

Dr. Carlo Innocenzi
Д-р Карло Инназаридзе

DIE SIEBENTE SPHERE DER KUNST
=====

LE SEPTIEME SPHERE DE L'ART
=====

THE SEVENTH SPHERE OF ART
=====

СЕДЬМАЯ СФЕРА ИСКУССТВА
=====

Paris - 1953 - Париж

Ganze Jahrhunderte lang zeigen sich die Philosophen wie die Kuenstler geschaeftig, Wahrheit und Schoenheit in die Tiefen gemeiner Menschheit hinabzutauchen: jene gehen darin unter, aber mit eigener unzerstoerbarer Lebenskraft ringen sich diese siegend empor.

Friidrich von Schiller

Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen

ვუძღვნი ღაუვიწყარ მეგობრის, თბილისის
კინო-მხახიობთა ხეუღიის ყოფ. ხეუღენფ

შოთა ვუხიანის
=====

ხხოვნახ.

ღაიბაღა 1918(?) წელს ხოფ. მერჯევში(ხარხერის რაიონი).
გაიბიარა ხიმშიღიოთ ხახიკვღიღოღ განწარუღნი ახიოთახიღიოთ
ხამხეღრი ზყვეეღის მწარე ზეღი ღა გარღაიღვაღა 1942 წ.

4 იანვარს ნიმი. 333 ზყვეოთ ზანავში.

წ ი ნ ა ხ ი ლ ყ ვ ა ო ბ ა

მეორე მხოფრო ომის შედეგად მოვხვდი ქ. მიუნხენში, ~~და~~ მომეცა ხაშვალემა ვყოფილიყავი მიუნხენის უნივერსიტეტის პროფესორ არწურ კურერიის მიწაფე. პროფესორ კურერიის დამხაბურება, პროფესორ ლეილინგერთან ერთად, თეატრის მეცნიერების მცნებობა და მეთოდის რამიყალიბება, რომლის მოხამშალებელ მუშაობას ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორ მაქს შერმანს (1865-1942) უნდა ვუმაღლოდეთ. პროფესორ კურერიის დამხაბურება აგრეთვე გერმანული დამწერლობის ხელირამეყვადების დამუშაებაში მუშაობის მეცნიერულად შეხწავლა. ხწავლის შერიოღში დამეშადა ამროგოღების იხ ძირითადი ხაკოთებო, მთადღე რამომეყალიბებო რომლებოღ გამორკვეული იქნა პროფესორ არწურ კურერიისა და მისი მიწაფეების, განხაკუთრებოთ გ. გროლის, მიერ. რემი შირადი მუშაობა გამორხაშება იმაში, რომ მე ეხ მახალეში კიღევ ერთხელ გაღავახბღიხე და შირადი დაკვირებებოხა და შეხწავლის ხაფუძველში; ვგრქრობ, შევძელი ფიღმის არხის, ხელირხა და კანონშომიერების განხაშღვრა.

ეხ ნარკვევი დამუშავებული იქნა 1946 წლიდან 1952 წლამღე. ამ ხნის განმავღობაში ავეფორი გლიღობღა ფიღმის ძირითადი ხაკოთებოხის გარკვევას პროფესორ კურერიის შრომების, ლექციების, ვარჯიშობანის, მისი მიწაფეების ნარკვევებოხა და, ხაერთოდ, გერმანულ ენაში არხებულ ლეყერეფუროხის, განხაკუთრებოთ რ. არნშაიმის, ბ. ბაღაღისა და ვ. შაგემანის შრომების, ხაფუძველში. ამახგარღდა, შეხაძლებღობოხის ფარგლებში, გამოყენებული იქნა ინგლისური, ფრანგული და რუხული ლეყერაფუროხა. ავეფორის ძირითადი ხარკვევი მახალღ იყო, აგრეთვე, ძველი თუ ახალი ჭიღმების, რომლებოხის შეხწავლის ღრუხ არაერთხელ ხაჭირო ხღვობღა ერთდღე იგოღე ხერაოხის რამოღენიმეყერ ნახვა. ფიღმია შრაქვიღეღ

მუშაობიდან მთავარი ყურადღება ექცეოდა მოკვლემეფრახიანი ექსპერიმენტული ფილმების შექმნას, რომლებიც განხორციელდებოდა იქნა მიუნხენის ფილმის კლუბის წევრების ავანგარდის ფილმების მიერ.

ეს ნარკვევი, პირველ რიგში, ეძღვნება ფილმის ძირითადი ხაკითხები გაარკვიოს მეცნიერული გზით, მაგრამ ვფიქრობთ, ეს თვით არა-ხვედრადი^{სერი} ფილმების განხილვა და ხანგრძლივობა. ეს ნაბიჯი გადადგმული^{იქნა} რწმენით, რომ იმ დროს როდესაც ფილმი თანამედროვე ხანგადაღებრივ წყობილებაში პიპულიარულ მოვლენად გადაიქცა, ყოველი მოქალაქისათვის ხანგრძლივობა და ხაკითხები ერკვეოდა ფილმის - როგორც ხელკვანების მეშვიდე ხამყარობა - კანონზომიერების ელემენტარულ ხაკითხებში რომ მათ, მეცნიერთა და ხელკვანთა გვერდით, ხელი შეუწყონ კინო-ხელკვანების განვითარებას.

ვარლთ ინახარიძე
მიუნხენი, 1952 წლის ხექტემბერი

მომეცა ხაკითხები, ხანგრძლივობაში - ფილმის ამ კლასიკურ ქვეყანაში - ეს ნარკვევი, მდიდარი და ხანგრძლივობა ღრუბ-^{განხილვისათვის, გამოყენებული იქნა ხ. კლუბის და ფილმების უკიდურესი რაფურის ხანგრძლივობა, კიდეც ერთხელ გადაშენიდა არკვევის} დროს ძირითადი ღრუბლებების შეცვლის აფრიდებლობა არ წამოტრიადა, მაგრამ ღრუბლებების განმეორება არაწვეულებრივად იქნა გაძლიერებული.

მიველი^{ნი} დახკვნამდე, რომ ნარკვევი, ყოველი ახალი გადა-

ბინჯვის დროს ხელშეწყობა უფრო ხრულყოფილი, რაც იმას მოწმობს, რომ მასზედ კიდევ რამდენიმე ხანი მუშაობა ნაშრომის ხარისხს აამაღლებს, მაგრამ შიშით ეს ნარკვევი მთლიანად არ დამკვარგოს, გადაწყვიტოვ დაიბეჭდოს, იმ მარწმენით, რომ თუ ხაკოთხის ამომწურავი შეხწავლა ვერ შევძელი, ფილმის მეტრიკული შეხწავლის ნიადაგის მიმზადებას მაინც შეუწყვე ხელი.

მიმავალ მკვლევარს რომ მუშაობა გაუაღვიდლებს, ამ ნარკვევის დახასხრულში მოთავსებულია ლიტერატურის ხია ფილმისა და მახთან დაკავ შირებული ხაკოთხების შეხახებ. ეს წიგნები არის: **Universitaets - Bibliothek - Muenchen, Theater - Museum - Muenchen, Bayerische - Staatsbibliothek - Muenchen, Bibliotheque - National - ~~FRANCE~~-Paris** და **Musée du Cinéma, Cinematheque Française-Paris** -ის ბიბლიოთეკებში.

ქართული ენის დახვეწისა და მართლწერის დაკანონების მხრივ, როგორც ხინანს, დიდი მუშაობა წარმოებს ხაქართველში: მაგალითად, ესეა წერენ **ღ რ ა მ ა ფ უ ლ ხ** და **არა ღ რ ა მ ა ფ ი უ ლ ხ** ^{რამდენი} და ვინ იცის კიდევ მკვლევება ხდება ქართულ ენაში! ამას ემაფება კიდევ ის მდგომარეობა, რომ იძულებული ვიყავი შემეშქნა ხატორა ფერ-მინებში, როგორცაა: **ხ ე ღ ი , გ ა ღ ა მ ნ ე ღ ბ ა** და ხხვა; აქედან გამომდინარე, მივუღი დახკვნამდე, რომ ამ ნარკვევის ენოვანი ნაკვლავანების გამოსწორება შეხამდებელია მხოლოდ ხამშობლში.

ვ. ინახარიძე
 პარიზი, 1953 წლის ივლისი



, ათახჯერ იქნა ფილმის კანონზომიერება, ღრამაფურგია, მონყაყის პრინციპები, მიხი ღინამიური ხაიღუმლოვანი ჩამოყალიბებული, მაგრამ ველულოიდის ღუნჭი, როგორც ნიაგარას ჭალღები, ამხხერეებს ამგვარ ზორკიღებს და დახციინის ყოველგვარ თეორიას¹⁾; მიუხედავად^{თეორიის} მგვარი (მეფისყოფელ~~ფილმური~~) უარყოფ~~ისა~~, ჩვენს ამოცანას შუადგენს ხაწინააღმღეგო აზრი დავამჭვიცოთ. მართალია ფილმი ჯერ კიღევ თავიხი განვიოთარების დახაწყიხში იმყოფება, მაგრამ მიხი ეღემენჭარული კანონზომიერება, რომღის შვენომა ღღებს შეხაძღებღია, ღარჩება უღვეღელი, ვინაიღან ამ ძირითაღი კანონის მოხპომა თვიოთ ფიღმის მოხპომახ უღრის.

ფიღმის - იხე როგორც ხხვა ხახის ხეღოვნების - კანონზომიერების ჩამოყალიბების ღროხ, ორ მოვღენას, ხახეღღობრ თეორიახა და პრაქტიკახს, უნღა გაუხვახს ხაში: პრაქტიკა ახრუღებს თავიხ მოვაღეომახ ფიღმის მხაჭვრული ნაწარმოების შექმნიოთ, თეორია კი ვღიღობს, ეხჭეღვიკის ფარგღებში, შექმნიღი შეიგნოხ და მიხგან ხაერთო ხჭიღიური დახკვენუბი გამოიყანოხ, რომეღიღ ბიძგხ აძღევს ხეღოვნების განვიოთარწმახს. აქეღან იქმნება ფიღმის ეხჭეღიური, - თეორიული, - ხჭიღიური განხაშღვრის აუღიღებღობა.

ფიღმი წარმოშვა ჭექნიკამ, მაგრამ მიხი შექმნის შინაგანი აუღიღებღობა უფრო ღრმა მიღეშებს ეყრღნობა. ვ. პანოვკვიკის აზრიოთ ,, ხურათი უძვეღებს ღროიღან იყო აღამიანის გუღმი შეჭრი



1). იხ. Ch. Chaplin, Sieben Saetze. "Der Querschnitt", Berlin 1931; Heft I, S. 31

ხატუთეხი ხაშვალეზა; იხ იყო, თავიხი უშუალო და მარჯვნივ შეგრძნობითი თვინებებით, ყველაზე ვარგი გაგვინებზის ხაშვა-
 ლეზა, ~~სტალინი~~ ხიყყინა და ახწეზის ხაშვალეზით შექმნილი განცდის გარდაქმნა წარმოდგენით ხურათეზში, გაგვინებზის თანამომღევნო ხაშვალეზათ უნდა იქნახ რათვილილი.' 2) აღამი-
 ანის მიხწრაფეზა, შექმნა მოძრავი ხურათი არის იხე ძველი ამბავი, როგორც აღამიანის ხურვილი ხურათის შექმნისა.

მარჯინ ქვიგლეი (შვილი) ,,მოძრავი ხურათის'' იხგორიას იწყებზ ,,მაგიური ჩრდილის'' შექმნიდან, ე.ი. გლეზიდან, რომლითაც ხინათლისა და ჩრდილის შეზავებით ხურათის შექმნახ გლილმწმინ. 3) ვილი ღეის აზრით, დაახლოებით 5.000 წლის წი-
 ნელეჩვენს ეპოქამდე, ჩინეთში არხეზმზდა ე.წ. ,,ჩინური ჩრდი-
 ლი'', რომლის წარმოდგენის ღროზ პერგამენეზე მოძრავი ფიგურების ჩრდილი გამორწმლეზოდა. იაპონიაში არხეზმზდა ,,იაპონუ-
 რი ხარკეი'' (Japanese Mirrors), რომელიც ,,მოძრავი ხურათების'' შექმნის ხაშვალეზახ იძლეოდა. ხინათლისა და ჩრდილის შეხწავლა-
 რომელიც ბაბილონში, ეგვიპტეში, შორეულ აღმოსავლეთში და ხა-
 ბერძნეთში დაიწყებ, ვიდეუ უფრო ხელი შეუწყო ,,მაგიური ჩრდი-
 ლის'' შექმნახ. არიხგოფლეე ხინათლისა და ოპტიკის შეხწავლის ღროზ, განხაკუთრებულ ყურალეზახ აქვევდა ფერის ხაკიოხხ. არქიმელი ქმნის ,,ბერძნულ გეგხლს'' ოპტიკის ხაშვალეზით (The Burning Mirrors of Lenses), რომლის გარეშე თანამედროვე კინო-
 აპარატხანგ არ შეუძლია არხეზმზდა. არაბებიც, (განხაკუთრებით

=====

- 2). Die Geburt des Films, ein Stueck der Kultur-
 geschichte, Wuerzburg 1940, S. II-12
- 3). Magic Shadows, Washington 1948

აღწაფენი), ირკვევდენ იმჟივის ხაკითხებს., „მოძრავი ხურათის“
 შექმნის ხურვილი წარმოიშვა ხურთომოდღვრებაშიდაფ. ძველი ეგვი
 პფური რელიეფები გამოსახავენ თანამიმღევრობით განლაგებულ
 ფიგურებს, რომლებიც ყუხუა მოძრაობის თვითულ ფაზას გამოსა-
 ხავენ და მათი თანამიმღევრობით თვალის გადავლებიხ ღროხ იქ-
 მნება მოძრაობის იღუზია. უ. ლ. კარუხი, რომაული „მოძრავი“
 ხურათების შეხახებ ხწერს: „ხხვათაშორის ნუ გაგიკვირდება
 შენ, ხურათები, თოქოხ, წვიმასხავით მიღის... ერთი გაქრება და
 მიორე მიღის მის აღაგას და პირველი იფვლიმ თავის გამომე-
 ფყველებას.“ 4)

რ. ბევონი, მოქება რა აღწაფენის გავლენის ქვეშ, ირკვევდა
 იმჟივის შეხადლებლობას, განხაკუთრებით თავისი „camera obscura-
 ხაშვალბით. ღონარღ და ვინჩიმ „მნელი ხივრის“ ხაფუ-
 ძველზე შეეცადა შექმნა ფოტოგრაფიის ბაზა. ი. კეპლერმა შეხ-
 ძლო „კამერა იშხკურას“ მეფნიერული შეხწავლა და შეეცადა
 „მაგიური ჩრდილის“ შექმნას. 1645 წელს კი ა. კიშნერმა,
 „Collegio Romano -ხ“ მათემატიკის პროფესორმა, შეხძლო „Laterna
 magica -ხ“ ხაშვალბით, ხურათის გაშუქება ეკრანზე-რომში.
 „ნამღვილი მოძრავი“ ხურათების შექმნას შეეცადა უ. ა. პა-
 რისმა თავის „Thaumatrope-ით.“ 1866 წელში გამოგონებული
 იქნა ხათამაშო „ჟიბის კინემაფოგრაფია“ და 1872 წ. გა-
 მათვიდა რენომ „პლაკსინოსკოპი“; რომლის შემდეგ შექმნილი
 იქნა „მაფოსკოპი“, რომელიც უკვე თანამიმღევრობით მოძრავ
 ხურათებს აჩვენებდა.

ფოტოგრაფიის გამარჯვების შემდეგ მეიპროიჟმა მოახდინა შემ-
 =====

4). იხ. O. Kalbus, Vom Werden deutscher Filmkunst,

დეგი ვღა: მან დაღვა 30 ფოტოგრაფიული აპარატი. ერთმანეთის გვერდით და ავტომატური (თანამიმტერობით) გადაღების ხაშვალეზით, გაღალილ გაჭენებული ცხენის მოძრაობა. ამ ღროხ მას აინფერეხებდა არა ,, მოძრავი ხურათების" შექმნა, არამედ უნლოლ დაემყვიტებია, რომ ცხენი გაჭენების ღროხ განხაზღვრული ღროხ^{ის განმარტობა} შეერში იმყოფება, (როხ დამყვიტება მან მართლაც შეხმღ) მარხე ,, ფოტოგრაფიული თოფის" შემდეგ უკვე ~~ფოტოგრაფიული~~ გამოგონებული იქნა კინოფილმის გადამღები აპარატი (კამერა). ეღიხონის პირველი ფილმი იქნა 1893 წ. ნიუიორკში ნარევენბო. 1895 წ. მშებმა ლუმიერებმა მიიღეს ფილმის დაღამის ნებართვა და დაღავ მკვლემყრახიანი კინო-ფილმი. იმავე წელს მაქს და ევგენი ხვანდანოხვიკი პირველად არევენს თავისი ,, მიოხკოპი" ბერღინის ,, ვინფერგარტენში." ახე დაიწყო პირველი კინო-ფილმების შექმნა, რომელღ მკვლე ხანში მთელ მხოფიოხ ეღვი-ბეზური ხიხწრაფიო მოღღა. 5)

ფილმი უერი კიღევ თავის განვიტარების დახაწყისში/იმყოფებოღა, როღეხანგ იხ ერთი მხრივ, ხენხაღიის მხურვეღებისა და მეორე მხრივ, ვაჭრების ხელში ჩავარღა. იხინი დარწმუნებული იყვენენ, რომ ფილმი შეღვეღის თუაჭრს და ვერ წარმოღღინა^ღ, რომ ფილმს იღეხმე ხელღვენგახთან რბეე ხაერთო ექენებოღა. დაიწყეს ღწამღების ფილმად გადაღება. თუაჭრის მხახიომბეში დააყენეს კამერახ წინ და ყვეღაფერი რანგ ხივრღიო განხაზღვრულ^ღ ხენენამ განხორღიღებული იყო, დაუფიქრებღად გადაიყანეს ფილმის განუ-

=====

5). ~~წინა~~ ფილმის იხლორიის განხიღვა ჩვენს ამოღანახ არ შეღღენს და ჩვენ მახ აქ არ შევეხებოტი; მის შესახებ იხ. H. Traub, *Als man anfing zu filmen*, Muenchen 1936

G. Sadoul, *Histoire generale du Cinema*, Paris 1953

A.G. Bennet, *Cinemanila, Aspects of Filmic Creation*, London 1937 etc.

ხაზღვრულ ხივრდებში, ხაღაფა უპირველესად ყოვლინა, ვამერა ბრძანებლად და. რამდენადაც ~~შეუძლია~~ ფილმში: თეატრის წამაძვას შეეცადა, იმდენად უფრო გხადი გახდა მათ შორის არსოვანი განხიხვაება და რამდენადაც ფილმში თავისი გზით შეეცადა თავისი ხურათოვანი ხახიათის განვითარებას, იმდენად უფრო დაუახლოვდა იმ ფილმის კანონზომიერებას და შევიდა ხელოვნების სფეროში. რამდენიმე ათეული წლებში განმავლობაში, ფილმში თავისი ხურათოვანი მხაფერული გამოსახვა (რომელიც ხშირად ფილმის გამოგონებით ვიღვე უფრო გარღმავდა) იხე გააძლიერა რომ იმ თეატრსა და მხაფერობას შორის ჩადგა. ეს იყო ხელოვნების იხფორიაში ურ არ ნახული მოვლენა, როღებაც ფიქნიკიდან დაბადებულმა მოძრაება ხურათებმა, იმდენად შეხბოლ განვითარება, რომ იმ როგორც ახალი ხახის ხელოვნება მოგვევლინა, რომლის უარყოფა ~~შეუძლია~~ მისმა მჭრებმაც ვი ~~შეუძლია~~ 6) ხაზღვრულ ერთხელ ვიღვე დამჭვირდ რომ ,,ფილმი არ არის, როგორც ზოგიერთში ამბობენ, გაფიქნიკებული, ანდა, გამექანიკებული ხელოვნება: ახეთი, ხაერთოდ, არ არხეობხს.‘‘ ხ. ეიზენშტეინის ,,უავშნობანი მოფემკინი‘‘, რ. ჩაპლინის, Goldru ვ. პულკვინის ,,ჩინგისხანის შთამოძავალი‘‘, რ. კლეტრის ,,პარისის ქერ ქვეშ‘‘, ვ. რილის ,,გამოგღებულნი‘‘, ვიფორიო ლე ხიკას ,,ველხიპელის ქურღვი‘‘ და ხხვა მრავალი, გხადყოფხ, რომ ფილმი არის ხელოვნების მეშვიღე ხამყარო, თავისი ხაკუთარი მხაფერული გამოსახვის კანონზომიერებით, რომლის ძირითადი ღებულებანის ჩამოყალიბების ხაშვალებას თვით ფილმის მხაფერული ნაწარმოები იღვევა.

ფილმის მხაფერული გამოსახვის კანონზომიერება ჩნღებოღა ნელ-ნელა; კანონზომიერება, რომელიც მხოლოდ ფილმისთვის არის გამოსაღე

- =====
- 6). იხ. H. Richter, *Filmgegner von Gestern, Filmfreunde von Morgen*, Berlin 1929
- 7). იხ. Arthur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, Muenchen 1949, S.30

გი. წამოიჭრა ყიღმის, როგორც ხელოვნების, განხაზღვრისა და მიხი
ხეილის ჩამოყალიბების ხაკითხი. ხაჭირო გახდა ფიღმისა და ხელოვნე
შის ხსვა ხახეებს შორის ხაშღვრის გავღება, განხხვავებების გამო
კვევა და ხაუროთ მომენჭების განხაზღვრა.

ხანჭვირვეღია რიმ ამ ღროხ მეღნიერება ხრულებიღჳ არ ინჭერე
ხღებოღა ფიღმის არხის გამოკვეღვიოთა და მიხი მხაჭვრული შეხამღე
ბღობის განხაზღვრიოთ. პირვეღი კრიჭვიკული ნაწერეღი უმთავრეხაღ
აჭარებღენ ჟურნაღიხჭურ ხახიათხ. ნაწიღი კი ეხებოღა ფიღმის ჭეწ-
ნიკურ თუ ეკონომიურ ხაკითხებს და^ჳ ხეიღღებოღენ მახ. ზოგიერთეღი
ეხაღმებოღენ ახაღი ხახის ხელოვნების შექმნახ და მიხ მიღწევებს
მაგრამ მიროთაღღი ვერ შეხმღეს ~~_____~~ ამ ახაღი ხახის ხელოვ-
ნების - ფიღმის არხი, ხეიღი და კანონზომიერება გავრკვიათ. შეი-
ქმნა აუღიღებღება, ფიღმი შეეხწავღა და გამოკრკვია მეღნიერებახ.
ერთაღერთი გნობიღი მეღნიერი, რომეღღი ფიღმის ხეიღისა და ამით
მიხი ეხეეეიური ხაკითხების გარკვევახ შეუღღ^ჳ და ამ ხაკითხებზე
უნივერსიჭეეეი ღექეიეების წაკითხვა დაიწყო, იყო მიუნხენის უნი-
ვერსიჭეეეის პროფეხორი, არჭურ კურერი. არჭურ კურერმა, ჯერ კიღევ
1909 წ., დაახხა თეაჭრის მეღნიერების ფაკულტეეეი მიუნხენის უნი-
ვერსიჭეეეი, ხაღახ, თეაჭრისა და ფიღმის გვერღიოთ, რაღიოხ შეხახებამ
ჭარღებოღა ღექეიეიღი და ვარჯიშობანი. პროფეხორ კურერის უშუაღო
მეოჯალყურების ქვეშ არაუროთ მეღნიერი და ხეღვანი გაიზარღა,
რომეღების, როგორც „კურერის-მოწაფეეეი“ (Kugtscher-Schueler),
გნობიღია თვიო გერმანიოხ ხაშღვრებს ~~_____~~^{გაიღეს}. არ იქნება გაღაჭარ-
ბებუღი თუ ვიჭყვიოთ, რომ კურერი არის პირვეღი მეღნიერი, რომეღ-
მაც პირაღი და მიხი მოწაფეეების ხანგრამღვი მუშაობის შეღეგაღ,
შეხმღო ფიღმის არხის, ხეიღისა და კანონზომიერების შეღნიობა.
განხაკუორობით მიხი ღამხახურევაა თეაჭრის ხვეროღან ფიღმის გა-
მოყოღა.

უხ ნარკვევი გლილბზ განხაზღვროხ ფილმის ხეილიხ ძირითადი ხაკობეში, როგორც შეხწავლიხ, იხე კრიფიკული გზით. მახ უნდა ფილ როგორც ახალი ხახიხ ხელოვნების, არხი შეიფნახ ღა მისი კანონში- მიერგზიხ ხელოვნების ხხვა ხახეუბხ შეადარახ. განხაზღვროხ კი უნდა მახ განხაზღვროხ ფილმის ღამკვილებუღემა ღეაფრადან, ღეფრადე რახთან ღა მუხიკახთან.

ფილმის არხიხ, ხეილიხა ღა კანონშიმიერგების შეფნობის ღრახ, რეენ მიკიყვანთ მაგალითებხ, აუ შეიძღემა ახე ითქვახ, ვ ა რ გ ფილმშიღან. იხე როგორც ხელოვნების ხხვა ხახეუბში, ფილმშიაფ იშვიათია შემთხვევა შექმნილი იქნახ კარგი მხაფერული ნაწარმი- ები. მ) ფილმის კარგი მხაფერული ნაწარმიღების შექმნიხათვის ხაჭირთა ხაში რამ: პირველია ფილმიური ფ ა რ მ ა; - უხ არხი იხ ფილმიური მხაფერული გამახახვის ხაშვადღეში, რამელიფ ფილმხ ფილ მად ხღიხ. მეორეა - არხივანი მ ი ნ ა ა რ ხ ი; - უხ არხი ფილმი იღეა-აღმა-მოქმეღემა, რამელიფ ხინამღვიღეხ ახეფთავებხ, ამადღეღ ღა მისი არხიხ შე-რეადღმახ ე.ი. მხაფერულ გამახახვახ ქმნიხ, რამელიფ მაყურებღეხ ფხორების ხინამღვიღეხ კი არ უჭადღებხ ღა მიყავხ იხ ხადღეფ მიჩვენებთ ხამწარმი, აჩამელ მოქმეღებხ მახშ: გზიხ მარეენებღად, ხინამღღიხ მქადღეღეღ. შეხამეა - ფილმიური გ ა მ ი კ ქ მ ა; - უხ არხი, ფილმის იხ უშეადღე გამღენა მაყურებე- ღეღ, რამელიფ იხ უშეადღელ ეღპარაკემა მად. უფრო ხწორად რამ ვე მაყურებღეხ ფილმის ნახვის ღრახ არ უნდა ღეღმაღიხ აშრი, რამ ,, რეენ არ გვეხემა'', არამელ, პირიქით, მან უნდა იგრძნიხ, რამ მახ პირადღე ეღპარაკემიან ღა ხწორელ მახ ეხემა ყვეღეაფერი, რაფ ეკ- რანზე ხღემა. იშვიათია შემთხვევა რღღეხაფ ფილმში ეხ ხამი პირი- ღა ერამანეფ ხღეღემა ღა ფილმიურ მღღიანობაში, როგორც მხაფერუ- ღი ნაწარმიღები, გვეღღიენებმა. არხი ფორმა ღა შინაარხი კარგი ღა

8). იხ. A. Stenzel, Vom Kintopp zur Filmkunst, Berlin 1935

ხუხუცია მისი გამოთქმა, ფილმი არ არის ვარგისი; არის გამოთქმა და ფორმა ~~XXXXXXXXXX~~ ვარგისი და ხუხუცია მისი შინაარსი, მაშინაც არ არის ფილმი ვარგისი, იხევე როგორც შინაარსი და გამოთქმა ვარგისია, იმ დროს როდესაც ფილმიური ფორმა დიდიუფანდურია. ჩვენ იხეით ფილმებთანავე მოვიყვანთ მაგალითებს, რომლებშიც როგორც ფილმი მხატვრული ნაწარმოებია ხუხუცია, მაგრამ თავისი ნაწილები მხატვრული ხიბლიერით, ~~ფილმი~~ ფილმის კანონზომიერების ჩამოყალიბების დახმარებას გაგვიჩვენებს.

ფილმის ფუნქციის ხაკითების შევსებით ჩვენ იმდენათ, რამდენადაც ის ხელს შეგვიწყობს ფილმის მხატვრული გამოსახვის ხაშვალების განხაზღვრისათვის.

პირველი ნაწილი
=====

ფილმის მხატვრული გამოსახვის
=====

ხმვალება
=====

„ხელოვნება არის ორგანიზებული, ცოცხალი (lebendige), ცხოვრების გახსნილობის მქონე გრძნობის აუცილებლად არსებობა, ჩვენი, განხილული (bedingten) ადამიანური ცხოვრების ხიშტობა, ყოფნის ყვაობა და განაცხადებულობა ერთდროულად“⁹⁾ რომელიც ცხოვრებაში ჩვენს ხელოვნებას ხახით გვევლინება. ცხადია, რომ ხელოვნების ყველა ხახი ერთი ძირითადი კანონი უნდა ქონდეს. იხილეთ ცხადია, რომ ხელოვნების ეს ხახები, ~~XXXXXXXXXX~~ როგორცაა ჩვენი ქვეყანაში, ~~XXXXXXXXXX~~ მხატვრობა, ლიტერატურა, მუსიკა ^{თუ} ~~XXXXXXXXXX~~ თეატრი, ^{ხომალდი} ~~XXXXXXXXXX~~ არსებობს, ~~XXXXXXXXXX~~ ერთი ხაერით ძირითადი უნდა მოდიოდეს. ¹⁰⁾ არსებობს კერძო ხელოვნების ძირითადი კანონი განხილვით შემდეგნაირად: „ყველა ხახის ხელოვნება არის ^{მისთვის} ცხოვრების გრძნობის ~~XXXXXXXXXX~~, რომელიც შემოქმედელი ადამიანის იმულებით, განხილვით მხატვრობაში, ორგანიზებული და დამოუკიდებელი გამოხატვის იქმნება და ფორმის ელემენტებს“¹¹⁾.

ხელოვნების ნაწარმოები ჩვენში იწვევს ხელოვნებას, ვიღაც ხელოვნებას. შეხედულებულია, რომ ხელოვნების ხელოვნება ხახის ნაწარმოებში ჩვენში გამოიწვევს ხელოვნებას გრძნობა, მაგრამ შეგრძნობის არსი, რომლის მხატვარს ჩვენ რეალურ ცხოვრებაში ~~XXXXXXXXXX~~ ვერხად ვერ განვიცდით, ძირითადში არის ერთობლივი. ერთობლივი აგრეთვე იხილვით, რომელიც მხატვარს მუსიკოსს თუ პოეტს „აძულებს“ შექმნას მხატვრული ნაწარმოები, მოცემული მხატვრული გამოხატვის ხატვების ხატვებზე; მიუხედავად იმისა, რომ შექმნის რეალური მიზეზი ~~XX~~ შეიძლება ხელოვნება გვარი იყოს.

=====

9). იხ. A. Kutscher, Stilkunde der deutschen Dichtung, Bremen-Horn 1951, S. 44
 10). იხ. E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg in Breisgau, 1894
 11). იხ. A. K., Stilkunde..., S. 71

თუ ხელოვნების ყველა ხახე, ცხოვრების შემოქმედებითი გრძნო-
 შის ოხვადფერი გამოსახვისხაკენ მიიხწრაფვის, რამელიც თავის გამო-
 ხახვის ხილიაღეს მხადფრულ ნაწარმოებში აღწევს, მაშინ განხხვადე
 ბა ხელოვნების ხხვადახხვა ხახეს შორის განიხადღერება მახალით,
 რომლითაც იქმნება მოცემული მხადფრული ნაწარმოები. მახალა თა-
 ვისთავში აფარებს თავის კანონხა ღაქიმულბახ, რომლის ხადფრულ-
 ზე მოცემული მხადფრული ნაწარმოები უნდა შეიქმნახ. ხელოვნების
 ხხვადახხვა ხახეს აიძულებს მახალა ხხვადახხვა_გვარი გამოსახ-
 ვა მიიღოს. მახალა არ შეიძლება შეიგვადოს. ხიფყვით აღწერილი
 ხურათის გაღაფანა, იბადე აზრის მხადფროშის ხურათზე შეუძლებე-
 ღია; კილდე უფრო მეფი, თვით ერთი ხახის ხელოვნების ხფროში-
 დაც, მახალა უნდა იქნახ მოცემული აზრის მხადფრულ გამოსახვის
 შესადღებღბახთან ღაკავშირებული, რომლის შეცვლა აკარგვინებს მახ
 თავის აზრს; კლარნეფის ხიღოს გაღაფანა ვიღღინოზე, ან მარმარიღოს
 ქანდაკების გაღაფანა ხის მახალაზე, ~~სხვადასხვა~~ მახ თავის აზრს¹
 ხაერთოდ ღიფრადფროის მხადფრული გამოსახვის მახალა ხიფყვაა, მხად
 როშის - ფერი, მუხიკის - ხმა.

იბადება კითხვა, რა არის ფიღმის მხადფრული გამოსახვის მახა-
 ღა? - ამ კითხვაზე, რომ მახხუხი გავცეთ არ არის ხაჭირო ფიღმის
 ფექნიკური ხაშვადღბანი რამოვთვადღოთ, იმიფომ რომ კამერა²(კინო-
 გაღამღებ აპარაფხ) შეუძღია მხოღღ ხურათი გაღაიღოს, იხ არის
 რეპროღექციის ხაშვადღება. აღამინხხ-ხელოვნახ, რომელიც კამერახ
 თავისი³შემოქმედების⁴ იყენებს, შეუძღია ფიღმის/ფექნიკური ხა-
 შვადღებღოთ რეაღბა⁵ღა მიადწიოს მხადფრულ გამოსახვახ. მახა-
 ღა, რომელიფხაც გამოსახვა იქმნება, ჯერჯეროშით არის იხ, რის
 ღანახვა რვენ შეგვიძღია. იმიხაგან რაც რვენ ღავინახეთ, კამერახ
 ხაშვადღებღოთ, შეიქმნა ხურათი; მაგრამ ხურათმა ფიღმში შეიგვადა
 =====

12). იხ. P. Christiansen, Die Kunst, Buchenwald 1930

თავისი ფორმა და ^{რეაქცია} მოძრაობის და სწორედ ეს არის პასუხი ჩვენს კითხვაზე, თუ რა არის ფილმის მსაფრთხელ/გამოსახვის მახალა: ეს არის მობრუნების ურათი; ,,ფილმიური არის მოძრავი ხურათი,, (Das Filmische ist das bewegte Bild .. 13) ,,აქ გამორჩეულია ცხადია თუ რა არის ფილმიური, ხახელდობრ... მოკლე, ჩქარა ცვალეპალი ხურათები, რომლისთვისაც ხხვა შემფველელი ხაშვალეპა, ხაერათოდ, არ არხეზობს; და შემდეგ მხველელმა, რომლის არხოვანება და აზრი მოძრავი ხურათია,, 14)

ხახელდობრ მოძრავი ხურათია იხ, რომელიც ფილმს არხოვნად ანხხვავეპს ხელოვნების ხხვა ხახეებიდან და აძლევს ^{მის} თავის კანონმომიერებას, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ფილმისთვისაა გამოსალევი. 15) ვინაიდან მოძრავი ხურათი თავისთავად ხელოვნება არ არის და შიქმლემა ხინამღვლილის რეპროლექცია იყოს, როგორც ეს ფილმის წარმომოზის პირველ ხანვეპში ხლეპოდა, 16) - ხაჭირთა გავარკვიოთ ფილმის ხურათოვანი დინამიკა და მოქმედების კანონი.

=====

13). იხ. თვით ხილყვა ,,კინემაფოგრაფია'' წარმოიშვა ზერძინულიდან და ნიშნავს Cinema - მოძრაობას და grapho - გამოსახვას.

14). იხ. A. Kutscher, a.a.O. S. 354-355

15). იხ. R. Harms, Philosophie des Films, Leipzig 1926

16). იხ. G. Groll, Film - die unentdeckte Kunst, Muenchen 1937, S. 87-89

ხ ა შ ვ ა ლ ე ბ ა ნ ი
=====

I

მუნებზე მუხტი წამოძვრის არ შეიძლება შეიქმნეს მხატვრული ნაწარმოები; ფილმი არ შეიძლება განხილავს ხელოვნება, თუ იმ თავისი ფუნქციონირების ხაზგადაღებულია - რეალური მუხტი წამოძვრისა. ეს რომ ახე არ არის ფილმი ამჟღავნებს თავისი მხატვრული გამოსახვის ურთერთ ხაზგადაღებით, რომელიც განისაზღვრება ხელოვნების ამოცანების და ხელოვნების განხილვისათვის. ვამერას ღონისა მოხვედრის იმეტი „ხელოვნების განხილვისათვის, ვიღრე აღამიანს იგივე იმეტი ღონისა უღონისა შეუძლია. პირველად ვამერას ღონისა-იმეტი გვარევენებს მოხვედრის ხაზგანს, რიგორც მრეყელ ხერათს, მაგრამ ფილმის ხერათი-ვარის არ არის არც მრეყელი და არც ხივრევიანი ხერათი, არამედ ირთავებს ხინთღონი. „ფილმის ხერათები არიან მრეყელი და ხივრევიანი ერთ-ერთად“ (17) ამითაც ხაკმირისა იხველება ხანამღვიღე აღამიანის მხვედრელობა არის განხილვისათვის. ფილმისა და ფილმისათვის ეი განხილვისათვის და დახვედრების, ანდა ხივრევიანი დახვედრისათვის და განხილვისათვის, შეუძლია ხერათები შექმნას, რომელიც ხივრეობისათვის ჩვენ, ხივრეობისათვის ვხედავთ. ფილმის შეუძლია აგრეთვე ჩვენს და ნელი მოძრაობა შექმნას (რომლის შეხახებ ჩვენ შეუძლავ ვლამირაკებში), რომელიც რეალურად ~~ხივრეობისათვის~~ არ არხეობს. ფილმისათვის ხერათის შექმნავ არ არის ხელოვნური პრილეტი ციფროგრაფია რომ მოხვედრის იმეტი ვლამირის, მან უნდა შეუძლია თავის არხის ხერათიდან განხილვისათვის. ეს ნიშნავს რომელი სველიდან - ხივრეობის, შორიდან, ხივრეობისათვის - უნდა ვამერას შეუძლია მოხვედრისათვის

მული ობიექტის გადაღება. ამისათვის ხატირია არა მარტო ტექნიკური ცოდნა, არამედ გემოვნება, რომელიც შეიძლება არა ხელოვანხანგ ჰქონდეს, რომ ეს მარტოვი ამოღანა გადაწყვიტოს, მაგრამ თვით ეს პროცესი შორდება უკვე მექანიკურ რეპროდუქციას და უახლოვდება მხატვრული გამოსახვის ხეერს.¹⁸⁾ ფოტოგრაფიას შეუძლია უამრავი მოვლენებიდან ამოარჩიოს ფიზიური მოვლენა და გადასახვევში ობიექტის ყოველგვარი შემთხვევითობისაგან განთავისუფლოს, რომ მისი არსი წინ წამოწიოს. ამ პროცესის დროს შეიძლება ხინამდვილე იქნეს გაყალბებული (ამითაც იცვლება ხინამდვილე), ანდა ხინამდვილე იქნას შეგნობილი და მისი არსი დამაჯერებლად გამოსახული. თუ ფოტოგრაფიული ხურათის შექმნაში განსაზღვრული მხატვრული გამოსახვის შესაძლებლობა იმალება, მაშინ ეს უფრო ფართო ხახიათს ღებვლობს ფილმში.

ფილმიური ხურათის შექმნის დროს, მოგებული აზრის მიხედვით, არა მნიშვნელოვანი უნდა იქნას გარიყული და მნიშვნელოვანი, მხატვრული გამოსახვითი შესაძლებლობა, იქნეს წინ წამოწეული. მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ფილმის თავისებურობა: ფ ი ლ მ ი დ ა მ ო უ კ ი დ ე ბ ე ლ ი ა ხ ი ვ რ ც ი ხ ა ლ ა დ რ ო ხ ა გ ა ნ მაგალითად, თუ ვახსოვდებიან გარედ გამოსვლა უნდა და ის ვარებიდან რვა შეფრითაა დაშორებული, მან ეს მანძილი უნდა გაიაროს, ^hშომ ვარები გააღოს და გარეთ გამოვიდეს. ფილმში ეს ხდება ხხ³გვარად: ჩვენ შეგვიძლია ვახსოვრებოთ მაშინ, როდესაც ის ვარებიხაკენ ხვლახ დაიწყებს, შემდეგ გადავხვეთ ხივრცხა და ღროშე და ვახსოვოთ ის ვახსი, ^hშოდესაც ვარებიდან გამოღის. ფილმს შეუძლია აგრეთვე, როგორც წარხული, ის მომავალი თვალწინ წარმოგვიდგინოს. მაგალითად მახ შეუძლია შექმნახ ხურათები

=====

18). იხ. L. Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie - Film, Muenchen 1925

ხანნი იმ მხედრის ხედა? მინდორზე უნდა
 მინდორზე; თოვლი გადნა; იგივე ხაზს სი იმავდ ალყა
 უღმმა: გვაქვია მივუწევა, რამდენ... უსი, რკინის
 ღრობი, უაზრავ ხედა მივუწევა, რამდენ... მივუწევა

თუ ფიქსს ესა გვაქვინს ადამი.

მავალითა უნდა მივინ. მათ შეუძლია ითვას ადამიანი
 რამდენად მივინ მსივილი მარბევილები აქვს ეს...
 ხაზინის ხეობ. მავრებელი ამ ფონს ხედავს არა რამდენად
 მივინ, როგორც იმდროულში თავისი თავისუფლებითა, უნდა
 მთხვევაში თავისი გარეგნული მსხველქმით მინდა.

ფიქსს შეუძლია აგრეთვე აღამიანის იმდროულად...
 რეჟისორი ლეონი, თავის ფიქსს... გვაქვინს
 შურგადან, რომელიც მონამართლის წინ პოსტ...
 მხოლოდ უხალების შექმნე მივუწევა მივუწევა...
 და უნდა და შექმნეს ხაზს მივუწევა ხილვად...
 უხალები გვაქვინის, არა როგორც იმდროულში, არამედ...
 რი, ხედა მრავალ უხალები უხალები შორის, ახლივე მივუწევა
 ლეონ თუ უარისკაცების მწყობრში მონამართლის მავრად, მივუწევა
 რეჟისორს გაღვივებთ, რომელიც მარბის რამდენი მონამართლის...
 ხაზს; ე.ი. აქ მარტო, რეჟისორის მონამართლის, აგრეთვე მინდა
 მავრად... მივუწევა უარისკაცების მონამართლის აზრად.

უილორიო და სივა... მივუწევა...
 ხაზვადებო, ქმნის ღმრად მინდა...
 ღი გაჭირვების შემდეგ... მივუწევა...

ლაქში ავიშვების გავრდა... მივუწევა...
 ღმრე უნდა ღამაში ქმნის ხეობას მივუწევა...
 ვანი გამობახვა... მივუწევა...
 ბი მღვდლის გაჭირველი და მივუწევა...
 ღმრად, როგორც ხილვად... და მივუწევა...

თითქმის ყოველი გულმკერდი. ამ ხურათიანი კონფრანსების ბევრი
იქმნება ირანის, რომლის შექმნა რეჟიმის ადამიანი ხურდა.

ყოველი, ხურათის ამორჩევის დროს, იმორებს თავიდან ყოველი
ვარ შემთხვევითობას და გვარყევებს მოვლენის რეალურ-ფიქტიურ მი-
მინუტებს. აქ ყოველი უახლოვდება ხელმოწერების ხაზგარეშე
უძლიო ხურათის ამორჩევით, სანდოებისა და აღიარების დეკლარაცი-
ის დროს და კომპრომიტით, მოგვიქუდი აზრი თავდაპირველ ვაჭარ-
რელების ყოველი ამორჩეული ხურათებს, მოვლენის აზრის თანახმად და
ყოველი რეჟიმის ქვეშ აქვთ და მოკვამული რეალური ურთიერ-
ვის შემოქმედება შეხახვლავს ხელს, მაშინ ის მთლიანად ბოლომდე
ვრების რეალობას და მისი შედაპირის გარდევით შედის მისი არს-
და ხდება შემომქმედი.

ხანგრძობის ამორჩევის დროს აქვს ყოველი მხარე
ხახვის ხანგრძობა. მთა შეუძლია ხანგრძობა, ფორმალური კომპრო-
ხანგრძობით, იხუ ვადაილოს, რომ ის განიხილვება არა მარტო
ხანგრძობა, არამედ ამხანაგე რეჟიმის განხილვით უფრო
განხილვითი ხანგრძობისა და ხიზრფეულობისა, რომელიც
ფორმალურ დამაბუღობას ქმნის, თუ რევენ ხანგრძობისა და ხანგრ-
ხიზრფეულობის გუნდის ერთი ადამიანი მეთრევე ვადაილოს.
ახალი ფორმალური განლაგება. შეიძლება ეს დროს ფორმალური
ფორმალური მამის ხელოვნობა, მაგრამ მისი გამოყენების მი-
მიანაშენიანობა თუ ამის მოწყობული აზრი მოითხოვს რეალ-
მინგერმა თავის ფურად ყოველი ("ქრე") შეუქმნა რეალური
შეიხი: გან მოძრაობები შეიქმნა, რომელიც შეიძლება
დამდა მოვალურად იხუთივე ემოციის შექმნა, რეალური
ემოციის აქვს ფიქტიურად. ყოველი ამ მოძრაობებში დეკლარა-
ხიზა, ხახვიდობის ახალი ფორმა, მხარე ქმნის.

ღიწერი გამოსახვის გზა. ა ბ ხ ო ლ ი უ რ მ ა ფილმმა შეე-
 ცადა მოეშორებია ხაგნები ჩვეულებრივი მნიშვნელობისა და ურთი-
 ვრთ ღმობილბულებიხ ხფროხ და ხუბიეფიური ფხიხოლოგიური გა-
 მოხახვიო ფლილობდა მახში არხებუღი, ანდა მახში ჩანერგუღი, ხუ-
 ლიო, ერთმონეთთან დაკავშირებული რიქმიუღი გამოსახვა შეექმნა.
 ამგვარ ფღებოთ უნდა ჩაითვალახ რუფმანიხ ,,ღიღი ქაღაქიხ ხიბ-
 ფონია'', კავალკაფიხ ,,მონმარფრი'', კოკფოხ ,,კოეფიხ ხი-
 ხხლი'' და ხხვ.. ა ბ ხ ფ რ ა ქ ფ ი უ ლ ი ფიღმი არიხ ავან-
 გარღიხფუბიხ ფღები, მოძრავი ხივრფეებიხა და ფორმებიხაგან, მონ-
 ფაფიხ ხაშვალებიო, აზრთან და ფექსფთან დაკავშირებიხ გარეშე,
 ,,ხუფთან'' ფიღმიური გამოსახვა შეექმნათ.²⁰⁾ ამგვარი ფღები ჩაა-
 ფარა რუფმანმა თავიხ ფიღმებში ,,ოპუხ I, II, III, IV'', ლე-
 ყემ, თავიხ ,,მექანიკურ ბალეფში'' და ხხვ.. ხ უ რ ე ა ლ ი ხ
 ფ უ რ ი ფიღმი უნდა ჩაითვალახ აბხფრაქფიუღი ფიღმიხ პრინციპე
 ბიხ გამგრძეღებღად, რომეღიფ ანალოგიიხ ხაშვალებიო ხურეაღი-
 ხფური გამოსახვიხაკენ მიიხწრაფვიხ. იხ გვარევენებხ ხაგნებხ,
 როგორფ ობიექფიხ და ფლილობხ მიხი ხაშვალებიო მხოფღიოხ აზრი~~ხ~~
 ქვემენებიხ გამოსახვახ; ამიფფომ იხ ხშირად ხიშმარიხებურ, არა-
 რეალურ ხახეხ ღებუღობხ. ამგვარი ფღები თიოქმიხ ყოვეღფვიხ
 ღარჩუნ ფორმებიხ ეხფეფიური თამაშიხ, ანდა ფხფიხოლოგიური ექხპერ-
 იმენფიხ ხფროში. ხანიფერეხო იყფფ, ამგვარი ფღები მხოლოღ თავი-
 ხი ხურათოვანი შთაბეჭდიღებიო, მაგრამ როგორფ აბხფრაქფიუღი
 მხაფვრობა, მხაფვრიხ თავიხთავთან ღაპარაკი ღარჩია და ფხოვრეღიხ
 და მხოფღიოხ რეაღობიხ მოშორებიო, ხეღფენეშახავ მიშორდა, შე-
 ვე ღამთავრღა ფიღმიური აბხფრაქფია ფორმაღურ ნიღიღიშმში.²¹⁾
 მიუხეღავად ამიხა ფიღმხ შეუღღია აბხაქფიუღი ფორმებიო
 განხაზღვრუღი აზრი გამოსახიხ. ~~სხვადასხვა~~ იხე როგორფ

20). იხ. R. Clair, Reflexion faite, Paris 1951, P. 99-III
 21). იხ. L. Moholy-Nagy, a.a.O. S.31

ღირსებაში თანხმობას და ხმობას ახლებს განხაზღვრული მუსიკალური ფორმის შექმნა შეუძლია, იხე როგორც მხაფერობაში განხაზღვრული ფორმები განხაზღვრული ხახიათის გამომხატველია, ზევე შეიძლება ფილმში ოპტიკური ფორმებით განხაზღვრული მხაფერული გამოსახვა შეიქმნეს. რეჟისორი ხერახური თავის ფილმ „წვიმაში“ გვარე- ნებს ჯერ რეალურ წვიმის წვეთებს, რომლებიც წყლის ზედაპირზე ეცემიან და შემდეგ გადაყავს ის იხეთ ფორმებში, რომ რეალობას ხრულიად შორდება, მაგრამ ამგვარი „მომრავი ფორმებით“ იქმნება ხახურველი ემოცია, რომელიც ფილმის ხაერთო კოლორიფს ეფარდება.

ხურათის ამორჩევის საფუძველზე, ფრანკ კაპრა „მისფერ ღიღი მიღის ქალაქში“ ქმნის ხაიფერებს გამოსახვას: მისფერ ღიღი ახამართლებენ და ხხვა პრალდებმთან ერთად უმფვიცებენ, რომ ის გიყუა, ვინაიდან ის, რომლებაც მარფოდ არის, თავითვის ხფვენს, ანდა ფრუბაზე უკრავს. მისფერ ღიღი ამფვიცებს, რომ თავისთვის ხფვენა, ანფა ფრუბაზე ღაკვრა ხიგიყუბ არ ნიშნავს... ამ ღროს კა- მერა გვარევენებს: ხახამართლს თავჯღმარებს, რომელიც უაზროდ ქალაღღზე რაღაცას ჯღანნის, მხაჯუღს - რომელიც ხაათის ძენქვს ხელში, უაზროდ, ათამამებს, ხახამართლს ექიმს - რომელიც ხათვალებს, უაზროდ, ათამამებს ხელში... ამ „ხელების უაზროდ თამამით“ იქ- მნება ხურათების აზროვანი კომპოზიცია, რომელიც თვალხაჩინოდ ხღის: თითქმის ყვეელი აღამიანი ხანღისხან „არა-ნორმალურად“ მოქმედობს. თავისი იღეის თანახმად აქვე რეჟისორი გამოსახავს ირონიას. ეიშენშტეინი თავის ფილმში „გრძელა მიწისათვის“ ხურათის ამორჩევით, თვალხაჩინოდ ხღის ღრმა აზრს: ერთი ღარიბი ქალი მიღის მღღღარ მიწის მფლოპელთან ცხენის სათხვრად. ფილმის კადრის წინა ნაწიღში ხჩანს მიწისმფლოპელის ხპიღოსავით ჰურგი და კადრის უკანა ანწიღში კი, ხაღოღელი ქალი, ჩაპღინი „ახალ ღრო“ ებაში“ გვარეღენებს შემღევს: ის ქურის განაპირას ათვალუღრებს

ერთ ქანდაკებას. ქანდაკებას მან რომ უკეთესად შეხედოს ცოცხალ
 იხევე უკან, იხე რომ დადგება კანალიზაციაში ჩამავალ ხვრელის
 ოთხკუთხედ რკინაზე, რომელიც ქუჩის ზედაპირთანაა გახსრობული.
 უნდათ ეს რკინის ოთხკუთხედი მიღის მიწაში... ჩაპლინი ხხარჯად
 გადახტება გვერდზე და იყურება ხვრელში, ხალიჯნაც ერთი მუშა, რომე-
 ლიც თურმე კანალიზაციაში მუშაობდა, ოთხკუთხედ რკინაზე დამდგარი
 ავტომატური მოძრაობით, ზევით ავიღის, იხე რომ ჯერ ჩაპლინი ხურა-
 თოვნად დიდი ხიანს და მუშა მიჰყავს, რაც ჩაპლინს აამაყებს და და-
 უწყებს მუშას ყვირებს; მაგრამ როდესაც მუშა ნელნელა ზევით ამო-
 ღის და უფრო დიდი(ხურათოვნად) ხდება, ჩაპლინი შეშინდება და ხი-
 ცილით გაიპარება. ხურათის ამორჩევი ნათელი გახლდა აქ გამოსახვა
 შიშინა-ბაღლანის წინაშე. იგივე ჩაპლინი, თავის ერთერთ მოკლეძეფ-
 რაყიან ფილმში, ხურათოვნად თვალხაჩინოდ ხდის უაზრობას; ის ივარ-
 ცხნის უღვაშებს და შემდეგ მუნდირის/ჯინჯილებიან ჰაგონებს, რომ-
 ლითაც ხურათოვანი მხგავხება იქმნება. ანდა ვიღევ, ჩაპლინი მო-
 უთმენლად ელოდება ერთი ვაცის ჭამის დამთავრებას, იმ იმეოთ, რომ
 შეიძლება ცოცხა წვენი მაინც დარჩეს ხაინშეო; მაგრამ როდესაც ის ვა-
 ხაინშე წვენს პურიით ხრულიად მიწმენდს, ჩაპლინი მარყუნადი ბილებს
 ხელში ხაინს და იყურებს შით, როგორც ხარჭეში. აქ ჩაპლინი თვალ
 ხაჩინოდ ხდის, რომ ხაინი იხე გავრიალებულია, როგორც ხარკე.

