

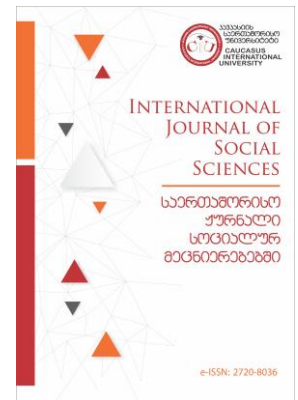


International Journal of Social Sciences

Caucasus International University
Volume 3, Issue 2

Journal homepage: <http://journal.ciu.edu.ge/>

DOI: <https://doi.org/10.55367/KBZP3179>



From the first “actualities” to television documentary (Theoretical and Methodological Approaches)

Nino Chalaganidze¹

PhD in Journalism, Associate Professor,
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Lia Zambakhidze²

PhD student, Caucasus International University

ABSTRACT

The earliest instances of cinematography can be traced back to "Actuality Films" which portrayed the everyday lives of society. These films mechanically captured genuine footage, providing an accurate depiction of fleeting moments in existence that were brought into the limelight. Numerous endeavors aimed at capturing and presenting reality were eventually recognized as the birth of cinema in 1895. Although the initial films had a documentary nature, the term "cinema" itself emerged several decades later, becoming linked to the authenticity, credibility, and educational aspect of the content.

Over the course of time, the narrator's voice and background noise were incorporated into the footage, while the shooting techniques, angles, and perspectives underwent improvement. The introduction of editing provided authors with even more powerful means to communicate their message to the viewers. Collectively and individually, these elements have given documentaries an immeasurable opportunity to influence the audience's emotions, knowledge, and sentiments.

The historical analysis uncovered that inventors' aspiration to portray events with utmost precision in motion went far beyond the initial objective of creating cinema. In fact, it was solely through concentrated efforts on technical advancements that the first "actualities" emerged.

This paper consistently demonstrates, through the content analysis of documentary films, how the stages of technical development have impacted the forms and methods of depiction as well as the dissemination of socio-cultural trends in society over time. It also sheds light on how the authors' visions, aspirations, and objectives underwent transformation.

In parallel with irreversible technical and technological progress, the media landscape witnessed the emergence of new genres. Documentaries gradually embraced contemporary storytelling techniques.

¹ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4739-1876>
nino.chalaganidze@tsu.ge

² ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6872-4238>
lia_zambakhidze@ciu.edu.ge

Eventually, by blending journalistic approaches with cinematography, a novel hybrid form known as "television documentary" emerged.

Keywords: *Documentary film, Television documentary, Cinematography.*

პირველი „აქტუალებიდან“ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკამდე
(თეორიული და მეთოდური მიდგომები)

ნინო ჭალაგანიძე

ჟურნალისტიკის დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ლია ზამბახიძე

დოქტორანტი, კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

ა ბ ს ტ რ ა ქ ტ ი

კინემატოგრაფიის პირველ ნიმუშად საზოგადოების ყოველდღიურობის ამსახველი „აქტუალური ფილმები“ მიიჩნევა. მექანიკურად გადაღებული, ავთენტური მასალა, სრული სიზუსტით ასახავდა ფოკუსში მოხვედრილი ყოფიერების რამდენიმე წამს. რეალობის ტრანსლაციის მსგავსი, არაერთი მცდელობა საბოლოოდ 1895 წელს, კინოს დაბადებით დაგვირგვინდა. პირველი ფილმების დოკუმენტური ხასიათის მიუხედავად, თავად ტერმინი რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ჩნდება და მასალის უტყუარობასთან, სანდოობასთან, შემეცნებით ხასიათთან ასოცირდება.

დროთა განმავლობაში კადრებს მთხრობლის ხმა და ხმაური დაემატა, დაიხვეწა გადაღების ტექნიკა, რაკურსი, ხედი. მონტაჟის კონცეფციამ ავტორებს სათქმელის მაცურებლამდე მიტანის კიდევ უფრო ეფექტური გზები დაანახა. ამ ყველაფერმა, ერთად და ცალ-ცალკე, დოკუმენტალისტიკას განუზომელი შესაძლებლობა მისცა, გავლენა მოეხდინა აუდიტორიის ემოციებზე, ცოდნასა და განწყობაზე.

ისტორიულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ გამომგონებელთა მისწრაფება, სრული სიზუსტით, მოძრაობაში აესახათ მოვლენები სავსებით სცდებოდა კინოს შექმნის მიზანს. რეალურად, მხოლოდ ტექნიკურ განვითარებაზე ორიენტირებული მცდელობების შედეგად, მივიღეთ პირველი „აქტუალები“ (actualities).

დოკუმენტური ფილმების კონტენტანალიზის საფუძველზე, ნაშრომი თანმიმდევრულად ასახავს რა გავლენას ახდენდა გამოსახვის ფორმებსა და საშუალებებზე ტექნიკური განვითარების ეტაპები, დროთა განმავლობაში სოციუმში გავრცელებული სოციოკულტურული მიმდინარეობები. როგორ იცვლებოდა ავტორთა ხედვები, მისწრაფებები და მიზნები.

შეუქცევადი ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად, მედიასივრცეში ჩნდებოდა ახალი ჟანრები. დოკუმენტური ფილმი ეტაპობრივად ითვისებდა თხრობის თანამედროვე ტექნიკას. საბოლოოდ კი ჟურნალისტური მიდგომების კინოხელოვნებასთან ასიმილაციით ახალ ჰიბრიდულ ფორმად - ტელედოკუმენტალისტიკად ჩამოყალიბდა.

საკვანძო სიტყვები: დოკუმენტური ფილმი, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა, კინემატოგრაფია.

1. შესავალი

კინოს დაბადებიდან თანამედროვეობამდე დოკუმენტალისტიკა ახერხებს, დარჩეს ამბის თხრობის ერთ-ერთ ყველაზე სანდო, ამომწურავ და საინტერესო საშუალებად. მოკლე ცნობებით, ფაქტებით გადატვირთულ ყოველდღიურობაში დოკუმენტური კინო ქმნის სივრცეს ადამიანური ისტორიებისათვის, წარსული მოვლენების გაანალიზებისა და დაფიქრებისათვის. ესაა რაც მას აქტუალობას ვერ დააკარგვინებს. ესაა მიზეზი, რისთვისაც ღირს მოცემული დარგის კვლევა და ანალიზი. ჟანრობრივი თვისებები: წარმოაჩინოს წარსული მოვლენები ისტორიული გამოცდილების კონტექსტში, ასახოს აწმყო მიმდინარე სოციოკულტურული მიდგომების გათვალისწინებით და რეალობის ავტორისეული ინტერპრეტირებისას მაქსიმალურად შეინარჩუნოს ფაქტობრიობა უნარჩუნებს მას პოპულარობას ყველა დროის მაყურებელში.

აღნიშნულის გათვალისწინებით, წინამდებარე ნაშრომის მთავარი მიზანიც სწორედ მოვლენათა რეტრანსლაციის ამ უძველესი ფორმის შექმნის მოტივისა და შემდგომი განვითარების კვლევაა.

მედიათეორეტიკოსებსა და დარგის მკვლევრებს შორის არსებობს მოსაზრება, იმის შესახებ, რომ კინოს გამოგონება სავსებით არ უკავშირდებოდა სწრაფვას მასობრივი კომუნიკაციის ახალი ფორმისა და მით უმეტეს, ჟანრის შექმნის შესახებ.

დოკუმენტური ფილმი, რომელიც კინემატოგრაფიის საწყისად მიიჩნევა, პიონერი ავტორებისთვის სამ მთავარ მიზანს ემსახურებოდა:

1. ახალი ტექნიკური საშუალების გამოგონება „მოდრავი სურათების“ გადასაღებად;
2. ინოვაციური შესაძლებლობა მიმდინარე მოვლენების ასახვისა და შენახვისათვის;
3. უტყუარი წყარო წარსული თუ თანამედროვე ფაქტების შესასწავლად.

კლასიკური გაგებით, დოკუმენტური კინო თავისი გამოსახვის ფორმებითა და საშუალებებით, პირველი „აქტუალების“ გადაღებებიდან საკმაოდ გვიან ჩნდება. ეტაპობრივად იძენს მის უნიკალურ მახასიათებლებს, ავლენს უპირატესობებს სხვა ჟანრებთან შედარებით და ადაპტირდება კიდევ თანამედროვე კომუნიკაციის მასობრივ საშუალებებთან.

პიონერი რეჟისორები, მათი პირველი გამოსახულები, ხედვები, მასალების შინაარსი, თემატიკა, აუდიოვიზუალური მახასიათებლები, ტექნიკური პროგრესი, გავლენები და მიზნები - აღნიშნულ საკითხებზე მსჯელობა და ანალიზი თეორიული ცოდნის ქართულ ენაზე შექმნის წინაპირობაა.

შესაბამისად, წინამდებარე ნაშრომის მთავარი ამოცანაც დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბება-განვითარების პროცესის შესახებ ფაქტების შეძლებისამებრ თანმიმდევრულად წარმოჩენა და გარდამტეხი მომენტების განხილვაა. აღნიშნული შესაძლებლობას მოგვცემს, დავინახოთ, როგორ იწარჩუნებდა დოკუმენტალისტიკა მაყურებლის ინტერესს და რა გზებით ახერხებდა უახლეს გამოწვევებთან გამკლავებას.

ტექნიკური, სოციალური, პოლიტიკური თუ კულტურული პროცესების მუდმივ დინამიკაში თვითდამკვიდრების პროცესის საჩვენებლად, უპირველესად აუცილებელია ვისაუბროთ დასაწყისზე. პოლ როტა კინოს წარმოშობა-განვითარების პროცესს სამ ასპექტს უკავშირებს: სამეცნიერო, კომერციული და ესთეტიკური.

პირველი, რასაკვირველია ეხება ტექნიკურ მახასიათებლებს, როგორცაა პროექცია, რთული კონსტრუქციის გადასაღები მოწყობილობების გამოგონება-დახვეწა, ფირი, განათება და შემდეგ უკვე ხმა. მეორე ეხება ფილმის, როგორც ინდუსტრიის განვითარებას. რაც შეეხება მესამე ასპექტს, ის ესთეტიკასა და სათქმელის დრამატულად გამოხატვის ახლებურ გზებს მოიცავს.

მოდრავი გამოსახულებების პირველი ნიმუშებიდან თანამედროვე ჰიბრიდულ ჟანრებამდე დოკუმენტური კინოს სპეციფიკა ზუსტად ასახავს პოლ როტას განმარტებას, რომ ფილმი ეს „დაკვირვებაზე დაფუძნებული ხელოვნებაა“. (Rotha, 1960, p. 52)

ავტორებისა და რეჟისორების დაკვირვების შედეგი პირველ ჯერზე პირდაპირ, ყოველგვარი სტრუქტურისა და სიუჟეტის გარეშე გადაეცემოდა აუდიტორიას.

რეალობიდან ამოჭრილი აქტუალური ვიდეოფრაგმენტები - „აქტუალები“, როგორც ამბის თხრობის ახალი რესურსი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აუდიტორიაში. დროთა განმავლობაში კინო ექსპერიმენტების, ახალი იდეებისა და ხედვების გავრცელების იარაღად იქცა. გადაღებისა და მონტაჟის ტექნიკამ გააფერმკრთალა ზღვარი რეალობის ანარეკლსა და ინტერპრეტაციას შორის.

