საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კინო-ტელე ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა

საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება (შემოქმედებითი პედაგოგიკა) - ,,აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა (კინორეჟისურა)"

ზურაბ ხუციშვილი

# კინოწარმეობის სხვადასხვა მოდელები და მეთოდები

სადისერტაციო ნაშრომი

წარდგენილია აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

თინათინ ჭაბუკიანი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

რამაზ ხოტივარი
ემერიტუსი

თბილისი
2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კინო-ტელე ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა

**საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება**

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)

**,,აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა (კინორეჟისურა)"**

სწავლის სფეროს კოდი: 0211.1.3

ავტორის ხელმოწერა

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ზურაბ ხუციშვილის სადისერტაციო ნაშრომს "კინოწარმოების სხვადასხვა მოდელები და მეთოდები" და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მისი განხილვისა აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

**სამეცნიერო ხელმძღვანელი:**
**თინათინ ჭაბუკიანი**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი
**რეცენზენტები:**
**მაია ლევანიძე**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი.
**სანდრო ვახტანგოვი**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;
**საერთაშორისო ექსპერტი:**
**დორუ ნიტესკუ (Doru Nitescu)**
პროფესორი, დოქტორი, ბუქარესტის თეატრისა
და კინოს ეროვნული უნივერსიტეტი

## საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ზურაბ ხუციშვილის სადოქტორო ნაშრომის - "კინოწარმოების სხვადსხვა მოდელები და მეთოდები" გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.
ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მითითებულია წყარო და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ზურაბ ხუციშვილი

ავტორის ხელმოწერა:

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact us on the following contact addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia info@tafu.adu.ge

info@tafu.adu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Authors e-mail address

zkhutsishvili@tafu.edu.ge

## კინოწარმეობის სხვადასხვა მოდელები და მეთოდები

### რეზიუმე

კინო თავის არსებობის 125 წლიანი ისტორიის მანძილზე საბაზრობო ატრაქციონიდან არა მხოლოდ ხელოვნების მნიშვნელოვან დარგად, არამედ სერიოზულ ბიზნესად ჩამოყალიბდა. დღეს ის არა მხოლოდ კულტურული ფენომენი, კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია, არამედ ბევრ ქვეყანაში ეკონომიკის დარგად და ინდუსტრიის ნაწილად განიხილება. ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით, მსოფლიოს სხავდასხვა ქვეყანაში კინოწრმოების სხვადასხვა მოდელები ჩამოყალიბდა. მათი მდგრადობა დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითრებას უზრუნველყოფს. სტაბილურობის მექნიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო.

კინოწარმოების (კინოსაქმის) ორგანიზების, მართვისა და დაფინანსების მსოფლიოში არსებულ მოდელებს შორის საბაზისოა ორი მოდელი – ლიბერალური (ამერიკული) და პროტექციონისტული (ევროპული), რომელთაგან ერთმა (ამერიკულმა) კინო თავისუფალ ბაზარზე გაიყვანა და დამოუკიდებლობის მოპოვების საშუალება მისცა, ხოლო მეორე (ევროპული) მოდელის პირობებში კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე სახელმწიფოს მხარდაჭერაა.

ორივე მოდელი  ისტორიული და პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით და ურთიერთზემოქმედებით ჩამოყალიბდა.

დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ კინოწარმოების გამართული მოდელის მდგრადობა უზრუნველყოფს ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითარებას.

როგორც ამერიკული, ისე ევროპული მოდელის შემთხვევაში, მდგრადობისა და სტაბილურობის მექანიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო.

როგორც კვლევამ გვაჩვენა, სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია. განსხვავებულია მხოლოდ ამოცანები, კინოსადმი სხვადასხვა მიდგომა და დაფინანსების გზები.

კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერა განიხილება როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის ინსტრუმენტი.

კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გამართული ფუნქციონირებისთვის აუცილებელია, რომ სახელმწიფო

ა). აცნობიერებდეს კინემატოგრაფის მნიშვნელობას მსოფლიოს წინაშე ქვეყნისა და მისი კულტურის, მისი ხალხის ღირებულებებისა და მისწრაფებების პოზიციონირებისთვის;

ბ). განიხილავდეს კინოს, როგორც ეკონომიკის დარგს;

გ). ქმნიდეს გამართულ საკანონმდებლო ბაზას, რეგულირებისა და მკაცრი კონტროლის მექანიზმებს.

