

**აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო
აკადემია**

რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტი

სამაგისტრო პროგრამა:

ხელოვნება, კულტურა და იდენტობები



Tbilisi State Academy of Arts

**მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების ნეორეალისტური კინოს
სემიოტიკური პარალელები**

(რეჟ. ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“
მაგალითზე)

სტუდენტი:

ირინა უთურგაური

ხელმძღვანელი:

სესილი ძეგზიაური

თბილისი

2019

სარჩევი

შესავალი.....	2
თავი I - კინოს ადგილი სოცო-კულტურულ სივრცეში.....	8
1.1 კინოს როლი საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირებაში.....	8
1.2 კინო, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალება.....	9
1.3 ენა, როგორც სისტემა.....	13
1.4 კინო სემიოტიკა.....	15
1.5 კინო, როგორც ენობრივი ფენომენი.....	16
თავი II - ნეორეალიზმიდან პოსტნეორეალიზმამდე.....	21
2.1 ისტორიული ექსკურსი იტალიურ ნეორეალიზმში.....	21
2.2 ნეორეალიზმი საბჭოთა საქართველოში.....	24
2.3. ფედერიკო ფელინი და „ამარკორდი“.....	28
2.4 ნანა მჭედლიძე და „იმერული ესკიზები“.....	39
2.5. ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ სემიოტიკური პარალელები.....	46
თავი III - იმიჯის ფორმირება, როგორც კულტურული იდენტობის სახე-ხატი.....	68
3.1 ფელინის და მჭედლიძის სახე-ხატი კულტურულ და გლობალურ სივრცეში.....	68
3.2 თვითრეფლექსიის მნიშვნელობა კულტურის იდენტობისთვის.....	74
დასკვნა.....	79
აბსტრაქტი.....	82
დანართი.....	84
ვიზუალური მასალა და კადრები ფილმებიდან.....	85
საინფორმაციო წყაროები.....	96

შესავალი

თანამედროვე სამყარო არის ვიზუალური კულტურის დომინანტობის სივრცე, რომელიც პირდაპირ ადამიანის პერცეფციას ემყარება. ამ სივრცეში, სადაც სამყაროს აღქმის 5 მთავრი მოდალობიდან (აუდიალური, ვიზუალური, ყნოსვითი, დაგემოვნების, კინესთეტიკური) სწორედ ვიზუალური გახდა წამყვანი მოდალობა და განსაზღვრა ეპოქის კულტურული განვითარების მიმართულება. ვიზუალური ჩვენი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა, ხოლო თავად ცხოვრება - უპირატესად ვიზუალურ კულტურად ტრანსფორმირდა.

კულტურებს ახასიათებთ რეფლექსია და თვითრეფლექსია, როგორც ინფორმაციის გადაცემის, მისი შენარჩუნების, საკუთარი ავთენტურობის და უნიკალურობის კონსერვაციის მექანიზმი. თანამედროვე ეპოქაში ინფორმაციის მოზღვავებული სიჭარბე სრულიად ბუნებრივად ქმნის მისი გადაცემის ახალ და თანამედროვეობაზე ადაპტირებულ გზებსა და საშუალებებს, რომელთა შორის კინომატოგრაფი ერთ-ერთი გამორჩეული აქტორია.

დღევანდელი გლობალური ინფორმაციული ეპოქის პარადიგმაში, კულტურათა განვითარება დგას გარკვეული კრიზისის წინაშე, სადაც ახალი ძალიან რთულად იზადება, ამიტომ აქტიურად მიმდინარეობს განახლება ძველის და არსებულ რეალობაში ეს გზა არის ტრანსცენდენტულის ძიების და მისი შეცნობის მცდელობის ერთგვარი ვარიაცია, რაც უცნაურ უნისონს ქმნის გამონათქვამთან - „ყველაფერი ახალი კარგად დავიწყებული ძველია“.

თანამედროვე კოსმოპოლიტურ სივრცეში, ყველა ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანია ნაციონალური იდენტობის, თვითმყოფადობის შენარჩუნება, კულტურული ცვლილებების გააზრება და სახელმწიფოს არა მხოლოდ სოციალური სტრუქტურისა და სისტემის, არამედ მისი იმიჯის ფორმირება მსოფლიოს წინაშე. შესაბამისად, ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი, რომლის ირგვლივაც აგებულია ჩვენი სამაგისტრო ნაშრომი, ეხება ქართული კულტურის იდენტობისა და გლობალური კულტურის კონტექსტში მისი ჩართულობის კვლევას. როგორც ვაჟა ფშაველა თავის ერთ-ერთ წერილში „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ წერდა: „ყოველი მამულიშვილი თავის სამშობლოს უნდა ემსახუროს მთელის თავის ძალღონით, თანამოძმეთა სარგებლობაზე უნდა ფიქრობდეს და, რამდენადაც გონივრული იქმნება მისი შრომა, რამდენადაც სასარგებლო გამოგდება მშობელი ქვეყნისათვის მისი ღვაწლი, იმდენადვე სასარგებლო იქმნება მთელი კაცობრიობისათვის.“ (1905 წ.) რაც ჩვენი აზრით, კიდევ ერთხელ მიუთითებს ყოველი ქვეყნისთვის კულტუროლოგიური კვლევების მნიშვნელობაზე.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სამაგისტრო კვლევის თემა: **„მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების ნეორეალისტური კინოს სემიოტიკური პარალელები“** ინსპირირებულია იტალიელი რეჟისორის, ფედერიკო ფელინის სიტყვებით ქართული კინოს შესახებ: „ქართული კინო არის სრულიად უნიკალური ფენომენი, ცოცხალი, ფილოსოფიურად

მშთაგონებელი, ძალიან ბრძენი, ვაბშვური. იქ არის ყველაფერი, რასაც შეუძლია ამატიროს, მე კიდევ ვიტყვოდი რომ ეს (ჩემი ატირება) არ არის მარტივი საქმე.“

ამ ციტატამ, ბუნებრივია, დაბადა კითხვა, თუ რას გულისხმობდა მსოფლიოში აღიარებული რეჟისორი ქართული კინოს უნიკალურობაში და გააღვიძა ჩემში საკითხში ჩაღრმავებისა და ამ „უნიკალურობის“ ფელინისეული შეფასების მეცნიერული კვლევის სურვილი. შესაბამისად, ჩემი პირველი, ერთი შეხედვით ამბიციური, სამეცნიერო კვლევა და მიზანი არის სემიოტიკური პარალელების ძიების მხოლოდ მცდელობა ფედერიკო ფელინის „ამარკორდისა“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ სემანტიკური ანალიზის საფუძველზე. მსგავსებას ამ ორ ფილმს შორის არა ერთი ადამიანი აღნიშნავს და ასოციაციური კავშირებიც ჩნდება, თუმცა დასაბუთება არ გამოსდით, ვინაიდან სამეცნიერო სფეროში ეს მსგავსება-განსხვავება გამოკვლეული და გაანალიზებული არ არის და ფაქტობრივად არ არსებობს თეორიული მასალა ინტუიციური და ასოციაციური წარმოდგენების გარდა. მაყურებელს ფილმებს შორის კავშირი განცდის დონეზე ებადება, ხოლო ჩვენ სწორედ ამ განცდის მიღმა წასვლით დავინტერესდით. კონკრეტულად, ამ ასოციაციის არსებობის დასაფიქსირებლად სამაგისტრო ნაშრომში წარმოდგენილია პრაქტიკული ნაწილი - საზოგადოებრივი აზრის კვლევა ჩვენს მიერ შემუშავებული კითხვარის საფუძველზე.

ჩვენი სამაგისტრო კვლევის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე და იმისათვის, რომ ეს მიზანი არ ჟღერდეს, როგორც ძალიან აბსტრაქტული, რეალობას მოშორებული და მხოლოდ ფედერიკო ფელინის ემოციურ შეფასებაზე დაფუძნებული, რომელიც ასევე ამაღელვებელია ნებისმიერი ჩვენგანისათვის, დასაწყისშივე, წარმოგიდგენთ ამ ორი ფილმის ფრაგმენტულ შედარებას ცხრილის სახით.

ამარკორდი	იმერული ესკიზები
ფილმს ჰყავს „წამყვანი / მთხრობელი“, ამარკორდში ამ როლის მორგება თითქმის ნებისმიერ პერსონაჟს შეუძლია, შესაბამისად რთულია ვთქვათ რომ მოგონებები ცალსახად პერსონიფიცირებულია. ფილმი ეძღვნება ქალაქს და არა პერსონას.	ფილმს ჰყავს „წამყვანი / მთხრობელი“, იმერულ ესკიზებში ეს ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის ბავშვობის მოგონებებია ბებიასზე. შესაბამისად მიმართულია კონკრეტულ ადამიანზე და მასთან დაკავშირებულ მოგონებებზე.
ამარკორდში არ არის აშკარად გამოყოფილი მთავარი გმირი, თუმცა ის არსებობს. შესაბამისად ეს არ არის ერთი ადამიანის ამბავი, არამედ მთელ ქალაქს ეძღვნება, სადაც ყველას თავისი ადგილი უკავია.	მთხრობელის მიხედვით შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მთავარ გმირად ისევ მთხრობელი გამოგვესახება, თუმცა ფილმში ის მეორეხარისხოვანია. მთავარი გმირი ბებიაა, რომელსაც მთხრობელი იხსენებს.
სკოლის სცენები, მასწავლებლების ქცევები, ბავშვების „ოინები“ ორივე ფილმში ძალიან ჰგავს ერთმანეთს.	

განსხვავება ასაკობრივ კატეგორიაშია, ამარკორდში მოსწავლეები მოზარდობის ასაკში არიან, შესაბამისად „ოინებიც“ მეტად პერვერსირებული ხასიათის არის.	იმერულ ესკიზებში ბავშვები დამწყებ კლასებში არიან, მათი ხუმრობები მეტად გულუბრყვილო და ნაივურია
ზამთრის დასრულება ამარკორდში, როგორც სიკვდილის გასტუმრება და „კუდიანის“ კოცონზე დაწვა, სადაც ადამიანების ქცევები ცირკის დადგმას ჰგავს.	იმერულ ესკიზების სივრცეში შესვლა ასევე „გაშვების“ თემატიკას უკავშირდება, სადაც მამა გლოვობს გაპარვით გათხოვილ შვილს და ქმნის მისი გარდაცვალების ილუზიას.
ოჯახური კონფლიქტები - მნიშვნელოვანია რომ რაც არ უნდა ცხარე ჩხუბი იყოს, სახლიდან გასვლისას საზოგადოებრივი აზრი ახშობს ყველანაირ კონფლიქტს.	საზოგადოებრივი აზრი და ოჯახური კონფლიქტის ურთიერთდამოკიდებულება აქაც მნიშვნელოვანია. ეს ჩანს, როდესაც ბებიები პაემანზე კინოში გაქცეულ შვილებს გარეთ ელოდებიან მთელი ფილმის განმავლობაში და მხოლოდ დასრულების შემდეგ ამორებენ, წკეპლავენ და მიჰყავთ სახლებში.
ფელინი არ ერიდება „ტაბუ-დადებულ“ საკითხებს, ამარკორდში ფიგურირებს „ქალაქის“ ნიმფომანიაკი ქალიც, მწველი ბავშვებიც, პროსტიტუცია, მასტურბაცია, საეკლესიო პირის გამასხარავება და ა.შ.	იმერულ ესკიზებში ბავშვები უფრო პატარა ასაკის არიან, შესაბამისად მეტი „სისუფთავეა“. სექსთან დაკავშირებული ცენზურას ადგილი არ აქვს.
ორივე ფილმში ფიგურირებს კინოთეატრი ან თეატრი , როგორც საზოგადოებრივი თავშეყრის მნიშვნელოვანი ადგილი და ცხოვრების იმიტაციის სივრცე. თეატრი არის ცხოვრება და ცხოვრება არის თეატრი.	
პოლიტიკური აზროვნება, კომუნიზმი და ფაშიზმის საკითხი, რომლისგანაც იტალიური კინო ცდილობს დისტანცირდეს, თუმცა ტრამპლინად მასვე იყენებს.	პოლიტიკური მდგომარეობა არ არის ხაზგასმული, თუმცა მეუღლის გარდაცვალებიდან გამომდინარე ჩანს ომის შემდგომი პერიოდი.
ორივე კულტურა კოლექტიური ხასიათისაა	
გრადისკა-(ჩემი აზრით), სამყაროსთან გაწყვეტილი კავშირის აღდგენის, ცვლილებებისთვის მზაობისა და მათი მოლოდინის, წყურვილის სიმბოლო. წარმატება/წარუმატებლობა აქ არ არის მნიშვნელოვანი, რადგან მთავარია შინაგანად მიმდინარე პროცესი, რომელიც ადრე თუ გვიან უბიძგებს მიზანმიმართულ ქმედებას.	იმერულ ესკიზებში ცვლილებებს არავინ ელის, თუმცა მათი მოსვლაც არავის აკვირვებს, ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა და სამყაროსთან უკვე ჰარმონიული კავშირის არსებობა, რომლის გაწყვეტაც არ მომხდარა. „მერე რა მოხდა შვილო, მასწავლებელი ხან გოგოსთან დაგსვავს, ხან ბიჭთან“ ფრაზის

	სიღრმისეული მნიშვნელობა, როგორც მუდმივი გაშვების და არსებულით კმაყოფილებისა და მიღების მდგომარეობა.
სიკვდილისადმი და სიცოცხლისადმი დამოკიდებულება, როგორც ერთგვარი ციკლის, რომელიც მჟღავნდება ყველაფერში. დაკრძალვა-პანაშვიდის სივრციდან იმწამსვე ქორწილზე გადანაცვლება, როგორც სიკვდილის მიმღებლობა და სიცოცხლის ზეიმი.	
1 წელი, როგორც ციკლი	დრო არ არის მკაცრად დაყოფილი სეზონებად
ფელინი რიმინისგან გარბოდა, გარბოდა პროვინციიდან, პროვინციალურობის კომპლექსი და წარსულისადმი სიყვარულნარევი ზიზღი ამოდრავებდა, რომელსაც ქმედითობის დაბრკოლებად განიცდიდა. ამის გამო შემოდის ფარსი. ფელინის მიაჩნდა, რომ ხელოვანის შემოქმედება იბადება მუდმივ წინააღმდეგობრიობასა და კომფორტის ზონიდან განსვლით. ამიტომაც ამარკორდი რიმინის კი არა, რიმინიზე მოგონებების გაშვებას და დამშვიდობებას ეძღვნება. ეს წინააღმდეგობრიობა აისახება პერსონაჟებშიც, რომლებიც ერთის მხრივ გულის ამაჩუყებელნი არიან და ამავედროულად შემადრწუნებლებიც.	იმერულ ესკიზებში ფარსი არ არის, ხოლო არსებული ირონიას საფუძვლად ზიზღი არ უდევს. ეს უფრო მოსიყვარულე მშობელში პატარა ბავშვის დაბნეულობით გამოწვეული გულის აჩუყების განცდას ჰგავს. (გასააზრებელია <u>ქალი</u> რეჟისორის დედობრივი ხედვის ჩართულობა).
ქალისადმი დამოკიდებულება და ხატი ფელინისთან უფრო მიწიერია, ფიზიოლოგიური, საყვარლის როლი - ვოლპინა/„მელაკუდა“, თამბაქოს გამყიდველი, გრადისკა. დედა - სუიციდზე საუბარი, შფოთვითი აშლილობა, დაუფასებლობის განცდა, ავადმყოფობა, კომფლიქტი, კონტროლი.	ქალის ხატი - დედა, ბებია, მშობელი, მომვლელი, დამცველი, მზრუნველი, მხარის დამჭერი, უპირობო სიყვარულის წყარო.
ფელინი სამყაროს აღწერს როგორც, სივრცეს, რომლის ყოველ უჯრედს ხრწნის სურნელი დაჰკრავს.	

დუჩესთვის მიძღვნილი პარადი არ არის იტალიელების ყოველდღიურობასთან აცდენაში, მათ ის არ ეუცნაურებათ, ვინაიდან მთელი მათი ცხოვრება ისინი მსგავსი „მგზნებარე“ მოვლენებით საზრდოობენ, იქნება ეს კოცონის დანთება ქალაქის ცენტრში, ნავეებით გასვლა (მთელი მოსახლეობა), რათა გემს დახვდნენ და ა.შ. ეს ემოციური „ამერიკული მთები“ მათი ცნობიერების კონცეფტია. გადაჭარბებული აღგზნებულობა, რომელიც ირიბ და პირდაპირ ფორმებში აისახება - ახალგაზრდების კოლექტიური მასტურბაცია მანქანაში, ახალი პროსტიტუტების ჩამოსვლა ქალაქში და მოსახლეობის დიდი ყურადღება, ნიმფომანიაკი ქალი „მელაკუდა“, გრადისკას „მე მზად ვარ“ -ის მოლოდინი, ბიძია თეოს ხეზე აძვრომა და „ქალი მინდა-ს“ ყვირილი...	იმერულ ესკიზებშიც პერსონაჟების ცხოვრება თეატრალურ დადგმას ჰგავს, მათ ასევე აქვთ დრამატული ეპიზოდების მონაცვლეობა, იქნება ეს თეატრში წასვლა ამ ემოციების მისაღებად, თვითონ სპექტაკლის დადგმა, პანაშვიდებზე უმაღლეს დონეზე ჭირისუფლის „როლის“ შესრულება, „დეპეშის“ მოსვლით აფორიაქება და მთელი სოფლის აყოლიება და სხვა.
---	--

კვლევის **ამოცანაში** შედის ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ მეცნიერული ანალიზი და პარალელების ძიება, ხოლო მოძიებულიდან გამომდინარე იმის დადგენა, თუ რამდენად გვეძლევა დასკვნების გამოტანის საშუალება, რომელიც გამოდგება, როგორც მეცნიერული ინსტრუმენტი ან კულტუროლოგიური სტრატეგია გლობალურ კულტურულ კონტექსტში ქართული კულტურის ჩართულობისთვის, თავისი იდენტური სახის შენარჩუნების გზით.

სამაგისტრო კვლევის თემატიკის ერთგვარი „ამბიციური“ ჟღერადობის მიუხედავად, ჩვენი აზრით, ის თანხვედრაშია ჩვენი ქვეყნის არც თუ უსაფუძვლო ამბიციასთან, რომ საქართველო არის დასავლური კულტურის ნაწილი, პირველ რიგში კულტურის თვალსაზრისით, ხოლო დღევანდელი ჩვენი სახელმწიფოებრივი სტრატეგია ევროპულ სივრცეში დაბრუნებაა. სწორედ ამ სტრატეგიისა და ჩვენი ქვეყნის კულტურის შემდგომი განვითარების ვექტორის გათვალისწინებით, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სამაგისტრო კვლევა **აქტუალურია** და ჯდება ერთიან სახელმწიფო, პოლიტიკურ და კულტურულ კონტექსტში.

სამაგისტრო ნაშრომში გამოყენებულია ჰუმანიტარული და სოციალური კვლევის მეთოდები. უფრო კონკრეტულად: ვეყრდნობით კონკრეტული კინო სურათების აღწერით-შედარებით მეთოდებს, მათ სიუჟეტურ-სემანტიკურ და ფრაგმენტული ანალიზს, რათა მათ შორის მსგავსება უფრო ცხადად იყოს გამოკვეთილი. გამოვიყენეთ აუდიო-ვიდეო მასალა და შესაბამისად მათი ვიზუალური და ვერბალური ასპექტების ანალიზი. მოვიძიეთ, შევისწვლეთ და გავაანალიზეთ ქართული და უფრო მეტად

დასავლური, კერძოდ კი იტალიური კინოს შესახებ მეცნიერულ კვლევები, სტატიები, კრიტიკული მასალები.

სამწუხაროდ, მუშაობის პროცესში პრობლემას ქმნიდა ქართული კინოს, კონკრეტულად კი ნანა მჭედლიძის შემოქმედების შესახებ კვლევათა და მასალების სიმცირე, რაც თავის მხრივ ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, თუ რამდენად საჭირო და აქტუალურია ქართული კინოს კულტუროლოგიური კვლევის განვითარება და გაღრმავება. მითუმეტეს, რომ ზუსტად იმავე პერიოდში (70-იან წლებში) დასავლურ სივრცეში მიმდინარეობდა იტალიური კინოსა და ფედერიკო ფელინის, როგორც ავტორის, ისევე მისი შემოქმედების მიზანმიმართული და აქტიური კვლევა იტალიური იდენტობის ფორმირების მიზნით, როგორც ქვეყნის შიგნით, ასევე მის საზღვრებს გარეთაც.

სამაგისტრო კვლევის დროს განსაკუთრებული ყურადღება დავუთმეთ კულტურულ-სოციალური იმიჯის ფორმირების თავისებურებებს, როგორც კულტურული იდენტობის ჩამოყალიბებისა და შენარჩუნების აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს, მაგ: ფედერიკო ფელინის დაუვიწყარი ვიზუალი - შავი ქუდიტა და წითელი კაშნეთი, რაც ავტორისა და მისი შემოქმედების იტალიურ კულტურასთან მჭიდროდ ასოცირებად, იდენტურ ნიშან-ხატად იქცა. დღევანდელი გლობალური კულტურის სივრცეში სწორედ ეს - კულტურასთან იდენტური ვიზუალური თუ ვერბალური ნიშან-ხატების ჩამოყალიბების პროცესი არის კულტურათა შორის კომუნიკაციის, დიალოგის, პრეზენტაციის, რეპრეზენტაციისა და იმავდროულად საკუთარი თვითმყოფადი სახის შენარჩუნების მთავარი მეთოდი.

კვლევაში ჩავრთეთ აგრეთვე ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა სფეროებში აქტიურად გამოყენებადი ემპირიული კვლევის მეთოდი - რაც წარმოადგენდა ფოკუს ჯგუფზე მიმართულ სოციალურ გამოკითხვას, იმ მიზნით, რომ გაგვეგო ფიქსირდება თუ არა საზოგადოებაში „ამარკორდსა“ და „იმერულ ესკიზებს“ შორის მსგავსების თაობაზე რაიმე ტიპის აზრი, რამდენად გავრცელებულია ეს მოსაზრება და არსებობს თუ არა არგუმენტი ან დასაბუთება ამ მსგავსების არსებობის.

თავი I

კინოს ადგილი სოციო-კულტურულ სივრცეში

1.1 კინოს როლი საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირებაში

გლობალური ინფორმაციული კულტურა თანამედროვე ეპოქის მთავარი ნიშანია, რაც განაპირობებს ერთიანი ინფორმაციული სივრცის შექმნას პლანეტარულ დონეზე. ამ სივრცეში, კინოხელოვნება არის თანამედროვე კულტურის ერთ-ერთი დომინანტური ფენომენი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა სამყაროს ყველა რეგიონში მიმდინარე სოციო-კულტურულ პროცესებზე. XX-XXI საუკუნეების გასაყარზე თვალსაჩინო გახდა, რომ აუდიო-ვიზუალური კულტურა არის ინფორმაციის ფიქსაციისა და ტრანსლაციის საშუალება, რომელმაც მნიშვნელოვნად ჩაანაცვლა ინფორმაციის გადაცემის ვერბალურ-დამწერლობითი ხერხები და თავად გახდა ინფორმაციის გადაცემისა და მასებზე ზეგავლენის ძირითადი საშუალება.

კინო ეკრანი გლობალური მასშტაბით მუდმივ გავლენას ახდენს სოციო-კულტურული სიტუაციის ცვლილებაზე. ეს შეიძლება აიხსნას კინოს დროით-სივრცული ბუნებით და ასევე იმით, რომ ის ჩამოყალიბდა მანამდე არსებული ხელოვნების სხვა სახეების სინთეზის მეშვეობით. შესაბამისად, ცხადი ხდება კინემატოგრაფიის, როგორც ამ პროცესების ამსახველი ინსტრუმენტის ფორმირების მიზეზიც. კომუნიკაციის კინემატოგრაფიულმა ფორმამ შესაძლებელი გახადა აზროვნების ახალი ტიპის ფორმირება და სოციო-კულტურული რეალობის ახლებური აღქმა. ეს კი შესაძლებელი გახდა აუდიო-ვიზუალური მედიატექსტებით, რაც გულისხმობს გამოსახულების, აუდიალური და ვერბალური შინაარსების მქონე ნიშანთა ანსამბლებს. კინო ხელოვნებამ შექმნა შემოქმედების განსაკუთრებული, ეკრანული სახე, რომელსაც გააჩნდა მოძრავი ფერწერის, ფერადი მუსიკისა და ვიზუალურად აღქმადი ლიტერატურის თვისებები. აქედან გამომდინარე კინოხელოვნების ფენომენი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ისტორიაში ადამიანის სულიერი ზრდისა და განვითარების ლოგიკური და თანმიმდევრული ეტაპი, უფრო გაშლილად კი, კინო არის ადამიანის კომპლექსურობის ამსახველი კონცეპტუალური აზროვნების მატერიალურ ფორმაში რეალიზება.

კულტუროლოგიური მიდგომა კინემატოგრაფთან მიმართებაში გულისხმობს მის განხილვას იდეურ-საზრისობრივი და შემოქმედებითი ცხოვრების ორგანიზების სისტემად, რომელშიც აირეკლება ცხოვრება და რომლის შემადგენელ ნაწილსაც ის თავად წარმოადგენს. ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი ყურადღებას ამახვილებდა კინოს თავისებურებაზე:

„შევკრათ ერთიან გამოსახულებაში ადამიანი, და ის რასაც ის ხედავს;

ადამიანი, და ის რაც მის გარშემო;

ადამიანი, და რასაც ის აგროვებს საკუთარი თავის გარშემო“

1

¹ (Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 5. М., 1964. С. 89.)

ფართო სოციო-კულტურული კონტექსტი განაპირობებს კინო შემოქმედების ინფორმაციულ ერთიანობად დაბადებას, რის შემდეგაც მათ შორის ჩნდება მყარი ურთიერთკავშირი. თავის მხრივ, კინოც ახდენს ზეგავლენას ამ კონტექსტის შიგნით მიმდინარე პროცესებსა და მეტამორფოზებზე.

იბადება კითხვა, თუ რამ მიანიჭა კინემატოგრაფს მასებზე ასეთი მასშტაბური გავლენის თვისება, რომელზეც პასუხი საკმაოდ მარტივი და პირდაპირია. ეს არის ფილმის შეუზღუდავი ტირაჟირებისა და ერთდროულად რამდენიმე ადგილზე ადამიანთა ჯგუფისთვის მისი გაშუქების ტექნიკური შესაძლებლობა, რაც ავტომატურად მოიცავს ადამიანთა დიდ რაოდენობას. გერმანელი ფილოსოფოსი და ხელოვნების თეორეტიკოსი ვალტერ ბენიამინი მიუთითებდა კინოს თვისებაზე, რომელიც განაპირობებს მის მასიურ გავლენას. "რეალობის ორიენტირება მასებზე და მასების-რეალობაზე - ეს არის პროცესი, რომლის გავლენა აზროვნებაზე და აღქმაზე შეუზღუდავია". გარდა ამისა, მასების მიდრეკილება კინო სანახაობისადმი განპირობებულია შემოქმედებითი კულტურის ფარგლებში, საკუთარი ინტერესებისა და მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების სურვილით, ხოლო პირიქით, კინოს მასებთან ინტენსიური უკუკავშირის სტიმული, მისი კომერციული ინტერესი გახდა.

1.2 კინო, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალება

როგორც უკვე ვახსენეთ, კინო არის ადამიანის კონცეპტუალური ფორმის მატერიალურ ფორმაში გამოსახვა. შესაბამისად, ამ პროცესში შექმნილი კინო ნამუშევრები გვკარნახობენ და ქმნიან ფსიქოლოგიური, სოციალური და კულტურულ-ისტორიული სახის კანონზომიერებებს. მნიშვნელოვანია დავადგინოთ კინოს როლი არა მხოლოდ კულტურის შემოქმედებით კონტექსტში და მისი კავშირი ხელოვნების დარგებთან, არამედ გავიაზროთ მისი ადგილი სოციუმში, საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე ზეგავლენა და ამ ცნობიერების ფორმირების შესაძლებლობა. სწორედ ეს ასოციაციური აღქმა, სადაც კინო კადრი იყენებს ხატოვანი, სიმბოლური და მეტყველებითი ნიშნების ფუნქციებს, თუმცა ამავედროულად არ განეკუთვნება არცერთ მათგანს, ქმნის მეტყველების სპეციფიკურ ფორმას. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია მარშალ მაკლუენის პოზიცია, რომელშიც კინოს მიიჩნევს არა მხოლოდ ხელოვნების სახეობად, არამედ კომუნიკაციის საშუალებად. მაკლუენი თვლის რომ კინოში უმთავრესია მისი უსაზღვრო კომუნიკაციური შესაძლებლობები.

მასობრივი კომუნიკაცია წარმოადგენს მასებში ინფორმაციის გავრცელების საშუალებას. ამავე დროს, მისი დანიშნულება არის მასების არა მხოლოდ ინფორმირება, არამედ სოციალურ გარემოში გაბნეული პირების გაერთიანება. მაშასადამე, მასობრივი კომუნიკაცია გვევლინება საშუალებად, რომლის დახმარებითაც ადამიანი საკუთარ თავს განიცდის ფართო საზოგადოების წევრად, ის კი, თავის მხრივ, ანალოგიურად ჩართულია ადამიანის ცხოვრებაში. მასობრივი კომუნიკაციის პროცესში კინოს აქტიური ჩართულობა ზრდის მის მიერ სოციალური

გავლენის პოტენციალს. ხოლო ამ კომუნიკაციის საშუალებათა გავლენიანობის სპექტრის გაფართოება, ხელს უწყობს გეოგრაფიულ, ეკონომიკურ, კულტურულ, სულიერ, ფსიქოლოგიურ, ადამიანთა შორის არსებული დისტანციისა და სხვა საზღვრების გადალახვას.

თანამედროვე კინემატოგრაფის სოციალური მნიშვნელობა პირველ რიგში მდგომარეობს მის მასობრივ ზეგავლენაში ჩვეულებრივ და ესთეტიკურ ცნობიერებაზე. ეს გავლენა ვრცელდება ყველაფერზე, დაწყებული სულიერი იდეალებით, მორალით, ეტიკეტით, განწყობებით და სხვა. ის აგრეთვე, ხელს უწყობს ავტონომიურ ღირებულებათა კონცეპტებისა და ნორმატივების ფორმირებას. ემპირიულად ეს ვლინდება კინოს ყურების მოტივში, ფილმის არჩევანში, მის შეფასებაში და ა.შ.

თანამედროვე კინემატოგრაფი იყენებს მასობრივი კომუნიკაციის ფუნქციას სრულ სპექტრს, რომლებიც ხაზს უსვამენ ამ კომუნიკაციის მნიშვნელობას:

1. ინფორმირების ფუნქცია, რომელზეც დამოკიდებულია აუდიტორიაში ინფორმაციული ცოდნის ზრდა ან/და ცვლილება;
2. აღზრდის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია გარკვეული ტიპის განწყობების ფორმირებასა და მათი ინტენსიობის ცვლილებასთან;
3. ქცევის ორგანიზაციის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია ნებისმიერი ქმედების შეწყვეტასთან ან შეცვლასთან;
4. რეკრეაციის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია ფსიქოლოგიური, ფიზიოლოგიური (დაღლილობის, გაღიზიანების) და სხვა მახასიათებლების კომპლექსის ცვლილებასთან. ყურადღების გადანაცვლების ერთგვარი საშუალება, რათა ადამიანმა შეძლოს გრძნობების სუბლიმაცია;
5. კომუნიკაციის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია აუდიტორიის წევრებს შორის ურთიერთობების განმტკიცებასთან, შენარჩუნებასთან ან შესუსტებასთან.
6. კომპენსაციის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია რეალურ ცხოვრებაში არსებული დეფიციტური მოვლენების ან ემოციების დროებით დაკმაყოფილებასთან (გამოსახულების მეშვეობით).

კინოს ეს თავისებურებები ასახავენ ადამიანთა მჭიდრო კავშირს რეალურ ცხოვრებასთან. მაყურებლის ფილმის სივრცეში ჩართულობის უნარი განსაზღვრავს კინოს სოციალური გავლენის პოტენციალს და მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა ყველა ფუნქციის შესრულებას.

კინოში არსებული იდეები, რომლებიც მეტად თუ ნაკლებად აღიქმება მაყურებლის მიერ და მის ცნობიერებაში ისადგურებს, პიროვნების სოციალური განწყობების ფორმირების ფაქტორად გვევლინება. აქედან გამომდინარე, იკვეთება კინოს აღმზრდელობითი ფუნქციაც, რაც გამოიხატება მაყურებლის ღირებულებითი ორიენტაციის ფორმირებაში. გარდა ამისა, კინო არის ინფორმაციის წყაროც. ის ახდენს არსებული ან/და ახალი ცოდნის ახალი ფორმით რე-ტრანსლაციას, რომლის აქტუალურობაც მაყურებლის ჩართულობას განაპირობებს. საზოგადოებრივი სიტუაციის სტაბილიზაციაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება კინემატოგრაფის

რეკრეაციულ ფუნქციას. კინო აკმაყოფილებს არა მხოლოდ ესთეტიკური, კომუნიკაციური და შემეცნებითი სახის მოთხოვნილებებს, არამედ უზრუნველყოფს ადამიანის ფიზიკური და ფსიქიკური ძალების აღდგენასა და მისი თავისუფალი დროის ორგანიზებას. ქცევის ორგანიზაციის ფუნქცია დაკავშირებულია სახელმწიფოებრივ წყობასა და საზოგადოების კონტროლთან. მისი მასობრივი ზეგავლენის თვისებიდან გამომდინარე, ის დღემდე ხშირად გამოიყენება ქცევის კორექტირების ან რეგულირების ინსტრუმენტად. რაც შეეხება კომუნიკაციის ფუნქციას, ის განაპირობებს ინდივიდის სოციალიზაციას და საზოგადოებრივ კონსენსუსს, რომელიც ხელს უწყობს არა მარტო სოციალურ ადამიანის ინტეგრაციას, არამედ ადაპტაციასაც. დამატებით, კინოს ახლავს კომპენსაციის ფუნქციაც, რაც შესაძლოა გამოიხატებოდეს იმ ხატოვანი გამოსახულების პოვნაში, რომლის დეფიციტსაც განვიცდით რეალურ ცხოვრებაში. შესაბამისად, გვაქვს შესაძლებლობა, რომ გაგვიჩნდეს მოთხოვნილების ილუზორული დაკმაყოფილების განცდა.

კინემატოგრაფი, რომელიც თავისთავად წარმოადგენს სისტემას და აქვს კომპლექსური სტრუქტურა, ახორციელებს მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა ყველა ფუნქციას - საინფორმაციოს, აღმზრდელობით, ქცევის ორგანიზაციის, გასართობის, კომპენსაციისა და კომუნიკაციის. კინემატოგრაფში ყველა ზემოაღნიშნული ფუნქცია ხორციელდება კინოს ესთეტიკური ზეგავლენის მეშვეობით, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია ადამიანის ცნობიერების ფორმირების პროცესში.