ბმა რეალობასთან, ესთეტიკური მახასიათებლები, რომელშიც მოიაზრება კადრი, ხმა (ზოგჯერ არც ისე სუფთა და დახვეწილი), გამოგონილისა და ფაქტის მიმართება (fictional and factual) - ეს ინდიკატორები ქმნიან დოკუმენტურ კინოს (Weber, 2013). რეჟისორის ხელთ არსებულმა „ტექნიკურმა ძალაუფლებამ“ არ უნდა წაშალოს ზღვარი სინამდვილესა და ფანტაზიას შორის, ფაქტსა და ფიქციას შორის - სწორედ აქ ვლინდება დოკუმენტალისტიკის უნიკალური ხასიათი.

როგორც ანეტ კუნი და გაი უესთუელი განმარტავენ, დოკუმენტალისტიკის მიზანი განათლება, კომუნიკაცია, დარწმუნება ან ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებაა. აღნიშნულს ემსახურებოდა პირველი მოძრავი სურათებიც და 1920-იანი წლებიდან გადაღებული ფილმებიც, ოღონდ ბევრად მაღალი შემოქმედებითი მახასიათებლებით. (Kuhn & Westwell, 2012)

კინემატოგრაფის დასაბამიდან თანამედროვეობამდე, როგორც ყველაზე დამაჯერებელი და ამასთან ექსპრესიული ჟანრი, დოკუმენტური კინო ინარჩუნებს სტაბილურ ადგილს მასობრივი კომუნიკაციის ქსელში. მისი, როგორც მედიუმის მიმზიდველობას ამერიკელი კინოს კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსი ბილ ნიკოლსის აზრით შემდეგი ფაქტორი განაპირობებს:

„დოკუმენტური ფილმი საუბრობს სიტუაციებსა და მოვლენებზე, რომელშიც რეალური ადამიანები (social actors) მონაწილეობენ. ისინი წარადგენენ საკუთარ თავებს საკუთარ ისტორიებში, რომელშიც გადმოსცემენ მათსავე პერსპექტივას ცხოვრების, სიტუაციებისა და მოვლენების შესახებ. კინორეჟისორი კი ამ ამბებს აყალიბებს, როგორც ისტორიული სამყაროს უშალოდ დანახვის გზას და არა გამოგონილ ალეგორიას“. (Nichols, 2017)

კინოს გავლენა და ავტორის ძალაუფლება, რომელსაც მას კამერა ანიჭებს საბჭოთა დოკუმენტალისტიკის პიონერის მიგა ვერტოვის მანიფესტიდან სრული სიზუსტით იკვეთება:

„მე ვარ თვალი, მექანიკური თვალი. მე, მანქანა გაჩვენებ სამყაროს ისე, როგორც მხოლოდ მე შემიძლია დანახვა. დროსა და სივრცის საზღვრებისგან განთავისუფლებული, კოორდინაციას ვუწევ სამყაროს ყველა წერტილს. ამრიგად, მე ახლებურად გაჩვენებ შენთვის უცნობ სამყაროს.“ (Vertov, 1923, გვ. 358-359)

დროთა განმავლობაში შეძენილი გავლენების, უნიკალური მახასიათებლების, უპირატესობებისა და ღირებულებების მიუხედავად, ფაქტი ერთია - კინოს შექმნის მთავარი მიზანი არ ყოფილა ესთეტიკური თუ შემეცნებითი მოთხოვნების დაკმაყოფილება. ის, შეიძლება შეფასდეს, როგორც იმ პერიოდის სოციალურ და ტექნიკური მიღწევების შედეგი. მით უმეტეს, რომ გამომგონებელთა უდიდესი ნაწილი, რომელსაც წვლილი მიუძღვის ახალი მედიარესურსის ჩამოყალიბებაში, მოძრავი სურათების პროექციას საკუთარი ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების, გართობისა და ფინანსური მოგების წყაროდ განიხილავდნენ.

2. მასალები და მეთოდები

2.1 თეორიული ჩარჩო

მედიათეორეტიკოსების გარკვეული ნაწილი კინოს შექმნის მთავარ ფაქტორად XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ტექნოლოგიურ მიღწევებს მიიჩნევს. შუქმგრძნობიარე ქაღალდის, ცელულოიდური ფირისა თუ სხვა საპროექციო დანადგარების ეტაპობრივმა გაუმჯობესებამ გამომგონებლები „კამერა-ობსკურადან“ „სინემატოგრაფამდე“ მიიყვანა.

უძრავიდან მოძრავ გამოსახულებაზე გადასვლის წინაპირობაც სწორედ მასობრივი კომუნიკაციის ევოლუცია გახდა. შეუქცევადი დინამიკა ჯერ ზეპირი მეტყველებითა და დამწერლობით დაიწყო, შემდეგ გუტენბერგის ეპოქაში ბეჭდური სიტყვის გავრცელებითა და ტელეგრაფით სიგნალის საკმაოდ ვრცელ მანძილზე გადაცემით გაგრძელდა. თითოეული ეს გარდამტეხი მომენტი, რომელიც თავის თეორიაში კანადელმა ფილოსოფოსმა და კრიტიკოსმა მარშალ მაკლუენმა ჩამოაყალიბა, მნიშვნელოვან გავლენას

ახდენდა ემოციასა და კოგნიტურ უნარებზე. აღნიშნული ორი ფაქტორი კი თავის მხრივ მუდმივად აყალიბებდა სოციალურ ქცევით მოდელს.

„თუ ახალი ტექნოლოგია ავრცელებს ერთ ემოციას მაინც (ჩვენს გარშემო არსებულ) სოციალურ სამყაროში, ეს ამ კონკრეტულ კულტურაში გრძნობათა ახალ თანაფარდობას გამოიწვევს. აღნიშნული პროცესი მელოდიაში ახალი ნოტის დამატებას ჰგავს. და როდესაც გრძნობათა თანაფარდობა იცვლება რომელიმე კულტურაში, რაც ადრე ცხადად ჩანდა შეიძლება, ბუნდოვანი გახდეს, ან პირიქით, რაც ბუნდოვანი იყო გაცხადდეს.“ (McLuhan, 1962, გვ. 41)

მასობრივი კომუნიკაციის ქსელში მედიუმის გავლენას საზოგადოებაზე მედიადეტერმინიზმი შეისწავლის. თეორიის მიხედვით დროთა განმავლობაში შეუქცევადად პროგრესირებადი ტექნოლოგიები ცვლიან როგორც მესიჯის გამავრცელებელ არხებს, ისე შეტყობინებას, რეციპიენტის ქცევასა და დამოკიდებულებებს ინფორმაციის მიღება-დამუშავების პროცესში.

მედიადეტერმინიზმი უფრო ფართო რედუქციონისტული თეორიის - ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის ფორმაა. ამერიკელი სოციოლოგისა და ეკონომისტის ტორშტეინ ვებლენის მიერ შემუშავებული ხედვა ტექნოლოგიას განიხილავს კულტურის მამოძრავებელ ძალად. მოცემული თეორიის მიმდევრები ორ ჯგუფად იყოფიან. შედარებით რბილი დეტერმინისტები მიიჩნევენ, რომ ტექნოლოგია კაცობრიობის ევოლუციის პროცესში წამყვანი ძალაა, თუმცა საბოლოო შედეგებზე გადაწყვეტილების მიმღებად საზოგადოებას მოიაზრებენ. რაც შეეხება მძიმე დეტერმინიზმის მომხრეებს, ისინი ამტკიცებენ, რომ ტექნოლოგია სოციუმისგან დამოუკიდებლად ვითარდება. ფრანგი თეორეტიკოსის ჟაკ ელულის მოსაზრებით ტექნოლოგია თავად განსაზღვრავს სოციალურ ასპექტებს, რომელიც მისი განვითარებისთვის ხელსაყრელია. (Ellul, 1954)

აღნიშნული თეორია ეფუძნება რწმენას „საზოგადოების მთავარი მამოძრავებელი ძალის“ ტექნოლოგიის შესახებ (Smith, 1994). ამასთან, მოცემული სწავლება ავითარებს ჰიპოთეზას, რომ „ტექნოლოგია განსაზღვრავს ისტორიას“ (Williams, 2008). შესაბამისად, სოციალური პროგრესიც ამ ტექნოლოგიური ინოვაციების შედეგია, რომელიც თავის კურსს ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვება.

ტექნოლოგიური განვითარების შედეგია კინო. XIX საუკუნის ბოლოს, გამომგონებელთა წრეებში მომწიფებული იდეა, რომლის განხორციელებასაც ხელი მანამდე განვითარებულმა მანქანებმა შეუწყო. ეს რაც შეეხება ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის კუთხით საკითხის განხილვას. თუმცა, როგორც მასკომუნიკაციის მძლავრი საშუალება, კინემატოგრაფია მედიადეტერმინიზმის ჭრილშიც გარდამტეხ ფაქტორად ითვლება. განსაკუთრებით XX საუკუნიდან, როცა დოკუმენტალისტიკა მასაზე ზემოქმედების მძლავრ იარაღად იქცა.

მონტაჟი, ვიზუალური ეფექტები (კადრი, რაკურსი) - ყველაფერი, რაც რეალობის დამაჯერებლად რეპროდუქციას უწყობდა ხელს, იმ დროის ტექნიკური მიღწევების შედეგი იყო. თანამედროვე ტექნოლოგიური ტენდენციების შესაბამისი დოკუმენტური კინო, როგორც სანდო მედიუმი, სასურველი ინფორმაციით მანიპულირების შესაძლებლობებს უხსნიდა გავლენიან წრეებს.

მასობრივი კომუნიკაციის ახალმა საშუალებებმა, აუდიოვიზუალური თხრობის თანამედროვე ტექნიკამ და ავთენტურმა სტილმა საგრძნობლად შეცვალა სოციუმი, რომელიც მსმენელიდან მაყურებლად იქცა.

2.2 კვლევის მეთოდები

იმისათვის, რომ შეძლებისამებრ თანმიმდევრულად წარმოგვეჩინა მარტივი კადრებიდან ჰიბრიდულ სატელევიზიო ფორმატამდე ტრანსფორმირების ეტაპები, გამოვიყენეთ შემდეგი მეთოდები:

ისტორიული ანალიზი - მეორადი წყაროების განხილვამ და ემპირიული ფაქტების შესწავლამ საშუალება მოგვცა, დეტალურად განგვეხილა ვიდეომასალების შინაარსობრივი და ტექნიკური მახასიათებლები. დარგის პირველი თეორეტიკოსების მოსაზრებები, მიდგომები და შეხედულებები.

ისტორიული ანალიზის სუბიექტი დოკუმენტური კინო, მისი წარმოშობის ისტორია და სპეციფიკური მახასიათებლებია, კერძოდ თემატიკა, გამოსახვის ფორმა და შინაარსი. კვლევის პროცესში შევისწავლეთ კინემატოგრაფიის პირველი ნიმუშები:

- ✓ „Fred Ott's Sneeze“
- ✓ „Bucking Broncho“

- ✓ „scenes in the garden at Oakwood Grange“
- ✓ “Workers Leaving the Lumière Factory”
- ✓ „L'Arrivée d'un Train en gare de La Ciotat“
- ✓ “The Corbett-Fitzsimmons Fight”

ამას გარდა, ბოლესლავ მატუშევსკი პირველ თეორიულ შრომები კინოს შესახებ - „ისტორიის ახალი წყარო“ (Une nouvelle source de l'histoire 1898).