## Different models and methods of film production


### Summary

During the 125-year history of its existence, cinema has developed from a market attraction not only to an important field of art, but also to a serious business. Today it is not only a cultural phenomenon, a part of cultural heritage, but in many countries it is considered a branch of economy and a part of industry. Under the influence of the historical-political situation, level of economic development, cultural traditions and other factors, different models of cinema circles were formed in different countries of the world. Their stability against the challenges of time, the conjuncture of the world film market, changes in political or cultural paradigms ensures the stable development of the cinematography of this or that country. The state played and continues to play an important role in the development and support of stability mechanisms.

Among the models of organization, management and financing of film production existing in the world, two main models can be distinguished - liberal (American) and protectionist (European). State support is still the backbone of the development of film production. Both models were formed under the influence and interaction of the historical and political situation, the level of economic development, cultural traditions and other factors.

The stability of the proper model of film production against the challenges of time, the conjuncture of the world film market, changes in political or cultural paradigms ensures the stable development of the cinematography of this or that country. Both in the case of the American and European models, the state played and plays an important role in the development and support of sustainability and stability mechanisms. As research has shown, it is impossible to create a solid foundation for the development of film production without state support. Only the tasks, different approaches to cinema and ways of financing are different.

State support of cinematography is considered as a tool for forming, maintaining and protecting national identity. For the proper functioning of the state support system for film production, it is necessary that the state a). to realize the importance of cinematography for positioning the country and its culture, the values and aspirations of its people before the world; b). consider cinema as a branch of economy; c). To create a sound legal framework, regulation and strict control mechanisms.

შინაარსი

შესავალი…….....3

თავი I. კინოწარმოების მოდელები და მათი ჩამოყალიბების პირობები

1.1. ამერიკული მოდელი: ისტორიული განვითრების ეტაპები .....10

1.2. ევროპული გზა.....26

თავი II. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა

2.1. სახელმწიფო მხარდაჭერის მეთოდები და ფორმები.....…….....38

2.2. ფრანგული მოდელი…….....43

2.3. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა ევროკავშირის ქვეყნებში…….....50

თავი III. კინოწარმოება საქართველოში

3.1. ქართული კინოწარმოების დასაწყისი…….....68

3.2. კინოწარმოების საბჭოთა სისტემა და ქართული კინო…….....70

3.3. კინოწარმოება დამოუკიდებელ საქართველოში (1990-2000 )....……..... 84

3.4. თანამედროვე მოდელი: მიღწევები და პრობლემები……..... 86

დასკვნა…….....95

გამოყენებული ლიტერატურა ....…….....100

## შესავალი

კინო, თავის არსებობის 125 წლიანი ისტორიის მანძილზე საბაზრობო ატრაქციონიდან არა მხოლოდ ხელოვნების მნიშვნელოვან დარგად, არამედ სერიოზულ ბიზნესად ჩამოყალიბდა. დღეს ის არა მხოლოდ კულტურული ფენომენი, კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია, არამედ ბევრ ქვეყანაში ეკონომიკის დარგად და ინდუსტრიის ნაწილად განიხილება. ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში კინოწრმოების სხვადასხვა მოდელები ჩამოყალიბდა. მათი მდგრადობა  დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითრებას უზრუნველყოფს. სტაბილურობის მექნიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო.

არც ისე დიდი ხნის წინ, როდესაც საქმე კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერას ეხებოდა, ექსპერტთა – თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა აზრი ორად იყოფოდა: ერთნი ცდილობდნენ სახელმწიფო მხარდაჭერის აუცილებლობის დასაბუთებას, მეორენი ამტკიცებდნენ, რომ კინო თავისუფალ ბაზარზე უნდა გავიდეს და, ჰოლივუდის მსგავსად, საკუთარი თავი დამოუკიდებლად დაიფინანსოს. ორივე მხარეს საკუთარი არგუმენტები და დასაბუთება ჰქონდა. დღეს უკვე ნათელია, რომ სახელმწიფოს მხარდაჭერის გარეშე კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია, ამიტომ სულ უფრო აქტუალური ხდება კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ისტორიის, საკანონმდებლო ბაზისა და ფორმების კვლევა. უამრავი ნაშრომი ეძღვნება სერიოზულ თეორიულ საკითხს – მიზეზებს, რომელთა გამო შეიძლება გამართლდეს ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის დაფინანსება სახელმწიფო სექტორის მიერ. ყურადღების ცენტრში ექცევა კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის ფენომენი, როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის ინსტრუმენტი.

