

არაკომერციული გამომცემლობა საგა

*ჯიბის წიგნის სერია 1*

**მედია – კულტურა – საზოგადოება**

**ჰანს ბელერი**, დაბადებული 1947 წელს, დაამთავრა ტელევიზიისა და კინოს უმაღლესი სკოლა, ფლობს ფსიქოლოგის დიპლომს (სადიპლომო ნამუშევარი – „ფილმის აღქმა კინომონტაჟის მაგალითების საფუძველზე“). 30 წელიწადზე მეტია იღებს დოკუმენტურ ფილმებს. უკანასკნელი 20 წლის განმავლობაში ასწავლის კინომონტაჟის სპეციალობას. გამოსცა კინომონტაჟის სახელმძღვანელო (ბოლო, მეხუთე გამოცემა, 2007 წელი). 1991 წლიდან არის პროფესორი სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში. 2001 წლამდე იყო კინომეცნიერების პროფესორი კარლსრუეს უმაღლეს სკოლაში (ZKM); 2008 წლამდე იყო ტელეპრაქტიკის პროფესორი კიოლნის მედიის ხელოვნების უმაღლეს სკოლაში (KHM); ხშირად არის მიწვეული დოცენტად სხვადასხვა გერმანულ კინოსკოლებში. არის უმაღლეს კურსდამთავრებულთა ARD-ZDF-ის ტრენერი. მისი კრიტიკული სტატიები კინომონტაჟზე იბეჭდება სხვადასხვა ჟურნალებში. გამოცემული აქვს არაერთი წიგნი კინომონტაჟსა, კინოს ისტორიასა და ტელევიზიაზე.

# **კინოფონტაჟის ასპექტები**

*ერთგვარი შესავალი*

ჰანს ბელერი

თბილისი, 2009



## **სარჩევი**

*მთარგმნელის წინასიტყვაობა* . . . . . 7

*ავტორის წინასიტყვაობა* . . . . . 13

### **კინომონტაჟის ასპექტები**

შესავალი . . . . . 19

სამონტაჟო ერთეულები . . . . . 22

მონტაჟის ევოლუცია აჩქარებულ კადრში .. 29

180 გრადუსის პრინციპი . . . . . 39

„უნყვეტობის“ კონცეფცია . . . . . 47

კულეშოვის ექსპერიმენტები . . . . . 52

მონტაჟის მოდელები და

მათი კლასიფიკაციის მცდელობანი . . . . . 59

შენიშვნები . . . . . 81

### **კადრის სიდიდეთა სქემა**

ადამიანის სხეულთან მიმართებაში . . . . . 93

ლექსიკონი . . . . . 95



## მთარგმნელის წინასიტყვაობა

გეცოდინებათ კადრი სატელევიზიო რეკლამიდან: ერთ-ერთი ბრაზილიელი ფეხბურთელი დარბაზში ათამაშებს ბურთს მისთვის ჩვეული მოხდენილი ილეთებით. კადრი იცვლება და მსგავს დარბაზში, მსგავს სათამაშო სიტუაციაში ვხედავთ იმავე მოთამაშეს, ოღონდ ოციოდე წლით ადრე. იგი ჯერ კიდევ ბავშვია, ბურთს კი იმავე მოხდენილობითა და ილეთებით უძვრენს მეტოქის მეკარეს ფეხებს შუა. არც თუ ისე ბევრს ეცოდინება, რომ აქ გამოყენებულია ფართოდ გავრცელებული სამონტაჟო ხერხი და მას „match cut“-ი, ანუ „შეჯერებული ჭრილი“ ეწოდება. სწორედ ეს სამონტაჟო ხერხი, ფორმალურ უწყვეტობათა საფუძველზე, აკავშირებს ერთმანეთთან ოცინლისწინდელსა და დღევანდელ მოთამაშეს. იგი ქმნის იმ კონოტაციასაც, თითქოს ის საფირმო მარკა, რომელსაც რგოლი რეკლამას უკეთებს, ისევე „უბერებელი“ და „მარადიული“ იყოს, როგორც წლების განმავლობაში ამ მოთამაშის უცვლელი ილეთები და მისი ბავშვური ღიმილი.

