

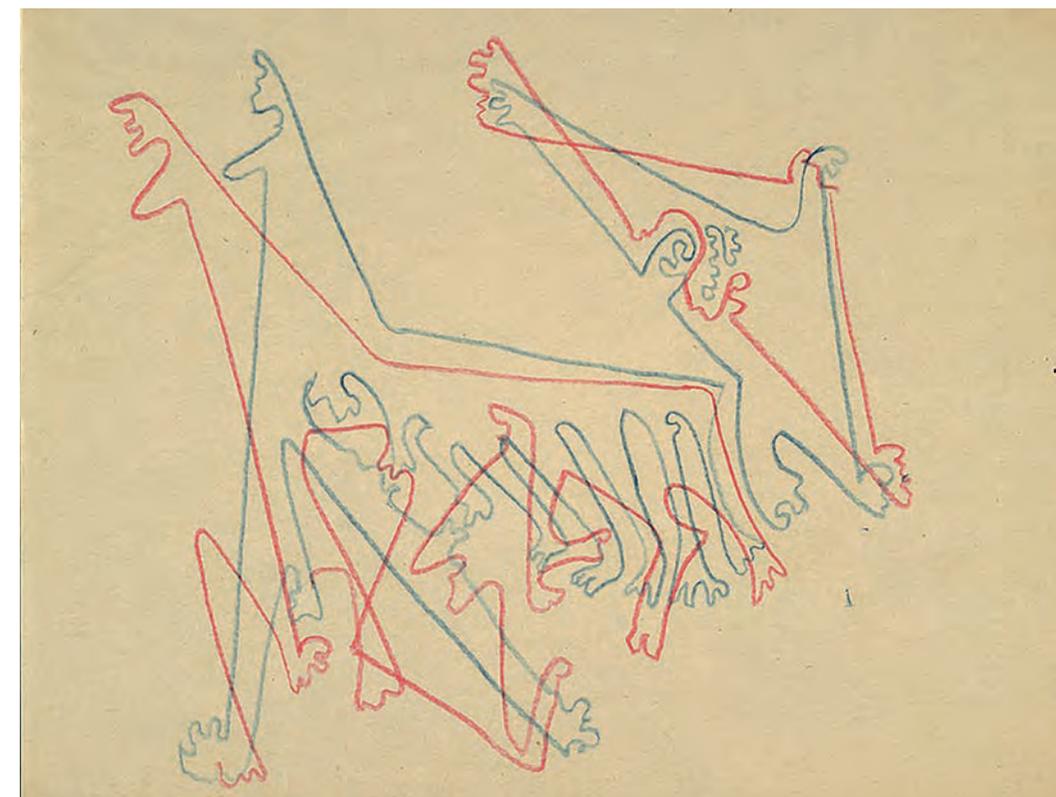
POINT DE VUE Organicité et imagicité
Par Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

ÉTUDES La lanterne magique, une histoire indienne?
Par Amandine d'Azevedo
L'interdiction française de *The Birth of a Nation* (*la Naissance d'une nation*)
(D.W. Griffith, 1915) vue par la presse africaine-américaine
Par Aurore Spiers
Eisenstein et le kabuki
Par Dominique Chateau

ARCHIVES Hogarth a parlé de cinéma:
Eisenstein théoricien de la ligne serpentine d'Hogarth
dans « Organicité et imagicité » (1934)
Par Marie Gueden

CHRONIQUES

REVUE D'HISTOIRE
DU CINÉMA
1895



EISENSTEIN INÉDIT – KABUKI – LANTERNE MAGIQUE
INDIENNE – NAISSANCE D'UNE NATION ET
CONSCIENCE NOIRE



1895
Revue
d'Histoire
du
Cinéma

1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA

1895 revue d'histoire du cinéma est publiée avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication – Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) – et du Centre national du livre (CNL).

L'AFRHC a été lauréate du Prix Jean-Mitry (Pordenone, 2008) et du Prix Raymond-Chirat (Lyon, 2015).

Les commandes des publications de l'association et des anciens numéros de *1895 revue d'histoire du cinéma*, les demandes d'adhésion / abonnement (l'adhésion comprend le service de trois numéros de la revue) peuvent être adressées au siège de l'AFRHC ou effectuées *via* notre site Internet (possibilité d'achat et d'adhésion en ligne) : <http://www.afrhc.fr>

Les manuscrits des articles – conformés au protocole de la revue – doivent être adressés par courriel à l'association : contact@afrhc.fr

Les jugements et opinions exprimés dans les articles que publie la revue n'engagent que leurs auteurs et nullement l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Directeur de la publication

Dimitri Vezyroglou

Comité scientifique

Richard Abel, Dudley Andrew, Janet Bergstrom, Gian Piero Brunetta, André Gaudreault, Tom Gunning, Leonardo Quaresima, Fernao Ramos, Vicente Sanchez-Biosca

Comité de rédaction

François Albera (rédacteur en chef), Laurent Guido, Laurent Le Forestier (secrétaire d'édition), Myriam Juan (secrétaire d'édition), Valérie Pozner (secrétaire d'édition), Benoît Turquety, Valérie Vignaux

Association fondée en 1984

AFRHC 15, rue Lakanal 75015 Paris
E-mail : contact@afrhc.fr
<http://www.afrhc.fr>



Présidents

Jean Mitry (1984-1988)

Raymond Chirat (1988-1992)

Jean-Pierre Jeancolas (1992-1996)

Jean A. Gili (1996-2001)

Michel Marie (2001-2004)

Laurent Mannoni (2004-2005)

Laurent Véray (2005-2010)

Valérie Pozner (2011-2014)

Valérie Vignaux (2015-2018)

Dimitri Vezyroglou (2019-)

Conseil d'administration

François Albera, Manon Billaut (secrétaire générale), Iris Deniozou (trésorière), Marie Frappat, Jean A. Gili, Laurent Guido, Myriam Juan, Laurent Le Forestier, Mélisande Leventopoulos, Stéphanie Louis, Gaël Peton (secrétaire général adjoint), Katalin Por, Valérie Pozner (vice-présidente), Sébastien Roffat (communication – ccommunication@afrhc.fr), Léo Souvillès-Debats (éditions numériques – cine-histoire@afrhc.fr), Guillaume Vernet, Dimitri Vezyroglou (président), Valérie Vignaux

Remerciements

Cinémathèque française, RGALI, National Film Archive of India

Conception graphique : Sungwon Yoon

Mise en pages : Le Vent se lève..., Rioux-Martin, Charente
Imprimerie GB Façonnage, Puymoyen, Charente

ISSN : 0769-0959

ISBN : 978-2-37029-087-8

En couverture : Sergueï Eisenstein, dessin (s. d., RGALI)

1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA

n° 88
AUTOMNE 2019

afrhc

SOMMAIRE

POINT DE VUE

- Organicité et imagicité
Par Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein 9

ÉTUDES

- La lanterne magique, une histoire indienne?
Par Amandine d'Azevedo 47
- L'interdiction française de *The Birth of a Nation* (*la Naissance d'une nation*)
 (D.W. Griffith, 1915) vue par la presse africaine-américaine
Par Aurore Spiers 65
- Eisenstein et le kabuki
Par Dominique Chateau 81

ARCHIVES

- Hogarth a parlé de cinéma :
 Eisenstein théoricien de la ligne serpentine d'Hogarth
 dans « Organicité et imagicité » (1934)
Par Marie Gueden 117

CHRONIQUES

COLLOQUES – EXPOSITIONS – RÉTROSPECTIVES

- Le colloque « Teaching with the Moving Image »
 (Londres, novembre 2018)
Audrey Hostettler et Stéphanie Louis 145

COMPTES RENDUS

- Annamaria Motrescu-Mayes et Heather Norris Nicholson,
British Women Amateur Filmmakers: National Memories and Global Identities
Benoît Turquety 151
- Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*
Benoît Turquety 155
- David Faroult, *Godard. Invention d'un cinéma politique*
Achille Papakonstantis 158
- Jean-Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara*
Alain Boillat 167

Patrick de Haas, <i>Cinéma absolu: Avant-Garde 1920-1930</i>	
François Bovier	176
Penser les cinémas africains au prisme des relations internationales et des politiques publiques de la culture	
Abdallah Azzouz	180
Michel Marie, <i>la Belle Histoire du cinéma français en 101 films</i>	
Léa Chevalier	184
NOTES DE LECTURE	
Frédéric Tabet, <i>Le cinématographe des magiciens. 1896-1906, un cycle magique</i>	
Manon Billaut	189
Un renouveau des études eisensteiniennes en France	
François Albera	191
Soso Dumbadze, Nino Dzandzava (dir.), <i>Kote Mikaberidze</i>	
Valérie Pozner	194
VIENT DE PARAÎTRE	
La disparition de Freddy Buache (1924-2019)	
Par François Albera	214
ERRATA, CORRESPONDANCES ET POLÉMIQUES	
	221
RÉSUMÉS / ABSTRACTS / RIASSUNTI	
	224
POINT DE VUE / POINT OF VIEW / PUNTO DI VISTA	
	224
ÉTUDES / STUDIES / STUDI	
	225
AUTEURS / AUTHORS / AUTORI	
	228

სოსო დუმბაძე, ნინო ძანძავა „კოტე მიქაბერიძე“

თბილისი, საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა., 2018, 505 გვ.