ამგვარად, კულტურას და შესაბამისად, კინოს, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილს, სჭირდება სახელმწიფო მხარდასჭერა. მაგრამ ხშირად ისმის კითხვა:  რატომ გავიდა აშშ-ს კინემატოგრაფი თავისუფალ ბაზარზე და მოიპოვა დამოუკიდებლობა, ხოლო ევროპული კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე არის სახელმწიფოს მხარდაჭერა?  პასუხი ამ ორი – ლიბერალური (აშშ) და პროტექციონისტული (ევროპა) – კინემატოგრაფიული მოდელის განვითარების ისტორიაში უნდა ვეძებოთ და სწორედ სახელმწიფო მხარდაჭერის (სახელმწიფო პროტექციონიზმის) კუთხით შევისწავლოთ ეს ისტორია.

მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართულ კინოს, რომელიც საბჭოთა (პროტექციონისტული) კინოსისტემის პირობებში ჩამოყალიბდა და საერთაშორისო აღიარებაც იმ პერიოდში მოიპოვა, საბჭოთა კავშირის და მისი კინოსისტემის დაშლის შემდეგ, სამყაროსა და მსოფლიო კინემატოგრაფიული პროცესების პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენილს, სრულიად ახალ, რთულ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაში მოუხდა არსებობის შენარჩუნება. 2000 წელს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“. სახელმწიფო ინსტიტუციების ჩამოყალიბებასთან ერთად კინოპროცესი ნორმალურ კალაპოტში ჩადგა და საქართველომ შეძლო მსოფლიოს კინემატოგრაფიულ რუკაზე დაბრუნება. თუმცა ქართული კინოს პრაქტიკოსთა და მკვლევართა აზრით, კინემატოგრაფის მხარდაჭერის ქართული სისტემა, რომელიც ამ კანონისა და კინოწარმოების ევროპული (ძირითადად, ფრანგული) მოდელის საფუძველზე შეიქმნა, გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბდა. და რადგან ამ სისტემის სრულყოფაზე მუშაობა დღესაც მიმდინარეობს, დიდი მნიშვნელობა აქვს კინემატოგრაფიული ტრადიციების მქონე ქვეყნების მიერ განვლილი გზის გაანალიზებას და ორიენტირებას ძლიერი და ეფექტური სახელმწიფო მხარდაჭერის მქონე ქვეყნების გამოცდილებაზე. ეს დაგვეხმარება ეროვნული კინოს განვითარების ხელშეწყობის საკუთარი, ჩვენი რეალიებისათვის ორგანული მიდგომებისა და მეთოდების შემუშავებაში, რაც განაპირობებს ნაშრომში დამუშვებული თემის აქტუალურობას.

ნაშრომში წარმოდგენილი თემა ქართულ აკადემიურ სივრცეში დამუშვებული არ არის. მისი უგულვებელყოფა აიხსნება არა დაუინტერესობლობით, არამედ იდეოლოგიური მიზეზებით. იმ პერიოდში, როდესაც ქართული კინო საბჭოთა კინოსისტემის ნაწილი იყო, ამ სისტემის მოთხოვნები და შეზღუდვები კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც ვრცელდებოდა და ამდენად, მსოფლიოში არსებული კინოწარმოების მოდელების კვლევის საჭიროებაც არ არსებობდა. რუსეთში ამ თემისადმი ინტერესი საბჭოთა კავშირის არსებობის ბოლო წლებში, საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლამ გამოიწვია. ამგვარად, შესაბამისი სამეცნიერო ლიტერატურა ქართულ ენაზე არ გაგვაჩნია, თუ არ ჩავთვლით 1980-იანი წლების ბოლოს გამოქვეყნებულ რამდენიმე თარგმნილ სტატიას (პიტერ ბოუერი[1], სტენლი კოვაჩი[2]).

[1] ბოუერი პ., „სახიფათო ბიზნესი“ (თარგმანი ინგლისურიდან), ჟურნალი *„საბჭოთა ხელოვნება“,* 1989 N 12, გვ. 145-150.

[2] კოვაჩი ს., „და მაინც ვინ არის პროდიუსერი?“ (თარგმანი ინგლისურიდან), ჟურნალი *„საბჭოთა ხელოვნება“,* 1989 N 12, გვ. 151- 154.

