკვა", ღრამაფულ თეატრში "მიმიკური ხიფყვა", რალიოპიუხაში "მხოლოდ ხმენაღობითი ხიფყვა", ფილმში უნდა ბაფრონობლებ ხურათოვანა უნა.

ერთ ხიმღერას, ერთ მუხიკვალურ მოფივს, ერთ მელოდიას თუ მუხიკვალურ ფაქტიო რიგს შეუძლია ხელი შეუწყოს ფილმური მხაფვრული გამოხახვის მთლიანობის, ერთობის შექმნას. ვაროდ რილი, მაგალითად, თავის ფილმში - "მეხამე კაცი" (515) - იყენებს ავხეირულ ხალებურ ინხეფრემეფს "ციფირს" (516), რამელვლადც იხველახევე გაიხმის ერთიღაიგივე მელოდიას. მუხიკვალური ღირებულება ციფირის ამ მუხიკიხა, რამელხაც ანფრონ კარას უკრავს, უმნიშვნელა. მაგრამ ამ ფილმის ნახვიხახ როცა იხმენ ამ მელოდიას თავს გრძნობ ამ ხაუკეთეხა ფილმის აფროხეფროში. ფიფრიღან ღაწყებული უკანახვენელ ხურათამელვ განუწყვეფლავ ყღერს ეხ ერთიღაიგივე მელოდიას პიანინომღან ფორფიხიმომელვ, ხან რბილად, ხახიამოვნოდ, ხან მუქარიხებურად, მოუთმენლად. ვაროდ რილი თვალხაჩინოდ ხღის იმახ, რომ მახ ეხმის რა როღის შესრულება შეუძლია ხმას ფილმში - ამ ოპტიკური მოძრავობის ხელკვნებაში. ერთი, შეიძლება ითქვას, ბანალური მელოდიას აქ ხღებ: მხაფვრული გამოსახვის კომპონენფი. ვაროდ რილი ნათელხ ხღის იმახ, რომ ფილმში მარფო აკუხევიკური ფონის ღირებულება ვი არ ფახობს, არამელ იხ, თუ რამღენად უხვამხ ხაშხ ეხ აკუხევიკური კომპონენფი მოძრავს ხურათებხ (517). ამითაც არ კმაყოფილდება ვაროდ რილი: ის ციფირის ამ მელოდიას უკავშირებთ ფილმის მთავარი გმირის ჰერი ღაიხის ხახეობახ, რითაც ის ხღება, როგორც კრიფიკოხები უწოდებღენ, "ჰერი ღაიხის მოფივი", ე.ი. ჰერი ღაიხის ფილმური ხახეობა ღამაფრობით გამოსახულია მუხიკვალურადაც.

მუხიკვა ფილმს გაციღებთ უფრო აღრე ღაუკავშირღა, ვიღრე გამოგონილ იქნებოღა ხმოვანი ფილმი. მუნჯი ფილმების ე.წ. "ღი" გამციღებელ მუხიკვას პიანინოს ღამკვრულები თუ ორკეხეფრების ხელმღღვანელუბი ქმნიღენ, რამღებხც ცლილობღენ ეკრანზე მიმღინარე მოქმედება ხხვადახხვავარი მუხიკვალური მოფივებით, მელოდიებით თუ ფაქტიუბით "გაეციღებიათ". არხებოთი განხხვავება მუნჯი ფილმის ამგვარ "გამციღებელ მუხიკვახა" ღა ხმოვანი ფილმის მუხიკვას შორის იმაში გამოიხაფვება, რომ მუნჯი ფილმის მხველელობიხახ უწყვეფლად გაიხმიღა, მეფნაკვებაღ, ხურათთან შეთავხებული მუხიკვა, ხმოვან ფილმში ვი, როგორც ღავინახეუთ, მუხიკვას მიღნიჭა ფენქციას ხურათოვანი მხველელობა ღამაფრო-

ბით მუხიკალურადან გაეძლიერებია, გაერღმავებია. მაგრამ უკვე მუხიკი ფილმის პერიოდში შეიქმნა ფილმური ორიგინალური მუხიკა, რომელიც ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ხამხახურში იყო ჩაყენებული. ყველაზე უფრო აღრინდელი ახეთი პარტიფურაა, აღმათ, კამილ ხენ-ხენის მიერ შექმნილი მუხიკა ფილმისათვის - "პერფოგ გიზის მკველი" (518). არტურ შონეგერმა კი 1922 წელს შექმნა "ბორბალინათვის" (519) ორთქმავლის ბორბლემის ხმაურისა და ქმინვის მსგავსი რიფთული მუხიკა. მუხიკი ფილმების "გამფილვები მუხიკის" შექმნისას გამოყენებულ იქნა აგრეთვე კლასიკური მუხიკის მოტივებიც. მაგალითად, ეიზენშტეინის "ჯავშნობან 'პოლიმპონისათვის'" ელმუნდ მაიზელმა შექმნა მუხიკა, რომელიც უყრღნობლად ვავნერისა და გრიგის მოტივებზე (520). ჩარლი ჩაპლინმა "გაახხმით ვანა" თავისი მუხიკი ფილმი "ლილი ქალაქის ჩირალდენები" მუხიკით, რომლის ღრობ გამოიყენა პოპულარული მელოდიები (521). მუხიკი ფილმების ამგვარი გახმოვანების პრაქტიკას აქა-იქ ღლეხაც აქვს ადგილი. მაგრამ ხმოვანი ფილმის შექმნან ხრულად ხხვავვარი ამოვანის წინაშე დააყენა მუხიკა. მუხიკამ ფილმში უნდა შეეცადოს ვიშუალური შეგავლენის გარღმავებას და არა ხურათების განმარტებას! ამიტომ მუხიკამ უნდა შეიჭრას ფილმურ ხურათში და ოპტიკური გამოსახვის შინაგანი რიფმი გვავრმნობინოს, რომლის ღრობ არ უნდა შეეცადოს ხურათის შინაარსის აკუხეკურ "გალათარგმანს" (522). ყველაზე უფრო იაფფახიანი ფრადიციია, წერს ფრანგი კომპოზიციორი მორის ყობერი, მუხიკით ხურათოვანი გამოსახვის ხარვეშები და ხუხვი ადგილები ემოციონალურად შეავსო. კონომი არ მიღიან მუხიკის მოხანშენად. ფილმის მუხიკა არის "შეერთებათა მიხეტირული აღქიშია" მუხიკის წმინდა ელემენტებით - რიფმით, ფორმითა და ინხეტირუნეფიით - ფილმისათვის უნდა შეიქმნას ყლერადობა, რომელიც ხურათის პლახეკურ მახალას ემხახურება (523). ამიტომ მორის ყობერიც იღაშქრებს მუხიკის ხინქრონიშმის წინააღმდეგ ფილმში, როგორც ეს გამოიყენა, მაგალითად, ჯონ ფორდმა თავის ფილმში "ღამხმენი" (524).

ყან გრემიონმა, შეიძლება, ყველაზე უფრო ხრულყოფილად შეხმლო ხმაურის, ხიფყვისა და მუხიკის შერწყმა ხურათთან მის ღკუემენტურ ფილმში - "6 ივნიხს გათენებისას" (525). ამ ფილმის მუხიკა, ხეენარი, ღილღი და ღაღამაც მახ ეკუთვნის და, შეიძლება, ამით აიხხნება ისეთი მხაფურული ერთობის მიღწევა, რომელიც ამ ფილმში იგრმნობა.

ღუი ბუნეულმა თავის პირველ ხმოვან ფილმში - "ოქროს ხანა" (526) -, რომელიც მან შექმნა ხაღვალორ ღაღისთან ერთად, გამოიყენა ე.წ-ლი "ფონის მუხიკა" (527), რომელიც ისმის ღილღის ფონზე შეყვარებულნი წყვილის ხაუბრისას მალში, ფონზე გაიხმის ხიმფონიური ორკესტრის მუხიკა; და ღლეხ იხე ჩვეულპრივი მოვლენაა მუხიკის ახეთი გამოყენება ფილმში, რომ ის, ხშირად, "შეუმჩნეველი" რჩება მაყურებლებისათვის. ვალტერ რუფმანი თავის ფილმში - "მხოფიობ მელოია" (528) იყენებს მუხიკას იხე, რომ ის ოპტიკურ გამოსახვისათან კონტრასტულ ფუნქციას

ახრულებს. ხერგვი ეიზენშტიინი მოგვითხრობს, რომ ხ.პროკოფიევზე ზე-
გავლენა მოუხდენია "აღუქხანდრე ნეველის" ცალკეულ ხეივანელებსა და
მონუმენტს, როცა ის ქმნიდა ამ ფილმის მუხიკვას; მას მუხიკვა შეუქმნია
ხურათოვანი გამოსახვის შეხაზამისხალ, რომლის ღრმს ფილმურ ხურათთა
შეხაზამისხალ შეუქმნია არა მარტო რიჟმი, არამედ მონუმენტის უფაქიზებ
ნიუანსებთან შერწყმული მუხიკვაც. ხ.ეიზენშტიინზე კი - შერწყმებით -
ზეგვალენა მოუხდენია მუხიკვის მშა ფრანს, რომლის შეხაზამისხალ შეუ-
ქმნია მას მონუმენტი; და რიგე შემთხვევაში მომხდარა მუხიკვის კონფ-
რაპუნქტული შეხიხბლხორცება ხურათოვან გამოსახვისთან(529). მუხიკვის
კონფრაპუნქტული გამოყენების მაგალითს გვაძლევს, აგრეთვე, ჯიან ვარ-
ლო მენოფი თავის ფილმში-"მელიუმი"(530). ის ცდილობს ოპერის არიოში
ახახოს მოძრავი ხურათებით, რის შედეგად არია ვარგავს თავის ოპერულ
ხელოვნურ, უძლავ ფორმას. მუხიკვის ხურათად ამგვარ წრანხფორმაციას
ის აღწევს იმით, რომ ის თვითონ არის არა მარტო მუხიკვის შემქმნელი,
არამედ რეჟისორიც და, ხრულიად შეგნებულად, ხურათს ქმნის ოპერის პარ-
ტიტურის შეხაზამისხალ ისე, რომ ეს ფილმური მოძრავი ხურათები - თავის
მხრივ - იპყრობენ მუხიკვას.

ფრედ ეხტერი და გინგერ რიჯერი შეეცადენ მუხიკვისა და ცეკვის
ფილმურ ხურათებში გაერთიანებას, მაგრამ უშედეგოდ: ფილმურ მხველელ-
ბაში ცეკვები(და ამით მუხიკვაც) ჩართულია როგორც "ნომრები", რითაც ბა-
რალდება ფილმის ღრამაფურკიული უწყვეტობა, ერთობა. ჯენ კელი კი წა-
ვიღდა ხხვა გზით: მიხი აზრით, ცეკვა არის, როგორც ხველუფურა, ხამგან-
ზომილებიანი, ფილმი კი, როგორც მხაფურობა, ორგანზომილებიანი(531).
მან შექმნა ფილმი ხამგანზომილებიანობის ილუზია იმით, რომ მოახ-
დინა "მუშვიკალის" წრანხფორმაცია მოძრავ ხურათებად, რომლის ღრმს მუ-
ხიკვის რეზონანსის ხიძლიერით და ცეკვითი მოძრაობით ხურათის ხირღმე-
ში ხამგანზომილებიანობის ილუზია შექმნა. მის ფილმში - "გოლდვინის
გიყმაყები"(532) - ლეკორაციის განლაგებითაც ძლიერდება ხამგანზომი-
ლებიანობის შთაბეჭდილება. მაგრამ მუხიკვალური ფილმის ნიმუშად უნდა
ჩაითვალოს ხეანდელი ღონენის ფილმი - "შვილი პაფარადელი შვილი ძმისა-
თვის"(533), რომელშიც მუხიკვა უფრო უშუალოდ, ვიდრე ჯენ კელის ფილმში
-"ხიმღერა წვიმამში"(534) -, არა მარტო მოქმედებიდან გამომდინარე-
ობს, არამედ მიხი წყალბოთ ვითარდება და ხდება მიხი განუყრელი ნა-
წილი(535). გ.ვ.პაბსევი თავის ფილმში - "ხამგროშიანი ოპერა"(536) -
იყენებს მუხიკვას უფრო კონფრაპუნქტულად, ვიდრე ფონად. მიუხედავად
იმისა, რომ ბერტოლტი შრეხვი თავის პიუხებში მოითხოვს "ხიმღერის",
ე.ი. მონაგ -ის ხახვივ გამოყოფას ღიალოგისაგან, ფილმს არ შეუძლია
ამ აზრის გაშიარება. ამიწომ პაბსევის ამ ფილმში, როცა გაიხმის კურფ
ვაილის მიერ შექმნილი რეჩილაფიური ხახიათის ხიმღერა, კამერა გვარ-
ნებს არა შემხრულებულთა ხურათებს, არამედ გარემოს, რითაც მუხიკვა

დაპირისპირებულია კონფრატუნქტულად ხურათოვან გამოსახვახთან; თუმცა ხალაო, რამდენად მოცემული ხიმღერა შეესაბამება იმ ხურათებს, რომლებსაც ვამერა გვაჩვენებს მიხი ყლერაღობის დროს.

ვალე ღიხნი თავის ფილმში-"ხაყვირი"- (537) ხმაურისა და მუხიკონს შერწყმით (ნახაფ) ხურათებთან ქმნის კომიკურ გამოსახვას, რომლის დროს ხურათის, ხმაურისა და მუხიკონს "მხგავებით" იქმნება რაღაც ახალი ვიზუალური გამოსახვა, რომელშიც მუხიკონს უფრო ილუხურავიის ფუნქცია აქვს მინიჭებული. ოხვარ ფიშინგერი ვი გაჰყვა შებრუნებით გზას: მან აიღო ღიხნი "უნგრული რაპსოდია" და შექმნა მიხი შეხაბამიხი აბხურაქტული ფორმების რიგმიული თამაში (538). მაგრამ მუხიკონს ნახაფი ფილმებით ინტერპრეტაციასაც გააჩნია ხაღვარი, რომლის გარდაღაცა მხაფურელი გამოსახვის ხფროს დაფოვებახაც ნიშნავს, რის მაგალითად შეგვიძლია იმავე ვალე ღიხნიის ნახაფი ფილმი - "ფანცაზია" - მოვიყვანოთ, რომელშიც წყლის ვხენებიც ვი კლახიკური მუხიკონს მოყვებზე ვეკვავენ (539).

აზრი, თითქმის შეიძლება ხურათისა და მუხიკონს შერთება, შერწყმა (540) ეწინააღმდეგება ფილმის (და მუხიკონს) კანონზომიერებას, ვინაიდან მათ შორის, ხელ ვოფა მხაფურელ ფილმში, შერთებას ვი არ აქვს აღვილი, რაც მათ თანახმარუფლებიანობას ნიშნავს, არამედ მუხიკონს უერთდება ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას. როგორც ვხედავთ, ფილმში ხიმღერის მოულოდნელად ჩართვასა (როგორც ეს ხდება, ვთქვათ, ვინოხურათში - "ჯაზის მომღერალი" (541) აღ ჯოღონის მონაწილეობით) და მუხიკონს ხურათოვან გამოსახვახთან შერწყმას შორის დიდი მანძილია. მუხიკონს ხაზრლომბს ორი ფეხვით: იხაა აფექტის, ვთქვათ, ჭკვილიხაგან ყვირილის ან ხიხარულის გამოსახვა, რომელხაც მივყევართ ხიმღერამდე, ვოვალურ მუხიკონამდე; იხაა აგრეთვე შეხაფვილებული აყლერების ფენომენი, რომელხაც მივყევართ ინხფრუმენალურ მუხიკონამდე (542). ფილმის ხურათოვან მხოფლებავს, უთუოდ, უფრო შეესაბამება ანფიკური ბერძნული გაგება ე.წ.-ღი. Μυθική - ხა, რაც ნიშნავდა ვერხიხა და ხიმღერის განუშორებელ ერთობას; იხ იყ არა "ყლერაღობითი ხელოვნება" ევროპული გაგებით, არამედ ყლერადი ხიფყვა, პოეფის ქმნილება, რომელიც მუხიკონს და პოემა იყ ერთდროულად (543); უდავია, ამგვარი ყლერაღობაც უნდა ჩადგვს ხურათოვანი გამოსახვის ხამხახურში, თუ იხ არ შეეფლება ვინო-ხურათოვანი ერთობის დაშლას. ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის დამაფებითი

გაინფენიხურება შეხაძებლია, აგრეთვე, ეფექტული და კონკრეტული მუხიკონთაც; რომელთა ხფროში უკვე წარმოებს ექსპერიმენტები, განხაკუთრებით ე.წ.-ღი "ვიზუალური მუხიკონს" გზების მოხანახავად (544), თუმცა ჭერმინი "ვიზუალური მუხიკონს" ლოღიკას მოვლებულია, ვინაიდან მუხიკონს მხოღმენაღობაა, ხოლო გვარაღობის, ყლერაღობის შეიძლება მხოლოდ მოხვენა და არა "ღანახვა". ამდენად, მუხიკონს, როგორი ხახიხაც არ

უნდა იყოს ის, ფილმს აინფორმებებს იმდენად, რამდენადაც ის ეხმარება ფილმურ ხერათოვან გამოსახვას გარღმავებანსა და გაინფორმირებანს.

მუხიკვა ფილმში შექმნება ფილმური ხერათოვანი გამოსახვის შექმნის წინ თუ შემდეგ, ამახ არსებოთი მნიშვნელობა არ აქვს. არსებოთთა, ის ყოველ შემთხვევაში დაემორჩილოს ფილმის ხერათოვან კანონზომიერებას, რაც ნიშნავს იმას, რომ მუხიკვამ გახალის მოძრავი ხერათობი დამატებით უფრო ღრმა და ინფენიხური. ამოცომ მცდარია აზრი, თოთქობ, თუ (ნახაფ) ფილმში მუხიკვა დაიწერება ხერათოვანი გამოსახვის შექმნის შემდეგ და არა მანამდე, ამოთ მახ ევარგება ძირითადი მარკგანიშებელი როლი(545).

მუხიკვა არის მხოლოდმენალობა, ე.ი. მხოლოდაკუხვიკური გამოსახვა; ფილმი კი არის (მოძრავი) ხერათოვანი გამოსახვა, ე.ი. აკვიკური გამოსახვა, რომლის ქვენებანა ხმა, და ამოთ მუხიკვაც. მაგრამ მუხიკვის შექმნის პროცესხაც, თვით "ელექტრონული" და "კონკრეტული" მუხიკვის შექმნის პროცესხაც ჩათვლით, აქვს აკვიკური მხარე, რომელიც შეიძლება აიხახოს ფილმურად:

1. ვოკალური მუხიკვის შექმნისხაც, მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ მომღერლის თუ მომღერალთა ჯგუფის მიმოკური რაობა, ე.ი. ხახიხა და მთელი ხხეულის ხერათოვანი რაობა.

2. ინსტრუმენტული მუხიკვის შექმნისხაც, ჩვენ შეგვიძლია მუხიკვის თუ მუხიკვითა ხერათოვანი რაობის ზევით, მუხიკვის ინსტრუმენტთა ხერათოვანი რაობის ახახვაც.

3. "კონკრეტული" მუხიკვის შექმნისხაც, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ავხახოთ გამოსახუნებელი ბგერადობის "წყარო", ვთქვათ, ჩიფი გალობისხაც თუ მანქანა ხმაურობისხაც.

4. "ელექტრონული" მუხიკვის შექმნისხაც, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ ის აპარატურა, რომელითაც ამგვარი მუხიკვა იქმნება, რომლის ღრობ ამგვარი მუხიკვის შექმნის პროცესი ახვახოლ გრაფიკულადაც.

5. ხიმებიანი ინსტრუმენტის დავრისხაც, მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ ვოლინობს თუ ჩილბს ხიმის რხევა ყლერადობისხაც; ამ ღრობს ხიმის ყლერადობანა და მიხი რხევედობის ხერათოვან გამოსახვას შორის მყარდება აკუხვიკურ-აკვიკური (ხინქრონული) კავშირი.

6. ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ ვოკალური, ინსტრუმენტული, "კონკრეტული" თუ "ელექტრონული" მუხიკვის ფალღმი ნახაფი ხერათობით, რომლებიც გამოსახვენ ბგერადობის ფალღიხებურ გავრცელებანს ხივრცეში.

7. მუხიკვის ბგერადობისხაც, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ, აგრეთვე, მოცეკვავის თუ მოცეკვავითა შეხახყვისი მოძრაობა, რითაც იქმნება (ხინქრონული) კავშირი მოცემული მუხიკვის ყლერადობანა და ცეკვას შორის.

8. მუხიკვის ყლერადობისხაც, ჩვენ შეგვიძლია ხერათოვანად ახვახოთ ის აღ-

გილი (ღა ღრა), ხალაფ ეხ მუხიკა იქმნება; აქ მუხიკის ყღერადობაა და ხურათოვანი გამოსახვახ შორის მყარლება (ხინქრონული თუ ახინქრონული) კავშირი, რომელშიც მუხიკალური ყღერადობა აღვილად იქცევა ხურათოვანი გამოსახვის ქვეცნებალ.

9. ინხჭრუმენჯალური, ვკალური, "უღექჭრონული" და "კონკრეტული" მუხიკის შექმნიხაბ - ღაბლოხ - ფიღმხ შეუძლია მათი ოპტიკური რაობიღან მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ხურათოვანი გამოსახვა შექმნახ; რა თქმა უნდა, ამ ოპტიკურ მახალათა ფიღმური გარღაქმნის გზით.

ხაკოთხავია მხოლოდ, რამღენალ ამ ხურათოვან გამოსახვახ შეეხაბამება იხ გვერადობა, რომღის შეხაბამიხალ იხ შეიქმნა, ანღა - პირიქით. ვალღ ღიხნეი, მაგალითად, თავის ფიღმში - "ფანჯაზია" - ღლიღობხ "მუხიკა გახალხ შეხახელავი" (546). ამ მულტიპლიკაციურ, ე. ო. ნახაფ ფიღმში ფიღაღღფიის ხიმფონიური ორკეხჭრი, ღეოპოღ ხჭოკოვხვის ღირაყორობით, უკრავხ ბახიხ, რიკოვხვის, ღუკახ, ბეთხოვენის, შუბერფიხ, მუხორხვისა და ხჭრავინხვის ნაწარმოებხ (547) და ვალღ ღიხნეი ღლიღობხ ამ მუხიკალური ნაწარმოებღის იღუხჭრავიახ ფერებით, ხაბებით და ფიგურებით, რიხ შეღვად ხურათი და მუხიკა, ხშირად, ვარიკაფურულ წინაღღმღვგობღშია ურთმანეთის მიმართ. მაგალითად, რიფა კენჯაურღი და წყღის გხენეღი, ხიმფონიური მუხიკის ფაქჭღე, გეკვავენ, იქმნება გამოსახვა, რომელშიც ხურათი და მუხიკა, მართალია, "შეთავხებულია" ურთმანეთთან, მაგრამ არაფერხ "ახალხ" - არღ ოპტიკურად და არღ მუხიკალურად - არ ამბობენ. ბახიხ მუხიკის (ნახაფი) ფიღმური ახახვა, აბხჭრაქჭული ფიგურებით, წერფიღებისა და ხაბების თავბრულამხვევი მოძრაობით, კი იძღევა განხაბღვრულ "ეფექტხ", მაგრამ ეხეც ვერ შორღება ამ, უთუთ, ხაინჭურეხო ექხპერიმენფიხ ფარგღებხ. მაგრამ, მიუხეღავად ამ ფიღმის არახრულყოფიღებისა, რაფ, პირვეღ ყღღღიხა, ნახაფი ხურათღიხა და მუხიკის შეუთავხებღობით უნდა აიხხნახ, - მაინღ შექმნიღია მახში ზოგიერთი აღღიღები, რომღღშიც მუხიკა ხღღა ხურათოვანი გამოსახვის ქვეცნება, ე. ო. მიხი ღამაფებითი აზრის გამომხახვეღი; ამ ღროხ კი ბახიხ, ბეთხოვენის თუ ხჭრავინხვის მუხიკა ვარგავხ ავჭრომიურობახ და ღღება მოძრავი (ნახაფი) ხურათღის ხამხახურში, რაფ ფიღმური ხჭიღის ამოხავალი წერფიღია. ვალღ ღიხნეის მიზანმა კი, კლახიკური მუხიკის შეხაბამიხს იღუხჭრავია მოეხღინა ნახაფი ხურათღობით, მარგხი განიღვად, თუშეხ ამ ფიღმის ზოგიერთი ნაწიღი იხეთი შთამავონებღი და მღიღარია იუმორითა და ფანჯაზიით, რომ - როგორღ ფერღის, ხაბებისა და ფიგურების თამაში - (ჭექნიკურად) ოხჯაფური ნაწარმოებია. ამგვარად, ვალღ ღიხნეის ნახაფი ფიღმი - "ფანჯაზია" - ვერ ხღღა ფიღმური მხაჭვრული ნაწარმოები მხოლოდ იმიფომ, რომ მახში ღარღვეულია ხჭიღიხური ურთიერთობა ხურათხა და ხმახ (მუხიკახ) შორიხ; ფიღმის ხურათოვან გამოსახვახ, ვინაიღან ფიღმი, არხებოთაფ, მოძრა-

ვი ხურათებია, - არ შეუძლია პირველობის დათმობა; და თუ ის პირველობას დათმობს, ან "თანახორრუფლებიანობის" გზას დაადგება ხმასთან (მუხიკახთან) ურთიერთობაში, მაშინ ფილმი ჭოვებს მხაფერული გამობახვის ხფროს. ამდენად, მუხიკახ მხოლოდ მაშინ აქვს მხაფერული ფუნქცია ფილმურ ხურათოვან გამობახვაში, როცა ის მოცემული ხურათოვანი გამობახვის დამაფუბოთ(აქუხფიკურ) მხარეს ახახავს ისე, რომ მიხი ცხოვრებინუნარიანობა უნდა გამომდინარეობდეს - შინაარსობრივად - ხურათოვან გამობახვიდან. ამიფრომ, მუხიკა იმ დროხან ფილმური გამობახვის მხოლოდამხოლოდ "ბიძგის მიმცემია", როცა მიხი "შეხაბამიხი" ხურათოვანი გამობახვა იქმნება მუხიკის შექმნის შემდეგ, ე.ი. "პლეიბეკის" გზით.

ფილმურ ხურათებს ყოველთვის გააჩნია უნარიანობა თავის ხამხახურში ჩააყენოს მუხიკა. ავილოთ, მაგალითად, ხაყვირის მიერ შეხრულეზული "განგაშის ხიგნალი"; განგაშის ხიგნალის ყდერალობის დროს, ფილმს შეუძლია, ვთქვათ, ეს ხაყვირი ახახოს ხურათოვნად ისე, რომ ის დავმხგავებუა ფყვიამფრქვევის დულახ; და თუ მიხგან "გამობხოლოდი ფონები" ფყვიამფრქვევის კავანის მხგავხად "აკავანდებუა", რომლის ხურათოვანი გამობახვა შეიძლება გაძლიერებულ იქნეს მუხიკისი თითების მოძრაობითაც ხაყვირზე, და ამ ხურათს გადავამხენელეზო ფყვიამფრქვევის კავანზე, ჯარინხავნოთა შეხაბამის მოძრაობაზე და ხხვა, მაშინ იქმნებუა ხურათოვანი გამობახვა, რომელშიც ხაყვირის განგაშის ხიგნალი(მუხიკა) ფყვიამფრქვევის კავანში(ხმაური) გადაღის და ეს აქუხფიკური გამობახვა ხდება დამაფუბოთ იმ ხურათოვანი გამობახვის, რომლის წარმოშობას "ბიძგი" მიხვა ხწორედ ხაყვირის განგაშის ხიგნალმა(მუხიკა). და თუ ფილმური ხურათი გადაიბარებს მუხიკალური გამობახვის ილუხრაგის ფუნქციას, მაშინ ის ვერ შეღის ფილმური გამობახვის მხაფერული გამობახვის ხფროში და რჩება არამხაფერული, ვთქვათ, დკუმენფური ახახვის ხფროში, რომლის დროს მხმენელს შეუძლია დინახოს თუ როგორ იქმნება ესა თუ ის მუხიკალური ნაწარმოები, მაგრამ ის ვერ ნახულობს ფილმურ მხაფერულ გამობახვას, რომლის ქვეყნებუა მუხიკაც.

მუხიკაც შეიძლება გამოყენებულ იქნას ფილმი ირი - "ხურათმინა" და "ხურათგარე" - ხერხით. "ხუნდაფინდა" მუხიკა არ მოიხივს, ახე ვთქვათ, ხურათოვან "დადახფურებას", ვინაიდან მუხიკის წყარო(ორკუხფრი, მომღერალი თუ გუნდი) მოხჩანს ხურათოვანი გამობახვის ერთ ხელში მანც. "ხუნდაფინდა" მუხიკა კი მოიხივს მხაფერულ "გამართლებას", ე.ი. იმის მხაფერულ დახაბუთებას, თუ რაფრომ ყდერს ესა თუ ის მუხიკა მოცემული ხურათების ჩვენების დროს; ამ შემთხვევაში მუხიკის წყაროს ვიზუალური ახახვა შეუძლებელია, ვინაიდან მას პირდაპირი კავშირის არ აქვს ხურათოვან გამობახვასთან. ამიფრომ ხურათგარე მუხიკა ისე უნდა შეერწყმას ხურათოვან გამობახვას, რომ მის გარეშე ის არც კი უნდა იქნას

შეგრძნობილი; თუმცა ეს მოთხოვნა უნდა დაავაყოფილოს ხურათშინა მუხიკამაც, ვინაიდან მუხიკახ, რომელიც უშუალოდ ხურათთან მხველღობიდან არ გამომდინარეობს, ხაერთოდ, უადგილოა: ფილმში.

უღავა, მუხიკალურ ფილმებში (ფილმური ოპერა, ფილმური ოპერეტა თუ ფილმური მუზიკალი) ხურათგარე მუხიკა ჭარბობს, ვინაიდან ამგვარ ფილმებში მუხიკა ხურათთან მიქმედების ძლიერი დამატებითი გამონახვაა. მაგრამ ფილმში გამოყენებულია "ბევრი" თუ "ცოცხალი" მუხიკა - ამას არ აქვს არსებითი მნიშვნელობა; არსებითია გამომდინარეობს ის ხურათთან გამონახვიდან თუ არა. ვერნერ შროფერი, მაგალითად, თავის ფილმებში იყენებს ბევრ მუხიკას დაწყებული უღვიპ პრინციპიდან გათავებული ბეთხოვნამდე. ზოგიერთების აზრით (549), ამით შროფერი "აზნეხ" იმ თორეტიკოსებზე, რომლებიც მიჩვეული არიან ხელოვნებაში დაინახონ ხელოვნურად ჩამოყალიბებული ხედალხევა ხახეები. რჩება რა ფილმის კანონზომიერების ფარგლებში, თვით ვ. შროფერი ამბობს: "მუხიკა ჩემს ფილმებში გამოყენებულია შინაარსობრივად. ჩემს ფილმებში არ არის გამოყენებული არც ერთი მუხიკალური ფრაზა, რომლის შინაარსი უშუალოდ არ არის დამყარებული ხურათზე. კიდეც მეფი: მუხიკა, ვოკალური მუხიკა უფრო მიხი შინაარსითაა გამოყენებული, ვიდრე მიხი გუნდით. ფილმში - "მარია მალიბრანის ხიკვილი" (550) - გამოყენებულია - ჯერ - ჰაინეხ ლეჰი; შემდეგ იწყება მუხიკა, იოჰანეხ ბრამსის ძველი რაპსოდია, გოეთეხ ჰარტში მოგზაურობის ფიქსი: ხურათი და ხიფყვა და ხიფყვა და ხურათი აბხოლუფურად ერთადაა" (551). აქ ავტორი "ხიფყვაში" გულისხმობს მუხიკახაც, რომელიც ამ ხექვენში ისმის ფილმური მხველღობის ფონზედაც. ანალოგიური მრავალფენოვანებითაა გამოყენებული მუხიკა, როგორც ავლიმნეთ, - "ფიროსმანის" - ქორჩილის ხექვენში: ერთი ქალი წამოიწევს წინ და იწყებს ხაცკვაო მუხიკის დავრახ, რახაც მოყვება ცეკვაც. მაგრამ კამერახ აქ იმდენად აინტერეხებს ქორჩილის მხველღობა, რამდენადაც ეს ხელს უწყობს ნიკო ფიროსმანის ფიქლოგიური რაობის ახახვას. მუხიკა, ცეკვა, ფაშის დავრა, ხიმღერა თუ ხმაური აქ "აფროხფერა", რომლის წინა პლანზე მოხჩანს ნიკოხ ხელიერი მარფოობა. აქ მუხიკა არის ხურათთან მხველღობათა ბიძგის მიმცემი ცეკვის დაწყებისახ, ფონი ნიკოხა და მიხი თანახუფრელების დიდი ხელების ჩვენების დროხ და ამით ნიკოხ "გაუფხოებული" მარფოობის შექმნის დამატებითი ხაშუალება. ეხაა ფილმური მუხიკა, რომელხაც მხოლოდ ხურათთან მხველღობახთან ერთად გააჩნია არხეობის უნაროხანობა.

განვიხილოთ რა მუხიკის ფუნქცია ფილმურ ხურათთან გამონახვაში, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი დახვენები გავაკეთოთ:

1. ფილმში, როგორი ყანრიხაც არ უნდა იყოს ის, მუხიკა უნდა ემხახურეობდეს ფილმურ ხურათთან გამონახვას და უნდა შეეცადოს მოახდინოს მიხი დამატებითი გარღმავება, გაინტერსხიურება.

2. ფილმური მუხიკვა შეიქმნება ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიხ წინ, მიხი შექმნის ღრახ თუ მიხი შექმნის შემღეჯ - ეს არ არის არხებოთი; არხებოთი იხ, რომ მუხიკვა უნღა ღარჩხ ხურათოვანი გამოსახვიხ ქვე-ცნება.
3. მუხიკვა ფილმში უფრო მეჭია, ვიღრე გუნებოხ, განწყობიღებოხ შექმნის ღამაჭებოთი ხაშუაღება; იხ ხელხ უწყობხ აგრეთვე თავიხთავაღ ორგან-ზომიღებოხან ფილმურ ხურათში შეხამე განზომიღებოხ შთაბეჭდიღებოხ შე-ქმნახაგ.
4. მუნჯ ფილმურ ხურათოვან გამოსახვიხ მაყურებელში შეუძლია შექმნახ მუხიკვიხ ყღერაღებოხ იღუზია მუხიკვიხ შექმნის პროცეხიხ ვიშუაღური ახახვიოთა ღა მიხი რეაქციოთ ვაღრშინა მხმენელღე (მაგალითაღ, კინოხურათი "მევიოლინე ფლორენციღან").
5. მუხიკვიო (განხაზღვრული მეღლიოთ, ჭაქჭოთ, ხიმღერიოთ, ჭაქჭოთა ჯგუფოთ, აკორღლიოთ თუ მოჭვიოთ) შეხადღებღია ფილმიხ მომქმელი პირიხ ღამაჭე-ბოთი ღახახიაოება.
6. "ღუმიღიხ", "ხიწყნარიხ" ფილმური ახახვი შეხადღებღია მუხიკვაღური ჭაქჭოთაგ, თუ იხ ხიჩუმიხ ღრახ უგზათ აყღერღება ღა ღაარყვევიხ "ხამა-რიხებურ ხიჩუმეხ". აქ ყღერაღობა შეხაგრძნობხ ხღიხ ღუმიღიხ.
7. მიღმური მუხიკვა არ უნღა იყოხ თვიო-მიზანი, რომ არ ღარიღვიხ ფი-ღმური მხვეღებოხი უწყვეტობა. კინოთეაჭრში მაყურებელი მიღიხ არა მუხიკვიხ მოხახმენაღ, არამეღ კინოხურათიხ ხანახავაღ.
8. მუხიკვიხ მხაჭვრული ნაწარმოზიხაგან განხხვავებოთ, ფილმური მუხი-კვა კი არ არიხ ერთობღვი, უწყვეტო გამოსახვიხ, არამეღ უპიზოღური; იხ არიხ შექმნიღი ხურათოვანი გამოსახვიხ ცაღვეული აღგიღებოხიაოვიხ.
9. ფილმში არ უნღა არხებობღეხ ქიშპი პირვეღობოხიაოვიხ ხურათხა ღა მუხიკვიხ შორიხ; მეორე უნღა გამომღინარეობღეხ პირვეღიხაგან, რომ არ ღარიღვიხ ფილმური ხჭიღიხ ერთობა.
10. ფილმში მუხიკვიხ შეუძლია ხურათოვანი გამოსახვიხ ღამაჭებოთი გა-ძლიერება რიჭმიულაღ, ემოციონაღურაღ, შინაარხობრივაღ; ხოლო თუ იხ ფილმში ხღება თვიოთიზნობრივი, მაშინ ირღვევა ფილმური გამოსახვიხ მხაჭვრული ერთობა.
11. ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიხ ხჭიღი მოთხოვიხ შეხაბამიხი ხჭი-ღიხ ფილმურ მუხიკვიხ; თუ ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიხ ხჭიღიგებუ-ღია, მუხიკვიხ უნღა იყოხ ხჭიღიგებული, ხოლო რეაღიხჭური ხურათოვანი გამოსახვიხ მოთხოვიხ შეხაბამიხ მუხიკვიხ, რომ არ ღარიღვიხ ფილმიხ ხჭიღიხჭური ერთობა.
12. ფილმში შეხადღებღია გამოყენებულ იქნახ ვოკაღური, ინხჭრუმენჭა-ღური, "კონკრეტული" ღა "უღექტრონული" მუხიკვიღა - მახ შვეოთ - ყვე-ღა ეს მუხიკვაღური ყღერაღობა შეიძღება ხურვიღიხამებრ გარღაქმნახ აბნეღებოთ, შებნეღებოთ, გაღაბნეღებოთ, გამომნეღებოთ, გაბნეღებოთ, ღაბნეღებოთ, მეღჭვიპღიკვიგიოთ, "პღეი-ბეკიოთ" ღა ხხვიხ. მუხიკვიხ გარღა-

ქმნის: ეს ფქვნიკური ხერხები იძლევიან შეხამდებლობას ყოველი ხახის ღამაფქვითი შინაარსი ჩაინერგოს ხურათოვან გამოსახვაში.

13. მუხიკვა ფიღმში უნდა გამომღინარეობდეს ფიღმურ ხურათოვან მხვეღ-ღობიხაგან; ეს ნიშნავს იმას, რომ ფიღმურ მხვეღღობაში ჩართვა ხიმ-ღერიხს, მუხიკვის თუ არიხს, როგორც "ნიმრეზიხა", ეწინააღმდეგება ფი-ღმის კანონზომიერებას.

14. ფიღმში "ხურათშინა" მუხიკვაზე უფრო ხათუთია "ხურათგარე" მუხიკვა, ვინაიღან იხ, "ხურათშინა" მუხიკვიხაგან განხხვეავებით, უნდა ღარჩეხს "შეუმჩნეველი"; "ხურათშინა" მუხიკვა კი უნდა იქნახს "შემჩნეული", ვი-ნაიღან იხ (ორკეხფერიხს თუ მომღერიღის ხურათოვინება) ვიშუაღური გამიხა-ხვის შემაღგენელი ნაწიღია.

15. მუხიკვის შექმნის პროფეხის ვიშუაღური მხარე, ვთქვათ, მომღერიღის, მუხიკვიღის თუ ინხფრუმენფის ხურათოვანი რაობა შეიძლება გახდეს ფიღ-მური ხურათოვანი გამიხახვიხს მახაღა, რომღის ფიღმური გარღაქმნის გზით შეხამდებღელია: ხურათოვანი გამიხახვიხს შექმნა. მაგრამ თუ ეს ფიღმური გამიხახვა მხაფვრულია, მაშინ იხ იმ მუხიკვხს, რომღის შექმ-ნის ვიშუაღური ახახვა იხაა, თავის ქვეენებაღ აქვეეხს; ხოღო თუ ეს ხურათოვანი გამიხახვა ფიღმური გამიხახვიხს მხაფვრულ ხფერიში ვერ შე-ღის, მაშინ რჩება პეღაგოგური თუ ღკვეუმენფური ფიღმის, ე. ი. არამხაფ-ვრული ფიღმის ხფერიში.

16. ფიღმური მუხიკვა არიხ ფიღმური ხურათოვანი გამიხახვიხს ქვეენების - ხმის ნაწიღი, ხიფყვიხა ღა ხმაურის გვერღით. ამით მუხიკვაღური გვე-რადობა ფიღმური მხვეღღობის განუყოფელი ნაწიღი ხღება.

3). ხმაური ფიღმში

ხიფყვიხა ღა მუხიკვის გვერღით, ფიღმური ხმის შემაღგენელი ნაწიღია ხმაური. როგორც ხმაური ფიღმში უნდა იქნახს გაგებღელი ყოველი ხახის აკუხხვიკური გვერადობა, გარღა ხიფყვიხა ღა მუხიკვიხა, თუმეღა ეს უკა-ნახვეენღენიღე შეიძლება ხმაური გახდენს: გაუგებარი ღაპარავი თუ ღის-პარმონიული მუხიკვა შეიძლება იქვეხს უფრო ხმაურად, ვიღრე ღარჩეხს ხი-ფყვა თუ მუხიკვა.

იმ ღროხს, როგვა მუხიკვა, მაგალითად, პირვეღყოველიხა, ემოფიონაღურიღა, უნა აზრხს გამოთქვახს, ხმაური უფრო ხავონობრივიღა. ხშირად იხ მოძრა-ობის თანღაყოღიღი მოვღენაა; ხოღო იხ, ხაღაფ ფიღმხს ხურხს ხინამღვიღის იღუზიღა შექმნახს, არ შეუღღია უარი თქვახს ხმაურზე (552).

ხმაურის გამოყენება კინოხურათში იხვეე მრავაღფერიღოვანი ღა მრავაღფენოვანიღა, როგორც ხიფყვიხა ღა მუხიკვის გამოყენება. ვაღფურ პა-გემანიხს აზრიით ფიღმში ხმაურის გამოყენება შეიძლება ხამმხრივს:

1. განმარტების მიზნიით: მაგალითად, თოფის გახროღა თუ მაგიფაზე ხეღის ღარტყმა ფიღმში უნდა იხმოღეს იხე ნათღად, როგორც ხიფყვა.

2. ღახახიათების მიზნიით: მაგალითად, ხმაურით შეხამდებღელია ფიღმური

ხახეობებისა და მხველელობათა დამახვებითი განმარტებამარშის რიყმით ხვლა, ხეირნობა, მიპარება იძლევიან შეხაბამის ხმაურს, რომლებიც ღამაყვებით ახახიათებს მომქმელ პირს.

3. წინააღმდეგობისა და გაბათილების შექმნის მიზნით: მაგალითად, ხმაურის, იხე როგორც მუხიკა და ხიყყვა, ხლება მოვლენის დამოუკიდებელი ფაქტორი, თუ ის უხვამს მომამბადლებელ, მოგონებით ან კონტრასტუქტურლ აქცენტებს. ვთქვათ, ზარების რეკვაში იხმის ზეავის ხმაური, ან ჭიქათა ხმაურში ჭყვიების ზუზუნი(553). მაგრამ თუ ხმაური შორდება ხაგნობრიობას, მაშინ ის ვარგავს თავის აზროვან მნიშვნელობას და უახლოვდება მუხიკის უხაგნ ენას.

ფილმურ მხველლობაში ხირუმე, ღუმილი ხიყყვაზე და მუხიკაზე უფრო ეფექტურად "იხმის" ხმაურით. ნამღვილი ღუმილი - ამბობს ყან კოყყო. - ვაგმა უნდა გაიგონოს, და მე ხაზს ვუხვამ ხიყყვას გაიგონოს, ვინაიდან მახვილი ყური გაიგონებს ათახგვარ გაუგონარ ხმაურს, რომელთაგან შექმნილია ღუმილი"(554). ხმაურს შეუძლია ხიმბოლიური ზეგავლენა მოახდინოს, როცა, მაგალითად, ხაყრავი მანქანის ხმაური გაღამნელებულ იქნება ჭყვიამფრქვევის ვაკანზე, ან მმინარე აღამიანის ხვრინვმა გაღამნელებულ იქნება ბურღის ხმაურზე. აქ ხმაური უკვე შორდება ხინამღვილეს და მადღება ხიმბოლიურობამდე და შეგარმნებით ახოვიაამდე; და ამით ხლება ფილმური მხაყვრული გამახახვის ხერხი.

როგორც ხიყყვა და მუხიკა, ფილმში შეიძლება ხმაური იყოს ხინქრონული, ახინქრონული, "ხურათმინა" და "ხურათგარე" ხმაური. მაგრამ იმ დროს, როცა "ხურათმინა" თუ "ხურათგარე" ხიყყვა გახაგებია თავისი აზრით, მუხიკა შეხაგრმნობია ემოციონაღურად, ხმაური მოითხოვს უფრო ღამუხტებას: "ხურათგარე" ხმაური, მაგალითად გახაგებია მაშინ, როცა ხმაურის განხაკურებულობა(მამლის ყვილი თუ მადლის ყუფა) გნობილია მაყურებლისათვის; ხოლო თუ ხმაური გნობილი არ არის, ან მნელი შეხაგნობია(ჭაფაზე კვერცხის შეწვის მუშხუნი ან ვალიას წრიპინი), მაშინ "ხმაურის წყარო" უნდა გამორჩეს ხურათში, რომ ის გახაგები გახლებს მაყურებლისათვის. "ხურათგარე" ხმაური ყოველთვის ყველახათვის აღვილად გახაგები უნდა იყოს, ვინაიდან მისა წყარო: არ მოხჩანს ჭყრამე; "ხურათმინა" ხმაურის დროს კო ფხ პრობლემა. არ არხგობს.

"ხურათმინა" და "ხურათგარე" ხმაურით შეხადლებულია აგრეთვე განხაზღვრული დამაბულობის შექმნა, რაც ხურათთან გამახახვას დამაყვებით ინყენხიურობას მაყვებს. ჩარლი ჩაპლინის კინოხურათში - "ახალი დროება"(555) -, მაგალითად, ქალიშვილ მღერის ხაყავეში, რომ გაართხს მაყურებელი, მაგრამ უშედეგოდ. ხიმღერის დამთავრების შემდეგ, არავინ არ უკრავს ჭაშს. მაგრამ ხაიდანაც იხმის ერთი აღამიანის თავგადმოღებული ჭაშისხემა. კინოკამერა "უძებს" დარბაზში ამ "ხურათგარე" ხმაურის წყაროს და აღმოაჩენს მოხეყოლებს(ჩარლი ჩაპლინი) ხაყავის კუთხეში; ის გლილობს მაყურებლის გულგრილობის გარდაღახვას ჭაშისხემათ.

ამ ხე ქვეყნში "ჭაშის განმარტოებული ხმაური" "აიძულებს" ვამერას "უძიოს" მიხი წყარო და მიხი "მონახვის" ღრობ იქმნება ხურათოვანი გამონახვა, რომელშიც განხაზღვრული ხურათოვანი დაძაბულობა იგრძნობა ხმის წყაროს გაურკვეველობის შედეგად; ხოლო როცა ხმის წყარო "ხურათ-მინა" გამონახვად იქცევა, ამით ნათელი ხდება არა მარტო ხახოწარკ-ვეთილი ვეა მოხეტიალემ (ჩარლი ჩაპლინი) გარდაღახოს მუყურებლის, ე. ი. აღამიანთა გულგრილობა "განმარტოებული" ქალიშვილის ბელიხადში, არამედ - მას ზევით - თავისი ხაკუთარი ბელიხადმიხაც; მოხეტიალემ ხომ "განმარტოებულია" და ვლილბს თავი დააღწიოს მიხ"ბელს"! მაგრამ აქაც ხმაური ხურათის დამაფტობითი გამონახვაა; ჭაშისდაკვრა პირველად მაშინ ხდება ფილმური გამონახვა, როცა იხ ხურათოვანი გამონახვის ფონზე იხმის. ხაკუირის ხაგანგაშო ხმაური, მაგალითად, გვაცნობს ხაში-შროებას; მაგრამ ეს ხაშიშროება თუ გამონახული არ არის ხურათოვანად, მაშინ იხ "კონკრეტული", შეხაგრძნობი ხაშიშროება ვერ ხდება. როცა ხაკუირის ხაგანგაშო ხმაურის ფონზე ვხედავთ აღამიანთა შეშინებულ ხახეებს, მათს ფაცაფრებს, მაშინ ხმაური ხდება კონკრეტული ხურათოვანი გამონახვა და ამით შეხაგრძნობი მაყურებლისათვის. აქაც ხურათი ჰაფონობს ხმაზე (556).

ფილმს შეუძლია, აკუსტიკური ახლო გადაღების შედეგად, ჩვენ მოგვახმენინოს ხმაური, რომელიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში იხმის, მაგრამ მიხი "ინდივიდუალურობა" არახლოებს არ გვეხმის, ვინაიდან იხ ითქვიფება ხმაურთა ხაერთო ზღვაში. ნაშ, ხათუთ ხმაურს, ვთქვათ, ხუნთქვას ქალ-ვაყხ შორის პირველი კოცნის ღრახ, შეუძლია შეხაგრძნობი გახალის გრძნობათა და აზრთა ხრულიად ხათუთი კავშირები და ურთიერთობანი. მიკროფონი გვამღევს ხაშუალება გახაგანი გაცხალთ ხმაური, რომლის გაგონება, ჭექნიკური გამდიერების გარეშე, შეუძლებელია. მაგალითად, აღამიანის გულისცემის გაგონებას შეუძლია ხათანადო ხურათოვანი გამონახვის დამაფტობითი გაინფენხიურება. პრინციპში არა მარტო "მიკროფონური", გამდიერებული, არამედ, ხაერთოდ, ხმაურის (და ამით ხმის) იზოლაცია შეუძლებელია. მაგალითად, ფილმური ხურათი ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ ღეფაღური, ახლო, ხაშუალო თუ დიდი ხელით, რომლის ღრახ იხ, რაც ხურათზე არ არის ახახული, არ მოხჩანს. მაგრამ ხმა იხმის იმ ღრახაც, როცა მიხი წყარო ხურათზე არ მოხჩანს. ხურათოვანი გამონახვის ღრახ, რაც კინოკადრში არ მოხჩანს, მას ჩვენ ხაერთოდ ვერ ვხედავთ მაშინაც კი, როცა იხ უშუალოდ მიხ გვერდით იმყოფება. კადრის გარედან შეხამლებელია ხურათზე მოხჩანდებს ხინათლე და ჩრდილი, რომლებს წყარო ხურათგარე იმყოფება; ჩრდილის კონტურებს, მაგალითად, შეუძლია გვაუწყოს თუ რა არის ხურათგარე იმავე სივრცეში, მაგრამ ხურათი გვაჩვენებს მხოლოდ მიხ ჩრდილს. აკუსტიკური გარემო კი ყლერს უწყვეტად ღეფაღურ ხედებშიაც, ვინაიდან ხმა იხმის მთელს სივრცეში და შეუძლებელია მიხი იზოლაცია იხე, როგორც ეს ხდება ფილმური ხურათების შექმ-

მნის ღრობ. ხმის ღინება არ შეიძლება დაფარულ იქნას. მუხიკვა რუხჭო-
რანში, ან ხმაური ქუჩაში არ ხლუმს მთლიანად, როცა ორი ადამიანი
გართული არიან ღამარაკით, ვთქვათ, შიან კუთხეში და მარჯონი მოხრა-
ნან ახლო ხედში. ორკუხჭრი, მაგალითად, ყოველთვის არ ჩანს ხურათში,
მაგრამ იხმის ყოველთვის. ამდენად, მუხიკვა-ხმაური ფილმში "უძრავია",
ხურათები კი "მომრავი" ; ამითაც გააჩნია ხურათს შეხადმეღმობა ხმა
ჩააყენოს თავის ხამხახურში, ვინაიდან შეუძლებელია ხმის უონის იზო-
ღაცია, რითაც ის, ხურათების გვადებადღობისახ, ხურათოვანი გამობახ-
ვის ფონზე იხმის. "უონს ხაერთოდ არ აქვს ხურათი" (557). ფილმური ხე-
ღის კუთხე გვღის გადახადები ობიექტის ფიზიონომიას, რომღის ღრობ
გადკუული ხეღი იზოღირებელია. ხმის ყღერადღობის შეხგვღაც შეხადმეღ-
ღია მიკროფონის აღგიღის გვადებადღობით ხმის წყაროსთან, მაგრამ თვით
უონის ზგერადღობის იზოღაცია შეუძლებელია, ვინაიდან ის მთელს ხივრგე-
ში უწყვეტად იხმის.

ხმაური, ხაერთოდ, ხმა "აგოგხღებს" არხებითოდ უღღავს ხურათებს.
მაგალითად, თუ ჩვენ ეკრანზე ვაჩვენებთ ვან გოგის ფიღობ "მინღვრე-
ბი ქარიშხალის წინ" და ამ ხურათის ფონზე შევექმნით ქარიშხალის ამო-
ჭრის ხმაურს, ეს ხურათი, თითქოს, "გოგხღდება", ხღება უფრო "რუღაღური" ;
ან თუ ვაჩვენებთ ეკრანზე გოგენის ფიღობ "გხენოხნეღი ზღვისპირახს"
და ამ ხურათის ფონზე შევექმნით ხათანადღო ხმაურს, მაშინაც "გოგხღღე-
ბა" უხ"მკვღარი" ხურათი და ხღება უფრო "რუღაღური". ანადღოგიური ფიღ-
მური ხმაურის გამოყენება ხშირად ხღება, განხაკუთრებობით, "გუღუმრყვი-
ღო" მხაჭვრების ფიღოღობის ჩვენებისახ ეკრანზე, რომღის ღრობ იყენე-
ბენ უფრო ეღექტრონული თუ კონკრეტული მუხიკვის ხმაურადქეულ ფონებს,
რომ გუღუმრყვიღო მხაჭვრობის "გაუგხოებული ხჭიღი" შეხამამიხის ხმა-
ური "გაგოგხღღეს", "მომრავი" გახღეს, რის ამობხავალი წერტიღი, რა
თქმა უნღა, იხვე "მომრავი კამერაა", რომელიც მოგემულ ფიღობ თუ ფი-
ღოღებს ხაერთოდ, ხამუღაღო, ახლო, ღიღ თუ ღეჭაღური ხეღებათ "შღის" და ამ
გზით ფიღმურ, "იხვეექმნიღ" ფიღობ თუ ფიღოღებს ამუქებს ეკრანზე. აქ
ხმაური, უღღავთ, "აგოგხღებს" "მკვღარ" ხურათ-ფიღობს, მაგრამ ამ ხმა-
ურს გააჩნია გამოხახვითი ღამაჭვბითი უნარიანობა, როცა ის
ფიღობ შეხამამიხის ფიღმური ხურათოვანი გამობახვის ხინქრონული თუ
ახინქრონული ნაწიღი ხღება. ამგვარად, "მომრავ კამერახს" მიერ მომრა-
ობაში მოყვანიღ "მკვღარ" ხურათებს ხიგოგხღღეს ზგერავს "ხმის ევექ-
ჭვბი": ჩიჭვის თუ ჩიჭვბის გაღობა, ძაღღის ყღვა, ხაკვირის ხმა, მოჭ-
ორის გუგუნი თუ ზღვის ღღღვის ხმაური.

ეღექტრონული მუხიკვის გზითაც შეხადმეღელია ფიღმური ხურათოვა-
ნი გამობახვის შეხაჭყვისი, უმთავრესად, ხჭიღიზებული ხმაურისმაგვა-
რი ზგერადღობის შექმნა. კონკრეტულ მუხიკვას კი, განხაკუთრებობით ჰიღრ
შეფერის "ხმაურის კონგერუხს", უწოღებენ ხმაურის, ხიჭყვისა და უონის
ხინთებს. მიხთვის ჩვეუღებრივი მუხიკვა შეხღგება ხეღოვნურად შექმნი-

ლი ჭონღიხანგან, რაც - ჯერ - იწერება(კომპოზიციური), შემდეგ აყურ-
ლებს მუხიკოხანგან და გადაეცემა მხმენებებს. ამიჯომ, შეფერის
აზრით, ჩვეულებრივი მუხიკა აზხრადქული მუხიკაა, რომელიც დაკვირის
ღრის ხდება კონკრეტული.კონკრეტული მუხიკაა, მიხი აზრით, ნამდვილი
მუხიკა, ვინაიდან მას არ უხატარება სიმბოლოებით(ნოტებით) დაწერა
და ვარჯიში, რომ აყურდებს; იხაა რეალური ყლერალბითი ელემენტებით
ღამონჭაყბული აკუსტიკური გამოსახვა. ამგვარად, კონკრეტული მუხი-
კიხანგან განხხვავებით, რომელიც თავის ხამყაროს ქმნის რეალური ჭონღ-
იხანგან(მიკროფონული გადაღებებით და მონჭაყით), ელექტრონული მუხი-
კა იყენებს ელექტრო-აკუსტიკური გზით შექმნილ ყლერალბით მახალახ,
გარდაქმნის მას "ჭონის გენერაციით" და აღბეჭდავს ხმის ფორმე. ამ-
გვარი ყლერალბითი ხამყაროს შექმნა შეხამებელი გახალა რომერე ფონ
ღიზნის მიერ გამოგონებულმა"ელექტრონულმა ღამპამ", რომელიც ქმნის
რხეველბახ, რომელიც, გარდაქმნილი, როგორც ბგერალბა იხმის ხამამ-
ღლა მოღაპარაკეში(559). ამგვარ ელექტრონულ და კონკრეტულ მუხიკაში
იმაღლა მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ხამაურის შექმნის შეხა-
მებლბობა, რომელთა ხამუალბით შეხამებელია ზღაპრული, ფანჭაზიური
თუ ხელიღებული ხურათოვანი გამოსახვის ღამაჭებითი გაინჭენსიურება.
(560). კომპოზური ხომალღის ფრენა უხაზღვრო სივრცეში, მაგალითად,
ხმაურის ან ხელიღებული მუხიკის გარეშე "მმრად", უხიგოხლო შთაბე-
ჭლიღებახ ჭოვებხ; პირველად მაშინ, როცა რაიმე ხმაური ან ხელიღე-
ბული მუხიკალური ყლერალბა გაინმის ამ ხურათოვანი გამოსახვის ფონ-
ზე, ხდება იხ"გოგხალი" და ინჭენსიური: ხმა მაჭებხ მას ხირღმეხ და
ჩვეულებრივად ორგანზომიღებიანი ფიღმური ხურათი, თითქმხ, ხდება ხამ-
განზომიღებიანი გამოსახვა.

ფიღმში სიჭყვის გაგება ხურათოვანად, მხოლოდ აღამიანის ჭურის
არჭიკულაფიით, უფრო მნელია, ვიღრე ხმაურის გაგება; ორთქმავლის ხა-
ყვირის სიგნალი, წყლის წვეთა მიღიღან, თოფის გახროღა, კაფის ყვი-
რიღი, ძაღღის ყუფა, კედღის ხაათის ხაქანელახ მოძრაობა თუ მამღის
ყვიღი "გახაგონი" მაყურებლიხათვის იმ ღროხაფ კი, როცა ყველა-
ფერი უხ მოხჩანხ, მაგრამ არ იხმის(მუნჯი ხურათი). რა თქმა უნდა,
"გახაგონი" ზოგაღათ და არა კონკრეტულად, ვინაიღან, ვთქვათ,
წყლის წვეთვის თუ თოფის გახროღის, ან ძაღღის ყუფის თუ მამღის ყი-
ვიღის მრავალგვარი"ხმაური" არხებობხ სინამღელიღეში, თუ ჩვენ მიხი
მოსმენა შეგვიძლია; მაგრამ ხურათოვანი წყლის წვეთა თუ თოფის გახ-
როღა, ძაღღის ყუფა თუ მამღის ყვიღი იხე "უხმის" მაყურებელხ, რამ-
ღენად ამ ხმაურთა "წარმოღვენა" მას თავის გონში შეუძლია; ამგვარი
აკუსტიკური წარმოღვენა გონში კი ზოგაღია, აზხრადქულია, რომღის ხა-
ფუძველი პირაღი გამოღლიღებაა. ამღენად ხმაურის ხურათოვანი გამოსა-
ხვაფ ვერ იმაღვა იმის ხამუალბახ, რომ გაგონებულ იქნახ ყლერალბის
ნიუანხები. ამგვარად, მუნჯი ხურათოვანი ხმაურის გამოყენება ფიღმ-

ში მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა ამას ფილმური მხველელმა მოითხოვს, ვთქვათ, ყრუ აღამიანის ხელახლა (ხუბიეჭური ვამერა) ორთქვაკლის ხაყვირის თუ მამლის ყვირლის ხმა. მაგრამ ფილმმა ხმაურის ხურათოვანი გამოხატვა მაშინაც უნდა დააყენოს ფილმური მხველელის გენგში, როცა ხმაური ისმის, ვინაიდან ამ გზით ყველაზე უფრო ეფექტურად შეიძლება - ერთი მხრივ - ხმა ჩაყენებულ იქნას ხურათოვანი გამოხატვის ხამხახურში და - მეორე მხრივ - მან ხურათოვანი გამოხატვა დამატებით გააძლიეროს და ნათელი გახდეს.

ხმაური არაჩვეულებრივად აძლიერებს, აინტენსიურებს ფილმურ ხურათოვან გამოხატვას; ფირილი, ყვირილი, ქმინება, გულის აჩქარებული გემა, ხვეუნა, კარზე დაკაკუნება, ჭექა-ქუხილი, მაწარებლის ქროლვა, თვითმფრინავის მოყორის თუ ავტომობილის ხმაური დამატებით აძლიერებს შესაბამის ხურათოვან გამოხატვას, რომელთა ღრობა შესაძლებელია მრავალგვარი სიმბოლური ურთიერთობათა შექმნა. გუხვავ მახაფი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ეჭვგაბა" (561) - აღამიანის ხუნთქვახა და ორთქვაკლის "ქმინას" შორის ქმნის აზროვან კავშირს. ყუდიენ ლუვივიერი თავის ფილმში - "ღინ კამილა და პეპონე" (562) - ქმნის აზროვან კავშირს ბარემის რეკვახა და ჩხუბს შორის; ღინ კამილა და პეპონე ჩხუბობენ ეკლესიის ხამრეკლოში; ყუვილი ხელის მოქნევის ღრობა მოძრაობაში მოღის ეკლესიის ბარემის "ენაზე" ჩამოვიღებული თოკები, რითაც ხელის ღარწყმახა და ბარის რეკვახ შორის იქმნება უშუალო ხურათოვან კავშირი; შემდეგ ხურათში მოხანხ მხოლოდ ბარემის უწესრიგო რეკვა, რითაც თვალხანინო ხდება ჩხუბი მათ შორის. მარხელ კარნე თავის ფილმში - "ხალამის ხვემრები" (563) - ქალისა და ვაგის ქანდაკებას "აგოგხლებს" გულის გემის ხმაურით, რის შედეგად ის ხდება ხიყვარულის უკვდავების სიმბოლო. ლუვივიერი თავის მეორე ფილმში - "პარიზის გის ქვეშ" (564) - ღატრილი მუშის გულის გემას უკავშირებს პარიზის გხოვრების პულსს. პენრი-ყორყ ვლუმ თავის ფილმში - "შიშის ხელგახი" (565) - კლდეზე გაღარხილი ღამხხვერული ხაბარგო ავტომობილის ხიგნაღის შემზარავო გუგუნით, თითქმის, გვაფრთხილებს ჩვენ "გონზე მოვიღოთ" და არ ღაუშვათ ისეთი სიმხეგე, როგორც ამ ფილმშია ახახული. კინოხურათში - "ჯენგლეშენი ჯიმი" - ახახულია მოხუც აღამიანთა სპორტული ვარჯიში, რომლის ღრობა ერთი მოხუგის წელში მოხვრის ღრობა გაისმის "კრიტინი", თითქმის, მისი ხერხემალისაგან მოღის უხ ხმაური. უდავოა, ხმაურის ამგვარი გამოყენება დამატებით აძლიერებს, აინტენსიურებს ფილმურ ხურათოვან გამოხატვას.

განვიხილოთ რა ხმაურის რაობა ფილმურ გამოხატვაში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხმაურის გამოყენება ფილმურ ხურათოვან გამოხატვაში ახვევა მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, როგორც მუხიკის გამოყენების შესაძლებლობანი; კლდე მუხი: ფილმში შესაძლებელია მუხიკა და თვით სიწყვაც იქნეს ხმაურად და იქნეს ხურათოვანი გამოხატვის ქვეშ.

გნებდალავ ნიშნავს იმას, რომ არა ხმაურიდან უნდა გამომდინარეობდეს ხურათვი, არამედ - პირიქით - ფილმურ ხურათვიდან გამოსახვიდან უნდა გამომდინარეობდეს ხმაური, ხიფყვა, მუხიკვა, რომლებიც დამატებით უნდა აღმოჩნდებოდნენ, აღნიშნულნი უნდა იყოს ხურათვიდან მხვედლობას. ეხას არხები-თი, ხურათვი ხიფყვას, ამგვარად, ხიფყვის, მუხიკვისა და ხმაურის გამოყენება ნიშნავს ხმოვან ფილმში უფრო მეტს, ვიდრე ოპტიკური განცდის დამატებას, რომლითაც ფილმი ფილმური გამოთქმის სახელ განზომილებას ითვისებებს, მაგრამ ოპტიკურობა მაინც ინარჩუნებს მის პირველადობას, ვინაიდან ფილმი ოპტიკური გამოსახვის გარეშე არ არხებობს. (565).

ფილმური ხიფყვა, მუხიკვა, ხმაური ერთი მთლიანობაა, რომელსაც წვეთ ფილმურ ხმას ვუწოდებთ. იმ აძლევენ ფილმს აფშოხფროს, ინტენსიურობას; ადვილებს გრძობას დანაშაფის თუ დღის დროის შეგრძნებ-ბათვის; მნიშვნელოვანი განხიხვავებაა, როცა ვაფი იღვიბებს და მზე ანათებს ფანჯარაში თუ იხმის წვიმის ხმაური(567). ხმოვანი ფილმის რაობის შეხიხვავება როცა ხურათი და ხმა თავიანთ ამოგანახ იყუფენ; ხურათი და ხმა ახიხვენ ხხვადახხვა რამეს, და რივე ქმნიან ერთად ერთობლივ გამოსახვას. ხმის ამგვარი კონსტრუქციული გამოყენების გვერდით, - როცა, მაგალითად, ხათი მარანს და მისი ხმაური იხმის ერთ-ღროულად, - შეხიხვებლია, ხხვათა შორის, ხმის პარალელური გამოყენე-ბაც(568). შეხიხვებლია აგრეთვე ხურათისა და ხმის შემდეგნაირი და-ვავემირება:

1. "ობიექტური" ხურათი და "ობიექტური" ხმა: ევრანზე მოხიანს, ვთქვათ, არცაქმნიან ხურათი ხელი და იხმის მუხიკვაც ვამერას ადგილიდან;
 2. "სუბიექტური" ხურათი და "სუბიექტური" ხმა: იგივე ხურათი, მაგრამ ხმა იხმის, ვთქვათ, რომელიმე მუხიკვის "კუთხიდან", ე.ი. ხმა ხუბიექტურია;
 3. "სუბიექტური" ხურათი და "ობიექტური" ხმა: ევრანზე მოხიანს ორკეხ-რის ხურათი, ვთქვათ, რომელიმე მუხიკვის "კუთხიდან", მაგრამ მუხიკვა იხმის "ობიექტურად", და-შოლოს
 4. "სუბიექტური" ხურათი და "სუბიექტური" ხმა: ხურათი მოხიანს და ხმა იხმის რომელიმე მუხიკვის "კუთხიდან".
- ხურათისა და ხმის ამგვარ დავავემირებაშიც მაინც ხურათი ბაფრობს, ვინაიდან მსყურებელი - "სუბიექტურია" ხმა თუ "ობიექტური" - ხმას ყოველთვის უვავემირებს ხურათს და არა პირიქით, ვინაიდან ხმის მოვა-რი ამოგანახ ფილმის ხურათივანი გამოსახვის გაძლიერება(589). "ხურათ-გარე" ხმის დროსაც, უდავოა, ხმაური, ხიფყვა, მუხიკვა უნდა გამომდინა-რეობდეს ხურათისაგან, თუმცა მას გაჩნია უნარიანობა ხურათთა რი-გის მხვედლობას შიპგი მიხეცს. ჯახეფ ღობის კინოხურათში - "ავარიას"-, მაგალითად, ევრანზე მოხიანს ორხარულიანი ხახლი, განათებული ფან-ჯრბოთ, შადში; ამ დროს იხმის აფრომობილის დაჯარების(ავარიის) ხმა-ური, რის შემდეგ ხახლიდან გამოდის ვაფი და ეძებს ავარიის ხმაურის

"წყარობს" და ხელავს დამხმარებელ ავტომობილს შარავგზაზე(570). აქ ხმაური ფილმური ხურათვანი მხველღობის არა მარტო ბიძგის მიმცემია, არამედ - მას ბევით - მიხი განუყოფელი ნაწილია; ხმაური ურ იხმის" ხურათვარედან" და მერმეთ ვხელავთ იმ დამხმარებელ ავტომობილს, რომლის ავარიის ღრობ წარმოიშვა ეს ხმაური; თვით ეს ავარია და ხმაური ვი ამ კინოხურათვის ღრამაფურგული კვანძია. რა თქმა უნდა, იგივე ხეი-ვენების გამოსახვა შეხადლებელია მარტო ფილმური ხურათვითაც, რომლის ღრობ აუფილტველი ვახლებოდა თვით ავტომობილის ავარიის ხურათვანი ახახვა, რომლის "გაგონებაზე", ვთქვათ, ვახი(ახლო ხელი) გაიხელავდა შარავგზის მიმართულებით, რითაც ის გაგვაგვიხმებდა, რომ მან ავტომობილის ავარიის ხმაური გაიგო; და შემდეგ მონახავდა ხმაურის "წყარობს", დამხმარებელ ავტომობილს შარავგზაზე. უთუთ, ხმაურის(ხმის) ახეთი ხურათვანი გაგონება შეხადლებელია და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მხაფურელაც გამრღებელია. მაგრამ ხმა, როგორც ვავარკვეთ, აძლევს ფილმურ ხურათვან გამოსახვას პლახტურობას, ხირღმებს, "შეხადე-განზომილმას", რაც ხურათვანი გამოსახვის დამაფუძოთი გაძლიერებაა; აძლენაღ ხმაზე უარის თქმა, თუ ის ხურათვანი მხველღობისაგან გამომდინარეობს, ფილმის კანონზომიერების დარღვევაა.

ფილმური ხურათობა და ხმის ურთიერთობაში არხებოთ როლს თამაშობს აგრეთვე ხურათის უწყვეტობა(კონტინუიტეტი): თუ ფილმური ხურათობის უწყვეტობის გვერდით ადგილი ექნება ხიფყვის ან მუხიკის უწყვეტობას, მაშინ განვლის ღინებოთი თანამიმდევრობა ჩაფუშულია, ვინაიდან მათურვლის მხელველობა და ხმენალობა ვერ ახერხებს გამოსახვით არ უწყვეტობას - კოჰიკურხა და ვიზუალურხ - გაჰყვებს და არივე შეიგნძნობს. ამიტომ ფილმური ხურათვანი გამოსახვის უწყვეტობის გვერდით ფილმური მუხიკა და ხიფყვა ყოველთვის უნდა იყოს ევიზოლური, რომ მათ ვი არ შექმნან ხაკუთარი ფხოვრება, არამედ ვახდენ ფილმური ხურათვანი გამოსახვის უწყვეტობის შემადგენელი ნაწილი; ე.ი. უნდა უმხახურებოლეს მის შევხებას, ვარღმავებას, გაძლიერებას(571). ხიფყვის, მუხიკის და ხმაურის ევიზოლურობა, არაუწყვეტობა იძლევა ფილმურ ვიზუალურ გამოსახვაზე როგორც დამთხვევის(ხიქრონულობა), იხე არდამთხვევის(ახინქრონულობა) ხაშუალებას. ხმის მკვეთრი არდამთხვევა ვიზუალურ გამოსახვასთან, ე.ი. ხმის კონტრაპუნქტული გამოყენება ფილმს აძლევს

მხველღობის განვითარებისა და ვახრულყოფილების ახალ შეხადლებლობებს(572).

ხიფყვის, მუხიკისა და ხმაურის გამოყენებას ფილმში ვანხაზღვრავს ფილმური ხურათვანი გამოსახვის ხელი. ჩარლი ჩაპლინი, მაგალითად, თავის კინოხურათვებში "ახალი ღრობა" და "ღილი ქალაქის ჩირადღნები" იყენებს მუხიკასა და ხმაურს, მაგრამ არა ხიფყვას. ზოგიერთები ამას ხხნიღენ იმით, რომ, თითქმის, ჩაპლინი ხმის წინააღმდეგ იყო ფილმში; მაგრამ როცა მან შექმნა ხრულიად ხხვა ხელი, ახე

ვთქვათ, რეალისტური ფილმები ("მუხიო ვერლუ" თუ "ხეცნის ხინათლე"), (573), - მან, როგორც მოხალღნელი იყო, გამოიყენა ხიფყვაფ. ეხ აიხ-ხნეზა იმიო, რომ, თიოქმის, შეუძლებელია მონახულ იქნახ ლაპარაკის მანერა, რომელიც შეეხეზამებოდა ჩარლი ჩაპლინის იხეთ უფნაურ, გროფეხ-კულ, ხელიღებულ ფიგურა-ხახეოზახ, როგორიფაა მის მიერ შექმნილი მოხეფიოლე. ეხ ხაზოგაღლეზიხახან გარკყული ფიპი, თავიხი ხახახელიც ცი-ლინღრითა ღა უოხით, ფართო შარვალითა ღა უშველებელი ფეხხაფმელებით, შავი, უშველებელი წარბ-უღვაპითა ღა იხვისმაგვარ ხიარულიო, უნღა ღარ-ჩენილიყო მღუმარუ, ვინაიღან ახეთი გამოკვეთილი ფიპის შეხაზამისი ღაპარაკის მანერის მონახვა შეუძლებელი ღა ხახურველიც არ იყო; ხო-ლო როფა მან "ახალი ღროგზის" უკანახვენელ ხექვენფში იმღერა, აქაფ მონახა მან ხელიღმეფური გზა: ხელიღმეფულ ხურათოვან გამოხახვაში მან ჩართო ხელიღმეფულად შექმნილი ხიმღერა, რითაფ არ ღარღვეულა გამო-ხახვის ხაურთო ხელიღ. (574). ღა როფა ჩარლი ჩაპლინმა (ხამწეხაროთ) მია-ფოვა თავიხი გროფეხვეული ნიღაბი, ფიპი, მან ხელი მიჰყო რეალისტური ხახეოზების შექმნახ ღა ამ ხელიღხ შეხაზამიხად კიღეფ ღაიწყო ღაპა-რაკი. ამგვარად, ჩაპლინის ამ მაგალიოღანანაფ ჩანხ, რომ ხიფყვის (მუ-ხიკის, ხმაურის) გამოყენეზახ განხაზღვრავხ ფიღმური ხურათოვანი გა-მოხახვის ხელიღც, ღა არა პირიქით.

ხიფყვა უნღა იქნახ გამოყენებული ფიღმში მხოლოდ მაშინ, როფა მიხი შეეცღა შეუძლებელია ფიღმური ხურათოვანი გამოხახვის ხაშუალე-ბებით ღა ამ შემოხვევაშიც ღიღი მომჭირნეობით. როფა ფიღმხ შეუძლია უშუალოდ გვანევენოხ ხაგნების ოპტიკური რაოზა, მაშინ მახ არ ეხაჭი-როგზა ხიფყვა, ვინაიღან - როგორც ნათქვამია - "ერთი ხურათი ამგოზხ უფრო მეფხ, ვიღრუ ათახი ხიფყვა". მაგრამ როფა მოკლენები შეუძლე-ბელია ახახულ იქნახ ოპტიკურად ღა მათი გამოხახვა აუფიღებელია ფიღმუ-რი მხველეოზის განვიოთარებინათოვის, მაშინ კანონზომიერიოა განმმარფე-ბელი, ამხხნელი ხიფყვის გამოყენეზა. აქ ხიფყვა ხახელხ ამღევიხ აზრო-ვანი ხამყაროხ მოკლენეზხ ღა მაყურებელ-მხმენელში შეხაზამის წარმო-ღგენახ ქმნის. ხიფყვახ ამგვარი "ხაგნობრივი მნიშვენელოზის" გვერღით, გააჩნია აბხფრაქტული მნიშვენელოზა (წარმოღგენათა შექმნა ღა მათი ერთ-მანეთთან ღლიკური ღავავშირეზა) ღა გრძნობიერიებითი მნიშვენელოზაფ, ვინაიღან ხიფყვის უკან ღგახ "ცოფხალი" აღამიანი, რომელხაფ მიხო მის-წრაფეზა მიხი მეფყველებითი ენის მეღოღით, რიფმით, ღინამიკით გა-ღააქვიხ მხმენელღე (575).

ფიღმის ენა არის ოპტიკური ენა; მიხი ავეხფიკური ნაწილი (ხიფყ-ვა, მუხიკა, ხმაური) შეუძლებელია გახღეხ კინოხელოვნების თანახწორუფ-ლეზიანი ნაწილი ხურათის გვერღით. ერთერთი მათგანი უნღა ღაემორჩი-ღოხ მეორეხ, ვინაიღან შეუძლებელია ხელოვნების ორი ან მეფი ხახიხ ერთმანეთთან პარიფეფული შეერთეზა. რამღენაღაფ ფრთხიღად ღა მომჭირ-ნეობით იქნეზა გამოყენებული ფიღმში ხიფყვა, მუხიკა ღა ხმაური, იმღე-

ნად უფრო გაძლიერდება ფილმის ხერხთვანი გამიხახვა. ფილმი არის მოძრავი ხერხთები; ხმოვანი ფილმი კი არის ხმით გაძლიერებული მოძრავი ხერხთები. მოძრავი ხერხთების მოხპობა უღრის ფილმის მოხპობას, მაგრამ ხმის არგამოყენება ფილმში არ ნიშნავს ფილმის მოხპობას, როგორც ამას მუნჯი ფილმის ახგორაა ნათელჰყფხს. კინოხელევენება არას "შუხხელავი მხოფლიოს შეხახელავობად ქვევა" (576). "ხმოვანი ფილმის ნამღვილი ენა არის და ღარჩება მოძრავი ხერხთები" (577). ამგვარად, მუჰყვეღებოთი ენა(ფილმური ღიადღაი, მონოღაი, ქირა, ღქჰორი, მომხრობი, "ნახახი ხმა"), ფილმური წერიღობოთი ენა(ფიჭრი, ჩართული წარწრა), ფილმური მუხიკვა და ხმაური არის და უნდა ღარჩება ფილმური ხერხთვანი გამიხახვის ქვეუნება, თუ ფილმს ხერხ ღარჩება ხელევენების ურთი ხახუ.

IV. ფილმური იხევექქმნილი ხინამღვილი

ჩვენ ღავინახეთ, რომ ხერხთის ფილმური უძრადღა გადღებახახ აფღება გადღებული იბიქქვის რაობა. ხერხთის ამორჩევა და ხეღა, ფილმური ჰნეღება, ფილმური მუღჰაპღიკავიხა და ფრიკვა, ფილმური რიჭმა, ფილმური მონჰაჰი და ჰჩრა, ფილმური ხავრეღ და ღრა, ფილმური მუჰყვეღებოთი ენა, ფილმური მუხიკვა და ფილმური ხმაური - ფილმური გამიხახვის ყვეღა ეს ხამუღება გვეღის რვადღურ კჰჰიკურ და აკუხჰკურ ხინამღვიღებ და ქმნიან მხაჰვრულ "იხევექქმნილ" ხინამღვიღებს, ვინაიღან მხაჰვრული ხინამღვიღე იხევექქმნიღა მჰვენიერგმა(ჰეგეღა).

"მხოფლიო შეიღნი ნიშნავს იხ ძნეღმუხახენობი გახადღა" (578), ვ.ი. იხ"გახუხხვი", გარღაქქმა. შემეუნების თორეჰკიკხთა ეს ღებუღება ხაფუქვეღი: ფილმის ღრამაჰურგოიხა და, ხაერთღ, ხელევენებისა. ფილმი ხელევენების ურთადღრთი ღარკი, რადიკიკიხის გვერღათ, რამღის ფქქმნაკურ შეხამღებღობებში ძევს მხოფლიო გარღაქქმნახა და მახა მხაჰვრულად იხევექქმნის ხამუღებანი. ხინამღვიღის გარღაქქმნახ შეხამღებღობა კი არხებობს მამინ, რღე ხინამღვიღებთან გვაქქვს ხაქმე. კინოხერხთის ფოფოგრაფიულღა აკვეშირებს ფილმს უმუღღღე ხინამღვიღებთან. ფილმი კი ამ რვადღურ ხინამღვიღებს გარღაქქმნის ხერხთიხამებრ. ვამურახ, მაგადღიად, შეუძღია ხავნეზი მიადღაღოს მათ ჰუნებრივ რაობახ; მახ შეუძღია, ვთქვათ, ღიღა კოპკი ჰაჰარა, ჰუზი ღიღა გახადღოს; მახ შეუძღია "ადამიანი" ღანაწიღოს; ხეღი, თავი, ფეხი თუ თვადღები ფადკე ხეღებათ გაღაიღოს და შემღეგ ამ "ნაწიღებიღან" იხევექქმნახ ფილმური აღამიანი(578).

რულღე არნჰაიმიხ აბრიოთ, ხინამღვიღის ფილმურ გარღაქქმნამი არხებოთია შემღეგა: 1. ფერი: არაფერად ფილმში ჰუნებრიკი ფერების ღაყვანა შავ-თორ ფერამღე; ფერად ფილმში ჰუნებრიკი ფერების მუხჰად გადღების შეუძღებღობა; 2. განათება: გაღახადღები იბიქქვის განათე-

ბა გვერდიდან, შვეიდან, ძლიერად თუ ხუხუღად ცვლის მის ხერათოვან რაობას; 3. ხურათის ჩარჩო ადაშიანის მხედველობა ხივრცეში შეგლულული არ არის, ფილში კი ევრანის ჩარჩო მღუღავს ჩვენს მხედველობას; 4. ობიექტიდან დაშორება: ცხივრებაში ჩვენ ვხედავთ, მაგალითად, "მთელ" ადაშიანს განხაზღვრული დაშორებიდან და თვალების მოძრაობით ვაკვირდებით მის ხახებს, ხელებს თუ ფეხებს; ფილში კი ხელთა ცვალებადობა გადახალება ობიექტის უმცირეს ღეჭაღნაგ კი აშუქებს მთელს ევრანზე და მაყურებელი შის უძრავი თავის ხვამზე; 5. ხივრცე-ღრმის უწყვეტობის უქონლობა: ხინამღვიღეში ყოველი მოვლენა ხდება შეკრულ ხივრცეხა და ღრმში; ფილში კი მოვლენა ერთიდან მეორე ხივრცეხა და ღრმში გადაღის, ე. ი. არის "წყვეტილი"; 6. ანათიფიკური ხამყაროს უქონლობა: ხინამღვიღეში ჩვენი მხედველობა მოქმედებს არა იზოლირებულად, არამედ განუწყვეტელ კონტაქტშია შეგრძნების ხხვა ორგანოებთან; ფილში კი მხოლოდ მხედველობა (და ხმენაღობა) შეიგრძნობს მხედველობას, შეგრძნების ხხვა ორგანოების დახმარების გარეშე; 7. ხივრცის კოორდინაფების გარდაქმნა: ვამერა ღგახ ხწარად, დაქანებით, მაღლიდან თუ დაბლიდან ამით იფვლება რეალური ხივრცის კოორდინაფები; ვამერას შეუძლია შორიზონ-ფალური გახადოს შერპენდიკულიარი; ღოგინში დაწოლილ ადამიანს თუ გადავიღებთ, მაგალითად, მაღლიდან, შეიქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის შის და ბალიშზე მიღებული აქვს თავი; 8. ხმას ხინამღვიღეში ხმა იხმის ყოველი მხრიდან, ფილში კი მხოლოდ წინახწარ განხაზღვრულ ადგილებიდან, რომელთა წყარო (ხამაღლაძოლპარაკვები) ევრანიდანაგა დაშორებული (579). შეხამღებლობა, დაშორება ხაგნიდან ეღვის ხიხწარფით შეცვალა, იწვევს აგრეთვე ხიღიღის მახშვამის რეღაფიურობას. მაგალითად, პაფხარა ფანის ვაცი ფილმს შეუძლია ღიღი გახადოს, თუ ის მის გვერდით მახზე უფრო პაფხარა ვახს დაახუნებს. ჯონ შოვარდ ღაუხონი ღაპარაკობს "რეღოღის უარყაფაზე" (580) ფილში, ვინაიღან ჭემმარიფი ხეღოვენება არახიღებს არ იღწვღა შეექმნა მხოლოდ გარეგნული ბუნებრივობის ხურათი. ამიფომ უფრო ხწორია იღაპარაკო ხეღოვენების რეღიზმზე; რომელიც ხინამღვიღის ანარკულია, ვიღრე ბუნებრივობაზე (581). ევრანზე ყოველი ხახის ხელი - ხაერთო, ხამუღლო, ღიღი თუ ღეჭაღური - ერთნაირი ხიღიღისაა; ვქვავთ, ობელიხვის ხიმაღლე მაშინ გახდება შეხაგრძნობი, თუ მის გვერდით ვხეღავთ ერთ ადამიანს, და მათ შორის ხიმაღლის რეღაფიურობა აძღევს მაყურებელს ხამუღლებას შეიღნოს ობელიხვის ნამღვიღი ხიმაღლე, რა თქმა უნდა, დაახლოებით. იუღიუს ღრეხხღერიხ აზრით, ყვეღაზე უფრო შირვეღანი შრობღემა და მოვიღებულღება ხურათხა და ხაგანს შორის. ყოველი მოვლენის ყოფაღობა დაღაღულია დაძაბულღობით ყოფაღობახა და ხურათხ შარის, რომლის თეორიულ ხქემას ის ახე აყალიღებს:

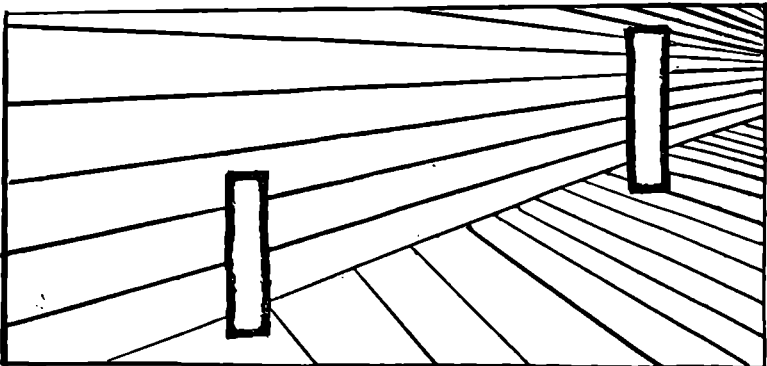
ობიექტური (ყოფაღობა)	}	აზროვენება-გნება-ერთობა.
ხვიექტური (ხურათი)		

ხუბიექტური-ობიექტური } მე(ხურათის ყოფილობა)
 ხუბიექტური (ხურათი) }
 ობიექტური (ყოფილობა) } შეხედულება-მრავალფეროვანება.

უხ ვი არის არა მხოლოდ ხუთჯერობის მომენტი, არამედ, ამავე დროს, უხა-
 ხრულობის მომენტიც, ვინაიდან ყოველი მოვლენის ყოფილობა, როგორც
 ავლნიშნეთ, დადასტურდა დადასტურებით ყოფილობა და ხურათის შორის, რო-
 მელიც თავის კულმინაციურ წერტილს აღწევს თავთ მოვლენის თვითმჩვენ-
 ნებაში. აქედან გამომდინარე, "ყოველი ჭეშმარიტი ცოდნა დაკავშირებუ-
 ლია ხურათთან" (582). "ფილმი, ამბობს ინგმარ ბერგმანი, იხეოივე ფუნ-
 ქციას ახრულებს ჩემში, როგორც ხიშმანი: როგორც მოგონებების, გან-
 ცდების, დადასტურებათა და ძალების გამახახვა. ადამიანი იხევე დაუც-
 ველია ხიშმრებისაგან, როგორც რეალობისაგან. ხიშმართლე რომ ვთქვათ,
 ხაერთოდ არ არხეობს ხანდვარი ხიშმარხა და ხინამდვილეს შორის" (583).
 მაგრამ ფილმს, ხურს რა რეალური გარემოფილის ილუზია შექმნას, მიხე
 ყოველი ლეჭადი უნდა იყოს რეალურად განცდილი. ობიექტუმი უნდა იყოს
 ნაცნობი ან რეალურად დამაჯერებელი და უნდა მოძრაობდენ ჩვენთვის
 ცნობილ ფიზიკალური კანონების ხაფუძველზე. ადამიანების, ხაცვებისა
 და ცხოველების ქცევა არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ჩვენს ყოველდღიურ
 გამოცდილებას. არარეალურიც შეიძლება რეალობად იქნეს განცდილი, თუ
 ის, როგორც აზრი ან ხიშმარი, დამაჯერებლადაა შექმნილი (584). ობიექ-
 ტური რეალობა, ხინამდვილე ურთია, მაგრამ ხელოვანები, მათი ცოდნისა
 და გამოცდილების მიხედვით, უკეთებენ მას ხრულიად ხვედაახხვაგვარ
 ინტუპრეტაციას და ამითაც იცვლება ხინამდვილე და იქმნება ახალი მხა-
 ტურული იხევექმნილი ხინამდვილე (585).

პრობლემატურია აგრეთვე ფიგურისა და მიხი ფონის ხინამდვილის
 შეგრძნება: ავილთ, მაგალითად, როგორც ფონი, ხწრხაზოვანი ხირღმის
 პერსპექტივა და მის წინ დავაყენოთ ორი ურთხანირი ხილიღის ფიგურა (ნა-
 ხაზი 1):

-(ნახაზი 1)



აქ ხხეუღის ხილილე ხირღმის პერსპექტივაში გარდაქმნილია და მარცხე-

ნა ფიგურა უფრო პაჭარა მჩინს, ვიდრე მარჯვენა, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ფიგურა ერთიდაიგივე ხილიდისაა. აქ შეგრძნება და ხინამ-ღვილე არ არის ილენჭიური: ხინამღვილეში ერთიდაიგივე ხილიდის ფიგურა შეიგრძნობა ერთი "ლილათ" და მეორე "პაჭარათ" (586). ამით გარდაქმნილია ხინამღვილე, და შექმნილია ახალი შეგრძნებითი ხინამღვილე, რომელიც შეიძლება ჩადგეს ხურათოვანი გამოსახვის ხამხახურში და ამ გზით გახდეს მხაფერული გამოსახვის შემადგენელი ნაწილი. ჩინური მხოფლებდა იყო, რომ ყველაფერი, რასაც აღამიანი ხელავს, ნამღვილად არხებობს; არ არხებობს განხხვავება მოჩვენებასა და ხინამღვილეს შორის. ვარგად დახატული ღრავონი გაფრინდება ვიდეც. ამიწომ ძველ ჩინეთში ხელოვნების მხაფერულ ნაწარმოებს არ უყურებდნენ როგორც ხხვს ხამყაროს. ჩინური მხაფერობის მითოლოგია მოგთივხრობს, რომ ერთმა მხაფერამა შექმნა ღანღმფეფის შეხანიძნავი ხურათი: ხეობაში ბილივი, რომელიც მთის უკან ივარგებოდა. ის ისე გაიფაფა ამ ხურათის ხიმშვენიერემ, რომ შევიდა თავის ხურათში, გაჰყვა ბილივს და მიიმაღა მთის უკან. ამის შემდეგ ის არ გამოჩენილა. მეორე ჩინური ლეგენდა: ერთმა ახალგაზრდამ ფადარში ნახა მინღორზე მოთამაშე ქალიშვილების ხურათი. მას ისე მოეწონა ერთი ქალიშვილი, რომ შევიდა ხურათში, წამოიყვანა ქალიშვილი და დაქორწილდა მახზე. ერთი წლის შემდეგ იმ ხურათზე გამოჩნდა ქალიშვილებს გარდა ეს ახალგაზრდა ჩინელი და ერთი ბავშვი. ანჭიკური ზერძნული ლეგენდა ვი მოგვითხრობს, რომ მხაფერამა აპელებ იხე ზუნებრივად დახაფა ყურძნის მფევიანი, რომ მახზე დაეშვენ ბელურებო. ამახთან დავაპვირებით, ხაგულისხმთა ერთი წარწერა ველღზე, პარიზში, 1968 წლის მაისის არეულბების ღროს: "მე ჩემს ხურვილებს ვიხილავ როგორც ხინამღვილეს, ვინაიდან მე მწამს ჩემი ხურვილების ხინამღვილე" (587). "ვეროპული შეკრული კომპოზიციით ჩაკეფილი ხურათის შინაგანი ხივრე ვი ხრულიად შეუვალა" (588). ჩვენგან აქ მოყვანილი აზრებიდან შეიძლება იმის თქმა, რომ მხაფერული ხინამღვილე ხხვაა და რუალური ხინამღვილე ხხვა, ვინაიდან "ზუნების უზუსტეხი წამაპვით მაინც არ იქმნება მხაფერული ნაწარმოები, მაგრამ ერთ მხაფერულ ნაწარმოებში შეიძლება ჩაქსოვილი იყოს მთელი ზუნება" (589). ის აღარ არის ხელოვანი, ვინც ზუნებაში ივარგება, მახში ითქვიფება, ე. ი. რუალოზიდან ვერ ქმნის მხაფერულ იხევექმნილ რუალოზას. ფილმი ვი ჩვენ გვალებს პაჭარა ფანჯარას ამგვარ მხაფერულ რუალოზისაკენ თავისი ფექნიკით (590).

ფილმურ იხევექმნილ ხინამღვილეს, ე. ი. ხინამღვილის გარდაქმნას და ფილმური მხაფერული ხამყაროს შექმნას განხაზღვრავს შემოქმეფი კინოკამერა, ფილმური ღრო და ხივრე, ფერი და ფილმის უნარიანობა ხურათოვანი გამოსახვა აქციოს ხიმზოლად.

1. შემოქმეფი კამერა

კამერამ ფილმური ხამყარო რომ შექმნას, ამისათვის უერ უნდა არხებობდეს რუალური ხინამღვილე. ფილმური ხამყარო არის მხოფლიოს ხურათი.

ფილმს არ შეუძლია იარსებობს ხინამღვრილის გარეშე. თვით აბსტრაქტულ ფილმსაც ეხაჭირება ხაგნები და თორმეტი, რომლებიც კინოკამერას გადაყავს ანარქალობაში და აძლევს მათ აბსტრაქტულ ფორმას. ამით კი ფილმი არხეობთად განხვავდება ხელოვნების ხვდა ხახევიდან, რომლებიც გხვრებახთან დაკავშირებული არიან, მაგრამ მხაფხრული ნაწარმოების შექმნიხათვის რეალობა არ ეხაჭირებთ; აქ ვგულისხმობთ მხაფხვრობას, პოეზიას და ნაწილობრივ თეატრსაც. ფილმს კი ხინამღვრილე ეხაჭირებთ არა იმიტომ, რომ ის გადაიღოს რეპრალექციის გზით, არამედ იმიტომ, რომ გამოიყენოს ის როგორც მახალა ფილმური გამოსახვის შეხაქმნელად. რეალური ხაგნები ხვდა ფორმებს ღებულობენ, თუ მათ ხურათებდალ აქცევს კინოკამერა; იგივე ხაგნები ხვდა ხელში და ხვდა აზრთან დაკავშირებული, იფვიან თავიანთ ფორმებს და ქმნიან ახალ აზრს. და როცა კინოკამერა ხაგნებში და აღამიანებში ეძებს ხურათებს და ამ ხურათებს აქცევს ხახურველი აზრის ქვეშ, ეს არის გზა, რომელხაც ჩვენ მივყვართ ფილმური იხევექმნილი ხინამღვრილხაკენ. ამგვარად, ფილმი იყენებს ხინამღვრილეს თავიხი ხურათგვანი გამოსახვის შექმნიხათვის, რითაც ის შორდება რეალურ მსოფლიოს, მაგრამ, ხამაგვიროდ, ქმნიხ ფილმურ ხურათგვან ხამყაროს თავიხი ხაკუთარი კანონზომიერებთ; ეს კი არის მსოფლიოს ახალი თვალთხვდა.

კინოკამერა არის ფილმის შექმნელი; რახაც კამერა ხელავს, ვხელავთ ჩვენ ეკრანზე. კამერას "შეუძლია ჩვენ ხურათიდან ხურათზე გადაგვიყვანოს და ჩვენი ყურადღება ხვდა წერტილს მიამყროს; ამ ღრობ აღვიღის ფვალეზალობა მოძრაობაში გადაღის, მიუხედავთ იმიხა, რომ კამერა ფელკუული ხელის შექმნიხ ღრობ არ მოძრაობს" (591). კილევე შეფი: ფელეობიქცივს შეუძლია კამერახა და ობიექტს შორის არხეველი რეალური ხივრის შეკვეცა. რომერე ფლაურეში, მავალითად, თავის ფილმში - "კაცები არანიღან" (592) - ფელეობიქცივით გადაიღო მენავევილის თავგანწირული შეფაკება ზღვის აზვირთებულ ფალეზთან, რითაც მახ ხურდა ჭეშმარიტი ღკუემენფროზის მიღწევა. მან მართლაც მიადწია მის მიზანს, მაგრამ, ამავე ღრობ, "გაათქმა" რეალური ღამრება კამერახა და გადახალეზ ობიექტს შორის. კამერას შეუძლია თვით იყოს უძრავი ან მოძრავი, ახევე შეხაძლებელია გადახალეზი ობიექტი იყოს მოძრავი ან უძრავი. უძრავი კამერა და უძრავი გადახალეზი ობიექტი ფილმს არ უყვარს, ვინიღან ფილმი მოძრაობაა. ამიტომ უმოძრაობა ფილმში ღახაშვებია მხილლ მეფად მოკლე ღრობის მონაკვეთთ; გარეგანი უმოძრაობა მითხვს შინაგან მოძრაობას. თუ გადახალეზი ობიექტი კამერას ობიექტივს უახლოვედა - ის ხლება ხულ უფროღაუფრო ღიდი, ხილლ თუ ის კამერას შორდება ხლება ხულ უფროღაუფრო ჰაფარა. უძრავი კამერა კი მოძრავ ობიექტს ახახავს რეალური მოძრაობით, თუ გამოყენებული არ იქნება ფაიფრაფერი თუ ფაიფლუჰე. კამერას ნელი მოძრაობა ქმნიხ შინაგანი ხიმშვიღის, ხიღარზიხლის გრძობას, კამერას ჩქარი მოძრაობ-

მა ან მოძრაობის ჩქარი გვაღებლობა ვი ქმნის არამშვიდ, აღუღვების განწყობილება. ვამერას ნელი მოძრაობა ხაზს უხვამხ შინაარსხ, ურთიერთობახ, მოღლინხ თუ დაძაბულობახ, ხწრაფად მოძრავი ვამერა ვი წინა პლანზე წევხ ნაპერწკლისებურ მნიშვნელობებსა და ურთიერთობებს და აძლიერებს აღგზნებულ მოღლინხ თუ დაძაბულობახ(593). ვამერახა და გადახალღი ობიექტის ერთღრთული მოძრაობა იწვევხ მოძრაობის გაინჟინხიურებახ; ერთმანეთის ხაწინააღმღეგო ან ხხვადახხვა მიმართულების მოძრაობანი ვიღეუ უფრო აძლიერებს ფიღმურ მოძრაობახ. ვამერახ შეუძლია, მავალითად, მახობრივი გეკვის ღროხ ერთი ქალიშვილი და ერთი ვაყი გამოჰყოხ მახიღან და ვამერახ იქეთ-აქეთ მოძრაობით შექმნახ მათ შორიხ ხუღიერი ვავშირი. ვამერახ შეუძლია გადახალღე ობიექტთან ერთად იმოძრაობახ; მოხეირნე აღამიანთან ვამერამახ "იხიერნოხ", მორბენალთან "იორბინოხ", რიჟის ფრენახთან ერთად "იფრინოხ", მავრამ იხე, რომ მოძრაობიხა და რიჟმის უწყვეტჟობა უნდა იყოხ დაგუღი. ფიღმში არხეზობხ მოძრაობის ხამი ძირითადი ხახე; ობიექტის ნამღვიღი მოძრაობა, რახახ მავურებელი ვამერახ მოძრაობით შეიგრძნობხ; მყარი ობიექტის მოწვენებითი მოძრაობა, რომელიღ ვამერახ მოძრაობით იქმნება და მოძრაობის გრძნობა, რომელიღ იქმნება ხეღების გვაღებლობით(594). ხგენაზე მუნეხი უმოძრაობა დახაშვევია მხოღღ ხეკუნღების განმავღობაში, ვინაიღან არაფერი არ ხეღა და ხგენა კვღება. ფიღმში ვი გვერი რამ ხეღა მაშინახ, როგა მოქმეღი პირეღი არ მოძრაობენ, ვინაიღან ვამერა მოძრაობხ(595). მოძრავ ვამერახ შეუძლია ყოვეღი მიმართულებით შეგვალახ თავიხი მხეღვეღობის არე; ვამერახ თანღათანობით მიხვეღით გადახალღე ობიექტთან არა მარჟო ობიექტი გახეღა უფრო ღიღი, არამეღ, ამავე ღროხ, შემეღირღება ხურათის რარჩო. ამ გზით შეხადღებღია ხაერთო ხეღიღან ღიღ ხეღზე გადახვეღა მიწაყიხ გარეჟე, და - შეზრუნებით - შეხადღებღია ღიღი ხეღიღან ხაერთო ხეღზე გადახვეღა, თუ ვამერა თანღათანობით დაიხვევხ უკან ობიექტიღან. ვამერახ შეუძლია აგრეთვე მოქმეღი პირის "გაგიღება" ოთახში, ვიბეზე, ქურამი და აღამიანის ხიღიღე ეკრანზე უგვეღი გვარევენოხ. ხუბიექტურ ვამერახ ვი შეუძლია იმოძრაოხ მოქმეღი პირის მხეღვეღობის შეხადამიხად და გვარევენოხ იხ, რახახ იხ ხეღავხ. "არაფერი არ არიხ იხე ხუბიექტიური, როგორღ ვამერახ ობიექტიური"(596). ვინოხურათ "რამომოხში", მავალითად, თავზრუღამხვევი, ხუგეხეღიერი გამოსახვა იქმნება ვამერახ მოძრაობით; ღავის ღროხ ხიხმჭრეღახა და მოჯამავირეხ შორიხ, ვამერა ხრუღიღად ახღოხ მიღის გადახალღე ობიექტთან და მოძრაობახ იხე "მიხღევხ", რომ თავზრუღამხვევი მოძრაობის ხურათოვანი გამოსახვა იქმნება, რითახ ღამაშეღობა უმაღღეხ წერჟიღზე აღიხ; ანაღოვირად მოძრაობხ ვამერა იმ ღროხახ, როგა ზანღიჟი მიხღევხ ხამურაის მეუღღეხ, და როგა ზანღიჟახა და ხამურაის შორიხ ხამკვღრო-ხახიგოღხღო ბრძოღაა. ახევე მოძრავია ვამერა, როგა ზოგიერთი ხეღები მზიხ ხინათღის პირიხპირახა გა-

დაღმბული, ვთქვათ, ფყვი, როგა ხიხმჭრელი ჩქარი ნამიჯით მიღის და ზუჩქნარის ზილივი ხავხუა ჩრდილიხა და მზის რუფლექსეზით(597). "ხა-ერთოდ, ამბობს ვაროდ რილი, მე ვანიტვბ უპირახუხეზობახ მოძრავ ვამერახს, მონჭაყთან შედარებით, განხაკუთრებით, მაშინ, თუ განზრახული მაქვს ვაჩვენო გვალბალი თამაში ორ ან რამდენიმე პირს შორის". (598). ამიჯომ ამბობს თულორ კოფულა, რომ "ვაროდ რილი ოხჭაფია მაყურებელი მოძრავი ვამერახს მეშვეობით განუწყვეტულ დაძაბულობაში ამყოფოს"(599). დავით გრიფითის აზრით ვი, მოძრავი ვამერა არის მაყურებელზე ხვეციფიური ღინამიური შეგრძნების გამოწვევის ხაშუალება. ვამერახს მოძრავობა და ხელთა ხილიღის ღიფერენციაციია იძლევა ობიექტის ანალიფურად გაღალბის შეხადლებლობას. ამ გზით შეხადლებლია უმცირესი ღეფალიხა და ურთიერთობის ჩვენება(600). "რუმ"-ის ელექტრონული მიკროხვოპის მეშვეობით, მაგალითად, ვამერახს შეუძლია შექმნას გამოსახვა, რომლის დანახვა შეუძლებლია ჩვეულებრივი მიკროხვოპითაც ვი. "რემის"(601) ხიხჭემით გაღალბული ხამართებლით გაპარხული თმის ძირი, ექვხი ხაათის შემდეგ, დაახლოებით, ათახჯურ გალიღებული, გავხ უზარმაზარი ხის მახერხილ ძირს მთვარისმაგვარ დანდაშაფფუმა. იგივე თმის ძირი, ელექტრონის ხამართებლით გაპარხული, ექვხი ხაათის შემდეგ გავხ ხის ძირს, რომელიც, თითქმის, ქარიშხალმა დაამხხერია. დაპლამბილი კპილის ზელაპირი, დაახლოებით, ათახჯურ გალიღებული ელექტრონული მიკროხვოპით, გავხ გიგანფური ქვების ნამხხერევებით ხავხუ დანდაშაფფუხ. ამგვარი ელექტრონული მიკროხვოპით შეხადლებლია მაჭერიის უმცირესი ნაწილაკების გალიღება 40.000-ჯერ, და რა გახაკვირია, რომ ელექტრონული მიკროხვოპის ეს შეხადლებლობა შეხადლებლია გამყოუნებულ იქნას, პირველ ყოვლისა, მეცნიერულ ფიღმბში(602). ვამერახს შეუძლია აგრეთვე შეუხახუღავობის ჩვენება: შეუხახუღავია, მაგალითად, ფიქრი, მოგონების პრეცხი. როგა ხურათები შეზნელებულ იქნება, ხურათები ღებულბენ წარმღეგენის ხახიათს და მაყურებელი გრძნობს, რომ ხურათები გვარვენებს ხუღის შინავან ხურათებს, რითაც ხდება, თავისთავად შეუხუღავი, აზროვნების პრეცხის ხურათად ქვევა(603).

ვამერახს გამოსახვითი უნარიანობა ემხახურება ფიღმური ფორმის შექმნას, თუმცა ოხჭაფურად შექმნილი მარფო ფორმა ჯერ კილე არ არის ხელოვნების მხაფვრული ნაწარმოები, თუ ის გაპოხიერებული არ არის გონებრივ-ხულიერი შინაარხით. ვამერახს ვი ფიღმური ფორმის შექმნაში ხელს უწყობს ფიღმური ენის ხახვენი ნიშნები, რომლებიც გამოსახვის ცალკეულ ნაწილებს შორის ქმნიან ვავშირებს, ზოგხ წამოწვევენ წინაპლანზე, ზოგხ უხვამენ ხაზს, ზოგხ მიხვემენ მიმართულებას, ზოგხ ვი ამორებენ ერთმანეთიხავან, და ხაზოლოდ გვეღინება ერთობლივ მდლიანობაში(604). ვამერამ ხხული უნდა გაღაიღოს განხაზღვრული ხიძრფყოვანა ხელი: მაგალითად, ხელით, რომელიც ყველაზე უფრო დამახახიათებლად აჩვენებს ხხუღის ფორმას; ხელით, რომელიც ხხუღის განხაზღვრულ

ყველაფერი, რაცაც ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ, პირველად უნდა ყოფილიყო ხინამღვინე, ხანამ იხ ხურათად იქცეოდა(609). ვამერახა და ხინამღვინის ეს ურმანეთთან შეხვედრა ქმნის გამახახვის ახალ ფიქს, რამდენიც ღიაღვინა მეთვალყურებსა და ხამეთვალყურობ შორის; მეთვალყურე ხამეთვალყურო ობიექტს ფარდას ხლის და ხლის მას შესახებ(610). "ვამერა არის ყველაზე უფრო ღია და უხინგხვილო თვალ" (611). "ყველადი ხურათი, თვით ყველაზე უფრო ბანალური, ეკრანხალწევს შეხვედრი. ყველაზე უფრო უმნიშვნელო ღვინა, უმნიშვნელო ხაგანი ღებულობს აზრს და ხინგახლებს, რამდენიც მთლიანად მიხი ხაკურთბაა" (612). ფიქსი, თვისი ფიქსიური მონაცემებით, გხურბმანთან ღვინს ახლოს და იქნება უფრო რუალისფერი ხფილას მასწარებელი, მაგრამ იხ მიხინრათვის არა რუალღვინობავენ, არამედ გარდაქმნილი რუალობის შექმნილობავენ. თვით ხანწაღვინობრივი მხვედრობაც კი, უკრ უნდა არხეობდეს რუალურად, რომ იხ გარდაიღოს ვამერამ. აბხურაქმული ფორმებიც არახლოებს არ არის ვამერახათობის აბხურაქმობაც; ყველგვარი აბხურაქმობა ფიქსში პოლომბს რუალურ ფორმას და ხლებს ხაგნობრივი; მაგრამ ფიქსური ხინამღვინე კი არ არის მუნებობის წაბამვა, არამედ მიხი არხის ახახვაც; მთვლენის არხეობობობისა და ფიქსურობის განთავისუფლება ყველგვარი შემთხვევითობისაგან. ამიხათობის კი აუფიღებელია, რომ თვით რუალისფურმა ფიქსშიც უნდა გარდაქმნას და განმინდოს ხინამღვინე ყველგვარ შემთხვევითობისაგან და შექმნას მხაფურელი ხინამღვინე. ფიქსური იხევექმნილი ხინამღვინის ხანწერვალამი კი არის (შემომქმელი) ვინკვამერა.

2. ფურა ფიქსში

ფური ფიქსში გვევლინება რიხ ხახილ: შავ-თეთრი ფიქსი, ე.ი. არაფურადი ფიქსისა და ფურადი ფიქსის ხახილ. შავ-თეთრი ფიქსის არაფურად ფიქსად წოდება პირობობობა, ვინაიდან შავ-თეთრიც ფურებობ. ხინამღვინის გარდაქმნის თვალახარობობობ, შავ-თეთრი ფიქსური ხურათობი უფრო რადიკალურად გარდაქმნილი ხურათობია, ვიდრე ფურადი ფიქსური ხურათობი. ეს აიხხნება იმით, რომ შავ-თეთრ ხურათს ყველა ფური -წითელი, ღურჯა, ყვითელი თუ მწვანე - ღვინაც ხწორედ ამ შავ-თეთრ ფურამამდე, რითაც ხლებს რუალობის ხფიღებება. ამდენად, არაფურადმა ფიქსმა ყველადურად ნათელ-მწელი კომპონენტთა შესამებობი უნდა გამახახოს.

არაფურადი ფიქსის პირველ ხანებში გარდახალბე ობიექტს ანათებდენ იხე, რომ მიხი წერადმანი შემადგენელი ნაწილიც კი ვარგად მოჩანდა ეკრანზე, ვინაიდან ხურდათ ხურათზე არ ყოფილიყო "ხელშემშლელი" ჩრდილთ. მოგვიანებით კი შენობობ იქნა ხინათლის გამოყენების შესამდებლობანი ფიქსური ფორმის შექმნის ხაქმში.

ვინარეყობობობ ხეხილ ბ. ღვ-მილი მოგვითხრობს ერთ უნდაურ ფაქტს შავ-თეთრი ფიქსის იხფობობობან. "ვინაიდან მე ღვინადან მიველი ფიქსში, - წერს იხ, - ერთ ფიქსში, რამდენიც ღვინის პიეხის მიხეღვით

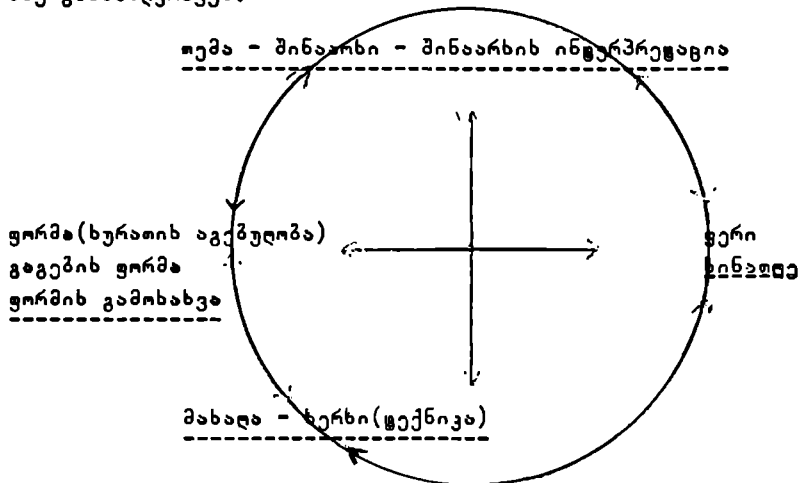
ღაველა, შევეცადე განხაზღვრული ხინათლის უფექციის გამოყენებას, რომელსაც მე თეატრიდან ვიცილობდი. მოგვიწოდებ ხეივანში ჯამში შემოიპარებოდა ფარდაჩამოფარებულ ფანჯრიდან, და რომ ეს ფარდა ხაილუმდობით მოხუცი გამეხადა, მხურდა ჯამში ხახე ნახევრად გამენათობია, ხოლო მეორე ნახევარი ხიზნელში დამეფოვებია... ეს უფექციის გავხიხე ეკრანზე და მივიჩინე უაღრესად ზემოქმედებდა. იხე მიმეჩინა ამგვარი განათების იდეა, რომ იხ მთელს ფილმში გავაფარე, ე.ი. პროფექტორის ხინათლე ერთი ან მეორე მხრიდან გამოვიყენე, მთლიან, რომელსაც ჩვენ ყოველთვის ვიყენებთ. როცა ეს ფილმი კონკრეტულად გავუგზავნე, მივიღე მიხგან ღეპემა, რომელმაც მე განმაცვიფრა: "თქვენ ხ.მ. არ გაგყლით? მოვლით თქვენ, ჩვენ შეგვიძლია ფილმი ხრული ფახით გავყლით, როცა ნახევარ ვახე ზევენზე" (613). ამ ფილმის გაქირავება შეუძლებელი გახდა, ხანამ ხეილ ღე მიღმა არ მოიგონა ახეთი ხრიკის: თუ თქვენ ახეთი ხულები ხართ, რომ რეზრანციხებურ ნახევარ-ხიზნელს ვერ გნობილობთ, ამის პახეხიმგებელი მე არ ვარო. ამის შემდეგ გაქირავების უწყებამ ქებალიღება შეახხა ამ ფილმს და კინორეკლამა იუწყებოდა: "პირველი ფილმი, რომელიც განათებულა რემზრანციული ხერხითო". ღღეს კი მაყურებელთა მახა მიჩვეულია განათების ყოველი ხახის უფექციებს და ხურათის ხინათლე-ხიზნელს შეხამებაში ხედავს აზრს, უმოგიახ, რომლის გამახახვა ფილმის ხაერთო რაზმშია ჩაქხვილი. აპერატორი რომე რახხერი, მაგალითად, რომელმაც გადაიღო ვაროლ რილის "გამოგლებული" და "მეხამე ვახე" (614), როცა ახახავს ქალაქ ზელფახის ხველ ქურებს, დამით, ან ვენის მიჩიხქემა კანალიზაციის დაპირინთს, - ქმნის ხაილუმდობით მოხუც აფმახფეროხ; კრახხერი კი არ ვმაცოფილღება ხურათების მარცხ ხილაამით, არამელ უქვემღებარებს მახ ფილმის ხაერთო იღეახ (615). მაგრამ ხინათლე-ხიზნელის შეთავსება მოთხოვს მოძიერების ღეგახ; ზელმუც კოიფნერი ფილმში - "ხილუბის ქვეშ" (616) -, მაგალითად, თითქმის მთელ კინოხურათში იყენებს შეზნელზე ხურათებს, რის ზელეგად მაყურებელი იღეება; ეს აზრის გაგვახახ უმლის ხელს. ხინათლე-ხიზნელის შესმაცვიპილებით ფილმს შეუძლია ძლიერი გამახახვა შექმნახ; ვალტერ რუფმანი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ბერლინი, ერთი დიდი ქალაქის ხიმფონია" (617) - გვარვენებს ბერლინის ერთ ქურახ განთიადზე. გარიელ ქურაში, ხახლების ზუნღოვან ჩრდილში გამარინღება ორი მუშის ხილუეფი, რითაც იქმნება ხიზნელე-ხინათლის კონფრახხული გამახახვა. აკირა ვუროხავა ფილმში - "რამომონ" - ხინათლე-ჩრდილის კონფრახხით ნათელს ხლის ადამიანის ფიქლოგაურ განფლახს; ყაჩაღს მიწავს ჭყეში, ხის ძირახ, ჩრდილში. ერთი აზნაური, იაპონური აღათჩვეულების მიხედვით, მიუძღვება წინ გხენს, რომელღელაც მიხი მეუღლე ზახ. ყაჩაღი შენიშნავს აზნაურსა და გხენზე მჯღამ ქალს, მაგრამ ყურადღებას არ აქვევს, შეიშმუშნება და გააგრძელებს ძილს. ამინარე ყაჩაღის ხურიერი ხიმშვილის შეხამებისად, მიხი ხახე ხის

ფოთლები ჩრდილოთაა დაფარული; ხიხ ფოთლები ჩრდილი ყაჩაღის ხახე-
შე, თითქოს, გიმეიმებს მშის შემოჭრილ ხხივებთან ერთად. ცოცხა ხნის
შემდეგ, ყაჩაღი იხუვ გააღებს თვალებს და განხაზღვრული ინფერეხით
უყურებს ცხენზე მჯდომ ქალს. ამ ღრის ყაჩაღის ხახეზე ხიხ ფოთლები-
ხა და მშის ხხივების გიმეიმი, ოღნავი ნიავის შედეგად, ძლიერდება.
ნიავის შეარხევს ქალის შარფს, რის შედეგად ყაჩაღი დაინახავს ქალის
ხახეს. ყაჩაღის ხახეზე უკვე უფრო ძლიერად გიმეიმებს ფოთლები ჩრდი-
ლი და მშის ხხივები, რითაც ნათელი ხდება, რომ ყაჩაღი მოაჯილავა ქა-
ლის ხილამაშემ. ვეფხივით წამოვარდება და გაეშურება ქალის ხახემ, აქ
ხინათლე-ჩრდილის გიმეიმი შეხახედავი გახდა აღამიანის ფიქლოგო-
რი განცდა. რახელ რუხი თავის ფილმი - "ქურდი" - ქმნის ახეთ ხექ-
ვენებს: ერთი კაცი ცხოვრობს ერთ პაფარა ოთახში, რომლის დაწყობა მახ
არ შეუძლია, ვინაიდან დაპაფივრების ემინია. იხ დაძრწის ოთახში იქეთ-
აქეთ. ფანჯრიდან ოთახში შეღის ქუჩიდან რეკლამის ხინათლე, რომელიც
ხან ქრება და ხან ინთება; ხინათლის ამგვარი ჩაქრობა-ანთების გვა-
ღებაღობა ქმნის იხეთივე აუფანელ მდგომარეობას, რომელშიდაც იხ კა-
ცი იმყოფება. "ხინათლე არის კინობელევენების მხაფრული გამობახვის
ერთერთი ძლიერი ხაშუალება. იხ აშენებს ხურათს, ქმნის კონფრახეს
და მოქმედებს ქმნის ღრამაფულს" (618).

ფერადი ფილმი ნიშნავს ფილმური გამობახვის ხაშუალებების პოზი-
ციურ გამდიდრებას. ფერებით ხურათი ხდება უფრო მნიშვნელოვანი, რაც
ხელილხურადაც მიხახემებელია. არაფერად ფილმს შვიით, ფერადი ფილ-
მი იძლევა დამაფიქმითი გამობახვის ხაშუალებას ხიშნელე-ხინათლის შე-
გავლენაზე უარის აქმის გარეშე. ფერადი ფილმი, ახე ვიქვათ, "შავ-თეთრ
ფილმს აქიოვს თავისთავში" (619). მოძრავი ფერადი ხურათების კომპოზი-
ციის შექმნაში ხაჭირა მხაფრისხა და ფერადი ფოტოგრაფიის თვალები.
ზოგიერთების შიში, რომ ფერადი ფილმი ხელს შეუწყობდა ხინამღვილის
რეპროდუქციას და ამით შეხუხებოდა ფილმის მხაფრული გამობახვის
შეხამღებლობანი, არ გამართლდა. ფერადი ფილმი, თავისი მკვეთრი ფერ-
ებით, ხინამღვილეს კილევ უფრო შორდება და ხდება ხელილურაც ხოლო ფე-
რი მხოლოდამინ განდება შემომქმედა, როცა ახ ფილმური გამობახვობ
განუყოფელ ნაწილად იქცევა და ხურათოვან გამობახვობ დამაფიქმით გაა-
ძლიერებს (620). ფან რენუარი, მაგალითად, თავის ფილმი - "მღინარე" -
(621) - ფერის კომპოზიციის უკავშირებს მოქმედების აზრს, რომლის
ღრახ ახ თავისი მამის - ოგუხ რენუარის - გავლენის ქვეშ ექცევა
და ქმნის, მეფე-ნავლებად, ამპრეხიონისფულ ფილმურ ფერად ხურათებს.
ჯონ შუხეონი კი თავის ფილმი - "მულან რუჟ" - ცდილობს ფერების კომ-
პოზიციის გზით განხაზღვრული ხეობფერა შექმნას. ვინაიდან უხ ფილმი
მხაფრვარ ფულუმ-ღოფრეკის ცხოვრებას ახახავს, შუხეონი ცდილობს ამ
მხაფრვის ფერთა გამის გამყოენებას ფილმიც, რახაც იხ ნაწილობრივად
ახერხებს კილევ, მიუხედავათ იმისა, რომ ფერადი ფილმის შექმნას ამ-

გვარი გზა მდლარად უნდა ჩიათვალის. კინორეუიხორმა ფერად ფილმში კი არ უნდა შეეცადოს ჟღერებ-ლფრეკის თუ ვან გოგის ხეილის მოძრავი ხუ-რათების შექმნას, არამედ თავიხი ხაკუთარი მეობიდან გამომდინარე ფერთა გამის შექმნას, რომლის ენფრეში უნდა იღვეს ფილმური მოქმედების აზრი. ფერების შინაარსთან დაკავშირება - აი იხ ძირითადი ამოცანა, რომელიც უნდა გადაწყვიტოს დაღვითად კინორეუიხორმა. ამ მხრივ ხაკურადღებოა გორგი შენგღაიას ფილმი - "ფროსმანი" -, რომელიც რეუიხორი შორღება მხაკვრის შემოქმედების ხაზღვრღბსა და ხეილს დაქმნის ფერად ფილოს, რომელიც გამოსტვივის მოღვმული ხანის რაობა; თვით ფროსმანიშვილის ფერების გამა და ხეილი, რა თქმა უნდა, იგრძნობა ფილმში, მაგრამ კინორეუიხორი არ კმაყყოღღება ამით და თვითონ "ხაკვავს ფერადათ" მთღლს ამ უშოქავს, რითაც იხ ამხხვრღვს ნიკო ფროსმანიშვილის ჟღოღების ჩარჩოღბს და აქღვევს მათ "ფოსხალი", მოძრავი ფილმური ხურათების შემადგენულ ნაწილად. კინორეუიხორი აქ თვითონ ხაკვავს მოძრავ ფერად ხურათღბს. მაგრამ ფერის გამოყენება ფილმში მაინც ხაიღუმღოღობითაა მოფენილი, ვინაიღან, როგორც გოთუ ამბობს თავის "ფერისმეღყვეღღებაში", არხებობს ფერები, რომელთა ექსპერიმენღვალური გზით აღნუხხვაა შეუღღებღღია (624). ამიღვამ ფერების ხაკითხში, თითქმის, ყვეღა ხარგებღღობღა ნიუფონის გამოღკვეღვევით, რომელიც დაღვკიღვებული იყვენენ ექსპერიმენღვალურად. ხაკმარხიხა აღინიშნოს იმპრეხიონიში, რომელიც ნიუფონის ხინათლის ჟღღღების ენერგის გამოყენებამ პუაფიღღობამღღე მიიყვანა. გოთემ აღმოაჩინა, რომ ზუნებამი აღამიანი ხეღავს ფერღბს, რომელიც ოზიექტურად ხაერთოდ არ არხებობს. ჟყემი მწვანე ფოთღოვან ხეების ქვეშ, მაგალითად, იქმენღიან ღრმა წითელი და იისფერის ჩრღლი, რომელიც ფიზიკურად აღნუხხვენღღია. აღამიანის თვალღბი - ამბობს გოთუ - ხეღავს მათ გხაღათ და ხანგრძღივად. ახუთი "მჩვენებითი" ფერები ქმნიან იხეთხავუ შობაქღღიღღებას, როგორც "ნამღღიღი" ფერები, რომელთა ფიზიკურად აღნუხხვაა შეხაძღღებღღია. ამიღვამ ფერად ფიღმხავს არ შეუღღია ამგვარი ფერების აღნუხხვა, ვინაიღან ფიღმის მგრძნობიარე ფენებზე მოქმედღბს მხოღღდ ფიზიკური ფერღბი, და ამიღვამ იქმენღება ეკრანზე ფერთა ხხვაგვარი შემადგენლობა, ვიღრე ხინამღღიღღებია. ფილმური ფერადი ხურათები, რომელიც ხჩრავად იღვეღბიან, აღამიანის მხეღვეღღობის ორგანოზე მოქმედღვენ განხაკუთრებულად. მზე, რომელიც უღბათ ღრუბღღიღდან გამოღის, კვამღი, რომელიც იხის ზნელ ფონზე მადღა აღის, აღამიანი, რომელიც მინღღრზე ხხვაღღახხვა ფერის ყვავიღღბს თვალს გადაავღღებს - ამ ღროს ფერები "ინავღღღვენ" აღავს და თვალხაჩინო ხღღება ხრუღიად ხხალი ფერები. ეხ პროღვი მიღის იხე შორს, რომ აღამიანის მხეღვეღღობის ორგანო თვით ქმნის "ახალ ფერღბს" და "აშუქღბს" მახ ზუნებამი, ამგვარი "ფერები" შეიძღღება იყოს ფიზიკური ფერების ხაწინააღმღღეღოც კი. გოთემ ამგვარი "მჩვენებითი" ფერები აღნუხხა, შეიხჩავღა, განმარჯა და ხიხეღმა-

ბმა განვიხილავ ვერონას ბალი, როცა უღლიეცა ბალკონიდან რომელიც უხანუბ-
რება. ფერებმა, იხე როგორც მუხიკამ ლეიფმოცივით, მელოლიებით, აკორ-
ლეზით უნდა "ითამაშოს" (625). ფერადი ფილმის შექმნის პროცესში ფე-
რის გამოყენების ამგვარ "ცენსურებს" უნდა მიექცეოს ყურადღება. ფერა
უნდა გამომდინარეობდეს ფილმის მოქმედების ლელოზონისაგან იხე, რომ
ფერების ხელიყოფი ურთობა არ ღიარდევს (626). მხაველობაში კავშირს
შინაარხს, ფერსა და ხერხს შორის, პავლიკი და შერახერი ხქემეფურად
ახე განხაზღვრავენ:



ფერადი ხურათის შექმნის ყველა ეს კომპონენტი, მათი აზრით, თავს
უნდა იყრიდენ ერთ მთლიანობაში (627), თუმცა ხაკითხავია რამდენად
ამ კანონზომიერების გავრცელება შეიძლება მოძრავი ფილმურ ფერად
ხურათებზე. ფერები ხხვალახხვავარად მოხინანან ბუნებრივ და ხელყო-
ნურ ხინათლებზე: ღურყი ფერი, მაგალითად, გაცილებით უფრო მკვეთრია
ღლის ხინათლებზე, ვიდრე ხელყოფიერ ხინათლებზე; წითელი ფერი კი - პირ-
იქით - უფრო მკვეთრია ხელყოფიერ ხინათლებზე, ვიდრე ღლის ხინათლებზე.
კმეცივაში და ჩვენს შეგრძნებაში მთავარ როლს თამაშობს აგრეთვე ე.წ.-ლი
"კომპლემენტარული", ე.ი. ურთიერთ ხანინააღმდეგო ფერები. ურთიერთ ხა-
ნინააღმდეგობა ყველა ის ფერი, რომლებიც ერთმანეთს აქცევენ უფროდ,
ე.ი. თორაღ. წითელი და მოღურჯო-მწვანე ფერი, ღურჯი და ყვითელი ფე-
რი, მწვანე და მკვეთრი წითელი ფერი (პურპური) და ა.შ. ხანინააღმდე-
გო ფერებია, რომლებიც ერთმანეთს აქცევენ "უფროდ", ე.ი. თორაღ (628).
ვ. კხევაღღმა (629) შექმნა 24 ფერისაგან შემდგარი ფერთა წრე, რომლის
ყვეელი ფერის პირდაპირ განლაგებული ფერი "კომპლემენტარული", ე.ი. ხა-
ნინააღმდეგო ფერია (630). ამახგარდა, ფერების რაობის განხაზღვრისას
მთავარია ხხეუღის ზელაპირის თვისება: შთანთქავს ის ხინათღის ერთ

ნაწილს, ხოლო მეორე ნაწილს არეკლავს, მაშინ ხხეული მოჩანს იმ ფერის, რომელიც ხხივეების არეკლურ ნაწილს შეესაბამება; თუ ხხივეების ფოტოლურ არეკლავს აქვს ადგილი, მაშინ ხხეული მოჩანს თეთრი, ხოლო - შებრუნებით - თუ მთელ ხინათლებს შთანთქავს ხხეული, მაშინ ის მოჩანს შავი(631). ამგვარად, ფერადი ფილმი აყენებს ხრულიად ხხვა მოთხოვანს, ვიდრე შავ-თეთრი ფილმი; ის კი არ ღვას უფრო მალდა, არამედ აგებულა ხხვა ხაფუძველზე. ფერად ფილმში ბაფონობს ფერი და ფერთა კონფრახხი, არაფერად ფილმში კი ხინათლე-ხიბნელის ოღენობა. პირველ შემთხვევაში ხაქმე გვაქვს ფერებთან(ფერადი ფილმი), მეორე შემთხვევაში კი აბხურაქმულ ფერებთან(არაფერადი ფილმი), რომელიც ხინათლითა და ჩრდილით იქმნება. ამიყომ უხაფუძველა ხაკითხის დახმა, თუ რომელია უკეთესი ფერადი თუ შავ-თეთრი ფილმი. ორივეს აქვს თავიანთი ფენქცია და გამობახვითი ძალა; თუ ფერადი ფილმი უფრო "რეალური", ხოლო შავ-თეთრი ფილმი უფრო "აბხურაქმული" ხახიათის მაფარებელია, ეს აიხხნება - ჯერ ერთი - იმით, რომ რეალობა ფერის გარეშე არ არხებობს, ხოლო - მეორე - იმით, რომ ფერადი ფილმი უფრო უახლოვდება რეალური ფერების რაობას, იმ დროს, როცა შავ-თეთრ ფილმში მხოლოდ ხინათლე-ხიბნელე ბაფონობს. ჩვენ ვიციო, მაგალითად, რომ ქალაღი თეთრია. ეს ცოღნა, ფხიქოლოგიურად, შეიძლება უფრო ძლიერი იყოს, ვიდრე ფაქცი. მაგრამ ფერმა ფილმში კი არ "იგის", ან ის კი არ "ფიქრობს", არამედ კინო-ფერადი-ფირი ფერებს უკეთებს რეგინფრადიას. აქ კი მივლივართ ფერადი ფილმის ფქცინიკის პრობლემაფიკახხთან; კინოფირზე ახახული ფერები ყალბია; ფერადი ფილმი არ არის იძენად ხრულყოფილი, რომ მან შეძლოს რეალური ფერების ხრულყოფილი ახახვა; და რომ ეს შეხაძლებელი გახლებ, არ არის ხახურველი, ვინაიღან ფერად ფილმმა, თუ მას ხურს ფილმური მხაფურული გამობახვის შექმნა, უნდა გარდაქმნას რეალური ფერებიც ფილმურ(მხაფურულ) ფერებად, ე.ი. გარდაქმნას ხინამღვილე და შექმნას მხაფურული(იხვეშექმნილი) ხინამღვილე.

მოძრავი ხურათების პირობებში განხაკურებული მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ფერების აღქმას. არხებობენ თუთმნათი ხხეულები; იხინი, ეღექქრო-მაგნეფური რხევადობის ხახით, განუწყვეტლივ გაღახფემენ ენერგიახ; ეს რხევადობა, რომელიცაა გვალეზაღობა ხხვალახხვა ხიჩქარის ეღექქრონულ და მაგნეფურ არეებს შორის, შეიძლება გამობახახოს ფაღღად. მაგრამ არხებობს არა მხოლოდ რადიოფაღღა, ეღექქრომაგნეფური რხევადობანი, არამედ ფართე ხვალა, რომელიც შეიგავს რენფეგენის ხხივეებს, მოკლე ფაღღებს, გვალეზად ღენს და ხინათლებახ, ან - ხხვაგვარად რომ ვთქვათ - ამ ფართე ხვალის ერთ განხაბღვრულ ნაწილს ჩვენ აღვიქმთ როგორც ხინათლებს. ჩვენი თვალები რეგინფრადიას უკეთებს თვალის ბაღურაზე დაფემულ ენერგიახ როგორც ხინათლებს. მაგრამ ყოველი აღამიანი ურთნაირად არ აღიქვამს თვალის ბაღურაზე დაფემულ ენერგიახ, ე.ი. ხინათლებს; და როცა ამგვარ განხხვავეობას აქვს ადგილი ნორმალური რე-

აქციის უნარიანობისაგან, ვლადიმერ კობახიძის ფერების ყალბ აღქმამდე, ე.ი. ფერების ხიზმამდე (632). ამგვარად, არსებობს არა მარტო ბრმა აღამიანი, არამედ აღამიანებიც, რომლებიც ფერებს ხედავსხედავ-გვარად აღიქვამენ, და იხეთვიან, რომლებიც ფერების აღქმაში "ბრმა" არიან; და ვინაიდან ახეთ აღამიანთა რაოდენობა დიდაა, ვიღვე უფრო პრობლემატური ხდება ფერის ღრამაფერადი გამოყენება ფილმში. ამდენად, ეყრდნობა რა ფერის აღქმის "ნორმალური" რეაქციის უნარიანობას, ფილმი ფერის ღრამაფერადი გამოყენებით აღწევს კონტრასტულ მხოლოდ ნაწილს; ამითაც გაუმართლებელია ფერადი ფილმის მიხრატება შექმნას რეალური ფერების ფილმური პირი (ახლი). ფერთა აზროვანი, კონტრასტული გამოყენება კი ქმნის დამაფრთხილ გამოსახებას, რომელიც იმ დროსაც აღიქმება მაყურებლისაგან, ხელ ცოცხა ნაწილობრივ მაინც, როცა მიხი ფერთა აღქმის უნარიანობა "ნორმალური" არ არის. მეცნიერთა გამოკვლევები აღახფერებენ (633), რომ აღამიანის ყური უფრო ფაქიზია, უფრო მგრძნობიარეა ყოველგვარი ნიუანსებისათვის, ვიდრე თვალი. აღამიანის ხმენალობით განხედავებული ფონებისა და ხმაურის რაოდენობა მრავალი ათასია, ვიდრე რიცხვი ერთმანეთისაგან განხედავებული ფერების ნიუანსებისა. ამას ემაფება ვიღვე იხიც, რომ დიდი განხედავება რვენს ოპტიკურ და აკუსტიკურ აღზრდას შორის. ხშირად რვენ მოვლენას ან რაიმეს ვხედავთ მოხმენის გარეშე; ვხედავთ ხაგნებს შორს, ფანჯრის გარეთ, ხურათებზე, ფოტოგრაფიაზე. მაგრამ იშვიათად ვიხმენთ ბუნებისა და ცხოვრების ხმას შეხედვის გარეშე; რვენ არ ვართ მიჩვეული (და არც შეგვიძლია) ხმით ხურათები დავინახოთ. რვენ გაგვარჩნია ხუთი გრძნობა და, პირველი შეხედვით, ჩანს ყოველი მათგანი ცალკე მხოლოდ. ხინათლე და ფერები, რომლებიც თვალზე მოქმედებენ, არ მოქმედებენ არც ხმენასა და არც შეხედვის გრძნობაზე; და მაინც ცნობილია, რომ ზოგიერთ ბრმას შეუძლია ფონებით ფერების წარმოლგენა. ერთმა ბრმამ წითელი ფერი ხაყვირის (ფრომფევის) ხმით "მოხმინა-ღამინასა" (634). ხინამღვიღეში - ამბობს მორის მერლო-პონფი - ეს ფენომენი ზოგადი ხახიათხება. მეხვალინის (მექსიკანური ნარკოფიკაა) ხიმთვრალეში ფონების ყლერადობას თან აფილვებს ფერთა ღაქები (635). პოლ ხეჯანი ამბობდა, რომ აღამიანი ხედავს ხაგნების ხავერდოვნებას, ხიმკრივებს, ხირპილესა და ხუნხაც კი; შეგრძნება არ არის ვიშუალური, ფაქტიური და ხმენალობის ჯამი; "მე შევიცნობ განუყოფლად მთელი რემი არხებში" (636). უდავოა, შეხამლებელია ფერთა (ხურათთა) განხაზღვრული "გაგონება" აკუსტიკურადაც, თუ ხურათი და ხმა ერთდროულად მოჩანს-იხმის. ვლოდ ღელეში, მაგალითად, თავის ფილმში - "მამაკაცი რომელიც მე მომწონს" (637) - დახაწყისში გვაჩვენებს ეკრანზე მხოლოდ ხმის ვოლუმის (ხიმღიერის) ხაზომ ხელხაწყის, რომელზედაც იხარი ხმის ხიმღიერის შეხამამიხად მოძრაობს ნოლი ვოლუმიდან 12 ვოლუმამდე და უფრო მაღლაც კი, რითაც იხარის აწვე-ღაწვეასა და მუხიკის ყლერადობას შორის გან-

ხაზღვრული "ერთობა" იქმნება. მაგრამ ამ გზითაც შეუძლებელია ფერის "გაგონება". ფერი მოქმედებს ვიზუალურად, ე.ი. ფორმითა და აზრით, რამდენი ღრობ ფერების მნიშვნელობაც მერყეობს ხევადახევა აღდამიანებში და კულტურებშიც. გუნჯერ გროლი, ეხება რა ვაღვ ღიხნეის ნახაფ ფერად ფილმს "ფანჯარისა", ამბობს, რომ "ესაა ფილმი, რომელშიც შეიძლება ფონების შეხედვა და ფერების გაგონება. ფონებია, რიგზე რომ ჩამოვთვალოთ, ბახის, ჩაიკოვსკის, ლუვახ, ხჭრავინძის, ბუხიძის, პონჩინელის, მუხარხვიასა და შუბერის. ფერები კი ღიხნეისაა. ფერებს გარდა მოჩანს, რიგზე: ხჭოკოვსკი შურგიდან უმთავრესად ფრიუმფალურ წითლად, მოგეკვავე ხოვო, თავუნა მიკიძის ჩოგორც ჯადოქრის მოწაფე, იხტოშაურები ჭაბჭაბი, მფრინავი კენჭაურები, ნილოხის წყლის ცხენები ბაღეფის კაბეში, ეშმაკი ხრიკო მთაზე და მლოცველთა გუნდი ჭყეში. ხევათა შორის. ყველაფერი ეს არის, მხვარ შჭრავინძის აზრით, "ყველაზე უფრო ორიგინალური რამ, რაც აღდამიანს უნახავს ოღესმე", ემილ ლუვცაგის აზრით, "ნიშანხვეფი ახალი ხელოვნების გზაზე", ფრიდრიხ ლუფციის აზრით, "უშველებელი ექსპერიმენტალური ხარჭურა", ხჭოკოვსკის აზრით, "ერთი მიხახალმებელი გლა" და ღიხნეის აზრით: "ჩემი ყველაზე უფრო ამალეღვებელი ავანტიურა". მე ვარ, ახე ვოქვათ, ამბობს გუნჯერ გროლი, ამავე ხუთი აზრის. ორიგინალური: უეჭველად. ნიშანხვეფისა: წილოპრივ. უშველებელი ხალჭურა: ხევაშჩივ. მიხახალმებელი: მრავალმხრივ. ამალეღვებელი: ყოველთვის. ვინაიდან "ფანჯარისა" გაანჩია ყველაფერი ეს და კილევ მეფი, ხელოვნება და ხალჭურა და კურიოზულობა. ამ ფილმში კარგალმექმნილხაც დაშვარავს გაუგებრობის ოღნავი გემო. და ყველაზე უფრო გულათ შექმნილიც გულია ფრიუმფალურად. ფონების, ან მხოლოდ ხმოვანების ფერად გარლაქმნა უშველები, მშვენიერი თამაშია. გოეთე, რიმბო, კანდინსკი, ერნსტ იუნგერი, შერმან ჰეხე თამაშობღენ ამით. (მოშოლი-ნავიმ გამოიგონა ფერების პიანინო). მიუხედავათ იმიხა, რომ ღღემღე ერთ აზრი არ არხეობს იმაზე, რომ არის "ღ" წითელი, ან ლურჯი, ან და-შოლხ მავი" (638).

ხინათლესა და ფერს ფილმში უნდა მიეცეს აზროვანი მნიშვნელობა. განათლებით, მაგალითად, შეხალმებელია არა მარჯო ღიხნეის ოთ ამინდის, არამედ გეოგრაფიული აღგილის (უღამინე, მთუმი, ჭყე) განხაზღვრა (639). განათლების ფერისა და განხანათებელი ხიზრჭყის ფერის ჯამი არ არის არც პირველიხა და არც მეორეს აღექვაჭური ფერი, არამედ წარმოშობს მენამე ფერს. ოთ წითელი ფერის ხიზრჭყეხ გავანათებთ, მაგალითად, ლურჯი ფერის ხინათლით მივიღებთ ვარღიხფერს. გავანათებთ იმავე წითელი ფერის ხიზრჭყეხ მწვანე ფერის ხინათლით, მივიღებთ ყვითელ ფერს და ა.შ. (640). თვით ფერებს კი აქვს აზროვანი მნიშვნელობა. ყვითელ ფერს, მაგალითად, თღიდან "ხაშუალა ხქეხის", ლურჯ ფერს "მამრობითი ხქეხის", ხოლო წითელ ფერს "ღღრობითი ხქეხის" ხიშობლოღ (641). ლურჯი - მოქმენდილი ციხფერი - კი ოთვლება ერთგულების, უხახრულა

ხიმარისა და უხაზღვრო ხურვილების ხიმბოლოდ. თორ ფერს კი მინიჭებული აქვს უმანკოების(ანგელღების) აზრი. წითელი ფერი ხიყვარულის, ხიხარულის,ახევე აღგზნების ფერია. ყვითელი კი შურიანობისა და ხიმულვილის ფერია. მწვანე ფერი იმელების,აყვავებისა და ნაღირრების ფერია. შავი გლოვისა და ხიკვდილის ფერი(642). ფერების ფსიქოლოგიური ზეგავლენის მხრივ, ლაპარაკობენ,მაგალითად, წითელი ფერი აღგზნებს გრძნობას. ლაპარაკობენ აგრეთვე "ცივ" და"თბილ" ფერებზე. წითელი ან ყვითელი ფერი აღამიანს"თვალში ეცემა"; ლურჯი ფერი არღმავებს ხივრცებს. წითელი მუქწითელ ფონზე მოჩანს ფრთხილფერი; იგივე წითელი ლურჯ ფონზე მოჩანს ნათელი წითელი; და იგივე წითელი ყვითელ ფონზე მოჩანს მუქი წითელი. ფერები იწვევენ აღგზნებას ან ღამშვიღებას(643). ამიწომ მხაფურული ფერადი ფიღმის ხურათის განხავუთრებულღმა უნღა იყოს მოძრავი ფერების (ღა გამოსახვის) განღღა. მხაფურღმას შუეღღა ხფაფიკური-უძრავი ფერის, ფიღმს კი მოძრავი ფერის რვენება: მხაფურღს შუეღღა განიოღღებული ხახის ღახაფვა, მაგრამ არ შუეღღა გაფიოღღებული ხახის ღახაფვა,რომეღღ თანღღათანობიო წიოღღღა, ე.ი.მას შუეღღა გაფიოღღებული ან განიოღღებული ხახის ღახაფვა,მაგრამ არ შუეღღა განღღის ახახვა,როფა გაფიოღღებული ხახე თანღღათანობიო წიოღღღა(644). ღახაფული მშის რავხღა რვენზე არ მოქმეღღს იხე, როგორფ მშის თანღღათანობიო რახხღა, ვინაიღღან პირვეღღი რვენ ვხეღავო მყარ მღღომარეღმას, მეორეღი კი ფერთა ვვალეღღალღმის პროფეხხ."ფერებღ და,უშოავრეხაღ, ფერების ვვალეღღალღმას შუეღღა ღრამაფურგიული,ე.ი. მოქმეღღმის მხვეღღღმაზე ზეგავღღენის მოხღღენა. ფერებღ შუეღღა აგრეთვე გააჩღღეს ხიმზოღღური ძაღა"(645).

მხოლოდ ზოგიერთ ფიღმებშია ფერი გამოყენებული როგორფ ღრამაფურგიული ეღემენფი. მიხეიღ პოვეღი ღა ემერიკ პრეზერგერი,მაგალითად, თავიანთ ფიღმში -"ზოფმანის ზღაპრები"(646) - ხეღენათა მთელ კომპღღექსებში იყენებენ ღომინანფურ ფერს, რომღითაფ ფიღმური ნაწიოღმრიკ არარეიღღერი მხვეღღღმა გამოსახულია ღრამაფურგიულიღ ფერიოთაფ. რენა-ფო კახეღღანი თავის ფიღმში -"რომეო ღა ჯულიეფა"(647) - რომეოს ხეღენახ მღინარეხთან ღა ყვეღა ხექვენფს,რომეღღშიფ რომეო ღა ჯულიეფა ახახული, ქმნის,უშოავრეხაღ, ნათელი ზარხაფოვანი, ხრულიღ ფაქიში ფერებოთ, რითაფ ხაზგახმულია შეყვარებულთა ხიხპეფავე, ხიწმინღე. კავუღღეფის ხეღენებში კი გამოყენებულია მკვეთრი ფერები,რომღითაფ ამ რუახის ფუფუნებაფ ნათელი ხღმა. ხაერთოღ, ამ კინოხურათის ზოგიერთი ხექვენეღმი ვვაგონებღ ზოფიჩღღის ხაფვის მანერახ, ღა თვიო ამ ფიღმის შექმენეღმმაფ აღიარეხ, რომ მათ შეეღღაღეს ზოფიჩღღის ხეღღის ფიღმში გაღაფანახ. ამ ფიღმში - ამზოზს ვერნერ ფურტუხო - ფერი გამოყენებულია იხე, როგორფ მხაფურღმაში. ფერები გამოყენებულია არა ბუნების წაბაძვის, არამედ აფმოსფეროს,განწყომიღღების,გრძნოების,ღროს გამოსახვის ხაშუაღღად. ამგვარ გზახ გაყვა,ხხვითა შორის, ყან რე-

ნუარი თავის ფილმში - "ოქროს ეფლი" (648). ავი გოეთე ლაპარაკობს "ფერის გრძნობიერებით-მორალურ ფახივანებაზე", და შეიძლება ითქვას, რომ ფერს გააჩნია გრძნობიერებას იქეთ გაწყობილებითი ფახივანებაც (649). იაპონელი კინორეჟისორი თეინოტუკე კინუგაშა თავის ფილმში - "ჯოჯობეთის ჭიშკარი" (650) - გლიტობს ფერებით შექმნას განწყობილება. ფერები ამ ფილმში ხელეწიურნი ხერხებითაა, უმთავრესად ფერების ფილტრებით და განათებით, შექმნილი, რომლის ღრობს, ნაწილობრივად, იაპონელი მხატვრების ტრადიციით მიღებული მხელველობაში. კობუსუმეტი და ლეკორაეციები კი ეყრდნობა იაპონური ძველი მხატვრობის ხეობს. ფილმის დახაწყობაში, მაგალითად, ჯერ მონჩანს დახატული ხეენა, რომელიც გადაბნელებულია გახარებულ ბრძოლაზე, რომლის ღრობს ნახატობა და მომღვინო ქარიშხალისებური ხეენის ფერები ერთმანეთთანაა შეხამებული. აქ განხატობითი მეფობს მრავალფეროვანება: მეომარის ხიკვილიც ბნულად შექმნილ ხეენას მოყვება ხელი, რომელიც გავაშვებულ ფახ ახახავს. იხვედახივე ამოფიციცილება ხომე მოჭერილი წითელი ფერი (პურ-პური), რომელიც განხატობიერულ კავშირშია ბუღისფურ მხატვრობასთან. როგორც ცნობილია, ბუღისმის გაბატონების შემდეგ (მე-6 ხაუკუნე ჩვენს ხანის) იაპონურმა მხატვრობამ ძლიერი იმპულსი მიიღო, რაც გამოიხატებოდა უმთავრესად ფერების ბრწყინვალეობა და ლეკორაეფიურ ეფექტებში, რომლის ღრობს უხვად იყენებდნენ ოქროს ფერს. ხელთა კომპოზიციონში კი იგრძნობა იაპონური (ხიხ) პოლიფიციციის გავლენა: გარიული ხიკვირები ხილუეფიხ-მაგვარი ღილი ფიკურებით წინამდინებ (ნახევრად ახლო, ღილი ხელეტი მხახიობებია). თვით ჩრდილებიც ფერადათა შექმნილი, მაგალითად, ვაფარუს ხახლში ღამის ხეენები. ამით ფილმის შემქმნელეზს, აღმათ, ხურდათ ნიფრადური თეთრის გახხოველება, "როგორც ამახ მხატვარიც აკეთებებს, რომელიც თეთრთან რამდენიმე ფერს იყენებებს, რომ უხეში თეთრი გააკეთიღებობილს" (651). კამერახს ხეობის ელემენეფიციითა და ფერის ღრამაფურციული გამოყენებითაა შექმნილი ხეენა, რომელიც მეომარი - მორიფი - მისი ბატონის წინაშე მუხლზე ექვმა. კამერახს პოზიციითა მაღლიღან-ღაბლა-გვერლით (ჩიფის პერხაქეფიცივა), რითაც ხურათოღნად მოჩანს "ღამეირება". ამ ხელის ფონი, განხატობითი იაფაკვი, არის მოჭერილი მექი-ყავისფერი, რაც ხიმბოღა ბუღის უკუღმარობიხს, რაც მახ მოღობს. ფერების ერთერთ შთამაგონებელ ბეგავლენას ახლენს ეს ფილმი, რაცა ჭიშკარის ხილუეფი წყალში მოჩანს; ამ ღრობს მაყურებელი, თითქმის, ხხვა აღგიღახ იმყოფება. ეს აღახფურებს იმახ - ამბობს ვერნერ ცუმბრუხი -, რომ "ფერის გამოყენება შეიძლება ღრამაფურციულად და ამიფიცი ხრულიდაღაც არ არის ხატირი იხ იყობს არაბუნებრივი". (652). ფერების გამოყენებისახ ფილმში მნიშვნელოვანია იმომქელი იხე, რომ ხურათის ვაღკეული ნაწილები არ უნდა გახლენ ფერების თვითნებური გამოყენების მხხვერძლი; ფერებს ხინამღვილიხახან ღამირება შეუძლია, ფილმური მხველეობის ხფერამი, იმღენად, რამღენაღაც ეს გამა-

რთლებულია ღრამაჭურგიულად(653), რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ფერად ფილმს შეუძლია მხაჭვრობისაგან თავის განთავისუფლება."ჯოჯობეთის ჭკ-შკარში" "ყოვლი ხურათი არის ფილმ...აბრეშუმის მაჭურიაშუ და არის მაინც ფილმი"(654), ვინაიდან ფილმური მოძრავი ხურათები,"კამერას პანსლოშია", როგორც ღვინახეთ, გარდაქმნის გადახალგებ ობიექტს მაშინ-ნაც, როცა ეს განზრახული არ არის; ამგვარად, მხაჭვრობის მიერ შექმნილი ფილმს ვერ უვლის გვერდს ამგვარ გარდაქმნას, როცა ის ფილმურ მხვლელობაშია ჩართული.

ფილმი იყენებს ფერებს ღრმს თუ ხახეობის დახახათიათებლადაც. მაგალითად, შეხადლებულია წარხულის, აწმყობა და მოძავლის მხვლელობების ერთღროული ახახვისახ მთვიშველით ფერი, რომ გავაადელიოთ მათი ერთმანეთისაგან გამოცნობა. ანღრეი ჭარკოვხვი იყენებს ამ გზით ფერხა და შავ-თოთრ ფილმურ გამოხახვას თავის ფილმში "ხოღარის"(655). ფილმში -"ერნხე ჭვღმანი - თავიხი ვღახიხ შვილი"(656) - გამოყენებულია მწვანე და წითელი ფერები "ღადებოთი" თუ "უარყოფოთი" გმირებისა და ღეკორადიგების დახახიათების ღრმს. რა თქმა უნღა, ფერების ამგვარი გამოყენება ფილმში, შეიძლება, პრიმიტიულიომამღეე მივიღეხ. გიორგი შენგულაია ვი თავის ფილმში -"ნიკო ფიროხმანიშვილი"(657)-, შეიძლება ითქვას, ფილოხმანიშვილის ხულისვეთებოთ ქმნის ფერად მოძოავ ხურათებს. ის ფიროხმანიშვილის ფაქიშად ხეილიშებულ"გულუბრყვილ" ჭიღოებს იხე ოხეაჭურად აქხოვს ფილმურ მხვლელობაში, რომ თვით კამერას ობიექტივი ხღება ყღამი, რომელიც ამხხვერეხ ფილოხმანიშვილის ჭიღოების ჩარჩოებს და,თოთქოხ, შღის ხაშღერებს ფიროხმანიშვილის ხურათებსა და ფილმურ ხურათებს შორის. აქ რეყიხორი ხხნის ჩარჩოებს ფიროხმანიშვილის ხურათებს.ღა ხღის მათ მოძრავი ფილმური ხურათების მახალად. ფილმი"ფიროხმანიშვილი" - წერხ ვოღფვანგ რუფი - მოგვავგონებს ხიშრეყოვან ჭვბღოხ და"გულუბრყვილოთა" ფაქიშად ხეილიშებულ ყანრის ხურათებს(658), რომღებშიც ფერები ღამაჭვოთი ახახავენ მხაჭვროხის პიროვნებახ,ხანახ,ეხოვრებახ. ღორენხ ოღივიერი ვი თავის ფილმში -"ჰამღეე"(659) - თვით ჰამღეეხ წარმოგვიღგენხ როგორც ქერა ახალგაშრღახ; ე.კანეღის აშრიოთ, ღურჯი თვღღები და ქერა თმა უფრო ახლოხაა ხიღამაშეხთან, ვიღრე ხიღიღეხთან;"ხიღიღე - მიხი აშრიოთ -გრძნოთ-გამომრევიოთ და ხიღამაშე გამღიღიანებელი"(660). ღა თუ "ჰამღეეხ" ღიღღის ენებამი მოვაქევეთ, მაშინ - კანეღის აშრიოთ -"წაბღიხფერი ღა შავი თვღღები უფრო ენათეხავება ხიღიღეხ"(661). ამღენღა, ჰამღეეხის გრიმის ფერი(თმა,თვღღები,ხახიხ ფერი) უფრო უნღა იყოხ წაბღიხფერი, ან შავი, ვიღრე ქერა(662). ფერად ფილმს გააჩნია ხაკუთარი კანონების, რომღებშიც მოიოხოვენ გაციღებოთ მეე გააშრეშახხა და ღავგემვას, ვიღრე შავ-თოთრი ფილმი(663). ფერად ფილმმა უნღა შექმნახ მოძრავი ფერადი ხურათები, რომღებშიც მხაჭვრობის ხწორფახოვანი უნღა იყოხ, მაგრამ არა მიხი მხგავხი(664). მაგრამ იხივ არ უნღა ღავიციწყოთ,

რომ ფერის უქონლობა ვერ ამცირებს შავ-თეთრი ფილმის მხაფერულ ფახო-
ვანებას. ფერადი ფილმი, როგორც არ უნდა განვითარდეს მიხი ჭექნივა,
ვერ შეხმდებხ შავ-თეთრი ფილმის ბლკეთახ(665). უნდა შეიქმნახ ფი-
ლმი ფერადი თუ არაფერადი - ამას უნდა მოიხზოვდეს შეხაქმნელი ფილ-
მის ხიუყუფი, თემა, ილეა. ფერად ფილმმა უნდა შექმნახ ზუნებრივობის
შთაბჭლილემა, მაგრამ ამის შექმნა შეხაბლეულია არა ზუნების წაბა-
ძვით, არამელ მაყურებელში ხაერთა ზუნებრივობის შთაბჭლილემის გა-
მარქვევით. ამას ვი მიადრქვხ ფილმი, რაც ხურათის კომპოზიციის გა-
წონახწორებას ჰარმონიულად შეერწყება ფერადი გამოხახვიხ შეხაბლე-
ბლობანი და ფიქლოგურიად იქნება გამოყენებული ფერების ზეგავლენა
გრძნობაზე, მიხი ხიმბოლიური და ახოციხიური უნარიანობა. ფერად ფი-
ლმმა არ უნდა შეეცადოს ცალკეული ხურათები შექმნახ რამელიმე მხაფე-
რის ხურათის ზეგავლენით. ეს იქნებოდა უთანახწრო შეჯირი ხელოვნი-
ვის ამ უძველეს ხახეხთან. მხაფერობის წაბაძვით შექმნილი ფილმური
ხურათი შეწყვეტხ ფილმური თანამიმლევერობის მოძრაობის გრძნობას, და
ამით შეახუხეფებს ფილმურ გამოხახვას, ვინაილან ფილმური მოძრაობა,
ფერთა ცვალებადობის ხიფაქიზე მეფად ზრდის ფერების ეხთეფიკურ თამ-
აშხ; ლანდმაფის ხურათები, მაგალითად, ფერთა ამგვარი ლიფერენციხი-
ის წყალობით უფრო ღრმაა, ვილერ შავ-თეთრი ხურათები(666). მაგრამ შავ-
თეთრი ფილმი ურთვეროვანებას ქმნის ხაგნებხ შორის, რომელთა ფერებს
ხინამლევილში ურთხანუთთან არავითარი კავშირი აქ ბქვო, და ამით ხი-
ნამლევილის ახახვის(ხელიდებულ) ხაშუალებახ იბლევა, რომელიც არხე-
ბითადგახხხვავლება ხინამლევილის მხაფერულ ფერად ახახვიხაგან. შავ-
თეთრი ფილმის ამგვარ აბჭქარქციხში ხალგობლობხ მხაფერული გამოხა-
ხვის მნიშვნელოვანი შეხაბლებლობა(667). ამიფომ ამბობხ ფელარ ხეფ-
პუნიჲ: "შავ-თეთრი ხურათის ლაუფახებელი უპირახეხიობაა ფერადი გალდე-
ვის მიმართ ის, რომ მას ხწორელ იმლენი ხინამლევილუ გაანინია, და ამბ-
ვე ღროს იმლენად ნაკლები ხინამლევილე მახში, რამლენიგ ხაჭირია, რომ
გაუფხოებელი თამაში ფოფოგახფიული ხინამლევილის შინაარხთან შეაერთოს.
ვილევ მეფი ზუნებრივობა, ვილევ მეფი ნაჭურალიბში, რამლენახე კლახ-
ფიკური ფერადი ფილმი მოიფანდა, ლამბლახ ლეემლუ მონჭაყის შემოქმე-
ლებით ძალებხ"(668). "მე გალავილე ეს ფილმი შავ-თეთრად, - ამბობხ
პეფერ ბოგლანოვიჩი თავიხი ფილმის "უკანახხენელი ფილმის რენენბა 111."
(669) -, ვინაილან არ მიწლოდა ის ყოფილიყო ლამაში... ფერხ გაანინია
ფენლენციხა ყველფერი გახალბ ლამაში, და ეს მე არ მიწლოდა. ამ მხრივ
მე მხარი ლამიჭირა ორბონ ულხმა; ფაქიურიად მან მომცა წინაღობა
ეს ფილმი გალამლეო შავ-თეთრად"(670). ამგვარად, შეხაქმნელი ფილმის
ხიუყუფი, ილეა, თემა, ე. ი. შინაარხი განახაბლერავხ უნდა შეიქმნახ ის
როგორც ფერადი თუ შავ-თეთრი ფილმი, რამლიხ ღროს არ უნდა ლავივიწ-
ყოო, რომ შინაარხახე გაანინია შინაარხოვანი ფორმა(ფერიც) და ფორმა-
ხაე ფორმალური(ფერიც) შინაარხი, რამელთა ლილექიკური ურთიერობით

განიხაზღვრება მხაფრული ნაწარმოების რაობა. ამდენად, შეხაქმნელი ფილმი უნდა იქნას შექმნილი შავ-თეთრი თუ ფერადი ხერხით, ამას გა-
ხაზღვრავს შეხაქმნელი ფილმის ხაერთი რაობა."ღმერთმა ხამყარო ჯერ
კი არ შექმნა და მერმეთ შეღება, არამედ ფორმა და ფერი ერთმანეთ-
თანაა შეხიხხლორღებული. არხებობს მხოლოდ ფერადი ფორმა და, რაც იგი-
ვეა, ფორმაში ჩამოხხმული ფერი"(671). დახაფული ხურათი არ არის"შე-
ღებილი" ნახაზი. მხაფრობას ხაქმე აქვს ფერთა არა ცალკეულ კონფრა-
ხფებთან, არამედ ხურათში შერწყმულ ფერებთან. გამოსახული ფერთა კო-
მპლექსები არხებობენ ერთმანეთთან უწყვეტ ურთიერთობაში(672). ფერთა
კონფრახფებ(ყველაზე უფრო მკვეთრი კონფრახფი, ვთქვათ, მოჭერილი წი-
თელი შავთან) შეუძლიათ გააჩნდეს ემოციური, ხიერცოვანი თუ ხიმბოლი-
ური ზეგავლენის უნარიანობა, როგორც ფერთა ურთიერთ დავავშირებას ხა-
ერთოდ. ფერები უნდა ჩაერიოს ფილმურ მხველულობაში, და ამით მოშორდეს
ხაგნებს, როცა მას შეუძლია დამაფებოთი გამოსახვის შექმნა და უნდა
გაქრეს, როცა ის ხაჭირი არ არის(673). ლუი ბუნუელის ფილმი -"ბურ-
ყუაზიის თავდაჭერილი შარმი"(674), მაგალითად, ფერადი კინოხურათია,
მაგრამ ფერი წამოიჩევა წინაპლანზე, ე.ი. ფერი "იგრძნობა" იმ ხექვენ-
ღებში, რომლებშიდაც ფერი დამაფებოთ გამოსახვას ქმნის. ერთი ახალგა-
ზრდა ოფიციერი, მაგალითად, ამ ფილმში ამბობს: "ჩემი ბავშვობა იყო ფრა-
ღელია..." და მოგვითხრობს იხ თავის თავგადასხავალს ფაშიზმის დროს
ესპანეთში; და ამ უკან-გაღაზნეღების დროს ხურათთა ფერი ხღება "ეს-
პანური ნაფრისფერი", ე.ი. ფერი-ხიმბოლო ესპანური ფაშიზმისა, და მთელ
ამ ხექვენღში ბაფრობს ეს ფერი, რითაც ხურათოვან გამოსახვას აძლი-
ერებს დამაფებოთ ფერთაფ(675). აღბერ დამორისი თავის ფილმში -"წი-
თელი ბუმფი"(676) - აბაფონებს "ნაფრისფერს ყველა ყლერაღობითა და
ჩრდიღებით. უფბათ იხ არის მწვანესთან, უფბათ შავთან, ყავისფერთან
ან თეთრთანაც კი შერეული. მხოფლიო ქალაქი - პარიზი - კი ხომ იძღე-
ვა ნაფრისფერის ყველა ვარიანფას. ამ ფონზე კი დამორისი ერთადერთი
მკვეთრი ფერის ღაქს, წითელ ბუმფს... 'აფეკვებს' ნაფრისფერ ფონზე!
(677). ოხვარ ფიშინგერმა კი თავის ფილმში -"კომპოზიცია ღურჯ ფერ-
ში"(678) - შეეფაღა ფერი გაუხაღა ხულიერი განფლის ხფიმუღის მიმფე-
მი. ღორუნს ოღივიერის ფილმში -"რიჩარდ მეხამე"(679) - რიჩარდის ხა-
ხიათზე მიუთითებს განხაკუთრებოთ კოხფუმების ფერები. პეღმუფ კოიფ-
ნერის ფილმში -"კაპიფანი კოპერნიკიღან"(680) - ფერებოთ გამოსახუ-
ღია - ერთი მხრივ - წერიღი ბურყუაზიული ხაზოგაღობა("უხაღისო" ფე-
რები) და - მეორე მხრივ - ხახელმწიფო ძალაუფღების მქონეთა ფენა,
ე.ი. კაიზერი და მისი უმაღლესი ბიუროკრაფია(ღურჯი და წითელი ფერე-
ბი); და ეს ორი -"ზეღა" და "ქვეღა"-ფენა ფერებოთაც დაპირისპირებუ-
ღია. ყაზარმების, ხაფუხაღობისა და უწყებების "აგურისფერი" და"პრუ-
ხიული ღურჯი" გაბაფონებული ფერებია. ორივე ფერი ხიმბოღოა იმ ეპო-
ქის, ხიმბოღოა იმ აზროვნების, რომელმაც პირველი მხოფლიო ომის წინან-

დულ პერიოდში თავიანთი ფახოვანება დაკარგა და შეინარჩუნა მხოლოდ ცარიელი ფორმა(681). ვინჩენჭუ მინელი თავის ფილმში-"ერთი ამერიკელი პარიზში"(682) - ბაღმახვარაღის ერთ ხეკვენებს ქმნის მხოლოდ შავ-თეთრი კონსტრუქციით, მიუხედავად იმიხა, რომ ეს ფილმი ფერადია. ფერთა ამგვარი შეზღუდვით, მომღვენო ხეკვენებში ფერთა არღანია, რომლის დროს რეჟისორი ფერების ყდერაღმბაში იმპრეზიონისხეგობის ფრადიციახ ნერგავს ფილმში, რითაც იქმნება არარეალური გამობახვა,რაც,ამავე დროს, ნათელპყრფხ იმახაც, რომ ფერი ხინამღვიღებს ახახავს უფრო არარეალურად, ვიდრე რეალურად. რეჟისორი მინელი აქ ფერს იყენებს დრამაფურგიულად, როცა მას ურ მომჭირნეობით,ხოლო შემდეგ უხვად იყენებს, და ამით მხვედღობის გამამღვიღებელ დრამაფულ დამაბღღობახ ქმნის ფერიითაც. ფილმი,როგორც ეს ფერადი ფილმის შექმნის პირველ ხანებში ხდებოდა, ვი არ უნდა დათურეს ფერები,არამედ შეეცადოს მათ მომჭირნეობით გამოყენებას, ვინაიღან ფერი ვი არ არის მაყურებელთა"განვეიფრების", არამედ მხაფურული გამობახვის ერთი ხაშუალება. ფერების რაც შეიძლება შეუნებრივი ახახვა მხოლოდ იმ დროსახ გამართღებული,როცა ფილმი ხინამღვიღის(ფაქტის) დკუმენფური ახახვისაკენ მიიხრადფვის. აქ ფერების ზუხფი ახახვა, თუ ეს შეხამღებულია ფექნიკურად, ხატორთა და აუფიღებელიცახ. მაგრამ შეუნებრივი ფერების ზუხფად ახახვა ვინღღენჭუ შეუძღებელია არა მარტო ფექნიკურ შეხამღებღობათა გამო,ვინაიღან ფილმი ხურათის უბრადო გაღღების დროსაც, როგორც ეს ჩვენ გავარკვიოთ, ცვლის ხინამღვიღებს. ამღენად ფილმს,დკუმენფური,კულფურული თუ მეცნიერული ფილმის შექმნის დროსაც, როცა ხახურველია ფერების ხიზუხფის დღევაც, მხოლოდ უახლოვება შეუნებრივ ფერებს და ამით ხინამღვიღებს.ამღენად ფერადი ფილმი, მიუხედავად იმიხა,რომ,ხშირად,ხინამღვიღის ზუხფი ახახვისაკენ მიიხწრადფვის, ცვლის შეუნებრივ ფერებს მაშინაც, როცა ეს განზრახული არ არის. მხაფურულ ფერად ფილმისათვის ვი ეს მოგება, ვინაიღან მხაფურული გამობახვა შეუძღებელია შეიქმნახ ხინამღვიღის,ფერთა რაობის გარღექმნის გარეშე. აქ ნავუღისხმევი ფერთა შეგნებული გარღექმნა, რომელიც ჩაყენებული უნდა იქნახ განხამღვრული აზრის გამობახვის ხამახურში. ფერთა დრამაფურგიული ზემოქმედების გათვალისწინება ვი შეხამღებელია,ვინაიღან მრავალმხრივი ცღებით გამოკვეულია, რომ -"ფერთა ბრმებს"გარდა - ყოველი ღღამიანი ძირითად ფერებს(წითელი,ფორთოსღისფერი,ყვითელი,მწვანე,ღურჯი,ოიხფერი) ურთნარად შეიგრძნობენ; ფერთა განხხვავებული შეფახების შემოხვევებს აქვს ადგილი მხოლოდ "ფერთა ხახამღვრო არეში"(683).ეს ფაქტი ვი შეხამღებღობახ ამღევს ფერადი ფილმის შემქმნელს ფერხაც განხამღვრული დრამაფურგიული ფუნქცია დააკიხროს ფილმური მხვედღობის დრამაფურგიულ შენიღბაში. მაგრამ ფერთა დრამაფურგიულ შეგავღენახ ზღუღავს ფერთა აღქმის უროვნული და რეგიონალური განხაკუთრებღობა. ინღოკითხ თუაფრადური ფრადიციის თანახმად, მაგალითად, ბნელი ფერი

მაყურებელში ქმნის უროგვილ განწყობილებას, თეთრი ფერი კომიკურ განწყობილებას, ნაგრიხფერი ხამგლოვიარო, წითელი ხამინელები,ღა-
ყანგული ყვითელი ჰერიოკულ, შავი ხიმხთაღის შთაბეჭდილებას; ღურჯი
ფერი იწვევს გულიხამრეკ განწყობილებას, ყვითელი კი ზღაპრულ განწყობი-
ლებას(684).ინლიური თეატრის ფერთა ამ ხვალაში ნათლად ჩანს,
რომ იმ ღროხ, როცა ჩვენთვის შავი ფერი,უმთავრესად, ხამგლოვიარო
ფერი, ინლოლეზიხათვის შავი ხიმხთაღის,მომპრობის ხიმბოლოა;ხამ-
გლოვიარო ფერი კი ნაგრიხფერი. ჩვენთვის ხიმინღის,უმანკოების თეთ-
რი ფერი ინლოლეზიხათვის კომიკური განწყობილების ფერია. მეფ-ნაკ-
ლებად, ფერთა ანალოგიურ განხხვავებულ აღქმას აქვს ადგილი ხხვალა-
ხხვა კულტურებს შორის,რაც იმას მოწმობს, რომ ფერთა ფილმურ ღრამა-
ფურგიახ არ გააჩნია უნივერსალური კანონზომიერება. ბევრი რამ,რაც,
მაგალითად, დამაფებოთ გამიხახულია იაპონურ ფილმში-"ჯოჯოხეთის ჭკ-
შკარი" - ფერების ხამუალეზოთ,ევროპიელთათვის შეუმჩნეველი და შეუ-
გნობელი რჩება, ვინაიდან ევროპიელი და იაპონელი ფერებს(ღა არა მარ-
ფო ფერებს) ხხვავარად აღიქვამენ. ამღენად ფერების გამოყენება ფი-
ლმში პრობლემაფურია ფერთა გაგებისა და აღქმის უროვნულ-რეგიონალუ-
რი განხაკუორებულობის გამოც. მაგრამ ფერთა აღქმის ამგვარი შეზღუდვის
აჩუ უფრო მგირუა,ვიღრუ ფერთა ხაერთაშორიხო გაგების ხფერო. შეხამ-
ლებელი, ვალკულ კულტურათა ფერთა ზუხფი ხიმბოლიური მნიშვნელობა,
მეფ-ნაკლებად, გაუგებარი განხხბღვრული კულტურის შვილებიხათვის,
მაგრამ ფერთა ხაერთო ხიმბოლიური მნიშვნელობა მაინც გახავები ხლე-
ბა,ვინაიდან ფერი თვითმიზანი კი არა აზრის გამოთქმის დამაფებოთი
ხამუალეზაა. აზრის გამოთქმის ხამხახურში ჩაყენებული ფერი კი იმ
ღროხაც შეხავგრძობი ხლება,როცა,ვთქვათ, შავი კი არა ნაგრიხფერი
გლოვის ხიმბოლო.

განვიხილოთ რა ფერის ხაკოხი ფილმში, ჩვენ შეგვიძლია ახეთი
ღახვენების გამოფანა:

- 1.ფერი ფილმში(ღა მხაფვრობაში) არ არის თვითმიზანი.იხაა ფილ-
მური მხვლელობის(აზრის) მხაფვრული გამოთქმის დამაფებოთი ხამუალეზა.
- 2.ფერი ფილმში არ არის და არც შეიძლება იყოს ფილმური აფფომონური
გამიხახვის მაფარებელი, თუმცა ამგვარი ფუნქცია შეუძლია მახ ნაწი-
ლობრივ გაღაიბაროხ მაშინ, როცა ფერი თვით აზრის ხიმბოლოა,მაგალი-
თად, ხახელმწიფო აღამი.
- 3.ფერი ფილმში უფრო ნაკლებად გარდაქმნის ხინამღვილეხ, ვიღრუ შავ-
თეთრი ფილმი; ამღენად ფერადი ფილმი უფრო რუალისფური ხახიათიხაა,
ვიღრუ შავ-თეთრი ფილმი,რომელხაც რუალობის ფერადობა მხოლოდ შავ-თეთ-
რამღე ღაჰყავხ და ამით რუალობის ფერთა აბხფრაქციას ქმნის.მაგრამ
შავ-თეთრი ფილმის ფერთა ამგვარი აბხფრაქციულობა ხრულიადაც არ ზლე-
ღავხ მის უნარიანობახ შექმნახ უაღრესად რუალისფური გამიხახვა,რაც
იმიო აიხხნება, რომ ფერი ფილმში,როგორც ავღნიშნეთ, ხურათის აზრის

გამონახვის მხილველ დამაჯვობით ხაშუაღებთ. ამიჯომ შავ-თეთრი ფილ-
მის ფეროვანი აბხურაქეია ვერ უკარგავს ფილმურ ხურათს ხინამღვილის
ფოტოგრაფიული ახახვის უნარიანობას.

4. შავ-თეთრი და ფერადი ფილმი კი არ არიან ერთმანეთის მოქიშვე, არა-
მელ მხაჯვრული გამონახვის შექმნის ორი ხხვადახხვა ხერხი; თუმცა,
როგორც კინოხელეწიანის იხლორია გვახწავლის, ფილმის მხაჯვრული ნა-
წარმოებების შეღვევების ღილი ნაწილი შავ-თეთრი და არა ფერადი ხერ-
ხითაა შექმნილი. ნაწილობრივ ეს აიხხნება ფერთა ღრამაჯურგოის პრამ-
ღემაჯურობით, ნაწილობრივად კი იმით, რომ ფერს ფილმში ხინამღვილის
"გაღამაღების", და ამით(ნაწილობრივ) გაყაღებების იური გააჩნია.

5. ფერთა და ხინათღე-ჩრდილის შეხამება-კონტრახვი არის როგორც ფერა-
ღი, იხვეე შავ-თეთრი ფილმის ძლიერი დამაჯვობით გამონახვის ხერხი,
რომლითაც შეხამღებღია აჯმობფერობ, გუნების, ხახეობის და, ხაურთოდ,
გადახაღებ ობიექტის ვიშუაღური რაობის გამონახვა.

6. იმ ღროს, როცა ფილმის არამხაჯვრულ ფორმებში, ვთქვათ, ღოკუმენჯურ
თუ მეღნიერულ ფილმებში ხახურვეღია რეაღური ფერების რაც შეიძღება
შუხვი ახახვა, ახეთი მიღგომა ფერის ახახვისაღმი მომავღინღებღია
მხაჯვრულ ფილმში. მახში რეაღური ფერიც უნდა იქნახ გარღაქმნილი, რომ
ფერიც ჩაღგეს აზრის გამონახვის ხამხახურში.

7. რეაღური, ბუნებრივი ფერის შუხვი ახახვა ფილმში შეუძღებღია. ამახ
განაპირობებს არა ფილმური ფერის შექმნის ფექნიკური არახრულყოფიღე-
ბა(ეს, ღროთა განმავღობაში, შეიძღება მიღწეულ იქნახ), არამელ ხურა-
თის ფილმური გაღაღება, ბუნღება, განათება თუ მონჯაყი, რომღებიც გაღა-
ხაღები ობიექტის ფერის გარღაქმნახ მამინაც ახღენს, როცა ეს განბ-
რახული არ არის.

8. ფილმური მოძრავი ხურათების ფერები ხხვა კანონზომიერებას ემორჩი-
ღება, ვიღრე მხაჯვრობინა და ფოტოგრაფიის მყარი, უძრავი ფერები. მი-
უხეღავათ ამინა მხაჯვრობინა და ფოტოგრაფიის კომპოზიციური ვიშუაღუ-
რობა ფილმს შეუღია ჩაყენის ფილმური ფერის ღრამაჯურგოის ხამხახ-
ურში.

9. "ნამღვილი" ფერები, რომღეთა ფიზიკური აღნუხხვა შეიძღება, და "მო-
ჩვენებოით" ფერები, რომღებხაც აღამიანის მხეღვეღობა ქმნის(მაგალი-
თად, ბაღში ხხვადახხვა ყვავიღებშე თვალის გაღავღების ღროს), ურთ
მთლიანობად იქევეა, თუ იხინი ჩაყენებულ იქნებოიან აზრის გამონახვი-
ის ხამხახურში. აზრის გამონახვისახ ფერები ღგებოიან უვანა ვღანბუ;
ფერი ნაწიღია აზრის ფილმური გამონახვის ხხვა ნაწიღთა შორის.

10. მხაჯვრული გამონახვის შინაარხი და ფორმა ღიაღექვიკური ურთობღი-
ობაა, ე. ი. შინაარხ გააჩნია შინაარხოვანი ფორმა და ფორმახ ფორმაღუ-
რი შინაარხი, რომღეთა ღიაღექვიკური შეჯვარებისახ(ხინთეში) იქმნე-
ბა მხაჯვრული ნაწარმოები. ამიჯომ შავ-თეთრის თუ ფერადი ფილმის შე-
ქმნა იწყება თემის, იღვის, ხიუყეღის ჩახახვის პროგეხში.

11. ფერთა აღქმა, ფერთა მნიშვნელობა, მეფე-ნაკლებად, განხილვა ვეზულის ხედალახხვა აღამიანებზე და კულტურებს შორის, რაც ართულებს ფილმური ფერის ღრამაფურგიის ჩამოყალიბებას. ამდენად ფერების გამოყენება ფილმში პრობლემატურია.

12. ფერების გამოყენება ფილმში მოთხოვს დიდ ხიფაქიშვას და გემოვნებას; ფერი ფილმში კი არ უნდა იქნას აღქმული მხოლოდ როგორც ფერი, არამედ როგორც აზრის გამხსახვის დამაწყობითი საშუალება.

3. ხივრცე (და ღრო) ფილმში

ჩვენ უკვე განვიხილეთ ფილმური ხივრცისა და ღროს რაობა და დავინახეთ, რომ ფილმური ხივრცე და ღრო "ხელეწერილი", იხვეშექმნილი ხივრცე და ღროა. ახლა ჩვენ გვხვრს ორგანომომილებიანი და ხამგანგომილებიანი, ე.ო. ხვერიული, პლახვიკური ფილმური ხურათის ხივრცის (და ღროს) რაობის განხაზღვრა, რომ გავარკვიოთ, თუ რამდენად ეკრანისა და ეკრანზე გაშუქებული ხურათის განგომილებიანი ცვლის ხინამღვილეხ.

ჩვენ გავარკვიეთ, რომ ფილმური ხურათის ამორჩევისა და ხეღის, ფილმური ზნეღების, ფილმური მულფიპრიკაციისა და ფრიუკის, ფილმური რიფმის, ფილმური მონფაყისა და ჭრის, ფილმური ხივრცისა და ღროს, ფილმური ხმით იცვლება ხინამღვილე და იქმნება ფილმური იხვეშექმნილი, ე.ო. მხაფურული ხინამღვილე, რომელშიც, შემომქმედ კამერახა და ფერის გვერდით, არხეგით როღს თამაშობს ეკრანისა და ეკრანზე გაშუქებული ხურათის განგომილებიანი.

ა) ეკრანის ფორმა და განგომილება

ეკრანის ფორმა და განგომილება (ეკრანის ხიმალღე, ხიგანე, ხიმალღე-ხიგანის თანაფარღობა; ფორმა: კვადრახი, ხწორკუთხელი, წრიული; ეკრანის ზელაპირი: ზრფყელი, ჩაზნექილი) შეღეგია ფიღმის გაღაღებისა და ჩვენების ფექნიკისა, რითაც განხაზღვრული ხივრცოვნობა იქმნება ეკრანზე. ჯერ კიღე 1895 წელს შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შფაფებში ეკრანის ხიმალღე-ხიგანის შეფარღება 1:2-ზე (685), რაც შეეხაზამება, დაახლოებით, აღამიანის მხელღეღობის კუთხეს. ეკრანის ხიმალღე-ხიგანის ამ თანაფარღობამ უმნიშველო ცვალღებღობა განიცაღა (იხვე ამერიკაში): 1:1,8-ზე და 1:2,3-ზე, მაგრამ ხაერთო აღიარება მაინც მოიპოვა ე.წ-ღმა "ნორმალურმა ეკრანმა", რომღის ხიმალღე-ხიგანის თანაფარღობაა 1:1,37-ზე.

მორე მხოფლიო იღის შემღეგ - ჯერ - შეერთებულ შფაფებში და - შემღეგ - მთელს მხოფლიოში ფლღეხელღის განვითარება ამღულა ფიღმი ხურათიანი გამოსახვის იხეთი ხერხეღი გამოყენებია, რომღებღიც, ჯერ-ჯერობით, მრ შეუღღია ფლღეხელღვას. მაყურებღელს, იღის მაგორღარ რომ ფიღმური მხვეღღობა ფანჯრისმაგვარ ჭუჭრუფანით დაენახა ეკრანზე, უნდა შექმნოღა იღუზია ახახული მხოფლიო განეღვღა ხივრცოვნად, რომღელშიც

თვითონ იქნებოდა. ხურათში უნდა ყოფილიყო ბუნებრივად ფერადი; ხივრცოვან პერსპექტივას, მუხამე განზომილებას, პლასტიკურ-ხივრცოვან ხმახთან ერთად, მაყურებელზე უნდა მოეხდინა ძლიერი შთაბეჭდილება".

(686). და ვინაიდან ფილმური ხურათის ხივრცოვანი ილუზიის შექმნის ფიზიკალური და ფიქიოლოგიური რაობა უკვე ცნობილი იყო, წამოიჭრა მიხი პრაქტიკული განხორციელების აუცილებლობა, რომლის დროს ფილმური ხურათის ხივრცოვანობის შექმნის სხვადასხვა ხერხი გამოინახა:

(1) "ნორმალური-კონტრასტი" ხიმალე-ხიგანე(1:1,37-ზე) გახდა ამგვარი ცდების ამონავალი წერტილი. ჩვენ უკვე გავარკვეით, რომ ნორმალური ფილმური ხურათი გაშუქებული 1:1,37 ხიმალე-ხიგანის ბრწყინვალე ეკრანზე "ობიექტურად" ორ-განზომილებიანი ხურათია; მაგრამ ამგვარი ფილმური ხურათი არის არა ორ-ან ხამ-განზომილებიანი ხურათი, არამედ ორივეს ხინთში, ვინაიდან "ნორმალურ" ფილმურ ხურათშიც განხაზვრულ ხივრცის ილუზიას ქმნის გაღასაღებ ობიექტთა კომპოზიციური განლაგებაც.

(2) "ხვერცხვკოპიულ-კონტრასტი" (687), ფილმური ხურათის ხამ-განზომილებით ჩვენების ხერხი იყო პირველი ცდა ხივრცოვანი ფილმური ხურათის შექმნისა. ხვერცხვკოპიულ ფილმში ეკრანის ხიმალე დარჩა ისეთი, როგორცაა "ნორმალურ ფილმში", მაგრამ თვით ეკრანისა ე.წ-ლი "ვერცხვლის ეკრანი", რომელიც ხელს უწყობს მახზე გაშუქებული ხურათების ხივრცოვანობის ილუზიის შექმნას. ამგვარი ფილმის გაღაღება ხდება ორი კამერას მეშვეობით ერთდროულად: ერთი კამერა გაღასაღებ ობიექტს იღებს აღამიანის ერთი თვალის და მეორე აღამიანის მეორე თვალის ხედვის კუთხით. გაღაღებული ფილმის ჩვენება ეკრანზეც ხდება ორი ხაპროექციით აპარატით: ერთი აპარატი აჩვენებს ერთი კამერას მიერ გაღაღებულ ხურათს, ხოლო მეორე მეორეს მიერ გაღაღებულ ხურათს ერთდროულად. ამას უმაჭება კიდევ ე.წ-ლი "პოლარული ხათვლები", რომელსაც იყენებს მაყურებელი, რომ განხაზვრული ხივრცოვანობის ილუზიის შთაბეჭდილება მიიღოს ეკრანზე გაშუქებული ხურათიდან. ამგვარად, "ორი ღინძის პრიზმით მიქროლება ორ თვალს ორნაწილვანი ხურათი... გაღკუული თვალის ხედავს ხურათის მის ნაწილს. ამის შედეგად აღამიანის ფილმში იქმნება ხაგნის ხივრცოვანი ხურათი, რომელიც - ყოველშემთხვევაში თეორიულად - შეეხაბამება ნორმალური აღამიანის ნორმალურ ხედავს" (688). ასეთ "ხურათთა წყვილი" ჯერ კიდევ 1600 წელს დახატა იტალიელმა მხატვარმა ჯაკოპო დი ჩიმენცომ(689). "ხვერცხვკოპიული პრაექციის" ამგვარმა სინტეზამ ვერ მოიპოვა ხაერთა აღიარება, ვინაიდან ეკრანზე გაშუქებული ხურათთა ყურება შეხამებული იყო მხოლოდ განხაზვრული აღგოლიდან და ისიც ხათვლებით, რასაც მაყურებლები ვერ შეეჩვივნ.

(3) ხდინჯაძე(690) იყენებს მუხამე ფართე ეკრანს; ხინერამას პირველი კინოთეატრის ეკრანის ხიმალე უდრიდა მ,5 მეტრს, ხიგანე კი 26 მეტრს, ხოლო ეკრანის იმდენად ჩაშენილი იყო, რომ მისი მარცხენა და მ-

რჯვენა კიდე ერთმანეთიხაგან დაშორებული იყო მხოლოდ 17 მეტრით. ახე-
თი ხინერამახ კინოთეატრი გაიხსნა ნიუ-იორკში, 1952 შლის 1 ოქტომ-
ბერს; და ამ უშველებელ ევრანზე ნაჩვენები იქნა ხინერამახ ხერხით
შექმნილი კინოსურათით: ხვეციანური ვამერა, რომელხაც გააჩნია ხამი
ოპიუქცივი, რომელშიც ფაღვხაღვე იღებენ ერთიღვიგვიე ხურათის მარჯვე-
ნა, შუა და მარცხენა ნაწილხ ხამ "ნორმალური ღენჭზე" ფაღვხაღვე; ევრან-
ზე შექლება ხამი ხაპროქცივი აპარატით იხეთვიე განლაგებით, რიხ
შეღვაღ მაყურებლის თვალწინ იშლება უშველებელი მოძრავი ხურათი, რომ-
ლის ხივრცოვნიობახ აძლიერებხ ხვერეთფონიური ხმა, რომელიც გაღაღებუ-
ლია ოთხი არხით: ხამი არხით, უმთავრეხად, ღიაღოვი და მუხიკვა, რაც
იხმის ხამ ან მეფი ხმამაღლაპარაკეებიღდან ევრანის უკან, და მე-
ოთხე არხით ე.წ-ლი "ხვეციანური ეფექტები", ე.ი. ხმადური, რაც იხმის მა-
ყურებლის შურვიღდან ერთი ან ორი ხმამაღლაპარაკით. "ხინერამა, უღა-
ვოთ, მეფხად ეფექტურია, მაგრამ მოითხოვხ ღიდ ხარჯებხ" (691), რიხ შე-
ღვაღ ვერ მოიპოვა მან ხაერთო აღიარება.

(4). "ფილმ-ჰილ" ხერხმაც ვერ მოიპოვა ხაერთო აღიარება, უმთავრეხად,
იმიტომ, რომ მიხი პრეღექცია და პროქცია ღიდ ხარჯებხ მოითხოვხ (692).
კინოსურათის გაღაღება-ჩვენების ეხ ხიხვემა შექმნა "ამერიკის ოპტი-
კურმა კომპანიამ" 70-თ მიღიმეფრიანი ხიფაროიხ ღენჭზე, რომლის ჩვე-
ნების ხიჩქარე გაზრდიღ იქნა 24 კაღრიღან ("ნორმალური ფილმი) 30 კაღ-
რამღ (ერთ ხეკენღში). ევრანის ხიმაღლე-ხიგანის თანაფარღმა კი უღ-
რიხ 1:2,22-ზე. ხივრცოვნიობის შექმნის ხამახხურშია ჩაყენებული
ექვხ-არხიანი ხვერეთფონიური ხმა, რომელიც ჩაწერიღია კინოღენჭის
გვრღზე განლაგებულ ექვხ ზოღზე; ხმამაღლაპარაკეები კი განლა-
გებულია მხოლოდ ევრანის უკან.

(5). "ხინემახხკლპინ" (693) მეოღმა, შეიძლება ითქვახ, მოიპოვა ყვეღა-
ზე მეფი აღიარება და გავრეღება ფართეევრანიანი ფილმების ხიხვემ-
ებხ შორის. ხინემახხკპი იყენებხ "ნორმალური" 35 მიღიმეფრიან ფირხ, რომ-
ელზეღაც ხღება ხურათიხ "შეკუმვა" გაღაღებისახ, ხოლო პროქციიხ ღროხ
ხღება ხურათიხ შეხამამიხი "გაშლა". ამახ ახღენხ ოპტიკური ღამაფები-
თი მიწყოზიღობა, რომლებიც განლაგებულია ნორმალური ოპიექცივიხ წინ.
ევრანის (ხურათიხ) ხიმაღლე-ხიგანის თანაფარღმაა 1:2,55. ხინემახ-
კპხაც გააჩნია ხმის ოთხი ზოღი: ხამი ხიფყვა-მუხიკვიხათვიხ, ხოლო
ერთი "ხვეციანური ეფექტებიხათვიხ", ე.ი., უმთავრეხად, ხმადურიხათვიხ.
3 ხმამაღლაპარაკე განლაგებულია ევრანის უკან და ერთი ("ხვეცი-
ანური ეფექტებიხათვიხ") მაყურებლის უკან.

(6). "წინუღღ-კინღღ" ვნახე მხოლოდ "ღინიელიენღში" (კალიფორნია) 1969
წლის მარტში. ეხაა წრიული ფორმის კინოთეატრი, რომლის ოვალურ-წრიუ-
ღი კაღლები უზარმაზარი წრიული ევრანია. ღარმაზიხ შუაშია მაყურებე-
ღთა ღერიღზე 360 გრადუხით მოძრავი ხაჯღომები, რიხ მეშვეობით მაყურ-
ებლებხ ამ უზარმაზარ წრიულ ევრანზე შეუძლია წრიულად გაშუქები ხე-

რათს იმ ნაწილს შეხედოს, რომელიც მას ხურხ, როგორც ეს ხდება ცხოვრებაში. ამ წრიულ ეკრანზე ნაჩვენები იქნა ხურათები ნიუ-იორკის ნავ-ხადგურისა, რომელიც გადაღებული იყო კინოკამერათი ყოველმხრივ (360 გრადუსი) ერთდროულად; და როცა გემზე თუ შეუღღმურებზე დადგმული წინ-მომრავი კამერას მიერ გადაღებული ხურათები გაშუქდა ამ წრიულ ეკრან-ზე, შექმენა შთაბეჭდილება, რომ მეც ვმოძრაობდი კამერასთან ერთად ამ ხივრცეში (694). "წრიული კინოს" გზით შეუძლებელია ფილმური მხაფხვ-რული გამოსახვის შექმნა განხაკუთრებით იმიჯით, რომ ფილმის შექმე-ნელს არ შეუძლია განხაზღვროს ხურათის რომელი "ამონაჭერის" შეხედავს ესა თუ ის მაყურებელი; ყოველი მაყურებელი ირჩევს და უყურებს "თა-ვის" ხურათებს, რის შედეგად შეუძლებელია დაპარაკი მაყურებელთა ერ-თობლივ განცდაზე; ამგვარად ერთდროივად კინოხურათის ნახვისას ცალ-კეული მაყურებელი ნახულობს, მეფუნაქვება, ხვადახხვა ხურათებს, მი-უხედავად იმისა, რომ ყველა მაყურებელი ერთდროივად წრიულ კინოხურ-ათს ნახულობენ. ცხადია, ამგვარ "წრიულ კინოს" მხაფხვრული ღირებუ-ლება არ აქვს, მაგრამ როგორც ექსპერიმენტული თუ ხანახანობა ხაინცურე-ბოა.

"ნორმალური", "ხეურთხვიპიული", "ხინერამას", "ფლ-აო-ხ", "ხინემა-ხკოპისა" და "წრიული კინოს" ეკრანებს გარდა, არხებობს ვიდეო ხვვა ხერხები, მაგალითად "ვიხვა-ვიზიონის" ხიხემა, ხივრცის იღუზიის შე-ხაქმნელად ფილმში. მაგრამ აღხანიშნავია ის ფაქციც, რომ კინოეკრანე-შის ხილიღუ განხხვავებულადაა მოგეშული ხვადახხვა ავფორების მიერ. მაგალითად, ფრიც კემე "ნორმალური" კინოეკრანის ხიმაღლე-ხიგანეს გან-ხაზღვრავს 1x1,37-8ე (695), რ.ილინი კი 1x1,33-8ე (696). "ხინერამას" ეკრანის ხილიღეს იგივე ფრიც კემე განხაზღვრავს 7 მეფრის ხიმაღლი-თა და 19,5 მეფრის ხიგანიო, ე.ი. 1x2,78-8ე (697) და ამპობს, რომ ამ ზომის "ხინერამას" პირველი ეკრანი შექმნილ იქნა ნიუ-იორკში, ბროლ-უიში 1952 წელსო. მაგრამ ოგო შენკი ამპობს, რომ, მართალია, "ხინე-რამას" პირველი კინოთეატრი გაიხხნა ნიუ-იორკში, ბროლუიში 1952 წლის 1 ოქტომბერს, მაგრამ ამ კინოთეატრის ეკრანის ხილიღე იყო: ხი-მაღლე 8,5 მეფრი და ხიგანე 22 მეფრი, ე.ი. 1x2,5-8ე (698). მაგრამ აქ ჩვენ ეკრანის ხილიღე გვანიხურებებს მხოლოდ იმდენად, რამდენად ის ზეგავლენას ახდენს ფილმური ხურათების ხივრცეზნობის იღუზიის შექმნაზე, და ამ ხაკოთის გარკვევისათვის არხებითი მნიშვნელობა არ აქვს ცალკეული ეკრანების ხილიღეთა უმნიშვნელო ხვვაობას; უფრო არ-ხებითიო ამ ცალკეული ეკრანების ხაერთო თანაფარლობა, რომელიც მყდანვლება მათი არა მარტო ხივრცეზნობის შექმნის თავიებურობანი. ცალკეული ეკრანების ხაერთო თანაფარლობის ხილიღეხურაგიოთ კი ავილოთ "ნორმალური", "ფლ-აო-ხა" და "ხინერამას" კინოეკრანები და შევალა-როთ ერთმანეთს. ამ შედარებისას მხეღველობაში არ არის მიღებული "ფლ-აო-ხა" და "ხინერამას" ეკრანების ჩაშენქილობა.

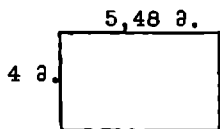
"ნორმალური", "ფოლ-აო" და "ხინერამას" კინოეკრანების (დაახლოებით) შედარება:

ნახაზი პირველი: "ნორმალური" კინოეკრანი: 1:1,37(ხიმაღლე 4 მეტრი, ხიგანე 5,48 მეტრი).

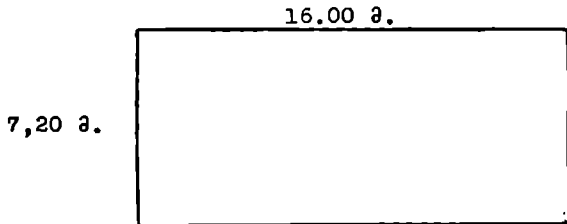
ნახაზი მეორე: "ფოლ-აო" ფილმის ეკრანი: 1:2,22(ხიმაღლე 7,20 მეტრი, ხიგანე 16 მეტრი. პირველად ნაჩვენები იქნა გერმანიაში "ფოლკინას" გამოფენაზე 1956 წელს).

ნახაზი მესამე: "ხინერამას" ფილმის ეკრანი: 1:2,78(ხიმაღლე 7 მეტრი, ხიგანე 19,5 მეტრი. პირველი "ხინერამა" ეკრანი შექმნილ იქნა 1952 წელს ნიუ-იორკში, პროდუქციის ქუჩაზე. ყიდევ უფრო დიდი: 8,5:22 მეტრზე). მასშტაბი: 0,5 ხანტიმეტრი უდრის 1 მეტრს:

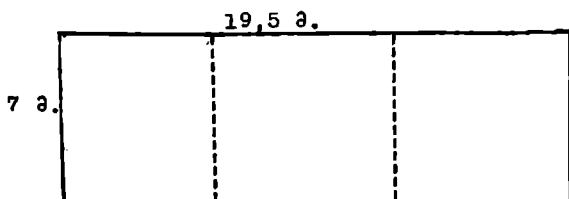
ნახაზი პირველი:



ნახაზი მეორე:



ნახაზი მესამე:



იმ დროს, როცა "ნორმალური" ეკრანი გრწყედილია, "ხინერამას" და, განხაკუთრებით, "ფოლ-აო-ს" კინოეკრანი ჩაშენქილია, რითაც მღიერღება მახზე გამუქებული ხურათის ხივრცოვნიობა. მაგრამ ეკრანის ხიღიღე და ფორ-

მა მოქმედებს არა მარტო გაშუქებული ხურათის ხივრცოვნობის ილუზიის შექმნაზე, არამედ თვით მაცურებლის აღქმის უნარიანობაზედაც. იმ დროს, როცა მაცურებელი(თითქმის)"ყველაფერს" ხელახს "ნორმალურ" ევრანზე,"ფლ-ა-ბ-ს";ხინერამას", განხაკუთრებით "წრიული კინოს" უკრანზე მაცურებელს ხჭირდება გაშუქებული ხურათის ცალკეული "ამონაჭრებ-ის" ბთვისება, ვინაიდან ამგვარი უზარმაზარი ხურათის ერთდროული და-ნახვა ჩვენი მხედველობის შეხედვის უნარიანობის ხაზღვრებს,ხუდ ცოცხა, ნაწილობრივ მაინც შორდება. აქ კი იჭრება არა მარტო ფართოეკრანია-ნი კინოფილმის ეკრანის ხილიღისა და ფორმის, არამედ თვით გაშუქებუ-ლი ხურათის ხივრცოვნობის ხაკითხიც,რაც უფრო ხაფუძველიან განხილვას მოითხოვს.

ბ).ეკრანზე გაშუქებული ხურათის განშომიღებანი

ლო ლუვა ამბობს, რომ ცული ფილმი რჩება ცულ ფილმად, როგორ ეკრანზე-ღაც და როგორი განშომიღებითაც არ უნდა იქნას ის გამლიღრებული(699). "ხინემახკოპი", მისი აზრით, ვერ ქმნის რელიეფურ ხურათებს. როგორი თვალწარმფაცი არ უნდა იყოს ამგვარი ეკრანის განშომიღებანი, ის,შო-გიერთი ეფექტების გარდა, ვერ ცვლის ფილმის კანონზომიერებას. ლოკუ-მენფური ხურათებიც უფრო ხივრცოვანი ხღებიან, თუ ისინი გაშუქებულ იქნება უფრო ფართე ეკრანზე,მაგრამ ეს არაფერს არ ამბობს ფილმის მხაფურელი გამოხახვის უნარიანობაზე. განხაზღვრულ ხირღმეს "ნორმა-ლურ" კინოხურათხაც აღლევს,მაგალითად, ხმა(700),რაზეღაც ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ, და ავღნიშნეთ, რომ ჩვეულბრივი კინოხურათიც არ არის არც ორგანშომიღებანი და არც ხამგანშომიღებულია ხურათი,არამედ ორი-ვეს შუალელი(701). უღავთა, ფართეეკრანიან ფილმებში არიან ხივრცოვ-ნად კარგი,მაგრამ,ამავე დროს, ცული ხურათებიც. თუ რაფომთა კარგო ხურათები კარგი ხივრცოვნად და ცული ცული, "ეს ვფაქტი შეუღებულია ახხნიღ იქნას", ამბობს გ.კემნა(702). ჯერ კიღვე ოგიან-ოღდაათიან წლღების მიღნაზე, აღქმისმეფყვეღმამ,ხხვათა შორის,ჩამოაყალიღბა ორი ერთმანეთიხაცან დამოუკიღებელი ღღებუღბა: პირველი:ერთ თვალს იხვევ გააჩნთა უნარიანობა აღიქვას ხაცნღების ხხეულბრიობა და ხივრცის ხირ-ღმე, როგორც ორ თვალს ხხერეოხკოპიულად ჯვარღღინი ხურათი. მეორე: შეხამღებულია, წმინდა ოპტიკური შოამჭღღიღების შექმნის გზით, მა-ყურებელი გახალო მხვეღღობის თანამონაწიღუ და შეუქმნა განცღა,რომ ის,თითქოს,მომრამბს(703).ფართეეკრანიანი ფილმის ხურათის დიღი ხი-ფართე და ჩაზნექიღობა, პირველ რიგში, ემხახურემა არა ხივრცის შოა-მჭღღიღების შექმნას, არამედ მაცურებლის ჩათრევას ფილმურ მხვეღღო-ბაში; ის ემხახურემა არა ხივრცოვნობის შექმნას,ხაერთოდ, არამედ ჭიღმურ ხივრცოვნობაში იმ ხივრცის ჩანერგვას,ხაღაც ამ ფილმის ჩვე-ნება ხღება(კინოღარბაში); ის ციღღობს აღგავოს ხაზღვარი ფიღმური ხურათის ხივრცეხა და მაცურებღთა ხივრცეს(კინოღარბაში) შორის. ფა-

რთვერკანიანი ფილმი, ფილმური ხერხით, აკეთებს "ზუხუად იმას, რასაც ალწევს მოღერნული ღრამა (ვთქვათ, ჭორწყონ უაღერი) (704) მხახიოზთა თავიხუფალი მიმხველით ხეცნახა და მაყურებელთა დარბაზს შორის" (705). შ. აჰყერმანის აზრით (706), არხეპითი განხხვავევა ნორმალური ფილმის ეკრანზე გაშუქებულ ხურათხა და ფართეკრანზე გაშუქებულ ხურათხ შორის არის ხიმაღლე. ნორმალური ფილმის ეკრანი არის, დაახლოებით, ორჯერ უფრო მაღალი, რაც ხელს უშლის მახზე გაშუქებული ხურათის შეხეცვას ვინოთუაჭრის წინარეგებიდან; როცა ეკრანი ხიგანეზე ფართოვდება, ხწორედ მაშინ შეხახამამება მახზე გაშუქებული ხურათი ადამიანის მხეღველოზის არეხ. მაგრამ - მეორე მხრივ - ფართე ეკრანი ზლედავხ ფილმური გამოხახხვის ზოგიერთი ხერხების მიზანშეწონილად გამოყენების ხფერის. ღილი ან ლეჭალური ხელი, როცა შუქდება ფართე ეკრანზე, ვარგავხ მის გამოხახხვითი უნარიანოზის, ხულ ცოჭა, ნაწილხ მაინც, როცა, ვთქვათ, ვაცის ხახის ღილი ხელით შეუძლებელია უზარმაზარი ფართე ეკრანის მთელი ფართოზის დაფარვა; ფართე ეკრანზე ღილი თუ ლეჭალური ხელის მარცხენა და მარჯვენა ნაწილი, თითქმის, ყოველთვის ცარიელია, რაც ხელს უშლის არა მარტო მაყურებლის კონცენცრაციას ხწორედ მოცებულ ღილ თუ ლეჭალურ ხელზე, არამედ ამახთანავე ართმევხ მახ ნორმალური ფილმის ეკრანის ჩარჩოხ და ამით ახუხუჭებს შექმნილი გამოხახხვის ძალახ. ხაერთო ხეღების, ვთქვათ, მახოზრივი ხეცენების თუ ღანღმაფუჭების ფილმური ახახხვის ღრის - პირიქით - ფართე ეკრანზე შეხამლებელია შთამაგონებელი ხურათების გაშუქება; მაგრამ ფართე ეკრანის ამ უპირაფუხოზახ, ნორმალურ ეკრანთან შედარებით, აზათიღებს ის, რომ ფილმური რიფმინახ და მინფაყის გამოყენების შეხამლებლობანი, ეკრანის ხიღიღის გამო, შეზღუღულია: ფართე, განხაკუთრებით, ხფერეოხკოპიულ ეკრანზე შეუძლებელია იხეთი თავზრუღამხვევი რიფმინის შექმნა, როგორც, მაგალითად, "ჯავშნოხანს' პოფიომკინში". ხფერეოხკოპიული ხურათის უარყოფითი მხარეები კი უფრო ჩამაფიქრებელია: ვინაიღან ეკრანზე გამოჩენილი ხურათი მაყურებელთა დარბაზში "იჭრება" ხელთა ცვაღებაღოზის ღროხ, თვალები უნდა შეეწვიოხ ხიშორის ამ განუწყვეტულ ცვაღებაღოზახ, რაც ეწინააღმდეგება ზუნებრივი მხეღველოზის უნარიანოზახ და იწვევხ ღაღიღოზახ; ხურათის ზუნებრივი პლახფიუროზა მოჩანხ მხოლოდ შუა აღგილიღან, ხოლო წინ, უკან და გვერღებზე განღაგებულ აღგიღებიღან ხურათი მოჩანხ გაცრეცილი; ღილი ხელის შექმნა პრობლებაფერიახ, ვინაიღან, ვთქვათ, ადამიანის თავი ან მეჭად ღილი, ანღა, თითქმის, ეკრანის წინაა ზაერში; მაყურებლის ყურადღება მიჰყრობიღა ხურათის წინა ნაწიღზე, ვინაიღან ეხ ყვეღაზე უფრო პლახფიუროია, და ამით მაყურებლის ყურადღებახ იჰყრობხ ხურათის წინა ნაწიღის პლახფიუროზა და არა მოქმეღების შინაარხი; ხურათის ხირღმის გაგრძეღებით იქმნება ხურათის ხიფართის მოჩვენებითი შევიწროება; ხფერეოხკოპიულ ფერად ფილმში კი ხინამღვიღის გარღაქმნა, რაც აუცილებელია მხაფერული გამოხახხვის

შეხაქმნელად, იწვევს ხურათის გაგრევილობას, ე.ი. მიხი ხარისხი უარეს-
დება (707). განხაკუთრებით, პლანეტური ფილმი, როცა ხურათი ჩვენში
ქმნის ილუზიას, თითქმის, ხახუები ეკრანიდან მაყურებელთა დარბაზში
"გამოლიან", არღვევს ურადიოეულ შეკრულ კომპოზიციას, რაც - თავის
მხრივ -, ხელ ცოფა, ართულვს ფილმური მონწყაყის გამოყენების ხერხ-
ებს (708). "ხინდემახკოში", მაგალითად, ხელს ქმნის უფრო ფართეს, ვიდრე
მაღალს, რითაც ხურათი ხდება პანორამული, რომლის ხილმეუ მაყურებელ-
ში ქმნის პლანეტურიობის ილუზიას; ის კი არ იყურება, ვთქვათ, ოთახის
ფანჯრიდან (ნორმალური ფილმის ჩარჩო), არამედ იხელება ერთმანეთის
გვერდით განლაგებულ ფანჯრებიდან შორს. ეკრანის ფორმის ამგვარ გა-
ლიღებას შეიძლება აზრი შექმნდეს ზოგიერთი თემის, ხიუყუყის ფილმური
გამოსახვისას, მაგალითად, იხლორული, ხანებურად თუ ღკუშენჭური ფილ-
მების შექმნისას, მაგრამ, ხაუჭვათა, რომ ამ გზით ხრულფახოვანი ფილმუ-
რი მხაფურელი გამოსახვა შეიქმნას, როგორც ამას ფილმის იხლორიაფ აღა-
ხფურებს. კინოხურათის გაფართოება ან წრიული ეკრანი ღღმღე ქმნახ-
ექსპერიმენტის და ხანახაობის შთაბეჭდილებას; რაც, როგორც ფექნიკუ-
რი ხიახლე, შეიძლება, განხვევიფრებელია, მაგრამ მხაფურულად არავი-
თარ მოგვებას არ იძლევა, ე.ი. ფილმური მხაფურელი გამოსახვის გამღილ-
რება არ გამოუწვევია (709). ნორმალური ფილმური ხურათი (ეკრანი) უფ-
რო მოქნილია, ვინაიდან ის მხეღველობის კონვენციაფიის ხამუაღებას
იძლევა; განიერი ან წრიული ხურათი (ეკრანი) კი კონვენციაფიას ხელს
უშლის. ნორმალურ ფილმურ ხურათზე შეხამებელია გაყვე იბიექტის მო-
ძრაობას, უამრავი თანამოძრავი გარემოს გარეშე, რახან აღგილი აქვს
ფართეკრანიან ხურათზე; ნორმალურ ფილმს შეუძლია აგრეთვე ვალკეული
პირი აწვენობ (ღილი და ღეფალური ხელი) გარემოს ხიფალიერის გარეშე,
რახან აღგილი აქვს ფართეკრანიან ფილმში; ვლახიკურ ეკრანზე შეხამ-
ებელია რამდენიმე პირის ჯგუფად ჩვენება, რომლის ღროს არ არხეგობს
იძულება აღამიანთა ეს ჯგუფი ხიგანეზე დააყენო, რომ "გაავხო" ფართე-
ეკრანიანი ფილმური ხურათი. ამით აიხხნება ის ფაქტიფი, რომ ფართეკ-
რანიანი ფილმის შემქმნელეგისათვის, ზშირად, პრობლემაფურიია ხურათის
მარცხენა და მარჯვენა ნაწილის "გაავხოება", განხაკუთრებით ღილი და
ღეფალური ხეღების შექმნისას. ფილმური მხაფურელი გამოსახვის შექმ-
ნა კი არ ნიშნავს იმას, რომ "ყველაფერი" იქნას ნაჩვენები, რის
ჩვენება შეხამებელია, არამედ იმას, რომ ნაჩვენები იქნას ის, რის
ჩვენება აუფილებელია, ე.ი. მოხლეს ხურათის ამორჩევა. ფართეკრანიან
ხურათი ზღუდავს მაყურებლის ფანჯაგიახ; ჭოფალური ხურათი თავისთავში
თქვეფს მის შემადგენელ ნაწილებს, რომელთა ვიგუალური რაობა ითქვიფე-
ბა მთელში; უვანა პლანი ზღუდავს წინაპლანის ხურათოვან რაობას, რი-
თაც ხინამღვილის გაყალღებაც ხდება (710). ფართეკრანიანი ხურათი კი
არ არის უკვე, ხელ ცოფა, ნაწილობრივად მაინც, ბუნების ამინაჭერი,
არამედ თვით ბუნება თავისი ხიღიღის გამო. ღეფალი, რომლითაც ხაზრლომბს

კინო, გათქვეფილია ჭოგბაღურ ხურათში, და თუ იხ დედალს გვაჩვენებს, მისი გამოსახვითი ძალა შეხუხებულა უშველებელი ეკრანის გამო. უდავოა, ფართეკრანიანმა ფილმურმა ხურათმა გააძლიერა კავშირი მაყურებელსა და ფილმურ მხველემბას შორის, მაგრამ ეს ხრულიადაც არ ნიშნავს კავშირის გაძლიერებას ფილმურ მხველემბასა და მაყურებელს შორის მხაფერული გაგებით. მაყურებლის შეგრძნებითი უნარიანობა შეუძლებელია გააძლიეროს ფილმური ხურათის ხიფათით. აღქმა, შეგრძნება აღამიანის გონის ნიჭია, რაც ეყრდნობა ცოდნასა და გამოცდილებასაც, და თუ ეს უნარიანობა აღამიანს არ გააჩნია, შეუძლებელია მასში ჩანერგოს ეს თვისებანი ჯადოქრული ჭექნიკური ხერხებითაც. მხოლოდამხოლოდ მხაფერული გამოსახვით ხაზრდობს შეგრძნება; და მხოლოდ მხაფერული გამოსახვითაა შესაძლებელი კავშირის გაძლიერება მაყურებელსა და ფილმურ მხველემბას შორის, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ კლასიკური ეკრანი-ხურათი ფილმური გამოსახვის საბოლოო ხეანდარტია. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ნორმალური ეკრანის(ხურათის) შეცვლა, რაზედაც არა ერთხელ უმფერევიათ თავი. მაგრამ კლასიკური ეკრანის(ხურათის) შეცვლას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, თუ იხ დღემდე შენგობილ ფილმური გამოსახვის მხაფერულ შესაძლებლობებს კი არ დაამხხერევის ან შეზღუდავს, არამედ - პირიქით - გააძლიერებს. ეს უნდა იყოს ფილმის ეკრანის(ხურათის) შეცვლის ხაფუძველი, და არა ეკონომიური მოსაზრება; ჭელუხედვის" კონკურენციას" ფილმმა უნდა შეეზრძოლოს არა კინოთეატრების ხანახაობად გადაქცევით, არამედ მხაფერული გამოსახვის გაძლიერებით, თუმცა ჭელუხედვაშირევენ ფილმის კონკურენცხს კი არა, ფილმური გამოსახვის ერთერთ ხერხს ვხედავთ.

მხაფერულად ფართეკრანიანი ხურათი მოუქნელია, ვთქვათ, ინფიმიური, ოთახის ხივრცის გამოსახვისას, ვინაიდან ინფერიორის ფილმური ახახვისას მთელი ხივრცე უკვე ერთ ხედში მოხჩანს ეკრანზე, რის გამო რეალური ხივრცის ფილმური დაშლა ნაწილებად და იხეც ფილმური ხივრცის შექმნა ხაჭირო აღარ არის; ამის გამო კამერაც მიჯაჭვულია ერთ აღვილას; უძრავი კამერა კი ფილმურ გამოსახვას დამშლას ხეძებს. ამით კი ფილმი უზრუნდება თეატრალურ, ხეგნისმაგვარ გამოსახვას და მიზანხეგნების თეატრალური აგების წესებს.

ნამდვილი ხხულობრივობა, ნამდვილი ხივრცე შეუძლებელია გაშუქებულ იქნას ხიზრფყაზე; პლახეკურიობის შექმნა ხიზრფყაზე ყოველთვის მოჩვენება, ილუზიაა. ნორმალური ფილმიც ხივრცოვანი, ხხულობრივია მოჩვენებით. ფილმს ხივრცოვნობის შესაქმნელად არ ხჭირდება არც უზომოდ ფართე და არც ჩაზნექილი ეკრანი, და არც ჭოგრიფისმაგვარი ხხერეობკოპიული მოწყობილობა. ამიფომაა, რომ ზოგჯერ კლასიკური ეკრანზე, ხხერეობკოპიული მოწყობილობის გარეშე, ხაუვეთეხო, ხოლო ფართე, ჩაზნექილი ეკრანზე ხუხფი ხივრცოვნობა იქმნება. ამის გამომწვევი მიზეზებია: 1. ხივრცის ხირდმე, რომლითაც შევიგრძნობთ ხიშორეს, და 2. ხხე-

ნაიდან აქ მუხამე განზომილება, ან, უფრო ხწორად, ხურათის ხირღმე, პერსიანთა ხურათის კომპოზიციის გზით იქმნება, და არა ფართე ევრანით, თუ ხურათის კომპოზიციის ხურათით. კინოხურათში - "რამოზი" -, მაგალითად, ნაღველი ხურათების კომპოზიციის გააზრებულია, ზოგჯერ მათემატიკური სიმბოლოთა ვი: ხანაშათის პრინციპის ბექვენეცში, როგორ ხელში რამდენიმე პირია, ზაფხონობს მოქმედ პირთა ერთმანეთის უკან, ხირღმეში, და არა ერთმანეთის გვერდით (ხიგანეში) განლაგება. ამით ხურათში იქმნება ხირღმე, პერსიანთა, რითაც ის შორდება ორგანოზომილებიანობის ხაზღვარს და იჭრება ხამგანზომილებიანობაში (715). ამგვარი "გენერალური პერსიანთა" გვერდით, როგორც ლეონარდო და ვინჩი ამბობდა -, არხებობს ჰაერისა და ფერების პერსიანთა, რომლებთანაც, როგორც დავინახეთ, შეხამებულია ხიშორე-ხიანხლოვის გამოსახვა (716). ვიზუალური მხოფლიო განიხაზღვრება ხამი მონაცემით: 1. ხინათლიო (717), რომელიც ხხულებ შეხახედავს ხღის; 2. ფერებით, რომელიც არაფრად ფილმში დაყვანილია შავ-თეთრ ფერებამდე; და 3. ხივრცით: ხხუელთა გაღაჯვარიღინება, უკან და გვერდით შეკვეცვა, განლაგება ნათელიყოფს ხხუელთა (ხივრცოვან) ხამყარობს (718); და ხივრცის გამოსახვის ამგვარი უნარიახობა გააჩნია ნორმალურ ფილმის "ერთმანეთიან" ოპტიკახაც ხირღმის, "ჰაერის პერსიანთა", ფერების, წინაპლანის ხაზგახმის მუშეობით. "ხივრცოვანი ზეგავლენა იქმნება გამოსახვაში არა უშუალოდ, არამედ ყოველთვის ხხუელთა გამოსახვის შექმნის მუშეობით" (719). ფილმური ხურათები, ზნელების შეხამებლობათა მუშეობით, გამაჩნდებთან და ქრებთან, როგორც ხიშმარი; ხივრცე და ღრმ მოქნილია: იკუმშება და ფართოვდება ხურვილიხამებრ; ქრონოლოგიური წესრიგი და ხანგრძლივობის რელატიურობა უკვე აღარ შეეხამამება ხინამდვილებს (720). კინოხელეძნების ბაზაა ის ფიზიკური ფაქტი, რომ ფილმის მუქმენებს შეუძლია ამორჩეული ხურათის წინ დადგას კამერა, ხურვილიხამებრ გაღაღობს ის და შემდეგ შეაერთოს ერთმანეთთან და შექმნას თავისი ხივრცოვანი წარმოდგენა. ფართეევრანიათ თუ ხურათის კომპოზიციის ხურათიც ვერცვლის ფილმის ამ ფიზიკურ ბაზას; ფილმის მუქმენელი მანინ არის მდგომარეობის ზაფხონი; ამორჩეული ხურათი იქმნება მისი კონფორმის ქვეშ. (721). ამდენად, ფართეევრანიათი ფილმის შეხამებლობათა მხაფვრული გამოყენებაც პრაქტიკულ განხორციელებას მოითხოვს, თუ ახეთი შეხამებლობა მახში, ხაერთოდ, იმალება. "ხინემახკოპის" ხერხით შექმნილი ფილმები, ვთქვათ, ჰენრი კოხტერის "მოსახხამი" (722) და ელია ვანანის "ელენის აღმოსავლეთით" (723), რომელთაგან ეს უკანახველი, უთუთო, განხაზღვრულ იმელებს იძლეოდა, - ვერ გამოჩნდნენ ნორმალური ფილმის გამოსახვითი ძალის ხაზღვრებს. პირიქით, "ელენის აღმოსავლეთით" ნახვისახ, მაგალითად, ფილმის დახაწყისში ყურადღებას იპყრობს "ხინემახკოპის" ფართე, რაზნექილი ევრანი, ხურათოფონიური ხმა, მაგრამ როგორც კი ფილმური მოქმედება იწყება და ყურადღების გენფრში ექვევა აღრი,

რომელიც ამ ხურათებშია ჩაქსოვილი, მაშინ მაყურებლებს, თითქმის, "ავიწყდება" ეკრანის ხიფათე, ხელოვნური ხმა და დაინტერესებულობა, დაკავებულია შინაარსით; "ხინემახკოპის" ფართეკრანიანი ხურათები კი: თვითონ მაყურებლებს დაყვავს ნორმალური ეკრანის ხილილმდე და ვერც კი გრძნობს იმას, რომ კინოხურათი ფართეკრანიანია; ხოლო თუ მახობრივ ხეუნებში ("მოხახხამი") იხევე იგრძნობა "ხინემახკოპის" ფართე ეკრანი, როგორც მოქმედების ხივრცოვნობის გამრღმავებელი ხამუალმა, დიდ ხელებში ("ელენის აღმოსავლეთით") მაყურებელი გრძნობს ფართე ეკრანს, როგორც ხელებმდელებს, ვინაიდან დიდი და ლეჭალური ხელების ფართე ეკრანის უშველებელი ხივრცის "გავეება" შეუძლებელია, ვაქვათ, აღამიანის ხახის დიდი თუ ლეჭალური ხურათით, რაც ამ დიდ-ლეჭალურ ხელებს უშველავს გამოსახვით ძალას. ხელოვნკოპილუმა ფილმმა კი, რომელიც ხამგანზომილების ყველაზე უფრო ხრულ ილუზიას ქმნის, ხაერთოდ ვერ შკოვა იმდენი გავრცელებაც კი, რომ ამ ხერხით შექმნილი ყოფილიყო, ცოფად თუ შევრად, იმ დონის მხაფვრული გამოსახვა მაინც, რახაც ვპოულობთ, თუ გნებავთ, ელია ვახანის "ელენის დახავლეთში". ეს აიხხნება, აღმათ, იმ ფაქტით, რომ ხელოვნკოპილუდი კინოხურათი განუწყვეტლად გვალეზაღობამი: გამოსახვა ან რჩება ნორმალური კინოფილმის ხაშვრებში (მაშინ ის ახალს არაფერს არ იძლევა), ან გამოსახვა იჭრება ეკრანის ხირღმეში (მაშინ მაყურებელი ხედავს მანამდე დაუნახავ შერხვექცივას), ანდა ხურათი "გამოღის" მაყურებელთა დარბაზში იხე, რომ, თითქმის, ფრინველები ფრინავენ მაყურებელთა დარბაზში (მაშინ კითხვის ქვეშაა დაყუნებული ვლახიკური ფილმის, ხულ ცოფა, შოგიერთი ვანონზომიერება). ამდენად, ამ ხახის ხელოვნკოპილუდი ფილმი მივიწყებას მიეცა, რითაც ხაფუძვლიან თეორიულ ვანონების ჩამოყალიბებახაც შაშა გამოცლილი აქვს. (724).

ხავლახხხიერა ხ. ეიშენშეიენის აშრი ფართეკრანიანი ფილმის შეხახე: იხილავს რა ფართე ეკრანის ხიმაღლე-ხიგანის თანაფარღობას (3:4-ზე, 3:5-ზე და 3:6-ზე), ახხილის დახვეწამდე, რომ არც შორიშონ-ჭალური და არც ვერცხკალური შროპორგია არ არის ილეალური თავიხთავად, და იგავს "ღინამიური ვვალრაფის" უპირაფხეხობას (725). ფართეკრანიანი ფილმი კი - მიხი აშრით - დიდი შროგრების ვილევ ერთი ეჭაპია შონჭაყის განვითარებაში (726). ჩვენ კი დავინახეთ, რომ ფართეკრანიანი ფილმი არა მარჭო აღუნებს ფილმურ რიფმს, თავიხი უშარმამარხი ფორმის ხურათების გვალეზაღობის მოუქნელობის გამო, არამედ აღუნებს შონჭაყის იხეთი ფაქიში და შთამბეჭდავი "აკრღების" შექმნახაც, რახაც ახე შეხანისმნავად ქმნის თავის ფილმებში, განხაკუთრებოთ "ჯავშნოსან 'პოჭილიკინში'" თვით ხ. ეიშენშეიენი. ეხევე დახხურებს იმ ლეზულებას, რომ ხელოვნკოპილუმა, ფართეკრანიანმა ფილმებმა ვერ გაიკაფხვს გმა ფილმური მხაფვრული ნაწარმოების შექმნის გვაზე იმიფომ, რომ ვერც ერთმა კინოხელოვანმა ვერ შკოვა მათში ფილმური მხაფვრული გამოსახ-

ვის იხეთი, მეფე-ნაცვლებად, ხრულყოფილი ხაშუალებანი, რომლებიც გააჩნია "კლახიკურ", ე.ი. "ნორმალურ" ფილმსა და ეკრანს. და თუ მივიღებთ მხე-
ლველობაში იმ ფაქტს, რომ ჯერ კიდევ ლუი ლუმიერმა ჩააფარა ხელო-
ბიკოპიული და ფართოეკრანიანი ფილმების შექმნის ექსპერიმენტები და
ეს ფილმი ფილმად დარჩა, მაშინ ხამ-განზომილებიანი ფილმების წარუ-
მაგებლობის მიზეზი უნდა ვეძიოთ არა იმდენად მის ჭექნიკურ არახრულ-
ყოფილებაში, რამდენადაც მის უნარობაში შექმნას იმ რანგის მხატვ-
რული გამოსახვის შეხამებლობა, რასაც გვაძლევს კლახიკური, ნორმალუ-
რი ფილმი. ამ აზრის ხაილუხეცხეცოთ მხურს დავახახელო ათი ფილმი, რომ-
ლებიც, ხხვა მრავალთა შორის, კინემატოგრაფიის მხოლოდ მახმუცბის
მხატვრულ ნაწარმოებებად უნდა ჩაითვალოს:

1. "ოქროს ჩხრიადი" მუნჯი ფილმი; შავ-თეთრი;
 2. "ჯავხნიხანი 'პოლომპინი'" მუნჯი ფილმი; შავ-თეთრი;
 3. "ერთი ერის დამაღება" მუნჯი ფილმი; შავ-თეთრი;
 4. "ველხიპელის ქურდები" ხმოვანი ფილმი; შავ-თეთრი;
 5. "მოქალაქე კვინი" ხმოვანი ფილმი; შავ-თეთრი;
 6. "რამომან" ხმოვანი ფილმი; შავთეთრი;
 7. "ხამოთხის ბავშვები" ხმოვანი ფილმი; ფერადი;
 8. "ორღვანელი იოჰანა" მუნჯი ფილმი; შავ-თეთრი;
 9. "ღიღი იღუშია" ხმოვანი ფილმი; შავ-თეთრი;
 10. "ელისო" მუნჯი ფილმი; შავ-თეთრი (727).
- ("ელისო" შევიფანე ამ ნებისმიერ ხიაში არა მარტო იმიტომ, რომ ქარ-
თული ფილმია).

ყველა ეს ფილმები და ხხვა მრავალი, რომლებიც შეიძლება ჩაითვალოს
ფილმური მხატვრული ნაწარმოებების შედევრებად, შექმნილია ნორმალური,
კლახიკური ფილმის ფირზე ნორმალურ ეკრანზე გახამუქებლად, რაც თავ-
იხთავად ღამარაკობს ნორმალური ფილმის უპირაფეხობაზე. მაგრამ ეს
ხრულიადა არ ნიშნავს, რომ ფილმი, ექსპერიმენტები ხაჭირო არ იყო
ყოველ მხრივ, თვით ფართოეკრანიანი და ხელონობიკოპიული ფილმების შე-
ქმნის გზაზე. მაგრამ ყოველ ჭექნიკურ ხიახლეს მხოლოდ მაშინ ექნება
არხეპოთი მნიშვნელობა ფილმის მოძრავი ხურათობიხათვის, როცა ის კი
არ შეგლუდავს მიხი მხატვრული გამოსახვის უნარიანობას, რაც უკვე ღღეს
გნობიღია, არამედ - პირიქით - გაამღღღრებს მახ; ახეთი ჭექნიკური
ხიახლენი კი ხაჭირო და მიხახაღმებელია.

განვიხილოთ რა კინოეკრანის ხიღიღე, ფორმა და მახზე გაშუქებუ-
ლი ფილმური ხურათის ხივრეოვანი რამბა, ჩვენ შეგვიძლია შემღევი და-
ხკვნების გამოღვანა:

1. ეკრანის ხიღიღე და ფორმაც (ოთხკუთხედი, ხწორკუთხედი, წრიული, გრეყე-
ლი, ჩაშენქიღი) განხაშღღრავს ფილმური ხურათის რამბას, და ამით ფილ-
მური ხივრეის რამბახაც, თუმცა ფართე თუ ხელონობიკოპიული ფილმური ხე-
რათი, უკეთეს შემთხვევაში, ბევრს არაფერს არ ამგობს ფილმის მხატვ-

ვრულ ღირებულებაზე, იხე როგორც მხაფერის მიერ ღირ თუ პაფარა ფილო-
ზე დახაფული ხურათი არაფერს არ ამბობს მის მხაფერულ ღირებულებაზე.

2. ნორმალური (კლასიკური) ფილმური ხურათი (ეკრანი) უფრო მოქნილია, ვიდრე
ფართოეკრანიანი ხურათი, ვინაიდან ის იძლევა მხედველობის კონცენ-
ტრაციის ხაზუღებზე; იმ დროს, როცა განიერი ან წრიული ეკრანი (ხურათი)
მაცურებლის კონცენტრაციას ხელს უშლის.

3. ნორმალურ ფილმს შეუძლია გადახადები ობიექტის მოძრაობას გაჰყვებ, ფართო-
ეკრანიანი ფილმის ხურათის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს განლა-
გებული თანამოძრავე გარემო გარეშე.

4. კლასიკურ ფილმს შეუძლია აღამიანის პირიხახე აჩვენოს ღირ თუ ღე-
ფალურ ხედში, ფართოეკრანიანი ფილმის ხურათის მარჯვენა და მარცხე-
ნა მხარის "ხივადიერის" გარეშე.

5. კლასიკურ ეკრანის ხაწინააღმდეგოდ, ფართოეკრანიანი ხურათის შემ-
ქმნელებიხათვის პრობლემაფურია ხურათის მარჯვენა და მარცხენა ნაწი-
ლის "შეხება", განხაკუთრებოთ ღირი და ღეფალური ხედების შექმნის
ღროს.

6. ფართოეკრანიანი "ფოფალური" ფილმური ხურათი შთანთქავს მის შემად-
გენელ ნაწილებს, რომელთა ხურათოვანი რაობა, ხშირად, უფრო მნიშვნელ-
ვანია, ვიდრე მთლიხა. ფილმური მხაფერული გამოხახვის შექმნა იმას
კი არ ნიშნავს, რომ "ყველაფერი" იქნას ნაჩვენები, რის ჩვენებაც შე-
ხადებელია, არამედ იმას, რომ ნაჩვენები იქნას ის, რის ჩვენება აუ-
ფილმებელია მოფემული აზრის გამოხახხავად, ე. ო. უნდა მოხლეს ხურათის
ამორჩევა.

7. ფართოეკრანიანი ფილმის ხურათში უკანა-პლანი ზღუდავს წინა-პლანის
ხურათოვან გამოხახვას, რაც ხინამღვილის გარდაქმნა კი არა, გაყალ-
ბებია.

8. ინფორირის ხივრცის გამოხახვისას, ფართოეკრანიანი ფილმი მოუქნე-
ლია, ვინაიდან მთელი ხივრცე, ვთქვათ, ოთახი ურთ ხედში მოხჩანს მთლად,
რის შედეგად რეალური ხივრცის დაშლა ნაწილებად და ფილმური ხივრცის
იხე-შექმნა, ხშირად, ხაჭრო არ არის, რის შედეგად ვამერა ხდება უძ-
რავი; უძრავი ვამერა კი ფილმური გამოხახვის მომავლინებელია.

9. ნამღვილი ხხეულობრიობა, ნამღვილი ხივრცე შეუძლებელია გაშუქებულ
იქნას ხიბრწყებზე; ამღენად ეს არ შეუძლია არც ფართოეკრანიან და არც
ხფეროხკოიულ ფილმს. ხივრცოვნობის, ხხეულობრიობის შექმნა ხიბრწყე-
ზე ყოველთვის მოჩვენება, ილუზიაა.

10. ნორმალური ფილმის ხურათოც ქმნის ხხეულობრიობის, ხივრცოვნობის
ილუზიას, მოჩვენებას. ხქელი და მრგვალი ხხეულები ქმნიან ვარგი
ხხეულობრიობის, მაგრამ ფული ხიშორის ილუზიას, მრწყელი ხაგნები კი
- პირიქით - ქმნიან ვარგი ხიშორის, მაგრამ ფული ხხეულობრიობის მოჩ-
ვენებას. ხივრცოვნობის ილუზია იქმნება განლაგებულ ხაგნებს შორის
არხებულ "შაერიოთ", ხიშორიოთ, რითაც შევიგრძნობს ხიშორებს; ხხეულობრი-
ობის ილუზია კი იქმნება ხინათლე-ჩრდილის ფვალებადობა-შეხამებოთ.

11. როგორც ფილმური მხვედლომა აზრის გამოხატვის ხამხახურშია (და აზრის გამოხატვის ვარშუ აზრ აზხეობის, ხაეროლ, მხაფურელი გამოხატვა), მაშინ მაყურებელს "ავიწყდება" არის ფილმი ფართეკრანიანი თუ არა, და ეკრანის ხიფაროფე "დაყავს" ნორმალურ ხილილემდე, თუ ფართეკრანიანი ფილმური ფექნიკური შეხამდებლობანი თვითმიზნობრივად არ არის გამოყენებული. ფორმის თვითმიზნობრივი გამოყენებისას კი ფილმიც ფრევებს მხაფურელი გამოხატვის ხეფროს.

12. "ფართე ეკრანის უშუალო შედეგია რიფმის შენელება" (728) და, ხაეროლ, ფილმური მხაფურელი გამოხატვის, პირველყოვლისა, მონფაყის გამოყენების, ხუდ ვოფა, შეზღუდვა, რაც აიხსნება ფართე, დიდი ეკრანის "გაუშაძარი" ფართობის მათქნელობით.

13. ფართეკრანიანი ფილმი, შეიძლება, გამოყენებულ იქნას განხაზღვრული თემების, ხიუფეფების ფილმური განხაზღვრებისათვის, როგორც, მაგალითად, ლკუმენფური, ხახნავლო, მეფნიერული თუ პროპაგანდისფული ფილმების შექმნისათვის. ფართეკრანიანი ფილმის გამოყენება შეიძლება, აგრეთვე, იხფორიული თუ ხაეხფრადო ფილმების შეხაქმნელად, მაგრამ - როგორც ფილმის იხფორია დღემდე ნათელყოფს - ხაექვათ ამ გზით ხრულფახივანი მხაფურელი ნაწარმოების შექმნა.

14. უდავოა, ექსპერიმენტები, ფილმის ეკრანისა და ხურათის "იღუაღური" ფორმის მონახვის გზით, უნდა გაგრძელდეს ყოველი შეხამდებელი მიმართულებით. მაგრამ ყოველი ხიახლე, ყოველი გამოგონება უაზრობაა თუ იხკი არ ამლიღრებს, არამედ ზღუდავს ფილმური გამოხატვის შეხამდებლობებს, რომლებიც ვნაბილ და, მეფ-ნაკლებად, რამყოალიბებულია.

15. ფართეკრანიანი (და ხფეროხკოპიული) ფილმი, - მიუხედავად იმისა, რომ ვლილობს, ნებხით თუ უნებლიეთ, არა იმდენად ფილმური ხურათის შეხამდე განზომილების შექმნას, რამდენადაც მაყურებლის ფილმურ ხურათში "შეყვანას" და ხინამდვილის ზუხფ ახახვას, - მაინც გარდაქმნის ხინამდვილეს და ქმნის ფილმურ იხეე-შექმნილ ხინამდვილეს. აქაც ძალშია კანონი: ფილმური ხურათი გარდაქმნილი ხინამდვილეთა მაშინაც კი, როცა ეს მას განზრახული არ აქვს.

იმ ფაქტმა, რომ ფართეკრანიანი ხურათის შექმნა გამოწვეული იყო არა ფილმური მხაფურელი გამოხატვის გამლიღრების, არამედ, უმთავრესად, ფილმების კონურენციის გამკვავების ხურვილით, ურთიერთ ხაწინააღმდეგო აზრების კი დაბადა ფილმის თორეფიკოხებმა და პრექტიკოხებს შორის. რენე კლერმა, მაგალითად, როცა პირველი "ხინამახკოპის" ხურხია შექმნილი კინოხურათი ნახა, თქვა: "მე ვიხექი რემი მეგობრის, ფორე კლემოს, გვერლით და მეფ მხურა, რომ რვენ ვიყოვით ფილმის ახალი ეპოქის დაბადების მოწმე" (729). ფელორ ხფეჰუნმა თქვა: "მე ვიფავ მხაფურელ ფილმს, მიხი ხინამდვილის გარდაქმნის შეხამდებლობით. ხინამახკოპი არის ხინამდვილის მაქნიმალური კოპია. მას არ გააჩნია ხინამდვილის გარდაქმნის ჯადოსნური თვისება. ვხაღია, რემი

შენიშვნები ეხება მხოლოდ მხაჭვრულ ფილმს „ლოკუმენჭური და კულჭურული ფილმებისათვის ეს, შეიძლება, წინხვლაა“ (730). გუნჯარ გროლის აზრით, „ბრწყელი ფილმი, ე. ი. ორგანომიღებთან ფილმი არც ისე ბრწყელია, როგორც ამბობენ. ცხადია, ხინემახვიკი მესამე განზომილების ილუზიას აძლიერებს, მაგრამ ისიც მიჯაჭვულია ეკრანის ხიბრწყულებთან. მესამე განზომილების ხაკითხი ხაბოლოდ, აღმათ, მაშინ გაღაიჭრება, როცა შეხადლებელი გახდება ხურათის ხივრწყეში გაშუქება. მაშინ მართლაც დაიწყება ფილმის ხრულიად ახალი ურა“ (731). უან კოკჯომ ვი თქვა: ხინემახვიკის ეკრანი რომ უფრო ღილია, ეს არაფერს არ ამბობს მის მხაჭვრულ შეხადლებლობაზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ ვინმემ მომგეს ქალაღლის ღილი ფურეღი, რომ მახზე ლექხი ღაქერო“ (732). მართალია, ფართეკრანი ქმნის ხინამღვიღის ახალ ილუზიას, მაგრამ ხელოვნება იწყება ამ ილუზიის იქეთ, რომლის ღროს მესამე განზომილება მხაჭვრული ნაწარმოების ხივრღის ხაზომი მახშუაპი არ არის. ხინემახვიკის ხიხწყემით შექმნილი პირველი კინოხურათი - „მისახხამი“ (733) - ნათელშყოფს, რომ მას შეუძლია შღვები, შყეები, მთები, ქარიშხალი თუ ბრძოლის ველი გრანღოშულად გვაჩვენოს ეკრანზე, მაგრამ ხუხუია ინჭიმური ხევენების შექმნაში. მისი შექმნელები, თითქმის, ფიქრობდენ: ვარგია, რაც ღილია, და ღილია რაც გრძელი და ფართე, ჭრელი და ხმამაღალია“ (734). ფილმის იხჭორიაც გვახჩავლის, რომ ჩვეულებრივი პირველი ფილმებიც მხოლოდ „შაზრის ხენხაღია“ იყო და არა ხელოვნება. თუ ფართეკრანიან ფილმს ხურხ შექმნას ფილმური მხაჭვრული გამოსახვა, მან არ უნდა დაივიწყოს, რომ ხინამღვიღის გარღაქმნისა და მისი ხიმბოღიური ძალით გაძლიერების გარეშე, შეუძლებელია ფილმური ხამყაროს შექმნა, ხაღაც ცხოვრების ჭრხი თავის უმაღლეს ხრულყოფილებაში გვევლინება და თვალხაჩინო ხდება. „ხწორელ ეს არის შემომქმელი გონი, რომელიც ცხოვრების აზრის ხაფუძველზე, აღამიანის აღამიანურ ყოფაღობას ნაყოფიურს ხღის“ (735). ფართეკრანიანმა ფილმმაღ უნდა შეეცადოს შეიჭრას მხაჭვრული გამოსახვის ამ ხეეროში, რითაც იხ მოიპოვებს ფილმური გამოსახვის ურთერთი უანრის უფლებაღ შავ-თეთრი, ე. ი. არაფრადი და ფრადი“ კლახიკური“ („ნორმაღური“) ფილმების უანრების გვერღოთ.

4. ფილმური ხიმბოღო

ფილმური ხიმბოღო არის ხაგნის ან მოვღენის ხურათი, რომელიც მის ვიშუაღურიზაზე იქეთ კიღევ რაიმე შეუხეღავ უფრო ღრმა მნიშვნეღობას გამოსახავს ან ახახავს“ (735). აღამიანი შეიგრანნობს თავისი გრძნობის ორგანოებოთ მხოღღობს მაჭერიადურ მოვღენებს, მაგრამ მას აქვს, აგრეთვე, წვღილი უჩინარ ცხოვრებისეულეზაში, რომელიც მოვღენის უკან მოქმდეღებს; მოვღენათა ამ უკანა უჩინარი ცხოვრებისეულეზის შექმნა არის მხაჭვრული გამოსახვის და ამოთ მხაჭვრული ფილმის მთავარი ამოცანა (736). ხიმბოღიური გამოსახვაა უნარიანობა ურთი ხაგნის ან მოვ-

ღენის ფოკუსში მოაქვით მოვლენების, ჭუნდენციების ფართოდ გავრცელებული დამახასიათებელი თვისებები და ნიშნები, უნარიაზრობა აზრისა და გრძნობების მწვავედ კონცენტრირებული გამოხატვისა ხელოვნებაში. (737). ხაგანი ან მხველლობა კი ხიმბოლო მაშინ ხდება, როცა მათ მა-
თში ერთი შეხედვით არარსებული მნიშვნელობა ენიჭება (738). ფილმს შეუძლია, მაგალითად, ერთი მანქანა ხვადახხვავვარად გვაჩვენოს: პირ-
ველად ფილმს შეუძლია მანქანა გვაჩვენოს როგორც პრაქტიკული, განსაზღ-
ვრული მიზნისათვის ხაჭირო ინსტრუმენტი, რომელიც განსაზღვრული წე-
ხით უნდა იქნას მოყვანილი მოძრაობაში. მეორე შემთხვევაში ფილმს შეუძლია იგივე მანქანა გვაჩვენოს როგორც ქაოსი ხვადახხვა მოძრა-
ვი ნაწილები, და ამგვარი ფორმებით გააქარწყლოს მიხი მოხმარები-
თი მნიშვნელობა, დანიშნულება. პირველ შემთხვევაში ჩვენ ფილმმა გვა-
ჩვენა მანქანა რეალისტურად, მეორე შემთხვევაში კი აბსტრაქტულად. მაგრამ ფილმს შეუძლია კიდევ მეფი: მას შეუძლია გვაჩვენოს იგივე მანქანა როგორც ხიმბოლო მექანიზაციის ხაერთოდ. მანქანის ნაწილების მოძრაობის ხურათებში ფილმს შეუძლია გვაჩვენოს კმაყოფილი მუშების ხახეები თუ ამაყად მოცინარი მუშები და ამ გზით ნათელი გახადოს ალა-
მიანის გამარჯვება მაფერიიბე. ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ ერთიანი-
გივე ობიექტის, ამ შემთხვევაში მანქანის, ფილმური გარდაქმნით მი-
ვიღეთ ხვადახხვა აზრის გამოხატვა. მანქანა ხელოვანისათვის იყო მხოლოდ ბიძგის მიმდემი, რომ შეექმნა მას თავისი ხაკუთარი ფილმური მანქანა. ფილმის ეს თვისება უნდა მიკუთვნოს ფილმურ "ჯალბონურ ხამ-
ყარობს". "შეხახელავი ხელბაუჩინარი ხიმბოლო, ყოველგვარი ზხხტრაქე-
ია პოულბხ ხელშეხახებ ფორმას, შინაგანი ხინამღვილე ხდება თვალბა-
ჩინო გარეგან ხაგნოვანებაში" (739). ფილმს შეუძლია ყველაფერი ხიმ-
ბოლოდ აქციოს რის დანახვა შეიძლება; მოლკულების ხურათებიოაც კი, რომლის დანახვა ჩვენ უმიკროხკოპოდ არ შეგვიძლია, შეუძლია ფილმს გამოხატვა შექმნას. ალამიანის ფხიქლოგიური განცდა, რომელიც, მაგა-
ლითად, თეატრში დრამატული ხიფყითა და მხახიობით იქმნება, ფილმში შეიძლება შეხახელავი გახდეს რეკვიზიტი (ხაგნის) ხურათვანი რაობ-
ით: თუ ხურათში ვაჩვენებთ ახანთის კოლოფს, მაგალითად, რომელხაც ალა-
მიანი ხელის მრჭერთ დაამფრკვეხ, აქ კოლოფზე მხოლოდ ხელის მოჭერთა და კოლოფის ფორმის შეცვლით თვალბაჩინო ხდება ალამიანის ფხიქლოგიური განცდა.

ფილმური ხურათვანი ხიმბოლიური გამოხატვა იხე მრავალფეროვან-
ნი და მრავალფეროვანია როგორც თვით ხინამღვილე. გუნჯერ კიხლიხი, მაგალითად, ახხვავებხ ოპტიკურ ხიმბოლოს ხიმბოლიურ მოვლენისაგან. ოპტიკური ხიმბოლო - მიხი აზრით - არ ხეილდება ხინამღვილებს. ის მხო-
ლოდ ხაზხ უხვამხ ხურათშიმოვლენახ და აქვეხ უთქმელხ გამოთქმულად. ხიმბოლიური მოვლენის მაგალითად მახ მოყავხ შარალდ ბრანუნის ფილმი - "მოწყვეტილი ვარხკვლავი" (740) -, რომელშიც ერთი ალამიანის მაგალი-
თზე ახახულია ბრძოლა კეთილხა და ბოროტხ შორის (741). ოპტიკური ხიმ-

ბოლოს ხიმბოლოური მოვლენიხაგან განხხვავება ვი ვერ უძღებს კრიტიკას, ვინაიდან ფილმში მოვლენაგ ხურათგუნებაა და ამდენად აპლიკურია. ფილმში "ხიმბოლო უნდა იყოს დაკავშირებული მოქმედებხთან ან მოვლენახთან" (742); კიდევ მეფთ: ფილმში ხიმბოლო უნდა გამომდინარაობდეს მოქმედებიდან ან მოვლენიდან, და ამდენად იხ ხამკვდროხახიგოცხლოლ არიხ დაკავშირებული აპლიკურიბახთან; ფილმური ხიმბოლო აპლიკური ხიმბოლოა.

მხგავხებში, მაგალითად, ჩვენ განვმარტავთ ძნელგახავებხ რაიმე მხგავხით, რომელიც ჩვენს ყოველდღიურ გხოვრებახთან ახლოს ღვახს. ბუნებხსა და ბუნებრივი კლიმატური პირობების გვალვებაღობაში ჩვენ შეგვიძლია აღამიანინ მხგავხი ხელიერი განწყობილება ჩავროთ და ამით ფილმური გამახახვა შექქმნათ. მაგალითად, ჭეჭა-ჭეხილის, ქარიშხალის ხურათებში ჩავროთთ დანადგლიანებული აღამიანინ, აყვავებული მთა-ველებიხ ხურათებში მხიარული აღამიანინ, ხიხ ფოტლებიხ ჩამოგვენიხ ხურათებში მომავლავი აღამიანინ ხურათები, და ამით ბუნების პირობები დაუკავშიროთ აღამიანინ ხელიერ განწყობილებახს, რითაც იქმნება ერთობლივი ხიმბოლოური ფილმური გამახახვა. ხელვებებაში დიდი გამახახვა ყოველგოხ მოთხოვლახიმბოლოებხსა და მხგავხების დიდ რხევაგობახს, რითაც ქმნიდენ ძალადაუწანებულ, აღვიდად გახავებ, ზუხუხად ჩამოხხმულხა და თვალხაჩინო გამახახვახს. კინოხურათები ჩვენზე მოქმედებენ არა მარტო უშუალოდ, არამედ ჩვენს აზროვნებაში აღვიძებენ ღუნღ-შთაბჭედილებებხს, რომლებიც დაკავშირებულია ჩვენს წინანდელ განხედლებთან, წარმოდგენებთან. არხებობხს ახეთი გრაფიკული ხურათი: გრძელი ხვაში ღვახს ბაღში. მარჯვნივ მახზე მიღებულია ერთი ხახეირნი ჯოხი (ვაგის ხიმბოლო), მარხხნივ ვი ქოლგა (ქალის ხიმბოლო); ამ გრაფიკის წარწერაა: "ემშავია იხ, ვინც აქ რაიმე გულხ ფიქრობხ". აქ, ჩვენი გამოხდილებიხ ხაფუძველზე, არი ხაგანი "ღაპარაკობხ" (743). გამოთქმა - "არა პურითა ერთითა გხოვრობხ აღამიანი" - გულისხმობხ არა მარტო "პურხს", არამედ ხურხათ-ხანოვავებ ხაერთოლ; აღამი არიხ არა მარტო განხაბღვრული ფერის მაფერია, არამედ ხახელმწიფოხ ხიმბოლო; ბეჭედი არიხ არა მარტო ხიღამაზის გამომახახველი, არამედ მუღმივი ერთგულეების ხიმბოლო; გიხობი არიხ ხაფუხაღოხ ხიმბოლო; ფუფუარი ხიმბოლო ნაყოფიერი შრომიხა; უხ ხავნები ხღმიან პირობითი ნიშნები, რომლებიც გამახახვავენ გნებახს. დღღამიწიხ გღობუხზე დაღებული ხელი, მაგალითად, ნათელყოფხ მიხწრაფებახ მხოფლიო ხელიხუფლებიხაკენ; დამხხვრული შაშხანები დაყრილი მიხღორზე ნათელყოფენ დამარგხებახს; ეკლიანი გვირგვინი ნათელყოფენ წამებახს. გულის აპურაგოიხ დროხს, გული წყვეტხ გემახს, ე. ი. აღამიანი გარღიგვადა. ფიღმხ შეუძლია აზრი მაფერიიხ ხურათოვან ფორმაში "გაღოყვანოხ" და ამით აზრი თვალხაჩინო გახაღოხ. ერთი ქალი ღვახს მღინარის პირახს (კინოფიღმი "ღღობა") და ფიქრობხ თვითმკვედიღობაზე; იხ ხელავხ მღინარის შავ ჭალღებხ და ხიბნეღში გამო-

პარიზში, შრანდენბურგის ჭიშკარი ბერლინში, ფუნუკლიორი თბილისში თუ კრემლი მოსკოვში ნათელყოფენ ამ ქალაქებს. გრძნობითი ხიმბოლოა, მაგალითად, მგლოვიარობის ღრობ შავი ფანხაგმელი. ეფლი, რკინიგზა, თვითმფრინავი შეიძლება გახდეს განხაზღვრული ეპოქის ხიმბოლო. ფურცლების "ჩამოფეხვა" კალენდარიდან არის "ღრობ გახვლის" ხიმბოლო. და ყველა ამგვარი ხიმბოლიური გამოსახვის ხერხი იძლევა შეხამდებლობას ნაჩვენები იქნას ხაგნისა და მხველეთობის ხურათონობას იქეთ ჩამადული აზრი. ლუი ბუნუელი თავის ფილმში - "ბურჟუაზიის თავდაჭერილი შარმი" (744) - , მაგალითად, გვაჩვენებს ხელებს, რომლებშიც ამ ფილმის ექვსი მთავარი მოქმედი პირი (ხამი ქალი და ხამი ვაჟი) მიღიან პურის გამწვანებულ მინდვრებს შუა მიმდინარე ახფაღვიან გზაზე; ახეთი ხელები იხევა-ლა-იხევა ჩართულია ფილმის მოქმედებაში, რის შედეგად იქმნება "უხახურლო გზის" ხიმბოლო (745). ჩარლი ჩაპლინი ვი თავის შრავალ ფილმში, მაგალითად, "ახალ ღრობაში", დაბოლოს, დაადგება ხოლმე გზას და მიღის; აქ გზა, თავის რეალურ მნიშვნელობას ზევით, ხდება "ცხოვრების გზის" ხიმბოლო. რენე კლერი თავის ფილმში - "მილიონი" (746) - გვაჩვენებს ორ ბანდიტს, რომლებიც ერთმანეთს უგლებენ ბურთივით ერთ პიჯაკს; ამ ღრობ ისმის პიჯაკის გადაგდების იხეთი "ხმელი ხმაური", რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს, თამაშობენ რეგების ბურთით. ორხონ უელსი თავის ფილმში - "მოქალაქე კეინი" (747) - გვაჩვენებს ბარაკოს ხფილის-მაგვარ უშველებელ ბუხარს უშველებელ დარბაზში, რომელიც გადაფორთულია ხურათობით, ავეჯით. ამ ბუხარის წინ ღვას მოქალაქე კეინი და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ "აღამიანი ხაგნების ფყვეა"; ხაგნები ფორანია ჩაგრავს აღამიანს (748). დავით გრიფითი თავის ფილმში - "შეუწყნარებლობა" (749) - , რომელიც ოხფაფურადაა ახახული შეუწყნარებლობის იხფორიული მაგალითები (ბაბილონი, რომი, შუახახუენები, ამერიკა), იხევა-ლა-იხევა ჩართულია ფილმურ მოქმედებაში ხურათი: ლედა ურწევს შავშვს აკვანს. ეს "აკვანის რწევა" ხდება კაცობრიობის იხფორიის "აკვანის რწევად", კაცობრიობის იხფორიის "აკვანის დარწევად". ჩარლი ჩაპლინი თავის ფილმში - "ოქროს ჩხრიალი" - მოხარშავს ფეხხაგმელს, რომ შეჭამოს და დამშუელი იხე შეექვევა ამ ფეხხაგმლის ჭამას, რომ ფეხხაგმელი, თითქოს, თევზის ჩონჩხია, ფეხხაგმლის ღურხმნები, თითქოს, ძვლებია, ხოლო ფეხხაგმლის ზონარი, თითქოს, მაკარონია; და ამ გზით ქმნის ფრალიკომიკურ გამოსახვას, რომლის მხავახს, ვფიქრობ, ვინოხელოვნება არ იცნობს. გ. კომინცევი თავის ფილმში - "ოფელი" - ცნობილ ხენას ოფელიხა და იავოს შორის ქმნის ზღვის პირას, ხადაც, ხხვათა შორის, მეთევზეების ბალებია გამოფენილი გახაშრობად; ოფელი, ბნელამორეული, ვერ აკვლევს გზას ბალებს შორის, და ამ გზით იქმნება, თუმცა იაფფახიანი, მაგრამ მაინც ხიმბოლიური გამოსახვა: "იავომ ოფელი გააბა ბალებში". იფალიურ ფილმში - "სიხხლიანი ქუჩა" - "მაფიას" (განგხფერების) ერთერთი უფროსი ამბობს;

"ის ვაგი უნდა გაიხრიხოს როგორც კოლი"; და ამ დროს პაპიროსს იხე "გახრეხს" (ჩააქრობს) ხაფრფლეში, რომ, თითქმის, "გახრისა იხ ვაგი". ხ.ეიშენშეიინი ფილმის ხიმბოლიურ ენას აღარღვს იაპონური ვაბუკის თეატრის გამოსახვის ძალახთან. მიხი აზრით, როგორც ფილმში, იხე ვა-ბუკის თეატრში ხაქმე გვაქვს ოპტიკური ახოციადიის შექმნახთან და მოქმედების მხვლელომით განხახიერებახთან, რომელშიც გულისხმობენ არა მარტო იმას, რახაც ახახიერებენ, არამედ "მიხ იქეთ მღებარე" აზრახაც. (750). იაპონური კლახიკური თეატრის ხიმბოლიური ძალა (იხე როგორც თეატრის ხიმბოლიური ძალა, ხაერთოდ) გამომდინარეობს ხაუკუნოვან ტრადიციიდან; კინახელოვნება კი ტრადიციების შექმნის პერიოდშია. მაგრამ ხიმბოლო მაშინაა ხიმბოლო, როცა იხ განხაგებია, ხუდ ცოტა, მაყურებლის დიდი უმრავლენობიხათვის. იაპონური თეატრის "ვაბუკის" მაყურებელმა, მაგალითად, იგის, თუ რა არის ნაგულისხმევი განხაშვრული გვერით, ყეხვით, კოხვით, მოძრაობით თუ ფერიით. ევროპიელი მაყურებლისათვის კი ყველაფერი ეს, ხუდ დიდი, მხოლოდ ნაწილოპრივალაა განხაგები, ვინაიდან ჩვენთვის იაპონური თეატრის ხაგენებისა და მხვლელოებების ხიმბოლიური გამოსახვა უცნობია. იაპონურ ფილმს "რამომონს" დიდი წარმატება ხვდა წილად მთებს მხოფლიოში. მაგრამ გაიგო კი ევროპიელმა მაყურებელმა იხ ხიმბოლოები, რომლებიც ჩართულია ამ ფილმის "მოძრავ ხურათებში", ან უფრო ზუხვალე: გაიგო ევროპიელმა მაყურებელმა იხ ხიმბოლოები, რომლებიც გამომდინარეობენ ამ ფილმის ხურათებიდან. მან-ფრედ ჰაუხმანი, მაგალითად, განმარტავს იმ ხიმბელეს, რომელხაც აქვს აღგილი იაპონური ლექსის გაღათარგმნის დროს. იაპონელი პოეტი - ვაგა ნო-ჩიო - თავის ერთ ლექსში, მაგალითად, ამბობს:

აბჰინურაღე	გარმანურაღე	ქარხურაღე
Asagao ni	Vom der Winde	ქარმა
tsurube torarete	des Zieheimers beraubt	ჭადან მომტაცა ველრო
morai - mizo.	geschenktes Wasser.	ნაჩუქარი წყალი. (751).