კინო აღიარებული იყო ძლიერი ზეგავლენისა და პროპაგანდის ინსტრუმენტად ყველა პოლიტიკური მმართველობითი ფორმის მიერ, განსაკუთრებით მკვეთრად იდეოლოგიზირებულ სისტემებში (სოციალისტური, კომუნისტური, ფაშისტური და ა.შ.). თავისი არსებობის პირველივე კვირის განმავლობაში, საბჭოთა ხელისუფლებამ კინო თავისი კონტროლის ქვეშ მოაქცია და მას საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების ფუნქცია მიანიჭა. ეს თვალსაჩინოდ ჩანდა ხელისუფლების მიერ კინოში ცენზურისა და კონტენტის კონტროლში. ცნობილია, რომ სტალინი პირადად უყურებდა და წყვეტდა ფილმების გაშუქების ბედს. იგი ხვდებოდა, რომ კინო გავლენას ახდენს ხალხის განწყობაზე, ქმნის მათ შეხედულებებს და აზროვნებას. სახელმწიფო იდეოლოგიის მიზნების შესაბამისად, სწორად შერჩეული კინო მაყურებელს ანახებდა სხვადასხვა პროფესიის გმირებს, აწვდიდა ინფორმაციას ამ პროფესიების შესახებ, უღვივებდა და უმტკიცებდა მორალურ და სოციალურად მოსაწონ ნორმებს ანუ ქმნიდა ახალგაზრდა თაობის საუკეთესო და სახელმწიფოსათვის მისაღებ როლურ მოდელებს, რომლებიც კარნახობდნენ ცხოვრების სტილს, ფსიქოლოგიური და სოციალური რეაქციების მოდელებს, მსოფლმხედველობის სისტემას. ამ შემთხვევაში ზემოქმედება ხდება, როგორც ადამიანის ცნობიერზე, ისევე არაცნობიერზე. ფილმებში ასახული მოვლენები და ქმედებები დღესაც ხშირად აღიქმება ერთგვარ ქცევით ინსტრუქციად. აქ იკვეთებოდა სახელმწიფოს ინტერესებიდან გამომდინარე კინოსთვის მინიჭებული სოციალური ფუნქცია, როგორც ადამიანების სოციალიზაციის, ასევე სპეციალისტების დასაქმების

საჭიროების თვალსაზრისით. შესაბამისად, სოციალისტური წყობის მექანიზმით საბჭოთა კავშირის მიერ წვლილის შეტანა კინოს განვითარებაში უდრიდა ადამიანურ კაპიტალში რესურსის ჩადებას.

აქ ჩნდება მნიშვნელოვანი კითხვა - როგორ ხდება კინემატოგრაფის მეშვეობით ცნობიერების ფორმირება და რა პროცესები იყრის თავს?

კინო მხოლოდ რეალობის ამსახველი რომ ყოფილიყო, ხელოვნება არ იქნებოდა. მისი ზეგავლენის ძალა არის მხატვრული გამოსახულების შექმნა. ხოლო ამ გამოსახულებაში, რეალობა არა ნეიტრალური სახით, არამედ ისეთი კუთხით არის წარდგენილი, რომელშიც გარკვეული შინაარსები ფიგურირებს. კინემატოგრაფიის საწყის ეტაპზე - მუხჯი კინო და მასში მეტყველების შეზღუდულობა განაპირობებდა სამსახიობო თამაშის, რეჟისურის, ვიზუალიზაციის გამომხატველობითი საშუალებების აქტიურ განვითარებას უნივერსალურობის მიმართულებით, იმ მიზნით, რომ გადმოცემულისა და ასახულის გაგების შესაძლებლობა ნებისმიერი ეროვნების ადამიანს ჰქონოდა. კინოს მასობრიობა, ხელმისაწვდომობა და მხატვრული ენის სიცხადე, მისი რეალიზმი, ნეიტრალური რეალისტური გამოსახულების შეუზღუდავი სემანტიკური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა, ყველა ეს თვისება კინოსთვის ბუნებრივად თანდაყოლილია და ქმნის ერთგვარ პოტენციალურ იდეოლოგიურ სივრცეს, რაც მას ეროვნულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

მხატვრული კინემატოგრაფი თავისი ზემოქმედების ფორმითა და მასობრივი კომუნიკაციის თავისებურებით უახლოვდება ტრადიციულ სანახაობათა ფორმას, სადაც ფიგურირებს მაყურებლის დამოკიდებულება, კინოს ყურების მიზეზი, თავისუფალი დროის გატარების სურვილი, სხვა ადამიანებთან სოციალიზაციისა თუ უბრალოდ ესთეტიკური სიამოვნების მიღების საჭიროება. კინო სანახაობის სპეციფიკა მდგომარეობს მის მრავალმხრივ ზემოქმედებაში ცნობიერების სიღრმისეულ შრეებზე/პლასტებზე, კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპთან მიახლოებაში. კინოს შეუძლია მოიცვას საზოგადოებრივი ცნობიერების პრაქტიკულად ყველა სფერო, თუმცა მისი ზეგავლენა უპირატესად არაცნობიერზეა მიმართული. ეს ხდება ადამიანის მიერ არქეტიპებისა და მოვლენების სტრუქტურაში ჩაღრმავებით, მათი შინაგანად, ემოციურად გამოკვლევის გზით.

კინოს ყურებისას, ადამიანი ეზიარება სიუჟეტს და ემოციური ჩართულობით ექცევა უბრალო მაყურებლის და აქტიური თანამონაწილის პოზიციებს შორის. მხატვრული ფილმი თავისი სპეციფიკური მეტყველებით მაყურებელთან ინტერაქციაში შედის და ქმნის კონტაქტის სრულიად განსაკუთრებულ სახეს. თუ კინოს ფსიქოლოგიური აღქმის თავისებურებებს მივმართავთ, იკვეთება შემდეგი სურათი: ხმისა და მოძრავი გამოსახულების აღქმა იწვევს ემოციურ აღგზნებას, რომელიც გარკვეულწილად ადამიანის ბუნების არქაიზმია. ადამიანის ემოციები კი გარე სტიმულებზე ფსიქიკური რეაქციის პირველადი გამოვლინებაა. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ხელს უწყობენ ფსიქიკური პროცესების ინტელექტუალურ სივრცეში გადანაცვლებას. უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის ემოციებზე ზემოქმედება, კინოსა და მაყურებელს შორის ფსიქო-ფიზიოლოგიური კავშირის მახასიათებელია. ამავდროულად, ემოციების

საფუძველზე, წარმოიქმნება ემპათია ანუ თანაგანცდა, რომლის დროსაც კინო სურათის პასიურ რეჟიმში ყურება გარდაიქმნება აქტიური პირადი ჩართულობის პროცესად.

კინო კულტურული ფენომენია, რომლის ფარგლებშიც მიმდინარეობს ესთეტიკური, ფსიქოლოგიური, ეკონომიკური და სხვა სოციალური სუბიექტების ურთიერთქმედება. კინოპროცესში ჩართული ადამიანების ინტერესები, ღირებულებითი ორიენტაცია და განწყობები ურთიერთშეთანხმებაში მოდის და მატერიალიზდება. ფილმი შეიცავს კომპონენტებს, რომლებიც ერთდროულად აღწერენ რეალობას, ასახავენ ფანტაზიას, ქმნიან სურათს, რაც ერთის მხრივ ეყრდნობა კულტურის ფარგლებში არსებული აზროვნების ფსიქოლოგიურ საწყისებს ანუ რეალურ ვითარებას, ხოლო მეორე მხრივ უწყობს ხელს ქვეცნობიერზე ზემოქმედებით ცნობიერების ფორმირებას, მის ტრანსფორმაციას, ანუ ცნობიერში შეტყობინების კოდირებას, რომელიც უბიძგებს ამა თუ იმ მიმართულებით კულტურის განვითარების პროცესს.

ერთგვარი სოციალური ინსტიტუტის მსგავსად, კინო განაპირობებს მაყურებლის ფორმირებას და ზემოქმედებს სოციუმზე ცნობიერების გაფართოების მიმართულებით. ამავდროულად, კინემატოგრაფში ჩართული მაყურებელი ითხოვს და მოელის მისგან ტექნიკურ და ზემოქმედებით განვითარებას. შესაბამისად, სოციუმსა და მის მიერ შექმნილ კინოს შორის არსებობს მუდმივი, ამბივალენტური ურთიერთკავშირი.

1.3 ენა, როგორც სისტემა

ადამიანი სოციალური არსებაა, რაც გულისხმობს მის მიერ გარე სამყაროს კომპლექსური ათვისებისა და გარემოსთან ურთიერთქმედების უნარებს. მთელი ფიზიოლოგია მიმართულია ადამიანის გარემოსთან მაქსიმალურად წარმატებულ ადაპტაციაზე, ხოლო საამისოდ გააჩნია ინფორმაციის აღქმის ერთგვარი რეცეპტორები, მოდალობები, რომელთა 5 ტიპს განასხვავებენ: აუდიალური, ვიზუალური, ყნოსვითი, დაგემოვნების და კინესთეტიკური ანუ შეგრძნების, რაც ადამიანს საშუალებას აძლევს მიიღოს და აითვისოს სხვადასხვა სახის ინფორმაცია სამყაროს შესახებ, შეძლოს წარმატებული ინტეგრაცია და ინტერაქცია გარემოში.

საყურადღებოა სიტყვათა შეთანხმება - „ინფორმაცია სამყაროს შესახებ“, რომელიც იმგვარი სუბიექტური პროცესის შედეგია, როგორიცაა აღქმა, რაც თავის მხრივ მიუთითებს იმაზე, რომ სამყაროში არსებული ინფორმაციის (ტრანსცენდენტულის) რეალური მოცულობა იმდენად აღემატება ადამიანის ფიზიკურ შესაძლებლობებს, რომ ამისთვის საჭიროა გარკვეული ინტერპრეტაციისა და ფილტრაციის პროცესები. შესაბამისად, აღქმა შეტყობინების დეკოდირების სისტემაა, რაც ადამიანს საშუალებას აძლევს ინფორმაცია თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში აითვისოს. როლანდ ბარტის სიტყვები ესეში „ავტორის სიკვდილი“ ამ საკითხს ეხება: „თუკი იგი თავის

გამოხატვას მოინდომებდა, უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ შინაგანი “არსი”, რომლის გადმოცემასაც იგი ესწრაფვის, სხვა არაფერია, თუ არა უკვე მზა ლექსიკონი, სადაც სიტყვები მხოლოდ სხვა სიტყვათა მეშვეობით აიხსნებიან და ასე, უსასრულობამდე.“

მიღებულ ინფორმაციას ადამიანის ტვინი ახარისხებს და ორგანიზებულ სისტემაში მოჰყავს, შესაბამისად გარემოდან შემოსული ინფორმაცია განიცდის ტრანსფორმაციას, იმ მიზნით, რომ შემდეგ იქნას გამოყენებული. ყველაზე აქტიურად ადამიანი იყენებდა ვიზუალურ ხატებს, რაზეც ჯერ კიდევ გამოქვაბულის კედლებზე აღმოჩენილი გამოსახულებები მოწმობენ. ეს იყო აღწერითი ინფორმაცია ადამიანის იმდროინდელი გარემოსა და ცხოვრების შესახებ, სადაც მან დანახულს ახალი ფორმა/„კოდი“, ანუ გამოსახულება მიანიჭა. გარდა ამისა, ეს გახდა მომდევნო ეპოქებისთვის ერთგვარი შეკუმშული ინფორმაციული შეტყობინება იმის შესახებ თუ რა ხდებოდა წარსულში, რასაც შეგვიძლია ინფორმაციული მემკვიდრეობაც ვუწოდოთ. მართალია გამოქვაბულის ადამიანს სულაც არ ამოძრავებდა აღნიშნული მოტივი, მაგრამ მნიშვნელოვანია სწორედ ის, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭება ამ ინფორმაციას ისტორიულ და გლობალურ კონტექსტში. ინფორმაციის რეკოდირებასა და ტრანსფორმაციას სწორედ ასეთი მარტივი პრინციპები უდევს საფუძვლად, თუმცა პირველყოფილი ადამიანის ხანიდან მოყოლებული, გონების განვითარებასთან ერთად, ეს პროცესები თავისთავად გართულდა და დაიხვეწა.

უფრო ახლო წარსულში, პარიზში, სადაც 1895 წელს ძმები ლუმიერების მიერ პირველი კინო ჩვენება ჩატარდა. ამბობენ, რომ ლუმიერების სეანსის დროს ერთ-ერთმა მაყურებელმა შემდეგი ფრაზა წარმოთქვა - ეს ხომ ახალი ენის დაბადებაა.

მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ფილმს საკუთარი ენა გააჩნია ძალიან ძველია, ვინაიდან ენა კომუნიკაციის სისტემას გულისხმობს, ხოლო თვითონ კომუნიკაცია ფართო გაგებით, არის ინფორმაციის გაცვლა სიმბოლოთა საერთო სისტემის საშუალებით. ეს არის კომპლექსური ორმხრივი პროცესი, რომელიც მოიცავს შეტყობინების კოდირების, გადაცემისა და გაშიფრვის პროცესს. როლანდ ბარტი თავის ესსეში „ავტორის სიკვდილი“ ასევე აღნიშნავს, რომ ძველად ინფორმაციის გადაცემა და მოყოლა განსაკუთრებულ ადამიანებს - მედიატორებს, შუამავლებს ან/და შამანებს ევალებოდათ, რომლებიც ფლობდნენ კოდებთან მოპყრობის უნარებს. ეფექტური კომუნიკაცია საჭიროებს კარგ კომუნიკატორს, რომელიც თავის შეტყობინებას წარმოდგენილ აუდიენციას ნათლად და ეფექტურად გადასცემს. სწორედ აქ ასპარეზზე სემიოტიკა შემოდის.

1.4 კინო სემიოტიკა

უმბერტო ეკო „სემიოტიკის თეორიაში“ წერდა, რომ „პრინციპში, სემიოტიკა არის დისციპლინა, რომელიც შეისწავლის ყველაფერს, რაც შეიძლება ტყუილისთვის იყოს გამოყენებული. თუ კი რაღაც არ შეიძლება გამოყენებულ იქნას სიცრუისთვის, ის ასევე არ გამოდგება სიმართლის სათქმელადაც. ფაქტობრივად, ის ვერაფრის სათქმელად გამოდგება.“²

კინო სემიოტიკა ფილმს ენის მსგავს ნიშანთა ფენომენად განიხილავს და მის მიერ მაყურებელზე ზეგავლენას შეისწავლის. ამის შესახებ მსჯელობა ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება. სემიოტიკის დარგში მიმდინარე კვლევითი პროცესები ცდილობენ იმის ახსნას, თუ როგორ ხდება ფილმის გარკვეული ცალკეული ელემენტების კომბინაციით ისეთი მნიშვნელობების წარმოჩენა, რომლებიც დამოუკიდებელნი არიან გამოსახულებაში მოცემულისგან. ანუ მოცემული სურათიდან ინფორმაციის ირიბი გადმოცემის მექანიზმის კვლევა, რომელიც უსაზღვრო ინტერპრეტაციების შესაძლებლობას იძლევა.

ფილმი გამოსახულებათა ერთიანობისგან შედგება და ვიზუალურად გადმოსცემს ამბავსა და მასთან დაკავშირებულ განცდებს, რომელთა შინაარსობრივ აღქმას და გაგებას მაყურებელი კოდების საშუალებით ახერხებს. ფრანგი ფილოსოფისი და სემიოტიკოსი როლანდ ბარტი თავის ესსეში „The third meaning: Notes on some of Eisenstein's stills“ კინოს კადრის მნიშვნელობის სამ დონეს გამოყოფს. ესენია ინფორმაციული, სიმბოლური და „ღია მნიშვნელობის“ დონეები, სადაც უკანასკნელი თავს აღწევს ზუსტი და ერთმნიშვნელოვანი სახელდებისგან. ის ერთგვარ ფარულ ემოციას ატარებს, რომელიც ღირებულებებსა და შეფასებებს განეკუთვნება. ბარტის მიხედვით, სწორედ ამ ღია მნიშვნელობის დონეზე ფილმში იკვეთება „ფილმური“, ანუ მხოლოდ ფილმისთვის დამახასიათებელი რამ, რაც ვერ გამოიკვეთებოდა იმავე ამბის სხვა ხერხების მეშვეობით გადმოცემით ან მოყოლით.

კინოს სემიოტიკური თეორია შვეიცარელი ლინგვისტის ფერდინანდ დე სოსიურის (1857 - 1913) და ამერიკელი ფილოსოფოსის ჩარლზ ანდერს პირსის (1839-1914) სემიოტიკურ კვლევათა ტრადიციებს ე.წ. ნიშანთა თეორიულ ანალიზს ეყრდნობა. სოსიურის სემიოლოგია (ბერძნულიდან semeion - ნიშანი) ენათმეცნიერების ზოგად პრინციპებს ეყრდნობა. იგი ადამიანის საერთო ენობრივ შესაძლებლობათა შორის განასხვავებდა ენა-სისტემას (langue) და ენა-ფენომენს (parole). მისი თეორიული ნააზრევი ფრანგი ანთროპოლოგის კლოდ ლევი შტრაუსის სტრუქტურალისტურ კვლევებზე, როლანდ ბარტის ლიტერატურის თეორიაზე, ჟან ლაკანის ფსიქოანალიზზე, მიშელ ფუკოს ეპისტემოლოგიურ და ქრისტიან მეტცის კინოს სემიოტიკაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა. დე სოსიურის თეორიისა და განსხვავებით ჩარლზ ანდერს პირსი ნიშანთა თეორიას ლოგიკის იდენტურად განიხილვს. მისი ნიშანთა თეორია ტრიადული სისტემის მიხედვითაა აგებული, ანუ

² (Umberto Eco (1976). „A Theory of Semiotics“, p.7, Indiana University Press).

ნებისმიერი ნიშანი შემდეგნაირად ფუნქციონირებს, იგი ობიექტის რეპრეზენტაცია და თავადაც ქმნის ახალ ნიშანს, ინტერპრეტაციას, რომელიც თავის მხრივ უყრის საფუძველს ნიშანთა შემდგომი სემიოზის პროცესს.

1.5 კინო, როგორც ენობრივი ფენომენი

კინოს ისტორიული განვითარების პროცესში მიმდინარე ცვლილებების შესწავლა, ფილოსოფიური მიდგომების ფართო კონტექსტში, ინტერესი მისი არსისადმი, როგორც კულტურული პრაქტიკისა და რთული აუდიოვიზუალური ენის მიმართ, აგრეთვე თანამედროვე კინოპროცესებზე დაკვირვება შესაძლებელს ხდის, რომ პასუხი გავცეთ არა მხოლოდ ესთეტიკის აქტუალურ საკითხებს, არამედ შევძლოთ თავად კინომატოგრაფის განვითარების პროგნოზირებაც.

კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მისი კვლევა განსხვავებული პოზიციებიდან მიმდინარეობდა. თავდაპირველად კინო ჟესტებისა და მიმიკის ენად აღიქმებოდა, შემდეგ კი ხმის შემატებამ განაპირობა ნარატიულობის განვითარებაც. სემიოტიკური პერსპექტივის თვალსაზრისით კლასიკურ თეორიებში კინოენა, არა ენის ანალოგიის, არამედ მეტაფორის ხასიათს უფრო ატარებდა, თავდაპირველად კი ამ პერსპექტივიდან ენობრივი ფენომენის კვლევა ჟან მარია პეტერსის ნაშრომში *De taal van de film* (1950) იკვეთება.

ფრანგმა კინო თეორეტიკოსმა, ქრისტიან მეტციმ თავის ნაშრომში “*Le cinema, langue ou langage*” (1964), განიხილა კინო, როგორც ფენომენი დე სოსიურის სტრუქტურალური ლინგვისტიკის თვალსაზრისიდან. ამ ნაშრომში **Langue** მოიაზრებს ენას, როგორც გრამატიკული წესების მქონე ნიშანთა სისტემას, ხოლო **Langage** - სამეტყველო ენას. მისი აზრით, ფილმის ენა არ წარმოადგენს ენის (*Langue* - ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა გრამატიკული წესებით) ანალოგს, რადგან ენაში არსებულ ფონემებს (მარცვლებს) კინემატოგრაფიული ანალოგი არ მოეძებნებათ. ფილმში კი გამოსახულების ნებისმიერი პატარა ელემენტი თავად წარმოადგენს მნიშვნელობის მატარებელ მთლიანობას. ენა მორფემებისა და სიტყვების საშუალებით იქცევა ენად, ხოლო კინემატოგრაფში ცალკეული გამოსახულება, როგორც გამოსახულებათა ჯაჭვის მინიმალური ელემენტი, სიტყვის ანალოგიად ვერ განიხილება. მეტცის თვალსაზრისით, კინემატოგრაფი არის *Langage*, ანუ სამეტყველო ენა, რომელიც *Langue*-ს გარეშე არსებობს. თუმცა ამავდროულად ის არ უარყოფს ფილმის სემიოტიკურ კვლევაში ლინგვისტური ცნებების გამოყენებას. მის მიზანს ფილმის დენოტაციური სემიოტიკის შექმნა შეადგენს, რაც გულისხმობს იმის კვლევას, თუ როგორ ხდება კინემატოგრაფიული ხერხების გარკვეული წესით მოხმარებისას სპეციფიური მნიშვნელობების წარმოქმნა. რა თქმა უნდა კინემატოგრაფიულ გამოსახულებაში ისეთი ხილული ელემენტები, როგორებიცაა მსახიობთა კოსტუმები, ფილმის რეკვიზიტები, მსახიობთა ჟესტებიც ნიშნებს წარმოადგენენ, მაგრამ მეტცის

აზრით, მათი ანალიზი კულტურული სემიოტიკის სფეროს უფრო განეკუთნება, რადგან ისინი მხოლოდ კონოტატიურ ზეგავლენას ახდენენ.

ქრისტიან მეტცის მორიგი ნაშრომი „Language et cinema“ (1971 წ) ეძღვნება ფილმის, როგორც ენის კოდირების პრობლემის კვლევას. ნაშრომში იგი კოდებისა და სუბ-კოდების ანალიზირებასა და ცნებების კოდისა და სუბ-კოდის განმარტებას ცდილობს. მეტცის მიაჩნია, რომ ენა უნდა იყოს გაგებული, როგორც არა ერთი კოდი, არამედ კოდების სპეციალური კომბინაცია, რომელთა სიმრავლე კინემატოგრაფიული გამომხატველობითი ხერხების, ფოტოგრაფიული გამოსახულების, დამწერლობის, ხმაურის, მუსიკის, ვერბალური მეტყველების მრავალფეროვნებითაა გამოწვეული. კინემატოგრაფიული კოდის კვლევა პრინციპულად ყოველთვის სხვადასხვა ფილმს ეხება, თუმცა მხოლოდ გარკვეული ასპექტით. ცალკეული ფილმი წარმოადგენს ტექსტუალურ სისტემას, რომელშიც კინემატოგრაფიული და არა კინემატოგრაფიული კოდები თავისებურად, მხოლოდ ამ ფილმისათვის დამახასიათებელი ფორმით არის წარმოდგენილი. სწორედ ამიტაა გამოწვეული ნიშანდობლივი განსხვავება კინემატოგრაფის სემიოტიკურ კვლევასა და ცალკეული ფილმის ანალიზს შორის. მეტცი ცალკეული ფილმების სისტემას სივრცედ აღიქვამს, სადაც კინემატოგრაფიული და არა კინემატოგრაფიული, სპეციფიკური და არა სპეციფიკური ერთმანეთს ხვდება და მყარ ერთიანობას ქმნის. აქედან გამომდინარე, მეტცის მიხედვით, ნებისმიერი ფილმი კოდებისგან შემდგარი ერთგვარი კონსტრუქციაა, სადაც კოდი ჩანაცვლებადი ელემენტია.

1970-იან წლებში, განსაკუთრებით პოპულარული ხდება სტრუქტურალისტური და ფსიქოანალიტიკური, ფროიდის სიზმრების თეორიაზე დაფუძნებული კინოს სემიოტიკური ანალიზი. აქ განსაკუთრებული როლი მეთოდოლოგიურ რეფლექსიას ენიჭებოდა და კინოპროდუქციის ფუნქციონირების მექანიზმების გაანალიზება ცალკეული სცენების ინტერპრეტაციით მიმდინარეობდა. სტრუქტურალური სემიოტიკის პერსპექტივიდან კინოფილმისა და მაყურებლის პრობლემების ინტენსიური კვლევა იწყება. ქრისტიან მეტცის ფორმულის მიხედვით, **„ის, რის გაგებაც უნდა შევძლოთ, არის ის, თუ როგორ ხდება ფილმის გაგება** - კინოს სემიოტიკური კვლევის პროგრამას წარმოადგენს. მაყურებლისა და კინოფილმის ურთიერთდამოკიდებულების კვლევა კინოს ფსიქოანალიტიკური თეორიისა და პრაგმატულ კოგნიტივისტური თეორიების დისკურსში მიმდინარეობს. პრაგმატული თეორია ფილმის ტექსტისა და მაყურებლის ურთიერთობებს იკვლევს, სადაც მაყურებლის როლს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. შესაბამისად, თუ ფილმს ჰყავს მაყურებელი, ის ფუნქციონირებს და პირიქით, თუ ფილმი ფუნქციონირებს მაშინ მაყურებელიც ჰყავს. სემიოპრაგმატული კვლევის შემდგომი სფერო ერთი და იგივე ფილმის განსხვავებულ პირობებში ფუნქციონირების პრობლემასა და ინსტიტუციურ ჩარჩოებს იკვლევს. მაგალითად, კინოსემინარის პირობებში ნაჩვენები მხატვრული ფილმი, არა როგორც მხატვრული ტექსტი, არამედ როგორც დოკუმენტი ფუნქციონირებს. შესაბამისად, ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კინოს სემანტიკური ანალიზის, მისი პერცეფციისა და გაგების მრავალგვარობას.

კინოს გაჩენის მომენტიდან ის ყოველთვის იპყრობდა მკვლევართა ყურადღებას არა მარტო ანალიზის მხრივ, არამედ საფუძველის, რომელზეც იგებოდა ახალი ესთეტიკური კონცეფციები. 1983 წელს ჟილ დელეზმა თავის წიგნში „კინო“, სხვა სემიოტიკური მიდგომებისგან სრულიად განსხვავებული და ახლებური პოზიცია შემოგვთავაზა, რადგან ის მიმართულია არა კინოზე, არამედ კინოს შუამავლობით გაჩენილ აზრობრივ ფორმებთან, კონცეპტებთან, რომლებიც არანაკლებ პრაქტიკული და თავად კინოზე მნიშვნელოვანია. „კინო“ წამოწევს კითხვებს, როგორც მაგალითად: რას წარმოადგენს დრო თანამედროვე ადამიანისთვის?, რა არის აღქმა?, რა არის ჩვენი სამყაროს რეალობა?,

"კინოს გამოგონებით, გამოსახულება აღარ იქცევა სამყაროდ, არამედ სამყარო - გამოსახულებად"³. ამ თვალსაზრისით, კინო არა მხოლოდ ხელოვნების სხვა სახეთა კონტექსტში, არამედ, მე -20 საუკუნის ფილოსოფიური აზროვნების ზოგად კონტექსტში განიხილება.

შესაბამისად, პირველ რიგში, დელეზის ინტერესი დაუკავშირდა მაყურებლის საყოველთაო კულტურული გამოცდილების ტრანსფორმაციას, რომელიც მიმდინარეობს თანამედროვე კულტურის ფარგლებში, მუნჯი და კლასიკური კინემატოგრაფის, ახალი ტალღისა და სხვადასხვა კინო ექსპერიმენტის საფუძველზე. დელეზისა და სემიოტიკურ მიდგომებს შორის ფუნდამენტური განსხვავება ის არის, რომ იგი კინოს თეორიას განიხილავს არა ფილმის გაგების ენად, არამედ როგორც აზროვნების პროცესების აღწერის ენას. რაც თავის მხრივ კინემატოგრაფის მიერ ჩამოყალიბდა და ყალიბდება დღემდე. ამით ის მკაფიოდ დაუპირისპირდა მეტცის ფორმულას. დელეზი განიხილავს კინოს, როგორც ზეენობრივ სანახაობას, რომელიც ყოველთვის უკავშირდება ქვეცნობიერის პრობლემებს. აქ იგულისხმება ქვეცნობიერის მეტყველებასთან დაკავშირებული ექსპერიმენტები, და კინოს ერთგვარ „კონსტრუქტორად“ განხილვა, რომელიც ხელს უწყობს კოლექტიური ცნობიერის აღქმის გამოცდილებას. ავტორის პოზიციის თანახმად, კინოს ფენომენი არის ახალი წარმოსახვითი, გონებრივი და სიმბოლური პრაქტიკა, რომელიც ფილოსოფიის საშუალებით უნდა იქცეს თეორიასა და კონცეპტუალურ პრაქტიკად. დელეზის წიგნში "კინო", მიმდინარეობს ამ პრაქტიკის კრისტალიზაციის პროცესი და თანამედროვე ადამიანის აზროვნების ფორმულირების ძიება.

ნიცშეს, ბერგსონისა და პირსის ნაშრომებზე დაყრდნობით, დელეზი სწავლობს კინემატოგრაფიულ გამოსახულებას, როგორც ორი რეალობის - ფსიქიკური (გამოსახულება-დრო) და ფიზიკურის (გამოსახულება-მოდრაობა) ერთიანობას. ამ უწყვეტი მოძრაობის რეალობას დელეზი განიხილავს ადამიანის გონებისა და კინოს მექანიზმის გადაკვეთის წერტილად.

სხვა კატეგორიებთან შედარებით, გამოსახულება-დრო უფრო მეტად მოიცავს არა ვიზუალური, უკვე შესწავლილი, მარტივად წასაკითხი და გასაგები სემიოტიკური ნიშნების გამოყენებას, არამედ სიმბოლური ნიშნების ჩართვას, რომლებიც იგება

• ³ (ჟილ დელეზი - კინო. Editions de Minuit, 1983, 1985 - 106 გვ).

არავერბალური გამოსახულებების ირგვლივ. ასე გამოსახულება-დრო თანდათან თავისუფლდება რეალობის წნეხისგან და გარდაიქმნება ზერეალობად. შესაბამისად, ხდება მოგონებებიდან სიზმრებზე, სიმულაციებზე, ფანტაზმებზე, ჰალუცინაციებზე, ალტერნატიულ რეალობებზე გადასვლა. ასეთია როსელინის, დე სიკას ნეორეალიზმი, ფელინის, „ახალი ტალღის“, გოდარის, ანტონიონის და სხვა კლასიკოსების ნამუშევრები. ასევე ხაზი ესმევა გამოსახულება-დროის ქვეკატეგორიას - გამოსახულება-მოგონებებს, რაც გამოიხატება კლასიკური რაციონალური მონტაჟის ირაციონალურით ჩანაცვლებაში. დელეზის აზრით, სწორედ ასეთი ახალი გამოსახულება შეესაბამება თანამედროვე ირაციონალურ სამყაროს და გამოხატავს კინოს ჭეშმარიტ არსს, რომლის სპეციფიკაც მდგომარეობს აზროვნების დამოუკიდებელ მოძრაობაში გამოსახულებიდან რეალობისკენ და პირიქით.

კინემატოგრაფიული დისკურსის ისეთი ძირითადი კატეგორიების განხილვისას, როგორცაა გეგმა, ხედი, კადრი, მონტაჟი, განათება და სხვა, დელეზი განსაზღვრავს და განიხილავს სამი ტიპის გამოსახულების მოძრაობას - გამოსახულება-აღქმას, გამოსახულება-მოქმედებას და გამოსახულება-ემოციას - კლასიკურ (ომამდე პერიოდის) და თანამედროვე (ომის შემდგომი პერიოდის) კინოს კონტექსტში.

გამოსახულება-აღქმა გულისხმობს აღქმის გარდამავლობას, მოწყვლადობასა და მოქნილობას, რაზეც შესაძლებელია გარე ზემოქმედება, თუმცა თავის მხრივ ისიც ზემოქმედებს ადამიანში მიმდინარე ცნობიერ და არაცნობიერ პროცესებზე. აღქმის მოქნილობა განაპირობებს **გამოსახულება-ემოციის** კოონცეფციის შექმნას, რაც ძირითადად ახლო ხედში სახის ანალიზს უკავშირდება. ეს კი ორ ქვეკატეგორიად იყოფა- ინტენსიური (გამოხატავს ძალას, სურვილს) და რეფლექსური (გამოხატავს ერთ სუფთა ემოციას ან მახასიათებელს). ახლო გამოსახულება დელეზისთვის ძალზედ მნიშვნელოვანია, რადგან აქ მკაფიოდ ჩანს კინემატოგრაფის ფილოსოფიური პოტენციალი. დელეზის მიხედვით, ახლო ხედი სულაც არ ცვლის სახეს, სახე თავად უკვე ახლო ხედა. აქ თვალს ვადევნებთ ფიქრის პროცესს, ტანჯვას, დამაბულობას, რაც თანაგანცდასა და მაყურებელში კოლექტიურ ემოციას ბადებს. ეს კი არ არის დამოკიდებული სივრცესა და დროზე. **გამოსახულება-მოქმედებაში** შედის რიტმიკა და „კადრირებული“ აზროვნება, რაც განიხილავს სიტუაციიდან ქმედებამდე მიმავალ გზას, ასევე ქმედებიდან ქმედებითვე ტრანსფორმირებულ სიტუაციამდე, შემდეგ ისევ ქმედებამდე და ასე უსასრულოდ. ეს პროცესი თანმიმდევრულად ფოკუსირდება როგორც ემოციებსა და ვნებათა ღელვაზე, ასევე ლოკალურობაზე, მოვლენაზე და სხვა. დელეზის აზრით, თანამედროვე კინოს ევოლუცია მოწმობს სწორედ გამოსახულება-მოქმედების კრიზისს, რომელიც ამერიკულ კინემატოგრაფში, განსაკუთრებით ჰიჩკოკის ნამუშევრებში, "ახალ ტალღაში" და იტალიურ ნეორეალიზმში უმწიკვლობამდე იყო დამუშავებული. კრიზისის მიზეზად კი დელეზი ომს, მის შედეგებს და უმცირესობათა ახალ თვითგანცდას ასახელებს. თუმცა ეს თავის მხრივ, ყოველთვის გარდამავალი ეტაპია, რომლის დროსაც აქტიურად ვეძებთ სტაბილური მდგომარეობაში დაბრუნების გზებს. ეს ბალანსის ძიება-მოპოვების ერთგვარი

გარდაუვალი და მუდმივი ციკლის ნაწილია, ანუ ბალანსის მოპოვება დისბალანსის ხარჯზე და მოპოვებული ბალანსის ისევ დარღვევა მის ხელახლა მოსაპოვებლად.

ამ კრიზისთან შეჯახებისას კინემატოგრაფი ჩაეფლო მელანქოლიურ ფიქრებში თავისი სიკვდილის შესახებ. რადგანაც მას გამოეღია მოსაყოლი ისტორიები და სიუჟეტები, კინომ დაიწყო საკუთარი თავის თავისივე ობიექტად აღქმა და შესაბამისად მხოლოდ საკუთარი ამბავის თხრობა, რაც ფილმში ფილმის ეფექტი გამოიღო. თუმცა ამავდროულად, ეს არ ნიშნავდა კინოს ისტორიის დასასრულს, არამედ საკუთარი თავის საჭიროების ძიების პროცესს.

კინემატოგრაფიული აზროვნების სხვადასხვა ფორმის ევოლუცია გაიხილება მთელი წიგნის მანძილზე. დელეზს მკითხველი თანდათან იმ დასკვნამდე მიჰყავს, რომ კინო არ არის მხოლოდ გამოსახულებებისა და ნიშნების ენა და მეტყველება, არამედ ფილოსოფიური მეტყველების უსაზღვროდ მოქნილი სივრცე. კინო თანამედროვე ადამიანის აღქმაა, რომლის გვერდიდან დაკვირვებაა შესაძლებელი. ეს არის ენისა და აზროვნების გამოსახულება, რომელთა შორის მრავალფეროვანი სპექტრული გადასვლებით იბადება ტრანსცენენტული მოძრაობა და დრო.

თავი II

ნეორეალიზმიდან პოსტნეორეალიზმამდე

2.1 ისტორიული ექსკურსი იტალიურ ნეორეალიზმში

ნეორეალიზმი მე-20 საუკუნის იტალიაში, როგორც ლიტერატურის, ასევე კინემატოგრაფიის სივრცეში აღმოცენებული მიმდინარეობაა (1943-1955), რომელმაც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში, რობერტო როსელინის, ლუკინო ვისკონტის, ვიტორიო დე სიკას და სხვათა მოღვაწეობის დროს აიდგა ფეხი. ეს კინემატოგრაფიული მიმდინარეობა ფაშისტურ სივრცეში გაჩენილ მემარცხენეობასთან ასოცირდება, თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ ნეორეალიზმს არ ჰქონია ექსტრემისტული ხასიათი. ტერმინი, „ნეორეალიზმი“ პირველად კრიტიკოსმა, ანტონიო პიეტრანჯელიმ გამოიყენა ლუკინო ვისკონტის ფილმთან - „შეპყრობილი“ (1942) დაკავშირებით.