კონტენტანალიზი - გამოსახვის საშუალებებისა და ფორმების შესწავლა მნიშვნელოვანია იმ ტენდენციების წარმოსაჩენად, რაც „გაცოცხლებული ფოტოების“ გადაღების მომენტიდან თანამედროვე ფორმის მიღებამდე, ევოლუციის პროცესში იჩენდა თავს. კერძოდ, საინტერესოა, როგორ აისახებოდა დოკუმენტალისტიკის კონცეფციაზე განვლილ საუკუნეებში ეტაპობრივად გამეფებული მიმდინარეობები, თანამედროვე ტექნიკური მიღწევები და პროგრესი. მოცემული გავლენების საჩვენებლად ფილმები შევისწავლეთ შემდეგი კრიტერიუმების მიხედვით:

- თემატიკა;
- სტილი;
- გამოსახვის საშუალებები (ხედი, რაკურსი, მონტაჟის ტექნიკა)
- შინაარსობრივი მხარე.

მოცემული კრიტერიუმებით კვლევის პროცესში გავაანალიზეთ შემდეგი მასალები:

- ✓ „თავებზე მონადირეთა ქვეყანაში“ (In the Land of the Head Hunters – 1914)
- ✓ „ჩრდილოეთის ნანუკი“ (Nanook of the north - 1922)
- ✓ „მოანა“ (Moana 1926)
- ✓ „ბერლინი: დიდი ქალაქის სიმფონია“ (Berlin: Symphony of a Metropolis 1927)
- ✓ „კაცი კინოკამერით“ (Man with a Movie Camera 1929)
- ✓ „ეს მშვენიერი სამყარო“ (This Wonderful World 1957)
- ✓ „სამეფო ოჯახი“ (Royal Family 1969)

დაკვირვების, სხვადასხვა კვლევითი ნაშრომების მიმოხილვისა და ანალიზის საფუძველზე, აქვე წარმოდგენილია ის თეორიული და მეთოდური მიდგომები, რომლებიც

პირველი მოძრავი კადრების ასახვიდან ტელევიზიაში ტრანსფორმირების საწყის ეტაპებამდე გაიარა ყველა დროის ერთ-ერთმა პოპულარულმა კინოსახეობამ - დოკუმენტალისტიკამ.

3. შედეგების განხილვა

3.1 ადრეული კინოს დაბადება და მისი დოკუმენტური ხასიათი

„ეს არის კინო რეალური ცხოვრების შესახებ და არა თავად რეალობა. ეს არის სინამდვილის ამსახველი პორტრეტი და არა ფანჯარა სამყაროში.“ (Aufderheide, 2007, p. 2) მაღალი ხარისხის „რეპროდუქციის“ შესაქმნელად სწორედ ავტორი იღებს გადაწყვეტილებებს იმის შესახებ თუ რა მოჰყვეს, როგორ, ვისთვის და რა მიზნით.

აუდიოვიზუალური თხრობის მსგავს გაგებამდე, კაცობრიობამ საკმაოდ გრძელი გზა განვლო. ამ მოძრაობის საწყისად კი დოკუმენტური კინო ითვლება. პირველ ეტაპზე ჩაწერილ არასტრუქტურირებულ, მოკლემეტრაჟიან მასალებს აქტუალური ფილმები (Actuality films) ეწოდებოდა. ნარატივისგან დაცლილი, რამდენიმეწუთიანი „აქტუალები“ (actualities) ცხოვრებისეული მოვლენების ტრანსლაციას ჰგავდა და აუდიტორიაში ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც თანამედროვე ცხოვრებაში მხატვრული ფილმი.

საინტერესოა, „რა იყო ის დიადი „ინაუგურაციის მომენტი“, რომელმაც განსაზღვრა კინოს დაბადება?“ (Gaudreault, 2009, p. 2)

ამ ერთი შეხედვით მარტივი კითხვის პასუხი საკმაოდ კონკრეტულია და ის ძმები ლუმიერების ფილმის ჩვენებას უკავშირდება, 1895 წლის 28 დეკემბერს. რატომ ეს დღე? მაშინ, როცა „მოძრავი სურათების“ ასახვისა და ჩვენების მცდელობები არც მანამდე დაუკლიათ გამომგონებლებს.

უფრო კონკრეტულად, რატომ არ მიიჩნევა კინოს დაბადებად გადასაღები მოწყობილობის გამოგონების დრო ან „აქტუალების“ შიდა წრეებში გავრცელების თარიღი. რატომ ითვლება საწყის წერტილად პრეზენტაცია, როცა ფართო აუდიტორიამ პირველად იხილა გამოსახულება? ეს კითხვები თითქოს ბუნდოვანს ხდის აქამდე არსებულ კონკრეტულ პასუხებს. ამ ბუნდოვანებისაგან თავის დაღწევის რამდენიმე არგუმენტს გვთავაზობენ თეორეტიკოსები.

მოდრავი სურათების ჩვენებისთვის განკუთვნილი პირველი მოწყობილობა ედუარდ მაიბრიჯმა (ინგლისელ-ამერიკელი ფოტოგრაფი) 1880 წელს გამოიგონა. „Zoopraxiscope“ კინოპროექციის წინამორბედად ითვლება. გამომგონებელი, უცნობი მხატვრის მიმდევრობების გამოყენებით, ცხენის სირბილის ეფექტს ქმნიდა. კინოს კანადელი ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ანდრე გოდრო სწორედ ამ ფაქტს უწოდებს პირველი მოძრავი გამოსახულების „ინაუგურაციის მომენტს“. სურათების გაცოცხლებული ტექნიკის საწყისად ითვლება ასევე 1882 წელს ფრანგი მეცნიერის ეტიენ-ჟიულ მერის „Chronophotography“. მოწყობილობა მიმდევრობით 12 ფოტოს (პირველ ეტაპზე) იღებდა, რაც საბოლოოდ დინამიკას ქმნიდა.

1886 წელს ლუი ეიმე აუგუსტინ ლეპრინსი ქმნის და სამი წლის შემდეგ აპატენტებს თავის „მეთოდს და აპარატურას პეიზაჟებისა და ცხოვრების ანიმაციური სურათების წარმოებისთვის“ (ვაშინგტონი, 2 ნოემბერი, პატენტის N217 809). პირველ ეტაპზე ეს იყო 16 ლინზიანი მოწყობილობა, რომელიც აერთიანებდა გადასაღებ აპარატს და პროექტორს. საბოლოოდ, ლეპრინსი აწყობს ერთ ლინზიან კინოკამერას, რომლისთვისაც პატენტის მინიჭება ვერ ხერხდება, არასრულად წარმოდგენილი კვლევისა და ილუსტრირების მიზეზით. განახლებული მოწყობილობა ქალაქის ფირზე იწერდა მოძრავი სურათების თანმიმდევრობას, რომელთაგან შემორჩენილია მხოლოდ ორი სცენა Oakwood Grange-ის ბაღიდან და ლიდსის ხიდიდან.

მოგვიანებით, ჩარლზ-ემილ რეინო იგონებს „ოპტიკურ თეატრს“. სპეციალურად შექმნილი მოწყობილობა (The praxinoscope) ჯერ კიდევ 1877 წელს შეიქმნა და ის წინამორბედი ცილინდრული zoetrope-ის გაუმჯობესებული ვერსია იყო. მოწყობილობა შედგება ნახატების ზოლისგან, რომელსაც მაცურებელი სარკეების დახმარებით ბრუნვაში უწყვეტ მოძრაობად აღიქვამს. 15 წუთიანი შოუები დაახლოებით 500 სურათს აერთიანებდა და საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აუდიტორიაში. რეინოს მანათობელი პანტომიმების (Pantomimes Lumineuses) პრემიერა 1892 წლის 28 ოქტომბერს შედგა პარიზში.

ტექნიკური ევოლუციის ერთ-ერთი გარდამტეხი მომენტი იყო „კინეტოგრაფის“ გამოგონება. თომას ალვა ედისონი, თავის ასისტენტთან უილიამ დიქსონთან ერთად, 1889 წელს ქმნის და 1891 წელს აპატენტებს ახალ მოწყობილობას. რამდენიმეწამიანი მასალები:

„Fred Ott's Sneeze“, „Bucking Broncho“ კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშებად ითვლებიან. ედისონის მოძრავი სურათების ჩვენება მხოლოდ გამომგონებლისავე შექმნილ კინოსტუდიაში „შავ მარიაში“ შეიძლებოდა.

„კამერა, რომლითაც ედისონმა დაიწყო გადაღება იყო ვეებერთელა. ამასთან მას განზრახული ჰქონდა გამოგონების სხვა მოწყობილობებთან (ელექტრობასთან) ინტეგრირება, მუშაობის უზრუნველყოფისა და დაჩქარების მიზნით. ამის გამო „კინემატოგრაფის“ გამოყენება მხოლოდ ნიუჯერსიში, West Oran-ში განთავსებულ სტუდიაში ხერხდებოდა. ის მსოფლიოს შესაცნობად გარეთ ვერ გაჰქონდათ, პირიქით, გადასაღები ობიექტები მოჰყავდათ მასთან“. (Barnouw, 1993, p. 5)

როგორც ტელე-რადიო მაუწყებლობის ამერიკელი ისტორიკოსი ერიკ ბარნოუ მოგვითხრობს, ედისონს სტუდიაში მიჰყავდა ჟონგლიორები, მოცეკვავეები, ილუზიონისტები, მოკრივეები. იღებდა ქოუბოებს, რომლებიც თოკს ატრიალებდნენ ჰაერში. პერსონაჟები „შავ მარიაში“ მონიშნულ ადგილას დგებოდნენ, კამერასთან სპეციალურად განსაზღვრული დისტანციით.

მხოლოდ ერთი მაყურებლისთვის იყო განკუთვნილი ედისონისვე შექმნილი „კინეტოსკოპი“ - საპრეზენტაციო მოწყობილობა, რომელიც 1894 წელს გამართულ პრეზენტაციაზე იხილა ანტუან ლუმიერმა. შემდგომში, მისი შვილებისთვის სწორედ ედისონის ეს გამოგონება გახდა ინსპირაციის მთავარი წყარო.

1895 წლის 13 თებერვალს ოგუსტ და ლუი ლუმიერები თავის ახალ ქმნილებას - „სინემატოგრაფს“ აპატენტებენ. განსხვავებით მათი წინამორბედებისგან, მომცრო ჩემოდნის ზომის მოწყობილობას ელექტროენერგიასთან პირდაპირი კავშირის გარეშე შეეძლო გადაღება. ის „სირბილში სიცოცხლის დაჭერის“ (როგორც ამას თავად ლუმიერები უწოდებდნენ) კარგი საშუალება იყო. ოპერატორები იმ პერიოდისთვის, შედარებით მარტივად იღებდნენ აქტუალურ სცენებს ცხოვრებიდან და შემდეგ, პროექტორის დახმარებით, უჩვენებდნენ აუდიტორიას.

ფილმის „მუშები ტოვებენ ლუმიერების ქარხანას“ პირველი პრემიერა 1895 წლის 22 მარტს სპეციალურად მოწვეული (მეცნიერები, გამომგონებლები) აუდიტორიის წინაშე შედგა. ჩნდება კითხვა, რატომ არ ითვლება კინოს დაბადების დღედ სწორედ ეს

პრეზენტაცია? თეორეტიკოსების არგუმენტი გამიზნულად შერჩეული მაყურებლის ფაქტორია, რომლებსაც მოწყობილობის გასაცნობად მიიწვიეს და სანახაობაში თანხაც არ გადაუხდიათ.