ეს წიგნი ქართველი მსახიობისა და კინორეჟისორის, კოტე მიქაბერიძის (1896-1973), შემოქმედებით საქმიანობაზე მოგვითხრობს. ის ნათელს ჰფენს მის მოღვაწეობას იმ მასალების საფუძვლიანი შესწავლის წყალობით, რომლებიც საქართველოს არქივებშია დაცული (დამუშავებულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში არსებული კინორეჟისორის ფონდი, მისი ოჯახისა და ქართული ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანთა კერძო არქივები, თბილისის კინოსტუდიის კოლექცია, ასევე, საქართველოს ეროვნულ არქივში, ეროვნულ ბიბლიოთეკასა და შინაგან საქმეთა სამინისტროში მოძიებული მასალები). რამდენიმე დოკუმენტი (განსაკუთრებით, ფოტოსურათები) მოპოვებულია გოსფილმოფონდიდან და რუსეთის სხვა ბიბლიოთეკებიდან თუ არქივებიდან. წიგნი იყოფა სამ ნაწილად. პირველი მოიცავს წიგნის ავტორების კვლევას, რასაც ემატება მესამე, ესეი, რომლის ავტორიც არის ტომას თოდე. მეორე ნაწილი, რომელიც ეთმობა მიქაბერიძის კარიერას – თავდაპირველად როგორც მსახიობის და შემდეგ როგორც კინორეჟისორის – შედგება მხოლოდ არქივის დოკუმენტებისგან (შენიშვნები მის სცენარებზე, სხვადასხვა ინსტანციების დასკვნები მისი ფილმების ორიგინალ ვერსიებზე, ავტორის წერილები ან განცხადებები, ხელშეკრულებები, სამუშაო სქემა-მონახაზები და ა.შ.). ასევე, დამატებულია ერთი თავი, რომელიც მოიცავს ბიოგრაფიულ მონაცემებს, და სრულდება მისი 1953 წლის დღიურით; ერთ თავში მოკრებილია დოკუმენტები, რომლებიც ასახავენ 1957 წელს მის დასჯას ანტისაბჭოური მოქმედებების გამო. ამ მეორე ნაწილს ასრულებს ზოგიერთი მისი საჯარო გამოსვლა და ოფიციალური სტატიები. დაბოლოს, მესამე ნაწილი ეძღვნება მის ფილმოგრაფიას და წარმოგვიდგენს ბიბლიოგრაფიულ რესურსებს, რომლებიც მიუთითებენ ქართულ და რუსულ ჟურნალებზე, სადაც ქვეყნდებოდა მისი ფილმების ანალიზი და აგრეთვე სასარგებლო საგნობრივი საძიებელი.

ეს წიგნი არის სრული, საინტერესო და, ამასთანვე, ძალიან კარგად ილუსტრირებული კვლევა: გარდა დიდი რაოდენობის ფოტოგრაფიებისა და კინოგადაღებების პროცესის ამსახველი სურათებისა, აქ წარმოდგენილია ფილმების აფიშები, ოჯახური პორტრეტები, ესკისები და ამონარიდები; წიგნში, ასევე, იხილავთ მიქაბერიძის მიერ შექმნილ მრავალრიცხოვან კარიკატურას ქართველი კინორეჟისორებზე, რომელთა შორის ზოგიერთი ძალიან იუმორისტულია (მაგ., მიხეილ ჭიაურელი, გვ. 349). მიქაბერიძე იყო ნიჭიერი გრაფიკოსი და მხატვარიც კი (იხილეთ მისი ავტოპორტრეტი, გვ. 307); სხვათა შორის, მან, როგორც ილუსტრატორმა, ითანამშრომლა რამდენიმე ქართულ გაზეთთან თუ ჟურნალთან.

არადა, მისი პირველი ნაბიჯები თეატრიდან იწყება, ქუთაისში, სახამ ის "ტიფლისში" ჩამოვიდოდა დამოუკიდებლობის მიერ მოტანილი კულტურული და შემოქმედებითი დუღილის პერიოდში (1918-1921). საბჭოთა ხელისუფლების სათავეში მოსვლისთანავე არსდება სტუდია, სადაც, ძალიან მალე, მას პერსექტიანი

იღებს სამსახურში. კოტე მიქაბერიძე მონაწილეობს *არსენა ჯორჯიაშვილის* (ივან პერესტიანი, 1921) გადაღებაში: ერთ-ერთი პირველი ქართული პროდუქცია იმ სტუდიისა, რომელიც შემდეგში ხდება საქართველოს *სახკინმრეწვი*. ამ ფილმში მისი პარტნიორი არის მიხეილ ჭიაურელი, რომელსაც წინ, როგორც სტალინის მომავალ საყვარელ კინორეჟისორს, ლამაზი კარიერა ელოდებოდა. სტუდიის არსებობის პირველი წლებში ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დამუშავებული ჟანრია რევოლუციურ-სათავგადასავლო ფილმი, სადაც ნაჩვენებია აჯანყება რუსი თავადების წინააღმდეგ. კიდევ სხვა, ასევე, გავრცელებული ჟანრია მელოდრამა, რომელსაც საფუძვლად ტრადიციები უდევს. მიქაბერიძე ასრულებს ხან რევოლუციონერის, ხან რომანტიკული გმირის როლს – ხან კი ორივეს ერთად – ქართული კინოს სხვა სახელგანთქმული წარმომადგენლების მხარდამხარ, რომლებმაც მის მსგავსად კინოკარიერა როგორც მსახიობებმა დაიწყეს (მიხეილ გელოვანი, მიხეილ კალატოზიშვილი – იგივე, მიხეილ კალატოზოვი). ქალ მსახიობებს შორის ნატო ვაჩნაძე, მისი საუკეთესო პარტნიორი, მალევე იქნა აღიარებული მთელი საბჭოთა კავშირის კინოვარსკვლავად. მოკლე ხანში, ამ ახალგაზრდა მსახიობთა წარმომადგენლები – სხვათა შორის, ყველანი მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოვებულნი (მსახიობები, დეკორატორები, რედაქტორები, კინოოპერატორები, კინოჩვენების ოპერატორები ...) – მიიჩნევენ, რომ მათ ძალუძთ შეცვალონ ძველი თაობის კინორეჟისორები, რომლებსაც განათლება 1910-იან წლებში ჰქონდათ მიღებული (პერესტიანი, ბეკ ნაზაროვი, ვლადიმირ ბარსკი...). მიქაბერიძეც მათ შორის იყო, მაგრამ მან ვერ მიაღწია იმავე აღიარებასა და კარიერას, რასაც მისმა თანამოაზრეებმა. მიზეზად შეიძლება დასახელდეს როგორც შემთხვევითობა, ასევე „მოქნილობის“ ნაკლებობა: თუ წყაროებს დავუჯერებთ, მიქაბერიძეს ეს “უნარი” არ გააჩნდა.

თუმცა, მისი კარიერა შთამბეჭდავია. აქ შევჩერებით ამ წიგნის განსხვავებულ მიდგომაზე, რომლის დამსახურებაც ზუსტად იმაშია, რომ იგი თავს უყრის არქივის დოკუმენტებს, ყველანაირი “დამუშავების” გარეშე, რომლებიც ლამის კრიტიკული ხედვის არეალის მიღმა რჩებიან: დოკუმენტები მხოლოდ თარგმნილია ინგლისურად (და ხშირად მოცემულია მათი ზუსტი, ფაქსიმილური ასლი). ეს მასალები წამოსწევს მრავალ სააზროვნო თემას საბჭოთა კინოს ისტორიის შესახებ დაწყებული 1920-იანი წლებიდან 1950-იანი წლების დასასრულამდე: მის წყვეტებსა და მის უცვლელ/სტაბილურ მხარეებზე. აქ მოვიხსენიებთ მხოლოდ რამდენიმე მათგანს, თუმცა თითოეული თემა იმსახურებს ღრმა კვლევას და შეიძლება გახდეს მნიშვნელოვანი წყარო სამეცნიერო კვლევების, სტატიებისა და სადოქტორო ნაშრომებისთვის.

უპირველეს ყოვლისა, ეს წიგნი გვაძლევს უნიკალურ შესაძლებლობას გავეცნოთ საბჭოთა პროდუქციის მატერიალურ ასპექტებს: გადაღებების ორგანიზაცია, მსახიობების აყვანა, ბიუჯეტის საკითხები, მომსახურე პერსონალის ანაზღაურების საშუალებები და ა.შ.; და, აქედან გამომდინარე: კინოფირის მოპოვების სირთულეები, ძალაუფლების გადანაწილება სტუდიის შიგნით, არათანაბარი ანაზღაურება თანამშრომლებს შორის, პერსონალის ხშირი დეფიციტი. მაგ., 1930 წელს 25 ჯგუფისთვის სულ მხოლოდ და მხოლოდ 15 კინოოპერატორია, არ არის საკმარისი ადმინისტრატორები და, რაც მთავარია, აღმასრულებელი მწარმოებლები, რომლებიც პირდაპირ ჟონგლიორობენ რამდენიმე გადაღებას

შორის, რაც იწვევს აბსურდულ სიტუაციებს. ასე რომ, მანამ, სანამ მიქაბერიძე ადმინისტრატორის ან ბუღალტრის მოლოდინშია ბიუჯეტის დასამტკიცებლად, მის კინოოპერატორებს სხვა გადაღებებზე აგზავნიან; ამიტომ ის ვერ იღებს რთველის ვერცერთ (პროექტი „Rote fane“) მნიშვნელოვან სცენას. აქედან გამომდინარე, იგი შეეცდება პროექტის მთავარი თემატიკა გადაიტანოს ღვინის დამზადების მომდევნო ეტაპებზე, მაგრამ აქაც მისი წვალება ფუჭი გამოდგება: გადაკეთებული სცენარის დადასტურებას იმდენი დრო დასჭირდა, რომ ის იძულებული გახდა დაევიწყებინა ის დიდი შრომა, რომელიც მან გადაღებების მოსამზადებლად გასწია, და ფილმი მიეტოვებინა.

მიუხედავად ამ ობიექტური პრობლემებისა, ქართული პრესის ერთი სტატია მას მოიხსენიებს როგორც ჭირვეულ და ზარმაც მუშაკს! თავის გასამართლებლად ის აყალიბებს სათითაოდ ყოველი ეტაპის ჩავარდნის მიზეზებს, რომლებმაც ის ამ მარცხამდე მიიყვანა და მოჰყავს შესაბამისი გადაწყვეტილებები, ბრძანებები, წერილები. ის მხოლოდ ფაქტებს ასახელებს (გვ. 229-239) – შემაშფოთებელია ის არაკომპეტენტურობა და ბიუროკრატიული ბარიერები, იგივე მანკიერი მხარეები, რასაც ის აკრიტიკებს ფილმში ჩემი ბებია (1929), რომელიც სატირული ჟანრის შედეგად ითვლება. ფილმმა გამოსვლის ნებართვა ვერ მოიპოვა და ეკრანებზე არ გამოსულა. მისი კარიერის სხვადასხვა პერიოდში მიქაბერიძე კიდევ არაერთხელ გადაეყრება ასეთ უუნარო ფუნქციონერებს – ჯიუტებს, ზანტებს, არაკომპეტენტურობებს და მხოლოდ პირად სარგებელზე ორიენტირებულებს. ხშირი კრებები და უსარგებლო დისკუსიებში დაკარგული დრო აამკარავებს კიდევ ერთ მანკიერ მხარეს საბჭოთა კინოინდუსტრიისა; ისევე, როგორც სხვადასხვა იერარქიული საფეხურის მომრავლება, რაც იწვევს ფართოდ გავრცელებულ უპასუხისმგებლობას. ყველა ყველას ზემო საფეხურისკენ ამისამართებს და ამიტომ ვერაფერი მიდის წინ; ეს იწვევს ენერგიისა და შემოქმედებითი ძალის გამოფიტვას, რასაც ყოველი ორიგინალური იდეა ერთ პატარა საერთო წერტილამდე დაჰყავს; მოცემული კომენტარები არის ბუნდოვანი და „გაუგებარი“: ხელმძღვანელებს „მიძინებული“ გონება აქვთ, „საკუთარი იდეები არ გააჩნიათ და მხოლოდ იმეორებენ სხვებისგან გაგონილ აზრებს“ (გვ. 362). მას მიუმაგრებენ მოსკოვიდან ჩამოსულ არაფრისმაქნის სცენარისტს, რომელსაც უნდა დაუთმოს თავისი ჰონორარის ერთი ნაწილი.