გერმანელი ნაცისტებისა და რუსი კომუნისტების მსგავსად, იტალიელმა ფაშისტებმა გაიაზრეს, თუ რა პოტენციალი და ძალა აქვს კინოს, როგორც პროპაგანდის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ იარაღს. აღსანიშნავია, რომ 1937 წელს ფაშისტებმა დაარსეს მთელს ევროპაში ყველაზე დიდი და საუკეთესო ტექნიკით აღჭურვილი კინოსტუდია, „ჩინეჩიტა“. შესაბამისად, ფაშისტური რეჟიმის დროს, კინო ხელისუფლების კონტროლის ქვეშ მოექცა, რაც ცენზურის მართვასა და უცხოური ფილმების აკრძალვაში ვლინდებოდა.

ნეორეალიზმის გაჩენასა და მიმდინარეობად ჩამოყალიბებაში საკვანძო და დასაყრდენი სწორედ ომის შემდგომი პერიოდი გახდა. იქიდან გამომდინარე, რომ ნეორეალიზმის იდეოლოგია ფაშისტური წყობის კრიტიკა და ამავდროულად, ომის შემდეგ არსებულ პრობლემებზე ყურადღების გამახვილება იყო, დროთა განმავლობაში ცხოვრების ხარისხის გაუმჯობესებამ განაპირობა ნეორეალიზმის ჩაქრობა. შესაბამისად ნეორეალიზმი ერთგვარი მასობრივი პოსტტრავმული სტრესის კონცეპტუალურ და მატერიალურ ფორმადქმნადობად და გარდამავალ მდგომარეობად შეგვიძლია განვიხილოთ.

ამ ვითარებაში ნეორეალიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელი გახდა სწორედ რომ ფაშისტური კონტროლის ქვეშ არსებული სტუდიებისგან დისტანცირება, მწირი შესაძლებლობებითა და ბიუჯეტით, სტუდიის გარეთ, ღია ცის ქვეშ მუშაობა პროფესიონალი მსახიობებისა და ადგილობრივი მოსახლეობის ჩართვით. რეჟისორებისთვის მნიშვნელოვანი იყო მყარად გაესწორებინათ თვალი საზოგადოების ტრაგედიისათვის, სადაც ადამიანების ღირებულებები დამსხვრეული იყო. ისინი ასახავდნენ რიგითი ადამიანების პრობლემებს, იმ დროის ზოგად ვითარებას და ხელისუფლების მიერ მათზე ზეწოლის შედეგებს. ამგვარად, იტალიური ნეორეალიზმი იყო ომის შემდგომი მიმდინარეობა, რომელიც

გათავისუფლდა დადგმული და ხელოვნური გადასაღები მოედნებისა და სტუდიებისგან, გარდა ამისა, ეს იყო მორალური და ეთიკური ფილოსოფიის გამოხატულება. ნეორეალიზმის „მშობლად“ აღიარებული, იტალიელი რეჟისორი რობერტო როსელინი ერთ-ერთ ინტერვიუში ნეორეალიზმზე საუბრისას აღნიშნავდა, რომ ნეორეალიზმი (იგივე რეალიზმი) ხშირად არასწორად ესმით, თითქოს ეს არის რაღაც ზედაპირული, როგორც პავილიონებიდან გამოსვლა ან/და მხოლოდ ომის შემდგომი სიღარიბისა და ძონძების თვალჩინება. თუმცა მისთვის ეს ჭეშმარიტების ერთგვარი მხატვრული განხორციელებაა. მხოლოდ ჭეშმარიტების შეცნობით ხერხდება მისი გამოსახვა, ხოლო რეალისტური ფილმის საგანი და შთაგონება არის არა ისტორია ან ამბავი, არამედ თვითონ სამყარო.

იტალიელი სცენარისტი და ნეორეალიზმის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, ჩეზარე ზავანტინი ამ სფეროს ადამიანის ყოველდღიურობის სინამდვილეში ჩადიებით ავითარებდა. მას ეს ქრონიკად არ მიაჩნდა, არამედ ადამიანისთვის ყველგან და ყოველთვის მისი პასუხისმგებლობის შესახებ შეხსენებად. მისი სიტყვების მიხედვით, კინო დროს უნდა უწყობდეს ფეხს, ყვებოდეს რა ხდება ამჟამად, და არა ზოგადად, რადგან აწმყო და მისი აქტუალური საკითხები ასახავენ ადამიანის განვითარების რეალურ საფეხურს, მისივე პასუხისმგებლობის ხარისხიდან გამომდინარე.

50-იანი წლების შემდეგ, ომის შემდგომი ვითარების ნელ-ნელა გაუმჯობესების გამო, ნეორეალიზმის პოპულარობამ და საკითხების აქტუალურობამ კლება დაიწყო. ამ დროს რეჟისორების ფედერიკო ფელინისა და მიქელანჯელო ანტონიონის ნამუშევრები წინა პლანზე იწევს. ფელინი ნეორეალიზმს შემდეგნაირად ხედავდა:

„არა მხოლოდ კინემატოგრაფიული ნეორეალიზმი, არამედ მთელი დღევანდელი იტალიური წარმოიქმნა ანტიფაშისტურ ბრძოლასთან გამოცდილების შედეგად. ამ ბრძოლის ერთ-ერთი ამოცანა იყო ადამიანის მარტოობის, გრძნობათა სიმწირის, სულიერი სიღარიბის დასასრული. მაგრამ ამასთანავე ჩვენ გამოვმდინარეობდით წარმოდგენიდან, რომ ადამიანური მარტოობა არ არის რაღაც ფატალური, მისტიკური, იმიერი ძალებით გამოწვევებული სულიერი დაავადება, არამედ თავის მხრივ წარმოადგენს პიროვნულ გაფანტულობას, დაშლას, რომლისკენაც ინდივიდი ბურჯუაზიულ საზოგადოებას მიჰყავს, აქცევს ადამიანებს უზარმაზარი მანქანის ჩაკეტილ, იზოლირებულ ნაწილებად. ასე ესმოდათ იტალიელ ანტიფაშისტებს ადამიანური დაშლა, ამიტომაც ბრძოლა ფაშისტების წინააღმდეგ, ეს არის ადამიანებს შორის ერთიანობისთვის ბრძოლა.“

თანდათანობით ნეორეალიზმისგან განსვლა ლოგიკური პროცესი იყო, ვინაიდან ეს ახალი თაობის დაბადებას გულისხმობდა (ფრანგული ახალი ტალღა და 60-იანელები). 60-იან წლებში მოღვაწეობდნენ ისეთი რეჟისორები, როგორც ფრანსუა ტრიუფო და ჟან ლუკ გოდარი, რომლებიც თავის მხრივ ნეორეალიზმში პოულობდნენ შთაგონებას, მეტ წილად კი როსელინის შემოქმედებაში.

60-70-იან წლებში აქტიურად იწყება ფილოსოფიაში, კერძოდ კი ფრიდრიხ ნიცშეს ნამუშევრებში ჩადიება, სადაც იგი აღნიშნავდა ინსტინქტებისადმი სრულ დამოკიდებულებას და ადამიანისათვის ირაციონალური მორალური

ღირებულებების მნიშვნელობას. ამან გამოიწვია ვნებათა ღელვა, ვინაიდან რეჟისორები უფრო თამამად ეხებოდნენ აქამდე ტაბუირებულ საკითხებს სექსსა და ნარკოტიკების შესახებ, რა ტენდენციაც ფედერიკო ფელინიმაც შეითვისა. ეს კარგად ჩანს „ჯულიეტა და სულებში“, „ამარკორდში“, „სატირიკონში“. ადრეულ 1960-იან წლებში, იტალიაში, ტელევიზია გადაიქცა (მასობრივ) მედიუმად, რამაც ცოტახანში ის და კინო კონკურენტებად აქცია მაყურებლის ყურადღებისთვის ბრძოლაში. მაყურებელს "რეალიზმი" სწყუროდა და ახლა "სამყაროში გამავალ ფანჯარაში" გახედვის საშუალება ეძლეოდა. ამავდროულად აღსანიშნავია ამერიკული კინოინდუსტრიის ვითარება, სადაც ჰოლივუდში აქტიურად მიმდინარეობდა გასართობი ფილმების ჩვენება. ჯონ საიმონმა 1972 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი **Why do the rave so over Rohmer?**, რომელშიც აღნიშნა, რომ თუ კი ჰოლივუდის კინოს თვითმიზანი იყო მაყურებლის გართობა, მაშინ მხატვრული კინოს დანიშნულება იყო „რამის თქმა“. (Simon, J., 1972. Why do the rave so over Rohmer? The New York Times, Oct. Sect. 2, p.1.)

ნეორეალისტური მიმდინარეობის წვლილი არა მხოლოდ იტალიის, არამედ მთელი ევროპული კულტურის განვითარებაში ფასდაუდებელია. სწორედ მისმა დაბადებამ განაპირობა ეგრეთ წოდებული „თვალის ლიბრის მოშორების“ ეფექტი და საფუძველი ჩაუყარა ხანგრძლივ თეორიულ, მეთოდოლოგიურ და ისტორიულ დისკუსიებს. საკმაოდ ბევრი კრიტიკოსი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ იდეოლოგიზირებულ სამყაროში, სადაც თითოეული ნაბიჯი, სიტყვა და რაც მთავარია, სოციალისტების მიწოდებული ინფორმაცია მონოპოლიზირებული იყო, სწორედ იტალიური კინოს სივრცეში განვითარებულმა ნეორეალისტურმა მიმდინარეობამ უზრუნველყო ფაშიზმის ტოტალური კონტროლიდან და დამთრგუნველი მდგომარეობიდან გამოსვლის, სამარცხვინო დღეების შემსუბუქების, პასუხისმგებლობის სტადიაზე გადასვლის შედარებით უმტკივნეულო პროცესი, რაც თავის მხრივ გადაიქცა იტალიური კულტურისათვის თვითრეფლექსიის, საკუთარი იდენტობის გააზრებისა და შეცნობის ფუნდამენტად.

2.2 ნეორეალიზმი საბჭოთა საქართველოში

„ქართული კინო არის სრულიად უნიკალური ფენომენი, ცოცხალი, ფილოსოფიურად მშთაგონებელი, ძალიან ბრძენი, ბავშვური. იქ არის ყველაფერი, რასაც შეუძლია ამატიროს, მე კიდევ ვიტყვოდი რომ ეს (ჩემი ატირება) არ არის მარტივი საქმე.“
ფედერიკო ფელინი

იტალიაში აღმოცენებულმა ნეორეალისტურმა მიმდინარეობამ პოპულარობა მოიპოვა როგორც მთელს ევროპაში, ისევე საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ საბჭოთა კავშირსა და იტალიაში განსხვავებული პოლიტიკური წყობა იყო, იტალიაში-ფაშისტური, ხოლო საბჭოთა კავშირში სოციალისტური, თუმცა თავისი არსებობის მანძილზე ნეორეალიზმი ორივე სივრცეს შეეხო, ვინაიდან ორივე ტოტალიტარული იდეოლოგიის სისტემები გახლდათ. რასაკვირველია ამ „შეხების“ პროცესში, ნეორეალიზმი კონკრეტული ქვეყნის კონკრეტულ პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ, კულტურულ სივრცეში ტრანსფორმირდა და ადაპტირებული სახით გამოვლინდა, შესაბამისად, იტალიური ნეორეალიზმი განსხვავდება საბჭოურისგან.

საბჭოთა კავშირი, რომელიც მიზნად ისახავდა სოციალისტური კულტურისა და ხელოვნების შექმნას, ამას თანმიმდევრულად ახორციელებდა. 1917 წელს, შეიქმნა კინოკომიტეტები, რომელთა ამოცანა იყო ცენზურის მართვა და გასაშუქებელი ფილმების შერჩევა. 1919 წელს კი, მოსკოვში შეიქმნა სახელმწიფო კინოსკოლა, რომელიც შემდგომ მსოფლიოში პირველ კინემატოგრაფიულ უნივერსიტეტად ჩამოყალიბდა (ВГИК - Всесоюзный государственный институт кинематографии). სწორედ ამ ინსტიტუტის სივრცე გახდა კინემატოგრაფში მნიშვნელოვანი ძვრებისა და ტენდენციების მედიატორი საბჭოეთში.

ამავე ინსტიტუტში სწავლობდნენ მომავალი ქართველი რეჟისორები რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე, რომელთა დამსახურებითაც მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით პირველად ნეორეალიზმი სწორედ საქართველოში აღმოცენდა. პირველი ნეორეალისტური ფილმი „მაგდანას ლურჯა“ იყო. წიგნებში „ანარეკლები“ და „კინოს დიდ გზაზე“, რომლებიც ამ რეჟისორების ცხოვრებასა და საქმიანობას ეძღვნება, რეზო ჩხეიძე აღნიშნავს, რომ ნეორეალიზმის ჩამოყალიბება მათი სტუდენტობის წლებს დაემთხვა (40-იანების ბოლო). „ნეორეალიზმის პირველი სურათი, რომელიც ვნახეთ, იყო „რომი ღია ქალაქი“. ის გახდა ჩვენი მასწავლებელი. ამას უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე ლექციებს.“ ჩხეიძე ასევე იხსენებს, რომ:

„ნეორეალიზმმა უპირველესად დრამატურგიაში მოახდინა ცვლილება. რა არის კინოს საგანი? თურმე შეიძლება ამბავი აიგოს იმაზე, რომ კაცი დაკარგავს ველოსიპედს. ეს სრულიად მოულოდნელი იყო, უცხო. მერე ამაზე იშლება ადამიანის ცხოვრება და ტრაგედია. თურმე შეიძლება ითამაშოს ჩვეულებრივმა ადამიანმა, თურმე საინტერესოა, როცა კაცი მაგიდასთან ზის და ჭამს, რადგან ის ცხოვრებისეული

დეტალია. ნეორეალიზმი ეს არის ცხოვრებაზე დაკვირვება. მინიმალური ზღვარი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის. ეს ესთეტიკური პრინციპი, ეს სიო ჩვენთანაც მოვიდა. იმ პერიოდში ერთის მხრივ იყო სტალინიზმის კულმინაცია - ომის მოგება, პათოსური ტონი და ამ მაჟორულ გნიასში შემოდიოდა ახალი ხელოვნება, ერთი ადამიანის გაჭირვებაზე დაფიქრება.“⁴

50-იანი წლების საბჭოთა კავშირში ნეორეალისტური კინო საკმაოდ პოპულარული და წარმატებული იყო, რადგან გამოსახავდა მკაცრი კონტროლის, ცენზურის, იდეოლოგიური და პოლიტიკური ჩარჩოების დასუსტების თვალსაჩინო სურათს. შესაბამისად, ნეორეალიზმი გასცდა იმ კონკრეტული იტალიელი ადამიანის ჩარჩოებს, რომელმაც გადალახა ტოტალიტარულ ფაშისტურ იდეოლოგიის წნეხი და გადაიქცა ზოგადად ომგადატანილი, ნატანჯი და რაც მთავარია ომში გამარჯვებული ადამიანის განვითარების სტრატეგიულ მიმართულებად და თვითრეფლექსიის პროცესად. ეს ჩანდა არა მხოლოდ კინოში, არამედ დრამატურგიაში, ლიტერატურაში, საგანმანათლებლო სისტემებში; მაგალითისათვის სტანისლავსკის სისტემა, რომელიც ცხოვრებასთან მაქსიმალურ დაახლოებას ქადაგებდა და შემდგომ ამ მეთოდოლოგიას სამხატვრო თეატრი ახორციელებდა. ხელოვნებაში ყველაზე მკაფიოდ იგრძნობოდა ძველი პრინციპების გადაფასებისა და ახალის დაბადების საჭიროება, რაც ბუნებრივია, იდეენობდა და აღიქმებოდა როგორც ტრადიციების დარღვევა. მიუხედავად ამ წნეხისა, სიახლეებისადმი მისწრაფება იდეის დონეზე უკვე არსებობდა და ძალას იკრეფდა ახალი, სხვაგვარად მოაზროვნე თაობის გასაჩენად.

აკაკი ბაქრაძე წერდა: „ძვრა იგრძნობოდა ყველა სფეროში, ცოტა უფრო გვიან მთელ საბჭოთა კავშირში, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ეს ყველაფერი საქართველოდან დაიწყო. ეს კარგია იმ თვალსაზრისით, რომ ჩვენ სტანდარტული აზროვნება არა გვაქვს, ეს იმას მოწმობს, რომ განახლების სიო მუდამ ტრიალებს საქართველოში. 1957 წელს გამოვიდა ჟურნალი „ცისკარი“, რომელშიც ლიტერატურულმა თაობამ მოიყარა თავი და განაცხადა, რომ განახლების მაუწყებელია. მწერლობაში მოვიდა ნოდარ დუმბაძის, თამაზ და ოთარ ჭილაძეების თაობა მაშინ გამოჩნდა რეზო ჯაფარიძე. მხატვრობაში ელგუჯა და მერაბ ბერძენიშვილები, ედმუნდ კალანდაძე, ირაკლი და გოგი ოჩიაურები, ჯიფსონ ხუნდაძე, დიმა ერისთავი. ყველაფერი ეს ერთმანეთს დაემთხვა და დროის ნიშანია.“

რეჟისორი ნანა ჯანელიძე, ჩვენთან ინტერვიუში ასევე შეეცადა აეხსნა საბჭოთა კავშირის პერიოდში არსებული ქართული კინოს სიძლიერის მიზეზები, კერძოდ, რომ იყო „საერთო მტრის შეგრძნება და აქედან გამომდინარე, ნაკლები დრო ერთმანეთის დასაჭმელად“. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო უზარმაზარი, მასშტაბური იმპერიის ნაწილს წარმოადგენდა, როგორც ნ. ჯანელიძემ აღნიშნა, თვითონ არ იყო იმპერიალისტური, ამიტომ იდეოლოგიურად მუდმივად რჩებოდა ამ იმპერიის მოწინააღმდეგედ. გარდა ამისა, იმპერიის ფარგლებში არსებული აკრძალვების სიჭარბე ახალი ფორმების ძიების ინტენსიურ მოთხოვნილებას ბადებდა.

⁴თენგიზ აბულაძე - ანარეკლები

„ჩვენი ბედნიერება ის არის, რომ ახალ ტალღაში მოგვევით, ახალი კინოეწიის ჩამოყალიბების პროცესში და ახალი სიტყვა ვთქვით. ეს არ არის მხოლოდ ნიჭის დამსახურება. დრამატურგიისა თუ ესტეტიკის ის პრინციპები, რაც ნეორეალიზმში იდო, ჩვენც გავიზიარეთ, რადგან ასე გვასწავლეს, ვიცოდით, რომ ასე კეთდებოდა ფილმი.“⁵

„ნეორეალიზმი ესტეტიკურ პრინციპად შემდეგ გამოიკვეთა, მაგრამ ჩვენც იმ პერიოდში ვყალიბდებოდით, როდესაც აზროვნება და გემოვნება ამ მიმართულებით მიდიოდა.“ - წერს რეზო ჩხეიძე.⁶

კინომცოდნე, ლელა ოჩიაურთან ინტერვიუში გამოვკვეთეთ ქართული და იტალიური ნეორეალიზმის შორის მსგავსება და განსხვავება. მისი სიტყვებით, მსგავსება ძირითადად რეალური ნეორეალიზმის არსებობის დროს, 50-იანი წლების კინოში, ვლინდება. ქართველები კარგი გაგებით, ძალიან ბაძავდნენ იმ დროინდელ იტალიურ კინემატოგრაფს. პირველი ქართული ნეორეალისტური ფილმები (მაგდანას ლურჯა, სხვისი შვილები) ერთგვარ ასლს, სქემას წარმოადგენდნენ. მაგრამ ეს სულაც არ იყო ცუდი, პირიქით, ახალი კინო პირველად სწორედ საქართველოსა და უკრაინაში დაიბადა, ორ ყველაზე თავისუფალ რესპუბლიკაში. ამასთანავე, რა თქმა უნდა, იყო მნიშვნელოვანი განსხვავებაც, იმიტომ რომ ქართული კინო შინაარსობრივად ორგანული უნდა ყოფილიყო კულტურის კონტექსტში. ქართული ნეორეალიზმის საფუძველი, ამოცანაც და ღირსებაც იყო სწორედ ქართულ ხასიათზე, ბუნებასა და ტრადიციებზე ორიენტირებული. მმდინარეობდა იმის აღწერა, თუ რა იყო დამახასიათებელი ქართული კულტურისთვის და მენტალობისთვის, რეჟისორები აკვირდებოდნენ ხასიათების გამომხატველობის სპეციფიკას, და რაც მთავარია, აღწერილი ამბავი უნდა ყოფილიყო ქართული. ამიტომაც პირველი ნამუშევრები იყო აგებული ცნობილ ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე, საგაზეთო ინფორმაციაზე და ა.შ. ეს ქმნიდა ფესვებთან კავშირის საფუძველს, შეიძლება ეს კავშირი დღეს ვინმეს სასაცილოდ მოეჩვენოს, თუმცა ეს არ გულისხმობს ტრადიციების ჩაბლაუჭებას.

პირველი ნეორეალისტური ნაშრომის, „მაგდანას ლურჯას“ შესახებ გაორებული აზრი არსებობდა, ზოგი აღფრთოვანებულიყო, ზოგი კი ეჭვის თვალით უყურებდა, რადგან მიაჩნდათ, რომ ტრადიცია ირღვეოდა. ტრადიციით კი პროპაგანდისტული ფილმი იყო დამკვიდრებული. თუმცა ყველამ მაინც დაინახა, რომ სხვანაირად გადაღება და სხვანაირი აზროვნება შესაძლებელია.

მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ნეორეალიზმი გადმოღებულია, ხოლო ამ სტილში გადაღებული ფილმები სრული მიბაძვა, საკმაოდ გავრცელებული იყო, მიუხედავად ამისა, იმ პერიოდში და სფეროში მომუშავე შემოქმედი ადამიანები აქტიურად და არგუმენტირებულად უარყოფდნენ ამას.

კრიტიკოსი და პუბლიცისტი, აკაკი ბაქრაძე წერდა: არსებობდა აზრი იმის შესახებ, რომ „მაგდანას ლურჯა“ და მომდევნო ფილმები ნეორეალიზმის მიბაძვა იყო.

⁵თენგიზ აბულაძე - ანარეკლები

ხელისუფლება აეჭბდა ნეორეალიზმს, რადგან ის კაპიტალიზმს აკრიტიკებდა და ამბობდა: ნეორეალიზმი არის კაპიტალიზმის მამხილებელი, სოციალიზმი კი ხალხის ხელისუფლებას, სოციალური საკითხები საბჭოთა კავშირში გადაწყვეტილი გვაქვს, ამიტომ მისაღებია იქ და არა აქ, საბჭოეთში. ამ საკითხებზე ფილმების გადაღება ჩვენში ფორმალისტურია! ფორმალისტებში ბრალდება კი დედის გინებას უდრიდა. სხვათა შორის, თვით ნეორეალისტი რეჟისორები წერდნენ, რომ მათზე დიდი გავლენა მოახდინა საბჭოთა კინოხელოვნებამ. სადაც სოციალური პრობლემების სიმწვავე იყო ნაჩვენები და ახალგაზრდებმაც ეს სიმწვავე ისესხის. ფორმაც, რაც ნეორეალიზმმა აირჩია, ემთხვეოდა იმ სინამდვილეს, რაზეც საბჭოთა კინოხელოვნება აიგო 20-30-იან წლებში. თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე სწორედ ამ საბჭოეთის რეჟისორების სტუდენტები იყვნენ, შესაბამისად რატომ უნდა მოქცეულიყვნენ იტალიელთა გავლენის ქვეშ და არა თავიანთი მასწავლებლებისა?! ამგვარი ფორმები და საშუალებები საბჭოთა ხელოვნებისთვის ტრადიციულია და არა უცხო გავლენა.“

კინომხატვარი გივი გიგაური, რომელიც „მაგდანას ლურჯაზე“ მუშაობდა, ასევე არ ეთანხმებოდა ბრალდებას მიმზადველობასთან დაკავშირებით. მისი სიტყვებით: „ნეორეალიზმის სკოლა მაშინ ძალიან პოპულარული იყო, მაგრამ პირდაპირი მიზანძვა ჩვენ არ გვქონია. პოლ სეზანის შემდეგ 1000 მიმდინარეობა შეიქმნა, ლამის კუბიზმიც მას დააბრალონ. პოსტიმპრესიონიზმის შემდეგ სულ სეზანის ფორმულებზე იზრდებოდნენ. განა შეიძლება ითქვას რომ ისინი სეზანს იმეორებდნენ? არა, იაზრებდნენ და თავიანთი გზით მიდიოდნენ ასე იყო ჩვენთანაც. ვგრძნობდით, რომ ძველებური ხერხებით მუშაობა არ შეიძლებოდა. რასაკვირველია, მოგწონდა დე სიკა, დე სანტისი, ფელინი, მაგრამ ვადმერთებდით რონდელის „დაკარგულ სამოთხეს“, კალატოზოვის „ჯიმ შვანთეს“.

მწერალსა და პოეტს, თამაზ ჭილაძეს ასევე საინტერესო მოსაზრება ჰქონდა ამ საკითხზე: „მსოფლიოსგან რკინის ფარდით გამოყოფილ საბჭოეთსა და საქართველოში ისევე ვაზროვნებდით, როგორც იქ, ევროპასა თუ ამერიკაში. ეს რაღაც იდუმალი მოვლენაა. არავინ იცის, რა გზებით, როგორ ხდება? ზოგი პედანტი ამას ეპიგონობას ეძახის. არა, ეს მიმზადველობა არ არის, ეს ერთსა და იმავე ტალღაზე აწყობილი ხალხის შემოქმედებაა და როგორც ჭადრის ყვავილობა გადადის ერთი ქვეყნიდან მეორეში და მას ვერც საზღვარი უშლის ხელს და ვერც კედელი, ასევე ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის შემოქმედებითი იდეები, განწყობა, მხატვრული სახეები. ერთ ტალღაზე აწყობა - სწორედ ეს არის შემოქმედებითი თაობისთვის დამახასიათებელი და სამოციანი წლები ამ თვალსაზრისით არის გამორჩეული“.

ამ პოზიციებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ნეორეალიზმი არ იყო მიმზადველობითი ხასიათის, თუმცა მაინც რა განასხვავებდა მას იტალიურისგან და რა ქმნიდა დამოუკიდებელ, ქართულ ნეორეალიზმად?

რეზო ჩხეიძე აღნიშნავს, რომ ქართული რეალიზმი მაინც განსხვავდებოდა იტალიურისგან. ეს არის პოეტურობა, რომელიც ქართულ ხელოვნებას ახასიათებს და ქართველი ადამიანის ბუნებიდან მოდის. „ჩვენ უფრო ვხვეწდით კადრის კომპოზიციას, გადაღების, განათების სხვა მანერა გვქონდა. თუმცა ნატურის სიმკაცრე

ძალიან გვიზიდავდა, მაინც ამ პეიზაჟის პოეტიზირება ხდებოდა. დღეები ვისხედით და ვუცდიდით, როგორი ღრუბელი გამოჩნდებოდა ცაზე. შავ-თეთრ კინოში ამას აქვს მნიშვნელობა“. შემდგომ როგორც რეჟო ჩხეიძე იხსენებს, ყველამ დაიწყო თავის შემოქმედებაში ნეორეალიზმის ფესვების ძიება: „ერთხელ გერასიმოვი დაბრუნდა იტალიიდან. ყველა ვუცდით, რას იტყვის ნეორეალიზმზე და მან თქვა: ძალიან საინტერესოა, მაგრამ არაფერი განსაკუთრებული, ჩვენს ყველა ნამუშევარში დევს ნეორეალიზმიო. ისიც და სხვებიც კონცეფციის მიხედვით კი არ მსჯელობდნენ, გულისხმობდნენ ჩვეულებრივ, რეალისტურ კადრებს. ერთმა კინოკრიტიკოსმა დაწერა: მადლობა ღმერთს, ქართული კინო გათავისუფლდა პოეტიზაციისგანო. ამას მხოლოდ იდიოტი თუ იტყვის, რადგან ეს იყო ქართული კინოს ფენომენი, მისი უნიკალური თვისება, ამ რომანტიზაციით განსხვავდება ქართული კინო იტალიური ნეორეალიზმისგან“.

რეჟო ჩხეიძე მიიჩნევს, რომ ქართული ფილმის სტილისტიკა ერთი მხრივ არის ნეორეალისტური, მეორე მხრივ პოეტური, რაც იტალიურ ნეორეალიზმს არა აქვს, ის უფრო ქრონიკას ჰგავს. ქართველებმა მოახერხეს და იტალიურ ნეორეალიზმში პოეტურობა შეიტანეს, მითუმეტეს, რომ ქართული ლიტერატურის, მხატვრობის ტრადიცია ყოველთვის იყო პოეტიზაცია. ამგვარად, არანაირი მოვლენა ცარიელ ადგილზე არ ამოდის, ნეორეალიზმის ძირები ქართულ ნიადაგში იყო - აღნიშნავს რეჟო ჩხეიძე.

2.3. ფედერიკო ფელინი და „ამარკორდი“

Federico Fellini

Via Archimede 141 a

ROMA

Roma 29/7/1963

Caro Tengis,

Дорогой Тенгиз,

Как живёшь? Для меня большая радость познакомиться с Вами и Вашей средой. В Вашем облике проявляется столько родного и тёплого, что просто нельзя не видеться с вами. Хотелось бы вместе ходить ежедневно на море как я когда-то мальчишкой ходил с друзьями и мы говорили о том что будем делать когда вырастим.

ფედერიკო ფელინის თენგიზ აბულაძისადმი წერილში ჩანს მისი დამოკიდებულება და პატივისცემა ქართული გარემოსადმი, სადაც იზალებოდა

ქართული ხელოვნება და რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენელიც იყო თავად აბულაძე. რაც მთავარია, იტალიელი რეჟისორი განიცდის სიახლოვეს ქართულ კულტურასთან. მაგრამ იმისათვის, რომ შედარებითი და საზრისობრივი ანალიზის დროს კავშირები უფრო ნათელი და გასაგები იყოს, მნიშვნელოვანია უფრო დეტალურად განვაგრძოთ, თუ ვინ იყო იტალიელი რეჟისორი ფედერიკო ფელინი, განვიხილოთ მისი ფილმოგრაფია და მათ შორის ჩვენი კვლევის ობიექტი, ფილმი „ამარკორდი“.

ფედერიკო ფელინი (იტალ. Federico Fellini) დაიბადა 1920 წლის 20 იანვარს ქ. რიმინიში (Rimini, Emilia-Romagna). რომელსაც რობერტო როსელინის აზრით, მუდმივად დაჰყვებოდა პროვინციალიზმის კომპლექსი. ბავშვობაში ფედერიკო რამდენიმე დღით მოხეტიალე ცირკთან ერთად გაიპარა და ისე მოიხიბლა, რომ მასთან მომავლის დაკავშირებაც კი სურდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფელინი რეჟისორად ჩამოყალიბდა, მის ფილმებში ხშირად გვხვდება ცირკთან დაკავშირებული კადრები.

1937 წლიდან ფელინი ჟურნალისტად მუშაობდა ჯერ ფლორენციაში, შემდეგ კი რომში. გარდა წერისა, იგი კარიკატურებსაც ხატავდა და სწორედ ერთ-ერთი მორიგი შარჟის ხატვისას ის რობერტო როსელინიმ შეამჩნია, კარიკატურა შეუქო და ახალგაზრდა მხატვარს სცენარისტობა შესთავაზა. სწორედ მისი დამსახურებით ფელინი მოხვდა კინოში. ასე შედგა ფელინის დებიუტი ფილმში “რომი ღია ქალაქი” (1945 წ.). დაახლოებით 20 წლის შემდეგ ფელინი ჟურნალისტებს გამოუტყდა, რომ არა როსელინი, იგი შესაძლოა ცირკის დირექტორი გამხდარიყო და არა კინორეჟისორი. მისი თანამშრომლობა რეჟისორ ალბერტო ლატუადასთან (Alberto Lattuada) გაგრძელდა, რის შემდეგაც შეიქმნა ისეთი ფილმები, როგორებიცაა *Flesh Will Surrender* (1947), *The Mill on the Po* (1949), *Lights of Variety* (1950). დამოუკიდებელი რეჟისორის ამპლუაში ფელინისათვის პირველი ნამუშევარი იყო ფილმი *The White Sheik* (1952 წ.) სადაც სცენარისტებად ენიო ფლაიანო (Ennio Flaiano) და მიქელანჯელო ანტონიონი (Michelangelo Antonioni) იყვნენ. მომდევნო ფილმმა, *The Young and the Passionate* (1953 წ.) ოსკარის ნომინაცია დაიმსახურა და ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე “ვერცხლის ლომის” ლაურეატიც გახდა. როგორც ნეორეალისტური ფილმებისთვის ჩვეული იყო, ფილმი ასახავდა ომისშემდგომი იტალიაში ჩვეულებრივი ადამიანების პრობლემებსა და ყოველდღიურ ყოფას. 1954 წ. გამოდის ნეორეალიზმის ერთ-ერთი შედეგური “გზა” (*La Strada*), ოსკარის ლაურეატი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისათვის და ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის “ვერცხლის ლომის” მფლობელი. ფილმის შინაარსი ტრაგიკული და ამავედროულად სასაცილოა, რადგან პერსონაჟები – ლატაკი, მოხეტიალე ცირკის მსახიობები არიან, სადაც მთავარი როლი ენტონი ქვინმა (Anthony Quinn) და ჯულიეტა მაზინამ (Giulietta Masina) შეასრულა. რეჟისორმა შექმნა ტრაგიზმით სავსე ნაწარმოები, აჩვენა მისი გმირების ცხოვრება სასტიკ, ცივ სამყაროში და მათი ბრძოლა გადარჩენისათვის. ფელინის “გზას” იტალიური კრიტიკა დოსტოევსკის ნაწარმოებებს ადარებდნენ, თავად ფელინის კი – თეოდორ დოსტოევსკის. თუმცა პრესამ ფილმი მაინც კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარა. იბეჭდებოდა შეურაცხმყოფელი რეცენზიები, სათაურით – “სახარება

იდიოტისაგან” და ”თავადი მიშკინი”... თავისთავად, ასეთი სათაურებით კრიტიკა კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამდა ფელინისა და დოსტოევსკის ”ნათესაურ” კავშირს. ერთ-ერთი მსგავს კრიტიკაზე ფელინიმ რეჟისორ მასიმო მიდას წერილით უპასუხა, სადაც ახსნა თავისი პოზიცია და ხედვა. ამ წერილიც შინაარსს შეგვიძლია წინასწარმეტყველურიც ვუწოდოთ, რადგან თანამედროვე სამყაროს საკმაოდ აქტუალურ პრობლემებს ეხება:

„იმისათვის რომ მოვემზადოთ მდიდრული, ფართო შესაძლებლობებით უზრუნველყოფილი მომავალი სოციალური ცხოვრებისთვის, დღეს, როდესაც სოციალიზმის შესახებ იმდენს საუბრობენ, პირველ რიგში აუცილებელია მარტივი რამის სწავლა, როგორც ერთი ადამიანის მეორესთან თანაარსებობა. მე ვფიქრომ, რომ თუ კი არ გადაწყდება ასეთი მარტივი, თუმცა ამდენად მნიშვნელოვანი პრობლემა, ხვალ ჩვენ შესაძლოა აღმოვჩნდეთ ისეთი საზოგადოების წინ, რომელიც გარედან მშვენივრად ორგანიზებული და ყოველგვარი დეფექტების გარეშე ფუნქციონირებადი იქნება, მაგრამ რომელშიც პირადი ურთიერთობები, ადამიანებს შორის ურთიერთობები, ცალკეულ ინდივიდებს შორის ურთიერთობები სრულიად ზედაპირული აღმოჩნდება, მოკლებული ყოველგვარ შინაგან შინაარსს. მათში დაისადგურებს გულგრილობა, გაუცხოება, ადამიანის მიერ ადამიანის შეცნობის შეუძლებლობა.

