

ლიანა მენაბდიშვილი,
საქართველის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი ზვიად დოლიძე

ცოტა რამ კინოენის შესახებ

რეზიუმე

საკვლევ თემად ავირჩიე ხელოვნების ორი დარგის ურთიერთობის დიალექტიკა - ლიტერატურა, რომელიც გამოსახვის საშუალებად იყენებს სიტყვას, მეტყველებას, ენას და ამბავს გადმოგვცემს წერილობით; და კინოხელოვნება, რომელშიც ხდება ლიტერატურის, თეატრის, სახვითი ხელოვნების და მუსიკის სინთეზი, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება კინოგამოსახულება. ერთმანეთის პირისპირ მსურს დავაყენო ხელოვნების უძველესი და უახლესი ეს ორი დარგი და ვეცადო გავარკვიო - რა დადებითი და რა უარყოფითი შედეგი მოგვცა ამ სინთეზმა. ჩემ წინაშე დასმული საკითხის გადაჭრის თვალსაჩინოებისათვის ავირჩიე მსოფლიო კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი გენიალური წარმომადგენლის, დიდი იტალიელი რეჟისორის, ლუკინო ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციები. აქვე განიხილავ

კითხვა, რატომ ლუკინო ვისკონტი? როდესაც საკვლევ თემას ვირჩევდი, დავინტერესდი თეატრალური უნივერსიტეტში მსოფლიო კინოს ისტორიაში დაცული დისერტაციებით, ამ მიმართულებით კვლევები მწირი აღმოჩნდა რაც გახდა ჩემი სადისერტაციო თემის ინსპირაციის საფუძველი. საჭიროდ მივიჩნიე, ქართული კინემატოგრაფიის კვლევების გვერდით გვემსჯელა და გვესაუბრა მსოფლიო კინემატოგრაფიის კვლევებზე, რათა კინემატოგრაფიით დაინტერესებულმა პირებმა, ჩემი კვლევის საფუძველზე, შეძლონ ანალიზი - რა ავიღეთ ან რა უნდა ავიღოთ მსოფლიო კინემატოგრაფიის გამოცდილებიდან, რომ ქართული კინოხელოვნება გახდეს სრულყოფილებიანი წევრი მსოფლიო კინემატოგრაფიისა.

კინოენის ბუნების შესახებ დისკუსიების შეჯამებით, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ

კინოს ენა ძირეულად განსხვავდება ლიტერატურის ენისაგან. მათი ნიშნები ბუნებით ფუნდამენტურად განსხვავებულია. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ენის ნიშნებს მნიშვნელოვანი მსგავსება აქვთ დანიშნულ ობიექტებთან, ისინი მაინც არიან ნიშნები და არა თავად რეალობის ობიექტები. მაშინაც კი, როცა კადრში ჩნდება ბუნებრივი საგანი (არა ადამიანის მიერ შექმნილი), ფილმში ის ყოველთვის ატარებს გარკვეულ მნიშვნელობას, მუშაობს მთლიანობაში იმ ცენტრალურ იდეაზე, რისი გადაცემაც სურს რეჟისორს მაყურებლისთვის. კინოენის ელემენტები შედის ნიშანთა სისტემაში, რომელიც განსაზღვრულია მთელი რიგი სოციალურ-კულტურული ფაქტორებით, მათ შორის, ეროვნული კულტურის ტიპი, „ეპოქის სული“, დომინანტური იდეოლოგიები, ფილმის კუთვნილება გარკვეულ ჟანრში, მისი სტილისტური მახასიათებლები, პიროვნება, ცხოვრებისეული გამოცდილება და ფილმის გემოვნება.

როგორ უნდა შეარჩიოს რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის მიხედვითაც უნდა შექმნას საკუთარი ხელწერის ფილმი, არსებობს

რამე, უკვე მიგნებული კრიტერიუმი ეკრანიზაციის ისტორიაში? პატარ-პატარა ხრიკები ცნობილია: ლიტერატურის ტექსტი რაც უფრო გამჭვირვალეა და მსუბუქი, მით უკეთ ითარგმნება კინოენაზე; დეტექტიური ისტორიები, სათავგადასავლო ჟანრი ლიტერატურაშიც გაცილებით სავსეა მოქმედებებით, რასაც ასე იხდენს ფილმი; და სხვა უამრავი. მდარე ლიტერატურიდან შეიძლება გაკეთდეს კარგად სანახავი ფილმი და კლასიკური ნაწარმოები შეიძლება ვერ მოირგოს ეკრანმა; არსებობს სიტუაციები, ზოგადი შინაარსი, პერსონაჟთა სახეები, რომელიც კარგად იკითხება, მაგრამ კინოში მისი ადაპტირება თითქმის შეუძლებელია. ხშირ შემთხვევაში ფილმი „ლალატობს“ პირველწყაროს, მაგრამ მას იმდენად ახალ განზომილებაში გადაჰყავს ლიტერატურული ნაწარმოები, რომ ფილმი ბევრად უპირატესი ხდება პირველწყაროზე. სწორედ ფილმის შემქმნელთა ახალი ხედვა გვაძლევს იმის საშუალებას გავიგოთ - რა აერთიანებს და რა ზღუდე არსებობს ლიტერატურულ და კინოენას შორის.