ფილმი, რომლის არხია მოძრავი ხურათი, ხურათის ამორჩევის ხა-
 შვალეობით, შორდება მექანიკურ რეპროდუქციას, არღვევს მახვირობის ზედა-
 პირს, შეღის შით, ხდება შემომქმედი და ამით შეღის ის მხაფურული
 გამოსახვის ხეობაში.

ხურათის ამორჩევის მნიშვნელობის განხილვის დროს, ჩვენ
 არაერთხელ ავღნიშნეთ ირონიის ხურათოვნად გამოსახვის შესაძლებლო-
 ბა; ეს ხაკითხი მოითხოვს უფრო დიდა განხილვას; , ირონიის ცხო-
 ვრობს გახვეწილ ენის ენაში. ის იბადება გონებრიდან და მიმართუ-

ღია გონებაზე. ფილმი გხვრის ხერხთში, ხურათი შეხახედავო-
 ბაში (in der Anschauung), შეხახედავობაში მიმართულია გრძნობაზე
 ერთი შეხედვით გამოდის, რომ ფილმი და ირონია ხაწინააღმდეგო მო-
 ვლენაა, რომლის ხაშღერის გარდაღახვა, თითქოს, შექმნილი ხდება
 ფილმში ენა ექვემდებარება ხურათს ფილმის ვარჯი შექმნილი ამყლა-
 ვნებს თავის ხარისხს, არა მარტო ენობრივ ხრუღყოფილობაში, არა-
 მელ თუ როგორ დამოკიდებულებას ქმნის ის ხურათსა და სიწყვას
 შორის. ფილმში სიწყვა დაახლოებით იგივე დამოკიდებულებაშია ქურ-
 თთან, როგორც მუხიკახთან ლიბრეტო. სიწყვა ემხახურება ხურათს.
 ლიბრეტო - მუხიკახს. ფილმში ხურათსა და სიწყვას შორის დამოკი-
 დებულებას ჩვენ განვიხილავთ უახლეს, მაგრამ აქ შევეხებით ამ ხა-
 ვითხს იმდენად, რამდენადღის ხურათის ამორჩევის ხაფუძველზე.
 ირონიული გამოსახვის შეხახედავობას იძლევა.

ირონია ეყრდნობა გამოთქმული აზრის ხაწინააღმდეგო აზრს,
 რომლის თქმას მას ხინამდვილეში უნდა. მაგალითად, ირონიულიად
 წარმოთქმული წინადადება: „რა ჭკუიანია ის“ იძლევა, ~~ხურათს~~
 სიწყვის განხავუთრებულ, მუხიკალური რხევის ხაფუძველზე, თუ ხა-
 წინააღმდეგო აზრს არა, უკიდურეს შემთხვევაში აზრს, რომ „ის
 არ არის ჭკუიანი“. ცხადია, ირონია თხოულობს, არა მარტო მთქმე-
 ლის, არამელ გამგონებელის გონებრივ სიმახვილეს. ვილვე უფრო
 მეფი, ხოკრახული ირონია თხოულობს გამგონებლის განხავდურულ ინ-
 ფლექტუალური ცოდნას, რამანჭაული ვი - მხოფლიოს განხავდურულ
 მწინებულის ცოდნას.

ფილმი ვი, ხურათოვანი გაგებინებობა და შეგრძნობის ხაშე-
 ლებით, ყოველგვარ მოღღენებს გვაჩვენებს წინახწარი ინფლექტუ-
 აღური მონახემების გარეშე. მიუხედავად ამისა, ფილმს შეუძლია
 ირონიული ხახითის მახარებელი იყოს, მაგრამ ფილმის მახელი ხი-
 უყვლის აგება ხურათთან ირონიულ შეუძლებელია. ენის განხავდ-
 რული ირონიული რხევა-მიმართობა, წინახწარ თხოულობს განხავდურულ
 ხურათთან ინახემებს, ~~ხურათს~~ ^{ხომლის} დროს, ხურათის ამორჩევის ხაფუ-

მველზე, თვით ხურათსაც შეუძლია ირინიული აზრი გამოხატოს. მაგალითად, კურყ გოგი, თავის ფილმში „ნავალონია ყველაფერში და მნაშავე“, გვაჩვენებს შემდეგს: ეჭვიანობით გამამაგებულ მანკაცს უნდა ხალხს გადაიტყარგოა. ის მოაჯდება ცხენს და მიაჭენებს ხალხს. კამერა გვაჩვენებს (ის, ცხენზე უღომისთვის სრულიად შეუფერებელ, უანხებობს, რომელსაც ქარი არხევს და იძლევა ხურათგანად ხახვილო ეფექტს. აქ იქმნება ხურათონად ეჭვიანობის ირინიული გამოსახვა. მაგრამ თუ მაყურებელს არ გააჩნია განხილვეული ცხოვრების გამოცდილება და ინტელექტუალური ცოდნა, მაშინ მაყურებელი მოცემულ ფილმიურ გამოსახვაზე ვერ გაიგებს; და სწორედ აქ არის ფილმის ხაშიშროება: ფილმები, რომლებიც გაგება გმანხილვერულ ინტელექტუალურ მონაცემებს თხოვლობს, თავიდანვე თიშავს ~~ში~~ თავის სფეროდან მაყურებლის უღლებს ნაწილს და ეყრდნობა ინტელექტუალური ვიწრო ფენას, რაც ფილმიური მხატვრული ნაწარმოების ლეკადენტურ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. 23)

ხურათის ამორჩევასთან ხამკვდრო-ხაციცოცხლოდა დაკავშირებული ხ ე ღ ი . ხელი განიხილვერება კამერას მოყენებით (შეყენებით) გადახალბობიექტზე. თუ ხაიდან და როგორ გადაიღებს მოცემულ ობიექტს კამერა, ამით განიხილვერება შეხამენელი ხურათის გამოსახვითი ძალა. კამერას, ხელის განხილვერით შეუძლია მოცემული ობიექტი შევალაქ, ქვევიდან, გვირდიდან ^{შევიწოდ} და

=====

22) იხ. E. Pauss, Film und Ironie, "Filmform", Sept. 1952

23) იხ. G. Charissol, Les Cahiers du Film, Paris 1955

ამით შეეძლებოდა მისი ფორმა. თუ ოპიტივეს ის შორიდან გადაიღებს
 ამით დაამყარავენი ის მას და თუ ახლოდან გადაიღებს ქმნის მას
 დიღს. მაგალითად, ადამიანი ნიღს ვეჩე, თუ მას ვამერა გადაი-
 ლებს ~~გვერდის~~ დაშლიდან, ჩვენ მივიღებთ მონუმენტალური აღა-
 მიანის სურათიდან განთავსებულა, მაგრამ თუ ~~გვერდის~~ ადამიანს,
 იმავე ადამიანს ვამერას საშვალეობა ^{იმპ} მივიღებთ გადავიღებთ, ^{და შეიძლება} ~~გვერდის~~
 შეიქმნება სურათად საწინააღმდეგო ხურათიდან გამიზავა: ეხლა
 ეს ადამიანი ჩანს შავარა, საფრთხე ქმნილებად. აქ ჩვენ ხელის გა-
 ნახაზების საშვალეობა, ადამიანი პირველ შემთხვევაში გაუხალეთ
 მონუმენტალური, და მეორე შემთხვევაში კი ხალხური. „სიბი-
 შვილ იუდიში“ რეჟისორი ხელის განხაზვების საშვალეობა ქმნის
 ფილმის იღება თვალსაჩინოა. ვადრის მარცხენა და მარჯვენა ნა-
 წილში განლაგებულია ერთი წყვილი იქმბა, შუაში ვადრის უკანა ნა-
 წილში მონჩანს მიჯამაგირე, ისე რომ ჩქქქმბის მონუმენტალური
 ხურათიდან გამოსახულებასთან, მიჯამაგირე ხჩანს, როგორც ხალხ-
 დავი ქმნილებად. აქ ჩქქქმბის თვალსაჩინოდ ხლის ბაჭონსა მი-
 ჯამაგირე ^{შორის} ერთიერთ ღმრთობებულა. ადამი, ხალხ ჩვენ ვამერას
 დავდამა, განხაზვრავს მოღებული ოპიტივის ხურათიდან გამომე-
 ყვლებას. მთა, კომპი, ძველი გამიოყურებიან შორიდან-გვერდი
 უფრო მონუმენტალურად, ვიდრე იხინა არიან ხინამევილები. საერთოდ
 „ხინამევი ჩინლებიან უფრო დიდი, ვიდრე იმავე სიგრძის ხინამე-
 ვილები ეს არის არა მარტო იმპიტივად ხორი, არამედ სიბილთი-
 ურადაც ნართალი... 24) ერთდროულად მოძრაობაც სხვადასხვა
 ხელში იღებენ სხვადასხვაგვარ ხურათიდან გამოსახვას. ხელის გან-
 ხაზვრით შეიძლება ადამიანი დიდი შავარა, წყნარი, აღევლებული
 გვარეულის სიწყვიხა და რევენიტის გარეშე.

თუ ხელკვანდა რეალობის არსის კონცეფციად, ანდა ხელკვანდა მხაფურელი გამოსახვის მახადაში ჩანერგული ~~XXXX~~ აზრით, მაშინ ფილ-
მი ხურათის ამორჩევისა და ხელ~~XXXX~~ის განხაზღვრით უახლოვდება
ხელკვანდას ~~XXXXXXXXXXXX~~ ხაზღვ~~XXXX~~ არს.

II

ხურათის ამორჩევისა და ხელის გვერდით, ერთერთი მნიშვნელოვანი
მხაფურელი გამოსახვის ხაზღვრებაა ფილმში ფილმიური მ კ ძ რ ა მ -
ბ ა ლ ა რ ი ზ მ ი . ფიქნიკის თანდათანობით განვიმარებთ ფილმ²⁵
შეხმელ რეალური მოძრაობის შეხაფერი, მოძრაობა²⁵ შექმნა. მიუხედავად
ამისა, ერთიდაიგივე მოძრაობა ფილმში და გზოვრებაში ძირეულად გან-
ხვავდებიან ერთმეორეხაგან. აღამიანის შეხვედრება „მუშაობს“
აღამიანის ხზვა გრძნობის ორგანოებთან ერთად.²⁵ ვინაიდან ფილმში
არა-მკვიდრი მხოფლით არ ოგრძნობა, ანდა უკეთხად რომ ვაქვად, აღ-
მიანის გრძნობისხაფის ნაწილობრივად მაინც შეუგრძნობელი რჩება, ამიტომ
იქმნება ახალი. ფილმიური ფორმა აზრის შეგრძნობისა. არც ხმოვანი ფი-
ლმი ხვედრის პირითადში შეგრძნობის ხაკითხს, ვინაიდან ხმოვან ფილმ-
შიაფ ხვედრების უმრავლესობა უხმაა.

მაყურებელი შის კინო-თეატრში და იმ ღრის რაღესაფ იხ ეკრანზე
მაგალითად, აღამიანს ხელავს, რამელიფ ქუჩაში მიღის და რაღაფას ეძება.
ამ ღრის მაყურებელი ხელავს ამ აღამიანის ხურათებს და არა ხინამ-
ღვიღეს, რაგორც ეს გზოვრებაში შეიძლება განიყადოს. ამას ~~XXXX~~ ემა-
ფება კიღვე შეძლე²⁵ა: რაღესაფ აღამიანი პეიზაფს ათვადიერებს, მას
შეუძლია თავის მობრუნებით ხახურველი პეიზაფის მონაკვეთის დანახვა.
აღამიანი გრძნობს რომ ხინამღვიღელში ხივრცე ვი არ მოძრაობა, არამედ
მისი მხელვედობა. ~~XXXX~~ იგივე პეიზაფის ხურათები, რომ ეკრანზე გა-
ვაშუქოს, წარმოიძობა შთაბეჭდილება, თითქმის თვით პეიზაფი მოძრაობს²⁵

25) რ. შ. Akhmet, A. A. O. S. 43-44

მაყურებელი ზის ხვამზე და მის თვალწინ მოძრაობს პეიზაჟი, იმ დროს როდესაც მას თავის ხხვადახხვა მიმართულებით განძრევა, ხაერთოდ, არ ეხატირება. აქ ფილმს უმოძრაო რეალობა მოყავს მოძრაობაში. ეს მიღის იხე შორს, რომ მაყურებელს არც კი შეუძლია გაიგოს ხალღვან, ანდა ხაით მოძრაობს ვამერა, მოგვემული ხელის შექმნის დროს. ცხად: ხლება, რომ ვამერას თავის მოძრაობის დროს თვით ობიექტი მოყავს მოძრაობაში. კილევ მეჭვი, ვამერას ხაშვალეობით შეიძლება რეალური მოძრაობა ხრულიად იქნეს გაბათილებული. მაგალითად: თუ ორი ავტომობილი მოძრაობენ ერთი მიმართულებით და ჩვენ უკანა მანქანიდან, წინა მანქანას გადახწრების დროს გადავიღებთ, ამ დროს შეიქმნება შთაბეჭდილება თითქოს წინა მანქანა გაჩერებულია, ე.ი. წინა მანქანის მოძრაობა იქნა ხრულიად გაბათილებული.

მოძრაობის ცვალებალობა ხლება ფილმში იმ დროსავე როდესაც ის ფილმის შექმნელის მიერ არ არის გათვალისწინებული. ახვეთ შემთხვევებს ადგილი აქვს რეპროდუქციული ფილმების შექმნის დროს: მაგრამ ფილმს შეუძლია მთლიანად უარყოს რეპროდუქცია და შექმნას ხრულიად ახალი ფორმები მოძრაობისა. ფილმს შეუძლია, როგორც ავღნიშნეთ, რეალური მოძრაობა დაახლოებით იმავე ხიჩქარით გვაჩვენოს ეკრანზე, როგორც ეს ხინამდევნილში ხლება, თუ ვამერა ერთ ხეკუნდში 32 ვადრს გადაიღებს და იმავე ხიჩქარით ეკრანზე გააშუქებს. თუ ვამერა ერთ ხეკუნდში 32 ვადრზე მეტს გადაიღებს (ჩქარი გადაღების შედეგად) და იმავე ვადრებს ეკრანზე ნორმალური ხიჩქარით გააშუქებს, ე.ი. ერთ ხეკუნდში 32 ვადრს, მაშინ მივიღებთ ნ ე ლ მ ო ძ რ ა ო ბ ა ხ (Zeitlupe). „ცაიფლუკებს“ ხაშვალეობით ხლება იხეთი მოძრაობები თვალახინის, შომღებოც ცხოვრებაში ხაერთოდ არ არხებოებს. ხაწინააღმდეგო შედეგს მივიღებთ, თუ გადაღების დროს გავადიდებთ, ე.ი. ერთ ხეკუნდში გადავიღებთ 32 ვადრზე ნაკლებს და ეკრანზე გავაშუქებთ ნორმალური ხიჩქარით. აქ ჩვენ მივიღებთ ჩქარ-მღმრნაობას (Zeitraffer „ცაიფლუკება“ და „ცაიფრაფერის“ ხაშვალეობით ფილმი ქმნის მოძრაობის


რამის ხაკუთარ სამყაროს. „ცაიფრაფერის“ ხაშვალეზით ფილმს შეუძლია, მაშქალითად ყვავილის ზრდა, რომელიც კვირეზი და თვეები გრძელდება, რამოდენიმე ხეკუნდში გვაჩვენოს და ამით ყვავილის თანდათანობითი ზრდა თვალხაჩინო გახალს. „ცაიფლუჰესა“ და „ცაიფრაფერის“ ხაშვალეზით ფილმს შეუძლია მხაფვრული გამოსახვა შექმნას, როგორც ზღაპრულ ისე ხხვა ყანრის ფილმებში. ყ. კოკყო თავის ფილმში „La belle et la bete“ „ცაიფლუჰეს“ ხაშვალეზით, შოლესაც ქალი ხახახლეში შეღის, ქმნის ზღაპრულ მოძრაობებს თვალხაჩინოს. „ცაიფლუჰეს“ ხაშვალეზით შესაძლებელია აგრეთვე ხპორფიული, ქიმიური თუ ფიზიკური „მოძრაობების“ თვითული ფაზის ანუხხვა და დანახვა. „ცაიფრაფერის“ ხაშვალეზითაც შესაძლებელია შექმნილი იქნეს განსაზღვრული მხაფვრული გამოსახვა, განსაკუთრებით მხუბუქი ყანრის ფილმებში. „Fanfaren der Liebe“ ჯაში, რომელიც მხოლოდ ქალეზისაგან შესდგება, უკრავს ხეენაშე. მათ შორის არის ორი კაცი, რომლებმაც ქალურად ჩაიგვეს, რომ ჯაში დაკვრის უფლება მიეღოთ. რეყისორს უნდა ეს ხაილუღება გახხნას და „ცაიფრაფერი“ ხაშვალეზით, ეღვისებური ხისწრაფით გაიქცევა ეს ორი „ქალი“ დარბაზიდან და ისევე ხწრაფად, მამკაფურად ჩამეული, ზრუნდებიან დარბაზში. ფილმს შეუძლია აგრეთვე ლენციის შეზრუნებულად ეკრანზე ჩვენებით, რეალური მოძრაობა უკან დააზრუნოს. არაერთხელ შეუქმნიათ ფილმში ხეენა, რომლესაც მოფურავე გადახეება წყალში და ხანამ ის წყალში ჩავარდება, ლენციის შეზრუნებული ჩვენების შედეგად, „ბრუნდება“ უკან და დგება ისევე პირვანდელ მდგომარეობაში. ფილმს შეუძლია აგრეთვე, მოძრავი ხურათისაგან შექმნას უძრავი ხურათი, ან უძრავ ხურათზე გამოსაფული აღამიანი მოყვანოს მოძრაობაში. მოძრაობის მომენფალური გაშეშეზი, ანდა უძრავი ხურათის მოძრაობაში მოყვანით ფილმს შეუძლია შექმნას მხაფვრული გამოსახვა. მარჯულ კარნე, „ხალამოს ხეუმარში“; ფილმიურად გამოსახავს დროს გაჩერებას. ხაფეკვათ დარბაზი ხავხვა მიფეკვავე წყვილებით. უფმათ, მოძრავი

ხურათი ჩერდება ეკანზე, ღრმ გაჩერდა ხიმბოლიურად. უძრავ ხურათი-
 ღან მოყვებს ერთი ქალი მოძრაობაში, რომელიც ხანცვალ ღარბაშა
 ხელოვნებს. ფილმის ~~ფილმის~~ მოქმედების უმეფეხი ნაწილი ხდება ~~ფილმის~~
 ,,ბრჭყვინძე ღრმში''. ბოლოს ქალი იხვე მრუნდება ხანცვალ ღარბაშაში,
 მივა თავის ალაგას და ხურათი იხვე მოღის მოძრაობაში, ე. ი. გრძე-
 დდება ცხოვრება.

ფილმს შეუძლია გადახალღები ობიექტის მოძრაობით მხატვრული გამო-
 ხახვა შექმნას. ჩაპლინი ,,ახალ ღრვებაში'' ერთიღაიგივე მოძრაობის
 განმეორებით ქმნის ღრმა აზროვან გამახახვას. ერთი მუშა მუშაობს ქა-
 რხანაში, რომლის ~~მოძრაობის~~ ^{მოძრაობის} მოძრავ ღუნფისმაგვარ ზედაპირზე ორრიგო-
 ვანი ხრახნილი, ხამუშაი იარაღით, მოუქროს. იხ შეუწყვეტლივ ერთღა-
 იგივე მოძრაობას იმეორებს. ეს მონოფონური მუშაობა ღღის მახ, იხე
 რომ ხაღიღის შეხვენების ღროს, ხამუშაი აღგიღიღან გამახვღიხახ,
 აუბნევა გზა და გამოვა ქურაში. იხ პათოლოგიურად მაწნე იმეორებს
 იმავე მოძრაობას. უგზათ შეამჩნევს იხ ქურის განაპირას ,,ხიბრწყყის''
 რამელზეღაც იხ ორ ,,ხრახნილს'' ხეღაც და თავიხი ხამუშაი იარაღით
 მოუჭერს ~~ხამუშაი~~ ^{ღას}, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ეს არიხ, არა ხამუშაი
 ღაზგა, არამედ ქალი, რომელხაც ვაბაზე ორი ფოღაქი აქვს მიკერებუღი,
 რომელღების ხურათოვან მხგავებებას ქმნის ხრახნიღთან. აქ თვალხაჩინი
 გაწღა აღამიანის მღგომარეობა ჟექნიკის განვითარეშის ხანაში, რომღ-
 ხაც იხ მანქანიში ერთ ნაწიღად გადაიქვსა.

ფილმს, ხაგნების მოძრაობაში მოყვანით, შეუძლია ხახურვეღი აზრის
 გამახახვა. ვაროღ რიღღა, ,,გამოგღებუღში'', უნღა გვარევენოხ, რომ
 მთავარი მოქმეღი პირი იხე ხუხუღ არიხ, რომ მახ ხაგნების ხწროღ
 ღანახვაც კი არ შეუძლია. რეჟისორი გვარევენებს ამ ვაგის თვალღით
 ქურებს, ხახღებს, მანქანებს, ხაღხხ... ყვეღაფერი ეს ერთიგეორეშია
 არეუღი. აქ ხაგნების გამუნღოვანებით თვალხაჩინი გაწღა აღამიანის
 ფიხილოგიური მღგომარეობა. ^{ფილმში} არაურთხელ ყოფიღა აგრეთვე შემთხვევა,

როლებზე აღამიანი¹ ხიმთვრადე იმ ხაგნების ხიშმარხებური მოძრაობით თვალხარინო გამხლარა, რომელებზე მთვრალი ხელავს. აქვე²⁶ ხალი ხელბა, რომ ფილმს შეუძლია ხაგნები მოძრაობაში მოიყვანოს და მხაფურული გამიხახვა შექმნას. ფილმი იმორჩილებს მახურიას და იყენებს მას თავის მიწნებინთვის.

ფილმს შეუძლია აგრეთვე ხურათებიდან, რომლებიც მოძრაობის თანამრძევენო ფაზას გამობაფავენ, ფილმიური მოძრაობა შექმნას. ახეში²⁶ მეოთლით შექმნილი მულტიფოკუსური-ფილმები²⁶ ხაკმარხალაა მნობილი, რომელთა შორის უოლდ ლინეის შემოქმედებამ²⁶  ^{handly} ქვეყნების იხუ წლილებინ გული მოიგო.

ფილმი არის მოძრაობა. მხაფურული ფილმის მიშწინია ჩვეულებრივი-შემთხვევითი მოძრაობისაგან შექმნას ხაჭირო ფილმიური რიგმიული მოძრაობა. ფილმის ხურათების ძირითადი ელემენტი არის რ ი შ მ ი .²⁷ რეკონსრა ფილმის მოქმედების შინაგანი რიფმი უნდა შეუფარდოს ხურათების გარეგან რიფმს და უნდა გაღაიყვანოს მახში. ყველაფრის თქმა, რაფ ფილმს უნდა გვიოხრას, უნდა ჩანდეს არა მარტო ხურათში, არამედ უნდა იგრძნობოდეს ფილმის რიფმშიც. მაგალითად თუ ღიალოგი ფილმში „წყნარია“, მაშინ კალრების შეფვლავ უნდა იყოს „წყნარი“, თუ ღიალოგი თანდათან შეითარდება მაშინ კალრების შეფვლავ უნდა დაჩქარდეს, მხოლოდ, როლებზე ღიალოგი თავის კულმინაციურ წერტილს აღწევს, მაშინ კალრების შეფვლავ უნდა იქნეს მის შეხაფურე რიფმში ჩახმული. გეკვის გაღალების ღრობ კამერა იძულებულია გეკვის რიფმს შეუთანხმოს კამერას მოძრაობის რიფმი, რომ გეკვის მოძრაობები კალრების შეფვლის რიფმით იქნას გაძლიერებული. გამოღის რომ კამერა გეკვის გაღალების ღრობ მოგეკვავებთან ერთად უნდა „გეკვავდეს“.

=====

26) .იბ. G. Seeber, Der Trickfilm in seinen grundsatzlichen Moeglichkeiten, Berlin 1927
27) .იბ. Rene Clair, Rhythmus, "Der Querschnitt", Berlin 1931, Heft I. S. 22-23

რენე კლერი ფილმობს განხაზღვრის ფილმიური რიგების ხაში ხხვა-
 ხახხვა მოქმედება: პირველია, თვითყველი ფილმიური მოვლენის ხიგრძე;
 მეორე - ხეწენების შეხვედა, ანდა მოქმედების მოჭიკის შინაგანი
 მოძრაობა და მენამე - კამერას მიერ გადაღებული ხაწნების და მხა-
 ხიკობის მოძრაობა. თვითყველ ამ მოქმედებში შორის ხაზღვრების გავლე-
 ბა - ამბობს ის - იწვევს იხეთ თორიულ და პრეჭიკულ ხიძნელეებს,
 რომ უფრო მიზანშეწონილია ფილმის რიგში, როგორც ერთი მთლიანობა
 იქნეს განხილული. 28)

მარგულ ვანტე, „ხამოხის მავშვებში“, ფილმიური მოქმედების
 შინაგანი რიგში იხვეჭურად გადაყავს ხურათების მოძრაობის რიგში:
 თეატრი-ხეწენაზე ახველება ჩხუბი არ მხახიკობს შორის. ვაღრები იგვ-
 ლება ჩქარა. ჩხუბი თანდათან ძლიერდება. ვაღრებიც უფრო ჩქარ-ჩქარა
 იგვდება. როღებაც ამ აურზაურში ხეწენის ყველა მონაწილენი ჩაერევა,
 რეყინიორი ეღ-იხეზური ხიხწრავით ხეგლის ვაღრებს და ხეწენის ხაერთი
 ხიჭუაფიას ხღის თვალხაჩინის ფილმიურ რიგშიშხიღაც.

„კინო-ხელკენების მამამ“ ლ. ვ. გრიფიშვა თავის ფილმ
 „The Birth of a Nation ში“, შეხძღი, ფილმიური რიგების ხაშვაღებით,
 ღრმა ფილმიური გამოსახვის შექმნა, განხაკუთრებით ახლანჭის ბრძე-
 ლების ხეწენებში. 29)

რიგმიული გამოსახვის ერთერთი ძლიერი ხაშვაღებია აგრეთვე,
 ერთიღაიგვე მოჭიკის რამოღენიქეჯერ გამეორება: მავალითად, ერთი
 კაცი გაჭკრებაშია და ყვირის. პირველად ვხეღავთ ჩვენ მახ შორიღან
 ამის შეძლეგ მღლის რამოღენიზე ვაღრები. იგვე კაცი ყვირის; ეხღა
 ვხეღავთ მან უფრო ახღოღან. იხვე რამოღენიზე ხხვა ვაღრები. კი-
 ლევ კაცის ყვირილი უფრო ახღოღან. იხვე ხხვა ვაღრები. უვანახ-
 კვენლად ვხეღავთ ამ კაცის მჭრჭო ჟურღებს; ის იხვე ყვირის. აქ

=====

28). იხ. R. Clair, a. a. O. S. 22

29). იხ. L. Jacobs, The Rise of the American Film,
 New York 1939, S. 171-202

მოსხდა ამ კაცის ფსიხოლოგიური მდგომარეობის გამოსახვა, არა მარტო ხურათებით და ხმით - რომელიც, აგრეთვე, ხელის დაშორების მანძილში შეცვლასთან ერთად იცვლება - არამედ ამავე დროს ფილმის რიყმის შეცვლითაც.

„ფილმში არც შემთხვევა და არც მხაყვრული დეჟალეების გამოგონება, თუ გინდა იხ თავისთავად ფილმიური იყოს, არ არის მთავარი, მთავარია რიყმის კანონი. იხ არის თანამომქმელი ფილმის მთლიანობის შექმნაში. იხ მუდავნდება შეჩერების და დაჭყარების, ხიჩგების და ხიმოკლის, ხიმჭილროვის და ხითხელის, დაძაბულობის და მისი გახხნის ცვალებადობაში... ფილმი არის რიყმიული ხელკვება. „რიყმის წყალობით ფილმს შეუძლია შექმნას ახალი პოეტური ენა, რომელიც ეყრდნობა... ხინამღვიღებს და ქმნის ჩვენთვის უცნობ, არარეალურ ბრძოლვას ხურათთან გამოსახვას.“³⁰

ხურათის ამორჩევა და ხელი ქმნის ფილმის კადრს-ხურათს. რიყმი ქმნის კადრების მოძრაობის შარმონიულ თანამომღევრობას. ფილმის ძალა არის ხურათების რიყმიული ძალა.

III

ფილმი ხეცლის ხინამღვიღებს და ქმნის თავის ხაკუთარ ხამყაროს. მას შეუძლია ხაგნები შორიდან, ახლოდან, დიდათ, ჰაყარათ გვარვენოს. მას შეუძლია აგრეთვე ხაგნები და ხაერთოდ ყოველგვარი შესახედაობა, კამერას ღინძის ხაშვალეებით, იხე გათქვიფოს, რომ იხ ხახეილო გახანოს. მას შეუძლია ერთდღოგივე ხაგანში, პრიშმური იჰყვიკის ხაშვალეებით, ერთდღამავე დროს რამოდენიმეჯერ გვარვენოს. მას შეუძლია, „გაიფლუკებს“ და „გაიყრაფერის“ ხაშვალეებით, მოძრაობები შექმნას, რომელიც ხინამღვიღეში, ხაერთოდ **HH** არ არხებობს. ფილმს

30). იხ. A. Kutscher, a. a. o. S. 363
31). იხ. H. Chomette, Les Cahiers du Mois, 1925

შეუძლია ყველგვარი შეხახელობა ბუნდოვნად ან ცხადათ გვაჩვენოს
 და ამით მოცემული აზრი შეხახედავი გახადოს. არაერთხელ შეუქმნიდა
 ფილმს ხურათები, როდესაც ერთ კადრზე წრამვაი, ავტოზუხი, ხადხი
 და ხხვა, ერთიმეორეში არეული, ხხვადაახხვა მიმართულებით მოძრაო-
 ბენ, რომლით ქალაქის წრანხპოყის მაშვალელები შეურერელები მო-
 ძრაობა თვალხარინთ ~~შეხახელობა~~^{ხედავს}. ფილმის მხაფვრული გამოსახვის ხაშ-
 ვალელებს ამლიღრებს კიღევ გ ა ღ ა ბ ნ ე ლ ე ბ ა ხურათიდან
 ხურათზე გადაბნელებით ფილმს შეუძლია ერთი ხურათი გარღამქნახ
 მეორეღე. ი. გადაბნელებახ აქვს მამინ აღგილი, როდესაც პირველი
 კადრი თანღათან ბნელღება და მეორე ძლიერღება, იხე რომ ხაბოლოღ
 პირველის აღავს იჭერხ მეორე ხურათი. განვიხილოღ ფიღმიური გადაბ-
 ნელებიხ ფორმეღი, რომღებიღ მხაფვრული გამოსახვის შეხადღებღბახ
 იღღევიან.

ა ხ მ ც ი ა ც ი უ რ ი გადაბნელებით შეიღება, მოცემული
 ობიექტუბიხ ხურათებიღან ფორმალური და აზროვანი მხგავხება შეი-
 ქმნახ. დაუშვათ, რომ ერთი კაცი ღგახ პათეთიურად და ეხ ხურათი
 გადავაბნელოთ კადრზე, რომელიღ გვაჩვენებს ძეღვს დაახლოებით იმავე
 შეხახეღობით. ანღა მოცურავე აღამიანიხ ხურათი გადავაბნელოთ
 თევზიხ ხურათზე, რომელიღ, ღშახლოებით, იმავე მიმართულებით მიღუ-
 რავს. ან კიღევ, მუთხიღამურე ხეღება წრამპლინიღან და როღესაც
 იხ ჰაერშია, გადავაბნელოთ კადრზე, რომელიღ ფრინველს გვაჩვენებს
 იმავე მიმართულებით ფრენიხ ღროხ. ხამთავე შემთხვევაში ფიღმი ქმნ
 აზროვან და ფორმალურ მთღიანობახ.

მ. ჭიანურიღ „არხენაში“ უკანახკენელ კადრს, ხადღ ნე-
 ნო არხენახს^{თავზე}ღახფრინს, აბნეღებს^{ქანკარამზე} ~~შეხახელობა~~, რომელიღ დაახლოებით
 იმავე ფორმალურ გამოსახულებახ იღღევი; და^{აქ} იქმნება აზრი უკვღაო-
 ბიხ-მარღდიუღობიხ, რომლით რეჟიხორი ხოფბახ ახხამს ~~შეხახელობა~~
 მოქმეღებახ. ჩ. ჩიპღინი, „ახად ღროებაში“, ცხვრიხ ფარის ხუ-
 რათს აბნეღებს მუშეღიხ ხურათზე, რომღებიღ დაახლოებით ერთი მი-
 მართულებით მოძრაობენ. აქ რეჟიხორი ხარკახხუღათ თვალხარინოს

ხლის უფლება აყრილი მუშების მდგომარეობას. ახორციელებული გადამხედველობით, როგორც ვხედავთ, შეიძლება შეიქმნას ორ ობიექტს შორის ფორმალური და აზროვანი ნათესაობა.

თუ ვაღრმავდებით მამრის მდგომარეობას, გადამხედველი იქნება ვაღრმავ, რომელიც ვამერიის შანს მამრის მდგომარეობას გვარევენებს, მაშინ შეხადლებული ვიფიქროთ, რომ ეს შედარება მოხდა აზრის მიზნით. თუ უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს შედარება წარმოიშვა ფორმალური შედარების ხაფუშველზე. თუ ვაღრმავ, რომელიც აღადამინის ფეხები ხრანს ბოძით დაჯენილი მიწაზე, გადამხედველი იქნება ვაღრმავ, რომელიც ორი კოლონიის ხურათს გამოსახავს, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ მიღწეულია ფორმალური და აზროვანი მხავახება.

ხშირად იხმარება აგრეთვე ფიქციური ვაღრმავ გადამხედველობა, რომლის დროს ორ მოვლენას შორის ხდება, როგორც ფორმალური, ისე აზროვანი პარალელის გავლება. მაგალითად, ბავშვი უკრავს ხათამაშო დოღზე; თუ ამ ხურათს გადავახედებთ ვაღრმავ, რომელიც ნამდვილ ხამხელრო დოღს გამოსახავს, რომელიცაა უკრავს და დოღის უაქციური ხარისხავები მამრის მდგომარეობა, აქ იქმნება აზროვანი და ფორმალური-პარალელური-გადამხედველობა.

გადამხედველის დროს შეიძლება შექმნილი იქნეს კონფრანსი. მაგალითად, მაგალითად, რომელიც დაფვირთული ხანმელ-ხაჭმელით, თუ გადავახედებთ ვაღრმავ, რომელიც გვარევენებს დარიბი კაცის ხეფრანს. ან კიდევ, ვაღრმავ რომელიც გამოსახავს ხარისხავს ფონსზე კვერცხ-ხიხებური გრანაფით ხელში, გადავახედებთ ვაღრმავ, რომელიც გამოსახავს იარაღით მოვაჭრე ხვეკულიანს კვერცხის ფორმისებური ხიხაღლის ჭამის დროს. თუ ამგვარი ფიქციური გადამხედველობა მიზანშეწონილად იქნება გამოყენებული, მას აუცილებლად შეუძლია მხავკრული გამოსახვა მოგვეცეს.

იღუპის - ახლო გარდაცვალების ღრის, ფილმის შეუძლია მოვლენები ერთმანეთს დაუკავშიროს. ვ. პულოვიჩი, „ლედაში“, იღუპის-ახლო გარდაცვალების ქმნის შემდეგანარაღი წყნარი შეიწყობს თავის განთავისუფლებას და იღინის. სიცოცხლის კადრში, შექმნილდება შედეგად³²⁾, ელვისებური ხიხინაფით გამოჩნდება აყვავებული მინდორის, მარტუხუხუხ ნაკადულში, მოციანარი ბავშვის კადრები.

არაერთხელ ყოფილა აკრუთვე ფილმში ნაჩვენები ადამიანის პირისხაზე პრეფილში, რომელიც გადაბნელებული იყო ფორმალურად მსგავს, მთის კონტურზე. ან კიდევ, ბავშვობისრომელსაც უკრ კიდევ ხიარული არ შეუძლია და მინდორზე შის და ამოქნარებს. გადავაბნელებით კადრზე, რომელიც ღომის ღეკვის მოქნარებას დაახლოებით მთავრად მდგომარეობაში გვანჩვენებს.

„ქალიშვილი ილიაში“, რეჟისორი ღვინის ჩანჩქერავით ღვინის ხურათს აბნელებს კადრზე, რომელიც მთვრალი მამაკაცების ბარბანს გამოსახავს, რის ხაფუძველზე აზროვანი გამოსახვა იქმნება. ჩაპლინი „Goldrush-ში“ გადაბნელების ხაშვალბით ქმნის ღრმა ფილმიურ გამოსახვას: ორი მეგობარი, ალბსვის ყინულვან მთებში, თავა აფარებენ ქარბუქს ერთ ქობში. ერთი მათგანი ხიმშიღისაგან, თითქმის, კარგავს გონებას და მისი მეგობარი(ჩაპლინი) ეჩვენება მას, როგორც ქათამი. ეს ფილმიური გამოსახვა მიღწეულია გადაბნელებით, რომლის ღრმს თვალხარინო ხდება ადამიანის ფსიხოლოგიური მდგომარეობა.

ხურათის ამორჩევის, ხელის, მოძრაობისა და მისი რიყმის გვერდით, გადაბნელება, მისი მრავალმხრივი შეხამდებლობით. არის ფილმიური მხაფერული გამოსახვის ერთერთი ძლიერი ხაშვალბა

32). შებნელება არის ფილმიური გამოსახვის ხაშვალბა რომელსაც პირველი ხურათის შუა ალავს, მეორე ხურათი იკავებს, იხე რომ პირველი ხურათი ნათლად ჩანს კადრის ნაპირებზე რომელსაც კადრის შუა ალავს მეორე ხურათი იკავებს.

IV

ამორჩეული ხურათი მიყავს მონწყაყის ფილმიურ ხრულ-
ყუფილებამდე.³³⁾ შ. რიხჭერის აზრით, მონწყაყის არხია სხვადასხვა
ხურათები დააკავშიროს ერთმანეთთან, მოცემული აზრის და მოქმედების
მხატვრული გამოსახვის მიზნით.

ხაინჭერესია ვ. პულოვიჩის და კუშლოვის ცდები მონწყაყის გამ-
ოყენების შესახებ. მათ ამოჭრეს ერთი მხახიობის ხურათი ფილმიდან,
რომელშიდაც მხახიობს წყნარი ხურათოვანი გამომეფყველება ქონდა. ეს
კადრი შეაერთეს მათ, პირველ შემთხვევაში ერთი ხაინი სუპის ხურა-
თთან; მეორე შემთხვევაში - კუბოს და მეხამე შემთხვევაში - ბავ-
შვის ხურათთან, რომელიც თავის ლელფალათთანამაშობდა. ხამთავე შემ-
თხვევაში მიღწეული იქნა სხვადასხვაგვარი აზროვანი გამოსახვა, მი-
უხედავათ იმისა, რომ კაცის ხახის გამომეფყველება არც ერთ შემთხვე-
ვაში არ შეცვლიდა. პირველ შემთხვევაში კაცი მეღანქოლიურად უყუ-
რებდა სუპს; მეორე შემთხვევაში ის კაცი იყო დამწუხრებულ და
მეხამეში - შენაფროდა იმ თითქმის ბავშვის თამაშს. აქ მონწყაყის ხა-
შვალეობით მიღწეული იქნა არა მარტო სხვადასხვა აზრის გამოსახვა,
არამედ მხახიობის ხახის გამომეფყველებას მონწყაყმა მიხეცა სხვა
აზრი, თვით მხახიობის ხურვილის გარეშე.

მონწყაყის ერთერთ ხახეთ შეიძლება ჩაითვალოს ე.წ. ე რ თ ღ რ მ
უ ღ ა ა ნ უ ხ ი მ უ ლ ჭ ა ნ უ რ ი მონწყაყი: რომლის ღროს ერთ
კადრში ჩნდებიან სხვადასხვა ხურათი. ამგვარი მონწყაყი იხმარება
მოგონებების შანდა სიმრეების გამოსახვის ღროს ფილმში. ვ. ფორსტი,
,ახსორიაში', მონწყაყის ხაშვალეობით ქმნის შემდეგნაირ ფილმიურ გა-
მოსახვას: კაცი ფიქრობს თუ როგორ შეუძლია მას მორცხვობის გაღალა-
ხვა ქალის წინაშე. ამ ღროს მართლაც მის თვალწინ გამოჩნდება ის
ქალი, რომელმედაც ის ფიქრობს. დაუწყებ ქალს ის პათეთიურად დაპა-
რავს, რომელხაც ის ხინამღვიღეში, აღბათ, ვერა^სმოღეს ვერ ცწყყოლა.

,,მაშურკავში' ლედა ღგას მიხი ქალიშვილის წინაშე; მას უნდა

ხიფთაფიის გამო მას ეს არ შეუძლია. ამ დროს ღელა აზროვნად, ე. ი. მიხი
 აზრდილი, მიღის ქალიშვილთან და გადაეხვევა მას. შემდეგ პრუნდუბა იხე
 თავის აღაგახს. ეს ხიმბოლტური ხურათები, რაჟმა უნდა, არ ეთანხმება
 ,, მაზურკანს³⁴ რეალისტურ ხეილს და ხწორედ ეს არის ხიმულწანური მონწყა-
 ყის გამოყენების ხაშიმროება. ფილმის ხეილი რომ არ იქნეს დარღვეული,
 ამისათვის ხაჭირთა ყოველგვარი ფილმიური მხაწვრული გამოსახვის ხაშვა-
 ლება^{XXX} ფილმის იღუა-მოქმედებასთან მიზანშეწონილად უნდა იქნეს დავა
 შირებული, რომ მხაწვრული ნაწარმოების მთლიანობა არ იქნეს დარღვეული.
 ხიმულწანურ მონწყაყეს³⁵ შეუძლია შემომქმედი იყოს თუ ის^{ფილმიურ} იღუა-მოქმედებას
 შეეხაბამება, რომლის მაგალითად ხაკმარისია მოვიყვანოთ ,, პრა³⁶ჯელი
 ხეულენჭი³⁷; დაუვიწყარი ვაუდ ვეგენერის მონაწილეობით.

მონწყაყის დროს დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე, თვით კადრების ხიგ-
 რძე³⁸, რომლით ფილმიური რიფმი და ამით აზრი იქმნება. მონწყაყის ხაშვა-
 ლებით შეხავევლი კადრების ხიგრძე ხეკუნლის ხიმუხეით უნდა იქნეს
 განხაბდურული. მოკლე-ფრაგმენტალური კადრები იძლევა აღუღვების და
~~გრძელ~~^{გრძელ} კადრების თანამიმდევრობა კი - ხიმშვილის გრძნობის გამოსა-
 ხვის ხაშვალებას.

მონწყაყის ხაშვალებით ეიზენშტეინი ,, აღაპარაკებს³⁹ ქანდაჭებახა⁴⁰
 კი: პირველად გვარჩვენებს ის ქვის ქანდაკებას, რომელიც გამოსახავს,
 ღომს, წყნარ მღვამარეობაში. შემდეგ-ღომის ქანდაკებას, ხადაც ღომი
 წამომდგარია და ბოლს ღომს ამდგარს, რომელიც დეუის. აქ ფილმი მონ-
 ყაყის ხაშვალებით⁴¹ აღაპარაკებს⁴² ქვას და იყენებს მას ფილმის ხამყაროს
 შექმნისათვის.

მონწყაყის ხაშვალებით იქმნება ხურათების თანამიმდევრობა, მოცემუ-
 ლი აზრის შექმნის მიზნით.³⁴) არაერთხელ უწოდეს მონწყაყს ფილმის ხული
~~ხელი~~^{ხელი} ვ. პუდოკინი მას ფილმის რეალიტეის შექმნელს უწოდებს.³⁵) მონ-
 ყაყი არის ფილმის მხაწვრული გამოსახვის ერთერთი ძლიერი ხაშვალება.
 =====

34). იბ. W. Budowkin, Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928
 35). იბ. B. Balazs, Der Geist des Films, Halle 1930, S. 46-62

V

ხანამღი ხმოვანი ფილმი გამოგონებული იქნებოდა, ე.ი. ხ მ ა ფილმის ხურათს დაუკავშირებოდა, მუხუი ფილმი იძულებული იყო, ყველაფერი რის თქმაც მას უნდოდა, გამოეხატა იმპერატორის ხაშვალეშვიტის ჩართული წარწერები, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედების გაგებას აადვილებდა, ხხვა არა იყო რა, თუ არა არამხაფერული ხაშვალეშვიტის, რომელიც ფილმის მხაფერული გამონახვის ხაშვალეშვიტის გარდამავტორს ხელს უშლიდა. მიუხედავად, რომელიც ფილმს ,,აფილმდა'', მიუხედავად იმისა, რომ შოგიერთ შემთხვევაში ის ფილმის მოქმედების გარდამავტორს ხელს უწყობდა ^{ფილმის ხაშვალეშვიტის}.

ხანამღი ხმოვანი ფილმი წარმოიშობოდა, ხმის გამონახვა ხლებოდა ფილმში ხურათთან. ფილმში, მაგალითად, თოფის ხროლის ხმის 'გაგონება' ხლებოდა რიფების ხაშვალეშვიტის. თოფის ხროლის შემდეგ გამოჩნდებოდა ვადრებში რიფები, რომლებიც თოფის ხროლის ხმაზე გაფრინდებოდნენ. ხურათების ამგვარი ამორჩევით მართლაც ხლებოდა ^{ხმის გაგონება} ხმის ,,გაგონება''. ხმოვან ფილმში რომ იგივე ვადრები გადავიღოთ, მაშინ ხაჭირთა თოფის ხროლის ხმა მართლაც რუბლურად იქნეს გაგონილი, მაგრამ თოფის ხმას თავისთავად არ შეუძლია მოგვეცხ მხაფერული გამონახვა. მხაფერული გამონახვის შეხამებლობას იძლევა ხურათი, რომელიც ხმამ უნდა დაემორჩილოს. მხოლოდ ვადრების რიფიული თანამიმდევრობის ხაფერული შეიქნა აფილმებული თოფის ხმის გაგონება ღჭარა პირიქით.

ჩაპლინი, თავის მოკლემეფრატორს მუხუ ხურათში, ,,ხუპის ხვლების'' ხმაურის გაგონებას ქმნის შემდეგნაირად: ის უდაპარაკება ერთ ქალს, მაგრამ მისი მეგობარი, რომელიც ჩაპლინის გვერდით ღის, ისე ძლიერად ,,ხვლებს'' ^{ხუპს}, რომ ჩაპლინი იძულებული ხმას აუწიოს. ქალს მაინც არაფერი არ ეხმის და მაშინ ჩაპლინი შეარეკებინებს თავის მეგობარს ჭამას და ეფყვის ქალს რის თქმაც უნდა. რათქმა უნდა, აქ იქმნება გროფესკული მდგომარეობა, მაგრამ ამვე ღროს მან

შესძლო ხმის, უფრო ხწორად რომ ვთქვათ, ხმაურის ხურათების ხაშვალებში გაგონება? შემდეგი მაგალითი: ჩაპლინს გემში აერევა გული. ამოღის ბაქანზე და დახუცებული ჩამოხლება ხვამზე, რომელიც ჯაშის გვერდით დგას. ჯაში უკრავს ხავეკვაობს და უცბათ ჩაპლინის გვერდით მჯდომ-პოხაუნაზე დამკვირველი ჩაერევა ჯაშის რიფში. პოხაუნაზე დამკვირვლის ხელის მძიმრობა ქმნის ხურათოვან გამოსახულებას, რომ ის უკრავს „გაგონებულ“ ფონს, რომელიც ჩაპლინის გულის არევათ კიდეც უფრო აძლიერებს. აქ იქნა ხმა არა მარტო გაგონებული, არშეღ, ამხთანავე, აღამიანის ფიხილოგიურ განდღახთან დაკავშირებული. კიდეც ერთი მაგალითი: ჩაპლინი, როგორც მოხეციალე მუხიკოსი, უკრავს ვილინოზე. მისი მსმენელია ერთი მოჯამაგირე ქალიშვილი, რომელიც ხარეხის რეცხვას შეწყვეტს და უხმენს მელლიას. ჩაპლინი ჩქარი ხელის მოძრაობით თვალხაჩინოს ხლის მუხიკოს ქარიშხალისებურად გამოსახვას. მუხიკოსებს უცხადელი ჩქარი ფემში გამოიწვევს ქალიშვილში რეაქციას: მას ახუნდება თავისი პაფრინის ყვირილი... და დაიწყებს, მუხიკოსთან შეთანხმებულად ფემში რეცხვას. აქაც ვილინოს ხმა ~~გამოხატული~~ ხდება ხურათოვანად „გაგონებული“.

ხმოვანი ფილმის წარმოშობით, ფილმის მხატვრული გამოსახვის ხაშვალებებს მიემართა კიდეც ხმა. ამ დროს დაიბადა აზრი, თითქმის ხმოვან ფილმს შეუძლია თეატრის შეცვლა. ზოგიერთები მიდიოდენ კიდეც უფრო შორს და ამყარებდენ ხმოვანი ფილმი, მუწყი ფილმის გვერდით, არის ხელოვნება ~~გამოხატული~~. ამგვარი აზრი მოწმობდა, რომ ფილმის კანონზომიერება ჯერ კიდეც არ იყო შენობილი. ფილმის განვითარების შესწავლამ დაგვანახა, რომ თეატრის შეცვლა არ შეუძლია არც ერთ ფილმის განვითარებულ და მახთან ხამკვიდრო-ხანციგოცხლოთ დაკავშირებულ ხელოვნებას. ხმამ კი არ შესწავლა ფილმის კანონზომიერება, არამედ პირიქით, მან გაამდიდრა ფილმიური მხატვრული გამოსახვის ხაშვალ-

36) ხანციგოცხლოთ
 36). ნ.ბ. J. Engel, Der toerende Film, Braunschweig 1926

შემდარი გამოღვა აზრი, რომელიც ამჟღავნებდა, რომ ფილმის
 სრულყოფილებამდე მიყვანა, თითქმის შეუძლებელია ხიწყვიტა და ხხვა
 აკუსტიკური ხაშვალბით; იხევე, როგორც ის აზრი, რომელიც უარყოფდა
 ხმის გამოყენებას ფილმში.³⁷⁾ ფილმის ენა არის ოპტიკური ენა და
 ოპტიკური მხაფრული გამოხახვის შედეგად აკუსტიკურ მხაფრულ გამო-
 ხახვის ხაშვალბებთან, ცხადია, გაუგებრობას გამოიწვევდა. პირველ ხა-
 ნებში ფილმის ოპტიკაზე ბაფონობდა ხიწყვა.³⁸⁾ ფილმის მხაფრული გა-
 მოხახვის ხაშვალბანი დაკავშირებული იქნა მხაფრულ ხიწყვათთან.
 მათ ვერ შეიგნეს, რომ მხაფრული ხიწყვას უკვე აქვს თავისი კანონ-
 ზომიერება და მისი გადაჭანა ხხვა ხაზის ხელოვნებაში შეუძლებელია.
 ერთი ლექსი რომ დაიხატოს ის კარგავს უკვე თავის მნიშვნელობას.
 თეატრის ენა არის დინამიური ენა, რომელიც შესიხსებოცებულია ადა-
 მიანის მიმიკასთან. დრამატული ხიწყვა, იხე როგორც თეატრის მონო-
 ლოგი, არ შეიძლება გადაჭანილი იქნეს ფილმში, თუ მან თავისი დრამა-
 ტული ხახითი არ დაკარგა. ამის შეხახებ ჩვენ კიდეც დაწვრილებით
 ვილაპარაკებთ.