ამ არი ხურათიდან ჩვენ არ შეგვიძლია აზრის გაგება: ქარმა, ვთქვათ, გაიტაცა ველრო ჭადან. ეს განხაგებია. მაგრამ რა ვაეშირშია ამ ხურათთან მეორე ხურათი - "ნაჩუქარი წყალი" - ეს გაუგებარია. იაპონელიხათვის კი ამას აქვს შემდეგი აზრი: "ჩემი ჭახ ველრო დამით და-შინაა ქარმა. ეს ველრო იხე მშვენიერია, რომ მიხი დამტვრევა ვერ შეეძელი. ამიგომ მე ვამჯობინე ველროს გამოყენებაზე უარის თქმა და მოვიტანე წყალი მეზობლიდან" (752). თუ შევადარებთ ამ ლექსის ხიყუვა-ხიყუყვით თარგმანს და ინტერპრეტაციას ერთმანეთთან, მაშინ ნათელი ხდება, რომ ამ იაპონური ლექსის გამოთქმა იხე მუენჩი ხურათი-ვანიხა და ხიმბოლიური, რომ ჩვენთვის ძნელად განხაგები ან ხრულიად გაუგებარია. ამიგომ იაპონური ფილმის ხურათოვანი ხიმბოლიური გამოთქმაც ძნელია გაგებულ იქნას ევროპიელის მიერ ხიზუხვით. ამდენად ჩვენ ვგრძნობთ, გვეხმის უცხო კულტურათა ხიმბოლო იმდენად, რამდენა-

დაც ჩვენ ვიცნობთ მათ ცხოვრებიდან აღმოცენებულ ხიმბოლოთა გამოთქ-
მას. კინოფილმი "რამომონ" ხავეხეა ხიმბოლოებიოთა და ჩართული ხურათლ-
ბითა, რომელთა აზრი ჩვენთვის, ხუდ ცოფა, ნაწილობრივ მაინც, გაუგე-
ბარია. მოჯამაგირე, როფა ხიმბჭრელი დაამთავრებს ამზის მოხზრობას,
გადააგლებს წვიმამი ხამ ნუგუშალს, რომლებიც მაშინვე ქრებიან. მან-
ლიფის დაპაფიბრებისას მიწაზე ყრია ხამურისი იხრები, რომლებიც თავი-
ანთი განლაგებით განხაზღვრულ აზრს უნდა გამოთქვამდეს (753). თვით
მოქმედება ვი ხდება ხამ-ფენაღ: 1. კოკისპირული წვიმა, ჭიშკრის ქვეშ
თავმოყრილ ადამიანებისათვის, არის გლოვის, დამბლადაცემულობისა და
ხახარკვეთილობის ხიმბოლო; 2. ხახამართლო პრეფესზე მკვეთრი მზის
ხხიკები, რომლებიც თუთრი კვლდიდან და გაპრიალებულ იაფაკვიდან ირკე-
ლებიან, გამოსახვავს ბაროფიქმედებას და მახთან დავკვეპირებული ამბე-
ბი გამოფანდო იქნას მზის ხინათლებზე; 3. უკან-გადაბნელებამი ვი ბა-
ფონობს ფყის ხინეხე, როგორც აღფკინების, გრძნობიერებისა და თავმე-
უკვებელი აფექტების ნიშანი. (754). მაგრამ ამითაც არ მოაგრდება
ხხვადახხვა კულფურათა ხიმბოლოური გამოსახვის თავიხებურობა: ხიმბო-
ლოური ფერიც ქმნის აზრს, გამოთქმას ხავანს, მხვლელობას "იქით". თუ
რას გამოსახავს იგი ან რაზე მიუთითებს, დამოკიდებულია ხანისა და
კულფურის ხფროსაგან. შუახეუკუნეების მხაფრობამი, მაგალითად, იქ-
როსფერი იყო ნიშანი ზეგიერისა, ძვირფახისა ხაერთოდ; წითელი და ლუ-
რჯის კონფრახხვი ახახავენ ზეგიურ ხიყვარულს; მწვავე წითელი ახახავს
ფენხლსა და "უწმინდეს ხულს"; ლურჯი ფერი ვი ღვთიური ჭემმაროფება,
ხიმფვიცე და მარადიულობა; "პურპური" ღვთიური ცხოვრების ამხახვე-
ლი ფერია, ხოლო მწვანე ნიშნავს გაღვივებულ თხლს, ხიფიფხლის ჩახა-
ხვას (755). მაგრამ, როგორც ჩვენ ეს ფილმური ფერის განხილვისას ავ-
ღნიშნეთ, ფერის ხიმბოლოური რაობის გაგებას ხელს უწყობს ის გარემო-
ება, რომ ფერი ფილმში თვითმიშანი ვი არა, აზრის გამოთქმის დამაფე-
ბითი ხამუალებია, რის მელეგად - აზრის მიხედვით - ფერის ხიმბოლო-
ური მნიშვნელობა, ხუდ ცოფა, ნაწილობრივ მაინც, გახავები ხდება ხხვა-
დახხვა კულფურის ხფროების მაყრურებლობისათვისაც. ამას ემაფება ვი-
ღევ იხიფ, რომ ფერების ხიმბოლოურ მნიშვნელობამიფ არხეობს ზევრი
მგავხება ხხვადახხვა კულფურებს შორის.

ფილმმა იხე მოჭირნეობითა და ხიფაქიბით უნდა გამოიყენოს ფილ-
მური ხავნისა და მხვლელობის ხიმბოლოური ძალა, რომ მაყრებელმა ნა-
თლად უნდა გაიგოს ხურათოვანი გამოსახვის "იქითა" აზრი. როფა, მაგა-
ლითად, ხ. ეიშენშტეინის "ჯავხნოსან პოფიომკინში" ქვემეხების მალკი ანგრ.
ევს იღეხის ძვირფახ ნავებობათა ფახალებს, აქ მაყრებელი გრძნობს, რომ
ინგრევა "მველი მხოფლიო"; ხაღდათების ჩექმები "ოღეხის კიბის ხექვენ-
ფში" ხდება ჩავვრის ხიმბოლო; "ლომის ხამხელიანი ხექვენგი"; ღომს
ძინავს, ღომი იღვიძებს, ღომი ღმუის - ქმნის "გამოღვიძებისა" და "აღ-
ღკომის" ხიმბოლო. ჩარლი ჩაპლინი თავის მოკლემეფრანკიან ფილმში -

«მამხანა მხარზე» (756) - შიხ ხანგარში ჯარისკაცებთან ერთად და შიშიხხანგან ხელიდან გაუვარდება პაჭარა ხარკე, რომელიც გაყვდება. შიხ გვერდით მყოფნი ჯარისკაცები, ხელავენ რა გაფხილ ხარკეში, გრურწმენის თანახმად, უბელურების ნიშანს, ყველა განშორდებიან ჩაპლინს რამდენიმე ნაბიჯით. კამერა კი პანორამით ახახავს ამ ღამორების მანძილს ჩაპლინსა და ჯარისკაცებს შორის იხე, რომ ეს «ორი ნაბიჯა ღამორება», თოქოს, უფხვრულია მათ შორის. აქ ხიმბოლიურად ნათელი ხდება თუ როგორ მიაფოვებენ ხოლმე აღამიანები აღამიანს გახატორში. «ახე პაჭარა ხივრცეზე - ამბოზს ბელა ბალამი - არახოლეს არ შეუქმნია ფილმს ახე უკილურები მარჯოობის გრძნობა» (757). «ჯავხნობან 'პოლომპინში' ოლენის კიბის ხექვენცში დაჭრილები და დახვრეჭილები ყრია ხაფხურებზე; ვხელავთ ხიხხლით გახვრილ აღამიანთა სახეებს; ვხელავთ ვაშაკებს, რომლებიც გეცხლს ხინიან მახებზე, მაგრამ ვხელავთ მხოლოდ ვაშაკების ჩექმებს; და ეს ჩექმები ღებულობენ იხეთ ხამინელ ფიონომიას, რომ მისი შეხედვისაბ აღამიანი უნებლიეთ ჯილს ვუმშავს. გაღაღებული ობიექტები (ვაშაკების ჩექმები, დაჭრილ-დახვრეჭილები) - რე-აღური ხინამღვილეა, რომლებიც, მისი ხაკუთარი მნიშვნელობის დაკარგვის გარეშე, ხიმბოლიურ მნიშვნელობას ღებულობს; და თუ რომელიმე მაყურებელი ვერ გაიგებს ამ ხურათების «მეორე» (ხიმბოლიურ) მნიშვნელობას, ის მაინც გაიგებს ამ ხურათებს მათი პირდაპირი მნიშვნელობით. ეს კი არის უფრო მეტი, ვიდრე აღეგორია, შეჭარება, რომელსაც მხოლოდ ხიმბოლიური მნიშვნელობა აქვს და ხურათი თავისთავად გაუგებარი რჩება. აქ წარმოღვენილია უშუალოდ გაღაღანითი მნიშვნელობით ნახმარი ხურათი (ჩექმები...), მაგრამ, ამავდღე ღროს, რაც გამოსახვის ხაგანს წარმოაღვენს იგულისხმება; ახე იქმნება ფილმური მეჭაფორული გამოსახვა. (758). რა არის, მაგალითად, ჯვარი თავისთავად, თუ ჩვენ არ ვიცით, რომ ის ქრისტიანიზმს ნიშნავს? ამიჯომ ხელცნურად შექმნილი შეღარებები ფილმში ხდება თვითმიზნობრივი და ამით გაუგებარი. ამგვარი ხიმენელე ექმნება მაყურებელს, მაგალითად, ყან კოკოს ფილმის - «ერთი პოეტი ხიხხლი» (759) - ნახვისაბ. კოკო ქმნის ამ ფილმში ქვეშემეცნებით ხამყაროს, რომელმაც აღამიანის გამოფილები არხია ძალადობა: ამ უგნაურ ხამყაროში პოეტი იყანჯება «ხიმბოლიური ჭრილობით», რომლის შეღეგია ხიკვილი და «აღგამა» (760). მაგრამ ყველაფერი ეს გამოსახულია იხე, რომ «უბრალე მაყურებელს» ამ ფილმის გაგება, ხაჯ-რთოდ, არ შეუძლია, რის შეღეგია ის, რომ კოკოს არა მარჯო ეს ფილმი მაყურებელთა მგირე ნაწილამდე აღწევს. ამდენად ე.წ. «ლი» ინტელექტუალური ფილმები, ე.ი. ფილმები, რომელთა ხიმბოლიური გამოსახვა ბუნდოვანი ან გაუგებარია მაყურებელთა ფართო მახებიხათვის, შეიძლება, იყოს ნოვაფორული, რომლის ფილმური ფორმალური ენა ჯერ არ არხებული ხერხებითა და ხიმბოლოვითაა გაყლენთილი და, ღროთა განმავლობაში, ფილმური გამოსახვის ხაჯრთოდ აღიარებულ ხამუაღებებთან იქცეს. მაგრამ

ახევე შეიძლება ამგვარი "ინფლექტუალური" ფილმი ვერ გახვიდეს ექ-
სპერიმენტის ხეობას. ორივე შემთხვევაში მაინც გამართლებულია ამგ-
ვარი ფილმების შექმნა, ვინაიდან არც ერთ ნოვატორს, არც ერთ ექსპე-
რიმენტის ჩამფარებელს არ შეუძლია წინახწარ იფიქროს ქმნის ის ახალ
მხატვრულ გამოხატვას თუ არა. ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები ვი-
იქმნება მაშინ, როცა ფილმური ხურათი - ჯერ - თავისთავად და - შემ-
დეგ - მის ვიზუალურობის "იქეთ" (ხიმბოლიურად) აზრს გამოხატავს, ე.ი.
გამოხატავს "მრავალფეროვანია", რომლის, ხელ გოჭა, "პირველი ფენა" გა-
ხატავს და ნათელია მაყურებელთა უმრავლესობისათვის. ამგვარი ფილმ-
ური გამოხატვის შექმნა რომ შეხატებულა, ამის მაგალითობა ჩაპლი-
ნის, ეიშენშეიინის თუ გრიფითის ფილმები. "ფილმი არის ხინამდვილეს-
თან ყველაზე უფრო ახლომდებარე ხელოვნება, თუ ჩვენ ხინამდვილეთ მი-
ვიჩნევთ მთლიანობას იძიხა, რახან ჩვენ ჩვენი თვალებით ვხედავთ და
ჩვენი ყურებით ვისმენთ" (761). ეხთევიკური გამოგონება ვი არ არის
თვითმობანი, არამედ ხაშუალება უმაღლესი მიზნის მიხატევადა: გააღ-
ვიძობ ჩვენში განხატვრული ღიადი ან ხხვა მნიშვნელოვანი გრძობა.
(762). კაროდ რიდი თავის ფილმებში - "გაგლეზული" თუ "მეხატე ვა-
გი" (763) -, მაგალითად, ახატავს გარიყულთა ღვენახ: ჯონი ("გაგლეზუ-
ლი") და ღიამი ("მეხატე ვაგი") გაგლეზული არიან ღამით ქუჩებში; გა-
რეთ ვი წვიმს თუ თოვს. მაგრამ რიბს არახლოებს არ იჭაგებს იაფფახი-
ნი ეფექტები, თვიამიზნობრივი გამოგონება; მისი ხიმბოლიური ენა არა-
ხლოებს არ არის შინაარსიხატვან გამოფიჭული არჭიხევიკა (764). ღახლო
შენედევი ფილმში - "ხეილმენის ხიკვილი" არჭურ მიღერიხს ვიეხის
მიხეღვით (765) - ქმნის ერთ ხელს, რომელშიც მიჩანს ხეილმენი (ფრე-
ღერიკ მარჩი), ერთი ღიდი და ერთი ვაჭარა ჩამაღანიო ხელში, ხახორა-
კვითილი ძღვიხს მიღის ქუჩაში; ხახლის კელეღზე ვი მოხანს ხეილმე-
ნის ჩრდილი იხე, რომ ჩრდილი უფრო ღიდიო, ვიღრე თვითონ იხ. აქ ეხ
ჩრდილი ხეილმენის ხახეობას ანიჭებს ღამაფვიოთ ფხიქოღვიურ განზო-
მიღებახ; მაგრამ თუ მაყურებელი ამ ხიმბოლიურ გამოხატვას ვერ აღი-
ქვამს, მახ მაინც შეუძლია ამ ხელის პირღაპირი ხურათოვანი გამოხატ-
ვის ("პირველი ფენის") აზრის შეგრძნება. ჭეშმარიტი ხიმბოლიური გა-
მოხატვა ნათელს ხლის ხატინახ და მხველომის ფილმური ხურათის "იქე-
თა" აზრს ("მეორე ფენა"), მაგრამ ამ ხურათებს გააჩნიათ პირღაპირი,
უშუალო ("პირველი ფენა") მნიშვნელომაც. მაგრამ ვინახურათი, რომელიც
ხურათოვანი გამოხატვის მხილოდ პირღაპირი, უშუალო მნიშვნელომით
ახატავს მხველომას ვერ იჭრება მხატვრული გამოხატვის ხირღემში;
ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები მხილოდ მაშინ იქმნება, როცა ფილმ-
ური ხურათოვან გამოხატვას, პირღაპირი ხურათოვანი მნიშვნელომის "იქე-
თა" ("მეორე ფენა") ხიმბოლიური აზრი გააჩნიო, რომელიც ფილმურ ხურა-
თიღან და ხურათთა კავშირებიღან უშუალოდ, ნათელად გამომღინარეობს.
ფილმური ხიმბოლოს გარეშე შეუძლებულია ფილმის მხატვრული ნაწარმოე-
ბის შექმნა.

განვიხილოთ რა ფილმური იხევე-შექმნილი ხინამღვილის რაობა, ჩვენ ლავინახეთ, რომ "შემამქმელი ვამერა", ფილმური ფერი, ფილმური ხურათის ხივრეცე(ეკრანის ფორმა და ხილილე, ფილმური ხურათის განშორილება), ფილმური ხიმპოლო - ფილმური ხურათის გაღალეების, ამორჩევინა და ხელის, ფილმური ბნელეების, ფილმური მულჟოპლიკაციონისა და ჭრიუვის, ფილმური რიფების, მონაწყინისა და ჭრის თუ ფილმური ხმის გვერლით - გარდაქმნის ხინამღვილეს და ქმნის ფილმურ(მხაფერულ) გამოსახვას. ამ ფილმურ იხევეშექმნილ ხამყაროს გააჩნია თავისი ხაკუთარი კანონშომიერება, რომლის ბაზაა მოძრავი ხურათები, რომლებიც მაშინაც კი გარდაქმნიან ხინამღვილეს, რეალობას, როცა ეს ფილმის შექმნელს განშრახული არ აქვს. მხაფერული ნაწარმოები კი იქმნება ხინამღვილის განშრახული გარდაქმნითა და განხაზვრული აზრის ფილმურ ფორმაში ჩამოსხმით.

V. მხახიობი ფილმში

"მხახიობი ფილმში ხელ ხხვა მღგომარეობაშია, ვიღრე თეაფრში" (766). თეაფრისა და ფილმის მხახიობათვის, გერმანულ 'ენაში, არხეზობს ორი ჭერმინი, რომლებიც მიუთითებენ მათს არხებით ხხვაობაზე: "Schauspieler" და "Darsteller" (767), რაც ნიშნავს "მხახიობს" და, ლახხლოებით, "თვითწარმომღგენს", "თავისთავის განმხახიერებებს", ე.ი. აღამიანს, რომელიც კი არ გლილობს თავისი ბუნებრივი მონაფეუმების გარდაქმნას, არამედ წარმოგვიღგება იხე, როგორც იხ"არის", "ღგახს" ჩვენს თვალწინ. და თეაფრისა და ფილმის მხახიობებს შორის ამგვარი განხხვავეების შემწნევა შეხბელა ჯერ კილეე 1907 წელს ყორყ მელიემ, რომელიც მაშინ ამბობდა, რომ თეაფრის მხახიობები ხშირად არ ვარგა ფილმში, ვინაიდან იხინი თეაფრალური მხახიობის პრინციპების გამოყენებას გლილობენ ფილმში. მელიემ შეიფნო, რომ "ფილმური მიმიკა" ხრულიად ხხვა წინაპირობას ეყრდნობა, რომლის შესწავლახის მოითხოვდა. მელიემ შეიფნო აგრეთვე, რომ ფილმური რიფმი არხებითად განხხვაველება თეაფრალურ რიფმიხავან და ამ ხხვაობის გარდალახვას გლილობდა მხახიობების უფრო ჩქარი რიფმით თამაშით ფილმში, ვიღრე თეაფრში (768). პაულ ვეგენერიც, თვის თეაფრის ღილი მხახიობი, ამბობდა, რომ თეაფრის მხახიობები მიჯატვეული არიან ხიფყავახთან და ფილმში მოქმედებენ გაღატარებული ყხხელობითა და მიმიკით. ფილმში კი ხატორა მხოლოდ მშვილი, თამუეკავებული ყხხელი და მიმიკა; ამიფომ "არაპროფეხიული" მხახიობები, ე.ი. ქურიდან აყვანილი" აღამიანები უფრო გამოსაღექია ფილმში, ვიღრე ჭოპიური თეაფრალური მხახიობი. აღამიანის შთამაგონებელი, დამახახიათებელი ხახე, შავი, მეფყველი თვალები, ბუნებრივობა, უბრალ ყხხელი და მოძრაობა, ამბობს პაულ ვეგენერი, ფილმში შეიძლება გახლეს ღილი ხელიკენება. ამიფომ იხ თვლილახ ახფა ნილხენს (769) ფილმის ღილ მხახიობად, ვი-

ნაიდან მას ყველა ეს თვისება გააჩნია(770). თვით პაულ ვეგენერმაც ოხუაჭურად შეხედო კინომხახიოზის განხაკუთრებულობის ათვისება, რაც მან გამოავლინა მის ყველა ფილმში, განხაკუთრებით "გოლემში"(771), რომელშიც ის მთავარ როლს ასახიერებს.

ფილმური მხატვრული გამოხატვა იქმნება არა მარტო მხახიოზთა თამაშით, არამედ ხურათის ფორმითაც, რომელსაც ვამერა ქმნის. ფილმში მხახიოზის თამაში მოქმედებს არა უშუალოდ, არამედ ის გაღის ფილმის ფიქნიკურ მედიუმში, რაც ცვლის მხახიოზის თამაშსაც და აქცევს მას ხედვების თანამიმდევრობით რიგში. არა მხახიოზის მიმიკთაა გადაწყვეტილი ფილმში(მიუხედავად იმიხა, რომ იხივ მთავარია), არამედ თუ როგორ გადაიღებს მხახიოზის მიმიკას ვამერა. ვამერას შეუძლია მხახიოზი გადაიღოს ახლო, შორი, გვერდით, წინა ხელიდან და ამით მხახიოზის თამაშიდან შექმნას ხვდალახვდავარი ხურათები; და ეს იმ დროს, როცა, შეიძლება, მხახიოზის თამაში-მიზანხცენა ხრულიად არ შეცვლილა. ხელი, ხახე, თვალები, აღამიანის მთელი ხხული ხვდალახვდა ხედში იძლევა ხვდალახვდავარ ხურათოვან გამოხახვას. ფილმი აღამიანის მიმიკისაგან ქმნის ფილმური ხურათის მიმიკას(772).

კინომხახიოზი და თეატრის მხახიოზი ხელცენების რრი, არხეობითად, ხვდალახვდა ხახის ხამხახურშია, და ამ რრი ხელცენების ხახის კანონ-შომიერებანი განხაზღვრავს მათ შემოქმედებას და არა პირიქით. თეატრის ზაზა მიმიკური, ე.ო.ღრამაჭული ენა; ფილმის ზაზა კი არის მოძრავი ხურათები. მიმიკური, ე.ო.ღრამაჭული ენის შემქმნელი კი არის უშუალოდ მხახიოზი(ამ შემთხვევაში არხეობითი მნიშვნელობა არ აქვს იმას, რომ პიესას ღრამაჭურგის ქმნის), ფილმურ მოძრავ ხურათოვან ენას კი ქმნის ვამერა, რომლის გადახალგბ ხაგანთა და მხველემბათა მხოლოდ ნაწილია კინომხახიოზი, რომელიც არა უშუალოდ, არამედ ფილმური ფიქნიკის მეშვეობით ქმნის ფილმურ ფიქს თუ ხახეობას. ფილმური ფიქნიკა კი ხვდავარ მოთხვენებს უყენებს მხახიოზს, ვიღრუ თეატრი; კინომხახიოზის ეს ფილმური "ხვდავარი" მოთხვენებია, ხვდათა შორის, შემდეგი:

- 1) ფილმური მიმიკა და მიკრომიმიკა;
- 2) ფილმური ფიქსიხა და ხახეობის შექმნის წყვეტილობა;
- 3) "იხევეშექმნილი აღამიანი", ე.ო.აღამიანის დანაწილება ხედებად და მისი "იხევეშექმნა";
- 4) აღამიანთა, ცხოველთა და ხაგანთა მიმიკის "ერთობა";
- 5) აღამიანის მიმიკისა და ხიწყვის "ღამლა" და "იხევეშეერთება";
- 6) ფილმური გრიძის, ყუხიხისა და მოძრაობის ხიჯაქიშე;
- 7) ფილმური მოძრაობის(კინომხახიოზი და ვამერა) "ორმაგობა";
- 8) "მეხამე აზრის გამოქვა", რომლის შექმნაში მხახიოზი უშუალო მონაწილეობას არ ღებულობს;
- 9) ფილმური ფიქსი("განზოგაღეგული ხახეობა") და ხახეობა("კონკრეტული

ხახუბა");

10) კინომხახხოზის შემოქმედება მაყურებლის გარეშე, და ხხვა.

1). ფილმური მიმიკა და მიკრომიმიკა

ფიზიონომია და მიმიკა ადამიანის ყველაზე უფრო ხუბიექტური გამოსახვის ფორმებია, ვიღრე ენა, ვინაიდან ენის ხიფყვათა ხაგანძური და გრამაფიკა, მეფენაკვბალ, ზუხფადაა ჩამოყალიბებული და ხაერთო წეხებხ ემორჩილება. მიმიკა კი, მიუხედავად იმიხა, რომ მიხი ხაფუძვლები შეხწავლიდა, მაინფ არ არიხ ზუხფად ჩამოყალიბებული გამოქმა, და ამ-ღენად რჩუბა ადამიანის ხუბიექტურ გამოსახვად(773). ადამიანის"მთელ ხახუბე" შეხახუღავი მიმიკური გამოსახვა, მეფენაკვბალ, იმყოფება ადამიანის კონფროლის ქვეშ. მახ შეუძლია, თუ ამახ იხ დაუფლებულია, მიხი გრძნობები ხახუბე არ გამოამყლავნოხ; კილევ მეფი: მახ შეუძლია ხხვუ რამე მოგვარენოხ(პირმოთნეობა, ფყურილი). მაგრამ ვამერახ შეუძლია ადამიანის ხახეხთან იხე ახლოხ მიხვლა, რომ მახზე იხ "ადმოარენხ" იხეთ ნაწილებხ, რომლებიფ არ ემორჩილებიან ადამიანის განზრახვახ; თუ იხ ფყურილ ამზობხ, მართალია ხიფყვა ემორჩილება მახ მოლიანად, მაგრამ მიხ ხახეზე მოხჩანხ ნაწილები, რომლებხახ იხ ვერ იმორჩილებხ და მიხი წარბების, შუბლის, წამწამების, ფურების თუ თვალების"მიკრომიმიკით" ამყლავნებხ, რომ იხ ხფყუიხ. გრაფოლოგიაფ ამყლავნებხ დამწერ-იხ ხახიათხ, იმ ღროხაფ კი, როფა იხ შეამარწუნებელ ფყურილ წერხ. მაგრამ გრაფოლოგიის შეხწავლა პნელია; ადამიანის ხახიხ მიმიკიხ წავიოხვა კი, მეფენაკვბალ, ხელმიხაწვლომი გახადა ფილმა, თითქმიხ, ყოველი ადამიანისათვიხ(774). ამგვარი ფილმური მიკროფიზიონომიით ჩვენ ვხუღავთ ადამიანის ხახუბე("ადამიანის ხულის ამ ხარკეში") ხუღირ განფდახ, რომლის დანახვა ჩვენ ყოველღირეფ ეხოვრებამი არ შეგვიძლია. ხახიხ მიმიკახ შეუძლია გამოსახვის შექმნა, რომლის გამოთქმა შეუძლებულია ხიფყვით. ახფა ნიღენი კინოხურათში -"კიფი ფალი"(775)- შიხ ხარკიხ წინ და ფილიობხ, უკვე ხანში შეხული, ავადმყოფობით, გაჭირვებითა და პროხფუფიფიით დანაოჭებული, გავრეფილი ხახიხ შეჰუღვრახ, რომ "ახაღგაზრული იურიო" შეხვლეს მიხ შეყვარებულეს, რომელიფ ათწლიანი პაფიპროზის შემდეგ, ზრუნება მახთან. ფერმერთალი, დაჭუჭნული შუბლით, ხევიანი იხელება ხარკეში და მიხ ხახეზე მოხჩანხ წარმოუქმელი ხაშინელება; პუღრი ვერ ფარახე მიკროფიზიონომიაში ნათლად ჩამ-ღლარ იმ ხაშინელებახ, რაფ მან განიფადა მიხი ეხოვრების მანძილზე; და აქ მიკრომიმიკა ნათლეს ხლის ამ ადამიანის უღრმეს ფრაგელიახ, რომლის ხიფყვით გამოსახვა შეუძლებელია, ვინაიდან იხ მიკრომიმიკურიია: ფურების თროლვა, ხელის ვახეახი, წამწამების, თვალების თუ ეხვირიხ ნეხლოების კრობა; და ყველაფერი ეს მოხჩანხ მიხ ხახეზე, ხარკიხ წინ. ხახიხ მგირე თროლახ თუ შეკრობახ შეუძლია გრძნობის გამოსახვა, რომლის ხიფყვით გამოსახვისათვიხ ენაწყლიანობაა ხაჭირო. მაგრამ მათ შორიხ მაინფ არხეპითი განხხვავებაა: "ხურათოვან თროლვახ" ჩვენ ვხე-

ღავთ და ამით განვიცდით უშუალოდ; იგივე მოვლენის ხიფყვიერი აღწერა ვი მოითხოვხ არა მარტო "ხახის თრთოღვის", არამედ მთელი გარემოების აღწერახ, რახ არა მარტო ვრცელ აღწერახ მოითხოვხ, არამედ, ჰმმმ-თანავე, ჩვენხ ჭრახნხგორმადგიის უნარიანობახხ - ღაწერილი ხიფყვა ავითოღისოთ გონით ღა შემდეგ ვაქციოთ შეხადამის გრძინობად. მიკროფი-ზონოშიხ, მიკრომიმიკის ღირხშეხანიშნავი მაგალითოა, აგრეთვე, ვარღ თოღორ ღრეიერის კინოხურათი - "ორღანელი ქაღწული" - , რომელიში, თო-თქმის, მხოლოდამხოლოდ ხახეების მიკრომიმიკითოა გამოხახული აღამი-ანთო შემადრწუნებელი ჭრახგელიო. ხივრეხ, ხაღახ ეხ ჭრახგელიო ხღეზო, ჩვენ, თოთქმის, არ ვხეღავთ; ჩვენ ვხეღავთ ხახეების, თვალების, ჭურღ-გის, წარბების, გხვირის ნეხტოღების შეერთმახ, თრთოღახ თუ გაშეშეშე, რომელიო ხურათოვანი მიკრომიმიკით შეხახეღავი ხღეზო ამ აღამიანღე-ინ(ღა აღამიანღების, ხაერიოღ) ხულიერი ხამყარო. ავირა ვუროხავო თ-ვის ფიღმში - "რამშიმინ" - ფიღმური მიმიკით, მიკრომიმიკით ნათელხ ხღის ხახეობათო არაგულწრფელიობახ: ჰანღიფი ჭრახბახობხ მიხი ვაყვავო-გით ღა გღიღობხ ღამაღობ, რომ მან მოკღა ხამურაი, გააუშოჭიურო მიხი მეულღე. გღიღობხ ღამაღობ, რომ მან მოკღა ხამურაი მაშინ, რო-გო მახ თავის ღახვა არ შეეძლო, ე.ო. მოკღა ღარრულად. ღა ყვეღაფერი ეხ - ხამურაიხ ღარრული მოკღა, ქაღის გაუშოჭიურება, რახხ იხ ქაღის ხიღამაშეხ აბრალეხხ - მოხჩანხ მიხ ხახეშე მაშინ, როგო ვამერო მიკ-როხეღეში შეხახეღავხ ხღის ჰანღიფის ხულიერ ხამყაროხ. ხამურაიხ მეულღეხ გღიღობხ ღამაღობ, რომ იხ ჰანღიფიხ აღგზნებახ აღგზნებოთ შეეგება ღა შემდეგ მოითხოვა ჰანღიფიხაგან მიხი ქმნის მოკღა. ღა აქახ ყვეღაფერი ეხ მოხჩანხ, უმოავრეხად, მუნჯ მიკროხეღეში, რომელი-გითოგ შეხახეღავი ხღეზო იხ, რომ იხ ხფყუიხ. ხამურაი, თავის მხრივ, მაღავხ, რომ იხ იყო მხრთალი ღა მშიშარო, ღა, თოთქოხ, მან ვერ ჰო-ჭანო ჰანღიფის მიერ მიყენებული შეურახყყო ღა მოკღა თავი. მაგრამ აქახ მიხი მიკრომიმიკო ნათელხ ხღის, რომ იხ ხფყუიხ. ხიხმჭრელი გღიღობხ ღამაღობ, რომ მან მოიშარო ხანჯალი; ღა ეხეხ ნათელი ხღეზო მიხი ხახის მიკროფიზონოშიო ვამერო მიღის ხახეხთან ახღოხ ღა ამით (ჰირღაჰირი გაგებოთ) "ნიღამხ ხღის" ხახეხ ღა "იხეღეზო" აღამი-ანის" ხულიხ ხარკეში", ხაღახ ნათლად მოხჩანხ, რომ იხ ხფყუიხ. ამიფო-მად გულგაჭეხილი ქურუმი, რომელიგ, ხეღავხ რა ამ აღამიანღეხ, ამგობხ, რომ აღამიანღეი არა მარტო ხფყუიან, არამედ "გახრწნიღობო ხეფეხ ყვე-ღგან" (776). მიქელანჯელი ანჯონიონი თავის ფიღმეში, მაგალითად, ფიღმ-ში - "ავანჯიურო" (777) - მხახიოტებისაგან მოითხოვხ ფიღმურ მიმიკურ გამოხახვის შექმნახ, რომღის ღროხ "ღემიღი უფრო მნიშვნელიოვანია, ვი-ღრე ღიოღოგი" (778). ჰაუტები, ღემიღი, თოთქმის, გიფყუეხეხ - მაგვარად ახახავხ აღამიანთო შინავანი ხამყაროხ უფაქიშეხ განგღეხ, რომღის ღროხ ხიფყვები თვალთმაქცობის, ნამღვიღი განგღეხის მიჩქამღვის როღხ ახრულეზენ. მაგრამ ხიფყვები, ვამერახ მიკროღრამაჭურგისიხ წყაღობოთ,

უძღურით გააყარდნ ადამიანის ნამდვილი განცდა; ხახიხა და მის ნაწილთა მიკრომიოკვაში ხარკეხავით მოხიანს ადამიანის ხულის ნამდვილი რაობა. ამიწომ ამბობს უმილ იანინგხი: "მე ვგრძნობდი, რომ ჭექნიკური მიღწევებით მხახიობს წარმოდგენელი შეხადლებლობანი ეხხნებოლთ. ღილ ხელს შეეძლო ხახიათის ჩამოხხმის უმცირეხი ხიფაქიბე შეექმნა და მაყურებლებიხათვის უკანახხენელ რიგებუ მიუწოდებია" (779). ამგვარად ფილმური ღილი და მიკროხელი შეხახელავს ხლის "ქვე-მიმიკას", რომლის დანახვა მხოლოდ კამერას ობიექტივს შეუძლია. ხახე, რომელხაც ჩვენ გარემოხფილოს ვაჩვენებთ, იშვიათადაა ჩვენი ნამდვილი ხახე. ღიმილით, მაგალითად, ჩვენ ვვლილობთ ჩვენი ნამდვილი შინაგანი განცდის დამაღვას. ჩვენ ვიყენებთ მრავალ ხერხს; რამდენიმეხნობთ ჩვენი პირიხუნული ზონა (780). კამერას ობიექტივი ვი შეხახელავს ხლის ამგვარ "ქვე-მიმიკას" და ამძულებს ადამიანს ჩამოხხხნახ ნიღაბი. ფილმური მიმიკა და მიკრომიოკვა არის ადამიანის ხულის ნამდვილი ხარკე.

2) ფილმური ფიპიხა და ხახეობის შექმნის წყვეტილობა

"განზოგადოებელი" ფიპები და "ინდივიდუალური" ხახეობანი (ხახიათები) არხებობდა ჯერ კილევ ანჭიკურ თეაფრში. "ბერძნული ილეალური" ფიპი იყო ხახის შუბლი-ფხვირის პირდაპირხაზოვანება; ამას მოყვა შემდეგ ხახის გაინდივიდუალურება, დახახიათება (781). ანჭიკური ბერძნული თეაფრის ფიპები "მოხუცი მამაკაცები", "მოხუცი ღელაკაცები", "მონები" "კენჭაურები", "უხხიოლები" და ხხვა. "ფიპები" ახახავდა "მოხუხს", "მონახს" თუ "უხხიოლს" "თავიხთავად", "ხაერთლ", "განზოგადოებულად", ე.ი. იყო "განზოგადოებელი ხახეობა" ანუ "ფიპი". ხახიათი ვი ახახავდა არა "მოხუხს", "მონახს" თუ "უხხიოლს" თავიხთავად, არამელ ინდივიდუალურად და ამიოხლებდა "კონკრეტული ხახეობა"; ერთი მოხუცი არ გავს მეორე მოხუხს, მათ ხხვადახხვავარი ადამიანური თვიხებები გააჩნიათ (782). მხახიობი, რომელიც "ფიპს" ქმნის, იხ თამაშობს თავიხთავს, ხოლო "ვიხაც მხოლოდ თავიხთავიხ თამაში შეუძლია - ამბობს გოეთე -, იხ არ არის მხახიობი" (783). შანს კნულხენი, რომელიც წინააღმდეგობას ხელავს გოეთეს აღნიშნულ ხიფყვებხა და მის მიერ ჩამოყალიბებული "ნაჭურაღიხჭურ" მხახიობის ჭექნიკვაში, ამბობს, რომ მხახიობის "გარდაქმნიითი ზრეუნდა იყოხ იხე ფართე, რომ მან დღეს მეფე, ხვალ მათხივარი...უნდა ითამაშოხ; უნდა შეხძლოს ხაკუთარი ინდივიდუალურობის უარყოფა, მაგრამ როლი გააპოხიეროხ, გაამლიღროხ ხაკუთარი არხიხავან" (784). ამგვარად, ჭდძიხ შექმნელი მხახიობი ახახიერებს პირიხუნების განზოგადოებულ ხახეხს, რომელიც შეიფავს ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის დამახახიათებელ თვიხებებს; ხუხუღძიხ შექმნელი მხახიობი ვი ახახიერებს პირიხუნების კონკრეტულ ხახეხს, რომელიც შეიფავს ერთი ადამიანის ინდივიდუალურ ("კონკრეტულ") თვიხებებს. ამ ორი მთავარი მიმართულების მხახიობები მოიპოვებიათ დღეს როგორც თეაფრში, იხე ფილმში.

ჩარღი ჩაპლინი, მიუხედავად იმიხა, რომ ის უფრო "ჭიპის", ვიდრე "ხა-
ხეობის" განმხორციელებელია, თავის "ფილმურ ჭიპს" ახე განმარტავს:
უღვაში? - ეხაა თავმომწონეობის ნიშანი. ვიწრო ყავეჭი, ფართე შარვა-
ლი? - ეხაა ხიბრიყვის, ექხეღეჭრულობის, გემოვნების არქონების კარი-
კაჭურა. ჩაპლინის ხახურნო ჯიხი კი არის არა მარტო "ამპარტავნობ-
მის" ხიმბოლო, არამელ "იარაღი" ვინმეხათვის ფეხებში გახაყრელად
და ვინ იგის ვიღვე რიხთვის; იღეა, ხახურნი ჯიხისა, შეიძლება, იყ
ყვიღაშე უფრო ხაუკეთიხი შთავინება... აუღოტორია იგინოღა იქაე, ხადეე
ეხ. მე ხრუღიად არ გამიოვალხინინებია. არ ვფიქრობ, რომ მაშინ მე
მეხმოღა, რამენად ხახურნო ჯიხს შეუძლია ყოყრომის ნიშანღობღივო-
ბა მიოკერის აღამიანხ. ამგვარად, რეე მე ამ პაფარა ხახურნი ჯიხით
ვმოქმედებღი, რეში მიშანი იყ მიმენიჭებია ამ ფიგურნიხათვის ღირხე-
უღობა" (785). მაგრამ, როგორე ავღნიშნე, ჩაპლინის, როგორე მხახიობის
ოხტაჭობა, ხეიღება "განზოგაღებუღი ხახეობის" (ჭიპის) და "კონკრეჭუ-
ღი ხახეობის" (ხახეობა) ხაშღერებს; ხეღა თვიო გნება. ის არის, როგორე
ჯორჯ ბ. შოუმ თქვა, "ერთაღერთი გენიოხი, რომელიე ფიღმმა წარმოშვა".
(786). თომახ მანი კი უწოღებღა მახ "გენიაღურ კლუნხ" და ხოჭმახ ახ-
ხამღა მიხი "მიმოკური პოღლეჭიუღობის ხიფაქიღეხა და ხიშუხეხ" (787).
რენე კღერი კი ამბობს: "ჩავეჭუო ჩაპლინი ხარღაფში, ხარახურათ გავხე-
ბულ ღუქანში, გარიულ თოახში, აქაე ის გააგინებღა მოღეს მხოფღობს" (788).
ჩაპლინის ამგვარი ე.წ-ღი "ხღეპხეიკის" (789) ოღიხეიღახს ქმნის ჩაპლი-
ნი თავის ფიღმებში ხახეობის შექმნიო, რომელიე "ჭიპი" და "ხახეობა"
ერთღოღადღა.

ფიღმური ჭიპი კი უფრო შეიოვინა ფიღმმა, ვიღრე ფიღმური ხახეო-
ბა, რის მიღეში უნღა ვეძიოო თვიო ფიღმური ხურათოვანი გამიხახვის
თავიხეშურებაში. ფიღმმა, თუ ხურს მახ თავიხი წარმოუღვენღად ღიღი
პოღლეჭიიხ ხარჯები ღაფაროხ, უნღა შეეცაღოს მიაღწოხ მაყურებღოთა
ფართო მახებხ. ამიჭოამ ფიღმი გღიღობხ უფრო ჭიპეზიო ("კინოვარკვეღვე-
ბიო") მიიპყროხ მაყურებღოთა ფართე წრეები, ვიღრე ხახეობების შექმ-
ნიო; რაე იმახ არ ნიშნავხ, რომ ხახეობის შექმნელიე ვერ გახღეხ "კინო-
ვარხკვეღავი". ამ მიშნის მიღწევიხათვის კინოპოღლექია იპყრობხ არეხ,
რომელიე არხეობბხ "ხიღამაშეხა" და "ხიმახინეხეხ" შორის; უფრო ხშირად
კი მიიღჭვის ამ ორი პოღიუხის, უკიღურეხობიხავენ. ხიღამაშის გნება
კი უფრო განუხაშღერეღა, ვიღრე ხიმახინეხიხა. ყოველ აღამიანხ გააწ-
ღია ხიღამაშის ხაკუთარი იღეაღი, რომელიე მოღემული ხანის იღეაღიხა-
გან ბვერად არ არის ღამორებული; ხიმახინეხის გნებაში კი უფრო ერთ-
აშროვნება ხეფეხს აღამიანებში; ამიჭომაა, რომ ფიღმში, რომელიე
წინღაწინ გაანგარიშებულია მაყურებღოთა ფართე მახევიხათვის, უფრო
ახახავენ "კეოიღ" და "ბოროჭ" ჭიპებს, რაე ავღიღად გახავებია ყოვე-
ღი მაყურებღიხათვის, ვიღრე ხახეობებს, აღამიანებებს, რომელიე მხოღოღ
"კეოიღი" ან მხოღოღ "ბოროჭი" კი არ არიან, არამელ, მეჭნავღებად, ორი-

ვებს ნარკვი. ამგვარი ყოველმხრივი, "რთული" აღამიანის ხახეობის შექმნა ფილმშიც ღიღ ოხუაფლობას მოიხილვს არა მარტო მხახიობისხაგან. ამი-
ჭომ კინოინლუხჭრია ცლიღობდა ღა ცლიღობს შექმნას იხეთი ფილმები, რო-
მელთა მთავარი როღების შემსრულებლები განხაზღვრული - "ზოროჭი" თუ
"კუთიღი" - ჭიპის ხეეროში რაეჭუღდა. ენო პაჭარაღს ფიქრობს, რომ
ვარხვეღავის ხიხჭემა წარმოშევა ღა რამოაყალიბა კინოინლუხჭრიაამ; ვარ-
ხვეღავებმა შექმნეს ჰოღივეღი ღა ჰოღივეღმა შექმნა ვარხვეღავები.
მაყურებღებს ჰქონღდა მოეხღინა არჩევისი ვარხვეღავების მოღეღებს შო-
რის, მაგრამ მახ არ ჰქონღდა თავიხუფღება ვარხვეღავები ზერჩია(790).
რუთ ინგღისიხ აზრით კი, კინოვარხვეღავის ხიხჭემა კი არ არის კინო-
ინლუხჭრიაიხ, არამედ აღფროთვანებული ფიღმის თაყვანისმეღემღების ქმნი-
ღება(791). უთუოთ, კინოვარხვეღავების ინხჭიჭუჭხ, რომეღიღ, მეჭნავღე-
ბად, არხებობს მიხფღიოხ ყოვეღ ქვეყანაში ღა იერში, აქვს უფრო ღრმა
ფხევეები, ვიღრე მიღოღ კინოინლუხჭრიაიხ მოგღებისავენ მიხწრახეღება, ან
ფიღმის თაყვანისმეღემელთა აღჭახეღება. გმირობა, ხიღამაშე, როგორც მაგა-
ღიოთ, ნიშუში უხხოვარი ღროღღან იყ ყოვეღი ჰუმანური ღა ნაციონალურ-
რი კულჭურიხ ეღემენჭეები. გმიროხ ხხეულბრჩივი მონახეღემები, იღეაღური
ხიღამაშე იყ ბიღღოგაიური ამორჩევისხა ღა განვიოთარების არა მარტო
მიმაროულღების მიმეღემი. ანჭიკურ ათენში, როცხა ღახხურათებული გაშეოები
არ არხებობღდა, ქურეები ღა მოღენები მორთული იყ ღმეროების ხვეღღჭუ-
რებოთ - აღამიანის ხხეუღის იღეაღური გამოსახუღებოთ - ღა ფხემმიმე-
ქაღები მიღოღღენ მათ ხანახავად, რომ მათი ხამოხ ნაყოფი ამგვარი
იღეაღური აღამიანების მხგავსი გამხღაროყო. ხიღამაშის ოპიკური პრო-
პაგანღა არის ბიღღოგაიური ღა ხაზოგადღებრივი ჭუნღენღიღების გამოსხა-
ხვა. ხანა, რომეღახეც არ შეუქმნია გმიროთა პოეზია ღა ხიღამაშის იღეა-
ღი, იყ ყოვეღღთვის ღახეღმის ხანა(792). "ჭემმარიჭ ხეღოვნებახ აქვს
უფღება გააშვიაღოხ... ჰერკულესი, პრომეთე, ღონ-კიხოჭი, ფაუხჭი - არიან
არა "ფანჭაზიიხ ნაყოფი", არამედ რეაღური ფაქეღების ხრულიაღ კანონბო-
მიური ღა აუფიღებელი პოეჭური გაშვიაღება"(793). მაგრამ აქ ჩვენ
უკვე გავემორღოთ "ჭიპის" ხაზღვრებხ ღა შევეღოთ ხახეობათა ხფეროში.
ვარხვეღავთა ხიხჭემის მხაჭურული ცოღვებია კინომხახიობა ხაბღღის-
წერო ჭიპიზაღია. ყოვეღი ვარხვეღავი მაყურებღის აზროვნებახა ღა წა-
რმოღღენაში აღბეჭღღიღა როგორც რამოაყალიბებული ჭიპი; ყვეღაფერი მახ-
ში - ყოვეღი მოძრახობა, თვადღის ყოვეღი მოძრახობის რათვღოთ - განხაზ-
ღვრულიო, ჭიპიურიო. ყოვეღ ახად როღში, თამამობხ იხ ღირექეღორხ თუ
მხახურხ, პრინეღეახხ თუ მოწყაღების ღახ, იხ ერთიღაიგოვეო. კინოვარ-
ხვეღავ ვახხ თუ ქაღხ არ გააჩნია შეხამღებღობა, ზოგჯერ უნარიც კი,
მიხი პირადი ნიღაბი მიიხხნახ ღა შექმნახ ხახეობა, რომეღიღ მიხ წი-
ნა ფიღმებში ღამეამჰულ ჭიპხ არ შეეხაბამეღება(794). ამგვარად, ხაზ-
ღვრის გავეღენა - ერთიხ მხრივ - ჭიპხა ღა ხახეობახ შორიხ ღა - მე-
ორე მხრივ - ხხვაღახხვა ჭიპებხა ღა ხახეობებხ შორიხ რთულიო, ვინა-

იღან ფილმური ტიპი, იხე როგორც ფილმური ხახეობა შეიძლება შექმნილ იქნას ფილმის ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში. ამდენად, ფილმის კანონზომიერება ვი არ უარყოფხ ტიპის ინსტიტუტს, როგორც ახეთხ, არამედ ფილმური ტიპის გავუღვარებახ და თვით ფილმური ხახეობის გავუღვარებახხ. გამორჩენილი კინოვარსკვლავები, მაშინაც ვი როცა იხინი კარგი მხახიობები იყვნენ, ყველა როლში თამაშობდენ თავის თავხ. მათი ხახელები, მათი კოხტულები, მათი ხაზგაღვრვი მღვთმარეობა იგვლეტოდა, მაგრამ ახახიერებდენ ყოველთვის ერთიღვივე აღამიანხ: თავის თავხ. ახეთი კინომხახიობები მაყურებლებზე მოქმედებდენ მათი ხხეულის ხურთოვანი რაობით, ვინაიღან მათ უყვარღათ უფრო ახეთი მხახიობების პიროვნება, ვიღრე მათი მხახიობური გამოხახვის უნარიანობა. არამარტო ჩარღი ჩაპღინი იყო ყოველთვის ივივე ჩარღი ჩაპღინი. ახტა ნიღენი, ღიღიან გიში თუ კონრად ვიღიგ იყვნენ ყოველთვის თავიანთი თავი. გრეტა გარბოგ ახეთი "ტიპის" მხახიობი იყო; მაგრამ მიხი ხიღამაზე გამოხახავხ ვნებებხ და ჩვენ ვგრძნობთ მიხ ხიღამაზეხ როგორც კეთიღშობღურხ (795). ჩარღი ჩაპღინი ვი არიხ "მანანწაღა ოქროხ გუღით, მანქანებიღან და კაპიწაღიღან დარღვრული აღამიანი, რომელიგ გროტუხვეღად მოქნიღი ნემხიხ ჩხვეღუღით იგავხ თავის თავხ. ჩაპღინიხ მღღანქოღიური ოპღიმიში გამოხახავხ ყვეღა ჩვენთავანიხ აღღგომახ არაღღამიანური ხაზგაღვრვის წინაღმღვე" (796). ამდენად, ფიღმშიგ ტიპი, ხახეობა, ე. ი. აღამიანი არიხ პრღღუქღი მღღმარეობიხ, მაგრამ - თავის მხრივ - იხიგ ახღენხ ზეგავღენახ მღღმარეობაზე, "გვღიხა და ფორმიღებახ უკეთებხ მახ მიხი შეხვეღუღებათა და იღვალღების შეხაღამიხად" (797). მთავარი ტიპი, ხახეა ფიღმშიგ იხ აღამიანი, რომელიგ თავიხი მოქმედებით ან განღღით წინა პღანზე იწევხ, რომღიხ ირგვღივ თავხ იყრიან თანამოქმეღი პირები და განხაზღვრული რაღღენობიხ კომპარხები, ე. ი. მახობრივი ხეღენების მონაწიღენი. მაგრამ გავვარწიხ იხეთი ფიღმებიგ, რომლებშიგ ერთზე მეღი მთავარი პირიხ; და იხეთი ფიღმებიგ არხებობდენ, რომლებშიგ მთავარ რღლებხ ვერღ იპოვნით; ახეთ ფიღმში მოქმედების მაწარეღღიღა მრავალი აღამიანი; ვიღვე მეღი: ახეთ ფიღმში მოქმედებხ, შეიძლება, აღამიანთა ერთი ჯღუღი, "კოღექღივი", მახა. ერთი მთავარი რღღიხ მაგაღღითაღ შეგვიძღიღა მოვიყვანით კინოხურათი "უკანახკნელი კაღი" (798), რომელშიგ ერთაღღრთ მთავარ რღღხ, პოტღღიღიხ მოხუგ მხახურხ, ემიღ იანინგხი ახრუღებხ. ამ ფიღმის მთელი მოქმედება კონგენწრიღბულიღა მიხ ხახეობაზე, რომელხაც იხეთი ღიღი ოხტაღუღით ახრუღებხ ემიღ იანინგხი, რომ დამღგმეღღამარეყიხორმა - ფრიღღიღიხ მურნაუღ - შეხძღო ხრუღიღად უარი ფოქვა წარწერების ჩარღვარზე ამ მუნღ ფიღმში. ერთზე მეღი მთავარი მოქმეღი პირების მაგაღღითაღ შეგვიძღიღა მოვიყვანით მარხელ ვარნეხ კინოხურათი "ხამოთხიხ ზავშვეღი", რომელშიგ შვიღი მთავარი რღღიღ (ბაბღიხხ ღუბურო - ყან ღუი ბარო, გარანხ - ორღეღი, ფრეღერივ ღემეღურ - პიერ ბრახერ, გრადი - ღუი ხაღუ,

დახენერ - მარხელ ერონ, მაღამ ღებურო - მარია ვაზარე და ჭანხაგმე-
 ლით მოვაჭრე - პიერ რენუარ(799). კინოსურათთა ამავე ჯგუფს უნდა
 მიეკუთვნოს, აგრეთვე, ორ-მთავარ-მომქმელ-პირიანი ფილმები, როგორც,
 მაგალითად, ფილრიკო ფელინის "ლა ხეარა", რომელშიც მოქმედების გე-
 ნეზში დგახ გელზომინა(ჯულიეტა მახინა) და გომპანო(ანტონი ქუინი).
 (800). "ჯავხნოსანი 'პოლიოპინი" თუ "ოქტომბერი" არიან ნათელი მაგა-
 ლითები იხეთი კინოსურათებისა, რომლებშიც "მთავარი" როლი თუ როლე-
 ბი ხაერთოდ არ მოიპოვება: მათში მთავარი მოქმედია "კოლექტივი",
 "მახა", აღამიანთა ფენა, ჯგუფი, კლასი. და თუ ჩვენ ვაღიარებთ, რომ
 ყველა აქ აღნიშნული კინოსურათები, მეფე-ნაცვლებად, ფილმური მხაფურ-
 ლი ნაწარმოებია, მაშინ კინოსურათის მხაფურელი ღირებულების განხა-
 ზღვრაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს იმას - მოცემულია მახში
 ფიკის, ხახეობის თუ მახის ახახვა; გადაწყვეტი მნიშვნელობისაა ის,
 თუ რღვდნ არის ეს ფიკი, ხახეობა თუ მახა ხორგშეხხმული მოცემული(ფი-
 ლმური) ფორმითა და (ფილმური) შინაარსით. ამდენად, დავა იმის შეხა-
 ხებ, - ფიკი, ან ხახეობა, ანდა მახა - იძლევა ფილმური მხაფურ-
 ლი ნაწარმოების შექმნის "უკეთეს" შეხადლებობას უზადრუკია; უზადრუ-
 კია აგრეთვე იმის მჭვიფება, რომ, თოქოს, კინოსურათი, რომელშიც ხახე-
 ობაზღა აგებული მთელი მოქმედება, "უკეთესია" იმ ფილმებზე, რომლებშიც
 მოქმედების მაფარებელია "ფიკი" თუ "მახა". უთუთ, თეაფრში" აღამია-
 ნები არიან ხეენაზე არა მოქმედების გამო, არამედ მოქმედება ხლევა
 აღამიანების გამო. მოქმედება არის არა მიზანი, არამედ ხაშუალება;
 არა პირველადი, არამედ მეორელი. ხხვა ხიფყვებით: არა მოქმედებაა
 თეაფრის ვანიონი, არამედ ხახეობათა განხახიერება"(801). მიუხედავად
 იმისა, რომ მოქმედებისა და ხახეობის ამგვარი დაპირისპირება ღრამა-
 ხა და თეაფრში უხაფუძვლთა; ხაფუძვლიანია ის აზრი, რომ თეაფრს არ
 შეუძლია ხახეობის(და ფიკის) გარეშე არხებობა; ხახეობების გვერდით,
 (ვთქვათ, ოფელი), ღრამახ-თეაფრს არ შეუძლია არხებობა რომელიმე ფე-
 ნის თუ პროფუხიის წარამოღვენელ "ფიკის" თუ "იღის აზფრაქტული"
 მაფარებელი "ფიკის"(ვთქვათ, მეფიხლოფელი) გარეშე. ფილმში კი შეხა-
 ძლებელია მოვლენა ახახოს "კოლექტივმაგ", აღამიანთა "ჯგუფმა", "მახამ".
 კილეჯ მეფი: ფილმს შეუძლია განხაზღვრული მხაფურელი გამოსახვა შექ-
 მნახ უაღამიანოღაგ("უაღამიანო ფილმი"), რომლის მაგალითად ჩვენ შე-
 გვიძლია მოვიყვანოდ როზრე ფლაერფის კინოსურათი"ღუზიანახ ღეგენ-
 და"(802). ამგვარად, აზრი, თოქოს, "რეაღიხფური ფილმი მოითხოვს ხა-
 ხიანა"(803), ვერ უძლებს კრიფიკახს. კინოსელკონების იხფორია ნათელ-
 ჰყაფს, რომ რეაღიხფური მხაფურელი კინოსურათები შეიქმნა როგორც ხა-
 ხეობების, იხე ფიკებისა და მახების ფილმური ახახვითაგ; და"უაღამი-
 ანო ფილმებას შექმნითაგ კი. ფილმური გამოსახვის ეს განხაკუთრებუ-
 ლება თიხხნება იმით, რომ იხაა (მოძრავი) ხურათოვანი გამოსახვა.
 ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმს შეუძლია ყველაფერი, რის ხურათად გადა-
 ლება შეიძლება გამოიყენოს თავისი ხაკუთრი ვიშუალური ხამყაროს შე-

ხაქმენად. მაგალითად, ვალე ღიხნის ლკუმენეფური(მხაფურელი) კინო-ხურათი -"უღაბნი გხოვრობზ"(804) - უღაბნის გხოველთა,ქვეწარმავალთა გხოვრებას ახახავს ისეთი ხიმამაფრითა და ხურათოვანი შთამაგონებლობით, რომ მაყურებელი "ვერც კი გრძობზ",რომ მას ეკრანზე არც ხახეობა, არც ჭიკი, არც მახა და,ხაერთოდ, არც აღამიანი არ ღაუნახავს,ღა მიუხედავად ამისა განიგაღა უღაბნის კონფლიქტებით ხავსუ, ღამაბული "გხფურება". რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმს შუეძლია ჭუმმარისფი მხაფურული გამოსახვის შექმნა აღამიანის,ჭიკის, ხახეობის, ხაღბთა მახის გარეშე. ყოველი ხახის ხელოვნების გენჭრში უნდა იღგეს მოქმედი აღამიანი,რომლის ღროს,განხაკუთრებით ფილმში, არხებითი არ არის - არის ის გნობილი მხედართმთავარი თუ უმუშევარი მეზობელ ხახიღდან."ხელოვნების, იხევე როგორც ვანონის წინაშე ყველა აღამიანი თანახწორია"(805), აღაპარაკებს გერშარფ შაკუჭმანი თავის პიეხაში -"ვირთხები" - მოქმედ პირს ერის შპიჯას. ღიადი ღრო, უღავთა, შობს ღიდ აღამიანებს; მაგრამ არხებობენ უბრალო,"შუემჩნეველი" აღამიანები, რომელთა მხაფურული ღახახითობა,ახახვა თვით ზღექხანღრე მაველონელის ღიღებახავ კი ჩრდილში ღააყუნებღა."თქვენ შუგობლიათ შუხვღეთ შრადის ქურეშში ურთ ხაწყალ ვახს,რომელმაც თვითონ არ იგის თუ რა ფუნქციას ახრუღებს ის ხინამვღიღეში ჩვენს ღიად ხანაში. ის მიღის თავღამღალ თავისი გზით და ყურნაღიხჭეში არ აწუხებენ ინჭრავიუხათვის. თუ თქვენ მას შუეკითხებით რა შქვია მას, ის უბრალოდ გიკახუხებთ:"მე შქვია შუეიკი"...ღარწმუნებული ვარ,რომ თქვენ ხიმშათიას გამოჩენთ ამ თავღამღალი, შუეგნობელი გმირიხაღმი".(806).ღა მართღაც, როგორც ამას შუეიკის მაგალითიგ ნათელყოფხ, უბრალო მოქალაქეში არა ნაკლებ კინკრღეფუდ გამოსახულებას პოულობს ამა თუ იმ უპოქის, ამა თუ იმ იხჭორიული მხვეღეღობის რაობა,ვიღრე იმავე უპოქის-მხვეღეღობის ხეღმღვანელ პიროვნებაში.კიღევ მეჭი: რიგითი აღამიანი-მოქალაქე, მიხი პოღიჭიკურ-ეკონომიურ-კულჭურულ-ხოგიადურ-რი ყოფაღობა უფრო"ახღობაა" ფართე მახებთან და,ამღუნად, უფრო აინჭრეხებხ ფილმს,როგორც ყვეღაშე უფრო მახობრივ ხელოვნებას.

ჭიკი,ხახეობა კონკრეტული აღამიანია, რომლისმხაფურული ახახვა შეხამღებღია როგორც"ინღუქციური", იხე "ღეღუქციური" ხერხით: პირველ შემთხვევაში აღამიანი თანღათანობით იხახება ინღივიღუადური თვიხებებით და მოვღენის მხვეღეღობიხახ, კონფლიქტის გაფურჩქენიხახ ვითარღება და ხღება ჭიპად,რომელიგ განხაზღვრული განზოგადღების ხაშუაღებას იძღევავ;"ღეღუქციური" ხერხით შექმნილი ხახეობაც იძღევა განხაზღვრული განზოგადღების ხაშუაღებას, მაგრამ მახში აღამიანის ინღივიღუადური თვიხებები მოვღენის მხვეღეღობიხახ და კონფლიქტის გაფურჩქენიხახ იმღუნაღაა შენარჩუნებღელი, რომ ის "ჭიპად" კი არა "ხახეობად" გვეღინება. "ღეღუქციური" ხერხით აღამიანი ჯერ გვეღინება"ზოგადღ" თვიხებებით, და მოვღენის მხვეღეღობიხახ და კონფლიქტის გაფუ-

რქვენიხახ თანდათანობით ღებულობს "ჭიპის" ან "ხახეობის" თვიებებებს, რითაც ის ხდება "განზოგადოებული ხახეობა" (ჭიპი), ან "კონკრეტული ხახეობა" (ხახეობა). ამგვარად, როგორი ხერხითაც არ უნდა აიხასხოს აღამიანი ფილმში, მოქმედება-კონფლიქტის დაწყება-განვითარება-დამთავრების პროცესში, ის უნდა გახდეს ჭიპი ("ზოგადი ხახეობა") ან ხახეობა ("ინდივიდუალური ხახეობა"), და, მეფუნავლებად, უნდა იძლეოდეს განზოგადოების ხაზუალებას.

ჭიპისა და ხახეობის შექმნის გვერდით, არსებითია მახის შექმნა ფილმში. დ. კობლოვი, იხილავს რა მახების მოქმედებას "ჯავხნოსან'პო-ჭოიპკინში", დაპარაკობს "მახების ხახეობაზე" (807). ყოველ აღამიანს გააჩნია თავისი ინდივიდუალური ხახე, ხახეობა და მოქმედებს ცალკე (ინდივიდუალურად) და ხაზოგადობაში (მახა); და თუ ის თავის ინდივიდუალურობის, მეფუნავლებად, "მხგავს" ინდივიდუალურ აღამიანებს დაუკავშირდება და იმოქმედებენ ერთად, "იხინი მოქმედებენ, პირველ ყოვლისა, როგორც ნაწილი მთელისა" (808). ამგვარად, პიროვნებათა ხახეობა ემთხვევა ამავე პიროვნებებისაგან შექმნილი მახის ხახეობას. მახა არახლეს არ ყოფილა მხოლოდ რაოდენობა; მახა ეს არის თვიებაც თავმოყრილი ინდივიდუალობა; და თუ ეს ინდივიდუალური პირები ურთიერთ წინააღმდეგობაშია, მახა იყოფა ჯგუფებად, ყოველი ჯგუფი ცალკეულ პირებად, რის შედეგად ხაქმე გვაქვს "ცალკეული" პირის ხახეობასა და "ცალკეული" ჯგუფის ხახეობასთან. პირებსა და ჯგუფებს შორის ეს წინააღმდეგობითი პროცესები იძლევიან "ღრამაფულ" მახალახ მახების შეხაქმნელად ვკრანზე. ამდენად, ცალკეული პირის დახახიათება არის არსებითი ნაწილი მახის შეხაქმნელად ფილმში. ერთი ღემონხვრანცის დამუჭული ჯილი, მაგალითად, "აღმფოთების" ხურათოვან გამახახვად იქცევა, თუ ის ჩართული იქნება ღემონხვრანცთა ხვლის ფილმურ ხურათებში. აქ ერთი ინდივიდუალის შეკუმშული ჯილი ხდება ღემონხვრანცთა "ხაერთო ხახეობის" გამომახახველი, მიუხედავად იმისა, რომ უმრავლესობამ მათგან არ ვი იგოდეს "შეკუმშული ჯილიანი" პირის არსებობა. ამიჭომ ამგობს ვ. პულევიკინი: "როგორი უნდა იყოს მახის გამომახახვის ნამდვილი შემოქმედებითი მეთოდი, თუ არა ცალკეული პირების ღილი ხედების დამონცაყება" (809). და აქ მივედით ფილმური ჭიპისა და ხახეობის შექმნის წყვეტილობასთან.

თუჭრში მახეობი ხახეობას ქმნის უწყეფად, რაც იმას ნიშნავს, რომ მახ შეხადლებლობა აქვს ხახეობა თანდათანობით განავითაროს და დაამთავროს. მართალია, თუაჭრშიც ცალკეულ მოქმედებებს თუ ხურათებს შორის, შეიძლება, ადგილი აქვს "ღრახა და ხივრცეზე გადახვომახს", მაგალითად, შექსპირის "ქარიშხალში" პირველი მოქმედების პირველი ხურათი ხდება გემზე ქარიშხალის ღროს, მეორე ხურათი ვი "ჯაღონურ კუნძულზე", რითაც მათ შორის არსებული ხივრცე (და ღრ) გამოთიშულია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვთქვათ, ნეპოლის მეფე აღონხოს როლის გან-

ხახიერება ხდება ლოლიკური თანამიმდევრობით. ფილმში კი შეუძლებელია როლის უწყვეტი შეხრულება, ვინაიდან ფილმური მხველელმა იქმნება ცალკეული ხელშეხება და ხელთა ნაჭრების ერთმანეთთან დამონჯახებით. ამას ემახტება კიდეც ლეკორაფიათა თუ ბუნებრივ ნაგებობათა "ურთლროული" გამოყენება: თუ, მაგალითად, ჯერ აგებულია ხაყავე, რომელშიც მთავარი გმირი ვვდება ბანდიტთა თავდახხმის დროს, მხახიობმა უნდა შეახრულდეს ეს "ხიკვდილის ხეგნა" პირველად და შემდეგ მთელი ის (ფილმური) მხველელმა, რომელიც ხდება მის წინ. კიდეც მეჭია: მხახიობმა ერთ დღეს უნდა ითამაშოს, ვთქვათ, ხაყვარელიხაგან განშორება, ხოლო მეორე დღეს მისი განგნობის ხეგნა. კინომხახიობის მიერ როლის ამგვარი წყვეტილი განხახიერება იწვევს იმას, რომ, ზოგჯერ, მხახიობს არც კი შეუძლია იმის ზუსტად გათვალისწინება, თუ როგორ ითამაშობს ის მის როლს, ვინაიდან მან იხივს არ იცის, თუ მხველელობის რომელ კუთხიდან, როგორი განათებით თუ როგორი "ამონაჭერი" (ხელით) ღრის ის გადაღებული ამა თუ იმ ხელის შექმნის დროს. კინომხახიობმა არ იცის, აგრეთვე, თუ როგორ იქნება მისი ხურათი დავავეშირებული ფილმის ხხვა ხურათთან გამახახვახთან; მაგალითად, როცა ის მეორე აღამიანთან ხაუბრობს, მახჩანს ის დიადოგის თქმის თუ მოხმენის დროს; ან ჩართული ხომ არ ღრის დიადოგში იმ გარემოს ხურათთან დეხვალეობი, ხადაც ეს ხეგნა იქმნება. ამდენად, ფილმური ჭიპისა და ხახეობის შექმნის წყვეტილობა ზღუდავს მხახიობის შემოქმედებას. უდავოა, ამ ხარვეშის ამოვხება შეხადლებელი ხდება ფილმური გამიხახვის ხერხებით (ხელი, მონჯახი თუ განათება), მაგრამ ყველაფერ ამასი მხახიობი უკვე აღარ დებულბს მონაწილეობას.

ჰ) "იხვეშექმნილი აღამიანი"

ფილმში ხდება კინომხახიობის, ე.ი. აღამიანის დანაწილება ხელბად და შემდეგ მისი "იხვეშექმნა". აღამიანის ფილმში ახეთი "ლაშლა" პირველად გამოიყენა დავით გრიფითმა: მან შექმნა ახლო და დიდი ხედები აღამიანის თავის, ხახის, ხხეულის ზედანაწილის თუ ფეხების, რის გამომყურებლები კინოში, როცა ხხეულს მხოლოდ წელშევით ხედავდენ, ყვიროდენ: "ხადაა მათი ფეხებიო!" მაგრამ მაყურებელთა ვიშუალური კულტურა იხე მალე განვითარდა გარეგანაწილი ნათელს ხლის მთელს" (810), ე.ი. მაყურებელი აღვილად "აერთებს" ხელის, ხახის, ფეხების დიდ ხედებს ერთმანეთთან და ქმნის "მთელ" აღამიანს ეკრანზე, და ეს იმ დროს, როცა, ვთქვათ, ხელი, ერთი თითი, მთელი ხახე თუ ფეხები ერთნაირი ხილით მოხჩანს ეკრანზე (ეკრანის ჩარჩოს ფარგლებში). კიდეც მეჭია: ფილმს შეუძლია შექმნას, თუ მას ხურს, "ხინთეთიკური" აღამიანი; მას შეუძლია გადაიღოს ერთი აღამიანის ხახე, მეორე აღამიანის ფეხები, მესამე აღამიანის ჭიანი, მეოთხე აღამიანის ხედები და შექმნას ერთი "ფილმური აღამიანი", რომელიც ხინამდელიღეში ხაერთოდ არ არხეობს. ამგვარ, ერთი შეხედვით, უაზრო დავავეშირებას, აქვს დიდი პრაქტიკული

მნიშვნელობა. ფილმში, მაგალითად, შეხამებულია კინომხახიობის მაგი-
ვრად, რომელსაც არ შეუძლია გეკვა, იგეკვოს მეორე აღამიანმა იხე,
რომ მაყურებელი მიიჩნევს მას კინომხახიობის გეკვად. ჰოლივუდში, მა-
გალითად, უკვე დიდი ხანია, არხებობს ე.წ-ლი *Stuntman, ე.ი.* "ხვანწყმე-
ნი", რომელიც "ხვეგიალისტია ხენსაგოისათვის: კინომხახიობს გვლის აკ-
რობაშული გაღაღებების დროს და მართავს ურანხპორტის ხაშუაღებებს
ავარიის დროს" (811). ამგვარად ხვანწყმენი არის კინოვარხვეღავის "ლუმ-
ლიორი", რომელიც მას გარეგნობით უნდა გავლეს, და მას გვლის ყოველ-
თვის იმ ხვენებში, ხაღაც კინოვარხვეღავის ხახე არ მოხჩანს და მეჭად
რთული და ხახიფათო გაღახტომის, ჩამოვარდნის თუ ჩხუბის ხვენებია
შეხაქმნელი. მაგრამ ხვანწყმენი კიღვე უფრო მეტია: იხ იხეთი ხრულყო-
ფიღებითაა დაუფლებული გხენოხნობახ, ჩხუბს, ვთქვათ, ხიღის გარწყმახ,
ან ხიღის გარწყმინხაგან წაქვევახ, ხახლის მეორე ხართულიდან გაღმო-
ვარდნახ, გხენიდან ჩამოვარდნახ, თუ უყვიოხაგან ხიკვლიღს, რაც ახე
ხშირია ამერიკულ ე.წ-ლ "უაილდეუხტის" (812), ე.ი. "ველური დახავღეთ-
ის" ფილმებში, რომ კინოვარხვეღავს დიღათ ეხმარება უტოის თუ ხა-
ხეობის შექმნაში. ამით აიხხნება იხ ფაქტოც, რომ ჰოლივუღის დიდ კი-
ნოპროღუქციებს გააჩნიათ არა მარტო ხვანწყმენთა ხაკუთარი ჯგუფები,
არამელ ყოველი ხახის გაჩრთენილი გხოვეღებიც (გხენები, კაფები თუ მა-
ღღები), რომღებიც ყოველ ხახურველ მიშანხგენახ ახრულღენ კამერახ
ჩინ. ამიფომაა, რომ ჰოლივუღის ყოველი დიდი კინოპროღუქცია ხვეგია-
ღურ პროგრამახხაც კი აჩვენებს მაყურებღებს, რომღლთაც ხურთ რომღლიმე
კინო-ქაღაქიხ დათვალღერება. "იუნივერხხაღის კინო-ქაღაქიში" (813), მა-
გალითად, დათვალღერებღს შეუძლია ნახოს არა მარტო კინოჩარმოებოის
მოღღრნული კერა, არამელ, ამახთანავე, ხვანწყმენთა და გხოვეღთა მოღღი
ანხამბღი, რომღლხაც განგვიფრებაში მოყავს ამერიკელი, იხღაც განეგო-
ვრებული მაყურებელი. და ახეთი ხრულყოფილი ხვანწყმენები, ხშირად, თა-
მაშობენ ეპიზოღღურ როღებს, და ზოგჯერ კინოვარხვეღავოც კი ხღება, რო-
გორც, მაგალითად, ზარტ დანკეხუერი (814), რომღლიც ჯერ აკრობაფი იყო
გირკში, შემღევ ხვანწყმენი და მოღოს გახღა კინოვარხვეღავი. ყვეღა
ამ ფაქტში ჩვენთვის ხაყურადღებოა იხ, რომ კინომხახიობს თავიხი რო-
ღის განხორციღღებაში, მეფ-ნაკღებად, ეხმარება ღუმღიორი, ხვანწყმენი,
და ამგვარად ორი აღამიანიხაგან იქმნება ერთი ფიღმური ტოპი თუ ხა-
ხეობა.

"*Paro pro toto*", ე.ი. "ნაწიღებისაგან მოღღის შექმნა" იხე შორის მი-
ღის, რომ, ზოგჯერ, ხრულიღაც არ არის ხაქირო ფიღმში ვაჩვენოთ აღა-
მიანის ხახეც კი და მიანც შთამაგონებღად გამოხახხოთ მიხი ფხიქოღო-
გორი გაწყობიღება. რენე ვღერი თავის ფიღმში - "პარიზის ჭერქვეშ" -
(815) ქმინიხ, მაგალითად, ახეთ ხვენახ: ხეღებში მოხჩანს პოღახ და
ანღრეხ მხოღღ ფხეები მუხეღებამღე; პოღა და ანღრე მიღიან ერთი მი-
მართულღბით; ანღრე ჩერღება; პოღა მიღის მარტო; ანღრე მიყვება; ორი-

ვე ჩერდებიან გოგა ხნით; ორივე მიღობს ერთად. ანდრეას და პოლას ამ ქვეხექვენივში არ არის ნაჩვენები არც მათი ხახეები და არც ღიბ-ლოგია გამოყენებული. მხოლოდ "ფეხების მოძრაობით თუ უძრაობით" შე-ხახედავი ხდება, რომ პოლას ჯერ არ ხერხ ანდრეასთან ერთად წახვდა; მუროყეობს; მაგრამ შემდეგ მაინც მოყვება მას. ოთარ იობელიანის კი-ნობურათში - "გოორგობა" - ვხედავთ, დიდ ხელში, "ხელი ვრეფს ყურძენის მჭევენებს"; არც ვაში და არც აღამიანი არ ჩანს "მთლიანად". მაგრამ ჩვენ, ჩვენი ფანჯაშიითა და გამოგლიღობით, ვხედავთ "მთელ" ვენახს, "მთელ" აღამიანს; და ვხედავთ, რომ ეს ღაკოყრილი ხელები ქაღისაა. ღანაოჭებული, ღამჭკნარი კანით ვი ვხედავთ, რომ აქ აღამიანი ვრეფს ყურძენს, რომელიც მთელი თავისი ხიგოგხლის განმავლობაში მუშაობდა, შრომობდა; და ყველაფერი ეს ნათელი ხდება, მიუხედავთ იმისა, რომ ჩვენ "მთელ" აღამიანს ვერ ვხედავთ. აქ მართლაც შეხახედავით, თოქ-ობს, კონფუციის აზრი "ერთ ხურათს აქვს ათასი ხიგყვის ფახიო" (816).

4) აღამიანთა, გხოველთა და ხაგანთა მიმიკის "ერთობა"

ფიღმს შეუძლია არა აღამიანის (კინომხახიობის) ნაწილგად (ხელგათ) ღაშლა და შემდეგ ფიღმური ხახეობის თუ ფიკის შექმნა, არამედ მას შეუძლია, აგრეთვე, აღამიანის, გხოველისა და ხაგანის ხურათოვენება ერთ-მანეთთან ღაკავაშირობს და ამ გზით ხელი შეუწყობს ფიღმური ხახეობის თუ ფიკის ხურათოვან შექმნას. ფიღმს შეუძლია, მაგალითად, მხახიობის ფიღმური მიმიკა გააძლიეროს ხაგანის ფიღმური მიმიკით. აღამიანი, მა-გალითად, აღელვებუღია; ხელში უჭირავს ვაპირობის თუ ახანთის კოღო-თი და აღელვებისაგან იხე მაგრად მოუჭერს ხელს ამ კოღოფს, რომ იხ ხელში ჩაიბჭვრევა. აქ კოღოფის მხოლოდ ფორმის შეგვლა, ხურათოვანი (ფიღმური) ენით, ნათელს ხღის აღამიანის ფიქიქოღოგური განგღახ. თეა-ფრში იგოვე ხგენა, მოხალოღნელია, ვერც ვი მიადწევა მაცურებღამდე, ვინაიღან ხგენაშე შეუძლებღია მაცურებღამა კოღოფის ღამხხვრული ფორმა გააიგოვეობს მხახიობის განგღახთან, ვინაიღან იხ ხგენაშე მთე-ღი თავისი ხხუღით ჩანს. ხგენაშე მხახიობის "აღელვება" უნდა გამო-იხახის მხახიობის მიმიკით, რომელიც გაყღნოღიღია ღრამაფურგის მიერ შექმნიღი ხიგყვით; ფიღმში ვი ეს "აღელვება" გამოსახა "ღამჭვრულღამ კოღოფმა". აქ ფიღმი "აგოგხლებს" ხაგანს (კოღოფს) და ქმნის მაფერი-ის ფიღმურ მიმიკას (817), რომელიც, თავის მხრივ, უხმარება კინომხა-ხიობს ხახეობის (ფიკის) შექმნაში. ხაგანების მიმიკა ფიღმში ღგახ მა-ფერიის, მხახიობის მიმიკის გვერღით. კიღვე მეფი: კინომხახიობის, ხაგანის მიმიკა შეიძლება ღაკავაშირებულ იქნას გხოველების, ვთქვათ, გხენის თუ ძაღლის, ან პეიზაყის თუ ხივრგის მიმიკასთან და ამ გზით შექმნიღ იქნას "ერთობღივი" მიმიკა, რომლის გენფრში (თუ ჩვენ გვხერხს) ღგახ აღამიანი (კინომხახიობი). მაგრამ თვით გხოველსაც ვი შეუძლია მისი მიმიკური გამოსახვითგახლებს მნიშვნელოვანი და მის ხამხახურში

ჩააყენოს კინომხახიობის მიმიკაც კი. ამგვარი ფილმების მაგალითად ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ, თუ გნებავთ, "რინ-ფინ-ფინ", რომლის მოქმედების ენციკლოპედიური ილგა გერმანული ჯიშის მეცხვარის ძაღლი, რომლის მიმიკური გამოსახვითი ძალა, ხშირად, ჩრდილში აყენებდა კინომხახიობა მიმიკურ გამოსახვას; კიდეც მეფის აქ ძაღლის ფილმური მიმიკური გამოსახვის ხამხახურში ჩაყენებულია ხვია ცხოველთა, ხაგანთა და თვით კინომხახიობთა მიმიკური გამოსახვა. "ფრეუვის ჯაღოქრული ხერხე-ბით ჩვენ ხაგნებს ჩავპრავთ ხოლმე აზროვნებასა და ხელს და ვხდით მათ მგრძნობიარება და მოქმედებს როგორც აღამიანებს" (818). აქ ჩვენ ვლამარაკობთ არა მარტო ხაგნების ფილმურ ფიზონომიაზე, არამედ "გა-ცოცხლებულ ხაგნებზე", მაგალითად, თოჯინებზე, რომლებიც შეიძლება გა-ხდენ ფილმური მოქმედების მაწარებელი.

ყოველი აღამიანი ხდება "როლის" განმხახიერებელი, როცა ის მის ყოფიქვევას უთავებებს განხახვრულ მდგომარეობასა და მიზანს. ეს იშ-ვითად არ ხდება კერძო ხფროშიაფ; უმთავრებად კი ხაზოგალოებაში, რომელიც ჩვენგან მოითხოვს განხახვრული "როლი" ვითამაშოთ. შოგიერ-თეში კი ცდილობენ ხხეების წინაშე ხხვაგვარად გამორჩენენ, ვიღრე იხი-ნი არიან ხინამევილეში. მაგრამ ჩვენ ვიციით, რომ ცხოვრებაში აღამი-ანები ხხვადახხვაგვარია: ერთი ყბელია, მეორე ლაკონური, მუხამე აბე-ზარა, მეოთხე თვითმყვარე, მეხუთე მორცხვი, რომელიც არ არის თავის თავში ღარწმუნებული (819), და ხელოვნება იქ იწყება, ხადაც აღგილი აქვს აღამიანის მოხემული ფიშის, ხახეობის შეგნებულ განხახიერებას. ამ ღროს მოხემული ხელოვნების ხახე იყენებს მისი მხაფვრული გამოსა-ხვის ხერხებს, რომ ღავვისახოს "იხევექქმნილი", ე. ი. მხაფვრული ხახე-ობა (აღამიანი). თეაფრის ხეენაზე, მაგალითად, მხახიობი ახახიერებს ხახეობას მაშინაც კი, როცა ის ხელმს, ვინაიღან მისი მთელი მიმიკუ-რი რაობა ღუმიღის ღროხაც ხეენაზე შეხახეღავია. ფიღმში კი მხახიო-ბი ხაერთო ხურათოვანი კომპოზიციის ნაწილია; ის, შეხამებულია, გა-ვაქროთ უგბად ვაღრიღან და მის მაგივრად ვაჩვენოთ ხაგნის ან პირ-უფყვის მიმიკა (ხურათი), რომელიც, შეიძლება, უფრო მეფხ ამბობს, ვიღ-რე მხახიობის მიმიკა. "ფიღმში - ამბობს გუნფერ გროლი - აღამიანის ხახე განუყაფელია ღანღმაფფისა და ხაგნის ხახეებისაგან. პირველად იქ, ხადაც ღელამიწა, ფა და აღამიანი მოქვეულია ერთი აზრის ქვეშ, იწყება ქვემარტივი ფიღმური ხამყაროს ხურათი" (820). ამიფომ უწოღებს ვაღფერ ჰაგემანი კინომხახიობს "გახულიერებულ რექვიზიფხ" (821), რაც, უთუოთ, გაღატარებულია, მაგრამ ხიმართლის ეღემენფებს შეიფავცხ, ვინა-იღან ის მხაღღ ნაწილია ფიღმური ხურათისა, რომელიც არის კინოფიღ-მის მხაფვრული ნაწარმოების ბაბა.

"ხაგნების ფიზიონომია" ფიღმში ქმნის ხაკუთარ ცხოვრებას. პოღას ("პარისის ქერქვეშ") უვარღება ხელიღან ხარკე იფავკზე და იმხხერე-ვა. ანღრე იღებს ამ ღამფვრულ ხარკეს და ღებს კომოღზე. მაგრამ აქ

ებს "გაფუხილი ხარკე" კარგავს თავის პირდაპირ მნიშვნელობას და ხლე-
 მა" შეხახედავი" "ღამხხვრული" ხიყვარული პოლას და ანდრეს შორის.
 ამავე ფილმში შექმნილია შემდეგი ხურათოვანი გამოხახვანი: ანდრეს
 ხურს პოლა შეიერთს ცოლად და მიხთვის ყილელობს ხელთათმანებს, თაი-
 გულს...ებს ხურათობი ნათელჰყოფენ ხიყვარულს პოლას და ანდრეს შორის.
 პოლიციელები ჩხრეკენ ანდრეს ოთახს, რომლის ღრობს თაიგული, ფროთობლე-
 ბი, პური იფანჯრება იაფავაჰე; ანდრეს ამაჰფომრებენ და მიყავთ. აქ თაი-
 გულის, ფროთობლები, პურის იაფავაჰე მიმოფანჯვა ნათელყოფს ხიყვარუ-
 ლის "ფუხით გათელვას". გაღის ღრ. იხევ ის ოთახი: ყვავეილები დამჰკ-
 ნარია, პურს დახევიან თაგვები...ებს ხურათობი ნათელჰყოფენ ხიყვარუ-
 ლის "ღაჰკნობას" პოლას და ანდრეს შორის. აქ ხაგნები(თაიგული, ფროთო-
 ხალი, პური) უფრო შთამაგონებლად ახახავს ანდრე-პოლას ხიყვარულის
 გაფურჩქვნა-ღაჰკნობას, ვიღრე თვით ანდრესა და პოლას როღის შემხრუ-
 ლებლები. ხ.ეიზენშტეინის კინობურათობი - "ოქფომბერი" - ნაჩვენებობა
 აჯანყებულ გლეხთა მახა შემდეგნაირად: ხურათობი მოხჩანს მხოლოდ
 "ცელთა ზღვა", რომელთა ჭარები ხელში უჭირავთ გლეხებს; მოძრაობს რა
 "ცელები მწყობრში", მაყურებელი "ხელავს" ამ "ხაგანთა ფიზიონომია-
 ში" აჯანყებულ გლეხებს. ანალოგიურია აჯანყებულ ჯარისკაცთა ფილმუ-
 რი ახახვა: ხურათობი მოხჩანან შამხანებობს "კონდახთა ზღვა", რომლე-
 ბიგ მოძრაობენ, ჯარისკაცები კი არ ჩანან. ამავე კინობურათობი ნაჩვე-
 ნებობა ნიკოლოზ მეორეს ძეგლი: ძეგლის დანგრევა ხდება მეფის მთავრო-
 ბის ჩამოგდების ხიმბოლო. შემდეგ ხდება იგივე ძეგლის "იხევ აღმარ-
 თვა"(იმავე ფილმის უკან დამრუნებობ), რის შემდეგად "ძეგლის იხევ
 აღმართვა" ხდება მეფის წესყობილები იხევ აღდგენის ხიმბოლოდ. უან
 რენუარი კი თავის ფილმში - "ხოფელში გახეირნება"(822) - "ჰაერხაფ"
 კი ხღის შეხახედავს, რითაფ მხახიობების თამაშს ბაღში ხრულიად ხხვა
 აზრს აძლევს; კერძოთ ქმნის იმპრეხიონისყული ხხიღის ფილმურ ხურათობს,
 რომლებიგ მხახიობთა თამაშს გარდაქმნის იმღენად, რომ თვით მათი თა-
 მამიგ იმპრეხიონისყულ ეღფერს" ლებულობს. აქ - ამბობს ანდრე მაზო-
 ნი - ხანიმუმოღაა მოღემული მავალითი იმიხა, როფა ფიგურებმა(ფილმ-
 ურმა ფიჰებმა) თავიანთი მხახიობები იპოვენ(823), რომღის ღრობს მხა-
 ხიობთა თამაში და დანღმეფფი ერთობღივი ხახეობა ხდება.

5) აღამიანის მიმიკიხა და ხიყყვის "ღამღა"

ფილმში შეხადლებღია, აგრეთვე, დამორებულ იქნას ერთმანეთიხაგან კი-
 ნომხახიობის ხურათოვანი(მიმიკური) და ხიყყვიერი(ავუხხვიკური) გამო-
 ხახვა, რის შემდეგად კინომხახიობს შეუძღია "იხეხხის" ხმა ხხვა მხა-
 ხიობის, მიღერღის, უფხოღიხაგანაფ კი და იღაპარაკობ-იმღერობ ხხვი-
 ხი ხმიო. ამ გზით, ვოქვათ, ქართველ მხახიობს შეუძღია იღაპარაკობ
 ჩინურადაფ კი. რა თქმა უნდა, ამგვარი გახმოვანების ღრობ განხაზღ-
 ვრული ხიმნელეები იქმნება ჭურჩების ზრფიკულაფიიხა და ხმის ყღერადღ-
 ბის შეუთავებღობის გამო, თუმეა ამგვარი ხიმნელეები გარდაღახულია

იმდენად, რომ კინომაყურებელი მას "ვერ ამჩნევს", ან არ ხერხ მუამჩნიობს. მაგრამ იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმური ჭეშმარიტეი მხა-ტვრული ნაწარმოების გახმოვანება უცხო ენაზე პრობლემატურია. ამლენად ამ შემთხვევაში ჩვენ გვინფერებებს არა ხინქრონიზაციის მიზან-შენონილობის გამოკვევა(რადღაც ჩვენ თავის აღვიღახ ვილაპარაკებთ), არამელ გარკვევა იმიხა, რომ შეხამლებელი კინომხახიობის ხერათოვა-ნი და აკუხტკური გამოსახვის ერთმანეთისხაგან განხლვაკევა.

6) ფილმური გრიმის, ყეხტეხა და მოძრაობის ხიფაქიზე

"ფილმი არის და დარჩება მხატვრული ფორმა, რომელიც ოპტიკური ხაშუა-ლებლით მოქმედებს"(824). ვამერახ ობიექტივი ვი, როგორც დავინახეთ, იხეთი ხიშუხტეოთა და ხიფხალით ახახავს გაღახალებ. ობიექტეხ, ე. ო. მხა-ხიობხაგ, რომ დიდი და, განხაკუთრებლით, მიკრო-ხელით შეხახელავს ხლის შეუიარაღებელი თვალებლით შეუხელავ წვრილმანებხაგ ვი. მაგალითად, ერთი უფაქიშეხი ნაოქი შუბლე, ურეშთან თუ ვიხერზე არხებლითად ცვლის ხახის მიმიკურ გამოსახვახს. ამის შედეგია იხ, რომ ფილმში გრიმი იხე-თი ხიფაქიშით უნდა იქნახ გამოყენებელი, რომ აღამიანის ხახე უნდა იყოს რაც შეიძლება "ბუნებრივი"; ეს ნიშნავს იმახ, რომ ახალგაზრდა ქალიშვილის თუ ვაჟიშვილის ხახე უნდა იყოს მართლაც "ახალგაზრდა", ყოველგვარი ხელოვნურობის გარეშე. რა თქმა უნდა, ეს იმახ არ ნიშნავს, რომ გრიმით შეუძლებელია მხახიობის განხაზღვრული "გახალგაზრდაკევა", მაგრამ ამ მიმართულებლით ფილმური გრიმის ოხტეოტობა შებლულელია, ვინა-იღან ვამერახ "ლაუნდოელი" თვალი(ობიექტივი) გრიმის ხირლმეშიც იჭ-რება და შიხს ხინათლებე გამოაქვს აღამიანის ფიშკური რაობა.

ახალგაზრდა მხახიობისხაგან ხნიერი და მოხუცი ული-ხახეობის შექმნა ვი გაცილებლით აღვიღია, ვინაიღან, როგორც ავღნიშნეთ, ერთი უმნიშვნელი ნაოქი შუბლე, მაგალითად, რადიკალურად ცვლის ხახის გა-მომეყველებახს. ამიფომაა, რომ ფილმში ახალგაზრდა მხახიობეი აღვი-ღად, ხშირად ხრულყოფილად, ახახიერებენ ხნიერ თუ მოხუც აღამიანე-ბის ხახეობახს, მაგრამ ხნიერ ან მოხუც მხახიობს არახილეს არ შეუძ-ლია ახალგაზრდა-ხახეობის შექმნა ფილმში. ორხონ უღეხი, მაგალითად, თავის ფილმში - "მოქალაქე კეინი" - ქმნის კეინის ხახეობახს დაწყებუ-ლი ახალგაზრდობიდან მოხუცებულობამდე. ამ ფილმის შექმნის დროხ უ-ღეხი იყო 25 წლის, ე. ო. ახალგაზრდა, რაც მახ ფიშკურ მონახემებს ანი-ჭებდა შეხხრულები კეინის ახალგაზრდობის როლი; კეინის ხანში შეხ-ვლისა და მოხუცებულობის განხახიერება ვი, ფაქიში გრიმის გამოყენე-ბლით, იხეთი ოხტეოტურია, რომ მაყურებელი, თითქოხ, ხინამღვიღელი ხე-ღავს თუ როგორ შეღის ხანში და ხუფდება ეს მოქალაქე კეინი. ფილმში აღამიანის ხუღის შენობა შეხამლებელია მხოლოდ მიხი ხახის გამომე-ყველებლით(825), რომელშიც გამოსტვივის გონებრივი მხგავტეზბაგ ხახე-ობახთან. მარია ფალკონეტი(826), მაგალითად, ვარღ თეოლორ დრეიერის

კონსტრუქციის - "ორღანელი იოჰანა" - კი არ "თამაშობს", არამედ "არის" წამებული იოჰანა; მიხი ხახე, მიხი ხახიხა და ხახიხ ნაწილი(ცხვი-რიხ, ჭურჭლის, თვალების, შუბლის, ნიკაპის) ყოველი უმნიშვნელო თრთოლა თუ შეკუმშვა ახახავს აღამიანურ ჭრატელის, რომლის გამოთქმა მართლაც არ შეუძლია "ათახ ხიჭყავახე კი". და ფაქტობრივად ეს ხახე, თითქმის, არ-ის პერგამენტი, რომელზედაც რეჟისორი "წერს" უფაქიშხე აღამიანურ განცდებს; არა, აქ იოჰანას ხახე და ამ ხახიხ მიმიკური გამოხახვა "წმინდა ხახეა", რომელზედაც გრიმი ხაერთოდ არ იგრძნობა და არც შე-იძლება იგრძნობილეს, ვინაიდან ის "არის" იოჰანა. ამიტომაც, რომ კონსტრუქციის "შექმნა" არ შეიძლება; ის უნდა მოინახოს და ჩაყენე-ბულ იქნას ხახურველ ფორმაში. ამით აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ფილმ-ში ახეთ დიდ როლს თამაშობს მხახიოზის "აღმოჩენა" (827). თეატრში კი მხახიოზს, გრიმის მეშვეობით, გაცხილებით უფრო მეტი შეხადლებლობა გაა-ჩნია მოხუცებულობაშიც ითამაშოს, ვთქვათ, ოჯელთ თუ მაკბეტი, ვიღაც ფილმში, ვინაიდან ხეენაზე მხახიოზი უფრო "თამაშობს", ვიღაც "არის"; ფილმში კი მხახიოზის ყოველთვის "არის"; ეს კი მოითხოვს არა მარტო გრიმის ხიჭაქიშხე, არამედ ყეხტის ხიჭაქიშხეც.

როგორც ფილმური ხურათოვანი გამოხახვის შემადგენელი ნაწილი, ყეხტის უნდა იყოს განუწყვეტელი მოძრავი და ფაქიში. "ფილმური ყეხტი-არის ყეხტოვანი ფნა, ხეენიური ყეხტი კი არის ეროვანი ყეხტი, ხხვა ხახიხ ენის ყეხტი. ფილმური ყეხტის ეს ავტონომიური ენოვანი ძალა შე-ხადლებელს ხლის ენოვანი მონოლოგისა და დიალოგის შექმნას" (828). იმ დროს, როცა ხეენაზე შეუძლებელია მონოლოგის თუ დიალოგის გამოხახ-ვა მხოლოდ ყეხტით, მიმიკით (თუ პანტომიმას არ მივიღებთ მხედველობა-ში, რომელიც ხეენიური გამოხახვის ერთერთი ფორმაა), ფილმში ყეხტოვა-ნი ენა უფრო მეტყველია, ვიღაც ხიჭყვიური ენა. ეს აიხსნება იმ გარე-მოკებით, რომ ფილმური მიმიკითა და მიკრომიმიკით შეხადლებელია აღა-მიანისა (და ხაგნის) იხეთი მიმიკური დეცადის ახახვა, რომლის დანა-ხვა ხეენაზე, ხშირად, შეუძლებელიცაა. ამიტომ კონსტრუქციის "ხული-ერ მხედველობებს ხორცს ახხამს ხიჭყვის დანმარების გარეშე" (829). ფი-ლმური ყეხტური განხახიერების უშუალობა მოითხოვს ხიჭაქიშხე, ხიხა-დავეს. თეატრში კი დრამატული ნაწარმოების "ამაღლებული" ხტილი მოით-ხოვს "ამაღლებულ" ყეხტს. ამიტომ ყეხტი ხეენაზე ხაშგახხულია, ხტილი-შეშულია. ფილმური ყეხტის უშუალობა კი მოითხოვს მის დანაწევრებას, ხიჭაქიშხე, რახახე მოითხოვს, აგრეთვე, ეკრანის ხიჭყყავანება და ხელ-თა დიფერენციალთა: ეკრანზე გაშუქებულ ხურათზე აღვილი აქვს პერსპე-ქტივის გაბუნდოვანებას, რაც კიდეც უფრო "ამაღლებს" ხტილიშეშებას, ხო-ლო დიდი, ახლო თუ მიკრო-ხედების გვადებალობა მთლიანად იპყრობს მა-ყურების ყურადღებას. ამგვარად, ფილმური ყეხტი ანგარიშს უწევს ფი-ლმურ ხივრცეს, ხოლო ხეენიური ყეხტი ხეენიურ ხივრცეს, რაც იმას ნიშ-ნავს, რომ ხეენიური ყეხტი დანანახი უნდა იყოს მაყურებელთა დარბა-

შის უკანახველ რიგებლაც, რომ ის აღიქვას მაცურებელმა; ფილმი კი; ხელთა ცვალებადობის წყალობით, არ ღვას ამგვარი პრობლემის წინაშე. არა-
ბა ახსვავებს ყუბის ცნებას პანსტომიზის ცნებისაგან. პანსტომიზის ცნე-
ბა თვით ჩაპლინმაც კი იხმარა ფილმური ყუბის გამოსაქმელებად. პან-
სტომიზმა - იროსის ძმრით - არის ფილმური ყუბის ანტი-პოლიუხი. ის არ-
ის რუთინულად გაქვავებული, ცნებითი უპიური ყუბის, რომელიც ინდი-
ვიდუალურ ყუბის განზოგადებულ ფორმად აქცევს და უახლოვდება ადგილ-
რიას. ის იბალება არა უშუალოდ გრძნობისაგან, არამედ განზრახვისაგ-
ან. პანსტომიზმა არის არა უსოვლი მრავალფეროვანება, არამედ ფორმალუ-
რი ერთობა; იხაა ილივიდუალური, განსხვავებული უაღრესად ხელიღიშ-
ბული და "ამაღლებული" გამოსახვა. ამგვარი პანსტომიზმა კი ფილმში იქ-
ნებოდა მანქანა-გრეხა. ცეკვანა და ოპერაში ამგვარ პანსტომიზას გაა-
ჩნია მხატვრული ფუნქცია "ამაღლებული" ხელიც გამო. უმაღლეს მწვერ-
ვალს კი ის აღწევს ნიღბით ცეკვის თუ თამაშისას, რომლის დროს ინდი-
ვიდუალური ხახუ დაფარულია უპიური ნიღბით (830). ერნსტ იროსის ამ
აზრს უარყოფს, თუ გნებავთ, მარხელ კარნეს კინოსურათი - "სამოთხის
ბავშვები", რომელშიც ხეცნიური პანსტომიზმა ფილმურ პანსტომიზალაა ქცეუ-
ლი; ფილმურ პანსტომიზას თუ ყუბისა და ხეცნიურ პანსტომიზას და ყუბის
შორის არხებითი განსხვავება იმაში, რომ პირველი ადამიანის პანსტო-
მიზისა და ყუბის ხუნდადღვანი გამოსახვაა, მეორე კი ადამიანის მი-
მიკისა და ყუბის უშუალოდ გამოსახვა. ფილმურ ხელთა ცვალებადობა, უმ-
თავრესად ფილმური დიდი, დეცალური თუ მიკრო-ხელები კი მოიხივენ მი-
მიკური, ყუბის გამოსახვის ხიფაქიშებს, რის მიღწევა, როგორც ყან დუი
ბარომ გვარჩენა ბაბუისხ დებურას როლი ("სამოთხის ბავშვები"), შეუძ-
ლია თეატრის მხახიომ-მიმიკოსხაც, თუმცა იმის უარყოფა არ შეიძლება,
რომ ხეცნიური მიმიკა, ყუბის ხელიღებული, "ამაღლებულია"; ფილმური
მიმიკა-პანსტომიზა-ყუბის ბუნებრივი უნდა იყოს მაშინაც კი, როცა ის
"ამაღლებული", ხელიღებული გამოსახვისავენ მიიხწრაფვის. თეატრის
მხახიომის მიმიკაში, ყუბის, პანსტომიზაში, ხიფყვაში ვხედავთ ჩვენ, პირ-
ველ ყოვლისა, "ამაღლებულ", ხელიღებულ მიმიკურ გამოსახვას, რომელიც
შექმნილია დრამატურგის ხიფყვაშიდან. ხხვა ხიფყვაში რომ ვთქვათ,
დრამატურგის - ორ - ქმნის უშუალოდ მიმიკური განცდიდან, რომელიც მის
წარმოდგენაში (ფანჯაბიაში) იბალება, "დრამატურგ", ე.ი. მიმიკური ენით
შექმნილ ნაწარმოებს (პიესას). ხეცნაზე კი ადგილი აქვს შებრუნებით
პროცესს: დაწერილი მიმიკური ენისაგან (პიესისაგან) ხდება მისი იხეც
მიმიკურ-გამოსახვად გადაქცევა მხახიომის ხხელების მეშვეობით. ამღე-
ნად თეატრის მაცურებელმა "იგის" და "უხმის", რომ ხეცნიური უპი თუ
ხახეობა "ამაღლებული", ხელიღებულია და მისი მეშვეობით უხმის დრა-
მატურგის ხიფყვაშიც. ფილმში კი ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ადამიანს, და
მხოლოდ მას უნდა ვხედავდეთ და ვისმენდეთ ჩვენ ხწორედ ისე, როგორც
ეს ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხდება. ხეცნაზე მხახიომი უპის თუ ხახეობ-

მას ახახიერებს იხე, რომ ის "ვითომ არის", ვთქვათ, ჰამლეტი თუ ოფელია; ფილმში კი მხახიობი "არის" ის უკი თუ ხახეობა, რომელხაფ იხ ახახიერებს; ამიფომ მახ ეხახირეობა განხახუთრებოთ ფაქიში გრიმი, ყეხუი, მოძრაობა.

7) ფილმური მოძრაობის "ორმაგობა"

ფილმური მოძრაობის "ორმაგობა" აიხხნება იმ ფაქციოთ, რომ ფილმში მოძრაობა არა მარფო მხახიობი, არამედ კამერახ, რიხ შედეგად იქმნება. მხახიობის ხელოვნური (ფილმური) მოძრაობა მაშინახ კი, როფა იხ არ მოძრაობს .

თეაფრში მხახიობი მხოლოდ თავიხი მოძრაობოთ ახორციელებს მიზანხეუნებს; იხ მიღიხ წინ, აღებს, ვთქვათ, ოთახიხ კარხ, შეღიხ ოთახში, ჯღება ხვამზე, წერხ თუ იხვეუნებს - ყველაფერი ეხ ხღება ჩვენხ თვალწინ. ხენახზე მოძრაობენ მხოლოდ აღამიანები ღა მათი მოძრაობიხ მიმართულება ღა ხივრფე მაყურებლებიხათვიხ ნათელია, გახავებია. ფილმში კი თვით აღამიანიხ მოძრაობა, როფა იხ მართლა მოძრაობს, პირობითიო: მაგალითად, მხახიობი ღვახ კამერახ წინ ღა აღგამხ ნაბიჯებს აღგიღზე, ე.ი. ამოძრავებს თეხებს იხე, რომ "თოქოხ" იხ მიღიხ. თუ ჩვენ ამ ღროხ ხეღიხ ფონხ გავამუნღოვანებოთ ან ვამოძრავებოთ, ვთქვათ, პროექციიხ გობო (ფონი იქნება, ვთქვათ, ევრანზე გავშუქბული ქუჩიხ პანორამა), მაშინ იქმნება შოაბექღიღება, რომ მხახიობი (აღამიანი) მოძრაობს, ე.ი. მიღიხ. აქ ჩვენ გვაქხ "ორმაგი" მოძრაობა: მხახიობი მოძრაობს აღგიღზე (წინა პლანი) ღა ქუჩიხ პანორამა "მოძრაობს" (ფონი). მაგრამ ევრანზე მოჩინხ "მეხამე მოძრაობა": აღამიანი მიღიხ ქუჩიში. მოძრაობიხ ამგვარი შექმნა შეხამებღელია მხოლოდ ფილმში; ამგვარი ფილმური მოძრაობიხ განხახუთრებულბოა იხიფ, რომ მხოლოდ "მეხამე მოძრაობა", ე.ი. ხელოვნურად შექმნიღი მოძრაობაა "რეაღიხფური ხუღიღიხ" მაფარებელი, ან უფრო ზუხფად, რეაღური მოძრაობა, რომელხაფ ჩვენ გხოვრებამი ვხღებოთ. მაგრამ ფილმური მოძრაობა მხახიობს აძღევს ხვვა მრავალფეროვანი ღა მრავალფეროვანი მოძრაობიხ შექმნიხ ხაშუაღებებს. მაგალითად, აღამიანი (მხახიობი) ზიხ ხვამზე. კინოკამერახ შეუძღია ამ ხეღიხ ფონიხ მოძრაობოთ ამ აღამიანიხ წინამე გადაშაღოხ ქაღაქეზიხ, პეიშაყეზიხ, მღინარეზიხ, ზღვეზიხ, ოკეანეთა თუ ჩანჩქერეზიხ შოამაგონებღი ხურათები; კიღევ მეფო: ეხ ხვამზე მჯღომი აღამიანა შეიყვანოხ რაღაფ ფანფაზიურ, ზღაპარიხებურ ხამყარობი, რომელშიფ ხაგნეზიხ, ფრიწვეღეზიხ თუ გხოვეღეზიხ, ზღვიხ ფაღღეზიხ თუ ქუჩეზიხ მოძრაობა იხე აურიოხ ერთმანეთში, რომ მაყურებღმა უკვე აღარფ კი იფიხ მოძრაობს აღამიანი (მხახიობი) თუ მიხი გარემო. აქ იქმნება გამოხახვა, რომელღე მოძრაობიხ წმინღა ფილმური გამოხახვაა ღა რომღიხ შექმნამი მხახიობს არავითარი წვეღიღი არ შეაქვხ, ვინაღღან იხ ხვამიღღან არ ღაძრულა. რა თქმა უნღა, ფილმში, უშოავრეხად, იქმნება მოძრაობა, რომღიხ ღროხ ამგვარი უკიღურეხი მოძრაობოთი ხექვენეღი იშვიათიო,

მაგრამ ხწორელ ახეთი ხექვენი ნათელჰყოფს იმ დაუშრეველ შეხადებო-
 ბებს, რომლებიც იმადება ფილმური მოძრაობის "ორმაგობაში": მხახიო-
 ბისა და ვამერას მოძრაობა ბალებს ფილმურ მოძრაობას, რომელიც შეიძ-
 ლება იყოს როგორც რეალური, ისე ფანტაზიური. ფილმი არის მოძრაობა: და
 ეს ახლენს ზეგავლენას კინომხახიობის შემოქმედებაზედაც. თუაფრში
 მოძრავია მხოლოდ მხახიობი(თუ ლეკორაგობის პირობით მოძრაობას მხედვე-
 ლობაში არ მივიღებთ); ფილმში კი მოძრავია ყველაფერი: თვით ვამერას
 დახადგამი ამწეც კი მოძრაობს, რის შედეგად ფილმში კინომხახიობი მო-
 ძრაობს მაშინაც კი, როცა ის აღვიღებუ ღვას, თუ ეს კინორეჟისორს სურს.
 მხახიობის მოძრაობის რიფმხაც კი განსაზღვრავს არა მარტო თვით მხა-
 ხიობი, არამედ ვამერას მოძრაობა და, პირველ ყოვლისა, მონწყაყი, რომ-
 ლის მეშვეობით მოძრაობათა ისეთი გაღაბღართვაა შეხადებულეი, რომ
 მხახიობისა და ვამერას მოძრაობა ერთი ფილმური მოძრაობა ხდება, რო-
 მელმაც მნელია გაარკვეო ხად იწყება თუ მთავრდება ერთისა და მეორ-
 ეს მოძრაობა. ამგვარად, კინოვამერას მოძრაობა(და ამით ხაგნეშის
 მოძრაობაც ფილმში) გვღის კინომხახიობის გამოხახვას იმის მიხედვით,
 თუ რომელი ხელით, განათებით, რიფმით გადაღებულთა იხ. მხახიობის მო-
 ძრაობის გარღქმნის ყველაზე უვიღურეხი ფილმური ფორმებია წაიფლუჰე
 და წაიგრადფერი, რომლის ღროხ კინომხახიობი მოძრაობს ხრულიად არაბუ-
 ნებრივად - მეფად ჩქარა ან მეფად ნელა -, რაც, განხაკუთრებოთ ზღაპ-
 რულ თუ ფანტაზიურ ფილმებში, ესმარება მხახიობს განხორციელოს ხა-
 ხეობის თუ ფიპის ისეთი განხაკუთრებულობა, რომლის შექმნა ამგვარი
 ფილმური ფრიუკის გარეშე შეუძლებელია.

მ) "მეხამე აზრის გამოქმეა"

ფილმში შეხადებელია მხახიობის მიერ განხორციელებული აზრი და ვავში-
 რებულ იქნას ხხვა ფილმურ(ხურათოვან) აზროთან და გამოვთქვათ "მეხა-
 მე აზრი", რომელიც იღენყური არ არის არც პირველთან და არც მეორეს-
 თან. ამის ხაილუხწრადგიოთ მოვიყვანოთ ისეც ლევ კულეშოვის მაგალითი,
 რომელიც მან ვ. პულევიკინთან ერთად ჩაახარა: მხახიობ მოხშუხინის ერ-
 თიღაიგაკე ხელი, რომელმაც იხ"ჩაფიქრებული" გამოიყურებოდა, დაამონ-
 წაყეს - ჯერ - ქაღის გხედრის, - შემდეგ - ერთ ხაინ ხუპისა და - ბო-
 ლის - მოთამაშე გოგონას ხედებთან(ხურათებთან). შედეგი: პირველ შე-
 მთხვევაში მოხშუხინს ჰქონდა მგლოვიარე, მეორე შემთხვევაში მელან-
 ქოლიური და მეხამე შემთხვევაში, თითქოს, მომღიმარი გამომეფყველება.
 ამგვარად, არი ხხვადახხვა ხედის და ვავშირებოთ გამოითქვა "მეხამე
 აზრი", რომლის შექმნაში მხახიობს არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია;
 ეს "მეხამე აზრი" არის მონწყაყის შემოქმედების შედეგი. "მაყურებელი
 ხეღავს იმეხ... რახაც მახ შთაბაგონებს მონწყაყი"(831)" ფილმის ძირი-
 თალი ძაღაა მონწყაყი, ვინაიღან მონწყაყით შეიღება დაწგრევა, შეკეთუ-
 ბა და მახაღის ხრული გადაღუღება"(832), მონწყაყის ამგვარი ჯაღონსუ-
 რი შემოქმედების" მახაღაა" კინომხახიობიც.

ამგვარად, ფილმი თავისი ხავეთარი გამონახვის ხერხებით, პირველ ყოვლისა, ხელთა დაკავშირებით (მონჭაყით) კინომხახიობს გამოათქმევილებს ისეთ აზრსაც ვი, რომელიც მას ხინამდვილეთი არ შეუქმნიან. კინომხახიობის ეს "მეხამე აზრის გამოთქმის" ხერხი წმინდა ფილმური ხერხია, რომლითაც ფილმი "ეხმარება" მხახიობს თავისი ფიჭის თუ ხახეობის განხახიერებაში.

9) ფილმური ფიჭი და ფილმური ხახეობა

ფიჭი, როგორც ავლნიშნეთ, არის "განზოგადოებელი ხახეობა", ე.ი. ადამიანი, რომელიც განხახლერული ფენის, კლახის, პროფეხიის თუ ერის "ხაერთო" თვიხებებს ამყლავნებს. ხახეობა ვი არის "კონკრეტული ხახეობა" რომელხაც, განხახლერულ ფენის, კლახის, პროფეხიის თუ ერის "ხაერთო" თვიხებებს იქეთ, კონკრეტული ფიჭოლოგიურ-ფხიქოლოგიური განხახუთრებულთა გაანჩია, რომელიც მიხ განხახუთრებულ, ინდივილუალურ ხახეხ, ხახიათხ ამყლავნებს. ულავთა, ამგვარი "კონკრეტული ხახეობაც" იძლეთა განზოგადოების ხახუალებახ, მაგრამ იხ მაინც რჩეთა კონკრეტული, ინდივილუალური ხახეობა თავისი ფხიქოლოგიურ-ფიჭოლოგიური რაობით. ამგვარად, ფიჭი და ხახეობა ვი არ არიან ერთმანეთის ხაწინახლმდეთგო ხნება, არამელ აღამიანის განხახიერების ორი მთავარი ხერხი თეთაფრხხა და ფილმში.

ანფიკურ თეთაფრში ნიღბები ხხვა არაფერი არ ყოფილთ, თუ არა "ფიჭების" გამონახხვა. თეხპიხ, რომელიც ხეენის გამომგონებლად ითვლეთა ხაერთოლ (მეთქვხეთ ხახუენეთი ჩვენს ერამლეთ) - გამოლილთ ხეენაშეთ ხამი ხახით: ჟერ, როგორც მონთ, რომლის ღრთხ მახ ხახეთეთ შქონლთ ფყვიის ფერის თეთრი ნიღაბი; შემლეთ, როგორც ღიონიხეთ, რომლის ღრთხ იხ იკეთთებლთ "მთხწენულის" ნიღაბს, ე.წ. - "პორფულაცხ", რაც ღიონიხეთ გამონახხვთა როგორც გაშთფხულისთა და ყვავილეთის ღეთთებახ; ღა-ბოლთხ, იკეთთებლთ მეხამეთ ნიღაბს, რომელიც შეხლეთბოლთ ფაქიშად ღახახუულ ფილთხახან (833). ანფიკურ ფრთაგელიებში 28-ლეთ აღწეთვლთ ახეთი "ხახიათთთა ნიღბები": 6 მამთვთვებისთვიხ, 7 ვაყუშინხთვიხ, 9 ქალეთხითთვიხ, 6 მონღებისთვიხ. ამახგარლთ 30 ნიღაბი არხებობლთ "განხახუთრებული ფიჭურებისთვიხ", მთაგალითლ, ბრმთ მიხანინხთვიხ და ხხვა. არხებობლთ აგრეთვე "მთხუთთა ნიღმები", "შავი მამთვთვიხ", "ქერთ მამთვთვიხ" და ხხვა ნიღბები. "მთხუთთა ნიღმები" გაანჩლთთ ქორთხ, რომელიც ხშირად უნიღბოლაც მოქმელებლენ; "შავი მამთვთვიხ" ნიღაბის გამოყენებთ ხლეთბოლთ იხეთ რომლებში, რომლებშიც უნლთ გამომყლავნებულთყო "მამთვთური მალთ"; ახეთი ნიღბებით ახახიერებლენ აგამემნიონს, მეფეთ ოილიპოხს, შერთკლეს, ათაქხს. "ქერთ მამთვთვიხ" ნიღაბს იკეთებლენ აქილეთხის, მენელთოხის, შეთქლორის, ეგიხფოხის რომლის შემხრულებლები (834). "ფიჭებს" ვპოულთბო ჩვენ "კომელით ღელ'არფეთ"-ხთა ღა ბერლოლფ ბრეთხფის, თუ გნებავთ, "კავთახიურ წრეთში" (835). მართლთა, თამელროეთ თეთაფრი იშვითთლ იყენებხ ნიღბებს, მთგრამ ხფილიბებული,

განზოგადოებული ხახეობა, კონკრეტული ხახეობის გვერდით, ხეივანიური გამოხახეობის განუყოფელი ნაწილია ღღემღეფ; თუ გნებავთ, გირკის"კლო-უნის" ხხვა არაფერი, თუ არა"ნიღაპი"ფიჰისა, რომელიც აღამიანთა ერთი (განზოგადოებული) ხახეა; და რა განხაკვირია, რამ ფიღმშიც შე-იჭრა აღამიანის ახახეის ეს ორი მთავარი მუთლი; მაგრამ მოხდა მათი ფიღმური, ე.ი. ხურათოვანი გარღაქმნა, ვინაიღან ფიღმს უხაკირი-ღება აღამიანები, რამღღებხავ განხაღღერული ფიჰის ხურათოვანი მონა-ღემები გააჩნიათ. თუაფრში არ არის ვაღამწყვეტფი მხახიოზის შეხეღუ-ღება. გნობიღი, ფიღაზი ხაღვინი(ღა თუ გნებავთ, აკაკი ხორავა) შეხანიღმნავაღ ახორციეღებღა აფღღობ რღღ მობუღღებღღღამშიც; ის მი-ხი ფიჰიღღღიურ-ფიზოღღღიური გამოხახეობის ძაღღი იძარღღებღა თავის მობუღღებღღღამღ ღა მიხი ფიზოღღღიური შეხეღუღება ხეღობღა უმნიღვ-ნეღღ. ფიღმში კი ეს შეუღღებღი, ვინაიღან ფიღმურ ღიღ, ღეფაღურ ღა მიკრა-ხეღღ"შეუბრღღებღღ" მღის ხინათღღეუ გამოაქვს მხახიოზის (შეუიარაღებღი თვაღღი შეუხეღავი) მგირე ნაჭიღ კი, რამღღთაღ ნა-თელი ხეღბა მხახიოზის ახაკი. ამიფომ მხახიოზის ოპღიკური მონაღე-მები წერიღამანებოთ უნღა იყოხ განხაღღერული ღა აზრთან შეთახნემღუ-ღი, რამ ის ვახღეს ღამაღერებღი(836). ფიღმში არხეღიოთი გამოხახ-ეობის ხაშუაღღბა ხურათი ღა არა ხიფყვა; ამიფომ, რღღა ფიღმს ხურხ "ძაღღი" ან "ხიხუხიღი", "ხიღამაღი" ან"ხიღამხიღი" გამოხახევა, ეს უნღა გამოიხახხს ხურათოვანღ. ხახის ფორმას აქვს თავისი ხფრუქფურული მნიღვენეღღ; მიხი ოპღიკური გამოხახეობითი შეხაძღებღღ-ბოთ იხაღღერება შეხაქმენეღი ხეღის კონპოზიღი(837). "არხეღობს ფი-ღმური ფიჰი, რომელიც არა მიხი გოღნოთ, არა მიხი მხაფღერული ნიჭიოთ ღა შეხაძღებღობოთ, ან ხიღამაღიოთ ხახიამოვნოა, არამელი მიხი არხე-ღობოთ; ის გვანვენებს ბუნებრიოზას, უბრღღობას, მე-ხ ყოფნახ"(838). ფიღმური "ხურათი ღაპარაკობს მიხი ხაკუთარი ენიო"(839), ამიფომ თვიოთ ხურათი უნღა იყოხ ნამღვიღი, ე.ი. მახში არ უნღა იგრძნობოღეს, რამ მხახიოზი"თამაშობღ" თავის რღღ; კინომხახიოზი კი არ თამაშობს თავის რღღს, არამღღ იხ"არის" ის აღამიანი, რამღღხავ ის ახორციეღებღს. ნამღვიღობას, ბუნებრიოზას ქმნის ის აღამიანი(მხახიოზი), რამელიც თავისი არხეღობოთ გავანგღღეღიენებს, რამ ის"არის"; ეს კი იქმნება მაშინ, რღღა ხახეობის შექმნის კულფურა არ არის ნაკარნახევი გონი-ხაგან, რამელიც ყოვეღთვის უთვალთვალებს მიხ ფიჰიღღღიურ რეფღექ-ხებღს ღა ღამოუვიღებღღ აკონფროღებღს ყოვეღ ხურვიღხა ღა განხეღახ. ამიფომ ეკრანის ნამღვიღი, ბუნებრივი მხახიოზებოა ბავშვები(840). პროფეხიოული მხახიოზი კი ფიჰს, ხახეობას "ქმნის", რამელიც ნაკარნა-ხევიოა გონიღან; გონი კი უთვალთვალებს მიხ ფიჰიღღღიურ რეფღექხებღს, განხეღახ ღა აკონფროღებღს მახ, რითაღ იქმნება მხახიოზის მოქმეღების არაბუნებრივიოზის, "ხეღღეროზის" ხამიშრობა. ამიფომ არა მარფო ეკონოღიური აუციღებღობოთ ღიოზაღ კინოვარხკვღავი, რაღ მფვიღღღ-

ბა იმ ფაქტით, რომ კინოვარსკვლავი, "ბუნებრივი" კინომსახიობი, ფი-
პი ბაგონოზი (მეფა-ნაკლებად) არა მარტო ე.წ-ლი "თავისუფალი ბაზრის"
ქვეყნების კინომრეწველობაში.

კინოვარსკვლავს, "ბუნებრივ" ფიპს, როგორც ხახურველი ხურათის
შექმნის შეხადებლობას იძლევა, მოითხოვს ფილმის კანონზომიერებას;
მაგრამ არა იმიხატვის, რომ ის გახლეს ვაჭრობისა და ხვეულები
ობიექტი, არამედ იმიხატვის, რომ მსახიობის შეხედულებას უფრო მე-
ფი მნიშვნელობა აქვს ფილმურ ხურათთან გამოსახვაში, ვიდრე მის
მსახიობურ პროფესიულობას. ახე უნდა გავიგოთ, მაგალითად, მ.ჭიაბურე-
ლის მოქმედება, როცა მან არხენას როლის შექმნაში უფრო მეფი ყურა-
ღდება მიუქცია მსახიობის შეხედულებას (ხ. ბალაშვილი), ვიდრე მის მსა-
ხიობურ პროფესიულობას; და ანალოგიურ შემთხვევებს ღღეს იხე ხშირად
აქვს ადგილი, რომ, ზოგჯერ, არაპროფესიული მსახიობი უფრო დამაჯე-
რებლად ქმნის ფილმურ ფიპს თუ ხახეობას, ვიდრე პროფესიული მსახი-
ობი, რომლის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ. თეფორიო ღე ხიკახ ფი-
ლმში - "ველხიპელების ქურღები" - ანფონია რირის როლის შემხრულე-
ბელი "ქურღიდან აყვანილი" მუშა-უმუშევარი, რომელიც, უთუოთ, "თავის-
თავს თამაშობს", მაგრამ შთამაგონებელ ფიპ-ხახეობას ქმნის. უღავთა,
კინომსახიობისათვის არ არის ხაჭირო როლის "თამაში" იხეთი გაგებით,
როგორც ეს ხდება ხეენაზე. ფილმის პრაქტიკამ არაერთხელ ნათელშყო,
რომ ნამღვილი მეზღვაური, გღეხი, მუშა უფრო "ფიპიური"ა, ვიდრე მსა-
ხიობი. გაუმორკებელია მათი მოძრაობა, ყეხფი, ღაპარაკი. მაგრამ
როცა მათ წინაშე ფიქლოგიური განღლის ხაკითხი წამოიჭრება, ეს
მათ არ შეუძლიათ ახახონ. ამგვარად, ფილმს არც მარტო ფილმური ფი-
პებით შეუძლია შექმნას მხაჭვრული ნაწარმოებები. ფილმი მოითხოვს
მსახიობის ახალ ხახეს, რომელიც - ერთი მხრივ - "ბუნებრივია", ხო-
ლო - მეორე მხრივ - მსახიობის ფქქიკახ იხეა ღაუფღებული, რომ მი-
ხგან გამოთიშული ყვეღაფერი, რაც "თეაჭრალური"ა, ე.ი. ხეენიურად
"ამაღლებული", ხფიღიშებულია. "კინომსახიობი მოქმედებს... ვიჭალუ-
რად, ბუნებრივად, თავისუფლად, დამაჯერებლად... მან კი არ უნდა შე-
ქმნას შთაბეჭდილება, რომ ის თამაშობს, არამედ ის ანღნღ" (842). ამ-
გვარად, ფილმში აღამიანის განხახიერების ორივე ხერხის - "განზო-
გაღებული ხახეობისა" და "კონკრეტული ხახეობის" შექმნის - გამო-
ყენების ბაზაა ბუნებრიობა, უშუალობა, უბრალეობა, რაც მსახიობისა-
გან მოითხოვს ხვეფიფიურ ოხფაჭობას. ერთი მხრივ - იგი უნდა იყოს
ბუნებრივი, როგორც ბავშვები. "ბავშვები თამაშობენ ყოველთვის ბუნებ-
რივად, ვინაიღან მათი ბუნებაა თამაში. მათ არ უნდათ განხახიერონ
ვინმე... ეს არის არა მსახიობის ოხფაჭობა, არამედ ახალგაზრღა აშ-
როვნების ბუნებრივი გამოვღინება, რახხაც ჩვენ გხვეღებშიც ვხეღავთ".
(843). მეორე მხრივ - ეს ბუნებრიობა ნაკარნახევი უნდა იყოს მსა-
ხიობის გონიღან, ე.ი. უნდა იყოს აშროვნებით გაყღენთიღი ბუნებრივი-

მა. კინომხახიობისათვის ბუნებრივად, ნამდვილობა აუცილებელია ხახიერებს ის ფიკს თუ ხახეობა.

ჩვენ ავლნიშნეთ, რომ "განზოგადოებული ხახეობა" (ფიკი, ფიკაჟი) და "კონკრეტული ხახეობა" აღამიანთა განხახიერების ხერხებია, რომელთა შორის არხებოთი განხხვავევა მხოლოდ შექმნის პროცესშია და არა ამ პროცესიდან მიღებულ ნაყოფში. მაგალითად, ემილ იანინგის მიერ "უკანახენელი ვაფი" (844) განხახიერებისა და "ველხიპელის ქურღებში" ანფონიო რიჩის როლის განხახიერების პროცესებში დიდი განხხვავებაა, ვინაიდან პირველი შექმნილია ემილ იანინგის მეოზის ხრული გარდაქმნისა და "ახალი აღამიანის" ("უკანახენელი ვაფი") შექმნის გზით; მეორე კი (ანფონიო რიჩი) ანდუხ ის უმუშევარი, რომელიც ეკრანზე მოხჩანხ. ეხე-იგი, პირველ შემთხვევაში შექმნილია ბუნებოთი ხახეობა მხახიობის მეოზის გარდაქმნის გზით, მეორეში კი მხახიობი და ხახეობა, თოქმის, იღენფიურია. მაგრამ, და ეს არის არხებოთი, ორივე შემთხვევაში შექმნილია ფიღმის მხაფრული ნაწარმოები, რომელთა გენფრში დგახ ორი, ყოველმხრივ ახახული, აღამიანის: "უკანახენელი ვაფი" და უმუშევარი ანფონიო რიჩი. ამღენად, ფიღმში არაპროფეხიულ მხახიობხაგ შეუძლია ხრულყოფილი ფიკის, ხახეობის შექმნა; თუაფრში კი ეს შეუძლებელია. კიღევე მეფი: კინოხურათში შეუძლია მთავარი როლის თამაში ბავშვხაგ კი; მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის კინეხურათში - "ბავშვი" (845) - მთამაგონებელი ხიძლიერით თამაშოზ ბავშვის როლხ 17კი კუგანი, რომელიც ხხვა არაფრხ, თუ არა თავისთავხ ახახიერებს. ანალოგიურ შემთხვევახ აქვხ ადგილი, აგრეთვე, ვიფორიო დე ხიკახ კინოხურათში - "ველხიპელის ქურღებში" - და ხხვა მრავალ ფიღმებში, რომლებშიც ბავშვები ხრულყოფილ (ბავშვის) ხახეობებს ქმნიან. ეს კი მხოლოდ ფიღმშია შეხამლებელი, ვინაიდან ფიღმური გამოხახვის ხერხებოთ (ხელი, ბნელება, მონფაჟი თუ რიფში) შეხამლებელია ბავშვის გულბრყვილო მოქმედება ჩაყენი ფიღმური მხველგობის ხამხახურში და შექმნა ხახურველი გამოხახვა. უდავოა, აქ ბავშვი-მხახიობი თავისი გონის მეშვეობით კი არ ქმნის ფიღმურ ფიკხ, ხახეობახ, არამედ მიხი ფიზოლოგიურ-ფხიქოლოგიური უშუალობა "ანდუხ" უკვე ფიკი, ხახეობა; და ეს არხებოთი წინაპირობაა ფიღმური ფიკის, ხახეობის შეხაქმნელად. გენფერ გროლი მოგვიოხროზხ ვ. პულოკვინის ერთი ექხპერიმენფის ამბავხ: მახ ხურდა შეექმნა ხედები, რომელშიც ერთი "ფიკი" (ვაფი) - 17რ - ჩაფიქრებული ბის მაგიღახთან, - შემღეგ - უგბათ შეშინღება და - ბოლხ - გაიგებს რომ უხაფუძვლოთ შექმინა და იგინის. ამ ხედების შეხაქმნელად მან აიყვანა ერთი ფიკიური ვაფი, რომელიც დაახინა მაგიღახთან და მიხევა გაღახაწყვეფად ერთი მათემაფიკური ამოღახ; ვაფი ჩაფიქრდა და დაიწყო ამოღახის გამყოყვანა. კამერაგ გაღაიღო ეს ვაფი. შემღეგ რეჟიხორმა უგბად ისროდა რეჟოღვერი; ეს ვაფი უგბად შეკრთა და შეშინებული უყურებდა

რეჟისორს. ვამერამ გადაიღო ეს ხელოვნება. ამის შემდეგ რეჟისორმა მოუყვა ამ კაცს მთელი ეს ამბავი და კაცმა გაიციინა. ვამერამ უხეზ გადაიღო. ამგვარად, რეჟისორმა შექმნა ფილმური ფიქსიის მოქმედება (ჯერ მისი ჩაფიქრებული მაგიდასთან, შემდეგ შეშინდება და-ბოლოს იცინის, ვინაიდან უხეზმად შექმნა), რომელშიც თვით ამ ფიქსიის არავითარი შეგნებული წვლილი არ შეუჭანია (846). მეორე მაგალითი: ვ. პულკინის ხერხეა თავის კინოხურათში - "ჩინგის-ხანის შთამომავალი" - ხელის შექმნა, რომელშიც მონაწილეები განცვიფრებული უყურებენ მედას ჭყავს; მან მოიწვია "ფოკსნიკი" და მიხი წარმოდგენის დროს გადაიღო დარბაზში მჯდომნი განცვიფრებული მონაწილეები (847). უჭკვაა, აქ რეჟისორი აღაშინებს ეპყრობა იხე, როგორც ხაგანს და იყენებს მას თავისი მიზნისათვის; აქედან, აგრეთვე, ის აზრიც, რომ კინომხახიობი არის "გოგხალი რქვიზიფი". მაგრამ ახეთი წებით მუშაობა შეხადლებელია მხლოლად გამონაკლის შემთხვევებში, ვინაიდან ფილმსაც არ შეუძლია არხეზობა იხეთი მხახიობების გარეშე, რომლებიც, ხურათოვანი მონაცემების იქეთ, ვერ ფლობენ ფილმური ფიქსიის, ხახეობის შექმნის ხელოვნებას აზროვანი განხტვრეფის გზით. ამდენად, კინომხახიობი ახალი ხახის მხახიობია, რომელიც "გოგხალი რქვიზიფი", ფიქსიის, ხახეობის განმხახიერებული და "ბავშვივით გულბრყვილი", უშუალოა ერთდროულად; ყველაფერი ეს კი ართულებს კინომხახიობის შემოქმედებას, ვინაიდან, შოგჯერ, მან არც კი იცის, თუ მიხი უხა-თუ-ის ხურათოვანი გამონახვა რომელ ხურათოვან გამონახვახთან იქნება დავავშირებული, და როგორ გარდაქმნის ეს მის შემოქმედებას. ბილი უაღერიც კინოხურათში - "დავარგული კვირა" (848) -, მაგალითად, ღოთი გაღებილი ჩაკვეფება თავის ბინაში და უკვე შალიფუნაფიაში: ის ფიქიკურად იხეთ ავადმყოფურ მდგომარეობაშია, რომ მას ეჩვენება და უხმის რამე, რაც ხინამღვილეში არ არხეობს. ის ხედავს თავს, რომელიც კვლიდან ოთახში მოძვრება, დამურებს, რომლებიც ოთახში დაფრინავენ. ერთი დამურა დაეგმა თავს, უტენს და, თავის შემზარავი წივილის შემდეგ, კვლელზე მოჩანს ხიხლის დვარი. თავისა და დამურების ამ ხელებში ჩართულია ღოთის ხახიწარკვეთილი, გაფიორებული ხახე; ის ვერ იფანს ამგვარ ხელიერ ფრამვას და, როცა მას თავის წივილი უხმის, თვითონაც ყვირის გიყვიით. ამგვარად, ღოთი შალიფუნაფიაში, "აქმის თვისობრივი გაუუღმარებელი, რომლის დროხაც გარეგანი გამლიზიანებული ობიექტი არ არხეობს, ხედავს მოვლენებს, რომელიც ხინამღვილეში არ არხეობენ" (849). აქ მხახიობის მიიკური გამონახვა უშუალოდა დავავშირებული დავვისა და დამურების "მიიკური" გამონახვახთან, რის შედეგად იქმნება ფილმური მიიკური გამონახვა, რომლის შექმნაში განხაზღვრული წვლილი შეაქვს თავისა და დამურების ოპტიკურ-აკუსტიკურ მონაცემებსაც; ამდენად მნელია განხაზღვრო ამ შთამაგონებული გამონახვის რაობა: მახში იხევე მნიშვნელოვანია თავისა და დამურების

კომპიუტერ-ბავუხვიკური გამოსახვა, როგორც თვით კინომხახიობისა. ამ-
დენად თავისა და დამურების ხურათოვანი გამოსახვა ეხმარება მხა-
ხიობს თავისი როლის განხახიერებაში; კიდეც მეფის ამ შემთხვევაში,
თავისა და დამურების ხურათოვანი გამოსახვის გარეშე, მხახიობს
ხაერთოდ არ შეუძლია ნათლად ახახოს აზრი, რომ ის ჰადიფუნავიანია.
ადამიანის ფიქიკური რაობის ამგვარი ხურათოვანი გამოსახვა კი მხო-
ლოდ ფილმშია შეხადლებელი. ხეენაშე(თეაფრში), მაგალითად, ლოთის ჰა-
დიფუნავიის გამოსახვა მხახიობს შეუძლია მხოლოდ მიმიკური, ე. ი. დრამა-
მაფული ენით, ხიფყით, რითაც მხაფვრული გამოსახვის ხრულიად ახად
ხფერში შევიღივართ. ფილმი კინომხახიობის თამაშს იღებს როგორც კომ-
ფიკურ მოვლენას, რის შედეგად იქმნება ორი მხაფვრული განხახიერე-
ბის ხინთეზის მხახიობის მიმიკას ემაფება ფილმური ხელი, რომელიც
განხადვრულ მხედვლობის კუთხეს, დამორებას, დამახახიათებულ კონ-
ფურებს თუ განათებას არჩევს. მხახიობის ხახის გამომეფყველებას
ხურათშე ემაფება თვით ხურათის გამოსახვა, რომლითაც ფაქიშდება და
ძლიერდება განხახიერების ნიუანხები და ფეროვანება. გადღება არის
არა მარფო რეპროლექცია, არამედ განხახიერებაც (850). ამ გზით კი
ფილმში შეხადლებელია შეიქმნას აფმოსფერო, რომელიც მხახიობს დაუ-
ხმარება ფილის, ხახეობის შექმნაში. ხიუყეფის მოთხრობისას, ამგობს
ღუის მუნული, - ადამიანებს ვაყენებ აფმოსფეროში, ვქმნი მათ შორის
რეალურ ან ხიმბოლიურ ერთიერთობას; მაგრამ მათი ხახიათები არ ემორ-
ჩილებიან ჩამოყალიბებულ ხქემას. შირებს აქვთ თავიანთი ადგილი ხი-
უყეფში და მის განვითარებიდან ღებულობენ იხინი ძაღას, რომელიც მათ
შორის ქმნის განხადვრულ ხოფიადურ და მორადურ ურთიერთობას (851).
ამგვარად, დრამის მუხფად განხადვრული და ჩამოყალიბებული ხახეო-
ბების ხაწინაადმდეგოდ, ფილმში მხახიობის შემოქმედებაშე შეგავდე-
ნას ახდენს ფილმური აფმოსფეროც კი. ჯობეფ კოფენმა, მაგალითად, გა-
ნახადა, რომ მან არც კი იფოდა "თუ რა როლს თამაშობდა" ის ორხონ
უღისი კინოხურათში - "მოქალაქე კეინი" (852); ეს გამოიწვია არა
მარფო რეფიხორის (არხან უღისი) მუშაობის, ახე ვოქვათ, "გულჩახოულმა"
მეოლმა, არამედ, უმთავრახად, იმან, რომ მხახიობს - იმ დროხაც კი,
როფა ის ვარგად იფნობს ფილმის ხეენარხა და მის როლს - არ შეუძლია
გაიგოს რომელი ხელები თუ ხედთა ნაჭრები ემხვევრძლება მინფაფიორის
(რეფიხორის) მავრახეღს, ან რომელ ხელებს დაუკავშირებენ იმ ხეენებს,
რომელშიც ის თვითონ მოქმედებს. ამდენად, კინომხახიობმა, არხეზითად,
მუხფად არ იფიხ, თუ რა როლს თამაშობს ის ფილმში, რომლის შემქმნელი
კინორეფიხორია. ფილმში ადამიანი, შირეფყვი თუ ხაგნები უნდა ეხა-
ხუროს ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას. მხახიობის ფახი ფილმში (შეღა-
რებით) უფრო დიდი არ არის, ვიდრე ხხვა გადახადები ომიექვის ხე-
რათოვანი რაობა, რომელიც ფილმს ეხაჭიროება ხურათოვანი გამოსახვ-
ის შეხაქმნელად. "ხაუკუთეხო მხახიობიც... ეფოფას ნიშნავს ფილმში იმ

დროს, როცა შეხადლებელი მხახიობის ხახეც კი ხრულიად არ ვაჩვენ-
ოთ და ხრულიყოლი ხელით და ხინათლით უფრო ძლიერი გამოხახვა შევ-
ქმნათ" (853). "კინომხახიობი არის მთლიანი კომპოზიციის მხოლოდ ნაწი-
ლი, ფილმის შემქმნელის 'რეკვიზიტი', რომელიც, თუ ხაჭირა, ხინთო-
ფიკურად შეიძლება შევექმნათ ხხვადახხვა აღამიანეზიხახან" (854). ფილმს
ხშირად არ ეხაჭიროება "მთელი" აღამიანი; იხ ქმნის გამოხახვას
აღამიანის "ნაწილებით"; მაგრამ ფილმს ეხაჭიროება "მთელი" აღამიანი
იმიხათვის, რომ შექმნას ფილმური ხამყარო, რომელიც აღამიანის, ხა-
გნებისა და ხივრცის ოპტიკური რაობა ერთ მთლიანობაშია მოყემული.
"მხახიობი ფილმში ფილმური ხურათოვანი ენის მახალაა" (855). ამიფომ
იხ აზრი, თოქოხ, ხახეობა ფილმში ხიფყვის მეშვეობით იქმნება, ეწი-
ნა აღმდეგება ფილმის კანონზომიერებას, ვინაიდან ფილმში ხიფყვაც
ფილმური ხურათოვანი გამოხახვის დამაფუბოთი ნაწილია, რახაც ხურა-
თის გარეშე არხეობა არ შეუძლია. ხგენაშე მეფყველი აღამიანი უფ-
რო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ხახგნები. მაგრამ ხმოვან ფილმშიც მეფყ-
ველი აღამიანიც მხოლოდ ხურათია და მისი წინა პლანზე წამოწევა შე-
უძლია არა ხიფყვას, არამედ ხურათს. ლეჭალური თუ დიდი ხელი, მაგა-
ლითად, აჩვენებს აღამიანის ხელის მოძრაობას, რომლისთვის ჩვენ
გხოვრებაში ყურადღება არ მიგვიქცევია, ვოქვათ, ხელით აღერხი ან
ხელით დარყემა; გხოვრებაში ჩვენ ამ დროს უფრო ყურადღებას ვაქცევთ
თვით აქფხ, ე. ი. "მთელ" აღამიანის მოქმედებას, ვიდრე მხოლოდ ხელს.
ფილმში კი, ხშირად, ხელი უფრო ხრულიყოლი გამომხახველია აღამიანის
ხულიერი განწყობილებიხა, ვიდრე "მთელი" აღამიანის ხურათი, ვინაი-
დან ხელის მიმიკური რაობა უფრო კონფროლის გარეშეა, ვიდრე მთელი
ხახის მიმიკა. თქვენ ხელავთ, მაგალითად, ახლო ხელში მადილახთან
მჭლამ აღამიანს, რომელიც, თოქოხ, წყნარად ხაუბრობს; და ამ დროს
ლეჭალური თუ დიდ ხელში ჩვენ ვხელავთ მის ხელს, რომელიც, ვოქვათ, ნე-
რვიულად პურის ნამცეცებას ზელს და ამით გვაუწყებს მის ხულიერ მლე-
ღვარებას (856). აქ ხელით "პურის ნამცეცების ზელით" გამოხახულია
აღამიანის ხულიერი აფორიბქება და ეს იქმნება არა კინომხახიობის
მიმიკური განცლით, არამედ მხოლოდ მისი ხელის მიმიკით. მიხეილ რო-
მი თავის კინოხურათში - "გამეფნი" - გვაჩვენებს ერთ გხენიხანს, რომ-
ელმაც შეხმლო ყაჩაღების ალყიდან გამოქცევა. ეს გხენოხანი მიაჭე-
ნებს გხენს უღაზნოში, რომ დამხმარე ძალა მოიყვანოს მისი ალყაში
მოქცეული მეგობრების დახახმარებლად. გხენის უხახრული ნაკვალევით
უღაზნოხ ხილაში, რეყიხორი ნათელხ ხლის გზის ხიშორეხ; შემდეგ კი
მოსჩანს მხოლოდ გხენოხანის უხახრული ნაკვალევი ხილაზე; შემდეგ
თოფი დაგდებული ხილაზე; შემდეგ ხმალი... და-შოლოს გონება დავარ-
გული გხენოხანი აგლია ხილაზე. აქ გხენის ნაკვალევი, აღამიანის
ნაკვალევი, თოფი, ხმალი, უღაზნი შემამრწუნებელი ხიძლიერით გამო-
ხახავს აღამიანის განცდას, რაც შოლოს მისი მიმიკითაც ნათელი ხლე-

ბა(857). ხეხილ ღე მიღის კინოხურათში -"ჩიკაგო" - ქალიშვილები შიან ხახანარაძის ღარბაშში, ხაღაფ პროფესი მიმღინარეობს, ღა ღე-ჭაღვენ კეღს, რაშღის ღრაბ ეკრანზე მოხჩანს მხოლოდ მათი ჟურღი. უღბაა ქალიშვილები შეწყვეღენ კეღის ღეჭვაბ ღა გაშეშეშულია მათი ჟურღი, რითაფ ნათელი ხღეშა, რამ პროფესზე მოხღა რაღაფ მოუღღღე-ღი რამ. აქ კეღის ღეჭვის უღბათ შეწერებში თვაღხაჩინო გახღა ქალი-შვილების ფიქროლოღური მღგამარეობა. ამგვარად, კინომხახიობს"გან-ზოგადღეღული ხახეღობის" თუ "კონკრეღული ხახეღობის" შექმნაში ებმა-რეშა არა მარჯო მიხი ხხეღღის გადკეულ ნაწიღათ მიმიკური რაობა, არამედ გხოვეღღობის თუ ხაგნეღობის, ნაგებობათა ღა ზუნეღის ხურათოვა-ნი რაობაფ, რამღღობიფ ზოგჯერ, შეიძღეშა, უფრო მეღყვეღია, ვიღრე მხა-ხიობის თვით ხახეღ კი. ამახ გარღა კინომხახიობს ებმარეშა ჟივის თუ ხახეღობის შექმნაში ფიღმური ჟექნიკა:ხეღვის კუთხე, მონჯაყი, კა-ღრეღის თანანიმღღერობა, განათეშა, ფერი თუ რიღში ფიღმურ ფორმახ აძღეღვს მხახიობის განგღახ, რამღღახეფ კინომხახიობი როღის თამაშის ღრაბ ხაღრთოღარ გრქანღბს. მაგრამ ებ არ ნიშნავს იმახ, რამ კინომხა-ხიობი არ უნღა იყობ ხეღოვანი; რარღი ჩაპღინი, ემიღ იანინგსი, ახჯა ნიღხენი, ანა მანაჩინი, არხონ უღღხი თუ ყან-ღეღი ზარო მაგადიღეღია იღიხა, რამ კინომხახიობი უნღა იყობ ხეღოვანი; თუმეა კინოხეღოვნე-შის იხჯორია გვეღღენეშა აგრეღეღე, რამ "ქურღიღან აყვანიღი ჟიკეღიფ" ქმნიან ღრუღყოფიღ ფიღმურ ჟიკს თუ ხახეღობახ, რამღღის ხანიმუშო მაგა-ღრთი მოგვეფ ვიღგორიღ ღე ხიკამ თავის კინოხურათში "ვეღხიკეღის ქურღეღი". აძღენაღ, კინომხახიობი ხხვადახხევა ხახით გვეღღინეშა ჩვენ ფიღმში: როგორეფ პროფესიული კინომხახიობი; როგორეფ"ქურღიღან აყვანიღი ჟიკი", რაფ თავიხთავად არაფერხ არ ღაპარაკობს მათ მიერ შექმნიღ ხახეღობის თუ ჟივის ფახოვანეშაშე. ებ ნიშნავს იმახ, რამ ხრუღიად შეხამღეღღეღია, რამ(ამიხ მაგადიღთ გვაძღეღვს კინოხეღოვნეღის იხჯორია) ამა თუ იმ როღში პროფესიული მხახიობზე უკეთეხი იყობ"ჯი-ვი", რამღღიფ თავიხი ხურათოვანი რაობით შეეხაზამეშა მოფემული ხა-ხეღობის(ჯივის) განხაკუთრებულღობახ. რა თქმა უნღა, იღეაღურია თუ პროფესიული მხახიობი თავიხი ხხეღღის მიმიკური მონაფემეღითაფ შეე-ხაზამეშა განხახახიურეღელი აღამიანის განხაკუთრებულღობახ. მაგრამ ებ, ხამწუხაროთ, ზოგჯერ ვერ ხერხღეშა, რიხ შეღღეღია იხ, რამ ფიღმს არ შეუძღია"ახალი ხახიხ აღმოჩენის" გარეშე არხეღობა; ღა ფიღმის მხახიობის ებ განხაკუთრებულღობა ხრუღიად შეეხაზამეშა ფიღმის კანონ-ზომიერეღობახეფ, ვინაიღან ფიღმი ხურათოვანი ხეღოვნეშაა. ხაღრთოღ"ჯი-ვი" ფიღმში ყოვეღღეღის უკეთეხიხ, ვიღრე გრიმით შექმნიღი ჟიკი. ფიღ-მის იღეაღური მხახიობი უნღა იყობ ხეღოვანი, რამღღიფ ღაუფღეღულია ოხჯაღობახ თავიხი ოპღიკური მონაფემეღი გამოიყენობ მიზანშეწონიღად. ფიღმში ზაჯონობს ხურათი ღა აღამიანიფ ფიღმიხ ამ ხურათიხ ნაწიღიხ; ღა ეხახ კინომხახიობის ხეღოვნეღის ამოსავალი წერჯიღი.

მული ფიპი თუ ხახეობაჲ, რომელიც არანაკლებად აღიბუჭდება მაყურებლის შთაბეჭდილებაში, ვიდრე ვარსკვლავის თუ თანავარსკვლავის ფიპი-ხახეობა. კაროდ რილის კინოფილმებში, მაგალითად, მრავალი მკვეთრად ჩამოყალიბებული ეპიზოდური როლია, რომელთა უმრავლესობა "ფიპიბია". მაგრამ თუ ამას რეჟისორის მხაჯრული მიზანი მოთხოვს, მაშინ ამ ეპიზოდური როლების შემსრულებლები არღვევენ ფიპიურობის ზედაპირს და იჭრებიან გამოკვეთილი ხახეობების ხფროში. ეპიზოდურ როლებს აქვთ ხიმპოდიური ფუნქცია ფილმურ გამოთქმაში და ამავე დროს არის კონფრახტული ფიგურა: კაროდ რილის ფილმებში, მაგალითად, ბავშვი არის "უძანკოების ხიმპოლ", რახვიპი უიმედობისა და ხიზროწყის ხიმპოლ, პოლიციის კომინხარი წეხრიგის ხიმპოლ (859).

ეპიზოდური როლის უმარჯივეს ხახედ უნდა ჩითვალოს "კლმპირხე", პირი, რომელიც "ცაღვეულ ხეენებში როგორც თანაფიგურა მოქმედებენ და, ხშირად, მხოლოდ რამდენიმე ხიწყვას ამპობენ" (860). უყაფხეხე კი არის პირი, რომელიც "ხმირად ნაწილია აღამიანთა ყრილობისა" (861). და აქ ჭვენ იხევე მიველით ხალხის მახეუმდე ფილმური გამოხახვის პრობლემახთან.

ფილმში შეხადლებელია აღლებები და დეხახეალები, აჯანყებანი და ნიჭინგები გახლებ მოქმედების შემადგენელი ნაწილი. მახობრივი ცღკვის რიგებს შუა, მაგალითად, შეხადლებელია "მალული" კომელია ან ფრაგელია გათხამაშლებ და ამით ზელთა გაღახკვანა ან გახხნა მოხლებ. აჯანყების ან მგზნებარე დემონხრაციების დროს შეხადლებელია გრძნობათა აღრვეის, ფაქიში ხილიაღის, შეუღრეველობის, აღფრთოვანების ან იმდღის გაგრუების გამოხახვის შექმნა (862). იმ დროს, როცა მახა მოქმედების კრემონენჭია, ვქვათ, მიმდინარეობს გაჩირადღებული კარნევეალი - იქმნება შთამაგონებელი აფმოხფერა, რომლის შექმნახ ხელს უწყობენ, აგრეთვე, აღამიანგარეშე ხაგენბი (განათება, მოწყობილობა) და იქმნება განხაზღვრული განწყობილება, გუნება. ხალხის მახეების მოძრახობა კი - მოღიანად ან ნაწილებათ - განხორციელებული უნდა იქნახ რიჭმიულად. თუ ხალხის მახეები შექმნილი არ იქნება მხოლოდ თვით-მიზნობრივად, ე. ი. არა იმიხათვის, რომ ფილმი "მდიდარი", "ხანახაობითი" გახლებს, მაშინ შეხადლებელია მახეების "განზოგადოებელი" და "კონკრეფული" ხახეობათა შექმნა. ხალხის მახეების "განზოგადოებულ" (ხფილი-ზეზულ) გამოსახვახთან გვაქვს ხაქმე, მაგალითად, ფრიც დანგის კინოხურათში - "მეფროპოლის" (863) -, რომელშიც ხალხის მახეები "ხფილიგებულ ექხპრეხიონინხულადაა" (864) ხახეული. ხალხის მახეების "კონკრეფული" (რეაღისფური) გამოსახვის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ მარხელ კარნეს კინოხურათი - "ხამოთხის ბავშვები" -, რომელშიც ხალხის მახეები ინდვიდუემობიხაგანაა შექმნილი, რაც ნათელი ხდება როგორც მახეების "მოღიანობაში", იხე "ნაწილებში". მაგრამ ფილმური ცაღვეული გმირების "განზოგადოებელი" და "კონკრეფული" ფიპი-ხახეობიხა-

გან განხვავებით, ფილმური ხალხის მახეები უფრო "განზოგადოებულ-კონკრეტული" ხახეობებია ერთდროულად, რომლის მცვალითად შეგვიძლია ს.ეიშენშეინის კინოსურათის - "ჯავახიხანი 'პოლიომპინის'" მოყვანა, რომელშიც ხელოვნებისა (ჯარისკაცების რეჟიმული მოძრაობა) და რეალიზმის (ცალკეულ პირთა ჩამოკვეთილი ხახე, განხაკუთრებით, ოღების კიშის ხექვენცში) ელემენტები ერთდროულად გამოყენებული ხალხის მახეების ახახეისახ, მახეებისა, რომლებიც, "ყველა ერთად", არიან ამ ფილმის "მთავარი მოქმედი პირები". ხალხის მახეების ამგვარი "ცოცხალი" გამოსახვა მხოლოდ ფილმშია შესაძლებელი, ვინაიდან მახში მოძრაობს ცალკვადკე, ჯგუფურად თუ ერთად აღამიანები, რომელთა მოძრაობაში ჩართულია თვით "ლეკორანცის" (ხახეების, ქუჩების, ლანდშეფციხ თუ ზღვის) მოძრაობაც, რომელიც თვით მოკლენის მხველემბამიცაა ჩარეული, რის შედეგად იხ (ლეკორანცია) ცოცხლობს. თუჯრში კი ლეკორანცია არის ჩარჩო და ფონი, რომელიც ხელოკური და იცვლება ხევენებისა და ფარღების ცვალებადობის ღროხ (865). კიღე მუცი: ფილში თვით ხახეებშიც კი ახახევენ ხალხის მახეებს. ს.ეიშენშეინი, მაგალითად, თავის ფილში - "ოქცომბერი" - გვჩვენებს თუ როგორ ყრიან თოფებს ერთ ადგილახ მეფის ჯარისკაცები: ერთი შახახანა ეღემა მიწახე, მეორე, მეხამე... "შახახანათა მთა"; და ამით ნათელი ხღემა მეფის რუხეთის ჯარისკაცთა (ხალხის მახეების) კაპიჭულაცია. "ჯავახიხან 'პოლიომპინში'" კი, ხახეების მაგირად, იყენებს "უხახელ პერხონაეუებს", რომლებიც შეყავს ხალხის "კოლექციური ხახეობა: განზომიღემაში" (866). ამგვარად, ფილში ხალხის მახეების შექმნისახ ადამიანი თუ ხახეში ერთობაა, მაგრამ "ხახანთა ხელი" არ უნდა იქეც თვითმიშნად. აქაც ძალაშია ღეხინგის აზრი, რომელიც მან გამოთქვა პომეროსის შემოქმედების შესახებ: მახ ხევა არაფერი აუწერია, თუ არა ადამიანთა მოქმედებანი, და ცალკეული ხახეები იმღენად, რამღენადაც იხინი მონაწილეობენ მოქმედებაში (867); ხეღვენების ყოველი ხახის ცენჯრში ღახს ადამიანი. ფილმს შეუძლია ადამიანების ცალკეული ნაწიღების გაღაღებით (ხეღებით, თავებით, ფეხებით) შექმნახ მახა (868). კიღე მუცი: ფილმს შეუძლია "ჩიჭის პერხპექციით" უამრავი ქული ან კახკები გაღაღოს და ამით ხალხის მახის შოაბჭღიღემა შექმნახ. თუ მახა მოძრაობაშია, კამერახს შეუძლია იხ ხახურველი მანძიღიღან გაღაღიღოს (შორიღან ან ახღიღან) და ადამიანები "შემგერაზული" ან წერციღვით მგირე გახაღოს; კამერახს შეუძლია, აგრეთვე, ხალხის მახა აქეიოს ახხჯრაქვიულ გამოსახვად და მისგან "ხაზები" ან "წერციოთა დაჯგუფება" შექმნახ. ამგვარად ფილმი იყენებს ადამიანებს თავისი ხამყაროს შესაქმნელად (869). ხალხის მახეების ჩრღიღის გაღაღებითაც შეუძლია კამერახს თვალახჩინო გახაღოს მახა. მახის ფიქლოგური განღემა შესაძლებელია გამოიხახოს ადამიანის ნაწიღებით: ღაკუმშული ჯიღი, ხახის ნერვიული ღაჭმუნვა, ჟურღების თრთოღა თუ "მკრივად" ღამურული ჟურღები ახახავს ხალხთა მახის ხაერთო განწყომიღემა.

ახლოდგური გადაბნელებით კი შეხადლებულია "მეხამე აზრის" გამოსახვა, რომელიც არც პირველ და არც მის მომლევნო ხელში, ოპიე-ქვეურად, გამოთქმული არ არის; მაგალითად, ლოკუმენჭურ ფილმში - "ბერლინი" - ჯერ ნაწვენებია ხალხის მახა, რომელიც "გერმანული ხალამით" (წინ-მალა გავვერილი მარჯვენა ხელბით) ეხაღმებთან "ფიურერს". ეს ხელი გადაბნელებულია ხალხის მახაზე, რომლებსაც ანალოგიურად აქვთ გავვერილი მარჯვენა ხელბი, მაგრამ ახლა ღებულბონ პურს, რომელსაც ხამხედრო მანქანიდან ურიგებენ. ამავე ლოკუმენჭურ ფილმში ჯერ ნაწვენებია ბერლინის ერთი ქურა (ფრიდრიხ-შტრაახე), რომელიც ხაშვიმოდაა მორთული ღროშებით; მომლევნო ხელშიც იგივე ქურა მოხანს, მაგრამ ახლა მოხანს მხოლოდ "თეთრი ღროშები" (ვაპიფუღაცია). პირველ შემთხვევაში "მეხამე აზრი" გამოსახა მახების ხელბის გაწვეამ, მეორეში კი ხახელმწიფო ღროშების შემდეგ თეთრი ღროშების ჩვენებამ, და ირივე შემთხვევაში ნათელი გახდა ხალხის მახების მდგომარეობა (870). ამგვარად, ფილმში ჩვენ ხალხის მახების, მათი ფიქლოგიური განწყობილების გამოსახვა შეგვიძლია ცალკეული ან მრავალი ადამიანის "ნაწილებით" (ხელბით, თებებით თუ ჯილით) და ხაგნებთან (ღროშები თუ ქულები); თეფრში კი ხალხის მახების გამოსახვისან მთელი ხიმბიმე აწევს ადამიანის მიმიკას, რომელშიც მიხი "მთელი" ხხულის გამოსახვითი ძალა უნდა იქნას გაგებული. ხვენამე მახა არის ინდივილუმების ჯამი. აჯანყების გამომახხველი მახიური ხვენა თეფრში, მაგალითად, უნდა გახდეს ერთ მთლიან პანფომოდ: მახებში მოძრაობენ, იყოფიან ჯგუფებად, ქმნიან გარკვეულ ხაშებს, რომლის ღრობ მოძრაობა ეყრდნობა განხაზღვრულ რიფებს. თუ ხახურველია მაყურებლის ყურადღების მიქვევა რომელიმე ხოლო ნომერზე, მაშინ მახა ღგვა უკანა რიგზე და ამით ხდება ხოლისფხი წინა პლანზე წამოწევა. ამას გარდა, მახა უნდა განლაგდეს ისე, რომ მაქსიმალურად იქნას გამოყენებული ხვენისა და ღარბაშის აკუხციური მონაცემები. ფილმს კი აჯანყებულთა მახების გამოსახვა შეუძლია მოძრავი ვამერას პანფომომის ხაშულბი: ის თვითონ მოძრაობს, ეძებს აჯანყებულბებში ღეფაღურ, ხაშულლო თუ ხაერთო ხელბებს და მახების ფიქლოგიური განწყობილებისა და მოძრაობის წებრიც ქმნის ამ ხელთა თანამიმღვერობითი და ამით ურთიერთ ღაკავშირებითი გზით, რომლის ღრობ მახ უფრო ადამიანთა ღამახახათებელი "ნაწილები" (ფებები, ხელბები, ხახებები, ქულები თუ ხაგნები) და მათი ხურათოვანი რაობა აინჭერებებს, ვიღრე "მთელი" ადამიანები. კიღევ მეფი: ფილმს შეუძლია აჯანყების გამომახხველი ხექვენებში ღაუკავშირობ, ვთქვათ, ჯარისკაცების მახობრივ მოძრაობას, ჯარისკაცებისა, რომლებსაც ხურთ ამ აჯანყების ჩაქრობა. ამ შემთხვევაში კი შეხადლებულია აჯანყებულთა და ჯარისკაცთა მოქმედებების ერთმანეთში გადახლართვა და ამით მხველბობის ღამაზულბობის გამწვაება; და თუ ჯარისკაცთა ღიხვიპლინირებულ მოქმედება-მოძრაობას აჯანყებულბების

"უწებრიგო" (რუბლიხურ) მოქმედება-მოძრაობას დაუპირისპირებთ, მაშინ ჯარისკაცებში ქმნიან "განზოგადოებული ხახეობის", ხოლო აჯანყებულები "კონკრეტული ხახეობის" შთაბეჭდილებას. ხეცნაზე კი შეუძლებელია, ხელ ცოფა, მეფად რთულია, აჯანყებულთა და ჯარისკაცთა მახორციი მოქმედებების ერთმანეთში გადახლართვა, უმთავრესად, ხეცნის უძრავი ჩარჩოს გამო, რომელშიც შეუძლებელია არა მარტო აღამიანთა ფილმური დანაწილება (ხელები, ფეხები, ქულები), არამედ ცალკეულ აღამიანთა, ჯგუფთა "აბხილუფური" გამყოფა, როგორც ეს შეუძლია ფილმურ ხელს. ამიჯომ ხეცნაზე ხალხის მახეობის გამოსახვა ხდება დრამატული, ე.ი. მიმკერდი ენით, ფილმში კი ხურათების ამორჩევითა და ხელით, გადაბნელებით, ხმით, მონწყაყით თუ, ხაერთოდ, კამერას პანსლომიით. ფილმში ბაჭონობს ოპტიკური, ხურათოვანი მიმიკა და მას შეუძლია ყველაფრისგან, რის დანახვა კამერას ღინზას შეუძლია, მხაფურული გამოსახვა შექმნას. "კამერამ უნდა შეხბდეს უხახრულობითი ხირღმის გამოსახვა" (871); მან თვით ქვებივ კი უნდა აღაპარაკოს ხურათოვანად.

ფილმში აღამიანი (მხახიობი) ჯრდს, თეატრში მხახიობი თამაშობს როდს, ე.ი. იხ "ფილმში ჯრდს" იხ აღამიანი, რომელხაც იხ ახახიერებს. რა თქმა უნდა, ფილმშიც, როცა, მაგალითად, მთავარი მოქმედი პირი კვდება, მხახიობმა და მაყურებელმაც იცის, რომ როდის შემხრულებელი კი არა, განხახიურებული პირი კვდება. მაგრამ მთავარია იხ, რომ მხახიობმა ეს ხიკვლილიც იხე უნდა განახახიეროს, რომ მან უნდა შექმნას "არის" და არა "თითქოს არის" შთაბეჭდილება.

ხახე, ხახეობა, ფიკაყი, თუ განხახახიურებული აღამიანი ხრულყოფილადაა შექმნილი, არხეობთად არ განხხვაველება ერთმანეთიხგან. ხხხე - ეხახა აღამიანის თავის წინა მხარე, პირი, პირიხახე, გარეგნობა, შეხელულება, შეხახელაობა, გარეგანი ფორმა, მოყვანილობა. ხხხე - "ერთნაირი ნიშნების მქონე ინლივილთა ჯგუფი. იგიკვა, რაც ხახე, ნაირხახეობა, ხახეხხვაობა". ფიკაყი - "თვიხებათა ერთობლიობა, რომელიც ფიკს აყალიბებს, ქმნის. აღამიანი, რომელხაც ახეოთ თვიხებანი გააჩნია, - ხახე. კინოში - შეხრულებული, რომელიც თავიხი გარეგნობით ფილმში გარკვეულ როდს შეუფერება" (872). ხხვა ხიფყვებით რომ ვთქვათ, ხხხეღმს იქმნება ინლექციური გზით, რომლის დროს "კონკრეტული" აღამიანიხ ახახული, რომელიც განზოგადოების ხამუალეზას იძლევა, ხოლო ფიკში იქმნება დელექციური გზით, რომლის დროს "განზოგადოებული" აღამიანიხ ახახული, რომელშიც კონკრეტული აღამიანის განხაკუთრებულობანიც იგრძნობა. უდავოა, ორივე შემთხვევაში განხახიურებულია "მთელი" აღამიანი, მაგრამ ხხვალახხვაგვარი მიღგომით. ამდენად ხრულყოფილი ხახეობის შექმნა შეხადლებელია ორივე გზით, როგორც ამას ფილმის მხაფურული ნაწარმოებები აღახურებენ; თუმცა არ არხეობს კინომხახიობები, რომლებიც "წმინდა" ფიკს ან "წმინდა" ხახეობას ქმნიან; ფილმში ახახული აღამიანი არის "ფიკი" და "ხახეობა"

ეროდროსად, რა თქმა უნდა, მეფე-ნაკვალად. ამდენად, ფილმის ჭეშმარი-
ტ მხატვრულ ნაწარმოებში არხეობითა რაღის(აღამიანის) განხორციე-
ლები, განხეხიერების ხრულყოფილება და არა ის - არის განხეხიერ-
ბული რაღის შემხრულბელი პროფესიური თუ არაპროფესიული("ქუჩიდან
მკყანელი") მხეხიობი. მაგრამ იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში,
ღრთა განმავლბაში(ღა არა მარტო"თავიხუფალი ბაშრის"კანონშიმიე-
რების ხეფბებლბე), რამყოალიბა კინომხეხიობა განხეხიერული"ფი-
პბი". ფილმურ გმირბიდან("ვარხველავბიდან")ყველბე უფრო აღი-
რებულია "ღებღებღებ-გმბღებ",რომელივ ღაღიღღებულია არა მარტო ფიზი-
ლოგიური ხილამაშით, არამედ ის არის ინფელიგენტი,შეუღრეკელი, კე-
თიღი, ხემარტლიან; ერთი ხიფყით, მახ გააჩნია ყოველი თვისება,
რაც "ღაღებითა", "პოშიფიურია", "შემანურია", ღა ამდენად ახეთი გმი-
რბი - მოქმედებენ იხინი "ვეღური ღახავლეთის"(873) უანრის ფილმ-
ბში თუ ავანტიურულ კინოხურათებში - ყოველთვის "გელამიანობის"შთა-
ბებლღებახს ქმნიან, ვინაიღან მათში აღამიანური(აღამიანი"ვარგი"
ღა"გულია" ეროდროსად) ცოცხა რამ თუ მოიპოვბა. ახეთი "იღვალური
გმირა" კიღევ უფრო ბარადღება, თუ მახ განხეხიერული იღვოლოგიუ-
რი მიზნებხითვის იყენებენ."იღვალური გმირის("ვარხველავის")კი-
ღევ უფრო წინა პღანბე წამოწევისათვის, ფილმავ შექმნა"ფაჩყოფიღებ
გმბღებ",რომელხეხა - "იღვალური გმირის" ხაწინააღმღეღოღ - არ გაა-
ჩნია არც ფიზოლოგიური ხილამაზე, არც შემანურიობა, არც ვახევაღობა
ღა არც ხამარტლიანობა; იხეხა მეფხიყოფელი, ეშმაკი პირაღათ.უღავობა,
ახეთი"უარყოფითი გმირივ" აბხეწაქყოღ შთაბებლღებახს ქმნის,ვინაი-
ღან გხოვრებამი(ღა გხოვრების ხარკეა ფილმივ) ყველბე უფრო"გულ",
"უარყოფით" აღამიანხეხ გააჩნია განხეხიერული "ღაღებითი"აღამიანუ-
რი თვისებბი. მაგრამ ფილმი, როგორც მახობრივი კომუნიკაციის ეფე-
ქყოფური ხაშუაღება, გლიღბს შთანერგობ მაყურებელში ხიბორყოფის უძღუ-
რობა, ხიკეთიღებ კი უძღვეღობა."ბოროტხა ხღია კეთიღმან არხება
მიხი გრბელია". "ღაღებით" ღა"უარყოფით" გმირების ამგვარ შეფახე-
ბაში განხეხევაღება არ არხეობხს; განხეხევაღებახ მხოღღ იმაში,რომ
რაც ურთხთვის"ღაღებითა", მეორეხთვის,შეიბღება,იყახ"უარყოფითა",
რის შეღვავღ ყოვეღს ხურხ პირვეღის("იღვალური გმირის")გნებამი მო-
ქქეხს. "იღვალური" ღა"უარყოფითი" გმირების შეხეხამიხად უნდაჩაი-
თვადღს ე.წ-ღი"ღებღებ" ღა"ვებღებ"(874);"ღევა" - ეხეხა"ღეთიური" ხი-
ღამაღის ქაღი, რომელივ,როგორც აღამიანი,"იღვალური გმირი" მხოღღ
ნაწიღობრივადღა. ღევა განხეხეუთრებული ხახითის ხაბოგადღებრივი
ფენიბენი,რომელივ წარმიშვა უხაქმურმა, ფუფუნებით განეპივრებულ-
მა "შეღა-ფენამ". "ვებპი" კი - ღევახ,ამ"ღეთიური"ხიღამაღის ქაღის
ხაწინააღმღეღოღ - "გოვ", "ვამპირისმაგვარი" ღამაღი ქაღია,რომელივ
იმავე უხაქმურ-ფუფუნებით განებრივრებულმა ხაბოგადღებრივმა"შეღა-
ფენამ" წარმიშვა. პირვეღი მხოფლიო იმის შემღეგ მოხღა ამ ფიპთა

გარდაქმნა; ცნობილ კინოვარკვლავებიდან, ღიღიან გიში და მაი მარში, მაგალითად, იქცენ "ფანჯული", "ხვეჭავი" ქალის ფიგურად; მერი პი- ვროდი - "ამერიკის ხაყვარელ გოგოლ" (875). ე.წ-ლ"ხაზოგალოებრივ კომედიაში" წარმოიშვა "ხაილუმლოებით მოხული", თვალწარმადეი ხილა- მაზის ქალის მითოხი, რომლის ხიმბოლო გახდა გრეჯა გარბო(876). ექს- პრესიონისხული მხახიომბისფიკები წარმოიშვა მუნჯ ფილმებში,რომელთა- გან ყველაზე უფრო ცნობილია კინოსურათი "ლოქლორ კალიგარის ვაზინე- ფი",რომელშიც,განხაკუთრებით, კონრალ ვაილფი და ვერნერ კრაუხი გა- მოიჩჩვიან მათი პოზიხა და ყესხვების ჭუხილობით, რაც ექსპრესიონ- ისხული მხახიომბის ფიქნივიდან გამომდინარეობდა,რომელიც თეატრში წა- რმოიშვა(877). მეორე მხოფლო ომის შემდეგ კი ღაიწყო "ქუჩიღან" ხყ- ვანილი ფიკის პერიოდი,რაც ყველაზე უფრო გამომყდანვდა ნეორეალიზ- მის კინოსურათებში. რობერტო როხელინი (მიუხედავად იმისა, თავის ცნობილ კინოსურათში -"რომი ღია ქალაქია"(878)- ცნობილი მხახიომბი ანა მანიანი მიიწვიო) იყო ყველაზე უფრო რალიკალური"ფიკის"არჩევის ხაკიომბი.ის უპირახვებობას აძლევს "ქუჩიღან ხყვანილ ფიკს",რომელ- ხაც არავითარი, წინახწარ განხაზღვრული იღეა არ გააჩნია; ხეთი ფიკი, მისი ფიზიკური შეხელულებით, უნდა შეეხაზამებოღეს ფილმში განხახახიურებლ ფიკს. რეუხორხ კი უნდა გააჩნღეს ოხყაფობა ამგვა- რი არაპროფეხიული მხახიომბი მიიყვანოს იქამღე, რომ იხეე აღღღინოს ვამერახ წინ თავისი ბუნებრივი ყესხვები, მოძრაობა,მიმიკური უშუა- ღო გამოხახვა(879). ფილმურ ხხვა მრავალ ფიკიდან უნდა აღინიშნოს ე.წ-ლი"ფრამპ-ის",ე.ი."მოხეფიღეს","მანანწალახ" ფიკი,რომლის გვი- რგვინად ითვღება ჩარლი ჩაპლინის მიერ შექმნილი ფიკი-ხახეობა(880). "ფიკს","ხახეობას" ფილმშიღაც განხაზღვრავს,აგრეთვე, არა მარტო არხებული ხაზოგალოებრივი ურთიერობა, ეპოქა, არამედ ეროვნული გან- ხაკუთრებულობაც. მაგალითად, ფიკი-ხახეობა ამერიკელიხა,განხაკუთ- რებით"უაილღ-უესფის"("ველური ღახავღეთის")"კაუბოიხა",რომელიც გან- ხაკუთრებული უბრღოებით გამოიჩჩევა, იაპონელიხა, განხაკუთრებით თავისი ხამურაიხამგვარი "ღაუნღოზობით",რომელხაც მიმიკური გამო- ხახვიხ ღაუშრეფელი ნიუანხები გააჩნია,ფრანგიხა, რომელიც ყოველ შემთხვევაში ჩვეულებრივი, უბრღო აღამიანურ თვიხებებს ამყღავნებს, ან ქართველიხა,რომელიც ფარიელ-ავთანღიღის მხგავხად გრძნობა-მორე- უღი და ვეფხიხებური ხიმარღიხაა - პროღექფია ამ ერთა პოლიფიკურ- ეკონომიურ-კულფურულ-ხოგიღლური რაობიხა,რომღვიც,მართალია, ხაზო- გალოებრივი წყობიხა და ეპოქის"იღეაღების" შეხაზამიხად იღვღებინ, თემვა მათი ეროვნული განხაკუთრებულობა, არხი,პრინციპში, უღვღელი რჩება. ამღენად, ფილმშიღაც ფიკი-ხახეობა ერის პირმეო შეიღეა,რო- მელიც მყღანვღება ერის წარხული-აწმყო-მომავალი. ხოლო ფიკის, ხა- ხეობის განხახიურების რომელი ხერხია გამართლებული,მიმანშენწინილი, ამახ განხაზღვრავს არა იხ - პროფეხიული თუ არაპროფეხიული მხახიო- მბი ახრულღებს ამა თუ იმ როღს, არამედ იხ,როგორაა განხახიურებული

როლი და შერწყმული ფილმის ხაერთო ხურათოვან გამოსახვახთან. აქედნად, ემილ იანინგის მიერ შეხრულებული "უკანახველი კავის" ხახეობახა და, თუ გნებავთ, ღამბერუო მაგორანის მიერ შეხრულებული ანტონის ტოპ-ხახეობახ შორის (881) არხებითი განხხვავევა არ არის, და არც შეიძლება იყოს, ვინაიდან ორივე ტოპ-ხახეობა, მიუხედავთ იმიხა, რომ პირველხ ღილი მხახიობი, მეორეხ კი არაპროფეხიური მხახიობი ქუჩიღან (და იხივ ნამღვილი მუშა, რომელიც ხამუშახ ექვხ) ახრულქენ, ხრულყოფილად, ღამაქურებლად ხანხახიერებული. ახვეე ხრულყოფილ ტოპ-ხახეობად უნდა ჩაითვალხ ანტონის ვაჟიშვილის როლის შემხრულქელი - ენცო ხყოილახ-ოხყოფობაც, მიუხედავთ იმიხა, რომ იხ არა მარტო არაპროფეხიური "მხახიობია", არამედ ბავშვიც. ტოპ-ხახეობის შექმნის ამგვარი განხაკუთრებულობა კი არხეობხ მხოლოდ ფილმში, ვინაიდან მახში მხახიობიც ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ნაწილია. ამიწომ ბელა ბალახის აზრი, თოქოხ, "ტოპების" შექმნელეში გამომყლავდენენ როგორც ველი მხახიობნი" (882), მღღარია, ვინაიდან ფილმში, ხშირად, ველ მხახიობებთ მღანვლებიან ღილი მხახიობეხიც კი, თუ ფილმის მხაკურული ღირებულება, როგორც ხურათოვანი გამოსახვისა, მღარუა; მახხიობის წარმატება ფილმში კი არ არის დაკავშირებული, უშუალოდ, კინომხახიობის პროფეხიულობა-არაპროფეხიულობახთან, არამედ ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის მხაკურულ ღონეხთან, რომლის შექმნელია კინორეჟისორი; თუმცა კინომხახიობიც უნდა იყოს ხელოვანი, რომელიც აკმაყოფილებხ განხახახიერებული როლის ფიზიოლოგიურ-ფხიქოლოგიურ რაობახ, შეხაქმნელია "განზოგადოებული ხახეობა" (ტოპი) თუ "კონკრეტული ხახეობა" (ხახეობა).

10) მაყურებლის უქონლობა და რეჟეციეხების ხიფოტავეუ

თეატრის მხახიობი მხოლოდ რეჟეციეხების ღროხ არის უმაყურებლოდ, თუმხედველობაში არ მივიღებთ რეჟისორხა და მის შვაბხ რეჟეციეხების ღროხ, რომლებიც "თავიხებური" მაყურებლებია. ანალოგიური მაყურებლები, ე. ი. კინორეჟისორი, ოპერატორი, განმნათებლები თუ ხხვები, გააჩნია კინომხახიობხაც. მაგრამ მათ შორის განხხვავევა მაინც არხები-თია: თეატრის მხახიობის შემოქმედებისახ, ე. ი. როცა წარმოღვენა მიმღინარეობხ, იხ მოქმედებხ მაყურებლების წინაშე, რომლის ღროხ მახხა და მაყურებელხ შორის არხეობხ განუწყვეტელი შემოქმედებითი კავშირი; ეხ ნიშნავხ იმახ, რომ მხახიობის ყოველი მიმიკური გამოსახვა, ყოველი ხიფყვა, ყოველი მოძრაობა, ხღება იხ ოთახში, გარეთ თუ ლოგინში, ყოველთვის განხორციელებულია იხე, რომ მაყურებელმა იხ ვარგად დაინახახა და გაიგონხ ღარბაშში, რის შედეგად მისი ყოველი მოძრაობა, ხიფყვა, მიმიკური გამოსახვა განხორციელებულია იხე, რომ მაყურებელმა მხახიობის ყოველი გამოსახვა იღიქვახ. მაგრამ მხახიობი არა მარტო "აწვლის" მაყურებელხ გამოსახვახ ღარბაშში, არა-

მედ ღარბაშიდანაც (მაყურებლებისგანაც) "ღებულობს" რეაქციას, რომელიც, შეიძლება, მაყურებელთა ხამარნიბებურ ხიჩუმეში, "შეშმუშვნაში", ზოგიერთა "ჩახველებში", ხიციღში, ჭამში, ხაერთო აღდგოვანებაში, "ვაშახ" შეძახილებში, მაგრამ "ღახუვენაში", "ყვირიღში", ანახახიამოვნო შეძახილებში თუ ღანძღვით ხიწყუვებშიც კი გამოიხატოს. ამ გზით კი თეატრის მხახიობხა და მაყურებელს შორის არხებობხს განუწყუვღელი კავშირი, რომლითაც მხახიობი - თავიხი თამაშით - ზეგავღენახ ახღენხს მაყურებლებზე და მაყურებელი-თავიხი რეაქციით - მხახიობზე. ეს მხახიობ-მაყურებლის ურთიერთ კავშირი არიხ აღამიანებხს შორის იხ უშუალო შემოქმედღვითი კავშირი, რომელიც მხოლოდ თეატრში იქმნებხ. ამიღლომახ, რომ მხახიობი ხეღენაზე, - ამბობხ იხ მონოლოგხ, ეღაპარაკეღა თავიხ პარღნიორხს, მოქმედებხ მახაში, ხეკვავხს თუ მღერიხ, - ყვეღა-ფერიხ აკეთებხ იხე, რომ მიხმა გამოხახვამ მაყურებლებამღღ "მიადღრი-ოხ", ე.ო. თეატრის ღარბაშიხ ყოვეღი კუნჭულიღან გახახგებღღ ღახანახ-მოხახმენი იყოხ. ამღენაღღ, მაყურებელი თეატრში არიხ მხახიობიხ "პარღნიორი", რომღიხ გარეშე თეატრი, ხაერთოდ, არ არხებობხს. პეჭერი იანღღეკე, მაგაღლითაღღ, თავიხ პიუხაში - "მაყურებღიხ გაღანძღეკე" (882) - მხახიობებხს უშუალოდ აღაპარაკებხს მაყურებლებთან, რითაც ხეღენა-ღარბაშიხ კავშირი ღრამაფულ კვანძაღაა ქვეღელი. ფიღმში კი კინომხახიობი მოქმედებხს კინომაყურებღიხ გარეშე, თუმეგა, რგორც ავღნიშნუთ, მიხი მაყურებელიხ კინორეჟიხორიხა და მიხი შეგაშიხ წევერებიხ კრიტიკული თვადღები. ამღენაღღ, კინომხახიობიხ შემოქმედებხს არიხ გამიზნული არა კინომაყურებღიხაკენ, არამედ კამერახს ობიექტივიხაკენ; კამერახს ობიექტივიხს კი შეუძღღია თვითონ "მივიღებხ" იქ, ხაღაც მახს შეუძღღია ხაჭირო ხურათოვანი გამოხახვიხს აღბუჭღეკე. ამიღლომ კინომხახიობი მოქმედებხს მხოლოდ იმ არეში, რომელხახც კამერა აღღუხახავხს კინოღენჭღეკე. ეს კი კინომხახიობხს აყენებხს რთულ მღგომარეობაში; იმ ღროხახც კი, როგოხ კამერა იღებხს, ვთქვათ, კინომხახიობიხ მხოლოდ თვადღეშიხ ხეღხს, მან მიანიც უნღა "ითამაშოხ" რღღი, რომ თვადღეშიხ ხურათოვანმა გამოხახვიამ იხ აზრი გამოხახოხს, რომელიც ხაჭიროა მხვეღღობიხ ახახახავაღღ. ამ ღროხს კი მახს არ გააჩნია შეხადღებღობა, მაყურებღიხ რეაქციით, რაი-მე კორექტიურა გაუკეთოხს მიხ მოქმედებახს, და ამღენაღღ იხ "ღაუნღობღელი" ობიექტივიხს ნივი, "ურეაქციო" კონტროღიხს ქვეშახ. ამღენაღღ, კინომხახიობიხ შემოქმედებხს უფრო შეიძღღება შეედაროხს რეპეტიციებხს ხეღენაზე, ვინაიღან მახს კინომაყურებღელთან არავითარი კავშირი არ აქვიხ. მაგრამ "ვარაუღღი, რომ განეღღა მხახიობხა და მაყურებელხს შორის არხე-ბული ნოღხაღღი კავშირიხს გარეშე შეუძღღებღღია, - უარყოფიღია, რაც ღა-ღახუღრებულიხ ყოვეღი ხერიობული მხახიობიხ გამოღღღებღით. მათი გან-ეღღა იზადღება ანაღგოღურად პოეტიხა, კომპოზიციოღიხა, მხახვირიხა" (883). კინომხახიობიღ მიხ "ღახურულ ხინამღღვიღეში" ქმნიხს გამოხახვიახს, კინომაყურებღელთან უშუალო კავშირიხს გარეშე. კინომხახიობიხ ეს განხაკუთრებულობხ იწვევიხ, აგრეთვე, იმახს, რომ ფიღმში იმღენი რეპეტიციო-

ზივ ვი არ არის ხაჭირა, როგორც თეატრში. რომელიმე ხელის გადაღები-
ხას, კინორეჟისორი აღვადგე ახლენს რეჟეტიციებს და იმავე წუთში
ხდება ხოლმე გადაღება. უდავოა, ახეთი ხერხი ართულებს კინომხახი-
ობის შემოქმედებით გაფურჩქვნას, მაგრამ ამ "ნაკლებ" ფილმი გარდალა-
ხავს შეხამებლობით ერთიანი გივე ხელი გადაიღოს რამოდენიმეჯერ და
ამით კინომხახიობს ხაშუალება მიხეცენ "ერთხელ" მაინც შექმნას იხე-
თი ხურათოვანი გამომხახვა, რომელიც ხაჭირაა მოცემული მსვლელობის
ახახახავად; და ამიფილმა, რომ ცალკეული ხელი რამოდენიმეჯერ იქმ-
ნება და შემდეგ მათგან ერთი ("ყველაზე უკეთესი") ხდება კინოხურა-
თის შემადგენელი ნაწილი. ამგვარად, იხ ფაქტი, რომ კინომხახიობს
არ გააჩნია მასურებელი მიხი შემოქმედების დროს, ხელს უშლის მიხ შე-
მოქმედებითი უნარიანობის გაფურჩქვნას, მაგრამ ამ ხირთულის გარდა-
ლახვას ფილმი ცლილობს ცალკეული ხელების რამდენიმე-ჯერ გადაღებით
და მათგან ერთი ამორჩევით, რომელშიც მხახიობი ქმნის ხახურველ
გამომხახვას. კინომხახიობის ამგვარი "იმპროვიზაციული" შემოქმედება
შეხამებულა იმიფომ, რომ იხ არახოლებს არ თამაშობს ერთ ხეცნას
"მთლად"; იხ გამომხახვას გრძნობების მხოლოდ ფრანგმენფეებს, რომლე-
ბიც შემდეგ შეერთებულ იქნება და ამ გზით იქმნება "მთელი". ცალკე-
ული ხელის გადაღებისას კინომხახიობს გააჩნია რამდენიმე წუთი, რომ
"მონახოს გრძნობის გამომხახვის ხაზოლო ფრმა" (884). მიხი უშუალო-
ბა უფრო დამოკიდებულა მიხ ფლანფეზე, ვიდრე გამოცდილებაზე. თეატრ-
რის მხახიობს ვი მთელი კვირების განმავლობაში აქვს რეჟეტიციები,
რომლის დროს იხ ხწავლობს ფქქსხა და ამუშავებს როლებს; და როცა რე-
ჟეტიციები დამთავრებულა, იხ განუწყვეტილთამაშობს მასურებლის წი-
ნაშე. მიუხედავთ ამგვარი არხებითი განხხვავებისა, კინომხახიობი
-მიუხედავთ რეჟეტიციების ხიფოფაცისა და მასურებლების უქონლობისა-
ქმნის ხრულფახოვან, ხვეციფურ ფილმურ განცდას, რახან აღახურებს
მრავალი ფილმური მხაფურელი ნაწარმოები, რომლებშიც ხრულფახოვანი
ფილმური ფიპი-ხახეობებია შექმნილი (ჩარლი ჩაპლინი, ემილ იანიგეხი,
არი შორი, პიერ ბრახარი, გერი კუპერ თუ დამბერფო მახორანი).

11) კინომხახიობის მოძრაობისა და ხმის გარდაქმნა

თეატრში მხახიობს მოძრაობისა და ხმის გარდაქმნა, ე.ი. შეცვლა შეუ-
ძლია მხოლოდ თავიხი პიროვნული შეხამებლობითა და უნარიანობით,
რომლის დროს იხ რჩება ფიზოლოგიურ-ფსიქოლოგიური გამომხახვის ხფრო-
ში. ფილმში ვი მხახიობის მოძრაობა და ხმა შეიძლება შეიცვალოს
კინოფქქნივის მეშვეობით იხე, რომ მხახიობმა არც ვი იცის რა მონა-
წილეობა მიიღო მან ამ გარდაქმნილი მოძრაობა-ხმის შექმნაში. მა-
გალითად, "ცაიფრაფერისა" და "ცაიფლუპებს" მეშვეობით შეხამებულა
მხახიობის მოძრაობა იხე იქნას დაწარმებული ან შენელებული, რომ
მას დიდი არაფერი არ აქვს იმ მოძრაობახთან, რომელიც მხახიობმა
გააკეთა ვამერას ობიექტივის ხელის არუში. ყან კოვფოს ზღაპრულ კრ-
ნოფილმში - "ღამაში და მხეიი" (885) - მხახიობები, შოკირთ ხეიებში,

მოდრაობენ იხე ნელა და მხუბუქად, რომ თითქმის მთვარეზე ხრიან; მხახიობების ამგვარი მოძრაობა შექმნილია ცაიჭლუპებს მეშვეობით, რითაც თვალხაჩინო ხდება ამ ფილმის ზღაპრული რაობა. მხახიობის მოძრაობის ანალოგიური შენელება თუ დაჩქარება გამოხატულია არა მარტო ზღაპრულ, არამედ ფანტაზიურ, ხიზმარისებურ და რეალისტურ ხეყენებშიც კი, თუ, მაგალითად, ხაჭირია ავტომობილის კაჭახჭროფის თუ ქურეგში ელვისებური მოძრაობის ფილმური ახახვა. ამგვარად, ცაიჭლუპე და ცაიჭრაფური ეხმარება მხახიობს ფილმური ჭიპი-ხახეობის შექმნაში.

ფილმური გარდაქმნა ხმისა კი იხევე მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანია, როგორც რადიოური ხმის შექმნა. იმ დროს, როცა, მაგალითად, თეატრის მხახიობს ეხაჭიროება ხმის ხიძლიერების განხაზღვრული ხეილიგება, ე.ი. რუმათ ღაპარაკს, რურჩუღხაც იხე ღაპარაკობს, რომ გახახიონი გახლებ თეატრის უკანა რიგებშიც, ფილმში ამგვარი იძულება არ არახეობს: მიკროფონს შეუძლია მხახიობის რუმათ ღაპარაკი, რურჩული, კიღვე მეჭი, აღუღებუღი ხუნთქვა თუ გუღის გემაც კი იხე გააძლიეროს, რომ გახახიონი გახაღოს კინოთეატრის ყოველ კუთხეში. აქ კი კინომხახიობს, თეატრის მხახიობისგან განხხვავევით, ხმის ფილმური გარდაქნით, ეხმარება კინოჭექენივა ფილმური ჭიპის თუ ხახეობის განხახიერებაში. კიღვე მეჭი: კინომხახიობს შეუძლია იღაპარაკის ხხვა მხახიობის, მიძღერღის ხმითაც კი, რის გამოყენება, უმთავრეხად, ხდება იმ დროს, როცა მხახიობი, თქვეათ, მიძღერღის რღღს ახრულეგბს, მაგრამ ხიძღერა არ შეუძლია; ამ დროს, რვეუღებრივად, მიძღერაღი"ახეხებგბს" ხოღვე თავის ხმას კინომხახიობს, რომღის მიერ შექმნიღი ჭიპი-ხახეობა მხოღღ ხურათოვანი გამოხახვით განიხაზღვრება. ამგვარად, ამ გზით შექმნიღი ჭიპი-ხახეობა"ხინთეთიკურია", ე.ი. ხურათოვანი გამოხახვა ურთიხაა, ხოღო ხმა მეორეხი; და ხახეობის ამგვარი ხინთეთიკური შექმნა მხოღღ ფილმშია შეხაძღვეღი.

მაგრამ ფილმში შეხაძღვეღია მხახიობის არა მარტო მოძრაობისა და ხმის გარდაქმნა, არამედ მიხი"გამრავლება", "ღაპარავება", თუ "გაღიღება". თეატრში, მაგალითად, ურთ მხახიობს ურთ ხეყენაში შეუძლია ურთი რღღის თამაში, ე.ი. ხეყენაზე შეუძღვეღია, რომ ურთმა მხახიობმა ითამაშოს ორი რღღი და ახახოს ღიაღოგი თუ მოქმეღება მათ შორის. ფილმში კი ეხ შეხაძღვეღია: "ჭყუპი ძმეღი", "ჭყუპი ღეღი" ახაურთხელ უთამაშია ფილმში ურთიღაიგივე მხახიობს. ამგვარ"ორმაგ" რღღს ახრულეგბს, მაგალითად, ოღივია ღე ჰავიღანღი კინოხურათში - "შავი ხარკე" (886) -, რომელშიც იხ ორი ღის რღღს თამაშობს, და მოქმეღების მხვეღღობისახ ურთად ზიან, ურთად ხაუბრიგენ, მოქმეღებენ, რის შეღეგად იქმნება შთაბჭღიღება, რომ, თითქმის, ორ აღამიანთან გვერდლებ ხაქმე; ხინამღვიღეში კი ურთ მხახიობი ქმნის ორ რღღს ურთღრღულად. მხახიობს ამგვარი"ორმაგი" რღღის შექმნაც მხოღღ ფილმში შეუძღვა.

ფილმში შეხაძლებლია, აგრეთვე, ერთიდაიგივე მხახიოზის "გუმრეცვ-
ლება", ვოქვათ, ხარკეების მეშვეობით, როცა ერთიდაიგივე აღამიანი
შეიძლება გამოჩნდეს მრავალჯერ; ამგვარი ფილმური გამოსახვის შექმ-
ნა შეხაძლებლია, ვოქვათ, "ხარკეების კამინუში". ამგვარ ხერხს ოს-
ტრალია იყენებს, მაგალითად, ორბონ უელსი თავის კინოსურათში - "შან-
შაილი ლილი" (887) -, რომელშიც მოგვევსავე წყვილის სურათის "გა-
მრავლებით" განხაზვრულ განწყობილებას, გუნებას ქმნის.

ფილმს შეუძლია, აგრეთვე, კინომხახიოზი ეკრანზე გვანვენოს ხვა-
ლახვა "ხედში ერთდროულად: მაგალითად, ეკრანზე გვანვენოს მიხი "ხა-
ერთი ხელი" (მთელი ხეული), "ლილი ხელი" (ხახე), "ხაშულო ხელი" (წელს
შევიტ გვერდიდან) და ა.შ. ყველა ეს ხედები ფილმს შეუძლია ერთდრო-
ულად გვანვენოს, ერთ ეკრანზე, ერთმანეთში შებნელებით ან ეკრანის
განხაზვრულ ნაწილებში. ამგვარი ფილმური გამოსახვა გამართლებულია,
თქვათ, შლანკულ თუ ფანჯაშიურ, ან კიდეც ავანტიურულ ხელებში, რო-
ცა განხაზვრული ღრმს (და ხივრცის) გარდაღახვა ხაჭირთა; ვოქვათ,
აღამიანმა იხეციალა მხოფლიოს ხვაღახვა ქალაქებში. ახევე, ამგ-
ვარი ფილმური გამოსახვით შეხაძლებლია ერთიდაიგივე მხახიოზის,
ვოქვათ, ხახის მიმიკური გამოსახვა ღვინახოთ ხამი მხრიდან - პირ-
დაპირ, მარჯვნივ და მარცხნივ - ერთდროულად, როგორც ერთი ხურათოვა-
ნი გამოსახვა. ფილმში ჩვენ შეგვიძლია, აგრეთვე, მაღალი აღამიანი
გახვალთ ღაბალი და ღაბალი-მაღალი, თუ მაღალ კახს, ვოქვათ, უფრო
მაღალ კახს, ხოლო ღაბალ კახს უფრო ღაბალ კახს ღავუყენებთ გვერდ-
ით. ამ ხერხს იხე ხშირად იყენებს ფილმი, რომ კინომაყურებელმა არც
კი იცის ამა თუ იმ მხახიოზის ხიმაღლე, როცა იხ მახ ფილმში უყურებს,
ვინაიდან ფილმში ყოველი მხახიოზი არის იმ ხიმაღლის, რომლის გან-
ხახიერება კინორეჟისორს ხერხს. მაგალითად, კირკ ღუგლახი, რომელმაც
ოღიხეის თუ ხპარჯავის როლებიც კი განახახიერა, ჩახვენილი, მაგრამ
პაჭარა ჭანის კახია (888). ამ "ნაკლის" გარდაღახვა ხდება მის გვერ-
დით მახხავით ჩახვენილი, მაგრამ უფრო პაჭარა კახების ღაყენებით,
როცა ხაერთო ხედებია შეხაქმნილი, ხოლო ახლო და ღიდ ხედებში ხაკ-
მარხიხა მიხი ამაღლებულ ადგილზე ღაყენება, რომ იხ უფრო მაღალი
გამოჩნდეს, ვიდრე მის გვერდით მომქმედი აღამიანები. ამგვარი ფილ-
მური შეხაძლებლობის შედეგია იხ, რომ, მაგალითად, ხახლის მცირე მა-
კეტი "ნორმალური ხილიღის" ხახლად მოხჩანს, თუ მაყურებელს შეღარე-
ბის შეხაძლებლობა არ გააჩნია; მაგრამ თუ ამ მაკეცის გვერდით ღაღ-
გება აღამიანი, მაშინ მაყურებელს შეხაძლებლობა ეძლევა მიხი ხილი-
ღე შეღარახს აღამიანის ხილიღეს და ამით აღიქვას მაკეცის ნამღვი-
ლი ხილიღე. ამგვარი ხერხით ფილმს შეუძლია მაღალი შთის მწვერვალი
იხე ღაპაჭარახს, რომ გორაკად აქციოს; აღამიანი იხე ღაპაჭარახს,
რომ შეორე აღამიანის ხეღის გულზე ღახვას და მინიაჭურული ხილიღის
მოგვანვენოს, როგორც ეს განხორციელებულია, მაგალითად, კინოფილმში

- "ოღიხეის ავანტიურა" (889), რომელშიც ოღიხეი, თავისი ამალით, "ერთ-თვალთან" ციკლოპს წააწყდება, ინახულებს პოხელიონის შვილს პოლითე-მოსხს, რომელიც ოღიხეის ექვს მეგობარს შეჭამს, შემდეგ - ძიღში დაბრმავებული - იაქნიან გემისაკენ მარბენალ ოღიხეს (ამალითურთ) ვლდის ლოდებს ეხვრის. აქ ფილმი "ნორმალური" ხილიღის აღამიანეებს (ოღიხეი და მიხი თანმხლებნი) ლილიუჭუად აქცევს, ხოლო მეორე "ნორმალური" ხილიღის აღამიანს ხღის იხეთი ხილიღისა და ხიძლიერის უშველებელ "ერთ-თვალთან" ღევად, რომ ის ხეღის გულზე იხვამს ოღიხეის ექვს თანმხლებს და შეჭამს, რომღის ღროხ ეკრანზე პოლითემოსის ჟუჩეღი და პირის ღრუ უფრო ღიღის, ვიღრუ ის აღამიანეღი (ოღიხეის ექვსი თანამებრძოღი), რომღებსხაც ის შეჭამს. ამგვარი გამოსახვის შექმნაც მხოლოდ ფილმშია შეხამღებღი, რომღის განხორციეღებამი მხახიოღი, როგორც პუღოვკინი ამგომზს, მართღაც რომ "ნეღღი მახალაა" (890) და ხხვა არაფერი. აბუ ზიმბელში (ეგვიპჯუ) ჩავახარუ ახეთი ღღა: ჯერ გადავიღე რამხეხ ჟუძრის ფახალზე განღაგებღი რთხი უზარმაზარი მჯღომარუ მეღღი იხე, რომ ამ ხურათზე შეღარუმიოიოღიეჭღი (აღამიანი) არხად არ ჩანღა; შემდეგ გადავიღე იგივე ხურათი კიღევ ერთხელ, მაგრამ ერთერთი მეღღის ფეხზე ღავჯუქი მე; შეიქმნა ორი ხურათი-ორი, ხრულიად განხხვავებული, აზროთ: პირვეღში, ეს უზარმაზარი ქვის კოღოსეღი მოხჩანღა "გაურკვევეღი" ხილიღის, ვინაიღან მათთან არავითარი შეღარუღის იოღიეჭღი არ მოხჩანღა, რის შეღეგად, რვენი ცხოვრუღის გამოღღიღუღის ხაფუძვეღზე, მეჯღ-ნაკღებად, "ნორმალური" ხილიღის შთაბჭღიღება შექმნა. მაგრამ მეორე ხურათში ნათღად მოხჩანღა, რომ აღამიანი ამ მეღღის ფეხის წვივის ხილიღის ნახევრამღევ კი ვერ აღწევს, რის შეღეგად ნათღღი ხღება ამ უზარმაზარი ნაგეზოღის "თავზარღამეღემი" ხილიაღღე. აქაც ღახჯურღება აზრი, რომ "აღამიანის ყვეღა ხავნის ხაზომი"; და ამგვარი გამოსახვის შექმნით ფიღმს შეუძღია, ვთქვამთ, ხის ხიმაღღე იხე გაძარღოს, რომ ცახ მიაბჯინოს; ან იხე ღაჰაჯღარაოს, რომ მიწაზე "ღაჰანრეხოს".

ამგვარად, ცაიჭრაფერიც, ცაიჭღუკის, აღამიანის (ღა ხავნეღის) "გამრავღებით", ერთღღაიგივე მხახიოღის ხხვალახხვა ხეღეღის ერთღღრუღი რვენეღით, ხილიღის რეღაჯღიუროღით თუ ერთი მხახიოღისხავან ერთღღრუღღად ორი როღის განხორციეღებით - ფიღმს შეუძღია შექმნახ იხეთი გამოსახვა, რომელშიც კინომხახიოღის, ღოგჯერ, "ნეღღი მახალის" ხეღროხ ვერ შორღება; ეს ნიშნავს იმას, რომ, ამგვარი ღა ხხვა მრავაღღი ფიღმური გამოსახვის ხაშუაღებეღით, მხახიოღი ქმნის ჟიპს, ხახეოღას, რომღის ნაწიღი შექმნიღა არა მიხი პირაღღი განღღით, არამედ კამერახს პაჯღომიღით, რეღოღის (ე.ი. მხახიოღისხაც) ფიღმური გარღაქმნის გზით; ღა ეხაა კინომხახიოღის შემოქმეღეღის კიღევ ერთი განხავუთრეღბუღობა. ვინაიღან ფიღმში ყვეღაფერხ მიმიკვა აქვს, აღამიანის მიმიკვაც ხღება ნაწიღი იმ განუხაზღვრეღი მიმიკვისა, რომღესაც კამერაქმნის მხოფღოხს შეხახეღაფოღებღისხავან, რომ შექმნახ ფიღმური ხამყარო.

12) უაღმიაზნო ფილმი

რობერტ ფილმების კინოხელოვნებაში - "ლუდვიგის ლეგენდა" და ვალტ ლისნეის ფილმი - "უღბლო გოგონები" (891) - ეს ორი მრავალ ლოკუმენტური ფილმ-ნაწარმი ფილმებთან, რომლებიც ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებთან შეიძლება ჩაითვალოს - შექმნილია, განსაკუთრებით უკანასკნელი ხრულიად უაღმიაზნოდ, ე.ი. მათში მთავარი მოქმედება ბუნება და გზავლები, რომელთა ურთიერთ დაკავშირებით, დაპირისპირებით იქმნება გამოსახვა, რომელიც განსაზღვრულ აზრს გამოთქვამს. ამგვარად, ფილმს შეუძლია თავისი ხამყარო შექმნას უაღმიაზნოდ, როგორც მხატვრობას თუ ლირიკას. ვიქტორ ჭურინი, მაგალითად, თავის ლოკუმენტური ფილმი - "ჭურჭი" (892) - გვარჩვენებს რკინიგზის მშენებლობას უღბლოში: ლინდაგი ეგება, ჩაქურები ეგება ლურხმნებზე, მოძრაობენ მანქანები, ჭრატკორები... და პირველი ორთქმავალი მიჭქრის უღბლოში. აქა-იქ, რა თქმა უნდა, ამ ფილმში მოხიანან აღამიანები, მაგრამ იხინი კი არ ღრიან ინლივიღუმები, არამედ შრომის "იარაღი", ხაგნები ხაგნებთან შორის. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს ფილმი ხოგმას ახხამს აღამიანის შრომით შემოქმედებას. ვალტ ლისნეის ფილმი - "უღბლო გოგონები" კი უფრო შორს მიღის: მასში აღამიანი ხაერთოდ არხად არ ჩანს; მაყურებელი, ხედავს რა მშით გაღამწვარ-გაღარუჯულ უღბლოს, ფიქრობს, რა შეუძლია აქ კამერას აღმოაჩინოს!... და იწყება უღბლოს ქვეწარმავალთა თუ თავთა გზავრების ფილმური ახახვა, მათი განუწყვეტილი, სამკვდრო-ხახიგოგნო ბრძოლა ხაზრღოს შოვინისათვის, რომლის ახახვის ღროს იხეთი დაბაბულ შეგაკებებს აქვს ზღგილი, მაგალითად, ერთ თაგვსა და ერთ გველს შორის, რომ - თითქოს - ჩვენ თვალჩინი იძლება "აღამიანთა ჭრატკორები", რომლებიც არა მარტო თავის გაღარჩენის მიზნისთვის ანაღგურებენ ერთმანეთს. ამგვარად, უაღმიაზნო ფილმი, გვარჩვენებს რა "აღამიანთაგარე გოგნად არხებებს" (893), ბუნებასა და ბუნებრივ მოვლენებს, - ხინამღვიღის ლოკუმენტური ახახვით, ხგიღლება ხინამღვიღის ხაზღვრებს და იჭრება მისი მხატვრული გამოსახვის ხელოვნობა.

უაღმიაზნო ფილმების ყანრს უნდა მიეკუთვნოს, აგრეთვე, მეცნიერული, კულტურული თუ ხამოხწავლო ფილმები, რომლებშიც ახახულია არა აღამიანთა, როგორც ინლივიღუმთა (ჭიპი, ხახეობა) განცდა, არამედ აღამიანთაგარე მოვლენები, მხვლელობები, რომელთა გენჭრში ღვას გზავლთა და ხაგანთა (მაჭერიან), მხატვრულ ნაწარმოებთა თუ მეცნიერულ პრობლემათა რაობა. ამგვარი (ზოგჯერ მხატვრული) გამოსახვის შექმნა კი შეიძლება მხოლოდ ფილმში, თუ მხეღველობაში არ მივიღებთ მხატვრობისა და ღირიკის მოგერთ ნიმუშებს. მაგრამ იხიც უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული გამოსახვის გენჭრში ყოველთვის ღვას აღამიანი; შეუძლება აღამიანი მოვამოროთ მის გარემოს, რომლის გამოსახვით იქ-

მნება მხატვრული ნაწარმოები, რომლის გენჯრში მაშინაც აღამიანი ღვას, როცა ის, ვთქვათ, მხატვრის მიერ შექმნილ პეიზაჟის ხურათზე არ მოხჩანს. ამღენად, უაღამიანო ფიღმშიც, მართალია აღამიანი, როგორც ინღვიღუმი, უიპი არ მოხჩანს, მაგრამ მასში ახახული აზრის გენჯრში მინც აღამიანი ღვას, ვინაიღან ახახულ ფიღმურ ხურათგში" მოხჩანს", ხულ ცოფა, ის აღამიანი, რომღეღც აზრს გამოსახავს, ღა ამიო კომუნეკავიას ამყარებს კინომაყურებულთან (აღამიანგთან). ამიფომ უაღამინო ფიღმი ფიღმური გამოსახვის ერთერთი შეხამღებღოპაა, რომღელშიც ის, შეიღღება, ხაერთოღ, არ გამოჩნღეს ("უღაბნო ცოფხღოპს"), ან გამოჩნღეს, როგორც ცოფხაღი არხება, ხხვა ცოფხაღ არხებათა (ცხოვეღღები, ფრინვეღღები) ღა ხაგანთა (მაფერიც) შორის ("ფურკხიპი"); ამ უკანახვენღ შემთხვევაში ის "უხახოა", ე. ი. არც ფიღმური უიპი ღა არც ფიღმური ხახეობა (ინღვიღუმი) არ არის; ღა ეხ არის ფიღმის ერთერთი განხაკურებულობა. ხგენაშე, თეაფრში, მაგაღითაღ, შეუღღებღია უაღამიანი" წარმოღგენის შექმნა, ვინაიღან აქ ბაფონოპს მხახიოპი; ღა ეხაა ერთერთი არხებოი განხხვავება თეაფრისა ღა ფიღმის კანონშომიერებას შორის.

განვიხიღუო რა კინომხახიოპის რაობა, ჩვენ ღავინახუო, რომ" თეაფრის ხეღვენება არის მხახიოპის ხეღვენება, კინოხეღვენება კი არის ხურათის ხეღვენება. ხგენას არ შეუღღია უმხახიოპოღ არხებობა, ფიღმში კი მოქმეღებს თვახჩინო ხაგნები. ხგენაშე ხიფყვის მაფარებღია მხახიოპი; ფიღმში მხახიოპი არის ფიღმის ხურათუანი ენის მახაღა" (894), ხხვა მახაღათა შორის. ფიღმში აღამიანის ხახე არ უნღა იქნას განშორებული ბუნებისა ღა ხაგნების ვიშუაღუროპისაგან; ღა ფიღმური ხამყარო ხჩორღე იქ იწყება, ხაღაც მხოფღოო ღა აღამიანი ერთაღაა შეხინხღორღებული ღა განხაშღვრულ აზრს გამოსახავს. ამგვარაღ, კინომხახიოპი ფიღმურ უიპს, ხახეობას ქმნის ფიღმური მიმიკიოთა ღა მიკრომიმიკიოთ, რომღის ღროხ მისი შემოქმეღება (როღის განხახიერება) უწყვეტი კი არ არის, როგორც თეაფრში, არამეღ წყვატიღი, რის შეღვავაღ, ზოგჯერ, მას - ჯერ - ვთქვათ, უხღება თავისი ხაყვარღის ხაფღავშე უჩრიღი, ხოლო - შემღეგ - ახახიერებს ხგენას, რომღეღშიც ის მას გაეგნო. კინომხახიოპის შემოქმეღების განხაკურებულებაა აგრეუვე აღამიანის (მხახიოპის) ცაღკეულ ნაწიღება" ღაშაღა" ღა შემღეგ აღამიანის" ისევე შექმნა", აღამიანთა, ცხოვეღუოა ღა ხაგანთა მიმიკის ერთოღღიობა, რომღის ღროხ, მაგაღითაღ, აღამიანის მარფო თოთების ნერვიული კავუნით ახანთის კოღოფშე ღრმა ფხიქლოგური აღევება შეიღღება გამოიხახოხ. ფიღმი" შღის" აგრეუვე აღამიანის მიმიკახა ღა ხიფყვას, რომღის ღროხ ერთ აღამიანს შეუღღია მეორე აღამიანის ფხებოი იგვეკოხ, ან მეორე აღამიანის ხმიო იღაპარავღს ან იმღეროხ. კამერას" ღაუნღოზღელი" ობიექტივი კი მოიოხოვს კინომხახიოპისაგან გრიმის, უხხუის, მოძრაოპის ხიფაქიღებს; მოძრაობა კი ფიღმში

"არმეგია", ე.ი. მოძრაობის მხახიობი და კამერა, რომელთა ჯამია ფილ-
მური მოძრაობა. ფილმს შეუძლია, აგრეთვე, მხახიობის ხურათოვანი გა-
მოხახვა დაუკავშიროს (მონწყაყი) მეორე ხურათოვან გამოხახვას და ამ
გზით გამოთქვას "შეხამე აზრი", რომელიც, თავითხავად, არ პირველ და
არც მეორე ხელში არ არის გამოთქმული (კულეშოვის ექსპერიმენტები).
კინომხახიობის შემოქმედების განხახუთრებულობაა მახურების უქონ-
ლობა, რეჟეტიციის ხიგოყვავე; და მისი მოძრაობისა და ხმის გარდაქმ-
ნა შეხამდებელია ისე, რომ მახში მისი წვლილი მინიმუმამდეა დაყვა-
ნილი (გაიყვლეუე თუ გაიყვრაფერი). ფილმში შეხამდებელია მხახიობის
"გაძრავდებე", ე.ი. ერთიდაიგივე მხახიობის რამდენიმეჯერ ჩვენება
ერთდროულად და ამით განხახლვრული განწყობილების შექმნა, რომლის
ახახვაში თვით მახიობს მხოლოდ განხახლვრული წვლილი შეაქვს. ფილ-
მში შეხამდებელია, ახევე, ერთმა მხახიობმა ითამაშოს ორი როლი ერთ-
დროულად და ერთდროულად გამოჩნდეს ეკრანზე ("ორმაგი" როლები: ყუ-
პი დევი თუ ძმები). კინომხახიობის შემოქმედების განხახუთრებულ-
ობაა იხივ, რომ იხ თავის როლს ახორციელებს არა მარტო ნაწილ-ნაწი-
ლად (ხელები), არამედ ყოველ ნაწილს ახურლებს მხოლოდ ენდხეულ და იხ
შემდეგ მეორდება, ფილმური ჟექნიკის წყალობით, განუწყვეტილად, რაც
განაპირობებს იმას, რომ კინომხახიობის შემოქმედება ფირზე ზღბეჭ-
დილი ხურათია, რომელიც უცვლელია. თეატრში კი მხახიობი არა მარტო
უწყვეტი თანამიმდევრობით ახორციელებს როლს, არამედ ამახთანავე
მახ ყოველდღე უხდება ერთიდაიგივე ან ხხვადახხვა როლების" იხევე შე-
ქმნა", რის შედეგია იხ, რომ მის მიერ ერთ დღეს განხორციელებული
როლი, მეფე-ნაცვლებად, განხხვავებულია მის მეორე დღის შემოქმედები-
ხეგან, იმ დროხაფ კი, როცა იხ ერთიდაიგივე როლს ახახიერებს. ამდენად,
თეატრის მხახიობის შემოქმედება, ერთიდაიგივე როლშიც, ყოველ დღეს,
მეფე-ნაცვლებად, ხხვადახხვაგვარია, ცვალებადია; ფილმში კი კინომხახი-
ობის მიერ ერთხელ განხახიერებული როლი არაფვალბადი, მყარია. ფი-
ლმური ჟიანის თუ ხახეობის შექმნის განხახუთრებულობა კი იმამი გა-
მოიხახვება, რომ იხ უნდა იყოს "ფიფეგენდ", ე.ი. უნდა გააჩნდეს იხე-
თი ფიზოლოგიური შეხახელაობა, რომელიც ხახურველი ხურათოვანი გამო-
ხახვის შეხამდებლობას იძლევა; ამდენად გამართლებულია ფილმში მხა-
ხიობის "ქერიდან ყვანა", თუმცა ეს გამონაცლის შემოხვევებში იძლე-
ვა დადებით შედეგებს. არხეობთად კი ფილმის მხახიობი უნდა იყოს
ხელოვანი, რომელიც განხახლვრულ (ფილმურ) ხურათოვან მოთხოვნებს უნ-
და აკმაყოფილებდეს; ამდენად კინომხახიობი უნდა იყოს ხელოვანი და
განხახლვრული "ფოტოგენური" თვიხებებით აღჭურვილი ერთდროულად. მხა-
ხიობის მიმიკური, ე.ი. მისი მთელი ხხულის (არა მარტო ხახის) გამო-
ხახვა მხოლოდ ნაწილმპრიადაა ფილმური გამოხახვის მახვარებელი. კი-
ნომხახიობი დაკავშირებულია მჭირროდ და განუშორებლად გარემოხთან;
და ამის შედეგია იხ, რომ ფილმის შემქმნელი მხახიობის მიმიკურ

გამოსახვას უკავშირებს ხურათებს, რომლებმაც კინომსახიობს წარმო-
დგენაზე ვი არ აქვს. ამგვარად, კინომსახიობი არის ფილმური ხურა-
თოვანი გამოსახვის შემადგენელი ნაწილი. თეატრის მსახიობი ვი არ-
ის "თეატრის ბაგონი; ისაა უფრო დამოუკიდებელი, თავისუფალი, ვიდრე
კინომსახიობი" (895). ფილმური ხელი, მონსაჟი, ჭრა ვი კინომსახიობის
განგდას უკეთებს მოლუღაცას, რის შედეგად მიხთვის აუცილებელი არ
არის ის განიცადოს, განახსიეროს, რაც ფილმში იქნება ნაჩვენები;
ფილმი - თავის მხრივ - გარდაქმნის მსახიობის თამაშსაგ. "მიხი შე-
მოქმედება იმ ცხოვრებაში, რომელსაც ჩვენ მიხი ხურათი გვაჩვენებს,
არის მხოლოდ განხილვერული და ყოველთვის ხრულიადაც არ არის გადამ-
წყვეტი მომენტი" (896).

ღ ა ხ ვ ვ ნ ა

განვიხილოთ რა ფილმური გამოსახვის ხაშუალებანი, ჩვენ გავარკვეით,
რომ ფილმის, როგორც ხელოვნების ერთი დარგის, კანონზომიერების ჩა-
მოყალიბების ბაშაა მოძრავი ხურათები, ვინაიდან ხახელომპრ მოძრა-
ვი ხურათებია ის მახადა, რომელიც არხეზითაღ ახხვავეებს კინოხელოვ-
ნებას ხელოვნების ხხვა დარგებისაგან. ფილმური ხურათის შექმნის
ხაშუალებების გარკვევისახ ვი ნათელი გახდა, რომ ხურათის ფილმური
გადაღება, ხურათის ამორჩევა და ხელი გარდაქმნის გადახაღები ობი-
ექტის ხურათოვან რაობას მაშინაც ვი, როცა ეს განზრახული არ არის.
ფილმური ბნელების ხურხები, ფილმური მულტიპლიკაცია და ჭრიუკი, ფილ-
მური რიფმი, მონსაჟი და ჭრა ფილმური გამოსახვის იხეთი მრავალფე-
როვანი და მრავალფეროვანი ხაშუალებებია, რომელთა გამოყენებით
იქმნება გარემოხლოს ვიშუაურად მეფყველი გამოსახვა. ფილმური ხი-
ვრცე და ფილმური დრო, თუ ფილმს ხურხ, აუქმებს ხივრცისა და დროს
რეალურ რაობას, რის შედეგად ფილმს შეუძლია წარხული, აწყომ და მო-
მავალი ერთდროულად, ურთიერთ ვავშირში აჩვენოს, რომლის დროს მახ
შეუძლია ხივრცისა და დროზე წინ და უკან "გადახელომა"; ფილმი დამოუ-
კიდებელია ხივრცისა და დროსაგან და ქმნის თავის ხაკუთარ ხირვევ-
დროს. ჩვენ გავარკვეით, აგრეთვე, ფილმური ხურათისა და ფილმური ხმის
ურთიერთობა და მიველით დახკვნამდე, რომ ხმა ფილმში ფილმური ხურა-
თოვანი გამოსახვის ქვეფნებაა; მახ იმდენად აქვს ფილმში ფუნქცია,
რამდენადაც ის (დამახეზით) აღრმავებს ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას.
კამერას ვანჭომიმა, ფილმური ფერი, ეკრანის ფორმა და განზომილება,
ფილმური ხიმბოლო ვიდეე უფრო მრავალფეროვან და მრავალფეროვანს ხდის
ფილმური გამოსახვის ხაშუალებებს, რომლებითაც რეალური მხოლოდობა-
გან იქმნება მხაფურული "იხევექმნილი ხინამღვიღე". ფილმური ხურა-
თოვანი ხამყარო ყველაფერს ხდის თავის ნაწილად, რის დანახვა და
ახახვა შეუძლია კამერას ობიექტის (და, რის მოხმენა შეუძლია მი-

კროფონს); ფილმური გამოსახვის ეს ხერხი იხე შორს მიღის, რომ მი-
კროსკოპი შეხადლებელია ყველაფრის ხურათოვნად აღბეჭდვა, რის დაწა-
ხვა შეუძლია მიკროსკოპს; ამგვარად, მიკროკოსმოსი და მავროკოსმო-
სივ ღგუბა ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ხამხახურში. კინომხახი-
ობივ ფილმში ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის "ნელდი მახალა, ვინაი-
ღან იხ ფილმური გამოსახვის შემადგენელი ნაწილია. მაგრამ ფილმს
შეუძლია უხლამიანოღად შექმნახ ფილმური გამოსახვა, ვთქვათ, ღოკუმენ-
ფური თუ მეცნიერული ფილმის ხახით, რავ იმახ აღახფურეშხ, რომ მო-
ძრავი ხურათუბი - ფილმური გამოსახვის მახალა - არის ამოხავალი
წერფილი ფილმის კანონზომიერეშის ჩამოყალიბეშინა.

- - - -

თ ა ვ ი მ ე ო რ ე

ფ ი ლ მ უ რ ი გ ა მ ო ხ ა ხ ვ ი ს მ ხ ა ჭ ვ რ უ ლ ი

ფ ო რ მ ე ბ ი

შუხაველი

ფილმის მხაფერული ნაწარმოები არის არგანული, ცხოვრებისეული ურთობა ფორმა-შინაარს-გამოთქმისა; ეს "ხამება", არა ცალკეაღკვე, არამედ ერთად, არგანულად შეხიხხლბორცვული, განხახლვრავს მხაფერული ნაწარმოების ხიმშვენიერებს თუ ხილიაღებს. პირველია ფილმური ფორმა, რომელიცაა ფილმური მხაფერული გამოხახვის ხამუაღებები, რომლებიც ფილმს ფილმად, ე.ი. მოძრავ ხურათოვან გამოხახვად ქმნის. მეორეა: შინაარსი, რომელიცაა ფილმური ალუა-თემა-ხიუყუფი-მოქმელება, რომელიც ხინამღვიღებს ახუფთავეებს ყოველგვარ შემთხვევიოთში-ხაგან", ამაღლებს და ქმნის "იხვეშექმნიღ ხინამღვიღებს", რომელიც ხინამღვიღებს ვი არ აყაღებებს და მიყავს მაყურებელი ხაღღაფ მოჩვენებით ხამყაროში, არამედ მოქმელებს მახშე ხიმაროღის მქაღაგებლად, გზის მარქვენებლად. მუხამე ვი არის ფილმური გამომოქმემა, რომელიც უშუაღღ გამომღინაროღს ფილმის ფორმა-შინაარსიხაგან. ესაა ფილმის იხ უშუაღღ შეგავღენა, რომელიც მაყურებელს აგრმნოღინებებს, რომ ყვეღაფერი, რაფ ეკრანზე ხღება ხწორღე ვირაღათ მახ უებება. არის ფორმა და შინაარსი ვარგი და ხუხუღა ფილმის გამოთქმა, ფილმი არ არის ვარგი; არის გამოთქმა და ფორმა ვარგი და ხუხუღა მიხი შინაარსი, მაშინაფ არ არის ფილმი ვარგი. იხვეუ, როფა შინაარსი და გამოთქმა ვარგი, მაგრამ ფილმური ფორმა ღიღუჭანწურია (897). ამღენაღ ჭეშმარწიფ მხაფერულ ნაწარმოღთან ხწორღე მაშინ გვაქვს ხაქმე, როფა ფორმა-შინაარსი-გამოთქმა ხუღიღიხურაღ შეკრული ცხოვრებისეული ორგანიზმი, რომელშიც ფილმურ ფორმა-შინაარს-გამოთქმას შორის ღიაღექციკური ურთიეროთბა ხუფრავს; ეს ნიშნავს იმას, რომ არა მარწო შინაარსი განხახლვრავს ფორმას, არამედ ფორმა შინაარსაფ და გამოთქმაფ - თავის მხრივ - ფორმახა და შინაარსხაფ; მათ შორის არხებობს უწყვეტი, მრავაღღერიოვანი და მრავაღღენოვანი, ღიაღექციკური ურთობა. ხხვა ხიფყვებით რომ ვთქვათ, "შინაარსხ გაანღია ფორმა თავიხთავაღ, იხაა ხვეღიფური მხაფერული შინაარსი; და ფორმას გაანღია შინაარსი თავიხთავაღ; იხაა ობიექტურაღ, ხაბოღოღ ხაგნით, ხინამღვიღით განხაბღვრული ფორმა" (898). ამგვარაღ, ფილმურ ფორმას გაანღია ხვეღიფური ფორმაღური შინაარსი, შინაარს ვი ხვეღიფური შინაარსობრვი ფორმა, რომელთა ერთობაში გამოხჭვივის ფილმური გამოთქმა. გამოთქმით გაყღენოღი "ფორმიხა და შინაარსიხ ჭეშმარწიფი ურთობა მოიხბოვს ორივეს ხარისხობრივ ხრულყოფიღებით ერთობახაფ" (899), რითაფ - თავის

მხრივ - ხრულყოფილი ხდება გამოთქმის მხაფურული რაობაც. ამიწომ ფილმური ფორმის, შინაარსისა და გამოთქმის ბაზა რჩება მოძრავი ხუ-რათები, რომელთა ქვეყნებაა ხმა, ე.ო. ხიფყვა, მუხიკვა, ხმაური. ამღ-ნალ, ფილმური გამობახვის მხაფურული ფორმების განხაზღვრისა, ხაჭი-როა : პირველი - ფილმური ფორმის კანონზომიერების განხაზღვრა, რაც ჩვენ გავარკვეით, როცა განვიხილეთ ფილმური გამობახვის ხაშუალება-ნი; მეორე - ფილმური შინაარსისა და გამოთქმის კანონზომიერების გა-ნხაზღვრა, რაც შეხაძლებელია გარკვეულ იქნას ფილმურ ფორმასთან უშუ-ალყო რთოიერთობაში. მაგრამ, ვიმეორებ, ხახიფათოა ამგვარი დაყოფა; შეხაძლებელია ერთილიგივე ხაგანი განხილულ იქნას როგორც ფორმა, როგორც შინაარსი. ფილმში, მაგალითად, რუ იქნება გადაღებული, არის ხიუჟოფი, შინაარსი; რუგღ რქნება გადაღებული, ეხაა ფორმა; მაგრამ იხიც, რუ უნდა იქნას გადაღებული, შეიძლება ჩიოთვალბ ფორმირებად; (900) და ამით იხევ მიველით იმ ღებულეზახთან, რომ ფილმის მხაფურ-რულ ნაწარმოებში ყველაფერი იხეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, როგ-ორც ცოცხალი ორგანიზმის ნაწილები; ფორმა-შინაარსი-გამოთქმა არის ერთი მთლიანობა, და მის "ღაძლახს" მოითხოვს მხოლოდ კვლევა-ძიება.

I. მხაფურული ფილმი

ღებულეზა - შინაარსს გააჩნია შინაარსობრივი ფორმა, ხოლო ფორ-მას ფორმალური შინაარსი - მოითხოვს ხელოვანიხაგან იმას, რომ რო-ცა იხ, ვთქვათ, ცლილობს მოქმედება ახახოს ხეენაზე, მაშინ იხ შეეც-ლება მოცემული მოქმედება დაინახოსა და განახორციელოს მიმიკური, ე.ო. ღრამაფული ენის კუთხიდან; თუ მას ხურს მოცემული მოქმედებით შექმნას ფილმური მხაფურული გამობახვა, მაშინ იხ ამ მოქმედებას შეხედავს და ხორცს შეახაძამს მოძრავი ხურათების კუთხიდან; ხოლო თუ მას ხურს იგივე შინაარსი გამობახოს როგორც რადიოჰიეხა, მაშინ იხ ამ მოქმედების ახახვას შეეცლება მხოლოდმენადლობის კუთხიდან. უხ კი ნიძნავს იმას, რომ ფორმა და შინაარსი უკვე მაშინვე ექვე-ვა ხელოვნების ამა თუ იმ ხახის კანონზომიერების ხფეროში, როცა მი-ხი პირველი უჯრელები იქმნება. ამღენად შინაარსი და ფორმა, თუ ფო-რმა და შინაარსი (გამოთქმასთან ერთად) ერთღრყოლად იზაღება, იქმნე-ბა. ფორმას არ შეუძლია შინაარსიხაგან განცალკევებულად არხებობა და არც შინაარს არ შეუძლია ფორმიხაგან განცალკევებული არხებობა, ვინაიდან მათი ერთობის გარეშე შეუძლებელია მხაფურული ნაწარმოებ-ის შექმნა. ამიწომ მხაფურული ნაწარმოების განმხაზღვრელები არიან ფორმა, შინაარსი და გამოთქმა ერთღრყოლად. არხებითი არ არის შემომ-ქმედმა პირველად იფიქრა შინაარსზე, ფორმაზე თუ გამოთქმაზე; არხე-ბითით იხ, რომ როცა შემოქმედი პოულმბა და ქმნის მხაფურული ნა-წარმოების მხოლოდ ფორმას, იხ ქმნის იმავე წამში შინაარსხა და გა-მოთქმახაც, ვინაიდან ფორმახაც გააჩნია თავისი ფორმალური შინაარსი;

ახევე როგო შემომქმედელი პრეობა და ქმნის მხაფურული ნაწარმოების შინაარს, იხ იმავე წაში ქმნის ფორმასა, ვინაიდან შინაარსაგ გაა- ჩნია თავიხი ხაკუთარი შინაარსობრივი ფორმა. ფორმალისფები - ამბობს ენო პაფაღას - არ ყოფილან "ფორმალისფები". იხინი თავიანთ მეთოდს უწოდებდენ "მორფოლოგიურს", თავიანთ თავს კი "ხვეციფისფებს". მათ ხურდათ არა ფორმისათვის ხაფების შეხხმა "შინაარსიხ" ხარჯუე, რაგ მათ მიაწრეხ იმ პირებმა, რომლებიც ხელოვნებაში ილეოლოგიის მხო- ლოდ ერთ ბრბაღს ხედავენ, არამედ ფორმის შეხწავღა (901), რაგ, ამა- ვე ღროს, "შინაარსიხ" შეხწავღაცა, ვინაიდან, როგორც ავღნიშნუთ, ფორ- მასაგ გააჩნია თავიხი ხაკუთარი ფორმალური შინაარსი.

მხაფურული ფიღმის შინაარსიხ განხაზღვრიხას ჩვენ ერთმანეთიხა- გან ვახხვავებთ ფიღმურ მოქმედებასა და ფიღმურ მოვღენახ. ფიღმური მღუქმეღებუხ მხველეოზათა იხ ვიწრო კომპღექსი, რომლებიც ხღება აღა- მიანებხ შორიხ; ფიღმური მღუქმენუ კი მთელი შინაარსიხა, რომელშიც, აღამიანთა მოქმედების გვერღით, თავხ იყრიხ აღამიანთაგარეშე მხვე- ლეოზანი და ურთიეროზანი. ამგვარად ფიღმური შინაარსიხა არა მარ- ფო აღამიანთა მოქმედების, არამედ აღამიანთაგარეშე მხველეოზათა ჯა- მი (902), რაგ თავხ იყრიხ ფიღმურ მოვღენაში. ამღენად ფიღმური მოქ- მეღება ფიღმური მოვღენიხ ქვეგნებაა. აქ უკვე ნათელი ხღება არხე- ბითი განხხვავება ხეგნიურ მოქმედებასა და ფიღმურ მოვღენახ შორიხ. ღრამა ჩნიშნავხ მოქმედებახ, რომღიხ გენფრში ღგახ მოქმეღელი აღამი- ანი, რომელიც თავიხი განხახიერებითი ხელოვნებით შეხახეღავ-გახა- გონხ ხღიხ მიმიკურ, ე. ი. ღრამაფულ ენახ; ეს ნიშნავხ იმახ, რომ თუა- ფრიხ ბაფრონაფრონიხა მხახიოზი, რომელიც ღრამაფული ნაწარმოების მე- შვეობით ქმნიხ მიმიკურ გამოხახვახ. თუაფრხ ზრ შეუძლია მხაფურული ნაწარმოები შექმნახ მოქმეღელი აღამიანიხ გარეშე. ფიღმსაგ ეხაჭირო- ება მოქმეღელი აღამიანი, მაგრამ მახ შეუძლია აღამიანხ (ვინომხახი- იზხ) გვერღით ღაუყენოხ გხოვეღთა თუ ხაგანთა ფიღმური მიმიკა და შექმნახ ფიღმური გამოხახვა; კიღევ მეფი: ფიღმხ შეუძლია გამოხახვა შექმნახ უაღამიანოღაც. ამიფომ ფიღმი აგებხ ფიღმურ მოვღენახ ხურა- თოვნად; თუაფრი კი მოქმედებახ აგებხ მიმიკურად, ე. ი. ღრამაფულად. ფიღმური მოვღენიხ ეს განხაკუთრებულეღა მოიოხოვხ ფიღმური იღიხ ფიღმურ მოვღენად გარღაქმნახ, რაგ იმახ ნიშნავხ, რომ მოვღენა, ე. ი. ფიღმური მოქმედება და აღამიანთაგარეშე მხველეოზა ახახულ იქნახ ვიშუალური კუთხიღან. ამიხათვიხ კი ხაჭიროა ფიღმური იღიხა და ხი- უყეფიხ, ფიღმური მოვღენიხ "ფიღმური გენფრების", ფიღმური მოვღენიხ ფქხპოშიგიიხ, ფიღმური მოქმედების რაოზიხ განხაზღვრა.

1. ფიღმური იღვა და ფიღმური მოვღენა

მოულღენღად - ამბობხ ღუიხ ბუნეღელი - ჩემხ აბროვენებაში იზაღება იღვა. ზოგჯერ არიხ ეს ერთი ხურათიც კი, რომელიც მე მიწახავხ, მა-

გაღიჰაღ, ხურათი წმინდა ვირილიანახი(903); და ამ ხურათმა ხრულიად მოულოდნელად დაბადა ჩემში ხხვა ხურათეპი, რომელთაგან შემდეგ შეიქმნა იღუა. ზოგჯერ ხინამღვილის თვალყურის ღვევებზე იძლევა იღვებხ, მაგალითად, გაჭეთში გამოქვეყნებული ცნობები; და როცა ვიცე რა მინდა, ვიწყებ მუშაობას ხევენარისხეუბთან. მაგრამ ჩვენ მივყვებით იღუას, რომელიც მე ჩამოყალიბებული მაქვს(904). ლუის ბუნუელის ამ აზრში ხაგულისხმობიერა იხ ფაქტი, რომ კინოსხურათის "ვირილიანახ" იღუა მას დაემადა წმინდა ვირილიანახ ხურათის ნახვიხას, რაც იმას მოწმობს, რომ ფილმის მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსი, მთავარ შფრისხეუბში, შეხადლებელია წარმოიშვას ურთროულად, ხოლო ფილმურ იღუაღან ფილმურ მოვლენამღუ, ე.ი. ფილმის მოვლენის(აღამიანთა და აღამიანთაგარეშე მხვლელობათა) ჩამოყალიბებამღუ მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი გზაა გახავლელი.

როშარდ გროშპი, მაგალითად, ამბობს, რომ ფილმური მოვლენის აგება არის იხეთი, როგორცაა ყოველი ხეაფიის აგება: შეხავალი, განვითარება უმაღლეხ წერფილამღუ და დახახრული. შეხავალი მაყურებელს ახნობს ფაქტხ; კულმინაციურ წერფილამღუ განვითარებაში ნაჩვენებია თვით უხ ფაქტი დაძაბულობა-განმუხხვიხ პრინციპით; დახახრული კი მოყვება კულმინაციურ წერფილს(905). მხატვრულ ფილმს უნდა ჰქონდეს, დახძენს გროშპი, თანამიმღევრობითი მოქმელება, რომელიც იზადება აღამიანის შინაგანი და გარეგანი ცხოვრებიღან მაღლეება ეწუთ უმაღლეხ ღრამაფულ წერფილამღუ(906). ამ პროცესში, ფილმური იღუა ღვახს დახახყიხში; იხ მოთხოვს გრძნობიერებით გამოხახვას ოპტიკურ-აკუხტიკურად შეხაგრძნობ მოვლენაში(907). ფილმი შეხახელავი მოძრაობაა; მოძრაობა კი ხღება და ამით იხ არის შეხახელავი მოვლენა, რაც არ ნიშნავს მოქმელებას. მოქმელება შეუძლია მხოლოდ აღამიანებს, როგორც აზროვნების უნარიან არხებახს. მაგრამ არხებობს მოვლენა აღამიანებზე, და ზოლოს არხებობს მოვლენა უაღამიანოღაც, მაგალითად, ფილრახხა და ფაუნახს ფილმური ახახვა. ამგვარად, ფილმური გამოხახვი-ის ცენფრში ღვახს მოვლენა, თეაფრის გამოხახვიხ ცენფრში კი ღვახს მოქმელება, ვინაიღან მახში მოქმელების მაფარებელი ყოველთვის აღამიანებია(908). ამღენად, ფილმური მოვლენის შემადგენელი ნაწილებია მოქმელება, რომელიცაა მხვლელობათა კომპლექხი აღამიანებს შორის, და აღამიანთა-გარეშე მხვლელობანი და ურთიერობანი. მიუხეღავათ ამგვარი არხებითი განხხვაავების ღრამაფულ მოქმელებახსა და ფილმურ მოვლენახს შორის, მაინც მიზანშეწონილია უფრო ფილმურ მოქმელებაზე ვიღაპარავოთ, ვიღრე ფილმურ მოვლენაზე, ვინაიღან ფილმურ მოქმელება უკვე გულისხმობს იმას, რომ მახში თავს იყრის როგორც აღამიანთა შორის, იხვეუთ აღამიანთა-გარეშე მხვლელობანი და ურთიერობანი.

ფილმური მოქმელება(მოვლენა) კი არის თანამიმღევრობა ურთმანუ-თთან დაკავშირებული მხვლეობებისა და მღგომარეობებისა, რომლები-

თავ უნდა გამოიხატოს ერთი მხატვრული იდეა(909). ფილმურა მოქმედების(მოვლენის) განხატვორებულგმა გამოიხატება იმაში, რომ ის უნდა გამოიხატოს ხურათოვანად, რის გამა ხურათის აღამიანთა-გარეშე ნაწილები(ხატვების,ბუნეთის თუ ცხოველების მიმიკა) უნდა გახლენ მოქმედების განხატვორული ნაწილი. ამგვარად,ფილმურ მოქმედებას გაანინია შემოქმედების უფრო ფართო არე, ვინაიდან მას ყოველთვის არ უხატობა კონფლიქტი აღამიანებს შორის. მხატვრული ფილმის გულია,მაგალითად, ფილმური მოქმედებაჲ ლკუპენჭურ, კულჭურულ თუ მუნციურულ ფილმებში ვი მოქმედება თამამობს დაქვემდებარებულ რაღს. ფილმურა მოქმედების(მოვლენის) ჩამოყალიბება ხდება ფილმის ხვეციფიური,მაჭურიილური და ინხჭრუმენჭალური ხაფუძველების შეხატამისი ხერხებით. ამიჭომ ფილმის მოქმედების პირველი უჯრულის დაბადებისთანავე ამბადება მისი ხურათოვანა რაობე, რითე ფილმური მოქმედება დახატყიხილანვე იქმნება ფილმური გამოხატვის კანონზომიერების ხაფუძველმე. ეხ ნიშნავს იმას, რომ ფილმურ მოქმედებას უნდა გაანინლეს"ფილმური ცენჭრები" იხევე, რაგორე ღრამაჭულ მოქმედებას ღრამაჭულა,ე.ა.ამიკურა ცენჭრება. ამგვარად, ფილმური მოქმედების(მოვლენის) აღეახ უნდა ჰქონლეს ხვეციფიური"ფილმური ცენჭრები",ე.ა. ის უნდა იძლეოდეს ხურათოვანი ახატვის მრავალფეროვან და მრავალცენოვან შეხატულბლობას, რაე მუხე ჩამოყალიბებას მოითხოვს.

2.ფილმურა მოქმედების"ფილმური ცენჭრები"

ჩვენ ვამბობთ, რომ ფილმურ მოქმედებას უნდა გაანინლეს "ფილმური ცენჭრები", ღრამაჭულ მოქმედებას ღრამაჭული,ე.ა."მიმიკური ცენჭრები", ხოლო რადიოპიეხის მოქმედებას"მხლოლ-ხმენაღობითი ცენჭრები". მაგალითად, ცნობილია, რომ უღაზნა,ზღვა, ჭყუები,მთები,ღიღამ ქადაქების ცხოვრება, ღალი თუ აჭოხობრბოლა ფილმური ხურათოვანი გამოხატვის ხელხატყრული ობიექტებია, ვინაიდან ფილმს,რომელიე დამოუკილებელია ხივრციხა და ღროხატგან, ყოველი ხურათოვანი ღეჭალი შეუძლია ამეჭყველოს და მოქმედების ახატვის ხამხატურში ჩაატყნოს. ღრამაჭული მოქმედების ცენჭრში ვი უნდა იღგეს აღამიანე;მისი მიმიკური, ე.ა.ღრამაჭული ენა შეხატულავ-გახატგინია ერთღროულად, რაე განხატღვრავს ღრამაჭული მოქმედების განხატვორებულბობას; ახ უნდა გამოიხატოს ობიექტი აღამიანისა, რომელიე მიჯატყულია ხეენაზე. ამიჭომ ღრამაჭული მოქმედების ხამყარაა აღამიანის ღრმა ფიქლოგოური განცდების არე, რომლის ახატვა შეხატულბულია მიმიკური უნიო. რადიოპიეხა ვი მოითხოვს მოქმედებას, რომელხაე გაანინია"ატუხციკური ცენჭრები"; რაე ამას ნიშნავს, რომ მოქმედება უნდა იძლეოდეს მხლოლ-ხმენაღობითი ახატვის ხამუაღება.მაგალითად, მოქმედებას ხიზნულეში, მადარაში,ხაღაე ხინათლე ჩამქრალია, ან ზრმა აღამიანის მოქმედებას გაანინია"ატუხციკური ცენჭრები",ვინაიდან ამგვარ მოქმედებათა ახატვა ხხვა გზით შეუძლებულია. მაგრამ, მუხენავლებად, ყოველი ხატახ

მოქმედება შეიძლება აიხსნოს ფილმურად, მიმიკურად, აკუსტიკურად. მაგალითად, ფრიდრიხ მურნაუს კინოხერათხ-"უკანახველი კაცი"- აქვს შემდეგნაირი შინაარსი:

პოლელის ერთი მოხუცი მხახური ამაყობს თავისი შიშობილი პიროვნების მუნდირით. მაგრამ ერთ დღეს მას დააქვეითებენ მოხუცებულობისა და ბევრი ხმის გამო. მას ავადებენ ხანირფარუმის განმენდახ და მუნდირისაგან ჩამოარბევენ, რის შედეგად მიხი ცხოვრება ვარგავს ყოველგვარ აზრს. მიხი ახეთი დამდაბლება რომ დამაღოს, იპარავს ის თავის მუნდირს, ჩაიფვამხ ვიღვე ერთხელ და ამაყად მიღის თავისი ჩვეული ქუჩით ხახლში. მაგრამ მიხი ხიამაყე უკვე იმდენადაა შედახული, რომ ის უკვე ცოცხალ ცხედრადაა ქვეული(910).

ფ. მურნაუს ეს ფილმი იხე აქვს შექმნილი, რომ მთელი მოქმედება მხოლოდ ხურათოვანადაა ახახული; არც წარწერები არ აქვს მას გამაყენებული, რაც იმდროინდელ მუნჯ ფილმებში ფილმური გამახახვის ახე კანონზომიერი ხერხი იყო. აქ კი ჩვენ ხაქმე გვაქვს იღეა-ხიუყეფ-მოქმედებახთან, რომელხაც განხაკუთრებული "ფილმური ცენჭრები" არ გააჩნია, მაგრამ მოქმედება ახახულია "ოპტიკური კუთხიდან", რის შედეგად იქმნება მხაჭვრული გამახახვა, რომელიც ვიშუალურად მოქმედებს მაყურებელზე. იგივე იღეა-ხიუყეფი-მოქმედება რომ ხენანაზე დალიგახს, მაშინ აუფიღებელია ამ მოქმედების მიმიკური, ე.ო. დრამატული ენით ახახვა, რაც იმას ნიშნავს, რომ დიადოგით, მონოლოგით თუ ქორთ(მახობრვიოი ხენენიით) აიხახოს ყველაფერი; და თუ იგივე იღეა-ხიუყეფ-მოქმედებას ავხახავთ რადიოპიეხის ხერხებით, მაშინ ამ მოქმედებას უნდა შეეხახს ხორცი რადიოური მხოლოდ-ხმენაღობის კუთხიდან. ამგვარად, ერთი-ღე-იგივე იღეა, რომელხაც არ გააჩნია განხაკუთრებული ოპტიკური, მიმიკური და აკუსტიკური ცენჭრები, შეხადლებელია ხორცშეხხმულ იქნახ ხურათოვანად, მიმიკურად და აკუსტიკურად, თუ ის, ე.ო. მოქმედება შექმნილ იქნება ფილმური "ოპტიკური კუთხიდან", ან დრამატული, ე.ო. მიმიკური ენის კუთხიდან", ანდა რადიოური, ე.ო. "მხოლოდ-ხმენაღობით კუთხიდან".

ამგვარად, იღეა-ხიუყეფი-მოქმედება დაბადებისთანავე ღებულობს ფილმურ, დრამატულ(მიმიკურ) თუ აკუსტიკურ(მხოლოდხმენაღობით) ფორმას, ენაიდან შინაარხაც გააჩნია თავისი ხვეციფური ფილმური, მიმიკური თუ აკუსტიკური ფორმა, რაც არა მარტო ერთადერთი გზაა ხელიცხურად გამართული მხაჭვრული ნაწარმოების შექმნიხაკვენ. აქედან გამომდინარე, არხებობს ფილმური იღეა-ხიუყეფი-მოქმედება, რომელხაც გააჩნია ბუნებრივი ფილმური, ე.ო. "ოპტიკური ცენჭრები"; მაგრამ, ამავე დროს, ყოველი იღეა-ხიუყეფი-მოქმედება შეხადლებელია აიხახოს ფილმური, ე.ო. ოპტიკური(ხურათოვანი) კუთხიდან; და ფილმის კანონზომიერება მოითხავს, რომ ყოველი იღეა-ხიუყეფი-მოქმედება აიხახოს "მომრავი ხურათების" კუთხიდან, რომ შეიქმნახს ხელიცხურად ჩამაყადიბებული ფილ-

მური მხატვრული ნაწარმოები. უდავოა, ფილმის კანონზომიერების ამ ერთი ძირითადი კანონის (შეგნებული თუ შეუგნებელი) უგულვებელყოფის შედეგია ის, რომ მხოლოდ კინომრეწველობის ახალი თუ ათახალი ფილმებში აქა-იქ თუ ვპოულობთ "ფილმურ ფილმს", ე.ი. ფილმის ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომლის ფორმა-შინაარსი-გამოთქვა ხელიდან-რად შეიხიხებოდა მრავალი ორგანიზაცია. ფილმური იდეა, თემა უნდა მოიძებნოს არა ეპიკურ ან დრამატულ მოვლენებში, არამედ შეხახვლადობაში, ვიზუალურ ყოფილობაში (911); და თუ ფილმურ იდეა-ხიუყვე-მოქმედებას არ გააჩნია "ბუნებრივი ოპტიკური ცენტრები", ის "ხელოვნურად" უნდა აიხახოს ოპტიკური, ხურათოვანი თვალხედევის კუთხიდან, რომ შეიქმნას ფილმური მხატვრული ნაწარმოები.

3. ფილმური ექსპოზიცია

თეატრის კლასიკური დრამატურგიის ხუთი ფაზა - 1. ექსპოზიცია, 2. ამაღლება, 3. უმაღლესი წერტილი, 4. უკანახველი დამაბულობის მოქმედი და 5. კადავტროფა - ამგვარ ფორმულაში - დღესაც ინარჩუნებს თავის ვარგისიანობას. ფილმმა მხოლოდ ის უნდა გამოიყენოს თავისი არხის, ხურათოვანი ენის შესაბამისად (912). დრამატურგია - ამგვარ თავის მხრივ ვალდებუნი ჰაგემანი - არის დრამის არხისა და კანონის მგონეობა. ეს ჭურმინი არ არის გამოსაღები კინომგონეობისათვის, რომელიც ხაკუთარ კანონებს ემორჩილება. "დრამატურგია" არხითად უნდა შეიხახამებოდეს "ფილმურგია", როგორც ფილმური გამოსახვის ხერხების მგონეობა. მაგრამ მნელი ამგვარი ჭურმინის გავრელება (913); და ამიჯომ ჩვენ ვლაპარაკობთ კინოდრამატურგიაზე თუ რადიოპიეხის დრამატურგიაზე, მიუხედავთ იმიხა, რომ ვარგად ვიციოთ, თეატრის დრამატურგია, ფილმის დრამატურგია და რადიოპიეხის დრამატურგია ხელევენების ხამი ხხვალახხვა ხახის გამოსახვის ხერხების მგონეობაა, რომელთა კანონზომიერება არხითად განხხვავდება ურთმანეთიხაგან. ამ მხრივ გამონავლის არ წარმოადგენს ფილმური ექსპოზიცია, რომელიც, როგორც მთელი ფილმური მოქმელება (მოვლენა) ხურათოვნად უნდა იქნახ გამოსახული.