დასავლეთის ქვეყნებში ჩვენთვის საინტერესო თემის და მასთან დაკავშირებული პრობლემების კვლევის ტრადიაციას მრავლწლიანი ისტორია აქვს. როგორც აღვნიშნეთ, რუსეთში ნაშრომები და სტატიები ამ საკითხებზე 30 წლის წინ გამოჩნდა. დღეს მის მიმართ სულ უფრო მეტ ინტერესს იჩენენ სხვადასხვა დარგის (კინოს ისტორიის, კულტუროლოგიის, ეკონომიკის, მარკეტოლოგიის და სხვა) ახალგაზრდა მკვლევარები.

მუშაობის პროცესში გავეცანით ჩვენი საკვლევი თემის სხვადასხვა ასპექტების შესახებ არსებულ, ბეჭდური სახით და ელექტრონული ფორმატით ინგლისურ და რუსულ ენაზე გამოცემულ ლიტერატურას (მონოგრაფიებს, სამეცნიერო ნარკვევებს, ანალიტიკურ მოხსენებებს, მიმოხილვით სტატიებს, ინტერვიუებს და ა. შ.), ვეყრდნობოდით კინო ისტორიკოსების: ჟორჟ სადულის[3], ეჟი ტეპლიცის[4], ზიგფრიდ კრაკაუერის[5], აივორ მონტეგიუს[6] ფუნდამენტურ ნაშრომებს; ძირითად წყაროებს წარმოადგენს ცნობილი ამერიკელი და დასავლეთევროპელი კინო და მედიამკვლევარების შრომები, მათ შორის: თომას შატცის „სტუდიური სისტემა და კონგლომერატი „ჰოლივუდი“[7], ადამ სკოტის „ჰოლივუდი და მსოფლიო: ფილმების გავრცელებისა და მარკეტინგის გეოგრაფია“[8], ჯეიმს ჩეპმენის „მსოფლიოს კინემატოგრაფი: კინო და საზოგადოება 1895 წლიდან დღემდე“[9], თომას ელზესერის ესეების კრებული „ევროპული კინო: ჰოლივუდის პირისპირ“[10], რუსი კიმომცოდნე-ამერიკანისტების იგორ კოკარევის „კინო როგორც ბიზნესი და პოლიტიკა: აშშ და

---

[3] Садуль Ж., *«Всеобщая история кино»,* т. т. 1-3 (пер. с французского), Москва, изд. «Искусство», 1958-1961. მისივე «История киноискусства от его зарождения до наших дней», Москва, изд. «Искусство», 1957.

[4] Теплиц Е., *«История киноискусства (1895-1927)»,* т.т. I-II (пер. с польского.), Москва, изд. «Прогресс», 1968.

[5] Кракауер З., *«От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино»* (пер. с немецкого), Москва, изд. «Искусство», 1977.

[6] Монтегю А., «Мир Фильма» (пер. с английского), Ленинград, изд. «Искусство», 1969.

[7] Schatz T., *The Studio System and Conglomerate Hollywood*. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.blackwellpublishing.com/9781405133876/9781405133876_C01.pdf (მოძიებულია 02.09. 2018).

[8] Scott A. J., *Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing* [ელექტრონული რესურსი]: http://www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Scott.pdf (მოძიებულია 14. 07. 2018).

[9] Chapman J., Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present, London: Reaktion Books, 2003.

[10] Elsaesser, Th., European Cinema: Face to Face with Hollywood, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005 (pdf). [ელექტრონული რესურსი]: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/35109 (მოძიებულია 22.09.2018).

რუსეთის თანამედროვე კინოინდუსტრია“[11] და მარიანა შატერნიკოვას „კინობიზნესის ხელოვნება“[12], აგრეთვე ეკონომიკური დარგის ექსპერტთა ნაშრომები და სტატიები კულტურის ეკონომიკის (უილიამ ბაუმოლი[13], რონალდ კოუზი[14]), კინობიზნესის დაფინანსების (ეკატერინა კოლაბიხინა[15] და სხვა) და კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სხვადასხვა ასპექტებზე; ჩვენი ნაშრომის თემისათვის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ორგანიზაცია „უნიფრანსის“ (*UniFrance*) აღმოსავლეთ ევროპის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის ჟოელ შაპრონის[16] წიგნი ფრანგული კინემატოგრაფიის დაფინანსების პრინციპებისა და მექანიზმების შესახებ, აგრეთვე რუსი კულტუროლოგის მაგდალენა სლასტუშინსკაიას[17] ნაშრომი, რომელშიც ფინეთის მაგალითზე განხილულია ტელეკინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა, როგორც ეროვნული იდენტობის განმტკიცების ინსტრუმენტი. ჩვენთვის უაღრესად ყურადსაღებ ინფორმაციას შეიცავს სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ინტერვიუები ცნობილ კინოპროდიუსერებთან (დანიელ ტოსკან დიუ პლანტიე, სერგეი სელიანოვი და სხვა), პოლონეთის კინოინსტიტუტის და ისრაელის კინოცენტრის ხელმძღვანელებთან (აგნეშკა ოდოროვიჩი, კატრიელ შარო); დამატებითი წყაროს სახით გამოვიყენეთ ამერიკელი ჟურნალისტის ნილ გემბლერის წიგნი „საკუთრი იმპერია: როგორ გამოიგონეს ებრაელებმა ჰოლივუდი“[18], მსოფლიოს