ამ თვალსაზრისით, მთელ წიგნს თან გასდევს კინორეჟისორთა ანაზღაურების საკითხები: პროექტების შეჩერება, სცენარებისა და წინადადებების უარყოფა წარმოადგენს ნამდვილ მატერიალურ კატასტროფას შემოქმედებითი პერსონალისთვის, რომლებიც არ არიან სტუდიის მუდმივი თანამშრომლები, მიქაბერიძე კი ყოველივე ამას განსაკუთრებული სიმძაფრით იწვევს საკუთარ თავზე. მოსკოვისგან დადასტურების მოლოდინში აგვიანებს წინასწარი ანაზღაურებაც; ზოგიერთი თანხა ირიცხება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოთხოვნილი ცვლილებები შეტანილია და წარდგენილია ახალი ვერსია (ამავდროულად, მბეჭდავების მოძიება ძალიან გართულებულია!). იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც კინორეჟისორი სტუდიის თანამშრომელია, ხელფასი ირიცხება არარეგულარულად, ერთი ან ორი თვის დაგვიანებით და ისიც მხოლოდ 50%. მიქაბერიძის ცოლი ფეხმძიმეა, მას კი არ აქვს საკმარისი ფული იმისთვისაც კი,

რომ ელექტროენერჯის ხარჯები გადაიხადოს, ხანდახან პურის ფულიც კი არ გააჩნია (იხ. ჩანაწერები მიქაბერიძის 1953 წლის დღიურიდან, გვ. 331-366).

ყველგან ჩნდება კითხვა, თუ რა ურთიერთობაა ცენტრსა და პერიფერიას შორის. გავიხსენოთ, რომ 1927-1928 წლებამდე სახკინმრეწვი არის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული სტუდია, რომელსაც აქვს დიდი პროდუქცია და დისტრიბუციას მთელ საბჭოთა კავშირში ახორციელებს. ის თანდათან აღწევს კომერციულ წარმატებებს, სანამ ცენტრი მის საქმიანობას კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დააყენებს. საყვედური ეხება როგორც სახკინმრეწვის აღმოსავლურ ტენდენციებს, ასევე, მის პრეტენზიებს იმუშაოს უნივერსალურ თემებზე (რუსული და უცხოური კლასიკოსების ადაპტაციებზე) და, რაც მთავარია, მის იდეოლოგიურ დონეს, რომელიც შეფასებულია როგორც ძალიან სუსტი.

1930-იანი წლების დასაწყისის ინსტიტუციური რეფორმები გოსკინპრომსა და პერიფერიების ყველა სტუდიას ცენტრის ძალაუფლების ქვეშ აქცევს. ამიერიდან ცენტრი გადაწყვეტს ბიუჯეტს, ყოველწლიურად წარმოებული ფილმების რაოდენობას და მათ ორიენტაციას, მაგრამ, ასევე, სტუდიის პერსონალის და აღჭურვილობის საკითხებსაც. ამასთანავე, ის ამონებს სცენარებს, თანხმობას იძლევა კასტინგზე და ა.შ. ქართული სტუდიის მოქმედების სივრცე მკვეთრად მცირდება. მალევე მას ეკრძალება მუშაობა ყველა სხვა თემაზე, გარდა ადგილობრივი თემებისა.

ამ თვალსაზრისით, ავიღოთ ჟანრობრივი საკითხების მაგალითი: 1930-იან წლებში პერიფერიის სტუდიებს მოუწოდებენ ორიენტაცია აიღონ ეროვნული ლიტერატურიდან კლასიკური ნაწარმოებების ადაპტაციებზე. 1920-იან წლებში ისტორიულ თემებზე მუშაობისას რეჟისორები გაცილებით დიდი თავისუფლებით სარგებლობდნენ: არ არსებობდა ავტორის ხედვის დამახინჯების შიში, რადგან ეს თემა იმთავითვე უკვე რეაქციონერულად მიიჩნეოდა (იხ. იური ტარიჩის *კაპიტნის ქალიშვილის* მაგალითი პუშკინის ნაწარმოების მიხედვით, რომლის საბჭოური ვერსია ეკუთვნის ვიქტორ შკლოვსკის, 1927 წ.). თუმცა, მომდევნო ათწლეულში უბრუნდებიან ლიტერატურული ნაწარმოებების უფრო ერთგულ ადაპტაციებს. მიქაბერიძემ და დოლიძემ მათი ეპოქის ეს დიდი ცვლილება ვერ გაიაზრეს და ამიტომაც გადააწყდნენ ძლიერ კრიტიკას *კაკო ყაჩაღის* (ილია ჭავჭავაძის პოემის მიხედვით, 1840 წ.) ადაპტაციის პროექტის წარდგენისას.

როდესაც ვკითხულობთ 1937 წლის სექტემბრის სამხატვრო კომიტეტის სხდომაზე მიმდინარე დებატებს, რომელსაც ამ სცენართან დაკავშირებით გადაწყვეტილების მიღება ევალებოდა (გვ. 240-261), ვარკვევთ, რომ კომიტეტის მოლოდინი და მათი შემოთავაზებები ერთმანეთს არ ემთხვევა და კონსენსუსი მიუღწევადია. ამიტომ, ამ ფილმს არც არასოდეს გადაიღებენ. უპირველეს ყოვლისა, სცენარისტებს უნდა ჰქონდეთ ისტორიულად სწორი მიდგომა და, ამავდროულად, ისინი უნდა დარჩნენ ლიტერატურული ნაწარმოების ერთგულნი! საქმეც იმაშია, რომ გლეხების აჯანყება კახეთში, რომელიც ნაწარმოების ცენტრშია, დიდი ისტორიული ჭეშმარიტებით არ არის წარმოდგენილი ჭავჭავაძის ნიგნში: ესაა ამბავი თავადზე, ვისი დამოკიდებულებაც რუს დამპრობელთან მიმართებაში ორაზროვანია; ამიტომ სცენარისტებმა გამოიკვლიეს ისტორიული ფაქტები, რათა ამ ეპიზოდისთვის მიეცათ უფრო მეტი ავთენტურობა. ამით ისინი დაშორდნენ პოეტურ ნაწარმოებს,

რაც იმ პერიოდის პრინციპების თვალსაზრისით ერესის ტოლფასია. ამას კიდევ ემატება სხვა პრობლემები: მართალია, საქმე გვაქვს წინარევოლუციურ მოძრაობასთან, მაგრამ მკვეთრად უნდა იგრძნობოდეს, რომ გლეხების აჯანყება, როდესაც მას არ ხელმძღვანელობს ურბანიზებული ქალაქელი პროლეტარიატი, განწირულია მარცხისთვის. ასევე, ხაზი უნდა გაესვას რუსი ჯარისკაცების (რომლებიც არ არიან ოფიცრები) პოზიტიურ როლს; და სომეხი და აზერბაიჯანელი პერსონაჟების პორტრეტები დადებითად უნდა წარმოჩნდეს. სტუდიას უნდა გამოესწორებინა ყველა ეს დეფექტი, რაზეც მას მოსკოვმა მიუთითა. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ამავე დროს, პროექტი განსხვავებული უნდა ყოფილიყო იმ ფილმებისგან, რომლებიც მსგავს თემებზე უკვე გადაეღოთ. დაბოლოს, სამხატვრო საბჭოს წევრებს გაყოფილი აზრი აქვთ: ზოგი (მაგ., ჭიაურელი) ავტორებს ურჩევს, რომ დაიცვან ჭავჭავაძის რომანტიკული პოეტური სტილი, ზოგი კი (როგორც შენგელაია) უფრო რეალიზმის მომხრეა. თუმცა, დოკუმენტები არ იძლევა საშუალებას გავარკვიოთ, თუ რა არის პროექტზე მუშაობის შეწყვეტის რეალური მიზეზები: წინა პროდუქციების გამეორება? მოსკოვის მოთხოვნა, ფილმები ყოფილიყო უფრო აქტუალურ თემებზე? თუ, უფრო მარტივად, სტუდიის დირექტორის, ამბროსი თითბერიძის, დაპატიმრება, რომელიც ამ კამათს ხელმძღვანელობდა? და რომელიც მალევე დახვრიტეს კიდევ (დიდი ტერორის პერიოდი).

წიგნის კიდევ ერთი მხარე ეხება ტექნიკას და განსხვავებებს როგორც აღჭურვილობაში, ასევე, ცენტრისა და პერიფერიის პროფესიონალებს შორის დახელოვნებაში. როდესაც მიქაბერიძე წამოიწყებს ქართული ეპიკური პოემის *ვეფხვის ტყაოსნის* (შოთა რუსთაველი, მე-12 საუკუნე) ადაპტირებული ვერსიის გადაღებას, ის გეგმავს ამბიციურ დადგმას განსაკუთრებული ეფექტების გამოყენებით, მაგრამ თბილისის სტუდია ნამდვილად არ არის საკმარისად აღჭურვილი და არ ჰყავს საკმარისი სპეციალისტები. პროდუქცია მრავალ სირთულეებს აწყდება და ამიტომ მოსკოვიდან ჩამოდის სპეციალისტი (ივან ნიკიტჩენკო), რათა ადგილობრივ გუნდს ხელი შეაშველოს, მაგრამ იგი თავისი საქმის მიმართ ინტერესს არ იჩენს, არ ცდილობს გაეცნოს ქართულ კულტურას. განსაკუთრებით, უპატივისმცემლოდ და უხეშად ეპყრობა თანამშრომლებს, არ სურს, მათ ცოდნა გაუზიაროს და პრესასთან შეხვედრაზეც კი უარს აცხადებს. ყოველგვარი ახსნის გარეშე, რამდენიმე დღის განმავლობაში არ ცხადდება სამსახურში და მოითხოვს ხელფასის გაზრდას. მას ამაზე დასთანხმდებიან, მაგრამ ეს არაფერს ცვლის. ბოლოს, მოითხოვს დეკორატორის გამოცვლას და თავის განკარგულებაში მხატვრების მთელი გუნდის გადმოცემას. იმასაც კი ეცდება, რომ კინორეჟისორი დაითხოვონ სამსახურიდან! არადა, მისი სამუშაოს შედეგები არცთუ ისე დამაჯერებელია. რამდენიმე კვირის და თვეების ფარული კონფლიქტის შემდეგ სტუდიის უფროსობა მას ათავისუფლებს თავისი მოვალეობებისგან; ამიერიდან სამუშაოს მთლიანად ადგილობრივი პროფესიონალები ასრულებენ, მათ შორის, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მთავარი ოპერატორი დილმელოვი.

