

საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა.

ჯიბის წიგნის სერია 8

მედია – კულტურა – საზოგადოება

სერგეი ეიზენშტეინი (1898-1948); თეატრისა და კინოს რეჟისორი, თეორეტიკოსი. 1915 წლიდან სწავლობდა პეტროგრადში სამოქალაქო ინჟინრობას. 1918 წლიდან მუშაობდა წითელ არმიაში. 1920 წელს იწყებს იაპონური ენის შესწავლას, რამაც გავლენა იქონია მის კინოთეორიულ ხედვებზე. 1921 წელს ხდება თეატრ »პროლეტკულტის« კოლეგიის და ვსევოლოდ მეერთოლდის სახელოსნოს წევრი. 1923 წელს დგამს სპექტაკლს »ბრძენი«, რომელშიც ჩართული იყო მისი პირველი კინონოველა »გლუმოვის დღიური«. ეიზენშტეინის რევოლუციური კინოტრილოგიაა – »გაფიცვა« (1925), »ჯავშნოსანი პოტიომკინი« (1925) და »ოქტომბერი« (1928). 1926 წელს სტალინის მოთხოვნით იწყებს მუშაობას ფილმზე »გენერალური ხაზი« (1929). 1930 წლიდან მოგზაურობს ამერიკაში; მექსიკაში იღებს ფილმს »Que viva Mexico!« (დაუსრულებელი) – მოგზაურობას წყვეტს სტალინის მოთხოვნით და უკან ბრუნდება. 1932 წელს მომავალ მეუღლესთან ვერა ატაშევასთან ერთად მოგზაურობს საქართველოში. 1937 წელს მუშაობს წიგნზე »მონტაჟი«, ამავე წელს ხდება »ВГИК«-ის პროფესორი, საიდანაც მისი ფილმის »ბეჟინის მდელო« (1935-1937, განადგურებულია) აკრძალვის შემდეგ დაითხოვენ და მხოლოდ 1939 წელს აღადგენენ, როდესაც ის »ალექსანდრე ნეველის« (1938) გადაღების შემდეგ ღებულობს ლენინის ორდენს. 1945 წელს, ევაკუაციისას ალმა-ატაში, იღებს »ივანე მრისხანეს« I ნაწილს, რისთვისაც ანიჭებენ სტალინურ პრემიას, ხოლო ამ ფილმის II ნაწილს 1946 წელს აკრძალავს »ЦК«. ეიზენშტეინი გარდაიცვალა 1948 წელს გულის შეტევით.

ინტელექტუალური მოწიაზი

სერგეი ეიზენშტეინი

თბილისი, 2013

ტექსტების სათაურები დედაბნი:  
»Монтаж аттракционов«, »За кадром«, »Четвертое измерение в кино«, »Драматургия киноформы«

ტექსტები იძებნდება შემდეგი გამოცემების მიხედვით:  
Сергей Эйзенштейн »Избранные произведения. В шести томах«, том 2.

© Искусство, Москва 1964

## Сергей Эйзенштейн »Монтаж«

© Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры,  
Музей кино. Составитель и автор комментариев Н. И.  
Клейман, Москва 2000

Проект реализуется при поддержке «Музея кино» и РОФ «Эйзенштейн-центра» (Москва) – Зропејтю ხორციელდება »ეიზენშტეინის სახელობის კინოს კულტურის კვლევის ცენტრისა« (მოსკოვი) და ქალაქ მოსკოვის »კინომუზეუმის« საავტორო უფლებების მფლობელთა თავაზიანი ნებართვით

ნახატი გარეკანზე:

მაია სუმბაძე

თარგმანი რუსულიდან:  
სამეცნიერო რედაქტორი:  
რედაქტორი:  
გამომ/კომისალი:

კონსტანტინე დუმბაძე  
დევი დუმბაძე  
რუსულან ასათიანი  
სოსო ლუმბაძე

პირველი გამოცემა, 2013  
ISBN 978-9941-0-5867-7  
ყველა უფლება დაცულია

© საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა., 2013  
www.sa-ga.org

## სარჩევი

წინასიტყვაობა .....	7
ატრაქციონების მონტაჟი .....	25
კადრს მიღმა .....	37
გეოთევ განზომილება კინოში .....	63
კინოფორმის ძრამატურგია .....	101
შენიშვნები .....	147



## ნინასიტყვაობა

ეიზენშტეინის ბიოგრაფია მოხერხებულად თავს-დება ტრადიციული აღმზრდელობითი რომანის სქემაში. ბურუუაზიული ოჯახი იშლება მამის ტი-რანიისა და დედის ნევროტული ღალატების გამო. ერთადერთი ვაჟის ცხოვრების გზა წინასწარაა განსაზღვრული ჯერ კიდევ მის დაბადებამდე. იგი არქიტექტორი უნდა გახდეს, როგორც მამამისი. თუმცა, ამ გეგმებში რევოლუცია შემოიჭრება. იგი მამას გენერლის ჩინს ართმევს, დედას კი – ქონე-ბას, სამაგიეროდ, შვილს საკუთარი გადაწყვეტი-ლებების მიღების შესაძლებლობას ანიჭებს. შვილი არ გაჰყვება მამას, რომელიც იძულებულია ემიგ-რაციაში წავიდეს. იგი რევოლუციას, როგორც საკუთარ გათავისუფლებას ისე განიცდის. ის რეჟისორი ხდება – პაპა-ს მოლოდინისდა მიუხე-დავად. ოცდაშვიდი წლისა ის მსოფლიო დიდებას იხვეჭს, როგორც რევოლუციური მხატვარი, ხოლო ორმოცდაათი წლისა კვდება, სახელგანთქმულ, მაგრამ შერისხულ აკადემიკოსად...

ამ კლასიკოსად ქცეული ავანგარდისტის შე-ფასება არასოდეს ყოფილა ცალსახა. მარი სე-ტონი, ეიზენშტეინის პირველი ბიოგრაფი, მის პიროვნებას დაპროგრამებული კონფლიქტებით

ხსნის: კომპლექსები, რომლებიც შერეული წარმოშობიდან განვითარდა (მამა – ეპრაელი, დედა – რუსი); მატერიალისტებით გარემოცული მისტიკოსის თვითგანდგომა. ამასთან, სეტონისათვის ინფორმაციის წყაროდ დიდწილად თავად ეიზენშტეინი იქცა, რომელმაც ფაქტობრივი მასალა უყოყმანოდ გაამრავალფეროვნა საკუთარი ეფექტური გამონაგონებით. დომინიკ ფერნანდესი თავის ეიზენშტეინის ფსიქოანალიზურ ბიოგრაფიაში სრულიად ენდობა ამ მონაყოლებს, რომელთა საფუძველზეც ის დარწმუნებით დააგნოსტირებს ფარულ ჰომოსექსუალიზმს. როცა სამოციან წლებში დასავლეთში ხელახლა აღმოაჩინეს საბჭოთა ავანგარდი, ევროპელი ინტელექტუალების ახალგაზრდა თაობამ ეიზენშტეინი მემარცხენე რადიკალ მხატვრად გამოაცხადა. სამშობლოში კი, უშუალოდ XX ყრილობის შემდეგ, იმავე თაობამ იგი მემარჯვენე კონფორმისტად შერაცხა, რომელმაც, ფაშიზმის მადიდებელი იტალიელი ფუტურისტების მსგავსად, შთამბეჭდავი და, ამიტომ საეჭვო, ძეგლი დაუდგა სტალინურ ეპოქას. ამ მოსაზრებას ახმოვანებს, მაგალითად, ზეკა X-123 ალექსანდრე სოლუენიცინის „ივან დენისოვიჩის ერთ დღეში“ (1962). ახალი თაობა ეიზენშტეინის „შოკურ“ ესთეტიკას და მის სურვილს, გავლენა მოახდინოს ცნობიერებაზე კინოს მეშვეობით, განიხილავს, როგორც „ტოტალიტარულ პოეტიკას“ – როგორც ხელოვნებას, რომელიც კურთხევას აძლევს სახელმწიფო ძალადობას. ეიზენშტეინს

სურდა დაესწრო ყველა მისი ბიოგრაფისათვის. 1927 წელს, ფრონდის ლეონარდო და ვინჩიზე ნარკვევის გავლენით, მან საკუთარ პიროვნებაზე ფსიქოანალიზური გამოკვლევის დაწერა გადაწყვიტა. ამ – დაუნერელ – წიგნს მან ინგლისურად „My Art in Life“ („ჩემი ხელოვნება ცხოვრებაში“) დაარქვა. თავის ავტობიოგრაფიულ შენიშვნებში, რომელთა წერაც 1943 წელს წამოიწყო, მან თავისი თავი ძველმოდური აღმზრდელობითი რომანის გამოგონილ პერსონაჟად აქცია. ეს რომანი „ავტომატური წერის“ უახლეს სტილშია გააზრებული. ეიზენშტეინი თავის ცხოვრებას რეტროსპექტულად გვიხატავს, როგორც მიზანდასახულ, ტელეოლოგიურ და სისტემატურ მოძრაობას, რისთვისაც შეგნებულად ახდენს მოვლენათა დროში გადაადგილებას და, არცთუ იშვიათად, სიმართლეს მალავს. სინამდვილეში ეიზენშტეინის ცხოვრება მოულოდნელი მიხვეულ-მოხვეულებითა და საცთურებით იყო მდიდარი – გამხდარიყო არქიტექტორი თუ იაპონიის (კულტურის) სპეციალისტი? წასულიყო ემიგრაციაში გერმანიაში? დარჩენილიყო აშშ-ში? თუ მისი მეგობრების, ისააკ ბაბელისა და ვსევოლოდ მეიერპოლდის მსგავსად, სიკვდილს შეგებებოდა სასამართლოს განაჩენით? ეიზენშტეინმა ბევრი პირადი ქარტეხილი გადაიტანა, რომელთაც იგი უბრალოდ არჩევნის წინაშე კი არ დააყენეს, არამედ უფსერულებიც დაანახეს თავის ბურუჟაზიულ სახლსა და ავანგარდისტული ქცევის ეგზისტენციალურ

მოდელს შორის, მემარცხენე მხატვრის სახესა და მის აუდიტორიას – პროლეტარიატს შორის, რო-მელსაც ამ თავისი წარმომადგენლისა არ ესმოდა. მას, საბჭოთა მემარცხენეს, ევროპულ ბოჭემას-თან და ჰოლივუდის მანქანასთან შეჯახება მოუ-ხდა. მან ისწავლა სტალინის დროებაში ცხოვრება – პირობებში, როცა აკრძალვა, შანტაჟი, შიში და ცოტნება ერთმანეთში აირია. მას ეშინოდა თავი-სი სექსუალობის და განდევნიდა მას ეროტიკულ ნახატებსა და ხუმრობებში, რომლებიც ბევრ მის თანამემამულეს აცბუნებდა; და – ხელოვნებაში, რომელიც მის მიერ გაგებული იყო არა როგორც სექსუალობის, არამედ დათორგუნული საფიზმის სუბლიმაცია. მშვენიერი ჭაბუკები მის ფილმებში ძალადობრივი სიკვდილით იღუპებიან. ამაზრ-ზენი ცინიკოსის ან მკვლელის როლი მან თავის ასისტენტს, ლამაზ გრიშას გადასცა. ეიზენშტეინი საკუთარ თავს დაუნდობელ ბავშვად განიხილავ-და, რომლის საფიზმი ემოციურმა უმწიფრობამ და სექსუალურმა აკრძალვებმა ჩამოაყალიბეს.

თავის ხელოვნებაში, რომელიც მის მიერ თავ-დაპირველ რეალობად და ერთადერთ აუცილებ-ლობად აღიქმებოდა, ის თავისი დროის ყველაზე მტკიცნეულ თემებს ეხება: ძალადობა და მასობ-რივი მკვლელობები; ხალხის ბრძოს ეროტიზმი და ამით დაავადებული სივრცე; აღქმის ფრაგმენ-ტაცია და დაკარგული მთლიანობის წყურვილი, რომლის მაგალითი ეიზენშტეინისათვის 1930-იანი წლების სტალინური უტოპია გახდა.

თავის პირველ ფილმში „გაფიცვა“ მან რევოლუცია წარმოადგინა როგორც კინემატოგრაფიული, დინამიკური და ტრაგიკული მოვლენა. ფილმის კადრები კონსტრუქტივისტულ ფერწერასა და ფოტოგრაფიასთან შედარებას უძლებდა; სამსახიობო ექსცენტრიკა მეიერპოლდის თეატრს ეპაექრებოდა. ამასთან, კადრების უჩვეულო შეპირისპირება და მათი სისასტიკე – ბავშვს დედას ართმევენ და კიბების უჯრედში აგდებენ (მანამდე მხოლოდ ერთ ფონ შტროჟაიმს თუ ეყო სითამამე ამგვარი რამე ეჩვენებინა!) – უპრეცედენტო, შემაძრნუნებელ ზემოქმედებას ახდენდნენ. ეიზენშტეინის რადიკალური მონტაჟი ნოვატორული იყო. ჩვეულებრივი 40–60 შენებება-გადაბმების მაგიერ, ნაწილზე აქ იყო 379. სცენა, რომელიც ხუთი წუთის განმავლობაში გრძელდებოდა, თითქმის 100 კადრს შეიცავდა, რომელთა სიგრძე 15 უმოკლესი კადრიდან დაწყბული 1,5 მეტრამდე მონაცვლეობდა. „მორნცული მომრნცველის“ კომიკური ტრიუკი მან სასტიკ ცემად აქცია, ბალის შლანგი კი – სასიკვდილო იარაღად. კაზაკები ცხენებით კიბებზე დაჯირითობდნენ – მათი რთული საცირკო ბალეტი ეიზენშტეინმა დაუნდობელი ანგარიშსწორების პირქუშ პრელუდიად გადააქცია. მაშინდელი მაყურებელი ყველაზე მეტად იმ დროს ფინალმა გააოცა: ხარის დაკვლის კადრებიდან ეიზენშტეინი დემონსტრაციის დახვრეტაზე გადახტა. მაყურებელთა დიდი ნაწილი ფიქრობდა, რომ სისხლის-ღვრა საქონლის სასაკლაოზე ხდება. ზოგიერთი

კი ვარაუდობდნენ, რომ სასაკლაოს დამშეული გაფიცულები შეესივნენ.