საკვანძო სიტყვები: კინო, ლიტერატურა, ენა, სემიოტიკა, ეკრანიზაცია, მხატვრული შესაძლებლობები

XX საუკუნის 10-30-იან წლებში დაიწყო კინოენის პრობლემების აქტიური განხილვა. ყურადღება მიიპყრო კინოში ხმის მოსვლამაც, მაგრამ მხოლოდ 1960-1970-იან წლებში გახდა შესაძლებელი საუბარი კინომცოდნეობის ჩამოყალიბებაზე – კინოს სემიოტიკაზე. კინომცოდნეების ნამუშევრები დეტალურად აანალიზებენ კინოენის ბუნების პრობლემებს, მასში გამოყენებული ნიშნების ტიპებს, ამ ნიშნების ურთიერთობას სიტყვიერი ენის ნიშნებთან, რეალობასთან დაკავშირებულ აღნიშნულ ობიექტებთან და, შესაბამისად, კინოში შექმნილ რეალობასთან. მიუხედავად იმისა, რომ კინოენაზე სხვადასხვა ქვეკოდისა და ლექსიკონის შესწავლა უკვე მიმდინარეობს, ის ძირითადად ფრაგმენტულია; ძალიან ცოტაა ნამუშევარი, სადაც კინემატოგრაფიის განზოგადებული სემიოტიკურ-კულტუროლოგიური ანალიზი ხორციელდება. პიერ პაოლო პაზოლინი: „პირველ რიგში, ვიტყვი, რომ ბუნებისადმი ჩემი მიბაძვის ნახვა კინოშიც ისევე შესაძლებელია, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში – მიბაძვის ვნების გამოთვლა კი შეუძლებელია. ჩემი გადაღებული ფილმებიდან ერთის ნახვის შემთხვევაშიც, ტონის გათვალისწინებით, შესაძლებელია თქმა, რომ ეს ფილმი ჩემია. ეს არაა ისე, როგორც გოდართან ან ჩაპლინთან, რომელთაც სრულიად საკუთარი სტილი შექმნეს. ჩემი შემთხვევა სხვადასხვა სტილს აერთიანებს. მასში ყოველთვის შეიგრძნობა ჩემი სიყვარული დრეიერის, მიზოგუჩისა და ჩაპლინის – ზოგჯერ კი ტატის მიმართ. ჩემი ბუნება ლიტერატურიდან კინოში გადართვის შემდეგ არსებითად არ შეცვლილა“¹.

მიუხედავად ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი ნაშრომების დიდი მოცულობისა და სიღრმისა, სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთქმედების დიალოგიური ასპექტი, ისევე როგორც კინოს სემიოტიკა, ჯერ კიდევ არ არის დეტალურად შესწავლილი. სემიოტიკური მეთოდების დახმარებით ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობისა და ურთიერთქმედების ძირითადი ასპექტების გამოვლენა, იდეოლოგიური დამოკიდებულების გავლენის ანალი-

¹ Пазолини, Миф и, 1989, стр. 174.

ბი კინოზე XXI საუკუნის კინომკვლევართა აქტიურ ყურადღებას ითხოვს.

ყურადსაღებია, რომ ფილმის შექმნის პროცესში და, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოებების ჩვენებისას, დიალოგიზმის პრინციპი მოქმედებს არა მხოლოდ ეროვნული კულტურების გადაკვეთის, არამედ სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის კულტურების გადაკვეთის თვალსაზრისითაც – მხატვრული სტილები, მსოფლმხედველობა და ა.შ.