როდესაც ომის შემდეგ მიქაბერიძე გამოთქვამს სურვილს გადაიღოს *ნაცარქექია* – ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი ნიმუში – რაც ბევრ სპეცეფექტს მოითხოვს, ის კვლავ გადაულახავი სირთულეების წინაშე აღმოჩნდება. არადა, ყველაფერი საუკეთესოდ იწყება: მის სცენარს ბრწყინვალედ მიიჩნევს სტუდიის სამხატვრო

კომიტეტის ყველა წევრი, რომელიც 1945 წლის 30 აგვისტოს შეიკრიბება. რა თქმა უნდა, ფილმის იდეოლოგიურ შინაარსს არ აქვს სათანადო სიღრმე და სერიოზულობა. უნდა ითქვას, რომ გმირი, „ის, ვინც ნაცარში იქექება“, არის ზარმაცი პიროვნება, რომელიც თავის სიმდიდრეს მხოლოდ ტყუილითა და ლამაზი სიტყვებით აგროვებს. მიუხედავად ამისა, იოსიფ მანევიჩი მიიჩნევს, რომ ზღაპარი არის "კინემატიკური", მხიარული და სიბრძნით სავსე სატირული ეპიზოდებით გაჯერებული (გვ. 275). მას მალევე, 1945 წლის ოქტომბერში, დაამტკიცებს მოსკოვი (კალატოზოვი და ბოლჩაკოვი), მაგრამ რეჟისორს სურს გადაღება იყოს ფერებში (ცნობილი კინოფირის, Agfa-ს, გამოყენებით, რომელიც საბჭოთა კავშირმა ბერლინში მოიპოვა და ამზადებს ვოლფენში). სტუდიას არ აქვს უფლება ამ ფირის შექენის: მხოლოდ მოსკოვს აქვს ეს პრივილეგია. დაბოლოს, მოთხოვნილი სპეცეფექტების გადასაღები მონყობილობა არ არის ხელმისაწვდომი, რაც, სავარაუდოდ, პროექტის მიტოვების ერთ-ერთი ახსნაა. მიქაბერიძე 1953 წელს მას ნაწილობრივ გადაამუშავებს *ცისკარას ანუ ჯადოსნური სალამურისთვის* (გვ. 268-280). ის კვლავ წარუდგენს თავის მოსაზრებებს სპეცეფექტების შესახებ, რომლებიც საკმაოდ განვითარებულია *ჩემი ბებია* (1929) და *ქაჯეთის* (1936) შემდეგ, სადაც ასევე მრავალი განსაკუთრებული ეფექტი იყო გამოყენებული.

მის ფილმებთან დაკავშირებული სხვადასხვა პრობლემის მიუხედავად, კინოსტუდია მიქაბერიძეს თვლის რეჟისორად, რომელსაც ყველაზე უკეთ შეუძლია განახორციელოს ეს ტექნიკური რევოლუცია საქართველოში. ამჯერადაც არაფერი გამოდის. ფილმი გადაეცემა ნაკლებად ამბიციურ რეჟისორს, სერგო ჭელიძეს (რუსული სათაურით *Volshbnaia svirel*, ფილმი გამოვა 1956 წლის სექტემბერში, მხატვრული საბჭოს წინაშე ჩვენებიდან ერთი წლის შემდეგ). ამჯერად ფილმი არის ფერადი, მაგრამ გადამღები გუნდი კრიტიკის ქვეშ ექცევა, რადგან ჩათვლიან, რომ ის ზედმეტად აგრესიულად „ჭრელია“. ეს საყვედური ძალიან ხშირად გაჟღერებულა ათწლეულების წინ მოსკოვში პირველ ფერად ფილმებთან მიმართებაში.

ამ ფილმის შესახებ მოგროვებული სხვადასხვა დოკუმენტი (გვ. 281-300), ასევე, აჩვენებს საბჭოთა კინოს ისტორიის სხვა ასპექტს, რომელიც ჯერ კიდევ ნაკლებადაა გაშუქებული საერთო კვლევებში და ეხება საბჭოთა კინოკრიტიკას, მის ძალადობრივ მხარეს. კომსომოლის მიერ *ნიქარაზე* გამოთქმული საყვედური არის განსაკუთრებულად მტრული (აგრესიული), ამასთანავე, მოკლებულია ყოველგვარ სერიოზულ ანალიზს (მიქაბერიძე თავის დღიურში ამას ხსნის იმით, რომ ზოგიერთი ავტორი, არის რა წარუმატებელი მსახიობი, იქცევა კრიტიკოსად).

სიძულვილის ეს ნაკადი არავითარ შემთხვევაში არ არის გამიზნული იმისთვის, რომ წაადგეს კონსტრუქციულ კრიტიკას და დაეხმაროს შემოქმედს – ის უბრალოდ გამანადგურებელია. მიქაბერიძის დღიურში, ასევე, იკვეთება მისი რეაქციები რუსულ პრესაში (*Sovetskaya cultura*) გამოქვეყნებულ სტატიებზე, რომლებიც ეხება ქართულ კინოსტუდიას: მოსკოვი საყვედურობს თბილისს, რომ ის ეყრდნობა ხალხურ ზღაპარს, იმის ნაცვლად, რომ გადაიღოს ფილმები თანამედროვე სიუჟეტებზე/თემებზე... ამავდროულად, რუსები თვითონ ქმნიან უამრავ ფილმ-ზღაპარს. რეჟისორის მწარე იმედგაცრუება და ეპიზოდური პროტესტი იგრძნობა

მის ჩანაწერში: "ზოგს აქვს უფლება, სხვებს კი არა!" იგი არ ერიდება ლაპარაკს "იმპერიულ ქედმაღლობაზე".

ასე რომ, წლების განმავლობაში იმედგაცრუებების, ჩაშლილი პროექტებისა და ნახევრადგატეხილი კარიერის შემდეგ, სრულიადაც არ არის გასაკვირი, რასაც მიქაბერიძე წერს 1956 წელს (გვ. 369):

" ჩვენ ვსხედვართ დანესებულებაში და ყურს ვუგდებთ რადიო-ტყუილებს. არის ლაყობა ელექტრო-ენერჯის გადიდების შესახებ მეექვსე ხუთწლედის მანძილზე, ცხოვრების გაუმჯობესების შესახებ და სხვა ამგვარი ზღაპრები. ამ დროს – კი ჩვენი ოჯახები სიბნელეში არიან იმიტომ რომ... . არ ყოფნით ელექტროდენი! სახელმწიფოს ელექტროდენი არ ყოფნის! ჰა-ჰა-ჰა! სასაცილო ამბავია! ყოველ წელიწადს ამ დაწყევლილი ორმოცი წლის მანძილზე დაბეჩავებულ, ენანართმეულ საბჭოთა ადამიანებს ეუბნებიან, აიმედოვნებენ, რომ მომავალში ყველაფერი თავზე საყრელი გექნებათო. მაგრამ ხალხი დარწმუნდა იმაში, რომ კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა არის აფერისტების, ჟულიკების, სისხლიანი მკვლელებისა და მატყუარების ხროვა და რომ მათი დღენი დათვლილია.

საბჭოთა ხელისუფლება უძღურია მოსკოს სპეკულაცია, ქურდობა, ბანდიტობა, მკვლელობა მხოლოდ იმიტომ, რომ თითონ ხელისუფლება ბანდიტია.

ისტორია იწერება. როგორ შეიძლება ისტორიამ, ხალხმა დაივიწყოს ის მილიონები, რომლებიც საკონცენტრაციო ლაგირებსა და ციხეებში აწამეს, სტანჯეს და დახვრიტეს. თქვე ლაჩრებო, სად წაგვიხვალთ! რა არის საბჭოთა ხელის უფლება?

საბჭოთა ხელისუფლება არის – გიგანტური საკონცენტრაციო ლაგირი; ყველაზე ლაჩარი, მშიშარა სახელმწიფო, რომელსაც თავისი ჩრდილების ეშინია, ხალხის ეშინია, ადამიანების ეშინია; ყოველად მატყუარა სახელმწიფო; დესპოტი, რომელმაც წაართვა საბჭოთა მოქალაქეს ყოველგვარი თავისუფლება, მეობა, ვაჟკაცობა, ხასიათი – ინდივიდუალობა; მთელი ნაციების გამანადგურებელი.

საბჭოთა სახელმწიფო ინგრევა. პატარა სახელმწიფოებმაც, იუგოსლავიამ, ჩაარტყა თავში, გააბითურა.

რის საბჭოთა ხელისუფლება – ეს ხომ ნამდვილი იმპერიალისტური სახელმწიფოა, უფრო უარესი – ფაშისტური სახელმწიფოა! ხალხმა იცის ეს. გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!"