ასეთ და მსგავს სამონტაჟო ხერხებს ყოველ-  
დღიურ ცხოვრებაში სხვადასხვა მედიასთან ურ-  
თიერთობისას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვხვდე-  
ბით. მაგალითად, რეალითი-შოუ „ჯეობარის“  
შემაჯამებელ გადაცემებს აშკარად, ე.წ. „ელიფ-  
სური“ სამონტაჟო სტრუქტურა აქვთ. ბევრ  
კარგად ნაცნობ კინოფილმში, მაგალითად, „შე-  
სანიშნავი შვიდეულის“ ფინალური შეტაკების  
ეპიზოდში, ე.წ. „cross-cutting“-ის მონტაჟი გა-  
მოიყენება. ტელესერიალები კი საერთოდ წარ-  
მოუდგენელია „კადრი/საპირისპირო კადრის“  
თანმიმდევრობის უსასრულო სერიათა გარეშე.  
(ამ ტერმინთა განმარტებანი იხ. წინამდებარე  
გამოცემის ტექსტში.) შეიძლება არ ვიცოდეთ,  
ზუსტად რა ეწოდება მონტაჟის ამა თუ იმ წე-  
სებსა და ჩვევებს, რომლებიც ათწლეულების  
განმავლობაში ყალიბდებოდნენ, მიუხედავად  
ამისა, ისინი იმდენად თავისთავად ცხადნი  
და ჩვეულნი გახდნენ ჩვენთვის, რომ მათ  
არსებობას თითქოს ველარც კი ვამჩნევთ. არა-  
და, სხვადასხვა მედიაში – კინოთეატრში ფილმის  
ყურებისას, ტელევიზორით ახალი ამბების  
თვალყურის დევნებისას თუ კომპიუტერით,  
ვთქვათ, ე.წ. „ეგო-შუტერის“ თამაშის დროს –  
მოძრავ გამოსახულებათა თანმიმდევრობა და  
სტრუქტურა სწორედ ამ ჩვენთვის „უხილავი“  
სქემებით ფორმდება. ეს წესები და სქემები



ანესრიგებენ იმას, რაც ხილვადია, ქმნიან კონოტაციებს, იძლევიან ინტერპრეტაციებს და, შესაბამისად, მართავენ იმას, თუ რას და როგორ აღვიქვამთ ჩვენს მედიურად გაშუალებულ ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ჰანს ბელერის ტექსტის გამოცემა სწორედ იმის მოკრძალებულ მცდელობას ნარმოადგენს, რომ მზერა მივმართოთ ამ ჩვენთვის ასე ნაცნობ და უშუალო ფორმებზე და ყურადღება გავამახვილოთ ამ ფორმების ჩამოყალიბების ისტორიულ პროცესსა და გაშუალებულობაზე. ტექსტს შესავლის ხასიათი აქვს, სადაც მოკლედ, კინოს ისტორიიდან თვალსაჩინო მაგალითების მოშველიებით, არის მიმოხილული კინომონტაჟის განვითარების გზა და ძირითადი მოდელები. პრაქტიკოსებისთვის და იმ მკითხველთათვის, ვისაც თავად ჰქონია შეხება მონტაჟთან და, შესაძლოა, სამონტაჟო მაგიდასთანაც მჯდარა, ეს ტექსტი კიდევ ერთი საშუალება იქნება მონტაჟის სხვადასხვა მოდელის სისტემატიზაციისათვის. ამავე დროს, იგი თავს უყრის კინოს უკვე ას ნელინადს გადაცილებული ისტორიის განმავლობაში მონტაჟის სფეროში დამკვიდრებულ, დიფერენცირებულ გერმანულ და ინგლისურენოვან ტერმინოლოგიას. ამ ტერმინოლოგიური ასპექტის თვალსაჩინოდ წარმოსადგენად ტექსტს ბოლოში ძირითად

ტერმინთა მცირე ლექსიკონიც დავეურთეთ. მისი გადახედვითაც მკითხველმა, შესაძლოა, ხელახლა აღმოაჩინოს ის, რაც მისთვის უკვე კარგად ნაცნობი იყო, მხოლოდ სხვა სახელით: საქართველოში ხომ კინოს წარმოება მე-20 საუკუნის განმავლობაში ძირითადად არანაკლებად მდიდარ რუსულ და საბჭოურ ტრადიციასთან ურთიერთობასა და გაცვლა-გამოცვლაში ვითარდებოდა, რის გამოც შესაბამისი პრაქტიკული სფეროს სპეციალური ენა სწორედ ამ ურთიერთობის პროცესში ჩამოყალიბდა. ამავე დროს, მკითხველმა შეიძლება ტერმინებსა და მათ მიერ აღნიშნულ ხედვის წესებში არსებითი განსხვავებანიც დაადგინოს და თავისთვის ახალიც აღმოაჩინოს.