მნიშვნელოვანი მსგავსებაა წამყვან ჟანრებს შორის ლიტერატურასა და კინოში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ადგილი აქვს სრულდამთხვევას. კინოჟანრების კლასიფიკაცია დიდწილად განპირობებულია კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის სპეციფიკით. კინოენის ნიშნები და სიტყვიერი ენის ნიშნები, რომლებითაც იქმნება ლიტერატურული ნაწარმოებები, განსხვავებული ხასიათისაა, ამიტომ განცხადებები ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნის შესახებ არასწორია. ლიტერატურული ნაწარმოების კინოადაპტაციის შედეგად შექმნილი ფილმი ხელოვნების ახალი ნიმუშია. ნაწარმოების თეორიული მნიშვნელობა მდგომარეობს ესთეტიკური, სემიოტიკური და კულტუროლოგიური მეთოდოლოგიების თანმიმდევრულ გამოყენებაში, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოებების დიალოგურ ხასიათში, რაც შესაძლებელს ხდის ნაწარმოების მხატვრული მახასიათებლებისა და მექანიზმების იდენტიფიცირებას. ლიტერატურისა და კინოს შედარებითი ანალიზის სირთულე დიდწილად განისაზღვრება იმით, რომ ხელოვნების თითოეულ ტიპს აქვს გამოსახულების, იდეებისა და კონცეფციების საკუთარი სისტემა, რთული და უნიკალური, რაც პირდაპირ კავშირშია იმ გამომხატველ საშუალებებთან („ენა“ ან „კოდი“), რასაც ავტორი ქმნის. და სწორედ ეს საშუალებები განსაზღვრავს მხატვრული რეალობის აღქმის ხასიათს შესაბამისი ნაწარმოებების ცალკეული აღმქმელების მიერ (მაცურებელი, მკითხველი და ა.შ.), მაგრამ შემდეგ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შედარებითი ანალიზი მოითხოვს მათი ენების შედარებით ანალიზს, სტრუქტურული ელემენტების, ფუნქციონირებისა და ურთიერთქმედების წესების იდენტიფიცირებას და შესწავლას. სწორედ ამის მცდელობა მიმდინარეობს ამჟამად ხელოვნების სემიოტიკაში.

სემიოტიკა არის ზოგადი მეცნიერება ნიშნებისა და ნიშნების სისტემების შესახებ, რომელიც წარმოიშვა მე-19 საუკუნის ბოლოს და აქტიურად განვითარდა მე-20 საუკუნეში. სემიოტიკის მიერ გადადგმული ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო სიტყვის, ბგერის, ენობრივი გამოთქმის კონცეფციიდან და ა.შ. ბუნებრივი ენიდან გადასვლა „ნიშნის“ ცნებაზე. ამის წყალობით შესაძლებელი გახდა ნიშნების შესახებ საუბარი ადამიანის საქმიანობის ყველაზე მრავალფეროვან ტიპებში: ტექნოლოგიაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში და ასე შემდეგ. სემიოტიკაში გადადგმული მეორე უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი იყო ის, რომ ნიშნები განიხილება არა იზოლირებულად, არამედ როგორც ნიშანთა სპეციალური სისტემის ნაწილი - ენა ან კოდი - ფუნქციონირებისა და განვითარების საკუთარი კანონებით. ხოლო ერთი ენისა თუ კოდის ფარგლებში შეიძლება გამოიყოს მისი სპეციალური ქვესისტემები (ქვეკოდები, ლექსიკონები და ასე შემდეგ). სემიოტიკური მიდგომით ხელოვნების ნაწარმოები (წიგნი, ქანდაკება, ფილმი და ასე შემდეგ) განიხილება, როგორც გარკვეულისაგან შექმნილ ტექსტად.

როგორც კინო, ლიტერატურა და ნებისმიერი სხვა ხელოვნების დარგი, თავისთავადი მხატვრული სტილით, გავლენას ახდენს ყველაფერ იმაზე, რაც თავდაპირველად წარმოიშვა და განვითარდა ხელოვნების სხვა სახეობებში. ატარებს იმ ეროვნული კულტურის კვალს, რომლის ფარგლებშიც ისინი ვითარდებიან. როგორც კინოს, ასევე ლიტერატურას შეუძლია შეასრულოს ერთი და იგივე ფუნქციები სულიერ კულტურაში, მაგალითად, ინფორმაცია და კომუნიკაცია, გართობა და განათლება. ეს პარალელიზმი იმის მტკიცებულებაა, რომ ლიტერატურასა და კინოს შორის უფრო ღრმა და რთული კავშირებია, რაც ღრმა ანალიზს მოითხოვს. საჭიროა არა ლიტერატურისა და, ზოგადად, კინოს შედარება, არამედ გარკვეული ტიპის ფილმების შედარება მსგავსი ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან (მაგალითად: რომანი - კინორომანი, ეპიკა - კინოეპიკა და ასე შემდეგ), რომლებიც ასრულებენ ერთსა და იმავე ფუნქციას (შემეცნებითი, საინფორმაციო, გასართობი და ასე შემდეგ). გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ კინო, როგორც სინთეზური ხელოვნება, იყენებს მრავალ საშუალებას („ენის ელემენტებს“), რომლებიც თან ახლავს არა მხოლოდ ლიტერატურას, არამედ ფერწერას, მუსიკასა და ხელოვნების სხვა დარგებს. საკუ-

თარი ენის შექმნის გზაზე ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის ტექნიკისა და სტილისტიკის ათვისების შემდეგ კინოში განვითარდა ისეთი მიმართულებები, როგორებიცაა: „ლიტერატურული კინო“, „თეატრალური კინო“, „სცენური კინო“ და ასე შემდეგ.