საინტერესოა ისიც, რომ ლუმინერების ფილმის მთავარ წარდგენამდე (28 დეკემბერი) რამდენიმე თვით ადრე სხვადასხვა ფასიანი ჩვენებები გაიმართა ამერიკასა და ევროპაში:

- 21 აპრილი. ვუდვილ ლატამი და მისი ვაჟები (ოტივიე და გრეი) "პანოპტიკონის" პრეზენტაციას აწყობენ. მოძრავი ფოტოების ფასიანი ჩვენება ნიუ იორკში, ბროდვეიზე გაიმართა.
- 25 სექტემბერს ჩარლზ ფრენსის ჯენკინსის და თომას არმატის პროექციის დანადგარის „ფანტოსკოპის“ საშუალებით მოწყობილი პროექცია იხილა აუდიტორიამ;
- პირველი ნოემბრიდან თვის ბიოლომდე ბერლინში იმართებოდა მაქს და ემილ სკლადანოვსკების „ცვლადი გამოსახულებების“ პრეზენტაცია. „ბიოსკოპი“ წინამორბედების მსგავსად ფოტოპროექციისათვის იყო განკუთვნილი.

როგორც ვხედავთ, 1895 წლის 28 დეკემბერს, კაპუცინების ბულვარზე გამართულ საჯარო ჩვენებას არაერთი გამოგონება და პრეზენტაცია უძლოდა წინ. თუმცა, მაინც „გრან კაფეში“ (Grand Café) მოწყობილი სახალხო პრემიერა ითვლება კინემატოგრაფიის დასაბამად. მკვლევრები გამოყოფენ სამ მნიშვნელოვან ფაქტორს, რამაც განსაზღვრა საწყისი თარიღი.

„როცა ჩვენ ვსაუბრობთ კინოზე, ის შესაძლოა განვმარტოთ როგორც მოძრავი კადრების ეკრანზე პროექტირება მაყურებლისთვის, რომელმაც გადაიხადა.“ (Gaudreault, 2009, გვ. 8) აქ ჩამოთვლილ კრიტერიუმებს ზედმიწევნით შეესაბამება 28 დეკემბრის ჩვენება. ეს იყო ფართო აუდიტორიისათვის განკუთვნილი კომერციული მასალა, ისე როგორც თანამედროვე კინოინდუსტრიაში. ამას გარდა საყურადღებოა პრეზენტაციის შინაარსი. კაპუცინების ბულვარში გაიმართა ფილმის და არა მოწყობილობის ჩვენება, როგორც ეს წინამორბედ ღონისძიებებზე განხორციელდა.

მესამე და ყველაზე საგულისხმო ფაქტორი ლუმინერების ფილმის კონტენტი და მისი შინაარსია. მნიშვნელოვანია კინოს როლი, როგორც სოციოკულტურული ფენომენის წარმოდგენის ეფექტური საშუალება. მაგალითად, იმ პერიოდის მუშების, რომლებიც

სამუშაო დღის შემდეგ ტოვებენ ქარხანას. არსებობს ვერსია, რომ გადაღების პროცესში ლუმინერები ფილმის პერსონაჟებს უკრძალავდნენ კამერისკენ გამოხედვას. ესეც პირველი მცდელობა რეალობა გადაიღო ისეთი, როგორც მასში კამერის განთავსებამდე იყო. ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე, მარტივად ნაჩვენები ფრაგმენტები ცხოვრებიდან, რომელსაც ამერიკელი კინოკრიტიკოსი და თეორეტიკოსი ბილ ნიკოლსი „სინამდვილის რეპროდუქციას“ უწოდებს.

„აქტუალები“ აუდიტორიაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. 1896 წელს ძმები ლუმინერები კინოთეატრსაც კი ქმნიან. „სინემატოგრაფი“ (Cinématographe) Parisian café-ს უკანა ოთახში მდებარეობდა და მაყურებელს მრავალფეროვან სანახაობას სთავაზობდა: „კედელი“, „ბავშვის საუზმე“, „გაწუწული მებაღე“ და სხვა.

ჩამოთვლილთაგან განსაკუთრებული პოპულარობით მაინც „მატარებლის შემოსვლა ლა-სიოტას სადგურში“ (L'Arrivée d'un Train en gare de La Ciotat) სარგებლობს. დაახლოებით 50 წამიანი მუნჯი კინო გვიჩვენებს, როგორ მოჰყავს ორთქლმავალ ლოკომოტივს ვაგონები ლიანდაგზე. არსებობს ასეთი მოსაზრებაც, რომ პრემიერის დროს კამერის ობიექტივთან ახლოს მისული მატარებლის დანახვაზე, მაყურებელი შეშინდა და დარბაზიდანაც კი გარბოდა.

ლუმინერების კინოჩვენების „გამაოგნებელი ეფექტი მუდმივად მოიხსენიება, როგორც კინოს პირველი დღეების ნათელი ნიმუში. ამრიგად, ჰელმუტ კარასეკი Der Spiegel-ში წერს: ერთმა მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა; დიახ, ამან გამოიწვია შიში, შიში, პანიკაც კი...“ (Martin Loiperdinger. Bernd Elzer, 2004, გვ. 89)

„მაყურებლები შეშინებულები გაიქცნენ დარბაზიდან, რადგან ლოკომოტივი სწორედ მათკენ მიემართებოდა. მათ ეშინოდათ, რომ ის ეკრანიდან გამოვიდა და მათზე ჩამოვარდა“. (Martin Loiperdinger. Bernd Elzer, 2004, გვ. 89)-იუწყებოდა გერმანიის რკინიგზის მომხმარებელთა ჟურნალიც.

ფილმისადმი მსგავსი დამოკიდებულება ავტორის იდეამ და ოპერატორის ხედვამ განსაზღვრა. რელსების სიახლოვეს განთავსებული კამერის გვერდით მოძრავი მატარებელი, მგზავრების ქაოსური გადაადგილება, მათთან ვიზუალური სიახლოვე

დასწრების ეფექტს ქმნიდა და მსგავს გამომსახველობით ხრიკებს მიუჩვეველ, ახალბედა აუდიტორიაში მძაფრ ემოციას ბადებდა.

თემატური თვალსაზრისით რომ განვიხილოთ, დოკუმენტალისტიკის პირველი ნიმუშები შემდეგ საკითხებს მოიცავდა: ოფიციალური ღონისძიებები, ოჯახური წვეულებები, გასართობები (ცირკი, თეატრი), ქუჩის/ქალაქის კადრები და სხვა მსგავსი ყოველდღიურობის ამსახველი სცენები. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ დაინტერესებული მაყურებელი ხშირად ფულსაც იხდიდა, რათა საკუთარი თავი ეხილა „ეკრანზე“.

დროთა განმავლობაში „აქტუალები“ უფრო და უფრო პოპულარულ გასართობ საშუალებად იქცა. ეტაპობრივად გაიზარდა როგორც შემქმნელთა, ისე მომხმარებელთა ხედვა ვიზუალური თხრობის ახალი საშუალების ეფექტებისა და ფუნქციების შესახებ. 1898 წელს პოლონელ მწერალი და კინორეჟისორი, ბოლესლავ მატუშევსკი პირველ თეორიულ შრომებს ქმნის კინოს შესახებ. „ისტორიის ახალი წყარო“ (Une nouvelle source de l'histoire) ასე ეწოდება ნაშრომს, სადაც ავტორი მოძრავ კადრებს „ანიმაციურ ფოტოგრაფიას“ უწოდებს და ერთგვარად წინასწარმეტყველებს, რომ გამოსახულება „შეიძლება, იქცეს განსაკუთრებულად ეფექტურ სასწავლო პროცესად“, ამისათვის საჭირო კი გარკვეული დროის გასვლაა.

„ანიმაციურ (გაცოცხლებული) ფოტოგრაფიას აქვს ავთენტური ხასიათი და სიზუსტე. ეს არის ვიზუალური, უტყუარი მტკიცებულება. მისი საშუალებით შეიძლება გადამოწმდეს ზეპირი ტრადიცია... მოკლედ, სასურველია სხვა ისტორიულ დოკუმენტსაც ჰქონდეს მსგავსი ხარისხის სიცხადე და სიმტკიცე.“ (Matuszewski, 1898)

მოკლემეტრაჟიანი „აქტუალური კინოს“ გამოსვლის შემდეგ, რამდენიმე წელიწადში, კერძოდ 1897 წელს საათნახევრიანი მასალის ჩვენებაც გაიმართა. პირველი ხანგრძლივი ფილმი „კორბეტ-ფიცსიმონის ბრძოლას“ შეეხებოდა. კრივის ამსახველი მასალა 100 წუთზე მეტ ხანს გრძელდებოდა და ცოცხალ სანახაობაზე მეტი მოგება მოიტანა. საუკუნის მიწურულს კამერებს ხშირად იყენებდნენ სამედიცინო სფეროშიც. მაგალითად, რუმინელი პროფესორი გეორგ მარინესკუ (Gheorghe Marinescu) ნევროლოგიური დაავადებების შესწავლის პროცესში მოიხმარდა გადასაღებ მოწყობილობებს. "კვლევები კინემატოგრაფის

დახმარებით" ასე ეწოდებოდა საბოლოო ნაშრომს, რომელიც მოგვიანებით კადრებთან ერთად გამოაქვეყნა ავტორმა (ჟურნალი La Semaine Médicale, 1899-1902).

როგორც ვხედავთ, პიონერი რეჟისორების მთავარ ინტერესს თხრობის ახალი საშუალებებისა და ფორმების აღმოჩენა წარმოადგენდა. როგორც პირველ ჯერზე ფოტომ, ამ ეტაპზე მოძრავმა გამოსახულებებმა დაანახა აუდიტორიას მის გარშემო მიმდინარე მოვლენები და ამ მოვლენების დაარქივების ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები.

„ჩვენ ვიღებთ გამოსახულების მტკიცებულებით ხასიათს, როგორც გარკვეული საფრთხის შემცველ რწმენის საგანს. ადრეული კინემატოგრაფი არამხოლოდ მხარს უჭერდა სურათების (იგულისხმება დოკუმენტური მნიშვნელობის მასალები) მეცნიერულ გამოყენებას, არამედ გამოიწვია ის, რასაც კინოს ისტორიკოსი ტომ განინგი „კინო სანახაობას“ (cinema of attractions) უწოდებდა. ამ ტერმინის იდეა ცირკს უკავშირდება და მის დაუფარავ მცდელობას გვიჩვენოს უჩვეულო ფენომენების მრავალფეროვნება. ასეთი სანახაობები აღძრავდა ცნობისმოყვარეობას, აკმაყოფილებდა ადრეულ კინემატოგრაფთა და მაყურებელთა სურვილებს სურათების მიმართ, რომელიც მათ გარშემო არსებული სამყაროს ასპექტებს გადმოსცემდა.“ (Nichols, 2017, გვ. 84)

დროთა განმავლობაში, ეს „სანახაობები“ გაცილებით ვრცელ, ნარატიულ მასალად იქცა, რომელმაც ეტაპობრივად კონსტრუქცია, სემიოტიკა და სხვა საშემსრულებლო მახასიათებელი შეიძინა. სწორედ აქედან, XX საუკუნის 20-იან წლებში იწყება დოკუმენტალისტიკის, როგორც ცალკეული ტერმინის ჩამოყალიბება ჟანრთა კლასიფიკაციაში.