ტექსტის გამოცემა მომზადდა ჰანს ბელერის მიერ 2006 წლის სექტემბერში „გოეთეს ინსტიტუტის“ თბილისის ფილიალში ჩატარებული ვორკშოპისათვის, რომელიც მონტაჟის თეორიასა და ისტორიას ეძღვნებოდა. ვორკშოპი ძირითადად კინო და ტელესასწავლებელთა და ხელოვნების სკოლათა სტუდენტებისა და სპეციალისტებისთვის იყო ორგანიზებული. მიუხედავად ამისა, ვიმედოვნებთ, რომ ტექსტი არა მარტო ამ წრეების წარმომადგენლებს დააინტერესებთ. მართალია, მასში კინომონტაჟის ძირითად ფორმებსა და წესებზეა საუბარი, მაგრამ რამდენადაც დღეს, ციფ-

რულ ტექნოლოგიათა განვითარებასთან ერთად – რაც მათ, გარკვეული აზრით, უფრო ხელმისაწვდომსაც ხდის – ეს ფორმები და წესები უკვე იმდენად ფართოდ გამოიყენება პროფესიულსა თუ კერძო სფეროებში, რომ, იმედი გვაქვს, ტექსტიკინოთი და ვიზუალური კულტურით დაინტერესებულ პირთა ფართო წრესაც გამოადგება. თუ ეს წიგნი მონტაჟის ასპექტებში ჩაღრმავების იმპულსებსაც აღძრავს, მისი დანიშნულება სრულად იქნება შესრულებული.

პირველი გამოცემის გამოქვეყნება შესაძლებელი გახდა „თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის“ ხელშეწყობით.

ჰანს ბელერს მადლობას ვუხდით ამ ტექსტის თარგმნისა და გამოქვეყნების უფლებისათვის.

დევი დუმბაძე



## ავტორის წინასიტყვაობა

საქართველოსთან 35 წლის წინ მხოლოდ ხანმოკლე, შემთხვევითი ნაცნობობა მქონდა, თუმცა თბილისი და თბილისამდე მატარებლით გავლილი გზა მას შემდეგ აღარ დამვიწყებია. მაშინ კინოსკოლის სტუდენტი ვიყავი და ჩემს მეგობართან ერთად ნეპალიდან, ინდოეთიდან, პაკისტანიდან, ავღანეთიდან, სპარსეთიდან საბჭოთა კავშირის გავლით მიუნხენში ვბრუნდებოდი. საქართველოში ჩამოსულმა უეცრად შევიგრძენი წვიმიან დღეს ფოთლოვან ხეთა სურნელი, ახალგაზრდა ქალთა ცნობისმოყვარე მზერა, რომლებიც დროდადრო გვითვალთვალებდნენ და ბოლოს ჩინებული ქართული კონიაკითაც გაგვიმასპინძლდნენ. თავს ისე ვგრძნობდით, თითქოს სახლში ვყოფილიყავით.

ქართული ფილმები კი გაცილებით უფრო გვიან, 1990 წლის დიდი პოლიტიკური გარდატეხების შემდეგ ვნახე. უსამართლო იქნებოდა, თუკი ახლა შემთხვევით ჩამოვთვლიდი ფილმების სათაურებსა და რეჟისორების სახელებს. მათაც

საუცხოოს და, იმავდროულად, ნაცნობის შთაბეჭდილება დატოვებს.

„თავისებურება სათნოებაა“, უთქვამს ჰერმან ჰესეს, ჩემი მშობლიური მხარიდან რამდენიმე კილომეტრის დაშორებით გაზრდილ მწერალს. ქართულ ფილმებს თავისებური სტილი აქვთ. ჩემთვის დიდი სიხარული იქნებოდა, თუკი ისინი თხრობის ტექნიკათა, კინოს სახვით საშუალებათა და კინომონტაჟის ინტერნაციონალიზაციის პერიოდში თავიანთ თავისებურებას შეინარჩუნებდნენ.