ეიზენშტეინის კინემატოგრაფიული „ატრაქ-ციონების მონტაჟი“ მან, როგორც მაყურებლის დაზაფვრის დაპროგრამებული თანმიმდევრობა, ისე ააწყო. იგი აცხადებდა, რომ ხელოვნება – ესაა ადამიანთა გამოცდილების მართვის საშუალება; მისი კინოსურათი მაყურებელს ხორცის საკეპ მანქანაში ატარებდა. ეიზენშტეინს, „კინოინჟინერს“, ფსიქიკის მართვის ბერკეტების მცოდნეს, მონტაჟ-მა საშუალება მისცა სტიმულების, ერთმანეთთან უნებლიერ დაკავშირებულების, ისეთი კომბინაცია შეექმნა, რომელიც სოციალური რეფლექსების გავარჯიშებას შეუწყობდა ხელს – როგორც კლასობრივი სიძულვილისა, ასევე კლასობრივი სოლიდარობის. იგი შეეცადა ამგვარი ზემოქმედებისთვის თეატრშიც მიეღწია, მაგრამ პირველივე ცდების მერე აღმოაჩინა, რომ შოკების კომბინაციების მისეული სისტემა კინოში უფრო ეფექტურია. კინოგამოსახულებაზე – მისი მეტი აბსტრაქტულობის გამო – მაყურებელი უფრო სწრაფად რეაგირებდა, ვინემ „ხორცშესხმულ“ შესრულებაზე. კინოკადრი – ფოტოგრაფირებული სურათი – ასოციაციების ნაკადის უფრო სწრაფ გახსნას უწყობდა ხელს, ვინემ ის, რაც მსახიობების სცენაზე რეალური თამაშის დროს ხდებოდა. მონტაჟის დახმარებით ეიზენშტეინმა შეაერთა დემონსტრაციის დახვრეტა (სათამაშო სცენა, საერთო ხედებით მოცემული) და ხარის ნამდვილი დაკვლა. ამ დოკუმენ-

ტურ გადაღებაში, ხედებად დაყოფილში, კამერა თანდათან უახლოვდებოდა და ჩერდებოდა ხარის ფართოდ გახელილი თვალის მსხვილ პლანზე. ფიზიოლოგიური საშინელება, განცდილი ცხოველის ნამდვილი სიკვდილის დანახვისას, ამით უმწეო ხალხის მასობრივი მკვლელობის გათამაშებულ სცენაზე გადატანით ხდებოდა. ვერანაირი მსახიობი ვერ შეძლებდა ამგვარი შემაძრნუნებელი, ყოვლისმომცველი ეფექტის შექმნას. ეს ზემოქმედება არ ეფუძნებოდა ცხოველთა სასაკლაოს დემონსტრაციის დახვრეტასთან ლოგიკურ შეთავსებას, პირიქით, ერთი მოვლენიდან მეორეზე ემოციური განცდის გადატანა ფილმის ზემოქმედების საფუძველს წარმოადგენდა, ფილმისა, რომელიც ფინალური ტიტრით: „გახსოვდეს, პროლეტარიატო!“ სრულდებოდა.

ეიზენშტეინის ექსპერიმენტები ყველა იმ დროისთვის გავრცელებულ კინოფორმას შორდებოდა: როგორც ტრადიციული რუსული რევოლუციამდელი კინოს ფსიქოლოგიურ ნატურალიზმს, ისე კომერციულად წარმატებულ პოლივუდურ ფილმებსა და გერმანული ექსპრესიონიზმის მეტად სტილიზებულ ხელოვნებას. ხელოვნების ახალმა სახეობამ ეიზენშტეინი, მრავალი მიზეზის გამო, დაატყვევა. რადიკალური ავანგარდული მიდგომა ხელოვნებისადმი – დეფორმაცია, ფრაგმენტაცია, დინამიზმი, გახლეჩა-გარღვევები, ერთდროულობა, დროისა და სივრცის ურთიერთში შეღწევა – ყოველივე ეს კინოში ტექნიკურად გამართლებულ

ლი იყო. კინოაპარატს შეეძლო სინამდვილის დე-ფორმირება და ნაკუნებად დანაწევრება, შემდეგ კი მათი, როგორც გნებავთ ისეთი სახით, ახლე-ბურად შეწებება. მას შეეძლო დროის მდინარების როგორც დაჩქარება, ისე შენელება. ნარატიული „ანომალიები“ – მოტივაციის არქონა, დეტალების ქაოსი, ალოგიზმი, დაუმთავრებლობა – თავისუ-ფალი ასოციაციების პოეტიკის საფუძველი გახდა. კინო იყო ფუტურისტული ფორმა *par excellence*. იგი იძლეოდა სრულ თავისუფლებას გეთამაშა სტიმულთან და რეაქციასთან, სივრცესთან და დროსთან, მიზეზობრიობასთან და შემთხვევი-თობასთან, ადამიანის ტანთან მოძრაობაში და რიტმთან, როგორც ასეთთან. კინემატოგრაფს გა-აჩნდა კიდევ ერთი მიმზიდველი თვისება. ეიზენ-შტეინმა აღმოაჩინა თავისთვის არა მხოლოდ დრო-სა და სივრცეზე ძალაუფლება, არამედ რეალურ ხალხზე ძალაუფლებაც. მას უნისონში ათასები ემორჩილებოდნენ. საქალაქო ტრანსპორტის მოძ-რაობაც და ქარხნის მუშაობაც შესაძლოა გაჩე-რებულიყო მისი განკარგულებით. ხალხის მასები შეიძლება შეკრებილიყვნენ ფაბრიკის ეზოში, რათა ტროცკისთვის მოესმინათ, მაგრამ სინამდვილეში ისინი მას და მის ფილმს ეკუთვნოდნენ. ეს პრეტენ-ზიები ძალაუფლებაზე – თუკი მის ატრაქციონების თეორიას მართებულად მივიჩნევთ – მალე კიდევ უფრო დიდ გაქანებას შეიძენს. არა მარტო მასები კინოაპარატის წინაშე, არამედ მილიონობით მაყუ-რებელი მთელ მსოფლიოში დაიწყებს სკამებიდან

წამოხტომას, ყვირილს, ტირილს მისი ჩანაფიქრების მიხედვით, მისი ატრაქციონების მონტაჟის ძალით. გარემოებათა გამო, მასები აპარატის წინ ჩაცმულები იყვნენ როგორც რუსი პროლეტარები და არა როგორც, ვთქვათ, რომაელი ანდა ბაბილონელი მეომრები გრიფიტის „შეუწყნარებლობაში“, რომელიც ეიზენშტეინისათვის სანიმუშო ფილმი იყო. მათი მოქმედებანი თანამედროვე ინდუსტრიულ სივრცეებზე იყო გაშლილი: ქარხნებში, ხიდებზე, ქალაქური პეიზაჟის ფონზე. სიუჟეტად კი დაჩაგრულთა და დაბერავებულთა ისტორიული ბედი იყო გამოყენებული. ხოლო თავისი ზემოქმედების ძალას ფილმი ამ ჩაგრულებისადმი სოლიდარობიდან იძენდა. მასალა იყო მასები, რომელთაც კინოპარატის წინაშე სტატისტების ჯგუფები განასახიერებდნენ. მასებით მანიპულირების გამოცდილება მაყურებელთა დარბაზში და კინემატოგრაფის ფუტურისტული შესაძლებლობები – აი, რამ აქცია საბოლოოდ ეიზენშტეინი ბოლშევიკად. ახალმა ხელოვნებამ შეისრუტა მისი ძალიან პირადული მიღრეკილებები და, თუმცა ფილმის ძირითადი ელემენტები – მისი თემა, სიუჟეტი, ადრესატი იყო არსებითად კოლექტიური, ის გახლდათ მისი ავტორი – და თითქმის ღმერთად იქცა.

ფილმი სამეფო ფლოტის აჯანყებულ ხომალდზე – „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ (1925), კლასიკური ტრაგედიის მსგავსად, ხუთ მოქმედებად იყო დაყოფილი. ფილმის კომპოზიციის ანალიზისას ათი, თხუთმეტი, ოცი წლის თავზე, ეიზენშტეინი

გაოცებული იყო მისი იმპროვიზაციული სრულყოფილებით. „პოტიომკინის“ უშუალო ზემოქმედება იმდენად ძლიერი იყო, რომ მის რიგმულ სრულყოფილებას თავდაპირველად ყურადღება არავინ მიაქცია. ეიზენშტეინმა რევოლუციის უაღრესად ამბივალენტური სურათი დახატა: ძალადობა კიდევ უფრო მეტ ძალადობას იწვევს; აამოქმედებს რა ჯაჭვურ რეაქციას, რევოლუცია ამ ცოდვის ტრიალში ადამიანთა სულ უფრო დიდ ჯგუფებს ითრევს. ბორშჩის გაფუჭებული ხორცი უკმაყოფილებას იწვევს, მაგრამ მეზღვაურებს აიძულებენ ჭამონ ბორშჩი. როცა ოციოდე მეზღვაური უარს ამბობს, ისინი, როგორც მეამბოხები, უნდა დაიხვრიტონ. განაჩენის სისრულეში მოყვანისას განწყობა შემობრუნდება და აჯანყებულთა ნაცვლად ყველა ოფიცერს კლავენ. ხანმოკლე პაუზა, რომელიც მოკლულ ამხანაგზე – წმინდა მსხვერპლზე – წუხილითა გამოწვეული, მხოლოდ წინუძღვის ძალადობის ახალ ტალღას. მან ამჯერად მთელი ქალაქი უნდა მოიცვას. წესრიგის დასამყარებლად ქალაქში კაზაკები შემოჰყავთ. მაგრამ ამ დროს ქალები, ხეიბრები, ანტისემიტები, რევოლუციონერები, თევზით მოვაჭრეები, სტუდენტები, გიმნაზისტი გოგონები, უსაქმური მაცქერლები, ისინიც, ვინც მხარი დაუჭირა აჯანყებას, და ისინიც, ვინც მას მხარი არ დაუჭირა, ყველანი მიემართებიან პორტში დასაფლავებაზე. ამ ხალხის დახვრეტა პორტის კიბეზე ექვსი წუთი გრძელდება. ხალხთა მასების ქაოტურად მოძრავი სხეული

ხელისუფლების ძალადობის ულმობელ, კარგად ორგანიზებულ მანქანას ეჯახება. ეს მანქანა შეუჩერებელია. კაზაკების თოფების ბათქს აჯანყებულების მიერ ხელში ჩაგდებული ჯავშნოსნის არტილერია პასუხობს. ჯავშნოსნიდან გენერალურ შტაბს ესვრიან. მოხაზა რა გასროლის ტრაექტორია, ეიზენშტეინმა მონტაჟურ სერიაში სამი ქვის ქანდაკება ჩართო – მძინარე ლომის, გაღვიძებული ლომის და ლომის, ნახტომისათვის რომ ემზადება. კადრები ერთმანეთს ისე ჩქარა მიჰყვებოდნენ, რომ ლომის მოძრაობის ილუზიას ბადებდნენ, რამაც მაყურებელი შეაცბუნა და ეჭვიც დაბადა: არის ეს რევოლუციური რისხვის გამოვლინება, თუ, პირიქით, რეაქციულ ძალთა გააფთრება? ყველაფერი გაცილებით უფრო მარტივადაა, იტყვის მოგვიანებით ეიზენშტეინი. ლომები, ეს იდიომატური გამოთქმის – „ქვებმა დაიღრიალეს“ – განხორციელებაა, ვინაიდან შეუძლებელი იყო აფექტის შემდგომი გაინტენსიურება ადამიანური მასალის გამოყენებით.

ფინალში მოსალოდნელი სასაკლაოს არარსებობა ათავისუფლებს ისეთ კათარზისულ შემსუბუქებას, რომლის სწორს ვერც ერთ ჰოლივუდურ ჰეპი-ენდში ვერ ნახავთ. თუმცა, ეიზენშტეინი თავის ფილმს „ნიბელუნგებს“ ადარებდა, მან მოახერხა ფრიც ლანგის სტატიკური, ორნამენტულ-მასობრივი სცენებისათვის მსხვერპლთა ქაოტური ბრძო დაეპირისპირებინა. მასების დინამიკა ეიზენშტეინთან უსასრულოდ უფრო რთული და

დრამატული იყო, ვინემ კინოსტუდია „უფას“ გეო-მეტრიული ბალეტი. ეიზენშტეინმა მხოლოდ რევოლუციური მონამეობრიობის ყველაზე შთამბეჭდავი სურათი კი არ შექმნა, მან აჩვენა ისიც, რომ რევოლუციურ ხელოვნებას მაყურებლის აღელვება შეუძლია და უწინდებურად შეუძლია დარჩეს ხელოვნებად. ბერლინში ფილმის პრემიერა „აპოლოში“ გაიმართა, ყოფილ მიუზიკ-პოლში, რადგან დიდი კინოთეატრების მფლობელებს არ სურდათ ფილმის დემონსტრირება. იყო კიდევ ერთი მცდელობა ჩაეგდოთ ჩვენება, მაგრამ ამან მემარცხენე პრესის გაშმაგებული ზენოლის შედეგად ფიასკო განიცადა. სამხედრო სარდლობამ ჯარისკაცებს მაინც აუკრძალა „პოტიომკინის“ ყურება.