3.2 დოკუმენტალისტიკა - ჟანრის ჩამოყალიბების ანალიზი

XX საუკუნიდან მოკლე ე.წ. აქტუალებში ასახული სამყაროს ფრაგმენტები, მასში მოხვედრილი ადამიანებითა და საგნებით, ეტაპობრივად მოექცნენ შემოქმედებითი ხედვის ჩარჩოებში. ინტერესის სფერო მოგზაურობა, ახალი კულტურების აღმოჩენა და აუდიტორიისათვის მათი გაზიარება გახდა. პრიმიტივიზმს, რომელიც პირველ მარტივ ფილმებს ახასიათებდა, ემატება ეგზოტიციზმი - ავტორთა სურვილი, სააშკარაოზე

გამოეტანათ სხვადასხვა ხალხების აქამდე უცნობი ტრადიციები და ცხოვრების წესი. რეჟისორები, მიზნის მისაღწევად, არ ერიდებოდნენ ექსპერიმენტებსაც. შინაარსის გადმოცემისა და თხრობის ახალი გზების ძიებამ, საბოლოოდ მიგვიყვანა მცირე მხატვრული დეტალებით შესრულებულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ კინომდე.

1914 წელს ამერიკელი ფოტოგრაფისა და ეთნოგრაფის ედვარდ შერიფ კერტისის (Edward S. Curtis) რეჟისორობით გამოდის ფილმი „თავებზე მონადირეთა ქვეყანაში“. მელოდრამატული მუნჯი ფილმი ბრიტანეთის კოლუმბიის ტერიტორიაზე მცხოვრებ „კუაკუაკა'უაკუს“ (Kwakwaka'wakw) ხალხთა ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. სრულმეტრაჟიან კინოში ადგილობრივი ჩრდილოამერიკელები მონაწილეობენ და კამერის წინ აცოცხლებენ მივიწყებულ ტრადიციებს. ნაწილი ამ რიტუალებიდან რეალურია, ნაწილი კი (თავებზე ნადირობა, ჯადოქრობა, ვეშაპთან შეხვედრა) რეჟისორის დრამატურგიული გადაწყვეტა.

„ჰანტმა (იგულისხმება ჯორჯ ჰანტი, რომელიც ეხმარებოდა რეჟისორს და სწავლობდა თავის მშობლიურ ტერიტორიაზე მცხოვრებ ტომებს) გაუწია კოორდინირება ნიღბების, კოსტიუმებისა და სოფლის კომპლექტის მშენებლობას. გადაღებებისთვის შეაკეთეს და შეღებეს მოძველებული კანოები. როგორც ჩანს, მსახიობებმა მოითხოვეს, რომ ფილმში დამტკიცებული რიტუალები მემკვიდრეობით გადმოცემული წესების შესაბამისი ყოფილიყო. სცენებში ითამაშებდნენ მხოლოდ ის ადამიანები, რომლებსაც ნიღბის ტარებისა და ცეკვის შესრულების ნებართვა/უფლება ექნებოდათ.“ (Brad Evans and Aaron Glass, 2014)

ეს იყო რეალური მოვლენების ეკრანული რეკონსტრუქციისა და კონკრეტული ნარატივის შემოტანით, ავთენტური ტრადიციებს გადმოცემის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა. სწორედ ამ პერიოდში ჩნდება პირველი ბიოგრაფიული ფილმებიც (Eminescu-Veronica-Creangă). თუმცა, განსაკუთრებით აქტუალური მაინც სხვადასხვა ექსპედიციის ეკრანიზაციები - ე.წ Travelogue-ებია (სამოგზაურო ფილმები).

სწორედ გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან ე.წ „ატრაქციონები“ (კინო-სანახაობა), რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი მხოლოდ ფაქტის ჩვენება იყო, ჩაანაცვლა პოეტურმა ექსპერიმენტებმა. ახალი მოდერნისტული მიდგომები, მშრალი ტრანსლაციის ნაცვლად,

ავტორისეული ხედვით მოვლენების წარმოჩენას გულისხმობდა. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება დოკუდრამის პირველი ნიმუშები, მათ შორის ერთ-ერთი გამორჩეული - „ჩრდილოეთის ნანუკი“ (Nanook of the north - Robert J. Flaherty 1922).

პირველი კომერციულად მომგებიანი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი ამერიკელმა მკვლევარმა რობერტ ჯიზეფ ფლაჰერტიმ გადაიღო. 1910 წელს კანადის პოლიტიკურმა მოღვაწემ და პუბლიცისტმა უილიამ ლაიონ მაკენზიმ ის რკინის მადნის აღმოსაჩენად დაიქირავა და ექსპედიციით გააგზავნა კანადის ჩრდილოეთ ნაწილში. ჰადსონის ყურეში მოგზაურობისას ფლაჰერტი გაეცნო იქაურ ხალხებს და მათი ცხოვრების წესს. 1913 წლის ექსპედიციაში წასვლა კამერით გადაწყვიტა. გაიარა ვიდეოგადაღების ორკვირიანი კურსი ნიუ-იორკში და 1914 წელს ისევ გაემგზავრა. ორ წელიწადში მკვლევარს უკვე ჰქონდა აბორიგენი ინუიტების ყოველდღიურობის ამსახველი კადრები, რათა დაეწყო ფილმზე მუშაობა. თუმცა, ჩამოტანილი ფირი დაეწვა. დაკარგული მასალების ხელახლა მოსაპოვებლად კი თვიდან გაემგზავრა ესკიმოსებთან. ექსპედიცია ბეწვის ფრანგულმა კომპანიამ Revillon Frères-მა დაუფინანსა. ამჯერად როგორც კინორეჟისორმა ჩრდილოელი აბორიგენების ცხოვრების ჩვენება ერთ ოჯახზე ფოკუსირებით გადაწყვიტა. ფილმი მოგვითხრობს ნანუკის და მისი ოჯახის ცხოვრებას. მაყურებელი თვალს ადევნებს სირთულეებით სავსე ყოფას, რომელსაც ყოველდღიურად უმკლავდებიან მთავარი გმირები. მსახიობები ავტორმა თავად შეარჩია გადაღებებისთვის. დადგმული სცენები, არარეალური ოჯახი, სამოსი, - თითქოს ეს ყველაფერი ფილმს დოკუმენტურობას უნდა აკარგვინებდეს, თუმცა საგულისხმოა რამდენიმე ფაქტორი:

1. ფლაჰერტიმ ამ ფორმით გააერთიანა ე.წ. „ტრეველოგები“ და ცხოვრებისეული „აქტუალები“. ეგზოტიციზმის ასეთი ავანგარდული წარმოდგენით კი ახალი სტილი შემოიტანა ნარატიული თხრობის ტრადიციულ ფორმებში.
2. სოციოკულტურული პროცესის წარმოჩენით ავტორი გვიჩვენებს მკაცრ რეალობას, რომელშიც უწევდათ ცხოვრება ადგილობრივებს. ჰუმანიზმის ელემენტებით გადმოცემული ოჯახური ყოველდღიურობა: ნადირობა, ერთმანეთზე ზრუნვა, იგლუს მშენებლობა და სხვა მაყურებელს ისტორიის მოწმედ აქცევს.

3. ტრადიციების სიმბოლური ჩვენებით ფლაჰერტი სინამდვილის ავთენტურობას ასახავს. მაგალითად ვალურსზე ნადირობა. მიუხედავად იმისა, რომ ძუძუმწოვარი უკვე მკვდარია, იმდენად რეალისტური, თანმიმდევრულია საკვების მოპოვებისა და შემდეგ განაწილების პროცესი, მაყურებელს სცენის ნამდვილობაში ეჭვის შეტანის საბაზი არ რჩება.
4. ფილმი მეტ-ნაკლებად ასახავს ავტორის გამოცდილებას, რომელიც რამდენიმეწლიან ექსპედიციაში დაუგროვდა. ცოდნის ასეთი ფორმით გაზიარება კი არ შეიძლება მივიჩნიოთ მანიპულაციად.
5. დრამატული დასასრული. ავტორის გადაწყვეტილება საზოგადოება კარგად დააფიქროს და ზუსტად განაცდევინოს ის სირთულეები, რომლებსაც ინუიტები უმკლავდებიან. ქარბუქი, როგორც სასოწარკვეთის, შიშის, დამაბულობის სიმბოლო. სწორედ მისგან თავის დაღწევას, თვითგადარჩენას და ყოფიერების გახანგრძლივებისთვის ბრძოლას ასახავს მთელი ფილმი.

ბილ ნიკოლასი ზემოთ განხილულ ორივე ფილმს („ჩრდილოეთის ნანუკი“ და „თავებზე მონადირეების მიწა“) რიტორიკულს უწოდებდა. მსგავს მასალაში ავტორის ორატორულად საუბრობს ისტორიაზე და ასე ცდილობს დაგვარწმუნოს სამყაროს მისეულ პერსპექტივაში, გვიბიძგოს კონკრეტული ფასეულობის მიღებისკენ.

სათქმელის აუდიტორიისათვის გაზიარების მეტად მკაფიო, საინტერესო გზებს პოულობენ რეჟისორები შემდგომ პერიოდებში. გადაღების ტექნიკის გაუმჯობესებამ კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა პოეტური ექსპერიმენტები. ამ პერიოდიდან გაცილებით მნიშვნელოვანი ხდება მთხრობლის ხედვა, ვიდრე მოვლენის მშრალი კონსტატაცია.

მსოფლიო ომებს შორის მოქცეული, 1920-1930-იანი წლების კინო, გართობისა და მოსაზრებათა მხატვრულად გადმოცემის საშუალებად იქცა. საბჭოთა კავშირში მონტაჟის ტექნიკის გამოგონებამ და ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი კადრების დაკავშირების გზებმა მეტი მნიშვნელობა შესძინა გამოსახულებას, იდეები კი გაცილებით შინაარსიან მასალად აქცია. პროცესს ხელი შეუწყო იმპრესიონისტული მიდგომების გავრცელებამაც, რაც თავის მხრივ რეალობის ავტორისეული ხედვით ინტერპრეტაციას მოიაზრებდა. ამ პერიოდში „იბადება კინო, როგორც ხელოვნების ფორმა“ (ჟან ეპსტეინი - ფრანგი კინოს

თეორეტიკოსი). რეჟისორების პოეტურ ექსპერიმენტებსა და მოდერნისტულ მიდგომებში თავის ადგილს იმკვიდრებს დოკუმენტალისტიკა, როგორც ცალკეული ჟანრი. თუმცა, უშალოდ ტერმინის ჩამოყალიბებამდე სიტყვას ზედსართავი სახელის ფორმა ჰქონდა და განსაზღვრებად მისი გამოყენების ფაქტი, დოკუმენტური კინოს შოტლანდიელ პიონერს ჯონ გრიერსონს უკავშირდება.

„რა თქმა უნდა „მოანას“, როგორც პოლინეზიელი ახალგაზრდის ყოველდღიურობის ამსახველ ვიზუალურ ანგარიშს, გააჩნია დოკუმენტური ღირებულება“. (The Moviegoer [John Grierson], "Flaherty's Poetic Moana," New York Sun, February 8, 1926)

მსგავსი შეფასება ფლაჰერტის მეორე მნიშვნელოვანმა ნამუშევარმა დაიმსახურა. რეჟისორი 1924 წელს მეუღლესთან, სამ ქალიშვილთან და თითქმის 16 ტონის სიმძიმის აპარატურასთან ერთად გაემგზავრა ამჯერად წყნარი ოკეანის სამხრეთ ნაწილში, სამოას შემადგენლობაში მყოფ კუნძულ სავაიზე. გადაღებებმა 20 თვეს გასტანა. დაახლოებით ორწლიანი თანაცხოვრების შემდეგ, ფლაჰერტიმ შეისწავლა ადგილობრივების ყოფა და ფილმად აქცია.