ფილმის ოპტიკური და აკუსტიკური ნაწილები შეუძლებელია კინო-
 ხელოვნების თანახმარუფლებიანი ნაწილები გახლენ. ერთერთი მათგანი
 უნდა დაემორჩილოს მეორეს, რომ მხაფრული ნაწარმოები შეიქმნას.
 იხე, როგორც ოპერაში, რაც თვალთ დახანახა-მუხიკის კანონზომიერებას
 ემორჩილება, ჰხევე უნდა ვიდემორჩილოს ფილმში აკუსტიკა ოპტიკას.
 ხელოვნების კანონზომიერების თანახმად, შეუძლებელია ხელოვნების
 ერთი ხახე მთლიანად გადაჭანილი იქნეს ხელოვნების მეორე ხახეზე,
 იხე როგორც შეუძლებელია ორი ხახის ხელოვნების ეთმანეთან პარიტე-
 ტული შეერთება. თუ წიგნის ილუხტრაცია მაგალითად, ხშირად, თითქმის,
 წიგნის შინაარსის ხელისშემშლელად ~~XXXXXXXX~~ მოქმედებს, ეს იმით ახ-
 ხნება, რომ წიგნის მხაფრული გამოხახვის ხაშვალბა ხიწყვაა და არა
 ილუხტრაცია! და თუ მაინც ილუხტრაცია მნიშვნელოვანია, ეს იმას
 =====

37) იხ. H. Engel, a.a.O.
 38) იხ. B.C.Kiesling, Talking Pictures, New York 1942

მონომბს, რომ^{ის} შექმნილია მხაფერობის კანონზომიერების ხაფუძველზე, რომლის მხაფერული გამოსახვის ხაშვალემა ხხვაა, ვიღრე ხიფყვა. აქედან შეგვიძლია ჩვენ ვთქვათ, რომ ხაღაც ორი ხახის ხეღოვნება ერმანე თში შეღუღლება, ერთმა აუღღლებღღ უნღა ზღღამორჩიღღს მეორეს, რომ შეიქმნას მხაფერული ნაწარმოები.

ავუსეფიკა, როგორც კი ხმოვან ფიღმმა თავისი პივანღელი პირიმიფიული ხახიათი ღაკარგა, ღაემორჩიღღა ფიღმის ოპფიკურჰ მხაფერულჰ გამოსახვის ხაშვალეგებს.³⁹⁾ ხურათმა ღაიმორჩიღღა ხმა, იმიფომ, რომ ფიღმის ხუღათი თხოულღღღა ~~ფიღმის ხუღათი~~ ხმის შეხაფერღღღა შეღვეღას. აღამიანმა, რომეღიც კაღრმი-ღიღ ხეღში-ხჩანხ, უნღა იღაპა-რაკოს უფრო ხმაღაღღა, ე.ო. ღაშორგებახთან შეხაფერაღღ, ვიღრე მაშინ, როღეხაღ იხ-შორიღან-კაღრში მოხჩანხ. ხმა ემორჩიღება მოგემულ ხურათხ ღა არა პირიქით. კაგე თუ ქურაში მიღის ღა ღაღვრემიღი

ერთიღაიგევე წინაღაღებაშე ფიქრობხ, რომეღახაღ ჩვენ ფიღმში ვიხმენ აქ გავიგონეთ ჩვენ ხიფყვები, რომეღახაღ გხოვრებაში ვერახოღეხ ვერ გავიგონებღით, მაგრამ ფიღთ ხიფყვა ემორჩიღება, ამავე ღროხ, ~~როგორც~~ ხურათხ, ღა ~~როგორც~~ მხაფერული გამოსახვა, რომეღიც მხოლოღ ფიღმშია შეხაღღღელი.⁴⁰⁾

ფიღმში ხიფყვას შეუძღია არა მარფო ხურათები გავარღავოხ, არა მეღა აგრეთვე, ხურათების ~~როგორც~~ ~~როგორც~~ ხიფყვა უნღა იქნეხ ფიღმში მხოლოღ მაშინ გამოყენებულღი, როღეხაღ მიხი შეღვეღა ხხვა ფიღმიური მხაფერული გამოსახვის ხაშვალეგებოთ შეუძღღღელია ღა მაშინაღ ძღი-ერ მიმჭირნეღოთ. ხმას შეუძღია კაღრების რითმიული შეღვეღა გააღღიეროხ ანღა ჩააქროხ: ყვიღღიღი, ხიარული, ხუნთქვა ღა ხხვა მრავაღღღი ხმაური იღღვეა ხურათების ემოგის გაღღივრების ძღიერ ხაშვალეგახ. მხოლოღ მათი მიზანშეწონიღი გამოყენებოთ შეიძღღება ფიღმიური გამოსახვის გაღღიერება.

ხიფყვის^{ის} ახოგიაფიით, ე.ო. ხიფყვების აშროვანი შეერთებოთ ხურათან, შეიძღღება ხაინფერეხო აშრის შექმნა: მაგაღითაღ, აღამიანი

ამბოვს წინადადებას: ,,მე ვხედავ ^უწველაფერს უკუღმა'' და ამ ხიფ-
ყვების შემდეგ მართლაც შეიქმნას ხურათები, ^{ხიფაყვები} ხანსულენი, ხეებნი, ალა-
მიანებნი და სხვ., უკუღმა მოხიანს.

ფილმში აგრეთვე შესაძლებელია გაღაბნელება გაძლიერებული იქნეს
აკუსტიკურად: მაგალითად, თუ ხიმფონიური კონცერტის დროს, ვლა-
რნეში და მკვრელი მუსიკოსის ხურათს გადავამხედებთ მეტხვარეზე, რო-
მელიც თავის ხალამურზე უკრავს. ფილმში შეიძლება მუსიკა გამოყენე-
ბული იქნეს როგორც ლიტმოსფერო. ერთი დიგივე ხიმფონის ან მელოდის
~~XXXX~~ ნაწყვეტი, ანდა ფაქტი შეიძლება ორგანიულად დაკავშირებული
იქნეს ფილმურ მოქმედებასთან. ესადა, ამგვარი დაკავშირება შესაძ-
ლებელია მაშინ მხატვრულ გამოსახვაში იქნეს ამალეებული, თუ ის
ფილმის მოქმედებასთან ორგანიულად ~~XXXXXXXXXXXX~~ არის დაკავშირებული.
კარგ შედეგებს მიაღწია ამ მხრივ რენე კლეფრმა თავის ფილმში-,,ვა-
რიზის ჭერ ქვეშ'', - ხალაც ერთი დიგივე ხიმფონა ფილმის დრამატურ-
გიულ მთლიანობაშია მოცემული. აღხანი მნავით აგრეთვე მ. ჭიურელის
,,უკანახვენი მახკარაღში'' და ,,ღიად განთიადში'' ჩართული
,,ხულიკობა'' და ,,ციცინათელას'' მელოდია, რომლებიც ფილმური მოქ-
მედების ორგანიულ ნაწილს შეადგენენ. ჩაპლინი ~~XXXXXXXX~~ ერთი დიგივე
მუსიკის ხმარებით, ,,ღიდი ქალაქის ჩირალდენებში'', ხაზს უხვამს მის
შეხვედრას მილიონერთან. ვიქტორი დე სიკა, კინო-ფილმში ,,ხახნაუ-
ღი მილანოში'', ^{ქაზის მუსიკის} ერთი დიგივე მუსიკის უკავშირებს მილიონერების ხუ-

=====

- 30). იბ. R. Arnheim, a.a.O. S.238-241
- 40). იბ. H. Meyerhoff, Tonfilm und Wirklichkeit,
Berlin 1949, S. 50-80

რათში გამოჩენას და ამით აძლიერებს ამ ადამიანების შეუპოვარ კომერციულ მიხრწათებას, არა მარხო ხურათონად, არამედ აკუხფიკურაღაც.

ბ ი ფ ვ ვ ი ს ა ლ ა მ უ ხ ი ვ ი ს გვერდით, რომლის შესახებ ჩვენ კიდეც გვექნება ღაპარაკი, ფიღმიურ მხაფვრულ გამოსახვას არაჩვეუღბრივად აძლიერებს ხ მ ა უ რ ი ფიღმში, როგორც ხმაური უნდა იქნეს გაგებუღი ყოვეღგვარი აკუხფიკური ხაშვადღება, გარდა ხიფყვისა და მუხიკისა. ფირიღი, ყვირიღი, კაკუნი, მანქანის, ჭქა-ქუხიღისა და ხხვა მრავადი ხმაური არაჩვეუღბრივად აძლიერებს შესაფურ ფიღმიურ გამოსახვას. რეფიხორი მამაღი თავის ფიღმი ("ქესფაღა"), ადამიანის ხუნთქვახა და ორთქმავადღის "ქშენახს" შორის ქმნის აშროვან კავშირს. ღუვივიერი "ღონკამიღიX და პეპონემი" ქმნის აშროვან კავშირს შარის რეკჭახა და ჩხუბს შორის: კამიღისა და პეპონეს ეკღესიღის ხამრეკღში მოუვათ ჩხუბი. მათი ყოვეღი ხეღის გაქნევის ღრ მოძრაობაში მიღის ეკღესიღის შარღების თოკი, რის შეღეგად იხმის შარის რეკჭა. შემღეგ კინოკადრებში ჩანს მხოღღ შარღი და იხმის შარღის რეკჭა, რომღის ღროს "ჩხუბი", თვალხაჩინო ზღება. მარღელ კარნე "ხადამოს ხფუმარში" ქადღისა და კადღის ქანღაკებას "გუღის ეემის ხმაური" აძღევს "ხიფოღხღეს" და ქანღაკება ზღება ხიფვარუღის უკვღაოზის ხიშპოღო. ღუვივიერი თავიჭ ფიღმში ("პარიზის ეის ქვეშ"), ღაჭრიღი მუშის გუღის ეემას უკავშირებს პარიზის ეხოვრღის ხფიღულს. რეფიხორი გრუშო თავის ფიღმში (Le Salaire de la Peur), მანქანის ხაყვირის ხმით აფრთხიღებს კაციშრიოზას და მახ ზევით აყენებს რევოღუღიურ მოთხოვნიღებას. "ჯენფღემენ ჯიშში" რეფიხორი "კრიჭინის" ხმაურიო ახახიათებს მოხუეი კადღის წღელში მოხვრის ხიძნღელს. ხმის გამოყენებრ უოღღ ღინნეი თავის მუღფიფიკადიური ფიღმებში ხაიფერეხო მხაფვრულ გამოსახვას ქმნის, ხადაც მან, ფიღმის კანონშომიერემი ხაფუძვეღღე, აკუხფიკვან ღაუმორჩიღა ოპფიკვას და შეხპღო მხაფვრუღი ფიღმის შექმნა.

ფილმში აკუსტიკა ექვემდებარება ოპტიკას და ^{განი} ორგანიულ მთლი-
 ანობით იქმნება ფილმიური მხავერული გამოსახვა. 41) რამდენადაც ფრთხი
 ღად და მომჭირნეობით იქნება ~~მუხიკა, სიწყვა და ხმა-~~
 ური ფილმში გამოყენებული, იმდენად უფრო გაძლიერებული იქნება ფილ-
 მის ხერათოვანი გამოსახვა. ხმა ვი არ დაანგრევს ფილმის ოპტიკურ^წ
 მხავერულ^წ გამოსახვის ხაშვალებებს, ~~როგორც~~ როგორც ზოგიერთები
 ამტკიცებდენ, არამედ გააძლიერებს ფილმის მხავერული გამოსახვის
 შეხაძლებ~~ს~~ობებს, თუ ის მიზანშეწონილად იქნება გამოყენებული. 42)

უკანახველ ხანებში ჩაჭარდა ცდები, იხევე მუხი ხურათი შექმნილი
 მიზნით, მაგრამ მათ შექმნეს არა მუხი, არამედ უხიწყვო ფილმი. ~~მაღ~~
 აღსანიშნავია ამ მხრივ რ. რუხოს ცლა, - შექმნა უხიწყვო ფილმი. ის
 პირდაპირ ხელოვნურად ქმნის ხედეებს და განძრავს ცდილობს არ იხმაროს
 სიწყვა, რის შედეგად ის ხშირად გამოუვალ მღგამარეობაში ვაღება. მან
 შექმნა არა მუხი ხურათი, როგორც რუხისორი და ზოგიერთი კორეხპოდენ.
 ყები ამჟამენ, არამედ უხიწყვო ფილმი, ე.ი. ^{მხოლოდ} მუხიკა და ხმაური გამო-
 ყენებული^წ ფილმის შექმნის დროს. აქ აქვს გაუგებრობას ადგილი: თუ
 ფილმის ავტორი არ გამოიყენებს ფილმში სიწყვას, ან ხხვა აკუსტიკურ^წ
 ხაშვალებებს, მხოლოდ „ხენსაციონათვის“, ამას ხელოვნებასთან არა-
 ვითარი ვავშირი არ აქვს; ~~როგორც~~ როგორც ხელოვნებასთან არა-
~~ვითარი ვავშირი არ აქვს; როგორც ხელოვნებასთან არა-ვითარი ვავშირი არ აქვს;~~
~~როგორც ხელოვნებასთან არა-ვითარი ვავშირი არ აქვს; როგორც ხელოვნებასთან არა-ვითარი ვავშირი არ აქვს;~~
~~როგორც ხელოვნებასთან არა-ვითარი ვავშირი არ აქვს; როგორც ხელოვნებასთან არა-ვითარი ვავშირი არ აქვს;~~
 კინო-ხელოვნება ხენსაცია არ არის და ორ უკიდურ-
 რებსობაში გადავარდნას - ე.ი. ან ხმა ხრულიად არ გამოიყენოს ხელოვან;
 ანდა სიმძიმის ცენჭრი აკუსტიკაზე გადაიყანის - ფილმის კანონზომიე-
 რება არ თხოულმბს, მიუხედავად იმისა, რომ ექსპერიმენტი ყოველი მი-
 მართულეობით მისახაღმებელია.

ფილმი არის მიძრავი ხურათი. ხმოვანი ფილმი არის ხმით გაძლი-

=====
 41).იხ. P. Hatschek, Grundlagen des Tonfilms, Halle 1931
 42).იხ. P. Hatschek, Was muss jeder vom Film wissen, Leipzig 1933

ერებული მოძრავი ხურათი. ხურათის მოხპობა უღრის ფილმის მოხპობას. სიწყვავას, მუხიკვას და ხმაურს ფილმში აქვს ფუნქცია ხურათს მოემსახუროს და ის გაარღმავს. ხმამ უნდა გააძლიეროს ფილმის რიფმი.

კინობელოვნება "არის შეუხედავი მხოფლიოს შეხახედავობათ ქნევა"⁴³⁾ ~~XX~~ აქედან ჩვენ შეგვიძლია ~~შეგვიძლია~~ დავახკვნათ, რომ ფილმი ხურათის ამორჩევის, ხელის, რიფმის, გადამწელების, ხმის და მისი მრავალმხრივი მხაფვრული გამოყენების ხაშვალეებით, გაღის მის ფექნიკურ მონაფეებელან, იძლევა ცხოვრების არხის მხაფვრულად შემწენებისა და გამონახვის ხაშვალეებს და ხლევა ხელოვნება..

=====

43). იბ. F.Stepun, Theater und Kino, Berlin 1932, S. 116 95

I

ხურათის ამორჩევა, ხელი, რიყმი, გადაბნელება, მონწყაყი, ხმა და მათი მრავალმხრივი გამოყენების საშვალეზანი ცხადყოფს, რომ ფილმი, ~~ფილმი~~ უფრო ხწორად რომ ვთქვათ, მხაფერული ფილმი, არ ზაძავს ხინამღვიღებს და არ იღებს მან რეპოლუქციის ხახით, არამედ ხინამღვიღების გარდა შექმნის კმნის მხაფერულ გამოსახვას. ფილმის არა მხაფერულ ფორმებზე ჩვენ ვილაპარაკებთ ცალკე. ვამერამ ფილმიური სამყარო, რომ შექმნას, ამისათვის უერ უნდა არხებობღებს რეალური „მხოფლიო“. ამითაც ნხხვავღება ფილმი ძირეულად ხელფენების ხხვა ხახეუბიდან, რომღებიც ცხოვრების არხთან ღავვშირღებული არიან, მაგრამ მათ მხაფერული ნაწარმოების შექმნისათვის რეალყოფი არ ჭირღებათ. მხელღეღობაში გვაქვს მხაფერობა, პოეზია და ნაწიღობრივად თეაფრიც.

თეაფრაღური სამყარო იქმნება ღრამაყოფიღული. ე.ი. მიმიური ხიყოფისაგან. 44) ფიღმის მხოფლიო კი არის ხურათი მხოფლიოსი. ფიღმს არ შეუღლია იარხებობს ხინამღვიღლის გარეშე. აზხფრაქყოფულ ფიღმსაც ჭირღება ხაგნები და ფორმები, რომღიღ კამერას გადაყოფავს არარეალობაში და აძღევს მას აზხფრაქყოფულ ფორმას. ფიღმს ჭირღება ხინამღვიღ არა იმიყოფ, რომ^{ობ} ვაღაიღობს რეპოლუქციის ხახით, არამედ გამოიყოფნოს ის ფიღმიური გამოსახვის შექმნისათვის. ჩვენ უკვე ღავინახეთ, რომ რეალური ხაგნები, კამერას საშვალეზით, ხხვა ფორმას ღეღეღობენ. იგივე ხაგნები ხხვა ხეღმი და ხხვა ~~XXXXXXXXXX~~ აზრთან ღავვშირღებით იღვღის თავის ფორმას და თავისი გარღაფქმნის შეხამღეღობში ფიღმის სამყოფოს აძღევს ხაკუთარ აზრს. ჩვენ ღავინახეთ

44). იბ. A. Kutscher, a.a.O. S.432

აგრეთვე, რომ ფილმს შეუძლია მახერხოს რეალური ფორმა გარდაამქნას და ის არარეალური გახადოს. ფილმი, როდესაც ხაგანში და აღამიამი ხინამღვიღებს ებებს, არა იმიხათვის რომ იხინი დაახახიათოს, არამედ იმიტომ, რომ იხინი ენთი აზრის ქვეშ მოაქციოს; ეს გზა არის რომელიც ახალი ხახის ხელოვნების და ახალი მხაფრული ხინამღვიღის—ხე—ხინამღვიღის შექმნისაკენ მიიხწრავს. ფილმი ქმნის რეალობიდან ხურათებს. ხურათები ექვევა ფილმიურ რიტმი და მოღის მოძრამაში: აქ ,,მკვდარი'' ხურათები ღებულობს ხაკუთაჲ ,,ხიგოცხლებ'' და ამით შორღვა ხინამღვიღებს. ფილმი ხინამღვიღის მოშორებით და ახალი აზრის შექმნით, ქმნის შეხახეღავს ჯერ არ ნახულ ფილმის ხაკუთარ ხამყაროს თავისი კანონზომიერებით. აქ არის არა მარტო ახალი ხახის ხელოვნების დახაჲნი, არამედ ახალი თვალახეღვა მხოფლიისი.

ფქნიკის ხამვალღით ფილმი ღვას ცხოვრუბახთან ახლოს და იქნება ყოველთვის რეალისტური ხეღის მახარებელი, მაგრამ ის მიიხწრავს არა რეპროდუქციისაკენ, არამედ ახალი ფორმებოქმნის ,,მაგიურ'' რეალიზმს, რომელიც თითქმის ჰმისტურ ხახიათს ღებულობს, მაგრამ ეს ,,მისწიკა'' არის არა ხალღაც არახებული წარმოღვენიით ფანჭაზია, არამედ ჩვენ თვალწინ არახებული რეალობა. ხახწაულებრივი მოქმედებაჲ კი, რომღის გამიხახვა ფილმს შეუძლია და რომღის გამიხახვა შეიძლება ფილმს დახწირღებს, მახ ჯერ უნდა მიეცეს რეალური ფორმა, რომ კამერამ ის გადაიღოს და გარდაამქნას. აბხწრამქიული ფორმებიც არახიღებს არ არის კამერახთვის აბხწრამქიცია, არამედ თვალთ დახანახი რეალობა, რომღის ხაფრებულღუ კამერა ქმნის ხურათებს და აძღვებს მახ აბხწრამქიულ ფორმას. აქედან ყოველგვარი აბხწრამქიცია ფილმი პოულღბს რეალურ ფორმას და ხღება იგი ხაგნობრივი. იქაც კი ხალღაც ფილმი ვღიღობს მღგომარეობა რეალისტურად გამიხახოს, ახღენს ის რეალიზმის გარდაამქნას და ქმნის ,,მაგიურ'' რეალიზმს: ე.ი. ხინამღვიღე - რეალიზმა გარდაამქმნა და მივიღეთ ფილმიური

შე-ხინამღვილე, რომელიც ცხოვრების არსის მხაფურული გამოსახვისაკენ მიიხრავის. ხელშეწყობა არ არის რეპროდუქციონა. ხანამდე ფილმი რეპროდუქციით მუშაობდა მან ვერ მიადრია მხაფურულ გამოსახვას. მხოლოდ XX მაშინ, როდესაც მან დაინახა ჯერ კიდევ დაუნახავი ხელოვნურა მაფურიის და შექმნა რეალური მხოფლიის მანამდე დაუნახავი რიფმი, მან გარდაქმნა ხინამღვილე და ხელშეწყობის ხინამღვილეთან. ფილმს შეუძლია ხინამღვილის გარდაქმნა და მიხვან მხაფურული გამოსახვის შექმნა. თვით ფიქლოგიურ ხინამღვილესაც აძლევს ფილმი თვალხარინო ფორმას.

თუ ჩვენ ფილმის „მაგიურობაზე“ და „მისფურობაზე“ ვლაპარაკობთ, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმი მხაფურულ ხრულყოფილობას ფანფახსფურ წარმოდგენით მხოფლიოში პოელობს; პირიქით, ხინამღვილე ფილმში, იხე როგორც ხხვა სახის ხელშეწყობაში, არ არის გუნების წაბაძვა, არამედ მისი არსის ახახვა მოცემული აზრის ქვეშ: მთავარი და ფიპიური მოვლენების განთავისუფლება ყოველგვარი შემთხვევითობისაგან. ამისათვის აუცილებელია თვით რეალისფურ ფილმაც უნდა გარდაქმნას და გაწმინდოს ცხოვრების ხინამღვილე ყოველგვარ შემთხვევითობისაგან და მისი გარდაქმნის შედეგად შექმნას მხაფურული ხინამღვილე, ე.ი. ფილმიური რეალიზმი.

რეალური მოვლენის გარდაქმნით ფილმი ქმნის ხაკუთარ მოვლენებს. ფილმს შეუძლია მაგალითად მანქანა ხხვალახხვაგვარად გვარჩვენოს: პირველად შეუძლია ფილმს მანქანა გვარჩვენოს, როგორც პრაქციკული, განზაღვრული მიზნისათვის ხაჭირო ინხფრუმენფი, რომელიც განხაზღვრული კანონით უნდა იქნეს მოყვანილი მოძრაობაში. მეორე შემთხვევაში შეუძლია გვარჩვენოს იგივე მანქანა, როგორც ქაოსი ხხვალახხვა მოძრავი ნაწილები და ამ ფორმებით გააქარწყლოს მისი მოხმარებითი მნიშვნელობა. პირველ შემთხვევაში მანქანა გვარჩენს ფილმმა რეალისფურად, მეორეში კი აბხფრაქციულად; მაგრამ ფილმს შეუ-

ძლია ვიღვე უფრო მეტი: მას შეუძლია იგივე მანქანა გვაჩვენებს, როგორც ~~მანქანა~~ ხაეროლ მექანიზაციის ^{სამსოგომო} მანქანის მოძრაობის მოწყობი შეუძლია ფილმს გვაჩვენოს კმაყოფილი მუშების ხახეუბი, ამაყი მოგონარი მუშები და სხვ. აქ შეხახედავი ხდება აღამიანის გამარჯვება მახურიანზე. ამ მაგალითიდან ხჩანს, რომ ერთიდაიგივე ობიექტის, ამ შემთხვევაში მანქანის, ფილმიური გარდამქმნით მივიღეთ ხხვალახხვა აზრის მხაფურული გამოსახახვა. მანქანა ხელოვანიხათვის იყო მხოლოდ ბიძგი, რომ ხელოვანს შეექმნა თავისი ხაკუთარი მანქანა. ფილმის ეს თვისება უნდა მივაკუთნოთ ფილმიუხ ,,მაგიურ'' ხამჭაროს. ,,ამგვარად შეხახედავი ხდება დამალული ხიმბოლო, ყოველგვარი აბხურაქცია პოულობს ხელმინაწვლამ ფორმას, შინაგანი ხინამღვიღე ხდება თვალხაჩინო გარეგან ხავნოვანებაში. (45)

ფილმიური აბხურაქციული გამოსახახვა რომ იქნეს გამოყენებული ფილმში, პირველად ხაჭირია, რომ ეს ნაკარნახევი იყოს თვით ფილმის შინაარხისხაგან. რეალისფურ ფილმში ~~მანქანა~~ რამოღენიძე აბხურაქციული ხურათეში ჩავამახოთ, მოხალღნელია ამით დაირღვეს ფილმის ხხილი; მაგრამ თუ ჭლაპრულ ფილმში აბხურაქციულ ხცენებს შევექმნით, ეს თვით ფილმის ხხილს გაამღვიღებს. (46) მაგალითად, არავის არ უკვირს რომ ,,გულივერის მოგზაურობაში'' იაქქნიანი გემეში გულივერის ფეხის ხიღიღის არ არის, მაგრამ ახეთი ვაღრეში, რომ ,,ჯავშნოსან მოწყმეკნიში'' გამო ^{ეყენებოთ} ~~მანქანა~~ ხახხვილი იქნემოლა და დაირღვევოლა ფილმის ხხილიური მთლიანობა.

ბ. ობრახხევის აზრით, ზღაპრული, აღეგორიული და ხახწაუღის-მაგვარი თემეში ფილმიურ მხაფურულ გამოსახახვას ვერ ეგუება, ე.ი. ფილმს მისი მხაფურულად გამოსახახვა არ შეუძლია. მას მოყავს აღექხანღ რე კორდახ ფილმიდან (,,მაგალღელი ქურღი'') მაგალითი, ხაღაც მისი

=====

45) იხ. G. Groll, a.a.O. S.33
 46) იხ. P. Mac-Orban, Le Fantastique. L'Art Cinematographique, Paris 1926

აზროთ, ზღაპრული მოვლ^{სე}ების ფილმიური გამოსახვა ვერ იქნა მიღწეული.
 , უინი - ამბობს ობრაზცოვი - აღამიანინსაგან განხვავდება არა^{შეიქმნა} ^(სივითი) ^(თვითი) ^{ფილმი} ^{ფილმი} არამედ ქვალიფილმი^{სე} და ეს ქვალიფილმი მგომარეობს იმაში, რომ
 ის არ არსებობს, რომ ის არა-რეალურია; ამიტომ ის არ შეიძლება იქნეს
 ნაჩვენები, არამედ^{შეიქმნა} მწერლის ხიყვით, მხატვრის ნახაფით, ხეულჭორის
 ქანდაკებით, ანდა მხახიობის მიერ ხეენაზე გამოსახული. '47) უნდა
 აღინიშნოს, რომ ის ხაზს უხვამს ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ს ლ ა გ ა ნ ს ა ხ ი
 ე რ ე ბ ა ს ლ ა ამბობს, რომ ფილმს შეუძლია მხოლოდ აჩვენოს მოვ-
 ლენა, რომლითაც ზღაპრული, აღეგორიული და სახწაულის მაგვარი თემების
 განხორციელება არ შეიძლება, მხოლოდ თეატრი, ლიტერატურა, მხატვრობა
 ანხახიერებს ამ თემებს და მათ ეს თვისება, ობრაზცოვის აზრით, გააჩნ-
 იათ. კინო-ხელეწიუნი და მისი კანონზომიერების ხაკითხი მარღაც ხა-
 ეტვი იქნებოდა, რომ ობრაზცოვი მართალი იყოს, მაგრამ ხაკმარისია
 მოვიყვანოთ მაგალითი ყან კოკცოს ,La belle et la bete-დან', ხაღაც
 ის , განხაკუთრებთ ხახახლის ხეენებში, (ქალის შეხვლა, ხინათლე-ჩრდი-
 ლის განლაგება ზღაპრული აფმობყერის შეხაკმენედალ, თვით ,მხევის,'
 ხახიათის ფილმიური განხახიერება და ხხვა) ფილმი^{სე} ხრულყოფილებახ
 აღწევს. ჩვენ ღავინახეთ, რომ ფილმს შეუძლია ცხოვრების რეალობის არა
 მარტო გარლაქმნა, არმედ ის კიდეე უფრო მეჯად შლის ფრთებს; როდე-
 ხაც ის გაღადის არარეალურ, ზღაპრულ, აღეგორიულ, ფანჯახიურ ხამ-
 ყაროში. მართალია მან ეს წარმოდგენითი ხამყარო, რომ შექმნახს უერ
 ის რეალურად უნდა არსებობდეს, მაგრამ ის ამ რეალობის გარლაქმნით,
 ქმნის ხახურველ მხატვრულ გამოსახვახს. ფილმს შეუძლია, თავისი ფორ-
 მალური გამოსახვითი ~~ფორმა~~ ძალით, თვით ქვეშიც ააღაპარაკოს. თუ
 მართლა ,მაგღადის ქერღში' უინი ვერ იქნა ღამაუერებღათ განხა-
 ხიერებული, რაგ ძლიერ ხაკეტვა, ეს იმახ არ ნიშნავ, რომ ფილმს ზღა-
 პრული თემების გამოსახვა ხაერთოდ არ შეეძლოს. ფილმი იყენებს მთელ
 =====

47). იხ. მ. Oblaszow, Film und Theater; Von der Filmidee zum Drehbuch, Berlin 1949, S.58

მსოფლიოს თავიხი-ფილმიური ხამყაროს შეხაქმნელად. იხ ხინამღვილის გარდაქმნით ქმნის ხელღვნების ხინამღვილებს. ფილმის ვანონზომიერება მოითხოვს ცხოვრების ხინამღვილის გარდაქმნას, ხინამღვილის შირხის შეცნობისა და მისი მხაჭურულად გამოსახვის მიზნით, რამლის ღროხ ხყო-ღიური მთლიანობა უნდა იქნეს დაფუძლი. ხელღვნების ღიადი გამოსახვილან ხახანგილო გამოსახვამლე ძლიერ მოკლე გზაა.

II

ფილმის ვანონმა შექმნა მსოფლიოს ახალი (ფილმიური) ხამყარო. რის თვალთი დანახვა შეიძლება ყველაფერს ^{შეიძლება ვაგუს ფილმი} ~~ხედავს~~ ნ ი მ მ ლ თ . ფილმს შეუძლია მოლეკულებს შეხელბს და თავიხი მიზნიხთვის გამოიყენოს, რამლის შეხელვა ჩვენ უღინზით აქ შეგვიძლია. აღამიანის ფიხილოგიური განცდა, რამელიც თეაფრში ღრამაფიული ხიფყვისა და მხახიოზის მიერ იქმნება, ფილმში შეიძლება შეხახელავი გახლებს რეკვიზიფის ხურათოვანი გამოსახვით: თუ ახანთის კოლოფს ხურათში ვარჯენებთ, რამელხაც აღამიანი ხელის მოჭერიით დაანფროს და ამით ფორმას შეუცვლის, აქ მხოლოდ ნერვიული ხელის მოჭერიითა და ახანთის კოლოფის ფორმის შეცვლით თვალხაჩინო გახდა აღამიანის ფიხილოგიური მღგომარეობა. ამგვარად მთელი ოპტიკურად შეხახელავი მსოფლიო გახდა ფილმის ხაკუთრება. ფილმს შეუძლ მოცემული აზრი მაჭერიის ხურათოვან ფორმამი, გადათარგმნოს და ამით აზრი თვალხაჩინო გახალბეს. ერთი ქალი ღვას მღინარის პირახს (კინო-ფილმი „ღვლბა“) და ფიქრობს თავის მოკვლამე. იხ ხელავს ჩხავებულ ჭალღებს და უცბათ ხიზნელეში გამორღება წყალხაღენის ღიდი გამიქვაბული... ეს გამოქვაბული აქ ვარგავს თავის რეალურ მნიშვნელბახს და ღეპულობს ხიმბოლიჭურ გამოსახვით ძალახს, თითქოს ეს გამოქვაბული იყოს „ხიკვიღლის ვარები“ აქ მღინარე და გამიქვაბული, ხინათღინახ და ჩრღიღის ოხფაფური გამიჭენების შეღეგალ, გახდა ხიმბოლოდ და ცხალყო, ე.ი. შეხახელავი გახალა, ქალის ფიხილოგიური მღგომარეობა. „გენერა-

ღურ ხაშში' (ეიშენშეინი) ზრატყორი, მიწის ^ს ~~მ~~ვეთებს შორის არხე
ულ ხაშღურებს, გაღათღავს და ხიმშოღურად თვალხარინო ხღება მიწეში
გაღრთიანეღის, ე.ო. ვოღეჭვიღიანეღის დახაწყისი.

ფიღმში ხიმშოღოს შეუღლია მაჭურია გარღაჭმნახ და ^{ამიო} ~~ა~~თვალხარინო
გახაღოს მოღემული აშრი. მახ შეუღლია აგრეთვე თვიო მაჭურია ააღაპა-
რაკოს. ,,ღელღაში' ქაღი, როგორღ მკერავი, მუშაოზს მოხუღემუღებამღ;
კამერა გვარევენებს ძაფის კოჭახ, რომელიღ წარიღელღება და იხეჯ ახაღ,
კოჭა ძაფი იკავებს მის აღაგხ, რომელიღ იხეჯ წარიღელღება... ამის
შემღღეგ გამორღღება იხეჯ ის ქაღი ნაოჭიანი ხახითა და თურღი თმიო.

~~თქვენთვის ცნობისათვის გთხოვთ, რომ ეს დოკუმენტი არ არის საჯარო.~~

ვიჭორიო ღე ხიკა ,,ვეღოსიკელი ჰურღში' გვარევენებს კახხ,
(რომელიღამღ ვეღოსიკელი ღაკარგა და ამიო ღაკარგა ხამუშაოღ), ხახორწარ,
უოიღღებაში. ის ჯღება, თავის პაჭურა შვიღიო, ნაღნოზის ხაშარგო მანქა
ში ღაღჭრემიღი. ამ ღროს გაწვიმღება და მანქანის წინა მინაშე ეღემღ;
წვიმის წვეთები, იხე რომ წინა ხელიღან იქმნება ხურათი, თითქოს ეხ
კახი ხჭორის. წვიმა ძლიერღება და ღახვეღემული მინის იქეთ ამ მუში
ხახე ხრანხ ხრულიაღ გავრევიღი, რაღ მის ფხის^ღლოგურ მღგომარეობახ
თვალხარინოღ ხღის.

,,ხიყვარული ხიმფონიაში' ერთი კახი იღებს ჯიზიღან ხაფულეს,
ფანქარხ, გახაღებებს და აღაგებს ამ ხაგნებს მაგიღაშე, იხე რომ ის
აძღვეხ ამ ხაგნების განღაგებახ ორნამენფის ფორმახ. აქ შვიღხარინო
გახღა ამ კახის^ღღანეჭური რეუღება, მხოლოღ რეკვიზიფის ხაშვალე-
შიო. ხიმშოღო ღღეხ იხე ხშირად იხმარება ფიღმში, რომ ის თითქმის
ყოვეღი აღამიანიხათვის მიხახვეღრიო და უკვე რეუღებრივ მოვეღნაღ
იოვეღება.

ფიღმიური ხამყაროს შექმნახ, ^{მხაჭვრული} ~~ფიღმური~~ გამოსახვის ფიღმიური
ხაშვალეზანიხა და ხინამღვიღის გარღაქმნის გვერღოთ, არარეუღებრივ-
ვაღ. უწყობხ ხელხ ფიღმიური ხიმშოღო, მაგრამ ხაჭაროა მისი მომჭირ-
ნეობითა და მიზანშეწონიღად ხმარება ფიღმში, რამ აშრის ხიღხაღე. ე.
შინაარხის გაგება, არ იქნეხ გამუნღოვანემული.

ყაჩაღის მინავს ჭყეში ხის ჩრდილში. ერთ აზნაურს მოყავს.. თავისი ცოლი
 ცხენზე შემჯდარი. აზნაური, იამონუჭი აღათრეულუების მიხედვით, მოუძ-
 ლვება ცხენს წინ. ყაჩაღი შენიშნავს აზნაურსა და ცხენზე მჯდომ ქალს,
 მაგრამ ის ყურადღებას არ აქცევს მათ; შეიმშუშნება და გააგრძელებს
 ძილს. - ყაჩაღის ხულიური ხიმშვილის შეხაფერად, მისი ~~მეგობარი~~ ხახუ ხის
 ფოთლების ჩრდილითა დაფარული, რომელიც "წყნარად" მშის ხხივეშთან
 ერთად, ციმციმებს. - ~~ეს~~ ცოცხა ხნის შემდეგ ყაჩაღი იხევ გააღებს თვა-
 ლებს და, ცოცხა არ იყოს, დაინგ~~ნა~~მერეხებულ უყურებს ცხენზე მჯდომ
 ქალს. - ყაჩაღის ხახუზე მშის ხხივეშისა და ხის ფოთლების ჩრდილი-
 ხინათლე, ჭყის ნიავის შედეგად, ეხლა უფრო "ძლიერათ" ციმციმებს. ეს
 ხინათლე-ჩრდილის ციმციმი ყაჩაღის ხახუზე ხიმშოღურად გამოსახავს
 მის ინტერებს ქალისადმი. - უცმათ ნიავი გაძლიერდება და შეარხევის
 ქალის შარფს, რომელიც მას ხახუზე აქვს ჩამოფარებული, იხე რომ, ქა-
 ლის ხახუ გამორჩდება. ქალის ხილამაზე ყაჩაღს ააღვანებს... და ეხლა
 ყაჩაღის ხახუზე კიდეც უფრო "ძლიერათ" აციმციმდება ხინათლე-ჩრდილის
 კონფრახსი. - ყაჩაღი მოაჯილავა ქალის ხილამაზე; ვეფხივით წამოვარ-
 ლება ზევით და გაეშურება ქალისაკენ. აქ ხინათლე-ჩრდილის კონფრახსის
 ხაფუძველზე აღამიანის ფინილოგოურ~~ი~~ განცდა გახლა "შეხახუღავი".
 რეყინორი რუხელ რუხი, თავის ფილმ "ქურღში", ქმნის შემდეგნაირ ხეცნახ:
 პაფარა ოთახში ცხოვრობს ერთი კაცი. მას ოთახის დაფოვება არ შეუძ-
 ლია, ვინაიდან დაჭერის ეშინია. ის ვერ ძლებს ოთახში და დაძრწის
 იქეთ-აქეთ. ფანჯრიდან ოთახში შემოდის რეკლამის ხინათლე, რომელიც
 ხან ინთება და ხან ქრება. ჩაზნელებულ ოთახში, ხინათლის ჩაქროშისა
 და ანთების გვაღებაღობა, ქმნის იხეთივე აუფანელ მდგომარეობას, რო-
 მელიდან ის კაცი იმყოფება. ხინათლე-ჩრდილის მეშვეობით მნიშვნე-
 ლოვანი მხაფურული გამოსახვა შექმნ~~ა~~ აგრეთვე რეყ. მამაფიმი~~ე~~ქიხუაშამი;

ვაროდ რიღმა, ~~„გამოვლდებულის“~~, და ხევა მრავალმა ~~„ხინათლე არის~~
კინო-ხელოვნების ~~„ხელოვნების“~~ მდიერი ხამალება. ის ამენებს ხურათს, ქმ
კონცრახს და ქმნის მოქმედებას ღრამაფიურს. (49)

ფერად ფილმში ფერი ჯერ კიდევ ვერ იქნა ღრამაფურგიულად გამო-
ყენებული, რის შედეგად მასზე გადამწყვეტილი ხიფყვის თქმა ნაადრევათ
უნდა ჩაითვალოს. ზოგიერთების შიში, რომ ფერადი ფილმი ხინამღვილის
რეპროდუქციას ხელს შეუწყობდა და ამით მხაფურელი გამოსახვით შეხამ-
ღებლობას შეახუხფებდა, არ გამართლდა, ვინაიდან ფერადი ფილმი ხინამ-
ვლილეს, თავისი მკვეთრი ფერებით, უფრო შორდება და ხდება ხფილიური.
ფერადი ფილმის უბედურება იმაში მღგომარეობს, ~~რომ~~ რომ ფერი ვერ იქნა
ფილმის მხაფურელი გამოსახვის გამღიერებისათვის გამოყენებული. 50)
ფერი მხოლოდ მაშინ გახდება შემომქმელი, როდესაც ის ფილმის მხ-
ვრული გამოსახვის განუყოფელ ნაწილად იქმევა და ხურათოვან გამოსა-
ხვას გაამღიერებს. 51) ხამწყუხაროდ ღღემლე შექმნილი ფერადი ფილმები
უფრო წააგავს ერთად შეკინებულ ჭრელა-ჭრულა ფერებზე, ვიდრე ხელოვნები
მხაფურელ ნაწარმოებს.

გამონაკლის შეადგენს რამოღენიმე ფილმი, რომლის ავფორები ელი-
ლობენ ფერის გამოყენებით გაამღიერონ ფილმიური გამოსახვა. ყან რე-
ნუა თავის ფილმში „The River“, ელილობს ფერის კომპოზიციის დაუკავში-
რობ მოქმედების აზრს, რომლის ღრობ ის თავის მამის გავღენის ქვეშ
ექმევა (ყან რენუა არის ენობილი ფრანგი იმპრეხიონის ^{ავტორი} რენუას -
~~XXXXXXXX~~ 1841-1919 - შეილი). ყან ჰუხფონის ^{Moulin Rouge} ~~XXXXXXXX~~ - ა' იძლე-
ვა ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ფილმი ფერის გამოყენების ხაუკეთხო მაგალითს
ის ელილობს ფერების მხაფურელი განლაგების ხაფუძველზე განხაზღვრული
ავფობფერა შექმნას და ის ^{ავფობინი} ხელიერ განეღას დაუკავშირის, რახაც ის ნა-
=====

49). იბ. Der Film, Basel 1947, S.2
50). იბ. H. Kaetner, Filmdramaturgie, Von der Filmidee
zum Drehbuch, Berlin 1949, S.13-16
51). იბ. W. Liebenöiner, Das Farbfoto - Buch vom Film,
Leipzig 1941, S.7-9

წილობრივად აღწევს. რეჟისორის მთავარი მიზანი კი, ^{შექმნას} მხატვარ
 ჭულუმბ-ლომურჯიას მხატვრობის მიხედვით ფერადი ფილმი, ძირითადად ვერ
 იქნა განხორციელებული. მიზეზი უნდა ვუძიოთ თვით ხაკობხიხაძის
 მიდგომაში: ფერადი ფილმის შემქმნელმა კი არ უნდა ეცადოს შექმნას
 ფერადი ფილმი, იხე როგორც მაგალითად ჭულუმბ-ლომურჯია ანდა ფან გოგი
 მხატვრულ გამოხატვას მხატვრობაში ქმნი^ს, არამედ თვით რეჟისორმა
 და შეეცადოს შექმნას მოცემული ხიუყუყის ფერადი გამოხატვა, იხე
 როგორც ის თვითონ ამას გრძნობს, ე.ი. თვით რეჟისორი უნდა ^{შეცადოს}
 ფილმირად, როგორც ეს მას შეუძლია, რომლის დროს ფერების განსაკუ-
 თრებულ ^{„ხახიათი“} ფილმში არ უნდა იქნეს მხედველობიდან გაშვებული.
 ცხადია ფერადი ფილმის ეს ხაკობხები ^{ჯერ კიდევ ხაილუმლობითაა მო-}
 ცუდი და მიხი გარკვევა მომავალ ^{ჭკუთვინის}.

აღსანიშნავია, რომ უკანასკნელ წლებში ფერადი ფილმის რეჟი-
 სორების ყურადღება მიიპყრო გოთეხ „ფერისმეცხველებამ“, რომე-
 ლიც მან ^{ჯერ კიდევ} ახი წლის წინაღ შექმნა. გოთეხ „ფერისმეცხვე-
 ლებამი“ მოცემული ღებულბანი ღღემლე არ ხარგებლობდა ნლობით, ვი-
 ნაიდან მოცემული ღებულბების ექსპერიმენტალური დამუშავება შეუძ-
 ლებელი იყო ^{და წინის}. ამის გამო ფერების ხაკობში, თითქმის, ყველა ხარ-
 გებლობდა ნიუტონის გამოკვევებით, რომელიც ექსპერიმენტალურ ცდებს
 ეყრდნობა: ხაკობისა აღნიშნოს იმპრეხიონიზმი, რომელიც ნიუტონის
 ბინათლის ^{ფაღღების} ენერჯიის გამოყენებ^{ში}, „პუანსილიზმამდე“ მიი-
 ყვანა.

გოთეხი აღმოჩინა, რომ აღამიანი ბუნებაში ფერებს ხელავს, რომ-
 ლიც „^{მოქმედებურად}“ ხაერთოდ არ არსებობს. ფეხში მწვანე ფოთ-
 ლვან ხეების ქვეშ და მინდორზე იქმნებიან ღრმა წითელი და ^{წითელი}
 (Violette) ფერების ჩრდილი, რომლის აღწეხსვა ფიზიკური, ე.ი.
 ექსპერიმენტალური ხაზვადებით, შეუძლებელია. ნიუტონის „ფერებისმე-
 ცხველებამი“ არ არსებობს ახეთი ფერები, ვინაიდან ^{მათი} ფიზიკური

რეგისტრაცია არ შეიძლება. ადამიანის თვალში კი - ამბობს გოეთე - ხელავს მას ცხადად და ხანგრძლივად. ამგვარი „მორწეუნებითი“ ფერები ახლენს იხეთხავე შთაბეჭდილებას, როგორც „ნამდვილი“ ფერები, რომლის ფიზიკურად აღწეხსვა შეუძლებელია. 52)

ფერად ფოტოგრაფიას არ შეუძლია აღწეხსოს ახეთი ფერები. მგამობიარე ფილმის ფენებზე მოქმედებს მხოლოდ „ფიზიკური ფერები“ და ამოცოცხმ შეიქმნა ეკრანზე ხრულიად ხხვა ფერების შემადგენლობა, ვიღრე ეხ ხინამდვილეში იყი:

მიუხედავად იმიხა, რომ გოეთეს მიერ აღმოჩენილი ფერების ფიზიკალური აღწეხსვა არ შეიძლება, მიხი მნიშვნელობა მაინც დილია ფერადი ფილმის შექმნის დროს. ფერადი ხურათები, რომლებიც ჩქარა იცვლებიან, ადამიანის მხედველობით ორგანიზე მოქმედებენ განხაკუთრებულად. მზე როღეხაც უცბათ ღრუბლებიდან გამოვა, როღეხაც კვამლი ციხ ბნელ ფონზე მალა აღიხ, როღეხაც ადამიანი მინდროზე ხხვადახხვა ფერის ყვავიღებს თვალებს გაღავღებს, ამ დროს ფერები „ინაცვლებენ“ აღავ და ხრულიად ახალი ფერები ხღება თვალხაჩინო. ეხ მიღის იხე შორხ, რომ თვით ადამიანის ^{მხედველობის ორგანი} შექმნის ახალ ფერებს“ და „აშუქებს“ მახ ბუნე-ბამი, რომელიც ^{ფერების} ~~ფერების~~ ფიზიკური ^{შემადგენლობის} ~~ფერების~~ ნაჩინააღმდეგო მოვღენა შეიძლება იყიხ:

გოეთემ ამგვარი „მორწეუნებითი“ ფერები აღწეხსა, დააკვირდა ^{ახხნა} და ხიხეუმაყიურად დააღავა. თვით ფერების ფიხიოლოგიაც, თავიხ ხაფუძველს ~~ფერ~~ გოეთეს უნდა უმაღლოღეხ. მან აღწეხსხვა ფერების დამოკიღებულებანი, რომლებიც გოეთეს ხიკვდიღის შემღეგ შექმნიღ ფიზიოლოგიური კანონებს უკუაღღებს.

გოეთე ამბობხ, რომ მიხი ფერების ექხპერიმენტი, უბრალო ფერადი ხიბრყუეებით შეიძლება იქნეხ ჩაყარებული. ამ ხაიღუმლოებახ უღეცხ ~~ფერები~~ ფერების შემღეგი ფიხიოლოგიური ჰროცეხი ხაფუძველად: თუ აღამიანის მხედველობა, რამოღენიზე ხეკუნდი ერთ „მაგარ“ ფერზე იქნება

52). იხ. J. W. Goethe, Die Farbenlehre.

მიწოდების, ხანამ ~~საბჭოთა~~ ^{მბიჯი} არ გააზრდებოდნენ, მაშინ ყველა ~~ფრთხილად~~ ^{ფრთხილად} ნიბრწყებებს, რომლებიც თანამიმდევრობით იქნება ნაჩვენები, ხელახა აღამიანი სხვაგვარად ვერ იხ არის ხინამდვილში. ხუფთა ყვითელი - შეიძლება გამოჩნდეს მწვანეთ. ფერების ამგვარი ,,გაღანაფვლება'' უკვე ნაგნობია.

ფრადი ფილმის ჩვენების დროს მაყურებელი ამგვარი ,,გაზუნდოვანების'' მსხვერპლია, ვინაიდან ფერების ჩქარი ცვლილებანი ეკრანზე მხედველობის ახე ჩქარ ცვლილებას შეუძლებელს ხდის, ფსიქოლოგიური კანონის ხაფუძველზე; ამიტომ მენიერები მივიღენ დახკვანამდე, რომ გუნების მაგვარი, ე. ი. რუპროლუქციული ფრადი ფილმის შექმნა, იდეალური ფქნიკური ხაშვადებებითაჲ შეუძლებელია ~~შეგნა~~ ფერების ფსიხოლოგიური მოქმედების გამო. მენიერების ეს თეორია უარყო ფრადი ფილმის პრაქტიკამ, რომლის დროს არაერთხელ შეიქმნა ფერების კომპოზიცია ნაფურადური ხიძლიერთ. წამოჭრა ხაკოხი: რაფომ ათახჯერ გამომიღი და ექსპერიმენფალურად შემოწმებული ფერების ფსიხოლოგიური კანონი, მხოლოდ ფილმის ჩვენების დროს კარგავდა თავის ძალას?

გოთუხ შენიშვნებმა, ,,დახაფული პაფარა ხურათების'' შეხახებ, მიხნა პიძგი ერთ ექსპერიმენფს, რომელიც რამოდენიმე წლის წინედ რაფარდა. ამ გღებმა ფერების ფსიხოლოგიური მოქმედების კანოწნს ხრულიად ახალა ფარდა.

1943 წლის 12 იანვარს, პროფესორ ერის შერენგერმა, ბერლინის ფქნიკურ უმაღლეს ხახწავლებელის ფოფო-ქიმიურ ინსტიტუფში, რაფარა შემდეგი გლა: დაზნელეული აულიფორიის თორ კვლედზე, გააშუქა დაახლოებით შეფრნახეკარი ხიფართის არა-ხერუქფურული ფერის ხიბრწყე. ხიბრწყე იყო მოჭირებული წითელი ფერის. ხამი წუთის შემდეგ უგპათ ეს ფერი შეცვლილი იქნა, იმავე ხილიღისა და ხიძლიერის, ყვითელი ფერთ. თვითუღმა დამხწრემ აღნიშნა თავისთვის მოცემული ფერების შეცვლის პროფეხი და გამოიჩკვა, რომ ფერების გადახვლა ერთიმეორებზე მოხდა ფერების ფსიქოლოგიური კანონზომიერების ხაფუძველზე.