ექსპოზიცია ფილმში, თეატრში თუ რადიოპიეხამი ხხვა არაფრია თუ არა მაყურებლის (მხმენულის) მომზადება გაიგოს ხად და რადის ხდება მოქმელება (მოვლენა), გაუნოს მთავარ მოქმედ პირებსა და მათ შორის შობილ კონფლიქტს. ფილმური ექსპოზიცია ხურათოვანი ექსპოზიცია, რაც იმახ ნიშნავს, რომ ის გრძნობიერებით გაყენთილი მოძრავი ხურათებით ამზადებს მაყურებელს მოქმედების შენობიხათვის. კინოხურათის შექმნელს, რა თქმა უნდა, შეუძლია გამოიყენოს მოქმედების ადგილის განხახაზღვრავად, მაგალითად, რუკა, ამა-თუ-იმ ქალაქის დამახახათებელი ნაგებობა, დროს განხახაზღვრავად - ფიგურები, ხათთ თუ დღე ან დამე, ანდა შეუძლია "ხურათგარე" დიქტორის ხმით განმარტოს მოქმედების ადგილი და დრო, მაგრამ, ჩვეულებრივად,

ექსპოზიის ამგვარ გამოსახვას გვერდს უვლიან მხაჭვრულ ფილმებში, ვინაიდან ამგვარი "მშრალი" ფილმური ხერხებით ძნელია განსაზღვრული აფშობხურის შექმნა, რომელიც პირველად გრძნობას აღზნებს და არა გონებას. რენე ვლერი, მავალითად, თავის ფილმში - "პარიზის ჭერქვეშ" - აზნელბისთანავე გვარჩვენებს ხენის ქალაქის ხაერთო ხელს "ჩიფის პერხპექციით", რომლის დროს მოხიანს ხაფხოვრბელი ხახლე-ბის ხახურავთა ზღვა უფნაური(პარიზული) ბუხრბით, ფანჯრბით და ამავე დროს ყლერს შეხაბამისი მუხიკა, რომელიც შემდეგ მთელი ფილმის ლაიფმოფივად იქცევა. რა თქმა უნდა, რენე ვლერს შეეძლო ეჩვენებინა, ვთქვათ, რომელიმე აბრა, რომელმედაც იქნებოდა წარწერა "პარიზი" ან "კალგარუშე" დიქლორს ეთქვა ამ ფილმის მოქმედების ადგილი და დრო, მაგრამ ამ გზით შეუძლებელი გახდებოდა იხეთი შომამაგონებელი ექსპოზიციის შექმნა, რომელიც გააჩნია ამ ფილმს. ამგვარად, რენე ვლერი თავის კინოსურათის - "პარიზის ჭერქვეშ" - ნათებს ხდის არა მარტო მოქმედების ადგილსა და დროს, არამედ ქმნის მოქმედების აფშობხურის და მაყურებელი უკვე ექცევა მოვლენის განწყობილებიხა და წარმოდგენის ხამყაროში. ამგვარად ექსპოზიციის აქ ხაფუძველს უყრის ფილმური მოვლენის(მოქმედების) განვითარებას, რომლის დროს მაყურებელი თავისი შეგრძნებით იჭრება ფილმის აფშობხურისა და კონფლიქტში და ეფნობა მთავარ მოქმედ პირებს(ხახეობებს). "ვინაიდან ფილმური განცდა პირველადთ ხურათოვანი განცდაა, განცდისხათვის ხაჭირო შეგრძნება უნდა განხორციელდეს ოფიკური მხველობებით. ეხე-იგი, ყველაფერი, რაც შეგრძნებას შეხაძლებებს ხდის, უნდა იყოს შექმნილი ხურათოვანად. სიფყვიურ ენამ მას უნდა დაეხმაროს" (914). ნამღვილ შეგრძნებას კი ადგილი აქვს მხოლოდ ადამიანებში, ხიმბოლიურ შეგრძნებას კი ადამიანხგარე ობიექტებში. შეგრძნების გარეშე კი წარმოუდგენელია განცდა(915).

ფილმური ექსპოზიციის იხე უნდა შეიქმნას, რომ არაფერი არ უნდა იყოს მიხი წინაპირობა და ყველაფერი თანამომღვენო მიხგან უნდა წარმოიშვას ორგანიულად. მოქმედი პირების ერთმანეთში არევის თავილან ახაფილებლად ხაჭირთა მათი ფიზოლოგიური და ფსიქოლოგიური განხაკუთრბულბათა წინაპლანზე წამოწევა, რომ გააღვილდეს მათი გამოცნობა. ფილმურმა ექსპოზიციამ მოქმედება იხე უნდა დაიწყოს, რომ მიმღების(მაყურებლის) მოლოდინი ყალბი მიმართულბით არ უნდა წარმართოს; მან განხახახიურბელი ილვაც არ უნდა ამოაფიციცივოს ზელა-პირბე; კილევ მეფი: არც უნდა მიუნიშნოს მახზე, რომ მაყურებელს არ შეექმნას შთაბჭლილება, რომ ფილმის შემქმნელი განზრახ იყენებს ამა-თუ-იმ ხიმბოლოს. ჩარლი ჩაპლინი, მავალითად, თავის ფილმს - "ახალი დროება" - იწყებს ახუ: გხვრის ფარა მილის ურთი მიმართულბით(ხაურთო ხელი) და ეხ ხელი გაღაბნელბულია მუშების იმავე მიმართულბით ხვლის ხელბე(ხაურთო ხელი). ჩ. ჩაპლინის ხურდა, უთუოთ, მუშების

უფლებო მდგომარეობა შეედარებია ცხვრის ფარასთან. მაგრამ ხურვი-
ლი ღარჩა ხურვილად, ვინაიდან ცხვრის ფარა არავითარ ვაჟმირში არ
არის ამ ფილმის მოვლენასთან (მოქმედებასთან); ის (ცხვრის ფარა) ეფე-
ქტურად, მაგრამ "ძალითაა" ჩართული ამ შეხანიმნავი ხურათის მოქმე-
დებაში, რითაც მიხი შეგრძნება, ხელ ცოცხა, გაბუნღვანებულია. ფილმი
ვი არის თანამიმდევრობით აგებული მოძრაობანი, რაც უნდა იყოს ნათ-
ლად და ლოღკურად ჩამოყალიბებული (916).

ფილმური ექსპოზიციის უნდა იყოს, ახე ვიქცხო, "უცხად ღაწყება",
ე. ი. ის უნდა იყოს იხე ჩამოყალიბებული, რომ მაყურებელმა ღაწყე-
ბისთანავე გაიგოს ხად და როღის ხდება მოქმედება და ვინ არიან
მთავარი მოქმედი პირები. მოქმედი პირების განგრობისას ვი ნათე-
ლი ხდება "კონფლიქტის" მთავარი ხაზი. მიქელანჯელო ანჯონიონი, მა-
გალითად, თავის კინოხურათს - "ავანჯურა" (917) - იწყებს ხრულიად
მოკლე ექსპოზიციით: ანა და მიხი მამა ღვანან შარაგზის პირას. ის
არ უჯერებს თავის მამას და მიღის ქალქში თავის შეყვარებულთან
(ხანღროსთან). ამ მოკლე შეხავალში (ექსპოზიციის) ნათელი ხდება მოქ-
მედების ადგილი, ღრო, მთავარი გმირები და კონფლიქტი. ხაწინააღმდე-
გო მოვლენას ვხედავთ მარხელ კარნებს კინოხურათში - "ხამოთხის ბავ-
შვები": ფილმი იწყება პარიზის "ბოროტმოქმედთა" პროსპექტში, გახუ-
ლი ხაუკუნის შუალედში; პანორამული ხედებით ოცხაჯურადაა ახახული
იმღროინდელი აფშოხფერი; მაგრამ მთავარ მოქმედ პირთა მხოლოდ ნა-
წილი (ფრედერიკი, გარანხ, ბაუტხი) ხდება გნობილი მაყურებელისათვ-
ის; ხხვები ვი უფრო მოგვიანებით ერევიან მოქმედებაში, რითაც იქმ-
ნება ფართე ფილო, ხანამ მაყურებელი გაეგნობა ყველა მთავარ მოქმედ
პირს, და ამით კონფლიქსაც. ამღენად, ექსპოზიციის ხანგრძლივობას
განხაზღვრავს ფილმური მოვლენის (მოქმედების) განხავუთრებულობა. ბო-
გიერთ შემთხვევაში ხაკმარისი მოკლე ექსპოზიციის, ბოგიერთი მოქმე-
დება ვი მოითხოვს უფრო ხანგრძლივ შეხავალს; მაგრამ ფილმურ ღინა-
მიურ მოქმედებას ყველაზე უფრო შეხაბამება მოკლე ექსპოზიციის, რო-
მელიც ნათელს ხღის მოქმედების ადგილს, ღროს, აგნობს მაყურებელს მთა-
ვარ მოქმედ პირებს, მიუთითებს კონფლიქტზე, და, რაც არანავლებ მნი-
შენღვანია, ყველაფერი ეს ნათელი, ადვილად განხავებია მაყურებელი-
ხათვის. ღღის ზუნუელი, მაგალითად, თავის ფილმს - "ერთი ანღალღიური
ძალი" (919) - იწყებს ახე: ღღ ხელში ნარკვენებია ქალის ერთი ავა-
ლი, რომელხაც ჭრის ხამართებლის ბახრი პირი. რა განხავვირია, რომ
მაყურებელს არაფერი არ ეხმის ამგვარი "ახზურღული" ხელიხა; ზუნუ-
ელის აზრით ვი თვალის ვაკვლის ხამართებლია გაჭრის ხურათში, თითქოს,
მოსჩანს შედარება ზურზუაზიის ძალღღობახა და ბოროტმოქმედებასთან.
(919). ამგვარი "ინჯელექტუალური" ექსპოზიციის (და თვით კინოხურათე-
ბიც), რა განხავვირია, მაყურებელთა ფართე მახებობხათვის რჩება გა-
უგებარი და ვერ ხელიდება ექსპერიმენტების ხაზღვრებს.

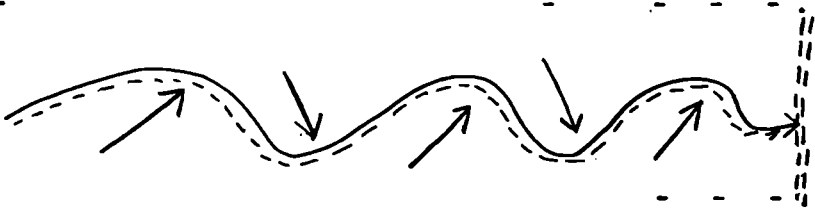
ფილმური ექსპოზიცია, ე.ი. მხატვრული ფილმის შეხავალი, დახაწყიკა ხი, როგორც ყველაფერი ფილმში, არის ხურათოვანი გამოხახვა, და ამით არხეზითად განხხვავლება თეაფრიხ პიეხიხ(ღრამიხ) ექსპოზიციიხა-გან, რომელიც ხამკვღრო-ხახიციფხლოდა დაკავშირებული ღრამაფულ მოქმეღებახთან, ე.ი. მოქმეღ აღამიანთან, რომელიც მიმიკური ენით ქმნიხ გამოხახვახ. ფილმური ექსპოზიცია კი არიხ ფილმური ხურათოვანი გამოხახვა, რომელიც იქმნება ფილმის გამოხახვიხ ხაშუაღებუთ - ხურათიხ ვაღაღებუთა და ხელით, ბნეღებუთა თუ მონფყით, რომლიხ ღროხ ფილმური გამოხახვა იქმნება არა მარფო აღამიანიხ(კინომხახიომიხ), არამეღ ცხოვეღებიხა და ხაგნეღიხ ვიშუაღური რაოზითაფ.

4. ფილმური(მოვღენა)მოქმეღება

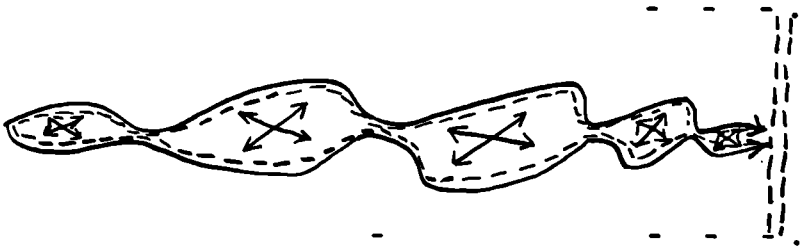
ჩვენ უკვე ავღნიშნეთ, რომ მოქმეღებახ აღგიღი აქვიხ აღამიანებხ შორიხ, ე.ი. არ არხეზიბხ მოქმეღება აღამიანეღიხ ვარეშე; და იხიფ ავღნიშნეთ, რომ ფილმხ შეუღლია არა მარფო აღამიანეღიხ მოქმეღეღიხ, არამეღ ცხოვეღთა და ხაგანთა ურთიეროზიხ შექმნა და ახახვა, რიხ შეღვაღ უფრო ხწორი იქნება თუ ვიღაპარაკებოთ ფილმურ მღვღენღეღ, რომელიც თავიხთავში აეროებხ ფილმურ მოქმეღებახა და ცხოვეღთა და ხაგანთა ფილმურ ახახვახახე. მაგრამ ფერმინ"მოვღენახ" მაინფ"ფილმური მოქმეღეღიხ" ფერმინი ვამჯობინე, ვინაღღან "მოქმეღეღიხ" "მოვღენიხ" ქვეფნებულ დაფოვება, უღავთა, ვაუგებროზახ ვამოიწვევა. ამღენაღ "ფილმურ მოვღენახ"ღა "ფილმურ მოქმეღებახ" ხინონიღებულ ვოვღით, რომლიხ ღროხ ხაზგახმეღია ხიფყვა"ფილმური"(მოქმეღება). ფილმური მოქმეღეღიხ ვანხაკუთრეზუღოზიხ ამგვარი ხაზგახმა აუფიღებღაღ მიგვანინია, ვინაღღან ღღეხაფ მოიპოვება კინოთეორეფიკოხები, რომელიც ამბობენ, რომ ფილმიც იხეთივე ღრამაფული ნაწარმოებია, როგორც ღრამა, კერა თუ რიამანი; და რომ მათ, თითქოხ, აქვთ ერთნაირი ღრამა-ფურგიუდი ვანღენები, მოქმეღეღიხ ერთნაირი აგებუღოზა; და, თითქოხ, "კინოღრამები" იხეთივე ღრამაფურგიუდი წეხებოთ იწერება, როგორც"თეაფრიხ ღრამები"(920). 'ვალფურ ჰაგემანიც ღრამიხ ღრამაფურგიულ ფაზებხ - ექსპოზიცია, ვამღიერება, უმადღეხი წერფიღი, უკანახკნელი ღამაზუღოზიხ მომენფი, კაფახფროფა - ხეღავხ ფილმშიც. თუ ჩვენ"მეშვიღე ხეღვენეღიხ", ფილმიხ ნაწარმოებეღიხ მირითად ვანონებხ ვანვიხიღავთ, მოქმეღეღიხ ხაზი, არხეზითად, ხხვაგვარად არ მიემაროება, ვიღრე ღრამახა და ეპიხში(921). ნაწიღობრივ ამგვარ აზრხ იზიარებხ ერნხფ იროხიფ, რომელიც ამბობხ, რომ ფილმური მოვღენიხ(მოქმეღეღიხ)ფორმულირება ხღება ეპიკური, ღრამაფული და ღირიკული შინაარხოვანი და ფორმალური ეღმენფებოთ, მაგრამ არა ღიფერაფურული, არამეღ ფილმიხ ხკეფიფიური, მაფერიალური და ინხფრუმენფალური ხაფუძვეღეღიხ შეხაზამიხი ხერხებოთ. ფილმიხ მრავალფეროვანება - დახმენხ იხ - უფრო იზრღება, რამღენაღ იხ მღიღარიხ ამ ეღმენფებოთ. ერთი ან მეორე მათგანიხ ხაზგახმა ვანხაზღერავხ ფილმიხ ვანხაკუთრეზულ ხახეხ, რაფ ფილმეღიხ

დაყოფას იწვევს ეპიკურ, ღრამაფულ და ღირიკულ ფილმებზე (922). "ეპიკურობა - ამბობს ის - მაყურებელს (ან მკითხველს) ვი არ აჩერებს ერთ ხივრცებას და ერთ მდგომარეობასთან, არამედ, მათი ურთიერთობის ბოროტის წყალობით, მიყავს ხივრცეებსა და ღრამებში" (922). ღირიკულია ებთეფიკური ფორმა, რომელიც ხაგნობრივად ან გონებრივად განწყობილებას, აფშობფერობს ახახავებს და ბოლოს ღრამაფულ მოვლენას გააჩნია ურთიერთ-წინააღმდეგობით განვითარება და განხორციელება (924). ფილმური მოქმედების ეპიკურ და ღრამაფულ მხველულობას ე. იროსი აღარებს მდინარეთა ღინებებს: პირველ შემთხვევაში ერთადერთი მთავარი, ე. ი. ღილი მდინარე ღებულობს ხაზრღობსა და ბიძგს მრავალ პაფარა მდინარისაგან, რომლებიც მას უერთლებიან; მეორე შემთხვევაში ვი ორი მთავარი (ღილი) მდინარე ექიშპებიან, ეწინააღმდეგებიან, იზილავენ ან რიყავენ ერთმანეთს და ბოლოს იკარგებიან შღვაში (925). პირველს გააჩნია ეპიკული ხელი, ხოლო მეორეს ღრამაფული ხელი (იხ. ნახაზი 1 და 2):

ნახაზი_1: ეპიკური ფილმის ხერუქურის ხაზი და ხელის ფორმა:



ნახაზი_2: ღრამაფული ფილმის ხერუქურის ხაზი და ხელის ფორმა:



ეპიკურ ფილმში კონფლიქტი იმით ხახიათლება, რომ აღამიანი ან აღამიანთა ჯგუფი მიიხწრაფვიან ერთი მიზნისავენ, რომ თავიანთი პოზიცია შინაგანი შევიწროებისა და გარეგანი წინააღმდეგობისაგან დაიფვან. ღრამაფული ფილმის კონფლიქტი ვი განიხაზღვრება იმით, რომ ორი აღამიანი ან აღამიანთა ჯგუფი ანლა მათი ნაწილი მოქმედებენ ერთმანეთის წინააღმდეგ და კონფლიქტი იბალება მათი განხხვავებული ხახიათებისა და მიზნებისაგან (926). ამჟღამ ეპიკურ ფილმში. არხეობბს ერთი ფენწრალური ხახეობა (ან ჯგუფი) მრავალ მოწინააღმდეგეთა წინაა-

დმდეგ, რომლებშიც თანდათანობით ებმებოდა მოქმედებაში. დრამატულ ფილმში კი არხებობს ორი ფენურალური ხახეობა(ან ჯგუფი),რომლებიც განუწყვეტლივ ერთმანეთის წინააღმდეგ მოქმედებენ(927). ვალტერ შაგემაინიგ ლაპარაკობს ფილმის დრამატულ და ეპიკურ ხიუყუტეზე"თამაშის ფილმში"(928) - ამბობს ის - ყველაზე უფრო ხშირად ვხვდებით ფრამატულ ხეობს. ეს ხახელწოდება ხამართლიანად შეეხახეამება მახ,-"dramo" ბერძნულად ნიშნახვს; მე ვმოქმედებ -,ვიწინილან მისი მამოძრახებელი ძალახ მომქმელი პირები. ამგვარ ფილმებში მოქმედების ფენურშიახ ხიფყვიერი ტექსტი და მახახიობთახ თამაში. დილაქტიკური ფილმის ხიუყუტი ხორფშეხხმულიახ იხე, რომ ის უფრო გონების,ვიღრე გრძნობისახკენახ მიძართული. ეპიკური ხიუყუტი ვითარდება ხწარხახოვინად, ხოლო ღირიკულ-ეპიზოდური ფილმის ხტილი არ შეიფახვს დრამატურგიულ კულმინაციურ გერტილხს; მის აღგილხ იკახეებს მოვლენის ცალკეული ეპიზოდები(929).ფილმის ხიუყუტის ხტრუქტურახ ვალტერ შაგემაინი აყალიბებს ხუი ძირითად ფორმამი:

- 1.პირდაპირხახოვინი ხტრუქტურახ,რომელიც პარადელური,მოქიშპე ან ხაწინააღმდეგო მხველომების გარეშე ახახახვს მარტივ მოვლენახს;
- 2.პარადელური ხტრუქტურახ, რომელშიც ორი ან მეტი მოვლენახახახულიახ ერთმანეთთან კახეშირში და ერთმანეთის გვერდით,რომლებიც ერთი მიძართულებით მიღინარეობენ;
- 3.ულახიხტიური ხტრუქტურახ, რომელშიც მოვლენახ ვითარდება თანდათანობით "მტრულ ძალებთან" შეჯახებისახს;
- 4.კონტრასუნქტული ხტრუქტურახ,რომელშიც პირივინული მტრები ეჯახებიან ერთმანეთხ ხიფყვითახ და მოქმედებით; აღგილი აქვს ღიახ ბრძოლახ და ღახის თვალხახინი გაღაწყუტახს;
- 5.ეპიზოდური ხტრუქტურახ,რომელშიც მოვლენები არე ერთმანეთის გვერდით და არე ერთმანეთის ხაწინააღმდეგოღახ ახახხული; მისი მოქმედება თანამიმღევრობით, ეტახეობთახ ახახხული(930).

ვალტერ შაგემაინიგ თეატრის დრამატურგიულ ფაშებს ხელახვს ფილმშიც; მისი აზრით ფილმური მოქმედება(მოვლენახ) ხუთფაშოვინახ: პირველი ფაშახ: ექსპოზიციახ,რომელშიც მაყურბებელახ უნდა გაიგოს ხად და როღის ხდება მოვლენახ; უნდა გაეფნოს მთავარ მომქმელ პირებს და "კონფლიქტხ";

- მეორე ფაშახ: ღამაბულობის დაწყება და გამღიერება;
- მეხამე ფაშახ: უმადლები წერტილი,როფა ღამაბულობახ კულმინაციურ წერტილხ აღწევს;
- მეოთხე ფაშახ: მოვლენის დამახალი ხაში, როფა უმადლები წერტილი გარღალახულიახ და მოვლენახ მიიხწრახფვის გარღალულ კახახტროფიხახკენ;
- მეხუთე ფაშახ: ღახახხრული(931).

ფილმური მოქმედების(მოვლენის) დაციფა შეიძლება - იროსის აზრით - ხამ ნაწილად: 1.ექსპოზიციახ, 2.შუახ ნაწილი: მოქმედების გამღახ და ამადლება და 3.ღახახხრული(932). როგორც ვხელახვთ, ფილმის

მრავალი თორეტიკოსი, რომლებიც ხრულიადაც არ უარყოფენ ფილმს, როგორც ხელოვნების "მეშვიდე ხამყარობ", ე.ი. ხელოვნების ერთ დამოუკიდებელ ხახეხ, ფილმის მოქმედებას (მოვლენას) მაინც აიგივებენ ან უკავშირებენ ღრამის ღრამაფულ მოქმედებას, თითქოს, შეხამებული იყოს ერთდღაიგივე მოქმედების ღრამად, ფილმად, რომანად თუ რადიოპიეხად გამახახვა, რომლის ღრამ, მარათლია, ფორმები იფვლება მოფმეული მახალის შეხამამიხად, ხოლო მოქმედება, თითქოს, უფვლელი ან, ხუღღლი, მხოლოდ ნაწილმბრიად, ე.ი. არახარბეითად იფვლება. ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ამგვარი განხილვა ზერელე და ხაფუშველს მოვლუბულია, ეინაიდან, როგორც განვმარტუთ ფილმის ფორმა-მინაარს-გამოთქმის გარკვევიხახ, ხელოვნების არც ერთი ღარგის ფორმა იხევე არ არის "ერთნაირი", როგორც მათი მინაარსიც, და ამით მოქმედებაც. შეუძლებელია ხელოვნების ერთი ღარგის მახვრული ნაწარმოების მოქმედება გამოყენებულ იქნახ ხელოვნების მეორე ღარგში მიხი არხის შევლის გარეშე. ეს ნიშნავს იმახ, რომ - თუ ჩვენ გვხურხ ხეღისფურად გამართული ფილმური მახვრული ნაწარმოების შექმნა - ფილმური მოქმედება მიხი პირველი ჩახახვიხ, ჩამოყალიბებისთანავე შექმნილი უნდა იქნახ ფილმურად, ე.ი. მჭიკურად, ხურათოვნად, რაც მინაარს, მოქმედებას მიხი ჩახახვიხთანავე აიძულებს მიიღოს ფილმური, ხურათოვანი, მჭიკური ფორმა; და თუ ჩვენ ფილმური მოქმედების აგების ამ გზახ გავყვიბით (და მხოლოდ ამ გზითაა შეხამებული ფილმური მახვრული ნაწარმოების შექმნა), მაშინ მოვლენა, მოქმედება მიხი ჩახახვიხთანავე ღებულმბს ხრულიად ახად ხეურქეურახ, ახად ხახეხ, რომელიც არხებითი განხხვავების უგულბელყოფა, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია იმ ფაქტით, რომ ყოველ ღრამაფულ, რადიოპიეხის თუ რომანის მოქმედებას გააჩნია მოქმედება, მოქმედების ხეურქეურა, რომლებშიც მოხინან მოქმედების ღაწყება, შეხავალი, ექპოზიციია, შემდეგ უმალღეხი წერტილი და ბოლოს ღახახრული. ამგვარი ხეურქეურა და ფაბები გააჩინია "უბრალე" კომენჭარხ, რეგენზიახ თუ ინჭერკიუხაც, მაგრამ ეს ხრულიადაც არ იძლევა იმის ხაშუალებახ, რომ ღრამის, ფილმის, რადიოპიეხის თუ რომანის მოქმედების ხეურქეურა და ფაბები გავაიგივიოთ, თქვათ, კომენჭარხს ხეურქეურახა და ფაბებთან; მით უმეჭეხ, რომ კომენჭარხს ხელოვნებახთან არაფერი ხაერთო არ აქვხ. კომენჭარხც (933) პრეხამი, რადიოში თუ ტელეხელვაში, შეხღება ხამი ნაწიღიხაგან; შეხავალი, რომელშიც განიხაზღვრება ხოღმე ხაკოხი, რომელღედაც ხურხ ღამარაკი კომენჭაფორხ; შუა ნაწიღი, რომელიც შეიფავხ წამოყენებული ხაკოხის განხიღვახ, ანაღიზხ და განხაზღვრულ კულმინაციური წერტიღს აღწეხ, და ღახახრული, რომელშიც შეჯამებულია იხ, რაც ითქვა შეხავაღში და ანაღიზში. ანაღოგიური ხეურქეურახ და ფაბები გააჩნია, თუ გნებავთ, ყოველგვარ გნობახ, და უბრალე, ყოველღღერი ამგავის მოყო-

დახაფ ვი: შეხავალი, შუა ნაწილია და დახაბრულის გარეშე შეუძლე-
ბელია ამბავის გადაღება მეორე აღაშიანისათვის; და, მაგალითად, ე.
იროსი, როგორც ავღნიშნეთ, ახვეე ხამ ნაწილად - ექსპოზიციის, შუა
ნაწილი, დახაბრული - ჰყოფს ფილმურ მოქმედებას (მოვლენას), რაც, ურ-
თი შეხედვით, დახაბრებულად მოხიანს, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედ-
ვით. მართალია, შეხავალი, ექსპოზიციის, დაწყების გარეშე შეუძლე-
ბელია ფილმური, რადიოური, ლიფერაფურული (რომანი) თუ დრამატული (თეა-
ტრი) მხატვრული ნაწარმოების შექმნა; და რახაფ გააჩნია დახაბრუნი
(ექსპოზიციის), მას უნდა გააჩნდეს შუა ნაწილიცა და დახაბრულიც. ამ-
გვარი ხფრუქფურისა და ფაბების გარეშე, როგორც ავღნიშნეთ, შეუძლე-
ბელია უბრალო, მარტვი ამბავის მოთხრობაც კი. მაგრამ ხუღ ხხვაა,
ვოქვათ, ფილმური მოქმედების შეხავალი, შუა ნაწილი, დახაბრული და
ხუღ ხხვაა რადიოპიუნის, რომანის თუ დრამატული ნაწარმოების შეხა-
ვალი, შუა ნაწილი და დახაბრული. მათ შორის არხებობს არხებოთი გან-
ხხვავება, რაც განპიროვნებულია იმით, რომ ხუღ ხხვაა ფილმური გა-
მონახვის მახალა (მოძრავი ხურათები), ხუღ ხხვა დრამატული ნაწარმო-
ების მახალა (მიმიკური ენა), ხუღ ხხვა რადიოური ენა (მხოლოდ-ხმენა-
ლოთი ენა) და ხუღ ხხვა ლიფერაფურული ენა (დაბჭეღილი ენა). ამი-
ჭომ შეუძლებელია ერთნაირი იყოს ფილმური, ტრამატული, რადიოური თუ
ლიფერაფურული (რომანი) მოქმედების ხფრუქფურა და ფაბები, ვინაიდან,
როგორც განვმარტეთ, მხატვრული ნაწარმოების ფორმა, რომელიც ხელოვ-
ნების მოცემული დარგის მახალას ეყრდნობა, და შინაარსი, რომელხაფ
ჩახახვისთხანავე უკვე გააჩნია ხელოვნების მოცემული დარგის შინაარ-
ხობრივი ფორმა, დიალექტიკურ ურთიერთობაშია ერთმანეთთან, ე.ი. ხე-
ლოვნების მოცემული დარგის ფორმა გავლენას ახღენს შინაარხზე და -
შეპრუნებოთ - შინაარხი ფორმაზე. ამიჭომ ფილმური მოქმედება (მოვლე-
ნა), ფილმური მოქმედების ხფრუქფურა და ფაბები, თუ ჩვენ გვხურს
ხფილისტურად გამართული ფილმური მხატვრული ნაწარმოების შექმნა,
უნდა იყოს ფილმური, ვიშუალური, ოპტიკური, ვინაიდან ფილმური გამო-
ხახვის მახალაა მოძრავი ხურათები, რომელთა ქვეცენებაა ხმა (ხიფყვა,
მუხიკა, ხმაური).

ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ხფრუქფურა, ხახეობანი და ფაბე-
ბი უნდა გამომდინარეობდენ ფილმური გამონახვის მახალის - მოძრავი
ხურათების - ვანონზომიერებისხაგან. ფილმური მოქმედების შექმნის-
ახ მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ფილმური გამონახვის ხაშუა-
ღბანი: ხურათის გადაღებისა და ხელის მრავალფეროვანება, ზნეღები-
ხა და მონფაყის, დროხა და ხივრცის, ფილმური მულტიპლიკაციისა და
ჭრიუკის მრავალფეროვანება და მრავალფეროვანება. მაგალითად, მხო-
ლოდ იხ ფაქტი, რომ ფილმი დამოუკიდებელია ხივრცისა და დროხაგან,
ქმნის გამონახვის შეხადღებლობებს, რომლებიც უცნობი იყო ფილმამღღ.
ფილმური გამონახვის ყველა ეს შეხადღებლობა მოთხროვს მოქმედების

შეხვედრის აგებას. ფილმური მოქმედება (მოვლენა) მოზაიკის ქვებივიტ უნდა აკონძმოს ხელებიდან, ქვეხექვენებიდან, ხექვენებიდან. ფილმური ხექვენების, ქვეხექვენებისა და ხელების ხიმოკლის გამო, ფილმური მოქმედება უნდა დაიშალოს პაწარპაწარა ერთეულებად. ფილმში აღამიანს ვი არ მიყავს მოქმედება, როგორც ეს თეატრშია, არამედ თვით აღამიანიც ვი მიყავს მოქმედებას (934). თეატრში მოქმედება ხორციელდება მიმიკური ხიფყვით, ფილმში ვი მოძრავი ხურათებით, ე.ი. მოძრავი ხურათების თხრობითი, აღწერითი, განმარტებითი, დახახიათებითი, განყობილების შექმნისა და ხიმოკლიური გამოსახვის უნარიანობით. დრამატული მოქმედების მსგავსად, ფილმური მოქმედება ხაზროლობს კონფლიქტით თუ დაძაბულობით აღამიანებს თუ აღამიანთა ჯგუფებს შორის. მაგრამ მოქმედება, როგორც ავღნიშნეთ, ფილმური მოვლენის მხოლოდ ნაწილია, ვინაიდან მოქმედება მხოლოდ აღამიანებს შეუძლიათ, ხოლო ფილმში, აღამიანების გვერდით, "მოქმედებენ" (ხურათოვანად) აღამიანსგარეშე ცხოველები თუ ხაგნები, ყველაფერი, რახან ხურათოვანი გამოსახვის მახალა შეუძლია იყოს; ამდენად, მოქმედება მხოლოდ ნაწილია ფილმური მოვლენისა, რომელიც ჯამია ფილმურ მოქმედებაში ახახული აღამიანებისა და აღამიანთაგარეშე ხურათოვანი რაობით ახახული მხველლობებისა. ფილმში "აღამიანთაგარეშე" ხურათოვანი გამოსახვით, ე.ი. მოქმედების გარეშე, შეხამებულია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, რომელიც მხოლოდ თავისი ხურათოვანი გამოსახვით მოქმედებს ჩვენზე, ვთქვათ, როგორც ფლავრუს "ლუზიანსახ ლეგენდა" (935), რომელიც შორდება ლკუმენჭური ფილმის ხაზღერებს და შეღის მხატვრული ფილმის ხფროში. არხებობს აგრეთვე ფილმური მოვლენა (მოქმედება), რომელიც რამდენიმე ეპიზოდს აბამს ერთმანეთთან თანამიმღევრობით, რომლებიც ერთობლივი მოქმედებით ვი არ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, არამედ გარეგანი, ზოგჯერ ხაგნობრივი მოწყვით; მაგალითად, ჰედმეფე კოიწნერის ფილმში - "იპ ლეებში" (936) - ერთი დამჭვრეული ავფრომობილი ყვება თავის თავგადახახვალს; ან ფ. ლუვივიერის ფილმში - "ბახლის წიგნავი" (937) - , რომელშიც ერთი ქალი რიგრიგობით ეხფუმრება თავის ახალგაზრდობის მეგობრებს; ამ ფილმში ეპიზოდთა ჯაჭვს არაფერი არ აკავშირებს ერთმანეთთან, გარდა ამ ქალის პიროვნებისა. ამდენად უხუხურია იმის მჭვიცება, რომ, თითქმის, ფილმური მოქმედება (მოვლენა) დრამატული თუ ეპიკური; დრამატული მიმიკური მოქმედება; ეპიკური მოქმედებაა ლიჭვრატული თხრობითი, ვთქვათ, რომანის მოქმედება; ხოლო ფილმური მოქმედება ფილმურია, ხურათოვანია, რომელიც ხაზროლობსა და ცოცხლობს მხოლოდ მახოლოდ მოძრავი ხურათებით, რომელთა ქვეცნებაა ხმა (ხიფყვა, მუხიკვა, ხმაური). აქედან იჭრება ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ხფრუქფურის, ე.ი. აგებულობის, მინაგანი აზროვანი დალაგებისა და ფორმების გარკვევის აუფილტვობა.

ფილმური მოქმედების (მოვლენის) რაობის გარკვევისახ ჩვენი ამოხახალი წერტილი არის (და უნდა იყოს) არა დრამატული (თეატრი), ან

ეპიკური(ლიტერატურა),ანდა რადიოური(რადიოპიკება) ენა, არამედ ფილ-
მური ენა, რომლის გრამატიკის გარკვევისას ჩვენ მივიღით დახვეწამ-
ლუ, რომ მისი ხაფუძველია მოძრავი ხურათები, ხოლო მისი გამოსახვის
ხაზუალებანია ხურათის ამორჩევა და ხელი, ფილმური ბნელება, ფილმუ-
რი მულტიპლიკაცია და ფრიუკი, ფილმური რიჟმი,მონწყაყი და ტრა, ფილ-
მური ხივრე და ღრი და ყველა ამ(მოძრავი) ხურათოვანი გამოსახვის
ქვეყნებაა ხმა,რომელიცაა ფილმური ხიფყვა,ფილმური მუხიკა და ფილ-
მური ხმაური. უდავოა, ამგვარი ფილმური ენით შეხადლებელია მხოლოდ
მისი შეხადამისი მოქმედების(მოვლენის) ახახვა და,რამდენადაც ამის
მახადებს ფილმის იხტორია გვაძლევს, ფილმური მოქმედება(მოვლენა)
ჩვენ გვევლინება შემდეგნაირი ხერუქტურიითა და თორმით:

- ა.ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება(მოვლენა),
- ბ.აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება(მოვლენა),
- გ.ეპიზოლური ფილმური მოქმედება(მოვლენა),
- დ.რეპორტაჟული ფილმური მოქმედება(მოვლენა),
- ე.ლკუმენჭური ფილმური მოქმედება(მოვლენა).
- ა.ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება(მოვლენა)

ფილმური მოქმედება ერთობლივ მოვლენათა და მდგომარეობათა თანამი-
მდევრობაა, რომელიც,მხატვრული იღის მეშვეობით, მოძრავ ხურათოვან
გამოსახვად უნდა იქცეს. ფილმური მოქმედების(მოვლენის) უჯრულია ხე-
ლი თუ მისი უმცირესი უჯრული ვადრი, ცალკეული ხურათი.ფილმურ ხურათ-
თა აკინძვით(მონწყაყი) ხორციელდება ფილმური მოქმედება. ფილმური
მოქმედების ამ ძირითად ხერუქტურახა და აგებულობას ამყდავენბენ
კინოხურათების როგორც "ბავშვობის" იხევე "ღამწიფების" ხანა. ლუი
ლუიერის, შეიძლება ითქვას, პირველი ფილმი,რომელშიც მოქმედება
არხებთ როღს თამაშობს, "მორწყული მრწყველიც"(938) კი იძლევა ამ-
ის მაგალითს:

მეზალე წელწელათი რწყავს ბაღს; უგზათ გამოჩნდება ერთი ბავ-
შვი, რომელიც დაატყრს ფეხს რეზინის მიღს, რის შედეგად შეწყდება
წყლის ღენა მიღში, და განცვიფრებული მეზალე იყურება წელწელაში;
ამ ღროს ბავშვი უგზათ ზიღებს ფეხს მიღიდან და მეზალეს შეაქცევა
წყალი ხახეში; გაბრადებული გამოკვილება ბავშვს,რომელიც გარღის(939).

ეს,უთუთ, ფილმური მარტვი მოქმედება ახახულია ახე:

- ხურათი: მეზალე წელწელათი რწყავს ბაღს;
- ხურათი: გამოჩნდება ბავშვი,რომელიც მიიპარება რეზინის მიღისაკენ
და დაატყრს მიღზე ფეხს;
- ხურათი: მეზალე განწვიფრებული იყურება წელწელაში;
- ხურათი: ბავშვი აუშვებს ფეხს რეზინის მიღს;
- ხურათი: მეზალეს შეაქცევა წყალი ხახეში;
- ხურათი: მეზალე ღაინახავს ბავშვს და გამოკვილება;
- ხურათი: ბავშვი გარღის.

ამ ფილმში მოქმედება ახახულია თანამიმდევრობითი ხურათებით,
ე.ი. ქრონოლოგიურად, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხივრცისა და ღროს თა-

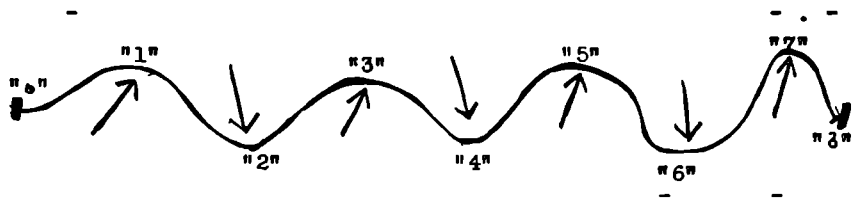
მაყურებელთა დიდი უმრავლესობა ფილმისთვის ლექსორები არ არიან" (943). ამდენად, ფილმური მოქმედების ქრონოლოგიური ხსრუქურაჲ იძლევა შეხამებლობას რთული მოვლენები დაყვანილ იქნას მათ არხამდე, ხაფუძვლამდე და გამოიხახხოს მარჯვად, ნათლად, გახაგებად. ამგვარი ფილმური (ქრონოლოგიური) მოქმედების მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ, ხხვა მრავალთა შორის, თუ გნებავთ, მარხელ კარნეს "ხამოთხის ბავშვების" მოქმედება:

მოქმედება ხდება "ბორჯომქმედების ბუღვარდზე" პარიზში გახული ხაუკუნის შუალედში. მოქმედების ფენჯრშია ახალგაზრდა მხახიოი - ფრედერიკ ლემეფრი, პანფომიმიკი - ბავჰისხ ლებურა, განგხურთა შეფი - ლახენერი, ერთი თავალი მხლებლებით, ნახმარი ჴახხაგმელების გამყიღველი, და "ფიჯველი მშვენიერება" - გარანხი, ლამაში ქალი, რომლის გულის მოგებას ფლილმბენ ყველა, მაგრამ ამაოლ, ვინაიღან ბავჰისხვი კი, რომელიც გარანხ, თოთქოხ, უყვარხ, ლბოლბ რჩება მარჯო და "ინღვიღუმი ივარგება მახამი" (944).

მიუხეღავათ იმიხა, რომ "ხამოთხის ბავშვების" მოქმედება რთულ მოქმედებად უნღა ჩაითვალბ, ვინაიღან მახში შვიღზე მეფი, ახუ ვოქვათ, "მთავარი მოქმეღი პირია", რომლებიც იხეღვაიხეღ ეკვეთეღიან ერთმანეთს ფხოვრების გბაზე, მთელი მოქმედების ხსრუქურა მაინფ ქრონოლოგიურია, თანამიმღევრობითია, რახ აღვიღად გახაგებია, მიუხეღავათ იმიხა, რომ ფიღმის მოქმედების ხანგრძლივობა ხამ ხაათს აჭარბებს. ამგვარად, როფა ფიღმური მოქმედება მოძრავ ხურათებლადა ქვეღი და მოქმედ პირთა რთული ურთიერთბანიც კი ხიმარჯვიემღეღა დაყვანიღი, მაშინ ფიღმური მოქმედება იშღება მაყურებლბ თვალჩინ "ბუნებრივად", "ბალღაღანების" გარეშე, და ხაზრლობხ, არხებოთად, ვიშუბღურობით, რომელიც ყვეღაზე უფრო იშღება, იფურჩქნება, როფა ახახახავი მოქმედება, მოვღენა აკინმულ(მონღაყი) ხურათების მიღივ წარმოაღგენხ, ე.ო. ქრონოლოგიურია, თანამიმღევრობითია. ამით უნღა აიხხნახ იხ ფაქტიც, რომ მხაფვრულად ღირხმეხანიშნავი ვინოხურათების დიდ უმრავლესობას მოქმედების ქრონოლოგიური ხსრუქურა გააჩნია.

მაგრამ ფიღმური მოქმედების ქრონოლოგიური ხსრუქურა არ ნიშნავხ იმახ, რომ მოვღენა ვითარღება ხწორხაზოვნად წინაღობის გარეშე; და აქ მივეღით ჩვენ ქრონოლოგიური(ღა, ხაერთოლ, ფიღმური) მოქმედების ჰგბზღღბახხღღ, რომელიც გარკვევას მითხბოვხ. ლუი ლუმიერის "მორწყული მრწყელის" მოქმედების განხიღვისახ ჩვენ ღავინახეთ, რომ მახში მოქმედება(მოვღენა) ხურათებოთ მოთხრობიღია ქრონოლოგიურად; ეხაა ამ ფიღმური მოქმედების ხსრუქურა. მაგრამ ფიღმური მოქმედების ქრონოლოგიურობა ხრულიაღახ არ ნიშნავხ წინაღობის აღკვეთახ თვით მოქმედებამი; პირიქით, წინაგანი წინაღობის, წინააღმღეღობის, ახუ ვოქვათ, "კინფლიქტის" გარეშე ხაერთოლ არ არხებობხ არა-

ვითარი მოქმედება, რა თქმა უნდა, მხატვრული გაგებით. "მორწყულ მრწყველში" მებაღე რწყავხ ყვაიღებხ; ღა ამ ღროხ ბავშვი არ გაამონღეხ, რეზინიხ მიღზე ფეხი არ ღაბჭიროხ, მებაღეხ წყალი არ შუენწყვიღოხ, ხოლო მებღეგ წყალი გაუშვახ ღა პირხახელში შუაქციოხ - მოქმეღებახ, მხატვრული გაგებით, ხაერთოღ არ ექნებოღა ბღგიღი. მოქმეღება ხწორღე იქ იწყება, როგა ბღგიღი აქვხ ხაწინაბაღმღეგო მოქმეღებახ, როგა აქციო იწვევხ რე - აქციახ. ამღენბაღ, ფიღმური მოქმეღების ქრონოლოგიური ხწრუქწურა მოქმეღ პირთა, მხვეღეღობათა, მოვღენათა წინაღობახ, "კონფლიქტხ" მოიბოივხ, რომ იხ გაშორღეხ ფიღმური რეპროღუქციიხ ხაზღვრებხ ღა მხატვრული გამოხახეიხ ხწეროში შუიჭრახ. ამგვარბაღ, ფიღმური ქრონოლოგიური მოქმეღების (მოვღენიხ) ხწრუქწურა ღა აგებუღობა (გრაფიკუღბაღ) ბხე შუგვიღლია ავხახოთ:



"1" ამ ნახაშში ნიშნავხ ფიღმური მოქმეღების ღახაწყიხხ, შუხავაღხ, ექხპოზიციახ, რომეღიგ თვითონ კი არ გამომღინარუღოხ რაიმეღან, არამეღ - პირიქით - მიხგან ბუნებრივბაღ გამომღინარუღოხ რაიმე ღა იბაღღება მოქმეღება (მოვღენა).

"1" "2" "3" "4" "5" "6" "7" - ციფროთა ეხ რივი, აქ ნახამარია ორი მნიშვნეღობით: 1, 2, 3, 4, 5, 6 ღა 7 - ნიშნავხ მოქმეღების თანამიღვერობახ, ქრონოლოგიურობახ, უწყვეტობახ, რახ, როგორგ ავღნიშნეთ, ღამახახიათებღლია ფიღმური ქრონოლოგიური მოქმეღების ხწრუქწურა რიხა. ეხ ნიშნავხ აგრეთვე, რომ 1-ღან 7-მღე ახახუღია "მოღი" ღა "ხრული" მოქმეღება, რომეღბახ განხაზღვრული ხანგრძლივობა აქვხ. შუღრეღ - 1, 2, 3, 4, 5, 6 ღა 7 - ნიშნავხ წინაღობახ, "კონფლიქტხ" მოქმეღ პირებხ, მხვეღეღობებხ შორიხ, რახ ღახაწყიხიხ ღახახრუღამღე განვიოთარებახხა ღა განხორციეღებახ "აფერხებხ", "ხეღხ უშლიხ". "მორწყულ მრწყველში", მავალიოთბაღ, ამგვარი "შემფერხებღი", "ხეღიხ შემშღელი" კომპონენციო ბავშვი, რომეღიგ ფეხხ რეზინიხ მიღზე აჭერხ, წყლიხ ღენახ ხწყვეტხ ღა ამით იქმნება "კონფლიქტი" მახხბა ღა მრწყვეღხ შორიხ.

"3" ამ ნახაშში ნიშნავხ ფიღმური მოქმეღების (მხვეღეღობიხ) ღახახრუღხ, რახ ხხვა რაიმეღან ბუნებრივბაღ გამომღინარუღოხ ან იქმნება, მავრამ მიხგან არაფერი არ იქმნება, ე.ი. იხაა მოქმეღების ბოლო, ღახახრული.

ღახაწყიხხხა ღა ღახახრუღხ შორიხ მოქმეღების ხწრუქწურული უწყვაღობა ღა კონფლიქტი მოქმეღ პირთა თუ მხვეღეღობათა შორიხ, იღვევა

მოქმედების(მოვლენის) აგების მრავალფეროვან და მრავალფეროვან ხა-
შუალებას; მაგრამ მხოლოდ მაშინ, თუ ჩვენ დავრჩებით ფილმური ხურა-
თღვანი გამოსახვის კანონზომიერების ფარგლებში, რაც იმას ნიშნავს,
რომ ფილმური მოქმედების(მოვლენის) შექმნისა და განხორციელების წი-
ნაპირობაა დაუფლება ფილმური(ხურათოვანი) ენიხა: ხურათის ამორჩე-
ვა, ხელი,ბნელება,ფილმური მულტიპლიკაცია,ფრიუვი,რიფმი,ხივრე,
ღრმ,ფილმური ხმა,ხიმბოლო თუ შემომქმედი ვამერა - ყველაფერი ეს
და ხხვა მრავალი(თუ გნებავთ, ფერი)არის ფილმური გამოსახვის მახა-
ლის - მოძრავი ხურათების - გამოყენების ხერხები, რომელთა დაუფლე-
ბაა წინაპირობა ფილმური მოქმედების(მოვლენის) აგებისა და განხორ-
ციელებისათვის. ხიუჟეჯის, შინაარსის, მოქმედების აგების ჟექნიკ-
ის,ხჭრუქჭურის,კომპოზიციის ხაფუძველია ხწორედ მოძრავი ხურათების
კანონზომიერება და არა პირიქით. აქაც ძალაშია არისფოფლეხ აზრის:
"...ერთი მითითებაა ის, რომ იხინი, ვინც პოეზიის შექმნას იწყებენ,
პირველად დაუფლებული არიან, ის ხწორად ახახონ ენით და ხახითის
ახახვით; პირველად მოგვიანებით შეუძლიათ მათ მოქმედების აგება".
(945). და თუ შემომქმედი დაუფლებულია მოძრავი ხურათების გრამატი-
კას და შეუძლია მიხი მეშვეობით ფილმური მოქმედება(მოვლენა) ახა-
ხის, მაშინ ფილმური ფორმა: ყველაზე უფრო ხაუკეთეხა,

როცა ნათელი და არაჩვეულებრივია, პოულმბ თავის აღექვაფურ
შინაარს,და პირიქით. ამ პირობებში ხრულიად ბედმეფია ფილმური ქრო-
ნოლოგიური თუ ხხვა ხახის მოქმედების(მოვლენის) მხგავხება ვეძიოთ
ხელკვნების ხხვა დარგის,ვთქვათ, დრამის მოქმედებაში,როგორც ამას,
მაგალითად, ხ.ეიგენშეიინი(და ხხვები) აკეთებხ."ჯავხნახანი'პოფი-
რამკინი'" გამოიყურება - ამბობხ ის - როგორც მოვლენათა ქრონიკა,
მაგრამ მოქმედებხ როგორც დრამა. ამის ხაიდულოება მდგომარეობხ იმ-
აში, რომ მოვლენისადმი ქრონიკალური მიდგომა შეთავხებულია მის
მკაცრ ჭრადიკულ კომპოზიციასთან, რომლის დროხ ჭრადიკული კომპოზი-
ცია ყველაზე უფრო მის კანონიერ ფორმაში - ხუთმოქმედობიან ჭრადე-
ლიაში - გვევლინება. მოვლენები, აღებული თითქმის როგორც შიშველი
ფაქტები, დაყოფილია ხუთ ჭრადელიულ აქტად, რომლის დროხ ფაქტები
ამორჩეული და არჩეულია მათი თანამიმდევრობით იხე, რომ ვახხუხობხ
მოთხონებხ, რომლებხაც მოთხონხ ვლახიკური ჭრადელია: პირველი მო-
ქმედება განხხვავებით მეორეხავან, მეოთხე - განხახვავებით მეხუ-
თეხავან და ა.შ. და აღწერხ ის"ჯავშინახანის" მოქმედების ამ ხუთ
მოქმედებახ:

- 1. - "ხალხი და მაცლები": მოქმედების ექსპოზიციოა. მდგომარეობა ჯავხნახანზე. მაცლებიანი ხორცი. მდღევარება მაცროხებხ შორის.
- 2. - "დრამა გემბანზე": "ყველა გემბანზე!" უარი მაცლიანი ხორცის ჭამაზე. ხგენა ბრებენფით. "მემბო!" უარი ხროლაზე. აჯანყ-
ბა. ანგარიშის გახწორება ოფიცრებთან.

ნაწილი_შ. - "მკვლარი მოუწოდებს": ნიხლი. ვაკუდინჩივის ცხელარი ოლქის ნავხადგურში. ჭირილი ცხელართან. აღმყოფების მიწინგი.წითელი ღრმის აღმართვა.

ნაწილი_ჴ. "ოლქის კიბე": ხალხის დამპობილება ჯავხნოსთან. ნავები ხურხათ-ხანოვავით. დახვეწები ოლქის კიბეზე. ბაღვი ჯავხნოსანიდან "გენერლების მუხაბზე".

ნაწილი_წ. - "შეხვედრა ეხვარსთან": ღლინის დამე. შეხვედრა ეხვარსთან. მანქანა. "მამოლი" ეხვარის უარი გუგხლის გახხნაზე. ჯავხნოსანი გამარჯვებული გაღის ეხვარის შუა(946).

პირველად უნდა აღინიშნოს, რომ "ჯავხნოსან'პოლიომპინის" მოქმედების აქტივად დაყოფა(ხ.ეიშენშეიინის მიერ)ხელგუწურადაა ჩაქხოვილი მახში, რახხე დახვეწრებს "პოლიომპინის" ფილმური მოქმედების, მოვლენის რაობა. გახაკვირია, რომ ფილმური მოქმედების(მოვლენის) იხეთი ოხვეწი ამხახველი, როგორც ეიშენშეიინია, მიღის დახკვნამდე, რომ,თოქოხ, "პოლიომპინის" უფრო მოვლენა,ვიღრე მოქმედება:(ვი-ნაიდან მახში ხახეობები ხაერთოდ არ არის მოცემული) - ხუთმოქმედებიანი ჭრაგელიის კომპოზიციას ამყდავენებს. ჭრაგელია, როგორც ღრმის და ამით თეაჭრის ერთერთი ფორმა, როგორც ყველაფერი თეაჭრში, მიმიკური გამოსახვაა,ე.ო. იხ გოგხლობს მიმიკური ენით, ხიყყით, რომღის მაჭარებელია"მომქმედი აღამიანი",ჭრაგიკული ხახეობა. არხვითარ მხგავხ აღგილი არ აქვხ "ჯავხნოსან'პოლიომპინის" მოქმედებაში: აქ ბაჭონიბხ მოძრავი ხურათების ფილმური კანონზომიერება,რომღის ღრმხ არა თუ ჭრაგიკული ხახეობა,ხაერთოდ, ხახეობაჲ ვი არ მოხჩანხ ვიშუალურ პირიბონჭზე; იხეა შერწყმული ინდივიდუმი მახხაში,რომ ხალხის მახხ ხდება,ახე ვოქვათ, მთავარი მომქმედი პირი. მაგრამ ამ ფილმში არა მარხო ჭრაგიკული ხახიათი,აღამიანი არ არის მოქმედების მაჭარებელი, არამედ,ზოგიერთ ადგილებში, ხავნების მიმიკაა მოქმედების ერთადერთი მაჭარებელი და გამომხახველი, რომღის ყველაზე უფრო ნათელმყოფელია"მეხამე ნაწილიში" ოლქის ნავხადგურის ვიშუალური აღწერა, რომელხახე თვით ეიშენშეიინი "ნიხლხ" უწოდებს; და თანამომღვენო ხექვენგები? - ვაკუდინჩივის ცხელარი ოლქის ნავხადგურში, ჭირილი ცხელართან, აღმყოფების მიწინგი, წითელი ღრმის აღმართვა?!.ყველაფერი ეხ ფილმური ენაა,რომელიც ქრონილოგიურად ახახავხ მოქმედებახ ხურათოვნად, რომელხახე ჭრაგელიახთან და,ხაერთოდ, თეაჭრთან არავითარი მხგავხება, არც კომპოზიციურად, არ გააჩნია, ვინაიდან შეუძლებელია "ხუთმოქმედებიანი ჭრაგელიის" მოქმედება ახახულ იქნახ მიმიკური ენის,ე.ო.ღრამაყული ენის გარეშე,რომღის მაჭარებელი და განმხახიერებელია მხახიობი; და თუ ფილმში მანგე შეეძლება ამ "ხუთმოქმედებიანი ჭრაგელიის" მოქმედების ფილმურად ახახვახ, მაშინ ამ "ხუთმოქმედებიანი ჭრაგელიის" მოქმედებაჲ უნდა დაინგრახ იხე, რომ მიხი ახახვა შეხამლებელი გახლეს ხურათოვნად.

მოძრავი ხურათების კანონზომიერება კი ანგრევს არა მარტო მიმიკური ენის (თუაფრი) კანონზომიერებას არა მარტო ფორმალურად, არამედ შინაარსობრივადაც, რაც იმას ნიშნავს, რომ ღრამაფული (მიმიკური) ენის შეფვლით ფილმური ენით, ე.ი. მოძრავი ხურათების ენით არსებითად ფვლის იმ მოქმედებასაც, რომელიც ამ მასალით (მოძრავი ხურათებით) უნდა აიხსახოს. აქ შეუძლებელია კომპრომიზი, ვინაიდან შეუძლებელია იხეთი, ხელინხურად გამართული, მხაფვრული ნაწარმოების შექმნა, რომელიც ფილმური ენითა და მიმიკური ენით იქნებოდა შექმნილი ერთდროულად; ხელოვნების მოცემული დარგის, ამ შემთხვევაში ფილმის, მახალის (მოძრავი ხურათების) კანონზომიერება კი არის წინააღმდეგობა ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ხსრუქფურისა და აგებულობის განხაზღვრისა, და არა პირიქით; ან უფრო ხწორად: ფილმური ფორმა და შინაარსი დიალექტიკურ ურთიერთობაშია ერთმანეთთან, რის შედეგად ფილმური ფორმა ფილმურ შინაარს (მოქმედებას, მოვლენას) მოითხოვს და პირიქით. ამდენად, როცა ხ. ეიზენშტეინი "ჯავახნოსანი პოფიომკინის" მოქმედებაში ღრამაფული მოქმედების კანონზომიერებას ხელაფხ, უყურადღებოდ ხსოვებს მიმიკური მოქმედების (თუაფრის) კანონზომიერებას: ფილმი არა თუ "მოქმედებდალ" აქცეზბად" დაყოფა ფილმური მოქმედებისა (მოვლენისა), არამედ მისი ხექვენცებად დაყოფაც კი პიპოზითია. ფილმური მოქმედება (მოვლენა) ხაერთოდ არ ხენომბს დანაწევრებას, ვინაიდან ის (მდინარეხავით) დინებითია, რომელიც ყოველგვარ დაყოფას, შეჩერებას თუ შეწყვეტას, რაც ღრამის მოქმედებისათვის არსებითია, ვერ ითმენს. ღრამაში კი - პირიქით - მოქმედების დაყოფა აქცეზბად, ხურათბად გამომდინარეობს ღრამის (თუაფრის) კანონზომიერებიდან: ღრამაფული მოქმედების განხორციელება ხენანაშე აქცეზბად თუ ხურათბად დაყოფის გარეშე შეუძლებელია არა მარტო ფექნიკურად, არამედ ხივრცოვნადაც, რომლის პიროპითობა ღრამის ხივრცის, ღროხა და მოქმედების ერთობიდან გამომდინარეობს. მართალია, მნიშვნელოვანია, ხაჭირთა ფილმისა და მისი მეზობელი ხელოვნების ხხვა დარგების მხგავხებათა თუ განხხვავებათა გამოკველევა, მაგრამ ყოველი თვითნებური ფლა ხელოვნების ერთი დარგის კანონზომიერების განხაკუთრებულება ხელოვნურად წინააღმდეგ ხელოვნების მეორე დარგის კანონზომიერებაში - უაზროა; და ამგვარ უაზრო ფლათ მიმარნია ღრამაფული მოქმედების კანონზომიერების ხელოვნურად წანერგვა" იხეთი "ფილმური-ფილმის" მოქმედებაში (მოვლენაში), როგორცაა "ჯავახნოსანი პოფიომკინის". ხ. ეიზენშტეინი ჯერ ამბობს, რომ, თითქმის "პოფიომკინის" მოქმედება (მოვლენა) "დაყოფილია ხუთ ზრაველიულ აქცეზბად", მაგრამ შემდეგ გამოთქვამს ხაწინააღმდეგო აზრხაც. ეხება რა "პათეთიკური კომპოზიციის" პრპბლემახ, მხ ამბობს, რომ პათეთიკური კომპოზიციის ძირითადი ნიშანდობლიობაა განუწყვეტელი "გამმავება", განუწყვეტელი "გამოხვლა თავიხთავიხგან", განუწყვეტელი ბიძგი ნაწარმოების ყოველი

ცალკეული ელემენტებისა ან ნიშნისა თვისებიდან თვისებაში იმის შესა-
ბამისად, თუ ოლენობრიობა როგორ აღვივებს კადრის, ეპიზოდის, ხეცის,
ნაწარმოების მთლიანი ემოციონალური შინაარსის ხელ უფრო და უფრო
მზარდ ინტერსიურობას; და დახმენს: "ხწორედ ამ ხქემის თანახმად ვი-
თარღება 'პოლომპინის' კომპოზიცია როგორც მთლიანად, იხე მის ყო-
ველ ცალკეულ ნაწილში" (967): კადრთა, ეპიზოდთა, ხქევენთა განუწყვე-
ტელი "გამმაგება", უწყვეტი "გამოხვლა თავისთავისაგან", განუწყვეტე-
ლი "ბიძგი" ნაწარმოების ცალკეული ნაწილისა და ელემენტებისა, რაც ფილ-
მური ხურათოვანი გამოხახვის ძარღვიც, მოითხოვს მოქმედებას, რომელ-
საც გააჩნია შეხამამისი განხაკურებულობა, ე.ი. ის უნდა იყოს უწყ-
ვეტი, დაუყოფელი, ღინებით, როგორც ჩანქერი, რომელიც, მიუხედავთ
იმისა, რომ ხან ერთ ნაპირს, ხან მეორეს, ხან კი ვლელს ეჩეხება, -
"გამმაგებით", "უწყვეტად" ივაფავს გზას, მიიწევს წინ, ხანამ მას
ჩაყლაპავს უფრო ღილი მღინარე თუ ზღვა. ფილმური მოქმედების (მოვლე-
ნის) ამგვარ "ჩანქერიხეულ" განხაკურებულობაში, რომელიც ყველაზე
უფრო გამოკვეთილად ახახიათებს "ჯავშნოსანი 'პოლომპინის'" მოქმე-
დებას, - ხუთმოქმედობიანი ფრაგელიის კანონზომიერების ძებნა უაღ-
გილთა.

"ჯავშნოსანი 'პოლომპინის'" მოქმედება, უღათა, არის ფილმური,
ხურათოვანი მოქმედება, რომელსაც ღრამის (თეატრის) მიმიკური მოქმე-
დებახთან აჩაფერი ხაერთო არ აქვს არც ფორმალურად (მოძრავი ხურა-
თები) და არც შინაარსობრივად, ვინაიდან შეუძლებელია ფილმური ფორ-
მით ღრამაფული (მიმიკური) მოქმედების ახახვა იხევე, როგორც შეუძ-
ლებელია ღრამაფული ფორმით (მიმიკური ენით) ფილმური მოქმედების (მო-
ვენის) ახახვა. ფილმური ქრონოლოგიური მოქმედების (მოვლენის) თვალ-
ხაჩინო მაგალითთა აგრეთვე ჩარლი ჩაპლინის კინოხურათა - "ოქროს ჩხრი-
ალი" (968). ჩაპლინი ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ახახვისას გამო-
მღინარეობს ფილმური ფორმიდან: "მე არ მივიწრაფვი - ამბობს ის -
იმისაკენ, რომ ვინმე გავანცვიფრო ფილმის კომპოზიციით, მაგრამ ვა-
იძულებ ჩემს თავს შევექმნა ჩემი პიროვნული ხელწერა, რომელიც ვლინ-
დება მოულოდნელი ფორმით" (969). რა თქმა უნდა, შემოქმედების პრო-
ცესში თვით მოქმედებაც (შინაარსი) გავლენას ახლენს ფილმურ ფორმა-
ზედაც, ვინაიდან ფორმა-შინაარსი ღიალქევიკურ ურთიერთობაშია ერთმა-
ნეთან, და ამ კანონზომიერების ფარგლებში ექცევა - შეგნებულად თუ
შეუგნებლად - ყოველი შემოქმედი ფილმშიც; და რომ ეს ახეა, ამას
აღახეურებს "ოქროს ჩხრიანის" მოქმედების ხწრუქურა და აგებულობა.
ჯ.შ. ღოუხონი "ხუთ ნაწილად" ჰყოფს "ოქროს ჩხრიანის" მოქმედებას
და ამბობს, რომ "... ყველაზე უფრო მღიღარ მასხლას ჩაპლინის კინე-
მაფოგრაფიული ხწრუქურის შეხახწავლად 'ოქროს ჩხრიანის' ღეფალური
ანალიზი იძლევა" (970). ეს ფილმი - მისი აზრით - დაყოფილია ხუთ
ნაზილად:

შინკვლი ნაწილი: შეხავალი და ბოლო კულმინაციური წერტილი, ე.წ. -ლი "კლიმაქს" (972).

შეძრე-ნაწილი: "როველის დღის" (973) აღნიშვნა: ფეხხანგელის მოხარ-შვა და ჭამა და ქათმის წარმოადგენა.

შეხვე-ნაწილი: ხანკვაო დარბაზი, ჯორჯიას განგობა, ჯორჯიას დან-ვა ჩხუბში.

შედეგ-ნაწილი: ახალი წლის წინა დამე; ჩაპლინი აწყობს მაგიდას თავის ქოხში და ელოდება ჯორჯიას; ჩაქმინება და ეხიმბრება შეხვე-დრა ჯორჯიას და მის მეგობრებთან; ხიმბარში აკოცებს ჯორჯიას... ხინამღვიღეში კი ის მარტოა.

შეხვე-ნაწილი: ჩაპლინი, "ღიღ ქიმთან" ერთად, პოლომბს ოქროს (კულ-მნახიური წერტილი, კლიმაქსი). უკვე მილიონერები მილიან აშშ-ში. ჩაპლინი გემბანზე შეხვედება ჯორჯიას და უნდათ დაქორწილება (974).

"ყოველ ნაწილს - წერს ლუხონი - აქვს თავისი განსაკუთრებული გუ-ნება და ჭეშმარიტად, რომლებიც მოგვაგონებენ მუხიკალურ აგებულებას:

პირველი ნაწილია... - შეხავალი და ბოლო (climax),

მეორე ნაწილი - scherzo,

შეხვე ნაწილი - allegro,

მეოთხე ნაწილი - adagio,

მეხუთე ნაწილი - იწყება ნელა და ხდება ამაღლებული presto.

ამ მოხაზულობას აქვს ღინამიური განვითარება, რომელიც დამოკიდებუ-ლი არ არის დამაბულობაზე" (975).

ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ამგვარი "მუხიკალური" განმარტე-ბა, ჩემის აზრით, ვერ იძლევა ფილმური მოქმედების ხრული რაობის ხურაობს, ვინაიდან ხხვაა "მხოლოდ-აკუხტიკური" მუხიკის აგებულობა და ხხვა - "მხოლოდ-ოპტიკური" ფილმის აგებულობა. კიდეც მეფი: შე-უძლებელია "ხუფთა" მუხიკალურ ნაწარმოებში, ვთქვათ, ხიმფონიაში თუ ხონეში მოქმედების შეგნობა, ვინაიდან მუხიკაში, -რა თქმა უნდა, ძვერის თუ ოპერეფის გამოკლებით, რომლებშიც თეატრის კანონზომიერე-ბა ბაფონობს და მუხიკა მოქმედების გამოსახვას ემსახურება, - ემო-ციურობა, განწყობილება, გუნება იქმნება, რომლის "შინაარხიგ" "შეხა-გრძნობი" და არა "გახავებია" იხე, როგორც, ვთქვათ, ფილმის მოქმედე-ბა. ამდენად, ფილმური მოქმედების (მოვლენის) აგებულობის მუხიკალურ აგებულობასთან შედარება ნათელს ვერ შვენს ფილმური მოქმედების კა-ნონზომიერებას, ვინაიდან ფილმური მოქმედება "შეხახედავი" მოქმედე-ბაა, რომელშიც უფაქიგეხი, მიმალელი ხულიერი განგდა ნათელი ხდება "მიკროლრაბაფიკის" მეშვეობით, ე.ი. ხელებით, რომლებიც იქმნებიან მოქმედების ამხახავი პირთა თუ ხავანთა არხებითი ნაწილების მიკ-როხკოპიული ხელებით. აქ ჩვენ კი მიველით იხვე ფილმური მოქმედე-ბის გარე- და შინამოქმედებასთან, რომლის დროს გარემოქმედების ხე-რუქურა და შინამოქმედების აგებულობულობა იხეა ერთმანეთში გალა-

ხლართული, რომ მათი ერთმანეთისაგან დაშორება პირობითია. ამიტომ "ოქროს ჩხრიალის" მოქმედების ხსრუქჭურა და აგებულება ქრონოლოგიურია იხე, როგორც "ჯავნისხან'პოჭიომკინის" თუ "ველოსიპედის ქურდების" მოქმედების ხსრუქჭურა და აგებულება. ყველა ამ ფილმში მოქმედება ვითარდება ქრონოლოგიურად, უწყვეტად, რომლის დროს "კონფლიქტი" მოქმედებს პირთა და მსვლელობათა შორის ხურათოვანი გამოხახვით, და ამით ფილმურად, იქმნება, რის შედეგად ფილმური ფორმა ფილმურ მოქმედებაში პოულობს ხაფუძველს, და პირიქით. ამგვარად, ფილმური ქრონოლოგიური მოქმედება შეიძლება იწოდოს უძრავად მოქმედებად, რომლის მსვლელობა, როცა ის ერთ განხაზღვრულ წერტილიდან იწყება, უწყვეტად და ერთობლივად ხდება; "უბრალო" მოქმედება კი არის არა დიქტანტური, პრიმიტიული, არამედ ყოველგვარ შემთხვევითობისაგან გაწმენდილი მოქმედება, რომელშიც რთული, გადახლართული მსვლელობანიც ნათლად, ადვილად გახაგებდალა ახახული.

ბ. აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება (მოვლენა)

გავარკვეით რა ფილმური ქრონოლოგიური მოქმედების (მოვლენის) რაობა, ამით უკვე ხაფუძველი ჩაეყარა ფილმური აქრონოლოგიური მოქმედების (მსვლელობის) რაობასაც: აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება (მოვლენა) ამყვანებს მსვლელობათა წყვეტდღმდღს, რომლის დროს აწმყო, წარხული და მომავალი ფილმურ ხურათოვან აწმყოდ გვევლინება, რახან ფილმი ახორციელებს დროსა და ხივრცეზე წინ- და უკან-"გადახტომით", ე.ი. ფილმური წინ-და უკან-გადაბნელებით. მართალია, მაგალითად, წინ-გადაბნელებას ერთ ხელში ადგილი აქვს თვით "ჯავნისხან'პოჭიომკინის", (როცა გემბანზე დახახვრეჭად გაყვანილი მაჭროხები გემის ანძზე ხელავენ თავიანთ თავს ჩამოხრობილს), და "ოქროს ჩხრიალის", (როცა ჩაპლინს ჩაქმინება თავის ქოხში და ეხიზმრება ჯოჯოხა), მაგრამ ეს წინ-გადაბნელება მაინც ვერ ხეველის ამ ფილმების მოქმედების ქრონოლოგიურ რაობას, ვინაიდან მათი ძირითადი ხსრუქჭურა და აგებულება უწყვეტია, დინებითია. აქრონოლოგიურ მოქმედებაში კი მოქმედების ხსრუქჭურა და აგებულება წყვეტლია თავისი არხით. აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების მაგალითად ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ აკირა კუროხავახ კინოხურათი - "რამომონ" (976), რომლის მოქმედების ხსრუქჭურა და აგებულება ახე გამოიყურება:

შირველი _ ნახევერად დანგრეული რამომონის ("რამომონ" ნიშნავს "ემმავის ჭიშკარს") ჭიშკრის ქვეშ, კოჭოში, ქურუმის (მღვდელი) და ხიხმჭრელი თავს აფარებენ კოკისპირულ წვიმას. ორივე შიან გაშეშებული, რომლის დროს ხიხმჭრელი თავისთვის ლულულეებს: "არ მენძის, არ მენძის ეხ...". ერთი მოჯამავირეც შეაფარებს თავს წვიმას "ემმავის ჭიშკრის" ქვეშ და, როცა ხიხმჭრელის ლულული იხევედახივე ეხმის, ეკითხება: "რა არ გენძის?" ქურუმი უპახუხებს, რომ არც ხიხმჭრელსა და არც მახ არ ეხმით, რაც მათ განიცადენ და ნახენ ერთი ბანდიტის ხა-

ხამართლი პროცესის მხველღობისა; და ხისმჭრელი მოგვიხრობს ხამი
ღლის წინათ ჩაჭარბული პროცესის ამბავს:

მეღრე_ნაწილი(ხისმჭრელი_მღმხრღმღ): იხ ყვება, რომ იხ პროცესზე
დაკითხულ იქნა პირველად. იხ მილიობა ზყეში და წააწყდა ერთ ზურქ-
ზე ქალის შარფიან ქულს; ცოფა დაშორებით ნახა ქალის ხელჩანთა; შემ-
დეგ ხანჯალი მიწაში ჩარჭობილი და ბოლოს მიადგა ხამურაის გხედარს,
რომელიც მკვდარი მიწაზე ეგლო. მაშინვე გაიქცა იხ პოლიციაში და
მოახხენა ყველაფერი ეს.

მუხაძე_ნაწილი(ქურღმღ_ყვღმღ): იხ ყვება, რომ პროცესზე იხ დაკით-
ხულ იქნა როგორც მოწმე. იხ ზყეში შეხვდა ხამურაის, რომელიც მიუ-
ძლოდა გხენს, რომელღედაც იღდა ახალგაზრდა მანდილოხანი, რომელხაც
ხახე დაფარული ჰქონდა შარფით.

მეღმღ_ნაწილი(პოლიციაღ_ყვღმღ): პოლიციელი, რომელხაც ხელგაკრული
ბანდილი - ჭაიომარუხ - ხახამართლოს დარბაზში შეჰყავს, - ყვება
თუ როგორ დააპაჭომრა მან იხ. პოლიციელი მღინარის პირახ წააწყდა
ერთ ვახს, რომელიც ჭვიციღებისაგან იკრუნჩხებოდა; მან იგნო მახში
ბანდილი - ჭაიომარუხ; ხანმოკლე წინააღმდეგობის შემდეგ, პოლიციე-
ლი შეხბღებს ბანდილის დაპაჭომრებას; იქვე აღმოაჩენს აგრეთვე ხა-
მურაის გხენსა და შვილიხარს. პოლიციელი ვარაუღმს, რომ გხენმა
გადმოაგლო ბანდილი და, აღბათ, ამიღომ იკრუნჩხებოდაო. ბანდილი შეუ-
რაცყოფილად გრძნობს თავს და აფროსებებს პოლიციელს. იმ ღღეს - ამ-
ბობს ბანდილი - ჩამოხდა გხენიღან და ღალია წყაროს წყალი და მოი-
წამღა.

მუხუღ_ნაწილი(ბანდილი_მღგვიღმღ): ზყეში, ხისძირში ვიყავი მიწლი-
ლი და მეძინა. გამომღღვიძა ხამურაიმ, რომელიც გხენს მიუძლოდა წინ,
რომელღედაც იღდა მანდილოხანი. ხამურაიმ შეხეღა ბანდილს და წავი-
ღა. არაფერი არ მოხღებოღა - განარძნობს ბანდილი -, რომ ნიავს არ
შეერხია ხის ფოთღები და მანდილოხანის შარფი, რომლის ღროს მან ღაი-
ნახა მიხი მშვენიერი ხახე. მაშინვე გღღავწყვილღ ქალის მოჭაღღება.
ბანდილმა გღღაუჭრა გზა ხამურაის, ღაეხსა თავს და გზაწრა. ბანდი-
ლმა შემღეგ გააუპაჭოღრა ქალი და უნღოღა წახვღა, მაგრამ ქაღმა არ
გაუშვა და შეუვეღრა ერთღრთი ვახს მოკლეღი უნღა იქნახ, ვინაიღან
მახ არ შეუძღია გაუპაჭოღრებულს ახე გხოვრღება. ბანდილმა შეხხნა
ბაწარი ხამურაის და ღაიწყო ხამკვღრო-ხახიგოღხლო ზრძოღა. ოღღამე-
ხამე შეჭაკვიხახს - ამბობს ბანდილი - ვძღიღ და მოვკალი. ქალი, აღ-
ბად, გაიქცა ჩუენი ზრძოღის ღროს, ვინაიღან იხ მე მეჭი არ მიხახავ-
ხო. ბანდილი ყველაფერი ამღანაშაუღებს ქაღს, ვინაიღან მიხმა ხიღა-
მაღემ აღმაგზნო და ამიღომ გავაკუღე ყველაფერი ეს.

მეღქვეღ_ნაწილი(ქურღმღ_მღმხრღმღ): ქურღმი, ხისმჭრელი და მოღამა-
გირე ანთღვენ გეგხებს რაშომონის ჭომქრის ქვემ და ქურღმი ყვება ქა-
ღის დაკითხვის ამბავს. მიხ ხახეზე არავითარი აღგზნება არ იგრძნო-

ბოლღა; ხამურაის მოკვლის შემდეგ ქალი უნახავთ ერთ ჭაძარში, რომელშიც ის თავშესაფარს თხოვდა.

მეშვიდე_ნაწილი(ქალი_მოგვიხსნობს) : ჩემი გაუპატიურების შემდეგ, ამბობს ის, მინდოდა გაბანრული ქმარის განთავისუფლება; გავიქეცი ქმარისაკენ, მაგრამ წავიქეცი. ბანდიჭმა ჩამოტრა ხამურაის ხმლის ქარქაში და განგვმორღა. ჩემი ქმარი, რომელიც იხვევ გაბანრული იყო, მიყურებდა ცივი ხიძულვით. ვერ გაუძელი მის თვალებს და შევხვე-წე მოვეკალი, მაგრამ არ ინძრეოდა. მაშინ თვალში მომხვდა ხანჯალი, რომელიც ჩემი გაუპატიურების ღრობ გამოვიარდა ხელიდან. ამ ხანჯლით გაუჭერი ბანარი, გავანთავისუფლე ქმარი და ვამღველი ხანჯარს, რომ მოვეკალი, მაგრამ ის მაინც არ ინძრეოდა. მაშინ, წინგაშეკრილი ხანჯლით, გაშეშებული წაველი ქმარისაკენ და წამოვიღა გული. როცა გონზე მოვედი ხანჯალი ქმარის გულში იყო ჩაფეშული. ამის შემდეგ გავიქეცი ჭყეში და მინდოდა თავის მოკვლა.

მერვე_ნაწილი(ხამურაის_მოხსნობა) : გაუპატიურების შემდეგ, ბანდიჭი შეეცადა ქალის დაწყენებას. მაგრამ ქალი მოითხოვდა ბანდიჭს მოკვლა მისი ქმარი. ამისათვის ბანდიჭს უნდოდა ქალის მოკვლა, მაგრამ ეს უნდა გადაეწყვიტა მის ქმარს. ბანდიჭს, ამგვარი მოქცევისათვის, - ამბობს ხამურაი - თითქმის ვაპატიე მის მიერ ჩადენილი ბოროტმოქმედება. ამის გამოსკვირება გაიქცა ქალი, რომელსაც დაედევნა ბანდიჭი. რამდენიმე ხანის შემდეგ - მოგვიხსნობს ხამურაი - ბანდიჭი მოვიდა უკან და გამანთავისუფლა. ბანდიჭის წახვლის შემდეგ, ამბობს ხამურაი, ხანჯალი ჩავიწყვი გულში; დაბინდებისას ვიღაცამ ხანჯალი ამომადრო გულიდან.

მეცხრე_ნაწილი(ხისმჭრელი_მოხსნობა_რამდენიმე_ჭიმქმის_ქვეშ) : ეს ყველაფერი ჭყუილია - წამოიყვირებს ის. არც ხანჯლისა და არც ხმლის ჩაფეშას არ ჰქონია ადგილი. მოჯამაგირის შეკითხვაზე, თუ ხაიდან იცის ეს მან, ხისმჭრელი გამოწყდება, რომ ის იყო ამ ამზის მოწვე, მაგრამ ხანამართლში იმიტომ ხლემდა, რომ არ ხურდა მას შეხვედროდა უხიამოვნება.

მეათე_ნაწილი(ხისმჭრელი_მოხსნობა) : ჭყეში ნახა მან ქალის ქული; მოეხმა ქალის ქვიითნი და დაინახა გაბანრული ხამურაი, ქალი მიწაზე გაშხლართული და ბანდიჭი, რომელიც დაწოქილი ქალს პატივებს თხოვდა. ბანდიჭი ეხვეწებოდა ქალს გაყვებს მას ცოლად და ის შეცვლის თავის ცხოვრებას. ქალი ხწრაფად ათავისუფლებს თავის გაბანრულ ქმარს და ბანდიჭს ხურს შეებრძოლოს ხამურაის ქალისათვის, მაგრამ ხამურაი არ აყვება ბანდიჭს. ხამურაი ამბობს, რომ მას არ უნდა აწი მისი ცოლი და უმჯობესია მან მოკვდეს თავი; ის უფრო გლოვობს მის ცხენზე, ვიდრე მის ცოლზე. ბანდიჭიც უარს ამბობს ქალზე და უნდა წავიღებ, მაგრამ ქალი მივარდება მახთან და ამ ღრობ წაიქეცვა. ბანდიჭი ღანძლავს ქალს; ქალი კი წამოვიარდება და უყვირის თავის ქმარს მოკლას

ბანდიცი, ღანდიცხ კი ეუბნება მოკლას თავიხი ქმარი. ორივე იბრძ-
იან. ქალი კი გაოგნებული იღინის. ბანდიცი ვლავს ხამურაიხ; მას
უნდა ქალის მოკვლავ, მაგრამ ქალი გარბის.

მუდრე-მუდრე-ნაწილი(ხექვენცხე-რამომღინც-ჭიმქრცხ-ქვეშ) ქურუმს, ხი-
მჭრელსა და მოჯამაგირეს ეხმით ბავშვის ჭირილი. მოჯამაგირე რამო-
მონის ჭიმქრის ერთ კუთხეში ნახავს ჩვილ ბავშვს, გახლის ჭანისამოხს
და მიითვისებებს. ხიმჭრელი მოითხოვს მოჯამაგირისაგან ჭანსაცმელს,
მაგრამ ის არ აძლევს ჭანისამოხს და ამბობს, რომ ყოველმა აღამია-
ნმა პირველად თავისთავზე უნდა იფიქროს. ხიმჭრელი ბუჭბუჭებს: "ყვე-
ლა ფიქრობს თავისთავზე, ბანდიცი, ხამურაი, ქალი... და შენც." მოჯა-
მაგირე კი, თავის მხრივ, გრალს ღებს ხიმჭრელს ხამურაის ძვირფა-
ხი ხანჯლის მოპარვაში და გარბის ბავშვის ჭანსაცმლით ხელში. ქურუ-
მი აიყვანს ბავშვს ხელში. ხიმჭრელს ხურს ბავშვის წაყვანა, მაგრამ
ქურუმი არ აძლევს, ვინაიდან მან ხამურაის ძვირფახი ხანჯალი მოიპა-
რა, ე.ი. ქურდია. ხიმჭრელი კი ამბობს, რომ მას ექვხი ბავშვი ჰყავს
და ამ ბავშვის გაზრდასაც შეხმღებს, რის შემდეგ ქურუმი აბარებს
მას ბავშვს, ვინაიდან - როგორც ქურუმი ამბობს - ხიმჭრელმა ახწავ-
ლა მას ამ ყუხით, რომ მან რწმენა ვანგობრობაზე არახლოეს არ უნ-
და ღაკარგოს. წვიმა წყლბა და მშის ხხივები გამოჩნღება(977).

ამ ფიღმური მოქმეღების (გარე) ხჭურქუჭურა შექმნიღია იხე, რომ
მოქმეღება(მოვღენა) ხღება ხამ ფენაში:

მღრეღღ-ფენღღ ხიმჭრელიხა და ქურუმის მოთხრობა, და მოვღენები,
რომღებიც ხღება რამომონის ჭიმქრის ქვეშ. ყვეღაფერი ეხ შეიღღება
იწღღოს მოქმეღების" ჩარჩოთ".

მუდრე-ფენღღ ხახამართღო პრღეხი, რომეღიც შეიღღება იწღღოს მთავარ
მოვღენად.

მღხღმე-ფენღღ უკან-გაღაბნეღებანი, ე.ი. ოპტიკური ახახვა იმიხა, რა-
ხაც ხახამართღოს მოუთხრობენ ამ ბოროჭმოქმეღების მონაწიღენი და მო-
წმეღები. "ამ კონცეპციიში - ამბობს ღეო ვალჭურმანი-ღრამაჭურგიუ-
ღად არაჩვეუღებრივია იხ, რომ მთავარ მოქმეღებაში უკან-გაღაბნე-
ღებანი გაფიღებოთ უფრო ღიდ ნაწიღს შეაღგენხ"(978).

"რამომონის" მოქმეღების ღრამაჭურგიული თავიხებურობანი გამოი-
ხაჭება კიღევ შემეღაგში:

1. პირვეღ(ხექვენცხები რამომონის ჭიმქართან) და მეორე(ხახამართღო
პრღეხი) ფენაში მოვღენები წარმღღგენიღია ქრონოღოგიურად, ე.ი. თა-
ნამიღღევრობით.

2. მეხამე ფენაში კი მოვღენები წარმღღგენიღია არა ქრონოღოგიურად,
არამედ აქრონოღოგიურად, ე.ი. მოწმეთა და ბოროჭმოქმეღების მონაწიღე-
თა ღაკითხვის რიგით.

ჭ. ბოღო ხექვენცხე კი - ბავშვის ნახვა რამომონის ჭიმქრის ქვეშ, ღა-
ვას ხიმჭრელსა და მოჯამაგირეს შორის, ღა-ბოღოს ბავშვის წაყვანას
ხიმჭრელის მიერ - არაფერი ხაერთო არ აქვს ფიღმის მთავარ მოვღე-

ნახთან, და ხელიღება ამ ფილმის მოქმედების ჩარჩოხაგ. ამის დაკავშირება მთავარ მოქმედებასთან ხდება გარეგნულად - ხივრცით, ღრითა და მოქმედი პირებით. ამგვარად, ზოლო ხევენიც არც არხეპითად და არც გამოთქმით პირდაპირი კავშირი არ აქვს ფილმის მთავარ მოვლენასთან. ის ღრმს, როგა "რამომონის" გამოთქმა ეჭვის ქვეშ აყენებს "ხიმართლის შოვნის შეხამდებლობას", "ზავების ხევენიც" გვახწავლის, რომ აღამიანმა არახოლებ არ უნდა დაკარგოს კავშირობიხადმი რქმენა.

4. ფილმის მთავარი მოვლენა (მოქმედება), ე.ი. ზანდიჭის, ხამურაიხა და ქალის ურთიერთობა ახახულია ქრონოლოგიურად, უწყვეტად. მაგრამ - ჯერ ერთი - ეს მთავარი მოვლენა ამ ფილმში მოხრობილია ხუნჯულვ-ხულ (უკან-გადახნელება) რვა-ჯერ ზოროჭმოქმედების მონაწილეების თუ მოქმედების მიერ და მეორე - ეს უკან-გადახნელებანი ჩართულია ხე-ქვენცეში რამომონის კარებთან და ხახამართლოში, რითაც ამ ფილმის მთელი მოქმედება (მოვლენა) ღებულობს აქრულვლვლვლვლ ხახიათს.

5. ფილმის მოქმედების (მოვლენის) მთლიანობა, ორგანიულია განხორციელებულია მოვლენის "პირველი ფენით"; მოქმედების (მოვლენის) ფილმური ფორმით ახახვის ღედაპარღვი კი არის ის ხევენიცეში, რომლებიც ახახულია "მეხამე ფენაში", ე.ი. უკან-გადახნელების ხევენიცეში.

6. მიუხედავათ იმიხა, რომ ხშირია პირველი, მეორე და მეხამე ფენების ერთმანეთზე გადახვლა, რითაც მოქმედება გადახლართულ ხახიათს ღებულობს, - ყველაფერი ეს ხელს არ უშლის შინაარხის აღვიღად გაგე-ზას.

"რამომონის" მოქმედების შინა-ხურუქჭურა კი იძლევა ახეთ ხურათს:

1. ვინაიღან ამ ფილმის მოქმედება ხდება, დაახლოებით, თორმეჭი ხათკუნის წინათ, ფილმი ღებულობს ღეგენღის (ღიხჭანღიის) ხახიათს და ამით მოქმედებს უშუალოდ, რადგან ღეგენღის ღიხჭანღია ამაღლებს მახ ყოველღიური ხინამღვიღის მაღლა.

2. "რამომონში" გამოყენებულია მოქმედების მოხრობის ორმაგი ჭქენიკა: რამომონის ჭიშქრის ქვეშ მყოფნი (ხიხჭქრღის მეორე მოხრობის გარდა) მოგვითხრობენ მხოლოდ იმახ, რაც მოვლენის მონაწილეებმა მოუყვენ ხახამართლოხ. ზოროჭმოქმედების მონაწილეები და მოქმეები კი აღწერენ ერთღიღიგვიე მოვლენახ თავიანთი ხუბიექჭური თვალთხულით. ამგვარი ორმაგი ხნრობით მოქმედება (მოვლენა) ღებულობს ობიექტურობის ხახიათს.

3. მოქმედება (მოვლენა), თითქოხ, არც კი არის დამთავრებული, ვინაიღან ხახამართლო შროგეხი, რომელიც ფილმის გენჭრალური თემაა, მთავრდება განაჩენის გარეშე, რადგან ზოროჭმოქმედების ხამოლოო გარკვევაგ კი არ ხდება.

4. ამ ფილმის მოქმედების (მოვლენის) მრავალფეროვანება შორღება ღეგენღის ხამღვრებს და გადაღის, თითქოხ, რელიგიურ ხფერიში, რითაც ხი-

მური მოქმედების კანონზომიერების ხაფუძველზე, რაც ჩვენ, თავის აღ-
გილას, გავარკვეით. აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება კი, - თუ იხევე
"რამომონის" მაგალითს დავეყრდნობით, - უამისა "ხამფენოვანი" მოუ-
ღენიხა, რომლის პირველი ფენა (რამომონის ჭიშკრის ქვეშ მყოფი ქურუ-
მის, ხისმჭრელიხა და მოჯამაგირის თხრობა), აწმყოა; მეორე ფენა (ხა-
ხამართლო პროფესია) ხახამართლო პროფესია, რომელიც "ხამი ღლის წი-
ნად ჩაჯარდა" (უკან-გადაბნელება); და-ბოლოს, მეხამე ფენა (ხისმჭრე-
ლის, ბანდიჯის თუ ხამურაის მოთხრობა) თვით იმ ბოროტმოქმედების ფილ-
მური ახახვაა, რომელიც დგახ ფილმის გამოხახვის ცენჯრში (უკან-გა-
დაბნელება). ამგვარდ, აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების (მოვლე-
ნის) განხაკუთრებულება გამოიხახება იმამი, რომ "მთელ" მოქმედებ-
ახა და მის შემადგენელ "ნაწილებს" გააჩნიათ დახაწყიხი-შუაღელი-და-
ხახრული იხე, რომ მოქმედების "ნაწილების" (ვთქვათ, ბანდიჯის თუ ხა-
მურაის მოთხრობა) დახაწყიხი-შუაღელი-დახახრული შემადგენელი ნაწი-
ღებია ფილმის "მთელი" მოქმედების დახაწყიხი-შუაღელი-დახახრულიხა.
ამღენად, აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედება (მოვლენა) შეკრული მთლი-
ანობაა აწმყო-წარხულ-მომავალში მიმღინარე თუ მომხდარი მხვეღლობე-
ბიხა. ამგვარი ფილმური მოქმედების მაგალითად, ხხვა მრავალთა შორის,
შეგვიძღია მოვიყვანოთ აღენ რენეხ კინოხურათი - "პიროშიმა, ჩემი ხი-
ყვარული" (980), რომელიც ფრანგული ე.წ-ღი "ახალი ჟაღლის" (981) ფი-
პიურ ფილმად უნდა ჩაითვალოს. ამ ფილმის მოქმედების (მოვლენის) ხჯრუ-
ქჯურა და აგებუღობა ახე გამოიყურება:

"პიროლოგში" ჩვენ ვხეღავთ ქაღიხა და ვაფის ერთმანეთში გაღახ-
ღართულ ხხეღებხ და შეყვარებუღთა ამ ხექვენცში ჩართულია კინოქრო-
ნიკაღური ხურათები პიროშიმას აჯომური ვაჯახჯროფიხა, რომღებიც გა-
მოფენიღია პიროშიმას მუღუემში; აქ ვხეღავთ აგრეთვე პიროშიმას ნან-
გრევებხ, აჯომური ბომბის აფეთქების შემღეგ, დამწვარ-დაჭრიღებხ, ხა-
ნიჯარულ პუნქტებხ; და ამ ხამინელი ხურათების ფონზე იხმის ერთი
ფრანგი ახაღგაზრდა ქაღის "შინაგანი მონოლოგი", რომელიც არის უამი
წარხულიხა და მოგონებიხა. იაპონიაში შეხვეღბიან ერთმანეთხ ერთი
ფრანგი ქაღი, რომელიც გაღაღებუღბუა იქ, და ერთი იაპონელი ვაფი.
მათ შეუყვარღებათ ერთმანეთი, მაგრამ იაპონელთა შეხვეღღრა მოაგო-
ნებხ მახ გერმანული ოკუპაციის ღროხ ხაფრანგეთში მეორე მხოფლით
ოშის ღროხ, და იხევე განიღღის ის უფხო ბაჯონოშის ღროის ხამინელღ-
ბახ; აწმყო და წარხული გაღახღართულია ერთმანეთში, რომღის ღროხ
უშუაღო ვავშირშია ამ ორი აღამიანის ყოფიურება ოღთან და პიროშიმ-
ახ ხამინელღბახთან. ამით მოგონებიხა და დავიწყების პირობღემა გაღა-
ჯანიღია ცაღკეულ პირთა პირად ხფეროში (982).

"პიროშიმა, ჩემი ხიყვარული" მოქმედება (მოვლენა) ხღება ხამ
ფენამი: პიღრეღღ-ფენღღ: ფრანგი ქაღიხა და იაპონელი ვაფის ხიყვარუ-
ღი, რომელიც ხღება აწმყოში; შიღრღ-ფენღღ: ქაღის მოგონება, რომელიც

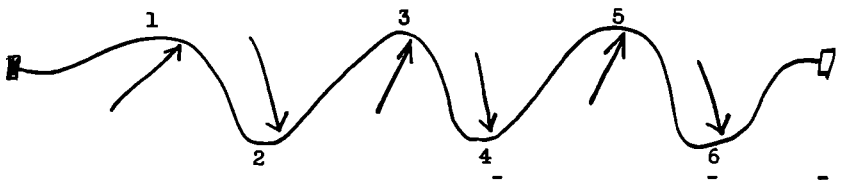
ეხება ქალის ხაშინელ განცდებს უცხო ოკუპაციის დროს ხაფრანგეთში (წარხული); მუხამუდი-ყენა; აფთხური ზომების აფთხების შედეგები ჰიროში-მაში (წარხული). ამგვარად, "ჰიროშიმა, ჩემი ხიყვარულის" გენფრანდური თემაა "ღავიწყებისა და მოგონების დიალექტიკა" (983), რაც ახახულია აქრონოლოგიური მოქმედებით, რომელიც იხე შირს მიღის, რომ აწმყო-წარხული თითქმის განუწყვეტილად გადაღის ერთმანეთში, რომელთაგან ყველაზე უფრო გამოყოფილია იხ ნაწილები, რომლებშიც ახახულია ქალის განცდები ხაფრანგეთში ოკუპაციის დროს. ამდენად "ჰიროშიმა, ჩემი ხიყვარულის" მოქმედების (მოვლენის) ხტრუქტურა და აგებულობა "ღინე-ბითია", როგორც მდინარე, რომელშიც აწმყო-წარხული ერთი მთლიანობაა, რომლის ცალკეულ ნაწილებად დაყოფა იხე, როგორც ეს ჩვენ "რამომინ-ში" მოვახდინეთ, შეუძლებელია, თუმცა როგორც პირველში, იხე მეორეში დაგულია აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) კანონზომიერება: აწმყო-წარხული-მომავალი გადახლართულია ერთმანეთში, რომელსაც გააჩნია დახაწყიხი-შუაღელი-დახახრული და ყველაფერი ეს ნაჩვენებია "ფილმურ-აწმყოში", ე. ი. ხურათოვანი ახახვა ფილმში წარხულის განცდახაც აწმყოში იძლევა.

გ. ეპიზოდური ფილმური მოქმედება (მოვლენა)

ეპიზოდური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) განხაკუთრებულობა გამოიხახება იმაში, რომ "მთელი" ფილმური მოქმედების შემადგენელი ნაწილებია ეპიზოდები, ე. ი. მოვლენები, რომლებსაც ცალკეაღკე გააჩნიათ დახაწყიხი-შუაღელი-დახახრული და ერთმანეთთან დაკავშირებულია მთავარი მოქმედი პირით, ან ხაგნით, ანდა დრო-ხიჯრფით. "ეპიზოდური ფილმი პირველად მოხინჯა ყ. ლუვივიერმა: ერთი ქალი ფურცლავხ თავის ბაღის წიგნავხ და ეხტუმრება მის ძველ ნაგნობებს" (984). ყ. ლუვივიერის ფილმის - "ბაღის ბლოკნოფი" (985) - მოქმედების ხტრუქტურა და აგებულობა ახე გამოიყურება:

ერთი ახალგაზრდა ლამაზი ქვივი, რომელიც გულგანრუებულია მისი პირველი დაქორწილებით, ლებლობხ გადაწყვეტილებას ინახულობ მისი დაყვანისმცემლები, რომელთა ხახელი ჩაწერილი აქვხ მახ მის "ბაღის უბის წიგნავში". მახ აინტერეხებხ გაიგოხ, თუ როგორ წარიმართებოდა მისი ცხოვრება, რომ იხ გაყოლოდა ცოლად ერთერთ მის ამ დაყვანისმცემელხ და არა მის ქმარხ; და ფილმი მოგვიხბრობხ ამ ქალის შეხვედრის ეპიზოდებს მისი ახალგაზრდობის მეგობრებთან: იხ შეხვდება ერთ ლდახ, რომლის შვილხ იხე უყვარდა ეს ქალი, რომ მისი გათხოვების შემდეგ თავი მოკვდა, მაგრამ ლდახ არ ჯერა მისი შვილის ხიკვლილი და ფიქრობხ იხ იხეუ დაბრუნდება ხახლში; ეს ქალი შეხვდება შემდეგ ერთ მის ახალგაზრდობის მეგობარხ, რომელხაც ხურდა გამხდარიყო უქიმი, მაგრამ თავის მიშანხ ვერ მიადწია და მალულად ამორტების გაკეთებით ცხოვრობხ; შემდეგ ეს ქალი ეხტუმრება მის ახალგაზრდობის მეგობარხ, რომელხაც ხურდა გამხდარიყო ხაფრანგეთის პრეზიდენტი, მაგრამ გახდა მხლოდ ერთი "გოლფის კლუბის" პრეზიდენტი და ცოლად მისი

ყოფილი დამლაგებელი შეირთო; ქალი ნახულობს აგრეთვე თავის კიდევ ერთ თაყვანისმცემელს, რომელსაც ხურდა "ლიდი კარიერის" გაკეთება, მაგრამ განგებური გახდა... ამგვარად, "ბალის უბის წიგნაკი" არის ფილმი, რომლის მოქმედება ცალკეული ეპიზოდებისაგან შეხლგება, რომელიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია ამ ქვრივი ქალის პიროვნებით. ეს ქალი კი, იმდევადრუებული მიხი პირველი დაქორწილებით, დარწმუნებულია, რომ მიხი ცხოვრება უკეთესად წარიმართებოდა, რომ იხ არა მის ქმარს, არამედ რომელიმე ხხვა მის თაყვანისმცემელს გაყოლოდა ცოლად. ფ.ლუვივიერი ამ ფილმში ოხუაფურად ახახავხ ბილო ხექვენგში "ორი ბალის" - ამ ქალის ახალგაზრდობის ბალისა(რომელიც ხიშმარით ღამაშადაა ახახული) და დაქვრივების შემდეგი დროის ბალის(რომელიც რეალისფური ხიძღვეითაა ახახული) დაპირისპირებას: ახალგაზრდობის ბალი თვალწარმუახვია, ხიშმარისებური, ხანში შეხულობის დროის ბალი კი რეალისფურ-დარსებულია, რა თქმა უნდა, ხურათოვნად. აქ კი ახალგაზრდული ოხუიში დაპირისპირებულია ხანშიშეხულობის" იმედის გავრუებახთან", ე.ი. ვიშუალურად მისჩანხ ღიხკრეჰანფი ხურვილხა და რეალობას შორის. ამგვარად, ამ ფილმის" მთავარი თემაა წინააღმდეგობა ხიშმარხა და ხინამღვიღეხ შორის"(986), რომლის ახახვა ხღება მოქმედების ორ ფენაში: აწმყო და წარხული. ყველა ეპიზოდი - დედა, რომელიც თავის თავმოკლულ შვილის დაბრუნებას ელოდება; ექიმი, რომელიც აბორუების გაკეთებით ცხოვრობხ, თუ "გოლფის კლუბის" პრეზიდენტის ეპიზოდი - ახახულია აწმყოში. "ორი ბალის" შედარება კი ხღება აწმყო-წარხულში, რომლის დროს ნათელი ხღება(ვიშუალურად) განხხვავება იღუშიახა(წარხული) და ხინამღვიღეხ(აწმყო) შორის." ბალის უბის წიგნაკის" მოქმედების ხაში შეხადღებულია გრაფიკულად გამოიხახის შემღეგნაირად:



ამ ნახაშში ვიფრები - 1,2,3,4,5,6 და ა.შ. - არის ცალკეული ეპიზოდები, რომლების მოქმედების ხურუქფურა და აგებულება ემორჩილება ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების კანონზომიერებას; ეს ნიშნავხ იმას, რომ ცალკეულ ეპიზოდს გააჩნია თავისი დახაწყიხი-შუალედი-დახახრული, რომლის მამოძრავებელი, წინწამწვევი ძალაა" კონფლიქტი", რომელიც მოჭროია ყოველი მოქმედების-მოვლენიხა. ცალკეული ეპიზოდი კი ერთმანეთთან დაკავშირებულია ქვრივი ქალის პიროვნებით, რომელიც ყოველი ეპიზოდის მომქმედი პირიფაა, და, ამავე დროს, ამ ფილმის" მთუ-

ლი" მოქმედების(მოვლენის) დახაყრლენი, ვინაიდან ამ ფილმის შემადგენელი ეპიზოდების დაკავშირების გარეშე,-ღა ეს დამაკავშირებელი კომპონენცხია ქვერივი ქალი მისი "შალის უბის წიგნაკით",- შეუძლებელი იქნებოდა "მთელი" ფილმის ფილმური მოქმედების დრამატურგიული მთლიანობის შექმნა.

მაგრამ ეპიზოდური ფილმური მოქმედების(მოვლენის) შემადგენელი ეპიზოდების დაკავშირება შეხადლებელია ხაგნების მეშვეობითაც. ზელმუფ კოიფენერი, მაგალითად, თავის კინოსურათის -"იმ დღეებში" - (987) - მოქმედების(მოვლენის) ეპიზოდებს აკავშირებს ერთმანეთთან ერთი ავტომობილით("ფოლკსვაგენი"). დამცვრული ავტომობილი "ავტომობილთა ხახაფლავი" იწყებს თავის თავგადახახვალის მოთხრობას"მეხამე რაიხის"დროს და ჩვენ თვალწინ იშლება იმ აღამიანთა ზელ-იღბალი, რომლებიც, განხაზღვრული დროის განმავლობაში, ფლობდენ ამ ავტომობილს. ეპიზოდები ცვლიან ეპიზოდებს და ახეთი ხერხით თვალახინო ხდება "ეპიზოდებში ერთი ავტომობილისა და ამით აღამიანების ბელი მეხამე რაიხის"(988). კინოსურათის -"იმ დღეებში" - მოქმედების(მოვლენის) ეპიზოდებიც შექმნილია,ცალკეცალკე, ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების კანონზომიერებით, რომლის დროს თითოეულ ეპიზოდს გააჩნია შეხავალი-შუალელი-დახახარული მოქმედების"წინწამწერი"-ღა-ღამამაბველი მოფორით - კონფლიქტით"; და "მთელი" ფილმის ეს შემადგენელი ეპიზოდები დაკავშირებულია ერთმანეთთან "ხაგნით" - დამცვრული ავტომობილითრომლითაც იქმნება "მთელი" ფილმის მოქმედების ერთობა, რომელხაც თავის მხრივ გააჩნია შეხავალი-შუალელი-დახახარული. თვით ამ ავტომობილის პრილექცია("ღაბაღება"), მისი გამოყენება("ცხვრება") და მწყობრიდან გამოსვლა("ხიკვლილი") ხდება ფილმის დრამატურგიული ხფრექტურიხა და აგებულობის ჩარჩო.

ეპიზოდური ფილმური მოქმედების დამაკავშირებელ კომპონენცხად, ე.ი. მოქმედების(მოვლენის) ეპიზოდების ჩარჩოთ შეხადლებელია, აგრეთვე, გამოყენებულ იქნახ ავტორი იმ ნაწარმოებთა, რომლებიც გამოყენებულია, როგორც "მახალა", ფილმური ეპიზოდების შეხაქმნელად. ამგვარი ეპიზოდური ფილმური მოქმედების(მოვლენის) მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ, ხხვა მრავალთა შორის, მაქს ოპიულის კინოსურათი -"ხიამოვნება"(989) -, რომელშიც, როგორც "მახალა", გამოყენებულთა გი დე მოპახანის ხამი ნოველა "ნილაპი", "ფიციერის ხახლი" და "მოღელი"(990). აქ, რა თქმა უნდა, ცალკეულ ეპიზოდს გააჩნია თავისი ხაკუთარი დაწყება-შუალელი-დახახარული, რომელთა დამაკავშირებელი კომპონენცხია - ჯერ - მოპახანის"ლიფერატურული ხფილი" და - შემდეგ-თვით რეჟისორის - მაქს ოპიულის - ფილმური"ხურათოვანი ხფილი"; და ამ გზით იქმნება "მთელი" კინოსურათის ფილმური მოქმედების(მოვლენის) ჩარჩო, რომელხაც - თავის მხრივ - გააჩნია დახაწყიხი-შუალელი-დახახარული, თუმცა მათი ურთიერთკავშირი ავტორის თუ რეჟისორის პიროვნული ხფილით განიხაზღვრება."ამ ფილმში ოპიულის აღვირხ ხხნის მის

აღგზნებახ მოძრაი კამერახადმი: მიხი კამერა მარტლაც ხეციალომბხ ნაგეზობათა წინა- და შუახივრცეში, იხ იპარება ბუღუარხა და აცელი- ეებში, მერება ფანჯრების ჭრუჭუჭანებში, და იხევალიხეუ შეხახელავხ ხლის მოვლენიხ ახალ ახკექეცებ(991). აქ კი ნათელი ხდება არა მარ- ტლ არხებოთი განხხვავება ლიჭურაჭურულ(დაწერილ) და ფილმურ(ხურათო- ვან) გამოსახვახ შორიხ, არამელ, მახ ზევიო, თვალხაჩინო ხდება იხ- იც, თუ როგორი გზით შეუძლია რეყიხორხ ეპიზოლური ფილმური მოქმელე- ბიხ ვალკეული ეპიზოლები ხეილიხჭურალ დააკავშიროხ ერთმანეთთან და თავიხი ხაკუთარი ფილმური ხეილი აქციოხ ეპიზოლური მოქმელეზიხ(მოვ- ლენიხ) ჩარჩოლ. ანალოგიური ღრამაჭურგიული ხერხით შექმნა მაქხ ოპი- ულხმა, აგრეთვე, კინოხურათი -"კარუხელი"(992) - , რომელშიც თავმო- ყრილია არჭურ შნიცლერიხ ნაწამროგებში(993). აქ ვალკეული ეპიზოლე- ბიხ დამაკავშირებელი ჩარჩოა არა მარტლ ავტორი(არჭურ შნიცლერი) და რეყიხორი(მაქხ ოპიულები), არამელ"თამაშიხ წამყვანიც"(994), რ- მელცი აკავშირებხ "ხიყვარულის ვალკეულ ეპიზოლებხ. ფილში წითელი ხაზივიოთა ხაჭირული იერი, მაგრამ მელანქოლია, რომელხაც მგრუნავი კარუხელი დახაწყიხხა და დახახრულში, თოქოხ, მიუთითებხ, რომ აღა- მიანებცი, რომელთაც ბელი მარათვო, წრეში მოძრაობენ და ამახ თვიო- ონ ვერ აცყობენ"(995). "კარუხელიხ" ფილმური მოქმელეზა(მოვლენა) თავიხ შემადგენელ ვალკეულ ეპიზოლებში ამყლავნებენ ფილმური მოქ- მელეზიხ(მოვლენიხ) აგეზიხ და ხეურქეურიხ ქრონოლოგიურობახ, "მთელი" მოქმელეზა კი ვალკეული ეპიზოლებიხ ჯამია, რომელშიც დაკავშირებუ- ლიათ ერთმანეთთან, ავტორიხა და რეყიხორიხ ხეილხ ზევიო, "თამაშიხ", ე.ი. მოქმელეზიხ"წამყვანიო".

ამგვარად, ეპიზოლური ფილმური მოქმელეზიხ(მოვლენიხ) განხაკუ- თრებულოზა გამოიხაყება იმაში, რომ ფილმიხ "მთელი" მოქმელეზა შეხ- ლეზა ვალკეული ეპიზოლებიხაგან, რომლებხაც, ვალკეულად, გააჩნიათ ქრო- ნოლოგიური ფილმური მოქმელეზიხ(მოვლენიხ) ხეურქეურა და აგებულოზა; ეს ვალკეული ეპიზოლები კი დაკავშირებულია ერთმანეთთან ან მოქმე- ლი პირით("ზალის უზიხ წიგნავი"), ან"ხაგნიო"("იმ დლეებში") ან ავტორიოთა და რეყიხორიო("ხიამოვნება"), ანდა, ავტორიხა და რეყიხო- რიხ გვერლიო, "თამაშიხ წამყვანიო"("კარუხელი"); და ხეორელ ეს კო- მპონენეცეზი(და ხხვა მრავალი, შეხადლებელი, კომპონენეცი) ქმნიან იმ ჩარჩოხ, რომელიც ფილმიხ"მთელ" მოქმელეზახ(მოვლენახ) ხლის, მეც- ნაკლებად, ერთობლიცხ.

ღარპორტყაყული ფილმური მოქმელეზა(მოვლენა)

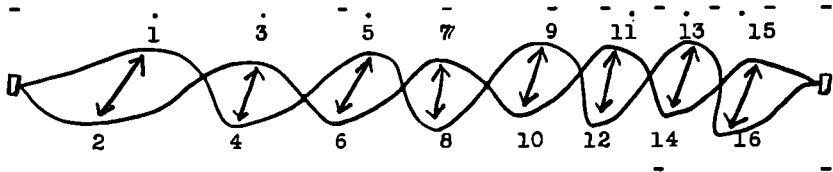
ღარპორტყაყული ფილმური მოქმელეზიხ(მოვლენიხ) განხაკუთრებულოზა გა- მოიხაყება იმაში, რომ იხ"მთელ" მოქმელეზახ ახახავხ არა მარტლ აქრონოლოგიურად და ეპიზოლურად, არამელ, მახ ზევიო, თანდათანობით მიიხწრაფვიხ"ვენეცრიხაგან", ე.ი. მოქმელი პირიხ თუ პირეზიხ, გარემოხ

ვიზუალურ ახახვიხაკენ, რომლის დახახხრულხ ჩვენ თვალჩინ დგახ ახახ-
ხახავიხ პირიხ(ხახვიიხ), გარემოხ რაიბა. ფილმური რეჰორჰაჰული
მომქმელეიხ(მოვლენიხ) განხახჰორეჰულემა წარმოჰვა თვით ფილმმა,მი-
უხბლდავთ იმიხა, რომ მოვლენიხ ამგვარი ახახვიხ არამხახჰურულ,
ჰუბლიიხიხურ ხერხიხ იგნიბხ ჰრეხა,რალიო და ჰელეხეღვა. ფილმური რე-
ჰორჰაჰული მოქმელეიხ(მოვლენიხ) თვალხარინო მაგალითად ჰეგვიძლია
მოვლიყვანოთ ორხინ უელხიხ კინოხურათი -"მოქალაქე კეინი"(996), რე-
მელიიხ ახე გამოიყურება:

"ჰრეხიხ მეფე" ჩარღ ზორხჰურ კეინიხ უჰანახჰნელი ხიჰყვა"ვარ-
ღიხ კოჰორი", და რეჰორჰორიხ დაეუღება ამ ხიჰყვიხ"ხაიღუმეღმა " მზიხ
ხინთლეჰე გამოიჰვანოხ; და ამით იწყება რეჰორჰორითა ოღიხეიღაღა
კეინიხ პიროჰენეიხ გარჰვევიხათვიხ. რეჰორჰორიი უენობა კეინიხ
მეურვიხ მოგონებებხ, ლებულებხ ინჰერვიუხ კეინიხ კომერციულ მრჩევე-
ღიხაგან, მიხი ახალგაზრღეიხიხ შეგობრიხაგან, მიხიმეორე ეოღიხაგან,
მიხიჰმოურავიხაგან". ყოველი ახალი ვერხია, თუ ვინ იყო ჩარღ ზორხ-
ჰურ კეინი, კოხვიხ ქვემ აყენებხ წინა ვერხიახ, და ამავე ღროხ
უამრავი ლეჰაღიხაგან იქმნება მიხი გეოჰრეიხიხ ხურათი. და-ბოღოხ,
როგე ხიჰყვიხ"ვარღიხ კოჰორიხ" მნიშენეღეიხიხ ძებნა მივიწყებულია,
მაყურებელი გაიგებხ, რომ ახე ეწოღებოღა გიგახ, რომელიიხ ეკუთენო-
ღა ჰაჰარა ჩარღ ზორხჰურ კეინიხ, როგე იხ ღავიხი მშობლეიხიხ ხახლი-
ღან წაიყვანეხ. ამგვარად, კეინიხ უჰანახჰნელი ხიჰყვა ახახავდა
მიხ განღვენახ მიხი ბავშეოიხიხ ხამოთხიხაგან, როგე იხ უღარღელად
გიგურაობღა.

ამ ფილმიხ როგორღ "მთელი" მოქმელეიხიხ ხჰრუქჰურა და აგებულე-
ბა, იხევე ეადკეული ეპიზოღეიხი ემორიღეღა ქრონოღოგიური,აქრონოღო-
გიური თუ ეპიზოღური ფილმური მოქმელეიხიხ(მოვლენიხ) კანონზომიერე-
ბახ; აქ იხევეღიხევე გადახღართულია აწმყო-წარხული ერთმანეთში და
"რეჰორჰაჰულად",ე.ი.ეადკეული ინჰერვიუეიხიხ თუ მოწმეებ-ნახენობთა
ღაკოთხვით თანღათანობით იქმნება ერთი აღამიანიხ ხახე(ხახეობა),
რომელიიხ იმ გარემოხ ჰროღუქვია,რომელიიხ იხ გეოჰრობხ; მაგრამ ხა-
ზოგაღეღეიხი-ჰიროჰენულ ურთიერთობათა:უღენღეღში, რომელიიხ დამახახი-
ათებღია "თავიხუფალი ბაზრიხ" ხიხჰემიხა, ხაბოღოღლ გაურჰვეველი
რჩეღა არა მარჰო თვით ჩარღ ზორხჰურ კეინიხ პიროჰენება, არამელ
იხ ეპოქაღ, რომღიხ პირმშო შვიღი იხაა. ამღენად, ორხონ უელხი ფილ-
მური ზორმალური ხიახღით, რომღიხ ღროხ, მაგალითად, ხურათიხ უჰანა,
ჰუა და წინა ჰღანი ერთნაირი ხიძვეთროითა ახახული,"მონჰაჰით ხე-
რათში"(997) თუ განათებით - აღწევხ მხვეღეღმათა გაუგეოებახ,რად
მთელ ფილმიხ აძღევხ რეჰორჰაჰულ ხახიათხ, რომღიხ ღროხ მოთხრობიღი
კი არ არიხ ხიუჰეღი, არამელ წარმოღგენიღია მოგონებანი,რომელთა
ახახვიხახ კომენჰარეიხი თუ ანეღღეღეიხი გადახღართულია ერთმანეთში.
"უელხი იყენებხ ფილმური რეჰორიკიხ ხამუაღებახ მანამღელ არ ნახული
თუ შემღეგ მიუღწეველი ოხჰაჰობით: ხანგრძღივი ღროთა მონაკვეთეიხ

გამოხატულია უღიპხურად, ხურათი ირონიულ კონტრასტშია ჭექხთან ან ერთი ხელი მომღვენი ხელთან, რთული მხვედლომანი გამოხატვაჲს პოულო-ბენ მეფაფორაში" (997). ერთი სიყვიით, გრეგ ჭოლანდის "კამერა თამაშობდა მთავარ როლს" (998) "მოქალაქე კეინში", რითაც კინობელოვ-ნევაჲს შეემაფა ერთი მხაჭვრული ნაწარმოები, რომელიც თვით გახდა ფილმის კანონზომიერების მახშვაბი. (ხხვათა შორის უნდა აღინიშნოს, რომ აურზაური, რომელსაც ადგილი ჰქონდა "მოქალაქე კეინის" შექმნი-ხაჲს 1941 წელსში, გამაჩვეული იყო იმით, რომ ორსონ უელმა "პრეხის მეფის" ჩარღმ ფოსტურ კეინში გულისხმობდა ამერიკის პრეხის ნამღ-ვილ მეფეს - რანდოლფ ჰირსხს, რომელიც წლიღობდა ჩაეშალა ამ ფილმ-ის შექმნა, მაგრამ უშედეგოდ). რეპორტაჲული ფილმური მოქმედების (მოვ-ლეინის) განხაკუთრებულომის გრადვიკული გამოხატვა შეხამდებელია შემ-ღეგნაირადა:



ამ ნახაშში ციფრები - 1,3,5,7,9,11,13,15 და ა.შ. - ნიშნაკვ, ვთ-ქვათ, აწმყოხ, რომღებიც ხამკველო-ხახიგოგხლოდ გადახლართულია წარ-ხულოთან (ციფრები 2,4,6,8,10,12,14 და ა.შ.), რომლის ღროხ იქმნება ხახელომისა და გარემოს რეპორტაჲული ახახვა, რომლის მოქმედების (მო-ვლეინის) განხაკუთრებულომა უფრო ახლთა აქრონოლოგიური და ეპიზოღური ფილმური მოქმედების (მოვლეინის) კანონზომიერებახთან, ვიღრე ქრონოლო-გიური ფილმური მოქმედების (მოვლეინის) რაობახთან; თუმცა იხიგ უნდა აღინიშნოს, რომ რეპორტაჲული ფილმური მოქმედების (მოვლეინის) ერთო-ბა, "მთლიანობა"! მანინგ დახაწყის-შუაღელ-დახახრულისაგან შეხდებვა, რაც, თავის მხრივ, განხაშღვრულ თანამივღევრობახს, ღინებახს და ამით "აქრონოლოგიურ-ქრონოლოგიურობახს" მოითხოვხ, რომ მოქმედება (მოვლე-ნა) ნათელი და გახაკები გახღეხ, რახაც ადგილი აქვხ "მოქალაქე კე-ინშიგ". "არაკუთარი მოვლენა არ ახახავხ იხე კინობელოვნიგის ახა-ღი პერიოღის დაწყებაჲს როგორც "მოქალაქე კეინის" შექმნა. ორსონ უელხის ეხ ფილმი არის ერთღაიმავე ღროხ ომის წინანღელი ფილმისღი-ღი ჭრადიციების დახახრული, რომღთა ჯამხ იხ მახში ხეღავხ, და და-ხაწყისი ორმოგიანი და ორმოგდაათიანი წღების ფილმებისა, რომღთა ყვღაღაშე უფრო განხხვავებული ნიშანღობლიობანი მახში უკვე განხორ-ციღებულ იქნა" (999). ამით აიხხნება, აღბათ, იხ ფაქციგ, რომ ფილ-მური მოქმედების რეპორტაჲული ხჭრუქჭურა და აგებულომა, მართალია, ნაწილობრიკად ხშირად იქნა გამოყენებული, თვით ფრანგული "ახალი ჭად-

ღიხ"ზოგიერთი რეჟისორების მიერაც, მაგრამ"მთელი" ფილმი იხეთი რე-
 პორტაჟული ხსრუქჭურითა და აგებულებით, როგორიცაა "მოქალაქე ვაი-
 ნი" არ მოიპოვება. ეს აიხსნება იმით, რომ რეპორტაჟული ფილმური მო-
 ქმელები(მოვლენის) ხსრუქჭურა და აგებულება აღვიღალ გადაღის აქრო-
 ნოლოგიურ თუ ეპიზოდურ მოქმედებაში, რის შედეგად თვით "რამომონხა"
 თუ "იმ ღლეებში" მრავალი ხეიქვენციხა, კილევ მეჭვი, ეპიზოდებიცა,
 რომლებიც ფილმური მოქმედების რეპორტაჟულ ხახიხათ ამყლავნებენ.

ამდენად, აქრონოლოგიური, ეპიზოდური და რეპორტაჟული ფილმური მოქ-
 მედებანი, ზოგჯერ, ერთმანეთში გადაღის, და თუ იმ ფაქტხახე მივილ-
 ვებთ მხედველობაში, რომ აქრონოლოგიური და ეპიზოდური ფილმური მოქ-
 მედებათა ნაწილები ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების კანონზომიე-
 რების ხაფთველზეა შექმნილი, მაშინ ნათელი ხდება, რომ ხაერთოდ
 არ არხეპობხ "წმინდა" ქრონოლოგიური, აქრონოლოგიური, ეპიზოდური თუ
 რეპორტაჟული ფილმური მოქმედება; ყოველ ფილმურ მოქმედებაში,
 უღათ, ჭარბობხ ქრონოლოგიური, აქრონოლოგიური, ეპიზოდური თუ რეპორ-
 ტაჟული ხსრუქჭურა და აგებულება, მაგრამ ამავე ღროხ, მეჭ-ნაკვებად,
 ფილმური მოქმედების ხხვა ელემენჭებიცაა გამოყენებული მახში, ვი-
 ნაიღან ფილმური მოქმედების(მოვლენის) აგების ყველა ეს ხერხი ვი
 არ ეწინააღმდეგებოიან, არამედ ავხებენ ერთმანეთხ, თუ ამახ ფილმური
 ხიუყუეციხ ახახხვა მოიხხოვხ.

ღ. ღკუმენჭური ფილმური მოქმედება(მოვლენა)

ღკუმენჭური ფილმური მოქმედების(მოვლენის) განხაკუთრებულობა იმა-
 ში გამოიხახეება, რომ მიხი ხსრუქჭურა და აგებულება განიხაზღვრება-
 ერთი მხრივ - მიხი შექმნელის(თუ შექმნელთა) მიზანღახხულობით
 და - მეორე მხრივ - ხურათოვანი"მახალის" წყაროებით; ეს ნიშნავხ
 იმახ, რომ ღკუმენჭური ფილმის მოქმედების(მოვლენის) შექმნელხ
 წინღაწინ არე ვი შეუღლია განხაზღვროხ, თუ რა ხურათოვანი"მახალის"
 გადაღება და თავმოყრა შეუღლია მახ. ღკუმენჭური ფილმური მოვლენ-
 ნის(მოქმედების) მაგალითად ჩვენ შეგვიღლია მოვიყვანოთ, ხხვა მრ-
 ვალთა შორის, ვალე ღიხნეის კინოხურათი -"უღაბნი ცოცხლობხ"(1000).
 ამ ფილმის შექმნელეებხ, უღათა, განზრახული ჰქონღათ ღკუმენჭური
 ფილმის შექმნა უღაბნოხ ქვეწარმავალთა თუ ხხვა ცოცხად არხებათა
 შეხახებ, მაგრამ იმის ზუხეცი განხაზღვრა, თუ რის გადაღება შეეძ-
 ლებღათ მათ უღაბნოში შეუძლებელი იყო. ამით აიხსნება იხ ფაქტციხ,
 რომ ოქერაფროთა ჯგუფი გაემართა"ხანაღიროთ"უღაბნოში, რომ - ჯერ -
 თავი მოყარათ ხურათეებისათვის და - შემდეგ - მომხღაროყო ამ ხურა-
 თთა ერთმანეთთან ღამონჭაყება და ამის ღკუმენჭური ფილმური მოქმე-
 დების(მოვლენის) ხსრუქჭურისა და აგებულების შექმნა. ამდენად, ღ-
 კუმენჭური ფილმური მოვლენა(მოქმედება) ჯამია მიხი შექმნელის
 (თუ შექმნელეების) განზრახვიხა; მიხა წინღაწინ განხაზღვრა მხო-
 ღლ ნაწილობრივადღა შეხაძლებელი. "ნანაღირევი" ხურათების

შექმნა, ზოგჯერ, შემთხვევაზეცაა დამოკიდებული. რა თქმა უნდა, ჩვენ აქ ვლავარაკობთ ლოკუმენტური ფილმის იხეთ მოქმედებაზე (მოვლენაზე), რომელიც თავისი ხსრუქტურიითა და აგებულობით, თავისი ფორმალური ხრულყფილებითა და ხყილით ხცილდება წმინდა ლოკუმენტურობის ხაზღვრებს და იჭრება კინოხელევენების ხყროში; და ახეთ ლოკუმენტურ კინოხურათაღ, ხხვა მრავალთა შორის, უნდა ჩაითვალთ ვ.ღიხნიის "უღაბნო ცოცხლობხ", რომლის მოქმედების (მოვლენის) ხსრუქტურა და აგებულობა გრადიკულად ახე შეგვიძლია ავხახით:



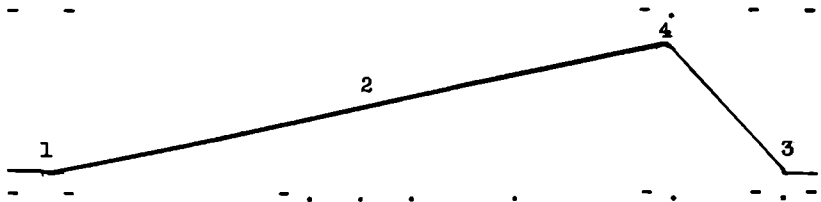
ამ ნახაბში ციფრები - 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12 და ა.შ. - ნიშნავხ ცალკეულ მოვლენებს, რომლებიც მიძივეტივითაა ავინძული და ამ მიძივთ ხაერთო ჯამშია ლოკუმენტური ფილმური მოვლენა (მოქმედება), რომლის შინაგანი ხსრუქტურა და აგებულობა განხაზღვრულ დაძაბულობახ ეყრღნობა, რომლის შექმნა - თავის მხრივ - მიიხთვხ ფილმური მონხუაყის მეჭად ფაქიზ გამოყენებახ, რომ ხაგანთა და ცოცხად არხეძათა რეალური ცხოვრებისეული რაობა გაღაიზარღოს მხაჭვრულ გამოხახვაში მათი ლოკუმენტურობის გაქარწყლების გარეშე; და ხწორედ ეხაა ლოკუმენტური ფილმური მოვლენის (მოქმედების) და, ხაერთოდ, ლოკუმენტური ფილმის შექმნის ხირთულე: იყოს ის ლოკუმენტური და მხაჭვრული ერთღროულად. ლოკუმენტური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) და, ხაერთოდ, ლოკუმენტური, მე ვიჭყლი, მხაჭვრული ფილმის მაგალითად ჩვენ შეგვიძლია, ვაღღ ღიხნიის "უღაბნო ცოცხლობხ" თუ "პრერიის ხახწაულების" (1001), რომერყ ფლარჭის "უხკიმო ნანუკის" თუ "ღუზიანახ ღეგენღის" გვერღით, - მოვიყვანთ მიხეიღ ვალაჭოშიძვიღის კინოხურათი - "ჯიშ შეანხუ" ("ხვანუთის მარიღ"). ამ ლოკუმენტური ფილმური მოქმედების შემადგენელი ნაწიღებია ხვანუღის ცხოვრების, აღათ-ჩვეულეღების ხხვადახხვა მხარე, რომელთაგან პურიხ ვაღეწვის, ჰავშვის ღაძაღების, გარღაფვიღის ღავრძაღვის, ხახღის შენეზა-შეკეთების, მარიღისათვის გამგზავრების, უმარიღობით გამოწვეული გაჭირვეების, მარიღის მოჭანის, გზის გაყვანის თუ კოშკების ეპიზოდები იხეა ახახული და ერთმანეთთან ღავავშირებულ-გაღახღართული, რომ იქმნეზა შთაძაგონებელი პანორამა ბუნეზახთან შეისიხღორცებული აღამიანეღის ცხოვრებისახ; აღამიანი-ბუნეზა, აღამიანი გარემო აქ ერთ მოღიანობაში მოცემული იხე, რომ ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ახახვა ხცილდება წმინდა ლოკუმენტურობის ხაზღვრებს და იჭრება ფილმური მხაჭვრული გამოხახვის ხყროში.

"ჯიმ შვანჭეხ" მოქმედება ფორმალურად ისეა განხორციელებული, რომ რეალური მოვლენების (ბუნების მოვლენათა თუ აღამიანთა მოქმედებათა) ხურათები ღკუემენჭური და ფანჭეაზიურია ერთდამიპვე ღროხ, რის შელე-გალ იქმნება ხინამღვილის "გაუხხოღული", და ამით მხაჭვრული გამო-ხახვა. ხვანეთის მოღმი, ქარბუქი, წვიმა, ღრუბლები, კოშკები, პირუჭყვი თუ აღამიანები ისეა ახახული, რომ "წმინდა", "ფხიჭელი" ღკუემენჭუ-რომის ზევით იქმნება "იხევეშქემილი ხინამღვილი", მხაჭვრული გამო-ხახვა, რომელხაგ გააჩნია დახაწყიხ-შუალელი-დახახრული; თუმცა ამ ფიღმის ღკუემენჭურ მოქმედებაში ჩართულია ჭენღენციური მხვეღეღმა-ნი, რომლებიგ (ყალბ) პათეოკურობაში გაღაღის და ამით ღარღვეულია ამ ფიღმის პოეჭური, ღირიკული ხჭილი; ამგვარი "უხხო" ეღემენჭებია ამ ფიღმში "გზის გაყვანის" პათეოკური ვიღუალური გამოხახვა თუ იმის მჭვიცება, რომ ხვანური კოშკების ღანიმნულება, თითქოხ, მხოღოღ იხ იყოხ, რომ ხვანებს "თავი ღაევეათ ფოღაღებინახან" 1. . ამის შე-ღეღია იხ, რომ "ჯიმ შვანჭეხ" ფიღმური ღკუემენჭური მოქმედება ვარ-გავხ ღკუემენჭური მოვღენიხ ხახიათხ, ხულ ცოჭა, ნაწიღობრივ მამინგ და უახღოვღება (ყალბი) პროპაგანღული ფიღმის ხაზღვრებს.

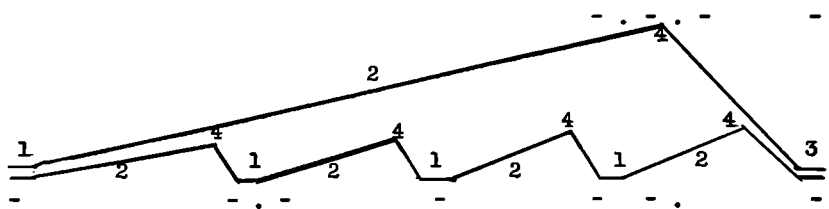
ღკუემენჭური ფიღმური მოქმედება (მოვღენა), ეპიზოღური და რეპორ-ჭაყული ფიღმური მოვღენების (მოქმედებების) გვერღით, არხებიოთღ იმ-ით განხხვავღება ფიღმურ ქრონოღოგიურ და აქრონოღოგიურ მოქმედებე-ბინახან, რომ მახში - არიხჭოჭეღეს აზრი რომ გავავრეღოთ ფიღმზე- "გაღკუულ ეპიზოღთა თანამიმღევრობა ვარაღისხა და აუხიღებღობის გა-რეშე იქმნება" (1003). ეს ნიშნავხ იმახ, რომ ეპიზოღურ, რეპორჭაყულ და ღკუემენჭურ ფიღმურ მოქმედებებში (მოვღენებში) მათი შემაღკენე-ღი ნაწიღები იხე არ არიან ერთმანეთთან გაღაბმული, რომ ერთი რო-მელიმე ნაწიღის ამოღებოთ "მოული" ღანიგრეხ . მაგრამ ეს იმახ არ ნიშნავხ, რომ ღკუემენჭურ ფიღმურ მოქმედებახ (მოვღენახ) არ გააჩნ-ია მხვეღეღმანი, რომლებიგ არ შეიგავენ "კონფიღქეღებს", "კლიმაქხებს", "კულმინაციურ წერჭიღებს", რომლებიგ არა მარჭო "აიძულებს" მაყურებ-ღებს ღანიჭერეხღეს მოვღენით, არამეღ აღიქვახ მათში განხაზღვრული ხჭრუქჭურა და აგებულობა, რომელხაგ გააჩნია დახაწყიხი-შუალელი-ღა-ხახარული და ეს დახახარული მოყვებ მოქმედების, მეჭნ-ნავღებღად, კულ-მინაციურ წერჭიღეს. ამღენად ღკუემენჭური ფიღმური მოქმედების (მოვ-ღენიხ) ხჭრუქჭურა და აგებულობა გამომღინარეობხ მოძრავი ხურათგ-იხ გამოხახვის ხაშუალებათა კანონზომიერებინახან, რომღის უმიგრე-ხი უჯრღიხ ხურათი, ვაღრი, ხელი და მათი ერთმანეთთან ღკვავშირება, ვ. ი. მონჭაყი. ფიღმური მოქმედება, არიხ იხ ქრონოღოგიური, აქრონო-ღოგიური, ეპიზოღური, რეპორჭაყული თუ ღკუემენჭური, - იყო, არიხ და ღარჩება ხურათვანი, ვიღუალური მოქმედება (მოვღენა) და იხეთი მო-მომღება (მოვღენა), რომელიგ არხებიოთღ ხურათოვან გამოხახვახ არ მოიხხივხ არაფიღმურია, არავიღუალურია, ვინაიღან ფიღმური მოვღენა,

ფილმური მოქმედება დიალექტიკურ ურთიერთობაშია ფილმურ ფორმასთან და მათი ურთიერთ გაპოზიტირების შედეგად იქმნება გამობახვავ, რომელიც ოპტიკური მხოლფხედით ახახავ ხინამღვილებ და ქმნის, ყოველი შემთხვევითობისაგან გაწმენდილ, მხაფვრულ, იხფვშექმნილ ხინამღვილებს.

ქრონოლოგიური, აქრონოლოგიური, ეპიზოდური, რეპორტაჟული და ლოკუმენტური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ჭრდელ შემდგენაირად შეგვიძლია ავხახხოთ:



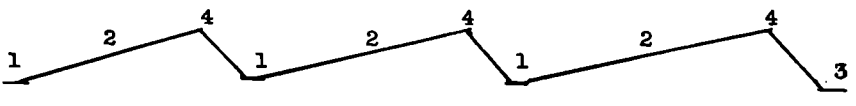
ქრონოლოგიურ ფილმურ მოქმედებას (მოვლენას) გააჩნია დახაწყიხი(1), შუალელი(2) და დახახრული(3), რომლის დროს ვუღმინახეური წერტილი, კლიმაქსი(4) დახახრულის უშუალო გამომწვევია.



აქრონოლოგიურ ფილმურ მოქმედებაში (მოვლენაში) დახაწყიხი-შუალელი-დახახრული აქრონოლოგიურია, რახ იმას ნიშნავს, რომ მოქმედება (მოვლენა) შეიძლება დაიწყოს დახახრულის ხექვენციო, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, "რამომხში", რომელიც "ეშმაკის ჭიშკრის" ხექვენციო დახაწყიხი და დახახრულია (ჩარჩოა) ერთღროულად, ვინაიდან რეალური აქმყო ხწორედ ეს ხექვენციო, დანარჩენი ხექვენციები ვი წარხულის ამბებს მოგვიოხრობს. ამგვარად, აქრონოლოგიურ ფილმურ მოქმედებას გააჩნია დახაწყიხი(1), რომელიც დახახრულის(3) წინანაწილია, შუალელი, რომელიც წარხულში ხდება(2) და კლიმაქსი(4); და ფილმური აქრონოლოგიური მოქმედების ეს ჭრილი ძალაშია როგორც "მოელი" ფილმის, იხევე მისი შემადგენელი ცალკეული ნაწილის ხწრუქფურიხა და აგებულომის განხაშღვრინახს(ქურიმის მოოხრობა, ბანღიციხ მოოხრობა თუ ქალის მოოხრობა). ამგვარად, აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) დახაწყიხი-შუალელი-დახახრული აქრონოლოგიურია "მოელი" მოქმედებაში, მაგვრამ ქრონოლოგიურია "მოელი" მოქმედების შემადგენელ ნაწილებში; როგორც "მოელი", იხე მისი შემადგენელი ცალკეული ნაწილების ჭრილი ვი ანალოგიურია.

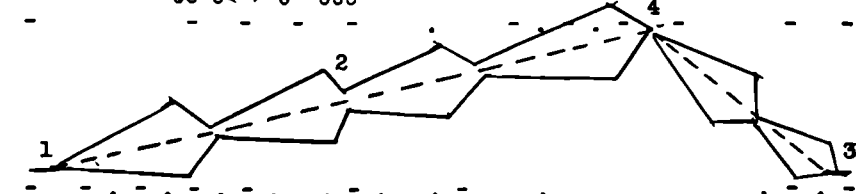
ეპიზოდური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ჭრილი იმით განხხვავ-

ღება აქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების ტრილიხაგან, რომ "მთელი" მოქმედების შემადგენელი ეპიზოდები თავისთავში შეკრული მოქმედება-მოვლენებია, რომლებსაც ერთმანეთთან აკავშირებს პიროვნება ("ბაღის უბის წიგნაკი"), ხაგანი ("იმ ღლებში", ან ავტორ-რეჟისორი ("ხიამენება"), მაგრამ ერთიდაიგივე მოვლენის (მოქმედების) ხვდასხვა ახ-პექტიდან მოთხრობას არ აქვს ადგილი, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, "რამომხში". გრაფიკულად ეპიზოდური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ტრილი ახე შეიძლება აიხაზოს:



ციფრი 1. დახახრულის დახაწყობისა და ხდება ანმყოში; ციფრი 2. შუაღელიც ვადკეული ეპიზოდისა; ხოლო ციფრი 4. კულმინაციური წერტილისა ვადკეული ეპიზოდისა. ფილმის "მთელი" მოქმედების დახაწყობის-შუაღელი-დახახრული და კლიმაქსი შექმნილია იმ გზით, რომ ეპიზოდური ფილმის მოქმედების (მოვლენის) შემადგენელი ეპიზოდები განლაგებული იხე, რომ ბოლო ეპიზოდი ყველაზე უფრო "ეფექტური" კულმინაციური წერტილით (კლიმაქსით) გამოირჩევა. ვადკეული ეპიზოდი კი ემორჩილება ქრონოლოგიური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) კანონზომიერებას, ხდება იხ ანმყოში, წარხუღში თუ მომავალში.

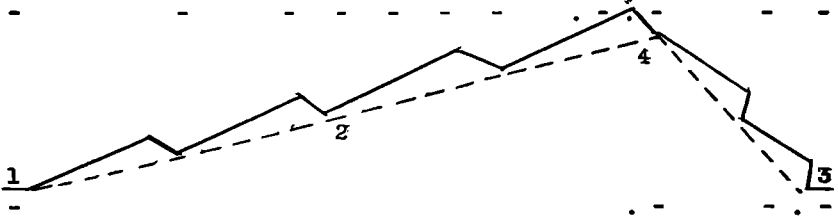
რეპორტაჟული ფილმური მოვლენის (მოქმედების) ტრილი იმით განხვ-ვახდება ეპიზოდური ფილმური მოქმედების ტრილიხაგან, რომ მახში ანმყო-წარხული ერთმანეთშია გადახლართული, რის გამო შეუღლებელია "მთელი" მოქმედების (მოვლენის) იხეთ ეპიზოდებათ დაყოფა, რომელსაც გააჩნია თავისი დახაწყობის-შუაღელი-დახახრულიც; აქ დახაწყობის-შუაღელი-დახახრული გააჩნია "მთელ" მოქმედებას (მოვლენას), რომელიც კულმინაციური წერტილისაყენ მიიღვევის თემის ყველა ახპექტის თანდათანობითი (მხაფვერული) გაშუქებით:



ციფრი 1. ხმ ნახაგში დახახრულის (3) დახაწყობისა, ციფრი 2 შუაღელიც, ციფრი 4. კი "მთელი" ფილმური მოქმედების კულმინაციური წერტილიც. "მთელი" მოქმედების შემადგენელი ნაწილებით იხეა ერთმანეთში გადახლართული, რომ მათი ვადკეულ ეპიზოდებად დაყოფა, რომელსაც გაა-

თავისი ხაკუთარი დახაწყისი-შუალელი-დახახრული, შეუძლებელია, რაბანდ ღროთა (აწმყო-წარხული-მიმავალი) განუწყვეტელი გვაღებდომბა კიდე უფრო ართულებს.

ლოკუმენჭური ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ჭრილი უფრო ახლოსაა რეპორტაჟული ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ჭრილთან, მაგრამ მისგან განსხვავდება იმით, რომ ის რჩება ლოკუმენჭურობის, ე.ი. ხინამღვილის ზუსტი ახახვის ერთგული მაშინაც, როცა ის მხაჯვრული გამოსახვის ხეფროში იჭრება; და ხწორედ ამაში გამოიხატება ლოკუმენჭური ფილმური მოქმედების (და ამით ლოკუმენჭური ფილმის, ხაერთოდ) პრობლემატიკობა, თუ მას ხურს შეიჭრას მხაჯვრული გამოსახვის ხეფროში. ლოკუმენჭურობა ლოკუმენჭურ ფილმურ მოვლენას (მოქმედებას) აიძულებს იმდენად გახდეს მხაჯვრული, ე.ი. იხევექმნილი ხინამღვილე, რომ არ იქნეს გაყალბებული რეალობა. ამიტომ ლოკუმენჭური ფილმური მოქმედება შეიცავს დახაწყისი-შუალედი-დახახრულს, მაგრამ "მთელი" ფილმის კლიმაქსი იქმნება მძივეზივით აკინძული ფაქტების "ეექჭური" განლაგებით, ე.ი. მოვლენები (ფაქტები) იხეა დაღაგებული, რომ მათი ფორმალური და შინაარსობრივი რაობა თავისთავად მიიწევს კულმინაციურ წერტილისაკენ, რითაც იქმნება "ხრული" მხაჯვრული გამოსახვა დახაწყისით, კლიმაქსითა და დახახრულით; გრაფიკულად ეს ახე შეგვიძლია ავხახოთ:



ციფრი 1. ლოკუმენჭური მოვლენის (მოქმედების) დახაწყისია; ციფრი 2. შუალედი; ციფრი 3. დახახრულია, ხოლო ციფრი 4. კულმინაციური წერტილია. ლოკუმენჭური ფილმის "მთელი" მოქმედების შემადგენელ ნაწილებს კი იშვიათად თუ გააჩნია ანალოგიური აგებულობა, ვინაიდან ისინი ერთმანეთშია გადახლართული.

ქრონოლოგიური, აქრონოლოგიური, ეპიზოდური, რეპორტაჟული და ლოკუმენჭური ფილმურ მოქმედებათა (მოვლენათა) რაობანი თავიანთ თავში იქცევენ ყველა ხახისა და ყანრის ფილმურ მოქმედება-მოვლენას, რაც კი ღღემდე გამხდარა მხაჯვრული ფილმის იღუა-თემა-ხიუყუფად; ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმური მოქმედება-მოვლენა, რომლის ხაფუძველია ვიშუაღურობა, არხეზითად განსხვავდება ხელოვნების ხვხაღარგების (ღრამის, ღიჭურაფურის თუ რადიოჰიეხის) მოქმედებებისაკენ, ვინაიდან ფილმური გამოსახვის მახალა (მიძრავი ხურათები), იხე როგორც თეაფრის გამოსახვის მახალა (მიძიკური ენა) თუ მხაჯვრული ღიჭურაფურის გამოსახვის მახალა (დაბეჭდილი ენა), - აიძულებს მოქმედებას მიიღოს ხურათოვანი, მიძიკური თუ ენობრივ-წარმოდგენითი ხახია-

თი; ამდენად ღებულება, თითქმის, ფილმის, თეატრის, თუ რადიოჰიუზის ღრამაფურგია ერთიღაიგივე კანონზომიერებას ემორჩილება (1004), მღღა- რისა. მაშინაჲ ვი, როგა, ვაქვათ, ფილმური მოქმედების მაფარებელია ფრაგულიის ორი იხეთი ჩამოყალიბებული ხახეობა, როგორიგაა ოფელი და იაგო - თუ ფილმი შექმნილია ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე - ფილმური ოფელი და იაგო უნდა იქნეს ხუზუხუფუზ ხახეობებად, რაჲ იმახ ნიშნავხ, რომ მათ უნდა იმეფყველონ" არხეზითად არა "მიმიკურ- რი ენიო" (ხიფყვიო), არამედ "ხურათოვანი ენიო" (ვიზუალურად); და თუ ოფელია და იაგოს ხახეობანი შეიქმნება ხურათოვანად, ფილმურად, მაშინ შექხპირის "ოფელი" მოქმედებიდან გამოყენებულ იქნება "ჩონჩხი", რო- მელიგ, მიმიკური ენის გარეშე, არავითარ მხაფურულ ღირებულებას არ წარმოადგენხ. ანალოგიურ მოვლენახთან გვექნება ხაქმე, თუ, მაგალი- თად, ხ. ეიშენშეინის "ჯავნოსხანი პოფიომპინის" მოქმედებას გაღა- ვიფანო ღრამაში და მახ ვაქვეთ "მიმიკურ", ე. ი. ღრამაფულ მოქმედ- ბად. ამ შემხთვევაში "ხურათოვანი ენა" შეხვლილ უნდა იქნახ "მიმი- კური ენიო", რაჲ თავის მხრივ არხეზითად შეხვლის ამ კინოსურათის ფილმურ მოქმედებახაჲ; და თუ ამ გზით შექმნილ იქნება ფილმური მოქ- მედების "ჩონჩხიდან" მიმიკური (ღრამაფული) მოქმედება, ან - შებრუ- ნებით - ღრამაფული მოქმედებიდან შექმნილ იქნება ფილმური მოქმედ- ბა, მაშინ ერთიღაიგივე ხუფუ, ხუფუ გამოსახული იქნება ფილმურად თუ მიმიკურად და ამით მათხ მოქმედებებს ერთმანეთთან მხოლოდ "მოჩვე- ნებითი" მხგავხება აქვო, რაჲ, აღბათ, იმით აიხხნება, რომ ხელოვნე- ბის ყველა ღარგები ხაიღანაჲ ერთი ხაწყხიხეზიდან უნდა გამომღინა- რეობღენ. იხ ფაქცი, რომ შექხპირის "ოფელი" (და იაგო) ხიღლიერის ფილმური გამოსახვა არ შექმნილა კინოსელოვნებაში ამავე თემაზე, ან "პოფიომპინის" პიეხის ღამუშავება არავის არგ ვი უხლია (1005ა), ვერაფურხ ამბობხ ზემოთმოყვანილი ღებულების ხაწინააღმდეგოდ, ვინა- იღან ხელოვნებაში არხებობხ მაგალითები, როგა ერთიღაიგივე თემა, იღეა ხრულფახოვანადაა გამოსახული ხელოვნების ხხვანახხვა ღარგების კანონზომიერების ხაფუძველზე, თუ გნებავთ, გოთეხ "ეგმონცი" და ზე- თხოვენის "ეგმონცი-უვერციურა", რომელით თემა პოღანღიელი ეგმონციხ პიროვნებაა, რომელიგ იზრძოლა ეხპანელი ღამპყრობლების წინააღმდეგ, მოხვღება ფყვეობაში და ჰვეთავენ თავხ. მართალია, მიმიკურ უნა- ხა და მუხიკაღურ ყღერაღობახ შორის "მხგავხება" უფრო ნაკლებია, ვიღ- რე მიმიკურ მოქმედებახა და ფილმურ მოქმედებახ შორის, მაგრამ არ- ხეზითოა განხხვავება მოქმედების ხურათოვან (ფილმი) და მიმიკურ (თე- აფრი) გამოსახვახ შორითაჲ, რაჲ განხაზღვრავხ ფილმური და ღრამაფუ- ღი (მიმიკური) მოქმედებების განხაკურებულობახ. ამიფომ, ფილმური მოქმედება უნდა იყოს არა "ღრამაფული" (თეატრი), "ეპიკური" (ღიფურა- ფურა), თუ "აკუხციკური" (რადიოჰიუზა), არამედ "ფილმური", ე. ი. ხურა- თოვანი, ოპციკური, ვიზუალური.

ანალოგიურია ფილმური მოქმედების(მოვლენის)"შინაგანი" მხვლე-
ლობანიც. ფილმურ მოქმედებაში(მოვლენაში) ადგილი აქვს როგორც მომ-
ქმედი პირების ურთიერთ დაპირისპირებას,"კონფლიქტს",იხვევა ხაგნე-
ზის თუ ცოცხალ არხებათა ურთიერთ დაპირისპირებასაც. ამიყომ ფილ-
მურ ხახეობათა შორის შეხამდებელია იხე მრავალფეროვანი და მრავალ-
ფენოვანი "კონფლიქტების" შექმნა-განვითარება-გახხნა, როგორც ეს
შეხამდებელია ლიტერატურაში თუ ღრამაში. მაგრამ "მხვავებმა",ვთქვათ,
ღრამაფული მოქმედების მაფარებელ ხახეობებსა და ფილმური მოქმედე-
ბის მაფარებელ ხახეობებს შორის"მონვენებითია",მელაპირულია,ვირნი-
დან პირველში მოქმედება მიმიკურია,ე.ი.გამოიხახება მხახიობის
"მთელი ხხეულის" მიმიკური გამოხახვის ძალით, მეორეში კი მხახიო-
ბის მიმიკური გამოხახვითი ძალა მხოლოდ ნაწილია ფილმური ხურათოვა-
ნი გამოხახვისა; კილევ მეფი,იხ მხოლოდ "ნელი მახალა",რომელიც
ხაზოლო გამოხახვად მხოლოდ მაშინ იქგევა, როცა იხ გაივლის ფილმუ-
რი გამოხახვის მრავალფენოვან და მრავალფეროვან გზებს. მაგრამ
ამითაც არ კმაყოფილდება ფილმური მოქმედება: იხ შეიძლება შექმნილ
იქნას აღამიანების, ცხოველებისა და ხაგნების ხურათოვანი გამოხა-
ხვის ურთიერთდაკავშირებით, რაც იხე შორს მიღის, რომ ფილმში უღა-
მიანოღაც შეხამდებელია ფილმური მოვლენის(მოქმედების) ახახვა,რო-
გორც ამას ნათელჰყოფხ არა მარტო,ვთქვათ,ვ.ღიხნიის"უღამიანი"ფილ-
მი -"უღამნი ცოცხლობს"-,არამელ რობერტ ფლერტის"ღუმიანას ღეგე-
ნლა" თუ მიხეილ კალაფოზიშვილის "ხვანეთის მარლი", რომლებში,მარ-
თალია, აღამიანები მოხჩანან, მაგრამ არა როგორც "მოქმედი აღამი-
ანები",ე.ი. არა როგორც "მოქმედების მაფარებელი",არამელ როგორც
ხურათოვანი გამოხახვის"ნელი მახალა" ცხოველთა და ხაგანთა ხხვა
"ნელ მახალათა" შორის. კინოხურათში -"უღამნი ცოცხლობს" -,მაგა-
ლითად, იხეა ახახული ხამკვღრო-ხახიცოცხლო ბრძოლა ორ მირაღელსა ან
გველსა და მინღრის თაგვის შორის, რომ მაყურებელს ხულის მოქმა
უჭირხ; "ღამაბულომა", "კონფლიქტი" აქ შექმნილია,აღამიანის გარეშე,
ცოცხალ არხებათა შორის, რომლის ღროხ ნათელი ხღება თუ როგორი და-
უნღობელი ბრძოლა არხეობს ცოცხალ არხებათა შორის არხეობიხათვის.

მაგრამ ფილმს შეუძლია მოქმედების(მოვლენის) ხიძმიძის გენფ-
რი გაღაიფანოს გარე-მოქმედებიღან შინაგან-მოქმედებაშიც,როგორც
ამას ახორციელებს,მაგალითად, მიქელანჯელო ანფონიონი თავის კინო-
ხურათში -"ავანციურა"(1005). ამ ფილმში ანფონიონი უფრო მეფ ყურა-
ღებას აქეცხ შინაგან-მოქმედებას,ვიღრე გარეგან-მოქმედებას:

არქიტექტორი ხანღრო,მიხი მეგობრებით,"ღროხ აფარებენ" ერთ კუ-
ნძულშე. ხანღრო და მიხი ღანიმნული ქალიშვილი - ანა - წაიჩხუბებ-
ენ და ამის შემღეგ ანა"ღაკარგება"ხაღღაც; გაურკვეველი რჩება ანამ
მოიკლა თავი,წავიღა კუნძულიღან ნავით, თუ განშორღა ხანღროს. ანახ
ძეშინახს ხანღროს შეუყვარღება კღაულია,მაგრამ ხანღრო მახაც უღა-

ლაგებებს. ეხაა ამ ფილმის მთელი "გარეგანი-მოქმედება". მაგრამ ამ ფილმის "შინაგანი-მოქმედება" იძლევა მასში მოქმედი ადამიანების "შინაგან-ხურათს", რომ "გარეგანი-მოქმედების" - ("ღროს გაფარება" კუნძულზე, ქალები, ნავებით ხეირობა, ანაბიკობა...) - უკან მოხიანან ადამიანები, რომლებიც გამოფიქვლი არიან. "მარტოობა, იღვწიურობის დაკარგვა, გაუფხობა, სიყვარულის უუნარობა - ეხაა მიხი ფილმების გენერალური თემა. მას უფრო უყვარს ბურჟუაზიის მაღალი წრეების ცხოვრების ფაქტივიდან არკვლობს ეს და ამიხგან, იღვიღუემის უუნარობას ზევით, ახერხებს ხაზოგაღებრივი ცხოვრების ხაწყიხების კრიტიკას". (1006). ეს ფილმი განხორციელებულია პანორამული ხანგრძლივი ხელეზით, რომლებშიც, გარეგნულად, თითქმის არაფერი არ ხდება, მაგრამ ვამერა დაუნდობლად იჭრება მოქმედ პირთა ხელში და, "მიკრო-ღრამაფურგაიის" გზით, ხახის ყოველი ნაკვთი, ჭურჭლის, ხელების თუ თვალების ყოველი მოძრაობა ნათელს ხლის მათს "შინაგან-მოქმედებას" და გვიყრობს ჩვენ. "შინაგანი-მოქმედების" ამგვარი გამოსახვის შეხამებლობა ვი გააჩნია მხოლოდ ფილმს, ხადაც ყველაფერი ვიჭუაღურია, შეხახეღავია, რის დანახვა შეუძლია ვამერას "დაუნდობელ" ობიექტივის. აქაც ძალაშია ის ღებულება, რომ "ყველაზე უფრო ინტიმური ადამიანური მოვლენა შეიძლება იყოს ღიდი იხტორიული მოვლენის შეღეგი ან ანარაკული" (1007). ამიღმე ყაღბია ის ღებულება, რომ თითქმის ფილმური მხატვრული გამოსახვა შეიძლება გახდეს "მონუმენტალური" მახობრივი სეენებით ან უზარმაზარი ნაგებობებით; ფილმური მოქმედების იღვის, თემიხა და მიხი მფარებელი ადამიანის (თუ ადამიანთა) პირვენება-ხახეობით იქმნება ჭემმარიტი მხატვრული ნაწარმოები. "ყოველი შემოქმედებითი პროცესი წარმოუღვენელია, პირველ ყოვლისა, შემოქმედი ადამიანის აქტიური, დაყინებითი, გაფაგემული ხურვილის გარეშე ეხა თუ ის იღვა, აზრი, მიხი დამოვიღებულება მსოფლიოსადმი გამოსახის მხატვრულ ხახეებში" (1008). ყოველ თხრობით ხელოვნებაში - ამბობს ჯ.პ.ლოუხონი - ღრამა, რომანი თუ ფილმი - მშის სინათლეზე გამოღის მოქმედების თემის თუ მორალის რაობა; მოქმედება (მოვლენა) იწყება, ვითარდება, აღწევს კულმინაციურ წერტილს და მთავრდება. კულმინაციური წერტილი, "კლიმაქსი აჯამებს რა მღღღ მხვეღღობათა განხაზღვრულ სიხტემაში; ამგვარად, კლიმაქსი არის განხჯა იმიხა თუ რჯჯღღ ეს მოხდა, რჯ აზრი აქვს მას და რჯჯღღ მოქმედებს ეს ჩვენს ცხოვრებახა და მოღვაწეობაზე. რჯჯღღ, რჯ და რჯჯღღ - შეხისხხხორციელებულია ერთმანეთთან სიუჟეტის ყოველ ნაწილში; დახახრული ეხამურება სიუჟეტის ყოველ ნაწილს და აჯამებს ხაერთო შეღეგებს... კლიმაქსი სიუჟეტის გახალეზია... მოვლენათა ფეხვები შეიძლება თავს იყრიღეს კლიმაქსში" (1009). ამგვარად, ფილმური მოქმედება არის არა მარტო ფილმური ფორმისა და შინაარსის, არამედ ფილმური გამოთქმის ჯამიგ; კულმინაციური წერტილი, კლიმაქსი ვი მიხი "გახაღებია", რომელიც მოქმედების (მოვლენის) დაძაბულობის გახხნა; დაძაბულობა ვი ფილმური მოქმედების (მოვლენ-

ნის) ზეგავლენის უძლიერები ხაშუალებათ(1010). ამიტომ, ფილმური მოქმედება(მოვლენა) უნდა შეიცავდეს"კონფლიქტს" მოქმედ პირებს, ცოცხალ არსებებსა თუ ხაგნებს შორის, რომლის ხტრუქტურა და აგებუ-
ლობა უნდა გამოამდინარეობდეს და ეყრდნობოდეს ხურათოვნებას, ოპტი-
კურობას, ვიზუალურობას.

5. მხატვრული ფილმის ხანგრძლივობა

ფილმური მოქმედება, როგორც დავინახეთ, უნდა იყოს ორგანიზულად მთლი-
ანი და ყველაფერი უნდა იქნას გამოყოფილი, რაც მას არ ეკუთვნის.
ფილმურ მოქმედებას(მოვლენას) უნდა ჰქონდეს დახაწყიხი, შუალედი
და დახახრული, და დახაწყიხიდან უნდა გამოამდინარეობდეს შუალედი
და დახახრული; და ფილმურ მოქმედებას(მოვლენას) უნდა ჰქონდეს გან-
ხაზღვრული მეტრაჟი. ხანგრძლივობა.

კინოხურათის ხიგრძე და ხანგრძლივობა, თეორიულად, განუხაზ-
ღვრელია; მაგრამ კინოხელეონების იხტორია გვახაწყავის, რომ ფილმის
მეტრაჟი და ხანგრძლივობა პირდაპირ კავშირშია მახში ახახულ ხიუყუე-
მოქმედებათთან. მაგალითად, შეიძლება ნახო 2000 მეტრის მეტრაჟი
ფილმი, რომელიც მოხაწყენია, ვინაიდან მისი შინაარსის გამოსახვა
შეხადლებელი იქნებოდა, ვთქვათ, 800 მეტრის ფირზედაც, თუ განხაზღ-
ვრული მხატვრული ოსტატობით იქნებოდა შექმნილი მისი ფორმა-შინაა-
რისი; ამავე დროს, შეიძლება მოხაწყენი იქნეს იხეთი ფილმიც, რომლის
ხიგრძე 3000 მეტრზე მეტია, ვინაიდან მისი შინაარსის გამოსახვა
დახაჭირდებოდა 6000 მეტრი დენტი, რომ მოქმედების ყველა ნაწილი გა-
ხაგებად და მხატვრული გემოვნებით გამოიხახოს. ამდენად, მხატვრუ-
ლი ფილმის ხანგრძლივობას განხაზღვრავს, პირველ ყოვლისა, მახში
ახახული იღუა, თუმა, ხიუყუე, მოქმედება(მოვლენა).

ფილმის პრაქტიკამ შექმნა კინოხურათის ხანგრძლივობის ხამი
ტერმინი: "ნორმალური" ხანგრძლივობის, "მოკლე" ხანგრძლივობისა და
"ნორმალური" ხანგრძლივობის ფილმთა ხერია. "მოკლე ხანგრძლივობის";
ანუ "მოკლე მეტრაჟიანი" ფილმების ხიგრძე უდრის 300-დან 900-ხ მე-
ტრამდე. "ნორმალური მეტრაჟი" ფილმების ხიგრძე უდრის 1800-ხ მეტ-
რიდან 3000-ხ მეტრამდე, ხოლო კინოხურათთა ხერია შეხდგება ორი
ან მეტი "ნორმალური" მეტრაჟიანი ფილმიხაგან, რომლებიც ერთილაიგი-
ვე მოქმედების გაგრძელება(1011). მაგრამ ნორმალურ-მეტრაჟიანი და
მოკლე-მეტრაჟიანი ფილმების ხიგრძის განხაზღვრაც პირობითია, ვინა-
იდან მოიპოვება მრავალი ფილმი, 900-ხიდან 1800-ხ მეტრამდე მეტ-
რაჟი. ამდენად, ფილმის ხიგრძეს-ხანგრძლივობას განხაზღვრავს, ილ-
ის-თემის-ხიუყუე-მოქმედების გვერდით, კინოხურათის მყოურების
მიერ ათვისების უნარიანობაც და კინომრეწველობის "კონომიური" მოთ-
ხოვნილება. ახე ვთქვათ, "ნორმალური" ხუანსი კინოთეატრის პროგრა-
მისა შეხდგება "წინა-პროგრამიხაგან"; რომელიც შეიცავს კინოყურნალს

ან მოკლე-მეფრადიან ფილმს, და "ნორმალურ"-მეფრადიან ფილმს. მთელი ამ პროგრამის ხანგრძლივობა, ჩვეულებრივად, დაახლოებით ორი საათია. აქ მხედველობაშია მიღებული ორი კომპონენტი - მაყურებლის აღქმის უნარიანობა და "კომენცნიული" ანგარიში, რომლებსაც ფილმის მხატვრულ ღირებულებასთან პირდაპირი კავშირი არ აქვს. ფილმის ეკონომიური მოთხოვნილება მოითხოვს 2100-დან 3200-ს მეფრადის სიგრძის ფილმს, რომელთა ხანგრძლივობა უდრის 70-დან 120-მ წუთამდე - ამგვარ ერნსტ იროს, აქვს რა მხედველობაში, ხაშუალოდ, ორ-ხაათიანი ხეანხი, რითაც კინოთეატრსაც ეძლევა ხაშუალება ღლეში ორი, ხამი და მეფრი ხეანხი აჩვენოს და ამით მაყურებელთა რაოდენობა გაზარდოს (1012). ხმოვანი ფილმის ჩვენების ხანგრძლივობა კი ახე გამოიყურება:

1 - მეფრი ფილმისათვის ხაჭირთა.....	2,2 ხეკუნდი ღრო;
100 მეფრი ფილმისათვის.....	3 წუთი და 40 ხეკუნდი ღრო;
500 მეფრისათვის.....	18 წუთი და 15 ხეკუნდი ღრო;
1000 მეფრისათვის.....	36 წუთი და 30 ხეკუნდი ღრო;
2000 მეფრისათვის.....	1 საათი, 13 წუთი და 00 ხეკუნდი ღრო;
3000 მეფრისათვის.....	1 საათი, 49 წუთი და 30 ხეკუნდი ღრო;
4000 მეფრისათვის.....	2 საათი, 26 წუთი და 00 ხეკუნდი ღრო (1013).

ამდენად, როცა ერნსტ იროსი მხატვრული ფილმის ხანგრძლივობას 70-დან 120-მდე წუთით განსაზღვრავს მხედველობაში აქვს მიღებული, რომ, ვთქვათ, 70-თ წუთიანი მხატვრული ფილმის წინ შეხამდებელია კინოქრონიკის ან მოკლე მეფრადიანი ფილმის ჩვენება, რითაც შეხამდებელია ხეანხი გადიღებულ იქნა, ვთქვათ, ორ საათამდე, ან - პირიქით: თუ ფილმია, ვთქვათ, 3000 მეფრადიანი, მაშინ შეხამდებელია უარი ითქვას მოკლე-მეფრადიანი ფილმზე, როგორც "დამატებაზე", და ნაჩვენები იქნას კინოქრონიკა და მხატვრული ფილმი. მაგრამ ეს არის, ახე ვთქვათ, ფილმის სიგრძისა და ხანგრძლივობის მხარე, რომელიც ეხება მაყურებლის აღქმის უნარიანობასა და ფილმის ეკონომიურ მომგებლიანობას, რაც, უდაბო, მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული, მაგრამ მთავარ როლს არ უნდა თამაშობდეს ფილმის შექმნაში; და, თუ კინოხელოვნების ინტორიას გადავავლებთ თვალს, მრავალ მხატვრულ ფილმს, მიუხედავად მათი "გადამეფრებული" სიგრძისა და ხანგრძლივობისა, ღიდი წარმატება შექონდათ მაყურებლებში და ამით გახდენ ეკონომიურადაც მომგებიანი. ღავით ვ. გრაფიოთის კინოხურათის - "ერთი ერის დაბადება" (1014) - ხანგრძლივობაა, დაახლოებით, ხამი საათი; მარხელ ვარნეს კინოხურათი - "ხამოთხის ბავშვები" - ორ-ნაწილიანი (ორი ნაწილი ხაგან შემღვარი) ხერიას, რომელსაც აჩვენებდენ ერთად, შუამი (პირველხა და მეორე ხერიას შორის) 15-წუთიანი პაუზით. მაგრამ არა მარხო მხატვრულად ღიდი მნიშვნელობის, არამედ ე.წ-ღი "გახართობი" ფილმებიც შექმნილია იხე, რომ მათი ხანგრძლივობა, დაახლოებით, ორ-ხაათიანი ხეანხ ეგუება. ამდენად, მხატვრულად მნიშვნელოვანი ფილმებიც, მეფრადიანად,

ამგვარ ნორმებში ეჭვვა, თუმცა კინოხურათის ხიხანგრძლივ ბრატერს არ ამბობს მის მხატვრულ ღირებულებებზე. ამიტომ ფილმის ხიგრძე, ხიხანგრძლივ უნდა განხაზღვროს იღებს, თემის, ხიუყუყის, მოქმედებისა და მისი ფორმალური განხაზღვრებულობის რაობა და არა პირიქით. როგორც ავლენიშნეთ, ერთხანთიანი ხანგრძლივობის "გული ფილმი" შეიძლება, მოგვეჩვენოს მეფად ხანგრძლივი, გრძელი, ხოლო ხამხანათიანი "კარგი ფილმი", შეიძლება, მოგვეჩვენოს იხე, რომ ღრმ უფხად გავილა". კინოხურათების დაყოფა მათი ხიგრძისა და ამით ხანგრძლივობის მიხედვით კი პირობითი აბაგრამ აუცილებელია, ვინაიდან ფილმის ხანგრძლივობა ("გული ფილმი" თუ "კარგი") მისი რაობის ურთხრომ განმხაზღვრული კომპონენტიცა. ფილმის ხიგრძისა და ხანგრძლივობის რაინერტხიუელი ვლახიფიკაცია კი, რომელზედაც ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ, მოითხოვს უფრო დაზუსტებას. მეფრახიხა და ამით ხანგრძლივობის მხრივ ფილმები შეიძლება დაყოფილ იქნას ხამ ჯგუფად:

შირვუდი-ჯგუფი მოკლე-მეფრახიხიანი ფილმები, რომელთა ხიგრძე, დაახლოებით, აღწევს ათას მეფრამლე, ე.ი. 36 წუთამლე.

შუაშე-ჯგუფი ხრულ-მეფრახიხიანი ფილმები, რომელთა ხიგრძე, დაახლოებით, აღწევს ხამ-ათას მეფრამლე, ე.ი. ერთ ხანთა და 49 წუთამლე.

შეხამე-ჯგუფი ირ-ან მეფრ-ხერიანი ფილმები, რომლებიც, ვაღკ-ვაღკუ, ხრულ-მეფრახიხიანი ფილმების ხიგრძისა და ხანგრძლივობისაა.

ხრულ-მეფრახიხიანი მხატვრული ფილმი კი უფრო მოითხოვს იყოს "ხრული" თავიხი მხატვრული ღირებულებით, რის ერთერთი კომპონენტიცაა იხ, რომ მან უნდა "დაიპყროს" კინოხეანხის (დაახლოებით) ირ-ხანათიანი ხანგრძლივობის არა მარტო უღიღეხი ნაწილი, არამელ უნდა მოქიფეს მხატვრულადაც მის ცენფრში.

II. ფილმი და ხეენარი

ხეენარი არის "ხაბოლოდ ზუხუად დაწერილი ფილმის შინაარხი იხე ნათლად და დაწერილებით, რომ მისი გამოყენება შეიძლება უშუალოდ ვალაღებისათვის" (1014). ხეენარის ცნების ამ განხაზღვრაში ხაგუღისხამო გამოთქმა: ხეენარია "ხაბოლოდ ზუხუად დაწერილი ფილმის შინაარხი", ე.ი. ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა აღწერილია ახოებით. ამით კი იჭრება "ახოებით დაწერილი ხურათებისა" და "ფერებითა და ფორმით დახატული ხურათების" ურთიერთობის პრობლემა. "წიგნს - ამბობს ერის ბეთე - დაემაფა იღუხურაგია, რომ უფრო ნათელი ვაეხადა აზრი, რომელხად წიგნი აღწერს... ჩვენთვის წიგნი არის მოგემული, ხურათი კი დაემაფება; განვიოთარება კი აღვლი ჰქონდა შებრუნებითი გზით" (1015). ხურათოვანი დამწერლობა შეიქმნა და განვიოთარდა ბევრგან; მინორ კრეფაზე, მორე ათახწელუღში ჩვენ ურამლე, ვითარდებოდა ხაბოვანი ხურათოვანი დამწერლობა; ეგვიპტეხა და "ორი-მღინარის ქვეყანამი" მრავალი მეგლია შემორჩენილი, რომლებშიც ნათლად ჩანს, რომ დამწერ-

ღობა ვითარდებოდა ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული პრინციპით: ეგვიპტელებმა ხიფყვის მხოლოდ თანხმობანებს მიანიჭეს ზგერა და ხუ-რათოვანი ნიშნით - "იეროგლიფებით" - დაახახათეს ის; ხუმერებმა კი მთელი მარცვლისათვის დაადგინეს ნიშანი და შექმნეს მკაფრად ხეი-ლიზებული ნიშნები - "ღურხმული"; ფინიკიელებმა შექმნეს თანხმობანთა ახლოები, რომლის პრინციპი მათ ეგვიპტელებიდან გადაიღეს, და დააღ-გეს ანბანად. ზერძნებმა კი ფინიკიელთა ხუთ ახოს - A, E, I, O, U მიხეცხ ბმოვანის მნიშვნელობა, და ამ გზით განავითარა მრავალმა ერთმა ხაკუთარი ანბანი(1016). ამგვარად, ანბანიდან კი არ შექმნი-ლა ხიფყვა და ხიფყვისაგან ხურათი, არამედ პირიქით: ხურათიდან შე-იქმნა ხიფყვა და ხიფყვისაგან ანბანი, დამწერლობა. ეს კი არხებთი ღებულებაა, თუ ჩვენ გვხურხ ხეენარის ურთიერთობის გარკვევა ფიღმურ ხურათებთან.

ხეენარი არის შუამავალი ინფლექციუალურ კონცეპციასა და ვიზუა-ღურ წარმოდგენას შორის, ერთგვარი "ფოლო-უჯრელი", რომელიც ითარგმ-ნება "გონებრივი ჭალღებით" ხურათებად(1017). აქაც ყალღი ღებულება: ხეენარხ არ შეუღლია იყოს "ფოლო-უჯრელი"; ხიფყვებს არ შეუღლია ზუს-ჭალ გახაზღვროხ ხურათის იღეა, ხიზრწყუეობისა და ფერების პროზღემა იმ ღროხაც კი, თუ ჩვენ ავღწერო ზუსჭალ, ვთქვათ, მკრთალ მწვანეს ან მოჭირებულ ღურჯხ, მკვეთრ კონტრახსტებს თუ ხქელ შჭრიხებს. ხიფ-ყვით შეუღლებღლია ხურათის ზუსცი ახახვა(1018). "ხურათი იღღევა აღ-წერის ხაშუაღებახ, მახზე შეიღღება ღაპარაკი, ზვერი ჭკუიანურის თქმა, მაგრამ ეხაა ყვალაფერი. ხურჯღღ-უნღღ-ღქმღღ-შეხღღღღ; იხ ხვაკვკა-რად არ შეიღღება გაიგო და შეიგნო"(1019). ფიღმის იღეა არის ოპტი-კური იღეა; მიხგან იზრღება ხაერთო კონცეპცია, მახ ემხახურება ხხე-ულღბრივი შეხახეღაობა(1020). თითქოხ, ხეენარის რაობა ფიღმში ნა-თელი უნღა იყოს, მაგრამ მრავალი თორეფიკოხი და პრაქციკოხი მაინც ფიღმღენ იმის დამყვიღებახ, რომ "ხეენარის ავფორი არის კინოხურა-თის ნამღვიღი ავფორი"(1021); და, მართლაც, თუ ხეენარი ფიღმის ოპტი-კურ და აკუსტიკურ გამოხახვის შეხაღღებლობახ ჭეხჭღდ აყალიღებს, მა-შინ გახარკვევია ხურათის შექმნეღთა, პირველ რიგში, კინორეფიკო-რის ფუნქცია ამ შემოქმეღებით პროცეხში.

პირვეღმა ხეენარებმა მზის ხინათღე დანახახ ჯერ კიღევ მუნჯი ფიღმის ხანაში. ხმოვანი ფიღმის შექმნის შემღევ ხეენარი გახღა კი-ღევ უფრო ხაჭირო; და ღღეს(თითქმის) არც ერთი ფიღმი არ იქმნება ხეენარის გარეშე. ხეენარის შექმნის პროცეხი მრავალფაზოვანია: პირ-ველი ფაზაა ე.წ-ღი *Exposé*, ე.ი. "მოკლე თხრობა", რომელშიც ფიღმის იღეა და მოქმეღების ხაფუძველი ერთ-ორ გვერღღეა აღწერიღი. ხეენა-რის შექმნის მეორე ფაზაა ე.წ-ღი *Treatment*, ე.ი. "განმარყუება", რომე-ღიც შეიგავხ მოქმეღების(მოკღენის) მხვეღღობახ, ღიაღოგხ და მათი მხაჭვრული და ფქნიკური განხორციეღების შეხაღღებლობახ. დანწერე-

ბა ხეენარი" ექპოზიები" თუ "ფრიფრენციები" თუ ორივეს გარეშე, ეს არ არის მნიშვნელოვანი ; მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის, რომ ხეენარი აგებულა ღრამაფურგოვლად იხე, რომ ის ფილმის შექმნელს (რეჟისორს) თავი-ხეფლებას ანიჭებს გამოიყენოს ფილმის მხაფურული გამოხახვის ყველა ხაჭირო ხაშუალება. ამგვარად, ხეენარი, პირველყოვლითა, არის ხიფყვი-ერი (ღაწერილი) ენით მოთხრობილი მოქმედება ფილმის ოპტიკური და აკუ-სფიკური განხორციელების შეხამდებლობით.

მიუხედავით იმისა, რომ ხეენარის შექმნის ფექნიკა ხხვადახ-ხვაგვარია და, ვთქვათ, რეჟისორის ხეენარი ოპერაფორის ხეენარისაფან, ვოფათ თუ ბევრად განხხვაველება, ხეენარის ფორმა არხეპითად ხეე გა-მოიყურება:

ხ უ რ ა თ ი	ხ მ ხიფყვა	მ მ მუხიკვა	ხ მ ა უ რ ი
ხეღე-ღნი:			
ფყე.ღამე.ქარიშხალი.ღაჭრილი კაცი უახლოველება ბარბაფიო ხეევენ შუა ჩადგმულ ქოხს.			ქარიშხალის ხ მ ა უ რ ი. ფყეხის ხ მ ა უ რ ი შ მ რ ა ლ ფოთლებსა და ჯოხებზე. კარბე კაკუნი.
კაცი მიაღვეება ქოხს, და უკაკუნებს ღაკეფილ კარებზე.			
ყვირის:	"გამიღეთ კარი. მუფი ძალა არ გამაჩინა".		
ჰახუხი არ იხმის. პაუზა. ის უკაკუნებს იხევე და ამბობს: არაქათგამიღეული ჩუძალ:	"გამიღეთ კარი".		ქარის ხ მ ა უ რ ი. კარზე კაკუნი.
იხევე არ იხმის ჰახუხი. ღაჭრილი შეჭრუნდება და ბარბაფიო იკარგე-ბა იხევე ფყეში...		შეხაბამისი მუ-ხიკის შებნელება...	

აქ არ არის ვიღვე აღწერილი ხინათლის ხიძლიერე, ღეკორაფიეპი, ხეღე-ზის ხიღიღე, ფერი (თუ ფილმი ფერაღია), კოხფუმი, გრიმი და ხხვ., რომ-ღებზე აუფიღებელია ამ ხეღის თუ ხეღების შეხაქმნელად. მაგრამ ღავ-კმაყოფიღღეთ მხოლოდ ხურათისა და ხმის აღწერიო და შევეფაღოთ მათ გარკვევახ:

ხეენარის "ხურათის" აღწერის შეიძლება მხოლოდ ღუღუღუღუ ან გუ-გუღუღუ, თუ ვინმე წაიკოთხავს ხამაღღა. ხურათის აღწერილობის წა-კოთხვისახ ან მოხმენისახ ჩვენ შეგვიძლია აღწერილი ხურათის ღუღუღუ-ღგენა, მაგრამ მისი ღუღუღუღუ ჩვენ არ შეგვიძლია. ხიფყვეპით აღწე-რილი ხურათი და ღახაფურღი ან ფილმის ხურათეპი ხრულიად განხხვავეღე-ბიან ურთმანეთისაგან: პირველში ბაფონობს ხიფყვიერი (ღაწერილი) ეღუ, უკანახკენელში კი ფუღუ და ფუღუღუ. მხოლოდ ფერიოთა და ფორმით შეიძლე-ბა "რეაღერი" (ღახანახავი, ოპტიკური, ვიზუაღერი) ხურათის შექმნა, რომ-ღის არც წაკოთხვა და არც მოხმენაა შეხამდებელი; აქ ბაფონობს მხო-ლოდ მხეღვეაღღუღუ. ამგვარად, ხიფყვიერი (ღაწერილი) ენით ფიღმერი ხე-

რათვის ფიქსირება შეუძლებელია; და ეს არის ელემენტარული განხილვა-ვაკება ხეივანის "ხურათხა" და ფილმის ხურათხ შორის.

თუ უფრო ღრმად შევიჭრებით ხეივანის "ხურათხა" და ფილმის ხურათხის არსებაში, მაშინ განხილვა-ვაკება მათ შორის კიდევ უფრო არსებითი ხდება. "ლაჭრილი ვაფი უახლოვდება ბარბანთ ხეებს შუა ჩადგმულ ქობს". ამ "ხიფყვიანი-ხურათიდან" ფილმური ხურათი, ან, უფრო ხწორად, ფილმური ხურათები რომ შეიქმნას, ფილმის შემქმნელმა უნდა იპოვოს ან შექმნას "ფილმური ფიქსი", რომელიც შეესაბამება ამ ფილმის მოქმედების დედა-აზრს; და თუ კინომსახიობი ფიზიოლოგიურად შეესაბამება "ლაჭრილი ვაფის ფიქსს", მაშინ მნიშვნელოვანია ხელი იხე შეიქმნას, რომ ლაჭრილის ფიქსილოგიური განვლა შეესაბამებოდეს განვლას. ფიქსილოგიური განვლის შესახებ ლაჭრით გარდაქმნა კი არ არის დამოკიდებული მხოლოდ მსახიობის ოსტატიზმზე, არამედ, უმთავრესად, ფილმური ხურათის შექმნაზე. ხინათლითა და ვამერას პოზიციით შეიძლება გადაწყვეტილი გაკვეთილი მოვახდინოთ ფილმურ ხურათზე. მაგრამ კინოვამერას შეუძლია კიდევ უფრო შორს წახვლა: მას შეუძლია დედალური და მიკრო-ხედებით - როგორც ბელა ბალაში ამბობს - აღაშინოს "დაუნახავი ხახე", "მიკროფიზიონია" შესახებ დავი გახადოს. ხეივანმა რომ შეეცადოს მოგეშუღი ხელი უფრო ბუნებურად აღწეროს, ვთქვათ, "ლაჭრილის ხახე გაცრეცილია" ან "დაღლილია", ანდა აღწერს მისი თემის ფერს თუ წარბეზის ფორმას, მაინც გადაწყვეტილია თუ რამდენად შეიქმნება ხურათი, ვინაიდან განუხაზვრელი შესაძლებლობა არსებობს "დაღლილი" თუ "გაცრეცილი" ხახის ვიზუალური (ოპტიკური) გამოსახვისა, მაშინაც კი, როცა "ლაჭრილის ფიქსი" ნაკვეთია.

ხრულიად ხამართლიანად ამბობს ფილმის ხეივანი, რომ ხეივანმა უნდა მიანიჭოს რეჟისორს დიდი თავისუფლება. მას უნდა შეეძლოს შემოქმედების პროცესში იმპროვიზაციული გზით შექმნას ხურათები; და როგორც მაგალითი მოყავს ხეივანი ხეივანის მარხელ ვარნეს კინოსურათიდან - "ხამათის ბავშვები" -, რომელიც ბავშვის დემონს, რომლის რაღაც ახრულებს ბარო, - ხელს უშლიან, "როცა ის მარყუჭში თავს ჰყვამს, რომ თავი ჩამოიხრის. შეიძლება, ბაროს ხელის მოძრაობამ მარყუჭში თავის გაყოფის დროს, რეჟისორში გამოიწვიოს მოგონება ბავშვისა, რომელიც მხიარულად ბანარზე ხეივანს. ამ ვიზიონმა მისცა მას უცბათ იღება, ეს გოგონა გამოიყენოს უბედური ბავშვის ფიგურის გადახარჩენად. ამ გოგონას კი ახლოდგომის მრავალი მრავალი ქალის ჩართვა ამ ხეივანში, რომელიც გოგონას მიერ გადაგვლულ ბანარს თერთულის გახამრობად იყენებს და მთარეჯერ გადაჩენილ იქნება თვითმკვლელობისაგან ბავშვის ფიქსი" (1022). ეს ხეივანის ფილმში, როგორც ნიშნულია, განხორციელებულია როგორც პანტომიმის; და რომ ეს შეიძლება იმპროვიზაცია იყოს, ხრულიად შესაძლებელია. მაგრამ ჩვენ მივლივართ კიდევ უფრო შორს: ეს ხეივანის ხეივანში რომ ბუნებურად აღწერილი იყოს, ფილმური ხურათ-

თის შექმნა მაინც შორდება ხეწარის ხაზღვრებს; ხურათის შექმნა მთლიანად ფილმის შექმნელის ხაქმეა; და თუ იხ ხელოვანია, "ხაფავს" ფილმურ ხურათებს. ვამერახ მეშვეობით იხე, როგორც მხაფავარი ყალბამით.

ვიღვე უფრო რთული ფერადი ფილმური ხურათების აღწერა ხეწარში. არც ერთ ხეწარს არ შეუძლია, ვთქვათ, ყან რენუარის ფერადი კინოსურათის - "მდინარე" (1023) - ან ნავაფა მაზაიხის ფერადი კინოსურათის - "ჯოჯობეთის კარები" (1024) - დაახლოებით აღწერავ კი. აქ ხიფყვა "აღწერა" ხრულიად უადგილოა, ვინაიდან ფერად ფილმურ ხურათებში ბაფლონობენ მხოლოდამხოლოდ ფერები და ფორმები, რომლებიც თავიანთ თავში შეიცავენ შინაარსს; ეხენი კი შეუძლებელია გამოიხახოს და ფიქსირებულ იქნას ხიფყვებით.

თვით ხექვენებებისა და ხელების თანამიმდევრობა, რომელიც განხაზღვრულია ხეწარით, მხოლოდ ნაწილობრივად განხაზღვრავს შეხაქმნელი ფილმის უწყვეტობას. ხელების დამონფაყება ხდება არა მარტო ფანდამიმდევრძობით, როგორც ეს ხეწარშია აღწერილი, არამედ ერფმანდით, რომლის დროს გადამწყვეტ ზეგავლენას ახდენს ფილმური დროს გრძნობა და რიფმი; და ვინაიდან მონფაყის დროს წინა კადრი ზეგავლენას ახდენს მის მომდევნო კადრზე და - შებრუნებით, ამ ფიქლოგური კანონის დაზუსტება მხოლოდ ნაწილობრივადაა შეხადლებელი ხეწარში.

ამგვარად, ფილმური ხურათი შეუძლებელია ფიქსირებულ იქნას ხიფყვით. ამდენად ხეწარს შეუძლია მხოლოდ ფილმური ხურათების შინაარსი დაახლოებით აღწეროს და მათ განხორციელებებს შეხადლებლებზე მიუთითოს. ფილმური ხურათის შექმნა კი ხდება ვამერახ მეშვეობით, ე.ი. ხურათების გადაღებისა და მათი დამონფაყების დროს.

დაახლოებით ანალოგიურ მდგომარეობაშია ხეწარში ხმის აღწერაც. ფილმური ხმა - ეხაა ხიფყვა, მუხიკა და ხმაური, რომლებიც მრავალფეროვან და მრავალფენოვან გამოყენებას პოულობენ ფილმში. ხიფყვა ფილმში შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც დიალოგი; დიალოგის ზეხფი აღწერა კი შეხადლებელია ხეწარში, თუმცა არხებითთა განხხვავევა დაწერილ(ხეწარში) და მეფყველებით(ფილმში) დიალოგებს შორის, დმას რომ ყურადღება არ მივაქციოთ - ფილმში ბაფლონობს არა ხიფყვიერი, არამედ ხურათოვანი დიალოგი. დქფლორის "ხურათ-გარეშე" ფქქფიფი შეუძლია ხეწარს განხაზღვროს, ე.ი. დაწეროს ზუსტად. მაგრამ როგორც მეფყველებითი, იხე დაწერილი ხიფყვა ფილმში ფილმური ხურათოვანი გამონახვის ქვეცნებაა, ე.ი. ხურათი განხაზღვრავს (მეფყველებით ან დაწერილ) ხიფყვას და არა პირიქით. ანალოგიურ მდგომარეობაშია ფილმში მუხიკაც, რომლის ზუსტად განხაზღვრა შეხადლებელია მუხიკის ანბანით - ნოფტობით, მაგრამ ფილმში მუხიკაც ხურათის ქვეცნებაა და ამდენად იხ ითქვიფება(ან უნდა ითქვიფებოდეს) ფილმურ ხურათოვან გამონახვაში. ფილმური ხმაურის აღწერა კი ხაერთოდ შეუძლებელია ხეწ-

ნარში, ვინაიდან "მიხი" აღწერა; ხიფყვებით ვი არა, შეუძლებელია ნოფტ-ბითაც ვი; ხევენარს შეუძლია ხმაურზე მხოლოდ "მიუთითოს". აქედან გამომდინარე, ვინაიდან ხევენარი გამოსახვის მახალად დაწერილ ენახ იყენებ, მას არ შეუძლია არც ფილმური ხურათების, არც მუხიკისა და არც ხმაურის ფიქსაცია; მას შეუძლია მათზე მხოლოდ შიფტებზე. ერთადერთი ხიფყვაა, რომლის მუხტად აღწერა შეუძლია ხევენარს. მაგრამ არხეობითა იხ, რომ ფილმური ხიფყვა ცხოვრების უნარიანია ფილმში მხოლოდ ფილმურ ხურათებთან ერთად; კიდევ მეფი: ფილმური ხიფყვა უნდა გამომდინარეობდეს ფილმურ ხურათებიდან, არის იხ გამოყენებული როგორც მეფყვებობით თუ დაწერილი (ხურათებში ჩართული წარწერა) ხიფყვა. ამდენად ხიფყვის ხაზოლო შექმნა ფილმურ ხიფყვად შეხადლებელია მხოლოდ ფილმში და არა ხევენარში, რომელიც ფილმის შექმნის წინა ხაფხურია.

ხევენარის რაობის ამგვარი განხაზვების შემდეგ, უბარუკია მიხი შედარება ღრამახთან. ღრამის არხებითი ნიშანდობლობა, როგორც ეს ჯერ კიდევ არიხფოფელემ შეიგნო, მოქმედება, რომლის გაშლაში ღრამა ახახიათებ ადამიანებს. ხახეობანი არიან ღრამის ერთობლივი მოქმედების მახარებელი. მაგრამ ღრამის მოქმედება და ხახეობები რომ შექმნილ იქნახ, გააჩნია მახ, როგორც გამოსხვის მახალა, ენა. "ჩვენ ვიგით, რომ შექპირის ხევენაზე არ იყო კულისები. ვიშუალური შთაბეჭდილებანი არ ამორებდა მაყურებლის ყურადღებას ხიფყვის შინაარსიხაგან. შექპირის ფერებით მდიდარი ენა ავხებდა ხევენახ ბაროკული ხიძილღრის ხურათებით" (1025). ამგვარად ღრამის ხიფყვა უნდა შეიგავდეს ხივრცხა და მოძრაობახ; იხ უნდა იყო ღინამიური. ღრამახული ენა; ხიფყვა, მართალია, შექმნილია ღრამახურგის მიერ ხაზოლოდ დაწერილი ენით, მაგრამ მიხი ამოხავალი წერტილია ადამიანის მიმიკური გამოსახვის უნარიანობა; ეხე-იგი, ღრამახული ენა მიმიკური ენაა, და როცა ღრამახურგი მიმიკურ ენის ხაზოლო ფიქსაციახ ახლენს ახეობით, მაშინ ეს დაწერილი ღრამახული ენა მიმიკური ენაა, რომელიც, როგორც მუხიკის ნოფტები, მოითხოვს ხენიურ "გაცოცხლებახ" და იხევი მიმიკურ გამოსახვად ვადაქვევახ. მუხიკის ნოფტმა მუხტად განხაზვვრავს მუხიკალურ ყღერალობახ, მაგრამ იხ ყღერაბოლა ხდება მუხიკობის მუშეკობა; ღრამის ენაც მუხტად განხაზვვრება ახეობით, მაგრამ იხ ხდება მიმიკურ ენად, გამოსახვად მხახიობის მუშეკობით. ამდენად თეაფრია ხელოვნების ერთი ხახე (და არა ღრამა), რომელიც ერთობლივი გამოსახვად აქვევს ღრამახა და მხახიობის ხელოვნებას. უდაოა, ღრამახურგის გინი აყრობს თეაფრალურ ხელოვნებას, მაგრამ არანაკლებია მახში მხახიობის (რეყიხორის, მხახვარის თუ მუხიკობის) წვლილიც. "მხახიობის ფექნივა პოულობს მის უმაღლეს ამოგანახ ღრამაში, ღრამა ვი ახვის უმაღლეს ამოგანახ პოულობს მხახიობის ხელოვნებაში. ამ მფერრთებაში თეაფრის შემოქმედებითი პირველადი ძალა" (1026). ამდენად, ღრამის მხახურული გამოსახვის მახალაა მიმიკური ენა, რომელიც მოი-

თხოვს მხახილობის ხელშეწყობას, რომ იქცეს თვალმომალური მხაფურღული გა-
მონახვა. უდაოა, ღრამაფურღული ნაწარმოებები იძლევიან ხხვადახხვაგვა-
რი ინფერპრეფაციის ხაშუალებას ხეენაბე, მაგრამ მიხი მიმიკური ენა
ბუხფადაა ფიქხირებული ახლებით; ლა ამაში გამიხხაფება ელემენფარუ-
ლი განხხვავება ღრამახა და ხეენარხ შირიხ. ფიღმი არიხ ხურათოვა-
ნი ხელშეწყობა, ლა ხეენარხ, როგორც ეხ უკვე ღავინახებთ, არ შეუძლ-
ია კინიხურათიხ ფიქხირება, კინიღღან ხურათიხ ფორმიხა ღა ფერიხ
აღწერა შეუძლებელია ანზანიოთ.

ხეენარხი შეღარება ღრამახთან იხევე უხუხურიო, როგორც მიხი
შეღარება ღიფერაფურახთან. იხიღავხ რა "ხეენარხ როგორც ღიფერაფუ-
რახ", ჯონ კახნერი ამბობხ: "ახლა ჩვენ გავვარინია ახალი ღიფერაფუ-
რა - ხეენარი" (1027); ღა კახნერი არ არიხ ერთაღერიოთ, რომელიც ამ-
ფვიცებხ, რომ ხეენარი არიხ "ხრულყოფილი მხაფურღული ნაწარმოები".
ხაბღვარი ღიფერაფურახა ღა ფიღმხ შირიხ ნათღღ გავღღ გუნფერ გრო-
ღმა. "ფიღმიხ ხურათი - ამბობხ იხ - აბხურაქელიოშიც კი ამროვნაღ შე-
ხახუღავიო, ეპიკური ხურათი კი არიხ ბგერაღობითა ღა ხიფყვიოთ ამრო-
ვან შეხახუღაობახ მოშრებული". "ღირიკახ გავანია ენობრივი მუხიკა-
ღური კანონზომიერება. ფიღმიხ კანონზომიერება კი არიხ ხურათოვან-
მუხიკაღური ან ხურათოვან-რიფვილი" (1028). ღაუშვაოთ, ხეენარხიხ ენა
"ხრულყოფილია" ღა შეიძლება იხ განხიღულიქნახ მხაფურღული ღიფერაფუ-
რიხ თვალხაბრიხითაფ. მაგრამ რახ ამღევხ ხეენარხიხ ეხ "ხრულყოფილი"
ენა ფიღმიხ შექქმნელხ? - ჩემიხ აბრიოთ, არაფერხ. თუ, მაგაღლიოთაღ, რე-
ფრიხორი ქმნიხ ფიღმურ ხურათებხ (ღაუბრუნღოთ იხევე ჩვენხ მაგაღლიოთხ) -
"ღაჭრილი კაფი უახლოვება ბარბაფიოთ ხეებხ შუა რაღგმულ ქოხხ" -,
მიხთვიხ მნიშვნელივანი არ არიხ ღაწერიღია ეხ ენიობრივად "ხრულყოფი-
ღად" თუ "არახრულყოფიღად". მოავარია ხელიხ შინაარხი იყოხ განხაგე-
ბი; ღა თუ ეხ ახეა, მაშინ ფიღმიხ შექქმნელი თავიხი წარმოღგენიხ
უნარიანობითა ღა მოცემული ხინამღვლიღღან: ქმნიხ ფიღმურ ხურათებხ.
ღიფერაფურახიხ მხაფურღული ნაწარმოები ხაბოღოღ, ბუხფად ახახული უნღა
იქნახ ღაწერიღი ენიოთ, ახლებით. ფიღმი კი არიხ ხურათოვანი ხელოვ-
ნება; ხოღღ ფიღმიხ ხურათებიხ ფიქხირება შეუძლებელია "ღიფერაფურუ-
ღად ხრულყოფილი ენიოთაფ".

უხაფუძვეღა აგრეთვე ხეენარხიხ შეღარება არქიფექტორიხ გეგმახ-
თან, ნახაბთან. არქიფექტორულ გეგმახ, ნახაბხ, ნახაფხ შეიძლება ხელო-
ვნებახთან კავშირი შეონღეხ მხოღღ მაშინ, თუ მიხი მიხუღვიოთ იქმ-
ნება (ან შეიქმნა) ნაგებობა, რომელიც მხაფურღული ღირებუღეზიხახა, თუ-
მეა მხაფურღული ღირებუღეზიხახ თვიოთ ნაგებობა, ღა არა მიხი არქიფექ-
ტორული გეგმები. მაგრამ არქიფექტორული გეგმებით შეხამღებელია ნა-
გებობიხ, ვთქვაოთ, ხეეფებიხ, ფანჯრებიხ, ფახაღიხ, იაფავიხ, ჭერიხ
თუ ხახურავიხ ბუხფი განხაბღვრა, ღა, მახ ბევიოთ, მახაღიხ ფერებიხ
განხაბღვრაფ კი; ეხე-იგი, არქიფექტორული გეგმა ბუხფად განხაბღვ-

რავს შენობის რაობას; ხაზავს, ხაფავს, ხურათოვნად ახახავს მას. ფილმის ხურათი კი შეუძლებელია ზუხვად აიხახოს დაწერილი ენით, ვინაიდან ფერებიცა და ფორმების ფიქსირების საშუალებას არ იძლევა ანბანი.

ახვევ უხაფუძვლო ხეყნარის შედარება პარაფიგურახთან, ნოფებთან. "ნოფებიცაა მუხიკის ნიშნები, რომლებიც ინხურუმენწებით ხორციელდება. მაგრამ არავის არ მოუვა თავში, რომ ბეთხოვენის რომელიმე ხონაფის პარაფიგურახ... ნახევრად-დამზადებული უწოდოს" (1029). ნოფები არიან მუხიკის ახოები, მაგრამ ენის ახოები არ არიან ფილმური ხურათის ახოები. ფილმურ ხურათს გააჩნია ხაკუთარი "ახოები" - ეხენია ფერი და ფორმა, ხოლო ამათი ფიქსირება შეუძლებელია ანბანით დაწერილი ენით (ხეყნარით).

ხეყნარის ხახელწოდებამ იფალიანურად - Scenario - მომცა ბიძგი გამერკვია ეხ ხიფყვა ეთიმოლოგიურად. როგორც ცნობილია, ანფიკურ თეაფრში "ამაღლებული ხახლი, რომელზედაც მხახიოებში თამაშობდენ, იწოდებოდა Skene - თ. აქედან წარმოიშვა ხიფყვა Szene რომელიც ნიშნავს როგორც პიესის მოქმედებათა ნაწილს, იხვევ, ძველი გაგებით, ხეყნის ხიბრფყებ" (1030). Szemarium -ად კი იწოდება პიესის ხაერთი მხახულობა.

ეგრედწოდებული Commedia erutida -ახ ხაწინააღმდეგოდ, რომელიც პიესის ხრულ ფიქსფხ შეიგავდა, იფალიაში მე-16 ხაუკუნეში წარმოიშვა ე.წ-ლი Commedia dell'arte, რომელიც Szemari-ის იყენებდა წარმოდგენის შეხაქმნებად. ეხ "ხეყნარი" შეიგავდა ხეყნათა თანამიმედევრობას და მოქმედების მხველმობას დიალოგებისა და მონოლოგების გარეშე; დიალოგს (და მონოლოგს) ქმნიდენ თვით მხახიოები როლის თამაშის დროს ხეყნაზე იმპროვიზაციულად. ამგვარი იმპროვიზაციული ხაღხური კომედიები, რომლებიც "იფალიელთა გაუფვეთელი წარმოდგენითი უნაროინობისა და იუმორიხაგან, ფართე ხაღხის მახების ფეხვების ხამყარობა და ენოვანი ძალიხაგან" წარმოიშვა, მოხეფიადე პროფესიული მხახიოებიაგან არა მარფო ხაააღმდეგმდე, არამედ ექმნემდე კიდეც, ე.ი. მხახიოები თვითონ ქმნიდენ თავიანთ დიალოგებსა და მონოლოგებს, თუმცა ეხ მეფად რთული ამოცანა იმით იყო გაადავილებული, რომ ვადკუელი მხახიოები ყოველთვის ერთიდაიგივე როლს - ფიპებსა და ხახეობებს - ახრულებდენ; მაგრამ ეხ ხხვა ხაკოხია. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია იხ ფაქცი, რომ "ხეყნარში" დაზუხეფული იყო მოქმედების თანამიმედევრობა დიალოგის გარეშე. და "კომედიოა დედ'არფებს" ეხ "ხეყნარი" განხახვიფრებლად გავს ფილმის "ხეყნარს"; აი ერთი მაგალითი "ხეყნარიდან", რომლის ხახელმწოდებაა "კომედიოა კომედიოაში": ხეყნაზე პანფალინე და ცენი:

პანფალინე თანახმას თავიხი ქალიშვილი დილია მიახოვოს კოვიელის. კარზე კაკუნის: კოვიელის (ხახლიდან გამოხველისახ) ეხმის, რომ

პანჭალონე კმაყოფილია საბოლოო თავის ქალიშვილს ღილიას. იხინი ხუმრობენ. შუთანხმდებიან მკვთობებზე, და ა.შ.(1031).

თუ ჩვენ ამ სენებას შევადარებთ ჩვენს მიერ მოყვანილ მაგალ-
ოთს კინოხეივანიდან -"ლაჭრილი ვაგი უახლოვდება ბარბაგიო ხეებს
შუა ჩადგმულ ხის ქობს" -, ნათელი ხდება, რომ კინოხეივანი უფრო
ვრცლად აღწერს ფილმის მოქმედებას(მოვლენას), ვიდრე"ხეივანი",რომ-
ლის მოხუცობა 5-დან 15-მდე დაბეჭდილ გვერდამდე აღწევს. მაგრამ იმ
ფაქტს, რომ კინოხეივანი ფილმურ მოქმედებას(მოვლენას)
უფრო ვრცლად აღწერს,ვიდრე "კომედია ღელ'არჯებს" "ხეივანი" მეორე-
ხარისხისგანა მნიშვნელოვნობას; პირველადი მნიშვნელოვნობა მხატვრუ-
ლი გამოხატვის შექმნის ღრმად. წინადადება -"პანჭალონე თანახმაა
თავისი ქალიშვილი ღილია მიახლოვს კოვიელს" - მხახიობებმა უნდა
აქციონ დიადოგებამ და განახახიერონ კიდეც. წინადადება კინოხეი-
ვანიდან - "ლაჭრილი ვაგი უახლოვდება ბარბაგიო ხეებს შუა ჩადგმულ
ხის ქობს" - რეჟისორისგან უნდა შექმნილ იქნას როგორც ხურათი,
როგორც მოძრავი ხურათები. და ორივე შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს მხა-
ვისი ღრმად და პრეცედენტი მხატვრული გამოხატვის შექმნისა,რაც,ამავე
ღრმად, ნათელს ხდის დარგობრივ განსხვავებას თეატრსა და ფილმს შო-
რის: "ხეივანი" აღწერს მოქმედებას დიადოგის გარეშე,ე.ი. მიმიკურ-
რი ენის გარეშე. კინოხეივანი კი აღწერს ფილმურ მოქმედებას(მოვლე-
ნას) ფილმური ხურათების,ე.ი.ფერებისა და ფორმის გარეშე. მაგრამ
მიმიკური ენის გარეშე იხვევს შეუძლებელია დრამატული ნაწარმოების
შექმნა, როგორც მოძრავი ხურათების გარეშე,ე.ი.ფერებისა და ფორმ-
ის გარეშე ფილმური მხატვრული ნაწარმოების შექმნა.

"კომედია ღელ'არჯებს""ხეივანი" არის მხახიობის დამხმარე ხა-
შუალება; კინოხეივანიც ფილმის შემქმნელის(რეჟისორის) დამხმარე
ხაშუალებაა, ვინაიდან ფილმური მოძრავი ხურათები იქმნებიან არა
"ლაჭრილი ახოებით"(ხეივანი),არამედ ფერებითა და ფორმით. ამიტომ
არც"ხეივანი" და არც კინოხეივანი არ შეიძლება იწოდოს მხატვრულ
გამოხატვად.ორივენი არიან შემოქმედის ხელოვანების დამხმარე ხაშუ-
ალებანი.

კინოხეივანარ არ შეიძლება შედარებულ იქნას დრამატულად, ლიტერატურ-
რახთან, არქიტექტორის გეგმასთან ან პარტიკულარსთან. დრამა თავის
გონებრივ მხოფროს ქმნის მიმიკური ენით,რომელიც მხახიობის ხელო-
ვნებასთანაა დაკავშირებული; ლიტერატურა ყველაფერს გამოხატავს ხა-
ზოლოდ ღაწერილი ენით; არქიტექტორის გეგმით შეხამებულია ნაგებო-
ბის მათემატიკური ხიშუხით ფიქსირება; პარტიკულარს გააჩნია თავი-
ხი ხაკუთარი ახოები - ნოჟები, რომლებიც მუხიკის ბგერადობებს შუხ-
ხად განსხაშდვრავს; მაგრამ,ვინაიდან ფილმი ხურათგანი ხელოვნებაა,
ხურათების ფიქსირება შეუძლებელია ანბანიით. ფილმს არ გააჩნია იხე-
თი ხახისა და ფორმის შექმნის"ორნამენტურობება", როგორც თეატრს(ღრა-

მა - მხახიობის ტექნიკა), მუხიკას(პარტიფურა - ღირსიორი; ნოტები - მუხიკოსი), თუ ახქიფქჭურას(ნახაზი, გეგმა - ნაგებობის შექმნა). არ არხეპობს იხეთი ახოეპი, რომღებხან შეეძღებოღათ ფიღმური ხურა-თეპის ზუხფი ფიქხანია.

მაგრამ ეს ხრუღიაღან არ უგულღებღჳყოფხ კინოხეღენარის მნიღ-ნეღღზახ ფიღმის შექმნის პროღეხში. კინოხეღენარის მეღვეოპით უნღა მოხღღხ ფიღმის მინაარხის, ე.ი. ფიღმური მოქმეღღღის(მოვღენის) ღა ამით გამოთქმის აღწერა. ფიღმური მოქმეღღღა კი ხეღენარმა უნღა აღწეროთ"ფიღმურაღ", რან, ამ შემოხვევეაში, იმხხ ნიშნავხ, რომ ხეღენარი უნღა შეიღავღღღხ "ფიღმის ტექნიკურ მონაღეღეღიღან გამომღინარე ღა მათგან განხაზღვერული ოპტიკური ღა აკუხტიკური გამოსახვის ფორმიღ-მის გამოყენეღღის"(1032) ხერხეღღხ; ღა, ვინაიღან ფიღმში ყვეღაფერი ვიღუღაღურიღ, ხეღენარში ფიღმური მოქმეღღღა(მოვღენა) იხე უნღა იყოს აღწერიღი, რომ იხ მოიოხოვღღღხ ხურათოღან გამოსახვის. ღიფურაფურუ-ღაღან"ხრულფახოვანი" ხეღენარი ხხვა არაფერიღ, თუ არა რონჩი, რომე-ღიღ ფიღმური ფორმიოთ ხორღხ იხხამხ ღა პირვეღღღ მამინ ხღღა გხოვ-რეღის-უნარიანი როგორღ ხეღოვნეღის ახალი ღარგის მხაფურული ნაწარ-მოეღი. კინოხეღენარხ, უკეთეხ შემოხვევეაში, შეუღღია მხაფურული ღი-რეღეღღღის ნიშნეღი ჰქონღღღხ ხიფყვიერი ღიღოღიღხ თუ ღიქოორის ტექ-ხფის შექმნაში, ან ფიღმური მოქმეღღღის(მოვღენის) აგეღღაღა ღა ხა-ხეღეღღის აღწერაში, მაგრამ მხაფურული ნაწარმოეღი იხ ვერახოღღღხ ვერ გახღღა. უღაოა, კინოხეღენარისფი უნღა იღნოღღღღხ ფიღმის კანონ-ზომიერეღაღ. ხეღენარის წერიხაღ მან ყურაღღღღის გენფორში უნღა ღაღ-ყუნოხ არა მინაარხის ენობრივი, ღიფურაფურული ახახვა, არამეღ იღე-იღღან მოქმეღღღის(მოვღენის) შექმნა, რომ მიხგან მომავეღი მხაფე-რული ნაწარმოეღის გამოთქმა განავითაროხ ღა მიხი ფიღმური ტექნიკური ღა მხაფურული განხორციეღღღის შეხაძეღღღღღღღე მიუთითოხ; ახე შე-ქვეხ თავიხი წვღიღი კინოხეღენარხ "ერთოღღღ მხაფურული ნაწარმოეღში", რომღღღაღ ეწოღღა ფიღმი. კინოხეღენარის ავფორი ღა კინორეყიხორი რომ ერთი პიროვნეღა იყოს, უთუოთ, ხახურვეღია. ხულ გოფა, კინორეყი-ხორი უნღა იყოს ხეღენარის თანავფორი ან ხეღენარის ავფორის მრჩივე-ღი.

ფიღმხ, არხეპითაღ, არ ოინფერეხეღღღხ გაანინია კინოხეღენარხ ღიფე-რაფურული ფახოვანეღა თუ არა; მან იღიღ, რომ მიხი ენაღ მოძრავი ხურათეღი, რომღეღიღ შეიძღღა შეიქმნიღ იქნახ ფერეღიოთა ღა ფორმიოთ. ფიღმის მხაფურული ნაწარმოეღი ფიქხირეღღღღია მხოღღ კინოღენფეღე. არღ "თავიღღან ხურათოვნაღ შექმნიღ ღა ღიფურაფურულაღ ძვირფახ ფიღ-მის ნოვეღაღ ღა არღ კინოხეღენარხ არ შეუღღიათ მახთან შეღარეღა, ვინაიღან - როგორღ რენე ვღერი ამპობხ -"ფიღმი არ არხეპობხ ქაღაღ-ღღე...ფიღმი არხეპობხ ეკრანღე"(1033). ამღენაღ, გერჰარღ პრავერ-ის ამრი -"წინაპიროზა ვარგი ფღღმიხათვის არის ვარგი ხეღენარი" - (1034)-არის მხოღღღ ნაწიღღღღიღ მიხაღეღი, ვინაიღან "ხეღენარიღღი-

ნაარხს და თანამიმდევრობას, ხევენარიხებს უნდა შეეძლოს წერა ქალაქ-
ზე იხე, როგორც ფილმი ნაჩვენები იქნება ეკრანზე" (1039). "დაწერა"
და "ჩვენება", როგორც დავინახეთ, ორი სხვადასხვა მოვლენაა, რომლებიც
არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთიხაგან; "დაწერით", აღწერით, ახი-
ვბით შეუძლებელია ვიზუალური გამოხატვის შექმნა, ვინაიდან ხურათი
მხოლოდ ფერებითა და ფორმით იქმნება.

განვიხილოთ რა ხევენარიხა და ფილმის ურთიერთობა, ჩვენ შეგ-
ვიძლია დავახვეწათ შემდეგი:

1. ხევენარი არის ხიფყვებით აღწერილი ხურათები, რომლებიც ფილმურ
ხურათებად იქვევანი მხოლოდ გადაღებისას. ამიწომ ხევენარი არის ფი-
ლმური ხურათების შექმნის წინახაფხური.

2. ხევენარი არ არის ფილმური ხურათების შექმნის აუცილებელი წინაპი-
რობა, ვინაიდან ფილმური ხურათები შეიძლება შეიქმნას (და იქმნება
კიდევ) ხევენარის გარეშეც.

3. ხევენარის გამოხატვის მახალაა, ლიფურაფურის მხგავხად, დაწერილი
ხიფყვა; ფილმის გამოხატვის მახალა კი არის მოძრავი ხურათები. ამი-
წომ ხევენარს შეუძლიან ფილმური ხურათის არა შექმნა, არამედ მახზე
მიოთება.

4. ხევენარს, ფილმური ხურათის გვერდით, არ შეუძლია გამოხატოს არც
ფილმური მუხიკა, არც ხმაური, არც კოსტუმები, ვინაი-
დან მუხიკა და ხმაური - ყღერადობაა, ხოლო კოსტუმები (თუ ღეკორაფი-
ები) ფერი და ფორმაა, რომელთა გამოხატვა შეუძლებელია დაწერილი
ხიფყვით.

5. ხევენარს შეუძლია ფილმური ხიფყვოვანი ღიადოგინა და ღიქფორის ფი-
ქხის ზუხდაც დაწერა ახოვბით; მაგრამ არსებობი განსხვავება - ჯერ-
დაწერილი ხიფყვახა და ყღერად ხიფყვახ შორის, და - მღერე - ფილმში
ყღერადი ხიფყვახ ფილმური ხურათოვანი გამოხატვის ქვედნებაა.

6. ხევენარის არსებობი ფუნქციხაა ფილმში ფილმური მოქმედების (მოვლე-
ნის) აგება ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე; ხახეობათა, აფმო-
ხფროხ, ხელთა, ხექვედნთა თანამიმდევრობის იხეთი სრულყოფილებით
აღწერა, რომ ყვედაფერი ეს მიოთხოვლეს ხურათოვან განხორციელებას.

7. "ვარგი" ხევენარიც არის ფილმის შემქმნელის (რეყინორის) მხოლოდ
ღამხმარე მანუხკრიპი, ვინაიდან ხევენარი დაწერილი (წამროღგენითი)
"ხურათიხა", ფილმი კი რეხალური ხურათიხ.

8. კინოხევენარის შექმნის პირველი ფაზაა "ექისპოზი", ე. ი. "მოკლე თხრო-
ბა" (ხელ ურთი-ორი გვერდი), რომელიც აღწერს ფილმის იღეახ, თემახ
და მიუთოთებს ფილმური მოქმედების (მოვლენის) მოავარ მიმართულება-
ზე. კინოხევენარის შექმნის მღერე ხაფხეურიხა "ფრიფმენფი", რომელიც

უკვე შეიგავს ფილმური მოქმედების (მოვლენის) ვრცელ აღწერახს, ღი-
ლოგებს, მიოთოებახ მუხიკაზე თუ ხმაურზე და განხაზღვრავს ფილმის
მხაფურელი და ფქქნიკური განხორციელების ხერხებს. კინოხევენარი კი
ხევენარის შექმნის მეხამე და უკანახკნელი ხაფხეურიხა, რომელიც

ხელეობის, ხურათობის, ხექვენეგობისაგან ჰკინძული მძივი, რომელიც მოითხოვს ხურათოვან გამოსახვას. რეყიხორი თუ ოპერაჟორი კინობეგენარიდან ქმნიან რეყიხორის ხეგენარს თუ ოპერაჟორის ხეგენარს, რომელეგ შეიგევენ დამაჟგებოთ რეყიხორულ თუ ოპერაჟორულ შეინიშვებს, ნახაშვებს, ნახაჟვებს თუ ხხვა მხაჟგურულ-ჟვექნიკურ შეინიშვენებს.

9. კინობეგენარის ხურათოვან გამოსახვად ქვეევის დროს, კინორეყიხორს უნდა შქონდეს თავიხუფლეგა, ვინაიდან რეალური გხორეგება (გალახალეგ ბი ობიექტი) უფრო მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ხურათოვანი გამოსახვის-შექმნის შეხამლეგლომას იძლევა, ვიღრე ამის განხაშლეგრა შეიძლეგოლა ხეგენარის დანერხახს.

10. მდღარია კინობეგენარის შედარეგა დრამა-ლიტერაჟურა-არქიჟექტიურა-ნოჟგებთან. დრამა მიმიკური ენაა, რომელიც ჟუხვალაა დანერილი და მოითხოვს მხახიოგზის მთელი ხხეულის გამოსახვახთან შეხიხხლორეგებახს; ლიტერაჟურა დანერილი მხაჟგურული ხიჟყვეგზის ხელევენეგაჟ; არქიჟექტიურა მათემატიკური ხიშუხვით განხაშლეგრავს ახაგეგბი ნაგეგბოგის რაგბახს; მუხიკის ახოგბი კი ნოჟგებია, რომელიც მოითხოვს ვოკალურ თუ ინხტრუმენტალურ აყლერეგახს; ხეგენარი კი აღნერილი (წარმოღგენითი) ხურათობია, ე. ი. ფიღმური ხურათობის შექმნის მხოლოდ წინახაფხეხურია. ამიჟგომ, კინობეგენარი დანერილია "ხრულყოფილი" ენით თუ არა, ეხ ფიღმბ არ აინჟერეხეგბს; კინობეგენარი უნდა იყოს მხოლოდ გახაგებად დანერილი.

11. კინობეგენარი შეიძლეგა შედარეგულ იქნახს "კომელია დელ'არჟებს" "ხეგენარი"- ხთან. "ხეგენარი" აღნერს მოქმედეგზის მთავარ ხაშხს დიადლოგეგზისა და მონოლოგეგზის გარეჟე. დიადლოგ-მონოლოგეგზს ქმნილენ "კომელია დელ'არჟებს" წინდწინ განხაშლეგრული ეხა თუ იხ ჟიკი ხეგენაშე თამამის დროს. კინობეგენარიც აღნერს ფიღმურ მოქმედეგზახ (მოვლენახს), ხახეგებებს თუ კოსჟეჟეგბს, მაგრამ ყველათურ ამის ხურათად გამოსახეგვა ხლეგა ხურათობის გადალეგა-შექმნისახს. ამიჟგომ "ხეგენარი" და კინობეგენარი მხაჟგურული ნაწარმოგებეგბი კი არ არიან, არამედ მხაჟგურული ნაწარმოგებეგზის (თეატრალური დიდგეგზისა და კინოფიღმის) შექმნის წინახაფხეხური.

12. კინობეგენარი, თუ მახს მხაჟგურული დირეგულეგა გაანინია, შეიძლეგა განხილულ იქნახს როგორც დიტერაჟურის ნაწარმოგეგბი; მაგრამ ეხ კინოხელევენეგახს ხრულიად არ აინჟერეხეგბს, ვინაიდან ფიღმის მხაჟგურული ნაწარმოგეგბი კინოხურათი, ე. ი. ვიშუალური გამოსახვახს (1040).

III. ფიღმური გამოთქმა

ფიღმური გამოთქმა გამომდინარეგბს ფიღმური შინაარხისა და ფორმისგან; ფიღმურ შინაარხს კი გაანინია შეხაბამისი ფიღმური ფორმა და შეგრუნეგბით - ფიღმურ ფორმახს გაანინია შეხაბამისი ფიღმური შინაარხი; ფორმა-შინაარხის ეხ დიადლექტიკური ურთოგბა არის აღდამიანთა შორის კომუნიკაციის, გამოთქმის ახალი "ფიღმური ენა". ხიჟყვეა არ არხეგობს

აზრის გარეშე; აგივე იქმნის წინადადებაზე, ვინაიდან ენობრივი (ღა-
წერილი თუ ზეპირი) კომუნიკაციისას ჩვენ გამოვთქვამთ ან აღიქვამთ
აზრს(1041). ფილმური გამოსახვის შინაარსი შეიძლება გახდეს ყველა-
ფერი, რის გამოსახვა შეხამებულია, პირველ ყოვლისა, ოპტიკურად, რო-
მლის ქვეყნებზეა ფილმური ხმა. ამგვარი ოპტიკურ-აკუსტიკური ფილმუ-
რი გამოთქმის მიზანი შეიძლება იყოს ცნობება, გართობა, ხწავლება,
ზეგავლება. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოები უფრო მეტია, ვიდრე ხაზა-
ბი, რომელმაც გამოიწვია მისი შექმნა; მისი შექმნის ხაზაბი შეიძ-
ლება იყოს აღამიანთა ხოცადური, პოლიტიკური, ეკონომიური ურთიერ-
ობა, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოები ხდება ის მხოლოდ მაშინ, როცა
ხელიდება უბრალო "ცნობების", "გართობის", "ხწავლების" თუ "ზეგავლე-
ნის" ხაზვრებს, მხატვრულ ფორმებში, გვთავაზობს "იხეე-შექმნილ" რე-
ალობას.

ფილმის ფუნქციური წინაპირობაა კინოფუნქციონირების ხაგანი; მისი
ოპტიკურ-აკუსტიკური კანონზომიერების, ე.ი. ფილმური ენის გამოკველ-
ვა არის ფილმის მეცნიერების ხფერო; მისი გამოყენება, ე.ი. ფილმური
გამოსახვის გამოყენება თავისთავში აქვეცხვ ფილმურ ფორმა-შინაარს-
გამოთქმას, რაც ხურათოვანი ენაა. ხურათი კი წარმოიშობა ხხვადახ-
ხვავარი ხინათოვანი გაღიზი ნებებით თვალის ბადურაზე, რომელიც
მთაბჭვლილებს აწვლის ჭვინს(1042). ამგვარად, ფილმური გამოთქმა
არის ჯამი ფილმური გამოსახვის ხამუალებებისა, რომელთა ამოხავალი
წერტილია ფილმური "მახალა"-მომრავი ხურათები. ფილმური ხურათის ამო-
რჩევა და ხელი, ფილმური ბნელება, მულტიპლიკაცია, ფრიუვი, რიფმი, მინ-
ფაყი, ჭრა, ფილმური ხივრეე და ღრო, ფილმური ხიფყვა, მუხიკვა, ხმაური,
"შემოქმედი" ვამერა, კინომხახიობი, ფილმური იღეა, თემა, მოქმელება,
მოვლენა და ხხვა, ყველაფერი, რითაც იქმნება ფილმური ხურათოვანი (ღა
აკუსტიკური) გამოსახვა - არიან ფილმური გამოთქმის მაფარებლენი,
მისი რაობის განმხაზვრელენი. მაგრამ ფილმური გამოთქმის ცენფრი მა-
ინც იღეა, თემა, ხიუყეფი, მოქმელება, მოვლენაა, რომელხაც "უნდა ჰქონ-
ლებ ხამღვილი გამოთქმა და უნდა რაიმეს თქმა მაყურებლებისათვის".
(1043). მაგალითად, ღავით უარდ გრიფითის კინოხურათის - "ერთი ერის
ღაბალება"(1044) - თემაა, როგორც ამ ფილმში ჩართული ერთერთი წარ-
წერა იუწყება, "აგონია"(თავგანწირული ბრძოლა"), რომელიც უნდა გაღა-
ეფანა ამერიკის შეერთებული შფაფების ხამხრეთ შფაფებს, რომ ღაბა-
ლებულყო ერთი ერთი". თვით ფილმური მოქმელება კი შეხღეება ორი ნა-
წილისა და პროლოგისა და ეპილოგისაგან:

პრდღღღში ხახხულია ბანგების შეყვანა აფრიკიდან ამერიკაში და მო-
ნათმფლობელების ხაწინააღმღეეო მოძრაობის წარმოშობა * რიკაში.
პრდრდღღღ-უნდღღღ ხახხავს ხამოქალაქი ომბ, ღაწყუჭული 1861 წლიდან გე-
ნერალ ღიის ვაპიფულაციამდე და პრეზიდენფ ღინკოღინის მკვლელობამდე
1865 წელს.

შეღრუ-ნაწილი ახახავს უ.წ-ლი"რეკონსტრუქციის პერიოდს", რომლის დროს განთავისუფლებული მონები და მათ უკან მდგომი "პოლიტიკური ავ-ანტიურისტიკები" ხახვივად ეპყრობიან"თურვანიან ხამხრეთელებს", რაც იწვევს თურვანიანების თავდაცვის ორგანიზაციის "კუ-კლუქს-კლანის" ჩამოყალიბებას.

ეჰიდოვად ახახავს თუ როგორ იქნა "ხამხრეთი დაყენებული მის ვანონ-იერ აღგიღზე", რაც ნიშნავდა ახალი ნაციის დაბადებას.

ამ ფონზე იძლება არი ოჯახის ბელის ხყოუმენის ოჯახისა პენხილ-ვანიის შვაფილან(ჩრდილოეთი) და ვამერონის ოჯახისა ვარლინის შვა-ფილან(ხამხრეთი). ხვოლისდროინდელი მეგობრობა და ახალგაზრდების ხიყვარული ავავშირებს ამ ორ ოჯახს, როცა დაიწყება ხამოქალაქი ომა და მათ შორის კავშირები წყდება. არივე ოჯახიდან რამდენიმე ახალ-გაზრდა იღუპებიან ომში. ვამერონის ოჯახის წევრი პოლკოვნიკი შეხ-ვდება თავის ახალგაზრდობის მეგობარს ხყოუმენს, როგორც ჩრდილოეთის ოფიცერს. ომის შემდეგ ვი იხ დაინიშნება ხყოუმენის ერთ ქალიშვილ-ზე. ხყოუმენის ვაჟიშვილი(დანიშნულის ძმა) ვი გლიოგზს ვამერონის დის გულის მოგებას. მოხუცი ხყოუმენი ვი მხარს უჭერს კონგრესში შურისძიების პოლიტიკას თურების წინააღმდეგ ხამხრეთის შვაფებში. ახალგაზრდა ვამერონი ხდება კუ-კლუქს-კლანის ერთერთი ხელმძღვანე-ლი; და ბოლოს, როცა ხყოუმენის ოჯახის წევრებიც ხლებიან განთავისუ-ფლებული ზანგების შურისძიების მხვეურპლნი, შეიგნებენ ყველანი რა-ხობრივი თანახმრობის ვალნიერებას, და ორმაგი დანიშვნით ხიმბლი-ურად ახახულია ჩრდილოეთისა და ხამხრეთის შვაფების შერიგება(1045). პრემიერისთანავე "ერთი ნაციის დაბადება" მონათლეს როგორც რახის-ფული ცრურწმენის ფილმი; თითქო მახში ახახულია ზანგები, როგორც დაბადებული მონები და მათ არ გააჩნიათ ნიჭი და უნარი გახლენ ხრულ-ფახოვანი მოქალაქეები. განთავისუფლება, თითქო, მათში აღვიძებს ცხოველურ ინსტიქტებს; ფილმში, მაგალითად, ახახულია ერთი უკიშოლი, როცა ერთი ზანგი დაუღვენება ხყოუმენის ერთ ქალიშვილს, რომელიც, და-ბოლოს, ვლდიდან გადავარდება, რომ თავი დააღწიოს ზანგს(1046).

ამგვარად, ფორმალურად და შინაარსობრივად კინოხელოვნების ხრულ-ფახოვანი ნაწარმოები -"ერთი ნაციის დაბადება", ფილმური გამოთქმის მხრივ, მონათლულ იქნა"რახისხულ ფილმად", რომლის ამოხავალი წერტი-ლია როგორც ამ ფილმში ახახული ხახეობათა ხურათოვანი რაობა, იხვევ ფილმური მოქმედების(მოვლენის) ხფრუქფურა და აგება. მაგვრამ"ერთი ნაციის დაბადების" გამოთქმის ამგვარი განხაზღვრა, ხულ ცოფა, ნათ-ლად არ გამომდინარეობს ამ ფილმის ფორმა-შინაარსიხახვან, რაც იმას მოწყობს, რომ შეხამებულია ერთიდაიგივე მხაფვრული ნაწარმოების გამოთქმის ხხვადახხვაგვარი ინფერპრეფაცია. ფილმური გამოთქმაც, რო-გორც ყოველი ღარგის მხაფვრული ნაწარმოების გამოთქმა, არის მრავალ-ფუნოვანი და მრავალფეროვანი ურთღრულად, რის ხაილუხფრაციით მოვი-

ყვანოთ ი.ვ.გოთეხ ერთი ხაგუღიხხმეირო აზრი: "გერმანელები, სხვათა შორის, - წერს გოთე - არიან უცნაური ხალხი! - იხინი, მათი ღრმა აზრებითა და იდეებით, რომლებსაც იხინი ყველგან ეძებენ და ყველგან ფერში აქნავენ, ცხოვრებას უფრო ამძიმებენ, ვიდრე ამხუბუქებენ... და მოლიან იხინი და მეკითხებიან რა იდეის განხახიერებას შევცვალე მე ჩემს 'ფაუსტში'? - თითქმის ეს მე თვითონ ვიცოდე და მიხი გამოთქმა შემეძლეს! - შეგიღან, ლედამინაზე გავლით, ჯოჯოხეთისაკენ, ეს იქნებოდა გაჭირვებაში რაღაცა; მაგრამ ეს არის არა იდეა, არამედ მოქმედების მხველღობა... იხ განსვლად ნამდვილად უცნაური რამ, რომ მე ახეთი მდიდარი, ჭრელი და უაღრესად მრავალფეროვანი ცხოვრება, როგორც ეს მე თვალახინოთ გავხალე 'ფაუსტში', ერთადერთი უწყვეტი იდეის მჭლე ძაფზე ამეკინება!" (1047). ამგვარად, მართლაცდა უაღრესად მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ცხოვრება, თუ იხ ახახული უნდა იყოს მხაფერულ ნაწარმოებში, მეფად ძნელია აკინძო "ერთადერთი იდეის მჭლე ძაფზე". ამის შედეგია იხ, რომ თვით დავით გრიფითის კინოხურათების გამოთქმის განხაზღვრა იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას. "შემოსხვევითი არ არის იხ, რომ - ამბობს, მაგალითად, ბელა ბაღაში გრიფითის შემოქმედების შესახებ, - გენიალურმა დავით გრიფითმა, რომელმაც ფილმის ფორმის რევოლუცია დაიწყო, მიხი ფილმების შინაარსებითაც პროგრესიულ, რადიკალ-დემოკრატიულ ადამიანად გვევლინება. მიხი ძარღვიანი, ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი ფილმური პოეტია "შეუწყნარებლობა" (1048), რომელიც პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისახებ შეიქმნა, არის იმ ღრობის ყველაზე უფრო გაბეღული პანფიციული რი ზქმა" (1049). ამდენად, ფილმური მხაფერული გამოხახვის გამოთქმის განხაზღვრა უნდა შორდებოდეს ვიწრო ჭუნდენციურობის ხაზღვრებს, ვინაიდან იმ ღრობაც კი, როცა ფილმური მხაფერული ნაწარმოები ჭუნდენციურიც თავის გამოთქმით, მაშინაც მახში ახახული უნდა იყოს მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ცხოვრება, რომ იხ ჭუნდენცია, რომლის გამოსახვა ფილმს ხურს, დამაჯერებელი გახლეს. ამიჭომ ჭუნდენციური ფილმიც შეიძლება განხილულ იქნას სხვადასხვაგვარად, ვინაიდან მიხი გამოთქმაც უფრო მეფია, თუ იხ მხაფერული ნაწარმოებია, ვიდრე ერთადერთი ჭუნდენციის აკინძვა "იდეის მჭლე ძაფზე". რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მხაფერულ ნაწარმოებს არ შეიძლება გააჩნდეს ჭუნდენცია, ე.ი. ჭუნდენციური გამოთქმა. მაგრამ იხ მხაფერული ნაწარმოები ხდება არა ახახული ჭუნდენციის, არამედ მიხი მხაფერულად ახახვას გამო, რომლის ღრობს, უდათა, დიალექტიკური ურთიერთგავლენას ახლენს ჭუნდენცია ფორმაზე და ფორმა ჭუნდენციაზე. კინოხელოვნების ჭუნდენციურ მხაფერულ ნაწარმოება, მაგალითად, შეიძლება იწოდოს ხ. ეიბენშეინის "ჯახხნოსანი პოფიომკინი", რომელიც ხოჭმას ახხამს ხალხის მახების აღდგომას თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. მაგრამ ამ "მთავარ ჭუნდენციას" შევით, ეს კინოხურათი შეიძლება ჩაითვალოს იმ ხანის ღოკუმენჭათაც, რომელიც, როგორც ყოველი ღოკუმენ-

ფი, მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანია, ე.ი. მრავალნაირი ინფორმაციის ხაზგადაღებული იქნება. ამდენად, ჭინღის, როგორც იხილავთ, მისი მნიშვნელობა მრავალფეროვანია, მორღობა მისი ვიწრო ხაზგადაღებული და ხელის მისი ღრობის ღრუბლები; ამის მიღწევა კი შეხატულია მაშინ, როცა "მთავარი ჭინღის", რომლის გამოსახვა მრავალფეროვანი ნაწარმობის ხერხი, "ჭინღის" იმ ღრობის "ხევა ჭინღისებრი", რის შედეგად, ნებისმიერ შემთხვევაში, იქმნება მრავალფეროვანი ღრობის, მეფუნჯის, ფართო ფილა. ამიტომ მდგრადი ენის ჭინღისი ხევა, თითქმის, "ჭინღისებრი მრავალფეროვანი ნაწარმობის მიქმნევა შექმნილია ხელოვნურად და ძალდატანებით და არ არის დამატებული. იხილეთ მისი მნიშვნელობა" (1050). "ჭინღისებრი ხელოვნებაში ყველაფერი... ეყრდნობა ხელოვნებას. ამით მისი პოზიციური მიზანიც ხდება ნეგატიური" (1051). ყალბი, აგრეთვე, ე.ი. მისი ხევა, თითქმის, "ჭინღისებრი ხელოვნებაში დაყენებული პრინციპის ინფორმაცია წინ უხერხულ მრავალფეროვან ინფორმაციას" (1052). თუ დაყენებული პრინციპის ინფორმაცია წინ უხერხულ მრავალფეროვან ინფორმაციას, მაშინ ხაზგადაღებული გვაქვს არა მრავალფეროვანი, არამედ ფილის არამრავალფეროვანი ფორმისთან - პრინციპის ფილისთან, ვინაიდან მრავალფეროვანი ნაწარმობის შექმნის წინაპირობა იხილეთ, რომ ფორმა-მინარხ-გამოთქმის ერთობლივი გამოსახვა შექმნის, რომლის ღრობის მინარხის, ფორმის თუ გამოთქმის (ჭინღის) წინაპირობა ნიშნავს მრავალფეროვანი ნაწარმობის შექმნისთანავე. ფორმა-მინარხ-გამოთქმა ერთმანეთს უნდა შეახებდნენ ხორცი და გახდნენ მრავალფეროვანნი, რომლის ღრობის არც ერთ მათგანს არ უნდა მიენიჭოს პრიორიტეტი, ვინაიდან მრავალფეროვანი გამოსახვა განუყოფელი, ერთობლივა. მოყავს რა გოთუხს ხელოვნებაში - "ჩემი ჭინღისი ილუზიის ხორცი" (1053). ილუზიის, ხელოვნების, მიქმნევა-მოვლენის ხორცი - უკვე ნიშნავს იმას, რომ გამოთქმა მრავალფეროვანი ნაწარმობიდან გამოდინარეობს, რაც, თავის მხრივ, ნიშნავს იმას, რომ მრავალფეროვანი ნაწარმობის მიქმნევა ხელოვნების ნაწარმობის მრავალფეროვანი ღრობის კანონზომიერების შესაბამისად, რომელიც თავისთავში ათავსებულ ჭინღისებრი "ნაწარმობის ილუზიის ჩანაფიქრი ღრუბლებს გამოხატვის განსაზღვრულ ხაზგადაღებული-მრავალფეროვანი ფორმის მიქმნევაში იმ შემთხვევაში, თუ წინასწარმდებელი და მოქმედებებით, რომელიც ხორცი იხილეთ ხელოვნების აზროვნებასა და წარმოდგენაში, როცა იწყებს ამ ჩანაფიქრის გახსნის ხაზგადაღებული ძეგლის ხელოვნებაში; და, მუხურავთ, ხელოვნება შექმნევათი ყალბის ხელოვნებაში ამ პრინციპში ხელოვნებას ხელოვნებას ფორმის, რომელიც შეხატულია მათ ინდივიდუალურ პირობებში" (1054). "ფილისი უნდა იყოს მისი ღრობის მიწა" (1055), რომელიც თავისთავში ათავსებს "ჭინღისებრი", რომელიც ყველა ღრობის, ხანა ხანა ითვებს; და ხელოვანი, რომელიც ამ ხანის რომელიმე მოვლენას

ახახავს, ხელავს, განიღდის შეიგნობს მას მიხი მხოვლებდვის, მხელვე-
ლოზის კუთხიდან, რაც, მეფე-ნავლებალ, "ჭუნდენციურია", ვინაიდან ხელი-
ვანი, იხე როგორც ყოველი აღამიანი, სინამდვილეს "თავისი მხელველო-
ბითი კუთხიდან შეიგნობს იმ ღრმხაც კი, როცა იხ ვლილომბ იყოს "ოზი-
ქეფური", თავისი ხანის "მიუღგომელი" მოწმე. ამგვარად, ყოველ მხაფ-
ვრულ ფილმში ჩაქსოვილია, მეფე-ნავლებალ, ნათელი გამოთქმა, რომელიც
ჭუნდენციასაც ათავსებს თავისთავში. ყოფი ლუი ბორჟიხათვის, მაგალ-
თაად, ორხონ უღლის კინოხურათი "მოქალაქე კეინი" არის "პირდაპირ
როგორც ლაბირინთი" (1056), ე. ი. ამ ფილმის ფორმა-შინაარხი-გამოთქმა
რთულია; ყოხეფ მაკბრაილიხათვის კი ამ ფილმში ყველაფერი ნათელია:
პრესის მაგნაფი ჩარლ ფოხფურ კეინი ქმნის თავის ხაკუთარ ხამყარობს;
და როცა იხ კვდება, არაფერი არ რჩება ამ ქვეყნად, გარდა ხიგალი-
რისა. კეინი არის ღეგენდარული პიროვნების ხახიათის გახხნის ვდა,
რომლის ღროხ წარმაჭვბახ მიჩვეული აღამიანის პიროვნება იკპრგებ-
მის ხრიკებში და ხაილუმლობებში (1057). ეს ფილმი, უღათო, შეიძლე-
ვა გახილულ იქნას აგრეთვე, როგორც თავიხებურჩ ღოკუმენჭაფია იმი-
ხა, თუ რა ძალა გააჩნია "პრესის მაგნაფხს" "თავიხუფალი ბაშრის" პი-
რობებში. ამგვარად, ფილმური გამოთქმა არის არა მარჭრ ფილმური გა-
მოხახვის შემქმნელის, არამედ ამ ფილმური გამოხახვის შემფახებლის
(კრიფიკოსის) პრლექფი. ამღენად, ფილმური გამოთქმა მრავალფეროვა-
ნი და მრავალფენოვანია, რომელიც შეიძლება გაყალბებულ იქნას როგ-
ორც ფილმური ნაწარმოების შემქმნელის, იხევე ამ ნაწარმოების შემფა-
ხებლის მიერ. ელიახ ვაშანის კინოხურათში - "ნახვადგურში" (1058),
მაგალითად, ერთი მჭვირთავი უპახუხებხ ერთ მღვღელხ: "როცა აღამია-
ნი არ ფიქრობხ, ვოგხლობხ უფრო ღილხანხ"; მღვღელი კი ეუბნება: "გა-
ნგხჭურები გყვეფენ თქვენ, ე. ი. პროფვაკშირების ხელმძღვანელოვა და
თქვენ ენახ არ იღებთ!" და მართლაც, ნაწილობრივ, განგხჭურების გა-
ვღენის ქვეშ იყრ იმ ღროხ ბოგიერთი პროფვაკშირი ნიუ-იორკის ნახვა-
ღგურში; მაგრამ განგხჭურების მუშათა გამყვეღეფებად გამოყვანა
ნიშნავს რეალური მღგომარეობის გაყალბებახ; თვით განგხჭურობა ხო-
ვიალური მოვღენახ, რომლის ფეხვეში თვით ეკონომიურ ხიხჭემაშია გა-
ხღართული. ამგვარი გამოთქმით კი მთელი კინოხურათის "მთავარი" გამო-
თქმაც ხდება, ხულ ვოჭა, ბერეღე, ღაუჯერებელი, ვინაიდან "ღამაჯერე-
ბელია იხ, რაც შეხამღებელია" (1059); შეხამღებელია მხაჭურულად, ე. ი.
იხევექქმნილ ხინამღვიღეში, რაც ხინამღვიღეს წმენდხ, ათავიხუფღებხ
ყოველგვარ შემოხვევიოთობიხაგან და ამით განზოგაღეღობის ხამუღებახ
იძღევა. რა თქმა უნდა, ხრულიად შეხამღებელია, რომ "ყალბ გამოთქმახხ"
განხაზღვრული მხაჭურული ღირხება პქინღეხ, რადგან "განათღებული
ხუღელი წერხ თავის ხიხუღეღეხ უფრო უკეთესი ენით, ვიღრე გაუნათღე-
ბელი, მაგრამ ხიხუღეღე რჩება იგივე" (1060). ეხება რა მხაჭურული
გამოხახვის ძალახ, რომელიც აღამიანის გრძნიობებს იპყრობხ, გოეთე ამ-

გოგბის: " ვახუშტი ბიხუელის ლაპარაკი შეუძლია,

შეუძლია მიხი დაწერა,

მაგრამ ეს ვერ მოკლავს ვერც ხხეულობა და ვერც ხუცხ,

და ყველაფერი რჩება ძველებურად.

ბიხუელის ბინათლებზე გამოყვანას კი

გააჩნია ჯალახნური ძალა,

ვინაიდან ის გრძნობებს ბოჭავს,

და გონი რჩება მონამორჩილი" (1061). ბიხუელის ბინათლებზე

გამოყვანით, ხელოვნება აღამიანებში ნერგავსა და ავრცელებს გან-

ხაზღვრულ მორალურ და ეხსოვიკურ ნორმებს, მოქცევის ნიმუშებს და

აყალიბებს წარმოდგენას იდეალებზე (1062), ე.ი. ბინათლებს ახახავს

მის ლიტერატურულ წინააღმდეგობაში. " ეს კი არხებიოდა ხხვა არაფე-

რია, თუ არა ჩამოყალიბებული, მეოთხეად გამოკვეთილი წინააღმდეგო-

ბითი გონი, რომელიც ყოველ აღამიანში არხებობს და რომლის უნარი-

ნობა დიდი ხდება ჭეშმარიტების ხიყალიბახან გარჩევის ღრობ" (1063).

" ჩამოყალიბებული წინააღმდეგობითი გონი" კი თავიხათვი აქცევს აქ-

ცევს პოლიტიკური აფეთქების ძალახან, რაშიც უფრო უწინდენია ხადგო-

მლობს, რომელიც თება, ანჭოთება თუ ბინთეზიხაკენ იხრება; გამოთქმა

კი ყველა ამათი ჯამია, რითაც გმა უხხნება ინჭერპრეყვანის მრავალ-

ფენოვანებახა და მრავალფეროვანებას. და თუ " აღამიანის უვინში ნიხ-

ლოვანი წარმოდგენანიც კი უფილობო ხუბლიმაყვებია მაჭერიადური, ემი-

პირიულად განხაზღვრული და მაჭერიადურ წინაპროყვებთან გალაჯავტუ-

ლი ცხოვრების პროყვებია" (1064), მაშინ მხაჭვრული ნაწარმოების გა-

მოთქმის ამოხავალი წერყვილიც ცხოვრების ამგვარ პროყვებში უნდა ვუ-

ძიოთ, რომლის ხაზლოო განმხაზღვრული ბაზაა ეკონომიური მდგომარე-

ობა; მაგრამ ის არ არის ურუხუღრუღი განმხაზღვრული. იხჭორიის თან-

განმხაზღვრული ძალებია ხხვალახხვა მომენჭები - პოლიტიკური ბრძო-

ლების ფორმები და მათი შედეგები, კონსტრუქციები, კანონები, პოლი-

მიკური, იურიდიული, ფილოსოფიური თეორიები თუ რელიგიური მხოფლებუ-

ღვანი. ადგილი აქვს ყველა ამ მომენჭის ურთიერთ-ვეალბად შეგავლენ-

ნას " თორემ თეორიის გამოყენება იხჭორიის ხახურველ პერიოდზე უფრო

ადვილი იქნებოდა, ვიდრე პირველი ხარისხის განჭლოების ამოხხნა".

(1065). ფილმური მოქმელების (მოკლენის) გამოთქმის განხაზღვრაც ამ-

გვარ რთულ პროყვებია მოქცეული, რაც იმას იწვევს, რომ ფილმის

შემქმნელი (თუ შემქმნელები) მაშინაც კი, როცა მას ეს განზრახული

არ აქვს, აქხოვს ფილმურ გამოხახავაში გამოთქმას, რომელიც, მეფ-ნა-

კლებად, მოყმულ ღრობ უწინდენიურად, ე.ი. მიხი თვალხელოთ ახახავს,

ვინაიდან ის მიხი ღრობ პირმშო შეილია. მაგრამ ფილმური გამოთქმის

განხაზღვრა ხდება ხახელმწიფობ თუ ე.წ-ლი " ნებაყოფლობითი კონჭროლ-

ის" ორგანოების პირდაპირი ჩარევიოთაც. მაგალიოთა, შეერთებული შჭა-

ჭების" მოძრავი ხურათების ინლუჭრიის წახელებაში", ხხვავა შორის, ვკი-

თხულობ: ფილმის შემქმნელებმა "იგინან, რომ ფილმს, - მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი უმთავრესად გართობის ხაზუალებაა და არ იხსნავს განხაკუთრებულ ძიანს ახწავლის ან დაარწმუნოს, ე.ი. ის ემხახურება მის ყველაზე უფრო ხაკუთარ ხფეროს გართობას, - შეუძლია თავისი წვლილი შეიფანოს ხულიერ და მორალურ განვითარებაში, ხაზოგალოებრივი ცხოვრების უფრო მაღალ ხაფეხურზე აყვანაში და ცალკეულთა აზროვნების ხწორი გზით წარმართვაში" (1066). და რა არის აქ "ხწმრდ-გმრდ" განხაზღვრა, თუ არა ხახელმწიფოებრივი თუ ხაზოგალოებრივი კონფროლი ფილმურ გამოთქმაზე, რაც თავის გამოსახულებას პოულობს იხეთ ფილმებშიც კი, რომლებიც ხაინფურეხოა კინოხელფენების თვალხაზრიხთაც. კაროლ რილი, მაგალითად, თავის კინოხურათში - "გამოგლებული" (1067) - "ყურადღების ფენფრში აყენებს განმარტლოებულ აღამიანს" (1068). როგორც ამ ფილმში, იხე მის ხხვა ფილმებში მთავარი გმირი გავლებულია ხაზოგალოებისაგან. ჯონის, "გამოგლებულის" მთავარი გმირის, "გავლებულია" ახახულია როგორც მღგომარეობა. ის ფაქტი, რომ ჯონი იბრძვის ირლანდიის თავიხუფლებიხათვის, ე.ი. მის მწამხხ ეროვნული ხაწყახები გააჩნია, ეს ნაკლებად აინფურეხებს კაროლ რილს; ის ვმაცოფილდება გამოგლებულისა და მისი თანამოაზრეების ე.წ-ლი "ოპიქეფური" ახახვით, თითქოს "ღაცყრობილნი" და "ღამყრობელნი" ერთნაირ მღგომარეობაში იყონ. ამიტომ თუ რაფომ არის ჯონი და მისი თანამოაზრეები "გავლებული" ხაზოგალოებისაგან უფრო ხწორად, ინგლიხელ ღიღმყრობელ-მოვინიხფებიხაგან - ამის გარკვევა კაროლ რილს იმღენად არ აინფურეხებს, რამღენაღაც თვით ჯონის გამოუვადი მღგომარეობა. ამით, ირლანდიელი ერის ბრძოლა ეროვნული თავიხუფლებიხათვის, დაყვანილია ერთი აღამიანის "გამოგლებულიამღე", რომლის ღროს ფილმი ჯონის გამოუვადი მღგომარეობის ახახვით ვმაცოფილდება. ამით კი კაროლ რილი, არაპირღაპირ, ამუნღოვანებს ღამყრობელთა და ღაცყრობილთა ურთიერთობას, რაც წყალის ღახხმას უღრის ღამყრობელთა წიხქვიღზე. ამღენად მხმრდ იმის ახახვა თუ "რა მღგომარეობაშია ხაზოგალოებიხაგან გავლებული აღამიანი? როგორ იქევა ეს აღამიანი და როგორ ეყრობა მას მის გარემო მყოფნი აღამიანები?" (1069) უღრის ხაზოგალოებრივი და ეროვნული მამოძრავებელი ძალების ურთიერთობათა გაყალებას. ფრიც ღანგის კინოხურათში - "მეფროპოლის" (1070) - მაგალითად, ხაზოგალოებრივი პრობლემების გაღატრა ხღება გულიხამაჩუყებელი ეპიპოლით: ხიხხლიანი ბრძოლა მუშებსა და მწარმოებლებს შორის; ამ ღროს მწარმოებლის ქალიშვილი უმეგობრღება მუშებს, და, როცა ზარების რევა გაიხხმის, მუშების წარმოდღგენლები და მწარმოებლები, შეთანხმების ნიშნად, ხეღებს ღებენ ერთმანფთვე. როული ხოციადური პრობლემები ახე მარფივალთა გაღაწყვილი (1071). აკირა კუროხავახ კინოხურათში - "რა-პომონ" -, მაგალითად, თვით "ხიმართღეა" კითხვის ქვემ დაყენებული: ფილმი მოგვითხრობს თუ ერთი ზანღიფი როგორ აუპაფიურებს შებოჭილი ხამუაის მეღებს მის თვალწინ, და შემღეკ კღავს ხამურაის. თითქოს

ყველაფერი ნათელია. მაგრამ ფილმი მოგვითხრობს ამ ამბავს ომბჯერ, როგორც ხხვალახხვა აღამიანების მოთხრობას, და ყველანი ამ ამბავს აფერხლებენ თავიხებურად: მანდიფი მოუთხრობს ხახამართლს, თითქმის მან იბრძოლა რაინდულად, და მალავს მის იღუმალ წყურვილს მკვლელ-ბიხადმი; ხამურაის მეუღლე მალავს მის იღუმალ წყურვილს გაუპაფვი-რებისადმი; ხიხმჭრელი მალავს, რომ მან მოიპარა მიჩხუბართა ნივთები; თვით მოკლედი ხამურაივ კი ხყყუის, რთვა იხ, როგორც აჩრდილი, მოგითხრობს თავის თავგადასავალს და მალავს მის ხიხუხტებს, რაბღავს გაიხმის ფილმში შენიშვნა: "მკვლრემივ კი ხყყუიან". "ღუფალეში ყვი-ლა ლაპარაკობს ხიმართლეს, მაგრამ ყველას აქვს თავიხი ხაკუთარი ხიმართლე და თავიხი ხაკუთარი პერხპექვივა, ხედვის კუთხე. ამით რავს აღამიანებმა იგიან და რახავს აღამიანები ხელავენ - ყველაფერი კი-თხვის ქვეშაა დაყენებული. ომბჯერ ჩნდება, ურთიერთხაჩინააღმდეგო განხჯით, მოჩვენებითი მხოფლი" (1072). ლუი ბუნუელის ფილმში - "ვი-რილიანა" (1073) - ჯონ ჰოვარდ ღოსონი ხელავს "ხოგილურ ღკვემენტს", რომელშიც "მათხოვრების გახრჩნილობა ხახიითებს ფრანკოს ეხპანეთის მორალურ და ფიზიკურ ღეგენერაციას. კათოლიციზმის მხჯავრლება ნა-თელია" (1074). "მალღობა ღმეროს - უოქვამხ ბუნუელს -, რომ მე იხევი ვარ ათიხფიო" (1075). "ინგმარ ბერგმანი - შანხ შუემპელის აბრიოთ - თავის კინოხურათებში გლიღობს მეფაფიზიკა გამოიყენოს ქრისტიანობის რეკლამიხათვის" (1076). თვით ინგმარ ბერგმანი თავის შემოქმედებისა და, ხაერთოდ, ხედვების შესახებ ამბობს: "ხედვების შექმნა როგორც ფვირთი, როგორც რიფუალი, როგორც შეწყალება, როგორც მოთხოვნიღობა-თა გვალებადი დაკამყოფიღება - ყველაფერ ამახ ყოველთვის ძლიერად ვგრძნობღი". (1077). მაგრამ ფილმური გამოქმინის განხაბღვრა ხდება მაყურებლებისგანავს, რომლებიც აიძულებენ კინომწარმოებლებს შექმნან იხეთი ფილმები, რომლებიც მიიბიღავს მახებს; და კინომაყურებლების ხურვიღის განმხაბღვრელია ფილმის შემოხავღის ბალახნი (1078). იმიხა-თვის რომ ფილმმა მიიბიღოს რავს შეიძლება მეფი მაყურებელი, ხაჭირთა იხეთი ფილმების შექმნა, რომლებხავს გააჩნია "უნივერხხალური ხახიითი". ვხ ნიშნავს იმახ, რომ ფილმური მოქმედება (მოვღენა) იხე იქნახ აგე-ბული, რომ - მეფნაკვებალ - გახაგები იყოს ყველა ერის შვიღიხათვის. თუ მივიღებთ მხედველობაში იმ ფაქტს, რომ, მაგალითად, შეერთებული შუაფტების კინომრწვეღობა მოგების 53 პროფენტს ხაბღვარგარუთიღან ღებუღობს, მაშინ, გახაგებია, აუფიღებელია "უნივერხხალური ხახიითის" ფილმების შექმნა. "ამ ხხრუქურული ფაქტიღან გამომღინარუღობს ეხფუ-თიკური შეღეგები: ფილმი იმღენალ უფრო შეიძლება გაიყიღოს მხოფლიო მახხშუაბით, რამღენალავს იხ ყველაფერს გამოფოვებს, რავს - მოქმედება-ში ან წარმოღეგენაში - არ არის გავრგეღებული უნივერხხალურად" (1079). ფილმური გამოქმინის მეფნაკვები ღამახინჯება ხდება ფილმის მხაფვრუ-ღი ნაწარმოების შექმნის შემღეგავს, რომღის ყველაზე უფრო მყვირალა ფაქტიია ხ. ეიშენშუიღინის "ჯავხნოხან, პოფიომკინის" ბელი შევეღამი.