ჩვენი, თანამედროვე ადამიანების უბედურება - მარტოობაა. მისი ფესვები ძალიან ღრმად არის და ყოფიერების საწყისს უკავშირდება. არანაირი საზოგადოებრივ ინტერესებში ჩართულობა და პოლიტიკური სიმფონია ვერ შეძლებს მათ მარტივად ამოძირკვას. თუმცა, ჩემი აზრით, არსებობს ამ მარტოობის დაძლევის ხერხი: ის მდგომარეობს იმაში, რომ გადავცეთ „შეტყობინება“ საკუთარ მარტოობაში იზოლირებული ადამიანისგან სხვას, და ასე გავიაზროთ, გავმალოთ ორი ადამიანური ინდივიდის შორის არსებული ღრმა კავშირი.

ჩემს მცდელობებში, მეჩვენებინა როგორ იბადება ადამიანებში დაახლოების მოთხოვნილება განსაკუთრებულ სოციალურ პირობებში, მე მივმართავ სიტუაციას, თითქოს სრულებით უადგილოს, ამავედროულად განდგომილსა და ყოველდღიურს. მე ვფიქრობ: იმისათვის რომ დღეს დამაჯერებლად აჩვენო, როგორ გადაიქცევა ინდივიდუალიზმი ჭეშმარიტი სოციალიზმის მოთხოვნილებად, აუცილებელია აჩვენო და იკვლიო ეს გარდასახვა როგორც სულიერი მოთხოვნილება, დროის ბრძანება, როგორც ადამიანის შინაგანი, ყველაზე საიდუმლო ქცევის ხაზი.

„ჩემი მისწრაფება - შესაძლოა, ილუზორული - მდგომარეობდა იმის ჩვენების სურვილში, რომ ცხოვრების განმავლობაში ყველას შეუძლია აღმოაჩინოს მსგავს მდგომარეობაში და გამოსავლის გზას უნდა ეძიოს. ჩემი ფილმი, შესაძლოა, აჩვენებს, როგორ განახორციელოს ეს, რაც მთავარია, შექმნის ადამიანების დაახლოების სურვილს. ეს თუ მოხერხდება, ე.ი. ჩვენს ძალისხმევას უაზროდ არ ჩაუვლია.“⁷

⁷ Кино Италии. Неореализм. გვ 276

1957 წ. რეჟისორმა გადაიღო ფილმი “კაბირიას ღამეები” (Nights of Cabiria), რომელიც აგრძელებდა “გზის” თემატიკას. ფილმში საზოგადოება განიხილება მეძავი ქალის თვალებით, რომელიც ოცნებობს დაიწყოს ახალი, ღირსეული ცხოვრება. თუმცა ყველაზე მთავარი შეტყობინება და კითხვაზე პასუხი კაბირიას გამოსამშვიდობებელ ღიმილშია კოდირებული. მიუხედავად იმისა, რომ მეგობრები, რეჟისორები და პროდიუსერები ფელინის აფთხილებდნენ უსაქმურებზე, თაღლითებსა და მეძავეებზე ფილმების გადაღების რისკებზე, მათ პროგნოზებმა არ გაამართლა, ხოლო უკანასკნელმა ფილმმა, ფელინის მეუღლეს, ჯულიეტა მაზინას კანის ფესტივალზე “ოქროს პალმის რტო” და “ოსკარი” მოუტანა.

ამ პერიოდისთვის ნეორეალიზმმა უკვე მიაღწია თავისი აქტუალურობის დასასრულს, თუმცა იმისათვის, რომ 1960 და 70-იანი წლების იტალიურ კინოში თავი დაემკვიდრათ, ფელინის და მის თანამედროვეებს უნდა ეჩვენებინათ განსხვავება მათ ესთეტიკურ მოთხოვნილებებსა და უკვე კარგად დამკვიდრებულ ნეორეალიზმის ესთეტიკას შორის (გრძელი გადაღებები, ღრმა ფოკუსი, იმპროვიზირებული და ბუნებრივი თამაში, ბუნებრივი განათება, ლოკაციის გადაღება, მცირე ბიუჯეტი, შავ-თეთრი კინემატოგრაფია, სოციალური და პოლიტიკური ვალდებულებები და ა.შ). რეჟისორების ახალი თაობა იძულებული გახდა დაემსხვრია მანამდე დამკვიდრებული ნეორეალიზმის საზღვრები. შესაბამისად, ფელინის შემოქმედებამ, რომლის ფესვებიც სწორედ ნეორეალიზმის საწყისიდან მოდის, მოიცვა როგორც უშუალოდ ნეორეალიზმის, ასევე მისი შემდგომი პერიოდიც. მართალია, ფელინის ნეორეალისტ რეჟისორად მოიხსენიებენ, მაგრამ ამ პერიოდიზაციიდან გამომდინარე, შეგვიძლია შემოვიტანოთ **პოსტნეორეალიზმის** სახელდებაც, რომელიც ასევე ობიექტური იქნება ფედერიკო ფელინისთან მიმართებაში. ფელინის მნიშვნელობა იტალიურ კინემატოგრაფის განვითარებაში, მის მიერ კინოში პირობითობის ხარისხის გაზრდას უკავშირდება რაც თავისთავად გვაშორებს რეალობას. ვიმსჯელოთ „ამარკორდში“, თოვლში ჩამოფრენილი ფარშევანგის სცენით, ესეთი მოვლენები სინამდვილეში არ ხდება, ნეორეალიზმისთვის კი პირიქით, მაქსიმალური რეალიზმი იყო დამახასიათებელი. ნელ-ნელა იწყება წარმოსახვითი სამყაროსკენ გადანაცვლება, რაც მოგონებებს ახლავს ერთგვარი სუბიექტური, სიზმრისეული რეალობის სახით. ამავდროულად, მოგონება მხოლოდ დანახულ ინფორმაციას არ ასახავს, ზოგი შეიძლება სხვა მოდალობით მეშვეობით ან წარმოსახვის შედეგად დაფიქსირდეს ადამიანის ცნობიერებაში. ამ ნიუანსების გათვალისწინებით, ფელინი დიდი ოსტატია არა მარტო ამბავის გადმოცემაში, არამედ გამოსახულებით საუბარში.

ამავდროულად, საბჭოური კინოხელოვნება სოციალური პრობლემატიკით იყო დაკავებული, ნეორეალიზმიც ხომ სოციალურ პრობლემებს ასახავდა. იტალიურ კინოში გარდატეხა მოხდა და იქიდან გამოსულმა იტალიელმა რეჟისორმა დაიწყო ფილოსოფიური აზროვნება, ვიწრო ყოფითი პრობლემებიდან ზოგადსაკაცობრიო თემებამდე ამაღლება, ფელინი აღარ იყო ის ფელინი, „გზა“ რომ გადაიღო. პარალელურად ქართულმა კინომაც დატოვა სოციალური პრობლემების წრე და მარადიული თემების ირგვლივ ტრიალი დაიწყო.

1960 წ. რეჟისორმა გადაიღო “ტკბილი ცხოვრება” (La Dolce Vita) მარჩელო მასტროიანის, ანიტა ეკბერგის და ანუკ ემეს (Anouk Aimée) მონაწილეობით. ფილმში წამოწეული საკითხები ეხება ორიენტაცია დაკარგულ ინტელეგენციას, ეკლესიის მისტიფიკაციას, სენსაციაზე მონადირე პრესას და დაღლილი ჟურნალისტის, მარჩელო რუბინისთვის უიმედო და აზრ დაკარგულ „ტკბილ ცხოვრებას“. ამავე წელს, საფრანგეთში, კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე “ტკბილმა ცხოვრებამ” უმაღლესი ჯილდო დაიმსახურა. მილანში ფილმის პრემიერის შემდეგ, საკმაოდ რესპექტაბელურმა ბურჟუებმა ფელინის სახეში შეაფურთხეს და ცემასაც კი უპირებდნენ. რომში ერთ-ერთმა წარჩინებულმა პირმა ფედერიკო დუელში გამოიწვია იმ მიზეზით, რომ ფელინიმ “ტალანში ამოსვარა იტალიის საუკეთესო საზოგადოება და აქედან გამომდინარე წაბილწა თავისი სამშობლოც”. “ტკბილი ცხოვრების” ჩვენების დროს ფემინებელურმა ქალბატონებმა დემონსტრატიულად დატოვეს კინოდარბაზი და ფელინის “ბოლშევიკობას” აბრალებდნენ. თუმცა ფედერიკომ ასეთი რეაქცია არ განიცადა, პირიქით, ამან იგი უფრო დაარწმუნა, რომ „ტკბილი ცხოვრებით“ სწორედ მიზანს გაართყა.

1963 წელს გამოდის კინემატოგრაფში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი, ამასთანავე ავტობიოგრაფიული ფილმი 8½, რომელშიც მთავარი გმირის როლს ისევ მარჩელო მასტროიანი ასრულებს. ფილმი ფანტასმაგორიულია და მოიცავს მთავარი გმირის სიზმრებს, მოგონებებს, განცდებსა და ფანტაზიებს. ფელინი აჩვენებს ხელოვანის მამოძრავებელ იმპულსებს, როგორ წინააღმდეგობებში ექცევა არტისტი რაიმის შექმნისას და რამხელა პასუხისმგებლობას იღებს იგი, როგორც მედიატორი. 8½ მწვავედ ასახავს ფელინის მიერ შემოქმედებითი კრიზისის განცდას, ხოლო ფილმმა საკუთარ თავზე ერთგვარი პროექციის როლი აიღო. აქ ჩანს რეჟისორის აბსურდული მდგომარეობა, მისი გარეგანი დეკორის სიკაშკაშითა და ამავედროული სულიერი სიღატაკით დაბრმავება, საზოგადოებაში აღიარებული პირების სრული არარაობა, უმწეობა, ეგოიზმი. აქაც შემოდის ცირკის არენის სცენა, რომელიც ამ თითქოს გამოუვალი მდგომარეობის რეპრეზენტაციაა. ფილმის სიუჟეტი და სათაურიც დაუსრულებლობაზე მიანიშნებს, რაც გულისხმობს, ამ წრის გარღვევა თითოეული მაყურებლის დამოუკიდებელი პასუხისმგებლობაა. ფელინის მიხედვით, ისაუბრო სიზმრებზე, ეს ნიშნავს, ისაუბრო ფილმებზე, რადგანაც ფილმები სიზმრების ენაზე მეტყველებენ; წუთში შეიძლება განვლო წლები და გადახტე ერთი ადგილიდან მეორეზე. ეს არის გამოსახულებების ენა. ნამდვილ ფილმში ყოველი საგანი და ყოველი სინათლე ნიშნავს რაიმეს, ისევე, როგორც სიზმარში. ვალენსიის უნივერსიტეტის პროფესორის, იორდი რევერტის (Jordi Revert) სტატიაში „Discussing Art Cinema: The importance of the visual through Fellini’s cinema.“ იგი წერს, რომ ფელინის ფილმებში მნიშვნელოვნად იკვეთება ისეთი სურათი, რომელიც მუდმივად დაბინდულია რეალობას, ფიქციის, მოგონებებს, ფანტაზიებს, მითებსა და ოცნებების მიერ. გარდა ამარკორდისა, ფილმი 8½ იყო ფელინის ყველაზე ავტობიოგრაფიული სურათი, სადაც ჩანდა ავტორის მენტალური მდგომარეობა. იგი ასახავდა შემოქმედებითი

კრიზისისგანაც კი მოგება-მოპოვებულ ადამიანს, ოცნებების, მოგონებებისა და ფანტაზიების დიდი კოლაჟის შემქმნელს, რომელიც მის შინაგან სამყაროს ასახავდა.

ფელინის პირველი ფერადი ფილმი “ჯულიეტა და სულები” (Juliet of the Spirits) 1965 წელს გამოვიდა, რომელშიც მაზინა ისევ მთავარ როლშია. რეჟისორი იკვლევს ქალს და მის რთულ, ტანჯვით სავსე ცხოვრებას. საინტერესოა, რომ მსგავს სიუჟეტს იგი არა დეპრესიული, არამედ უფრო სახალისო ფორმით გადაღებას წყვეტს. ასეთი კონტრასტის ხარჯზე მაყურებელი ტრაგიზმს უფრო სიღრმისეულად განიცდის.

1970 წელს იქმნება ფილმი ჯამბაზები (Clowns), რომელიც ასევე ცირკის თემას უბრუნდება, როგორც სილამაზის და ხელოვნების ურთიერთკავშირის მეტაფორას. 1972 წელს კი მას მოსდევს ფილმი რომი (Roma). აქ რეჟისორის გადაწყვეტილებაა გადახლართოს წარსულისა და დღევანდულობის სახეები, როგორც ერთგვარი მომავლის სინთეზი, რის ხარჯზეც მაყურებელი ამ სინთეზის შედეგად განიცდის თავს.

თუკი 8½-ს მივიჩნევთ შემოქმედებითი კრიზისის წერტილად, ნათლად ჩანს რომ ყოველი მომდევნო ფილმი უკვე კრიზისიდან გამოსვლას ეძღვნება. მათ შორის არის 1974 წელს გადაღებული ამარკორდი (Amarcord), რომელიც გახდა ოსკარის ლაურეატი საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის და ჩვენი კვლევის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს.

სიუჟეტში იყო აღწერილი ქალაქ რიმინის და მისი მაცხოვრებლების ყოველდღიურობა. ფელინი თავის ფილმში დებს ინდიკატორებს პროვინციის, საშუალო-სტატისტიკური იტალიელი ადამიანის, ოჯახის, ქვეყნის და ფაშიზმის შესახებ. იგი ერთდროულად ყოვლად ჩვეულებრივ და ასევე ფუნდამენტალურ საკითხებს ეხება. მაგალითად ამარკორდში ტიტას ბიძა სიგიჟის წმინდა ფორმით არის შებყრობილი, ხოლო მისი ქალის სურვილის შეძახილი უნივერსალური და ამავედროულად წარმოსახვითი ყვირილია. ნიმფომანიაკ ვოლპინაში კი ასახულია ქალის პორტრეტი, როგორც კათოლიციზმში ცდუნებისა და ცოდვის სიმბოლო. ის რომ ეს კრიზისის გადალახვის პროცესში შექმნილი კინემატოგრაფიული ნამუშევარია, კარგად ჩანს ფედერიკო ფელინის სიტყვებში ამარკორდის შესახებ:

„უნდა გამოვტყდე, რომ ბოლოს დროს ვმუშაობ როგორც ადამიანი, რომელიც საცხოვრებელ ადგილს იცვლის და ამ მიზეზით ვყიდი ავეჯს, ვიცილებ ყველაფერს არა საჭიროს. ვინ იცის, რისთვის ვითავისუფლებ ადგილს. ამავე „ადგილის დასუფთავების“ ნიშნით ადრე „რომი“ შევქმენი, მივეყვი ნევროტულ სურვილს მთლიანად აღმომეფრქვა ქალაქთან ჩემი ურთიერთობა, გამეინეიტრალებინა შემაწუხებელი ემოციები და პირველი მოგონებები. ასე იყო „ჯამბაზების“ შემთხვევაშიც. ერთ მშვენიერ დღეს მე ვთქვი: დროა დავასრულო ცირკი და ყველა ისტორია, რომელიც მასზე მოვიგონე.“⁸

მე მართლაც არ შემიძლია ავხსნა, რატომ იღვიძებს ჩემში ქონების ლიკვიდაციისკენ, აღდგომამდელი დალაგებისკენ, ამოსყიდვისკენ სწრაფვა. მთლიანობაში,

⁸ Federico Fellini: Essays in Criticism

„ამარკორდი“ რიმინისთან საბოლოოდ დამშვიდობება უნდა ყოფილიყო, ამ დეგრადირებულთან, თუმცა ამავედროულად მიმზიდველ რიმინისეულ აურზაურთან, სკოლის მეგობრებთან, მასწავლებლებთან, ზამთრისა და საზაფხულო „გრანდ ოტელთან“, მეფის მოსვლასთან, ზღვის ზედაპირზე დაცემულ თოვლთან, კლარკ გეიბლთან. მოგონებათა ნაწყვეტები ულევად არის და უსასრულოდ შეიძლება გაგრძელდეს. „ამარკორდი“, პირველ რიგში, უნდა გახდეს ჩემი ცხოვრების დიდ ნაწილთან დამშვიდობება - განუკურნებელ მოზარდობასთან, რომელიც სამუდამოდ გაგრძელების რისკის ქვეშ არის. მე დღემდე არ ვიცი რა ვუყო მას, ცხოვრების ბოლომდე შევინახო თუ როგორმე არქივში გადავიტანო. მოდით სიმართლეს თვალებში შევხედოთ: სინადვილეში რა მორალური ზღვარია - გახდე „ზრდასრული“? და თუ დავუშვებთ, რომ ზრდასრულობა საერთოდ შესაძლებელია, რას აკეთებენ ზრდასრული ადამიანები? თქვენ როდესმე შეგხვედრიათ „ზრდასრული“ ადამიანები? მე - არა. იქნებ ნამდვილი ზრდასრულები გაუბრძან ჩემნაირებთან შეხვედრას.

როგორ უნდა მომეფიქრებინა სახელი ასეთი ფილმისთვის? ერთხელ, როდესაც რესტორანში ვიჯექი და ხელსახოცს ჩემი ნახატებით ვთხუპნიდი, მეხსიერებაში ამომიტივტივდა სიტყვა „ამარკორდი“. აი ასე, ვუთხარი ჩემს თავს, ახლა ყველა დაიწყებს ფილმის დაკავშირებას რომანიოლურ „მე მახსენდებასთან“, არადა ყველაზე ნაკლებად მინდოდა რომ ვინმეს ის ავტობიოგრაფიული მნიშვნელობით წაეკითხა. „ამარკორდი“ უცნაური სიტყვაა, ერთგვარი კარილიონი (ფრნგ. ზანზალაკების ხმაური), ფონეტიკური უცნაურობა, კაბალისტური ხმა, ან იქნებ, რატომაც არა, აპერეტივის სახელწოდება. ყველაფერი, გარდა „je me souviens“-სთან (მე მახსენდება) გამაღიზიანებელი ასოციაციისა.

ეს სიტყვა, თავისი უჩვეულობის წყალობით, შეიძლება გამხდარიყო სინთეზი, ათვლის წერტილი, შეგრძნებისა და აზროვნების რომელიმე ხერხის აუდიალური ანარეკლი - ორმნიშვნელოვანის, საკამათოს, ურთიერთგამომრიცხავის. ორი წინააღმდეგობრიობის თანაარსებობის, ორი უკიდურესობის შერწყმის - ისეთის, როგორც გულგრილობა და ნოსტალგია, ცივი რაციონალურობა და თანაგრძნობა, განდგომა და შეერთება, სინაზე და ირონია, გაღიზიანება და სიღრმისეული ტანჯვა. მე მეჩვენებოდა, რომ ფილმი, რომლის გადაღებაც მინდოდა, სწორედ ამას უნდა ნიშნავდეს - რაღაცისგან მოწყვეტის აუცილებლობას, რაც შენი იყო, რასთან ერთადაც დაიბადე და იცხოვრე, რაც განაპირობებდა შენს ქცევას, რის გამოც დარდობდი და იტანჯებოდი, რაშიც ყველაფერი შფოთიანია, ასე საშიშად გადახლართულია. ეს წარსულია, რომელმაც აღარ უნდა მოგვწამლოს, და ამიტომ აუცილებელია განვთავისუფლდეთ აქამდე შემონახული ჩრდილებისგან, არეულობისგან, ძველი ვალდებულებებისგან. წარსული, რომელიც უნდა აღიბეჭდოს, როგორც ჩვენი თავების, ჩვენი ისტორიის ყველაზე ზუსტი მტკიცებულება. წარსული, რომელიც უმჯობესია როგორმე გავითავისოთ, რათა ჩვენი აწმყო ცხოვრება მეტად ცნობიერი გახდეს. ეს უმწეო სკოლა, რომელშიც უმეცრება და ძალადობა ისადგურებდა, ეს სულებური და მძიმე მონაწილეობის მოვალეობა რელიგიურ პროცესებში, ფაშისტურ პარადებში, ყველასთან ერთად ეკლესიაში, კინოში, თავყრილობებზე

სიარულის, სადაც ჰიმნებისა და უწმაწურობების ხმებს გამოვცემდით. ეს, ამერიკული ფილმებით გამოწვეული ოცნებებით და შეშლილი მასტურბაციით სავსე, მიძინებული მარტოობა. ეს ინერტული და მოდუნებული მოლოდინი, რაღაც გადამწყვეტის, ჯადოსნურის, კეთილი დასასრულის, რომელსაც თითქოს და ნამდვილად ვიმსახურებთ, თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენ იტალიელები ვართ, გვაქვს ლურჯი ცა, რომის პაპი, დანტე ალიგიერი... განა ეს ყველაფერი მხოლოდ ისტორია და გუშინდელი დღეა - უბრალოდ მიმოიხედე: აი ის, შენს მხარს უკან? მე მგონია, ჩვენ ჯერ ვერ გამოვედით ჩვენი გუშინდელი დღიდან, ჯერ ვერ გადავაბიჯეთ მის ჩრდილს. „

ფელინის სამყაროში ყველაფერი სიცოცხლეზე დიდია, დაწყებული უშველებელი ზომების ქალბატონის, დამთავრებული ჯუჯა დედაოს ფიგურით (ამარკორდი - ხიდან პაციენტის ჩამოყვანის სცენა). 2013 წელს ამსტერდამში, EYE Film Institute Netherlands-ში გაიმართა ფედერიკო ფელინისთვის მიძღვნილი დიდი გამოფენა, რომელიც საშუალებას აძლევდა მაყურებელს გამოეცადა ფელინური სამყარო, მისი ნამუშევრების, კატალოგების, ნახატების და სხვათა გამოქვეყნებით. სიტყვა ფელინური, უკვე ზედსართავ სახელად ქცეული, მოიცავს გროტესკის, კლოუნადისა და კარნავალის ერთგვარ შეთანხმებას. აქ არაფერია ნორმალური ან/და პროპორციული, არამედ დეფორმირებული, გადიდებული, დამახინჯებული, გაზვიადებული, კომიკური და ენერგიული, ხოლო ყოველი პერსონაჟი - უნიკალურად უცნაური. ამის ცნობილი მაგალითია „ამარკორდში“ მოთამაშე თამბაქოს გამყიდველი ქალბატონი. გამოფენა დამაჯერებლად ასახავს, რომ ფელინი მიდრეკილი იყო გროტესკის სპექტრის კომიკური ნაწილისკენ. იმისათვის, რომ თავისი პერსონაჟები თუნდაც ოდნავ სასაცილო გაეხადა, იგი ადიდებდა ან ცვლიდა მათ ფიზიკურ პროპორციებს, რაც თავის მხრივ მაყურებელს ფანტასტიკურობისა და წარმოსახვითობის განცდას უქმნიდა. თუმცა ამასთანავე, სახეცვლილი ფიგურები მაინც ცხოვრებისეულ რეალურ ხატებს ეყრდნობა, შესაბამისად რეალურობის განცდა ბოლომდე ვერ ქრება. „ფელინი დიდი კაცია. მან ეს იცის და ყველა ამავეს ეუბნება, რომ დიდია. შესაბამისად, მის გარშემო სულ დიდი რამეები ტრიალებს – გიგანტური საწოლები, ვეებერთელა ქუდები, ქალების უშველებელი, უკიდევანო უკანალები. თუმცა, ფელინის მიერ დანახული სამყარო, მისივე ფილმების დეკორისგან განსხვავებით, პატარაა, უზომოდ მცირე და ვიწრო ჩარჩოებშია მოქცეული. მისი სამყარო პროვინციაა, მიკროკოსმოსი, სადაც ადამიანები ელეფანტიზმით არიან დაავადებულები“, – ასე დაახასიათა დიდი მანეტრო რეჟისორმა, ბერნარდო ბერტოლუჩიმ.

ფელინის სამყარო - ოცნების, სიზმრების სამყაროა, ნახტომი რეალობიდან წარმოსახვაში, სადაც საწყისი მაინც რეალობაა. გროტესკულ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართულებით მომუშავე გერმანელი ექსპერტის, ვოლფგანგ კაიზერის, გროტესკული ხელოვნების შესახებ სიტყვების მიხედვით, „ეს არის ჩვენი სამყარო - და თან არ არის“. რაც ძალიან ჰგავს ფელინისეულ განხილვას რიმინის შესახებ, რომელიც რიმინია და თან არ არის. ფელინი ასევე ქმნის საჭირო კავშირს ოცნებასა და ქვეცნობიერს შორის, რომელთა გაერთიანებისას მათ შორის საზღვრები

ქრება. ის ცდილობდა საკუთარი მოგონებებისგან შეექმნა პროექციების სათამაშო მოედანი, სადაც ერთდროულად გამოსახავდა სიგიჟეს, სილამაზეს და იუმორს. ფელინის ფილმების ყურებისას თან გვდევს კითხვები, ეს რეალობაა? წარმოსახვაა? თუ სიზმრისებური რეალობა, რომელიც ფანტასმაგორიული სიზმარივით განიცდება. ფრანგი ფილოსოფოსი, ჟილ დელეუზი ამ კითხვებს შემდეგნაირად პასუხობს: ობიექტურსა და სუბიექტურს შორის სხვაობის ძიებისას, ჩნდება მათი მნიშვნელობების დაკარგვის ტენდენცია. ფაქტობრივად, ჩვენ ვაწყდებით განუსაზღვრელობისა და განურჩევლობის პრინციპებს და უკვე ვეღარ ვხვდებით რა არის სიტუაციაში რეალური და რა არა. მაგრამ ამის მიზეზი ჩახლართულობა არ არის, არამედ უბრალოდ ამის ცოდნის საჭიროების და ათვლის წერტილის არარსებობა, რომელზე დარდნობით შეიძლება დაისვას კითხვა. თითქოს რეალური და ირეალური ერთმანეთს მისდევენ და ერთმანეთსავე ირეკლავენ განურჩევლობის წერტილის გარშემო. განურჩევლობა, რომლის შესახებ საუბრობს დელეუზი, ასახავს ფილმის ჯადოსნურ ეფექტს მაყურებელზე, რომელსაც ის განიცდის. ის ჰგავს მოგზაურობას, რომლის მიმართულება არცერთმა მაყურებელმა იცის, თუმცა რომელსაც სიამოვნებით მიუყვება.

ფელინი უარყოფდა ამარკორდის ავტობიოგრაფიულ ასპექტს და თავის წიგნში ამის მიზეზს დეტალურად ხსნის. „ჩემი გული მთლიანად ეკუთვნის რომს. შეიძლება ითქვას, რომ ჩემი რაღაც ნაწილი რიმინისაც ეკუთვნის, ტუმცა ასე არ მიმაჩნია. რიმინი თან წავიყოლე, ის რიმინი, რომელიც მახსოვს. ვფიქრობ, ის ხალხი ვინც ახლა მანდ ცხოვრობს, ჩემს სულში ჩახედვის საშუალება რომ ჰქონოდა, ვერ იცნობდა თავის ქალაქს. „ამარკორდი“ არის მოგონებათა სამყაროში მოგზაურობა.

მე არ მიყვარს რიმინიში დაბრუნება. როდესაც არ უნდა დავბრუნდე, ყოველთვის აჩრდილები მეხვევიან. რეალობა ებრძვის ჩემი წარმოსახვის სამყაროს. ჩემთვის ნამდვილი რიმინი - ჩემს ცნობიერებაში აღბეჭდილი რიმინია. მე შემემძლო „ამარკორდის“ რიმინიში გადაღება, მაგრამ არ მინდოდა. ის რიმინი, რომლის შექმნა შემემძლო, ჩემი მოგონებების რეალობასთან უფრო ახლოს იყო. რას მივალწევდი მთელ ჯგუფთან ერთად რიმინიში წასვლით? მეხსიერება - ყველაფერი არ არის. მე მივხვდი, რომ ცხოვრება, რომლის შესახებაც მოვყევი, უფრო რეალურია, ვიდრე ის, რომელიც სინამდვილეში გამოვიარე. დემიენ პეტიგრის მიერ აღებულ ინტერვიუში ფედერიკო ფელინი საკუთარ თავს ყურადღებიან დამკვირვებლად მოიხსენიებდა, რომელსაც შემემძლო აპოკალიფსის აღწერა და ფილმში გადატანა მის მერე რაც თავად გამოცდიდა მას. ეს კიდევ ერთი დეკლარაციაა, რომ ფელინი საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით ქმნიდა რეალობის წარმოსახვით ანარეკლს.

„არსებობდა სრულიად პრაქტიკული მხარეც, რომლის გამოც არ მინდოდა, რომ „ამარკორდი“ ავტობიოგრაფიულ ფილმად ჩაეთვალიათ. ვინაიდან ახლაც რიმინიში მცხოვრები მოქალაქეები, უსათუოდ დაიწყებენ საკუთარი თავებისა და ნაცნობების პერსონაჟებში ამოცნობას. ისინი იმასაც ამოიცნობენ, რაც არ ყოფილა. მე ხომ ხშირად ვცვლიდი ხასიათებს, ხაზს ვუსვამდი მათ სისუსტეებს, დავცინოდი, სხვა რეალური თუ გამოგონილი პერსონაჟების თვისებებს ვაწერდი. შემდეგ კი ვქმნიდი სიტუაციებს,

სადაც გმირები მოქმედებდნენ თავისი ახალი პიროვნებების და მიხედვით, იქცეოდნენ ისე, როგორც მათი პროტოტიპები არასოდეს მოიქცეოდნენ. ამ სახით, შემემლო ადრე, ჩემს ბავშვობაში, და ახლა მცხოვრები ადამიანების განაწყენება, რაც არ მინდოდა. გრადისკას როლში, რომელიც ოდესღაც ჩემთვის მოწიფული ქალურობისა და მგრძნობიარების იდეალი იყო, სანდრა მილო მესახებოდა, მაგრამ იმ დროისთვის მან გადაწყვიტა კინოს მიტოვება - ეს არ იყო პირველი შემთხვევა. თავის დროზე მე შევძელი მისი მობრუნება და გადაღება „8 1/2“-ში, მაგრამ ამჯერად არ გამიმართლა და როლი მაგალი ნოელს შევთავაზე. „

„ამარკორდი კომედიურია, მასში სასაცილო პერსონაჟები და კომიკური სიტუაციებია, თუმცა ზოგ მაყურებელს მან გულიც აუჩუყა: როგორც ჩანს, წასულ ახალგაზრდობაზე სევდამ გაიღვიძა, იმაზე, რაც ადრე გვეკუთვნოდა, სინაზეზე, საკუთარი იდაყვის შეგრძნებაზე, სოლიდარობაზე, დაკარგულ სამყაროზე, რომელშიც ადამიანებს ალბათ სიამოვნებთ საკუთარი თავის ამოცნობა. რა თქმა უნდა, ეს იწვევს სითბოს. მაგრამ მე მაინც მიმაჩნია, რომ მიკროკოსმოსში, რომელიც მე გამოვსახე „ამარკორდში“, იყო რაღაც რისგანაც დისტანცირება მოგიწევდა, რაღაც, რასაც ხრწნის სუნი ასდიოდა, შენარჩუნდა არაჯანსაღი ალგზნების ატმოსფერო, რაც საგიჟეთს მოგვაგონებდა: სწორედ მას უნდა დაებრუნებინა ჩვენთვის შფოთვის უნარი, უნდა მიეცა საფიქრალი და შეერცხვინა. „

ფილმი „კაზანოვა“ 1976 წელს გაშუქდა, თუმცა ფელინის ის მეტისმეტად არ მოსწონდა, ეს ანტიპატია პერსონაჟისადმი აისახა რეჟისორის მუსაობაშიც, ის მაქსიმალურად დისტანცირდა მისგან და ფილმი ინგლისურ ენაზე გადაიღო, ენაზე, რომელსაც თავად არ ფლობდა.

1978 წელს გადაღებული ფილმი „ორკესტრის რეპეტიცია“ (Orchestra Rehearsal) მოგვითხრობს წმინდა ხელოვნებაზე, რომელსაც შეუძლია კაცობრიობა ერთ ძალად შეკრას ქაოსის წინააღმდეგ. ფილმში წარმოჩენილია პიროვნების დაშლის პროცესი, ადამიანის დამოკიდებულება კულტურისადმი და მოსალოდნელი კატასტროფა კულტურის მსხვერვის და სულიერი გამოფიტვის გამო, რაც მაღალი იდეების არქონის შედეგია, როცა ადამიანი არარაობამდე ეშვება.

1983 წ. გამოდის ფილმი „და მიცურავს გემი“ (And the Ship Sails On). ტრაგიკული და კომედიური, რაციონალური და ირაციონალური ქმნის ფელინის შემოქმედებაში მდიდარი ფერებით შეკრულ ნაერთს, სადაც დომინირებს წარმოუდგენელი ძალის ემოცია.

თავისთავად, ფელინის ჩამოთვლილ და სხვა ფილმებზე ბევრად გაშლილად საუბარია შესაძლებელი, თუმცა ეს სხვა მიმართულებით წაგვიყვანს. ამ ნაშრომში ვეცადეთ დაგვენახა რეჟისორის განვითარების გზა, რომელშიც როგორც პიროვნული მეტამორფოზის, ასევე ეპოქის ცვლილების წვლილიც დევს. გამოყენებული წერილები და ნაწყვეტები საავტორო წიგნიდან უფრო ნათელს ხდის ფელინის მიერ სამყაროს აღქმას, დამოკიდებულებებს და მისთვის მნიშვნელოვან საკითხებს. ნაშრომში ამ მასალის ასეთი რაოდენობით ჩასმა ასრულებს ფელინის უნიკალურ მსოფლმხედველობაში ერთგვარი გზამკვლევის როლს.

ორსონ უელსმა ფელინის შესახებ მოკლედ თქვა: – ის ცეკვავს. ფელინის მიმართ სხვა ეპითეტის პოვნა შეუძლებელია. სხვა რეჟისორები თითქოს ბევრს ფიქრობენ, იტანჯებიან, ცეცხლში იწვიან რომ შედეგრი გადაიღონ. ფელინი კი ცეკვავს. ეს ილუზიაა მაგრამ მისი ფილმებიდან ეს შთაბეჭდილება იქმნება. სიცოცხლის ისე ესმის თითქოს მისი დიდიხნის საყვარელი ყოფილიყოს. ჯერ არავინ არ ასულა სიზმრებისა და რეალობის სინთეზის გადმოცემის მის სიმაღლეზე. და ეს სწორია რადგან ცხოვრება არ არის მხოლოდ რეალობა, რადგან ნებისმიერი აზრი ან ოცნება ისევე რეალურია როგორც ნებისმიერი საგანი რომელსაც თვალთა ალვიქვამთ და ჩვენ ცხოვრებაში საგნებზე გაცილებით დიდ როლს თამაშობს. ასე რომ გარკვეულწილად ფელინი ფენომენოლოგიცაა.

აღსანიშნავია ამერიკელი ფილოსოფოსისა და კინოს მკვლევარის, ნოელ კეროლის ცნობილი სიტყვები, რომ თუნდაც უბრალო სტატისტიკური ანალიზით, დღეისათვის გროტესკი მასობრივი ხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი ფორმაა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ვიზუალურ კულტურაში მარგინალურ ხასიათს ატარებდა, ახლა კი თითქოს ყოვლისმომცველია. ამის არგუმენტად კეროლს გასართობი ინდუსტრიის სწრაფი ზრდის ფაქტორი მოჰყავს, რომელიც თავისი მასობრივი პროდუქციით ითხოვდა მაყურებელში ძლიერი ემოციების ტრიგერის როლის მქონე ფიგურათა სიმრავლეს. (Carroll 2003, pp. 293-294.) ამ ვითარებიდან გამომდინარე, თანამედროვეობაში, მაყურებელი ფელინის განიცდის უკვე რადიკალურად განსხვავებულ აუდიო-ვიზუალურ კონტექსტში, სადაც გროტესკი აღარ გვევლინება მარგინალურად, არამედ დომინანტურ მახასიათებელად, იმ ახალ და ხშირ შემთხვევაში ზედმეტად გრაფიკულ, ფანტასტიკურ სამყაროებში, რომლებსაც ციფრული ტექნოლოგიები გვთავაზობენ.