ყურადსაღებია ისიც, რომ კინოში ჟანრის ცნება მჭიდრო კავშირშია სტილის კონცეფციასთან. კინოში სტილი ფუნდამენტურად განსხვავდება მწერლის ინდივიდუალური სტილისგან, ვინაიდან ფილმს ქმნის ადამიანთა დიდი ჯგუფი, როგორიცაა რეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობები, კომპოზიტორი და ასე შემდეგ, აქ სხვადასხვა ინდივიდუალური სტილისტიკა ერთმანეთს ეწინააღმდეგება ან ჰარმონიულად თანამშრომლობს ერთ ფილმში. თუმცა, კინოში მაინც რეჟისორის სტილი დომინირებს. ზოგ შემთხვევაში კი, მისი ინდივიდუალური სტილი (როგორც ბერგმანის, ფელინის და ასე შემდეგ), რომელიც განსაკუთრებულ მხატვრულ მიმართულებაში ვითარდება. სტილი, რომელშიც ნებისმიერი ნამუშევარი შექმნილი, ყველაზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ პირველ ენასთან, რომელშიც ის შეიქმნა.

კინოენის პრობლემა უკვე არაერთხელ განიხილეს როგორც კინოთეორეტიკოსებმა, ისე ხელოვნებათმცოდნეებმა, ფილოსოფოსებმა და სემიოტიკოსებმა. უკვე 1910-1920 წლებში (მუნჯი კინოს ეპოქაში) წარმოიშვა კინოენის იდეა, როგორც უნივერსალური ენის შესახებ, რომელსაც უფრო სრულყოფილად მიიჩნევდნენ, ვიდრე სიტყვიერს. ხმოვანი კინოს გაჩენის შემდეგ, როდესაც კინოგმირების გამოსვლები ისმოდა სხვადასხვა ეროვნულ ენაზე, თეზისი კინოენის „უნივერსალურობის“ შესახებ, გარკვეულწილად, საეტვო გახდა და კინოს თეორეტიკოსებმა შეწყვიტეს მისი დაცვა. 1960-1970-იან წლებში კინოენის შესწავლის ახალი „სემიოტიკური“ ეტაპი დაიწყო. კინოთეორეტიკოსების მიმართვა ამ მიდგომისადმი განპირობებული იყო არა მხოლოდ სემიოტიკის მეცნიერული მოდით, არამედ კინოპრაქტიკის ზოგიერთი შინაგანი პრობლემით, რადგან იმ დროისთვის შეიცვალა კინემატოგრაფიის პრინციპები და, უპირველეს ყოვლისა, მოხდა ახალი მეთოდების გააზრება მონტაჟის ფუნქციებთან, ასევე კინოკამერის გამოყენებასთან მიმართებით.

„რა თქმა უნდა, ხშირად აღუნიშნავთ, რომ თუ კინო ნარატიულ გზას დაადგა (ან იმას, რასაც რეჟისორი გაი რიჩი „რომანის გზას“

უწოდებდა), თუ სრულმეტრაჟიანმა მხატვრულმა ფილმმა მთელი კინოწარმოების უდიდესი ნაწილი დაიკავა, ეს მხოლოდ კინოს ისტორიის პოზიტიური განვითარების, განსაკუთრებით კი, ლუმიერებიდან მელიესზე, „სინემატოგრაფიდან“ კინოზე გადასვლის შედეგი შეიძლება იყოს. ამგვარი განვითარება არც გარდაუვალი ყოფილა და არც მაინცდამაინც „ბუნებრივი“. და მაინც, ისინიც კი, ვინც ამ განვითარების ისტორიულ ასპექტს უსვამს ხაზს, არასდროს ამბობენ, რომ ეს უმნიშვნელო ან შემთხვევითი იყო. ეს უნდა მომხდარიყო, მაგრამ უნდა მომხდარიყო კონკრეტული მიზეზით: თავად კინოს ბუნებას ამგვარი ევოლუცია, გარდაუვალი თუ არა, დასაშვები მაინც უნდა გაეხადა“.²

ამ პრობლემების შესწავლაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა კინოს თეორიისა და სემიოტიკის დარგის გამოჩენილმა ფრანგმა სპეციალისტმა, კრისტიან მეცმა. მან გამოყო ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი განსხვავება ვერბალურ ენასა და კინოენას შორის. პირველი – ეს ორი ენა განსხვავდება იმ ნიშნების თვითნებობით, რომლითაც ისინი მოქმედებენ: სიტყვიერი ენის ნიშნები, ძირითადად, კონვენციურია, ხოლო კინო ხატოვანი ნიშნებით მუშაობს. მეორე – კინოენისთვის ფუნდამენტურია ტექსტების დაყოფის განსაკუთრებული ხასიათი.