შვეიცრიის გენზურამ "ჯავახნოხანის" გამოთქმა გააყალბა შემდეგნაირად: ჯავახნოხელ მამწრობთა ხიველილით დახეიხი ხევენი, რომლის ღრის ზღმირალი გახვევს ვრძანებას "გეხელი", ამოღებულ იქნა ფილმის დახაწ-ყიხილან და მიწებებულ იქნა ფილმის დახაწარულს. ფილმის ხხვა ნაწი-ლები ვი ნაწვენები იქნა უხველელად. ამით ვი "ჯავახნოხან 'პოლომ-კინის'" გამოთქმა შეიგვალა არხებითაღე: აჯავახნოხელი მამწროხები დახ-ილი იქნენ და გემზე იხევე დამყარებულ იქნა წეხრიგი. ამგვარად, ხ. ეიშენშეიციის რეველოციური ფილმი იქნა ანჭირეველოციურ ფილმად, ხე-რათობისა და წარწერების შეხველის გარეშე (1080). ამხოლოდ ერთი ხევენი-ვის განხაზღვერული ნაწილის გაღაღგილება გახდა ხავმარისი, რომ ამ ფილმს მიეღო მისი პირვანდელი (ეიშენშეიციისიხეული) გამოთქმის ხაწი-ნაღმდეგო აზრი.

არ არხეზობს მხაწვერული გამოსახვა გამოთქმის გარეშე; იმ ღრ-ხავ ვი, როგო ფილმში ახახულია, ახე ვთქვათ, "ნეიჭრალური ამშავი", რაგ ახე ახახითაღებს ე.წ-ღ" გახართობ ფილმებს" (ეს ჭერმინი ყაღბის, ვინა-იღან გართობავ არ არხეზობს აზრის, გამოთქმის გარეშე), მის უვან იმა-ლება გამოთქმა, რომლის შენიღვხავს, შეგნებით თუ შეუგნებლად, გლიღობს ფილმის შემქმნელი. მაგალითად, რულოდგ არნაიმი მოგვითხრობს ახეთ ხიუყუყხ: მოხუგი დაღარიბებული გენერალი თანახმად მისი ქალიშვილი გაყვებს გოლად მღიღარ ვაჭარს. მაგრამ ქორწილის წინა დღეს ვაჭარი გაიგებს, რომ ამ ქალიშვილს უყვარს ერთი ახალგაზრდა; და ქორწილშე-ის უარს ამშობს ქალიშვილზე; ქალიშვილი დაქორწილდება მის შეყვარე-ბულზე და მღიღარი ვაჭარი მიღის იხე, რომ ხავმარისი ფულიგ დაუჭო-ვა ახალდაქორწილებულებს. ამგვარი იღების, თემის, ხიუყუყხის, მოქმედუ-ბის ფილმები, თითქოხ, არიან "გახართობი ფილმები", რომლებხავ არ გა-რნიათ ხხვა აზრი, თუ არა კინომაყურებლების გართობა. ხინამღვილე-ში ვი აქ ჩვენ ხაქმე გვაქვს შემდეგნარი ფილმურ გამოთქმახთან: ფე-ლიო ხიყვარულისყიღვა შეუძლებელია; და ამით ხხვათა მღიღარხა და ღარიბს შორის წამღიღია. ამგვარად უხამართლობა, რომელიგ არხეზობს მღიღარ და ღარიბ აღამიანებს შორის, დაყვანიღია ერთ ფაქტამდე და ყველაზე უფრო კურიოზული ამ ფაქტში იხაა, რომ "ღარიბი... მიიღებს არა მარჭო ქალიშვილს, არამედ ფულხავ" (1081). და ამგვარი ფილმური გამოთქმის ხრიკი იმაში გამოიხაწება, რომ ხაზოგადოებრივი ჭიპიური მანკიურება განხხნიღია *deus ex machina* - ხრიკით. "გხრა-მეთთელი კინოკონფექციის ფილმებისა ახახავს მღიღარი აღამიანების გხოვრებას. ეხენის ფილმური ხურვილისამებრი ხიშრები, რომლებიგ აკმაყოფილებუნ აღამიანების ოგნებას ხიმღიღრზე" (1082). აქ ვი, შეგნებულად თუ შე-უგნებლად, გაყაღებულია ხინამღვილე, კმაყოფილება რა მისი ზელა-პირული ახახვით. ფილმის ჭემმარიჭი ხელოვანი ვი არ კმაყოფილდება მოვლენის შეღაპირული აღბეჭდვით; ჭემმარიჭმა კინოხელოვანმა უნდა გახარღმათ აღამიანური მოვლენა ხულიერად, გაარკვიოხ მისი მოჭვივებო და მხველღობანი (1083). მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ხინამღ-

ვილის ზელაპირული ახახვიხახ კი უხვადაა გამოყენებული ფილმური გამონახვის ხაშუალებანი, განხაკუთრებით ღრთხა და ხივრცის ფილმური გარდალახვის ხერხები, მაგრამ ახეთ ფილმებში 'ხლება' ზეერი რამ და არსებითად მაინც არაფერი" (1084). უხთევიკის, და ამით კინოეხთევიკის ჭეშმარიტეხი ხაფუძველი არის, იქნება და ხამულამოდ დარჩება ფილმური ფექნიკის ხრულყოფილი დაუფლება, რომელიც მხაფურელ მანიფეხფიციახს პოულაშხ თემიხს და შინაარხის ღრმა ილეურობაში (1085), რომლის ღრთხს ფილმური გამოთქმა "ფენლენციურობის" ღრთხაც უნდა იძლეულეხ მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ინფერპრეფიციის შეხამებულაშხ, ვინაიდან თვით ცხოვრება, რომელხაც ახახავხ ხელოვნება, მრავალფენოვანი და მრავალფენოვანიხ. გამოთქმის მრავალფენოვანება და მრავალფეროვანება ნიშნავხ იმახ, რომ - თუ ჩვენ მხაფურელ ნაწარმოებთან გვაქეხ ხაქმე - კინოგამოხახვა შეჭრილიხ ცხოვრების ხირღმეში და შეხახელავხ ხლის მოვლენებხ, რომლებიც მანამდე დაუნახავი, შეუცნობელი იყვენენ. როცა, მაგალითად, 1955 წელხ კარდ თოლარ ღრაიერის კინოხურათი - "ხიფყვა" (1086) - ნარევენები იქნა ვენეციის კინოფეხფიცივალზე, იფალიელი კინოკრიფიკოხი გილო არიხფანკო, ხხვათა შორის, წერდა: "დამაბნეველია როცა ხელავ, რომ ჩვენხ აფომურ ეპოქაში, რომელიც აგებულიხ აინშფაინხხელ განფილდებაზე, ღრაიერი როგორ უარყოფხ მეცნიერებახ და იცავხ რელიგიურ ხახწაულეშხ" (1087). ვ. თ. ღრაიერი კი თავის ამ ფილმხ ახეთ ინფერპრეფიციახს აძლევეხ: "თანამედროვე მეცნიერებამ, რომელმაც აინშფაინხის რელატივირობის თეორია მოგვცა, დაამფიკიცა, რომ გარდა ხამგანზომილებიანი მხოფილიხს, რომლის შეცნობა ჩვენი გრძნობის ორგანოებით შეგვიძლია, არსებობხ ვილევ მეოთხე - ღრთხს განზომილება; და შემდეგ კილევ მეხუთე - ფხიქიური განზომილება, რაც ნათელყოფხ იმახ, რომ შეხამებელია იცხოვრო მოვლენებში, რომლებიც ჯერ კილევ არ მომხდარა" (1088). აქ კი კინოხელოვნება შეჭრილია ხელოვნების ხაერთო ხფეროში, რომელიც გვარევენებხ არა მარტო იმახ რაც "იყო" და რაც "არის"; არამედ, მეფ-ნაკლებად, იმახაც რაც "იქნება". მაგალითად, მრავალი კინოკრიფიკოხი ხელავენ ფრიც დანგიხ კინოხურათებში - "ნიბელუნგები" და "მეფროპოლის" - "ნათეხათობახ ნაციზმთან" (1089), მიუხედავთ იმიხსა, რომ "მეფროპოლის" შექმნილ იქნა 1926 წელხ და "ნიბელუნგების" პირველი ხერია - "ზიგფრილის ხიკვლილი" - 1923 წელხ, ხოლო მეორე ხერია - "კრიშპილელეხ შურიხბილუბა" 1924 წელხ, უ. ი. ნაციზმის ზაფონობაზე აღრე. ანალიგიურიხ პაბლო პიკახხის ფილო "გერნიკა": ეხ შეხანიშნავი "პანორამული ხურათი" მან შექმნა 1937 წელხ, იმის შემდეგ, როცა იმავე წლის 28 აპრილხ ფაშისფებმა ჰაერიდან დამობვეხ ზახკუთის იხფორიული ქალაქი გერნიკა. მაგრამ პიკახხომ ამ ფილოთი თითქოხ წინდაწინ "დაინახა" მეორე მხოფილი იმის ხაშინელუბანი, და, მახ ზევით, თანამედროვე იმის ხაშინელუბანი ხაერთოლ. ამდენად ფილმურ გამოთქმახ, იხე როგორც ყოველი ხახის მხაფურელ გამოთქმახ, მეფ-ნაკლებად, უნდა გააჩნდელეხ პერხხვექფიძე, რომელიც

ბმის ვი მუხანველმა, როგორც, მაგალითად, "მაქის ეძებს ხანგოლს". (1143). მაქს ღინღერის ფილმებში უკვე მოიპოვა კინოკლდედის ყველა ნომბილი ელემენტები: ტრიუკიბა და ხიჭუყაიის კომიზმი, ლეკვა, წაქეცვა.

ფიქციონალიზმის კლდედურ ფილმი შექმნა ლეი ფილდმა (1874-1925), რომელიც ფილმობდა "რეალიზმის ეკრანზე გადაჭანახს", როგორც, მაგალითად, თავისი ფილმების ხერიაში - "ხენენები ნხოვრებლადან, როგორც ის არის". (1144).

"ბრძანდის ხკლდე" შექმნა ხამხრეთ-ინგლისის ხანაპირო ქალაქ - ბრაიტონში მხოვრებმა ყოფილმა ფოტოგრაფმა - ჯიბს უილიამსონმა (1885-1933), ხაკუთარი ხელით, რომელხაც შემდეგ ეწოდა "ფილმური ენა": მან და მისმა მიმღვერებმა ხენენების გვალეზალბის პირნეიკი გადაიჭანახეს ლკვემენჭურ ფილმზე. ჯ. უილიამსონმა 1899 წელს შექმნა რეპორტაჟული მოკლემეჭრახიანი ფილმი ნაკეზის ხრბოლის შეხახებ, რომელშიც ლკვემენჭურად იყა ახახული ნაკეზის ხვარჭი და ფინიში. 1900 წელს ვი შექმნა "იხევ-შექმნილი: აქეუალიფეტი" - "შეეცვა ჩინეთის მიხიბაზე" (1145), რომელშიც ახახული იყა ე.წ-ლი "მოქხერების აჯანყება" ჩინეთში. ეს უკვე იყა მოკლემეჭრახიანი "ღრამაფული ფილმი".

მინუტიონალიზმის ფილმი წარმოიშვა იფალიაში, მაგალითად, კინოსურათი - "პოპეის უკანახკნელი ღლეები" (1146), რომელიც დაღვა ლეიჯი მაჯიშ. "ვერდიშხის" ხკლდედ-ფილმი წარმოიშვა აგრეთვე იფალიაში, როგორც, მაგალითად, ნინო მარჭოლიის კინოსურათი - "ხიზნელეში დაკარგული" (1147), რომელმაც ზეგავლენა მოახლენა რეალიზმის ხელიის შექმნაზე იფალიის კინომრეწველობაში რბოლიან-წლეში. დედედისფურდ-ფილმურდ-ფილმი ადმოჩენილ და შექმნილ იქნა ამერიკაში, 1902-14 წლებში, რომლის ხელისჩამღვეელი იყა დავით გრიფითი (1875-1948), რომლის კინოსურათი "ერთი ერის დაბადება" (1148) კინოსელოვენების დაბადება ხერათო.

"ხლექსიფიკცის" კლდედურდ-ფილმი, ანუ "კლოუნური" კომედიის ფილმის ხელიის შექმნელია მავ ხენეტი (1880-1960); მან პირველმა შექმნა კინოსურათი - "კონი კონეის კუნმულზე" (1149), რომლის შემდეგ. ღაიწყო "ხლექსიკის-კომედიის" არაჩვეულბრივი აყვავება, რომლის კულმინაციური წერტილია ჩარლი ჩაპლინი. ექსპრესიონალიზმის ფილმი ხელი წარმოიშვა გერმანიაში, რომლის თვალხაჩინო მაგალითია რობერტ ვინეს კინოსურათი - "ღქეორ კალიგარის კამინეტი" (1150).

"კამინურდ-ფილმი" ხკლდედ შექმნა იყო ზურგის შექეცვა ექსპრესიონისხელი ხელიისადმი. ეს იყო "წერილი მურყუაშიული" ნაჭურალისხური ღრამეში, როგორც, მაგალითად, ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუხ კინოსურათი - "უკანახკნელი კაგი" (1151).

ექსპრესიონალიზმის ფილმი ხკლდედ შექმნა ხაფრანგეთში, რის ყველაზე უფრო თვალხაჩინო მაგალითია ფარ რენუარის კინოსურათი - "გახეირნება ხოფელი" (1152), რომელიც შექმნილ იქნა მოხახანის მოხრობის მიხელვიო.

ავანგარდისფერად ხედიდან ფილმებზე იწოდებოდა იხეთი ფილმები, რომელ-
მშიც გამოყენებულია ფილმური ტექნიკა ხურათისა და ხმის განახლებ-
ისათვის, და მათი შექმნელები მიიხრახვრიან წმინდა ვიზუალური და
ხმენალბითი პათეტიკური, აქამდე უცნობი აკორდები მონახონ და თა-
ვი გაინთავისუფლონ წრადიოფილმი ფილმური გამოსახვისაგან(1153). ამ-
გვარად, ავანგარდისფერი ფილმი, ოღდა-ათიან წლებში, განხაკუთრებით
ხაფრანგეთში, იყო ახალი თაობის ფილმი, რომელიც თავისთავში აქვე-
და ყოველი ხახის ექსპერიმენტულ ფილმური გამოსახვის ახალი ფორმებ-
ის მონახვის მიზნით, რომლის დროს ექსპერიმენტები სრული აბსტრაქცი-
ის თუ ხურეაღმშის ხიშმარისებულ ხამყაროშიც კი იჭრებოდა. ავან-
გარდული ხედიდან ხამშობლოთ თვლიან ხაფრანგეთს, რომელიც ჯერ კიდევ
პირველი მხოფლიო ომის დროს წარმოიშვა, და ახლა, ანრი ლანგლუას
წინადადებით, "იმპრეხიონისფერ ხკოლად" იწოდება. ექსპრეხიონისფერ
ფილმს - "ლოქლორ ვალიგარის ვაბინეფი" - თუ შევადარებთ აბელ გან-
ხის ავანგარდულ ფილმს - "ლოქლორ ფუბის გიყი" (1154) - ორივეში ახა-
ხულია "განრეგილი ხამყარო" გიყებისა: ექსპრეხიონისში ამას აღწ-
ევს დეკორაციებით, განრეგილი ხურათებით, იმპრეხიონისში კი ვამე-
რას ვიზუალური ხამუალებებით: ფორმები გამდილი ან შევემშულია იხე,
რომ, თითქმის, ღაქებადაა ქვეული.

იმპრეხიონისფერად ავანგარდულად ხედიდან იყენებს ვამერას ყოველი ხახ-
ის ფრიუხს, რომ "ხულიერი ვიზუალურობა" განმარტობს. აბელ განხი,
რომელხაგ ფილმის ჰიუგოს უწოდებდენ, და მარხელ ლ' ერბიერი, ფილმის
ღირიკობი, შეპყრობილი იყენენ მელორამაფული პათეხით; უკვე აღარ
ვამყოფილდებოდენ განწყობილებითი განათებით და ხელი მიყვეს პინო-
ფრის წაბლისფერ, მოჭერილ ლურჯ, წითელ თუ მოჭერილ მწვანე შეფე-
რადებას, ე.წ. "ვირაყებს", რომ ხულიერი მხველომანი შეხაგრძნობი
გაუხადათ; თვით ორიგინალი კინოხურათისა - "ლოქლორ ვალიგარის ვაბი-
ნეფი" ხხვადახხვა ფერებით იყო შეღებილი.

ავანგარდისფერად "მელურ-ფილმს" ხაფრანგეთში უკვე აღარ ეძებს ხიუყეხს:
ღაღადიშმიხს და ხურეაღმშისმიღდენ მიღის "ფორმების თამამამდე". რენე
კლერი, მაგალითად, თავის ფილმში - "ანტრაქტი" (1155) - გლიღობს მხო-
ლოდ მოძრაობის ვიზუალურ გამოსახვას. ყან კოკლომ თავის ფილმს - "პი-
ეფის ხიხხი" (1156) - უწოდებენ "ეროგვარი ხურეაღმშისფერი ნახაფი ფილმი
აღამიანის ფიგურებით" (1157).

"მხმინდელ-ფილმის" ხედიდან (1158), რაც გერმანულ "ფილმურ-ფილმს ეპი-
რისპირება, ყარ რენუარის კინოხურათში - "წყლის ქალიშვილი" და აღბ-
ერტო ვავალკანეფის ფილმში - "რელი" (1160) იგრძნობოდა.

"ფილმურ-ფილმს მამამთავარია შევეციელი მხაფვარი ვიკინგ ებე-
ღინგი (1161), რომელიც ეძებდა "მეხიერიულ პრინციპებზე დაყრდნობილ
კომპოზიციის ვანონებს" ხხვადახხვა ხახის, ხშირად ხაშგმის, ფორმები-
ხათვის; და ამ პრინციპზე შექმნა თავისი ფილმი - "ღიაგონალური ხიმ-
ფონია" (1161).

ხურჭალისხურცი-ფილმის-ხედილი, რომლის ფუძემდებლად ანდრე ბრეჭონი ითვლება, დადაიბმთან ერთად, ილაჩქრებდა კონფორმიზაციისა და ბურჟუაზიული ხელისუფლების ნაციონალური ლილივის წინააღმდეგ, თუმცა დადაი-ხეცილის მიხრწათებას არხეულის დანგრევისაჲენ ხურეალისხეცმა ახალი მიმართულება მიხეეს, რომელიც ხეხურების ახალი ორგანიზაციისა-ჲენაც მიიხრწათვალა თითქოს. მაგრამ ხურეალისხეცის რეჲოლუციური აღ-ჲეცილება, რომელიც დაჲაჲეჲირებული იყო მეგრძოლ ათეიზმთან, არ გააჩნდა ხაჲირო ხიხეაღე, რომ ეხეთეიციზმის ხაჲღურებას გაშორეჲოღენ, თუმცა იხინი დაადგენ უფრო აჲეციური გზას, ვიღრე იმჲრეხიონისხეცი და "წმინდა კინოს" წარმძაღვენლები, რომლებიხათვის მოძრავი ფორმების ორგანიზაცია, ხშირად, თეიომიზანი იყო (1162). ამგვარი პირველი ხურეალისხეური ფილმი შექმნა ჲერმენ ლეღაჲა ანჲონინ ახელოის ხეენარიო - "ნაჲუჲი და კღერიკალი" (1163).

ნახედი-ჲაჲანგანღედი-ფილმის-ხედილი ყველაზე უფრო ჩამოყალიბებული მოჩანის ხეურაჲე ჲეჲეჲონის ნახედი ფილმში - "ჯადოსნური თეიომწერი". (1164). ემიღ კოღმა კი თავის ნახედი ფილმეში, მაგალითად, - "თოჯინების ლრამა" (1165) - მოახღინა ფიგურების უაღრეხი ხეილიბეჲა: ფიგურები, ხშირად, მხოლოდ ხაჲეზამღეა დაყვანილი და მათი მოძრავე უმარჲეიეჲე ხაფუძველებს ეყრღნობა. "კოლისხამყარო არის ჲეშმარინჲად განუხაჲღერი შეხამღეზღობის ხამყარო, რომელიც ფორმები განუწყვეტლივ და წარმოუღვენდად იგვეღბიან, ხაღაც ცოცხი ჩახეჲეჲულ მზარეულად იჲეეჲა, ხახღისაგან აღამიანის ხახე იჲენება, ხამჲუთხელი ჩიჲად ხღეჲა..." (1166). ვალჲე ლინეის "მიკი-მაუხმაც" იხარგებდა ემიღ კოლის ხეილისაგან; მაგრამ ვალღ ლინეიმ უგულღებღეყო ეხ ხეილი, როგა ნახედი ფილმეში შეიჲანა ნახეურალისხეური ფორმები.

რეჲოლუციური-ფილმის-ხედილი წარმოიშეა ხაჲჲოთა რუხეოში, რომლის მამამთავრებია ხ. ეიზენშეიღინი, ვ. ჲუღევიკინი თუ აღეჲხანღრე ლეჲეენკო. "თუ ეიზენშეიღინს მუნჯი ფილმის რმანჲეიკოსხს და ჲუღევიკინს ეჲიკოსხს ვეწოღებო, მაშინ ლეჲეენკო ყველაზე უფრო შეიძღება იწოღოს ლირიკოხად (1167), რომლებიც რეჲოლუციური ფილმის მამამთავრებად იჲეენ; ხეილისა, რომელიც 1917 წლის რეჲოლუციის ერთრთ შეღეგად უნდა ჩაითჲარღოს.

ჩინღედი-ჩეჲეღინღე-ხედილი მისი მთელი შემოქმეღება, გარღა იმ ფილმებისა, რომლებიც მან შექმნა მეორე მხოფლიო ომის შემღეგ, და "უღაღაჲა" თავისთავს მხაჲეურღაღაც. ჩარღი ჩაჲღინის ხეილი უნღა გამოყოფიღ იჲნას ფილმის ლეჲვანღღამღე შექმნილი ხეილებიხაგან იმი-ჲეჲე, რომ შეუძღებღეა მისი შემოქმეღების ერთ რომელიმე ხეეზამი მოქეეჲა; იხ იყო აჲელორი, რეჲიხორი, მხახიოზი, ჲანღეომიჲიკოსი, კომიკი, ჲრავიკოსი, ხოციაღკრიჲეიკოსი, ფიქლოგი, ჲუმანისხეი და, თუ გენეჲავო, კლოუნიც. ჩაჲღინი არის "ერთადღერთი გენიოსი, რომელიც ფილმმა მოგვეა", ამბობდა ჲორჲე ბერნარღ ჲოჲ; და ამ აზრის გამართღება, აღბათ, იმიო შეიძღება, რომ ჩაჲღინი "ერთადღერთია", "განუემორეღეღია".

კრძალვად რუხად შიშის ხედილს მამამთავრად თვლიან უან ვიგობ, რომ-
ლის კინობურათებში, მაგალითად, ფილმში - "მაგალითად ნიგა" (1168) -
"ლკუპუნეფური მიღგომით" ახახულია ხოგიალური უთანახრობა ნიგის
ღარბი და მღიღარი მგხოვრებლების ხურათოვანი დაპირისპირებით. მარ-
ხელ ვარნე, ურლიან ლუვივიური თუ უან რენუარი, ოგდა-ათიან წლებში,
ამჟღავნებდენ თავიანთ ფილმებშიანაღრგიურ მხოფლებვას, რაც იმ ღროს,
ვთქვათ, ფრანგულ ლიტერატურაშიც (ბერნანსი თუ მარო) იგრძნობიდა.
"ოგდა-ათიან წლების იხფორია არის - ამბობს არნოლდ შაუბერი - ხო-
გიალური კრიტიკისა და პოლიტიკური შეხედულებათა გარადიკალების იხ-
ფორია" (1169).

"პილტური რუხად შიშის" ხედილ, ფიქრობს მარხელ ვარნე, შექმნა მან თა-
ვის ფილმებში, განმავუთრებით, კინობურათში - "ლუ იწყება" (1170).
ამ ფილმში, არხეპითად, ბაფონობს არა ნამღვილი რუაღმში, არამედ
აზრი "გალათარგმნილია" რუაღობად; და ფილმის ეს მიოიური ხაფუძვე-
ლი ანიჭებს მას "პოტური" ხეღს (1171).

ხედილს ხედილს რუხად შიშის ხედილ შეიქმნა ხაბჭოთა კავშირში, რომელხაც
მაქხიმ გორვი, ხაბჭოთა კავშირის მწერალთა ყრიღობაზე, 1934 წელში,
ახე განმარტავდა: "რენი წიგნების მთავარ გმირებად უნდა ავირჩიოთ
რენე მუშაობა; ეს ნიშნავს, შრომის პროფესიო ორგანიზებულ აღამი-
ანს, რომელიც რენთან ფლობს მოღერნული ტექნიკის მოღ ძალას, აღამი-
ანს, რომელიც თავის მხრივ შრომას აწახრიგებს, რომელიც მას აღვიღს,
უფრო პროლუტარულს ხღს და ხეღვნიების ღონეზე წამოწევს" (1172).

მღღ-აღღან-ღღან რუხად შიშის ხედილს რუხად შიშის ხედილს რუხად შიშის
მაიღსფოუნის კინობურათა - "ღახავღოთის ფრონზე ხრული ხიწყნარუა" -
(1173), რომელიც შექმნიღ იქნა ურის მარია რუმარკის რომანის მიხე-
ღვით, და რომელშიც ღიღი ღამაჯერებღობითა ახახული ომის ხამინღელ-
ბანი გერმანია-ხაფრანგეთის ფრონზე პირველი მხოფლიო ომის ღროს.

"მუღიკავღის" ფილმის ხედილს ხაფუძველი შეუქმნა ბასში ბერკლეიმ, რომ-
მელმაც შეხმღო მუღიკავღის ქორეოგრაფია შეუქმნა კინოკამერას მი-
რამის შეხამამიხად, განხავუთრებით მის ფილმში - "ორმოგდა-მოორე
ქუჩა" (1174). ხაერთოდ, პრობლემაფური გახდა მუღიკავღის ეღემენფე-
ღის - მოქმეღების, გეკვისა და მუხიკის ხრული ხინთეღის შექმნა, რომ-
მელიც პირველად შეხმღო ვინღენფე მინღელიმ თავის ფილმებში, თუ გნე-
ბავთ, მის პირველ ფილმში - "კუთხე ზაში" (1175); ამერიკის შეერთ-
ბული მფაფეღის ხამხრუთი მფაფეღის ზანგების გეკვიბი და მუხიკა გარ-
ღაქმნიღია ფიღურ ხიუყუფად.

ნახხფე-ფიღმის ხედილს ყვეღბე უფრო გამორენიღი ხეღვნი იყო ვაღფ
ღინღეი, რომღის "მიკი-მაუხიხა" და ხხვა მუღფიპოკავღიური ფილმები,
მაგალითად, "წიოღქუღა" (1175), ნახაფი ფილმების ხაზობად იქენ.

ფიღმენღის ფიღმის ხედილს კინოფილმიღდან გამოირჩევა ყირი ტრნკახ
ფიკინეღის ფილმები, რომელთაგან აღხანიშნავია, მაგალითად, "კაიბერი
ღა ბუღბული" (1176), რომელშიც, როგორც ხაერთოდ ფიკინეღის ფილმში,

მომქმედთა "სტოკინური ხახიათი" იხეთი იხუაფობითა და დამაჯრობლით არის გამოსახული, რომ ფილმური გამოსახვის ახალი ხეილი იქმნება. ნუღრუაფდომიღმღ-ფილმურღ-ხეილიღ წარმოიშვა იფალიაში, რომლის მანიფუ-ხეი ჯერ კილევ 1943 გამოქვეყნდა ფრთხილი ფორმულირებით:

- 1. ძირს გულუბრყვილო და მანიერიხეული კონვენციულიღა...
- 2. ძირს ფანფაზიური თუ გროფხეული ნახელავობანი, რომელშიღ აღამიღ-ნურ შეხელეღებბხა და პრობლემაღს უგულღებრჰყოფენ.
- 3. ძირს ყოველი ცივი რეკონსტრუქცია იხეორიული ფაქტეღბიხა ან რომა-ნეღბის დამუშავებოხა, თუ იხინი პოლიტოკური ბუფიღებლობით ბრ ბრის გამოწვეული.
- 4. ძირს ყოველი რეჰორიკა, რომლის მიხელეთ ყოველი იფალიღელი ერთნა-ირი აღამიანური ცომიხაგან შეღგეღა, ერთნაირად გავლივებულია კუთიღ-მობილი გრძნობებით და ერთნაირად შენობილი აქვთ ცხოვრების პრობ-ლემაღბი" (1177). ანფონიო პიეჰრანჯელი კი 1942 წელში წერდა: "ფილმ-ის მიზანი და ბუნებრივი წყარო ძევს მხოლოდამხოლოდ რეალობაში, მი-ხი ყველა ხაფეხურებით, იმ ყველაღე უფრო გამჭვალულ, მგრძნობიარე ფენამღე, რომელიღ ჭემაროფეღბაში ხაღგაღობს". (1178). რომღრჰო რომე-ლინი, ვიჰორიო ლე ხიკა, ლუჩინო ვიხკონფი და ხხეღბი ნეორეაღიხეული ფილმური ხეილის შემქმნელღბია, რომელთაგან განხაკუთრებით გამოირ-ჩევა ვიჰორიო ლე ხიკაღს შეღვერი - "ვეღსიპეღბის ქურღები" (1179). "აღხაღღ-ფაღღღღ-ფიღღღღ-ხეღღღღ ხამშობღა ხაფრანგეთი, ხაღაღ ახა-ღი თაობის მრავალი რეჰიხორი შეეცაღენ კინოს "ფრალიგიული" ხეილის განახლღბას, ლუი მალის "ღიფფი ეშაფოფამღე", "შეყვარებულნი", "ზაში მეჰროში" (1180, ფრანხუა ჰრუფოს "400 დარჰყმა", "ჯულიეფა და ჯიმი" (1181), კლოდ შაბროღის "ღამაში ხერყი", "კარგი ქაღები" (1182), ფან-ღუჰ გოღარის "ჰაფარა ხაღღათი", "ქაღი ქაღია" (1183), აღენ რენიეხ "ჰიროშიმა, რეში ხიყვარული" უკანახენელი წელი მარღეზბაღში" (1184) არიან, მეფ-ნაკღებაღ, "ავჰორების ფიღმაღბი", რომელღბშიღ რეჰიხორღბის ინღვიღღუაღობა მოხჩანს. "ახალი ზაღღის" ლეღააზრს, აღღათ, ყველაღე უფრო ზუნჯაღ გამოსახავს ფრანხუა ჰრუფოს შემღეღი ხიფყეღბი: ჰახუ-ხიხმგებლობით აღხავეუ ხინეახეღა მხოლოდ იხ უნღა ახახოხ ფიღმაღ, რაღ ბრის ნაწიღი მიხი ყველაღე უფრო პირღვენული გამოღღიღებოხა, და რაღეღაღ მახ მართღაღ რაიღებ თქმა შეუღღია (1185).

13. რეაღღიხეულიღ-ღა-აღრღაღღღღღღ-ფიღღღღ-ფიღღღღ-ღა-ხეიღღღ

- ღ. აიხნერი ფიღმის ხეიღებბა და ფანრღებს აყალიღებბს ახე:
- 1. პირენრღღღღ-ფიღღღღ, რომელშიღ მახ თამახ ეღიხონის, მღეღი ლუმიერე-ბიხა და ხხეღბის პირღვეღი ფიღმაღბი ეხმის, რომელშიღ - მიხი აზრიოთ - ხურათოვანი რეჰორიკაყეღბია, რომლითაღ დიბაღა "კინოჰურნაღის" ხეილი.
- 2. "შურღღღღღ", ე. ი. (ხიფყა-ხიფყით) "ხუროზა", "ღაღინვა", "მახხროზა", კომიღბი: მაქბ ღინღერიხ, რაჰღინიხა და ხხეღბის პირღვეღი ფიღმაღბი.
- 3. აფღღღღღღღ-ფიღღღღღღ-ღა-რღაღღღღღღ, მაგაღღათაღ, ლუმიერის ფიღმაღბი.
- 4. აფჰფღღღღღღ-ფიღღღღ, რომლის ღროხ რეჰიხორი და ხეღნარხეი ერთიღაიღ-

თვე პირია, რომლის გზავრებაში გაჭარბებას მოითხოვდა გერმანელი დი-
ლი მხახიობი პაულ ვეგენერი, რომლის "პრალელი ხელოვნები" კინოსხედივნი-
ბის ერთერთი ხანიმუშო ნაწარმოებია.

**10. ალექსანდრე ლევი-ფილმის, რომელიც თეატრალური წარმოდგენის ფილმურად გა-
ლაღებას ცდილობდა.**

**11. ალექსანდრე ლევი-ფილმის-ხელოვნება, მაგალითად, კინოსურათი "ლოქლორ
კალიგარის კაბინეტი".**

12. ალექსანდრე ლევი-ფილმის, რომელიც ფაქიზ ხელოვნ მამულებს ახახავდა.

**13. ალექსანდრე ლევი-ფილმის, რომელიც ყველაზე უფრო მოხიანს ყარ რენუ-
არის კინოსურათში "გახეირნება ხოფელიში".**

**14. ალექსანდრე ლევი-ფილმის, რომელიც თავისთავში აქცევს დადაისფურ, იმპრე-
ხიონისფურ თუ "ხრულ აბხეირაქვიულ" (ავანგარდულ) ფილმებს.**

**15. "ხელოვნება ლევი-ფილმის-კლემენტის", რომელიც ცდილობს დააკმაყოფილოს ხაზო-
გალოების განხაზღვრული ნაწილის "გართობის მანია" ხინამდვილის გა-
ყარბებული ახახეთი.**

**16. ალექსანდრე ლევი-ფილმის, რომელიც "შეთავსებას ლ. აიხნერი ხე-
ლავს ყან რენუარის კინოსურათში "დიდი ილუზია".**

**17. კლემენტის-ფილმის-ლ. ლევი-ფილმის-ფილმის, რომელიც გახლენ
ამოხავალი წერტილი მრავალი ფილმური ხელონია, თუ გნებავთ, ნეორეა-
ლიზმის თუ "ფიქლოლოგიური რეალიზმის" ხელონობა (1186).**

ხაფრანგეთის კინოთეატრები ახეთ კლახიფიკაციას უკეთებს კინო-
ხურათების ყანრებს (1187):

1. ავანტურისფული ფილმი.
2. კომედიური ფილმი.
3. ღრამაფული კომედია.
4. მუხიკალური კომედია.
5. ნახაფი ფილმები.
6. ლაკუმენფური ფილმები.
7. მოკლემეფრადყიანი ფილმები.
8. ფიქლოლოგიური ღრამა.
9. უროფიკული.
10. ჯამუშობის ფილმი.
11. ფანფაზიური ფილმი.
12. მუხიკალური ფილმი.
13. პოლიფიკური ფილმი.
14. დიდი კლახიკობები (ფ. ვ. მურნაუ თუ ხ. ეიზენშეიინი).
15. დიდი ხელოვნებები, ე. ი. მონუმენფური კინოსურათები.
16. ამის ფილმები.
17. "ორრის" ("პორრის"), ე. ი. "შიშის გამომწვევი" ფილმები.
18. "კარაფის" ფილმები, ე. ი. არა მარფო კარაფია გამოყენებული.
19. ლევი-ფილმური ფილმები.
20. "უხეფრანი" ("უაღლ უხეფი"), ე. ი. "ველური ღახავლეოის" ფილმები.

ბან, მაგრამ არ გვლის ობიექტის ობიექტურ ხახეხა და აზრს - ის რჩე-
ბა რეალისტი; ხოლო თუ ხელოვანი გარდაქმნის ობიექტს იხე, რომ ობი-
ექტს ვეღარ ვიხეხებთ, მაშინ ვეღარ ვხედავთ ვერც მის გარდაქმნასაც,
ე.ი. ვერ ვხედავთ ვერც მნიშვნელობასაც. როცა რაღაცის ვაჭარბებ იხე,
რომ გაუგებარია რაღაც ვაჭარბებ, მაშინ შეუძლებელია გადაჭარბების და-
ნახეხაც (1191).

ფილმის ფორმა, ყანრი ხახათლება თავიხებური ხელოქვეურულ-კომპო-
ზიციური ნიშნებით და პოულობს თავის გამოვლინებას ხელოში. ამგვარად,
ფილმური ფორმებისა და ხელოების თაიგული მრავალფეროვანია იხე, რო-
გორც თვით გხოვრება, რომლის მხაფვერულ ახახვიხავენ თვით ფილმიც მიი-
ხწრახფვის. მაგრამ ფილმმა უნდა გვარჩენოს გხოვრება არა იხე, როგორიც
ის არის, არც უფრო ღამაზად, ვიღრე ის არის, არამელ მიხი აზრით, მი-
ხი უფრო მაღალი წეხრიგი (1192). და რეალობის, ხინამღვილის ფილმური
ახახვის ხაფუძველია, როგორც ყველაფრისა ფილმში, მოძრავი ხურათები,
რომელთა რაობა განხაზღვრავს ფილმის როგორც ხელოვნების ერთი ღარ-
გის, იხევე მიხი ფორმებისა და ხელოების კანონზომიერებას. და თუ
ღავეყრღნობით ღებულებას - "აღამიანების შეგნება კი არ არის იხე, რაც
განხაზღვრავს მათ ყოფიერებას, არამელ, პირქით, მათი ხაზოგაღოებ-
რივი ყოფიერება განხაზღვრავს მათ აზროვნებას" (1193) -, მაშინ ფილ-
მის მხაფვერულ თუ არამხაფვერულ ფორმებშიც, როგორც ხელოვნების ყველა
ხახის ნაწარმოებში, უნდა გამოხატვიღლებ იმ ხანის პოლიტიკურ-ფილო-
ნომიურ-კულტურულ-სოციალური ხეღისკვეთება, როცა ეხა-თუ-ის ნაწარმო-
ები შეიქმნა. ამღენად ფილმის ხხვაღახხვა ფორმები, პირველ ყოვილი-
ხა, ხელოღი შეიძლება ხელოვნების ხხვა ღარგებიღან იყოს "ნახეხებები", -
ვთქვათ, ექსპრეხიონიზმი მხაფვერობაში და ექსპრეხიონიხეული ფილმუ-
რი ხელოღი "ღოქვერ კალიგარის კამინებში", ან იმპრეხიონიზმი მხაფ-
ვრობაში და იმპრეხიონიზმი ყარ რენუარის კინოხურათში "გახეიღრნება
ხოფეღში", - მაგრამ ფილმური ფორმა და ხელოღი ხლება ის მხილოღამხო-
ლოღ მოძრავი ხურათების კანონზომიერების, ე.ი. ფილმის კანონზომიერე-
ბის ხაფუძველებე; ამიფომ ფილმური ფორმებისა და ხელოების განხაზღ-
ვრის ხაზოლოთ ინხაღეღიათ თვით ფილმის კანონზომიერება, რომელიც
მოძრავი ხურათებით ახახავს რეალობას და გარღაქმნის მას ხურვიღი-
ხამებრ, რომ შექმნას ფორმაღურად და ხეღიღხეურად გამარუღი "იხევე-
შექმნიღი", ე.ი. მხაფვერული ხინამღვიღე, ანუ მხაფვერული ნაწარმოები.

მაგრამ ფილმის ფორმებისა და ხელოების ჩამოყალიბება და მათ
შორის ხაზღვრების გავლება უფრო რთულია, ვიღრე ხელოვნების გავლვეუ-
ღი ხახეების კანონზომიერების ჩამოყალიბება და მათ შორის ხაზღვრე-
ბის გავლება. ეს აიხხნება იმით, რომ ფილმი, როგორი ფორმისა და
ხეღიღის არ უნდა იყოს იხე, პირველყოვიღისა "მოძრავი ხურათებია", რი-
თაც ფილმის გავლვეული ფორმისა და ხეღიღის ნიშანღობიღობათა განხაზ-
ღვრა ხწორედ ამ "მოძრავ ხურათების" განხაკუთრებულობაში უნდა მოი-
ძებნოს; ეს კი რთულია, ვინაიღან ფილმის ყანრებისა და ხელოების გან-

მახვავებელი განხაკუთრებულმა მათი გამოხახვის ხაშუალებების გან-
ხვავებამაია ჩაქხოვილი. ამის შედეგია ის, რომ ფილმის უანრებისა
და ხელიების განხაზღვრა, ხშირად, თვითნებურია და ვერ ემთხვევა ერთ-
მანეთს. იმ დროს, მაგალითად, როცა ჩვენ ოფლა-ათზე მეფი ფილმური
ფორმა და ხელილი ჩამოვთვალეთ, რომლებიც მოგვცა თვით ფილმის ინფორ-
მამ, ა. ბუროვი ზოგადათ ამბობს: "ლექსდღეობით ძირითადათ ახვავებენ
კინოფილმების ხამ მთავარ უანრს:

1. მხაფურულ,
2. ქრინიკალურ-ლოკუმენფურ,
3. მეფნიერულ-პოპულარულ ფილმებს.

მაგრამ - დახმენს ის - ეს დაყოფა არ ეყრდნობა ზუსტ კრიფერიკებს.
ხაბოლო ანგარიშში, მიუხედავათ ამგვარი ვლახიფიკაციისა, არხებობს
ფენდენფია ყოველი კინონაწარმოები ჩაითვალბს მხაფურულ ფილმად და
ამით ხელოვნებად" (1194). უონ ჰოვარდ ლუხონი ფილმის ფორმებს, პირ-
ველი მხოფლიო ომიდან დაწყებული, ჰყოფს შემდეგნაირად:

1. "რომანფიკული პეხიმიშმი", რომელიც შეიქმნა, უმთავრესად, შვეფიაში;
2. "ხუბიქფური ფანფაზია", რომელიც წინაპლანზე აყენებს აგრესიას;
მაგალითად, "ლოქლორ კალიკარის კამინეფი";
3. აბხფრაქცია;
4. ნაფურალიშმი;
5. ეროფიკვა და კომედიური ხერხი;
6. უეხფერნი;
7. კომიკური გართობა, რომელშიც ათავხებს "ხლეპხფიკის კომედიას", ე. ი.
"კლოუნურ კომედიას" (1195).

და აქვე თუ ავლიშნავთ, უფრო თორიულ, ვიდრე პრაქფიკულ ფილმურს
უანრებს, ვთქვათ, "ფილმური ოპერა", "ფილმური ოპერეფა" თუ "ფილმური
ბალეფი", რომელთა ხფეროში მრავალი ხაინფერეხო ექსპერიმენფი ჩაფა-
რდა, მაშინ ნათელი ხდება ის ხირთულე, რომლის წინაშე ღგას ფილმური
ფორმებისა და ხელიების განხაზღვრის გღები. ხელოვნების ხვვა ღარ-
გების მხაფურულ ხელიების მიმართულეზანი, მაგალითად, ხახვით ხელოვ-
ნებაში, ღიფურაფურაში თუ მუხიკაში, ზეგავღენას ახღენღენ და ახღე-
ნენ ფილმის ფორმებსა და ხელიებზე. რეალიშმის, ნაფურალიშმის, ექსპრე-
ხიონიშმის, იმპრესიონიშმის, ხურეალიშმის თუ აბხფრაქფული ხელოვნების
ზეგავღენა ფილმზე უღათ ფაქფია. ყვეღა ამ მიმართულეზისა და ხელიის
არხის მეფნობის გარეშე შეუძღებღია ფილმური რეალიშმის თუ ფილმური
ექსპრესიონიშმის მეფნობაღ. ფილმის ("მოძრავი ხურათების") ჰუნეშით
აიხხნება ის, რომ მახში ყვეღაზე უფრო იფურჩქენება რეალიხფური და
ფანფაზიური ახახვის ეღემენფები. რეაღობა და არარეაღობა არის ის
ორი, ერთმანეთის შემავებღელი, პოღიუხი, რომელთა მეშვეობით იქმნე-
ღა ფილმური "იხეუ-შექმნიღი", მხაფურული რეაღობა. დახაწყიხიღან ფილ-
მი მიიხწრაფვოღა მოძრავი, მრავალფეროვანი ხინამღვიღლე აეხახა ან ფა-
ნფაზიით ხინამღვიღლე ახაღ, ხინამღვიღლეში არარხებულ ქმნიღებზად

გარდაეკენა. ამიყომ თამაშობდა ფილმში არხებთ როლს როგორც ხინამ-
დვილი, ისე ფანჯაში ხამყარო. რა თქმა უნდა, რეალობა და არარეა-
ლობა ფილმში მჭურულად კი არ არიან განწყობილნი, პირველი კი არ არ-
ის"მარტო მოწმის მეთვალყურეობის", ხოლო მეორე"მარტო ფანჯაში
პირმომ შვილი", არამედ ორივე ხვერო წარმოდგენილია მახში მუც-ნაკ-
ლები ხიძლიერით. ამდენად ყოველი მხაფურული ფილმი არის ხინამდვი-
ლე, რეალობა, ლკუმენჭი და არახინამდვილე, არარეალობა, არალოკუმენჭი
ერთდროულად, ვინაიდან ის "იხევ-შექმნილი", მხაფურული ხინამდვილეა.
ამგვარად, რეალობური ფილმიც შეიძლება განხაზღვრულ"არარეალურ"(მხა-
ფურულ) გამოხაზვას და არარეალური ფილმიც შეიძლება განხაზღვრულ რე-
ალობურ(მხაფურულ) გამოხაზვას. ამიყომ, ხელიხხურად, რეალობურიც
ფილმი, როცა მიხი ძირითადი გუნება, განწყობილება, მიდგომა რეალობურ-
რია, ხოლო არარეალობურიც მაშინ, როცა მიხი ძირითადი გუნება, გან-
წყობილება, მიდგომა არარეალობურიცა, ეხე-იგი ყოველი ფილმური მხაფ-
ურული ნაწარმოები, მუც-ნაკლებად, რეალობურ-არარეალობურიც ერთდ-
როულად, ე.ი. "იხევ-შექმნილი" მხაფურული ხინამდვილეა. ფანჯაში
მეშვეობით, ხელოვანი შორდება ხინამდვილეს და ხინამდვილის მრავალ-
ფეროვან და მრავალფეროვან ელემენტებს აკავშირებსა და აერთებს ერთ-
მანეთთან და ქმნის ახალ არხებას, რიძელიც "იხევ-შექმნილი" მხაფურ-
ლი "ცხოვრებისეული ორგანიზმი"(ა.კურერი); და ამ ახალ არხებას,
ორგანიზმს გააჩნია თავისი ცხოვრების უნარინობა თუ ის დამაჯერე-
ბელია, ვინაიდან"დამაჯერებელია, რაც შეხადლებელია"(არხიფილეს).
აქედან გამომდინარე, რეალური - არარეალური, რეალობური-არარეალობ-
ური რეალობური ცნებებია, ვინაიდან რეალობური მხაფურული გამოხა-
ზვაც "იხევ-შექმნილი", ე.ი. "არარეალური" გამოხაზვაცა, და არარეალობ-
ური მხაფურული გამოხაზვაც "იხევ-შექმნილი", ე.ი. "არარეალური" გა-
მოხაზვაცა. მაგრამ ორივე - როგორც რეალობური, ისე არარეალობური -
გამოხაზვაც "რეალური", "რეალობური", ვინაიდან ორივე არის (უნდა იყოს)
დამაჯერებელი; დამაჯერებელი კი არის ის, რაც არის შეხადლებელი, ეხე-
იგი, შეხადლებელი "იხევ-შექმნილი", მხაფურულ ხინამდვილეში. ამიყომ
შლაპაროც, რომელიც "არარეალური" და "რეალური" მოქმედნი პირნი -
ქაჯები, ღვევები, ხაფანა თუ მეფე, ღელფალი, პრინცი, პრინციცა, წითელ-
ქუდა, ნაფარქეცია და ხხვანი - მოქმედებენ, თავისი არხით"რეალური",
"რეალობური", ვინაიდან, ვთქვათ, ნაფარქეცია იხევ"რეალობურად"
ებრძვის ამქვეყნიურ უხამართლობას, ძალადობას, როგორც, ვთქვათ, ნა-
ფარქეციას"ფილმური ძმა" - ჩარლი ჩაპლინი, მიუხედავით იმიხა, რომ
პირველი"შლაპარული"; ხოლო მეორე "რეალური" ხახე, ხახეობაცა. აქედან უდ-
რველდ-ღებუცხვან: ფილმის ფორმები და ხელიცები შეიძლება დაყოფილ იქ-
ნას ორ ჯგუფად: ღებუცხვან და ღებუცხვან ჯგუფად; პირველში ბა-
ფონობს ლკუმენჭური, რეალურ-რეალობური ძირითადი გუნება, განწყობი-
ლება, მიდგომა, მეორეში კი - არალოკუმენჭური, არარეალური, არარეალობ-
ური ძირითადი გუნება, განწყობილება, მიდგომა. მაგრამ არც პირვე-

ლია"მწინდა" რეალისტური და არც მეორე "წმინდა" არარეალისტური, ვინაიდან ორივე "იხევე-შექმნილი" (მხაჭვრელი) ხინამღვიღეა; და ამდენად შემომქმედლის ფანჯაზიხისა და რეალობის, ხინამღვიღის პრალექტია ერთდროულად, რომლის დროს ხინამღვიღე, რეალობა შემომქმედლისათვის მხოლოდ "წელი მახალაა", რომელიც გაპოზირებული უნდა იქნას შემომქმედლის მხაჭვრელი ფანჯაზიხით, რომ შეიქმნას "იხევე-შექმნილი" მხაჭვრელი ხინამღვიღე, მხაჭვრელი ნაწარმოები. რეალისტური ფილმის ამგვარ ფართე ცნებაში იხევე შეიძლება მოქცეულ იქნას ნამღვიღი რეალისტური ფილმი - ვიწყო გაგებოთ - ვთქვათ, ხ. ეივინშტეინის "ჯავშნოსანი პოლიომკინი", როგორც ნეორეალიზმის მხაჭვრელი ფილმი თვით ლკუმენცური ფილმების ჩათვლით. არარეალისტური ფილმის ამგვარ ფართე ცნებაში ვიხევე შეიძლება მოქცეულ იქნას ზღაპრული, ნახსენი თუ ფიკციონის ფილმი, როგორც ავანგარდული ფილმი თვით აბსტრაქტული ფილმების ჩათვლით, ვთქვათ, ვიკინგ ეგელინგის "ლიაგონალური სიმფონია".

(გ). რეალისტური და არარეალისტური ფილმის ფორმებისა და ხელოვნების გვერდით, ფილმის ფორმები და ხელოვნები შეიძლება ძირითადად დაყოფილ იქნას ორ მთავარ ჯგუფად, მათი ხელოვნების განწყობილების, გუნების მიხედვით: ხელოვნული (ფრაგელია, ღრამა) და მხატვრული (კომედია, კომიკურიობა) ძირითადი გუნება, განწყობილება. თეატრის, ღრამის თეორია იგნობს განხახიერების ორ ძირითად ფორმას: ფრაგელიას ანუ "ვანის ხიმღერას", რაც, ხედავ ხიყვებით, "ხერიოზულ" ხიმღერას ნიშნავს; და კომედია, რომლის ზუსტი თავიანთი "მხარულ ხიმღერას" ნიშნავს (1196), თუმცა ვ. იროსი ფრადიკულ და ხერიოზულ მოქმედებასა და კონფლიქტს ახსვავებს ერთმანეთისაგან, რომლის დროს "ფრადიკული კონფლიქტი ეყრდნობა შეჯახებას იხეთი ღვალისებობისა, რომლებიც აღამიანებს მის ხიღრმეში ააფორიკებებს და ქმნიან უკიდურეს წინააღმდეგობებს", ხოლო "მხოლოდ ხერიოზულ კონფლიქტში ნაკლებად ღრმა მნიშვნელობის ძალები და მიზნები ღვანან... პირისპირ" (1197); კომიკურიობა ვი ეყრდნობა კონფრასტულ ზეგავლენას, რომელიც ნავარაუდევის ხაწინააღმდეგო შედეგითაა გამოწვეული" (1198). ფრაგისმის ხიღრმეობას არის ფოტოგრაფიული ხედავს "მიმისა და თანაგრძობის" არსში; ფ. მიღერი ღვარაკობს ფრადიკულ ბეღე, "რომელიც აღამიანებს ამალეებს, როცა იხინი აღამიანებს ანადგურებენ"; შექსპირი ფრაგისმს ხედავს წინააღმდეგობაში "მე"-ხა და მხოფილის შორის; ფრანგული კლასიკა ფრაგისმს ხედავს წინააღმდეგობაში "გამმავებასა და გონებას" შორის; გერმანული კლასიკა ფრადისმს ხედავს წინააღმდეგობაში ინდივიდუუმისა და მორალს შორის; ფრიდრიხ შუბერის აზრით ფრაგისმია წინააღმდეგობა აღამიანებსა და "ზედაღვან ხოფიღერი ძალებს" შორის. იოჰანეს ფოლკლერი ფრადიკულს უწოდებს ოპტიმისტურ-პეხიმიხურს "შერულ გრძნობას". თანამედროვე აღამიანისათვის ფრაგისმია, როცა აღამიანი თავისი ნებახურვილით გაღაწყვეტილებს ღვრეობს დაადგებს დაღუპვის გზას (1199). და ფილმი იგნობს ფრაგისმს, როგორც აღამიანურ-მხაჭვრულ განგდახსთუ ფრადიკული

კონფლიქტი გმირის პიროვნებაშია, მაშინ ის მყლანვლება შეჯახებაში ვალდებულებასა და მიხრწაფებას შორის, მორალსა და გამამაგებას შორის, რითაც მოვლენა მთლიანად ხულიერ ცხოვრებაშია ჩაქსოვილი. ამგვარი ფილმის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ იოსებ ფონ შტერბერგის კინოსურათი - "ლურჯი ანგელოზი" (1200), რომლის გმირი, პროფესორი უნრაფი, კეთილი და ხუხუი ნებისყოფის აღამიანი, გაღაღამს დამლუპველ ნაბიჯს, (შეუყვარდება რა ხაქვეო მორალის ახალგაზრდა ქალი), როცა ქალის ხილამაზე მის შინაგან ცხოვრებას ხრულიად ააფორიაქებს. პროფესორი უნრაფი ხდება მისი კეთილგულიანობისა და ნებისყოფის ხიხუხუის მსხვერპლი და შეუჩერებლივ მიქანება მისი მორალურ-ხულიერი დაღუპვისაკენ. მისი ჭრავიგომი, უმთავრებად, ხალგამლობს მის პიროვნებაში, რომლის მეობა ორად გააპო მომხიბლავი ქალის გამორენამ, და წინააღმდეგობა მის გაორებულ მეობაში ანადგურებს მას. და როცა პროფესორ უნრაფი (ემილ იანინგხი) და ლლა (მარლენე ლიფრიხი) ხიყვა-რულზე უარს ამბობენ და "ბურყუაშიული მორალი" უკვე აღღვნილია, უნრაფის ბედი იწვევს ჩვენში ნამღვილ თანაგრძნობას და "გაწმენდას" შერძნული ჭრავიგლის "კათარსის" (1201) გაგებით. მხოლოდ ნამღვილ ანფიოთებას "მე"-სა და მხოფლიოს შორის, გონებასა და ვნებას შორის მიყვევართ ჭრალიკულ კვანძამდე. ჭრალიკული კვანძი, მაგალითად, შერაბ კოკონაპვილის კინოსურათში - "ლილი მწვანე ველი" - ძვეს, ურთი მხრივ, ხახანახა (დავით აბაშიძე) და პირიმბებს (ლ.კაპანაძე) პიროვნებებში და, მეორე მხრივ, წინააღმდეგობაში ცივილიზაციას და ბუნებასთან უშუალო კავშირში, ცხოვრებას ან ხაზოგაღობასა და პიროვნებას შორის. ხახანა შეხამაფკობილებლად ცხოვრობს ბუნებასთან, მისი ცოლი პირიმბე კი, მიიხრწაფვის აღამიანებისაკენ, რომლებმთავის ცივილიზაცია არ არის პრობლემაფური (1202). აქ ჭრავიკული კონფლიქტი იჭრება "წინააღმდეგობაში ეკონომიური აუცილებლობით ორიენფირებულ პროგრეხსა და ჭრალიციული ცხოვრების ყალიდას შორის... და იმუქრება იქებს ჭრავიგლიად" (1203). ხახანა ვერ ამყარებს ხაზოგაღობასთან, უფრო ხწორად, ღროსთან კონფრაქტს და ამიფომ მარცხლება იგი (1204). მაგრამ მისი დამარცხება, დაღუპვა ჩვენში იწვევს თანაგრძნობას, ვინაიდან ხახანათვის აღამიანი და ბუნება, აღამიანი და ცხოველები ერთი მთლიანობაა, რომლებიც შერწყმულნი, შეზრდილები არიან ერთმანეთთან, და თავისთავის ამ რწმენას იცავს, როცა ცივილიზაცია გარღუევაღად ამხხვერებს ამ არქაულ ბუნებრივ შარმონიას; და ბოლოს ჩვენ კი არ ვხლვბით ამ ჭრავიკული კონფლიქტის შერიგების, არამედ ხახანას დამარცხებისა და ცივილიზაციის გამარჯვების მოწმე; და ჩვენ გვიპყრობს ჭრალიკული "შერეული გრძნობები". ბოროფმომქმელის განადგურება, მაგალითად, ჩვეულებრივ ღეფენქციურ ფილმში არ აფარებს ჭრალიკულ ხახი-ათს. მაგრამ თუ ბოროფმომქმელი იმის მეგობარია, ვინც მის განადგურებას ცდილობს, როგორც ეს ხდება კაროლ რილის კინოსურათში - "მეხამე კაცი" (1205), მაშინ არხებობს ნამღვილი ჭრალიკული კონფლიქტის წი-

ნაპირობა; კონფლიქტი მეგობრობასა და ვალდებულებას შორის. ამგვარად ფილმს შეუძლია "მომრავი ხურათებით" ახახოხ ნამღვილი ურავიკული, ხერიოზული კონფლიქტი, ხხვათა შორის, "მე"-ხა და მხოფლიოხ შორის, თუ ვნებახა და გონებახ შორის.

ფრადელის, ფრადიკულომის მოპირდაპირე მხარეა კომედია, კომიკურობა, რომელშიც ჩვენ აღამიანების უფნაურობახა და ხიხუხეც დავეინიო და ამიო ვახლენო ხინამღვილის მხაფურულ "ამაღლებახ". კომიკურიო "მოლოდინის მოულოდნელი გარდაქმნა არარაობაში" - ამგოზხ ი. კანფი; (1206). ყან პოლი შენიშნავხ, რომ "ხშირად იგინის აღამიანი, როფა მოლოდინი არარაობიოხ რამეში გაიხხნება" (1207). არიხფოფელე კი ამგოზხ, რომ "ხახახილო წარმოიშობა უვენებელი შეუხაბამომიხაგან" (1208). ურნხხ იროხის აზრიო, ფილმში "კომიკურიოა ეყრდნობა კონფრახხულ ზეგავლენახ, რომელიც მოლოდინის ხაწინააღმდეგო შეღეგოდან გამომდინარეოზხ, რომელიც, მეფ-ნაკლებად, მოულოდნელად ხდება და მიხი კონფრახხული რაობიო გამამხიარულებლად მოქმედებხ" (1209). ვალფურ ჰაგემა-ნი ფილმში ახხვავებხ ერთმანეთიხაგან ხურათოვან კომიკურიოზახ, როლონი კომიკურიოზახ, მღგომარეობის კომიკურიოზახ, ხახიოთის კომიკურიოზახ და მუხიკალურ კომიკურიოზახ ხმოვან ფილმში (1210). ფილმში - ამგოზხ ენიო ჰაფლახ - კომიკურიოზის ხამუალებანო იღენფიურია ფილმის შექმნის ხაერთო ხამუალებებოხიო. მაგალითად, განხახიერება: აღამიანის კომიკურიო შეხხუღუღუღუ, მოძრაობა (მაქხ ლინდერი, ჩაპლინი და ხხვები). აღამიანის გრძელი ცხვირი, ღილი ყურები თუ გაბერილი მუხელი მოქმედებხ კომიკურად, ვინაიდან, ჩვენის წარმოღგენიო, ახეთი აღამიანები "ნორმალური" აღამიანებოხიხაგან ხახახილოდ განხხვაველება. აღამიანის შიღრღუღუღუ კომიკურად მოქმედებხ ჩვენზე, თუ მიხი მოძრაობა მნიშვნელოვანად განხხვაველება აღამიანის "ნორმალურ" მოძრაობიხაგან. შიღრღუღუღუ, ხიფუაგიის კომიკურიოა კი მრავალნაირიო: მაგალითად, "ოპიექტიხ ვერაგობა" (ვიწრო კოხფუში ან ღილი ქული), ხაგნების მათი არაპირდაპირი დანიშნულეზიოთ გამოყენება (ჩარლი ჩაპლინი გაზიხ ლამპახ, რომელიც ქურჩამი ღგახ, იყენებხ "გაზიხ ხაკნად" და ხმლევხ ღევისმაგვარ მიწინააღმდეგეხ. "ოქროხ ჩხრიადში" კი მოხარშული ფეხხახემღის ღურხმენებხ იხე წუწინის, რომ თითქოხ ქათმის ძველები იყოხ, ხოლო იმავე ფეხხახემღის ყოითანხ მავარონივით ჭამხ) (1211). ხახუღუღუ კომიკურიოზე მრავალნაირიო: ჩაპლინი, მაგალითად, "ღილი ქალაქის ჩირადლებში", როფა ზრმა ქალიშვილი მიხი პულოვერის ძაფხ მოვიღებხ ხელხ და ახვევხ, დიოზნევა; ან, "ახალ ღროგაში", კონვეინერზე მონოფონური მუშაოზის შემდეგ, გამოღის ქურჩამი და მანდილოხანის ვაბაზე მიკერებული ფოლაქებოც კი ხრახნები გონიო. მაგრამ კონტუკუშტრუხხხუ შეუძლიო კომიკური ეფექტების შექმნა, თუ გნებავთ, გაიფლუპეხ თუ გაიფრადფრისი შეშვეობიოთ, ან, კინოღენფიხ უკან დაბრუნებოთ, შეხამღებელიო აღამიანის "უკან ხიარულიც" კი. კომიკური კონფრახხეხი შექმნის ხამუალებახ იმღევა აგრეთვე მონფაყი და ჭრახ: მაგალითად, ხელხ, რომელშიც

ამთქნარებს აღამიანი, მოყვება ხელი, რომელშიც ამთქნარებს მიიმუნი. ღმრთობა, ფილმურ ხურათთან კავშირში, შეუძლია მრავალნაირი კომიკური შერწყმა. რა თქმა უნდა, კომიკურობის შექმნა შეხადლებელია მარტო ხიფყვითაც, მაგრამ ახეთი კომიკურობა შეიძლება შეიქმნას ლიტერატურაში, ხეცნაზე თუ რაღობში. ფილმში კი კომიკურობა უნდა გამოდინარეობდეს ხურათთან გამოსახვიდან, რომელშიც ხიფყვაც უნდა იყოს ჩაქსოვილი. ახეთი კომიკურობა იქმნება, მაგალითად, "ღიღი ქალაქის ჩირაღდებში", როცა მეგლის გახსნისას ისმის მომხსენებელი-ქალის გაუგებარი წრიპინი. მუხუცაღურდ კომიკურობა ფილმში ხიფყვის კომიკურობის ანალოგიურია: თუ რომელიმე ინსტრუმენტის ტონი, მაგალითად, აღამიანის ხმას მოგვაგონებს; ან, როგორც ეს ჩარლი ჩაპლინის "ოქროს ჩხრიაღში" ხდება, პოზუენეს "გაგრძელებული ტონი" გემბანზე გულს ერევს იხელაც გულ-არეულ ჩაპლინს. ხიმღერა კი კომიკურობის შეხადლებლობას იძლევა ხიფყვა-მუხიკის კონტრასტით. ღმრთობა კომიკურობაც ხიფყვისა და მუხიკის კომიკურობის ანალოგიურია ფილმში: მაგალითად, "ღიღი ქალაქის ჩირაღდებში" ჩაპლინს გადგელება ხახვევინი ყელში და გაუთავებელი ხვევით ძაღლთა მთელ ხროვას უყრის თავს მის ირგვლივ (1212). კომიკურობის ერთერთი ხაზუაღებაა აგრეთვე ფილმში ე.წ. "ღიღი-გაგა" (1213), რაც "მოწყობას", "იმპროვიზაციას", "შეცდომასი შეყვანას" ნიშნავს. ფილმური გეგის ხაზობლობა ამერიკა, თუმცა ის ფილმის დაბადებისთანავე წარმოიშვა. მაგრამ გეგის იყენებდა თვით შექსპირიც კი, მაგალითად, "ჰამლეტი"ში, როცა პოლონიუსი ათახნაირ ხიფყვამრავალ დარიგებებს აძლევს თავის შვილს: ან მეხადვადებების" ფილმობიურნი დიადიგი" ხახადვადებზე. გეგი, ფილმურდ-გაგა კი მანც ჩვენი ხაუკუნის პირმში შვილად უნდა ჩაითვადოს, ვინაიდან ისაა ჩვენი ხაუკუნის დრამატურგიული გნება. კომიკურობისა და იუმორის ახახვის გარეშე ფილმი ვერ მიადწევდა იმ მნიშვნელობას, რაც მას გააჩნია დღეს. თეატრის გამოღიღებანი ფილმმა გამოიყენა თავიდან და ხეცნიური იუმორის, ხახადვადობ მდგომარეობებისა და ეჭუქების მხგავხად შექმნა ფილმური გეგი, რომლითაც ახალი დრამატურგიული შეხადებლობანი შეემაჯა ფილმურ მოქმედებას, მოვლენას. ფილმური გეგის მამამთავრად კურს ვორტეგი თვლის ჰ. ლერმანს (1214), რომელიც დაუბრეჭელი იყო კომიკური მოვლენების, კომიკური მდგომარეობების გამოგონებაში, რომლებსაც ჩართავდენ ხოლმე ფილმურ მოქმედებაში, რომ მაყურებელში გამოიწვიოს ხიცილი. ლერმანის გეგის ტექნიკა ჩამოყალიბდა ნიუ-იორკში ე.წ. "ლიტოგრაფ-ხეუღიაში" ჯერ კიდევ ჩარლი ჩაპლინის გამოჩენამდე უკრანზე, ე.ი. 1913 წლამდე, როცა ჩაპლინი მის პირველ მოვლემურ-ტრაჟიკან ფილმებში გამოჩნდა, და მალე არა მარტო გეგის მეფე გახდა. ფილმურ გეგს თავდაპირველად იყენებდენ გროტესკულ, კომიკურ ხიფყა-ცოკში; მოგვიანებით კი გამოყენებულ იქნა ის დრამატურ ხურათთან მოქმედებებშიც. "კარგი ფილმი - ამბობს კურს ვორტინგი - ხდება ხეცა-ბიღური იხე, როგორც ბეჭონი რკინის მავთულბოთ. ოთხმოც-ახწუთიან

ფილმში შერეულია, ღრობ მიხედვით ღრობიერებული, ხამი-ხუთი დიდი გახა-
ფინებული გეგი და მათ შორისაა ჩაქსოვილი ფაქიში გახალიმებული და
ეს ხედიური ხარჩო შენელებულია ერთი ლუყინი ცხარე გადახახარჩარე-
ბულით" (1215). მაგრამ გევი გეგხაც შეუძლია ზიანი მიაყენოს ფილ-
მურ მოქმედებას და უარყოფითი გამოძახილი უპოვოს მათელებელი. ამი-
ჯამაა, რომ პოლივუდში პრემიერამდე ფილმებს ხინჯავენ მათელებელი
რეაქციის მხრივ, და რეგისტრაცია ხდება ყველა გაფინების, ჩაფინები-
ხა და გადახახარჩობისა. გევი - ამბობს ფრანსუა მარი - აფინებს
აღამიანს (1216), მაგრამ ეს "გაფინება" კი არ უნდა იყოს თვითმიზანი,
არამედ - ჯერ ერთი - უნდა გამომდინარეობდეს ფილმურ მოქმედება-მოვ-
ლენისაგან და - მეორე - უნდა იყოს არსებითად ხურათოვანი გამოხა-
ხვა, რაც იმას ნიშნავს, რომ წმინდა სიყვარული გევი ეწინააღმდეგე-
ბა ფილმური გეგის გამოხახვის კანონზომიერებას.

(ღ). ფილმის ფორმები და ხელოვნები, - რეაღიხეუნი და ხრეღიხეუნი, ხე-
ღიღიღიღი და კრეღიღიღი ფორმებისა და ხელოვნების გვერდით, - შეიძლება
დაყოფილი იქნას ურეღიღიღი და ურეღიღიღი ფორმებად და ხელოვნებად. რა თქმა
უნდა, ფილმის ფორმებისა და, განხაკუთრებით, ხელოვნის შექმნაში არ-
ხეღით რომლ თამაშობს, როგორც ყოველი დარგის ხელოვნებაში, გამოხახ-
ვის მახეღიღი, ე.ი. ფილმური მოძრაი ხურათები, და ღრეღი, ხეღიღი, რეღიღიღი
ესა თუ ის ნაწარმიღი იქმნება (1217); მაგრამ მხეღიღიღი გამოხახ-
ვის მახეღი და ღრეღი ჩაქსოვილია ყოველი ერისა და ყოველი ურეღიღი-
ის ფილმურ ფორმებას და ხელოვნებაში, რომლის ღრეღი მახეღი უფრო ხეღი-
ღი, ხეღი ღრეღი უფრო ხეღიღიღიღი ხახიათს ღეღიღიღი, ე.ი. ურეღიღი (მახე-
ღი) უფრო ურეღიღიღიღი კანონზომიერებას ურეღიღიღიღი, მეღრეღი კი უფ-
რო ურეღიღი, თუ "რეღიღიღიღი" ხეღიღიღი რეღიღი. ქართული კულტურა, მაგა-
ღიღიღი, "რეღიღიღიღი" ხეღიღიღიღი "ხეღიღიღიღი კულტურის", ე.ი. "ურეღიღიღი
კულტურის" ხეღიღიღი უნდა მიეკუთვნოს; მაგრამ ურეღიღიღიღი ქართული კულ-
ტურა ქართულია, რომელიღ თავისი განხაკუთრებულობით - ერთი მხრივ-
განხაკუთრება ურეღიღიღი ხეღიღიღი კულტურებისაგან, ხეღი - მეღრეღი
მხრივ - თვითონაა კულტურის ერთი ხეღიღი, რომელიღაა ხამი ყველა ქარ-
ღეღიღიღი ზომებისა და, მას ზევით, იღრეღი-კავეღიღიღი (რეღიღიღიღი) ურე-
ღიღიღიღი კულტურისა; ამღიღიღი, ხეღიღიღიღიღი და ფორმიღიღიღი ქართული
კულტურა ეს კავეღიღიღი კულტურაა, რომლის ხეღიღიღი, რა თქმა უნდა, არ
იღრეღიღიღიღი არც ხეღიღიღი და არც ხეღიღიღიღიღი (1) კულტურები, რომ-
ღიღიღი ხეღიღიღიღი და ფორმიღიღიღი ხეღიღიღიღი ხეღიღიღი "რეღიღიღიღი" ხეღიღი-
ღიღიღი. ესაა ამოხაკუთრებული ქართული ფილმების ურეღიღიღი ხეღიღიღი და ფორ-
მიღიღიღი, რაც ურის, ნაფიღის ხეღიღიღი კანონზომიერების ფარგლებში თავ-
ხეღიღიღი. უღიღი, თუ "ურეღიღიღიღი ხეღიღიღიღი იხეღიღიღიღი ჩამოყალიბეღი-
ღიღიღიღი ურეღიღი, წარმიღიღიღიღი ურის, ფორმიღიღიღი, ურეღიღიღიღი ხეღი-
ღიღიღიღი და იმ ფიღიღიღიღიღი წყობის ურეღიღიღიღი მამაღი, რომლის გამოხახ-
ხეღიღიღი კულტურის ურეღიღიღი" (1218), მამიღიღიღიღი და ამ ურის შვიღის
ურეღიღიღიღი განხაკუთრებულობაც უნდა გამომდინარედეს მხეღიღიღიღი ნაწარ-
მიღიღიღიღი. მაგაღიღიღი, "ყვეღა ფრანგული ფილმის ყვეღაღიღი უფრო თვაღი-

ხაჩინო ნიშანდობლიობაა, ამბობს შ.რაინერჯი, - მიხი დამაწყვეტვეპე-
ლი აწყობხფრული გამონახვა; მაგრამ, მახთან ერთად, ხაშიშროება მიხი
ფეხვეპის გადგმინა თუაწყრალურ ხელოვნებაში, რაც ზოგიერთ რეჟისორე-
ბიხათვის დამღუპველი გახდა" (1219). თუ ჩვენ აწყობხფრის "დამაწყვე-
ტველ გამონახვახ" მივიჩნევთ ფრანგული ფილმის ხეილის ერთერთ მთა-
ვარ განხაკუთრებულობათ, მაშინ ეს, მეფხ-ნაკლებად, ახახათებხ როგორც
რენე ვლერიხ, იხე ყან რენუარიხ თუ მარხელ ვარნეხ შემოქმედებახ;
მაგრამ - მეორე მხრივ - მათი ხეილიც განხხვავდება ერთმანეთიხაგან:
ყარ რენუარი, მაგალითად, ქმნიხ "ხურათიხ აგებახ, რომლიხ წარმოუდგე-
ნელი ხილამაზე დრამაჟული ცხოვრების ხიახათვით ხუნთქვახ, რომელიც
ფრანგული ფილმის, ე.ი. ფილმის, ხაერთოდ, მხაფხურულ უმადლებ წერჟილხ
ეკუთვნიხ" (1220). რენე ვლერიხ ხეილის განხაკუთრებულობაა "თავიხებუ-
რი დამაბული ურთიერთობა ხოციილურ რეალობახ, პოეტურ გამოგონებახა
და ირონიახ შორიხ" (1221). მარხელ ვარნეხ "ნამღვილი ხეილია" "ფრაგი-
კული კონფლიქტი კორუპციულ, ეკოიხხურ მხოფილიხა და ინდივიდუმიხ ბე-
დნიერების პრეტენზიახ შორიხ" (1222). ანალოგიური ეროვნული განხა-
კუთრებულობა გააჩნია გერმანულ, ამერიკულ თუ იტალიურ ფილმებხ, რომ-
ბეიხ თავიხ ხფაროებში აქევენ, ვთქვათ, ფ. ვ. მურნაუხ ("უკანახკნფ-
ლი კაცი"), ფრიც ლანგიხ ("ზიგფრიდიხ ხიკვილილი", "მეფხროპოლიხ"), თუ
რობერჟ ვინეხ ("ლოქჟორ კალიგარის კაბინეტი") ხეილებხ; ჩარლი ჩაპ-
ლინიხ, დავით გრიფითიხ თუ ვალჟ დიხნეიხ ხეილებხ; თუ რ. როხელინიხ,
ვიფორიო დე ხიკახ თუ ლუჩინო ვიხკონტიხ ხეილებხ. ქართული ფილმის
ხეილხ კი ულრიხ გრეგორი ახე განხაზღვრავხ: "ქართული ფილმები განხ-
აკუთრებით გამოირჩევიან ხპეციფიური ეროვნული ნიშანდობლიობებით.
ამგვარი განხაკუთრებულობაა, მაგალითად, იხ, რომ ქართულ კინოხელო-
ვნებახ მაგრად აქვხ გადგმული ფეხვეპი ქართულ ფოლკლორხა და მხაფ-
ვრულ ჟრალიციებში, რაც თავიხ გამონახულეებახ პოულობხ იხეთ ფილმე-
ბში, როგორიგაა 'ფიროხმანი', რომელიც მთლიანად მხაფვრობიხ (მხაფვ-
რობიხ ერთი ხერხიხ) ხუდიხვეთეპითაა შექმნილი. ქართული ხხვა ხპე-
ციფიური ნიშანდობლიობანი შეიძლება დავინახოთ კომედიურად მოძრავ,
ცვალუბალობით მღიღარ თამაშიხ ფორმებში, ამით გართობაში და მხახი-
ობთა წარმართვის იმპროვიზაციულობაში. ყველაზე უფრო შეხამჩნევი
ელემენტი ქართული ფილმებისა უცხოელი მუთვალყურიხათვის კი არიხ
მიხი ფანჯაბიური, ზოგჯერ ხურუალებჟური ფაბულით გაფაცება, რომელხაც,
უეჭვაოა, ხაფუძველი აქვხ ეროვნულ ზღაპრებხა და დეკენღებში" (1223).
ქართული ფილმის ეს "ხაერთო" ხეილი ჩაქიხვილია როგორც ნიკოლოზ შე-
ნგელეაიხ ("ელიხი"), გიორგი შენგელეაიხ ("ფიროხმანიხვილი"), მერამ
კოკოჩაშვილიხ ("დიდი მწვანე ველი") კინოხურათებში, იხევე ოთარ იოხე-
ლიანიხ ("იყო შამვი მგალობელი") თუ მიხეილ კობახიძიხ ("ქორჩილი",
"ქოღვა") ფილმებში, მიუხედავათ იმიხა, რომ მათი ფილმური ხეილები,
"ხედწერა" - თავიხ მხრივ - განხხვავდება იან ერთმანეთიხაგან. ოთარ
იოხელიანი, მაგალითად, კინოხურათში - "იყო შამვი მგალობელი" - იმ-

ღევს ქართული ეროვნული ხელისკვეთებით გამხჭვალულ რეალობისახახვას, რომლის ფენებში დგას გია, რომელსაც, თითქმის, დავარგული აქვს დროს გრძობა; ან, უფრო ხშირად, არ ხერხ დაემორჩილოს ხაათის იხრის ბრძანებებს, რითაც განუწყვეტელ კონფლიქტშია "ხაათის იხარზე აგებულ" ხაათ-გალოებრივ ცხოვრებასთან. მაგრამ, ამავე დროს, გია არის უაღრესად კეთილი ახალგაზრდა, ე.ი. "შაშვი მგალობელი", რომელიც მხიარულებას, ბუნებრივებასა და კეთილშობილებას უხეხავს, ხალხს იხ გამორჩელებს; და ამ "ფიპის" შეხამამისი ხიფათითაა ასახული მისი გარემოც, რომელიც - ერთი მხრივ - რეალობური, მაგრამ - მეორე მხრივ - ნაჭურალობური-ზღაპრული მოხიანს. გიას თვალშით თბილისი "ღებულობს ნეაპოლის ხახეხ... დრო მისთვის კი არ არის ვალია, არამედ მფრინავი ნობი" (1224). "შეიძლება ითქვას, ეხაა უფრო ხოციალმორალური, ვიდრე მორალური ფილმი. ან, რამდენადაც მახში ხაბოლოდ ხაქმე მორალს ეხება, 'მორალის მორალი'" (1225). გიორგი შენგელაიას კინოხურათი - "ფროსმანიშვილი" - ამყვანებს ქართულ ეროვნულ და, ამავე დროს, მის პიროვნულ ხეობს, "ხელწერას". ეხაა იშვიათი შემთხვევა ფილმში, როცა ერთი მხაფვარის ბიოგრაფია და გონებრივი რაობა შესყვალა განვითარებული მისი ხურათების მხაფვრობით ხფრუქფურიდან" (1226). ამგვარად, გიორგი შენგელაიამ დაამხხვრია მხაფვრობის ხურათთა "შემოტყველი" ჩარჩო და კინოკამერათი გააფოხლა იხ აღამიანები, რომლებიც ფროსმანიშვილმა, თავის დროზე, დახაფა თავის ფილოებზე. მერაბ კოკჩიაშვილის კინოხურათის - "დიდი მწვანე ველები" - მთავარი მოქმედი პირი ხახანა, იხე როგორც მთელი ფილმი უაღრესად ეროვნული განხაკუთრებულობის ხელისკვეთითაა შექმნილი: ხახანა არის ქართული აღამიანი, რომელიც იხე ჰარმონიულად, უშუალოდაა შერწყმული ბუნებასთან, რომ იხ ყველაფერს (ცივილიზაციას, ხაზოგალოებას) უარყოფს, რაც დაარღვევა ამგვარ ჰარმონიას ბუნებასა და აღამიანს შორის. "ეხაა პოეტურ-მითოლოგიური მომენტები და ვიფაღურად გაშლილი გრძობათა ხკადა, რომელიც "დიდ მწვანე ველს!... არჩვეულებრივ თვისებებს ანიჭებს" (1227). ამგვარად არა მარტო აქ აღნიშნული, არამედ ყველა ქართული მხაფვრული კინოფილმი, ნებხით თუ უნებლიეთ, ნაკოფია ქართული ერის ეროვნული მეობისა, რომელიც თავისთავში აქცევს ფაღკუელი ქართული კინოხელოვანების ხეობებსაც. ამდენად რამდენადაც მხაფვრული ნაწარმოები ეროვნულია, ინდივიდუალურიცაა, იმდენად უნივერსალურიცაა, ვინაიდან, როგორც გრიგოლ რობაქიძე ამბობს, "ყოველი შინაარსი თავისგანვე ქმნის თავის გარხს: გარეთ არხს, ხახეობას, ფრომას... ქართულთა კულტურა, იხე ინდივიდუალური და ეგზოტ უნივერსალური, ქართული ერის წიაღიდან უნდა აგრძელებდეს თავის ვითარებას". და ამ გზით მიემართება არა მარტო ქართული კინოხელოვნება, არამედ მხოფლითს ყოველი ერის კინოხელოვნება, რის შედეგია იხ, რომ ყოველ ერსა და ყოველ პიროვნებას თავიანთი წვლილი შეაქვთ მხაფვრული ფილმების ფრომებისა და ხეობების შექმნა-გამდიღრებაში. "ნაწარმოები მაშინ ხდება ინფრანაციონალური, როცა იგი ეროვნულია და კლასიკური

ფორმითაა შეხსრულებული. ბევრჯერ მინახავს როგორ გვიად, ინერჯულად უყურებენ უცხოელები - ამბობს რეზო ჩხეიძე - იმ ქართულ ფილმებს, რომლებიც უცხოეთის ხურათებს გვანან. ხაკმარხია დაინახონ ეროვნული ხასიათი (არ ვგულისხმობ რიხა-ახალუხს, ქამარ-ხანჯალს), ურალიციკი, ბუნება, რომ უცხოელები დაინჯერებენ ფილმით. ამანთან დაკავშირებით მაგონდება "ელიზა" - პირველი ქართული ხურათი, რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ხაზღვარგარეთელ მაყურებელზე. გავიხსენოთ გადახახლებების ხეენა, მთიელების გაუჭვხლობა, მჭკიცე ხასიათი, არაჩვეულებრივი ჰუმანიზმი... გზაში ხდება უბედურება... იღუპება ერთერთი გმირი, იწყება მოთქმა, ურილი... ხალხს უმჭყუნა რწმენამ, ხაგაა დაყრიან ფარ-ხმალს და მწუხარება დახმლევს, გაანადგურებს მახ... ამ დროს ხოფლის მამახახლისი, რომელხაც ბრწყინვალედ ახახიერებს შეხანიშნავი მხახიოზი ა. იმელაშვილი, წამოიწყებს გეკვას, რომელიც დაორგუნავს ხულიერ დაგემულობას, აღამიანებს მოაგონებს, რომ არ შეჭყერიოთ გაჭირვების დროს უკან დახევა... ეს ხეენა იყო არაჩვეულებრივად ერიკუნული და ინჯერნახიონადური... ყველამ გაიგო რეჟისორის ჩანახიქრი". (1228). უღათა, გრიგოლ რომაქიძე ამიჯომ მოურწლებს ქართულ ხელოვანებს - "წვლიო გოგხად ფეხვებს ხაქართველიოხა, მის გენიალურ ენახ, მის უნიკერნახლურ მითოხს, მის ჰეროულ თავგადახავალს, მის ხალხს, ხჯილს ხიგოგხლიხა. წვლიო ამ ფეხვებს და ფეხვები არწივის ფრთებად აგეხხმით". და ეს აზრი თავის ვარგისიანობას ინარჩუნების ხაერთაშორიხო მახშვაბოთაც, როგორც ამახ მხოფლიო ერთა კინოხელოვნების ნიმუშებიც ნათელჰყოფენ. აკირა კურახავახ კინოხურათი - "რამომონი" -, მაგალითად, არის ერთერთი ყველაზე უფრო ჩამოხხმული ფილმური მხაჯვრული ნაწარმოები, რომელიც ეროვნული და ინჯერნახიონადურიო ერთდროულად. ეს კინოხურათი ფილმური პროლექცია იაპონური კულჯურიხა, რომლის მორადური ფეხვები ბუღიშმშია ჩაქხივილი, და ამით თანაშემქმენელია იაპონური ხელოვნების განხაკურებულობიხა, რომლის ერთდროულად რეალიხჯური და ხიმბოლიური მხაჯვრუბა, რომელიც შიფრებს იმპრეხიონების მაგივრად ახახავს, მისი ერთდროულად ახკეური და ხურათოვნებით გაჯადეგული ღმრუკა, რომელხაც გხოვრების ფორმულის ახახვა ხამი ხჯრიქონით შეუძლია, -ახლად შეიჭრა ფილმშიც; აქაც ყველაფერი ხურათი და ფორმულა, რეალობა და ხიმბოლიო ერთდროულად" (1229).

(ე). ფილმური ფორმები და ხჯილები, -რეალიხჯური და არარეალიხჯური, ხერიოზული და კომიკური, ეროვნული და პიროვნული ფორმებიხა და ხჯილების გვერდით, - შეიძლება დაყოფილ იქნახ მხაჯვრულ და ანაშხაჯვრულ ფორმებად და ხჯილებად. მხაჯვრული ფილმის ზუხჯი გამყოფა არამხახჯვრულ ფილმებისაგან იხევე მენელია, როგორც მხაჯვრული ნაწარმოებინ ზუხჯი გამყოფა მეგნიფრების, ხელოხნობის, ჯქენიკის უმაღლესე ქმნილბებისაგან, ვინაიდან მათში თანაშემქმენელია მხაჯვრული ძალები. ამდენად მხაჯვრული ნაწარმოები - ერთი მხრივ - არხეობითად განხხავადება ბუნების (გნებათა წყვილი: მხაჯვრული-ბუნებრივი) და - მეორე მხრივ-

მენეჯერება-ხელისნობა-სექციის ქმნილებებისაგან, თუმცა ამ უკანას-
კნელთა ქმნილებებში, როგორც ავლიმნეთ, შესაძლებელია თანამომქმენი
იყოს მხაფერული ძალები. მაგრამ როგორც ფილმის მხაფერულ და არამხაფ-
ერულ ნაწარმოებებს შორის ძნელია ზუსტი ხაზღვრის გავლება, ისევე
ძნელია ზუსტი ხაზღვრის გავლება ხელოვნების ხევა დარგების - არქი-
სექციურის, ქანდაკების, მხაფერობის, პოეზიის, მუსიკის, მიმიკური ხელოვ-
ნებების (თეატრი) თუ რალიოპიების მხაფერულ და არამხაფერულ ნაწარმო-
ებებს შორის, ვინაიდან ყოველი არქიტექტორული ნაგებობა, ყოველი ქან-
დაკება, ყოველი რეჟისი თუ მოთხრობა, ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები,
ყოველი პიესა თუ ყოველი რალიოპიება არ არის და არც შეიძლება იყოს
ხელოვნების მხაფერული ნაწარმოები. ფილმის მხაფერული ნაწარმოები
"იხევა-შექმნილი" ცხოვრებისეული რეალობაა, რომელიც არხეობითად გრძნო-
ბიერებით ახახავს შინაგან და გარეგან გამოცდილებათა შინაარსებს
და ახახიერებს ფილმური - მოძრავი ხურათების - ფორმით. ამდენად მხა-
ფერული ნაწარმოები იქმნება რეალობის, ხინამდვილის მხაფერული გარდა-
ქმნის გზით, და ამ სფეროში ექვევა ფილმის მხაფერული ნაწარმოებიც;
ხოლო არამხაფერული ფილმი ცლილობს რეალობის, ხინამდვილის არა გარდა-
ქმნას, არამედ მიხი პირის, ახლის, კოპიის შექმნას, თუმცა ამ დროხაც
აქვს ხინამდვილის ნაწილობრივ გარდაქმნას მაინც ადგილი, ვინაიდან
ყოველი ადამიანი რეალობას, ხინამდვილეს - ნებხით თუ უნებღიეთ ახა-
ხავს თავისი მხოფლებების კუთხიდან, და ამდენად ცვლის რეალობას, ხი-
ნამდვილეს იმ დროხაც კი, როცა იხ ობიექტური რეალობის ზუსტ ახახავს
ცლილობს.

ამგვარად ფილმი, თავისი ფორმებისა და ხცილების მიხედვით, შეიძ-
ლება დაყოფილ იქნას შემდეგ მთავარ ჯგუფებად:

1. რეალობური ფორმები და ხცილები,
2. არარეალობური ფორმები და ხცილები,
3. "ხერიოზული" (ფრადიკული) ფორმები და ხცილები,
4. კომიკური (კომედიური) ფორმები და ხცილები,
5. ეროვნული ფორმები და ხცილები,
6. პიროვნული ფორმები და ხცილები,
7. მხაფერული ფორმები და ხცილები და
8. არამხაფერული ფორმები და ხცილები.

ფილმის მხაფერული ნაწარმოების ყველა ფორმისა და ხცილის მიკუთვნე-
ბა შეიძლება ფილმის ფორმებისა და ხცილების ამ რომელიმე დაჯგუფება-
ხთან, ან რამდენიმე დაჯგუფებახთან ერთდროულად, ვინაიდან ფრადიკული
ან კომიკური ფილმი ამავე დროხ შეიხავს ეროვნულ და პიროვნულ ფორმა-
სა და ხცილს, და ამავე დროხ არის რეალობური თუ არარეალობური ხცი-
ლის მახარებელი. ამდენად ფილმის ფორმები და ხცილები, რომლებმედაც
ჩვენ ვილაპარაკეთ, ისევე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, როგ-
ორც თავით ცხოვრება. ამიტომ ფილმურ ყოველ ფორმას, ყოველ ხცილს გაა-
ჩნია თავისი ცხოვრების უნარიანობა იმ დროხაც კი, როცა იხ მხაფერული

ფილმის. მოთხოვნები უნდა იყოს, ვინაიდან ფილმი არის.. არა მარტო ხელოვნების "მეშვიდე ხამყარო", ხელოვნების ერთერთი და-რგო, არამედ ამასთანავე პუბლიცისტიკის ერთერთი უფექტური ხაზგადაღობა, რომელსაც მისი უმცროსი ძეგ - ფილმისგან - ექიმება პირველობაში.

დასკვნა

განვიხილოთ რა ფილმური გამოხატვის მხატვრული ფორმები, რვენ ყურა-ღებვის ეფექტში დავაყენებ მხატვრული ფილმი და მისი მოქმედების (მო-ვლენის) სტრუქტურა და აგებულება.

რვენ განვახსენებთ ერთმანეთთან გან ფილმური მქმედება, რომელიც ხდება აღამიანება შორის, და ფილმური მქმედება, რომელიც, აღამიანთა მოქმედების გვერდით, ხრიან აღამიანთა გარეშე მხველობანი და ურ-თიერთობანი; და მიველით დასკვნამდე, რომ ფილმს შეუძლია თავისი მო-ვლენის ახახვა უაღამიანლად, ვქვათ, ღკვემენჭურ ფილმში.

ფილმურ იღვას, თემას, ხიუყუფს, მოქმედებას, მოვლენას უნდა გააჩნ-ღეს "ფილმური ეფექტები", ე.ი. "ხურათოვანი ეფექტები", ან, ხუღ ცოფა, მოქმედება-მოვლენა უნდა იქნას ახახული ვიზუალური (მხველობის) კუ-თხილან. ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმური მოქმედება (მოვლენა) თავისი სტრუქტურითა და აგებულობით უნდა მოითხოვღეს ფილმურ ხურათოვან ახა-ხვას.

ფილმური მოქმედების (მოვლენის) სტრუქტურა და აგებულება მოით-ხოვს მოცემული მოქმედების შესაბამის ექსპოზიციას, რომელიც მაყუ-რებელს აგნობს მოქმედების ღროს, აღვიღს, მოქმედე პირებს და მათ შორის წამოჭრიღ კონფლიქტს". ფილმური ექსპოზიციას, როგორც ყველაფე-რი ფილმში, ხურათოვანი ექსპოზიციას და ის უნდა შეიქმნას ისე, რომ მისი წინაპირობა არაფერი არ უნდა იყოს, ხოლო ყველაფერი თანამომ-ღვენო მისგან უნდა წარმოიშვას. სტრუქტურისა და აგებულობის მიხედ-ვით ვი ფილმური მოქმედება (მოვლენა) შეიძლება დაიყოს ხუთ ჯგუფად: ქრონოლოგიურ, აქრონოლოგიურ, ეპიზოდურ, რეპროდუციულ და ღკვემენჭურ ფი-ლმურ მოქმედებად (მოვლენად), რომლებიც შეიღვავენ "კონფლიქტს" მოქმ-ედ პირებს, ცოფხალ არხებებსა და ხაგნებს შორის.

ფილმში, ხიღიღის მიხედვით, შეიძლება დავყოთ ხამ ჯგუფად: მოკ-ღემჭრასიან (ათას მეჭრამდე), ხრემეჭრასიან (ხამათას მეჭრამდე) და ორ ან მეჭ ხერიიან ფილმებად, რომლის ღროს ამგვარი შუხფი ხაზღ-ვრის გავღენა მათ შორის პირობითია.

ფილმური მოქმედების (მოვლენის) სტრუქტურისა და აგებულობის რა-მოყალიბება ხდება ხეწარში, რომელიც შეიძლება შეიქმნას პირდაპირ, ან - ჯერ - "ექსპოზებს", - შემდეგ - "ჭრიფმენჭის" და ზოღს ხეწარის ხახით. ხეწარი ანბანიღ დაწერიღი აღწერას ფილმური მოძრავი ხურა-თებისა, რის შეღეგად ხეწარს შეუძლია მხოლოდ მღღღღღღ იმბე, თუ რა უნდა შეიქმნას ხურათოვანად; მაგრამ ფილმური ხურათის შექმნა ხღე-ბა მხოლოდამხოლოდ ფილმური ხურათის გაღაღების ღროს. ამღენად ხღე-

ნარი არის ფილმური გამოსახვის მხოლოდ ჩონჩხი, რომელსაც ხორცი უხ-
ხმება და ცხოვრების უნარიანი ხდება, როცა ის ფილმურ ხურათოვან გა-
მოსახვად იქმნება. ხეივანი შეიძლება ჩაითვალოს ლიტერატურის მხა-
ვრულ ნაწარმოებათ თუ არა, ეს ფილმს ზრ ბინჯვრებებს, ვინაიდან ლიტე-
რატურული ხეივანიც, თუ ახეთი ხაერთოდ არსებობს, ანაანით დაწერილი
ხურათებია და არა თვით ფილმური ხურათები; ლიტერატურული ხურათი
წარმოადგენითი ხურათის, ფილმური ხურათი კი რეალური ვიშუალური ხუ-
რათია. ამდენად უბაღრუკია აზრი თითქმის ხეივანი იყოს მეფი რამ, ვი-
არუ შიშუაშია იმაში, თუ რა უნდა აიხახოს ხურათოვანად.

ფილმური გამოთქმის განხაბღერა ხდება აგრეთვე ფილმური მოქ-
მეღების (მოვღენის) ხურუქურისა და აგებულობის ჩამოყალიბებისა;
და, ვინაიდან ფილმური ფორმა და შინაარსი ლიაღექვიკური ერთობაა,
ორივეღან უნდა გამომღინარეობღეს ფილმური გამოთქმა, რომეღიც, მეფ-
ნაკღებად, შეიღავს მხოფღმხეღველობით პერხპექვივახაღ.

ფილმური მხაფვრული ნაწარმოები, ე. ი. მხაფვრული ფილმი, იხე რო-
გორღ ხეღოვნების ხხვა დარგების მხაფვრული ნაწარმოებები, ახახავს
ხინამღვიღეს, პირვეღ რიგში, გრმნობიერებით და ქმნის იხეღ-შექმნიღ,
ანუ მხაფვრულ ხინამღვიღეს. მხაფვრული ნაწარმოები არის ორგანიული,
ფოცხალი არსება, და ის, მიხი ძღიერი ცხოვრებისეული გრმნობიერებით,
ღაკავშირებუღია ჩვენს ცხოვრებასღან, გვეღაპარავება და გვეხება
უშუალოღ ჩვენ, და უხაა მიხი არსებობის, მიხი უკვეღავების ერთაღერ-
თი გარანფია (1091). ამგვარად, ფილმური მხაფვრული ნაწარმოებიც ახა-
ხავს "მთღეს" ცხოვრებას მიხი მრავაღფეროვანებითა და მრავაღფენოვა-
ნებით, პირვეღ რიგში, ცხოვრებისეული გრმნობიერებით; და უხაა ზღვა-
რი კინოხეღოვნებასღა ფილმის არამხაფვრულ ფორმებს შორის.

ფ ი ლ მ უ რ ი გ ა მ ო ხ ა ხ ვ ი ს ა რ ა მ ხ ა ჭ ვ რ უ ლ ი

ფ ო რ მ ე ბ ი

შ ე ხ ა ვ ე ლ ი

ფილმი არის არა მარტო ხელოვნების ახალი დარგი, ხახე, რომელიც ჩვენ მხატვრული ფილმის ხახით გვევლინება, არამედ პუბლიცისტის მნიშვნელოვანი ხაშუალებაც; და ფილმის ეს "მეორე მხარეა" მიხი არამხატვრული ფორმები, რომლებიც, მართალია, შუულებელია წოდებულ იქნან ხელოვნების მხატვრულ ნაწარმოებბად, მაგრამ მათ გააჩნდათ პუბლიცისტური ფახოვანება, რომლის შექმნინახე, მიხი უკან არ იხევენ ფილმური გამოსახვის ყველა ხაშუალების გამოყენებინახე, რხი შედეგია იხ, რომ ზოგიერთი პუბლიცისტური ფილმი შორდება მხ ხაშვრებხ და იჭრება მხატვრული ფილმის ხფეროში (1092). რომერე ფლანდრის ფილმები - "ნანუკი ჩრდილოეთიდან", "მამაკაცი არანიდან", "ლუმიანახ ლეგენდა", თუ მიხეილ კალაშოვიშვილის "ხვანეთის მარილი", უთუთ, არიან ღკუემენფური ფილმები (1093); მაგრამ ეს ფილმები შორდებაიან პუბლიცისტური, ე. ი. არამხატვრული ფილმის ხაშვრებხ და იჭრებიან მხატვრული ფილმის ხფეროში, რთაც ხლებიან მხატვრული ფილმები, რომლებხაც გააჩნიათ ღკუემენფური ფახოვანებაც. ეს კი ნიშნავხ იმახ, რომ პუბლიცისტური ფილმი, რთაც იხ შორდება მხი პირველად დანიმუნელებახ და მოვლენახ ახახავხ, პირველ ყოვლიხა, არა გონებრივად, არამედ უმოციონალურად, მაშინ იხ შორდება პუბლიცისტის ხაშვრებხ; და ხინამღვილის, რეალობიხ რაც შეიძლება ზუხფი პირიხ, კოპიოხ შექმნის მავიკურად ქმნის "იხევეშექმნილ" (მხატვრულ) ხინამღვილხ.

ფილმური გამოსახვის არამხატვრული ფორმები მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანიხ. წმინდა მეფნიერული ფაქტების აღნუხხვა, მეფნარეოთა და გხოველთა ფილმური ახახვა, მიკროხკოპით თუ რენფტენის ხხივებით გაღიღებულ-გამუქებული ფილმური ხურათების შექმნახ, ხახწავლო ფილმები, რეპორტაჟული (ე. ი. კინოჟურნალი), ღკუემენფური თუ კულფურული ფილმების შექმნახ, პროპაგანდისტული თუ რეკლამური ხახიათის ფილმების შექმნახ - ფილმის არამხატვრული ფორმები, რომლებიც, მართალია, იქმნებიან ფილმური გამოსახვის ხაშუალებბით, მაგრამ არხუბილად განხხვაველებიან მხატვრულ ფილმბინახე. იმ ღრახ, რთაც მხატვრული ფილმი "იხევეშექმნილი", ე. ი. მხატვრული რეალობის შექმნაში ხედავხ თავის არხხ, პუბლიცისტური ფილმი რეალობის (მეფ-ნაკლებად) პირი, კოპიო; და თუ რეალური ფაქტის გარდაქმნახ აქვხ აღგილი, ვაქვოთ, იხე, როგორც ეს ხლება პროპაგანდისტულ ფილმში, მაშინაც (მეფ-ნაკლებად) იხ ჩრება ფაქტის კოპიო, მაგრამ ახახული მხოფხეღვის რომელიმე კუთხიდან. ამღენად, ამგვარ პროპაგანდისტულ ფილმში აღგილი აქვხ არა რეალობის გარდაქმნახ მხატვრულ რეალობით, არამედ რეალობის ახა-

ხვან იდეოლოგიური, ე.ი. პოლიტიკური კუთხიდან, რომლის დროს ერთი-
იგივე ფაქტი, ხხვადახხვა პოლიტიკური მხოფრმხედვლობის მიმდევართა-
თვის, "თავიანთი ხედვის კუთხიდანაა" დანახული, ახახული.

ფილმის არამხატვრული ფორმები შეხამდებელია დაყოფილ იქნახ ოთხ
მთავარ უგუფად: **ლკუმენუფური, ხხხხხხხხხხ, შრლშგახდნიხხუფ** და **რეკლამურ**
ფილმებათ, რომელთა გამყოფა მხატვრულ ფილმებიდან იხევე შეხამდე-
ბელია, როგორც მათ შორის ხაზღვრების გავლება.

1. ლკუმენუფური ფილმი

ლკუმენუფური ფილმი - ფართე გავებით - თავიხთავში აქცევხ ყველაფერხ,
რინ ხურათოვანი აღბეჭდვა, როგორც მოხემული დროის ლკუმენუფისა, მნი-
შვენლოვანია. ამ ვნებაში ექცევა ე-წ-ლი "კულუფური ფილმიც", რომე-
ლიც შეხახნიბ მახალახ ხაქმის დრმა ვლდნითა და ხერიოზულობით ახა-
ხავხ.

ლკუმენუფური ფილმი - ვიწყო გავებით - ვი ახახავხ აღამიანის ვხო-
რების რომელიმე მნიშვენლოვან მხარეხ, რომლის დროს ყურადღების ვენ-
ფრმიო არა თოთ მახალა, არამელ მახში არხეპული განვლა. ამგვა-
რი ლკუმენუფური ფილმის ერთერთი ხახეა კინოყურნალი, რომელიც ყოველ-
კვირულად თუ ყოველთოიურად მომხდარ მნიშვენლოვან ამბებს ახახავხ,
მეფ-ნაკლებად, ლკუმენუფური ხიზუხუფით. "ლკუმენუფური ფილმის შემქმ-
ნელხ ხურხ ობიექტის აზრი და მნიშვენლოვა რაც შეიძლება ნიშანდობ-
ლივად ახახოხ" (1094). ლკუმენუფური ფილმი, დაწერილი ქრონიკის მხგავ-
ხად, ახახავხ რომელიმე ხავანხ ან მხველომახ, რამდენადაც შეხამდე-
ბელია, ობიექტურად. "ხრული" ობიექტურომის მიღწევა ვი პრობლემაფურია,
ვინაიდან "მნიშვენლოვანი" ნაწილების ამორჩევა, ხოლმ არამნიშვენლოვა-
ნი" ნაწილების გამოყოფება და ხაზგახმა უკვე არის ხუბიექტური პო-
ზიციის დავავება. ახახვის ეხ ხუბიექტური და თავიხუფალი ხერხი ამა-
ღლებ ლკუმენუფური ფილმხ მხატვრული ნაწარმოების ხიახლომდე. ლკუმ-
ენუფური ფილმი მონაკვეთია, რომელიც ამოღებულია ხინამღვილიხავან.
(1095). "ლკუმენუფური ფილმი - ამბობხ უონ შოვარდ ლუხონი - იხე
ლიდ არეხ შეიგავხ, რომ მნელია მიხი განხაზღვრა. მახ შეუძლია ყვე-
ლაფერხ შეეხოხ დეღამიწაბე თუ ვაში თუ ზღვის ხირღემში. მიხი თემა
აფართობხ აღამიანის ვლდნახ: ვამერა მოგზაურობხ კომმონაკვებთან
ერთად თუ ყოველ წამში უთვალთვალეხ მწერის ვხოვრებახ" (1096). ხე-
ლოვნების ყოველ ხახეხ, ხელოვნების ყოველი ხახის ფორმეხ, მათ შო-
რის, ლკუმენუფური ფილმხაც გააჩნია ხაკუთარი, მხოლოდ მიხთვის დამა-
ხახიხათებელი მანერა, აზრთა და გრძნობათა გამიხახვა, თავიხი მხატ-
ვრული განუყორებლობა. ლკუმენუფური ფილმი ძლიერია მაშინ, როცა იხ
ხდება დროს თავიხებური მანქანა, რომლის დახმარებით შეიძლება ნახო
იხ, რახაც ჩვეულებრივი აღამიანი ვერ ხეღავხ; მიხი დახმარებით შე-
ხამდებელია აწყოლად გაზრუნდე წარხულში და შეიხელო მომავალში და
შეხამდებელია მათი არა მარყო დამირისპირება (1097). ამგვარად, ლ-

კუმენჭური ფილმი ახახვს ყოველგვარ პოლიტიკურ, ეკონომიურ, კულტურულ თუ ხოციალურ მოვლენებს, რომელთა შენახვა, როგორც ლაკუმენჭისა, მნიშვნელოვანია. ყველაზე უფრო ძვირფასი, რაც ლაკუმენჭური ფილმების ფარგლებში იქნა შექმნილი არის მხოფლიო ომების ლაკუმენჭური ხურათუბი, რომლებიც ბრძოლის ველზე იქნენ გადაღებული (1098). ამდენად, ლაკუმენჭური ფილმი პოლიტიკურ, ეკონომიურ, კულტურულ თუ ხოციალურ მოვლენას ახახავს რაც შეიძლება ზუსტად და ვრცლად, რაც ფორმალურად მოითხოვს ღინჯ, "ნეიტრალურ", "ნამდვილ" ხედებს; ეს ნიშნავს იმას, რომ ლაკუმენჭურმა ფილმმა არ უნდა შეეცადოს ფილმური გამოსახვის მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ხაშუალებით "იხევექმნილი" ხინამდვილე, ე.ი. მხახვრული ხინამდვილე შექმნას, ვინაიდან ამგვარი ხფილი შორდება ლაკუმენჭის ხფილს და იჭრება მხახვრული გამოსახვის ხფროში. მართალია, ამგვარი ნამდვილი ლაკუმენჭური ხურათების შექმნა შეუძლებლობის ხფროში ექნევა, ვინაიდან როცა ხურათების ამორჩევა და დამონჯაყება ხდება, ამ დროს, ნებხით თუ უნებლიეთ, ხდება ახახული ხინამდვილის მეფ-ნაკლები გარდაქმნა, ე.ი. მიხი ხუბიექტური ახახვა, რის გამო ვიღველმ რითი ამბობს, რომ "ლაკუმენჭური ხურათუბი არ არხებობს. შემოხვევა, დავგვევა, მანიპულაციო. გაყადება ვამერათი, ხამონჯაყო მაგილახთან" (1099). მაგრამ როცა ვამერა წყნარად დგას და ქმნის აღამიანის მხედველობის "ნორმალურ" კუთხიდან გადახალბი ობიექტის ხურათებს და უფრო ბაჭონობს ხაერთო, ვიღრე დეჭალური ხედები, მაშინ, მეფ-ნაკლებად, იქმნება მოვლენის უფრო ნამდვილი, უფრო უფყუარი ხურათები, და აი ამ გზახ უნდა გაყუჯხ ლაკუმენჭური ფილმი, თუ მახ, ლაკუმენჭურობის ზევიო, მხახვრული ამბიციები არ აქვს. ლაკუმენჭური ფილმის თემათა ხფრო ვი განუხაზღვრელია. "ყველაფერი, რაც ამ მხოფლიოში დირხია შენახულ იქნახ როგორც ხურათოვანი ლაკუმენჭი, არის ლაკუმენჭური ფილმის მახალა" (1100). "არა გადაღება 'მოულდნელობიხახ'... არამელ იმიხათვის, რომ ნაჩვენები იქნახ აღამიანები უგრიმოლ; დაიჭრო იხ აპარაფის თვლით არა-თამაშის მომენჭში; წაიკოთხო მათი გაშიშველებული აზრები კინოაპარაფით" (1101); და, მე დავუმაჭებლი, ახახო ყოველი მოვლენა, რომელიც მნიშვნელოვანია გადაყეხ მომოვალ თამახახც როგორც ლაკუმენჭი, გაშიშველებულად, მიუდგომლად, ნამდვილად, რაც იმახ ნიშნავს, რომ შექმნილის ხუბიექტური შეხედულება, რამდენადაც შეხამლებელია, გამოთიშულ იქნახ. ამგვარი "ნამდვილი" ლაკუმენჭური ფილმის შექმნა რომ რთულია, ამახ აღახჭურებს, თუ გნებავთ, მხოფლიო ომების უამრავი ლაკუმენჭური ფილმები, რომლებიც, მიუხედავათ იმიხა რომ შექმნილია ბრძოლის ველებზე, მაინც ახახავენ მომხლარ მოვლენებს, ფაქტებს მოცემული მხარის თვალთხედვით, რომლის დროს "მჭერი" ყოველთვის ნევაფიურადაა ახახული. აქ კი ნათელი ხდება ლაკუმენჭური ფილმის შექმნილის "გაორება": ერთის მხრივ იხ დლილობ მოცემული ფაქტის ნამდვილ ახახვას, მაგრამ - მეორე მხრივ - თავს ვერ ითავიხუფლებს მიხი პირადი (და დავალებული)

ამოგანისხვან, რაც იწვევს ფაქტის ახახვას გაყალბებულად. ღენი რი-
ფენშვალის ლკუმენჭური ფილმები - "რწმენის გამარჯვება", "ნებნისყო-
ფის ტრიუმფი" (1933 და 1934 წლის ყრილობების შეხახებ), და 1936
წლის ოლიმპიური თამაშების შეხახებ, ბერლინში, - "ხალხთა ღლესახწაუ-
ლი" და "ხიღამაშის ღლესახწაული" - აღახურებენ იმას, რომ ფაქტის
ლკუმენჭური ახახვისახ შეხამღებღია მოღემული ფაქტის იმ კუთხიღან"
ახახვა, რომღისგანაც მახ ხეღაც ფიღმის შემქმნელი. (1102). "მინახ-
რხი აქ ქმეღღია ფიღმური ფორმის მხოლოდ ფუნქციით; გაურკვევეღია გა-
ღაიღო ვამერახ მოღემული აღღუმი თუ ინხეღენიღებულ იქნა იხ ვამერახ
წინ. ნამღვიღი პარჭიის ყრიღომა ჩაჭარღა პირვეღად ვინოში, ფიღმა
შექმნა იხ" (1103). ანაღოგურაღაა შექმნიღი რიფენშვალის ლკუმენ-
ჭური ფიღმები 1936 წლის ოლიმპიური თამაშების შეხახებ. "ხპორჭხმე-
ნების მიღწევეპი კურთხევახ ღებულღბს 'ფიურერის' იქ-ყოფნიღ" (1104).
შევიოხვაღე - როღა თქვენ ამ ფიღმებს იღებღით, მოფიქრებღი თუ გქო-
ნღაღ მონჭაყი? - რიფენშვალმა უპახეხა: "ხრუღიღაღც არა. თქვენ ეხ
იხე უნღა წარმოიღგინოთ, როგორც ერთი მონაღირე ნაღირომაშეა. მახ
გააჩნია ხანაღირო არე ღა შეიღებღა ღომიღ მოვღახ... ღა ახეო პირო-
ბებში ვიყავი მე ჩემი ოპერახჭორებოთ... ხანამ მონჭაყხ ვიწყებღი, მო-
ფიქრებღი შეონღა... არქიფექჭურა: როგორი იქნებოან კომპღექხები,
რა იქნება ღახანყიხში, რა შეეფერება ღახახრუღხ, ე. ი. თანამღმღევრო-
ბა; ღა უნღა მომენახა, ხაღ იყო ყვეღაშე უფრო უკეთეხი მახაღა, ხაღ
იყო შეხამღებღი გაღღიერება; ღა ეხ იყო გაღამწყვეჭი; ღა შემღეგ
ვიწყებღი მონჭაყხ, ღა ამ ღროხ ყურაღღების გენჭრში იღგა ყოვეღთვ-
იხ ერთი კომპღექხი, ღა ვგღიღობღი, ერთმანეთში ჩამქტრა ხურათები
ღა მოძრაობანი" (1105). როგორც ვხეღავთ, "ნანაღირები ხურათების"
ხურვიღხამებრი წარმართვაღ შეიღებღა მონჭაყიხ ღროხ, თუ ეხ ლკუმ-
ენჭური ფიღმის შემქმნელხ (ღა მის უკან მღგომ პირებხ) ხურხ, რომღის ღროხ
ხღება ლკუმენჭური ხურათების განხაზღვრული მიშნის ხამხახურში
ჩაყენება ღა ამოღ ახახული ფაქტის, მეჭ-ნავღები, გაყალბება. ეხ ვი
ენჩინაღმღეგება ლკუმენჭური ფიღმის, ღა, ხაერთოღ ფიღმის (ღა ხეღო-
ვნების) შექმნის პრინციპხ, რაც იმაში გამოიხახება, რომ ყოვეღი გა-
მოსახვა უნღა იყოხ ღამაჯრებღი. ლკუმენჭურ ფიღმში ვი ღამაჯრე-
ბღია იხ, რაც ფაქტხ, მოვღენახ ახახავხ ლკუმენჭურაღ, ნამღვიღად ღა
მიუღგომღაღ, ყოვეღგვარი გაყალბების გარეშე. მხაჭურულ ფიღმში ვი
ღამაჯრებღია იხ, რაც შეხამღებღია. მაგრამ ჯურ კიღევ იღიან
წღემის მიწრულში მოჭღანღიღმა უხეიხჭმა ჯონ გრიხხონმა წამოაყენა
თეშა, რომ ლკუმენჭური ფიღმი უნღა იყოხ "ხინამღვიღის შემოქმედები-
თი ახახვა" (1106). მისი აშრიო ლკუმენჭური ფიღმი არიხ "ხეღოვნების
ღრამაჭული ფორმა", რომელიღ ინფორმაციის აუოენთურობახ ეყრღნობა ღა
აღამიანებხ თანამღღროვე ხიღიანღურ გარემოში აჩვენებხ. ლკუმენჭურმა
ფიღმა - "მისი აშრიო-მოვღენა არა მარჭო უნღა ახახოხ, არამღ" გა-
მოამკარავოხ" (1107), მოახღინოხ რეაღომის გარღაქმნა, რითაღ, უღა-
ოა, იქმნება" იხევე-შექმნიღი" რეაღომა. ჯონ გრიხხონის ლკუმენჭურ

ფილმში -"უმინწო ადამიანები"(1108) -,მაგალითად, ბაჭონოზს მონყა-
ყის ხელოვნება და მოკლენის "ღირიკული" ახახვა, რითაც გარდაღახუ-
ლია წმინდა ღვთაებური ფილმის ხაზღვრები. ამ გზით კი შეხამდებუ-
ლია არა მარტო ღვთაებური მხატვრული ფილმების შექმნა,როგორც ამ-
ახ ფილმის იხტორია ადახურებს, არამედ მიძგის მიცემაც კინოხელო-
ვნებისათვის მონახობა და შექმნას ახალი ფილმური გამონახვა. იყალი-
ური ნეორეალიზმის ფილმური ხეილის ფეხვებიც ღვთაებური ფილმების
რეალიზმი უნდა ვეძიოთ, თუმცა ნეორეალიზმს უფრო რეალიზმი,"როგორც
ახეთის" ახახვა უფრო აინყრებებდა,ვიღრე მიხი შემოქმედებითი გარ-
დაქმნა; ინგლისური "ფაქტების ფილმი"(1109) კი, განხაკუთრებით ოგ-
დაათიან წლებში,უმთავრებხად, მხატვრულად შექმნილი ფაქტების ფილმ-
შია,რომლებიც ახლენენ რეალიზმის"გადრამატიკულებას", ეძებს ხურათი-
ხა და ხმის რაც შეიძლება ხრულყოფილ ფორმას(1110). ორმოცდა-ათიან
წლებში კი ე.წ-"ლი"თავიხეფალი კინოს" ჯგუფში თავიმოიყარეხ ახალი
თაობის ღვთაებური ფილმის შემქმნელებმა(1111), რომლებმაც ხელი
მიჰყვეხ"უმრალ ადამიანების", "ყოველღიური ცხოვრების" ახახვას,
რომლის ღრახ ყურადღების ცენტრში არ ღვას ხურათოვანი შეგავლენის
მხატვრული გაძლიერება;"მათ ხურათ ახახონ, როგორ მოხაწყენია ცხოვ-
რება ქალაქებში,როგორ განმარტოებული ცხოვრობხ ცალკეული ადამიანე-
ბი"(1112). ამგვარ ფილმებად უნდა ჩიოთვალხ ღინღხეი ანღერხონის
"ოპ,ხიძმარხებულთ ქვეყანავ", თუ ღორენცა მაცეფის ნახევრად-ღვთა-
ებური მოკლემეფრათიანი ფილმი -"ერთად"(1113),რომელიც შეიქმნა
ღონღონის"თავიხეფალი ფილმის" ჯგუფში. ამგვარად, ღვთაებური ფილ-
მებოღან არა ერთი იმჰულხი მიიღო მხატვრულმა ფილმმა, რაც იმას მო-
წმობხ, რომ ჰუხუღ ზღვარის გავლება"წმინდა" ღვთაებურ და მხატვ-
რულ ღვთაებურ ფილმს შორის შეუძლებელია,ვინაიღან ხინამღვიღის,
ფაქტის ღვთაებური ახახვიხახ აღგილი აქვხ ხურათების ამორჩევას,
ღამონყაყებას,რაც განხახღვრული აზრის გამოხახვავა, რითაც ხინამღ-
ვიღუ,ფაქტი მაძინაც კი იცვლის თავის რეალიზმს, როცა ეს ფილმის შემ-
ქმნელხ განზრახული არ აქვხ. მაგალითად, თანღათანობით ფეხხ ივიღებხ
მნიშვნელოვანი თეატრალური ღღღემებისა და ღილი მხახიობების შემოქ-
მელების ფილმური ღვთაებური ახახვა.1964 წელხ,შექხპირის ღბაღე-
ბის 400 წლის იუბილება და "ოფეღოს" პრემიერის 350 წლისთავზე,ინგ-
ლისის ნაციონალურ თეატრში,ე.წ-"ოღ ვიკში"(1114), ჯონ ღექხყრმა
ღღღა(1115)"ოფეღო" ღორენხ ოღვიურის მონაწილეობით,რაც ხუთარღ
ბურჯმა გაღიღო და შექმნა ამ წარმოღვენის,ახე ვოქვათ,ღვთაებურ-
რი ფილმი."უხახ ერთი კოღხალური მონუმენტი" - წერღა კრიტიკა თეა-
ტრალური წარმოღვენის შეხახებ; "....იხე განხახვიფრებულია ეს, რომ
მაყურებელხ ყოველი ხეენა,ყოველი ნომერი,როცა მთავრლება, იხევე
ხურხ ვიღვე ერთხელ ნახოხ"(1116) - წერღა კინოკრიტიკოხი ურხ იენი
"ოფეღოს" ხპექვაკლიხაგან შექმნილი ღვთაებური ფილმის შეხახებ.
გამოღის, რომ "ოფეღოს" წარმოღვენა თეატრში იხევე ხრულყოფილი იყო,
როგორც ღვთაებური ფილმში,მიუხეღავათ იმიხა, რომ მათ შორის არხე-

ბითი განხილვებში, ვინაიდან ხევაა თეატრალური წარმოდგენა და ხევა იმავე წარმოდგენისაგან შექმნილი ლოკუმენტური ფილმი: ხევაზე ვხედავთ მხახიობს თუ მხახიობებს უშუალოდ, ჩვენს თვალწინ; ფილმში კი ვხედავთ მხახიობის თუ მხახიობების მხოლოდ ხერათებს, ე.ი. ვინოაპარაფის მეშვეობით შექმნილ ხერათებს; ხევაზე ჩვენ ვხედავთ "მთელ" აღამიანს თუ აღამიანებს, ფილმში კი ჩვენ ვხედავთ უფრო აღამიანების თუ აღამიანის "ნაწილებს" (ხახებს, ხელებს, ფეხებს, თვალებს თუ ფურცლებს ღილ თუ ლეწალურ ხელბში), ვიღრე "მთელ ხეულს"; ხევაზე ჩვენ ვხედავთ "მთელ" ლეკორაფიას, რომელშიც მოქმედებენ აღამიანები, ფილმში კი ვხედავთ ლეკორაფიის "ნაწილებს", ვთქვათ, ხაშუალო თუ ახლო ხელში; ღილ თუ ლეწალურ ხელში კი ხევის ლეკორაფიები, თითქმის, ხაერით არ ჩანს; თეატრში არხეობს ე.წ. "ლი" რეაქციული პაუზები" ცალკეულ ხერათებს თუ მოქმედებებს შორის, ფილმში კი ყველაფერი მიედინება თანამიმდევრობითი უწყვეტობით; თეატრში იგრძნობა მყურებელი, როგორც წარმოდგენის განუყოფელი ნაწილი, ფილმში კი თეატრის მყურებელი არ იგრძნობა; თეატრში, როგორც მყურებელი, ვშვიართ ერთ აღგილას - წინ, უკან თუ ბალკონზე - და "უცვლელი დამორები" ვყურებთ წარმოდგენას, ფილმში კი ჩვენი დამორება მხახიობებისაგან, ხელთა გვალბადობის შედეგად, განუწყვეტელ გვალბადობაშია; ხევაზე ჩვენ შეგვიძლია შევხედოთ იმ მხახიობს თუ იმ ლეკორაფიის ნაწილს, რომელიც ჩვენ გვხურს, ე.ი. შეგვიძლია შევხედოთ "მთელს" ხევის თუ მის რომელიმე ნაწილს, ფილმში კი ჩვენ უნდა შევხედოთ იმ ხერათს, რომელსაც ჩვენ ფილმი გვჩვენებს, ვინაიდან "ხერათების ამორჩევის" ხაშუალება ფილმში უკვე აღარ არხეობს, ვინაიდან ფილმის შემქმნელი თვით არჩევს ხერათებს. ამდენად, მაშინაც კი, როცა აღგილი აქვს მოვლენის, ფაქტის, ამ შემთხვევაში, თეატრალური წარმოდგენის ლოკუმენტური ახახვა, ნებსით თუ უნებლიეთ, ხდება რეალობის, ფაქტის გარდაქმნა, რა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლებად; და რამდენად უფრო ნაკლებადაა გარდაქმნილი მოვლენა ფილმში, იმდენად უფრო ლოკუმენტურია ის; და - შეგრუნებით - რამდენად უფრო მეტადაა გარდაქმნილი მოვლენა ფილმში, იმდენად უფრო შირდება ის ფილმურ ლოკუმენტურობას და იჭრება მხახვრული ფილმში ხფროში, რომელიც მოცემულ მოვლენას, ფაქტს იყენებს, როგორც "მახალას". ამიტომ, ლოკუმენტურმა ფილმა მომჭირნეობით უნდა გამოიყენოს ფილმური გამობახვის ხაშუალებანი, თუ ხურს მას დარჩენ "წმინდა" ლოკუმენტურობის ფარგლებში. ამგვარი ლოკუმენტური ფილმის ერთადერთი მიზანი კი უნდა იყოს შექმნას მოვლენის, ფაქტის, ვთქვათ, სპექტაკლის რაც შეიძლება ზუსტი რეპროდუქცია. ამ შემთხვევაში კი უადგილოა, გაუმართლებელია ფილმური გამობახვის მხახვრული ხაშუალებების გამოყენება. მაგრამ - მეორე მხრივ -, როგორც ამას გუნჯერ გროლი მოითხოვს, უაშრთა ღილი თუ ლეწალური ხელების ჩვენება იმით გავამართლოთ, რომ, თითქმის, მყურებელი მინოვლით ხედავს ხევაზე ამა თუ იმ მოქმედი პირის ხახებს, თვალებს თუ ხელბებს (1117). ღ-

კუმენჭური ფილმის ხელთა ამგვარი გვაღებაღობა, არხეზიოთაღ, ვერ გვლიხ მღგომარეობას. ზინოკლიხ მეშვეობით შექმნილი "წრიული" ღილი თუ ღე-
 ჭალური ხელეზი კი, თუ ზინოკლი იქნემაღა გამოყენებული ყოველი ხე-
 ღიხ შეგვლიხას, ღაარღვევღა კინიხურათიხ" ხწორკუთხივან" ფორმან, რი-
 თან კიღეუ უფრო ღამორღებოღა ფიღმა ღკუამღწყურამახ ხამღვრეზხ. ეზ
 კი მოწყობხ იმას, რომ ჭაქღიხ, მოვღენიხ ხრულიღ ზუხღი, ღკუამენჭუ-
 რი ახახვა ფიღმხ არ შეუძლია; მას შეუძლია მხოლოღ მოვღენიხ, ჭაქღიხ
 ღაახლოღიოთი ღკუამენჭური ახახვა, კინაიღან რეალური ხინამღვიღე
 ღა ფიღმური ხინამღვიღე(იღ ღროხან კი, როღა ფიღმური ხინამღვიღე ღო-
 კუმენჭურია), მეღწ-ნაკვღებღ, განხხვავეღა ერთმანეთიხაგან.

2. კულჭურული ფიღმი, ანუ პოპულარულ-მეგნიურული ფიღმი

ხახეღწოღება "კულჭურული ფიღმი" ჭიპირი გერმანული ჭერმინია; ფრან-
 გეზი ღა ინგლისეღეზი ამ ხახიხ ფიღმეზხან უწოღებენ ღკუამენჭურ ფი-
 ღმეზხ(1118), ღა ამიჭომ მოვაქციოთ რეენ კულჭურული ფიღმი ღკუამენ-
 ჭური ფიღმიხ გნეზიხ ფართე გაგეზამი. კულჭურული ფიღმი, თავიხ მხრივ
 ფართე გაგეზით - არიხ ხახწავლო ფიღმი. იხ განხხვავეღა ნამღვიღ
 ხახწავლო ფიღმიხაგან იმიო, რომ იხ მოვღენეზხ, მხველომეზხ, ჭაქღეზხ,
 რომღეზხან იხ ახახავხ, მჭიღროო უკავშირეზხ გხოვერეზახ, ე.ი. ახახავხ
 კულჭურია ღა გივიღიღანგიიხ ურთიეროთმან(1119). ხახწავლო ფიღმი კი,
 პირიქით, ზღუღავხ თავიხ ხფროხ ღა მოვღენეზხ ახახავხ განგაღკვე-
 ბულიღ. ამიჭომ კულჭურული ფიღმი ზოგაღი ინჭერეხეზიხ თვალთხვეღით
 ახახავხ მოვღენახ ღა მიმართულია ყვეღახაღმი, ხოლო ხახწავლო ფიღმი
 ხაგნობრივად შეზღუღული ინჭერეხეზიხ თვალხვეღითაა შექმნილი ღა მი-
 მართულია განხამღვრულ წრეზიხაღმი. კულჭურულ ფიღმხ, იხე როგორღ
 ხამოხწავლო ფიღმხ, აქვხ განმანათლებელი მნიშენეღობა; იხ მთავარ
 ყურადღებახ აქციეზხ მოგემული თემიხ, ხაკიოხიხ ზუხღ გარკვევა-განმარ-
 ჭებახ იხეთი ფორმიოთა ღა შინაარხით, რომ იხ გახაგეზი უნღა იყოხ
 მაცურებელია ფართე მახეზიხათვიხ. ამღენაღ კულჭურული ფიღმი გახა-
 გეზი უნღა იყოხ ყოველი პროფეხიიხა ღა გოღნიხ აღამიანეზიხაგან;
 ხამოხწავლო ფიღმი კი გახაგეზი უნღა იყოხ ამა თუ იმ პროფეხიიხ თუ
 მოხწავლეთა ჯგუფეზიხათვიხ, რიხ შეღეგაღ "კულჭურულ ფიღმხ" შეიღღე-
 ზა აგრეთეუ ეწოღოხ "ჭეჭეღმღწრულ-მეღმღმღმღმღ-ფიღმღმღ", ხოლო ხამოხწავ-
 ღო ფიღმხ "მეღმღმღმღმღ-ფიღმღმღ", რითან ნათელი ხღეზა პირველიხ" ხაცო-
 ვეღოთაო" ღა მეორეხ" შეზღუღული" ღანიმენულიღა.

ხახეღწოღება "კულჭურული ფიღმი", უღათა, ზღუღავხ ამ ხახიხ ფიღ-
 მეზიხ თემათა ხფროხ, კინაიღან, მაგაღითაღ, გუნეზახ, ფლორახა ღა
 ფაუნახ არაფერი ხაერთო არ აქვხ კულჭურახთან, თემღა პოპულარულ-მე-
 გნიურული ფიღმეზი გუნეზიხ, გხოვეღეზიხ თუ ფრინვეღეზიხ შეხახებ კუ-
 ღჭურული ფიღმეზიხ ხფროში უნღა იქენ მოქციული. ამღენაღ კულჭურუ-
 ღი ფიღმიხ თემა შეიღღეზა იყოხ ყვეღაფერი, რიხ განმარჭება, განო-
 ზა ხაღხიხ ფართე მახეზიხათვიხ მიზანმეწინიღია; ყოველი პოღიჭიკუ-

რი, ეკონომიური, კულტურული თუ ხოციალური ხაკიოხიგ შეხამღებღია გახ-
ღებ კულტურული ფიღმიხ თემა, თუ მათი ახხნა-განმარტება აამაღღებხ
ხაღხიხ მახებოიხ გოღნახა და განათღებახ. ამიღომ კულტურული ფიღმი
მიოოხოგხ ღიღ ხიღუხტეხა და თვალხაჩინოებახ, რომიღიხ მიღწევა, როგორღ
კულტურული ფიღმიხ პრამქიკვა ნათღღჰყოფხ, ყვღღაღუ უფრო შეხამღებ-
ღია მაშინ, თუ მიხი ავტორი, ოპერაჰტორი, რეჰიხორი, მონტჰაჰიორი ერთი-
ღაიგივე პირია (1120). კურტ ორტულიხ კულტურული ფიღმი - "მიქღღანტე-
ღო" (1121) -, მაგაღიოთაღ, თვალხაჩინო მაგაღიოთია იმიხა, თუ როგორ
უნღა შეიქმნახ ეხ ე-წ-ღი კულტურული ფიღმი: ამ ფიღმში ახახუღია
მიქღღანტეღოხ გხოვრება და შემოქმეღება. "ნორმაღური მახმტახიხ უფ-
რო მაღღა აიღტჰორგნა - წერხ რუღღღ ორტული - კურტ ორტულიხ 'მი-
ქღღანტეღოხ' კულტურული ფიღმი, რომეღმაღ პირვეღღღ შეეღღაღ, ხრუღ-
მეფრაჰიან ფიღმში აეხახა ამ უღიღეხი რენეხახნიხ ზეღოვანიხ შემო-
ქმეღება ფიღმური გამოხახვიხ ხაშუაღებღით და მიხი ბიოგრაფია და
შემოქმეღება ხაღხიხ ფართე მახებოიხათვიხ გახაგები გაეხაღა. მეტაღ
ხაინტურეხო ღრამაჰტურგია, რომეღიღ იმ ღროიხ ღოკუმენტეღიხ ღახმარე-
ბით, შეღარებოთი ზეღოვნებათმეღოღიოიხა და ორიგიწაღური იხტორიული
მოქმეღებოიხ აღვიღებოიხ გაღაღებოთ წარხუღხ გხოვრებოიხეუღხ ხღიხ და
მიუთოთებხ ახაღ გებგუე" (1122). რუღღღ ორტულიხ ეხ აზრიღ მიუთოთებხ
იმაგუე, რომ კულტურული ფიღმი "მვეღი გერმანული ხახეღმწოღებაა ღო-
კუმენტური ფიღმიხა, უმიოავრეხაღ, პოპულარულ-მეგნიერული ეღფერიღ. ეხ
გამოთქმა წარმიოიშვა გულღერყვიღო განათღებოიხ მატერიიალიზმიხ პერიო-
ღში და ერთმანეოთი ურევე გოღნიხ გავრგეღებახ და კულტურახ, რიხ გა-
მოგ ხახეღმწოღება კულტურული ფიღმი გზახ უთმოგხ ღოკუმენტური ფიღმიხ
ხახეღმწოღებახ" (1123). ამგვარაღ, კულტურული ფიღმი მოღიანაღ ღოკუ-
მენტური ფიღმიხ ხფერიოში ექვევა, თუმეღა იხიღ უნღა აღინიშნოხ, რომ
ღოკუმენტური ფიღმიხ ამოგანა უნღა იყოხ პოღიგოკური, ეკონიომიური, კულ-
ტურული, ხოციაღური თუ ფღორა და ფაუნა ზუხტაღ, ყოვეღგვარი გაყაღბუ-
ბიხ გარეშე ახახოხ; იმ ღროიხ, როგა კულტურული ფიღმი ყოვეღ მოვღე-
ნახ ამუქებხ პოპულარულ-მეგნიერული მიღგომით და იმიღანაღ არ იხევე
უვან, კამერახ წინ, ზეღოვურაღ შექმნახ ზეღებოთ, რომეღებოიგ ხაჭიროა
მოგემული თემიხ განახუქებღაღ. ამგვარაღ, ღოკუმენტური ფიღმი მხო-
ღოღ ფაქტებხ, მომხღარ ფაქტებხ ახახავეხ თვით ფაქტეიხ მოხღენიხ პრო-
გეხში და ამიოთაა იხ ღოკუმენტი, რომიღიხ ზეღმეორეღ გაღაღება შეუღ-
ღებღია; ამღენაღ, ღოკუმენტური ფიღმიოა ფაქტეიხ მოხღენიხ "მოწმე"
და ამიო განუშუღღუღეღღ ღოკუმენტი. კულტურული ფიღმიღ ღოკუმენტიო,
მაგრამ მახ შეუღღია მომხღარი ფაქტი იხევე შექმნახ კამერახ წინ
და ამ გზით ახახოხ ყოვეღი მოვღენა, რომეღმაღ მნიშვეღოა აქვე
ჩვენი გოღნიხ პორიგონტეიხ გაფართოებოიხათვიხ, პოპულარულ-მეგნიერუ-
ღი გზით, ე. ი. იხეუთი გზითა და ზერხით, რომ ახახუღი თემა გახახევი
იყოხ ხაღხიხ ფართე მახებოიხათვიხ, ყოვეღი პროფეხიიხა და ხოციაღური
ფენიხ აღამიანებოიხათვიხ. ხამოხწავღო ფიღმი კი იქმნება წმიწღა მე-

გნიერული გზით და ემხანურება განხაზღვრული პროფესიის აღამიანებხ თუ მოხწავლეებხ. აქ კი ნათელია ღკუმენჭური ფიღმის ხაზღვრები ვიწრო და ფართო გაგებით, რომელიც თავითავში ათავებებხ კულჭურულ ფიღმ-ხაფხ. უღათა, როგორც ღკუმენჭურ, იხევე კულჭურულ ფიღმხ შუეძლია ფიღმის გამოსახვის ხაშუაღებანი გამოიყენოხ იხე, რომ უვან არ ღაიბი-ღბ მხაჭვრული გამოსახვის შექმნისგანაფხ. მაგრამ ამამი იმადღება ღკუმენჭურ-კულჭურული ფიღმის შექმნის ხაშიშროება, ვინაიღან ფიღმური მხაჭვრული გამოსახვის შექმნისხხ არ უნღა იქნახ გაყაღბებული ღკუმენჭური ფიღმის ღკუმენჭურობა, ნამღვიღობა, ხოლო კულჭურული ფიღმის პოპულარულ-მღენიერული ხახიათი, თორემ ღკუმენჭური ფიღმის ღკუმენჭურობა და კულჭურული ფიღმის პოპულარულ-მღენიერულობა გაღაღ-ღის უვანა პღანშე, წინა პღანშე იწევეხ მათი მხაჭვრულიობა და ამით იქმნება არა ღკუმენჭური ან პოპულარულ-მღენიერული ფიღმი, არამედ ფიღმური მხაჭვრული გამოსახვა, რომღის თემაა ღკუმენჭური თუ პოპულარულ-მღენიერული პრობღემა. მიუხეღავათ ამგვარი ხაშიშროებინა, ღკუმენჭური ფიღმის ხფურში არა ერთი მხაჭვრული ღკუმენჭური ფიღმი შეიქმნა, რომელითა ნიმუშებათ შეიძღება რ. ფღაურჭის თუ მიხელ კაღა-ჭობიშვიღის ღკუმენჭური ფიღმების მიყვანა. კულჭურული ფიღმების ხფურში კი კურჭ ორჭეღის "მიქელანჯეღო" შეიძღება ჩაითვალბხ შეხა-ნიშნავ ღკუმენჭულ, რომელიც ხაღბის ფართო მახებხ, ფიღმური ახახ-ვის ხერხებით, აფნობხ ამ გენიაღური აღამიანის ცხოვრებახა და შე-მოქმეღებახ; მიქელანჯეღობხ "სიხჭინის კაპეღა" (1124), მაგაღითაღ, პირ-ვეღაღ კურჭ ორჭეღის "მიქელანჯეღობხ" ფიღმში ღავინახე თავისი ხიღა-ღით, ვინაიღან თვით სიხჭინის კაპეღაში, მიუხეღავათ მრავაღჯერ ყო-ფნისა და ღათვაღიერებინახხ, ვერ შევეღი ამ "კოღობაღური თავანის" ქვემოღან ღანახვა და გამოსახულ შინაარსთა შეგრძნობა. აქ კი კულჭურული ფიღმი იზარებხ შუამავღის როღხ მხაჭვრულ ნაწარმოებხა და მაყურებელხ შორის, რაფ განხაკუთრებით მიხახაღმეღელია, როფა იხე-თი კოღობაღური შეღვარი, როგორიც "სიხჭინის კაპეღაა", "თვალუწვეღენ-ღი" ხღება, ამ სიჭყვის ნამღვიღი მნიშვნეღობით, მაყურებღინახთვის. ამგვარაღ, კულჭურული ფიღმი, როგორც ღკუმენჭური ფიღმის ერთერთი ხახე, უნღა ფიღობღებხ პოპულარულ-მღენიერული გზით ხაღბის მახებამ-ღე მიიჭანობ ყოვეღი ხახის თემა ახხნისა და განმარჭებინ გზით. ამი-ჭობ კულჭურული ფიღმის შემქმნეღმა იხე უნღა ახახის თემა, რომ ხე-ღი შეუწყობ ახახული თემის კულჭურული და ცივიღიშაჭორული მნიშვნე-ღობის გარკვევახ (1125).

კულჭურული ფიღმის ხაგანი შეიძღება იყობ ყოვეღღღური ხაკითბე-ბიფხ, თუ ამ ხაკითბთა გარკვევა განხაზღვრულ ხაზოგაღღებრივ ინჭურებხ იწვევეხ. ხაკითბის გარკვევისათვის მახ შუეძლია გამოიყენოხ მიკრო-ღრამაჭურგია, მულჭიპღიკაცია, ფაირაფერი, ფაიჭღუპე თუ ჭეღეობიექღი-ვი. ამახ გარღა, მხაჭვრული ფიღმისაგან განხხვავევბით, კულჭურულ ფიღმში ხურათთა რიგხ შეიძღება ჰქონღებხ იღუხჭრაციული ხახიათი. მახ

შეუძლია, თემის ხურათოვანი ენიშ ახახვიას, გამოიყენოს ხიფცვიერი ენაჲ, ვინაიდან შოგაიერთი პოპულარულ-მეცნიერული ცნებები მოითხოვ-
ფნ ხიფცვიერ გარკვევასახაჲ. კულტურულ ფილმში ხიფცვიერი ენის გამო-
ყენებობათვის კი არხებოზს ხხვადახხვა ხერხები:

1. ხიფცვიერი ენა შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც დიალოგი, რო-
მელიც რჩება ხურათოვანი მხვლელოზის ხფეროში, ე.ი. ის არის ხურათ-
ის უშუალო შემადგენელი ნაწილი იხე, რომ არა მარტო ხურათოვანი
მხვლელოზა, არამედ ხიფცვიერი ენაჲ ლოკუმენჭური ხახიათის მაცარე-
ბელია. ეხ ანიჭებს მახ ლკუმენჭურ-ხფილბ.

2. თუ ფილმურ ხურათოვან მხვლელოზას (ურინარი) დიქლორი განმარჯავხ
და ხიფცვიერად ავხებხ ხურათოვან მხვლელოზას, მაშინ კულტურული ფი-
ლმი ლებულოზს ჟავბხუჟავლ-ხფილბ.

3. და თუ 1-ლი და 2-რე ხერხი დავავშირებულ იქნებოან ერთმანეთთან,
რომლის დროს ფილმი გადაღის თავიხუჟალი ხფილიდან ლკუმენჭური ხფილ-
ბე, მაშინ, უდაოა, გაბაჯონებუა ლკუმენჭური ხფილი.

კულტურული ფილმის გაბაჯონებულ ფორმად კი უნდა ჩაითვალოს თე-
მის, მოვლენის მხოლოდ ხურათოვანი ახახვა, რომლის დროს ყველაზე
უჭრო იფურქენება ფილმური ხურათოვანი ენა(1126).

განვიხილეთ რა ლკუმენჭური ფილმი ფართე გაგებით, რომელშიც
ჩვენ მოვაქვითე უ-წ-ლი კულტურული ფილმი ანუ პოპულარულ-მეცნიე-
რული ფილმი, და ლკუმენჭური ფილმი ვიწყო გაგებით, რომელშიც მოვა-
ქვითე ნამდვილი ლკუმენჭური ფილმი, ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი და-
ხკვის გამოჯანა:

1. ლკუმენჭური ფილმი, როგორც თვით ხიფცვა აშბოზხ, უპირველეს ყოვ-
ლისა, არის მოხემული დროს ლკუმენჭი, რომელიც შექმნილია მოვლენის
მოწმეს მიერ; და ამდენად, ნამდვილი ლკუმენჭური ფილმი განუმეორე-
ბელია, ე.ი. შეუძლებელია მისი "იხეჯ-შექმნა".

2. კულტურული ფილმი იგივე ლკუმენჭური ფილმა, მაგრამ ის კი არ
არის დროს ლკუმენჭი, რომელიც შექმნა მოწმემ, არამედ ის იქმნება
ხელოვნურად კამერას წინ, თუ ახახახავი თემის პოპულარულ-მეცნიერუ-
ლი ახახვა ამახ მოითხოვხ. ამდენად, კულტურული ფილმი არის ლკუმენ-
ჭური და ხელოვნურად შექმნილი ხურათობის ერთობა, რითაც მახ შეუძლია
ყოველი ხახის თემის ახახვა, რომელთა ლკუმენჭური ხურათობი ხაერ-
თოდ არ არხებოზხ. ამგვარი ლკუმენჭურ-კულტურული ფილმი მხოლოდ იმ-
დენადაჲ ლკუმენჭური, რამდენადაჲ მახში ნამდვილი ლკუმენჭური ხე-
რათობიკე.ი.კინოსურათი ახახავხ თემის ამახახველ ნამდვილ მაჭერი-
აღურ ლკუმენჭობხ.

3. ლკუმენჭური ფილმი ხდება ფილმის მხაჭვრული ნაწარმოები, თუ ის
ქმნის ფილმურ მხაჭვრულ "იხეჯ-შექმნილ" ხინამდვილეს, რომლის დროს
ის მხაჭვრული ნაწარმოები ხდება არა მისი ნამდვილი ლკუმენჭურობის
გამო, არამედ იმიჯომ, რომ მისი ლკუმენჭურობა იწევხ უჯანა პლანზე
და წინა პლანზე იხახება ეხოვრებოხეული "იხეჯ-შექმნილი" ხინამდვილეს,

რომელიც გრძნობიერებით ახახავს თემას, რომელიც, როგორც ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში, ჩაქხვილია განხაზღვრული გამოთქმა. ამის შედეგია ის, რომ ლოკუმენჭური ფილმებისაგან არა ერთი ბიძგი მიიღო კინობელთვინებამ მხოფლით ყოველ კუთხეში.

3. ხახწავლო, ანუ მეწნიერული ფილმი

ხახწავლო ფილმი, მეწნიერული ფილმი, გავკვეთლო ფილმი, ყველა ერთად, შეიძლება მოვათავსოთ ხახწავლო ფილმის ცნებაში, ვინაიდან მათი ახახვის კრიჭერიუთია იყონ ზუხჭი მეწნიერულად, მიუხედავთ იმიხა, რომ მეწნიერული ფილმი იმ ხაგანხ, რომელხახ იხ ახახავხ, ამორებს ურთიერთობახ და ზღუდავხ მახ მეწნიერული მიზნიო; ხახწავლო ფილმი უფრო პარჭიკულ ცხოვრებახ, ვიღრე მეწნიობახ ემხახურება და გავკვეთილი ფილმი მოხწავლეებს ეხმარება შეხახწავლი ხაკიოხიხ გარკვევაში. ამიჭომ ხახწავლო ფილმის ყოველი ხელი, ხურათი უნდა იყოხ აუთენთური, რომ მოხწავლებხ არავითარი ხაბაბი არ შექონლებ ეჭვი შეიჭანოხ მის ხიღუხეში." აქ ძალაშია უკვე არა პირადი შეხეღუღება, არამედ მეწნიერული ფაქჭი" (1127). ამღენად, ხახწავლო ფილმიც შეიძლება იწოლოხ ლოკუმენჭურ ფილმად, ფართე გაგებოთ, ვინაიდან იხ მეწნიერულად ლაღუხეღბულ ფაქჭებს ახახავხ. ამგვარად, ლოკუმენჭური, კულჭურული და ხამოხწავლო ფილმები ფილმთა ერთ ჯგუფხ ეკუთვნიან, მიუხედავთ იმიხა, რომ მათ შორის არხებობხ განხაზღვრული ხხვაოზაგ: ლოკუმენჭური ფილმი, ვიწრო გაგებოთ, მომხდარი ფაქჭიხ ახახავა მოწმეხ მიერ, რითაც იხ" განუთეორებლომიხ" ლინებე ღგახ; კულჭურული ფილმიც ლოკუმენჭური ფილმი, ფართე გაგებოთ, მაგრამ იხ ახახავხ ამა თუ იმ თემახ პიპულარულ-მეწნიერული გჭოთ და მიმართულია ხაღხიხ ფართე მახეობიხადმი; ხახწავლო ფილმიც კი ლოკუმენჭური ფილმი, ფართე გაგებოთ, მაგრამ ახახავხ ამა თუ იმ ხაკიოხიხ ხახწავლო, მეწნიერული, ან გავკვეთილიხ ახხნა-განმარეღბიხ მიზნიოთ და მიმართულია განხაზღვრული პროფეხიიხ თუ მოხწავლეების ჯგუფიხადმი. ამღენად ღიღია ხახწავლო, მეწნიერული თუ გავკვეთილი ფილმების მნიშვნელობა ხკოღებში, უნივერსიჭეღებში, თუ ყოველი ხახიხ ინხეღუღეში, ხაწარმოში, ხაკვლევ-ხამეწნიერო უწყებაში, ხაღაც მიზანშენიღიღია ე.წ-ღი" აუღიო-ვიღუალური განათლებიხ" მეოღიხ გამოყენება (1128).

ხწავლება არიხ პეღაგოგიურ-მეწნიერული ამოღანა; ამიჭომ ხახწავლო ფილმის შემქმნელი უნდა იყოხ მახწავლებელი ან ხწავლელი, ან, ხულცოჭა, იხინი უნდა უღგენ გვერღმი მრჩეულებად ფილმის შემქმნელხ. ხახწავლო ფილმის ვარგიხიანიოზიხ კრიჭერიუთია არა აქჭუალურობა ან გრძნობიერებით ზეგავღენიხ მოხლება, არამედ ობიექტური, ნათული და ზუხჭი ლოკუმენჭავიგია ახახახავი ხაკიოხიხა. ეს კი მოიოხოვხ ხაგნიხ ხირღემეში შეჭრახ, მიხი რაოზიხ ვრღელ და განმარეღბოთ ახახავხ. მაგრამ ეს იმახ არ ნიშნავხ, რომ ხახწავლო ფილმი შეიქმნახ იხე, რომ იხ იყოხ მოხაწყუნი; მახ შეუღღია ფილმური გამოხახვის ხამუალეობათა

მრავალფეროვანი გამოყენება, მაგრამ ისეთი ხერხითა და იმდენი ღონისძიებით, რომ ახასიათებს ხაკობის არ იქნას გაზუნდოვანებული, ვთქვათ, "ეფექტური" ფილმური გამოსახვის ხარჯზე. ხელების ამორჩევა, მონაცხი, განათება უნდა ემსახურებოდეს ჭეშმარიტების შეცნობას. სხვადასხვა ახაკის მოწაფეებს, ხელოვნებს, სხვადასხვა პროფესიის აღამიანებს გააჩნიათ, მეფე-ნაკლებად, განსხვავებული ათვისების უნარინობა, რაც ხახნავლო ფილმის შემქმნელისაგან მოითხოვს შეხატონი გამოქმის ფორმების მოქმანასა და პოვნას. აღამიანები, ცხოველები, მცენარეულობა, ხაგნები, მანქანები თუ ზუნებრივი მოვლენები შეიძლება იყოს ხახნავლო ფილმის ხაგანი, რომლის ღრმს, ვიზუალური გამოსახვა შეიძლება გაძლიერებულ იქნას აკუსტიკური გამოსახვითაც, ვთქვათ, ხიფყვით; ფრინველთა, ჩიფთა, ჭყუთა თუ მდინარეთა ხმაურით. ხახნავლო ფილმში მრავარია არა ის, რომ ხმა ღარჩეს ვიზუალური გამოსახვის ქვეცნება, არამედ ის, რომ ხმამაც ხელი შეუწყოს ახასიათებს ხაგნის ნათელ და ზუხფ ახახვას." ღოკუმენფი არის არა ღამაში მოჩვენება, არამედ ხინამღვილის ახლი, და ხინამღვილე ყოველთვის არ არის ღამაში". (1120).

მაყურებლის ინფორმაცია უნდა იქვეცდეს ჯერ თვით ხაგანი, რაც ღამოკილებულია არა მარტო ხაგნის მნიშვნელობით, არამედ იმითაც, თუ როგორ იქნება ის ფილმურად ახახული; და თუ ხაგანი ახახულ იქნება გამართობლად, ეს მიხახაღმებელია. მაგრამ ხაგნის ფილმური ფორმა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გახლეს თვითმიზანი, ან ხაგანს მოაშოროს მაყურებლის ყურადღება, ანდა გააყაღოს ხაგნის რაობა; მაშინ ხახნავლო ფილმი კარგავს თავის აზრს. მეცნიერული, ხახნავლო და გავვეთილი ფილმი, - მიუხედავად იმისა, რომ პირველი მეცნიერულ მიზანს, მეორე უფრო პრაქტიკულ მიზნებს, ვიდრე ახალი შეცნობას, მეხამე კი ხნავლებას ემსახურება, - ურთი წყაროდან იკვებებიან: ხამივე უნდა იყონ ზუხფი შინაარსობრივად და ფორმალურად. მართალია, თუ მეცნიერულ, ხახნავლო თუ გავვეთილის ფილმს ხურს ახახის ინფორიული თუ სოციოლოგიური თქმა, მაშინ მეფად რთულია "ხიზუხფის", "ობიექტურობის" ღაცვა, ვინაიდან შეუძლებელია ახეთი თემების ხრულიად უფენღენციო ახახვა, მაგრამ ზუნების მეფყველების თუ ჭქენიკის თემების ახახვა, მეფ-ნაკლებად, შეხამებელია ზუხფად, ობიექტურად, უფენღენციოთ, და ამ იზნისაკენ უნდა მიიხწრაფოდეს ყოველი ხახნავლო ფილმის შემქმნელი.

4. პრისაგანღისფული ფილმი

პრისაგანღისფული ფილმი არის ჭუნღენციური ფილმი, რომელიც უწევა განსაზღვრული იღიეს, იღლოლოგიის, ხაქმის ჩანერგვას მაყურებლებში. მაგრამ არხეპითი განსხვავებაა მხაფვრულ ჭუნღენციურ ფილმსა და პრისაგანღისფულ ფილმს შორის. ფილმის მხაფვრულ ნაწარმოებს შეუძლია ჭქონღეს რომელიმე პოღიკური მიმართულების შინაარსი, მაგრამ ის ხღება მხაფვრული ნაწარმოები არა მისი მოღმეული პოღიკური შინაა-

მრწამსის ხიხორებს; უღაია, ამ ღრობ ხლემა ახახახავი ფაქციის, ხუღ ცოფა, ნაწილობრივი გაყალბება მაინც, მაგრამ, თუ მახ ხურხ მისი მიზნის მიღწევა, მაყურებელმა ეს ვერ უნდა შეამჩნიოს; და ამაშია პროპაგანდისტული ფილმის პრობლემატურობა: იხ, ნაწილობრივ მაინც, შეგნებულად აყალბებს ფაქტებს, და ამავე ღრობ ცდილობს, რომ ეს ნაწილობრივად გაყალბებული ფაქტები მაყურებლებს მიანოლხ როგორც "ნამდვილი", "ობიექტურად" ახახული ფაქტები. ამის შედეგია იხ, რომ მაყურებელი ხვეპტიურად უყურებს ყოველი ხახის პროპაგანდისტულ ფილმს; და როცა იხ შეხმლებს მაყურებლის ხვეპტიციზმის მთლიან ან ნაწილობრივ გამოთქმავს, მაშინ იხ აღწევს მის მიზანს. ამიტომ გულწრფელობა და დამაჯერებლობა უნდა გააჩნდეს პროპაგანდისტულ ფილმსაც, მიუხედავად იმისა, რომ იხ აწარმოებს რეალობის ახახვას მისი ხედვის კუთხიდან.

5. ხარეკლამო ფილმი

ხარეკლამო ფილმი თავიხებური პროპაგანდისტული ფილმია იმ განხხვავებით, რომ იხ "ხოფმას ახხამს", უმთავრეხად, ამა თუ იმ ხაქონელს იმიხათვის, რომ რაც შეიძლება მეფი გაიყიღოს; პროპაგანდისტული ფილმი კი "ხოფმას ახხამს" ამა თუ იმ პოლიტიკურ მრწამსს. ამგვარად ხარეკლამო ფილმი, თავიხი ბუნებით, ეკონომიური ბუნების ფილმი და თავის ამოღანად იხახავს მაყურებელი წააქეშის იყიღოს ესა თუ იხ ხაქონელი.

ფილმის ზეგავლენა, ხხვა ხახის ზეგავლენებთან შედარებით, ყველაზე უფრო ძლიერია, ვინაიდან მოძრავი ხურათი აღვილად იბეჭდება მაყურებლის მთაგონებაში, რიხ შედეგად, რახაც ჩვეულებრივი მაყურებელი ხელავს ეკრანზე ლებულობს ხიმართლედ; თვით იხეთი მაყურებლებიც კი, რომლებიც არ ამყლავნებენ მზაღყოფნას დაიჯერონ ეკრანზე ნაჩვენები რეკლამული ხურათები, მაინც იბულებული ხლებიან, ნაწილობრივ მაინც, გამოთქმული აზრი მიიჩნიონ ხიმართლეთ, ვინაიდან ეკრანზე გაშუქებული ხურათები მათში აღვილად ჰმადლებს, წარმოშობს მოგონებით ხურათებს მათი ცოდნისა და გამოცდილების შესაბამისად. აქაც დახურღება იხ, რომ ერთი ხურათი უფრო დამაჯერებელია, ვიღრე ათახი ხიფყვა.

ხარეკლამო ფილმი კინომაყურებელზე ახლენს პირდაპირ ზეგავლენას კინოთეატრში; იხ ცდილობს აიძულოს მაყურებელი იყიღოს იხ ნიეთი თუ ხაქონელი, რომელხაც იხ ახხამს ხოფმას. მაგრამ ხარეკლამო ფილმს აქვს არაპირდაპირი ზეგავლენის უნარიოობაც; კინომაყურებელი, თავის მხრივ, მიუთითებს თავის ახლობლებს იმ ხაქონელზე თუ ნიეთზე, რომლის რეკლამა მან კინოთეატრში ნახა, და ამით თვით კინომაყურებელიც ხლება კინორეკლამის გამვრცელებელი.

ხარეკლამო ფილმს იყენებს თვით ფილმიც რეკლამიხათვის. თავიდან ფილმის რეკლამები ქვეყნებოდა და ღღეხაც ქვეყნებოდა პრეხამი;

შემდეგ ფილმის რეკლამა ქვეყნებშია და ქვეყნდება რადიოში; და მო-
ლოხ ფილმის რეკლამას იწარმოებს თვით ფილმიც (და ზედუხეცვაც), რომ-
ლის დროს იმ ფილმიდან, რომლის რეკლამას ფილმი აკეთებს, ამოღებუ-
ლია ფიჭრი, მთავარი როლების შემხრულებლნი თუ ყველაზე უფრო დამა-
ხანიათებელი ხელები, დავაშირებულია ერთმანეთთან, ხშირად, თავბრუ-
ლამხვევი მონწყაყით და, შეხაბამისი შექმნით, დიქტორი ხოცობას ახსამს
ამა თუ იმ ფილმს. ამგვარი ხარეკლამო ფილმი, იხე როგორც ყოველი
ხანის ხარეკლამო ფილმი, გამოიჩევა თავისი ხიმოვლით, ხიხხარჭითა
და ხიმარჭივით, ვინაიდან ხარეკლამო ფილმი უნდა იყოს ნათელი და
აღვილად გახაგები, თუ მას ხურს მიადწიოს ხალხის ფართე მახეხს.
ხარეკლამო ფილმის ერთერთი მთავარი ხახეა, მაგალითად, ინდუხჭრიის
ხარეკლამო ფილმი, რომელიც ხოცობას ახსამს ინდუხჭრიის ამა თუ იმ
დარგის პროლექტებს, რომლის დროს, ჩვეულებრივად, ხდება მოცემული
პროლექტის დამბალების, მეფე-ნაკლებად, მთელი პროლეტის ფილმური ახა-
ხვა.

ხარეკლამო ფილმი ხშირად იყენებს აგრეთვე დიავრამებს, ხურათებს,
ნახაშებს თუ მიკროხელებს, რის გამო ეფექტურ შედეგებს იძლევა მახ-
ში ფილმური მულტიპლიკაციისა და ჭრიუკის გამოყენება. ვილვე მეჭი:
ნახაჭი ხარეკლამო ფილმი, ხშირად, უფრო ეფექტურია, ვინაიდან ის იხე
"აუხეხებს" პრაქტიკულად მოხახმარი ხაგნის რაობას, რომ, ამ ხაგნის
ხოცობის შეხხმის ზევით, იქმნება შოგჯერ მხაჭვრული ფილმური ფორმაც
კი, რითაც ნახაჭი ხარეკლამო ფილმი შორდება წმინდა რეკლამის ხაშ-
ღვრებს და იჭრება მულტიპლიკაციური ფილმის მხაჭვრულ ხელოში. ამ-
დენად, ხარეკლამო ფილმს შეუძლია შექმნას ნახაჭი, თეჯინების თუ
ჭიკინების ხარეკლამო ფილმები თვით მუხიკალური-ჭრიუკის ხარეკლამო
ფილმის ჩათვლით, რომლის დროს მუხიკის ელრადლობისა და ნახაჭი ხი-
მმოლოების ერთობლიობით ფილმური გამოსახვა იქმნება.

6. კინოყურნალი

კინოყურნალი არის პუბლიცისჭური ხახიათის ფილმური ყანრი, რომელიც
დგას აქტუალური მოვლენების ხამხახურში. კინოოპერატორები მხოფლიოს
ყოველ კუთხეში ახახავენ კინოლენჭზე, უმთავრეხად, პოლიფიკურ, ეკონო-
მიურ თუ კულტურულ მოვლენებს, ბუნებრივ თუ ჭექნიკურ ვაჭახჭროფებს,
ხენხაგიურ მოვლენებს, რომელთაც განხაშღვრული ხაშოგადლოვრივი ინ-
ჭრეხი შეიძლება შექნდეთ. ამგვარად, კინოყურნალის თემაა მთელი
ჩვენი მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ცხოვრება, რომლის ახახ-
ვისახ, ხშირად, ხდება ხინამღვილის, ფაქტის ხუბიექტიური ახახვა.
ამ დროს კინოყურნალი კი უახლოვდება პროპაგანდისჭული ფილმის ხაშ-
ღვრებს; ხოლო თუ კინოყურნალი ცდილობს მოვლენა, ფაქტი ახახოს, რამ-
დენადაც შეხამებელია, რბიექტურად, მაშინ ის უახლოვდება დოკუმენ-
ჭური ფილმის ხაშღვრებს. მაგრამ კინოყურნალი რჩება მაინც კინოყურ-

ნალი, ვინაიდან მასში, როგორც პრეზის თუ რადიოს ყურნაღში, თავ-
მოყრილია მრავალი მოვლენა, რომელთა ამორჩევა და ერთმანეთთან და-
კავშირება ხდება მათი აქტუალურობისა და მნიშვნელობის მიხედით.
კინოყურნალის აქტუალურობა კი პრობლემატურია ფელეხეღვის ხახჭიკი
კონკურენციის პირობებში. კინოყურნალს არ შეუძლია იხე ხწრაფად მია-
ღწიოს მაყურებელს, როგორც ფელეყურნალს, რომელიც ყოველდღიურად რა-
მდენიმეჯერ აღწევს ფელემაყურებელს. ამიტომ აქტუალური ფილმი, თავი-
ხი არაჩვეულებრივად ზანჭი გზით, გაზეთის ან რადიოს გაგებით, პუბ-
ლიციხჭიკა კი არ არის, არამედ მოვლენათა ქრონიკა" (1133).

კინოყურნალის შექმნის ძირითადი პროცესია მსოფლიოს ყოველი
კუთხიდან მიღებული და ხაკუთარი ძაღებით გადაღებული ფილმის მახა-
ღების განხიღვა და მათგან ხახურველი ნაწიღების ამორჩევა; ამგვა-
რად, კინოყურნალის შექმნა მოითხოვს ფიღმური გადაღებული მახალის
შოვნას და ხაკუთარი ფიღმური მახალის შექმნას და ამ მახალიდან ხა-
ჭირო მახალის ამორჩევა-ღამუშავებას, ე.ო.ღამონჭაყებას. ფიღმური
მახალის მიღებისათვის არხეზობს შემღეგი შეხამღებღობა:

ა) გადაღებული ფიღმური მახალის მიღება მსოფლიოს ხხვაღახხვა ქვეყ-
ნებიღდან,

ბ) ხაკუთარი ფიღმური მახალის გაგვღა მსოფლიოს ხხვა ქვეყნების კი-
ნოპროღუქციის ფიღმურ მახალღებზე და

გ) ხაკუთარი კინომახალის შექმნა.

კინოყურნალის მახალის ღამუშავება კი მოითხოვს: ხურათების ამორჩე-
ვას მნიშვნეღობის მიხედით, შეხაფერი ფქიხის შექმნას, ღაღაგება-
ღამონჭაყებას, შეხაფერიხი ხმის შექმნას.

კინოყურნალის მახალის ამორჩევა კი შეიღება მოხღეს შემღეგი თანა-
მიღვერობით: ინფორმაღია, ხწავღება, ზეგავღენის მოხღენა, გართო-
ბა. კინოყურნალის მახალათა ღაღაგებას აქვს არა მარჭო მაყურებღღზე
ზეგავღენითი მნიშვნეღობა. მაყურებღღეს ხურს, რომ იხ "შეყვანიღ" იქ-
ნას კინოყურნალის ხურათოვან მხვეღებღამი; ამიტომ ყურნაღში ნაჩვე-
ნები მოვღენები ორგანიულად უნღა იქნას ერთმანეთთან ღაკავშირებუ-
ღი. გღკვეული მოვღენის კულმინაღიური წერჭიღის ჩვენება და
შემღეგ მოვღენაზე გადახვეღა უნღა მოხღეს ორგანიულად, რაგ ღიდ ოხ-
ჭაჭობას მოითხოვს. გღკვეული გნოგების განღაგებითა და მონჭაყით
კი იქმნება რიჭმი, რახაგ - თავის მხრივ - გამოთქმითი ფუქციაგ აქვს.
"მხოღღ იშვითაღ, მავღითაღ, პრეხის კონფერენციის, პოღიჭიკური
მოხხენებების და ანაღოკიური მოვღენების ღროს, იხმის კინოყურნაღში
ორიგინაღური ფქიხი" (1134). ამიტომ ხაჭირობა კინოყურნალის ახხნიო-
განმარჭებოთი ფქიხის შექმნა, რომელიც ხურათოვანი გამოხახხვის მხო-
ღღ იმ აღგიღას უნღა იქნას გამოყენებული, ხაღაგ ხურათი ხიჭყიერი
განმარჭების გარეშე გავგებარი ღარჩეზოღა. არ უნღა ღავივიწყოთ,
რომ განმარჭებოთი ხიჭყით შეხამღებღიღი ყვეღა გნოგის ნამღვიღი
ხურათოვანი მონაგემებისაგან განხხვეავებული აზროვან-გამოთქმითი

ინტერპრეტაცია. ანალოგიური მნიშვნელობა აქვს კინოჟურნალის ფიჭრ-
ეგზა და ჩართულ წარწერებსაც. მაგრამ ცალკეული ნაწილების ფიჭრებმა
და ჩართულმა წარწერებმა არ უნდა დაარღვიოს კინოჟურნალის მთლიანო-
ბა.

კინოჟურნალის შემქმნელი რეჟისორი და ოპერატორი, თითქმის, ყოველ-
თვის არის ერთიდაიგივე ადამიანი, რომელიც მოქმედებს დამოუკიდებლად.
ის ხწყუცებს ადგილზე, როგორც მოვლენის მოწმე, რა უნდა გადაიღოს
ფირზე და რა არა. მაგრამ კინოჟურნალი თავის ხაზოლოო ფორმას მაინც
დამონტაჟებისა და გახმოვანების დროს ღებულობს, რითაც ხაზღვარი
ელემა კინოჟურნალის რეჟისორ-ოპერატორის დამოუკიდებლობას.

7. ფილმის არამხატვრული ფორმების ხტრუქტურა და აგებულობა

ფილმის არამხატვრული ფორმების - ლოკუმენტური, კულტურული, ხამონწა-
ვლო, პროპაგანდისტული, ხარეკლამო ფილმისა და კინოჟურნალის დრამა-
ტურგიული ხტრუქტურა და აგებულობა არხეზითად არ განხხვავდება მხა-
ტვრული ფილმის მოქმედების (მოვლენის) ხტრუქტურისა და აგებულობისა-
გან, ვინაიდან ორივეს ბაზა - მახალა - მოძრავი ხურათობია. ფილმის
არამხატვრული ფორმებში იხე უნდა იქნას აგებული, რომ მათ გააჩნდეს
შუხვავდღ (ექსპოზიცი), რომელშიც ნათელი უნდა გახდეს მოქმედების
ადგილი, დრო, თემა, შუხვდღ (ერთი ან რამდენიმე, მეუწ-ნაცვლად, კულმი-
ნაციური წერტილები), რომელიცაა მოქმედება-მოვლენის ხრული ახახვა,
და დხხხხრული, რომელიც ხხვა არაფერია თუ არა ლოიკური დახკვინის
გამოყანა, გამოთქმა. იმიხათვის, რომ ნათელი გავხადლო ლოკუმენტუ-
რი, კულტურული, ხამონწავლო, პროპაგანდისტული, ხარეკლამო ფილმებისა
და კინოჟურნალის დრამატურგიული ხტრუქტურისა და აგებულობის განხა-
კუთრებულობა, გავაანალიზოთ ერთი მაგალითი ყველა ამ ფილმის "მხოფლ-
ხელვის" კუთხიდან:

ღაუშვათ, ჩვენი ამოცანაა ერთი ხაარჩვენო კრების შეხახებ შევ-
ქმნათ ერთი ლოკუმენტური, ერთი კულტურული, ერთი ხამონწავლო, ერთი
პროპაგანდისტული, ერთი ხარეკლამო ფილმი და იგივე ხაარჩვენო კრ-
ბა შევიყანოთ კინოჟურნალშიც. უღაოა, ხაარჩვენო კრება და მიხი
მხვლელობა მინდღამაინც მღიდარ მახალას არ იმღევა ფილმის არა-
მხატვრული ყველა ყანრის შექმნიხათვის; მაგრამ აქ ჩვენ გვანხტუ-
რეხებს მათი ხტრუქტურისა და აგებულობის, იხე როგორც მათ შორის
ხაზღვრების განხაზღვრა და ამიხათვის, ახე ვთქვათ, ფილმურად "მყლე"
მაგალითიც ხაკმარინია.

როგორც განვმარტოთ, ლოკუმენტური ფილმი მოვლენას, ფაქტს ახახავს
ლოკუმენტური ხტლით; კულტურული ფილმი კი მოვლენას ახახავს პოპუ-
ლარულ-მენიერული მიღგომით; ხამონწავლო ფილმი ხაგანს ახახავს მე-
ნიერიული მიღგომით, არის ის "წმინდა" მენიერული, ხამონწავლო თუ
გაკვეთილის ფილმი; პროპაგანდისტული ფილმი კი მოვლენას ახახავს
მოცემული პოლიტიკური მრწამის ხოტმის შეხხმის მიზნით; ხარეკლამო

ფილმი გილდობს აიძულებს მაყურებელი იყილოს ის ხაქონელი, რომლის რეკლამასაც ის აწარმოებს; და-ბოლოს კინოფურნალი ვვირეულ, თვითურთუ წლიურ მოვლენებს ახახავს ქრონიკალური ხერხით, რითაც ის მოვლენების, ფაქტების აკინძული ვრებულია.

ლკუმენჭური ფილმი ხაარჩევნო ვრების ახახვას შეეხლება როგორც მოცემული ღროის განუმეორებელ ღკუმენჭს; ეს ნიშნავს იმას, რომ ღკუმენჭური ფილმის შემქმნელმა უნდა შეეხალბს ახახოს ეს ხაარჩევნო ვრება ისე, რომ ყველაფერი ნაჩვენები იქნას ზუხჭად ისე, როგორც მოხდა. ამ შემთხვევაში ყველაზე უფრო უკეთესია ხაარჩევნო ვრების ხელების გაღაღება აღამიანის მხელველობის "ნორმალური კუთხიდან", რაც თიშავს ყოველგვარ "ბაყაყის" ან "ჩიჭის" პერსპექტივით შემქმნილ ხელებს. თვით ხიჭყვებიც კი, რომლებიც წარმოთქმულ იქნება ხაარჩევნო ვრებაზე, ჩაწერილი უნდა იქნას ყოველგვარი კომენჭარების გარეშე, რითაც კიღევ უფრო მღიერღება მიხი ღკუმენჭური აუთენტურობა. თუ შეხამღებელია, ხაარჩევნო ვრების ღკუმენჭური ფილმისა და თვით ვრების ხანგარმღვობა უნდა იყოს იღენჭიური, ე. ი. ორ-ხაათიანი ხაარჩევნო ვრება, მაგალითად, ახახული უნდა იქნას ორ-ხაათიან ღკუმენჭურ ფილმში. მაგრამ, თუ ეს შეუღებელია, მაშინ "ხურათების ამორჩევა" და ღამონჭყაყება უნდა მოხღეს ისე, რომ ხაარჩევნო ვრების მსვღელობის ქრონოლოგიურობაც არ უნდა იქნას ღარღვეული. ამღენად, ამ ხაარჩევნო ვრების ღკუმენჭური ფილმი უნდა იყოს მიხი ღამსწრე-მოწმეს ღკუმენჭი, რომელიც, როგორც ყოველი ღკუმენჭი, განუმეორებელია.

კულჭურული ფილმი შეეხლება იმავე ხაარჩევნო ვრების მსვღელობის ახახვას პოპულარულ-მღენიურული კუთხიდან, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის ამ ხაარჩევნო ვრებას გამოიყენებს როგორც ხაბაბს განმარჭობ მოცემული ხაარჩევნო სიხჭყმა, შეაღარბს იბ ხხვა ხაარჩევნო სიხჭყმებს და ამით მაყურებელს ხურათღვნად განუმარჭობს ხაარჩევნო სიხჭყმის ხაერთო რაობა. ამგვარად, კულჭურული ფილმი, როგორც ღკუმენჭური ფილმის ურთერთი ხახე, ამ შემთხვევაში, კი არ გიღობს იყოს ამ მოცემული ხაარჩევნო ვრების ზუხჭი ღკუმენჭი, არამღ მახ იყენებს იმიხათვის, რომ მაყურებელს მიხღეს ახხნა-განმარჭება მოცემულ და, ხაერთოდ, ხაარჩევნო სიხჭყმების შეხახებ. ამღენად, კულჭურული ფილმი არ არის განუმეორებელი; მიხი შექმნა შეხამღებელია ხელმეორღავ, ვინაიღან გამოხათქმელი აზრის მიხელვით არჩევს ან ქმნის ფილმურ ხურათებს; ღკუმენჭურ ფილმში კი ხურათ-ღკუმენჭიღან გამო-მღინარეობს აზრი, გამოთქმა და თვით ეს ხურათები განუმეორებელია.

ხამოხწავღო ფილმი შეეხლება იგივე ხაარჩევნო ვრება ახახოს ისე, რომ მაყურებელი გაერკვებს ხაარჩევნო ვრების რაობაში; ამ ღროს ხამოხწავღო ფილმს შეუღლია განმარჭობს რა აზრი აქვს, ხაერთოდ, ხაარჩევნო ვრებებს, როგორ ხღება მახბუ ხამოგაღეობრივი თუ პარჭიული შეხუღღღებების შეჯახება, ვინ შეიღღება წამოიყენებულ იქნას კანღიღაჭად, ვის შეუღლია მონაწიღება მიიღობს არჩევნები; უროი სიჭყვით, ხამოხ-

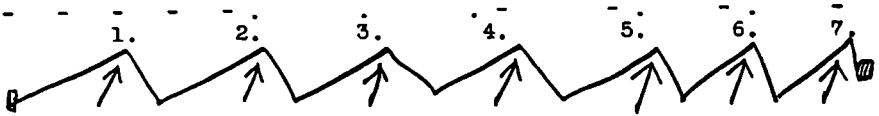
წავლო ფილმი უფრო ზუსტად, უფრო გარკვევით, უფრო სპეციფიური მიღ-
გომით განმარტავს ხაარჩევნო კრების რაობას არა იმიტომ, რომ ზე-
გავლენა მოახდინოს მასურებლებზე(მონწევლებზე, ხეულენებზე თუ მა-
ყურებელთა სპეციფიურ დაჯგუფებაზე), არამედ გააფნოს მას ხაარჩევნო
კრების ფუნქცია და დანიშნულება ხაზგაღღებაში. იხე როგორც ღკუ-
მენჭური ფილმი, იხევე კულჭურული და ხამონწავლო ფილმი ამ მიზანს
აღწევს იმიტად, რომ იგავს ფორმალურ"გომიურებას", რაც იმაში გამოი-
ხატება, რომ ყოველგვარი ფილმური გამოსახვა, რომელიც აზრის ნათელ
და ზუსტ გამოსახვას არ შეუწყობს ხელს, უაღვლია.

პროპაგანდისტული ფილმი კი ჭენდენიური ფილმია და ამიტომ იხ
მოცემული ხაარჩევნო კრების ახახვას შეეღღება არა"ნიჭრალურად",
არა"ობიექტურად", არამედ მიხი"მხოფლ-ხელის" კუთხიდან; ეს ნიშნავს
იმახ, რომ პროპაგანდისტული ფილმი შეეღღება, მოცემული ხაარჩევნო კრე-
ბის მხვლელობის ახახვიხას, ხოჭმა შეახხას იმ პოლიჭკურ რწმენახს,
იმ პოლიჭკურ მიმართუღებახს, შეხელუღებახს, რომლის ახახვა მახ ხურხს.
მაგალითად, ამ მიზნის მიღწევა შეუღღია პროპაგანდისტული ფიღმხ ხუ-
რათოვნად, თუ, ვთქვათ, იმ პირებხს, რომლებიც მოცემული იღეოლოგიახს
იგავენ, "ზაყაყიხ" პერხსექჭკივით გაღაიღებხს, ხოღრ მათ მიწინაღღმღევე-
ღმხ ახახავს "ჩიჭიხ" პერხსექჭკივით, რიხ შეღღვად პირველნი"გუმბე-
რაში", "მღიერი", "უღღველი", ხოღო მეორენი"ხაგოღავი", ხუხჭნი", "ღა-
ჩრღები" გამორღღებიახ. ამგვარი ხურათოვანი გამოსახვიხს გაღღიერღა
შეიღღება აგრეთვე იმიტად, თუ"იღღების ღამღვეღღები"ფოჭოგენური, "კა-
რგი შეხახღღავი" პირღები იქნეღიან, ხოღო მათი"მიწინააღღმღევეღი" -
პირიქით -"უღმნო", "მახინჯი" იქნეღიან, რიხ მიღწევა შეხამღღებღია
ხელისა და მომენჭვიბის ამორჩევითად. რა თქმა უღდა, პროპაგანდისტუ-
ღი ფიღმიც უღდა იყოხ ღამაჯურებელი და მასურებლებს უღდა შეუქმნახს
"ობიექტურობიხ" შთაბჭღიღება, მაგრამ ეს ხრულიღაც არ უღღის ხელს
პროპაგანდისტული ფიღმხ მოვღენა(ხაარჩევნო კრება) ახახოხ ჭენდენი-
ურად, ვინაიღან მიხი ამოღანაა ზეგავღენის მოხღენა მასურებლებზე
და მოცემული პოლიჭკური მრწამხის ქაღავება.

ხარეკლამო ფიღმი შეეღღება მოკლეღ ახახოხ ამ ხაარჩევნო კრე-
ბის მხვლელომა და მოუწოღოს მასურებლებს ღაეხრროხ მოცემული პარჭიიხს
ანაღოგიურ ხაარჩევნო კრებებხს, რომლის ღროხ მახ შეუღღია მასურებ-
ღის ყურადღების მიქვევა ამა თუ იმ პოლიჭკურ პიროვნებაზე თუ თვიო
იმ პოლიჭკურ მრწამხზე, რომელხაც ეს პარჭია ქაღავებხს.

ღა-მოღოხ, კინოჭურნალი, უფრო ღკუემენჭურად, ვიღრე პროპაგანდი-
ხეულად მოკლეღ ახახავს ამ ხაარჩევნო კრების მხვლელომახს და აჩვე-
ნებხს მახ ხხვადახხვა მოვღენებთან ფრთად, რომღებხაც აღღიღი ჰქო-
ნღა ღროიხ იმ მონაკვეთში. ამღენად კინოჭურნალი არიხ კრებული, რომ-
ღის ღრამაჭურგიული აგება პრეხიხა და რაღოიხ ყურნაღიხს ხჭრუქჭურახს
უახლოვღება. "ახალი გერმანული კინოჭურნაღიხ" ღრამაჭურგიული აგება,
მაგალითად, ახე გამოიყურება: ხაგარეო პოლიჭკია, ხამინაო პოლიჭკია,

ომის ცნობები, მეცნიერება და კვლევადიება, ჭექნიკა, ხპორჭი, ხენხა-
ციური ცნობები და გართობა(1135). და"ხაარჩევნო კრების" მოკლე ხუ-
რათვანი ცნობა, უდათა, განხილულ იქნებოდა როგორც"ხამინათ პოლიტი-
კური" მოკლენა, და ნაჩვენები იქნებოდა როგორცნაწილი მთელიხა, ე.ი.
მთელი კინოყურნალიხა. თითოეული შემადგენელი ნაწილი კინოყურნალიხა
კი იშვიათად თუ აჭარბებს ერთ წუთს, რის შედეგია ის, რომ ყოველი
მოკლენა კინოყურნალში უნდა აიხახოს მოკლედ, მაგრამ ნათლად. თუ კი-
ნოყურნალის ხჭრუქურახა და აგებულობას გრანფიკულად გამოვხახავთ,
მივიღებთ ახეთ ნახახხ:

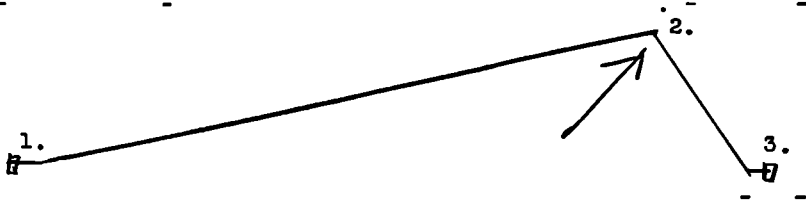


აქ ციფრები - 1.2.3.4.5. და ა.შ. - ნიშნავს კინოყურნალის შემად-
გენელ ცალკეულ ცნობებს, რომლებიც თანამიმდევრობითაა აკინძული, მიუ-
ხედავათ იმიხა, რომ მათ ერთმანეთთან მხოლოდ აქჭუალურობა აკავში-
რებს. ცალკეულ ცნობას კი გააჩნია დახაწყიხ-შუალელი-დახახრული, რის
გარეშე შეუძლებელია აშრის გამოთქმა. კინოყურნალის ამგვარი ღრამა-
ჭურგიული აგებულება ნაწილობრივ შეცვალა ჭვლეყურნალმა, რომელიც
ყოველღიურად რამღენიმიჯერ აღწევს მაყურებლამღე, და ამით გაციღ-
ბით უფრო აქჭუალურიხა, ვიღრე კინოყურნალი. კინოყურნალმა ჭვლეყურ-
ნალის ეს უპირატვეხომა მიიღო მხედველღბაში და ცდილობს თავიხი ხჭრუქ-
ჭურიხა და აგებულობის ნაწილობრივ შეცვლახ, რაც გამოიხახეება იმაში,
რომ კინოყურნალი უკვე უფრო მეჭ ყურადღებას აქცევს მიხი შემადგე-
ნელი ნაწილების უფრო ვრცლად ახახვახ, რაც "უფრო მეჭ" ინფორმაციახს
შეიციავს, ვიღრე ჭვლეყურნალი. იხე უფრო გამართლებული იქნებოდა, თუ
აქჭუალურობახ ფიღმი მთლიანად ჭვლეხედვახ დაუთმოხს, რაც, აღბათ, ღრო-
თა განმავლობაში ახეგ მოხლღმა.

ხარეკლამო ფიღმის ღრამაჭურგიული აგებულობა წახავახ კინოყურნა-
ლის ღრამაჭურგიულ აგებულობახ; ამ შემთხვევაში ციფრები -1.2.3. და
ა.შ. - ნიშნავს ცალკეულ რეკლამებს, რომლებიც თანამიმდევრობითაა
განლაგებული და ერთმანეთს აკავშირებს მხოლოდ მიზანი: ხოჭმა შეახ-
ხან იმ ნიუთს თუ ხაქონღს, რომღთა ყიღვისახვენ მოუწოღებს ის მა-
ყურებღებს. ცალკეული რეკლამა კი შეიციავს დახაწყიხს-შუალელხა და
დახახრულს, და ამითაგ წახავახ კინოყურნალის ცალკეული ცნობის ხჭრუ-
ქჭურახა და აგებულობახ. ყოველ ცნობახ კინოყურნალში, ყოველ რეკლა-
მახ ხარეკლამო ფიღმი, მიუხედავათ მათი ხიმოკლიხა, უნდა გააჩნღთ
"ამავალი ხაბი" კულმინაციურ წერჭიღამღე(კლიმაქხამღე), რომ უცბად
დაუშვახ ღაბღა და შოხუნერგოხ მაყურებღებს განხაზღვრული გამოთქმა.

პროკაგანდისჭული ფიღმის ხჭრუქჭურა და აგებულობა, თავიხი მი-
განღახახუღების შეხამამიხად, წახავახ მხაჭვრული, უმთავრეხად, ქრო-

ნოლოგიური მოქმედების(მოვლენის) ხსრუქჭურახა და აგებულობა;მაგრამ მისგან განხზავებით, პროპაგანდისტული ფილმის მოვლენა განუწყვეტლივ უნდა მიიწველებს კულმინაციურ წერტილამდე(კლიმაქსამდე), რომ შეხბდობს იმ რწმენის ჩანერგვა მაყურებელში,რომელხაგ იხ ქალაგებს. პროპაგანდისტულ ფილმში მაყურებელს არ უნდა მიეცეს,ახე ვოქვათ,"ხულის მოთქმის" ხაშუალება, რომ მან ვერ შეხბდობს იმ უენდენციურობის, და ამით,ნაწილობრივ მაინც, ხიყაღბის შეენლობა. გრაფიკულად პროპაგანდისტული ფილმის ხსრუქჭურა და აგებულობა ახე შეიძლება გამოიხაფოს:



(1.) დახაწყიხიდან მოვლენა შეუწყვეტლივ("ხულის მოთქმელად") ვითარდება კლიმაქსამდე(2.) და შემდეგ უფხალ ეეემა ძირხ და მაყურებელხუნერგავხ თავში მოფემულ პოლიფიკურ რწმენახ. ამგვარად, კინოურნალიხა და ხარეკლამო ფილმიხაგან განხხვავებით, რომლებიც მოკლე ცნობებხიხაგან ან მოკლე რეკლამებხიხაგან შეხლგება და,ახე ვოქვათ, თავიხებური"კრებულია", პროპაგანდისტული ფილმი ახახავხ ერთ მოვლენახ ხაკმაოდ ვრცლად, რომ მაყურებელხ შთაუნერგოხ თავში იხ იღეა, რწმენა, რომლის გავრცელება მახ ხურხ.

ღკუემენჭური, კულჭურული და ხამოხწავლო ფილმების ხსრუქჭურა და აგებულობა შეეხაზამება მათ არხხ: აქ უადგილოა"ღამაშულომის" თუ"კონფლიქტის" გამწვავება, ვინაიდან ხამივე,მეფ-ნავლეზად,აზრის ზეხფი, გაუყადებელი, გარღაუქმნელი გამოხახვიხაკენ მიიხწრაფვიხ; აზრის გამოხახვიხ ზაზა კი არიხ ფაქფი,მოვლენა, რომელხაგ ღკუემენჭური,კულჭურული და ხამოხწავლო ფილმები ახახავენ ან ღკუემენჭური ხიშეხფით ანდა პოპულარულ-მეცნიერული თუ მეცნიერული ხიშეხფით.ამგვარი ფილმები მოვლენახ,ფაქფხ ახახავენ ღინჯათ,გულდახბით,ვრცლად, რითაფ განიხაზღვრება მათი ხსრუქჭურა და აგებულობაფ. გრაფიკულად ღკუემენჭური,კულჭურული და ხამოხწავლო ფილმის ხსრუქჭურა და აგებულობა ახე შეიძლება გამოიხახოხ:



აქ ღკუემენჭური,კულჭურული და ხამოხწავლო ფილმის ახახავვიხ თემის ყოველი შემაღგენელი ნაწილი ახახული უნდა იქნახ იხეთი ხანგრძ-

ლივობითა და ხივრცელით, რომ მაცურებელმა აღვილად გაიგოს ახახული თემის, ხაკითხის ყოველი ლეჯალი. ამიტომ ღკუმენჭური, კულჭურული და ხამონწავლო ფილმი, - თუ მათ არ ხურთ იქცენ ფილმის მხაჭვრულ ნაწარ- მოვბად, ე. ი. გარდაქმნან ხინამღვილე და შექმნან "იხეე-შექმნილი" მხა- ჭვრული ხინამღვილე, კმაყოფილდება ახახახავი ფაქტის, მოვლენის ზუხფი ახახვიით. ამგვარად, ღკუმენჭური, კულჭურული და ხამონწავლო ფილმების, იხე როგორც პროპაგანდისფული, ხარეკლამო ფილმებისა და კინოჟურნალის თემები, თავიანთი ხჭრუქჭურითა და აგებულობით, არიან უბრალონი, რომლებიც ერთი განხაზღვრული წერტილიდან იწყება და უწყ- ვეფლად მიემართება დახახრულისაკენ. ფილმის არამხაჭვრული ფორმები ახახავენ მხოლოდამხოლოდ იმას, რაც მოხდა, ე. ი. ეყრდნობიან ფაქტს, ხინამღვილეს, მოვლენას და არა იმას, რაც "შეიძლება მომხდარიყო" (არი- ხჭოფილე). ფილმის არამხაჭვრული ფორმების შიშხანი განხაზღვრავს მათ ფილმურ ენას: ღკუმენჭურ ფილმს ხურს იყო მომხდარი ფაქტის მოწმე; კულჭურული ფილმიც ღკუმენჭურია, მაგრამ იხ ახახავს მოცემულ მოვლე- ნას შოშულარულ-მეცნიერული მიღგომით; ხამონწავლო ფილმი მეცნიერე- ბახა და ხწავლა-განათლებახ ემხახურება; პროპაგანდისფული ფილმი ფაქტს, მოვლენას იყენებს განხაზღვრული მრწამსის გავრცელებიხათვის; ხარეკლამო ფილმი ხოჭბახ ახხამს, უმთავრეხად, ამა თუ იმ ნაწარმს, რომ კონიმაყურებლები წააქეზის იყიღონ იხ; და-ბოღმს, კინოჟურნალი იხახავს მიშნად აქჭუალური მოვლენები რაც შეიძლება ხწრაფად მიანო- ღმს მაცურებლებს. როგორც ავღნიშნეთ, ფილმის არამხაჭვრული ფორმე- ბი შეიძლება გახდენ ფილმის მხაჭვრული ნაწარმოებში, როგორც ამას კინოხელოვნების იხჭორია ადახჭურებს, მაგრამ მაშინ ღკუმენჭურ თუ კულჭურულ ფილმში წინაპლანზე იწევს არა მათი ღკუმენჭურობა, არამედ მათი მხაჭვრული ფახოვანება, და ამით მათზე ვრცელდება ფილმის მხა- ჭვრული გამოსახვის კანონშომიერება; და თავის მხრივ - ყოველ მხა- ჭვრულ ფილმს შეიძლება შქონდეს ღკუმენჭური, კულჭურული, ხამონწავლო, პროპაგანდისფული, ხარეკლამო ღირებულება. მაგრამ ფილმი როგორც ხე- ღოვნება და ფილმი როგორც შუღიღიხჭოკის საშუალება არის ორი ხხვა- დახხვა ცნება. ორივეს აქვს თავიხი ფახოვანება და ფუნქცია; ორივეს აქვს არხებობის უფლება და მათი ხჭიღისჭური არეკლარევა ეწინააღმ- ღეგება ფილმის კანონშომიერებას(1136).

დახკვენა

განვიხიღეთ რა ფილმის არამხაჭვრული ფორმები, ჩვენ შეგვიძლია შემ- დეგი დახკვენის გამოჭანას:

1. ფილმის არამხაჭვრული ფორმები, ნებხით თუ უნებღიეთ, უარს ამპო- ბენ რეალობის, ფაქტის, მოვლენის მხაჭვრულ გარდაქმნაზე და ქმნიან მის, მეჭ-ნაკვებად, შირს, კოპიოს იმ მიშნით, რომ გამოთქვან თვით ამ ფაქტში, მოვლენაში ჩაქხოვიღი ეხა თუ იხ აშრი.

2. ღკუმენჭური ფილმი "ახდენს თვით ცხოვრების გადაჭანას ეკრნაზე

(1137) და ამდენად არის მოცემული დროისა და ფაქტის დოკუმენტი; ისაა განუყოფელი, ე. ი. შეუძლებელია ნამდვილი დოკუმენტური ფილმის ხელმოწერა შექმნა. ამდენად დღისა დოკუმენტური ფილმის მნიშვნელობა, როგორც მოცემული დროისა და ფაქტის მოწმისა.

3. დოკუმენტური ფილმის ერთერთი სახეა კულტურული ფილმი, რომელიც ნამდვილ დოკუმენტურ ფილმიდან იმით განსხვავდება, რომ მასში ფაქტი, მოვლენა პოპულარულ-მეცნიერული მიღებითაა გაშუქებული, რომლითაც ის შორდება წმინდა დოკუმენტურობის ხაზგარეშს და დოკუმენტურ თუ შექმნილ ფილმურ ხერხებზე აყენებს აზრის გამოსახვის ხამსახურში. ამდენად კულტურული ფილმი დოკუმენტური-სახეა დოკუმენტი, რომელიც მიმართულია მასურებელთა ფართე მახებინადაში.

4. ხამსხვავლო ფილმი კი - არის ის წმინდა მეცნიერული, სახეა დოკუმენტი გაკვეთილის ფილმი - მიმართულია მასურებელთა ვიწრო ფენების, მოწაფეების, სტუდენტების თუ განსაზღვრული პოპულაციის პირებისადაში, და ახასხავს მოცემულ თემას მეცნიერული ხიზუხით. ამდენად ხამსხვავლო ფილმი "გამოყენებითი ფილმი", რომელიც ფილმურ მოძრავეს ხერხებზე აყენებს მეცნიერებისა და ხეა-განათლების ხამსხვურში.

5. პროპაგანდისტული ფილმი ფილმური ხერხების "განსაკუთრებულ დამაჯერებლობით ძალას" (1138) იყენებს განსაზღვრული, უმთავრესად, პოლიტიკური მრწამსის გახავრებულად. ამდენად პროპაგანდისტული ფილმი ჟენდენტური ფილმი, მაგრამ არა ჟენდენტური მხატვრული ფილმი, რომელიც მხატვრული ფილმის კანონმომიერების ხაფუძველზე იქმნება. პროპაგანდისტული ფილმი მასურებელზე ყველაზე უფრო ძლიერ ზეგავლენას ახდენს მამინ, როცა მისი ჟენდენტისა დამაჯერებლადა ახასხული, რაც დიდ მხატვრობას მოითხოვეს მის შექმნელისაგან.

6. ხარეკლამო ფილმი პროპაგანდისტული ფილმის ერთი სახეა; მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ის ხოფმას ახსამს არა რომელიმე პოლიტიკურ იდეოლოგიას თუ მრწამსს, არამედ, უმთავრესად, რომელიმე ნაწარმს და აქებებს მასურებელს იყილოს ის. ამ მიზნის მიღწევისათვის ხარეკლამო ფილმი იყენებს ყოველ ფილმურ ხერხს, თუმცა არ ივიწყებს იმ დებულებას, რომ ეფექტურია ის, რაც დამაჯერებელია.

7. და-ბოლოს, კინოურნალი, პრესისა და რადიოს ყურნალის მხგავხად, რადიოებს იყოს ხერხათვანი კრებული აქტუალური მოვლენებისა, რომლებიც იწვევენ განსაზღვრულ ხამოგალომბრივ ინტერესს. ამდენად კინოურნალი არის მოცემული დროს მოწმე.

8. დოკუმენტური, კულტურული, ხამსხვავლო, პროპაგანდისტული თუ ხარეკლამო ფილმები შეიძლება შეიქმნას ისე, რომ ისინი გახდენ ფილმის მხატვრული ნაწარმოები. მაგრამ ამ შემთხვევაში იქმნება მოცემული ფაქტის, მოვლენის არა კოპიო, პირა, არამედ "ისე-შექმნილი", ე. ი. მხატვრული ხინამდვილე, და ამით მხატვრული ნაწარმოები. ამ შემთხვევაში ფილმის დოკუმენტურობა თუ ჟენდენტისა იწვევს უკანა პლანზე და ხაქმე გვაქვს "ისე-შექმნილი", მხატვრულ ხინამდვილესთან.

მ ე ო ხ ე თ ა ვ ი

ფ ი ლ მ ი ს ლ ა მ ო კ ი ლ ე ბ უ ლ ე ბ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს

ხ ხ ვ ა ლ ა რ გ ე ბ თ ა ნ

შ ე ხ ა ვ ა ლ ი

ჩვენ გავარკვეით ფილმური გამოსახვის საშუალებანი და ავლენებთ, რომ ფილმური გამოსახვის მასალაა მოძრავი ხურათები, რომელთა ამორჩევითა და ხელებით, ფილმური ბნელებით, ფილმური ფრიუკითა და რიფით, მონტაჟითა და ჭრით, ფილმური ხივცითა და ღრით, ფილმური ხმით, კინომასხიობითა და ფილმური ხიმბოლოთი იქმნება "იხევე-შექმნილი", ე.ი. მხატვრული ხინამღვილე. ჩვენ გავარკვეით აგრეთვე ფილმური გამოსახვის მხატვრული და არამხატვრული ფორმები, და მივიღით დახვეწილი, რომ ფილმი არის როგორც ხელოვნების ერთი ახალი დარგი, ასევე პუბლიცისტიკის საშუალება, რომლის ხერითული მოქიშპეა მხოლოდ ჭელებზედა. მაგრამ ჩვენ დავინახეთ აგრეთვე, რომ ფილმური მოძრავი ხურათების შექმნაში თავს იყრის ხელოვნების ხხვა დარგების შემადგენელი ნაწილები. მაგალითად, ლიტერატურიდან ფილმი "ხეხულოზა" და "ხეხულოზა" მოქმედებას, ხახუობას, აფმობფეროს თუ ხიუყეფს; თეატრიდან - მხახიობს, დიალოგს, მონოლოგს თუ რეყიხორს; რადიოპიეხიდან - მუხიკას, მეფყვალეებით ენას თუ ხმაურს; მხატვრობიდან ხურათის კომპოზიციას, ფერს თუ ფორმებს; არქიტექტურიდან ნაგებობებს თუ ღეკორაციებს; ქანდაკებიდან ბიუხეფს თუ ქეგლებს; და ჭელებზედა ხომ ფილმის უმეროხი მამა!?. ამდენად ფილმის კანონზომიერების ჩამოყალიბება მოითხოვს მიხი დამოკილბულეების განსაზღვრას ხელოვნების ხხვა დარგებთან, ე.ი. ლიტერატურახთან, თეატრთან, რადიოპიეხახთან, მხატვრობახთან, არქიტექტურახთან, ქანდაკებახთან, მუხიკასა და ჭელებზედახთან.

კინოხელოვნებასა და ხელოვნების ხხვა დარგებს შორის ურთიერთობის გარკვევა მოითხოვს - ერთი მხრივ - ხაზღვრების გავლებას მათ შორის, და - მეორე მხრივ - ურთიერთ ბეგავლენის ღონის განსაზღვრას. ხელოვნების ცალკეულ დარგებს შორის ხაზღვრების გავლება აუცილებელია, ვინაიდან მხატვრული გამოსახვა მხოლოდ მაშინაა ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები, როცა მიხი შინარხი-ფორმა-გამოთქმა ხეფილბეფუნდლ შეკრული მთლიანობა-ერთობაა. ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმური მხატვრული ნაწარმოები უნდა უყრღნობღღებს მიხი მხატვრული გამოსახვის მასალას - მოძრავ ხურათებს - და მის კანონზომიერებას. ეს, თავის მხრივ, ნიშნავს იმას, რომ ფილმმა ვი არ უნდა შეეცადოს იხ თემა, იხ ხიუყეფი, იხ მოქმედება, იხ მოვლენა, რომლის გამოსახვა მახხე უკეთეხად შეუღლია ხელოვნების ხხვა დარგს, თვიოთნად გამოსახოს, არამედ წავიღებს თავიხი საკუთარი გზით: შექმნას მხატვრულ-

ლი გამოსახვა, არსებობდა, მოძრავი ხურათებით. მაგრამ ხელოვნების დარგები ზეგავლენას ახდენენ ერთმანეთზედაც, რაც ხრულიადაც არ არღვევს ხელოვნების ცალკეული დარგის კანონზომიერებას; პირიქით, მხატვრობის ზეგავლენა ფილმზე თუ ფილმის ზეგავლენა მხატვრობაზე აპოხიერებს მათი გამოსახვის შეხამებლობებს, რომელთა მაგალითს გვაძლევს, თუ გნებავთ, ექსპრესიონიზმი თუ იმპრესიონიზმი. მაგრამ ამგვარი "ზეგავლენა" არღვევს ცალკეული ხელოვნების კანონზომიერებას, როცა ხელოვნების ერთი დარგი ჭოვებს თავის ხელოვნურ მონაცემებს და ფილმობს მხატვრული გამოსახვა შექმნას ხელოვნების მეორე დარგის ხელოვნ ხაფუძველზე. ამგვარი ხელოვნური "აღრევის" მაგალითი უნდა მოგვცა, განხავთობით, ფილმმა, როცა შეეცადა. თეატრის წაბამვა-ას, რის შედეგად ვერც თეატრალური, ვერც ფილმური მხატვრული გამო-სახვა ვერ შეიქმნა. ხელოვნების ცალკეული დარგების ამგვარი "აღრე-ვის" ხაილუხტრაციით შეგვიძლია, მაგალითად, მოვიყვანოთ ჯონ ჰოვარდ ლაუხონის აზრი: "ფილმი არის - წერს იხ - ხმენალბობით-მხედველობითი კომუნიკაციის ერთი ფორმა. ეს არის უბრალო განხაზღვრა, რამდენადაც იხ არ განხხვაველება მთლიანად ხელოვნების ხხვა დარგებისაგან. ფილ-მი არის წმინდა მხედველობითი ხელოვნება, მხატვრობის და ქანდაკე-ბის მხგავხად. არხებობს ხელოვნება, რომელიც მოხახმენია, როგორც მუხიკვა; და არხებობს ოპერაში, ბალეტსა და ღრამაში მოხმენიხა და მხედველობის კონკოზიციის ეფექტი. იმ დღიდან, როცა ფილმი შეუერთ-და თხრობით ხიუტუტს და იმ დღიდან, როცა ხმოვანი ფილმი უმთავრეხად დამოკიდებუღია ადამიანის მუტყველებახთან, კერძოთ თეატრალურ დია-ლოგთან, და იმ დღიდან, როცა ფილმმა თავი მოუყარა მაყურებელს კი-ნოთეატრში, - ბუნებრივია, რომ ფილმი და თეატრი მხგავხი გამოსახ-ვის ფორმაა" (1230). აქ კილევ უფრო გაბუნღვანებუღია ხელოვნების დარგების ურთიერთდამოკიდებუღება, ვიღრე გარკვეული. ჯერ ერთი, ფილ-მი კი არ არის "წმინდა" მხედველობითი ხელოვნება, არამელ "არხებობად" ვიშუალური გამოსახვა, რომლის ქვეუნება ხმა. მერმეთ, ფილმი, უ.ი. მოძრავი ხურათები არ არის და არც შეიძლება იყოს "მხატვრობიხა და ქანდაკების მხგავხი", ვინაიღან პირველი მოძრავი ხურათები, მეორე "ორგანზომილებუიანი" მყარი ხურათი, ხოლო მენამე "ხამგანზომილებიანი", "ხიეცოვანი" გამოსახვა, ხხვა არხებობ განხხვაველებს რომ არ მი-ვაქციოთ ამ-ჯერად ყურადღება. ახევე უბადრუკია თეატრალური დიალო-გის შეღარება ფილმურ დიალოგთან, თუ კინოთეატრის მაყურებლის გაიგივე-უღება თეატრის მაყურებელთან.

ამიჭობ ფილმის მხატვრული ნაწარმოების ხელოვნური კანონზომი-ერება მოიოხოვს ხაზღვრის გავლებახ ფილმსა და თეატრს, რადიოკიხახ, მხატვრობახ, არქიტექტურახ, ქანდაკებახ, მუხიკახა და ტელეხედვახ ში-რის; და ამავე ღროს გარკვეული უნდა იქნახ თუ რამდენად ზეგავლენას ახდენს ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებზე ხელოვნების ხხვა დარგები, პირველ ყოვღიხა, თეატრი, მხატვრობა და ღიჭერატურა, ვინაიღან ყვე-

ღამე უფრო "ფილმი იჭრება ხელოვნების სამი დიდი დარგის ხეობაში, რომლებმაც თავიანთი კანონზომიერება ჩამოაყალიბეს ათასწლოვანი განვითარების ხაფუძველზე. ხელოვნების ეს სამი დარგია მხატვრობა, ლიტერატურა და თეატრი" (1231).

I. ფილმი და ლიტერატურა

ფილმის მხატვრული გამოსახვის მახალაა მოძრავი სურათები; ლიტერატურის მხატვრული გამოსახვის მახალა კი არის, ანბანით დაწერილი (დაბეჭდილი), ხიწყვა. ენა არის ლიტერატურის "მხატვრული მახალა და ერთადერთი გამოსახვის ხაშუალება" (1232). ენის პირველადი ფორმა იყო ძახილი და ყვირილი; დროთა განმავლობაში, ყლერაღმანი იქვა ცნებებზე-ბალ-ხიწყებზე; ხიწყების დაწერა შეხამებული გახდა ანბანით; ამის შემდეგ წარმოიშვა მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც აღწერს, განმარტავს, აგებს დაწერილი ხიწყვით; ხოლო მოქმედების, მოვლენის ხიწყვა-ბით აღწერა ვერ ითმენს მის გვერდით ახახვის ხევა ხაშუალებებს. თუ "წმინდა" გონებრივ აზრში აბსტრაქტულად (ხიწყვიერად) ჩამოყალიბებულ-გამოთქმულ აზროვნებით მხველეობებს გავიგებთ, ახეთი აზრის გამოთქმა ფილმის სურათთან ენას არ შეუძლია. მაგრამ ახეთი "წმინდა" ხახის გონებრივი შინაარსი ლიტერატურაშიც არ თამაშობს გადამწყვეტ როლს. ხიწყვა ლიტერატურაში უმთავრესად ემსახურება კონკრეტული მხველეობების აღწერას; მახში მოთხრობილია რახ აკეთებენ, რახ ფიქრობენ კონკრეტულად მოქმედი პირები; და გახაუბრების (დიადოგის) დროს, იხინი ეხებიან არააბსტრაქტულ ხახებსა და მხველეობებს (1233). მნიშვნელოვანია აგრეთვე იხ ფაქტი, რომ "მწერლის ენა აღვივებს არა აზროვნებას, არამედ წარმოდგენით ძალას" (1234), ე.ი. მწერალი ქმნის "წარმოდგენით სურათებს". აქ რეალური ფილმური სურათი და ლიტერატურული "წარმოდგენითი სურათი" გამოსახვის არხებითად განხევაველება ერთმანეთისაგან: ფილმური სურათი შექმნილია ხელოვნის (რეჟისორის) მიერ და ჩვენ ვითვისებთ "ვახიურად", ვინაიდან ფილმური სურათი ზუსტადაა ახახული ფერიტა და ფორმით; ლიტერატურული "წარმოდგენითი სურათი" კი მოითხოვს მკითხველისაგან "აქტიურობას"; მან "ხიწყვიერი სურათი" თავის წარმოდგენაში უნდა აქციოს "წარმოდგენით სურათად", რომელიც, მართალია, "პრინციპში" შეეხაბამება მწერლის მიერ აღწერილ სურათს, მაგრამ, მეტა-ნაკლებად, განხევაველება მისგან, ვინაიდან ყოველი აღამიანი "ხიწყვიერი სურათს", "წარმოდგენით სურათს" ქმნის თავის ცოლნისა და გამოცდილების ხაფუძველზე, რომლის დროს მის პირად ფანტაზიას ფრთები აქვს შეხხმული; ამის შედეგია იხ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი "სურათი", "გმირი", "ახმისფრო" ვერახილეს ვერ აკმაყოფილებს "ყველა" მაყურებელს. მაგალითად, შოთა რუსთაველის მიერ ხიწყვით ახახული ხახეობანი ჭარიელისა, ავთანდილისა, ნესტან-დარეჯანისა თუ თინათინისა შეუძლებელია იხე აიხახოს ფილმურად, ე.ი. სურათოვნად, რომ ყოველმა მაყურებელმა აღია-

როს ამ გმირთა "ხიფყვიერი ხურათისა" და "ფილმური ხურათის" იღენწი-
ურობა. რაფომ? - იმიჯომ, რომ ყოველი მკითხველი ავთანდილის თუ თი-
ნათინის "წარმოდგენით ხურათს" ხანავე თავის აზროვნებაში არა მარ-
ტო ნაწარმოების გამოხახვითი ძალის შეხამამიხად, არამედ აგრეთვე
თავიხი ცოდნის, გამომხილების და პიროვნული "მეობის" შეხამამიხადგ.
ამდენად, ავთანდილისა თუ თინათინის "წარმოდგენითი ხურათი" ყოველ
მკითხველში "ერთნაირი" და "განხვავებულიგაა" ერთდროულად: "ერთნაი-
რი" შოთა რუხთაველის ხიფყვიერი გამოხახვის ძალის შედეგად და
"განხვავებულია" მკითხველის პიროვნული "მეობის" შედეგად. ხოლო რო-
ცა ავთანდილის თუ თინათინის ხურათი მოხჩანხ ეკრანზე, მაშინ ყო-
ველი მაყურებლის ფანჯაზია "შემოჭილია", ვინაიდან ფილმური ხურათი
კონკრეტული გამოხახვაა, კონკრეტული ფერი და ფორმაა, რის შედეგად
მაყურებელში ხდება კლიზია, "შეჯახება" ავთანდილისა თუ თინათინის
"ხიფყვიერ (წარმოდგენით) ხურათისა" და ფილმურ რეალურ ხურათს შორის;
და მაყურებელთა მხოლოდ ის ნაწილი დარჩება ამგვარი ფილმური ხურა-
თებით კმაყოფილი, რომელთა "წარმოდგენითი ხურათი", მეფ-ნაკლებად, შეუ-
ხამამება ფილმურ ხურათს. ამის შედეგია ის, რომ ვერახოლეს ვერ ავ-
მაყოფილებს "ყველა" მაყურებელს ამა თუ იმ რომანის თუ ნოველის ხა-
ფუშველზე შექმნილი კინოხურათი. "დაწერილი ენით", ხიფყვით შექმნილ
ხურათსა და ფილმურ რეალურ ხურათს შორის იხეთი დრმა უფხვრულია, რომ
მისი გარდაღახვა შეუძლებელია ფილმური გამოხახვის "ჯადოსნური" ხაშუ-
ალებებითაჲ კი. "ღიჭურაჭურა" "ახოების შრიფტია", ე.ი. ახახავხ ხი-
ნამდვილეს ახოებით, ანბანით; ფილმი კი მოძრავი ხურათებია, ე.ი. ახა-
ხავხ ხინამდვილეს (მოძრავი) ფერებითა და ფორმებით. ღიჭურაჭურული
ენა, არხებითად, "ზერეგიონალური ენაა", ე.ი. ენა, რომელიც ამა თუ იმ
ენის დიალექტებზე "მალა" დგახ; თუმცა არხებობხ აგრეთვე ღიჭურაჭურ-
რა ამა თუ იმ ენის დიალექტებდაგ, რაც, დროთა განმავლობაში, შეიძლე-
ვა "შეიტრახხ" ან აღიარებულ იქნახ ღიჭურაჭურულ ენად. ფილმურ ხურათს
კი არ გააჩნია ამგვარი "ზერეგიონალური" თუ "დიალექტური" (დიალექტი)
დაყოფა: ხურათი არა თუ "ზერეგიონალური", არამედ, არხებითად; "შენახი-
ონალურიგაა", რის შედეგია ის, რომ ხურათი, ფილმური მოძრავი ხურა-
თი, მეფ-ნაკლებად, იხვევა გახახგებია ქართულის თუ იაპონელის, გერმა-
ნელის თუ ფრანგის, როგორც აფრიკელი ტომებისათვისაც. ამგვარად, გა-
გებითობის მხრივ, ერთადერთი "ინეტრანგიონალური ენა" ეხაა ხურათი,
ფილმური ხურათი, ქანდაკება, არქიტექტურა, ე.ი. "წმინდა" ვიზუალური ხე-
ლოვნების დარგები. ღიჭურაჭურა კი ამა თუ იმ ენის პირმშო შეილია
და გახახგებია მხოლოდ მოცემული ენის წერა-კითხვის მფოდნეთათვის.

თუ ხიფყვიერი ენის აგებულმზახ შევადარებთ ფილმური ენის აგე-
ბულმზახ, შეგვიძლია შედევის თქმა: ფილმის ერთი ხურათი (კადრი)
შეხახვადავია ეკრანზე ერთი ხეკუნლის 24-ხე ნაწილის ხანგრძლივობით,
ე.ი. ფილმის ერთი ხეკუნლის 24-ხე ნაწილის ხანგრძლივობის ხურათი
აქმნხ ფოტოგრაფია. ფოტოგრაფიული ხურათი კი არის დამუხავრებულ გა-

მონახვა; ფილმური ვალკუელი ხურათიგ კი გამომდინარეობს წინა ხურათიდან (გამონახვლიხია ფილმის დახაწყისი) და ზეგავლენას ახდენს მისი თანამომღვენი ხურათზე (გამონახვლიხია ფილმის დახასრული). ფილმური ხურათზე ზეგავლენას ახდენს აგრეთვე განათება, რიჟმი, მონწყაყი თუ ხმა, რაც არხებოთად ახხვავეებს მას ფოტოგრაფიულ ხურათისაგან. მაგრამ ფილმის ვალკუელი ხურათი არის და რჩება ფოტოგრაფია, რახანც რიკავობს უნივერსიფიკაციის ფილმობიის პრიფიციური - მორფიკური აღვერი - ფილმისა და ლიფერაფერის შედარების ამონახვალ წერფილად თვლის, რის შედეგად ახეთი ხქემა იქმნება:

ახლ, მისი აზრით, შეეხაბამება ფილმის ენა-ხურაღმს;
მინცვეღმ... ხურაღმს-რღმს, რომელიც განუყოფელია;
ხახლ... "ნაფურ-მღმს", ე. ი. ფრეგმენს მობრაობის გარეშე;
მინ... მღმრღმს მიმოთებელ ფრეგმენს;
შეუღმს... მინღმს;
მინღმს... ენა-ხქევენს (ხეენას);
მინღმს... ხეენღმს ("პაფარა ხეენა");
მინღმს... ხეენღმს-რღმს, რომელიც დაკავშირებულია მოქმედებით ("ლილი ხქევენს")! (1235). მართალია, შენიმნავს ლო ლუკა, - ენის ხიფყვარი ჯერ კილევ არ არის მხაფურული ნაწარმოები, მიუხედავით იმიხა, რომ ის ყველა გამონახახავ ეღმენსებს შეიფავს, მაგრამ მხეავხი ხიფყვობი იმღვიან ლქისის შექმნის შეხამღმღმას, თუ იხინი განხაზღვრული არქიფექტურითაა გამოყენებულნი. ანალოგიურად, ფილმური ვალკუელი ხურათი არის ხინამღვილის ერთი ეღმენსის "მორვეენიოთი რეპროღქეცია", და პირველად მოძრაობითა და მონწყაყით იქმნება ფილმი, ფილმის მხაფურული ნაწარმოები (1236). მხაფურულ ლიფერაფარახ, განხაკურებოთ რომანს, შეუღლია მოვღენათა ფოტოღურობა ახახობს, ხივრე და ღრო განვღმს დაწერილი ხიფყვით; და ურთიერთობანი, რომღმის იქმნებოთ, ეყრღნობოთ გააზრებებს. ფილმი კი ქმნის, მოძრაოთ ხურათობოთ, ვიღუღურად ახათვიხებელ გამონახხვას. ურთიერთობანი, რომღმსხე ფილმი ქმნის, ხურათოთა გაღამიხა და ახიფიფიის პირმომღვილია. ეპიკური ნაწარმოებში ღრო არის უფრო ცნეპითი ხახიათის, ვინაღღან ის ქმნის წარხულის შობეჭღიღმას მაშინაც კი, როცა მოქმედება აწმყოში ხღმას. ფილმში კი მოვღენები ხღმას აწმყოში, ვინაღღან ეკრანზე გაშუქებული "წარხუღმ" ჩვენს თვალწინ მიმღინარე "აწმყოა". (1237). ფილმს შეუღლია მხოლოდ კონკრეფული, ხხვეუღებრივი მხვეღღობათა ახახხვა; მწერადს კი შეუღლია ზოგადი აღწერიოთაც დაკმაყოფიღღეს. მაგალიოთად, წინაღღმას-"ქალიშვიღი ცხოვროღდა უღღღამოღ, მარფოხეღდა მის ქოხში"- რთული ახახახხვოთა ფილმურად, ვინაღღან ამ წინაღღღმამი ახახუღია არა "წამიერი", არამედ "მუღმივი" მღგომარეობა (1238).

რომანში ღრო არხებობს ქრონოლოგიურად ხამ ღონებუ: წაკოთხვის ქრონოლოგიური ხანგრძღვიობა, მოთხრობის ქრონოლოგიური ხანგრძღვიობა და მოთხრობითი მოვღენების ქრონოლოგიური არე (1239). ფილმში, მი-

უხელავათ იმიხა, რომ მახშიგ ძალაშია ქრონოლოგიურობის ეს ხამი ღონე და მოქმედების მხველლობა წარხულში, აწმყოში თუ მომავალში, - მოქმედება-მოვლენა ხდება "აწმყოში", ე.ი. იმ ღროხ, როცა მოძრავი ხურათები შუქდება ეკრანზე. ზღაპრის ჩვეულებრივი დახაწყიხი - "იყო და არა იყო რა, იყო..." - ფილში ვარგავხ თავიხ "წარხულის" ხახიასხ და ხდება "აწმყო", ვინაიღან ვამერამ ყვეღაფერი უნღა "ღანიახხხ" და ხურათაღ აქეიოხ; და რახაღ ვამერა "ხეღავხ" იხ ვი არ "იყო", არამეღ იხ "არიხ".

ღიფერაფერიხ მხაფერული ნაწარმოების გაღოხახვიხ ხაშუაღებაა ღაწერიღი ენა; ფილშიხ გაღოხახვიხ ხაშუაღება ვი არიხ მოძრავი ხურათი. რომანხ, მაგაღოთაღ, ენა ეხაჭიროება როგორღ აღწერიხ ხაშუაღება; პეიზაჟხ რომანი აღწერხ ხიფყვებოთ და გვაძღევხ ხურათოვანი წარმოღგენიხ ხაშუაღებახ. მაგრამ ხიფყვიოთ აღწერიღი ხურათი და ფიღმური ხურათი არხეზოთაღ განხხხვავეღება ერთმანეთოხავან მაღინავ ვი, როცა ორივე, ვოქვათ, ერთიღიგივე პეიზაჟხ ახახავხ. ორივე შემოხვევაში ხეღოვანი ეღებხ მოფემული პეიზაჟიხ არხხ და ხურხ მიხი გაღოხახვა. რომანი ამ პეიზაჟხ ახახავხ ხიფყვაღ-ქვეღი აზრიხ ხაშუაღებოთ, ფილში ვი ფერიოთა და ფორმიოთ, რიოთაღ თოთოულეღ მაღავნში ნაოქვაშია "ღღღღ_ღღღ_ღღღ", მიუხეღავათ იმიხა, რომ ორივე ერთიღიგივე პეიზაჟხ ახახავხ. ამიხ შეღეგია იხიღ, რომ ღიფერაფერიხ მხაფერული ნაწარმოები შუეძღებღია ሲღუხფრირებღი, ღახურათებღი იქნახ; ሲღუხფრავია იქმნება მხაფეროზიხ ვანიზზომიერებოხ ხაფუძვეღეღ, რომღლიხ გაღოხახვიხ მახაღაა ფერი და ფორმა, რახაღ ღიფერაფერიხ გაღოხახვიხ მახაღახთან - ღაწერიღ ხიფყვახთან - არაფერი ხაერიოთ არ აქეხ. ხიფყვა არიხ ღიფერაფერიხ ღრა მარფო არხი, არამეღ მიხი ერთაღერთი გაღოხახვიხ ხაშუაღება. მიუხეღავათ ამგვარი არხოვანი განხხხვავეზიხა ღიფერაფერიღ მხაფერული ნაწარმოება და მხაფეროზახ შორიხ, მაინღ აღგიღი აქეხ ღიფერაფერიღი ნაწარმოების ღახურათებახ; მაგრამ თუ ሲღუხფრავია, როგორღ ხურათი, "ვარგია" ეს მიღოღ იმიფომ, რომ იხ შექმნიღია მხაფეროზიხ ვანიზზომიერებოხ ხაფუძვეღეღ, რახაღ ღიფერაფერიხ ვანიზზომიერებახთან არავოთარი ვავშირი არ აქეხ, ვინაიღან ყოვეღი ღარგოხ ხეღოვენბიხ არხია მიხი განხაზღვრა მიხივე ვანიზზომიერებოხ ხაფუძვეღეღ.

ვინოხურათებიხ მნიშვნეღოვანი ნაწიღი, მიუხეღავათ არხეზოთი განხხხვავეზიხა ფიღმა და ღიფერაფერახ შორიხ, იქმნება ღიფერაფერიღი ნაწარმოებბიხ მიხეღვიოთ. ამიხ მიზეზია - ჯერი ფრიო - ხუფთა ვომერეღიღი ანგარიშია: ღიფერაფერიღი ნაწარმოებხ ვიოხუღოზხ მოხახლეოზიხ ფართე მახეზი, რიხ შეღეგაღ მიხ მიხეღვიოთ შექმნიღი ფიღში ვინოთეაფრებშიღავ იზიღავხ მაყურებელთა მახეზხ. მეორე მიზეზია იხ, რომ ღიფერაფერიღი ნაწარმოები, ვოქვათ, რომანი, თავიხი ሲზრობოთი ფორმიოთ, მრავაღფერიოვან მოქმედებახ, მხვეღეღებხ შეიღავხ, რომღებოხ ხურათოვანი ახახვიხ მოოხვიღიღებხ ავმაყოფიღებხ. ამახ ემაფება

კიდეც იხივ, რომ რომანის მოქმედება, თუაფრალური მოქმედებისაგან განსხვავებით, რომელიც ხეცნაზე მიჯაჭვულია - თავისუფალია, გაშლილია, რაც იძლევა უფრო მეტ ხურათოვანი ახახვის შესაძლებლობას. მაგრამ რომანისაგან ფილმს შეუძლია მოქმედების, იღის, აფმოსფეროს, ხიუყუფის, თუ ფიპი-ხახეობის ზოგადი მოხაზულობის გაღაღება, ვინაიდან ფილმმა კონკრეტურად-ხიყუყით აღწერილ მოქმედება-იღეა-აფმოსფერო-ხიუყუფი-ფიპი-ხახეობისაგან უნდა შექმნას კონკრეტულად ხურათოვანი მოქმედება-იღეა-აფმოსფერო-ხიუყუფი-ფიპი-ხახეობა. ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმმა უერ უნდა "ღაანგროოს" რომანი, როგორც მხაფურელი ნაწარმოები, და მის "ნამხხვრევიბიდან" შექმნას ახალი მხაფურელი ნაწარმოები - მხაფურელი ფილმი, ვინაიდან ხიყუყებით აღწერილი იღეა, მოქმედება, აფმოსფერო თუ ფიპი ღიდ მხაფურელ მონაფემებს არ შეიფავს ხურათოვანი გამოსახვისათვის; ხურათი (ფილმური ხურათი) იქმნება ფერიოთა და ფორმიოთ, რომელხაც "ახეობით აღწერილ" ხურათთან მხილოლ "აზროვანი ნათეხაობა" შეიძლება ქონდეს. ნიკოლოზ შენგელაიას კინოხურათს - "ელიხოს" -, მაგალიოთად, რომელიც შექმნილია აღექხანდრე ყაზბეგის ამავე ხახელწოდების "მოთხრობის მოყვივიბიდან", შეიძლება ითქვას, რომ მხილოლ "მირული ნათეხაობა" აქვს მოთხრობა "ელიხოსთან"; ეს აიხხნება იმ ფაქტით, რომ აღექხანდრე ყაზბეგის "ელიხოს" ანზანიოთ დაწერილი და ხაბოლოლ გამოსახული ენოვანი მხაფურელი ნაწარმოებია, ხოლო კინოხურათი "ელიხოს" ფერიოთა და ფორმიოთ ახახული მოძრავი ხურათებია, რომლებხაც არაფერი ხაერთოთ არ აქვს დაწერილ ენახთან. ეს ნიშნავს იმას, რომ აღექხანდრე ყაზბეგის "ელიხოს" და ნიკოლოზ შენგელაიას "ელიხოს" ხელოვნების ორი ხხვადახხვა დარგის - ღიდურაფურისა და ფილმის-მხაფურელი ნაწარმოებებია, რაც მათ "განუმეორებლობის" ხხაფუხს ანიჭებს. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ხხვა მწერალმაფ შეეფაღოს "ელიხოს" იღეა, მოქმედება, აფმოსფერო იხევე აღწეროს და შექმნას ახალი მოთხრობა; მაგრამ თუ იხ ამახ შესძლებს, მხაფურელი ნაწარმოები გახდება ეს "ახალი" "ელიხოს" არა იმიფომ, რომ მახში გამოყენებულია აღექხანდრე ყაზბეგის "ელიხოს" იღეა, მოქმედება, აფმოსფერო, არამედ იმიფომ, რომ ეს იღეა, მოქმედება, აფმოსფერო განჭვრეულია "ახალი თვალთხეღეა", "ახალი ხფილიოთ", რომელიც არხეობიოთად განსხვავდება აღექხანდრე ყაზბეგის ხფილისაგან. აქაფ ძაღამია არიხფოფელეს ღეზუღეა: "ყვიღაღე უფრო ხაუკეთეხი ფორმა ენიხა არიხ იხ, რომელიც ნათელი და არაჩვეულებრივია" (1240); რაც იმას ნიშნავს, რომ ერთიღაიგივე იღის, მოქმედების, აფმოსფეროს, ხახეობების ზაზაღე შესაძლებელია ხხვადახხვა მხაფურელი ნაწარმოებების შექმნა, თუ ხელოვანი შესძლებს "არაჩვეულებრივი ენიოთ", ე.ი. ორიგინალური ხფილიოთ შეახხას ხორცი ამ იღეა-აფმოსფერო-მოქმედებახ, რაც - თავის მხრივ - ზეგავღენახ ახღენხ იღეა-მოქმედება-აფმოსფეროზღეაფ, ვინაიდან მხაფურელი ნაწარმოების ფორმა და შინაარხი ღიღექვიკურ ზეგავღენახ ახღენენ ერთმანეთზე. ანაღოგიურიღა ნიკოლოზ შენგელაიას კინოხურათის - "ელიხოს" - "იხე-შექმნის"

შეხადებლობაზე: ეს ფილმი, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, "განუმეორებელია" თავისი ხურათოვანი ძალით, თავისი ხელით, თავისი აფშობსურით, რა ხანაც განაპირობებს არა მარტო რეციხობის ეროვნული და პიროვნული ხელი, არამედ ამ ხელის განმმხატვრელი ელემენტები თვით მხატვრების ხურათოვანი მონაცემების ჩათვლით. კობცა ყარაღაშვილის ვაჟია იხვევ არხებითი ნაწილია ამ ხელისა, როგორც კირა ანტრონიკა-შვილის ელისო; და თვით ის ფაქტიც, რომ ეს ფილმი მუხჯი ხურათია, განაპირობებს მის "განუმეორებლობას". რა თქმა უნდა, შეხადებელია ალექსანდრე ყაზბეგის "ელიხოს" იღებს, მოქმედების, აფშობსურის "მოწყობის მიხედვით" ხევა კინორეციხობაზე შექმნას "ახალი" კინოხურათი, მაგრამ ეს მხატვრული ნაწარმოები გახდება არა ნიკოლოზ შენგულაიას "ელიხოს" ხელის წაბამვით, არამედ იმავე იღებს ხურათად ახალი განსჭვრეული, რაც ახალი პიროვნულ-ეროვნული ხელის შექმნას უღრის. ანალოგიურ ფაქტთან გვაქვს ხაქმე მაქსიმ გორკის "ღელისა" და ვ. პუ-ლოვკინის "ღელის" შემთხვევაში: ხევეზმან შეეცადეს მ. გორკის "ღელის" ხაფუძველზე კინოხურათის შექმნას, მაგრამ (ჯერჯერობით) მხოლოდ ვ. პუ-ლოვკინმა შეხადო "ღელის" ფილმური მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, რომელიც იხვევ დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოებია, როგორც მ. გორკის "ღელა", ვინაიდან პირველი ხურათოვანი, ხოლო მეორე (დაწერილი) ენოვანი გამოსახვაა; მათი იღურ-მოქმედებით-აფშობსურულ-ხახეობა-თა "ნათეხაობა" მეორეხარისხოვანია, ვინაიდან ხევა ხიფყვით ალწერილი ხურათი და ხევა ფილმური ხურათი; მათ ერთმანეთის "შეცვლა" არ შეუძლიათ. ამდენად ფილმს შეუძლია რომანის თემის, იღებს, მოქმედების გამოყენება, ე. ი. მათი არხებითი გადაშეშავება და ფილმური გამო-სახვისათვის გამოყენება. ამიწომ ფილმმა "უნდა დაანგრის ხიფყვი-ერი პოეზია, თუ მას უნდა გახლეს ფილმი. თუ ამას არ გააკეთებს, მაშინ წამოიჭრება ახალი ღიღება" (1241). მწერლის ენა რამდენადაც განსაკუთრებულია, იმდენად უფრო არ ემორჩილება ხურათის ენას; და ფილმის შემქმნელი თუ მანინ შეეცდება ამგვარი მწერლის "ეროგული" დარჩეს, მაშინ ნათელი ხდება მწერლის ხიფყვიერი ხურათისა და ფილმის კონკრეტული ხურათის არხებითი ხევაობა: თომას მანის რომანი - "ავანტურისხ ფელიქს კრულის აღიარებანი", მაგალითად, ფილმად გადაიღო კურც ჰოფმანმა (1242). მაგრამ თომას მანის არქაულად ყლერადმა ენამ ვერავითარი შეხიფყვება ვერ შპოვა კურც ჰოფმანის მიერ შექმნილ ფილმურ ხურათთან, ვინაიდან შეუძლებელია ხიფყვის იხე "გა-დათარგმნა" ფილმურ ხურათად, როგორც, ვთქვათ, ხიფყვის ერთი ენიდან მეორე ენაზე თარგმნა. "კინოფილმი იყო, არის და ყოველთვის დარჩება ღენცი, რომელიც ნატრებისგანაა დაწებებული" (1249), რომანი კი იყო, არის და დარჩება წიგნი, რომელიც დაბჭილი ხიფყვებისაგანაა შექმნილი. ერნხე იროსი რომანისა და, ხაერთოდ, ღიფყრაფურული ნაწარმოების შინაარს უწოდებს "უღარგობრივ მახალას", რომელმაც იგივე გზა უნდა გაიაროს, როგორც ყოველმა ხევა მახალამ, რომლის გამოყენება ხდე-

მა ფილმში, ვინაიდან ავტორი, რომელსაც ხერხ ლიტერატურული მახალა გამოიყენოს, იღებს მის შინაარს მსგავსად ხვდა რომელიმე განცდინა, რის შედეგად არხეზითი არ არის აღებულია ეს დახამუშავებული მახალა ლიტერატურულ ნაწარმოებიდან თუ პირადი გამოცდილებიდან; მათ უნდა გაიარონ ერთიდაიგივე შემოქმედებითი გზა, რომ გახლენ ფილმური გამოხახვა(1250).

ენა არის არა მარტო ლიტერატურული მხატვრული გამოხახვის მახალა, არამედ გაგებინების ხაშუალებაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში; და თუ ლიტერატურული (დაწერილი) ენობრივი ხურათის "გალათარგმნა" ფილმური ხურათად შეუძლებელია, ხამაგიეროდ შესაძლებელია ფილმური ხურათის გაძლიერება, გარღმავება ხახაუბრო ენით. ყოველგვარი სიწყვიერი მონოლოგი, დიალოგი, ლექსი, თუ იხინი ნაკარნახევი არ არის უშუალოდ ფილმური ხურათიხაცან და არ გამომდინარეობს მიხგან, - არ არის ფილმური. ფილმურია შეძახილი, ყვირილი, ჩურჩული, მოკლედ, "ხახაუბრო ენა", რომელიც უშუალო(დაქვემდებარებულ) კავშირშია ხურათთან, და მიხგანა ნაკარნახევი. ღელა, მ.ჭიაურელის ფილმში "უკანახკნელი მახკარადი", გაიგებს მიხი შვილის მოკვლის ამზავს და მიეშურება მიხკენ. ეკრანზე მოხჩანს ღელის ხახოწარკვეთილი ხახე; იხ მიღის და თავისთვის ბუჭბუჭებს: "შვილო... ვაიმე შვილო!.." აქ ღელის ჭრალიკულ ხურათოვან გამოხახულებახ "ახალ" განზომილებახ მატებს სიწყვიები, რომლებიც, თითქმის, არა მარტო ხურათიდან გამომდინარეობს, არამედ, თითქმის, ვიშუაღურ-აკუხციკურია ერთღრულად, რითაც "შეხახელავი" ხლებახ სიწყვიც კი. "რომანის ენა აკუთვანონზომიერი და განმმარტებელი. ფილმის ენა კი არის დაქვემდებარებული და მიმთითებელი" (1251).

რომანი ხახახვს არა ერთ მოვლენახ კულმინაციური წერტილით, არამედ ცხოვრების ფართო არეხ, ამონაჭერხ, ან ერთი ან რამდენიმე პირის მთელ ცხოვრებახ, ხშირად, მის მიერ განცდილ მოვლენებთან და გარემოხთან კავშირში; მახ არ გააჩნია კომპოზიციური სიმკაცრე, ჩამოყალიბებულობა და შეუძლია რამდენიმე დამოუკიდებელი მოქმედება-მოვლენა ერთმანეთთან დააკავშიროხ. რომანი იყენებს თხრობახ, აღწერახ, გახაუბრებახ, მონოლოგხ, წერილხ თუ დიალექტხ, რომლის ღრახ ავტორი თხრობითი ობიექტიურობის უკან იმალება, ან როგორც ამხხნელი, განმმარტებელი, მოვლენის ამრეკველი, ზოგჯერ ირონიული შენიშვნებით ერევა მოქმედებაში. რომანის თხრობითი ღრახა და ხივრცის არე იხევე უხაბღვროა, როგორც ხახხული პირების რაღენობა. რომანის იხტორია ნათელჰყოფხ, რომ მახ განხაკუთრებული ხიფაქიზით შეუძლია ხახ-

ხახ აღამიანთა შინაგანი ხამყაროხ გვალებაღობა გარემოსოფლიოხთან ურთიერთობაში. რომანხ ერთნაირი ხიძლიერით შეუძლია ხახხოხ რეალისტური, უფოპიური თუ ხუბიექტურკრიტიკული მოქმედება-მოვლენები; იხ არის "ღია ხინთში" ლიტერატურული ნაწარმოებების ხხვადახხვა ყანრეგინა, რის შედეგად მახ "უნივერსალურ ხელოვნებახ" კი უწოდებენ. რომანხ შეუძლია ხახხოხ როგორც ჭრალიკული თემა, ვთქვათ, ი. ვ.

გოეთხე "ნათეხაობა", იხევე წრადი-კომელია, ვოქვათ, მ.ღუ ხერვანჭე-ხიხ"ღონ კიხოჭი". ახევე უხაშღვროა რომანის ხიუყეჭური არღე:მიოგ-რაფიული, ფანჭაშიური, იხჭორიული, ავანჭურიხიჭული თუ რელიგიური თე-მეზი მიხთვის იხევე ხელმინაწვღომია, როგორც ხათუთი ფიქლოლოგიური, ირონიული, პაროდიული თუ პარაფიქლოლოგიური მოვლენები. ამგვარად, რომანი შეიძლება შედარებულ იქნას ხვადახხვა ყვავილებიხაგან შეკრულ თაიგულს, რომელშიც ყოველი მკითხველი (და ყოველი ფილმის ხელოვანიც) პოულობს თავის გონებრივ ხაზრღხ; და ამით აიხხნება იხ ფაქცი, რომ რომანი დაუშრეჭელ"მახალახ" იძღევა ფილმური ნაწარმოების შექმნიხა-თვიხაგ.

რომანის მხაჭვრული ხამყაროა აზროვანი მხოფლიო, რომელიც მხოლოდ დაწერილი ენით ღეშულობს თავის ფორმას. ფილმის ხამყარო კი არის ვიშუალური, ოპტიკური ხამყარო, რიხ გამო იხ ყოველთვის რჩება თვალ-ხაჩინღეობის ხელოში. ფილმი არ ქმნის ხინამღვიღიხ, რეალოზიხ მხო-ლოდ რეპროღექციას, მაგრამ მიხი ხურათოვნება ყოველთვის უშუალო კა-ვიშირშია ხინამღვიღეხთან. ზღაპრული, ფანჭაშიური, არარეალური წარმო-ღგენითი ხურათიგ კი ჯარ უნდა იქეცხ რეალურ ხურათად, რომ მიხი ხღ-ნუხხვა შეხძღოს ფილმავიწინღეშე. ფილმის არხია შეკეშული, ქარი-შხალიხეშური გხოვრება, აზოპოქრებული რიყში, ხურათოთა, ვადრთო მჭე-რში. რომანი კი ახახავხ ხინამღვიღეხ ფართედ, გაშღიღად, მშვიდათ. ამი-ჭომ რომანის ენა არის განმარჭეზითი, ამხხნელი. რომანხაგ ეხაჭიროე-ბა განხაშღვრული ღამაბუღოზა, მაგრამ იმ ღროხ, როღეხაგ რომანის ღამაბუღოზა გამომღინარეოზხ თვით იღვიღდან, ფილმის ღამაბუღოზა იქ-მნება გარეგანი მღგომარეოზიოთ, ხაგნეზით, ხურათოთა დაპირიხპირეზით; უღაოა, ამ ხურათეზიხ უვანაგ უნდა იყოხ რაიშე იღევა, გამოთქმა, მაგ-რამ ეხეც ამავე ხურათეზიში უნდა იყოხ "შეხახეღავი", "შეხაგრძინი". და თუ ფილმი იყენებხ ენას, როგორც წარწერახ, ან ღიაღოგხ, ანღა "ვა-ღრგარეშე" მეჭყვეღეზახ, მაშინ იხაა ხურათოვანი გამოხახვიხ ქვეუნე-ბა, ვინაიღან "ფილმხ ჭირღეზა ხურათთან უშუალოდ დაკავშირეზული ხიჭ-ყვები, რომღეზიგ განგღიხ, ბრძანეზიხ, გამოჭეხიხ...ღროხ წარმოიშო-ბიან; ფილმხ ეხაჭიროება აგრეთვე ბუნეზრივი ხმა, რურჩული, ბუჭბუჭი, ყვირილი, ძახილი. აი ეხ არიხ ფილმური" (1252).

თუ რომანი ღიღი ფორმიხ პროზად დაწერილი ეპიკური ნაწარმოებია, რომელშიც აღწერილია გხოვრეზიხ ფართო ხურათი ღიღი ღროიხ მონაკვეთ-ში, ღღეღეღე მგირე ფორმიხ თხროზითი ნაწარმოებია, რომელშიც ახახულია რაიშე განხაკუთრეზიოთ ხაინჭურეხო შემთხვევა, რაგ გამოორჩევა მარჭვივი ხიუყეჭით, პერხინაყეზიხ ხიმგირით, მოქმეღეზიხ ხწრაფი განვიოთარეზიოთ და კვანძიხ მოუღღნელი(კლიმაქიხ) გახხნით. ნოველიხ"არარევეულეზრივ მოვლენიხ" ახახვიხახ მოქმეღი პირეზი და ხაგნეზი იმღენაღაა მიღე-ბული მხედღეღოზაში, რამღენაღ იხინი მაჭარეზული ან ხაშუაღეზაა მოვ-ღენა განავითარონ კუღინაგირე წერჭიღამღე, კლიმაქხამღე; ამიჭომ, რომანის ხაწინააღმღეგოდ, ნოველა კმაყოფიღეზა ღროხა და გხოვრეზიხ

ერთი ამონაჭერი, და ამით იზღუდავს თავისთავს. გუნჯურ გროლიხ აზ-
რით, ნოველა უფრო ახლოს ღვას ღრამახთან, ვიდრე რომანი, და ამის
დახამჭკიცებლად მოყავს ის, რომ ნოველებმა არა ურთხელ მიხეცენ ბიძ-
გი ღრამაჭკოხებზს შექქმნათ ღრამაჭკული ნაწარმოები, როგორც, მაგალი-
თად, შექქპირმა არა-ერთი იჭკალიური ნოველა დაამუშავა ღრამაჭკულ
ნაწარმოებლად. შინაგანი ნათეხარბა ღრამახა და ნოველახ შორიხ გამო-
წვეულია იმით, რომ არივე თხოულობზ კონფლიქტს, რომელიც კულმინაც-
იურ წერჭკილამლე ვითარღება, შემდეგ ეცემა და ამით იხხნება კვანძი.
მაგრამ ნოველიხ ხიმოკლე და მიხი კონფეკცია არ არიხ ღრამაჭკული;
მახ აკლია არა მარჭკო ღრამაჭკული, ე. ი. მიმიკური ცენჭრი, არამელ მიმ-
ქმელ პირთა აუციღებელი დაპირიხპირებაც (1253).

თუ ღრამაჭკოხს ხურხ ნოველიღან შექქმნახ ღრამაჭკული ნაწარმო-
ები, მან არხებითად უნდა შეცვალახ მიხი თხრობითი (დაწერილი) ენა
და შექქმნახ ახალი ღრამაჭკული ნაწარმოები, რომლიხ ამოხავალი წერჭკი-
ლია მიმიკური ენა, ე. ი. ენა, რომელიც მიმიკურ, ე. ი. აღამიანიხ ხხეულიხ
მიმიკური გამოხახვითი უნარიანობიხავცენ მიიხწრაფვიხ; და რომ ეხ
ახეა, ამახ აღახჭურებზ თვით შექქპირიხ ღრამაჭკული ნაწარმოებები.
მაგრამ ფიღმმა ხრულიად ხხვავვარად უნდა გამოიყენოხ ნოველა, როგორც
ფიღმური გამოხახვიხ "მახალა": ფიღმმა ნოველიხ მოქმედებიხ ღინამიკვა
უნდა აქვიოხ ხურათოვან ღინამიკვად, შინაგანი მოძრაობა გარეგნულ მე-
ხახეღაობად. ამღენად ფიღმს როგორც ნომანიხ, იხე ნოველიხ გამოყე-
ნება შეუღლია იმ შემთხვევაში, თუ იხ რომანიხა და ნოველიხ თხრობით
არხხ დაანგრევიხ და ამ "მახალიხავან" შექქმნიხ ახალ, ვიშუალურ, ხუ-
რათოვან, ე. ი. ფიღმურ გამოხახვახ.

იმ ღროხ, როღა ეპიკოხები მოვღენათა ურთიერთობახ იხე ახახავენ,
რომ მათ უკან მწერლიხ პიროვნება იმალება, ღღღღღღ არიხ პოეტიხ ხა-
კუთარი "მე-ხ" გამოთქმა. ღირიკვა განხხვავღება პროზიხავან თავიხი
რიჭმიულობით, რაც არიხ თანაშომიური მოვღენიხ კანონშომიური განმე-
ორება. ღირიკვა თავდაპირველად ხხვა არაფერი არ ყოფიღა თუ არა ხიძი-
ღერა, რომელხაც აციღებღა იხხჭრუმენჭკი ღირა; ამღენად ღირიკვა არიხ
ღიჭერაჭკურული ნაწარმოები, რომელიც იქმნება ენიხ მუხიკვალური კანონ-
შომიურებიხ ხაფუძვეღმე. მიხი ხჭიღიხჭკური ფორმაა რითმი, მეჭკრიკვა,
მელახ; გარეგანი ხახე კი არიხ კონცენჭკრიული ხურათი. ამიჭკომ ხაშ-
ღვარი ღირიკვახა და ფიღმს შორიხ თვალხაჩინოა: ღირიკვახ გააჩნია უნო-
ბრიკვ-მუხიკვალური კანონშომიურება, ფიღმს კი ხურათოვან-მუხიკვალური,
ან ხურათოვან-რიჭმიური კანონშომიურება; და, აღბათ, ამით აიხხნება
იხ ფაქტი, რომ არავიხ თავში არ მოხვლია ღირიკვული ნაწარმოებიხ ფიღ-
მად გადაღება; თუმცე ღექიხი ღირიკვლიობახა და რიჭმს და ფიღმიხ
რიჭმიულობახა და მონჭკაყხ შორიხ განხახღვრული ნათეხარბიხ აღმოჩე-
ნა შეხამღებღლია, მიუხეღავათ იმიხა, რომ პირველი ენობრივი, მეორე
კი ხურათოვანი გამოხახვაა. მაგალითად, გრიკოღ რომაქიძიხ ღექიხი
"მემოღელი მიწიხ მიმართ", თითქოხ, "ღამონჭკაყბული, რიჭმიული ფიღმური

ხურათებია": "მიღამო მკვლარი. გარუჯული ღანღების კუთხე.

ძველი ხაჯვარე. ხურნელება დამტკნარი დაფნის.

ხამარის ხევა. მოღუნება მლაშე და წუთხე.

იბოლ ხაჭის წინ აგრემლილი ხანთელი თაფლის! (1253).

თითოეული წინადადება, თითქმის, ცალკეული ხელია ("მიღამო მკვლარი".

"გარუჯული ღანღების კუთხე" თუ "იბოლ ხაჭის წინ აგრემლილი ხანთელი თაფლის"), რომლებიც "დამონწყაყებულა" ერთმანეთთან განხაზღვრული რი-

ფითი. მაგრამ, აღნიშნული "კონკრეტული ხურათების" გვერდით, ლექსში

ჩართულია "აბხტრაქტული" გამოთქმებიც, როგორც, მაგალითად, "ხურნელება

დამტკნარი დაფნის" თუ "მოღუნება მლაშე და წუთხე". ფილმს, უდაბა,

შეუძლია "დამტკნარი დაფნის" ფოთლების ახახვა, მაგრამ იმიხატვის,

რომ მან მიხი "ხურნელება" ახახოს, ამიხატვის ხატირაა "დამტკნარი

დაფნის ფოთლის" გარდა, ვთქვათ, აღამიანის ხახე გვარჩვენოს, რომელ-

ზედაც ჩვენ "ამოვიკითხავდით" "დამტკნარი დაფნის ხურნელებას". "მო-

ღუნება მლაშე და წუთხე" კი იმის ხაშუალებახე არ იძლევა, რომ ეს

"არაპირდაპირ" გამოვხახოთ ხურათოვნად. ანალოგიური მაგალითის მო-

ყვანა შეგვიძლია "ვეფხისტყაოსნიდანაც". მაგალითად, სიწყევები -

"რა ესმოდის მღერა ყმიხა, ხმენად მხენი მოვიდიან,

მიხვე ხმიხა სიყვობხაგან წყლით ქვანიცა გამიხხლიან,

იხმენდიან, გაკვირდიან, რა აჭირდის, აჭირდიან;

იძღერს ლექსთა ხაზრალითა, ღვარისაებრ გრემენი ხლიან" - , თითქმის,

ცალკეული ხელებისაგან რიფმიულად დამონწყაყებული ხურათებია. მაგრამ

აქვე ვპოულობთ "არახურათოვან", "აბხტრაქტულ" აზროვან გამოხახვახახე:

"ვა, სოფლო, რამიგან ხარ, რახ გვაბრუნევე, რა ზნე გჭირხა!

ყოვლი შენი მონღობილი ნიადაგმეც ჩემებრ ფირხა!

ხად წაიყვან ხადაურხა, ხად აღუფხვირი ხალით ძირხა?!
მაგრა ღმერთი არ გახწირავს ვახხა, შენგან განაწირხა! ეს სიწყევები არ იძლევიან კონკრეტული ხურათების წარმოდგენის ხაშუალებახეც კი, ვინაიდან აქ "წმინდა" აზროვნებახთან გვაქვს ხაქმე; და აქ ნათელი ხდება საზღვარი ენობრივ-მუხიკალურ თუ ენობრივ-რიფმიულ კანონზომიერებახა და ხურათოვან-მუხიკალურ თუ ხურათოვან-რიფმიულ კანონზომიერებახ შორის: პირველია (დაწერილი) სიწყევებით ახახული "კონკრეტული" თუ "აბხტრაქტული" აზრი, მეორე კი არის ვიშუაღურად ახახული, გამოხახული ხურათი. ამღენად ამათა ფილმური რიფმიულობის, მუხიკალურობის კანონზომიერების ძებნა ღირიკაში, ვინაიდან ფილმის კანონზომიერების ამოხახვალი წერტილია მოძრავი ხურათები, ღირიკის კი (დაწერილი) მუხიკალურ-რიფმიული სიწყევები.

მაგრამ შეხამდებელია ღიჭერაფურახა და ფილმს შორის განხაზღვრული "ნათესაობითი" მიმენწყების წინაპლანზე წამოწევა, ვინაიდან ხელოვნების ყველა ღარგი ხხვა არაფერია თუ არა გხოვრების, ხინამღვილის გრძნობიერებით ახახვა, რომელიც, ხამოლოო ჯამში, ურთი წყაროდან უნდა გამომღინარეობღეს. ღიჭერაფურა, როგორც ფილმი, მაგალითად, ქმნის

"ფიქსი", აღამიანს, განხაზღვრული განხაკუთრებულობით, რომელიც იძლევა განზოგადოების ხაზუალებას, ე.ი. ეს ფიქსი კონკრეტული აღამიანია, მაგრამ მას ზევით - მასში თავმოყრილია ყველა ის თვისება, რომელიც ახასიათებს აღამიანთა იმ ჯგუფს, რომელსაც ის ეკუთვნის. ახეთი ფილმური ფიქსია, მაგალითად, ხასანა (დავით აბაშიძე) მერაბ კოკორაშვილის კინოხერათში - "ღიღი მწვანე ველი"; ლიტერატურულ ფიქსად კი შეგვიძლია დავახასხულოთ ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძე. მაგრამ მათ შორის არსებობს ის "ნათებაობა", რომ ორივე ფიქსი იძლევიან განზოგადოების ხაზუალებას და ამით მათში თავმოყრილია ყველა ის არსებითი თვისება, რომელიც ახასიათებს აღამიანთა მთელ ჯგუფს. მაგრამ არსებითი განხსვავება ამ ორ ფიქსს შორის ისაა, რომ პირველი ფილმური ხერათოვანი გამოსახვითაა ახასხული, რის შედეგად კონკრეტული ხერათია, მეორე კი დაწერილი ხიფყვებითაა ახასხული, რის შედეგად მხოლოდ "წარმოდგენილი" ფიქსი, ხერათია; ამდენად ფილმური ფიქსი ჩვენს თვალწინ დახანახი ფიქსია, რითაც ჩვენი წარმოდგენითი ფანტაზია შეზღუდულია, ლიტერატურული ფიქსი კი "წარმოდგენითი ფიქსია", რომლის დროს ფრთებს იხსამს ჩვენი ფანტაზია. ამის შედეგია ის, რომ "წარმოდგენითი" (ლიტერატურული) ფიქსის შეხამამისი "კონკრეტული" (ფილმური) ფიქსის შექმნა რთულია, კიდევ მეფი, თითქმის, შეუძლებელია, ვინაიდან მათი ამოხავალი წერტილი არსებითად განხსვავდება ერთმანეთისაგან. ამგვარად, ფიქსს, რომელიც კონკრეტული მხატვრული ხასხეა, რომელშიც მყანვლება აღამიანთა ჯგუფის დამახასხიათებელი თვისებები, ფილმი ახასხავს ხერათოვანად, ლიტერატურა კი (დაწერილი) ენით. ანალოგიურია ფილმური და ლიტერატურული ფიქსი და დღეა: ხინამდვილის, რეალობის შერჩეულსა და ახასხულ მოვლენებს და შექმნილის დამოკიდებულებას ამ ახასხული "იხვე-შექმნილი" ხინამდვილისადმი მწერალი ახასხავს (დაწერილი) ხიფყვებით, ვინახელოვანი კი მოძრავი ხერათობით, რითაც ერთი-და-იგივე თემა და იდეაც კი ერთმანეთისაგან განხსვავებული გამოსახვას, ვინაიდან ფილმისა და ლიტერატურის გამოსახვის მასალები (მოძრავი ხერათები - დაწერილი ხიფყვა) ზეგავლენას ახდენს თვით თემა-იდეის ფილმურ თუ ლიტერატურულ განხორციელებაზე და პირიქით. ამდენად დედააზრს, გამოთქმას, რომელიც დამომდინარეობს ფილმურ და ლიტერატურულ ნაწარმოებებიდან, პირველი გვათავაზობს ხერათოვანად, მეორე კი (დაწერილი) ენით; და ამ გზით ვიგებთ იმას, თუ რისი თქმა ხერდა მწერალს. ახევე ხდება ფილმური და ლიტერატურული ნაწარმოებთა უმეტესობის შექმნა, ე.ი. მათი აგება, ნაწილების დალაგება და ურთიერთკავშირი; ნაწარმოების ხერხემალის, ე.ი. ხელოვნების შექმნა, რაც გულიხსმობს ამავთა და მოვლენათა მწკრივს, რომელშიც მყანვლება მოქმედ პირთა ხასხიათები და მათი ურთიერთობა; მძიმელებში ფილმური და ლიტერატურული ექსპოზიციები, კვანძები, კლიმაქსები, და კვანძების-გახსნის, ურთიერთკავშირი და მათი დახსნისებებიც არსებითად განხსვავებულიან ერთმანეთისაგან: ლიტერატურულ ნაწარმოებში ახასხვის მთავარი ხაზუალე-

ბაა თხრობა, აღწერა, ლიალოგი, ფილმურ ნაწარმოებში კი მოძრავი ხერა-
თები, რომელთა ქვეყნებაა ხმა, ე.ი. მეფეველებითი ენა, მუხიკა და ხმა-
ური.