[11] Кокарев И., «Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России», Учеб. пособие - 2-е изд., перераб., изд. «Аспект Пресс», Москва, 2009.

[12] Шатерникова М., «Искусство» кинобизнеса», журнал «Киноведческие записки», 1989 № № 4, 6, 8.

[13] Баумоль У. Дж., «Исполнительские искусства» // Экономическая теория – Москва: Инфра-М, 2004 [ელექტრონული რესურსი]: http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html (მოძიებულია 22.11.2017).

[14] Коуз Р., «Маяк в экономической теории», 1974 [ელექტრონული რესურსი]: http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/ - (მოძიებულია 22.11.2017).

[15] Калабихина Е., «Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации», Москва, 2017.

[16] Шапрон Ж., Жессати П., «Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа» ( Пер. с фр. Беляк А., Шапрон Ж.), Москва, «КоЛибри», «Азбука-Аттикус», 2011.

[17] Сластушинская М., «Государственная поддержка кинотелепроизводства в Финляндии как инструмент укрепления национальной идентичности», Москва, 2007.

[18] Гэблер Н.,» Собственная империя: Как евреи изобрели Голливуд» ( Перевод с английского), журнал «Искусство кино», 1999 №№ 8-12.

ცნობილ კინორეჟისორთა შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წიგნები და კრებულები, მემუარები და სხვა.

საქართველოში კინოწარმოების ჩასახვისა და პირველი ნაბიჯების შესახებ ინფორმაცია მოვიძიეთ ქართველ კინომცოდნეთა (ნათია ამირეჯიბი[19], ზვიად დოლიძე[20], ოლღა ჟღენტი[21] და სხვა) წიგნებსა და სტატიებში. თანამედროვე მდგომარეობის კვლევისას ვეფუძნებოდით ბეჭდურ და ელექტრონულ მედიაში 1990-იან და 2000-2019 წლებში გამოქვეყნებულ მასალებს, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დაკვეთით უცხური კონსალტინგური კომპანიების მიერ 2009-2012 წლებში შესრულებულ კვლევებს[22], საკანონმდებლო და ნორმატიული აქტებს, კინემატოგრაფისტთა პირად არქივებში დაცულ დოკუმენტებს. მნიშვნელოვან საინფორმაციო წყაროს წარმოადგენს საქართველოს და ევროპის კინოინსტიტუციების, საერთაშორისო სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისა და ფონდების საიტებზე განთავსებული მასალები.

კვლევის <u>მიზანია</u> მსოფლიოში არსებული კინოწარმოების მოდელების შესწავლა და მათი თავისებურებების და ფუნქციონირების მექანიზმების წარმოჩენა და ანალიზი.

ამ მიზნის რეალიზაციისთვის დავისახეთ შემდეგი საკვლევი <u>ამოცანები:</u>

- კინემატოგრაფიული ტრადიციების მქონე ქვეყნებში (აშშ, ევროპის ქვეყნები) კინოწარმოების განვითრების ისტორიული გზის აღწერა და ანალიზი;

- იმ ფაქტორების გამოვლენა, რომლებმაც განაპირობეს კინოწარმოების ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბება და განსაზღვრეს მისი თავისებურებები;

- კინოს დარგში სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკის ისტორიის და მისი ფორმების შესწავლა და კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის აუცილებლობის დასაბუთება;

---

[19] ამირეჯიბი ნ., „სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე“, თბილისი, გამომც. „განათლება“, 1990.

[20] დოლიძე ზ., „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო“, თბილისი, გამომც. „კენტავრი, 2007.

[21] ჟღენტი ო., „ბათუმი კინოში“, საგამომცემლო პოლიგრაფიული სტუდია, ბათუმი, 2014.