კინომონტაჟის შესახებ ჩემს განაზრებებში შევეცადე წარმომეჩინა და გამეანალიზებინა საერთაშორისო მოდელები და სქემები, რომლებითაც აფორმებენ და ამონტაჟებენ ფილმებს. კინომონტაჟის ნორმატიულ ესთეტიკას კი, ურყევი სახით დადგენილი წესებით, აკრძალვებითა და მარადიული რეცეპტებით, მე არ ვიზიარებ. ხელოვნებაში ნებადართულია აღრევა და გაუცხოება. მონტაჟის სტრუქტურები ღია მოდელებს წარმოადგენენ, რომელნიც შეიძლება შემოქმედებითად ხელახლა გავაფორმოთ და გადავასხვაფეროთ, რასაც დღეს ხშირად ვხვდებით კიდევ. მონტაჟის სტანდარტები, კონვენციები, რომლებიც კინოსა და ტელეინდუსტრიაში

რისკის მინიმუმამდე დასაყვანად შემუშავდა, მერკანტილური მეთოდური წნეხისაგან თავისუფლდება. მრავალი რამ გარდატეხვის პროცესშია: გლობალური პოლიტიკა, ციფრული ტექნოლოგიური ტრანსფორმაცია, კინოჟანრთა ურთიერთგამსჭვალვა. ამ ყველაფრისაგან არც კინომონტაჟია დაზღვეული. როგორც კინოს ცენტრალურ სახვით საშუალებას, მასაც ნაეყენება ახალი მოთხოვნები და ისიც კვლავაც მძაფრ მომენტებს წარმოშობს ტელევიზიისა და კინოს განცდაში.

იმედია, ჩემი წიგნი ამ პროცესში თავის წვლილს შეიტანს. დიდი პატივისცემითა და კეთილგანწყობით მადლობას ვუხდის დევი დუმბაძეს თარგმანისათვის და გაოცებული ვრჩები, რომ ჩემი ნაწერები საუცხოო დამწერლობაზე გამოდის, რომლითაც შემოიძლია მხოლოდ გარეგნულად დავტკბე, ნაკითხვით კი ვერ ნავიკითხავ.

ჰანს ბელერი  
კელნი, ივლისი 2006





# კინოფონტაჟის ასპექტები

*ერთგვარი შესავალი*

## კულუშოვის ექსპერიმენტები

მონტაჟის სფეროში კინემატოგრაფიული ექსპერიმენტები სისტემური სახით პირველად ლევ კულუშოვმა განახორციელა.<sup>30</sup>

ორიოდე სიტყვა მისი პიროვნების შესახებ: ლევ ვლადიმირის ძე კულუშოვი დაიბადა 1899 წელს ქალაქ ტამბოვში, მოსკოვის სამხრეთ-აღმოსავლეთით. ათი წლის ასაკში საცხოვრებლად მოსკოვში გადავიდა და იქვე გარდაიცვალა 1970 წელს, 71 წლის ასაკში. თავდაპირველად იგი მხატვარი იყო, შემდეგ ევგენი ბაუერთან ფილმის სამხატვრო გამფორმებლად და ასისტენტად მუშაობდა. 1917 წლიდან მან რეჟისორობა დაიწყო, ხოლო 1918-1919 წლებში ნითელ არმიაში მუშაობდა ოპერატორად. 1920 წელს კულუშოვმა 1919-ში დაარსებულ მსოფლიოში პირველ მოსკოვის უმაღლეს კინოსასწავლებელში საკუთარ კლასთან ერთად სახელოსნოებში სწავლება დაიწყო. ამ კლასის ვინრო წრეს ეკუთვნოდა, მაგალითად, პუდოვკინი, ფაკულტატიური კურსის დამსწრეთა შორის კი თეატრისა და ლიტერატურის სფეროებიდან, სხვებთან ერ-

თად, ეიზენშტეინიც იმყოფებოდა. კულეშოვი დარწმუნებული იყო, რომ მეცნიერული გამოთვლების მეშვეობით შესაძლებელია კინომწარმოებლის მხატვრული შემოქმედების მართვაც.<sup>31</sup>