მუნებრივია, ლიფერაფურია და ფილმის გამოსახვის ხაშუალებანიც
არსებობთად განხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ვინაიდან პირველი ხიფ-
ყვიერი, მეორე კი ხერათოვანი გამოსახვაა. ავილოთ, მაგალითად, ხდნდ-
ნდში, ე.ი. ხიფყვა, რომელიც მნიშვნელობით ხვია ხიფყვას ემთხვევა ან
ძლიერ ჰგავს, ჰგერიით შემადგენლობით კი განხვავდება მიხგან" (1255).
ხინონიმებია, მაგალითად, "ჰაჰა" და "ჰაჰუა", თუ "ჰარათი" და "წერილი".
ამგვარი ლიფერაფურული ხინონიმების გამოსახვა ხერათოვანად კი შუემ-
ლებელია; ხოლო ხინონიმის "მხგავსი" ფილმური გამოსახვა შეხამებელ-
ლია, თუ, მაგალითად, ჩვენ ეკრანზე ვაჩვენებთ "ფუნუკულიორს", "ეიფე-
ლის კოშკს", "ბრანდენბურგის ტიჰვას" თუ "თავისუფლების ძეგლს"; ამ
"ხიგბოლოების" დანახვისა, ჩვენი ცოდნისა და გამოცდილების ხაფუ-
ძელია, ჩვენ გვცხმის, რომ ფილმური მოქმედება მიმდინარეობს თბი-
ლისში, პარიზში, ბერლინში თუ ნიუ-იორკში, რითაც "ფუნუკულიორი" თუ
"ეიფელის კოშკი" ხდება თბილისისა და პარიზის "ხერათოვანი ხინონი-
მები". ფუნდუფუნ, ე.ი. "მხაზღვრული ხიფყვა, რომელიც დაერთვის ხაგნ-
ის ან მოვლენის ხახელს და გვარევენებს მის ყველაზე უფრო დამახახი-
ათებელ ხაფცვლობით ნიშანს, თვისებებს" (1256), ვთქვათ, "თავს იწონებს
ნაში ია" (ავაკი), თუ "ფრიადი მინდორი", შუემდებელია გამოსახულ იქ-
ნახ უშუალოდ ფილმურად, ე.ი. ხერათოვანად. მაგრამ აქაც შეხამებელია
"მხგავსი" ფილმური გამოსახვის შექმნა, თუ, მაგალითად, "ნაში იაჰ"
ხერათოვნებას დაუკავშირებთ კოჰრია გოგონას ხილაშაშით "თვითდაფცვობ-
ბას" ხარკის წინ, რითაც განხაზღვრული ხერათოვანი "კავშირი" დამყარ-
დება "ნაშ იახა" და "თავმომწონე" გოგონას შორის. ლიფერაფურული შუ-
ფუნდუფუნ - ("ერთმანეთთან შეპირისპირება მხგავსება-განხვავების გა-
მოსარკვევად") - ვთქვათ, "... დამწვარი ვარ იხე, როგორც აბელი...",
ან "გადმა ჩანს ქიხფის ხოფელი არწივის ბუღახავით" - შუემდებელია
გამოსახულ იქნახ ხერათოვანად პირდაპირი მნიშვნელობით. "მხგავსი" გა-
მოსახვის შექმნა კი შეხამებელია, თუ, მაგალითად, თუ ეკრანზე გა-
მონდდება ვაფი, რომელიც თავის შეყვარებულის ხერათს ჩააგდებს ცუფ-
ხში და დაწვავს; აქ ხერათოვანად ნათელი გახდება, რომ მან "დაწვა
თავისი ხიყვარული", ფ.ი. ხაბოლოდ განყვიოფა კავშირი მის შეყვარე-
ბულთან. "ქიხფის ხოფელი რომ არწივის ბუღახავით მოხჩანს" - ეხეც
შეხამებელია ფილმურად გამოიხახოს იხე, რომ "ქიხფის ხოფელის" ხუ-
რათოვნება შედარებულ იქნახ "არწივის ბუღახთან" ერთმანეთთან დამონ-
ფაყების გზით, რაც, უთუოთ, განხაზღვრული "მხგავსების" შთაბეჭდილე-
ბას შექმნის მაყურებელში. მაგრამ ეხ "მგავსებაც" ლიფერაფურულ და
ფილმურ გამოსახვაც შორის რეალობის, ხინამღვილის ახახვის ორი, არხე-
ბითა განხვავებული ხერშია, რომელთა ვანონშომიერება - პიველ შე-
მთხვევაში - განიხაზღვრება "დაწერილი ხიფყვისა" და - მეორე შემ-

თხვევაში კი - "მომრავის ხურათების" რაობით; ეს ნიშნავს იმას, რომ ლიტერატურულად აღწერილი მოვლენა მკითხველში ქმნის "წარმოდგენით ხურათებს", ფილმურად ახახული მოვლენა კი რეალური ხურათებია, რომლებიც თავისთავად ლაპარაკობენ; და ისევ მივედით ხელოვნების ამ ორი ღარგის ამოხაველ წერტილთან: ლიტერატურის სპეციფიკური გამომხატველობითი მახალაა (ღაწერილი) ენა, ფილმის კი მომრავი ხურათები.

ლიტერატურული, ე.ი. ლექსი და ლექსი, როგორც თავის ღრობე ავლნიშნეთ, შეხადლებელია გამოყენებულ იქნეს ფილმში როგორც ტიტრი თუ ჩართული წარწერები, რომლის ღრობ მას გააჩნია "ხურათვანი" (ანბანის ფორმები) და "აზროვანი" (გამოთქმული აზრი) რაობა. მაგრამ აქაც ვარგავს ლიტერატურული (ღაწერილი) ენა თავის კანონზომიერებას, ვინაიდან ის ფილმური (ხურათვანი) გამოხატვის ქვეყნებადაა ქვეული, და, მისი სიმოკლის გამო, მას არ შეუძლია გამოხატვა იყოს თავისთავად. ამდენად ფილმურ გამოხატვაში ჩართული ლიტერატურული (ღაწერილი) ტექსტები ამოგლეჯილია ლიტერატურის მხატვრულ ნაწარმოებიდან, დაკარგული აქვს თავისი ლიტერატურული ღირებულება და გამხდარია ხურათვანი გამოხატვის ქვეყნებად, ე.ი. შემადგენელ ნაწილად, რითაც ის ემორჩილება არა ლიტერატურის, არამედ ფილმის კანონზომიერებას. ლიტერატურული დღესღამე და ფილმური დიალოგი (აქ ვლაპარაკობთ ფილმურ არა ხურათვან "ლიალოგზე", არამედ ფილმურ სიფყვიერ დიალოგზე) არსებითად განხვევადგან ერთმანეთისაგან. აი ერთი მაგალითი:

" - ვინა ხარ, - ვკითხუ მე, - რა ხელიერი ხარ?

კახი ვარ, ადამიანი, - მომიგო იმან.

.....

- თუ ადამიანი ხარ, მაგ დამვალ გუბეში ბაყაყებთან და ჭიანჭველებთან რა გინდა?

- შიჭობ!.. მაშ, ხად უნდა ვიყო?

კახეებთან, თუ კახი ხარ.

.....

- რაღა მე წამავლე, შე უღმერთოვ, ხელი, ათახია ხხვა ჩემისთანა.

- აბა უფრო მაგინათვის წავავლე, რომ შენ ათახხა შგავხარ და ათახი შენა! რაც გევრს ეკვანებში, უფრო ვარგია. აქეთ მოზრძანდი, აქეთ, შენ ძვირფახი მარგალიტი ხარ.

წავავლე ყურზე ხელი და გამოვწიე, ლუარხაბი უგემურად დაიღმიჭა ამ ჩემი ნაშის აღერხისაგან და დამიყვირა:

- რომ მიგყვივარ, ხად მიგყვივარ?

- მოთხრობაში, ჩემო კარგო!" (1257).

აქ ლუარხაბხა და მწერალხ შორის გახებურება "არა-რეალური" ხახიათიხა. ვინაიდან მწერალხ ლუარხაბის "წაყვანა უნდა მოთხრობაში". წაკითხვიხახ, ამ (ღაწერილი) სიფყვების ხაფუძველზე, მკითხველი ქმნის თავის აზროვნებაში "არარეალური", ე.ი. "წარმოდგენით ხურათებს", რომელთა შემ-

ქმნელი არა მარტო მწერალი, არამედ მკითხველიცაა, რომელიც თავისი ცოდნისა და გამოცდილების ხაფუშველზე "დაწერილ ხურათობიდან" ქმნის "წარმოდგენით ხურათებს". გარდა ამისა, გამოთქმები - "ვიცოხუ მე", "მომიგო მან", "წავავლე ყურზე ხელი და გამოვწიე, ლუარსაზი უგებურად დაიღრჩია ამ ჩემი წაზის აღერხისაგან და დამიყვარა:" - აღწერენ ღიაღრმის "გარემოს", რაც, იმავე ღიაღრმის ფილმური ახსენებისა, ხრულთაღრმისა, ვინაიდან ფილმში, თუ ვინც ვინც ელაპარაკება და რთვად პირობებში, ვიშუალური გამოსახვაა და ყველაფერი თვალსაჩინოა. ამას გარდა, ამ ღიაღრმის აფხომფრო, გარემო - "ღამშალი გუზე, ბაყაყები, ჭიანჭველები" - რომ ფილმურად შეიქმნას, მაშინ ეკრანზე უნდა გამოჩნდეს "ნამღვილი ღამშალი გუზე", "ნამღვილი ბაყაყები და ჭიანჭველები", რომლებსაც "არარეალური" გაუფხობა, მართალია, ხურათოვნადაც შეიძლება, მაგრამ მაინც "რეალური" გამოსახვად დარჩება, ვინაიდან ყველაფერი ეს ჩვენს თვალჩინაა, დახანახია, და ამით შებოჭილია ჩვენი წარმოდგენითი ფანტაზია. ამას ემაჯობა კიდევ იხივ, რომ წარმოდგენითი ხურათის" ადგილს ფილმში იჭერს "რეალური ხურათი", რითაც ნათელი ხდება გარდაუღახავი საზღვარის არსებობა მათ შორის იმ დროსაც კი, როცა "ფილმური ხურათი", თითქმის ლიტერატურული ხურათის" ადრევეაფერიცა! ამგვარად, შეუძლებელია ხიფყვით აღწერილი ხურათის გამოსახვა ფილმურ ხურათად ზუსტად, ვინაიდან ლიტერატურული გამოსახვა დაწერილი ხიფყვებია, ფილმური გამოსახვა კი არის ფორმა და ფერი; ხურათის ფორმასა და ფერს კი არ შეუძლია (დაწერილი) ხიფყვის გამოსახვა, ხოლო დაწერილ ხიფყვას არ შეუძლია ხურათის ზუსტი გამოსახვა. ამიტომ ლიტერატურული ღიაღრმის იხ ნაწილებიც კი, რომლებიც ხიფყვა-ხიფყვით იქნება გამოყენებული (აქტურებული) ფილმში, კარგავენ თავიანთ ლიტერატურულ ღირებულებას და ხდება ფილმური ხურათების შემადგენელი (დამხმარე) ნაწილი. რამდენად ძლიერი და ხრულყოფილია ლიტერატურული მხაფვრული ნაწარმოები, იმდენად არაფილმურია იხ. ერთი დარგის მხაფვრული ნაწარმოები შეუძლებელია გამოსახულ იქნას "უკეთესად" ხელოვნების მეორე დარგის მხაფვრულ ნაწარმოებად; ლიტერატურულ მხაფვრულ ნაწარმოებს უნდა გააჩნდეს ენობრივი (დაწერილი) თხრობითი ძალა და გონი; ფილმურ მხაფვრულ ნაწარმოებს კი უნდა გააჩნდეს მოქმედება-მოვლენა, რომელიც ვიშუალურადაა ახსნული. "ფილმში... მარტო ცოცხალი ხურათები იპყრობს ჩვენს ყურადღებას" (1258). ამიტომ ფილმური ენის ყველაზე უფრო ხაუკეთესო ფორმაა იხ, რომელიც, არისცოცხლად ხიფყვები რომ ვიხმართო, "ნათელი და არაჩულებრივია" (1259). ლიტერატურული ენის ყველაზე უფრო ხაუკეთესო ფორმა კი არის იხ, რომელიც თავისი (დაწერილი) თხრობითი ძალით "ნათელი და არაჩულებრივია". აქ კი ნათელი ხდება იხ გარდაუღახავი საზღვარი, რომელიც არსებობს ფილმსა და ლიტერატურას შორის. ამიტომ ხგენარის გამოცხადება ლიტერატურის თანახმარუფლებიან უნდად უდაოთ იყოს პათეთიკური განცხადება ხელოვნების წინააღმდეგ ხაზრმოლველად. (1260).

ხეცნარის ლიტერატურის ერთ უანრად გამოცხადებას აპიროვნებს იხ ფაქტი, რომ ორივეს გაღმობახვის მახალა დაწერილი ხიფყვა, ენაა. მაგრამ იმ ღროხ, როცა ლიტერატურული ნაწარმოები ხაბოლოო გამოხახვად გვევლინება, როგორც დაწერილი ენა, ხეცნარი მხოლოდ "ხქემაა" ხურათოვანი გამოხახვიხა; და ვინაიდან ხურათი შეუძლებელია ახახულ იქნას (დაწერილი) ხიფყვებით, ხეცნარი რჩება "დამხმარე" ხაშუალება ფიღმური ხურათოვანი გამოხახვის შექმნის პროფესში. უღაოა, ხეცნარის (დაწერილი) ენა შეიძლება შეიქმნას განხაბღვრული მხაფვრული ფახოვანებით, მაგრამ ფიღმური ხურათების შექმნიხათვის არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს იმას არიხ ხეცნარი დაწერილი მხაფვრული ენით თუ არა; იხ უნდა იყოს განხაგები; ფიღმური მხაფვრული გამოხახვა ვი იქმნება მხოლოდამხოლოდ მაშინ, როცა იქმნება ფიღმური მოძრავი ხურათები. ამღენად, ფიღმს ხაეროოდ არ იინფერეხებს არიხ ხეცნარი ლიტერატურის ერთი უანრი თუ არა. ვარგად დაწერილი ხეცნარი - ამბობს მ.რომი - იწვევს ეხთუიკურ ხიამოვნებას იმით, რომ იხ ქმნის თქვენს წინაშე ეკრანზე გაშუქებული ხურათების შობაბჭიღებას ხურათთა ყველა წვრიღმანებით, თვალხაჩინო კონკრეტულობით (1261): აქ ხრულიად აღრულია ერთმანეთში ლიტერატურული "წარმოღგენითი" და ფიღმური "კონკრეტული" ხურათები. მალაღი მხაფვრული ენით დაწერილ ხეცნარხაფ ვი, თუ ახეთი ხაეროოდ მოიპოვება, არ შეუძლია, როგორც მ.რომი ამბობს, ფიღმური ხურათების ახახვა "ყველა წვრიღმანებითა" და "თვალხაჩინო კონკრეტულობით". ლიტერატურული "თვალხაჩინო კონკრეტულობა" დაწერილი ხიფყვა და არა ხურათი; ხურათი ფერი და ფორმაა, და მიხი კონკრეტული ხახფ ვიშუალური გამოხახვაა, რომელიც არ ხაჭირობს "წარმოღგენახს", ვინაიდან იხ უკვე "წამოღგენილი", ე.ი. დახანახია. ამღენად, ხეცნარის "დაყენება რომანის პარალელურად" (1262) ხრულიად გაუმართლებელია, ვინაიდან პირველი შეხაქმნელი ფიღმური ხურათის ხიფყვიერი აღწერაა, მეორე ვი დამთავრებული მხაფვრული გამოხახვა. ხეცნარის (დაწერილი) ენის განხაკურებულობის დახახახიათებლად მოვიყვანოთ ამონაწერი მხაფვრული ხიფყვის ღიღობხაფ ბერტლოდ ბრეხტის "ფიღმის ფაქხიღიდან" "ხამი კოჩვი" (1263), რომელიც შექმნა მან 1921 წელში:

"შირველი-მღქმელებს

"ნიანგების ვახამი" ან "3 - 1 = 2" ან "რა მკბენს მე?"

1. ხურაღღღ: ღიღი მახიური კოშვი, ღურჯი. ღამეა. გაღამნეღება...

2. ხურაღღღ: კოშვი, ოთახი მალა ღამაღი ფართე ფანჯრებით, თეთრი ფარღებით; ფანჯრები ღიაა. კაპიფანი მიღის ნელა, მიპარვით ფანჯრინახვენ, კეფავს მახ, ჩამოუშვებს ფარღებს და ხეღავს უგბათ თავის შეუღღებს, რომელიც ბავშვურად ქანაობს ხაქანებლდ ხვიამზე. მოხამხახურე-ვაფი ანთებს ხინათღებს მაგიღაღზე და ვარაღაღზე, მიღის ვართან და, ვინაიდან ხხვა ბრძანებმას არ ღებუღობს, გაღის. კაპიფანი, ვარაღახთან მიხვიღახს, კიოხუღობს გაბეოს.

3. ხურაღღღ: წრიული კიბა...

ბერძნულ ბრეჯის ეხ" ფილმის ტექსტი" დაწერილია ახეთი" ფიზილი", "ოქმინებური" ხელით, რომელიც ნათელს ხდის ავტორის განზრახვას: შეექმნა არა მხატვრული გამოსახვა ამ" დაწერილი ხიფყვებით" არამედ მხოლოდ" მიუთითებია" შეხატქმნელი ფილმური ხურათების რაობისავე. ამ- იცომ ბერძნულ ბრეჯის ეხ "ფილმის ტექსტი", თავისი მხატვრული ღირე- ბულებით, ვერ უფლოდება მის, თავისებური" მუნწი" ენით შექმნილ ლექ- სებში, მოთხრობებს თუ ღრამაფულ ნაწარმოებებს; და, უდალთა, რომ მას მიზნად ღაეხახა" დაწერილი მხატვრული ნაწარმოების" შექმნა, ამ" ფილ- მის ტექსტს" ხაერთოდ არ მიხედღდა ამგვარ ხახელმწოდებას და ენობ- რივადღე იხეთი ხრუღყოფილებით ახახავღა" წარმოღგენით ხურათებს", ე. ი. დაწერილ აზრს, როგორც თავის ხხვა ნაწარმოებებში. " შორისღაბო- ღობ - ამბობს არწურ კურწერი - უნღა გავიგოთ, რომ არ არხებობს არც ფილმის-რომანი, არც ფილმის-ნოვეღა, არც ფილმის-მოთხრობა და არც ფილმის-ღრამა... ფილმს ღიწურაწურახთან არაფერი არ აქვს ხაერთო; ღა აქ ხეღოვნებახთან მიხვეღა შეხადღებღღა მხოღღ ფილმის ხაკუთარი მოწივებითღა და გამოსახვის ხაშუაღებღით" (1264). არ არხებობს ფი- ღმის მწერაღი, ვინაღღან შეუღებღღა ფილმური ხურათის" დაწერა". ფი- ღმური ხურათის შემქმნელი ვი არის ვინორეყიხორი (1265). ღიწურაწუ- რის ყვეღა ყანრი - რომანი, ნოვეღა, მოთხრობა თუ ღირივა - ქმნიან დაწერილი ენით "წარმოღგენით ხურათებს" მკითხვეღის გზოვენებაში, რომღის ღრობ აღამიღანის ფანჭაზიას, მიხი ეღღინხა და გამოღღიღების ხაფუღებღე, ეხხმება ფრთებში; ფილმი ვი არის და ღარწება კონკრეფუ- ღი მომწავი ხურათები, რომელთა ვიშუაღური რაღბა ჰმოჭავს აღამიღანის წარმოღგენით ფანჭაზიას, ვინაღღან ხურათი კონკრეფული ფერი და ფორ- მათ. ამის შეღეგია იხ, რომ რომანი განკუთვნიღღა მკითხვეღებისა- თვის, ხოღო ფილმი მაყურებღებისათვის.

განვიხიღეთ რა ფილმისა და ღიწურაწურის ურთიეროობა, რვენ შე- გვიღღა შემღეგი დახვევის გამოჭანა:

1. ღიწურაწურის გამოსახვის მახალა (დაწერილი) ენა, ფილმის ვი მო- ძრავი ხურათები; და ეხ განვირობებს განხხეავებებს ღიწურაწურახა და ფილმს შორის.
2. ღიწურაწურული ნაწარმოები განკუთვნიღღა მხოღღ მკითხვეღისათვის, რომელიც კითხვისახ თავის აზროვენებაში ქმნის ხიფყვებით აღწერილი ხურათის შეხაბამის წარმოღგენით ხურათს, რომღის ღრობ მკითხვეღის ფანჭაზიას ფრთებს იხხამს; ფილმი ვი განკუთვნიღღა მხოღღ მაყურებე- ღისათვის, რომელიც "იძულებღღა" ხურათი დაინახობ იხე, როგორც არის ახახული; ამიწომ ფილმური კონკრეფული ხურათი ჰმოჭავს მაყურებღის ფანჭაზიას.
3. ღიწურაწურული ნაწარმოების მკითხვეღი" აქწიურია", ვინაღღან იხ" და- წერილი ხურათიღან" თავის აზროვენებაში ქმნის" წარმოღგენით ხურათებს"; ვინოხურათი ვი მაყურებელს აყენებს" ვახიურ" მღგომარეობაში, ვინაღღან ეკრანზე ყვეღაფერი, რის წარმოღგენა და დაინახვა ხაჭირო, კონკრეფუ-

ლი ხურათებია, რომლებიც არ ხაჭირიკებენ წარმოდგენას მაყურებლის აზროვნებაში.

4. ფილმს არ შეუძლია ლიტერატურული "წარმოდგენითი ხურათის" მუხტი ახახვა "ფილმურ ხურათად", ვინაიდან პირველი, მიუხედავად ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის ენოვანი გამოსახვის ხიბლიერისა, მაინც ხუბიექტურია, პიროვნულია: მკითხველი თავის "წარმოდგენით ხურათს" ქმნის თავისი ცოდნისა და გამომხილებლის ხაზუბველზე. ფილმური ხურათი კი კონკრეტული ვიზუალრობაა, რომლის ხხვაგვარად გაგება (თითქმის) შეუძლებელია.

5. ლიტერატურული ენა გახაგებია მხოლოდ მოცემული ენის წერა-კითხვის მცოდნეთათვის; ფილმური ხურათი ენა კი "ინტერნაციონალური ენააა", რომლის გაგება შეუძლია ყოველი ერის შვილს, თვით წერა-კითხვის უცოდინარებხაგ კი.

6. ლიტერატურაში ღროს (და ხივრცე) აქვს უფრო ცნებითი ხახითი და უყოვეზს "წარხულის" შთაბეჭდილებას მაშინაგ კი, როცა მოვლენა აწმყოში ხდება. ფილმში კი ღრო (და ხივრცე) მაშინაგ ჩვენ თვალწინ, "აწმყოში" ხდება, როცა ის წარხულის ამბებს ახახავს. ლიტერატურა ქმნის "მარადიული", ფილმი კი "წამიერი" ღროს შთაბეჭდილებას.

7. რომანის ხიუყუტური არე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, რის გამო ის იძლება დაუშრეკელი "მახალას". ფილმური გამოსახვის შექმნისათვის. რომანის ხაწინააღმდეგოდ, ნოველა მცირე ფრომის თხრობითი ნაწარმოებია, რომელიც თავისი მარყოვი ხიუყუტით, პერხონაყოთა არახიმრავლით, მოქმედების ხწრაფი და მძაფრი განვითარებლითა და კვანძის მოულოდნელი გახხნით ახახავს ხაინტურეხო "არაჩვეულებრივ მოვლენას". ფილმს შეუძლია ლიტერატურული ნაწარმოების იღეის, მოქმედების, აფროხფროს თუ ხახეობა-ყოპის გამოყენება როგორც "მახალა" ფილმური გამოსახვის შესაქმნელად. ამისათვის ფილმმა უერ უნდა "დაამხხვიროს" ლიტერატურული ნაწარმოების "თხრობითი ხურათები" და შექმნას ფილმური "ვიზუალური ხურათები", ვინაიდან ლიტერატურახა და ფილმს შორის არხეობას აზროვანი და არა ფორმალური ნათეხაობა: ლიტერატურა დაწერილი ენაა, ფილმი კი მოძრავი ხურათები.

8. ლიტერატურული ღიალოგის, მონოლოგის თუ თხრობის "ნაწილები" შეიძლება გამოყენებულ იქნას ფილმური ხიყყოვანი ღიალოგის, მონოლოგის თუ წარწერა-თხრობის შესაქმნელად; მაგრამ, მაგალითად, ლიტერატურული (დაწერილი) ღიალოგი მკითხველის წარმოდგენაში ისხამს ხიხხლ-ხორცხ და ხდება "წარმოდგენითი ხურათივანი ღიალოგი"; ფილმური ხიყვიერი ღიალოგი კი კონკრეტული ხურათივანი გამოსახვისხაგან უნდა გამომდინარეობდეს, რის შედეგად ღიალოგის წარმომთქმენდნი კონკრეტული ხურათივანი ხახეობა-ყოპებია. ამიყომ არა ღიალოგი განხაზღვრავს მის წარმომთქმელთა ვიზუალურ რაობას, არამედ, პირიქით, ხურათივანი ხახეობა-ყოპები განხაზღვრავენ ხიყვიერი ღიალოგის რაობას.

9. ხგენარი, როგორც ფილმის შექმნის წინახაფხური, თუ კინოხელოვნუ-

ბის იხსროიან გაღავებდავთ, არ არის და არც შეიძლება იყოს ღიშვრანა-
ჭურის მხაფვრული ნაწარმოები, ვინაიდან ის არის შეხაქმნელი მხაფ-
ვრული ნაწარმოების -კინოხურათის მხოლოდ"ხქემა". ამიყომ ფილმს
არ აინფერეხებს შექმნილია კინოხეცნარი მხაფვრული თუ არამხაფვრუ-
ლი ენით; ის უნდა იყოს დაწერილი მხოლოდ განხაგებად და უნდა მიუთი-
თოს შეხაქმნელი ფილმური ზურათების რაობიხავენ. არ არხეგობს"ფილ-
მის მწერალი"; ფილმის შექმნელია კინორეჟისორი. მწერლური ენა უაღ-
გილია ფილმში,ვინაიდან ის ვერ იომენს ხხვა გამოსახვით ხაშუალებ-
ახ თავის გვერდით;იხაა თავიხი ხაკუთარი კანონზომიერების მაფარუ-
ბელი(1266).

11.ფილმი და თეატრი

"ხელოვნების ცალკეული დარგის არა ხაზღვრებია მთავარი, არამედ მი-
ხი ცენფრი" - ამბობს რულოფ არნჰაიმი(1267). მე კი ვიფყოლი, რომ
ხელოვნების ცალკეულ დარგში მთავარია როგორც მიხი"ცენფრის",იხევე
მიხი ხაზღვრების განხაზღვრა ხელოვნების ხხვა დარგებთან. თეატრ-
ის დამოუკიდებელი და არხეგობით გამოსახვის"ცენფრია",ე.ი.ძალაა მი-
მიკობი(1268). ეხაა ამოსხვადი წერფილი, ხაიდანანგ შეხამებელია
თეატრისა და მიხი ხაფუძვლების, ყველა მიხი მოვლენის მეცნიერულად
შეხწავლა(1269). ხეცნახ ეხაჭიროება"მთელი"აღამიანი და შეუძლია
დაკმაყოფილდეს ხივრცის მხოლოდ პირობითი განხაზღვრით,ე.ი.ხეცნახ
ეხაჭიროება აღამიანის"მთელი" ხხეულის გამოსახვითი ძალა."ხხეულის
ენა კი შეიგავს ხხეულის ნაწილის ან მთელი ხხეულის ყველა შეგნებულ
თუ შეუგნებელ მოძრაობას, რომლებხანგ აღამიანი იყენებს იმიხათვის,
რომ მიანროს გარემოფილოს მიმართეები"(1270).უკანახხენელ წლებში -
წერს უ.ფახცი - აღმოჩენილ იქნა ახალი და ამალევებელი მეცნიერე-
ბა:"კინეხიკა"(1271),რომელიც იკვლევს არახიფყვიური კომუნიკაციის
ჩვეათა ნიმუშებს. კლინიკური გამოკვლევები აღახფურებენ რამდენად
ხიფყვიური ენა ეწინააღმდეგება ხხეულის ენახ; ერთმა ქალიშვილმა,
მაგალითად, განუხხალა ფიქიაცრს, რომ მახ უყვარს ერთი ვაჟიშვილი
და იმავე დროს მან მიხი ხიფყვიები შეუგნებლად უარყო თავის გაქნე-
ვით(1272). ამდენად,აღამიანის ხხეულის მიმიკური გამოსახვა უფრო
"უფყუარი", უფრო პირველადია,ვიდრე მეფყვილებითი ენა. მაგრამ მე-
ფყვილებით ენახ წარმოშობს,ქმნის ხხეული,ე.ი.აღამიანის მეფყვილე-
ბის ორგანოები - ფრეები,ენა,ყღერადლობის ორგანოები, რის შედეგად
ხიფყვის ზგერადლობა და აზრი იმ ხხეულის მიმიკური გამოსახვის პრო-
ლექტია,რომელიც მახ ქმნის; და,ვინაიდან ხეცნაზე აღამიანის ხხეუ-
ლის მიმიკური გამოსახვა და მიხგან წარმოშობილი ხიფყვა განუყოფე-
ლია, თეატრის გამოსახვის მახხალა არის მიმიკური ენა,ანუ დრამაფუ-
ლი ენა. ფილმის გამოსახვის მახხალა კი არის მოძრავი ხურათები; და
ეხაა ელემენტარული განხხვავება ფილმხა და თეატრს შორის."ფილმის
მხოფლიო ხივრცეა კონკრეტული ხურათი: ჩვენ ვხედავთ მახ.თეატრის

ხივრე იქმნება მიმიკური ენით" (1273). მაგრამ თეატრი თავისთავში იქცევა არა მარტო ღრამას, რომლის ხაფუძველი მიმიკური ენაა, არამედ ოპერას, ოპერეტას, მუზიკალს, ბალეტს თუ პანტომიმას, ე.ი. ყველაფერს, რაც ხეინაშე გამოიხატება ადამიანის "მთელი" სხეულის მიმიკური ძალით. ამდენად, თეატრის ყველა ყანრის ხაერთო ბაზაა (მასხალა) ადამიანის სხეულის მიმიკური გამოსახვის შესაძლებლობა; ხიყყვა, ხიმღერა თუ მუხიკვა გამოსახვის ამ ბაზიდან, ე.ი. ადამიანის მიმიკური გამოსახვის საშუალებიხაგან უნდა გამომდინარეობდეს; და ბალეტი თუ პანტომიმა რომ ადამიანის "მთელი" სხეულის მიმიკური გამოსახვის პროლექტია, ეს მჰვიციგებას არ მოითხოვს. ამგვარად, თეატრის, როგორც ხელოვნების ერთი ღარგის, ყანრები - ღრამა, ოპერა, ოპერეტა, მუზიკალი, ბალეტი თუ პანტომიმა - ეყრდნობა ადამიანის "მთელი" სხეულის მიმიკურ გამოსახვით ძალას. ამდენად, ხიყყვა "ღრამაჟული" და "მიმიკური" ხინონიმე-ბია, რომლის გარეშე არ არხეზობს თეატრის არც ერთი ხახე. სწორედ მიმიკური ენაა ის უცვლელი ხაფუძველი, რომელზედაც აგებულია როგორც ხოფოლებს, შექქპირის თუ ლეხინგის, ისევე ზრეხეცის, მიღერის თუ ოხზორ-ნის ღრამაჟული პიეხეზი - ერთი მხრივ -, და - მეორე მხრივ - მიმიკური გამოსახვაა ის უცვლელი ხაფუძველი, რომელიც აერთებს ღრამას, ოპერას, ოპერეტას, მუზიკალს, ბალეტს თუ პანტომიმას ერთ ხაერთო - თეატრის - ცნებაში. ამიყომ მცდარია შეხედულება, თითქოს, "ღრამაჟული იწოლება ჩვეულებრივი ენით ძლიერად ამაღლებულ მოქმედებას"; ან "თუ ვინმე ყვირის, თუ ვინმე ხელშეხებით ჩხუზობს, ეს უკვე ღრამაჟულია", ანდა "მაღალი ღრამა... იზღუდება ისეთი მღგომარეობებით, რომლებშიც გაძლიერებული დაძაბულობაგაა" (1274); ან კიდევ, "ღრამის არის ხაფუძველია ღრამაჟული დაძაბულობის გამომწვევი წინააღმდეგობა გმირ-ხა და მის შინაგან და გარეგან მოწინააღმდეგეხ შორის" (1275). უღა-ოა, "დაძაბულობაგ" ნაწილია ღრამაჟული მოქმედებისა, მაგრამ ის არ არის და არც შეიძლება იყოს თეატრის ბაზა; ეს ახე რომ იყოს, მაშინ ყოველი ღეჰექტიური თუ კრიმინალური პიეხა იქნებოდა ღრამაჟული ნაწარმოებთა გვირგვინი!. თეატრის (ღრამის) ბაზაა მიმიკური ენა, ე.ი. ღრამაჟული ენა.

მიმიკური ენის პრობლემატიკა კი გამოიხატება იმაში, რომ - ერთი მხრივ - ჩვენ გვაქვს ხაქმე ადამიანის "მთელი" სხეულის გამოსახვით ძალახთან და - მეორე მხრივ - მეყყველებით ენახთან, რომელხაც ეს ადამიანი წარმოჰქვამს. პირველი - მიმიკური ენა -, მეყყ-ნაკლებად, - "ინეყნაგიონალური ენაა", მეორე კი მეყყველებითი ენა - მხოლოდ ამ ენის მყოღუნთათვისხაა გახაგები, ე.ი. ეროვნული ენაა. მეყყველებითი ენა, უღაოა, მიმიკური ენის შეღეგია და არა პირიქით, ვინაიდან შეუძლებელია ხიყყვა შექმნილიყო ადამიანის და ამით მისი მიმიკური გამოსახვის გარეშე, ხოლო მიმიკვა ხიყყყას არ ხაჭიროებს. მაგრამ, ღროთა განძავლობაში, განხაკუთრებთ ცივილიზებულ ქვეყნებში, მეყყველებითი ენა წამოიწია წინაპლანზე, რის შეღეგად ადამიანის მიმი-

კური უნარიანობა დაჭკნა, დაკნინდა თვით ხეენაშეუ კი. ამ ფაქტმა გაჰოიწვია იხ, რომ ინგლისელი რეჟისორი - პეტერ ბრუკი - ფილმებს იხეუ მივიღებ" ხიფყვიერ ენიდან მიმიკურ ენამდე". ამ მიზნით შექმნა მახ" ხაერთაშორისო თეატრალური ცენტრი" პარიზში, 1971 წელს, ხა-დაც წარმოებს ექსპერიმენტები იხეთი "თეატრალური ენის" შექმნის მიზნით, რომელიც გახსაგები იქნებოდა "ყველა ხათვის" ჟ. ი. ყველა ერის შვილები ხათვის. პეტერ ბრუკმა შექმნა ახალგაზრდა მხახიოზთა ექსპე-რიმენტალური ჯგუფი, რომელშიც გაერთიანებულია თორმეტი ხხვადახხვა ერის შვილები, რომლებიც ლაპარაკობენ თავიანთ ენებზე - ჩინური და იაპონიური ენების ჩათვლით. მაგალითად, ექსპერიმენტალურ დაღამაში - "ფრინველთა ხაუბარი" - პეტერ ბრუკი იყენებს არა იმდენად ხიფყვი-ებს, რამდენადაც ამოძახილებს, რომლებიც გამოხახავენ აზრებსა და გრძნობებს. ამოძახილების და შეძახილების გვერდით, ხმის წყაროა აგრეთვე ნაწყვილები იაპონურ ლექსებიდან, აფრიკულ ხიმღერებიდან თუ ანტიკურ ფრაგლიტებიდან. ამ გზით პეტერ ბრუკს ხურს შექმნახ" ახალი თეატრალური ენა" რომელიც გახსაგები იქნებოდა ყველა ერის შვილთათვის. (1276). (ხხვათა შორის, ვნახე რა პეტერ ბრუკის მიერ დაღამული შექ-ხპირის "ათენელი ტომი" პარიზის თეატრში "პუფ დიუ ნორ-ში" (1277), 1974 წლის 10 დეკემბერს, მახში ხრულებით არ იგრძნობოდა" ახალი თე-ატრალური ენის" მონახვის ცდა). ჩემის აზრით, პეტერ ბრუკი კი არ ეძებს "ხხხხ თეატრალურ ენას", როგორც ეს მახ ჰგონია, არამედ ფილ-მებს თეატრის "მეველი ენა" - მიმიკური ენა - იხეუ დაუბრუნოს თეატრს, რომელიც, დროთა განმავლობაში, "დაწინდელს ენამ", ხელ ცოცა, შეავიწ-როვა. თეატრის ამოხავალი წერტილია არა "დაწერილი დრამა", არამედ მხახიოზის მიერ ხეენაშე განხორციელებული" მიმიკური დრამა", რითაც იმის თქმა მხურს, რომ დრამატის ვიკოხი, ვიქვათ, რომანის მწერლისაგან განხხვავებით, პოუხას ქმნის" მიმიკური ენით", ე. ი. იხეთი ენით, რომე-ლიც მიმიკურ განხორციელებას მოითხოვს. ფილმი კი არის მოძრავი ხე-რათები, რომელიც მხახიოზის მიმიკახხე იხეუ "მახალათ" იყენებს თე-ვისი ვიზუალური გამოხახვისათვის, როგორც ხაგნების თუ ცხოველების ხურათოვან მონაცემებს; და ესაა არხეზითი განხხხხვავება ფილმსა და თეატრს შორის. ამიტომ "ყველაფერი იხ, რახხე თეატრი ხეხხულომ ფილ-მიდან, და იხ, რახხე ფილმი ხეხხულომ თეატრიდან, ხელს უშლის ყოველ მათგანს წავიღენ თავიანთი გზით" (1278).

თეატრის მიმიკური ენისა და ფილმის ხურათოვანი ენის კანონო-მიერებიდან გამომდინარეობს იხ არხეზითი განხხხვავებაც, რომელიც არხეზობს თეატრის ხივრცეხა და ფილმის ხეველცხ, თეატრის დრო-ხა და ფილმის დღეს, თეატრის მოქმედების ადგილხა და ფილმის მოქმე-დების ხეველცხ, თეატრის მიფყვილებით ენახა და ფილმის მიფყვილებით ენახ, თეატრის მხახიოზხა და კინემახეხეხეხე, დრამახა და ხევენაჩხ, თეა-ტრის დუფხეხეხეხე და კინორეჟისორს შორის.

დრამის (თეატრის) მოქმედების, დროხა და ხივრცის ერთობის კანონი,

მართალია, არიხფოფელეხ "პოფიკაში" ხიფყვა-ხიფყვით არხად არ მოი-
პოება, მაგრამ, ლელუქიური გზით, ზუნებრივად გამომდინარეობს მიხ-
გან(1279). მტქმელეზნხ ერთობა ნიშნავხ, რომ ღრამაფულ ნაწარმოებხ
ერთი მთავარი კონფლიქტი უნდა გააჩნდებხ; ყველა თანავონფლიქტი კი
მახ უნდა ლაქქემდებაროხ. ღრამაფული ნაწარმოებოხ ღრდუხ ერთობა
ნიშნავხ იმახ, რომ მოქმელემა უწყვეტი განხახიერება კონფენფირი-
ბულ ღროიხ მონაკვეთში, ვინაიღან"ხელოვნებახ...არ შეუძლია უხახრუ-
ლობამდე გაიშაღოხ.ხელოვნება არიხ კონფენფრაფია, შეკუმშვა, ნებოხმი-
ერი შეზღულღვა"(1280). ღრამიხ ღდუღრდუხ ერთობა განიხაზღვრება მიხი
ხვენიხ ხივრეზე მიჯაჭვით, მიუხეღავათ იმიხა, რომ მბრუნავი ხვენა
და ფარღები-ღეკორაფიები ხვენებოხ ხშირი შეფველიხ ხაშუაღებახ იღლე-
ვა. ღრამიხ მოქმელებოხ, ღროიხა და ხივრეოხ ეხ ერთობა ჩაქხოვილი
უნდა იყოხ მიმიკურ ენაში, რომელიფ ხიხხღხა და ხორფხ იხხამხ ხვენა-
ზე, პირველ ყოვიღიხა, მხახიოზიხ"მოელი" ხხუღიხ გამოხახვიოთი კაღით.
ფიღმი კი, როგორფ ღავინახეთ თავიხ აღვიღახ, ღამოუკიღებელია ღროი-
ხა და ხივრეოხაგან; მახ გააჩნია განუხაზღვრელი ხივრე და იყენებხ
აღამიანენიხ, ხაგენიხ თუ ფხოვეღებოხ"ნაწიღებხ" მიკრო-, ღიღ-, ახღო-,
თუ ხაერთო ხეღში. ფიღმში აღამიანიხ მხოღღ ხეღიხ კანკაღხ უფრო ღა-
მაჯერებღად შეუძლია"ნერვიუღობიხ" თუ"შიშიხ" გამოხახვა, ვიღრე მიხ
"მოელი" ხხუღეხ. თეაფრში ხივრე იქმნება მიმიკური ხიფყვიხაგან; ყო-
ველ ღრამაფულ ხიფყვახ აქვხ ხივრეოხა და მოძრაობიხ შექმნიხ ფუნქ-
ციაფ. მაგაღითაღ, ღეკორაფიახ ან ხვენიხ რეაღურ ხივრეფხ, უაღრეხად
ნაფურაღიხფურაღაფ რომ იყოხ იხ შექმნიღი, - არ შეუძლია შექმნახ
ხივრეოხ აფმოხფერო, თუმეა იხ აძღიერებხ თეაფრიხ ხივრეოხ შექმნიხ
იღუზიახ. კიღევ მეფი:"შექჰპირიხ-ხვენა" აღახფურებხ, რომ თეაფრში
ღეკორაფია აუფიღებულ ხაჭირეზახ არ წარმოაღვენხ; თეაფრიხ მხახი-
ობხ ფარღიხ წინაფ შეუძლია ხივრეოხ იღუზიოხ შექმნა, ვინაიღან თეა-
ფრში ხივრე იქმნება მიმიკური ენიხ, ღრამიხ შინაგან ხივრეოხაგან.
ხვენიხ ღეკორაფია, განათება, ფარღები თუ ფრეზები არიხ თეაფრაღური
ხივრეოხ შექმნიხ ღამხმარე ხაშუაღებანი. მაყურებღემა იციხ, რომ,
ვოქვათ, ეიფელიხ კოშკიხ ხიღუეტი ხვენიხ ფონზე ფარღაღეა ღახაფული,
მაგრამ, როფა მხახიოზი მიმიკური ენით მოქმელებხ, მაყურებელი ივი-
წყებხ ეიფელიხ კოშკიხ"პირობითობახ"ღა იჯერებხ, რომ მოქმელემა ხღე-
მა ხწორღე პარიზში. ფიღმში კი ეიფელიხ კოშკი იხე უნდა იყოხ ახა-
ხული, რომ მიხი ხურათოვიანი რაობა არავითარ ეჭვხ არ უნდა ჰზაღებღეფხ,
რომ ეხ ხწორღე იხ ეიფელიხ კოშკია, რომელიფ პარიზშია. ფიღმიხ კონ-
კრეფული ხურათოვიანი ძაღა არიხ მიხი მხაფვრული არხი. ხვენიხ ხივრ-
ეოხ იღუზია კი იქმნება მაშინ, როფა მხახიოზი, თავიხი მოძრაობით, ხვენ-
ნიხ ხივრეფხ მთღიანობახ აძღევხ. თუ, მაგაღითაღ, ფარღა გაიხხნება
და ჩვენხ თვაღწინ გაიშღება თბიღიხიხ პანორამა ფუნუკულიორით, ჩვენ
კიღევ ვერ ვართ აზროვნაღ თბიღიხში. მაგრამ როფა მხახიოზი ხვენა-
ზე გამოვა და მოქმელებხ, იხ გვავიწყებხ ჩვენ ხელოვნურ კულიხებხ

და გადავღვართ ამროვნად თბილისში. ფილმში კი ხივრცის განხაზღვრა შეიძლება შეიქმნას აღამიანისა და ხიფყვის გარეშე ხურათთა რიფში- უდი შეთანხმების ხაფუძველზე. ფილმის ხივრცე კი არ არის რეალური ხივრცე, არამედ "იხვე-შექმნილი" ხივრცე, ვინაიდან ფილმის ფექნიკამ რეალური ხივრციდან შექმნა ხურათოვანი ხივრცე და ამით შეცვალა ის. მაგრამ ფილმურ ხივრცეს აქვს უფრო მეტი რეალური ხახიათი, ვიდრე ხვე- ნის ხივრცეს, ვინაიდან თეაფრი არ ცლილობს მოგვაჩვენოს ჩვენ, რომ ღეკორაცია "ნამღვილია"; და პიება რომ ნამღვილ ნაგებობაში ან პიე- ზაჟში დაიდგეს, მაშინაც - ღრამის მიმიკური ენის შეღეგალ - ეს ნამ- ღვილი ნაგებობა თუ პიეზაჟი ღებულობს არა-ნამღვილ ხახიათს. მაგა- ღითაღ, არაერთხელ მინახავს პუგო ფონ პოფმანხუალის პიება - "იღერ- მანი" ("ყოველი ვაცო") ზაღგზურგის ვათღრაღური ფაძარის წინ დაღგ- მული მ. რაინჰარღფის მიერ, რომლის ღროხ"ღეკორაციაა" არა მარღო ამ ფაძარის ფახალი უამრავი ქანღაკებით, არამედ ზაღგზურგის მთელი პა- ნორამა. (1281). პუგო ფონ პოფმანხუალის პიების მიმიკური ენის აჟ- ღერებისა და მხახიობთა მიძრამბა-მოქმეღებისახ ეს რეალური ღეკორა- ციაღ ღებულობს "არა-ნამღვილ" ხახიათს და ხღება მიმიკური გამოსახ- ვის, ე. ი. მხაფვრული გამოსახვის შემაღგენული ნაწილი. ამგვარაღ, ღრა- მის მიმიკური ენა რეალურ ხივრცეხაღ კი ღრამაფულ, "არა-რეალურ", ე. ი. მხაფვრულ ხივრცეღ ხღის. ხვენის ხივრცის ერთერთი განხაკუთრებულ- ბაა, მაგაღითაღ, იხიღ, რომ შეხამღებღია მისი გაფართოება მაჟურე- ზლის ღარბაღის ხარჯზე; ეხე-იგი შეხამღებღია ხვენის ხივრცე გაღი- ღებულ იქნახ ხვენის ჩარჩოს იქეთ და მაჟურებღი ჩართულ იქნახ ღრა- მის მოქმეღებაში. კინოთეაფრი კი ფიღმური ხივრცის ამგვარი გაფარ- თოღის ხაშუაღებას არ იძღევა, ვინაიღან ფიღმური ხივრცე მხოღღლ ეკ- რანზე გაშუქებული ხურათით განისაზღვრება. "თეაფრის კულიხეღი ხხვა არაფერიღ თუ არა მიითოება ხიმზოღიურ ფფმოსფეროზე" (1282). ხვენის ხივრცეს აქვს ხამი მხარე; მეოთხე კი არის "ის ახოღით თეთრი ხახე, რომღებიღ, როგორღ ბუბეღი კეღეღზე, მოფენიღია ღარბაღის ჭერამღღ...". (1283). ფიღმი კი არ ცნობს ამგვარ ხივრცოვან კეღეღებს იმ ღროხაღ კი, როგვა ფიღმური მოქმეღება ხვენიურ მოქმეღებას ახახავს. ფან რე- ნუარი, მაგაღითაღ, თავის ფიღმში - "ოქროს ფული" (1284) - ახახავს მხახიობთა ცხოვრებას, და როგვა ის ხვენიურ მოქმეღებას ახახავს, "ანგრევის" ხვენის ხივრცოვან შემღულღობახ ფიღმური გამოსახვის ხა- შუაღებებით და შეხამღებღობახ აძღევს მაჟურებღეს შეიჭრახ კულიხე- ზმიღ და შეიგრძნოს თეაფრის მთელი ხამყარო. თეაფრისა და თეაფრის მხახიობთა ამგვარი ახახვა მხოღღლ ფიღმშია შეხამღებღი, ვინაიღან მახ გააჩნია უნარიანობა მოვღენა ფიღმური ახახვის ცენფრში დააჟე- ნოს და ის ყოველი მხრიღან და ყოველი ხახურველი დაშორებით ხურა- თოვნაღ ახახოს. ხივრცე თეაფრში ხფაფიკურიი, ე. ი. როგორღ ახახული ხი- ვრცე ხვენაზე, იხე ხივრცოვანი ურთიერთობა მაჟურებღესა და ხვენახ შორის უცვღღია. მაჟურებღეს, წარმოღგენის მხვეღღობისახ, არ მუემ-

ლია დაფიქსირებული თავისი ადგილი და ამით შეცვალეს თავისი ხედვის კუთხე ხეცნიხადმი; პრინციპში, ლეკორაფიკი უფლებლია ცალკეული ხეცნიშის მხედველობის დროს. ფილმში კი ხრულიად ხაწინააღმდეგო მდგომარეობასთან გვაქვს ადგილი: ხელთა, მოქმედების ადგილისა და ამით სივრცის განუწყვეტელი გვალვადობის შედეგად, მაყურებელი ხელდავს მოვლენას ყოველი მხრიდან და ყოველი დაშორებით, მაგრამ ის შიხ კინოთეატრში გაუნძრევად. კინომაყურებელს თორიულად გააჩნია მყარი, უძრავი ადგილი, მაგრამ უხეთიკურად ის განუწყვეტელ მოძრაობაშია, რომლის დროს ის მის მხედველობას ვამერას ობიექტივთან აიგივეებს და ამით ხედვის არეხა და მიმართულებას განუწყვეტელი გვლის (1285). ილუზიის კომპონენტები ხეცნაზე შედარებით უფრო ძლიერია, ვინაიდან რეალური (ხაგნის) სივრცე და რეალური დროს მხედველობა სინამდვილეში მოცუბულია... ფოტოხურათის სიბრწყე ნდმუნავს გადამებულ სივრცეს, და ეხაა იხეთი ძლიერი აბხურაქცია, რომ ხურათოვანი სივრცე ხრულიადაც არ ქმნის რეალური სივრცის ილუზიას. ფილმში, გოცხალი ხურათი, კი ამ მხრივ დგას ხეცნახა და ფოტოხურათს შუა (1286), ვინაიდან ფილმური ხურათი არც სიბრწყევანი (ორგანზომილებიანი) და არც სივრცევანი (ხამგანზომილებიანი), არამელ ორ-ხამგანზომილებიანი ერთდროულად. ფილმში, ფილმური გადამებლების ხერხით, ქმნის სივრცისა (და დროს) ახალ ფილმურ ურთიერთობას, რომლის დროს მას შეუძლია სივრცეზე და დროზე "გადახტომა" და ამით რეალური სივრცისა და დროს ფილმური "შეკვეცვა". თეატრს კი სივრცისა და დროს ამგვარი "შეკვეციხ" ხაშუალება არ გააჩნია, ან - ხელ დიდი - მისი ხურვილიხამებრი განხორციელება არ შეუძლია. იაპონური ვაბუკის თეატრი, მაგალითად, რომელიც უაღრეხად ხელიშებულ თეატრად შეიძლება ჩიოთვადოს, - პიესაში "შუშინგურა", ე. ი. "47 ხამურაი", მუხუთე მოქმედების მეორე ხურათს ახახავს შემდეგნაირად: ხეცნის მთელ ფონზე მოხჩანს "ლორ" ენისა ხახახლე, რომლის წინ მოხჩანან მოქმედი პირნი. მოქმედების მხედველობისა, ხეცნის ეს მთელი ფონი (ხახახლე) ქადადლის ფურცელივით ეცემა ხეცნის იაყავზე და მის ადგილზე მოხჩანს ხელა ენისა იგივე ხახახლე, მაგრამ მნიშვნელოვნად უფრო პაყარა; და ეს მეორელება კილეც... ეს ნიშნავს იმას, რომ მოქმედნი პირნი მიღიან ხახახლიდან და შორლებიან მახ. და ყველაფერი ეს დამაჯერებელია მაყურებლებიხათვის, ვინაიდან თეატრალური პირობითობა ხელს არ უშლის დრამაჟული მოქმედების დამაჯერებლობახ. ფილმში კი სივრცესა და დროზე ამგვარი "გადახტომა" შეუძლებელია და ხაჭირიც არ არის, ვინაიდან ფილმური გამოსახვის ხაშუალებანი რეალურ დროსა და სივრცისაგან ხახურველ ფილმურ დროსა და სივრცეს ქმნის ხურვილიხამებრ (1287). თეატრის სივრცე იქმნება დრამაჟული ენისა და მახიოზის ხხულის გამოსახვისაგან; ფილმის სივრცე, იხე როგორც ყველაფერი ფილმში, იქმნება მოძრავი ხურათებით, რომლებიც დამოუკიდებელია სივრცისა და დროსაგან (1288).

ხმოვანი ფილმის გამოგონების შემდეგ, აღამიანმა ეკრანზეც დაი-

წყობილად, და ზოგიერთები ფიქრობდნენ, რომ თითქმის ფილმის, იხე-
ვე როგორც თეატრის, ელემენტები იყოს შეწყვეტილი აღამიანი; და რომ ფი-
ლმი არის თეატრის მხოლოდ მოვლენებით დაბადებული ძეგლი (1289). არა
თუ ფილმში, თეატრშიც არ არის ხიწყვა უძრავი და უცვლელი, ვინაიდან ხე-
ნათუ ხიწყვა მხოლოდ მაშინ ხდება მხატვრულ გამოსახვად, როცა ის გამოსა-
ხელებას ეძღვნება აღამიანის "მთელი" ხეულის მიმიკური გამოსახვი-
თი ძალით. თეატრში პირველადია აღამიანის ხეულის მიმიკური გამო-
სახვითი ძალა; დრამატული, ე.ი. მიმიკური ხიწყვა კი გამოძინარეობს
მხატვრობის მიმიკური რიტმის ძალიანაგან. ხენაზე "ენა, რომელსაც ჩვენ
ვიხმენთ, არის მითითება იმაზე, რასაც ჩვენ ვერ ვიხმენთ" ხევა ურ-
თიერთობაში (1290); ხევა ხიწყვით: ენა, ხიწყვა ხენაზე არის მუ-
ხდობა ენის, ხიწყვის პირველადობისა, ე.ი. მიმიკური ძალიანაგან, რომ-
ლისგანაც, თავის დროზე, წარმოიშვა ის. ამგვარად, დრამატული ხიწყ-
ვა შობილია მიმიკური ძალიანაგან და ხენაზე ის უზრუნველბა მის პირველ-
ადედ ფორმას, მიმიკურობას. ამდენად მდებარეა აზრი, თითქმის, შეწყვე-
ტილი ხიწყვა იყოს "თეატრალური გამოსახვის გენერალური ხაზადე-
ბა" (1291). ხენაზე მიმიკა შობს ხიწყვას, ფილმში კი ხურათი; და,
მას ზევით, ყველაფერი, რაც ხენაზე მოჩანს და ისმის გამოძინარე-
ობს, უნდა გამოძინარეობდეს მხატვრობის მთელი ხეულის მიმიკური გა-
მოსახვის ძალიანაგან; ფილმში კი ყველაფერი, რაც მოჩანს და ისმის
(ხიწყვა, მუხიკა, ხმაური) უნდა იყოს მიმრავი ხურათობის ორგანიული
შემაღგენელი ნაწილი. უდათა, ენის უკან დგას ცოცხალი აღამიანი,
მისი პიროვნებითა და მიხრავებებით, და მას ენის აზრი, ენის მელ-
ლით, რიტმით, დინამიკით, გადააქვს მხმენელზე (1292). მაგრამ ფილმში
ხურათი ამყარებს ამგვარ კომუნიკაციას მიმრავლებს (მხატვრობს) და
მიმღებს (მაყურებლებს) შორის, თეატრში კი აღამიანის ხეულის მიმი-
კური გამოსახვითი უნარიანობა. ფილმში არ არის ვინმე მხატვრობი ხურა-
თიანი გამოსახვის ერთადერთი მაყარებელი და არც ხიწყვის ერთადე-
რთი გადაძვემი. ფილმში ხიწყვა შობრად იხმარება იმ დროს, როცა მი-
ხი წარმოშობელი ხურათი არ ჩანს ეკრანზე; ამას უმაჯობა ვილევ
იხივ, რომ ფილმს შეუძლია აღამიანის ღაპარაკი იხე გააძლიეროს ან
შეახეხოს, გააზუნდვანოს ან "მარცვლებად დაჰყოს", რომ ის ვერც
კი იფნოს მისმა წარმოშობელმა. ვილევ მეჭი: ფილმში შეხამებელია
მოვიზინით აღამიანის ფიქრი, ე.ი. ავადყოფით იხეთი ხიწყვები, რომელ-
ვიც, შეიძლება, არახილეს არ თქმულა. მაგრამ ფილმში ღაპარაკობს არა
მარტო აღამიანი, არამედ ხაგნებიც კი. მაგალითად, ყ. ლუვივიურის კი-
ნოსურათში - "მანჰეტენის ზღვაპრები" (1293) - ერთი ფრავი მოგვიოხ-
რობს თავის თავდაგადახევალებს, ე.ი. ფრავი (მაჯერი) "ღაპარაკობს". თეა-
ტრში კი ღაპარაკი შეუძლია მხოლოდ აღამიანს. დრამატული ენა უნდა
ქმნიდეს, პირველ რიგში, ხივრეხა და მოძრაობას; მას უნდა ჰქონდეს
მიმიკური ხახათი; და ამით განხევაველება დრამის ენა ლიტერატურის
ენისაგან (1294), და, ამახთანავ, ფილმურ ხიწყვიერ ენისაგან, რომელიც

ხურათიანი გამოსახვის ქვეყნებაა. თეატრი ბაჭონობს მიმიკური ხი-
ფყვა, ფილმი კი ხიფყვის გვერდით, მუსიკა და ხმაური თანახარულე-
ზიანი აკუსტიკური გამოსახვის ხაშუალებაა.

ანალოგიური არხებით განხვევაებაა თეატრის მხეხელობე და კი-
ნობახიობს შორის: ხეენახ ეხატროება აღამიანის "მთელი" ხხულის
მიმიკური გამოსახვითი ძალა, ფილმი კი კმაყოფილება, უმთავრეხად,
აღამიანის ხხულის "ნაწილებით" - ხელებით, თვალეობით, ხახით თუ ფე-
ხებით. ფილმი "შლის" აღამიანის ხხულს "ნაწილებად" და შემდეგ ქმნის,
თუ შეიძლება ახე იოქვას, "ხინთოთიკურ აღამიანს"; ეს პროფეხი იხე
შეიძლება წარიმართოს, რომ შეიძლება რამდენიმე აღამიანისაგან ერ-
თი "ხინთოთიკური" აღამიანი შეიქმნას: მაგალითად, ღილი, ღეჭადური
თუ შორხელებით შეხადლებელია ერთი აღამიანის ხახე, მეორეხ მთელი
ხხუელი და მეხამეხ ფეხები ვარევენოთ იხე, რომ ერთი "ხინთოთიკური"
"ახალი" (ფილმური) აღამიანი შექქმნათ. უღათა, მაყურებელი ვერ იგ-
რძნობს, რომ ეს "ხინთოთიკური" აღამიანი ხამი ხხვადახხვა აღამიანის
"ნაწილებისაგანაა შექქმნილი", მაგრამ მისთვის ეს "ხინთოთიკური" აღა-
მიანი იხაა, რომლის ხეხეხ იხ ხეღავს, ვინაიღან ხახე არის აღამიან-
ის "ხახეობის" ყვეღაზე უფრო მეფყველი და ინღვიღუღაღური ნიძანი.
ფილმი შეხადლებელია აგრეთვე ეს "ხინთოთიკური" აღამიანი, თუ ხატო-
როა, "ვღაპარაკოთ მეოთხე აღამიანის პირით; კიღე მეფე: ამ ხინთე-
თიკურ აღამიანს შეუძლია ქართულად, ჩინურად, ინგლისურად თუ ეხპანუ-
რღად ღაპარაკი, როგორც ეს ფილმის ხინქრონიშავიის ღროხ ხეღვა; და
მაყურებელი ამგვარ "ხინთოთიკურ" აღამიანს ღებუღობს როგორც კინქრე-
ფულ ფიქს, ხახეხ, ხახეობას. თეატრში კი ყვეღაფერი ეს შეუძლებელია,
ვინაიღან მხახიობი ხეენაზე მეფყველებს, პირვეღ რიგში, მისი ხხეუ-
ლის მიმიკური გამოსახვის ძალით, ხოღ ხეენაზე ჩვენს თვღწინ მომ-
ქმელი აღამიანის "ღანაწილება" და ამ "ნაწილებისაგან" "ხინთოთიკური"
აღამიანის შექქმნა შეუძლებელია. მხახიობი ხეენაზე ხიხხღა და ხორღხ
ახხამს ღრამაფულ ხიფყვას და ქმნის მიმიკურ გამოსახვას; "ფილმი კი
არის ხურათი და არა ხიფყვა" (1295). არღ ხიფყვა და არღ მუსიკა არ
არის ხმოვანი ფილმის ეღემენფი. ფილმი ორივეხ შეუძლია არხეობა
ორგანიული შეხიხხღორღებით მოძრავ ხურათებთან (1296). ამღენღ მღღა-
რია რუღოღფ არნაიომის აზრი, რომ, თოთქოხ, თეატრი "წარმაფებით აერთ-
ებს ხურათხა და ხიფყვას, ორ ეღემენფხ, რომელთა ქიშპობა მოძრავ ხე-
რათებში ვერ მოგვარღა" (1297). თეატრი კი არ "აერთებს ხურათხა და
ხიფყვას", არამეღ არის მიმიკური გამოსახვა, ე. ო. ღრამაფული ხიფყვა
მიმიკური გამოსახვის განუყოფელი ნაწილია; ღრამაფული გამოსახვის
"ღენფერი" კი მიმიკია, მიმიკოხია, რომეღხეხ "უხიფყვოღად" შეუძლია ღრ-
მაფული გამოსახვა შექქმნას, როგორც ამას ყვეღაზე ნათღღ პანფომიმი-
კი ნათღღჰყოღხ. ეს ხრუღიღადე არ ამეიღრებს ღრამაფული ნაწარმოების
ფახოვანებახ. ყვეღაზე ღილი ღრამაფიკოხი ხწორუღ იხაა, ვინღ შეხძლებს
ხწორუღ ამგვარი მიმიკური ენის შექქმნას, ე. ო. იხეთი ღრამაფული ნაწარ-

მოღვის შექმნას, რომელიც მოითხოვს ხეივანურ, მიმიკურ განხორციელებას. ამგვარად, თეატრის "ცენტრია" მიმიკა", "მიმიკური ენა", ფილმის "ცენტრი" კი არის ხურათი, მოძრავი ხურათოვნება; და ამით ხიხინება ის ფაქტი, რომ კინომხახიობს უნდა გააჩნდეს განხაზღვრული "ფოტოგენერობა", ე.ი. "ხურათოვნება", რაც ზოგჯერ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მიხი მხახიობური პროფიხიულობა. იხალიური ნეორეალიზმის ფილმური ხკოლის რაობა განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ ხშირად გამოყენებულ იქნა არაპროფიხიული მხახიობები და ამით შეიქმნა მოქმედ პირთა ვეროხეული ახახვა (1298). თეატრში კი შეუძლებელია წამყვანი როლი განახორციელოს არაპროფიხიულმა მხახიობმა, ვინაიდან ღრამა მოითხოვს პროფიხიულ მხახიობს, რომელიც გაწრთენილია იხე, რომ მას შეუძლია ღრამაული ხიყყვა ჩაინერგოს თავიხთავში და აქციოს მიმიკური ენად; და თუ თეატრის მხახიობი გამოყენებულ იქნება ფილმში, ცხალია, კინორეუიხორმა უნდა შეეცალოს თეატრალური მხახიობის ტექნიკის შეცვლას და მის შეფარლებას ფილმის კანონზომიერებახთან; და ახეთი ჰვერი მაგალითი მოიპოება კინოხელოვნებაში. მაგრამ ამ ღროს "ჩვენ ვხედავთ მხახიობს, თეატრის მზრძანებლებს, დაქვეითებულს კინორეუიხორის უზრალ მახალიამდე" (1299), ვინაიდან ფილმური ხეღობი იხე "აქუფმაღებენ" და "წყვეტილად" აქვევენ მხახიობის შემოქმედებას, რომ მას წართმეული აქვს შეხამებლობა როლი იხე უწყვეტად განახორციელოს, როგორც ეხ ხღება თეატრში. "ხვენა და ფილმი მხახიობს უყენებს ხრულიად ხხვალახხვაგვარ მოთხვნილებას... მხოლოდ ზოგიერთებს გააჩნიათ ერთღრუღად ეხ ორი თვიხება" (1300). "მხახიობის ხელოვნება და ღრამა არის თეატრის ეღემენი. მხახიობის ტექნიკა თავის უმადღეს ამოცანას პოულობს ღრამაში, ხოლო ღრამა თავის უმადღეს ამოცანას პოულობს მხახიობის ხელოვნებაში. ამ ერთიანობაში გვაქვს ჩვენ თეატრალური შემოქმედების ძირითადი ძალა" (1301). ამგვარად მხახიობი, რომელიც ღრამის არხს შეიგრძნობს, მას ხიხინება და ხორცს შეახხამს და მაცურებლებს გადახეღებს, არის თეატრის ბაფონი, თეატრალური ხამყარობს "ცენტრი". თეატრის რეუიხორი კი მხოლოდ მოხახურებას უწევს მხახიობს, ვინაიდან მხახიობი და არა რეუიხორი ქმნის ღრამის ხიყყვებს მიმიკურ რეალობად. მართალია, თეატრის რეუიხორმა უნდა მოხაზოს დაღმის აზროვანი არხი და იხ ერთ მთლიან რიყში მოაქციოს, მაგრამ მაშინაც კი, როცა იხ მხახიობის მიერ ხახეობის შექმნის შეხამებლობებს მნიშვნელოვნად ამღიღრებს, მაინც რჩება მხახიობის მოხამხახურე, ე.ი. ღრამისა და მხახიობის დამხმარე ძალა. ფილმი კი ხღება მხატვრული ნაწარმოები მოძრავი ხურათობით; და მიხი შექმნელია იხ, ვინც ქმნის ამ ხურათოვან გამოხახვას; ეხე-იგი, ფილმური გამოხახვის შექმნელია კინორეუიხორი.

"ხეილი თვით აღამიანია" (1302), ამგვარად ფ. რუმორი ამ ცნობილ ფრანგულ გამოთქმას და დახმენს: ხეილის უქონლობა არის ხელოვანის

ან უუნარობა, ანდა ხუბიკეფური თვითნებობა; შეუძლებელია ხელოვნების ერთი დარგის ხელიდან კანონები გააგრძელო ხელოვნების სხვა დარგზე (1303). ერვინ შიხვაფორმა, მაგალითად, ოგიან-წლებში შექმნა დადგემები, რომლებშიც გამოყენებული იყო ეკრანები, ხამამალა-მოლაპარაკებები იხე, რომ მაყურებელი ხეიანის ოპტიკურ-აკუსტიკური ხანახანობით აწყობს ფეროში იყო მოქცეული; ხიფყვა ემხატურებოდა (1304) მოქმედების მხველელომის ახსნას. ე. შიხვაფორმის დადგემების "მშგავსი" დადგმა შექმნა, თუ გნებავთ, კოფე მარჯანიშვილმაც "როგორ-ში", რომლის დახანყისში ექსპოზიციის ფუნქცია გადაბარებული ჰქონდა ფილმს, რომელიც შექმნილია ხეიანაზე გაშლილ ეკრანზე, და შემდეგ იხსნილია ფარდა და ხეიანა პიესის განგრძობა მხახიობებით ხეიანაზე. უდათა, ამ გზით შიხვაფორმა და მარჯანიშვილმაც შექმნეს თეატრალური დადგემები, რომელთაც გააჩნდათ "ხანახანობითი" ხახათი, მაგრამ ამ გზით შეუძლებელია ხეიანისფერად გამართული მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, ვინაიდან ფილმური გამოსახვა ხეიან კანონებს, ხოლო თეატრალური გამოსახვა ხრულიად ხეიან კანონებს ემორჩილება: მიმიკური ენიხა და ფილმური ენიხ ერთმანეთში აღრევა ვერც ერთხა და ვერც მეორე მხატვრულ გამოსახვას ვერ ქმნის, ვინაიდან ახეთი გამოსახვა ჰერმანფროლიფია, ორ-ხქეხოვანია, რაც აღრევის მხატვრული გამოსახვის ხეიან-ხეურ ერთიანობას. თეატრალურ მიმიკურ გამოსახვას არ ეხატროება ხელოვნების ხეიან დარგის გამოსახვისით ძალის გამოყენება. მართალია, თეატრი იყენებს მხატვრობას (ლექორაცია), მუხიკვას, ხმაურს; ფილმიც იყენებს ლექორაციებს, მუხიკვას, ხიფყვას თუ ხმაურს, მაგრამ პირველის "ცენფრია" მიმიკური ენა, რომელიც თავისთავში ათავებს ყველაფერს, რაც ხატროა თეატრალური დადგმის შეხატქმენლად; ფილმიც იყენებს მუხიკვას, ხმაურს, ხაგნების თუ ცხოველების ვიზუალურ რაობას, მაგრამ ყველაფერი ეს ემხატურება ფილმის "ცენფრის" - მოძრავ ხურათებს; და ესაა ამოსავალი წერტილი თეატრიხა და ფილმის კანონზომიერებისა. მიუხედავთ ზემოლ აღნიშნული არხებითი განხხვავეებისა თეატრსა და ფილმს შორის, ზოგიერთები მაინც გამოთქვამენ აზრს, რომ "კინოც და თეატრიც იკვებებიან ერთიდაიგივე ლიფერატურული წყაროებით; ხელოვნების ყოველი დარგის ხვეციფიკა არ ზლუდავს იღეიხა და ხახათის არჩევას. რა თქმა უნდა, პიესა და ხეიანარი ერთნაირი არ არის. მაგრამ, თავიანთი არხებით, ერთიცა და მეორეც ღრამაფული ნაწარმოებია. მანძილი თანამედროვე პიესებსა და თანამედროვე ხეიანარებს შორის თანდათანობით მგირდება" (1305). ამ ამონაწერში გამოთქმული ყველა აზრი თეატრიხა და კინოს ურთიერთაღრევაა: მაგალითად, არცკინო და არც თეატრი არ იკვებება "ლიფერატურული წყაროებით", ვინაიდან ლიფერატურის ბაზა (მახალა) დაწერილი ხიფვაა, თეატრიხ - მიმიკური ენა, ხოლო ფილმის - მოძრავი ხურათები; ღრამაფული ნაწარმოები კი ხორციელდება თეატრში, და არა ლიფერატურაში თუ ფილმში; და-ბოლოს მანძილი "თანამედროვე პიესებსა და თანამედროვე ხეიანარებს შორის" კი არ მგირდება, არამედ რჩება იხეთი, როგორც იყო პირველი ხეიანარის

შექმნის ღრობ. უდაბოა, ღრამაჭული ნაწარმოები აიხახება ანბანით და იბეჭდება წიგნებად, და ლიტერატურული ნაწარმოების აღწეხება ხდება დაწერილი ანბანით; კინოსცენარიც ანბანით აღწერილი მანუხურიპყია. მაგრამ ხამივე შემთხვევაში გვაქვს ხაქმე არხებოთად განხხვავებულ მოვლენებთან: წიგნად დაბეჭდილი ღრამაჭული ნაწარმოები, ერთი შეხედვით, "ღამთავრებული და შუკრული სიყყვირვანი მხაჭვრული ნაწარმოებია!" (1306), მაგრამ მახში ჩაქსოვილია აგრეთვე მიმიკური გამოსახვაც, რომელიც ხეენიხაკენ მიიღვინს და მის ხრულყიფილებას აღწევს მაშინ, როცა მხახიომი ხიხხლხა და ხორცხ ახხამხ ღრამაჭული სიყყვით ახახულ მოქმედებახ, ხახეობახ. თუაჭრში სიყყვა არ არხევიომხ მიმიკური გამოსახვინხ გარეშე, უ. ი. პირველადლია მიმიკა, რომლიხაცან გამომღღნარეომხ სიყყვა; ამიყომ თუაჭრინხ მხაჭვრული ნაწარმოები იქმნება მაშინ, როცა ღრამა და მხახიომინხ ხელოვნება იხე შეხიხხლხორღებინან, რომ ჩვენ ვხელავთ და ვინხმნთ მიმიკურ უნახ. ლიტერატურული ნაწარმოები ვი დაბეჭდილი უნახ, რომელიც მხოლოდ მკითხველხ მოითხოვხ. კინოსცენარი ვი შეხაქმნელი ფილმინხ ხქემაა და მიუთითებხ კინორეჟისორხ როგორ უნდა შექმნახ უხა თუ იხ ხელი, ხექვეუნგი და მთელი ფილმი. მაგრამ, ლიტერატურინხა და ღრამინხ ხაწინააღმდეგოდ, ხეენარხ არ შეუძლია ფილმური ხურათები აღწეროხ ანბანით, ვინაიღან ხურათი ფერი და ფორმაა, ხეენარხ ვი არ შეუძლია ფილმური ხურათინ ფერი და ფორმა ახახოხ ბუხხვად დაბეჭდილი ანბანით. ამღენად ღრამა უხვკრულია ღრამახა და ხეენარხ შორინხ, რომელთა ერთმანეთთან "დაახლოება" წარმოულგენელია. ღრამაჭვიკოსმა ღრამაჭული ნაწარმოებინხ "ყოველი მოქმედი პირი უნდა შეიყვანოხ ნამღვილ ხიჭუაფიაში; და აღგზნებანი არა მხოლოდ აღწეროხ, არამედ მაყურებლიხ წინაშე წარმოშვახ და, ნახლოებინხ გარეშე, თანამიმღვერობით დაამწიფოხ განხახიერებულ მოქმედებად" (1308). ღრამინხ უნა არინ მიმიკურად, უ. ი. ღრამაჭულიომით გაყლენთილი სიყყვა; ხეენარი არინ სიყყვებით აღწერილი ფილმური მოქმედება-მოვლენა; ფილმინხ მხაჭვრული არხი ვი არინ ხურათი. ამგვარად ფილმი იპყიკური ხელოვნებაა და ხეენარი, რომელიც არც შეიგავხ და არც შეიძლება შეიგავღეხ კღწკღწუღუღ ხურათებხ, შეუძლებელია თვითონ გახღეხ მხაჭვრული ნაწარმოები. მაგრამ თუ ხეენარი დაწერილ იქნება მხაჭვრული ლიტერატურინხ ენით, უხ ხრულიადც არ გვღინ მიხ დამოკიდებულებახ ფილმთან, ვინაიღან ფილმინხ შემქმნელიხათვინ ხეენარი არინ დამხმარე, მიმთითებელი ხაშუალება და არა მხაჭვრული ნაწარმოები. "ფილმი არ არხევიომხ ქაღაღღე. ზედმიწევნით ბუხხვად დაწერილ ხეენარხაც არ შეუძლია წარმოადგინოხ მომავალი მხაჭვრული ნაწარმოებინ ღეჭაღები... ფილმი არ არხევიომხ უკრანინხ გარეშე" (1308). ხეენარი არ არინ და არც შეიძლება იყოხ ლიტერატურინხ მხაჭვრული ნაწარმოები; იხ არინ მხოლოდ ფილმინხ წინა ხაფეხური; ამიყომ მიხი შეღარება შეიძლება თუაჭრალური დაღვინხ რეჟისორინხ წიგნთან და არა ღრამახთან (1309). ხეენარი არინ "ქაღაღღინ ფილმი" (1310). არა ხეენარინ-

ფია ფილმის მხაფრუღინაწარმოების შექმნელი, არამედ ის აღამიანი, რომელიც ფილმის ხურათებს ქმნის - კინორეჟისორი. ცხადია, ფილმის მხაფრუღი ნაწარმოების შექმნაში, რეჟისორის გვერდით, მონაწილეობას ღებულბს ოპერატორი, მხახიობი, ხმის ოპერატორი, კომპოზიტიორი, არქიტექტი-ტორი თუ მხაფვარი და თვით ხვენარისფიც. მაგრამ ხვენარი, თავიხი არსით, არ მოითხოვს ღიფრატურულ მხაფრულ ენას; ის უნდა იყოს მხო-ლოდ გახაგები.

ამგვარად, ღრამაფული მოქმედება, ხივრცე, ღრო, მხახიობის შე-მოქმედება, ღიალოგი, მონოლოგი თუ ღაღგმა არხეპითად განხხვავეღება ფიღმურ მოქმედება-ხივრცე-ღრო თუ ღაღგმიხაგან, რაც იმის შეღეგია, რომ პირველი მიმიკური, ხოლო მეორე ხურათოვანი-გამოსახვაა. მაგრამ, მიუხეღავათ ამიხა, ფიღმის ყოველთვის ცღილოზღა(ღა ღღეხაფ ცღილოზბ) ღრამაფული ნაწარმოებებისაგან შეექმნა ფიღმის მხაფრუღი ნაწარმოე-ბი. მაგრამ შეუღღებღია თეაფრის მხაფრუღი გამოსახვა - ხპექფაჟ-ღი შეუფვეღად გაღაღებულ იქნას ფიღმად. იმ შემთხვევაში კი, თუ ხპექფაჟღის გაღაღებან მაცურებღათა ღარბაზიღან შევეცღებით, მაშინ-აფ შეუღღებღია ხაღი, ე.ი. ფიღმური მხაფრუღი გამოსახვის შექმნა, ვინაიღან წარმოღგენის რეპროღექციით შეხამღებღია მოცემული ხპექ-ფაჟღის თავიხებური ღოკუმენფური ფიღმის შექმნა, მაგრამ არა ფიღ-მის მხაფრუღი ნაწარმოების შექმნა. ხპექფაჟღის ფიღმად გაღაღები-ხას ის უშუალო ურთიერთობა, რომელიც არხეპობს მხახიობებზა და მა-ყურებღებს შორის, ხრულიად იკარგება და მის აღგიღს იკავებს მყარი ხურათი, რომელშიც თეაფრის მხახიობები მოძრაობენ და ღაპარაკობენ თეაფრადური მიზანხევენების თანახმად. კამერა კი, ეს ფიღმური ხამ-ყარობ შექმნელი, ღგახ უძრავად ერთ აღგიღახ; ღა ამით ხრულიად გა-მოთიშულია შეხამღებღობა შეიქნას ფიღმური ხურათოვანი ხამყარი. ღრამაფული ხიფყავც კარგავს თავის ძაღას, ვინაიღან მხახიობი ვერ მოქმედებს მაცურებღებზე იხე უშუალოდ, როგორც ეს თეაფრში ხღება. ამიტომ ხპექფაჟღის ფიღმად გაღაღება შეხამღებღია მხოლოდ იმ შემ-თხვევაში, თუ ღრამის მიმიკურ-ღიალოგური არხი, რაობა "ღაინგრევა" და მის ხაფუძვეღზე შექმნიღ იქნება ფიღმური ხურათოვანი გამოსახვა. მაგრამ ღრამაფული ნაწარმოების მიმიკურ-ღიალოგური არხის ღაშღა უღრის მისი მხაფრუღი ღირხების განაღგურებან, ღა ამით ღრამაფული მოქმედების, შინაარხის თუ ხახეობების ღაყვანას უბრადო მახაღამ-ღე, რომღის გამოყენება ხურხ ფიღმს თავიხი ხაკუთარი ხამყარობ შეხა-ქმნელად. ხხუთ პირობებში კი ხღება არა ხპექფაჟღის გაღაღება ფიღ-მად, არამედ ხპექფაჟღის იღეის, თემის, ხიუყეღის, მოქმედების, ხახეო-ბების გამოყენება, როგორც "ნელი მახაღიხა" ფიღმური გამოსახვის შეხაქმნელად. ამ შემთხვევაში ხპექფაჟღეხა და ფიღმს შორის არხეპობს არა ფორმადურ-შინაარხობრივი იღენფიურობა, არამედ "მხგავება". ამ-გვარად, თეაფრადური წარმოღგენიღან ფიღმს შეუღღია შექმნას ღოკუმენ-ფური ფიღმი, რომღის ღრის ყურაღღების ცენფრში ღგახ მოცემული წარ-

მოდგენის რაც შეიძლება ზუსტად ახახვა; და შეუძლია აგრეთვე მხატვრული ფილმის შექმნაც, რომლის დროს დრამატული ნაწარმოების მიმიკური არხი "გალათარგმნილი" უნდა იქნას ფილმურ ხერათოვან გამოსახვად, რაც უდრის დრამატული ნაწარმოების მიმიკურდიალოგური არხის დაშლას და მის ნანგრევებიდან ახალი, ფილმური გამოსახვის შექმნას. მაგრამ, როგორც ფილმის იხსორია ნათელაყვით, ფილმი არ გაყვა არც პირველად და არც მეორე გზას; უამრავი ფილმები, რომლებიც შექმნილია დრამატული ნაწარმოებების მიხედვით მეტყობს წმინდა ლოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმებს შორის. მაგალითად, თეატრალური წარმოდგენის, ბალეტის, ოპერის თუ მუზიკალის ფილმად გადაღებისას, ფილმის შემქმნელები იყენებენ ფილმური გამოსახვის ყველა ხაზუალებას, რის შედეგია ის, რომ ამ ყანრის ფილმები არც ლოკუმენტური და არც მხატვრული ფილმებია. ეს აიხსნება იმ გარემოთით, რომ, ვთქვათ, შექსპირის "ჰამლეტი" მოქმედების, დიალოგების თუ მონოლოგების "დაშლა" და მათი გამოყენება ფილმური გამოსახვის მახალად შეუძლებელია. ამიყომ, როგორც ღორენც ოლივიერმა ნათელაყო თავის ფილმში "ჰამლეტი", - კინოხელოვანები გლიღობენ დრამატული მოქმედება ახახონ არა თეატრის ხეენაზე, არამედ გაშალონ იმ ადგილებში, ხალაც მოცემული მოქმედება ხდება. ამ მხრივ, უდათა, ვამერა ხდება აქციური და გლიღობს დრამატული ნაწარმოების მიმიკურ-დიალოგური ხახითის გარდაქმნას ხერათოვან გამოსახვად, რაც ზოგჯერ დაღებთ შედეგებს იღლება. მაგრამ ამ ყანრის ხერათობი, როგორცაა ღორენც ოლივიერის კინოხერათობი "ჰამლეტი", "ჰენრი V.", ორხონ უელხის "ოჯელ", "მეკბუთი" და ხხვ. (311) "თავისებურია", რაც გამოიხახება იმაში, რომ მოქმედების მხვეღეღობა ხეენაზე და ზუნებაში ერთიმეორეს "მოქიშვე" ხდება. კინოხერათ - "ჰენრი V."-ში, მაგალითად, ვამერა მოძრაობს შექსპირის-ღროინდელი ღონღონის(მავყეი) მალღა("ჩიფის პერხჰექივა") და ჩერღება "უღიხაბეთანური თავჰეხაფარის" ეზოში: აქ იწყება წარმოდგენა "ჰენრი V!"-თიხა; ყხუ-იგი ფილმი გვაჩვენებს არა პიეხას, არამედ წამოდგენას. მაგრამ ხეენის ჩარჩოს ანგრევეს ღორენც ოლივიერი, როცა ის, მაგალითად, ზინკურის ბრძოლებს. გარეთ, ზუნებაში ახორციელებს. ამით მიყვება ის თვით შექსპირის ჭეჰეხს, ხალაც ნათქვამია, რომ მაყურებელმა თვითონ წარმოდგინონ აზინკურის ბრძოლები; და ამ გზით დრამატული მოქმედება მოაშორა თეატრის ხეენას და ჩანერგა ზუნებაში(1312). აქ კი იქმნება გამოსახვა, რომელიც თეატრხა და ფილმს შუა იმყოფება, და ამით დარღვეულია როგორც თეატრის, ისე ფილმის ხეღიხსტური ერთიანობა. ამღუნად, დრამის თუ თეატრალური წარმოდგენის ფილმად გადაღება პრობლემატურია მაშინაც, როცა შედეგად, ახე თუ იხე, დამაკმაყოფილებელია, ვინაიღან დრამატული მიმიკური ენის "გალათარგმნა" ფილმურ ხერათოვან ენად შეუძლებელია. ამიყომ დრამატული ნაწარმოების თუ თეატრალური წარმოდგენის გადაღებას ფილმად აქვს მხოღოდ ერთადერთი დაღებითი მხარე: ესეა მოცემული კი-

ეხის თუ ხვეჭვავლის პოპულარიზაცია. რაც შეეხება ხვეჭვავლისაგან
ლოკუმენტური ფილმის შექმნას, ეხებ მიხახალაშვილია, ვინაიდან ამ
გზით შეხამებულია დიდი მხახიობების, რეჟისორების, მომღერლების
თუ მოცეკვავეების შემოქმედების დაკონსერვება და მასურებელთა ფარ-
თუ მახვილობის ჩვენება. მაგრამ თუ კინოხელოვანს ხერხ ფილმური
მხატვრული გამოხატვა შექმნას რომელიმე პიესის თუ ხვეჭვავლის მი-
ხედვით, მაშინ მან უნდა "დაანგრიოს" დრამატული ნაწარმოების მიმი-
კური რაობა და უხ"ნამხხვრევეში" გამოიყენოს, როგორც მახალა, ფილ-
მის შეხამებელად; და თუ ამ გზას გააყვება კინოხელოვანი, მაშინ ის
დრამატულ ნაწარმოებიდან იღებს მხოლოდ თემას, იდეას, ხიუყუყს თუ
ხახეობებს და გარდაქმნის მათ ისე, რომ მიმიკური ენიდან მიიღოს ოპ-
ერული (ფილმური) ენა. თუ ამ გზით შეიქმნება ფილმის მხატვრული გა-
მოხატვა, მაშინ ამ ფილმსა და იმპიესას შორის, რომლის ხაფუძველზე
ის შეიქმნა, არაფერი არ არის ხაერთო, გარდა იდეური თუ ხიუყუყური,
მოქმედებითი თუ ხახეობითი "ნათესაობისა".

თეატრალური დღეღღღღ თუ დღღღღღღ გამოიყენება ფილმში არღ-
ვევს ფილმის კანონზომიერებას; იმ დროს, როცა თეატრში მოქმედების
განვითარება უმაღლეს წერტილს აღწევს, უმთავრესად, დიალოგის-ხიუყუ-
ვის ხაშუალებით, ფილმში მთელი მოქმედების გამომხატვეულია ხურათი
და რიჟმი. ცხალია, ფილმიც ვერ აუვლის გვერდს ფილმურ მეფყველებით
უნახ, მაგრამ ფილმის დიალოგი არხებითად განხხვავდება თეატრის დი-
ალოგისაგან იმით, რომ პირველი ხურათოვანი, მეორე კი მიმიკური გა-
მოხატვისაგან გამომდინარეობს. ფილმური ხურათოვანი დიალოგისა და
მონოლოგის რაობა ჩვენ უკვე გავარკვეით და მიველით დახვეწამდე, რომ
ფილმს შეუძლია ხიუყვიური დიალოგის გარეშედან მხატვრული გამოხა-
ხვის შექმნა; მაგრამ თვით ხიუყვიური დიალოგის წარმოთქმის დროხაც,
მასურებლის ყურადღებას იპყრობს უფრო ხურათი, ვიდრე ხიუყვა. "ფილმ-
ში... იმ მომენტში, როცა წინადადება წარმოთქმება, უფრო ხშირად ხა-
ინფრეხთა დავინახოთ იმ ადამიანის ხახე, ვინაც ეს ხიუყვეტი ეხმის,
ვიდრე იმის ხახე, ვინც ამ ხიუყვეტს წარმოთქვამს" (1313). იმ დროხაც
კი, როცა ფილმი იძულებულია მოქმედების განვითარებისათვის გამოი-
ყენოს ხიუყვა, ამ დროხაც არხებითად განხხვავდება ის დრამატულ ხი-
უყვისაგან; ის ფორჩილება და ემხახურება ხურათოვან გამოხატვას.
თუ ფილმი თავის კანონზომიერებას არ უღალატებს, მაშინ ის იძულებუ-
ლია თეატრალური მოქმედებას ძირუღალ შეხევაღოს და მისეცეს მას ხუ-
რათოვანი და რიჟმიური ხახიათი. ფილმმა, მაგალითად, უნდა აღგავოს
დრამატული ნაწარმოების მოქმედებებში დაყოფა და მის მაგვირად შექ-
მნას ფილმური დინებითი, უწყვეტი მოქმედება, რომლის დროს აუფილებუ-
ლია დრამატული ხეგნების შეცვლა და ხალი ხეგნების დამატება, ხა-
ლი ფილმური ხიმბოლოების შექმნა. დრამატული მოქმედების ამგვარი
დამუშავების შემდეგ, უთუთ, შეხამებულია ფილმური მოქმედების შექ-
მნა, მაგრამ მას უკვე არაფერი ხაერთი არ აქვს დრამატულ მოქმედუ-

განხილვის, გარდა იღვიძარების, რომელიც ხელვინების ხევა ხახვხაგ შეუძლია გამოიყენოს, თუ მას თავის კანონზომიერების ხაფუშველზე გარდაქმნის. აქედან კი ნათლად მოხიანს, რომ ღრამაფული მოქმედების პირდაპირი გადაყვანა ფილმში შეუძლებელია. ხაერთოდ, თუ კინორეჟისორს ხურს ღრამაფული ნაწარმოების იღვა, ხახეობა თუ აფმოსფერო გამოიყენოს ფილმში, პირველად "მან უნდა მოხინჯოს მათი ფილმურად გამოყენების შეხადლებლობა" (1314), და შემდეგ დაიწყოს მიხი ძირეული გადაშეშვა-ვება ფილმის კანონზომიერების ხაფუშველზე. სპეციალის პირდაპირი გადაყვანით ფილმში არახლოებს არ შექმნილა და შეიქმნება ფილმის მხაფ-ვრული ნაწარმოები."ღრამა ფიგხლობს ან კვლავა მის მიმიკურ ხახიათ-თან ურთად" (1315). ფილმი კი "არ არის ფოტოგრაფიულად გადაღებული სპეციალის. თეაფრს აქვს თავისი კანონი და ფილმს აქვს თავისი კანონი" (1316). ღრამაფულ მხაფვრულ ნაწარმოებს ქმნის ღრამა და მხახიო-ბი; ფილმის მხაფვრულ ნაწარმოებს კი ქმნის მოძრავი ხურათფი (1317). ფილმს შეუძლია თვით ქვეობიც კი ააღაპარავოს ხურათფინად და გამოი-ყენოს თავისი მხაფვრული ხამყაროს შექმნისათვის; მას შეუძლია ფილ-მური მხაფვრული გამოსახვა შექმნას ხურათფინად უაღამიანლოდ, ვინა-ილან მას, პირველ ყოვლისა, ეხაჭირეობა არა ხიფყვა, არამედ ხურათი. თეაფრი კი ხამკვლრო-ხახიგობლოდაა დაკავშირებული ადამიანის "მთელი" ხხეულის მიმიკური გამოსახვის ძალახთან, და უხაა არხეობით განხხ-ვავება ფილმსა და თეაფრს შორის. ფილმი გახლება მხაფვრული ნაწარმო-ები არა ხელვინების ხევა ღრგის წახამკვით, არამედ ხაკუთარ ხურა-თვან კანონზომიერებაზე დაყრდნობით.

ანალოგიურია ფილმის ურთიერთობა თეაფრის ხევა ყანრებთან - ღმრ-რახხაღან, ღმრფრფვახხაღან, მუშიკვალღან, მადეფფაღან თუ მანფლმამახხაღან; იმ ღრმს, როცა ღრამა მიმიკური უნით ხაზრლოობს, ოპერა, ოპერეფა, მუში-კალი ხაზრლოობს "მიმიკური მუხიკით", ხოლო მადეფი და მანფომიმა - "მუხიკვალური მიმიკით"; უხ ნიშნავს იმას, რომ ოპერა, ოპერეფა, მუ-შიკვალი, მადეფი და მანფომიმა მხოლოდ მაშინაა ოპერა, ოპერეფა თუ მან-ფომიმა, როცა ის ხორგმუხხმუელია მიმიკით, უ. ი. ადამიანის "მთელი" ხხე-ულის გამოსახვით. თუ ჩვენ ოპერას თუ მადეფს "მოვამორებთ" ადამიანის მიმიკურ გამოსახვას, მაშინ შეგვჩევა ხელში მხოლოდ მუხიკვა; მაგრამ არც მარტო მიმიკურ გამოსახვას შეუძლია არხეობა ოპერაში, ოპერეფა-ში თუ მადეფში, თუმცა მანფომიმას უმუხიკოლაც შეუძლია განხაზღვრუ-ლი აზროვანი გამოსახვის შექმნა. ამდენად, თუ ღრამაში მადეფონობს მიმიკური უნა, უ. ი. ღრამაფული უნა, ოპერაში, ოპერეფაში, მუშიკვალში მადეფონობს "მიმიკური მუხიკვა", რაც იმას ნიშნავს, რომ ოპერის, ოპერე-ფის თუ მუშიკვალის მოქმედება ვითარდება "მიმიკური მუხიკის" მუშე-ფობით, ხოლო მადეფის მოქმედება ვითარდება "მუხიკვალური მიმიკით", უ. ი. ადამიანის "მთელი" ხხეულის მიმიკური გამოსახვითი უნარიანობა დგას მხაფვრული გამოსახვის "გენფრში", მიუხედავად იმისა, რომ, განხაკუთ-რებთ ოპერაში, მუხიკვა უქიმპება მიმიკას და გლილობს ის ჩაყენოს

მის ხამხახურში." ფილმური-ოპერა, ფილმური-ოპერეტა არის 30-ან წლებში წარმოშობილი უფრო თეორიული ცნება. ფილმური-ოპერა არის წმინდა ფილმური ხამხახურები და ფილმური კანონზომიერებით შექმნილი ოპერა (ოპერეტა), რომლის განხორციელება ხდენაზე შეიძლება" (1318). ფილმური-ოპერის ცნებინ ეს განხაზღვრა ნათელს ხდის ოპერის ფილმად გადაღებისა და, ხაერთოდ, ფილმური ოპერის შექმნის პრობლემატურობას. ოპერა თავისი ხასიათით იხე შორხაა ფილმისხაგან, რომ მისი ფილმად გადაღება ვერ იძლევა დამაკმაყოფილებელ შედეგს, ვინაიდან ოპერული მოქმედების ხელიშეშული ხასიათი იშვიათად თუ ეგუება ფილმურ დამუშავებას. ოპერის ვადკეული ხეცენებიც კი მხოლოდ მაშინაა დამაჯერებელი, როცა მათი ხურათოცნება ბაჭრობის მათ მოქმედება-ხილყვა-მუხიკაზე. ოპერული, ოპერეტული თუ, ხაერთოდ, მუხიკალური ფილმის ხელი იწყება იქ, ხადაც მუხიკა ექვემდებარება ფილმურ მოქმედებას, მოვლენას, რომელიც ხურათოვან გამოსახვას მოითხოვს (1319). მუხიკის გამოყენება ფილმში იმოთხვაა პრობლემატური, რომ ის ფილმურ მოქმედებას კი არ ხდის უფრო რეალურს, არამედ უფრო არარეალურს იმ დროხაგ კი, როცა ის ორგანიულადაა შერწყმული ფილმურ მოქმედებახთან. ამილმომ ფილმმა უფრო შეხძლო ფილმური თხრობის, ცუკვისა და მუხიკის ერთმანეთთან შერწყმა, მაგალითად, ფრიკ შარელის კინოხურათი კონგრესი ცუკვავს" (1320), ვილრე ამ გზით რეალობის შთაბეჭდილების შექმნა. ახე წარმოიშვა მუხიკალის ფანრის ფილმები ოცდა-ათიან წლებში, რომლებშიც რეალობა და ხიშმარტიბური ხურვილები ერთმანეთშია არეული. მაგრამ ფორმალურად ახალი გზები იქნა მონახული მუხიკა შერწყმოლა ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას, რომლის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ უ. ლუბინის "მონყე კარლო", რომელიც ის "ჯენეჲ მავლნადლის მიერ შეხრულებულ ხიმლერას ჩქარი მავარებლის ხურათებით უკეთებს ილუხურა-ციახს" (1322), თუმცა ხაკოხავია რა კავშირი არხეგობს ამ ხიმლერასა და მავარებლის ხურაფი ხვლის ხურათებხ შორის. როგორც ვხედავთ, ოპერის, ოპერეტის თუ მუხიკალის, ორკეხურის, გუნდისა და მომლერლების მუხიკის ფილმური გამოსახვა რთული პროცესია, რომელიც გამონაკლის შეთხვევებში თუ იძლევა მეფ-ნაკლებ დამაკმაყოფილებელ შედეგს. თვით ამერიკული მუხიკალის ფილმებიც კი, როგორც, მაგალითად, "პროლუვის მელილიები" თუ "ერთი ამერიკელი პარიზში", ვერ განთავიხეფლდენ ხიშმარტიბური ხიუყუფილად, რომ შეექნათ რეალობის, ხინამღვილის აღექვა-ფური ახახვა; თუმცა მუხიკალმა, დწყებული ფრედ ახურის ეკრანზე გამორჩენის დლიდან, შეხძლო ცუკვის, მუხიკისა და ხიმლერის "ყოველდღიურ" ცხოვრებაში ჩაქოვა, ხუდ ცოფა, ნაწილობრივად მაინც (1323). "ხიუყუფები, რომლებხაც ისინი ახორციელებდენ, იყო ყოველდღიური ამბები, რომლებიც უფრო მაყურებელთა გონებრივ მოთხოვნებხაც აკმაყოფილებდენ. ცუკვის ნამრები კი არ იყო ხელოვნურად ჩაქოვილი მოქმედებაში და ანგრეკდენ მახ, არამედ კულმინაციურ წერტილმდე აღწევდა მახში. იხე როგორც ლუბინის ფილმებში მოქმედი პირები ხიმლერას იწყებდენ, როცა მათ ხილყვები არ ყოფნით, ახევე ახურის და როჯერის იწყე-

ბენ. ეცკვახ. ეცკვა ამ დროს მოხიანხ როგორც არარეღიხურე მომენცი. იმ დროს, როცა ეხურადლე ფილმებში მოცეკვავეები მოქმედებაში როგორც მოცეკვავეებია წარმოადგენილი, ფრედ ახურეი ხშირად თამაშობდა ჩვეულებრივ აღაშიანხ, რომელხაც მიხი ხაუკუთეხი ეცკვის უნარიინობა ხრული-ად არ ეყყოზოდ" (1324). ოპერის, ოპერეტისა და მუზიკალის ხაშიშროებას ფილმში წარმოადგენდა და დღეხაც წარმოადგენს იხ, რომ მათი მოქმედების ფილმური ახახვიხახ არხეზობს ხვილიშების ხაფრთხე, ვინაი-დან "მიმღერალი აღაშიანი", ხეუნაბულაც კი, იშვიათადაა "შუნებრივი", და ამით შორდება რეალობას. "ვერის მელლიებში" - წერს ნათელა გეორგიევა - "ამახ არ აქვს აღგილი. აქ იპოვნიო ყველაფერი. რაც ფილმს ხლის ჭემმაროყხა და შემოჭავს. მოქმედების დრო და აღგილი შუხვალაა ნარქენები: რეკლემეიხიხ დროინდელი თბილისი. ფილმის მოქმედე პირთა მოქმედება ფიქლოგოურადაა გამართლებული, მათი ხახიოთები ნათლადაა მოხაშული. ამიყომ ყველაფერი, რაც ვერანშე ხდება... ხრულიად შეხამლე-ბელია და არ არის ოპერეტის მოქმედება" (1325). "მუზიკალი" არ უნდა ეწოდოს მახ იმიყომ, რომ მახში ხპეციალური, შეგნებულად წინაპლანშე წამოწული ხეუნები არ მოიპოვება... აქაა, ფილმის დახაწყიხში, მრე-ცხავი ქალებიხ სიმღერები და ეცკვები მყვარიხ პირახ, აქაა მარშიხ ყაქში მხვლელი პოლიციელებიხ ეცკვაში ვარჯიში, თუ ხეუნები მოხე-ყილად ხიხმჭრელებიხა..." (1326). მაგრამ "ვერის მელლია", მუხიკა-ლურ ფილმებში, როგორც ჩანს, გამონაკლიხი უნდა იყოს, ვინაიდან ფილ-მმა ვერ შეხმლო მუხიკიხ, ეცკვის თუ პანფლომიძიხ ფილმური ფორმის შე-ქმნა განხაკუთრებით იმიყომ, რომ ფილმის-შემქმნელთა უმრავლებობა მიიხწრავციხ არა იქითკენ, რომ მუხიკა, ეცკვა თუ პანფლომიძე გამოყუ-ნებულ იქნახ როგორც ფილმური გამონახვიხი "მახალა", არამედ ფილმს იყუ-ნებუნ მუხიკიხ, ეცკვის თუ პანფლომიძიხ ახახახავად. უთუთ, ექსპერი-მენციები ყოველი მიმართულებითაა ხახურველი, მაგრამ, ვთქვათ, "მუხიკიხ დანახვა", მიუხედავთ მრავალგვარი ექსპერიმენციხა, მაინც შეუძლე-ბელი გახდა. დიფერ შნებელი, მაგალითად, თავიხ "ექსპერიმენცილურ მუ-ხიკალურ თეატრის ფილმში" - "ხუნთქვა" (1327) - ახახავს ხამ აღამი-ანხ, რომლებიც შიან და ხუნთქვენ, ქმინვენ, ოხერვენ პარციფურის მიხედვით და ვამერა გვარქვენებს იმახ, რიხ დანახვა შეუძლია: აღა-შიანიხ გულმკერდს ჩახუნთქვა-ამოხუნთქვიხ დროს, ხახიხ გამომყუყუ-ლებახ, თუ კიხერს: ხუნთქვა ხდება ხურათოვნად რალაც ანიმალური მა-ნიფეხვაცია. მაგრამ მუხიკა მაინც "ივარგება ხურათების უვან. ოპცი-კური განხდინ პრიმალი აშუნდოვანებს პრიპორციულობახ" (1328) ფილმურ ხმახა (მუხიკა) და ხურათს შორიხ და ხურათი ხლის მიხ მხახურად ხმახ. "მართალია ოპციკური გამონახვა იხე ფრთხილადაა გამოყუნებული, რამ-დენადაც შეხამლებელია, მაგრამ ამახ მაინც არ შეუძლია იმიხ თავი-დან აცილება, რომ ხურათების შთამაგონლებობა მუხიკახ ართივეს ამახ, რაც მახ ეხატროვება: მაყურებლიხ (-მხმენელიხ) ყურადღება" (1329). ეც-კვა თუ პანფლომიძე, მართალია, არ ხატროვებს ამგვარ ექსპერიმენციებს,

ვინაიდან ორივე ვიზუალური გამოსახვაა, მაგრამ გეგვა-პანტომიმის
ახახვან ფილმურად არანაკლებად პრობლემასურია, თუ ფილმური მოქმე-
დებ* რეალურობის ფარგლებში რჩება. მ.პოველიხა და ე.პრესბურგერის
ბალეტის ფილმი - "წითელი ფეხხანგებლები" (1330), თუ კ.გალონეხ ფილმი
- "პუჩინი" - ხხვა არაფერია, თუ არა მერყუობა ლკუმენჭურობახა და
ფანჭაზიხ მორიხ (1331). "პუჩინი" - წერხ გუნჭურ გროლი - (იხეე იმავე
რეგეპტოთ; იხლთ) - დახაწყიხში არიხ პაჭარა და დახახრულში ღიღი
კომპოზიჭორი. (ეხაა შინაარხი). ხადაე ვინმეხ ხიმღერიხ ხაშუალება
აქეხ, მღერიხ ვინმე. იხინი მღერიან ღამაზად, მღერიან ხმაამაღა; ფი-
ლმი ვი ამახობაში ზიხ და უყურეხ. (ეხაა ფორმა)". (1332). ამგვარად,
თეატრალური მხაჭვრული გამოსახვიხ ყველა ყანრი - ღრამა, ოპერა, ოპე-
პეჭა, მუზიკალი თუ პანტომიმა - მიჯაჭვრულია ხენააზე, და თუ მათი
მოქმედებიხ, ხახვობიხ, ხიუყეჭიხ თუ იღუიხ გამოყენება ხურხ ფილმხ,
მაშინ - ჯერ - უნდა მოხლეს მათი მიმიკური რაობიხ დანგრევა და ამ
"ნამხხვრევებიდან" ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიხ შექმნა; ამ გზით,
ფილმიხ კანონზომიერებიხ ხაფუძველებე, შეხამლებულია ფილმური მხაჭ-
ვრული გამოსახვიხ შექმნა. "თეატრალური ხპექქვაკლი, რომელიე მიმდინა-
რეობხ ხენააზე, შეიძლება იყოს თეატრალური ხელოვნებიხ ხაუკეთეხო
ნაწარმოები, მაგრამ იხ, მექანიკური გადაჭანით ევრანაზე, კინოხ ნა-
წარმოები ვერ გახდება. პირველი კლახიხ აველომობილხ შეუძლია ხაუკე-
თეხოლ იმობრაოხ ღელამიწაზე, მაგრამ, თუ მახ გაუკეთებთ ფრთეხა
და კულხ, ვერ იფრენხ" (1333). ამოჭომ მგდარია ზზრი, რომ თითქოხ" კი-
ნო ხინთეოიკური ხელოვნება - ეხაა კინოხელოვნებიხ თეორიიხ ქვაკუ-
თხელი" (1334). იმითაე შეუძლებელია ამ აზრიხ უბადრუკობიხ მიჩქმალ-
ვა, რომ "ხინთეზი ნიშნავხ ორგანიულ, და არავითარ შემთხვევაში მე-
ქანიკურ შეერთებახ ღიჭრათურიხ, მსახიობიხ ხელოვნებიხ, ხახვით ხე-
ლოვნებათა და მუხიკიხა" (1335). "კილეე მუჭი კინოხა და თეატრიხ
ხელოვნებათა ხინთეზი ურთობრივი ღომინაფია, ერთიღაიგივე მთავარი
ხაწყიხია: ეხაა ღრამა... ღრამაჭულ ხაწყიხხ ექვემდებარება კინოხე-
ლოვნებაში ყველაფერი დანარჩენი - ეპიკური, ღირიკული, გამოსახვიითი
ელემენჭები. ღრამა, მოქმედება - ნათეხათობიხ ძირითადი რგოლია კინო-
ხა და თეატრხ მორიხ" (1336). აქ ყოველგვარი ხჭილიხჭური ზღვარი ხე-
ლოვნებიხ ცალკეულ დარგებხ მორიხ ხრულიად უგულებელყოფილია. თეატრი
კი არ არიხ ღიჭრათურიხ, მსახიობიხ ჭექიკიხ, ხახვით ხელოვნებათა
და მუხიკიხ "ხინთეზი", არამედ აღამიანიხ "მოელი" ხხეულის მიმიკური
გამოსახვა, რომლიხ მახალა, "ცენჭრია" მიმიკური უნა, რომელიე თავიხ-
თავში აერთებხ ყველაფერხ, რაე ამ "ცენჭრხ" (მიმიკურ გამოსახვიახ) ემ-
ხახურება. ფილმიხ ამგვარი მახალა, "ცენჭრი" კი მოძრავი ხურათეზია,
რომლებიე თავიანთთავში აქევეენ ფილმურ ვიზუალურობა-აკუხჭიკურობახ.
ხინთეოიკური ხელოვნება ხაერთოდ არ არხეობხ, ვინაიდან მახ არ გაა-
ჩნია ჭემმარიჭი მხაჭვრული ნაწარმოებიხ უმთავრეხი ნიშანღობლიობა -
ხჭილი. ამღენად მგდარია იხ აზრიე, რომ თითქოხ" ბალეტუი არიხ ყღრა-

ღობა, მუხიკა და ყუხუცი ერთად შეხმაფუკვილებული"(1337); ან "ბაღუ-
ფით მაყურებლებს შეუძლიათ მუხიკის მოხმენა"; ანდა "თქვენ უნდა
მღიხმინოთ მოხეკვავე და შეხელოთ მუხიკას"(1338). ბაღუფის, როგორც
თუაფრის ურთი ყანრის მახალა, "ცენჭრია" მიმიკური გამოსახვა, ცუკ-
ვიით მიმიკური გამოსახვა, რომელიც ყველაფერს თავისთავში აქცევს,
მუხიკის ჩათვლით. მუხიკის "დანახვა" და ცუკვის "მოხმენა" შეუძლებელია,
ხოლო მათი "შერთობისას" (ცუკვითი) მიმიკური გამოსახვაა "ცენჭრი", ვი-
ნაიდან ბაღუფი, ცუკვა შეიძლება შეიქმნას უმუხიკოთ, მაგრამ შეუძლე-
ბელია შეიქმნას (ცუკვითი) მიმიკური გამოსახვის გარეშე. ამგვარი ხეი-
ლისფური კანონზომიერების გარეშე შეუძლებელია თუაფრის, მუხიკის, ლი-
ფურაფურის თუ ფიღმის, როგორც ხელოვნების დარგების, ხფერობის გან-
ხაზვრა; და მხოლოდ ხელოვნებათა დარგების ერთმანეთში ხეილისფური
აღრევის შედეგად დაებალება ვახვ აზრი, რომ, თითქოს, "ზოგჯერ ძნელია
გაარჩიო, ხად მთავრდება თუაფრი და ხად იწყება კინო"(1339). თუაფ-
რი მთავრდება (კვდება) იქ, ხადაც მთავრდება მიმიკური გამოსახვა, კი-
ნო კი იწყება იქ, ხადაც იწყება (იბადება) მოძრავი ხურათები. მაგალი-
თად, ოღონ ფონ შორვაფის პიეხა - "ხელევი ან შავი არმია"(1340) -
რეყისორმა ოხვად ღოკვემ, ხხვათა შორის, დაღვა ახე: მოქმედება ხელ-
ვა შირველი მსოფლიო ომის დამთავრების მომდევნო წლებში გერმანია-
ში; და ხანამ პიეხის მოქმედება დაიწყება, ხეენის ფონზე, ღიდ ურბა-
ნზე ხდება კინოყურნალებიდან ამოჭრილი ხექვენების ჩვენება, რომლებ-
შიც ახახულია კომუნისტებისა და ნაცისტების ხეჯახებები. ამ
ღოკუმენფური კინოყურნალის ხურათოვანი გამოსახვა გაძლიერებულია
ხმითაც, რომლის ღროხ გაისმის "გერმანული ვერონული ჰიმნი" და "ინფურ-
ნაცისტონალი", რომელთა მელოდიებს შორიდაც ხდება "შეჯაკება". ამის შუ-
მდეგ, უფხად, კინოყურნალის ჩვენება მთავრდება და ხეენაზე იწყება
პიეხის მოქმედება უკვე მახახობებით. ანაღოგურადაა შექმნილი ამ
პიეხის მეორე მოქმედების დაწყებაც; აქაც კინოყურნალის ფიღმური
ხურათები გამოყენებულია, ახე ვოქვათ, პიეხის "აფმოსფეროხ" შეხაქმ-
ნელად. მაგრამ რეყისორი ივიწყებს, რომ შეუძლებელია ღრამაფური (მი-
მიკური) მოქმედების აფმოსფეროხ შექმნა ფიღმური ხურათებით და შუბ-
რუნებით. შეიძლება შეხაძლებელია ხელოვნების ხხვადახხვა ხახეთა
ამგვარი აღრევით განხაზღვრული "ფექციხ-ფორმის", მაგრამ შეუძლებე-
ლია ხეილისფურად გამართული მხაფვრული ნაწარმოების შექმნა, ვინაი-
დან ხეენაზე უნდა ბაფონობღეს მიმიკური ენა და აჩა მოძრავი ხურა-
თები.

განხაზღვრაფხ რა ფიღმისა და თუაფრის ურთიერთობას, ურნხე ირო-
ხი ხამ ხაფხხურად ჰყოფხ თუაფრალური და ფიღმური მხაფვრული გამოსა-
ხვის შექმნა-აღქმის პროფხხხ: აფვორი - მახახობი - მაყურებელი; და
ამით გაიგივებულია ღრამაფურავი ხეენარისფთან, თუაფრის მახახობი კი-
მხახიობთან და თუაფრის მაყურებელი კინომაყურებელთან (1341), რაც,
ჩემის აზრით, ყალბ ხაწყისებებს ეყრღნობა. უღათა, თუაფრალური მხაფ-

ვრული გამოსახვის შექმნა-აღქმის პროცესი შეიძლება ხამი ხაფხუროთ განვხაზვდეთ: ღრამაფურგი(ავფორი) - მხახიოზი - მაყურებელი. მაგრამ, თუ ფილმის შექმნა-აღქმის პროცესსაგ ანალოგიური ხამი ხაფხუროთ განვხაზვდეთ, მაშინ მივიღებთ ახეთ თანამიმდევრობას: "ავფორი"(ხიფყვა"ავფორი" იმიჯომ უნდა ჩაიხვას პრეკუალეში, რომ იხ არ შეიძლება გაიგივებულ იქნას ღრამაფურგთან) ან, უფრო ხწორად, ხეუნარიხი - კინორეჟისორი - კინომაყურებელი; ამით იმის თქმა მხურს, რომ ხეუნარიხი არ არის და არც შეიძლება იყოს ფილმის ავფორი; ისაა ფილმის ნამდვილი ავფორიხ - კინორეჟისორიხ - "მიმოთებელი", "ნელდი მახალიხ" მიმწოდებელი. ამიჯომ, თეატრალური მხაფურელი ნაწარმოები-ხაგან განხხვავებით, ფილმური მხაფურელი ნაწარმოების შექმნა-აღქმის ხამახეხურიაანი პროცესი" მოჩვენებითია", ვინაიდან ფილმური ხურათების შექმნამდე ფილმში ხრუხუნდი არ არის შექმნილი, გარდა"ხიფყვით აღწერილი"(ხეუნარი)" მიმოთებებისა" ფილმური ხურათების შეხაქმნელად. ამდენად, ხეუნარხ თავიხთავად არავითარი მხაფურელი ღირებულება არ აქვხ, იხიგ რომ არ ავლნიშნით, რომ ფილმის შექმნიხათვის ხეუნარი არ არის აუცილებელი წინაპირობა. თეატრალური მხაფურელი ნაწარმოების შექმნა ვი შეუძლებელია მიმიკური ენიხ, ე.ი. ღრამიხ და მხახიოზიხ ხელოვნების გარეშე. ფილმში ვი კინორეჟისორი ითვისებს ავფორიხა და კინომხახიოზიხ ფუნქციებხაგ, ვინაიდან ფილმის შემქმნელი ფილმური ხურათების შემქმნელია, და მახში ითქვიფება კინომხახიოზიხ ხელოვნებხ, როგორც მოძრავი ხურათების შემადგენელი ნაწილი. გრაფიკულად თეატრიხ ხამ-ხაფხუროანი და ფილმის ორ-ხაფხუროანი შექმნა-აღქმის პროცესი ახე შეიძლება გამოიხახოს:

თეატრი:

ფილმი:

ღრამაფურგი(ავფორი)ი

1. მიმიკური წარმოღვენა
2. მიმიკური წარმოღვენის ხიფყვი-
- ფრი ფიქსირება(ღრამა)

მხაფურელი:

1. ღრამიხ მიმიკური ენიხ ხაფხუველმე მიმიკური გამოსახვის შექმნა
2. მიმიკური განვლა
3. მიმიკური განხახიურება

კინორეჟისორი:

1. ხურათოვანი წარმოღვენა (ხეუნარი)
2. ხურათოვანი წარმოღვენის ხურათად ქვევა, ე.ი. ფილმის შექმნიხ პროცესი
3. ხურათოვანი განხახიურება

მხაფურეშედეგი

1. მიმიკური გამოსახვის შეგრძნება
2. აღქმა

კინორეჟისორი:

1. ხურათოვანი გამოსახვის შეგრძნება
2. აღქმა

როგორც ვხედავთ, თეატრალური მხატვრული გამოსახვის შექმნა-აღქმის ხამ-ხაფხუურიანი პროცესი რამაფურგი - მხახიომი - მაყურებელი, ფილმის მხატვრული გამოსახვის შექმნა-აღქმის ორ-ხაფხუურიანი პროცესი კი არის კინორეჟისორი - კინომაყურებელი, უ.ი. კინორეჟისორი ფილმური მხატვრული გამოსახვის ცენტრი, როგორც ღილი არ უნდა იყოს მახში ხეცნარახციხის თუ მხახიომის წვლილი.

განვიხილოთ რა თეატრისა და ფილმის ურთიერთდამოკიდებულება, რვენ შეგვიძლია დამოკიდებულებით შემდეგი დახვეწა:

1. თეატრალური გამოსახვის მახალა მიმიკური უნა; ხხვა ხიფყვებით რომ ვთქვათ, თეატრალური გამოსახვის "ცენტრში" დგახ ან მუნჯი (მაღელი, პანტომიმა), ანდა მეფყველი, მომღერალი (დრამა, ოპერა) მიმიკოსი. ფილმური გამოსახვის მახალა კი არის მოძრავი ხურათები; ხხვა ხიფყვებით რომ ვთქვათ, ფილმური გამოსახვის "ცენტრში" დგახ მუნჯი (მუნჯი ფილმი), ან მეფყველი (ხმოვანი ფილმი) მოძრავი ხურათები, რომელუბშიც, ხხვათა შორის, რაქხოვლია მხახიომის ოპტიკურ-აკუხციკური რამბა.

2. თეატრს ეხაჭირება აღამიანის "მთელი" ხხეულის მიმიკური გამოსახვა. ფილმი კი აღამიანის "მთელ" ხხეულს "შლის" ნაწილებად (ხელებად) და შემდეგ ქმნის, ახე ვთქვათ, "ხინთოიკურ" ფილმურ აღამიანს. ეს პროცესი იხე შორს მიღის, რომ ფილმში შეხადლებულია ერთი აღამიანის ხახით, მეორე აღამიანის ფანითა და მეხამე აღამიანის ფეხებით შევექმნათ "ახალი ხინთოიკური" აღამიანი; თეატრში კი ეს შეუძლებელია.

3. თეატრში მხახიომის ხმის ცვალეზალობა, არხებითაღ, შეხადლებულია მხოლოდ მხახიომის მიერ. ფილმში კი შეხადლებულია მხახიომის ხმის ნებისმიერი გარდაქმნა იხე, რომ თვით მხახიომმაც კი ვერ შეხადლოს მისი ხმის ცნობა. ეს პროცესი იხე შორს მიღის, რომ ფილმში შეხადლებულია ერთი მხახიომის ხმის ხრული შეცვლა მეორე მხახიომის ხმით; კიდეც შეცი: ხინქრონიზაციის გბით, ერთდღიგივე მხახიომს "შეუძლია" დავარაკი ყოველ ენაზე ინგლისურად, ქართულად თუ იაპონურადაც კი.

4. თეატრი (დრამა) მოითხოვს მოქმედების, დროისა და ხივრცის ერთობას; მისი მოქმედების ცენტრში კი უნდა იყოს ერთი მთავარი კონფლიქტი; მოქმედება უნდა განხახიერდეს კონფიფირირებულ უწყვეტ დროის მინავეთში და ხივრცის ერთობა მოითხოვს მოქმედების მიჯაჭვას ხეცნაზე. ფილმი კი დამოუკიდებელია ხივრცისა და დროსაგან.

5. თეატრში ხივრცე იქმნება მიმიკური ხიფყვისაგან, ფილმში კი მოძრავი ხურათებისაგან. ხივრცე თეატრში ხეცციკურია, ვინაიდან როგორც ხეცნაზე ახახული ხივრცე, იხე ხივრცოვანი დამორება ხეცნახა და მაყურებელს შორის უცვლელია. ფილმში კი, ხელების განუწყვეტელი ცვალეზალობის შედეგად, კინომაყურებლის ხივრცოვანი დამორება უკრანზე გაშუქებულ აღამიანების, ცხოველების თუ ხაგენების ხურათებამდე განუწყვეტელი ცვალეზალობაშია.

6. თეატრში მაყურებელი ხეცნის ხივრცეს ხედავს განუყოფლად, უ.ი. მთლი-

ხანად. ფილმში კი რეალური ხივრცეც უკრ დაშილია მის შემადგენელ ნაწილებად(ხელეზად) და შემდეგ ამ ხელეზიხაგან შექმნილია ახალი ფილმური ხივრცე.

7.თეატრში მაყურებლის ხელვის კუთხე უხვლეღია,რის შედეგად უხვლეღია პერსპექტივაგ. ფილმში კი მხელვეღობის კუთხე,ლაშორება და ამით პერსპექტივა განუწყვეტელ გვაღებაღობაშია.

8.ღრამა მიმიკური ენით შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებია,რომელიც მოთხივს მიმიკურ განხორციელებას ხეენაზე. ხეენარი კი შეხაქმენელი ფილმური გამოსახვის მხოლოდ გეგმა,წონწიხა,რომელიც ხიხხლ-ხორღს იხხამს ფილმური ხურათების შექმნის ღროს. ამიწომ შეუძლებელია ღრამის შეღარება ხეენართან.

9.თეატრს არ შეუძლია მხატვრული გამოსახვის შექმნა პროფეხიული მხახიოზის გარეშე,ვინაიღან ღრამა აღწევსხრულყოფილებას მხახიოზის და მხახიოზი ღრამის მეშვეღობით. ფილმში კი არაპროფეხიულ მხახიოზხაგ შეუძლია ხახეოზის შექმნა,ვინაიღან ის,როგორც ყვეღაფერი ფილმში, ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის შემადგენელი ნაწიღია.

10.ფილმს შეუძლია ღრამის იღეის,ხიუყეღის,მოქმედების,ხახეოზის თუ აწმოსფროს გამოყენება ფილმური გამოსახვის შეხაქმენელად. მაგრამ მან - უკრ - უნღა ღაანგრიოს ღრამის მიმიკური ენა და შეეცადოს ამ "ნანგრევეზიღან" ხურათოვანი გამოსახვის შექმნას. თუ ამ გზით შექმნიღ იქენება ფილმური გამოსახვა, მაშინ მას გააწინა მხოლოდ"მხგავ-ხეზა" მოგემულ ღრამაფულ ნაწარმოებთან,ვინაიღან მიმიკური და ფილმური ენებით შექმნილი მხატვრული გამოსახვა არხეზითად განხხვავეღ-ზიან ერთმანეთიხაგან. ამგვარად, ღრამაფული ნაწარმოები იხევე"ნეღლი მახაღაა" ფილმური გამოსახვის შეხაქმენელად, როგორც ყოვეღი ხხვა ხახიხ იღეა,ხიუყეღი თუ აწმოსფროს, თვით ოპერის,ოპერეღის,მუზიკაღლის, ზაღეღის თუ პანწომიღის რათვეღით.

11.თეატრალური მხატვრული გამოსახვა შეიძლება ვაღაღებულ იქნას ღკვემენწური ფილმის კანონზომიურების ხაფუშვეღზე. მაგრამ თეატრალური ხპექტიავღის ზუხუღ ვაღაღება ფილმს არ შეუძლია,ვინაიღან ფილმი გვეღის რეაღობას მაშინაგ კი,როგა ეხ განზრახული არ არიხ.

12.თეატრიხა და ფილმის კანონზომიურებათა ერთმანეთში აღრევიით შეუძლებელია ხფიღიხწურად გამართული მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, ვინაიღან თეატრის მიმიკური ენა ვერ ითმენს მის გვერღით ფილმურ ხურათოვან ენას, ღა პირიქით. მაგრამ თუ ვინმე შეეცღება ხელოვენების ამ ორი ღარვის ერთმანეთში ზრევიით მხატვრული გამოსახვის შექმნას, ამგვარ გამოსახვის შეიძლება შექმნღეს განხაზღვრული ფორმა, მაგრამ არა ხფიღი,რომელიც ზრის ყოვეღი ჭეშმარიფი მხატვრული ნაწარმოების უციღობღო ნიშანღლიღობა.

III. ფილმი და რადიოჰიკესა

"რადიომეცყველებში" (1342) მე შევეცხადე გამერკვია რადიოს - ხაერთოდ - და რადიოჰიკესის - ვერძოდ - კანონზომიერება, და მიველი დახვეწამდე, რომ რადიოს გამოსახვის მახალა ხმა, ე.ი. მეცყველებითი უნა, მუხიკა და ხმაური; რადიოური კი არის მხოლოდმენადობა. ამგვარად, რადიო არის წმინდა ზუხუციური გამოსახვის ხაშუალება, რომელიც ხამვედრო-ხახიფიფიფიფი და დაკავშირებული რადიოფიქნიკახთან; ვიდეუ მუფი: იხაა რადიოფიქნიკის პირმშო შვილი. ფილმი კი არის ოპტიკური, (მომძავი) ხურათოვანი გამოსახვა, რომლის ქვეცნებაა ფილმური ხმა. ამდენად განხხვავევა ფილმსა და რადიოური გამოსახვის გვირგვინს - რადიოჰიკესას - შორის არხეზითი: პირველი მოძრავი ხურათოვანი და მეორე მხოლოდმენადობითი მხაფერული გამოსახვაა, თუმცა (ხმოვან) ფილმს შეუძლია რადიოური გამოსახვის ყოველი ხაშუალება ჩააყენოს ფილმური გამოსახვის ხამსახურში, ვინაიდან ფილმური ხმის, ე.ი. მეცყველებითი ენის, მუხიკისა და ხმაურის შექმნის ხაშუალებანი იდენფიურია რადიოური ხმის, ე.ი. მეცყველებითი ენის, მუხიკისა და ხმაურის შექმნის ხაშუალებებისა. მაგრამ არხეზითი განხხვავევა ფილმურ და რადიოურ ხმას შორის არის ის, რომ ფილმური ხმა, როგორც ზვინიშნეთ, ფილმური ოპტიკური გამოსახვის ქვეცნებაა, ხოლო რადიოური ხმა თვითონაა დამოუკიდებელი, ავფონომიური გამოსახვის მახალა, რომელიც ყოველგვარ ოპტიკურობას უარყოფს. მიუხედავთ ამგვარი არხეზითი განხხვავეებისა ფილმსა და რადიოს შორის, ფილმის იხფორიაში მოიპოვება რადიოჰიკესის ფილმად გადაღების მაგალითები, რაც განხაზღვრულ გარკვევას მოითხოვს. მაგრამ ჯერ გარკვევას მოითხოვს ის ფელილება, რომელიც ფ.წ-ლმა" ხელოვნიური თავის" თუ "თავთან შერწყმულმა" ხფერეოფონიამ გამოიწვია რადიოჰიკესაში (1343).

"ხელფენუნა-თავის-ხფერეოფონიის" იხფორია დაიწყო 1973 წლის 4 ხექემბერს მე-2 ხაერთაშორისხ რადიოგამოფენაზე (დახაველი) ბერლინში. ამ გამოფენაზე, უახლესი ხფერეოფონიური და ქვადროფონიური (1344) რადიოფიქნიკის გვერდით, ერთ პაფარა, ხულ ოფ-ადგილიდან რადიოხფელიაში რადიო "რიახ-ბერლინის" (1345) მუშაკებს ზრვენეს" ხელოვნიური თავის ხფერეოფონია", რომელიც შექმნა ბერლინის ფიქნიკური უნივერსიფიფი ოხმა მეფნიერმა ამ უნივერსიფიფის "პაინრის ჰერგის ინხფიფუფი". ხმის რადიოური გადაღების ამ ახალი ფიქნიკის ცენფრია "ხელოვნიური თავი", რომელშიც განლაგებულია ორი მიკროფონი ყურების ნორმალური, დაახლოებით 21 ხანფიმეფრის დაშორებით. ეს "ხელოვნიური თავი" კი ზუხუცი ახლია აღამიანის თავისა, რის შუდეგად ყურში და ყურებს შუა არხეზული უხწორმახწორობა იწვევს ხმის ფალღების ზუნებრივ ცვალუბარობას. ჩვეულებრივი ხფერეოფონიური და ქვადრაფონიური ხერხით, აღამიანის ყურს შეუძლია ყლერადობის, გვერადობის მხოლოდ ჰორიზონფალური მიმართულების მოხმენა. "ხელოვნიური თავის ხფერეოფონიით"

ვი, მას ზევით, შეხადლებელია ხმის მოხმენა მაღლიდან და დაბლიდან, მარცხნიდან და მარჯვნიდან, წინიდან და უკანიდან, ახლოდან და შორიდან. ხვერეთფონიასა და ქვადრაფონიას ამგვარი "წრიული" ხივრცოვანი შთაბეჭდილების შექმნა შეუძლია მხოლოდ "გაგილებით უფრო მეტი, ვიდრე ორი, ოთხი თუ რვა არხით"(1346). "ხელოვნურ თავს" გააჩნია აღამიანის თავის მოქნილობა და რეფლექციის უნარიაანობა"; მარცხნივ და მარჯვნივ, იქ, ხალაფ ყურების დაფებია, განლაგებულია ორი უაღრუხად-მგრძნობიარე მონოფონიური მიკროფონი. ხმის რადიოური გადაღების ამ ახალ აპარატს შეუძლია "ხმა გადაიღოს, ბუნებრივი ხიშუხუით, იხუ, რომ ხმის გავრცელების ყველა მიმართულება და ბგერალმობის ჩვენთვის ცნობილი გავრცელება მოხახმენი ხლდა"(1348). ხელოვნური თავის ხვერეთფონიის ხრუფახოვანი მოხმენა, ჯრჯრობით, შეხადლებელია ყურხახვამით; მაგრამ ჩვეულებრივი ხვერეთფონიური რადიომიმღებითაჟ შეიძლება მისი მოხმენა, თუ მარცხენა და მარჯვენა ყურთან დაღმულ იქნება ხვერეთფონიური ხმამაღლამოლაპარაკეები იხუ, რომ მარჯვენა ხმამაღლამოლაპარაკის ყლრალობა არ უნდა შეიჭრახ მარცხენა ყურში და პირიქით, რის მიღწევა შეხადლებელია ხმამაღლამოლაპარაკის ყურთან რაჟ შეიძლება ახლოს დაღმით. მაგრამ მეცნიერები უკვე მუშაობენ იმ მიმართულებით, რომ ყურხახვამი შეცვლილ იქნახ ხმამაღლამოლაპარაკეებით.

ხელოვნური თავის ხვერეთფონიური ხმის უფექცი განხახვიფრებელია: მოვიხმინუ რა პირველი ხელოვნური თავის ხვერეთფონიური ფანჯაბიური რადიოპიუხაა - "ღანგრევა", რომელიც აფფროთა კლექტოვმა შექმნა აღფრედ ბეხფერის რომანის მიხედვით(1348), ხმის წყაროს ლოკალიზაცია შევძელი ყოველი მხრიდან: ხმა იხმოლა ბემოდან და ქვემოდან, უკანიდან და წინიდან, მარცხნიდან და მარჯვნიდან, ახლოდან და შორიდან. "თუ ვინმე დაზბაბში თუ გარეთ ღაპარაკობს მიკროფონიდან 2,5 თუ 20 მეფრის დაშორებით, - შეხადლებელია ხმის ბუხუი ლოკალიზაცია". (1349). უხება რა ხელოვნური თავის ხვერეთფონიური ხერხით გადაღებულ ფანჯაბიურ რადიოპიუხახაა - "ღანგრევახ" (1350), რომელიც 1973 წლის 19 ოქტომბერს გადახეხა ბავარიის რადიომ(მიუნხენი), მეორე არხით, ჰაიკო ფლოფაუ წერხ, რომ "უფექცი... გაგილებით უკეთუხია, ვიდრე ჩვეულებრივი ხვერეთფონიის ღროხ" (1351) ამგვარად, "ხელოვნური თავის ხვერეთფონიის" თუ "თავთან მერწყმული ხვერეთფონიის" ხივრცის ცენფრში ღვახ ხელოვნური, ჰლახფმახის თავი, რომელიც პირი-ახლი-კოპიოა აღამიანის თავიხა, რომლის მარცხენა და მარჯვენა ყურში, ყურის დაფების აღვიღახ, განლაგებულია ორი უაღრუხად-მგრძნობიანუ მონოფონიური მიკროფონი, რომელთა მემუვობით ხმის აღნუხხვა-ფიქსირება შეხადლებელია იხუთი ხიშუხუით, როგორც ჩვენ ვიხმენთ ხოღმე ხმახ ბუნებრითად. ამგვარი ხერხით გადაღებული რადიოური ხმის გადაღემა ხლბა ჩვეულებრივი ხვერეთფონიური გბით და მიღებან შეხადლებელია ჩვეულებრივი ხვერეთფონიური რადიომიმღებით, თუ მარცხენა და მარჯვენა ხმა-

მადლა-მოლაპარაკებს ხელობა დაეგვამო შეხამების ყურთან, თუმცა "ხე-
ლოვნური თავის ხელოვნობის" ხრულყოფილი მოხმენა მხოლოდ ყურხაფ-
ვაშითაა(ჯერჯერობით) შეხამებული. ამგვარად, "თავზე მორგებული ხე-
ლოვნობა", მართალია ვერ გვლის რადიოური ხივრების რაობას, რაჭვლაც
ჩვენ ვრცელად ვილაპარაკეთ "რადიომეცნიერებაში"(1354), მაგრამ მნიშ-
ვნელოვნად ამდინებებს მას; თუმცა იხივ უნდა აღინიშნოს, რომ ხელო-
ვნური თავის ხელოვნობის გამოყენება, არხეობითად, შეხამებულია მხო-
ლოდ რადიოპიესაში, და, შეიძლება, ნაწილობრივ მუხიკის გაღაღება-გა-
ღაღემაში, ვინაიდან, ვთქვათ, იმ დროს, როცა ხმის "უკანაიდან" მოხმენა
რადიოპიესაში განხაზვრული გამოხატვის ხამხაბურში შეიძლება ჩაყუ-
ნებულ იქნას, ხიმფონიის თუ კპერის(მთლად ან ნაწილობრივ)"უკანაი-
დან" მოხმენა, აღბათ, დაანგრევა მათს მხაჯვრულ შეკრულმახ. ამდენად,
რადიოპიესა გაღაღებულ იქნება მონოფონიურად, ხელოვნობიურად, თუ
ხელოვნობის უფრო ხრულყოფილი ფორმით - "ხელოვნური თავის ხელო-
ვნობიურად" ("ქვბდრდფდრდრ", ე.ი. ოთხ-არხიანი-ხელოვნობა, რომლის მი-
ხმენაც ოთხ-ხამაღლაპარაკით ხდება, რომლის დროს დარბაზის ოთხ
კუთხეში დადგმული(ოთხი)ხამაღლაპარაკეების გუნფრმა მხმფნელ
იპყოფება, - გამოიყენა მხოლოდ გრამაფონის ფირფიცების ინდუხფრია
და არა რადიომ), ამით რადიოური გამოხატვის კანონზომიერების ხაფუ-
ძელი - მხოლოდმხმენალობა - უგველი რჩება. უგველი რჩება აგრე-
თვე რადიოური მონოფონიური "ხუთგანზომილებიანი" და რადიოური ხე-
ლოვნობიური "ექვსგანზომილებიანი" ხივრების რაობა(1355); ხდება მხო-
ლოდ რადიოური ხელოვნობიური ხივრების შექმნის "გახრულყოფილება";
ეს კი მხოლოდ მაშინ შეუწყობს ხელს რადიოპიესის მხაჯვრული გამოხა-
ტვის გაძლიერებას, როცა ის ჩადგება რადიოური მხაჯვრული გამოხა-
ტის ხამხაბურში. რადიოქენივა, არც "ხელოვნური თავის ხელოვნობა",
არახილეს არ უნდა იქნეს თვითმიზნად."რა თქმა უნდა, ხელოვნური თა-
ვის ხელოვნობა გამოჩვენება რადიოპიესის შემქმნელებიხა, რომლებმ-
აც უნდა მოხინჯონ რა ახალი დრამაფურგია შეიძლება წარმოიშვას ხმ-
ნალობის ფოფალურ ხივრგონობიხაგან"(1356). რადიოური"ფოფალური ხი-
ველობა" კი ვერ შეგვლის რადიოპიესის დრამაფურგობის არხს, რომლ-
ის ბაზაა მხოლოდმხმენალობა; და, თუ "ხელოვნური თავის ფრუფონობა
გამოყენებულ იქნება ფილმში, იხივ ვერ შეგვლის ფილმის კანონზომი-
ერებას, რომლის ბაზაა მოძრავი ხურათობი. ხმა, "ხელოვნური თავის
ხელოვნობიური" ხმა, თუ ის გამოყენებულ იქნება ფილმში, უნდა დარ-
ჩეს ხურათობიანი გამოხატვის მხაბურის როლში.

ფილმი იყო და დარჩა "შეხაბეღავი თამაში", წინააღმდეგ მოგვია-
ნებით აღმოგვნებულ "მოხამენი თამარიხა"(რადიოპიესა); პირველი
მოძრავი ხურათობია, შორე კი"წარმოუდგენელია ხურათობიანი ფანჯაზის
გარეშე"(1357). ამგვარმა არხეობითმა განხხვაავებამ ფილმხა და რადი-
ოპიესას შორის, აღბათ, გამოიქვია ის, რომ იშვიათად თუ ხდება ხოლ-
მე ფილმის შექმნა რადიოპიესის მიხედვით. ერთერთი ახეთი"იშვიათი"

ეჭვპერიმენფი ჩაატარა უღვინ ზბონეკმა, რომელმაც ლეოპოლდ ალბენის რადიოპიუხიდან -"ფილემონი და ბაუკის"(1358) მიხედვით შექმნა კინოფილმი -"ხაჩიკობადაზა ჩამოკილებული ხიყვარული"(1359). უფრო ზუხვად რომ ვთქვათ, ლეოპოლდ ალბენმა ჯერ შექმნა რადიოპიუხა -"ფილე-მონი და ბაუკის", შემდეგ"გადააკეთა" თეატრის პიუხად, და-პოლს, რეჟიზორმა უ.ზბონეკმა შექმნა აღნიშნული კინოხურათი; ხეცნარი კი ვკუთხვის ურნა ფენჩხ. რადიოპიუხის -"ფილემონი და ბაუკის" - გადახლართული მოქმედების ხაზი, რაც რადიოური,უშთავრესად,პირდაპირხა-ზოვანი მოქმედების განხაკუთრებულუბახაც ვერ ეკუთხა, - ფილმური ოპტიკური მოქმედობიხათვიხაც იმდენად არ არის გამარჯვიებული, რომ მოქმედება არ"ლაიფანჯობ" მრავალ მომქმედ პირხ შორიხ. ფილმი ახა-ხავხ გერმანული ჯარის ნაწილეობიხა და პარჯიზანეობიხ ერთმანეთში ბრძო-ლახ ხაბერმენთიხ მთლიან რაიონში 1944 წელხ. პეჯროხ,პარჯიზანეობიხ მეთაური, გერმანელებთან შეჯაკვიობიხახ დაიჭრება და თავხ აფარეხხ ერთ ქოხში,ხადაც ხეხვრობენ მოხუცი ცოლ-ქმარი ნიკოლახ და მარულია, რომელთათვიხ ხეჯმარი,ვიცე არ უნდა იყოხ იხ, ღვთიხაა; და როცა გე-რმანელი ჯარიხკაცეები მათ ქოხში დაჭრილ პედროხ ებებენ, მარულია და ნიკოლახ დაძალავენ მახ და გადაარჩენენ. შემდეგ ბრძოლებში დაიჭ-რება ერთი გერმანელი ოფიციერი,რომელხაც გერმანელი ჯარიხკაცი მიი-ყვანხ იხეე ნიკოლახიხა და მარულიახ ქოხში. ახლა პარჯიზანეები შეე-ლენ ქოხში და ებებენ გერმანელ ჯარიხკაცეებხ, და ახლაც ნიკოლახი და მარულია გადაარჩენენ პარჯიზანეობიხაგან გერმანელ ჯარიხკაცეებხ, თუმცა ლეიჯენანფი ჭრილობობიხაგან მაინც გარდაიცვლება. გაიგებენ რა ამახ, პარჯიზანეები გადაწყვეჯენ ნიკოლახიხ დახვრეჯახ, რიხ შე-მდეგ მარულია ნებაკოფლობით იზიარებხ თავიხ ქმნიხ ბელხ.ეხაა ფილ-მიხა და რადიოპიუხიხ მოქმედობიხ მთავარი ხაზი; მაგრამ ხხვა პა-რაღელური და თანამოქმედებებით იხე გადაჯვირთულია მოქმედება,რომ მიხი უხ მთავარი ძარღვი იფანჯება და ვერ იქმნება შეკრული ვერც რადიოური და ვერც ფილმური გამოხახვა. მაგრამ ამ შემთხვევაში არ-ხებოთიხა იხ, რომ რადიოპიუხაში მთელი ფხ მოქმედება ახახულია რად-ლოური დიარლოგიით,მუხიკით,ხმაურიით, რომლიხ დრიხ, მიუხედავათ ამ რა-დიოპიუხიხ მანკიერებიხა, იქმნება(რადიოხმმენფილიხ აზროვნებაში)მი-თლოგიური განზომილებიხ რადიოური გამოხახვა,რაც ნაკულიხხმები ბქეხ თავიხ რადიოპიუხაში აეჯროხ; ხახელდობრ,ნიკოლახი და მარულია არიან მითლოგიური ფილემონი და ბაუკიხ,რომელთათვიხ ხეჯმარიხ გა-მანხპიძლება წმიდათაწმიდა იყო(1360). ფილმი კი ამ მოვლენახ ახა-ხავხ ხურათოვანად,რითაც მაყურებელხ არ გააჩნია ხაშუალება ხხვა რა-მე წარმოიდგინიხ თავიხ აზროვნებაში. ხურათობი კი რეალიხეჯრად ახა-ხავხ გერმანულ ჯარიხკაცეთა და პარჯიზანებთა შეხვედრა-შეჯახვრებხ, რიხ შედეგად მთელი ფილმი განხაზღვრული დოკუმენტური ხურათოვანე-ბი-თაც კი გამოირჩევა; მით უმეჯეხ, რომ მეორე მხოფილო ომიხ ამბებხ ჯერ კიდეე არ გააჩნია ხაკმარიხი "იხფირიული პერხპექცივა",რომ მი-

ბი ამბავებზე შეიძლება მითითდეს მითითდეს. ამდენად, ვინმე უნდა იცნოს - "ხიყვარული ჩამოვიღებოდა ხანმოკლეა" - ვერ წვდება რადიო-პიესის - "ფილმონი და ბაუკის" - მითითდეს ილევს; ამით მისა ხუ-რათოვანი გამოსახვითი ძალა შედარებული რჩება. ამგვარად, აქ ჩვენ გვაქვს იმის მაგალითი, თუ როგორ შეიქმნა მანკური ფილმი მანკურ-რი რადიოპიესიდან. მაგრამ მათ შორის - და ეხება არსებითი ამ შე-მთხვევაში - არსებობს მხოლოდ "აზროვანი მხგავლება", ე.ი. ორივეში ფასებულია ნიკოლაოსისა და მარულიას წარმოდგენილი ბელი. ამ ილევს ვი, ერთ შემთხვევაში, ხორცი შეხებული აქვს მხოლოდ აკუსტიკური გზით (რა-დიოპიესა), მეორე შემთხვევაში კი - ოპტიკური გამოსახვით (ფილმი), რაც თავის მხრივ შეგავლენას ახდენს თვით ფილმური თუ რადიოური მო-ქმედების განხილვით მხოლოდ, ვინაიდან ფორმა შეგავლენას ახდენს შინაარსზე (მოქმედებაზე), ვინაიდან ფორმა შეგავლენას ახდენს შინაარსზე (მოქმედებაზე) და პირიქით; ე.ი. ფორმასა და შინაარს შორის არსებობს დიალექტიკური ურთიერთ-შეგავლენა.

რადიოპიესა (თავისი) "აკუსტიკური ენწყობით" ხელისხეობად იხუ-თვალხაწინით განხილვადება ფილმიდან (მისი "ოპტიკური ენწყობით"), რომ არც პირველი და არც მეორე არ მიიღვებს ერთმანეთისაკენ; და ეს მისახადმებელია, ვინაიდან მხოლოდ მენადლობით რადიოური ილვა-თემა-ბი-უყუყუბსაგან (თითქმის) შეუძლებელია მოძრავი ხურათოვანი გამოსახვა; მით უმეტეს, რომ იხუთი რადიოპიესების ფილმად გამოსახვა ხაერთოდ შეუძლებელია, რომელთა მოქმედება ხიბნელეში ხდება, როგორც, მაგალი-თად, რიჩარდ შიუსის რადიოპიესა - "ხამირობა" (1361).

IV. ფილმი და მხატვრობა

ფილმური გამოსახვის მახალაა მოძრავი ხურათობი; მხატვრობა მხატ-ვრული ხიბრწყის შექმნა ფერებით, ხამგანზომილებიან ხელვინებათ-არქიტექტურასა და ქანდაკებისაგან და უფრო ხიბრწყისგან ხელვინება-თა-ნახაზისა და გრაფიკისაგან განხილვადებით" (1368). მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრობის ცნების ამ განმარტებაში ნახაზი და გრაფი-კა ხელვინების ღარგებადაა აღიარებული მხატვრობის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის გვერდით, რაც ხინამდვილეს არ შეუხაბამება, ვინაი-დან ნახაზი და გრაფიკა ხელვინების ღარგები კი არა, მხატვრობის ყა-ნრებად უნდა ჩაითვადონ, როგორც "ხიბრწყისგან ხელვინების" (მხატვრო-ბის) ნიმუშები, - თვით მხატვრობის ხაფუძვლად ხამართლიანადაა აღი-არებული ფერი. ფერის ცნებაში კი უნდა მოქმედეს შავ-თეთრი, ე.ი. "უფერ-რო" ხიბრწყისგან ხელვინების - ნახაზის, გრაფიკის ფერებიც, რის მუდგად მხატვრობის ცნება შეგვიძლია განვხაზვდეთ შემდგენიარად: მხატვრობა არის ხიბრწყისგან გამოსახვა ფერებითა და ფორმებით, ე.ი. მხატვრობის მახალაა ფერი ("შავ-თეთრი" - "უფერო" ფერიც ფერია) და ფორმა. ამგვარად, მხატვრობის "ნელდი მახალა" შეიძლება იყოს ყველა-ფერი, რის დანახვა შეიძლება და რომელთაგან შეიძლება შეიქმნას წარ-მოდგენითი და გრამზობურებითი გამოსახვა. მაგრამ იმ ღროს, როცა ფილმური ხურათობი მოძრავია, მხატვრობის ხურათობი მყარი, არსებითად,

ჩარჩოში ჩახმული, უძრავი ხურათობა, თუმცა, როგორც ფილმის შექმნის წინაპერიოდს გავუფანით, მხაფერული (მხაფერობის) ხურათობისაგანაც შეხამებულია განხაზღვრული მოძრაობის ილუზიის შექმნა. მაგრამ არ-ხევათოდა იხ, რომ მხაფერობა ჩარჩოში ჩახმული მყარი ხურათოვნებაა, ფილმი კი, მართალია, ეკრანის "ჩარჩოში" ჩახმული, მაგრამ მოძრავი, დინამიკით ხურათოვნებაა; და ეს არის არხევათი განხევავევა ფილმისა და მხაფერობის შორის. ამ მდგომარეობას ვერ ვვლიხ იხ ფაქტოვ, რომ შეხამებულია, როგორც ღებინგი ამბობს, მხაფერის ხურათის "თან და თან შეხეღვა" (1363), რითაც ნაგუღისხმევიცა, რომ ჩვენ შეგვიძლია "მყარი" ხურათის თუ ხურათობის ვადკუელი ნაწიღების თან-და-თანობით შეხეღვა და ამით განხაზღვრული "მოძრაობის", "აღწერის" შექმნა, ვთქვათ, ღიფერაფერული აღწერის მხგავსად. მაგრამ ხურათოვანი ამგვარი "აღწერის" (მოძრაობის) შემქმნელია არა მხაფერარი, არამედ დახაფული ხურათის დამთვადიერებელი. ფიღმური ხურათობის მოძრაობა კი შექმნიღია ფიღმის შემქმნელიხშიერ, რაც მაყურებელიდან ხხვახ არაფერხ არ მოიხხოვხ, თუ არა შეხეღვახ. "მხაფერობახ ხჭირია ფიგურები და ფერები ხივრეღმი" (1364). ხაგნები ან მათი ნაწიღები, რომღებიც ერთმანეთის გვირღითაა განღაგებული "იწოღებიან ხხეუღები. ამგვარად ხხეუღები არიან, მათი შეხახეღაობითი თვიხებებით, მხაფერობის ნამღვიღი ხაგნები" (1365). დავით ვაკაბაძე მიღიხ უფრო შორხ და ამბობხ: "მხაფერობა უნდა ახახოხ არა მხოღღ იხ, რაც არხეობხ ამჯერად, ღრამედ იხიც, რა შეიძღვა არხეობღღეხ" (1366). ". . . გამოხახვიხ მაფერიაღური ხაშუაღებანი ხწყვეფენ ხეღოვნების ამა თუ იმ ფორმახ. ყოვეღ ახად მაფერიაღურ ხაშუაღებით შეიძღვა შეიქმნეხ ხეღოვნების ახადი დარგი (მაგ. კინემაფოგრაფი). ხეღოვნების დაყოფა ხხვა და ხხვა დარგებად - მხაფერობა, ქანდაკება, არქიფექტურა და ხხვ. - პირობითია. . . ხეღოვნების ნაწარმოები ზუნების ერთ ახად ნაწიღხ შეადგენხ. . . ზუნების შინაარხიხ ერთი დამახახიათგბელი მხარე - ხ ი ვ რ ე უ ა" (1366). "ხეღოვნების შეხეღეღებით, ამბობხ ვადღო შიკახო, არ არხეობხ ვონკრეფული და აბხფრაქტული ფორმები. არხეობხ მხოღღ ფორმები, რომღებიც წარმოადგენენ მეფ-ნაკღებად ხივრეღხ. . . ხეღოვნება - ეხაა ხიფრუე, რომელიც ხაშუაღებახ გვაძღვეხ შევიღნით ხიმართღ" (1368). "ჩვენ ყვეღამ ვიციო, რომ ფშმაკი არ არ არიხ რეაღობა. ეშმაკი - ეხაა ხიფრუე, რომელიც ხაშუაღებახ გვაძღვეხ ჩვენ შევიღნით შორიფფება" (1369). "აბხფრაქტული ხეღოვნება არ არხეობხ. . . ჩვენ ყოვეღთვის ვიწყებო რადიღიდან; შემღვგ თქვენ შეგიძღიათ მოაშორით მახ რეაღობის ვვადი. ამაში არ არხეობხ ხამიშროება, ვინაიღან ხაგნის იღფამ ღეფოვა მახში თავიხა წაუშღლი დადი. იღევი და ემოღიები, რაც არ უნდა ითქვახ მათგან, - ვერ განთავიხუფღღებიან, ვერ გაქრებიან ხურათიღან. იხინია ხურათის განუყოფღა ნაწიღი მაშინაც კი, როფა მათი არხეობა უკვე განუხხვავებღია" (1370). აქ კი მივეღით თანამედროვე მხაფერობის მხოფღეღეღეღეღან, რომღის ღევიზია: "კოპიოღან ხი-

მშობლიმდე", ან "ახლიდან აღეგორიამდე", ანდა "ფოტოგრაფიულობიდან ხი-
მშობლიმდე": "Vom Abbild zum Simbild", ვ.ი., თავისუფლად რომ ვთარგმნოთ,
რეალობის ახლიზებურ ხურათიდან რეალობის აზრის ხურათამდე. ამგვარად,
მხაფერობისა და ფილმის ვიზუალურობა ხვდა არაფერი თუ არა ფერები
და ფორმები ხივრცეში. მაგრამ იმ დროს, როცა მხაფერობის ფილმი
უძრავია, ფილმი მოძრავი ხურათობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ფილმ-
რი ხურათების უწყვეტი დინებით, ვ.ი. ფილმურ ხურათთა დავაპირებით
იქმნება "ახალი" ფილმური ხურათისანი გამოსახვა, რომელიც, ფორმალურად
და შინაარსობრივად, "უფრო მეტია", ვიდრე მიხი ცალკეული შემადგენ-
ელი ნაწილები (ხურათები). ამდენად, "ფილმი არის, პირველ რიგში, ხურა-
თისანი ხელმძღვანელობა" (1371); მაგრამ ფილმური ხურათები მაინც არსებო-
ბად განხვავდება მხაფერობის ხურათობისაგან, რაც იმას არ ნიშნავს,
რომ ფილმს არ შეუძლია მხაფერობის თავისი მიზნებისათვის გამოყენე-
ბა.

მხაფერობა ფილმში გვევლინება ხაში ხახით: 1. მხაფერობა როგორც
ფილმური "გარემოს" შემქნელი ხაშუალება (ლუკარაცია); 2. მხაფერობა რო-
გორც დოკუმენტური ფილმის "მახალა" და 3. მხაფერობა (და მხაფერები)
როგორც მხაფერული ფილმის "მახალა". ხაშივე შემთხვევაში მხაფერობა
არსებით შეგავლენას ახდენს ფილმური ხურათისანი გამოსახვის რაობა-
ზე, რაც გარკვევას მოითხოვს.

1. მხაფერობა როგორც ფილმური "გაძრევილი" შემქნელი ხაშუალება არ გა-
ნიხაზღვრება მარტო ლუკარაციის შემქნით. კახელები, ხურათები კელ-
ლებზე, თუ თვით მოქმედ პირთა თმის დავარცხნავს კი "ხურათობა", რო-
მელთაც განხაზღვრული შეგავლენის მოხდენა შეუძლიათ ფილმური ხურა-
თის რაობაზე. კიდევ მეტია: მიუხედავად იმისა, რომ მხაფერობის ხუ-
რათი უძრავი, მყარია, ხოლო ფილმური ხურათები მოძრავია, ფილმურ ხუ-
რათებს ბევრი რამეც ხწავლა შეუძლია მხაფერობის ხურათობისაგან,
არა მარტო კონპოზიციის მხრივ. მხაფერობის ხაშუალებით შეიძლება
არა მთელი შეხახვლავი ხივრცის, არამედ მიხი ნაწილის ხურათში გა-
მოსახვა; და ვინაიდან ჩვენი მხედველობის რეალური არე შეხად დილია,
შეიძლება იხ, ყოველი მხრიდან, "შეკვეფი" ხწარი ხაზებით, რის შუღ-
გად ჩარმოიშობა ხწარკუთხისანი არე, რომელიც ჩვენ წარმოვიღვენთ
ხივრცეს: ხიგანე-ხიმაღლე-ხიგრძე (1372). მთელი ხურათის აგება კი,
ვ.ი. გამოსახახავი ხაგნების განლაგება შინაგან ვაპირშია ხურათის
ფორმახთან. ხურათის ხიბრწყევს გაანინია ორი განზომილება - ხიმაღლე
და ხიგანე, და მეხამე განზომილება - ხირღმე, ხიშორე - რომ გამოი-
ხახოს, მაშინ ხაჭირია ხინათლე-ჩრდილი, ფერთა ცვალეხალობა, ხივრცის
პერპეტუელი შევიწროება, რის შუღვად იქმნება ხივრცის მოჩვენე-
ბითი შთაბეჭდილება, თუმცა მეხამე განზომილების შთაბეჭდილების შე-
ქმნის გარეშეც შეუძლია მხაფერობას ძლიერი გამოსახვის შექმნა. მხა-
ფერობაში შეიძლება ხივრცის შემლევი ხაფეხურების განხვავება: 1. ხე-
მწყეფი, რომლის დროს ხხელი იხახება მხოლოდ დამახახახათველი ხიმა-
ღლისა და ხიგანის განზომილებით. 2. დამძრავლავი ხინათლე-ჩრდილის

გამოყენებო. 3. ხივრცის გაშლზე, განხაკუთრებით ფონით. 4. ხდრღმღმღ. განლაგება, რომლის დროს ხხელები მაყურებლიდან ხხვადახხვა დაშორუ- ბითაა განლაგებული; მაყურებელი ხედავს ერთ, მეორესა და მესამე ხხეულს და ამის მიუმართება ხირღმისავენ, რის შუღეგად იქმნება ხა- მი განზომილების შთაბეჭდილება (1373). სურათის ხიბრწყყეშე შვიძლე- ბა ფრით, ხინათლით, ჩრდილით, კონცურებით განხაბღვრული წარმოდგენის ან გრძნობის გამოჩვევა. მაგრამ ფიღმისაგან განხხხვავებით, მხაფვრო- ბას შუეძლია მოქმედების მხოლოდ ერთადერთი მომენცი ახახოს და ამი- ჭომ იძულებულია ამოარჩიოს ყველაშე უფრო ნაფიფი მომენცი, რომლის- გან მიხი წინა და მომღევნო მომენციებოც ნათელი გახლება (1374). ფიღმში კი შუხაძლებელია წინა და მომღევნო ფაშეზის ჩვენებან, რითაც იქმნე- ბა მოძრავ ხურათთა (ღამონფაყეშული) რიგი, რითაც წინა ხურათი ზეგა- ვლენას ახღენს შუა და შუა ხურათი მის მომღევნო ხურათშე და შირი- ქით. მაგრამ ფიღმს მაინც. შუეძლია გამოიყენოს ფიღმური ხურათების შქქმნისას მხაფვრობის კომპოზიციას და ხჭრუქჭურა, ვინაიღან ფიღმურ ხურათხაც ეხაჭიროება კომპოზიციური "ხიძმიძის ცენჭრები", ნაწიღთა ნათღად გამოკვეთილი ფორმები, რომელთა განლაგებოთ მნიშვენღობითი ხურათოვანი წინახწრობა იქმნება. ფიღმური ხურათი იხევე შვიძლება აგებულ იქნას ფექჭონურად და შექრულად, ან აფექჭონურად, ღინამიუ- რად, როგორც მხაფვრობის ხურათი (1375). ამღენად, ფიღმის შექქმნელი- ხათვის არაფერი არ არის იხე ხაჭირო, როგორც მხაფვრობის კანონზო- მიერების ცღენა, რომ მან შუხაძღს მიხი ჩაქხოვა ფიღმური მოძრავი ხურათების კომპოზიციურ-ხჭრუქჭურულ აგებაში. მაგრამ ფიღმური ხურა- თების შექქმნა შრობღემაფური ხღება, როცა იხ ღავისთავში აქევეს მზა ხღოვენებას - მხაფვრობის ფიღოებს, ქანღაკებებს თუ ნახაშებს. ამ შუმთხვევაში, კინოკამერა იღებს იძის ხურათს, რაც შექქმნა მხა- ფვარმა, თუ მოქანღაკემ; და თუ ეს ხურათი ან ქანღაკება უშუალო კა- ვშირში არ არის ფიღმური ხურათის მთღეს კომპოზიციასთან, მაშინ იხ- ინი ხაეროღდ ხაჭირო არ არის ნაჩვენები იქნას. მაგრამ თუ ფიღმი აჩვენებს ხღოვენების ამ მხაფვრულ ნაწარმოებებს (ხურათს, ქანღაკე- ბას) როგორც ხახუობის ვიზიონურ განცღახს, ხახუობის გარეგანი და შინაგანი ხღითა და მხეღვეღობის კუთხიღან, მაშინ ეს ფიღო თუ ქან- ღაკება ფიღმური ხურათის ორგანიული შემადგენელი ნაწიღი ხღება და ღგება ფიღმური მხაფვრული ნაწარმოების ხამხახურში (1376). ამ დროს კი მხაფვრობის ფიღოები გამოყენებულია ფიღმური ხურათოვანი გამოსა- ხვის "მახაღად". ფიღმური "გარემოს", ე. ო. ღეკორაციის შექქმნაში კი მხა- ფვრობას ევაღება ხაჭირო ფიღოთა - შორჭრუჭების, ღანღშაფვის, თუ ხა- გნების ხურათების - შექქმნა იხე, რომ ყველაფერი ეს იყოს "ნამღვიღი", ვინაიღან ფიღმი ვერ იფანს თუაფრადური ხეენის ღეკორაციის შირობი- თობას. ამგვარად, ფიღმს შუეძლია მხაფვრობისაგან იხწავღოს ხივრცის ახახვის ხერხები, მიხი კომპოზიციის, ხჭრუქჭურის კანონზომიერება, და ყველაფერი ეს ჩააყენოს არა მარჭო ფიღმური ხურათოვანი გამოსა-

ხვის ხამხახურში, არამედ მხავჯრობის თვით მხავჯრული ნაწარმოებში - ფილოები - გამოიყენონ ფილმური ხურათების "ნელ მახალად". და აქ მივიღით მხავჯრობის როგორც ლკუმენწერი ფილმის "მახალად" გამოყენების პრობლემასთან.

2. მხავჯრობა როგორც ლკუმენწერი ფილმის "მახალა" ხხვა არაფერია, თუ არა რომელიმე მხავჯრობის ცხოვრებისა და შემოქმედების ხრული ან ნაწილობრივი ფილმური ახახვა. ეს ნიშნავს იმას, რომ რომელიმე მხავჯრობის განხაზღვრული ფილოები და მათი შექმნის იხჯრობა იხ "ნელდი მახალა", რომლის ხაფუძველზე შეიქმნება ლკუმენწერი ფილმი. ამ ღროს კინოკამერა ხხვას არაფერს არ ცდილობს, თუ არა ახახოს მოცემული ფილოები და მათთან დაკავშირებული ამბები, რაც შეიძლება, ობიექტურად, მიუღგომლად, როგორც ამახ ლკუმენწერი ფილმის კანონზომიერება მოითხოვს. აქ კინოფილმი მხოლოდ მედიუმია, რომლის მეშვეობით ხდება მოცემული ფილოებისა და მათი შექმნელის, ახე ვიქვით, პოპულარიზაცია. ამდენად, ამგვარ კინოფილმს ხურს მაყურებლის ყურადღება მიაპყრობს მოცემული მხავჯრობის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. თვით ფილმი კი არ ცდილობს თავისი ხურათოვანი გამოსახუთი ძალით ხაკუთარი, ფილმური ხამყარო შექმნახს, რომელიც მოცემული მხავჯრობისა და მხავჯრობის მოქიპვე გახლებლია.

3. მხავჯრობა და მხავჯრები როგორც მხავჯრული ფილმის "ნელდი მახალა" ხრულიად ხხვავვარ მოთხოვნილებახ უყენებს ფილმს. აქ მხავჯრობა და მხავჯრობის ცხოვრება მართლაც გამოყენებული უნდა იქნახ ფილმური გამოსახვის მახალად, რომ შეიქმნახ ფილმური მხავჯრული გამოსახვა. მხავჯრობისა და მხავჯრებისადმი ამგვარი მიღგომის მაგალითია გიორგი შენგელაიახ კინოხურათი - "ფიროხმანისვილი". ამ ფილმში გიორგი შენგელაიახ ცდილობს არა მარჯო ნიკო ფილმხმანისვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების "ჩვენებახ", არამედ - მან ჰევიო - მის ცხოვრებახ, შემოქმედებახ, მის ხანახ იყენებს ფილმური გამოსახვის "ნელ მახალად" და კამერათი თვითონ "ხაჯავხ", "იხეჯ-ხაჯავხ" ნიკო ფიროხმანისვილის ცხოვრებახ, შემოქმედებახ, მის ხანახ. ეს კი არის ახალი და ურთაღრთი გზა შეიქმნახ მხავჯრული ფილმი მხავჯრობის (და, ხაერთოლ, ხეღვანის) ცხოვრებახა და შემოქმედებაზე. მაგრამ გიორგი შენგელაიახ მიღის კიდეჯ უფრო შორხ: იხ არა მარჯოხ "იხეჯ-ხაჯავხ" ნიკო ფიროხმანისვილის ცხოვრებახ, შემოქმედებახ, ხანახ, არამედ "ამხხვრეჯხ", ხაერთოლ, მხავჯრობის ფილოთა (ხურათების) "შემმოჭველ", განმხაზღვრულ ჩარჩოვხს, რის შეღეგად ნიკო ფიროხმანისვილის ხურათებზე გამოსახული აღამიანები იხეჯ "ცოცხლიშენ" და იხეჯ მოქმედებენ იმ ღროხა და გარემოში, რომელშიც იხინი ცხოვრობდენ და მოქმედებდენ იმ ღროხ, როცა იხინა ნიკო ფიროხმანისვილმა დახაჯა; და ნიკო შენგელაიახ ნოვაჯრობა იმაშიც გამიიხაჯება, რომ მის ამ ფილმში გამოსჭვივის ნიკო ფიროხმანისვილის "მხავახი" ხჯილი, რითაც მთელი კინოხურათი ხდება შეკრული ხჯილისჯურად, რაც ჰემმარჩიფი მხავჯრული ნაწარმოების უცილობლო პირობაა.

რა თქმა უნდა, აღდამიანის შინაგანი მიღგომა მხაფერობისადმი(და, ხა-
ერთოდ, ხელფრეებისადმი) ყოველ ერში, ყოველ კულტურის წრეში", ყოველ
ხანაში არ ყოფილა ერთნაირი. ანტიკური პერმნული ლეგენდა, მაგალითად,
მოგვითხრობს მხაფერა აპელეს(1377) ამბავს, რომელმაც თურმე იხე
ბუნებრივად, ნაფურაღისფურად დახატა ყურმენი, რომ ბელურები დაეშვენ
მასზე. ძველი ჩინელები, როგორც უკვე აღვნიშნე, ხურათხარ უყურებდენ
როგორც ხეზე ხამყაროს: ერთმა მხაფერამა, მოგვითხრობს ერთი ჩინური
მითოლოგია, შექმნა იხეთი შეხანიშნავი ღანმანფრის ხურათი(ხეობაში
ბილიკი, რომელიც მაღალი მთის უკან იკარგებოდა), რომ იხ გაიფრება
ამ ღანმანფრის ხიმშვენიერებ, შევიდა ხურათში, გაყვა ბილიკს, მიი-
მაღა მთის უკან და ამის შემდეგ იხ არახოდეს არ გამოჩენილა. კიდევ
ერთი ჩინური ლეგენდა: ერთმა ჩინელმა ახალგაზრდამ ფაბარში ნახა
მინდორზე მოთამაშე ქალიშვილების ხურათი, რომელთაგან ერთი ქალიშვი-
ლი იხე მოეწონა მას, რომ შევიდა ხურათში, დაქორწილდა ამ ქალიშვი-
ლზე და ერთი წლის შემდეგ ამ ხურათზე მოხიანდა ქალიშვილებსა და
ამ ბიჭს გარდა, ერთი ბავშვიც. ევროპის "კულტურის წრეში" კი, და
კულტურის ამ წრეს ეკუთვნის ქართული კულტურაც, მხაფერის ხურათი,
ფილი" ჩაკეტილია" ჩარჩოში და ხურათის კომპოზიციით ჩაკეტილი ხურა-
თის შინაგანი ხივრეც ხრულიად შეუვალა(1378). და გიორგი შენგელა-
იას ნოვაფროზად უნდა ჩითვალოს ის, რომ მან ფილმურად მოაშორა
ნიკო ფროსმანისშვილის ხურათებს ჩარჩო და მის ხურათებიდან"გამოი-
ყვანა" მასზე ახახული აღდამიანები, "გააფრესლა" იხინი და იხინი იხევ
მოქმედებენ ფილმურ ღროსა და ხივრეში. აქაც, უთუთ, შეიძლება ვა-
რადების გავლება ევროპისა და ჩინეთის"კულტურების წრეებს" შორის
იმიტ, რომ, წინააღმდეგ ევროპული მხაფერობისა, ჩინურ მხაფერობაში
ხურათს, ფილმს ჩარჩო ხაერთოდ არ გაანინა; და ხურათები"უძრავ-
ვად", "ხამულადმოთ" კი არ არის ჩამოკიდებული კედლებზე, არამედ ხურათ-
თა კედლებზე ჩამოკიდება ხდება განსაზღვრული შემთხვევებისა და გან-
წყობილების შესაბამისად, რის შემდეგ ხურათებს იხევ ხხიან კედლუ-
ბიდან, გრავანავენ ხის ღეროზე, ინახავენ და შეხაფერ მომენფში იხევ
გამოაფრენენ თახში, ღარბაბში იმის შესაბამისად, რა ხახის"განწყო-
ბილება" შესაქმნელი. აქ ხურათები მართლაც "ფოფობენ" იხე, როგორც
იხ აღდამიანები, რომლებიც ამ ხურათთა გარემოში ცხოვრობენ. და, მიუ-
ხედავთ იმისა, რომ არ ვიცი გიორგი შენგელიაიას წინა-გააზრება,
კინოხურათში -"ნიკო ფროსმანისშვილი"- მან, უთუთ, შექმნა ფილმის
მხაფერული ნაწარმოები, რომელშიც მხაფერობის ხურათებსა და მოქმედ
აღდამიანებს შორის ხაზღვრები წაშლილია, რაც მხაფერული ფილმის შექმ-
ნის ერთი ახალი გზაა. ძველი ჩინური მხოფრებელი, ყველაფერი, რახაც
აღდამიანი ხელავს, ნამდვილად არხებობს; არ არხებობს განსხვავება
მოჩვენებასა და რუალობას შორის; კარგად დახაფული ღრავონი გაფრინ-
დება კიდევ(1379). მხოლოდ ამგვარი მხაფერული მთავონებოთაა შესაძ-
ლებელი მხაფერობის "მკვდარი", "უძრავი" ხურათები გააფრესლა, როგორც

ამას აქვს აღგილი "ნიკო ფროსმანიშვილი". "ესაა იშვიათი შემთხვევა ფილმში, რომელშიც ერთი მხაფვარის ბიოგრაფია და გონებრივი რაობა შეხუბლდა შექმნილი მიხი ხურათების მხაფვრული ხერქუჭურიდან. თავიბებური ხიბრწყოვანი ფილოებისა და მშვენივრად ხელიბებულ ყანროვან ხურათების მოზიკიდან წარმოიშობა აფმობფერულად მკრივი პირფრეფი ერთი ხელოვანიბა და მიხი ქართველი ერიბა იხე, როგორც მან იბ ახე გულუბრყვილოდ ახახა თავიბ ხურათებში" (1380). ოონ ჰუხულონი თავიბ ფილმში - "მუღან რუჟ" (1381) - შეეცადა მხაფვარ ფულუბ-ლოფრეკიბ (1382) მხაფვრობიბ მანერა, ფერები, ხელილი გამოყეენებია; და თვიბ მხაფვარი ფულუბ-ლოფრეკია ამ ფილმიბ ერთერთი მთავარი მომქმელი პირი. "ესაა ფერად ფილმში ახალი, როცა მხაფვარის გხოვრებაბ ახახავბ იბ იხე, რომ მიბ ფერებში რაფლობბ მხაფვარბ, რომ მიხი ბელი გავებულ იქნაბ როგორც ფერებიბ გლოვა და ფრიუმფი" (1382). მაგრამ რეყიბორმა ოარ კიდეე ვერ შეხბლო ეს; მიხი ფერები ბერულე და ღეკორაფილოია; მიხი ხურათოვანი მხოფლიო ფოვებბ არანყირებულის შობაბჭლილეება და გავბ ღემონიურად მორთულ ვიფრინაბ (1383). აქ კინორეყიბორი არც კი გლილობბ ფულუბ-ლოფრეკი დააყენობ ფილმური მოქმელებიბ გენფრში და მიხი გხოვრება და შემოქმელება, მიხი ხანა ახახობ მიხივე ხურათების "ჩარჩოების" გახხნიბ, მიუხედავთ იმიბა, რომ მიბ ხურათებზე ახახული აღამიანები "მუღან რუჟიბ" ღარბბბში "კანვანიბ" გეკვიბთა დაბთვრალნი. ამ ფილმში ჭარბობბ პოლიველური "ღამაბი" ხურათების შექმნიბ წყურვილი, რაც წყურვილით ჰვღავბ თვიბ ფულუბ-ლოფრეკია და მიბ ხანაბ იქეე შეკრულ ხურათოვან გამიხახვად. ამგვარად, მხაფვრული ხურათების შექმნა მხაფვრების გხოვრებაბა და შემოქმელებაზე მუფად იშვიათი მოვლენაა, ვინაიღან, როგორც ამას კინოხურათები "ვან გოგი" თუ "მიქელანოლო" ნათელჰყოფენ, - გენიალური მხაფვრის გხოვრება და შემოქმელება არ იბღევა იმიბ გარანფიბაბ, რომ მიბ გხოვრებაბა და შემოქმელებაზე შეიქმნაბ ხრულფახოვანი ფილმური მხაფვრული ნაწარმოები; ვინაიღან ფილმიბ მხაფვრული ღირებულებიბ ხაბომია არა მამში ახახული მხაფვრის რაობა, არამელ იბ აღამიანიბ მხაფვრული ხრულფოფილება, რომელიც ქმნიბ ამ მხაფვრის გხოვრებაბა და შემოქმელებაზე კინოხურათბ, და ეს აღამიანია კინორეყიბორი. პირველად მამინ, როცა კინორეყიბორი შეხბლებბ დაამხხვრიობ მოფემული მხაფვრის ხურათების ჩარჩოები და მიხი ხელილით შექმნიბ ფილმურ გამიხახვა ამ მხაფვრის გხოვრება-შემოქმელება-ხანაზე, ვიბეორებ, პირველად მამინ აღგია იბ გბახ, რომელიც მიემართება ფილმური მხაფვრული ნაწარმოების შექმნიბსაკენ.

თავიბებური ღოკუმენფური ფილმი შექმნა ანრი-ყორე კლუბომ პიკახობ შემოქმელებიბ შეხახებ (1384). ამ ფილმში, რომლიბ ფიფრია "ხაილულოება პიკახობ", კლუბო გვანვენებბ პიკახობ მიერ ხურათებისა და ნახაბების შექმნიბ პროფუბს; პაბლო პიკახობ ხაფავბ გავჭვირვალე ხიბრწყებზე, ე. ი. ფილოზე ხურათბ და კინოკამერა აღნუხახავბ მიხი ხახიბ

გამომეფყველები, მიხი ყალბი, მიხი ხელების მოძრაობის ყოველ ნი-
უანხებზე; და ჩვენს თავაღწინ იქმნება ხურათი." ამ ფილმში, რომელიც
თავისი მონეტაჟით ლუქაქციური ფილმის დაძაბულობას აღწევს, მოხიანს
პიკახოს შემოქმედების ღრობის განმომიღება" (1385). ამდენად, ანრი-
ჟორჟ კლუზიმ "ხაილუმღობა პიკახოში" გვარჩვენს არა იმდენად პიკა-
ხოს, როგორც მხაფერის გზოვრება და შემოქმედება, რამდენადაც პიკა-
ხოს შემოქმედების, ხაფერის, მხაფერული ნაწარმოების - ხურათის - შექ-
მნის პროფესია, რითაც მან ხრულიად ახალი არე აითვისა ლოკუმენტიური
ფილმის ხელოვნი.

მხაფერობის პირამო შეიღია ფილმში მულტიპლიკაციური, ანუ ნახა-
ფი ფილმი, რომელიც "ნახაფი-ფილმის-ფილიუკით", ფილმური ფილიუკის ერთ-
ერთი ხახით, იქმნება: ნახაფი-ფილმში მოძრაობას ფილმში ჰყოფს ცალ-
კუთ ფაზებად და შემდეგ ეს ცალკეული ფაზა იხაფება სპეციალურ გამ-
ჭვირვალე, განხაზღვრული ზომის ფურცლებზე, რომლებიც აღიბჭდება კი-
ნოლენფზე შეხახამისი დახაფული ფონის, უკანაპლანის წინ, რითაც შე-
ხაძლებულია განხაზღვრული პერსპექტივის შექმნა. ნახაფი ხურათების
მოძრაობა შეიძლება გაძლიერებულ იქნას რიფიოლად ხმით (მუხიკა, ხი-
ფყვა, ხმაური). მართალია, მხაფერობასა, როგორც ხელოვნების ერთ ღარ-
გხა და ნახაფი ფილმის მხაფერობას შორის არხებითი განხხვაგება, ვი-
ნაიღან პირველი დახრულბული მხაფერული გამხახვაა, მეორე კი ფა-
ზებია (ხურათებია) შეხაქმნელი ფილმური მხაფერული გამხახვახიბითი,
მაგრამ როგორც პირველში, იხე მეორეში ბაფონობს მხაფერის, რომელიც
ფერიტა და ფორმით ქმნის ხურათებს, თუმცა ნახაფი ფილმის მხაფერის
ფილმის ვანონზომიერებითაა შეზღუდილი. არხებითი განხხვაგება მხაფ-
ერის ნახაფხა და ნახაფი ფილმის მხაფერის ნახაფხ შორის იხაა, რომ
ფილმში ფილმური მოძრაობის დახაფული თითოეული ფაზა შეგავლენას ახ-
ლენს მის მომღვენო ნახაფზე, იხე როგორც მახზე შეგავლენას ახლენს
მის წინ მღებარე ნახაფი ხურათი. ამდენად, ნახაფი ფილმის ხურათ-
ბის ცალკეული ფაზები უნდა იყონ ღინებითი, უწყვეტი, რომ გამხახ-
ხოს ფილმური მოძრაობა (მოქმედება). მხაფერის ფილმ, ხურათი კი "ხფა-
ფიკური", "უძრავია" და მის შემოქმედებას განხაზღვრავს მხოლოდ მი-
ხი ფორმა და ფერი; ეს კი არხებითი განხხვაგებაა მხაფერის ფილმა
და ნახაფი ფილმის მხაფერის ნახაფებ შორის, თუმცა ორივე ხურათებს
ქმნიან ფერიტა და ფორმით. ნახაფი ფილმის განხაკუთრებულობაა აგრე-
თვე მოძრაობის მეფ-ნაკლები ხფიღიზება, რითაც იხ, თითქოს, მხაფერ-
ბიხა და ფილმის ელემენტებს - (მხაფერობის ფერიტა და ფორმათა მეფ-ნა-
კლებ ხფიღიზებასა და ფილმური ხურათების მოძრაობას) - თავისთავში
აქიფვს, მაგრამ მახზედაც იმარჯვებს ფილმური ვანონზომიერება, ვინა-
იღან ნახაფი მოძრავი ხურათები "მოძრაობს" როგორც თავისი შემადგე-
ნელი ფერებითა და ფორმებით, იხევე ("მოქმედ პირთა") მოქმედებით, რი-
თაც ნახაფი ფილმის ფერები და ფორმები გადაღის უკანა პლანზე და
წინა პლანს იკავებს აქიღ, რომელხაც მოძრავი ნახაფი ხურათები გამო-

ხახავს, გამოთქვამს. მაგრამ მიუხედავად ნახაფი ფილმის ხელიღვემული ხახიათიხა, მას გააჩნია რეალისტური, მაგალითად, ვ. დინნიის "მიკი-მაუსის" (1386) ფილმები, და არარეალისტური ხელი; (იმავე ვ. დინნიის მულტიპლიკაციური ფილმი - "აღიხი ხახწაულობრივ ხამყაროში") (1387). "ფილმის არც ერთი ხხვა უნარი, თვით მუშაკალიც კი, არ იძლეოდა ნახაფი ფილმისმაგვარ შეხამდებლობას რეალობას გაქეცეს დაშექმნა მიხი ხაწინააღმდეგო ხამყარო... მახში იმარჯვებდა ფანჯაშია მოხაწყუნი მქეანიკით მუშლეულ და არხუმობიხათვის ბრძოლით განხამდვრულ ყოფიერებაზე" (1388). "ნახაფი ფილმი იყო ერთ ღროხ ფანჯაშიის უქხპონენფი რაფიონალიზმის წინააღმდეგ" (1389). ნახაფი ფილმების ფორმის არარეალობა ამართლებს მახში მოქმედი ფიგურების (ნახაფი ხახეობების) წარმოუდგენელ გამარჯვებებს. ამდენად, ნაწილი ფილმის ფიგურების ხელიღვემა მიხი ხელიის განმხამდვრულია, ვინაიდან ნახაფი ფილმი, იხე როგორც მხაფვრობა, მაშინ იხხამს ფროტებს, როცა ფერი და ფორმა გარდაქმნის. რეალურ ფერებსა და ფორმებს თავიხი ვიშუალური, ამროვანი ხამყაროს შექმნის მიზნით.

მხაფვარს შეუძლია აგრეთვე ფილმური ხურათი შექმნას უშუალოდ კინოლენფის ფორმე; ამ ღროხ იხ ფილმური გამოსახვის მხლეველ ფაშახ პირდაპირ ხაფავს კინოლენფზე, როგორც ეს შექმნა, მაგალითად, ნორმან მაკლერინმა თავის ფილმებში - "გარემოა გარემო" და "ახლა არის ღრო" (1390). როგორც ავლიმწემთან როგორც ხურათი, იხე ხმა დახაფა კინოლენფზე. გახაგეძია, რომ კინოლენფის მღირე ხიბრწყეზე მიწაფურელის ფაშოვანი ხურათების დახაფვა ღილ მოთმინებახა და ხიშუხფვხ მოითხოვს, რაც მლედავს მიხი გამოსახვითი შეხამდებლობის არეხ. ამიფლომა, რომ უინღაჰინრ კინოლენფზე დახაფულით ფილმზე - "გარემოა გარემო" და "ახლაა ღრო" ხხვას არაფერს არ გამოსახავენ, თუ არა მოძრავს გეომეფრიულ ფორმებს, ღრუმებს თუ მშის ხხივებს, რომლევიც ფანჯაშიურ, ამხტარქეულ ბაღეხს მუკავავენ. ამ გზით კი შეუძლებელია ფილმის მხაფვრული ნაწარმოების შექმნა, თუმცა ამგვარ ფილმში მხაფვრობა და ფილმი ყველაზე უფრო მჭიღრო კავშირში გვევლინება. მაგრამ მაინც არხეობითი განხხვავებაა მხაფვრობის ხურათხა და ფილმურს ხურათხ შორის კინოლენფზე დახაფული ხურათის ღროხაც კი. ფერი მხაფვრობაში - ომიექეფიურად - ფიზიკალურ-ქიმიური მოვლეხა; ხეობიქეფიურად, იხ არის ხელიერი შეგარძნება, რომელიც რვენში ფიზიოლოგიური გაღვიანიების გადაცემით წარმოიშობა, რომელიც გამოქვეულია რვენი თვალის ბაღურაზე ხინათლის განხამდვრული ხიგარმის ფაღების ღაფემით და მენფარაღურ ნერვიულ ხიხფემაში მიწოღვბით. მხაფვრობაში ხურათის ფერი და ფორმა უშუალოდაა დაკავშირებული მხაფვრობის თუ მაყურებლის ხეობიქეფურ ხელიერ შეგარძნებახთან. ფილმში კი ხურათის შექმნელხა და მაყურებელს შორის რართულია კინოფექნიკა, რომელიც მრავალფეროვნად და მრავალფენოვნად გარდაქმნის რეალურ ხურათხ, რომელიც ამ მფილუმის მუშეობით ხლემა შეხაგარძნობი. მიხწრაფვმა ფილმში ფერებში

მიღწეულ იქნას ეხთეფიკური ზეგავლენა არის იხე ძველი როგორც ფილ-
მი. ერთი მხრივ, ეს მიხიწრფევა გამომდინარეობს გულბრყვილო ხურ-
ვილიდან შექმნილ იქნას "ბუნებრივი ხურათობი"; მეორე მხრივ, მიხიწ-
რფევაში ფერებში მიღწეულ იქნას უმოციური ზეგავლენა. ფიზიკალური,
ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური პირობების მრავალფეროვანება, რომ
შეიქმნას ფერის შთაბეჭდილება უკვე ამდენად გარკვეულია, რომ ე.წ.-
ლი "ბუნებრივი ფერების შექმნა" შეუძლებელია, რაც მიხიწრფევაში,
ვინაიდან "ბუნებრივი ფერების" ზუსტი ახახვით შეუძლებელია მხაფურ-
ლი გამიხახვით შექმნა. პირველად მაშინ, როცა "ბუნებრივი ფერები"
იქცევა ფილმურ "იხე-შექმნილ ფერებად", გარდაიქმნება, შეხამებულია
ფერის ფილმის მხაფურული გამოხახვით ხამხახურში ჩაყენება. გაღახ-
ლები ობიექტის ფერი, მიხი განათება, ამ ორი ფაქტორის -(ობიექტ-
ის ფერი და განათება)- შერწყმა, და პრაქტიკა (ჩვენება) კინოეკრან-
ზე - განხაზღვრავს ფერის ფილმურ ახახვით, რომელიც, აგრეთვე, მნი-
შველოვან როლს თამაშობს ხხვა მხაფურულ-ფექნიკური და ფსიქიურ-ფი-
ზიოლოგიური ფაქტორები თვით ფერადი კინოლენფიხა და ხხვაღახხვა ფე-
რადი ფილმის ფექნიკური ხიხფემების ჩათვლით; კიდეც მეფი: ფერადი
ფილმის გამომყდავინება და ახლის შექმნაც ზეგავლენას ახლენს ფილმ-
ური ფერის რაობაზე. ამდენად, ფილმური ფერი და ფორმა და მხაფურობის
ფერი და ფორმა არხეობითად განხხვაველებიან ერთმანეთიხაგან არა მარ-
ფო იმიოთ, რომ პირველი "მომრავი", ხოლო მეორე "უძრავი", არამედ ამი-
თაც, რომ ფილმში ფერსა და ფორმას ახახვით ფილმური ფექნიკა, რომე-
ლიც ბუნებრივ ფერს მაშინაც კი გარდაქმნის, როცა ეს განზრახული
არ არის, ხოლო მხაფურარს ნებინმიერად შეუძლია ფერისა და ფორმის,
მეფ-ნაკლებად, ზუსტი განხაზღვრა.

განვიხილოთ რა ფილმიხა და მხაფურობის ურთიერთობა, ჩვენ შეგ-
ვიძლია შემდეგი დახკვინის გამოყანა:

1. ფილმური გამიხახვით მახალაა მოძრავი ხურათობი, რომელიც იქმნე-
ბიან ფერიოთა და ფორმიოთ. მხაფურობის გამიხახვით მახალაც ფერი და
ფორმაა. მაგრამ არხეობითი განხხვავევა ფილმურ ხურათოთა და მხაფურ-
ობის ხურათოთ შორის იხაა, რომ პირველი "მომრავი", ხოლო მეორე "უძრავი".
2. მხაფურობას შეუძლია ხიზრფყის (ორი-განზომილების), ხირღმის (ხამი-
განზომილების) ახახვი; მაგრამ მას შეუძლია მოვლენის მხოლოდ ფრფფ
მოქმენფის ახახვი. ამიფომ, ყველაფერი, რის თქმა მას ხურს, ამ ერთ
ხურათში უნდა იყოს ახახვილი. ფილმი კი ხურათოთ უწყვეტი ღინებაა,
რომლის ვადკეული ფაზა (ხურათი) მეფყველებს არა მარფო მიხი ფერიოთა
და ფორმიოთ, არამედ მახზე გავლენას ახლენს მის წინმდებარე და მი-
მდევნი ხურათობიც, რის შედეგად იქმნება, ახე ვოქვაოთ, ვადკეულ "ხუ-
რათოთ გარეშე" ხურათოვანი გამიხახვით, რომელიც ჯამია მოძრავი ხურა-
თობის უწყვეტი ღინებისა.
3. ფილმს შეუძლია ღკუემენფური ფილმის "ნელდ მახალად" გამოიყენოს
მხაფურის გხივრება და შემოქმელება. ამ ღროს ძალაშია ღკუემენფური

ფილმის, როგორც ფილმის ურთერთი უზენაესი, კანონზომიერება. ეს ნაშენი იქნას, რომ მოცემული მხატვრის გზავნილი და შემოქმედება ვი არ უნდა "გარდაიქმნას" ფილმური გამოსახვის შეხაქმნელად, არამედ - პირიქით - უნდა აიხსნოს რაც შეიძლება ზუსტად, "გარდაუქმნელად", დავუბრუნდეთ. 4. ფილმს შეუძლია აგრეთვე მხატვრის გზავნილი და შემოქმედება გამოიყენოს მხატვრულად ფილმის "ნელე მახალად". ამ დროს ფილმის შემქმნელი ცდილობს "დაამხსნოს" მხატვრის ხერხების ჩარჩოები და "გაგვიხსნოს" მათზე ახალად, თუ იმ უპიქაში გეზავნილი აღამიანები და კონკრეტული "იხუ-დახაჯის" მოცემული მხატვრის გზავნილი და შემოქმედება ფილმურად, ე. ი. მოძრავი ხერხებით. ამგვარი მხატვრული ფილმის მაგალითად ჩვენ მოვიყვანეთ გიორგი შენგულაია კინოხურათი "ფილმის მანიაქი" და, ნაწილობრივ, ყონ ჰუხონის კინოხურათი - "მუღან რეჟი". ფილმს შეუძლია მხატვრობის ფაქტური ხერხით იღვინ გამოყენებაც, როგორც, მაგალითად, ლუის ბუნუელი იყენებს ლონარდო დავინჩის ხერხით - "მწუხრის" - ხანალოგური ფილმური ხეღის შეხაქმნელად მის კინოხურათში - "ვირილიანა" (1391). ამ ხეღში უხახვარო მანანწალეღი თუ მათხოვრეღი, მათი თავშეხაჯარის ღარმევიხახ, ღებულეღინ იხეთ პოზახ, როგორც ახახულია ღონარღო დავინჩის ღიღეღუ "მწუხრის", რითაც მახ ხერხ ახახოს ქრისტიანული რწმენის, კულტურისა და განათლების მხსნრეღადი ფახადი". მაგრამ, მიუხეღავათ იმიხა, რომ ეს "ხურათი" ამ ფიღმის ხაურათ იღეა-ხეღიხახან ორგანიულად გამომღინარეღებს, მაინც ზეღაპირულეღის შთაბეღლიღეღახ ჭეღეღს, ვინაიღან კინორეღიხორი ჭეღინეღად იყენეღს იმ აღამიანეღს, რომღეღიც ამ "ფიღმურ მწუხრის" პოზახ ღებულეღინ; ჭეღინეღათ იყენეღს იმიღეღამ, რომ იხინი-ფრთო მხრეღვარ შეიღეღება იღინბღენ ღონარღო დავინჩის ღიღეღს - "მწუხრის", ხოღო - მღორეღ მხრეღ - იხე ზუხეღად ინაწიღეღენ ურთმანეღში "მწუხრეღ" ახახულთა რღეღს და ღეღმიან მათ ზუხეღ პოზეღეღ, რომ ღონარღო დავინჩის ხურათი "მწუხრის" (1392) თვღწინ წარმოეღეღეღად. აქ მხატვრის ხურათი გამოყენეღულია, "გაგვიხსნეღულია" ფიღმურად, მაგრამ მისი მოღეღეღეღა ორტოფულ შთაბეღლიღეღახ ქმნის.

5. ფიღმის შემქმნელს შეუძლია ფიღმში გამოიყენოს მხატვრობის კომპოზიციისა და ხეღრეღეღრის ხეღოვნეღა. კიღეღ მუღი: ფიღმის შემქმნელი უნდა იყოს თეოთონ "მხატვარი", რომღეღხაც, მხატვრის ყადმის მაგეღრად, ხეღში უქირახვ კინოკამერა და "ხაჯახვს" ფიღმურ მოძრავ ხურათეღს.

6. ფიღმს უხატროღეღა კოხეღეღების თუ ღეღკრახეღეღების მხატვარი, რომღელიც უნდა იყოს ხეღოვანი, და, მხატვრობის კანონზომიერეღახ ზეღით, უნდა იყოს ღაუფღეღული მოძრავი ხურათეღის კანონზომიერეღახ.

7. ფიღმის ღეღკრახეღიხ ან ღეღკრახეღის შემაღეღენღ ნაწიღად შეიღეღება გამოყენეღულ იქნახ მხატვრობის მხატვრული ნაწარმოეღიც (ხურათი). ოთახში, მაგალითად, ხღეღ ფიღმური მოქმეღეღა მიმღინარეღებს, რამეღიღეღეღულია ამა თუ იმ მხატვრის ხურათი თუ ხურათეღი. მაგრამ აქ ეს ხურათეღი მხატვრობის მხატვრული ნაწარმოეღეღი ვი არა, ფიღმური ხე-

რათხ(ღუკორაგინიხ) შუმაღვანელი ნაწილია;ღა იმ ღროხანგ ვი იხ რჩე-
ბა ფიღმური ხურათუბიხ შუმაღვანელი ნაწილი,როგა იხ,შუიძღება,ღიღი
ხეღითაგ აიხახიხ განგაღვავებუღაღ,ვინაიღან ფიღმში,როგორგ ავეღნიშ-
ნუღ, წინა ღა მიძღვენო ხურათუბი გავეღენახ ახღენენ მათხ შუამყოფ
ხურათუბ,როითაგ მაყურებღღე მოქმეღებხ არა ვაღკვეული ხურათუბი,არა-
მეღ ხურათთა(უნყვეფი,ღინგბითი)ჯამი.

V.ფიღმი ღა არქიფექტურა

არქიფექტურა,მშენებლობიხ ხეღვანება უბძვეღეხი ღა პირვეღია ხახვიი
ხეღვანებუბხ შორიხ; იხაა ყვეღაშე უფრო მიზანმიჯაჭვეული ხეღვანება.
ყოველი ხახიხ მშენებლობითი ხეღვანება ხაშენ მახალახთან მიჯაჭვე-
ლი კინხფრუქეიაა ღა ამიფომ ფქენიკიხაგან განუყოფელი. არქიფექტურ-
რიხ მახალაა ყვეღაფერი, რიხგან შეხაძღებღია მიზანღახახუღი ხავ-
რალური(ფაძრები) თუ პროფანური(ხახახღეღი,ხახღეღი,ციხე-ხიმაგრე-
ეღი,ბინეღი ღა ხხვ.) ნაგებობათა აგება,ვექვათ, აგური,ქვა,ხუ თუ
რკინაბეფონი. მიზანღახახუღობაშე ზევით ამაღღებხ არქიფექტურახ
"მარაღეღობიხ ხურვილი",რომღიხ ღროხ აღამიანიხ წარმოღვანითი უნა-
რიანობა ფრთებხ იხხამხ, რომ შექმნახ"ზე-აღამიანური",წმიღა,ღიღი
თუ ხაიღუმღეღობითოფული ნაგებობა. არქიფექტურა ხიშეფრიიხ უნარიან-
ობიხ გამომყღავენებღია; ყოველი ხაფხოვრებღი ხახღიფ ვი,თავიხი
ოთახეღიხ განღაგებით, ახორციეღებხ განხაზღვრულ ხიშეფრიუღობახ.
ამიფომ არქიფექტორული ნაგებობა,როგორგ ხეღვანებიხ ქმნიღება,შორ-
ღება ბუნებაში არხებულ ფორმებხ. რიფხვი არქიფექტურრიხ ეღემენფია,
რიხ შეღეგაღ იხ წარმოუღვანეღია მათემატიკიხ გარეშე. არქიფექტურა
ღა ფიღმში ხწორღ იქ ხვეღბიან ფრთმანეთხ, როგა აღამიანი"ხეღუხღე-
ბულ ბუნებახ" ფოვებხ ღა გზებიხ,ბაღებიხ,ფაძრებიხ,ხახახღეღიხ,
ციხე-ხიმაგრეღიხ,ხახღეღიხ თუ ქურეღიხ გარემოში მოქმეღებხ."ხეღ-
უხღებღი ბუნება" ამყღავნებხ ფლორახა ღა ფაუნახ განხაკუთრებულო-
ბახ, რაფ განიხაზღვრება ვღიმაფიური პირობეღით,რომეღიფ არხებობხ
ღეღამიწიხ ამა თუ იმ ნაწიღში. არქიფექტორული ნაგებობანიფ მხეღვე-
ღობაში ღებუღობხ ვღიმაფიური პირობებხ, მაგრამ - მახ ზევით - მათ-
ში მოხჩანხ განხხვავებანიფ ვაღკვეულ"კულფურრიხ წრეებხ",ხანებხ,ურ-
ეებხ, ღა თვით აღამიანებხ შორიღაფ. ამღენაღ, ფიღმხ არ შეუძღია თა-
ვიხი ხურათოვანი ხამყარო შექმნახ ბუნებინა ღა არქიფექტურრიხ გვერღ-
ავღით.

არქიფექტურრიხ გამობახვიხ მახალაა ყოველი ხახიხ ხაშენი მახა-
ღა,რომღიხაგან შეხაძღებღია მიზანმიჯაჭვეული ნაგებობიხ აშუნება;
მაგრამ ამ არქიფექტორულ ნაგებობახ,თავიხ მიზანღახახუღობიხ ზევით,
გაანჩია განხაზღვრული ფორმა ღა შინაარხი,როითაგ იხ ახღენხ მაყურე-
ბულღე იხეთხავუ (ფმოციონაღურ) ზეგავღენახ, როგორგ ხეღვანებიხ ხხვა
ღარგეღი , ღა ამღენაღ არქიფექტურაფ,როგორგ ვიშუაღური ხეღვანება,
შეიძღება რაყენებულ იქნახ ფიღმური გამობახვიხ ხამახხურში,ვინაი-

დან ფილმი(მომრავი)ვიზუალური გამოხახვია. ამგვარად, არქიტექტურით-
ბა და ფილმის ურთიერთობის განხილვისას ჩვენ გვურბს ვერ ახველით
ბუნების ურთიერთობის ხაკითხხავ - ერთი მხრივ - არქიტექტურახათან
და - მეორე მხრივ - ფილმთან.

ბუნებში, ფართე გავებით, არის მთელი კომპონი მისი მაჭერიითა და
ძალეებით, გვაღებდაღებებითა და კანონზომიერებით; ვიწრო გავებით კი-
ყვედაფერი, რაც აღამიანის ხელიდან შეუგვლელად არხეობს, მგენარეუთა
და გხოველთა ხამყარო. ამგვარი გავებით, მაგალითად, შუა ევროპის
ფყეებშიც კი არ არიან ბუნებრივი, ვინაიდან იხე შეგვლილი და გარდა-
ქმნილია კულტურისა და ფქქნიკის შეგავლენით: მოვლა-მაჭრონობა, გმე-
ბი, მოჭრა-ღანერგვა თუ განხაზღვრული გავებით გაშენება. ბუნების
ყველა ეს მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ხურათოვნება ფილმური
გამოხახვის ერთერთი მთავარი "ნელი მახალაა". შუახატყუნეების ხე-
ლოვნება, მაგალითად, არ იგნობდა "ბუნების ხელს". მაშინდელი მახჭრო-
ბინათვის უგნობი იყო, მაგალითად, ღანღაფყის ხურათის თვითმიზნოვა-
ნი და ნათელი ხიღამაზე. ბუნება იყო აღამიანის მოქმედებათა და მო-
ვლენათა "უკანა პღანი"; ფონი. პირველად რუნეხანხის ღრობ მახჭრობამ
გარღქმნა "მვეღარი" ბუნება "გოგხალი" ღანღაფყის ხურათად. გნობილია,
რომ პეჭრარკვა(20.7.1304 - 18.7.1374) იყო პირველი მწერალი, რომელ-
მაც მთის წვერზე ავიღა მხოლოდ იმიფომ, რომ იქღან არამარტე მმვე-
ნიერებით და მჭკპარიყო. "ბუნების ხელი" ხინამდელიღემი ჩვენი ხელია,
რომღის ჩანერგვა ბუნების იმიექტურ ფორმებში იხვეუ შეუძლია ფილმ-
ის შექმნელს, როგორც მახჭვარს(1393). ინგამრ ბერგამის ფილმები,
ვთქვათ, "ქაღწელის წყარო"(1394), წარმოუღვენელია შვეციის გაუვადი
ფყეების ხურათოვნების გარეშე. მისი ფილმები იხვევლახივე უბრუნელ-
ბა თანამღეროვე აღამიანის შიშიხა და ოგნების პრობღემებს, აღამია-
ნისა, რომელიც უბებსა და ვერ პოუღობს მყურღობას, ხიმშვიღებს. და
ბერგამანის ფილმებში ბუნება, ფყე არის ის "ხაღუმღოღებით მოგული" აღ-
გილი, ხაღაც შიშიხა და ოგნების ხაბუღარი; ამ უღანრ ფყეში ხაკმა-
რისია გამორღღებს გხენით თუ ფეხით მიშავადი აღამიანი, რომ ჩვენ
შეგვიკყროს შიშმა, ვინაიდან აქ ყვედაფერი მახალღენელია. "შეიძღება
ბერგამანს არ ხწამს ღმერთი, მაგრამ ის ღარწმუნეზღელია უშმაკის არ-
ხეობაში"(1395). ანაღოგიური მნიშვნელიობინაა ბუნება "უაღღვეხის"
ყანრის ფილმებშიც, ხაღაც უხახრული ველგბი, ხამოვრუბი, რომელიც კა-
უბოღბი ამგვარი ბუნების შემადგენელ ნაწიღებათ მოხჩანან, - თავი-
ხებური თავის-უფღების უმოღონაღურ გამოხახვას იღღვეს. ამგვარად,
უაღღვეხის ყანრის ფილმების ხელიღს არხეობითად განხაზღვრავს ამე-
რიკის ამ რაიონის "ბუნების ხელი"; ინგამრ ბერგამანის ფილმების ხელიღს
კი არხეობითად განხაზღვრავს ხკანღინავიური ბუნება. შვეციის ბუნე-
ბა - გაუვადი ფყეები, ღღვა, ფღები, ღღვის კღღვანი ხანაპიროღბა - არ
იგნობს ხამხრუთის მღვხა და ამით ხამხრუთულ გხოვრუბის ყაღღას. აქ
აღამიანები "ჩაკეღლია" მუღამ მოღუმულ ბუნებამა და აბუღებღელია აფ-

იქროს ცხოვრებისა და ხიკველინის აზრზე. მხოლოდ ამგვარ ბუნებასა და ამგვარი ბუნების პროლექტ-ადამიანებში შეიძლება შეიქმნას ისეთი ფილმი, როგორცაა ი. ბერგმანის კინოხურათი - "მგვლის ხაათი" (1396), რაშიც ნაგულისხმევია ღრუ ღამეხა და ღიღის "პირველ ხხივეზს" შორის, როცა, ბერგმანის აზრით, "ყველაზე მეფი ადამიანები კვლეზიან და ყველაზე მეფი ბავშვები იბადეზიან". ამ ფილმის მოქმედების ადგილია პაჭარა კლდოვანი კუნძული, ხალაგ ზღვის ღლევა, ზურქნარები, ციხე-ხახლის ნანგრევები თუ ხახახლე-ხახლთა ბნელი ინჭერიოი ქმნის იმ "ხაილუმლოვით-მოფულ" გარემოს, რომლის ფონზე (და, ხშირად, მოქმედებაში ჩარვეით) იქმნება გამოსახვა, ხალაგ ხაზღვარი, თითქოს, წაშლილია ხინამღვილეხა და მოჩვენებას შორის. იანუმ მაიევესკის ფილმი - "ღათვი" (1397) -, მაგალითად, ბუნება მოქმედების, ხახეობათა და აჭმოსფეროს შექმნის მთავარი ნაწილია. აქ ბუნება მოქმედების მთავარი მამომრავებელი ძალაა და მხოლოდ მახთან კავშირში არხეობენ ადამიანები, გარეული თუ შინაური ცხოველები, რომელთა ფილმური მიმიკა ღრამაჭურგიულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან. ამ ფილმის ზღაპრული ხიუყეფი (გრახ ხეღმისციხის ღელა ქორწილის ღროს მოუჭაფეზია დათვხ და ამის შემდეგ ნახეურად-შერყეული ცხოვროზხ იმ რწმენით, რომ მისი ვაჟიშვილი" დათვის შვილია". მღვღლის რჩევით, ვაჟიშვილი ირთავხ ცოლხ; მაგრამ მისი ცოლი ღიღით, ხიხხღში გახვირღი აგღია ღოგინში, ხოლო ღია ფანჯრიღან მოხჩანხ ფანჯრიღან გაღამხეფარი დათვის ნაკვალევი, რახ ნიშნავხ გრახი გაღაიქვა დათვად და გაიქვა ჟყეში) ცოცხღოზხ ფლორა-ხა და ფაუნის "ზღაპრული შიმიკით", რომლის ღროს ადამიანთა, მღენარეუთა, ცხოველთა ხურათოვენება ერთ აზროვან მთლიანობაშია მოცემული. "შიმი, ზარღაფევა ჩეში ფილმის გმირთა შინაგან ცხოვრებაშია ჩაქხოვილი, რახ იბადეზა მათი ფხიქვიღან, რომელიც ხაზრღოოზხ მეჭაფიოვიკური წიგნების კითხვისა და წარმართული ღეგენღებღიღან" - ამოოზხ ი. მაიევესკი (1398). "ჩვენ არ შეგვიძლია არც ღანღმაფეფი მახში მიცხოვრეზ ადამიანების გარეშე და არც ადამიანები ღანღმაფეფის გარეშე შევიცნოთა და ავხახოთ. ადამიანი ფორმახ აძლეუხ თავის ღანღმაფეფის იხე, როგორც ადამიანებხ ღანღმაფეფი. ადამიანი, რომელიც ხამომოღოს კარგავხ და ხხვა-გან ფეხხ ვერ იკიღეზხ... ამოვარღნიღია კალაპოჭიღან. ორივე ერთად არიან მთლიანობა" (1399). ბუნებას თავისთავად არ გააჩნია შინაარხი; მისი შემადგენღობა, ფორმეზი და ფორმათა განღაგეზა იძლევა ხაშუაღებას შექმნიღ იქნახ ღამახახიათებელი ხელი, რომლიღან გამოსჭვივის ფორმათა განხაზღვრული მთაბჭღიღეზა, გრძნობა, განწყობიღება. "ღამამ ღანღმაფეფხ" შეუძლია ადამიანის აღფროთოვანება; ყვითელი ფოთღების ჩამოფევენახ შეუძლია ახალი მიმართულება მისცეხ აზრებხა და გრძნობეზხ. წვიმიან ამინღხ შეუძლია ადამიანის განწყობიღება იხე მოშხამოს, რომ უზრადო რამეზე, რახახ იხ ხხვა ღროს ყურადღებას არ მიაქვევღა, წაიჩხუოხ. ზვავხ, წყაღღიღობახ, მიწიხმეზრახ შეუძლია ადამიანები იმხხვერჰღის და ღიღი მწუხარება გამოიწვიხ (1400). ბუნე-

ბან შეუძლია გახდეს ფილმური მოქმედების შემადგენელი ნაწილი, რასაც ურნხ იროსი ახე განხაზღვრავს:

1. ბუნება და ღანღღაფფი როგორც მოქმედების უღემენფფი: ფქფფფფფ, როფა, მაგალითად, ქარიშხალი ქაემანხ ჩამლის. ქფფფფფ, როფა, ვოქვათ, ორი გლეხი ჩხუბობხ ურთი ძირი ხიხ გამო, რომელიც ურთა ღამით მოჭრა ჩუმაღ. კფფფფფფფფ-ქფფფფფფ, როფა აღკინიხფი აღიხ მთაზე ქარიშხალის ღროხ.

2. ღანღღაფფი როგორც ღამხახხიათუბელი უღემენფფი, როფა აღამიანი ირჩევხ ამა თუ იმ ბუნებახ შევბუღების გახაფარებლად.

3. გარემოხ კონკრეტული განხაზღვრა, როფა, მაგალითად, მფრინავი ღრუბღუბია და პოუღობხ "ხვრელხ" მათში, ხაიღანღ მობჩანხ მინაზე ნაღნობი აღგიღი და ამით არკვევხ თავიხ პიზიციახ.

4. განწყობიღების, გუნების შექმნა, როფა აღამიანი, ვოქვათ, გული ამინღიხ გამო გულ გუნებაზეა.

5. ხიმბოღური განწყობიღების შექმნა, როფა, ვოქვათ, ვარხკვღავებიაღნი ფა, ზღვიხ უხახრუღო პორიზონფი უხახრუღობიხ ხიმბოღუბი ხღვიღან.

6. განწყობიღების შექმნა ახოღიაგიით, ვოქვათ, როფა აღამიანი, წღების შეღღეგ ბრუნღება ბაღიხ ურთ აღაგახ და იხვე ზღღავხ მზიხ ჩახვღახ, რომღიხ ღროხ მახ აგონღება ჩარხუღში განღღიღი ანაღოგიური მზიხ ჩახვღა(1401).

ამგვარი და ანაღოგიური ღანღღაფფიხა და ბუნების ფილმური გამოხახვა შეიძღება იყოხ ობიექტური, როფა მაყურებელი ზღღავხ ბუნების ბემოქმედებახ ფიღმში მოქმედ პირებზე, ან ხუბიექტური, როფა ბუნების და ღანღღაფფიხ ხურათოვანი გამოხახვა პირღაპირ მიმართულია მაყურებღვიღიხაღში. ზღღვიღი და მთები, მაგალითად, ჩვენხ წარმოდგენაში ღაკავპირებულია "უხახრუღობახთან" არა იმიტომ, რომ იხინი ღროხ გვაჩვენებუნ, არამედ იმიტომ, რომ იხინი ღროხ ხაურთოდ არ გვაჩვენებუნ, ფ.ი. ჩვენ შეგვიძღია მათში ვიფიქროთ ხახურველი ღროიხ ხანგრძღვიღბა(1402). ბუნებახთან ხამკვღრო-ხახიფოღხლოღაა შურწყმული არა მარფო აღამიანი, არამედ გარუღი თუ შინაური გხოვეღები თუ ფრინვეღები, რომღღათ ხურათოვანი ახახვა ფიღმხ შეუძღია განხაზღვრული მიზნიო.

მაგალითად, ფიღმხ შეუძღია ფღღღაღაღღ-ღაღღ-ფაღღაღღ ღოკუმენფფური ახახვა, რომღიხ ღროხ ბუნება და გხოვეღებია ფილმური გამოხახვიხ"ნუღღი მახახაღ", როგორც, მაგალითად, ვ.ღიხნვიხ ღოკუმენფფურ კინოფიღემში-"უღაღბო გხოვრობხ", "პრერიხ ხახწაუღები", თუ "20 ათახი მაიღი ზღვიხ ქვემ"(1403). მაგრამ ფიღმში შეხაძღებღია გხოვეღების გამოყუნება როგორც მოქმედღი, რომღიხ ღროხ ღიღი მოთმინებაა ხაჭირო, რომ გხოვეღიხაგან თუ ფრინვეღიხაგან იხუთი მიმიკური გამოხახვა მიიღო, რომფღიღ შეგხაბამება ახახახავ ხეგნახ. ახეთ გხოვეღებიღან, აღბათ, მხოღღოღ ძაღღმა -"რინ-ფინ-ფინმა" - შიიპოვა ხაურთო აღიარება მთღღ მხოფღიოში. მაგრამ ფიღმხ უხაჭიროება ბუნების, გხოვეღების, ფრინვეღების თუ მწერების ხურათოვანი გამოხახვა, თითქმიხ, ყოვეღ ფიღმში,

ვინაიდან აღამიანი ამგვარ გარემოში არხეობს, და ყველაფერი უხ
ჩვენი ვიზუალური გარემოს შემადგენელი ნაწილია. პაწაწინა ბუზს,
მაგალითად, რომელიც ერთი ყვავილიდან მეორეზე მიფრინავს, შეუძლია
მაცურებელი ხიზმარიხებურ ხამყაროში გადაიყვანოს. ფრინველთა მა-
ხობრივი გადაფრენა შემოღგომის მიწურულში, ჩვენში იწვევს "შორული"
ქვეყნების თუ კონფინენცების გრძნობას. ერთ ბუზს შეუძლია ხელი შე-
უშალოს აღამიანს დაძინებისას და ის იხე გააღიზიანოს, რომ ბუზს "და-
ვლევნოს" მისავლავად. პაწარა თავუნიას შეუძლია, ვთქვათ, ქალის იხე
შეშინება, რომ მან შეიკვივლოს. ცხოველთა და ფრინველთა გამოყუ-
ნების შესაძლებლობა იხე მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია ფილმ-
ში, რომ მათი ხერათოვანი მიმიკური გამოსახვა იხევე მნიშვნელოვა-
ნია ფილმში, როგორც აღამიანის, ბუნების თუ ხაგნების მიმიკური ხერა-
თოვანი გამოსახვა, ვინაიდან ბუნება ფილმში აურთებს ყველაფერს, რაც
ჩვენს გარშემო არხეობს, ე. ი. თვით აღამიანებსაც.

მაგრამ "ხელულებელი" ბუნება, ე. ი. აღამიანის ხელისაგან უცვ-
ლელი ბუნება, თითქმის, არ მოიპოვება, განხაკუთრებით, ცვილიშებულ
ქვეყნებში. ამდენად, "კულტურული ბუნება" ამყლავებებს არა მარტო მო-
ცემული კონფინენცის, ქვეყნის, მხარის კლიმატური პირობებს, არამედ
იმ ურის, აღამიანების კულტურულ განხაკუთრებულობასაც, რაც მყლანვ-
ლება გზების, ხახხნავ-ხათეხი მიწების დამუშავების, ბაღების, ქალაქე-
ბის, ქუჩების თუ ტაძრების განხაკუთრებულობაში. მაგალითად, "ინგლი-
ხური ბაღი", "ბაროკოს ბაღი", თუ "ფრანგული ბაღი" უკვე თავიანთი
არქიტექტორული რაობით გამოთქვამენ განხაზღვრულ აზრს, თუ, რა თქმა
უნდა, მაცურებელმა იცის ამგვარი ბაღების ხტლის რაობა. ასევეა
ნაგებობანიც: იონური, დორიული თუ კორინთული ხვეტის თაღიც კი ხაკ-
მარიხია იძისათვის, რომ აღამიანმა გაიგოს თუ ხად და როდის ხდება
ფილმური მოქმედება. ამდენად არქიტექტურას ფილმში იხევე შეუძლია
გააძლიეროს და გაარკვიოს ფილმური მხველლობა, როგორც ფილმური გა-
მოსახვის ხხვა ვიზუალურ კომპონენცებს. თვით არქიტექტორი კი არის
შემქმნელი ფილმისათვის ხატრო ნაგებობებისა (დეკორაციებისა), რაც
მხატვრულ-ტექნიკური ამოგანაა ურთღროლად. იქმნება ნაგებობა თუ
ინტერიერი ატელიეში თუ გარეთ, ორივე შემთხვევაში ნაგებობანი უნ-
და იყოს შერწყმული განათების პირობებთან. მარათლია, ხარჯების შე-
მღირების გამო, არქიტექტორული ნაგებობის ფონი შეიძლება დაიხატოს
ან პროექციის გზით შეიქმნას, ან, ბაროკოს იღუბიური დეკორაციის მსგა-
ვხად, ნაგებობა პერსპექტიულად შეკვეცილ იქნას, ანდა დიდი ნაგებო-
ბების დროს გამოყენებულ იქნას მაკვეტები, მაგრამ არხეობითა იხ, რომ
არქიტექტორულმა ნაგებობამ უნდა შექმნას "ნამღვილი" ნაგებობის შთა-
ბეჭდილება, ვინაიდან ფილმი ვერ იყანს დეკორაციის პირობითობას, რო-
გორც უხ არის თვატრში. რობერტ ვიენეს კინოხურათი - "დოქტორ კალი-
გარის კაბინეტი" (1404) -, მაგალითად, ცოცხლობს არქიტექტურით. ამ
ფილმის ექსპრესიონისტული ხტლი, პირველ ყოვლისა, გამომდინარეობს

ნაგებობათა შეხაზამის ხელიდან გასწავლილნი, რომელიც ბაჭყალიან ხანების, ქუჩების, ინტერიორის, კოსტუმების თუ მხატვრობის მოძრაობა-ნიღბების ხერხედიან რაობაში. მაგრამ ფილმი არ მოიხივებ "მთელ" ნაგებობებს; მას შეუძლია ნაგებობათა ღილი კომპლექსის შთაბეჭდილება შექმნას, მაგალითად, ღილი კიბით, ღილი ბუხარით ან ღილი წახსოვით, რომლის ღრობა აღაშინებს და ნაგებობას შორის შეხამებულია განხაზღვრული "ხუთიერი" ურთიერთობის დამყარება. არსონ უღელი, მაგალითად, კინოსურათში - "მოქალაქე კეიანი" (1405) - კეიანის ხუთიერი განწყობილებას ახასიათებს ლეკონიკით, როცა, მაგალითად, კეიანი უშველებელი ბუხარის წინაა, ან უშველებელი დანარჩელებელი ხახხლის შემოხახვლებით უშველებელ თაღების უკან მოხიანს ჰაერს, განმარტოებული ხახხლის მუხატონი კეიანი. აქ არქიტექტურა ხურათის ხაერით კომპოზიციის არხებითი ნაწილია, რომელიც განხაზღვრულ მიზანდასახულ ფუნქციას ბეჯით "ხუთიერი განწყობილებასაც" ქმნის. კინოსურათში "ლოქორ კალიგარის კაბინეტი", მაგალითად, ბაჭყალიან არქიტექტურული ხერხედიებით, რომლის ღრობა ხივრე ხურათიანი ახახვის ორგანიული ნაწილია. ნიღბუნების ფილმებში - "გიგრილის ხივრედი" - "კრიშტიანე მურისხიება" (1406) - არქიტექტურა, კოსტუმები და თვით მხატვრობის ხელიღებულია ორნამენტულია. მხატვრობა "გაყინული მიმიკა", ეხსი, მახობრივი ხელების გამოყენება როგორც არქიტექტურული ორნამენტი, ახელიაში შექმნილი ფუხის მკაცრი კომპოზიციის, არქიტექტურული დარბაზები, მრავალი ხელის ხიმურული კომპოზიციის და ამხთანავე ხურათთა ნელი რიფი - ყველაფერი ეს "კალიგარის" ხიმობლი ხდება. კინოსურათში "მურაპოლი" კი (1407) ფანტაზიური ქალაქი მონუმენტული მახუხების ორნამენტულია და ქვეული, რომელიც ხაღის მახები, ნაგებობები, მოქმედი პირები არქიტექტურული ანხამების შემადგენელი ნაწილებია (1408).

ფილმის არქიტექტორი - შერმან ვარში - რომელიც, ვალდებულნი რამანთან და ვალდებულნი რორინგთან ერთად, შექმნა "ლოქორ კალიგარის კაბინეტი" ლეკონიკა, ამ ფილმის არქიტექტურას ახე ახასიათებს: ამ ფილმის ექსპრესიონისხული ხიმობლია "მორთილვარე ხაბებით, გაღანახვეული, შემოტავი ორნამენტებით, მხხრევალი ფორმებით, ხინათლიხა და ხიმნების დიხანახებით, ხირღმის გაღაბრებული ამალღება-ღამებით" (1409), შეიღება, არაფერი ხხვა არ იყო, გარდა მორთილი გაფორმება. მაგრამ ამ ფილმი არქიტექტურაში მახინგ მუხბლი უფრო მუხტი: მუნების წამბების თავის დანებება, და აგრეთვე უარის თქმა თუფრის იმიტაციებზე და ამით ფილმური დამატურგის პრინციპებზე დაყრდნობა (1410). მაგრამ აქ შერმან ვარში ივიწყებს, რომ ფილმის არ გააჩნია, ხაერთოდ, "ლეკონიკა"; რახან კინოკამერა გაღაილებს, არის ის არქიტექტურული ნაგებობა თუ მხატვრობი, უნდა იყოს "ნამღვილი", ან უნდა მოხიანდეს როგორც "ნამღვილი" (1411); და თუ ფილმი გაყოფნებულია ლეკონიკა თუფრული გაგებით, როგორც ამას, მაგალითად, ადგილი აქვს მარხელ ვარნებს კინოსურათში - "ხამოთის ბავშვები" (ხე-

ქვენგვძი,რომლებიც ხეწნაზე და ვლენებშია შექმნილი),მაშინ იხ ფი-
ლმში უნდა მოხწანდეს"ნამღვილად",უ.ი.კინომაყურებელმა უნდა დანა-
ხოს,რომ ფილმში გამოყენებული თეატრის ლეკორაფიები"ნამღვილია".
"ლექტორ ვალიგარის ვაშინეში" ვი "ნამღვილ" ლეკორაფიანთან,ფილმე-
რი გავგზიოთ, არ გვაქვს ხაქმე. აქ ლეკორაფიები უქპრეხიონისფული
ხეილითაა შექმნილი,რომელხან,ხუდ ცოფა, ყოველთვის ვერ უთავსებდა
ვარც ამ ფილმის ხიუყუცი და ვარც მხახიოზთა თამაში. ამღენად, ლე-
კორაფია,არქიტექტურა ვი არ უნდა ბაფონობლებ ფილმში, ან არქიტექ-
ტურა ვი არ უნდა ქმნილებ ფილმური მქმელებიხ აუცილებლობახ,არამ-
ვლ - პირიქით - ფილმურ ხიუყუცხ,მქმელებახ,მოვლენახ,იღახ უნდა
ღაფორჩილბ ყველაფერი თვით არქიტექტურინხა და მხაფროზბის ჩათვლით.
უღახ, ფილმშიც ბაფონობხ უუძველესი ანღაზიხ ღელააზრი: მიოხარი
როგორც ცხოვრობ და გუყყვი ვინ ხარ! ხახლიხ ექსტერიორი და ინტერი-
ორი,ხაფროთ შთაბეჭდილება, აფმოხფურა, გუნება,რაც გამოხტვივის ხა-
ხლიხ გარე და შინა მოწყობილობიღან, მეფ-ნაველებად, ახახიათებს მა-
ხში მცხოვრებ აღამიანხ თუ აღამიანებს(1412). განხაკუთრებოთ ინტე-
რიორი ამღღვენებს მახში მცხოვრები პირიხ ხეილხა და გემოვენებახ
ღა,მახ ბევიოთ, არიხ მოფემული ღროიხა და აზროვენების ხარკე(1413).
ბარკობ ხეილიხ არქიტექტორული ნაგებობანი,ინტერიორი,ბალები,კობ-
ფუშეში,ძვირფახეულობა, ნეკვა, პარიკები,ფერუმარილი და თვით ეფლიც
ვი ამღღვენებს ამ ეპოქიხ აღამიანების ხეილხ, გემოვენებახ,აზროვენე-
ბახ.მაგრამ, თუ ჩვენ ამ ეპოქიხ დამახახიათებელი ფილმური "ფიპის"
შექმნა გვხურხ,რა თქმა უნდა, განხაზღვრული ხიუყუციოთ,მქმელებიოთ,
მაშინ არა ეს ბარკული ექსტერიორი და ინტერიორი უნდა იღგეხ ფილ-
მური გამოხახვიხ ცენფრში, არამედ აღამიანი,პირი,პიროვენება,რომლიხ
ღახახიათებაში განხაზღვრულ როლხ ითამაშებს ეს ბარკული ექსტერი-
ორ-ინტერიორი.

ფილმი მოძრაობახ; ღა ამ მხრივაც შეხამლებელია ვიშუალური ხა-
მყარო გავყოთ ირ ღილ ჯგუფად: აღამიანები და ხხვა ცოცხალი არხება-
ნი და ბუნება ღა ხაგანთა ხამყარო. ცოცხალი არხებანი მოძრავი არი-
ან, ბუნება ვი,თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ქარხ,რომელხან ბუნე-
ბა მოყავხ"მოძრაობაში", - არა. ამიფომ ფილმში ხატირო მოძრაობიხ
უნყვეულობა რომ იქნახ შენარჩუნებული, კინოკამერამ უნდა გაღაილბ
მოძრავი ობიექტებში, ანღა მაყურებელხ მოძრაობიხ იღუზიხ იმიო შეუქ-
მნახ, რომ ვამერახ მოძრაობიოთ ობიექტი მოძრავად მოჩვენოს(1414).

არქიტექტურაც,როგორც მხაფრობა, ხამ-გვარად შეიძლება გამოყე-
ნებულ იქნახ ფილმში,როგორც"მახაღა":1.არქიტექტურა(ღა ბუნება),რო-
გორც ფილმური მქმელება-მოვლენიხ გხრუქმხ შექმნელი; 2.არქიტექ-
ტურა(ღა ბუნება), როგორც ღეკუქმხფურღ ფილმიხ"მახაღა", ღა 3.არქი-
ტექტორი ღა მიხი არქიტექტურა, როგორც ღეხაფურღ ფილმიხ"ნელი-მა-
ხაღა". პირველ შემხვევაში, არქიტექტურა(ღა ბუნება) არიხ ფილმე-
რი ხურათოვანი გამოხახვიხ შემღღენელი ნაწილი იხე,როგორცყველფე-

რი, რის გამოყენება შეუძლია ფილმს მიხი ხურათოვანი ხამყაროს შეხა-
ქმნელად; მეორე შემთხვევაში, ფილმის გენწრში ღვახ არქიტექტორი და
მიხი არქიტექტორული ქმნილებანი, რომელთა ხაფუძველზე იქმნება ფილ-
მური ლკუპმენჭი მოგმეული არქიტექტორის შემოქმედების შეხახვბ, რაც
შეიძლება ზუხტად (ამ ღროხ ძალაშია ლკუპმენჭური ფილმის კანონზომიერ-
რება); და-ბოლოს, მხაფურულ ფილმს შეუძლია არქიტექტორის გხოვრება
და შემოქმედება გამოიყენოს როგორც მხაფურული ფილმის "ნელლი მახა-
ლა", რომლის ღროხ ძალაშია მხაფურული ფილმის კანონზომიერება. ტხ
იმახ ნიშნავხ, რომ, ლკუპმენჭური ფილმიხაგან განხხვავებით, ახლა
იქმნება "იხეუ-შექმნილი" გამოხახვა, რომელიც მოგმეული არქიტექტორის
გხოვრებისა და შემოქმედების "არხია" და არა "ლკუპმენჭი". ამგვარი
მხაფურული ფილმის მავალითი, ხამწუხაროთ, ღლეძლე არ მოუგია ფილმხ;
აღმათ, იმიტომ, რომ ვერავინ ვერ შეხბლო ზიოგრაფია და არქიტექტურა
არქიტექტორისა ფილმურად მიხივე არქიტექტურიდან განვეითარებია,
როგორც ეს, მავალითად, გიორგი შენგელაიამ შეხბლო "ნიკო ფროსმანი-
შვილში", რომელშიც ფროსმანიშვილის ზიოგრაფია და შემოქმედება მი-
ხივე ხურათების რაობიდანაა განვეითარებულ-შექმნილი ფილმურად.

VI. ფილმი და ქანდაკება

ქანდაკება არის ხელოვნების ურთი ღარგი, რომელიც ქმნიხ ხხეულობრივ
(კლასიციურ თუ რელიგიურ) გამოხახვახმკვერივი მახალისაგან - ქვა,
ხე, ღოთონი, ძვალი, თიხა, თუ თაბაშირი. ხურათი კი არის ფერი და ფორ-
მა; ფილმური ხურათები კი არის მოძრავი ფერები და ფორმები. ამლე-
ნად, ქანდაკება ფილმში შეიძლება გამოყენებულ იქნახ, როგორც მხაფ-
ვრობა და არქიტექტურა, ხამი ხახით: 1. ქანდაკება როგორც ფილმური
მოქმედების გჯრეშხე შემადგენელი ნაწილი; 2. ქანდაკება და მოქანდაკე
როგორც ღჯუშქენული ფილმის "მახალა"; და 3. ქანდაკება და მოქანდაკე
როგორც მხაფურული ფილმის "ნელლი მახალა".

მხაფურობიხაგან განხხვავებით, ჟ. ი. მხაფვრობის ხურათიხა, რომელიც
"ჩახმულია" ჩარჩოში და მხოლოდ ურთი მხრიდან შეიძლება მიხი ღანა-
ხვა, - ქანდაკება ხხეულობრივი, ხამგანზომილებიანი გამოხახვაა, რომ-
ელიხ ღანახვა შეიძლება ყოველი მხრიდან, თუმცა მახაც გააჩნია, ახე
ვთქვათ, "წინა-ხელი", ხალიდანაც ყველაბე უფრო ხრულყოფილად მოხჩანხ
მიხი ფორმა და შინაარხი. ქანდაკების უხ განხაუთრებულება, თუ შტი-
ძლება ახე ითქვახ, "ფილმურია", ვინაიდან უხ იძლევა მიხგან მრავალ-
ფეროვანი და მრავალფეროვანი ფილმური გამოხახვის შექმნის შეხაძლე-
ბლობახ. მავალითად, მიქელანჯელოს ქანდაკება "მოაზროვნე" და ოკუხტ
როღენის ქანდაკება "მოაზროვნე" ორი, ურთმანუთიხაგან განხხვავებუ-
ლი მხაფურული ნაწარმოებია როგორც ფორმალურად, იხე შინაარხობრივად.
მიქელანჯელოს "მოაზროვნე" ფიქრობხ მშვილათ, მოღუშულად და, თითქმხ,
იძლეგავრუებულადაც კი; როღენის "მოაზროვნე" კი ფიქრობხ კონცენტრ-
რირებულად და ღაძაბულად. როღენი უპირისპირებხ მშვილ ვიზუალურობ-

ახ მადახ,რომელიც მზალაა მოქმედებისათვის. ამის შედეგად, როლენ-
ინ"მოაზროვნე" შექმნილია წინდახრილი მკერდის აღმავალი ღიაგონა-
ლებით,რომლის ღრობ ხელები და ფეხები ხაწინააღმდეგო მიმართულები-
თაა განლაგებული,რის შედეგად ხინათლე იჭრება ქანდაკების შიგნით.
მიქელანჯელოს"მოაზროვნე" ერთი ბლოკია, ფართო, დაშვებული მხრები-
თა და წელზე მიბჯენილი ხელებით. მიქელანჯელოს"მოაზროვნე"ღარბაი-
ხელი ახალგაზრდაა,როლენის"მოაზროვნე, კი"ჯანიანი ტოფველი მუშა,
რომლის კუნთები დაძაბულ და კონცენტრირებულ ფიქრს გამომხატავენ".
(1415).ფილმს კი მიქელანჯელოსა და როლენის იგივე ქანდაკებანი შე-
უძლია "ღაშალოს" ხელმზალ,რის შედეგად მათში შეიძლება იხუთი ფორ-
მალური(ღა ამით შინაარსობრივი) გამოსახვის შექმნა,რომელიც,თუ ვხ
ხახურველია, ხხვა იყობ,ვიღრუ ამ ქანდაკებებში ჩააქხოვეს მათმა
შექმენელებმა. აღბათ, ქანდაკების ამგვარი ფილმური"ღაშალა"თანამე-
ღროვე ქანდაკების ღელმამა. როგა ხაქმე ვაღვეულ ფიგურას ვხება,ამ-
ბოშხ ჰენრი მური, შეიძლება შეიფნო, თუ როგორ გამოიყურება იხ;ხო-
ლო თუ იხ ორი ნაწილისაგან შეხლგება, მაშინ ჩვენი განცვიფრება უფ-
რო ღიღია: არხებოშხ მუჭი მთულღენელი ხელვითი კუთხე, ღა ამით ღი-
ღი უპარატეხობა მხაფრობახთან შეღარებით; უფრო გამოყენებულია მრ-
ვალი ხხვაღახხვა ხელვის შეხაძლებლობა. ღა თუ ქანდაკებახ ირგვლივ
შემოუვლი, მაშინ ეხ მიხი შემაღგენელი ორი ნაწილი"ჭრიან" ვრთმან-
ეოხ, ან შორღებთან ერთმანეთხ, ანღა მათ შორის წარმოიშობა თავისუ-
ფალი არუ. ფიგურების ორ-ნაწილიანობით შეხაძლებელია შეიქმნას კომ-
პოზიციო,რომღითაღ შეიძლება შეიქმნას ურთიერთობა ღანღაფფფთან. ამ-
გვარი ქანდაკების მუხლები ღა გულმკერდი არიან"მთეში",ვინაიღან
არავინ არ მოღღის,რომ ვხ ნაფურაღისფური ფიგურაა; ამღენაღ,გამარ-
თღებულია, რომ მახში ხელავენ ღანღაფფფს თუ ვღღეს. აქ კი იქმნება
"შეხების წერტილი" (თანამღღროვე) ქანდაკებახა ღა ღანღაფფფხ შორ-
ის(1416). შეიძლება, ვაბლო ვიკახოხ ვღაღ,ორ- თუ ხამ-განზომიღღ-
იან ხურათიხათვის ახალი "მეოთხე"-განზომიღღება შეემაფფებია,რომღის
ყველაშე უფრო ფიპირი მაგაღითოა მიხი ხურათი -"ავინიონელი ქაღი-
შვიღღი"(1417), გამოწვეულია იმიხაგან, რომ თანამღღროვე ქანდაკე-
ბა,იხვეუ როგორღ თანამღღროვე მხაფრობა,-გამოღიან რა შორეული წარ-
ხულახ"პრიმიფიულ" ხელვინებღღან,- უნღა გამოსახავღღეს ღია ღა მიმა-
მულ კონფღიქფხ,რომელიც ამგვარ ფორმებში(ღა ამით მხოფღიოში)ხაღგო-
მღოშხ(1418)."ქანდაკებების მგრძნობიარე ღამთავალიერებღღებმაღ - ამ-
ბოშხ ჰენრი მური - უნღა იხწავღონ, ფორმა უბრღლოღ როგორღ ფორმა
ღა არა როგორღ აღწერა ან მთგონება განიღვღღონ"(1419).რვა ან ათი
ხანფიშეფრის ხიღღის ვღახფიკახ შეიძლება გააჩნღღეს მინუშენფაღღური
მახშფაბი; ვხ ნიშნავხ იმახ, რომ ხაგენბხა ღა მის ნაწიღღხხ შორის
"რეაღღური" ურთიფორობაა. ფიღმში,ფორმათა ამგვარი ღაპირისპირებით,
შეხაძლებელია ღიღი აღამაიანი,ღიღი ხე თუ ღიღი ქვა გახაღლო ვაფარა
ხურათოვანი"შეღარების" ხერხით: მაგაღითაღ, თუ ვაფარა ვა-

ციხ, პაჭარა ხიხ, პაჭარა ქვიხ გვერდით ღვაყუნებთ ან ღაღღობთ კა-
ღევ უფრო პაჭარა კახხ, ხეხ, ქვახ, მაშინ პირველი გამოჩნდებიან ღი-
ღნი, ან მეორე კილე უფრო პაჭარა." ფორმათა ამგვარ ღაღაღღობაჲს
შუემღია გამოსახვა შექმნახ, რამელიც რეალობაში ხაერთოდ არ არსებობს.
ამგვარად, ფილმხაც შუემღია გაანღმანო ხურათოვანი გამოსახვა "ფიგუ-
რების ორ-ნაწილიანი კომპოზიციით" და მიხი ურთიერთობის ღანღმადფ-
თან, მით უმეტეს, რომ "შემოქმედი" (მომრავი) კინოკამერა გაცილებ-
ით უფრო მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი "ხელვის კუთხეების"
შექმნის ხაშუაღებახ იძლევა, ვიდრე აღამიანის მხელველობა. ხელვინფ-
დამ (კინოხელვინფდამ) უნდა გამოსხვავოხ ბუნებახ პროფოფიკუმი, პი-
რველხახეები და ფორმები, რომლებიც ჯერ კილე არ გამხღარან აღამიან-
თა ხელმინაწვღომი ვიშუაღურად (1420). მაგალითად, ფილმში, ვიქვათ,
ღიდ ხელში, ჩვენ ვხეღავთ აღამიანის მხოლოდ ფეხებს ხვლის ღროხ.
ფილმის ამ ხელში არ მოხჩანხ "კონკრეფული ბუნება", კინაიღან ჩვენ
მხოლოდ იმ აღღილხ ვხეღავთ, ხაღაც ფეხები მოძრაობენ; მაგრამ ბუ-
ნების ამ მგირედ ამონაჭერშიც კი ჩვენ შეგვიძღია მთელი ღანღმადფ-
ფის ღანახვა ჩვენი ცოღნიხა და გამოცდილების ხაფუძვეღმე, რამელიც
"ანგრეჯხ" კინოფერანის (ხურათის) ჩარჩოებს და "ხეღახხ" ღანღმადფ-
ის იმ ნაწილებხაც კი, რომლებიც, ხინამღვიღეში, ეკრანზე არ ჩანხ. ფეხ-
აა ხელვის ახალი ხერხი, რამელიც ფიღმური გამოსახვის პროლექციაჲ.
მიხჩრაფუბა აბხურაქციოხაკენ გამომღინარეობხ უფრო ნაჲღებაღ ხურვი-
ღიხაკან ხაგნობრიობის იძუღებახ განშორღე, ვიდრე ხურვიღიხაკან მო-
ნახო ფორმები, რომლებხაც შუემღია ხელვანის განწყობიღების უშუაღ-
ოდ ხურათად გაღაქვევა. ამ შუთხვევაში ხელვანხ უკვე აღარ ხჭირ-
ია მიმართოხ ხაგნობრივ ხიმბოღობებს; მახ შუემღია ბუნების უფრომთ
ენერგია ახახოხ იმით, რომ ის ხაგნების ფორმებს კი არა, მათ პირვე-
ღად ღინამიშმხ ახახავხ (1421). "ხაფუვა გამოყოფების ხელვინფდაა".
(1422). პაულ კლფხ მოფლი შემოქმეღება იყო, მაგალითად, კონცენფრა-
ცია არხებითზე გამოყოფების გზით. მიხი გაფაქიზეღული, მარაღიული
ხაღმეი ისე ამჭლევეებს რეაღობის ხურათებს, რომ იხინა როგორც ფრი-
ნვეღთა ჩონჩხი, ფაქიბად, ბუხყად ხივრეღეშია განღაგებული.
პაულ კლფხ "მთელი არხება მიიხჩრაფვის ამგვარ ღიღბუნებოვან გამარ-
ფივებამღე" (1423). აბხურაქციოხაკენ ამგვარი მიხჩრაფუბა არ ნიშნავხ
შინაარხის უგულღებელყოფახ; "შე ვგრძნობ ხელ უფროღაფრო ნათღად, ამ-
ბობხ ვ. კანღინხვი, რომ ხელვინფდაში მთავარი ფორმა კი არა, შინა-
განი ხურვიღია (= შინაარხი), რამელიც უღმობღად განხაზღვრავხ ფორმახ.
(1424). ფერთა მღღამ ხურათში მაყურებელი უნდა მიიზიღოხ, მაგრამ,
ამავე ღროხ, მახში ღრმა შინაარხი შენიღბული უნდა იყოღ (1425). "ღე-
ნაფურაღიზაღცია ნიშნავხ აბხურაქირებახ... ღენაფურაღიზაღცია ნიშნავხ
გარღმავებახ" (1426). ის ღღე შორხ არ არის, ფეროპიღეღეი ახალი ფორ-
მების მღმნახ წარხუღეი კი არ ღაიწყებუნან გარუთ, ბუნების ხფიღიღე-
ბულ ფახაღებში, არამედ ააგებუნ ფორმახ მიგნიღან გარუთ მათი ახა-

ლი გოლნიო." მიმავალი ხელოვნება იქნება ჩვენი მეცნიერული რწმენის ფორმალქვევა; იხაა ჩვენი რელიგია, ჩვენი ცენტრალური პუნქტი, ჩვენი ჭეშმარიტება" (1427). მარხელ ბრიონის აზრით, არ არხვობს არც ობიექტური და არც სუბიექტური ხელოვნება. ყოველი ხელოვნება არის ერთ-ღრთულად ობიექტური, ვინაიდან ხელოვანის მიერ შექმნილი გამოსახვა ნამდვილი "ობიექტია" იმ ღრმხაგ ვი, როცა მხატვარი ბუნებაში არ არხეზულ ობიექტს ხურათის ნიმუხად იღებს, და სუბიექტური, ვინაიდან ხელოვანი ხრულიად სუბიექტურად თავის ხურათში უქსოვება, მახში თავის პიროვნებას აქსოვს იხე, როგორც ამას ობიექტი გამოსახხავს. ამი-ტომ უაზროა ცნებები ობიექტური და სუბიექტური ერთმანეთის წინააღ-მღეგ გამოიყენო, განხავუთრებით მაშინ, როცა ხაქმე აბხტრაქტულ ხე-ლოვნებას ეხება (1428). აქ კი მიხული ვართ იმ წერტილთან, როცა ხურათის, ხაგნების ხურათოვანი რათობის მაგივრად "ნიშნები" იქმნება, რომღებშიც ჩაქსოვილია გამოსახხვითი ძალა; მაგალითად, ჩინური შრიტფი ან ევკლიპტური იეროგლიფი ხურათი და ნიშანია ერთღრთულად. იხლამური (აბხტრაქტული) ხელოვნების ნიმუხია, მაგალითად, ნოხი, რომელიც ხურათად და ნიშნადღე შეიძღება ჩაითვალხს. ნოხი წარმოიშვა ზალიხადმი ხიყვარულით, ე. ი. ხპარხელღებისათვის ნოხი "ბალია"; "ბალი" ხპარხულად კი იწოდება "ხამოთხე" (1429); და ფხექვეშ გაშლილი ეს ფრთავარი "ბალი" ხიამღვნებას შვერის აღამიანს. ნოხზე "ბალიხ" განხახახიერღბლად კი უფნაურხეი პერხსექტივიები, ხაზები, კვადრატები თუ ხურათღიგ კი არის გამოყენებული; ყველაფერი ფხ ხიმღლოღებია იმიხა, რახხე ჩვენ ბუნებრივ ბაღმი ვხღებთ - ხეებს, ბურქებს, ბიღიკებს, ტბორებს, წყლის არხებს თუ ფონტანებს. ხეები, მაგალითად, ახახულია "ჩიჭის პერხსექტივიით", რითაგ ხე უბრალ "წერტილადაა" გაღაქვეული. რეაღობის ამგვარი გარღაქმნა ღლიკურიღა, ვინაიდან ნოხი მახზე მღგომ აღამიანს მართლღე უქმნის ჩიჭის პერხსექტივიღან შეხელულ "ჰატარა ბალიხ" შთა-ბეჭდიღებას, ბალიხა, რომელიხაგ კი არ გაანინია ბოღანიკური ხიღუხე, ხრამღე არის ფრმეღიხა და ფერების შეხმატვიღება. "ამგვარად, ნოხი - ერთი მხრივ - ქმნის ბაღის შთაბეჭდიღებას, ხოლო - მეორე მხრივ - აღგზნებს ჩვენს ფანტაზიასა და მხელვეღობას როგორც აცლონიმიური უხაგნი ქმნიღება" (1430). ამგვარად, "ყოველი მხატვრული ხურათოვანი ნაწარმოების წინაპირობაა იხ, რომ იხ შექმნილი კი არ არის ბუნების მიხედვით, არამედ იხაა შექმნილი გონებრივ წარმოღვენათა კომპოზიციით". შევითხვაზე, რომელ მოღღებს იყენებღა იხ მიხი მაღონების შეხაქმნელად, რაფაელს უქვაძებს: "ვინაიღან მე ცოტა ღამაში აგებულღების ქაღებს ვხღდავ, მე ვყყრღნობი განხაზღვრულ ხურათხ ჩემს გონში, რომელიც ჩემი ხულიღან მოღიხი". "გონის პრიმატვი არის ხელოვნების არხი" (1431). ამღენად, ფიღმი, როგორც ჩვენი (უქქნიკური) ხანის ხელო-ვნება, გვერღს ვერ აუვღის ვერღ თანამღღროვე ქანღაკებას, ვერღ მხატვრობახა და ვერღ თანამღღროვე არქიტექტურახს თავიხი ხურათოვანი გამოსახხვის შექმნიხას, იქნებღან იხინი გამოყენებული, როგორც ფიღ-

მური ხურათოვანი გამოსახვის "ფონად", როგორც ლეკუმენჭური ფილმ-ის "მახალად", თუ როგორც მხაჭვრული ფილმის "ნელ-მახალად".

ქანდაკების ფილმური გამოყენების ხანიმუშო მაგალითს იძლევა ხ. ფა-შენშეინის კინოხურათის - "ჯავშნობანი 'პოლომკინის'" ე.წ-ლი "ლომის ხე ქვენი": პირველი ხელი გვანჩვენებს "მძინარე" ლომის ქანდაკებას, მეორე ხელი "გამოღვიძებული", თავანწუღი ლომის ქანდაკებას და მესამე ხელი - "წამოშვარი" ლომის ქანდაკებას, რომელიც, თითქმის, ღმუის. ყველა ეს ქანდაკება არხემოშ (იღებამი) რეალურად და ხვადახხვა აღავახ; ფილმი (მონწყით) კი ავაქმირებს ლომის ამ ხამ ქანდაკებას ერთმანეთთან და გამოსახავს აშჩხ, რომელიც არც ერთ ამ ქანდაკებაში მალევე არ არხემოშხ: იქმნება შთაბჭდილება, რომ, თითქმის, ხამი ხვადახხვა, მაგრამ ერთმანეთის მხგავხი, ლომი იქცენ ერთ ლომად, ლომის ქანდაკება "გაგოგხლდა", "გამოიღვიძა", "წამოვარდა" და "მეფხხ მღმუის" და ამით ხიმოლიურად გამოსახავს ხალხის მახების აღდგო-მას თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. ანალიტიური მხგვაობითაა გამოყუ-ნებული ქანდაკება ხ. ფიშენშეინის კინოხურათში - "ოქტომბერი", რომელშიც ნიკოლოზ მე-II მეფელი გამოყენებულია როგორც (მეფის) თვითმპ-ყრობელობის" დანგრევის "თუ" აღდგენის" ხიმოლი: ნიკოლოზ მეორეს ქან-დაკება ინგრევა, ე. ი. იმარჯვებს "რევილუციონერები; ნიკოლოზ მეორეს ქანდაკება (ფილმის უკან დაბრუნების გზით) იხევა-აღხდება, ე. ი. იმარ-ჯვებს "თვითმპყრობელობის მომხრეები. ქანდაკებისა და არქიტექტურის ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის დილხმგვა აგრეთვე დ. უ. გრიფიტი, განხაკუთრებით მის კინოხურათში - "მეუწყნარებლობა" (1432). აქ კა-ცობრობის მგავლია; დანწყებული ბაბილონიდან და მიხი დაპყრობიდან ხპარხელების მიერ (პირველი ეპიზოდი), ქრისტეს ჯვარცმა (მეორე ეპი-ზოდი), "ბაროლომეის დამე" - პრეტესტანტებსა და კათოლიკებს შორის გამართული რელიგიური ხმგვა-ყლგვა 1572 წლის 24 აგვისტოს ბაროლომე-ხის ხახელობის დღეს (მესამე ეპიზოდი) და თანამედროეობა უმუშევრო-ბის, გავიფხვების თუ ბანდიციზმის კომპონენტებით (მეოთხე ეპიზოდი), - ახახულია მესამამისი არქიტექტურით, ქანდაკებებით, კონტრეპტით თუ მხაკურობით; მაგრამ ყველაფერ ამას "ხანახაობით" ხახითი კი არ აქვს, როგორც ეს განხორციელებულია, მაგალითად, ხეხილ დე მილის "კოლხახლურ" ფილმებში, თუ გნებავთ, "ხამხონ და დალიდამი" (1433), რომელშიც არქიტექტურა-ქანდაკებანი უფრო "ხენხაციის" ვიდრე მხაჭვრუ-ლი გამოსახვის ფუნქციას ახრულებენ, - არამედ ფილმური ხურათოვანი (აშროვანი) გამოსახვის ხამხახურშია ჩაყენებული. ამ ფილმში ყოველი არქიტექტურული დგალი, ყოველი ქანდაკება, ყოველი ხურათი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ბუნებრივი შემადგენელი ნაწილია, რომლის დროს მაცურებელმეოქმედებს არა მგახხრობა, არქიტექტურა, ქანდაკება რო-გორც ახეთი, არამედ ის ფილმური ხურათოვანი (აშროვანი) გამოსახვა, რომლის განუყოფელ ნაწილს შეადგენს ყველაფერი, რაც ფრანშე მოხჩანს თვით მხახიობების ხურათოვანი რაობის ჩათვლით. აქ, იხე როგორც ხერ-

გვი უიზნენშვიინის კინოხურათებში("ლომების ხექვენნი" თუ ნიკოლოზ მე-2 ქანდაკება), თავისთავად მყარი,"უძრავი" არქიტექტურა,მხატვრობა და ქანდაკება ფილმურ მოძრაობაშია მოყვანილი,რის შედეგად იქმნება ხრულიად ახალი ხივრცე - ფილმური ხივრცე -, რომელიც მოძრავი ვიზუალური გამოსახვაა. არქიტექტურა-ქანდაკებებით,მხახიობთა და ხალხის მახეების შეხამამისი მოძრაობებით ფილმში შეხამდებელია ფილმური ხელიღებული გამოსახვის შექმნა,რომლის მაგალითად,ხხვათა შორის, შეგვიძლია მოვიყვანოთ ფრიც ღანგის კინოხურათები -"ზიგფრიდის ხიკვილი",რომელშიც გათქვებულია ხელიღებული ნაჭურაღმში(განხაკუთრებით იმ ხექვენში,როცა ზიგფრიდი ვლავს ღრაკონს,რომ მისი ხიხელით ჭანი ღაიზანის და ამით"უკვლავი" გახლეს), ან "მეჭროპოლის", რომელშიც ხუფვს ხელიღებული ექსპრესიონიზმი(განხაკუთრებით იქ, ხალაფ ხალხის მახეებითა და არქიტექტურა-ქანდაკებების კომპლექტებით ფილმური ხურათგანი"პირამიდებია" შექმნილი,რომლებიც მუშებიხა და მწარმოებლების ილიღურ,მოჩვენებით ხამყაროს ახახავენ).