გოგია ხნის შემდეგ, განმეორებული იქნა იგივე ექსპერიმენტი, მაგრამ ახლა, ყვითელი ხიბრწყობის ნაცვლად, გაშუქებული იქნა ეკრანზე დამაბი ქაღალის ხურათი, რომელიც თავისი ფერითა და ხინათლის ხიბლიერით, წინა ყვითელი ხიბრწყობის ხიბლიერის იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ფერების გვადლებადობა, ორთავე შემთხვევაში, ერთიდაიგივე იყო ჩაფარებული, მეორე შემთხვევაში, ფერიდან ფერზე ფსიქოლოგიური გადახვევა მოხდა გაცილებით უფრო ჩქარა. აქ გამოიჩინა, რომ ფერიდან ფერზე გადახვევის ფსიქოლოგიური შეგრძობა, ~~ფერების~~ ^{ხიბრწყობის} მაყურებლის ინფორმაციით შ ი ნ ა ა რ ხ ი ხ ა ლ მ ი, იხე დაჩქარდა, რომ ფერების ფსიქოლოგიურმა კანონზომიერებამ მოღიანად დაკარგა თავისი ძალა. (63)

უხედავად ამგვარად აღნიშნულ იმას, თუჯერ კიდევ, რამდენად შეუხედავდელია ფერის გამოყენების ხაკოთხი ფილმში.

ფილმში, ფერის მხატვრულად გამოყენების დროს, უნდა იქნეს შეცნობილი "ფერადი მოძრაობის ხურათის" ფსიქოლოგიური მოქმედების კანონი, რომ შეხადლებული გახდეს, ფერების ამროვანი განდგებების ხაფუძველებზე, ხახურველი ემოციის შექმნა. მთავარია, რომ ფერებით შეიქმნას განხაზღვრული ~~ფილმის~~ "ხახიანთი", რომელიც გამომდინარეობს ფილმის მოქმედებიდან. "ჩვენ ვამერა იმისთვის არ გვაქვს, რომ გავიგოთ: ვა - დურჯი, მოლი - მწვანე და ვარდის ვარდისფერია. ფილმმა ფერები, უფრო ნაკლებად, აღწერის და, უფრო მეტად, დრამატურგის... ხაშვადლებათ უნდა გამოიყენოს. ფილმის შემქმნელს ~~ფილმის~~ გააჩნია ხახაუდისებური ხაშვადება, რომელზედაც მხატვრები უძველესი დროიდან ოცნებობდნენ: მას შეუძლია ფერები მოძრაობაში მოიყვანოს. მაგალითად, ეკრანზე მკვლელის გამოჩენასთან ერთად, ფილმს შეუძლია წითელი ფერი გააბაფონოს კინკვარლებში; ან, მიფრვებული შეყვარებულის გამოჩენასთან ერთად - ფერები თანდათან "ჩააქროს"; ანდა, ვერონას ბალი, როდესაც იუღია ბაღკონიდან რომეოს ეხაუბრება, ბრწყინვალე ფერებით გააშუქოს. ფერებმა, იხე როგორც მუხიკამ დეიფმოფივით, მელოდიებით, აკორდებით, უნდა "ითამაშოს". (63)

ნახე უნდა მიქვლეს ყურადღება, რომელიც უნდა გამომდინარეობდეს ფილმის მოქმედებიდან და შეიქმნას ფერების ხელოური მოღიანება. (63)

63) მისი, René Barjavel, Le Cinéma total, Paris 1944, S. 43
 63a) იხ. W. Hagemann, Der Film, Heidelberg 1952, S. 34-36

იმ დროს რიღებსაც ფირი ფილმში, მხატვრულ-თეატრალურ სფეროში, უკვე კიდეც ვერ იქნა შენობილი, ფაქტობრივად - მესამე განზომილების შექმნით ფილმი ახალი ფაქტობრივად წინაშე დააყენა.

ხუროთმოძღვრული თუ ხუროთმოძღვრული ფილმის შექმნის ცდები უკვე ღია ხანის მიმდინარეობს; ხასხასეულ შედეგს, ნაწილობრივ მაინც, მიღწეული იქნა მაშინ, როდესაც შეხამებული გახდა მესამე განზომილების ილუზიის შექმნა "ხათვალეების გარეშე". ხაინცურესი შედეგს მიადრწია ხ. ივანოვიძე, მკვრამ "ივანოვის-ხინცურის" მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, რომ მაყურებელს ხშირად უჭირს ხადგომი ადგილის პოვნა. "SinemaScepe-ი", რომელიც ეყრდნობა პროფესორ ⁶³⁾ ხინცურის "ხინცურებს", მართლაც ძლიერ მესამე განზომილების ილუზიას ქმნის

ხუროთმოძღვრული ფილმის შეხახებ, მიუხედავად "ფილმის-ინტელექტუალური" მოხალღნელი კრიტიკით გაღმწვეული ხუროთმოძღვრებისა, უკვე არხებოვს ღია-მეტრაჟულად ხაინცურულად მნაშენელთგანი აზრებო: რეხე კლერი ამბობს: "მე ვიჯექო რემი მეგობრის, ყორყ კლუზის, გვერდით ღ მეხ მჯერა. რომ რეხე ვიყავით ფილმის ახალი ერახ დაბადების მოწმე". ფეოლორ ხუროთმოძღვრული ახადებს: "მე ვიყავ მხატვრულ ფილმის, მისი, ხინცურის გარდაქმნის შეხამებულბოთ. "ხინცურის" არის ხინცურის მაქსიმალური კოპიო. ხინცურის გარდაქმნის "მაგური" თვისებო მახარ გაინიო. ცხადოა, რემი შენიშვნებო უხებო მხოლოდ მხატვრულ ფილმის, ღოკუმენცარული ღ კულტურული ფილმებისათვის შეიძლება ეს წინხვდაო." გუნცურ გროლის აზრო ⁶⁴⁾ "ზრცყელი ფილმი", ე.ი. ორი განზომილების ფილმი, არც იხე "ზრცყელია", როგორც ამბობენ; ^{64ა)} ცხადოა, "ხინცურის" მესამე განზომილების ილუზიას ~~მეტი~~ ^{ინტელექტუალური} აძლიერებს, მაგრამ იხიგ მიჯაჭვულია ეკრანის ხიზრცყეობო, მესამე განზომილების ხაკობი ხაბოლოდ, აღმათ, მაშინ გადაიჭრება, როდესაც შეხამებული გახდება ხურათის ხივრცეში

64), იხ. Suoda-Zetg. 21-IX-1953

64ა). რეხე უკვე ავღნაშნეთ, რომ რეველებრევი ფილმის ხურათი არც ზრცყელია ღ არც ხივრცეოვანი, არამედ ორთავე ხინცური.

მ შექმნათ. მის მართლაც ჯარყვება ფილმის ხრუღიად ხადი ურა "არნ-
მანკოპის" ეუიანია, რომ უფრო ღაღია, ეს არაფერს არ ამბობა მის მხარ-
ფერულ შეხამდებლობაზე: "ეს იმას ნამნავს, რომ ვინმემ XX მომცეს ქა-
ღადღია ღაღი ფურღელა, რომ მახზე დექსი ღავერაო". ამბობა უნ კუკ-
ფი.

მართლაც, "ხინემანკოპის" უპირატეობაა, რომ ის, კოველგვარა
ხათვლემბს გარემუ, ემნის ხინამღვიღის ახალ იღებაას, მაგრამ ხეღვ-
ნემან იწყება ამ იღუშობის იქით, რომლის ღრობ მეთამე განზომიღება, მსა
ფერული ნაწარმოების ხირღმის ხაშომი მამფაბა არ არის

"ხინემანკოპის" შეუძლია გრანდიოზული ხეღნები გვარჯენოს ეკრანზე
მაგრამ ის თითქმის უძღურია, "ღიღი ხეღის" შექმნამა, რომეღვის მხაფ-
რული ფიღმის არსის შემადგენელი ნაწიღია. "ხინემანკოპის" თავისი "მყა-
რი კამერათი: "ღიღი ხეღის" ხიღარბით და მოღნაყობ მოუქნეღობით,
მიღის გარმარულ პრიმორფულიზამღე, რაც იმას არ ნამნავს, რომ ამ ნა-
კლის გარღად, ხვა XX მან - ღროთა განმავღობაში - ნაწარღორივ მარნე
ვერ შეხადღის

"ხინემანკოპის" ხისფემით შექმნიღი პირვეღი ფიღმა, *"The Robe"*,
გვარჯენებს, რომ ამ ხისფემით შეხამდებელი შღვები, ფყევაი, მთღპი,
ქარემხადი თუ შრძობის ვეღა, არარვეუღებრივი ხიღღურით აქნებს ნარ-
ვეღებში, მაგრამ ის ხუხჟია "ინფიმიური" ხეღნების შექნის ღრობ. "ხინე
მანკოპის" გაცონიობს ჯერჯერობით "გონჯანფურრობის მანაა": მისი შექმ-
მნეღევი ფიქროზენ აღმათ "კარგი არის, რაც ღიღია, ლე ღიღია რაც გრმე
ღი და ფართუ, ჭრეღაჭრეღა და ხამამაღაღია". ფიღმის იფორია გვახწავღის
რომ რვეუღებრივი პირვეღი ფიღმებრც, მხოღღ "მაშრის ხენხაღია" იყო
და არა ხეღღენება.

შავი-თეთრი, ე. ი. არაფერადი, ფერადი და ხეღრიული ფიღმის ხა-
ერთო ფუქე არის და ღარჩება, როგორი მოუღღღენღობის წინამუ არ უნღა
ღააყენოს ფიღმი ფექნიკამ, მიმრავი ხურათი, რომლის ხაფუქვეღე არა-
ფერად ფიღმმა - თავისი მრავალმხრივი მხაფერული გამახახვის შეხამ-

ღვენი - უკვე შეხდომი მხარული ნაწარმოები შექმნილია; უკრადი ფილმი
მიღის თავისი მხარული გამოხატვის შესაძლებლობის გამოკერებისაკენ;
და ხელოვნული ფილმიც ან კვამი უნდა დადევნოს.

ფილმის ხამყარო ხაკვარობად დილია, რომ მის ხელოში, როგორც
ხელოვნების ერთ სახეში, არ ფერადი ფერადი და ხელოვნული ფილმის ფარ-
მები მოთავსდები: იხევე, როგორც ~~სხვაობა~~ თავის ფილმის ხელოვნობა
როს ~~სხვაობა~~ აქმევს.

მხარული ნაწარმოების შექმნის დროა ფილმი: არ უნდა დაკრწყო
ის მხარული გამოხატვის ფილმური ხამვადებანი, რომელიც ცხოვრების
ხინამღვიღებს ყუენებს თავის მიზნებისათვის, რომლის გარდაქმნის და
მისი ხიმბოლოური ძალით გამდიერებობა თავის ხაკუთარ ხამყაროა,
ხადვ ცხოვრების არხი უმადვიც ხრუღყფილდება გვეღონება და ფვად-
ხარინა ხღვბა. "ხწარედ ეს არი შემოქმედი გონ ^(esorie) ცხოვრების
აზრის ხადუძვეღზე, აღამიან ხ აღამიანურ ყოფნას ნაკრფიურ ხღვბ". 643



I

, მხახიობი ფილმში ხუღ სხვა მდგომარეობაშია, ვიღრე თუაფრში⁶⁶
შვეცხადლოთ ამ ხაკიოხის გარკვევას.

ჩვენ ღავინახეთ, რომ ფილმიური მხაფურული გამიხახვა იქმნება არა მარტო მხახიობის თამაშით, არამელ, უფრო მეფალ, ხურათის ფორმისახგან, რომელხახვ ვამერა მოფემული ხენისახგან ქმნის. ფილმში მხახიობის თამაში მოქმედობს არა უშუალოდ, არამელ ის გადის ფილმის ფქქნიკურ მეღიუმში და ვინაიღან ფილმის ფქქნიკა ხინამღვიღეს ცვლის, ცვლის ის ამახთანავე მხახიობის თამაშს და აქცევს მას კადრების თანამიმღევრობის რიჭმში. არა მხახიობის მიმიკვაა გადამწყვეტო ფილმში, მიუხეღავათ იმიხა რომ იხიღ მთავარია, არამელ თუ როგორ გადაიღებს მხახიობის მიმიკვას ვამერა ფილმიური ხამყაროს შექმნისხათვის. ვამერახ შეუძლია გადაიღოს მხახიობი ახლოღან, შორიღან, გვერდიღან, წინიღან და ამით მხახიობის თამაშიღან ხხვადახხვავარი ხურათები შექმნახს, ჭეიმომ ღროხ, როღახახვ, შეიძღება, მხახიობის თამაში-მიშანხენა ხრულიაღ არ შეცვლიღა. ვამერა ქმნის ხურათებს მოფემული აწრის განხახორციელღებაღ, რომელიღ შემღეგ ფილმიურ რიჭმში იხმება და ამით ეხმარება მხახიობს ხ ა ხ ი ო ბ ი ს შ ე ქ მ ნ შ ი

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ჩვენ ავღნიმნეთ აგრეთვე, რომ ხელი, ხახე და აღამიანის ფანის მოძრაობა ხხვადახხვა ხელში ხხვადახხვავარ ხურათოვან გამიხახვას იღღვა. მაგალითად აღამიანის განხაშღვრუღ ფიქილოგოიური მდგომარეღება, რომ გამიოხახხოხ ფილმში, ამიხათვის ხაჭიროა აღამიანის მიმიკვიღან შექმნილი ხურათის მიმიკვა. ⁶⁶⁾
=====

65). იხ. R. Clair, a. a. O. S. 252
66). იხ. O. Diehl, Minik im Film, Muenchen 1923, S. 9-29

ამისათვის ფილმს ეხატირება აღამიანები, რომლებიც განსაზღვრულ ხურათოვან მონაცემებს იძლევიან; ხურათს - განსაზღვრულ ფიპისხას. ფილმს ჭირდება მხახიომი, რომელიც მოცემულ როლს თავისი ხურათოვანი გამომეფყველებით ეთანხმება.

თეატრში-ხენანაზე არ არის მაინცდამაინც ვალამწყვეფი თუ მხახიომი როგორი შეხედულია. ფილმომ ხალვინი მოხუცებულემაშიც ~~კარგად~~ კარგად ანხორციელებლა ^{შედეგად} როლს. მოხუცებულემა მახზე გავლენას ვერ ახლენდა. ის მისი ფიქლოგური ძალით ~~კარგად~~ იმარჯვებლა თავის მოხუცებულემაზე და მისი ფიზიოლოგია-შეხედულემა ხდეზოლა უმნიშვნელი.

მხახიომის

ფილმში ეს კი შეუძლებელია. ^{როგორც} მონაცემები უნდა იყოს წერილმანამდე განსაზღვრული და აზრთან შეთანხმებული. ⁶⁷⁾ ფილმში მხოლოდ ხურათთა მთავარი მხაფერული გამოხახვის ხაშვალემა და არა ხიფყვა; ამიფომ როლესხან ფილმში „ძალა“ ანდა „დადელი-ლომა“ არის გამოხახახავი, ის უნდა გამოიხახის ხურათოვნად. უმნიშვნელი ნოჭი ხახეზე, ანდა უზრალე ხაში ფურეზზე, ფილმში არის მნიშვნელივანი და შეუძლია დაარღვიოს ანდა შექმნას მოცემული აზრი. ფილმში აღამიანის შეხედულემა უფრო მნიშვნელივანია ვიდრე თეატრში. ხახის ფორმას აქვს თავისი ხფრუქურული მნიშვნელივანა; მისი ოპიკური გამოხახვითი შეხამლებლობით განიხაზღვრება შეხაქმნელი ვალრების მთლიანი კომპოზიციანა. ⁶⁸⁾ „არხეპომხ ფილმიური ფიპი, რომელიც არა მისი ცოდნით, არა მისი მხაფერული ნიჭითა და შეხამლებლობით ანდა ხილამაშით ხახიამოვნო არიხე, არამედ მისი ექსფიციენით: ის ~~კარგად~~ გვარჩვენებს მუნებრივობას, უზრალეობას, „მე-ხ“ ყოფნას. ⁶⁹⁾ ახე წარმოიშვა „ფილმის-ვარხეველი“ - მხახიომი, რომლის შეხედულემა ხახურველ ხურათს იძლევა, მაგრამ დროთა განმავლელემა:

67) .ის. B.C.Kiesling, Talking Pictures, New York 1943,

S. 138-147

68) .ის. H.Richter, Der Spielfilm, Berlin 1920

69) . A.Kutscher, a.a.O. S.379

ამ იღუპს ღვაკარგა თავის პი^{ხვ}ლადი მნიშვნელობა და ვაჭრობინა და
 სპეკულაციის ობიექტად გახდა. ეს იყო ხრულიად ფილმიური აზრი,
 როლებსაც რეჟისორი მხახიომის მ^შხელეულებას უფრო მაღლა აყენებდა,
 ვიდრე ~~მე~~ დაუფლებული იყო^{ის} მხახიომის ფენიკვას თუ არა. ახე
 უნდა გავიგოთ მ. ჭიანჭველის მოქმედება, როლებსაც მან არხენახს რი-
 ლის შექმნიხათვის მთავარი ყურადღება შიქცია არა მხახიომის ფე-
 ქნიკვას^{სხვ} მხახიომის შეხელეულებას, რაც კინო-ხელეულების კანონზო-
 მიერების ხაფუძვლების თანახმად მიზანშეწონილად უნდა ჩაითვალოს.
 რა თქმა უნდა, ახეთ შემთხვევაში თვით რეჟისორი უნდა იყოს, ისე
 ძლიერი, რომ მან შესძლოს ახეთი მხახიომის-ფიკვის ხიხუხე კამე-
 რახა და, ხაერთოდ, ფილმიური მხაფურული გამიხახვის ხაშვალეებით
 გააძლიეროს, რომ მისი შემოქმედება ხრულიადი გახადოს. კინო-
 მხახიომისათვის არ არის ხაჭირო როლის „თამაში“ იხეთნაირად,
 როგორც ეს ხლება თეაფრში. არაერთხელ ცხადყო ფილმის პრაქტიკვამ,
 რომ ნამდვილი მეზღვაური, გლეხი, მუშა ფილმში უფრო „ფიკვირია“
 ვიდრე მხახიომი. გაუმეორებელია მათი შობარობა, ყხეფი, ღაპარაკი
 მაგრამ^{ხოგის} ვი მათ წინაშე ფიქლოლოგიური განცდის ხაკოხი დაიხმე-
 ბა, მათ ეს არ შეუძლიათ. აქედან გამომდინარე ფილმს არც მარყო
 ფილმიური ფიკვით შეუძლია არხეზობა და არც თეაფრის მხახიომე-
 ბით. არამედ ფილმი თხოულმბს მხახიომის ახად ხახეხ, რომელიც.
 ხრულიად ფილმიური ხახეზობის შექმნის კა-
 ნონზომიერებას ემორჩილება. „ფილმის მხახიომი მოქმედობს, ფო-
 რმალურად თავის განხაზღვრულ ხიჭრევი³ში, ვიფალურად, მუნებრივად,
 თავიხუფად, ღამაჯერებლად... მან კი არ უნდა შექმნას შთაბე-
 ჭდილება, რომ ის თამაშობს, არამედ რომ ის არის 70)

ხაინფერეხთა ვ. პულვიკინის ექსპერიმენტი, რომლის
 ხაფუძველზე ის ცლილმბს ფილმიური ხახეზობის შექმნას პიფეხიო-
 =====

ნაღური მხახიობის გარეშე.⁷¹⁾ მას ლაჭირდა ერთი უკი, რომელიც
 ჯერ მაგლიტანთან შინ ჩაფიქრებული, შემდეგ უფრო შუშინდება, პო-
 ლოს მიხედვით, რომ უხაფიქრად შეეშინა და იფინის. ამ ხეცინახოვი
 აიყვანა მან ერთი უკიური აღამინი, რომელიც მხახიობი არ იყო.
 მან დააყინა ეს კაცი მაგლიტანთან და მიხედა მათემატიკური ამოცანა
 გადახაწყვეტად. კაცი ჩაფიქრდა და დაიწყო მაგალითის გამოყვანა.
 კამერამ - შეხაფიქრებულ ხელის ამორჩევის შემდეგ - გადაიღო ეს ცხელი.
 უფრო რეყინობდა იხრდა რეკლავერი; კაცი შეკრთა და შეშინებული
 უყურებდა რეყინობს. - კამერამ ეხეც გადაიღო. - ამის შემდეგ რე-
 ყინობდა მოუყვა იმ კაცს მთელი ეს ამბავი და კაცმა გაიფინა. - კა-
 მერამ ეხეც გადაიღო. - რეყინობდა, რაქმა უნდა, ხახურველი შედე-
 გიღა მართლაც მთელ ხეცნახ ქონდა არარეველებრივი ხურათივანი,
 ძადა, მაგრამ იმ კაცმა ვერ გაიგო რაში იყო ხაჭი. ,,ჩინების-ქანი
 შთამომავლობაში'', იმინათვის რომ მიეღო დამაჯერებელი ხეცნა, ხა-
 ლაც მინგოლდში შედახ ყყავს განფვიფრებით უყურებენ, მოიწვია პუ-
 ლოვინმა ,,ფოკუნინი'' და მიხი წარმოადგინის დროს გადაიღო დარ-
 ბაში განფვიფრებით მიჯლოში მინგოლდის ხურათი. აქაც რეყინობდა
 მიიღო ხახურველი შედეგი.⁷²⁾ აქ რეყინობი აღამინს ეყარობა, იხე
 როგორც ხაგნებს, რომ ~~გაგნებს~~ გ. გრლი ამბობს, რომ მხახიობი ფილ-
 მში ,,ფოგხალი რეკვიზიტი'', მაგრამ ახეთი წებით ფილში მუ-
 შაობა შორს ვერ წაიყვანს კინო-ხელოვნების ხაქმებს. მართალია, მხა-
 ხიობის ~~ფილში~~ ფილში ეხმარება ,,თუ ხალიდან იქნება იგი გა-
 დაღებული'' მონყაყი და ხხვა. ჭკადრების თანამიმდევრობა ფორმას
 აძლევს მხახიობის განფლახს, რომელიც მხახიობი თამაშის დროს ხა-
 ერთოდ არ ~~გაგნებს~~ გრმნებს'', მაგრამ მიუხედავად ამინა ფილმის
 მხახიობი უნდა იყოს ხელოვანი, რომელიც კამერას განხაკუთრებულ

=====

71) იბ. G.Groll, a.a.O. S.45-46
 72) იბ. Pudovkin und die Montage, Filmforum, I/1952
 73) F. Stajun, a.a.O. S.87

მოსთხოვნილებებს აკმაყოფილებს. პულკვინი, ცხალია, აღამიანს მოკ-
 ყრო იხე, როგორც ხაგნებზე ანდა პირუფყვს, მაგრამ უნდა ითქვას,
 რომ ფილმში აღამიანი იხე, როგორც ხაგნები, ვალდებულია მოემსახუროს
 ფილმის ხურათოვან გამოსახვას. „მსახიობის ფახი ფილმში რელატი-
 ურად არ არის უფრო ღიღი, ვიდრე ფილმში ხაჭირო ხხვა ობიექტის რი-
 მული ფილმის ხურათოვანი გამოსახვის გარღმავებინათვისაა ხაჭირო.
 „ის იტხთოვე ხაშვალეზაა ფილმისთვის, როგორც ხამენლე, ჩიფი, ხე.
 მთავარია ის მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის ფილმის რიფში მფ-
 ნაწილეობას ღებულობს.“ „ხუკეთეხი მსახიობი... ცოყას ნიშნავს
 ფილმში; იმ ღროს, როღეხაც ხრუფყოფილი ხელით ღა ხინათლით, უფრო
 ძლიერი გამოსახვა შეიძლება შეიქმნას, ხრულიად მსახიობის ხახეც
 რომ არ ვარჯენოთ.“⁷⁴⁾ ჰაგემანიც არ ამბობს ხხვაგვარად, „ფი-
 ღმის მსახიობი არის მალიანი კომპოზიციის მხოლოდ ნაწილი, ფილმის
 შემქმნელის „რეკვიზიტი“, რომელიც ხაჭირო შემოსხვევაში ხინთე-
 ჟიურად შეიძლება ხხვალახხვა აღამიანებინახან ერთმანეთს მივა-
 წეკოთ.“⁷⁵⁾ აქედან გამომდინარე მსახიობი არ შეიძლება იყოს ფილმის
 მსახვრული გამწახხვის მთავარი ხაშვალეზა, მიუხედავად იმისა, რომ
 ფილმის მსახიობი ხელოვანი უნდა იყოს, რომლის ოხყაყობა ფილმის
 ხურათოვან ხამყაროს ემსახურება.

ფილმიური ხიმბოღოს ანდა ფილმიური ხხვა გამოსახვის ხაშვა-
 ღებით შეიძლება აღამიანის განღდა გამოსახული იქნეს, იხე რომ
 თვით მსახიობს არც ვი ღახჭირღეს „როღის“ თამაში: „ხიყვარუ-
 ღის ხიმფონიაში“, როგორც ავღნიშნეთ, ვაფი მაგიღაშე აღაგებს
 ხაგნებს; ხურათში ხჩანს^{3) იგინი} მხოლოდ ხეღი; მაგრამ მიუხედავად
 ამწხა ამ ვაფის ხახიათი გახღა თვალხაჩინო, რომელიც მხოლოდ ფიღ-
 მურად შეხადღებღია ახე ცხალი გახღეს. აქ მაყღრია იქნა „გა-
 ვოხხღებუღი“ ღა ის ღაეხმარა მსახიობს ფილმიური ხახეობის შექ-

=====

74) .იხ. H. Richter, Filmgegner von Heute - Filmfreude
 von Morgen, Berlin 1929, S. 57, 99, 103
 75) .იხ. W. Hagemann, Schauspieler oder Darsteller, -
 Filmforum, I/2 1953

მნაში. ფილმს არ ეხატირება „მთელი“ აღამიანი; იხ მუშაობს აღამიანის „ნაწილებით“ და ქმნის მსჭვრულ გამოსახვას. ხეხილ ღე მილი, თავის ფილმ „რიკაგოში“, არა მხახიოზის განდლით ქმნის მხაფვრულ გამოსახვას, არამედ განხაზღვრული ხურათოვანი ცვალებადლოზით. გოგონები ზიან ხახამართლოს დარბაზში და ღეჭვეენ კევს. ხურათში ხრანს მხოლოდ ჟურები კევის ღეჭვის დროს. უგზათ ხახამართლოში მოხდება ერთი მოულოდნელობა. გოგონებზე უგზათ შეაჩერებენ კევის ღეჭვას. აქ მხოლოდ „კევის ღეჭვის“ უგზაღელი შეჩერებით თვალხარინო გახდა მათი ფხიხილოგიური მდგომარეობა.

ფილმს ეხატირება „მთელი“ აღამიანიც, მაგრამ იხ მუშაობს ფილმიური ხამყაროს შეხაქმნელად, უფრო აღანიანიც, ხაგნებინა და ხივრცის ნაწილებით. „მხახიოზი ფილმში არის ფილმიური ხურათოვანი ენის მახალა.“⁷⁶⁾

აღამიანის მიმიკასთან ერთად, ხაგნების ხურათი უადვილებს ფილმს ხახურველი აზრის მხაფვრულად გამოსახვას. ფილმი მხახიოზის მიმიკას აძლიერებს ხაგნების მიმიკით. ჩვენ ავღნიშუნთ, რომ აღამიანის აღეღვებული მდგომარეობა შაპირისხის თუ ახანთის ცარიელი კოლოფის ხელის მოჭერითა და დამფერევიო თვალხარინო გახდა. აქ მხოლოდ კოლოფის ფორმის შეგვლა ღაშარაკობს ფილმიური ენით და ხღის აზრს შეხახეღავს. თეაფრში რომ იგივე ხგენა იქნეს გაჭმეორებული, მოხალოდნელია, რომ იხ ვერც მიადწეებს მაყურებლამდე, ვინაიღან თეაფრის „აღეღვება“ უნდა გამოსახახოს მხახიოზის მიმიკით, რომეღრც გაყღენთიღია დრამაფიული მწერღის მიერ შექმნილი ხიფყვიოთ, რომღის მაგივრობახ ფილმში, მოგემული მაგალითის თანახმად, „დამფვრეული კოლოფი“ ახრულებს. აქ ფილმი „აგონხლებს“ ხაგნებს და ქმნის მაფერიის მიმიკას.⁷⁷⁾ ამიფომ იხ აზრი, თითქოხ „ხახეობა კინო-ხეღოცღ

=====

76). იხ. Der Film, Basel 1947, S. 22

77). იხ. G. Nagel, The Actor's Art. Introduction to the Photoplay, Los Angeles 1929

იქმნება ხიფყვიხ(ლილოჯიხ) ხაშვალეზი^ს,^ს 78), ეწინააღმდეგება ფილმის კანონზომიერებებს ძირითად ხაფუძველებს, ხალაფ ხიფყვა მხოლოდ მაშინა ხაჭირო, როლესაფ იხ ფილმის ხურათოვანი გამოსახვას ხელს უწყობს.

ხაგნების მიმიკვა ფილმში ღვას მაფერიის მიმიკვის გვერდით, იხუ როგორფ ცხენის, ძალღის ანუ პერზაყის ანლა ხივრფ^ს მიმიკვა.

~~საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის კოლექციაში~~

~~საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის კოლექციაში~~ ფიკიფ მხოლოდ ერთი ნაწილია ფიმიური გამოსახვების შეხაძველობის. ფილმის იღვალური მხახიოზი უნლა იყოს ხელვანი, რომელმავ იღვი თავისი ოპტიკური მონაცემების მიზანშეწონილად გამოყენება; ~~საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის კოლექციაში~~ ხურათი ბაფრფიზს ფილმში ღა აღამიანი ემორჩილვა მახ, იხუ როგორფ მთელი მხოფლიო, რომღის გარღამქმნის ხაფუძველზე ფილმი ქმნის თავის ხაკუთარ ხამყაროს.

ფილმში მხახიოზის შეომქმელვა, გვღის ვამერას ღინზის მეღიუმში. ფილმიური ხახეობა იქმნება ფილმიური მხაფერული გამოსახვი ხაფუძვეზე, რომელესაფ მხახიოზი იხვეუ ემორჩილვა, როგორფ ხაგნები ღა ცხოველები. ვარგა კინო-მხახიოზი ხწორულ იხაა, ვინფ შეხძლებს ფილმიური თავისებურების შეხაფერად თავისი ოპტიკური მონაცემების გამოყენებას ღა შექმნის მიღვემული როღის ,,მე-ხ' - ყოფნახ. 79)

II

არა მარტო მხახიოზიხა ღა მთელი მხოფლიოს შეხახელაობა ქმნის ფილმის ხურათოვან გამოსახვას, არამედ მახთან ერთად ვამერას ვ ა ნ ფ რ მ ი მ ა 80) მოვიყვანით როგორფ მაგალითი აჯანყების, ან ღაშქრობის, ანლა ომის მახიური ხენვა. თვაცრში ეხ მა-

78).იხ. Большая Советская Энциклопедия, Том 12, стр.300
79).იხ. ~~საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის კოლექციაში~~ B.Behlinger, a.a.O.S.68
80).იხ. R.Fuellerop,-Mueller, Die Phantasie Maschine, Wien 1931

სიური ხეცა უნდა გახდეს ერთ მთლიან პანტომიმად; მახვილი მოძრაობენ, იყოფიან ჯგუფებათ, ეწყობიან და ქმნიან გარკვეულ ხაზებს; ემორჩილებიან რეჟისორის მიითთებას, რომელიც ყველაფერს გარკვეულ რისკიულ ფორმაში ხვამს. თუ რეჟისორს ხურს მათურებლის ყურადღებას რომელიმე ხოლო ნიშნზე მიაქვითოს, მაშინ ის იძულებულია მახა უკანა რიგზე დააყენოს და ~~XXXXXXXXXX~~ მიხეცეს ხოლისხს თავი-სი მოქმედებისათვის. ხაჭირი ადგილი ~~XXXXXXXXXX~~ ხეცნაზე. რეჟისორი იძულებულია მახა იქ დააყენოს ხაიდანაც აკუხვიკურადაც კარგ შედეგს მიაღწევს. რაც მოწმობს, რომ მახიური ხეცა ისმება თეატრის კანონ-გომიერებაში და ამით ხდება მახიური ხეცის გამოსახვითი ძალის კონცენტრაცია. ხეცნაზე მახა არის ინდივიდუუმის ხემა; მხოლოდ ინდივიდუუმის ერთ რიუმში ჩახმით იქმნება მახის ხიძლიერე. 81)

ფილში ამგვარი პროცესი ხორციელდება ხხვაგვარად. ფილმს შეუძლია აღამიანების თვითეული ნაწილების გადაღებით შექმნას მახა. 82) ფილმს შეუძლია მაღლიდან უამრავი რიგხვის ქულები ანდა „კახკები“ გადაიღოს და შექმნას მახის შთაბჭლილება. აქ ფილმი ხაზს უხვამს არა ინდივიდუმს, არამედ ერთნაირობას-მხგავსობას, რომელშიც ინდივიდუმი ითქვიფება. თუ მახა მოძრაობაშია, კამერას შეუძლია ეს მოძრაობა ხახურველი მანძილიდან გადაიღოს და ამით განხაზღვრული აზრი თვალხაჩინო გახადოს. თუ ეს ხაჭირია, კამერას შეუძლია მახის მოძრაობა ისე შორიდან გადაიღოს, რომ აღამიანები წერფილგმივით გამორჩელებიან; უფრო მეტიც, კამერას შეუძლია მახა აბხვრაქციულ გამოსახვად გარდამქნას და მიხგან ხაზები, ან დაჯგუფებული წერფილგმი ~~XXXXXXXXXX~~ შექმნას; აღამიანებს იყენებს ~~XXXXXXXXXX~~ ფილმი თავის ხამყაროს შექმნისათვის. 83) კამერას შეუძლია აგრეთვე მახის

=====

81). იბ. H.C.Opformann, Die Geheimnisse des Spielfilms, Berlin 1938, S.25-29
 82). იბ. J.Bendick, Making the Movies, McGraw-Hill Book Company, 1945, S.90-102
 83). იბ. E.Jros, Wesen und Dramaturgie des Films, Zuerich und Leipzig 1938, S.267-283

მომრამბის ჩრდილი გადაიღობ და ამით ის თავდაზარაობა გახადებს. ^მშეუშ-
ვათ, თუ ჯარისკაცთა მახახ ,,X' წერტილის აღება უნდა, კამერას
შეუძლია ეს ხეცა ხურვილიხამებრ გამოხახოს: მას შეუძლია თვით წერ
ტილი ,,X'-დან ჯარისკაცთა მოძრაობა გვაჩვენოს. შეუძლია აგრეთვე
ჯარისკაცთა ღვთის წერტილიდან ,,X' წერტილი გვაჩვენოს და კამე-
რამ მახახთან ურთოდ იმოძრაოს, რის შემდეგ ,,X' წერტილი თანდა-
თანობით დიდი და თავდაზარაობა გახდება. კამერას შეუძლია მახახის მოძ-
რაობის კლერი გადააზნელოს მოწინააღმდეგეთა მანაკვე, ხალაფ იხინი
ემშალეშიან თავდაცვისათვის, და შემდეგ, იხევ გადაზნელების ან მო-
ნწყობის ხაშვალეშით გვაჩვენოს, იხევ იგივე ჯარისკაცთა ჯგუფი შეწყ-
ვაზე გადახვლის დროს. აქ მოწინააღმდეგის მანაკის ჩართული კლერ-
ში აჩრველდებრივად არღმავებს და ანვითარებს მახახის მოძრაობის
შემკვა და გადაყავს ის ჭიღის გარღმავებულ რიგში. კამერას შეუძ-
ლია მახახის ფიხილოგიური განცდა უზრალ ღეშალით შვიდაზარაობა გახა-
ლოს: ⁸⁴) ეიშენშეინის ,,ჯავშნისან პოეტიკონში' მახახ უკიდურები
აღელვება მეფის მთავრობის მხეური ჭერობის წინააღმდეგ, რეჟისორი
გამოხახავს ღეშალეში: დაკუშული მუჭი, ხახის ნერვიული მოჭმუნვა დ:
ხხვა. აქ ის ,,ფილიური' ღეშალეების ამორჩევით თავდაზარაობის ხლის
მახახის განცდას. კამერას შეუძლია, აგრეთვე, მახიდან ხხვალახხვა კლ-
რები შექმნას და ახიფიფიური გადაზნელების ხაფუშველზე ~~.....~~
~~.....~~ კინო-ფილმ ,,ბერლინი' მაგალითად ნაჩვენებია
ხალხის მახახ, რამელიც ,,ფიურერს' ,,გერმანული ხალამით' ეხალმე-
შიან. ეს კლერი გადაზნელებულია ხურათზე, რამელიც ხალხის მახახ
კაპიულაფიის შემდეგ გვაჩვენებს, მაგრამ უხდა მახახ ხელეში აშვე-
რილი აქვს მალდა ,,გერმანული მიხალმების' მხგავხალ, ^{.....} არა იმის-
თვის, რომ ,,ფიურერს' მიეხალმონ, არამედ ღებულობენ პურს ხამხელერ
მანქანებლიდან. ი²ვე ხურათში ,,დროშების მახახ' ფრიალებს ჯერ
,,ფრილრის-შეჩახეზე' პიულერის გამარჯვეჭების ^{.....} შემდეგ ჩანს
=====

84), იხ. J. Bendick, a. a. O. S. 102-119

იგივე ქუჩა ვაპიჭულაფიის ღრის, მწვენილი ,,თორი ღრმების მახით''.
თუ პირველ შემთხვევაში მახების მოძრაობას ხრულიად ხვდა აზრი მიეცა,
მეორე შემთხვევაში ხაგნების ,,მახიურმა ხურათმა'' განხაზღვრული აზრი
და ამით თვით მახების მდგომარეობა თვალხაჩინო გახალა. 85)

ჩვენ ავღნიშნეთ, რომ როდესაც ვამერა მახახთან ერთად წერფლი
,,X-ხაკენ'' მოძრაობს, მაშინ ჩვენ უახლოვებით წერფლი ,,X'' და ამით
ღიღღება იგი. აქ ჩვენ ხაქმე გვთქვს ,,აქტიურ ვამერასთან'' აქტიური
ვამერას მხაჭვრული გამოსახვის შეხამებლობას განხაზღვრას შევეცადეთ
ჩვენ, მიუნხენის ფილიმის კლუბის ავანგარდისფრულმა ჯგუფმა, მოკლემეფ-
რაჯიან ექსპერიმენტულურ ფილმში ,,ხამჯურ ერთი არის ნული''. აქ მთავ-
არი მოქმედი პირი იყო თვით ვამერა, ე.ი. მთავარი მოქმედი პირის
ხელიდან - მხედველობის ორგანოებიდან - ხელობა მთელი მოქმედების
ფილმიური გამოსახვა. თვით მთავარი მოქმედი პირი მხოლოდ ფილმის დახა-
ხრულს ხელობა თვალხაჩინო. ექსპერიმენტმა მიგვიყვანა დახკვნამდე,
რომ აქტიური ვამერა შეიძლება მხოლოდ ფილმის მოქმედების განხაკუმრებულ
შემთხვევებში გამოყენებული და იხივ ძლიერ მომჭირნელობით, ვინაიდან
,,აქტიური ვამერას'' ხანგრძლივობა ღღის მაყურებელს და ქმნის გამბუნლოვა-
ნების ხამიშროებას.

ჩვენ ღავინახეთ, რომ თეატრში ხაღხის მახის მხაჭვრული გამოსახვის
ღროს მთელი ხიმძივე აწვება ღრამაჭიულ ხიჭყვით გაძლიერებულ აღამიანის
მიმიკას. (მიმიკა უნდა იქნას აქ გაგებული, როგორც აღამიანის ,,მთელი
ჭანის'' გამოსახვითი ძაღა). ფილმში კი ჩვენ იმავე მიზანს მივადწიეთ
ხურათების ამორჩევით, ხეღის განხაზღვრით, გაღამნეღებით, ხმით, მონჭა-
ყით და ვამერას ვანჭომიმით. თეატრში ხაღხის მახა შექმნილი იქნა აღა-
მიანებისაგან. ფილმა კი ხაღხის მახა გამოიყენა თავის მიზნისთვის და
მისი ხურათების გარღქმნიეთ. ე.ი. ვამერას ვანჭომიმით შეიქმნა ხაღხის
=====

85). იხ. F. Stepan. a. a. o. s. 83-88

86). აქტიური ვამერას მაღაღოთი: ღაუშვათ ერთი ვაფი შიღის ქაღი-
ხაკენ, - ვამერა უყურებს ქაღხს ვაფის თვაღების წერფლიღდან,
იმ ღროს როღუნაფ თვიღონ ვაფი ხურათში არ ჩანს. იგივე ქა-
ღი უყურებს ვაფს, - ქაღი იხეღება პირღაპირ ვამერაში, ე.ი.
ვაფი ხურათში არ ჩანს. დახკვნა: ვაფის მხედველობა და ვამე-
რა გაიგვივებული იქნა.

მასა.⁸⁷⁾ ამგვარად ფილმში ბაქონოზს ოპიკური-სურათოვანი მიმიკა და მას შეუძლია ყველაფრისაგან რისი, დანახვა⁸⁸⁾ კამერას ღინჯახ შეუძლია მხაჯვრული გამოსახვა შექმნას.

~~.....~~
~~.....~~
~~.....~~ კამერამ უნდა შეძლოს უხასრულობითი ხილვის გამოსახვა.⁸⁸⁾ მან თვით ქვემოც სურათოვნად უნდა აღაპარაკოს.

ფილმს შეუძლია მთის მწვერვალი იხე დააპაჭარაოს, რომ გზიკად აქციოს, ანდა ხის ხიმაღლე იხე გაზარდოს, რომ ფახ მიაბჯინოს. „ცაიფლუპება“ და „ცაიფრაფერის“ ხაშვალეზით ფილმს შეუძლია ყვავილის ზრდა ან შეანეღოს, ანდა დააჩქაროს და ამით ყვავილის ზრდა თვალხარინო გახადოს. მას შეუძლია აღამიანი შვარში, ყოველგვარი ფქენიკური ხაშვალეზების გარეშე „გააფრინოს“, მზე დააბნელოს და თუ ხაჭირია, იგივე მზე დახაველთიდან ამოყვანოს. ერთი ხიფყვით, ფილმში ყველაფერს აქვს ცხოვრების უფლება და მხაჯვრული გამოსახვის შესაძლებლობა. კამერას ხაშვალეზით მაჯვრია მოძრაობს და რაკობს. ახანთოს კოლფოფე თითების კაკუნით, ხიბრყყვე ნერვიული თითების კაკუნის („Le Salaire de la Peur“) იქმნება ძლიერი დამაბულეზების გამოსახვა. ამისმაგვარი განუხაზღვრელი მხაჯვრული გამოსახვის ხაშვალეზით, ფილმს აქვს განუხაზღვრელი ფილმიური გამოსახვის მონაცემები, რომელხაშვალეზით ერთ მთლიან აზროვან პანტომიმად აქცევს. ფილმი არჩარახ აღამიანის ხიფყვახთან და გამომეფყველახანთაქმთლიანად დამოკიდებული, მას ხაგნებოთაც შეუძლია მუშაობა და მხაჯვრული გამოსახვის შექმნა.

ვინაიდან ფილმში, ყველაფერს მიმიკა აქვს, აღამიანის მიმიკა ხდება მისთვის ერთერთი ნაწილი იმ განუხაზღვრელი მიმიკისა, რომელ-

87) ,იხ. S.Obrazov, a.a.O. S. 41-59
88) ,იხ. Ch. Chaplin, a.a.O. S. 31

ხან ვამერა მხოფლით შეხებულა მისაგან ქმნის და თავისი ფილმიური ხამყაროს შეხაქმენელად იყენებს. ღრამისა და მხახიოზის ქქნიკის, ე. ი. თუაჭრის, მუღიუმი არის აღამიანი. ფილმის მუღიუმი არის აღამიანისა და ხაგნების ხურათები. ხენნაზე მხაჭვრული გამოსახვა იქმნება მხაჭვრული ხიჭყვისა და მხახიოზისაგან. ფილმში კი ყველაფერი არის მოძრა ვი ხურათი.

ხელოვნება



უყურებდეს მთელ მხოფლით, როგორც ერთ მთლიანობას. ყოველთვის მხაჭვრული გამოსახვის ხენჭრში იღვა აღამიანი; შეუძლებელია აღამიანი მოვაშროთ მის გარემოცვას; გარემოცვს მხაჭვრული გამოსახვით იქმნება თვით მხაჭვრული გამოსახვა. მხაჭვრობაში არაერთხელ შექმნილი ხურათები, მაგალითად პეიზაჟის ხურათი, ^{ხომელი} როგორც აღამიანი გველაპარაკება თავის აზრს. ვამერას შეუძლია თავისი პანფომიური გამოსახვის მიღით მხოფლით შეხებულა გამოიყენოს თავის ფილმიური მხაჭვრული გამოსახვის შექმნისათვის და ამით ხახურველი აზრი ხურათონად გახადოს დახანახი.

III

ფილმს შეუძლია უ ა ლ ა მ ი ა ნ ი ლ ა გ ი არხებობს, როგორც მხაჭვრობასა და ღირიკას. უღამიანო ფილმის მაგალითად შეგვიძლია ჩვენ მოვიყვანოთ რეჟისორ ჭურინის ფილმი „ჭურციხისი“. ეს ფილმი გვარჩვენებს უღამიანოში რქნის გზის მშენებლობას. ქარავანე მოძრაობენ, რქინის გზის რელსები ეგება, ჩაქუჩები ეგება ლურხმენებზე და ამაგრებენ რელსებს. მოძრაობენ მანქანები-ჭრაქქორები, იწყება გრძოლა აღამინისა და ბუნებას შორის. გრძელა შიავრლება აღამიანის გამარჯვებით და პირველი ორქქმავალი მიპქრის უღამიანოში. არაფერი ზღაპრული ამ ფილმში არ არის, პირიქით იგი ხავხეა რუქლისჭური მოჭიკებითა და აჭმოსჭერიით. აქა-იქ ჩნდება ამ ფილმში აღამიანები,

მავრამ იხინი არ არიან^ს ინდივიდუუმები, არამედ პრძოლის იარაღი; ხაგ-
ნები - ხაგნებთა შორის. ამავე ღრს ეხ ფილმი ხიფშახ ახხამს აღამი-
ანის შრომასა და ძალას; ე.ი. უღამიანს ფილმმა აღამიანის ხილიაღე
და მისი გამარჯება ჰუნებაზე გვარჩენს აღამიანის-ინდივიდუუმის გა-
რეშე; ~~მეტი~~ ამგვარი ხურათოვანი გამოსახვა მხოლოდ ფილმს შეუძლია.

„კუთხედი ფილმი“ უნდა მიკუთვნოს, აგრეშვეთაღამიანო
ფილმის ჯგუფს, რომლის შესახებ ჩვენ ვაღკვე ვილაპარაკებთ.

„თეატრის ხელკლება არის მხახიობის ხელკლება, კინო-ხელკლება
არის ხურათის ხელკლება. ხგენახ არ შეუძლია უმხახიობით არხებობა,
ფილმში მოქმედობს თვალხარინო ხაგნები . ხგენაზე ხიფყვის მახარებე-
ლია მხახიობი; ფილმში მხახიობი არის ფილმის ხურათოვანი ენის მახა-
ღა.“⁸⁹⁾ აღამიანის ხახე არ უნდა იქნეს განშორებული ჰუნებისა და
ხაგნების ხახიხაგან. იქ ხაღახ მხოფლიო და აღამიანი ურთაშრის ქვეშ
მხაფურულად შეხიხხეხორგებული მოგვევლინება, იქ იწყება ფილმის
მხაფურული ხამყარო.

შვეცხაღეთ რა ფილმის მხაფურული გამოსახვის ხაშვალეებობის
გარკვევას, გამოგვაქვს შემდეგი დახკვნა: ფილმიური გამოსახვის მახა-
ღა - მოძრავი ხურათი - ~~მეტი~~ ხურათის ამორჩევის, ხელის, რიფშის,
გაღაშნელეების, მონყაყის, ხმისა და მათი მრავალმხრივი მხაფურული გა-
მოყენების ^{მხოლოდ მხაფურული გამოსახვის} შენადღებობას; ფილმიური მხაფურული გამოსახვის ხაშვალე-
ებოთ, რომელიც გხორების ხინამღვიღეს გარდაქმნის და ახუფთავებს
ყოველგვარი შემთხვევიოთმისაგან, იქმნება ფილმის ხიმშოლიური ძალიო
გამღიერებული მხაფურული გამოსახვა; აი, ამ ფილმიური ~~ფილმი~~ ფორმით
გახხივონებული აშრის გამოსახვით, იქმნება ფილმიური აშროვანი ხამ-
ყარო, რომელხახ ჩვენ^სკინო-ხელკლებახ უწოღებთ.

=====

შეკრე ნაწილი
=====

ფილმის დამოკიდებულება
=====

ხელშეწყობის სხვა სახეებთან
=====

ფილმიური გამოსახვის ხაშვალელების არხისა და მიხი მხაფურელი
გამოყენების განხაზღვრით, ვფიქრობთ, შევხედეთ ფილმის, როგორც ხე-
ლოვნების, განხაზღვრა; მაგრამ იხე, როგორც თეატრის, ლიტერატურის
და მხაფურების მხაფურელი გამოსახვის ხაშვალეპანი შეხაძლეპელია გა-
მოყენებული იქნეს არა-მხაფურელი მიზნებისათვის, შეხაძლეპელია აგრე-
თვე ფილმის მხაფურელი გამოსახვის ხაშვალეპანი გამოყენებული იქნეს
არა-მხაფურელი მიზნებისათვის, რომელსაჟ, თავისთავად ცხადია, ხელოვნე-
ბახთან არაფერი ხაერთო არ აქვს.

ჩვენ არ ვგულისხმობთ ამ შემთხვევაში, იხეთ ფილმებს, რომ-
ღების მიზანია მყურებლის მხოლოდ გართობა. ახეთი ფილმები თავისთა-
ვად არ აცხადებენ პრეფენზიას იყოს ხელოვნება. შექეპირიხა და შიღერის
გვერღითქუაფრში, და ვერღიხა და მოცარფის გვერღით ოპერაში, აქვს ხვერ
და ოპერეფახხაფ თავის არხებობის უფლემა; ახევე კინო-ხელოვნების გვე-
რღით, გამართობელ ფილმებსაფ აქვს თავისი უფქეგია, რომღიღანაფ კინო-
ხელოვნებამ არა ერთხელ ხაჭირო ბიბგი მიიღო. ფილმმა, რომ თავისი
კანონშიმიერება არ ღაკარგოს, ანღა უკეთეხად რომ ვთქვათ, არ ღაარ-
ღვიღებს, ამიხათვის ხაჭიროა, რომ ფილმმა არ უნღა წაბაძმოს ხხვა ხახის
ხელოვნებას. არა იმ ფილმებსაჟ, რომღებოფ შაღხის მახეების გართობი-
თვის იქნა შექმნიღი, მიოყენა შიანი ფილმის მხაფურელი გამოსახვის
კანონშიმიერების განვითარებას, არამელ იმ ფილმებსა, რომელიფ ცღი-
ღობღა თეაფრის წაბაძვას და ამით, თითქოს, მხაფურელი ფილმის შექმნას.

ამიფრო ჩვენი მიზანია ხაზღვარი გავავლოთ ფილმმა, თეაფრხა
და ლიტერატურახს შორის. ფილმმა და მხაფურობას შორის არხებული გან-
ხხვაება თავიღანვე ცხადია: ~~სახეობის ხელოვნების~~ იგი-
ვე ღაქვემღებარებული როღი ექნება ფილმში, როგორც არხიფექტურახს.
სახეობის ხელოვნების შეღთვბ
, ~~სახეობის ხელოვნების~~ ეგვეღინება, როგორც ~~სახეობის~~ და ქან-
ღაკება. ორთავე არხი მყარი-უძრავი. ამ ხუფიურობის ხაწინააღმღეგოთ,

ფილმი ქმნის, ხურათოვნად შეკრულ, მოძრავ ხურათებს, რომელიც, როგორც ცხადდება, მოყვრით მოძრაობს და მიყავს ღიშმნიური აწმავლოზით მოცემული მოქმედება წინ.⁹⁰⁾ ამასგარდა, ღღემლე არავის აზრათ ~~წინ~~ არ მოხვლია რეპინის, ანდა ფან გოგის ხურათებიდან ^{მხატვრული} ფილმი შექმნ მაგრამ შექმნირის, გოთუხ და სხვა უამრავი ავტორების ნაწარმოებებშიდან, არა ერთხელ უცლიათ ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. ფილმი რომ თეატრი, ანდა ლიტერატურა არ არის, ეს ცხადია, თუ ჩვენ მათ მხატვრული გამოსახვის ხაშვალეებებს არ დავიწყებთ, მაგრამ მიუხედავათ ამისა, ხშირად ხდება მათი ხაშვლებების დარღვევა. ჩვენ გვინდა ფილმის დამოკიდებულება თეატრთან, ლიტერატურასთან და აგრეთვე მუხიკასთან გავარჯიშოთ და ამით გავხაშვლოთ ფილმის ხელი.