ეს და კიდევ სხვა სამი მსგავსი წერილი ანონიმურად გაეგზავნა ადგილობრივი ძალაუფლების წარმომადგენლებს და გაზეთ კომუნისტის რედაქციას. ამ წერილების გამო მიქაბერიძეს მიესაჯა ხუთწლიანი¹ პატიმრობა, მაგრამ

¹ დოკუმენტების მიხედვით პროკურორმა მოითხოვა კოტე მიქაბერიძის ხუთწლიანი პატიმრობა: „პროკურორი შუამდგომლობს – დადასტურებულად ჩაითვალოს სამართალში მიცემულ მიქაბერიძის მიმართ წარდგენილი ბრალდება სსკ 5810 მუხ. I ნაწ. და ამ მუხლით მიესაჯოს მას 5

ჩამოიყვანეს სამ წელზე, რომლებიც მან გაატარა მორდოვიის ბანაკში. მან ცნო თავისი დანაშაული და თავისი საქციელი ახსნა ღრმა დეპრესიით. სხვადასხვაგვარი სტენოგრამები, ოქმები, გადაწყვეტილებები, ექსპერტების დასკვნები, ცენზურის დოკუმენტები – იძლევა მრავალფეროვან პერსპექტივას, რაც ავლენს უფრო და უფრო მავნე გარემოებას, იმედგაცრუებას და დამცირებას. თავის დროზე მიქაბერიძე იყო არა მარტო პარტიის წევრი, არამედ რალაც მომენტში, ასევე, სტუდიის განყოფილების მდივანი და თანამშრომლებს უტარებდა პოლიტიკური განათლების გაკვეთილებს. დღევანდელი თვალთახედვით, საკმაოდ ძნელია ამ მონაცემების ერთმანეთთან დაკავშირება, მაგრამ საბჭოთა კავშირის ცხოვრება ასეთი წინააღმდეგობებითაც იყო შემკული. წარუმატებლობას, დეპრესიას და ალკოჰოლიზმს მიჰყავს იმედგაცრუებამდე, მაგრამ ზოგჯერ ეს უთმობს ადგილს მოვალეობის გრძნობას, რომელიც რჩება შეუღალახავი (ვერტოვი).

თუ დავუბრუნდებით ურთიერთობას ცენტრსა და პერიფერიას შორის, მაგრამ ამჯერად უფრო დადებითი თვალსაზრისით, სოსო დუმბაძის და ნინო ძანძავას ნამუშევარი მათებს რამდენიმე შტრიხს იმ დაუსრულებელი მოზაიკას, რომელსაც ქმნიდა ხელოვნების მარცხენა ფრონტის (LEF) მოქმედება. აქ ლაპარაკია კომენტარებზე, რომლებიც ჩამოაყალიბეს შკლოვსკიმ და ტრეტიაკოვმა მიქაბერიძის ფილმის *ჩემი ბებია* სცენარზე. ისინი მრჩევლის სტატუსით მიმაგრებულები იყვნენ ქართულ სტუდიაზე (1927-1929), სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც თვითონაც ცუდ სიტუაციაში იმყოფებოდნენ მოსკოვში. შკლოვსკის ეტყობა, რომ ფილმის სცენარის გაბედულობამ მასზე შთაბეჭდილება მოახდინა. ის თვლის, რომ მისი გადაღება ძალიან რთული იქნება, მაგრამ, ამავდროულად, ის აყალიბებს სხვადასხვაგვარ შემოთავაზებებს, რომლებიც კარგად ეთანადება ავტორის მიერ შერჩეულ გროტესკულ და გიჟურად სასაცილო მიმართულებას. (ავტორმა, როგორც ჩანს, ეს გაითვალისწინა). ტრეტიაკოვის მიერ ფილმის კრიტიკა ძალიან საინტერესოა და მისი არგუმენტები – დამაჯერებელი. იგი აკრიტიკებს მიქაბერიძეს, რადგან მიიჩნევს, რომ მან ვერ შეძლო სწორად შეემუშავებინა სიუჟეტური ინტრიგა, რომელიც საკმარის მასალას მისცემდა სრულმეტრაჟიანი ფილმისთვის; რომ იგი ურევს ერთმანეთში „ექსცენტრულ“ და „ნატურალისტურ“ სტილებს – ასე რომ, მაყურებელი ძნელად გადადის გროტესკული სიტუაციებიდან სინამდვილეში და პირიქით. ის მიიჩნევს, რომ ხუმრობების ფაქტორი ხშირად სუსტია, ხოლო ზოგიერთი მასალა, რომელიც მიუთითებს ლინდერის რეპერტუარისკენ, ძალიან მიაბიჭურია. ფიქრობს, რომ ზოგიერთი აქსესუარი არის ძალიან თეატრალური და კინოში კარგად არ ინტეგრირდება. ტრეტიაკოვი, ასევე, აღნიშნავს, რომ სატირული ჟანრის გავრცელება შეიძლება საშიში იყოს. ადმინისტრაცია წარმოდგენილია აბსტრაქტული და სქემატური სახით, რაც მას უნივერსალურ მნიშვნელობას ანიჭებს – თითქოს ეს საზოგადოდ მთელ საბჭოთა ადმინისტრაციას ეხება. გასაგებია, რომ ასეთი არასაიმედო, სულელური ქცევით (რეჟისორიდან კურიერის ჩათვლით) წინ ვერაფერი წაიწევს.

წლის ვადით აღკვეთა.“ (იხ. ქართული გამოცემა, გვ. 436). სასამართლომ მას მიუსაჯა სამი წელი: „კონსტანტინე არჩილის ძე მიქაბერიძე ცნობილ იქნეს დამნაშავედ წარდგენილ ბრალდებაში, რაც გათვალისწინებულია საქართველოს სსკ 5810 მუხ. I ნაწილით და ამ მუხლით მიესაჯოს თავისუფლების აღკვეთა სამი (3) წლით. წინასწარი პატიმრობა კ. ა. მიქაბერიძეს ჩაეთვალოს 1957 წლის პირველი თებერვლიდან. განაჩენი საკასაციო წესით განსაჩივრებას არ ექვემდებარება.“ (იქვე, გვ. 439). (აქ და შემდგომ შენიშვნები სოსო დუმბაძის).

მიუხედავად ამისა, იგი რეჟისორს წარმატებად უთვლის „ექსცენტრიკული კომედიის შექმნის მცდელობას, რაც ყველაზე რთული ჟანრია საბჭოთა კავშირის გარემოში, სადაც სატირა უდრის პროკურორის კაბინეტში მოხვედრას“. იგი, ასევე, მიესალმება თანამედროვე თემის შერჩევას, რაც წინააღმდეგობაში მოდის ეგზოტიკურ და ისტორიულ თემებთან, რომლებსაც სტუდია უპირატესობას ანიჭებს. ანიმაციის გამოყენებას თუ მთლად არ ეთანხმება, ასევე, მიესალმება მეტაფორების შექმნის მცდელობებში ასახულ ექსპერიმენტებს და გამბედაობას: ბიუროკრატი გახვრეტილია ფანქრით და ეს მეტაფორა უშუალო კარიკატურად იქცევა. მიუხედავად ამისა, ტრეტიაკოვის რჩევა იყო, რომ ნახევრად შემცირებული ფორმატით (!) ფილმი საცდელად გაეშვათ მხოლოდ რამდენიმე ეკრანზე.

დავამთავრებთ ამ ნიგნის მიერ წამოყენებულ ორი თემის მოხსენიებით: პირველი ეხება საბჭოთა კავშირის დროს ვარსკვლავად ყოფნის ფენომენს – ისტორიოგრაფიამ ეს არასაკმარისად გამოიკვლია. მიქაბერიძის დღიურის გვერდებზე (გვ. 341-351) აღწერილია, თუ რა დიდი შოკი გამოიწვია ქართველ მაყურებლებში ნატო ვაჩნაძის ავარიაში დაღუპვამ (თვითმფრინავის კატასტროფა, 1953 წ.). საკმაოდ გასაოცარია უცნობი ხალხის მხრიდან გამოხატული პატივი, რომელთა ერთუზიაზმის შეკავება მილიციასაც კი უჭირს; კიდევ უფრო გასაკვირია ეს რეაქცია, როდესაც ვიცით, რომ უკვე დიდი ხანია, რაც მსახიობს აღარ ეკავა ის ადგილი, რომელიც მისი იყო 1920-იან წლებში.

მეორე თემა ეხება ძალაუფლების მატარებელთა და მათზე დამოკიდებულთა ურთიერთობას, რომელიც ძირითადია საბჭოთა არაფორმალურ ეკონომიკაში და, ასევე, ახასიათებს ხელოვნების სხვა დარგებსაც, განსაკუთრებით არქიტექტურას და ფერწერას. თუმცა, ეს აქამდე იშვიათად იყო ასე გამოკვეთილი კინოში. ამ შემთხვევაში ეს არის ბერია, ვინც მფარველობს ქაჯეთის წარმოებას და ვისაც სტუდიის მთავარი რეჟისორი პატივს მიაგებს ფილმის პრეზენტაციის დროს (გვ. 98).

საერთო ჯამში, ნამუშევარი, როგორც ვხედავთ, ინფორმაციის საგანძურია და მისი ინტერესიც აღემატება ერთი რეჟისორის კარიერას, რომელიც საბჭოთა კავშირის პანთეონში მხოლოდ ერთი ფილმით არის შესული (ფილმის ეკრანებზე გამოსვლა დაუშვეს 1968 წელს). ამ თვალსაზრისით, დასანანია, რომ ნიგნის ავტორებმა კიდევ უფრო მეტად არ გამოიყენეს სტუდიისა და პარტიის არქივები (პირველ რიგში, სტუდიის პირველადი არქივები)². მაგრამ მკითხველი თავისუფალია განაგრძოს ძიება და/ან ყურადღება შეაჩეროს სხვა მისთვის უფრო საინტერესო მომენტებზე.

ვალერი პოზნერი

² ავტორი რეცენზიის შედგენისას არ ფლობდა ინფორმაციას, რომ ქართული კინოსტუდიის პირველადი პარტიული ორგანიზაციის დოკუმენტები ინახება საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში, რომელიც ნიგნის გამომცემლებმა სრულად გაითვალისწინეს. ამდენად, პარტიული არქივი ცალკე არქივად ნიგნში არ ფიგურირებს.

des ressources de cette approche. L'œuvre polygraphe, pléthorique et proliférante d'Eisenstein (qui recommence certains de ses manuscrits dont on a dès lors deux versions parallèles – c'est le cas de *Méthode*) se révèle à cet égard idéale pour faire émerger un discours latent, parfois symptomal, à travers le discours explicite.