არქიტექტურა,მხატვრობა,ქანდაკება,მუნება,ცხოველები,ხაგნები, აღამიანები,ყველაფერი,რის"ღანახვა" შეუძლია კინოკამერას ობიექტივს, ფილმური ხურათგანი გამოსახვის "ნელი მახალაა",რომელიც,ფილმური ტექნიკის მეშვეობით, ვიზუალურ გამოსახვად იქცევა. ამიჭომ ფილმური არქიტექტურის,ქანდაკებისა და მხატვრობის ხურაში ექცევა აღამიანები-მხახიობები,რომლებიც თავიანთი კოსტუმებით,მოძრაობით თუ გრიმით არქიტექტურა-ქანდაკება-მხატვრობის, ხურ ცოჭა გარეგნულად, "შემაღგენელი ნაწილებია". თუ,მაგალითად, ფილმური მოქმედება ხლდა ანტიკურ ხაბერძნეთში,ულაოა, მხახიობის კოსტუმები თუ გრიმი უნდა იყოს იმ ღრობ არქიტექტურა-მხატვრობა-ქანდაკების ხელით შექმნილი. ბერძნული ხიყყვა"პლახიკა",მაგალითად, ნიშნავს"შექმნახ", "ფორმის მიცემახ", ფორმებიღან"ხხულის" შექმნახ; და ამგვარი"ხხულის" შექმნის მახალა,უხხვარი ღროღან, იყო მოშელილი თიხა; და როცა მხახიობი იყენებს გრიმს,ფერუმარილს,პარიკს,რომ მიიღოს იმ აღამიანის ხახე,რომლის განხახიერება მახ ხურს, იხიც ხხვას არაფერს არ ქმნის თუ არა "ცოცხალ ქანდაკებახ",ხახეობახ,აღამიანს. ამ ღროს მხახიობი(თუ გრიმიორი) "მოქანდაკეა",რომლის მახალაა კოსტუმები,გრიმი,პუღრი თუ პარიკი და "ცოცხალი"აღამიანის ხახე,მოელი ხხუღი;ყველაფერი ეს მიხთვის არის"მოშელილი თიხა"(1434). მხახიობის "კოსტუმი და ნიღაბი აღამიანისგარეშე და აღამიანის გამოსახვის ხამუაღებათა შუა ღგახ,ვინიღან იხინი ხაგნობრივი ხახიათიხაა,მაგრამ - მეორე მხრივ - უშუაღლ მხახიობს ეკუთვნის როგორც ხხვა აღამიანისგარეშე ხაგნები"(1435)."რახაც ათახი ხიყყვა ვერ აღწერს,კოსტუმი უკუთვბს იღუხურაგიახ ურთი შეხედვით"(1436). ცალკუელი უპოქინს, ცალკუელი"კულტურის წრის",ცალკუელი ურის კულტურის ხელი თავინს გამოსახულებას პოუღობს არქიტექტურაში,მხატვრობაში,ქანდაკებაში და ამით კოსტუმებში და თვით ომის ღავარცხნამიც კი. უგვიპყის,

ბაბილონის, ხაბერენეთის, ეფრუხუკების, რომის, ბიზანტიის პოლიტიკური, ეკონომიური, კულტურული და ხოცილური ცხოვრება თავის გამოხატულებაში პოულობს ამ ხალხებისა და ეპოქათა კონსტრუქციებს; და რომანული, გოფური, რენესანსის, ბაროკოს თუ როკოკოს კონსტრუქციებს ამ ხანათა რაობის ხარკვა. მაგრამ კლუტუში და გრდში დამახასიათებელია არა მარტო მოცემული ხალხის, ეპოქის, არამედ მოცემული ცალკეული პიროვნებები. ძველი ეგვიპტის ფარაონების კონსტრუქციები, იხე როგორც არქიტექტურა, ქანდაკება, მხატვრობა "მონუმენტური ხელოვნება" გამოირჩეოდა, რითაც ხერათოვანად გამოხატული იყო ფარაონთა "აბსოლუტური ბაჟონობის" პრინციპი (1437). იტალიური რენესანსის ხელო კი, აღმოცენდა რა ანტიკური ხელოვნებიდან, ნათელჰყოფს ახალი ხელოვის გრძნობას; არქიტექტორი ლეონ ბატისტა ბრუნი, მაგალითად, 1480 წლის მიჯნაზე ხრულყოფილება განხაზღვრავდა როგორც "პარამონიულ შეთავსებას ყველა ნაწილისა, რომლებსაც არც არაფერი შეიძლება მიემაჟოს და არც გამოაკლდეს, რომ მთელი არ დაიშალოს" (1438). ამგვარად, კონსტრუქციის, გრიმის, პარიკის, ე. ი. აღამიანის მთელი გამომეყვებება ხარკვა არა მარტო მიხი ინდივიდუალური, არამედ მოცემული ეპოქის, ერის, ხალხის რაობისა. კილევ მუჟი, ერთიდაიგივე აღამიანი ხვედახხვეაგვარ კონსტრუქციის, გრიმის "იძულებულია" მიიქცეს, ილაპარაკოს, მუჟ-ნაკლებად, თავისი ხერათოვანი შეხატელობის შეხატელობად. მაგალითად, ხპორტული ჟანხანგებში და, ვოქვათ, ხალამოს გრძელ კაბაში შეუძლებელია ერთნაირად მოიქცეს, ილაპარაკოს ერთიდაიგივე მანდილობანმა, ვინაიდან ჟანხანგებში "აძულებს" მახ განხაზღვრული, ჟანხანგების შეხატელობის, წესი დაცივა; და თუ ეს ამ წესს დაარღვევს, იხ მიიპრობს ხაზგაღობის ყურადღებას, ვინაიდან ხაზგაღობა (გარემო) ახლენს აღამიანის ყოფიქვევებზე ზევაულენახ. როგორც ვხედავთ, აღამიანი "ჩახმულია" თავის ეპოქაში, ეპოქის ხელოში და მიხი ინდივიდუალურობა იშვიათაც თუ არღვევს ამ ხელოის ხაზღვრებს. როგორი კონსტრუქციით იმყოფება აღამიანი ხაზგაღობაში - ეს ახასიათებს როგორც მახ პირადთ, აგრეთვე მიხ დამოკიდებულებას ხვეებთანაც. მაგალითად, თუ ბალ-მახკარადზე, ხალაც ქალები და ვაცები გრძელ კაბებში და ფრავებში გამოწყობილი, შევა ახალგაზრდა, რომელიც, ვოქვათ, გამოწყობილია ხამუშაო შარვალ-ხალათში, ამგვარი ჟანხანგელი იხ, ახე ვოქვათ, თავისებურ "პროჟექტს" აცხადებს, რაც, უდათა, შეუმჩნეველი არ დარჩება ბალ-მახკარადის ხაზგაღობისაგან; და, შეიძლება, გაძვეებულ იქნახ დარბაზიდანაც კი. ჟანხანგებში შეუძლია ხიყვარული, პატივისცემა, გულგრილობა, მწუხარება და ხიხარული, ხპორტულობა, ხიძლიერე, პროფესია გამოხატოს; მახ შეუძლია ააღვდოს, დაწყნაროს, მოაწონოს, თვალი აარიღებოის; მახ შეუძლია გუნება, განწყობილება, გონებრივი რაობა, მხოფდმხეველობა გამოამყვადონ (1439). ამგვარად, ჟანხანგელით, კონსტრუქციით შეხატელებელია მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ხერათოვანი გამოხატვის შექმნა, რომლებშიც ჩნდება მოცემული აღამიანის, ეპოქის, ხალხის თუ ერის ინდი-

ვილუაღურობა. უანხაგმელი და ხილამაზის ხხვა ხაშუაღებანი უფრო პირველად დამოკიდებულებამო ადამიანთან, ვიდრე მიხი შინის, ხახლის მორთულობა, ვინაიდან მას უხ უკანახკენელი მხოლოდ ნაწილობრივ შეუძლია განხაზღვროს; ახევე ნაწილობრივად შეუძლია მას განხაზღვროს ბუნების, ლანდშაფტის რაობა - გზის გაყვანიო, ყვავილები თუ ხეების დარგვიო. "ხელუხლებელი ბუნება" კი "თავისთავად" არსებობს, და ამდენად დამოუკიდებელია ადამიანის განხაზღვრიხაგან. ამგვარად, ადამიანის ინდივიდუალობის ვიშუაღური გამომხახველი ხაშუაღებაა უანხაგმელი და გრიმი. ადამიანის თმის ფორმა და ფერი, ხახე, წვერ-უღვაში, წარბები, თუ ყურების ფორმა უაღრესად ინდივიდუაღურიხა ყველა ერთად აღებული. თმის დავარცხნილობის, ფერის, წვერ-უღვაშის თუ წარბების ოღნავი შეცვლიო იცვლება ადამიანის ხახე, ხახეობა, ინდივიდუაღურობა. "ჰულრხა და გრიმხ შეუძლია აგრეთვე პირველების გაქარწყლება, თუ იხ... ხახის ცოცხად ნაკვეთხხ იხე ქაშლის, რომ მოზაიკური მიმიკური ენა შეუძლებელი ხდება. ჰულრმა და გრიმმა უნდა გამოსახოს (ან ხაზი გაუხვახ) შეხაქმნელი ხახეობის დამახახიაოებელი" (1440). ამიწომ ფიღმში ხაჭიროთა თავიხებური გრიმი, რომელიც ადამიანის უჟაქიშეს ფიქოლოგიურ განღდახ უშუაღოდ ნათელხ გახღის ადამიანის ხახეშე ან ხახის შემადგენელ ნაწილშე. ფიღმურმა გრიმმა კი არ უნდა "წაშაღოს" ხახის ნაკვეთხის ხურათოვანი მეწყველება, არამედ - პირიქით - უნდა გააძლიეროს იხ, რაც შეხაძლებელია აზროვანი შარმონიის დამყარებით მხახიოზის რეაღურ ხახეხ, განხახახიერიებლ ხახეობახა და გრიმხ შორიხ. ფრიღრის მურნაუხ კინოხურათში - "უკანახკენელი ვაციო" უანხაგმელი, გრიმი, თმის დავარცხნილობა იხეთი ხიშუხწყითა და ბუნებრივობითა განხორციელებული, რომ ჩვენხ თვარწინ მოქმედებხ ჩვეულებრივი, მაგრამ, ამავე დროხ, უაღრესად ინდივიდუაღური ადამიანი, მიუხედავათ იმიხა, რომ მხახიოზი იანინგხის პირველებახ ხრულიად უარყოფხ და განხახახიერიებელ როღთანაა შეხიხხლხორცებული; აქ მოხჩანხ მხახიობიხა და გრიმიორიხ ღიღი ოხწყაწყობა; იხ, რახხაგ ფიღმურ გამოსახვად აქცევხ რეჟიხორი, ქმნიხ "ბუნებრივობიხ" შთაბეჭდილებახ, რაც უნდა გამოხჭვივოღეს ჭემმარიწყ ფიღმურ გამოსახვიღან.

ქანდაკეზაგ იხევე "უძრავია", როგორც მხაწყრობა და არქიწყექიწურა; ფიღმი კი არიხ მოძრავი ხურათები, და ეხაა არხეპითი შღვარი ხეღვინებათა ამ ხახეებხ შორიხ. ქანდაკეზის გამოყენება ფიღმში კი ანაღოგიურიხა მხაეცროზიხა და არქიწყექიწურიხ გამოყენებიხა; ფიღმხ შეუძლია ქანდაკება გამოიყენოს როგორც ფიღმური გხღუეღიხ შემადგენელ ნაწიღად და ამიო განხაზღვრული ფორმაღური და აზროვანი დამოკიდებულება შექმნახ ქანდაკეზახა და ფიღმურ გამოსახვახ შორიხ, ან უფრო ზუხწყად, ქანდაკება გამოიყენოს ფიღმური გამოსახვიხ შეხაქმნელიად. ქანდაკეზიხა და მოქანდაკიხ შეხახებ ფიღმხ შეუძლია დღჰუშღინწყუნდი ფიღმის შექმნა, რომღიხ დროხ ძაღამია ღკუემენწყური ფიღმის ვანონ-ზომიერიება, რაც რეაღობიხ რაც შეიძლება ზუხწყ ახახვახ მოიოხოვხ.

ფილმს შეუძლია აგრეთვე მოქანდაკის ცხოვრება და შემოქმედება გამოიყენოს როგორც "ნელდი მახალა" მხატვრულ ფილმის შეხაქმნელად, რომლის დროს ფილმის შემქმნელი მხატვრული ფილმის კანონზომიერების საფუძველზე ქმნის ხუროთჳძან გამოსახვას. მართალია, ამ შემთხვევაშიც არ უნდა იქნას მოგებული მოქანდაკის ცხოვრება და შემოქმედება იმდენად გარდაქმნილი, რომ გაყალბებულ იქნას მიხი მეოპა, მაგრამ აქ ფილმს უფრო აინტერესებს მხატვრული, ვიდრე ლოკუმენტური ხინაძელი-ლის შექმნა. არქიტექტურისა და ქანდაკების, როგორც "გარემოს", ფილმური გამოყენების ხანიმუში მაგალითს იძლევა ხ.ეიშენშეინი კინოხურათში - "ჯავხნოსანი 'პოლომკინი'" ("ოღების კიბისა" თუ "ლომეზის" ხექვენევი); არქიტექტურის, ქანდაკებისა და განხაკუთრებით მხატვრობის ფილმური ლოკუმენტური სახევის ხანიმუში მაგალითს იძლევა კურს ორფილი ლოკუმენტური ფილმი - "მიქლანჯელო - ერთი ფილანის ცხოვრება" (1441), რომელშიც განხაკუთრებული შთამაგონებლობითაა სახელი "ხიქსტინის ვაპელა". და-ზოლოს, მხატვრის ცხოვრებისა და შემოქმედების "ნელ მახალა" გამოყენების ხანიმუში მაგალითად უნდა ჩაითვალოს გიორგი შენგელაიას კინოხურათი - "ნიკო ფიროსმანაშვილი", რომელშიც ის ამ მხატვარ-ხელოვანის ცხოვრება-შემოქმედებას "ხატავს" კინოკამერას მეშვეობით. ამგვარად, - ერთი მხრივ - ნათელია ხაზღვარი კინოხელოვნებასა და მხატვრობა-არქიტექტურა-ქანდაკებას შორის, რომელთა განმხაზღვრელია მათი მხატვრული გამოსახვის მახალები, ხოლო - მეორე მხრივ - ფილმს შეუძლია ბევრი რაბ "ინწავლოს" განხაკუთრებით მხატვრობიდან, რომ განიოყიროს ფილმური მხატვრული გამოხახვის იხედაც მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ხაშუალებანი.

VII. ფილმი და მუხიკა

ფილმისა და მუხიკის ურთიერთობა ჩვენ უკვე განვიხილეთ თავის ადგილას, და აქ თუ იხევ უბრუნდები ამ ხაკიოხს, ეს ემსახურება იმ მიზანს, რომ კიდეც ერთხელ გავავალოთ ხაზღვარი მუხიკას, როგორც ხელოვნების ერთ დარგსა, და ფილმს, როგორც ხელოვნების მეორე დარგს, შორის, ვინაიდან ფილმი "მუხიკა დანახულ იქნას", დღესაც გრძელდება. "მუხიკე" (1442), ანტიკურ ხაზღვრძნეში, იყო მუხიკის, დექსინა და გეკვის ერთობა, რომელიც დაირღვა კლასიკური პერიოდის მიწურულში და ასე წარმოიშვა მუხიკა - ვიწყო გაგებით -, რომელიც არის ფონი, ხმა. მუხიკის საფუძველია ორი ფონის რელატიურობა; მუხიკალურად მნიშვნელოვან ელემენტს ამ ორ ფონს შორის ქმნის ინტერვალი, ფერებისაგან განხხვავებით, რომელიც, ვთქვათ, "წითელი ფერი" თუ "შავი ფერი", არ-ბებობენ თავისთავად. ფონი "მ", მაგალითად, ფიქსირებულია როგორც "გეხეკუნდა" "ც"-თან ან "ქვეკვარფი" "გ"-თან და ა.შ. ფონთა რელატიურობა შეხაზამება რიგხვა ურთიერთობას; მუხიკალური რიფშიც უყრდნობა რიგხვა ურთიერთობას. ფონის შექმნის წინაპირობაა "ხელხაწყო", რომელიც მას ქმნის: ადამიანის ხხული ან ინხურუმენფი. მუხიკის ფონის

აღქმა შეხამებულია მხოლოდ ბგერაღმა-ყღერაღმობას, ე.ი. უონი არის "არაფერ ურანხისხორული". მუხიკის უონებით განხაზღვრას უონთა ურთიერთობით აქვს ის შედეგი, რომ ისინი ერთმანეთზე მიუთითებენ. მუხიკა, ამგვარად, არის ბგერაღმა, ყღერაღმა, რომლის ხაფუძველია ორი უონის რელატიურობა; ხხვა ხიფყვებით რომ ვთქვათ, მუხიკა არის მხოლოდ შემნაღმა. ფილმი კი არის მოძრავი ხერათები, ე.ი. ვიზუალური ხელოვნება; და ეხაა არხეობით განხხვავება ფილმხა და მუხიკახ შორის.

მუხიკიხა და ფილმის "შეხეობის პუნქტუობი" იქ, ხადაფ მუხიკა უონებხ წმინდა აკუხფიკურობახ და "ერევა" ოპტიკური გამოხახვიხ ხფეროში. ახეთი "შეხეობის პუნქტუობი", უმოავრეხად, ოპერა, ოპერეფა, მუზიკალი, ღრამაფული თეატრი, რადიოპიეხა და თვით მუხიკალური კონცერტფიფ კი, როფა, ვთქვათ, ხიფფონიის მოხმენიხახ ჩვენხ თვალჩინ განლაგებულია ორკეხფრი. არიხ, მაგალითად, ოპერაში მუხიკა პირველადი თუ "მიმიკური გამოხახვა", ე.ი. არიხ პირველადი აკუხფიკა თუ ოპტიკა - იწვევხ აზროხ ხხვადახხვაობახ. თუ თეატრიხ ბაბად მივიღებთ "მიმიკურ ენახ", რომელიფ თავიხთახვი აქფფვხ როგორფ "წმინდა მიმიკახ", ე.ი. აღამიანიხ მთელი ხხეულის გამოხახვით ძადახ, აგრეთვე "მიმიკურ ხიფყვახ" (ღრამა) და "მიმიკურ მუხიკახ" (ოპერა), მაშინ "მუხიკალურ ღრამაში" პირველადი მიმიკური გამოხახვა და მიხი ქვეფნებაა მუხიკა. მაგრამ თუ ოპერაში პირველადი მუხიკა და მიხი ქვეფნებაა მიმიკური გამოხახვა, მაშინ იხმება კითხვა: შეხამებულია კი წმინდა აკუხფიკური ხელოვნებიხ (მუხიკიხ) ოპტიკურად (მიმიკურად) დანახვა? აი პრობლემა, რომელიფ, ჩემიხ აზრით, ხელოვნურადაა შექმნილი, ვინაიდან მხაფფრული ნაწარმოებიხ სფილისმეფყველება მოითხოვხ, რომ ყოველი მხაფფრული ნაწარმოები უნდა შეიქმნახ მოფემული ხელოვნებიხ დარგიხ მახადიხ კანონზომიერებიხ ხაფუძველზე, რომელიფ ვერ ითმენხ მიხ გვერდით ხელოვნებიხ ხხვა დარგიხ კანონზომიერებახ. მაშინ თეატრალური მხაფფრული ნაწარმოები - არიხ იხ ღრამაფული, ოპერიხ, ოპერეფიხ, ბალეფიხ, პანტომიმიხ თუ მუზიკალიხ მხაფფრული ნაწარმოები - უნდა შეიქმნახ შიშიკუნდი გამოხახვიხ ბაბაზე და ყველაფერი ხხვა - მუხიკა, მხაფფრობა, არქიფექტურა, ქანდაკება, განათება თუ კოხფუფები - უნდა ჩადგუხ მიმიკური გამოხახვიხ ხამხახურში. ანალოგიური ფუნქცია აქვხ მუხიკახ ფილმშიფ: ფილმი არიხ ოპტიკური, ე.ი. მოძრავი ხერათებიხ ხელოვნება, და ყველაფერი, რაფ მიხ შექმნაში ღებულობხ მონაწილეობაფ, მუხიკიხ ჩათვლით, უნდა დაემორჩილოს მოძრავი ხერათებიხ კანონზომიერებახ.

მუხიკიხ გამოყენება-გამოხახვა ფილმში შეხამებულია ხამი გზით: იხ შეიძლება გამოყენებულ იქნახ ხერათოვანი გამოხახვიხ ქვეფნებათ, როგორფ ხიფყვა და ხმაური, რომლის ღროხ იხ შეხიხხლბორფებული უნდა იქნახ ოპტიკურ გამოხახვახთან, ე.ი. ხელი უნდა შეუწყოს ოპტიკური გამოხახვიხ გაინფერხიურებახ. იხ შეიძლება, აგრეთვე, ახახულ იქნახ

ღრობს; მაგრამ ამას არც მუხიკახთან და არც კინოხელეულებასთან არა-
ფერი ხაერთო არ აქვს. უფრო უმწურო მდგომარეობა იქმნება, თუ ფილმის
მოქმედების ფენიში დაყენებულ იქნება მუხიკალური ნაწარმოები. ამ
ღრობს, ჩვეულებრივად, ხდება მუხიკალური ნაწარმოების დახურაობა. მა-
გალითად, ბეზხოვენიის ან შოპენის მუხიკალურ ნაწარმოებებს უკავში-
რებენ "შავი ღრუბლების", "მორჩხჩხუ ნაკალულის", "პეიდაყის", "შღვის
ღვღვის" ან ქარიშხლის ფილმურ ხურათებს. თუ ეს ფილმური ხურათები
ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველდამქმნილი, მაშინაც ვერ იძლე-
ვიან იხინი ხეილისფურად გამართულ გამოსახვათ, კინაიდან იხინი არ
მოთხზვენ ილუზორულ იქნან ხხვა ღარგის(მუხიკის) მხაფურელი
ნაწარმოები; და - პირიქით - მუხიკის კანონზომიერებას ხელს უშლ-
ის ხურათვანი ფილმური გამოსახვათ. მუხიკის კანონზომიერებას გან-
ხაზღვრავს ჭონი, ყღერაღობა, გგერაღობა; და მისი გამოსახვა შესაძლე-
ბელია აკუხეიკურად და არა ოპეიკურად. თუ, მაგალითად, ხიმფონიური
კონფერეის ღრობ კინოკამერა შეეღლება მაყურებელ-მხმენელის გამომე-
ფყველება ახახოს კინოღენეზე, ახეთი ფილმური ხურათები ემხახურება
ხრულიად ხხვა აზრს: ამ ხურათებში თვალხაჩინო გახდება თუ როგორ
მოქმედებს ეხა-თუ-ის ხიმფონია ამა-თუ-იმ მაყურებელ-მხმენელზე,
ფ.ო.ფილმური ხურათები მიიღებენ ფიქიოლოგიურ მნიშვნელობას, რახხაც
არავითარი კავშირი არ აქვს თვით მუხიკალური მხაფურელი ნაწარმოე-
ბის რაობახთან. ეს იგივეა, რომ თუ ჩვენ მხაფურის ხურათის წინ მა-
ყურებლებს გავაფარებთ და მათი ხახის გამომეფყველებით შევეღლებით
ამ ხურათის ხარისხის შეფახებას.

მუხიკა შეუძლებელია გახლებ ფილმური თემა, მაგრამ, ზოგიერთ შე-
მთხვევაში, ის შეიძლება გახლებ ფილმური მოქმედების შემადგენელი
ნაწილი. კინოხურათში - "გამომშვიღობების ვაღის", მაგალითად, შოპე-
ნი გაიგებს, კონფერეის ღრობ პარიღში, რომ პოლონეთში დაიწყო რვეო-
ღუფია; კინოკადრებში ვხეღავთ შოპენის თითებს, რომლებიც მოძრაობენ
როიღის კღავიშებზე; და - ფილმური შებნელების ხერხით - იმავე
კადრებში ვხეღავთ ხეღენებს რვეოღუფიური მოძრაობისა პოლონეთში; ამ
ხურათების რიფში დაკავშირებელია მუხიკის ჭაქფთან და ამგვარი რეა-
ღისფურ-აბხეფრაქფელი ხურათები თვალხაჩინოს ხღიან რვეოღუფიური მო-
ძრაობის რაობას. აქ მუხიკა კარგავს "წმინღა მუხიკალურ" ხახიათს
და უწყობს ხელს ფილმური რიფის გაძღიერებას და ხურათვანი გამო-
ხახვის გარღმავებას, ფ.ო. მუხიკა ხდება ფილმური ხურათვანი გამოსა-
ხვის ქვეღენება, აძღიერებს და არღმავებს რა ხურათვან გამოსახვათ.
(1444). ურიკ შარფლი თავის კინოხურათში - "კონგრეხი ეეკვავს" -
იძღევა ოპეიკურ-აკუხეიკური ფილმური გამოსახვის ხაყურაღღეო მაგა-
ღითხ: ჯერ ერთ ხიმღერახ მღერის ერთი კავი; შემღეგ იმავე ხიმღერახ
მღერიან ქაღიშვილები, შემღეგ კავები, უღნობი ხმები... ამგვარად,
კინოკამერას ხიმღერა მოყავს "ხურათვან მოძრაობაში" და ნათღლი
ხდება ამ ხიმღერის პოპულარიობა ხაღის მახეღში ხურათოვნად; თვით

ხიმღერა ვი ხდება ამ ფილმური ხურათების ქვეყნება. მიხეილ ჭიაურელი კინოხურათში - "ლიალი ვანთიალი" - ხალხურ ხიმღერას - "ციციანათელას" - იყენებს ღრამაჭურგიულად: ამ ხიმღერის მეშვეობით ორი ძმა შეხვედება ერთმანეთს ფრონტზე. მაგრამ თუ მომღერალი დადგება კინოკამერას წინ და მიხი ხიმღერის დამთავრებამდე ვამერა უძრავად დგას, ან შეეცდება იხ ამ ხიმღერაში ჩართოს რამდენიმე ხხვა ვადრი, მაშინ ფილმი დაღაჭობს თავის კანონზომიერებას(1446). ფილმური მოქმედების ნაწილად შეიძლება გამოყენებულ იქნას, აგრეთვე, ხიმღონიური კონცერტი ან მუსიკალური პრობლემა. მაგრამ ფილმური მოქმედების ცენსურში უნდა იდგეს თვით მუსიკოსი თუ კომპოზიტორი, ე.ი. ადამიანი, რომლის ცხოვრებისა და შემოქმედების ახახვისას მიხი მუსიკა, უდალთა, იმდენად იქნება გამოყენებული, რამდენადაც ჯხ ხაჭირო იქნება მიხი ცხოვრების ახახახავად. მაგრამ თუ ფილმი შეეცდება არა მომღერლის თუ კომპოზიტორის ცხოვრების ახახვას, არამედ მათი ხიმღერების თუ მუსიკის რაც შეიძლება ხშირად აყდრებას, რომელიც არ გამომდინარეობს თვით ფილმური ხურათივანი მოქმედებიდან, - მაშინ შეუძლებელია ფილმური მხაჭვრული გამოსახვის შექმნა. არ არხებობს ე.წ. -ლი"წმინდა" მუსიკალური ფილმი. ან მუსიკა უნდა დაემორჩილოს ფილმურ ხურათივან გამოსახვას, რომ მხაჭვრული ნაწარმოები შეიქმნას, ანდა ფილმური ხურათები ემორჩილება მუსიკას და მაშინ იქმნება ლკუმენჭური ფილმი მუსიკოსის ან მუსიკის შეხახებ. ორივე შემთხვევაში ხაჭიროა ხჭილისჭური კანონზომიერების დაცვა: მხაჭვრულ ფილმში არ შეიძლება ფილმური ხურათები დაემორჩილოს მუსიკას, ხოლო არამხაჭვრულ, ლკუმენჭურ ფილმში მუსიკის კანონზომიერება დარღვეული არ უნდა იქნას ფილმური ოპტიკური გამოსახვის ხამუალეებთთ. 'მუსიკა როგორც ხელოვნების ერთი დარგი და მუსიკა, რომელიც გამოყენებული უნდა იქნას ფილმური ხურათივანი გამოსახვის ქვეყნების - ხმის - შემადგენელ ნაწილად, მეწყველებითი ენისა და ხმაურის გვერდით, ორი ხხვადახხხვა მოვლენაა: პირველი ემორჩილება მუსიკის კანონზომიერებას, მეორე ვი ფილმის, ე.ი. მოძრავი ხურათების კანონზომიერებას, რომელთა მხედველობაში მიღების გარეშე შეუძლებელია შექმნილ იქნას მუსიკისა და ფილმის ხჭილისჭურად გამართული მხაჭვრული ნაწარმოები.

VIII. ფილმი და ჭელებეღვა

ჭელებეღვა არის ფილმური ხურათების გაღაგემა(რადიოჭექნიკის)ჭელებეღვაქნიკის მეშვეობით. რადიო- ანუ ჭელებეღვაქნიკა გაღახხეგმხ მოძრაობის მრავალ, თანამიმდევნო ხურათებს, რომ მოძრაობა იქნას შენარჩუნებული. ამგვარად ჭელებეღვისა და ფილმის გამოსახვის მახალაა მოძრავი ხურათები. ამდენად ჭელებეღვა ვი არ არის გამოსახვის ახალი ხამუალემა, არამედ "ჭექნიკურად და პუბლიცისჭურად ჭელებეღვა არის რადიოს შემდგომი განვითარება"(1447), ანდა, უფრო მუხჭად, ფილმის ერთერთი ხახუ. მაგრამ ამ აზრებს ვილევ მეჭი დაზუხჭება უხაჭიროება: მართალია, ჭელებეღვაში რადიოური "შორს მოხმენა" გაღაქვეულია

ლოკუმენცია; და ამას ემაყუბა კიდეც იხივ, რომ კინოფილმის მხა-
ფურული თუ არამხაფურული ფორმებიც შეხამებულია გადაცემულ იქნა
ფილმების მეშვეობით. როგორც ვხედავთ, ფილმების ფორმები უფრო
მრავალფეროვანია, ვიდრე კინოფილმის ფანრები, რომელთა ერთერთი ფორ-
მა, როგორც ავლნიმნეთ, თვით ფილმებზეა. გერმანულ ეკრანს კი ამბობს,
რომ ფილმების ფრამაფურგია არ იძლევა შეხამებლობას შეცვლილ იქ-
ნას იხ რადიოს თუ ფილმის ღრამაფურგით(1449). ფილმებზეა უფრო მე-
ფილა, ვიდრე რადიოსა და ფილმის ფიქნიკათა შეჯამება; მას დამოუკი-
ლებელი კანონები აქვს. (1450). აზრი, თითქოს, ფილმებზეა რადიოს
შემდგომი "ლოლიკური განვითარება ოპტიკურ-აკუსტიკურ ხინთებამდე
ყურისა და თვალისათვის"(1451), ან - პირიქით - ფილმებზეა ფილმის
"ლოლიკური" განვითარება, ვერაფრის ამბობს არხებთან ვერც რადი-
ოს, ვერც ფილმის და ვერც ფილმების შეხახებ. მაგრამ მხოლოდ იხ ფა-
ქტი, რომ ფილმების, ხუდ ცოფა, ზოგიერთი გამოსახვა შეხამებულია
შექმნილ იქნას უხმოდან, ხოლო უხურათო ფილმებზეა გამოსახვა ხა-
ერთოდ არ არხებობს, - ადახფურებს ხურათის პირველადობას ფილმებზეა-
ში. ამდენად ყალბია აზრი, თითქოს, რადიოს, არხებთანად, თავისთავად
კი არ არის მელიუმი, არამედ "ფილმების ნახევარი" და, თითქოს, ხმი-
სა და ხურათის ერთდროული უმავთულ გადაცემა ხრულყოფილ ხლის ამ
გამოგონებებს(1452). ახევე მდღარია აზრი, თითქოს, ფილმებზეა გა-
მოსახვა გამომდინარეობს ხიფყვისაგან, ფილმური გამოსახვა კი ავითა-
რებს თავისთავს ხურათოვანი თხრობით(1453); ფილმების ზოგიერთი
ფორმები, ხუდ ცოფა, ფილმებში თუ ფილმლოკუმენცური ფილმი, უთუოთ,
ავითარებენ თავისთავს ხურათოვანი თხრობით, ვინაიდან ხურათოვანი
თხრობის პროცესში "აბხფრაქტული" ხიფყვა ყოველთვის "მხახურის" როლს
იბარებს "კონკრეტული" ხურათების გვერდით. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ
"შეუხახელობა", ე. ი. ყველაფერი, რის "დანახვა" არ შეუძლია ვამერას
დახმულია როგორც ფილმის, იხე ფილმებისათვის. ფილმებზეა, როგორც
ფილმს, არ ხჭირია ხურათი და ხმა(ხუდ ცოფა, ხიფყვა) ერთდროულად ყო-
ველთვის; შეხამებულია "წმინდა" ხურათოვანი გამოსახვის შექმნა ფი-
ლმებზეაშიც; უხურათო ფილმებზეა კი ხაერთოდ არ არხებობს. ამდენად
ყალბია იხ აზრიც, რომ, თითქოს, ფილმებზეა მანამ ვერ შეხამებს ამი-
მწურავად გამოიყნობს თავისი მხაფურული გამოსახვის ხაშუალებები,
ხანამ მასში ხმა არ გახლება გამოსახვის ხანახანდელდელდელ ხაშუა-
ლება ფილმებზეა გვერდით(1454). უდალა, ფილმების პუბლიცისფურ
ფორმებში "ფილმებზეა უნდა იპოვოს ხიფყვის გამოყენების ხაკუთარი
და ახალი ხერხები, ვინაიდან აქა ხიფყვა მოფორი, რომელიც იწვევსა
და წარმართავს პროგრამის მხველობას"(1455), მაგრამ, მხირალ, ვთქვათ,
ცნობაში ჩართული ერთი ლოკუმენცური ხურათი უფრო მეფხ ამბობს, ვიდრე
მრავალი ხიფყვა, რომლებიც ამ ხურათის "აგილებს". მაგრამ, მიუხედავად
ამისა, ფილმსა და ფილმებზეა შორის არხებობს განხაზღვრული განხ-
ხევაება, რომელიც, როგორც ავლნიმნეთ, უფრო ფანრობრივი, ვიდრე დარ-

გობრივი ხახიათიხაა, ვინაიდან მათი (ფილმისა და ფელეხედვის) გამო-
ხახვის მახალა მოძრავი ხურათია, რომლის ქვეცნება, მეფ-ნაკვლებად,
არის ხმა.

ფელეკვერძე გაანინა ყველა ლიხება ვინოვამერახი; ფელეხურათების
"მრეველ" ვი შეუძლია აღამიანი გვარევნობ წინიდან თუ გვერდი-
დან ერთდროულად. ფილმში ვი ანალოგიური ხურათივანი გამოხახვის შე-
ქმნა შეიძლება არი ხხვალახხვა ხელის ერთმანეთთან დაკავშირებით.
ფელეკვამერა ელექტრონული ვამერაა, რომელიც გალახალეზ ობიექტს
"აღნუხხავს" და "გალახხემს" ერთდამავე ღრობ, ე.ი. ფელეკვამერახაგან
გალაღებული ხურათი არ შეიძლება ღამონფაჟებულ იქნას. ამიწომ ფელე-
ხედვაში ხდება ფალკეული ვამერახ მიერ გალაღებული ხურათების ან
ფალკვალკე გალაღემა, ანდა ერთმანეთთან დაკავშირება-"არევა" და იხე
გალაღემა. მაგრამ ამ ღროხაგ შეუძლია ფელეხედვას გამოიყენოს ფილ-
მური მონფაჟიხა და ჭრის პრინციპები; ხურათთა "მკვეთრი ჭრა", ე.ი.
ერთი ფელეკვამერახ მიერ შექმნილი ხურათის ხწრაფი შეცვლა მეორე ფე-
ლეკვამერახ მიერ გალაღებული ხურათით; შებნელება-გამოზნელება, გალა-
ზნელება თუ ერთდამავე ხელში რამდენიმე ხურათის ერთდროული ჩვენე-
ბა. მაგრამ, თუ ჩვენ, ვთქვათ, ხამი ფელეკვამერათი გალაღებლთ ერ-
თლიანიგვე ობიექტს ხამი ხხვალახხვა მხრიდან და ამ ერთდროულ, პარა-
ლელურ ხურათებს ერთ ფელეხურათად ვაქვევთ "ხურათთა არევის" გზით,
მაშინ ამგვარი ფელეხედვური ხურათი უფრო პლახტურ შთაბეჭდილებას
ქმნის, ვიდრე ფილმური ხურათი, თუმცა იგივე ეფექტის შექმნა შეხამ-
ლებელია ფილმშიც ფილმური ხერხებით. მაგრამ ფელეკვამერების მიერ
ერთდროული ახახვა ხხვალახხვა მხვლელობებიხა ერთ ხურათში წმინდა
ფელეხედვის ელექტრონული ვამერების თავიხებურებას უნდა მიეწეროს,
რაც არა მარტო ახხვავებს ფელეხედვას ფილმიხაგან, არამედ განხაზღ-
ვრულ უპირაფხეხობახაც ანიჭებს მახ. როგორც ფილმში, იხე ფელეხედვა-
ში აღამიანის ხახე ღვახ ოპტიკურ-აკუსტიკური გამოხახვის გენწრში,
ვინაიდან არაფერი არ იძლევა იხეთი მრავალფეროვანი და მრავალფენო-
ვანი გამოხახვის ხაშუალებას, როგორც აღამიანის ხახე. მაგრამ აღა-
მიანის ხახე ხურათივანად ყველაზე უფრო შთამაგონებლად მაშინ მეფყ-
ველებს, როცა მიხი უმცირეხი და უპაქიბეხი ნაწილები - ჟურები, მხვი-
რი, წარბები, თვალებით თუ ნაოჭი - ნათლად დახანახავია. აქედან გა-
მომდინარე, ღიღი, ღეჭალური და მიკრო-ხელი ფილმიხა და ფელეხედვის
ღრამაფურგოიხ არხებითი ნაწილებია. მაგრამ, ვინაიდან ფელეკვარანი.
გახილებით უფრო პაფარაა ვინოკვარანთან შეღარებით, - ღიღი, ღეჭალური
და მიკრო-ხელები წინაპლანზე იწევს ფელეხედვაში, თუმცა აქაც (გა-
მოხახახავი შინაარსის შეხამამიხი) ზომიერების ღაცვაა აუფილებელი.
ფილმიხაგან განხხვავებით, რომელიც ფილმური გამოხახვის შექმ-
ნახა და ჩვენებას ერთმანეთიხაგან ამორებს, ფელეხედვურ ჰინღლჰინღ-
გალაღებებს ახახიათებს შექმნის, გალაღემიხა და მიღების ერთდროულად
და(1456). ეს არის, განხაკურებით აქფუალური მოვლენების პირდაპირ-

რი გადაცემების დროს, ჭეღებულების დიდი უპირატეობა ფილმთან შედარებით. არხებითი განხილვაზეა აგრეთვე ჭეღებულებსა და კინომასურებლებს შორის; ფილმი კინოთეატრში ქმნის "მახობრივ განცდას" კინომასურებლებში, რომლის დროს ვალკეული კინომასურებელი იმყოფება ხევა კინომასურებელთა "დამაჯებელი" ზეგავლენის ქვეშ. ჭეღებულებელი კი ვალკეული აღამიანი, რომელიც თავის ოჯახის წრეში თუ მარტომარტო უყურებს ამა-თუ-იმ გადაცემას. ამდენად ჭეღებულება ინდივიდუალური განცდაა. კინოპროგრამა, ვთქვათ, ორხათიანი "კომპაქტური", შუკრული პროგრამაა, რომლის ხანახავად მასურებლები მიღიან კინოთეატრში და "იძულებულნი" არიან ეს ორხათიანი პროგრამა ნახონ თავიდან ბოლომდე ხვამზე მიჯაჭვული. ჭეღეპროგრამა კი არის "მენიუ", რომლის მთლიანად ნახვა ერთდღიანივე ჭეღებულებიდან შეუძლებელია არა მარტო ჭეღეპროგრამის ხიხანგრძლივის გამო. ამიტომ ჭეღებულებელი "მენიუდან" ირჩევს იმ გადაცემას, რომლის ნახვა მას ხერხს; და თუ ეს ამორჩეული გადაცემა არ მოეწონება, ყოველ წუთში შეუძლია ჭეღებულების გამოთქმვა; ეხვე არხებითად ახხვავეებს ჭეღებულებებს კინომასურებლისაგან.

როგორც ფილმში, ისევე ჭეღებულებაში ყოველი აღამიანი, მხახობიანი თუ რეპორაჟიორი, კი არ ახახიერებს "როსს" ან თავისთავს, არამედ ის ღრმს; და ეს ბუნებრივი "ყოფნა", ჭეღე-თუ კინოკამერაჰს წინ, არარაზროვნად მოხიანს "მხოფლიოში ყველაზე უფრო ხაინჯურებლ ხიბრესყე - აღამიანის ხახეზე" (1457). აქედან გამომდინარე, "ჭეღებულების ენა არის უაღრესად ბუნებრივი, ინფორმურ-პირველური ენა" (1458). ჭეღებულების პუბლიცისტური ფორმები - ახალი ამბები, ჭეღეკომენტარი, ჭეღეკორესპონდენცია, ჭეღერეცენზია, ჭეღეხაუბარი თუ ჭეღემიმობილება, ან ჭეღეინფორმაცია, ჭეღელებსუხია თუ ჭეღერეპორაჟიორი - უფრო გამიყენებს ხიყვიერ ენას, ვიდრე ჭეღებულების მხაჯვრული ფორმები - ჭეღე-ფილმი თუ ჭეღეპიება -, მაგრამ ხიყვია მანინ უნდა გამომდინარეობდეს. ჭეღებულების ხურათოვნებისაგან, თუ მას არ ხერხ თავისი თავის უარყოფა. ჭეღეკომენტარი, მაგალითად, იმდენად დამაჯერებელია, რამდენადღაც მისი ხიყვები მისი ხურათოვანი რაობისაგან გამომდინარეობს, ე.ი. მისი ყოველი ხიყვის ბაზაა მისი პირველება, მისი ხახე, რომელიც წამიერად მოხახმენი ხიყვების ხურათოვანი ხაყრდენია.

როგორც რადიოსა და ფილმში, ისევე ჭეღებულებაში ზუხვად უნდა იქნას გაყვანილი ხაზვარი ჭეღებულების მხაჯვრულ და არამხაჯვრულ ფორმებს შორის (1459), რაც - თავის მხრივ - განხაზღვრავს აღამიანის განახიერების განხაკურებულობას ფილმის თუ ჭეღებულების მხაჯვრული გამიხახვის ფორმებში. ჭეღეფილმი, რომელიც (თითქმის) კინოფილმის ჭეღეპიური გზით იქმნება, იმდენად არ არის "ფიკიური" ჭეღებულების მხაჯვრული გამიხახვა, როგორც ჭეღეპიება, რომელიც ჭეღებულების "წმინდა" მხაჯვრულ გამიხახვად, ჭეღებულების "გვირგვინად" უნდა ჩათვალს, რომელიც უფრო გენერში აყენებს მხახიობს, ვიდრე ფილმი.

"შეიძლება ხწორია თუ ვიწყვიტო, რომ კინოკამერა მოგვიხსრობს ხიუ-
ეფხ მხახიობების დახმარებით; ჭელემხახიობი კი ახახიერებს ხიუ-
ეფხ ჭელეკამერას დახმარებით"(1460). კინოხურათი აქუეფხეგებს ხი-
უეფხ უამრავ ხელეზად, რომლებიც შემდეგ გამოყენებულა როგორც ხა-
შენი მახალა ფილმური მხაჭვრული გამოსახვის შეხაქმნელად. ჭელეპი-
ეფხ კი აღავებს ხიუეფხ ზუხუად ჩამოყალიბებულ ხეენეზად, რომლებიც
შემდეგ აღინუხხებიან ჭელეკამერას ხელეზით. ამგვარად, "ფილმი აქუე-
ფხეგებს ხიუეფხ, ჭელეპიეფხ კი კრავს მახ ერთად, მაგრამ არა ღრა-
მახ ხიმყარებელ, არამედ ღრამაჭული თხრობის მოქნილობამელ"(1461).
ჭელეპიეფხის ხჭლიხხჭური რაობა მოითხოვს, რომ მან მხაჭვრული ფორმა
უნდა მიიღოს მიხი ოპტიკურ-აკუხჭოკური გამოსახვის ხაშუალეზებით;
ხელეენეზის ხხვა ღარგებიღან მხოლოდ ფილმი ღვას მახთან ახლმხ, ვი-
ნეღღან ორივე მოძრავი ხურათოვანი გამოსახვით ქმნიან მათხ მხაჭვ-
რულ ხამყარობ, თუმცა მახ შეუძლია ღიჭურაჭვრული თუ ღრამაჭული ნა-
წარმოებების როგორც "ნელღი მახალის" გამოყენება. მაგრამ "ხულერ-
თია როგორი წინახახეხურები არ გაანჩია ჭელეპიეფხას, იმ მომენჭში,
როცა იხ ჭელეკარანზე გამოჩნღება, ექვემღებარება ამ ღარგის კანო-
ნებხ"(1462). "შინაარხი ღა ფორმა შეუძღებელია ერთმანეთხ მოამორო;
ჭელეპიეფხის შინაარხი - მიუხეღავათ იმიხა, რომელი წინახახეხურები
ამ შინაარხ გაანჩია(რადიოპიეფხა, თეაჭრის პიეფხა თუ რომანი) - მიხ
ფორმას ღებუღობხ პირველად ჭელეპიეფხამი"(1463) ღა, უღაოა, მახში ბა-
ჭონობხ ჭელეპიეფხის კანონზომიერება.

ჭელეხეღვახ შეუძლია ფილმის, თეაჭრის მხაჭვრული გამოსახვის
გაღაფემა; ამ ღროხ ჭელეხეღვა გამოყენებულა ფილმის თუ თეაჭრის
მხაჭვრული ნაწარმოების გამვრეღებღად, გაღამეღმად მიხი ღაღებითი
ღა უარყოფითი შეღეგებღა. ღაღებითია, უთუთ, იხ, რომ მოფემული ფილ-
მი თუ წარმოდგენა მიღონობით აღამიანებხ შეუძლია ნახოხ ერთღროუ-
ღად. მაგრამ, ვფიქრობ, ჭელეხეღვით ფილმის თუ თეაჭრალური წარ-
მოდგენის გაღაფემა უფრო მეჭ ზარალხ, ვიღრე ხარგებლობახ იღღევა. მა-
გალითად, კინოხურათი, რომელიც კინოთეაჭრის ღიღი ეკრანისხათვისხაა
განკუთვნიღი, მეჩრე ფორმაჭხი ჭელეკარანზე ნაწილობრივ კარგავხ იმ
გამოსახვით ძაღახ, რომელიც მახ გაანჩია კინოეკრანზე. ფილმური მა-
ხობრივი ხეენები, გუნების თუ ნაგებობათა ხაერთო ხელეზი ჭელეკარა-
ნზე, ხულ ვოჭა, ნაწილობრივ მაინც კარგავენ იმ პღახჭოურობახ, რომ-
ლებიც მათ გაანჩიათ კინოეკრანზე. ჭელეკარანი ახევე ვერ იჭანხ ფილ-
მურ"ქარიმხალხებურ" მონჭაყხ; ჭელეკარანის ხიმეჩრე, ამგვარი ჩქა-
რი მონჭაყხ ღროხ, ვაღკუულ ხურათებხ"შეუგრმნობღად"ჭოვებხ, რითაც
ფილმური გამოსახვა კარგავხ თავისი ზეგავღენის უნარიაღობახ. ხამა-
გიეროდ, ფილმური ღიღი, ღეჭაღური ღა მიკროხპოპიული ხელეზი ჭელეხე-
ღვაშიც არანაკლებად ხუგეხჭოურია. ამღენად, ფილმის მხაჭვრული ნა-
წარმოები შეხამღებელი ღა ხახურვეღიგაა გაღაიფეხ ჭელეხეღვით, მაგ-
რამ იხ, უთუოდ, ნაწილობრივ კარგავხ თავის მხაჭვრულ ღირებუღებახ

განხატურებით ჭეღვეურანის ხიმგირის გამო. თეატრალური წარმოდგენის ჭეღვეულებით გადახედავას ანალოგიურ მდგომარეობას აქვს აღმოჩენილი, თუმცა ჭეღვეულების ეკრანის ხიმგირის ნაწილობრივი გარდაღება შეხამდებელია ხელთა გვაღებამდგომით, როგორც ეს ჩვენ დავინახეთ იმ დროს, როცა გავარკვეეთ თეატრალური წარმოდგენის ლოკუმენტიური ფილმად გადაღების ხაკითხი. მაგრამ ჭეღვეულებას შეუძლია თეატრალური წარმოდგენის ჰინდუჰინდუ გადახედავა, რაც, მართალია, კიდეც უფრო ზღუდავს ჭეღვეულებური გამოხატვის ხაშუალებების უფრო ეფექტიური გამოყენებას, ვინაიდან გადაღება-გადახედავა-მიღება ერთდროულია, მაგრამ მილიონობით მაყურებლებს ხლის მოვლენის "მოწმელ", რაც მახობრივი განხდის ახალი ხელოა. ამგვარად, ჭეღვეულების ხიმგირება მიხიაქჭუაღურობა, ე.ი. მოვლენის მოხდენის პროცესის აღნუხუხება და გადახედავის ერთდროულობა. დაახლოებით 500 მილიონი ჭეღვეულებური იყო, მაგალითად, "ღამხნრე" ინგლისის პრინცესას - მარგარეტას - ქორწილისა (1464) და, უდალთა, ოლიმპიური თამაშების გახხნა კიდეც უფრო მეტ მაყურებელთა მახებზე იზიდავს ჭეღვეურანებთან.

ფილმი და ჭეღვეულება კმეზია, რომლებსაც შეუძლიათ ერთმანეთის გამოხატვითი შეხამდებლობათა გაფართოება; მაგალითად, "ჭეღვეულება აღგია გზას, ფილმს გაუწიოს უდიდები ხამხატური; გაათავიხუფლოს ის ყველაზე უფრო ხამინელ ხელოხნურ ნაწარმებისაგან" (1465); აქ ნატულისხმევია ფილმის არამხატვრული ფორმები, რომლებიც ახახატენ ყოველდღიურ აქტიუალურ მოვლენებს, მაგალითად, კინოფუნდლი თუ პრეპარანდის-ჭეღვი ფილმი, რომლებსაც კინოთეატრში, ჩვეულებრივად, აჩვენებენ მხატვრული ფილმის დაწყებამდე. ანდრე კაიასის აზრით, გვინდა ჩვენ თუ არა, ჭეღვეულება გავლენას მოახდენს ფილმზე (1466). დღი მალი წინააღმდეგია ჭეღვეულების შეთადის დანერგვის ფილმში, ვინაიდან რვა ჭეღვეულებით 14 დღეში ჭეღვეულების შექმნა, მიხი აზრით, არ იძლევა მხატვრული გამოხატვის შექმნის შეხამდებლობას (1467). "ამერიკაში ჭეღვეულების გავლენა ფილმზე - ამომბლა ყან რენუარი - ფაქტია. ეს მოხდება ხატრანგეთშიც. იმ დროს, როცა ჭეღვეულებამ შეუპოვარი ხიახლეები შექმნა ჭექნიკასა და განხატურებით მონუაჰში, ჩვენ ჩავვაძინა ჩვენმა ცრურწმენამ; თავი მოგვაქვს ჰკუთხანად და დავწერილმანდით" (1468). მაგრამ ჭეღვეულება ხამომოვას უქმნის ჭეღვეულებური ხიყყვა-ხურათის ურთიერთობას, რომლის განუწყვეტელი მოღვიფრება ხდება. მაგალითად, ჭეღვეულების გაუმამლარი "მალის" დავმაყოფილება ხურათოვანი გამოხატვით ხერიოზული პრობლემაა, ვინაიდან ყოველდღიურად ათეული ათახობით ახალახალი ხურათოვანი გამოხატვის დამშალება დიდ ხახხრებს მოითხოვს; ამას ემატება კიდეც ისიც, რომ ამდენი კუჭკური ზაზის შოკნაც აღვილი ხაქმე არ არის, ვინაიდან კუჭკური გამოხატვის "ნედლი მახალა" განუხატვრელი არ არის. ამ ხიმნელებების გარდაღების მიზნით, ჭეღვეულება ხელს ჰკილებს გამოხატვის დაუშრეჭელ "ნედლ მახალას" - ხიყყვას, რომელიც ამავ დროს დიდ ხარჯებს არ მოითხოვს. ეს იაფი და

ხელნაწერი მეთოდი ჭელხეღვაში ამაჯონებს ხიფყვას, რაც ჭელხეღ-
 ვის ეხმობოკურ-ღრამაფურგოულ რაობახთანაგაა დაკავშირებული(1469).
 ჭელხეღვათის ამგვარი ხიფყვოვანი ინფერპრეფაციო კულმინაციურ წერ-
 ტილს აღწევს ხოცოლკრიფიკულ თუ ხპორტის ჭელღენობებში,რომლებშიც
 ხიფყვა ხურათობის ინფერპრეფაციის ფუნქციას ახრულებენ. ხანიმუშოა,
 მაგალითად, ფეხბურთის პირდაპირი ჭელღვადაცემა: იმ დროხაც კი,რო-
 ვა ჭელხეღვათობი ხაკმარინად ნათლად ახახავენ მოვლენათა ურთიერთ-
 ბახ, მაინც ხლება ამ ხურათოვანი ინფორმაციის ინფერპრეფაციო ხიფ-
 ყვიერი ინფორმაციით,რომელიც "ოპტიკურ მონაცემებზე გარე-ურთიერთ-
 ბეჭის გაგების ხაშუალებახ იძლევა"(1470). აქ ჭელღვაყურებელი კი
 იმდენადაა "მომორებული" ჭელხეღვათობისაგან, რამდენადაც იხ იძულე-
 ბულია დამაჭობითი ხიფყვიერი ინფორმაციო წარმოდგენით ხურათოვან
 ინფორმაციად აქციოს თავის აზროვნებაში. ჭელღვამოხახვის ოპტიკურ-
 აკუსტიკური აღქმის ეხ"ორვეგობა",ორფენოვანება ახუხუგბს ჭელღვა-
 ყურებლის კონფერენციის უნარიანობახ ჭელხეღვათობისადმი,რითაც ხი-
 ფყვა ჭელხეღვათოვანი გამოხახვის მოქიშვი ხლება. ეს კი ეწინააღმ-
 ლეგება ჭელხეღვური გამოხახვის კანონზომიერებას,რომლის ბაშა მო-
 ძრავი ხურათოა და რომელიც ვერ ითმენს მის გვერდით ხიფყვიერი გა-
 მოხახვის "თანახწორუფლებიანობახაც" კი,ვინაიდან ხურათისა და ხი-
 ფყვის თანახწორუფლებიანი შერწყმით, თუ ახეთი ხაერთოდ არხებობს,
 შეუძლებელია ჭელხეღვაში მხაჭვრული გამოხახვის შექმნა.

თეატრი თავის მშობლად თვლის მიმიკოსს(მხახიობს) და არა ღრა-
 მაფულ შწელბახ; ფილმი თავის მშობლად თვლის მოძრავ ხურათობს
 და არა ხიფყვახ; რადიო თავის მშობლად თვლის მხოლოდხმენადობით
 ხმახ(ხიფყვა,მუხიკვა,ხმაური) და არა "დაწერილ" ხიფყვახ; და ჭელღ-
 ხეღვა ფილმის მოგვიანებით დაშაღებული ძმაა, რომელიც, მიუხედავათ
 მინი განხაკუთრებულობისა, - თავის მშობლად თვლის მოძრავ ხურათობს,
 რომლის,მეფ-ნაკლები, ქვენებაა ჭელხეღვური ხმა,ე.ი.ხიფყვა,მუხი-
 კვა და ხმაური. რა თქმა უნდა, ჭელხეღვური გამოხახვის ფორმები,რო-
 მლებიც იქმნებიან ჭელხეღვის ელექტრონული კამერას მეშვეობით,კა-
 მერახი,რომელიც კინოღენჭზე კი არ იღებს ხურათს,არამედ რახაც იხ
 "ხედავს" "შორს გადახეგმს" ხოლმე,- მოითხოვს განხაკუთრებულ შეხ-
 წავლახ,რითაც იჭრება ჭელღვაფყვილების კანონზომიერების ჩამოყალი-
 ბების აუცილებლობა. მაგრამ ჭელღვაფყვილების ბაშა იყო,არის და და-
 რჩება მოძრავი ხურათობი, როგორი მოულოდნელობის წინამეც არ უნდა
 დააყენოს ჭექნიკამ ჭელხეღვა,ვინაიდან მოძრავი ხურათობის მოხპო-
 ბა უღრის ჭელხეღვის,იხვეე როგორც ფილმის, მოხპობახ.

ღ ა ხ კ ვ ნ ა

განვიხილოთ რა ფილმის ურთიერთობა ხელოვნების ხხვა დარგებთან -
 ლიტერატურა, თეატრი, რადიოპოეზია,მხაჭვრობა,არქიტექტურა,ქანდაკება,
 მუხიკვა და ჭელხეღვახთან - ჩვენ შეგვიძლია შეშღავი დახკვინის გა-

მოწიანა: ხელოვნების ყოველი ხახის, ღარგის კანონზომიერებას განხა-
ზღვრავს მახალა, რომლისაგან ეხა-თუ-ის მხაფრული ნაწარმოები იქმ-
ნება. მხაფრული ნაწარმოების შინაარსი და ფორმა კი განუყოფელი
მთლიანობაა, რომელიც დაშორება ერთმანეთისაგან შეუძლებელია. ამდენ-
ად როცა ფილმი იყენებს თავისი ხამყაროს შეხაქმნელად ლიფერაფურ-
ის ნაწარმოებს, თეაფრალურ პიეხას თუ მუხიკვას, მაშინ ის უერ ანგ-
რევს ლიფერაფურის, თეაფრის თუ მუხიკვის მხაფრულ ნაწარმოებს და
ამ ნამხხერევებს იყენებს ფილმური გამოსახვის "ნელ მახალად". რო-
ცა ფილმური შინაარსი და ფორმა იქმნება - ეს უკვე დამოუკიდებელია
მისი წინანდელი წინახაფხურებიდან, ვინაიდან რომანის თუ პიეხის
შინაარსის "ნამხხერევეში" კი არა მთელი შინაარსი და მთელი ფორმა
ცაღვეცაღვე, ე. ი. ერთმანეთისაგან დაშორებული უკვე აღარ არის მხაფ-
რული გამოსახვა. ფორმა-შინაარსი ღიაღქვიკური მთლიანობაა, რომელიც
მაშინვე ვარგას თავის მხაფრულ ღირებულებას, როცა ისინი ერთმანის
შორდებიან. ამდენად ხაზღერებს ხელოვნების ცაღვეულ დარგებს შორის
განხაზღერავს ის მახალა, რომლითაც განხაზღერული იღება (გამოთქმა)
იქმნება (ფორმალურ-შინაარსობრივ) მხაფრულ გამოსახვად და ამით მხა-
ფრულ ნაწარმოებად. ლიფერაფურის, თეაფრის, მუხიკვის, ხახვიითი ხელო-
ნების, რადიოპიეხის მხაფრული გამოსახვის ბაბაზე შეუძლია ფილმს
ფილმური მხაფრული ნაწარმოების შექმნა, მაგრამ როცა ის ხელოვნე-
ბის ამ დარგთა ნაწარმოებს ამხხერევეს და იყენებს როგორც "ნელი
მახალა" და ქმნის ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას, მაშინ იქმნება
ხრულიად ახალი მხაფრული გამოსახვა - ფილმის მხაფრული ნაწარმო-
ები -, რომელხაც არაფერი ხაერთო არ აქვს მიხი"წინახაფხურის" მხა-
ფრულ ნაწარმოებთან, გარდა "შემოხვევიით" იღის, ხახეობის, აფმოს-
ფეროს თუ მხეღელეობის მხგავებებისა. უღათა, ხელოვნების ხხვალახ-
ხვა დარგების ერთმანეთში არევით შეხაძლებელია განხაზღერული გამო-
ხახვის შექმნა, რომელხაც შეიძლება გააჩნდეს განხაზღერული ფორმა,
მაგრამ ის მაინც ვერ გახლება მხაფრული ნაწარმოები, ვინაიდან ჭემ-
მარიფი მხაფრული ნაწარმოების განუყოფელი ნიშანღმღიობაა ხეღილი,
რომლის შექმნა შეხაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მოღვემული ხელოვნე-
ბის დარგის მხაფრული ნაწარმოები შექმნილია მისი მახალის კანონ-
ზომიერების ხაფუძველზე. ფილმის მხაფრული გამოსახვის მახალა - მი-
ძრავი ხურათები - ვერ იფანს მის გვერღით ხელოვნების ხხვა დარგის,
ვთქვათ, თეაფრის გამოსახვის მახალას - მიძიკურ ენას, თუ ლიფერა-
ფურის გამოსახვის მახალას დაბეჭდილ ხიფყვას. მხაფრული ნაწარმო-
ების ხეღილი მეფად ფაქიზია და მოითხოვს მისი კანონზომიერების ზუხფ
ღაცვას განხაკუთრებით მაშინ, როცა ხელოვნების რომელიმე დარგი მისი
გამოსახვის "ნელ მახალად" იყენებს ხელოვნების ხხვა დარგის ნაწა-
რმოებს. ხაერთოდ, ყვეღაფერი, რახხაც იყენებს ფილმი თავისი ხაკუთა-
რი მხაფრული გამოსახვის შეხაქმნელად, უნდა გარდაიქმნას ფილმის
კანონზომიერების მიხეღვით, რომ შეიქმნას მხაფრული ნაწარმოები.

თავი მეხუთე

კ ი ნ ო კ რ ო ლ უ ქ ი ნ ა

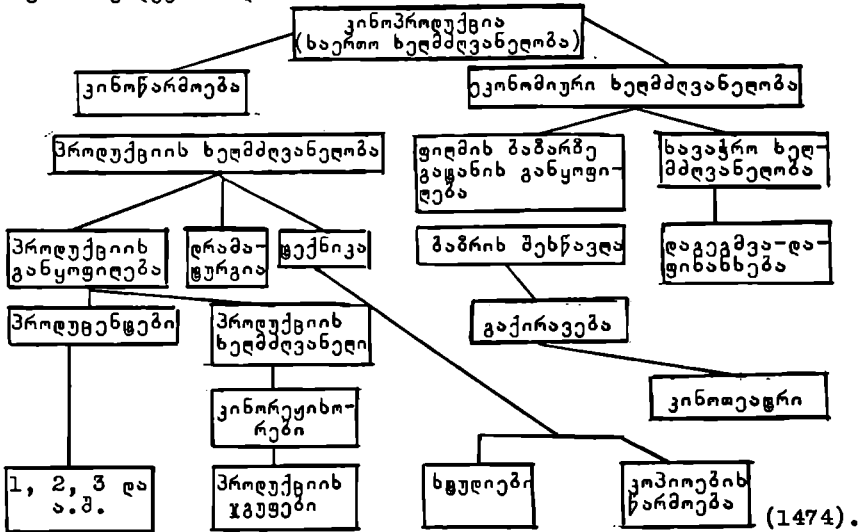
შეხვედი

თუ თორია ხხვა არაფერია თუ არა ფენომენტო კომპლექსის ერთობლივი შეჯამებული მეცნიერული ინლექციური მოძვრება, და თუ იხ ეყრდნობა გამომდინარეობს და მოპოვებულ კანონზომიერებებს, მაშინ მას გააჩნია არა მარტო ზოგადი ხახიათი, არამედ ვავშირშია პრაქტიკახთან, ვინაიდან ეს უკანახვენლიც ხაზრლომბს გამომდინარეობდა. ამდენად ფილმის თორია და პრაქტიკა ხაზრლომბენ ერთმანეთიხაგან. თუმცა თორია შეიძლება არხეზომლეს პრაქტიკული გამოყენების გარემოც, მაგრამ არხეზოთაც თორიის მიზანია პრაქტიკა. პრაქტიკა თორიის გარეშე შენობაა ფუნდამენტის გარეშე, თორია პრაქტიკის გარეშე კი ფუნდამენტის ხილავი(1471). გენიოხებიც კი ხწავლომდენ მხაფერული გამოხახვის მახალის გამოყენების ხელოვნებას, ვინაიდან გამოხახვის მახალის ვანონზომიერების შეხწავლის გარეშე შეუძლებელია მხაფერული გამოხახვის შექმნა; და გენიოხის ჭლანფი ხწორედ იმაში მყლანვლება, რომ იხ არა მარტო ხხვეზმე უფრო აღვილად ეუფლება მოცემული მახალის გამოხახვის ვანონზომიერებას, არამედ, მჭუნავლებად, ამხხვრევს მას და ქმნის მანამდე არ არხებულ მხაფერულ გამოხახვას, რომელიც ახალ განზომილებას ჰმაფებს თორიას. ვინოხელოვნებაშიც ძალაშია ეს ვანონი. ფილმი ხლება მხაფერული ნაწარმოები არა ხელოვნების ხხვა დარგების - თეატრის თუ ლიტერატურის - წაბამვით, არამედ თავისი ხაკუთარი გამოხახვის მახალის - მოძრავი ხურათების - ვანონზომიერების(თორიის) შეხწავლით და მის ხაფუძველზე მხაფერული გამოხახვის შექმნით. ფილმის მხაფერული ნაწარმოები კი აქა-იქ ამოფიცვივლება ხოლმე, მჭუნავლებად, კარგი" ფილმების მახებლდან(1472), რომელშიც მყანვლება "ფოფა რამ" ახალი, რომელიც, თავის მხრივ, ზიძგხ აძლევს თორიას შეიჭრას გამოხახვის ვანონზომიერების ახალ ხფეროში თუ ხფეროებში. ამგვარად თორია და პრაქტიკა ერთმეორის მოფორია, რომელთაც მიუყვართ რეალობის ახალ-ახალი შეხწავლა-შეგრძნობიხაკენ.

კინოპროლექცია, ან კინომრეწველობა, ანდა კინოწარმოება პროლექცია მოცემული ერის-ხახელმწიფოს პოლიფიკურ-ეკონომიურ-კულტურულ-ხოციალური რაიზიხა, რა თქმა უნდა, მოცემულ ხანაში. კინოპროლექცია, ამდენად, ჯამია კინოწარმოების ორგანიზაციის, კინოწარმოების მხაფერული დახიხა და კინოწარმოების ეკონომიური ხიხფეშიხა, რომელშიც მყლანვლება მოცემული ხანის, ერის-ხახელმწიფოს განხაკუთრებულობა. კინოწარმოების მიზანი, კინოწარმოების ხაკონტროლო ხიხფემა და კინოწარმოების მოცულობა. კინოწარმოების შემოქმედებლის(მხაფერული)დახი ხელოვნათა კოლექტივია, რომლის ყოველ წევრს თავისი წვლილი შეაქვს ფილ-

მის შექმნაში. ამგვარად, კინოპროდუქცია არის ფილმის შექმნის ორგანიზაციული, ეკონომიური, მხატვრული და ჟექნიკური კომპლექსი (1473). კინოპროდუქციის ყველა ეს მხარე ხელიდანაა ფილმის, როგორც ხელოვნების ერთი ღირებულების ხაზგარეშები და იჭრება მეცნიერების სხვა ღირებულებით, მაგალითად, პოლიტეკონომიაში თუ ჟექნიკურ მეცნიერებებში, რითაც კიდევ უფრო რთული ხდება კინოპროდუქციის პოლიტეკონომიურ-ეკონომიურ-კულტურულ-სოციალური რაობის გარკვევა.

კინოპროდუქციის ბქემატური აგებულობა შეიძლება ჩამოყალიბებულ იქნას შემდეგნაირად:



კინოპროდუქციის ეს ბქემა, რა თქმა უნდა, ზოგადი ხახიათხახაა, ვინაიდან ყოველ ხახელმწიფოს თუ ერს თავისი პოლიტეკონომიურ-კულტურულ-სოციალური რაობახთან აქვს შეხახამებული კინოპროდუქციაფ. მაგრამ თუ ჩვენ კინოპროდუქციის რაობის გარკვევისახს ყურადღების ფენტში უფრო დავაყენებთ კინოპროდუქციის შემოქმედებით დახს, ვიღრე მის ორგანიზაციულ, ეკონომიურ და ჟექნიკურ მხარეებხს, ეს გამართლებულია იმით, რომ კინოპროდუქციის მხატვრული მხარე ფილმისმეფყველების განუყოფელი ნაწილია.

I. კინოპროდუქციის ორგანიზაცია

მწერალხს, მხატვარხს, პოეფხს, კომპოზიფორხს შუეძლია ხრულიად დამოუკიდებლად დანეროს რიმანი, ხურათი, ლექხი, მუხიკა და მიხი ღროიხ ადამინები თუ ვერი მოეხწრებთან მათი შემოქმედების გამოქვეყნებახს, მათი შემოქმედება მაინფ არ იკარგება და რჩება მომავალ თაობებხს. კინოსხურათი კი "იღუბტრიული პროდუქცია", რომელიფ მოითხოვხს ღიდ კავშიტალხა და ორგანიზაციახს, რომ შეიქმნახს ფილმის მხატვრული (და არამხატვრული) ნაწარმოები. კინოწარმოების ეს განხახკურებულობა იმის

მიღები, რომ კინობელოვანის გონში ჩახახული ფილმის თხელი მიკროვიე კვდება, ვინაიდან მიხი განხორციელება შეუძლებელი. ხდება (1475). ვა-პიჭალმა მოკილა ხელი კინოწარმოების განვითარებას იმიტომაც, რომ ფილმის დაბადების ხანებში კულტურულად დაინტერესებული წრეები უარყოფდნენ მას (1476), ე.ი. ფილმს და ვერ წარმოედგინათ, რომ ის ოდესმე გახდებოდა ხელოვნება. ასე წარმოიშვა "კინოინტელექტუალიზმი", რომელიც შუამავალი გახდა კინობელოვანსა და კინომაყურებელს შორის და ამით უფლებაც მოიპოვა ზეგავლენა მოახდინა კინოპროდუქციის რაობაზე.

კინოპროდუქციის ორგანიზაციული ფორმები იძლევა მხატვრული, ტექნიკური და კომერციული ძალების სხვადასხვაგვარი გამოყენების საშუალებას, რომელთაგან შეიძლება გამოვყოთ ორი მთავარი ჯგუფი:

1. მუდმივი კინოწარმოება, რომელიც განუწყვეტლივ ქმნის ფილმებს, და
2. დროებითი კინოპროდუქცია, რომელიც ახორციელებს ერთი ან რამდენიმე ფილმის პროდუქციას და შემდეგ იშლება.

კინოპროდუქციის ეს ორივე ფორმა ორგანიზაციულად ერთდარიგევე პრინციპზეა აგებული, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ისაა ჯამი კინოპროდუქციის მიზნის, მიხი ხაკოტროლო ხისტრებისა და პროდუქციის მოცულობის; და მასში იყრის თავს კინოხელოვნება, კინოგაქირავება და კინოთეატრი. კინოპროდუქციის ორგანიზაციის ყველა ამ ფაქტორზე უშუალო გავლენას ახდენს სახელმწიფოებრივი წესდოზილება, რომლის იურიდიქციის ქვეშ იმყოფება მოცემული კინოპროდუქცია.

1. კინოპროდუქციის ორგანიზაციის მიზანია: მაგრამ კინოხელოვნების შექმნა, თავის მხრივ, შეიძლება ემხახურებოდეს სხვადასხვა მიზანს: ის შეიძლება შექმნილ იქნას საზოგადოებაზე განსაზღვრული (პოლიტიკური თუ სხვა) ზეგავლენის მოხახლენად; ფილმი შეიძლება შექმნილ იქნას მოხახლოებაში განათლების შეჯანის მიზნით; ის შეიძლება შექმნილ იქნას ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნის თუ მოგვების მიღების მიზნით, რომლის დროს ფილმის შექმნის ყველა ამ და სხვა მიზანმა ერთდარიგევე ფილმშიც შეიძლება მოიყაროს თავი. უდათა, ყოველი ხახის ფილმის მიზანი უნდა იყოს ის, რომ მაყურებლები მიიზიდოს კინოთეატრებში. მაგრამ ამ მიზნის მიღწევა იძენად რთულდება, რამდენადაც კინოწარმოებაში წინაპლანზეა წამოწეული მაყურებელზე განსაზღვრული იდეოლოგიური თუ სხვა ხახის ზეგავლენის მოხლენა. ამდენად, კინოპროდუქციის მიზანსაც განსაზღვრავს ის პოლიტიკური, კინოპროდუქციის მიზანსაც განსაზღვრავს იგი გაბატონებულია ერთი-ხახელმწიფოში-საზოგადოებაში მოცემულ დროში. უნიჭარულ ხახელმწიფოში, მაგალითად, კინოპროდუქციაც უნდა ჩაეუჭოს გაბატონებულ იდეოლოგიურ ხაზდვრებში; პლურალისტურ ხახელმწიფოში კი კინოწარმოების მიზნის განსაზღვრა ხდება არაპირდაპირი გზით, ვთქვათ, ხუზხილის მიცემა-არმიცემით თუ გადახახახლის გაღლება-შემცირებით. ამგვარად, კინოპროდუქციის მიზანი ისაზღვრება ხახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ძალების ურთიერთ ზეგავლენ-

ით, რომლის დროს ფილმის ექვევა მოხედავით ხანის იდეოლოგიათა ბრძო-
ლის, შეჯახების ხელოვნობა, ხურს ეს კინომწარმოებელსა და კინოხელო-
ვანს თუ არა. თვით იხეთი ფილმების კინომწარმოებელს ვლილობენ მოხახ-
ლობაში, ვთქვამთ, განათლების შეწყობას თუ მასწავლებლის "მხოლოდ" გარ-
თობას, არ არიან და არც შეიძლება იყონ თავისუფალნი იდეოლოგიური
შეგავლენისაგან, ვინაიდან "უბრალო გართობაშიც" თუ წერაკითხვის
გავრცელებაშიც, ნებისთ თუ უნებლიეთ, მყლანვლება მიდგომა ხწავლ-
ება-გართობისადმი, რომელსაც, მეტწილად, იდეოლოგიური ხარჩული
გააჩნია.

2) კინოპროდუქციის ხაკონტროლი ხისხემა განხაზღვრავს კინოხურათ-
ის ჩვენება-არჩვენების ნორმებს, რაც გენზურაში პოლობს თავის გა-
მოსახულებას. კინოპროდუქციის კონტროლი, გენზურა იყრდნობა იმ დე-
ზულეზას, რომ "ფილმი ხაზოგადოებრივი აზრისა და ხაზოგადოებრივი
აზროვნების შექმნის ფაქტორია" (1477) და ამდენად ხახელმწიფოსა
და ხაზოგადოების კონტროლის ქვეშ უნდა იმყოფებოდეს, როგორც ყვე-
ლაფერი ხახელმწიფო-ხაზოგადოებაში. კინოგენზურის ყველაზე უფრო
პირდაპირი ფორმა ხახელმწიფო გენზურა, რომელიც, უმთავრესად, პოლი-
ტიკური "ხაშიში" ჭედენციების თუ მორალური ნორმების უხეში" დარ-
ღვევის წინააღმდეგ არის მიმართული. უნიჭარულ ხახელმწიფოში კინო-
წარმოების გენზორის როლს ახრულებს თვით ხახელმწიფო; პლურალისტულ
ხახელმწიფოში კი კინოპროდუქციის გენზორის როლს ახრულებენ, ხახელ-
მწიფოს გარდა, ხაზოგადოებრივი ძალები - პრეკავშირები, პოლიტიკუ-
რი პარტიები, ეკლესია თუ ხაზოგადოებრივი ორგანიზაციები. კინოწარ-
მოების ე.წ-ლი "თვითკონტროლი" ერთგვარი "ნებაყოფლობითი" ხაზოგადო-
ებრივი გენზურაა, რომლის ნორმების დადგენასა და გამოყენებაში,
ხახელმწიფოს გვერდით, გადამწყვეტ როლს თამაშობენ ხაზოგადოებრი-
ვი და კერძო ორგანიზაცია-გაერთიანებები. ამგვარად, "პირდაპირი
შეგავლენის მოხდენა ფილმზე ხდება კინოგენზურით და მისი ყველაზე
უფრო ძველი ფორმა ხახელმწიფოებრივი გენზურა" (1478). არაპირდა-
პირი, ე.ი. "თვითკონტროლი" კინოპროდუქციისა წარმოიშვა შეერთებულ
შტატებში. ჯერ კიდევ ფილმის დაბადებისას, ქალთა ორგანიზაციები,
მოქალაქეთა გაერთიანებები, ხაქველმოქმედო ორგანიზაციები თუ
რელიგიური დაჯგუფებები მიუთითებდენ იმაზე, რომ ფილმი "უარყოფით"
შეგავლენას ახდენს ბავშვებზე, ნერვიულ ავადმყოფებზე, გონებრივად
ჩამორჩენილ ადამიანებზე და, ხაერთოდ, მთელ ხაზოგადოებაზე. პირვე-
ლი კომერციული ფილმის - "ქვრივი ჯონისი" (1479) - კინოთეატრებში
ჩვენების შემდეგ, ხაზოგადოებრივმა და კერძო ორგანიზაციებმა გა-
ილაშქრეს ამ ფილმის წინააღმდეგ იმიჯში, რომ მასში ხოცბაშეხხმე-
ლია "პირუწყველი გრძობები". განხაკუთრებით ხახტვი პრეკავშირები
გამოიწვია ამ ფილმის იმ ხექვენებმა, რომლებშიც კინოვარსკვლავი-
ბი - მეი ერვინი და ჯონ რაისი - აღუკინებოთ კონიან ერთმანეთს.
(1480). მრავალი, განხაკუთრებით ხოციალურ დაჯგუფება გულმოდგინეთ

აღევნებენ თავადურს მათი მიზნებისა და მიხრადებების ფილმურ განხახიერებას. განხაკუთრებულ პროფესიებს იწვევს იხთი ფილმები, რომლებშიც უარყოფითაა ახახული ხხეადახხვა რახების თუ ერების შვილები(1481).თვითკონფროლის ფუნქციას შეერთებულ შხეაფებში ახრულებხ ხამი უწყება:"პროლექციის კოლექსის აღმინისფრახია", რომელიც აკონფროლებხ ყველა კინოხურათხ; "რეკლამის კოლექსის აღმინისფრახია",რომელიც აკონფროლებხ ხარეკლამო ფილმებხ და "ფიფრების ხარეგინფრახიო ბიურო"(1482),რომელიც შეიქმნა 1925 წელხ და რომლის ამოფანაა კინოხურათების ფიფრების კონფროლი. კინოფილმების კონფროლის ეხ ორგანოები ხინჯავენ ფილმებხ მათი შინაარხის,ფორმისა და გამოთქმის მიხელვით,და აძლევენ შემლეგანარ შეფახებახ:"კარგი", "ფული", "ხრულიად უმნიშვნელი"(1483). 1965 წელხ გახინჯულ კინოფილმებიდან 20 პროფენფმა მიილო შეფახება "კარგი", 21 პროფენფმა "ფული" და 59 პროფენფმა "ხრულიად უმნიშვნელი"(1484).კინოპროლექციის"თვითკონფროლმა" ფეხი მოიკილა აგრეთვე მხოფლიოხ ხხვა ქვეყნებშიც. გერმანიის ფელერახიულ რეხპუბლიკაში,მაგალითად, 1949 წელხ შექმნილ იქნა "კინოქურნეოების ნებაყოფლობითი თვითკონფროლის" ორგანიზახია, რომელიცაა "თავინებური ფენჭურის ორგანიზახია,რომელიც ფილმებხ ხინჯავხ,პირველ ყოვლისა, მორალური შეხელულებით და ექვის ღრახ კრძალავხ. ამ ორგანიზახიის შეფახება იურიდიულად არ არის ხავადლებული; არხებოზხ მხოლოდ გერმანიის ფელერახიული რეხპუბლიკის კინოქურნეოების მიერ ნებაყოფლობითი ვადლებულია,დაემორჩილონ მიხგან შექმნილი ორგანიზახიის გაღაწყვეტილებებხ"(1485); და თუ კინოქარამოება არ იფნოზხ "თვითკონფროლის" ორგანიზახიის გაღაწყვეტილებახ, მახ აქვხ გახარჩიერების უფლება(1486). ამგვარად,კინოპროლექციის,ე.ო.კინოფილმების კონფროლი,ფენჭურა პლურალისფურ ხახელმწიფო-ხაზოგალოებაში ხდება არაპირდაპირი გზით, რომლის ღრახ ხახელმწიფო-ხაზოგალობრივი ძალების ურთიერთ შეხლა-შემოხლახ აქვხ აღგილი; უნიფარულ ხახელმწიფოში კი კინოპროლექციის კონფროლი,ფენჭურა ხდება პირდაპირი გზით,რაც ფენჭურის ყველაზე უფრო ძველი და ხახფიკი ფორმაა. ამლენად,გახავებია, რომ კინოპროლექციის კონფროლი,ფენჭურა ზეგავლენახ ახლენხ ფილმის არა მარფო გამოთქმაზე(იღეა), არამელ მიხ ფორმაახ და შინაარხზედაც, ვინაიდან შინაარხი,ფორმა და გამოთქმა ფხოვრებისუნარიანია მხოლოდ მხაფვრულ ერთობლიომაში.

შეკვნილქარმელებხ_მფფულღებხ,და ამით პროლექციის გეგმახ,განხაზღვრავხ მიხ ხათავეში(ან მიხ უკან მღგომი) ორგანოები და პირები. "თავინუფალი ბაზრის" ქვეყნებში კინოხურათები,უშთავრეხად, იქმნევიან"ბაზრის მოთხოვნილებიხ" დახაკმაყოფილებლად;ამ ღრახ მუშაოზხ "თავინუფალი ბაზრის" მოფორი: მიწოლება-მოთხოვნილება."გეგმიანი ქურნეოების" პირობებში კი კინოფილმების მოფელომახაც,უშთავრეხად, განხაზღვრავხ იღეოლოგიური მოხაზრებები. ამგვარად, კინოქარამოების მიზანი "ზეგავლენახ ახლენხ მიხი შექმნის ოღენომაახა და ხარისხზე"(1487).

კინოპროდუქციის ოდენობის განხაზღვრა ხდება "წლიური გეგმით", რომელიც შეიცავს, მეფ-ნავლებად, ზუხუ მონაცემებს იმის შეხახებ, თუ მოცემული წლის განმავლობაში რამდენი მხაფრული, ლკუპენფური თუ ხარკვლამო ფილმი უნდა იქნას შექმნილი. ამიფომ ამბობს ვალფერ და-ღეკი, რომ პროდუქციის მუშაობა" მიხი ვიწრო და ნამდვილი გაგვით, მიხი ცნებოთა და ხაქმით უნდა შეიბლუღოს დაეგემვიხა და მართველო-ზის ხაქმიანობით" (1488). კინოპროდუქციის "წლიური გეგმის" შეღვენი-ხას კინოწარმოების ვახუხიმგებელი პირი (თუ პირები) მხედველოზამი ღებუღობს კინოწარმოების მხაფრულ, ფექნიკურ და კომერციულ მხარე-ებს, რომელხაფ წინ უხწრებს ხაკუთარი მხაფრული, ფექნიკური ძალე-ბიხა და "კინოზაზრის" შეხწავლა. კინოწარმოებელმა არ უნდა დაი-ვიწყოს, რომ კინოხურათი იქმნება კინომაყურებლებიხათვის იმ ღრო-ხაფ კი, როფა კინოწარმოების შეთაურ (თუ მის უკან მღგომ) პირებს უფრო აინფრეხებთ ხაზოვალღებრივი აზრის განხაზღვრული მიმართულე-ბით წარმართვა, ვიღრე ფილმის მხაფრული ნაწარმოების შექმნა. ამ-ღენად, კინოწარმოების ოდენობის, გეგმის განხაზღვრიხას ყურადღებ-ის ცენფრში უნდა იღგებს კინომაყურებელი, რომლიხთვიხაფ იქმნება ეხა-თუ-ის ფილმი.

ჴკვიღფიღფიღ-რღღღღღ-ხაქქქქქქ", "პროდუქტი", უნებლიეთ, აყენებს ხა-კითხხ: შეხადლებელია კინოწარმოების ინფრეხების შეთავხება კინო-ფილმის მხაფრულ და კულფურულ მოთხოვნახთან? - კინოწარმოების ეკო-ნომიური და მხაფრული ინფრეხების შეთახხმეძა, ერნხხ ირიხის აზ-რით, მხოლოდ მაშინაა შეხადლებელი, თუ მწარმოებელ ხეთიფ და მე-ორეფ გაეგება (1489); ვინაიღან, როგორფ ავღნიშნეთ, კინოხურათის მიზანია მიადწიოხ რაფ შეიძლება მეფ კინომაყურებლამდე; უღაოა, მიხმა მწარმოებელმა ანგარიში უნდა გაუწიოხ ფილმის როგორფ ეკონო-მიურ, იხე მხაფრულ მხარეხ; მით უმეფეს, რომ ხშირად კინოხურათის მხაფრული ხრულყოფიღება განაპირობებს მის ეკონომიურ წარმაფება-ხაფ. კინოწარმოებელს არ შეუძლია დაივიწყოს, რომ "კინოფილმი არის ყვეღაზე უფრო ძვირი ინღუხფრიის პროდუქტებს შორის" (1490). 1952 წელს, მაგალითად, ერთი ხრულმეფრახყიანი კინოხურათის პროდუქციის ხარჯები, ხაშუალოღ, უღრიღა:

გერმანიის ფელერაფიულ რეხპუღიკაში.....	800.000	მარკახ,
ხაფრანგეთში.....	62.700.000	ფრანკხ,
იფღალიაში.....	110.000.000	ღირახ,
ინგლისში.....	140.389	გირვა-
		ქა ხფერღინგხ და

ა.შ.შ-ში (1940 წელს)..... 314.000 ღოღარხ. (1491). და რა გახაკვირია, რომ ღღეს კინოწარმოების ხარჯებიფ იხე-ვე გაიზარდა, როგორფ ყვეღა ხახის წარმოების ხარჯები ამ ჴკანახკ-ვნიელი 20-30 წლის განმავლობაში, რის შეღეგად კინოხურათი, მართად-ია, ყვეღაზე უფრო ძვირი "პროდუქტი" არ არის ინღუხფრიის პროდუქტებს

მორიხ, მაგრამ, უთუოთ, იმდენად ძვირი, რომ მიხი ეკონომიური მხარე შეთავსებული უნდა იქნეს მის მხავერულ მხარეებთან. მიუხედავად იმისა, რომ კინოხურათი ხშირად იწოდება როგორც "პროლექტი", "ხაქონელი", რომელიც ბაზრის მიწოდება-მოთხოვნილების კანონზომიერებას ემორჩილება, ინლუხურიის მახობრივი პროლექტიის ხაწინააღმდეგოდ, ფილმი არის "ხრულიად ინდივიდუალური ხაქონელი" (1492), რის შედეგად ერთი ფილმი - თავიხი შინაარსით, ხარისხით, ხულით, ფორმით, გამოთქმით - არხებიოთაც განხხვავდება მეორე ფილმისაგან; ინლუხურიის ნაწარმი ვი, ვთქვათ, ავტომობილი თუ მაცივარი, არა თუ არ განხხვავდება იან (არხებიოთად) ერთმანეთისაგან, არამედ წმინდა მოხმარებით ხაქონელია. ამდენად ვალკეული ფილმი, როგორც ახეთი, არის განხხვავებული ინდივიდუალური ნაწარმოები, რომელიც არხებიოთად განხხვავდება ინლუხურიის მახობრივ პროლექტიებისაგან. მაგრამ იხიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინოწარმოებაშიც, ხარჯების დაწვეის მიზნითაც, ფიხი მოვიდა კინოწარმოების განხაზვრულმა "ხვეციალიზაციამ", თუმცა ამ შემთხვევაშიაც არ ხდება კინოპროლექტიის ინდივიდუალურობის უარყოფა. თვით კინოფილმების ხერიკების შექმნიხაც, რომლის შინაარსი, ფორმა, გამოთქმა, მეფა-ნაკლებად, განხაზვრულია, არ აქვს აღგალი" მახობრივ პროლექტიას", ინლუხურიული გაგებით, ვინაიდან კინოხერიის შემადგენელი ვალკეული კინოხურათები თავიანთი შინაარსით, ფორმით და გამოთქმით არ არიან და არც შეიძლება იყონ ერთმანეთის ახლი, კოპიო, განმეორება. ამგვარად, კინოხურათი, მართალია, ემორჩილება "თავიხუფალი ბაზრის" მიწოდება-მოთხოვნილების შექანიშმებს, მაგრამ, ამავე დროს, იხ არხებიოთად განხხვავდება ინლუხურიის მახობრივ ნაწარმის, პროლექტიებისაგან.

ფილმი როგორც ხელვცნება და ფილმი როგორც ეკონომიური ნაწარმი ახაზრლეებს ორ ურთიერთხაწინააღმდეგო თეზას: პირველისათვის ფილმი არის კინოინლუხურიის ნაწარმი, რომლის შექმნიხათვის დიდი მოფულობის კავიფაღდაბანლებას აქვს აღგალი, რის შედეგად მიხი ეკონომიური წარმაფება პირველ აღგიღე უნდა იღგეს. მეორე თეზა ვი ფილმში ხელავხ მხაფვრულ-კულფურულ ფახივანებას და მოთხოვხ, რომ ფილმის მხაფვრული დირებულება უფრო მალდა უნდა იქნახ დაყენებული, ვიდრე მიხი მაფერიიალური დირებულება. აღბათ, როგორც ავლინიეთ, მესამე თეზა - ფილმის მაფერიიალური და მხაფვრული მხარეების შერწყმა - არის კინოწარმოების იდეალური ფორმა, თუმცა მაინც ყოველთვის გამორჩელებიან აღამიანები, რომლებიც ფილმებს შექმნიან "წმინდა" კომერციული, თუ "წმინდა" მხაფვრული მოხაზრებებით. მაგრამ ამგვარ შემთხვევაშიდაც მზა ფილმი მაინც იზიარებს ყოველი ხხვა ხახის ფილმის ბედს, ვინაიდან მახ არ შეუძლია კინომაყურებლამდე მიღწევა გაქირავებისა და კინოთეაფურიის გარეშე. მაგრამ იხიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინოწარმოების მეთაურ (თუ მის უკან) მდგომ პირებს თუ ორგანიოებს "წმინდა" კომერციული თუ "წმინდა" მხაფვრული ფილ-

მეგზე უფრო აინფორმირებთ ხაზოგადლოებრივი აზრის განხილვადმი მიმართულებით წარმართვა, რომლის დროს იდეოლოგია მსჯელობს ფილმის მხატვრულსა და ეკონომიურ მხარეებზე. მაგრამ ამ დროსაც ძალაშია მიწოდება-მოთხოვნილების ეკონომიური კანონი, ვინაიდან შეუძლებელია კონომიურებლების კონთრაქტებში ძალით შეყვანა. ამდენად, კონომიურათი, გვხვებს ეს თუ არა, არის მხატვრულ-ეკონომიურ-იდეოლოგიური ნაწარმი-ნაწარმოები ერთდროულად; და თუ ფილმს ხერხ ხელის-ნების ნაწარმოები იყოს, მაშინ, უდაოა, წინააღმდეგე უნდა იღვას მისი მხატვრული რაობა. კონომიურების იხსროია ნათელმყოფი, რომ კონომიურების ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები ეკონომიურადაც, (თითქმის ყოველთვის), მომგებიანი გამოდგენ, როგორც, მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის, დავით გრიფითის, ხერკეი ეიშენშტიინის თუ ვიფრორიო დე ხიკას ფილმები, რაც იმას მოწმობს, რომ ხრულიად შეხამდებელია შეიქმნას ფილმის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ამავე დროს ეკონომიურადაც აანაზღაურებს იმ კაპიტალს, რომელიც მის შექმნაზე დაიხარჯა და განხილვად მოგებასაც მიხვდეს მის შემქმნელს თუ შემქმნელებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ფილმი არის არა მარტო ხელის-ნების შემვიდეს ხაზიარო, არამედ, ამავე დროს, "ხაქონელი", "პროდუქციი", რომელიც ემორჩილება "თავისუფალი" თუ "გეგმიანი" ბაზრის კანონებს.

მე-კონომიურად და კონომიურად, მე-ნაკლებად, ერთი მთლიანობა; თუმცა არხეობენ იხეთი კონომიურად, რომლებსაც ხაკუთარი კონომიურად არ გააჩნიათ და ქირაობენ ხოლმე ხელის-ნების, მთელი მისი მოწყობილობით, განხილვად დროს განმავლობაში. თვით კონომიურად, ახელით დახაქმებულ პირებს ჰყოფენ ხამ ჯგუფად:

პირველი ჯგუფი: ფიქნიკონები, პარიკმახერების, გრიმორებისა და დინინერების ჩათვლით.

მეორე ჯგუფი: ხელის-ნების, ხელის-ნების მუშები, გარდერობიერთა, რეკვიზიტორთა და ყარაულთა ჩათვლით.

მესამე ჯგუფი: აღმინიხტრადიამი, ხახალილოში თუ ბიუროში მომუშავე პირები (1493).

კონომიურების ამ მუშავთა და კონომიურების შემოქმედებითი დახის წევრთა ერთობლივი და შეხამდებელი მუშაობა ხაქირო, რომ შეიქმნას კონომიურად, უდაოა, ხრულიყოფილი კონომიურად და კონომიურად, მთელი აპარატი ხელს უწყობს კონომიურათის მხატვრული დონის ამდლებას, მაგრამ ხაქვითა მოხაზრება, რომ, თითქმის, "ფილმის შემოქმედებითი ძალების ნაკოფიერება იზრდება იმდენად, რამდენადაც ხელის-ნების აღჭურვილია ხრულიყოფილი მოწყობილობით" (1494). ხხვას რომ თავი დავანებოდ, იხალიურმა "ნეოვერისხულია" ფილმებმა ფიქნიკური" არახრულიყოფილება" ფილმური ხხლიის ხამუალებად აქცია და ამით ბიძგი მიხვდა კონომიურების განვითარებას ხაერთოდ. ამდენად, კონომიურად, კონომიურად თავისთავად კი არ იძლევა ფილმური მხატვრულ-

ლი გამოსახვის "ხრულყოფილები" ხაშუალებას; ეს იგივე იქნებოდა, მხაფერის თუ მოქანდაკის მხაფერული გამოსახვის შესაძლებლობა იმ ყალბებს, მარმარილოს ზღოკებს თუ სხვა ხელხაწყობებს დავეუკავშიროთ, რომლებიც ხაჭირა ხურათის დახახაფავალდა ქანდაკების გამოსახვეთად. ჭექნიკა (კინოჭექნიკაც) მხოლოდ ხაშუალებაა მხაფერული გამოსახვის მიხაღწევად, რაც იმას გულისხმობს, რომ "თავისთავად" ჭექნიკას არავითარი მხაფერული ღირებულება არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს. კინოსფულიაც ამგვარი "ჭექნიკური" ხაშუალებაა; არც მეფი და არც ნაკლები. რა თქმა უნდა, კინოსფულიის მოწყობილობა და კინოპროექციის ხარჯები ღიდ როლს თამაშობს კინოსურათის შექმნაში. მაგრამ კინოსურათის მხაფერული განხორციელება არ არის არხე-ბითად დამოკიდებული მიხი შექმნის ხარჯებთან. ეს ასე რომ იყოს, მაშინ მხოლოდ ის ფილმები გახდებოდენ კინოსელოვნიების ჭეშმარიტი მხაფერული ნაწარმოებები, რომლებიც შეიქმნებოდა უაღრეხად მოღერნულ ხფულიებში და, თითქმის, განუხაზღვრელი ფინანსური ხარჯებით, როგორც ეს ხდება ხოლმე ჰოლივუდის ზოგიერთ კინოწარმოებაში. "მედარებით იაფად დაღამული ფილმი შეიძლება უფრო ვარგი იყოს (და მეფი წარმატება ხველს წილად), ვიდრე ძვირი ფილმი" (1495). თუმცა, "განხაზღვრული" ჭექნიკა და ხარჯები აუცილებელია ყველაზე უფრო ძვირი ინდუსტრიული პროექტის, კინოსურათის შესაქმნელად, და კინოსფულია არის, მეფ-ნაკლებად, ის ენფერი, ხადაც იქმნება ფილმური გამოსახვის ნაწარმოები.

კინოპროექციის ხარჯები მრავალფეროვანია, რომლის ხაილუსტრაციით მოვიყვანო მაგალითებს "თავისუფალი ბაზრის" ოთხი ქვეყნიდან. ჩვენ უკვე ავღნიშნეთ, რომ ერთი ხრულმეფრაციანი კინოსურათის შექმნის ხარჯები, 1952 წელს, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში უღრიდა 800.000 მარკას, ხაფრანგეთში 62.700.000 ფრანკს, ხოლო იტალიაში 110.000.000 ლირას. ერთი ფილმის ხაშუალო ხარჯები ასეთია:

გადაკეთი ხარჯები	გერმანია	ხაფრანგეთი დანია	ა.შ.შ.
1. უფლება, მანუხკრიპტი	6,4 ჰრ.	3,3 ჰრ.	4-5 ჰრ. 12 ჰრ.
2. ხელფასი მხახიობებისა	20,3 "	22,6 "	13,6 " 30 "
3. ხფულია	28,9 "	31,7 "	32,3 " 16,5
4. გარე-გადაღება	4 "	-	- 16,5
5. ხხვალახხვა ხარჯები	-	-	2,8 " -
6. კინოფირი, დამუშავება	6,9 "	7,3	4,6 " 6,3"
7. დაზღვევა	3,4 "	5,4	- 2 "
8. კაპიტალის პროცენფები	8,7 "	5,2	1,8 " 2,4"
9. ნავაჭრო ხარჯები	6,8 "	-	- 15 "

ამ ხქემაში შეფანილი არ არის აგრეთვე პროექციის შფაბის, რეყიხორის შფაბის, კოხფუმების, მუხიკის თუ ხმაურის შექმნელის ხარჯები, რაც არხებითად ვერ გვლის აქ მოყვანილი მონაცემების არხხ (1496). ეს ხქემა კი ნათელჰყოფხ, რომ კინოწარმოების ხარჯების ყველაზე ღილი ნაწილი იხარჯება მხახიობების, განხაკუთრებით "ვარხვედავების" ხელფასზე, ხფულიისა და (ამერიკაში) გარე-გადაღებების ხარჯების დახაფარავად. მაგრამ ეურკაში ხფულიის ხარჯები, ვთქვათ, უღრის

კინოვარსკვლავების ხელფასების ოდენობას, ამერიკაში - პირიქით - კინოვარსკვლავების ხელფასები თითქმის ორჯერ უფრო მეტია, ვიდრე ხსულაობის ხარჯები, რაც იმაზე მოწმობს, რომ ამერიკის კინომრეწველობაში "ვარსკვლავის-კულტი" ყველაზე უფრო წინა-პლანზეა წამოწეული, რაც "თავისუფალი ბაზრის" ყველაზე უფრო მაღალი ფორმის დამახასიათებელ თვისებად უნდა ჩაითვალოს. ეს განხავკირიც არ არის, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ ღირ კონკურენციას, რომელიც არსებობს "კინო-ბაზარზე". 1953 წელს, მაგალითად, ფილმები, რომელთა ხიგრძე 1500 მეტრს აღემატებოდა, ნაჩვენები იქნა -

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში.....	454-ში,
ავსტრიაში.....	417-ში,
შვეიცარიაში.....	528-ა,
იბგლისში (2300 მეტრზე უფრო გრძელი).....	363-ში,
ხაგრანგეთში.....	438-ში,
იშალიაში (ცენტურით დაშვებული).....	445-ში,
ა.შ.შ-ში.....	534-ში

კინოსურათი; ე.ი. კინოსურათების მიწოდება ჭარბობს მოთხოვნილებას, რაც ამწვავებს კონკურენციას მსოფლიო კინო-ბაზარზე (1497). ხაშუალო ხანგრძლივობის (90 წუთი) მხაწვრული ფილმისათვის ხაჭირია, ხაშუალოდ, 30-დან 50-თ ღღემდე გადაღებები. ამგვარი ფილმის დაახლოებით 500 ხელის გადაღება ხდება ხამ-ოთხჯერ ცალკვალკე (1498).

კინოწარმოების ხსულიების მიწყობილობა-განღაგებაც დაკომპლექტებულია იხე, რომ ხარჯები ღაყვანიღ იქნახ მინიშუმამღ, ღა ამავე ღროს ფილმის მხაწვრული ღა ჭექნიკური ხრულყოფიღება შეტავებულ იქნახ ბაზრის მოთხოვნიღებასთან. ამიფომაღ, რომ ჰოღივუღის ყვეღაღე უფრო ღიღი ღა მოღღრნული ხსულიოები" კონვეინური ხიხსემი-თა" შექმნიღ-მიწყობიღ. მაგალითად, "უნივერსაღის ხსულიოები", რომელიც მე 1969 წელს ღავთვადიღრე, მართღაც "კინო-ქაღაქია", რომელშიც შეხადღებღია მსოფლიოს, თითქმის, ყოვეღი კუთხე ახახი ფიღმურად (1499). ამ "კინო-ქაღაქში" ყვეღაფერი თავმოყრიღი ღა აგებულია, რის გამოყენება, ცოფაოღენი გადაკუთებოთ, შეხადღებღია ყოვეღი ხახის ფიღმის შინა- თუ გარე-გაღაღებებიხათვის. აქაღ, მაგალითად, -

1. "ჯაროხნევის კოშკი",
2. ხამხელრო" მისხე-ხიმაგრე" ინღიღებღის წინააღმღეჯ ხაბრმოღვეღად,
3. ჭროპიკული აღგიღი ხვეციღაღური გადაღებებიხათვის,
4. "ხსულია-ჭბა",
5. ჩახჩქერი ღა ჭბა,
6. "ფხიქოღოღიური ხახღი" ხვეციღაღური გადაღებებიხათვის,
7. "უაიღღ-ვეხსი", ე.ი. "ვეღური დახავღეთის" ქუჩა,
8. "ჩინური ქაღაქი",
9. მქიხიკური ხოფელი,
10. "ჰოღივუღის ოკვანე",
11. მისიხიპის ნავი,
12. ევროპული ქუჩები,
13. ჯუნგღები,
14. ნიუ-იორკის ქუჩა,
15. კოღონიური ღროხს ქუჩა ამერიკაში,
16. "ცენჭრღაღური ჰარკი" (ნიუ-იორკი),
17. "მელიღინის ხახღი" ღა ხხვა ხაგეგობანი, რომელითაც, უმინიშვნელი

შევვლახ კი, იძლევა ხახურველი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ხაშუალეზანმხოფლიოს,თითქმის, ყოველ კუთხეში. ფილმური გარე-გადა-
ლეზების ამ ჭერიჭორიის გვერდით განლაგებულია უზარმაზარი ხეულიო-
ები ხურათის თუ ხმის გადახალეზად,"ხპევიალური ეფექტების" ხეულია,
გარდერობები,ლეკრანების ხაწყობები,"მხოფლიოში ყველაზე უფრო დი-
დი ხმის ხეენა",კრიმინა და ჩანების ხეულია, კინოვარხველავეების
ვილები,რომლებშიც იხინი ცხოვრობენ გადალეზების დროს, აღმინისფ-
რანგიული და ხხვა ხამომხახურეობო ნაგებობანი, და-ბოლოს გაწრთვნი-
ლი ცხოველების,ახე ვთქვათ,"ზოოლოგიური ბალი",რომელშიც ყოველი
ხახის გაწრთვნილი ცხოველებია თავმოყრილი თვით აღამიანების,ე.წ.
"ხეანფშენების",ე.ი.ხპევიალურად გაწრთვნილი "ლუბლიორებისა" და
ხხვადახხვა ხახის"აკრობაფული" ჩხუბის თუ ხახიდან განმოვარდნის
ხპევიალისხეები, რომლებიც ახე ხშირადაა გამოყენებული ჰოლივუდის
ფიპიურ კინოფილმებში."უნივერხალის ხეულიოები",ამგვარად, პაფარა
კინო-ქალაქია, რომელიც შეხამლეზლობან იძლევა, ხაჭირობის შემთ-
ხვევაში,"კონვეიენური წეხით" შეიქმნან კინოხურათები,რომლებიც
ახახავენ მხოფლიოს ხხვადახხვა კონფინენფის თუ ქვეყნის ცხოვრეზანს;
და ყველაფერი ეს, - გარე-გადალეზებისათვისაც,დაახლოებით,ერთი
კვადრატული კილომეტრის ჭერიჭორიაზეა განლაგებული. უდალა, ახეთ
მოღერნულ კინოხეულიებში კინოხელოვანს გააჩნია ყველა ჭექნიკური
ხაშუალეზა შექმნან ფილმური გამოსახვა,მაგრამ,როგორც ავლინშეთ,
კინოხეულიის ჭექნიკური მოწყობილობა მხოლოდ"ხელხაწყია",ხაშუალე-
ზაა შეიქმნან ფილმური მხაფერული ნაწარმოები, თუშეა ამ"ხელხაწყო-
ხა" და მის მეშვეობით შექმნილ მხაფერულ გამოსახვას შორის უშუა-
ლო ხარისხობრივი კავშირი არ არხეზობს, რაც იმაში გამოიხატება,
რომ მხაფერულად მნიშვნელოვანი ფილმი შეიძლება შეიქმნან როგორც
უაღრეხად"მოღერნულ", იხე"პრიმიტიული"კინოხეულიოებში; კიდეც მეფი:
პაფარა, ჭექნიკურად არახრულყოფილ ხეულიოებში კინოხელოვანში უფრო
იღვიპებს შემოქმედებითი უნარჩანობა, რაც,როგორც ეს იყალიბის კი-
ნოპროლექციამი მოხდა მეორე მხოფლიო ომის შემდეგ, ფილმური გამო-
ხახვის ახალი ხერხების შექმნაში მყდანვლება. ხაერთოდ, კინოხურა-
თის შექმნა მოთხოვს კინოხეულიისა და კინოპროლექციის შემოქმედე-
ბითი დახის მუშავთა ერთობლივ და შეხამაფვილებულ ჭექნიკურ-შემოქ-
მედებით მუშაოზანს.

დაკინოხურათის გაქმნავეზე შუამავალია კინოპროლექციასა და კინო-
თეატრს შორის."ეხაა,არხეზითად, იგივე ფუნქცია,რომელხაც მეურნეო-
ბის ხხვა ხეერიოში ვაჭროზა,როგორც პროლექციის დამთავრების მომდე-
ვნო ხაფეხური, იბარეზს"(1500). მაგრამ იმ დროს, როცა ხახალხო
მეურნეობის ხხვა დარგებში ხაქონლის გაყიღვა ხდება, კინოხურათი
მხოლოდ ქირავდება განხაზღვრული დროისა და ადგილის განხაზღვრით,
რომლის დროს კინოთეატრი გამქირავებულ და გამქირავებულ მწარმო-
ებულს,ე.ი.მეხავუთრეც განხაზღვრულ ქირას უხლის."გეგემიანი მეუ-

რნეობის" ხიხუტემაში კინოპროდუქცია, კინოგაქირავება და კინოთეატრები, არხები თად, ხახუტემაში ხელშია; "თავიხუტალი ბაზრის" ხიხუტემაში ვი კინოწარმოების, კინოგაქირავებისა და კინოთეატრების ხუტემაში მოქმედებს "თავიხუტალი ბაზრის" მოლორი - კონკურენცია, ბრძოლა ბაზრისათვის, რაც არა მარტო ეკონომიური, არამედ მხატვრული პირობელებია, ვინაიდან მოთხოვნილება განხაზღვრული ყანრისა და ხახუტემაში კინოხუტათებზე, არაპირდაპირ, ზეგავლენას ახლენს კინოხუტათების მხატვრულ რაობაზე, რაც კინოხელოვნების უფრო ხაზიანი, ვიდრე ხახარგებლო შედეგებს იძლევა. მაგრამ ვერც "გეგმიანი მეურნეობის" ხიხუტემის პირობებშია უფრო ხახარბიელო მდგომარეობა; აქ "თავიხუტალი ბაზრის" მოლორის - მოთხოვნილება-მიწოდების აღვილს იკავებს იდეოლოგიური კონიუნქტურა, რაც, ხშირად, ზეგავლენას ახლენს კინოხუტათის შინაარსს, ფორმასა და გამოქმემაზე. თვით კინოგაქირავებაც მოქმედობს ამგვარი ხახუტემაში-ბაზოგალოგრივი ძალეობის ურთიერთ ზეგავლენის ხუტემაში, რის შედეგად კინოგაქირავებაც იყენებს შეხადელებლბახ ეხა-თუ-ის ფილმი იქირაოს ან არიქირაოს, გააქირაოს ან არგააქირაოს, რითაც ის "ცენზორის" განხაზღვრულ რაობაც თამაშობს. კინოგაქირავება, "თავიხუტალი ბაზრის" ხიხუტემაში, ზოგჯერ კინოწარმოებაშიც ლეზულობს მინაწილეობას, რითაც ის კინოწარმოებლის განხაზღვრულ ფუნქციას იბარებს, რომლის დროს მიხი ზეგავლენა შეხადემაში კინოხუტათის შინაარს-ფორმა-გამოქმემაზე პირდაპირპროპორციულია პროდუქციაში დაბანდეზული ხახხრების ოდენობისა. კავიფალის დაბანდეზულს კავიფალდაბანდეზების ოდენობა აქაც იხე-თხავე უფლებამოსილება ხახიჭებს, როგორც აქციონერს ხახიციონერო ხაზოგალოებაში დაბანდეზული კავიფალის ოდენობა.

კინოგაქირავება ხავატრო ოპერაციიაა; კინოვატროობის ხავანია კინოხუტათის ჩვენების უფლება. გააქირავებლის წარმატება ვი მნიშვნელოვანდაც დამოკიდებული მის ცოდნისა და გამოცდილებისაგან შეიძნის კინომაყურებლის გემოვნება და მოახდინოს მახზე ზეგავლენა კინორეკლამის მეშვეობით; კინორეკლამას ვი ის აწარმოებს პრეხით, რადიოთი, ჟურნალეფით, მუკავაფეობითა თუ ფოტოხუტათებით მარტო, ან პროდუქციახთან თუ კინოთეატრთან ერთად. ზოგჯერ კინოგაქირავება და რეკლამა იხეთ ზეგავლენას ახლენს კინომაყურებელზე, რომ "ხუტემა" ფილმი ხალხის მახებს იყრობს და ლიდ მოგებას იძლევა. მაგრამ რამდენად უფრო მაღალი მოთხოვნილებიხაა კინომაყურებელი, იმდენად უფრო ძნელია მახზე ზეგავლენის მოხლენა. ამდენად კინორეკლამასა და კინოხუტათს შორის უნდა არხეობდეს განხაზღვრული წინახწროობა, რომ კინოწარმოებელმა, კინოგაქირავებელმა და კინოთეატრმა კინომაყურებლის განხაზღვრული ნლობა დაიმხახუროს, ვინაიდან ერთხელ იმდეგანრებული კინომაყურებელი მეორეჯერ უკვე აღარ ენლობა კინორეკლამას, რახაც შეიძლება მოყვებს ღილი ფინანსიური შარალიც. ამიჯომაა, რომ კინოხუტათის რეკლამის ყველაზე უფრო ეფექტური და ხან-

ღო ხახეა კინომაყურებელთა შთაბეჭდილება, რომელსაც იხინი ღებულ-
ბენ ამა-თუ-იმ ფილმის ნახვის ღროს ღა თავისი ნებითა ღა ხურვილ-
ით გაღახეემენ თავიანთ მეგობრებხა ღა ნახნობებხ. ამგვარი "რეკლამ-
ის" ხაფუძველი კი არის თვით კინოხურათის მხაფურული ღირებულება,
ანღა განხაზღვრული განწყობილება ხაშოგაღოებისხ, რომელიღ მღღრე-
კიღებახ იჩენხ განხაზღვრული ყანრის ფიღმებინხაღმი. ამგვარაღ, კინო-
გაქირავება არის შუამავალი კინოწარმოებახხა ღა კინოთეაფრებხ
შორის, ან, უფრო ზუხფაღ, ფიღმის შექმნელხა ღა კინომაყურებელხ
შორის. კინოგამქირავებელი კინოხურათხ ქირაობხ კინოწარმოებელი-
ღან ღა აქირავებხ კინოთეაფრებზე ხელშეკრულებით, რომელშიღ ზუხფაღა
განხაზღვრული ფიღმის ჩვენების არე, ღრო, კოპიოების რაოღენობა ღა
ქირა (1501). ზოგჯერ კინოგაქირავებახხე გააჩნია კინოთეაფრების
ქხელი, რომღის ღროს იხ კინოთეაფრთა მფლობელია ღა აღგენხ კინოთე-
აფრების პროგრამებხხე.

უკუნღღღუჭღღღუ აღგიღღ, ღარბაზი, შენობა, რომელიღ შექმნიღია ხკე-
ღიაღურაღ კინოფიღმების ჩვენებინხათვის. არხებობხ კინოთეაფრების
ხხვაღახხვა ფორმები: 1. მუღღივი კინოთეაფრები, ხაღაღ ხღება მხოლოღ
კინოფიღმების ჩვენება; 2. ღარბაზები, ხაღაღ ხღება კინოფიღმების
ღროგამომევებით ჩვენება; 3. "მომრავი კინო", რომელიღ კინოხურათებხ
არვენებხ კლუბებში, ხკოღებში, ხაწარმოებში თუ გარულ მოღღნებზე;
4. "ღია-კინოთეაფრი", რომელიღ შექმნიღია ღია-ღის ქვეშ კინოხურათე-
ბის ხარვენებღაღ; ღა 5. "ავფო-კინო", რომელიღ ავფომობიღების ღახა-
ყენებელხ წააგავხ, რომელღღაღ კინომაყურებლები თავიანთ ავფომობიღ-
ში ზიან ღა იქეღან უყურებენ კინოხურათხ უშვეღებელ ეკრანზე, ხოლო
ხმახ თავიანთ ავფომობიღებში იხმენენ ხკეღიაღური ხმაღაღამოღაპარა-
კით ("1502). "ავფო-კინო", მართაღია, ამერიკიღან ეკროპამიღ შე-
მოიჭრა, მაგრამ მან ვერ მოკიღა ფეხი განხაკუთრებით იმოფომ, რომ
მახში არ არხებობხ იხეთი აფმოსფერო, რომელიღ აუფიღებელია კინოხე-
ღოვნების მხაფურული ნაწარმოების აღქმინხათვის. კინოხურათი, ფიღმის
მხაფურული ნაწარმოები მოითხოვხ კინოთეაფრხ, ხკეღიაღურაღ შექმნიღ
ღარბაზხ, რომელიღ აღჭურვიღია შეხაბამისი კინოფექნიკით, რომ კინო-
მაყურებელმა შეხმღოხ კინოხურათის აღქმა. ამღენაღ, კინოხურათების
ჩვენება ღია-კინოთეაფრებში, ავფო-კინოში, კლუბებში თუ ოჯახებში
ვერ აკმაყოფიღებხ, ან, ხულ ღოფა, ყოვეღთვის ვერ აკმაყოფიღებხ ფიღ-
მის აღქმის მოთხოვნიღებებხ; არახაკმარისაღ ჩაზნელებული კინომარ-
ბაზი, არახრულყოფიღაღ განღაგებული ხმაღაღამოღაპარაკეები, არა-
ზომიერი ეკრანი, არახრულყოფიღი კინოფექნიკა, არახრულყოფიღი აფმო-
ხფერო მაყურებელთა ღარბაზში იხე მოქმეღებხ კინომაყურებლის აღქ-
მაზე, რომ კინოხურათი ხრულყოფიღაღ ვერ აღწევხ მის "მომხმარებღა-
მელ", რითაღ ფიღმის მხაფურული ნაწარმოები, მუფ-ნაკეღაღ, კარგავხ
მის მხაფურულ ღირებულებახ. პირველი "კინოთეაფრიღ" წარმოშვა თვით
კინოფექნიკამ, ვინაიღან "მომრავი ხურათების" ჩვენება მოითხოვღა

"ბნელ ღარბაზს". პირველი კინოთეატრის "ღირქეფორი" კი შეიძლება ეწოდოს ვლემან შორისს(1503), რომელმაც პარიზში "ღიღი ხაყავებს" პაფრონი - ვოლპინი - ღაითანხმა მიეჭირავებია მიხთვის,30 ფრანკად ღღეში, "ინღიური ხაღონი",რომელიც იყო ხაყავებს ხარდაფში კაპუხინის ბუღვარღიხა და ხვრიზის ქუჩის კუთხეში(1504).ეს იყო პირველი საზოგადოებრივი"კინოთეატრი"; რომელშიც თავი მოიყარა 35 დაპაფიყებულმა ხეფმარმა, რომელთა შორის იყო შემდეგ გნობილი კინორეჟისორი ფორჟ ბელიე.მიუხედავთ იმიხა, რომ ძმებმა ლუმიერებმა ჯერ კიდევ 1895 წლის 22 მარტს პარიზში აჩვენებს თავიანთი 17 მეფრის ხიგრძის ფიღმი -"მუშუბი ფოვებენ ლუმიერის ფაზრიკახს", "პრემიერა" ჩაფარდა 1895 წლის 28 ღეკემბერს ხწორღ ამ "ინღიურ ხაღონში"; და ლუმიერის"გოგხაღმა ხურათებმა" იხეთი გამომხაურება მოიპოვა, რომ ამ "პირველ კინოთეატრში" ღღიურად აჩვენებღენ 18 ხეანხხ, რომელხაც ეხწრებღღა 2.000-მღე კაგი. ამახ მოყვა ლუმიერის"გოგხაღლი ხურათების" ჩვენება ღონღონში(1896 წლის 17 თებერვაღი),ბერღინში(იმავე წლის 30 აპრიღს),ნიუ-იორკში(იმავე წლის 18 ივნისხხ); და ახე ღაიწყო ფიღმის ფრთუმფაღური ხვღა მთელს მხოფღიომი(1505).

კინოხურათიგ, როგორგ ავღნიშნეთ,"თავიხუფაღი ბაზრის" პირობებში ყიღვა-გაყიღვის ხაგანი იხე, როგორგ ყოვეღი ხხვა ხამოქხმარებღო ხაქონეღი,რომღიხთვისხაც უნღა მოინახხო მობხმარებღელი. კინოპრღღექეია,კინოგაქირავება და კინოთეატრიგ გღიღობს კინოთეატრში შეიყვანოს რაც შეიძლება მეფი მაყურებღელი; ამიხათვის კინოთეატრს გააჩნია ხხვადახხვა ხაშუაღება,რომელთაგან უმთავრეხია რეკლამა.უღაოა, კინოხურათის მხაფვრულ ღირებულბახა და რეკლამახ შორის უნღა არხებობღეს განხაღვრული წონახწრობა,კინაიღან მხაფვრულად ხუხფი ფიღმის გახრულყოფიღება რეკლამახაც არ შეუძღია. მაგრამ,ზოგჯერ, კინოთეატრების მეპაფრონეებში "ფუღის მოგების" წყურვიღი უფრო ძღიერიია,ვიღრე წონახწრობის ღაცვა ფიღმის მხაფვრულ ღირებულბახა და რეკლამახ შორის. კინორეკლამის გენწრში კი,"თავიხუფაღი ბაზრის" ქვეყნებში,მეფ-ნაკლეზად, ყოველთვის იღგა და ღღეხაც ღგახ"ხექხი", ე.ი.ხექხუაღური გხოვრების რეკლამაში იხე ახახვა, რომ,თითქოს, ხხვა პრობღემა არ არხებობღეს ამ ქვეყნად.პირვეღი მხოფღიო ომის ღამთავრების შემღგომ პერიოღში,მაგაღითაღ, ამერიკაში ერთი კინოთეატრის მეპაფრონე ახეთი რეკლამით გღიღობღა მაყურებღის მიზიღვახ: "კარგია ურეზერვოღ ხიყვარული? თუ თქვენ ეჭვობთ, მოხინჯეთ ურეზერვოღ გიყვარღეთ. მოღით, ნახეთ და გიყვარღეთ ურეზერვოღ. ყოვეღ ქაღნს უყვარხ ურეზერვოღ. მათ უზრაღოღ არ შეუძღიათ არ უყვარღეთ ურეზერვოღ. ეხაა აღგზნება,რომელიგ აღამიანხ აიძულებხ უყვარღეს ურეზერვოღ"(1506).ანაღოგიური ხახიათიხაა ღღევანღელი კინორეკლამებიგ: "ხექხუაღური ბობზამშენი - ხეზონის ეროფიკუღი თავბრულახვევა", "მიმღინარე წლის ყვეღაზე უფრო ეროფიკუღი ფიღმი - განიღადე ეროფიკუღი ღღეხახწაღლი"(1507),"ხექხოღოგია - თავიხუფღება - ერთობა -

ხექხუალბა" (1508). მაგრამ ამგვარი იაფფასიანი კინორეკლამების გვერდით, იხეთი რეკლამებიცაა გამოქვეყნებული, რომლებშიც დაცულია წინასწარობა ფილმის მხატვრულ ფასოვნებას და კინოთეატრის რეკლამას შორის. "სამოთხის ბავშვებს", მაგალითად, რეკლამა გვაუწყებს ახე: "სამოთხის ბავშვები" - "მარხელ ვარნესა და შავ პრევერტის მთავარი ქმნილება", ან ჩარლი ჩაპლინის "ბავშვის" რეკლამა ახეთია: "ხუკუთხო ფილმი ხუკუთხო დარბაშში" (1509). ამგვარად, კინოხელეწიანების ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები, მეფე-ნაცლებად, აძიულეებს კინოთეატრებსაც დაიცვას წინასწარობა ფილმის მხატვრულ ღირებულებასა და რეკლამას შორის, და არ მიანწოდოს კინომაყურებელს ყალიბი ინფორმაცია. ხაერთოდ, კინოთეატრის მთავარი ამოცანა არის დაუნდა დარჩეს კინოხურათი არქენის კინომაყურებელს იხე, როგორც იხ არის შექმნილი; ეს ნიშნავს იმას, რომ კინოთეატრმა არ უნდა შეეცადოს, რეკლამით თუ ხხვა ხახის ინფორმაციით, კინოხურათის რაობის განდილება თუ დამცირებას; მან უნდა უმურნველყოს მხოლოდ იხ, რომ კინომაყურებელმა აღიქვას კინოხურათი იხე, როგორც იხ არის ხინამღვილეში.

თუ რა (კულტურული) ძალაა ფილმი, ამას ნათელყყოფხ კინოთეატრების რაოდენობა მხოფლიოს ყოველ კუთხეში. 1953 წელში, მაგალითად, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში იყო 5.117 კინოთეატრი, და წლიურად თითოეული ვაფი კინოთეატრში მიდიოდა 13-ჯერ; ავსტრიაში იყო 1.143 კინოთეატრი და თითოეული ხული წლიურად კინოთეატრში მიდიოდა 14-ჯერ; ინგლისში - 4.542 კინოთეატრი და თითოეული ხული, ხამუალოდ, კინოში მიდიოდა 26-ჯერ; იტალიაში იყო 9.502 კინოთეატრი და თითოეული ხული წლიურად კინოში მიდიოდა 17-ჯერ; შეერთებულ შტატებში კი არხებობდა 14.053 კინოთეატრი (1510). რა თქმა უნდა, უღლებედვამ 50-იან და 60-იან წლებში შეამცირა კინომაყურებელთა რაოდენობა და ამით კინოთეატრების რაოდენობაც, მაგრამ 70-იან წლებში უკვე დაპარაკობენ კინოთეატრების ქხელის იხევე-გაფართოებაზე, რაც, ნაწილობრივ, აიხხნება კინოფილმების ჩვენების ხარისხით კინოთეატრებში და, ნაწილობრივ, უღლებედვათა პროგრამების სიხუხუტით. მაგრამ მთავარი და არხებიოთა იხ ფაქტი, რომ კინოხურათის გაუყალბებელი ჩვენება შეხამლებელია მხოლოდ კინოთეატრში და ამით აიხხნება იხ ფაქტი, რომ "თავიხუფალი ბაშრის" ქვეყნებში უკვე არხებობენ ე.წ-ლი "კინოხელეწიანების თეატრები", როგორც, მაგალითად, "ხინემათეკი" პარიზში (1511), "კინემათეკი" ბერლინში და მხოფლიოს, თითქმის, ყველა დიდქალაქში. ამგვარი კინოთეატრების ქხელი თანდათანობით ფართოვდება, რაც იმის ხაწინდარია, რომ, დროთა განმავლობაში, კინოწარმოებაში, კინოგაქირავებაში და კინოთეატრებში ხულ უფრო მეტი ანგარიში უნდა გაუწიონ კინოხელეწიანებს, ე.ი. ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნა-გაქირავება-ჩვენებას, თუმცა იაფფასიანი ფილმების შექმნა-გაქირავება-ჩვენების ხრული აღმოფხვრა შეუძლებელია და არც

არის ხაჭირი. იხე როგორც ათახობით რომანებიდან თუ თეატრალურ პი-
ესეებიდან მხოლოდ თითო-ორიდა თუ არის ლიტერატურისა და თეატრის
მხატვრული ნაწარმოების წილები ღირსი, იხევე ათახობით ფილმებში
მხოლოდ თითო-ორიდა ფილმი იმხახურებს ფილმის მხატვრული ნაწარმოე-
ბის ხაპაფიო წილებას. ფილმის მხატვრული ნაწარმოები იქმნება
ფილმური ხურათების შექმნისა და დამონწყულების დროს, რაც იმას ამ-
ბობს, რომ წინდწინ, ე.ი. ხეენარით თუ ფილმის შემოქმედებითი კოლე-
ქტივით, შეუძლებელია შეხაქმნელი ფილმის მხატვრული ღირებულების
შუხფი განხაზღვრა. ამდენად, თვით კინოხურათის შემქმნელებს კი არ
იფის შუხფად ქმნის იხ ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებს თუ არა, როცა
იხ ფილმის შექმნის პრფეხპია. რა თქმა უნდა, აქ ღაპარაკია კინო-
ხელოვანებზე, და არა იმ პირებზე, რომლებიც ფილმში მხოლოდ ხავაჭ-
რო ობიექტს ხელავენ. მაგრამ, როგორც რულოფ არნჰაიმი ამბობს,
"ფილმების შექმნა უფულოდ შეუძლებელია, და ფულისმომცემთ ხურთ მო-
გება... ფულის მოგება კი მეფად გავრფელებული მოვლენაა და არხად
არ არის იხ ღაგმობლი; უპაფიოსნებაა მხოლოდ იხ, როცა ხხვის ზურ-
გზე იგებენ" (1512). ამდენად, კინოთეატრია კინოწარმოების იხ უკა-
ნახენელი ხაფეხური, ხაღაც მწარმოებლის მიურ შექმნილი "ნაწარმი"
"მომხმარებელს" პოულობს, რომელიც განხაზღვრულ თანხას იხლის კინო-
ხურათის ნახვის უფლებების მოპოებისათვის, და ეს თანხა - კინობილე-
თის ხაფახური - არა მარფო ფარავს კინოწარმოების ხარჯებს, არამედ
განხაზღვრულ მოგებახაც ამღევს კაპიფალიხდამმანდებელს არიხ იხ
კინომწარმოებელი, კინოგაქმირავებელი თუ კინოთეატრის მხეაკუთრე.

კინოთეატრები - თავის მხრივ - დაცუფილია ხხვალახხვა ჯგუფე-
ბად, რომლებიც შეეხაბამებიან მოფემული რაიონის კინომაყურებელთა
ხოფილოგიურ, რეგიონალურ თუ კულფურულ განხაკუთრებულობას. მაგალი-
თად, მილიონიანი ქალაქის კინომაყურებელთა და პაფარა ქალაქის ან
ხოფლის კინომაყურებელთა კინოთეატრები შეხაბამიხი კინოფილმებით
უნდა იქნან მომარაგებული. კიღევ მეფი, თვით მილიონიანი ქალაქის
ხხვალახხვა რაიონი ხხვალახხვა ხახიხ კინოთეატრებს მოიხხოვს. მა-
გალითად, ე.წ. "ლი" პრემიერების კინოთეატრები" ყოველთვის ქალაქის
ფენფრში ან ფენფრებშია განლაგებული, რომლებშიც კინობილეთებიც
კი უფრო მვირია. იმავე ქალაქის პერიფერიებხა და არაფენფრალურ
რაიონებში განლაგებულია "ჩვეულებრივი" კინოთეატრები, რომელთა პრო-
გრამებიც ქალაქის ამ რაიონის ხოფილოგიურ, რეგიონალურ თუ კულფუ-
რულ განხაკუთრებულობას შეეხაბამება. იმავე ქალაქის, ახე ვთქვათ,
"კულფურულ ფენფრში" თუ ფენფრებში განლაგებულია აგრეთვე "კინოხე-
ლოვების კინოთეატრები", რომლებშიც ხღება მხატვრულად თუ იხფორი-
ულად მნიშვნელოვანი ფილმების ჩვენება. ამდენად, კინოთეატრია აგ-
რეთვე იხ ადგილი, ხაღაც ფილმის შემქმნელები და კინომაყურებლები
"ხვღებიან ერთმანეთს", რომლის დროს პირველნი ფილმურ მხატვრულ
გამოხახხვას აჩვენებენ, ხილო მეორენი (კინომაყურებლები) აღიქვამენ
მას.

მკვიდრმწალობებზე, კინოპროდუცენცია იხ პირი, რომელიც ხელისჩამდგმელია როგორც კინოსურათის შექმნის, იხე კინოგაქირავებისა და კინოთეატრების ორგანიზაციული მხარეებისა; კიდევ მეტი: იხ უნდა ერკვეოდეს კინოსტუდიების კანონზომიერებაში იმდენად მაინც, რომ შეხებობს შეხადური ხელოვანების ჩაბმა ფილმის შექმნაში. იხე როგორც, ვთქვათ, ხაავტომობილო ქარხნის მწარმოებელი ხელმძღვანელობს ავტომობილის დამზადება-გაყიდვის ოპერაციებს, იხევე კინომწარმოებელი უნდა ხელმძღვანელობდეს კინოსურათის შექმნა-გაქირავება-ჩვენების ოპერაციებს იმ დროსაც კი, როცა კინოწარმოება, კინოგაქირავება და კინოთეატრები ხხვადახხვა პირების ხელშია. ამიწმომ უნდა კინოწარმოებას "კინოინდუსტრია", ე.ი. კინომრეწველობა, რომელიცაა ფილმის შექმნისა და გაქირავება-ჩვენების ყველა ხფერის ერთობლიობა. კინომრეწველობაში ერთმანეთისაგან ახხვავევენ ჰრდღუფენცფი, პროდუქციის ხელმძღვანელის, პროდუქციის შეფისა და პროდუქციის ახისცენცფის უფლება-ვადლებულებებს. ჰრდღუფენცფი, მაგალითად, დახახათებულია ახე: "იხაა ერთი ფილმის წარმოებისათვის ფინანსიური პახუხისმგებელი" (1513). ჰრდღუფენცფი ხელმძღვანელი ფუნქცია განხაზღვრულია შემდეგნაირად: იხ ორგანიზაციონია ერთი ფილმის შექმნის მთელი პროცესისა; იხ ხელშეკრულებებს ღებს, მიხი ან კინომწარმოებლის ხახელით, ფილმში დაკავებულ ყოველ პირთან; იხ იმუშავებს ფილმის გადაღების გეგმას, რომელშიც მახ ეხმარება პროდუქციის ახისცენცფი; ყოველდღიურად ქმნის იხ გადაღების დღიურ გეგმას; და მიხი უნარია ნიშნა და გამოცდილებისაგანაა დამოკიდებული ფილმის პროდუქციის ხარჯების დამოგვა და ფილმის ხაერთო ხარისხის დნე. ჰრდღუფენცფი შეფენც ფუნქცია კი ახეა განმარტებული: იხაა დიდი პროდუქციის ხაზოგაღების ხელმძღვანელი; პროგრამახგეგმავსა და მიხი განხორციელებისათვის ზრუნავს პროდუქციის მთელი ერთი წლის განმავლობაში. მიხ განვარგულებაშია ხხვადახხვა პროდუქციის ჯგუფები, რომლებიც განუწყვეტლივ ქმნიან ფილმებს წლიური პროგრამის ფარგლებში, და პროდუქციის ხელმძღვანელები. და-ბოლოს, ჰრდღუფენცფი ხხისცენცფი, რომელიც არის პროდუქციის ხელმძღვანელის დამხმარე და რომელსაც უნდა გააჩინდეს ფართე ხაერთო განათლება და ეკონომიური უნარია ნიშნა (1514). როგორც ვხედავთ, პროდუცენცია, ე.ი. კინომწარმოებელი, პროდუქციის ხელმძღვანელი, პროდუქციის შეფი და პროდუქციის ახისცენცფი ერთდღიგვე პროცესის ხხვადახხვა ხაფეხურის პახუხისმგებელი პირებია, რომელთა ფუნქციების გადახარება შეუძლია, ხელ ცოცა, პაფარა კინოპროდუქციებში, ერთ ვახხ - კინომწარმოებელს. ახეთი პაფარა კინოსტუდიის, კინოპროდუქციის მაგალითად მოყავხ ალექსანდრე გეხნერს დანიის ერთი კინოსტუდიის (კინოწარმოების) მაგალითი, რომელიც ერთი წლის განმავლობაში, ხამუალოდ, ოთხ მხაფურულ ფილმს, რამდენიმე ხარეკლამო და რამდენიმე დოკუმენტურ ფილმს ქმნის. ამ პაფარა კინოწარმოებას ჰყავხ შემდეგი მუდმივი თანამშრომლები:

ხეულიის(ღა პროლუქციის)ხელმძღვანელი1 კაცი,
 ბუხაღველი.....1 კაცი,
 ბიუროს მდივანი.....1 კაცი,
 ტექნიკოსი.....1 კაცი,
 რეკვიზიტორი.....1 კაცი,
 რეკონსტრუქციის დამამარენი(1515).....2 კაცი,
 ოპერატორი.....2 კაცი,
 ოპერატორის ასისტენტი.....2 კაცი,
 გადაღების ხელმძღვანელი.....1 კაცი,
 გადაღების ხელმძღვანელის ასისტენტი.....1 კაცი,
 მონტაჟიორი.....1 კაცი,
 პარაკმახერი.....1 კაცი,
 ლურჯალი.....4 კაცი,
 მღვდელი.....3 კაცი,
 ელექტროტექნიკი,ხეულიის მუშა.....3 კაცი,
 ხახაღველი მუშაკი,მოყვარი,დამდაგებელი და ხხვ.....5 კაცი,
 (1516) - ხელ 30 კაცი.

კინოწარმოებისათვის ხატირი შემოქმედებით დახმ - კინორეჟისორს, კინომხახიობებს, კომპოზიტორს თუ ხეგნარისტს - კინომწარმოებელი ქირაობს(ხელშეკრულებით) ერთი ან რამდენიმე ფილმისათვის და ამდენად ეს პირები არ ითვლებიან კინოპროდუქციის მუდმივ თანამშრომლებად.

ოგინ წლებში კინორეჟისორი ერნსტ ლუბიჩი პროლუქციის ხელმძღვანელს უწოდებდა კინორეჟისორის ქვემდებარე პირს, რომლის მოვალეობაა "ხატის წარმოება"(1517).ახლა კი პროლუქციის კინორეჟისორის თანახმობით,თქმის მახზე უფრო მაღლა მდგომი პირია, რომელიც არის კინოწარმოების მთავარი ხელმძღვანელი. პაუარა კინოპროლუქციაში,როგორც ავღნიშნეთ, პროლუქციის,პროლუქციის ხელმძღვანელის თუ პროლუქციის შეფის მოვალეობანი შეიძლება გაერთიანებულ იქნას ერთი პირის ხელში, დიდ კინოწარმოებაში კი ყველა ამ ფუნქციის შესრულება აღემატება ერთი ადამიანის შესაძლებლობას,ვინაიდან კინოწარმოებელის ფუნქცია მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია; ის არის -

- 1.მთელი პროლუქციის მეთვალყურე და ხელმძღვანელი,
- 2.ბიუჯეტის გამგებელი,
- 3.პროლუქციის ნამდვილი *Spiritus rector*,რომელიც პახუხიმგებელია ფილმის მაჭერიადური და მხაჭვრული რაობისა(1518),
- 4.პირი,რომელიც განხაზღვრულ გავლენას ახდენს ფილმის ხელოზე,როთაც ის თავის ბეჭებს ახვამს მიხი წარმოების ფილმებს,
- 5.პირი, რომელიც პოულობს ხახხრებს კინოწარმოებაში დახახმანდებლად,
- 6.პირი, რომლის ხელშია(ხმირად)ხაერთო მხაჭვრული ხელმძღვანელობა, რაც იმაში გამიხახვება, რომ ის გლილობს განხაზღვრული წინახწრო-

ბა დაამყაროს ფილმს, როგორც მხატვრულ გამოსახვასა, და ფილმს, როგორც კინომრეწველობის ნაწარმს შორის(1519).

კინომწარმოების ხელმძღვანელის როლი და ფუნქცია სხვადასხვა ქვეყნებში სხვადასხვაგვარადაა განსაზღვრული. ინგლისში, მაგალითად, პროდუქციის ხელმძღვანელს უფრო დიდი პასუხისმგებლობა აკისრია, ვიდრე მის კოლეგას ჰოლივუდში; დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებში კინომწარმოებელი კომპანიის, შეუზღუდავი უფლებებით ხარგებლობენ. (1520). პროდუქციის ხელმძღვანელის მუშაობა უკვე იწყება სიუჟეტის არჩევით, რასაც მოყვება ხეივანის შექმნა და მიხი განხორციელების შესაძლებლობათა განსაზღვრა. მიხი ხელმძღვანელობის ქვეშ წარმოებს

1. გადაღების მომზადება,
2. კალკულაციის შექმნა,
3. ზუსტი ხამუშაო გეგმის შექმნა,
4. ფილმის შემოქმედებითი დახის(მსახიობების თუ ოპერატორების)ჩვენება,
5. მეთვალყურეობა ფილმის ორგანიზაციული, ტექნიკური და მხატვრული პროცესისა, და
6. ფილმის დამონტაჟება მის ხრულ დამზადებამდე(1521).

კინომწარმოებელი, კინოფილმის შექმნის ხელმძღვანელობას გარდა, თვალყურს ადევნებს კინოპოლიტიკას, რომლის შემუშავება ხდება სახელმწიფოებრივი ორგანოებისა და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების თუ სხვა დაჯგუფებების მიერ. ამ ხერხში კინოპროდუცენტი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს კინოპროდუქციის "თვითკონტროლის" როგორც ხაფიძვლების ჩამოყალიბებას, იხვევს მის ცხოვრებაში გაყვარებას.

ფილმთა "თვითკონტროლის" ხამაგალითო გზა განვლო, მაგალითად, ამერიკის კინომრეწველობამ: დასაწყისში პროფესიულ, რელიგიურ, საქველმოქმედო და სხვა საზოგადოებრივმა დაჯგუფებებმა შეიმუშავეს კინომრეწველობის, ე.ი. კინოფილმის დამზადების წესი სახელმწიფოთა: "ლაუშვებლენი და ხაფრთხილნი"(1522), რომელიც შეიცავდა 11 მუხლს. მასში ჩამოთვლილია 26 თემა, რომლის ფილმური განხორციელებისათვის დიდი ხიფრთხილისაკენ მოუწოდებენ ფილმის შემქმნელებს. 1927 წლის ოქტომბერში ამერიკის "ფერდალური სავაჭრო კომისიის" მიერ მიღებულ იქნა "კინომრეწველობის კანონი"(1523), რომელიც შეტანილ იქნა წესი "ლაუშვებლენი და ხაფრთხილნი". 1930 წელს კი "კინომრეწველობის კანონმა" მთლიანად შეცვალა სხვაუხი "ლაუშვებლენი და ხაფრთხილნი". "კინომრეწველობის კანონი" შეიცავს პრეამბულას, რომელიც ფილმი კვალფიციერებულია როგორც "გართობის" ხამუალება, რომელიც დიდ ზეგავლენას ახდენს კინომაყურებლებზე. შემდეგ ჩამოყალიბებულია ძირითადი დებულებები, რომელიც ვრძალავს "გოროფმოქმედების, ცული ან ცოდვათა ხაქმის" განსაზღვრული თემების ახახვას ფილმში. და-ზოლოს მასში მოცემულია მთელი კათალოგი აკრძალული თემებისა. (1524). კინომწარმოებელმა არა მარტო უნდა იცოდეს კინომრეწველო-

ზის "თვითკონფროლის" ყველა ეს ღებულება, არამედ უნდა აღეცნებოდეს თვალყურს დახვლ იქნას ეს ღებულება კინოფილმის შექმნის დროს. მართალია, კინომწარმოებელი, განსაზღვრულ პირობებში (იდეოლოგიური თუ ფილმის მოგების მიზნით) შეეცდება "თვითკონფროლის კანონების" უკიდურეს ხაზღვრებამდე მიხვლას, მაგრამ მათ უგულებელყოფას ის თავს აარილებს, ვინაიდან ფილმის აკრძალვა, გახსაგებია, დიდ ზარალთანაა დაკავშირებული, თუმცა კინოხურათის აკრძალვა-არაკრძალვაზე დავა ხახურველი (უფასო) რეკლამაა მოგებული ფილმისათვის, რაც კინომწარმოებელს კიდევ უფრო მეტი მოგების შანსებს აძლევს.

მაგრამ კინომწარმოებელი კინოფილმის შექმნისას მხედველობაში ღებულობს არა მარტო "თვითკონფროლის" მითითებებს, არამედ სახელმწიფო კანონებს თუ ბრძანებულებებს. ფილმი სახელმწიფოს აინჟერეხებს როგორც სახალხო მეურნეობის ერთერთი დარგი, და როგორც მახობრივი კომუნიკაციის ხაზუალება. ამდენად, ყოველი ფორმის სახელმწიფო, მეფუნაკვლად, გლილობს, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ზეგავლენა მოახდინოს კინომწარმოებაზე, ვინაიდან ფილმს, თავისი ზეგავლენით კინომაყურებლებზე, შეუძლია განსაზღვრული ხამიშროება შეუქმნას სახელმწიფო წესყობილებას. ამიყომ სახელმწიფო, პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით, გლილობს:

1. ფილმმა საფრთხე არ უნდა შეუქმნას სახელმწიფოებრივ უშიშროებასა და წეხრიგს,
 2. ფილმმა შეურაცყოფა არ უნდა მიაყენოს რწმენასა და რელიგიურ გრძნობებს,
 3. ფილმმა არ უნდა მოახდინოს მაყურებელზე უხეში და არამორალური ზეგავლენა,
 4. ფილმმა არ უნდა უგულებელყოს უცხო ქვეყნების პაფიციხემა,
 5. ფილმმა არ უნდა გაამახხროს აღათრეულები და საზოგადოების მიერ აღიარებული კანონები,
 6. ფილმმა არ უნდა გააღვივოს ხიშპათია კანონის დამრღვევთადმი,
 7. ფილმმა არ უნდა ახახოს ზორიფმოქმელება წვრილმანებით,
 8. ფილმმა უნდა დაიფვას გოლქმროზის ხიწმინდე,
 9. ფილმმა შეზღუდულად უნდა ახახოს აღგზნებითი ხეენები (1525).
- ყველაფერი ეს და ამის-მაგვარი შეზღუდვები, რომელიც ხხვადახხვა სახელმწიფოში ხხვადახხვაგვარი ფორმებით ვლინდებთან, უნდა მიიღოს მხედველობაში კინომწარმოებელმა კინოფილმის შექმნის დროს, განსაკუთრებით მაშინ, თუ მას ხურს, რომ მისი ფილმი გაშუქებულ იქნას ხხვა სახელმწიფოების კინოკრანებზეც. მაგრამ, როგორც ერნსტ იროსი ამბობს, "თუ ფილმის მსაფურელი კანონები და წეხები დამუღ იქნება, მაშინ ნათელი ხდება, რომ გენზურის ზევრი აკრძალვები ზედმეფია" (1526), ვინაიდან კინოხელოვნებაც, როგორც ყოველი ხახის ხელოვნება, ხენახეიხაკენ კი არ მიიხწრაფვის, არამედ რეალობის მსაფურელი ახახეიხაკენ, რაც მოვლენის ხირღმეში იჭრება, მის არსს

შეხაზულავენ ხდის და ამით მოვლენის "ბელაპირი", -თუ იხ" თვითკონფრო-
ლის" ან ხახელმწიფოებრივი გენზურის ფარგლებში არ უჭევა, -უმნიშ-
ნელ ხდება იმით, რომ იხ ხაბაბის ფუნქციას იმარებს მოვლენის ღრმა
მხაფურელ ანალიზში. ამდენად, კინომწარმოებელი უფრო იმაზე უნდა
ფიქრობდეს, თუ რღუხ ახახვა მახ ხურხ, ვიდრე რიხ ახახვა მახ
არ ხურხ კინოხურათში. ამგვარად, პროდუქციის უფროხხ აქვხ პირვე-
ლი და უკანახკნელი ხიფყვა კინომწარმოების ეკონომიურ, მხაფურელ, ორ-
განიზაციულ და ფექნიკურ ხფეროში, რახ დავახ იწვევხ განხაკუთრე-
ბით იმ შემთხვევაში, როფა პროდუქციის უფროხი თუ პროდუქციის ხე-
ლმძღვანელი კინორეჟიხორიხ მხაფურელ ჰახუხიხმგებლობახ კითხვიხ
ქვემ აყენებხ. მაგრამ, ვინაიდან პროდუქციის ხელმძღვანელი არიხ
მხაფურელი ცოლნით აღჭურვილი ვაჭარი ან ვაჭრული ცოლნით აღჭურვი-
ლი ხელოვანი, რომელხახ გააჩნია შემთახეზიხ უნარიანობა, ორგანიზა-
ციიხ ნიჭი და ფაქტი" (1527); იხ ყოველთვის გამონახავხ ხაერთო ენ-
ახ კინორეჟიხორთან, თუ გნებავთ, იმიფომაფ, რომ კინორეჟიხორიხ გა-
რეშე შეუძლებელია ფილმიხ მხაფურელი ნაწარმოების შექმნა.

ხაბოლოდ შეიძლება ითქვახ, რომ კინომწარმოებელი, - ვუწოდებთ
მახ პროდუფენფხ, პროდუქციის ხელმძღვანელხ, პროდუქციის უფროხხ თუ
პროდუქციის ახიხლენფხ და ნაწილდება ყველა ეხ ფუნქცია ერთ ან რა-
მდენიმე პირზე თუ არა, - არიხ პიროვნება, რომელიფ ჰახუხიხმგებე-
ლია კინოპროდუქციის ეკონომიური, მხაფურელი, ორგანიზაციული და ფექ-
ნიკური ხფეროებისა. მიხი ეხ ხაერთო ხელმძღვანელობა განხაკუთრე-
ბით შეზღუდულია კინოხურათიხ მხაფურელ ხფეროში, ხადაფ ბაფონობხ,
უნდა ბაფონობდეს კინორეჟიხორი, როგორფ კინოფილმიხ მხაფურელი ნა-
წარმოების შემქმნელი.

II. კინოპროდუქციის შემოქმედებითი დახი

კინოპროდუქცია არიხ, როგორფ ჩვენ უკვე განვმარფეთ, კინოხურათიხ
შექმნიხ ორგანიზაციური, ეკონომიური, მხაფურელი და ფექნიკური
კომპლექხი. მაგრამ იმ ღროხ, როფა კინომწარმოების ორგანიზაციური,
ეკონომიური და ფექნიკური კომპლექხი კინოხურათიხ შემქმნიხ, ახე
ვთქვათ, არამხაფურელ მხარეს ეხება, კინომწარმოების შემოქმედები-
თი კოლექცივი ქმნიხ კინოხურათიხ მხაფურელ რაობახ. ეხე-იგი, შემო-
ქმედებითი დახი, რომელიფ კინორეჟიხორიხ, კინოღრამაფურგიხ, კინო-
ხენწარაიხფიხ, კინომხახიოზობა, კინომონფაყიორიხ, კინოკომპოზიფორიხ,
კინოპერაფორიხ თუ კინოარქიფექტორიხახგან შეხდგება, - ქმნიხ, ერ-
თობლივი შემოქმედებითი მუშაობიხ შედეგად, ფილმიხ მხაფურელ ნაწა-
რმოებხ. მხაფურელი ნაწარმოების ხფილიხ განმხაზღვრული ელემენფე-
ბი კი არიხ პიროვნება და ღრო, ღარგი და მახალა, რომლებიფ განხაზ-
ღვრავენ მახ, როგორფ ცხოვრებუხედ არხებახ. პიროვნებაში ჩაქხოვი-
ლი გონებრივ-ხულიერი შეხედულებანი განმხაზღვრულია მხაფურელი ნა-
წარმოების ფორმიხა და ხფილიხა; ამდენად, იმ შემთხვევაშიფ კი, რო-

მა მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში მონაწილეობას ღებულობს მრავალი ხელოვანი, როგორც, მაგალითად ეს ხდება, თეატრში, რადიოპოეზიაში თუ ფილმში, ერთოდ-მხატვანნი უნდა წამოიწიოს წინაპლანზე და თავი-ბი ხტოლიხტური დალი უნდა დაახვას მხატვრულ გამოსახვას, რომ იხ მხატვრულ ნაწარმოებად იქნეს ხაერთოდ. ყველი ხელოვანი თავიხი წარმოდგენითი და ფორმალური გამოსახვის უნარიანობით ქმნის მხატვრულ გამოსახვას, რომელიც აკმაყოფილებს ესთეტიკურ მოთხოვნებს. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების შექმნას ახახიათებს ერთი-ან მრავალ-ხატეხურიონება. პოეტი, მაგალითად, ქმნის ლექსს, რომელიც უკვე ხა-ბოლოოდ ხორც შეხხმელი, დამთავრებულია და მიმღებს (მკითხველს) შეუ-ძლია მიხი წავითხვა და განხლა. ანალოგიურია რომანის თუ ნოველის შექმნა, რომლებიც დამთავრებული მხატვრული გამოსახვა არიან უკვე იმ ღროს, როცა მათ ქმნის მწერალი. რა თქმა უნდა, ლექსს, რომანს თუ ნოველას ესაჭიროება დაბეჭდვა და წიგნის ან ხხვა ფორმით გავრ-ცეღება, მაგრამ ყველაფერი ეს არის მათი "გამრავლებიხა" და გავრ-ცეღების ხაშუაღება და არავითარ არხებოთ მხატვრულ მნიშვნელობას არ ჰმაყებს მათ. ანალოგიურია მხატვრობის, არქიტექტურისა და ქან-დაკების მხატვრული ნაწარმოების რაობაც, თუმცა ხურათის ესკიზი, არქიტექტორული ანხამბლის ნახატ-ნახაში თუ ქანდაკების ესკიზები, შეიძლება, თავითთავადაც აკმაყოფილებღეს მხატვრული ნაწარმოების მოთხოვნებს. ამგვარად, ლიტერატურა, მხატვრობა, არქიტექტურა, ქან-დაკება ერთ-ხატეხურღანღნი მხატვრული ნაწარმოებოია, რომლებიც არა-ვითარ დამატებით განხახიერებას არ მოითხოვენ. მუხიკვა, თეატრი და რადიოპოეზია კი ღრ-ხატეხურღანღნი მხატვრული ნაწარმოებოია, ვინაიდან მუხიკვის ნოყვბი (მიუხედავათ იმიხა, რომ ჯერ კიღევ ყღერალღმა არ არის), ღრამა (მიუხედავათ იმიხა რომ ჯერ კიღევ მიმიკური გამოსახ-ვა არ არის), რადიოპოეზია (მიუხედავათ იმიხა, რომ ჯერ კიღევ მხოლოდ-ხმენაღღმა არ არის) მაინც დამთავრებული მხატვრული ნაწარმოებოია, ვინაიდან ნოყვბოთ შეხამღებღია მუხიკვის ზუხყად გამოსახვა, ღრა-მაყული ენით შეხამღებღია მიმიკური გამოსახვის შექმნა და მხოლოდ-გგერაღღოთით ენის აღწერა-ღაწერა შეხამღებღია ანზანით, მიუხე-დავათ არხებოთი განხხვავებიხა მათ შორის, ვინაიდან ღრამაყული ენა თავის ხრუღყოფიღებას პოუღობს მიმიკურ ენაში, მუხიკვის ნოყვბი მუხიკაღღურ ყღერაღღომაში და რადიოური ხიყყვა რადიოურ გგერაღღომაში. ფიღმური მხატვრული ნაწარმოები კი - ერთი მხრივ - ერთ-ხატეხურიან-ნი მხატვრული ნაწარმოებოია, ვინაიდან ფიღმური მოძრავი ხურათების ახახვა ხენარში შეუძღებღია ზუხყად, რადგან "მოძრავი ხურათების" ფერიხა და ფორმის შექმნა შეუძღებღია ახახულ იქნას ახოებოთ, და - მეორე მხრივ - ფიღმი არის მხატვრული ნაწარმოები, რომლის შექმ-ნაში მონაწილეობას ღებუღობენ მხახიობები, ოკურაყორები, მუხიკვისი თუ მხატვარი, ე. ი. მრავალი ხელოვანი, რაც შეუძღებღეს გახღიღა მხა-ტვრული ნაწარმოების შექმნას, თუ ყველა ეს ხელოვანი ერთი ხაერთოდ

რის ფურცლების მარცხენა ხვედში აღწერილია ფილმის ხურათი, მარჯვენა მხარეს კი ფილმის ხმა. ყველა ამ პროცესში უშუალო მონაწილეობას ლეზულობს კინორეჟისორი და - თავის მხრივ - ქმნის "ლელაქმნი ხედიანს", რომელიც ჩვეულებრივი ხეივანისაგან იმით განსხვავდება, რომ მასში კინორეჟისორის შექმნის ნახატი, ნახატი, კამერას ხელში, მიზანსხედეები, მხახიობთა მიითთებები და განსაკუთრებით გადახალეობი ობიექტის იმ ნაწილის განსაზღვრა, რომელიც ხურათში უნდა გამოჩნდეს. პროდუქციის უფროსთან ერთად, კინორეჟისორი აშუხუტებს გულელაქმნი-გულაქმნი, ე.ი. გარე-გადაღებები და შორებულა შინა-გადაღებებისაგან, ჩამოყალიბებულა მხახიობთა მონაწილეობის ბუხტი გეგმა, რომლის დროს ყველაფერი ისე უნდა იყოს განსაზღვრული, რომ ფილმი ამინდის შემთხვევაში - შეხამებელი იყოს ხევა ხევენივებზე მუშაობა ატულიეში. გარე- თუ შინაგადაღებების დროს კინორეჟისორის დამხმარეა ხრქვეტქვეტ, რომელიც ზრუნავს იმიხათვის, რომ ხატირი ღეკორაგიეები დამხალეულ იქნას დროულად, რომლის დროს, ხარჯების დამოგვის მიზნით, ხშირად, უნდა გამოიყენოს მაკეტები თუ ფილმური ტრიუკი. კინორეჟისორის დამხმარეა, არქიტექტორთან ერთად, მხეჭვეანს, რომელიც ხელმძღვანელობს კოსტუმებისა და გრიმების შექმნას, რომლის დროს კოსტუმებისა და გრიმის ფერებსა და ფორმებს, განსაკუთრებით ფერად ფილმში, დრამატურგიული მნიშვნელობა ენიჭება. მხეხილბეზის ამორჩევა და მათთან ხეივანის განხილვა კინორეჟისორის ერთერთი მთავარი ამოღანაა. მხეღველობაში უნდა იქნას იხ ფაქტორი მიღებული, რომ მხახიობს ხაკმარისი დროს უნდა გააჩნდეს როლის შეხახნავლად, ხანამ ფილმის გადაღება დიჩყებოლეს. კინორეჟისორი უნდა იგნობლეს აგრეთვე კინემატოგრაფიული ფექნიკურ მოწყობილობასა და გამოყენების შეხამებლობას, რომ მან წინდაწინ განსაზღვროს რის ფექნიკური განხორციელება მას შეუძლია და რის არა. კინორეჟისორმა რომ შეხამლოს მთელი თავისი შემოქმედებითი უნარიანობა მოახმაროს ფილმის მხატვრულ განხორციელებას, ამიხათვის მას ეხატირება ხედიანს-ედიანს თუ ახიხედიანს, თუ ფილმის გადაღების ხელმძღვანელი, რომელიც მას ათავისუფლებენ ყოველი ხახის ფექნიკურ ხამუშაობიდან, ან, ხელ გოფა, ეხმარებიან მას; ეს პირები ზრუნავენ იმიხათვის, რომ მხახიობები, კომპარხები, რეკვიზიტი თუ ფექნიკური პერხონალი ყველა თავის აღგიღება გადაღების დროს. კინორეჟისორის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი თანამშრომელი კი არის კინემატოგრაფი, რომლისგან მნიშვნელოვანადაა დამოკიდებული ფილმური ხურათის კომპოზიციური შექმნა. კინორეჟისორისა და კინოოპერატორის შარმონიული შემოქმედებითი მუშაობა ხატირი, რომ ფილმის ხედილი და ხურათიანი აზრი ერთმანეთში შედუღეს. ამიტომ, რომ, ხშირად, კინორეჟისორები მუშაობენ "თავიანთ" კინოოპერატორებთან, რაც იმას მოწმობს, რომ ყოველ კინოოპერატორს არ შეუძლია ყოველი კინორეჟისორის მხატვრული ჩანაფიქრის იმდენად გაგება, რომ შეხამებელი გახდეს კინორეჟისორის

"შინაგანი ვიზიონის" ფილმურ ხერათოვან ვიზუალურობად შექმნა; და ამით უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ, ხშირად, ღიღი კინორეჟისორების შემოქმედება მჭიდროთაა დაკავშირებული მათი კინოთეატრის ხანებელმთაან, როგორც, მაგალითად, ხერგეი ეიშენშვილისა და ელუარდ ფიხუხუხის შემოქმედება, განხატურებით "ჯავახიშვილისა და 'პოლიტიკონი'". არანაკლებად მნიშვნელოვანია, ფილმის საერთო ხელოვნური ერთობის მიხედვად, კინორეჟისორის შეხამავილადეული შემოქმედებითი მუშაობა ხშირპერსონალთან, რომელიც ცდილობს ხმა აქციოს ხერათოვანი გამოსახვის განუყოფელ და, ამავდროულად, დაქვემდებარებულ შემადგენელ ნაწილად. კინოხერათის გადაღების შემდეგ კი არხებითაა მდინდებდ, რომელიც, ხანურველია, თვით კინორეჟისორმა გადაიზაროს, რომ ფილმური გამოსახვა ხელოვნურად ერთი მთლიანობა გახდეს; და თუ კინორეჟისორი კინომონტაჟიორს ავალებს კინოხერათების დამონტაჟებას, მაშინაც მონტაჟიორი უნდა მუშაობდეს კინორეჟისორის უშუალო კონტროლისა და რჩევა-დარიგების ქვეშ, რომ კინოხერათმა საბოლოოდ მიიღოს ის ხახუ, რომელიც განხაზვვრა კინორეჟისორმა. კინოხერათის საბოლოო დამონტაჟების შემდეგ ხდება კინოფილმის ჩამოყალიბება, დიალოგების თუ ხმურის საბოლოო დადგენა, და ამის შემდეგ ფილმური ხერათისა და ფილმური ხმის (ხიწყვა-მუხიკვა-ხმურის) ერთმანეთთან საბოლოო დაკავშირება-გადაღება, რის შემდეგ კინოხერათი მზადაა ჩვენებისათვის კინოთეატრებში; თუ კინოფილმურა, აწარმოებს მას ხახელმწიფო თუ "ხაზოგადოება", - არ ჩაერევა ფილმის შინაარსის, ფორმისა და გამოსქმნის გავსონტროლებში და არ მოითხოვს ამა თუ იმ ხექვენების გარდაქმნას, ამოჭრას თუ ახალი ხექვენების დამატებას. ხამწუხაროთ, ახეთ შემთხვევებს აქვს აღგილი, რითაც ფილმის მხავერული ნაწარმოები ხახირდება და ვერ აღწევს მაყურებელბამდე იხეთი ფორმითა და შინაარსით, როგორც ის შექმნილი ჰქონდა კინორეჟისორს. ამგვარად, კინორეჟისორის შემოქმედება მთავრდება მაშინ, როცა კინოხერათი მზადაა ხაჩვენებლად კინოთეატრში, და კინოხერათის ბელს განხაზვვრავს კინორეჟისორმა, კინომაყურებელი და კინოკრიტიკა, რაბედაც კინორეჟისორს არავითარი ბეგავლენის მიხედნა არ შეუძლია. როგორც ვხედავთ, კინორეჟისორი არის კინოფილმის ნამდვილი შემქმნელი, რომელიც ფილმური მხავერული გამოსახვის ფორმას საბოლოოდ განხაზვვრავს, როცა ის ფილმურ ხერათებს იღებს და მონტაჟით ერთმანეთთან აკავშირებს (1529). "ფილმი, როგორც არ უნდა იყოს ის, ყოველთვის არის რეჟისორის ხერათი", ვინაიდან ყოველი ხელოვანი, როცა ის ფანჯრის თუ ვარდის ხერათს ხაწავს, ქმნის თავის ხაკუთარ ხერათს (1530), ამბობს უ. კოკცო. მაგრამ - მეორე მხრივ - ის დახმენს: "კინოხელოვნება არის ხელოვნური ხელოვნება, ხელით ნამუშევარი ხელოვნება. ნაწარმოები, რომელიც ერთმა დაწერა და მეორეხეკრანზე გადააქვს, არის მხოლოდ თარგმნილი" (1531). გავარკვეთ რა ფილმისა და ხეენარის ურთიერთობა, ჩვენ კი გამოვიყვანოთ დახვენა, რომ ფილმური ხერათის,

ხურათის ხაერთოდ, მუხტი "აღწერა" ახოებით (და ხეცნარი ანბანითაა დაწერილი) შეუძლებელია, ვინაიდან ფილმური ხურათი იქმნება მხოლოდ ფერიითა და ფორმით. ამიტომ ამბობს ყან ბენუა-ლევი, რომ "ფილმის ნამდვილი შემქმნელია ავტორი" და ფილმის ავტორად თვლის არა ხეცნარისხეხ, არამედ კინორეჟისორს (1532), რომელიცაა ფილმური მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი (1533). ამგვარად, კინოხელოვნების მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელია ის პიროვნება, რომელიც ფილმის ღებუვით ახახავს მხახიომის, კომპოზიციონის, არქიტექტორის, ოპერატორის თუ მხატვრის შემოქმედებას; ის პიროვნება, რომელიც ბუნების, ხაგენების თუ ცხოველების ხურათოვან გამახახავს უკავშირებს კინოხელოვნათა შემოქმედებას და ამ გზით ქმნის ხურათოვან მხატვრულ ნაწარმოებს, რომლის ხელიახეური მთლიანობა, რაგ უნდა ახახიათებლეს ყოველი ღარგის მხატვრულ ნაწარმოებს, მხოლოდ მაშინ იქმნება, როგა მიხი შექმნელია ერთი პიროვნება და ეს პიროვნებაა კინორეჟისორი (1534). "ფილმში... რეჟისორი არის ხაერთოდ ერთადერთი პიროვნება, რომელიც ხეღავს ხაერთო გეგმას" (1535). კინორეჟისორია, როგორც ამბობენ ხოლმე, "მთავარხარღალი ზრძოლის ველზე, რომელიც თამაშებმა იუპიტერის ღამკების ქვეშ". "ნამღვიღ მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს ერთი თავი და ერთი გული" (1536). მიუხეღავათ ამიხა, მხატვრული ფილმის შექმნისახ პრობლემადურია ხეცნარისხეხის, ოპერატორის, არქიტექტორის, მხატვრის თუ მხახიომის პიროვნული ხეღლის შეთავხება კინორეჟისორის ხეღლთან. ხეღონების ერთღაიგივე ღარგის, ვთქვათ, ხუთი ხეღვანი, რომლებიც ერთღაიგივე ერის შვილებია, ერთღაიგივე ეპოქაში მოღვაწეობენ ერთღაიგივე თემახ ყოველთვის განახორციელებენ ხხვალახხვა პიროვნულიახეღლით (1537), რომელხაც განახაზღვრავს მათი მხატვრული ინღვიღლადურობა. მხატვრული ფილმის შექმნისახ კი თავს იყრიან ერთად ხხვალახხვა ღარგის ხეღვანები, რომელთა ხეღლების ერთ ფილმურ ხეღლად გარღაქმნა-შექმნა მხოლოდ მაშინაა შეხადლებელი, თუ კინორეჟისორი მიხი შემოქმედლებითი ღახის ყვეღა წვერის პიროვნულ ხეღლს ღაუმორჩილებს მის პირად ხეღლს და ამით ფილმის კანონზომიერებას ხაერთოდ. მაგრამ კინორეჟისორმა არ უნდა ღაივიწყოს, რომ "პიროვნული ხეღლის გარღამღაშება მიღლის მანერამღე. მაშინ ფორმა ხღება თვითმიზანი და ღამოუკიღებელი შინარხისახაგან, რომლისახაგან ის გარღარღა. ახე რომ ვთქვათ, ის შორღება მის ხულს და იყინება როგორც უხიგოცხლო კერპი. მანერა არის ხეღლის გავკერპება" (1538). მხატვრულ ნაწარმოებს შეიღლება შქონღებს ხუმიქეჭური და ობიექტური ხეღლი; პირველი განიარჩევა უფრო ღიღი ხიმხუბუქითა და იღურის ხიღუხეით, მეორე კი უფრო მეჭი ხაქმიანობითა და თემადურის ფართუ შეხახეღაობით. ხხვა ხიყყებთ რომ ვთქვათ, ეს არის პიროვნული ხეღლიღან გარღახღის გღა ობიექტურ ხეღლზე, ე. ი. "კლახიკურ ხეღლზე". "არა პომეროხის წაბამკით, არამედ პომეროხივით მხურღა მე განხახიერება" (1539) - ამბობს გოთე, რაგ იმახ ნიმნავს, რომ მახ ხუ-

და არა ვლახიციხეხური, არამედ ვლახიკური ხერხით განხახიერება, რითაც მან გარდალახა პიროვნული ხელიის ხაზღვარი და შექმნა ვლახიკური ხელიი, ე.ი. ხუბიექტურ-გრძნობიერებით ხელოვნებიდან მივიდა ობიექტურქმნილებით ხელოვნებამდე, ვინაიდან ხუბიექტურობა არ არის ჭეშმარიტება. ფილმხაც უკვე გააჩნია თავისი ვლახიკობები, როგორც, მაგალითად, ლ. გრიფითი, რ. კლერი, ჩ. ჩაპლინი, მ. ვარნე, ყ. რენუარი, ხ. ეიშენშტეინი თუ ვ. ლე ხიკა, რომლებიც, ხელ ცოცხა, ნაწილობრივ მაინც ამალდენ ხუბიექტურობიდან და შექმნენ მხატვრული ნაწარმოებები, განხაზღვრული "ობიექტურ-ქმნილებითი ხელიით". ხელიის ამგვარ ხუბიექტურ თუ ობიექტურ ცნებას ეწინააღმდეგება აზრი, თითქმის, ფილმი იყოს "ხინთეთიკური ხელოვნება". ფილმში ერთდებიან, ლ. კულეშოვის აზრით, ლიხურაფურა (ღრამა), თეატრი (მხახიობი), მხატვრობა (ფერი, ხინათლე, ხურათის კომპოზიცია, ლეკორაცია, კოსტუმები, ბუნება და მთელი ვიშუალური მრავალფეროვანება), ფოტოგრაფია, მუხიკა, ხიმღერა. კინო-ხელოვნება არის ყველა მიხი წინამორბედი ხელოვნების შემკვიღრე, როგორც "ხინთეთიკური ხელოვნება" (1540). ხინთეთიკური ხელოვნება ხაერთოდ არ არხეზობხ, ვინაიდან არ არხეზობხ ხელოვნების ცალკეული ღარგების გამოსახვის "ხინთეთიკური მახალა". ფილმური მხატვრული გამოსახვის მახალა კი არის მოძრავი ხურათები, რომლებშიც, მართალ-ია, თავხ იყრიან მხახიობის, ბუნებისა და ხაცების ვიშუალურობა და ამ ვიშუალურობის ქვეცნება - ხმა (ხიფყვა, მუხიკა, ხმადური), მაგრამ მხახიობი, მხატვრობა, არქილექტურა, ფერი, ხინათლე, ფოტოგრაფია თუ მუხიკა ფილმში კარგავენ თავიანთ განცალკავებულ მნიშვნელობას და ხლებიან ფილმური მოძრავი ხურათების შემადგენელი ნაწილები იხე, რომ მუხიკა კარგავხ თავის წმინდა მუხიკალურ კანონზომიერებას, მხატვრობა თავის მხატვრულ კანონზომიერებას, არქილექტურა თავის არქილექტორულ კანონზომიერებას და ემორჩილება ფილმური გამოსახვის, ე.ი. მოძრავი ხურათების კანონზომიერებას. ამის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ხელიისფურად გამართული მხატვრული ფილმის შექმნა, ვინაიდან ხელიის გარეშე ხაერთოდ არ არხეზობხ ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები. უდათა, ხენარხისხხაც შეაქვხ თავისი წვლილი კინოხურათის შექმნაში, იხ ახრულებხ "თანაშემქმნელიხ", კინორეჟისორი კი "პირველად" ფუნქციახ (1541). "თანაშემქმნელი ფანჯაზია კი არხეზობხ იქ, ხალაც ჩვენ ჩვენი წარმოდგენით შინაარხხ გარდაქმნით არა თავისუფალი ხურვილთ, არამედ უცხი პირის მიერ შექმნილი წარმოდგენითი ხურათის შეხაბამიხალ, და ხალაც ეს გარდაქმნა მალალი და უმალდები ვიშუალურობის ხახიათის მახარებელია" (1542). ამდენად, კინორეჟისორი არ არის და არც შეიძლება იყოს "პირველი თანახწართა შორის", ე.ი. პირველი კინონაწარმოების შემქმნელებხ - მხახიობებხ, ოკერაფორხ, მხატვარხ თუ არქილექტორხ - შორის; იხ უნდა იყოს კინონაწარმოების ფორმის, შინაარხისა და გამოთქმის არხებითი განმხაზღვრელი, რომ შესაძლებელი გახდეს ხელიისფურად გამართული მხატვრული

ნაწარმოების შექმნა. ფილმური მხატვრული გამოსახვის პრაქტიკული შექმნა მაშინ ხდება, როცა კინორეჟისორის(თუ მიხი"თანამშემომქმედის") "წარმოდგენითი ხურათი" "რეალურ ხურათებად" იქმნება. ხაკუთარი წარმოდგენითი ხურათის გამოსახვა გამოსახვის მახალით ვი არის შემოქმედებითი პროცესი. ხეიწარში ზუხხად აღწერილი ხურათი არის "წარმოდგენითი ხურათი", რომელხაც არ გააჩნია არც ფერი და არც ფორმა, ვინაიდან, ვთქვათ, წინადადება - "მუხის პაჭარა მრგვალი მაგილა" - არაფერს "კონკრეტულს" არ ამბობს მის ხურათოვან რაობაზე. "მუხის პაჭარა მრგვალი მაგილა" შეიძლება იყოს ათახნაირი თავიხი ფორმით, ფერით. ამას ემაჭება კიდეც იხიგ, რომ მიხი გადადება შეიძლება ხხვადახხვაგვარად, ვთქვათ, მარჯო ღილ ხელშიგ ვი; განათების, ვამერას აღგილის, თუ ფერის გვალემაღობით მივიღებთ ხხვადახხვაგვარ ხურათოვან გამოსახვას. ამგვარად, ხიფყვიერად აღწერილი "მუხის პაჭარა მრგვალი მაგილა" ჩვენს ფანჭაბიაში ხადგომლობს, ე. ი. "წარმოდგენითია", ფილმური ხურათი "მუხის პაჭარა მრგვალი მაგილიხა" ვი კონკრეტული ფერი და ფორმაა, რომლის ზუხხი აღწევა ახობით, ხიფყვებით შეუძლებელია, ვინაიდან ანჭანი არ არის ხურათის გამოსახვის მახალა. ამიფომ კინოხურათი იქმნება მაშინ, როცა კინორეჟისორი "წარმოდგენით ხურათებიდან" რეალურ, კონჭრეტულ ხურათებს ქმნის ფერითა და ფორმით. კინორეჟისორის ეს შემოქმედებითი პროცესი მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია: გადახადები ობიექტის ამორჩევა მიხი ვიზუალურობიხა და მნიშვნელობის მიხედვით, ხურათოვანი გამოსახვის თანამშემქმედების ინლივილუალურობის მხედველობაში მიღება, გადახადები ობიექტების განლაგება, გადამღები ინხტრუმენტების განლაგება, მახიომთა წარმართვა, ღეკორაციის, კოხტუმების, გრიმის განხაზღვრა, ხინათლიხა და ვამერას აღგილის(ხელი) განხაზღვრა, ხმის(ხიფყვის, მუხიკიხა და ხმაურის) გამოყენება იხე, რომ ის ხურათოვანი გამოსახვიხაგან გამომღინარეობღეხ, თუ ვალკეული ხექვეენგების, ხელების ხანგრძლივობის განხაზღვრა - ყველაფერი ეს და ხხვა მრავალი, რაც ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ოპტიკურ-აკუხტიკური რაობის განმხაზღვრელია, განხორციელებული უნდა იქნას "კონკრეტულად" კინორეჟისორის მიერ. ამღენად, მღღარია აზრი, თითქოს, კინოხურათის დაღმის ღროხ იხ, რაც უნდა დაიღვას, ე. ი. "ხურათის პარჭიჭურა" პირველ აღგიღზე უნდა იყოს დაღმის პროცესში(1543). რა თქმა უნდა, კინოხურათის გადადება განხაზღვრულ მომზადებახ მოთხოვხ, რომლის ღროხ ხეიწარხაც თავიხი ფუნქციო გააჩნია. მაგრამ, როგორგ განვმარჭუთ, ხეიწარის დაწერილი ხიფყვით შეუძლებელია ფილმური ხურათის ზუხხი ახახვა, მას შეუძლია მხოლოდ "მიუთითოს" შეხაქმნელ ხურათზე, რომელიგ "კონკრეტულად" ფერითა და ფორმით იქმნება. და უხეიწაროდაც რომ შეხადებელია ფილმური გამოსახვის შექმნა, ეს იმას ამჭკიცებხ, რომ ფილმი ხურათოვანი გამოსახვის ღროხ იქმნება. ხ. ეიბენშეიინი მოგვითხრობხ, რომ მან ხექვეენგი "ნიხლი ოღე-

ხის ნავხადგურში", რომელხანც იხ "ვაკუდინჩიკის მოხახხენებელ ხამ-
გლოვიარო ხიმფონიხანც" უწოდებხ, - ხრუდიაღ მოულოდნელად იქნა შე-
ქმნილი: ეიშენშეიქინმა, ფიხემ და აღექხანდროვმა 3 მანეთად და 50
კაპიკად დაიქირავეხ ერთი ნავი და, კინოკამერათ ხელში, "გაიხიერ-
ნეხ", ნიხლიხ ღროხ, ოდეხიხ ნავხადგურში (1544) და რახანც "წააწყედენ"
აღბეჭდეხ კინოღენეჭბე. ახე შეიქმნა ერთერთი შეხანიმნავი ხექვედენი
"პოფიომკინში". რობერტო როხელინი კი მოგვითხრობხ: "ვინაიღან მე,
წინახწარი გავნობიხ გარეშე ვიღებ ფიღმხ რეალურ ინეჭერიორში და
ექხეჭერიორში, ჩემი დაღემიხ იმპროვიზაცია შემიძლია მხოლოდ მოცე-
მულ დეკორაციახთან დაკავშირებოთ. ამგვარად, მე რომ ხეენარი და-
მეწერა, მიხი მარცხენა ნაწილი დარჩებოდა ცარიელი. ჩემხ ხეფიხ-
ეჭბხ მე ვარჩევ ადგიღბე, გადაღებბიხ დაწყებამდე. ხანამ მე მათ
არ ვნახავ, არ შემიძლია იხეთი დიალოგიხ დაწერა, რომელიც არ აუ-
ღერდებოდა თეატრალურად და ყალბად. ამგვარად, ხეენარიხ მარევენა
მხარეც დარჩებოდა ცარიელი. მე მწამხ წამიერი იმპროვიზაცია", ე.ი.
ფიღმიხ შექმნა უხეენაროდ; და ახე შექმნა რ. როხელინიმ მიხი ფიღ-
მი "პაიზა" (1545). თვით გამშადებულ ხეენარხანც, ამბობხ ღუიხ ბუ-
ნუელი, გადაღებხანც, განხორციელებიხანც კინოხეულიაში ვეველი მრავალ
პუნქტიში (1546), რაც იმახ მოწმობხ, რომ კინოხეენარიხ ზუხეფი დაგვა
კინოხურათბიხ გადაღებბიხანც, ხაერთოდ, შეუძლებელია, ვინაიღან მა-
ხში შეუძლებელია ფიღმური ხურათბიხ (ფერიხა და ფორმიხ) ზუხეფი აღ-
წერა. ხეენარიხ დეჭალური მიოთებანიც რომ ზუხეფად და ხრუდყოფიღ-
ად იყოხ შეხმავევიღბელი ხაერთო თემახთან, მინეც არხებობხ ცალ-
კეული ხურათიხ შექმნიხ ურიცხვი ვარიაციიხ შეხადლებლობა, და რე-
ყიხორიხ ხაქმეა აღმოაჩინოხ ეს და შექმნახ ფიღმიხ გამოთქმიხა და
შინაარხიხ ყვეღაშე უფრო შეხაფერი ფორმა (1547). ამღენად ფიღმიხ
ავტორი, შემქმნელი კინორეყიხორია იმ ღროხანც კი, როცა კინოხეენარი
მახ არ ეკუთენიხ. რა თქმა უნდა, ეს არ უარყოფხ კინორეყიხორიხა
და ხეენარიხეფიხ იხეთ ხრუდყოფიღ თანამშრომლობახ, როგორხანც ადგილი
შქონდა ვიფორიო დე ხიკახა და ჩებარე შავანეფინიხ ("ვეღოხიპედის
ქურღბი") თუ მარხელ ვარნეხა და პიერ პრევერეფხ ("ხამოთიხი პავემ-
ვეში") შორიხ. მაგრამ ამ ფიღმებიხ ჭეშმარიფი ავტორები-შემქმნე-
ღებია მინეც ვიფორიო დე ხიკა თუ მარხელ ვარნე, ვინაიღან იხ ფიღ-
მური "კონკრეფული" რეაღობა, რომლებიც ამ ფიღმებიხ ხურათოვან რა-
ღბახ განხაზღვრავენ განუმეორებელია, ერთადერთია, ორიგინალურია,
ნამღვილია; ამავე ფიღმებიხ ხეენარები კი, როგორი ხიღუხეფიოთაც არ
უნდა იყოხ იხ დაწერილი, "ქალადღე დაწერილი ხიფეყეპია", რომღებიც
თავიხთავად არავითარ ფიღმურ, ე.ი. ხურათოვან ღირებულღბახ არ წარ-
მოადგენენ. ეს რომ ახე არ იყოხ, მაშინ "ვეღოხიპედის ქურღბიხ"
და "ხამოთიხი პავეპევიხი" იგივე ხეენარებიღან შეხადლებელი უნდა
იყოხ იხეთივე ფიღმური მხაფერული ნაწარმოებიხ შექმნა, როგორიც შე-
ქმნეხ ვიფორიო დე ხიკამ თუ მარხელ ვარნემ. მაგრამ ეს შეუძლებე-

ლია, ვინაიდან ფილმის მხაფხურული ნაწარმოებია არა ხეენარი, არამედ ფილმი, ხურათოვანი გამოსახვა, რომელიც, როგორც ავლნიშნე, განუყოფელია, ჭეშმარიტი მხაფხურული ნაწარმოებია. აქაც ნათლად მოხიანს არხებითი განხვავება ხეენარზე და ღრუხვზე, კინორეჟისორზე და ჟეჟე-ფილმ-რეჟისორზე შორის: ღრუხვა(კომედიის და ჟრაველი) უკვე მიმიკურ-რი ენაა, რომელიც ჩაქსოვილია და, მეჭად-ნაკლებად, ზუსტად განხვავ-ღრუელია მხახიობის, ე.ი. ღრუხვაში მოქმედი ხახუობის მიმიკური გა-მოსახვა. ამიჭომაა, რომ ღრუხვა თავის ხრულყოფილებას ჰოულობს მხა-ხიობის შემოქმელებში და მხახიობი - ღრუხვაში. ამღენად, როგორი ნოვაფორული არ უნდა იყო, ვთქვათ, შექსპირის "ოფელია" თუ "ჰამლე-ტი" და ამღემელი რეჟისორის ხელოვნება, ის მაინც "მხახურია" - ურ-თი მხრივ - ღრუხვაყოხისა და - მეორე მხრივ - მხახიობისა. ამის შედეგია ისიც, რომ ღრუხვაყოხი და მხახიობი არიან თეატრალური ხელოვნების ბაფონ-ჰაფონი, რომელიც შემოქმელებში რეჟისორს მხო-ლოდ ნაწილობრივ შეუძლია იყო შემოქმედი. ფილმში კი, როგორც ავ-ლნიშნეთ, ფილმური ხურათობა გამოსახვის აღფა და ოქევა და ამით კინორეჟისორია მათი შემქმნელი. ამიჭომაა, რომ კინორეჟისორის და თეატრის რეჟისორის შემოქმელებს შორის არხებითი განხვავებაა. თეატრის რეჟისორის მოვალეობაა, მაგალითად, ღრუხვაში ღრუხვაყოხის მიმიკური ენა მიმიკურ გამოსახვად აქციოს; ეს ნიშნავს იმას, რომ ჰამლეტი როლის შემხრულებელს, მაგალითად, ჟეჟეფილმის, ე.ი. მიმიკური ენის შეხამების მიმიკური გამოსახვა შექმნას. შექსპი-რის ფილმის არხებითი შეფვა კი რეჟისორს არ შეუძლია, ვინაიდან ამით მთლიანად დაიგრევა ღრუხვის შეკრულობა. ამ ფილმის გაღის-ცენირების ღრუხვი კი ღრუხვაყოხი და მხახიობი ღვახ გამოსახვის ცენტრში და არა რეჟისორი. "მხახიობის ფილმი" და ღრუხვა არის თეა-ტრის ელემენტი. მხახიობის ხელოვნება თავის უმაღლეს ამოღანას ჰო-ულობს ღრუხვაში და ღრუხვა თავის უმაღლეს გამოსახვას ჰოულობს მხა-ხიობის ფილმიკაში. ამ ერთობაში გვაქვს ჩვენ თეატრალური შემოქმე-ლების ძირითადი ძალა" (1548). მხახიობი, რომელიც ღრუხვის მიმიკურ არხს შეიგრძნობს და მიმიკურ გამოსახვად აქცევს, არის თეატრის ბაფონი. თეატრალური რეჟისორი კი არის შემოქმედი თავისი ფუნქცი-ის ხვდალახვა ნაწილებში, ვინაიდან არა რეჟისორი ქმნის მიმიკურ ენას მიმიკურ გამოსახვად, არამედ მხახიობი. რეჟისორმა მხოლოდ უნდა უჩვენოს გზა მხახიობს და დაეხმაროს მას ხახუობის შექმნაში. მართალია თეატრის რეჟისორმა უნდა მოხაზოს დაღმის მთელი გეგმა, მისი აზროვანი არხი და ჩახვას ის ერთ მთლიან რიფში, მაგრამ ეს მთლიანობა და რიფში ყოველთვის დაკავშირებულია მხახიობთან. ამიჭომ თეატრის რეჟისორი, მაშინაც კი როცა ის შეხამრეველ ამღღრეებს მხა-ხიობის ხელოვნებას, ჩრება მისი მხახური, ე.ი. ღრუხვისა და მხახიო-ბის დამხმარე ძალა (1549). ამღენად რეჟისორის როლი თეატრში განი-ხავლრება იმით, რომ მან უნდა მინახოს გზა ღრუხვაყოფი ნაწარმოე-

მიღან მხახიობამდე, ე.ი. მიმიკურ გამოსახვადე. ფილმი კი ხდება მხა-
ფრული გამოსახვა არა მხახიობისაგან, არამედ ხურათისაგან, ვინაი-
დან ფილმი არის მოძრავი ხურათები. ფილმის შემქმნელი კი არის ის
აღამიანი, რომელიც ახლენს ხურათისა და ხელის ამორჩევას, ფილმური
ბნელების შეხადლებლობათა განხაზღვრას, ფილმური მულტიპლიკაციისა
და ფრიუკის, ფილმური რიფების, ფილმური მონწყაყისა და ტრის, ფილმუ-
რის ხივრცისა და ღრობ, ფილმური ხურათისა და ხმის ურთიერთობის,
ხაგნების, ცხოველების, აღამიანის, ბუნების ხურათოვანი რაობის გან-
ხაზღვრას. ამგვარად, არხებითი განხსვავება თეატრის რეჟისორისა
და კინორეჟისორის შემოქმედებაში გამოიხატება იმაში, რომ თეატრის
გამოსახვის მახალა მიმიკური ენა, ფილმური გამოსახვის მახალა
კი არის მოძრავი ხურათები. კინორეჟისორს შეუძლია მთელი მხოფლობის
შეხახედავობა გამოიყენოს ფილმური გამოსახვის შეხაქმნელად: ყუყუ,
ყვავილები, მგე, მთვარე, მღინარეები, მთები, ღრუბლები, ფრინველები თუ
ცხოველები; კინორეჟისორისათვის ეხაა ფილმური გამოსახვის მახალა.
მას შეუძლია აღამიანისა და ბუნების, ფრინველებისა და ცხოველების,
ხაგნებისა და ბუნებრივი მოვლენების ოპტიკურ-აკუხციკური რაობა
ერთმანეთს დაუკავშიროს და ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა შექმნას.
თეატრში კი ყველაფერი მიჯაჭველია ხეენასა და მხახიობზე. კინორე-
ჟისორი, თუ ის ხეენარის ავტორი არ არის, ხელ ცოყა, მონაწილეობას
ღებულობს მის შემქნაში; მაგრამ უბარუკი ცდა იქნებოდა, თუ ჩვენ
თეატრის რეჟისორისაგან მოვითხოვდით ღრამაყული ნაწარმოების და-
წერას (1550). თეატრის რეჟისორს ხაქმე აქვს რეალურ ხინამღვიღეს-
თან, რომელიც შეუძლია მას დაშაღოს, მაგრამ მაინც ყოველთვის რჩება
რეალური ხივრცისა და ღრობ ვანიონის ხაღვრებში. კინორეჟისორს კი
ხელთ აქვს გადაღებული მახალა, რომლისგან ის ქმნის მის ნაწარმო-
ებს; მას გააჩნია არა ცოყხალი ხაღხი, არა ნამღვიღი პეიშაყი, არა
რეალური-ნამღვიღი ღეკორაცეი, არამედ მხოლოდ მათი გამოსახვა გა-
დაღებული კინოღენცის ცაღვეულ ნაჭრებზე, რომელთა შემოკლება მას
შეუძლია, რითაც იცვლება და კავშირდება ერთმანეთთან ხახურველი რი-
გით. კინორეჟისორი ქმნის თავის "ეკრანის ხივრცეს" და "ეკრანის
ღრობს". "ის კი არ ახლენს რეალობის ღეფორმაციას, არამედ იყენებს
მას ახალი რეალობის შეხაქმნელად" (1551). ამიყომ ყაღზია აზრი,
რომ, თითქმის, "კინო, როგორც ხელოვნება, დაიბადა თეატრის წაბამკით,
და ხარგებლობს არა მარტო მისი მხახიობებით, არამედ თეატრალური
გამოსახვის ბევრი ხაშუალებით. ზოგჯერ ძნელია გაარჩიო ხაღ მთავ-
რდება თეატრი და ხაღ იწყება კინო. კინოს ოხწყაყები, თითქმის, ხელ
უფრო და უფრო ზღუდავენ მოქმედების აღგიღების რაღენობასა და მო-
მოქმედი პირების რიგხვს; უარს ამბობენ გავიღენ ოთახიღან, მოვლე-
ნათა ქრონოლოგიის ხაღვრებშიღან. თეატრიც განიღდიდა და განიღდის,
თითქმის, კინოხელოვნების გავღენას იმით, რომ ფილმური ხერხები და-
ნერგიღია თეატრში, ვთქვათ, კინოქრონიკის მიძრავი და უძღავი პრო-

ქვემოთ, სპექტაკლებში წარწერების გამოყენებით, როგორც ეს ხდებოდა მუხუხ სურათებში, "შინაგან მონოლოგებისა" და "აზრების" მოხმენის სპექტაკლებში გადატანით. ჯერ კიდევ შექმნიან მოქმედება ოთახიდან გადაქონდა მოედნებზე, ვენეციიდან კვიპროსზე, და, თურმე, ეს ყოფილა, ხხვათა შორის, იმის დამამწვიფებელი საბუთი, რომ "ზოგჯერ ძნელია გააჩინო ხად მთავრდება თეატრი და ხად იწყება კინო". (1552). ჯერ ერთი, თუ სპექტაკლებში გამოყენებულია ფილმური, ე.ი. "მოდრავი ხურათები", როგორც ეს გამოიყენა, მაგალითად, კოჭე მარჯანიშვილმა სპექტაკლებში - "როგორ", - ეს კი არ აღახურებს იმას, რომ, თითქმის, წაშლილია ხაზღვარი კინოსა და თეატრის შორის, არამედ იმას, რომ, ამ შემთხვევაში, დანგრეულია დრამატული, ე.ი. მიმიკური გამოსახვის ხელოვნური მთლიანობა, რაც, რა თქმა უნდა, იმას არ აღახურებს, რომ ამგვარ სპექტაკლებს არ გააჩნია განხაზღვრული მხატვრული ფორმა, მაგრამ, უდაბა, მას არ გააჩნია ხედი, რაც ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების გვერდუვადი ნიშანდობლობაა. მიმიკური ენისა და ფილმური ხურათიანი ენის ერთმანეთში აღრევით შეუძლებელია ხელოვნურად გამართული ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. და მეორე: თუ ფილმი და თეატრი იყენებენ მოქმედ პირთა თუ მოქმედების აღგილთა მცირე თუ დიდ რიგხვს ეს არაფერს არ ამბობს ხელოვნების ამ ორი დარგის არც განხხვავებახა და არც ნათეხაობაზე. არხებოთია არა მოქმედ პირთა თუ მოქმედების აღგილთა გამოყენება თუ რიგხვი, არამედ მოქმედ პირთა და მოქმედების აღგილთა უხუხუხ ფილმური (ხურათიანი) და თეატრალური (მიმიკური) ხურახები, რომლებიც, იმ დროხაც კი, როცა ერთიდაიგივე თემას, ილუახ, ხიუყუხს, მოქმედ პირებს, მოქმედების აღგილებს ახახვეენ, მაშინაც არხებოთად განხხვაველებიან ერთმანეთიხგან, ვინაიდან თეატრიც გენჭრში დგახ დრამატუკოსის მიმიკური ენა და მხახიობის მიმიკური გამოსახვა, ხოლო ფილმში (მოდრავი) ხურათიანი გამოსახვა. მაგალითად, დკუმენტური ფილმის რაობის გარკვევიხას, ჩვენ დავინახეთ, რომ თეატრალური სპექტაკლის შუხეტი გადალებიხ დროხაც კი იგვლება თეატრალური მხატვრული გამოსახვა. ავილოთ, მაგალითად, "ოჯელოდანი" მე-3 ხეენა: ხეენაზე რეჟიხორი შუხეტი განხაზღვრავს მთელი ხეენის დეკორაციიხ, მხახიობათა შემოხაველა-გახველიხა და მოქმედების მიშანხეენებს, განათებახ, ფარდიხ გახხნა-დახურვახ თუ დიალოგ-მონოლოგების მიმიკურ გამოსახვახ. თეატრის მაყურებელი კი ხელავხა და იხმენს "მთელ" ხეენახ ერთდროულად; როცა, მაგალითად, ოჯელო მიმართავს ხენატორებს ხიყვიით - "ხილარშახიხლით, ძლიერებით ხახეღანთქმულნი..." - თეატრის მაყურებელს, იხმენს რა ოჯელოს ამ ხიყვიებს, ამავე დროხ შეუძლია თვით ოჯელოს, ხენატორებს, შრამანგიიხ ან იავოს შეხელოს, ანდა "მთელს ხეენახ" უყუროს; მაყურებელი თავიხუფალია ხეენაზე შეხელოს იმას, რიხ შეხედვა მახ ხურს. იმავე მე-3 ხეენის ფილმური დკუმენტური გადალებაც კი შრობების წინაშე აყენებს კინორეჟიხორს: მახ შეუძლია

კინოკამერა დაღვას, ვთქვათ, თეატრის დარბაზის მეთე რიგზე და იქ-
იდან გადაიღოს მთელი მე-3 ხეენა კამერას ყოველგვარი მოძრაობის
გარეშე, ე. ი. ხელების, ბნელების ყოველგვარი ფვალბალობის გარეშე.
ამ დროს, უდათა, კინოლენწზე აიხახება მე-3 ხეენის ზუხტი კოპიო,
მაგრამ, კინაიდან თეატრის "ცხოვრებისეულიობა" და ფილმის "ხურათო-
ვნებას" შორის არხებითი განხხვავებაა, ამგვარი ფილმური "კოპიო"
ხდება "მკვლარი", "უხიგოცხლო" ხუროგაფი თეატრალური მიმიკური გამო-
ხახვიხა. ხოლო როცა კინოკამერა ამოძრავდება, ფილმურ ხელეზიხა
და ბნელეზიხ ცვალეზალობას იყენებს, მაშინ უკვე (ზუხტი ღოკუემენწუ-
რი ფილმის შექმნილად) არხებითად იცვლება იგივე მე-3 ხეენა. მაგა-
ღითად, ღიღი, ხაშუალო, ღეწალური თუ ხაერთო ხელეზიხ ცვალეზალობის
შეღეგად, კინომაყურებელი ხელავს არა იმას, რაც მას ხურს, არამედ
იმას, რახან კინორეჟისორი თვლის ხაჭირით არევენოს მას. ამის შე-
ღეგია იხ, რომ თეატრის ხეენის ხივრეგვანი ერთობა, მხახიობთა
"ანხამბლური" მიმიკური გამოხახვა დაშლიღია და მათ აღგიღს იკავ-
ებს ხეენის, მიზანხეენეზიხა და მხახიობეზიხ "ამონაჭერები", რომლე-
ზიგ გადაღებულია ღიღი, ხაშუალო, ახლო თუ ღეწალური ხელით. ხელთა
ამგვარი ცვალეზალობა კი იწვევს იმას, რომ თეატრის ხეენის "გან-
ხაზღვრულ" ხივრეგვს ცვლის ფილმის "განუხაზღვრული" ხივრეგვ, რომელიც
ხრულიად ახალ ხივრეგვან წარმოდგენას ქმნის. ამას ემაწება კიღე
იხ, რომ როცა, მაგაღითად, ოყელი მიმართავს ხენაფორებს ხიყყით -
"ხიღარბაიხლით, ძლიერეზიხ ხახელმგანთქმულენო..!" - კინორეჟისორს
შეუძლია არა თვით ოყელი, არამედ რომელიმე ხენაფორი, ან იავო, ან-
და ბრახანციო გვარევენოს ეკრანზე, რითაც ხრულიად შეზღულულია ფილ-
მის მაყურებლის თავიხფეღება შეხელოს იმას, რაც მას ხურს. ხელთა
ცვალეზალობით, რა თქმა უნდა, არხებითად იცვლება თვით მხახიობთა
თამაშიც, კინაიდან არხებითი განხხვავებაა იმაში ვხელავთ რვენ
"მთელ" აღამიანხს ხეენაზე, თუ მიხი ხახიხ, ხხეულის თუ მოძრაობის
ნაწილეზს ღიღ თუ ღეწალურ ხელეზში; ამ შემთხვევაში გამოხახვა იქ-
მნება არა მარწო მხახიობის თამაშით, არამედ კამერას "მანწლომიმი-
თაც", რომელიც განათებით, ხელით, კომპოზიციით ხრულიად ახალ გამო-
ხახვით უნარიანობას ვმაწებს მხახიობს. როგორც ვხელავთ, სპექტაკ-
ლის ზუხტი, ღოკუემენწური გადაღეზიხ დროხან კინორეჟისორი არხებითად
ცვლის თეატრის რეჟისორის მიერ შექმნილ თეატრალურ ხივრეგვს, მიზან-
ხეენებს თუ მხახიობთა თამაშს; და რა განხაკვირია, რომ სპექტაკ-
ლის თუ დრამის ფილმად "ღამეშავეზიხახს" სპექტაკლი თუ დრამაწუ-
ლი ნაწარმოეზი ხდება ფილმური გამოხახვიხ "ნელი მახალა", რომელიც
იხეთივე ხერხით ღეზულეზს ფილმური გამოხახვიხ ხახეხ, როგორც ყოვე-
ღი იღეა, თემა, ხიუყეფი ფილმში. ამღენად, კინორეჟისორმა და თეატრ-
ის რეჟისორმა კარგად იციხს, კარგად უნდა იგოღეს, ხად მთავრღება
თეატრი და ხად იწყება კინო, თუ მას ხურს თეატრალური თუ ფილმური,
ხეიღიხწურად გამართული მხახვრული ნაწარმოეზის შექმნა.

ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანი, იმ დროსაც კი როგაფანჯარას თუ ვარდს ხაფავს, ქმნის თავის ხაკუთარ ხურათს; ახევეა ფილმები: კინორეჟისორი ყოველთვის ქმნის თავის ხაკუთარ ხურათს იმ დროსაც კი, როცა ამ ხურათის "ილეა" თუ "აღწერილობა" (ხეენარი) ხვავს ეკუთვნის (1553). მხოლოდ კინორეჟისორი ქმნის ერთობლივ გამოსახვავს, რომელშიც ხვავ კინოხელოვანებს მხოლოდ იმდენად შეუძლიათ მონაწილეობის მიღება, რამდენად ეს კინორეჟისორის ხაეროთ ხელიცხურ ხაშხ შეეხაზამება. ამ ამოცანის განხორციელებისათვის კინორეჟისორი - ერთი მხრივ - უნდა ეფუძებოდეს "ფილმის თეორიას", ე.ი. ფილმის კანონზომიერებას, და - მეორე მხრივ - უნდა იყოს ხელოვანი, ე.ი. "ნიჭით", "ჭაღანჭით" დაჯილდობული ადამიანი, რომელიც, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ხელიღება ფილმის არხებული კანონზომიერების ხაზღვრებს და იჭრება მის ახად ხფეროში თუ ხფეროებში, რომლებიც მანამდე უგნობი იყო. ხელოვნების წინაპირობაა, ამბობს გოეთე, - მისი კანონზომიერების, წეხების შეხწავლა, მიუხედავათ იმისა, რომ ეს წეხები მთლიანად გნობილი არ არის; და ის ადამიანი, რომელიც ამ წეხებს იყენებს იჭრება მის ხიღრმეში, რისთვისაც უფრო მეტია ხაჭირო, ვიდრე მხოლოდ ამ წეხების გონა. "ხელოვანი იბაღება; ისაა ბუნებით დაჯილდობული პიროვნება" (1554). "შემოქმედებაა (1555) ის, რის შეხწავლა არ შეიძლება" (1556); ეს ნიშნავს იბავ, რომ კინორეჟისორი, ფლობს რა ფილმის კანონზომიერების ხაფუძვლებს, იჭრება ფილმური გამოსახვის იმ ფენებში, რომლებიც მანამდე უგნობი იყო. ამით ის ანოყიერებს მის ნიდავგს, რაც ახად, მანამდე უგნობ, ნაყოფს იძლევა. კინორეჟისორის ეს შემოქმედებითი მუშაობა იწყება ფილმური იღვის დაბადებისთანავე და მთავრდება ფილმური მხაფვრული ნაწარმოების ეკრანზე გაშუქებისას, რის შემდეგ ფილმი განაგრძობს თავის დამოუკიდებელ "გხოვრებას", როგორც ხელოვნების მხაფვრული ნაწარმოები. ამიტომ კინორეჟისორის შემოქმედება მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანია; ის კი არ ვმყოფიღდება ფილმური ოპტიკურ-აკუბუტიკური გამოსახვის აღწერილობით, რომელიც რამოყალიბებულია ხეენარში, არამედ, მას შევით, ებებს გვებს "კინკრეხული" ფილმური ხურათოვანი გამოსახვისა, რომელიც არ გამომდინარეობს და არც შეიძლება გამომდინარეობდეს უშუაღღდ ხეენარიდან, ვინაიდან ხეენარში (ახოებით) აღწერილი ხურათი მხოლოდ შიღღეღებდა ფილმური ხურათისაკენ, რომელსაც უშუაღღდ ქმნის კინორეჟისორი თავისი გონის, გამოგდილების, მხაფვრული ფანჭაბიისა და ნიჭის ხაფუძველებზე. ნიჭი, ჭაღანჭი კი "ღვთიური წყალობაა", რომლის ხწავდა შეუძლებელია, მაგრამ ეს "ღვთიური წყალობავ" შეიძლება არარაობად იქცეს, თუ კინორეჟისორი ვერ ერკვევა ფილმის თეორიაში, მის კანონზომიერებაში. ამდენად "ღვთიური წყალობით", ე.ი. ჭაღანჭით დაჯილდობულ კინორეჟისორსაც ესაჭიროება თავისი შემოქმედებითი მუშაობის ბუხი და გეგმვა და განხაზღვრა, რომელთაც გან, ხვავათა შორის, მთავარია: ფილმური მხაფვრული ნაწარმოების ღეშღდ განხაზღვრა, ე.ი. იმის განხაზღვრა, რის ახახვავ უმთავრებად ხურს

მას. მაგრამ მოგეგმილი თემის "მხილად ახახვა" შეუძლებელია განხაზღვრული მხოფლებების გარეშე, ვინაიდან კინორეჟისორი, ხურს მას ეს თუ არა, ნერგავს მასში თავის დამოკიდებულებას ახახული სინამდვილისადმი; ამასი კი ნათელი ხდება იმ გუჟღერებულად, იღვას, რომელსაც იმ მხახვრულ ნაწარმოებში აქსოვს, ნებხით თუ უნებლიეთ. ახახულ მოვლენათა ღელაპირი რომ ნათელი გახლეს, ამიხათვის ხაჭირთა მათი აგება-ღელაგება მწკრივად, რომელშიც მყანვლება ახახულ პირთა ხახეობანი, ხახანთა თუ მხოველთა ხურათოვანი რაობა და მათი ურთიერთობანი; ხუჟუჟუხუხ ამგვარი ჩამოყალიბება, ექსპლემტივით, მოქმედების ხუგბაძის, ვულმინაფილხ განხაზღვრა და ვვანძის გუხხუნა კინორეჟისორმა უნდა გახადოს "კონკრეტული" ხურათოვანი გამოსახვა, რომლის შექმნიხას მას შეუძლია დაეყრდნოს არა იმღენად ხუნარს, მის "მკვდარ" აღწერილ ხურათებს, არამედ იმ მხოვრებხიხულ შინაგან განმდახ, რომელიც აიძულებს კინორეჟისორს ყველაფერი, რის თქმა, ახახვა მას ხურს, თქვას ვიშუალურად, ე.ი. ხურათოვნად. ხხვა ხიყყვიბით რომ ვთქვათ, კინორეჟისორია იმ შემოქმედი, რომელიც ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ყველა შემადგენელ ნაწილს ხწორედ ფილმურ მოძრავ ხურათებში უყრის თავს და ერთ ხილილხურ მთლიანობას, ერთობას ანიჭებს. ამგვარად, კინორეჟისორი, ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის შექმნიხას, თავისი გოდნის, გამოვლილებიხა და ჭლანჭის შეხამამიხად, იყენებს -

1. ფილმური ხურათის შექმნის ხაშუალებებს:
 - ა) ხურათის ამორჩევიხა და ხელის გვალეზაღობას,
 - ბ) ფილმური გნელების ხერხებს,
 - გ) ფილმური მულტიპლიკაციიხა და ჭრიუკის ხერხებს,
 - ღ) ფილმურ რიყმს,
 - ე) ფილმურ მინჭაყხა და რიყმს.
2. კინორეჟისორი იყენებს აგრეთვე ფილმური ხივრციხა და ღრობ შექმნის ხაშუალებებს:
 - ა) რეალური თუ ქარმოღგენითი ხივრციხ ფილმურ ხივრცელ გარდაქმნის ხერხებს,
 - ბ) რეალური ღრობ ფილმურ ღრობ გარდაქმის ხერხებს; და
 - გ) ფილმური ხივრციხა და ღრობ დამოუკიდებლობას იყენებს ფილმური გამოსახვის განხავუთრებულობის განხახაზღვრავად.
3. კინორეჟისორი იყენებს ფილმურ ხმას, ე.ი. სიყყვას, მუხიკავასა და ხმაურს ფილმური ვიშუალური გამოსახვის გახამლიერებლად, რომლის ღრობ -
 - ა) ფილმური ხიყყვიერი ღილაღვი, მონიღღვი, ქორი, ღიქჭორი, ჭიჭრი თუ ხურათებში ჩართული წარწერები მიხთვის ხხვა არაფერიხა, თუ არა ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის განუყოფელი ნაწილი;
 - ბ) ფილმური მუხიკავ მიხთვის ხურათოვანი გამოსახვის ქვეგნებხა, რომელსაც იყენებს იმღენად, რამღენადაც ამას ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა მოიხოვს;

ა) ფილმური ხმაურიც კინორეჟისორისათვის ხურათოვანი გამოსახვის განიჭურნისიურების ხაშუალებას, ხიფყვისა და მუხიკის გვერდით.

4. კინოკამერას კინორეჟისორი იყენებს ფილმური "იხევე-შექმნილი" ხინამდვილის შესაქმნელად, რომლის დროს კამერას მოძრაობა, ფერი ფილმში, კინოეკრანის ფორმა და განზომილება, ეკრანზე გაშუქებული ხურათის განზომილება, ფილმურ ხიმბოლო, რომელთა გამოყენების ხერხები მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, იძლევა რეალობის მხაფურული გარდაქმნის შესაძლებლობას.

5. მხახიომზიფ ფილმში "იხევე-შექმნილი" აღამიანია, ე. ი. კინორეჟისორი შლის აღამიანხაფ კი ხელემათ და შემდეგ ამ ხელეზიხაგან ქმნის "ფილმურ აღამიანხს", რომელიც, ვთქვათ, თეაფრის მხახიომზიხაგან განხხვაველება იმით, რომ იხაა -

ა) "იხევე-შექმნილი" აღამიანი, ე. ი. ფილმური ხელეზით შექმნილი აღამიანი,

ბ) ფილმური მიმიკითა და მიკრომიმიკით მეფყველი აღამიანი,

გ) არხეზითად ხურათოვანად მეფყველი აღამიანი, რომლის ხურათოვენება უშუალო კავშირშია გხოველთა თუ ხაგანთა ფილმურ ხურათოვენებახთან,

დ) მხახიომზი, რომელიც თავის დროს ახრულებს არა მარყო წყველილად და აქრონოლოგიურად, არამედ მაყურებლის გარეშედაფ,

ე) მხახიომზი, რომელიც არა მარყო თვითონ ქმნის ფილმუჭლოვის" თუ "ხახეომას", არამედ მის შექმნაში მახ ეხმარება ფილმური ფექნიკა, ვთქვათ, მოძრაობიხა და ხმის გარდაქმნის გზით.

კინორეჟისორს შეუძლია კინომხახიომზის ხურათოვანი გამოსახვის არა მარყო ამგვარიდა ხხვა მრავალი შექმნა, არამედ - მახ ზევით - კინორეჟისორს შეუძლია ხრულიად უარი თქვას კინომხახიომზე და შექმნას ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა აღამიანის გარეშედაფ. ამგვარად, კინორეჟისორს გაანინია, თითქმის, განუხაზღვრელი გამოსახვის ფილმური ხაშუალებანი რეალობა გარდაქმნას, შექმნას მიხგან ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა და ამით ფილმური მხაფურული ნაწარმოები. კინორეჟისორი კინოგამოსახვის ყველა ხაშუალებახა და ხერხს იყენებს იმ მიზნიხათვის, რომ შექმნას ფილმი ხელიღისფრად ერთომელივი (1557). ვიშეორებ: კინორეჟისორია ერთადერთი პიროვენება, რომელიც ფილმის ხაერთო გეგმას ხელავხ (1558).¹ რეჟისორია ხარდალი მრძოლიხა, რომელიც გათამამშებული უნდა იქნას იუპიფურის ღამის ხხიველის ქვეშ" (1559). კინოხურათი იქმნება კინორეჟისორის მიერ; "იხაა აღამიანი, რომელიც მეფია, ვილრე ფექნიკოხი, მექანიკოხი, ოპერაფორი; აღამიანი, რომელიხაფ ხინათლით დამოუკილებლად მუშაობა შეუძლია. რეჟისორი, ოპერაფორი, მონფაყირი არიან კინოხელევენების შექმნელეები; კინორეჟისორი კი, როგორც ფილმის მთლიანომზის ხულისჩამდგმელი, არის ფილმის ელემენტი" (1560).

განვიხილოთ რა კინორეჟისორის ფუქცია ფილმში, ჩვენ შეგვიძლია დავახვეწათ, რომ ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელია კინორეჟისორი, ვინაიდან იხაა ერთადერთი შემომქმელი ფილმში, რომელიც უშუალოდ ქმნის ფილმურ ხერათვან გამოსახვას; ეს ფაქტი ხრულიად არ უარყოფს კინომხახიომის, კინოოპერატორის, ხეენარისხის თუ კინომხატვარ-არქიტექტორის შემოქმედებით წვილის ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებში; მაგრამ კინორეჟისორია იხ ერთადერთი პიროვნება, რომელიც ფილმური ხერათვანი გამოსახვის ყველა შემადგენელ ნაწილს ერთ ხეილისხურ მთლიანიობად აქვევს და ამით ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის.

2. კინორამაფურგი

კინორამაფურგი კინოპროდუქციის ღრამაფურგიული განყოფილების ხელმძღვანელი ან თანამპრომელია, რომელიც ერთი ან რამდენიმე ფილმის ფიქსხეებს - ექსპოზებს, ფრიფენებს თუ ხეენარს - უყრის თავს, კოხულობს, არჩევს, აფახებს და, ხაჭიროების შემოხვევაში, ახწრებს, ამუშავებს, ან თვალყურს ადევნებს გახწრება-ღამუშავებას, რა თქმაუნდა, კინოწარმოებულთან და კინორეჟისორთან შეთანხმებით (1561). თვით ხიფყვის "ღრამაფურგის" ფერმინმა არ უნდა შეგვადინოს იმამი, რომ, თითქმის, ფილმი იყოს "ღრამაფული" ხელოვნება ფრადღიული (თუ აფრადღური) გაგებით; ფილმი არის ხაკუთარ კანონზომიერებაზე დაყრდნობილი, ხაკუთარ გამოსახვის ელემენტებზე დამყარებული ხელოვნების დარგი და ამიფომ მიითხოვს იხ ხვეფიფურ, ე. ი. ფილმურ ღრამაფურგიახ. კინორამაფურგის ამოღანაა აგრეთვე კინოპროდუქციის წლიური პროგრამის დავგავა, მახალების მონახვა, კინოპროდუქციის გრძელვადიანი პროგრამის შედგენა. კინოწარმოების ღრამაფურგიული განყოფილების უფროხი ღრამაფურგი თუ თანამპრომელი ექსპოზებს, ფრიფენებს, ხეენარს თუ ხხვა ხახის მახალებს (რომანებს თუ ნოველებს) დებულობენ ავფორებისახან, ან თვითონ პოულობენ, ანდა თვითონ ავალებენ ავფორებს შექმნან ამა თუ იმ ხახის მანუხკრიპფი ფილმისათვის. მიხი ამოღანაა აგრეთვე კინოწარმოებელს თუ კინორეჟისორს დაეხმაროს ფილმის იღვის, თემის, ხიუყეფის ამორჩევაში. ამ ფუნქციის შეხრულეზინათვის მახ ეხაჭიროება ხრული ინფორმაცია ყველა ახალ თუ ძველ რომანების, პიუნების თუ ხხვა მახალების შეხახებ, რომელთა გამოყენება შეხამლებელია ფილმის "ნელდ მახალად". ამა თუ იმ თემის, იღვის, ხიუყეფის შეფახებისახ, კინორამაფურგმა უნდა შეიხწავლოს ხფაფი. ფიკურად მახალონელი წარმაფების თუ დამარგების მიზეშები, რომ განხახუბ განხახორციელებელი ხიუყეფის რაობა ეკონომიური თვალხაზრისითაც (1562). ამ ღრობ იხ, უღათა, იყენებს "კინომაზარის" ხფაფი-ხფიკურ ცნობებს, თემმა აქაც კინორამაფურგის, კინოწარმოებელისა და კინორეჟისორის მხატვრული გემოვნება და "ინხფიქფი" უფრო ხანდლოა, ვიღრე ხფაფისფიკური მონაფემები, ვინაიდან კინომაყურებულთა ხურვილის გამოკველევა მეფად რთული და ხათუთი პრობლემაა. კინორამა-

ფურგის მოვალეობა ამასთანავე ფილმის ახალი ავტორების "აღმოჩენა" და მათთვის ხელშეწყობა. პრაქტიკულად, კინორამაფურგის ხაქმიანობა ასე გამოიყურება:

1. ყველა ექსპოზიციის, ფრიგმენტის, ხეცნარის, რომელზეც კინოწარმოება დგმულობს, ის აგრძელებს და ხწავლობს მათ ვარგისიანობა-არვარგისიანობას,

2. თუ ხაჭიროა, ავალეებს ამა თუ იმ ავტორს ექსპოზიციის, ფრიგმენტის თუ ხეცნარის დაწერას,

3. ეცნობა ახალ რომანებს თუ ნოველებს, რომლებიც მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენენ ან ფართო მახეების ყურადღებას იპყრობენ და ხწავლობს მათი გამოყენების შესაძლებლობებს,

4. ხწავლობს "კინობაზარს" იმ მიზნით, რომ, რამდენადაც შესაძლებელია, დააბუხსოს რა ყანრის ფილმებისაკენ მიიხწარაფვის კინომამყურებელი,

5. ყველა ამ და ხხვა მრავალ მახალიდან, კინორამაფურგი არჩევს ერთ ან რამდენიმე თემას, იღეახ, ხიუყეფს, რომლის, ასე ვთქვათ, "ექსპერტიზა" ის წერს შემდეგი ფორმით: მოკლე შინაარსი; მოქმედების ძირითადი ხაში; მისი პრაქტიკული განხორციელების მოხაზვა; შეფახება, რომელიც უნდა ახამუთებლებს, თუ რამდენადა ხახურველი ამ იღეიხს, თემის, ხიუყეფის ფილმად გალაღება; ამგვარი "ექსპერტიზა" უნდა შეიცავდეს აგრეთვე ნიშანს - "ხაუკუთეხო", ვარგი", ან "გამოხადეგი", რაც კინომწარმოებლებს ხამუალებას აძლევს აწონ-დაწონის შესაქმნელი ფილმის რამობა, რომლის დროს კინორეჟისორიც უნდა ჩაეროხს იღეიხს, თემის, ხიუყეფის განხეაში, თუ ეს მანამდე არ მომხდარა.

6. კინორამაფურგი, ამგვარად, უშუალო მონაწილეობას ღმულობს კინოხურათის თემის, იღეიხს, ხიუყეფის, ექსპოზიციის, ფრიგმენტის თუ ხეცნარის შექმნა-დამუშავებაში და მისი მუშაობა მაშინაც კი არ მთავრდება, როცა კინორეჟისორი შეუდგება ფილმის პრაქტიკულ დაღმას; მაშინაც კინორამაფურგი გვერდში უდგახს კინორეჟისორს "დახადგმელი-ხეცნარის" ამა თუ იმ ადგილის შესწორება-დამუშავება-გამოწოვების შემთხვევებში.

7. კინორამაფურგის მოვალეობა მაშინაც არ მთავრდება, როცა კინოხურათი კინოგაქირავების ხელშია; აქაც ის რჩევა-დარჩევახს უნდა იძლეოდეს რეკლამის ხაკიხებში და თვალყურს უნდა ადევნებლებს კინოხურათის წარმატება-არწარმატებას მამყურებლებში თუ კინოკრიტიკოსებში.

როგორც ვხედავთ, კინორამაფურგის ხაქმიანობა კინოწარმოებაში მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანია, თუმცა გალაჭარბებულად უნდა ჩაითვადოს ის აშრი, რომ თითქოს კინორამაფურგია "კინოპროექციის თავი" (1563). რა თქმა უნდა, ხრულიად უხადუძვლოა ის აშრი, თითქოს, "ფილმი არის იხეივი დრამაფული მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ყოველივე ხხვა; და არაფრიო არ განხხვაავდება ის მისი მხატვრული არ-

ხით ღრამის, ოპერისა თუ რომანისაგან... არ არსებობს ფილმის ხაკუ-
თარი მოქმედებანი იხვევ, როგორც არ არსებობს ოპერის, ღრამის, თოჯი-
ნების თუ რომანის ხაკუთარი მოქმედებანი... კინოღრამები იწერება
იმავე ღრამაფურგიული წებებით, როგორც თეატრის ღრამები. ღრამბულო-
ბა, თანაგრძნობა, აღგზნება და მწუხარება ხელოვნების ყველა ფორმა-
ში იქმნება ერთნაირად... ღრამაფული კანონები, რომლებიც ორიათახი
წლიხაა, შეიძლება გამოყენებულ იქნას ხელოვნების ყველა ღრამაფულ
ფორმებში და 30-თი წელიწადის წარმატებით იყენებენ ფილმის პრაქ-
ტიკოსები" (1964). კინოღრამაფურგი თუ გოგფრიდ მიულერის ამ აზრს
გაიზიარებს, ის ვერახოლეს ვერ გაიგებს ფილმის ღრამაფურგიულ კა-
ნონებს, ვინაიდან აქ წაშლილია ყოველგვარი ხაზგარი ხელოვნების
ცალკეულ დარგებს შორის, რის შედეგად შეუძლებელია ხელოვნურად გა-
მართული მხაფურული ნაწარმოების შექმნა. მაგალითად, მართლაც არ
არსებობს "ხაკუთარი მოქმედებანი" ღრამის, ოპერისა და თოჯინების თე-
ატრისათვის, ვინაიდან ხამივე ხელოვნების ცალკეული დარგები კი არ
არიან, არამედ ხელოვნების ერთი დარგის - თეატრის - ხხვადახხვა
ფორმები, ყანრებო, რომელთა ხაერთო ხაფუძველია მიმიკური გამოსახვა,
მიმიკური ენა. მაგრამ თეატრის ამ ყანრების კანონზომიერების გავ-
რცელება რომანზე ან ფილმზე ხრულიად წარმოუდგენელია, ვინაიდან შე-
უძლებელია მიმიკური ენით ახახული მოქმედება უცვლელად ახახულ იქ-
ნას ღიფურაფურული "დაწერილი ენით" ან ფილმური "ხურათოვანი ენით".
მიმიკური ენა, "დაწერილი ენა", მოძრავი ხურათების ენა - ეხაა მხაფ-
ურული გამოსახვის ხამი ხხვადახხვა მახალა, რომლებიც თავიანთ თა-
ვში აფარებენ მათს კანონზომიერებას მხაფურული ნაწარმოების ფორ-
მის, შინაარსისა და გამოთქმის (იღების), ე.ი. მხაფურული ნაწარმოების
შექმნის პრაფქსში, ვინაიდან ფორმა და შინაარსი, როგორც გავარკვი-
ეთ, ღიალქტიკური შეგავლენას ახლენენ ერთმანეთზე, რის შედეგად
თეატრალური, ღიფურაფურული თუ ფილმური მოქმედებანი არსებითად გან-
ხხვავდებიან ერთმანეთისაგან, და კინოღრამაფურგის მოვალეობაა ამ
მხრივ განსახუბ ფილმური იღების, თემის, ხიუყეფის, მოქმედების თუ ხა-
ხეობების რაობა. ამდენად, თეატრის ღრამაფურგია არსებითად განს-
ხვავდება ფილმის ღრამაფურგისაგან, ვინაიდან იხინი ეყრდნობიან
ორი, არსებითად განხხვავებული, მხაფურული გამოსახვის მახალას:
მიმიკურ ენახა და მოძრავი ხურათების ენას. მიუხედავთ ამ არსე-
ბითი განხხვავებისა თეატრის ღრამაფურგისა და კინოღრამაფურგის შო-
რის, თეატრის ღრამაფურგის მგავხად, კინოღრამაფურგის მოვალეობაა
კინოხენარის ამორჩევა, შექმნა თუ დამუშავება, რომლის დროს ის თვი-
თონაც შეიძლება იყოს ფილმის თემის, იღების, ხიუყეფის, ექსპოზიციის, ფრი-
ფმენფის თუ ხენარის აფფორი ან თანააფფორი; მიხი მოვალეობაა კი-
ნოწარმოების წლიური გეგმის შედგენა, რომლის დროს მან მხედველობა-
ში უნდა მიიღოს კინოპროფექციის ფქქნიკურ-მხაფურულ-ფინანსხიური
შეხამდებლობანი; მიხი მოვალეობაა აგრეთვე ხელი შეუწყოს პიროვნული

კონსტაქტების დამყარებას კინომწარმოებლებს, კინორეჟისორს, კინოოპერატორს თუ კინომხახიოებებს შორის, რომ კინომწარმოებაში შეიქმნას შემოქმედებითი თანამშრომლობა და აფიონხერი. თვით კინორეჟისორებს უნდა ჰქონდეს ხაფუძვლიანი ხაეროთ და ხველიაღური განათლება; ინ უნდა იყოს მგონე არა მარტო ფილმისმეყველებს ხაფუძვლებსა, არამედ უნდა ერკვეოდეს ლიტერატურის, ღრამის (თეატრის), რადიო-პოეზის, ჭრეხელების, ხელოვნების ინტერიის, ინტერიის, ხელოვნების თუ მეცნიერების ყველა ხხვა დარგში, რომლებსაც, მეტ-ნაკლებად, კავშირი აქვს კინომწარმოების მხაფურედ რაობასთან. კინორეჟისორების მთავარი ამოცანა კი იხაა, რომ "ინ არის შუამავალი ხეენარისხს, რომელიც შეიძლება ინ თვითონაც იყოს, კინომწარმოებელსა და კინორეჟისორს შორის" (1565), და ამ ხეეროში მას მნიშვნელოვანი წვლილის შეჯანა შეუძლია კინორეჟისორის, როგორც ფილმის მხაფურელი ნაწარმოების შემქმნელის, შემოქმედებაში.

3. კინოხეენარისხი

ხეენარი, როგორც განვმარტოთ თავის აღვიღას, არის უჯანახხენელი დაწერილი აღნუხხვა ფილმის შინაარსისა ინე ვრცლად და გამიღლად, რომ ინ იძლევა უშუალო მიოთობას ფილმური ხერათოვანი გამოსახვის შექმნისათვის. ამგვარ ხეენარს ქმნის კინოხეენარისხი, თუმცა მისი შემოქმედებითი მუშაობა შეიძლება დაიწყოს უფრო აღრე, ე. ი. ფილმური თემის, იღვის, ხიუყევის, ექსპოზიციონის განხაზღვრა-შექმნისა. ჩ. რაინერსი იყენებს "კინომწერლის" ტერმინს და ამბობს, რომ ინ შეიძლება იყოს ხეენარის შემქმნელი და დამმუშავებელი, კინორეჟისორი, კინოკრიტიკოსი და აგრეთვე კინოპროდუქციისა და კინოგაქირავების პროპაგანდისხი (1566). "კინომწერალი" - მისი აზრით - ყველა ამ პროფესიას დაუფლებს, თუ მას განხაზღვრული ჭალანხი და კინოს ტექნიკურ-მხაფურელი კანონზომიერების პრაქტიკულ-თეორიული ცოდნა გააჩნია. ამახგარდა, მისთვის აუცილებელია ეხთევიკის ზოგადი დებულებების, ლიტერატურისა და ხელოვნების ინტერიის, ფიქოლოგიის ცოდნა, რომლის ღრის ყურადღების გენტრში უნდა დააყენოს ფილმისა და კინომაყურებლის გაგება-შეგრძნების პრობლემები, რომელთა ხაფუძველზე შეხადლებელია კინომაყურებელთა მხაფურელი მიღრევილების გარკვევა, რაც "კინომწერალს" ხელს შეუწყობს ფილმური იღვის, ტრიკმენის თუ ხეენარის რაობის განხაზღვრაში. მაგრამ თვით ტერმინი "კინომწერალი" ორი, ერთმანეთთან ხრულიად შეუხაზამო, ხიყევის - "კინოსა" და "მწერლის" ჯამია: კინო, ფილმი, როგორც განვმარტოთ, მოძრავი ხერათობია, მწერალი კი ხელოვანია, რომელიც მხაფურელი გამოსახვას ხაზოლოდ ქმნის დაწერილი ხიყევიით; ამდენად "კინომწერალი" არაფრის-მოქმედი, ან, ხუდ ცოყა, არაზუხხი გამოთქმავა. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ მწერალს არ შეუძლოს ფილმური ექსპოზიციონის, ტრიკმენისა და ხეენარის შემქმნა, თუ ინ ფილმის კანონზომიერებას, მეტ-ნაკლებად, დაუფლებულია. მაგრამ ამ ღრის ინ ქმნის ექს-

პოზეხ თუ ხეცენარხ არა როგორც დაწერილი ენით ხაზოლოდ გამოხახულ ნაწარმოებხ, არამედ როგორც დაწერილ შიშთხეშხხ ფილმური მოძრავი ხურათოვანი გამოხახვიხ შუხაქმენელად, ვინაიდან მხაფურული დაწერილი ენიხ ღხრღხღღხ გადაფანა ფილმურ ხურათებში შეუძლებელია, რადგან დაწერილი ხიფყვა ახახულია ახოებით, ფილმური ხურათები ვი ფერიოთა და ფორმით. უთოოთ, მწერალხ შეუძლია ლიფურაფურული ნაწარმოები (ხაკუთარი თუ ხხვიხი) გამოიყენოხ ფილმში როგორც თემა, "ნელღი მახალა", ან, როგორც ხფიღიხ ელემენფი, რომღიხ ღროხ მახ შეუძლია ფილმური ხურათებიხ ხარჯღე ხიფყვიერი ენა წამოწოხხ წინაპღანღე; ანღა ხიფყვიხ ავფონომოური გამოყენებით შექმნახ ღიხჰარმონია, ხფიღიღეღა ფილმურ ხურათხა და ხიფყვახ შორიხ. მწერალხ შეუძლია აგრეთვე იხარგებღოხ იმით, რომ როგორც ლიფურაფურა, იხე ფილმი ახახავხ მოქმედებახ, რითაც ხელოვნებიხ ამ ორი ღარგიხ ხაგანია, უმოთავრეხად, მომქმელი აღამიანღი; თუმეა არხებოთი განხხვეავებახ ხიფყვით აღწერილ მომქმედ აღამიანხა და ხურათოვნად ახახულ მომქმედ აღამიანხ შორიხ. ამღენად, თუ მწერალი ფილმური ექხპოზეხ, ფრიფემენფიხ თუ ხეცენარიხ შექმნახ მოჰვიღებხ ხელხ, უკეთეხია იფიქროხ მან უფრო შეხაქმენელი ფილმური ხურათიხ აღწერაღე, ვიღრე მიხ (დაწერილი ენით) ახახავღე; მით უმეფეხ, რომ ფილმური ხურათიხ დაწერილი ენით ახახავა შეუძლებელია. ამგვარად, ფილმხ ეხაქტიროება ავფონი, რომელიც ფილმურ ხურათოვან გამოხახვახ აღწერხ დაწერილი ხიფყვებოთ იხე ნათღად და მარფივად, რომ მიხ ხაფუძვეღე ვინორეუიხორხ ხაშუაღება ეღღევა უშუალოდ შექმნახ "კონკრეტული" ფილმური ხურათოვანი გამოხახვა. ამიფომ ხეცენარიხფიხამოგანანა არა მხაფურულად ხაზოლოდ ღახრულეზული დაწერილი გამოხახვიხ შექმნა, არამედ ფილმური მოქმედებიხ, ხეღებიხ თანამიღვერობიხ, ხმიხ, მათი ფქქნიკური განხორციეღებიხ შეხამღებღოთათა ღჯჯღღღღღღღ აღწერა ხიფყვით. აქ ხიფყვა არიხ არა მხაფურული გამოხახვა, არამედ გჯგღღღღღღ ხაშუაღება, ვინაიდან ხეცენარი, თავიხი არხით, ლიფურაფურულ მხაფურულ ენახ არ თხოულღბხ. ზელა ზაღაშიხ აზრიოთ, მხოლოდ პირვეღი ხეცენარები იყო მართღაც ფქქნიკური ღამხმარე ხაშუაღება; მათში აღწერიღი იყო თუ ღჯ უნღა გამოჩენიღიყო ხურათღე, მაგრამ არაფერი არ იყო იმაღე თქმული თუ ღღჯღღ უნღა გამხღარიყო იხ გამოხახვა (1567). გამოღიხ, რომ ხეცენარიხფიმა უნღა აღწეროხ ღჯ უნღა აიხახოხ ხურათღე და ღღჯღღ უნღა შეიქმნახ იხ გამოხახვად, ღა ამ გზოთ ხღება ხეცენარი "ლიფურაფურული ხელოვნებიხ ფორმა" (1568). მაგრამ ზელა ზაღაში მიღიხ ვიღევე უფრო შორიხ. "ხწორია, - ამბოზხ იხ -, რომ ხეცენარი ხურათებხა და ღიღღღგხ აღწერხ, რომღებოც შემღევე უნღა განხორციეღებხ. ამახ ფილმი აკუთებხ იხე როგორც ღრამა, რომელიც ხეცენაღე უნღა გარხორციეღებხ: მიუხეღავად ამიხა, ღრამა არიხ პირვეღი ხარიხხიხ ლიფურაფურული მხაფურული ფორმა. მიუხიკიხ ნოფებოც არიან ნიშნებღი, რომღებოც შემღევე იხხფრუმენფებოთ ხორციეღებღა. მიუხეღავათ ამიხა, არავიხ არ მოუვა თა-

ვში ბეთხოვენიხ რომელიმე ხონაფის პარფიფურას ნახევრადმქმნილი
ან მოხაზულობა უწოდოს" (1569). ჩვენ უკვე გავარკვეეთ თავის ადგი-
ლას, რომ ღრამა(თეაფრი),ლიფერაფურა,მუხიკა და ფილმი ხელოვნების
ავტონომიური ღარგებია,რომელთა კანონზომიერება არხეპითად განხ-
ვავლდებიან ერთმანეთისაგან: ღრამის ენა მიმიკური ენაა,რომლის ორი
ღელაბობია ღრამა და მხახიობის ხელოვნება; ლიფერაფურა დაწერილი
ხიფყვის ხელოვნებაა; მუხიკა წმინდა ავუხვიკური ხელოვნებაა,რომ-
ლის უღერაღობის ახუნხხვა შეხამდებელია ზუხვად ნოფქით; ფილმი
კი ხურათოვანი ხელოვნებაა, რომლის მოძრავი ხურათოვის აღწერა ზუ-
ხვად ხეენარის დაწერილი ენით შეუძლებელია,ვიწინადან ხურათის"ან-
ზანი" ახოეპი კი არა, ფერი და ფორმაა. თუ ხეენარისფი ვერ ერკვე-
ვა თეაფრის,ლიფერაფურის,ღრამისა და ფილმის ამ არხეპით განხაკუთ-
რებულობაში,მაშინ ის ვერახოლეს ვერ ჩაწვდება მათს არხს. ამიფომ
ხეენარისფიხათვის (დაწერილი) ენა მხაფურელი გამოსახვის ხაშუაღე-
ბა კი არ არის, არამედ გაგებინების ხაშუაღება."ხეენარი,არხეპი-
თად, არის არა მახალი გაფორმება,არამედ მახალის ხვალის მდგო-
მარეობა...ხეენარი არ არის ღრამა...იხაა მხოლოდ ხეენოგრამა ემო-
ციონალური აღფვიინებისა,რომელიც მიიხწრაფვის განხორციელდეს ხორც-
შეხხმულ ვიშუაღურ ხახეებში" (1570). ხეენარის ავტორი უფრო ნაკლე-
ბად ფიქრობს ხიფყვებში,ვიღრე ხურათებში."ხეენარის ავტორის
მთავარი ამოცანაა ახახოს ყველა მხვლელობა ხურათოვანად" (1571).მო-
ქმედება უნდა იყოს ერთი მთლიანობა დახაწყისით, შუაღელთა და და-
ხახრულით. მთელი ხეენარი უნდა იყოს დაყოფილი ნაწილებად,ნაწილე-
ბი ეპიზოდებაღეპიზოდი ხეენებად და პოლოს "ყოველი ხენა აშენებუ-
ლია მთელი რიგი ნაჭრებისაგან,რომლებიც გადაღებულია ხვადახხხვა
ხელით" (1572). ხეენარისფი,კინოღრამაფურგოის ფარგლებში, უნდა ერ-
კვევოლეს ფილმის ფექნიკაში; უნდა იგნიბდეს,მაგალითად, კინოკამე-
რას ოპტიკურ ხერხებს, ხინათლე-ჩრდილის ვიშუაღურ შეხამდებლობებს,
გადახალეპი ობიექტების განლაგება-კომპოზიციას. ამგვარად, ხეე-
ნარისფი უნდა ფლობდეს ფილმური ხურათის ამორჩევისა და ხელის,ფილ-
მური გნელების, მულფიპიკაციციისა და ფრიკვის,ფილმური რიფმის, მო-
ნფაყისა და ტრის, ხივრციისა და ღრის, ფილმური ხიფყვის,მუხიკისა
და ხმარის განხაკუთრებულობას, რომლის ღრის ფერიც გამოყენებული
უნდა იქნას ღრამაფურგიულად. ხეენარისფმა უნდა იგოლეს ფილმური
მოქმედების ის განხაკუთრებულობა, რომ მას გააჩნია"ოპტიკური ცენ-
ფრები",ე.ო.ის მიილფვის ვიშუაღურ გამოსახვისაკენ; და თუ ფილმურ
მოქმედებასგუნებრივი "ოპტიკური ცენფრები" არ გააჩნია, მაშინ ხეე-
ნარისფმა უნდა შეეცადოს ფილმური მოვლენა-მოქმედება ახახოს ოპტი-
კური"კუთხიდან",ოპტიკური"მხოფლებელით". ეს ნიშნავს იმას, რომ
ფილმური მოქმედება - არის ის ქრონოლოგიური,აქრონოლოგიური,ეპიზო-
ღური,რეპორფაყული თუ ღკუემენფური ხახიათის - არხეპითად ახახული
უნდა იქნას ვიშუაღურად,ხურათოვანად.ხეენარისფმა არ უნდა დაივიწ-

ყობ, რომ "თვალის აღიქვამს ხაგანს ხხვაგვარად, ვიღრე ყური, და თვალის ხაგანი არის ხხვა,ვიღრე ყურიხა"(1573). პრაქტიკულად ეს ნიშნავს იმას, რომ ხეცნარში ოპტიკური მხველელბანი ყოველთვის უნდა იყოს აკუხხვიკვა-ხმა, ე.ო.მუსიკა, ხიფყვა, ხმაური. ფექნიკურად ახხვა-ვებენ ხეცნარის შექმნის ხამ ეფასხს ერთმანეთისხაგან:ექსპოზე,რომელშიც ფიღმის ხიუეფი და მოქმედება მთავარ ხაშგბშია მოხაშული; ფრიფმენფი,რომელიც უკვე დაწერილებით აღწერს ფიღმის შინაარსის, ფორმისა და გამოთქმის განხორციელების შესაძლებლობებს; და-ბოლოს ხეცნარი,რომელიც,დაახლოებით, 60-დან 100 ხურათებთათა დაყოფილი, რომლის ღრობ "ერთი ხურათი" მოქმედების"ერთ აღვიღს" შეეხაშამება; ხეცნარი შეიფავს აგრეთვე შესაქმნელი ხურათის აღწერას, ხიფყვიერ დიალოგს,წარწერას თუ დიქტორის ფექსტს,მითითებებს კინორეჟისორის, კინოოპერატორის თუ კინომხახიოზისათვის(1574). ყველაფერი ეს კი მოითხოვს ხეცნარისფიხაგან ხკეფიფიურ ფიღნახა და გამოფიღებახს. "მე - ამბობხს აღფრედ შიჩკოვი - არახოღეს არ ვამღევ წიგნს ავეფორს და ვეუბნებო: 'წადი და გააკეთე ამიხაგან ხეცნარი'...პირველად მე ყოველთვის ვეკითხებო: 'ვინ არის ეს კაცი?' არის იხ დიფქერაფორი თუ ფიღმის კაცი!?'მახს არ შეუძლია ორივე იყოს; ეს მეფად იშვიათია. როცა მე ხეცნარისფთან ვმუშაობ,ჩვენ შეთანხმებული ვართ იმაზე,რაც გვხურხს; და ახე ვმუშაობთ დღე-და-ღამე: რაც ახე იწერება, არის აღწერა იმისა,რაც ფიღმში ხდება. ეს აღწევს შოგჯერ 70 გვერდს...ერთი მაგალითი ხეცნიდან კარფოფიღის ხაბარგო მანქანაში(1575),რომელშიც კაცხს ვხედარი კარფოფიღებში აქვხს დამალული...ხეცნარში ეს იყო ერთადერთი ვრცელი აბზაფი...ფიღმში ეს იქნა 118 ხედათ"(1576).აქაც კითხვის ქვეშაა დაყენებული ფიღმის ავეფორობიკ პრობლემა.რელოფ შარმხი ფიღმის იღეახს, ხეცნარის ამ უპირველეს ჩანახახხს, უწოდებს "მხაფვრული თეხლის უჯრედს"(1577).რიშარდ რიღელი ამბობხს, რომ"მახალა არის თავისთავად მხოლოდ თეხლის მარცვადი,რომელიც ყრუ ან გაღვივებიხუნარიანია; და ამ თეხლის მარცვალხს ხჭირია ნიადაგია,რომელშიც იხ გაიფურჩქნება. ეს ნიადაგია ავეფორი"(1578). გოფფრიდ მიუღერი ამბობხს, რომ "მწერალი არის ფიღმის მამა"(1579). და თუ ხეცნარის ავეფორი თვით კინორეჟისორია,მამინ დავა ფიღმის ავეფორობაზე ნიადაგამოფიღლია.იხეთი კინოხელეფანებო,ე.ო.კინორეჟისორებო კი, რომლებიც თვითონ ქმნიან კინოხეცნარხაც,როგორც,მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინი, თითო-ოროღაა; და ამ შემთხვევამიღ გახარკვევია ხაკითხი, თუ ვინ ქმნის ფიღმის მხაფვრულ ნაწარმოებს. ამ მხრივ ხაყურადღებოა ავეფორობის იურიდიული განხაშღვრა."ნაწარმოების ავეფორია - ამბობხს არმანდ ფონ ზეღევხვი - მიხი შემქმნელი. ვინაა ფიღმის შემქმნელი? ხაერთოდ შემქმნელად ითვლება დიფქერაფურული ნაწარმოების ავეფორი"(1580).ფიღმის,მხაფვრული ფიღმის დაწერილი მოხაშულობაა ხეცნარი; ხეცნარის ავეფორი კი არის მიხი შემქმნელი.

მაგრამ ხეწნარი არხებივით და უფლებრივადაც განხვავებული უნდა იქნას შექმნილ ფილმისაგან. ხეწნარი ფილმის პირველი ფაზაა; ფილმის შექმნის შემდეგ ფაზაში არხებითი წვლილი შეაქვს კინორეჟისორს, რომელიც ხეწნარში აღწერს ხურათებს აქცევს რეალურ ხურათებად არქიტექტორთან, მხატვართან თუ მსახიობთან ერთად. ფილმის ხეწნებს, რომლებსაც კინორეჟისორი ქმნის, კინოპერაფორი აღბეჭდავს კინოლენჯზე, რითაც მას ავტორის უფლება აქვს ფოტოგრაფიაზე. მაგრამ ფილმის ავტორი არც ისაა; ის იღებს კინოლენჯზე გამშალებულ ხეწნებს, რომელთა შექმნაში მას მონაწილეობა არ მიუღია. ფილმში ჭრიუკის გამოყენებაც უფლებრივად დახული არ არის, თუ ის პატენტით არ არის დახული (1581). მარვიც-მორინგი კი. ამბობს: "ფილმის ავტორი არიან ხეწნარის ავტორი და კინორეჟისორი, რამდენადაც ის ხეწნარის (აზროვნებით-მხატვრულ) რაობას განავითარებს" (1582). "ხინამღვილეში - ამბობს პ. ლინსხვაგი - ხეწნარის რეჟისორისათვის არის მახალა, ჩონჩხი მოქმედების გარკვეანი მხველემისათვის; და მშალებული ფილმი კი არის არა ხეწნარის და მუშავევა, რომლის შედარება შეიძლება თეატრის პიეისისა და დაღამის ურთიერთობასთან, - არამედ ხრულიად ახალი მხატვრული ფორმა, რომელიც შექმნილია რეჟისორის შემოქმედებითი ძალით". მხატვრული ფორმის ხწორედ ეს "ახლად-შექმნა, რომელიც მანამდე ხრულიად არ არხებოდა", შედეგია მრავალი ფაქტორისა, რომლებიც თავმოყრილია რეჟისორის პირველებაში; და, როგორც ჩანს, ესაა "უშთავრეხი მომენტი იმიხათვის, რომ ვიწნო რეჟისორის ავტორობის უფლება" (1583). ი. ა. ფაგი ფილმის მონჯაყში ხელავს ფილმის ავტორობის ნიშანდობლიობას (1584). უდაოა, ხეწნარისცხ, სპერაფორს, მსახიობს, არქიტექტორს, მხატვარს, კომპოზიტორს თუ ხმის ოპერაფორს თავიანთი წვლილი შეაქვთ ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში, მაგრამ ფილმის შემქმნელი, ავტორი მაინცის პირველებაა, რომელიც უშუალოდ ქმნის როგორც კინოფილმის ვალკეულ კონკრეტულ ხურათებს, ისევე ამ ხურათთა ხაერთო კომპოზიციას, დამონჯაყებას და ეს პირველებაა კინორეჟისორი. ეს ხრულიად არ ზღადავს ხეწნარისცხის პირველებას; მას შეუძლია დიდი ზეგავლენა მოახდინოს კინორეჟისორზე და ამით კინოხურათზე, როგორც, მაგალითად, ვიფორიო ლე ხიკას შემოქმედება უშუალოდაა დაკავშირებული ჩეზარე ზავანჯინის შემოქმედებასთან. მაგრამ, ვთქვათ, "ველსიპედის ქურდების" ავტორი, შემქმნელი მაინც ვიფორიო ლე ხიკაა, ვინაიდან ხეწნარი არახლეს არ არის და არც იქნება მეფი, ვიღრე "მეფე-ნაკლებად ზუხფი ესკიში ფილმისა, რომელიც ხეწნარში მხოლოდ მითითებითაა ახახული" (1585). ამდენად, ხეწნარისცხის მხატვრული ნიჭი და უნარიანობა მყდანველება ფილმური მოქმედების, მოვლენის დრამატურგიულ ჩამოყალიბებაში, რომლის დროს ის ყველაზე უფრო უშუალო ზეგავლენას ახლენს კინორეჟისორზე, როცა ის ქმნის ფილმურ ხიფყვიერ დიალოგს, წარწერას, თუ ლექსორის ფიქსცხ, რომლებსაც კინორეჟისორი ხურათვანი გამოსახვის ქვეწნებათ აქცევს. მაგრამ

კინობელოვნების მხავერული ნაწარმოების ავტორი იხ არ არის და არც შეიძლება იყოს, ვინაიდან ფილმური "კოკრეფული" ხურათოვანი გამოსახვის ავტორი-შემქმნელია კინორეჟისორი.

4. კინომხახიობი

კინომხახიობი, ეკიზოლური როლის შემხრულებლები და მახობრივი ხეხეუბის მონაწილენი (1586) არიან ფილმური გამოსახვის მნიშვნელოვანი მახალა და, წეხით, გაწრთვნილი არიან ხვეციალურად ფილმისათვის. კინომხახიობი, თეაფრის მხახიობიხაგან განხხევავებით, უმთავრეხად ღაუფლეზულია ხახეობათა ახახევახ ბუნებრივად, რეალურად, რაფ მალა-შია ფანჭაზიური ხურათოვანი გამოსახვის ღროხაფ. აღამიანის ამგვა-რი ბუნებრივი ახახევა ფილმში განაპირობებს იმახ, რომ ფილმში შე-ხამლეზულია ხახეობა განახორციელოს არაპროფეხიულ მხახიობმაფ, თუ იხ ხავმარხხად გაწრთვნილი იქნება მოფემული კონკრეფული როლისათ-ვის. კინომხახიობის ამოფანაა მოქმელება, მოძრაობა და ხახეობა იხე ახახობ, როგორფ ეხ კინორეჟისორის შემოქმელებით ფანჭაზიახ შეესა-ბამება. ფილმის ვალაღებხახ, ხშირად, ეხ ხლეზა აქრონოლოგიურად, ვინაიდან ხელების თანამიმღევრობით ვალაღებახ აღგილი აქვეხ არა მოქმელების თანამიმღევრობის შესაბამიხად, არამელ მოქმელების აღ-გილის შესაბამიხად, ხალაფ ფილმური მოქმელების ხხვალახხევა ფაზა აიხახება. კინომხახიობის შემოქმელები განხავუთრეზულოზა აგრე-თვე იხ, რომ იხ არის ფილმური ვიზუალური ხამყარობ შემალგენელი ნიწილი-ღანღშაფფის, არქიფექტორული ნაგეზობების, რექვიზიტების, ხა-გნების, გხოველების თუ ფრინველების ხურათოვანი რაობის გვერღით, რომლის ღროხ მის გამოსახვიოთ რაობახ განხაზღვრავხ ხურათიხა და ხელის არჩევა, განათება, ფერი, კინოკამერა თუ კინოღენჭიფ. მაგრამ ვალაღების ღამთავრების შემლეგავ ხლეზა კინომხახიობის ვარღაქმნა მონჭაყიხა და ჭრის მეშვეობით, რომლის ღროხ ხელების ღავავშირევი-ხახ შესამლეზულია "მეხამე აზრის ვამოთქმა" (იხ. "მხახიობი ფილმ-ში"), რომლის შექმნამი მხახიობხ არავითარი წვღილი არ აქვეხ. კილევე მეფი: ფილმში შესამლეზულია "ხინთეოიკური" აღამიანის შექმნა, ვინა-იდან, ფილმური მონჭაყიოთ, შეიძლება ერთი აღამიანის ხახეხ ღაუკავ-შირთოთ მეორე აღამიანის ფეხები, მეხამე აღამიანის ფანი და ამ გზით შექქმნათ ფილმური "ხინთეოიკური აღამიანი", რომელიფ ხინამღვილეში ხაერთოდ არ არხეზობხ. ეხ, ერთი შეხეღვიოთ, ფილმური ფრიუკი, ფილმხ შეუძლია ვამოიყენოს მხავერული გამოსახვის შესაქმნელად, თუ, მაგა-ღითად, კინომხახიობხ არ შეუძლია ევეკვა და მიხი ხხეუღის ზელანაწი-ღის ხურათხ ღავავავშირეზოთ მოფეკვავე აღამიანის ხხეუღის ქვეღანა-წიღის ხურათხ. თეაფრის მხახიობიხაგან განხხევავებით, ფილმში არ არის ხავალღეზულეო კინომხახიობის ხურათი და ხმა ერთღროლად და ერთიღავივე აღგიღღან იქნახ ახახული. კინოხურათში, მაგალითად, შესამლეზულია მხახიობი მოხჩანღეხ 10 მეფრის ღამორგებით, ხოლო ხმა იხმოღეხ 5 მეფრის ღამორგებით. შესამლეზულია აგრეთვე კინომხახიო-

ბის ხმა ისმოდეს იმ დროსაც კი, როცა მას ჟურნელი დამუწული აქვს. ამგვარი "შინაგანი მონოლოგი" წმინდა ფილმური გამოსახვაა, რომლის დროს კინომსახიობის, როგორც აღამიანის, "მთლიანობა" დაშლილია, ვინაიდან ხმა ხვდა დროსაა გადაღებული და ხურათი ხვდა დროს, და ორივესაგან შექმნილია ახალი რეალობა, რომელიც ხინამღვიღელში არ არსებობს. კინომსახიობის ხურათისა და ხმის ახელი - ჯერ - დაშორება და შემდეგ - შეერთება მხოლოდ ფილმში და არა თეატრშია შესაძლებელი, რითაც ნათელი ხდება ზღვარი თეატრის მსახიობსა და კინომსახიობს შორის. ჯერ კიდევ ყოფი მელიემ შეიგნო, რომ კინომსახიობს ენაჭირდება "ფილმური მიმიკა", რაც ხრულიად სხვა წინაპირობას მოითხოვს, ვიდრე თეატრალური მსახიობის ჭექნივა, ვინაიდან ფილმში "კამერა არის ერთადერთი მაყურებელი". მსახიობმა უნდა გაიგოს, რომ მისი გამოსახვა იმ დროსაც, როცა ის არ დაპარაკობს, გახაგები უნდა იყოს ყრუხათვის, რომელიც მას ხედავს" (1587). კინომსახიობმა ფილმური ხახეობის განხორციელებიხას უნდა შეეცადოს დაიცვას ჰარმონია მის შემოქმედებასა და ფილმის ხაერთო ხეიღისფერ ერთობას შორის. უდასა, რამდენად ძლიერია კინომსახიობის მხაფურელი შემოქმედება, იმდენად მეფი ყურადღება უნდა მიექციოს მას კინორეჟისორმა. მაგრამ თუ კინომსახიობი განხახახიერებული რიღის წარმოდგენით გამოდის ფილმური ერთობლივი გამოსახვიხს ხფეროდან, მაშინ მის მიერ შექმნილი ხახეობა წინააღმდეგეა წამოწეული, რითაც ირღვევა მხაფურელი გამოსახვიხს ორგანიუღობა. ამ შემთხვევაში კინომაყურებელი დაშნეულია, ვინაიდან ერთი ხმა გუნღიღან გამოთიშულია მთელიხს ხაშიღანოდ. ამიღომ კინორეჟისორის მოვალეობაა კინომსახიობის შემოქმედება, როგორი ძლიერი არ უნდა იყოს ის თავიხი ჰიროვნული შემოქმედებით, დაუ-მორჩიღობს ფილმის ხაერთო ხეიღისფერ მთლიანობას (1588). განხაკუთრებით რთული ამოგანაღგახს კინომსახიობის წინაშე ცალკეული ხეღე-ბის შექმნის დროს. ხეღების გადაღების არათანამიმღევრობა, რაც გამოწვეულია კინოჭექნივით, კინომსახიობისაგან მოითხოვს ხახეობის მთელ ფილმურ ხურათთან შერწყმულ განხახიურებას. კინომსახიობის მთელი შემოქმედება უნდა გახღეს ფილმური ხურათის ორგანიული ნაწილი, და არა ჰირიქით. კინომსახიობს, თავიხი შემოქმედების პროგნეხში, არც კი შეუძლია იგოღეს რა ხახის ჭექნიკურ-მხაფურელ გზას გაივიღის მისი შემოქმედება. ხეღის გადაღებისას განათების უმნიშვნელო შეცვლა, ხურათის კომპოზიგია, ფერების განღაგება თუ ხეღის კუთხე და დაშორება არხეითაღ ცვღის კინომსახიობის შემოქმედებას, და არხე-ბითი ის არის ამ პროგნეხში, რომ ყველა ამ ფაქტორზე არავითარი გეგავღენის მოხღენა არ შეუძლია კინომსახიობს. კიდევ მეფი, როღის გადაღების შემღვაგ ცვღის კინორეჟისორი კინომსახიობის შემოქმედებას მონჭაყის, ჭრის, მუხიკის, ხმაურის თუ ჭექნიკური ფრიუკის მეშვეობით. ამდენად, თეატრისაგან განხხვავებით, მსახიობმა ფილმში არხეობითაღ არც კი იღის, თუ რა "როღს" შეახრეღებს ის ხაბოღოღ დამგა-

ღებულ კინოხურათში. კინორეჟისორი, არც თუ იხე იშვიათად, არ იყენებს ხოლმე ფილმში მრავალ გაღაღებულ ხელს, რომლებიც კინომსახიობს შეიძლება მიაჩნდა მიხი როლის არსებით ნაწილებად, და ამით ფვლის კინომსახიობის შემოქმედების რაობას, რომელშიც თვით კინომსახიობს არავითარი წვლილი არ შეაქვს. თეატრში კი შეუძლებელია მსახიობის შემოქმედების უწყვეტობის შეცვლა, ვინაიდან ის ახახიერებს ხახეობას ქრონოლოგიურად მაყურებლის წინაშე. ეხეც არსებითი ხხვაობაა თეატრის მსახიობსა და კინომსახიობს შორის.