რუსულმა სურათმა დაჩრდილა ყველაფერი, რაც კი ოდესმე უნახავთ ბერლინში – „უფას“ მონუმენტური სპექტაკლები და ამერიკული ბოევიკები კინოვარსკვლავთა მონაწილეობით. ეს იყო სასტიკი, სისხლიანი ფილმი, მემარჯვენე პრესის აზრით, მოსკოვური ყაიდის და „საბჭოთა-ებრაული პროპაგანდის“ უკიდურესი ბრუტალობა: ყოველი უფროსისათვის უნდა მიეცათ დავალება, დაცვათ მაყურებელი ამგვარი სანახაობებისგან. მაგრამ ბერლინის ყველა მნიშვნელოვანმა კულტურულმა ფიგურამ აღიარა, რომ სურათი უჩვეულო, დამატყვევებელ, აღმგზნებ შთაბეჭდილებას ტოვებს. გერმანელი მწერლები – ლიონ ფოიშტვანგერი, ბერტოლდ ბრეხტი, გუსტავ რეგლერი – შეეცადნენ მისი ფენომენალური ზემოქმედება რომანებში და

ლექსებში გადმოეცათ. ბერლინის წრეებში ფილ-მის ესთეტიკა ნოუიერ ნიადაგზე მოხვედრილი აღ-მოჩნდა: ეს იყო დადას ეპოქა – ეპოქა „ბაუჰაუსის“ მხატვრების ექპერიმენტებისა ფოტოგრაფიის, ხო-ლო ვალტერ რუტმანის, ვიკინგ ეგელინგის და პანს რიხტერისა – აბსტრაქტული კინოს სფეროში. თუმ-ცა, „პოტიომკინი“ მოვლენად არა მხოლოდ ამ და-ხურულ წრეებში იქცა. კომპარტიისა და რუსეთის მეგობრების უურნალები „Die Rote Fahne“ და „Das neue Rußland“ „პოტიომკინის“ ეფექტს“ მის იდეო-ლოგიას მიაწერდნენ. მალე კი ცხადი გახდა, რომ ფილმის მიმზიდველობა გაცილებით უფრო ფარ-თოა და არა მარტო პროლეტარიატზე მოქმედებს. „პოტიომკინის“ წარმატება ელეგანტური კურ-ფიურსტენდამის კინოთეატრების ბურუუაზიულ საზოგადოებაში რუსი კინორეჟისორისათვის სრუ-ლი მოულოდნელობა აღმოჩნდა. მისმა მგზნებარე, სასტიკმა, სენტიმენტალურმა, ექსცენტრულმა, პროპაგანდისტულმა და ექსპერიმენტულმა ფილმ-მა თაყვანისმცემლები მოიპოვა დადაისტებსა და მილიონერებს, ფსიქოანალიტიკოსებსა და პროფე-სიონალ რევოლუციონერებს შორის.

„პოტიომკინი“ კინოს ახლებური გაგების, რუ-სეთის სხვა ხატებისა და გმირების სრულიად სხვა ტიპის დემონსტრირებას ახდენდა. აქ რევოლუცია დაკავშირებული იყო ძალადობასთან. სწორედ ეს ნატურალისტური ძალადობა – პოგრომი, დაღუპ-ვა, ამბოხი, ტერორი – ახალი რუსული კინოს სიუ-ჟეტად იქცა. მომავლის მისეული აპოკალიფსური

ხედვა ადამიანს ეიფორიული აღგზნებით მუხტავდა. ახალ ესთეტიკას საგონებელში ჩაგდება შეეძლო; მაყურებლები მისი ჰიპნოზური ზემოქმედების მიზეზს ზუსტად ვერ საზღვრავდნენ. კერი ვარაუდობდა, რომ წარმატება რუსული კულტურული ტრადიციით იყო შემზადებული, რომელიც ფესვებით „ველურ აზიურ-სლავურ“ ტემპერამენტამდე მიდიოდა: „რუსი ორი თვისებით გამოირჩევა. ერთი მხრივ, იგი რბილია, მგრძნობიარე, მეორე მხრივ – რადიკალური. დოგმატურ-დილეტანტურად ამის ფორმულირება ასე შეიძლება: ერთი მხრივ – სლავი, მეორე მხრივ – თათარი. (...) ეს ორი წინააღმდეგობა (ერთი მხრივ, მგრძნობიარე, მეორე მხრივ, რადიკალური) შედუღაბებულია რუსულ კინოში. ანუ რუსული ხელოვნება თავის ემოციურობაში მიდის რადიკალურად – ბოლომდე“. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ მონტაჟი ითვლება რუსული კინოს ძირითად განმასხვავებელ ნიშნად, თუმცა მონტაჟის ბევრ ექსპერიმენტს, ხალისით, ფრანგი და გერმანელი ავანგარდისტებიც ატარებდნენ. და მაინც, ეს ტექნიკური ხერხი, დამყარებული ორი, ერთმანეთთან ხშირად არანაირად არ დაკავშირებული სურათის კონფრონტაციაზე და შეწებებაზე, ფასდება როგორც განსაკუთრებული მენტალობის თვისება და გამოცხადებულია რუსული კინოსკოლის ეროვნულ თავისებურებად – როგორც ველური სლავურ-თათრული სულის გაგლეჯილობის ერთგვარი მატერიალიზაცია. კერმა ეს „პოტიომკინში“ დაინახა და მოიხიბლა მისი

„ულტრარეალიზმით“ – ეთნოგრაფიული ტიპებით, მძვინვარებით და დოსტოევსკის, ტოლსტოისა და სტანისლავსკისეულ ვწებათა უფსკრულებით.

ამავე დროს, მასებში, ეკრანზე წარმოდგენილ მათ კოლექტიურ სხეულში, ვერ მოძებნიდით ვერც ტოლსტოის გლეხს და ვერც დოსტოევსკის ნევრო-ტიქს. ეიზენშტეინმა თავისი ფილმი თვითმყოფადი ტიპაჟებისაგან და საკუთარი დასის მსახიობები-საგან ჩამოასხა. იგი განსაკუთრებით გაახალისა იმან, რომ ფილმის ერთ-ერთი რეცენზინგი „Frankfurter Zeitung“-ში წერდა: ეიზენშტეინის მსახიობები იმიტომ არიან ასე კარგები, რომ ყველანი სტანისლავსკის თეატრიდან არიანო. ეიზენშტეინმა იქვე გამოააშკარავა, რომ ისინი არავითარი სახის თეატრალურ განათლებას არ იყვნენ ნაზიარებინი, მით უმეტეს, მისი „დაუძინებელი მტრის“ სკოლი-სას.

ჰერბერტ იერინგმა „პოტიომკინს“ უწოდა „სახალხო ფილმი“. გერმანიაში, ამტკიცებდა იგი, არა-ფერია მისი ტოლფასი, რადგან „ჩვენ პოლიტიკურად, სულიერად და მხატვრულად დაფლეთილები ვართ“. „პოტიომკინის“ მისეული შეპირისპირება „ილიადასთან“ და „ნიბელუნგებთან“ წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. 1934 წელს გებელსმა თავის რეჟისორებს ნაციონალ-სოციალისტური „პოტიომკინი“ მოსთხოვა. „Vossische Zeitung“-ის რეცენზინგი პოტიომკინს „უფას“ და პოლივუდის მასშტაბურ ისტორიულ დადგმებს ადარებდა, მაგრამ ამასთან აღნიშნავდა, რომ ეს უკანასკნელი მის გვერდით

– მხოლოდ იდილიური პასტორალებია. კრიტიკოს-მა ოსკარ ა. გ. შმიტმა, შეადარა რა ფილმი გასული საუკუნის კლასიკურ რომანებს, მასში ვერავითარი მხატვრული ლირსებები ვერ აღმოაჩინა, რადგან აქ არ იყო არანაირი მოაზროვნე და ტანჯული პიროვნება. მას მკვეთრად შეეპასუხა ვალტერ ბენიამინი. მან ყველაზე მოულოდნელი და ყველაზე ზუსტი შედარება შემოგვთავაზა: ეიზენშტეინის ფილმი ამერიკულ სიტუაციურ კომედიას ენათესავება. გროტესკის ამ სახეობამ საშინელების ის უფსკრული აღმოაჩინა, რომელისკენაც საზოგადოებას ტექნიკა უბიძგებს. „პოტიომკინმა“ უმოწყალოდ წარმოაჩინა სლეპსტიკური სასაცილო ღიაობა – მანქანების მომაკვდინებლობა. ცხოვრების ახალი სფეროს გმირი – პროლეტარიატი – იძულებული იყო აეთვისებინა ახალი სივრცეები. „პოტიომკინმა“ ხელოვნების ახალი ფორმულა წამონია: მასები, ძალადობა, ტექნიკა, ტექნიკის ძალადობა მასებზე, ინდივიდუალური ცნობიერების გაქრობა და კოლექტიური ბედისწერა.

ამ პროცესის მზარდმა გაცნობიერებამ და ეიზენშტეინის მიერ სივრცესა და კოლექტიურ ბედს შორის კავშირის არეკვლამ – კავშირისა, რომელიც მეოცე საუკუნისთვის განმსაზღვრელი გახდება, – „პოტიომკინი“ ხელოვნებაზე ძველი წარმოდგენების, კინოს შესაძლებლობებისა და „რუსული სულის“ გამოცანების ფარგლებს გარეთ გაიტანა. კონტრასტული დაქსაქსული მოვლენების მონტაჟით ეიზენშტეინმა მხოლოდ რადიკალური პოე-

ტიკა კი არ შექმნა, რომელიც ფუტურისტებისა და სიურეალისტების ექსპრიმენტებს წინ უსწრებდა, არამედ სამყაროს ტოტალური ხედვაც, ისტორიული პროცესებისა და ახალი მასობრივი ქმედებების მიზეზობრიობას რომ აშიშვლებდა; რამაც შთანთქა ინდივიდი მისი განცდებითურთ და იგი მისგან დამოუკიდებელ მიზეზობრიობას დაუქვემდებარა. ეს აღმოჩენა არა მხოლოდ რუსული, არამედ საერთაშორისო ხელოვნებისთვისაც მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა; არა მარტო ავანგარდული და სოციალურად ანგაუირებულისათვის, – როგორიც პისკატორისა და ბრეხტის თეატრი იყო, არამედ კომერციული კინოსთვისაც. ბერლინში „პოტიომ-კინის“ პრემიერის შემდეგ რუსული მონტაჟური კინო ევროპაში მოდად გადაიქცა – შავკანიანების ჯაზის კვალდაკვალ, ეიზენშტეინი კი – ყველაზე ცნობილ რეჟისორად და ახალი აგრესიული გამომხატველობის წამყვან თეორეტიკოსად იქცა. თავის სტატიებში და ინტერვიუებში იგი გერმანულ, ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე განმარტავდა, თუ როგორ აერთიანებს კინო ფსიქოტექნიკისა და ფსიქოანალიზის გამოცდილებას სივრცის პულვერიზაციის კუბისტურ ექსპერიმენტებთან, ენის მიმართ ფუტურისტების ექსპერიმენტებთან, მოძრაობის ახალი სკოლების მიღწევებთან, სხეულებრივ გამომხატველობას რომ ათავისუფლებენ.

ბევრი კინემატოგრაფისტი – ლუი დელიუკი, ვალტერ რუტმანი, ძიგა ვერტოვი – ფილმს იაზრებდნენ, როგორც მხედველობის და სმენის გაფარ-

თოების ინსტრუმენტს. ეიზენშტეინი კინოში გაშუ-  
ალებითობას, აზროვნების ფორმების მატერიალი-  
ზაციას ხედავდა. ორმაგი ექსპოზიცია, ზედდება,  
მსხვილი პლანი – სააზროვნო ფიგურების ვიზუა-  
ლიზაციას ახდენდნენ და მათ ანალიზის ობიექტე-  
ბად აქცევდნენ. მის თვალში მონტაჟი ინტერმო-  
დალურ კავშირებსა და ასოციაციებზე აიგებოდა,  
რაც უფრო ახლოს იყო სიმულტანური აზროვნების  
ფორმებთან, ვინემ ხაზოვან ლოგიკასთან.

ოქსანა ბულგაკოვა

ପ୍ରାଣରୁ ମନୋମାନ



უცნაური და მოულოდნელია ბროშურის წერა  
იმაზე, რაც ფაქტობრივად არ არსებობს. ხომ არ  
არსებობს, მაგალითად, კინო კინემატოგრაფიის  
გარეშე. ამ დროს, წინამდებარე წიგნის ავტორმა  
მოახერხა დაწერა წიგნი იმ ქვეყნის კინოზე, რო-  
მელსაც კინემატოგრაფი არ გააჩნია,<sup>1</sup>

კინოზე იმ ქვეყნისა, რომელსაც თავის კულ-  
ტურაში კინემატოგრაფიული ნიშან-თვისებების  
უსასრულო სიმრავლე აქვს, თუმცა ისინი მიმო-  
ფანტულია ყველგან... თვით კინოს გარდა.

კინო – ეს არის: ამდენი ფირმა, ასეთი და ასეთი  
საპონუნავი კაპიტალები, ასეთი „ვარსკვლავები“,  
ასეთი და ასეთი დრამები.

კინემატოგრაფია – ეს არის, პირველ ყოვლისა,  
მონტაჟი.

იაპონური კინო კარგადაა უზრუნველყოფილი  
ფირმებით, მსახიობებით, სიუჟეტებით.

თუმცა იაპონურმა კინომ სრულებით არ იცის  
მონტაჟი.

ამავე დროს, მონტაჟის პრინციპი შეიძლებოდა  
ჩაგვეთვალა იაპონური სახვითი კულტურის სტი-  
ქიად.

დამწერლობა,

რადგან დამწერლობა, პირველ რიგში, სახვითია.  
იეროგლიფი.

საგნის ნატურალისტური გამოსახვა ჩვენს  
ერამდე, ცანკის განაფული ხელებით, 2650 წლის  
განმავლობაში ოდნავ სქემატიზირებას განიცდის,

ხოლო 539 თანამოძმესთან ერთად იეროგლიფიკის პირველ „კონტინგენტს“ ქმნის.

ბამბუკის ფირფიტაზე სადგისით ამოკანრული საგნის პორტრეტი ჯერ კიდევ ყველაფრით წააგავს ორიგინალს.

მაგრამ, აი, III საუკუნის ბოლოს გამოიგონეს ფუნჯი,

ამ „სასიხარულო მოვლენის“ შემდეგ | საუკუნე-ში (ჩვ. ნ.) – ქალალდი,

დაბოლოს, 220 წელს – ტუში.

სრული გადატრიალება. რევოლუცია მოხაზულობაში. ხოლო, გაივლის რა ისტორიის განმავლობაში დამწერლობის თოთხმეტამდე სხვადასხვა-გვარ მანერას, იეროგლიფი ქვავდება თავისი თანამედროვე მოხაზულობით.

წარმოების იარაღები (ფუნჯი და ტუში) განსაზღვრავენ ფორმას.

თოთხმეტმა რეფორმამ თავისი გააკეთა.  
შედეგად: მგზნებარედ განვითარებად იეროგლიფში „მა“ (ცხენი) უკვე წარმოუდგენელია შევიცნოთ ცზან სეს სამწერლო სტილის უკანა ფეხებზე



ნახატი 1



ამაღლელვებლად ჩა-ბუქნული პატარა ცხენის იერი, ცხენისა, ასერიგად კარგად წაცნობი რომ არის ძველი ჩინური ქანდაკებიდან (ნახ. 1).