მოსაზრება, რომ ფილმის ენა გასაგები ენაა, რომელიც არ საჭიროებს თარგმანს (დუბლირებას), კვლავ გაცოცხლდა. უფრო მეტიც, ზოგიერთმა კინოთეორეტიკოსმა (ამას განსაკუთრებული დაჟინებით მოითხოვდა პიერ პაოლო პაზოლინი) დაინახა კინოენის სპეციფიკა იმაში, რომ იგი პირდაპირ ასახავს რეალობას და არის მისი ანალოგი, ამის გამო კინოს დიდი უპირატესობა აქვს ბუნებრივ ენაზე.

მას შეუძლია გადალახოს ჩვეულებრივი ენა, რომელიც რეალობას წარმოადგენს მხოლოდ ირიბად. კერძოდ, პაზოლინი თვლიდა, რომ კინოენის „პირველადი ელემენტები“ რეალურის ზოგიერთი ფრაგმენტი ფუნქციებია, რომლებსაც კამერა აფიქსირებს გარედან და ყოველგვარი პირობითობის გარეშე. კინოენის ბუნების შესახებ დისკუსიების შეჯამებით, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ კინოენა ძირეულად განსხვავდება ლიტერატურის ენისაგან. მათი ნიშნები ბუნებით ფუნდამენტურად განსხვავებუ-

² ჯენარიელო, მონოტონური ხმა.

ლია, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ენის ნიშნებს მნიშვნელოვანი მსგავსება აქვთ დანიშნულ ობიექტებთან, ისინი მაინც არიან ნიშნები და არა თავად რეალობის ობიექტები. მაშინაც კი, როცა კადრში ჩნდება ბუნებრივი საგანი (არა ადამიანის მიერ შექმნილი), ფილმში ის ყოველთვის ატარებს გარკვეულ მნიშვნელობას, რომელიც მუშაობს მთლიანობაში იმ ცენტრალურ იდეაზე, რაც რეჟისორის სურს გადასცეს მაყურებელს. კინოენის ელემენტები შედის ნიშანთა სისტემაში, რომელიც განსაზღვრულია მთელი რიგი სოციალურ-კულტურული ფაქტორებით, მათ შორის, ეროვნული კულტურის ტიპი, „ეპოქის სული“, დომინანტური იდეოლოგიები, ფილმის კუთვნილება გარკვეულ ჟანრში, მისი სტილისტური მახასიათებლები, პიროვნება, ცხოვრებისეული გამოცდილება და ფილმის გემოვნება. როგორ უნდა შეარჩიოს რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის მიხედვითაც უნდა შექმნას საკუთარი ხელწერის ფილმი, არსებობს რამე, უკვე მიგნებული კრიტერიუმი ეკრანიზაციის ისტორიაში? ასეთი პატარა-პატარა ეშმაკობები უკვე მიგნებულია: ლიტერატურის ტექსტი რაც უფრო გამჭვირვალეა და მსუბუქი, მით უკეთ ითარგმნება კინოენაზე, დეტექტიური ამბები, სათავგადასავლო ჟანრი ლიტერატურაშიც გაცილებით სავსეა მოქმედებებით, რასაც ასე იხდენს ფილმი და სხვა უამრავი. მდარე ლიტერატურიდან შეიძლება გაკეთდეს კარგად ყურებადი ფილმი და კლასიკური ნაწარმოები შეიძლება ვერ მოირგოს ეკრანმა. არსებობს სიტუაციები, ზოგადი შინაარსი, პერსონაჟთა სახეები, რომლებიც კარგად იკითხება, მაგრამ კინოში მათი ადაპტირება თითქმის შეუძლებელია. ხშირ შემთხვევაში, ფილმი „ღალატობს“ პირველწყაროს, მაგრამ მას იმდენად ახალ განზომილებაში გადააჭყავს ლიტერატურული ნაწარმოები, რომ ფილმი ბევრად უპირატესი ხდება პირველწყაროზე. სწორედ ფილმის შემქმნელთა ახალი ხედვა გვაძლევს იმის საშუალებას გავიგოთ - რა აერთიანებს და რა ზღუდე არსებობს ლიტერატურულ ენასა და კინოენას შორის. „ყოველთვის შესაძლებელია ფილმში წიგნის გლობალური სუბსტანციის გადატანა, რომლის ყოველი ფურცელი მაინც გამოუსწორებლად ღალატობს კინოენას“.³

ეკრანიზაციის კვლევისას უნდა შეისწავლონ ლიტერატურის ყველა მიმართულება - რომანი, მოთხრობა, ნოველა, ლექსი, პოე-

³ Mitry, La sémiologie, 1989, p 102.

მა, ესეი, ნარკვევი. ამათგან ყველაზე მეტად რომელი მოერგო ეკრანიზაციას, ანალიზით, არგუმენტაციით, პოზიციით და აზრის გადმოცემით.