ამარკორდის მონაწილეები (1973):

- რეჟისორი - ფედერიკო ფელინი (Federico Fellini)
- სცენარის ავტორი - ფედერიკო ფელინი (Federico Fellini) და ტონინო გუერა (Tonino Guerra)
- დამდგმელი და კოსტიუმების მხატვარი - დანილო დონატი (Danilo Donati), ჯორჯიო ჯოვანინი (Giorgio Giovannini)
- ოპერატორი - ჯუზეპე როტუნო (Giuseppe Rotunno)
- კომპოზიტორი - ნინო როტა (Nino Rota)
- მონტაჟი - რუჯერო მასტროიანი (Ruggero Mastroianni)

მსახიობები:

- პუპელა მაგიო (Pupella Maggio) - ტიტას დედა მირანდა
- არმანდო ბრანჩა (Armando Brancia) - ტიტას მამა აურელიო
- მაგალი ნოელი (Magali Noël) - გრადისკა
- ჩიჩო ინგრასია (Ciccio Ingrassia) - ბიძია თეო

- ნანდო ორფეი (Nando Orfei) - ბიძია ლალო პატაკა
- ლუიჯი როსი (Luigi Rossi) - ადვოკატი
- ბრუნო ძანინი (Bruno Zanin) - ტიტა
- ჯანფილიპო კარკანო (Gianfilippo Carcano) - დონ ბარაველი
- ჟოზიან ტანცილი (Josiane Tanzilli) - ვოლპინა
- მარია ანტუანეტა ბელუზი (Maria Antonietta Beluzzi) - თამბაქოს გამყიდველი
- ჟუზეპე იანიგრო (Giuseppe Ianigro) - ტიტას ბაბუა
- ფერუჩო ბრემბილა (Ferruccio Brembilla) - ფაშისტი

2.4 ნანა მჭედლიძე და „იმერული ესკიზები“

პირველ რიგში, ხაზგასმით გვსურს აღვნიშნოთ, რომ იტალიური კინო, განსაკუთრებით ფედერიკო ფელინის მოღვაწეობა, ბევრად სიღრმისეულად და ფართოდ არის გამოკვლეული ქართულ კინოსთან, უფრო კონკრეტულად - ნანა მჭედლიძის ნამუშევრებთან შედარებით. ამას თავისი მიზეზები აქვს, რომელსაც მოგვიანებით განვიხილავთ რეჟისორის სახე-ხატის (იმიჯის) ფორმირების კონტექსტში.

რეალურად ფილმ „იმერულ ესკიზებსა“ და მის ავტორზე საკმარისი მასალები არ მოიპოვება სრულფასოვანი კვლევისა და განზოგადებული ანალიზისთვის, თუმცა სამაგისტრო კვლევის ფარგლებში ჩვენ მაქსიმალურად შევეცადეთ აღმოგვეჩვენა ეს დეფიციტი. პირველ რიგში, მივმართეთ ქართველ კინომცოდნესა და ხელოვნებათმცოდნეს - ლელა ოჩიაურს და ქართველ კინორეჟისორს - ნანა ჯანელიძეს, რომლებთან გასაუბრების შედეგად გარკვეულწილად მოვახერხეთ ინფორმაციული სიცარიელის შევსება. გარდა ამისა, ანალიზის პროცესი გრძელდება თავად „ამარკორდსა“ და „იმერულ ესკიზებს“ შორის პარალელების გავლებისას, რომელიც მომდევნო თავშია მოცემული.

კავშირებისა და პარალელების ნათლად გამოკვეთის მიზნით, ფედერიკო ფელინის ანალოგიურად, საჭიროა ნანა მჭედლიძის პიროვნებასა და შემოქმედებაზე უფრო მეტის გაგება.

ნანა მჭედლიძე დაიბადა ქ. ხონში (1926 წელს). თბილისის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, სამსახიობო ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ, სწავლა იმავე ინსტიტუტში, სარეჟისორო მიმართულებით განაგრძო, შემდეგ კი რუსთაველის სახელობის აკადემიურ თეატრში მუშაობდა. 1957 წელს ნანა მჭედლიძემ წარადგინა მისი პირველი და სადიპლომო ნაშრომი "ჩქარი მატარებელი". მას შემდეგ მან ქართველ მაყურებელს არა ერთი ფილმით დაამახსოვრა თავი, როგორც რეჟისორის, სცენარისტის და მსახიობის როლში. წარმოგიდგენთ მისი კინო ნამუშევრების ფილმოგრაფიას:

„აღმაფრენა“ (1963);
 „გზაში“ (1964);
 „ვილაცას ავტობუსზე აგვიანდება“ (1967);
 „დიდედები და შვილიშვილები“ (1969);
 „გელა“ (1971);
 „პირველი მერცხალი“ (1975);
 „გასეირნება თბილისში“ (1976);
 „ღიმილის დაბრუნება „ (1978);
 „იმერული ესკიზები „ (1979);
 „უკვდავების თეთრი ვარდი“ (1985);
 „პლიაჟის ავაზაკი“ (1987);
 „დანაშაული მოხდა“ (1988);

ამ ფილმების რეჟისორობის გარდა, მას მრავალი სამსახიობო როლიც ეკუთვნის, თუმცა აღსანიშნავია ნანა მჭედლიძის მიერ მრავალი ჯილდოს დამსახურება, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მის ღირებულებას კინემატოგრაფულ სივრცეში:

- 1983 - საქართველოს სახალხო არტისტი;
- თეირანის IV მსოფლიო კინოფესტივალის 2 "ოქროს ვერძის" მფლობელი;
- ფრუნზეს საკავშირო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი;
- სოხუმის კინოფესტივალის გრან-პრი;
- ბათუმის კინოფესტივალის გრან-პრი;
- მინსკის საკავშირო კინოფესტივალის გრან-პრი;
- ობერჰაუზენის მსოფლიო კინოფესტივალის გრან-პრი;
- ფლორენციის საერთაშორისო კინოფესტივალის გრან-პრი;
- ღირსების ორდენი.

ნანა მჭედლიძე ქართველ ნეორეალისტ რეჟისორებზე (რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე და ა.შ) ოდნავ უმცროსია, მაგრამ მაინც პირველ თაობას შეიძლება მივაკუთვნოთ. ერთ-ერთი პირველი ფილმი, რომელმაც მან გადაიღო იყო „ვილაცას ავტობუსზე აგვიანდება“. კინოსურათში მთავარი გმირი - ქალია, რომელიც რეჟისორმა იმ დროისთვის ჩვეულ, პირადი ინტერესებისა და ფსიქოლოგიის, განცდების არ მქონე, მეორადი, დამხმარე პერსონაჟის ან სახე-სიმბოლოს ჩარჩოში არ ჩასვა. კინომცოდნე ლელა ოჩიაურის თქმით, ამ ფილმმა შესაძლოა შეარყია კიდევ მამაკაცი რეჟისორების პოზიცია. მითუმეტეს რომ, რეჟისურა ფართო გაგებით ქალის საქმედ არ ითვლებოდა. ნანამ საწინააღმდეგო დაამტკიცა სპორტისადმი მიძღვნილ ფილმში „პირველი მერცხალი“, რომელიც ამასთანავე მამაკაცებზე გადაიღო, შესაბამისად ყველა ნიშნით დაარღვია სტერეოტიპი.

ნანა მჭედლიძის ფილმი - „პირველი მერცხალი“ 1975 წელს გამოვიდა, რომელიც მის საავტორო ფილმებს შორის და ზოგადად ქართულ კინემატოგრაფში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევრად მიიჩნევა. „იმერული ესკიზების“ მსგავსად, ის

ასახავს საქართველოს კულტურულ ხასიათს, რაც თავის მხრივ ემპირიული დაკვირვების შედეგად კულტუროლოგიური კვლევის წარმოების ტოლფასია. სწორედ ეს სურათი დაჯილდოვდა თეირანის კინოფესტივალის და ობერჰაუზენის მსოფლიო კინოფესტივალის მთავარი პრიზებით.

ფილმის სიუჟეტი მოგვითხრობს საქართველოში ფეხბურთის მოყვარულთა პირველ გუნდზე, რომლებმაც გამოცადეს გამარჯვება და წაგება. ეს ორი მდგომარეობა ისეთ ემოციურ შრეებს მოიცავს, სადაც ვლინდება ადამიანის ღირებულებათა რეალური სპექტრი. შესაბამისად, კულტურული ხასიათის საზრისების ანალიზი მოიცავს სემანტიკაში ჩაღრმავებას პირვანდელ იმპულსებსა და ემოციებზე დაყრდნობით. ამასთან დაკავშირებით, 1978 წელს აკაკი ბაქრაძემ დაწერა წერილი „პირველი მერცხლის“ ალეგორია“, სადაც აანალიზებს ფილმში არსებულ მნიშვნელოვანი ეპიზოდების ქვეტექსტებს. პირველ რიგში, ის ხაზს უსვამს პროვინციასა და პროვინციალურობას, თუმცა არა უარყოფითი მნიშვნელობით, არამედ ავტორის მიხედვით „მასაც აქვს გარკვეული ხიბლი, კერძოდ გულუბრყვილობა, რაც ზოგჯერ ადამიანის სულიერ სისუფთავეს მოწმობს“. კინომცოდნე ლელა ოჩიაურის სიტყვებით, „პირველ მერცხალის“ ბოლო სცენა, სადაც წაგებული და მოტყუებული ქართველები წვიმაში სიმღერით აცილებენ გამარჯვებულ მეტოქეებს, დღემდე, შეგვიძლია აღვიქვათ განუხორციელებელ, მაგრამ ქართველი ერის სულიერი სიმღერის და შეუგულებლობის მეტაფორად. ქართველებს, რომლებსაც არც სახელმწიფო ჰქონდათ, არც ჰიმნი, თუმცა ბევრად ძლიერ და განვითარებულ ოპონენტს უნდა დაუმტკიცონ რომ რამეს წარმოადგენენ, ხალხური სიმღერით პასუხობენ. აკაკი ბაქრაძე წერს: „უკვე სიცილის გუნებაზე აღარა ხარ. პროვინციალიზმი და ჩამორჩენილობა ტრაგიკული და მეტად მტკივნეული ხდება, მაგრამ ამ ტკივილს უნდა გაუძლო. იგი გულში ჩაიმარხოდა სახიდან სევდანარევი ღიმილი არ მოიცილო. სხვა გამოსავალი არ არის. თანდათანობით იკვეთება ერის იერხატი: ღატაკი და კეთილშობილი, დიდბუნოვანი და მოტყუებული, ამაყი და დამარცხებული“. თავის წერილში ბაქრაძე მნიშვნელოვან კითხვას სვამს, თუ რა ძალით არსებობს ქართველი ერი? იგი მას სასიცოცხლო ენერგიის გამოვლენას უწოდებს, რომელიც არსებითად არა სიმღერას, არამედ ყველაფრის მიუხედავად მის უწყვეტ პროცესს ხდის. „სხვა ძალა მათ არა აქვთ. გაუტეხელ სულში უნდა იპოვნონ არსებობის საფუძველი.“ აქედან გამომდინარე, გულუბრყვილობა, პროვინციალურობა, კუდაბზიკობა, კეთილშობილება და სხვა თვისებები არ არის მხოლოდ ინდივიდუალურ-პიროვნული ან ლოკალური მოვლენა, არამედ ქვეყნის ზოგადი მახასიათებელია.

1979 წელს ნანა მჭედლიძემ ქართული იდენტობის ამსახველი მორიგი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი წარადგინა, სახელად „იმერული ესკიზები“. ფილმის სიუჟეტი გადმოსცემდა ზემო იმერეთის, ქალაქ ხონის და მის მკვიდრთა ყოველდღიურ ცხოვრებას. როგორც თავად რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში იხსენებდა „როცა ადამიანი, მარტო რჩები საკუთარ თავთან, სურვილი გიჩნდება, თვალი გადაავლო შენს განვლილ ცხოვრებას. მეც გამიჩნდა სურვილი და ნოსტალგია,

განსაკუთრებით - ჩემი ბავშვობის მიმართ და გადაწყვეტიტე, ფილმში ყველაფერი ერთად მომექცია.“ რეჟისორობისა და სცენარისტობის გარდა, ნანა მჭედლიძემ მთავარი გმირის - მარიამ ბებიის როლიც თავად შეასრულა. თავიდან ეს როლი სესილი თაყაიშვილზე იყო გათვლილი, თუმცა ფეხის ტრავმის გამო უარის თქმა მოუწია, შესაბამისად მჭედლიძეს ჩანაცვლება უნდა ეპოვა. აღსანიშნავია, რომ თავისივე ფილმში თამაში ნანას რეჟისორმა რეზო ესაძემ ურჩია. ფილმში არსებული ფრაზები ფრთოსან ციტატებად იქცა, დღემდე აქტუალურია და გამოიყენება. ამის მთავარი მიზეზი მათი ცხოვრებისეულობაა და კონტექსტიდან ამოღების შემთხვევაშიც კი ისინი არ კარგავენ თავდაპირველ სემანტიკასა და უნივერსალურობას. მაგალითად:

- „ვიღაცა ურეევს...“;
- „უჯიკე, ბიჭო, შენ მაგას! - ვაი, შენს პატრონს, შენ თვითონ საჯიკებელი ხარ...“;
- „80 კაპიკი და კიდო მანეთი. დიდუ, რა ბევრია!“;
- „მატარებელი კარგად რომ გაჩერდება, მერე ჩამოდი.“;
- „- აბა ბავშვებო, რა სარგებლობა მოაქვს მამალს?“.

მიუხედავად თანამედროვეობაში სხვა მეტყველების ფორმების, აქცენტების, სლენგის დამკვიდრებისა, ისინი მაინც რჩებიან ყოველდღიურ ხმარებაში.

სიუჟეტში ასახული ყოფიერება არის უკვე გაზრდილი პერსონაჟის ბავშვობის მოგონებათა გახსენება, რაც უმეტეს წილად ბებიასთან ცხოვრებას უკავშირდება. მარიამ ბებიას ბიოგრაფია 3 თაობის გაშვების სევედას უკავშირდება, ომში მეუღლე ელუპება და 4 შვილის გაზრდა მარტო უწევს, გაზრდილ შვილებს სათითაოდ აცილებს თბილისში სასწავლებლად და საცხოვრებლად, შვილიშვილები, რომლებიც მასთან იზრდებიან დროთა განმავლობაში ასევე ტოვებენ მას. ეს პროცესი მისი ცხოვრების ერთგვარი რუტინა და ციკლია. ლელა ოჩიაური აღნიშნავს, რომ მშობლების და შვილების დაშორება ქალაქში გადასვლით ხშირი, მაგრამ უფრო რთული მოვლენა იყო, რადგან დისტანციური კომუნიკაცია ყოველთვის ვერ ხერხდებოდა. ფილმში აღწერილ ამბავსაც შვილიშვილი იხსენებს, მაგრამ მთავარია ის, თუ რას იხსენებს და როგორ, ანუ რა რჩება ჩვენში. მაგალითად, ანდრეი ტარკოვსკის „სარკეს“ პრუსტის „საერთო ფსიქოლოგიზმზე“ გავყავართ, ტარკოვსკი ყვება ჯერ ერის, შემდეგ მსოფლიოს და ბოლოს საკუთარ ისტორიას, რომელმაც ის ასეთად ჩამოაყალიბა და ტრავმა მიაყენა. „იმერულ ესკიზებში“ გაზრდილი ანა (ყდალთმიანი შვილიშვილი) იხსენებს ბავშვობას, სოფელს და ბებიას, რომელსაც ის შემდეგ მოწყვიტეს. შესაბამისად, არსებობს შვილიშვილის მოგონება, რომელიც ადამიანის ზრდასრულ პიროვნებაში განხორციელდება. ფილმის ფარგლებში კი ხაზგასასმელია, ეს არის ის, რამაც გავლენა მოახდინა ადამიანის პიროვნულ ჩამოყალიბებაზე და აქცია იგი ისეთად როგორც არის, თუ ეს მხოლოდ მოყოლილი ამბავია?! ანა არ იხსენებს ამ პერიოდს, როგორც თავის ტრავმის ნაწილად, არამედ მადლიერი და ბედნიერია, რომ მან ეს გამოცადა. ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ სახელწოდება კი მრავალ განმარტებას ატარებს, ერთ-ერთი გარჩევა იტალიურიდან „ამარო“ - მწარე მოგონებაა. შესაბამისად, სხვაობა უკვე არსობრივად ემოციურ დამოკიდებულებაში იმალება.

ცხოვრების სევდიან და გარდაუვალ მომენტებს მთავარი პერსონაჟი არ ადრამატულებს, არამედ მათ მიმართ სრულიად გულწრფელ მიმდებლობას იჩენს. მაგალითად, ეს მკაფიოდ ჩანს რეჟისორის გადაწყვეტილებაში „გადაახტეს“ მეუღლის დაღუპვის შემდეგ 4 შვილის მარტო გაზრდასთან დაკავშირებულ მრავალწლიან სირთულეებსა და სავარაუდო მტანჯველ გამოცდილებას. ასეთი ბიჰევიორიული პატერნი ალბერ კამიუს „სიზიფეს მითის“ ანალიზსაც შეიძლება დავუკავშიროთ, სადაც კამიუ ხატოვნად აღწერს, რომ სიზიფეს ყურებით ღმერთები ჩუმდებიან, რადგან მან გაარღვია მოცემულობის დახშულობის საზღვრები და იპოვა ბედნიერება იმაში, რაც სატანჯველად ერგო. მან მიიღო ეს ახალი მოცემულობა როგორც აბსოლუტი და აქცია ის საკუთარი ხელით შექმნილ ბედისწერად. სოფოკლეს ოიდიპოსთანაც ვაწყდებით საინტერესო სიტყვებს: „ჩემი სიბერე და სულის დიდებულება, მაიმულებს ამდენი ტანჯვის მიუხედავად ვაღიარო, რომ ყველაფერი კარგად არის“. რაც აბსურდული გამარჯვების ფორმულაა. ეს სიტყვები ბედს არა ღმერთის დანიშნულებად, არამედ ადამიანის პასუხისმგებლობად აქცევენ. ფილმში, შვილიშვილთან დიალოგში:

„ - კი მარა რა გატირებდა, ბიჭო?
- როგორ რა, დამაჯინეს გოგოსთან.
- უჰ, შენ გაცხოვნა ღმერთმა, მერე მაგიტო ტიროდი შვილო? **რა უჭირს, მასწავლებელი ხან გოგოსთან დაგაჯენს, ხან ბიჭთან დაგაჯენს, აბა რავა გინდა შვილო ახლა**“.

ბოლო ფრაზა განსაკუთრებულად ასახავს ბებიის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებას, რომელსაც მემკვიდრეობით უკვე შვილიშვილთა თაობას გადასცემს. ეს თაობათა შორის ერთგვარი მსოფლმხედველობის ფორმულის ინვესტიციაა, რომელსაც სხვაგვარად ინფორმაციული მემკვიდრეობაც შეგვიძლია ვუწოდოთ.

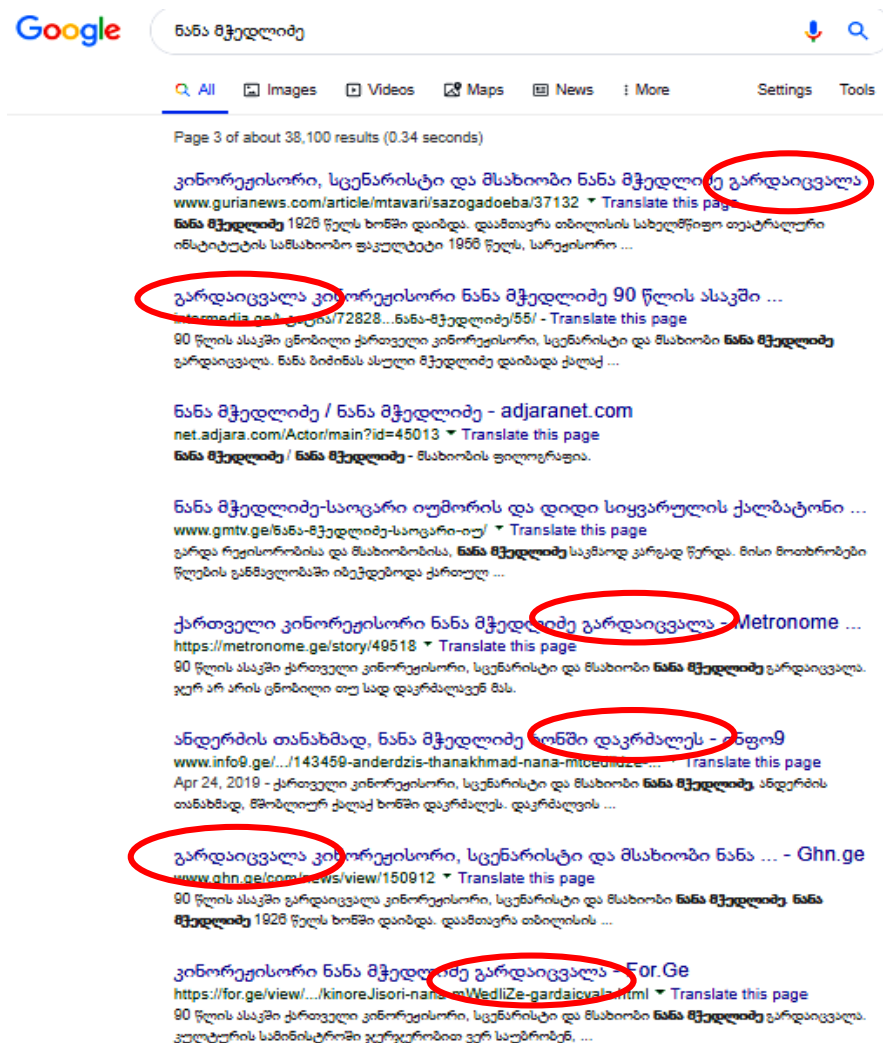
ლელა ოჩიაურთან საუბარში ამ დაკვირვების გაზიარებისას მან გვიპასუხა:

„სამყაროს ყველა განსაცდელთან შეგუებასა და მიმდებლობასთან დაკავშირებით - ეს ძალიან კარგი შენიშვნაა. მთავარი პერსონაჟი ხომ ქართველი გლეხი ქალია, ის ბრძენია და ამავედროულად სიმსუბუქე ახასიათებს. ეს სიბრძნე არ გამომდინარეობს ინტელექტის მაჩვენებლიდან. ანტიკური ბერძნების მსგავსად, ის იაზრებს ბედისწერის არსს, შენ მას იღებ, განიცდი, მაგრამ ეს არის მოცემულობა, რომელსაც ვერ გაექცევი. ნანა მჭედლიძე ასევე გამოირჩევა თავისი განმარტებით, ცხოვრებისეული ტრაგიკული გამოცდილებით, მან გადადგა განსხვავებული ნაბიჯი, რომელიც არ იჯდა იმ პერიოდის ნორმებში, ასეთივე იყო მისი პერსონაჟიც, ის ამოვარდნილია კრიტერიუმებიდან და ამავედროულად ასახავს ზუსტად იმას, რაც არის მთავარი ჩვენს გენეტიკურ მეხსიერებაში, რაც არის კულტურული იდენტობის და მემკვიდრეობის ნაწილი. ქართული ხასიათის პოეტურობა, ღიაობა და მიმდებლობა.“

ცხოვრებისეული დაბრკოლებებისა და თავად ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებაში ასახული სიბრძნე, რომელსაც ბებია შვილიშვილებს გადასცემს, არ არის მხოლოდ სიუჟეტის ნაწილი. თავად ფილმი, როგორც ინფორმაციული

მთლიანობა, მაყურებელთან მიმართებაში ინფორმაციული მემკვიდრეობის გადაცემის მედიატორულ ფუნქციას იძენს. აქედან გამომდინარე, „იმერული ესკიზები“ კულტურული ღირებულების მქონე ნამუშევარია, რომელიც საზრდოობს ქართული (ამ შემთხვევაში იმერული) კულტურული მსოფლმხედველური საზრისებით.

ნანა მჭედლიძე 2016 წელს, 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა. საკუთარი ანდერძის თანახმად, იგი ხონში დაკრძალეს. სამწუხაროა, რომ მიუხედავად ასეთი მნიშვნელობისა, ინფორმაცია ნანა მჭედლიძის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების შესახებ ფართო წვდომაში თითქმის არ მოიპოვება, ხოლო არსებულის ძირითადი ნაწილი ეძღვნება მხოლოდ მის გარდაცვალებას.



იმერული ესკიზების მონაწილეები (1979):

- რეჟისორი - ნანა მჭედლიძე
- სცენარის ავტორი - ნანა მჭედლიძე
- დამდგმელი და კოსტიუმების მხატვარი - ბორის ცხაკაია
- ოპერატორი - გიორგი ჭელიძე

- კომპოზიტორი - გიორგი ჭელიძე
- მონტაჟი - ჯულიეტა ბეზუაშვილი

მსახიობები:

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| • ნანა მჭედლიძე | • ფრიდონ ყურაშვილი |
| • ნანა ქვათელაძე | • ნინო ლორია |
| • მაგდანა მჭედლიძე | • ავთანდილ კუბლაშვილი |
| • სოსო ჭეიშვილი | • მარინა ლორია |
| • ბადრი კაკაბაძე (ბარნაბა) | • ბორის მაკარიზე |
| • მარინე გიორგაძე | • ნუნუ კირკიტაძე |
| • გრიგოლ წიტაიშვილი | • ნ. ბუსტივაძე |
| • ჯუმბერ ძიძავა | • ნ. კუპატაძე |
| • რიმა ჭუმბურიძე | • დ. რობაქიძე |
| • ლია სულაქველიძე | • თ. კუპრაძე |
| • გოჩა ყურაშვილი | • ეკატერინე მჭედლიძე |
| • შალვა მშველიძე | • მელიტონ მიქელაძე |
| • ჯახა ჭკადუა | • ვაჟა ბრეგვაძე |
| • ზურაბ აბზიანიძე | • თ. ჯობაძე |
| • ლელა გოფოძე | • თეიმურაზ ჩიხლაძე |
| • ნინო ჩუტიშვილი | • გ. სილაგაძე |
| • თამილა ქვათელაძე | • მ. ტაბიძე |
| | • ვ. ქვათელაძე |
| | • გ. კაკაბაძე |

2.5. ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ სემიოტიკური პარალელები

„წარსული, ხელოვანის ნებით, დაუფარავად ავლენს თავის პირველყოფილი სულის უმანკობას... არაფერია გარდა სულის ლაბირინთებში მოხეტიალე, მისი თვალთახედვისათვის უცხო და შორეული, ფერდაკარგული და კვდომამუკარული... და მოედინება მკითხველის ცნობიერებისაკენ მშობლიური ქვეყნის სათავეებიდან ძალუმაღ მომდინარე სულიერი იმპულსების უწყვეტი ნაკადი...“
გურამ ბენაშვილი⁹

ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სამაგისტრო კვლევის ფარგლებში, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანია საერთოსა და კერძოს ერთმანეთისგან გამიჯვნა, რათა უკეთ დავინახოთ „ამარკორდის“ და „იმერული ესკიზების“ მსგავსებები და ნაციონალური თავისებურებები. ამ მიზნით, ვიზუალურ მასალაზე დაყრდნობით, მივმართეთ სიუჟეტურ-სემანტიკურ შედარებით ანალიზს. სემიოტიკური პარალელების გავლებით კი, შესაძლებელი იქნება მსგავსება-განსხვავებების გამოკვეთა, რაც თავის მხრივ საშუალებას მოგვცემს უფრო მკაფიოდ მოვნიშნოთ მათ შორის არსებული კავშირები.

დავიწყოთ ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ ფილმების დაწყების პირველივე კადრებზე დაკვირვებით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორივე ფილმი გვიყვება დასახლებისა და ადგილობრივი მაცხოვრებლების ყოფის ამბავს. კადრებში შეგვიძლია დავინახოთ დიდი თეთრი ასოებით მოცემული სათაურების სტილისტური მსგავსება, რომელთა ფონად ცხოვრების ყოველდღიური საქმიანობა ჩანს, იქნება ეს გაფენილი სარეცხი, თუ სიმინდის კრეფა ნინო როტას და გიორგი ჭელიძის მუსიკის თანხლებით. ყურადღება მისაქცევია ფედერიკო ფელინის მიერ სათაურშივე საკუთარი სახელის გამოკვეთილად ჩართვაც, რადგან ეს მისი ცნობადობისა და იმიჯის ჩამოყალიბების ნაწილი და ხელშემწყობი ელემენტია.



⁹გურამ ბენაშვილი - სულის მეტყველი ხელოვნება

როგორც ცნობილია, ნამუშევრები მოგონებებს ეხება და ორივე ფილმში ფიგურირებს ამბავის წამყვანის, მთხრობელის როლის შემსრულებელი პერსონაჟი (ები). იქიდან გამომდინარე, რომ „ამარკორდის“ სიუჟეტში მთავარი გმირი მკაფიოდ გამოკვეთილი არ არის, ხოლო ამბავი ფელინის მშობლიურ ქალაქ რიმინის მთელ მოსახლეობასა და მათ ცხოვრებას ეძღვნება, შესაძლებელია წამყვანის სტატუსით ნებისმიერი მოქალაქე მოგვევლინოს. „იმერულ ესკიზებში“ აღწერილი მოგონებები კი ნაკლებად შეფარულია და მეტად პერსონიფიცირებული. სიუჟეტის მიხედვით, გაზრდილი შვილიშვილი ჩამოდის ხონში ბებიასთან და იხსენებს ბავშვობის მონაკვეთებს. განსხვავება რეჟისორის მიერ გამოყენებულ თხრობის ხერხებშიც არის. იმის გამო, რომ ფელინი წამყვანის უშუალო ჩართულობას მოითხოვს, „მთხრობელი“ პირდაპირ კამერას ელაპარაკება, შესაბამისად მაყურებელთან „თვალით კონტაქტურ“ ინტერაქციაში შედის, ხოლო „იმერულ ესკიზებში“ შვილიშვილის ხმოვანი თხრობა, კადრს მიღმა, ფონად მიუყვება.



„ამარკორდში“ მთავარი გმირის არსებობის მიუხედავად, მისი პერსონა მთელი ქალაქის (რიმინის) ნაწილია, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს, რომ ფილმი არ არის ერთი ადამიანის ისტორია, არამედ ცხოვრების, კოლექტიურობის შეხმატკბილებული ფუნქციონირების იერსახე. ნანა მჭედლიძესთან, მიუხედავად ყოფიერების ასახვისა, უფრო მეტი აქცენტი ბებიის როლსა და დანიშნულებაზეა გადატანილი. შვილიშვილებს იგი როლურ მოდელად და აღმზრდელის ფორმით სიბრძნის გადაცემის მედიატორად ევლინებათ. შესაბამისად, მათი ბებიასთან დაბრუნება დიდ სიხარულთან არის დაკავშირებული. დაბრუნება ასევე ერთგვარი ციკლის ნაწილად შეგვიძლია აღვიქვათ, რაც ორივე ფილმში შეინიშნება, შვილიშვილი ბრუნდება ბებიასთან, თეთრ კაბაში, როგორ განახლების, საწყისის, სიცოცხლის სიმბოლო და ბებია მას ხელგამლილი, „ხმაურიანად“ ხვდება. „ამარკორდში“ ციკლის დასაწყისი კი ჰაერში ბუსუსების ფარფატს უკავშირდება, რაც ზამთრის დასრულებას მოწმობს. „ბუსუსები ფარფატებენ, ზამთრის წასვლას გვახარებენ“ - ამ ფრაზით და სიხარულით სავსე ადამიანები თითქოს სიკვდილს ემშვიდობებიან ფილმის პირველივე წუთებში და ეპატიჟებიან გაზაფხულს, როგორც სიცოცხლის ჩასახვის ჟამს.



სიცოცხლის, თუნდაც მეტაფორული, დახვედრა თავისი კომპლექსურობიდან გამომდინარე მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან ის ავტომატურად გულისხმობს სიკვდილთან დამშვიდობებას. ამ საკითხის დუალურობა მუდმივ და კაუზალურ ურთიერთკავშირშია. იქიდან გამომდინარე, თუ რა დამოკიდებულება გვაქვს სიკვდილთან, განპირობებულია ჩვენი დამოკიდებულება სიცოცხლეს მიმართაც, და პირიქით, ჩვენი ცხოვრების სტილი განაპირობებს სიკვდილისადმი დამოკიდებულებას. ამავდროულად, სიცოცხლეს და სიკვდილიც დაუსრულებელი

პროცესებია. სიკვდილის გაცილება და სიცოცხლის დახვედრა ერთიანად დიდ სიხარულთან არის დაკავშირებული, ჩვენ ცვდილობთ არ ვიფიქროთ სიკვდილზე, რადგან ეს რთულ ცხოვრებას კიდევ უფრო დაამძიმებს, ცვდილობთ სიმძიმე მოვიშოროთ, ამიტომაც გვიხარია მისი გაშვება. ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ფილმში სიკვდილ-სიცოცხლის ეს დისკურსი პირველივე წუთებში ჩნდება.



„ამარკორდში“ ეს ვლინდება მთელს ქალაქში დღესასწაულის დაგეგმვაში, ხალხის შეკრებასა და უზარმაზარი კოცონის აგიზგიზებაში, სადაც სიმბოლურად, საფრთხოვლას (რომელსაც ზამთრის ჯადოქარს უწოდებენ) წვავენ. ეს მასშტაბური მოვლენა მთელს მოსახლეობას განაწყობს სიახლისკენ. „იმერულ ესკიზებში“ ასევე ვლინდება სიკვდილ-სიცოცხლის შორის წაშლილი საზღვრებისა და სინთეზურობის აღქმა, თუმცა სხვაგვარად. ერთ-ერთი სახლის წინ ზის მგლოვიარე მამა ქალიშვილს დასტირის, თუმცა ფონად მთხრობელის ხმა გვესმის: „თქვენ გგონიათ მართლა მოკვდა? არა, გათხოვდა ბატონო“. მამისთვის ეს სიკვდილის ტოლფასად აღიქმება, რაც სიცოცხლისა და სიკვდილის სემანტიკური შერწყმის კიდევ ერთი მაგალითია. აქ აღბეჭდილია კრიზისი, როდესაც ადამიანმა ვერ შეძლო სიკვდილის გაშვება და სიცოცხლეს დასტირის, ამავდროულად ის ვერ ეგებება სიცოცხლეს და შესაბამისად, სიკვდილსაც ვერ ემშვიდობება. ის, რომ ეს არის კრიზისი - ნათელია, და ამ კრიზისის, როგორც შეფერხების არსებობა მეტყველებს, რომ მის გარეშე ადამიანი იმავე პროცესებს გადის, რასაც „ამარკორდის“ შემთხვევაში. ამ მასშტაბის მსოფლმხედველური მსგავსების მიუხედავად ერთ-ერთი საკვანძო განსხვავება ის არის, რომ ფედერიკო ფელინი „ამარკორდს“ იყენებს, როგორც პერსონალური დაბრკოლების, კრიზისის გადალახვისა და მძიმე მოგონებებისგან გათავისუფლების საშუალებას. მისგან განსხვავებით, ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ უკან მდგარი მოგონებები არ იყო მისთვის მტკივნეული გამოცდილება, შესაბამისად ფილმის მთავარი იმპულსიც ამ მოგონებების გაშვებას არ ეძღვნება. სიცოცხლის წყურვილის და სიყვარულის მომენტი ამარკორდში უფრო სუსტადაა, მისი მოგონებებს მართლაც დაკრავს სიმწარე და „ხრწის სუნი“ როგორც თავად ფელინი ამბობდა, მაგრამ ეს სიმწარე არა მხოლოდ პირად განცდებს შეგვიძლია მივაწეროთ, არამედ ომით ტრავმირებული ადამიანის ფსიქიკას. რომელსაც სწყურია სიცოცხლე, მაგრამ ტკივილი ჯერ კიდევ არ შენელებია. ლელა ოჩიაური აღნიშნავს, რომ მჭედლიძესთან სიყვარული მეტად თვალსაჩინოა, იგი ხელს კი არ აფარებს

ცხოვრების უკეთურობას, უბრალოდ მაყურებლისთვის სხვა რამის მოყოლა უნდა, სხვა რამეზე დაფიქრება. იგი ცდილობს დადებითის გამონახვას, რადგან ცუდზე ფიქსაცია ისევ დაგვამძიმებს, ამ მიების პროცესში დადებითს აწმყოს გარდა, წარსულშიც პოულობს, ივიწყებს ცუდს და ქცენტს კარგზე აკეთებს. თუმცა, ცუდსა და კარგს კი არ ალამაზებს, არამედ დადებითად უყურებს, იმსუბუქებს წარსულთან განშორების სევდას.