[22] „კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა“, ACT Marketing&Research Consulting, თბილისი, თებერვალი, 2009; „ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა“. საბოლოო ანგარიში, BOP Consulting, თბილისი, აპრილი 2009; „ქართულ ფილმებში პროდუქციის/მომსახურების განთავსების პრაქტიკა“. ACT Research, თბილისი, აპრილი, 2010; „საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა. საბოლოო ანგარიში“, BOP Consulting, თბილისი, მარტი 2012.

- თანამედროვე ეროვნული კინოინდუსტრიების მდგრადი და ეფექტური განვითარებისთვის წინაპირობის შემქმნელი მექანიზმების დადგენა და ანალიზი;

- საბჭოთა კინემატოგრაფიის მართვის მოდელის აღწერა და ამ მოდელში ქართული კინოს ადგილის განსაზღვრა;

- დამოუკიდებელი ქართული კინოწარმოების მიერ განვლილი გზის ანალიზი და იმ მიზეზების იდენტიფიცირება, რომლებიც აფერხებენ საქართველოში სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჩამოყალიბებას.

წარმოდგენილი ნაშრომის კვლევის ობიექტია კინო, როგორც კულტურის ფენომენი, როგორც შემოქმედებითი ინდუსტრიების ნაწილი და როგორც ბიზნესი. კვლევის საგანია კინოწარმოების მოდელი, როგორც კინოს ორგანიზაციული და ეკონომიკურ-ფინანსური სისტემა, სახელმწიფოს ადგილი და როლი ამ სისტემაში და კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის მეთოდები და ფორმები.

კვლევისას ვხელმძღვანელობდით კინოს ისტორიის, კულტუროლოგიის, კულტურის ეკონომიკის და მასობრივი კომუნიკაციების თეორიიის მეთოდოლოგიური პრინციპებითა და მიდგომებით. ჩვენთვის საინტერესო თემისადმი მიძღვნილი ლიტერატურული წყაროების განხილვისა და ანალიზის და მოპოვებული ინფორმაციის შეჯერების საფუძველზე გამოვიყენეთ რეტროსპექტიული და შედარებითი კვლევის მეთოდები. ისტორიზმის პრინციპი დაგვეხმარა გამოგვევლინა ძირითადი სოციალური, კულტურული, ეკონომიკური და პოლიტიკური ფაქტორები, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს კინოწარმოების ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბებაზე; კვლევისას მივმართეთ სტრუქტურირებული კითხვარის მიხედვით გამოკითხვა-ინტერვიუებს ქართულ კინოში შემოქმედებითი და საწარმოო-ორგანიზაციული საქმიანობის გამოცდილების მქონე პროფისიონალებთან (კინორეჟისორები, კინოწარმოების ორგანიზატორები, კინოპროდიუსერები, კინომცოდნეები, საქართველოს კინოცენტრის ხელმძღვანელები და სხვა).

ნაშრომის სიახლე და სამეცნიერო-პრაქტიკული მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ მასში დამუშვებული თემის მეცნიერული კვლევა საქართველოში არ ჩატარებულა, რაც ნაწილობრივ მაინც ავსებს ჩვენს აკადემიურ სივრცეში ამ მიმართულებით არსებულ ხარვეზს და, შესაძლოა, ბიძგის მიმცემი იყოს პრობლემის სხვადასხვა ასპექტით შემდგომი შესწავლისთვის. ნაშრომი (ფილმთან ერთად) გვაძლევს შესაძლებლობას მოვახდინოთ კვლევის შედეგების ექსტრაპოლაცია ქართული კინოწარმოების დღევანდელ პრობლემებზე, უკეთ დავინახოთ და გავიაზროთ მათი ბუნება და ის მიზეზები, რომლებიც ხელს უშლიან საქართველოში კინოწარმოების განვითარების და კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის

ეფექრურად ფუნქციონირებას; ნაშრომი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სასწავლო პრაქტიკაში, კინოწარმოების საკითხებისადმი მიძღვნილ სპეცკურსებში კინოსკოლის სტუდენტებისათვის, მომავალი კინორეჟისორებისთვის, რომელთა საქმიანობა მჭიდროდ იქნება დაკავშირებული კინოწარმოებასთან.

ნაშრომის ძირითადი დებულებები აპრობირებული იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის „კულტურის კვლევათა სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის“ და საქართველოს იუსტიციის სამინისტროს ეროვნული არქივის სამეცნიერო კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებებში და შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ეროვნული არქივის სამეცნიერო გამოცემათა პუბლიკაციებში.