Un des aspects qui dans ce dispositif disparaît ou devient problématique est assurément la dimension politique de l'œuvre eisensteinienne (filmique comme écrite). Si Didi-Huberman l'affronte bel et bien en partant des images des films – sans s'attaquer à la théorie en tant que telle –, la plupart des autres chercheurs s'efforcent de la contourner ou de la diluer. Ainsi Massimo Olivero compare-t-il Eisenstein au « personnage d'Ivan qui se déguise en serviteur et dont le cousin Vladimir se travestit en tsar » et soutient que, par là, il « essaie de faire passer une forme artistique excessive et hétérodoxe en la déguisant sous une forme politiquement respectable pour les principes du réalisme socialiste. Cette opération de travestissement est évidente également dans l'emploi du vocabulaire où Eisenstein joue avec les mots du régime, pense à leur appui mais dit en réalité tout autre chose, formulant ainsi un discours opposé à la *doxa* soviétique » (*Figures de l'extase*, p. 276). Le rapport d'Eisenstein au réalisme socialiste (dont on sait qu'il est un mot d'ordre plus qu'une doctrine esthétique définie) mériterait d'être examinée sans schématisme dès lors que plus d'un texte s'efforce d'en donner une définition et que le cinéaste-théoricien déclarait à ses étudiants (dans « Le mouvement des styles ») qu'il aspirait à écrire une histoire du réalisme dont il liait l'avènement accompli à l'émergence d'une société socialiste où tous les styles et tous les procédés artistiques seraient susceptibles d'être utilisés.

Au-delà de l'ambiguïté qu'on peut trouver à cette analogie du tsar en serviteur du tsar usurpateur qui viendrait déjouer la figure « d'esthète homosexuel corrompu par le pouvoir », il resterait à établir autrement qu'au sein de la ruse ce que, par ailleurs, Olivero met en scène comme une contradiction intrinsèque à la pensée du cinéaste, celle du logos

et du pathos. Autant dire que le champ des études eisensteininiennes n'a pas fini de s'étendre...

François Albera

Soso Dumbadze, Nino Dzandzava (dir.), *Kote Mikaberidze*, Tbilissi, Sa.Ga Publishing for Society, 2018, 505 p.

L'ouvrage est consacré à l'itinéraire de l'acteur et réalisateur géorgien Kote Mikaberidze (1896-1973), éclairé grâce à un méticuleux travail d'investigation dans les archives géorgiennes (fonds du réalisateur au Musée des arts, archives privées de la famille et de nombreux acteurs de la culture géorgienne, fonds du studio de Tbilissi, documents provenant des archives nationales de Géorgie, de la bibliothèque nationale et du Ministère de l'intérieur). Quelques documents (notamment des photographies) proviennent du Gosfilmfond et d'autres bibliothèques et archives de Russie. L'ouvrage est divisé en trois parties. La première comprend des études dues aux deux auteurs, auxquelles s'ajoute un troisième essai signé par Thomas Tode). La deuxième, consacrée à la carrière d'acteur, puis de réalisateur de Mikaberidze, est constituée uniquement de documents d'archives – remarques sur ses scénarios, conclusions de diverses instances sur les versions originales de ses films, courriers ou déclarations de l'auteur, contrats, plans de travail, etc.). S'y ajoute un chapitre constitué de documents biographiques, complété par son journal intime de 1953 ; un autre chapitre réunit les documents concernant sa condamnation pour activité antisoviétique (1957). Cette deuxième partie se clôt par la publication d'un certain nombre de ses discours publics et articles officiels. La troisième partie enfin reprend succinctement la filmographie et offre une bibliographie, avec des références à des périodiques en géorgien et en russe où parurent des comptes rendus de ses films, ainsi qu'un utile index.

Il s'agit là d'un ouvrage touffu, passionnant, de surcroît très bien illustré : outre un grand nombre de photogrammes et photos de plateau, d'affiches de films, de portraits de famille, d'esquisses et de

découpages, on trouve de nombreuses caricatures de cinéastes géorgiens dont certaines sont hilarantes (Mikheil Tchiaoourelî, p. 349) : Mikaberidze était un bon graphiste et même un peintre (voir son autoportrait p. 307), il collabora d'ailleurs comme illustrateur à plusieurs titres de la presse géorgienne.

Il avait toutefois débuté au théâtre, à Koutaïssi, avant de gagner Tiflis durant la période d'effervescence culturelle et artistique de l'indépendance (1918-1921). C'est à l'avènement du pouvoir soviétique qu'est créé le studio où il est bientôt recruté par Perestiani. Il tourne dans *Arsena Jorjashvili* (Ivan Perestiani, 1921) l'une des toutes premières productions de ce qui va devenir le Goskimprom de Géorgie (en géorgien Sakhkinmretsvi). Il y a pour partenaire Mikheil Tchiaoourelî, appelé à faire une belle carrière comme réalisateur favori de Staline. Durant les premières années du studio, le film d'aventures révolutionnaires avec rébellion contre les satrapes russes est un genre largement exploité. Le mélodrame sur fond de mœurs traditionnelles aussi. Mikaberidze, tantôt révolutionnaire, tantôt héros romantique, tantôt l'un et l'autre, côtoie d'autres futurs grands noms du cinéma géorgien qui, eux aussi, font leurs armes comme acteurs (Mikheil Gelovani, Mikheil Kalatozishvili, alias Mikhaïl Kalatozov). Parmi les actrices, Nato Vatchnadze, sa partenaire de choix, s'impose rapidement comme star au niveau de l'URSS toute entière. Bientôt, plusieurs de ces jeunes acteurs, aux compétences d'ailleurs multiples (acteurs, décorateurs, monteurs, *cameramen*, projectionnistes...), prétendent à remplacer l'ancienne génération de réalisateurs formés dans les années 1910 (Perestiani, Bek Nazarov, Vladimir Barski...). Mikaberidze sera de ceux-là, sans égaler la renommée ni connaître la carrière de ses compagnons... question de chance, mais aussi de « souplesse ». Mikaberidze, à en croire de nombreux témoignages, n'en était guère pourvu.

Mais si son itinéraire est en soi passionnant, on proposera ici une autre lecture de cet ouvrage dont tout le mérite réside justement dans l'accumulation de documents d'archives « bruts de décof-

frage », pratiquement sans appareil critique, simplement traduits en anglais (et qui figurent souvent en fac-similé). Ils offrent en effet de multiples pistes de réflexion sur l'histoire du cinéma soviétique depuis les années 1920 jusqu'à la fin des années 1950, ses ruptures et ses constantes. On en évoquera ici quelques-unes, parmi bien d'autres : chacune mériterait d'être creusée, pourrait fournir le sujet de recherches, d'articles, voire de thèses.

Tout d'abord, l'ouvrage offre une occasion unique d'entrer dans la matérialité de la production à la soviétique : organisation des tournages, recrutement des acteurs, questions de budget, modalités de rémunération des personnels, etc. Et donc ici : difficulté d'obtention de la pellicule, rapports de pouvoir à l'intérieur du studio, différences de traitement entre les équipes, pénuries récurrentes de personnel : pour 25 équipes, il n'y a en tout et pour tout que 13 *cameramen* en 1930, pas assez d'administratifs et notamment de producteurs exécutifs qui jonglent littéralement entre plusieurs tournages, ce qui conduit à des situations ubuesques. Ainsi, à force d'attendre un responsable administratif, un comptable pour approuver le budget, voyant ses *cameramen* transférés sur d'autres films, Mikaberidze ne peut capter une seule image des vendanges qui sont au cœur de son projet (*Rote fabne*). Le réalisateur cherche alors à déplacer son sujet sur les opérations ultérieures de vinification, mais là encore, peine perdue : à force d'attendre l'approbation de son scénario remanié, le film, préparé durant de longs mois, doit être abandonné. Mikaberidze est toutefois violemment mis en cause dans un article de la presse géorgienne pour... caprices et fainéantise ! Pour se justifier, il reprend point par point toutes les étapes ayant mené à ce fiasco, en citant les décisions, ordres, courriers. Il ne s'en tient qu'aux faits (pp. 229-239), et on ne peut qu'être consterné par tant d'impéritie et de dérive bureaucratique, les maux mêmes qu'il dénonçait dans ce qui reste un chef d'œuvre de la satire, *Ma Grand-mère* (1929)... film qui n'avait pas été autorisé à sortir. À bien d'autres moments de sa carrière, Mikaberidze se heurte à ces fonctionnaires obtus, lents,

incompétents... et profiteurs. Les réunions incessantes, le temps perdu en d'inutiles discussions apparaît comme une autre constante, tout comme la multiplication des instances de décision qui conduit à une déresponsabilisation généralisée – chacun renvoie à l'échelon supérieur, rien n'avance : l'énergie, la créativité en ressortent laminées, les idées originales sont ramenées au plus petit dénominateur commun. Les commentaires émis sont vagues, « inarticulés », les responsables ont l'esprit « endormi », n'ont « pas d'idées à eux et ne font que répéter celles qu'ils ont glanées ailleurs » (p. 362). On lui attache un coscénariste, venu de Moscou, à qui il doit rétrocéder une partie de ses honoraires...

Dans cet ordre d'idées, on suivra à travers l'ouvrage les questions de rémunération des cinéastes. L'arrêt des projets, le rejet des scénarios et propositions sont en effet synonymes de catastrophe matérielle pour le personnel créatif qui n'est pas employé permanent du studio, et Mikaberidze en souffre particulièrement. L'attente d'une approbation de Moscou fait reculer le versement d'une avance, telle ou telle tranche ne peut être versée qu'à condition que les modifications demandées soient introduites et la nouvelle version soumise (or on manque cruellement de dactylos!). Même durant les périodes où le réalisateur est salarié du studio, la paie arrive irrégulièrement, avec un ou deux mois de retard, et n'est versée qu'à 50 %. Alors que sa femme est enceinte, il n'a pas de quoi payer l'électricité, parfois même pas de quoi acheter du pain (voir pp. 331-366, son journal de 1953).

Partout affleure la question des rapports entre le centre et la périphérie. Rappelons que jusqu'à 1927-1928 Sakhinmretsvi (le Goskinprom) fait partie des studios les plus prospères, avec un gros volume de production et une distribution dans toute l'Union soviétique. Il engrange les succès commerciaux jusqu'à sa remise en cause violente par le centre. Les reproches visent tout à la fois ses tendances orientalistes, ses prétentions à traiter des sujets universels (adaptations de classiques russes et étrangers) et son niveau idéologique, jugé trop

faible. Les réformes institutionnelles du début des années 1930 soumettent le Goskinprom et l'ensemble des studios des périphéries au centre qui désormais décide du budget, du nombre de films produits annuellement et de l'orientation de ceux-ci, mais également du personnel et de l'équipement du studio. C'est également le centre qui vise les scénarios, donne son aval pour le casting, etc. La surface du studio géorgien connaît un rétrécissement brutal. Il lui est bientôt interdit de s'occuper d'autre chose que de sujets locaux.