ორიოლე ხიყყით შევეხებით ფილმსა და ჭლევიშიონის შორის დამოკიდებულების ხაკითხს: ჭლევიშიონი წარმოშვა იმ აზრმა, რომ „შორს-მოსმენა“ (რალი) დავკავშირებიათ „შორს-ხედვასთან“.

რალიის ხელიური განხაშვრა თხოულობს, რომ მან თავისი ხაკუთარი მხატვრული გამოსახვა უნდა შექმნას მისი აკუხციკური ხაშვალეებით. „რალი შექმნის თავის ხაკუთას ნამღვილ ხამყაროს, მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის მთლიანად თავის ჭქქნიკურ ხჭრუქქურას, აკუხციკურ ბუნებას და თანადროულობის შეურყვეველ ხიძლიერებს დავყარდნობა.“⁹¹⁾ ხელმწივის სხვა ხახეებიდან, მხოლოდ ისინი დგანან რალიისთან ახლოს, რომლების გამოსახვა აკუხციკურ ~~სხვა~~ შეხამებლობას იძლევა. მაგალითად მუხიკა და ლიტერატურა.

რალიის შროგრამაში მუხიკა ^{აქედან} ღღემლე დიდ ადგილს, ვიღვე ლიტერატურა. რალიში ხიყყვა არის ღქქღრის ხმა, რომელიც მხმენელათვის დავუნახავია; ხმის ბუნებრივი მონაღემები ამიყომ ნაწილობრივად მაინც იკარგება. ღქქღრისა და მხმენელს შორის ხურათოვანი-ოპტიკური დამოკიდებულება არ არხეობს, ამიყომ მხმენელი იძულებულია

90) იხ. G.Mueller, Dramaturgie des Theaters und des Films, Wiesburg 1942, S.187
 91) იხ. A.Bofinger, Zweck, Ziel und Wert des Rundfunks, Vortrag, Wien 23 Sept. 1930

შექმნას თავისი ხაკუთარი აზროვანი წარმოდგენა. მხემენელის ფან-
 ტაშია ქმნის შემომქმედს თავის შინაგან წარმოდგენით ძაღას და
 ხაბოლაღ ღქმნა და მხემენელს შორის ქრება ხხვაღა და მხემენელი
 ღქმნობის ხიყყავას, თავის წარმოდგენით მხოფღოთი, აქმევეს თავის
 ხიყყავათ.⁹²⁾ რაღობს მხემენელი მიღის აღამიანენიხა და ხაგენიხ
 განხაზღვრულ ხურათოვან წარმოდგენახთან, რომელიღ მხემენელის ინღი
 ვიღუაღურ ხახითათანაა ღკვეპირღბული. ამიყომაა, რომ რაღობ გაღა-
 გემის გავღენა, ხხვაღახხვა პირღე, ხხვაღახხვაგვარია, იხევე რგ-
 რგ მუხიკის მიხმენის ღროს. ჰაგემანი უწოღებს რაღობს განღეგი-
 ღემის ხეღოვნემას⁹³⁾, მაგრამ ეხ იღას არ ნიშნავს, რომ რაღობს
 არ შეეძღბს მიხიური ხეგეხია, ~~ხეგეხია~~ მიხი არმიოთ იძღევა იხ
 თვიოთღული აღამიანის განღღახს.

რაღობს მიკროფონი არის უაღრეხაფ მგზნობიარე; ამიყომ ხრულ
 ყოფიღი არყოღღაღიხაღ თეაფრადური ენა რაღობი არ ვარგა. რაღობ
 მოითხოვს ჰუნემპრიკობას ღქმნობიხაგან.⁹⁴⁾

რაღობს შეუძღია შექმნას მხაფვრული გამიხახვა, რომღის ფორ-
 მად უნღა რითოვადღის რაღობ-ღაღემას.⁹⁵⁾ რაღობ ღაღემის მხაფვრული
 გამიხახვის ხაშვაღემაა აკუხეხია: რომღის მიროთადი მახაღაა ხიყ-
 ყვა და მიხ გვერღით მუხიკა და ხმაური. რაღობ-ღაღემის მწერადი
 უნღა იყოს ღაუფღემული რაღობს აკუხეხიკური მხაფვრული გამიხახვის
 შეხაძღემღემას, რომ შექმნას რაღობსათვის ღამოკიღღემული ნაწარ-
 მიკი; რაღობ-ღრამა, რაღობ-იპერეფა, რაღობ-იპერა და ხხვა ამ-
 გვარი ხახეღწოღმა უმაღრუკია და არ ეთანხმება რაღობს მხაფვრუ-
 ღი გამიხახვის კანონმიკიერემას. იპერის აღგიღი იპერაშია, ~~XXXXXXXX~~
 =====

92). იხ. A.Kutscher, a.a.O.S.388-389
 93). იხ. Hagemann, "Rufer und Hoerer", I.S.181; "Formen
 und Grenzen der Hoerspiele".
 94). იხ. H.Pongs, Das Hoerspiel, Stuttgart 1930, S.5
 95). იხ. A.Kutscher, a.a.O.S.394

დრამის - თეატრში და ოპერეებს - ოპერეტაში. რა თქმა უნდა ეს არ
 ეხება რადიოს არა მხაფერულ ფუნქციებს, რომელიც გაფილტვილ უფრო
 დიდი და ხაჭირთა, მაგრამ ~~საქართველოს რადიო-ტელევიზიის~~ შექმნი-
 ლი იქნება რადიოს მხაფერული გამოსახვის ხაშვალეზით, ხაჭირთა კანონ-
 ზომიერებში-ხედილის დაცვა, რომლის გარეშე ხაერთოდ ხედვინება არ
 არსებობს.

ფელევიზიონი არ არის, ხურათოვანი რადიო, არამედ მოვლენის
~~ფორმა~~ ხურათოვანი გაღაცემა. ჯერ კიდევ ~~1930~~ 1930 წელს იქნა გაღა-
 ცემული ფელევიზიონის პროგრამა „პრიფანეთის რადიო გაერთიანების“
 (British Broadcasting Corporation) მიერ. დღეს უკვე ფელევიზიონის ქხე
 ლის მშენებლობაზე და გაფილტვაზე მუშაობს მსოფლიოს მორჩინავე
 ხახელმწიფოები;ახე, რომ უმკვლევ ხანში ფელევიზიონი, აღმათ, მთელ
 მსოფლიოს მოვლება.

ფელევიზიონის შექმნისთანავე, როგორც მსხალდნელი იყო, და-
 იბადა აზრი, თითქოს ფელევიზიონის შექმლის არა მარტო ფიქსის, ~~საქართველოს~~
 არამედ თეატრის ~~და~~ შეცვლაც კი. ფელევიზიონს რომ წახვია ხახის მხა-
 ფერული ნაწარმოები (ფილმის, თეატრის, ოპერის და ხხვა) გაღაცემა
 რომლის დროს დიდი ნაწილი მხაფერული გამოსახვისა იკარგება,
 შეუძლია, ეს იმან არ ნიშნავს, რომ ფილმის, თეატრის მხაფერული
 გამოსახვა იქნევა ფელევიზიონის მხაფერულ გამოსახვად. ჯერ ერთი
 ხრულიად ხაეჭვთა, რომ, ხაერთოდ, ფელევიზიონს შეუძლია შექმნას თავი-
 ხი ხ ა ვ უ თ ა რ ი მხაფერული გამოსახვა. რამდენადაც დღეს ამის
 თქმა შეიძლება, ფელევიზიონის ფუნქცია ამოიწურება მისი რეპროდუქ-
 ციული, ე.ი. არა-მხაფერული ფუნქციებით. მაგრამ აქაც ხაჭირთა მო-
 ვლენების განხაკურებული ამორჩევა, შომელიც განხაზღვრულ ხურათო-
 ვან მონაცემებს იძლევა. პეფიციენი მოგვითხრობს: „დროგამოშვე-
 ბით ვნახულობდი მე მკვლე ნიშნების მოლაპარაკებს, ვნახულობდი ვამ-
 ბომ და არა ვიხმენდი. იმ უბედურს მიზნად ქონდა ~~გაღაცემა~~ ^{ნაღ} ^{ფაქტუალი} გაღაცემა იმ-
 ფიკურად ხაიფერებს გაუხადა. ის ყოველ-დღიურად იცვლიდა გაწახუცხ

და როდესაც იმ კორეის თმზე ლაპარაკობს, მაყურებელი მიმხერავებული უყურებს მის გაღმწევის. მისი ხმა ~~და~~ ღრმა და ობილი, მაგრამ რაც ვაღებ გონებაში რჩება არის მისი გაღმწევი. 96) ამ მაგალითით უკვე ხატივო ხდება გ. ეკერტის აზრი, თითქმის ფელევიზიონის თ ა ნ ა ხ ნ - ო რ უ ფ ლ ე ბ ი ა ნ ი ელმენეჟები აკუნსტოვა და ოპტოვა იყოს. 97)

ფელევიზიონი ხატიროებს "აქტუალობას" და "უშუალობას"; მის უყვარს "ფოცხალი" მოკლენები, რომლებიც განხაზღვრულ ხერათოვან გა მონახვის შესაძლებლობას იძლევა. 98) მონადღენელია, რომ ფელევიზიონი არ განურღება თავის ამ არამხაფვრულ ხერათო, მაგრამ თუ მხელველო- ბაში მივიღებთ იმ ფაქტს, რომ რადიო მხაფვრული ნაწარმოები, ღრთა განმავლობაში, "რადიო-ღაღმა" (Horespiel) გახდა, ფელევიზი- ონი მხაფვრული ნაწარმოების შექმნის შესაძლებლობა "ფელევიზიონის ღაღმაში" (Fernsehspiel) უნდა ვეძოთ.

გხადია, ფელევიზიონი ხაზრლობს მოკლენის ხერათოვანი გაღა ცემით, ანღა უფრო ხწრადღაგაშუქებით, და გაანწღა შესაძლებლობ, მხა ვრული ფილმიც თავის პრეგრამიხათვის გამოიყენოს, - რის შეღავალ ზოგიერთებმ ღაღბაღათ აზრი თითქმის ფ ი ღ მ ი უ ღ რ ი ხ ც ე ღ ე ვ ი ბ ი ო ნ ხ , - მაგრამ თუ ფელევიზიონს მხაფვრული ფილმი გა- შუქების ~~გა~~ შექმნის შესაძლებლობა გაანწია, ეს ვერაფერს ვერ ამბობს კინოხელოვნების წინააღღეღა

ფელევიზიონი არის, უკიღურეს შემთხვევაში ჯერჯერობით, ხერათოვანი გ ა ვ რ გ ე ღ ე ბ ი ხ ხაშვალბა და ფილმი არის ხელოვნე თავისი ხაკუთარი ფორმიოა და ხეიღოთ.

=====

96) .იხ. Suedd.Ztg.15-4-1952

97) ~~ჩი~~ ფელევიზიონი და ფილმს შორის განხხვავეების განხხხ ვრის ღრის გ.ეკერტის ყურადღებას აქცევა აგრეთვე ფელევიზი- ონი რიფში არამოქნილობას, ეკრანის ხიღიღეს მაყურებელი ფიხილოგიის და ხხვახ, მაგრამ იხ მათ შორის მკვეთრი ხაზ ღვრის გავეღება მაინც ვენ ახერხებხ. იხ G Eckert, Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten (Westf.) 1953

98) .იხ. W.H.Wilson,a.a.O.8.192

98a) .იხ E.Eckert,a.a.O.8.83-88

მიმიურის, ე. ი. ღრამაჭრული ხიფყვისხაგან. თეატრში ყოველი ხიფყვა აქვს ფუნქცია, შექმნას ხივრცე და მოძრაობა. ლეკორაგიახ, ანდა ხეენიხ რე-
 ალურ ხივრცეხ არახილუხ არ შეუძლია გახლუხ ხივრცეხ აფმოხფერეხ მა-
 ჭარბელი. არა ლეკორაგია ქმნიხ გარემოცვახ-აფმოხფერეხ, არამელ ვი-
 რიქით, გარემოცვა-აფმოხფერეა ,,აგოხხეღუხ'' ლეკორაგიახ. ლეკორაგიახ
 რინ ხეენაზე ლაპარაკობხ და მოძრაობხ მხახიოში. ლეკორაგია აძლიერუბხ
 ღრამიხ ხივრცეხ შექმნიხ ილუზიახ და ამით აძლიერუბხ თეატრეხ აზროვან
 ხამყაროხ; მაგრამ შექხპირიხ-ხეენა (Shakespeare-Bushy) აღახფურებხ,
 რომ თეატრში ლეკორაგია აუფილეზელ ხაჭირილეუბახ არ წარმოადგენხ. თეა-
 ტრში მხახიოობხ შავი ფარლიხ წინააღმდეგ შეუძლია ხივრცეხ ილუზიახ შექ-
 მნა. ხეენიხ ხივრცე იქმნება ღრამიხ შინაგან ხივრცეხაგან. ხეენიხ
 რეჟიურე შეხახეღიაობა არიხ მხელელ მიხი და მხმარე ხაშვალეუბა. ღი-
 ნამიურე ხიფყვიხ ^{აზრეხაგან} იქმნება ღრამიხა და ამით თეატრეხ ხამყარო.

ფილმიხ ხამყარო არიხ თეატრეხაჩინო. ,,ფილმიხ ხეენა'' არიხ
 მთელი, ვამერახ ღინშით ღახინახი, მხოფლიო. მ მიხი კონკრეტული ხურათოვა
 ძალა არიხ მიხი მხაჭურული არხი. ¹⁰²⁾ ხეენაზე ხივრცეხ ილუზია იქმ-
 ნება მხოლოდ მაშინ, როღუხხე მხახიოში თავიხი მოძრაობით ხეენიხ
 ხივრცეხ მთლიანობახ აძლეუხ. შეღმიწევნიო ნაჭურაღიხჭურაღ შექმნილი
 თეატრეხ ლეკორაგიახ ვი, ვერ ქმნიხ, მხახიოობიხ გარეშე, ხივრცეხ ილუ-
 ზიახ, ვინაიღან მაყურებელმა ვარგად იგეხ, რომ იხ მხახიოობიხ განხა-
 ზღვრულ მოქმეღეუბახ ემხახურება. მხახიოობიხ გარეშე რეღება იგი ,,ძველად
 გამოფენად. თუ ფარღა გაიხხნება და რეენ თეატრინ მაგალითად, ვენე-
 გიხ ლეკორაგია გაღაიშღება, რეენ კიღევ ვერ ვარაზროვნად ვენე-
 გიაში; მაგრამ როღუხხე მხახიოობი ხეენაზე გამოვხა და ღაპარაკხ ღაი-
 წყუბხ, რეენ გვათრეღება ეხ ვარღონღეობიხ კუღიხეში და გაღავღივარო
 აზროთ ვენეღიაში. ამგვარად იქმნება მოქმეღეუბიხ აღავიხ გხაღყოფა.

=====

102) იხ. J.Gregor, Das Zeitalter des Films, Wien-
 Leipzig 1932, S.95-96

ფილმში კი ხივრცის-აქმობხვერის-გარემოცვის განხაზღვრა შეიძლება შექმნილი იქნეს აღამიანისა და ხიფყვის გარეშე, ხურათების რიფმიული შეთანხმების ხაფუძველზე. ხივრცის განხაზღვრის ღროხ ფილმი და თეაფრი იმყოფება ხაწინააღმდეგო მღგამარეობაში: თუ ფილმში ვენეციურად ჩაფმული აღამანი გამოჩნდება და ვენეციური კილოთი დაიწყებს ღაპარაკს, ჩვენ კილვე არ ვიგოთ ხად არის მოქმედების აღაგრი; მაგრამ თუ ფილმი ხივრცეს გვაჩვენებს და ხივრცეს აზროვნად ხიმბოლოხ დაუკავშირებს, მაშნღ ცხადი გახდება მოქმედების აღაგრი. თეაფრიში ~~ფი~~ ხივრცე წარმოიშობა ხიფყვისა და მოძრაობისაგან. 103)

ფილმის ხივრცე არ არის რეალური ხივრცე, ვინაიღან ფილმის ფქქნიკამ ჯერ რეალური ხივრცის ხურათი შექმნა და ამოთ იხ შეცვალა. 104) მიუხედავამ ამისა, ფილმიურ ხივრცეს აქვს უფრო მეფი რეალური ხახიათი, ვიღრე ხეენის ხივრცეს. ხეენის ხივრცე შექმნილია ხიხ, მაფერიოხა და კარღონის მახაღისაგან, რომელხაფ ვირველი შეხედვისთანავე ეფყობა, რომ ხელღვნურია და ეხ იგის მაყურებელმა. თეაფრი ამ ღროხ არ გღიღობს მოგვაჩვენის, რომ ეხ ღეკორაღია და რეკვიზიფი ნამღვიღი ხაგნეპია, ეხ ხაგნეპში მხოლოღ ღრამის ხამყაროში ღებულობს თავის ზე-ხინამღვიღილის, - ე.ო. მხაფვრულ ხახეხ. ამახ გარღა მაყურებელი უყურებს მხახიოგის პარიკს, გრიმს და იგის, რომ მხახიოგს არა აქვს მისი ნამღვიღი ხახე, მაგრამ ღრამის ხფეროში ეხ ყველაფერი ღებულობს მხაფვრული ხინამღვიღის, ე.ო. ზე-ხინამღვიღის ~~ხიფ~~ ხახიათხ და მაყურებელი იჯერებს მახ. ფილმს კღ აქვს ნამღვიღი ხაგნეპი, პეიზაჟი, ნამღვიღი რომაული თუ ზერძნული ნაგეპობანი, ანღა ფყეპი, ზღვეპი, როგორფ თავიხი მახაღა, რომლიღანაფ ფილმი თავის ხამყაროქმნის. თუ მახ ამ ხაგნეპის შექმნა უნღა, უნღა იქნეს ეხენი გაკეთებული მახაღისაგან ~~ხიფ~~ იხე, რომ იხ ხურათოვნად ხრულიად უნღა გავღეს ნამღვიღისაგანხ. თეაფრის ზე-ხინამღვიღეხ იხიფ ვერ გვღის, როღეხაფ პეიხა ნამღვიღ ნაგეპობაში,

103). იხ. A. Nicoll, Film and Theatr, London-Bombay-Sidney 1936, S. 164-195
 105). " L. Shauvet, Le Porte-Plume et la Camera, Paris 1950, S. 37-62

ანდა პეიზაჟში იღებება (Naturtheater)105), ვინაიდან ნამდვილი
ნაგებობა და პეიზაჟიც, ღრამის არხის გაშუქების შედეგად, არა-ნამ-
დვილ ხახიათს ღებულაბს.

ხეცის ხივრე შეხამებულია მაყურებელთა ღარბაზის ხარჯზე,
ე.ი. ხეცის ჩარჩოს იქითაც იქნეს გაღიღებული და თვით მაყურებელი
ღრამის მოქმედებაში იქნეს გამოყენებული, იმ ღრობ როდებაც ფილმის
ხივრე ეკრანზე გაშუქებული ხურათით განიხამღვრება.

თეატრის ხივრე იქმნება ღრამაგული ხი⁸⁴³ვრისა და მხახიობის
ფილმის მოძრაობისაგან. ფილმის ხივრე, იხე როგორც ყველაფერი ფილ-
მში, იქმნება ხურათით, რომელიც „ღამოუკიდებელია ხივრისა და
ღრამაგან.“,106)

II

ფილმის ხურათოვან გამოსახვას მიემართა ხმა. აღამიანმა ფილმში
ღაიწყო ღაპარაკი და ზოგირეოები ამით ამჟღავნებღენ, თითქოს ფილმის,
იხევე როგორც თეატრის, ეღმენფი იყოხ ხ ი ყ ვ ვ ა , ე.ი. მოღა-
პარაკე აღამიანი.იხინი მიღოღენ კიღვე უფრო შორს და ამზომღენ, რომ
ფილმი და თეატრი ერთიანღებთან ერთი ხახის ხეღვენებაში მხახიობის
მიერ წარმოთქმული ხიყვიის ხაფუძვეღზე და ამით ფილმი არის მხოლოდ
თეატრის მოგვიღნებით ღაბაღებული ძმა;¹⁰⁷⁾ ამგვარი, ხიღიღურაღ, შეი-
ღღარი აზრი თითქმის ღღეხაც არ გამქრალა და არა ერთხეღ იღავენ ამ
აზრს, არა მარტო ფილმის მოწინააღმღევენი, არამეღ თვით ფილმის
მუშაკვიბიც; რომღვიც ღრამებს ფიღმად იღებენ და ამით ფიქრობენ
ღიღოგის ფიღმების შექმნახ და ღღევახ, როგორც ფიღმის მხახვრულღ
ნაწარმოებღს. ღღაღოგის ფიღმს, ამგვარი გაგებით, არა აქვხ მხახ-
ვრული გამოსახვის შეხამებღობა და ყოვეღთვის ღარჩება ფიღმად გაღა-
ღებული თეატრალური ხკექღავლი.¹⁰⁸⁾

თეატრშიც არჩრის ხიყვივა პირვეღღი(primaeur), ხიყვივა მხო-
ლოდ მაშინ ხღება თეატრალურ მხახვრულ ხიყვივად, როღეხაც იხ მხახიობი

„მთელი“ უანით მიმიურ გამოსახულებას ღებულობს. თეატრში პირ-
ველადი არის აღამიანის უანის გამოსახვითი ძალა. თეატრის ხიწყვა
გამომდინარეობს მხახიობის მიმიური რიგების ძალისაგან, რამდის
შექმნა მხოლოდ აღამიანს შეუძლია.

ფილმში, არ არის აღამიანი ერთადერთი მხავერული გამოს-
ახვის მაყარუბელი. ის არ არის აგრეთვე ხიწყვის ერთადერთი გაღმ-
ომევეელი; რამ იმახვგ ყურადღება არ მივაქციოთ, რამ ფილმის ხიყ-
ყვა მხოლოდ ხურათვანი ხიწყვაა და ფილმს უხიწყვოდაც შეუძლია, და-
პარაკი. ფილმში ხშირად ხიწყვა ~~XXXX~~ იმმარება, იმ ღროს , როღე-
ხაც აღამიანი ეკრანზე ხაერთოდ არსრანს და ის ხხევიის შექმნელი
არ არის. ფილმს შეუძლია აღამიანის ხმა^{გაუგებარი} დაპარაკი, როგორც
აკუსტიკური რიგში გამიიყენის; ან კიღეც ყვირილი და დაპარაკი ისე
გარდაქმნას (გააძლიეროს ან შეახუხეწის), რამ ის მხოლოდ აკუსტი-
კური ხმაურის ფუნქციის შეახრულებს. ფილმში შეხაძლებელია გაგო-
ნილი იქნეს აღამიანის ფიქრი, იმ ღროს^{სიყვარული} ხიწყვეში, შეიძლება, არახ-
ოღეს არც თქმულა და არც იოქმება. ახე ხღება, თოქმის, ყვედა კულ-
ტურულ ფილმში, ხაღაც მუნების თუ ხხვა ხურათეწის, უჩინარი აღამი-
ანი, კომენტარის ხაშვალეშით, ხხნის.

ამგვარი ხაშვალეები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს მხაყ-
ვრულ ფილმში. მაგალითად, ერთი აღამიანი დაპარაკობს თბილისში
აფრიკაში, იმ ღროს, როღეხაც ფილმის კარგები გვაჩვენებს, არა ~~XXX~~
იმ აღამიანს, რამელიც დაპარაკობს, არამედ მის ხიწყვეტს „გადათარ-
გმნილს“ ხურათეწში, ე.ი. აფრიკის მუნებისა და აღამიანების ხურათ-
ეწებს. აქ ხიწყვამ მოქმხახურა ხურათეწს და გაააღვიდა აზრის გაგებ.

=====

- 105). იბ. A.Kutscher, a.a.O.S.281-294
- 106). იბ. A.Kutscher, a.a.O.S.360
- 107). იბ. R.Clair, a.a.O.S.174-184
- 108). იბ. F.Hipper, Betrachtungen zum Filmschaffen,
Berlin 1943
- 109). იბ. E.Jros, a.a.O.S.255-266

ღმის ელემენტი. ფილში მოთავსებულია არხებობა მისი ორგანიზული
დამოკიდებულებით მოძრავ ხერათთან. (112)

III

თეატრში და ფილმში რეჟისორული შემოქმედების, ე.ი. ლ ა ლ -
გ მ ი ს განხაზღვრისა და მათ შორის განხვავებების გამორკვევის
დროს, უნდა შევეცადოთ ხამი ხაკოთხის გარკვევას: ა). ელემენტი-
რული განხვავება; ბ). ღრამა და ხეცნარი და ლ). თეატრალური
ხაკვევების ფილმად გადაღების შესაძლებლობა.

ა). თეატრის მხახიობა და კინო-მხახიობს შორის განხახვა
ვების განხაზღვრა, ვფიქრობთ შეუძელით; მადრამ მიუხედავად ამისა
თეატრის მხახიობს შეუძლია აგრეთვე ითამაშოს ფილმში, რად ხეილი-
ურად ყრველთვის ხაშიშროებახთან იქნება დაკვეშირებული, მადრამ
თუ რეჟისორი კინო-ხედვნიებას იხეატრადლააა დაუფლებული, ის შეხ-
ძლებს თეატრის „ფიზიხაგან“ შექმნას ფილმიური „ფიზი“. ცხა-
ლიჟ, კინო-რეჟისორმა უნდა შეეცადოს თეატრის მხახიობის ჟექნიკის
არხის შეცვლას და ის ვამერახ, ე.ი. ფილმიური მხეყრული გამიხა-
ხვის კანონშიმიერებას შეუფარდოს; რის შედეგად „ჩვენ ვხედავთ
მხახიობს, ხეცნის შრძანებლებს, კინო-რეჟისორის უბრალი მახადამდე
ღეგრადირებული“ (113) ამის გამა თეატრის მხახიობი ფილმში თავს
„შეურადყრფილად“ გრძნობს, ვინაიდან ფილმი მახ არ ძძლებს მხა-
ხიობის ჟექნიკის იხეცნარი გამამყლავნიების ხაშვალებას, რგორც
ეს ხლება თეატრში. თეატრის მხახიობს თუ ფილმიური ხახეობის შექ-
მნა უნდა, ის უნდა დაემორჩილოს ფილმის ხერათთან კანონშიმიერე-
ბას. უფრო ხწარი იქნება, თუ ფილმი თეატრის მხახიობს თავს დაანე-

112). იხ. A. Kutschera, a. a. o. S. 376

113). იხ. F. Stepan, a. a. o. S. 87

ბებს და თავის ხაკუთრ მხახიობებს აღზრდის ფილმის ოპტიკა თხო-
 ულობს უცვს და ფილმის უცვი, რომელიც მანდღამანინგ ~~ფილმ~~ მხახიობის
 უქენიკვას არ არის დაუფლებული, მაინც უფრო კარგად ქმნის ფილმიურ
 ხახიობას, ვიდრე თუ გინდა ^{თეატრის} ~~ფილმის~~ მხახიობი, რომელიც მოცემულ უცვის
 არ შეეხება მათ. რა თქმა უნდა, თეატრისა და ფილმის მხახიობის
 აღზრდა მოითხოვს ხხვადახხვაგვარ აღზრდის მეთოდს, რომელიც მათი
 კანონზომიერებიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ცხადია, არსებობდა და
 ღლებაც არსებობს თეატრის დიდი მხახიობები, რომლებიც ფილმში იხე-
 თივე სიძლიერით იპყრობდნენ მაყურებლის ყურადღებას, ^{როგორც მაყურებელი} მაგრამ ეხენი
 არიან ძლიერი მხახიობები, რომლებიც თეატრის მხახიობის უქენიკვის
 დაუფლება იხევე ^{თი} სიძლიერით შეხებდეს, როგორც კინო-მხახიობის უქენი-
 ნიკვის დაუფლება. ,,ხენა და ფილმი უყენებს მხახიობს ხრულიად
 ხხვადახხვაგვარ მოფხოვნილებას... მხოლოდ რამოდენიმე აქვთ უნა-
 რი ქონდეთ ერთდროულად ეს ორი თიხება. ,,114) ახეთ მხახიობებათ
 შეიძლება ჩაითვალოს პ. ვეგენერი, ვ. ღაი, ჩერკასოვი ~~ფილმ~~ და ხხვე-
 ბი, იმ დროს, როლებაც გ. გარბო, ჩ. ჩაპლინი და, თუ ~~ფილმის~~ ^{გენეატი} ნაფა
 ვანნაძე ფილმის უცვიურ მხახიობებად უნდა ჩაითვაღონ.

თეატრის მხახიობა და ფილმის მხახიობს შორის არსებული
 განხხვავეებაზე მეტი განხხვავებაა თეატრის რეჟისორსა და ფილმის
 რეჟისორს შორის.

,, მხახიობის უქენიკვა და დრამა არის თეატრის უღემენი. მხა-
 ხიობის უქენიკვა პოულობს თავის უმაღლეს ამოგანახ დრამაში და დღ-
 მა თავის უმაღლეს გამჩახხვას პოულობს მხახიობის უქენიკვაში.
 ერთიანობაში გვაქვს ჩვენ თეატრალური შემოქმედების ძირითადი ძა-
 ღა. ,,115) მხახიობი, რომელიც დრამის არხს შეიგრძნობს, მახ სიხ-
 ხლსა და ხორცს შეახხამს და მაჭურებულს გადახხემს, არის ხენიის
 =====

114). იხ. E. Alterloh, Zur Soziologie des Kino,
 Jena 1914, S. 32
 115). იხ. A. Kutacher, a. a. O. S. 138

ბაქონი. იხ არის თეატრალური ხამყარის მუ- წერტილი. თეატრში ,,ლა-
 (kyrnakn) დგმა არის შემომქმედლი, თავისი ფუნქციის სხვადასხვა ნაწილებში,
 მაგრამ იხ არ არის თეატრის ელემენტი, 116) თეატრის რეჟისორი, რო-
 გორი დიქტატორული მთლიანით იხ არ უნდა მუშაობდეს^ა ყოველთვის
 უწევს მომსახურეობას მსახიობს. მსახიობა და არა რეჟისორი ქმნის
 ღრამის ხიყყვას, მიმთურ რეალობად. რეჟისორმა მხოლოდ უნდა უჩვენოს
 გზა მსახიობს და გამოიყვანოს მსახიობიდან მიხი შეხამდებლობის
 მატქიმაღური და ამით დაეხმაროს მსახიობს ხახეობის შექმნაში. მარ-
 თალია რეჟისორმა, უნდა მოხაზოს მთლიან დადგმის მთელი აზროვანი
 არხი და იხ ურთ მთლიან რიყში ჩახვას, მაგრამ ეხ მთლიანობა და
 რიყში ყოქველთვის დაკავშირებულია მსახიობთან; მაშინაც კი, როდესაც
 რეჟისორი მსახიობის ხახეობის შექმნის შეხამდებლობას შეხამჩნევად
 ამლიღრებს, ჩჩება იხ მაინც მსახიობის მოხამსახურე, ე.ი. ღრამისა
 და მსახიობის დამხმარე ძალა. 117) რეჟისორის როლი განიხამღვრება თე-
 ტრში იმიით, რომ მან უნდა მოხახიჭ გზა ღრამაყიული ნაწარმოებიდან,
 მსახიობამდე და დაეხმაროს მსახიობს ხახეობის შექმნაში. ეხ გზა
 ხელოვნებისაკენ მიღის მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი ღრამის შე-
 გნებული მათარებელი ხდება.

ფიღმი კი ხდება ფიღიმად არა მსახიობისხაცან, არამედ ხურათი
 ხაცან. ფიღმი არის მოძრავი ხურათი. ფიღმის შემქმნელი კი არის
 ფიღმის ხურათის შემქმნელი, რიმედესაც ფიღმში ყველაფერი ემსახურება
 ე.ი. ფიღმის შემქმნელი არის, ფიღმის ხურათის შემქმნელი - რეჟისორი.
 რა თქმა უნდა ამ აზრის მოწინააღმდეგეები ჯერ კიდევ ხაკმარისად მო-
 იპოვებან, როგორც ფიღმის პრაქტიკაში იხე მეცნიერებაში, მაგრამ
 მათი აზრი უბადრუკია, ვინაიდან პირველნი, ე.ი. ფიღმის მუშაკები
 =====

116). იხ. A.Kutscher, a. a. O. S. 224
 117). იხ. H. Kundsén, Theaterwissenschaft, Berlin-Hamburg-
 -Stuttgart 1950

ემორჩილება ვაჭრების ინფერეხებს, ან გამოღიან ვაჭრული ინფერეხებიდან აღმერთებენ ე.წ. ხეარის - ვარსკვლავის კულტს, რომ ფილმი უკეთესად გაყიღონ ბაზარზე და ფული „გააკეთონ“. მეორე მიმართულებების დამცველები ცდილობენ რეჟისორის როლი „დაამცვიონ“ და თვლიან ხეინარს კინო-ხელოვნების ხაფუძველად. „ფილმის ოხუფებს შორის - ამბობს დმიტრიევი - ჯერ კიდევ არ გამქრალა მცდარი წარმოდგენა იმაზე, რომ ფილმის ერთადერთი შემოქმედელი რეჟისორია და ხეინარი - ეს არის მხოლოდ მახალა.“¹¹⁸) ჩვენ ხეინარისა და დამცემის ხაკიოხს კიდევ დანერვილებით განვიხილავთ, მაგრამ ხაინფერესთა, როგორ უნდა დამცვიცოხს ი. დმიტრიევმა კინო-რეჟისორის მეორეხარისხოვანი როლი (კინო-ხელოვნებაში. ფილმში ხეინარი, მხახიოხი, ოპერატორი, ხმის ოპერატორი, არხიფექტორი, მხაფვარი, კომპოზიციორი და ყველანი და ყველაფერი, რახაჟ ფილმის ხურათების შექმნაში შეუძლია თავისი წვლილი შეიფანოს, ემორჩილება რეჟისორს. თეატრში პაფონობს მხახიოხი - ფილმში კი რეჟისორი. ვინაიდან ფილმის შემქმნელი ელემენტი ხურათისა და რიფშია, ფილმის შემქმნელი არის ხურათისა და რიფმის შემქმნელი-რეჟისორი. „ფილმში მოთხოვნილების წაყენება რეჟისორისადმი არის კარდინალური კიოხვა, ვინაიდან აქ რეჟისორია ხაერთოდ ერთადერთი პიროვნება, რომელიც ფილმის ხაერთო გეგმას ხელავს.“¹¹⁹) „რეჟისორი არის ბრძოლის ხარდალი, რომელიც გათამაშებული უნდა იქნეს იუპიფერის დამპიტი ხხივეების ქვეშ.“¹²⁰)

ბ). დ რ ა მ ი ს , ხ ე ე ნ ა რ ი ხ ა და დ ა ლ - გ მ ი ს დამოკიდებულების განხაზღვრის დროს, უნდა განვიხილოდ ჩვეთ არა მარტო დრამის, ე.ო. ფრაგელიოხა და კომედიის დამოკიდებულება ფილმთან, არამედ ხაერთოდრამაფიული ნაწარმოებების დამოკიდებულება ფილმთან.

=====

118) იხ. D. Дмитриев, О некоторых недостатках в воспитании
 119) იხ. W. Liebeneiner, Dramaturgie des Theaters und Regisseur
 120) იხ. Die Zukunft des Films, 1928, S. 343 Искусство и Кино-моск
 1/1953, С. 108-9

მიუხედავად იმისა, რომ ღრამაფიური ნაწარმოები იძლევა მრავალ-
ფეროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას, მისი ძირითადი მხაფრურღ
კანონზომიერება ცხადი და ჩამოყალიბებულია: ღრამის ენა არის მიმი-
ურად, ე.ი. ღრამაფიურ^ღ მით გაყდენთილი ხიფყვა.

ხეცნარი კი არის მხოლოდ ფილმიური მოქმედება, რომელიც ამ
მოქმედების შინაარს განხაზღვრული ფილმიური მხაფრული გამოსახვისი
შ ე ხ ა ძ ლ ე ბ ლ მ ი თ ახახავს.¹²¹⁾ მიუხედავად იმისა, რომ
ხეცნარის შექმნიხათვის არ არხეძობს არავითარი კანონი, ნორმალურ
მოვლენად შეიძლება ჩაითვას, რომ პირველად, შექმნილი იქნეს ფილ-
მის ძირითადი იღვა კონფიქციითი (ფიქსი). ფილმის ამ გენერალური იღე-
ნისგან შეიძლება შეიქმნეს უფრო ფართედ გაშლილი აღწერა ფილმიური
მოქმედებისა, რომელიც უკვე ფილმის ხურათოვანი ხახითის განვითა-
რებას ხავმის ვრცლად აღწერს, რომლის ღრის, თვით მნიშვნელოვანი
ლილოგი თუ ხხვა აკუსტიკური შესაძლებლობანი აღნიშნულია (Treatment)
ექსპოზება და ფრიფენების ხაფუძველზე შეიძლება შეიქმნას ხეცნარი,
რომელიც უკვე მოფემული მოქმედების განვითარებასა და შინის ფილმი-
ური გამოსახვის შესაძლებლობას, თვით კამერას ფექნიკური შესაძლებ-
ლობის მხედველობაში მიღებით, ხ ი ფ ყ ვ ი თ აღწერს. მთავარი
ყურადღება უნდა მიექცეს აქ იმ გარემოებას, რომ ხეცნარი არის ხიფ-
ყვებით აღწერილი ფილმიური მოქმედება, იმ ღრის, რლენხაც ფილმის
მხაფრული არხი ხურათთა.

ხეცნარი შეიძლება შეღმრებული იქნეს^{თუფრის} რეყისორის დაღმის
გემახთან, ე.ი. დაღმის ხარეყისორი წიგნთან, ხაღაც რეყისორი მო-
ფემულ ღრამაფიურ ნაწარმოებს, თავისი პირადი ცლენისა და გამოცლი-
ღების ხაფუძველზე გაღამემუშავებს, რომ ღრამაფიურ ნაწარმოებს , ხი-
ხლი და ხორცის' შესხმის შესაძლებლობა გამოუნახოს. თუფრის რეყი-
ხორი ამ ღრის ღვას ღრამაფიურ ნაწარმოებსა და დაღმის შუა აღაც;
ახე, რომ ხახაცილო იქნებოდა თუ ჩვენ შევეცდებოლოთ იმის ~~დაღმის~~

121).იხ. D.Oh, Das Film-Manuskript, Berlin 1926, S. 4-44

მეცნიერებას, რომ დადგომის ხარეყიხორი წიგნი მხაფერული ნაწარმოებია.

ხიფყვა ხეწნარი (აღბათ) წარმოიშვა Scenario -^{121a)} დაწ, რომელიც იფა-
ლირს ხახაღხო თეაფრის აღმოგენებახთანაა (16-ეუ ხაუკ.) დაკავშირე-
ბული. ხეწნარიო-ხეწნარი წარმოადგენდა ფურცლებ, რომელშიდაც ხეწნაშე
განხახორციელბელი კომელიის ძირითადი შქნაარხი და ხეწენების თანამი-
შლეწრობა იყო აღწუხხული. ხეწნარიო იყო კომელიის რონჩხი, რომლის
იფერპრეფაცია, დიალოგის შექმნა და აქედან ხახეობის შექმნა მთლიანად
მხახიოშის ხაქმე იყო. ხეწნარიო იმდენ თავიხუფდებახ აძლევა მხახი-
ობს, რომ იხ ~~ხე~~ თავიხუფლად გვიღა თავის დიალოგს დადგომის განმეორე
ბიხახს, თავიხი ხურვილიხა და ხახიათის მიხედვიო. ამგვარ დადგმეშქი,
რომელხაგ Commedia a soggetto ანდა Commedia dell'arte ეწოდებოდა, ბა-
ფონობდა მხახიობის ნება-ხურვილი და მიხი მხაფერული ნიჭი. Commedia
dell'arte-ეუხ ხეწნარიოხაგ არ გააჩნია მხაფერული ნაწარმოების ხრულ-
ყოფილობის ნიშნები. ~~.....~~

ხეწნარი აღწერს ფილმის ხურათობის შექმნის შეხაძლებლობას
ხიფყვით, რომელიც ხაბოლო, ე.ო. ფილმიურ მხაფერული ნაწარმოების|ხახეხ
ლებულობს ხურათში. დიფერაფურული ნაწარმოები კი თავის ხაბოლო მხა-
ფერულ გამოხახეხას აღწევს ხიფყვით. „მწერალი, რომელიც ხაბოლო მხა-
ფერულ ნაწარმოებს ხაფყვებოთ ვერ ქმნის ხაერთოდ არ არხეობს.“¹²²⁾

„ხეწნარი არ არის ხიფყვის მხაფერული ნაწარმოები, თავიხი ბუნების
თანახმად, მახ არ შეუძლია ეს მოთხოვნილება წამოაყენოს.“¹²³⁾ ხეწნარი
გამოყენება არის რეყიხორის ხაქმე. ხეწნარის აბროვანად გამოყენების
შედეგად შეუძლია შექმნახ რეყიხორმა მხაფერული ნაწარმოები. ფილმი
ოპტიკური ხელგვენება და ხეწნარი, რომელიც კ მ ნ კ რ ე უ ლ ხუ-
რათებს არ შეიგავს და არც შეიძლება შეიგავდეს, არ შეიძლება ~~.....~~

~~.....~~ მხაფერული ნაწარმოები იყოს, იხ აღწერს მოქმედებახ
=====

122 129) .იხ. A.Kurscher, a. a. O. S. 373
123 229) .იხ. B.Rehlinger, Der Begriff Filmisch, Ensdetton, S. IT
1948
121a). იხ. Screenplay ; ე.ი. Drehbuch;

და ყოველგვარ ჭეჭნიკურ ღუჯადსაგ კი ხიფყვიპით იმ ღრის, როდესაც ფილმის მხაფურული ნაწარმოები ვეადნხანინოვდახ-სურათებს მითხსოვხ.

„ფილმი არ არხებოძბ ქადაღღუ. ზედმიწევნით ზუხუად ღაწერიღ ხუნენა-რხაგ არ შუეძლია წარმოიღვინის მამავალი მხაფურული ნაწარმოების ღე-ფაღუბი. თუ ვინღა ვათვადიხწინეზული იყიხ ღაზუხუფით ხელი, ხინათლე, ღიათრაგმა, ~~XXXXXXXXXX~~ მხახიოძიხ თამაში ღა ხხვ. ფილმი არ არხებოძბ ეურნის გარეშე.“¹²⁴⁾ „ხუნენარი არ არიხ ღიფურაფურული ნაწარმოების ფო-რმაგ... იხ არიხ ფილმის წინა ხაფუხური. ხუნენარი შეიძღუბა შუეაღა-როთ თუაფრიხ ღაღვმიხ ხარეყიხორო წიგნხ ღა არა ღრამახ.“¹²⁵⁾ აქეღან, თვით ხაუკუთუხო ხუნენარიღ რეყიხორხ ვურ აკმაყფიღუბხ, ვინაიღან იხ მხოღღ ხიფყვაა. ხუნენარი არიხ „ქადაღღიხ ფილმი“¹²⁶⁾ კ. თავიხ-თავში აფარუბხ თავიხ წინააღმღეგობახ. ფილმი იქმნუბა რეყიხორიხ მიურ არა ხუნენარიხ ღამწერიხ ფილმის მხაფურულმ ნაწარმოების შემქმნელი, არამელ იხ აღამიანი, რომელიღ ფილმის ხურათუბხ შინიხ. „აღამიანი, რომელიღ მეფიხ, ვიღრე ჭეჭნიკიხი, მექანიკიხი, აპურაფორი; აღამიანი, რომელიღ ხინათლით ღამიუკიღუბღათ მუშაობა შუეძლია; რეყიხორი, აპურა-ფორი, მონფაყიორი არიხ კინოზხელღვენების შემქმნელი; რეყიხორი კი, როგორღ ფილმის მღღიანობიხ ხუღიხამღეგმელი, არიხ ფილმის ეღემენფი.“¹²⁷⁾

„რეყიხორი არიხ ყოველგვარი ფილმის გახაღუბი.“¹²⁸⁾

ამიხ შემღეგ შეგვიძღია ვთქვათ, რომ ^{აბ} აზრიხ თითქიხ ხუნენარი იყიხ ხრუღუფღუბიანი ღიფურაფურული ნაწარმოები არ შეიძღუბა ჩიოთვადიხ ხაკითხიხ ხწარ გარკვევად, მაგრამ ამ აზრიხ მიღღერეში ^{თოვანი ვინაიღა} ეურ კიღეჯ მოიპოვბიან: „ჩვენ გვაქვხ ეხღა ხუნენარიხ ღიფურაფურა ... ~~XXXXXXXXXX~~ თანამღღრევე ფილმის ღიფურაფურა“¹²⁹⁾ ~~XXXXXXXXXX~~ ხუნენარი არიხ

- 124). იხ. R. Clair, a. a. O. S. 103
- 125). იხ. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Der Film Gestern und Heute, Zuerich, 1945, S. 27
- 126). იხ. Arnheim, a. a. O. S. 221
- 127). იხ. A. Kutscher, a. a. O. S. 361
- 128). იხ. D. Nichols, The Writer and the Film, 20 best Filmplays New York 1943
- 129). იხ. J. Gesner, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ The akreerplay as literature, New York 1943, S. VII-VIII

ცხადია, ფილმის მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში, ოპერატორის, მხახიობის, ხმის ოპერატორის, კომპოზიტორის, არხიტექტორის თუ მხატვრის გვერდით, თავისი წვლილი შეაქვს ხეივანარისცხ; მაგრამ ხეივანარი არ მოითხოვს თავისი არხით ლიტერატურული მხატვრულ ენას. ხეივანარისცხის ამოღანა არის ფილმური მოქმედება, კადრების თანამიმდევრობა, ხმა (მუხიკის, ხიფყვის და ხმაურის შესამღებლობა) და მათი ფუნქციური განხორციელებების შესამღებლობანი და ა ა ხ ლ ო ე ბ ი თ აღწერობ; აღწერობ ხიფყვით. აქ ხიფყვა არის არა მხატვრული გამოსახვა არამედ გ ა გ ე ბ ი ნ ე ბ ი ხ ხამვალება. ხიფყვით ფილმის ხურათების გამოსახვა შეუძლებელია. ფილმის ხურათები კინოკადრების იქმნება უ მ უ ა ლ ო ლ რეჟისორის მიერ და ხწორედ კინოკადრების ფილმიურ რეჟიმში ჩახმის შედეგად იქმნება ფილმის რეალაფეთქი - მხატვრული გამოსახვა. ხეივანარი თავისი არხით მხატვრულ ენას არ თხოვლობს, რის შედეგად შეუძლებელია ხეივანარი ლიტერატურული, მხატვრული ნაწარმოები იყოს; ამავდ ღროს შეუძლებელია ხეივანარი იყოს ფილმის მხატვრული ნაწარმოები, ვინაიდან ის ხიფყვით აღწერს ფილმურ ხურათოვან მოქმედებას, იმ ღროს, როდებაც ფილმში, როგორც მოქმედება იხე ყვავაფერი, მხოლოდდამხოლოდ რიფმიული ხურათია. მხოლოდ კინოხელოვნების კანონზომიერების ხაფუძველდშე შექმნილი კინოკადრები არის ფილმის მხატვრული ნაწარმოების ვარგახიანობის ხაწინდარი; და კინოხელოვნების შემქმნელი არის რიფმიული კინოკადრების შემქმნელი - კინორეჟისორი.

კინორეჟისორს შეუძლია მთელი მხოლოდის შესახეღავობა თავისი მონებინათვის გამოიყენოს: ფყეები, ყვავილები, მშე მთვარე, მღინარევი, მთები, ღრუბლები, ველები, ქული, ხაათი,

ფანქარი, ფრინველები და ხევა მრავალი, არის რეციხორინათვის მხაჯვრულ-
 ლი გამოსახვის მახალა. აღამიანისა და ხაგნებისაგან რეციხორს შეუძლია
 ხახურვნიელი გამოსახვა შექმნას. რეციხორი ფილმის შექმნის ღრმადმო-
 უკიდებელია ხივრეისა და ღრმისაგან. მაშინაც კი, რომეხაც ხეენარის ავ-
 ჭორი ხეენის ნაწილავხაც კი თითქმის შესხვად აღწერს, იხივ კი თავის
 განხორციელების ღრმს, თვით რეციხორის მიერ იცვლება; ვინაიდან ფილმის
 მახურია იმდენად მრავალფეროვანია, რომ იხ ხევა უფრო ეფექტიურ შეხა-
 ძლებლობას იძლევა, ვიდრე ეს ხეენარის ავჭორს შეეძლო ხეენარის დაწე-
 რის ღრმს გაეთვალისწინებია, ან ~~მა~~ ეგრძნო, ¹³³⁾ თვით მაშინაც კი, რო-
 ლეხაც ხეენარის ავჭორი, მაგალითად ქულის გაღაღებას, იხე ლეჭალურად
 აღწერს, რომ მისი ხელი და ღრმ წერილმანამდე განხაზვრულია; მაგრამ
 ვინ იცის რამდენნაირი ქული არსებობს ^{სუბილე} და ამას გარდა არა მარტო მისი
 ფორმაც ^{მოწყა} ფილმიურ ხაზოლად გამოსახვას, არამედ ვამერა ხინათლის-ჩრდილისა
 და, თუ გნებავთ, ფერის შეშავების ხაფიძველში; რომელიც, როგორც ავღნი-
 შნეთ, რეალურ ხინამდვილეს მხაჯვრულ შეხინამდვილედ ქმნის. აქედან მ²წ-
 ვიძლია ~~მა~~ ვთქვათ, რომ არ არსებობს ფილმის მწერალი, იმ გაგებით,
 როგორც მაგალითად თეატრის ან და ლიტერატურის მხაჯვრული ნაწარმოების
 შემქმნელებია. ფილმის მწერალი-შემქმნელი რეციხორია. ¹³⁴⁾

იმ ღრმს, როლესაც თეატრში შეხაძლებელია, რეციხორმა მთელი ხე-
 ნა ნ²ლა მთელი პიესა თავიდან ბოლომდე გაიმეოროს, კინო-რეციხორი იძუ-
 ლებულია თვითთელი ხეენ²მა ხელემათ დაყოს, რომელების გაღაღება შეიძლე-
 ვირეებით ერთიმეორეხაგან დაშორებული იყოს. თეატრ²ის რეციხორები არა-
 ერთხელ ცდილობდენ თეატრის პრაქტიკა გაღაღეანათ ფილმში, რის შედეგად
 თეატრის დიდი რეციხორები ფილმში, თითქმის, ყოველთვის ჩაფლავდენ. მათი
 ხიხუხევი იმაში მდგომარეობდა, რომ იხინი ცდილობდენ ვამერას ^{მა} მახაზობებ
 ემოძრავებინათ იხეინაირად, როგორც ეს თეატრში ხდება; რის შედეგად
 ვამერა იღვა უძრავად და მახაზობები მოძრავად და ღაპრავად იხ².