მაგრამ, იქამც იყოს პატარა ცხენი ისევე, როგორც „სიან-ხინის“ 607 დანარჩენი ნიშანი – იეროგლიფების პირველი სახვითი კატეგორია.

საკუთრივ ინტერესი იწყება იეროგლიფების მეორე კატეგორიიდან – „ჰო-ი“, ანუ „ერთობლივი“-დან.

საქმე ისაა, რომ ერთობლიობა... უკეთ რომ ვთქვათ, უმარტივესი რიგის ორი იეროგლიფის შეთავსება განიხილება არა როგორც მათი ჯამი, არამედ როგორც წარმოებული, ანუ როგორც სხვა განზომილების, სხვა ხარისხის სიდიდე; თუკი ყოველი მათგანი, ცალკე აღებული, შესაბამება საგანს, ფაქტს, მათი შეთანადება უკვე ცნების შესატყვისი აღმოჩნდება. ორი „გამოსახვადის“ შეთავსებით მიიღწევა გრაფიკულად გამოუსახველის მოხაზულობა.

მაგალითად: წყლისა და თვალის გამოსახულება ნიშნავს – „ტირილს“,

ყურის გამოსახულება კარების ნახატის გვერდით – „სმენას“,

ძალლი და პირი – „ყეფას“,

პირი და ბავშვი – „ყვირილს“,

პირი და ჩიტი – „სიმღერას“,

დანა და გული – „სევდას“ და ა.შ.

მაგრამ ეს ხომ – მონტაჟია!!

დიახ. ზუსტად ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ კინოში, ვუთანადებთ რა ერთმანეთს შეძლებისდაგვარად ერთმნიშვნელოვან, აზრობრივად ნეიტრალურ, სახვით კადრისებს გააზრებულ კონტექსტებსა და რიგებში.

კინოფორმატის დრამატურგია

სამივე მათგანის ურთიერთკავშირი –  
თეზის (აპსტრაქტული იდეის) შიგნით არსე-  
ბული კონფლიქტია:

- 1) ფორმულირდება ტიტრის დიალექტი-კაში,
- 2) ფორმირდება სივრცობრივად კადრშიდა კონფლიქტში – და
- 3) ფეთქდება კადრთა შორის დაძაბულობის ზრდისას – მონტაჟური კონფლიქტი.

კვლავაც სრული ანალოგით ადამიანურ გა-  
მომხატველობასთან.

რომელიც არის მოტივების კონფლიქტი. თანა-  
ბრად მოაზრებადი სამ ფაზაში:

1. წმინდად სიტყვიერი გამოვლინება. ინტო-  
ნაციის გარეშე: ენობრივი გამომხატველობა.
2. უესტიკულაციური (მიმიკურ-ინტონაცი-  
ური) გამომხატველობა. კონფლიქტის პრო-  
ექცია გამომხატველობის უნარის მქონე  
ადამიანის მთელ სხეულებრივ სისტემაზე.  
(„უესტი“ და „ბგერითი უესტი“ – ინტონაცია.)
3. კონფლიქტის პროექცია სივრცობრივ  
[განზომილებაში]. მზარდი დაძაბულობისას  
(მოტივებისა) მიმიკური გამომხატველობის  
ზიგზაგი განიტყორცნება გარე სივრცეში  
დეფორმაციის იმავე ფორმულის თანახმად.  
გამომხატველობის ზიგზაგი, რომელიც  
წარმოიქმნება სივრცის დანაწევრებისას  
ადამიანის მიერ, ამ სივრცეში რომ მოძრა-  
ობს. (მიზანსცენა.)



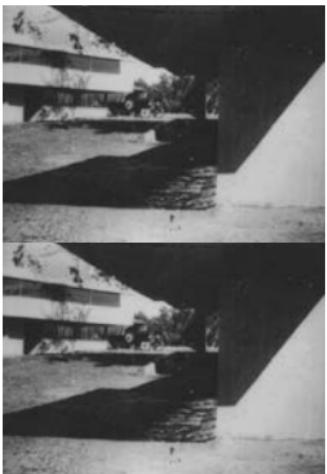
ილუსტრაცია 1



ილუსტრაცია 2



ილუსტრაცია 3



ილუსტრაცია 4

აქ არის საფუძველი კინოფორმის პრობლემის  
სრულიად ახალი გაგებისა.

კონფლიქტების მაგალითებად შეიძლებოდა  
მოგვეტანა:

1. გრაფიკული კონფლიქტი (იხ. ილ. 1),
2. პლანების კონფლიქტი (იხ. ილ. 2),
3. მოცულობების კონფლიქტი (იხ. ილ. 3),
4. სივრცითი კონფლიქტი (იხ. ილ. 4),
5. სინათლისეული კონფლიქტი,
6. ტემპისეული კონფლიქტი და ა.შ. და ა.შ.

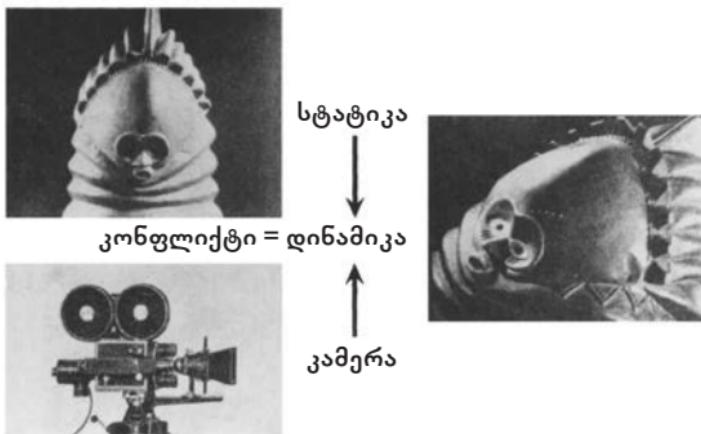
(NB. აქ ისინი აღნიშნულნი არიან მთავარი ნიშან-თვისების მიხედვით, დომინანტას მიხედვით.  
თავისთავად ცხადია, რომ ისინი უფრო ხშირად  
წარმოჩნდებიან კომპლექსების სახით, ერთმანეთ-  
თან დაჯგუფებულნი. ეს მართებულია როგორც  
კადრის, ისე მონტაჟისათვის.)

მონტაჟზე გადასვლისათვის საკმარისი იქნება  
წარმოვიდგინოთ თითოეული მაგალითი გაორებუ-  
ლად ორი დამოუკიდებელი ნაჭრის სახით.



NB. გრაფიკული შემთხვევა. იგივეა ყველა სხვა  
შემთხვევაში.

თუ რამდენად შორს მივყავართ კონფლიქტის  
ამგვარ გაგებას კინოფორმის განმარტებაში, ამას  
შემდეგი მაგალითები გვიჩვენებენ:



ილუსტრაცია 5

7. კონფლიქტი მასალასა და რაკურსს შორის (მიიღწევა სივრცობრივი დამახინჯვებით გადაღების კუთხის მეშვეობით – იხ. ილ. 5)
8. კონფლიქტი მასალასა და სივრცეში მის წარმოდგენას შორის (მიიღწევა ოპტიკური დეფორმაციით ობიექტივის მეშვეობით).
9. კონფლიქტი მოვლენასა და მის დროში მიმდინარეობას შორის (მიიღწევა აჩქარებული და შენელებული გადაღებით – ცაიტ-ლუპე და მულტიპლიკატორი), დაბოლოს,
10. კონფლიქტი მთლიან ოპტიკურ კომპლექსსა და სრულიად სხვა სფეროს შორის.

## შენიშვნები

### ატრაქციონების მონტაჟი

- 1 ... ორი მიმართულებით რევოლუციური შინაარსის ზოგადი ნიშნით. – უურნალში „მაყურებელი მუშა“ (1924, №6) თეატრალური კრიტიკოსი ს. ლევმანი წერდა: „პროლეტკულტი ერთი უკიდურესობიდან მეორეს მიაწყდა, უარი თქვა რა განცდების, განწყობებისა და ნატურალიზმის ფანრზე, იგი კლოუნადაში, ბუფონადასა და გროტესკში გადაეშვა“. ამ დებულებას ეიზენშტეინი ხსნის თავის სტატიაში.
- 2 „პროლეტკულტის ალიონები“ – პროლეტკულტის თეატრის სპექტაკელი, რომელშიც ინსცენირებულია პროლეტარულ პოეტთა ლექსები. იგი წარმოიქმნა, როგორც მეიერპოლდის მიერ ვერპარნის პიესის „ალიონები“ დადგმაზე პოლემიკური პასუხი.
- 3 „ლენა“ – ვ. ფ. პლეტნიოვის (1886-1942) პიესა 1912 წლის ლენის მოვლენებზე, რომელიც 1921 წ. 11 ოქტომბერს მოსკოვის პროლეტკულტის თეატრის გახსნისთვის დაიდგა. ეიზენშტეინი მხატვარ ნიკიტინთან ერთად ამ სპექტაკელის გაფორმების ავტორი იყო.
- 4 არვატოვი ბორის ეგნატეს-ძე (1896-1940) – ხელოვნებათმცოდნე, ავტორი წიგნისა „ხელოვნება და კლასები“, რომელიც 1923 წ. გამოიცა, და კრებულისა „ხელოვნება და წარმოება“, მოსკოვის პროლეტკულტის

გამომცემლობა, 1926 წ., „ლეფ“-ის ჯგუფის მონაწილე.

- 5 „მექსიკელი“ – ჯეპ ლონდონის მოთხრობის ინსცენირება; ეიზენშტეინის პირველი დადგმა (ვ.ს. სმიშ-ლიავთან ერთად) პროლეტკულტის თეატრის სცენაზე 1921 წ. იანვარ-მარტში. ეიზენშტეინი, აგრეთვე, დეკორაციებისა და კოსტიუმების ავტორიც გახლდათ.
- 6 სმიშლიაევი ვალენტინ სერგის-ძე (1891-1936) – მოსკოვის მხატვრული თეატრის პირველი სტუდიის მსახიობი და რეჟისორი, რომელიც 20-იან წლებში გახდა პროლეტკულტის პირველი მუშათა თეატრის რეჟისორი. მას ეკუთვნის წიგნი „სცენური სანახაობის დამუშავების ტექნიკა“, სრულიად რუსეთის პროლეტკულტის გამომცემლობა, 1922.
- 7 „ხრამის პირას“ – ვ. ფ. პლეტნიოვის პიესა, დადგმული პროლეტკულტის თეატრში 1922 წ.
- 8 „ბრძენი“ – ს. მ. ტრეტიაკოვის მიერ გადაკეთებული ა. ნ. ოსტროვსკის კომედია „ყოველი ბრძენისთვის – საკმაო უბრალოება“.
- 9 პერეტრუ – მოსკოვის პროლეტკულტის თეატრის მოძრავი დასის შემოკლებული სახელწოდება.
- 10 ოსტუსევი ალექსანდრე ალექსის-ძე (1874-1953) – სსრკ სახალხო არტისტი, კლასიკური რეპერტუარის მთელი რიგი როლების შემსრულებელი.
- 11 „ჭრიჭინა ღუმელზე“ – იგულისხმება მოსკოვის მხატვრული თეატრის პირველი სტუდიის საპროგრამო სპექტაკლი ჩ. დიკენსის მიხედვით „ჭრიჭინა ღუმელზე“, დადგმული 1915 წ.
- 12 გინიოლის თეატრი, ანუ გრან-გინიოლი – პარიზის ერთ-ერთი ბულვარული თეატრი, არსებული XIX ს. მეორე ნახევრიდან, რომელმაც შექმნა „საშინელება-თა თეატრის“ განსაკუთრებული სტილი – აუდიტო-

რიაზე ზემოქმედების ტიპის თვალსაზრისით პანოპ-ტიკუმთან მიახლოებული.

- 13 გროსი გეორგ (1893-1959) – გერმანელი მხატვარი, განსაკუთრებით ცნობილი როგორც გრაფიკოსი და კარიკატურისტი, რომლის ნახატებში მძაფრი სოციალური სატირის ელემენტები ჭარბობს.
- 14 როდჩენკო ალექსანდრე მიხეილის-ძე (1891-1956) – საბჭოთა მხატვარი-გრაფიკოსი, ფოტოგრაფი, მეიერპოლდის მთელი რიგი სპექტაკლებისთვის (კერძოდ, მეიერპოლდის თეატრში მაიაკოვსკის „ბალინჯოს“ მეორე ნაწილისთვის) დეკორაციების ავტორი, ფოტომონტაჟის უანრის ერთ-ერთი შემქმნელი. ჯგუფი „ლეფ“-ის წევრი.
- 15 „ბრძენის“ ეპილოგი შედგებოდა ოცდახუთი „ატრაქ-ციონისგან“, რომელთაც ჩამოთვლის ეიზენშტეინი თავის სტატიაში. ქვემოთ მოტანილია ამ ეპილოგის სავარაუდო რეჟისორული სქემა.
- 1) სცენაზე (მანეჟზე) გლუმოვი, რომელიც [„ექს-პოზიციურ“] მონოლოგში ლაპარაკობს იმაზე, რომ მას მოსტაცეს დღიური და რომ ეს მას გამოაშკარავებით ემუქრება. გლუმოვმა გადაწყვიტა სასწრაფოდ იქორწინოს მაშენკაზე, რისთვისაც სცენაზე „მანეფას“ (კლოუნს) იწვევს და მღვდლის როლის შესრულებას სთავაზობს.
  - 2) შუქი ქვრება, ეკრანზე – შავნილბიანი ადამიანის, გოლუტვინის, მიერ გლუმოვის დღიურის გატაცებაა. პაროდია ამერიკულ დეტექტიურ ფილმზე.
  - 3) შუქი დარბაზში. გამოჩნდება სპორტსმენ-ავტომრბოლელის კოსტიუმში გამოწყობილი მაშენკა, საქორნინო ლეჩაქით, მას სამი მისი დაწუნებული სასიძო-ოფიცერი (ოსტროვსკის პიესაში – კურჩავები) მოპყვება, მომავალი მეჯვარეები მისი და გლუმოვის ქორწილში. გათამაშდება განშორე-

ბის („სევდის“) სცენა: მაშენკა „სასტიკ“ რომანსს „დაე, საფლავმა დამსაჯოს“ მღერის, ოფიცრები ვერტინსკის პაროდირებით ასრულებენ „თქვენ თითებს საკმევლის სურნელი ასდის“. (ეიზენშტეინის თავდაპირველი ჩანაფიქრით – ეს სცენა გათვალისწინებული იყო როგორც ექსცენტრიული მუსიკალური ნომერი (ქსილოფონი), მაშენკას დაკვრა ეუვნებზე, რომლებიც ღილების სახითაა ოფიცრების მუნდირებზე მიკერილი).