Prenons à ce propos les questions de genre : dans les années 1930, les studios périphériques sont encouragés à se tourner vers les adaptations d'œuvres classiques des littératures nationales. Mais alors que dans les années 1920, les œuvres à sujet historique étaient souvent traitées avec beaucoup de liberté, sans craindre de tordre la vision de l'auteur dénoncée comme réactionnaire (voir le cas emblématique de *la Fille du capitaine* de Iouri Taritch d'après Pouchkine, soviétisée par les soins de Viktor Chklovski en 1927), dans la décennie suivante, on revient à des adaptations beaucoup plus fidèles. Pour n'avoir pas compris ce tournant, Mikaberidze et Dolidze sont violemment critiqués lorsqu'ils soumettent leur projet d'adaptation de *Kako Qachaghi* (*Kako le voleur*, d'après le poème d'Ilya Tchavchavadze de 1860). Mais à lire le débat du comité artistique chargé de statuer sur ce scénario (pp. 240-261) de septembre 1937, il apparaît bientôt que les attentes formulées, mises bout à bout, proposent la quadrature du cercle, et de fait, le film ne sera jamais réalisé. Tout d'abord, les scénaristes doivent être justes du point de vue historique tout en étant fidèles à l'œuvre littéraire ! Or la révolte paysanne en Kakhétie qui est au cœur de l'œuvre n'est pas présentée avec un grand souci de vérité historique dans l'œuvre de Tchavchavadze – prince dont l'attitude vis-à-vis de la Russie était ambivalente – si bien que les scénaristes ont procédé à des recherches pour donner plus d'authenticité à cet épisode. Ce faisant, ils se sont écartés de l'œuvre poétique – sacrilège du point de vue des principes désormais en vigueur. À cela s'ajoutent d'autres soucis :

certes, il s'agit d'un mouvement proto-révolutionnaire, mais justement, il faut montrer qu'une révolte paysanne, lorsqu'elle n'est pas guidée par des prolétaires urbanisés, est vouée à l'échec. Par ailleurs, il convient de mettre en valeur le rôle positif des soldats russes (qui ne sont donc pas les officiers), et de montrer des personnages d'Arméniens et d'Azéris positifs – pour répondre à un défaut récurrent que Moscou a signalé au studio. Et le tout ne doit pas répéter d'autres films, déjà nombreux, réalisés sur des sujets semblables. Enfin, les membres du Conseil artistique sont partagés : certains conseillent aux deux auteurs d'adhérer au style poétique romantique de Tchavchavadze (Tchiaourel), d'autres (comme Chenguelaia) préconisent plus de réalisme. Mais les documents ne permettent pas de comprendre les véritables raisons de l'arrêt du projet : doublon avec d'autres productions antérieures ? Demande par Moscou de films sur des sujets plus actuels ? Ou, plus simplement, arrestation du directeur du studio qui dirigeait ce débat, Ambrosi Titberidze, fusillé dans la foulée (la Grande Terreur bat son plein).

Un autre aspect que l'ouvrage met bien en exergue concerne les techniques et les différences d'équipement et de formation des professionnels entre le centre et la périphérie. Lorsque Mikaberidze entreprend une adaptation de l'épopée géorgienne *le Chevalier à la peau de tigre* (Chota Roustaveli, XII^e siècle), il prévoit une mise en scène ambitieuse, avec un recours important aux effets spéciaux. Mais le studio de Tbilissi n'est pas véritablement équipé et manque de spécialistes. La production connaît de multiples difficultés, et un professionnel est recruté à Moscou (Ivan Nikitchenko) pour prêter main forte à l'équipe locale. Mais celui-ci ne s'investit pas dans sa tâche, ne cherche pas à connaître la culture géorgienne, surtout traite ses collègues par le mépris, les rudoie, refuse de partager ses connaissances, et même de répondre à la presse, s'absente sans raison des journées entières, et réclame une augmentation. Celle-ci lui est accordée, sans résultat. Il finit par exiger que le décorateur soit remplacé, demande une équipe

entière de peintres à sa disposition. Il cherche même à obtenir le renvoi du réalisateur ! Or les résultats de son travail sont peu convaincants. Après des semaines et des mois de conflit larvé, la direction du studio le démet de ses fonctions ; la tâche sera entièrement assurée par des professionnels locaux, et tout particulièrement par le chef opérateur Dighmelov.

Lorsque Mikaberidze veut réaliser *Natsarkekia* au lendemain de la guerre, d'après un conte populaire géorgien, projet qui requiert de nombreux effets spéciaux, il se heurte à nouveau à des difficultés insurmontables. Tout commence pourtant pour le mieux : son scénario est considéré comme excellent par tous les membres du comité artistique du studio qui se réunit le 30 août 1945. Certes, le contenu idéologique manque de profondeur et de sérieux. Il faut dire que le héros, « celui qui fourrage dans la cendre », est un fainéant qui n'obtient ses richesses que par tromperie et belles paroles. Pourtant Iossif Manevitch trouve le conte « cinématique », joyeux et plein de sagesse, avec des touches satiriques (p. 275). Il est bientôt approuvé par Moscou (Kalatozov et Bolchakov) en octobre 1945. Mais le réalisateur veut tourner en couleur (avec la fameuse pellicule Agfa que les Soviétiques ont récupérée à Berlin et font fabriquer à Wolfen). Le studio n'est pas autorisé à en obtenir : Moscou se réserve ce privilège. Enfin les demandes en matériel pour les effets spéciaux ne sont pas agréées, raison probable de l'abandon du projet. Mikaberidze le recycle en partie en 1953 pour *Tsiskara* ou *la Flûte magique* (pp. 268-280). De nouveau il soumet ses réflexions sur les effets spéciaux, qui ont beaucoup évolué depuis *Ma Grand-mère* (1929) et *Kajeti* (1936) qui comportait de nombreux trucages. En dépit des déboires connus par ces films, Mikaberidze est encore considéré par le studio comme le réalisateur le plus à même de mener à bien cette révolution technique en Géorgie. Ce sera à nouveau peine perdue. Le film est confié à un autre réalisateur, bien moins ambitieux, Sergo Tchelidze (*Volshebnaja svirel'* pour le titre russe, sorti en septembre 1956, un an entier après sa première projection devant le conseil

artistique du studio à Tbilissi). On notera que cette fois, le film est en couleur, mais l'équipe se fait taper sur les doigts, car celles-ci sont jugées trop agressives, l'ensemble trop « bigarré » – un reproche très fréquemment formulé une décennie plus tôt, à Moscou, aux tout débuts de l'emploi de la pellicule couleur.

Les documents réunis à propos de ce film (pp. 281-300) montrent également un autre aspect de l'histoire du cinéma soviétique encore peu éclairé par des études générales : la critique cinématographique... et, en l'occurrence, sa violence. Les reproches formulés par le Komsomol géorgien à l'égard de *Tsiskara* sont d'une rare venimosité, sans pour autant livrer d'analyse sérieuse (Mikaberidze dans son journal relève que certains auteurs sont des acteurs ratés, recyclés dans la critique). Ce flot de paroles haineuses ne vise aucunement à aider les créateurs mais est purement destructeur. Son journal fait également apparaître ses réactions à la lecture d'articles parus dans la presse russe (*Sovetskaja kul'tura*) concernant le studio de Géorgie : Moscou reproche à Tbilissi de s'être inspiré d'un conte populaire au lieu de faire des films sur des sujets contemporains... au moment même où les Russes réalisent quantité de films-contes. On sent le réalisateur amer, par moments révolté quand il écrit : « certains ont le droit, d'autres pas ! ». Il n'hésite pas à parler d' « arrogance impériale ».

Aussi, après des années de frustrations, de projets avortés, au terme d'une carrière à demi brisée, n'est-on pas vraiment étonné de lire sous sa plume en 1956 [Je retraduis de l'anglais, lui-même traduit du géorgien, p. 369] : « Nous sommes en train d'écouter la radio raconter des mensonges à propos de l'augmentation de la production d'électricité au cours du sixième plan quinquennal, de l'amélioration de la qualité de la vie, et autres contes du même genre. Et cela même au moment où nos familles sont dans le noir... par manque d'électricité ! Ha-ha-ha ! Ceci est ridicule ! Chaque année depuis ces quarante maudites années, la population soviétique, privée de liberté de parole, se voit promettre l'espoir que dans l'avenir elle vivra dans

l'abondance. Mais la population sait aujourd'hui pour sûr que le Parti communiste et le gouvernement soviétique sont une bande d'escrocs, de rapaces, d'assassins sanguinaires et de menteurs dont les jours sont comptés. Le gouvernement soviétique est impuissant à éradiquer le trafic, les pillages, le vol à main armée, le meurtre, parce qu'il est lui-même constitué de voleurs. L'histoire est en train d'être écrite. Comment les historiens et le peuple pourront-ils oublier les millions de gens torturés, tourmentés, fusillés dans les camps et les prisons du Goulag ? Froussards, vous n'avez aucun moyen de vous échapper ! Qu'est-ce que le gouvernement soviétique ? Ce pays est un camp de concentration gigantesque, l'État le plus froussard, effrayé par sa propre ombre, son peuple, des êtres humains ; un état menteur, tyrannique, qui a privé les citoyens soviétiques de liberté, de dignité, de bravoure, de caractère et d'individualité, qui a détruit des nations entières. L'État soviétique est en train de s'effondrer. Même un petit État comme la Yougoslavie est capable de lui porter un coup et de l'humilier. C'est un véritable État impérialiste. Pire, fasciste. Le peuple le sait. Vive la Géorgie libre ! »

Ce courrier et trois autres sans doute de la même eau, furent envoyés, anonymes, à des responsables locaux et à la rédaction du journal *Komunisti*. Ils valurent à Mikaberidze une condamnation à cinq années d'emprisonnement, ramenées à trois, qu'il effectua dans un camp de Mordovie. Il plaïda coupable, mais expliqua sa conduite par son état de dépression profonde. On peut en effet suivre à travers la multitude de points de vue qu'offrent les sténogrammes, protocoles, décisions, conclusions d'experts, documents de censure, recours, plaintes, et documents biographiques les effets d'une ambiance le plus souvent délétère, les déceptions et humiliations subies. Dans le même temps, Mikaberidze était non seulement membre du Parti, mais à un moment secrétaire de la cellule du studio, et donnait des cours d'éducation politique aux employés ! Vu d'aujourd'hui, on a un certain mal à tenir toutes ces données ensemble... Mais c'est aussi de ces contradictions qu'étaient souvent tissées les vies en Union soviétique.