ისევე, როგორც ყველა კოლექტიური კულტურისთვის არის დამახასიათებელი, იტალიაში და საქართველოშიც ოჯახი მნიშვნელოვან როლს წარმოადგენს, ეს ჩანს არა მხოლოდ იერარქიულად შეხმატკბილებულ თანაცხოვრებასა და ურთიერთპატივისცემაში, არამედ შიდა სივრცეში მიმდინარე კონფლიქტებშიც. უმეტეს შემთხვევაში კონფლიქტები სწორედ უმცროსი თაობის მიზეზით ხდება, და იმავდროულად მშობლების მძაფრ რეაქციაში ვლინდება.



„ამარკორდში“ მოცემული სცენის მიხედვით, მამასა და შვილს შორის მძაფრი კონფლიქტი ვაჟის არასასურველმა ქცევამ გამოიწვია, მან კინოთეატრში ყოფნისას ზედა ტრიბუნიდან გადააფსა ქვემოთ მჯდარ ადამიანს, რის გამოც ქუდი გაუფუჭდა, ხოლო მამას მისი ღირებულების ანაზღაურება მოუწია. შემდეგ ამას ერთგვარი ქაოსი და ოჯახური ისტერია მოჰყვება, ყველა ყვირის, ილანძღება, დარბის, მამა შვილს სახლის გარშემო მისდევს საცემად, თუმცა როგორც კი კონფლიქტი სახლის კედლებს გასცდება და უცხო თვალთახედვის არეში მოქცევის საშიშროება ჩნდება, რაც არ უნდა ცხარე იყოს, საზოგადოებრივი აზრი იმწამსვე ახშობს მას. ამის მიზეზი არის კოლექტიური კულტურის ფარგლებში, საციუმში არსებული ნორმატივები, რაც ამა თუ იმ ქცევის სასურველობას განსაზღვრავს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს ქცევა სირცხვილთან ასოცირდება. ხოლო ის რაც სირცხვილის საგანია, დასაგმოები ხდება.



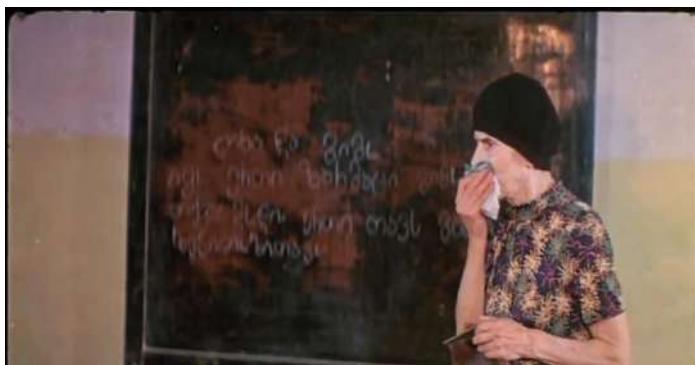
მსგავსი სიტუაცია გვევლინება „იმერულ ესკიზებში“. კონფლიქტის მიზეზი აქაც შვილებსა და შვილიშვილებს ეხება, მაგალითად, როდესაც პატარა ანა შუა სპექტაკლის დროს სცენაზე აძვრება და ხმამაღალი სიცილით ხელს უშლის მსახიობებს, ბებია სკამიდან ჩურჩულით ლანძღავს და ემუქრება დასჯით, სადაც მისი ემოციების სრულ სპექტრს ახლო ხედი ასახავს. კონფლიქტის მორიგი მკაფიო სცენა ასევე შვილს უკავშირდება, რომელიც მეგობართან ერთად გოგონებს პაემანზე ეპატიჟება და კინოში იპარებიან. დედებისთვის ეს რისხვის საგანი ხდება, ისინი იღებენ წკეპლებს და მიიმართებიან კინოთეატრისკენ, თუმცა შიგნით არ შედიან და შვილებს გამოსასვლელთან ელოდებიან. შიგნით კონფლიქტით შესვლა, ხალხისა და კინოჩვენებითვის ხელის შეშლა სოციალურად არასასურველი ქცევაა.

როდესაც ყოფაზე გვაქვს საუბარი, ბავშვებისთვის მეორე ოჯახის ფუნქციას სკოლა ასრულებს, ამიტომაც მნიშვნელოვანია სკოლის სივრცის დაკვირვება. „ამარკორდსა“ და „იმერულ ესკიზებში“ სკოლის სცენებში მრავალი მსგავსებაა. მაგალითად, მოსწავლეების პორტრეტულობაზე ყურადღების გამახვილება, სადაც ერთბაშად ჩანს სასწავლო პროცესში ჩართულობაც და ინტერესის დეფიციტიც.





ახლო ხედით ჩანს ბავშვების სახეები და ხასიათები. ჩვენი აზრით, სკოლის სცენებში ეს მიდგომა გამოყენებულია იმ მიზნით, რომ ბავშვები სუფთა ტილოდ აღვიქვათ, რომლებსაც მასწავლებლები საღებავების მსგავსად, ინფორმაციითა და ცოდნით ავსებენ. მნიშვნელოვანია ამ პროცესის ხაზგასმა, როგორც თაობათა შორის ინფორმაციული მემკვიდრეობის გადაცემაზე მორიგი მითითება. აქვე არსებობს კავშირი მასწავლებლების პორტრეტებთანაც. „ამარკორდში“ მასწავლებლების რაოდენობა მეტია ვიდრე „იმერულ ესკიზებში“, თუმცა თვისობრივ და ქცევით მახასიათებლებს შორის მსგავსებები მაინც არსებობს. რეჟისორები ყურადღებას აქცევენ სასწავლო პროცესის ხასიათს და მასწავლებლების ქცევას საკლასო ოთახში, იქნება ეს მჯდომარე მდგომარეობა თუ მოძრაობა მერხთა რიგებს შორის. მასწავლებლის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი საკლასო ოთახში მიმდინარეობს, შესაბამისად, მასწავლებლების პორტრეტის შექმნისათვის სახასიათოა ამ სივრცეში მასწავლებლის მიერ პირადი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების სცენებზე დაკვირვება, როგორებიცაა - ჭამა-სმა, მოწევა, ცხვირის მოხოცვა და ა.შ.



ორივე ფილმში გვხვდება ფრაზების, კითხვების ან სიტყვების განმეორება - „იმერულ ესკიზებში“ მასწავლებელი გამუდმებით იმეორებს კითხვას: „რა სარგებლობა მოაქვს შინაურ ფრინველს?“, კერძოდ - ქათამს, კვატას და მამალს, და ელის პასუხს ბავშვებისგან, მიუხედავად იმისა, რომ პასუხი თითქმის ყოველ ჯერზე უცვლელია. ასევე ერთად სიმღერა და ისეთი ფრაზების ერთხმად განმეორება, როგორც „ჯამი ჭურჭელია“, „ჯეჯილი ბიბინებს“ და ა.შ. „ამარკორდში“ მსგავსება გვხვდება ხელოვნების და ბერძნულის მასწავლებლებთან, სიტყვა „პერსპექტივისა“ და ბერძნული ფრაზის „ემარ სამენ“-ის განმეორებისას.



„ამარკორდში“ ხაზგასასმელია პადრეს ჩართულობა სკოლის სასწავლო სისტემაში, რასთან მსგავსება „იმერულ ესკიზებში“ საერთოდ არ გვხვდება, უფრო მეტიც, არც ეკლესიის და რელიგიის ხსენება არსებობს. აღსანიშნავია, რომ პადრეს პედაგოგობის მიუხედავად მისი ფიგურას და როლს მოსწავლეები არასერიოზულად უყურებენ, ისინი იპარებიან მისი გაკვეთილებიდან და რაც მთავარია ეს დამოკიდებულება მკაფიოდ ვლინდება ტიტას ფიქრებში აღსარების ჩაბარებისას. ფელინის ეს გადაწყვეტილება შეიძლება გამოწვეული იყო თავისივე ცინიკური დამოკიდებულებით, რადგან ბავშვობაში თავად სწავლობდა სასულიერო კოლეჯში.



გასათვალისწინებელია, რომ ამ ორ ფილმში სკოლის მოსწავლეთა შორის მნიშვნელოვანი ასაკობრივი სხვაობაა, ფელინისთან ბავშვები მოზარდებად შეგვიძლია ჩავთვალოთ, ხოლო მჭედლიძესთან დამწყები კლასების მოსწავლეები არიან. ეს შესაძლოა განაპირობებს არა მხოლოდ საგნების და შესაბამისად მასწავლებლების სხვადასხვა რაოდენობას, არამედ მოსწავლეთა ქცევით თავისებურებებსაც. მოზარდობის ასაკსა და გარდატეხის პერიოდში ჰორმონალური დისბალასიდან გამომდინარე მძაფრდება პერვერსიული ქცევებისკენ მიდრეკილება, შესაბამისად ფელინის მოსწავლეების ხუმრობები განსხვავდება „იმერული ესკიზების“ ბავშვების სიცელქისგან. მაგალითად, საკლასო ოთახში ჰაერის გაფუჭების გადაბრალება ჭარბწონიან თანაკლასელზე, ან მასწავლებლის წინაშე დაფასთან მდგომი მეგობრის შერცხვენის მიზნით რუკებით ერთგვარი მილის მსგავსი კონსტრუქციის შეკეთება და ბოლო მერხიდან მეგობრის ფეხებთან მოშარდვა.



„იმერულ ესკიზებში“ ბავშვების ქცევები ბევრად გულუბრყვილოა და ნაკლებად დამამცირებელი, რაც სტანდარტულად შემოიფარგლება თმის მოქაჩვით, წიგნის ჩართყმით და სხვადასხვა ხმების იმიტირებით, რაც მარტივად ექვემდებარება მასწავლებლის კონტროლს. თუ გავავლებთ პარალელს, ორივე ფილმში გამოსახულია კლასელების ერთმანეთისადმი მეტნაკლებად ძალადობრივი ქცევები, თუმცა მსგავსებასთან ერთად ჩვენ ვხედავთ ამ ძალადობრივი ქცევების თვისებრივ განსხვავებას ბავშვების ასაკიდან გამომდინარე.



ამ ყველაფრის ფონზე, რა თქმაუნდა, ყოველთვის იკვეთება ხუმრობისა ან/და „მასწავლებლის რისხვის ობიექტი“. „იმერულ ესკიზებში“ ეს ცნობილი ეპიზოდი მოიცავს ჩუმ და მორცხვ ბავშვს, რომელსაც მასწავლებლის თქმით, მთელი წლის განმავლობაში ხმა არ ამოუღია, თუმცა მის კითხვაზე თუ „რა სარგებლობა მოაქვს მამალს“, პასუხობს - „ჩინჩლავს“. რის შემდეგ კუთხეში დადგომით ისჯება. „ამარკორდის“ შემთხვევაში კი მსგავსი რისხვისა და დამცირების ობიექტი ზემოთ აღწერილი ხუმრობის შედეგად ვითომ ჩაფსმული კლასელი ხდება.





პერვერსია და ერთის მხრივ, „ტაბუ-დადებული“ საკითხები ფედერიკო ფელინისთვის არ წარმოადგენს რაიმეგვარი დისკომფორტის სივრცეს, პირიქითაც, მისთვის ეს საკმაოდ აქტიურად გამოყენებადი აქცენტებია. ერთ-ერთი მათგანი ასახავს სასკოლო დასვენებისას საფირფარეოში მწეველ ბავშვებს, რაც ამგვარი არაჯანსაღი ქმედებით თითქოსდა მთელი იმ სასკოლო სისტემის სრული ხრწნის მანიშნებელია, რომელშიც ადამიანი იზრდება და ყალიბდება. ნანა მჭედლიძესთანაც ვაწყდებით მწეველობის კადრებს, სადაც კინოთეატრში ახალგაზრდა ჩუმად ეწევა თუთუნს და იმწამსვე კინოთეატრის ზედამხედველისგან გაფრთხილებას იღებს. ამ შემთხვევაში ჩანს, რომ ის ბავშვი არ არის და მის ქმედების მიმართ მკაცრი მორალური დისონანსი მაყურებელს არ უჩნდება.



როგორც აღვნიშნეთ, პერვერსია, ერთგვარი არანორმატიული და სოციალურად არასასურველი ქცევა ხშირად ჩნდება ფელინის ფილმებში. მათ შორის „ამარკორდშიც“ ფიგურირებს პროსტიტუცია, მასტურბაცია, საეკლესიო პირების გამასხარავება და სხვა. მას იზიდავს გროტესკული და გაშარჟებული, კარიკატურებამდე მიყვანილი ფიგურები და ფორმები მათი სემანტიკური შიგთავსის ჩათვლით. აქედან გამომდინარე, „ამარკორდის“ ფარგლებში, ჩვენ ვაწყდებით მისი ყოფის სივრცეში არსებულ ხეიბრებსა და მენტალური აშლილობის მქონე

პერსონაჟებს. ყველაზე დასამახსოვრებელია უსახლკარო ბრმა აკორდეონისტი მათხოვარი და ადგილობრივი ნიმფომანიაკი ქალი, სახელად ვოლპინა (იტ. მელაკუდა).



ორივე მათგანი სოციუმის სრულფასოვანი წევრია, როგორც საზოგადოების ლოგიკური და თავისი უნიკალური დანიშნულების მქონე კომპონენტი. ორივე პერსონაჟი მონაწილეობს სოციუმის ნებისმიერ საზოგადოებრივ მოვლენაში, დღესასწაულებსა და თავყრილობებში. ისინი ერთდროულად გარიყულები და ჩართულები არიან საზოგადოების ცხოვრებაში; უფრო მეტიც, საზოგადოების მხრიდან მათდამი ერთგვარი სიყვარული იგრძნობა და ჩანს. მათხოვარსა და ვოლპინას ახასიათებს მკაფიოდ გამოკვეთილი ისტერიულობა და შფოთვა. ეს ორი პერსონაჟი ასახავს არსებული სოციუმის რაობას, რადგან ადამიანების მენტალური მდგომარეობა მასზეა დამოკიდებული. სოციუმი თავად ქმნის თავის „ხეიბრებს“ და შესაბამისად, პასუხს აგებს მათზე. „იმერულ ესკიზებში“ ასევე არსებობენ ხეიბრები, თუმცა ნანა მჭედლიძე არ ეხება არც რელიგიის, არც პროსტიტუციის და არც მასტურბაციის საკითხებს. მისი ნაჩვენები სამყარო არ ასახავს იმავე ხარისხის გახრწნასა და გარყვნილობას, როგორც ფედერიკო ფელინის სჩვევია. „იმერული ესკიზების“ ხეიბრები, კოჭლი კანტორის თანამშრომელი და ოლია მათხოვარი, რომელიც სიმინდის ფუჩეჩით არის შემოსილი, ასევე საზოგადოების ნაწილია, რომელთა მიმართ საზოგადოება კეთილგანწყობილია.



ქცევითი პატერნების განხილვისას, ყურადღება მისაქცევია თეატრალურობა. ეს თავისებურება ყველაფერში იკვეთება და ცხოვრების ყოველდღიურობის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. აქედან გამომდინარე, თავად თეატრი ან/და კინოთეატრი ორივე ფილმში ფიგურირებს, როგორც თავყრილობების მნიშვნელოვანი ადგილი და თავად ცხოვრების ერთგვარი იმიტაციის, კრეაციის

სივრცე. შეიძლება ვთქვათ, რომ თეატრი არის ცხოვრება და თავად ცხოვრებაც თეატრად გადიქცევა. ოტელოს სპექტაკლის ეპიზოდში, სადაც შვილი თამაშობს და გარკვეულ მომენტში სცენარის მიხედვით გულში ისდის, მარიამ ბებია მართლაც იჯერებს მის გულისწასვლას და სცენასთან კივილით მირბის, სცენიდან კი მსახიობები ამშვიდებენ და დარბაზში აბრუნებენ. ეს მომენტი ხაზს უსვამს თეატრისა და კინოს სივრცეში მაყურებლის ჩართულობასა და თანაგანცდის ხრისხს. აქვე აღსანიშნავია, რომ შექსპირის ეს პიესა სრულდება ჩოხებში, ღვინის შესმითა და ქართული სიმღერების თანხლებით. შვილიშვილები ასევე დგამენ თავიანთ წარმოდგენას, ცეკვებით და სიმღერებით, რათა შემოსული თანხით მეგობარს დაეხმარონ. ეს მათგან არანაირ ძალისხმევას არ მოითხოვს, რადგან უკვე გამჯდარი ქცევაა, შესაბამისად ისინი კი არ დგამენ, არამედ უბრალოდ კიდეებზე ფარდას, გვერდზე წევენ მას და აგრძელებენ ცხოვრებას. ნანა მჭედლიძე თავად აღნიშნავდა, რომ „იმერულ ესკიზებში“ მონაწილე იმერეთის ადგილობრივ მაცხოვრებლებს არანაირი გადაღების გამოცდილება არ ჰქონდათ, თუმცა ამის მიუხედავად კამერის წინ ისე იქცეოდნენ, თითქოს საამისოდ იყვნენ დაზადებული.

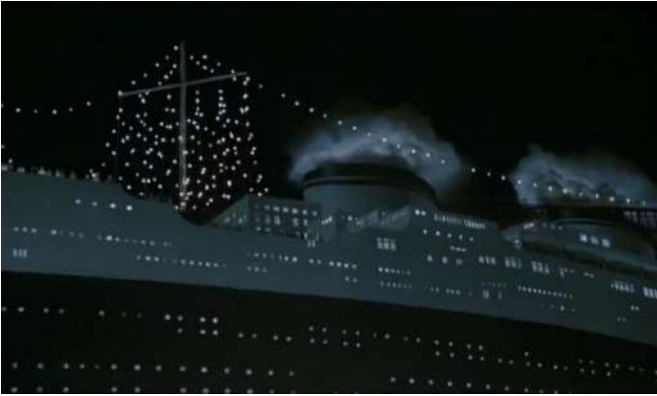


მნიშვნელოვანია, რომ სამყაროს მსგავსი განცდა თავს იჩენს ხალხის ყოველდღიურ ქცევაშიც. კინოს და თეატრის ფარგლებს მიღმაც, რიმინის და ხონის მაცხოვრებელთა ყოველდღიურობა გადატვირთულია დრამატული მოვლენებით. ამას აქვს ემოციური „ამერიკული მთების“ ეფექტი და ცნობიერების პატერნულობას განაპირობებს. როდესაც ადამიანი ემოციურ აღზნებებზე ხდება დამოკიდებული, ამით ის ზრდის ქცევის დრამატულობას, სენსიტიურობას, გროტესკულობას. ორგანულ დონეზე ეს წარმოადგენს ინფორმაციული და ქცევითი პატერნების მემკვიდრულობას. ეპატაჟურობა ბუნებრივად ვლინდება, და თუ ორგანიზმი ვერ იღებს საჭირო ჰორმონებს, ის თავისით იწვევს ამ მოვლენებს ემოციური ბიძგის მისაღებად. ეს ფილმებში პირველივე წუთებიდან ვლინდება ასახული მოვლენების თეატრალიზებაში. „ალქაჯის“ კოცონზე დაწვით, შვილიშვილის ჩამოსვლით იწყება და ასე გრძელდება ფილმების დასრულებამდე. „ამარკორდში“ ასეთი ეპიზოდი უხვად არის, თუმცა განვიხილოთ რამდენიმე ყველაზე თვალსაჩინო. მაგალითად, დუჩეს ჩამოსვლა რიმინიში, რომლის დასახვედრად ადგილობრივები ქმნიან ვარდებით გაფორმებულ მის უზარმაზარ პორტრეტს. ამ სტუმრობით ყველა აღტაცებულია, თუმცა არავის უკვირს ბენიტო მუსოლინის ჩამოსვლის ფაქტი, რადგან დუჩესთვის მიძღვნილი პარადი არ არის იტალიელების ყოველდღიურობიდან აცდენა. მათ ეს არ ეუცნაურებათ, ვინაიდან მთელი მათი ცხოვრება მსგავსი „მგზნებარე“ მოვლენებით საზრდოობენ, იქნება ეს კოცონის დანთება ქალაქის ცენტრში, ნავებით გასვლა (მთელი მოსახლეობის მასშტაბით), რათა გემს დახვდნენ და ა.შ.



მოვლენათა მსგავსი, ემოციურად გაზვიადებული აღქმა და დრამატიზაცია ხდება მომდევნო ეპიზოდში, როდესაც ჩამოსულ ფაშისტებს ესმით გრამოფონიდან გაჟღერებული, ინტერნაციონალური, ანუ სოციალისტური ჰიმნი. იქმნება სრული ქაოსი, ფაშისტები პოულობენ გრამოფონს, რომელიც ზარის კომპოზიციას მოთავსებული და ერთბაშად ტყვიებს უშენენ მანამ, სანამ ის არ ჩამოვარდება. ამის მერე მხიარულად ბრუნდებიან უკან. აღნიშნული ეპიზოდი ფაშისტური წყობის კრიტიკას ემსახურებოდა. პოლიტიკური იდეოლოგია, კომუნიზმი და ფაშიზმი, ჯერ კიდევ აქტუალურ თემათა რიცხვში შედიოდა, თუმცა მათზე აქცენტირება და მითუმეტეს კრიტიკა ხელს უწყობდა ომის შემდგომი პერიოდის ადამიანის ცნობიერების

შეცვლასა და ხელახლა ფორმირებას. იტალიური კინო მაქსიმალურად ცდილობდა ამ საკითხებისგან დისტანცირებას, თუმცა იმავდროულად მათ ტრამპლინად იყენებდა. აქვე აღსანიშნავია, რომ „იმერულ ესკიზებში“ პოლიტიკა საერთოდ არ არის ნახსენები. მორიგი ძლიერი ემოციების გამომწვევი მოვლენა იყო მთელი რიმინის შეკრება, ნავეზზე განთავსება და ამერიკიდან წამოსული უზარმაზარი გემის ჩავლის სანახავად გაშურება.



მომდევნო ასეთივე მნიშვნელოვანი თუმცა მეტად პირობითი და მისტიკური ეპიზოდი იყო ზამთარში, მაღალ თოვლსა და ნისლში ახალგაზრდების წინ ჩამოფრენილი ფარშევანგის გამოჩენა, რომელიც თეთრი თოვლის ფონზე შლის უზარმაზარ ფერად კუდს, რაც უდაოდ წარუშლელი სანახაობაა.



„იმერულ ესკიზებში“ მსგავსი გრძნობათა ღელვები უცხო არ არის, მაგალითად ფეხბურთის თამაშისას ხან ძაღლების, ხან ბატების და ხან ღორების გარემოცვაში ბურთის ტარება. ეს თამაშს ერთგვარ გულწრფელ და ნაივურ თეატრალურობას სძენს, რადგან ამავედროულად ზუსტად ასახავს სოფლის რეალობას. დრამატულობა თავს იჩენს თეატრის სცენებში, სადაც მთავარი მსახიობი წარმოსახვითი სიკვდილის შემდეგ ჯერ კიდევ სცენაზე ფარდის ჩამოფარებამდე უკვე კულისებში მდგომ თანამშრომელს თავის თამაშზე ეტრაბახება. გასახსენებელია შვილის თბილისში გაცილების სცენაც, სადაც მარიამ ბებია ზედიზედ რამდენჯერმე აჩერებს ავტობუსს და ბოლო დარიგებებს იძლევა, როგორც მაგალითად, „მატარებელი კარგად რომ გაჩერდება, მერე ჩამოდი“. აღსანიშნავია პანაშვიდის პროცესში ჭირისუფალთა და

მგლოვიარე ხალხის დატირებისადმი დამოკიდებულება, რაც ხმამაღლა მით უკეთესიას პრინციპით, პანაშვიდისთვის გამოპრანჭვით, დრო და დრო წაჭორავებით, მუხლებიდან ასაყენებლად სპეციალური ხალხის მოხმობით, ორკესტრის აკომპანირებით და ა.შ. მარიამ ბეზიაძე, დატირების წამომახილებს შორის შვილიშვილს ეკითხება, ქათმებს თუ აჭამა, მოზვერი გადადმა ხომ არ გადაუშვია და სხვა.



ასევე დრამატულობის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო ეპიზოდი დეპეშის ჩამოსვლის სცენაა. მარიამ ბეზიაძის შვილები თბილისიდან ფოსტით დეპეშას უგზავნიან, ფოსტალიონის მოსვლა ააღელვებს, თუმცა ყველაზე მძაფრი რეაქცია სწორედ რომ შეტყობინების ფორმაზე - დეპეშაზე აქვს და გახსნამდე იწყებს ყვირილს, შემახილებს, მეზობლების შეგროვებას, რადგან მიაჩნია, რომ დეპეშა უთუოდ რაღაც ცუდი ამბის მომტანია. მის ჭიშკართან 20-მდე მეზობლის შეგროვების შემდეგ წერილი იხსნება და მისი შინაარსი სრულიად არ შეესაბამება ბეზიის მოლოდინებს, ეს უბრალო მოლოცვაა. ამის შემდეგ ბეზია უბრაზდება შვილებს იმ მიზეზით როგორ გაუხეთქეს გული და შეაწუხებინეს ამდენი ადამიანი. ამ ეპიზოდით ჩანს, რომ ცვლილებების მომტანი მოვლენების მოსვლას არავინ ელის, თუმცა მიუხედავად ასეთი მძაფრი რეაქციისა, მათი მოსვლა არც ვინმეს აკვირვებს. ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა და სამყაროსთან ემოციებით სავსე და ამავედროულად ჰარმონიული კავშირის არსებობაზე მოწმობს.



„ამარკორდსა“ და „იმერულ ესკიზებში“ ნაჩვენებია კიდევ ერთი ფუნდამენტური საკითხი, როგორც ქალისადმი ლტოლვაა. ქალისადმი დამოკიდებულება და ხატი ფელინისთან უფრო მიწიერი და ფიზიოლოგიური ხასიათისაა. „ამარკორდის“ ქალები გვესახებიან უმეტესად საყვარლების როლებში, როგორც - ვოლპინა/„მელაკუდა“, თამბაქოს გამყიდველი, გრადისკა და ა.შ. დედის ხატი კი დაკავშირებულია მუდმივ შფოთვისთან, დაუფასებლობის განცდასთან, სუიციდზე საუბართან, კონფლიქტთან, და ავადმყოფობასთან. ფელინისთან ქალისადმი ლტოლვა მრავალ ეპიზოდში შუქდება, მაგალითად, რიმინიში ახალი სექს მუშაკი ქალების გამოჩენა, რომლებსაც მთელი ქალაქი გაფაციცებით აკვირდება. ასევე მნიშვნელოვანი სცენაა ტიტას მიერ მასიური ფორმების მქონე თამბაქოს გამყიდველი ქალის ჰაერში აწევის მცდელობა, რომელიც რამდენიმე წუთი გრძელდება და რაოდენ სწრაფადაც აღმოცენდა ლტოლვა, იმდენად სწრაფი ჩაქრობის თვითმხილველები ვხდებით. თუმცა ყველაზე ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი ტიტას გაგიჟებული ბიძა თეოს ეპიზოდია, რომელიც ხეზე ძვრება და „ქალი მინდას“ ყვირილში აღამდება. ეს ყვირილი საზრისებში დალექილი ქალისა და მზრუნველობის ფუნდამენტური მოთხოვნილებაა და ასახავს არა ინდივიდის ლტოლვებს, არამედ ერის კრიზისს. ეს იმაშიც ჩანს რომ ბიძის ხიდან ჩამოყვანა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ჯუჯა დედაოს მოსვლის შემდეგ. მაგრამ რატომ მაინც და მაინც კრიზისის ასეთი გამოვლინება? „იმერული ესკიზები“ იძლევა ამაზე პასუხს.





ნანა მჭედლიძესთან ქალის ხატი, თავის მთლიანობაში, სულ სხვა სემანტიკური დატვირთვის მატარებელია. პირველ რიგში, მთელი ფილმის მანძილზე, ის ასოცირდება მშობლისა და ბების როლთან, სახლთან და ოჯახთან. მისი სოციალური როლი მოიცავს მზრუნველობას, უსაფრთხოებას, მხარდაჭერას, დაცულობასა და უპირობო სიყვარულის წყაროდ ყოფნას. ყველა ჩამოთვლილი კომპონენტი სულიერი სიმშვიდის მოპოვების ხელშემწყობია, შესაბამისად „იმერულ ესკიზებში“ ვგრძნობთ ჰარმონიულობას მთელს სამყაროსთან. აქედან შეგვიძლია ვივარაუდოდ, რომ „ამარკორდში“ ასახული კრიზისი სწორედ აღნიშნული კომპონენტების დეფიციტით არის განპირობებული. „იმერულ ესკიზებში“ მაინც ვაკვირდებით ქალისადმი ლტოლვის სცენებს, თუმცა არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავება - ეს ლტოლვა არ არის იმავე ეროვნული კრიზისის ამსახველი, რასაც „ამარკორდში“ ვაკვირდებით. ფელინისთან ვაწყდებით გადაჭარბებულ აღგზნებულობას, რომელიც ფილმის მანძილზე ირიბ და პირდაპირ ფორმებში აისახება. მაგალითად „ამარკორდის“ ახალგაზრდების კოლექტიური მასტურბაცია მანქანაში, მოსახლეობის ამაღლებული ინტერესი პროსტიტუტი ქალებისადმი, გემის კოლექტიური დახვედრა, ვოლპინას არსებობა, ბიძია თეოს ხეზე აძვრომა და „ქალი მინდა-ს“ ყვირილი. მჭედლიძესთან ქალის წყურვილი არ ასოცირდება ისტერიულ და შეუწინაღებელ ტკივილთან. ასეთ სცენას პანაშვიდზე გლოვის მონაკვეთში ვხედავთ, როდესაც კუბოსთან მგლოვიარე მამაკაცს გვერდით ქალი ჩაუვლის, ის მას თვალს აყოლებს, და როგორც კი ქალი თვალს ეფარება მამაკაცის გლოვის ხმები უფრო ცხარე ფორმას იღებს. „იმერულ ესკიზებში“ ამ ლტოლვას უფრო ჯანსაღი ხასიათი აქვს, რადგან პერსონაჟების ცხოვრება თეატრალურ დადგმას ჰგავს, მათ ასევე აქვთ დრამატული ეპიზოდების მონაცვლეობა, იქნება ეს თეატრში წასვლა ამ ემოციების მისაღებად, თვითონ სპექტაკლის დადგმა, პანაშვიდებზე მაღალი სამსახიობო ოსტატობით ჭირისუფლის „როლის“ შესრულება, „დეპეშის“ მოსვლით აფორიაქება, მთელი სოფლის აყოლიება, ამ შფოთვა-ფორიაქში ჩართვა და სხვა.



ჩვენი აზრით, „ამარკორდის“ მთავარი ქალი პერსონაჟის, გრადისკას სიმბოლური მნიშვნელობა, ასევე საკვანძოა და პირდაპირ კავშირშია იტალიის ეროვნულ კრიზისთან. ის არ არის უბრალოდ ქალი, ის არის სიმბოლო. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში წამყვანი განმარტავს გრადისკას სახელს და თარგმნის მას, როგორც „მე მზად ვარ“-ს. ეს პერსონაჟი პოსტფაქტუმ ასახავს სწორედ სამყაროსთან გაწყვეტილ კავშირსა და საზრისებისგან დაცლას, მისი აღდგენისა და ცვლილებებისთვის მზაობას, ამ ცვლილებების მოლოდინს და წყურვილს. „ამარკორდში“ არ განიხილება ამ კავშირის აღდგენის წარმატება/წარუმატებლობის საკითხი, არამედ შინაგანად მიმდინარე მზაობის ჩამოყალიბების ფაქტი და პროცესი, რომელიც ადრე თუ გვიან უბიძგებს მიზანმიმართულ ქმედებას. ეს სწორედ იმ იმედის მუდმივი არსებობაა, რაც კრიზისის გადალახვას განაპირობებს.



თუ კი კრიზისის გადალახვას ციკლად აღვიქვამთ, ასევე ციკლურობის ფარგლებში, მნიშვნელოვანია, მივუბრუნდეთ უფრო სიღრმისეულ, სიკვდილისა და სიცოცხლისადმი დამოკიდებულებას. ამ ორს შორის საზღვრების წაშლას ასახავს „იმერულ ესკიზებში“ „მიცვალობულის ადგომის“ ეპიზოდი, სადაც პანაშვიდზე გლოვისას გადაღლილ მოხუცს დასასვენებლად ოთახში დააწვენენ და მწერებისგან დასაცავად ზეწარს გადააფარებენ. ერთ-ერთი ჭირისუფალი შეცდომით იგივე ოთახში შევა და ხმამაღალი წამომახილით მიძინებულ მოხუცს გააღვიძებს, მისი წამოდგომა სრულ აჟიოტაჟს იწვევს. ყვირილით „მიცვალებული ადგა“ მთელი სოფელი გაუგებარი მიმართულებით მირბის წინ ყოველივე დაბრკოლების გადალახვით. კულტურის კოლექტიური და კომფორმისტული ხასიათი აქაც გამოვლინდა, რადგან იქ მყოფს არავის გაუჩნდა ეჭვი. მარიამ ბებია ამ დროს გასული იყო, ხმაურმა მიიზიდა და ბოლოს ყველას, დარცხვენის, უკან აბრუნებს. ამ სიტუაციის მიზეზი არა მხოლოდ კოლექტიურობაა, არამედ სიკვდილისა და

სიცოცხლის მტკიცე ურთუერთშერწყმა. ამ ეპიზოდის გარდა, ორივე ფილმში საინტერესოა დაკრძალვა-პანაშვიდის სივრციდან იმწამსვე ქორწილზე, დღესასწაულზე გადანაცვლებები, რაც მკაფიო აქცენტს აკეთებს სიკვდილის მიმდებლობასა და სიცოცხლის ზეიმზე. „ამარკორდში“ ტიტას დედა უკვდება, მისი დაკრძალვის მძიმე ცერემონიას ენაცვლება გრადისკაც ქორწილის სცენა. „იმერულ ესკიზებში“ კი ეს ვლინდება დაკრძალვის პროცესში, მუსიკალური ორკესტრის შემაღენლობაში მყოფი, მთვრალი მედოლის სხვის ეზოში შესვლა, სადაც ქორწილს აღნიშნავენ, ერთი სივრციდან მეორეში ასეთი თითქოს და სემანტიკურად კონტრასტული გადანაცვლება არავისში იწვევს დისონანსის განცდას.



აქ ხდება დაბადება-სიკვდილის ციკლებს შორის პარალელების გავლება, რადგან ორივე შემთხვევაში გაუჩინარებულია მათ შორის არსებული სივრცე. თუკი ადამიანი მას ქმნადობითა და მშვენიერების აღქმით არ ამოავსებს, დარჩება მხოლოდ საწყისი და საბოლოო წერტილი, რომელთაც არაფერი გააერთიანებთ და არც რამე დააშორებთ. „ამარკორდისა“ და „იმერული ესკიზების“ მაგალითზე ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს სივრცე შევსებულია პოეტურობითა და შინაარსით, ამიტომაც ეს ორი წერტილი მტკიცე ერთიანობას წარმოადგენს.