კულეშოვი თავის ექსპერიმენტებთან ორმა ძირეულმა დაშვებამ მიიყვანა. ჯერ ერთი, მისთვის კინოროლის შემსრულებელი არა მსახიობი, არამედ ორგანული „კინომოდელი“ იყო, რომელიც ემოციისა და მოტორიკის სპეციალური განვრთნის შედეგად „სრულყოფილი ტექნიკური მექანიზმის“ სახით შეძლებდა ფუნქციონირებას. მეორე ძირეული განაზრება უშუალოდ მონტაჟს ეხებოდა: „ფილმის არსი არა გადაღებულ ფრაგმენტთა საზღვრებში, არამედ ამ ფრაგმენტების გადაბმაში უნდა ვეძიოთ.“<sup>32</sup> 1928 წელს კულეშოვმა ისიც კი განაცხადა, რომ „უმნიშვნელოა, თუ როგორ გადავიღებდით კადრებს; მთავარია, თუ როგორ მოვახდენდით მათ დამონტაჟებას.“<sup>33</sup>

მისი სამონტაჟო ექსპერიმენტები ადვილად აალებად ნიტროფირზე აღიბეჭდა. ეს ფირები, სავარაუდოდ, მეორე მსოფლიო ომის დროს დაიწვა და, ამდენად, ისტორიული კვლევისათვის ისინი მიუწვდომელია, ყოველ შემთხვევაში, მათი ასავალ-დასავლისა არავინ უწყის. ექსპერიმენტთა ზეპირმა აღწერებმა კი მრავალი განსხვავებული

წარმოდგენა წარმოშვა, რამაც თავად ოსტატი ლამის ჭკუიდან გადაიყვანა: „კინოისტორიკოსებმა და მემუარისტებმა იმდენად აურ-დაურიეს მონაცემები, რომ ხანდახან უბრალოდ წარმოუდგენელია მათგან რაიმე აზრის გამოტანა. ზოგჯერ ეჭვიც კი მეპარება, ვინ ვიყავი, ან ვინ ვარ ასეთი, ეს ლევ კულეშოვი ...“ – წერდა იგი 1966 წელს ერთ-ერთ წერილში.<sup>34</sup>

კულეშოვის ექსპერიმენტული პროგრამის შესახებ არსებული წყაროების სიჭრელის გათვალისწინებით, ზედმეტ მარჩიელობაში რომ არ გადავიჭრათ, ქვემოთ მოცემულ გადმოცემაში მხოლოდ თავად კულეშოვის განცხადებებს დავეყრდნობით.

### **„შემოქმედებითი გეოგრაფიის“ ექსპერიმენტი**

„თამაშობდნენ ხოხლოვა და ობოლენსკი, რომლებიც ამგვარად გადავიღეთ: ხოხლოვა მისეირნობს პეტროვკაზე, მოსტორგის უნივერმალთან; ობოლენსკი, სამი ვერსტის დაშორებით, მოსკვას საგუბართან დაიარება. ისინი დაინახავენ ერთმანეთს, უღიმიან და უჩქარებენ სვლას ერთმანეთთან შესაგებებლად. შეხვედრის მომენტი პრეხეტენსკის ბულვარზე გადავიღეთ, რომელიც მოსკოვის მეორე კიდეზე მდებარეობს. შემდეგ ისინი ხელს ართმე-

ვენ ერთმანეთს გოგოლის ძეგლთან (მეოთხე ლოკაცია). ამ დროს მზერას აპყრობენ რალაცას, რაც ეკრანის გარეთ მდებარეობს – და აქ ვაჩვენებთ კადრს ერთ-ერთი ამერიკული ფილმიდან: თეთრი სახლი ამერიკაში. ... არავითარი ილეთი და არავითარი ორმაგი ექსპოზიცია აქ არ გამოგვიყენებია; ამ შედეგს მხოლოდ და მხოლოდ ნედლი მასალის შეერთებითა და კინემატოგრაფიული მეთოდებით მივალნიეთ ... პირველ ექსპერიმენტში თვითნებურად შევქმენით საკუთარი გეოგრაფია, რომელიც ერთიანი, უწყვეტი მოქმედების სცენად იქცა.“<sup>35</sup>