Échec, dépression, éventuellement abandon, alcoolisme (Olécha) conduisaient à la désillusion, mais alternaient parfois ou même se combinaient avec un engagement resté intact (Vertov).

Pour revenir aux rapports centre *vs* périphérie, cette fois envisagés de manière beaucoup plus positive, l'ouvrage de Soso Dumbadze et Nino Dzandzava fournit quelques tesselles à la mosaïque encore incomplète que constituent les activités des membres du LEF (Front gauche de l'art). Il s'agit ici des commentaires rédigés par Chklovski et Trétiakov sur le scénario puis le film de Mikaberidze, *Ma Grand-mère* (pp. 153-157), du temps où ils étaient rattachés comme conseillers au studio géorgien (1927-1929), à un moment où eux-mêmes étaient en difficulté à Moscou. Chklovski, on le sent, est frappé par l'audace du scénario, considère que sa réalisation sera « très complexe », mais formule plusieurs propositions qui vont tout à fait dans le sens grotesque et loufoque de l'auteur (qui semble en avoir tenu compte). La critique du film par Trétiakov est fort intéressante, et ses arguments convaincants : il reproche à Mikaberidze de n'avoir pas su développer correctement une intrigue trop mince pour fournir la matière d'un long métrage, de mélanger les styles « excentrique » et « naturaliste », si bien que le spectateur a du mal à passer du grotesque à la réalité et retour ; il considère que la motivation des gags est souvent trop faible, tandis que les trucs – qui renvoient au répertoire de Linder, dit-il – lui paraissent naïfs. Certains accessoires sont selon lui trop théâtraux et ne fonctionnent pas bien au cinéma. Trétiakov relève aussi le niveau de généralisation de la satire qui peut être dangereux : « l'administration est donnée de manière abstraite et schématique, ce qui lui donne une valeur universelle, comme s'il était question de l'administration soviétique en général. Il est clair qu'avec un fonctionnement aussi désespérément stupide (du directeur au coursier), rien ne peut avancer ». Toutefois, il met à l'actif du réalisateur sa tentative de « créer une comédie excentrique, ce genre le plus difficile dans le contexte soviétique où la satire va de pair avec le bureau du procureur [*sic!*] », et salue le

choix d'un sujet actuel, à rebours « de l'exotisme et de l'historisme » pratiqués par le studio. S'il n'est pas entièrement convaincu par le recours à l'animation, là encore il salue l'expérimentation et l'audace dans les essais de réalisation de métaphores (« épingleur un personnage » dans la presse – le bureaucrate est littéralement transpercé par un stylo et se retrouve transformé en caricature). Trétiakov conseillait néanmoins de réduire le métrage de moitié (!) et de limiter la sortie du film à quelques écrans – à titre d'expérience.

On terminera en évoquant encore deux pistes ouvertes par ce livre : la première concerne le phénomène du vedettariat à la soviétique – là encore trop peu exploré par l'historiographie. Les pages du journal de Mikaberidze (pp. 341-351) décrivant le choc produit sur le public géorgien par la mort accidentelle de Nato Vatchnadze (disparue dans un accident d'avion en 1953), l'hommage rendu par les foules anonymes que la milice a du mal à contenir sont tout à fait frappantes, d'autant que l'actrice n'occupait plus depuis longtemps la place qui avait été la sienne dans les années 1920. La seconde piste concerne les relations patron-client, constitutives de l'économie informelle soviétique, et dont on a pu observer le fonctionnement dans d'autres arts (notamment l'architecture ou la peinture), mais que l'on avait rarement pu mettre en évidence dans le cinéma. Ici, c'est Béria qui patronne la production de *Kajeti* et à qui le directeur du studio rend un hommage appuyé lors de la présentation du film (p. 198).

Au total l'ouvrage offre, on le voit, une mine d'informations dont l'intérêt dépasse largement le seul itinéraire d'un réalisateur resté au panthéon du cinéma soviétique pour un unique film (finalement autorisé à sortir en 1968). On regrettera à ce titre que, dans une démarche auteuriste, les deux chercheurs n'aient pas exploité davantage les archives du studio ou du Parti (on pense ici en premier lieu à celles de la cellule du studio). Mais le lecteur aura tout loisir de poursuivre ces pistes... ou d'en privilégier d'autres.

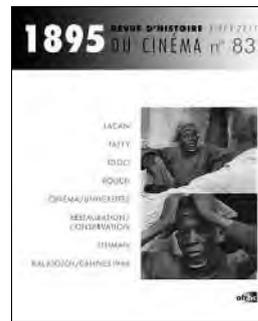
Valérie Pozner

DERNIERS NUMÉROS DE 1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA



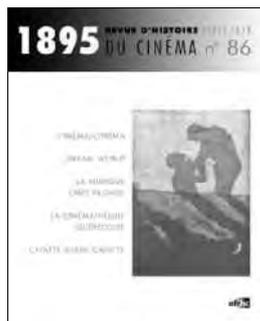
N° 87 printemps 2019

POINT DE VUE Les paramètres du traitement, Hollis Frampton. **ÉTUDES** Métaphysique des feuilles, François Albera, Archéologie de la couleur, Benoît Turqueti, L'accélééré dans les années 1920, Maria Ida Bernabei **ARCHIVES** Lumière metteur en scène, Laurent Le Forestier, François Albera. 20 €.



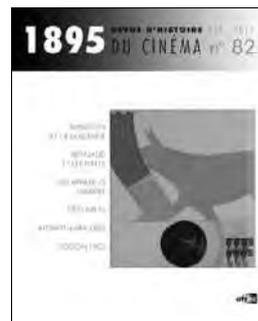
N° 83 hiver 2017

POINT DE VUE Lacan spectateur, Omar Lachemi. **ÉTUDES** William Hays aux prises avec le scandale « Fatty », Frédéric Cavé. Les débuts du cinéma au Togo, Claude Forest. Afrique en mutation vs Afrique traditionnelle, Catherine Papanicolaou. **ARCHIVES** Boris Lehman. Les Soviétiques à Cannes en 1946. Le cinéma à l'université. 20 €.



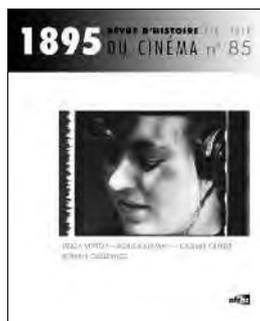
N° 86 hiver 2018

POINT DE VUE Quand le cinéma devint-il cinéma ?, Charles Musser. **ÉTUDES** Dream World, Germain Lacasse. Musique et cinématurgie chez Marcel Pagnol, Jérôme Rossi et Sylvain Pfeffer. Aux origines de la Cinémathèque québécoise, Antoine Godin-Hébert **ARCHIVES** « Avec tout le respect dû à M. Sadoul... », Laurent Le Forestier. Sadoul et la recherche en cinéma, Theodore Huff. André Cayatte, un contemporain, Claudette Peyrusse 20 €.



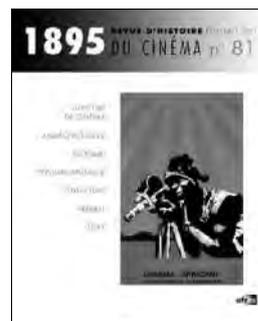
N° 82 été 2017

Propositions pour une histoire des techniques en cinéma, Benoît Turqueti. **POINT DE VUE** « Être dans la machine », une posture moderne. Dispositifs cinématographiques de Bergson à L'Herbier, Maria Tortajada. **ÉTUDES** La stochastique des cristaux d'halogénure d'argent, André Gaudreault et Solène Secq de Campos Velho. Les appareils cinématographiques Lumière, Laurent Mannoni. Le mystère du « grand tableau gris », Santiago Hidalgo et Louis Pelletier. L'invention de la caméra Éclair 16, Vincent Sorrel **ARCHIVES**. 20 €.



N° 85 été 2018

POINT DE VUE Actualité de Dziga Vertov : « L'avenir dure longtemps », Questions de François Albera à John MacKay. **ÉTUDES** Cinéma, mesure des émotions et diffusion, Frédéric Cépède. *Les Halles* (1929), Elizabeth Muelisch. L'influence de Vertov sur les documentaristes lettons des années 1960, Irina Tcherneva **ARCHIVES** Vertov en 1930-1931 ; Cieslewicz affichiste de cinéma. 20 €.



N° 81 printemps 2016

POINT DE VUE Pour une anarchéologie de la vision et de l'audition technicisées, Ziegfried Zielinski. **ÉTUDES** Comment le peplum sonorisé l'Antiquité, *Delphine Vincent*. *Les pratiques cinéphiles au prisme de la programmation des ciné-clubs*, Léo Soullés. À la recherche de *Save la vie* (qui peut), Michael Witt. **ARCHIVES** *Fatras* de scénarios de Jacques Prévert, Charlotte Serval. Scénarios inédit de Fernand Léger. Dossier Affiches de cinéma (Léger, Zamecznik, Roulet), Albera, Coursaget, Ayroles, Salmon. 20 €.



N° 84 printemps 2018

POINT DE VUE De « l'instant décisif » à la photographie documentaire critique, Philippe Bazin. **ÉTUDES** « Traduire » l'avant-garde : Léon Moussinac, Juan Piqueras et la pédagogie critique en cinéma, Enrique Fibla-Gutierrez. La vie est à nous : penser l'auteur d'une œuvre collective par Aurélian Michon. Écrire sur le cinéma durant l'entre-deux-guerres, Karine Abadie. **ARCHIVES** Hommage à Jean-Pierre Jeancolas. De 20 €.



N° 80 hiver 2016

POINT DE VUE Pour une histoire du cinéma sans noms, *Leonardo Quaresima*. 12 Collages de Karl Waldmann. **ÉTUDES** *Courses de taureaux Lumière*, *Thierry Lecoq*. L'organisation de l'écriture scénaristique au sein de la Triangle, *Mélissa Gignac*. *Walter Percy Day*, *Susan Day* et *Réjane Hamus-Vallée*. **ARCHIVES** 1967 : Un projet de Société d'Histoire du Cinéma, *Gaël Péton*. L'échec d'un projet collectif d'« Histoire du cinéma », *Román Gubern*. 20 €.