როდესაც ფილმის ავტორი მკვეთრად ემიჯნება ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორის თვალსაზრისს, მსოფლმხედველობას, იდეური არსის წვდომას, მაყურებელი, მისდაუნებურად, თითქოს სასამართლოს დამსწრე ხდება, სადაც მოპასუხე მხარეებად გვევლინებიან რეჟისორი და მწერალი. ამ შემთხვევაში ხომ არ გვეკარგება კინოხელოვნების სხვა ფუნქციები? რამდენად შეიცავს დასვენების, განტვირთვის ელემენტებს ასეთი სახის ეკრანიზაციები და სჭირდება კი მაყურებელს ასეთი დატვირთული კინონაწარმოები?! მიმდინარეობს კი ასეთი სახის კვლევები კინომწარმოებელთა მიერ და თუ კი, რა შედეგია დადებული?

ეკრანიზაციათა უმეტესობა საფუძვლად ირჩევს უკვე გახმაურებულ კლასიკურ რომანს. კინომ კარგად ისწავლა, როგორ აჩვენოს, მაგრამ მას ისევე კარგად შეუძლია თხრობის მანიპულირება, როგორც რომანს? ამიტომაცაა გამოსაკვლევი კინოენის თხრობის კულტურა, რომელიც რომანის პირველად კომპონენტს წარმოადგენს.

მწერლობა მოგვითხრობს, ფილმი გვიჩვენებს – ორივე შემთხვევაში გადმოცემულია ერთი ამბავი. რომანისტი ტექსტს აძლევს ფერს, რეჟისორი – ინტონაციას. რომელია გაცილებით მომგებიანი და რა შემთხვევაში ჯობს მეორე პირველს? კინოში თხრობის პროცესი განსხვავებულია – მას ლიტერატურული მესამე პირიდან გადავყავართ პირველ პირში, ამასთან ერთად, ფილმი ვიზუალში გვიჩვენებს მთავარი გმირის ამბავს – გარეგნობით, ხმით, მოქმედების ჟესტიკულაციით და გრძნობების მიმიკური გამომსახველობით. ფილმი ახდენს წაკითხულის პრემენტაციას. ესაა მისი უპირატესობა ლიტერატურასთან შედარებით. ფილმის ყოველი კადრი თანხვედნილი უნდა იყოს ცოცხალ სიტყვასთან, რაც ბეწვის ხიდზე სიარულის ტოლფასია. ფილმი გაცილებით კონკრეტულია, ვიდრე ლიტერატურა. თუ ლიტერატურა ფანტაზიის წყაროა, ფილმი ამ ფანტაზიას კადრის ჩარჩოში კეტავს და მკვეთრ და რეალურ სახეს აძლევს. თუ წერილობითი ნარატივი ბუნებრივად გვიამბობს წარსულზე, კინოს წარსულის თხრობაც აწმყოში გადმოაქვს. ფილმის ავტორთა სუბიექტური ხედვა უნდა გახდეს მაყუ-

რებლის ობიექტური ხედვა, კამერის მუშაობა, კადრირება, მონტაჟისას კადრების არჩევანი განაპირობებს მაყურებლის გემოვნების შერწყმას ფილმის შემქმნელთა გემოვნებასთან. თუ ლიტერატურიდან „გადმოწერილ“ ფილმში სწორად მოხდება კომპოზიციისა და ელემენტების შერჩევა, ვიზუალური თხრობა ბევრად მოიგებს და ფილმი არ იქნება პირველწყაროს სიტყვასიტყვით გადატანა. მთხრობლის ენა შეიცვლება ნარატიული კინემატოგრაფიული ინსტანციით და მაყურებელი გახდება ამ ნარატივის თანამონაწილე. უან მიტრი ასე ფიქრობს: „უნდა ითამაშო კომენტართან, დიალოგსა და შინაგან კომენტართან ურთიერთმიმართებაში, რადგან გამოსახულება აჩვენებს, ანალიზებს და გვთავაზობს“.⁴

სწორედ ასე იქმნება ბმულები კინოში არსებულ სხვადასხვა კოდს შორის. თუ ფილმის შემქმნელებს კარგად ესმით ამ კოდთა ფუნქციონალური მნიშვნელობა, მაშინ გაცილებით მარტივდება, მაყურებელთა ურთიერთობისას, ფილმის პირველწყაროსა და თავად ფილმის გაერთიანება.