## **„იდეალური ქალის“ ექსპერიმენტი**

„პირველ ექსპერიმენტში ჩვენი საკუთარი გეოგრაფია შევქმენით, რომელშიც უწყვეტი მოქმედება თამაშდებოდა. მეორე ექსპერიმენტში კი შევინარჩუნეთ როგორც უცვლელი ფონი, ისე უცვლელი მოქმედება, მაგრამ ახლა თავად მოქმედი პირები შევადგინეთ ახლებურად. მე „გადავიღე“ გოგონა: იგი ზის სარკესთან, იხატავს თვალებს და წამნამებს, ილამაზებს ტუჩებს და იკრავს თასმებს. მხოლოდ მონტაჟის საშუალებებით ჩვენ ვაჩვენეთ გოგონა, რომელიც სინამდვილეში არსად არ არსებობს: ტუჩები ერთი ქალისა გადავიღეთ, ფეხები – მეორის, ზურგი – მესამის, თვალები კი მე-

ოთხისა. ეს კადრები მათ შორის გარკვეული მიმართების დაცვით დავუკავშირეთ ერთმანეთს. ამით აბსოლუტურად ახალი პიროვნება მივიღეთ, აბსოლუტურად რეალური მასალის გამოყენებით. ამ მაგალითმა ცხადყო, რომ კინემატოგრაფიული ზემოქმედების მთელი ძალა მონტაჟში მდგომარეობს. სხვაგან ვერსად ვერ მივალწევთ უბრალო ნედლი მასალით ასეთ სრულიად მოულოდნელ და ერთი შეხედვით დაუჯერებელ შედეგებს. ასეთი რამ კინოს გარდა არც ერთ სხვა სახვით ფორმაში არაა შესაძლებელი, თანაც შედეგს არა ილეთებით, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ კინომასალის ორგანიზაციით ვაღწევთ ...<sup>36</sup>

## **„კულემოვის ეფექტის“ შესახებ**

„ეს ექსპერიმენტი ასე გამოიყურებოდა: ავიღე კადრები ძველი ფილმებიდან მსახიობ მოზჟიუხინის მონაწილეობით და ისინი რამდენიმე განსხვავებულ კადრს დავუკავშირე. თავდაპირველად ვითომ მოზჟიუხინი ციხეში ჩავსვი, შემდეგ იგი ვითომ მზით, ლანდშაფტითა და ხელახლა მოპოვებული თავისუფლებით ტკბება. კიდევ ერთ კომბინაციაში მოზჟიუხინი უცვლელ პოზაში დავსვი, სახის უცვლელი გამომეტყველებით, და ნახევრადშიშველი ქალისკენ მივაპყრობინე მზერა, კიდევ ერთ კომ-

ბინაციაში კი ბავშვიანი კუბოსკენ. – რალა არ ვცადეთ! – ბევრი სხვადასხვა კომბინაცია გვექონდა ... სწორედ ესაა ექსპერიმენტი, რომელიც 'კულეშოვის ეფექტის' სახელით გახდა ცნობილი.<sup>37</sup>

დაბოლოს, კულეშოვი თავის კიდევ ერთი, მეოთხე ექსპერიმენტის შესახებ.

### **მეოთხე ექსპერიმენტი**

„ჩვენ განსხვავებული მოსაზრებები გვექონდა იმის თაობაზე, თუ რამდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული მსახიობის თამაშის ფსიქოლოგიური წესი მონტაჟთან. ზოგიერთი ჩვენგანი ამტკიცებდა, რომ თამაშის წესის შეცვლა მონტაჟის მეშვეობით შეუძლებელია. ერთ-ერთ გამოჩენილ კინომსახიობს, რომელიც ასე ფიქრობდა, ვუთხარი: „წარმოიდგინეთ ასეთი სცენა: ციხეში მყოფ მოშიმშილე კაცს მართმევენ ჯამს წვნიანით; მის ბედნიერებას საზღვარი არ აქვს და იგი წვნიანს ერთბაშად სანსლავს. მეორე სცენა: ახლა პატიმარი მძღარია, მაგრამ ოცნებობს თავისუფლებაზე, ჩიტებზე, მზეზე, სახლებსა და ღრუბლებზე; კარი იღება და, თავისუფლებაზე გაღწეული, იგი ხედავს ყველაფერ იმას, რაზეც ოცნებობდა. მსახიობს ვკითხეთ: „განსხვავებული იქნება თუ არა სახე, რომელიც