=====

133) .ი.ბ. A. Buchanan, Film Making From Script to Screen,
 London 1943, S. 32-41

134) .ი.ბ. B. C. K. esling, a. a. o. S. 155-163

რეგორე თეატრში. რეჟისორი ცდილობდა ფილმში შეექმნა ხივრცის ილ
 ზია იგივე ხაშვალუბეზით, რომელიც ის თეატრში იქმნება, ხახვლელ
 ხიწყვიტა და აფთხიანის ფანის მამრამბინაგან. რა თქმა უნდა, მათ
 მიზანს ვერ მიაღწიეს, ვინაიდან ფილმის ხივრცე მხოლოდ ხურათისაგ
 იქმნება. „რეჟისორის პირველი ამოცანაა ხურათის შექმნა. ხურათ-
 თის შექმნის შემდეგ იქცევა ყველაფერი ფილმში, ფილმად.“ (135) თეა-
 რის მხახიობის მიმიკაც რწლება ფილმში გალაქარბებულ მანქვად, რი
 მელის, ღილ ხელეზში, თითქმის აუფანელთა ფილმის რეჟისორის მოვალე
 რბაა 'ამგვარი მიმიკა ფილმში აღმოფხვრას. (136) მან უნდა იფილეს,
 რამ იმ ღრის, რაღესაც თეატრში მიმიკის მაჭარბელი უმთავრესად
 მხახიობის თვალეზში, წარბები და პირია, ფილმში მახთან ერთად არ
 ნავლქმ რაღს შამამობს კიხერი, ფხვირი, ღყუები და შმა. ერთილა-
 იგივე ხახის ნაწილი, ხინათღისა და ხელის განხაშღერული გვალეზა-
 ღობის ღრის, იძლევა ხხვალახხვავარ ხურათგან ეფექტს. თეატრის
 გრამი შეუძღვღელია გამოყენებული იქნეს ფილმში. ფილმი თხოულობს
 „ერთი ფერის“ გრამის-ფონს, ძღიერ მუხფი ფერების შეხმაჭვბიღობით.

~~ფილმის რეჟისორი~~

ფერად ფილმში³⁷ ფერი ღრამაჭერგიული ხახიათის
 მაჭარბელი უნდა იყოს. გრამის უმნიშვნელ შეგვფა იწვევს ხურათი
 თითქმის ძირულ შეგვღას. (137) ამიჭომ რეჟისორი ძღიერ ფრთხილად
 უნდა ეკიღებღღეს გრამის გამოყენებში ხაკიოხს ფილმში, რამ ფილმი
 ური მოქმედება ნრულყოფილი გახღეს.

თეატრის მოქმედება შვითარღება ღიაღოგის ხაფუძვეღზე,
 ფილმის მოქმედება კი ხურათობის ხაფუძვეღზე. (138) თეატრის ფარღის ნ:
 გვღად ფილმს შეუღლია უბრალღ გაღაბნღლება გამოყენის. თეატრი
 კი იძულღებულია ~~ფილმის რეჟისორი~~ მოქმედებღიღან მოქმედებაზე გაღახვღად,
 ფარღის ღახმარღობით განახორღიღღის.

თეატრისა და ფილმის რეჟისორის შორის არის მხოლოდ გარე-
 =====

- 135). იბ. Der Film Gestern und Heute, Zuerich 1945, S. 31
- 136). იბ. L. Chauvet, a. a. O. S. 6376
- 137). იბ. A. M. Rabenalt, Mimus ohne Maske, Duesseldorf, 1945
- 138). იბ. H. Kahan, ~~XXXXXXXX~~ Dramaturgie des Tonfilms, Bln, 1950

გნული მხგავხემა. ფიღმინა და ⁵თენჭრის კანონმძიერების ხაფუძველ
მათი ამოგანა არის არხივანად ხხვალახხვაგვარი. თეაფრის რეყიხორი
არის მხახიომის მონამხახურე; ფიღმის რეყიხორი კი ,,ფიღმის პა-
ხუხინმგველი შემქმნელი. ,,139)

კინო-რეყიხორისთვის უკეთესია, თუ თვიონ შემქმნელია ფიღმი
ური მოქმედებისა და ხეწნარის; უკიდურე შემთხვევაში, ის მაინც
ხეწნარის თანაშემქმნელი უნდა იყოს. ეს აუფიღებლმა იმაღება იმ
კანონიღაწ, რომ მხახურელი ნაწარმოები თუ მთლიანად ერთი აღამი-
ანოღან არ იქმნება, უკიდურე შემთხვევაში, ერთი აღამიანი უნდა
იყოს მთელი მხახურელი მთლიანობის შემქმნელი, რომელხაფ ყველა
ღანარჩენი ემორჩილება, რომ ხეღიღურად გამართული მხახურელი ნა-
წარმოები მივიღოთ. შეუძლებელია, რომ ერთი ხიმფონია ორმა კომპო-
ზიფორმა ღახწეროს, ანღა ერთი ღექხი ორმა პოფმა. გამონაკლის შე
მთხვევაში შეხადლებელია, რომ ორმა ღრამაფუწგმა ერთი ღრამაფიღური
ნაწარმოები შემქმნახს, ^{პერეა} ⁶ერთი უწღა ღემორჩიღოს შეორეხ, რომ
ღრამის ამრთვანი ღა ხეღიღური მთლიანობა მიღებელი იქნეხ. რეგორც
ოპერაში, ოპერის ფექხეხის შემქმნელი, კომპოზიფორს ემორჩილება, იხე
ფიღმში ყველა ღა ყვეღაფრი ემორჩილება რეყიხორს. ფიღმის პრაქტი-
კაში არის ხახიხარული შემთხვევები, რღლეხაფ რეყიხორუმიფ ხეწნარ
ავფორუმიფ არიან ღა ამით მნიშვნეღვანი მხახურელი ნაწარმოები
წექმნეხ. 140) ხევმარხიხა აღინიშნოს რ. რაპინი, რ. კღეჭრი ღახხ

იმ ღრის რღლეხაფ ხახურველია, რომ ფიღმში რეყიხორმა შე
ქმნახ ხეწნარი, ხახიღიღ იქნებღღა თუ რწნ თეაფრის რეყიხორიღან
მოვითხვეღიღ ღრამაფიღური ნაწარმოების შემქმნახ, ¹⁴⁰⁾

~~თეაფრის რეყიხორის მიერ შემქმნილი ნაწარმოების შესახებ~~
~~მხახურელი ნაწარმოების შესახებ~~
~~მხახურელი ნაწარმოების შესახებ~~
~~მხახურელი ნაწარმოების შესახებ~~

=====

- 139). იხ. Der Film, Basel 1947, S. 21
- 140). იხ. A. Kutschner, a. a. O. S. 377
- 140a). იხ. W. Hagemann, a. a. O. S. 74-76

თეატრში სპექტაკლის დამდგმელი, რაც უნდა შემომქმედი არ უნდა იყოს ~~სა~~ ის მანინ რჩება ~~სა~~ თავისი არსით, როგორც დამხმარ, ძალა, რომელსაც მხახიობისა და ღმირის - თეატრის ამ ორი ელემენტის გარეშე არხებობა არ შეუძლია ფილმის შემქმნელი - ელემენტი - ვი რეჟისორია. 141) , თეატრში რეჟისორი არის დრამატურული ნაწარმოებისა და მხახიობების მხამხახურე, ფილმში ვი ის არის პრძანებელი! 142)

გ). თეატრის დაღვმა იქმნება დრამატურული ნაწარმოებისა და მხახიობის ფუნქციონაცან. ფილმის დაღვმა იქმნება სურათმაცან. 143) თეატრისა და ფილმის შორის არხებული არსოვანი განხხვავების შედეგად რვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრის მხახვრული გამიხახვა - სპექტაკლი - არ შეგვიძლია გაღვანილი იქნეს ფილმში. იმ შემოხვევაშიც ვი, როლხაც სპექტაკლის გაღვებას მაცურებელთა დარძაშიღან შევეცდებით, ანღა თვით თეატრის მახიურ ხვენებში, ხვენის გახადღერებღათ ფილმის ვადრები იქნება ჩართული, მამინაც ვი შეუძღღელია თეატრისა და ფილმის შორის ხაერთი მრწვიების გავღება, ~~სა~~ რომ მიღწეული იქნეს ერთი მთღიანი მხახვრული გამიხახვა. ამგვარი გღების დროს ირღვევა, როგორც თეატრის, იხე ფილმის ვანონშიმიერება, და არც არაფერი ახალი არ იქმნება. თეატრის რეპროღექციით, ფილმი ვერ აღწევს თავის სურათოვანი ხახიათის განვითარებას. ის უშუაღღ დამოვიღებღება, რომელიც არხებობს თეატრში მხახიობისა და მაცურებელ ~~სა~~ შორის და რომელიც ახულღვმულღებს თეატრს ხრულიად ივარგება. მის აღვას ივავღებს მწარი სურათი, რომელიც თეატრის მხახიობში, თეატრადური მიღანხვენის თანახმად, მოძრაობენ და დამწარკობენ. ვამერა ვი - ეს ფილმიური ხამყაროს შემქმნელი - ღვას უძრავად ერთ აღვიღახ. ამით მთღიანად გამოთიღულია ფილმის ოპტიკური შეხადღებღობანი და დრამატურული ხიფყვაც ვარგავს თავის ძალახ, ვინაიღან მხახიობი ვერ მოქმედღებს მაცურებღღე იხე უშუაღღღ, როგორც ეს თეა-

141) იხ. A. Kutscher, a. a. O. S. 377

142) იხ. A. Buchanan, a. a. O. S. 53-62

243) იხ. W. Hagemann, Filmforum, I/2. Okt. 1953

ფრში ხდება. აქედან შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თუ ხაერთოდ სპექტრ-
ლის ფილმად გადაღება შეხადლებულია, მაშინ ეს შეხადლებულია მხოლოდ
იმ შემთხვევაში, თუ ღრამის მიმოური-ლიაღგური არხი გადაყვანილი
იქნება¹⁴⁴ (144)

ლილი გაუგებრობა გამოიწვია ფილმში მონოლოგის გამოყენების
შეხადლებლობამ და ამ ხაერთის შევსებით უფრო დაწვრილებით. დაუ-
ვა¹⁴⁵, რომ რეციხიროს ენდა ჰამლეტის „ყოფნა არ ყოფნის“ მონოლოგი
გამოხახხის ფილმიურად. ეს ნიშნავს, რომ ღრამაფრული ხიფყვა¹⁴⁶
დათარგმნილი იქნეს რეციხურად. ფილმის კანონმითიერების ხაფუძველ-
ზე, კინო-რეციხიროსათვის შეუძლებელია მხახიობი, იხე როგორც თა¹⁴⁷
რში, ამოქმედოს ვამერას წინ. მწარე-წარამომრავი ვამერა მკვლარის
და არა ფილმიური. თუ მახ თა¹⁴⁸ფრადური დაღვმის ფილმად გადაღება უნდა
მაშინ ეს ვამერას ყველაზე ვარგად თა¹⁴⁹ფრის ხეგნაზე შეუძლია. თა-
ფრის ხეგნა და მხახიობის თა¹⁵⁰ფრადური მოძრაობა არ ამტკიცებს ვამერას
თავისუფლებას თავისი პანფილმიით ფილმიური მხაფრადური გამოხახვა
შექმნას. ამოცამ ღვება ახალი გზის ძებნის კითხვა.

მოკმინჯით ერთერთი გზა და მოკმენით მონოლოგი¹⁵¹
~~.....~~ ფილმიური-ხურათოვანი გენფრები. მაგალითად
როღებაჲ ჰამლეტის ამბობს „იქ რა იქნეჲა, იქ, იმ ჰნელხა და უფ-
ნომ მხარეხ, ხაღით არც ერთი მგზავრი უკან აღარ ბრუნდება“ , ამ
ღრამ რეციხირომა მართლაც შეეცადოს მონოლოგში ხურათების ჩართვას.
რომელიც მართლა „ჰნელხა და უფნომ მხარეხ“ აღვგორიულად თვალ-
ხაჩინოს გახლის. თუ ხურათები ვარგი და დამაჯრებელია და ამით
მისი ფილმიური ენა ძლიერია, მაშინ მაყურებელი ხურათებისა და
ხიფყვების ერთღროული გაფაფვირთვით ნერვიულ მღვამარეობაში იქნება
=====

144), იხ. R.Srnheim, a. a. 0. 8. 233-237

ჩაყენებულნი და მივა დახსენებამდე, რომ დიდძალი ხურათები თვით
 მაჭერის გამოსახვით ხელმძღვანელმა გახლავთ აზრს და რა ხატობა
 ეს შედეგად ხიწყვები! თუ რეჟისორი ხიწყვებს გამოცვლებს, ამით
 მონოლოგი ხაგრძობდად შეიკვეცება და მხოლოდ მონოლოგის ნაგლეჯი
~~დატოვებული ხყოფი.~~
~~ახსენი გზით თუ რეჟისორი იმუშავეს, სამდეგ~~
 მონოლოგიდან დიდი არაფერი არ დარჩება. ამრგად ეს გზა არ არის
 მიზანშეწონილი.

მეორე შეხებებზედა შეიძლება იყოს, თუ რეჟისორი მთლიან
 თავს დაანებებს შექმნის ხიწყვებს და შეეცდება მთელი მონოლო-
 გის ხურათმათაგანათარგმნას. ესაღია, აქვე წარმოიშობა ხიძნედე-
 ები: მაგალითად, ~~XX~~ თუ ხიწყვებს, „რომ შეგვეძლოს დანის ერთ და-
 ვკრიო?“ - თავის შეხაფერ ხურათებში გადავიყვანო, მაშინ ჩვენ
 შექმნის „დემონიურ“- რეალიზმის ნაცვლად მივიღებთ ხურათებს
 რომელიც დანას ან ხევა^{ნაგნებში} დიდი^{გაყრდნულ} ხურათებს^{საქვლად} გამო-
 შდინარე კინო-რეჟისორი იმუღებულია ეძინ^{საქვლად} ხევა ~~აქვლად~~, რომ
 მონოლოგი ხიძნედეგად გამოიხახის, ე.ი. უნდა ეძინოს ხევა ხიძნე-
 დო, ვიღრე ეს მოყმული აქვს შექმნის თავის ნაწარმოებში. თუ
 რეჟისორი შეხებებს ამ ხიძნედეგ მინახვას, და ამით სამდეგის მო-
 ნოლოგის აზრის ფილმიურად გადათარგმნას, მაშინ ამ ხურათვანი
 მონოლოგის შემქმნელი არის არა შექმნის, არამედ თვით კინო-რე-
 ჟისორი, რომელმაც ხრულიად ახალი მხაფურელი გამოიხახვა შექმნა.

მაშინ იხებვა ხავითი, რაფომ რეჟისორმა უნდა უწოდოს თავის მიერ
 შექმნილ
 ფილმიურ გამოსახვას სამდეგის მონოლოგი~~XXI~~, იმ დროს, როდესაც,
 მან არავითარი ხავითი არ აქვს შექმნის დრამახთან? - როგორც
 ვხედავთ, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც რეჟისორმა შეხებო ექს-
 პერიმენტის წარმატებით ჩაყარება, მაშინაც მან ვერ მიიღწია მი-
 შანს, შეექმნა სამდეგის მონოლოგის ფილმიური გამოსახვა. 145)

~~საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური~~

~~საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური~~

~~საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური~~

~~საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური~~

აქედან ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფილმს აქვს თავისი ხავეთიანი კანონზომიერება, რომელიც ღრამის, ან უფრო ხწირალე რომ ვთქვათ, თეატრის კანონზომიერებებისაგან ძირუღალ განსხვავდება; 146) ამიყომ შეუძლებელი გახდა ჰამლეტის მონოლოგი ფილმურად გამოსახვა.

ღორენც ოღვიურმა მოშინჯა მეხამე გზა. მან თავის ფილმში, („ჰამლეტი“) შეეცადა „ყოფნა არ ყოფნის“ მონოლოგის ფილმურად გამოსახვას. ის ანხორციელებს ამ მონოლოგს ფილმურად შემდგენიარად: გამოღის ხახახლის პლემოზე, ხაიღანაგ ვლდეუმის ძირში შლვა ღელავს; ის გლიღობს, აღმათ, შღვის ღელვით ჰამლეტის მონოლოგის ხიმბოღური აფმობფერის შექმნას. თვით ჰამლეტი ათამამუბს ხელში ღამნას და ჩაფიქრებული ღღის იქეთ-აქეთ... შღვის ღღღვის ხმარის ფორმე, იწყებს ჰამლეტი „ფიქრს“... ე-ი- ის არ ღაჰარაჰკობს, არამედ ისმის მისი ხმა ღა გლიღობს მონოლოგის შინაარსის მიმიურად გამოსახვას. მიუხეღავად იმისა, რომ ეს ექსპერიმენტი ხაინფერეხია, იხვეე, როგორც მთელი ჰამლეტის“ ფილმი, ის მაინც ვერ აღწევს მხაფერულ გამოსახვის ხრულყოფიღებას. ხურათები, რომელიც „ყოფნა არ ყოფნის“ მონოლოგს იღუხრადიის მაგვარად აუბმარება, იჰყრობს მღღიანად მაყურებლის ყურადღებას ღა თვით მონოლოგის ხიფყვეტი კარგავს თავის, არა მარტო მიმიურ ხახიათს, არამედ ~~საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური~~ ხღება უმნიშვნელად ^(აქ მონოლოგი) ღამღღება უბრალე ფექსამლე, რომელიც მაყურებებს თითქმის არც კი აინფერეხებს. თვით ხურათებმა კი ვერ შეძლო მონოლოგის აბრი ხურათოვნათ თვალხარინი გაუხაღა ღა ხამოღაღ რვენ ვერც შექსპირის ჰამლეტი ღა ვერც ღორენც ოღვიურის ჰამლეტის ფილმი ვნახეთ. არი ხახის ხღღვენბის ერთიმეორეში არევის შეღავად, ვერც ფიღმისა ღა ვერც თეატრის

კანონზომიერების ხვერიში ის ვერ დარჩა და არაფერს ურთმანეთში
არეველარევით არც ახალი რამ არ შექმნილა. 146)

არსონ უღლივ ცლილობს , „ოფელში“ მონილოვის ფილმიურად
გამოსახვას მიიღწიოს , „მომრავი კამერას“ დახმარებით. ოფელის
პირველ მონილოვში ის დაპარაკობს ხენაფორების წინ, ისე , როგორც
ეს თეატრში ჩვეულებრივად ხდება; მონილოვის ფილმიურად გამოსახვას
ცლილობს. ის მხოლოდ, კამერას მოძრაობით მხანობთან ურთავ, რომ ამი
„მყარი“ თეატრალური ხეცა მოძრაობაში - ფილმურ მოძრაობაში -
მოიყვანოს. ^{მეორე} წინ მანინგ მიზანს ვერ აღწევს და მთელი ხეცა, ფილმად
გადაღებულთ, ხაქვეყნის ხახიათს აწარებს.

ფილმს არ შეუძლია დაივიწყოს, რომ მონილოვის არსი მიმართი
ხიწყვება. თუ ფილმში რეჟისორი შეეცდება მხახიობი კამერას წინ და-
აყენოს და მონილოვი, როგორც თეატრში წარმოაქმევიწიოს და მახში
ამხხნელი ხურათები ჩაამაფოს, რაც, რა თქმა უნდა, მარბაროსული პრი-
მიტიულობაა, ახეთი შემთხვევაშიც უკეთესი იქნება, თუ ის ხიწყვას
ხრულიად თავს დაანებებს და ხურათთან გამოსახვას შექმნის, რომელს
როგორც ავლიმნეთ, მონილოვთან უკვე არაფერი ხაერთო არ აქვს. ბქე-
დან გამომდინარე კინორეჟისორისთვის უბოა, თუ ის დრამატიულ ნა-
წარმოებს თავის ადგილას, ~~დაელოდოს~~ ე.ი. თეატრში დაელოდოს.

ლილოვის გამოსახვა ფილმში, თეატრალური გაგებით, არღვევს
ფილმის კანონზომიერებას. იმ დროს, როღებაც თეატრში მოქმედების გა-
წივთარება თავის უმაღლეს წერტილს უმოავრუხად ლილოვის-ხიწყვის
ხაქველდობით ~~დაელოდოს~~ აღწევს, - ფილმში მთელი მოქმედების გამომხ-
ახველია ხურათი და რიში. ცხალია, ფილმიც ვერ აუვლის გვერდს ლი-
ლოვს, მაგრამ ფილმის ლილოვი ძირუღად განხხვაველება თეატრის ლი-
ლოვისაგან, რომ ისიც არ ავლიმნეთ - ფილმის ლილოვი იქნება ხურათ-
თიხაგან.

ფილმიური-ხურათიანი, ე.ი. უხიწყვი ლილოვის ხაუკეთესი მა-
===== 146) იხ. Shakespeare-Studien, Festschrift fuer
Heinrich Mutschmann, Marburg 1951

გაღიხი იძლევა იაპონიური ფილმი „*Кашimoto*“: ქალი თავის ქმარს
 თვალწინ ძალით იქნა გაუპატიურებული ყარადიხაგან. ცოლი უახლოვდება
 თავის ქმარს და თხოვს (თავისი ხახის, განხაკუთრებით კი თვალღმის
 ხურათოვანი გამომეყვადებით) პატივს, მიუხედავად იმისა, რომ ქა
 ლი უღიანაშაურად იყო ამ შემთხვევაში, კამერას მიერ ინჟინერად შექმ
 ნილი „შენყადღბის“ ხურათოვანი გამოსახვა, უპირდაპირდება ქმრის
 პირიხახის, განხაკუთრებით კი თვალღმის, ირინიულ ხურათოვან გამოსა
 ხვას, რომელიც იმის მაგივრად, რომ ცოლს „პატიოს“ რაც მოხდა, და
 იწვიო უყურებს. ეს ფილმიური ღიადღგი გრძელდება და ჭიოთარდება
 ხიყვივის გარეშე იხე, რომ ქალი ვერ აიყანს ქმრის ღამღინაღ-შეუწყა
 ღებელ გამომეყვადებას და ცდილობს „გაქეცხ“ ქმრის თვალღმს,
 მაგრამ, როღეხაც ეს შეუძლებელი ხდება, ქალი ჩავარდება ჭიხეკრიულ
 მღჭმარეობაში, აიღებს ხანჯალს, ჩახეღმს ქმარს გულში და მოკვავს.
 გ. მახახვი თავის ფილმში („ქეხეღბი“) თითქმის მთლიანად უხიყვიო
 ე.ი. ფილმიური ღიადღგის ხაშვადღმით, აწვიოთარებს ფილმის მოქმედებას
 ამგვარი ფილმიური-ხურათოვანი ღიადღგი იხე ხშირია ღღებს ფილმში,
 რომ მას მაყურებელი უკვე ჩვეულებრივ მოვღენად თვლის. ფილმს შეუძ
 ღია, აგრეთვე აღამიანის გარეშე, ე.ი. თვიო ხაგნებს შორის გაარა
 ღებს ჭიადღგი თუ ამას ფილმის მოქმედება მოთხოვს; მაგრამ ფილმს
 ეხატირება ხურათოვანი ღიადღგის გვერდით თვიო ხიყვიავს. როღეხაც
 აწრის გამოთქმა ხურათოვანად თითქმის შეუძლებელი ხდება, მაგრამ მო
 ღემული აწრის გამოთქმა აუღილებელია ფილმის მოქმედების განვიოთარ
 ბინათვის, მაშინ ხატირია ხიყვივის გამოყენება, რომ ფილმიურ მოქმე
 დების განვიოთარებას ხატირო ზიბგი მიწეხს. ამ ღრისაც ხიყვივა უწდა
 იქნეს ხმარებელი იხე მომჭირნეობით და მიწანშენიილად, რომ ხიყ
 ვვაშე უწდა მახეონობღებს ხურათი და ხიყვივა უწდა ემხახურებღებს ფი
 ღმის ~~ხურათი~~ ხურათის გარღმავებასა და გარკვევას. თვიო ხიყვივის
 წარმიოთქმის ღრისაც, მაყურებლის ყურადღებას უფრო იპყრობს ხურათი,
 ვიღრე ხიყვივა: „ფილმში... იმ მომენღმში, როღეხაც ერთი წინაღღება

ქარმოთქმება, უფრო ხშირად ხაინჯურება და ვინახათ იმის ხახუ, ვინახე
ხიფყვები ეხმის, ვიდრე იმის ხახუ ვინე დაპარაკობს. (147)

იხევე როგორც თეატრის მონოლოგის განხორციელება ფილმში შეუძლებელია,
შეუძლებელია აგრეთვე თეატრის დიალოგის ფილმური გამოსახვა.
ფილმის დიალოგი არის, იხევე როგორც ყველაფერი ფილმში, ხურათი.
იმ დროსაც ვი, როდესაც ფილმი იძულებულია თავის მოქმედების გან-
ვითარებისათვის ხიფყვა იხმაროს, იხივ მიჩუქვად ~~მე~~ განიჩრევს თეატრ-
ის ხიფყვისაგან: იხ ემორჩილება და ემხახუება ხურათი.

გამოღის, რომ ფილმს თეატრიდან თითქმის მხოლოდ დრამატული მოქმე-
დების ჩონჩხის გამოყენება შეუძლებელია. თუ ფილმი თავის ხაკუთარ მხაფ-
ვრული გამოსახვის კანონზომიერებას არ უღადავებს, მაშინ იხ იძულებუ-
ლია თეატრალური მოქმედება ხრულიად შეხვვალს და მიხეც მახ ხურა-
თვანი გამოსახვის და რიფმის გამოყენების შეხამებლობა. ფილმა
ხრულიად თავი უნდა დაანების დრამატული ნაწარმოების მოქმედებათ და-
ყოფას და უნდა შექმნას ახალი ფილმური ხიმბოლოები. მოქმედნი პი-
რნი ხედახდა უნდა იქნას ხურათუნად დახახიათებული. ხატირი გახლება
აგრეთვე ხეუნების შეხვვა და ახალი ხეუნების დამაფება, რომ შეიქმნას
ფილმური მოქმედება. ეს დია, ახეთი ვალამუშავეების შედეგად შეხამ-
ლებულია ფილმური მოქმედების შექმნა, მაგრამ მახ ჩვენ თუ დავაკვირ-
დებით, უკვე არაფერი არა აქვს ხურათი დრამატულ მოქმედებათან, გარდა
იღუიხა, რამდენც ხხვა ხახის ხელოვნებახე შეუძლია გამოიყენოს, თუ
ამ იღუახ, მიღუებული ხახის ხელოვნების კანონზომიერებას შეუფარდებს.
აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვხედავთ, რომ ~~მე~~ დრამატული მოქმედების
გალაფანა ფილმში არ შეიძლება. ~~მე~~ რაც ფილმს დრამატული
ნაწარმოებიდან ~~მე~~ შეუძლია გამოიყენოს, როგორც ავლნიშნეთ, არის ნა-
წარმოების იღუა და ამას გარდა შეუძლია ფილმს დრამატულ ნაწარმოებში
აღმჩინოს ხ ა ხ ი ა თ ი, რომლის ხატირი გარდაქმნის შემდეგ

შეხამებული გახდება,
ფილმური ფილმის შექმნა. ამას გარდა ფილმს შეუძლია დრამატული
=====

ა წ მ ს ფ ე რ ა ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე გარდამქნახ
 და გამოიყენოს ფილმიური აფშობფერის შეხაქმნელად. ხაერთოდ, როლუხაც
 რუეისორს უნდა გამოიყენოს ღრამაფუელი ნაწარმჭედიდან იღუა, ხახიათი
 ანღა აფშობფერა, პირველ^{ლად}, მან უნდა მოხინჯოს მისი ფილმიურად გა-
 მოხახვის შეხადღებღმა^ა, 148) და შემღეგ შეუღგეს მის ძირეულ გადამუ-
 შავებახ ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე. ხპექჭავლის პირღაპირი
 გაღაფანა ფილმში კი, მიუხუღავად მრავალი ცღეზინა, ყოველღვის მარ-
 ცხით ღამოავრღა, ე.ი. ვერახიღეს ვერ შეიქმნა ფილმის მხაფურული ნა-
 წარმოღბი. , ღრამა ცოღხღობს ან იხპობა მის მიმიურ ხახიათთან ერ-
 თად, 149)

ჩვენ გვაქვს შემთხვევები, როღუხაც ღრამაფუელი ნაწარმოეღბი
 იქნა გაღამუშავებული და მის ხაფუძველზე^{ფილმი} ~~რამღმა~~ რათქმა
 უნდა, ყოველღვის არა პირღაპირი ხაშვადღბი, ე.ი. ღრამაფუელი ნაწარმოე-
 ბიღან აღებული იწნა იღუა, ან ხახიათი, ანღა აფშობფერა და გაღამუშა-
 ვებული იქნა ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე, მაგრამ ეხუღ იყო,
 უმეჭუხს შემთხვევაში, კომედიღბი, რომლის მრავალღფროვანე^{ბა} ~~გა~~ გა-
 ღამუშავებახ უფრო აღვიღად იფანს და ამით ფილმიურ გამოხახვის კან-
 ონებს უფრო აღვიღად უთანხმეღბა.

ღრამაფუელი მოქმედეღბა ღამოკიღებულია ხივრცეხა და ღრობე; ფი-
 ღმიური მოქმედეღბა კი ღამოუკიღებულია ხივრცეხა და ღროხაგან. თუაფრა
 ღურ ხელღუნებახ ქმნის ღრამა და მხახიოღბი; ფიღმს ქმნის კა-მოძრავი
 ხურათი. 150) ფიღმს შეუღღია მთელი მხოფღო თავისი მხაფურული ხამ^ა
 როს შექმნისათვის გამოიყენოს; მახ შეუღღია თვით ქვეღიფ, აღაპარაკოს
 მახ შეუღღია ფიღმი აღამიანიოთა და უადამიანღად შექმნახ. ფიღმს თა-
 ვისი მხაფურული გამოხახვისათვის ეხაჭირღეღბა პირველ რიგში არა ხიფ-
 ჭევა არამედ ხურათი. არა ერთი რუეისორი თვითონ ქმნის ფიღმის მოქ-

=====

- 148) .იხ. R. Clair, a. a. O. S. 62
- 149) .იხ. A. Kutscher, a. a. O. S. 136
- 150) .იხ. G. C. Klaren, Autor und Regisseur, Von der Filmbes
 zum Drehbuch, Berlin 1949, S. 18-40

მედობა და თვით ფილმის მხავერულ ნაწარმოებზე; მაგრამ მაინც თუ
საკმარისი მაგალითებია იმიხება, რომ კინორეჟისორი იყენებს ფილმის
მხავერული გამოსახვის შექმნილობის ღრამაველ ნაწარმოებებს, ამ ღრამ
მხილელ მაშინ იქნა ფილმიური მხავერული ნაწარმოები შექმნილი, როდ-
ხაც რეჟისორმა ღრამაველ ნაწარმოებიდან გამოიყენა ნაწარმოების იდეა,
ან ხახიათი, ანდა აწმობფერა და მიხი მ ი რ ე უ ლ ა ლ გაწდაქმნის
შემდეგ, შეხამებული გახდა ფილმიური გამოსახვის შექმნა, რომელიც
ფილმის კანონზომიერებას ემორჩილება. „ფილმი არ არის ფილოგრაფირე-
ბული თეატრი. თეატრს აქვს თავის კანონი და ფილმს აქვს თავისი კა-
ნონი.“ (151)



ფილმის მხაწვრული გამოსახვის მახალა ხურათი; ღიჭურეჭურის კ^ა ხიჭყვა; მიუხედავათ ამ არხოვანი განხხვავემინა, ფილმების მნიშვნელო-
ვანი ნაწილი იქმნება ღიჭურაჭურული ნაწარმოების მიხედვით. არი უმთა-
ვრები მიშეში შეგვიძლია ჩვენ მოვიყვანოთ, თუ რაჭომ ახუა გავრცელბუ-
ღი ღიჭურაჭურული ნაწარმოების ფილმადგაღაღება: პირველია ხუჭთა კომერ-
ციული ანგარიში; ღიჭურაჭურული ნაწარმოები იკითხება მონახელომის^ა ფაქ-
თუ მახინაგან, რის შედეგად ამავე ღიჭურაჭურული ნაწარმოების მიხედვით
შექმნილი ფილმი მახეშს კინოთუაჭურებში იშოღავს და ღიღემოგებებს გარა-
ნეღიას იძლევა. მეორე მიშეშათ შეიძლება ჩაითვალის ის, რამ ფილმის
მუშაკები ღიჭურაჭურულ ნაწარმოებში, ხახედღემრ რამანღის მოყოლით ფი-
რმაში, მრავალფეროვან მოქმედებას პოუღებენ, რამედღიფ, თითქოხ, ფილმის
მოთხოვნიღებას აკმაყოფიღებს. ამას ემაჭება კიღწე ის, რამ იმ ღროხ,
როღებაფ ღრამაჭური ნაწარმოები ჭ ხეენაშეა მიჯაჭველი, რამანის მოქ-
მედება თავისუფალია ამ მხრივ და იგო, თითქოხ, იძლევა ფილმისთვის უფრო
მეჭ მხაწვრული გამოსახვის შესაძღებღებას.¹⁵²) განვიხილოღ ეხ ხავითხებღ
უფრო დაწვრიღებით.

ღიჭურაჭურის არხი არის ენა. ხიჭყვა არის ღიჭურაჭურის ერთადღ
ერთი მხაწვრული გამოსახვის ხაშვადღება და მისი ერთადღერთი მახალა.¹⁵³)
უძვეღები ეღემენეღი ენისა იყო ყვირილი. ყვირიღისა და მახიღისაგან წა-
რმოიშვა შინება. ღიჭურაჭურული მხაწვრული ენა არის განმარჭველი,
ამხხნელი და განმხაშღველი ენა. მახ შეუძლია მხოფღიოს ყოვეღგვარი
მოვღენები ააშენის-აღწერის ხიჭყვით და ამ ხიჭყვივან აღწერას არ ჭი-
რღება არავითარი ხხვა მხაწვრული გამოსახვის მახალა გარალა ხიჭყვიხა.
რამანი არ შეიძლება იღუხეღირღებული იქნეს მუხიკოთ, ანღა მხაწვრომით.
იღუხეღარღია თითქმის ყოვეღთვის მოქმედღებს ხედისშემედღათ ღიჭურაჭურ-
რულ ნაწარმოებში და თუ იღუხეღარღია მანინ ვარღია, ~~ღე~~ მანინ ეხ მხო-
ღოღ იმიჭომ, ~~ღე~~ რამ ის მხაწვრომის კანონშომიერღებას ემარჩიღება, რი-

მელხანე რომანთან არაფერი ხაერთ არ აქვს. ყოველი ხანის ხელოვნების არხია, მისი განხაზღვრა, მისივე კანონზომიერების ხაფუძველზე. მხატვრობაში მხატვრული გამოსახვა შეიძლება მიღებული იქნეს განხაზღვრული ფორმის ^{მისი} ფორმის ~~ფორმის~~ მუხიკალური გამოსახვა იქმნება უნიტ ~~ლოკალური~~ მხატვრული გამოსახვა იქმნება ენიო-ხიყვიო და ამიყომ ხიყ-ყვა კი არ არის ლიყერაფურის მაფო არხი, არამედ, ამანხანავე, მისი ერთადერთი მხატვრული გამოსახვის საშვალეა. ¹⁵⁴) ამ ძირითადი ტენზიდან უნდა გამოვიღო რვენ ფილმსა და ლიყერაფურას შორის განხვავების განხაზღვრის ღრმს.

რ მ ა ნ ი ხ ძირითადი კანონი არის მისი ენოვანება; ფილმის ძირითადი კანონი არის მისი ხერათოვნება. ისინი უკვე დახანყი-ხმრვე თიშავენ ერთმანეთს. რომანს ეხატოროება ენა, როგორც აღწერის საშვალეა. მაგალითად პეიზაჟს რომანი აღწერს ხიყყვებით და გვაძლევს ხერათოვან წარმოდგენის საშვალეას, მაშინამ ხიყყვიო აღწერილი და შექმნილი პეიზაჟის ხერათი არის ხრულიად ხხვა რამ, ვიღრე თუ გინდა იგივე ხერათი მხატვრის მიერ შექმნილი. ორთავე შემთხვევაში ხელოვნება ეძებს მოცემული პეიზაჟის არხს და ხერს მისი მხატვრული გამო-ხახვა. პირველ შემთხვევაში ² პეიზაჟის გამიხახვა, ხიყყვად გადაქ-ცეული აზრის საშვალეობით; მეორე შემთხვევაში კი - ~~ფორმის~~ ფორ-მა და ფორმის საშვალეობით. ხელოვნებამ უნდა ცხადყოს მხოფლიოს აზრი, მაგფრამ უკანახკენელი აზრი არის უქმეული-ამხვაქილი; მისი შეი-ძლება მხოლოდ შეგრძნობა და მისი გარკვევა შეიძლება მხოლოდ ხიმზო-ღოს საშვალეობით.

ხრულიად შეხადლეღელია, რომ ერთიდაიგივე აზრი, ანდა გრძნობ. ხელოვნების ხხვადახხვა ხახეში იქნეს გამიხახული: რემპრანფის, ან ^{სუხიკაღა} ფან გოგინს ანდა მუხიკოვენის ხიმფონია, შეხადლეღელია წარმოიშვა და

152) იხ. J.Gassner, The Screenplay as Literature, N.Y. 1943
 153) იხ. L.Shaudet, a.a.O. 8, 5-35
 154) იხ. H.Petsch, Gehalt und Form der Erzählungskunst, Halle 1934

შექმნილი იქნა ერთმნიშვნელოვნად მკვიდრი გრძნობისა და აზრის შედეგად, მაგრამ თვითვე შექმნილი იქნა მისი გონიერებისა, მისი ხელოვნებისა და აზრის ერთობლივობისა. ხელოვნების აზრი არა არის აზრის აბსტრაქტული იდეა, რომელიც ფორმისა და ხიშტობის გამოთხადება არამედ ხელოვნების აზრია, ამავე აზრისა და იდეის მიხედვით ფორმა. რომანის ახსნის მოცემულ აზრისა და იდეის ფორმის ხიშტობის საშუალებით, ^{246/2} ეპიკური ხერხით არ შეიძლება შედარებული იქნეს ფილმის ხერხთან.

დენინგრადის ქუჩები, რომელსაც ლესტოვსკი „პეტრობურგის დამეში“ აღწერს, არის ხევა, ვიღაც იგივე ქუჩები, რომელსაც ²⁴⁷ ვე ხახელის კინოფილმი გვჩვენებს; იმ შემთხვევაშიც კი, რომ ლესტოვსკისა და კინოტეორიკოსის ერთობლივად ქუჩა შეხეული ქონდა. ეპიკური ენა შეუძლებელია „გადათარგმნილი“ იქნეს ფილმის ხერხით ენაში. ¹⁵⁵)

შესაძლებელია, რომ რომანმა და ფილმმა თავისი მხატვრული გამოთხადების შესაქმნელად გამოიყენოს ერთობლივად მოქმედება, მაგრამ მათი ფორმა იქნება ხრულიად ხვადახვავი. ¹⁵⁶) თუ რომანის ფილმად შექმნამ კარგი შედეგი გამოიღოს, ეს ნიშნავს, რომ შექმნილ ფილმს არავითარი ხავრით არ აქვს რომანთან, გარდა იდეისა და მოქმედებისა, რომელიც ძირუღად გადამუშავებული იქნა ფილმის კანონზომიერების ხავრით ველზე. ვინაიდან იდეა, თავისთავად, ღირს მხატვრულ მინაგვემებს არ შეეცავს, გამოიღოს, რომ რომანის ფილმად გადათარგმნა იხვევ შეუძლებელია, როგორც დრამატული ნაწარმოების.

~~ქუჩები~~ ^{ქუჩები} ~~რომანის ხავრით~~ ველზე (ამერიკული ჟრაველი) შექმნა ფილმის მხატვრული ნაწარმოები. მარტლა შესაძლო მხატვრულად მნიშვნელოვანი კინოფილმის შექმნა, მაგრამ ეს შესაძლებელი გახდა მხოლოდ რომანის ძირუღად გადამუშავების შედეგად და როდესაც ფილმს „A place in the sun“ ვხედავთ, „არახილეს არ ^{ქუჩები} ვახს არც ფილმად გადაღებული სპექტაკლისა და არც ფილმად

155) იხ. G. Groll, a. a. o. S. 82
 156) იხ. E. Bayfuss, Grungzuege einer Dramaturgie des Films, Berlin 1936

რომანის ენა არის განმარტველი და ამახსნელი; ფილმის ენა არის დაკვირვებადარებული და მიმართებული. რომანის ენა არის აზროვანად და-
 ლაგებული, ფილმის ენა კი არის ~~დაკვირვებადარებული~~ კინოკლერკების ~~მიერ~~ რი-
 მიულ შევცლახთან დაკავშირებული. „ფილმს ჭირდება მახთან ^{სურათები} უშუალოდ
 დაკავშირებული ხიფყვები, რომელიც განდღის, მრძანების, გამოყვების...
 ღრობ ~~ფილმს~~ წარმოიშობა; მას ეხატროება აგრეთვე ბუნებრივი ხმა, რე-
 რჩული, ბუჭბუჭი, ყვირილი, ძახილი: აი, ეს არის ფილმიური.“ (158) რ-
 მანის ღიარლოც, როგორც ბღნიშნეთ, არ შეეხატამება ფილმის ღიაროც-
 იმ ღრობ, როღეხაც ღრმამაჭულ ღიაროც მიმიური ბუნება აქვს, რომანის
 ღიაროც არის მოყლითი, რომელიც მრავალ მოღღენებს ახატავს და ერო
 მთღიანობაში აქღეცხ. რომანის შიმიური ღიაროცია მოყლია, რომელიც
 ხღება წარხულში. ფილმის ხიფყვა, როგორც ყვეღაჭერი ფილმში, არის
 აშიწყო. რვეღღბრივი მღპრის დახატყიხი, მავღლითად „ოყო და არა იყო
 რა...“ რომ ფილმიურად გამოცხატოთ, იხ დაკარგავს თავის წარხულღბრ-
 ხატოთხ და ხღება აშიწყო; ვინაიღან კამერამ ყვეღაჭერი უნდა „ღინ-
 ხის“ , რომ მოღვეღლი კბიღქღიღან გამოხატავა შექმნატყ. ი. უნს ხურ-
 თად ~~ფილმს~~ აქღიოხ; და რატაც კამერა „ხღღავს“ იხ კი არ „ოყო“, არამიღ
 იხ „არის“. რომანის ღიაროც, რომ ფილმში იქნეს გამოყენებული, იხ
 უნდა შეიკვეცოს და გღღამუშავღეს და ამით ფილმის კანონზომიერებას
 უნდა დაემორჩიღოს.

რომანის მხატვრული ხამყარო არის აზროვანი ხამყარო, რომელიც
 მხიღღღ ენით ღღბღღღში თავის ფორმატხ. ფილმის ხამყარო არის მოჭიკუ-
 რი ხამყარო და ამით თვარღბარინო. ფილმი ყოღვეღოვის რჩებოქვარღბარინო-
 გბის ხჭერიში. მატ არ შეუღღია გინი ^(esprit) და მხიღღღი ერომიერღეს მიამო-
 რობ. ფილმი არ ქმნის ხინამღღიღის იმიღღეცის, მავრამ მისი ხურიათ-
 ვნება ყოღვეღოვის დაკავშირებული იქნება ხინამღღიღელთან. ფილმს ჭირ-
 ღება შეუკავებელი-ქარიზმბარღბერი ცხორება; მღღერი რიფმი; ხიჩქა-
 რე; კარღბის შჭურმი არის მისი აუღღიღღელი მოთბოვნიღღება. რომანს
 =====

კი ჭირდება სიფართოვე, გაშლილობა და ხიმშველე მისი არხია მოყვლის ხურვილი და ფაშულის გაშლილობა. ფილმს კი ხჭირდება კონცენტრაცია, მკვთრი და ჩამოყალიბებული რიფში. 159) იხევე როგორც ფილმს, ესაჭიროება რ მანხანც დაძაბულობა, მაგრამ იმ დროს, როდესაც რომანის დაძაბულობა თვ იღვიდან გამოდის, ფილმის დაძაბულობა იქმნება გარეგანი ხიფთაფიით, ხაგნებოთ, რომლებიც განხაზღვრულ ხურათებს იძლევიან. ცხადია, ამ ხურათების უკანაც უნდა იღვეს იღვა. ფილმსა და რომანსხ ანჭერი არა აქვს ხაერთო გარდა შემთხვევითი იღვიხა,

თუ ჩვენ ლიტერატურის ფორმებს ერთმანეთს შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ ნოველა დრამაზე უფრო ახლოს დგას, ვიდრე რომან და ეპოხი. ამ აზრის გარეგნული დახსნუთება შეიძლება იმიოთაც, რომ არა ერთხელ მისცა ნოველამ ბიძგი დრამაფულ მწერლებს, მშექმნათ დრამაფული ნაწარმოები. ხაკმარხია აღნიშნული იქნეს შექხპირი, რომელმაც თავის ფრაგელეების შექმნისოთხის, არა ერთხელ, იფალიური ნოველები გამოიყენა. რა თქმა უნდა, მან ნოველა გადაამუშავა და გადაფართოვა დრამის კანონზომიერების ხაფთველებზე. შინაგანი დამკვიდრებულება ნოველახა და დრამახ შორის გამოჩვეულია იმიოთ, რომ ორთავე თხოულობს კონფლიქტს, რომელიც თავის კულმინაციურ წერფილამდე შევითარდება, უცხოთ ეცემა და ხხნის კვანძხ. ნოველის ძაღების შინაგანი განაწიღების ხაზები, უახლოვდება დრამის მოქმეღების დინამიკახ, მაგრამ ნოველის ხიმოკლე და მისი კონცენტრაცია არ არის დრამაფული. მახ აკლია არა მარფლ დრამის მიმოური ცენფრი, არამელ, ამახთანაფლ, დრამაფულად აუფიღებელი მოქმეღ პირთა დაპირხპირება.

დრამაფულ მწერალხ თუ ნოველიდან უნდა დრამის შექმნა, რომლის ხცვლის მახ ძირეულად, იხე როგორც ეს შექხპირმა განახორციელა; მაგრამ ნოველის ფილმში გამოყენება თხოულობხ ხრულიად ხხვაგვარ გადამუშავებახ: ფილმს მიყავხ მოქმეღების დინამიკა ხურათის დინამიკახაკენ, შინაგანი მოძრაობა გარეგნულ შეხახედაოპიხაკენ.

=====

მიუხედავად იმისა, რომ ღირისი ფილმად ვაღიარებ
ლდე მდე თავში არავის არ მისვლია და თუ ვინმე ეხება მისი ნაწილი
უმნიშვნელოა, რომ მასზე დაპირაკიც არ ღირს, ჩვენ მაინც შევეცდებით
ღირისა და ფილმს შორის გავავლოთ ხაზი.

ღირისა არის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც წარმოიშობა ენის
მუხიკადური კანონზომიერების ხატულებზე. მისი შინაგანი ფორმაა, რომელიც
და მელის. გარეგანი ფორმა არის კი კანონზომიერული ხურათი. იგივეა ფილმის
თვის ხატობა: ფილმის შინაგანი ფორმაა რომელიც რიგში და გარეგანი
არის კი ხურათი; მაგრამ მათი ხაზი არის ცხელი: ღირისა აქვს ენა-
მრიკე-მუხიკადური კანონზომიერება და ფილმის კანონზომიერება კი არის
ხურათი-მუხიკადური, ანდა ხურათი-რიგში.

„ბოლოდაბოლოს უნდა იქნეს გაგებული, რომ არ არსებობს არც
ფილმის-რამანი, არც ფილმის-ნიკელა, არც ფილმის-მითხრობა და არც ფი-
ლმის-ღრამა... რომ ფილმს ღირისაფორმისთან ხურათი არაფერი არ აქვს და
აქ მხოლოდ ხელისუფლებისთან მისვლა შეხამებულია, მხოლოდ ფილმის ხატუ-
თარი მოწყობითა და გამოსახვის ხატულებით.“¹⁶⁰) რამდენადაც ძლი-
ერი და ხრულყვითელი ღირისაფორმული ნაწარმოები, იმდენად ის არაფილმი-
ურია. ერთი ხანის მხატვრული ნაწარმოები არ შეიძლება, მეორე ხანის
მხატვრული ნაწარმოები უკეთესად იქნეს გამოსახული. ძლიერ-ხრულყვითელი
ღირისაფორმულ ნაწარმოებს ჭირდება ენა და გონი; ფილმს კი ჭირდება მოქ-
მელება და მისი თავდახრითობა. „ფილმში... მარტო ცოცხალი ხურათები
იპყრობს ჩვენ ყურადღებას“¹⁶¹) არ არსებობს ფილმის მწერალი. ფილმი
ქმნის ხურათი და მისი შემქმნელი კანონზომიერია.“¹⁶²)

=====

160) .იხ. A.Kutscher, a. a. O. S. 372
261) .იხ. G. Charensol, Les Cahiers du Mois, Paris 1925
162) .იხ. B. Balász, Das Drehbuch oder Filmszenarium, Von der
Filmidee zum Drehbuch, Berlin 1949, S. 60-80



ფილმმა და მუხიკვას შორის უფრო აღვიღია ხაზღვრის გავლენა, ვიღრე ფილმმა და ღიჭურაჭურას შორის. 163) მუხიკვის ფილმად ,,გადათარგმნა'' თავიდანვე შეუძლებელია, ვინაიდან ფილმი რუსული და მუხიკვა აკუხიკუ-რი ხელვინებაა. მუხიკვა თავის კანონზომიერებით შეუძლებელია გამოსახული იქნეს ფილმში. თავისთავად ცხადია, რომ მუხიკვალური კონცერტის ხაკონცერტის დარბაზში უფრო ხრულყოფილია, ვიღრე იგივე კონცერტის გადამღებული ფილმში. ამას ამჟღავნებს ის ფილმები, რომელიც გლიდობდა მუხიკვალური კონცერტის ფილმში გადაღებან რეპროდუქციის ხაშვალდობით. რეპროდუქციის დროსაც ფილმის ხურათები იპყრობნენ მასურუბლის ყურადღებან და მუხიკვაში ჩართული კონკვარკვი ახუხუგებს თვით მუხიკვალურ ნაწარმოების გამოსახვას და მის დაყვანას მხმენელებამდე. ამგვარად გადაღებული მუხიკვალური ფილმები ხაინჭურეხია მუხიკვის მუცნიერებისათვის, რომლებაც არავითარი ვავშირი არ აქვს ხელვინებასთან.

უფრო უმწერო მდგომარეობაში იმყოფება ის ფილმები, რომლებიც არა რეპროდუქციის ხაშვალდობით, არამედ ფილმის მხაფურელი ნაწარმოების შექმნას გლიდობენ ფილმის მჭქმელების მუხა წერტილში მუხიკვის დაყენებით; აქ ~~ფილმის მხაფურელი ნაწარმოების შექმნას გლიდობენ ფილმის მჭქმელების მუხა წერტილში მუხიკვის დაყენებით;~~ ხდება მუხიკვის ილუხჩრაცისა. ახეთი მავალითები უმწარვია; ფილმში დანიწყება, მავალითად, იჭადიური ხიმღერა და კონკვარკვებში გამოსწნდება ვენჭიგის ან რომის იხჭორიული ნაგვბობანი, ნავეები და ხხვა. ან კილევ ბუხოვენიის ანლა შიკენის მუხიკვალურ ნაწარმოებზე უკავშირებენ შავი ღრუბლების, ანლა მარუხჩრუხე ნაკვალულის, პეინაყის, შღვის ღეღვის ან ხხვა)ვარლებს. არიან მართლა ეს ვარლები ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე შექმნილი, მაშინაც ხდება იგი უმადრუკი, ვინაიდან მუხიკვა არ მოითხოვს ხხვა ხახის ხელვინებისაგან ილუხჩრაცისა და, რა თქმა უნდა, ~~ფილმის მხაფურელი ნაწარმოების შექმნას გლიდობენ ფილმის მჭქმელების მუხა წერტილში მუხიკვის დაყენებით;~~ ეს ჩართული ვარლები მუხიკვას ხრულიად არ ეხატირება. პირიქით, ის არღვევს მუხიკვის


~~საქართველოს~~ კანონმომიერებას და უშლის ხელს^{მის,} გამოსახვას.¹⁶⁴⁾ მუსიკალური ნაწარმოები არ თხოვლობს ხურათოვან გამოსახვას.

მუსიკალური ნაწარმოების კანონმომიერება განიხილვ^სნდება ზონიის მუსიკა შეიძლება^{ინც,} მხოლოდ მუსიკალურად გამოსახული და არა ოპერატორად¹⁶⁵ თუ მუსიკალური სონეტების ღრის ვამერა შეეღვება, მაყურებლის გამომეფ ყველგა^ს სონეტების მოხმების ღრის გაღილის, ახეთი ფილმიური გამოსახვა ხრულიად ხვდა აზრს ემხახურება, 'ხახელღმრ, ამ ღრის განხლება თვალხარინ თუ როგორ; მქმედობს ერთღაოგვე მუსიკალური ნაწარმოები ხხვალახხვა აღამიანზე, ე.ო. კინოკალრუმი მიიღებს ფიხილოგურ მნიშვნულმას. ეს იქნეპოლა იგვე, თუ ჩვენ მხავევარის^{უგანის} წინ ხალხს გავაშარებლით და ~~საქართველოს~~ მათი ხახის გამომეფყველმით შევეღვებლით ხურათის ხარხხის შეფახებას. ახეთი ექსპერიმენტი შეიძლება ფიოთული აღამიანის ფიხილოგია, გლათ თუ ბევრათ, იქნას შეხწავლილი, მაგარამ თვით მხავერულ ნაწარმოებზე იხ არაფერს არ ამბობს.