თეატრის მსახიობი იხევედაიხევე ახორციელებს ერთიდაიგივე როლს თვეების, წლების განმავლობაში, რომელსაც წინ უძღვის ხაფუძვლიანი რეჟეტიციები, რომლის ღროს თეატრის მსახიობი, რეჟისორის დახმარებით, ქმნის ხახეობას; და, მიუხედავით იმიხა, რომ ერთხელ შეხწავლილ როლს მსახიობი, ახე ვთქვათ, იხევედაიხევე "იმიორებს", - ყოველი წარმოდგენა მიანც განხხვაველება მეორეხაგან, რაც იმით აიხხნება, რომ თეატრალური წარმოდგენა ცხოვრებისეული გამოსახვაა, რომელიც "არსებობს" მხოლოდ წარმოდგენის მხველღობის ღროს. კინომსახიობს კი არ შეუძლია მიხი როლის იხეთი გმით შეხწავლა, როგორც ეს ხდება თეატრში. ფილმური ფაღკეული ხელების აქრონოლოგიურობას თან ემატება რეჟეტიციების, თითქმის, ხრული არქონება. დახაწყისში - ამბობს რომან პოლანსკი - მე არახლოდეს არ ვეუბნები კინომსახიობებს თუ რა უნდა გააკეთონ მათ. "მე ვუთვალთვალე მხოლოდ, და ამ გმით იხინი ავეთებენ ხშირად ხწრად, ვინაიდან იხინი მოქმედებენ ინხტიქიურად. შემდეგ ვიწყებ შეხწორებებს: გაიწიეთ ფოფა მეტი მარყვინივ ან მარცხინივ; და ახე ვამოქმედებ მათ იქეთ-აქეთ. და-ბოლოს ყველაფერი იხე მომწიფებელია, რომ მე ვხედავ იხე, როგორც (თითქმის) კინოკამერა" (1589). ამ ხერხით მუშაობა თეატრის მსახიობთან თითქმის შეუძლებელია, ვინაიდან თეატრში "მთელი" პიეხა უნდა დაიდგას, რომ განხორციელდეს ხვექვავლი და ამით მსახიობმავე შეხმღობთავიხი როლის თავიდან ბოლომდე თამაში. მაგრამ იხივ აღხანიშნავია, რომ თეატრშიც არ არის მსახიობის თამაში უწყვეტი: ხვექვავლის დაყოფა მოქმედებებათ, ხურათებად, ხეენებად მსახიობს არ აძლევს ხაშუალებას როლი უწყვეტად განახორციელოს. თუ, მაგალითად, ის ახახიერებს აღამიანს, რომელიც პირველ და მეორე მოქმედებას შორის ვლავს ხხვა აღამიანს, მაშინ მან მეორე მოქმედებაში უნდა იმოქმედოს იხე, რომ თითქმის მან მოკლა ის აღამიანი და განიფადა ყველაფერი, რაც აღამიანის ამგვარ ქმელმბახთანაა დაკავშირებული; და ყველაფერი ეს მან უნდა განახახიეროს, მიუხედავით იმიხა, რომ ეს, პაუზის ღროს მომხდარი მოქმედება, არ განუხორციელებია. მაგრამ იმ ღროს, როცა თეატრში მსახიობის როლის განახახიერების უწყვეტობა მხოლოდ მოქმედებებსა თუ ხურათებს შორისაა დარღვეული, კინოფილმში მხოლოდ ერთი ხედის უწყვეტობასთან გვაქვს ადგილი, რაც კინომსახიობს, ხხვათა შორის, იმ ხიძნელეს უქმნის, რომ მან, მიუხედავით მიხი როლის ამგვა-

რი დაქუცმაცეობისა, მაინც უნდა შექმნას ხახეობა, რომელიც მოქმედების უწყვეტობის შთაბეჭდილებას ქმნის; ეს ნიშნავს იმას, რომ, თუ, ვთქვათ, ერთ ხელში მან გარეთ, ხიბქვეშ გაიციინა და ხიცილით ავი- და კიბეზე, და, ვთქვათ, ორი ღლის შემდეგ, გადაღებულ იქნა ხელი, რომელიც ამ "ხიცილის ხელის" განგრძობაა, მაგრამ უკვე ოთახში შეღის, მაშინ კინომსახიობი უნდა იყოს დაუფლებული იმ ხერხს, რომ მიხი ხიცილი -ჯერ - ხიბქვეშ, კიბეზე ახვლიხას და - შემდეგ - ოთახში შეხვლიხას იყოს ერთი მთლიანი გამობახვა, რომელიც არ უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან ხაეროთ განწყობილებით, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი ხელის გადაღების შუაში ორი ღლე და ამით ორი ხხვადახხვა განწყობილება, აწმობხვერო ქევს." მხახიობის თამაშის გარდაუვალი წყვეტილობა წინააღმდეგობაშია მხახიობის მოთხოვნახთან იყოს თამაშში მთლიანი და განუყოფელი? (1590). პრაციკლეუდალ კინომსახიობის შემოქმედების წყვეტილობა - ღლე განახორციელოს როლის დახახრული, ხვალ დახახყიხი თუ ზეგ დახახრული - არის ხახეობის შექმნის ხიძნელე, რომლის გარდაღახვა შეხადლებელია კინომსახიობისა და კინორეჟისორის, როგორც ფილმური გამობახვის შემქმნელის, ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობით; და რომ ეს ღლე ხიძნელეს არ წარმოადგენსამახ დახახურებს, თითქმის, ყოველი მხახვრული ფილმი, რომლებშიც - მიუხედავად როლის განხახიერების ფილმური წყვეტილობისა - გარდაღახულია განხახიერების წყვეტილობა ნალკეულ ხელებს, ხექვენებს თუ ნაწილებს შორის. კინომსახიობის შემოქმედების განხაკუთრებულობაა აგრეთვე ღიქციის, გრიმისა და ყუხვის სიფაქიბე. თეატრში მკვეთრი ღიქცია, გრიმი და ყუხვი ხაჭირი, რომ მაცურებელია დარბაზის ყოველ კუთხეში აღიქვას მხახიობის ფიქილოგიური-ფიზიოლოგიური განხდა; იმ ღროხავ კი, როც მხახიობი რურჩულებს, ეს რურჩული მან ისე უნდა განახორციელოს, რომ შეხადლებელი იყოს მიხი გაგონება თეატრის მოღეს დარბაზში. ფილში კი კინოაპარაფხ შეუძლია კინომსახიობი გადაიღოს მიკროსკოპიული ხელითაც კი, რის შედეგად თვალხაწინო ხდება არა მარფო მიხი უფაქიბეხი ფიქილოგიური განხდა, არამელ განხაგონი ხდება მიხი უწყნარეხი რურჩულიც კინოდარბაზის ყოველ კუთხეში, რომლის ღროხ კინომაცურებელი ხდება კინომსახიობის ოპტიკურაკუხხვიკური გამობახვის უშუალო მონაწილე მიკროსკოპიულ-მიკროფონური ხიბუხვიით; ეს კი მხილელ ფილშია შეხადლებელი, რომელშიც გაუქმებულია მყარი, უფვლელი დაშორება კინომსახიობისა და კინომაცურებელს შორის. ფილში ხურათი დარბაკობს ხაკუთარი ენიით; მახ არ ხჭირია კომენტარი მეფყველებითი ენიით. მაგრამ ხურათეი იქმდება აღამიანებხიათუხ, რომლებიც აღიქვამენ არა მარფო ოპტიკურად, არამელ აკხვიკურადაც (1591). ამიფომ მეფყველებითი ენაც შეიძლება უფილმლო ნაწილი იყოს ხურათუხანი ენიხა. მაგრამ ფილმი ოპტიკური ხელავნება და კინომსახიობმაც კინომაცურებელზე უნდა მოახლინოს შემოქმედება, არხეობითად, მიხი მიმიკური ენიით. ამიფომ "კინომსახიო-

მი,რომელსაც უხიფხვოთ ლაპარაკი არ შეუძლია, ვერახოლებ ვერაფერს ვერ მიაღწევს. ამით, რა თქმა უნდა, იმის თქმა არ მინდა, რომ ენა, ახე ვთქვათ, ხურათის გვერდით მიდის. მაგრამ ხიფყვა გამოიწვევს ნამღვიღ ბეგავლენას მხოლოდ მაშინ, როცა ის ხურათოვანი გამოსახ- ვითაა მიმზადებული" (1592). კინოკამერა არის"ყველაზე უფრო ხაილუ- მლო და უხირცხვილო თვალი"(1593),რომელიც აღამიანის მიმიკური გა- მოსახვის უწვრილმანებს გვალეზალობასაც შეხახელავს ხღის. მაგრამ ფილმური მიმიკა არხებოთად განხხვავდება თეატრალურ(ღრამაფულ)მი- მიკიხახან იმით, რომ თეატრში ერთადერთი მოქმედი და მეფყველია აღამიანი, ფილმს კი ფილმური მეფყველებიხათვის ყოველთვის არ ხჭი- რია აღამიანი; მახში მეფყველებს ყველაფერი ხურათოვნად, რაც და- ხანახია; აკვანი ბავშვით,მაგალითად, რომელიც ოღეხის ნავხადგურ- ის კიბეზე მიგორავს ხ.ეიზენშტეინის "ჯავხნოხან '3ოფიოქინემი'", მეფად აღეღვებს მაყურებელს,მიუხედავთ იმიხა, რომ ის მხოლოდ რე- კვიზიფია;"აღამიანიც რეკვიზიფია ფილმში"(1594); გუნფერ გროლი კი კინომხახიოზს უწოდებს"გახუღერებულ რეკვიზიფიხ"(1595). ამიფომ არის აუფიღებელი, რომ, თეატრიხახან განხხვავებით, მხახიოზმა ფი- ლმში როლი კი არ უნდა"ოამამოხ",არამედ"უზრადლო იყოს". ამით აი- ხხნება ის,რომ თეატრიხ ყოველი მხახიოზი ვერ ეუფლება კინომხახიო- ზის ფექნიკახ,ვინაიდან კინომხახიოზის ხურათოვანი ბუნებრივოზა, უზრადოება,"ყოფნა" თანდაყოლილი თვიხებაა,რომღის გაძღერება შე- ხაძლებელია მხახიოზის ფექნიკის მეშვეოზით,მაგრამ მიხე შეხწავლა შეუძლებელია,ვინაიდან მხახიოზის"მიკროფიზიომიის" შეგვლა შეუძ- ლებელია. ამით აიხხნება კინორეფიხორების მიერ "ფიკვიზიხ" ძებმა, რიხ ყველაზე უფრო თვალხაჩიღი მაგალითია ვიფორიოღ დე ხიკახ "ველო- ხიკედღის ქურდები",რომეღმიც ანფონიოხ როლს აღექვაფურად ახორციე- ლებს არაპროფეხიული მხახიოზი - ლამბერფო მაჯიორანი,რომელიც,ვი- ფორიოღ დე ხიკახ აღმოჩენამდე, უმეშვეარი იყო და უმეშვეარის როლს ახრულებს ფილმშიც. თეატრში კი მხოლოდ პროფეხიულ მხახიოზს შეუძ- ლია როღის განხახიერება,რომღის ღროხ მიხ ფიზიკურ მონაფემებს არ- ხებოთი მნიშვნელოზა არ აქვს. ფილმში კი"ფოფოგენური" ხახე,შეხა- ხელაოზა არხებოთაა, ვინაიდან ფილმი ხურათოვნიოზით ხაზრდოზს. კი- ნოხელოვნების ეხ განხახუთრებულოზა განაპიროზებს კინომხახიოზის იხეთი ხახეოზის,ხახეხ წარმოშოზახ,რომელხაც უწოდებენ "კინოვარხ- კვლავხ". "კინოვარხკვლავიხ" ღაბაღებახ აქვს არა მარფო ეკონომიუ- რი,არამედ მხაფურული ხაფუძვეღიც,ვინაიდან არხებოზენ იხეთი აღა- მიანები, რომეღმიც თავიანთი ბუნებრივი ხურათოვნიოზით,"ფოფოგენუ- რიოზით" იკყოზენ მთელს ეკრანს."ორხონ უეღიხ - ამოზოს უან რენუ- არი - არის ანიმადური,ხორციელად ღაბაღებული ეკრანიხა და ხეენი- ხათვიხ.როცა ის კამერახ წინ მოძრაოზს, ამ ღროხ ღანარჩენი მხოფ- ღო,თოქოხ, ხწყვეფხ არხებოზახ. ის არის ფილმის მოქაღაქე"(1596). გრეფა გარზო,მაგალითად, არ შეიძლება არ ჩაიოვალოს ერთერთ შეხა-

ნიშნავ კინომხახიობად; მაგრამ არა იმდენად მიხი მხახიობის უქ-
ნიკის, რამდენადაც მიხი "ფოტოგენური" მუნებრივობით, უშუალოდ.
როცა იხ ფილმში, მაგალითად, უყურებს მამაკაცს, ამას იხ ცკოტებს
იხეთი "ველური ხერიოზულობით", რომ ახეთი ურებერვო, უშუალო, ანი-
მალური სიყვარული შორდება იმ წვრილ-ბურყუაზიულ კონვენციებს,
რომლებიც გაბაჟონებული იყნ ამ ხანაში (1597). ფილმის განხახიერე-
ბის მახალაა ხეული და ხეულობრივი მხველდობანი; ამით შეხადლე-
ბელია ხულიერ მხველდობათა განხახიერება. აღამიანის ხახის მიმი-
კახა და აღამიანის ხეულის პანფომიმიკაში იხახება
აღამიანური აზროვნებისა და გრძობის ყველაზე უფრო უშუალო და ურ-
ვეულო ხახე. მიმიკა ცხოველებისა და პრიმიტიული აღამიანებისა გა-
ცილებით უფრო ჩამოყალიბებულია და თავიხი გამოხახვით უფრო ხრულ-
ყოფილია, ვიდრე ცივილიზებული აღამიანების მიმიკა, რომლის დეკენერაცი
მოხდა, ვინაიდან ცივილიზებულ ხაზგალოებაში პიროვნული ხურვილისა
და გრძობების თავისუფალი მიმიკური გამოხახვა" უპაფიონობათაა
მიჩნეული" (1598). კინომხახიობმა კი უნდა შექმნას კამერას წინ
"წმინდა", ე. ი. პირველადი მიმიკა და ყეხყი; და თუ მას ამის შექმ-
ნა არ შეუძლია, იხ ვერ აკმაყოფილებს ფილმის მოთხოვნას. თეატრის
მხახიობის მიმიკა კი ფილმში მოხჩანს გადაჭარბებულ მანჭვად, რომე-
ლც, განხაკუთრებით დიდ ხედებში, აუჭანელია (1599). კინორეჟისორის
და კინომხახიობის მოვალეობაა ამგვარი მიმიკა ფილმში აღმოფხვრას.
კინომხახიობმა უნდა იგოლებ, რომ - იმ დროს, როცა ხეენაზე მიმი-
კის გამომხახველი, უმთავრებად, თვალეტი, წარბები თუ ჭურჩებია, -
ფილმში არანაკლებ მნიშვნელოვანია კიხერის, ცხვირის, ლყების, თუ
თმის უმნიშვნელო ნაწილებიც კი; ამავე დროს, ერთდღიგივე ხახის
ნაწილი, განათებისა და ხედის ცვალებალობის შელეგად, იძლევა ხხვა-
დახხვაგვარ ხურათოვან ეფექტს. თეატრის გრიმის ხაწინააღმდეგოდ,
ფილმი თხოულობს უმთავრებად ერთი ფერის გრიმს, ყონს, და - ვინაიდან
ფილმში ფერი დრამატურგიულად უნდა იქნას გამოყენებული - გრიმის
უმნიშვნელო შეცვლაც იწვევს ხურათის არხებით შეცვლას.

კინომხახიობის შემოქმედების განხაკუთრებულობაა აგრეთვე მი-
ხი როლის იხე დანაწილება, რომ მას, თუ ეხ მიშანშეწინილია, არ ხჭი-
რია "მთელი" როლის თამაში. ეხ ეხება არა მარტო მხახიობის "სინთეტი-
კურად" როლის განხახიერებას, როცა, ვთქვათ, მოგეკვავის ფეხები და-
კავშირებულია არამოგეკვავე კინომხახიობის ხახეხთან, არამედ იხეთ
ხეენებს, რომლებშიც კინომხახიობი განხაკუთრებით ხახიფათო მოქმე-
დებს ახორციელებს, ვთქვათ, წყალში გაღახყოფას, ხახლის ფანჯრიდან
გაღმოვარდნას თუ გაქანებულ ავტომობილიდან გაღმობყოფას. ამგვარ
ხეენებში კინომხახიობს, ჩვეულებრივად, ჰყავს "ღუმლიორი", ე. წ. -
"ხყოფენი" (1600), რომელიც კინომხახიობს ცვლის ყოველგვარ ხახი-
ფათო ხეენებში. აქ კი კინომხახიობის შემოქმედებაში ერევა ხრულად
ხხვა აღამიანი, რომლის გაიგივება კინომხახიობთან იმიყომ ხდება,

რომ მიხი ხხულის ხურათოვანი რაობა შეხაბამებულა კინომსახიობის ხხულის რაობასთან, ალო მიხი ხახე ეკრანზე არახოღეს არ ჩანს, რის შედეგად კინომამყურებელი ვერც კი აწყობს, რომ კინომსახიობს ხაერ-თოდ ჰყავს ღებლიორი. თეატრის მსახიობის შემოქმედებისაგან განსხვავებით, კინომსახიობი თავის როლს თამაშობს მხოლოდ ენტელე, რის შემდეგ მიხი გამრავლება და განმეორება მხოლოდ კინოჟენიკის ხაქმეა; ამავე ღროს, კინომსახიობის თამაში განმეორებისა თუ გამრავ-ლებინას ხრულიად უხვდელია; თეატრში კი ყოველი ხვექცაველი იმ ღროხან, მეტ-ნაკლებად, ხხვადახხვავარია, როცა არც როლი, არც დაღმა არ იფვლება, ვინაიდან განმეორების ღროხან განსაზღვრული გვალეა-ღობა ხდება მთელს წარმოდგენაში, რის შედეგია ის, რომ ერთი წარმოდგენა მეორე წარმოდგენის ზუხტი კოპიო არ არის. "ხხენა ვერ იფანს განმეორებას. ყოველი წარმოდგენა ახლებურად უნდა ყდეროდეს, მხოლოდ მაშინ იქნება იგი ცხოველყოფელი" (1601). მიუხედავთ ამგვარი არხებოთი განსხვავებისა თეატრის მსახიობსა და კინომსახიობს შორის, -და მიუხედავთ იმისა, რომ თეატრი მხოლოდამხოლოდ პროფეხიული მსახიობით, ფილმი კი არაპროფეხიული მსახიობებოთაც ქმნის თავის მხატვრულ ხამყაროს, -კინომსახიობიგ უნდა იყოს ხელოვანი, რომელიც დაუფლებულია - ხაერთოდ - მსახიობიგ და - კერძოდ - კინომსახიობის ჟენიკას. მიუხედავთ პ.ღინხუაგის აზრისა - კინოფილმში არ არხებობს მსახიობის ავტორობის უფლება, "ვინაიდან მიხი წველილი შემოქმედებითი მოღვაწეობა კი არ არის, არამედ მოქმედებს რეჟისორის მიერ მიკუთვნებულ ხფეროში" (1602) -, კინომსახიობი ფილმში უფრო მეტია, ან შეიძლება უფრო მეტი იყოს, ვიდრე "გახუღერებული რექვიზიტი"; ამას აღახურებს, თუ გნებავთ, იხეთი "ანიმალური" კინომსახიობების შემოქმედება, როგორიცაა ემფოღი ანინგსი, ორხონ უდესი, პიერ ბრახერი თუ დავით აბაშიძე ("ღიღი მწვანე ველი"), რომლებიც ყველა თეატრიდან მივიღენ ფილმში. მაგრამ ანალოგიური "წმინდა" კინომსახიობების შემოქმედებითი უნარიანობაც, როგორც, მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის, გრეტა გარბოს, ახუა ნიელსენის თუ ნაჟო ვარინაძისა, რომლებმაც ხრულფახოვანი ფილმური ხახეობებით გაამდიღრეს კინოხელოვნება. მაგრამ მოიპოვება აგრეთვე კინოხელოვნების მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებშიც მხოლოდ "ქერიდან აყვანილი ფიკები" ქმნიან ხრულფახოვან ფილმურ ხახეობებს, როგორც, მაგალითად, დამბერტო მაჯიორანი ვიჟორიო დე ხიკას "ველხიპელის ქურდებში"; და კინოხელოვნების იხეთი ხრულფახოვანი მხატვრული ნაწარმოებებიგ მოიპოვება, რომლებშიც მსახიობები, აღამიანები, როგორც ინდივილუემები, ხაერთოდ არ მოიპოვებიან, როგორც, მაგალითად, ხ.ეიზენშტეინის "ჯავხნოსანი პოლიოპკინი". ყველა ეს ფაქტი აღახურებს, რომ ფილმს შეუძლია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა კინომსახიობის და, ხაერთოდ, აღამიანის, როგორც ინდივილუემის, გარეშე; მაგრამ - ამავე ღროს - კინოხელოვნებას არ შეუძლია უარი თქვას პროფეხიულ კინომსახიობზე,

როგორი შეზღუდული არ უნდა იყოს მიხი შემოქმედების არე ფილმში; კინომსახიობმა კი - თავის მხრივ - არახილეს არ უნდა დაივიწყოს, რომ ის მხოლოდ ნაწილია ფილმური ხურათოვანი გამოსახვისა და იმდენადაა მიხი შემოქმედება ფილმში ხაჭირი, რამდენადაც ხელს უწყობს ის ხწორედ ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის შექმნას. მსგავსება თეატრის მსახიობისა და კინომსახიობის შემოქმედებაში არ არის არხე-ბითი, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე შემთხვევაში ხაქმე აღამიან-ის ხახიათის გამოსახვას ეება. ხელოვნების დარგების კლახიფიკაცია გამოსახვის ხაგნით მგდარია; ამგვარი შეხედულებით პორტრეფული მხაჭურომა და პორტრეფული ქანდაკება რიათვედობდა ხელოვნების ერთიდაიგივე დარგის მხაჭურულ ნაწარმოებად(1603). განხახიერების ხაშუალება თეატრში და ფილმში ხრულიად განხხვავებულია, კინაილან დრამაჭულობა მიმიკურობას უდრის, ხოლო მიმიკურობა არ უდრის ფილმურობას(1604). არხებობენ ფილმური ტიპები, რომლებიც მაყურებელზე შეგავლენას ახდენენ არა იმდენად პროფხიული ხელოვნებით ან ხილამაშით, არამედ მათი ახრხებობით, ბუნებრივობით, ყოფიერებით, უბრალოებით, უშუალოებით; და ახეთი მინახემები უნდა გააჩნდეს ყოველ კინომსახიობს, თუ მას ხურხ - ერთი მხრივ - ფილმური ხახეობა შექმნას, ხოლო მეორე მხრივ - ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის განუყოფელი, ორგანიული ნაწილი გახლეს. კინოკამერა, დიდი თუ დეჭალური ხედვითი "იხედება" აღამიანის ხელში, რომლის დროს "თვალის ყოველი დახამხამება, ზოგიერთ შემთხვევაში, ნიშნავს მხვედლობის შემობრუნებას, ერთი თითის თრთოღვა განხაშვრულ ხულიერ გვალეხალობას, ხახის მუხკულების ფახხახი გალაწყვეტილების მიღებას"(1605); და მიკროფონიც მოითხოვს მეჭყველების ხხვაგვარ ბუნებრივობას, ვიღრე ხგენა(1606). თეატრის მხახიობი არის ხგენის ბაჭონი; იხაა უფრო დამოუკილებელი, უფრო თავიხუფალი, ვიღრე კინომსახიობი, რომლის შემოქმედება უფრო პირივეული, განწყობილებითი, უშუალოა. თეატრის მხახიობი ქმნის გამოსახვას მიმიკური ენით, კინომსახიობით კი მიმიკური ხურათოვნიობით; პირველი თეატრალური გამოსახვის გენჭრია, მეორე კი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის ორგანიული შემადგენელი ნაწილი; და ეხაა აღფა და ოქეგა თეატრისა და კინოს მსახიობების შემოქმედებისა.

5. კინომონჭაყიორი

მონჭაყი არის კინოფილმის შექმნის არხეპითი და თავიდან-მოლომდე განმხაშვრელი შემოქმედებითი პროფხი, რომელიც იწყება ხგენარის შექმნის დროს, როცა ფილმური მოქმედება-მოვლენის აგება ხდება ხურათოვანი თანამიმდევრობითი ერთობებით, ე.ი. ხექვენგებით. ხგენარის განხორციელებისას კი ყოველი ხელი ხორციელდება იმიხლამიხედვით, თუ როგორ იქნება ის გამოყენებული დინებით ხექვენგში და ხექვენგები დინებით კავშირში ერთმანეთთან, და ფილმის ხაერთო დრამაჭურგი-

ულ მხაბულეობასთან. ამდენად მონჭაყი არის არის არა მარტო კინორეჟისორის მიერ შექმნილი ფილმური ხელები ფაქიზი დაკავშირება ხეივანის მიერ განხაზღვრული და კინორეჟისორის მიერ "გახულიერებულ" აზრის ქვეშ, არამედ ფილმური შემოქმედების გული, რომელიც ფილმური გამოსახვის არჩევანსა და ფორმირებას დახაწილობიდან-ბოლომდე განხაზღვრავს. მონჭაყი ხექვენიცში, ხექვენიცში შორისა და კინოხე-რათის ერთობლივ მთლიანობაში უამრავი მოკლე, ხშირად გადაბნელებული თუ შებნელებული "მომრავი ხურათების" ნაჭრებით ქმნის ცხოვრებისეულ ხურათოვან გამოსახვას, რომელშიც ბაგონობს მომრავი და რიგში. აქედან ნათელია, თუ რა გადაწყვეტილებები შეიქმნა აქვს მონჭაყი ფილმური მხაჯვრული გამოსახვის შექმნაში; ამიჯამ მონჭაყიორი უნდა ჩაითვალოს ფილმური მხაჯვრული გამოსახვის ისეთ პახუხისმგებელ და შემოქმედ პირივნებად, რომ ის უნდა იყოს თვით კინორეჟისორი ანდა, ხელ ცოჭა, მუშაობლებ კინორეჟისორის უშუალო ხელმძღვანელობის ქვეშ. მონჭაყიორი, პირველად, ფილმის გადაღებულ ხელებიდან -ჯერ - არჩევს "ხაუკეთხოლებს", რის განმხაზღვრელი მხოლოდ კინორეჟისორი შეიძლება იყოს, და - შემდეგ - ამ "ამორჩეულ ხელებს" აწებებს ერთმანეთთან ისეთი თანამიმდევრობით, როგორც ეს მოცემულია ხეივანში; ახე იქმნება, ახე ვთქვათ, "ღახაქმუქვაქმუქმუქმუქმუქმუქ" ფილმისა. ამის შემდეგ იწყება ე.წ-ლი "წილღ-ქმღჯაქმღ", რომლის დროს ცალკეული ხე-ნები იხაზღვრება განხაზღვრული ხანგრძლივობით. ამგვარი შემოქმედებითი მუშაობა მონჭაყიორისაგან მოითხოვს ნათელ წარმოდგენას ფილმის ცალკეული შემადგენელი ნაწილები ურთიერთმანება და რიგშივე. ამის შემდეგ კი იწყება ე.წ-ლი "წილღ-ქმღჯაქმღ" (1608), რომლის დროს ფილმის შემადგენელი ცალკეული ნაჭრები ერთმანეთში ჩაჭრით თუ ნაჭრით ხანგრძლივობის ცვალებადობით შეხამდება ფილმური გამოსახვის ისეთი გაძლიერება-გაიწვენსიურება, რომ ამ გზით შეხამდება ფილმური გამოსახვის შექმნა, რომელიც ფილმურ ხურათში ახახული გამოსახვის ხაზღვრებს შორდება და ამით მხაჯვრული გამოსახვის ახალ ხეურში შეღის. მოიყვანოთ ერთი მაგალითი იმიხა, თუ რა გავლენის მოხდება შეუძლია მონჭაყი ფილმის შექმნილ ცალკეულ ხელებზე და ამით მთელ ფილმურ გამოსახვაზე. ხეივანი, მაგალითად, ფილმურ მოქმედებას განხაზღვრავს ახე:

**პირველი-ხურათი
ღახაქმუქვაქმუქმუქმუქმუქ**

1. კავშირახ-ქმღჯაქმღ:

ღახაქმუქვაქმუქმუქმუქმუქმუქ
თანდათან ქრებიან და ჩნდება მისი
ხხივეში.
ხის შორში შიან ევა და მიხეილი...

იწყება მუხიკა, რომელიც
(აღკური მოცივიოთ)წყხალ
ყღერხ...

კავშირახ-ქმღჯაქმღ-ქმღჯაქმღ:

ქმღჯაქმღ: ...ხელიხელია კიღებელი.
მიხეილ ჩაფიქრებული იყურება ხი-
ცალიერში.

...ხიყვარულის მოცივიც
შეიგავს.

ევა ალელეკტული და ალგზნებული
უყურებს გზას.

კამერა-მიღობ-უფრო-ახლობს.

ღიღი-ხედი

ევას უნდა რაღაც უთხრას მიხეილს,
მაგრამ ვერ ახერხებს; და-პოლს
მოიკრეფს ძალღონებს და ხელოვნური
მხიარულებით ამბობს:

ევა: "ღარჩემი ჩემი ერთგუ-
ლი, როგო ქალაქში იქ-
ნებო?"

კამერა-პრუნდავს-ნელა.

ღიღი-ხედი

მიხეილი ხლუმს...

ახლო-ხედი

ნიხლი ქრება ნელნელა და ქრება
მთლად.

ახლო-ხედი

ევა მეორე ხელსაც შვილებს მიხეი-
ლის ხელს.

კამერა-მიღობს-ახლობს-ევახლად.

ღიღი-ხედი

ევა მიხეილს ჰიძგხ აძლევს, რომ პახუხი
გახცეს მის შვიოთხვას.

კამერა-პრუნდავს.

ღიღი-ხედი

მიხეილის ხახეზე "ხიმკაცრე" ქრება
და...

კამერა-ღხეცხ-უკან.

ახლო-ხედი

მიხეილი ევას ეუბნება:

მიხეილი: "მე ხხვა რამეზე
არ ვფიქრობ, თუ არა შენ-
ზე".

მას ხურს ვიღვე რამე თქვას, მაგრამ
იკავებხს თავს.

ხეობიდან იხმის ზარუპის
ჩეკვა." (1608).

მთელი ამ ხცენის გაღაღება შეხაძლეპელია ერდი პანორამული ხელით,
რომლის ღროს ვამერას მოძრაობით თავის ღერძზე და გაღახაღებ ობ-
იექტთან დაახლოება-ღაშორებით შეიქმნება ერთი უწყვეტი ფილმური
გამოსახვა, რომლის ღროს, ხხვათა შორის, რეალური ღრო(ღა ხივრეე)
აღექვაფური იქნება ფილმურ ღროხა(ღა ხივრეის). ამ შემთხვევაში
მონჭაყროს არავითარი შემოქმედებითი ხამუშაო არ აქვხ, ვინაიღან
ეს ხცენა"ღამონჭაყლა" მიხი შექმნის ღროს თვით რეყიხორის მიერ.
თვით გამოსახვა კი, უთუოთ, "ღირიკულ-ღომანჭიკული" ხახიათის გამოსხა-
ხვა იქნება შეყვარებულ ქალ-ვაყხ შორის. მაგრამ იგივე ხცენის აზ-
რის, ხულ ცოფა, განწყობიღების შეცვლა შეხაძლეპელია მონჭაყის გზით.
მაგალითად, თუ ახლო ხელხ, ღიდ ხელხ, ღიდ ხელხ, ახლო ხელხ, ახლო
ხელხ, ღიდ ხელხ და-პოლხს ახლო ხელხ ერთმანუთხ ღავაშორებთ და ერთ-
მანეთში"ჩავჭრით", მაშინ მთელი ეს ხცენა მიიღებხ "მღელვარე ხა-

ხიათს", მიუხედავთ იმიხა, რომ მიხი ხურათოვანი რაობა იგივე რჩე-
ბა; ხხვა ხიყყვებით რომ ვთქვათ, ხეღების მგირე ნაჭრებად დაჭრა
და მათი გვალეზალობა ამ ხეენაში შეიყანს უფრო "ხწრაფ რიყმს",რო-
მელიც "მლეღვარების" განზომილებას შეჰმაყებს თავიხთავად"ღირიკულ-
რომანჭიკულ" ხეენახ. კიდეე მეყი: თუ ჩვენ ამ ხეენახ მთლიანად
ჰანორამული ხელით ვაჩვენებ გარდა იმ ადგილიხა,როცა ღიღ ხელს
გვღის ახლო ხელი და მიხიელი ამზობხ:"მე ხხვა რამეზე არ ვფიქრობ,
თუ არა შენზე", მაგრამ ამ ორ ხელს ერთმანეთში"ჩავჭრიოთ", მაშინ
ამ ორი უჯანახვნილი ხელის რიყმის შეგვლა, არა მარჯო"მლეღვარებახ";
არამედ "ეჭვიხს" შთაბეჭდილებახხაე კი შექმნიხ მიხიელიხ მიმართ:გულ-
წრფელიად ამზობხ იხ,რომ ხხვა რამეზე არ ფიქრობხ თუ არა ევაზე?!
და ყველა ამ შემთხვევაში "მლეღვარება" თუ "ეჭვი" ამ ხეენაში შე-
ყანიღ იქნა არა მხახიობთა თამაშიხ, ან ხურათიხ რაობიხ შეგვლიოთ,
არამედ მხოლოდღამხოლოდ მონწყაყიხ შეგვლიოთ; აქ მონწყაყი ქმნიხ გა-
მონახხვახ,რომელიც ფიღმური ხურათოვანი გამონახხვიხ ხფეროხ ხეიღდე-
ბა და იქმნება"ახალი აზრი",რომელიც ამ ხურათებში მონწყაყიხ გამო-
ყენებამედ არ"არხებზობდა".აქედან კი ნათელი ხდება, რომ მონწყაყი-
ხათვიხ ხეენარი მხოლოდ "ჩინჩხხ" ქმნიხ, რომღიხ ხორცშეხხმა,"გა-
გოგხლება" მაშინ ხდება, როცა ადგილი აქვხ გულკეული ხეღების არა-
მარჯო - ხეენარით განხაზღვრული - თანამიმღევრობით დაკავშირებახ,
არამედ-მახ ზევითერთმანეთში"ჩაჭრახ",რაც ფიღმურ გამონახხვახ ამ-
ღევხ გამონახხვით უნარიანობახ, რომელიც თვით ხურათებში ჩაქსოვი-
ლი ხურათოვანი გამონახხვიხ ხფეროხ შორდება. მონწყაყიორიხ როღიხ
ხაიღუხჭრანგიოთ მოვიყვანოთ ხ.ეიზენშტეინიხ დაუთავრებელი ფიღმიხ
-"გაუმარჯოხ მექხიკახხ"(1609) - მაგალიოთი: 1931 წელში ხ.ეიზენშტე-
ინმა,აღექხანდროვთან და ჭიხეხთან ერთად, მექიხაკში დაიწყო ფიღ-
მიხ გაღაღება, რომელშიც ახახული უნდა ყოფიღიყო მექიხიკოხ წარხუ-
ლი და აწმყო,"ერთობა ხიკვლიღიხა და ხიგოგხლიხა...მარაღული წრე".
(1610). მიხი გეგმიოთ ფიღმხ უნდა ჰქონობა პროლოგი, ოთხი ეპიზოღი
და ეპიღოგი(1611),"ხოგიაღურ პრინციპხს" უნდა გაემარჯვეპია"ბოლო-
გიურ პრინციპზე"(1612). მაგრამ ხ.ეიზენშტეინმა ვერ შეხბლო გან-
ხაზღვრულ დროში ამ ფიღმიხ გაღაღების დამთავრება,რიხ შეღეგად აპ-
ჭონ ხინკრელმა,გნობიღმა ამერიკელმა მწერაღმა,რომელიც ამ ფიღმიხ
აფინანხებდა, შეუწყვიტა ფინანხიური ხახხრები ეიზენშტეინხ, და იხ
იძულებული გახდა დაზრუნებულიყო რუხეთში. ამ დღიდან იწყება ოღი-
ხეიადა გაღაღებული ფიღმიხ ღენწყებიხა "გაუმარჯოხ მექიხიკახხ": ხ.ეი-
ზენშტეინიხ გეგმიოთ ამ ფიღმხ თავიხი ხაზოლოო ხახე უნდა მიღლო მონ-
წყაყიხ პროცეხში,მაგრამ ხინკრელმა მახ გაღაღებული ღენწყები არ გა-
ღახედა და თვითონ გამოუშვა,ამ ღენწყებიდან დამონწყაყებული, ორი ფიღ-
მი "ქაღიხხალი მექიხიკოზე" და "ხიკვლიღიხ ღღე"(1613).1939 წელხ,
ხ.ეიზენშტეინიხ მიერ გაღაღებული ღენწყებიხ ნაწიღიდან, მერი ხეჭონ-
მა დაამონწყაყა ფიღმი -"მექიხიკოხ მზიხ ქვეშ"(1614). 1956 წელხ

კი, ეიზენშტეინის ხიკვლილხი შემდეგ, ხინკლერმა მთელი ეს გაღალღ-
ბული კინოლენჭები გაღახვა ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების
მუზეუმს, ხაღახ კინოთხეორიკობმა - ჯი ლიღამ - ღამინჭაყა რამ-
ღენიმე-ხაათიანი "ხახნავლო ფიღმი", რომელიღ ცოფა ღაუახლოღვა ხ.ეი-
ზენშტეინის კონფეპნიახ(1615). ამგვარღ, მიუხეღვათ იმიხა, რომ
ხ.ეიზენშტეინის კინოფიღმის -"გაუმარჯის შექხიკახ" -, თოთქმის, მთე-
ლი ვარღები გაღალღბული შქინღა ღა მიხი კონფეპნია გნობილი იყო,
გაღალღბული მახაღიხაგან ეიზენშტეინიხეული ფიღმის შექმნა შეუღღე-
ბელი გახღა, ვინაიღან მინჭაყი ეიზენშტეინიხათვის, ღა, ხაეროთღ, ყო-
ველი ჭეშმადრიღი კინორეყიხორიხათვის ფიღმის მხაჭვრული ნაწარმოე-
ბის იხეთივე მნიშვნეღვანი ღა არხეპითი შექმნის პროფეხია, როგ-
ორღ თვით კინოხეღების შექმნა, რომღის ღროხ, როგორღ განვმარჭოთ,
უშუალოღ იქმნემა ფიღმური ხურათოვანი გამოხახვა. ფიღმის ხეღმის
ერთმანეთთან ღაკავშირემა ღა მათი ერთმანეთში"ჩაჭრა" იღღევა მხა-
ჭვრული გამოხახვის იღღენ შეხაღღეღღობახ, რომ ამის ზეხჭი განზრ-
ხვა ხეღენართ ღა მიხი განხორღეღემა მონჭაყიორის მიერ, თუ იხ თვი-
თან ღამღემელი კინორეყიხორი არ არიხ, შეუღღეღელია. ცაღკეული ხე-
ღმის ხანგრძლივობის გვაღღეღობა, მათი ნაჭრების ერთმანეთში"ჩა-
ჭრა", ნაჭრების ღაკავშირეღიხახ"მეხამე აზრის" გამოთქმა მხაჭვრუ-
ლი გამოხახვის იღღენნაირ შეხაღღეღღობეღხ იღღევიან, რომ კინორე-
ყიხორხ არ შეუღღია ფიღმური მხაჭვრული ნაწარმოეღის შექმნის ეს
უკანახკენელი ღა გაღამწყვეტი ფაშა ხელიღან გაუმეახ. ამიჭომ იხე-
თი კინორეყიხორეღი, რომღეღიღ ფიღმის ღამინჭაყეღახ მღღიანაღ კინო-
მონჭაყიორხ აზარღენ, უთუთ, ღიღ ზიანხ აყენეღენ თავიანთი ფიღ-
მეღის მხაჭვრულ რაღბახ. კინორეყიხორი უნღა იყოხ თავიხი ფიღმის
მონჭაყიორიღ, თუ მახ ხურხ ხჭიღიხჭურაღ გამართული ფიღმური მხაჭ-
ვრული ნაწარმოეღის შექმნა, ვინაიღან მონჭაყი იხევე განხაღღვრავხ
კინოხურათიხ ხჭიღხ, როგორღ თვით იმავე კინოხურათიხ ხეღმის, ხე-
ქვეენეღის ხურათოვანი რაღბა. "გონიერი ამორჩევა განხაღღვრავხ ღაღ-
გმის ხარიხხხ. კიღეე მეფი: რამღენაღახ უფრო შეუპოვარია გამოჭო-
ვემა, ღროზე გაღახჭომა, იღღენაღ მიიგეღხ ფიღმის ღრამაჭული(!) ძა-
ღა"(1616). მონჭაყიხა ღა მონჭაყიორიხ ფუნქცია იხე ღიღია ფიღმში,
რომ კინორეყიხორიხ ხჭიღი ხამკვღრო-ხახიღიგეღღღაღა ღაკავშირეღბული
მახთან. მაგაღითაღ, რენე კღერი თავიხ ფიღმეღში ამყღავენეღხ ფიღ-
მური რიჭმის ღიღ იხჭაჭობახ, რომღის ღროხ იხ იჭვიკურხა ღა აკუხ-
ჭიკურ რიჭმხ ხრულყოფიღაღ აღღეღხ ერთმანეთში. იხ მუშაობხ, პირვეღ
ყოღღიხა, ხინათღე-ხიზნეღით ღა მოძრავი ვამერათი; ღა მიხი შემო-
ქმეღეღის ხჭიღიხჭურ ხრულყოფიღეღახ განაპირობეღხ იხ ფაქციღ, რომ
იხ არიხ მიხი ფიღმეღის ხეღენარხიხი, რეყიხორი ღა მონჭაყიორიღ. ამ
ხჭეროღეღში კინორეყიხორხ არ შეუღღია არ იყოხ შემოქმეღელი; კინოხე-
რათიხ გაღალღმახა ღა მონჭაყში კი იხ უნღა იყოხ ერთაღერთი გამგე-
ბელი, თუ მახ ხურხ ხჭიღიხჭურაღ გამართული მხაჭვრული ნაწარმოეღის

6. კინოპერაფორი

კინოპერაფორი, კინემატოგრაფიის პირველ ხანებში, იყო ფილმის შემქმნელი; ის არა მარტო იღებდა ფილმს, არამედ ამყვანებდა, ამონტაჟებდა, კოპიოებს ამზადებდა და აჩვენებდა კიდეც; ის იყო ხერხეულიანი კინორეჟისორი. მაგრამ ფილმის განვითარებამ გამოიწვია ყველა ამ ფუნქციის დანაწილება; გახდა რა ფილმი ხერხეულიანი ენა, კინოპერაფორი იძულებული გახდა მიხილხეობა ფილმური გამოსახვის ხამხამურში ჩაეყენებია, რაც ნიშნავდა იმას, რომ ფილმური ხერხეული შემქმნისა ყველაფერი გამოსახვისა აზრის მაყარბელი უნდა ყოფილიყო; აზრისა, რომლის ხერხეულიანი რაობაში უნდა გამოამყვანებულყო ერთი იღუა ხორგმეხხმული ფილმური ფორმით და ამით რეჟისორის პიროვნული ხელით. ამიჯომ კინორეჟისორი ქმნიდა და ღღუხავ ქმნის თავის ვიშუალურ პიროვნულ ხერხეულიანი ხელიც, რომლის დროს კინოპერაფორს "აიძულებს" გადახადებო ობიექტი დანახისა და გადაიღოს მიხი, ე.ი. კინორეჟისორის თვალთ. ამღუნად, კინოპერაფორია ის ადამიანი, რომელიც კინორეჟისორის ვიშუალურ წარმოდგენასა და მიზანხეულებს კინოღენჭზე ახახავს იხე, როგორც ეს კინორეჟისორს ხურხ; მაგრამ კინოპერაფორიც თავის განხაზღვრულ პიროვნულ ხელიცავე აქხოვს მის მიერ გადაღებულ ხერხეულებში; ამიჯომ არხეუთთა კინორეჟისორისა და კინოპერაფორის შემოქმედებაში ის, რომ - ჯერ ერთი - ორივეს განხაზღვრული "ანალოგიური" მხაფრული გემღვენება გააჩნდით და - მეორე - ერთმა მათგანმა უნდა გადაიღაროს ხრული პახუხიბგემღობა, რომ შეიქმნას ხელიცხურად გამართული გამოსახვა. ვამერას წარმართვა... არის დამოუვილებელი, თვითმომქმედი ამოღანა... ვამერა კი არ ზღუდავს თავისთავს უზრალ 'გადაღებო', არამედ ხდება შემოქმედების ხაშუალება ოპერაფორის ხელში და კინორეჟისორის მხაფრული წარმართვით, რომელიც, როგორც მხაფვარის ყალამი თუ მოქანდაკის ხავეთელი, ინდივიდუალურად უნდა იქნას გამოყენებული. ვამერას აქტი შემოქმედებითი აქტიო და ერთი ეფაპია დახრულიებული ნაწარმოების გზაზე" (1618). კინოპერაფორს გულია ოფიკვა, რომელიც ვიშუალურობას, ე.ი. ხინათღუხ, ხიზნეღუხა და ფერს კინოღენჭზე აღნუხახავს.

უწყვეტი, ჩქარი მოძრაობის შედეგად, კინოღენჭზე აღიბჭლებო არა ცალკეული, არამედ თანამიმღევრობითი სურათები. მაგრამ კინოპერაფორს ობიექტივი მინურად არ არის დამოკიდებული მახში შეჭრილი ხინათღუხირღილის რაობისაგან; მას შეუძლია კინოპერაფორს ობიექტივის არეში არხეული ხინათღუხირღილის, ფერის შეცვლა ხხვადახხვავარი ღინზეობით თუ ფილმრეობით. აქ კი კინოპერაფორს ხდება შემოქმედი, რომელიც რეალურ ვიშუალურობას გარდაქმნის ხურვილის მიხეღით. კინოპერაფორს ამოღანა, კინორეჟისორის მიითობით, არა მარტო ხერხეულიანი ამორჩევა და ხელის განხაზღვრა, არამედ მოყმული (რეალური) ხერხეულიანობის გადაღება-გარდაქმნა ხახურველი ვიშუალური გამოსახვის შეხაქმნელად. ხურხ მას "ხაერთო" მთაბჭელიღების, აფმობფეროს შექმნა, მა-

შინ ის იღებს გადახალგაშტეტ ხაეროთ ხელით,რომელმედაც ნაწი-
ლები(ლუგალები) შეუმჩნეველი ხდება; ხოლო თუ მას ხურს გადახალგა-
ში ობიექტის ნაწილების ახახვა, მაშინ ის იყენებს ღილ თუ ღეჭალურ
ხელებს,რომელთა მეშვეობით შეხადლებელია გადახალგაში ობიექტის"ხუ-
ლის" ვიშუალურობად ქცევა. კიდეც მეჭვი: კინოოპერატორს შეუძლია
მიკროხელით თვალსაჩინო გახალგაშტეტ მოვლენები,რომლებსაც აღგილი აქვს
აღამიანის ხხეულში თუ აჭომის ბირთვშიც კი. მას შეუძლია ხურათო-
ვანი რაობა,ვთქვათ, ერთი აღამიანისა, თუ მას "ბაყაყის პერსპექ-
ტივით" გადაიღებს ბუმბერაში გახალგაშტეტ, ან დაავინიწხ,თუ იმავე ობ-
იექტს "ჩიჭის პერსპექტივით" ახახავს. ფილმური ბნელების,მულტიპლი-
კაციისა და ფრიუკის მეშვეობით,კინოოპერატორს შეუძლია რეალობა
იხე გარდაქმნას, რომ ის აბხურაქციამდე მიიყვანოს. ამგვარ მრავალფე-
რკვანი და მრავალფენოვანი ხერხებით,კინოოპერატორი კი არ უნდა
ფილმობდეს თვითმიზნობრივი გამოსახვის შექმნას, არამედ ყველა ამ
ხამუალებებს უნდა აქცევდეს აზროვან გამოსახვად.კინოკამერას ობი-
ექტივი იხევე მოძრავია,როგორც აღამიანის თვლი: მას შეუძლია,თუ
აღამიანი ღვას, უწყევად გადაიღოს ის; მას შეუძლია,თუ აღამიანი
მიღის, თან გაჰყვებს მას; მას შეუძლია აღამიანთან ერთად"ხირშილი",
"წყალში გადახტომა" თუ"შაერში ფრენა". კინოკამერას შეუძლია ხი-
ვრეში იხევე მოძრავობა, როგორც აღამიანს. მაგრამ კინოკამერას
შეუძლია კიდეც მეჭვი: მოძრავობით მას შეუძლია"უძრავი"ხაგანი თუ
აღამიანი"მოძრავი"გახალგაშტეტ. თუ,მაგალითად, უბრავად მღვარ აღამი-
ანს ვამერა გადაიღებს ხხვალახხვა ხელითა და დაშორებით, ან "ვა-
ნირამით",რომლის ღროს ვამერა უახლოვდება-შორდება,მაღლიდან თუ
დაბლიდან იღებს მას, ამ ღროს ობიექტურად"უძრავი"აღამიანი"მოძრავ-
ვი" ხდება მოძრავი კინოკამერას მეშვეობით. კინოოპერატორმა არ
უნდა დავიწყოს, რომ ხურათის ხელიდან დაშარაკობს არა მარ-
ტო 'თემა', არა მარტო მხახიობის მიერ წარმოთქმული ჭექხეცი, არა-
მედ ფილმის მთელი შინაახრი,ფონი,აჭმოსფერო,ხინათლო-ჩრდილი,ფერი.
(1619). ამდენად, კინოოპერატორი,კინორეჟისორის ხელმძღვანელობით,
უშუალო მონაწილეობას ღებულობს ფილმური მხახვრული გამოსახვის შე-
მოქმედებით პროფესში,კინაიდან ხეენარში ხიჭყვებით აღწერილი"წარ-
მოღვენიით ხურათები" რეალურ "ფილმურ ხურათებად" ხდება ხწორედ
მაშინ, როცა ის აღიბეჭდება კინოლენჭზე. ის ფაქტი, რომ ამ გადა-
ლებული ხურათის რაობის შეცვლა შეხადლებელია შემდეგაც,ვთქვათ,გა-
მოძყლავნების,მონჭაყისა და ჭრის ღროს, ხრულიად არ ამგირებს კი-
ნოოპერატორის როლს ფილმური ხურათის შექმნაში,კინაიდან ფილმური
მხახვრული გამოსახვის ბაბა არის და რჩება ხწორედ ის მომენცი,რო-
ცა იქმნება ხურათოვანი გამოსახვა,ე.ი.როცა რეალური ვიშუალურობა
აღიბეჭდება კინოლენჭზე.ყოველი ნაწილი გადახალგაში ობიექტისა
არ შეიძლება ახახვის ღირხი იყოს; ბუნების ყოველი ნაწილი,მაგალი-
თად, არ იძლება დაწმადფის ხურათოვან გამოსახვას. აღგილმებარე-

ობაზე აქვს, თუ შეიძლება ახე ითქვას, თავიხი "ფოტოგენური" გან-
ხავეთრებულობა, რომელშიც გუნება, განწყობილება თავისთავად ვი ვრ
ხადგომლობს, არამედ უნდა "შეიქმნას"; უნდა შეიქმნას შემომქმედი
ვამერაბა და ოპერაფორის მიერ. თუ აღაშინი, ვთქვათ, გლუხი ბუნე-
ზას ხელავს წმინდა პრაქტიკული მნიშვნელობით, მაშინ ის მასში ვერ
ჩააქნობს და ვერც იპოვნის "გუნებას", "განწყობილებას", ე.ი. ღანდშა-
ფში ვერ დაინახავს განხაზვრული აზრის (განწყობილების) ხურათოვ-
ნებას. მაგრამ მხაფხარი იმავე ბუნებას შთაბრავს "გუნებას", ვინა-
იღან ის ხურათოვნებაში უფრო გამოხახავს "ხელავს, ვიღრე პრაქტიკულ
ღანიშნულებას. ამდენად ბუნების "ხაქმიანი", "პრაქტიკული" შეხედვა
არ არის ხელოვნების და ამით კინოხელოვნების ხაქმე; პირველად ხე-
ბიექტის, ამ შემთხვევაში, კინოოპერაფორის მონაწილეობით იქმნება ბე-
ნების ხურათოვანი გამოხახვით განწყობილება, გუნება, რომლის ღროს
ღანდშაფის ხურათებს გააჩნია არა მარტო ფიზიონომია, არამედ მიმი-
ვა და ყუხვიც. ახეთ ხურათებში, მაგალითად, მოძრაობენ ღრუბლები,
ნისლი ღულს, ღერწამი იწლანება და თრთლავს ქარში, ქანაობენ ხე-
ბის წვეროები, "გარბიან" ჩრდილები; "ღანდშაფის ხურათი კინოფი-
ღმში იღვიძებს მზის ამოხვიხას და წრაგოკულად ქრება ხაღამოს".
(1620). "რომელიმე ადგილის ან ოთახის გუნება აშაღებს ხეგანს, რომ-
მელიც მასში უნდა გათამაშდეს. ეს გუნება არეკლავს დაძაბულობას,
რომელიც აღაშინის მოქმედებაში ვლინდება; და ყველაფერ ამას აღ-
წევს ოპერაფორი ხელის არჩევით" (1621), უფრო ხწორად, ხელის არჩე-
ვით, ხურათის კომპოზიციით, ხინათლე-ჩრდილისა და ფერის შეხამებით.
კინოოპერაფორს შეუძლია გაღახაღები ობიექტის ხელის არჩევინას
ხხვაღახხვა მიზანი დაიხახხოს: მას შეუძლია ხაგანი ახახხოს მისი
ობიექტური მნიშვნელობით, ე.ი., ვთქვათ, ხვამი ახახხოს როგორც ხვა-
მი და ხხვა არაფერი. მაგრამ მას შეუძლია იგივე ხვამი ახახხოს კონ-
ტურებით (მოხაზულობით) იხე, რომ მასში განხაზვრული "გუნება" ჩანე-
რგოს. მას შეუძლია აგრეთვე იგივე ხვამს შეხელს, ვთქვათ, მთვრა-
ლი აღაშინის თვალებით, რომლის ღროს მისი ხურათი გახდება რაღაც
ხურეაღხეური ქმნილება; ამ ღროს "ხდება ხულიერი იღენფიოკავი" ა
ხაგანხა და აღაშინს შორის. ამდენად კინოოპერაფორს, ხურათის ამორ-
ჩევითა და ხელით, ხინათლითა და ჩრდილით, ფერთა და ხურათის კომ-
პოზიციით შეუძლია "ხაგები ახახხოს ხამუღველად, ხაყვარად, მიმის-
მომგმრეღად თუ ხახხვიღად" (1622). კინოოპერაფორს ხინათლის მეშვე-
ობით შეუძლია წინაპლანზე გამწროს გაღახაღები ობიექტის ფაღკეუ-
ლი ნაწილები; ფაქიშად ან უხეშად, ბუნღოვნად ან შრწყინვალედ ახა-
ხოს ის და ამით ხაგანი თუ აღაშინი დაახახინათოს. "ხინათლიხა და
ჩრდილის ხიმფონიას" შეუძლია ინტერიორით, ღანდშაფის ხელით, ხაგან-
თა თუ აღაშინათა ერთმანეთთან დაყენებით შექმნას განხაზვრული
განწყობილება, გუნება (1623); და ამით ობიექტს ანიჭებს უფრო ღრმა
მნიშვნელობასა და აზროვან ნიშანღობლიობას. ფიღმურა ხინათლის მე-

შვედოზი რუალოზის ამგვარი "გაუფხოების" ხანიმუშო მაგალითხ ვპოუ-
ლოზ ინგმარ ბერგმანის კინოხურათში - "მგლის ხაათი" (1624): ცოლ-
ქმარი - იოჰანი და ალმა - თანდათანოზით ვარგავენ უნარიანოზას
გაარჩიონ რუალოზა არარულოზიხაგან. იოჰანს, მაგალითად, ერთი ბიჭი
ერქვენება ღემონად და გადააგლებს კლდიდან ღვჰაში. მთელი ეს ხექ-
ვენცი - იოჰანის თევზაოზა, შეჯაკება მახხა და ბიჭს შორის, ბიჭის
ზღვაში გადაგლება, დახჩოზილი ბიჭის ჭვიჯვივი ზღვის ზელაპირზე -
იმ ხერხითაა "გაუფხოებული", ე. ი. როგორც არარუალოზა, ილუზია შექმ-
ნილი, რომ მთელი ეს ხექვენცი განათებულია გადამეჯვებით, რის შედე-
გად ეს ვადრები გაცილებით უფრო "თეთრია", ვიდრე მათი წინა და მო-
მღვენო ვადრები, რის შედეგად იქმნება კონფრასხვი რუალოზ და არარე-
ალოზ ხურათებს შორის. ამგვარად, "ნორმალოზი" და "გადამეჯვებული" გა-
ნათების კონფრასხვის მეშვეობით გავლებულია ხაზღვარი ხინამღვილე-
ხა არახინამღვილეს, ე. ი. არარუალოზას, ან უფრო ხწორად, "თავდავიწყე-
შახს" შორის; და ხინათლის ამგვარი ხიმბოლიური მნიშვნელოზა იმიოაც
არის გაძლიერებული, რომ იოჰანის "თავდავიწყების" ღროს ფილმი მუნ-
ჯია, ე. ი. ხმა არ იხმის, რაც აკუხხვიკურადაც აძლიერებს ამ ხექვენცის
"რუალოზ-არარუალოზას"; "რუალოზ-არარუალოზას" ვამბოზ იმიჯომ,
რომ აქ ხაქმე გვაქვს "ხუბიექლოზ ვამერახთან", რომლის ღროს იოჰა-
ნი ხელავს ბიჭში "ღემონს" და არა კინომაყურებელი, რომელხაც კინო-
ოპერალოზი "აიძულებს" რუალოზა დაინახოს იოჰანის თვალით, ე. ი. არა-
რუალოზად. ამგვარად, ამ ხექვენცში მხოლოდ ხინათლის მეშვეობითაა
გამოხახული ზღვარი ხინამღვილესა და "ილუზიას", "თავდავიწყებახს" მო-
რის (1625). განათება კიდეც უფრო მრავალფეროვანი და მრავალღვენო-
ვანია ფერად ფილმში; ალბათ, ამიჯომ მოიხოვს მ. ჭიაურელი "კაჯგო-
რიულად" ოპერალოზის ხეენარის შემოღებახს. "მახში უნდა იყოს მიღე-
მული, კერძოთ, ყველა ეპიზოდის ზუხვი ფერადი გადაწყვეჯა" (1626).
ჩვენ დავინახეთ, რომ ხეენარს არც ხურათისა და არც ფერის "ზუხვი
გადაწყვეჯა" არ შეუძლია, ვინაიდან ხურათი ფერი და ფორმაა, რომლის
ახახვა შეუძლებელია დაწერილი ენით; ამღენად კინოოპერალოზს მხო-
ლოდ მაშინ შეუძლია თავისი წვლილი შეიჯანოს ფილმური ხურათის შექ-
მნაში, როცა ხდება ფილმური ხელის, ე. ი. ფილმური ხურათის კომპოზიციის,
"გუნების" უშუალოდ შექმნა და კინოღენჯვე ფიქხირება. ეს ნიშნავს
იმახს, რომ კინოოპერალოზი მხოლოდ მაშინაა შემომქმელი, როცა ის ურე-
ბეროთ ექვემღებარება კინორეჯიხორს და "მისი თვალთ" ხელავს
გადახაღებ ობიექტს და აღმეჭდავს კინოფირზე. თუ კინოოპერალოზს
არ გააჩნია ეს უნარიანოზა, მაშინ ის თვითონ უნდა იყოს კინორეჯი-
ხორი. ორ პოეჯს არ შეუძლია ხვილიხურად გამართული ერთი ღექხის
დაწერა, ორ მწერალს არ შეუძლია ხვილიხურად გამართული ერთი რო-
მანის დაწერა, ახევე შეუძლებელია ორმა კომპოზიჯორმა შექმნახს ერ-
თი ხიმღერა ან ორმა მხაჯვარმა ერთი ცოლო. ხვილიხურად გამართული
ფილმის მხაჯვრული ნაწარმოებცი მოიხოვს "ერთხელწერახს", ხვილს, რო-

მღის შემქმნელი უნდა იყოს კინორეჟისორი, როგორც "მთელის" ერთადერთი პასუხისმგებელი პირი. კინოოპერატორი კი უნდა დაკმაყოფილდეს ფილმური გამოსახვის თანაშემქმნელის ფუნქციით, როგორც ხელოვნების, მხატვრობის თუ მხატვარი. და თუ ის ამ ფუნქციით კმაყოფილი არ არის, ან არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს, მაშინ უნდა დაუფუძლოს კინორეჟისორის ხელოვნებას, რომ შეხმლო თავისი ხაკუთარი ფილმური გამოსახვისა და ხელოვნების შექმნა.

7. ხმის ოპერატორი

"კინონაწარმოები ოპტიკური შექმნით ქერ კილევ არ არის დამთავრებული. მას ავლია კილევ ავუხვიკური ხაშუალებების ხიფყვის, მუხიკისა და ხმაურის - აფილტვული დამაფუბა... იხინი უნდა გახლეს კინონაწარმოების უფილტვული შემადგენელი ნაწილი" (1627). ამდენად ხმის ოპერატორი არის ფქქქნიკისი და ხელოვანი ერთდროულად, რომლის ამოგანა ხმის ხარისხის და გამოსახვისი ძალა აღმეჭლოს ფირზე და, რეჟისორის უშუალო ხელმძღვანელობით, შეუერთოს ფილმურ ხერათოვან გამოსახვას. ამიფომ უწოდებენ ხმის ოპერატორს "კინორეჟისორის დიდი მნიშვნელობის თანამშრომელს ფილმური აფმობფეროს შექმნაში" (1628). ხმის ოპერატორი ფილმში, - რადიოს ხმის ოპერატორისაგან განხხვავებით, რომელიც რადიოფქქქნიკის პრაქტიკულად აყენებს რადიოური გამოსახვის ხამხახურში, - ხმას, ე.ი. მუხიკის, ხიფყვისა და ხმაურის აყენებს ფილმური გამოსახვის ხამხახურში. ეს ნიშნავს იმას, რომ ფილმში ყველაფერი და ამით ხმაც ქვეგნება ხერათოვანი გამოსახვისა, ვინაიდან ფილმი ხერათოვანი გამოსახვის გარეშე არ არხებობს. მაგრამ ფილმის ხმის ოპერატორი მანც უნდა იყოს დაუფუძვლი ხმის რადიოური გამოსახვის შეხამებლობება და ხერხება. ხმის რადიოური გადაღების მონოფონიური და ხერეოფონიური ხერხები, ხმის რადიოური ზნელება, რადიოური ხივრცე და დრო, "მომრავი მიკროფონი", ხმის რადიოური მულტიპლიკაცია და ფრიუკი, ხმის რადიოური მონფაყი და ჭრა, ხმა-ხივრცე-რადიოფქქქნიკის ურთიერთგავლენა, რადიოური გამოსახვის ხამი ელემენტის - მფყველებითი ენის, მუხიკისა და ხმაურის - რაობა, მიუხედავად იმისა, რომ ფქქქქქუძად ფილმში შეიძლება გამოყენებულ იქნას, - მხაფქქუძად არხებოთად განხხვავდება ფილმურ ხმა-გან: რადიოური ხმა რადიოური გამოსახვის აფონომიური, დამოუკიდებელი მახალაა, ფილმური ხმა კი ფილმური გამოსახვის მახალის - მომრავი ხერათების - ქვეგნებაა, ე.ი. ხმა ფილმში არახილეს არ არის და არც შეიძლება იყოს აფონომიური. ეს კი ფილმის ხმის ოპერატორს აყენებს განხაკუთრებულ მდგომარეობაში: მის მიერ გადაღებულ ხმა და შექმნილ ხმას გაანდეს თვისება ხინქრონულად, ახინქრონულად თუ კონფრაქტუქულად ხრულიად "გაითქვიფოს" ფილმურ ხერათოვან გამოსახვაში. "ფილმური ხმა რადიოური ხმისაგან არხებოთად განხხვავდება იმით, რომ ის იზოლირებულად კი არ აღიქმება მიმღებისაგან, არამედ აფილტვს ვიზუალურ მომრავას" (1629). ფილმური ხერათისა

და ხმის ერთმანეთობისაგან დაშორების ხაშიშროება იზრდება ფილმის აკუსტიკური გამოსახვის შესაძლებლობათა სინქრონიზაციის დროს. კინომსახიობი, მაგალითად, ახმოვანებს თავის როლს ხრულიად ხვდა ხულიერ და გარეგან აფშობხეროში, ვიღრე იხ იმყოფვზოლა მაშინ, როცა შექმნილ იქნა იგივე ხურათოვანი გამოსახვა. ეს ხიძნელე კილევ უფრო იზრდება, როცა ხახეომა არა მიხი შემხრულეზლიხ, არამედ ხხვა მხახიოზის მიერ ხმოვანდება. ამ დროს ფილმის ხმის ოპერატორის ამოცანაა ფილმური ხმის გვაღებალზობის ყველა ფექნიკური ხაშუაღება გამოიყენოს, რომ დააკვაყოფილოს კინორეჟისორის მოთხოვნა და ხმა აქციოს ხურათის ორგანიულ ნაწილად. ამას ემაჭება კილევ იხ ფაქცი, რომ ხმა კინოთეატრში იხმის არა პირდაპირ იქიდან, ხადაც მხახიობი ლაპარაკობს ეკრანზე, არამედ ერთ ან რამდენიმე ხმამაღლა-მოლაპარაკიდან, რომლებიც განხაზღვრული დაშორებითაა განლაგებული ეკრანის უკან და, ხეურეოფონური ხმის დროს, იხმის მაყურებლის უკანადაც კი, ე. ი. ხრულიად ხხვა ადგილიდან, ვიღრე ხურათია. ფილმური ხურათისა და ხმის ეს დაშორება კინოთეატრში, თუ იხინი ორგანიულადაა შერწყმული ფილმის შექმნის პროცესში, მაინც არ აფერხებს კინომაყურებლის აღქმას, ვინაიდან იხ ამგვარ ოპტიკურ-აკუსტიკურ გამოსახვას განიფდის როგორც ერთობას თავისი შეგრძნების უნარიანობით. მაგრამ ფილმის ხმის ოპერატორმა უნდა შეეცალოს, რომ კინომაყურებლის ამგვარი შეგრძნების უნარიანობა ხაზომად არ მიიღოს; მიხი ამოცანა მაინც რჩება ფილმის აკუსტიკური გამოსახვა ფილმის ხურათოვანი გამოსახვის ქვეცნებალ აღქმოს, რა თქმა უნდა, კინორეჟისორის უშუალო მხაჭვრული ხელმძღვანელობის ქვეშ. ყოველ ფილმს, ყოველ ხექვეცნეს გააჩნია თავისი განხაკუთრებული აფშობხერა, ყოველ კინომსახიობს გააჩნია თავისი ხახეობის შესაფყვისი და ამით განხაკუთრებული ხმის ყღერაღობა; ფილმის ხმის ოპერატორმა უნდა შეეცალოს კილევ უფრო გააძლიეროს ეს აფშობხერო თუ ხახეომა ხმის ყღერაღობითაც; ერთ შემთხვევაში ხაჭირია ხმის ფრაგოკული, მეორეში შეროიკული, მეხამეში ღირიკული ყღერაღობა და ხმის ამგვარი გამოსახვითი უნარიანობის გააძლიერება შესაძლებელია ფილმის ხმის შექმნის ფექნიკური ხაშუაღებებითაც. ხმის ოპერატორმა ყურადღებიდან არ უნდა გაუშვას იხ ფაქცი, რომ იმ დროს როცა ფილმში გადახაღები ობიექტები ერთმანეთის გვერდზე შეიძლება განლაგდეს და ცალკეაღვე, თანამიმდევრობით ან ერთად ნარევენები იქნას, აკუსტიკური ყღერაღობა "ახხეზს" მთელ ხივრეცხ, რომლის დროს, ვთქვათ, ორკეხტრის ცალკეული ინსტრუმენტის ყღერაღობის განცალკავებული აღქმა შეუძლებელია, ვინაიდან მის ფონზე მაინც იხმის ორკეხტრის ხხვა ინსტრუმენტების ხმა. ამგვარად, აკუსტიკურ ხეროში არ არხეზობს ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის მხგავხი "ღილი ხელი" თუ "ღეჭალური ხელი"; არხეზობს მხოლოდ ხმის ხიძლიერე და ფერი, რომელთა შერწყმა ხურათოვან გამოსახვასთან განხაზღვრულ ხიფაქიზეს მოითხოვს, რომ შექმნილ იქნას

ფორმალურ-ხელიხსტური ერთობა ფილმურ ხურათოვან და აკუხციკურ გამობახვას შორის. ამიტომ ფილმური რეჟისორი და აკუხციკური გამობახვაცის შერწყმა, როგორც ყველაფერი ფილმში, უნდა იყოს დამაჯერებელი. თუ, მაგალითად, მთავარი ქვათა ზვავის ხმაური იხმის და ფილმური ხურათობი გვარჯენებს ზვავს, მაშინ კინომამყურებელი ხელავს-იხმენს ხინამდელინ გამობახვას ფილმში. მაგრამ როცა ანაწოდ ლიფავაცის კინოფილმში - "გველის ხურელი" (1630) - კინომახახიობი ოღოვია ლე შავილენდი გიყდება და ყვირის, და ამავე დროს მოხჩანს, შვეის აშვირთებული ჭვალეობის "გაუფხობის" გზით შექმნილი, შალუცინაციური მოჩვენებანი, ახეთი რამ ხინამდელილში არ არხეობობს (1631). მაგრამ აქ ხინამდელილ "ამალელებია" და ეს ყვირილი აძლიერებს ხურათოვან "არარელურ" გამობახვას. ხლო როცა რეჟისორი როხელინი კინოხურათობი - "რომი ღია ქალაქია" (1632) - დედის დახურეუბის ხურათობს უთავებებს ოპერის "ღა ჭრავიაჯას" მუხიკას, "ეს არის არა მარჯო გემოვნების უქონლობა, არამედ ხიყალბე და ჭყუილი" (1633). რა თქმა უნდა, ხმის ოპერაფორმს არ შეუძლია კინორეჟისორის ამგვარი შეუხაბამობის გარდაღახვა ფილმურ რეჟისორს და აკუხციკას შორის, მაგრამ, თუ ფილმის ხმის ოპერაფორმის თავის ხიმალელებე დგას, მას შეუძლია რჩევა-ღარიგება მიხეცე კინორეჟისორს ფილმური ხურათოვანი და აკუხციკური გამობახვაცის ხელიხსტური შერწყმის მიზნით; იგივე "ღა ჭრავიაჯას" მუხიკა, მაგალითად, თუ ის იქნებოდა ხურათოვანი გამობახვაცის შეხაბამიხად "გაუფხობული", ე.ი. გარდაქმნილი, რის მიღწევა შეხამდებელია ხმის ფილმური გარდაქმნის წმინდა ჭექნიკური გზითაც, მაშინ იგივე მუხიკის ყლერაღობა (შეიძლება) შეხაბამებოდა ხურათოვან გამობახვას. აი ახეთი გზების გამობახვაში დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია ფილმის ხმის ოპერაფორმს კინორეჟისორისათვის.

ფილმის ხმის ოპერაფორმის ამოცანაა აგრეთვე ხმაური, ფილმური ხიფყვიერი ენიხა და მუხიკის დამაჯებოთი გამობახვაცის ხამუალება, - ჩაყენობს მოძრავი ხურათობის ხამხახურში. იხეთ ხმაურს, რომელხაც პირდაპირი ურთიერობა არ აქვს ხურათოვან მოვლენახთან, უადგილოა ფილმში; ის უნდა გამომდინარეობდეს ხურათოვან გამობახვაცისგან და აძლიერებდეს მის მხაჯვრულ რაობას. ვთქვათ, აღამიანი შის დიდ დარბაში მარჯოდმარჯო, ჩაფიქრებული; ამ დროს დარბაში შემოღის აღამიანთა ჯგუფი ხიფილ-ხარხარით, ე.ი. იხმის ძლიერი ხმაური; ამ ხმაურს შეუძლია ეს ჩაფიქრებელი აღამიანი "გამოაფხიზლოს", ან ის იხევა ჩაფიქრებელი, რომ ეს ხმაური მას ხაერთოდ არ ეხმის და განაგრძობს ფიქრს. "ორივე შემთხვევაში ხმაურს აქვს გამობახვითი ფუნქცია" (1634). ხმაურს შეუძლია ხელი შეუწყოს ფილმური ხურათოვანი აფმობხერობს შექმნას, დამაბუღობის გაძლიერებას, კონფლიქტის გამწვავებას, ხახეობის დამაჯებოთ დახახიათებას; მაგალითად, გაბედული თუ მიპარვითი ნამიჯის ხმაური ახახიათობს აღამიანს, ბოჭკაზე დავაყუნება ნათელჰყუფს ხავხეა ის თუ წარიელი, გოლებას თუ გობრაზებული ძაღლის ყუფას შეუძლია გვაუწყოს ხამიშროების მიახლოება;

ხმაურს შეუძლია ღრობ განხაზღვრა (მამლის ყვილი, ხაათის რეკვა, ჩი-
ფობის გაღობა). "ბავშვის ხახე - მოგვიტოხრობს მაქს რაინჰარდი თა-
ვის შთაბეჭდილებას, როცა მან 1928 წელს ამერიკაში წახა ერთერთი
პირველი ხმოვანი ფილმი "მომღერალი ხულელი" (1635) - ნაჩვენებია
დიდი ხელი... ხახეა, თითქმის, მძინარე, ხიშმარში; ამ ბავშვის ჩუმი,
ხიშმარისმაგვარი და ოცნებითი ამოხსნება, ხრულიად ჩუმაღ, - ეს იყო
ყველაზე უფრო დიდი რამ, რაც მე ხმოვან ფილმში განვიცადე" (1636).
კარლ რიდი თავის ფილმში - "გაგლეშელი" (1637) - იყენებს ხმაურს
როგორც დამაბუღობის გამწვავების ხაშუალებას; ირლანდიელი რეჟო-
ლუციონერები გაურბიან პოლიციელებს; ერთერთი მათგანი ეშში ფეხს
გაკრავს თუნუქის ნაგლეჯს, რომელიც ეშში აგლია, და ეს ხმაური ხლე-
ბა, ეშის ექოს წყალობით, ხაშულისწერა ჩხრიალად; პოლიციელების
ხიშმობის ხმაური კიდე უფრო აძლიერებს ამ ხექვენებს; და როცა თუ-
ნუქის ნაგლეჯი წონახწრობას ვერ პოულობს და განაგრძობს ხმაურს,
რაც პოლიციელებს რეჟოლუციონერთა დამაღვის ადგილისაკენ მიუთითებს,
ერთი ირლანდიელი მთელი ჭანით დაეცემა თუნუქის ნაგლეჯზე და "ჩაა-
ჩუმებს" მას. პოლიციელები ჩაუვლიან ეშს (1638). ანალოგიური ობ-
სკურით იყენებს ხმაურს აკირა კურხაბა თავის კინოხურათში - "რა-
შომონ": ბანდიტისა და ხამურაის შეჯაკვებისას, იხმის ბანდიტის ხენე-
მა, შემახილები ანიმალური ხიძლიერით; ხამურაის ხენემა-შემახილი
კი თავშეკავებული, "არისფორაფიულია". ბანდიტი, ამ ხამკვლრო-ხახი-
ცოცხლო ბრძოლის ღრობ, ხენემა-შემახილის მთელ ხვალას იყენებს, რი-
თაც მიხი ხახეარკვეთილი ბრძოლა უფრო უშუალოა, "ნამდვილია", კიდე
ხამურაის ხელოვნურად ათვისებული თავშეკავებული ხენემა-შეყვირე-
ბა. აქ ხმაური შორდება ხურათის ფონის ხფერობს და ხდება ხახეობის
განუყოფელი ნაწილი (1639). ხმის, ხმაურის ამგვარი ფაქიღი და ექსპ-
რეხიული გამოხახვა და მიხი ახე ორგანიულად ჩაქსოვა ხურათოვან
გამოხახვაში, რომლისაგან (ხურათისაგან) იხ გამომდინარეობს, მოთ-
ხოვს ხმის ოპერატორის დიდ ოხუაფობას. ხამ, ხმაურმა მიანიჭა ფილმს
ერთი ახალი განზომილება; იხ გახდა მიხი დრამატურგიის ნაწილი. ამ-
გვარად ხმა ფილმში შორდება ბუნებრივი ხმის ხაზღვრებს და, ხურათ-
თან ერთად, ხდება შემოქმედი. "აღამიანურ-ცხოველური უკვირების
უშუალოები ხმაური, ოხვრა და ქვენემა არღმავებს ხურათის განზომი-
ლებას" (1640), ხოლო "აბხურული ხელოვნურა ხმა შეხახამება მხაფ-
ვრულ მიზანდახახელობას" (1641). ახევე მნიშვნელოვანია ფილმში ხი-
ჩუმეც. "ხიჩუმე ფილმში შეიძლება გახდეს ხმაურის მოპირდაპირე. ქე-
ჩაში ყვირილის შემდეგ უგბად ჩამოვარდნილ ხიჩუმეს... შეუძლია და-
მაბუღობის გამოწვევა" (1642). ამდენად, ფილმის ხმის ოპერატორის
ფუნქცია ფილმური გამოხახვის ხაქმეში იხევე მნიშვნელოვანია, რო-
გორც ხენარისფობის, კინოოპერატორის, მხახიობის თუ მონუაყოლის შე-
მოქმელება; მახ დიდი ხამახურის გაწევა შეუძლია კინორეჟისორისა-
თვის, თუ აქციურად ჩაეშება ფილმის შექმნის პროცესში.

მ. კინოკომპოზიტორი

როგორც კინომსახიობი თუ კინორეჟისორი, ისევე კინოკომპოზიტორიც ღებულა მონაწილეობას ფილმური მხატვრული გამოსახვის შექმნაში. მაგრამ არახლოდ არ უნდა იქნას მხედველობიდან გამკვეთელი, რომ ფილმში ყველაფერი ემორჩილება ხერათოვან გამოსახვას. ამიტომ ფილმის მუხივაც ითქვიფება კინოხერათებში და ემორჩილება ფილმური ხერათოვანი გამოსახვის კანონზომიერებას. ამგვარად, კინოხერათებთან ხინქრონულად, ახინქრონულად თუ კინოგრაჟინულიად შერწყმული მუხივა არის ფილმის ნამდვილი მუხივა; მას აქვს აზრი მხოლოდ ფილმურ ხერათებთან ერთად და მიხი ფუნქციას კინოვადრების რიგმულობის გაძლიერება, გარღმავება და ამით მათი გაინწყენხიურება. ფილმის მუხივის განხაჟუთრებულობა გამიიხაყება იმაში, რომ მას აქვს აზრი ფილმის ხმათან, ე. ი. ხიყვასა და ხმაურთან ერთად. ფილმური მუხივა არის ფილმური აჟუხივის ქვეცნება. კინომუხივის თავიხებურობა გამოიხაყება იმაში, რომ ის ყოველთვის ისე შეუმჩნეველად ღებულა ხხვადახხვავარ ყღერალში ხახიათხ, რომ კინომაყურებელი მას გრძნობს კინოხერათების მთლიანობაში. ამიტომ "კარგი" ფილმის მუხივა, შეიძლება "ცული" იყოს ხავონცერყო ღარბაში, ვინაიღან ის ფილმის ხერათოვან ფორმახთანაა შერწყმული და მას, ამავე ღროხ, არ შეუძლია იყოს მუხივის აჟუხონოიური მხატვრული გამოსახვა. ფილმის მუხივის ვარგისიანობის ერთადერთი ხაზომა, თუ რამდენადაა ის შერწყმული კინოვადრებთან; თუ ის არ ემორჩილება ფილმურ ხერათოვან გამოსახვას და ვერ ხდება მიხი ორგანიული ნაწილი, მაშინ ის "ხუხყია." "ხუხყი" ხერათოვანი გამოსახვის "გაძლიერება" შეუძლებელია "კარგი" მუხივით, ან ხხვა ფილმური აჟუხიკური ხაშუალებით. მუხივას კი არ შეუძლია "ხუხყი" ფილმური ხერათოვანი გამოსახვის, არაშელ "კარგი" ფილმური ხერათოვანი გამოსახვის (ხინქრონული, ახინქრონული თუ კინოგრაჟინული გზით) გაძლიერება, გარღმავება.

რამდენადაც კინოხერათი რეალისტური ხელიხაა, იმდენად ფროხილად უნდა იქნას გამოყენებული მუხივა, ვინაიღან ის უფრო არარეალურს და "არანაშვილს" ხლის ხერათოვან გამოსახვას. ამდენად ფილმის მუხივას არ შეუძლია რეალობა კიღე უფრო რეალური გახაღოს. მანქანის გაღკვეული ნაწილების შარმინიულ მოძრაობა, თუ ჩვენ მიხი რეალური ხმაურით ავხახავთ, მაშინ ჩვენ მივიღებთ ფილმურ "ღკუმენყო" ოჟიკურ-აჟუხიკურ გამოსახვას; მაგრამ თუ იმავე მანქანის გაღკვეული ნაწილების ხერათებს ერთმანეთში აურევათ ისე, რომ ამ ნაწილთა მოძრაობის ქაოსი" შეიქმნება, და ამ ხერათოვან გამოსახვას შეხაფერიხ მუხივით "გაუაძლიერებთ" რიგმიულად, მაშინ ეს ფილმური ხერათოვანი გამოსახვა გახდება კიღე უფრო არარეალური. ამგვარი ფილმური მუხივა კი ვარგავს თავის წმინდა მუხივალურ კანონზომიერებას, და ემორჩილება ფილმის ხერათოვან კანონზომიერებას, ვინაიღან ფილმი

არ არის ხელოვნების ხხვადახხვა ღარგების ხაფუძველზე შექმნილი, ე.ი. "შერეული" მხატვრული ნაწარმოები; ახეთი ხაერთოდ არ არხებობხხ. კინოკომპოზიციონრნა მხედველობიდან არ უნდა გაუშვახ იხ, რომ "მუხიკა არის ფილმში ხურათუბის მხილოდ ქვეცნება" (1643), მეფყველებით ენახა და ხმაურთან ერთად. მუხიკალური კანონზომიერება ეყრდნობა ფერათობიხა და ფონის ჰარმონიულობახ; მუხიკა შეიძლება შეგრძენე-ზულ იქნახ მუხიკალურად და არა ოპტიკურად. მაგალითად, თუ მუხიკ-ახ იხმენხ ადამიანი და ჩვენ გადავიღებთ ამ ადამიანის ფილმურ ხუ-რათხ ამით ჩვენ, ე.ი. ამ ადამიანის ფილმური ხურათით ვერაფერხ ვერ ვამბობთ თვით მუხიკაზე. "ეხ იქნებოდა იგივე, თუ კახი შეეცდებოდა გამოფენაზე ნაჩვენები ხურათის მხატვრული ღირებულების გაგებახ მიხი ღამთვალერიებლების ხახეთა გამომეფყველებით და მაყურებლთა რეაქციით მხატვრობის ფერიხა და ფორმის გამოცნობახ" (1644). ამღე-ნად შეუძლებელია წმიოდა ყღერადობითი ხელოვნების ღარგის - მუხი-კის - ოპტიკურად ახახვა და შეგრძენება. მაგრამმუხიკა შეიძლება გამოყენებულ იქნახ ხელოვნების იმ ღარგებში, რომლებიც ვიზუალურად ქმნიან მხატვრულ გამოხახვახ, როგორც, მაგალითად, თეაფრი (მიმიკუ-რი ენა) და ფილმი (მიძრავი ხურათუბი). მუხიკა, როგორც განვმარტეთ თავის ადგილახ, ფილმში შეიძლება გამოყენებულ იქნახ როგორც ხურა-თოვანი გამოხახვის შემადგენელი (აკუხიკური) ნაწილი, ხიფყვიხა და ხმაურის გვერდით, და როგორც მუხიკა, რომლის ღრის ყურადღების ცენ-ფრში ღვახ არა ხურათოვანი, არამედ თვით მუხიკალური მხატვრული ნა-წარმოები, რომელიც ფილმურ ხურათებხ იყენებხ როგორც მელიუმხ, რო-გორც "გავრცელების" ხაშუალებახ. პირველ შემთხვევაში კომპოზიციური ქმნის მუხიკახ ხურათოვანი გამოხახვის გაძლიერებისათვის, მეორე შემთხვევაში კი მახ მუხიკის მხლოდ ყღერადობითი გამოხახვითი ძა-ღა აქვხ მხედველობაში. კომპოზიციონრის "გაღრებახ" მაშინ აქვხ ადგი-ლი, როცა იხ ქმნის, ვთქვათ, მუხიკახ თეაფრიხათვის (ღრამა, ოპერა, ოპერეტა, მუზიკალი, ბალეტი თუ პანფოქიმა) და ფილმიხათვის, რომლის ღრის მიხი შეიძქმედება "შებოჭილია" მიმიკური თუ ხურათოვანი გა-მოსახვის კანონზომიერებით. ეხება რა მუხიკიხა და ამით კომპოზი-ციონრის ფუნქციახ ფილმში, არფურ კურერი ამბობხ, რომ "მუხიკახ არა-ხოლდხ არ შეუძლია შეცვალახ ხურათის ზეგავლენა, ან გადააჭარბოს მახ; მაგრამ ხურათხ რაიმე ღაუმაფოხ, ზეგავლენის მოხღენაში ღაეხ-მაროხ, ხურათი უშუალო გახადოხ, ღაიფომოფიკით რაიმე მოგვაგონოხ, თავ-შეკავებულღი იღუხფრადღია შექმნახ, ხაგონზრივი და ხივრცოვანი ხამ-ყარო შეავახოხ აღეგორიულობით და ღროით და ამ გზით ხაერთო გამოსა-ხვა გააძლიეროხ" (1645); თუმცა ღებულება - "მუხიკახ არახოლდხ არ შეუძლია შეცვალახ ხურათის ზეგავლენა" კიოხვის ქვეშ ღააყენა ერთმა ექხპერიმენფმა: "გერმანიის მეორე ფელიეღვამ", 1973 წლის 12 ივნისის გადაცემაში - "იპვეღი" (1646) - აჩვენა ფრანხის ღაბ-რიღის ხერიული ღეფექტიური ფელიეღმის - "პოლ ფემპლის" (1647) - ფიციონრის ხექვენიცი, ე.ი. "შეხავალი" წარწერებით. ამ ფიციონრის ხურათო-

ვანი გამოსახვა გამოიყურება ახე: პოლ ჭემპლი, ორ კელეღს შუა, გარზის იხე, რომ ხან,თითქმის,აღვილიდან არ იძვრის,ხან კი,თითქმის, მოძრაობს წინ და უკან,რაც ახახულია ხურათთა შეგნელებით-გამომწე-ლებითი ხერხებით. ლეჟექტორი ჭელევილიძის -"პოლ ჭემპლის" - ხერი-ის ამ უცვლელ ჭიჭრს,"შეხავალს" ავიღებს შეხაბამისი უცვლელი მუ-ხიკვა,რომელიც თავისი ყურადღებით"ლეჟექტორი ხახიათიხაა". გადა-ცემის -"იმპულისის" - მოღერაფორმა "პოლჭემპლის" ჭიჭრის ხურათოვა-ნი გამოსახვა დაფოვა უცვლელად,მაგრამ შეცვალა მუხიკვა: ექსპერტიმენტში-ჰიქტუელის:ჭიჭრის ხურათოვანი გამოსახვა გაახმოვანა უნგრული ხალხური ინტერმედიალური მუხიკით; და "პოლ ჭემპლის" ჭი-ჭრის ხურათეშმა,თითქმის, დავარჯეს ლეჟექტორი ხახიათი და,თითქმის, გახლდა"ჩვეულებრივი ხირშილის"ხახიათის ხურათოვანი გამოსახვა. ექსპერტიმენტში-მოდრუჯ იგივე ჭიჭრი ახლა გახმოვანებულ იქნა ჭანგობ-ხახიათის მუხიკით,რის შიდეგად ხირშილის იგივე ხურათეშმა,თითქმის, მიიღეს "წყნარი","გართობითი" ხახიათი.

ამგვარად,"პოლ ჭემპლის" ჭიჭრის ერთდღიგივე ხურათეშს,პირ-ველშემთხვევაში,(ორიგინადი) აქვს ლეჟექტორი ხახიათი ოპტიკურად და აკუხტიკურად; მეორე შემთხვევაში(უნგრული მუხიკვა) -,თითქმის, "ჩვეულებრივი ხირშილის" ხახიათი და, მუხამე შემთხვევაში,(ჭანგობ ხახიათის მუხიკვა),"წყნარი","გართობითი" ხახიათი. ამგვარად, მუ-ხიკვამ,მართალია, ხურათოვანი გამოსახვა არხეობილად ვერ შეცვალა, მაგრამ,ხელ ცოფა, ნაწილობრივ მაინც, შეცვალა ხურათოვანი გამოსა-ხვის რაობა."მუხიკვას გააყავს ხიდეგი აზროვნებასა და გრძნობას შორის. ის განხაკუთრებით ფრთებს ახხამს ფანჭაშიახ და ამშადებს გულს განხაკუთრებული მოვლენებისა და განცდებისათვის"(1648). ამ-დენად, ფილმის კომპოზიციონმა კი არ უნდა შეეცადოს ფილმის ხურათო-ვანი გამოსახვის გარდაქმნას,როგორც ჩვენ ეს "პოლ ჭემპლის"ექსპე-რიმენტში დავინახეთ, არამედ მის გარდამავებას,რომლის დროს მას შეუძლია იყოს მოქმედების ნაწილი, ან "გამგილებელი"(1649).მუხი-კვა ხდება მოქმედების ნაწილი მაშინ, როცა ის ხურათოვანი გამოსა-ხვიდან გამომდინარეობს,ე.ი.მუხიკვის წყარო თვით ხურათოვან მოქმე-დებამია ჩაქსოვილი."გაცილებითი მუხიკვა" კი ფილმურ ხურათოვან გა-მოსახვაში იჭრება"გარედან",რომლის დროს იხმება კითხვა:ვინ უკრავს და ხაიდან იხმის მუხიკვა? ახეთ ფილმურ მუხიკვას,უკეთეს შემთხვევა-ში, შეუძლია ოპტიკური გამოსახვის გაინჟენინიურება(1650). მაგალი-თად, ჩარლი ჩაპლინი "დიდი ქალაქის ჩირაღდნეში" მავარონის ცალკე-ულ"ღერს" აკრობატული სიხწრაფით ხანხლავს ხიდეგ; და ამ დროს ხუ-რათის "გარედან" იხმის - გრძელი მავაროლის შეხანხვლისახს - "გრძე-ლი" მუხიკვალურ-ხმაურობრივი ჭონი, უფრო"მოკლე"მავარონის შეხანხ-ვლისახს, უფრო"მოკლე"ჭონი,და-ბოლოს, მთლად "მოკლე" მავარონის შე-ჭმისახს შეხაბამისად"მოკლე" ჭონი. აქ მავარონის ცალკეული ღერო-ების ხიგრძება და მუხიკვალურ-ხმაურობრივი ჭონის ხანგრძლივობას შო-

რის პარალელია გავლებული, რომლის დროს მუხიკალურ-ხმაურობრივი ფორმი შეფარდ აინფორმირებდა და არღმავებს ხურათოვან გამოსახვას. იგივე ფილმში, ჩარლი ჩაპლინისა და მთვრალი მილიონერის შეხვედრის-ხას ყოველთვის გაიხმის(ხურათოვანი გამოსახვის"გარედან") ჩქარი ფემპის მუხიკალური ნაწყვეტი, რის შედეგად ეს მუხიკალური ნაწყვეტის ჩაპლინისა და მილიონერის შეხვედრის ლაიფმოთხივად იქცევა. აქ მუხიკას ღვაკარგული აქვს თავისი დამოუკიდებლობა და ხდება ხურათოვანი გამოსახვის ხახიათის გამრღმავებული."ამასთან ერთად იგი ქმნის ღიალექტიკური ფიკის მთლიანობას, ხაღაც ხეღვითი ვაღრი ახ-ღენს მუხიკის კონკრეტიზირებას, მუხიკა ვი იღვევა განზოგღღებულ ღახახიათებას, რითაც აძღიერებს გამოსახულების ზემოქმეღებას"(1651). მუხიკას გააჩნია ფილმში გამოთქმის ფახოვანება არა მარტო მაშინ, როცა იხ იმახვეხხხვა ენით გამოთქვას, არამედ მაშინაც, როცა ვიღუ-აღურ მოღვენახ აძღიღრებს, არღმავებს, უფრო ნათელს ხღის ან მახში დამაფეღითი გრძნობიერებითი შინაარხი შეაქვს(1652). თავშეკავება იღუხტრაფიულ მუხიკისხაგან, მომჭირნეობითი ინხტრუმენფაფია(ზოგჯერ ფაღკვეულ ინხტრუმენფებს გააჩნია უფრო ძღიერი გამოსახვითი ძაღა, ვიღრე ღიდ ორკეხტრს. მაგაღითაღ, მხოლოდ"ფიფერიხს" მუხიკა ვაროღ რი-ღის კინოხურათში -"მეხამე კაღი" - შთამაგონებღად აძღიერებს მოქ-მეღებას და - მახ ზეღით - ხეღს უწყობს აფმოსფეროს მექმნახს), ხრუ-ღი ამიწურვა ეღექტრონული და კონკრეტიული მუხიკის მრავაღფეროვანი და მრავაღფენოვანი შეხაძებღობისა და თემაფური და ხტოღისტური შურწყმა ფიღმურ ხურათხა და მუხიკას შორის - უნღა იყოს ფიღმის კომპოზიტიონის შემოქმეღების აღფა და ომეგა(1653). "რაშომონში", მაგაღითაღ, ხიხმჭრელი მირზის ფყეში, რომღის დროს მღიხ ხხივეღის შეჭრა ფოთლოვანი ხეღების ძირში, ხეღების ჩრღიღის ფვაღებაღობა, გურ-ქეღში გღის გავაფვა ახახულია იხე, რომ კამერა"მირზის"ფყეში ხიხ-მჭრელთან ერთად და ამ გღით იქმნება ხურათოვანი თავბრულამხვევი გამოსახვა, რომელიც თავის კულმინაფიურ წერტიღს აღწევს მაშინ, რო-ცა ხიხმჭრელი ხამურაიხ ფხეღარხ წააწყღება და გაშეღება. ამ ხე-ქვეღნში მუხიკაც იწყება ხიხმჭრელის ხირბიღის დაწყებისთანავე, თანღათანობით ძღიერღება ხურათოვანი გამოსახვის შეხაზამიხად და თავის კულმინაფიურ წერტიღს აღწევს ხამურაიხ ფხეღრის ნახვის დროს. "ეს ხეღნა - ამბობს ღეო ვაღფემანი - ფიკიურია დრამაფული და დრამაფუღობის ხახიათის მუხიკისა"(1654). "მე ვამფკიცებ, ამბობს ვ. პუ-ღოვიკინი, რომ ხმოვან ფიღმში არახოღეს არ უნღა იყოს მუხიკა აკომპანეღმენფი. მან უნღა ღაიჭიროს თავისი ხაკუთარი ხაში". მაგრამ იქვე შენიშნავს: "თუ ჩვენ ვიყენებთ მუხიკას როგორც გამოსახვით აკომპანეღმენფს, მაშინ ხაჭიროა დავიწყოთ მშვიღი მეღღიღით, შეხაზამიხად... მოძრაობისა"(1655). ამგვარად, მიუხეღავათ ამ ორ აზრში არხებული წინააღმეღგობისა, მაინც აღიარებულია ძირითადი ღებუღე-ღა, რომ მუხიკა ფიღმში უნღა იყოს ფიღმური მოძრაობის(ღა ფიღმში

ყველაფერი მოძრაობაშია) შეხაზავს. ამ დროს ფილმის კომპოზიტორს შეუძლია ფილმურ ხერხთა და ფილმურ მუსიკას შორის შექმნას ხხვა-დახხვაგვარი შეუღლება, რომლის დროს, თავისთავად ნათელია, მუსიკა უნდა გამოძლიანარობდეს ფილმურ ხერხთგზინაგან:

1. ხურათი ახახავხ გულახალღბხ ობიექტხ ობიექტურად, ე. ო. კინორეჟი-ხორი გულახალღბხ ობიექტხ ხელახე კინომაყურებლის თვალბოთ; და მუ-ხიკახე ანალოგიური მიღგომითა შექმნილი: "ობიექტური ხურათი" და "ობი-ექტური მუსიკა".

2. "ობიექტური ხურათი" და "ხუბიექტური მუსიკა", ე. ო. მუსიკა შექმნი-ლია იხე, როგორღ მახ იხმეხხ ფილმში, მავალითად, რომელიმე მოქმელი პირი.

3. "ხუბიექტური ხურათი" და "ხუბიექტური მუსიკა". "ხუბიექტური ხურა-თი", ამ დროს, ახახავხ მოვლენახ რომელიმე მოქმელი პირიხ თვალთ-ხედვით ("ხუბიექტური ვამერა", "აქტიური ვამერა").

4. "ხუბიექტური ხურათი" და "ობიექტური მუსიკა".

ხურათ-მუსიკიხ შერწყმიხ ეხ ოთხი ძირითადი შეხადღებლობა იხე მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი, რომ დაუშრეტლად შეხადღებლობახ იძლევა ფილმური ხურათი ხინქრონიულად, ახინქრონიულად თუ კონტრადპუნ-ქტურად გაძლიერებულ იქნახ მუსიკიხ მეშვეობით. მავრამ მუსიკა ყო-ველთიხ რჩება ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიხ ქვედნება, დამაფუ-ბა, ვინაიდან, როგორღ თავიხ აღგილახ გავარკვიოთ, შეუძლებელია მუ-ხიკიხ "დახახვა", ე. ო. მუსიკიხ ვიშუალურად გამოსახვა. ყოველ ვიშუა-ლურ გამოსახვაში (ფილმი, ფილმებედა თუ თეატრი) მუსიკა, ნებხით თუ უნებლიოთ, ხდება ვიშუალური გამოსახვიხ "მხახური", მამინახე კი, რო-ბა მუსიკალური გამოსახვა "კომპაქტური", მეკრული ნაწარმოებია მუსი-კალურადახ. ავილთ, მავალითად, ვარღ ორფიხ ოპერა "ვარმინა ბურა-ნა" (1656): ეხ ოპერა - ჯერ - ვნახე ბავარიიხ ნაციონალურ თეატრში (ოპერაში) ხეენაზე, - შემდეგ - გერმანიიხ ფილმებედაში და - ბოლოხ - მოვიხმინე გრამაფონიხ ფირფიფიდან, რომელიღ შექმნილია ჩეხეთიხ ფილ-არმონიური გუნდიხა და ხიმფონიური ორკესტრიხ მიერ ვახლახ ხმეფა-ჩევიხ დირიჟორბით. ხამივე შემთხვევაში ვარღ ორფიხ მუსიკა ყლერხ ხხვადახხვაგვარად, რიხ ახხნა მხოლოდ დირიჟორბიხ შემოქმედებოთი ხერხებოხ ხხვადახხვაობოთ შეუძლებელია. ჩეხეთიხ ფილარმონიული გუ-ნდიხა და ფილარმონიული ორკესტრიხ მიერ შეხრულებული "ვარმინა ბუ-რანა", მავალითად, ყლერხ როგორღ "წმინდა" მუსიკალური ნაწარმოები, რომლიხ დროს ამ ოპერიხ მუსიკალური ყლერალობიხ შექმნა "თავიხუფა-ლია" ყოველგვარი ოპტიკური გამოსახვიხაგან, რიხ შელეგად იხ მართ-ლა "მხოლოდ მოხახმენ" გამოსახვად გვევლინება, რომლიხ ფილმში და ვარმონიულობახ დირიჟორი იხე განახლებრავხ, როგორღ ეხ მიხ პიროვ-ნულ ხფილხ შეხახამება. ამ ოპერიხ ხანგრძლივობაა გრამაფონიხ ფირ-ფიფაზე 52 წუთი და 35 ხეკუნდი, ფილმებედაში 60 წუთი (ერთი ხათი) და 30 ხეკუნდი, ოპერიხ ხეენაზე კი 67 წუთი. ოპერიხ "ვარმინა ბუ-

ხლება მოხდებოდა ვიზუალური გამოსახვის(თეატრი, ფილმი, ტელეხედა) ქვეყნება. ამით ხრულიად არ მგირდება მუხიკალური ნაწარმოების ღირებულება: მიხი ფახივანება ხწორელ იმაში გამოიხაფება, რომ მიმიკურ თუ ფილმურ გამოსახვას ანიჭებხ"ახალ განმომილებახ", რომელიც იმავე მიმიკურ თუ ფილმურ გამოსახვას უმუხიკოდ არ ექნებოდა. ხფილისმეფყველება მოიხივხ, რომ ფილმი უნდა მეფყველებლხ, არხეპითაღ, ხურათოვანად, თეატრი - მიმიკურად, მუხიკა - მუხიკალურად, ე.ო. მხილოდ ყლერადობით; და თუ ეს უკანახუნელი ფილმის ან თეატრის ხამხახურში დგება, მაშინ უნდა დაემორჩილოს ხურათოვანი ან მიმიკური გამოსახვის კანონზომიერებას, რომ შეიქმნახ ხფილისფურადგამართული მხაფურული ნაწარმოები. ეს კანონზომიერება ძალაშია მაშინაც კი, როფა ფილმის მუხიკის შექმნა ხლება არა დამბალებული, დამონფახყებული კინოხურათის გახახმოვანებლად, არამელ - პირიქით: მუხიკალური ნაწარმოების(ხიმღერის, მარმის და ხაფეკვაო მუხიკის) შეხამამისი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა იქმნება "პლე-ბეკის" ხერხით. კილევ მეფი: როფა მუხიკობთა პიუგრახფილ ფილმებში, ხმირად, ამა თუ იმ მუხიკალური ნაწარმოების თუ მისი ნაწილების" შეხამამისი" ხურათოვანი გამოსახვა იქმნება მუხიკახთან" შეთავებპით", ამ ღროხაც ხურათოვანმა გამოსახვამ უნდა აქციოს მუხიკა მის ქვეყნებმათ, თუ ჩვენ ფილმური მხაფურული გამოსახვის შექმნა გვხურხ. ოპერის, ოპერეტის თუ მუგიკალის ღეკუმენფურდი ფილმის შექმნა კი არ მოიხივხ ამგვარი ხფილისფური" ხიწმინღის" დაცვას, თუმეფ, როგორც დავინახეთ " ვარმინა გურანახა" და " გაზაფხულის ხიწმინღის" მაგალითებში, ვიზუალური გამოსახვა(თეატრი, ფილმი), მისი ღეკუმენფური ახახვის ღროხაც, " აიძულეგხ" მუხიკას დაემორჩილოს ხურათოვანი თუ მიმიკური გამოსახვის კანონზომიერებას. რა ლქმა უნდა, მუხიკალური ნაწარმოების დავკრაც შეხამებელია " უფრო ჩქარა" თუ " უფრო ნელა", რითაც, გხადია, შეიფვლება მისი ხანგრძლივობაც; მაგრამ არხეპითაღის, რომ მუხიკალური ნაწარმოების მხილოდ ყლერადობითი, ხმენადობითი განხორცილება ხხვას არაფერხ ემორჩილება, თუ არა მუხიკის კანონზომიერებას; ხილო როფა იგივე მუხიკა ვიზუალურ გამოსახვას" უკავშირდება", მაშინ ვარგავხ თავის აფფონიმიურობას მაშინაც კი, როცა ვიზუალური გამოსახვა" უთავებება" მუხიკალურ გამოსახვას: ვიზუალურობა(მოძრავი ხურათები, მიმიკური გამოსახვა) უკანა პლანზე აყენებს ყლერადობას. მაგრამ უბაღრუკია აზრი, თითქმის, ამ ღროხ მუხიკა ხლებოლხ" შეხახელავი". ღეფმარ პოღარეკი, მაგალითად, ოფომარ ღომნიკის კინოხურათს - "წამიერებანი"(1659) - უწოდებხ" შეხახელავ მუხიკას". " კინოხურათის 'წამიერებანის' პრემიერა გამართა - წერხის - ოფომარ ღომნიკმა(ფუქსეღი ღომნიკისა და ფრიღერიკე როთისა, მუხიკა ფრიღისა); ამ ფილმში კონფრონფაციას აქვხ აღგიღი ინხფრუმენფადურ და ეღექფრონულ ყლერადობებხა და ხურათთა რიგხ შორის, რომელხაც(" კონკრეტული მუხიკის" ანაღოგიურად) შეიძლება ეწოდებხ ' კონკრე-

ფული ფილიმ': ხარახურა, ნაგავი, ავტოხახახაფლაო, ღოჭა, შინძური წყალი, ზელაპირის ხეჩუქურები - ეხაა მახალა." (1660). ხაკოთხავია მხოლოდ, როგორ უნდა გახალხ ხარახურას, ნაგავის, შინძური წყლის თუ ავტოხახახაფლაოს ფილმურმა ხურათებმა მუხიკვა "შეხახელავი". კერძო ხაუბრიხახ, გოორგი ბალანჩივაძემ (ბალანჩინი), შეკოთხვაძე, თუ როგორ ახორციელებს იხ ბალეფის დაღმას, უჰახუხა: მე ველილომ მუხიკვის ყლერაღობა ვაქეო მოძრაობალ, გეკვალ. ანალოგიურია გუხუავ გრიუნდგენის აზრიხ: შეკოთხვაძე, თუ როგორ ახორციელებს იხ "ფახუხუხი" დაღმას, განანგხალა, რომ იხ ყოველ ხიფყვას, ყოველ წინადაღმას თანდათანობით მიყვება და აქეევს ხეინიურ გამოსახვალ. და ორივე შემთხვევაში, მიუხედავათ იმიხა, რომ ეს არე ბალანჩივაძეხა და არე გრიუნდგენის არ უთქვათ, - აღგილი აქვს მუხიკვალური ნაწარმოების მოძრაობალ, ბალეფალ, გეკვალ გაღაქეევას (მიმიკური გამოსახვა) და ღრამაფული ხიფყვის თეაფრალურ დაღმალ, მიმიკურ გამოსახვალ გაღაქეევას. მაგრამ იმ ღროხ, როფა ღრამაფული ხიფყვა მიმიკურ გამოსახვალ, ხოლო ბალეფის მუხიკვის ყლერაღობა შეხახამიხი მიმიკურ გამოსახვალ (გეკვალ) იქევა, - ხიფყვამ და მუხიკვამ დაკარგეს თავიანთი "ავტონომიურობა" და გახლენ მიმიკური გამოსახვის (ხკუქუჰავლის, ბალეფის) ქევენება (1661). ფილმში კი ხურათი იჰყრობს ყველაფერს, თვით მუხიკვასან, რომლის ვიზუალურალ გამოსახვა შეუძლეღელია, მაგრამ შეხამლეღელია მიხი ვიზუალური გამოსახვის ხამხახურში ჩაყენება, და ეხაა კინოკომპოზიფორის ამოღანა ფილმში. ფარ კოჰფოს კინოხურათში - "მარალული დაბრუნება" (1662) - კომპოზიფორი ყორუ ორიკი მუხიკით იჭრება თვით ფილმურ მოქმეღებაში: ამ ფილმის უკანახკენელ ნაწილში, თითქმის, 15 წუთი განმავლობაში, იხმის ერთი თემის ვარიანტი; ამგვარი მარფივი, მაგრამ "მიმიკ" მეღოღია ხრულიალ იჭრება ფილმურ მოქმეღებაში, და ორი შეყვარებულის უიმეღობახა და ხიკვლილს თანმიყვება ბოლომდე და ჩაჩუმეღება მაშინ, როფა ამ შეყვარებულთა ცხოვრება ხრულეღება. აქ ორი შეყვარებულის უიმეღო, უკერხკექეფო ხიყვარულის ხურათოვანი გამოსახვის შემალგენელი ნაწილი ხღება მუხიკვა და ხურათოვანი გამოსახვის "ჩაქრობახთან" ერთალ ქრება, ჩაჩუმეღება მუხიკვან ხალღან მორხ (1663). მუხიკვას შეუძლია თავიხი ხიფყვის თქმა ფილმური თხრობის ხივრეში ან ღროში, ანდა ორივეში ერთღროულალ გადახვლის, მოგონების, ხიშმარის თუ მოქმეღი პირის წარმოღგენითი აზრის ფიგურაციის თუ ერთი პუნქტილან მეორეში გადახვლის ღროხ (1664). ფილმის მუხიკვა უნდა "შევიღეს" ფილმურ მოქმეღებაში და უნდა გახლეს მიხი ბუნებრივი შემალგენელი ნაწილი (1665). "პროკოფიევის მუხიკვა - ამზობს ხ. ეიშენშტეინის ხ. ხ. პროკოფიევის მუხიკვის შეხახემ კინოფილმში "ივანე მრიხხანე" - ფილმურია იმ განხაკუთრებული გაგებოთ, რომ იხ ამღევს ხურათხ ხაშუალეღახ გახხნახ არხა არა მარფო ხიღვალობიხა და მოვლენეღიხა, არამელ მათი შინაგანი წყობანე! (1666). ამიფომ მუხიკვა თუ არ არის ფილმური ხურათოვა-

ნი გამოსახვის დამაფუძნითი, დამხმარე ხაზუალება, მაშინ იქმნება ღიხკრეკანციხ ხაშიშროება მუხიკის კანონზომიერებასა და ფილმის კანონზომიერებას შორის; და ამას უნდა აარიღოს თავი კინოკომპოზი-
ტორმა, თუ ხერხ მას ფილმური მხაფურელი გამოსახვის შეხაფყვიხი მუხიკის შექმნა (1667). მუხიკას ფილმში შეუძლია ფილმური რიფმის გაძლიერება; მოფიკის განმეორებით და მახზე მითითებით, ხურათოვა-
ნი მოვლენა, რომლისგანაც ის გამომდინარეობდა, იხევე გააცოცხლეს; ხურათოვანი ემოციურობა მუხიკალური ემოციურობით გააძლიეროს; ხურათ-
ოვთან ჰარმონიულად ან კონფრაკუნქტულად შეუერთლეს; ხურათოვანი გუნება, განწყობილება დამაფუძნით გააძლიეროს; ფილმური ხახიკის განხავეუთრებულბაზე მიუთითოს, განხავეუთრებით, რიფმის შეშვეობით; ფილმური თემა გააძლიეროს შეხაბამიხი მუხიკალური თემით, რომ ხაში გაუხვავს ან ღიფერენციაცია მოუხდინოს ხურათოვანი მოვლენის გუნე-
ბახა და ხახიკით; ფილმური გევევა გააძლიეროს მუხიკით, რომლის ღრმს მხედველობიდან არ უნდა იქნას გაშვებული, რომ "მუხიკახა და გევე-
ვას არხებობის უფლება აქვს ფილმში როგორც მოვლენის ხაგანს, თუ ის თვითმიბანი კი არა, არამედ ორგანიულად გამომდინარეობს მოვლე-
ნიდან" (1668). კინოკომპოზიტორმა არ უნდა ღაივიწყოს, რომ ფილმის მუხიკამ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა შეაფერხოს ხურათო თანა-
მიძღვერობის აზრისა და ურთიერთობის შეგრძნება; მუხიკა უნდა იქ-
ნას მხოლოდ იქ გამოყენებული, ხაღაც ამას ფილმური ხურათოვანი გა-
მოსახვა მოითხოვს.

უმჯობესია თუ კომპოზიტორი თავიდან, ხუღ ცოფა, ხეენარის შექ-
მნიდან ჩაერევა ფილმის შექმნის პროცესში. ამ ღროს კომპოზიტორს შეუძლია მუხიკალური იღეებო მიხეცხ ავეფორს, რეჟიხორს, კინოოპერატო-
რს, რომელთა ხაფუძველზე შეხაძღებელია ფილმური ხურათოვანი გამო-
სახვის მრავალფეროვანებისა და მრავალფენოვანების განხვევრება მუ-
ხიკის მხრიდანაც. ამ შემთხვევაში კინორეჟიხორსა და კინოკომპოზი-
ტორს მეფი ღრო და შეხაძღებლობა გაარჩიათ უფრო ღრმად ჩაუფიქრლენ მუხიკისა და ხურათოვანი გამოსახვის კომპოზიციის აქფხ. მუხიკალურ ფილმებში კი კომპოზიტორის ჩარევა ფილმის შექმნის პროცესში აუფი-
ლებელია ექსპოზე-ფრიფმენცი-ხეენარის შექმნის ღროს, ვინაიდან მუ-
ხიკალური ფანრის ფილმის ხურათოვნება ახე უნდა იქნას შექმნილი, რომ მიხგან ბუნებრივად, ორგანიულად წარმოიშვას ფილმური მუხიკალუ-
რი გამოსახვა, რომელხაც მიხი მშობლის - ხურათოვანი გამოსახვის - გარეშე არ უნდა შეეძლოს არხებობა. ფილმური ხურათი - კერძოთ - და ხურათი - ხაერთოდ - "კონკრეფულია", ე.ი. გვანვენებს რეალობის კონ-
კრეფულ ხურათებს და ამით გამოსახავს კონკრეფულ აზრს. ფილმური მუხიკა - კერძოთ - და მუხიკა - ხაერთოდ - მხოლოდ ღღერადობაა, რომლი-
ხაგან შეუძღებელია "კონკრეფული" წარმოდგენის შექმნა და ამით კონკ-
რეფული აზრის გამოსახვა. მუხიკა აზრს "აბახურაქტულად" გამოსახავს და შეუძღებელია მახში ჩანერგილ იქნას "კონკრეფული" აზრი. ამიფომ

იმ დროსაც კი, როცა კინორეჟისორი ცდილობს შექმნას მუხიკალური ნაწარმოები ფილმური ხერათოვანი დახურათება, ილუხრაგია, მაშინაც ხურათი, თავიხი"კონკრეტულოში", აძულეზს მუხიკას ჩადგეხ მის ხამხახურში. ამგვარად, მუხიკის შერწყმისხს ფილმურ ხურათთან, თუ ხურათის შერწყმისხს მუხიკასთან ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის "კონკრეტულოზა" მის ქვეცნებად აქგეხს მუხიკალური გამოსახვის "აზხურაქტულოზას". ამდენად კინოკომპოზიციონის შემოქმედების ამოხავალი წერტილი უნდა იყოს ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის"კონკრეტული" რაობა,რომლითაც უნდა განისაზღვროს ის მუხიკა,რომელიც ღეძეჭეჭეძე გამოსახვითი უნარიანობა უნდა მისცეს მის მშობელს - ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას.

ჩვენ უკვე გავარკვეთ თავის ადგილზე, რომ მუხიკა ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას ვი არ ხდის ვილევ უფრო რეალისტურს,არამედ, პირიქით, უფრო არარეალურს,ვინაიდან მუხიკა, პირველ ყოვლისა,ემოციონალური გამოსახვას; ფილმური მეფყველებითი ენა ვი,პირველ ყოვლისა, აზროვანი გამოსახვას, ხოლო ფილმური"ნამღვილი" ხმაური,პირველ ყოვლისა,"ხანობრივია"(1669). ხმოვანი ფილმი აკუხციკური რაობის ეს ხამი შემადგენელი ნაწილი - მუხიკა,ხიფყვა,ხმაური -,უდალთა, ერთმანეთზეც ახლენენ ზეგავლენას,ვინაიდან ფილმი ხშირად მნეღია მუხიკის,ხიფყვისა და ხმაურის ერთმანეთისაგან განცალკევება, რომლის ხანიმუში მაგალითთა, თუ გნებავთ, ყან რენუარის კინოფილმი -"მხეცი-აღამიანი"(1670),რომლის მუხიკა შექმნა არტურ ჰონეგერმა; ამ ფილმი,მაგალითად,მაჭარებელი მიქჩრის ერთი ხადგურიდან მეორემდე, და მისი ბუნებრივი ხმაური და ჰონეგერის მუხიკა ერთ მთლიანობაში გვევლინება,რითაც ხურათოვანი გამოსახვა"მადღება"; ე.ი.ვილევ უფრო რეალისტური ვი არ ხდება, არამედ,პირიქით,ღებულოზს რადაც"არარეალურ" ელფერს,რითაც მუხიკა-ხმაური აძლიერებს ხურათოვან გამოსახვას განხაზღვრული მიმართულებით: შექმნას "მხეცი-აღამიანი" შეხაფყვისი აჭმოსფერო. ამგვარად, კინოკომპოზიციონი ფილმის მუხიკის შექმნისხს უნდა იცნობღეს მოცემული ფილმის მეფყველებითი ენისა და ხმაურის რაობას, და მუხიკა იხევე უნდა იქნას შერწყმული ხიფყვა-ხმაურთან,როგორც,პირველ ყოვლისა, ფილმის ხურათოვან გამოსახვასთან,რომელიცა მათი მშობელი,ამოსავალი პუნქტი. ამდენად, ფილმის აკუხციკური რაობის შექმნაში,მსახიობისა და კომპოზიციონის გვერდით, არხეზით როლს თამაშობს ფილმური ზეჭაურღეს-ჭეჭეჭეჭეჭეჭე,რომელიც, დროთა განმავლობაში, კინოპროდუქციის შემოქმედებითი დახის ხრულუფლებიან წევრად იქგე.აღამიანებხსა და ცხოველებს შეუძლიათ განხაზღვრული ხმაურის შექმნა და ამ გზით განხაზღვრული კომუნიკაციის დამყარება: ხჭვენა,დაკაკუნება,ხის ჭრა,ჩაქურჩის დარღყვა, ლომის ღმული თუ ძხროხის ზღავილი, მადლის ყუფა თუ კაჭის ჩხავილი - განხაზღვრული"ნიმნებია" და ამით"გაგებინების" ხაშუაღება.მაგრამ ხმაური ხშირად"აგიღებს"მიძრავით მოვლენებს და ამ-

ით ხდება ფილმის უფილმოდ ნაწილი, ვინაიდან ფილმური გამოსახვა, არსებობდა, მოძრაობა, მოძრავი ხურათებია. ფილმური მოვლენა გზნვეუ-
ულ იქნას, როცა თოფის გახროლა თუ ღარწყმა გახაგონი-
ცაა; მოქმედ პირთა დუხუხუხუღუღ კი შეხადლებულია
დამაწყობით ხმაურით. მაგრამ როცა ხმაური "ხაგნობრივობას" შორდე-
ბა, ის უახლოვდება მუხიკის "არახაგნოვან ენას" (1671). შეგნებულად
არარეალურია აგრეთვე ხმაურის "გაუხეხობა" გროყუხუღ, პირველ ყოვ-
ლისა ნახაფ ფილმებში. მაგრამ ხმაური, როგორც ყველაფერი ფილმში,
არ უნდა იქცეს თვითმიზნად; მან, თავის მხრივ, უნდა შეეცადოს გან-
მარტობ, დაახახათობ ფილმური გამოსახვა და ამით შეეცადოს მას "ახა-
ლი განზომილება", რომლის დროს უპირატესობა უნდა მიენიჭოს ხმაუ-
რის ხიმბოლიურ მნიშვნელობას; როცა, მაგალითად, მარხელ ვარნებს ვი-
ნობურათობ - "ხამოთხის ბავშვების" - დახაწყობში იხმის ხაღბით გა-
ჭელილი "ქურის ხმაური" და ეს ხმაური მუხიკის, ხიწყვა-შემახილები-
ხა და ეფლის ხმაურის ჯამია, აქ იქმნება აფშობფერო, რომლის ხურა-
თოვანი ძალიხაგან გამომდინარეობს აკუხეკურობა; და ამ დროს გა-
იხმის "იერიქონის ხაყური" ხმა, რომელიც, ფილმის მხველდობის პრო-
ცესში, არა მარტო ჟანხაგმელის მოვარის ხახეობას ახახათობს, არა-
მედ ხურათოვან გამოსახვას "ახად", "აკუხეკურ განზომილება" მაფტბს.
აქ ფილმური ხურათოვანი გამოსახვა ძლიერდება დუხუხუღუღ ხიწყვა-
მუხიკა-ხმაურით და იქმნება გამოსახვა, რომელიც მხოლოდ ფილმშია
შეხადლებული, ხაღაც ფილმური რეკურირ გამოსახვა ბაღებს (უნდა ბა-
ღებებს) აკუხეკურ დამაწყობით გამოსახვახაგ. ამგვარად, კინოკომ-
პოზიტიორი და კინოხმაურის შემქმნელი მხოლოდ მაშინ ამდღერებენ ფი-
ლმურ გამოსახვას, როცა იხინი ფილმური ხურათოვანი გამოსახვიდან
გამომდინარეობენ და ქმნიან მის გამარკვეველ, დამახახათობელ თუ
კონტრასტულ აკუხეკურ გამოსახვას. ანალოგიური ხურბით იყენებს
ხიწყვა-მუხიკა-ხმაურს ოთარ იოხელიანი თავის კინოხურათში - "იყო
შამვი მგალობელი". მე - ამბობს ის - არახოდებს არ ვხმარობ მუხი-
კას, რომელიც ჰაერიდან ყდერს და თან მიხლევს გამოსახულეობას. მე
ვხმარობ მუხიკას, რომელხაგ კონკრეტული წყარო აქვს, რომელხაგ ჩვენ
ვხედავთ; დაუშვათ მაგნეტიფიონი ან პიანინო უკრავს; ამით ხდება
შემდღღელი ვადრის ხივრებს გაფართოება იმით, რაც იხმის ვადრის
გარედან. ჩვენ ვხედავთ, თუ ეს მიხაა, რა ქურჩაშა ის, ვინაიდან
ჩვენ გვხმის მუხიკა ან შემობლების ხმები ანდა ხმაური და ა.შ.
ეს ხურბი მე მიმარჩნია არაგამოგონილ ხურხად და ამდევს კინოგამო-
ხახვას დამაჯერებლობას (1672). მაგრამ ფილმს შეუძლია არა მარტო
მუხიკის გამოყენება, რომლის წყარო თვით ფილმშია, და ამით ფილმის
ვადრის "ხივრის გაფართოება", არამედ მას შეუძლია ფილმური ხურა-
თოვანი გამოსახვის დამაწყობით გამდიერება ვადრგარეშე მუხიკით,
ხიწყვით და ხმაურით, რის მაგალითს, ხხვათა შორის, თვით ოთარ იოხე-
ლიანი იძლევა თავის ფილმში - "იყო შამვი მგალობელი", რომელშიც გიხს

ხახეობა დამატებით დახახათებულა მუხიკალური მოჭვივით,რომელიც ყოველთვის მაშინ ამოჭვივდებდა და იხევ გაქრება, როცა ვია იპყრობს ჩვენს მხედველობას. ამგვარად, მთავარია არა იხ ვინოკადრშია მუხიკა-ხიჭყვა-ხმაურის წყარო თუ არა, არამედ იხ, თუ რამდენად გამომდინარეობს ვინოკაუხხვიკა ვინოოპვიკიხახან; და თუ ვინოოპვიკა ბაჭრონობს ვინოკაუხხვიკაზე,მაშინ შეხადლებელია ხვილიხხურად გამართული მხაჭვრული ნაწარმოების შექმნა; და ამ მიმართულებით უნდა წარმართოს ვინოკომპოზიციონრმა და ვინოხმაურის შექმნელმა თავიანთი შემოქმედებითი მუშაობა.

9. ვინომხაჭვარი და ვინოარქილექციონრი

ვინომხაჭვარი და ვინოარქილექციონრი ქმნიან ნაგებობებს ფილმის გარე- და შინაგადაღებებისათვის ვინოხხვილიაში(აჭვლიეში) თუ მის გარედ. ორივე შემთხვევაში ხაშენი მახალა,ფერი,განლაგება იხე უნდა იქნას შექმნილი, რომ განათების პირობებს შეუთავსლეს. ხარჯების დაზოგვის მიზნით, ფილმის ნაგებობათა ფონი შეიძლება დაიხახხოს ან შეიქმნას პრექციონის ხერხით; თვით ნაგებობანი კი,ხშირად, განლაგებულა პერსპექტიულად ბაროკოს ილუზიური ხვენიხ მხგავხად; ხოლო უზარმაზარი ნაგებობების შექმნა ფილმში შეხადლებელია მოღვლებით,რომლებიც ვინოკამერას წინ თავსდება და რომელთა შეთავსება შეხადლებელია იმავე ნაგებობის ნაწილის რეალური ხილდის ღეკორაღიახთან. ამგვარი ფილმური ჭრიუკით ფილმს შეუძლია ყოველი ხილდისა და ხახათის ნაგებობის შექმნა კამერას ობიექტივის წინ."ვინოარქილექციონრი არის ხვენიური ნაგებობების შექმნელი და ხელმძღვანელობს მის განხორციელებახან; ღეკორაფიონრი კი მხოლოდ მის მორთავს ახორციელებს"(1673).ღეკორაფიონის მხაჭვარი - ვკითხულობთ იქვე - არის "ხელახანი ან ხელოვანი,რომელიც ფონს, ღეკორაღიახა და ნახახებებს ჭრიუკული გადაღებებისათვის ქმნის"(1674). მხაჭვარი,ღეკორაფიონის მხაჭვარი - ნათქვამია და-ბოლოს - არ მიეკუთვნება ფილმის შექმნელთა ნამღვილ დახს,მიუხედავთ იმისა, რომ მის ხელშია ფილმური ნაგებობის ზედაპირის დამუშავება, რომელიც არხებითად განხახღვრახვს ხვენების განათების უფექტიონობახ(1675). ვინოარქილექციონრისა და ვინომხაჭვარის წვლილი ფილმური გამახახვის შექმნაში,ვტიქრობ,გაფილებით უფრო მრავალფერიოვანი და მრავალღეცნოვანია: ვინოარქილექციონრი და ვინომხაჭვარი ქმნიან არა მარფო ფილმურ ნაგებობებს,არამედ განხახღვრახვენ,ექსპერიოორისა და ინჟერიოორის ყველა წვრილმანებს ბევრით, მომქმელი პირების კოხხემების,გრიმის, რექვიზიციების თუ ომის დავარცხნილობის რაობახ; კილევ მეფი: ვინოარქილექციონრისა და ვინომხაჭვარს ხაჭირა რჩევა-დარიგების მიღება შეუძლიათ ვინოარქი-ხორიხათვის ხურათის კომპოზიციონის, ხახანთა და მომქმელ პირთა განლაგების, ფერების შეხამახვილების ხაქმეში, რახახვ განხახკუთრებულ მნიშვნელობა ენიჭება ფერის დრამატურგიულად გამოყენების დროს.

მაგრამ მხატვარს ფილმში შეუძლია გაშორდეს წმინდა მხატვრობის ხაზღვრებს: მაგალითად, "მხატვრობას შეუძლია მის თანაარსებულ კომპოზიციებში მოქმედების მხოლოდ ერთადერთი მოქმედი გამოიყენოს და ამიტომ უნდა ამოარჩიოს ყველაზე უფრო ნაწილი, რომელიც განსაზღვრავს უფრო ნათელი გახდება მომღვწეო და წარხული" (1676). ფილმში კი მხატვარს შეუძლია ხურათთა რიგი ერთმანეთთან დააკავშიროს (მონტაჟი) და ამით ხურათის წინა და მომღვწეო ხურათების ურთიერთგავლენით ახალი ხურათოვანი გამოხატვა შექმნას, რომელიც ხურათებშიაახალი გამოხატვის ხაზღვრებს შეუძლია გაშორდეს ("მეხამე აზრის გამოხატვა"). ამ მიმართულებით კინომხატვარსა და კინორეჟისორს ღილი დახმარების გაწევა შეუძლია კინორეჟისორისათვის. თუ მხატვრობაში მხატვარი ფერებითა და ფორმებით მხატვრულ გამოხატვას ქმნის ხიზრ-ფყებზე (ქალაქი თუ ფილი), ფილმშიც მას შეუძლია ღილი დახმარება გაუწიოს კინორეჟისორს მოძრავი (ფილმური) ფერებისა და ფორმების შექმნაში, ფერებისა და ფორმების, რომლებიც ჩაყენებული უნდა იქნენ კინორეჟისორის ხამხაბურში. მხატვრობისაგან განხვევავებით, რომელიც მხატვრულ გამოხატვას მხოლოდ ხიზრფყებზე ქმნის, არქიფექ-ტურასა და ქანდაკებას, თავიანთი მხატვრული გამოხატვის ხამ-განზომი-ლებიანობით, კიდეც უფრო მეტი ხამხაბური გაწევა შეუძლია კინორე-ჟისორისათვის, რომელიც მხატვრობის, არქიფექტურისა და ქანდაკე-ბის ხიზრფყოვან -ხიზრფყოვან კანონზომიერების ელემენტებ იყ-ნებს, როგორც მახალა ფილმური ხურათოვანი ხიზრფყოვანის შეხაქ-მელად. ს. ელიზნეშვილის კინოხურათში - "ივანე მისხხანე" -, მაგალი-თად, ხახახლის დაბალი თაღოვანი კარები თუ დარბაზები, ხატების" ში-შისმოძვერელი აზიური გოჭოკა" (1677), დაბალი თავენები, რომლებიც, თითქმის, ღილივით დევს მახში მოქმედი აღამიანების თავენე - ქმნი-ან ხულის-შემხუთველ აფმოსფეროს, რაც ამახთანავე ხდება ხიზრლო "დაფანჯული ხალხისა" (1678). ამგვარად, კინომხატვარსა და კინორე-ჟისორს რჩევა-დარბაზების მიღება შეუძლია კინორეჟისორისათვის არა მარტო ფილმის ნაგებობების ინფერიორისა და ფიქტურიორის ხე-როში, არამედ თვით კინოკადრის აგების, ფორმაფის, კომპოზიციის, ხელოვნურის ხელოვნების, და აგრეთვე კონსტრუქციის, გრიმების, ამის დავარცხნილობისა და ფერის დამაფურგალი გამოყენების ხელოვნობა. მართალია, მხატვრობაში ხურათის აგება, ფორმაფი, კომპოზიციის, ხელოვნ-ფურა მყარია, უფველია, ხილი ფილმში ყველაფერი მოძრავია, მაგრამ მოძრავ ხურათებსაც შეუძლია ბევრი რაიმე ხნავდა მხატვრობის მყარ ხურათობისაგან: მაგალითად, ფილმური ხურათის ჩარჩო (ეკრანი) იფე-ლება იმის მიხედვით, თუ რა ფორმაფის ხურათი შექლება მახზე: ჩვე-უფლებრივი, ვთქვათ, სინემახკოპის თუ ხელოვლი ხურათები. მაგრამ თვით ჩვეულებრივი ხურათების გაშუქების დროს კინოეკრანზე შეხამ-ლებულია ხურათის ფორმაფის (აზროვანი) გვალედალობა, ვთქვათ, ერთი მოქმედი პირი იხელება ქოგრილით და ხედავს აღამიანის მხოლოდ ხა-

ხეხ,რომელიც ეკრანზე შექმნა ჭოგრიჭიხელი "მრგვალი ფორმით"; აქ ხურათის ფორმაში შეიცვალა(აზროვნად) ფილმური ფრაგმენტის გამოყენების გზით. ამგვარად, მხატვრობისგან განსხვავებით - ერთი მხრივ - იყენებს ფილმი მხატვრობის გამოყენების ხურათის ფორმის ხერხში, მაგრამ - მეორე მხრივ - ცვლის მას ფილმურად და ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ ხურათის ფორმაშიცავე ცვლადობას,თუ ამას ფილმური აზრის გამოხატვა მოითხოვს. მხატვრობის კომპოზიციის გამოყენებაზე შეიძლება ფილმში,როგორც"მასალიხა": მხატვრობაში კომპოზიციის ფორმის კომპლექტების აზროვნი შეერთება; ხურათის აგების ერთობა მყდანვლება ხერხეჭურაში,რომელიც ხურათისათვის იხაა, რაც ჩონჩხი აღამიანის ხეულისათვის(1679); ერთი ხურათი,მაგალითად, აგებულია მყარად,ფიქსირებულად და შეკრულად, მეორე მოძრავად,დინამიკურად,აფიქსირებულად და ღია კომპოზიციურად(1680). ფილმისავე შეუძლია მხატვრობის ეს კანონზომიერება მხედველობაში მიიღოს ფილმური ხურათობის კომპოზიციის, ხერხეჭურის შექმნისათვის, რომლის დროს დავიწყებული არ უნდა იქნას ის, რომ ხვდა მხატვრობის"უძრავი"ხურათის და ხვდა ფილმური"მოძრავი" ხურათის კომპოზიციის-ხერხეჭურის,ვინიტიდან მხატვრობის მხატვრული ნაწარმოებია უძრავი "უძრავი" ხურათი თავისთავად; ფილმის მხატვრული ნაწარმოები კი "მოძრავი" ხურათი მთელი რიგია,რომლის დროს,როგორც განვმარტეთ თავის აღვიღებ, ყოველი წინა და მომდევნო ხურათი ზეგავლენას ახდენს მათ შუა-მდებარე ხურათის რაობაზე, იხე როგორც ეს შუა-ხურათი ზეგავლენას ახდენს მის წინ და უკან-მდებარე ხურათებზე. ვიღევ მეფი: თვით ფილმის ფიჭრისა თუ(ფილმურ მოქმედებაში)ჩართულ წარწერებს აქვთ მხატვრულ-არქიტექტურული ფუნქცია,ვინიტიდან ხიწყვა იწერება ანბანით, ანბანი კი თავისებური"ხურათია",რომელხაც აქვს ჰგერითი მნიშვნელობა. ამიტომ, თუ,მაგალითად, ფილმი ახახავს გოთური ხანის მოვლენას, მაშინ გოთური ხელების ანბანი უნდა იქნას გამოყენებული ფილმის ფიჭრისა და ფილმში ჩართული წარწერებისათვის, რომ დავუღ იქნას ხელებისფური ერთობა ხურათისა და ანბანის"ხურათის" შორის. ამგვარი"დაწერილი მხატვრობა"(1681) მიღის იხე შორს, რომ ანბანი, ხიწყვა ხეილდება მიხი "აბსტრაქტული" მნიშვნელობის ხეიროს და ხდება "დაწერილი ხურათი",რომლის გავება შეუძლია მოვლელი ენის წერა-კითხვის უფორმისა ხაც კი. ანაღის ვლპპაუხს,მაგალითად, შექმნილი აქვს ახეთი ხურათი:"აღამიანი - გზა"(1682); ამ ხურათზე ერთმანეთის ქვეშ ათ-ჯერ მკრთაღად დაწერილ-დახატულია ხიწყვა-ხურათი"აღამიანი"; მოპირდაპირე მხარეს(ხურათის მარჯვნივ) კი,იხევ ათ-ჯერ, ძლიერი ფუშით, ხიწყვა "გზა"(ხიწყვაები დაწერილია გერმანულად). მაგრამ ამ ხიწყვაზე ამ ხურათზე გააჩნიათ არა მარტო ხიწყვაკვანი("აბსტრაქტული"), არამედ ხურათკვანი("კონკრეტული") მნიშვნელობაც,რის შედეგად ხურათზე მოხანის (ათი)-აღამიანი,რომელიც მიღის გზაზე. ამით კი ნა-

ჩვენები იქნა მხაფერობისა და ანბანის მრავალფეროვანი ურთიერთობა ხელოვნებაში... ანბანი აქ ვი არ არის მხოლოდ ფექსი, არამედ, ამავე დროს, ყოველთვის ხურათოვანი განხახიერების ხაშუალებად" (1683). ამ ხფეროშიც დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია კინომხაფერობა და კინოარქიტექტორს კინორეჟისორისათვის.

კინომხაფერობს შეუძლია ხურათოვანი ხიმრწყის ორი განზომილება (ხიმაღლე-ხინავე) მესამე განზომილებით (ხიგრძე, ხირღმე, ხიშორე) გააპოხიეროს და ამ გზით "მოჩვენებითი" ხამგანზომილებიანი ხივრცე შექმნას; ხივრცის შექმნის ამგვარ პროცესს შეიძლება შექმნდეს შემდეგი ხაფეხურები:

პირველი ხაფეხური: ხეული იხახება მხოლოდ დამახახიათებელი ხიმაღლეხა და ხიგანის განზომილებით (ხიმრწყე). მამყურებლის შედგომამა შეყვანამე აქ უარია ნათქვამი.

მეორე ხაფეხური: ხინათლისა და ხიმნელის შეთანხმებული გამოყენებით იქმნება ხხეულეპრივი ხიმრგვალის მოჩვენება (ხიმრგვალე).

მესამე ხაფეხური: ხივრცის გაშლა, ე. ი. დამრგვალებული ხხეულის გარემო, განხაკუთრებით ფონი, იქმნება "მოჩვენებითი" ხამშებით, ფორმებით თუ ფერებით.

მეოთხე ხაფეხური: ხირღმის განლაგება, ე. ი. მესამე ხაფეხურის შემდეგ, რამდენიმე ხხეული (მამყურებლის მხრიდან) ხხვალახხვა დამორგებითაა განლაგებული, რის შედეგად მამყურებლის მხედველობა ერთი ხხეულიდან გადადის მეორეზე და ამ გზით "მიღმართება" ხირღმისხაკენ და ამ გზით ექმნება მას ხამი განზომილების შთაბეჭდილება (1684).

"კინო არის მხაფერობა მოძრაობაში" (1685), "კინო არის ხინათლის მესიკა" (1686), და ამ ხფეროში უნდა გამოამყლავნოს თავიანთი შემოქმედებითი ფალანგი კინომხაფერობა და კინოარქიტექტორმა, რამ თქმა უნდა, კინორეჟისორის უშუალო შთაგონების ხამზღერებში. მხაფერობაში, გზა რეალობიდან ხურათამდე გაივლის ხელოვანის მხედველობისა და შეგრძნობის ხიხფემას, მის ხელეგბ, და-ზოლს, მის ყალამს დამახ გადააქვს ეს ფილოზე. ეს პროცესი არ არის მექანიკური (1687). ანალოგიური ფილმში არა კინომხაფერობს თუ კინოარქიტექტორის, არამედ კინორეჟისორის შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც რეალობიდან (ფანტაზიური წარმოდგენად რეალური ხურათი უნდა იყოს ჯერ, რომ მისგან ფილმური ხურათი შეიქმნას) ქმნის ფილმურ ხურათს; და ამ პროცესში შეუძლია ჩაერის კინომხაფერობა და კინოარქიტექტორმა, რომლის დროს მათი ამოცანაა რჩევა-დარიგების მიცემა კინორეჟისორისათვის, რომელიც, კინოკამერას მუშეობით, "ხაფავს" ფილმურ მოძრავ ხურათებს. ფილმური ხურათის შექმნა "ხინამდვილეში არის ხინათლის ხაფეხის პროცესი" (1688).

თუ როგორი ზეგავლენის მოხდენა შეუძლია კინომხაფერობს ფილმურ ხურათოვან გამომხახვამე, ამის ყველამე უფრო უკიდურეს მაგალითს იძლევა კინოხურათი - "ლექორ კალიგარის კამინეფი", რომელშიც კინო-

მხატვრებმა ჰერმან ვარმმა, ვალტერ რორინგმა და ვალტერ რაიმანმა ექსპრესიონიზმის ხელოვანი გადმოცემის ფორმის, მაგრამ ამ ფორმის მხატვრობა და არქიტექტურა ვერ გახდა მისი მთელი ხურათოვანი გამოხატვის ორგანიული ნაწილი, ვინაიდან მხატვრობიდან მხოლოდ ვერნერ კრახტმა და კონრად ვაილმა შეხებულა "ექსპრესიონისტული კონცეფციის" (1689) მხედველობაში მიღება. ეს კი მოწმობს, რომ კონომხატვარი და კინოარქიტექტორი არ უნდა შეეცადოს ფორმის მხატვრობა-არქიტექტურა იქნეს თვითმიზნად; მხატვრობა-არქიტექტურაც ფორმის ფორმური ხურათოვანი გამოხატვის ორგანიული ნაწილი და ის ისე უნდა ჩაეხიზოს ფორმურ ხურათოვან გამოხატვაში, როგორც მხატვრობა, განათება, ფერი, ბუნება, ცხოველები თუ ხატები. ამდენად კონომხატვარი და კინოარქიტექტორი კი არ არიან კინოხელოვნების მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელები, არამედ მისი ხელშემქმნელები; კინოხელოვნების მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი კი არის კინორეჟისორი.

10. კინოფოტოგრაფია

ფორმის არის მოძრავი ფოტო-ხურათები, ფოტოგრაფია კი არის უძრავი, მყარი ფოტო-ხურათი; ამდენად ფოტოგრაფიას, ფოტოგრაფიას განსაზღვრული წვლილის შეუქანა შეუძლია კინონაწარმოების შემქმნისა თუ მისი პოპულარიზაციის ხაქმეში, მიუხედავად იმისა, რომ მოძრავ ფოტო-ხურათებსა (ფორმის) და უძრავ ფოტო-ხურათებს (ფოტოგრაფია) შორის არსებითი განსხვავებაა.

მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ფოტოხურათის გამოყენება ფორმის (და ზედახედავში). ფორმურ მოძრავ ხურათებში როცა უცბათ გამოჩნდება უძრავი ფოტოხურათი, ან, როცა მოძრავი ფორმური ხურათი უცბათ "გამოშვდება" და იქცევა უძრავ ფოტოხურათად ("ხელოვნება"), მაშინ მაყურებლის მთელი ყურადღება ექცევა ამ ფოტოხურათს განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ის არსებითად, თავისი უძრავობით, განსხვავდება ფორმურ მოძრავი ხურათებისაგან. ამ ხურათი ფოტოგრაფიას შეუძლია განსაკუთრებულად ხაზი გაუხვას მოვლენის ამა თუ იმ ფაზას და ამით მაყურებლის განსაკუთრებული ყურადღება მიაპყროს მასზე. ამგვარად გადახალისებები ობიექტის ლეჭალს ფოტოხურათი აჩვენებს უფრო ნათლად; და თუ ფოტოხურათებით ხდება მოვლენის განსაზღვრული ნაწილის ფაზების ახატვა, მაშინ ფოტოხურათები "მაყურებელს ხლის აქტიურებს: მან ვალკეულ ფოტოხურათებს შორის არსებულ "ხატვებში" უნდა "შეაჯახოს" თავისი წარმოდგენითი უნარიანობით, რომ შეიგრძნოს მოვლენა (1690). დიდი ფოტოხურათის გამოყენება ფორმის შეხატვებშია აგრეთვე ლეკორაციის ნაცვლად ან ფონის შეხატვებლად. ფოტოგრაფიას შეუძლია, მაგალითად, გადახალისებები ობიექტი გადაიღოს ყოველი მხრიდან, კინოკამერას ანალოგიურად, თვით "ბაყაყისა" და "ჩიფის" პერსპექტივების ჩათვლით, მაგრამ ფოტოგრაფიას არ ძალუძს ფორმური ბნელების გამოყენება, ვინაიდან ის მყარი, უძრავი ხურათია. ამდენად, ფო-

ფოგრაფიამ, როგორც მხატვრობამ, უნდა ამოარჩიოსა და აღბეჭდოს მო-
ვლენის ერთი, ყველაზე უფრო დამახასიათებელი მომენტი. ფოტოგრაფიის
ამგვარ შემღვლელობაში ხალგაობის რეალიზის გარდაქმნის მრავალი
ხაზუალებია: ფოტოს შეუძლია გადახადები ობიექტი გახადოს მონუმენტუ-
რი ("ზაყაყის პერსპექტივა"); მას შეუძლია მიხი დამცირებაც ("ჩიჭის
პერსპექტივა"); მას შეუძლია აღამიანები ხაზიზღარი, ხაზრალთ თუ შრი-
ხხანე გახადოს. ამ გზით ფოტოგრაფიას შეუძლია ხინამღვილის რეალუ-
რი ახახვა, მაგრამ მიხი გაყაღებაც, ვინაიდან ყოველი აღამიანის
ხახის გამომეფყველებაში შეხადლებლია თყვანხახეში, ხაზიზღარი,
ხაზრალთ თუ შრიხხანე ხელის მინახვა(1691). მიუხედავთ რეალიზის
ამგვარი გარდაქმნის შეხადლებლობისა, ფოტოგრაფია მაინც რჩება ხე-
ლოვნების გარეშე, ვინაიდან ის ვიზუალურიზმს "ფოტოგრაფიულად", ე.ი.
შუხუად ახახავს. ფოტოგრაფიის უნარიანობა, გარდაქმნას ხინამღვილე,
იხე შორს ვერ მიღის, რომ შექმნას ახალი, მხატვრული ხინამღვილე,
თუმცა მას განხაზღვრული მხატვრული ღირებულება შეიძლება შეინღეს.
ამიფომ არც იმიხ თქმა შეიძლება, რომ "ფოტოგრაფია არ არის ხელო-
ვნება" (1692). როცა ფოტოგრაფი ახღენს აღამიანთა ჯგუფის განღაგე-
ბას, რომ შემკვიღრეებს არვენის ან ღაუფოვს მათი გოგხალი ხახე,
ის არ შორღება გხოვრების ხიმარღეს. ყოველი ფოტოხურათი, როგორც
არ უნღა იყოს ხურათის ობიექტი გამღაგებული, ფოტოგრაფიხ ხელით
ხღება ნაჭერი რეალური გხოვრებისა, და თუ ხურათი გაღაღებულია
არა ხეღოსნის გივი ხელით, თუ მახში ჩანერგულია მაქმარნი შემოქმე-
ღებითი აზრი, თუ ხურათი გაღაგებულია ხეღვანის გამოგღიღი და გო-
გხალი თვალბით, ხუაფიკური ფოტოგრაფია შეიძლება გახღეს შექმეტ-
ღვის ხეღვანების თავიხებური ნაწარმოები" (1693). ამგვარად, ფოტო-
გრაფია, ხულ გოფა ღღესღღეობით, არ არის ხეღვანების მხატვრული
ნაწარმოები, თუმცა მას შეუძლია განხაზღვრული მხატვრული ღირებულე-
ბა გააჩნღეს. ფიღმში კი ფოტოგრაფია ფიღმური მხატვრული გამოსახ-
ვის ერთერთი "ნეღლი მახაღაა", რომღღიც, ფიღმური გარდაქმნის შეღეგად,
ფიღმური გამოსახვის ორგანიული ნაწიღი შეიძლება გახღეს.

მაგრამ ფოტოგრაფიას, ფოტოგრაფს აქვს ფიღმში, ახე ვთქვათ, არა-
მხატვრული ფუნქციაც, როცა, მაგალითად, კინოფოტოგრაფი, ფიღმის შექმ-
ნის პროგესში, კინორეჟისორისა და კინოპერაფორმისაგან დამოუვიღებ-
ღად, ქმნის მოგემული ფიღმის ხხვაღახხვა ხეღვნების, მახიოობების თუ
ფიქნიკუქ შემოქმეღებითი შუაზის მუშაკების ფოტო-ხურათებს. კინოფო-
ტოგრაფიხ ამგვარი ფოტოხურათები არიან თავიხებური ღკუშემენფახიო
კინოფიღმის შექმნის პროგესიხა, რომღღთა ერთ ნაწიღს იყენებს კი-
ნორეკლაშა მოგემული ფიღმის პოპულარიზაციისათვის, ხოლო მეორე ნა-
წიღი შეიძლება გახღეს კინოიხფორიკოსის მნიშვნელოვანი დამხმარე
მახაღა. ხეღვანების თვალხაზრისიო, კინოფოტოგრაფიხ შემოქმეღებაში
ყვეღაზე უფრო ძვირფახია იხეთი ფოტოხურათების შექმნა, რომღღიც,
ზოგჯერ, უფრო შთამბეჭღავია თავიხი ხურათოვანი ექსპრეხიუღობით,
ვიღრე შეხაბამიხი ფიღმური ხურათები; ვიღევ მეფი: ხშირად მინა-

ხავხ კინოთეატრის ვიწრონივში უაღრესად ექსპრესიული, შთამაგონებელი ფოტოსურათები, რომელთა მსგავსი ფილმური ხურათები თვით კინოსურათში ხაერთოდ ვერ ვიპოვებ: აქ ფოტოგრაფმა შეხბლო მოცემული ფილმური ხეგნის ყველაზე უფრო დამახახიათებელი "ხედის" პოვნა და შექმნა, ვიღრე თვით კინორეჟისორმა და კინოოპერატორმა, რაც იმას მოწმობს, რომ კინოფოტოგრაფი უნდა შედიოდეს კინორეჟისორის შემოქმედლებით დახში, რომ მანაც განხაზღვრული წვლილი შეიჭანოს ფილმური გამოსახვის შექმნაში. აღბათ, იხ ფაქტი, რომ კინოფოტოგრაფი ხრულიად დამოუკიდებელია თავის შემოქმედებაში კინორეჟისორისა და კინოოპერატორისაგან, ამდევს მას ხამუალებას კინოფილმის შექმნის მთელი პროცესის "ნიოჭრალური" მეთვალყურე იყოს, რის შედეგად იხ ხელავს ბევრ რამეს, რის შეხედვა იმ დროს (შემოქმედებით პროცესში მყოფ) კინორეჟისორს არ შეუძლია; აქ ვი დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია კინოფოტოგრაფს კინორეჟისორისათვის, თუმცა კინორეჟისორი და კინოოპერატორი უნდა ერკვეოდენ (და ერკვევიან კიდეც) ფოტოგრაფიის კანონზომიერებაში, რის გარეშე შეუძლებელია ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის შექმნა. კინოფოტოგრაფი დიდ დახმარებას უწევს აგრეთვე კინორეჟისორს მხახიობების არჩევაშიც: პირველი ხახინჯი გადაღება კინომხახიობებისა, ამა თუ იმ როლისათვის, თითქმის, ყოველთვის ხდება კინოფოტოგრაფის მიერ. კინოფოტოგრაფი ხწავლობს, არკვევს ამა თუ იმ მხახიობის "ფოტოგენიურობას"; ე.ი. იღებს მოცემული მხახიობის ფოტოსურათებს, რომ შეამოწმოს მიხი ფიზიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური გამოსახვითი უნარიანობა; და თუ ფოტოსურათები გვაჩვენებენ, რომ მოცემული მხახიობი ხხვალახხვა გადაღების პირობებში "კარგ" ფოტოგრაფიულ შეგავლენას ახლენს ჩვენზე, მაშინ იწყება იმავე მხახიობის ხახინჯი გადაღება კინოკამერათი, და თუ "მიხი ხურათიდან ეკრანზე გამოსჭვივის თავისებური პიროვნების ხხივები, მაშინ ჩვენ ხაქმე გვაქვს ფილმურ ფოტოგენიურობის იშვიათ ფაქტობა". (1694). ამგვარად, კინოფოტოგრაფი კინორეჟისორის უპირველესი დამხმარეა კინომხახიობების არჩევის, მათი "ფოტოგენიურობის" განხაზღვრის ხაქმეში, რახაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ფილმური გამოსახვის შექმნის მოხამშალებელ პროცესში. კინოფოტოგრაფმა - მათმანმა - (კინორეჟისორის დუის ჭრენკერის) კინოოპერატორს უთხრა: "შენ ჩართავ მოგორს და მოქმედებს კამერა... შენ არ გჭირია, მაგალითად, მე-500-დი ან მე-1000-დი ხეკუნდის განხაზღვრავ ვი, რაც ჩემთან ყოველთვის დღისჩენხრიგში დგას" (1695). "ფილმის გადაღება მეფად, მეფად უფრო ადვილია, ვიღრე ფოტოსურათის გადაღება" (1696). უთუოდ, აქ მოხჩანს "ნათეხაობით" კავშირი ფოტოგრაფიასა და ფილმს შორის, თუმცა მოძრავი ხურათების შექმნა არახოდეს არ შეიძლება "უფრო ადვილი" იყოს, ვიღრე ფოტოსურათის შექმნა, თუ ჩვენ ვლავარავკობ მხაჯრულ გამოსახვაზე და არა რეალობის რეპროდუქციაზე, რაც ხრულიადან არ ამცირებს ფოტოგრაფიისა და ფოტოგრაფის როლს კინოფილმის შექმ-

ნაში. ლუის ფრენკერი უოლხურათის რაობას ახე განხაზღვრავს: იხ უნდა იყოს ფექნიკურად ხრულყოფილის უნდა იყოს ცხოვრებისეული, ე.ი. ხურათზე რაიმე უნდა ხდებოდეს; მას უნდა გააჩნდეს "გუნება", განწყობილება, იხ უნდა იყოს ჰარმონიული; ფოლხურათი უნდა იყოს ხივრცოვანად "ხავეუ". "მე არაფერი არ მინდა იყოს ხურათზე, რაც რადღენაირად არ ეკუთვნის მას. ხურათები უნდა იყოს კონცენცირებული" (1697). მაგრამ ფოლხურათია არის ამონაჭერი ვიშუალური ხამყარობა, რის შუღვალ მას ავლია ღკავშირება ხხვა გარე-მოვლენახთან ღა ამიწომ იხ რჩება თავიხთვის ღა უნდა გაამართლოს თავიხითავი. "ფოლხკამერას აქვს ციკლიხის თვალღ" (1698), ამიწომ მას ავლია ხივრცოვანობის შთაბჭქლიღების შუქმნის უნარიანობა; ეხაა ურთოთი მიშეშიც იმიხა, რომ ფოლხურათი არ აღიბჭქლება, შუიგრმნება რივენს გონებაში იხე, როგორც, ვოქვათ, მხაფერობის მხაფერული ნაწარმოები. ფოლხურათია ვერ გამიხახხავს ხიღიაღებს, რომელშიც ყვეღაფერი - ქვა, აღამიანი, ბურქი თუ პირუწყვი - ურთმანეთშია გაღახღართული იხე, რომ იხინი, თოქიხ, ერთი მთლიანობაა; ფოლხურათზე ხინათღე ღა ხიბნეღე იხე არ არის განაწიღებუღი, როგორც ამას განზრახული მიშანი მოთხოვს; ფოლხურათი ვერ ითავიხუფღებს თავს ზოგერთ "შეღმეფ" ნაწიღებიაგან, ე.ი. "ფოლხურათხ არ გააჩნია ცოცხი, რომღიღაფ მას შუეღღია მიხი ხურათის გამოხვეფა" (1699); ამიწომ ფოლხურათი არ იღღევა კომპოზიციის იხეთ ხაშუაღებას, რომ გამიხახხვა გახრულყოფიღებს: ჭიპირობის შუენობის ხაშუაღებას იღღევა არაღვალკეული მოვლენანი, არამეღ მათი ჯამი (1700). მიუხეღავთ ამიხა, ფოლხურათია არ არის ხინამღვიღის მხოღღე პირი, კოპიო, არამეღ - მას ზევით - განმარტება, თუ გაღახაღებ იბიქეფს განხაზღვრული ხუბიქეფური განზრახვა ღაემაფება; ამ ღროს იქმნება "ამორჩეული ხურათი" (1701). მაგრამ ეხ კიღე არ არის ხაკმარისი ეხთეციკური ფახოვანების შუქმნიხათვის. ამ "მხოღღე-ფოლხურათულს ავლია უმეფეხაღ იხ მრავალფეროვანება, რომეღც არის ნიშანღობღობა მხაფერულის ფერთაფახოვანებია ღა ფორმიხა. მხაფერობის მიმართ ამ მიხუხის გარღა, არაფერი არ გააჩნია ფოლხურათიხა, არაფერი ახაღი, არაფერი, რაც მხაფერობის ეხთეციკის ფახოვანების გარე არ მეღმარეობს. ამგვარად, თავიხი შინარხით იხ რჩება მეფულ შორს მხაფერობიღან ღა შუეღღია ხეღვნებას, ხულ ღიღი, ღაუახლოვებს" (1702). ფიღმი კი არის არის არა ფოლხურათია, არამეღ ხურათის კომპოზიციო. რაც ფოლხურათულს მხაფერობამეღ ავლია, ფიღმი ანაზღაურებს ხხვა ეხთეციკური ფახოვანებით: ეხაა ფიღმური მხაფერული გამიხახხვის მრავალფეროვანი ღა მრავალფეროვანი ხაშუაღებანი, რომეღშიც ფიღმს ხხვაგვარ მხაფერულ ქმნიღებად ხღის, ვიღრე მხაფერობა (1703). ფიღმი კი არ არის ხინამღვიღის ფოლხურათია, არამეღ "იხეუ-შუქმნიღი", ე.ი. მხაფერული ხინამღვიღე. ფიღმის შუქმნიხათვის ფოლხურათიულობა არის ინხურუმენჭალური ხაშუაღება იხე, როგორც ხიწყვა მწერღიხათვის ღა გაღ-

კუელი ფონი კომპოზიციონისათვის; რამდენადაც ხიფყვა ჯერ კიდევ უკ-
ეზია და ფონი მუხიკა არ არის, ახევეა ფოტოგრაფია ფილმში." სიწყ-
ვა, ფონი, იხე როგორც ფოტოგრაფია შეიძლება გამოყენებულ იქნას
როგორც პროფანული და მხატვრული ენა, გამოყენებულ იქნას როგორც
უმნიშვნელო, იხე მნიშვნელოვანი ქმნილებისათვის" (1704). ამდენად,
ფოტოგრაფიასა და კინოფოტოგრაფს შეუძლია განხაზღვრული წვლილი შე-
იძინოს კინოხელოვნების როგორც მხატვრული რაობის შექმნაში, იხე მიხი
შექმნის პროცესის დოკუმენტაციაში; მაგრამ პირველ შემთხვევაში იხ
კინორეჟისორის მრჩეველის ხაზღვრებს ვერ შორდება, მეორე შემთხვე-
ვაში კი დამოუკიდებელია, რაც მას საშუალებას აძლევს შექმნას კი-
ნოხელოვნების შექმნის პროცესის დოკუმენტაცია თავისი საკუთარი თვალ-
ხედვით. კინოფოტოგრაფის ეს ორმაგი ფუნქცია კინოწარმოების უცილო-
ბლო ნაწილია, რომელიც მიხედვით მოთხოვს მხატვრულ-სტუქნიკურ ცოდნა-
სა და გამოცდილებას ერთდროულად.

დასკვნა

განვიხილოთ რა კინოწარმოების მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი
პროცესი, ჩვენ შევეცადეთ გაგვეჩვენოთ კინოხელოვნების შექმნის რთული
ორგანიზაციული და შემოქმედებითი ხფეროების განხაკუთრებულობა;
გავარკვეოთ, თუ როგორ უნდა შეიქმნას სფილისფურად გამართული მხა-
ტვრული ნაწარმოები, როცა მიხ შექმნას განხაზღვრავს კინოპროდუქ-
ციის მიზანი, ხაკოსფრლოლ ხისფემა, კინოსფულია, კინოგაქირაკება, კი-
ნოთეატრი, კინომწარმოებელი, კინორეჟისორი, კინოდრამატურგი, კინოსხე-
ნარისფი თუ კინომხახიომი. ორგანიზაციული, სტუქნიკური და მხატვრული
ხფეროები კინოწარმოებისა, ერთი შეხედვით, გვაგონებს "გორდულ
ნახკვს", ან ლამირინთხ, რომლის გახხნა, ან რომლისაგან გზის გაკვ-
ლევა შეუძლებელი მოხჩანს. მაგრამ კინოხელოვნების მხატვრული ნა-
წარმოების შექმნის ეს ხირთულე მოჩვენებითია, თუ ჩვენ ყურადღებ-
ის ხენფრში დავაკუნებთ იმ მახალახა და იმ პირკვენებას, რომელიც
ამ მახალხგან უშუალღლ ქმნის მხატვრულ გამოსახვას. ფილმის მხა-
ტვრული გამოსახვის მახალა კი არის მოძრავი ხურათები, ხოლო ამ
ფილმური მოძრავი ხურათების უშუალღლ შექმნელია კინორეჟისორი. აქ-
ედან გამომდინარე ყველადფერი ფილმში, ფილმის შექმნის პროცესში
უნდა დაემორჩილოს იმ ადამიანს, რომელიც ხეენარისფის, მხახიომ-
ის, ოპერატორის, მხატვარის თუ კინომწარმოებელის დახმარებით - ქმნის
ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებს. ადამიანი, რომელიც მეფხია, ვიღრე კი-
ნოპერატორი, კინომხახიომი თუ კინოსხენარისფი, ადამიანი, რომელიც
დამოუკიდებლად ქმნის ფილმურ ხურათებს ფერითა და ფორმით, განათე-
ბითა და ხავნებით, ადამიანებითა და ხხოველებით, ადამიანი, რომე-
ლიც ხხლენს ფილმის ოპტიკური და ხკუხფიკური გამოსახვის შეხადლებ-
ლობათა ერთ მთლიანობაში შერწყმას - არის ფილმის მხატვრული ნაწარ-
მოების შექმნელი. ეს ნიშნავს იმას, რომ "გორდული ნახკვი" გახ-

ხნილია, ლაბირინთიდან გამოსავალი ნაპოვნია, თუ კინორეჟიმებში
დახაქმებული ყველა მუშაკი და ხელოვანი იმდენ წვლილსა და იმ ხა-
ზის წვლილს შეიჭვანენ კინონაწარმოებში, რამდენსავე მათგან მოითხოვს
კინორეჟისორი. არ არსებობს "კლექციური მხაფერული ნაწარმოები"
იხე, როგორც არ არსებობს მხაფერული გამოსახვის "კლექციური ხეი-
ლი". ყოველ მხაფერულ ნაწარმოებში მოხიანს პიროვნება, ინდივიდუმი
მისი ხაკუთარი ხელითხური განხაკუთრებულმით; და იმ ღრმს, როცა
მხაფერული ნაწარმოების შექმნაში მონაწილეობას ღებულმობს მრავალი
ხელოვანი, როგორც ეს თეატრში, ფილმში თუ ჭელუხელვაშია, მაშინ ყვე-
ლა უნდა ჩადგეს მონეული მხაფერული გამოსახვის კანონმითერების
სამხახურში, რაც ნიშნავს იმას, რომ არც კინოოპერატორის, არც კი-
ნომხახიობის, არც კინომხაფერის შემოქმელმა არ უნდა იქცეს თვით-
მიზნად; ამ გზით შეუძლებლია ფილმის მხაფერული ნაწარმოების შექ-
მნა. ამიტომ ყველაფერი და ყველანი ფილმში უნდა დაემორჩილოს იმ
აღამიანის ნებახურვილს, რომელიც ქმნის კინონაწარმოებს; და კინო-
ნაწარმოების ნამდვილი შემქმნელია ის, ვინც მის ფორმას, მინაარხსა
და გამოთქმას ხამლოლ ქმნისა და აღგენს. უდათა, კინონაწარმო-
ებში, მეჭ-ნაკვებად, მოხიანს ხეენარისხის, კინოოპერატორის, კინომხა-
ხიობის თუ კინომხაფერის შემოქმელმაც; მაგრამ მათი წვლილი ფილ-
მურ მხაფერულ ნაწარმოებში იმდენადაა შელუღებული ერთ ხელითხურ
მთლიანობაში, რომ ამ მხაფერულ ნაწარმოებს გააჩნია ერთი შემომ-
ქმელის - კინორეჟისორის - ხელწერა, რომელიც თავისთავში აქცევს ყვე-
ლა თანამემოქმელის ხელწერასაც. ამდენად კინოპროდუქცია ხხვა არა-
ფერიცა თუ არა ორგანიზაციულ-შემოქმელმითი უწყება, რომელიც ხამუა-
ლებას ამლევს კინორეჟისორს შექმნას ფილმის მხაფერული ნაწარმოე-
ბი. კინორეჟისორია ის პიროვნება, რომელიც ხხვადახხვა კომპონენ-
ტებს იყენებს ხელით შეხაქმნელად და შეუძლია ყველა თანაფაქტორი
გარდაქმნას მისი პიროვნული ხერხისა და მინაფემების შეხამამიხად.
(1705).

შექვეყნებული

კონსტრუქციული და კონსტრუქციული

შეხვედრები

ჩვენ გავარკვევთ ფილმური გამოსახვის მახლობელ რაობა; გავარკვევთ ფილმური ხურათის შექმნის ხაზუალებანი - ხურათის ამორჩევა და ხელი, ფილმური ბნელება, ფილმური მულტიპლიკაცია და შრიუვი, ფილმური რიფი, მონტაჟი, ტრა, ფილმური ხიურე და ღრ, ფილმი და ხმა, ფილმი და მხახიობი, და მიველით დახვეწამდე, რომ ფილმს შეუძლია "იხევე-შექმნილი", მხატვრული ხინამდვილის შექმნა. გავარკვევთ აგრეთვე ფილმური გამოსახვის მხატვრული და არამხატვრული ფორმები, ფილმის და-მოკიდებულება ხელოვნების ხხვა დარგებთან, და-ბოლოს გავარკვევთ კონსტრუქციის ორგანიზაციული და შემოქმედებითი ხფეროები, და მიველით დახვეწამდე, რომ ფილმს შეუძლია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა და ამ მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელია კინორეჟისორი. მაგრამ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები არხებობს, ცოცხლობს მხოლოდ-მხოლოდ მაშინ, როცა ის აღწევს მიმღებს, ამ შემთხვევაში, კინომაყურებლებს. ამდენად იჭრება კინოპროგრამის, კინომაყურებლის (და მათ შორის კინოკრიტიკის) რაობის გარკვევის აუცილებლობა. ამგვარად, კინონაწარმოების თეორიული და პრაქტიკული გარკვევა-შექმნა ერთი უწყვეტი პროცესია, რომელიც იწყება ფილმის არხის გარკვევით; მიხი ჭექნიკური, მხატვრული, ორგანიზაციული რაობის ჩამოყალიბებით, რომლის ღრს ამოხავალი წარწილია ფილმის მხატვრული გამოსახვის ხაზუალებანი, რომელთა შეშველობით შეხამებულია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. ფილმის შექმნის უწყვეტი პროცესი კი ახე შეგვიძლია ჩამოვყალიბოთ:

1. ფილმის შექმნის მხატვრულ-შექნიკური პროცესი:

ა) ფილმური იდეა, რომელიც გამოსახულებას პოლობს ექსპოზე-ფრიფ-მენფ-ხეუნარში.

ბ) ფილმის პროექცია, შექმნა, რომლის ღრს ხდება გადახალები ობიექტების (აღამიანების, ხაგნების თუ გხოვლებების) ფილმური "მხატვრული-ზაცია", ე.ი. ფილმური ხურათების შექმნა.

გ) ფილმური გამოსახვის ხაზუალებების გამოყენების ხდება გადაღების გაყოფა ხურათად და ხმად, რომელთა დამუშავება (გამომყდავენება) და იხევე-დავაპირება (მონტაჟი) კინოხურათის შექმნის წინაპრობაა.

დ) კინოხურათის გამრავლება და პროექცია-ჩვენება კინოთეატრში.

ე) კინოხურათის აღქმა კინომაყურებლების აგან, რომელიცაა მიხი მხატვრულ-შექნიკური პროცესის უკანახენელი ეტაპი, რომლის ღრს წინა-პლანზე იწევს კინოპროგრამისა და კინოკრიტიკის რაობაც.

2. ფილმის შექმნის თეორიული პროცესი, რომელიც, არსებითად, მიხი მხა-
ჭვრულ-სტექნიკური ჩაობის განუყოფელი ნაწილია, - შეგვიძლია ასე
ჩამოვაყალიბოთ:

ა) ფილმი, როგორც გამოსახვის (მომრავი) ხურათოვანი ხერხი.

ბ) ფილმის არხი: ფილმი როგორც რეპროდუქციის საშუალება; ფილმი
როგორც მხატვრული გამოსახვის საშუალება; ფილმი როგორც რეალური
და "წარმოდგენითი" ხურათობის შექმნის საშუალება, რომლის დროს შე-
მოქმედი აღმართი იყენებს ფილმის "გრამატიკასა და ხელებს" ფილმუ-
რი გამოსახვის შესაქმნელად.

ღ) ფილმის უბნები.

ე) ფილმური ფორმა-შინაარსი და გამოთქმის (იღია) პრობლემები.
ფილმის ეს მხატვრულ-სტექნიკური და თეორიული ურთიერთობის პროცეს-
ში იქმნება ავტონომიური მხატვრული ნაწარმოები - კინოხურათი -,
რომელიც მხოლოდ მაშინ ხდება რეალობა, როცა ის მაყურებელამდე აღ-
წევს და მაყურებელი მას აღიქვამს.

II. კინოპროგრამა

პირველ "ფილმებს" აჩვენებდნენ ვარიეტებში (1706), ე. ი. ეხსრადული ხა-
ხითის თეატრებში; 1902 წელს უკვე ხლებოდა ფილმის "ხრული პროგრამა-
მის" ჩვენება, რომელსაც აღგენდნენ ვარიეტებს პატრონები (1707). კინო-
ფილმების საზოგადოებრივი ჩვენება კი მოხდა 1894 წელს, ნიუ-იორკში,
ფულის გამოქმუშავების მიზნით (1708). კინოფილმების ღმონხსრადიას,
ჩვენებას აღვილი ჰქონდა აგრეთვე ბაზრებთან დადამულ კარავებში,
რახაც აწყობდნენ მოგზაური "ატრაქციონების" , რომლებიც იმდროინდელ
მუნჯ ფილმებს მაყურებლებს არა მარტო აჩვენებდნენ, არამედ განუშარ-
ჭავდნენ კიდეც (1709). კინოთეატრები კი პირველად აგებულ იქნა დიდ
ქალაქებში, რომლის კონსტრუქცია ძლიერ წააგავდა ვარიეტებს-თეატრე-
მის კონსტრუქციას, და თვით კინოპროგრამების შედგენაც ხლებოდა ვა-
რიეტებს პროგრამის მსგავსად. ასე იქნა, მაგალითად, "კინოლრამები"
დაყოფილი აქტივად, მოქმედებდა. კინოთეატრის ერთი ხეანისი პრო-
გრამა შეხლებოდა რამდენიმე ფილმიხაგან და მათი მხველლობის პრო-
ცესში ხლებოდა "ატრაქციონების" ჩვენება, ე. ი. აკრობატების, მოღკვა-
ვების თუ სხვა გახართობი ნომრების ჩვენება. პირველ მსოფლიო ომამ-
დე, მაგალითად, კინოთეატრის ხეანისი ნორმალური პროგრამა შეხლებ-
ბოდა -

ხამი" ღრამიხაგანჟ

ხამი ხვეჩიხაგან (ეს "პიეხები" შეადგენდა მთელი პროგრამის ექვს-მე-
შვიდედ ნაწილს); ამას ემატებოდა კიდეც ერთი "მუნების ხურათი" და
"ატრაქციონები", რომელსაც, როგორც ავლნიშნეთ, ახრულებდნენ ეხსრადის
ატრისხები (1710). კინოპროგრამაში, პირველ ხანებში, შეჭანილი იყო
არა მარტო კინოფილმები, არამედ ატრაქციონული ნომრებიც, რაც, სხვათა
შორის, შეინარჩუნა, თუ გნებავთ, პარიზის ზოგიერთმა კინოთეატრმა

დღევანდლამდე კი, მიუხედავად იმისა, რომ კინოპროგრამების რაობა არსებობდა შვიცვალა. პირველი მხოლოდ შემდგომ პერიოდში კინოპროგრამის გენერში მოქმედა ერთი "ლიდი ფილმი", ანუ ერთი ხრულმეჭრაყიანი ფილმი, რომლის წინ ნაჩვენები იყო ერთი ან რამდენიმე დამატებითი მოკლემეჭრაყიანი ფილმი აქვუალური კინოყურნალის ჩათვლით. მუხუი. ფილმის ხანაში, ყველაზე უფრო დიდ კინოთეატრებს კი თავიანთ კინოპროგრამებში შექმნდათ მუხიკალური უვერტოურები, ხვეჩრები თუ ხხვა ეხერადული ნომრებით. უვერტოურები კი წააგავდნ თავიხვებურ პროლოგს, რომელიც, - ეხერადის გამოსახვის ხამუალმებით, ან ხაჩვენებელი კინოფილმის დეკორაციების მოფილებით, - ნაგულისხმევი იყო როგორც კინოფილმის შინაარსის "შეხავალი". კინოპროგრამის ამგვარი ხიხვემა, რომლის გენერში იღვა ერთი ხრულმეჭრაყიანი ფილმი, წარმოიშვა ამერიკაში (1711). მაგალითად, კინოთეატრის ერთი ხეანისი პროგრამა, 1917 წელს, ახეთი იყო:

"(1) "ჰომენჯულებს" ("პაჭარა აღამიანი"), 5 ნაწილი.

(კაცობრიობის განაღვურება)

6 დიდი ნაწილი.

(2) მჭურმის ფრინველი; დრამა ხამ მოქმედებალ.

(3) უღანაშაულოდ გაღახახლებული გომბირში; დრამა ერთ მოქმედებალ.

(4) ფუჭვარის ხვა; მეფად ხაინჭურეხი ხურათობი.

(5) ყურნალი; ახალი ყველა ფრონფიდან." (1712).

ოგიან წლებში კი კინოპროგრამის გენერში მოქმედა ერთი ხრულმეჭრაყიანი კინოხურათი, რომლის წინ, ჩვეულებრივად, აჩვენებდნ კინოყურნალს, ან დკუმენჭურ ფილმს, ანდა ორივეს ერთად. კინოპროგრამის ამგვარი ხახიათი შენარჩუნებულია დღეხაც, თუმცა, "თავიხუფალი ბაზრის" ქვეყნებში, განხაზღვრული ადგილი ეთმობა კინოპროგრამის დამაწყისში კინორეკლამას, რომლის დროს ხდება ნახაფი რეკლამური ფილმებიც ჩვენებაც. ჭელებელვამაც ზეგავლენა მოახდინა კინოპროგრამის შექმნაზე, რაც, უმთავრებალ, იმამი გამოიხატება, რომ კინოყურნალი, რომელიც თავიხვებური აქვუალური კრებული იყო ყოველკვირული მოვლენებისა, თითქმის, მთლიანად ამოღებულ იქნა კინოპროგრამიდან, ვინაიდან ჭელებელვა ყოველდღიურად რამდენიმეჯერ აწვლის ჭეღემაყურებლებს უახლებს გნობებს ოჭვიკურად და აკუხვიკურად. ამდენად, კინოპროგრამის გენერში უფრო დამკვიდრდა ერთი ხრულმეჭრაყიანი მხაჭვრული ფილმი, რომლის წინ ხდება მოკლემეჭრაყიანი დკუმენჭური, ნახაფი თუ ხხვა ხახის ფილმების ჩვენება. ამგვარად, კინოპროგრამის ერთი ხეანისი დღეხდღეობით შეიცავს -

(1) ერთ მოკლემეჭრაყიან დკუმენჭურ თუ ნახაფ ფილმს და

(2) ერთ ხრულმეჭრაყიან მხაჭვრულ ფილმს.

კინოპროგრამის ამგვარი ერთი ხეანისი ხანგრძლივობა, ჩვეულებრივად, დაახლოებით, ორი ხათია; თუმცა არხებობს იხეთი მხაჭვრული ხურათებიც, რომელთა ხანგრძლივობა უფრო დიდია; მაგრამ ახეთი ფილმები

გამონაკლისია, როგორც, მაგალითად, მარხელ ვარნეს კინოსურათი "ხამოთის ბავშვები", რომელთა ხანგრძლივობა ხამ ხაათხაე ვი ხეილდე-ბა; ახეთ შემთხვევაში კინოსურათი ორ-ხერიიადაა შექმნილი, რომელთა ჩვენება თუ ერთ ხაღამოხ ხდება, შუაში, ხუდე ცოფა პაუბაა ჩართული, რომ კინომაყურებელმა "ღაიხვენოხ" და შემდეგ იხეე გაპყვეხ ფიღმიხ მოქმედებახ. ამგვარად, კინოპროგრამიხ, დაახლოებით, ორ-ხაათიანი ხანგრძლივობა ნაკარნახევია თვით კინომაყურებლიხ აღქმიხ (ფიშიკურ) უნარიანობიხაგანაე, ვინაიღან კინოთეაფრიხ დაბნელებულ დარბაბში დამუდარი მაყურებელი იღდება და ამით კლებულობხ მიხი შეგრძნებიხ უნარიანობაე. ამდენად, "იღეაღური" კინოპროგრამა არიხ, ხუდე ცოფა, ევროპოული მაყურებლებიხათვიხ, დაახლოებით ორ-ხაათიანი კინოხეან-ხი, რაე, მეფ-ნაკლებად, დამკვიდრებულია ევროპიხ ქვეყნებში.

კინოპროგრამიხ აღქმაში ვი არხებით როლხ თამაშობხ კინოთეაფრიხ რაობა. აქ ნაგუღიხხმეგია კინოთეაფრიხ ხახეობა და მიბი ფექ-ნიკური აღჭურვილობა. ფიღმიხ ხუპრდექმდეღ აპარაფურიხ ხრუღყოფიღება იძღევა ხაშუაღებახკინოსურათი ნაჩვენები იქნახ იხე, როგორე ეხ ახახუღეა კინოშემქმნეღებიხ მიერ კინოფირზე; ხაპროექციო აპარაფიხ აჩახრუღყოფიღება, ან კინოღენფიხ გაშუქებიხ ხიძღერიხ შემფირება თუ გაძღიერება ევრანზე, არხებითად ცვლიხ კინოსურათიხ მხაფვრული ღირებუღებიხ ღონეხ. არხებითი მნიშვნეღობა აქეხ აგრეთვე კინოთეაფრიხ ხახეხ: ღია-კინოთეაფრი (ხაშაფხუღო კინოთეაფრი), ან, ხაერთოღ, ფიღმიხ ჩვენება ღია-ფიხქვეშ ახუხფებხ. ფიღმიხ მხაფვრულ ღირებუღებახ, ვინაიღან, ახეთ პირობებში, შუედღებელია ხახურვეღი ხიბნეღიხ ხეღოღნური შექმნა იმიხათვიხ, რომ ფიღმური ხურათებღი შეხაფერიხი ხინათლო იქნახ გაშუქებული კინოექრანზე. ამახ ემაფება კიღეე იხ-იე, რომ ღია-კინოთეაფრიბღი აკუხფიკურადაე არ წარმოადგენენ დახურულ ხიერეეხ, რომელშიე შუედღებელია ხმოვანი ფიღმი იხეთი ხიშუხფოთ იქნახ ნაჩვენები, როგორე ეხ შექმნიღია კინოხეღოვანებიხ მიერ. ამახ ემაფება კიღეე იხიე, რომ ღია-კინოთეაფრები დაფული არ არიან ბუნებრივ ხმაურიხაგან, რომელიე ყოვეღი მხრიღან შეიძღება შეიჭრახ ღია-ფიღან ამგვარ კინოთეაფრიში. ამგვარად, კინოსურათიხ აღქმიხ ხრულ შეხაძღებღობახ იძღევა დახურულღ კიღიღეეფიღ, რომელიე აღჭურვიღია შეხაფერი ხაპროექციო ფექნიკით. რა თქმა უნდა, კინოღენფიხ ხარიხხი, კინოკაძერახ თუ ხმიხ გადახაღები აპარაფურიხ ხრუღყოფიღება და თვით კინოღენფიხ გამომყღავნებიხ ფექნიკა და-ბოღოხ კინო-ფიღმიხ ნეგაფივიხა და კღმიღეხ (აქღიღეხ) ხარღიღეღეე განხაბღღვრავხ კინოსურათიხ აღქმიხ პროფეხხ. თუ ყვეღა ეხ წინაპირობა დაფულია, მხოლოდ მაშინ აქეხ შეხაძღებღობა კინომაყურებელხ აღიქვახ კინოსურათი იხე, როგორე ეხ ნაგუღიხხმევი (და შექმნიღი) აქვთ კინოხეღოვანებხ. ამდენად, კინოპროგრამიხ ერთი ხეანხიხ შეღგენა, კინოფიღმევიხ ახელიხ ხარიხხი, რაე განიხაბღღვრება კინოღენფიხ, მიხი გამომყღავნებიხ ხარიხხით, კინოთეაფრიხ ფექნიკური ხრუღყოფიღება არხებითად

განსაზღვრავს კინოსურათის აღქმას კინომაყურებლების მიერ. კინო-
პროგრამის ერთი ხელნახი ამგვარი ღებინსწრანია(ჩვენება) არის ის
ამოსავალი წერტილი,რომლისგანაც გვხურს განვსაზღვროთ კინომაყურე-
ბელის ეროვნული, სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური ჩაობა.

II. კინომაყურებელი

იხე როგორც მუხიკის ზეგავლენით მუხიკალური ხმენა განვითარდა,ე.ი.
შეიქმნა მუხიკის მოხმენის კულტურა,ახე ვითარდება "ხელდაწე.ი.ფილ-
მური გამოსახვის აღქმის კულტურა. ფილმის გამოსახვის ფორმები გან-
ვითარდა თანდათანობით და ახევე თანდათანობით განავითარა კინომა-
ყურებელთა უნარიანობა აღექვა ეს ახალი ფორმის ენა: წარმოიშვა
არა მარტო ახალი დარგის ხელვინება,არამედ,ამახთანავე, აღამიანის
ახალი შეგრძნების უნარიანობა,ახალი კულტურის შექნე აღამიანისც.
(1713). ხელვინების ხაგანი - იხე როგორც ყოველი პროლექტი - ქმნის
ხელვინების-შემგრძნობა და ხილამაშის ხიამოვინების-უნარიან აუდი-
ტორიას."ამიწომ პროლექტია ქმნის არა მხოლოდ ხაგანს ხუბიექტისა-
თვის, არამედ ხუბიექტსაც ხაგანისათვის"(1714). ცნობილია, რომ რო-
ცა დავით გრიფითა თავის ფილმებში დიდი თუ დეფალური ხედები გა-
მოსახა და "უშველებული მოკვეთილი თავი" ეკრანზე გააშუქა, მაყუ-
რებლები იფინოდენ და პანიკაც კი შეიქნა კინოთეატრში. დღევანდე-
ლი კინომაყურებელი კი ვერც კი გრძნობს იმას, თუ შეგრძნებისა და
აზროვინების რა რთული გზა გაიარა კინომაყურებლებმა,რომ განევიითარე-
ბია ოპტიკური ახოციაციის უნარიანობა. ჩვენ,როგორც კინომაყურებლე-
ბი, დანაწევრებულ ხურათებს,რომლებიც თანამიმდევრობით ჩნდებიან
ეკრანზე, ჩვენს შეგრძნება-აზროვინებაში ვაერთებთ ერთმანეთთან და
შევიგრძნობთ როგორც ერთობლივ და უწყვეტად მიმდინარე მოვლენად;
და ამ შეფად რთულ პროცესს ჩვენ არც კი ვგრძნობთ. პელა ბალაში
მოგვითხრობს ერთი ინტელიგენტი მოხელეს ამზავს,რომელიც შუა-აფრიკა-
ში ცხოვრობდა,ეურნად-გაშეთებს,კინოკრიტიკასაც კითხულობდა,მაგრამ
კინოსურათი არახილეს არ ენახა; და როცა მას პირველად კინოსურა-
თი უნახავს ვერაფერი ვერ გაუგია. ანალოგიური რეაქტია გამოუწვე-
ვია ერთ ქალიშვილში კინოსურათის პირველად ნახვას:"მე-უთქვამს
მას - ვნახე აღამიანები როგორ დავლექილი იყვნენ ნაწილბად.თავი,
ფეხები,ხედები, ყველაფერი იყო ხულ ხხვაცან"(1715).ამგვარად, ჩვე-
ულბრივი კინოსურათიც კი მოითხოვს კინომაყურებლისაგან განუწყვე-
ტელ ხიფხიბლეს, რომ მან ფილმურ ხურათთა უწყვეტი და ჩქარი ცვალე-
ბალობა,რომლებსაც ხიწყვა,მუხიკა და ხმაური აფილბენ, აღიქვას.
ხინათლისა და ხიზნელის,ხიწყვის,მუხიკისა და ხმაურისაგან,რომლე-
ბიც ოპტიკურ-აკუსტოკური გარემოსფილის მხოლოდ"ნავლექები-ამინაჭრე-
ბია", უნდა შექმნას მან აზროვინებითი და მნიშვნელობითი ურთიერთ-
ბა,რომელიც ჩანერგა მასში ფილმის შექმნილმა.ამდენად,ფილმი,განსა-
კუთრებით მხაყვრული და ხახწავლი ფილმი, კინომაყურებლისაგან მოი-

თხოვს განხაზღვრულ აზროვნებით აქტიურობას. შეიძლება ითქვას, რომ კინომაყურებელმა იხევე უნდა შეინჩავლოს ფილმური გამოსახვის ხერხები, როგორც ის ხწავლობს წერა-კითხვის ხერხებს, მიუხედავად იმისა, რომ ხურათოვანი გამოსახვის აღქმა უფრო უშუალოა, ვიდრე დაწერილი (აბსტრაქტული) გამოსახვისა. კინომაყურებლის ცოდნა და გამოცდილება, უდაოა, აღრმავებს მის აღქმით უნარიაზრობას: ერთმა აფრიკელმა ზანგამა, რომელმაც პირველად ნახა ფილმში ნიუ-იორკის ცათამბრჯინები, მიიჩნია ეს კლდეების ფორმაციად; ერთმა ხუთი წლის ბავშვმა, რომელმაც შვედის ნუკრი არახოლებს არ ენახა, ვ.ღიხნეის ნახაფი ფილმის "ბამბის" - ხანვისას შვედის ნუკრი მიიჩნია ძაღლად; და "ფილმის კულტურით" ახე გათვითმცნობიერებელი ევროპიულიც კი, როცა ის ხედავს უცნობი ფილმის თუ ფაუნას ფილმურ ხურათებს, ვერ ერკვევა ხედავს ის იმაში - ვთქვათ, ზღვის მცენარის ხურათს, ქვაბს თუ ზღვის ცხოველებს (1716); ე.ი. კინოხურათის აღქმა, მუხე-ნაკლებად, მოითხოვს განხაზღვრულ ცოდნას და გამოცდილებას, "კინოფილმურ კულტურას", რომ მაყურებელმა შეხედოს მხატვრული ნაწარმოების იმ აზრის გაგება, რომელიც მასში ჩანერგა ფილმის შემქმნელმა. "კარგი ფილმი რომ გაიგოს, - ამბობს რ. ლეენჰარდი - ამისათვის ხაკმარისი არ არის იყოს ინტელიგენტი და მგრძნობიარე; ამას უნდა ემატებოდეს ხაკანთა შეხწავლა: კლასიკოსების ცოდნა, შედარებები, ანალიზი და ა.შ., რომელთაგან შეხედება, ზეხედ რამ ვთქვათ, კულტურა; ყოველ შეგნებულ მოქალაქეს ამგვარი ცოდნა, როცა ხაქმე ეხება ლიტერატურას, მეტნაკლებად, გააჩნია, მაგრამ მას ანალიტიკური ცოდნა აკლია, როცა ხაქმე ეხება ფილმს" (1717). კინომაყურებლის განხაზღვრული ცოდნა და გამოცდილება, "ფილმური კულტურა" კი უცილობლად წინაპირობაა არა მარტო მხატვრული ფილმის აღქმისათვის, ვინაიდან - განხხვავებით უშუალო (პირდაპირი) ურთიერთ კომუნიკაციისაკენ (მაგალითად, ხატბარი ორ აღამიანს შორის), განხხვავებით არაუშუალო (არაპირდაპირი) ურთიერთ კომუნიკაციისაკენ (მაგალითად, ჟღერეფონის ხატბარი ორ აღამიანს შორის) - ფილმში ჩვენ ხაქმე გვაქვს ცალმხრივ არაუშუალო (არაპირდაპირ) კომუნიკაციისთან, რომლის დროს კინომაყურებელს არავითარი ხაშუალება არ გააჩნია ზეგავლენა მოახდინოს კინოხურათის ფორმამინაარს-გამოთქამზე. "ყველა მახობრივი კომუნიკაცია - წერს გ. მალეხკე - ხდება ცალმხრივად" (1718), რომლის დროს მას მხედველობაში აქვს წერილი, ჟღერეგამა, გაზეთი, ჟურნალი, წიგნი, გრამაფონის ფირფიტა, ფილმი, რადიო, ჟღერეხედვა. ამიტომ "მიმღები", ე.ი. კინოხურათის მაყურებელი უნდა იცნობდეს ამ შედეგის თავისებურობას და კანონზომიერების ხაფუძვლებს, რომ არ გახდეს მისი "მხხვერპლი", კინოხურათის მხოლოდ პასიური "მიმღები". ამგვარი ხაშუმრობა კი არსებობს, ვინაიდან ფილმი, თავისი ხურათოვანი უშუალოებით, ძლიერ და დრმა ზეგავლენას ახდენს კინომაყურებლის გრძნობასა და ნებახურვილის ჩამოყალიბებამზე, ხაშოგადლოებრივ ურთიერთობასა და გემოვნე-

შის შექმნა-ჩამოყალიბდაზე. კინოხურათს შეუძლია კინომაყურებლის გადამხრება და ღარწმუნება; მას შეუძლია მაცურებელზე იმოქმედოს შემარტივებლად თუ გამთიშველად, კეთილმშობლურად თუ გამხრწნელად; და "რამდენადაც უკეთესად არის შექმნილი ახეთი ფილმი, იმდენად ძლიერი იქნება მიხი შეგავლენა" (1719). ამდენად, არა მარტო კინომწარმოებლისა და ფილმის შექმნელის პასუხისმგებლობა არის ღილი (და ამ ამოცანის განხორციელება უყენებს მათ უდიდეს მორალურ და გონებრივ მოთხოვნებს), არამედ კინომაყურებლისაც, ვინაიდან ისაა ფილმის "მიმღები", "მომხმარებელი", აღქმელი და კინოხურათის ნახვა-არნახვით მას განსაზღვრული შეგავლენის მოხდება შეუძლია კინოწარმოებლისა და ფილმის შექმნაზე; თუმცა ამგვარი "შემოქმედი-კინომაყურებლიც" არსებით შეგავლენას ვერ ახდენს იხეთ კინომწარმოებელზე, რომელიც - მოგების თუ "იდეოლოგიური" მიზნით - უხიზხვილოდ იყენებს "წაქეზებას ყველაზე უფრო უხეშ და პრიმიტიულ ინსტიქტებისა და მეშინაურ გემოვნებისაკენ" (1720), რაც, ხამწუხაროთ, ზოგჯერ განხაზღვრულ ნაყოფიერ ნიადაგს პოულობს კინომაყურებელთა მახებში. ამდენად, კინომაყურებელთა "ფილმური კულტურა" და კინოწარმოების მხაფურული ღონე განსაზღვრულ ღიალქვიკურ ურთიერთობაშია ერთმანეთთან, რაშიც განსაზღვრულ როლს თამაშობს კინომაყურებლის ეროვნული, ხოლოლოგიური და ფიქილოლოგიური რაობაც.

1. კინომაყურებლის ეროვნული რაობა

ჩვენ, თავის ადგილას, შევეხეთ ფილმური მხაფურული გამოსახვის ეროვნულ რაობას და მიველით დახვენამდე, რომ რამდენად მხაფურული ნაწარმოები ეროვნულია თავისი ფორმით, შინაარსით, გამოთქმით, იმდენად უნივერსალურია იგი; ერის, ერის ყოველი შვილის განსაკუთრებულობა მყდანვლება მის პოლიტიკურ-ეკონომიურ-კულტურულ-ხოლოლოგიურ რაობაში, და მისი ეს განსაკუთრებულობა მყანვლება როგორც თვით მხაფურულ ნაწარმოებში, იხევე მხაფურული ნაწარმოების აღქმაში. ეხება რა დახურათებელი ყურნაღის ნებაც, პაულ შაკარნდლი ამბობს, რომ "ერების აზროვნების ხახე და ფემპერამენფი, მათი ხაკუთარი ენობრივი არსი და განათღების ხაშუალ ღონე, ხაშოგალობრივ წესყოფიღებათა ხხვაობა და კულტურული ინფურეხები განსაზღვრაკენ იღუხურირებელი ყურნაღების ხურათოვანი დამახახიათებელი გამოთქმის ხურნება და ხორფშეხხმას" (1721); იგივე შიქლება ითქვას ფილმზედაც. ხ. ეიშენშტიინი ეხება იღის ფორმალური განსახიერების ხაკითხს კინოში და მიღის დახვენამდე, რომ ის გამოღის ერის კულტურულ ფრადიციიდან: "...ეს იღევი - დახმენს ის - შიიარალუბლენი იყვენენ... რუხული ნაფიონალური კულტურის ფრადიციები... ამ რუხული კულტურის ფრადიციები, ხაერთდაც და კერძოთაც, ხაუკუნეების განმავლობაში შრდიღენ და ამზალბღენ იმ ხაერთ პრინციპებს, იმ წამყვან ფენღენციებს, რომღებიც ახე ორგანიულად გადმოღენინა ჩვენს ღროში და შეეხიხხლხო-

რცა ჩვენს ხაკუთარ კინემატოგრაფიას" (1722); და ამის ყველაზე უფრო თვალახარინო მაგალითს იძლევა თვით ხ.ეიშენშვიტის კინოსურათი - "ივანე მრისხანე", რომელიც რუსული იკონოგრაფიისა და არქიტექტურის ხულისკვეთებოთაა გაყდენთილი. ფრიც უშინგერი ფრანგულ კულტურას უწოდებს "ხამყაროს მეფაფიზიკის გარეშე" (1723); იზიარებს რა ამ აზრს, ვოლფგანგ ბაბილახი ამბობს, რომ "ამ არამეფაფიზიკურ ძირითად მიღგომას არეკლავს ხაფრანგეთის ფილმების უმრავლესობა", თუ გნებავთ, მარხელ ვარნეს "ხამოთხის ბავშვები, ყან კოკცხს" ორფეოხი" თუ ანდრე კაიაფის "ჩვენ ყველა მკვლელები ვართ" (1725). ამის შედეგია ის, - დახმენს ვ.ბაბილახი -, რომ ფრანგულ ფილმებში ბატონობს ღრმა პეხიმიგმი, მაგრამ ამავე ღროს ბედნიერება ყოველღლიურ ცხოვრებაში, რომლის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ რენე კლერის "ჩვენია თავიხუფლება" (1725). ამღენად, ფრანგული ფილმის ეროვნული განხაკუთრებულობა ის, რომ მის ცენსურში ღდახ აღამიანი, როგორც ავტონომიური არხება, და ის, თითქმის, ყოველთვის "ნაჩვენებია ურთიერთობაში ხაშოგადებახთან" (1726). ამგვარად, დახმენს ფრიც უშინგერი, "ხაფრანგეთი არის ევროპის ერთადერთი ქვეყანა, რომელშიც ანტიკური, ხოფისხ პროფაგორას მიერ გამოთქმული, ცხოვრების ღვეიგი კიღვე ძალაშია: 'აღამიანია ყველაფრის ხაშომი'" (1727). ამერიკული კინოსეღოვანის თუ კინომაყურებლის "ფიპის" პირმშო შვიღია შეერთებული შტატების პოღიფიკურ-ეკონომიურ-კულტურულ-ხოციღლური ცხოვრებისა, რაც ჩამოყაღიბდა ოთხ ხაუკუნეზე მეფი ღროის განმავლობაში. "ევროპიელი იმიგრანტები, რომლებმაც ევროპიული იღეები, ფექნიკა, მღეჩვეულებები მიიფანეს უშველებელ, გარიღელ კონფინენტზე, - იძულებული იყვენ ერთად ცხოვრებისა და კღმამფიურ პირობებთან შეგუების ახალი მეთოღები განევითარებიათ...ახე წარმოიბვა უფრო თავიხუფალი, შეუბოჭველი, არაკონვენციური, ოკციმიხფური აღამიანის ფიპი" (1728). ქართული ფილმის ყველაზე უფრო ღამახახათებელ ეღმენფხ ხეღავს უღრის გრეგორი მის "ფანფახსფიკურ, შოგჯერ ხურრეღლურ ფაბულათა გაფხაფებაში, რომლებიც, უღაოა, მათ წყაროს ნაციონღლური ფოღკღორის ბღაპრებსა და ღეგენღებში პოუღობენ" (1729). მაგრამ იმ ღროს, როცა კინოსეღოვანი თავიხი ერის კულტურის წრიღან ხაზრღოობს და ქმნის ეროვნულ ფიღმურ შინაარს-ფორმა-გამოთქმას, კინომაყურებელი აღიქვამს არა მარფო მიხი ერის, არამელ ხხვა ერების კინონაწარმოებსახე. აქ კი განხაზღვრული ბარიერები იქმნება კინონაწარმოების აღქმის გზაზე. ფიღმის ხურათოვანი გამოხახვა - და ფიღმი ხომ არხეგითად ხურათოვანი გამოხახვაა -, ახე ვთქვათ, "ინფერნაციონღლური ენაა", რომლის გაგება, მეფ-ნაკლებად, შეუძლია ყოველი ერის, ყოველი კულტურის წრის შვიღს, თვით წერა-კითხვის უფოღინარხახე კი; თემღცა ყოველი ერის ხურათოვანი ფრადიციის გაგება, ხურათოვანი გამოხახვის აღქმა, მოღემული ერის კულტურული ფრადიციების ფოღნის გარეშე, ხიძნეღეებთანაა დაკავშირებული, ვინაიღან ევროპიელი კინომაყურ-

რებელიხათვის, მაგალითად, ძნელია იაპონურ ფილმში ჩაქხოვილი ყვე-
ლა ხიმბოლიური გამოსახვის გაგება, რადგან ამ ხიმბოლოების აღქმა
იაპონური კულტურის ფრადიციების განსაზღვრულ გონებას მოითხოვს.
ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის მსგავსად, "ინტერნაციონალური ენ-
აა" ფილმური მუხიკა და ფილმური ხმურის, მაგრამ ფილმური მუხყვედე-
ბითი ენა, წარწერა თუ ფილმი ვერ ხელიღება ევრონულ ხაზღვრებს, ან,
ხელ ცოფა, ენის მგონეთა ხაზღვრებს და ამით გაუგებარია ხხვა
ერის კინომაყურებელიხათვის. ამ ბარიერის გარდაღახვას გლილობ ფი-
ლმი ხინქრონიზაციის (გახმოვანების) გზით, რომლის დროს, მართალია,
კინონაწარმოების მხაფვრული ღირებულება ნაწილობრივ მგირღება, მა-
გრამ მისი გაგების ღონე ხხვა ერის კინომაყურებელიხათვის იზრღე-
ბა. ამგვარად, ერის შვილი - კინოხელოვანია იხ თუ კინომაყურებელი-
ეროვნულსა და ინტერნაციონალურ კინონაწარმოებებს ხეღახვს, აფახებს
ეროვნული მხოფხედვით, რის შეღეგია იხ, რომ ერთღიღიგოვე კინონა-
წარმოებში შეიძღება ერთ ქვეყანაში წარმაფებით იქნახ ნაჩვენები,
მეორეში კი არა. არხეობებს, მაგალითად, ეროვნული ხვეგიფიური, განხა-
კუთრებული ხიუყფი, თემა, რომლის გაგება შეუძღია მხოლოდ მოცემუ-
ღი ერის შვილებს. ქართული ფილმის "ღაკარგული ხამოთხის" - გაგე-
ბა, აღქმა, ვთქვათ, გერმანულ კინომაყურებულს, უთუთ, არ შეუძღია,
ვინაიღან გერმანული ერისათვის გაუგებარია მისი ერის თავად-აზ-
ნაურთობის იხეთი გამახხრება, როგორც ამახ აქვს აღგიღი "ღაკარგულ
ხამოთხეში"; ხაქართვეღში კი ამ ფილმს, თავის დროზე, ღიღი წარმა-
ფება შქონღა, თემგა კრიფიკული შენიშვნებიღ გაიხმოღა ხოღმე. ეხ
ფაქცი კი მუხყვეღებს იმაზე, რომ ეროვნული მხაფვრული ნაწარმოები
მხოლოდ მაშინაა უნივერსალური თავისი ფორმიოთ, შინაარხითა და გამო-
თქმიოთ, როფა იხ ეროვნული და ხაერთოდ-აღამიანურიღ ერთღროულად. ამ-
გვარი ფილმების თვადხაჩინო მაგალითებია ჩარღი ჩაპღინის თუ ღავით
გრიფიფის ამერიკული ფილმები, ხ. ეიზენშტეინის თუ ვ. პულევიკინის რუ-
ხული ფილმები, რენე კღერის თუ მარხელ კარნეს ფრანგული ფილმები,
ვიფორიო ღე ხიკახ თუ რომერო როხელინის იფალიური ფილმები, ი. ბერ-
გმანის შვეგიური თუ ნიკოლოზ შენგღღიას, გოორგი შენგღღიას, ლარ
იოხელიანის, მიხეიღ კაღაფოშიშვიღის, მერამ კოკოჩაშვიღის თუ თენ-
გიო აზულამის ქართული ფილმები. "ყოვეღ ერს აქვს თავისი ხაკუთარი
ღირებუღება. ქართვეღი ერის ღირებუღება გამოიხაფება იმაში, რომ
იხაა როგორც ფყი, რომელშიღ ხეები, მუჩქები, ბაღახები და ფრანვეღე-
ბი გუნღურად მღერიან" (1730). ქართვეღი კინომაყურებელიღ, შეგნებუ-
ღად თუ შეუგნებღად, ქართული მხოფხედვით აღიქვაახ როგორც ქართულ,
იხე ხხვა ერების კინონაწარმოებებს. არ არხეობებს ხეღოვნება ეროვ-
ნული კულტურის გარეშე. "ჭემშარიფი ხეღოვანი მუღამ ეროვნულ ნიღაღგ-
ზე უნღა იღგახ და ღიღი იღიახ თქმიხა არ იყოხ, მუღამ ახხოვღეს,
რომ 'ერის გული შღვაზე უფრო ღრმაა და ღიღი ხაქმეღა, ვიხახ ღონე
შეხწევენია და თავის ხაკუთარი გული და თვადი იქამღინ ჩაუწვღენია".

(1731). ერთი ღრობი, ხანის ხელი სხვადასხვა ერებში, მართალია, აქვს განსაზღვრული ხაერთო ძირითადი ელემენტები, მაგრამ ამ ხაერთო მონაცემის ლიტერენციაცხია ხდება ყოველი ერის ხაერთო ხელით, ხაკუთარი სპეციფიური აზროვნებით, გზორების ყალიბით. სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა ადგილებშიც კი, ადამიანი მიხი ფიქლოლოგიური და ფილოლოგიური არხებით სხვადასხვაგვარია; და ფილმმა ეს სხვადასხვაობა უნდა მიიღოს მხედველობაში, თუ მას ხურს გახლეს ეროვნული და უნივერსალური ამავე ღრობი. ფილმი, რომელიც ამ ლიტერენციაცხიას არ მიიღებს მხედველობაში და შეეცდება უცხო ერთა ხელი სხვადასხვა, ის ვერახლეს ვერ შეიჭრება მხატვრული გამოსახვის ხელოში, ვინაიდან იმიჯაცხია, წაბამვა ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს. ადამიანის მიმიკა, მეფყველება, კოსტუმი, შინა, გართობა განსაზღვრავს მის პირადსა და ეროვნულ რაობას; თუ უბრალო მშრომელის შინა, მაგალითად, მეფად მდიდრულადსა მორთული - ესაა რეალობის გაყალბება, რომლის მიშანია კინომაყურებლის ღეშინფორმაცხია. ეროვნული ხელი კინოხელოვნებაშიც განსაზღვრება ერის ძირითადი მხოფხედვითა და ფრადიციით, რომელშიც ფხეხები აქვს გაღმული როგორც კინოხელოვნება, იხევე კინომაყურებლებს. იმ ღრობს, როცა კინოხელოვნანი თუ კინომაყურებელი მხოფლიო მნიშვნელობის პრობლემას შეიგრომნებს, მის გამოსახვას თუ აღქმას ახორციელებს ის მშობლიური (ეროვნული) აზროვნების პრიშპით. უცხო ერთა აზროვნების (მხატვრული თუ არა-მხატვრული) შეგავლენით შეხამებულია განსაზღვრული მხატვრული გამოსახვის შექმნა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მხოლოდ მაშინდა შეხამებული მხატვრული გამოსახვის შექმნა, თუ უცხო ერის ეს გზორებისეული აზროვნება, მოვლენა, მიღგომა გამოყენებულ იქნება მხოლოდ როგორც "ნელი მახალა". მაგრამ ამ ღრობაც არხებობს ხაშიშროება, რომ ეს უცხო ერის ფილმური "ნელი მახალა" ვერ გაღახარშობს ეროვნული ფილმური ხელით იხე, რომ მისგან ხელისხურად გამართული მხატვრული ნაწარმოები შეიქმნას. ამიჯომაა, რომ ეროვნული ხელის წამოყალიბებას შოგიერთ ქვეყანაში ხელს უშლის ის, რომ კინოწარმოება ცელიობს ანგარიში გაუწიოს "ინფერნაციონალური მაყურებლის გემოვნებას", ე.ი. კინომაყურებლის იხეთ, ახე ვთქვათ, "გემოვნებას", რომელიც ხაერთოდ არ არხებობს. ადამიანის ხიმფვიცე თუ ხისუხე, მაგალითად, ყოველ ერში სხვადასხვაგვარად მულანვლება; ეს კი იქვეც მისი მხატვრული განხორციელების დაწყებას ღრმა ფხეხვიდან და არა შეღაპირიდან. შეღაპირული ფორმა "სპეკულაციაცხია" მაყურებლის გემოვნებაზე და კინომაყურებელი მას აღვიღად ხლის ნიღაშს. ეროვნული კინოპროდუქციის "ყველაზე უკეთესი რეკლამაცხია ნამღვილობა, ორიგინალობა და ხაკუთარი ხელი" (1731ა). რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მოცემული ღრობი, ხანის ხელი სხელებმა, მეფ-ნაკლებად, შეგავლენას არ ახლენს გავლელი ერების ხელი სხელებმაზე და ამით ამ ერის კინოხელოვნება და კინომაყურებლებზედაც, მაგრამ ამგვარი შეგავლენაც ეროვნულ ხახიას ღებულობს, ვინაიდან აღამიანს არ ძალუძს თავისი ვინაობის უარ-

ყოფა. ხელშეწყობაში ეროვნულობა და უნივერსალობა წინააღმდეგობა კი არ არის, არამედ მხაფერული ცხოვრებისეული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილებია; რამდენადაც ეროვნული და ხაერთო-ხაკავომპრობა ის, იმდენად უნივერსალურია იგივეინაიდან ის, თავისი ეროვნული განსაკუთრებულობით, მხოფლებელი მხოფლიო კულტურის თაიგულის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ხდება; და როგორც ცალკეული ერის ეროვნული კულტურა გეგავლენას ახლენს და ამლიდრებს ხხვა ერების კულტურას, ისევე ეროვნული კინომაცურებლები შორლებიან ეროვნული კულტურის წრის ხაშლერებს და ეგნობიან, უახლოვლებიან ხხვა ერების კულტურის ნიმუშებს, რაც ამლიდრებს მათს ხულიერ-გონებრივ ხამყარობს. "ნაწარმოები მაშინ ხლება ინტერნაციონალური, როცა იგი ეროვნულია და კლასიკური ფორმიოაა შეხრულებული. ბევრჯერ მინახავს როგორ გივად, ინერტულად უყურებენ უცხოლები იმ ქართულ ფილმებს, რომლებიც უცხოეთის ხურათებს გვანან. ხამყარისხი დაინახონ ეროვნული ხახიოთი (არ ვგულისხმობთ რიხა-ახალუხს, ქამარ-ხანჯალს), ურადიციუმი, ბუნება, რომ უცხოლები დაინტერესებენ ფილმი" (1732); აქ ნაოლად ახახულია ეროვნული კინოხელივანისხა და კინომაცურებლის განსაკუთრებულობა, რომლებიც - არის ის ფილმის შემქმნელი თუ "მომხმარებელი", ე. ი. მაცურებელი - ვერ თავისუფლებიან (და არც უნდა განთავისუფლდენ) ეროვნული მხოფლებლვისხაგან, რომელიც უნივერსალური (თუ ინტერნაციონალური) არის ამავე ღრის.

2. კინომაცურებლის ხოგიოლოგიური რაობა

ყოველი გამოთქმა, ე. ი. მხაფერული გამოთქმაც, რომელიც ჩაქხოვილია მხაფერულ ნაწარმოებში, მაშინ შორლება კერძო გეგავლენის ხფერობს, როცა ის აღწევს მიმლებოა (მაცურებელთა), ხშირად, ანონიმურ წრეს. ფილმიც შეიძლება იყოს მიმართული კერძო პირისხადმი ან პირებისხადმი, ვთქვათ, კინომაცყარულთა მიერ შექმნილი ფილმი ოჯახისხათვის ან ექპერიმენტულური ფილმი ხვეციადისფთა ვიწრო წრისხათვის. მაგრამ კინოხურათი, თავისი ბუნებით, განკუთვნილია ხაღისხი ფართო მახებიათვის. ამიფლომ ფილმის შემქმნისხა უნდა მოინახოს ხაერთო ბაბა, რომელიც ყოველშემხვევაში უფრო ფართოა, ვილერ კინომაცურებელთა ცალკეული ჯგუფი (1733), თუმცა ოხეთი კინოფილმების შემქმნა, რომლებიც მიმართულია კინომაცურებელთა ცალკეული ჯგუფებისხადმი, ისევე გამართლებულია, როგორც მაცურებელთა ფართო მახებიათვის ფილმებს შემქმნა. მაგრამ კინოფილმის პირველი და მთავარი განსაკუთრებულობა მაინც არის მისი მახობრიოობა; ეს ნიშნავს იმას, რომ კინოფილმი, მეფ-ნაკლებად, გახაკები უნდა იყოს ყველახათვის; ეს კი თავის მხრივ ნიშნავს იმას, რომ ის უნდა იყოს უბრალე (1734). კინოფილმის მახობრიოობის, გეგმიოთმის, უბრალეობის თუ თვალახინოეობის მიღწევა კი ყველაზე უფრო ორული პროფეხია, ვინაიდან, ვთქვათ, მხაფერული გამოსახვის უბრალეობა კი არ ნიშნავს ფილმური ფორ-

მის, შინაარსისა და გამოთქმის დიდიხანგრძლივ ახახავას, არამედ მხაფ-
ვრული გზავრებისეული ორგანიზმის შექმნას, რომელიც არის თავისი
ფორმით, შინაარსითა და გამოთქმით მრავალფენოვანი, რაც იმას ნიშნ-
ავს, რომ ის ღვას მხაფვრული გამოსახვის უმაღლეს ღონებზე, რომლის
გაღვივებელი "ფენები" ახახული ხინამღვილის მრავალფენოვანებასა და
მრავალფენოვანებას ახახავს. ჩარლი ჩაპლინის ფილმებში, მაგალითად,
კინომაყურებელთა ყველა ხოცილოგიური ჯგუფი პოულმბს თავის "ხაზრ-
ღობს", მაგრამ ამ ფილმების "შინაგანი" ფენების შეგრძნება განხაზ-
ღვრულ "ფილმურ კულტურას", გოლნახა და გამოგლიღებას მოითხოვს. მა-
გალითად, როცა კინომაყურებელი უყურებს ჩარლი ჩაპლინის მოკლემეტყ-
რეანი ფილმს - "უბრალო ქუჩა" (1735) -, მას შეუძლია შეიგრძნოს ამ
ფილმის, ვთქვათ, "პირველი ფენა": ერთ ქუჩაზე მგზავრებთა ყოფა-გზოვ-
რება, რომელიც ახახულია ჩაპლინისეული კომედიური ხელოთ. მაგრამ
ამ ფილმის ამ "პირველი ფენის" უკან განლაგებულია სხვა მრავალი
ფენა, რომლებიც იჭრება აღამიანის ყოფიერების ხიღრმეში, რაც კინო-
მაყურებელს ხაშუაღებას აძლევს, თუ ის ამ ღრმა ფენებს ჩაწვღება,
შეიგნოს აღამიანის ხოცილოგიურ-ფიქლოგიური ყოფიერების სხვა-
ღახხვა მხარეები: "შიში ძაღლობინაღმი", "ხოცილოური უხამარლომა",
თუ, ღლაპრული თვითმოფყუება, თოთქობ, "ხუხუი იმარჯვებს ძლიერზე" და
"უბრალო ქუჩაზე" მყარღება "ხამოთხიხებური ხიმშვიღე". უთუოთ, ამ
ღახხვა მხარეებს ჩაპლინის ამ ფილმისა ვერ შეიგრძნობს ყვეღა კი-
ნომაყურებელი, მაგრამ მისი "პირველი ფენა", უთუოთ, ყვეღახათვის გა-
ხაგებია, და ხწორღ ამ ხახის ფილმებს შეიძღება ეწოღოს "მახობრი-
ვი", "უბრალო", "გახხაგები", ვინაიღან ეს უბრალოება მხაფვრული გამო-
ხახვის უმაღლესი ფორმაა, და არა დიღუფანფიღმი, რომელიც მხაფვრუ-
ლი გამოსახვის ხეღროში ვერ იჭრება. ამას ემაფება კიღევ ის, რომ
მახობრივი კომუნიკაციის მრავალფენოვანი და მრავალფენოვანი ფენო-
მენი შეუძღებელია შეხწავლიღ იქნას ამომწურავად მეგნიერებთა მხო-
ლოდ ერთი ღარგის მხრიღან; მისი შეხწავღა ხაჭირთა ფიქლო-
ლოგიის, ხოცილოგიის, პეღაგოგიის, იხჭოროის, იურიხპროღენციის თუ
ეკონომიკის მხრიღან, თუმღა - ჩვენს შემოხვევაში - ფილმისმეტყვე-
ღების, როგორც მხაფვრული გამოსახვის დამოუკიღებელი ღარგის, შეხწავ-
ღახ, როგორც განვმარწუთ თავის აღგიღახ, გააჩნია თავისი ხაკუთარი
კვღევის მუოღოთ. ფილმის, როგორც მახობრივი კომუნიკაციის ხაშუაღე-
ღის შეხწავღა კი ხეიღღება ფილმისმეტყვეღების ხეღროს და ექღევა
მახობრივი კომუნიკაციის სხვა ხახეების - რაღოთ, პრეხის თუ ჭღღე-
ხეღვის არეში, თუმღა რაღოთ, პრეხის თუ ფილმის აღქმის პროცესები
მხმენეღ-მკითხვეღ-მაყურებღებზე სხვაღახხვაგვარია.

თუ ხოცილოგია ხოცილოური კონფაქციით გამოწვეულ ფენომენების
გამოღინებთა ფორმებსა და მიღებებს, განხაკუთრებოთ აღამიანის
ხაზოგაღოებრივი ფორმებსა და აღამიანებისა და ღაჯგუფებების ქვევა-
ზნეობას ხწავღობს, და თუ ხაზოგაღოებრივი ხეღრო - ხაღხის მახა,

მაგრამ კონკრეტული დახვეწები ვერ გამოაქვს არასაკმარისი წინავე-
ლევითი მუშაობის გამო(1740). ხოფლიხ კინომაყურებლებს შეხახებ კი -
მიუხედავთ იმისა, რომ აქან არასაკმარისია წინაველევითი მუშაობა -
ხანიჭერებსა ვერნერ ფაბერის აზრი(1741): ხოფლიხ ცხოვრების მთელი
ყაილა იმყოფება ფაქინკის გავლენის ქვეშ. ფაქინკა იჭრება ცხოვრე-
ბის ყველა ხვეროში და მათერიალური აზროვნება არჩევს კავშირს მი-
წახთან, აღათჩვეულებებთან და თემობრივობასთან. ამით ხოფლიხ კონ-
ფაქტი ქალაქთან ხელ უფროლაუფრო მჭიდროვდება: ფაბრიკა ხოფელში,
გლახისმვილი ქალაქში, მიმხვლის ხაშუალებანი, პრეხა, რადიო, ფელე-
ხელვა, ფილმი(1741); ახეთ გარდაქმნილ ხოფელში შეიჭრა კინოთეატრიც.
ამგვარად ხოფლიხ გნება ("ხანამ ხოფლიხ მეურნეობა ერთ აღგიღე
ბაფონობს, ეკონომიური გაგებით ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ ხოფელზე" -
(1742), ან "ხოფელი არის დახახლებითი და ხაცხოვრებელი ერთობა,
რომელშიც აღამიანები, ხახოფლო-ხამეურნეთ შრომის ბაზაზე, კიდეც
ბუნებასა და მიწახთანაა დაკავშირებული, მათი ერთად ცხოვრება ყვე-
ლახათის თვალახჩინთა, მათი გონებრივი და რელიგიური ცხოვრება შე-
იძლება განვითარდეს იხეც ამ ბუნებასა და აღამიანთა კავშირში"
(1743) -) თანდათანობით განივლის გვალებალეობას ქალაქსა და ხოფელს
შორის კავშირების გაძლიერების შედეგად, რაშიც განხაზღვრულ როლს
თამაშობს კინოთეატრების აგება მხხვილ დახახლებულ დაბებში თუ ხო-
ფლებში, თუ თვით "მომრავი კინოთეატრების მიხვლა" ხოფლებში. კინო-
თეატრის აშენება ხოფელში, პირველ ყოვლისა, არის კომერციული ხაკი-
თხი: ხოფლის მცხოვრებთა რაოდენობა უნდა იყო ხაკმარისი, რომ კინო-
თეატრის აშენებას აზრი ჰქონდეს. გერმანიის ფელერაციულ რეპუბლი-
კაში, მაგალითად, "ხოფლად" იწოდება იხეთი დახახლებული პუნქტი, რომ-
ლის მოხახლეობის რაოდენობა 3000-ს ხელს არ აღემატება(1744). ამი-
ფომაა, რომ "მუდმივი" კინოთეატრების გვერდით, არხეობს "მომრავი
კინო", რომელიც, მიუხედავთ ფელეხელვის კონკურენციისა, ბევრ ხოფელს
ემხახურება. მაგრამ იხიც უნდა იქნას მიღებული მხელველობაში, რომ
ყველა ნარკვევი, რომლებიც ამ ხაკითხს ეხება და რომელთა გამოყენე-
ბა შე შევძელი ოგ-წელზე მეფი ხნისაა, რაც იმას მოწყობს, რომ ამ
ხაკითხის მკვევართ არ შეეძლოთ მხელველობაში მიელოთ ფელეხელვის
შუჭრა ხოფლებში(და ქალაქებშიც), რამაც, უალოა, დიდი გავლენა მოა-
ხლინა კინომაყურებლებზე ხოფლებში და ქალაქებშიც.

ხოფლის კინომაყურებელთა ქვევა-ზნეობა თავისებურია. "ფილმის
ჩვენების დროს ხოფელში კინომაყურებლის ქვევა მეფალ განხხვაველ-
ბა ქალაქის კინომაყურებლისაგან. დისფანცია ეკრანთან ხშირად ხრუ-
ლიად გაუქმებელია, ვინაიდან ხოფლის მცხოვრები - თავისი ხელიერი
მდგომარეობის შეხაბამისად - მეფალ მგრძნობიარეა. ფილმის განვლახ-
თან მეფალ დაკავშირებულია აფექტურად. "უბრალე" აღამიანი ხწორელ
იხე შელის მოქმედებაში, რომ აიგივეებს თავისთავს მახთან. ამის
შედეგია ის, რომ ხოფლის მცხოვრები ფილმის მოქმედებისას წამოიძა-

ხეზს ხოლმე, რომ მან უფრო ძლიერი, გარკვეულად შეხამწნევი მონაწი-
ლეობა მიიღოს მოვლენაში ეკრანზე. ამიწომ კინოსხანხებიხას ხოფლე-
ბში უფრო მეტს ჭირიან და იგინიან კინომაყურებლები, ვიდრე ქალაქე-
ბში" (1745). მაგრამ, რამდენადაც ხოფელი ქალაქურ ფორმებს ლეგულობს,
იმდენად იცვლება ხოფლის კინომაყურებლის ხოფიალური და ამით ფი-
ქლოგიური რაობაც და თანდათანობით უახლოვდება ქალაქის კინომაყუ-
რებლის განხაკუთრებულობას, თუმცა არც ხოფელში და არც ქალაქში კი-
ნომაყურებლები კი არ არიან ხოფიალურად ჩამოყალიბებული, არამედ
ხოფიალურად "არეული" აღნაგობის კრებული. მილიონობით კინომაყურე-
ბლებს, რომლებიც ყოველდღიურად მხოფლით ათახობით კინოთეატრებში
იყრიან თავს, არაფერი არ აერთებს, გარდა იმისა, რომ ერთად შეღიან
კინოთეატრებში, და იხევე უხახოთ გამოღიან გარეთ. ამ უფორმთ მა-
ხაში თავს იყრის ყველა ხოფიალური კაფეგორია; მას არ გააჩნია არც
კლახობრივი და არც განათლებითი, ორგანიულად შეზრდილი და ნათლად
ჩამოყალიბებული განხაკუთრებულობა. მას, ნამდვილი გაგებით, არ შე-
იძლება ეწოდოს, ვთქვათ, "მაყურებელთა დახი", ან, უზრალოდ, მაყურებელი,
ვინაიდან ახეთად შეიძლება იწოდოს, მეტ-ნაკლებად, ჩამოყალიბებული
ერთობა აღამიანებისა, რომლებიც ხელვინების პრალექციის თანამიძლე-
ვრობის, უწყვეტობის გარანჯიას იძლევა, და მათ შორის არხებობს
ურთიერთ გაგების შეხამლებლობა; იმ ღროხაც კი, როცა მათი აზრები
ერთმანეთს არ ეთანხმება, მაინც ღვანან იხინი გაგების ერთ ღონებზე.
კინომაყურებლებს კი, რომლებიც კინოთეატრში ერთად ღიან, გავლილი
არ აქვთ ხაერთო გონებრივი ჩამოყალიბების პრეფიცი, ამიწომ მათში
უაზროა ხაერთო პლათფორმის ძებნა. მათ, როცა ერთი ფილმი არ მიხწონთ,
იხევე არ შეუძლიათ არმწინებებაში ხაერთო შეთანხმება გააჩნდეთ, რო-
გორც ფილმის მწინებებაში; მათი ხაერთო თანხმობაც ყოველთვის გაუ-
გებრობას ეყრდნობა (1746). რამდენადაც პიომგენური და ურყევია მა-
ყურებელთა ერთობა, იმდენად უფრო ძლიერია მისი კონხერვირებითი ფუ-
ნქეცია; უკანახკნელი ხაუკუნის ხახელმწიფო და ქალაქის თეატრების
(პურყუაშიული) მაყურებელი, აღჭურვილი ამონემენჯებით, იყო ახეთი,
მეტ-ნაკლებად, ორგანიულად შეზრდილი ერთობლივი ხხეული. მაგრამ
რეპერეუარის თეატრის შეცვლამ დაფანჯა ამგვარი ერთობლივი მაყურე-
ბელი. რეპერეუარის თეატრი, ყოველდღიურად ხხვალახხვა წარმოდგენე-
ბით, ხხხხეუარის თეატრი, ყოველდღიურად ერთღიგივე წარმოღ-
გენებით და კხხხეუარის თეატრი - არიან ხელვინების ღემოკრახობიანის ერთ-
მანეთის მოძლევის ხაფხურები. კინოთეატრში მაყურებელი შეღის რო-
გორც "გამვლელი", ჩვეულებრივ უხანხამელში და ზოგიერთ კინოთეატრე-
ბში ხეარხის მხვლელობის ღროხაც კი. ამდენად ფილმი მახებობს ხელ-
ვინებაა, რომლის ღროხ "კარგი" ფილმის წარმაჯების შანხეში უფრო ღი-
ღია, ვიდრე მხაფრობის "კარგი" ხურათისა თუ "კარგი" ღექიხისა, ვინა-
იდან, კინოხურათის გარდა, თანამედროვე (მოდერნული) ხელვინება ღღეს
არამფოდენტოთვის, თითქმის, მიუვალის; "მოდერნული" ხელვინება არაპო-

რომლის ხოციალურად არამყარი მდგომარეობა "კლახეზს შორის", მას მერყევ, შიბრილულ მდგომარეობაში აყენებს; ეს კი ართულებს კინომაყურებელის რაობის შეხწავლას.

ხედავს ხედავს, რად შეიძლება დამკვიცებულად ჩათვალოს ის, რომ კინომაყურებლები თავიანთი კულტურული ღონით, ხულიერი მოთხოვნილებებით თუ ინტერესებით მკვეთრად განხვავდებიან ერთმანეთისაგან; ამას ემატება კიდევ ერთგული, პრიფიხიული, გეოგრაფიული თუ ინდივიდუალური განხვავებების ფაქტორებიც. ეხაა ერთერთი მიზეზი იმიხაგ, რომ ფილმის "წარმატება ხალარობი და მიხი მორალურ-ესტეტიკური მიღწევა - ვაი, რომ ყოველთვის არ ემთხვევა ერთმანეთს" (1750). ამიტომ კინომაყურებლის შემხწავლელი, პირველ ყოვლისა, უნდა იყოს ხოცილოგი. ხაფრანგეთში, მაგალითად, 1954 წელს, ჩაფარებულ იქნა კინომაყურებლის ხოცილური შეხწავლა, რომლის ღრობ კინომაყურებელთა მახა დაყოფილ იქნა ოთხ ხოცილურ ფენად, რის ჰქემა ახე გამოიყურება:

	მაყურებელი პროგ.	კინონ ნახულობს	წლიურად
1. მხხვილი მწარმოებლები, მაღალი მოხლეკები, მხხვილი შემამულეკები, თავინსუფალი პრიფიხიის მუშაკები	10 პროგ.	9 პროგ.	16-ჯერ
2. მწარმოებლები, შემამულეკები, თოკინსუფალი პრიფიხიები, მოხლეკები, მაღალი მოხამხახურეკები	25 პროგ.	30 პროგ.	22-ჯერ
3. მუშები, მოხამხახურეკები, მაღალი მოხლეკები, ხელმხხეები, გლეხები, მიწის მუშები	45 პროგ.	49 პროგ.	19-ჯერ
4. უმუშევრები, ღლიური მუშები	20 პროგ.	11 პროგ.	11-ჯერ

ამგვარად, 1954 წელში ხაფრანგეთში კინომაყურებლის 70 პროცენტს შეადგენდა ხამულა კლახი და მუშები (1751). უთუთ, კინომაყურებელთა ხოცილური შემადგენლობა ღლეს ხხვაგვარად გამოიყურება, რომელშიც, უღათა, განხამღვრულ როლს თამამობს ფლეხედვამ. გალუპის ინტვილუტმა (1752), 1928 წლიდან 1932 წლამდე, ამერიკაში ჩააფარა მაყურებლების დავითხვები ათულ ფილმების შეხახებ; მაყურებელთა ყველა ფენის ჰახუხებოღდან გამომყხწვდა, რომ მხაფვრულად მნიშვნელოვან ფილმებს, თოქქის ყოველთვის, ეკონომიური წარმატებამ ჰქონღათ; კინომაყურებელს, გალუპის ინტვილუტის აზრით, ხრულიდაგ არ უყვარს ე.წ-ლი "ჩვეულბერივი მაყურებლის გემოვნება", რომღებხაგ იყენებღენ კინომწარმოებლები გული ფილმების შექმნის გახახამაროღებლად. მაგრამ - მეორე მხრივ - ზოგჯერ თუ არახრულყოფილ და გულ ფილმხაგ წარმატება ხვდა წილად, ეს იახხნემა ფილმის ხიუყუტის აქვუალობით ან ხხვა ხახის (მაღლური) ხკვეულაგით (1753); იმის მკვიცება კი, თოქქის, მაყურებელი მიოღვის ხიშმარხებურ, არარეალურ გამოხახვიხაკენ, ყალბობა (1754). რა თქმა უნდა, კინომაყურებლის ჩარევით კინომწარმოებაში შეუღებღლია ფილმური მხაფვრული ნამწარმოების შექმ-

ნა, ვინაიდან კინონაწარმოები, იხე როგორც ყოველი ხახის მხაფურული ნაწარმოები ინდივიდუუმის შემოქმედებაა, რომელსაც შეხამდებელია დახმარება (მხაფურული თუ ეკონომიური ხახის) გაუწიოს ხხვა პირებ- მაგ, მაგრამ იხ, რაც ნაწარმოებს ხლის მხაფურულ გამოსახვალ, ყოველ- თვის იყო, არის და დარჩება ერთი აღამიანის, პირივენიბი, ინდივიდუუ- მის შემოქმედება. კინომაყურებელის განხაზღვრული ჩარევის მაგალი- თად კინოწარმოებაში შეგვიძლია მოვიყვანოთ დავით ხელნიკის მონუ- მენჭური კინოხურათი "ქარმა წაიღო" (1755), რომლის მთავარი როლის - რეჟ მანჭლერის - შემხრულებლად კინომაყურებლების უმრავლესობამ, რო- მლებივ დაკითხეს, კლარკ გეიბლი ზირჩია. კინოწარმოებლები ფილმის ჭიჭრის ხაზოლოდ დადგენასაც კი, ზოგჯერ, კინომაყურებელთა დაკით- ხვით ხხლენენ (1756). მართალია, ამ გზით კინოწარმოებლები ცდილო- ბენ არა იმდენად კინომაყურებლების, როგორც ახეთის, შეხწავლას, რამ- დენადაც კინოწარმოებაში დაბანდებული თანხისაგან მოგვბის უზრუნ- ველყოფას, მაგრამ ამგვარ დაკითხვებხაც განხაზღვრული შეგავლენა აქვს კინოწარმოებაზე. ამ გზით, მაგალითად, ხდება იხ, რომ მრავა- ლი ფილმის ხაერთო განწყობილება, გუნება - ვინაიდან დაკითხულ კი- ნომაყურებელთა "უმრავლესობა" ხწყვეტხ ხაკითხხ - ერთმანეთხ წააგავხ. გრძნობათა, მოქმედებათა, მოვლენათა, ხახიათთა ამგვარი ხხანდარჭიზა- ცია ჭიპიურია ახეთი გზით შექმნილი ფილმებისხათვის, ვინაიდან ამ ხახის ფილმებში ინდივიდუალურობის აღგილხ იკავებხ განუწყვეტლივ განმეორებული ერთფეროვანება, და ამგვარი ხხანდარჭიზაცია გადაღის მხახიობებზედაც. ახე, მაგალითად, "ფილმის გმირი უნდა შეეხაბამებო- ლეს მოცემული დროიხ. . . ხიღამაზის იღუაღხ" (1757). მაყურებლის გე- მოვნების გამოსახვედვად "გალუპიხ-ინხჭიფუტმა" მაგალითად, 1943 წელხ დაკითხა რამდენიმე ათახი კინომაყურებელი შეერთებული შხაფუ- ბის ჭერიჭორიბზე, რომლის დროხ ქალები და კავები დაკითხულ იქნენ ცალკეაღუა. აი ამ დაკითხვის შედეგები: შეკითხვაზე, თუ რა ხახის ფილმები მოხწონთ მათ - კავებმა - და - ქალებმა უპახუხეს:

კომედიები.....	15,5	პროც.	16,5	პროც.
ეხსტრადული ფილმები.....	10,0	"	14,7	"
ავანტიურული, უაღიღვეხჭი!.....	18,7	"	6,2	"
რომან ფილმები.....	15,4	"	7,1	"
ხიყვარულიხ ფილმები.....	5,0	"	18,0	"
ხურიობული ფილმები.....	6,4	"	13,2	"
განგხეურების, კრიმინალური ფილმები.....	12,6		6,6	
ინჭორიული, ავტობიოგრაფიუ- ლი ფილმები.....	6,3		5,2	
ფილმის ხხვა ხახეები.....	5,4		7,0	
ხურიობული მუხიკვალური ფილ- მები.....	2,7		4,4	"
არც ერთი არ აინჭურებთ.....	2,0		1,0	პროცენტში.

კინომაყურებელი მამახავებოხა და ქალების ამ დაკითხვიდან ნათლად ჩანხ, რომ მათ შირის არხებობხ მნიშვნელოვანი განხხვავევა (1758).

რა თქმა უნდა, ძნელია ამ ერთი ლაკობვიდან განზოგადოებული დასკვნების გამოტანა, და თვით ფილმების ყანრებად დაყოფა, მინაარხის მიხედვით, პრობლემასწორია. მაგრამ მაინც განხაზღვრული დასკვნის გამოტანის უფლებას გვაძლევს ეს ლაკობვაც განხაკუთრებით "ხიყვა-რულის ფილმის" ყანრში, რომელსაც უპირასყენობას აძლევს ქალების 18 პროცენტი, ე.ი. 100 ქალიდან 18 ქალი, ხოლო მამაკაცებიდან მხოლოდ 5 პროცენტი, ე.ი. 100 კაციდან 5 კაცი, თუმცა იხევ იხივ უნდა ავლნიშნოთ, რომ კინომწარმოებელს ამგვარი ლაკობვებითაც უფრო შეხაკქმენელი ფილმის ფინანსიური წარმატების შანსების გაგება აინსყურხეებს, ვიდრე მასყურებლის რაობის შეხწავლა. მაგრამ იხივ მხედველობაშია მიხალეში, რომ კინომასყურებლის ლაკობვა, კინოკლემბი თუ ფილმისმყოყარულთა ხხვა ორგანიზაციები იმჟულხხვაც აძლევენ ფილმის ხურათოყანი ენის განვითარებას და "ფილმის კულყურის" ჩანერგვას მასყურებლთა ფართო მახებში, რითაც ვითარლება კინომასყურებლთა განხეხის უნარიანობა.

3. კინომასყურებლის ფხიქლოგიური რაობა

"ალამიანების 80 პროცენტი შეყი არიან ოჟიკური ალამიანები; იხინი მიმღებნი არიან განხაკუთრებით ფილმური ოჟიკური ენიხა".

(1759). ფილმის რეგორე შეგრძენების, იხე განდღიხას შეიძლება ფილმური ენის შემდეგი ნიშანდობლობის წინაპლანზე წამოწევა:

1. მასყურებელი ზის მთლიანად დაბნელებულ დარბაზში და უყურებხა და უხმენხ ფილმს; დარბაზში ხიწეშეა; მახ არავინ არ უშღის ხელხ.
 2. დარბაზში იხ ზის მასყურებლთა მახახთან ერთად, რომელიც იშეიხათად ავღინებს მოწონება-არმოწონებას აპლღიხშენსით თუ შეძახილემით.
 3. კინოთეატრი, დრამატული თეატრის თუ ეკლენიის მხგავხად, არის მასყურებლთა თავმოყრის ადგილი.
 4. კინომასყურებლმა - ევრანზე მოძრავი ხურათების, დიადოგის, მუხიკის, ხინათლე-ხიბნელის, ხმაურის თამაშინახგან - უნდა შექმნახ მნიშვნელობითი ურთიერობა და შეგრძენებათა კავშირი, რომელიც მათში ჩანერგა კინოხურათის შექმნელმა.
- კინოფილმის ათვისება-შეგრძენება განხაკუთრებული ხახიხაა:
1. ფილმი არის ვიშუალური მოძრავი და ამით უფრო შოამმტლავი, ვიდრე ყოველი ხახის ხგახვიური ხურათოყანი გამოთქმა.
 2. ფილმის ქმნის ხინამღელიხ იღუზიახ; თეატრი კი არის ხგღიღებული გამოხახხვა, ხოლო დიყურასყურას შეუძლია მხოლოდ აღწერა.
 3. ფილმი აჩვენებს უშუალე აწმყოხ იმ დროხაც კი, როცა იხ ახახავხ იხსორიულ თუ კლახიკურ ("მარალიულ") ხიუყეხხ, ვინაიდან ფილმურა ხურათები ყოველთვის აწმყოობა; ეპოხი კი მოგვითხრობხ წარხულხ.
 4. ფილმი არის მხასყურული ნაწარმოები, რომელიც ურთდროულად იპყრობხ ჩვენხ მხედველობახა და ხმენადობახ.
 5. ფილმი დამოუკილებელია ხივრღიხა და დროხახგან; ახაა "უშუალე".

6. ფილმი აკყრბზ მაცურებელს, როცა ის განსაკუთრებით დიდ ხელში აჩვენებს მოვლენის ამონაჭრებს და ხრულიად ახლოს აჩვენებს ადამიანის ხახეხა და ხახის ნაწილებს.

7. ფილმს შეუძლია მაცურებლის მოვლენაში ჩათრევა, როცა ის მაცურებელს აჩვენებს მხახიობთა თვალვით ხურათებს ("აქტიური კამერა"), მოვლენებს (1760). ფილმი არ იცნობს ხახვითი და თხრობითი ხელვინების ღიხვანგიას და მაცურებელზე ახლენს უფრო უშუალო ზეგავლენას, ვიდრე თეატრი, რომელიც რეალისტური ხელოვნების გამოყენების დროსაც ვერ ითავიხუფლებს თავს ხელოვნებისაგან. შეგრძნების უშუალოვით, ფილმის შედარება შეიძლება მუხიკახთან, რომელიც ხამაგიეროდ წმინდა ემოციურობას გამოხახავს. ხახვითი და თხრობითი ხელვინების შეგრძნების ღიხვანგია და ფილმისა და მუხიკახის შეგრძნების უშუალოვა - შეგრძნების ეს განსხვავებული ხერხები - შეიძლება "აპოლონური" და "ლიონიხური" ჭერმინებით განიხადვროს, თუმცა იმ დროს, როცა ნიჩემ ეს ჭერმინები იხმარა ფილმი ჯერ კიდევ არ იყო დაბადებული (1761). ვალეურ ჰაგემანი კინომაცურებლებს, ქვევის მიხედვით, ჰყოფს ხამ ჯგუფად: (ჩვეულებრივი) მაცურებელი, თანამოთამაშე მაცურებელი და აღფრთოვანებული მაცურებელი. ფიქილოგიურად კი ახხვავებს ერთმანეთიხაგან "ოპტიკურ" და "აკუხტიკურ" ფიქებს და დახძენს: მაცურებელთა ქვევა კინოთეატრში იხვევა ნაკლებათაა ერთნაირი, როგორც ხხვა ადამიანის თავყრილობის დროს (1762), რის შედეგია ის, რომ აზრთა არხებოთი ხხვადახხვაობა არხებობს კინომაცურებლის ქვევის შესახებ. "კინომაცურებელი - ამბობს ხ. ეიშენშეიანი, მაგალითად, - ეს თვითონ შემოქმედია; ის ინაწილებს ავფროობას კინემატოგრაფიხეობთან ერთად" (1763). "უძველესი და დღეხდღობითი ყველაზე უფრო დიდი ბრალდება ფილმის წინააღმდეგ - ამბობს თავის მხრივ ჰენრი აგელი - არის შემდეგი: ის იორეხს მაცურებლებს ჯგურ ჰახიურობაში (1764). კინომაცურებლის ამგვარ ჰახიურობას - მისი აზრით - ხელს უწყობს:

1. მაჭერიადური წინაპირობანი: როცა კინომაცურებელი თეატრში ზიხ და უყურებს ხურათებს ეკრანზე, ის დაჭყვევებულია გენტრიხკენული ძალებით, რომლებიც მის მთელს ყურადღებას ჩარჩოიან თხკუთხელისაკენ (ეკრანი) იპყრობს; და ვინაიდან იმავე წამში ახობით ხხვა ადამიანებიც იმავე ძალებითაა შეპყრობილი, ის, ახე ვთქვათ, ერევა ამ დინებაში, "შეხედვის ამ წყადლილობაში", რომელხაც იზიდავს ეკრანი.
2. ფიზიოლოგიური და ფიქილოგიური წინაპირობანი: ხედვობს, განსაკუთრებით ახლო და დიდხედვობის ხწრაფი გვალვებადობა, რომლის დროს ზოგიერთი ხელი ერთ წამშელაც უფრო ნაკლები ხანგრძლიოვიობიხაა, - აჯადოებს მაცურებელს და ვერ იგავს ის თავს ფილმურ ხურათთა ამგვარი ძლიერი დინებისაგან, რომელიც მახ განუწყვეტლივ ხთავაზობს მოვლენის ახალ ფორმებსა და ახვექვებს.
3. აფექტიური (და ფიქილოგიური) წინაპირობანი: მაცურებელი, შეიძლება ითქვას, "პირდაღებული გნობიხმოყვარეობით" შეღის კინოთეატრში (1765).

ღაბნელებზე კინოთეატრში დამჯდარი მაყურებლის ცნობისმოყვარეობა შეიძლება შედარებულ იქნას ბავშვის ცნობისმოყვარეობასთან, როგორც ამას ამბობს კიან ხეატი (1767). რა თქმა უნდა, კინომაყურებლის პა-ხიურობის ყველა ეს ელემენტი გადაჯვარედინებულია ერთმანეთზე და მოქმედებენ ერთდროულად. ხხვადახხვა ხელით გადაღებული ხურათოვანი გამოსახვა მაყურებლისაგან მოითხოვს შეგუებას, აზროვნების განუწყვეტლივ მუშაობას. ამგვარად, "ყოველი ფილმის კომპოზიცია მოითხოვს მაყურებლის ინტელექტის თანამშრომლობას" (1767). ამდენად კინომაყურებელი თამაშობს ზოგჯერ პახიურსა და ზოგჯერ აქტიურ როლს იმის შესაბამისად, თუ რა ხახის ხურათოვან გამოსახვას ხელავს ის ეკრანზე. კინომაყურებლის თანამონაწილეობა ფილმში ყველაზე უფრო ნათელი ხდება ხშირი უკან-გაღაბნელების დროს, როცა ის გადაღის აწმყოღან წარხუღში და შემდეგ იხეე წარხუღიღან აწმყოში; კინომაყურებელი უკეე იხეე მიწვეული დროთა ამგვარ გვალებაღობას, რომ აწმყოს წარხუღზე და წარხუღის აწმყოზე გაღაბნელება ხლება ხინათღეზე ან ხიბნე-ღეზე გაღახვღის გარეშე და მაყურებელი იგებხა და ეგუეუბა ამას. მაგრამ მაყურებლის ამგვარი "შეგუება" იწვევს მიხი აქტიურობის გა-ნხაზღვრულ შეხუხგეებას და ზღღბს იღამქრეებს ყოვეღგვარი ახალი აქ-ტიურობის წინააღმდეგ; და როცა კინორეჟისორი ახეთ "გამოღღღ ხერ-ხეებს" თავს ანეღებს და ახორციეღებს რიგიინაღურ, უწვეული ხურათო-ვან გამოსახვას, რეეუღბრივი, "ხაშუაღო" კინომაყურებელი, თავის ქვეშემეღნეებაში, პრეეუხეხ აგხაღებს, ვინაღღან ამგვარი ფიღმური ნაწარმოებღს მოქმედების, ჭრის, მონღეყის, განათღბისა და იღაღოგის, მუხიკისა თუ ხმაურის გავეება, "ნაწარმოების აზრისა და მნიშვნეღო-ბის გაშრიღვა" (1768) დღი ინტელექუაღური ენერგიის დახარჯვას მოითხოვს. "ამინათვის ხაჭირთა წარმოღგენათა იხეთი ახოციაციას, აზროვნეღბისა და ფანჭაღბის იხეთი ხინთეღი, რომღღხეხ კინომაყურებე-ღი ითვიხეებს აღზღღის გბით; ეხას იპეიკური კულტურას" (1769). ფიღმ-ში კამერას იღახეებს რეენს მხეღვეღობას ფიღმურ ხივრეღში; თუმეა კინომაყურებელი მიჯაჭვეღია მის ხკამზე, მაგრამ ის ხელავს ყვეღა-ფურს ეკრანზე კამერას "თვალთ", რომღის დროს მაყურებელი "მოღის მო-ძრავობაში": ის დახეირნობს მოქმედ პირთან, მიაჭენეებს გხენს, ზის თვითმფრინავში, უყურებს ერთ მოქმედ პირს მეორე მოქმეღლი პირის "ხეღით"-თვალეღით (აქტიური კამერას); მაყურებლის თვალეღი ხლება მოქმეღლი პირის თვალეღი, რითაც მაყურებელი ახღენს იღენციღვიკაცი-ახ-გაიგივეებას მოქმედ პირთან; ხეღვენეღის ამგვარი ზეგავღენა აქამღე არ არხეღბღდა, რამეღ ნათღად მოხჩანს ფიღმის ხრულიღლ ახა-ღი და განხაკუთრებული მხოფღხეღვა (1770). კინომაყურებლის ინტერეხ-ში უნდა შეღოღღეს, ამღენად, ხუღ გოჭას, მთავარ მჭრინებში იცნობღღეს ფიღმის კანონზომიერეებას; მან არ უნდა დაივიწყოს, რომ "კარგი" მხა-ფვრული ნაწარმოეღიღან მიღებული ხიამოვნეება უფრო მღღღრღეება უკე-თეხად გავეღბის დროს, და თვით განხეხის უნარიანობა ხიამოვნეებას,

ხლო - ხაზლოო ანგარიშში - განხილვა და განხილვის უნარიანობა ხელს შეუწყობს კინოწარმოების ხარისხის ამაღლებას (1771). კინოხურათის აღქმისას მნიშვნელოვანია აგრეთვე ის ადგილი, ხაზად ზის კინომაყურებელი; ღიდ კინოთეატრებში, მაგალითად, ეკრანებიც და ამით მასზე გააქმებული ხურათებიც უფრო ღილია, ვიღრე პაჭარა კინოთეატრებში, და ყველა კინოთეატრი იხეთი ხირღმითაა აგებული, რომ მაყურებელი წინარიგებიღან უფრო ღიდ ხურათებს ხეღავს, ვიღრე უკანა რიგებიღან, რის შეღვეღია ის, რომ მოძრაობა ღიდ ეკრანზე წინარიგებიღან უფრო ჩქარია, ვიღრე პაჭარა ეკრანზე, ვინაიღან პირველ შემთხვევაში მაყურებელი უფრო ღიღი ფართობის ხურათს ხეღავს. ამი-ღომ ფიღმური ხურათის განხაზღვრულ გაყაღებებს აქვს ადგილი, როცა მაყურებელი ზის კინოთეატრში მეჭად შირსა და მეჭად ახლოს (1772). მახობრივი კომუნიკაციის ოთხ მთავარ ფაქტორს გერშარღ მალეჭყვე განხაზღვრავს ასე:

1. ის, ვინც რაიძეს გამოთქვას, ე. ო. "გამომთქმელი" (1773), კომუნიკაცი-ღრი.
2. გამოთქმა (1774), ე. ო. უფრო "მეჭვი", ვიღრე შინაარსი.
3. მეღიუმი (1775), ე. ო. აპარაჭურა, რომელიც ღაკავშირებს ემხახურება.
4. მიმღები (1776), ე. ო. კომუნიკაციის პარჭნიორი, რომელიც გამოთქმას აღიქვამს.

ამვეგარად, მახობრივი კომუნიკაციის არეს ოთხი მთავარი ფაქტორია კღმუნღკაჭღრღ, ფიღმის შემთხვევაში მისი შექმნეღი, გაღმღქმღ, ე. ო. ფიღმის იღეა-შინაარსი, შეღღუღღ, ე. ო. ფიღმის ჭქვნიკური რაობა და შეღღუღღ, ე. ო. კინომაყურებელი (1777). კომუნიკაციორი შეიღღება იყოს ყოველი პიროვნება ან პიროვნებათა ჯგუფი, რომლებიც მონაწილეობას ღებულობენ გამოთქმის შექმნაში. გამოთქმით კი კომუნიკაციორი იწვევს მიმღებში (კინომაყურებელი) ფიქიურ პიროვეხებს, რომლებიც აზროვან კავშირშია გამოთქმუღის მნიშვნეღობასთან (1778). მიმღებია ყოველი პიროვნება, რომელიც გამოთქმის აზრს, ხულ ცოჭა, მთავარ შჭრიხებში აღიქვამს; და მეღიუმი ჭქვნიკური ინხტრუმენჭი, რომლის მეშვეობით გამოთქმა ვაღაეღემა "გაფანჭულ" (რადიო, ჭლეხეღვა, პრეხა) ან "შეკრებილ" (ფიღმი) ბულიფორიას. მახობრივი მეღიუმიის - პრეხის, გრამაფონის ფირფიჭების, ფიღმის, რადიოსა და ჭლეხეღვის - ფიქილოგიური და შეღარებითი ფიქილოგიური ანაღიში მითხსოვს ყველა მნიშვნეღოვანი ნაშრომის განხიღვას ფიქილოგიური მნიშვნეღობით და მათ ფიქილოგიურ ხისჭემაჭიღვიას, რაც ჩვენი კვლევის ხვეროს შორღება. მაგრამ, მთავარ შჭრიხებში, უნღა აღინიშნოს, რომ ფიღმი, როგორც მახობრივი კომუნიკაციის ხხვა ხაშუაღებში, - ზეგავღენას ახღენს მაყურებელზე მრავაღმხრივ, მაგალითად, მის ქვევაზე, ცოღნაზე, აზრებზე, გრძნობიერებახა თუ ფიქიკავზე (1779). რაც შეხეება მახობრივი მეღიუმიის ზეგავღენას მიმღების ქვევახა და განღღაზე, ამ პიროვეხში მის ქვევახა და განღღას უმთავრეხად განხაზღვრავს თვით მეღიუმიის

რამბა: შეგრძნება ხდება მხოლოდ ოპტიკურად, მხოლოდ აპუხვიკურად თუ ოპტიკურ-აპუხვიკურად; მიღება ხდება "გაფანტულად" (რადიო, გრამაფონის ფირფიჭა, ფლექხელვა), თუ "შეკრულად" (ფილმი); მიღება ხდება განხაზღვრულ ღრობ თუ დამოუკიდებელია ღრობაგან; მიღება ხდება ყველგან (რადიო) თუ განხაზღვრულ გარემოში (ფილმი); მიღება ხდება განხაზღვრულ ხოციალურ მდგომარეობაში, ვთქვათ, ცალკე, ააფარა ჯგუფი (რადიო) თუ თავყრილობაში (ფილმი); ღრობ ღიხუნაგია მოვლენახა და მის განგდახ შორის (პირდაპირი გადაგება თუ "კონხერვი"). ფილმის გამოთქმა კი გადაგება მიმღებთა კრებულხ ან მხოლოდ ოპტიკურად (მუნჯი ფილმი), ანდა ოპტიკურ-აპუხვიკურად (ხმოვანი ფილმი). კინომაყურებელი მიჯაჭველია ფილმის ჩვენების ღრობთან, ხიკრგუნთან (კინოთეატრი), რომლის ღრობ ფილმი ყოველთვის "კონხერვია", ე. ი. წინდაწინ დაშაღებული გამოსახვაა.

კინომაყურებლის გემოვნებაგ გვაღებალია, ვინაიდან ფილმებიგ ხარკვა ადამიანთა ღიღი ურთობის, ვთქვათ, ერის მხოგხელვიხა განხაზღვრულ ღრობში (1780). კინომაყურებლის გემოვნება იყვედა მაყურებელთა ახაკის მიხელვითაგ. ბავშვები და მოშარღები, მაგალითად, "ფილმში უყურებენ და განიგლიან არა იმავეხ, რახაგ ღიღები. მათ უყვართ ფილმი, ვინაიდან იხაა ხანახაობა და გხოვრგობხეული, და მისი მოქმედება თავხ არიღებხ არახანახაობით აშრთა ჭიღიღხ" (1781). ამღენად გამართღებულია ხაშავშვი ფილმების შექმნა, თუმგა "კარგი" ხაშავშვი ფილმიგ შეიგავხ (უნდა შეიგავღებხ) გამოთქმახ, ფორმალურ-შინაარხობრივ ხრულყოფიღებახ, რომელიგ, მეჭუნაკღებად, აკმაყოფიღებხ ყველა კინომაყურებლის მოხმოვნახ, თუმგა ხაშავშვი ფილმებისათვის განხაზღვრული (მორალური) ხაშვრგობის ჩამოყალიღება გამართღებულია; არ უნდა იქნახ დავიწყებული, რომ ფილმიგ აღშრღის ერთერთი ბახრი იარაღია. ამიგომ ხრულწლოვანთა ფილმი, თუ იხ ნაჩვენები იქნება ბავშვებისათვის, "უნდა იყოხ მკირგახი აღმშრღელობითი მიშნით; ეს ნიშნავხ იმახ, რომ მისი მირითალი რაობა უნდა უყრღნობოღებხ ადამიანურ განქეულობახ" (1782). ჩარღი ჩაპლინის ფილმები, მაგალითად, ყოველი ახაკის კინომაყურებლებისათვისხა ხაინფურებო, ვინაიდან ამ ფილმების მრავალფეროვან და მრავალფენოვან გამოსახვაში ბავშვებიგ კი პოულობენ შუმანიგვარულ ხაშრღოხ, რამღენდაღგ მათ ამის გაგების უნარიანობა გააჩნიათ; ხიღო ჩაპლინის ფილმების გხოვრგობხეულობა და "ხელღმხაკილი ხაგნობრივობა" გულუბრყვილოქ მაყურებლებახ ითრევხ ფილმურ მხაფურულ ხამყარობი.

დახკვენა

განვიხიღეთ რა კინომაყურებლის ერკვენული, ხოციალური და ფხიქლოგიური რაობა, ჩვენ შეგვიძლია შემღევი დახკვენების გამოფანა: 1. იხვ როგორგ მკიხხველისათვის ხაჭირთა წერა-კითხვის ეღემენფარული გრამაფიკის გოღნა, ახვეუ ხაჭირთა ფილმური გამოსახვის აღქმინა-

თვის ფილმური გამოსახვის კანონზომიერების ელემენტარული გრამატიკის გონება, რომ კინომაყურებელმა შესძლოს ფილმური მხატვრული ენის გაგება.

2. იხე როგორც მუხიკის ზეგავლენით ვითარდება მუსიკალური ხმენა, ე.ი. იქმნება მუსიკალური კულტურა, ახევე იქმნება ფილმური გამოსახვის ნახვით ფილმური კულტურა.

3. კინოფილმი მაყურებლისაგან მოითხოვს განხაზღვრულ აზროვნებით აქტიურობას, რომ მან ფილმური გამოსახვა შეიგრძნოს იხე, როგორც ეს განზრახული აქვს მის შემქმნელს.

4. ერის, ერის ყოველი შვილის განხაკუთრებულობა მყდნავდება როგორც ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებში, იხევე კინომაყურებელშიც. ფილმი ხარკვა როგორც ერის რაობისა მოცემულ დროში, იხევე იმ პიროვნების რაობისა, რომელმაც იხ შექმნა.

5. კინოხურათი რამდენადაც ეროვნულია, იმდენად უნივერსალური, "ინტერნაციონალური" იგი, ვინაიდან ეროვნულსა და ამით "კულტურის წრეს" მკმორებული ხელოვნება ხაერთოდ არ არსებობს.

6. ეროვნულობა და უნივერსალობა ხელოვნებაში წინააღმდეგობა ვი არ არის, არამედ ერთობლივი მხატვრული ცხოვრებისეული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილებია.

7. კინოხურათი, თავისი ბუნებით, განკუთვნილია ხალხის ფართე მახეზინათვის; ამიტომ კინოხურათის შემქმნისათვის უნდა მონახოს უფრო ფართო და ხაერთო ბაზა, ვიდრე კინომაყურებელთა ფაქტუელი ჯგუფები.

8. კინომაყურებლები ვი არ არიან ხოციალურად ჩამოყალიბებული დახი, არამედ ხოციალურად "არეული" აღნაგობის კრებული. კინოთეატრში მაყურებლებს არაფერი არ აერთებს ერთმანეთთან გარდა იმისა, რომ ერთად შედიან კინოთეატრში. კინომაყურებლებს არ გააჩნიათ არც კლასობრივი, არც განათლებითი მონაცემებით ჩამოყალიბებული განხაკუთრებულობა, ვინაიდან მათ, როცა კინოთეატრში ზიან, განვილი არ აქვთ ხაერთო ჩამოყალიბების გონებრივი პიროცხი. ამიტომ უაზროა კინომაყურებლებში ხაერთო პლაფფორმის ძებნა.

9. კინოთეატრში მაყურებელი შედის როგორც "გამველი", გამოწყობილი ყოველდღიურ ჭანხანგელში, განხხვავეებით, ვთქვათ, თეატრის მაყურებლისა, რომელიც ფიქლოგიურად და ფიზოლოგიურად "ხადღეხახწაულდა" განწყობილი, რითაც თეატრის მაყურებელთა (მეფ-ნაკლები) ჰომოგენურობა მყდნავდება.

10. კინომაყურებლები ვი არ არიან მუშების, გლეხებისა თუ "ხაშუალო ფენის" (ინტელიგენციის) წმინდა შეკრებულობა, არამედ მათი ნარევი, რომელშიც წამყვან როლს თამაშობს "ხაშუალო ფენა", რომლის ხოციალური არამყარი მდგომარეობა "კლახებ შორის", მერყევი, ჰიპრიდულ მდგომარეობაში აყენებს მახ, რაც ართულებს კინომაყურებლის რაობის შესწავლას.

11. კინომაყურებლები მკვეთრად განხხვაველებიან ერთმანეთისაგან თა-

ვიანთი ცოდნითა და გამოგლიღებინა, კულტურული ღონისა და ხელეიერი მოთხოვნილებით; ამას ემაჯება კიდეც ერკვნიული, პრიფეხიული, გეოგრაფიული თუ ინლივიდუალური განხხვავეების ფაქტორებიც. ამიტომ კინო-მაყურებლის რაობის შემხწავლელი პირველ ყოვლინა უნდა იყოს ხოციო-ლოგი.

12. მაყურებელთა ქცევა კინოთეატრში იხვევ ნაკლებადაა ერთნაირი, როგორც მიხი ხოციოალური შემადგენლობა. კინომაყურებლებისაგან კინონაწარმოების აღქმის პროფეხში კი ძალაშია მახობრივი კომუნიკაციის ოთხი მთავარი ფაქტორი: კომუნიკატორი (გამომოქმელი), გამოოქმა, მეღიუმი და მაყურებელი (მიმღები).