- 4, 5, 6) მაშენკას და სამი ოფიცრის წასვლის შემდეგ სცენაზე ისევ გლუმოვია. მასთან მაყურებელთა დარბაზიდან ერთიმეორის მიყოლებით გამორბიან გოროდულინი, ჟოფრი, მამილიუკოვი – სამი კლოუნი; ყოველი მათგანი თავის საცირკო ნომერს ასრულებს (ბურთულებით ჟონგლირება, აკრობატული ნახტომები და სხვა), და ამისთვის გასამრჯელოს ითხოვს. გლუმოვი უარს ეუბნება და მიდის. („ორფრაზიანი კლოუნის ანტრე“ – ყოველი გამოსვლისას – ტექსტის ორი ფრაზა: კლოუნის და გლუმოვის რეპლიკები).
- 7) გამოჩენდება მამავა, გამომწვევი მდიდრულობით ჩაცმული („ეტუალი“), საცირკო შოლტით ხელში და მას მოჰყვება სამი ოფიცერი. მამავას სურს ჩაშალოს გლუმოვის ქორნილი, უარყოფილ სასიძოებს ამშვიდებს და მათი ცხენის შესახებ რეპლიკის („ჭიბუქინებს ჩემი ნაცნობი ფაშატი“) შემდეგ მათრასს შეატყაცუნებს – და ოფიცრები მანეუზე მიმოიფანტებიან. ორნი ასახიერებენ ცხენს, მესამე – მხედარს.
- 8) სცენაზე – მღვდელია („მანეფა“), იწყება „ჯვრისნერა“. ყველანი, ქორნილზე მყოფნი, მღერიან: „მღვდელს ჰყავდა ძალლი“. „მანეფა“ საცირკო ნომერს („კაუჩუკი“) ასრულებს, თან ძალლს ასახიერებს.

- 9) რუპორში – გაზეთის გამყიდველის ყვირილი. გლუმოვი, ტოვებს რა ჯვრისწერას, გარბის, რათა გაიგოს, დაიბეჭდა თუ არა მისი დღიური.
- 10) გამოჩნდება დღიურის გამტაცებელი – ადა-მიანი შავი ნიღბით (გოლუტვინი). ქრება შუქი. კინოეკრანზე – გლუმოვის დღიურია; ფილმში მოთხრობილია, თუ როგორ იქცევა გლუმოვი მაღალი მფარველების ნინაშე და, შესაბამისად, როგორ გარდაისახება ის სხვადასხვა პირობით სახედ (ვირად – მამაევის ნინაშე, ტანკისტად – უოფრის ნინაშე და სხვა ამგვარი).
- 11) ჯვრისწერა განახლდება. გაქცეული გლუმოვის ადგილს უარყოფილი სასიძოები – სამი ოფიცერი („კურჩაევი“) იკავებენ.
- 12) იმისდა გამო, რომ მაშენკა ჯვარს ერთბაშად სამ სასიძოსთან იწერს, ოთხ უნიფორმისტს მაყუ-რებელთა დარბაზიდან დაფაზე მჯდომი მოლა გამოჰყავთ, რომელიც დაწყებულ ჯვრისწერას აგრძელებს, თან მწვავე თემებზე ასრულებს პა-როდიულ კუპლეტებს – „ალა-ვერდი“.
- 13) კუპლეტების დასრულებისთანავე მოლა ლეკურს ასრულებს, ცეკვაში ყველა მონაწილეობს. მოლა აღმართავს დაფას, რომელზეც იგი იჯდა, უკანა მხარეს წარწერაა: „რელიგია – ხალხის ოპიუმია“. მოლა მიდის, ხელში ეს დაფა უჭირავს.
- 14) მაშენკას და სამ სასიძოს ყუთებში ათავსებენ (საი-დანაც ისინი მაყურებელთათვის შეუმჩნევლად ქრებიან). საქორნილო ცერემონიის მონაწილეები თიხის ქოთნებს ყუთზე მირტყმით ამსხვრევენ და ამით ძველებური საქორნილო წესის – „ახალგაზ-რდების ჩანვენა“ – პაროდირებას ახდენენ.
- 15) საქორნილო ცერემონიის სამი მონაწილე (მამი-ლიუკოვი, მამაევი, გოროდულინი) ასრულებენ

- საქორნილო სიმღერას: „ვინ არის ჩვენში ახალ-გაზრდა, და ვინ – უცოლო“.
- 16) საქორნილო სიმღერას წყვეტს გლუმოვი, რომელიც შემორბის გაზეთით ხელში და გაჰყვირის: „ვაშა! გაზეთში არაფერია!“ მას ყველანი დასცინიან, შემდეგ მიატოვებენ.
- 17) დღიურის გამოქვეყნებისა და წარუმატებელი ქორნინების გამო, გლუმოვი სასონარკვეთილია. იგი გადაწყვეტს თავი მოიკლას, უნიფორმისტისგან „ბანარს“ ითხოვს. ჭერიდან მისთვის ლონჟის ჩამოუშვებენ. იგი ზურგზე „ანგელოსის ფრთებს“ იმაგრებს და მას, ანთებული სანთლით ხელში, ჭერისკენ ასწევენ. გუნდი მღერის „შუალამის ცაზე ანგელოსი მოფრინავდა“ – „ლამაზი გულის“ მოტივზე. ეს სცენა „ზეცად ამაღლების“ პაროდირებას ახდენს.
- 18) სცენაზე გოლუტვინი („ბოროტმოქმედი“) გამოჩნდება. გლუმოვი, დაინახავს რა მის მტერს, იწყებს მის ლანძლვას და ჩამოდის სცენაზე, რათა ეკვეთოს „ბოროტმოქმედს“.
- 19) გლუმოვი და გოლუტვინი ესპადრონებით იბრძიან. იმარჯვებს გლუმოვი. გოლუტვინი ეცემა და გლუმოვი მას შარვლიდან იარლიყს მოაცლის, მის ქვეშ სიტყვა „ნეპ“-ია.
- 20) გოლუტვინი ასრულებს კუპლეტებს ნეპზე. გლუმოვი მას ხმას აუწყობს. ორივე ცეკვავს. გოლუტვინი მას „ხელქვეითად გახდომას“ და რუსეთში გამგზავრებას სთავაზობს.
- 21) გოლუტვინი ქოლგით ბალანსირებს, დახრილ მავთულზე მაყურებელთა თავებს გადაუვლის და გადის თეატრის ბალკონზე – „რუსეთში“ მიემგზავრება.

- 22) გლუმოვი გადაწყვეტს მისდიოს მას, ადის მავ-თულზე, მაგრამ მოწყდება (საცირკო „კასკადი“) და სიტყვებით: „ოჳ, ფეხი სრიალებს, სრიალებს, უმჯობესია შესახვევებით ვიარო“ – მიჰყვება გო-ლუკვინს „რუსეთში“ ნაკლებად სახიფათო გზით – მაყურებელთა დარბაზის გავლით.
- 23) სცენაზე გამოდის „წითური“ (კლოუნი), ის ტირის, ბუტბუტებს: „ნავიდნენ, ადამიანი კი მიატოვეს“. თეატრის პალკონიდან, კბილებით მავთულსჩა-ჭიდებული, ჩამოდის მეორე კლოუნი.
- 24, 25) ორ „წითურს“ შორის აყალმაყალი იწყება; ერთი მეორეს წყალს გადაასხამს, ის კი მოულოდ-ნელობისაგან ეცემა. ერთი მათგანი აცხადებს: „დასასრული“ და პუბლიკას თავს უკრავს. ამ მომენტში მაყურებელთა დარბაზში, სკამებქვეშ ხდება პიროტექნიკური აფეთქება.

## კადრს მიღმა

სტატია, დაწერილი 1929 წ. თებერვალში, გამოქვეყ-ნებული იყო ბოლოთქმის სახით ნიკოლაი კაუზმანის ბროშურისთვის „იაპონური კინო“ („თეაკინობეჭდვა“, მ., 1929, გვ. 72-92), რომლის ტექსტის მიხედვითაც არის იგი აღდგენილი, რადგან ავტოგრაფი შემონახული არაა.

ეს არის ახალგარდა ეიზენშტეინის ერთ-ერთი უმნიშ-ვნელოვანესი თეორიული სტატია, რომელშიც მან შეძლო კადრისა და მონტაჟის თანაფარდობის განსაზღვრება არა იმდენად თავისი ინდივიდუალური სტილისთვის, რამ-დენადაც კინოს ზოგადი პოეტიკისთვის: „კადრი სრულე-ბითაც არ არის მონტაჟის ელემენტი. კადრი – მონტა-ჟის უჯრედია. დიალექტიკური ნახტომის მიღმა ერთიან

რიგში კადრი – მონტაჟია“. და თუმცა ამგვარი განსაზღვრების გარეგანი იმპულსი იყო ლ.ვ. კულეშოვის შეხედულებებთან პოლემიკა, თუმცა ჯერ კიდევ იგრძნობოდა ეიზენშტეინის „აზროვნებაზე „ინტელექტუალური კინოს“ პიპოთეზის გავლენა, კინოსი, რომელსაც უშუალოდ შეუძლია გადმოსცეს ეკრანზე ცნებები, – ფორმულირება იმდენად მოცულობითი აღმოჩნდა, რომ ახლაც ინარჩუნებს თეორიულ მნიშვნელობას და სიღრმეს მონტაჟის, ფართო გაგებით, ფენომენთან მიმართებაში.

არ არის შემთხვევებითი, რომ კრებულში „Film Form“ ჯეი ლეიდამ (ალბათ, ავტორთან შეთანხმებით) ამ სტატიას „The Cinematographic Principle and the Ideogram“ <„კინემატოგრაფიული პრინციპი და იდეოგრამა“> დაარქვა; მაშინ, როდესაც მისი პირველი თარგმანი ინგლისურზე (შესრულებული აივორ მონტეგიუსა და სერგეი ნალბანდოვის მიერ და დაბეჭდილი „ჯონისიანურ“ უურნალში „Transition“ 1930 წ. ივნისში) დასათაურებული იყო „The Cinematographic Principle and Japanese Culture“ <„კინემატოგრაფიული პრინციპი და იაპონური კულტურა“>. მიუხედავად იმისა, რომ ეიზენშტეინი კინოენის „საიდუმლოების“ ძიებისას იაპონური პოეზიის და გრაფიკის მაგალითებს მიმართავს, სტატიის ცენტრად სწორედ კადრის, როგორც მრავალნიშნა „იეროგლიფის“, და არა როგორც აზრობრივად ნეიტრალური „ასოს“, განხილვაა, რამაც მას მისცა „გასაღები“ მონტაჟის თეორიის შემდგომი განვითარებისათვის.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბედმა ეიზენშტეინი კარგად შეამზადა ამ „გასაღების“ მორგებისთვის: ჯერ კიდევ 1920 წ. სამოქალაქო ომში და, მაშინვე, დემობილიზაციის შემდეგ, მან დაიწყო იაპონური ენის შესწავლა. 1943 წ. ნიგნის „მეთოდი“ პირველ თავში იგი იხსენებდა, თუ როგორ გახდა რეჟისორი და ხელოვნების თეორეტიკოსი:

„ფრონტიდან მოსკოვში რომ მოვხვედრილიყავი, გენერალური შტაბის აკადემიის აღმოსავლურ ენათა განყოფილებაზე ჩავაბარე. ამისთვის მე ათასი იაპონური სიტყვა დავძლიე; იეროგლიფების ასობით უცნაურ მოხა-ზულობას მოვერიე (...) ყველაზე რთულია – არა დაიმახ-სოვრო სიტყვები, ყველაზე რთულია – შეიცნო ჩვენთვის უჩვეულო აზროვნების წყობა, რითიც აიგება მეტყვე-ლების აღმოსავლური კონსტრუქციები, წინადადებების სტრუქტურა – სიტყვათშეხამებები, სიტყვათდანერი-ლობები და ა.შ. როგორი მადლიერი ვიყავი შემდგომში ბედის, რომ მან ცდუნებებს შორის გამატარა და ძველი აღმოსავლური ენების ამ უცნაური აზროვნების წყობას და სიტყვიერ პიქტოგრაფიას მაზიარა! სწორედ აზროვ-ნების ეს „უცნაური“ წყობა დამეხმარა მე მომავალში გავრკვეულიყავი მონტაჟის ბუნებაში. ხოლო, როცა ეს „წყობა“ მოვიანებით გაცნობიერდა, როგორც შინაგა-ნი გრძნობადი აზროვნების კანონზომიერება, რომელიც ჩვენი, საყოველთაოდ გავრცელებული „ლოგიკურის-გან“ ასე განსხვავდებოდა, მაშინ სწორედ ეს დამეხმარა სახელოვნებო მეთოდის ყველაზე იდუმალ შრეებში გავ-რკვეულიყავი“ (ციტ. იპ-ს მიხედვით, ტ. 1, გვ. 98-99).

1 ამ დროს, წინამდებარე წიგნის ავტორმა მოახერხა დაეწერა წიგნი იმ ქვეყნის კინოზე, რომელსაც კინემა-ტოგრაფი არ გააჩნია... –

ეს არასწორი და უმართებულო განცხადება იაპო-ნური კინემატოგრაფიის არარსებობის თაობაზე დამყა-რებულია იმაზე, რომ იაპონელი კინემატოგრაფისტების უმაღლესი მიღწევები მაშინ არ იყო ცნობილი – არა მარ-ტო ეიზენშტეინისთვის, არამედ საერთოდ იაპონიის ფარ-გლებს გარეთ. 1928 წლისთვის იქ ჩამოყალიბდა კინოს მრავალი უანრი თავისი ეროვნული პოეტიკით; უკვე მუ-შაობდნენ მსოფლიო დონის ისეთი დიდი ოსტატები, რო-

გორც ჰეინოსკე გოსე, იასუძირო ოძუ, კეპიკო უსიპარა. თუკი ეიზენშტეინი კინემატოგრაფიაში ისეთ ფილმებს გულისხმობდა, რომელთაც განვითარებული მონტაჟური სახვითობა ახასიათებთ, – მაშინაც კი მისი მტკიცება არ შეესაბამებოდა რეალობას. „კადრს მიღმა“-ს პუბლიკაციის მერე, მალევე, იგი ტეინოსკე კინუგასამ ინახულა, რომლის ფილმები „შემლილობის ფურცელი“ (1926) და „გზაჯვარედინი“ (1928) თამამი ასოციაციური მონტაჟით გამოირჩეოდა. მეორე მხრივ, სტატიაშ სერიოზული გავლენა იქონია კინოთეორიის განვითარებაზე იაპონიაში, კინოს ღრმა კავშირების გაცნობიერებაზე ეროვნულ კულტურასთან (მისი იაპონური თარგმანი ჟურნ. „კინემა ძიუმპო“-ში უკვე 1930 წ. გამოჩნდა).