ფილმი თავისი ხავეჭირი კანონმომიერებით, რომ მუსიკას თავის ხაკუთრი კანონმომიერებით თოშავს, ამის დამამეფიკვებვლია იხ მუსიკალური ფილმები, რომლებიც^{თუ} მხავერული ამზიციები აქვე^ს და გლიღმენ მუსიკიხა-გან ფილმიური მქმედების შექმნას. ^{ამგონე} მაგალითზე შეგვიძლია ჩვენ მოვიყვანოთ შოპენის ფილმი ,,გამომეფიღმების ვალის'': შოპენი გაიგებს, რომ პოლინეთში უკვე რევოლუცია დაიწყა; ხურარე იმ ღრის გაიგო ეს მან, როლახე იხ პარიშიში კონცერტზე უკრავს. კინოკალრებში ვხვლავთ მხოლოდ შოპენის ხელგებს, რომელიც მოძრაობენ როალიის კლავიშებზე. უგმათ, შეგნელების ხავეშველზე, იმავე კალრში გამომხლება ხურათები რევოლუციური მოძრაობისა პოლინეთში: ხურათების^{მეტი} რიფი, დავავშირებულია მუსიკის^{კინოსადრეობის} გაქმნის და ნახევრად რეალისტიური და ნახევრად აბსტრაქციული^{ქმნის} შექმნის რევოლუციური მოძრაობის აზრს თვალხარინის. აქ ~~საქართველოს~~

~~საქართველოს~~ მუსიკამ დავარგა ~~საქართველოს~~ ,,ხუფთა მუსიკალური'': ხახითი და შეუწყ ხელი ფილმის რიფინა და გამოსახვის გარღვავემას, ე.ო. მიემსხუ-

164) .იხ. Le film musical, Cinema Italien 1945-51, Roma, S. 61
165) .იხ. E. Jross, a. a. 0 8. 302-321

რაც კინოკადრებს და არაჩვეულებრივად გააძლიერა იგი. მუხიკის აზრით ფილმში კინოკადრების შეცვლა  მუხიკალურად გააფორმეს და გააძლიერა. განხილული მნიშვნელობა აქვს მუხიკას ფილმში ფილმის რიგების გაძლიერების ხაქმში. ამგვარად მიხედვითა მაგალითმა და გვანახა, რომ არ შეიძლება კინოკადრები და მუხიკა თანაბრად შეხაგრობონ გამწვანარის (მუსიკალური) მუხიკა გახდა იმდენად დაჭვემდებარებულ ფილმის ხურათგან გამახახვას.

მუხიკა არ შეიძლება ფილმური თემა იყოს. ¹⁶⁶⁾ გოგირთ შემთხვევაში ის შეიძლება გახდეს მხილვადი ფილმის მოქმედების ნაწილი. აქ შეგვიძლია ჩვენ აპირებთ მაგალითი მოვიყვანოთ. თეატრალური აპირებდა შეუძლებელი გადარებული იქნას ფილმად თუ ის არ იქნა ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე გადაშეშებული; მაგრამ ფილმური აპირებდა, ^{„უკ. მუხიკალური ფილმი“} რომლის მუხიკა თავიდანვე ისეა შექმნილი, რომ კინოკადრების განვითარება და რიგის ხელს შეუწყობს და ამით ფილმურ გამახახვებს კანონს ქმნის და არის შეხამებული; და ფილმის პრაქტიკამ უკვე ნაწილობრივად კიდევ გაანხორციელა. ახლა ფილმური აპირებში მუხიკამ უნდა დავარგოს თავისი „ხუთა მუხიკალური“ ხანიათ და დაემორჩილოს ფილმის ხურათგან ხანიათ. მამდერადი, როდესაც ვამერას წინ დავგება და ხიმდერის დამთავრებამდე ვამერა გაუნძრევად ავგდებ დავას, ანდა ვამერა შეეცლება რამდენიმე კადრები ამავე ხიმდერაში ჩართოს, რომლის დროს მუხიკა ფილმში გადის და ფილმი მუხიკაში, მაშინვე ფილმი უკვებს თავის ხიმდერებს. ¹⁶⁷⁾

კინოფილმში „კინგრეხი გეკვავს“ რეჟისორმა შეხმლი ხან-
 ჭრეხი ხურათგან ¹⁶⁶⁾ რომლებიც კინოკადრ-აუხეკადური გამახახვის მაგალითებს იძლევა. აქ ერთი ხიმდერა ვამერას მოყავს მამდერაში: ¹⁶⁷⁾ ქრ ხიმდერას მდერის ერთი კადრი, შემდეგ იმავე ხიმდერას მდერის ქალი-
 =====

166). იხ. B.C.Kiesling, a.a.O.S.209-215

167). იხ. H.H.Stuckenschmidt, Musik im Kino, "Der Querschnitt, Berlin 1931, Heft I, S.42

შვილები, ვახუშტი, უცნობი ხმები... ამგვარად ხიმღერა მკაცრი იქნა
 ფილმის მიმართებაში" და გახდა ცხადი ამ ხიმღერის პიკეტაჟის ხუ-
 რათონად დახანახი. იტალიურ ფილმში „რიგოლეტოში“ იმავე შედეგს
 აღწევს რეჟისორი: ~~სტრუტინი~~ „La Donna e il leone“ მელ-
 დიას, ურ ურ ადაგას მღერის, შემდეგ იმავე ხიმღერას ქალაქის ხვდა
 ადაგას ^{მელონი} ~~მელონი~~, შემდეგ ნავებში, მოღონებზე ღიღი და პაუზა იმავე
 მელონიას მღერის. აქაც ცხადი ხდება ამ ხიმღერის პიკეტაჟის არა-
 მუხიკალურად, არამედ ხურათონადაც ~~მელონი~~ და ეს არის მთავარი ხიმღერის
 ფილმში გამოყენების დროს. ჭიურელი „ღიღი განთიადში“ ხიმღერას
 (ციციანთა), იყენებს დრამატურად, რომლის ხამდაღმით შეხამდე-
 ბელი ხდება არც მემბის ფონზე ურმანთთან შეხვედრა. მოქმედების
 ადაგის შეცვლითა და ამით, ხიმღერის მიმართებაში მკაცრი იქმნება
 ფილმში ხურათონის გამოხატვა, რომლის დროს ხიმღერა თავის დაქვემდე-
 ბარებულ დროს ახრულებს და უწყობს ხელს მოგებული აზრის ფილმურ გა-
 მოხატვას. ამგვარი შეთქმული შეხამებელი ირინული, ხაჭირული ^{მელონი} ~~მელონი~~,
 თუ ~~მელონი~~ რეკლამური ხიმღერის შექმნა.

ფილმის მოქმედების ნაწილად შეხამებელი გამოყენებული იქ-
 ნებ მუხიკალური კონცერტი, ანდა მუხიკალური პიკეტაჟი. თუ მუხიკა-
 ლური კონცერტი ორგანიზურად იქნება ჩამოღობი ფილმის მოქმედებაში, მა-
 შინ მხატვრული გამოხატვის ხიმღერა უნდა დაიწვეს არა კონცენტს, არა-
 მელ ფილმის ხურათონის მოქმედებას. თვით კონცერტი შეიძლება იყოს
 მოქმედების გამაგიღებელი, ანდა ფილმური ატმოსფეროს შექმნელი, მაგ
 რამ ფილმის ატმოსფეროს შეხამებელად ფილმს შეუძლია მხატვრის ატელი-
 უბ გამოყენებაც და ამ დროს ფილმის ყურადღების ცენტრში იქნება არა
 მუხიკა, ანდა მხატვრობა, არამედ მუხიკის და მხატვარი: ე.ი. ფილ-
 მის ყურადღების ცენტრში იქნება ადამიანი, ან მუხიკის ინსტრუმენტის
 ის ფორმა, რომლის გარეგანი ფორმით ფილმი თავის ხურათონის გამოხა-
 ტვას შექმნის. აი, ეს არის ^{ხიმღერის ფორმა} ~~განა~~ მუხიკალური ფილმის შექმნისაკენ.

ფილმი თუ შეუცვლელა რომელიმე ცნობილი მიმღერლის ხმა¹⁶⁸, რაც შეიძლება ხშირად მაყურებელს მთავრების^{მიუხედავად იმიხა} სურს უნაბნელებლად თუ არა ფილმის მოქმედებას, არის არა-ფილმიური.¹⁶⁸) მუხიკაღური ფილმი, რომელიც შეუცვლელა მუხიკაღური მხატვრული ნაწარმოების კინოკარგით "შეღამაშებას"; არის არა-ფილმიური, მიუხედავად იმიხა, რომ ასეთი "შეთოღოთ" ხშირად მუშაობენ ფილმში, იმ მოხაზრებით, რომ თოქის ფილმის ვალდებულება იყოს ცნობილი მიმღერლის ხმა პიპულიარული გახადოს.

მხატვრულ ფილმს აქვს თავისი ხაკუთარი ფახი და ხარისხი, როგორც ხელოვნების ერთ ხახეხ. მხატვრული ფილმი იხე^{ტროვად} უნდა იქნეს გამოყენებული, რომ მისი მოვალეობად გახლეს ხელოვნების ხხვა ხახეუების პიპულიარობაცია. ~~ფილმი უნდა იქნეს გამოყენებული, რომ მისი მოვალეობად გახლეს ხელოვნების ხხვა ხახეუების პიპულიარობაცია.~~ ხელოვნების არც ერთ ხხვა ხახეხ არავინ არ უყენებს მოთხოვნის^{სა} პიპულიარული გახადოს ხელოვნების რომელიმე ხხვა ხახე. კინოხელოვნება იმიხათვის არ არის აქ, რომ იპერის მიმღერად, ანდა ცნობილ მუხიკოსს ხოშვა შეახხახ. ფილმის მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს თათისი კანონი და ამ კანონის დარღვევით შეუძლებელია შეიქმნას მხატვრულ ნაწარმოები.

ხხვაგვარად ღვას ხაკითისი იხეთ ფილმებში, რომლებიც თავიდანვე შეგნებულად არა-მხატვრულ ხახიათს აფარებს. ასეთ ფილმებს აქვს ხაკუთარი არა-მხატვრული ფუნქცია, როგორც ღკუმენჭხ, ანდა პუბლიცისტისი ხაშვადებას, რომელიც შეხახებ ჩვენ ვალეა ვილაშარაკებო. ჩვენ აქ ვლაპარაკობთ მხატვრულ ფილმზე, რომელშიც მუხიკას მხილღო დაქვემდებარებული როლი აქვს.

არ არხებობს ე.წ. "ხუფთა" მუხიკაღური ფილმი. მუხიკაღურ ფილმს აქვს ორი შეხადებლობა: ან მუხიკა ემორჩილება ფილმის ოპტიკას და იქმნება ფილმის მხატვრული გამოსახვა, ანდა ოპტიკა ემორჩილება მუხიკას და მაშინ არ შეიძლება შეიქმნეს ფილმის მხატვრული გამოსახვა.
=====

168). იხ. H.Eisler, Komposition fuer den Film, Berlin 1949 S. 17-18

ორთავე შემთხვევაში ხაჭირა ხელიური კანონზომიერების ღაცვა და
 ცხადყოფა; როგორც მხაფრულ ფილმში არ შეიძლება მუხიკავა დაემორჩილო
 კინოკარტეზი, იხევე არ შეიძლება არა-მხაფრულ, ე.ი. რეპრეზენტაციულ
 მუხიკალურ ფილმში მუხიკალური ნაწარმოების კანონზომიერებ~~XX~~ და რ-
 ღვეული ლქნეს ფილმის რეჟისორი ხაშვალეშვილი. ახელ ხელიურ არვე-
 ღარვეს ხშირად აქვს ადგილი ფილმში: მაგალითად კინოფილმში "ხი-
 მღერა შენთვის", მომღერალი მღერის არიას "აილიდან"; და იმ ღროს
 როღეხაც არიის აზრი ხელ ხევა, ~~განმარტებული მუხიკალური~~
 კამერა გვარევენებს კინოკარტეზში იუმორისფულ მოფივეებს, რომელიც
 დაკავშირებულია ხიღოხთან. ფილმში "ხან-ფრანგისკომი", იმ ღროს,
 როღეხაც მომღერალი გუნოს "ფაუსტიდან" მარგარეფას როღის განხორცი-
 ეღებან ფიღოებს, კამერა კუღისებში "ეღებს" ხახამართღოს აღმახრუ-
 ღებღებს და "პოღოებს" მახ კომიკურ მღგომარღებაში. ორთავე შემთხვე-
 ვაში ფიღმიური გამოხახვის აზრი და რიფიღი ღარღვეულია მუხიკიხაგანღ
 და მუხიკალური გამოხახვა და მიხი კანონზომიერება კინოკარტეზიხა-
 გან. ამგვარი ანარხიის თავიღან ახაციღებღად ხაჭირა ხელიური კა-
 ნონზომიერების შეღნობა და მიხი ღაცვა.

იმ ღროსაც კი როღეხაც მუხიკა ფიღმის მოქმეღების ნაწიღს
 შეაღგენს, ხაჭირა ხიფრთხიღე, რომ ხელიურად გამართული მხაფრული
 ნაწარმოები შეიქმნახს. "ხუფთა" მუხიკა უნდა იქნეს რაც შეიძლება
 მომჭირნეობით გამოყენებული; ამავე ღროს მოავარია და აუციღებღელ ხა-
 ჭიროღებას წარმოაღგენს ფიღმის-გამაციღებღელი მუხიკის შექმნა. ძღიერი
 და ფიღმიური ^(ფიღმის) მუხიკა მხიღღ მამინ, როღეხაც იხ თავის ე.წ. "ხუფთა"
 მუხიკალურ კანონზომიერებას კარგავს და ემორჩიღება კინოკარტეზს. 169)
 აქეღან გამომღინარე ფიღმიურ მუხიკა არააქავაღებღული ქონღეს "ხუფთა"
 მუხიკის ხახიითი. ფიღმის მუხიკა, ანღა უფრო ხწორად რომ ვთქვათ, ფი-
 ღმის ვ ა რ გ ი მუხიკა იფქვეფიფება კინოკარტეზში და ემორჩიღება
 =====

ს
 ფილმის ხურათოვან გამოცხადებამ. კინოკლერების გამგელები მუხიკა არის ფილმის „ნამღვილი“ მუხიკა. მან აქვს აზრი მხოლოდ ფილმის ხურათთან და მიხი მოვალეობა კინოკლერების თანამიმდევრება რეჟისორი გახალის, გაარღმობს და ამით ფილმის კინოკლერები ინტენსიური გახალის. ფილმის მუხიკის ფილმიური თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ მან აქვს აზრი მხოლოდ ფილმის რეჟისორ ბმანთან, რომელიც, როგორც ავღნიშნულთ, მუხიკის გვერდით ხიწყვახა და ხმარეხაც შეიგავხ. მუხიკა არის ფილმში მხოლოდ ფილმის აკუსტიკის ქვემდებარება. ფილმის მუხიკის თავისებურება არის ის, რომ ის ყოველთვის იხე შეუქმნეველად ~~XXXXXXXX~~ ღებულამ ხხვალახხვავვარ აკუსტიკურ ხახიათხ, რომ მაყურებელი მან ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ მხოლოდ კინოკლერების მთლიანობაში გრძნობხ.

ფილმის მუხიკა რომელიც როგორც "ხუფთა" მუხიკა ვულია, შეიძლება კარგი იყოს ფილმში. ვინაიდან ფილმის მუხიკა ფილმის ხურათების ფორმახთან იქმნება, მან არ შეუძლია ამავე ღრწხ, როგორც "ხუფთა" მუხიკა იარხეზობხ; და თუ მან რადიოში, ანდა კინოკლერის ღარბაში გული ან ღაბადი ხარისხი ექნება, ეს იმან არ ნიშნავხ, რომ ის ამავე ღრობ გული იყოს ფილმში. ფილმის მუხიკის ურთაღერით ხარისხის ხაზომია, თუ რამდენად კარვად ის კინოკლერებხ აგიღებხ. ის უნდა ღაემორჩილხ ფილმის ხურათოვან ხახიათხ და გახლეს კინოკლერების ორგანიული ნაწილი. ამშია ფილმის მუხიკის ხიძლიერე. "არც ხიწყვა და არც მუხიკა არ არის ხმოვანი ფილმის ელემენტი. ორთავეხ აქვხ ხმოვან ფილმთან კავშირი, მხოლოდ მიხი ორგანიული ღამოკილგებულამთ მჭმრავ ხურათთან⁶ 171

არა-ფილმიური მუხიკის გამყენება ფილმში, ~~XXXXXXXX~~ იხეთ აღავახ, ხაღაც ფილმის მოქმედება ხუხია. ზოგიერთში გლიღმენ ამ ხიხუხუხი ხამაღადი მუხიკითგამღიერებახ, რითაც, რა თქმა უნდა, მიზანქვერ აღწევენ.¹⁷¹ ახეთ შემთხვევაში მაყურებლის წინაშე იხება კითხვა:

=====

170). იხ. A.Kutscher, a.a.O.S.376
 171). იხ. H.Eisler, a.a.O.S.20-2I

ხაიდან უცმათ ეხ ძლიერი მუხიკა წარმოიშვა! მაგალითად თუ კინოკვადრი
 ოთახს გვაჩვენებს, რომელშიღაც რიიანი არ ღეგახს, მაგრამ ამავე ღრის
 რიიადის ~~XXXXXXXX~~ ხმა იხმის, ამ ღრის მაყურებელს აინჭერეხებენ ხაი-
 ღან იხმის რიიადის ხმა; მაგრამ თუ მუხიკა თავის გამაგიღებელ ხა-
 ხიათს მიიღებს, მაშინ ხრულიღაც არ იქრება ხაიითხი თუ ხაიდან ეხ
 ხმა მოღის; ვინაიდან ამგვარი მუხიკა მხოლოდ კინოკვადრებთან არხე-
 ბობს ღა რეგორე "ხუფთა" მუხიკა იგივემადრუკია.

რამდენადღაც ფიღმი რეაღისჭერი ხეღის მაჭარებღია, იმღე-
 ნად ფრთხიღად უნღა იქნენ ^{მაღ} გამოყენებული მუხიკა. თუ კინოკვადრებში
 გვაჩვენებს ^{მაღ} მოღბს, ყუეღბს, ანღა უღამნის, რამღის ^{არკეხეღის} მუხიკა იხმი
^{მაღ} მაშინვე იმაღება იგივე კითხვა, თუ ხაიდან ~~წ~~ არკეხეღის ხმა იხმის.
 მხოლოდ თუ იხ თავის გამაგიღებელ ფუნქციის ფარგლებში ღარჩება, გა-
 ხღება ფიღმის არგანიული ნაწიღი ღა გააძღიერებს, რეგორე ხურათის
 გამოხახვახს, იხევე ფიღმის რეღბს. არახიღებს არ უნღა იქნენ მხეღვე-
 ღობიღან გამოშვებული, რიმ "მუხიკა არის ფიღმში მხოლოდ აკუხეღვის
 ქვემღენება." 172)

გამაგიღებელ მუხიკახ აქვხ კინოკვადრების ბიძგის მიმღე-
 მი ხახიათი ღა არის არა-რეაღური ხახითის მაჭარებღი. ფიღმის მუ-
 ხიკახ არ შეუღღია რეაღიჭეღი უფრო რეაღური გახაღის, შიგრამ მახ შე-
 უღღია რეაღიჭეღი უფრო არა-რეაღური გახაღის. თუ ჩვენ მანქანის რე-
 აღური გამოხახვა გვინღად ^{მაღ} მაშინ ~~წ~~ ჩვენ ამ მიშან მივაღწეუთ თუი
 მანქანის რეაღური ხურათითა ღა ხმაური უფრო აღვიღად; შიგრამ თუ ჩვენ
 შევეღღებოთ მანქანის ნაწიღების ხურათიღან არარეაღური ფორმების
 შექმნახს, ამ არარეაღობის გაძღიერებახ არჩვეუღებრივად გააძღიერებხ
 * ფიღმიური მუხიკა; მუხიკა შეუღღია აქ კინოკვადრებში კიღვე უფრო
 არარეაღური გახაღის. ფიღმის მუხიკახ აქვხ არა იღუხეღაღის მნიშ-
 ვნიღობა, არამღ იხ კინოკვადრებხ ხღის უფრო იხუნხიურხ ღა შრღის
 მის არარეაღობახ. მუხიკა ხწორღ მამინ არის ფიღმში ძღიერი, რიღე-

ოპი

ხანგრძლივან შექმნილად და ფრთხილად გამოყენებული. ფილმის მუხიკვა, როგორც მდინება არ იქმნება „ხუფთა“ მუხიკვის კანონზომიერების ~~ქვეშ~~ ხაფუძველზე; "ხუფთა" მუხიკვას, როგორც ხელოვნების ერთ ხახეხს, არაფერი ხაურთო არ აქვს ფილმთან. ფილმის მუხიკვა არის ფილმის აკუსტიკური ხამვალბების ქვემდებარე; ის არის ~~ფილმის~~ ფილმის ხმის ერთი ნაწილი ხიწყვიხა და ხმაურის გვერლით. თუ მუხიკვა ფილმში გამოყენებული იქნება ფილმის კანონზომიერების ხაფუძველზე, ის მამინვე კარგავს თავის "ხუფთა" მუხიკვალურ კანონზომიერებას და ემორჩილება ფილმის კანონს.

გხადია, როგორც ღრამაფიულ მწერალს, ისე კამპოზიტიორს შეუძლია მინაწილეობა მიიღოს ფილმის მხაფურული ნაწარმების შექმნაში, მავრამ არახთლეს მხედველმბიდან არ უნდა იქნეს გაშვებული, რამ ფილმში ყველაფერი ემორჩილება ხურათოვან გამახახეხას. ფილმის მუხიკვა არ არის ფილმის მხაფურული ნაწარმების, ე.ი. ხელოვნების ერთი ხახიხ, დაკავშირება, მუხიკვის მხაფურულ ნაწარმობთან, ე.ი. ხელოვნების მეორე ხახეხთან; არამელ ფილმში მუხიკვა არის ფილმის აკუსტიკის ნაწილი.

ფილმი არარის ხელოვნების ხხვალახეხა ხახიხ ხაფუძველზე შექმნილი, ე.ი. შერეული მხაფურული ნაწარმობი; ახეთი ხაურთოდ არ არხეზობს. ფილმი არის დამოუკილებელი ხელოვნება, ხაკუთარი კანონზომიერებით, გხადი ფორმებით და მუხიკვი ხაშღერებით.

მ ე ხ ა მ ე უ ნ ა წ ი ლ ი
=====

ფ ი ლ მ ი ს ა რ ა მ ხ ა ჭ ვ რ უ ლ ი ფ ი რ მ ე უ ბ ი
=====

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეჩვენოთ ფილმის, როგორც ხელოვნების შემ-
ვიღე^ს ხამყარობს, ხაფუძველები და მიველით დახვეწამდე, რომ ფილმი
არის ხელოვნების ერთი ხახე თავისი ხაკუთარი კანონზომიერებით; მაგ
რამ ფილმი არის არა მარტო ახალი ხახის ხელოვნება, არამედ, ამავე-
ღროს, ერთერთი პუბლიცისტიკისა და პრიპაგანდის მნიშვნელოვანი ხაშვა
ღეშა. შეღდან აუცილებელ ხაჭირობას შეიგავს ფილმის მეორე მხარის,
ე.ი. ფილმის არამხატვრული ფორმების შესწავლა.¹⁷³⁾ ფილმის არამხატვ-
ვრულ ფორმებელ შეგვიძლია ჩვენ ჩავთვალოთ პრიპაგანდისშეული, პუბლი-
ცისშეური და ლაკუმენშარული ფილმ^ს; განვიხილოდ მათი ფილმიური გამო-
ხახვის ხაშვაღებები და კულტურულ-პოლიტიკური მნიშვნელობა.¹⁷⁴⁾

XXXXXXXXXXXX

I

პრიპაგანდისშეული ფილმი არ შეიძლება გათანაბრებული იქნეს
მხატვრულ შენღენციურ ფილმთან; ¹⁷⁵⁾ იხევე, როგორც პოეზიის ან და-
მწერლობის მხატვრული ნაწარმოები, რომელხაც პოლიტიკური ე.ი. შენ-
ღენციური შინაარსი აქვს, არ შეიძლება გათანაბრული იქნეს პოლიტი-
კურ პლაკატთან. მხატვრულ ნაწარმოებს შეუძლია ქონღეს პოლიტიკური
შინაარსი, მაგრამ იხ ხღება მხატვრული ნაწარმოები არა მისი პოლი-
ტიკური შინაარსის გამო, არამედ იმ კანონზომიერების დაღვის ხაფუძ-
ვეღე, რომელიც მოგემულ^ს ხახის ხელოვნებას ხაფუძველ^ს უღევს; რო-
მღის ღროს აუცილებლობას შეიგავს ხელიღის~~XXXX~~ დაღვა, ხაღდანაც მო-
გემული ხახის ხელოვნება თავის მხატვრულ ფორმას ღებუღობს. ეს ახე
რომ^ს არ იყოღს, მაშინ ყოველი პოლიტიკური პლაკატი ხელოვნება უნღა იყოღ

=====

173). იბ. F. Stepun, a. a. O. S. 61-64
174). იბ. N. Kaufmann, Filmtechnik und Kultur, Stuttgart und
175). იბ. Berlin 1931, S. 19-55
H. Traub, Der Film als polit. Machtmittel, Muenchen 1933

და მუხიკა და ღირიკა კი არახილეს არ უნდა ითვლებოდეს მხაფერულ ნაწარმოებად. შრავად მნიშვნელოვან მხაფერულ ნაწარმოებს აქვს შინაარსად ხაზმოდო-შენღენციური იღვა, ხაჰმარხია ადნიშნული იქნეს შიღერის "ყაჩაღები", მაგრამ მხაფერული ნაწარმოები არის ის არა მისი პოლიტიკური იღვის გამო, არამედ მისი მხაფერული ფორმის ძალი

~~და მუხიკა და ღირიკა კი არახილეს არ უნდა ითვლებოდეს მხაფერულ ნაწარმოებად.~~

~~შრავად მნიშვნელოვან მხაფერულ ნაწარმოებს აქვს შინაარსად ხაზმოდო-შენღენციური იღვა, ხაჰმარხია ადნიშნული იქნეს შიღერის "ყაჩაღები", მაგრამ მხაფერული ნაწარმოები არის ის არა მისი პოლიტიკური იღვის გამო, არამედ მისი მხაფერული ფორმის ძალი~~ რომ ეს ახე არ იყო! მაშინ, ვინაიდან იგივე იღვის მოხსენებებით, პრკვლამაცემით, ახურათემით გავრცელება შეიძლება, პლავაფი, პრკვლამაცემი თუ მოხსენება ხელკვნება უნდა იყოს. 176)

პოლიტიკური იღვა, რომელიც მხაფერულ ფორმას ვერ პოულობს არის პრკვამაცემი; და თუ იგივე იღვა შეიხსამს მხაფერულ ფორმას, ამით ხდება იგი ხელკვნება. ცხადია, რომ ღილი იღვის არამხაფერული გამოსახვაც არ იძლევა მხაფერულ ნაწარმოებს, იმ ღრის, როლებაც ხუხუი თემისაგან შეიძლება მხაფერული ნაწარმოების შექმნა. იღვა ხდება ხელკვნება, როლებაც მის შინღივიღვაღურ ხიმარღებს და მის მიშანს, ~~მხაფერული ფორმა მიეცემა~~ მხაფერული ფორმა მიეცემა და მას შერაცემიღურ ხიმარღებსთან დააკავშირებს. შენღენციური მხაფერული ნაწარმოები არაურთხელ ყოფილა და იქნება მხაფერული ნაწარმოები.

ფიღმს შეუძლია პოლიტიკური, ანდა კულტურულ-პოლიტიკური იღვა ფიღმიური მხაფერული გამოსახვის ხაშვალეებში გამოსახის და იგი ხელკვნება გახალბ. ფიღმს შეუძლია პოლიტიკური, ხოციღური და, თუ ~~განუღი~~ რველღეური თემა დაამუშაოს და გამოიყენოს, როგორც იღვა, მაგრამ მხაფერული ნაწარმოები გახლება მოცემული იღვა, არა თავისი იღვიღს გამო, არამედ იმ მხაფერული ფორმით, რომელიც ხელკვნამა მოცემულ მხაფერულ ნაწარმოებს უნდა შეახხახ. მხოლოდ მაშინ შეუძლია მოცემულ იღვას ფიღმის მხაფერული ნაწარმოები გახლებს, თუ ის კინო-
=====

ხელშეწყობის კანონზომიერებას დაემორჩილება და ფილმიურ-ხურათოვან ფორმას მიიღებს. ეიზენშტეინის "ჯავშნოსანი ¹⁷⁶⁾ მუსიკონი" არის არა მიხი იღების გამომხატველი ნაწარმოები, არამედ იმ ფილმიური ფორმის გამომხატველი, რომელიც მოქმედების კანონზომიერებაში ჩახვია და მას ხურათოვანი-ფილმიური სიხსელ-ხორცი შეაახა. აქ იღვას იხე მხატვრულად გამოსახული, რომ იხ შორდება პრეპარაციონის ხაზგარეშებს და შეღის ხელშეწყობის ¹⁷⁷⁾ ფორმის.

აქედან გამომდინარე ჩვენ უნდა გავანახებავო ¹⁷⁸⁾ მხატვრული ტენდენციური ფილმი და არამხატვრული პრეპარაციონის ფილმი. როგორც ტენდენციური დრამისათვის არავითარი ხხვა კანონი არ არსებობს, გარდა დრამის კანონზომიერებისა, იხვეე მხატვრულ ტენდენციურ ფილმის შექმნისათვის არავითარი ხხვა კანონი არ არსებობს, გარდა ფილმის ~~კანონზომიერებისა~~ კანონზომიერებისა. ფილმი არის ან ხელშეწყობა ¹⁷⁹⁾ და არის იხ მხატვრული ნაწარმოები, მიუხედავად იმისა თუ რომელი თემა აქვს მას შინაარსად, ანდა, არის იხ პრეპარაციონი და მაშინ არ არის იხ შექმნილი მხატვრული ფილმის კანონზომიერების ხაზგარეშებზე და არც აქვს მას პრეპარაციონი იყოს ფილმის მხატვრული ნაწარმოები. პრეპარაციონის ფილმი არის ფილმის არამხატვრული ფორმა, რომლის ~~შექმნისათვის~~ შექმნისათვის ფილმის მხატვრული გამოსახვის ხაზგარეშებისათვის ძალას კარგავს. ¹⁷⁸⁾ ამგვარად პრეპარაციონის ფილმი უახლოვდება ხხვა პუბლიცისტიკური ხაზგარეშების ხერხს, რომელიცაა გადართი, პლაკატი, პოლიტიკური მოხსენება და ხხვა. აქ არის ხაზგარეშის გავლება ხაჭირი.

კინოხელშეწყობაში, იხე როგორც ხელშეწყობის ყველა ხხვა ხახეში გადამწყვეტია არა მარტო შინაარსი, არამედ შინაარსის ორგანიული შეერთება ფორმასთან. პრეპარაციონის ფილმი კარგავს თავის მნიშვნელობას, როდესაც იხ თავის ამოცანას შეახრულებს, მაგრამ მხატვრულ-

=====

177) იხ. E. L. Bernays, Propaganda, New York 1928

178) იხ. E. Jros, a. a. o. S. 335-337

179) ¹⁷⁶⁾ ყხადი, ხოვოხე ავირინში, მხეყხეყო სეფიოფს მხოლოე ილ მხეყხეყო ნანშილი-ანი აიწეხს, ხოვოლოე თავისი შინაარსით, ფილმი და გამოაქობა იხ მხეყოიანი ძაში გვერდისებზე და სიამილოის შექმნეველი.

ლი უენდენციური ფილმი რჩება ყოველთვის მხატვრული ნაწარმოები. უენდენციურ მხატვრულ ფილმს არა აქვს სხვა კანონზომიერება, გარდა ფილმი მხატვრული გამოსახვის კანონზომიერებისა. ის ემორჩილება კინოხელოვნების კანონზომიერებას და სხვა მხატვრულ ფილმებისაგან განსხვავდება მხოლოდ იდეითა და შინაარსით.

არ არსებობს უენდენციური ფილმის ღრამაფურგია, არამედ არსებობს მხოლოდ კინოხელოვნების ღრამაფურგია, რომელშიც უენდენციური ფილმიც ემორჩილება. მხატვრული უენდენციური ფილმის კანონზომიერება გამორჩეულ კინოხელოვნების კანონზომიერებისაგან, მაგრამ პროპაგანდისტული ფილმის კანონზომიერება არის ზოლიფიკისა და მიხი ფაქცივის კანონზომიერება.

მიუხედავად იმისა, რომ ძნელია ხაზღვარის გავლება ფილმის არამხატვრულ ფორმებს შორის, შევეცადოთ, მაინც, იმ ხაზღვრების გარკვევა რომელიც პროპაგანდისტულ, პუბლიცისტურ და ლოკუმენტალურ ფილმებს შორის არსებობს. დაუშვათ, რომ ჩვენს ამოცანას შეადგენს ^{ინტელიგენცია} ერთიპარტიის კონგრესი ^{შესახებ} შექმენათ პროპაგანდისტული ფილმი. პროპაგანდისტული ფილმი შეეცლება პარტიის ~~კონგრესი~~ კონგრესი, როგორც ფრუმფალური მოვლენა გამოსახოს; აქ გამოყენებული იქნება ისეთი ფილმიური გამოსახვის ხაზვალეები, რომელიც პარტიის კონგრესს მონუმენტალურად გამოსახავს და ამით პარტიის იდეას ხოფშას შეახამს. მაგალითად მომხსენებლები ვათელრაზე ღაპარაკის ღროს ნაჩვენები იქნება, ვამერას ხაშვალეით, ქ ვ ვ ი ღ ა ნ გ ვ ე რ ღ ი თ და ამით მომხსენებლები გამორჩედიან მონუმენტალური ხურათოვანი ხახიათით. ამგვარადვე იქნება გადაღებული ღეღეგაფების ფაშის ღაკრა, შეძახილები, ოვაციები და სხვა. აკუსტიკურაშიც ამორჩეული იქნება წინაღობები, მუხიკა და შეძახილები, რომელიც პარტიის ხიძლიერება და ხიჭვიციც გამოსახავს. ერთი ხიჭვიციო, ყოვეგვარი ხაშვალეა იქნება გამოყენებული, რომ პარტიის კონგრესში იქნეს პროპაგანდისტულად გამოყენებული მახების გულის მოხაგებათ.

იგივე პარტიის კონგრესი შეიძლება ამ პარტიის მოწინააღმდეგეებმა, როგორც პროპაგანდისტული ფილმის მახალაფი გამოიყენოს: მაშინ ვამერა შეეცდება ამ კონგრესის არა, როგორც უზიუმფალური მოვლენის გამოსახვა ანამელ, როგორც ხრულია უმნიშვნელო მოვლენის გამოსახვა, ხალაფ არც წენრიგი და არც ილერი სიმყვიცე არ არხებობს. ესეა ვამერა შეეცდება მომხსენებლები გვარენის ვათერაზე არა ქ ვ ე ვ ი ლ ა ნ გ ვ ე რ | ლ ი თ, არამელ შ ე ვ ი ლ ა ნ გ ვ ე რ ლ ი თ და ამით მომხსენებლები ხურათონად განს^{ფიქრ} ~~და~~ პაფარა-ხანოლავი. თვით კონგრესის მონაწილეებიდან ვამერა მონახავს იხეთ უიპებს, რომლებშიც ხურათონად იძლევიან არახახიამოვნი შეხელელებას. აკუხვივაც დაჭირილება ვამერას და წამოწეული იქნება წინა ხელზე იხეთი მოვლენები, რომლებშიც პარტიის კონგრესის ^{საქმიანობა} ~~არევედარევა~~ არევედარევა, შეხახელავა და მონახმენს გახლის. ერთი სიყვივით ყველა ხაშვალებში იქნება გამოყენებული, რომ პარტიის კონგრესი, ~~არევედარევა~~ ხრულია უმნიშვნელო მოვლენად იქნეს ნარევენები.

მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი პროპაგანდისტული ფილმის შექმნილროს ნაწილობრივად ფილმიური მხაფვრული გამოსახვის ხაშვალებშიც შეიძლება გამოყენებული იქნეს, ის მაინც რჩება ფილმის არამხაფვრული გამოსახვის ხაშვალებში; ჯერ ერთი იმიტომ, რომ აქ ფილმიური მხაფვრული გამოსახვის ხაშვალებშიც გამოყენება იხსნება ხუხუა, რომ ის თავისი "ნაწყვეტობითი ხახიხითი" მხაფვრული გამოსახვის ხეფროს ვერ აღწევს და მერეთ იმიტომ, რომ თვით ამგვარი პროპაგანდისტული ფილმი, ხინამღვიილეს ა ყ ა ლ ბ ე ბ თავისი პროპაგანდისტული მიზნის გამო; და ფორმის "ნაწყვეტობითი ხახიხითი" და რეალობის გაყალბებით ცხადია შეუძლებელია მხაფვრული ნაწარმოების შექმნა.



II

ფილმი, როგორც პუბლიცისტიკის ხაშვალება, გვევლინება ჩვენ, როგორც კინოჟურნალი და ე.წ. "კულტურული ფილმი".¹⁷⁹⁾ კინოჟურნალი გვაწვდის აქტუალურ მოვლენებს რეპროლექციის ხასი, რომლითაც ის გაშთხუფრო უახლოვდება; კულტურული ფილმი^{სი} წარებს უფრო ახსნიხა და განათლების გავრცელების ხასიათს; "რომელიც განათლებიხა და გართობის მნიშვნელოვან გამოსახვიით ძაღღ გახღა".¹⁸⁰⁾

კინოჟურნალი, მიუხეღავაღ იმიხა, რომ მახაღ შეუძღღა პროპაგანდიხული ხასიათი ქონღღს, არიხ სუფთა რეპროლექციული ფილმი და მაღ არაფერი ხაერთო არ აქვს კინოხეღღენღბახთან. მიხი მთავარი მიზანიღ რეაღომიღღან რაღ შეიღღღღა ზხაღი კაღღღღი შექმნახ და მიხი ფორმაღღერი ძაღღით მოვღღენიხ ნამღღღღი მღღღამარეღღა შეხახეღღავი გახაღღს. მახ შეუძღღა, იხე როგორღ პროპაგანდიხული ფილმს, ფილმის მხაღღღერი გამოსახვიის ხაშვაღღმანი გამიიყენიხ, მაგრამ ამახ იხ იყენღღს, მხოღღღ "შეღღამაღღმინღღ" ანღა "მოხიღღღენიხ" მიზნიღ. კინოჟურნალი არიხ ხინამღღღღღღი რეპროლექციღა და ამიღ ფიღღმაღ გაღღღღღღღი გაშუღი ან ჟურნალი. კინოჟურნალი თუ ფიღღმის მხაღღღერი გამოსახვიის ხაშვაღღღღღღს გამიიყენღღს-შეუძღღა^{აღს} მიღღღღღღღ^ს გაშუღის ფეღღღღენიხ ხასიათი. გაშუღის ფეღღღღონს, მაგაღღითაღ, ერთი ღღქისიხ თავიხ შინაარსში ჩართვიღ, შეუძღღა მხაღღღერი მონაღღემღღი ქონღღს, მაგრამ იხ მხაღღღერი ნაწარმიღღღი ვერ ხღღღა, მიხი სიმიღღი^ღ გამო. კინოჟურნაღღს შეუძღღა გამოსახვიღა შექმნახ, რომელიღ რეპროლექციის ხაშღღღღღს შეიღღღა გაშორღღს, მაგრამ იხ თავიხი ხიღღაღღავიხა და მიხი ფორმიხ გამი კინოჟურნალიხ არამხაღღღერიღ ხასიათში იკარგეღა ღა აძღღევს მახ შემახღღვევიღ ხასიათს და იღქვიღღღღღა მიხ არამხაღღღერიღ არხხში.

მიუხეღავაღ იმიხა, რომ ^ღ "ეფექტიური" ფიღღმიური ფორმეღღი კინოჟურნალიხ არხხ არ ეკუთვნიხ, კინოჟურნალიხ შემქმნელი მაინღ შეეღღღღა, რაღ შეიღღღღა ხაინღღღერიღ ფიღღმიური ხურათეღღი შექმნახ, მაგრამ მახ ეკარგეღა აზრი, თუ ფიღღმიური ფორმეღღის შემქმნიხ ხარღღღე ხინამღღღღღღი რეპროლექციღა შეხუხეღღღღღი, ანღა გაყაღღღღღღი იქნეღა. კინო-

ჟურნალი უნდა იყოს ცხელი და აღვილი გახაგები. მოვლენებს კინოჟურნალი იყენებს არა ფილმიური მხაფურელი გამოსახვის შექმნისათვის, არამედ იმისათვის, რომ რაც შეიძლება ხინამღვილიხ ზუხუი რეპროდუქცია მოგვცეს ყოველგვარი ~~გაყალბების~~ გარეშე.

კინოჟურნალის თვითული ნაწილების ამირჩევისათვის ხაჭირია და მთავარია არა მისი ხურათოვანი ძალა, არამედ მოვლენის აქტუალური მნიშვნელობა. ამისათვის კინოჟურნალმა, გაშეუბნისა და ჟურნალების მხგავხალ, თავისი შინაარსი პოლიფიკურ, კულტურულ თუ ხელოვნულ ნაწილებად ურდაყობ, რომლის თანამიმდევრობა ხურვილისამებრ შეიძლება შეცვლილი იქნეს. კინოჟურნალი არის, ამგვარად, ფილმის გაშეთი. ¹⁸¹⁾ როგორც ხხვა-ლა ხხვა ცნობების გადაღება ხიზუხუიხ თხოულობს, ~~მ~~ იხვეე თხოულობს კინოჟურნალი ზუხუ ხურათოვან გამოსახვის-რეპროდუქციას.

კულტურულ ფილმს, თავისი არამხაფურელი ფორმით, არაფერი ხაურთო არ აქვს კინო-ტელევიზიამთან. კულტურულ ფილმს, იხე როგორც ხამოსწავ-ელი ფილმს, აქვს განმანათლებელი მნიშვნელობა. ის იღებს რამელიმე თე-მას და ხდის მას ხურათოვანდ ღახანანახს, რომლის ღრობ ის მთავარ ყურადღებას ხაკოთისი გარკვევას-ახხნას აქცევს. კულტურულ ფილმებმა უკვე ^{ფილმის ხანის} თავისი პრიმიტიული ხახითი ~~და~~ დამოუკიდებელი ხურათოვანი ხიძლიერითა და ახალი ხურათოვანი ხიღამაშით ღაუახლოვდნენ მხაფურულ ფილმს. ჩვენ უკვე მოგვეპოება კულტურული ფილ-მები, რომლებიც თავისი მხაფურული ხიძლიერით ფილმის მხაფურულ ნაწარმობად უნდა ჩითვადონ.

კულტურული ფილმი, ხუფთა¹⁸²⁾ ფორმით, უნდა გლიღობდეს მეცნი-ერული თუ ყოველი ხაზოგადლომისათვის ხაჭირი თემის, ახხნით და განმარტებით ჩვენებას. მაგრამ თუ ის, ამახთანავა, მხაფურული ფორმის მი-ღებას შეეცდება, მაშინ ხახურველია, მთელი ხიუყუი მხაფურული ფილმის კანონის ^{სამეცნიერო} შეიქმნას და როგორც მხაფურული ნაწარმობები იქნას დამუშავებულად ამგვარი მხაფურული ფილმები შექმნა რეჟისორ ღდაერ-შიმ, რომელმაც ^{მხაფურული ფილმები:} "უნიკოსი ნანუჰი", "კაგები არანღან", ^{თავისი მკოლოლი შეიქმნა კინოსკოლამში,} "ღუშინახ ღუგენღა" და ხხვა, ~~და~~

~~.....~~ ამგვარი ფილმები იქმნება კინობელოვების კანონზომიერების ხაფუძველზე და არაფერი ხაერთი არა აქვს რეპროდუქციულ ფილმებთან.

უბღიღინსფერი ფილმი, რომლის მთავარი ფორმა, კინოყურნალიხა და ყოველგვარი ხამონწავლი ფილმთან ერთად ე.წ. კულტურული ფილმია, უნდ-
ლარჩებ ძირითადში თავის არამხაფერულ ფორმაში.

~~.....~~ პროპაგანდისტული ფილმის ხაზღერების განხა-
ზღვ~~.....~~რა, ცოფათ თუ ბევრალ, შემძელით, შევევალათ ~~.....~~ ^{იქ}ვე მაგალითიდან
კულტურული ფილმისა და კინოყურნალის შექმნახ: კინოყურნალი შეეფლება
~~.....~~ პარფიის იგივე კონგრები აჩვენოს, როგორც მოკლე ახალი ამბავ-
სხვა მრავალ ახალ მოვლენებთან ერთად. ის შეეფლება, როგორც ქრონი-
კა, აღნიშნოს, რომ ამდღაამ ღროს მოხდა ეს ფაქტი. მის ამოღანახ
არ შეაღვენს, თუ მახ პროპაგანდისტული ხახიათი არ უნდა ფონღებს,
პარფიის კონგრები გაანწიღოს, ან ღაამგიროს, ანღა ვრფღად მოელი
მოვღენა გვბჩვენის.

მიუხეღავად იმიხა, რომ პარფიის კონგრები კულტურულ ფილ-
მიხათვის მაინფღამაინფ ხაინფერეხო თემა არ არის, ~~.....~~ ^{მახ}შეუღღია აქ
მიწანფემები იპოვოს, რომღენახ აღმზრღღელითი, თუ ხამონწავლი ხახია-
თი შეიძღღება ქონღებს. მაგალითად, მახ შეუღღია ეს პარფიის კრემა
ფხიხოლოგიის თვათხაზრხიხო განიხიღღოს და შეეფღაღოს გაარკვიოს ერთი-
ღაიგივე პარფიული იღღის მოქმღღებ~~.....~~მა ხხეღაღახხეა ლამაინღე. აქ ფი-
ღღმა უნღა შეეფღაღოს გვარჩვენის არა მარფო ის პირები, რომღემიფ
აღფროთვანეღული არიან მოფღემული პარფიის იღღით, არამღღ მონახოს მათ
ში ხვეპეოკობები ღა თუ გნემათ მონჩინაღღღღღღღიფ კი. ~~.....~~

~~.....~~ შეიძღღება ამ თემახ ღიღი ხამონწავლი მნიშვნეღღმა არ
ქონღებს, მაგარამ ჩვენ ეხღა გვაინფერეხეზბ არა თემის ვარგინიანო-
ღა, არამღღ მიხი არხეზობა, რომღიღანაფ ერთი~~.....~~ღაიგივე მოვღენა
=====

179). იხ. W.Stiwe, Das Bild als Nachricht, Berlin 1932
180). იხ. Arbeitsinstitut fuer Kulturfilm, Organ der
Deutsches Filmakademie, XI Maers 1938, SI
281). იხ. H.Traub, Zeitung, Film und Funk, Berlin 1933
182). იხ. Die Bedeutung des Films und Lichtbildes, Muenchen
1917

შეიძლება პროპაგანდისტული და კულტურული ფილმის თავდასაზრისით იქნე
გამოსახული. კულტურულ ფილმს აინტერესებს ფაქტების ხაშვალეშით აწარ
მოოს ახსნაგანმარტებოთი მუშაობა, რომლის დროს ფაქტების გაყალბა
არ შეიძლება, რომ მისი ხამონწავლო ხახიათი არ იქნეს დარღვეული.

ფილმი, როგორც ხელოვნება და შიღმი, როგორც პუბლიცისტის ხა-
შვალეა არის ორი ხხვადახხვა შინება; ორთავეს აქვს თავისი ფახი
და ფუნქცია; ორთავეს აქვს თავის არხეობის უფლება და მათი ხელი-
ური არევედარევა ეწინააღმდეგება ფილმის კანონზომიერებას. 183)

III

პუბლიცისტური ფილმის ერთერთ განხაკუთრებულ და მთავარ ფორმალ
უნდა ჩათვალოს აგრეთვე დოკუმენტური ფილმი. 184) დო-
კუმენტარული ფილმი გამოსახავს ყოველგვარ პოლიტიკურ, ეკონომიურ თუ
კულტურულ მოვლენებს, რომლის შენახვა, როგორც დოკუმენტი მნიშვნე-
ლოვანია. ყველაში პირფახი, რაც დოკუმენტარული ფილ-
მების ფარგლებში იქნა შექმნილი, არის მხოფლიო რმების დოკუმენტარული
ხურათები, რომლებიც ბრძოლის ველზე იქნა გაღალბული.

პოლიტიკის, ხპორტის და ფქენიკის ხფერიში დოკუმენტარული
ფილმმა შექმნა ბევრი ხანიტერეხი ხურათოვანი დოკუმენტი, მაგრამ
დღემდე, ხამწუხარდ, უყურადღებოთაა დოკუმენტული ხანიტერეხი ხპექტაკლე-
ბის დოკუმენტარულ ფილმალ გაღალების ხაკოში. 185) უყურადღებოდაა, აგ-
რეთვე, მნიშვნელოვანი მუხიკალური კონტერტების დოკუმენტარულ ფილმალ
გაღალების ხაკოში. ამგვარ დოკუმენტარულ ფილმებს არაფერი ხაერიო
არ აქვს მტავრულ ფილმთან. 186) დოკუმენტარული ფილმის ერთადერთი
აზრია მოვლენები, რომლებსაც მნიშვნელობა აქვს, როგორც დოკუმენტი
=====

183). იბ. G.Groll, a.a.o.S.124
184). იბ. W.H.Wilson and K.B.Hans, a.a.o.S.32-70
185). იბ. F.Hardy, Grierson on Dokumentary, London 1946
186). იბ. W.Freiburger, Theater im Film, Emsdetten 1936

შენახული იქნეს, რაც შეიძლება რეალობის გაუყარებლად-ლკუმენჯა-
რული ხიშხიშით გადაიღოს და თვალსაჩინო გახადოს.

თეატრალური დაღმის^{ფილმი}ჯგადაღების ერთადერთ ხაშვაღებად ლკუმენჯარული ხეილი უნდა ჩაითვალოს, რამდენც უნდა გლიტობღეს ხვექშა-
ვლი ~~თეატრალური~~ ფილმის მხაწვრული გამობხავის გარეშე გადაიღოს; ხა-
დაც, ცხადია, ის "გოგხადი" დამოკიდებუღება, რამდენც არხეგობზ მხახ-
იობზა და მაყურებღეს შორის, დოკარგება, მაგრამ თვით ამ ლკუმენჯახ
აქვზ დუფხახებელი მეგნიერული მნიშვნეღობა, როგორც "გოგხადი" იხე-
რიახ. ამგვარი ლკუმენჯარულ^{რეპროდუქციული} ფილმით შეხადებელი
ხღება დიდი მხახიობგზის, მომღერღების, რეჟიხორგზის მუშაობა და
ნამუშევარი, როგორც ფილმიური არხივი შენახული იქნახ; ანდა თვით
მაყურებღიხათვის და ამით ხადხის მახიხათვის გავნომიდი იქნეს. ამგ-
ვარი ხურათგზი მაინც უფრო ძლიერი იქნება, ვიდრე^{იგუე მთელი}წყოვეღგვარი აღწერა

თეატრალური ლკუმენჯარული ფილმი უნდა იქნეს გადაღებუ-
ლი მაყურებღის მხრიდან. დიდი ხღებღი უნდა იქნეს იხე გადაღებუღი,
რომ, თითქმხ, მაყურებელი უყურეშხ მოგემულ ხეგნახ, გინოკღის ხაშვაღე-
ბით და ამით გამოთიშული იქნეს ყოვეღგვარი ფილმიური მხაწვრული გა-
მობხავის ხაშვაღებანი. გადაზნეღება, მინჯაყი და ხხვა მრავალი ფი-
ლმიური მხაწვრული გამობხავის ხაშვაღებანი, არ უნდა იქნეს ხმარებუ-
ღი, რომ ხვექშავლი იხე არ იქნეს გადაღებუღი, რომ მან ლკუმენჯახ
ხახიათი დავარგოს. ლკუმენჯარულად ხვექშავღის გადაღების ერთად-
ერთი მიზანია, რაც შეიძლება ზუხე რეპროდუქცია შექმნახ ხვექშავღის
გაუნძრველად-მყარად მღგობღი ვამერა, რამდენც მხაწვრული ფილმის შე-
ქმნის ღრობ დიღენჯაფურიო, აქ არის ერთადერთი დამხახურება. ცხადია,
ახეთი მეოღოთ მხაწვრული ფილმი არახწღეს არ შეიქმნება, მაგრამ
ლკუმენჯარული ფილმის მიზანიც არ არის მხაწვრული ნაწარმღების შექმ-
ნა, აქ შეიქმნება ხვექშავღის ლკუმენჯარული ფილმი, თავისი დუფხა-
ხებელი არხივიური ფახით.