ლიტერატურა დაბადებისთანავე აბსტრაქტულ სუბსტანციას განეკუთვნება. თხრობის მოდულაცია, აღწერა, დიალოგი, მოქმედების მითითება, გარემოს განლაგების ელემენტები ნებისმიერი მკითხველისათვის სხვადასხვაგვარია. კინო გაცილებით კონკრეტულია, რადგან მოქმედება ვიზუალიზებულია კონკრეტულ სივრცესა და დროში. საგანი, რომელიც ლიტერატურაში მეორადია, ფილმში შეგვიძლია პირველადად ვაქციოთ და პირიქით. ფილმის შემქმნელებს არამც და არამც არ მოეთხოვება მწერლის ესთეტიკასთან იდენტურობა. უფრო მეტიც, სწორედაც ეს განსხვავება განაპირობებს ეკრანიზაციის უპირატესობას. კინორეჟისორის დახვეწილი გემოვნება განსხვავდება მწერლის დახვეწილი გემოვნებისაგან, რადგან ერთი იყენებს კადრს, მეორე სიტყვას. სიუჟეტ-მოქმედების ეკვივალენტურობა ფილმში გაცილებით თვალშესახებია, ვიდრე ლიტერატურაში.

თუ ლიტერატურის ფსიქოლოგიური დახვეწილობის სტერეოტიპებს ზუსტ ადაპტირებას მოვუძებნით ფილმში, ეს უკვე ფილმის წარმატების უპირობო გარანტია.

ყველა რეჟისორს აქვს საკუთარი ორიგინალური სტილი, რომელიც გამოარჩევს სხვა რეჟისორთაგან, გადაღების საკუთარი ხელ-

⁴ Mitry, Jean, 1989, p. 174.

წერა, საკუთარი ფიქრი კადრირებისას და თუ ის ერთგული დარჩება საკუთარი ხელწერისა ეკრანიზების შემთხვევაშიც, რეჟისორი გაემიჯნება სტერეოტიპულ სიტყვასიტყვობას და დაიდება საავტორო ფილმი, რომელსაც პირველწყაროსთან ექნება გაცილებით მეტი განსხვავება, ვიდრე მსგავსება.

როცა ეკრანიზაციის ანალიზი მიმდინარეობს, ყველა ეს კომპონენტი გასათვალისწინებელია და ხარისხობრივი შედარებაც ამის გათვალისწინებით უნდა აიგოს.

ბიბლიოგრაფია:

1. Mitry., Jean. La sémiologie en question. coll. 7ième Art. Paris: Le Cerf, 1989.
2. Пазолини, Пьер Паоло., Миф и сакральность техники. Москва, „Милан“, 1989.
3. Рикер Пол., Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике/пер.фр. и вступит. Ст. И.Вдовннй М. 2002.
4. Форрестер Дж. Мировая динамика. М., 1978.
5. Эко У., Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998.
6. Уолт С. Разработка семиотики кино // Строение фильма. М., 1985.
7. Союз литературы и кино, Рубцов Анатолий Семенович, <https://cyberleninka.ru/article/n/soyuz-literatury-i-kino/viewer>
8. ულგ - მონოტონური ხმა, <http://gennariello1927.blogspot.com/2022/12/blog-post.html>

Liana Menabdishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Ph.D. student,
Supervisor – Professor Zviad Dolidze

A LITTLE ABOUT THE KINO LANGUAGE

Abstract

Keywords: cinema, literature, language, semiotics, screening, artistic abilities.

In the 10s to 30s of the 20th century, the problems of film language were actively discussed. The arrival of sound in cinema also attracted attention, but it was only in the 1960s to around the 1970s that it became possible to talk about the formation of film studies – the semiotics of cinema. The works of film scholars examine in depth the issues surrounding the nature of the film language, the types of signals used within it, the relationships between these signs and the signs of verbal language, the described objects associated with reality, and therefore, with the reality established in the cinema. Although many subtexts and vocabulary of film language are already being analyzed, it is generally scattered; there are relatively few publications that conduct a broad semiotic-cultural analysis of cinema. Pier Paolo Pasolini said: first of all, it is possible to see my imitation of nature in cinema as well as in other fields of art – the passion of imitation is impossible to calculate. Even if you watch one of my films, you can tell by the tone that this film is mine. It is not like Godard or Chaplin, who created their style. My case combines different styles. It always has my love for Dreyer, Mizoguchi, and Chaplin – and sometimes for Tati. My nature has not changed significantly after switching from literature to cinema. Despite the large number and depth of works devoted to this subject, a closer look at the scientific literature leads us to the conclusion that the engaging component of the interaction between literature and cinema, as well as the semiotics of cinema, has not yet been thoroughly investigated.

Through semiotic approaches to reveal the key characteristics of the connection and interaction between literature and cinema, as well as to analyze the influence of ideological perspectives on cinema, 21st-century filmmakers need to devote meticulous attention. It is worth noting that in the process of creating a film and, in particular, when showing literary works, the principle of dialogism operates not only in terms of crossing national cultures but also crossing cultures of different historical eras – artistic styles, worldviews, etc.