2 ....„ჰაი-კაი“ (წარმოქმნილი XII საუკუნის დამდეგს)... – „ჰაი-კაი“ (ანუ ჰოკუ) – იაპონური ლირიკული პოეზიის ჟანრი. სამპნეარიიანი ჰოკუ ხასიათდება მდგრადი მეტრით: ყოველ პწკარში მარცვლების გარკვეული რაოდენობაა – ხუთი პირველში და მესამეში, შვიდი მეორეში. ისტორიულად ჰოკუ ტანკას – რომელიც ხუთი პწკარისგან შედგება, პირველ ნაწილს ნარმოადგენს.

3 თუმცა, გადავიდეთ მაგალითებზე... –

ინგლისურნოვან ვარიანტში, დაბეჭდილში კრებულში „Film Form“, მოყვანილია ოთხი სხვა ჰოკუ (ვიძლევით ორ მათგანს ვ. მარკოვას მეტრიკის დაცვით შესრულებული თარგმანის სახით, კრებულის მიხედვით „იაპონური ჰოეზია“, მ., ГИХЛ, 1956):

На голой ветке

შიშველ ტოტზე

Ворон сидит одиноко...

ყვავი ჩამომჯდარა

მარტოდმარტო...

Осенний вечер! (ბასე)

შემოდგომის საღამო! (ბასე)

Яркий лунный свет!  
На циновку тень свою  
Бросила сосна. (კიკაკუ)

კაშკაშა მთვარის შუქი!  
ჭილობზე თავისი ჩრდილი  
მოაფინა ფიჭვმა (კიკაკუ)

#### 4 თეატრ ნოს („ნოგაკუ“) –

თეატრ ნოს ძირითადი ელემენტებია – სცენიური მეტყველება, გამოხატული რეჩიტატივის ფორმით ან არიოზული მღერით; მუსიკა – შეერთებული სიტყვასთან და ინსტრუმენტული; და მოძრაობა – ცეკვა და პოზებისა და უესტების შეხამება. თეატრ ნოს მსახიობები თამაშობენ ნილბებით.

5 პოზიტივისტური რეალიზმი სრულიადაც არ არის პერცეფციის სწორი ფორმა. უბრალოდ – სოციალური წყობის გარკვეული ფორმის ფუნქციაა, სახელმწიფოებრივი ერთხელისუფლებიანობის შემდგომ სახელმწიფოებრივ ერთაზროვრნებას რომ ამკვიდრებს. –

პერცეფცია (ლათ. *perceptio*) – აღქმა, ობიექტური სინამდვილის უშუალო ასახვა გრძნობათა ორგანოებით. „პოზიტივისტურ რეალიზმს“ აქ ეიზენშტეინი უწოდებს სინამდვილის გარეგანი თვისებების ბრტყლად ნატურალისტურ, მკვდარ, პასიურ ასახვას. მთელი ეს განსაზღვრება გვიჩვენებს, რომ ეიზენშტეინი ნათლად ერკვეოდა ზემოდან მოწოდებული „რეალიზმის“ წყაროებსა და მიზეზებში, რეალიზმისა, რომელიც ცხოვრებისმაგვარ საწყისზე დაიყვანებოდა.

#### 6 „მკმ“ – მოსკოვის კომუნალური მეურნეობა (MKX).

7 „მხიარული კანარის ჩიტი“ – ლევ ვლადიმერისძე კულეშოვის ფილმი, „მეურაბპომ ფილმის“ ნარმოება (1929).

8 „კსტ“ – კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ტექნიკუმი (ГТК, ამჟამად ВГИК-ი).

9 შჩუკინის მუზეუმი – „ახალი დასავლური ფერწერის მუზეუმი“ მოსკოვში, შექმნილი რუსეთის „ტექსტილის მეფის“ სერგეი ივანეს-ძე შჩუკინის (1854-1936) კოლექციის ნაციონალიზაციის შემდეგ.

10 ...პიესაში „ნარუკამი“... –

„ნარუკამი“ – ცუუტი ჰანძიუროს პიესა, კაბუკის რეპერტუარის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სპექტაკლი.

11 ...ჩვენს ახალ სოფლის სურათში. –

იგულისხმება ეპიზოდი „სეპარატორი“ ფილმიდან „გენერალური ხაზი“ („ძველი და ახალი“, 1926-1929).

12 ჩვეულებრივ ეს ან სახვითობაა – „წყალქვეშა სამეფო“ („ბალდადელი ქურდი“) ან სიზმარი („ზვენიგორა“). უფრო ხშირად – უბრალოდ ფორმალური ბირიულქები და კამერით არამოტივირებული ცელქობა („ადამიანი კინოაპარატით“). მე კი მხედველობაში ეპშტეინის „ეშერების სახლის დაღუპვა“ მაქვს.

„ბალდადელი ქურდი“ (1924) – რეჟ. რაულ უოლშის ამერიკული სათავეადასავლო ზღაპარი დუგლას ფერბენქსით მთავარ როლში. „ზვენიგორა“ (1926) – ალექსანდრე პეტრეს-ძე დოვფენკოს ფილმი. „ადამიანი კინოაპარატით“ (1929) – ძიგა ვერტოვის ექსპერიმენტული დოკუმენტური ფილმი, ზედმეტად მკაცრად და მიკერძოებულად შეფასებული ეიზენშტეინის მიერ. „ეშერების სახლის დაღუპვა“ (ან „ეშერის სახლის დაღუპვა“, 1928) – ფრანგი რეჟისორის უან ეპშტეინის (1897-1953) ფილმი, გადაღებული ედგარ პოს მოთხოვბის მიხედვით.

13 ...ამას მე მთელი სტატია მივუძღვენი... –  
ლაპარაკია სტატიაზე „მოულოდნელი შეპირაპირე-  
ბა“.

14 „შინაგანელების მიმდევრები“ – იგულისხმებიან  
მსახიობები და რეჟისორები, რომლებიც გაცნობიერე-  
ბულ მეთოდიკას და მხატვრულ სახეზე მუშაობის პრო-  
ფესიულ ტექნიკას ვერ ფლობდნენ და ცდილობდნენ თა-  
ვისი შემოქმედება ცარიელ ინტუიციაზე („შინაგანზე“)  
აეგოთ.

## მეოთხე განზომილება კინოში

სტატია დაწერილია 1929წ. აგვისტო-სექტემბერში.  
შემონახულია შავად ნაწერი ავტოგრაფი, მეორე ნახევ-  
რის გადათეთრებული ხელანერი და მანქანაზე ნა-  
ბეჭდი ავტორის შესწორებებით (РГАЛИ, 1923–1–1014  
და 2–795). სტატიის პირველი ნაწილი გამოქვეყნებული  
იყო სათაურით „ოთხგანზომილებიანი კინო“ მოსკოვის  
გაზეთ „კინო“-ში 1929 წ. 27 აგვისტოს. მეორე ნაწილი,  
რომელსაც ინგლისურ თარგმანში სათაური ჰქონდა  
„Methods of Montage“ <„მონტაჟის მეთოდები“>, ეიზენ-  
შტეინმა დაასრულა ლონდონში 1929 წლის შემოდგომა-  
ზე. იბეჭდება სტატიის სრული ტექსტი მანქანური ნა-  
ბეჭდის მიხედვით, სადაც იგი საბოლოოდ დასათაურდა.

სტატიაში ნაყოფიერად ვითარდება იდეები, უკვე  
გამოთქმული სტატიაში „კადრის მიღმა“. აქ გრძელდება  
ეიზენშტეინის ძიებანი მონტაჟისა და კადრის თეორიის  
სფეროში. მაგრამ აქ მას აინტერესებს უკვე არა იმდენად  
მონტაჟური „ორი კადრის შეპირაპირების“ სემანტიკა,  
რამდენადაც დროში განვითარება და მაყურებელზე კად-

რების მონტაჟური სერიის, ეგრეთ წოდებული, „ობერტონების“ გრძნობადი („ქვეცნობიერი“) ზემოქმედება.

მკითხველმა არ უნდა გააზვიადოს ეიზენშტეინზე ვ.მ. ბეხტერევის რეფლექსოლოგიური სწავლების გავლენა; ამ სწავლებას საკმაოდ მექანისტურად დაყავდა ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების როული მოვლენები უმარტივეს ბიოლოგიურ ფორმებზე, ხოლო ფსიქოლოგია – სხვადასხვაგვარი რეფლექსების სისტემაზე. სტატიაში მოყვანილ ბეხტერევის ცალკეულ დებულებებს და მის ტერმინოლოგიას არა აქვთ პრინციპული მნიშვნელობა ობერტონული მონტაჟის თეორიისათვის და რეჟისორის მსჯელობების ლოგიკაზე გავლენას არ ახდენენ, მით უფრო, რომ ეიზენშტეინი ბეხტერევის ტერმინებში თავის შინაარსს დებს. ასე მაგალითად, გამაღიზიანებელი მისთვის არა ფიზიოლოგიური, არამედ მაყურებლის გრძნობასა და გონებაზე მოქმედი ფსიქოფიზიოლოგიური ფაქტორია, გალიზიანება კი არა მექანიკური, არამედ მაყურებელზე ხელოვნების მხატვრული ზემოქმედების როული ფსიქოლოგიური პროცესია; და სხვა.

გარკვეული გაგებით სტატია იყო პასუხი ფრანგული „ავანგარდის“ პირველი – „იმპრესიონისტული“ – ტალღის რეჟისორების (ლუი დელიუკის, აბელ განსის, უნ ეპსტეინის, მარსელ ლ'ერბის და სხვების) კინემატოგრაფიულ ძიებებზე, რომელთაც სურდათ აეთვისებინათ კადრის „განწყობითი“, „გრძნობადი“ ელემენტები კინოსანახაობის დრამატურგიაში. კერძოდ, ლუი დელიუკი (1890–1924) ნამოაყენა „ფოტოგენიის“, როგორც ბუნების გარკვეული მოვლენების ან მდგომარეობების განსაკუთრებული თვისებების, კონცეფცია. ამგვარ თვისებათა გამო, ისინი ეკრანზე მიმზიდველად გამოიყურებიან. ეიზენშტეინი ადრევე შეეკამათა „ფოტოგენურობის“ კონცეფციას, მაგრამ ამ სტატიაში იგი მას არ ახსენებს; ეიზენშტეინმა აჩვენა, თუ კინოგამოსახულების რომელი

„ფაბულის გარეთა“ თვისებების წყალობით ხდება ის – ფოტოგენურობა – გრძნობადად ზემოქმედების მქონე.

სტატია, დამყარებული „გენერალური ხაზის“ გამოცდილებაზე, იქცა მნიშვნელოვან ნაბიჯად წინ – მონტაჟის მონიფული კონცეფციისაკენ, რომელსაც ეიზენშტეინი მოგვიანებით გამოსცემს თავისი წიგნების ციკლში 1930-1940 წწ.

1 ...მე ვწერდი... ...იაპონური თეატრის გასტროლებთან დაკავშირებით... –

იგულისხმება სტატია „მოულოდნელი შეპირაპირება“.

2 ... ისინი მემარცხენე კომპოზიტორების (დებიუსი, სკრიაბინი) ზემოქმედების ერთ-ერთ შესანიშნავ საშუალებად გვევლინებიან. –

კლოდ აშილ დებიუსი (1862-1918) – ფრანგი კომპოზიტორი, პიანისტი და დირიჟორი, მუსიკალური იმპრესიონიზმის ლიდერი. ა. სკრიაბინი ახლოს იყო სიმბოლიზმთან. მათი მუსიკალური ნოვაციები, 20-იან წლებში გაცილებით უფრო რადიკალური კომპოზიტორების გამოჩენის მიუხედავად, ჯერ კიდევ მეტად რევოლუციურად აღიქმებოდა, ამიტომაც ეიზენშტეინი მათ „მე-მარცხენებს“ უწოდებდა.

3 ორივესათვის ახალი ერთგვაროვანი ფორმულა შემოდის: „შევიგრძნობ“. –

ამ ადგილის თაობაზე შავად ნაწერ ავტოგრაფში გაკეთებულია შენიშვნა:

„აქ ადგილი აქვს შეგრძნების კატეგორიის ხასიათის ისეთსავე დეზინდივიდუალიზაციას, როგორიც, მაგალითად, სხვა „ფსიქოლოგიური“ ფენომენის დროს: „სიამოვნების“ შეგრძნებისას, ნარმოშობილს მეტისმეტი ტანჯვისაგან (გარკვეულწილად ყველასთვის ნაცნობი

შეგრძნება). მასზე წერს შტეკელი: „ტკივილი აფექტური გადაძაბვისას აღარ აღიქმება როგორც ტკივილი, არამედ შეიგრძნობა როგორც მხოლოდ ნერვული დაძაბულობა... ნერვების ყოველ ძლიერ დაძაბვას მატონიზირებელი ქმედების უნარი გააჩინია; ტონუსის ანევა კი კმაყოფილების და სიამოვნების გრძნობას იწვევს“.

ვილჰელმ შტეკელი (1868-1940) XX ს. დასაწყისის გერმანელი ფსიქოლოგი, ფსიქოანალიზის ფროიდისტულ სკოლასთან დაახლოებული.

4 „მეთერთმეტე“ (1928) – ძიგა ვერტოვის ფილმი, დოკუმენტურ-პუბლიცისტური „პოემა ქვეყნის სოციალისტურ გარდაქმნაზე“ საბჭოთა ხელისუფლების 11 წლის პირობებში.