III. კინოკრიტიკა

კინოკრიტიკოსები იგივე კინომაყურებლებია, მაგრამ იმ განხხვავე-ზით, რომ მათ - მათი ცოდნისა და გამოგლიღების ხაფუძველზე - შეხადლებლობა გააჩნიათ გამოოქვან თავიანთი აზრი, მოცემული კინოხურათის შეხახებ, მახობრივი კომუნიკაციის ხხვა ხაშუალეებით: პრეხით, რადიოთი თუ ჟელეხედვით. კრიტიკა (1783) ნიშნავს შეფახებახ, განხხვავეების პოვნახ, ხაწინააღმდეგოთ ყაღბალ გაგებული კრიტიკისა, რომელიც ოთქობს უნდა იყოს მხილელ ნეგაფიური შეფახება. ფიღმის კრიტიკა კი არის კინოხურათის შეფახება მხაფურული, ჟექნიკური, მხოფლ-მხელეველობითი, ხოციოლოგიური თუ ფიქილოგიური შეხელელებით. ფიღმის კრიტიკის ხფეროში ექცევა ფორმა, შინაარხი და გამოქმა კინოხურათისა და ამგვარად მონათეხავეა თეაფრის, რადიოპიეხის, ჟელეპიეხის, ხახვიოთი ხელოვნების, ლიფერაფურის თუ მუხიკის კრიტიკისა. კინოკრიტიკამ უნდა გაარკვიოს იხ არხებითი განხხვავეება, რომელიც არხებოზს კინოფიღმის, თეაფრის, რადიოპიეხის, ჟელეპიეხის, ლიფერაფურის, ხახვიოთი ხელოვნების თუ მუხიკის შირის. მაგრამ ამიოფ არ კმაყოფილდება იგი: კინოკრიტიკა არკვევს მოცემული კინოფიღმის ფიღმურ რაობახ, ე. ი. რამღენად მოცემული შინაარხი აღექვაფურ ფორმაშია გამოხახული და რამღენად მათი ცხოვრებისეული მხაფურული ერთობა გამოოქვამს აზრს, რომელიც, პირველ რიგში, გრძნობიერებით შეიგრძნება. მაგალითად, კინომხახილობის შემოქმედების შეფახებისახ, კინოკრიტიკა განცადკვევბულად კი არ იხილავს მახ, არამედ აფახებზს რამღენად კინომხახილობის თამამი დაქვემღებარებულია ფიღმის არხებითი გამოხახვის ხაშუალე-ბებზე. კინოკრიტიკა უნდა ფყრღნობოღებს კინოფიღმის კანონზომიერების თეორიულ და პრაქტიკულ ცოდნახა და გამოგლიღებას, მაგრამ, ამავღეღროს, კინოკრიტიკოსის პიროვნულ ხელოვნებათმეღღენეობახა და შეცნობის უნარიანობახ. "ფიქიღელი, განხხიხუნარიანი და გაბღელული კინოკრიტიკის ამოღანაა - ამბობს რ. გვარღინა - იხეთი კრიტიკა, რომელიც არც მაყურებლის, არც ჟრიუმვირაფის - კინომწარმოებელი პრიუხ გამქირავებელი პღიუხ კინოთეატრის მეჰაფრონე - გავღენის ქვეშ არ ჟქცევა" (1784). ეხ კი არის იხეთი რთული ამოღანა, როგორც ჟუნგლებში

გზების გაყვანა. ყველაზე უფრო პრიმიტიული არგუმენტი კინოკრიტიკოსის წინააღმდეგ არის ის, რომ თვითონ მას პირადად არ შეუძლია მხატვრული ნაწარმოების შექმნა."ვინ მოგვით თქვენ უფლება -უთქვამს თეატრის ღირქეფორს კრიტიკოსიხათვის - დაფლითო ეს ტრაგედია,როცა თვითნო,აღაბთ, ყველაზე უფრო მარტივი ერთქეიანი პიების დაწერა არ შეგიძლიათ?" "მე არ შემძლია კვარცხის დაღება - გაუცია ჰახუ-ბი კრიტიკოსს -,მაგრამ მე შემძლია გავარკვიო ის ლაყუა თუ არა". (1785)."კრიტიკა - ამბობდა თეოლორ ფონცანე - არ არის ცუდის დაკ-ვრის ხეაფისციკვა; ის არ უნდა განიხაზღვროს აპლოდისმენციო. მას უნდა ჰქონღეს თავისი კანონები"(1786).კრიტიკა არის კრიტიკოსის პირადი აზრი; ეს ნიშნავს: ის არის ერთი კაცის აზრი და არა ხახეღ-მწიფოს, პარტიის ან რომელიმე ჯგუფის; და ვაი თუ ის თავისთავს შეუღღმღად თვღის!"უკეთესია კრიტიკას ჰქონღეს შეღღმღის უფღება, ვღღრე არ ჰქონღეს თავისუფღება,ვინაღღან კრიტიკოს თავისუფღება არის ერის თავისუფღების მასშვავბი"(1787). კრიტიკოს თავისუფღების პირობებში აღღიღი აქვს დავას,რაც ხახიღამღენო არ აზღის,მაგრამ კრი-ტიკოს უთავისუფღებობის პირობებში ვრცეღღება ხიღღენღეა,რაც მოღა-კვღინღებღია. ჰემმარტივი კინოკრიტიკოსი ცენცურში უნდა იღღეს ხიყვა-ღერი ხაგნისაღმი; პირვეღღად მაშინ, როცა კინოკრიტიკოსმა იღღის რო-ღორღია თვიო ეს ხაგანი,მაშინ შეუღღია მას მოთხოვობ როგორი უნდა იყოს ის.კინოკრიტიკოსი უნდა იყოს თავღაზღლი,ვინაღღან რვენი ცღღ-ნა და გამოღღღღება განხაზღღერღღია, და შეუღღვარღი,ვინაღღან მიღს წინ არის გაშღიღი მრავაღღერღღიანი და მრავაღღენოღანი ღღიღი ვეღღი დაუშრეღღელი შეხაღღღღღღღღიხა. კრიტიკამ უნდა გაარკვიოს,გაკავფოს გზები; მხოღღღ ამგვარი გამრკვევი კრიტიკაა ნამღღიღი კრიტიკა, რომღღის შექმნა შეუღღია გარკვევის-უნარღღან კრიტიკოსს,რომღღესაც არა მარყო უყვარსთავის ხაგანი,არამეღ იჰერს განხაზღღერღღ ღღისცან-ღიას ობიექციხაღმი.ხიყვარული ხაგნისაღმი არის მხეღვეღღისა და არა ზრღის ხიყვარული: ხიყვარული შენოზღისა,რომეღღეს შეიღღავს ხიკვაც-რეხა და დაუნღოზღოზახაც კი,როცა თვიო ხაგანი ხაშიმარღღის ქვეში იმყოფღა."ნათღღად ხეღავს ის - ამბობდა ლაო-მე -,ვინღეს შორღღან ხეღავს, და ზუნღოვანღღ ის,ვინღეს მეცად ახლო ღღავს",ე.ი.ღღისცანღია ობიექციხაღმი(არც შორხა და არც მეცად ახლოს ობიექციხაგან) იღღე-ვა შეხაღღღღღღღღი ყოვეღი ხიყყვა აწონღაწონი და იყო ხამართღღიანი. კინოკრიტიკვა,როგორღ ყოვეღი ხახის კრიტიკვა, არ არის თვიომიღანი. მაგრამ მას შეუღღია,როგორღ ფორმიო იხევე აზრიო, მიხი ობიექციხ იქეთ, მიაღწიოს დამოუკიღღღღღღი. აღღრეღ კერი მიღღის კიღვე უფრო შორს როცა ამბოზს,რომ კრიტიკვა თვიოთ არის ერთი ჰაფარა ფორმის მხატვრული გამოხახვა. მაგრამ ახე შორს წახეღღა რომ გაბღღოს კრი-ტიკოსმა, მაშინ ის თვიოთ უნდა იყოს აღღრეღ კერი(1788).

კინოკრიტიკოსი ზაზა უნდა იყოს ფიღმური მხატვრული ნაწარმოების ფორმის,შინაარსისა და გამოთქმის(იღღა) რაობის გარკვევა; იმ ღროს

როცა ფორმა-შინაარსში ფილმის მხაფერული ღირებულება მდინელება, გამოთქმაში ვლინდება ფილმის შექმნელის დამოკიდებულება ახალსული ხინამდვილიხსადმი. ამდენად, - ერთი მხრივ - გამოთქმა უშუალოდ გა- მომდინარეობს ფილმის ფორმა-შინაარსიდან, მაგრამ - მეორე მხრივ - ის უშუალოდ ვერ განხაზვრავს ფილმის მხაფერულ ღირებულებას; ეს ნიშნავს იმას, რომ ჭეშმარიტი ჰუმანური გამოთქმასაც არ შეუძლია ფილმი აქციოს მხაფერულ გამოხაზვად, თუ მიხი ფორმა-შინაარსის გა- ნხახიერება დიდიუხანჭურია. ფორმა-შინაარსის ფილმური მხაფერული განხორციელებით კი შეხამებულია როგორც ფილმური მხაფერული გამო- ხაზვის შექმნა, ისევე ხაწინააღმდეგო გამოთქმის(იღვის) "ქადაგე- ბაც" კი, რის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ - ერთი მხრივ - "ჯავ- შნოსანი 'პოლომკინი'" - მეორე მხრივ - "ორღიანელი იოჰანა" ვარდ თეოდორ ღრაიერისა. არივე ეს ფილმი, ხხვა მრავალ ფილმებს შორის, უდაოა, ფილმის მხაფერული ნაწარმოებია, მიუხედავთ იმიხა, რომ მათი გამოთქმები არხებოთად განხხვავდება ერთმანეთისხაგან: პირვტ- ღია" ჰომინი რეკოლუციისა", მეორე კი "ჰომინი რწმენისა". გუნჭერ გრო- ღი "ვარგი ფილმის", ე. ი. ფილმის მხაფერული ნაწარმოების ხამ ძირ- თად დამახახიათებელ ნიშანღობლიობას განხაზვრავს ხეუ: ხურუხუდუ- ნდი ხუღღუენუხუ, ე. ი. კოპიკა, მოძრაობა, ხემოხხერა, რაც ანიჭებს ფილმს ხაკუთარ ვანონზომიერებახხიღს; ფიღმუნდი, გავღღქმუ, აზრი, მიზანა; მიხი მიღგომა მხოფლიოსხადმი; და ღღკუმიენჭურღღუ: "ახეა ეხ, ახე იყო ეხ, ახე ვართ ჩვენ" (1989). ფილმი, რამდენადღაც ხელიკვენბაა, არის მოძრავი ხურათოვანი ხელიკვენბა, ხურათოვანი ენა, რიჭმიოული კოჭიკა, რომელხაც გააჩნია ხაკუთარი ფორმები და ფორმათა ვანონზომიერება. მაგრამ ფილმის ფორმა-შინაარსი-გამოთქმა არგანიული, ცხოვრებისეუ- ღი ერთობაა; მხაფერული ნაწარმოების გამოთქმა კი არ არის მხაფერ- რული გამოსახვის ავჭონომიური ეღემენჭი, არამედ ჩაქხოვიღია თვიო ფორმა-შინაარსში. ამიჭომაა, რომ ერთიღაიკივე ფილმიც კი იძღეკვა ხხვადახხვავარო ინჭერპრეჭყაციის ხამუღლებას გამოთქმის მხრიკაც. მაგალითად, ხ. ეიშენშეინის კინოხურათი - "ჯავხნოსანი 'პოლომკინ- ნი'" გვარევენებს, დაახლოებით, ახეთ ხურათოვან ხექვენცხ:

აღღღეკებული ვაცები მუშაოშიხას, კრეიხერის მანქანეში, ჩქარად მოძრავი ხელიკვი, მოძრავი მორბღები, აღღღეკებისხაგან გაცრეციღი ხა- ხეები, მანოთეგრის იხარი მაქხიმაღურ ღინეშე, გაოფლიანებული მკე- რღი, გავარვარებული ქვანი, ერთი ხელი, ერთი მორბალი, ერთი ხელი, მანქანა, აღამიანი, მანქანა, აღამიანი, მანქანა, აღამიანი.

მონჭყაყის ახეთ ხერხხოვიო ხ. ეიშენშეინი უწოღებს "აჭრატქე- ინების მინჭყაყს", რაც, უთუოთ, უნდა ნიშნავღეს იმას, რომ ერთი ხექ- ვენცის უწყვაჭომა ისევეღახეუ წყღება, რომღის ღროხ დიღი ხელიო შექმნიღი ხურათები დაქეგმაცეღულია მოკღე ნაჭრებად, რომელთა დამონ- ჭყაყებისხას უარია ნათქვამი ხაერთო ხელიხ ხაორიენჭყაციო ხურათის ჩართვამე, რის შეღეგად იქმენება ისეთი რიჭმიხა და ჭემკის ფიღმუ-

რი ხურათოვანი გამოსახვა, რომ, თითქმის, გარდაღახულია, ამგვარი ხურათოვანი გამოსახვის ნახვისას, მაყურებლის შეგრძნების უნარიანობის ხაზღვარი. მაგრამ ამგვარი მონწყაყის არსებითი მნიშვნელობა გამოიხატება იმაშიც, რომ აქ უკვე კონფრონციაშია ერთმანეთთან არა ჰომოგენური ხაგნოვანი მსოფლიოს ფენომენები, არამედ ხრულიად ჰეგროგენური ყოფილობის ელემენტები (1790). ამგვარი "აფრაქციონების მონწყაყით" ამ ბექვენში შეერთებულია ორი ხრულიად ხვდაღახვის ხინამდვილე, ერთი ხულიერი და მეორე ხაგნობრივი; და არა მარტო შეერთებულია, არამედ გაიგივებულია, კიდეც მეფი, ერთი-მეორეხაგან ვითარდება. მხაფრული თვალხაზრისით, ამგვარი მონწყაყი ხრულიად ახალი (ფილმური) ხახის გამოსახვის ხაშუაღებას იძლევა, რომელიც მხოლოდ ფილმშია შესაძლებელი. არნოდ ჰაუზერი კი, იხილავს რა ამგვარი ფილმური მონწყაყის რაობას, მიღის შემდეგ დახვეწამდე: "ახეთი შეგნებული და განზრახული ხაღვირის გარდაღახვის წინაპირობა იყო მხოფდმხედველობა, რომელიც უარწყოფხ ცხოვრების ცალკეული უზნების ავფრონომიურობას იხე, როგორც ამას აგრეთვე ხურრეაღიშში და იხფორიული მაფერიაღიშში დახაწყისიღან აკეთებდა" (1791). ერთი უწყვეტი ფილმური ბექვენის ხშირი გაწყვეტა, აღეღებული განწყობილების თუ ღრამაფული ფემპის დაჩქარებისათვის პირველად გამოიყენებს ამერიკელებმა, მაგრამ რუხებმა. კიდეც უფრო გააძმაფრებს უწყვეტი ბექვენის ხშირი გაწყვეტა და უარის ბქვებს ხაერთო ხელის ხაორიენფაციო ხურათის ჩართვაზე, და ამით შედეგად "აღამიანი არის მისი იღუით, რწმენით, იძელით მხოლოდ ფუნქცია ხაგნობრივი მსოფლიოსა, რომელშიც ის ცხოვრობს; იხფორიული მაფერიაღიშის ღოქფრინა რუხელ ფაღმში ხდება მხაფრული ფორმის პრინციპი" (1792). ამგვარ ფილმურ მსოფლიოში უთავოდ გადაღებული ორღენებით მოფენილი გულმკერდი ნიშნავს ომის მანქანის ავფრომაფურობას; ახალი მძიმე ჩექმები ნიშნავს ბრმა, უხემ ხამხედრო ძაღაღობას; ყველგან ხაგნები იკავებენ იღეების აღგიღებს; აღამიანთა ხიკვიღით დახჯის ხამაგიერთ ვხეღავთ ხურათებს ხახავლაოზე ("გაფიფვა"). ამ მაგალითიღან კი ნათღად ჩანს, რომ ფილმური ფორმა-შინაარხი-გამოთქმა ერთი ორგანიული მთღიანობაა, რომლის კრიფიკული განხიღვა მრავალფეროვანი და მრავალფენოვანი ინფერპრეფაციის შესაძლებლობას იძლევა როგორც ფორმა-შინაარხის, იხე გამოთქმის მხრივ. ეს აიხხნება იმით, რომ კინოკრიფიკოსი მხოლოდ იღენად შეიძლება იყოს "ოზიექტური", რამღენაღაც, ხაერთოდ, აღამიანს შეუძლია იყოს "ოზიექტური", "მიუღგომელი". ეს ნიშნავს იმას, რომ ყოველ აღამიანს და ამით კინოკრიფიკოსხხაც გააჩნია (უნდა გააჩნდეს) განხაზღვრული მსოფლხედვა, რომელიც, ამავღე ღროს, "გორკიღია"; ვინაიღან მას არ შეუძლია (ან არ ხურს) ხაგანს შეხეღოს "ხვა" მსოფლხედვით; ეს კი კინოკრიფიკოსის "ნებაყოფლოშითი" შეზღუღვაა. თოღორ აღორნო, მაგალითად, უხება რა ზიგფრიღ კრავაუერის მიღგომას კინოკრიფიკოსხაღმი, ხხვათა შორის, წერს: კინოკრიფიკოს მან "ხაერთოდ

პირველად მიხვა ხარისხი, რომლის ღრის ის ფილმს კითხულობდა როგორც ხაზოგაღებრივი ფენდენციების, ამრეწვებათა კონფროლის და იდეოლოგიური დამორჩილების შრიფტს"(1793). "არხეზობს - ამბობს ენო შაფალას - მეშარცხენე ვინოკრიფიკა; ამაში ეჭვის შეჭანა შეუძლებელია"; მაგრამ მან რომ შეხებოს არხეზობა, ამიხათვის უნდა აღიაროს მიხი განხაზღვრის გვალემალობა(1794). "ჩვენი მეთოდი იყო გული და ვარგი ფილმებისათვის ერთდანიკივე; ის არკვევდა როგორც ფორმების, ისე შინაარსების ხაზოგაღებრივ მნიშვნელობას; მიხი ხაუვეთხომ შედეგები მას ჰქონდა იქ, ხალცე შეხადლებელი გახდა ფილმის ამრი მშის ხინათლმე ყოფილიყო გამოწვანილი ხაზოგაღებრივად"(1795). მრავალი მეშარცხენე ფილმისშემქმნელი - ამბობს ი.პ.ფორინი - ფილმს იყენებს როგორც დამხმარე ხაშუალებას პოლიტიკური შემოამიხათვის (ინფორმაცია, ხწავლება, აგიფაცი, პროპაგანდა).(1796). ჰეფერ იანხენის ამრით კი ის "ვინც ფილმს მხოლოდ ეხთეტიკურად იხილავს, ზომავს ხელობის ხაშუალებათა გამოყენებით(და პოზიტიურად აფახებებს) და ეკონომიურ პირობებს არ უკეთებს ანალიზს, ის გარდაუვლად მიღის ყალბ შედეგებამდე"(1797). უდათა, კინოხურათი შეხადლებელია განხილულ იქნას ფორმა-შინაარს-გამოთქმის გარდა, ხოლოლოგიურად, ფიქიოლოგიურად, იდეოლოგიურად თუ პედაგოგიურად. მაგრამ ფილმი ხდება მხაფვრული ნაწარმოები არა მიხი პოლიტიკური თუ იდეოლოგიური რაობის გამო, არამედ მიხი ფორმა-შინაარს-გამოთქმის მხაფვრული ახახვით."კრიტიკის არხია... 'შენიშნითი ხიყვარული'. მიხი ხაშაფიო ამოცანაა შუამავლობა მხაფვრულ ნაწარმოებზე და მაყურებელს შორის.(1798). ამიფომ კინოკრიტიკია ფილმის მხაფვრული ნაწარმოების ავკარგინანობის განხჯა, თემვა მას შეუძლია ფილმის არამხაფვრული ფორმების ავკარგინანობის განხჯაც. ამიფომ პროფესიული კრიტიკა, რომელიც უმადლეს ღონეზე დგას, არა მარტო ეხმარება მაყურებელს ხწორად აღიქვას ფილმის იდეურ-მხაფვრული ღირხება, არამედ ეხმარება ფილმის შემქმნელს შემოქმედებით და იდეურ ზრდამიც.(1799). კინოკრიტიკის ქმელითი, აქტიური გავლენა მხაფვრულ შემოქმედებით პროცესზე, ხხვათა შორის, შეიძლება განხორციელდეს იდეურად მომწიფებელი, მეცნიერულად ობიექტური, მეთოლოლოგიურად შემოქმედული და მომთხოვნელი კრიტიკითაც, ე.ი. კინოკრიტიკა არის ერთერთი და არა ერთადერთი ზეგავლენის ხაშუალება მხაფვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესზე(1800). ხელოვნება ხაზოგაღებრივი შეგნების ფორმაა მაშინაც კი, როცა მიხი შემქმნელს ამაზე არც კი უფიქრია. ამიფომ კრიტიკა ანა მარტო მხაფვრული ნაწარმოების განხაზღვრა ეხთეტიკური კანონების ხაფუძველზე, არამედ ის იკვლევს ხაზოგაღებრივი ფიქიოლოგიის გვალემალობას, განხაზღვრავს ხაზოგაღებრივ ინფერეხებს, პოულობს ახაღეს ხაზოგაღებრივ ცხოვრებაში და როგორც ეს ახალი იხახება ხელოვნებაში. ამაშია კრიტიკის აქტიურობა, მიხი ზეგავლენა ხაზოგაღებრივ ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე(1801). მაგრამ კრიტიკა მი-

ღის კიდეუ უფრო შორხ: მხაფურელი ნაწარმოებოხ ეხთეთიკური და ხა-
მოგაღოპრივი რაოზოხ წყაროა ხაღხი-ური."ყოველი ხაღხი რომელიმე
განხაკუთრებული ხახით აგნაურებხ მხოფლიოხ. ხხვაა ჰომეროხოხ ხამ-
ყარო, ხხვაა რუხთაველიხა, ხხვაა გიღგამეშიხა, ხხვაა ათარვავედესი
იღნუხთა. ამრიგად ყოველი ნამღვილი კულფურა ინღვიღლუაღურია. რამ-
ღენად ინღვიღლუაღურია კულფურა, იმღენადვე უნივერხაღურია იგი...
ყოველი შინაარხი თავიხაგანვე ქმნიხ თავიხ გარხხ: გარუთ არხხ ხა-
ხეღოზახ: ფორმახ" (გრიგოღ რომაქიმი). კინოკრიფიკავ ვერ აუვლიხ
გვერღხ ამ ფაქტხ ფიღმური მხაფურელი ნაწარმოებოხ განხჯიხახ. თუ
ჩვენ ანაღიზხ გავუკეთებთ თემებოხა და მათი განხახიერებათა გან-
ხხვავეებხხ ხხვადახხვა ერგებიხ კინოხეღოვნებამო, ნათელი გახღება,
რომ ყოველი ხაღხი-ური" განხაკუთრებული ხახით აგნაურებხ მხოფლიოხ".
გერჰარღ მღღეფცე, მავაღიოთად, ინგლიხური, ფრანგული და ამერიკული
ფიღმებოხ თემაფიკათა და მათი განხახიერებოხ განხხხვავეებხხ ახე
განხაზღვრავხ: "ინჯღღუღუღ ფიღმები ახახავენ, პირვეღ ყოვლიხა, კონ-
ფლიქტხ აკრმაღულ იმპულსებხ და აზროვნებახ ან გე-მეხ შორიხ. ბო-
როფომქიმღღღ ღვენიან როგორღ ხხვა აღამიანები, იხევე თავიხი ხაკუ-
თარი ხინღიხი. გხოვრებოხ ხამიშროება თვით აღამიანშია, მიხ ღესე-
რუქვიულ ფენღენციებოში. ფღღღღღღ-ფიღმებოში კონფლიქტხ იწვევხ იხ,
რომ აღამიანური მიხწრაფებანი, ხურვიღები და ფენღენციებო გხოვრე-
ბოხ ბუნებახ ეწინააღმღეგებოიან. იმღღღგაწრუებანი გარღაუვაღია,
აღამიანი ხუფღება, ვაჟიშვიღები ხღებიან მამები, მვეღმა აღგიღი
უნღა ღაუთოოხ ახაღხ და ყვეღა უნღა მიკვეღხ. ამიფომ ხშირად გენ-
ფრაღურ ფიგურახ წარმოაღგენხ მიხუფებულღოხოხ პროფესში მყოფი აღამ-
იანი. მახში თავიშროიღია იმღღღგაწრუება, ღაკარგული იმღღები,
გუღიხგაფუება, ენერგიოხ თანღათანობითი ღაკარგვა და ხიკვეღიღიხ მო-
ახლოება. ჰქმნღღღღღ-ფიღმებოში პირიქით უმთავრეხია გამარჯვება და
მიხი მიღწევა ყოვეღოვიხ შეხაძღებღია, თუ კაცი ხაკმარიხად მავა-
რია გაუძღიხ ბრძოღახ. ყოველი ხიძნეღე მიზნიხ განხორციღეღებოხ გზა-
ზე წამოიჭრება გარღღან და მახ არ აქვხ ხაფუძვეღი ხაგნიხ, გხოვრე-
ბოხა და აღამიანიხ თვით ბუნებამო. ფიღმი, თითქმიხ, ყოვეღოვიხ მო-
ვრღება გამარჯვებით" (1802). ქანღუღღი ფიღმებოხ ეროვნულ განხაკუთ-
რებულებახ კი უღრიხ გრეგორი ახე განხაზღვრავხ: "ფანფაზიური, გოგ-
ჯარ ხურრეღაღური ფაზულით გაფხაეება, რომღებიღ, უეჭვაო, მათხ ხაფუძ-
ვეღხ პოუღოზენ ნაციონაღური ფოღვლორიხ ზღაპრებხა და ღეგენღებოში".
(1803). ამგვარად, ფიღმიხ მხაფურელი ნაწარმოებოხ ფორმა-შინაარხ-
გამოთქმიხ რაოზოხ გარკვევა მოთხოვხ როგორღ მიხი ეროვნული ხაწ-
ყიხებოხა და განხაკუთრებულღოხიხ, იხევე მიხი შექმნეღიხ ინღვიღლუ-
აღური მანერიხ, ხფიღიხ გარკვევახ, ვინაიღან ყოველი ნამღვილი მხაფ-
ურელი ნაწარმოებო ინღვიღლუაღურია ეროვნულად და პიროვნულად (ხეღო-
ვანი); და რამღენად ინღვიღლუაღურია მხაფურელი ნაწარმოებო, იმღღ-
ნად უნივერხაღურია (ინფერნაციონაღური) იგი.

კინოკრიტიკა ჩვენ უმთავრესად გვევლინება პრესაში, უფრო ნაკლებად რადიოში და ჭელუხელვაში; კიდეც მეტია: რადიოკრიტიკა და ჭელუკრიტიკა ფილმისა უფრო ინფორმაციისა, ვიდრე კრიტიკა, რაც, ალბათ, იმიტომ აიხსნება, რომ რადიო და ჭელუხელვა "წამიერი" კომუნიკაციის ხაშუ-აღებაა, რომლის განმეორებით "წაკითხვა" (მისმენა, ნახვა) შეუძლებელია, რაც ზღუდავს კინოკრიტიკის არა მარტო "იხევა-წაკითხვის" (მისმენა-ნახვის) შეხამებლობას, არამედ მის ყოველმხრივ გაშლა-განჭვრეტას. კინოკრიტიკა ჭელუხელვაში, მაგალითად, გვევლინება როგორც ოპტიკურ-აკუსტიკური გამოსახვა: კინოკრიტიკოსი მისჩინებულ ჭელუხერხანზე და მის ხიფყვიერ კინოკრიტიკაში, თითქმის ყოველთვის, ჩართული აქვს განხახილველი კინოსურათის აქა-იქ ამოღებული ვადრები, რომლებსაც იხ თავისი (ხიფყვიერი) აზრის დახასიათებლად იყენებს. ამგვარი კინოკრიტიკა იშვიათად თუ შორდება ინფორმაციის ხაზღვრებს. რუხდღში კინოკრიტიკა კიდეც უფრო შეზღუდულია, ვინაიდან რადიოს მხილვებში ნაღობითაა ვერ იხანს ვრცელ (ხიფყვიერ) შეხვედრებს, თუმცა მას შეუძლია განხახილველი ფილმის აკუსტიკური გამოსახვის ჩართვა თავის კრიტიკაში. ამის შედეგია ის, რომ კინოკრიტიკა არხები-თად ვრცელდება ურუხვად გზით, რომლის დროს მაღალი დონის კრიტიკას მხოლოდ დიდ გაზეთებში თუ ფილმის ხვედრულურ ყურნალებში ვხვდებით. კინოკრიტიკის ხანიმუშო მაგალითად მოვიყვან გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ერთერთ დიდი გაზეთის - "ზოულდოიჩ-ფაიფუნგის" - კინოკრიტიკოსის - გუნტერ გროლის - კრიტიკას ვოლფრიო ლე ხიკას კინოსურათის - "ველსიპედის ქურღების" - შესახებ. 1964 წელს, როცა გუნტერ გროლს 50 წელი შეუხრულდა, ამ გაზეთის მთავარ რედაქტორმა - ჰერმან პრეზბერმა - მის ხაშუფიფხველად გამოაქვეყნა წერილი ხათაურით - "კრიტიკა როგორც ხელღვნების ფორმა" (1804); და მართლაც, გუნტერ გროლის კინოკრიტიკა ხელიღება წმინდა კრიტიკის ხაზღვრებს და თვით ხდება თავისებური "მხაფხველად გამოსახვა", თუმცა ამას კრიტიკა არ მითხვავს, ვინაიდან "მხაფხველად" ხიყალბევ შეიძლება ითქვას, მაგრამ კინოკრიტიკა, უთუოთ, კეთილმობიღება ჩამოხხხველი ხელიღით, მუნწი მაგრამ ხაფხვანი ხიფყვებით, წინადაღებებით; და ამგვარი კინოკრიტიკის ყინრად უნდა ჩაითვალოს, ხხვა მრავალთა შორის, გუნტერ გროლის ეს კრიტიკა, თუ მე შეუძელი მისი, მეფ-ნაკლებად, აღუქვადური თარგმნა. აი ეს კინოკრიტიკაც:

ხინამღვილის ხელღვნება

" ვ ე ლ ო ხ ი პ ე ლ ი ხ ქ უ რ ლ ე ბ ი "

I.

ხინამღვილის ხელღვნება... ხეენაზე, ლაწყაბული უხხოვარი დროიდან, ხინამღვილეთ, უმრადო ცხოვრება არ გამოიყურება არც უმრადოდ, არც ნამღვილად; პირველად ამაღლებულ ყოფიერებაში, რომელიც იქმნება ხიფყვით, იწყება თეატრის გარდაქმნითი ჯადოქრობა. ფილმის ხეენა, რო-

გორი ხიძლიერითაჲ არ უნდა გარდაიქმნას ის, არის ხინამღვილე; მი-
ხი გენფრია უბრალო გხოვრება და მიხი ხიმშვენიერე,რომელიც იქმნე-
ვა ხურათით, არის ჯადოქრული ხარკე: მოცემული ხანის აღამიანი ის-
ევ იფნობს თავისთავს. გაცრეცილს, გაღამაზებულს ან ისე,როგორც
ის არის. უკეთეს შემთხვევაში: როგორი ის უნდა იყოს.

II.

გაღამაზებული(კობმენჭვიკურად): ხიძმრის ფაბრიკა. გაცრეცილი(იღეო-
ლოგიურად): პრპაგანდა. იფალიური ფილმი -"ველახიპედის ქურღები" -
აჩვენებს ღღევანდელ აღამიანებს,როგორც ისინი არიან. და მიუთი-
თებს, უხიფყვოლ და თითქმის ღარცხვენინილი, როგორი უნდა იყონ ისი-
ნი. არა აწული ხაჩვენებელი თითაჲ,არამედ მუნჯი მოწოდებით იმ
გრძინისხავენ,რომელხაჲ რაინერ მარია რილვე ახე ახახავდა:"შენ უნ-
და გარდაქმნა შენი გხოვრება".(რომლის ღრძს ის,უეჭვაჲ, ფილმზე
არ ფიქრობდა).

III.

მხოფლიოს პირველი ფილმი იწოდებოდა "მუშები ჭოვებენ ფაბრიკას":
უხენი იყვნენ ნამღვილი მუშები და ერთი ნამღვილი ფაბრიკა, და მა-
შინ ღამაზული უყურებდენ აღამიანები ყოველღიური გხოვრების ამ
პაჭარა ამონაჭერს. "ველახიპედის ქურღები",მხოფლიო პროდუქციის
უკანახველი ღილი ფილმი,რომელმაჲ ჩვენამდე მოაღწია, იწყება,
თუმცა ხხვა ღონებე, იხევე ყოველღიური გხოვრების ამონაჭერით, ნა-
მღვილი მუშები ნამღვილ ქურღებში: მთავარი როლის შემსრულებელია
მეფოღალე-მუშა, არა მხახიობი, მეორე მთავარ როლს ახრულებს ერთი
ბავშვი და მენამეხქალაქი რომი. რახაჲ აქ თამაშობენ, ხინამღვილე-
ში თამაში არ არის. ეს არის. არეკლულია კინოკამერახაგან: ნათლად,
მკვეთრად და ზუხვად.

IV.

ხინამღვილის ხელოვნება...ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამის შექმნა
შეიძლება,ვთქვათ, რეპორჟაჟული ნაჭურალიზმით. ახე ღაიწყო ერთ ღრძს
ნეოვერიზმი,ღაიწყო როხელინის გაუთღელი კინოჟურნალის ხეილი. მაგ-
რამ პირველად აქ, ღე ხიკახთან, აღწევს ის ხრუღყოფილები ღონეს.
გხოვრების ხიახლოვჲ, ნამღვილოზა, ხრული ხინამღვილე: ეხაჲ ხაფუ-
ძველი. რამღენაღაჲ რეალობის განხჭვრეჯა ზახრია,იმღენად უფრო ღა-
მაჯერებლად მოაღგები იმ წერჭილს,ხაღაჲ ის გამხჭვირვალე ხღება.
რამღენაღაჲ ზუხვად შეიფნობს აღამიანი ხინამღვილეს, იმღენად უფ-
რო ნათელი ხღება ის ღაბოლოს როგორც ხიმბოლო.

V.

ეს ფილმი ჭრილოგიის მუანაწილია:"ფეხხაგმელები მქმენდავევი",
"ველახიპედის ქურღები","ხახწაული მიღანოში". ყოველი ამ ხაში ფი-
ლმიღან ერთმანეთისაგან ღამოუვილებელია,მაგრამ წარმოაღგენენ ხა-
ფეხულებს: რეპორჟაჟული რეალიზმი,რეალობა როგორც ხიმბოლო და ზო-
ღოს "ხახწაული მიღანოში",რომელშიც ჩართულია არარეალობა. ნეოვე-

რიგების დახაზრული? შეიძლება. შეიძლება აგრეთვე ხინთოზი რეალიზ-
მისა და რომანტიკისა, კინოჟურნალისა და პოეზიისა, ჯალქრულობი-
სა და ხიფხადისა, რომლისაჲცნ თოქის უმიწნებს ჩუენი ღროის მხა-
ფურული ფილმი და "ველხიპელების ქურღმში" გვევლინება კილევ ნაზად.

VI.

ერთ მუშახ პარავენ ველხიპელებ. უველხიპელღ არ მუშდღია მახ ში-
ხი ხამუშაოხ შეხრულება. არავინ არ ეხმარება მახ, არავინ არ აკა-
ვებს ქურღს. ხოლო როგა იხ, ხრულიად ხახოწარკვეთილი, ერთ ველხი-
პელს მოიპარავს, მაშინათვე აკავებენ. უშვებენ მახ: იხ, არხეპითად,
ქურღი არ არიხ, და ამით მიხი ბელიფ არ არიხ ქურღის იღბალი; მაგ-
რამ იხ არიხ ხუხუფი, გლომილი, ღამნეული (ღა იხ განიღღის, რაფ იხ არ-
იხ - ღა არიხ, რახან იხ განიღღის), ღა მახ არყუვს ღილი ქალაქების
დაუნღობლობა ღა მექანიკა, ხანამ დახახრულს მიხი პაფარა ვაჟიშვი-
ლი, რომლისთვის ეხ ავანფიურა პირველი ღა ღილი გუღიხგაგრუებაა მხო-
ფლიოშუ, - ნუგეშის მიფემის ნიშნად მიხ ხელს არ შეეხება: ერთი
უმფირეხი ყუხუფი, რომელშიფ ხღება ამ ფიღმის კულმინაფაა.

VII.

მფირელი ყუხუფი, შემთხვევითი ნიშანღლიობანი: ეხენია ნამღვიღად
გალამწყვეფი ამ ფიღმში. კინოკამერახ ერთი გვერღზე გახედვა. ერ-
თი ღიმილი. ერთი ამოხუნოქვა. ღა რაფ ხათქმელია ნათელი ხღება უხი-
ფყვოღ. არანავღებ ძღიერად, ან უფრო ძღიერად, ვიღრე ხარჭრიხა ღა
გრავამ გრინიხ ფიღმებში, შექმნიღია აქ, ყოველგვარი პათოხის გა-
რეშე, მარჭოოშის შონა, რომელიფ ჭიანჭველემიხმავავარ ფუხფუხშია
ახახული; აქ ნათელი ხღება, უფრო ძღიერად, ვიღრე რომელიმე პოღიფი-
კურ ფიღმში, ხრულიად არაფენღენიურად, ხოფიღური გაფრთხიღებ;
ხოლო დახახრულს არფ ნიღიღიხუფური პოშა ღა არფ იღვიღოგიური ხაყვი-
რიხ ხმა. ამ ფიღმის აღამიანური ფინალი (ფიღმიხა, ხხვათა შორიხ, ხა-
ყვარუღის ხიუყუფოხ გარეშე), ეხ წარმოუღგენელი შოლო-ხეენა, ეკუ-
თენიხ, როგორფ ეხ შე მეჩვენება, ყვეღაშუ უფრო განხაკუთრებულ ღა
ძღიერ გამოსახვახ, რაფ ფიღმს შეუქმნია თავიხი იხჭოროიხ 50 წღის
განმავღობამი.

VIII.

"ველხიპელების ქურღმმა" იფაღიამი მიიღი "ბიუნადის პრიში", ამერი-
კაში "ოხვარი", ლკვარნოში ხვეფიღური პრემია, ბრიუხელში "გრან-
პრი" ღა, რა თქმა უნდა, ერთი ლუფინი უშაღღეხი ჯიღღეღი, რომღებოფ
რიღღება ხოღმე. ნიუ-იორკში აჩვენეს იხ მთელი ერთი წღის განმავღო-
ბაში. კინოკრიფიკა, ხაღაფ ეხ ფიღმი აჩვენეს, ჭუმმარიფად აღღაფე-
ბულია. შევავსოთ ეხ ხურათი ღა ავღნიშნოთ, რომ კინოთეატრიხ ერთ-
მა მეხაკუთრემ მიუნხენში მახზე თქვა: "უხაა ყვეღაშუ უფრო გული
ფიღმი, რომელიფ მე იღღხმე მინახავს".

IX.

მე არ ვიფი, თუ ეხ ფიღმი ყვეღაშუ უფრო უკუთფხია, რაფ მე მინახავს

იღებს. მაგრამ ის უკუთვინი ყველაზე უფრო ძლიერების რიგხვს, რაც ამის შემდეგ გერმანიის აწვევებს. ის ავითარებს დიდი ქალაქის მელანქოლიური ღირსიანა და ცივი ხიფხიზის უჩვეულოთ შერეულ უგნაურ და ამავე დროს მკრივ პოეზიას; მას გააჩნია ხიფხადე, ძალა და ჭაქტი, და ამას ბევით: მას გააჩნია იუმორი. ყოველდღიურობის რეპორაჟაჟი ამადღებულა ბედის ჭრაგელამდე, თითქმის, კლახიკური გაგებით ("თქვენ ხლით ღარბებებს ბრალელებულად"), და შემდეგ გადაიბრლება შვებით აღამიანურობაში - და ყველაფერი ეს, უნდა აღინიშნოს, ერთი მკპარული ველსიპედის გამოს, ეს არის, ნეოკურიზმი თუ არა, მხატვრული ფილმის ერთი ახალი ხელება და ერთი მოგებული ბრძოლა.

X.

ამგვარ ფილმებში გლუნებული და ჭანჯული აღამიანი ყოველთვის ბრძოლაშია დემონიურ ან, როგორც აქ, გამოფიჭულ მექანიკურ, უმასშვამო და არააღამიანურ მხოფლიოსთან. მაგრამ, ხრანს, ხელ უფროდაუფრო იბრლება შეგნება, რომ ხწორედ ამ ჭანჯვას განმკურნებელი ძალები წარმოიბა შეუძლია, რომელთაც, თუ უკვე მხოფლიოს არა, ცალკეულთა გადარჩენა შეუძლია, რომლებიც მათ ბელს შეიგნობენ. მაშინ კი, თუ იხინი ამ აბრებს შეიგნებენ, იხეთი ფილმები, როგორცაა "ველსიპედის ქურდები", მიუხედავთ მათი მოჩვენებით გამოუვალი მდგომარეობისა, იბარებენ განმარტებით და დახმარებით ფუნქციას - და ეს, მეჩვენება მე, არის უღრმესი ხაფუშველი ამ ფილმის მხოფლიო წარმატებისა: მხოფლიო-გამარჯვება ერთი ფილმისა ხიყვარულის ხიუყვინსა და მაყურებლებისადმი გამიზნული ეფექტების გარეშე, რომელშიც სხვა არაფერზეა დაპარაკი, თუ არა ერთ ვილანაბაგან მოპარულ ველსიპედზე.

(1805).

ეს კინოკრიტიკა ნათელჰყოფს, რომ - ერთი მხრივ - კრიტიკა თვითმბანი არ არის, თუმცა მას - მეორე მხრივ - შეუძლია, როგორც ფორმაბა და აბრს, მის ობიექტს იქით განსაბღვრულ დამოუვილებლობას მიადწინოს. ზღვრედ კერის ხაწინააღმდეგოდ, რომელიც კრიტიკას "ხელოვნების პაფარა ნაწარმოებად" თვლიდა, გუნჯარ გროლი ამბობს: "მე ჩემის მხრივ არც ერთი ჩემი კრიტიკა არ მიმარჩნია პაფარა მხატვრულ ნაწარმოებად, მაგრამ ზოგიერთები პაფარა დოკუმენტებად: ფილმისა, რომლისაგან ის გამოდის, დროისა, რომელშიც ის შეიქმნა, და, რა თქმაუნდა, აგრეთვე აღამიანებისა, რომლებმაც ის შექმნეს" (1806). კინოკრიტიკა, როგორი ოხფაფობითაც არ უნდა იყოს ის შექმნილი, ხინამღვილეს (ამ შემთხვევაში, კინოხურათს) ახახავს, განმარტავს, განსხვავს არა უმოფიონადურად, არამედ ფიზიკელი რაცინონადური აბრვინებით; ამდენად კრიტიკა, თავიხი არხებით, მეწინურება და არა ხელოვნება, თუ ჩვენ ხელოვნებაში მხატვრული ნაწარმოები გვეხმის. კრიტიკა მხჯელმბა ხელოვნების მხატვრული ნაწარმოების დირხება-ნაკლოვანებაზე. ის არხოდებს არ არის შეზღუდული ნაწარმოების დაღებით-უარყოფითი მხარეების ბუხპაღვრული აღრიგებით. მხატვრული ნაწარმოების კრი-

ყოველი გარჩევა ყოველთვის უნდა დაეხმაროს მაყურებელთა ფართო მახებზე უფრო ღრმად, უფრო ნათლად გაერკვენ მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარს-გამოთქმის რაობაში. "ხეროიზული ხელოლოგიური გამოკვლევა, განზოგადლება და ფაქტების ანალიზი აძლევს კრიტიკოსს ნამდვილ მენიერულ ხაფუძვლებს მის განხჯახა და დახვეწებში" (1807). კინოკრიტიკოსი, იხე როგორც მხატვრობის, მუხიკის თუ თეატრის კრიტიკოსი, თავს უნდა გრძნობდეს მხატვრული ნაწარმოების მხახურად. იხ უნდა იყოს ხელოვანის მეგობარი და მაყურებლის თარჯიმანი. ხელოვნების ჭეშმარიტ მხობამართლეს თავიხი გემოვნებიდან კი არ გამოყავს წიხეები, არამედ წრთვინის თავიხი გემოვნებახ იმ წიხთა მიხედვით, რომლებოც ხაგნის მუნებოდან გამომდინარეობს. კინოკრიტიკოსიხ "კი" უნდა განხხვეავდებოდეს დილეჯანჯის "კი"-ხაგან იმით, რომ იხ კი არ ვმაცყოფილდება ზოგადი ფრაზებით, არამედ ახაბუთებს და ინჯერკრეფილთა ხვეთებს კინოხურათიხ ავეარჯიანობახ. კინოკრიტიკოსიხ "არა" არ უნდა იყოს კინომაყურებლის დაუმჯიციებელი "არა"; პირიქით, იხ უნდა იყოს იხევე მუხხად დახაბუთებული როგორც "კი". კრიტიკა არახლოდ იხ უნდა იყოს ხელოვანის მუერახმყოფელი. კინოკრიტიკოსი რომ ფილმის კანონზომიერებახ უნდა ეუფლებოდეს, ეხ თავიხთავად ეხადათ; მაგრამ, მახ ზეით, კინოკრიტიკოსი უნდა ერკვეოდეს ხელოვნების ყველა დარჯის კანონზომიერებაში იმდენად მინც, რამდენადაც მათ ვავე-შირი აქვს კინოხელოვნებახთან; და, ამახგარდა, კინოკრიტიკოსხ უნდა გაანდეს ხაფუძვლიანი ზოგადი განათლება, რომ გაარკვიოს ფილმის ფორმა-შინაარს-გამოთქმის არა მარჯო ეხთეოკიური, არამედ ხაზოგადლოზრივი რაობა. რა თქმა უნდა, ყოველი კინოკრიტიკოსი ინდივიდუალთა, ადამიანი და დაბედველი არ არიხ, მუჯ-ნაკლები, მედლომებისაგან; მაგრამ კინოკრიტიკოსიხ აზრხაც იხევე უნდა ხეეს პაფივი ფილმის შემქმნელმა თუ მაყურებელმა, როგორც პირიქით. არ უნდა იქნახ მხედველობიდან გაშვებული იხ ფაქჯი, რომ კინოკრიტიკოსები, მიუხედავათ მათი მხოფდმხედველობითი ხხვადახხვაობიხა, წინაპლანზე აყენებენ ფილმის მხატვრულ დირებულებახ. 1958 წელხ, მაგალითად, ბრიუხელში გამოკოტხულ იქნა 117 კინოკრიტიკოსი, 26 ქვეყნიდან, დაეხახელებიათ 12-ფი ყველაზე უფრო "კარგი" ფილმი და 12-ფი ყველაზე უფრო "ლიდი" კინორეჟიხორი. აი ამ გამოკოტხვის შედეგი:

კინოფილმებში

კინორეჟიხორებში

1. "ჯავშნოსანი 'პოფიომკინი'".	100	ხმ.	250	... ჩარლი ჩაპლინი
2. "ოქროს ჩხარუნი"	85	"	168	... ხ. ეიმენშეიკინი
3. "ველხიპულის ქურდები"	85	"	135	... რენუ კლერი
4. "ორღეანელი იოჰანა"	78	"	125	... ვიფორიო დე ხიკა
5. "დიდი იღუშია"	72		123	... დავით გრიფითი
6. "ხიხარჭე"	71		107	... ჯონ ფორდი
7. "მუეწყნარებლობა"	61		105	... ფან რენუარი
8. "ღელა"	54		99	... კარლ დრეიერი

9. "მოქალაქე კეინი".....50 ხმა ერის ფონ შეროშაიმი...93 ხმა
 10. "მინა" 47 ვ.პულევიკინი.....91 "
 11. "უკანახკნელი აღამიანი" 45 ფრიდრიხ მურნაუ.....90
 12. "ლექტორ კალიგარის კაბინეტი"⁴³ რობერტ ფლაერტი.....82 ხმა.

ულაოა, ყველა აქ დახახელებული კინობურათი, მეტ-ნაკლებად, ფილმის მხა-
 ჯვრული ნაწარმოებებია, თუმცა რამელია მათგან "პირველი" თუ "მეორე"
 იხევე შეუძლებელია განიხაზვროს, როგორც კინორეჟისორთა "პირველი"
 თუ "უკანახკნელი" (მეორამეტე) აღგილები. მაგრამ ისიც უნდა აღინი-
 მნახ, რომ ამგვარი გამოკითხვებიც განსაზღვრულ სტატისტიკურ მახა-
 ლახ იმლევა კინობურათის მხაჯვრული, უკონომიური, ფიქილოგიური თუ
 ხაზოგაღოპრივი რაობის გარკვევისათვის, და ამდენად ახეთი გამო-
 კითხვის მეოთლი მინახაღმებელია ფილმისმეტყველების ხეეროშიც.

განვიხილეთ რა კინოკრიტიკის რაობა, რეენ შეგვიძლია გამოკი-
 ტვანოთ შემლევი დახკვნა:

1. კინოკრიტიკა არის ფილმის მხაჯვრული და არამხაჯვრული ფორმების
 შეფახება მხაჯვრული, ტექნიკური, მხოფლმხვლელობოთი, სოციოლოგიური
 თუ ფიქილოგიური შეხელელებოთ.

2. კინოკრიტიკის ამოხავალი წერტილია კინოხელოვნების, ე.ი. მომრავი
 ხურათების თორიულ-პრაქტიკული კანონზომიერება. ამიგლო კინოკრი-
 ტიკა - ერთი მხრივ - არკვევხ არხებით განხხვავებახ კინოფილმხ,
 თეატრხ, რადიოპიეხახ, ლიტერატურახ, ხახვით ხელოვნებახ თუ მუხიკახ
 შორის და - მეორე მხრივ - განსაზღვრავხ მუხიკის, ლიტერატურის,
 თეატრის თუ ხახვითი ხელოვნების გამოყენების კანონზომიერებახ ფი-
 ლმურ ხურათოვან გამოხახვამი.

3. კინოკრიტიკა არის კინოკრიტიკოსის პირადი აზრი იმ ღრობაც კი,
 როცა იხ ვლილობხ (და უნდა ვლილობლეს) იყოს ობიექტური. უკეთესია
 კინოკრიტიკოსხ ჰქონლეს შევლომის უფლება, ვილრე არ ჰქონლეს თავი-
 ხუფლება. კრიტიკის თავიხუფლება არის ერის თავიხუფლების მახმყა-
 ბა.

4. კინოკრიტიკა არ არის თვითმიზანი. მისი მიზანია კინონაწარმოე-
 ბის ფორმა-შინაარხ-გამოთქმის რაობის გარკვევა. მისი ხაპაჯიო
 ამოცანა კი არის შეამავლობა მხაჯვრულ ნაწარმოებხა და მამურებლხ
 შორის. პროფეხიული კინოკრიტიკა არა მარტო უხმარება კინოამამურე-
 ბლხ აღიქვახ კინობურათის ილურ-მხაჯვრული ავკარგიანობა, არამელ
 უხმარება ფილმის შემქმნელხაც მის შემოქმელებოთ წინხვლამი.

5. ყოველი ნამდვილი მხაჯვრული ნაწარმოები ინდივიდუალურია, რომლის
 წყაროა ველკეული შემოქმედი აღამიანი და ხაღხი-ერი. ამდენად კი-
 ნოკრიტიკოსი გვერდხ ვერ აუვლის კინონაწარმოების უროვნული განხა-
 კუთრებულეების განხჯახ. რამდენად ინდივიდუალურია მხაჯვრული ნაწა-
 რმოება, იმდენად უნიკურხაღური (ინფერნაცონალური) არის იგი.

6. კინოკრიტიკა არის "პაფარა მხაჯვრული ნაწარმოები" (აღფრულ ვერი)
 თუ "პაფარა ღკუემენტი" (გენტიერ გროლი), ეს კინოკრიტიკახ იმდენად

არ ბინფერებებს, რამდენადაც ის - უყრდნობა ის მეცნიერების ხაფუ-
ძვლებს თუ არა, ვინაიდან ფილმის მხაფურული ნაწარმოების ავტორგია-
ნობის შეცნობა უფრო ფხიზელი რაგინალური აზროვნებით, ვიდრე შეგ-
რძნებით ხდება.

7. კინოკრიტიკა, თავისი არხებით, მეცნიერებაა და არა ხელოვნება.

IV. კინოვადრების აღზრდა

კინოვადრების აღზრდაში - ვიწრო გაგებით - გვეხმარება ჩვენ ფილმის
შემქმნელთა - კინორეჟისორის, ხევენარისხის, კინოოპერატორის, ხმის
ოპერატორის, კინოარქიტექტორის, კინომხაფურის თუ კინომხახიობის -
აღზრდა, ე.ო. იმ პირების აღზრდა, რომლებიც უშუალოდ ქმნიან კინონა-
წარმოებს. კინოვადრების აღზრდაში - ფართო გაგებით კი - ჩვენ გვე-
ხმარება არა მარტო კინონაწარმოების უშუალო შემქმნელთა, არამედ ფილ-
მის თეორეტიკოსთა და კინომაყურებელთა აღზრდაც, რომლებიც თავია-
ნთი თეორიული ცოდნით თუ "კინოკულტურით", უდაბო, შეგავლენას ახლე-
ნენ ფილმის უშუალო შემქმნელების შემოქმედებით ღონეზე. ამგვარად,
კინოვადრების აღზრდა შეიძლება ხამ ხფეროს:

პირველი ხფერი	მეორე ხფერი	მესამე ხფერი
1. კინორეჟისორი	კინომგონე	კინომაყურებე-
2. ხევენარისხი	ხოგილოგი	ლი
3. კინოლრამაფურგი	ფხიქოლოგი	
4. კინოოპერატორი	იურისხი	
5. ხმის ოპერატორი	პედაგოგი	
6. კინომხახიობი	ფილოსოფიხი	
7. მხაფუარი	და ხხე.	
8. კინომწარმოებელი და ხხე.		

კინოვადრების აღზრდა, როგორც უხედავთ, მეფად ფართო ცნებაა, რომე-
ლიც შორდება კინემაფიგრაფიხის "წმინდა" ხაზღვრებს. მაგალითად, კი-
ნორეჟისორის, ხევენარისხის, კინომწარმოებლის (კინოპროდუცენსიხის), კი-
ნოლრამაფურგის თუ კინომხახიობის აღზრდა შეხამლებელია ხვეციალურ
უმაღლეს ხახწავლებლებში. მაგრამ კინომხაფუარი თუ კინოარქიტექტო-
რი უნდა აღიზარდოს ხამხაფურო ავადემიამში თუ უმაღლეს ფქქნიკურ
ხახწავლებლებში; კინომგონე კი, როგორც თეაფრის, რადიოს თუ ფელეხე-
ღვის მეცნიერი უნდა აღიზარდოს უნივერსიფუტებში; კინოხოგილოგი,
კინოფხიქოლოგი თუ კინოიურისხი ჩვეულებრივი ხოგილოგი, ფხიქოლოგა-
და იურისხია, რომლებიც თავიანთი ხაგნის კანონზომიერების კუთხიდან
ირკვევენ ფენომენ-ფილმს; ამდენად, ხოგილოგი, ფხიქოლოგი, იურისხი
თუ ფილოსოფიხი, რომელიც მეცნიერების რომელიმე ამ ღარგის კანონზო-
მიერების ხაფუძველზე ფილმს ირკვევს, პირველყოვლიხა უნივერსიფუტში
ღებულღმს თავის ცოდნას. კინომაყურებელი კი თავის ცოდნასა და გა-

მოხდებოდა ღებულობს(უნდა იღებდეს) ხვალდში,უმაღლეს ხანწავლებ-
ლებში თუ კინოკლუბებში,ხადაც ხდება(უნდა ხდებოდეს) ფილმის ხწავ-
ლება იხუთი წეხითა და რიგით, როგორც ღიჭერაჭურის,იხჭორიის,ხელოვ-
ნების იხჭორიის, მუხიკის თუ თეატრის-რადიოს-ტელეხედევის რაობის
ხწავლება. ეს ნიშნავს იმას, რომ როგორც ყოველ წერა-კითხვის მგო-
ღნე აღამიანს,მეჭ-წავლებაღ, შეუძლია,ვთქვათ, იღია ჭავჭავაძის ნა-
წარმოების წაკითხვა და გაგება,ვინაიღან მან ხვალაში იხწავღა თუ
როგორც უნღა განხაჯის ღიჭერაჭურული ნაწარმოები, ახევე უნღა შეე-
ძღოს მას კინონაწარმოების "წაკითხვა",ე.ი.ფიღმური ხურათოვანი
ენის,მეჭ-წავლები, გაგება,რაც შეუძღებღია განხაზღვრული ხწავღი-
ხა და გამოღღიღების მიღების გარეშე.

გერმანიაში,მაგაღითაღ, 1938 წელს შექმნიღ იქნა ბერღინში ფი-
ღმის ავალღმია,რომელხანც გაანღნღ ხამი ფაკულტეტი: მხაჭურული,ჭექ-
ნიკური და ეკონომიური,რომელღა ხფერიში კინორეჟისორები,კინოოპე-
რატორები თუ კინოპრიღუღენეტიში იწერთნებღღენ(1808). მაგრამ ტრა-
ღიღიულ უმაღლეს ხანწავლებღებღაღ იქენ, ღროთა განმავღობაში,"კი-
ნემატოგრაფიის უმაღლესი ხანწავლებღელი-ინსტიტუტი" პარიში(1809),
"კინემატოგრაფიის ექსპერიმენეტალური ცენტრი"რომში(1810),"ხრულიაღ
ხაკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი" მოხკოვში; და ღღეს უკვე
მხოფღიოს,თითქმის, ყვეღა ციღიღიზებულ ქვეყანაში არხებობს კინო-
ვალღების აღზღღის უმაღლესი ხანწავლებღებღი, რაც იმას მოწმობს,რომ
ფიღმი უკვე გახღა ხახაღხო განათღების იხუთივე ხაგანი,როგორც ღი-
ჭერაჭურა,მუხიკა თუ თეატრი. ხაქართვეღღშიც უკვე გაგვარღნღია "ფიღ-
მის ფაკულტეტი" რუხთავღღის ხახეღობის თეატრალური ინსტიტუტში,რაც,
უღათა, ხელს შეუწყობს "ქართული ფიღმის" გაფორქქვანახ.პარიზის კი-
ნემატოგრაფიის უმაღლესი ხანწავლებღელი-ინსტიტუტი,მაგაღითაღ,მართ-
ღაც ინტერნაციონალური ინსტიტუტი. 1963 წღამღღ, ამ ინსტიტუტში
ხწავღობღა ხტუღენეტები 58 ქვეყნიღან. 1944 წღიღან ამ ინსტიტუტში
681 ხტუღენეტმა მოიპოვა "ყოფიღი მოწაფის"(1811) ტიტული,ე.ი.ღაა-
მათერა ეს ინსტიტუტი. ამ 681 ხტუღენეტღან ფრანგი იყო 374,ხოლო
307 უცხოული. ამ ინსტიტუტში არხებობს შემღღეგი ფაკულტეტეტი:ხარე-
ჟისორო,პრიღუქციიხა და ფიღმის გაღაღების ხახეღმღღვანეღღ,ხაოპე-
რატორო,ხაღეკორატორო,ხმის ხაოპერატორო,რეჟისორის ხახახისტენეტო
და ხამონეტყიორო(1812).პარიზის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში წღი-
ურად ღებუღობენ 90-100 ხტუღენეტამღღ. ხწავღა გღღღღღა ორი წღღი-
წაღი."კინემატოგრაფიის ექსპერიმენეტალური ცენტრი" რომში წარმოაღ-
გენს კინოიხჭორიიხა და კინოექსპერიმენეტების ცენტრს,რომღღიც იმ-
პუღხს აძღღეს იტალიის კინოწარმოებახა და კინოთეორიას. ამ ინსტი-
ტუტის ხტუღენეტა კონციგენეტი მეჭად შეზღუღულია. ყოვეღწღღურად ხა-
მუაღღღ ღებუღობენ: ხარეჟისოროზღ 4 ხტუღენეტს, ხამახიოპოზღ 15-ტს,
ხაოპერატოროზღ 4-ხ,პრიღუქციის ხახეღმღღვანეღღზღ 2-ხ,ხმის ხაოპე-
რატოროზღ 2-ხ, ხაღეკორატოროზღ 2-ხ,ხამხაჭვროზღ(კოხტუემები) 2-ხ,

და ამით გარდა კიდეც, დაახლოებით, 20 უცხოელ ხელოვნმ. კინოფურნა-
ლი "თეთრი და შავი" არის ამ ინსტიტუტის მეცნიერული ორგანო(1813).
მიხედვით: ხელოვნმებისაგან მოითხოვენ განათლების ხევადახევა ღო-
ნებს; ხარუყიხროს ფაკულტეტზე, მაგალითად, ლეპულოზენ მხოლოდ უმაღლეს-
დამთავრებულებს, რომლის ღრის მნიშვნელობა არ აქვს რა ფაკულტეტი
აქვს მას დამთავრებული. ამითურთივე, ფიქრობენ რამის კინემატოგ-
გრაფიის ინსტიტუტში, ჯერ კიდეც იმდენად არ არის მომწიფებული, რომ
დაეუფლოს რეჟისორობის ოსტაბობას. ყველა ფაკულტეტის ხელოვნმები
მრავალ ხაგნებში მუშაობენ და ხწავლობენ ერთად. მეფ-ნაკლებად, ანა-
ლოგიურია კინემატოგრაფიის უმაღლესი ხახწავლებლები გვილიზებული
ქვეყნებში, რაც იმას მოწმობს, რომ ყოველი ქვეყანა მნიშვნელოვან
ყურადღებას აქცევს კინოკადრების მომზადების ხაქმეს. მაგრამ, რო-
გორც ხელოვნების ხევა დარგებში, ისევე ფილმშიც ყოველი წარმატე-
ბის წინაპირობაა ნდჭე. ხელოვნების ყოველგვარი ჭეშმარიტი ნაწარმო-
ების შექმნას - ამბობს ვ. პულოვინი - ხწყვეს ჭადანტი. ნიჭი არ
იზადება ხვოლამი. ხვოლას შეუძლია მიხი მხოლოდ გახხნა(1814). ურნხ
იროსიც ამბობს, რომ "გადამწყვეტია ნიჭი". ის ფაქტი, რომ ჰევრმა
რუთინულმა კინორეჟისორმა ვერ შექმნეს ფილმის ვერც ერთი მხატვ-
რული ნაწარმოები, ადახუტრებს იმას, რომ ფილმისა და რუთინის კი-
დევ რაიმე უნდა დაემატოს, რომ შეიქმნას მხატვრული ნაწარმოები;
ესაა ნიჭი. "მაგრამ როგორც ხაკუთარი კანონზომიერების ფილმა შე-
ხატერი ნიჭის გარეშე შელევს არ იძლევა, ისევე არ შეუძლია ნიჭს
ხაკუთარი კანონზომიერების ფილმის გარეშე შემოქმედებითი გახლეს.
ეს შეუძლია მხოლოდ გენიოსს" (1815), რომელიც ამხხვრევს არხებულ
კანონზომიერებას და ქმნის ახალს, მანამდე არ არხებულ კანონზომი-
ერებას. კინოკადრების აღმრდა, განხაკუთრებით კინორეჟისორებისა და
კინომხახიობებისა, არ უნდა მოხლეს განცალკევებულად თეატრის, ტე-
ლეხედვისა და რადიოსაგან, რაც ხელოვნების ამ დარგებს შორის "გაუ-
გებრობის" აღვეტისა შეუწყობს ხელს. თეატრისა და ფილმის "მოჩვენე-
ბითი ნათეხამბა" იწვევს ხელოვნების ამ ორი დარგის გამოსახ-
ვის ელემენტების არევიდარევის. ამიყომ თეატრის თუ ფილმის შეხწავ-
ლისას განხაკუთრებული ხიჭუხით უნდა მიეთითოს მოხწავლეს მათ შო-
რის არხებულ არხებში განხხვავებებზე(1816). ამიყომ კინემატოგრა-
ფიის ხახწავლებლთა მოვალეობად უნდა ჩითვალეს:

1. ნიჭიერთა მონახვა,
2. ნიჭიერთა აღჭურვა ფილმითა და გამოფილმით, რომ მოხლეს ნიჭის
გაფურჩქვნა,
3. ხვოლამ კი არ უნდა ჩაახშოს ხელოვნმთა ინდივიდუალურობა, არამედ
უნდა გააღვივოს ის ფილმის კანონზომიერების ფარგლებში,
4. ხელოვნმთა უნდა შეიგნოს ფილმი, როგორც ხელოვნების ერთი დარგი,
რომელხან დიდი შეგავლენის მოხლენა შეუძლია ხალხის მახებზე,
5. ხელოვნმთა უნდა შეიგნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა-

მკვს ხაჭირთა არა მარტო ნიჭი, არამედ ხიხუღმეფიური ხწავლა, მონღო-
მება და ხაქმიხაღმი ხიყვარული. მაგრაჲ "ხელოვანმა ყველაფერი უნდა
დაივიწყოს, რომ ყველაფერი იგნმნოს - ყველაფერი იგნმნოს, რომ ყვე-
ლაფერი შეიგნმნოს და ყველაფერი შეიგნმნოს, რომ ყველაფრის ხორცის
შეხხმა შეხმღოს" (1817). ამგვარად, კინოხელოვანების კინორეჟი-
ხორცის, კინოშახხიოშის თუ კინოოპერატორის - ვაღრების აღზრდა უკვე
გაღმარებული აქვთ ხვეციხლურ უმაღლეს ხახწავლებლებს, რომლებსაც
(ხუღ ცოფა, ზოგიერთებს მათგანს) განხაზღვრული ჭრადიგია გააჩნიათ.
მაგრაჲ იხ ფაქციფ უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალი კინოხელოვანი ხხვა-
ღახხვა პროფესიიდან მოვიღენ ფიღმში: ღავით გრიფითი, მაგალითად,
იყო ჟურნალისტური, ხ. ეიშენშეიინი მშენებელი ინჟინერი, ვიფორიო ღუ
ხიკა ხწავლობდა იურიხპრუღენციახ, ჟან რენუარი იყო -ჯერ - კერამი-
კოხი და-შემდეგ-ჟურნალისტური, მარხელ ვარნე ღმღვევის მოხელე, ვარღ
ღრაიერი იყო ჟურნალისტური, რენე კლერიფ იყო ჟურნალისტური, ჩარღი ჩაპ-
ღინი და ორხონ უღღსი კი ფიღმში მოვიღენ თეატრიდან. როგორც ვხე-
ღავთ, მრავალი გამორჩენიღი კინოხელოვანი არ აღზრდიღან ფიღმის ხვე-
ციხლურ ხახწავლებლებში, რად იმითაც აიხხნება, რომ იმ ღროხ არც
კი არხეზობდა ხვეციხლური კინოხახწავლებლები; მაგრაჲ ღღესაც გვაქვს
იღმის მაგალითები, რომ მწერლები, ჟურნალისტები, იურიხტები თუ ხხვა
პროფესიის პირები ქმნიღან ფიღმის, მეფ-ნაკლებად, შეხანიშნავ. მხაფ-
ვრულ ნაწარმოებებს, როგორც, მაგალითად, ანღრე კაიოფი ("ჩვენ ვართ
ყვეღა მკვეღები"), რომელიღვა იურიხტური, თუ აღენ რენე-აღენ რომ-
გრიო ("უკანახკენელი წელიწადი მარინენზაღში"), რომელიღვა "ახალი რო-
მანის" გნობიღი მწერალი; და ანაღოგიურ შემოხვევებს, უღაოა, ყოვეღ-
თვის ექნება აღგიღი კინოხელოვანებაშიც. მაგრაჲ ეს ფაქცი ხრულიაღაც
არ უარყოფს იღახ, რომ კინოხელოვანები უნდა აღმზარღონ ხვეციხლურ
უმაღლეს ხახწავლებლებში, როგორც ეს ღღეს ხღება მხოფლიოხ თითქმის
ყვეღა ცივიღიშებულ ქვეყანაში. კინოშეღღენფაღმღს, ე. ი. კინოშეღენიერი-
შის აღზრღის ხავითხი კი უფრო რთულია; რა თქმა უნდა, მათი აღზრ-
ღაც შეხამლებელია ფიღმის უმაღლეს ხახწავლებლებში, მაგრაჲ, როგორც
ამერიკისა და ევროპის პრაქციკა ნათელყოფს, კინოშეღენების აღ-
ზრღა უმჯობესია გაღაიზაროხ უნივერსიფუღებმა, ვინაიღან ფიღმისმეფ-
ყვეღება თავიხთავში აქვევს ფიღმის გამოვლინების ყვეღა ფორმახ და-
წყებული "მოძრავი ხურათების" პირვეღი ჩახახვიღან გათავებული ღღე-
მღე. ფიღმისმეფყვეღება ხწავლობს ხელოვანების ერო ხახეს, რომელიც
არის როგორც ცალკეული ხელოვანის (კინორეჟიხორცის), იხევე ხელოვან-
თა და ფქქნიკოხთა კოღექციკის შეხმაფკვიღებული შემოქმედებითი მუ-
შაოშის პროღექცი. ამიფრამ ფიღმისმეფყვეღების გამოკვეღვის ცუნფრში,
მართაღოა, ღგახ ფიღმური მოძრავი ხურათები, მაგრაჲ მათი შემადგე-
ნული ხაგნები იმღღნად ბევრია, რომ მათი (მოძრავი ხურათების) "შე-
ხების პუნქციები" ხხვა ხაგნებთან მეფად მრავალფეროვანი და მრავალ-
ფეროვანია, რომელიც მეფად ფართე და მრავალმხრივ ცოღნახა და გამო-
ღღიღებახ მითხიოხ კინოშეღენეხაგან. ფიღმისმეფყვეღების გამოკვე-

ღვეთს ცენტრში, ამგვარად, ღვათ კინოსურათი და მიხა შემადგენელი
ულემენჯები, როგორც, მაგალითად, ღაღმა, მუხიკა, მხაჭვრობა, ხეცნარა,
ღეკორაღია, მხახიოზის ჭქინკა, ხიჭყვა თუ ხმადური, ე. ი. ყველაღერი,
რად თავს იყრის ფიღმურ ხურათოვან გამხახხვაში. ამიღმ კინამგო-
ღნეხათვის ხაჭირთა არა მარგო ფიღმისმეჭყვეღების მემბღელ მუნნიფ-
რუბათა - თუაჭრისმეჭყვეღების, რადიომეჭყვეღების თუ ჭადამეჭყვეღე-
ღის - განხაღღრული ფიღმა, არამულ, მახ ზეკით, ღიჭურაჭურის, ხეღო-
ღების იხჭორიის, მუხიკისმეღნიღრების ღა თვით ხაზგადღობათამეღნი-
ღრების ფიღმა. ამით თიხხნება იხ ჭაქცი, რამ გერმანული უნის ქვე-
ყნებში მხოღღ რამღენიმე უნიღერხიჭეღი ამხაღებ ფიღმისმეჭყვეღე-
ღის (თუაჭრისმეჭყვეღების, რადიომეჭყვეღების, ჭადამეჭყვეღების) მუ-
ღნიღრუბხახ, როგორც, მაგალითად, ზერღინის თავისუღალი უნიღერხიჭე-
ღის თუაჭრის მეღნიღრების იხხიჭეღი, კღღინის უნიღერხიჭეღის თუაჭ-
რისმეღნიღრების იხხიჭეღი, კღღინის უნიღერხიჭეღის თუაჭრისმეღნიღრ-
ღის იხხიჭეღი ღა მიუნხენის უნიღერხიჭეღის თუაჭრის იხჭორიის ი-
ხხიჭეღი (1818). რა თქმა უნღა, უფრო მიმანმენრინიღი იქნეზღა ფიღ-
მისმეღნიღრების ხნავღება განღაღვავეზულ იხხიჭეღში, მაგრამ ფიღ-
მის, თუაჭრის, რადიოსა ღა ჭადამეღების მეღნიღრული მენხავღა იხე გა-
ღაჯაჭვეღთა ერთმანეთთან, რამ, მუიღება, მათი ერთღრული მენხავღი-
ხახ უფრო მეჭად ხღება მენხაღღებელი ზუხხი ხაზღრების გავღება-ღაზუხ-
ჭეღა მათ შორის, რად წინაპირობა მიმკური გამხახხვის (თუაჭრი),
მოძრავი ხურათების (ფიღმი), მხოღღმენღღღის (რადიო) ღა "შორს-გა-
ღაღეღული" მოძრავი ხურათების (ჭადამეღება) რადობათა გახარკვევად.
ფიღმის ხოღიღღიღური, ფიქიღღიღური, კღღაღღღიღური თუ ფიღმისფიღრა
რადობის მენხავღა კი უნღა გადიღბარინ (ღა უკვე გადამარღღულიღი ჭქმა)
ამ ღარგთა მეღნიღრუბმა, რამღებოღ თავიანთღ მეღნიღრების კუთხიღან
ფიღღღენ ფიღმის ფენიღენის მენხავღა-გამკვეღებახ. ამგვარი გამო-
კვეღებოღი ექნევა ფიღმისმეჭყვეღების ხეღრითი, რა თქმა უნღა, ფარ-
თუ გავღბით; ვიწყა გავღბით კი, ფიღმისმეჭყვეღება კმაყოღიღება
ფიღმისმეჭყვეღების, ე. ი. ხაერთღ ფიღმის როგორც მხაჭვრული, იხე
არამხაჭვრული ფორმების მენხავღა-გამკვეღეკით ღა ამით ფიღმის კა-
ღღღოღმიღრების განხაღღრით. ფიღმისმეჭყვეღების ღღღქღღღ ფიღმი
ყვეღა მიხი ახპექციითა ღა მნიშვნეღღით ფადეღული პირების, ხაზგა-
ღოღებისა ღა ხახეღმწიფოსათვის. ფიღმისმეჭყვეღების ღღღღღღღღღ
ჯურ კიღღე რამყოღღღების პრღეღხშია, თემღა მიხი ხაჭუღვეღი უნღა
იყოს ფიღმის იხჭორია. თვით ფიღმისმეჭყვეღების ღყღღღ ჭქინკურ-
ღუნებისმეჭყვეღებათა ხეღრითი: ფიღკა, ქიღია, ფიღოღღღია, ღა პუმა-
ნიჭარულ მეღნიღრუბათა ხეღრითი: იურისპრულენიღა, ხახეღმწიფო ღა
ეკონიმიური მეღნიღრუბანი, ეხთოკა, ფიქიღღიღია, ხოღიღღიღია, კე-
ღაღოღიღია, კუღღიღიღიღია, თუაჭრის-, მუხიკის- ღა ხეღღუნებისმეღნი-
ღრება; ფიღიკისა ღა ქიღიის ხეღრითი წინა პღანღე იქვეხ მექანიკა,
ოჭიკა, აკუხიკა, ხინათღის ჭქინკა, ფოღქიღია, ეღექროჭქინკა, ეღღ-

წლების ბაზრის ხელახლების ლექცია-ვარჯიშობათა განაწესი ახე გა-
მოიყურება: (კვირულზე განაწესი ლექცია-ვარჯიშობისა):

განყოფილება I.: ხაზოგადლობრივი კომუნიკაცია და ხაერთო ხწავლე-
ვა.

გამგე: პროფესორი, ლექტორი, ლექტორი ოფო ბ. როგველე.

განყოფილება II.: შუქნიკა.

გამგე: პროფესორი, ლექტორი რიხარდ თაილე.

განხრები:

განყოფილება III.: ფილმი.

გამგე: ლექტორი ჰელმუტ იელელე.

განყოფილება IV.: ინფორმაცია, ლკუმენქვაცია და განათლება ჭელეხე-
ღვაში.

გამგე: ლექტორი ჰელმუტ ოლერი.

განყოფილება V.: მხაჭვრული პროლექცია ჭელეხეღვაში.

გამგე: ლექტორი კლემენს მიუნხეერი.

ხწავლა პირველხა და მეორე განყოფილებაში ხავალღებულა ყველა ხჭუ-
ღენჭიხათვის. ხწავლა მეხამე, მეოთხე და მეხუთე განყოფილებაში
კი ხავალღებულა მოგემული განხრის ხჭულენჭებინათვის.

განყოფილება I.: ხაზოგადლობრივი კომუნიკაცია და ხაერთო ხწავლება

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. ხაზოგადლობრივი კომუნიკაციის პროცესი
ორი ხაათი | ლოქტორო გ. ლანიუხი |
| 2. გერმანიის ფელერაფიული რეხპუბლიკის
პოლიტიკური ხიხემა მახობრივი მელი-
უმების მხელღვლობაში მიღებოთ
ერთი ხაათი | ლოქტორი ჰ. ჰაიგერჭი |
| 3. გერმანიის იხჭორია მე-20 ხაუკუნეში
ერთი ხაათი | პროფ. ღრ. ვ. გუნხმანი |
| 4. შეხავალი ხოგიოლოგიაში
ერთი ხაათი | პროფ. ღრ. ე. ფრანხის |
| 5. შეხავალი ხელოვნების იხჭორიაში
ერთი ხაათი | პროფ. ღრ. ვ. ბრანუნფელხ |
| 6. პროხეფინარი: კომუნიკაციის მგოღნეობის
ენებოთ
ორი ხაათი | პროფ. ღრ. ო. როგველე |

განყოფილება II.: შუქნიკა

- | | |
|---|---|
| 1. შეხავალი ჭელეხეღვის შუქნიკაში
ორი ხაათი | პროფ. ღრ. რ. თაილე
ინჟ. ე. მეხერმინდი |
| 2. შეხავალი კინემატოგრაფიის შუქნიკაში
ერთი ხაათი | პროფ. ღრ. შ. ფრიშერ
ღრ. ფ. ბილერშან
ღრ. ა. კოხხ და ხხვ. |

ქვეროაკუბუცია, იხე როგორც, ფიქტივიზაცია, რეპრეზენტაციული და აკუბუცია-
 რი ფიზიოლოგია, ე.ი. შეგრძნების-მელონიკა(1819). როგორც ვხედავთ,
 ფილმისმეცნიერება - ფართო გაგებით - თავის ხელოვნური აქტებს მუ-
 ნიონის ყველა დარგს, რომლებსაც პირდაპირი თუ არაპირდაპირი კავში-
 რი აქვს ფილმის წარმოშობა-შექმნა-შეგრძნებასთან. და ლოკუტორია,
 რომელი გამოხატავს ეს ახალი ხელოვნების ფენომენი მოთხოვნის სპეცი-
 ლურ კარგებს, რომლებიც უნდა აღიზარდონ უმაღლეს ხანწავლებლებში,
 რომელი შექმნილი(პრაქტიკა) და შეხწავლილ(თეორია) იქნას ხინამედიკის
 შეხსენების ეს ფილმური ხელოვნების მდივანი.

ფილმის პრაქტიკობებისა და თეორეტიკობების აღმზრდის მეთოდის
 გარკვევის მიზნით, მოკლევანით მიუნხენის "ფილმებისა და ფილ-
 მის უმაღლესი ხანწავლებლის" მაგალითი(1820) და ავღურთო მისი რა-
 მბა:

მიუნხენის ფილმებისა და ფილმის უმაღლესი ხანწავლებელი და-
 რსდა ბავარიის ხანელმწიფოს მთავრობის დადგენილებით(1966 წლის 19
 ივლისის თარიღით). ეს უმაღლესი ხანწავლებელი, პირველ რიგში, ემბა-
 ხურება განათლებასა და გაწრთვანას ფილმებისა და ფილმის ხელო-
 ში. მისი ამოცანაა პრაქტიკის ხელმძღვანელობა, რედაქტორთა, დრამა-
 ტურგთა, რეჟისორთა, ფილმებისა და ფილმის პროგრამის ყოველი ხან-
 ის სპეცილისტთა აღმზრდა. ხელოვნებაში ხანწავლის წარმატებით დამთა-
 ვრებისას მიიღებენ "ხანელმწიფო მონაშობას".

ამ უმაღლეს ხანწავლებელში ხანწავდა გრძელდება უქვეი ხემეხური
 და მიმდინარეობს დეპრეზიის, ფილმის რევენების, ხემინარეების, ვარჯი-
 შობანის და ფილმების შექმნის მუხუდ განხანმდერული ხანწავლო გვგ-
 მით. ხანწავლის დანყება შეხანმეებელია მხლოდ წლიურად, ე.ი. ხანწამთრო
 ხემებრის(შემოდგომა) დანყებისას. პირველი ორი ხემეხური გამოდ-
 ის წელიწადია. მიუნხენის ფილმებისა და ფილმის უმაღლეს ხანწავ-
 ლებში მიღების პირობები ახეთია: ხიმწიფის მონაშობა(გამონახვის
 შემთხვევაში განხანკურებული მონაშებში ამ უმაღლეს ხანწავლებ-
 ლში ხანწავლისათვის), უნახლო ყოფაქვევა, ახანი 18-დან 30 წლამდე
 და განხანკურებული ნიჭი, რომელიც გამოვლინებული უნდა იქნას მი-
 ხანებში გამოდგების დროს. ხელოვნებაში რიგხვი განხანმდერულია;
 წლიურად 50-დან 60-ც ხელოვნებად.

მიუნხენის ფილმებისა და ფილმის უმაღლესი ხანწავლებელი მგხ-
 დება შემდეგი განყოფილებებისაგან:

განყოფილება I: ხანგადლობრივი კომუნიკაცია და ხანროო ხანწავლება;
 დორწიული ხანგები ხანროო განათლებისათვის(1821).

განყოფილება II: ფიქსიკა(ხანუბებელი, პროფესი და ინსტრუმენტები).

განყოფილება III: ფილმი

განყოფილება IV: ინფორმაცია და განათლება ფილმებისაში.

განყოფილება V: მხანწურული პრაქტიკა ფილმებისაში.

მიუნხენის ფილმებისა და ფილმის უმაღლესი ხანწავლების 1967-68

- 3. ხინათლის ჭექნიკისა და ოპტიკის ხაფუძველები
ურთი ხაათი ფრანც პირცი
 - 4. ხმის გადაღების ჭექნიკის ხაფუძველები
ურთი ხაათი ვ. პეტერაინს
 - 5. ფიზიკალური და გრძნობათაფიზიოლოგიური
ხაფუძველების რეპეტიციონური
ორი ხაათი ინჟ. უ. მეხერშილი
- განყოფილება III.: ფილმი

- 1. კინოპროექციის ხაფუძველები
ორი ხაათი (ურთი ხაათი ლექცია,
ურთი ხაათი კოლექციუმი) დრ. შ. იელდე
- 2. ფილმის იხლორია I.
ხაათი ხაათი ურხ იენი
- 3. თანამედროვე ამორჩეული ფილმების
ანალიზი
ორი ხაათი ერნსტ ვენდტი
- 4. ზოგადი დრამატურგია
ურთი ხაათი დრ. შ. კრავი
- 5. შეხავალი ფილმის გადაღების პრაქტიკაში
ორი ხაათი კურწ გევიხენი
- 6. შეხავალი ფილმის ქრის(მონტაჟის)ჭექნიკაში
ორი ხაათი ლილიან ზენგი
- 7. პროემინარი: შეხავალი ფილმის დიფერაფურაში
ორი ხაათი ვ. დენგხედლი
- 8. ვარჯიშობა ელექტრონულ კამერახთან
ორი ხაათი მიხეილ ბუნწე,
გუნწურ კროჭვი

განყოფილება IV.: ინფორმაცია, დოკუმენტაცია და განათლება
ფელეხედვაში

- 1. ინფორმაცია და პოლიფიკა I. ხელმძღვანელი: დრ. შ. ოლერი
(ხფუძრები: დრ. რ. დილი, დრ. გ. ფრაცი,
პროფ. დრ. ვ. პოლენჰამერი და ხხვ.)
ორი ხაათი
- 2. ახალი ამბები ხელმძღვანელი: ბ. ფროიდენფედლი
(ხფუძრები: დრ. შ. პოიურღანი,
დრ. შ. გენირშევე და ხხვ.)
- 3. კომენტარი ხელმძღვანელი: კურწ ვეხელი
(ხფუძრები: ვ. დიფრიხი,
რ. ვოლერი)
- 4. ინფერვიუ ხელმძღვანელი: ჰანს-იოახიმ ნეფფერი
(ხფუძრები: დრ. ვ. გელხედერი, გ. გაუხი და ხხვ.)

5. დიხუხიძე
(ხელოვნების რ. აპელი, პროფ. დრ.
კ. ზონიშვილი და ხხვ.)

ხელმძღვანელი: შილო შილია

6. რეპორტიანი
(ხელოვნების რ. ფეხვი, ვ. ლიფიჩი,
3. შოლ-ლაფური და ხხვ.)

ხელმძღვანელი: რ. მიულფენი

7. იურიდიული ხაკობები

აბბეი შარფი

8. ორკვირული პრაქტიკა

კ. ნუფელი, დრ. ფ.
შანიძე, ვ. პიხელი

9. შეხვედრი ფილის გალაღობი პრაქტიკაში
(განყ. XII., 5., კ. გვიხენი)

10. ვარჯიშობა ელექტრონულ კამერასთან
(განყ. XII., 8., მ. ბუნე, გ. კროპი)

განყოფილება V.: მხატვრული პროექცია ფელეხელებაში

1. ფელეხელების პროგრამის წინაპირობა,
ხელოვნება და შეგავლენა
ერთი ხაკობი

დრ. კ. მიუნხერი

2. ხელოვნების შექმნა (პროექციით)
ერთი ხაკობი

დრ. კ. მიუნხერი

3. თეატრი და ფელეხელება
ერთი ხაკობი

უღრის კუნი

4. ხელოვნება და კულტურა ფელეხელებაში
ორი ხაკობი

მანფრედ შვარცი

5. ფელეხელების ანალიზი (პროექციით)
ორი ხაკობი

უღრის კუნი

6. ვარჯიში ელექტრონულ კამერასთან
ორი ხაკობი

მ. ბუნე, გ. კროპი

7. შეხვედრი ფილის გალაღობაში
ორი ხაკობი

კურსი გვიხენი (1822).

მიუნხენის ფელეხელებისა და ფილის უმაღლესი ხანწავლებლის ლექცია-
ვარჯიშობათა მთელი ეს ხია მოვიყვანე იმიტომ, რომ ვფიქრობ, აქუ-
დან, მეფე-ნაცლებად, ნათელი ხდება ხანწავლების იხ მრავალფეროვანი და
მრავალფეროვანი ხელოვნება, რომელიც უნდა შეიქმნას ხელოვნებით, რომ ლაფ-
უფლოხ გამოსახვის ამ ახალი ხერხის კანონზომიერებას თორიულად
და პრაქტიკულად. აღნანიშნავია ფილის ამ უმაღლესი ხანწავლებლის
იხ განხაკუთრებულობა, რომ ხელოვნებით, განხრის არჩვის შემდეგ,
თვითონ ხწყვეტს ხაკობს ხურს მის გაწყვეტს კინორეჟისურას, ხენდარი-
ხელობას თუ პროფესორობას, თვით კინორეჟისორობის ჩათვლით. ეს
კი დიდ შემოქმედებით თავიხუფლებას ანიჭებს ხელოვნების ხწავლის კუ-
რიობი და ხწავლის დამთავრების შემდეგ.

გურმანული ენის ქვეყნების უნივერსიტეტებში ფილისმეცნიერებას,
რადიო- და ფელეხელებისმეცნიერების გვერდით, ურჯერობით, უფლებიან

უნდა, უმადლეს ხაზნაველებღებნა და უნივერსიტეტებში უნდა დაინერგოს, რომ ამ გზით უზრუნველყოფილ იქნას კინომაყურებელთა "ფილმური კულტურის" ღონის ამადღება. ამგვარად, კინოკადრების აღზრდა თავის ხვედრში აქვეყნებს როგორც ფილმის შინაქმედებებში და ლინგუისტურებში, ისე კინომაყურებლებში აღზრდასავე.

დასკვნა

განვიხილოთ რა კინოპროგრამის, კინომაყურებლის, კინოკრიტიკისა და კინოკადრების აღზრდის რაობა, ჩვენ შეგვიძლია დავახვეწათ, რომ მიუხედავად კინოპროგრამის განხაზღვრული ხელნაწილურილობისა მხოფლიოს (თითქმის) ყველა ქვეყანაში, მიუხედავად კინომაყურებელთა განხაზღვრული ხოციოლოგიური თუ ფსიქოლოგიური განხვევაებისა, მიუხედავად კინოკრიტიკის "უნივერსალური" ხეფუძელებისა, მიუხედავად კინოკადრების აღზრდის ხვედასხვევაგვარი გზებისა, - კინოპროგრამა, კინომაყურებელი, კინოკრიტიკა და კინოკადრების აღზრდა არის ერთნული ხანიათის მადარებელი იმ ღრისავე, როცა კინოპროგრამის შემდგენი, კინომაყურებელი, კინოკრიტიკა და კინოკადრების ამღრღლეობი ამამე არც კი ფიქრობენ. კინოპროგრამაში, მადალითად, მონეშული ერის მეობა განხავეთრებულ გამობადელებას პიულოზ იმით, რომ კინოწარმოების ერთნული ნაწარმოებები ხანადიო დღეილ იკავებენ კინოპროგრამებში. ხვევა ერის კინოწარმოებებს კი მონეშული ერის კინომაყურებელი, კინოკრიტიკისი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ერთნული მხოფლებელით უყურებს, აღიქვამს, განხეის, რიმლის ღრის შეიძლება ერთი ერის შვილმა ისე ვერ გაიგოს მეორე ერის კინოწარმოები, როგორც იხგაიაზრებს მისმა შემქმენებლმა, კინაილან კინოხელოვნების მხადვერულ ნაწარმოებში ერთნულიომა ჩაქხვილია ფორმა-შინაარს-გამოთქმაში; მადრამ მისი ღელააზრი მაინც განხადგემა ხლება, რაც მწმომბ იმას, რომ რამდენადაც ერთნულია მხადვერული ნაწარმოება, იმდენად უნივერსალურია იგი. ამღენად, კინოპროგრამის შემდგენისას, კინომაყურებელთა რაობის გარვევისას, კინოკრიტიკაში და კინოკადრების აღზრდაში განხავეთრებულ ყურადღება უნდა მიუქციოს მონეშული ერის ერთნულ მეობასავე, კინაილან არ არხებობს უნივერსალურად ხელოვნება; უნივერსალურად ხლება მხადვერული ნაწარმოება მაშინ, როცა ის ერთნულია.

ღ ა ხ ა ხ რ უ ლ ი

ჩვენ შევეცადეთ ფილმისმეფუძვლეების რაობის გარკვევას და მიველით დახვეწამდე, რომ ფილმისმეფუძვლება - ვიწრო გაგებით - არის მეცნიერების დარგი, რომელიც ხწავლობს ფილმური გამოსახვისა და მისი ფორმების არხსა და კანონზომიერებას. ფილმისმეფუძვლება - ფართო გაგებით - კი არის მეცნიერება, რომელიც - ფილმური გამოსახვის, მისი ფორმების არხისა და კანონზომიერების გვერდით - ხწავლობს ფილმის, როგორც მხატვრული გამოსახვისა და მახლობრივი კომუნიკაციის მდელიუმის ფიქიოლოგიურ, ხოციოლოგიურ, პედაგოგიურ, იურიდიულ, უკონიმიურ და სხვა მხარეებს. კინოფუქიკა კი, რომელიც კინოხურათის გაღაღება-ჩვენებას შეხაღლებულს ხღის, ფუქიკურ მეცნიერებათა ერთი ჩუგა, რომელიც ფილმისმეფუძვლებას მხოლოდ იმღენად აინფერეხებს, რაღღენადღ იხ ფილმური გამოსახვის შექმნისა და ჩვენების შეხაღლებლობას იღღევა. ფილმის ხღიღის განხაღღვრისხახ მიველით დახვეწამდე, რომ ყოველი ხახის მხატვრული ნაწარმოების არხეპითი ნიშანღღობღიღა არის მისი ხღიღი, რომღღღიღ ნაწარმოების ფორმა-მინაარხი-გამოთქმა ერთ ცხოვრებისუღღ ორგანიულ გამოსახვად გვევღღინება. ფილმის ხღიღია მოძრავი ხურათღღანი გამოსახვის მანერა, რომელიც ურთოავისხეღღურ აზროვან-ხუღღიერ ხახიასღღ ღმეღღღენღღებს; ამგვარად ხღიღი არის მხატვრული გამოსახვის თავისხეღღურობა, "ხეღღწერის მანერა", რომელიც უნღღა გააჩნღღეს ფილმის ჭეღღმღარიღღ მხატვრულ ნაწარმოებხაღღ. ფილმისმეფუძვლება კი ცღღღღობს ფილმის ხღიღისა და კანონზომიერების გარკვევას იხეთი მეოღღღით, რომ კვეღღვის ცენფრში აყენღღებს ფილმურ მოძრავს ხურათღღებს, მის შემადღღენღღ ნაწიღღებს, ხაშენ ეღღემენფუღღებს და ამ გღღით ცღღღღობს, უფრო ინღღუქციური, ვიღღრე ღღღუქციური მეოღღღით, ფილმის კანონზომიერების ჩამოყალიბებას. ფილმური გამოსახვის ხაშუაღღებათა გარკვევისხახ, პირვეღღად ჩვენ გავარკვეით ფილმური გამოხახვის მახაღღის რაობა და ღღღავსკვენიით, რომ ფილმის გამოსახვის მახაღღა არის მოძრავი ხურათღღები; ფილმური ხმა, ე.ი. ხიღღყვა, მუხიკა და ხმაური არის ფილმური მოძრავი ხურათღღების ქვეყენღღა. ხწორულ მოძრავი ხურათღღობა იხ, რაღღ ფიღღმ არხივინად ახხვავეღღს ხეღღღვენღღის ხხვა ღღღრღღიღან, და აღღღღებს მახ თავის ხაკუთარ კანონზომიერებას, რომელიც მხოლოდ ფილმისათვისხაღღ გამოსაღღქი. ფილმური მოძრავი ხურათღღების შემადღღენღღ ნაწიღღებისა და ხაშენ ეღღემენფუღღების შეხწავღღისხახ, ჩვენ გავარკვეით ფილმური ხურათის შექმნის ხაშუაღღბანი და ღღღინახეთ, რომ ფილმური ხურათის გაღღღღებისხახ გაღღღახაღღები ობიექტის რაობა იცვეღღა მაშინაღღ კი, როღღა უხ განზრახუღღი არ აქვს ხურათის შექმნღღღღ. ხურათის ამორჩევისთა და ხეღღის განხაღღღვრით კი ხურათის შექმნღღღღღღ შეუღღღია გაღღღახაღღები ობიექტის რაობის ხურვიღღღ-ხაღღღერი შეცვეღღა, გარღღღქმნაღღ: ხაერთა, ახღღ თუ მიკროხეღღი, "ზაყაყის" თუ "ჩიღღის" პერსპექტიკა არხეპითად ცვეღღის გაღღღახაღღები ობიექტის

ხურათოვან რაობას. ფილმური ბნელეობით კი შეხადლებულია ფილმური ხურათოვის ურთმანეთში შებნელება, გაღაბნელება, რაც იხეა ხურათოვან გამოსახვას იძლევა, რომელიც ხინამღვრილში ხაერთოდ არ აჩვენებდა. ფილმური მულტიპლიკაცია და ფრიუვი, ფილმური რიფში, მონწყაყი და ჭრა კიდევ უფრო ახრდავებებს ხინამღვრილის ფილმური გარდაქმნის ხერხებს, რომლის დროს შეხადლებულია "ხურათგარეშე შეხამე აზრის" გამოთქმაც, რაც იმას ნიშნავს, რომ არი ხევადახვეა ხურათის ურთმანეთთან დაკავშირებით, შეხადლებულია "შეხამე აზრის" გამოთქმა, რომელიც არც ერთ მათგანში არ ხადგომლობს (იხ. "ხურათგარე შეხამე აზრი"). ფილმი დამოუკიდებელია ხივრცხა და დროსაგან. ცხოვრებაში შეუძლებელია ხივრცხა და დროში "გადახეობა", ვინაიდან ყოველი გამოცდილება ან მისი შემაღგენელი რგოლი ჩამყალიბებულია მეტადყურის ხივრცოვან და დროს უწყვეტობაში. ფილმი კი ხურვილიხამებრ "აუქმებს" დროსა და ხივრცებს მოვლენებს ან მოვლენების შემაღგენელ ნაწილებს შორის და ქმნის "იხევექმნილი", ე.ი. ფილმურ ხივრცხა და დროს. ფილმის აჩხა მოძრავი ხურათობი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ფილმი არ აჩხებობს მოძრავი ხურათობის გარეშე. ამდენად ფილმური ხმა უნდა გამომდინარეობდეს ფილმურ ხურათობისაგან, ვინაიდან ხმას (ხიწყვა-მუხიკა-ხმაურს) ფილმში ხურათის გარეშე არ გაანინა ცხოვრების უნარიახობა; ამიფომ ხმა ფილმში ხურათოვანი გამოსახვის ქვეყნებაა. კინოკამერა, ქმნის რა ფილმურ ხურათოვან გამოსახვას თავისი ობიექტივის მეშვეობით, ხდება კინომაყურებლის "თვარი"; იხ. "გვაძმულებს" ჩვენ ყველაფერი, რაც უკრანშე. მოხჩანს, დავინახოთ კამერას ობიექტივის "თვარი"; ესაა "მოძრავი კამერას" შემოქმედებითი უნარიახობა, რომელიც ობიექტიურ ხინამღვრილს ხურვილიხამებრ გარდაქმნის და ქმნის ფილმურ "იხევექმნილი" ხინამღვრილს; ეს კი არის ფილმური გამოსახვის არხებითი თვისება, ვინაიდან რეალობის გარდაქმნის გარეშე შეუძლებელია მხაფურული გამოსახვის შექმნა. ფილმი, კინოკამერა ახდენს ყველაფრის - შეგნებულ თუ შეუგნებულ - გარდაქმნას, რაც მისი "მხედველობის" არეში მოქცევა; ამიფომ კინომხახიობი "ნელლი მახალაა" ფილმური "იხევექმნილი" რეალობის შეხაქმნულად, ვინაიდან ფილმი კინომხახიობის, ცხოველების, ხაგნების თუ ბუნებრივი მოვლენების და თვით ბუნების ხურათოვანი რაობისაგან ქმნის ურთობლივ ხურათოვან გამოსახვას, რომლის დროს კინომხახიობა "ხულიფრი რქვეაშიფის" ბუღს ინაწილებს. რა თქმა უნდა, ეს ფაქტი ხრულიადაც არ ამცირებს კინომხახიობის შემოქმედებით წელიც ფილმურ მხაფურულ გამოსახვას. მამგრამ მითითობს მისი ოხწყაფობის განხაკუთრებულობაშე ფილმურა ხურათოვანი გამოსახვის ხფერიში, რომელიც კინომხახიობის ხურათოვან გამოსახვა ფილმური ხურათოვანი გამოსახვის შემაღგენელი ნაწილია; კიდევ მეფი: შეხადლებულია უაღაიანი ფილმური გამოსახვის შექმნაც, რომელიც აღაიანი ხაერთოდ არ ჩანს, ან თუ მოხჩანს, იხ. "უხულო ხაგანი" ხხვა უხულო ხაგნებს შორის, როგორც ეს ხდება

ხლმე(ზოგიერთ)ლკუმენჭური ფილმებში.ამგვარად,ფილმური გამოსახვის ხაშუალბანა - ხურათის ამორჩევა და ხელი,ფილმური ზნელბა, ფილ-მური მულტიპლიკაცია და ჭრიუკი,ფილმური რიფში, ფილმური მონჭაყი და ჭრა,ფილმური სივრცე და ღრო, ფილმური ხმა,კინამახახიობი და ყვე-ლა ამ ხერხთა მრავალფეროვანება და მრავალფენოვანება - იძლევა ფილმური"იხვეშქმნილი",უ.ი.მხაჭვრული სინამდვილის შექმნის ხაშუ-ალბახ,და ამ გზით იქმნება ფილმის მხაჭვრული ნაწარმოები. ფილ-მური გამოსახვის გვირგვინი კი არის მხაჭვრული ფილმი,რომლის მოქ-მელბა(მოვლენა),უ.ი.უქბპოზიციან,მოქმედების ქრონოლოგიური,აქრო-ნოლოგიური,უზიპოლური,რეპორჩაყული თუ ლკუმენჭური რაობა,არხები-თად განხხვავდება ლიჭურაჭურის,თეაჭრის,რადიოპიეხის მოქმედებისა-გან, ვინაიდან ფილმი მოქმედებას ხახახავს მოძრავი სურათებით,ლი-ჭურაჭურა დაწერილი ენით,თეაჭრი მიმიკური ენით,ხლო რადიოპიეხა მხილოლმენაღობითი ენით(მეჭყველებითი ენა,მუხიკა,ხმაური). მაგ-რამ ფილმს შეუძლია ლიჭურაჭურა,თეაჭრი,რადიოპიეხა,მხაჭვრობა,არ-ქიჭექჭურა,ქანდაკება,მუხიკა გამოიყენოს ფილმური გამოსახვის"ნელ მახალაღ". ეს ნიშნავს იმას, რომ ლიჭურაჭურული ნაწარმოები,ვთქვათ, რომანი რომ ფილმად იქნას გადაღებული, ამიხათვის ხაჭირთა რომანის ფორმა-შინაარს-გამოთქმის,რომელიც დაწერილი ენითაა გამოსახული, - "ღანგრევა","ღამღა" და ამ დაწერილი ენის"ღანგრევებიღან" ხურათო-ვანი გამოსახვის შექმნა. მაგრამ რღვა დაწერილი ენოვანი გამოსა-ხვა დაშლილ-ღანგრეულია,უ.ი.ღავარგული აქვს ის ენოვანი ღირხება, რომელიც მას მხაჭვრულ ნაწარმოებად ხლის, მაშინ ფილმს შეუძლია ამ რომანის მოქმედების ჩონჩხის,იღეის,თემის, ხახვიობის თუ აჭ-მოსფეროს გამოყენება,რომლებსაც თავიხთავად მხაჭვრული ღირებულე-ბა ხაერთოდ არ შეიძლება შექონდეს,ვინაიდან მოშორებულია იმ დაწე-რილ ენოვან ფორმა-შინაარს-გამოთქმისაგან,რომელიც მას მხაჭვრულ ნაწარმოებად ქმნის. ამღენად რომანის მოქმედების ეს ჩონჩხი,იღუა თუ თღვა ფილმისათვის არ შეიძლება მეჭი იყოს,ვიღრე"ნელღი მახალაღ", რომელიც ფილმურ მხაჭვრულ გამოსახვად მხოლოდ მაშინ შეიძლება გა-ხლებს,როცა ფილმურ ფორმა-შინაარს-გამოთქმად,უ.ი.ხურათოვან გამო-ხახვად იქვევა. ანალოგიურია ხელოვნების ხხვა ღარგთა დამუშავება-გამოყენება ფილმში,რომელშიც ყველაფერი ვიზუალურ,მოძრავ-ხურათო-ვან გამოსახვად უნდა იქვეხს, რომ შეიქმნას ფილმის ჭემმარისი მხა-ჭვრული ნაწარმოები. მაგრამ ფილმი არის არა მარჯო ხელოვნების ჭრ-თი ხხალი ღარგი,არამედ ამახთანავც მახობრივი კომუნიკაციის ერთ-ერთი ხაშუალბა.ლკუმენჭური,პოპულარულ-მენიფერული,ხამოსწავლო,პროპაგანდისჭული თუ ხარეკლამა ფილმები,რომლებიც ფილმური გამოსა-ხვის არამხაჭვრული ფორმებია, იმით განხხვავდებიან მხაჭვრული ფი-ლმებისაგან, რომ მათი მიზანი,პირველ ყოვლისა, არის მოხახლეობა-ში განათლების შეჭანა, ხალხის მახებმე ზეგავლენის მოხღენა თუ მოღვმული ღროს ხურათოვანი ლკუმენჭის შექმნა.ამღენად ფილმისმეჭ-

ყველგზა თავის ხელოვნებაში აქვეყნებ ფილმის როგორც მხატვრულ, ისე არა-
მხატვრულ ფორმებს. მარშალ მავლუშანის აზრით, ხვდალახხვა მელეუ-
ებს შორის არიან ზოგიერთები, რომელთა შეგავლენა იხე არხეპიტოთა,
რომ მთელ ეპოქებს ახვამენ თავიანთ ღაღს. კანტორიონის იხტორიანს
იხ ჰყოფს ხამ ვპოქად: ანბანის წინა ეპოქა, ანბანისა და ხტამპის
ეპოქა და ელექტრონული ეპოქა (1827). ხურათოვანი ხივრფე - მისი აზრით -
არის "რადიონალური" და - აკუხტკური ხივრფის ხაწინააღმდეგოდ -
უნდფორმა (1828), რომელიც ღოდ გამომახილხ პოლობხ როგორც პრინციფული,
იხე გივილიბეზელ აღამიანებში (1829). ფილმური ხურათის ამგვარი
უშუალოზა განპირიონებულია იმით, რომ ხურათს "აზროვან, წარმოდგე-
ნით" ხურათოდ წარმოდგენა აღარ ხტირღება, ვინაიღან იხ უკვე რადიო-
ნაური, კონკრეტული ხურათია, ხაწინააღმდეგოდ, ვოქვათ, რამანის" და-
წერილი ხურათისა", რომელიც "წარმოდგენით ხურათად" მხლოდ აღამი-
ანის გონში ხღება. ამიწლომ ფილმის უნაა ხურათოვანი უნა (1830). ფი-
ლმისხატვის არც ფრთი მოვღენა არ არის განყენებულა; იხ ერთმანფოთან
აკვამირებს ყოველგვარ შეხახელაობას; მახ შეუღლია შეკოხხვა დაბ-
ვას აღამიანის ხახის გამომეფყველებით და პახუხი განგეხ პირუფყ-
ვის, ბუნების თუ ხაგნების გამომეფყველებით. ფილმი ღამოუკიღებელია
ხივრფისა და ღროხაგან: მახ შეუღლია ღამორბეებს შორის შემოქმედ-
ებით კავშირის შექმნა; მახ შეუღლია გვარჩენის გზა მოვღენის აღ-
მოდენებოდან მის ღამთავრებამღ და მახ აქეთაფ კი, თეოი ამბტრაქ-
ციამღ. ამღუნად, ფილმა "ხელოვნების მეშვიღე ხამყარომ არ უნდა
ღაივიწყოს თავისი ხაკუთარი მხატვრული გამოხახვის ხამუაღებანი".
(1831). ფილმის გხოვრობხ აზროვნად ვიზუალურ, თვალხაწინო ხამყარო-
ში; იხ ხინამღვიღოდან, რეალობოდან ქმნის ხურათოვან ფორმებს, აქვეყნებ
მათ ფრთი აზრის ქვემ და ქმნის "იხვეშექმნიღ", ფ. ი. მხატვრულ გამო-
ხახვას. ხელოვნების ხხვა ღარგის არც ფრთი კანონი არ შეიძლება
გამოყენებულ იქნას ფილმაში, ვინაიღან მიმიკური უნის (თეაფრი) თუ
ღაწერილი უნის (ღიფერაფურა) კანონზომიერება არხეპიტოდ ხხვაა, ვა-
ღრუ მოძრავი ხურათობის კანონზომიერება. ფილმი არ არის და არც
შეიძლება იყოს ხელოვნების ხხვა ღარგის" ღამაფება" ან "შემგველი".
იხე როგორც ფილმს არ შეუღლია ხელოვნების ხხვა ღარგის შეგველა, არც
ხელოვნების ხხვა ღარგს შეუღლია ფილმის შეგველა (1832).

ფილმა თავისი მხატვრული გამოხახვის ხამუაღებანი უნდა რაა-
ყენოს "ხიმარღის" და არა "არახიმარღის" (ხიყაღობის) ხამახხურში.
ფხება რა "ხიმარღისა" და "არახიმარღის" პრინციფებს ხელოვნება-
ში, ა. ვ. გოფთე მიუთითებს ურთიერთ შეგავლენაზე მხოფლიოხა და მე-
ხორის, რომელთა ურთიერთ-შეგავლენის გარეშე შეუღლებელია, წარმოუღ-
გენელია გხოვრება, აზროვნება და ამგვარად მხატვრული ნაწარმოების
შექმნახ, ვინაიღან "ხიმარღის", როგორც ღოღიკურ ელემენფარული ფენო-
მუნახ, ხამომღოა აზროვნება, ფ. ი. იხ ხაღგომობხ აზროვნებაში, ფ. ი.
აღამიანის შემეგნებამი (1833). "ხიმარღე არის შემეგნების (ხუბიფქ-

ფიხ) შეხაბამიხობა ხაგანთან(ობიექტთან)"(1834). ფილმზე რომ გაღა-
ვიწანოთ ფხ აზრები, "ხიმართლე" ფილმში შეხადლებელია დაყვანილ იქ-
ნახ ორ ძირითად ფიპზე: ლოლიკური-გარე და ფხთეფიკური-მხაფვრული(ში-
ნაგანი)" ხიმართლე!" გარეგან ხიმართლეში" იგულისხმება ერთგულება
მახალიხადმი და "ოპიკური ხანახაობა"(1835). ოპიკური უწყვეტობა
მოითხოვს იმას, რომ ყველაფერი არხეობითი, რაც მოქმედებას უკუთვნ-
ებს, უნდა იქნას ხურათში და ხურათით გამოსახული; ფილმში არხეობითი
შინაგანი და გარეგანი მოვლენები, რომლებიც ხურათონად არ არის
ახახული, - არ არის დამაჯერებელი და მიმღებში ვერ იწვევს განგ-
დას(1836). "ხიმართლის" თუ "არახიმართლის" მამომრავლებელი ძალა,
პირველ ყოვლისა, ხადგომლობს თვით ხელოვანში; "ხიმართლის" პოვნა
მას შეუძლია პირველად მაშინ, როცა ის თავისთავს შეიწინააღმდეგებს და გან-
ხაზღვრავს მის დამოკიდებულებას გარემოხფლიოხთან(1837). "არახიმარ-
თლე" ვი წინააღმდეგობაა "შემეცნებასა(ხუბიექტი) და ხაგანს(ობიექ-
ტი) შორის"; აქ ერთგულებას მახალიხადმი წინ ეღობება ფექნიკური
ფრიუვი, რის შედეგად ფილმური გამოსახვის შეხადლებლობა ბოროხადაა
გამოყენებული. ჩარლი ჩაპლინის "ლილი ქალაქის ჩირადლები", მაგალი-
თად, არის "არანამღვლილი", ვინაიდან იხეთი აღამიანი, რომელხაც ჩაპ-
ლინი ახახიერებს, ხინამღვლილში არ არხეობს: იხეთი გარეგნობა,
პანფოპიპიკა წარმოუდგენელია ხინამღვლილში. მაგრამ ამ ამდღებუ-
ლი კომიპიპიხა და პუმიანურობის უკან, წარმოებს ბრძოლა დაფავ, ხუხუ,
მაგრამ კუთილ და კუთილისმხურველ "პაფარა აღამიანხა" და ხინამღ-
ვილის, მხოფლიოხ(ობიექტი) ვერაგობას შორის. და ხწორედ ამიფომა
ჩაპლინის ფილმები "გარეგნულად არანამღვლილი", ხოლო "შინაგნად მარ-
თალი" და დამაჯერებელი(1838). ხელოვნება არის არა ხინამღვლილის
მწნური წაბაძვა, არამედ ხიმბოლო, რომელშიც ყოველგვარი ფიოთნებო-
ბა აღვეთილია(1839). "ხარახურა"(1840), "ხალფურა" იქმნება მაშინ,
როცა გამოყენებულია არამხაფვრული, მხაფვრულად ყადმი გამოსახვის
ხაშუალებანი; ამგვარი გამოსახვა იმდენად უფრო ხაშიშია, რამდენა-
დაც უფრო ოხფაფურადაა ის შეფუთული მხაფვრული გამოსახვის ხაშუა-
ლებებით ან "ავფორიფეფების" ხახელგანთქმულობით. (1841). "ხელოვნე-
ბა არ არის მოჩვენების შუგნებელი შექმნა"(1842). ამდენად, მხაფ-
ვრული ფილმი არ არის და არც შეიძლება იყოს ხახურველი ხიმბარი,
ან განუხარციელებელი ხურვილების შუმეცვლელი. ფილმს შეუძლია ხად-
ხის მახვობის გართობა, როგორც ლიფურაფურახა და თეაფრს, მაგრამ
ფხ იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმი მოშორდეს ეხოვრებას და აღამიანე-
ბი აბროვან ხიხალიფრუში გაღაიყვანოს. გართობა და აბრი წინააღმ-
დეგობა ვი არა, ერთობა, მთლიანობაა. "ხიხულელე შეუძლია ვაცხ ბევრი
ილაპარაკოს, შეუძლია დაწეროს ის კიდეც... მაგრამ ხიხულელის თვალ-
წინ ჩვენებას აქვს ჯადოხნური ძალა"(1843). ფილმმა არახოლეს არ
უნდა დივინიფიხს, რომ "ხელოვნების უმადლესი ამოგანახა, ჩვენი გრძ-
ნობების გამდიდრება, რომ აღამიანები ვიყით"(1844). კინოხელოვნების

არსია არა რეალობის გაყალბება, არამედ იმ შრატეგორიის მხატვრული
ახახვა, რომელიც არხებობს აღაშიანხა და მხოვლით შირის. ამ უთა-
ნახწროშ ბრძოლაში ფილმმა ხოშმა უნდა შეახხახ აღაშიანხ, მავრამ
ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მან ეს არახრელოფილი მხოვლით ლამაში
და კმაყოფილი გვარევენს; მხატვრული ხილამაშე არის მოვლენის არ-
ის გამოსახვა და ხელოვნების ხამყარო ყოველთვის უფრო ხრელოფი-
ლია, ვიღრე რეალური მხოვლით. მავრამ ხელოვნების "იხვეშექმნილი"
ხინამღვილე ვი არ არის გაყალბებული გხოვრება, არამედ ვარჩეული,
კანონშომიერი, ყოველგვარი შემოხვეუიოთობიხაგან გახუფთავებულ
გხოვრება (1845). აქ კინოხელოვნება აღწევს ხელოვნების ხაერთო. ხი-
ლამაშიხა და ხილიაღის მწვერვალშს (1846). ფილმი, რომიხოვიხაგ
ყველაფერი ვიშუალური გამოსახვის მახალაა, მოიოხვს ფრმა-შინა-
არხ-გამოთქმის ხილამაშეხა და ხილიაღეს და თოით უღამაშიბახაგ ვა,
ვინაიღან მახხე აქვს აშროვანი ფუნქცია ფილმის მოღიანობაში. "მხა-
ტვრული ფილმი გხოვრების რეალობიღან ქმნის გახუფთავებულ და კინ-
გენწრახიკაქმნილ შე-ხინამღვიღის ხამყაროს" (1847), ე.ა. "იხვეშექმ-
ნილ მშვენიოფრებას" (შეგელი); მახ შეუძლია თავიანი ხეეს გხოვრებას,
როგორც ის არის, ან შეუძლია რეველოფიური მოხოვენში წამოაყენის,
როგორი უნდა იყოს (1848). ამიგომ ფილმის ერთაღრთ ხაშოშად არ შე-
იძლება ვახლეს მხოლოდ მოგება; ეს იწვევს ფილმის ვაველგარებას,
გაყალბებას, ხოგიალური მძიმე შირობების ხამოხიხებურ" ვალამაშე-
შახს". ამგვარი ფილმები... ქმნის აღვირაბხნილ ვანგლახ, რომიოთხე
აღაშიანები უფრო გარეიღი და ღარიბი ხღებია, ვიღრე იყვენ შინამ-
ღე" (1849). "ფილმმა ვი არ უნდა გვარევენს გხოვრება, როგორც ახ არ-
ის, არც უფრო ლამაში, ვიღრე ეს არის, არამედ მან უნდა გვარევენის
გხოვრების აშრი, მიხი უმალღეხი წეხრიგი" (1850). "ხელოვნება არის
არა მარწო ხურათი და წარმოღვენა, არამედ აგრეთვე შეშენება. ყოვე-
ლი ხელოვნება ღვახ თავიხი ღრიის მხოვლმხვევლობახთან, ან, უფრო
ხწორად, მხოვლმხვევლობებთან მჭიღრო ვავშირში. ირივე ერთად არის
ფუნქცია და გამოსახვა გინებრივი, ხაშოგაღებრივი და ეკონომიური
ძაღების ურთიოფროთობიხა; და ჩვენს წინაშე იშლება როგორც ერთი გკო-
ქის ხახე. ფილმი არის ერთი ხახის ხელოვნება, რომელშიც ვანხაკუთ-
რებოთ ნათელი ხღება ამ შეხეღეღების ხიხწირე" (1851).

ფილმი არის ხელოვნება; ეს ღეშუღება ღღის წეხრიგში აყენებს
ფილმის აშრის, უფღების, შეოღის, მიშინიხა და ღამოუვიღებლობის გა-
მოკვეღვის აუგიღებლობახ. ფილმის ამგვარი თეორიული შეწავღა არ
არის მარწო მიხი ფორმებისა და შინაარხების გამოკვეღვა, რომელიც
გამოსადექია კინოპროღექციის პრექტიკული მუშაობიხათვის, არამედ
ის არის აღაშიანთა აშრის გამოთქმის ფორმების მგოღნეობაგ. თუ ფილ-
მი ხელოვნებაა, მაშინ ის მხატვრულ თანხმობაში უნდა იყოს ხელოვ-
ნების ხხვა ღარგებთან, იგივე მიშინიხაკენ უნდა მიიხწრავეღეს და
უნდა გღიღობღეს მათხავით მნიშვნეღვანი გამოთქმის შექმნახ. მაგ-

რამ ამ მიზანს უნდა მიაღწიოს ხხვა გზით, რომელიც მკვეთრად გან-
ხხვაავდება ხელოვნების ხხვა ღარგების გამოსახვის ხერხებინახან.
ფილმის ამ გზით შეხწავლა ხახარგებლა არა მარტო ფილმის, არამედ
ხელოვნებისათვის ხაერთოდ; განხაკუთრებით ყურადღების ღირხია
კინოპროდუქციის კოლექტიურობის, უქნიკისა და მახალის გარდაღახვის
პროცესი ხელოვნების შექვეობით. ამით ფილმი, როგორც ხელოვნება, თა-
ვისთავში აქცევს ხელოვნების ხხვა ღარგების "მოსაზღვრე პრობლემებს",
როგორც, მაგალითად, ხელოვნების ხოციოლოგიას, ხელოვნების ფხიქლო-
გიას თუ პედაგოგიკას.

ღაბოლოს უნდა აღინიშნოს კიდეც შემდეგი: არხებობს ქართული
კინოხელოვნება; უნდა არხებობღეს ქართული კინოღრამატურგიაც, ე. ა.
ქართული ფილმის შექყვეღებაც, რომელმაც - ფილმის ხაერთო კინოზომი-
ფრების ზევით - უნდა შეინწავღოს ქართული კინოხელოვნების განხა-
კუთრებუღობა. ქართული ფილმის გამოკვღევამში კი უნდა ჩაებან არა
მარტო ქართული კინოზომღენეები, არამედ მეღნიერების ხხვა ღარგე-
ბის ხპეღალისუფობიც, რომღებმაც თავიანთი მეღნიერებამთა კუთხიღან
უნდა გაარკვიონ ქართული ფილმის განხაკუთრებუღობა. კინოზომღენე-
ბი, მაგალითად, უნდა შეეღაღონ ქართული ფილმის ფორმა-შინაარხ-გა-
მოსქმის განხაკუთრებუღობამთა გამოკვღევახ, რომღის ღროს შესწავლი-
ღი უნდა იქნახს, თუ რა წვღიღი შეიჭანა ქართულმა ფილმმა ფილმური
გამოსახვის ხაერთო ხაუნჯეში. გამიგია, მაგალითად, რომ ნიკოლოზ
შენგღღაიამ "ეღისოს" იმ ხექვეღნის მონჭაყი, რომღემიც ხაერთო გღ-
ვა გეკვამი გაღაიზღება, შექმნა "ღოღის რიჭმის" შეხაბამიხაღ; თუ
ეს ახეა, მაშინ ქართული ფილმის ეს მეჭაღ ღამახახიათებღი განხა-
კუთრებუღობის მეღნიერული შესწავლა იქნებღდა ხაერთოდ ფილმური მი-
ნჭაყის თოორიის (ღა პრაქტიკის) გამღიღრება. ღა ვინ იღის კიდეც
რამღღნი ხხვა წმინღა ქართული ფილმური გამოსახვის ხერხებია გამო-
ყენებული ქართულ კინოხელოვნებამში, რომღებიც მეღნიერულ შესწავღახ
ღლოღბიან. ქართულ ღილოლოგებს კი, ვთქვათ, შეუღღიათ შეინწავღონ
"ქართული ღიჭერახუღრიხა ღა ქართული ფილმის ურთიერთობის" ხხვაღა-
ხხვა მხარეები, შეხიკისმღოღნეებს, ვთქვათ, "ქართული მეხიკვა ქართულ
ფილმებში", ხელოვნებამღოღნეებს შეუღღიათ შეინწავღონ "ქართული
მხაჭერობა ქართულ ფილმებში", რომღის ყვეღამღე უფრო უკიუერი მაგა-
ღითია გიორგი შენგღღაიას "ნიკო ფიროსმანიშვიღი". ხოციოლოგებს
შეუღღიათ გამოიჩკვიონ "ქართული ხაზოგაღოებრივი გხოვრება ქართულ
ფილმებში, ფხიქლოგებს კი "ქართული აღამიანის ხახე ქართულ ფილ-
მებში" ღა ხხვ. ამგვარი გამოკვღევებით, უღაოა, შეიქმნება ზაზა ქარ-
თული ფილმის შექყვეღების, მისაშეხების ხაზღვრების" გარკვევისათ-
ვის მეღნიერებისა ღა ამით ხელოვნების ხხვა ღარგებთან. ამ გზით
კი შეხაბღებღია ქართული ფილმის იხჭოროის შექმნა, როგორც ჩვენ
გაგვარინია ქართული ღიჭერახუღრის თუ ქართული ხელოვნების იხჭოროია.
შეიბღება, ქართული ფილმის ყვეღა ეს ახპექტი უკვე გამოკვღეული

და გამოქვეყნებულია ჩვენი მეცნიერების მიერ; თუ ეს ახლა, თავის გამართლებას (და ბოდიშის მოხდა) იმით უნდა შევძლო, რომ მე ამგვარ ნაშრომებს, ქართული ფილმის შეხახვებ, არ ვიგნობ.

მაგრამ ფილმის მეცნიერება - ხაერთოდ - და ქართული ფილმისმე-
ფუველებზეც - კურთხ - იქ უნდა გაჩერდეს, ხალაფ იწყება კინობელოვ-
ნების ხამყარო. ეს ნიშნავს იმას, რომ მეცნიერებას არ შეუძლია ხე-
ლოვნებაში შეჭრა, და პირიქით. ამიგლომა ახე გნობილი ვენის უნი-
ვერსიფიფიის რექტორის ერთი გამონათქვამი, რომელიც მან უთხრა კომ-
პოზიტორ ანტონ ბრუკნერს, რომელმაც 17 წლის ახავში, 1841 წელს, შექმნა
შეხანიშნავი MESSSE 1a C-dur დაბა ვინდშაავში, ხალაფ ის იყა მახწავ-
ლებელი და რამდენიმე ათეული წლების შემდეგ ვენის უნივერსიფიფიამ
მიანიჭა "ხაპაფილი დექტორის" წოდება: "ხალაფ მეცნიერება უნდა გაჩე-
რდეს, ხალაფ არის მისი ხაშღვარი, იქ იწყება ხამყარო ხელოვნებას,
რომელხაფ იმის გამონახვა შეუძლია, რაფ ჩავეფილია ყველა გონიხა-
თვის. ამიგლომ ვენის უნივერსიფიფიის რექტორი ქელს იხრის დაბა ვინდ-
შაავის ყოფილი უმცროსი მახწავლებლის წინამუე." (1852). ხელოვნება
არხეობითად არის ხინამდვილის გრძნობიერებით ახახვა, რომლის დროს
"ხინამდვილუ", "იხვეშექმნილი ხინამდვილუ", ფ. ა. მახწვრელი ხინამდ-
ვილუ არ არის ხავალდებულო იყოს ფაქტის, მოვლენის შეხფი ახახვა;
მაგრამ ხავალდებულო ის იყოს დამაჯერებელი. მეცნიერება ვი ფა-
ქტების "მშრალი" შეგნობაა; ამიგლომ მეცნიერება ვი არ "გვაჯერებს",
არამელ გვიმფიფებს. უდათა, ფილმის ყოველმხრივი მეცნიერული შეხ-
წავლა ხელს უწყობს არა მარფო კინობელოვნების განვითარებას, მიუ-
ხედავთ იმისა, რომ ხელოვნების ხალაფ უვანახვნიელი კუნჭული მე-
ცნიერებისათვის მიუვადია, რომელმიც მხოლოდ ხელოვანს შეუძლია შეი-
ჭრას. კინობელოვნების, ფილმის ქმნილლლ ვანონობიერება - რო-
გორი მოულოდნელობის წინამუე არ უნდა დააყენოს ის კინოფიქნიკამ -
იყა, არის და დარჩება უგველვი, ვინაიდან ფილმური მოძრავა ხერათე-
ვის მოხპობა უდრის ფილმის ხიკვლილს.

- 1).W.Panowsky: Die Geburt des Films, ein Stück der Kulturgeschichte, Würzburg 1940, S.11-12
- 2).Erich Bethe: Buch und Bild im Altertum, Amsterdam 1964,S.6
- 3).Hubert Schade: Die Wirklichkeit des Bildes, München 1965,S.5
- 4).M. Quigley: Magic Shadows, Washington 1948
- 5).B.S. Eichfelder: Filmgeschichte in Stichworten, Hasen 1951,S.5
- 6). "Schattenspiele"
- 7).Gunter Groll: Magie des Films, München 1953,S.5
- 8). "Urfilm"
- 9).Gunter Groll: Magie des Films, München 1953, S.5
- 10).Ch.D.Noblecourt: Le Film et L'Ecran au temps des Pharaons, L'Amour de L'Art Cinéma, Paris,29^e Anneé,P.7-10
- 11). "Geisterspiegel"
- 12).Titus Lucretius Carus; zitiert aus O.Kalbus: Vom Werden Deutscher Filmkunst, Altona 1934,S.5
- 13)Ptolemaeus:"Nachbildwirkung"
- 14).Abu Ali Alhazan:"Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis"
- 15). "Camera Obscura"
- 16).Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film, München 1956,S.22
- 17).Athanasius Kirchner(1601-1680): "Ars Magna Lucis et Umbrae"
- 18).John Ayrton Paris:"Thaumatrope"("Wunderscheibe")
- 19).Daguerre:"Daguerreotypie"
- 20).Eadweard Muybridge
- 21).Franz Frh. v. Uchatius
- 22). "Abblätterbuch"
- 23).Etienne Jules Marey:"Die photographische Flinte"
- 24). "film" (Hannibal Goodwin)
- 25).Edison, Thomas Alva:"Phonograph"
W.K.L. Dickson(Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film, München 1956,S.372)
- 26).August et Louis Lumière:"L'arroseur arrosé"(1895)
- 27).Thomas Armat und Ch.F.Jenkins:"Phantoscop"(Stereoskopische, plastischer Film)
- 28).Groll, Gunter: Magie des Films, München 1953,S.5
- 29).Inglis, Ruth A.: Der amerikanische Film, Nürnberg 1951,S.49
- 30). "ქართული კინოგოგამები", თბილისი, 1961 წ., 83.1
- 31). "Leipziger Stadtanzeiger", um 1840, nach Max Dauthenday:"Der Geist meines Vaters",München, o.J.,S.39
- 32).Baudlelair, Charles: Werke,Bd.4. "Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst", Winden i.Westf. o.J.,S.181(aus dem Jahre 1859)
- 33).Rohmer, Eric; in:"Der Ich-Erzähler"("Süddt.Ztg.",16./17.Dezember 1972)
- 34).Iros, Ernest: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.264-265
- 35).Porpora, Niccola Antonio(1686-1766); Komponist und Gesangslehrer("Süddt.Ztg.", 24./25. Februar 1973,S.133)
- 36).Wesse; zitiert aus Ernest Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.52
- 37).Hagemann, Walter: Der Film. Wesen und Gestalt, Heidelberg 1952, S.11
- 37). "A": - Benoit-Lévy, Jean: Les Grandes Missions du Cinéma, Montréal 1945,P.45
- 38).Iros, Ernest: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957,S.27

- 75). Iros, Ernst: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 56
76). Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 235-236
77). Эйзенштейн, С. М.: Избранные статьи, Москва 1956, стр. 41
79). Lessing, G. E.: Entwürfe zu Laokoon, München (Goldmann Tb), S. 254
78). Հանգստյ, Ռեյա: "Խնայողա եղբայրներ", Թորոնտո 1971, 6.2, 83, 30
80). Krusche, Dieter: Jean Cocteau und seine Filme; in: FILMSTUDIEN, Emsdetten (Westf.) 1952, S. 83-84
81). Wedepohl, Theodor: Bild - Aufbau, Berlin 1931, S. 23
82). Ebenda, S. 24
83). Kutscher, Artur: Stilkunde der deutschen Dichtung, 1951, S. 13
84). յ. յ. Յ. Շ., VI, 83, 221
85). DER GROSSE BROCKHAUS, Band 9, Wiesbaden 1956, S. 75
86). Mann, Thomas. Zitiert aus R. Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 154-155
87). Groschopp, Richard: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale) 1948, S. 22
89). Գրանցյալը ինքն. յարմարմա: "Le style c'est l'homme même".
90). Hegel, G. W. F.: Ästhetik, I/II, Stuttgart 1971, S. 410 (RECLAM)
91). Hagemann, Walter: Der Film, Heidelberg 1952, S. 117
92). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 52
93). Wedepohl, Theodor: Bild - Aufbau, Berlin 1931, S. 24-25
94). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 120
94). Նցալունի, Ռոբերտ: Թեմայալը յարմարմա, Թորոնտո 2, 83, 319
95). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 123
96). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 167
97). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 184
98). Kutscher, Artur: Stilkunde der deutschen Dichtung, Bremen-Horn 1951, S. 63
99). Marx-Endels: Die deutsche Ideologie, (1. V. 15-17)
100). Звоничик, С.: Предмет и метод киноведения ("Искусство кино",
101). Baláze, Béla: Der Film, Wien 1949, S. 125/ Москва 1970, № 11, стр. 128
102). Goethe, J. W.: Dichtung und Wahrheit, Leipzig, o. J., S. 11
103). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 119
104). Hegel, G. W. F.: Ästhetik, I/II, Stuttgart 1971, S. 411
105). Chaplin, Charlie: Sieben Sätze; in: "Querschnitt", Berlin 1931, Heft I., S. 31
106). "Faust", Erster Teil, "Studienczimmer"
107). Müller, G.: Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films, Würzburg 1954, S. 93-94 und 1.
108). Reed, Carol; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.) 1954, S. 13
109). Strawinsky, Igor: Was meine Neigungen und Abneigungen betrifft; in: Süddt. Ztg", 5/6. Feb. 1972, Nr. 29
110). Lionardo da Vinci; in: Theodor Wedepohl: Bild - Aufbau, Berlin 1931, S. 11
111). Wedepohl, Th.: Bild - Aufbau, Berlin 1931, S. 11
112). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 29
113). Kant, I.: Kritik der Urteilskraft ("Analytik des Erhabenen")
114). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, S. 30-31
115). Truffaut, François; in: "Filmkritik", 3/64, München, S. 116
116). Patalas, Enno: Cinema - vérité - das Leben, wie es ist?; in: "Filmkritik", 3/64, S. 116
117). Waltermann: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.) 1954, S. 26
118). Moholy-Nagg, L.: Vision in motion, Chicago 1947, P. 271
119). Эйзенштейн, С.: Том 2., Москва 1964, стр. 64-65
120). Звончик, С.: Предмет и метод киноведения ("Искусство Кино"), Москва 1970, № 11, стр. 141-142
121). Там же, стр. 135-138
122). Baláze, Béla: Der Film, Wien 1949, S. 7
123). Stepan, Fedor: Theater und Film, München 1953

- 124). Hegel, G.W.: Einleitung in die Ästhetik, Stuttgart 1971, S.37
- 125). Kutscher, A.: Stilkunde der deutschen Dichtung, Bremen-Horn 1951, S.44
- 126). Grosse, E.: Die Anfänge der Kunst, Freiburg in Breisgau 1894
- 127). Kutscher, A.: Stilkunde..., S.71
- 128). Manvel, Roger: Experiment in the Film, London 1949, P.17
- 129). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.7
- 130). Эйзенштейн, С.: Динамический квадрат, Том 2, Москва 1964, стр.
- 131). Эйзенштейн, С.: "Нам! Октябрь!", Том 5, Москва 1968, стр.33/321
- 132). CinemaScope, Cinerama, Viatavision, Todd-AO etc.
- 133). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.33
- 134). Знович, С.: Предмет и метод киноведения ("Искусство Кино"), Москва 1970, № 11, стр.128
- 135). Чиатурели, М.: Об образательной форме кинофильма (Вопросы мастерства в Советском киноискусстве), Москва 1952, стр.43
- 136). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.8 und S.25
- 137). Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S.354-355
- 138). Harms, R.: Philosophie des Films, Leipzig 1926
- 139). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.87-89
- 140). Butler, Samuel; in: Raymond Spottiwode: A Grammar of the Film, Berkeley and Los Angeles, 1951, P.42
- 141). Kutscher, A.: Stilkunde..., S.71ff
- 142). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.155
- 143). Kempe, Fritz: Film, Braunschweig 1958, S.7
- 144). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.32-33
- 145). Hagemann, W.: Der Film, S.152-154
- 146). Kempe, F.: Film, S.36
- 147). Ferff, Gerhard: Wie einstellen und belichten?, Seebruck am Chiemsee, 1950, S.4
- 148). Hatschek, Paul: Was muss jeder vom Film und Tonfilm wissen?, Leipzig (o.J.), S.5
- 149). Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Berlin 1932, S.28-29
- 150). Ebenda, S.97-98
- 151). Wedepohl, Theodor: Bild - Aufbau, Berlin 1931, S.47-48
- 152). Ebenda, S.49
- 153). Norman McLaren: "Around Is Around" (1950), "Now Is the Time" (1951)
- 154). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle, 1948, S.180
- 155). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.9-10
- 156). Karmen, Roman: Dziga Vertov - "Kino-Eyes" (Soviet Documentary. "Experiment in the Film"), London 1948, P.173
- 157). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.157
- 158). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.31-32
- 159). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle, 1948, S.185
- 160). Ebenda, S.185
- 161). Jaubert, Maurice: Die Aufnahme; in: Filmkritik, 1/69, München, S.68
- 162). Эйзенштейн, С.: "Крупным планом", том 5, Москва 1968, стр.290
- 163). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.217-218
- 164). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.157
- 165). Froschperspektive, Vogelperspektive, Frontalperspektive
- 166). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle 1948, S.81
- 167). Эйзенштейн, С.: "Крупным планом", том 5, Москва 1968, стр.290
- 168). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.217
- 169). Ebenda, S.218
- 170). Ebenda, S.219
- 171). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S.105

- 172).Dreyer, Carl Theodor:"La passion de Jeanne d'Arc",1928
173).Dreyer,C.Th.:"Ordet",1954
174).Grafe, Frida:Das Wort(Ordet);in:Filmkritik,München,April 1969,
S.249
175).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle 1948,S.74
176).Эйзенштейн,С.:Избранные статьи,Москва 1956,стр.190
177).Lawson, John Howard:The Creative Process,New York 1964,P.195
178).Эйзенштейн,С.:"Крупным планом",Москва 1968,том 5,стр.290
179).Balázs,B.:Der Film, Wien 1949,S.121
180).Пудовкин,В.:Избранные статьи,Москва 1955,стр.93
181).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.102-103
182).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.157
183).Lawson,J.H.:The Creative Process,New York 1964,P.184
184).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle 1948,S.105
185).Dieterle, William:"Dr. Ehrlich Magic Bullet",1940 -
"The Story of Louis Pasteur",1936
186).Balázs,B.:Der Film, Wien 1949,S.152
187).Ebenda,S.153
188).Ebenda,S.154
189).Iros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1957,S.38
190).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle 1948,185
191).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.126
192).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle 1948,S.185
193).Iros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1957,S.215
194).Ebenda,S.106
195).Balázs,B.:Der Film, Wien 1949,S.94
196).Ebenda,S.98-101
197).Bunuel, Luis:Gespräch mit François Truffaut; in:Filmkritik,
11/65,München,S.616
198).Heimann,Paul:Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung...; in:
Bild und Begriff,München 1963,S.80
199).Ebenda,S.80
200).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.30
201).Reinert,Charles:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich
1946,S.89
202).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.27
203).Moholy-Nagy, L.:Malerei,Photografie - Film,München 1925
204).Groll,G.:Film-die unentdeckte Kunst,München 1937
205).E.A.Dupont:"Variété", 1925
206).Capra, Frank:"Mr.Deeds Goes to Town",1936
207).Schiller, F.v.:Zerstreute Betrachtungen über verschiedene
ästhetische Gegenstände
208).Reinert, Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.48
209).Balázs, B.: Der Film,Wien,1949,S.159
211).Reinert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.23
210).Aufblenden
212).Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und des Films,Würzburg
1942,S.168
213).Balázs, B.:Der Film, Wien 1949,S.163
214).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle(Saale)
1948, S.48
215).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.210-211
216).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.141-142
217).Bunuel, Luis:"The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz",
1955
218).Groll,G.: Film - die unentdeckte Kunst,München 1937,S. 46
219).Iros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1957,S.78
220).Ebenda

- 221). Pal, Georg: "Ali Baba", 1936
222). Reiniger Lotte: "Abenteuer des Prinzen Achmed", 1926
223). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 313
224). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 101
225). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 34
226). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 136
227). Ebenda, S. 137
228). Ebenda, S. 142
229). Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1956, S. 29
230). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1940, S. 187
231). Ebenda, S. 188
232). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 148
233). Ebenda, S. 144
235). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 16
234). Balázs, B.: DER FILM, Wien 1949, S. 144
236). Epstein, Jean: Esprit de Cinema, Geneve - Paris 1955, S. 18
237). Leenhardt, Roger: Kleine Schule des Zuschauers; in: Filmkritik, 1/69, München, S. 61
238). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 15
239). Kempe, Fritz: FILM, Braunschweig 1958, S. 77
240). Iros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 105
241). Clair, René; quoted by Jacques B. Brunius: Experimental Film in France (Experiment in the Film), London 1949, P. 71
242). Delluc, Louis (1920); quoted by J. B. Brunius: Experimental Film in France (Experiment in the Film), London 1949, P. 71
243). Klages, Ludwig: Vom Wesen des Rhythmus, Kampen, Sylt; zitiert aus E. Jros, S. 57
244). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 57
245). Ebenda, S. 58
246). Kempe, Fritz: Film, Braunschweig 1958, S. 77
247). Ebenda, S. 78-79
248). Akira Kurosawa: Rashomon, 1950
249). Waltermann, Leo: "Rashomon"; in: Filmstudien II, Emadetten (Westf.), 1954, S. 25
250). Carol Reed: Odd Man Out, 1947
251). Crair, René: Rhythmus; in: "Der Querschnitt", Berlin 1931, Heft 1, S. 22-23
252). Jacobs, L.: The Rise of the American Film, New York 1939, P. 171-202
253). Marcel Carné: Les Enfants du paradis, 1943-45
254). Kutscher, A.: DER FILM; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 363
255). Chomette, H.: Les Cahiers du Mois, 1925, P. 21
256). Пудовкин, В.: Проблема ритма в моем первом звуковом фильме (Вопросы киноискусства), Москва 1968, стр. 316-318
257). Griffith, David Ward; in: Pioniere der Bewegung, des Lichts und der Schönheit von Wolf-Eckart Bühler (Südd. Ztg., Nr. 31, München, 8.2.1972, S. 11
258). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 127
259). Ebenda, S. 42
260). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 47
261). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 161
262). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 59
263). Costeau, Jean; in: F. Kempe: FILM, Braunschweig 1958, S. 68
264). Эйзенштейн, С.: Избранные статьи, Москва 1956, стр. 189
265). Кулешов, Л.: (Искусство Кино), Москва 1969, № 1, стр. 108
266). Вайофельд, И.: Первооткрыватель (Искусство Кино), 1969, № 1, стр. 108
267). Veranstaltungen der Nachwuchsgruppe des "Filmclub München 108 e.V.", Oktober 1947

- 268). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 126-127
269). Ebenda, S. 23-24
270). Kempe, F.: FILM, Braunschweig 1958, S. 15
271). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 199
272). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 69
273). Griffith, D.W.: "The Lonely Villa", 1909
274). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 96
275). Там же, стр. 97
276). Griffith, D.W.: Intolerance, 1916
277). Eisner, L.H. und Friedrich, H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S. 68
278). Griffith, D.W.: Tell Tale Heart; Eisner, L.H.: a.a.O., S. 68-69
279). Gance, Abel: "La Roue". ("montage rapid")
280). Pabst, Georg Wilhelm: Die freudlose Gasse, 1925. (Gleit-Montage")
281). Эйзенштейн, С.: Четвертое измерение в кино (Том 2), стр. 51
282). Ромм, М.: Массовые сцены в фильме "Адмирал Ушаков" (Вопросы киноискусства), Москва 1955, стр. 258
283). Эйзенштейн, С.: ТОМ 1, Москва 1964, стр. 136 ("Октябрь 1927")
284). Eisner, L.H. und Friedrich, H.: a.a.O., S. 70
285). Eisner, L.H. und Friedrich, H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main, 1958, S. 69
286). Forst, Willy: Allotria, 1935
287). Wegener, Paul: Der Student von Prag, 1912 (Regie mit H. Galeen)
288). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 133-134
289). Moholy-Nagy, L.: vision in motion, Chicago 1947, P. 279
290). Pick, Lupu: "Silvesternacht", (Spielfilm)
291). Spottiswood, Raymond: A Grammar of the Film, Berkeley and Los Angeles 1951, P. 48-50
292). Sirk, Douglas; in: Der Film als emotionales Bild ("Südd. Ztg", 1973, Nr. 272, S. 12
293). LoDuca: Der Film - siebente Kunst - zehnte Muse - fünftes Rad am Wagen; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S. 23
294). Gregor-Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 34
295). Malle, Louis: Zazie dans le métro ("Zazie"), 1960 (Raymond Queneau)
296). Resnais, Alain: L'Année dernière a Marienbad, 1961
297). Gregor-Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 457
298). Ромм, М.: Беседы о кино, Москва 1964, стр. 171-172
299). Eisner, L.H. und Friedrich, H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main, 1958, S. 72
300). Эйзенштейн, С.: ТОМ 2, Москва 1964, стр. 50
301). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 78
302). Grohshopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1948, S. 211
303). Lo Duca: Der Film...; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden, 1955, S. 23
304). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 116
304). Эйзенштейн, С.: ТОМ 1, Москва 1964, стр. 136 ("Октябрь", 1927)
305). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 116
306). Eisner, L.H. und Friedrich, H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S. 69
307). Welles, H.G.; in: Lawson, J.H.: The Creative Process, New York 1964, P. 308
308). Flanck, Max: Vom Relativen zum Absoluten, 1925
309). Streller, Justus: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1951, S. 322-23 und 478-79
310). Reinert, Charles: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 274

- 311). Hagemann, Walter: Der Film, Heidelberg 1952, S.30
312). Wedepohl, Th.: Ästhetik der Persepektive, Berlin 1930(1), S.12
313). Кудешов, Л.: Практика кинорежиссуры, Москва 1935, стр.16-17
314). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр.52
315). Lo Duca: Der Film...; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S.21
316). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle(Saale) 1948, S.90-91
317). Ebenda, S.76
318). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.213
319). Ebenda, S.213
320). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.61
321). Ebenda, S.62
322). Ebenda, S.94-95
323). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр.77-78
324). Lessing, G.E.: Entwürfe zu Laokoon, München(Goldmann Tb.), S.236
325). Reinert, Charles: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich, 1946, S.379-380
326). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.206
327). Marcel Carné: "Les Visiteurs du Soir", 1942
328). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.207
329). Ebenda, S.207-208
330). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.129-130
331). "Liebe" ("Szerelem"). Regie: Károly Makk, Ungarn(1970)
332). François Truffaut: "La Peau douce"
333). Renard, F.: Mein Metier; in: Filmkritik, 4/66, München 1966, S.189
334). Reginald Barker: The Coward, 1915, Hollywood
335). David Ward Griffith: A Corner in Wheat, 1909, Hollywood
336). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.35
337). Ebenda, S.37
338). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.28
339). Pudowkin, W.; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S.22
340). Lo Duca: Der Film...; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S.19
341). անճղադրուկ մաքուրու մոնյաճն կըրողը անճառն թոյն նա-
մուրմու "ցղճու հոյուրն իլըրցնէճն".
342). Hitchcock, Alfred: "Ich schaue niemals durch die Kamera";
in: Südd. Ztg., 20. Sept. 1972, S.10
343). "Kopfbezogene Stereophonie"
344). Cocteau, Jean: Gespräche über den Film (Entretiens autour
du Cinématographe), Paris, Eblingen 1954, S.88-89
345). Lawson, J.H.: The Creative Process, New York 1964, P.308
346). "Robbe-Grillet Talks to Barbara Bray"; in: "Observer",
London, November 18, 1962
347). "L'Année dernière à Marienbad" 1961.
348). Lawson, J.H.: The Creative Process, New York 1964, P.322
349). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.207
350). Ebenda, S.211
351). Arnheim, Rudolf: Film as Art, Berkeley and Los Angeles 1960,
P.20-21
352). Եանահլճա ուանլի, թոյն 1. (1). անճը յղլլլլլ, թճըրն
1963, ճ: 194
353). Goethe, J.W.: "FAUST", Eine Tragödie. Erster Teil: Studien-
zimmer"
354). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.13
355). Bildschrift: Kekinowin der Obschibwe-Indianer (Der Große Brock-
haus, Zweiter Band, Leipzig 1929, S.720-21
356). Ebenda, S.720-21

- 357).Ebenda, Band 2., S.112
358).Ebenda, Band 2, S.720
359).Ebenda, Band 20, S.457
360).Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.12
361).Ebenda, S.195
362).Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1948, S.109
363).Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.33
364).Ebenda, S.33
365).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.36
366).Ebenda, S.36
367).Kempe, F.: Der Film, Braunschweig 1958, S.89
368).Heiß, Robert: Wort, Begriff und Bild; in: Bild und Begriff, München 1963, S.12-13
369).Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft, 1781
370).Heiß, R.: Wort, Begriff und Bild..., S.14-15
371).Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.40
372).Heimann, Paul: Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung...; in: Bild und Begriff, München 1963, S.81
373).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.107
374).Baláza, B.: Der Film, S.34
375).Ebenda, S.36
376).Waltermann, Leo: Rashomon, eine Filmanalyse; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S.18
377).Baláza, B.: Der Film, Wien 1949, S.36
378).Heimann, P.: Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung...; in: Bild und Begriff, München 1963, S.83
379).Ebenda, S.81
380).Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S.256
381).Baláza, B.: Der Film, Wien 1949, S.253
382).Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S.240
383).Ebenda, S.240
384).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.103
385).Heimann, P.: Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung..., S.74-82
386).Schmidt, Jürgen: Diskussion; in: Bild und Begriff, München 1963, S.111
387).Heiß, Robert: Ebenda, S.106-107
388).Heimann, P.: Ebenda, S.111
389).Ebenda, S.112
390).Ebenda, S.106
391).Schmidt, Jürgen: Ebenda, S.138
392).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.103
393).Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.48
394).Lawson, John Howard: The Creative Process, New York 1964, P.97
395).Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S.90
396).Zuckmayer, Carl; in: Kempe, F.: Film, S.93
397).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.75
398).Knaurs Buch vom Film, München-Zürich, 1956, S.401
399).Գրեգորյան, Կարգո: "Քաղաքացիականը", Թիֆլիս 1961, ԶՅ.26-166
400).Chaplin, Ch.: "The Gold Rush", 1924-25
401).Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Berlin 1932, S.128
402).Ebenda, S.131
403).Luigi Comencini: "Pane, amore e fantasia", 1953
404).Marcel Carné: "Les enfants du paradis", 1945
405). յե ռուսալու ռարքՅնուոն ըն ինքնհրոնն, ընթերցողու
ուղուղան "Ենթուոնն Յնթերցողու" ("ՈղուՅնն Յնթերցողու")
406).Baláza, B.: Der Film, Wien 1949, S.237
407).Ebenda, S.237
408).Ebenda, S.260
409). "Alkatraz", 1961 (Burt Lancaster)

- 410). "Variationen über einen Film". 1. Die Torte. 2. Ehrentag.
3. Besuch bei einer alten Dame.
- 411). G.P.: "Über die Manipulierbarkeit des Bildes"; in: "Südd.Ztg",
28. Dez., 1970
- 412). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 265-266
- 413). Ebenda, S. 267
- 414). Claude Chabrol: "Der Riß", 1970
- 415). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 103-104
- 416). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 118
- 417). Пудовкин, В.: Асинхронность как принцип звукового кино.
(Вопрос кинокожухта), Москва 1968, стр. 312
- 418). Kautner, Helmut: "In jenen Tagen", 1947
- 419). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 200
- 420). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 63
- 421). Ebenda, S. 64
- 422). Ebenda, S. 65
- 423). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 94
- 425). Inassaridse, K.: Shakespeare und Laurence Oliviers Hamlet-Film",
Manuskript (Seminar-Arbeit, Universität München, 1949)
- 424). Laurence Olivier: "Hamlet" (Film), 1948
- 426). Groll, Gunter: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 65
- 427). Gründgens, Gustaf: "Faust". Ein Farbfilm, Regie: Peter Gorski
- 428). Orson Welles: "Othello" Ein Film
- 429). Jutkewitsch, S.: "Der Mohr von Venedig" ("Othello")
- 430). Laurence Olivier: "HENRY THE FIFTH", Ein Farbfilm
- 431). Фрейлих, О.: Диалектика жанра. (Вопрос кинокожухта), Москва
1967, № 10, стр. 127
- 432). Spottiswoode, Raymond: A Grammar of the Film, Berkeley and
Los Angeles, 1951, P. 186-187
- 433). Euber, Martin: Wort, das gesprochen wird; in: "Südd.Ztg.",
16/17. Juli 1960, Feuilleton
- 434). Hensen, Robert: Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst; in:
- 435). Griffith, David Wark: "Birth of a Nation", 1915 "DAS GOLDENE BUCH
- 436). Vittorio de Sica: "Ladri di biciclette", 1948 DES THEATERS", Stutt
- 437). Frits Lang: "Metropolis", 1926 gart 1902, S. 6
- 438). Gregor-Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 67
- 439). KNAURS BUCH VOM FILM, München-Zürich, 1956, S. 96-97
- 440). Ebenda, S. 306
- 441). "Illustrierte Film-Bühne", Nr. 259
- 442). Hensen, R.: Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst, S. 6
- 443). Caeoyannis, Michael; Alexis Sorbas"
- 444). Heimann, Paul: Zur Dynamik der Bild-Wort-Bezeichnung...; in:
Bild und Gestalt, München 1963, S. 89
- 445). Dadek, Walter: Die Filmwirtschaft, Freiburg im Preisgau 1957,
S. 12-13
- 446). Bergman, Ingmar: "Smultronstället" ("Wilder Erdbeeren"), 1957
- 447). Heimann, Paul: Zur Dynamik... (444), S. 90
- 448). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 49
- 449). Jros, Ernst: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 75
- 450). Welles, Orson: "Citizen Kane", 1941
- 451). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 236
- 452). Ebenda, S. 247
- 453). Bähle, Kristian: Photographie, Kunst und Sprache, München 1958,
S. 91
- 454). Jros, E.: Wesen und... (449), S. 107
- 455). Ebenda, S. 108
- 456). Ebenda, S. 109
- 457). Heimann, Paul: Zur Dynamik... (444), S. 94
- 458). Ebenda, S. 95-96
- 459). Prager, Gerhard: Reden und Aufsätze über Film, Funk, Fernsehen,
Hamburg 1963, S. 12

- 460). Guitry, Sacha: "Le roman d'un tricheur", 1936
461). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 274
462). Ebenda, S. 38
463). Meyerhoff, H.: Tonfilm und Wirklichkeit, Berlin 1950, S. 50
464). "animated sound"
465). "Around is Around", 1950
466). "Now Is The Time", 1951
467). Norman McLaren; in: Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1956, S. 390
468). Ebenda, S. 390
469). Raymond Spottiswoode
470). Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1956, S. 391
471). ეხ ნიძანია-ბიგუვა "ხიყვარულის" თუ მიხი ნაწილის-ყველაზე უფრო აღვილი დახანაგი ფორმა. ჩინური დაწერილი ენა ყველა წერა-კითხვის მცოდნე ჩინელს ეხმობს, მაგრამ ჩინურს შეუყვარებოთ ენა არა, ვინაიდან შეჯალღოდა განხევაება ჩინულის ვალკუელი პოვიზიკების შეწყვეტებას შორის. ამით აიხსნება იხ შექვი, რამ ჩინურ ფილმში - "გმირი ვაჟები და ქალიშვილები" - ჰეკინის ჩინური შეწყვეტებოთ ეხის გვერდით, - გამოყენებულია ჩინური ჩარული ხარერეგშიც, რის შემკვიპოთ ყოველ ჩინელს შეუძლია გაიგოს ჩინური "ჰეკინური ლავარკინა" აბრია. (Chinesischer Film: "Heroische Söhne und Töchter", Peking 1965).
472). ქ. ე. გ. ლ. ზომი 4., გვ. 607
473). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1948, S. 214
474). Ebenda, S. 215
475). Ebenda, S. 216
476). Carl Th. Dreyer: "La Passion de Jeanne d'Arc", 1928
477). Eisner, L. und Friedrich, H.: Film-Rundfunk-Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S. 57
478). Carl Mayer und Hanns Janowitz: "Das Kabinett des Dr. Caligari"
479). Eisner, L. und Friedrich, H.: Film-Rundfunk-Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S. 58
480). Ebenda, S. 57 (Paul Wegener)
481). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1948, S. 216
482). Ebenda, S. 208
483). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 53
484). Veidt, Conrad: "Geiger von Florenz"
485). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 227
486). Charlie Chaplin: "City lights"
487). Vittorio de Sica: "Maracolo a Milano", 1950
488). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 231
489). Ebenda, S. 234
490). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 105
491). Ebenda, S. 46
492). Jaubert Maurice. Zitiert aus Jros, E.: Wesen und..., S. 46
493). Jros, E.: Wesen und..., S. 45-46
494). Huesmann, Lothar: Musik im Film; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.), 1952, S. 29
495). Müller, Helmut: Gedanken zur Filmdramaturgie, Bünden (Oberhessen), Filmpostarchiv, I/B 10, 1949, S. 30
496). Opüls, Max: "La ronde", 1950
497). Huesmann, Lothar: Musik im Film; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.), 1952, S. 34
498). "Les Enfants du paradis", 1945
499). Huesmann, Lothar: Musik im Film; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.), 1952, S. 35
500). Joseph von Sternberg: "Der blaue Engel", 1930 ("Ich bin vom Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt...").

- 501).Ebenda:"Ich bin vom Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt..."
502).Huesmann,L.:Musik im Film;in:Filmstudien,Emdetten(Westf.),
1952,S.35
503).Ebenda,S.36
504).Hagemann,W.:Unzulässige Vergleiche; in:"Der Filmclub",Jg.1950,
Nr.2
505).Georges Auric
506).Huesmann,L.:Musik im Film; in:Filmstudien,Emdetten(Westf.),
1952,S.37
507).Ebenda,S.37
508).Ebenda,S.37
509).Balser Ewald:"Eroica",1957
510).Huesmann,L.:Musik im Film;in:Filmstudien,Emdetten(Westf.),
1952,S.37-39
511).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.129-130
512).Jacques Feyder:"Neue Herren".
513).Kutscher,A.:Film; in:Grundriss der Theaterwissenschaft,
München 1949,S.376
514).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1957,S.37
515).Carol Reed:"The Third Man",1949
516). "Zither"
517).Kotulla,Theodor: Carol Reed; in:Filmstudien II.,Emdetten
(Westf.),1954,S.9-10
518).Camille Saint Saens:"L'Assassinat du due de Guise",1908
519).Abel Gances:"La Roue",1922
520).Meisel,Edmund; in:L.Eisner:Musik im Film(Film-Rundfunk-
Fernsehen,Frankfurt am Main 1958,S.180
521).Ebenda,S.180
522).Ebenda,S.183
523).Jaubert, Maurice; in: L.Eisner:Musik im Film,S.183
524).John Ford:"The Informer",1935
525).Jean Grémillon:"Le six Juin à l'Aube",1946
527). "Background music"
526).Luis Bunuel:"L'Age d'Or",1930
528).W.Ruttman:"Melodie der Welt",1929
529).Eisner,L.:Musik im Film;in:Film-Rundfunk-Fernsehen,Frankfurt
am Main,1958,S.182
530).Gian Carlo Menotti:"Medium",1951
531).Gene Kelly; in:Film-Rundfunk-Fernsehen,Frankfurt am Main,
1958,S.183
532).Gene Kelly:"Goldwyn Folies".
533).Stanley Donen:"Seven Brides for Seven Brothers".
534).Gene Kelly:"Singing in the Rain".
535).Eisner,L.:Musik im Film;in:Film-Rundfunk-Fernsehen,
Frankfurt am Main 1958,S.184
536).G.W.Pabst:"Dreigtogchenoper",1931
537).Walt Disney:"Fanfare".
538).Oskar Fischinger:"Ungarische Rapsodie".
539).Eisner,L.:Musik im Film;in:Film-Rundfunk-Fernsehen,
Frankfurt am Main 1958,S.182
540).Ebenda,S.184
541).Al Jolson:"Jazzsinger".
542).DER GROSSE BROCKHAUS, Band 8,Wiesbaden 1955,S.212
543).Ebenda,S.57(Band 5,1954).
544). "Groupe de musique expérimentale de Bourges"(GMEB); in:
Dietmar Polaczek:"Von der Radleier zum Synthesizer"("Südd.
Ztg",14.6.1974),München,S.12
545).ქავთარაძე მარინე: ქართული ნახაგი ვოლტი("ხანძარი ხელო-
363"),თბილისი,1974,ნომ.5,83.65
546).Walt Disney:"Fantasia",1940
547).Knaurs Buch vom Film,München-Zürich 1956,S.250

- 548).Ebenda,S.250
549).Schmidt,Eckhart: Sehnsucht, das sagt sich so leicht und das lebt sich so schwer; in: "Südd.Ztg.", Feuilleton, 3./4.8.1974, S.85
550).Werner Schroeter: "Der Tod der Maria Malibran".
551).Schroeter,Werner; in: "Südd.Ztg.", 3./4.1974, S.85
552).Hagemann,W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.50
553).Ebenda, S.50-51
554).Cocteau, Jean: Gespräche über Film ("Entretiens autour du Cinématographe"), Paris, Esslingen 1955, S.83
555).Charlie Chaplin: "City lights".
556).Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.236
557).Ebenda, S.245
558).Nick, Edmund: Musik im Rundfunk; in: Film-Rundfunk-Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S.191
559).Ebenda, S.192
560).Schaeffler, Pierre: "Musique concrète", Robert von Lieben: "Elektronische Musik", S.191-196
561).Machaty, Gustav: "Extase", 1933
562).Julien Duvivier: "Il Piccolo mondo di Don Camillo", 1953
563).Marcel Carné: "Les visiteurs du soir", 1942
564).Julien Duvivier: "Sous le Ciel de Paris", 1951
565).Clouzot, Henri-Georges: "Le Salaire de la peur", 1953
566).Sackarndt, Paul: Der Mensch und das Bild (Das unersättliche Auge), Essen 1961, S.66-67
567).Polansky, Roman; in: "Was?" ias Wie und nicht Warum ("Südd. Ztg"., 8.Feb. 1973, S.10
568).Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Berlin 1932, S.282
569).В.Пудовкин: Асинхронность как принцип звукового кино ("Вопросы киноискусства"), Москва 1958, стр.310
570).Joseph Losey: "Accident", 1967
571).Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.37
572).С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, Г.Александров: Будущее звуковой фильм ("Советский Экран"), 1928, № 32, стр.5
573).Charles Chaplin: "Monsieur Verdoux", 1952
"Limelight", 1956
574).Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.268-270
575).Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.46-48
576).Stepua, F.: Theater und Film, Berlin 1932, S.95
577).Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S.366
578).Stepua, F.: Theater und Film, München, 1953, S.111-112
579).Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S.29-47
580). "Denial of Reality"
581).Hütt, Wolfgang: Was Bilder erzählen, Leipzig-Erfurt 1969, S.136
582).Drechsler, Julius: Fichtes Lehre vom Bild, Stuttgart 1955, S.73
583).Bergman, Ingmar; Zitiert aus Frida Grafe: Der Spiegel ist zerchlagen; in: "Filmkritik", München 11/1974, S.771
584).Hagemann, W.: Die Bestandteile der filmischen Aussageweise; in: Der Film als Beeinflussungsmittel, Emsdetten, 1955, S.20
585).Piater, Harold: Wirklich oder Unwirklich? Wahr oder Falsch?; in: "Old Times", Thalia Theater Hamburg, 1973
586).Edi Lanners: "Illusionen"; in: "Südd.Ztg", München, Nr.301, S.111
587).Patalas, Enao: "Frankreich zum Beispiel, August 1968", München, S.555
588).Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.46-47
589).J.W.Goethe: "Diderots Versuch über Malerei"
590).Luis Buñuel: Gespräch mit André Bazin und Jacques Domial-Valcroze; in: Cahiers du Cinéma, Bd.6, Nr.36, June 1956
"Filmkritik", München 11/1965, S.610

- 591).Kempe,F.: Film, Braunschweig 1958,S.56
592).Robert Flaherty:Man of Aran,1934
593).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1957,S.225-226
594).Ebenda,S.222
595).Balázs,B.: Der Film, Wien 1949,S.90
596).Ebenda,S.94
597).Leo Walthermann:"Rashomon";in:"Filmstudien" - II,Emsdetten (Westf.),1954,S.28
598).Carol Reed;in:Ezra Goodman:"Carol Reed"("Dyonisos",Heft 10, Berlin 1948).
599).Kotulla: Carol Reed; in:"Filmstudien" - II.,Emsdetten(Westf.), 1954,S.8
600).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Türich 1957,S.88
601).REM = "Raster-Elektronenmikroskopie"; in:"Der Spiegel",1974, Nr.34,S.81
602).Gilmore, C.P.:The Scanning Elektron Microscope, Greenwich (Connecticut), 1974
603).Balázs,B.:Der Film, Wien 1949,S.159
604).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle(Saale), 1948,S.89
605).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.51
606).Ebenda,S.51
607).Lawson, J.E.:The Creative Process, New York 1964,P.176
608).Ibidem,P.177
609).Balázs,B.: Der Film, Wien 1949,S.41
610).Morin, Edgar: Schwierigkeiten beim Zeigen der Wahrheit;in: "Filmkritik",3/1964,S.122
611).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle(Saale), 1948,S.68
612).Artaud, Antonin:Oeuvres completes, III.(Zauberei und Kino);in: "Filmkritik", 3/1969,S.198
613).Cecil B. de Mille; Zitiert aus R.Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932,S.96
614).Kraake,Robert:"Odd man out", "The Third Man"
615).Kotula: Carol Reed; in:Filmstudien II.,Emsdetten(Westf.), 1954,S.8
616).Käutner,Helmut:"Unter den Brücken",1945
617).Ruttman,Walter:"Berlin, Symphonie einer Stadt",1926
618).Der Film,Basel 1947,S.2
619).Kutscher,A.: Film;in:Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949,S.384
620).Liebeneimer,W.:Das Farbfoto - Buch vom Film,Leipzig 1941, S.7-9
621).Renoir, Jean:"The River",1951
622).Kuston, John:"Moulin Rouge",1952
623).J.W.Goethe: Die Farbenlehre
624).Opfermann,H.C.:Was tat Goethe für den Farbfilm;in:"Film- forum",4/2,1953
625).Barjavel,René: Le Cinema total,Paris 1944,P.43
626).Hagemann,W.:Der Film,Hwidelberg 1932,S.34-40
627).Pawlik-Strasser: Bildende Kunst,Köln 1969,S.64 und S.83
628).Isert,Gerhard:Die Farben im Film,Halle(Saale),191,S.8-11
629).Ostwald,W.; in:Isert,G.: Die Farben im Film, Halle(Saale), 1971,S.11-13
630).Die Komplementärfarben
631).Isert,G.:Die Farben im Film,Halle(Saale),1971,S.13
632).Ebenda,S.6-7
633).Balázs,B.: Der Film,Wien 1949,S.240
634).Maurice Merleau-Ponty:Das Kino und die neue Psychologie; in:Filmkritik, 11/1965,S.695
635).Ebenda,S.695
636).Ebenda,S.695

- 637). Claude Lelouch: "Der Mann, der mir gefällt", 1969
638). Groll, Gunter: "Fantasia" - die grosse Farbenorgel; in:
"Südd.Ztg.", 13./14. März 1971, S.12
639). Годовня, А.: Съёмка цветного кинофильма, Москва 1952,
640). Там-же, стр.88 стр.10
641). Jean-Louis Barrault: Erinnerungen für Morgen, Frankfurt
am Main, 1973, S.115
642). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale),
1948, S.108
643). Ebenda, S.109
644). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S.275-276
645). Ebenda, S.278
646). Michael Powell, Emeric Pressburger: "The Tales of Hoffmann",
1951
647). Renato Castellani: "Giuletta e Romeo", 1953
648). Jean Renoir: "La Carozza d'oro", 1953
649). Zubruch, Werner: Die Farbe als dramaturgisches Mittel im Film;
in: Studio, April 1955, München, S.3
650). Kinugasa, Teinosuke: "Jigo-Kumon"
651). Pascal, Pierre; in: Werner Zubruch: Die Farbe als dramaturgisches
Mittel, S.4
652). Zubruch, Werner: "Die Farbe als...", S.4
653). Müller, Helmut; in: Werner Zubruch: "Die Farbe als...", S.4
654). Gunter Groll: "Das Höllentor" ("Jigotumon"); in: "Studio",
März 1955, S.15
655). Andrej Takowski: "Solaris"
656). "Ernst Thählmann - Sohn seine Klasse" ("DEFA").
657). გორგი ჰუნგვალია: "ნიჟო გორამბინიშვილი", 1969
658). Ruf, Wolfgang: "Die Welt eines Malers" ("Pirosmani"); in: "Südd.
Ztg.", 19. Feb. 1973
659). Lorence Olivier: "Hamlet", 1947
660). "Das Erhabene rührt und da Schöne reizt"
661). J. Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und
Erhabenen.
662). Inasaridse, K.: Shakespeare und Lorence Olivier's Hamlet-
Film, München 1949, Seminararbeit, Universität
München, Manuskript
663). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale),
1948, S.29
664). Lo Duca: Der Film - siebente Kunst...; in: Der Film in
Europa, Offenburg im Baden 1965, S.26
665). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S.75
666). Ebenda, S.77
667). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S.89
668). Stepun, F.: Theater und Film, München 1953, S.114
669). Peter Bogdanovich: "The Last Pictures Show III."
670). Peter Bogdanovich; in: Filmkritik, München 1/1973, S.20
671). Friedländer, Max: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford-Zürich
1946, S.159
672). Pawlik/Strasser: Bildende Kunst, Köln 1968, S.56
673). Barjavel, René: Le Cinema total, Paris 1944, P.43
674). Luis Bunuel: "Le discret charme de Bourgeoisie", 1973
675). Kaiser, Joachim: Freiheit für Charme und Schrecken; in:
"Südd.Ztg.", 5. Juni 1973, S.14
676). Lamorisse, Albert: "Der rote Ballon", 1955
677). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S.109
678). Oskar Fischinger: "Komposition in Blau"
679). Lorence Olivier: "Richard III.", 1955
680). Käutner, H.: "Der Hauptmann von Köpenick", 1956
681). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S.111
682). Vincente Minnelli: "A American in Paris", 1957

- 722). Henry Koster: "The Robe", 1953
723). Elia Kazan: "East of Eden", 1955
724). Эйзенштейн, С. 10 стереокино, Том 3, Москва 1964, стр. 438-439.
ეიზენშტეინმა მოხსენებაში, რომელიც მან გააკეთა პარიზულში, ლაიფვა კინოკლარის კვლავი ფორმა. "უკრანლის არც პარიზოელთა და არც ვერცხიკელთა ფორმა არ არის იდეალური... კვლავი უნარიანი ფორმაცი, რომლის მკვლავი შევიწროვებთ მარჯვნიდან და მარცხნიდან, ან მკვლავი და ქვევიდან შეიძლება შეიქმნას გამახსნი-თი ხეობის მრავალფეროვნება; ანდა ის შეიძლება გამოყენებულ იქნას პოლიანად". (Zitiert aus R. Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932, S.99).
- 725). Эйзенштейн, С.: Динамический квадрат, Том 2, Москва 1964,
726). Там-же, стр. 328
727). 1. Charlie Chaplin: "The Gold Rush", 1925
2. С. Эйзенштейн, С.: "Бронекосец 'Потемкин'",
3. David W. Griffith: "Birth of a Nation", 1915
4). Vittorio de Sica: "Ladri di biciclette", 1948
5). Orson Welles: "Citizen Kane", 1941
6). Akira Kurosawa: "Rashomon", 1950
7). Marcel Carné: "Les Enfants du Paradis", 1945
8). Carl Theodor Dreyer: "La passion de Jeanne d'arc", 1928
9). Jean Renoir: "La grande Illusion", 1837
10). ნიკოლოზ შენგელაია: "უღიბა".
- 728). Lo Duca: Der Film...; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden, 1955, S.24
729). René Clair; in: "Südd. Ztg.", München, 21. Nov. 1953
730). Stepm, F.: Theater und Film, München 1953, S.35
731). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.71
732). Cocteau, J.: Gespräche über den Film, Esslingen 1954, S.55
733). "The Robe"
734). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S.73
735). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle(Saale), 1948, S.98
736). Kieslich, Günter: "Wahrheit" und "Uwahrheit" im Film; in: Filmstudien II., Emsdetten(Westf.), 1954, S.74
737). Богомолов, Д.: Символы на экране ("Искусство кино"), Москва 1969, № 4, стр.19
738). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S.247
739). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937; S.33
740). Braun, Harald: "Der fallende Stern", 1950
741). Kieslich, G.: "Wahrheit" und "Uwahrheit" im Film; in: Filmstudien II., Emsdetten(Westf.), 1954, S.74-75
742). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle(Saale), 1948, S.100
743). Ebenda, S.101
744). Luis Bunuel: "Le charme discret de Bourgeoisie", 1973
745). Kaiser, J.: "Freiheit für Charme und Schrecken"; in: "Südd. Ztg", 5. Juni 1973, S.14
746). René Clair: "Le Million", 1931
747). Orson Welles: "Citizen Kane", 1941
748). Lawson, J.H.: The Creative Process, New York 1964, S.193
749). David W. Griffith: "Intolerance", 1916
750). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S.65
751). Kaga no Chiyo (1702-1774).
752). Waltermann, Leo: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S.15-16
753). Ebenda, S.28
754). Ebenda, S.28
755). Pawlik/Strassen: Bildende Kunst, Köln 1969, S.59-60

- 756).Charlie Chaplin:"Shoulder Arms",1918
757).Balázs, B.: Der Film,Wien 1949,S.155-156
758).Ebenda,S.119-121
759).Covteau:"Le sang d'un poète", 1930
760).Lawson,J.H.: The Creative Process,New York 1964,P.185
761).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.182
762).Vaihinger,Hans: Die Philosophie des Asl Ob, 1927
763).Carol Reed:"Odd Man out","The Third Man":
764).Kotulla,Theodor:Carol Reed; in:Filmstudien II.,Emsdetten
(Westf.),1954,S.10
765).Laslo Benedek: Arthur Miller:"Death of a Salesman",1951
766).Clair,R.: Reflexion faite...,Paris 1951,P.252
767). ԹԻՆԵՆԻՆԻՆ ԵՂՈՅԵՅՅ ԵՂՐՈՆԻՆԻ:"Երեմիայի Կրթություն": "Filmschauspieler".
768).Méliès, Georges; in:L.H.Eisner:Filmschauspieler(Film,Rundfunk,
Fernsehen,Frankfurt am Main),1958,S.85
769).Asta Nielsen
770).Wegener,Paul:Die künstlerischen Möglichkeiten des Films,
Berlin 1916
771).Paul Wegener:"Der Golem,1915
772).Diehl, O.:Mimik im Film,München 1923,S.9-29
773).Balázs, B.:Der Film,Wien 1949,S.60
774).Ebenda,S.77-78
775).Asta Nielsen:"Kitty Falk"
776).Walzermann,Leo:"Rashomon";in:Filmstudien II.,Emsdetten
(Westf.),1954,S.23-25
777).Antonioni,Michelangelo:"L'Avventura",1960
778).Ruf,Wolfgang:Von der Brüchigkeit der Gefühle; in:"Südd.
Ztg.", 1.August 1972, Nr.174,S.25
779).Jannings,Emil:Theater - Film,Berchtesgaden 1951,S.122
780).Faast,Julius: Körpersprache(Body Language),Hamburg 1971,S.101
781).Kenner,Hedwig:Das Theater und der Realismus in der
Griechischen Kunst,Wien 1954,S.11
782).Schweitzer,Bernhard:Studien zur Entsteherung des Porträts
bei den Griechen.
783).J.W.Goethe:"Wilhelm Meister"
784).Kaudsen,Hans:Goethes Welt des Theaters,Berlin 1949,S.50
785).Charlie Chplia; Zitiert aus Friedrich Luft: Vom grossen
schönen Schweigen,Berlin 1957,S.15-16
786).Shaw,G.B.; Zitiert aus "El Dorado",1973,München
787).Thomas Mann: Ebenda
788).René Clair: Ebenda
789)."Slapstick"
790).Patalas,Enno:Das Ende des Stars;in:Filmkritik,4/1967,S.223
791).Iaglis,R.A.:Der Amerikanische Film,Nürnberg 1951,S.57
792).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.322-323
793). A.M.Горький:Литературно-критические статьи,М-1937,с.616
794).Jron,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.100
795).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.325
796).Ebenda,S.326
797). Межуев,В.:Концепция личности в современном искусстве;
("Искусство кино"),Москва 1969,№ 1,стр.29
798).Emil Jannings in:"Der letzte Mann",1924.Regie:F.Murnau
799).Marcel Carné:"Les Enfants du Paradis": Baptiste Debureau -
Jean Louis Barrault; Garance - Arletty; Frederick Lemaitre
- Pierre Brasseur; Le Comte - Louis Salou; Lacenaire - Mar-
cel Herrard; Madame Debureau - Maria Casares; Der Kleider-
händler - Pierre Renoir.
800).Federico Fellini:"La Strada",1954: Gelsomina - Giulietta
Masina; Zompaio - Anthony Quinn.
801).Holz,Arac:Programmatisches zum Drama des Naturalismus; in:
"Kammerspiele München",72/73,S.3

- 802). Robert J. Flaherty: "Louisiana Story", 1948
803). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 83
804). Walt Disney: "The Living Desert", 1953; "The Vanishing prairie",
805). Hauptmann, G.: "Die Ratten" 1954
806). Jaroslav Hasák über "Die Abenteuer des braven Soldaten
Schwajk"; in: Bayerisches Staatsschauspiel, 1972, S. 15
807). Козлов, Л.: К вопросу о художественной индивидуализации
в фильме "Броненосец Потемкин" ("Вопросы киноискусства"),
808). Там-же, стр. 135 Москва 1959, стр. 134-135
809). Пудовкин, В.: Проблема ритма в моем первом звуковом фильме;
("Вопросы киноискусства"), Москва 1968, стр. 318-319
810). "Pars pro toto"
811). Reimert, Charles: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946,
812). Wildwest S. 329-330
813). Universal City Studios, Hollywood, 1969
814). Burt Lancaster
815). René Clair: "Sous les Toits de Paris", 1930
816). Hollis, Albert: The Dreams and the Dreamers, New York 1962, P. 233
817). Nagel, C.: The Actors Art, Los Angeles 1929, P. 62
818). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale),
1948, S. 19
-820). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 55
821). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 141
819). А. М. Горький: О пьесах; Соч., том 26, Москва 1953, стр. 416
822). Jean Renoir: "Une partie de campagne", 1936-1947
823). Bazin, André: Renoir's Stil; in: Filmkritik, 3/1968, S. 185
824). Jannings, E.: Theater - Film, Berchtesgaden 1951, S. 122
825). "In The Listener", 30.1.1947; Zitiert aus Gregor-Patalas:
Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 51
826). Maria Falconetti
827). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 145
828). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 112
829). Wesse; Ebenda, S. 113
830). Ebenda, S. 115
831). Zitiert aus Gregor-Patalas: Geschichte des Films, S. 99
832). Ebenda, S. 99
833). Hesse, Robert: Geschichte des Theaters und der Schauspiel-
kunst (Das goldene Buch des Theaters), Stuttgart 1902, S. 3-7
834). Ebenda, S. 28-32
835). Commedia dell'arte
836). Kiesling, B. C.: Talking Pictures, New York 1943, P. 138-147
837). Richter, H.: Der Spielfilm, Berlin 1920, S. 43
838). Kutacher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München,
1949, S. 379
839). Dirks, Walter: Bilder und Bildnisse, Frankfurt am Main 1954, S. 5
840). Jean Benoit-Lévy: Les Grandes Missions du Cinema, Montreal
1945, P. 249
841). Vittorio de Sica: "Ladri di biciclette", 1948
842). Kutacher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft,
München 1949, S. 378
843). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 83-84
844). Emil Jannings: "Der letzte Mann"
845). Charlie Chaplin: "The Kid", 1921 (Jackie Coogan).
846). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 45-46
847). Pudovkin und die Montage; in: "Filmforum", 1/1952
848). Billy Wilder: "The Lost Weekend", 1945
-849). J. J. G. G.
850). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 244
851). Luis Buñuel: Gespräch mit Manuel Michel; in: Filmkritik,
11/1965, München, S. 613
852). Orson Welles: "Citizen Kane", 1947; (Joseph Cotton).
853). Richter, H.: Filmgegner von Heute - Filmfreunde von Morgen,
Berlin 1929, S. 99

- 908).Ebenda,S.72
909).Reinert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.160
910).Friedrich Murrau:"Der letzte Mann",1924
911).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.173
912).Kempe,F.:Film,Braunschweig 1958,S.19
913).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.76
914).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.192
915).Ebenda,S.193
916).Lawson,J.H.:The Creative Process,New York 1964,P.323
917).Michelangelo Antonioni:"L'Avventura",1960
918).Luis Bunuel:"Un Chien Andalou",1929
919).Lawson,J.H.:The Creative Process,New York 1964,P.185
920).Müller,G.:Dramaturgie des Theaters,des Hörspiels und des Films,
Würzburg 1954,S.106-213
921).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.90-100
922).Ebenda,S.86
923).Ebenda,S.87
924).Ebenda,S.88
925).Ebenda,S.140-141
926).Ebenda,S.142
927).Ebenda,S.142
928).Spielfilm - "ռօճօթն ցղճո" -
929).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.104-105
930).Die lineare Struktur
Die parallele Struktur
Die dualistische Struktur
Die kontrapunktische Struktur
Die episodische Struktur(W.Hagemann:Der Film,S.85-90).
931).1.Die Exposition
2.Beginnende und steigende Spannung
3.Der Höhepunkt
4.Die fallende Kurve des Geschehens
5.Der Ausklang(W.Hagemann:Der Film,S.90-100).
932).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.192-197
933).ռեճեմանդ Յ.: "Ռճոռմըջցլլճն", Յոյճեյն 1971,ճճ.465-480
934).Reinert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.82
935).Robert Flaherty:"Louisiana Story",1948
936).H.Käutner:"In jenen Tagen",1947
937).Julien Duvivier:"Un Carnet de Bal",1937
938).Lous Loumière:"L'Arroseur arrosé",195
939).Sadoul,G.:Geschichte der Filmkunst,Wien 1957,S.28
940).Кнаурс Buch vom Film,München-Zürich 1956,S.322
941).Vilkelt; Zitiert aus Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des FFilms,
Zürich 1958,S.144
942).Ebenda,S.144
943).Chabrol, Claude:"The Intellectual Bourgeois";in:"International
Herald Tribune",Paris,October 14,1971,P.16
944).Кнаурс Buch vom Film,München-Türich 1956,S.306
945).Aristoteles:Poetik,RECLAM,S.35
946).С.Эйзенштейн:Ограниченность и пафос, том 3, Москва 1964,
967). Тамже, стр.72 стр. 46-47
968).Charlie Chaplin:"The Gold Rush"
969).Charlie Chaplin;in:R.J.Minney:Chaplin,the immortal Clown,London
1954, P.81
970).Lawson,J.H.:The Creative Process,New York 1964,P.334
971).Ibid.
972). "Climax"
973). "Thanksgiving Day"
974).Lawson,J.H.:The Creative Process,New York 1964,P.334
975).Ibid.,P.335
976).Akira Kurosawa:"Rashomon",1950

- 977). Waltermann, Leo: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emdetten (Westf.), 1954, S. 16-20
 Ryunosuke, Akutagawa: "Rashomon", Tübingen/Nekar, 1955, S. 9-24
 "Rashomon"; "Illustrierte Film-Bühne, Nr. 1573, München
- 978). Waltermann, L.: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emdetten (Westf.), 1954, S. 21
- 979). Ebenda, S. 23
- 980). Alain Renais: "Hiroshima, mon amour", 1959
- 981). "nouvelle vague"
- 982). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 455
- 983). Ebenda, S. 456
- 984). Ebenda, S. 173
- 985). Julien Duvivier: "Un Carnet de Ball", 1937
- 986). Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1956, S. 207
- 987). Helmut Käutner: "In jenen Tagen", 1947
- 988). Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1856, S. 343
- 989). Max Ophüls: "Le Plaisir", 1951
- 990). Guy de Maupassant: "Die Maske", "Das Haus Tellier", "Das Model"
- 991). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 352
- 992). Max Ophüls: "La Route", 1950
- 993). Arthur Schaitzler
- 994). "Spielführer"
- 995). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 351
- 996). Orson Welles: "Citizen Kane", 1941
- 997). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 300
- 998). Knaurs Buch vom Film, München-Zürich 1956, S. 184
- 999). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 299
- 1000). Walt Disney: "The Living Desert", 1953
- 1001). Walt Disney: "The Vanishing Prairie", 1954
- 1002). Flaherty, Robert J.: "Louisiana Story", 1948, "Nanook of the North", 1922
- 1003). Aristoteles: "Poetik", RECLAM, S. 61
- 1004). Müller, J.: Dramaturgie des Theaters und des Films, Würzburg 1942, S. 20-21
- 1005). Michelangelo Antonioni: "L'Avventura", 1960
- 1006). Ruf, Wolfgang: "Vom der Brüchigkeit der Gefühle"; in: "Südd. Ztg", 1. August 1972, S. 25
- 1007). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 305-306
- 1008). Чаурели, М. О. об изобразительной форме кинофильма (Вопросы мастерства в Советском киноискусстве) Москва 1952, стр. 54
- 1009). Lawson, J. E.: The Creative Process, New York 1964, P. 350
- 1010). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 200
- 1011). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 203
- 1012). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 197
- 1013). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 204
- 1014). Ebenda, S. 83
- 1015). Bethe, Erich: Buch und Bild im Altertum, Amsterdam 1964, S. 6
- 1016). Ebenda, S. 6-11
- 1017). Moholy-Nagy, L.: Vision in Motion, Chicago 1947, P. 284
- 1018). Wise, Curt: Großmacht Film, Berlin 1928, S. 208-210
- 1019). Adler, H. G.: Kontraste und Variationen, Würzburg 1969, S. 25
- 1020). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 116
- 1021). РСММ, М.: Беседа о кино, Москва 1964 стр. 109
- 1022). Stepan, F.: Theater und Film, München 1953, S. 100-101
- 1023). Jean Renoir: "The River", 1951
- 1024). Nagata Masachi: "Jigoku-Mon"
- 1025). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 259-260
- 1026). Kutscher, A.: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 138
- 1027). Cassner, John: The Screenplay as Literature ("Twenty Best Film Plays") New York 1943, P. VII - XXXI.
- 1028). Groll, Guenter: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 61
- 1029). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 203
- 1031). "Commedia in Commedia" (Ezso Petraccone: La Commedia dell'arte. Storia-Tecnica-Scenari), Napoli 1927, P. 350-351
- 1032). Rehlinger, B.: Der Begriff filmisch, Emdetten 1938, S. 34

1005). Эзрелли, Б. О. об изобразительной форме кинофильма (Вопросы мастерства в Советском киноискусстве) Москва 1952, стр. 54
 (Thema zum Kurstag: "The Peking Opera House" - October 5, 1975, P. 5)

- 1030). Reclams Schauspielführer, Stuttgart 1953, S. 1101
1033). Clair, René: Reflexion faite, Paris 1951, S. 103
1034). Opühls, Max: Notwendigkeit, Qual und Unfug des Drehbuchs; in: Filmkritik, 3/1967, München, S. 165-166
1035). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 279
1036). Эйзенштейн, том 2, Москва 1964, стр. 89
1037). Эйзенштейн, С.: Том 2, Москва 1971, стр. 522
1038). F. Fellini: "Giulietta degli spiriti"; in: Sigismondo Bachmann: Zwischen Traum und Wirklichkeit ("Südd. Ztg."), 18. Dez. 1964, S. 15
1039). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 93
1040). Imasari, K.: Die Funktion des Drehbuchs im Film, München 1955, (Manuscript)
1041). Krämer-Badoni, R.: Über Grund und Wesen der Kunst, Frankfurt am Main 1960, S. 41-42
1042). Hagemann, W.: Fernhören und Fernsehen, Heidelberg 1954, S. 28
1043). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 185
1044). David W. Griffith: "Birth of a Nation", 1915
1045). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 33-34
1046). Ebenda, S. 34
1047). Goethe, J. W.: Aus den Gesprächen mit Eckermann, 29. Januar 1827
1048). David W. Griffith: "Intolerance", 1916
1049). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 47
1050). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 72
1051). Ebenda, S. 73
1052). Ebenda, S. 70
1053). Эйзенштейн, С., стр. 330
1054). Чаурели, М.: Об изобразительной форме кинофильма (Вопросы мастерства в Советском киноискусстве), Москва 1952, стр. 54-55
1055). Godard, Jean-Luc: Meine Art des Engagements; in: "Filmkritik", 10/1967, München, S. 583
1056). Jorge Luis Borges; in: Joseph McBride: Orson Welles, London 1972, P. 33
1057). Joseph McBride: Orson Welles, London 1972, P. 33
1058). Elia Kazan: "On the Waterfront", 1954
1059). Aristoteles: Poetik, RECLAM, S. 39
1060). Benjamin Franklin
1061). J. W. Goethe: Zahme Xenien
1062). Волков, В.: Влияние киногероя (Искусства кино), Москва 1968, стр. 59
1063). Hegel zu Goethe, als das Gespräch auf Dialektik kam. Laut Eckermann am 18. Oktober 1827
1064). Marx-Engels: Die deutsche Ideologie, 1. V/S. 15-17, S. 4
1065). Marx, K.: Ausgewählte Schriften, Moskau-Leningrad 1934, Bd. I., S. 384
1066). "Code of the Motion Picture Industry"; in: Ruth A. Inglis: Der amerikanische Film, Nürnberg 1951, S. 333-334
1067). Carol Reed: "Odd man out", 1947
1068). Krusche, Dieter: Carol Reed, Regisseur des Zwielfichts; in: Filmforum, Emsdetten (Westf.), November 1951
1069). Kotulla, Theodor: Carol Reed; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 7
1070). Fritz Lang: "Metropolis", 1926
1071). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 197
1072). Groll, G.: Magie des Films, München 1953, S. 192
1073). Luis Bunuel: "Viridiana", 1961
1074). Lawson, J. H.: The Creative Process, New York 1964, P. 234
1075). Ibid.
1076). Stempel, Hans: Jgmar Bergmann; in: "Filmkritik", 10/1965, München, S. 598
Jacques Siclier: Jgmar Bergman, Paris 1965
1077). Gespräch mit Jgmar Bergmann; in: "Filmkritik", 9/1968, S. 604
1078). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 193
1079). Prokop, Dieter: Kinoimperialismus und Filmästhetik; in: Filmkritik, 5/1969, München, S. 301
1080). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 127-129

- 1081). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 196-197
1082). Ebenda, S. 197
1083). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1852, S. 86
1084). Ebenda, S. 85
1085). Эйзенштейн, С. М.: Избранные статьи, Москва 1956, стр. 43
1086). Carl Theodor Dreyer: "Ordet" ("Das Wort"), Dänemark, 1954
1087). Guido Aristarco: Film Culture, 1955 ("Filmkritik"), 4/1969, S. 249
1088). Carl Theodor Dreyer; in: Filmkritik, 4/1969, München 1969, S. 249
1089). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 67
1090). Fritz Lang: "metropolis", 1926
"Die Nibelungen": Erster Teil: "Siegfrieds Tod", 1923
Zweiter Teil: "Kriemhilds Rache", 1924
1091). Kutscher, A.: Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil,
Bremen-Horn 1951, S. 39-41
1092). Inasaridse, K.: Die andere Seite des Films, München 1955 (Manuskript)
1093). Robert J. Flaherty: "Nanook of the North", 1922, "Man of Aran", 1934,
"Louisiana Story", 1948
1094). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 257
1095). Ebenda, S. 258
1096). Lawson, J. H.: The Creative Process, New York 1964, P. 259
1097). Кривош, Л.: Проблемы документалиста (Искусство Кино), Москва 1971,
1098). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 125ff. стр. 106
1099). Roth, W.: Dokumentarfilm...; in: Filmkritik, 7/1972, S. 375
1100). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 127
1101). "Из рубричек тетрадей Дзига Вертова" (Искусства Кино),
Москва 1957, стр. 113
1102). Leni Riefenstahl: "Sieg des Glaubens", 1933; "Triumph des Willens",
1935; Olympiade-Filme: Erster Teil: "Fest der Völker", 1938,
Zweiter Teil: "Fest der Schönheit", 1938
1103). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 154
1104). Ebenda, S. 154-155
1105). Weigel, H.: Interview mit Leni Riefenstahl; in: Filmkritik,
8/1972, München, S. 401
1106). John Grierson; in: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main
1958, S. 279
1107). Ebenda, S. 279
1108). John Grierson: "Drifters", 1929
1109). "factual film"
1110). Eisner, L. H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main, 1958, S. 280
1111). "Free Cinema"
1112). Eisner, L. H. (wie 1110), S. 281
1113). Lindsay Anderson: "O Dreamland"
Lorenza Mazetti: "Together"
1114). "Old Vic"
1115). John Dexter, Laurence Olivier, Stuart Burge
1116). Laurence Oliviers "Othello". Eine Aufführung des "Old Vic" vom 1964;
in: "Südd. Ztg.", 23. Mai 1972
1117). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 128
1118). documentaire, documentary
1119). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 256
1120). Hippler, H.: Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943, S. 120
1121). Curt Oertel: "Michelangelo"
1122). Rudolf Oertel: Film Spiegel, Wien 1941, S. 230-231
1123). Reimert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 198
1124). Michelangelo: "Cappella sistina"
1125). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 257
1126). Ebenda, S. 260
1127). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale), 1948, S. 65
1128). Audio-visual education
1129). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 176
1130). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 335-337

- 1131). Der Grosse Duden, Mannheim 1960, Band 5, S. 524
1132). Ebenda, Band 1, 1958, S. 532
1133). Hagemann, W.: Grundzüge der Publizistik, Münster (Westf.), 1947, S. 151
1134). Vater, Karlheinz: Der Aufbau der Wochenchau; 1a: Filmstudien, Emsdetten, (Westf.), 1952, S. 63
1135). "Neue Deutsche Wochenchau"; 1a: Filmstudien, Emsdetten (Westf.) 1952, S. 65
1136). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 124
1137). Benoit-Levy, Jean: Les Grandes Missions du Cinéma, Montréal 1945, S. 125
1138). Epstein, Jean: Esprit de Cinéma, Genève-Paris 1955, P. 23
1139). August et Louis Lumière: "Le Déjeuner de bébé", "La Sortie des usines", "L'Arroseur arrose"
1140). Georges Méliès: "Le Voyage dans la lune", 1902
1141). "Film d'Art"
1142). Le Bargy et Lavedan: "L'Assassinat du Duc de Guise", 1908
Capellani: "Les Misérables"
1143). Max Lindner: "Max cherche une fiancée", 1911
1144). Louis Feuillade (1874-1925): "Scènes de la vie telle qu'elle est", 1911-1913
1145). James Williamson (1885-1933): "Attack on a China Mission"
1146). Luigi Maggi: "Gli Ultimi giorni di Pompei", 1908
1147). Nino Martoglio: "Sperduti nel buio", 1914
1148). David Ward Griffith: "Birth of a Nation", 1915
1149). Mack Sennett: "Cohen at Coney Island", 1912
1150). Robert Wiene: "Das Kabinett des Dr. Caligari", 1920
1151). Friedrich Wilhelm Murnau: "Der letzte Mann", 1924
1152). Jean Renoir: "La partie de campagne", 1936-37
1153). Eisner, L.H.: Film, Rundfunk, Fernsehen, Frankfurt am Main 1958, S. 269
1154). Abel Gance: "La Folie du Dr. Tube", 1915
1155). René Clair: "Entr'acte", 1924
1156). Jean Cocteau: "Le Sang d'un Poète", 1931
1157). Eisner, L.H.: Film..., Frankfurt am Main 1958, S. 271
1158). "Le cinéma pure"
1159). "absoluter"-Film
1160). Jean Renoir: "Fille de l'air", 1924
Alberto Cavalcanti: "En Rade", 1928
1161). Viking Eggeling: "Diagonalsymphonie", 1919
1162). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 87
1163). Germaine Dulac: "La Coquille et le clergymen", 1927
1164). Stuart Blackton: "Magic Fountain Pen", 1907
1165). Emile Cohl: "Drame chez les fantoches", 1908
1166). Eisner, L.H.: Film..., Frankfurt am Main 1958, S. 274
1167). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 113
1168). Jean Vigo (1905-1934): "A propos de Nice", 1929
1169). Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. II., München 1953, S. 482
1170). Marcel Carné: "Le Jour se lève", 1939
1171). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 171
1172). M. Gorki; Zitiert aus Gregor/Patalas... S. 192
1173). Lewis Milestone: "All Quiet on the Western Front", 1930
1174). Busby Berkeley: "42nd Street", 1933
1175). Walt Disney: "Little Red Riding Hood", 1924
2 Mickey Mouse"
1176). Jifi Traka: "Čisaruv slavik", 1947
1177). Zitiert aus Georges Sadoul: Histoire générale du cinéma, VI., 1954, Paris, P. 111
1178). Pietrangeli, Antonio: Veroo un cinema italiano; (Bianco e Nero), Roma 8/1942. Zitiert aus Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 234
1179). Vittorio de Sica: "Ladri di biciclette", 1948
1180). Louis Malle: "Ascenseur pour l'échafaud", 1957. "Les Amants", 1958.
"Zazie dans le metro", 1960

- 1181). François Truffaut: "Les Quatre cents coups", 1958
"Jules et Jim", 1962
- 1182). Claude Chabrol: "Le Beau Serge", 1952. "Les bonnes femmes", 1960
- 1183). Jean-Luc Godard: "Le Petit soldat", 1960
"Une Femme est une femme", 1961
- 1184). Alain Resnais: "Hiroshima mon amour", 1959
"L'Année dernière à Marienbad", 1961
- 1185). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Güttersloh 1962, S. 450
- 1186). Eisner, L.H.: Stile und Gattungen des Films; in: Film..., Frankfurt am Main 1958, S. 259-284
1. Pionierfilme
 2. Die Burleske
 3. Episodenfilm und Realismus
 4. Der Autorenfilm
 5. Der Theaterfilm
 6. Der expressionistische Filmstil
 7. Der Kammerspielfilm
 8. Impressionistischer Film
 9. Avantgardefilm
 10. Die Gesellschaftskomödie
 11. Realismus und Impressionismus
 12. Kulturfilm und Dokumentarfilm
- 1187). Pariscop. Une Semaine de Paris, Décembre 1974:
- | | |
|--------------------------|------------------------|
| 1. Aventures | 11. Films fantastiques |
| 2. Comédies | 12. Films musicaux |
| 3. Comédies dramatiques | 13. Film politiques |
| 4. Comédies musicales | 14. Grands classiques |
| 5. Dessins animés | 15. Grands spectacles |
| 6. Documentaires | 16. Guerre |
| 7. Courts métrages | 17. Horreur |
| 8. Dramas psychologiques | 18. Karate |
| 9. Erotiques | 19. Policiers |
| 10. Espionnage | 20. Westerns |
- 1188). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 211-212
- 1189). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 132-134
- 1190). Ebenda, S. 142-151
- 1191). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 108
- 1192). Behr, Hartwig von: Kunst und Film, Diss., München 1943 (Manuskript)
- 1193). Marx-Engels: Die deutsche Ideologie, (1.V/S. 15)
- 1194).
- 1195). Lawson, J.H.: The Creative Process, New York 1964, P. 47
- | | |
|-----------------------|---|
| 1. Romantic pessimism | 5. Sex and comedy of manners |
| 2. Subjective fantasy | 6. The Western |
| 3. Abstraction | 7. The Comic Spirit ("The Slapstick comedy"). |
| 4. Naturalism | |
- 1196). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 125
- 1197). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 150
- 1198). Ebenda, S. 151
- 1199). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 126
- 1200). Joseph von Sternberg: "Der blaue Engel", 1930
- 1201). "Katharsis" = "Reinigung"
- 1202). Der georgische Film heute; in: "Zweites Deutsches Fernsehen", 11. März 1975
- 1203). Ruf, Wolfgang: Niederlage eines Hirten; in: "Südd. Ztg.", 24. März 1975
- 1204). Kokotschaschwili, Merab: "Das grosse, grüne Tal", 1967; in: "Südd. Ztg", 24. März 1975
- 1205). Carol Reed: "The Third Man", 1949
- 1206). Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft
- 1207). Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik, Stuttgart und Tübingen 1913, S. 130
- 1208). Aristoteles: Poetik, RECLAM

- 1209). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 396
 1210). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 128ff.
 1211). Charlie Chaplin: "Easy Street". "The Goldrush"
 1212). Patalas, Enzo: Die Mittel des komischen im Film; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.) 1954, S. 33ff.
 1213). Gag
 1214). H. Lehman: "Das Biograph-Studio", New York
 1215). Worting, Kurt: Kleine Dramaturgie der Groteske; in: "Südd. Ztg.", 1971, Nr. 231
 1216). François Mars: Le Gag, Paris 1964, P. 9
 1217). Kutscher, A.: Stilkunde der deutschen Dichtung, Bremen-Bra, Bd. I., 1951, Einleitung
 1218). ხელოვნ, ი. ბ.: თბზ., ტომი 2, გვ. 319
 1219). Reimert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 144
 1220). Ebenda, S. 142
 1221). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 85
 1222). Ebenda, S. 169
 1223). Gregor, Ulrich: Filme aus Georgien (Kinemathek-Berlin), Februar 1975, S. 1
 1224). Jean de Baroncelli: Le Monde, Paris, 21.1.1975
 1225). Otar Josseliani: Zitiert aus: Quinzaine des réalisateurs, Festival de Cannes 1974, P. 35
 1226). Spielfilm in Deutschen Fernsehen, Frankfurt am Main 1972, S. 40
 1227). Eva Hoffmann; in: Zweites Deutsches Fernsehen, 1975
 1228). ჩხეიძე, რეზო: ქართული კინოს უკუთუბი შემავლობა კეც (ხაპჭოთა ხელოვნება) იბოლინი 2-1975, გვ. 38
 1229). Groll, G.: Magie des Films, München 1953, S. 191-192
 1230). Lawson, J. H.: The Creative Process, New York 1964, P. 175
 1231). Wesse, Curt: Grossmacht Film, Berlin 1928, S. 249
 1232). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 79
 1233). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 209-210
 1234). Wilhelm Schäfer; Zitiert aus Arnheim, R.: Film als Kunst, S. 210
 1235). Adler, Mortimer; Zitiert aus: Lo Duca: Der Film..., S. 15
 1236). Lo Duca: Der Film...; in: Der Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S. 20
 1237). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 86-87
 1238). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 167
 1239). Lawson, J. H.: The Creative Process, New York 1964, P. 309-310
 1240). Aristoteles: Poetik
 1241). Kempe, Fritz: Film, Braunschweig 1958, S. 90
 1242). Kurt Hoffmann: Bekanntschaft des Hochstaplers Felix Krull, 1956
 1249). Ромм, М.: Беседы о кино, Москва 1964, стр. 135
 1250). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 185
 1251). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 82
 1252). Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft 1949, S. 367-368
 1253). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 85ff.
 1254). რომაქიძე, გრიგორ: შემოქმედი კინოს შემართა (ლექსი)
 1255). ქ. ე. ბ. ლ.
 1256). ქართული კინოს განმარტებოთი ლექსიკონი
 1257). ილია ჭავჭავაძე: "კაცია-ღაღამიანი?" ნონანხეყვათობი მურობე
 1258). Charemsson, G.: Les Cahiers du Mois, Paris 1925, P. 18 ვარიახეყ
 1259). Aristoteles: Poetik, RECLAM, S. 41
 1260). Козлов, Л.: 10 кинематографической природе сценара (Вопросы киноискусства), Москва 1958, стр. 53
 1261). Ромм, М.: Беседы о кино, Москва 1961, стр. 110
 1262). Mastzing, Kurt: Was erwartet der Film vom Autor?; in: Der deutsche Film, Berlin 1947, S. 22
 1263). Bertolt Brecht: "Drei im Turm", 1921; in: Filmkritik, 9/1969, S. 559
 1264). Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 372
 1265). Balázs, B.: Das Drehbuch oder Filmszenarium, Berlin 1949, S. 60-80

- 1266).Groll,G.:Film - die unentdeckte Kunst,München 1937,S.81
1267).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.235
1268). "Mimus"(Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,
München 1949,S.432)
1269).Pesch,R.:Die Aufgabe der Theaterwissenschaft;in:Hamburger
Fremdenblatt vom 16.Oktomber und 9.November 1930(Hochschulbeilage)
1270).Fast,Julius:Körpersprache(Body Language),Hamburg 1971,S.9
1271). "Kinesik"
1272).Ebenda,S.9
1273).Groll,G.:Film - die unentdeckte Kunst,München 1937,S.59
1274).Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und des Films,Würzburg 1942,S.37
1275).Brockhaus Enzyklopädie,Band 16.,Wiesbaden 1973,S.582
1276).Peter Brook:"Observer",November 1972
"New York Times",January 21,1973
1277). "Timon d'Athènes",dans la mise en scène de Peter Brook;Théâtre de
Bouffes-du-Nord, le 10 decembre 1974
1278).Clair,R.:Reflexion faite,Paris 1951,P.75
1279).Gigon,Olof:Einführung zur Poetik,Stuttgart 1961,RECLAM,S.20
1280).Hebbel,Friedrich;Zitiert aus:Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und
des Films,Würzburg 1942,S.28
1281).Hugo von Hofmannstahl:"Jedermann".Die Salzburger Festspiele wurden
1920 mit H.v.Hofmannstahl's"Jedermann" auf dem Platz vor dem Dom
unter M.Reinhardts Regie eröffnet.
1282).Maetzing,Kurt:Was erwartet der Film vom Autor?;in:Der deutsche
Film,Berlin 1947,S.23
1283).Claude Beylie:Der Erbauer;in:Filmkritik,1/1965,S.7
1284).Jean Renoir:"La Carrozza d'Oro"
1285).Panofsky,Erwin:Stil und Stoff im Film;in:Filmkritik,6/1967,S.345-46
1286).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.40
1287).Kabuki:Überblick vom Kabuki-Theater;in:Kabuki - Gastspiel im Rahmen
des Kunstprogrammes der Spiele der XX Olympiade,München 1972;
"Kanadehon Chuchingura"="47 Samurai",S.13
1288).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.360
1289).Clair,R.:Reflexion fait, Paris 1951,P.174-184
1290).Harold Pinter:"The Sunday Times",March 4,1962(Bristol)
1291).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.236
1292).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.48
1293).Julien Duvivier:"Tales of Manhattan",1943
1294).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.154
1295).Die Zukunft des Films;in:"Erwachen",München 1928,S.245
1296).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.376
1297).Arnheim,R.:Film as Art,Berkeley and Los Angeles 1960,P.200
1298).Kotulla,Theodor:Carol Reed;in:Filmstudien II.,Emsdetten(Westf.),
1954,S.10
1299).Stepan,F.:Theater und Film,München 1953,S.87
1300).Altenloh,E.:Zur Soziologie des Kinos,Jena 1914,S.32
1301).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.138
1302). "Le style c'est l'homme même".
1303).Ruhmor,v.:Italienische Forschungen,Bd.1.,S.87
1304).Erwin Piscator;Zitiert aus Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,
S.235
1305). Товстоногов,Г.:Театр и кино(Вопросы киноискусства),
Москва 1964,стр.79
1306).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.239
1307).G.E.Lessing:Hamburgische Dramaturgie
1308).Clair,R.:Reflexion fait,Paris 1951, P.103
1309).Der Film Gestern und Heute,Zürich 1945,S.27
1310).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.221
1311).Laurence Olivier:"Hamlet",1948;"Henry V.",1954
Orson Welles:"Macbeth",1947;"Othello",1952
1312).Gregor/Patalas:geschichte des Films,Gütersloh 1962,S.277

- 1313). Clair, R.: Reflexion fait, Paris 1951, P. 152-153
1314). Ibid., P. 62
1315). Kutscher, A.: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 136
1316). Der Film, Basel 1947, S. 2
1317). Klaren, G. C.: Autor und Regisseur, Berlin 1949, S. 18-40
1318). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Emsiedeln-Zürich 1946, S. 125
1319). Ebenda, S. 249
1320). Eric Charell: "Der Kongress tanzt", 1931
1321). Ernst Lubitch: "Monte Carlo"
1322). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 215
1323). Vincente Minnelli: "An American in Paris", 1950
"Broadway Melodie", 1945
1324). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 215-216
1325). Georgiewa, Natella; in: Sowjetfilm, Moskau, Nr. 6/1974, S. 20-21
1326). Schitowa, W.: Sovetski Ekran, Moskau, Nr. 24/1974, S. 4-5 ("Filme aus Georgien", Kinemathek-Berlin, Februar 1975, Nr. 52
1327). Experimenteller Musiktheaterfilm von Dieter Schmaebel: "Die Atemzüge", 1975 (Woche des experimentellen Musiktheaters. Bayerische Staatsoper München 4. - 12. Mai 1975
1328). Knapp, Gottfried: Musik zum Sehen; in: "Südd. Ztg.", 9. Mai 1975, S. 11
1329). Ebenda, S. 11
1330). Michel Powell and Emeric Pressburger: "The Red Shoes", 1948
Carmine Gallone: "Puccini" ("Vissi d'arte - vissi d'amore"), 1952
1331). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 271
1332). Groll, G.: Lichter und Schatten, München 1956, S. 133
1333). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 116
1334). Зоркая, Н.: Кино и театр (Вопросы киноискусства), Москва 1959,
1335). Там-же, стр. 187
1336). Там-же, стр. 187-188
1337). Talk with Balanchine: Beauty, Art, Stravinsky by David Stevens; in: "International Herald Tribune", August 30, 1972, P. 2
1338). Ibid. стр. 75-76
1339). Товстоногов, Г.: Театр и кино (Вопросы киноискусства), М. 1964,
1340). Ödön von Horvath: "Sladek oder die Schwarze Arme". Kammerspiele im Schauspielhaus, München, Uraufführung 26. März 1972, Janszierung Oswald Döpke
1341). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, 1958, Zürich, S. 111
1342). հեռահամայն, Յ. : հաղորդակցություն, 30 հունիս 1971
1343). "Kunstkopf Stereophonie", "Kopfbezogene Stereophonie"
1344). "Quadrophonie"
1345). "RIAS-Berlin"
1346). Georg Plenge; in: "Südd. Ztg.", 5. September 1973, S. 3
1347). Ebenda
1348). Das Hörspiel: "Demolition", nach dem Roman "The Demolished Man" by Alfred Bester
1349). Jörg Drews: Schocks vom Kunstkopf; in: "Südd. Ztg.", 19. Oktober 1973
1350). Das Science-Fiction-Hörspiel: "Demolition". Bayerischer Rundfunk-München, 2. Programm; 22.05-23.45. Regie: Das Aotoren-Team
1351). Heiko Flottau: Ein Thriller vom Kunstkopf; in: "Südd. Ztg.", 5. Sept., 1973, S. 3
1354). հեռահամայն, Յ. : հաղորդակցություն, 30 հունիս 1971, թ. 82-96
1355). Ibid.
1356). J. Dr.: Experiment mit dem Kunstkopf; in: "Südd. Ztg.", 15. Feb., 1974
1357). Sakaradt, Paul: Der Mensch und das Bild, Essen 1961, S. 61
1358). Leopold Ahlsen: "Philemon und Baucis"
1359). Edwin Zbonsek: "Am Galgen hängt die Liebe"
1360). հեռահամայն, Յ. : հաղորդակցություն, 30 հունիս 1971, թ. 221
1361). Richard Hughes: "Danger", New York 1959
1362). Brockhaus Enzyklopädie, Band 12, Wiesbaden 1971, S. 48
1363). Lessing, G. E.: Entwürfe zu Laokoon, München (Goldmanns TB), S. 195
1364). Ebenda, 169
1365). Ebenda, S. 90
1366). Kakabadze, David; in: "International Herald Tribune", Nov. 28, 1972.

- 1367).კვაკაძაძე, ლავრო: ხელოვნება და ხიზნევა, პარიზი 1926, გვ. 9
1368). Picasso about Art, Viking-Press Jac., New York 1972
1369). Pabst Paul VI., 1972
1370). Picasso about Art, Viking-Press Jac., New York 1972
1371). Müller, G.: Dramaturgie des Theaters und des Films, Würzburg 1942, S. 190
1372). Wedepohl, Theodor: Bild-Aufbau, Berlin 1931, S. 27-34
1373). Ebenda, S. 42-44
1374). Lessing, G. E.: Entwürfe zu Laokoon, Goldmann TB., S. 170
1375). Pawlik-Straßer: Bildende Kunst, Köln 1969, S. 32-35
1376). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 122
1377). Apelles
1378). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 46-47
1379). Ebenda, S. 217
1380). Spielfilme im Deutschen Fernsehen, 1973, Frankfurt am Main 1972, S. 40
1381). John Huston: "Moulin Rouge", 1953
1382). Groll, G.: Lichter und Schatten, München 1956, S. 40
1383). Ebenda, S. 40
1384). Henri-Georges Clouzot: "Le mystère Picasso", 1956
1385). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 357
1386). "Mickey-Mouse"
1387). Walt Disney: "Alice in Wonderland", 1951
1388). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 216
1389). Borkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: Kulturindustrie; in: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947, S. 165
1390). Norman McLaren: "Around is Around", 1950; "Now is the Time", 1951
1391). Luis Bunuel: "Viridiana", 1961
1392). Leonardo da Vinci: "Abendmahl"
1393). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 103
1394). Jägmar Bergman: "Jungfrukällan", 1960
1395). Björn Rasmussen: Der skandinavische Stummfilm und neue schwedische Hoffnungen; in: Der Film in Europa, Offenburg 1955, S. 71
1396). Jägmar Bergman: "Die Stunde des Wolfs", 1967
1397). Janusz Majewski: "Lokis", 1970
1398). J. Majewski; in: "Das seltsame Schloß der Grafen Szemiot" ("Südd. Ztg.", Nr. 155, 10. Juli 1972
1399). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 260
1400). Ebenda, S. 117-118
1401). Ebenda, S. 121
1402). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 160
1403). Walt Disney: "The Living Desert", 1953; "The Vanishing Prairie", 1954; "20.000 Leagues under the Sea", 1954
1404). Robert Wiene: "Das Kabinett des Dr. Caligari", 1919-20
1405). Orson Welles: "Citizen Kane", 1941
1406). Fritz Lang: "Siegfrieds Tod", 1923; "Krimhilds Rache", 1924
1407). Fritz Lang: "Metropolis", 1926
1408). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 66-67
1409). Herrmann Warm; Zitiert aus Wolfgang Längsfeld: "Einen filmischen Raum schaffen..."; in: "Südd. Ztg", 5. Mai 1969
1410). Ebenda
1411). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 44
1412). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 119
1413). Ebenda, S. 120
1414). Ebenda, S. 39-40
1415). Iomel Jianou: August Rodin, Paris 1971, P. 57-58
1416). Henry Moore über Henry Moore (Henry Moore: "Über die Plastik"); in: "Südd. Ztg.", 28./29. Juli 1973, Feuilleton, S. 135
1417). Pablo Picasso: "Les Demoiselles d'Avignon", 1907
1418). Doris Schmidt: "Form als Form"; in: "Südd. Ztg.", 28./29. Juli 1973, S. 135
1419). Henry Moore über Henry Moore; in: "Südd. Ztg.", 28./29. Juli 1973, S. 135
1420). Guillaume Apollinaire: Die Maler des Kubismus, Paris 1913, Zürich 1956; Zitiert aus Brion Marcel: Geschichte der modernen Kunst, Köln 1960, S. 129

- 1421).Brion,Marcel:Geschichte der modernen Kunst,Köln 1960,S.211
1422).Ebenda,S.85
1423).Ebenda,S.85
1424).Kandinsky,W.:Rückblick, Berlin 1913,S.56
1425).Kandinsky,W.:Über das Geistige in der Kunst,München 1911,S.57
1426).Mondrian,Piet:Die neue Gestaltung,München 1924,S.70
1427).Franz Marc:Briefe,Aufzeichnungen und Aphorismen,Berlin 1920,S.43
1428).Brion,M.:Geschichte der modernen Kunst,Köln 1960,S.55-56
1429).Ebenda,S.41
1430).Ebenda,S.42
1431).Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und des Films,Würzburg 1942,S.186
1432).David Ward Griffith:"Jatolerance",1916
1433).Cecil de Mille:"Samson and Delila",1949
1434).Pawlik/Straßer:Bildende Kunst,Köln 1969,S.84
1435).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.118
1436).Norbert Stern:Mode und Kultur,Dresden;Zitiert aus Jros...S.118
1437).Knaurs Kostümbuch in Farben,München-Zürich 1954,S.9
1438).Ebenda,S.115(Leon Battista Alberti)
1439).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.118
1440).Ebenda,S.119
1441).Curt Oertel:"Michelangelo - das Leben eines Titanen",1940
1442).Musiké
1443).Will Grohmann;Zitiert aus Brion...S.215
1444).Groll,G.:Film - die unentdeckte Kunst,München 1937,S.38
1445).Eric Charel:"Der Kongress tanzt",1931
1446).Stuckenschmidt,H.E.:Film in Kino;in:Der Querschnitt,Berlin 1931,Heft I.,S.42
1447).Brockhaus Enzyklopädie,Band 6.,Wiesbaden 1968,S.162
1448).Heimann,Paul:Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung in den optisch-akustischen Massenmedien;in:Bild und Begriff,München 1963,S.73
1449).Eckert,Gerhard:Die Kunst des Fernsehens,Emsdetten(Westf.) 1953,S.3
1450).Ebenda,S.3(Dovifat)
1451).Bredow,Hans:Vergleichende Betrachtung über Rundfunk und Fernsehen, Heidelberg 1951,S.57
1452).Jean Cocteau;Zitiert aus Haensel Carl:Fernsehen - nah gesehen, Frankfurt am Main 1952,S.81
1453).Eckert,G.:Die Kunst des Fernsehens,Emsdetten(Westf.) 1953,S.13
1454).Ebenda,S.54
1455).Ebenda,S.64
1456)."live"
1457).Schwitzke,Heinz:Der Mensch im Spiegel,Berthel 1953,S.26
1458).Eckert,G.:Die Kunst des Fernsehens,Emsdetten(Westf.) 1953,S.65
1459).Jedele,Helmut:Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk, Main 1952,Diss.(Manuskript)
1460).Barry,Michael:Problems of a Producer;in:BBC Quarterley",Bd.VI., Nr.3,1951,S.167ff.
1461).Eckert,G.:Die Kunst des Fernsehens,Emsdetten(Westf.) 1953,S.86
1462).Ridel,K.V.:Das Fernsehspiel als Kunstgattung;in:Rundfunk und Fernsehen,Heft 1.,Hamburg 1963,S.7
1463).Elghazali,Saad:Literatur als Fernsehspiel,Hamburg,H.Bredow-Institut,
1464).Sackardt,P.:Der Mensch und das Bild,Essen 1961,S.76 S.116
1465).Astruc,A.:Zitiert aus G.Prager:Film und Fernsehen - Gegner oder Partner("Reden und Aufsätze"),Hamburg 1963,S.67
1466).Ibid.,S.67(Andre Cayatte)
1467).Ibid.,S.68(Louis Malle)
1468).Ibid.,S.68(Jean Renoir)
1469).Heimann,Paul:Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung...;in:Bild und Begriff,München 1963,S.100
1470).Ibid.,S.90-91
1471).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.157
1472).Groschopp,R.:Filmentwurf und Filmgestaltung,Halle 1948,S.224
1473).Reinert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Klarsiedeln-Zürich 1946,S.263

- 1474).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.174
1475).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.10
1476).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.226
1477).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.183
1478).Ebenda,S.187
1479).*"The Widow Johns"*
1480).Inglic,R.A.:Der amerikanische Film,Nürnberg 1951,S.12-13
1481).Ebenda,S.14
1482).*"Production Code Administration"*
"Advertising Code Administration"
"Title Registration Bureau"
1483).Donald R. Young:*"Motion Pictures:A Study in Social Legislation"*,
Philadelphia 1922,P.22
1484).Inglic,R.A.:Der amerikanische Film,Nürnberg 1951,S.160
1485).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.190
1486).Ebenda,S.190
1487).Ebenda,S.206-207
1488).Ebenda,S.1
1489).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.159
1490).Heming von Boshmer und Helmut Reitz:*Der Film in Wirtschaft und Recht*,
Berlin 1933,S.77
1491).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.64
1492).Ebenda,S.39
1493).Ebenda,S.7
1494).Ebenda,S.44
1495).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.167
1496).Filmstatistisches Jahrbuch 1952/53, Nr.9
J.Quéval:*L'économie du cinéma(Le cinéma dans le monde moderne,chronique sociale de France)*,1954,S.4ff.
1497).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.88
1498).Ebenda,S.57
1499).*"Universal Studios(=Universal Pictures)"*,Hollywood 1969
1500).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.8
1501).Zelewski,A.v.:Das Urheberrecht auf dem Gebiet der Filmkunst,
Emsdetten(Westf.) 1935,S.71
1502).*"Drive in"*,*"Auto-Kino"*
1503).Clément Maurice
1504).Grand Cafés, Monsieur Volpini,Boulevard des Capucines-RueScribe
1505).Knaurs Buch vom Film,München-Zürich 1956,S.11-14
1506).Inglic,R.A.:Der amerikanische Film,Nürnberg 1951,S.113
1507).Une semaine de Paris - Pariscop,Decembre 1974,Nr.295,P.30,P.49
1508).Ibid.,Nr.294,P.47, - (*"Les Enfants du Paradis"*)
1509).Ibid.,Nr.295,P.47,P.69(*"The Kid"*)
1510).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.91
1511).*"Cinématèques-Paris"* - *"Kinemathek-Berlin"*
1512).Arnheim,R.:Film als Kunst,Berlin 1932,S.327
1513).Reinert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.263
1514).Ebenda,S.263
1515).*"Scriptgirl"*
1516).Gessner,A.:Film und Wirtschaft,Köln(Diss.),1928,S.149ff.
1517).Lubitsch,E. und Dupont,A.:Hollywood,das Paradies,Berlin 1927
1518).Clair,R.:Vom Stummfilm zum Tonfilm,München 1952,S.156
1519).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.31
1520).Hill,R.:Englische Leistungen im Dokumentar- und Kinderfilm;in:
Der Film in Europa,Offenburg 1955,S.53
1521).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.32
1522).*"Don'ts and Be Carefuls"*
1523).*"Federal Trade Commission"*
"Code of the Motion Picture Industry"
1524).Inglic,R.A.:Der amerikanische Film,Nürnberg 1951,S.333-362
1525).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.274-275

- 1526).Ebenda,S.275
1527).Ebenda,S.162
1528).Reimert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.275
1529).Ebenda,S.276
1530).Cocteau,Jean:Gespräche über den Film,Paris,Ebilingen 1954,S.59
1531).Ebenda,S.14
1532).Benoit-Lévy,Jean:Les Grandes Missions du Cinéma,Montréal 1945,
1533).Ibid.,P.272 P.267-268
1534).Wilson,W.H. and Haas,K.B.:The film-book,New York 1959,P.35
1535).Liebeneiner,W.;in:Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und des
Films,Würzburg 1942,S.19
1536).Hagemann,W.:Unzulässige Vergleiche;in:"Der Film-Club",Jg.1950,Nr.2
1537).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.139
1538).Ebenda,S.139
1539).J.W.Goethe:"Nicht nach Homer wollte ich bilden,sondern wie Homer".
1540).Kuleschow,L.:Die sowjetische Filmregie;in:Der sowjetische Film,
Berlin 1953,S.220
1541). "Nachgebildete", "Primär"
1542).Volkel,Johann:System der Ästhetik,München;Zitiert aus Jros...S.43
1543).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.175
1544). Эйзенштейн,С.:Двенадцать апостолов,Том 1,Москва 1964,
1545). "Paisa"("Cahiers du Cinéma",Nr.53,Paris 1955 стр.129-130
1546).Bunuel,Luis:"Der schöpferische Prozeß";in:Filmkritik,11/1965,S.614-615
1547).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.29
1548).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.138
1549).Ebenda,S.224
1550).Hagemann,W.:Der Film,Heidelberg 1952,S.74-75
1551).Пудовкин,В.:Избранные статьи,Москва 1955,стр.53-54
1552).Товстоногов,Г.:Театр и кино,Москва 1964,стр.75-76(Искусство
1553).Cocteau,J.:Gespräche über den Film,Ebilingen 1954,S.6
1554). "Über den sogenannten Dilettantismus",Goethe's sämtliche Werke,
1857,Bd.31,S.223-223
1555). "Metier"
1556).Pablo Picasso;Zitiert aus Jean Cocteau...P.93
1557).Kuleschow,L.:Die sowjetische Filmregie;in:Der sowjetische Film,
Berlin 1953,S.218
1558).Liebeneiner,W.;in:Müller,G.:Dramaturgie des Theaters und des
Films,Würzburg 1942,S.9
1559).Die Zukunft des Films,1928,S.343
1560).Kutscher,A.:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,S.361
1561).Reimert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.82
1562).Jros,E.:Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich 1958,S.168
1563).Müller,G.:Die Dramaturgie des Theaters und des Films,Würzburg 1942,
S.131
1564).Ebenda,S.136-137
1565).Kutscher,A.:Film;in:Grundriss der Theaterwissenschaft,München 1949,
S.374
1566).Reimert,Ch.:Kleines Filmlexikon,Einsiedeln-Zürich 1946,S.128
1567).Balázs,B.:Der Film,Wien 1949,S.281
1568).Ebenda,S.281
1569).Ebenda,S.283
1570).Эйзенштейн,С.:О форме сценария,Том 2,Москва 1964,стр.197
1571).Müller,G.:Die Dramaturgie des Theaters und des Films,Würzburg 1942,
S.153
1572).Пудовкин,В.:Избранные статьи,Москва 1955,стр.92
1573).Marx,K.:Ökonomisch-philosophische Manuskripte,1844(I.III/S.113-121)
1574).Dadek,W.:Die Filmwirtschaft,Freiburg 1957,S.24
1575).Alfred Hitchcock:"Frenzy",1972
1576).Hitchcock,A.: "Ich schaue niemals durch die Kamera";in:"Südd.Ztg.",
20.Sept.1972,S.10
1577).Harms,Rudolf:Philosophie des Films,Leipzig 1926,S.169

- 1578). Riedel, R.: Was erwartet der Autor vom Film?; in: Der deutsche Film, Berlin 1947, S. 39
- 1579). Müller, G.: Die Dramaturgie des Theaters und des Films, Würzburg 1942, S. 108
- 1580). Zelowski, A. v.: Das Urheberrecht auf dem Gebiet der Filmkunst, Emsdetten (Westf.) 1935, S. 41
- 1581). Ebenda, S. 42
- 1582). Marwitz-Möhriag: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, 1929, S. 44
- 1583). Dienstag, P.: Der Arbeitsweg des Filmschauspielers und des Filmregisseurs, 1929, S. 140
- 1584). Fagg, J. A.: Urheberschaft und Urheberrecht am Film, 1928, S. 20
- 1585). Zelowski, A. v.: Das Urheberrecht auf dem Gebiet des Films, Würzburg 1935, S. 1
- 1586). Die Schauspieler, Komparsen, Statisten
- 1587). Georges Méliès; in: Filmschauspieler (L. H. Eisner: Film...), Frankfurt am Main 1958, S. 85
- 1588). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 44-45
- 1589). Roman Polanski; in: "Was?" ist Wie und nicht Warum ("Südd. Ztg."), 8. Feb., 1973, S. 10
- 1590). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 126
- 1591). Dirks, Walter: Bilder und Bildnisse, Frankfurt am Main 1954, S. 5
- 1592). Jennings, Emil: Theater - Film, Berchtesgarden 1951, S. 122
- 1593). Cocteau, J.: Gespräche über den Film, Eßlingen 1954, S. 138
- 1594). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 139
- 1595). Groll, G.; Zitiert aus Kempe, F.: Film... S. 140
- 1596). Jean Renoir; in: Joseph McBride: Orson Welles, London 1972, P. 7
- 1597). Arnsheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 207
- 1598). Ebenda, S. 174
- 1599). Chauvet, L.: Le Porte-plume et la camera, Paris 1950, P. 63-76
- 1600). "Stuntman"
- 1601). Ցափարոսձը, Երևան: "Մշակույթի հանրապետական համալսարանի հրատարակչություն", 1971, համար 8, թ. 37
- 1602). Dienstag, P.: Der Arbeitsvertrag des Filmschauspielers und des Filmregisseurs, 1929, S. 141
Москва 1959, стр. 210
- 1603). Бочек, Ярослав: Актер в кино и театре (Вопросы киноискусства),
- 1604). Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 378
- 1605). KayBler, Friedrich: "Hier Bühne - hier Film"; in: "Deutsche Allgemeine Zeitung", 25. Mai 1935
- 1606). Kutscher, A.: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 380
- 1607). "Arbeitskopie" - "Rohschnitt" - "Feinschnitt"
- 1608). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 186-187
- 1609). "Ique viva Mexico"
- 1610). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 198
- 1611). Prolog; - Fiesta, Sandunga, Maguey, Soldadera; - Epilog.
- 1612). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 198
- 1613). "Thunder Over Mexico" and "Death Day"
- 1614). Mary Seton: "Time in the Sun", 1939
- 1615). Jay Leyda: "Study-Film"
- 1616). Agel, Henri: "Der Mensch und der Film"; in: Film in Europa, Offenburg in Baden 1955, S. 11
- 1617). Cocteau, J.: Gespräche über den Film, Eßlingen 1954, S. 50
- 1618). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 155
- 1619). Golowaja, A.: Die Kunst der Kameraführung im sowjetischen Film; in: Der sowjetische Film, Berlin 1953, S. 246
- 1620). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 102
- 1621). Ebenda, S. 102
- 1622). Ebenda, S. 96
- 1623). Ebenda, S. 39
- 1624). Iagmar Bergman: "Die Stunde des Wolfs"

- 1625). Ruf, W.: Zwischen Nacht und Morgen; in: "Südd. Ztg.", 11. Juli 1972
- 1626). Чиатурели, М.: Об изобразительной форме кинофильма (Вопросы киноискусства), Москва 1952, стр. 65
- 1627). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 161
- 1628). Reimert, Ch.: Kleines Filmlerikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 345
- 1629). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 163
- 1630). Anatole Litwak: "The Snake Pit"
- 1631). Kieslich, G.: "Wahrheit" und "Unwahrheit" im Film; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.) 1954, S. 73
- 1632). R. Rossellini: "Roma città aperta"
- 1633). Kieslich, G.: "Wahrheit" und "Unwahrheit" im Film; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.) 1954, S. 73
- 1634). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 130
- 1635). "The Singing Fool"
- 1636). Max Reimhardt; in: F. Kempe: Film, Braunschweig 1958, S. 83
- 1637). Carol Reed: "Odd Man Out"
- 1638). Kotulla, Theodor: Carol Reed; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 10
- 1639). Waltermann, Leo: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 30
- 1640). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 86
- 1641). Ebenda, S. 89
- 1642). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 132
- 1643). Groll, G.: Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 107
- 1644). Ebenda, S. 100
- 1645). Kutscher, A.: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 376
- 1646). "Zweites Deutsches Fernsehen": "Impulse", 12. Juni 1973
- 1647). Francis Dubridge: "Paul Temple"
- 1648). Groschopp, R.: Filmentwurf und Filmgestaltung, Halle (Saale) 1948, S. 220
- 1649). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 302
- 1650). Ebenda, S. 304
- 1651). Հանքածոյ, Ռ.: "60-օրոց Բրիտոն ցինեմալոյ շնորհակցոյն եւ յոռոնեանցոյն; (Երկրորդ հրատարակում), 9 - 1972, էջ. 30-31
- 1652). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 44
- 1653). Prager, G.: Reden und Aufsätze über Film, Funk, Fernsehen, Hamburg 1963, S. 12
- 1654). Waltermann, L.: "Rashomon"; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 30
- 1655). Пудовник, В.: Асинхронность как принцип звукового кино (Вопросы киноискусства), Москва 1968, стр. 314-315
- 1656). Carl Orff: "Carmen Burana"
- 1657). Bayerisches Nationaltheater (Oper), München 1975
"Zweites Deutsches Fernsehen", 1975
Czech Philharmonic Chorus and Czech Philharmonic Orchestra,
Conductor Vaclav Smetacek
- 1658). "Le Sacre du Printemps" by Igor Stravinsky; Dance sacrale
RIAS - Symphonie - Orchester - Berlin, Dirigent Ferenc Fricsay
Bayerisches Nationaltheater (Oper), München 1975
- 1659). Ottomar Domak: "Augenblicke"
- 1660). Polaczek, Dietmar: "Musik zum Hören und zum Anschauen"; in: "Südd. Ztg.", 7. Juni 1972, S. 12
- 1661). George Balanchine (Balachivadze)
Gustav Gründgens
- 1662). Jean Cocteau: "L'Éternel retour", (Georges Auric)
- 1663). Kusche, Dieter: Jean Cocteau und seine Filme; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.) 1952, S. 90
- 1664). Jaubert, Maurice: Die Musik; in: Filmkritik, 1/1969, München, S. 66
- 1665). Kempe, F.: Film, Braunschweig 1958, S. 97
- 1666). Բիչեքիտեյն, Շ.: "ՈՐԿԵՍ", տոմ 5, Մոսկվա 1968, էջ. 469
- 1667). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 123
- 1668). Ebenda, S. 124-125

- 1669). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 50
1670). Jean Renoir: "La Bête humaine", 1938 (Nach dem Roman von E. Zola. Musik von Arthur Honegger)
1671). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 51
1672). Otar Iosseliani; in: "Der georgische Film - heute"; "Zweites Deutsche Fernsehen", 11. März 1975
1673). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 19
1674). Ebenda, S. 73
1675). Ebenda, S. 220
1676). Lessing, G. E.: Entwürfe zu Laokoon, (Goldmann), S. 170
1677). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 122
1678). Ebenda, S. 123
1679). Pawlik/Straßer: Bildende Kunst, Köln 1969, S. 34
1680). Ebenda, S. 35
1681). "Geschriebene Malerei"
1682). Annalies Klopheus: "Mensch-Weg"
1683). Monaschel, Jürgen: Am Ende ist das Wort; in: "Südd. Ztg.", 5. Feb. 1975, S. 15
1684). Wedepohl, Theodor: Bild-Aufbau, Berlin 1931, S. 42-44
1685). Louis Delluc; in: Experiment in the Film, London 1949, P. 73
1686). Abel Gance; in: Experiment in the Film, London 1949, P. 73
1687). Arnheim, R.: Film as Art, Berkeley und Los Angeles 1960, P. 8
1688). Lawson, J. H.: The Creative Process, New York 1964, P. 177
1689). Gregor/Patalas: Geschichte des Films, Güterlohn 1962, S. 59 (Hermann Warm, Walter Röhling, Walter Reimann)
1690). Fraser, Ch. E.; in: Photographie und Fernsehen, München 1967, S. 13
1691). Sackardt, Paul: Der Mensch und das Bild, Essen 1961, S. 16
1692). Bosselt, Rudolf: Kunst und Wissenschaft, 1930, Heft 2, S. 26
1693). Чижаурели, М.: Об изобразительной форме кинофильма (Вопросы мастерства Советском киноискусстве), Москва 1952, стр. 43
1694). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 140 (Fotogenie)
1695). Baumann; Zitiert aus Luis Trenker: Hinter den Kulissen der Film-Regie, München 1938, S. 3
1696). Ebenda, S. 3
1697). Trenker, L.: Hinter den Kulissen der Film-Regie, München 1938, S. 3
1698). Bäche, Kristian: Photographie, Kunst und Sprache, München 1958, S. 31
1699). Ebenda, S. 31
1700). Ebenda, S. 32
1701). Bagier; Zitiert aus Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 52
1702). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1958, S. 53
1703). Ebenda, S. 53
1704). Ebenda, S. 53
1705). Kutscher, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München, 1949, S. 362
1706). Varietés
1707). Inglis, R. A.: Der amerikanische Film, Nürnberg 1951, S. 50
1708). Ebenda, S. 50
1709). Dadek, W.: Die Filmwirtschaft, Freiburg 1957, S. 12-13
1710). Alteloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino; in: Schriften zur Soziologie der Kultur III., Jena 1914, S. 24
1711). Dadek, W.: Die Filmwirtschaft, Freiburg 1957, S. 13-14
1712). Ebenda, S. 14
1713). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 27
1714). Marx, K.: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Einleitung
1715). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 27-28
1716). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 195-196
1717). Leenhardt, Roger: Kleine Schule des Zuschauers; in: Filmkritik, 1/1969, München, S. 59
1718). Maletzke: Psychologie der Massenkommunikation, Hamburg 1963, S. 23-24
1719). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 30
1720). С. Эizenштейн: Зритель-творец, том 5, Москва 1968, стр. 299

- 1721). Sackarndt, Paul: Der Mensch und das Bild, Essen 1961, S. 49
1722). С.Эйзенштейн: Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры, том 5, Москва 1968, стр. 189-90
1723). Usinger, Fritz: Deutscher und Französischer Geist; in: Antares Heft 1, Jg. 1., 1952, S. 12
1724). André Cayatte: "Nous sommes tous des assassins", 1952
1725). René Clair: "A nous la liberté", 1931
1726). Babilas, Wolfgang: Nationale Wesenszüge im französischen Filmschaffen; in: Filmstudien II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 47-49
1727). Usinger, F.: Deutscher und Französischer Geist; in: Antares, Heft 1, Jg. 1., 1952, S. 13
1728). Götte, Karl-Heinz: Film und Nationalcharakter in den USA; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.), 1952, S. 41
1729). Gregor, U.: Filme aus Georgien, Berlin 1975, S. 1
1730). Schklowski, Viktor: Die georgische Filmkunst; in: Filme aus Georgien, Berlin 1975, S. 2
1731). ცხადაია, ვარლამ: ეროვნული კოლორიტი - გამომხატველობის არხები და ნიშანი. ("ხაბჭოთა ხელოვნება"), თბილისი, 9-1972 წელი, გვ. 36
1731a). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 139
1732). ჩხეიძე რემონ: ქართული კინოს უკეთესი შინაგანობები ("ხაბჭოთა ხელოვნება"), თბილისი 2-10V. წელი, გვ. 38
1733). Inglis, R. A.: Der amerikanische Film, Nürnberg 1951, S. 42
1734). Ромм, М.: Беседы о кино, Москва 1964, стр. 106
1735). Charlie Chaplin: "Easy Street", 1917
1736). Gustmann, Kurt: Zusammensetzung und Verhalten des Filmpublikums in der Großstadt; Filmstudien III, Emsdetten (Westf.), 1957, S. 1
1737). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 196
1738). Hellpach, Willy: Mensch und Volk in der Großstadt, Stuttgart 1952, S. 71
1739). Gustmann, Kurt: (17367), S. 3ff.
1740). Haftendorf, Helga: Zusammensetzung und Verhalten des Filmtheaterpublikums in der Mittelstadt; in: Filmstudien III, Emsdetten (Westf.), 1957, S. 13
1741). Faber, Werner: Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf; in: Filmstudien III, Emsdetten (Westf.), 1957, S. 29
1742). Tenhumberg, Heinrich: Grundzüge im soziologischen Bild des westdeutschen Dorfes; in: W. Abel (Hrsg.): Landvolk in der Industriegesellschaft, Hannover 1952, S. 22
1743). Doehring, Johannes: Der geistige Hintergrund ländlichen Denkens in der Gegenwart; in: W. Abel: (1742), S. 54
1744). Statistisches Jahrbuch für Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart und Köln 1954, S. 38ff.
1745). Faber, Werner: (1741), S. 42
1746). Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, Bd. II., S. 507ff.
1747). Lederer, Emil und Marschak, Jakob: Der neue Mittelstand. (Grundriß der Sozialökonomik. IX., 1926, S. 121ff.
1748). Hauser, Arnold: (1746), S. 510
1749). Hays, Will; Zitiert aus Hauser, Arnold... S. 511
1750). Мейлах, Б.: Замисель-фильм-восприятие (Искусство кино), 10/1968,
1751). Dadek, W.: Die Filmwirtschaft, Freiburg 1957, S. 135 стр. 76
1752). Gallup-Institut in the USA
1753). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 161
1754). Sadoul, Georges; Zitiert aus Jros, E.: (1753), S. 167
1755). "Gone with the Wind" (David O. Selznick)
1756). Handel, Leo A.: Hollywood looks at its Audience, University of Illinois, 1950, P. 39
1757). Götte, Karl-Heinz: Film und Nationalcharakter in den USA; in: Filmstudien, Emsdetten (Westf.), 1952, S. 45
1758). Handel, Leo A.: (1756), S. 45

- 1759). Hagemann, W.: Der Film, Heidelberg 1952, S. 194
1760). Ebenda, S. 197
1761). Ebenda, S. 198
1762). Ebenda, S. 201ff.
1763). С. Эйзенштейн: Избранные статьи, Москва 1956, стр. 72
1764). Agel, Henri: Der Mensch und der Film; in: Der Film in Europa, Offenburg im Baden, 1955, S. 9
1765). Ebenda, S. 10ff.
1766). Cohen Séat: Ebenda, S. 10ff.
1767). Ebenda, S. 11
1768). Ebenda, S. 12
1769). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 51
1770). Ebenda, S. 44
1771). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 27-28
1772). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 34-35
1773). English: communicator, source, encoder, controller
Deutsch: Aussager, Sender, Produzent, Urheber, Kommunikator
1774). English: content, message, statement, stimuli, cue, meaning, symbol
Deutsch: Inhalt, Bedeutung, Produkt, Mitteilung, Aussage
1775). English: medium or channel, method or communication agency
Deutsch: Medium, Massenmedium, Verbreitungsmittel, Aussagemittel etc.
1776). English: communicatee, interpreter, decoder, destination, receiver, recipient
Deutsch: Empfänger, Konsument, Kommunikant, Rezipient
1777). Maletzke, G.: Psychologie der Massenkommunikation, Hamburg 1963, S. 35ff.
1778). Ebenda, S. 53
1779). Ebenda, S. 189ff.
1780). Wolfenstein, M. and Leites, N.: Movies. A psychological study, Glencoe, Ill.: Free Press 1950
1781). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 263
1782). Ebenda, S. 263
1783). Griechisch: krimeia
1784). Romano Guardini: Zitiert aus G. Groll: Magie des Films, München 1953,
1785). Groll, G.: Magie des Films, München 1953, S. 11 S. 10
1786). Theodor Fontane: Zitiert aus G. Groll: (1785), S. 11
1787). Groll, G.: (1785), S. 12
1788). Ebenda, S. 17ff.
1789). Ebenda, S. 8-9
1790). Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und literatur, München 1953,
1791). Ebenda, S. 512 S. 511
1792). Ebenda, S. 512-513
1793). Theodor W. Adorno: Zitiert aus Enno Patalas: Siegfried Kracauer; in:
Filmkritik, 1/1967, S. 5
1794). Enno Patalas und Wilfried Berghahn: Gibt es eine linke Kritik?; in:
Filmkritik, 3/1961, S. 315
1795). Enno Patalas: Plädoyer für Ästhetische Linke; in: Filmkritik,
7/1966, S. 405
1796). Jörg Peter Heurich: Über Parteilichkeit und Kino; in: Filmkritik,
8/1970, S. 404
1797). Peter W. Jansen: Filmkritik, 8/1970, S. 405-406
1798). Prager, Gerhard: Reden und Aufsätze über Film, Funk, Fernsehen,
Hamburg 1963, S. 55
1799). Гогодзг, К.: Критика-оружие (Искусство кино), Москва 11/1971,
1800). Мдан, В.: На пороге новых проблем (Искусство кино), стр. 107
Москва 11/1971, стр. 102 стр. 85-86
1801). Блейман, М.: Порицание или прогноз (Иск. кино), Москва, 11/1971,
1802). Maletzke, D.: Psychologie der Massenkommunikation, Hamburg 1963, S. 242
1803). Gregor, U.: Filme aus Georgien, Kinemathek Berlin 1975, S. 1
1804). Proebst, Hermann: "Kritik als Kunstform" ("Südd. Ztg.", 1964).
1805). Groll, G.: Magie des Films, München 1953, S. 138-141
1806). Ebenda, S. 19-20

- 1807). Кудин, В.: Высокий план мышления... (Зорство кино),
9/1971, Москва, стр. 78
- 1808). Deutsche Filmakademie, Berlin (Babelsberg-Ufastadt), 1938
- 1809). Institut des Hautes Etudes Cinématographiques ("IDEE"), Paris
- 1810). Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
- 1811). "ancien élève"
- 1812). Rathack, Heinz: Drei Filmhochschulen; in: Filmkritik, 4/1964, S. 177ff.
- 1813). Ebenda, S. 175-176 ("Bianco e Nero").
- 1814). Пудовкин, В.: Избранные статьи, Москва 1955, стр. 255-256
- 1815). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 50
- 1816). Ebenda, S. 277
- 1817). Ebenda, S. 278
- 1818). Freie Universität Berlin (Theaterwissenschaftliches Institut)
Universität Köln (Institut für Theaterwissenschaft)
Universität Wien (Institut für Theaterwissenschaft)
Universität München (Institut für Theatergeschichte)
- 1819). Reinert, Ch.: Kleines Filmlexikon, Einsiedeln-Zürich 1946, S. 134ff.
- 1820). Hochschule für Film und Fernsehen in München
- 1821). Studium generale
- 1822). Hochschule für Fernsehen und Film in München. Vorlesungsverzeichnis
Wintersemester 1967/68
- 1823). "Kleines Latinum"
- 1824). "Großes Latinum"
- 1825). Blätter zur Berufskunde. Theaterwissenschaft, Band 3, Bielefeld 1971
- 1826). Balázs, B.: Der Film, Wien 1949, S. 9
- 1827). Marshall McLuhan; in: Heinz Budehmer: Die Medienphilosophie
McLuhans (Rundfunk und Fernsehen), 1-2/1975, S. 4
- 1828). "pictorial space", "uniform"
- 1829). Marshall McLuhan: Playboy Interview, Chicago, March 1969, P. 69
- 1830). Kutschner, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft, München
1949, S. 367
- 1831). Chauvet, L.: Le Porte-plume et la camera (essai), Paris 1950, S. 62
- 1832). Arnheim, R.: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 86
- 1833). Kieslich, Günter: "Wahrheit" und "Unwahrheit" im Film; in: Filmstudien
II., Emsdetten (Westf.), 1954, S. 68
- 1834). Kant, J.: Kritik der reinen Vernunft. Leipzig 1926, S. 100
- 1835). Kieslich, G.: (1833), S. 68
- 1836). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 138
- 1837). Kieslich, G.: (1833), S. 69
- 1838). Ebenda, S. 76-77
- 1839). Jros, E.: (1836), S. 66
- 1840). "Kitsch"
- 1841). Jros, E.: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957, S. 69
- 1842). Nietzsche; zitiert aus E. Jros: (1841), S. 54
- 1843). J. W. Goethe: "Zahme Xenien"
- 1844). Kutschner, A.: Stilkunde der Deutschen Dichtung, Bremen-Horn 1951, S. 61
- 1845). Groll, G.: Film - die unentekte Kunst, München 1937, S. 128ff.
- 1846). Kant, J.: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen
- 1847). Groll, G.: Film - die unentekte Kunst, München 1937, S. 131
- 1848). Ebenda, S. 135
- 1849). Kutschner, A.: Film; in: Grundriss der Theaterwissenschaft,
München 1949, S. 355
- 1850). Bery, H. v.: Kunst und Film, München 1943, S. 71
- 1851). Stepun, F.: Theater und Kino, Berlin 1932, S. 88-89
- 1852). "Zum Programm des heutigen Schulkonzerts". Pestalozzi-Gymnasium
in München, 1975

შ ი ნ ა ა რ ხ ი

წინახიწყვა.....	1
შესავალი.....	3

ა მ მ ხ ა ვ ა ლ ი ლ ე ბ უ ლ ე ბ ა ნ ი

1. ფილმისმეწყველების წნევა.....	14
2. ხელოვნმეწყველების წნევა.....	16
3. ფილმისმეწყველების მეთოდი.....	24

თ ა ვ ა პ ი რ ვ ე ლ ა

ფ ი ლ მ უ რ ი გ ა მ მ ხ ა ხ ე ე ი ხ ხ ა შ უ ა ლ ე ბ ა ნ ი

ფილმური გამოსახვის მახალა.....	33
--------------------------------	----

I. ფილმური ხურათის შექმნის ხაშუალებანი

1. ფილმური ხურათის გაღაღება.....	38
----------------------------------	----

2. ხურათის ამორჩევა და ხელი.....	43
----------------------------------	----

ა) ხაერთი ხელი.....	45
---------------------	----

ბ) ხაშუალო ხელი.....	49
----------------------	----

გ) ახლო ხელა.....	50
-------------------	----

დ) დიდი ხელი.....	52
-------------------	----

ე) დეჭალური ხელი.....	54
-----------------------	----

ვ) მიკროხევიპიური ხელი (მიკროხელი).....	55
---	----

ზ) პანორამა.....	57
------------------	----

თ) "ბაყაყიხი" და "ჩიჭიხი" პერსპექტივა.....	59
--	----

3. ფილმური გნელება.....	70
-------------------------	----

ა) ფილმური აგნელება.....	70
--------------------------	----

ბ) ფილმური შუგნელება.....	71
---------------------------	----

გ) ფილმური გაგნელება.....	71
---------------------------	----

დ) ფილმური გამოგნელება.....	72
-----------------------------	----

ე) ფილმური დაგნელება.....	72
---------------------------	----

ვ) ფილმური გაღაგნელება.....	73
-----------------------------	----

4. ფილმური მულტიპლიკაცია და ფრიუკი.....	78
---	----

ა) ფრიუკინების ფილმი.....	79
---------------------------	----

ბ) ხილუეჭების ფილმი.....	79
--------------------------	----

გ) ნახაჭი ანუ "ნამღვილი" მულტიპლიკაციური ფილმი.....	79
---	----

<u>ფილმური ფრიუკის ხერხები</u>	79
ა)ცაიფლუკე.....	79
ბ)ცაიფრაფერი.....	80
გ)ფილმის უკან დაბრუნება.....	80
დ)ხელო-კამერა(ხურათის"გაშეშება").....	80
ე)ხიმულწანური გაღაღება.....	81
ვ)პროექცია.....	81
ზ)პლუბუკი.....	81
თ)ხარკისა და პრინციპის ფრიუკი.....	82
ი)"აფელიუხ ფრიუკი".....	82
<u>5.ფილმური რიფმი</u>	85
<u>6.ფილმური მონწყაყი და ჭრა</u>	94
ა)მონწყაყის ცნება.....	95
ბ)"ხურათგარეშე მუხამე აზრი".....	96
გ)მონწყაყის ფირმები.....	98
<u>II.ფილმური ხივრცე და ღრო</u>	114
<u>1.ფილმური ხივრცე</u>	115
ა)მოქმედების რეალური ხივრცე.....	116
ბ)მოქმედების ფილმური ხივრცე.....	116
გ)ფილმური ხივრცის აღქმის ხივრცე.....	123
<u>2.ფილმური ღრო</u>	123
<u>3.ფილმური ხურათისა და ხმის ხივრცოვანი ურთიერობა</u>	131
ა)ფილმური ხურათის ხივრცე.....	131
ბ)ფილმური ხმის ხივრცე.....	133
<u>III.ფილმი და ხმა</u>	139
<u>1.ფილმური მუწყველებითი უნა</u>	144
ა)ფილმური ღიალოგი.....	145
ბ)ფილმური მონლოგი.....	168
გ)ფილმური ქორა(მახა).....	175
დ)ღიქყორი ფილმში(კომენცაყორი, მომთხრობი).....	182
ე)"ნახაფი ხმა".....	189
<u>2.ფილმური წერილობითი უნა(ყოფრი,ჩართული წარწერები)</u>	190
<u>3.მუხიკა ფილმში</u>	196
<u>4.ხმაური ფილმში</u>	212

IV. ფილმური იხევექმნილი ხინამღვილე.....221

1. შემომქმელი კაპერა.....224

2. ფერი ფილმი.....229

3. ხივრცე (ღა ღრა) ფილმი.....246

ა) ეკრანის ფორმა ღა განზომილება.....246

ბ) ეკრანზე გამუქმული ხურათის განზომილება.....251

4. ფილმური ხიმზოღო.....261

V. მხახოზი ფილმი.....270

1. ფილმური მიმიკა ღა მიკრომიკიკა.....272

2. ფილმური ჭიკიხა ღა ხახეოზის შექმნის წყვეტილობა.....274

3. "იხევექმნილი" აღამიანი.....281

4. აღამიანთა, ცხოვეღთა ღა ხაგანთა მიმიკის "ეროზობა".....283

5. აღამიანის მიმიკიხა ღა ხიფყვის "ღაშღა".....285

6. ფილმური გრიმის, ყუხჭიხა ღა მოძრაოზის ხიფაქიშე.....286

7. ფილმური მოძრაოზის (მხახოზი-კაპერა) "ორმავოზა".....289

8. "მეხამე აზრის გამოთქმა".....290

9. ფილმური ჭიკი ღა ხახეობა.....291

10. მავურებლის უქინლობა, რეჰეფიციის ხიფოჭავე.....306

11. კინომხახოზის მოძრაოზიხა ღა ხმის გარღაქმნა.....308

12. უაღამიანო ფილმი.....312

ღახკენა.....315

თ ა ვ ი მ უ რ ე უ

ფ ი ლ მ უ რ ი გ ა მ ო ხ ა ხ ვ ი ს მ ხ ა ჭ ვ რ უ ლ ი
ფ ო რ მ ე ტ ი

შეხავალი.....317

I. მხაჭვრული ფილმი.....318

1. ფილმური იღუა ღა ფილმური მოვღუნა.....319

2. ფილმური მოქმეღვოზის "ფილმური ცუნჭრეზი".....321

3. ფილმური ფქხპოზიციო.....323

4. ფილმური მოქმეღვოზის (მოვღუნის) ხაზი.....326

ა) ქინოლოგიური ფილმური მოქმეღვობა (მოვღუნა).....332

ბ) აქინოლოგიური ფილმური მოქმეღვობა (მოვღუნა).....341

გ) ეპიზოღური ფილმური მოქმეღვობა (მოვღუნა).....348

დ) რეპროდუქციული ფილმური მოქმედება (მოვლენა).....351

ფ) ლოკუმენტური ფილმური მოქმედება (მოვლენა).....354

5. მხატვრული ფილმის ხანგრძლივობა.....363

II. ხეცნარი და ფილმი.....365

III. ფილმური გამოთქმა.....377

IV. ფილმის ფორმები.....388

 (ა) ფილმების კინოინფორმული ფორმები.....388

 (ბ) რეალისტური და ანარქალისტური ფორმა და ხეილი.....393

 (გ) "ხერიკოშული" (ფრაგოკველი) და "მხიარული" (კომედიური) ფორმა და ხეილი.....400

 (დ) ეროვნული და პიროვნული ფორმა და ხეილი.....404

 (ე) მხატვრული და ანამხატვრული ფორმა და ხეილი.....407

დახკვანა.....409

თ ა ვ ი მ ე ხ ა მ ფ

ფ ი ლ მ უ რ ი გ ა მ ო ხ ა ხ ვ ი ს ა რ ა მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი

ფ ო რ მ ე ბ ი

შეხავალი.....411

1. ლოკუმენტური ფილმი.....412

2. კულტურული ანუ პოპულარულ-მეცნიერული ფილმი.....417

3. ხამოხწავლო ანუ მეცნიერული ფილმი.....421

4. პროპაგანდისტული ფილმი.....422

5. ხარუკლამო ფილმი.....424

6. კინოყურნალი.....425

7. ფილმის ანამხატვრული ფორმების ხერუქყურა და აგეზულოზა....427

დახკვანა.....432

თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე

ფ ი ლ მ ი ს ლ ა მ ო კ ი ლ ე ბ უ ლ ე ბ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე -

ბ ი ს ხ ხ ვ ა ლ ა რ გ ე მ თ ა ნ

შეხავალი.....434

I. ფილმი და ლიტერატურა.....436

თ ა ვ ი მ ე ე ქ ვ ხ ე

<u>კ ინოპროგრამა და კინომაყურებელი</u>	
შეხავალა.....	604
<u>I. კინოპროგრამა.....</u>	606
<u>II. კინომაყურებელი.....</u>	609
1. კინომაყურებელის ეროვნული რაობა.....	611
2. კინომაყურებელის სოციოლოგიური რაობა.....	615
3. კინომაყურებელის ფსიქოლოგიური რაობა.....	623
<u>III. კინოკრიტიკა.....</u>	629
<u>IV. კინოკადრების აღმრდა.....</u>	641
დახკვნა.....	651
დახახრული.....	652
ლიტერატურა.....	660
ავტორის ვინაობა.....	698
შინაარხი.....	699

- - - -