## თავი I. კინოწარმოების მოდელები და მათი ჩამოყალიბების პირობები

### 1.1. ამერიკული მოდელი: ისტორიული განვითარების ეტაპები

მსოფლიო კინობიზნესის განვითარების მრავალფეროვან მოდელებს შორის კინოწარმოების ეკონომიკური ასპექტების მკვლევარები გამოყოფენ ოთხ ძირითად მოდელს ტრადიციულად განვითარებული კინოინდუსტრიის მქონე ქვეყნებისათვის: ვერტიკალურად-ინტეგრირებული კერძო კომპანია-„მეიჯორები“ სახელმწიფოს მინიმალური მონაწილეობით (აშშ); უპირატესად ვერტიკალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს პირდაპირი მონაწილეობის მაღალი წილით (საფრანგეთი); ჰორიზონტალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს (ფედერალური და მუნიციპალური) პირდაპირი მონაწილეობის მაღალი წილით (გერმანია); უპირატესად ჰორიზონტალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს არაპირდაპირი მონაწილეობით (დიდი ბრიტანეთი)[23].

ზემოთ ჩამოთვლილ ქვეყნებს შორის სწორედ აშშ-ში კინოწარმოება ფუნქციონირებს როგორც ინდუსტრია ისე, რომ ტოლს არ უდებს ამერიკული ეკონომიკის ბურჯებს – მშენებლობას, ენერგეტიკას, სამხედრო მრეწველობას, საავტომობილო მშენებლობას და სხვა. სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ „აშშ-ში კინობიზნესის განვითარების დინამიკა ადასტურებს კინობიზნესის მზარდ როლს როგორც ნაციონალურ, ისე მსოფლიო ეკონომიკაში. ამ გავლენის კვლევა აშშ-ში ხორციელდება ერთობლივად კინო- და ტელედარგისათვის. კინო- და ტელეინდუსტრიის წვლილი ქვეყნის ეკონომიკაში 2009 წლიდან დღემდე გაიზარდა როგორც ექსპორტისა და აკრეფილი გადასახადების მოცულობით, ასევე მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების ხელფასების და მცირე ბიზნესის შემოსავლების დონის მხრივ“[24].

ამერიკული კინოწარმოების წვლილი ქვეყნის ეკონომიკაში უდიდესია. ეს დარგი ქმნის სამუშაო ადგილებს და ყიდის თავის პროდუქციას მთელს მსოფლიოში. კინოფილმებისა და ტელეპროგრამების დისტრიბუცია არის ერთ-ერთი ყველაზე ფასეული ეროვნული კულტურული და ეკონომიკური რესურსი. ეკონომიკური ანალიზის ბიუროს (Bureau of Economic Analysis)

[23] Калабихина Е., *Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации*, Москва, 2017, გვ. 64.

[24] იქვე, გვ. 47.

მონაცემებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ კინოინდუსტრიას უჭირავს ერთ-ერთი წამყვანი პოზიცია ქვეყნის მთლიანი შიდა პროდუქტის (მშპ) სტრუქტურაში[25].

კინომცოდნე მარიანა შატერნიკოვა თავის წიგნში „კინობიზნესის ხელოვნება“ წერს: „ამერიკული კინემატოგრაფი, როგორც სისტემა, არსებობს არა იმიტომ, რომ ის აუცილებელია მასების გასართობად; არა იმისთვის, რომ შექმნას ამერიკის მისთვის სასურველი იმიჯი უცხოეთში (თუმცა ეს მისი ძალიან მნიშვნელოვანი ფუნქციაა); და – სამწუხაროდ! – არა იმისთვის, რომ ხელი შეუწყოს ხელოვნების განვითარებას. ეს სისტემა არსებობს იმიტომ, რომ არიან ადამიანები და არსებობენ ორგანიზაციები, რომლებიც დებენ კინოში კაპიტალს მოგების მიღების მიზნით (ხაზი ჩვენი - ზ. ხ.)“[26].