5 „ჩინგის ყაენის შთამომავალი“ („Sturm über Asien“) – ვსევოლოდ პუდოვკინის ფილმი, გადაღებული 1928 წ.; უცხოეთის გაქირავებაში მას ერქვა „ქარიშხალი აზიაზე“.

6 დაბოლოს, ობერტონული მონტაჟი – როგორც კონფლიქტი ნაჭრის ტონალურ დასაწყისსა (დომინანტურს) და ობერტონულს შორის. –

ხელნაწერში შემდეგ გადახაზულია: „უკანასკნელი კატეგორიის აგების ყველაზე რთულ და მიმზიდველ ტიპად ჩაითვლება შემთხვევა, როცა ნაჭრების, როგორც „უღერადობის“ ფიზიოლოგიური კომპლექსების კონფლიქტი არა მარტო გათვალისწინებულია, არამედ დაცულია შესაძლებლობაც მისი ცალკეულ შემადგენელი გამაღიზიანებლისათვის მეზობელი ნაჭრების შესატყვის გამაღიზიანებლებთან შევიდეს დამოუკიდებელ კონფლიქტურ ურთიერთობებში. მაშინ ჩვენ თავისებურ პოლიფონიას ვიღებთ. თავისებურ ორკესტრს, რომელიც ორგანულად აერთიანებს ცალკეული ინსტრუმენტების

დამოუკიდებელ პარტიებს, თავისი ხაზები ორკესტრული ჟღერადობის საერთო კომპლექსში რომ გაჰყავთ. „გენერალური ხაზის“ ყველაზე წარმატებულ გადაწყვეტებში ამის მიღწევა შესაძლებელი გახდა (მაგალითად, ნაწილი მეორე და მასში, განსაკუთრებით, „ჯვრებით სვლა“).“

7 მსჯელობათა ასეთ ტიპს, მაგალითად, შეიძლება მივაკუთვნოთ კაზიმირ მალევიჩის გამონათქვამები კინოზე –

რუსი მხატვარი, სუპრემატიზმის („უსაგნო ფერწერა“) ფუძემდებელი კაზიმირ სევერინის-ძე მალევიჩი (1878-1935), კინოზე სამი სტატიის ავტორი. ეიზენშტეინს, როგორც ჩანს, მხედველობაში აქვს მისი ძირითადი თეორიული სტატია „და ხარობენ სახეები ეკრანებზე“ („კინო-ურნალი APK“, 1925, № 10, გვ. 7-9).

## კინოფორმის დრამატურგია

სტატიის ავტოგრაფები, მანქანაზე ნაბეჭდი ვარიანტები და მისი მასალები, დაწერილი გერმანულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე ინახება РГАЛИ-ში (1923-1011) და ეიზენშტეინის ხელნაწერებისა და ბიოგრაფიული მასალების კოლექციაში ნიუ-იორკის თანამედოვე ხელოვნების მუზეუმში (მომა).

სტატია დაწერილი იყო გერმანულად 1919 წ. მარტ-აპრილში, გერმანულ „ბაუჰაუსთან“ დაახლოებული მხატვარ-დიზაინერის ელ (ლაზარ მარკის-ძე) ლისიცკის (1890-1941) ნინადადებით, შტუტგარტში საზოგადოების „კინო და ფოტოგრაფია“ საერთაშორისო გამოფენის კატალოგისთვის; მაგრამ კატალოგში იგი ვერ მოხვდა,

რადგან, პ.მ. ატაშევას მოწმობით, უცხოეთიდან კულ-ტურული კავშირების საკავშირო საზოგადოების (BOKC) მიერ „გაგზავნილ იქნა არასწორი მისამართით“. საბეჭდინეროდ, ავტოგრაფის გარდა, შემონახულია მანქანაზე ნაბეჭდი ტექსტი, რედაქტირებული სოფი კიუპერს-ლისიცის დახმარებით. 1929 წ. ივლისში „გენერალური ხაზის“ დამატებითი გადაღებებიდან დაბრუნებული ეიზენშტეინი ისევ უბრუნდება „შტუტგარტულ“ სტატიას და აკეთებს მთელ რიგ დამატებებს რუსულად, აპირებს რა დაბეჭდოს იგი მშობლიურ ენაზე. მაგრამ თვით სტატიის თარგმნას იგი ვერ ასწრებს: 19 აგვისტოს ეიზენშტეინის ჯგუფი მიემგზავრება საზღვარგარეთ მივლინებით. 2 სექტემბერს ციურიხში (შვეიცარია), გზად დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების კონგრესზე ლა სარაზმი, ეიზენშტეინი სტატიას ყოფს ორ ნაწილად, პირველ ნაწილს ხელახალ რედაქტირებას უკეთებს და ასათაურებს მას „Die Dramaturgie der Film Form“ („კინოფორმის დრამატურგია“); სათაური ჯერ კიდევ მოსკოვში იქნა მოფიქრებული. ერთი წლის თავზე, 1930 წ. 2 ნოემბერს ჰოლივუდში, იგი თავისი სცენარების – „ზუტერის ოქრო“ და „ამერიკული ტრაგედია“ – თანაავტორთან, აივორ მონტეგიუსთან ერთად ინყებს სტატიის „ციურიხული“ ვარიანტის ინგლისურ ენაზე თარგმნას. ეს თარგმანი გამოქვეყნდება ლონდონურ ჟურნ. „Close up“-ში 1931 წ. სექტემბერში სათაურით „The Principles of Film Form“ <„კინოფორმის პრინციპები (საფუძვლები“)>; და სტატია შემოკლებულ ვარიანტში ხდება ფართოდ ცნობილი ყველა ქვეყანაში, საბჭოთა კავშირის გარდა. მხოლოდ 1949 წ. კრებულში „Film Form“ ჯერ ლეიდა გამოაქვეყნებს სტატიის სრულ ვარიანტს, რომელიც ავტორის მიერ ხელახლა რედაქტირებული და გერმანულიდან ინგლისურზე თაგმილი სათაურით „A Dialectic Approach to Film Form“ <„კინოფორმისადმი დიალექტიკური მიდგო-

მა“>, და მხოლოდ 1991 წ. K3-ში, №11 სტატია იბეჭდება რუსულ ენაზე (ი.გ. ეპშტეინის და ნ.ი. კლეიმანის მიერ გერმანულიდან შესრულებულ თარგმანში). წინამდებარე პუბლიკაცია ეფუძნება გერმანულ ორიგინალს და ითვა-ლისწინებს დამატებებს, რომლებიც ეიზენშტეინმა ამე-რიკული გამოცემისათვის გააკეთა.

„კინოფორმის დრამატურგია“ პრობლემატიკით უკავშირდება ეიზენშტეინის მიერ მანამდე დაწერილ, ყველა მთავარ თეორიულ სტატიას მონტაჟზე, და ავი-თარებს მათ მთავარ დებულებებს. მათი ერთობლიო-ბიდან, რომელიც განკუთვნილია „ბურთისმაგვარი წიგ-ნისთვის“, ნათელი ხდება, რომ მონტაჟის ეიზენშტეინი-სეული გაგება შორს გადის ტერმინის ტექნიკოლოგიური გამოყენების ფარგლებიდან – „კადრების შენებების“ აზრით. მონტაჟურობა ეიზენშტეინის მიერ გაგებული როგორც „ეკრანის დრამატურგია“, კინოგამომსახვე-ლობის ყველა დონეს და სფეროს განმსჭვალავს, ასახავს რა მხატვრული შემოქმედების ორი ასპექტის ერთიანო-ბას: მასალის ანალიზურ დიფერენციაციას და სახვითი სტრუქტურის ინტელექტუალურ-გრძნობად ინტეგრა-ციას, რაც ნაწარმოების ზემოქმედების ეფექტურობას უზრუნველყოფს.

შენიშვნაში „შტუტგარტისთვის დამატებათა კონ-სპექტიდან“ ეიზენშტეინი მონტაჟს ახასიათებს, როგორც თანაფარდობათა და შეთავსებათა ხელოვნებას:

„სააზროვნო ქმედება არის

შეფარდებითი – შედარებითი.

მონტაჟი – ასევე შედარებითი ქმედებაა,

და კინოგამომსახველობის გაშლის კანონები ინტე-ლექტუალური აზროვნების განვითარების კანონებს უნდა მიჰყვეს...“ (РГАЛИ, 1923-2-797, გვ. 3).

თუმცა, აცხადებს რა „ცნებათა უშუალო ეკრანიზა-ციის“ და „აზროვნების სვლის“ შესაძლებლობას, ეიზენ-

შტეინი „კონსპექტში...“ აკეთებს არსებით შენიშვნას:

„ხატოვანება – ერთადერთი საშუალებაა მოვლენები-სა და საგნების ცნების გზაზე (ქონა, ფლობა). (...) შესქე-ლება – Verdichtung.

თუმცა Verdichtung – იმავდროულად გაპოეტურობაცაა. კულმინაციური დაძაბულობის – შესქელების – მომენტში, გამოხატვის საშუალება გადაისროლება ხა-ტოვანებაში, გამოხატვის „შესქელებულ“ ფორმაში, შესქელებაში – die Verdichtung-ში!“ (РГАЛИ, 1923-1-1030, გვ. 75-78).

მითითებულ შენიშვნებში – ინტელექტუალურ კინოზე ცალმხრივი ჰიპოთეზის დაძლევის წინაპირობაა, ხა-ტოვანების, როგორც ხელოვნების საფუძვლისა და რო-გორც განზოგადებულის და კონკრეტულის, ლოგიკურის და გრძნობადის დიალექტიკური ერთიანობის გაგებისა-კენ გადასვლა.

ეიზენშტეინის ჭეშმარიტი ზრუნვის საგანი არის კი-ნოხატოვანება, რომელიც განმსჭვალავს კინოსანახაობის ყველა „დონესა“ და გამოსახვის საშუალებებს: სიუჟე-ტურ-ფსიქოლოგიური მასალიდან დაწყებული კადრის ანდა სამონტაჟო ფრაზის გრაფიკულ ან სასინათლო გა-დაწყვეტამდე, მისი რჩმენით, ყველაზე „ფორმალური“ ელემენტებიც კი ღრმად შინაარსიანია, საგნის „იდეურ“ ჩანაფიქრთან წილნაყარია. „შტუტგარტის“ სტატია ამის დემონსტრირებას კინოს ვიზუალური დრამატურგიის მაგალითზე ახდენს. და, ამ მხრივ, იგი პოლემიკურია „აბ-სოლუტური“ ან „ნინდა“ (ანუ აბსტრაქტული, უსაგნო) კინოს თანამედროვე კონცეფციების მიმართ, რომლებიც ვითარდებოდა ისეთი გამოჩენილი ავანგარდისტების მიერ, როგორებიც იყვნენ ჰანს რიხტერი, ვალტერ რუტმანი, ვიკინგ ეგელინგი და სხვა. ამასთან სანახაობის მუსიკალური და ხატოვანი „ჰარმონიზაციის“ ძიებათა პრობლემატიკა უკუგდებული კი არ არის, არამედ ხელოვნების კლასიკური გაგების კონტექსტში შემოდის.

1 „...ჩვენ ვერასოდეს ვხედავთ ბუნებაში...“ –  
გოეთეს 1826 წ. 5 ივნისის საუბრიდან ეკერმანთან.  
ციტ. წიგნიდან: ი.პ. ეკერმანი, „საუბრები გოეთესთან“,  
მ., Academia, 1934, გვ. 682 (ტ. რუდნევას თარგმანი).

2...დიალექტიკის სისტემა... .... გაცნობიერებული  
კვლავწარმოება... –

ხელნაწერში და სტატიის გამოცემაში ამ პოსტულატს  
ერთვის შენიშვნა: რაზუმოვსკი, „ისტორიული მატერია-  
ლიზმის თეორია“, მ., 1928.

3 ფრიდრიხ ავგუსტ კაულბახი (1805-1874) – გერმა-  
ნელი მხატვარი, ფერწერაში ნატურალიზმის ერთ-ერთი  
წინამორბედი. ალექსანდრე პორფირის-ძე არქიპენკო  
(1887-1964) – კუბიზმთან და კონსტრუქტივიზმთან და-  
ახლოებული სკულპტორი, 1908 წლიდან ევროპასა და  
ამერიკაში მოღვაწეობდა. სტატიის ეს დებულება ეი-  
ზენშტეინმა შემდგომში განავითარა სახელმძღვანელოს  
„რეჟისურა. მიზანსცენის ხელოვნება“ ერთ-ერთ თავში –  
„სტილთა მოძრაობა“ (იხ. ИП, ტ. 4, გვ. 65-80).

4 ლუდვიგ კლაგესი (1872-1956) – გერმანელი ფი-  
ლოსოფოსი, რომელიც ადამიანური გამომსახველობის  
პრობლემებს სწავლობდა. მის შეხედულებებს ეიზენ-  
შტეინი ეკამათებოდა თავის ადრეულ თეორიულ სტა-  
ტიებში „მეტყველი მოძრაობა“ (1923, ს.მ. ტრეტიაკოვთან  
ერთად) და „კინო-ატრაქციონების მონტაჟი“ (1924).

5 ციტ. წიგნის: Walles Graham „The Great Society: A Psychological Analysis“, Macmillan, 1928, გვ. 101, – მიხედვით.

6 ...მენზენდიკის მექანიკურ-მეტრული სისტემა  
უპირისპირდება ბოდეს ორგანიკულ-რიტმულ სკოლას...  
–

პეტრენიშვილი – პეტრენიშვილი და ცეკვის თეორეტიკონი, ავტორი წიგნის „ქალის სხეულის კულტურა“ (1900). რუდოლფ ბოდე – ეიზენშტეინის მიერ მეტად მოწონებული წიგნის, „მეტყველი გიმნასტიკა“ (1922), ავტორი.

7 „...თავიანთ ოცნებათა სინთეზისათვის, ფერწერისათვის მიეღწიათ.“ –

კამილ მოკლერის წინასიტყვაობიდან შარლ ბოდლერის წიგნის „ბოროტების ყვავილები“ გამოცემისათვის, ოგიუსტ როდენის ილუსტრაციებით. პარიზი. 1940.

8 „არასისწორე არის ნებისმიერი ხელოვნების საფუძველი.“ –

ოგიუსტ რენუარის მანიფესტიდან „არასისწორის მომხრეთა საზოგადებისათვის“ (1884).