„ჩრდილოეთის ნანუკის“ მსგავსად, ამჯერადაც რეჟისორი შეეცადა აუდიტორიის წინაშე გაეცოცხლებინა აბორიგენების ყოფა და ტრადიციები. მისი წინამორბედთან შედარებით, ტექნიკური და ვიზუალური თვალსაზრისით, ფილმი მეტად დახვეწილია. გააზრებული სცენები, კამერის რაკურსი, კადრის კომპოზიცია - მთლიანობაში სასიამოვნო სანახაობას ქმნის და ესთეტიკურად ასახავს ადგილობრივების ყოველდღიურობას. მიუხედავად იმისა, რომ „მოანას“ ისეთივე წარმატება არ ხვდა წილად, როგორც „ნანუკს“, მაინც ითვლება პირველ კინოდ, რომელსაც „დოკუმენტური“ ღირებულება მიანიჭეს. არსებობს რამდენიმე ფაქტორი, რაც საკამათოს ხდის ფილმის ასეთ შეფასებას. მაგალითად, ის რომ ფლაჰერტიმ ამჯერადაც რეკონსტრუქციების, კოსტიუმებისა და მსახიობების საშუალებით მოუთხრო აუდიტორიას პოლინეზიელი ბიჭის ცხოვრება. XVIII საუკუნის ოციან წლებში სავაის ხალხებს, ქრისტიანი პილიგრიმების გავლენით, უკვე აღარ ეცვათ ისე, როგორც ფილმშია ნაჩვენები. არც წინასააღმდეგაშაულო ტატუირების რიტუალი იყო შემორჩენილი და არც ქალები ჩნდებოდნენ ტომის წინაშე შიშველი მკერდით. ოჯახიც, რომლის გარშემოც მოვლენები ვითარდება, ისევ სპეციალურად შერჩეული მსახიობებითაა

დაკომპლექტებული. მიუხედავად ასეთი დადგმებისა, ფილმი ინარჩუნებს დოკუმენტურობას, რადგან ავტორისეულ გამოცდილებას ეფუძნება, რომელიც კუნძულზე ცხოვრებისას მიიღო. მისეული დაკვირვების შემდეგ კი ადგილობრივი ტრადიციების ვიზუალიზაცია მოახდინა. მცენარეების ჭრა, თევზაობა, ტრადიციული სამოსის კერვა, საკვების მონადირება, რიტუალებისთვის მზადება, სხეულის მოხატვა, სადღესასწაულო ცეკვა და სხვა მნიშვნელოვანი ყოფითი დეტალები მაყურებლისათვის ეგზოტიკურ სანახაობად იქცევა.

ამჯერადაც, რეჟისორის გადაწყვეტილება - სიმბოლოების საშუალებით გააცოცხლოს ისტორია და მცირე მხატვრული დეტალების შემოტანით ასახოს სოციოკულტურული დეტალები, მასალას დოკუმენტურობას უნარჩუნებს. ეს შეიძლება შევადაროთ თანამედროვეობაში გავრცელებულ ერთ-ერთ ფორმას ე.წ. Participatory mode-ს, როცა ავტორი გარკვეულ დროს ატარებს გარემოში, რომელზეც შემდეგ გვესაუბრება და საკუთარ დაკვირვებას სხვადასხვა ხერხებით გვიზიარებს.

ისტორიების, წარსული მოვლენების მსგავსი, ორატორული თხრობა რეჟისორის პერსპექტივიდან გვიჩვენებს მოვლენებს. ავტორები მხოლოდ ვიზუალის გამოყენებით, ხმის და ხმაურის გარეშე, ცდილობდნენ გასაგები გაეხადათ ამბავი. სოციალური სამყაროს წარმოსაჩენად რეჟისორები იღებენ მთელ რიგ გადაწყვეტილებების გადაღებისა და მონტაჟის პროცესში. მუშაობისას წამოჭრილი მსგავსი დილემები, ახალი მიდგომები, თანამედროვე ხედვები უფრო და უფრო შორდებოდა დოკუმენტალისტიკის პირვანდელ გაგებას.

პოეტური თხრობის დახვეწისა და ექსპერიმენტების საშუალებას იძლეოდა განვითარებული ტექნიკური რესურსი. გადასაღები და სამონტაჟო მოწყობილობების საშუალებით, რეჟისორები აუდიტორიამდე სათქმელის მიტანის ეფექტურ ფრომებს ეძებდნენ და პოულობდნენ კიდევ. ამის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დასტური 1927 წელს ვალტერ რუტმანის, კარლ მაიერისა და კარლ ფროუნდის თანაავტორობით გადაღებული ფილმი „ბერლინი: დიდი ქალაქის სიმფონიაა“.

კლასიკური სიუჟეტის, სტრუქტურისა და კონკრეტული ნარატიული თხრობის გარეშე, ავტორი ვიზუალური ეფექტების გამოყენებით ასახავს ქალაქის ცხოვრებას.

წელიწადზე მეტი დასჭირდა მასალის მოგროვებას, რომელიც ბერლინის შესახებ ავტორთა იმპრესიონისტულ ხედვას წარმოაჩენდა. როგორც ცნობილია, რეალისტური ეფექტის მისაღებად კადრები, ძირითადად, ფურგონებსა და ჩემოდანში ჩამალული კამერითაა გადაღებული. საინტერესოდ შერჩეულ რაკურსებთან და ხედებთან ერთად, მნიშვნელოვანია მონტაჟის ტექნიკა, ავტორების გადაწყვეტილებები, რომლებიც ფილმს განსაკუთრებულ გამომსახველობით მნიშვნელობას სძენენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მასალა გადაღებულია ოციან წლებში, სანამ გერმანიაში ნაციონალ-სოციალიზმი (ნაციზმი) მოიკიდებდა ფეხს. ჯოზეფ გებელსის პროპაგანდისტულ გავლენებამდე, რეჟისორებმა ავანგარდისტული, ახალი სტილით შემოუნახეს ისტორიას ომამდელი ბერლინის ყოფა და არქიტექტურა. კადრებში კარგად ჩანს შენობები, რომლებიც ვერ გადაურჩნენ განადგურებას.

ფილმი ხუთი აქტისგან შედგება და თითოეულ მათგანში დღის კონკრეტული მომენტია აღწერილი - დილიდან დაღამებამდე. კომპოზიტორ ედმუნდ მაიზელის საორკესტრო საუნდტრეკი, კადრების დინამიკასთან ერთად, სასურველი განწყობის შექმნის გარანტი ხდება.

დასაწყისშივე ორთქლმავალი მატარებლის სხვადასხვა რაკურსით ჩვენება, ახლო და შორი ხედების სწრაფი მონაცვლეობა მაყურებელს ქალაქის რიტმში სვამს და მიანიშნებს, რომ წინ ბერლინის ქაოსურ რუტინაში თანამონაწილეობა ელოდება. გრაფიკულად დამუშავებული წარწერის შემოსვლის შემდეგ დინამიკა ეცემა. ჯერ კიდევ გაუღვიძებელი ქუჩების სიმშვიდე, დილის სიცარიელე და ჰარმონია. მეტად მშვიდი და რბილია კადრების ცვლაც. გამოსახვის საშუალებების მიზნობრივად გამოყენება აუდიტორიაში შესაბამის განწყობას ბადებს - რაღაც გაურკვეველი, გიჟური რიტმიდან სიმშვიდემდე, რომელსაც აუცილებლად ექნება დასასრული. ასეც ხდება, ფილმის შემდეგ სცენებში ბერლინის აქტიურ ყოველდღიურობას ისევ ტონუსში მოჰყავს აუდიტორია. მოვლენათა თანმიმდევრობა ხშირად მეტაფორულია. მაგალითად, ბრბოს გადაადგილება და პირუტყვის ჩლიქები, გამომცემლობა, აჩქარებული ბეჭდვა, გაზეთის ფურცლების, საბეჭდი მანქანების ტრიალი და მოულოდნელი გადასვლა ჰიპნოზის ცნობილ გამოსახულებაზე. მდიდარი ბიზნესმენები რესტორნებში და მუშები ქალაქის პარკებით შესვენებაზე. ქალაქის ქაოსისგან

თავბრუსხვევა, ატრაქციონი და ახლო ხედი შეშლილ გამომეტყველებაზე - ეს ფილმის კულმინაციად შეიძლება მივიჩნიოთ. დამაბულობა, სტრესი, მოსახლეობისათვის ბუნებრივი ყოველდღიური რიტუალები, ძაღლების ჩხუბი, ასოციაციები უძრავ მანეკენებთან. დახრილი კუთხით გადაღებული კადრები, მონტაჟის დინამიკა ამოსუნთქვის საშუალებას არ იძლევა, თუმცა დაღამებისას ყველაფერი იცვლება. ქალაქი გართობის რეჟიმზე გადადის და სანამ ისევ ძილს მიეცემა ხმაურიანად ამთავრებს დღეს. 65 წუთში ჩატეული ხუთივე მოქმედება ბერლინური ცხოვრების სიმულაციას ქმნის.

„კინოში მუშაობის დაწყების დღიდან მე მქონდა იდეა, გადამელო რაღაც ცხოვრებიდან. შემექმნა სიმფონიური ფილმი მილიონობით ენერჯისგან, რომელიც მოიცავს დიდი ქალაქის ცხოვრებას“ - რეჟისორი უოლტერ რუტმანი. (Debartolo, 2001)

თუმცა ყველა შემთხვევაში მიზანი ასე მარტივი და მიაშიტური არ ყოფილა. ტექნოლოგიური პროგრესის კვალდაკვალ, გამოსახვის ფორმებისა და საშუალებების დახვეწის პროცესმა, რეჟისორებს ბევრად მეტის შესაძლებლობა მისცა, ვიდრე უბრალოდ გარშემო მიმდინარე პროცესების ნარატიული ან თუნდაც მხატვრული ელემენტებით მექანიკური თხრობა იყო. ამ პერიოდში ეტაპობრივად იჩენდა თავს საბჭოთა კავშირში წარმოშობილი პროპაგანდისტული მიზნები და კონსტრუქტივისტული მიდგომები.