მხოლოდ ამგვარად შეიძლება ხვეჭყავლის ფილმად გადაღება. ეხ:
 რა თქმა უნდა, ხელს შეუწყობს იმ ხელოვნური არეულარევის თავიდან
 აცილებას, რომელსაც ადგილი აქვს ფილმსა და თეატრს შორის. ლაკუმენ-
 წარული ფილმი არის ფილმის არხივი და არაფერი ხაერთო არ აქვს კინო
 ხელოვნებასთან. მხატვრული ფილმი კი არის კინოხელოვნება და არაფე-
 რი ხაერთო არ აქვს არხივთან, ანდა რეპროდუქციასთან.

თეატრალურ დაღმების ფილმად გადაღების ექსპერიმენტულ უნდ
 ჩაითვალოს ვ. ხეჩუაძეას "დიდი კონცერტი". რეჟისორი ძირითადად ად-
 წევს რეპროდუქციული ხასიათის დაფვას, მაგრამ ზოგჯერ ცდილობს იხ
 ხიმღერებისა და მუხიკის დიდენწაწური კინოკადრებით "გარდამავებას",
 რითაც იქმნება ხელოვნური ანარხია.

წვენი რომ იხვე რვენ მაგალითს დაუბრუნდეთ, ლაკუმენწარული
 ფილმის ამოღანაა პარწიის კონგრები, როგორც იფორიული ფაქცი, აღნუ-
 ხხის რაც შეიძლება ზუსტად და ვრცლად. მას ამ შემთხვევაში არ აინ-
 წერებენ ^{ფაქციის} პრპაგანდისტული გაზვიადება, ანდა დამფირება და
 არც კულწურული ფილმის ხამწინავლ ხასიათის ძემნა; მას აინწერებებს
 ფაქცი, თავისი ლაკუმენწარული ხიმუხით.

ლაკუმენწარული ფილმის თემა არის განუწმღვრელი ყველაფე-
 რი რახან მნიშვნელობა აქვს და დირხია, როგორც ლაკუმენწი შენახული
 იქნეს, არის მისი მახალა.

რვენ ღავინახეთ, რომ ფილმის მხატვრულწ ნაწარმლებს ^{ქნობა} ~~ხასიათს~~
 კინოხელოვნება; მხოლოდ ფილმის არამხატვრული ფორმები არ შეიძლება
 განხილული იქნეს, როგორც ფილმის მხატვრული ნაწარმოები, ვინაიდან
 ის რეპროდუქციული ხასიათის მამარებელია. აგრეთვე, ღავინახეთ რვენ,
 რომ ფილმის არამხატვრულწ ფორმებწ, თავისი რეპროდუქციული ხასია-
 თით, ~~როგორც მხატვრული ნაწარმოები~~, როგორც პრპაგანდისტული, კულ-
 წურული და ლაკუმენწარული ფილმი. მიუხედავთ იმისა, რომ ფილმის
 არამხატვრულწ ფორმებს შორის ზუსტი ხამღვრების გავლება თითქმის შე-

უძღვებელია, შეხაძლებელია ნაწილობრივად მაინც მათი ფუნქციების გად-
ხაზვრა: დოკუმენტარული ფილმი აღწუნხავს მოვლენას რ ე გ ი ხ ფ
რ ა ვ ი უ ლ ი მუთლი; კულტურული ფილმი ცდილობს მოვლენა შეივნოს
შეცნობის ხაფუძველზე მოვლენას იხილავს ა ნ ა ლ ი ზ ი ხ თავალხა-
ზრისით და უროპავანდა ^{ისფრული} ფილმი კი, მწვემულ აზრს ან ა ქ ე ზ ხ და ან
ცდილობს მის დამცირებას და ამით რუალობას, ნაწილობრივად მაინც,
აყაღბებს.

"ხელკვების მეშვიდე ხამყარამ არ უნდა დაივიწყოს თავისი ხაკუთარი მხაფურღუდ გამოსახვის ხაშვაღებანი" (187) ფიღმი გხოვროშხ აშროვინად თვალხაჩინო ხამყაროში. რის თქმაც მახ უნდა არის თვალხაჩინო და ყველაფერი, რის დანახვა კამერახ დინშახ შუეძლია, არის მისი მახალა. ის რადოშიდანი იღებხ ხურათებხ, კამერახ ხაშვაღებოთ, და ქმნის ხურათოვან ფორმებხ, უკეთებხ მახ კონცენცრაციახ ხახურველი აშროხ ქვ და ქმნებ მხაფურღუდ გამოსახვახ. ფიღმი თავისი მხაფურღული გამოსახვის ხაშვაღებებოთ არღვევხ მადგარიინი (და მოკვლენებოთ) ზელაპირხ და ხლის მახ ხურათოვან რიფშიულ ხიმშოდოლ. ფიღმი, თავისი შეცნობოთი ძალით, ღვახ ძლიერ ახლოხ გხოვრებახთან; ის ქმნის ხინამღვიღის ახალ მადგირ მობრავ ფორმებხ. ფიღმის გონი გხოვროშხ ხავნებში და მოკვლენებში და ~~ფიღმი~~ გონი ფიღმში ~~ფიღმი~~ ხლება რეალურად თვალხაჩინო.

ფიღმის პირველადი უნა არის რიფშიულ-ხურათოვანი უნა. "მისი ნამღვიღი უნა არის და დარჩება მოძრავი-ხურათი". (188) ფიღმის პირველი ახო არის გამომეფყველება; აღამიანის გამომეფყველებახ ფიღმი ბურთებხ ხავნების გამომეფყველებახთან. აღამიანი ფიღმისთვის არის მთელიხ ნაწილი; მადგირია კი არის მისთვის მოძრავი გხოვრება, რომლის ნამღვიღ ხახეხ ის ებებხ. ფიღმისთვის არცერთი მოკვლენა არ არის იშოდირებული; აღამიანის გამომეფყველება ~~ფიღმისთვის~~ ^{მისთვის} პეიჭაყის გამომეფყველებახ ~~ფიღმისთვის~~ ^{მისთვის} ფიღმხ შუეძლია კითხვა აღამიანის გამომეფყველებოთ დახვახ და გახეცხ პახუხი პირუფყვის, მცენარებე, ზღვეჭის თუ ხავნების გამომეფყველებოთ. მისთვის ხელმისაწვდომია მხოფლიოხ ყოველი რადილი და ხინათღუ. ფიღმი დამოუკიდებელია ხივრცისაგან. ფიღმხ შუეძლია დამოკლებეხა და და მოკვლენებში ხაწინააღმღეგ ფორმებხ შორის შეჭმნახ შემაქმელებოთი კავშირი. ფიღმი დამოუკიდებელია დროხაგან. მახ შუეძლია გვარვე-

187). იხ. L. Chauvet, a. a. O. S. 62

188). იხ. A. Kutscher, a. a. O. S. 367

ნოს გზა მოვლენის აღმოცენებიდან მის დამთავრებამდე და იმის იქნეთ, თუ ეს ხაჭირთა, არარეალურ ამხურაქვიამდე. ფილმს შეუძლია დაბადება ხიკვლილი, ხიყვარული და ხიძულილი, გაჭირვება და ბელნიერება ურთ- მანეთთან უშუალო დამოკიდებულებაში დააყენოს; და ამით მხაჭვრული გამოსახვა შექმნას.

ფილმი ქმნის ხაკუთარი კანონზომიერებით განხაზმწერულ ხელ- ვნების მეშვილე ხამშაროს. ~~_____~~ ხელვნების ხხვა ხახის კანონი არ შეიძლება გავრცელებული იქნას მახზე. ფილმს არ შეუძლია ხელვნ- მის ხხვა ხახის თავისთავზე გადაყანა. ფილმი არარის ხელვნების ხხვა ხახის დამაყება, ანდა შემცვლელი ხაშვალბა; ~~_____~~ ფილმს ~~_____~~ ხელვნების ხხვა ხახის შეცვლა არ შეუძლია და ~~_____~~ არც ხელვნების ხხვა ხახის არ შეუძლია ფილმის შეცვლა. 189)

ფილმის არხია მოძრავი ხურათი. მისი კანონზომიერება ჩამოყა- ლიშდა მოძრავი ხურათის მხაჭვრული გამოსახვის ხაშვალბების ხაფუძ- ველზე. ხმოვანი ფილმის გამოგონებით კილევ უფრო გარდამავლა ფილმის მხაჭვრული გამოსახვის ხაშვალბანი. მიუხედავად იმისა, რომ ფერი ფილმში უკრ კილევ ვერ იქნა გამოყენებული დრამაჭურგულად; ~~_____~~ ~~_____~~ ^{გამოყოფილ-} ~~_____~~ ის ბუფილებლად წვარდამავებს ფილმის მხაჭვრულ გამოსახვის ხა- შვლებებს, მაგრამ იხე, როგორც მხაჭვრობაში ფერალი ხურათის გვერ- ლით, არაფერალი ე.ი. თეთრი-შავი ხურათი იარხებებს, იარხებებს აგრ- ეთვე ფერალი ფილმის გვერლით არაფერალი ფილმი. ~~_____~~

~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~

~~_____~~ როგორი მოუღონელიობის წინაშე უნდა დააყენოს
=====

ტექნიკამ ფილმი, მისი ძირითადი ხაფუქველი არის და დარჩება მოძრავი ხურათი და ამით ფილმის ძირითადი კანონზომიერება დარჩება უცვლელი.

მხატვრული ფილმი, ე.ი. ფილმის მხატვრული ნაწარმოები, არ არის ხახურველი ხიშმარაღი, ანდა შეუხრულებელი ხურვილების შემცველი. ფილმ შეუძლია ხალხის მიხედვით გართობა, როგორც ლიგურაფურაბა და თეატრს, მაგრამ ფილმი იმყოფება არ არის აქ, რომ ცხოვრების ამოცანებს მოშორდეს და აღამიანეში ხალხს ფანტასტიურ ხიშმრებში და აზროვან ხილარიელე-ში გადაიყვანოს. ფილმი არ არის რეალობის გაყალბება. ნამდვილი, ე.ი. მხატვრული ფილმი იყენებს ცხოვრების უკმაყოფილებას იმიტომ, რომ აღამიანების ყურადღება მიხი გამოსწორებისაკენ მიმართებს; და არა პირიქით: აღამიანები ხალხს წარმოადგენით ~~XXX~~ ხილარიერეში გადაი-ყვანოს და ამით აღამიანები არა მარტო გონებრივად დააჩუხებონ, არ-ამედ გახალხს პახიური და ^{გონებრივად} უფრო წარიკელი ვიღრე იხინი იყვენენ მანა-მელე. ^{ფილმმა არახილეს არ უნდა დავიხიყოს, რომ} ~~ხილარიერეების უძალეხი ამოცანაა, ჩვენი გრძნობების გამლიღრე-ბა, რომ აღამიანები ვიყოთ~~ "190)

კინოხელოვნების არხია ჭრადელია, რომელიც აღამიანსა და მხო-ფლიოს შორის არხეობს. ამ უთანახწრო შრადელში ფილმმა უნდა შეახხას ხოცა აღამიანს, მაგრამ აღამიანისა და მიხი ცხოვრების ხოცის შეხ-ხმა არ ნიშნავს, რომ ფილმმა ეს არახრულყოფილი შოფლიო ღამაში და კმაყოფილი გვაჩვენოს; მხატვრული ხილამაშეა მოვლენის არხის გამო-ხახვა. ხელოვნების ხამყარო ყოველთვის უფრო ხრულყოფილია, ვიღრე რე-ალური მხოფლიო, მაგრამ ხელოვნების ხამყარო კი არ არის გაყალბებული ცხოვრება, არამედ გარჩეული, კანონზომიერი და ყოველგვარი შემოხვე-ვითომიხავან გახუფთავებული ცხოვრება. აქ კინოხელოვნება უერთდება ხელოვნების ხაერთო ხილამაშისა და ხილადის ხამყაროს. 191)

ფილმი, რომლიხთვისაც ყველაფერი თვალთ დახანახი მახა-ლათ, თხოულღობს შინაარხისა და ფორმის ხილამაშეხა და ხილადეს; იხ
=====

190). იხ. A.Kutscher, Stilkunde... S. 61
191). იხ. J.Kant, Beobachtungen ueber das Gefuehl des Schoenen und Erhabenen.

თხოვლობს ხინათლებს, ხიბნელებს, ხიღრმებს და თვით უღამაშობას ~~XXXX~~ კი
კინაიდან მახაც აქვს აზროვანი ფუნქცია ფილმის მთლიანობის ხელოვნობა.

მხატვრული ფილმი იქმნება ცხოვრების ხინამდვილის ხატუბველზე
და არის დახვეწილი და კონცენტრირებული ზეხინამდვილე; მაგრამ აღამია
როდესაც ამ მხატვრულ ზეხინამდვილეს ხელავს, კი არ შორდება ცხოვრების
ხინამდვილეს და შეღის ~~XXXX~~ წარმოდგენით ხამყარობით, არამედ აღამი-
ანის ცხოვრების აზრი პოეზიას გარკვევას, განხაზღვრას და ამით აღამი-
მიანი ღებულობს ¹ ეჭუციურ აღმრდას. ¹⁹²⁾ კინოხელოვნება შორდება თავ-
ის გზას თუ ის აღამიანს ხიშმარნიტბური გრძნობებით დაფვირთავს; ახე-
თი ფილმიდან აღამიანი გამოღის აზროვნად გაურკვეველი და მას წინ
ხვედება რეალური ცხოვრება, რომელიც ამგვარ ფილმთან არავითარ დამო-
კიდებულებაში არ ღვას. მხატვრული ფილმის ნახვის შემდეგ, იხე როგ-
ორც მუხიკალური კონცერტის მოხმენის, ანდა ხვექვავლის ნახვის შემდეგ,
აღამიანი გამოღის ფილმიურ კონცენტრირებულ და კანონზომიერ ზეხინამ-
დვილიდან, ცხოვრების ხინამდვილეში. ის გამოღის კინოთეატრიდან არა
აზროვნად უფრო ვალავაკებული, ვიღრე აღამიანი ფილმის ნახვამდე იყო,
არამედ გარკვეული, ამალღებული და გონებრივად მოწიფებული. აქაც
ფილმი უერთება ხელოვნების ხაერთო ~~XX~~ ეხუციურ პრინციპებს, რომელიც
ცხოვრებას კი არ აყვადებს, არამედ ხლის მას თავის ზეხინამდვილეში
უფრო ძლიერს-ბრულყოფილს. "მხატვრული ფილმი ცხოვრების რეალიტეტ ~~XXXX~~
იდან ქმნის გახუფთავებულ და კონცენტრირებულ ზეხინამდვილის ხამყა-
რობს." ¹⁹³⁾

ფილმს შეუძლია ცხოვრებას თაყვანი ხნეს, როგორც ის არის,
ანდა შეუძლია რევოლუციური მოთხოვნილება წამოაყენოს, როგორც ~~XX~~ უნდა
~~XXXX~~ იყოს. ფილმს უყვარს თვალხაჩინო ცხოვრება, თავის ყოველგვარ
ფორმებში. მიზეზი, რომელიც ფილმის განვითარებას ხელს უშლიდა და
უშლის, არის არა მარტო ხელოვური ანარხია და ამით ფილმის კანონის
=====

192). ი. ჯ. Lods, Der Film und die Gesellschaft, "Filmforum" ~~XXXX~~
2/2, 1952
193). ი. G. Groll, a. a. O. S. 131

დარღვევა, არამედ, ამასთანავე, ის ფაქტი, რომ ფილმის ხარისხის ერთად-
 ერთ ხაზომად გახდა მისი მომგებიანობა.¹⁹⁴⁾ ფილმის პელი, ღრუბან, ხამ-
 წუხაროდ, იხუთი ხალხის ხელშია, რომლებიც ფილმებით იხვევ ვაჭრობენ,
 როგორც სხვა ხამომხმარებელი ხაგნებით.¹⁹⁵⁾ ისინი ხწყვეფენ ფილმის
 პელს არა ხელფენების თვითხაზრისით, არამედ პირადი მოგების მიზნით.
 ამგვარად ფილმი გახდა არა მარტო არამხაფერული, არამედ წარმოულგენ-
 ღად გაყალბდა იგი. წარმოიშვა კონტრეფეიქტური გახფილიზირება აღამია-
 ნებისა; აღამიანები გახალეს მანკვენებათ და ხიფილოგიური მძივე ხი-
 ნამღვიღე გაყალბებული იქნა ხამოთხიხებურ მარქვენებით ხამყაროდ.¹⁹⁶⁾
 "ამგვარი ფილმები მოჭავს მყურებელს ნენების ღაკარგვამღე...ის ქმნის
 აღვირახხნიღ განღლახ, რომლითაც აღამიანები უფრო ნარიღელი ღა ღარიში
 ხღებთან, ვიღრე ისინი იყვენენ მანამღე."¹⁹⁷⁾

ამგვარ გაყალბებულ ფილმებს არაფერი ხაერთო არ აქვს გამარ-
 თობღე ფილმთან.¹⁹⁸⁾ ნხალია, კინოხელფენება ხელფენების სხვა ხახებმღე
 უფრო მეფე ნაწარმოებებს თხოუღობს, რომელიც ხალხის მახების გარ-
 თობახ ემხახურება, ვინაიღან კინოთვალფრები მიღიონებს ეკრანისახვენ
 ეშიღება, მაგრამ გაყალბებული, ხიშმარიხებური ფილმები წავიღა იხე შორს
 რომ ღამუჩავებულე კანფორიღობს, ამროვნად კიღეუ უფრო ახუხფებებს ღა
 ხღის მახ პახიურს. ღიდ იხფარიღე ღა ხიფილოგიურ^{მთავარნიღს} ნახახვის ღროხანგ,
 ამგვარი ფილმები ნღიღობენ "მღიერი ეროფიული" მოვღენების გამოხახვას
 ღა ამით ^{მათ} შეგნებულად თუ შეუგნებლად "ქაღის ფენების ხიღამამღმ-
 ღე" ღაყავთ ხავანფორიო ღიადი იღეების შეჯახების პროფეხი. "ეროფიკვა,
 აღკოპოღი, ნიკოფინი, რადიო ღა ფილმი (ღა ეფღა, ეღღევიზიონიგ. ვ.ი.):
^{გახეფ} აღამიანის იხ გამაღიღიანებელი ხამვალებ^{მათ}...რომელიც კანფორი-
 თობახ ახლო მამავალში ხრულ ამროვან ხიფაღიერეში შეიყვანს."¹⁹⁹⁾

=====

194). იხ. J.T.Adams, Our Business Civilization, New York, 1930
 195). იხ. J.Adams, a.a.O.S.40-45
 196). იხ. H.Powdermaker, Hollywood, the Dream Factory, Boston
 197). იხ. A.Kutscher, a.a.O.S.355
 198). იხ. W.Hunter, Serutiny of Cinema, London 1932
 199). იხ. Filmforum, № 7. 1952, S.2

ხალხის მახეში, რომლებსაც ხევა არაფერი არ ენახათ, წარმოუღ-
 გუნელი პროპაგანდის ხაშვალბოთ, მიარევიც ზოგჯერ ქაღებინა და ხე-
 მმარინებური ცხოვრების ნახვას ეკრანში და ამით გამოიყვანეს დახვეწა,
 თითქმის, თვით ხალხის მახეებს შეექმნას ამგვარი ~~გამოყვანის~~ "უხე-
 ზური გემოვნება", მაგრამ ხაშვალბოთ, რომ ფილმმა თავისი კანონ-
 მომთხრობა დაიფუძვას და თავისი კულტურული ფუნქცია შეახსრლოს ხაშვა-
 ლობის მიმართ, რომ მაყურებელი ფილმის მხაფურელი ნაწარმოების მე-
 გობარი და დამფუძვლი გახლეს.²⁰⁰⁾ ხალხის მახა-მაყურებელი არაერთხელ
 შეპყრობილი იქნა კინოხელღვნების მხაფურელი ნაწარმოებისაგან, როლ-
 ეხაც მათ ზოგჯერ ქაღების მაგიერად, დრმა აღამიანური გრძნობები
 ეკრანში ნახეს და განიფადეს. მაყურებელმა დაინახა არა ის ყალბი ხამ-
 ყარო ხაღაც "წარმოუღგუნდალ დამაში ქაღები" და "წარმოუღგუნდალ დამაში,
 მღიღარა ბელნიერ" ~~გამოყვანის~~ ^{მაშაქაღები} ცხოვრობენ, არამედ შემოჭავი და
 მოძრავი ცხოვრების შეხინამღვილე - რეალური ცხოვრების მხაფურელი
 გამახახვა. "ფილმმა არ უნდა გვარევენოს, როგორც ის არის, არც უფრო
 დამაში ვიდრე ცხოვრება არის, არამედ მან უნდა გვარევენოს ცხოვრების
 ხშირი, ცხოვრების უმაღლესი წესრიგი."²⁰¹⁾ "ხელღვნება არის არა მარ-
 ჟო ხურათი და ვიზიონი, არამედ აგრეთვე შემეფენება. ყოველი ხელღვნე-
 ბა დგახ თავის დროის მხოფდმხელღველმახთან, ანდა უფრო ხშირად, მხო-
 ფდმხელღველმახთან, მჭიღრი კაჭშირიში. ირთავე ერთად არის ფუნქცია და
 გამახახვა გღწებრივი, ხაშვაღლობრივი და ეკონომიური ძაღების და-
 მოკიღმუღებინახ; და ჩვენს წინამე იმღება, როგორც ერთი ეპოქის ხა-
 ხე. ფილმი არის ერთი ხახის ხელღვნება, რომელშიღაც ამ შეხელღებინ
 ხინწორე განხავეურებოთ ცხადი ხღება."²⁰²⁾

იმ დროს, ^{როღებაც} ცინოხელღვნების მუშავები დღიღობენ ფილმის მხაფ-
 ვრული გამახახვა ^{მაღახადი} ავანგარდისფული ექსპერიმენფებოთ გაარ-
 =====

200). იბ. E. Schopen, Das Kulturproblem des Films, Muenchen 1930
 201). იბ. H. v. Bery, Kunst und Film, Muenchen 1943
 202). იბ. F. Stepun, a. a. O. S. 88-89

რღმაონ და მისი მხაფრეული გამოსახვის შეხატუბლოზანი, განხაკუთ-
რბით ფერისა და მესამე ღმენსიის მიმართულბით, შეიგონ, მეცნი
ერება ვლილბზ შექმნილი შეიგონს და მშაგან ხაერთო თორიული დახ
კვნები გამოიფანოს, რომ ამით კინობელუნების განვითარებახ ხელი
შეუწყონ.

უკვე შორხ არ არის იხ ღლე, როლხაც ფილმის მეცნიერება, თა-
ვისი ხაკუთარი მეოლოთ უნივერსიფეფის კარბზ შეაღებზ და ~~საქმე~~ მე-
ცნიერებ^{სხვა სახეობა}ის^{სხვა სახეობა}ვეერღით, როგორც ჰუმანიური მეცნიერების ერთი ღარგი,
გაანაღებზ მუშაობახ თავის ხფეროში; ამისათვის კი მთავრია, რომ
ფილმმა, როგორც ხელუნებამ, კილეუ უფრო უნდა განამფკიცოს თავისი
კანონშობიერება და კილეუ უფრო მჭიღროდ დაუკავშირლებ დამწერლო-
ბახ, მხახიობის ფქქნიკახ, ვეკვახ, მხაფვრობახ, არხიფექქურახ და
მუხიკახ. (203)

ფილმის მეცნიერების ჩამოყალიბებისა და განმფკიცების მიზ-
ნი, ერთი ნაბიჯი უკვე გადაიდგა მიუნხფერის უნივერსიფეფში, ხაღაც
პროფეხორი ვ. შაკემანის ინიციაფვიოთა და ხელმძღვანელობით, პუბლი-
ცისფვიკის ინსფიფეფთან, ჩამოყალიბებული იქნა ფილმის ხემინარი.
ამახთანაკვე დამყარებლია კავშირი ხხვადახხვა ინსფიფეფებთან, რომლ^ც
ფილმის მეცნიერულ შეხწავლაზე მუშაობენ. 1953 წლის ღმხანყისში გე-
რმანის უნივერსიფეფების ღფენფებმა და პარიზის უნივერსიფეფის
ღფენფებმა შეიყარენ თავი ერთად ღმ იმხჯელებ ფილმის მეცნიერების
მეოლოხსა და მიზნის განხაზღვრაზე. ამ აზრთა გაცვლა-გამოცვლის
შემღეგ ჩამოყალიბებული იქნა "გერმანული ხაზოგაღლება ფილმის მეც-
ნიერებისათვის" (Die Deutsche Gesellschaft fuer Filmwissen-
schaft -ის ინიციაფი-
ვის უნივერსიფეფში ~~სხვა სახეობა~~ პროფეხორ Cohen Séat -ის ინიციაფი-
ვით ჯერ კილეუ 1947 წელხ ჩამოყალიბებული იქნა "ფილმოლოგიის ი-
ნსფიფეფი (Université de Paris, Faculte de Lettres, Institut de)
Filmologie
ცნობილი პროფეხორები ფილმის ფილმოფიური, ფხიხილოგიური, პეფაგო-
=====

გიური, ხოცილოგიური ~~და~~ ხაკიოხებზის გარკვევაზე მუშაობენ, რომლის გვერდით ფილმის ხაკეიადისტეზი(Cineaste), თავის მხრიდან, ფილმის ეხეუტეური და იხელორიულ ხაკიოხებზს არკვევენ. ახეოივე გზით მიმდინარეობს მუშაობა ინგლისში(^{British-Film} -Library), რომის უნივერსიფეუში ~~და~~ ა.შ.შ. მრავალ უნივერსიფეუში ~~და~~ სხვ..

ფილმის შეხწავლა, ხხენებულ ხამეწნიერო დაწეხეშეღებებში, ხღე-ბა იმ მიზნით, რომ მიღწეული იქნეს "წმინდა შემეწნება"; მიუხედავად ³ ფათ იმისა, ეხ მახალეზი გამოყენებული იქნება პრაქტიკულად თუ არა. შეიძლება ამასმივე იმაღლება "წმინდა შემეწნებითი" რვევის ხამიშ-როებაც, ~~XXXXXXXX~~ მაგარმ თეორიული გამორკვევაში, თუ იხ ხიმაწლის შეწნობისაკენ მიიხწრაფვის, ღროთა განმავლობაში აუფილებლად ფილმის პრაქტიკულ მუშაობაშიც გამიხალექი იწნება.

ფილმის მეწნიერული შეხწავლის ღროს თეორია უნდა დავკვირებულ იქნახს პრაქტიკახთან, რომელიც ყოველგვარი ფექნიკური შეხამებლობით აღჭურვილ ხაკვლევე ინსტეფუფხ მხოულობს - უნივერსიფეუის ხფერიში. ფილმის მეწნიერება არ შეიძლება ამწურული იქნეს-ფილმის ხოცილოგიური, პელაგოჭიური თუ ფხიხილოგიური³აკიოხებზის გარკვევით; ფილმის მეწნიერება მხოულობს თავის ხაკუთარ რვევით მეთობს, რომლის ხა-ფუშველი მძძრავი ხერათია და რომლის მეწნიერული შეხწავლის მეთობის ნამოყადიშება ახლო მამავადს უნდა მივანღეოთ.

ବିଶ୍ୱକର୍ମାଳୟ

I

1. Ackerknecht, E., Lichtspielfragen, Berlin 1928
2. Alexander, E., Das Film- und Kinobuch, Leipzig 1921
3. Altenloh, E., Zur Soziologie des Kinos, Jena 1914
4. Arnheim, R., Film als Kunst, Berlin 1932
5. Abel, V., Wie schreibt man einen Film?, Wien 1937
6. Arnold, P., L'Avenir du Théâtre, Paris 1947
7. Artaud, A., Le Théâtre et son double, Paris 1938
8. Bagier, R., Der kommende Film, Stuttgart, 1928
9. Balasz, B., Der sichtbare Mensch, Wien 1924
10. Balasz, B., Der Geist des Films, Halle 1935
11. Bernhard, F.K., Wie schreibt und verwertet man einen Film, Berlin 1926
12. Bets, K., Weissbuch des deutschen Films, Berlin 1936
13. Beyfuss, E., Grundzuege einer Dramaturgie des Films, Berlin 1925
14. Bloem, W., Seele des Lichtspiels, Leipzig 1923
15. Bluecher, M., Wie entsteht ein Film, Leipzig 1923
16. Boehmer-Reutz, v., Der Film in Wirtschaft und Recht, Berlin 1933
17. Buchner, H., Im Banne des Films, Muenchen 1927
18. Burg, O., Manuskripte fuer Film und Buehne, Wien 1929
19. Diaz, P., Asta Nielsen, Berlin 1921
20. Bach, D.J., Der Kugelmensch, Wien 1938
21. Bendick, J., Making the Movies, McGraw-Hill Book Co. 1945
22. Barault, J.L., Réflexions sur le théâtre, Paris 1949
23. Baudoin, C., Tragédie et Comédie, Paris 1946
24. Bellessort, A., Le Plaisir du théâtre, Paris 1938

25. Bérach, S., Le Mirage du Cinema; introduction à une esthétique et à une sociologie du septième art, Paris 1947
26. Brack, J.P.-Portmann, P.F.-Reinert, C., Kleines Filmlexikon, Zuerich 1946
27. Brinson, P., Choice and care of films in fundamental education, London 1950
29. Blakeston, O., Comment faire un scénario, Paris 1950
30. Diehl, O., Mimik im Film, Muenchen 1921
31. Dupont, E.A., Wie ein Film geschrieben wird, Berlin 1925
32. Dessoir, F., Philosophie der Technik, Bonn 1927
33. Dessoir, M., Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl., Stuttgart 1923
34. Diebold, B., Anarchie im Drama, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1925
35. David, H., Probleme der Film-Aesthetik, Geisteskultur Bd. 35 Jahrg. 1926
36. Deneke, H., Ton und Bild, Deutsche Zeitschrift, 46 Jahrg. des Kunstwarts, Heft 6.
37. Diebold, B., Das Kino als Kunst? Der Ostwart, Ostdeutsche Monatshefte des Buchnervolksbundes, I. Jahrg. 1924/25, Heft 6/7
38. Diebold, B., Film und Drama. Die Neue Rundschau, 43. Jahrg. der Freien Buehne, 9. Heft
39. Coet, W., Geschichte der Kinematographie, Halle 1925
40. Doat, J., Entrée du public, la psychologie collective et la contagion mentale dans l'art dramatique, Paris 1947
41. Doat, J., Architecture et décors de théâtre, Lyon 1944
42. Dekeukeleire, C., Le Cinéma et la pensée, Bruxelles 1947
43. Eckert, G., Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hoerspiel, Berlin 1936
44. Eger, L., Der Kampf um das neue Kino, Muenchen 1922
45. Engel, J., Der toenende Film, Braunschweig 1926
46. Eckert, G., Der Ton im Film; Die Literatur, 36. Jahrg. Heft 3

47. Epstein, J., Le Cinéma du diable, Paris 1947
48. Elliott, G.M., Film and Education, New York 1942
49. Eberle, O., Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe, Freiburg 1928
50. Ermatinger, E., Die Kunstform des Dramas, Leipzig 1931
51. Fawcett, Die Welt des Films, Wien 1928
52. Freisburger, W., Theater im Film, ~~Wien~~ Emsdetten 1936
53. Fuchsing, H., Rund um den Film, Wien 1929
54. Fuollop-Mueller, R., Die Phantasie-Maschine, Wien 1931
55. Fischer, R., Tonfilm und Begleitmusik, Heidelberg 1932
56. Fuerst, L., Filmgestaltung aus der Musik, Melos 12. Jahr. Heft, 2
57. Fuerst, L., Musikkritik und Tonfilm, Melos 12. Jahr. Heft 3
58. Fuerst, L., Grundfragen des Films, Melos 13. Jahr. Heft 4
59. Fleming, W., Epik und Dramatik, Wissen und Wirken 27Bd. Karlsruhe 1925
60. Friedmann, K., Die Rolle des Erzählens in der Epik, Leipzig 1910
61. Friedmann, H., Die Welt der Formen, 2. Aufl. Muenchen 1930
62. Fawcett, L'Étrange, Die Welt des Films, Wien 1928
63. Ford, C., On tourne lundi, écrire pour le cinéma, Paris 1947
64. Freitag, G., Die Technik des Dramas, 4. Aufl. Leipzig 1881
65. Fleming, W., Das Wesen der Schauspielkunst, Rostock 1927
66. Frenzel, K., Berliner Dramaturgie, 2 Bde., Erfurt o. J. (1876)
67. Carter, H., The New Theatre and Cinema of Soviet Russia, London 1924
68. Cleaver, J., Le Théâtre, un coup d'oeil dans les coulisses, Paris 1948
69. Craig, E.G., De l'Art du théâtre, Paris 1942
70. Cocteau, J., Le Foyer des artistes, Paris 1947
71. Cocteau, J. et Fraigneau, A., Entretiens autour du cinématographe, Paris 1951

72. Cohen-Séat, G., Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, Paris 1946
73. Chauvet, L., Le Porte-plume et la camera, essai, Paris 1950
74. Cohen-Séat, G., Revue international de Filmologie, 1947
75. Clausen, R. und Blank, K., Mensch ohne Maske, Stuttgart o. J.
76. Gad, U., Der Film, Berlin 1921
77. Gregor, J., Zeitalter des Films, Wien 1932
- ~~HEMME~~
78. Gregor, J., Meister deutscher Schauspielkunst, Bremen 1939
79. Graeff, W., Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929
80. Geiger, M., Zugänge zur Aesthetik, Leipzig 1928
81. Goethe, J.W., Die Farbenlehre
82. Gide, A., L'Evolution du theatre, Manchester 1939
83. Gilson, P., Ciné-magic..., Paris 1951
84. Gashde, C., Das Theater, Leipzig 1908
85. Gregori, F., Das Schaffen des Schauspielers, Berlin 1899
86. Gregori, F., Der Schauspieler, Leipzig und Berlin 1919
87. Graig, G., Die ~~HEHE~~ Kunst des Theaters, Berlin 1905
88. Hadamowsky, E., Propaganda und nat, Macht, Oldenburg 1933
89. Harms, R., Philosophie des Films, Leipzig 1926
90. Harms, R., Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films, 1926
91. Hatschek, P., Grundlagen des Tonfilms, Halle 1931
92. Hatschek, P., Was muss jeder vom Film und Tonfilm wissen, Leipzig 1933
93. Hellweg, Filmkunst und Theater, Berlin 1924
94. Hagemann, K., Das Theater, Berlin 1919
95. Hagemann, K., Spiele der Voelker, Berlin 1919
96. Hildebrandt, A., Das Problem der Form, 1928
- o
97. Henkell, K., Lyrik und Kultur, 1914

98. Hefele, M., Das Wesen der Dichtung, Stuttgart 1923
99. Herrmann, M., Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914
100. Hirt, E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig und Berlin 1923
101. Hagemann, W., Der Film, Wesen und Gestalt, Heidelberg 1953
102. Heise, W., Grundsatzliches zum Tonfilm, Die Literatur, 35. Jahrg. Heft II.
103. Huersch, J., Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel, Winterthur 1947
104. Hagemann, C., Schauspielkunst und Schauspielkuenstler, Beitrage zur Aesthetik des Theaters, Berlin und Leipzig 1913
105. Jasper, G., Vom Film, Bethel 1934
106. Jacobs, L., The Rise of the American Film, New York 1939
107. Jhering, H., Film auf eigenen Wegen. Die Neue Rundschau, 45. Jahrg. der Freie Buehne
108. Jhering, H., Berliner Dramaturgie, Berlin 1947
109. Jacobs, M., Deutsche Schauspielkunst, Leipzig 1913
110. Jhering, H., Regisseure und Buchsenmaler, Berlin 1921
111. Kahan, H., Dramaturgie des Tonfilms, Berlin 1930
112. Kalbus, O., Der deutsche Film in der Wissenschaft und im Unterricht, Berlin 1922
113. Kalbus, O., Vom Werden deutscher Filmkunst, Altona 1934
114. Kaufmann, M., Filmtechnik und Kultur, Stuttgart 1931
115. Koeebner, F.W., Hinter den Filmkulissen, Berlin 1920
116. Kurtz, R., Expressionismus und Film, Berlin 1926
117. Kutscher, A., Stilkunde des Theaters, Duesseldorf 1936
118. Kutscher, A., Die Elemente des Theaters, Duesseldorf 1932
119. Kutscher, A., Grundriss der Theaterwissenschaft, Muebchen 1949
120. Kutscher, A., Stilkunde der Deutschen Dichtung, 2. Bde, Bremen-Horn 1951
121. Kurth, E., Musikpsychologie, Berlin 1931

- I22. Kyser, H., Das Filmmanuskript, Die Literatur 31 Jahrg., Heft II.
- I23. Keim, J. A., Un nouvel art, le cinéma sonore, Paris 1947
- I24. Knudsen, H., Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland
2. Aufl., Berlin 1927
- I25. Keller, M., Der deutsche Expressionismus im Drama seiner
Hauptvertreter, Weimar 1936
- I26. Kerr, Fred, Recollection of a defective memory, London 1930
- I27. Kerr, A., Was wird aus Deutschlands Theater? Dramaturgie der
späten Zeit, Berlin 1932
- I28. Kutscher, A., Drama und Theater, München 1946
- I29. Kerr, A., Die Welt im Drama, 5. Bde., Berlin 1917
- I30. Knudsen, H., Theaterkritik, Berlin 1928
- I31. Lampe, F., Der Film in Schule und Leben, Berlin 1923
- I32. Lange, E., Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920
- I33. Lehmann, H., Die Kinematografie, Leipzig 1919
- I34. Liesegang, P. E., Die Projektionskunst, Duesseldorf 1909
- I35. Liesegang, P. E., Das Lebende Lichtbild, Duesseldorf 1910
- I36. Lipp, H. und Felix, F., Fuehrer durch das Wesen der Kinoma-
tografie, Berlin 1921
- I37. Lipps, T., Aesthetik, Hamburg 1898
- I38. Lipps, T., Komik und Humor, Hamburg 1898
- I39. Lipps, T., Der Streit ueber die Tragoedie, Leipzig 1915
- I40. Luther, F., Aesthetische Werte des Films, Zeitschrift fuer
Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft 25, Bd. 1931
- I41. Lipps, T., Grundlegung der Aesthetik, 3. Aufl. Leipzig 1923
- I42. Luetzeler, H., Einfuehrung in die Philosophie der Kunst,
Bonn 1934
- I43. Laborde-Guiche, R., Petite histoire de l'art et des artistes:
Le cinéma et cinéastes, Paris 1951
- I44. Lapierre, M., Les cent visages du cinéma..., Paris 1948

- I45. Hartini, W., Tonfilmetechnik, Berlin 1932
- I46. Messter, O., Mein Weg mit dem Film, Berlin 1937
- I47. Moholy-Nagy, L., Magerei, Fotografie, Film, Muenchen 1937
- I48. Moreck, C., Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1927
- I49. Niessen, K., Der "Film", eine unabhangige deutsche erfindung,
Emsdetten 1921
- I50. Meyer, T., Das Stilgesetz der Poesie, IXX Leipzig 1901
- I51. Meyer, H., Die Film-, Rundfunk- und Propagandakunde in den
Disziplinen deutscher Universitaeten, Allenstein 1934
- I52. Mortier, A., Dramaturgie de Paris, Paris 1917
- I53. Meignen, E. et Fouquet, E., Le Theatre et ses lois, Paris 1909
- I54. Melits, L., Der Schauspielfuehrer, Berlin, Clobus-Verlag (s. d.)
- I55. Moussinae, L., L'Age ingrat du cinema (Textes choisis), Paris
1946
- I56. Malraux, A., Esquisse d'une psychologie du cinema, Paris 1946
- I57. Mayer, J. P., Sociology of Film, London 1946
- I58. Martersteig, M., Der Schauspieler, ein kuenstlerisches Problem,
Leipzig 1900
- I59. Moeller, A., Der Schauspieler, Karlsruhe 1926
- I60. Niessen, K., Handbuch der Theaterwissenschaft, II Bde.,
Emsdetten-Lechte 1949/51
- I61. Nicoll, A., The Development of the Theatre, London 1927
- I62. Ott, R., Das Filmmanuskript, Berlin 1926
- I63. Opfermann, H. E., Die Geheimnisse des Spielfilms, Berlin 1938
- I64. Pabst, R., Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit,
Gegenwart und Zukunft, Berlin 1925
- I65. Petzet, W., Verbotene Filme, Frankfurt 1931
- I66. Pfeiffer, H., Das Deutsche Lichtbild-Buch, Berlin 1935
- I67. Pordes, Das Lichtspiel, Wien 1919
- I68. Perten, H., Vom Kintopp zum Tonfilm, Dresden 1933

- I69. Prells, M., Kino, Leipzig 1926
- I70. Pudowkin, W., Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928
- I71. Petsch, R., Gestalt und Form, Dortmund 1925
- I72. Petsch, R., Wesen und Form der Erzählkunst, Halle 1934
- I73. Petsch, R., Epische Grundformen, G.R.M.XVI, 1928
- I74. Petsch, R., Der epische Dialog, Euphorion 32 Bd., 1931
- I75. Ponge, H., Das Bild in der Dichtung, Bd I., Marburg 1927
- I76. Petsch, R., Drama und Film, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt/Main 1927
- I77. Preussner, E., Der Tonfilm - von der Musik aus gesehen, Melos 10. Jahr, Heft 7
- I78. Prinzler, H., Film, ehe wir ihn sehen, Leipzig 1938
- I79. Powdermaker, H., Hollywood, the Dream Factory, Boston 1951
- I80. Quigley (jr), W., Magic Shadow, Washington 1948
- I81. Rewen, H., Der Filmregisseur, Reutlingen 1928
- I82. Richter, H., Der Spielfilm, Berlin 1920
- I83. Richter, H., Filmgegner von gestern, Filmfreunde von Morgen, Berlin 1929
- I84. Rudensky, Gestologie (Physiologie und Psychologie des Suedrucks Berlin 1929
- I85. Reich, H., Der Mimus, Berlin 1903
- I86. Reich, H., Schauspielkunst und Schauspielkuenstler, Berlin 1913
- I87. Rehlingen, B., Der Begriff Filmisch, Emsdetten 1938
- I88. Rivière, C., Tragédie et Comedie, Paris 1946
- I89. Ruzskowaki, A., Cinéma, art nouveau, Lyon 1946
- I90. Rose, T., Comment mettre en scène, Paris 1950
- I91. Schopen, E., Das Kulturproblem des Films, Muenchen 1930
- I92. Seeber, G., Der Trickfilm in seinen grundsatzlichen Moeglichkeiten, Berlin 1927
- I93. Selmann, A., Fuer und wider den Film, Schwelm 1926
- I94. Stenzel, A., Vom Kintopp zur Filmkunst, Berlin 1935

195. Stiewe, W., Das Bild als Nachricht, Berlin 1932
196. Stindt, G.O., Das Lichtspiel als Kunstform, Bremerhafen 1923
197. Strasser, A., Filmentwurf-Regie-Schnitt, Halle 1923
198. Stepun, F., Theater und Kino, Berlin 1932
199. Schaeffer, A., Dichter und Dichtung, Leipzig 1923
200. Soltau, J., Die Sprache im Drama, Germanische Studien, Heft I 139, Berlin 1933
201. Stenzel, J., Philosophie der Sprache, Muenchen-Berlin 1934
202. Sadoul, G., Histoire du Cinéma, Paris 1953
203. Speidel, L., Schauspieler, Muenchen 1911
204. Salten, F., Schauen und Spielen, Studien zur Kritik des modernen Theaters, 2 Bde, Wien 1921
205. Scheuffler, G., Probleme und Aufgaben der Theaterkritik, Erfurt 1933
206. Tausing, H., Entschleierte Filmwelt, Wien 1936
207. Thun, N., Der Film in der Technik, Berlin 1933
208. Traub, H., Als man anfang zu filmen, Muenchen 1936
209. Traub, H., Der Film als polit. Machtmittel, Muenchen 1933
210. Traub, H., Zeitung, Film und Funk, Berlin 1933
211. Trenker, L., Hinter den Kulissen der Filmregie, Muenchen 1938
212. Traub, H., Das deutsche Filmschrifttum, Leipzig 1940
213. Tack, P., Ueberrollenmaessige Sprachgestaltung in der Tragoedie, Wortkunst, hrsg. v. O. Wenzel. Neue Folge, 6. Heft, Muenchen 1931
214. Ullrich, E. und Timmling, W., Film, Kitsch, Kunst, Propaganda, Oldenburg 1933
215. Urban, E., Das Welttheater, Berlin "Merkur" (s.d.) etwa 1907
216. Vetter, A. und Schumann, W., Kinofragen der Zeit, Muenchen 1923
217. Volkelt, J., System der Aesthetik, Muenchen 1925
218. Vossler, K., Geist und Kultur in der Sprache, Heidelberg 1925
219. Wegener-Pazzo, Das Muatermanuskript, Berlin 1923

220. ~~W~~ Wesse, K., Grossmacht Film, Berlin 1928
221. Woelfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Muenchen 1923
222. Weinschenk, H., Wir von Buehne und Film, Berlin 1939
223. Wilson, W. E. and Haas, K. B., The film book, New York 1950
224. Wolfenstein, M. and Leites, M., Movies, a psychological study, Illinois 1950
225. Winckel, F. W., Musik in optischer Gestaltung, Melos 10 Jahr, ~~XX~~ Heft II.
226. Walzel, O., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1923
227. Wood, L., The Miracles of the movies..., London 1947
228. Westfall, L., A Study of verbal accompaniments to educational motion pictures, New York 1934
229. Wahle, J., Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung, Weimar 1892
230. Wedekind, F., Schauspielkunst, Ein Glossarium, Muenchen und Leipzig 1910
231. Walser, K., Das Theater, Berlin 1912
232. Zaddach, G., Der literarische Film, Berlin 1929
233. Zimmereimer, K., Die Filmzensur, Breslau 1935
234. Zucker, P., Die Theaterdekoration des Barock, Berlin 1925
235. Zucker, P., Die Theaterdekoration des Klassizismus, Berlin 1925
236. Zabel, E., Zur modernen Dramaturgie, Oldenburg und Leipzig 1900

II

237. Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin

~~XX~~

238. Christiansen, B., Die Kunst, Buchenwald 1930

239. Ermatinger, E., Das dichterische Kunstwerk, Leipzig 1921

240. Grosse, E., Die Anfaenge der Kunst, Freiburg i. Breisgau 1894

241. Kutscher, A., Vorlesungen ueber deutsche Stilkunde, Muenchen

242. Kutscher, A., *Übungen ueber Buehne, Film und Funk*, Muenchen
243. D'Estes, K., *Übungen ueber den Film als Publizist. Mittel d. Staatsfuehrung*, Muenchen
244. L'Art Cinématographique, 6 Bde., Paris 1929
245. Carster, H., *The new Spirit in the Cinema*, London 1927
246. Cassirer, E., *Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil; Die Sprache*, Berlin 1923
247. Jngarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale) 1931
248. Junghans, F., *Zeit im Drama*, Berlin 1931
249. Bab, J., *Film und Kunst, Zeitschrift fuer Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, 19 Bd. 1925
250. Behne, A., *Film und Kunst*, (ebda).
251. Schamoni, V., *Kino*, Hochland 12. Jahrg. Bd. 2
252. Strobel, H., *Ueber Filmmusik, Melos* 12 Jahr, Heft 2
253. Serde, C., *Das Farbfofo*, - Buch vom Film, Leipzig 1941
254. Werder, v. P., *Trugbild und Wirklichkeit im Film*, Leipzig 1943
255. *Die Zukunft des Films. Erwachen*, Zeitschrift fuer neue Wege der Seelenforschung, Erziehung und Kulturgestaltung, Muenchen
256. *Von der Filmidee zum Drehbuch*, Berlin 1949
257. Zitzewitz, G., *Filmfibel*, 1938
258. *Cinéma, cours et conférences de l'institut des hautes études E cinématographiques*, Paris 1945
259. Vardac, A. N., *Stage to screen*, Cambridge 1949
260. Clair, R., *Réflexion faite...*, Paris 1951
261. Elliott, G. M., *Film and education*, New York 1946
262. Fraisse, P., *Année (L') psychologique...*, Paris 1949
263. Herrmann, M., *Theater und Drama*, Berlin 1934
264. Niessen, C., *Das Buehnenbild*, Rom und Leipzig 1924
265. Niessen, C., *Die Schaubuehne*, Berlin 1929
266. Luetzeler, H., *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg: Herder 1938
267. Hardy, Forsyth, *Grierson on documentary*, London 1946

268. Bardéche, M., Histoire du Cinéma, Givors 1940
269. Porges, F., Schatten erbaut die Welt, Basel 1946
270. Jros, E., Wesen und Dramaturgie des Films, Zuerich und Leipzig
1949
271. Rehlinger, B., Der Begriff Filmisch, Emsdetten, 1938
272. Nicoll, A., Film and theatre, London 1936
273. Heining, H., Goethe und der Film, Baden-Baden 1949
274. Filmkuenstler, Berlin 1928
275. Lichtbild und Film im Dienste der Erziehung und Schulung,
Jena ca. 1930
276. Boser, J., Das Lichtbildwesen in der Volksbildung, Reichenberg 1930
277. Illustrierte Filmbuecher, Berlin 1921
278. Grau, H., Technik und Film, Stuttgart 1932
278. Skaupy, F., Die Grundlage des Tonfilms, Berlin 1932
279. Filmtechnik, Halle 1933
280. Klaren, G., Der Deutsche Film und der Autor, Berlin 1937
281. Deutsche Filmakademie, Berlin 1938
282. Panowsky, W., Die Geburt des Filmes, ein Stueck Kulturgeschichte,
Wuerzburg 1940; etc.etc...

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Dr. Carlo Inasaridse

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შ ი ნ ა ს ი ჭ ყ ვ ა რ მ ა ----- 5
შ ე ნ ა ვ ა ლ ი ----- 8

პირველი ნაწილი

ფილმის მხატვრული გამოსახვის
საშვალეებანი

ფილმური გამოსახვის მახაღა ----- 17

მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ა მ ო ხ ა ხ ვ ი ს ფ ი ლ მ ი უ რ ი
ს ა შ ვ ა ლ ე ბ ა ნ ი

I. ხურათის ამარჩევა და წილი ----- 20
II. მოძრაობა და რიჟები ----- 30
III. გაღამეულება ----- 36
IV. მოწვევა ----- 40
V. ხმა ----- 42

ფილმიური ხამყარობის შექმნა

I. სინამდვილის გარდაქმნა ----- 50
II. სიმბოლო ----- 55
III. სინამდევ-ჩრდილი და ფერი ----- 57

მ ხ ა ხ ი კ მ ი ფ ი ლ მ ი

I. ხახუკობის შექმნა ფილმში ----- 65
II. მხანოობი და ვამერის პანტომიმა ----- 71
III. უაღამიანი ფილმი ----- 76

მეორე ნაწილი

ფილმის დამოკიდებულება ხელოვნებაზე
ს ხ ვ ა ხ ა ხ ე ე მ ო ა ნ

მიმხილვა ----- 79

ფილმი და თეატრი

I. სივრცე ----- 84
II. სიწყვა ----- 87
III. დაღმბა: ა) ელემენტარული განხხვავევა -- 90
ბ) რამა და ხეუნარი ----- 93
გ) სვექვაკლის ფილმალ გაღალეშის
შენამდეშობა ----- 101

ფილმის და რეჟისორების შესახებ ----- 110

ფილმის და მუხიკის შესახებ ----- 117

მეხამე ნაწილი

ფილმის ანამეზის შესახებ ფილმების

- I. პრეპარაციის ფილმი -----126
- II. პუბლიცისტიკის ფილმი -----131
- III. დოკუმენტური ფილმი -----234

დასახელების შესახებ -----138
 რეჟისორების შესახებ -----146

- . -

Dr. Carlo Inasardse