წვნიანზე ახდენს რეაგირებას იმ სახისაგან, რომელიც მზეს უყურებს?“ მან შეურაცხყოფილად გვიპასუხა: „რა თქმა უნდა, განსხვავებული! შეუძლებელია, ვინმე წვნიანსა და თავისუფლებაზე ერთნაირად რეაგირებდეს!“ ამის შემდეგ ჩვენ ეს ორი კადრი გადავიღეთ – და სულერთი იყო, რამდენჯერაც არ უნდა გადამეადგილებინა ეს კადრები, ან რამდენ ადამიანსაც არ უნდა ენახა ისინი – ვერავინ ვერ პოულობდა ვერავითარ განსხვავებას მსახიობის სახის გამომეტყველებაში, მიუხედავად იმისა, რომ მან ორივე რეაქცია აბსოლუტურად განსხვავებულად ითამაშა. მსახიობის წარმოდგენა მაყურებელამდე იმ სახით აღწევს, რა სახითაც ამას მისი მემონტაჟე ითხოვს. მაყურებელი თავად ავსებს კადრების მიმდევრობას და მათში იმას ხედავს, რაც მას მონტაჟმა შთაუწერგა.“<sup>38</sup>



- 28 Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, S. 20 f.
- 29 იბ. Oksana Bulgakowa, *Montagebilder bei Sergej Eisenstein*, S.49:), in: Hans Beller (Hrsg.) *Handbuch der Filmmontage*, München, 2002
- 30 იბ. Hans Beller, *Montageexperimente an der HFF München*, S.155 და Hans I. Wulf, *Der Plan macht's - Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage* S. 178, დასახ. ნაშრ.
- 31 იბ. Vance Kepley, Jr., *The Kuleshov Workshop*, in: *Iris, A Journal of Theory on Image and Sound*, 'The Kuleshov Effect', Vol. 4, Nr. 1, *Sommaire* 1986, S. 6 f.
- 32 იბ. Matthias Rüttmann, *Thema - Retrospektive Lew Kuleschow. Ein „Amerikaner“ in Moskau*, in: *Zoom*, 42. Jahrgang, 18./19. September ,90.
- 33 იბ. Ronald Levaco (Hrsg.), *Kuleshov on Film - Writings by Lew Kuleshov*, Berkeley, Los Angeles, London 1974, S. 48.
- 34 იბ. Steven P. Hill, *Kuleshov. Prophet without honour?*, in: *Film-culture*, Nr. 44, Spring 67. წერილის ადრესატი ჰილი იყო. ჰილმა ეს წერილი გამოაქვეყნა *Filmculture*-ში ბიოგრაფიულ ინტერვიუსთან ერთად, რომელიც მან კულევშოვს მოსკოვში 1965 წლის 25, 26 და 29 ივლისს ჩამოართვა.
- 35 ციტატა: Walter Dadek, *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*, München, Basel 1968, S. 148. ეს ადგილი ითარგმნა წიგნიდან: Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London, Boston, Sydney 1983 (1960), S. 164.

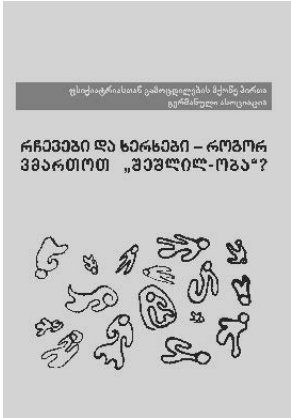
- 36 ციტატა: Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London, Boston, Sydney 1983 (1960), S. 164 f.
- 37 ციტატა: Steven P. Hill, დასახ. ნაშრომი, გვ 8. ამ ექსპერიმენტის შესახებ უკვე 'სალიტერატურო ლეგენდებიც' კი (დადეკი) შეიმნა და დაინერა. კულეშოვი თავად იძლევა წინააღმდეგობრივ მონაცემებს. ჰილთან ინტერვიუში ექსპერიმენტს იგი 1917/18 წლებით ათარილებს. ჰილი კი ამის შესახებ წერს: „შეიძლება, ეს ნაადრევია, რადგან კულეშოვი მას (ექსპერიმენტს, ჰ.ბ.) 1920 წლის გაზაფხულით ათარილებს“. ლეიდასთან (დასახ. ნაშრ., გვ. 165) ვკითხულობთ, რომ კულეშოვი ექსპერიმენტების თარიღად 1923 წელს ასახელებს. ამას ეწინააღმდეგება ის, რომ კულეშოვმა ისინი უკვე 1922 წელს ჟურნალი „კინოფოტის“ მესამე ნომერში განიხილა. თარიღების არეულ-დარეულობა შესაძლოა რუსული რევოლუციის შემდეგ იულიანურიდან გრეგორიანულ კალენდარზე გადასვლას უკავშირდებოდეს, რის გამოც ხშირად იმ დროს მცხოვრებთათვის 1918-1923 წლების ზუსტი თარიღების რეტროსპექტული დაფიქსირება სირთულეს წარმოადგენს.
- 38 ციტატა: Leyda, დასახ. ნაშრ., გვ. 65. კულეშოვის ცდები მოგვიანებით სხვადასხვაგვარი ექსპერიმენტებით განავითარეს, რომლებიც ჰანს ბელერის მიერ გამოცემული წიგნის მომდევნო თავებშია აღწერილი, იხ. შენ. 1.
- 39 მაგ. Bordwell et al., in: *The Classical Hollywood Cinema*. a.a. O., S 210f.
- 40 იხ. აგრეთვე Karl-Dietmar Möller, *Auszüge aus einer Geschichte der Parallelmontage*, in: *Aspekte einer wirkungsbezogenen Filmdramaturgie. Die Oberhausener Filmgespräche 1980-1982*, hrsg. von Thomas Kuchenbuch u. a., Oberhausen 1982, S. 90-103.





## ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა გერმანული ასოციაცია – რჩევები და ხერხები – როგორ ვმართოთ „შეზლილ-ოვა“?

„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.

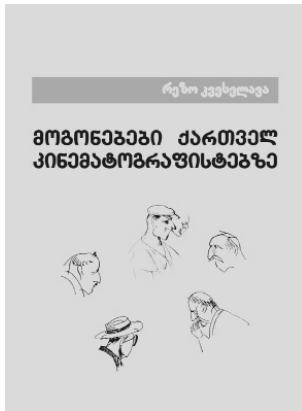


ტექსტს ახლავს ფსიქიატრ თემურ იოსებაძის ბოლოსიტყვაობა და დამხმარე ორგანიზაციების საკონტაქტო ინფორმაცია.



## რეზო კვესელავა – მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე

ქართველი კინოდრამატურგის რეზო კვესელავას სამემუარო წერილების კრებულში „მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე“ ავტორი იხსენებს: თენგიზ აბულაძეს, აკაკი ბაქრაძეს, სულიკო ჟღენტს, მიხეილ კვესელავას, მიხეილ კობახიძეს, კოტე მიქაბერიძეს, ალექსანდრე რეხვიაშვილს, 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.

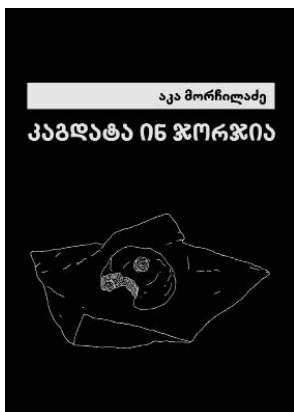


საქართველოს კინემატოგრაფიის  
ქართული საბჭაო  
GEORGIAN NATIONAL FILM CENTER

სამართლებრივი ინფორმაციის უზრუნველყოფის სააგენტო

## აკა მორჩილაძე – კაბდატა ინ ჯორჯია

ცალკე გამოცემის სახით პირველად იბეჭდება თანამედროვე ქართველი მწერლის, აკა მორჩილაძის, ესეისტური ტექსტები: „კაბდატა ინ ჯორჯია“ (2008) და „პირადი ენციკლოპედია“ (2007).



## მალე საგანსაგან:

- საბჭოთა ავანგარდისტის, კინოდოკუმენტალისტის და დოკუმენტური კინოს თეორეტიკოსის **ძიგა ვერტოვის** ტექსტების კრებული: **აღამიანი კინოპარატი** (მანიფესტი, სტატიები, სასცენარო ვარიანტები); დევი დუმბადის შესავალ წერილთან ერთად: „არასაალბათო თვალის პოეზია – „კინოგლავის“ კონცეფცია ძიგა ვერტოვის ფილმში „აღამიანი კინოპარატი“.

იკითხეთ წიგნის მალაზიებში

დამატებითი ინფორმაცია: [www.sa-ga.org](http://www.sa-ga.org)