ხელოვნება, როგორც სოციალური დანიშნულების ინსტრუმენტი, ჯერ კიდევ 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ გამოიყენებოდა აქტიურად. საბჭოთა კავშირის შექმნიდან, ავტორთა რიტორიკა მეტად ხმამაღალი და მიზანმიმართული გახდა. რეჟისორები ფლობდნენ რეალობას, რომელსაც საკუთარი ხედვით უზიარებდნენ აუდიტორიას. სერგეი ეიზენშტეინი მიიჩნევდა კიდევ, რომ აბსოლუტური რეალიზმი აღქმის სწორ სახეს არ წარმოადგენს და რომ ის არსებული სოციალური სტრუქტურის ფორმაა. დაშლილი ფაქტების სასურველ, ერთ სინამდვილედ შექმნის საშუალებას მონტაჟის ტექნიკა და ახალი ხედვები იძლეოდა. ამ პერიოდში იქმნება მიგა ვერტოვის (დავიდ აბელევიჩ კაუფმანი) კინოთეორიები, რომლის მიხედვითაც ერთი შეხედვით ერთმანეთთან არანაირ კავშირში მყოფი კადრებით და მათი შეერთებით ახალი იდეების გავრცელება შეიძლება. სწორედ მის მანიფესტებში ვერტოვი დოკუმენტურ კინოს გამათავისუფლებელ ძალად მიიჩნევდა. რეჟისორი ფლობდა ძალას გამოსახულებათა ერთობლიობით შეექმნა

ახალი, ხანდახან პოლიტიკურად ანგაჟირებული სიუჟეტი. ასეთი მიდგომებით მიგა ვერტოვი, თანამოაზრეებთან ერთად, უპირისპირდება რომანტიზმსა და ავანგარდისტულ მიდგომებს. „კინო-თვალთა“ და „კინო-სიმართლით“ (Кино-Правда) უარყოფდა დადგმულ სცენებს, მსახიობებს, რეკონსტრუქციებსა და სხვაგვარ სეტებს.

თეატრალიზებული, ლიტერატურული ენისგან თავისუფალი სცენების ასახვა-გავრცელებისა და გადასაღები აპარატურის რეალური შესაძლებლობების ჩვენების მიზნით, მიგა ვერტოვი ქმნის ფილმს „კაცი კინოკამერით“. სურათის მთავარი ვიზუალური შტრიხი და იდეაც ობიექტივის თვალისთვის შედარებაა, რომელსაც შეუძლია რეალობა ასახოს ისე, როგორც არის. ფილმი დღემდე გამორჩეულია იმ პერიოდისთვის უჩვეულო, მოდერნისტული მიდგომებით. ავტორის მიერ შემუშავებული გამომსახველობით ტექნიკაში ერთიანდება: ორმაგი და ოთხმაგი კომპოზიციები, ე.წ. შენელება, აჩქარება, „ქლოუსაპი“, გაყინული კადრები, წყვეტილი მონტაჟი და მულტიექსპოზიცია (რამდენიმეშრიანი გამოსახულებები).

„კაცი კამერით სხვადასხვა გზით ავითარებს იდეას - „დღე ქალაქის ცხოვრებიდან“. ის შეიცავს კადრებს მოსკოვიდან, კიევიდან, ოდესადაც. ფილმი ხაზს უსვამს სამუშაო პროცესისა და პროდუქტიული დასვენების შეთავსების სიკეთეს საბჭოთა მოქალაქეების ცხოვრებაში“. (Binford, 2013)

„დიდი ქალაქის სიმფონიის“ მსგავსად, ექვსნაწილიან (ერთი ნაწილი - 10 წუთი) სურათში მაქსიმალურად ამომწურავადაა ნაჩვენები ქალაქური ქაოსი, შეულამაზებლად, რეალური პერსონაჟებით, ზუსტად ისე, როგორც არის. თუმცა მსგავსი მიდგომა არ გამორიცხავს ავტორისეული სიმბოლოებით კონკრეტულ დეტალებზე აქცენტირებას, მეტაფორებს ან ორმაგ დატვირთვას. ამ შემთხვევაში რეჟისორის მთავარი სათქმელი მაინც დოკუმენტური ფილმის ეფექტს უკავშირდება - რეალისტური, დამაჯერებელი ხასიათით დაარწმუნოს აუდიტორია ავტორისეულ სიმართლეში. ეს შეუძლია ლინზას და რეჟისორის ხედვის არეალში მოქცეული კადრების სურვილისამებრ გადალაგებას. როგორც ბილ ნიკოლასი განმარტავს, სწორედ „მონტაჟის ტექნიკამ ჩაუყარა საფუძველი დიდაქტიკურ აქცენტებს“. (Nichols, 2017, გვ. 97)

20-იანი წლების პრაქტიკამ აჩვენა, რომ ისტორიული ფაქტებისა თუ თანამედროვე მოვლენების ფრაგმენტული შეერთებით შესაძლებელია კომპლექსური, ახალი თვალსაზრისის შექმნა. მსგავს ძალას ფლობენ ავტორები. ამ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება კი ნებისმიერი პროპაგანდისტული მიზნის მიღწევის გარანტი შეიძლება გახდეს. დოკუმენტალისტიკის ხმა უფრო და უფრო დამაჯერებელი ხდებოდა, იზრდებოდა გავლენებიც.

გამოსახვის ახალმა საშუალებებმა და ამ საშუალებებით მიღებულმა მოდერნისტულმა ფორმებმა კიდევ უფრო გააღრმავა აუდიტორიის ინტერესი. მაყურებელს ვეღარასდროს დააკმაყოფილებდა „აქტუალებში“ არეკლილი მშრალი რეალობა, მას სჭირდებოდა ავტორისეული ხედვით წარმოდგენილი მოვლენები, მეტაფორებსა და სემიოტიკაში ჩამალული შეტყობინებები, აუდიოვიზუალური ეფექტები - „რეალობის შემოქმედებითი აღქმა“ (ჯონ გრიერსონი). შეუქცევადი ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად დოკუმენტალისტიკის წინაშე ჩნდებოდა ახალი ამოცანები. იმისთვის რომ ჟანრს არ დაეკარგა საკუთარი მთავარი ფუნქცია და მისადმი აუდიტორიის ინტერესი კინოეკრანებთან ერთად ნელ-ნელა ტელეეთერშიც დაიკავა თავისი ადგილი.

3.3 დოკუმენტური ტელეფილმი და სატელევიზიო ფორმატი

შეიძლება ითქვას, რომ ტელევიზიის დაბადების მაპროვოცირებელი სწორედ კინო და მისი ვიზუალური ეფექტი გახდა. პროექტორის ნაცვლად, გამოსახულების შორ მანძილზე გავრცელების მცდელობები ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნიდან იწყება. თუმცა, მასობრივი კომუნიკაციის ახალი საშუალება - ტელევიზია, მთელი თავისი უპირატესობებით, მომდევნო საუკუნის 30-იან წლებში ჩნდება. 1937 წელს პეტერბურგში, 1938 წელს მოსკოვში, 1939 წელს ნიუ-იორკში რადიოტალღებს გამოსახულება დაემატა. კინემატოგრაფის მსგავსად, ახალი მედიასაშუალების მთავარი ფუნქცია ცხოვრებისეული მოვლენების ქრონიკული, მშრალი ასახვა იყო. დროთა განმავლობაში ვიზუალური თხრობის თანამედროვე რესურსმა გაცილებით დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. ტექნიკური პროგრესის პარალელურად, იზრდებოდა გავლენაც. ტელევიზიამ თავისი ეკრანულობით, სიმულტანურობითა და

უშუალობით შეუცვლელი ადგილი დაიკავა საზოგადოების ცხოვრებაში, რომელსაც ოპერატიულად მიწოდებული ინფორმაციის გარეშე არსებობა აღარ შეეძლო.

დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო იხვეწებოდა გამოსახვის საშუალებები - კადრს ხმა დაემატა. მონტაჟისა და გადაღების ტექნიკის ერთობლიობამ, დახვეწილ კონტენტთან ერთად, ჟანრობრივი მრავალფეროვნებაც უზრუნველყო. ცხოვრებისეულ, მარტივ სიუჟეტებს რეპორტაჟები, ტოქშოუები, მიმოხილვები, ინტერვიუები და ამბის თხრობის სხვა ფორმები შეუერთდა.

„ტელევიზია განიხილებოდა როგორც ტრივიალური საშუალება, რომელიც ემსახურებოდა მასების გემოვნებას და ასახავდა საზოგადოების ყოველდღიურ ინტერესებს. ის აჩენდა სურვილს დაერეგულირებინა პროდუქცია და დაებალანსებინა ზედაპირული მასალა უფრო არსებითი სერიოზული პროგრამებით, მათ შორის დოკუმენტალისტიკით“.
(Fox, From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World, 2013, p. 499)

ეს ორმხრივად მომგებიანი ტრანსფორმაცია დადებითად აისახებოდა დოკუმენტური კინოს შემდგომ განვითარებაზე და ამასთან, კარგ სამსახურს გაუწევდა ტელევიზიას, საგანმანათლებლო ფუნქციის შესრულების პროცესში. ამ უკანასკნელის გარანტი იყო მაყურებელზე ზემოქმედების ემოციური და ინტელექტუალური უნარი, რომელსაც უპირობოდ ფლობდა დოკუმენტური კინო. დამაჯერებელი თხრობის სტილი, გამოსახვის უნიკალური ფორმები და სხვა მნიშვნელოვანი მახასიათებლები სამაუწყებლო მედიამ ზუსტად, სათავისოდ გამოიყენა და საეთერო ბადის შეუცვლელ კომპონენტად აქცია.

თავის მხრივ, „ტელევიზიამ დოკუმენტალისტიკას მოძრაობის დიდი ძალა მისცა. მან აიღო ხელოვნების დამკვიდრებული ფორმა და შეავსო ორი აუცილებელი რამით, რაც მას აკლდა: დიდი აუდიტორია და საკმარისი ფული წარმოებისთვის,“ - CBS NEWS-ის ვიცე პრეზიდენტი ბარტონ რიჩარდ ბენჯამინი. (Hughes, 1996, გვ. 48)

ეს შეთანხმებული, ორმხრივი თანაარსებობა XX საუკუნის ორმოცი-ორმოცდაათიანი წლებიდან იწყება და განსაკუთრებით პროდუქტიული მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ხდება. ამ პერიოდში მსოფლიო მასშტაბით აქტუალური ომის თემატიკა, გამოძიება და სხვა

ისტორიული მოვლენები იყო. 60-იანი წლებიდან ველური ბუნების, ეგზოტიკური გარემოს ამსახველი ფილმები გახდა პოპულარული.

დოკუმენტალისტიკის სატელევიზიო ფორმატში ტრანსფორმირების ერთ-ერთი პიონერი ჯონ გრიერსონია. კინორეჟისორმა და თეორეტიკოსმა ჯერ კიდევ 1957 წელს შეიმუშავა პროგრამა, რომელიც ფილმების ეთერში განთავსებასა და პოპულარიზაციას ითვალისწინებდა. 11 ოქტომბრიდან, ყოველ პარასკევს, საღამოს ეთერში გადიოდა ნახევარსაათიანი დოკუმენტური ფილმი, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან და თან ერთოდა ავტორის განმარტება. ტელეპროექტი საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და 1965 წლამდე გადიოდა ეთერში სხვადასხვა პერიოდულობით (სულ მომზადდა 350 ეპიზოდი). „ჯონ გრიერსონის უჩვეულო ფილმების კრებული“ გარდა STV-სა კვირაში ორჯერ გადაიკემოდა ინგლისშიც. თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო: სცენები ბალეტიდან „გედების ტბა“; ხარების ბრძოლა მექსიკაში; რუსი სიამის ტყუპების დაშორების ოპერაცია და ა.შ.

ეპიზოდები თავისი შინაარსით აერთიანებდა „მაღალ“ და „დაბალ“ კულტურას იმდენად, რამდენადაც ერთი მხრივ ასახავდა ლეონარდო დავინჩის, რემბრანტის შემოქმედებას და მეორე მხრივ ეპიზოდებს ორთაბრძოლებიდან, კრივიდან.