9 „... სილამაზის არსებით და სახასიათო ნაწილს წარმოადგენს.“ –

ჩანაწერი შარლ ბოდლერის დღიურში, 1856 წ. 13 მაისი.

10 „...კადრი – მონტაჟის უკრედიტი (მოლეკულა)“. – ავტოციტატა სტატიიდან „კადრს მიღმა“.

11 უზუმე (უძუმე) – მზის ქალღმერთი ძველი იაპონელების სინტოისტურ პანთეონში.

12 ... („გაფიცვა“, 1924). –

სხვაობა „გაფიცვის“ დათარიღებაში აიხსნება იმით, რომ ფილმის სცენარზე მუშაობა დაიწყო 1923 წლის ბოლოს, ხოლო გადაღებული მასალის მონტაჟი დასრულდა 1924 წლის ბოლოსთვის. ილუსტრაცია 11 ასახავს ფილმში „სასაკლაოს“ სცენის კადრების მონტაჟურ წყობას; ის პირვანდელი სასცენარო დამუშავებისაგან ოდნავ განსხვავდება.

13 „ცოცხალი ლეში“ – ლ.ნ. ტოლსტოის პიესის მიხედვით ფ.ა. ოცეპის (1895-1940) მიერ დადგმული ფილმი (1929).

14 ...ფილმში ტოლსტოის შესახებ (1928). –

მხედველობაშია ესთერ ილიას ასულ შუბის ამჟამად დაკარგული დოკუმენტური ფილმი „ნიკოლოზ II და ლევ ტოლსტოის რუსეთი“ (1928).

15 ...რომ „კინო – უმნიშვნელოვანებია ხელოვნება-თაგან“. –

როგორც ცნობილია, ვ.ი. ლენინის გამონათქვამი ა.ვ. ლუნაჩარსკის გადმოცემით ასე ჟღერდა: „ყველა თქვენ ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანები კინოა“. ახდენს რა ციტირებას მეხსიერებით, ეიზენშტეინი არცთუ შემთხვევით (თუმცა, ალბათ, უნდღიერ) ამ გამოთქმას „რედაქტირებას“ უკეთებს – აქ მჟღავნდება გარკვეული კინოცენტრიზმი, დამახასიათებელი 20 წნ. მთელი კინოავანგარდისათვის. შემდგომში მან ამგვარი ექსცენტრიზმი დაძლია; კინოს იგი განიხილავდა როგორც „უფროს ხელოვნებათა შთამომავალს“, და როგორც „გასაღებს“ ხელოვნების კანონზომიერებების შეცნობისათვის ზოგადად. იხ. ამის შესახებ, მაგალითად, სტატიაში „სიამაყე“ (ИП, ტ. 5, გვ. 85-97).

16 ... ერთ-ერთი ჩემი შემდგომი ფილმი, რომელმაც ხორცი უნდა შეასხას მარქსისტულ მსოფლმხდველობას. –

იგულისხმება ფილმ „კაპიტალის“ ჩანაფიქრი (იხ. ჩანაფიქრის მასალების პუბლიკაცია უურნალში „კინოს ხელოვნება“, 1973, №1, გვ. 56-67).

სა.გა.ს ნიგნის ქურდი – ქურდი არ არისო!

## ძიგა ვერტოვი – ადამიანი კინოაკარატით

საბჭოთა ავანგარდისტის, კინოდოკუმენტალისტისა და დოკუმენტური კინოს თეორეტიკოსის, ძიგა ვერტოვის (1896-1954) ტექსტების კრებული »ადამიანი კინო-აპარატით« აერთიანებს ვერტოვის მიერ დაარსებული შემოქმედებითი ჯგუფის »კინოკების« მანიფესტს – »ჩვენ. მანიფესტის ვარიანტი« (1922), კინო-თეორიულ სტატიებს – »კინოკები. გადატრიალება« (1923), »»კინოთვალიდან« «რადიოთვალამდე«« (1929) და სასცენარო ვარიანტს ფილმისათვის »ადამიანი კინო-აპარატით« (1929). ვერტოვის ფილმი »ადამინი კინო-აპარატით« თავისი ნოვატორული კონცეფციით დღე-საც დოკუმენტური კინოს პრაქტიკულ ნიმუშად რჩება.



წიგნს დართული აქვს გერმანელი პროფესორის, საბჭოთა კინოავან-გარდის სპეციალისტის, ოქსანა ბულგაკოვას წინასიტყვაობა.

## ჰანს ბელერი – კინომონტაჟის ასპექტები

დასავლეთში ფართოდ გავრცელებული, შესავალი ხასიათის მქონე კინოსამონტაჟო სახელმძღვანელო ტექსტი, სადაც გაანალიზებულია აქტუალური სამონტაჟო მოდელები, ცნებები და რეჟისორთა სპეცი-ფიკური სტილები: ეიზენშტეინი, ბუნუელი, ჰიჩკოკი, გოდარი, ტარკოვსკი, კუბრიკი, ჯარმუში და სხვა.

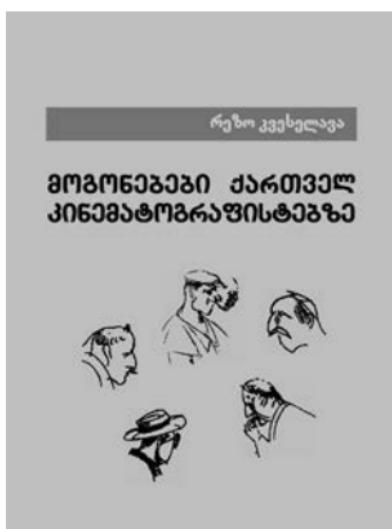


გამოცემას ახლავს კინო-სამონტაჟო ცნებების გან-მარტებითი ლექსიკონი; კადრის სიდიდეთა მაჩვე-ნებელი და 180 გრადუსის პრინციპისამსახველისქე-მები.



## რეზო კვესელავა - მოგონებები ჩართველ კინემატოგრაფისტებზე

ქართველი კინოდრამატურგის რეზო კვესელავას სამემუარო წერილების კრებულში »მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე« ავტორი იხსენებს: თენგიზ აბულაძეს, აკაკი ბაქრაძეს, სულიკო ულენტს, მიხეილ კვესელავას, მიხეილ კობახიძეს, კოტე მიქაბერიძეს, ალექსანდრე რეზვიაშვილს, სერგო ფარაჯანოვს, ოთარ იოსელიანს, დორე ხინთიბიძესა და სხვებს.



გამოცემაში წარმოდგენელია ქართველ კინემატოგრაფისტთა უნიკალური ფოტოები ავტორის პირადი არქივიდან და კინოსტუდია »ქართული ფილმის« ორასამდე თანამშრომლის მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები.

**ვალტერ ბენიამინი – ხელოვნების ნაწარმოები  
მისი ფექნიაური რეაროდუცირებადობის ეპო-  
დაში | ისტორიის ცნების შესახებ**

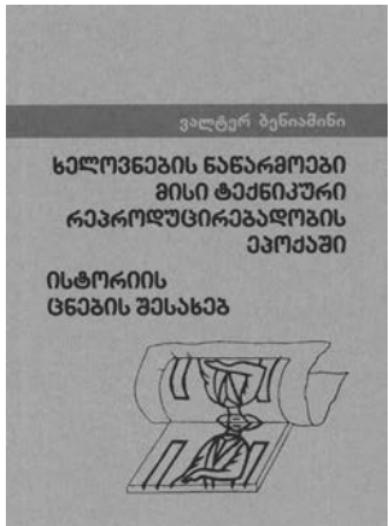
მკითხველს პირველად ეძლევა საშუალება გაეცნოს ქარ-  
თულ ენაზე ცნობილი ებრაული ნარმოშობის გერმანელი  
ფილოსოფოსისა და კულტურის მკვლევრის, ვალტერ  
ბენიამინის (1892-1940), ორ უმნიშვნელოვანეს ნაშრომს:  
»ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპრო-  
დუცირებადობის ეპოქაში« (1935-1936) და »ისტორიის  
ცნების შესახებ« (1940).

პირველი წერილი ხელოვნების ნიმუშის »აურის« და-  
კარგვის ახსნას გვთავაზობს და ამ მოვლენას ტექნი-  
კური რეპროდუცირების პირობებით განსაზღვრავს.  
ამ ტექსტმა განსაკუთრებული აქტუალურობა შეიძინა

1960-იან წლებში და ის

ფაქტობრივად იქცა მო-  
ნოდებად ხელოვნება  
გამოეყენებინათ არა  
ფაშისტური, არამედ სო-  
ციალურ-პოლიტიკური  
ემანსიპაციის მიზნით.

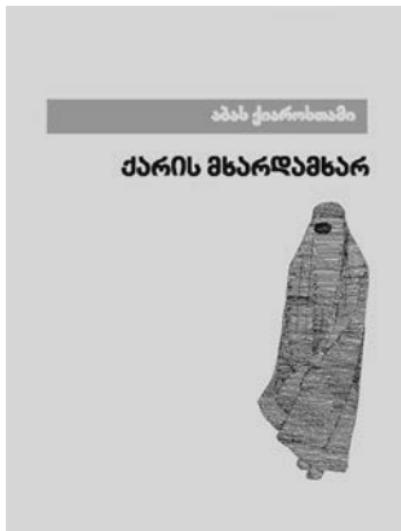
თეზისები »ისტორიის  
ცნების შესახებ« თავი-  
სებურად აჯამებს მსჯე-  
ლობას ისტორიული  
მატერიალიზმის დანიშ-  
ნულებაზე იმდროინდე-  
ლი არაორთოდოქსული  
მარქსიზმის ფარგლებში.



## აბას ქიაროსთამი – ქარის მხარდამხარ

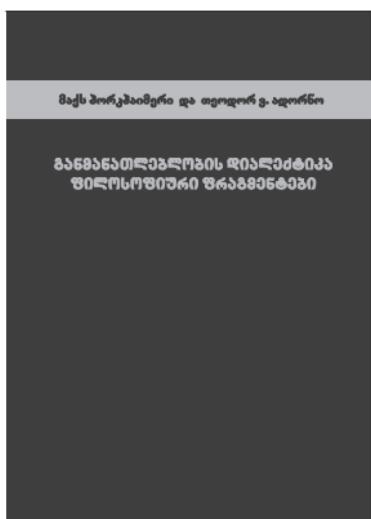
თანამედროვე ირანელი კინორეჟისორისა და ხელოვნის, აბას ქიაროსთამის მინიმალისტური სტილის ღერქების კრებული »ქარის მხარდამხარ«.

კრებულში აგრეთვე იხილავთ ავტორის მიერ გადაღებულ ირანის ლანდშაფტის ამსახველ ფოტოებსა და გერმანელი კინომცოდნის ტოპიას ერბრეხტის კრიტიკულ ტექსტს ირანულ კინოზე: »ევროპული ნატურები და ირანული კულტურის ექსპორტი«.



**მაქს პორკპაიმერი და თეოდორ ვ. ადორნო –  
განერაციული და დიალექტიკა. ფილოსოფი-  
ური ფრაგმენტები**

„განმანათლებლობის დიალექტიკა“ (1944/47-1969)  
„ფრანკფურტის სკოლის“ კრიტიკული თეორიის ყვე-  
ლაზე დიდი გავლენის მქონე ნაშრომია. ნიგნში მოცემუ-  
ლია თანამედროვე საზოგადოების ძირეული კრიტიკა.  
ცივილიზაციის განვითარების ფუნდამენტური ანა-  
ლიზის საფუძველზე გამოკვლეულია მითოსიდან გან-  
მანათლებლობის ნარმოშობა და განმანათლებლობის  
მითოსისკენვე შემობრუნება. ნაშრომი წარმოადგენს  
თანამედროვე სუბიექტის, მისი „თვითის“, ფორმირების  
ფილოსოფიურ თავდაპირველ ისტორიას და განიხილავს  
ზნეობრიობისა და უზნეობის თანხვედრას თანამე-  
დროვე საზოგადოებაში. ამ ნიგნში განხილულია კულ-  
ტურის ინდუსტრიის მეშვეობით ადამიანთა მასობრივი



მოტყუების მექანიზმები. ასევე, გაანალიზებულია  
განმანათლებლობის საზ-  
ღვრები, რომლებსაც, ნა-  
ციონალ-სოციალიზმში  
განხორციელებული კა-  
ტასტროფის შედეგად,  
ანტისემიტიზმის ელე-  
მენტები წარმოადგენენ.

პირველ ქართულ თარგ-  
მანს თან ახლავს დევი  
დუმბაძის ნაკვევი იმის  
ახსნის მცდელობით, თუ  
რატომ რჩება „განმანათ-  
ლებლობის დიალექტიკა“  
დღესაც აქტუალური.

ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა გერმანული ასოციაცია – რჩევები და ხერხები – როგორ ვმართოთ »შემლილ-ობა«?

»მეგზური« განკუთვნილია ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე ადამიანებისა და მათი ახლობლებისათვის, რომლებიც კრიზისის დროს და მის შემდეგ მხარში უდგანან ამ პიროვნებებს. აქ მოცემული რჩევები საშუალებას გვაძლევს ინდივიდუალურად და შინაურულად მოვეკიდოთ ამ მდგომარეობას; გვეხმარება, შეძლებისდაგვარად ფსიქოტროპული წამლების გარეშე,

ორგანიზმისადმი ზიანის მიყენების გვერდის ავლით, მოვლენების მართვასა და მყუდროებისა და სტაბილურობის მოპოვებაში.

რჩევები და ხერხები – როგორ ვმართოთ „შემლილ-ობა“?



ტექსტს ახლავს ფსიქიატრ თემურ იოსებაძის ბოლოსიტყვაობა და დამხმარე ორგანიზაციათა საკონტაქტო ინფორმაცია.



## აკა მორჩილაძე – პაგდატა ინ ჯორჯია

ცალკე გამოცემის სახით პირველად იბეჭდება თანამედ-  
როვე ქართველი მწერლის, აკა მორჩილაძის, ესეისტური  
ტექსტები: «კაგდატა ინ ჯორჯია» (2008) და »პირადი  
ენციკლოპედია« (2007).



სა.გა.-ს ციხენის ქურდი – ქურდი არ არისო!



9 789941 058677

სა.გა.-ს ნიგნის ქურდი – ქურდი არ არისო!