ლელა ოჩიაურს ვკითხეთ, თუ უფიქრია ამ ორ ფილმს შორის მსგავსების არსებობაზე. მან გვიპასუხა რომ არსოდეს უფიქრია ამ მიმართულებით, თუმცა აღნიშნა, რომ ჩვენთან საუბრის შემდეგ ნამდვილად დაინახა არა ერთი კავშირი და პარალელი. „სწორედ ამით არის ეს მსგავსება და განსხვავება საინტერესო, რომ ორივეგან არის სხვადასხვა ამოცანა. ფელინის უნდა რომ მოიშოროს, დაივიწყოს და გათავისუფლდეს წარსულისგან, თუმცა ეს ბოლომდე შეუძლებელია, ხოლო ნანასთან პირიქით. ქართული კინო ხშირად აჩვენებს ჩვენი არსებობის ერთ-ერთ მთავარ იდეას, რაც არის - მიწასთან კავშირი. როგორც კი ჩვენ მას ვშორდებით, ჩვენ ვკარგავთ კავშირს, ნიადაგს და თავადაც ვიკარგებით. რატომ არის აფხაზეთის დაკარგვა ასეთი ტრაგედია?, იმიტომ კი არა რომ მე იქ რამე მქონდა და დაგვარგე პირადად, არამედ დაიკარგა სამშობლოს და იდენტობის ნაწილი.“

ფელინი ნამდვილად საქმის ოსტატია, მისი ხერხები ტექნიკურად პროფესიონალური და დახვეწილია, რაც იკვეთება, იტალიურ კინემატოგრაფში, მის მიერ ახალი გამომსახველობითი ენის შექმნასა და გამოყენებაში. ისევე, როგორც ნანა, ის ცდილობს საზრისებს ჩაწვდეს, საკითხის სიღრმეში შევიდეს და ამას ძალიან გამართულად, ტექნიკური ცოდნისა და გამოცდილების ხარჯზე აღწევს. ნეორეალიზმის ფარგლებში რეალიზმის სიჭარბიდან გამომდინარე, ფელინი თითქოს ცდილობს ომის შედეგად დაკარგულ ან/და მივიწყებულ საზრისებს დაუბრუნდეს, იმ ფუნდამენტურ საკითხებს, რაც ადამიანზე დიდია. ნანა მჭედლიძე იმავეს ახერხებს, თუმცა ვიზუალური გამოსახულების შესაქმნელად არ იყენებს ფელინის მსგავს მეთოდებს. „იმერული ესკიზებიც“ ფუნდამენტალურ საფუძვლებზე დგას, თუმცა აქ საზრისები არ არის დაკარგული, ეს ძველი სიბრძნის გახსენებას არ ჰგავს, არამედ შეესაბამება ქართული კულტურის ფარგლებში სამყაროს განცდას. „იმერული ესკიზები“ აღიქმება ასე ახლო-ნათესაურად, რადგან მჭედლიძე ხაზს უსვამს ქართული ტრადიციის საზრისებით დატვირთულობას და მასში მარადიული ღირებულებების ჩართულობას. შესაბამისად თუ კი გაწაფული შემოქმედი ცდილობდა ჯერ ფორმის შექმნას, მკაცრი ფორმის ჩარჩოებიდან ამოსვლას, აბსტრაქციაში შესვლას და ამ პროცესში საზრისების ძიება-პოვნა-დაბრუნებას, ამავედროულად იმავეს აღწევს ადამიანი ფორმიდან გამოსვლის გარეშეც, ვინაიდან ის სამყაროს უკვე აბსტრაქტულად აღიქვამს. ეს ერთგვარი ფიროსმანისეული პარადიგმაა.

ლელა ოჩიაურმა ასევე აღნიშნა, რომ იტალიელებისთვის ცხოვრება ისეთივე დღესასწაულია, როგორც ქართველებისთვის. ამ დაკვირვებასა და მოსაზრებას ამტკიცებს ქართველი ლიტერატურათმცოდნე და კრიტიკოსი, გურამ ასათიანიც, თავის წერილების კრებულში „სათავეებთან“. ეს ნაშრომი ეძღვნებოდა ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების კვლევას. ავტორის მიხედვით, „ქართველისთვის ცხოვრება თავისთავად ზეიმის, დღესასწაულია, სანახაობაა, მრავალსახოვნებაა“, „ასეთია ქართული ლხინის დედააზრი: ადამიანი დგამს ბედნიერების სპექტაკლს. ქართული სადღეგრძელოც ამ ცდის შედეგია.

დონკიხოტური ელემენტის გარეშე აზა რა ფასი აქვს ჩვენს ქართველებად ყოფნას, ჩვენს თვითმყოფ სულიერ კონსტიტუციას?!”



თავი III

იმიჯის ფორმირება, როგორც კულტურული იდენტობის სახე-ხატი

3.1 ფელინის და მჭედლიძის სახე-ხატი კულტურულ და გლობალურ სივრცეში

ფედერიკო ფელინის შემოქმედებამ პოპულარობა 1950-იან წლებში მოიპოვა და იმავდროულად გახდა ცხარე დებატების საგანი. მკვლევრებმა დებატების ამ საინტერესო პროცესებში, დაიწყეს მხატვრულ კინოში ფელინის ნიშნურ-სიმბოლურ ფიგურად აღიარება. ის გახდა მნიშვნელოვანი ფიგურა არა მხოლოდ იტალიის კულტურულ ისტორიაში, არამედ გადაიქცა წმინდა „იტალიურის“ სიმბოლოდ. მიხეილ ბახტინი, რომელიც იკვლევდა ფელინის, როგორც ესთეტიკისა და ნარატივის ობიექტს, თავის ნაშრომში *Author and Hero in Aesthetic Activity* (Bakhtin 1920-23), ხაზს უსვამს ფელინის კრეატიულობას და აქტიურ საზოგადოებრივ პოზიციას. ასევე ფელინის შემოქმედების და პიროვნების მიმართ დიდ ინტერესს გამოხატავს როლან ბარტი და სვავს კითხვას - როგორ მოახერხა ფელინიმ საკუთარი სახელის ზედსართავ სახელად გადაქცევა.

ამ გადმოსახედიდან მნიშვნელოვანია, რომ ფედერიკო ფელინი სოციალური და ისტორიული კუთხით განვიხილოთ, სადაც ბუნებრივია იკვეთება კულტუროლოგიური და სოციალური დისციპლინების ჩართულობის საჭიროება. აღნიშნული პროცესი მოიცავს რეჟისორის გავლენის გააზრებას „გუმინდელ“ და „დღევანდელ“ იტალიაზე; გარდა ამისა, იტალიის კულტურული იდენტობის ჩამოყალიბებას და მის აღქმას საზღვრებს მიღმა.

საზოგადოებაში ფედერიკო ფელინი ხშირად იქმნიდა ჯადოქრის და პროვინციელი უვიცის სახე ხატს - იმიჯს. ამ დროს ის თამაშობდა ორი იტალიური სტერეოტიპის კომბინაციით: კრეატიული შემოქმედი „მაესტრო“ და „უკუღმართი პატრიოტიზმი“ (Patriarca 2010). ფელინის იმიჯისა და რეპუტაციის შექმნა არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკვლევი თემა იმის შესახებ, თუ როგორ იქმნება არტისტის სახე სოციალურ სივრცეში და რა კულტურული ძალები ახდენენ გავლენას მის საზოგადოებრივ იმიჯზე (Kapsis 1992).

პირველ რიგში, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ პროვინციიდან რომში გადასვლის შემდეგ, რეჟისორი აქტიურად იყო ჩართული კულტურულ და სოციალურ ცხოვრებაში, ეცნობოდა და სწავლობდა გარემოს და ცდილობდა ადაპტაციას. ის ახალგაზრდობიდანვე მუშაობდა ჟურნალისტიკის სფეროში და ხვდებოდა ცნობილ ადამიანებს, როგორც იყო მაგალითად, პაოლო პაზოლინის გაცნობა, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ფედერიკო ფელინის როგორც რეჟისორის გზა. ამგვარი პოზიციონირება ფელინის აძლევდა წარმატებული კარიერისა და რომის საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული იმიჯის მქონე ადამიანებზე ერთგვარი დაკვირვების წარმოების ყველაზე ეფექტურ საშუალებას

ფელინიმ ზუსტად გრძნობდა, რომ ცნობადობისკენ აღებული გეზი ხალხისათვის საკუთარი თავის ეფექტური გაცნობითა და წარდგენით უნდა დაწყებულიყო. შესაბამისად, მთელი თავისი რეჟისორული კარიერის მანძილზე, ფელინი წერდა წიგნებს, მონაწილეობდა კრიტიკულ მიმოწერებში რედაქციებსა და რეჟისორებთან (რომლებიც ასევე გამოყენებულია ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სამაგისტრო ნაშრომში), იღებდა ავტობიოგრაფიულ ფილმებს, თავისივე მონაწილეობით, მაგ: „Intervista“ (1987). საყურადღებოა, ფელინის მიერ მიერ საკუთარი სახელისა და გვარის გამოყენების მანერა ნამუშევრებში, კერძოდ აფიშაზე და თავად ფილმის დასაწყისში ფელინი ყოველთვის დიდი, გამოკვეთილი ასოებით ფიგურირებს, რაც მაყურებელს ადვილად ამახსოვრდება. ასევე თავის რამდენიმე ფილმში, რეჟისორმა პერსონიფიცირების მიზნით საკუთარი გვარი სათაურშივე ჩასვა, რათა უფრო მკვეთრად გაესვა ხაზი საკუთარი თავისადმი ნაშრომში არსებული ხედვის მიკუთვნებულობისათვის. ამის მაგალითია: Fellini's Satyricon (1969), Fellini's Roma (1972), Fellini's Casanova (1976).



გარდა ამისა, ფედერიკო ფელინი მონაწილეობდა ტექსტურ, აუდიო და ვიდეო ინტერვიუებში, რომელთა მასალებზე დაყრდნობით ფედერიკოსადმი მიძღვნილი არა ერთი ფილმი შეიქმნა. მაგალითად: „I'm a Born Liar“ (დემიენ პეტიგრიუ, 2002) და „How Strange to Be Named Federico“ (ეტორე სკოლა, 2013). სწორედ ამგვარი აქტიური სოციალური ჩართულობიდან გამომდინარე ფედერიკოზე დიდი რაოდენობის მასალა და წყარო შეიქმნა. ეს მასალა მისი პიროვნებისა და შემოქმედების კვლევის ფასდაუდებელ საფუძველს წარმოადგენს. ამ შედეგს თავად ვხედავთ, რადგან ფედერიკო ფელინიზე ძალიან ბევრი კვლევა არსებობს.

თუმცა მთავარი არ არის მხოლოდ ფედერიკო ფელინის კვლევა, არამედ მისი პიროვნებისა და შემოქმედების შესწავლის პროცესით და „წმინდა იტალიურის“ გამოვლენით, მიმდინარეობდა უფრო მასშტაბური, იტალიური იდენტობის ფორმადქმნადობის შესწავლის პროსესიც. სხვაგვარად რომ ჩამოვაყალიბოთ, იტალიური კულტურა ფელინის შემოქმედების მეშვეობით რეფლექსიას აკეთებდა

საკუთარ თავზე, რაც თავის მხრივ მკვეთრად აფიქსირებდა იტალიური კულტურის ადგილს გლობალური კულტურის სივრცეში.

რაც შეეხება ნანა მჭედლიძის ფიგურას და იმიჯის ჩამოყალიბებას, აქ ვითარება სულ სხვაგვარად არის. სამაგისტრო კვლევის ფარგლებში, ქართველ რეჟისორზე თუნდაც მცირე ბიოგრაფიული ინფორმაციის მოპოვებაც კი მნიშვნელოვან სირთულეს წარმოადგენდა. იქიდან გამომდინარე, რომ არტისტის ცნობად სოციალურ ფიგურად ჩამოყალიბების პროცესი დამოკიდებულია თავად ინდივიდზე და სოციუმის უკუკავშირზე, ინფორმაციისა და მასალის დეფიციტის მიზეზად შეგვიძლია ორი მთავარი ფაქტორი - პიროვნების ხასიათი და სოციალურ-კულტურული ვითარება დავასახელოთ.

კინორეჟისორ ნანა ჯანელიძის სიტყვებით ნანა მჭედლიძე საკუთარი მორიდებულობიდან გამომდინარე ერთ-ერთი დაუფასებელი რეჟისორია ქართულ კინემატოგრაფში. ლელა ოჩიაურიც ეთანხმება რეჟისორზე არსებულ ინფორმაციულ დეფიციტს და ზემოთ აღნიშნული ორი ფაქტორის ურთიერთკავშირის მნიშვნელობას. აქ მნიშვნელოვანია, რომ პიროვნებისა და სოციუმის ურთიერთგაცვლის შორის კავშირის დამყარება ვერ შედგა, თუმცა არა ერთი მხრიდან, არამედ ორივესგან, რაც ორივე მხარის პასუხისმგებლობაა. ნანა მჭედლიძე არ იყო სოციალურად აქტიური პიროვნება და აღწერილია, როგორც მორიდებული, თავმდაბალი, აქტიური ბრძოლის უნარების არმქონე, ინტროვერტი ტიპის ადამიანი. ლელა ოჩიაური აღნიშნავს, რომ „ნანა მჭედლიძის უკანა პლანზე გადაწევა იყო მისი ბუნებიდან გამომდინარე, ის არ იყო მებრძოლი, არც სადავეებთან მდგარი სარეჟისორო გაერთიანების წევრი. ის იყო აბსოლუტური ინდივიდი, ცალკე, თავისთვის. ის არ იყო იმ თაობის გუნდში, რომელიც მართავდა იმ პერიოდის ქართულ და საბჭოთა კინოს, იქ იყვნენ ისეთი ფიგურები, როგორც აბულაძე, ჩხეიძე, და სხვები. რომლებიც თავისი გავლენით არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ რუსეთში მღვაწე რეჟისორებს.“ კინოს გადაღებაზე საქართველოს კინოსტუდიაში რიგი არსებობდა, ხოლო ვისაც გავლენა და ძალაუფლება ჰქონდა - ის იღებდა. ნანას მჭედლიძეს კი არც ეს ძალაუფლება და არც მისი სურვილი ჰქონდა.

როგორც აღვნიშნეთ, პიროვნული მახასიათებლების გარდა არსებობს სოციალური უკუკავშირის ფაქტორიც, რომელშიც იგულისხმება კინო კრიტიკა, სტატიები, ინტერვიუები, კვლევის და აღწერის მცდელობები, რაც შემოქმედის პერსონის დახურულობის მიუხედავად მაინც შექმნის ინფორმაციულ ბაზას და გადადგამს კულტურის შესწავლისკენ საწყის ნაბიჯებს. გაჩენილ კითხვაზე, თუ რატომ არ შეისწავლიდნენ ნანა მჭედლიძეს, პასუხის გაცემა ისევ ლელა ოჩიაურს ვთხოვეთ. მან აგვიხსნა, რომ დღევანდელ ვითარებასთან შედარებით, საბჭოთა პერიოდში აღიარების მოპოვება ბევრად მეტ სირთულეს უკავშირდებოდა. „უცხოეთში აღიარება მნიშვნელოვანი იყო, ჩვენთან ესე იყო და ასეც რჩება, თუმცა რეჟისორი ან მოახერხებდა ფილმის საერთაშორისო ფესტივალზე გატანას ან ვერა და თუ ფილმი იგზავნებოდა, რეჟისორი ყოველთვის ვერ მიდიოდა.“ საზღვარგარეთ გატანილი ქართული ფილმის აღიარების შემთხვევაში, ის საქართველოშიც ყურადღების

ცენტრში ექცეოდა, ჰქონდა გამოხმაურება და ფაქტის დონეზე მაინც, მასზე რამე იწერებოდა. აღიარების გარეშე, ფილმების განხილვა, აქტიური, კონცეპტუალური კრიტიკის წერა და ფილმებზე სისტემატიურად მოხსენებების გავრცელება ქართული კულტურის ფარგლებში არ გვხვდება. ამის მიზეზად ნანა ჯანელიძე მიაჩნებს იმ გარემოებაზე, რომ კრიტიკის წერა ძალიან უჭირდათ, რადგან ყოველგვარი კრიტიკა, კონცეპტუალურიც კი, გულთან ახლოს მიდიოდა და ამის გამო სტატიის ავტორი ფიზიკური ძალადობისა ან უგულვებელყოფის (გარიყვის) მსხვერპლი შეიძლება გამხდარიყო. აქ იკვეთება ეროვნული ხასიათი, სადაც ჩანს ქართველების მიერ ემოციების მართვისა და ამ ემოციების რაციონალურობისგან გამიჯვნის „მარადიული“ პრობლემა.

საბოლოოდ, შეგვიძლია ვთვათ, რომ ნანა მჭედლიძის სოციალური ფიგურა და სახე-ხატი ქართულ სივრცეში გამოკვეთილად ვერ ჩამოყალიბდა, რადგან თავისი მხრიდან არც მისგან იყო საამისოდ საკმარისი უკუკავშირი, არც სოციუმიდან მომდინარე კვლევის ინტერესი და სათანადო ჩართულობა ამ იმიჯის ჩამოყალიბებაში. შესაბამისად, იმ დროს, როდესაც ფედერიკო ფელინიზე არსებობს უამრავი საკვლევი მასალა, მრავალი ჯილდოს მქონე ქართველ რეჟისორ ნანა მჭედლიძეზე, რაიმე ინფორმაციის ძიებისას ვაწყდებით მისი აღიარების მხოლოდ მსგავს ფორმას.

Не защищено | www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001410/ 🔍 ⌵ ☆

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა მთავარი - ბიბლიოთეკის შესახებ - ელ.რესურსები

შესვლა

ბიოგრაფიული ლექსიკონი
საქართველოს ბიოგრაფიული ლექსიკონი

English Georgian

დასაწყისი კატეგორიები

ძიება

პიროვნების სახელი:

☐ ზუსტად

საქართველოს ბიოგრაფიულ ლექსიკონში იხილავთ იმ პიროვნებათა ბიოგრაფიებს, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ნაწილში არიან ან დაკავშირებული არიან საქართველოსთან, უცხოვრობათ საქართველოში ან მის ფარგლებს გარეთ.

ლექსიკონის მხარდამჭერია საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

პროექტი მიზნად ისახავს, ააშენოს ქვეყნის მასშტაბით

ნანა მჭედლიძე ჩასწორება

დაბადების თარიღი: 20 მარტი, 1926

გარდაცვ. თარიღი: 28 მარტი, 2016 (90 წლის ასაკში)

კატეგორია: მსახიობი, რეჟისორი, სცენარისტი

ბიოგრაფია

დაბადების ადგილი: ქ. ხოში.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი 1956 წელს და სარეჟისორო ფაკულტეტი 1960 წელს.

არის რეჟისორი ფილმებისა: "მოდის მატარებელი", "აეროპორტი", "გზაში" (1964), "ვიღაცას ავტობუსზე აგვიანდება" (1967), "დიდებები და შვილიშვილები" (1969), "პირველი მერცხალი" (1975), "ნამდვილი თბილისელი", "იმერული ესკიზები" (1979), "უცვდავების თეთრი ვარდი" (1985). არის ავტორი წიგნისა "მხიარული მოთხრობები".

წყარო: <http://www.geocinema.ge/ge/regisor.php?kod5=63>



დაიბადა 1926 წლის 20 მარტს ხონში. დედა — ბარბარე ფარცხალაძე, პეტერბურგის პესტუჟევის უმაღლესი სასწავლებლის კურსდამთავრებული, რუსულ ენას ასწავლიდა სკოლაში. მამა — ავტოსაგზაო ინჟინერი, რომლის დაპროექტებული და ამუშავებული არაერთი მნიშვნელოვანი ობიექტი საქართველოში. ნანა მჭედლიძის პაპა მამის მხრიდან არის ახალმოწამე მღვდელი სიმონ მჭედლიძე, წმინდანად შერაცხული საქართველოს სამოციქულო მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ. იმის გამო, რომ 1937 წელს პოლიტიკური რეპრესიების შედეგად დედა გადაასახლეს ციმბირში, ნანა და მისი უმცროსი ძმა, ბიძინა, მამამ საცხოვრებლად თბილისში გადმოიყვანა.

დაასრულა შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო (1956) და სარეჟისორო (1960) ფაკულტეტები.

ნანა მჭედლიძის მოთხრობები წლების განმავლობაში იბეჭდებოდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში. იგი არის მის მიერ გადაღებული რამდენიმე ფილმის სცენარის ავტორი. 1981 წელს გამოცემულია „მერანა“ გამოსცა კრებული მისი მოთხრობებისა: „მხიარული მოთხრობები“. 2016 წელს გამოვიდა მისი მოთხრობების კიდევ ორი წიგნი: „იმერული ესკიზები“ და „შემოქმედებითი დავიდარბა“.

Не защищено | www.geocinema.ge/ge/rejsor.php?kod5=63

გვერს შესახებ | ინფორმაცია | ბმულები | მოგვწერეთ

ეროვნული ფილმოგრაფია

მთავარი | კინოს ისტორია | კინოსტუდია | ფილმები | ალმანახი | ხელოვანი | კინოკავშირის წევრები

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი კავშირის წევრი

ამ გვერდს გაიწვია 11412 სტუმარი

ბიოგრაფია | ფილმოგრაფია | ფოტო | ვიდეო | გზაწილი | სხვადასხვა

ბიოგრაფია

დაიბადა 1926 წლის 20 მარტს ხონში. დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო (1950 წელს) და სარეჟისორო (1957 წელს) ფაკულტეტები. სადიპლომო ნამუშევარი – კინონოველა "ჩქარი მატარებელი" (1960). 1950-1954 წლებში მუშაობდა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. საქართველოს სახალხო არტისტი (1983).

Like 0

კომენტარი / 1 /

ცოდვილი

3

ლურჯ მონასტერში დადიოდა,ეხლა ვერ მოდის,ქ-ნო ნანა ეფალი შეგენით,100 წლამდე იმ სოფლისკენ არ გაიხედო,ისე პირობა ვარ შეგისრულე,კარგი იმერულად გაკეთებული ლობიო ვერ მოგართვით,გვიყვარხართ,ვლიცულებით,თქვენთვის,ღმერთსებარებოდეთ.

10:58 / 01-04-2015

გამოხმაურება / 0 /

კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა - Fortuna.ge

<https://fortuna.ge/.../kinoredjisor-nana-mchedlidze-gardaiavala/> - Translate this page

90 წლის ასაკში ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა. კულტურის სამინისტროში ჟურნალიზმით ვერ საუბრობენ. ...

ცნობილი ქართველი რეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა ...

<https://www.youtube.com/watch?v=dRzzNzI1IPE> - Translate this page



Mar 29, 2016 - Uploaded by Georgian Broadcaster

ცნობილი ქართველი რეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა. ქართველთა სახალხო არტისტს ეკუთვნის ...

ნანა მჭედლიძე - 90 - YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=w0rQroXSc0> - Translate this page



Mar 20, 2016 - Uploaded by Georgian Broadcaster

ქართული კინოს გამორჩეული წარმომადგენელი - ადამიანი, რომელმაც გასულ წლებში საკუთარი მოღვაწეობით წარუშლელი კვალი დატოვა.

კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე ...

<https://expressnews.com.ge/?id=20938> - Translate this page

ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა. მჭედლიძის გარდაცვალების შესახებ ...

„იმერულ ესკიზებში“ ჩემი ცხოვრებას ასახული“ - ნანა მჭედლიძე ...

<https://www.newsmedia.ge/?p=2443> - Translate this page

Sep 28, 2016 - ამ ჟილნის გადაღების იდეა ჩემი ბავშვობის მონატრებიდან წამოვიდაო, გვიბრუნა რეჟისორმა ნანა მჭედლიძემ და თავის ცხოვრებაზე, იფანხა ...

90 წლის ასაკში კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე ... - ნეტგაზეთი

<https://netgazeti.ge/news/104784/> - Translate this page

Mar 29, 2016 - ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი და ქართველთა სახალხო არტისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

თბილისში ცნობილი კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა

<https://sputnik-georgia.com/culture/20160329/230852861.html> - Translate this page

Mar 29, 2016 - თბილისი, 29 მარტი — Sputnik. თბილისში ცნობილი მსახიობი, კინორეჟისორი და სცენარისტი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა, იუწყება ...

რეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა - Georgian Press

georgianpress.ge/com/news/view/16384?lang=1 - Translate this page

Mar 29, 2016 - ნანა მჭედლიძემ თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი 1958 წელს და სარეჟისორო ფაკულტეტი ...

3.2 თვითრეფლექსიის მნიშვნელობა კულტურის იდენტობისთვის

როგორც სამაგისტო კვლევის შესავალშიც აღვნიშნეთ, თანამედროვე გლობალურ სივრცეში, უაღრესად მნიშვნელოვანია ნაციონალური იდენტობის, თვითმყოფადობის შენარჩუნება, კულტურული ცვლილებების გააზრება და სახელმწიფოს არა მხოლოდ სოციალური სტრუქტურისა და სისტემის, არამედ იმიჯის ფორმირება მსოფლიოს წინაშე. ყველა ჩამოთვლილი პუნქტი ერთიანდება ერთი მთავარი, (თვით)რეფლექსიის პროცესის ქვეშ. ეს პროცესები და შედეგები ძალიან მნიშვნელოვანია საქართველოს, როგორც სახელმწიფოს განვითარების სტრატეგიული მიმართულებების შემუშავებისა და განვითარებისათვის, რადგან თანამედროვე სივრცე მოითხოვს სიახლეს და ცვლილებებს.

რეფლექსია არის საკუთარი და სხვისი ფსიქიკური მდგომარეობის, აზრების ანალიზი და გადააზრება. ადამიანი აფასებს საკუთარ თავს, აფასებს თავის ცხოვრებას, ქმედებებს, შეცდომებს. იგი აცნობიერებს თავის აუცილებლობას ან უსარგებლობას ლოკალურ და გლობალურ სივრცეში, აანალიზებს სძალუმს თუ არა რაიმე ახლის შემატება სამყაროსა და კულტურისთვის. რეფლექსია ერთგვარი კულტურულ-ისტორიული გამოცდილების დაკვირვებაა, რომლის შედეგად, სპეციფიკური კითხვების მქონე და პასუხების მაძიებელი ადამიანი თავად პოულობს პასუხს ან უკვე მოძიებული პასუხის დასტურს. ეს პროცესი მნიშვნელოვნად ეყრდნობა ხელოვნებაზე დაკვირვებას და ანალიზს, რადგან ის ცნობიერების განვითარების და აღქმული რეალობის სახოვანი გამოხატულება.

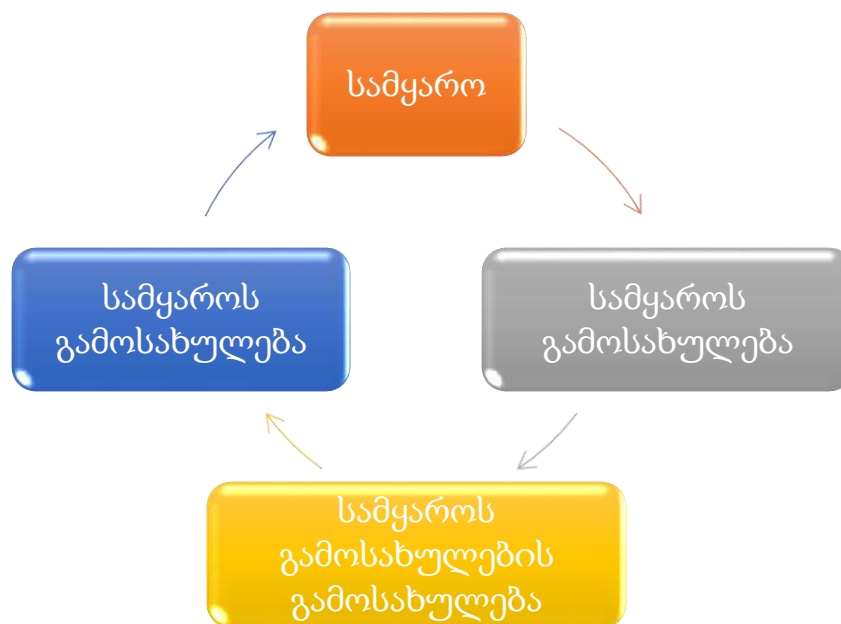
ხელოვნების ნიმუშების შესწავლისას, ადამიანი იფართოვებს წარმოდგენას სამყაროს შესახებ, რომელშიც ცხოვრობს და სიღრმისეულად ეცნობა იმ კულტურას, რომელსაც ეკუთვნის, რაც მისი თვითიდენტობის ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ფაქტორია. თავის მხრივ, ეს პროცესი ეხმარება ადამიანს სამყაროს უკეთ გაგებაში, ლოკალურ თუ გლობალურ კულტურულ პროცესებში ჩართულობასა და ადაპტაციაში. რეფლექსიებს შორის ერთ-ერთი სწორედ კულტურული რეფლექსიაა.

80-იან წლებში მიცემულ ერთ-ერთ ინტერვიუში, ფედერიკო ფელინიმ ხელოვნებისა და თავისი საქმიანობის არსი ამგვარად ახსნა: „ვფიქრობ, რომ ცხოვრების ინტერპრეტირება საჭიროა. ჩვენი ყოფა, ასე, ალაღბედზე რომ მივუშვათ, აზრს, მნიშვნელობას დაკარგავს და კომმარულად მოგვეჩვენება. ხელოვნება კი ის საშუალებაა, რომელიც სიმყუდროვის, დამაჯერებლობის განცდას გვიტოვებს და ჩვენს ცხოვრებას უფრო დაცულად აქცევს. გვაძლავს, ვიფიქროთ არსებობის შესახებ, რომელიც ცალკე, დამოუკიდებლად აღებული, შეიძლება წარმოადგენდეს მხოლოდ ერთობლიობას გულების, რომლებიც ძგერს, კუჭის, რომელიც საკვებს ინელებს, ფილტვების, რომლებიც სუნთქავს და თვალების, რომლებიც ივსება კადრებით, რომლებსაც აზრი არა აქვს“.

კულტურული რეფლექსია გულისხმობს ცნობიერების მდგომარეობას, რომელიც მიმართულია კულტურული აქტებისა და გამოცდილების გადააზრებაზე, რათა მივაგნოთ ჩვენი კულტურული ზრდისა და განვითარების ახალ მოდელებს.

კულტურა იწყებს საკუთარი მიმართულების რეფლექსირებას, მნიშვნელოვანი ცვლილებების და თავისი ტრანსფორმაციის ეტაპების აღნიშვნას, იმ მიზნით, რომ არა მხოლოდ დააფიქსიროს ეს ეტაპები, არამედ თეორიულადაც ახსნას და გაანალიზოს.

იმისათვის, რომ კულტურული რეფლექსია ყველასთვის გასაგები იყოს, ის უნდა ეყრდნობოდეს ეგოს მოცილებულ, ზეინდივიდუალურ მნიშვნელობებს. ამგვარი მნიშვნელობის არსებობის ერთ-ერთი ფორმა სწორედ ხელოვნებაა, რომელიც მაყურებელს ან მსმენელს ინფორმაციას გადასცემს. ხელოვნება რეალობას მხატვრულ გამოსახულებაში ასახავს. აღსანიშნავია ფსიქოლოგი დიმიტრი ლეონტიევის მიერ შემუშავებული ხელოვნების ნაშრომის ფუნქციონირების სქემა:



ეს სქემა გულისხმობს რეალური სამყაროსა და ადამიანის მიერ მისი სუბიექტური აღქმის ურთიერთქმედების პროცესს, რომელსაც საბოლოო ჯამში მაინც ობიექტური რეალობის გააზრებასთან მივყავართ. პროცესის იგივე მოდელი თვითრეფლექსიაშიც გვხვდება.

კულტურული რეფლექსიის დროს, ინფორმაციული კონტენტის და სტრატეგიის შემუშავებისას, მნიშვნელოვანია საკუთარი ქმედებების და დამოკიდებულებების გააზრება, რაც შემდეგ კითხვებში გამოიკვეთება:

- რის გამო ვაკეთებ/ვაპირებ გავაკეთო რამე;
- რა მამოძრავებს;
- რა საჭიროება თუ ღირებულებები ხორციელდება ქმედებაში;
- რა შედეგი მექნება;
- რას მომცემს ეს შედეგი.

კულტურული რეფლექსია მიმართულია ხელოვნების ნაწარმოებებში არსებულ პერსონაჟებზე, მოვლენებსა და ქმედებებზე: რამდენად თანხვედრაშია ეს ნაწარმოები ჩვენი ცხოვრების რეალობასთან, რა მსგავსებაა, რა განსხვავებებია, რა საჭირო

ინფორმაციის ამოღება შეგვიძლია ან სად შემეძლება მისი გამოყენება, რა გავლენა შეუძლია მოახდინოს ჩემს სამყაროზე და რას გამოიწვევს ეს. ხელოვნება, როგორც კულტურული რეფლექსიის ფორმა, უკავშირდება ადამიანის ცხოვრებას, პასუხობს ცხოვრებისეულ შეკითხვებს, ეხმარება პიროვნებას საკუთარი თავისა და ქმედებების შეცნობაში, რათა შეძლოს მათი შეფასება კულტურის კონტექსტში - კარგი-ცუდი, სასარგებლო-უსარგებლო.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კინო ხელოვნების დარგების ერთგვარი სინთეზია, შესაბამისად ის ატარებს მრავალ კოდირებულ ინფორმაციას და გამომხატველობით ენას, ქმნის ინფორმაციულ მემკვიდრეობას. ნეორეალიზმი, როგორც მიმდინარეობა, თავისი შინაარსისა და იდეოლოგიის მიხედვით კულტურული თვითრეფლექსიის გამორჩეული მაგალითია, რადგან ის არა მხოლოდ ემპირიულ დაკვირვებასა და რეალობის ასახვას ეყრდნობა, არამედ ამ ქმედებებით ცდილობს აზროვნების შეცვლასა და ახალი სტრატეგიის შემუშავების „პროვოცირებას“.

ფედერიკო ფელინი იყენებდა ახალ კინემატოგრაფიულ გამომხატველობით ენას, რათა ეჩვენებინა ევროპის და კერძოდ იტალიის კრიზისი, საზრისებისგან დაცლა და სემანტიკური გამოფიტვა. მისი მხრიდან, სწორედ ეს იყო თვითრეფლექსიის აუცილებლობაზე ყურადღების გამახვილება. გარდა ამისა, „ამარკორდში“ ჩვენ ვაწყდებით თვითრეფლექსიის არაერთ მცირე ეპიზოდს, მაგალითად, ადვოკატის სცენა. მთხრობელის როლში იგი პათოსით ყვება ქალაქ რიმინის ისტორიას, აღწერს მის სიდიადეს, რომის იმპერიაში ჩართულობას, მსოფლიოს ხელოვნებაში, მეცნიერებასა და სხვა დარგებში წვლილის შესახებ. ამ პროცესში მას ვიღაც მკაცრი ტონალობებით რამდენჯერმე აჩერებს, ადვოკატი ბრაზდება, თუმცა მაყურებელს გვიხსნის, რომ გარდა ყველა ზემოჩამოთვლილისა, ესეც ეროვნული ხასიათის ნაწილია. თვითრეფლექსიის გამომჟღავნებას იტალიურ კინოში ხშირად ვაწყდებით, რადგან დასავლეთს გააზრებული ჰქონდა და აქვს ამ პროცესის მნიშვნელობა. პაოლო სორენტინოს ფილმში, „La Grande Bellezza“ (2013), ვაწყდებით კრიზისის ანალოგიურ სცენას, სადაც მთავარი გმირი აღნიშნავს დღევანდელ რეალობაშიც იტალიური კულტურის საზრისებისგან გამოფიტულობას, შინაგან სიცარიელეს, რაც საბოლოო ჯამში ადამიანს არარაობად გადააქცევს.

იმიჯზე მსჯელობის დროს უკვე განვიხილეთ, რომ ფედერიკო ფელინის, როგორც იტალიის კულტურული ფენომენის შესწავლამ განაპირობა იტალიური კულტურის იდენტობის შესწავლაც და შესაბამისად კულტურის თვითრეფლექსიაც. სამწუხაროდ, ჩვენი სამაგისტრო კვლევის შედეგად, ასეთი მიდგომა არ იკვეთება ქართული კინოს და ნანა მჭედლიძის მიმართ. მიუხედავად ქართველი რეჟისორის პიროვნული ხასიათისა, ჩვენი აზრით, საკუთარ თავზე წერა არ არის მხოლოდ შემოქმედის პასუხისმგებლობა, არამედ მკვლევარების, კრიტიკოსების, ჟურნალისტების და იმ ადამიანების, ვინც აფასებს შემოქმედის ნაშრომს, აფიქსირებს და ამის შედეგად არ აძლევს მხატვრული ქმნილების კულტურული იდენტობის ნაწილს გაქრობის საშუალებას. ეს პროცესი აუცილებელია ქართულ კინოსთან

მიმართებაში, რადგან თავისი გამომხატველობითი ხერხებიდან გამომდინარე კინოს შეუძლია:

1. ინფორმაციის და ეროვნული, ისტორიული მეხსიერების შენახვა;
2. ამგვარი ინფორმაციული მემკვიდრეობის კონსერვაცია;
3. ინფორმაციულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობით სახელმწიფოს შეუძლია კულტურული თვითრეფლექსია;
4. რეფლექსიის შედეგად პოლიტიკური სტრატეგიისა და გეზის შემუშავება.