Semiotics is a general science of signs and sign systems that arose at the end of the 19th century and actively developed in the 20th century. Semiotics made a fundamentally significant transition from the ideas of voice, sound, linguistic expression, etc. It progressed from spoken language to the idea of “signs”. This made it practical to discuss signs in the most diverse fields of human endeavor, including technology, science, art, etc. The second most significant advance in semiotics was the realization that signs should not be viewed in isolation but rather as a component of a unique system of signs, a language or code, with its own rules for creation and functioning. Additionally, distinct subsystems (vocabularies, subtexts, etc.) within a single language or code can be identified. A work of art (such as a book, sculpture, film, etc.) is regarded as a text formed of something according to the semiotic approach. It is also important to keep in mind how closely the idea of style and genre are tied in the world of film. Since a film is produced by a huge team of people, including a director, screenplay, actors, composer, etc., it is important to understand that style in cinema differs fundamentally from the personal style of a writer. Here, numerous distinct styles either clash or work well together in a single film. However, the director’s style continues to dominate the cinema. For instance, their style (such as Bergman, Fellini, and others), develops in a specific aesthetic path. The style in which a piece is developed is most closely tied to the first language in which it was created.

The problem of film language has been discussed many times by film theorists, art historians, philosophers, and semioticians. Already in 1910-1920 (in the era of silent cinema), the idea of film language as a universal language, which was considered more complete than

verbal language, arose. After the emergence of sound cinema, when the speeches of movie

characters were heard in different national languages, the thesis about the "universal" nature of the film language became somewhat doubtful, and film theorists stopped defending it. In the 1960s and 1970s, a new "semiotic" stage of the study of film language began. The appeal of film theorists to this approach was the result not only of the scientific purpose of semiotics, but also of some internal problems of film practice, because at that time the principles of cinema changed and, above all, new methods were understood in relation to the ideas of montage, as well as the use of the film camera. A prominent French specialist in the field of film theory and semiotics, C. Metz singled out the two most important differences between verbal language and film language. First, these two languages differ in the arbitrariness of the signs with which they operate: the signs of verbal language are mostly conventional, while cinema works with iconic signs. Second, the special nature of the division of texts is fundamental to the film language. The idea that the language of the film is an understandable language that does not require translation (dubbing) has been revived. Moreover, some film theorists (P. P. Pasolini insisted on this) saw the specifics of film language in that it directly reflects reality and is its counterpart, because of this, film has a great advantage over natural language. How should a director choose a literary work, according to which he should create a film of his signature, is there something, already determined criteria in the history of screenplay? Such small tips and tricks have already been found: the more transparent and light the text of literature is, the better it is translated into film language. For instance, detective stories and adventure genre in literature is much more full of action, which is paid for by film and many others. Bad literature can be made into a watchable film, and a classic work may not be at all suitable for the screen. There are situations, general content, and character types that read well, but is almost impossible to adapt them in cinema. Ian Fleming is much easier to adapt to screen than Proust. In many cases, the film "betray" the source, but it takes the literary work to such a new dimension that

the film can become superior to the source. It is the new vision of the filmmakers that allows us to understand what unites and where the boundary between the written language and the film language. Metz noted: " It is always possible to transfer the global substance of a book to a film, each page of which irreparably betrays the language of cinema " When researching screenplay, one should study all directions of literature – fiction, short story, novel, poetry, poem, essay, article. Which of these fits the most to the screenplay, analysis, argumentation, position, and delivery of opinion, which will allow us to conclude at the level of conjecture, which genre of literature is better adapted to the screen and causes the audience to be excited. When the author of the film sharply deviates from the position, point of view, and ideological essence of the author of the literature, the viewer, unwittingly, becomes a witness of the court, where the director and the writer appear as defendants. The viewer interprets and analyzes between what they have read and what they have seen in the clash of two minds. In this case, do we lose other qualities of the art of cinema? To what extent do these kinds of screenings contain elements of rest, and does the audience needs such complicated products?! The question is, are these kinds of studies being conducted by film producers at all, and if so, what are the results? The novel and the film know very well how to create a romantic world, how to psychologically affect the reader and the viewer, how to affect their mood, and how to win sympathy from them both. A film can just as well open up its own space, just like a novel. Cinema has learned well to visualize, but can it manipulate a narrative as well as a novel? That is why the narrated culture of film language, which is the primary component of the novel, is to be closely explored. The written and visual story has its own space in literature and cinema. With socio-cultural content, and ideology, the screenplay can be completely identical to the literary original, remain in the same dimension that limits the specific originality of the written work, and the articulation of words, central elements, character, and manner must be made appropriate to the film language, if we want to avoid monotony and make a difference in the written work. Every director has their unique style, which distinguishes

them from the others, their trademark of shooting, and their thought process while creating a picture. If they remain faithful to their style during screencasting, the director will separate themselves from the stereotypical vocabulary and create a signature film, which will have more differences than similarities compared to the original. While a picture review is conducted and quality comparisons are made, all of these components must be considered and kept in mind.