„ამ მშვენიერმა სამყარომ“ უარყო დიქტომია „პოპულარულ“ და „სერიოზულ“ პროგრამებს შორის. ამის ნაცვლად აირჩია ერთობლივი (inter-generic) ფორმატი. ეს შეიძლება განიმარტოს როგორც ვიზუალური სამყაროს ცვლილება, შესვლა ინფორმაციულ ველში. ეს უკანასკნელი დაფუძნებულია თანამედროვე სატელევიზიო ფენომენზე. კერძოდ, ინდივიდუალურ, პერსონალურ ურთიერთობაზე რეპრეზენტატორსა და მაყურებელს შორის, დოკუმენტალისტიკის სოციალური მიზნის შენარჩუნებით: გამოდევნოს მაყურებელი მისი ვიწრო წრიდან.“ (Fox, From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World., 2013, p. 512)

ჯონ გრიერსონმა ახალი სატელევიზიო ფორმატით შეძლო, აუდიტორიისათვის ეჩვენებინა სამყაროს მრავალფეროვნება, გაეზიარებინა საკუთარი ხედვა, გამოცდილება.

ასეთი ფორმით კი დოკუმენტური ფილმის სატელევიზიო ეთერში ტრანსფორმირების პრეცედენტი შექმნა.

ჟურნალისტ ფილიპ პურსერის („LIFE is their business“, News Chronicle, 24 April 1959, 4) კითხვაზე შეძლებდა თუ არა სტანდარტის შენარჩუნებას, გრიერსონმა შემდეგნაირად უპასუხა: „რატომაც არა? მთელი მსოფლიო ჩემთვის იღებს ფილმებს“. (This Wonderful World, 2023)

დროთა განმავლობაში ტელევიზიამ თავად დაიწყო ახალი მედიაპროდუქტის წარმოება. პროცესმა ხელი შეუწყო ახალი ფორმების გაჩენას, რომელიც სავსებით სცილდებოდა ფილმს, თავისი კლასიკური გაგებით. სამაუწყებლო მედიისათვის დამახასიათებელი ნარატიული სტილით, გამოსახვის საშუალებებითა და სპეციფიკური ესთეტიკური მახასიათებლებით ეთერში ჩნდება განსხვავებული კონტენტი. თავდაპირველად დოკუმენტური კინოს სატელევიზიო ვერსიები „Cinéma vérité“-ს სტილში კეთდებოდა. ავტორები ცდილობდნენ ისე აესახათ რეალობა, როგორც ის არის, ავთენტური დიალოგებით, კომენტარებით, სიტუაციებით. აუდიოვიზუალური მასალა, ცალკე გადაღებულ გადასაფარ კადრებთან ერთად, კონკრეტული მოვლენის ერთიანი სურათს ქმნიდა. ამას გარდა, პოპულარული იყო „Fly on the wall“ ფილმები. სახელწოდებიდან გამომდინარე, კამერა უნდა დამსგავსებოდა კედელზე მჯდარ ბუზს, რომელიც შემუშნეველად უყურებს მიმდინარე პროცესებს. თუმცა ეს ფორმა არ გამორიცხავს გმირების გასაუბრებას კამერის მიღმა მდგარ „უჩინარ ხმასთან“. მსგავსი ტიპის, ყველაზე ადრეული „რეალითი“ დოკუმენტური სერიალი იყო BBC-სა და ITV-ს „სამეფო ოჯახი“ (Royal Family).

სასახლის პრესმდივნის უილიამ ჰესელტინისა და პროდიუსერ ჯონ ბრაბორნის ერთობლივი ნამუშევარი 1969 წელს გავიდა ეთერში. 110 წუთიანი მასალა დედოფალ ელისაბედ II-ისა და მისი ოჯახის შესახებ მოუთხრობდა მაყურებელს და სამეფო ოჯახის ყოველდღიურობის მონაწილედ აქცევდა. გადაღების პროცესი და თანამედროვე სტილი ახალი იყო სამეფო ოჯახის წევრებისთვისაც. როგორც ავტორები იხსენებენ, კამერებთან ბუნებრივად მუშაობის გარდა, პრობლემას ქმნიდა ხმის ჩაწერაც.

„მათ არასდროს ჰქონიათ ლაივ-მიკროფონი სიახლოვეს, გარდა ოფიციალური გამოსვლებისა, სადაც თითოეული სიტყვა დიდი სიფრთხილით წინასწარაა

დამუშავებული ჩაწერამდე... მე პირობა მივეცი, რომ ის (პრინცი ფილიპი) ყოველთვის შეძლებდა ჩვენი ჩამწერის ამოცნობას. ამასთან, ავიღე ვალდებულება, რომ ჩანაწერი ჩაიკეტებოდა ტელევიზიის სარდაფში და ვერავინ მოისმენდა მონტაჟამდე. ხმა წარედგინებოდა დედოფალს და პრინც ფილიპს. შეთანხმებისამებრ, თუ აღმოაჩენდნენ რაიმე არასასურველს, მათ ექნებოდათ ამოჭრის სრული უფლება“. (Causton, 1972, p. 203)

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ პროექტი შედგა. ის 30.6 მილიონმა მაყურებელმა ნახა გაერთიანებულ სამეფოში. ტელეპროექტი სხვადასხვა დროს არაერთხელ გადაიკა BBC-ის ეთერში. წარმატების მიზეზი კონტენტის ახალი სტილით თხრობა და მისი რეალური, დოკუმენტური ხასიათი იყო.

„ფილმი ხატავს უნიკალურ სურათს სამეფო ოჯახის ორივე მხარეზე, როგორც ინტიმურზე, ისე სახელმწიფოებრივზე. ამასთან ის გვაძლევს კონსტიტუციური მონარქიის საფუძვლიან გაგებას დემოკრატიულ პოლიტიკურ სისტემაში.“ (Causton, 1972, p. 200)

დროთა განმავლობაში ტელეეთერში ჩნდება დოკუმენტალისტიკის ისეთი ფორმები როგორცაა დოკუდრამა, ფილმები მთხრობლით ე.წ. „voice of god“, კინონარკვევები და ა.შ.

ჟურნალისტური ჟანრების კინემატოგრაფთან ადაპტირებით, აუდიოვიზუალური თხრობის თანამედროვე მანერებით, ტექნიკური მახასიათებლების პროგრესირებით ეტაპობრივად მივედით უახლეს ჰიბრიდულ ფორმებთან, რომელსაც დღეს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას ვუწოდებთ.

4. დასკვნა

აუდიოვიზუალური თხრობის გამორჩეული, დამაჯერებელი სტილი დოკუმენტურ კინოს მასობრივი კომუნიკაციის შეუცვლელ, დღემდე აქტუალურ ფორმად აქცევს. პირველივე წამებიდან, ლინზაში არეკლილმა ცხოვრებისეულმა გამოსახულებებმა აუდიტორიისგან უპირობო ნდობა, მოწონება და ინტერესი დაიმსახურა.

ყოფითი მომენტების მარტივი ტრანსლაცია დროთა განმავლობაში რეალობის გააზრებულ, გამიზნულ ინტერპრეტაციად იქცა. ეტაპობრივად დაიხვეწა გამოსახვის როგორც ტექნიკური ისე ნარატიული მახასიათებლები. პრიმიტიული კადრების ერთობლიობა, შემოქმედებითად დაკავშირებულმა ვიზუალურმა თხრობამ ჩაანაცვლა.

წლების განმავლობაში სოციუმში გამეფებული მიმდინარეობების პარალელურად, იცვლებოდა როგორც აუდიტორიის გემოვნება, ისე ავტორთა ხედვები და მისწრაფებები.

მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის პროგრესმა კონტენტი მეტად სანახაობრივი, თვალისმომჭრელი გახადა. კადრისა და ხმისათვის გარკვეული სემიოტიკური მახასიათებლების დამატებამ მასალას სიღრმე და მნიშვნელობა შესძინა. დოკუმენტალისტიკა ეტაპობრივად ითვისებდა აუდიოვიზუალური თხრობის მისთვის სასარგებლო მახასიათებლებს და ტრანსფორმირდებოდა ახალ მედიაგარემოში. მოვლენათა რეპრეზენტაციის ღრმა და თანმიმდევრული ხასიათი საინტერესო იყო როგორც კინემატოგრაფისტვის, ისე ტელეეთერისტვის.

ფაქტი ერთია, მოძრავი კადრის გაჩენასთან ერთად დაბადებულმა ამ უძველესმა ფორმამ ყველა ეტაპზე შეინარჩუნა პოპულარობა. აღნიშნულის მიზეზი მისი უნიკალური უნარია - ემოციურ ფაქტორთან ერთად, გაზარდოს აუდიტორიის ინტელექტუალური მაჩვენებელი.

ბიბლიოგრაფია

- Aufderheide, P. (2007). Defining the documentary. In P. Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (pp. 1-44). Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Binford, M. (2013). Man with a movie camera (USSR, Vertov, 1929). In I. Aitken, *The concise Routledge encyclopedia of the documentary film* (pp. 602-608). New York: Routledge.
- Brad Evans and Aaron Glass. (2014). In *The Land of the Head Hunters. Return to the Land of the Headhunters: Edward S. Curtis, The Kwakwaka'wakw and the Making of Modern Cinema*. University of Washington Press.
- Causton, R. (1972). Royal Family. In A. Rosenthal, *The new documentary in action: A casebook in film making* (pp. 199-205). London: University of California Press.
- Debartolo, J. (2001). "Berlin, Symphony of a Great City" (1928). Retrieved 05 13, 2023, from <http://www.silentsaregolden.com/DeBartoloreviews/rdbberlinsymphony.html>
- Ellul, J. (1954). *The Technological Society*.
- Fox, J. (2013). From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World. *Journal of British Cinema and Television*, 3(10), 498-523. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2013.0152>
- Fox, J. (2013). From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World. *Journal of British Cinema and Television*, 3(10), 498-523.
- Gaudreault, A. (. (2009). 1890-1909: themes and variations (vol. 1). In A. Gaudreault, *American cinema* (pp. 1-10). Rutgers University Press.
- Hughes, P. (1996). Strangely Compelling: Documentary on Television. *Media International Australia*, 82(1), 48-55. Retrieved 05 14, 2023, from <https://doi.org/10.1177/1329878X960820010>
- Смирнова Валерия Вячеславовна (2019). *Документальное кино в системе массовой коммуникации: источник формирования знаний и представлений у аудитории*. Коммуникология: электронный научный журнал, 4 (1), 66-72.
- Футерман, Е. Б. (2010). *Современная телевизионная документалистика: особенности журналистского контента*. Знак: проблемное поле медиаобразования, (1 (5)), 33-37.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. USA: Oxford University Press.
- Martin Loiperdinger. Bernd Elzer. (2004). Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth. *University of Minnesota Press*. doi:10.1353/mov.2004.0014
- Matuszewski, B. (1898). A New Source of History.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

Rotha, P. (1960). *The film till now : a survey of world cinema*. New York: Twayne Publishers.

Smith, M. R. (1994). *Does technology drive history?: The dilemma of technological determinism*. London: MIT Press.

This Wonderful World. (2023, 02 11). Retrieved 05 15, 2023, from Scotland On Air:
https://wiki.scotlandonair.com/wiki/This_Wonderful_World

Vertov, D. (1923). *Manifesto kinoks revolution*.

Weber, T. (2013). Documentary film in media transformation. *Journal of History and Sociology*.

Williams, R. H. (2008). The political and feminist dimension of technological determinism. In *Does Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism* (pp. 217-237).