ფილმების სემანტიკური შედარებითი ანალიზის შედეგად მკაფიოდ გამოჩნდა ქართული კინოს მნიშვნელობა და მასში მარადიულ ღირებულებებზე ორიენტაცია. ხალხური ფრაზა „რაც კარგები ვართ, ქართველები ვართ“ უსაფუძვლო ნამდვილად არ არის, თუმცა არსებული და შექმნილის დაფასებისა და მოვლის გარეშე, ქართველობაც არაფრის მომცემი ხდება. ამ ფრაზის მნიშვნელობა არ უნდა არსებობდეს ფანატიკურ და რადიკალურ კონტექსტში, არამედ ქმედებით უნდა განმტკიცდეს. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვდგავართ საკუთარი კულტურისა და იდენტობის გამდიდრებისა და გამოკვლევის პასუხისმგებლობის წინაშე.

აღსანიშნავია, რომ ამ წლის 13-14 ივნისს, ქალაქ ბათუმში ჩატარებულ კონფერენციაზე, ევროპული საბჭოს პრეზიდენტმა, დონალდ ტუსკმა¹⁰, საქართველოს ევროპული განვითარების კონტექსტში, წაიკითხა ციტატა ვაჟა-ფშაველას წერილიდან „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“. თვითშესწავლისა და სოციალური პასუხისმგებლობის პრობლემის აქტუალობასა და მნიშვნელობას ვაჟა ფშაველა ჯერ კიდევ 1905 წელს, თავის წერილში აღნიშნავდა. იგი მიიჩნევდა, რომ ცალკეული ადამიანების ნაციონალური და ინდივიდუალური აღზრდა განაპირობებს ერის განვითარებას, ხოლო ერების ანალოგიურ აღზრდას მივყავართ კაცობრიობის ზოგად განვითარებასთან.

„განავითარეთ ყოველი ერი იქამდის, რომ კარგად ესმოდეს თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური მდგომარეობა, თავის სოციალური ყოფის ავკარგი, მოსპეთ დღევანდელი ეკონომიური უკუღმართობა და, უეჭველია, მაშინ მოისპობა ერთისაგან მეორის ჩასანთქმელად მისწრაფება, ერთმანეთის რბევა, ომები, რომელიც დღეს გამეფებულია დედამიწის ზურგზე.“

ვაჟას მიხედვით, ყოველი ამგვარი პატრიოტიზმი, რაც აისახება თვითშესწავლასა და რეფლექსიაში, ამავედროულად არის კოსმოპოლიტიზმიც, რადგან თითოეული ეროვნების განვითარება მთელი კაცობრიობის განვითარების საწინდარია. „ამიტომ კოსმოპოლიტიზმი ასე უნდა გვესმოდეს: გიყვარდეს შენი ერი, შენი ქვეყანა, იღვაწე მის საკეთილდღეოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმათთვის ბედნიერება, ნუ შეუშლი იმათ მისწრაფებას ხელს და ეცადე, რომ შენი სამშობლო არავინ დაჩაგროს და გაუთანასწოროდეს მოწინავე ერებს...“

¹⁰საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროს ოფიციალური საიტი

1983 წელს, მწერალი გურამ ასათიანი ნაწარმოებში „სათავეებთან“ იკვლევს ეროვნული ფსიქიკისა და ესთეტიკური ბუნების სიღრმეებს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა გააჩნიათ საქართველოს თვითშემეცნებისთვის. სხვაგვარად ამ ნაწარმოებს ეწოდებოდა „რამდენიმე ცდა ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების გასარკვევად“, სადაც ავტორი წერდა: „ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ, ბევრი რამ უნდა გადმოვიღოთ მათგან, ვინც ჩვენზე წინ წავიდა ცივილიზაციის თანამედროვე გზაზე, - სიბეჯითეც, მომჭირნეობაც, გამჭრიახობაც, ყაირათიც, მაგრამ ისე, რომ სხვის ორეულად არ ვიქცეთ, ისე რომ ჩვენი არსი არ შეიბღალოს, - არა მხოლოდ გარეგანი იერი, არამედ უწინარეს ყოვლისა, არსი ბუნებისა, შინაგანი კონსტიტუცია“.

რეფლექსიის ფორმის სახით, ხელოვნებას შეუძლია სტერეოტიპების გარღვევა და საშუალებას იძლევა ერთი და იგივე ობიექტები სხვადასხვა კუთხით ვიხილოთ. ხელოვნებასთან ურთიერთქმედების პროცესში, იდეებით გამდიდრებული პირი, რეალობასთან დამოკიდებულებაში ახალ ფორმებს აყალიბებს. მას შეუძლია რეალობის ობიექტები ან მოვლენები განსხვავებული პოზიციიდან დაინახოს, აღმოაჩინოს ახალი, გადაიაზროს თავისი დამოკიდებულება უკვე ცნობილის და ფართოდ დამკვიდრებულის მიმართ. ამის შედეგად ადამიანის სოციალური და კულტურული გამოცდილება ფართოვდება, რაც თავისთავად აისახება კულტურის განვითარებაში. ჩვენს მიერ შექმნილი ხელოვნებას, რომელიც ასახავს ქართულ ხასიათს ეროვნული ღირებულება გააჩნია. თავისი არსებობით, ის ხელს უწყობს კულტურის დღეგრძელობას, ხოლო რაც უფრო მეტი გვაქვს შესწავლილი საკუთარ თავზე, მით უფრო მეტის თქმა, მსჯელობა, კრიტიკა, თვითრეფლექსირება შეგვეძლება, ეს კი აუცილებელია საერთაშორისო სივრცეში საკუთარი თავის პოზიციონირების და პრეზენტაციისათვის.

დასკვნა

როგორც სამაგისტრო ნაშრომის („მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების ნეორეალისტური კინოს სემიოტიკური პარალელები“) დასაწყისში აღვნიშნე, წარმოდგენილი კვლევა ინსპირირებული იყო იტალიელი რეჟისორის, ფედერიკო ფელინის სიტყვებით, რომ ქართული კინო არის სრულიად უნიკალური, ფილოსოფიურად შთამაგონებელი, ძალიან ბრძნული ფენომენი.

იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ დღევანდელი გლობალური ინფორმაციული ეპოქის პარადიგმაში, სადაც ახალი ძალიან რთულად იზადება, კულტურათა განვითარება დგას გარკვეული კრიზისის წინაშე. აქედან გამომდინარე, აქტიურად მიმდინარეობს ძველის განახლება, რაც არსებულ რეალობაში არის ტრანსცენდენტულის ძიების გზა და მისი შეცნობის მცდელობის ერთგვარი ვარიაცია.

ჩვენი სამაგისტრო კვლევის უმთავრესი საკითხი გახლდათ ქართული კულტურის იდენტობისა და გლობალური კულტურის კონტექსტში მისი ჩართულობის კვლევა მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების ნეორეალისტური კინოს სემიოტიკური პარალელების საფუძველზე, კონკრეტულად რეჟისორ ფედერიკო ფელინის „ამარკორდის“ და ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზების“ მაგალითზე. ამ მიზნით სამაგისტრო კვლევა წავმართეთ შემდეგი მიმართულებების მიხედვით: კინოს ადგილი სოციო-კულტურულ სივრცეში, მისი როლი საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების პროცესში და კინოს, როგორც ენობრივი ფენომენის განხილვა. ფრაგმენტული ისტორიული ექსკურსი - ნეორეალიზმიდან პოსტნეორეალიზმამდე, მოიცავდა იტალიური და ქართული ნეორეალიზმის ეტაპების მიმოხილვას. აღნიშნული ისტორიულ-თეორიული ექსკურსის შემდგომ, სამაგისტრო კვლევაში ჩამოყალიბებულია თუ როგორ ხდება იმიჯის ფორმირება, კულტურული იდენტობის სახე-ხატების შექმნა და რამდენად მნიშვნელოვანია თვითრეფლექსია ქართული კულტურის იდენტობისთვის.

გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სამაგისტრო კვლევაში შემოვიტანეთ და გამოვიყენეთ „პოსტნეორეალიზმის“ ტერმინი, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყენებული არ ყოფილა. კონცეპტუალური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, რომ ორივეგან (ქართულ და იტალიურ კინოში) არის სხვადასხვა ამოცანა. იტალიურს სურს, რომ მოიშოროს, დაივიწყოს და გათავისუფლდეს წარსულისგან, რაც ბოლომდე შეუძლებელია, ხოლო ქართული კინო ხშირად აჩვენებს ჩვენი არსებობის ერთ-ერთ მთავარ იდეას, რაც არის - მიწასთან კავშირი. როგორც კი ჩვენ მას ვშორდებით, ჩვენ ვკარგავთ კავშირს და თავადაც ვიკარგებით. რატომ არის აფხაზეთის დაკარგვა ასეთი ტრაგედია?! იმიტომ რომ დაიკარგა სამშობლოს და იდენტობის ნაწილი.

იტალიური კულტურა ფელინის შემოქმედების მეშვეობით რეფლექსირებდა საკუთარ თავზე, რაც თავის მხრივ მკვეთრად აფიქსირებდა იტალიური კულტურის ადგილს გლობალური კულტურის სივრცეში, ქართული კულტურისათვის კი ეს

პროცესი მნიშვნელოვან სირთულეს წარმოადგენდა, რაც ძალიან აშკარად გამოიკვეთა კვლევის დროს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნანა მჭედლიძის სოციალური ფიგურა და სახე-ხატი ქართულ სივრცეში გამოკვეთილად ვერ ჩამოყალიბდა, რადგან თავისი მხრიდან არც მისგან იყო საამისოდ საკმარისი უკუკავშირი, არც სოციუმიდან მომდინარე კვლევის ინტერესი და სათანადო ჩართულობა ამ იმიჯის ჩამოყალიბებაში.

როგორც სამაგისტრო კვლევის შესავალშიც აღვნიშნეთ, თანამედროვე გლობალურ სივრცეში, უაღრესად მნიშვნელოვანია ნაციონალური იდენტობის, თვითმყოფადობის შენარჩუნება, კულტურული ცვლილებების გააზრება და სახელმწიფოს არა მხოლოდ სოციალური სტრუქტურისა და სისტემის, არამედ იმიჯის ფორმირება მსოფლიოს წინაშე. ყველა ჩამოთვლილი პუნქტი ერთიანდება ერთი მთავარი, (თვით)რეფლექსიის პროცესის ქვეშ. ეს პროცესები და შედეგები ძალიან მნიშვნელოვანია საქართველოს, როგორც სახელმწიფოს განვითარების სტრატეგიული მიმართულებების შემუშავებისა და განვითარებისათვის, რადგან თანამედროვე სივრცე მოითხოვს სიახლეს და ცვლილებებს.

რეფლექსია ერთგვარი კულტურულ-ისტორიული გამოცდილების დაკვირვებაა, რომელიც მნიშვნელოვნად ეყრდნობა ხელოვნებაზე დაკვირვებას და ანალიზს, რადგან ის ცნობიერების განვითარების და აღქმული რეალობის სახოვანი გამოხატულებაა. ხელოვნების ნიმუშების შესწავლისას, ადამიანი იფართოვებს წარმოდგენას სამყაროს შესახებ, რომელშიც ცხოვრობს და სიღრმისეულად ეცნობა იმ კულტურას, რომელსაც ეკუთვნის - ეს მისი თვითიდენტობის ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ფაქტორია. თავის მხრივ, ეს პროცესი ეხმარება ადამიანს სამყაროს უკეთ გაგებაში, ლოკალურ თუ გლობალურ კულტურულ პროცესებში ჩართულობასა და ადაპტაციაში. რეფლექსიებს შორის ერთ-ერთი სწორედ კულტურული რეფლექსიაა, რომლის დროსაც, მნიშვნელოვანია საკუთარი ქმედებების და დამოკიდებულებების გააზრება. ხელოვნება, როგორც კულტურული რეფლექსიის ფორმა, უკავშირდება ადამიანის ცხოვრებას, პასუხობს ცხოვრებისეულ შეკითხვებს, ეხმარება პიროვნებას საკუთარი თავისა და ქმედებების შეცნობაში, რათა შეძლოს მათი შეფასება კულტურის კონტექსტში.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სამაგისტრო კვლევის ძირითად შედეგად გამოვყოფდი შემდეგს: თვითრეფლექსიის ინტენსიური პროცესი აუცილებელია ქართულ კულტურასთან მიმართებაში, ქართულ კინოს, როგორც უნიკალური და კომპლექსური გამომხატველობითი ფორმის კვლევის საფუძველზე, რადგან თავისი გამომხატველობითი ხერხებიდან გამომდინარე კინოს შეუძლია ინფორმაციის, შესაბამისად ეროვნული და ისტორიული მეხსიერების შენახვა, ამ ინფორმაციულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობით კულტურული თვითრეფლექსია და რეფლექსიის შედეგად სახელმწიფოს პოლიტიკური სტრატეგიის შემუშავება.

და ბოლოს: ხალხური ფრაზა „რაც კარგები ვართ, ქართველები ვართ“ უსაფუძვლო ნამდვილად არ არის, თუმცა არსებული და შექმნილის დაფასებისა და მოვლის გარეშე, ქართველობაც არაფრის მომცემი ხდება. ამ ფრაზის მნიშვნელობა არ უნდა

არსებობდეს ფანატიკურ და რადიკალურ კონტექსტში, არამედ ქმედებით უნდა განმტკიცდეს. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვდგავართ საკუთარი კულტურისა და იდენტობის გამდიდრებისა და გამოკვლევის პასუხისმგებლობის წინაშე. შემთხვევითი არ არის, რომ მიმდინარე წლის 13-14 ივნისს, ქალაქ ბათუმში ჩატარებულ კონფერენციაზე, ევროპული საბჭოს პრეზიდენტმა, დონალდ ტუსკმა, საქართველოს ევროპული განვითარების კონტექსტში, წაიკითხა ციტატა ვაჟა-ფშაველას წერილიდან „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“. ჩვენი სამაგისტრო კვლევის თემატიკაც, მისი ერთგვარი „ამბიციური“ ჟღერადობის მიუხედავად, თანხვედრაშია ჩვენი ქვეყნის არც თუ უსაფუძვლო ამბიციასთან, რომ საქართველო არის დასავლური კულტურის ნაწილი, პირველ რიგში კულტურის თვალსაზრისით, ხოლო დღევანდელი ჩვენი სახელმწიფოებრივი სტრატეგია ევროპულ სივრცეში დაბრუნებაა, რაც ჩვენი აზრით, კულტურული თვითრეფლექსიის ინტენსიურ პროცესებსა და აქტივობებს მოითხოვს. სწორედ ამ სტრატეგიისა და ჩვენი ქვეყნის კულტურის შემდგომი განვითარების ვექტორის გათვალისწინებით, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სამაგისტრო კვლევა არის აქტუალური და ჯდება ერთიან სახელმწიფო, პოლიტიკურ და კულტურულ კონტექსტში.

აბსტრაქტი

სამაგისტრო ნაშრომი ეყრდნობა კინოსა და კულტურის თემებზე შექმნილ თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურას. ქართული სივრცის შესასწავლად ჩვენ ჩავატარეთ სემიოტიკური პარალელების კვლევა და სემანტიკური ანალიზი ქართულ და იტალიურ კინოფილმებზე დაყრდნობით.

სამაგისტრო ნაშრომის მიზანია თანამედროვე ინფორმაციულ ეპოქაში და ვიზუალური კულტურის დომინანტობის სივრცეში ქართული სივრცის კულტურული ანალიზი და პრაქტიკული რეკომენდაციების შემუშავება. აღნიშნული მიზნის მისაღწევად, პირველ რიგში, საჭიროა კულტურაში კინოს როლის შემეცნება და კულტურის სემიოტიკური ასპექტის გააზრება.

კინოს წარმოქმნისთანავე, მისი პოტენციალიდან გამომდინარე, ის ყოველთვის მჭიდრო კავშირში იყო სახელმწიფოებრივი პოლიტიკური წყობის ფორმირებასა და საზოგადოებრივი ცნობიერების კონტროლთან. ამის მიზეზი არის კინოში შეტყობინებების შემუშავების, გავრცელების და ინფორმაციის შენარჩუნების უნარი.

თანამედროვე გლობალურ სივრცეში, უადრესად მნიშვნელოვანია ნაციონალური იდენტობის, თვითმყოფადობის შენარჩუნება, კულტურული ცვლილებების გააზრება და სახელმწიფოს არა მხოლოდ სოციალური სტრუქტურისა და სისტემის, არამედ იმიჯის ფორმირება მსოფლიოს წინაშე. ყველა ჩამოთვლილი პუნქტი ერთიანდება ერთი მთავარი, (თვით)რეფლექსიის პროცესის ქვეშ. ეს პროცესები და შედეგები ძალიან მნიშვნელოვანია საქართველოს, როგორც სახელმწიფოს სტრატეგიული მიმართულებების შემუშავებისა და განვითარებისათვის, რადგან თანამედროვე სივრცე მოითხოვს სიახლეს და ცვლილებებს.

თვითრეფლექსიის ინტენსიური პროცესი აუცილებელია ქართულ კულტურასთან მიმართებაში, ქართულ კინოს, როგორც უნიკალური და კომპლექსური გამომხატველობითი ფორმის კვლევის საფუძველზე, რადგან თავისი გამომხატველობითი ხერხებიდან გამომდინარე კინოს შეუძლია ინფორმაციის, შესაბამისად ეროვნული და ისტორიული მეხსიერების შენახვა, ამ ინფორმაციულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობით კულტურული თვითრეფლექსია და რეფლექსიის შედეგად სახელმწიფოს პოლიტიკური სტრატეგიის შემუშავება.

Abstract

Our Master's thesis is based on contemporary scientific literature on cinema and culture topics. In order to study the Georgian space, we conducted research on semiotic parallels and semantic analysis based on Georgian and Italian films.

The goal of the Master's Thesis is to analyze the Georgian cultural space and to form practical recommendations during the modern informational age and visual culture dominancy. In order to achieve this goal, first of all, it is necessary to understand the role of cinema in culture and to realize the semiotic aspect of the culture itself.

According to it's potential as soon as the cinema was created, it was always closely linked to the formation of the political system and the control of public consciousness. The reason is the ability of the cinema to develop, spread and conserve information within itself.

In the modern global space, it is of utmost importance to our country to preserve national identity, authenticity, to realize cultural changes, to form state social structures and system and also the image that presents Georgia to the world. All these points are unified under one major (self)reflection process. These processes and outcomes are very important for developing strategic directions of Georgia in the modern global space that requires innovation and changes.

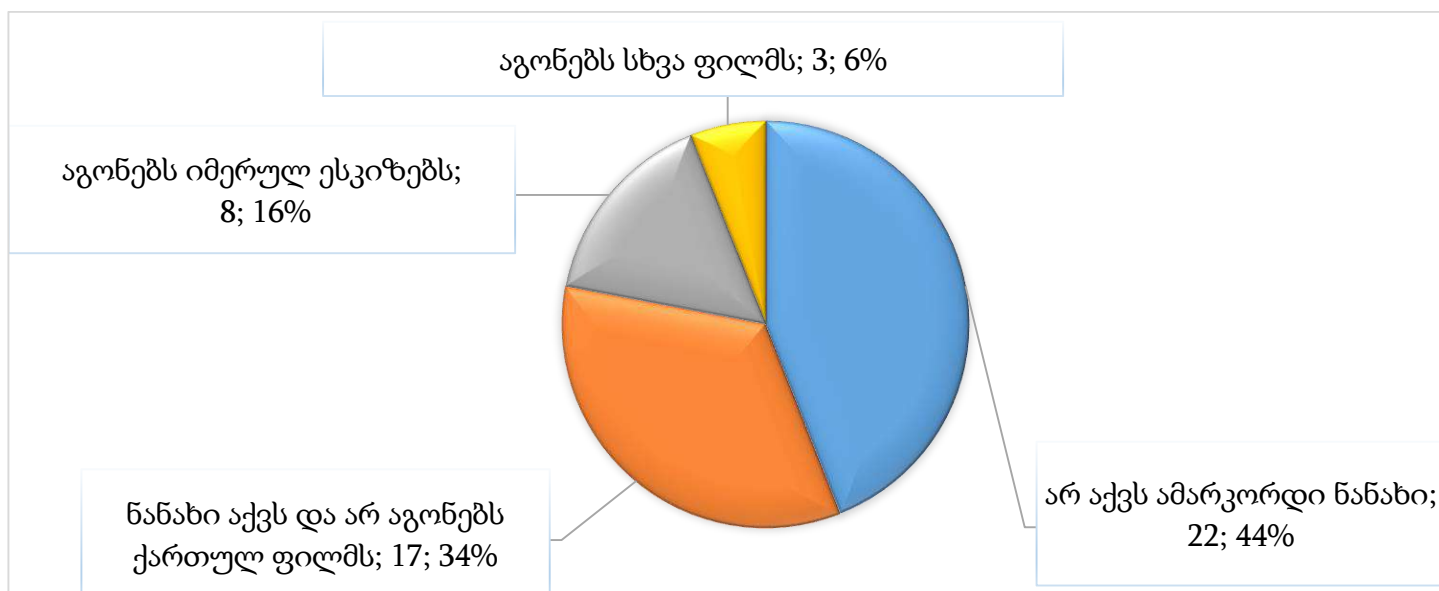
In the context of Georgian culture, an intensive process of self-reflection is necessarily needed, that can be based on the research of Georgian cinema, as a unique and complex form of expression. Because of expressive techniques of the cinema, it can provide information, in accordance with national and historical memory, also for storing the information on cultural heritage self-reflection and reflection can form the political strategy of the country.

დანართი

კვლევითი ნაწილის კითხვარი

1. სქესი
2. ასაკი
3. გაქვთ თუ არა ნანახი რეჟისორ ფედერიკო ფელინის ფილმი "ამარკორდი"?
4. გაგონებთ თუ არა "ამარკორდი" ქართული კინემატოგრაფის რომელიმე ნიმუშს?
5. წინა კითხვაზე დადებითი პასუხის შემთხვევაში, რომელ ქართულ ფილმს შეადარებდით "ამარკორდს" და რატომ?
6. ადრეც გსმენიათ "ამარკორდისა" და თქვენს მიერ ნახსენები კინოსურათის მსგავსების შესახებ?
7. რა/ვინ იყო ამ კავშირის შესახებ ინფორმაციის წყარო?

ამ ეტაპზე 50 გამოკითხული პირის სტატისტიკური მაჩვენებლით 28 ადამიანს აქვს ნანახი ამარკორდი, აქედან 11-ს აგონდება ქართული ფილმი, ხოლო 11 ადამიანიდან 8-ს ახსენდება იმერული ესკიზები

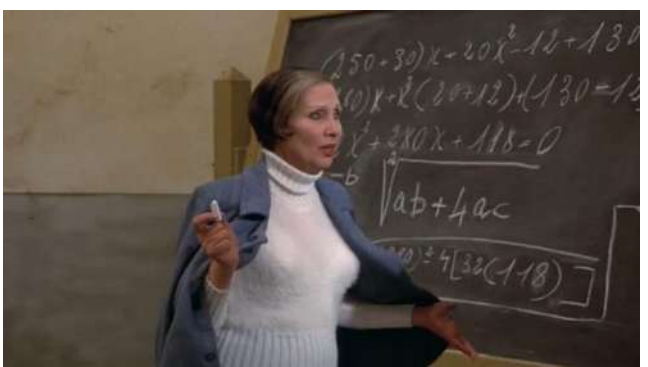


ვიზუალური მასალა და კადრები ფილმებიდან

ფედერიკო ფელინის „ამარკორდი“











Soggetto e Sceneggiatura
FEDERICO FELLINI
TONINO GUERRA

un film di
FEDERICO FELLINI

ნანა მჭედლიძის „იმერული ესკიზები“









კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა - Fortuna.ge

<https://fortuna.ge/.../kinoredjisor-nana-mchedlidze-gardaicvala/> - Translate this page

80 წლის ასაკში ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა. კულტურის სამინისტროში ჯერჯერობით ვერ საუბრობენ. ...

ცნობილი ქართველი რეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა ...

<https://www.youtube.com/watch?v=dRzzNz11PE> - Translate this page



Mar 29, 2016 - Uploaded by Georgian Broadcaster

ცნობილი ქართველი რეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა. საქართველოს სახალხო არტისტს ეკუთვნის ...

ნანა მჭედლიძე - 90 - YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=w0riQroXSc0> - Translate this page



Mar 20, 2016 - Uploaded by Georgian Broadcaster

ქართული კინოს გამორჩეული წარმომადგენელი - ადამიანი, რომელმაც გასულ წლებში საკუთარი მოღვაწეობით წარუშლელი კვალი დატოვა.

კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე ...

<https://expressnews.com.ge/?id=20938> - Translate this page

ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა. მჭედლიძის გარდაცვალების შესახებ ...

„იმერულ ესკიზებში“ ჩემი ცხოვრება ასახული“ - ნანა მჭედლიძე ...

<https://www.newsmedia.ge/?p=2443> - Translate this page

Sep 28, 2018 - ამ ფილმის გადაღების იდეა ჩემი ბავშვობის მონატრებიდან წამოვიდაო, გვითხრა რეჟისორმა ნანა მჭედლიძემ და თავის ცხოვრებაზე, ოჯახზე ...

90 წლის ასაკში კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე ... - ნეტგაზეთი

<https://netgazeti.ge/news/104784/> - Translate this page

Mar 29, 2016 - ქართველი კინორეჟისორი, სცენარისტი, საქართველოს სახალხო არტისტი და მსახიობი ნანა მჭედლიძე 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

თბილისში ცნობილი კინორეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა

<https://sputnik-georgia.com/culture/20160329/230852661.html> - Translate this page

Mar 29, 2016 - თბილისი, 29 მარტი — Sputnik, თბილისში ცნობილი მსახიობი, კინორეჟისორი და სცენარისტი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა, იუწყება ...

რეჟისორი ნანა მჭედლიძე გარდაიცვალა - Georgian Press

georgianpress.ge/com/news/view/19264?lang=1 - Translate this page

Mar 29, 2016 - ნანა მჭედლიძემ თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი 1958 წელს და სარეჟისორო ფაკულტეტი ...

ბიოგრაფია [რედაქტირება | წყაროს რედაქტირება]

დაიბადა 1926 წლის 20 მარტს ხოში. დედა — ბარბარე ფარცხალაძე, ბეტერბურგის ბესტუფევის უმაღლესი სასწავლებლის კურსდამთავრებული, რუსულ ენას ასწავლიდა სკოლაში. მამა — ავტოსავაო ინჟინერი, რომლის დაპროექტებული და ამუშავებული არაერთი მნიშვნელოვანი ობიექტი საქართველოში. ნანა მჭედლიძის პაპა მამის მხრიდან არის ახალმოწამე მღვდელი სიმონ მჭედლიძე, წმიდანად შერაცხული საქართველოს სამოციქულო მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ. იმის გამო, რომ 1937 წელს პოლიტიკური რეპრესიების შედეგად დედა გადაასახლეს ციმბირში, ნანა და მისი უმცროსი ძმა, ბიძინა, მამამ საცხოვრებლად თბილისში გადმოიყვანა.

დაასრულა შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო (1956) და სარეჟისორო (1960) ფაკულტეტები.

ნანა მჭედლიძის მოთხოვნები წლების განმავლობაში იმუქდებოდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში. იგი არის მის მიერ გადაღებული რამდენიმე ფილმის სცენარის ავტორიც. 1981 წელს გამოშვებულმა „მერანმა“ გამოსცა კრებული მისი მოთხოვნებისა: „მხიარული მოთხოვნები“. 2016 წელს გამოვიდა მისი მოთხოვნების კიდევ ორი წიგნი: „იმერული ესკიზები“ და „შემოქმედებითი დავიდარბა“.

He защищено | www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001410/ მე მ ☆

საქართველოს პარლამენტის პარამუნა ბიოგრაფიკა მთავარი - ბიოლოგიის შესახებ - ელ.რესურსები

გეოგრაფიკა English Georgian

დასაწყისი კატეგორიები

ბიოგრაფიკა

პიროვნების სახელი:

☐ ზუსტად

საქართველოს ბიოგრაფიკულ ლექსიკონში იხილეთ იმ პიროვნებათა ბიოგრაფიკები, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ნაწილი არიან ან დაკავშირებული არიან საქართველოსთან, უცხოვრობდა საქართველოში ან მის ფარგლებს გარეთ.

ლექსიკონის მმართველი საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

პროექტი მიზანდ ისახავს, ამოაყალიბოს მასშტაბით

ნანა მჭედლიძე რასწორება

დაბადების თარიღი: 20 მარტი, 1926

გარდაცვ. თარიღი: 28 მარტი, 2016 (90 წლის ასაკში)

კატეგორია: მსახიობი, რეჟისორი, სცენარისტი

ბიოგრაფია

დაბადების ადგილი: ქ. ხონი.

დამთავრა თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი 1956 წელს და სარეჟისორო ფაკულტეტი 1960 წელს.

არის რეჟისორი ფილმებისა: "მოდის მატარებელი", "აეროპორტი", "გზაში" (1964), "ვიღაცას ატომალზე აგვიანდება" (1967), "დიდებები და შვილიშვილები" (1969), "პირველი მერცხალი" (1975), "ნამდვილი თბილისელი", "იმერული ესკიზები" (1979), "უცვდავების თეთრი ვარდი" (1985). არის ავტორი წიგნისა "მხიარული მოთხრობები".

წყარო: <http://www.geocinema.ge/ge/rejisor.php?kod5=63>



He защищено | www.geocinema.ge/ge/rejisor.php?kod5=63 მე მ ☆

GCDB ქართული კინო. დასაწყისიდან დღემდე ჩვენს შესახებ | ინფორმაცია | მშულები | მოგვწერეთ

ეროვნული ფილმოგრაფია შეიტანეთ სამიწველი ტექსტი

მთავარი კინოს ისტორია კინოსტუდია ფილმები ალმანახი ხელოვანი კინოკავშირის წევრები

  **ნანა მჭედლიძე**
20.03.1926

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი კავშირის წევრი

ამ ფერდს გავიწო 11412 სტუმარი ბიოგრაფია ფილმოგრაფია ფოტო ვიდეო გზავნილი სხვადასხვა

ბიოგრაფია

დაიბადა 1926 წლის 20 მარტს ხონში. დამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო (1950 წელს) და სარეჟისორო (1957 წელს) ფაკულტეტები. სადიალომო ნამუშევარი - კინოროგელა "ჩქარი მატარებელი" (1960). 1950-1954 წლებში მუშაობდა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. საქართველოს სახალხო არტისტი (1983).

Like 0

კომენტარი / 1 /

ცოდვილი

ლურჯ მონასტერში დადიოდა, ეხლა ვერ მოდის. ქ-ნო ნანა ეფალი შეგეწიოთ, 100 წლამდე იმ სოფლისკენ არ გაიხედო, ისე პირობა ვარ შეგისრულე, კარგი იმერულად გაცეთებული ლობით ვერ მოგართვით, გვიყვარხართ, გლიცულობთ, თქვენთვის, ღმერთსებარებოდეთ.

10:58 / 01-04-2015

გამოხმარება / 0 /

საინფორმაციო წყაროები:

წიგნები

- Кино Италии. Неореализм - Перевод с итальянского Составление, вступительная статья и комментарии Г. Д. Богемского
- Fellini on Fellini - Da Capo Press 1996
- Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. — Минск: Тесей, 2008.
- The Films of Federico Fellini – Peter Bondanella (Cambridge university press) 2002
- Federico Fellini: Essays in Criticism. Ed. Peter Bondanella
- კინოს სემიოტიკა - Dr. D. Maglakelidze – Humboldt University Berlin 2016;
- როლან ბარტი - მოდის სისტემა. სტატიები კულტურის სემიოტიკის შესახებ;
- ჟილ დელეზი - კინო. Editions de Minuit, 1983, 1985
- Луман Н. Реальность массмедиа. – М.: Праксис, 2005.
- Эйзенштейн С. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956
- რეზო ჩხეიძე - კინოს დიდ გზაზე
- თენგიზ აბულაძე - ანარეკლები
- გურამ ასათიანი - სათავეებთან

კვლევები

- Herding Cats: Putting Fellini's Films into Historical Perspective(s) – Frank Burke (Queen's University – Kingston)
- Federico Fellini: Reality/Representation/Signification – Frank Burke
- Discussing Art Cinema: the importance of the visual through Fellini's cinema. – Jordi Revert

სტატიები

- 8½: When “He” Became “I” – Tullio Kezich
<https://www.criterion.com/current/posts/172-8-1-2-when-he-became-i>
- *Amarcord*: Federico of the Spirits – Sam Rohdie
<https://www.criterion.com/current/posts/445-amarcord-federico-of-the-spirits>
- What makes Federico Fellini “The Maestro” of Italian Cinema? - BBC
- Fellini's World Was So Real It Was Bizarre – The New York Times
- Author and Hero in Aesthetic Activity (Bakhtin 1920-23)
- აკაკი ბაქრაძე “პირველი მერცხლის” ალეგორია
- ვაჟა ფშაველა „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“
- Dana Renga – Irony and the Aesthetics of nostalgia: Fellini, Zanzotto and Casanova's Redemption

დამატებითი წყაროები

- <https://filmstudiesforfree.blogspot.com/2011/03/federico-fellini-studies.html>
- <https://www.criterion.com/films/208>
- <https://www.goodreads.com/quotes/597670-georgian-film-is-a-completely-unique-phenomenon-vivid-philosophically-inspiring>
- https://burusi.wordpress.com/2009/05/28/%E1%83%A4%E1%83%94%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%9D-%E1%83%A4%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98-%E1%83%AA%E1%83%AE%E1%83%9D%E1%83%95%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%91/?fbclid=IwAR3f2Lj3lgMfpqK94CKEKClNWBu6LBuppqoDG1FFn58XsvE9XK6CgP5r_c
- http://www.tabula.ge/ge/story/74893-federiko-felini?fbclid=IwAR3f2Lj3lgMfpqK94CKEKClNWBu6LBuppqoDG1FFn58XsvE9XK6CgP5r_c
- <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-OutfZz-8-00&cl=CL3.1.6&d=HASH011d8dcef9e5ffa0469c4593.4>=1>
- <https://dyingadonis.wordpress.com/2016/09/20/%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%93%E1%83%A0%E1%83%94-%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%96%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98-%E1%83%93%E1%83%90-%E1%83%98%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%98/>
- <http://cinemania.adjara.com/nangrevebis-estetika/>
- <http://www.italytour.ru/cinema.htm>
- <https://www.britannica.com/biography/Federico-Fellini>
- <http://www.geocinema.ge/ge/index.php?filmi=328>
- <http://www.geocinema.ge/ge/rejisor.php?kod5=63>
- <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001410/>
- <https://zen.yandex.ru/media/id/5b8e2c1b15125f00ae67b1b4/ochen-strashnoe-kino-chto-shokirovalo-pervyh-kinozritelei--5b9eaed1b76d9000aa071247>
- <https://www.qwelly.com/group/psychology/forum/topics/komunikacia>
- <http://www2.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/benj-art-mech.htm>
- <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001410/>
- <http://www.opentext.org.ge/index.php?m=57&y=2002&art=10172>
- <https://1tv.ge/video/nana-mchedlidze-90-wlisaa-filmi-filmze-imeruli-eskizebi/>
- <http://mfa.gov.ge/News/%E2%80%8Bbatumi-saertashoriso-konferencias-saqartvelos-evr.aspx>
- https://www.tsu.ge/data/file_db/faculty_social_political/psy-Dissertation-Nino%20Laghidze.pdf