ამ თავში, ჩვენთვის საინტერესო თემისადმი მიძღვნილი ლიტერატურული წყაროების – უპირატესად, უცხოელ მკვლევართა ნაშრომების განხილვისა და შეჯერების საფუძველზე, შევეცდებით გავარკვიოთ როგორ ყალიბდებოდა ეს მოდელი ამერიკული კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე **წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების** თვალსაზრისით და როგორ მუშაობს მისი მექანიზმი დღეს.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში კინობიზნესის დასაწყისი ისტორიულად დაემთხვა ტექნოლოგიურ ინოვაციებს, რომლებსაც, XIX საუკუნის დასასრულს, მოჰყვა კინემატოგრაფის გამოგონება. „მოძრავი სურათების“ სრულფასოვან კომერციულ გამოყენებაში დიდი როლი ითამაშა თომას ალვა ედისონმა: მისი მცდელობით ამერიკული კინოს **კომერციული პრეისტორია** დაიწყო კინოს ოფიციალურ გამოგონებამდე, 1894 წლის 14 აპრილს, ნიუ-იორკში ბროდვეის N 1155-ში, ყოფილი ფეხსაცმლის დუქანში, რომელიც ახალ ატრაქციონად – „კინეტოსკოპების სალონად“ გადააკეთეს. ამერიკული კინოს შემდგომ განვითარებაში გარკვეული კორექტივები შეიტანა 1895 წელს ძმები ლიუმიერების სახელგანთქმული სინემატოგრაფის გამოჩენამ, როდესაც ფილმების ჩვენება დიდ ეკრანზე გახდა შესაძლებელი[27].

---

[25] Иванова В., Хамитова В., *Совершенствование системы государственной поддержки РФ на примере опыта США* // ინტერნეტ-ჟურნალი *Экономические исследования*, № 3 (12), 2012. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.erce.ru/internet-magazine/magazine/31/486/ (მოძიებულია 09.12.2017).

[26] Шатерникова М., , დასახ. ნაშრ., *Киноведческие записки*, 1990 № 4, გვ. 145.

[27] Шатерникова М., , დასახ. ნაშრ., გვ. 145

ამერიკული კინოწარმოების **პირველი ეტაპი** მოიცავს პერიოდს XIX საუკუნის დასასრულიდან 1915 წლამდე. ამ პერიოდის ეკონომიკური თავისებურებები განისაზღვრება თვით პროდუქციის სპეციფიკით. იმთავითვე ძირითადი ყურადღება ენიჭებოდა კინოაპარატების წარმოებას და გავრცელებას, მაშინ, როცა თვით ფილმს ჰქონდა მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა და ის არ წარმოადგენდა ბიზნესისთვის სამიზნე პროდუქტს. რეპერტუარი შედგებოდა ფირზე გადაღებული მოკლე და მარტივი სცენებისგან. მაგრამ ძალიან მალე, ტექნოლოგიის განვითარებისა და მომხმარებელთა მოთხოვნების შესაბამისად, მოხდა გადასვლა სხვა პარადიგმაზე – წამყვანი გახდა სანახაობითი კონტენტი.

1900-იან წლებში მოთხოვნილების სტიმულირებისათვის „მოხდა პროდუქტის ტრანსფორმირება უფრო რთულ სიუჟეტურ ფილმებად – კინოკომპანიები მიხვდნენ, რომ ტექნიკური მიღწევების მარტივი დემონსტრირება ვერ უზრუნველყოფდა მაყურებელთა ხანგრძლივ ინტერესს, მაშინ, როდესაც კარგად მოთხრობილ ისტორიებს შეიძლება დიდი კონკურენტული უპირატესობა ჰქონდა“[28].

აშშ-ის კიმენატოგარაფის განვითარების პირველ ეტაპზე საფუძველი ჩაეყარა კინოწარმოების ორგაიზაციის ძირითად პრინციპებს. ამერიკელი კინოს ისტორიკოსის ჯანეტ სტეიჯერის პერიოდიზაციაზე დაყრდნობით, მარია შატერნიკოვა კინოწარმოების სისტემას 1907 წლამდე უწოდებს „საოპერატორო“ სისტემას, როდესაც უნარიანი ხელოსანი არა მარტო იღებდა ფილმს, არამედ ხელმძღვანელობდა საქმის ადმინისტრაციულ-საორგანიზაციო მხარეს. 1907 წლიდან 1909 წლამდე მთავარი ფიგურა ხდება რეჟისორი, რომელიც, ამავდროულად, არის პროდიუსერიც (სიტყვა „პროდიუსერი“ ნიშნავს „მწარმოებელს“, „პროდუქტის შემქმნელს“). როდესაც კომპანიებმა, კინოფილმებზე მოთხოვნილების ზრდის შესაბამისად, დაიწყეს კვირაში რამდენიმე ერთნაწილიანი ფილმის გადაღება, საჭირო გახდა რამდენიმე რეჟისორის მოწვევა, სტუდიაში წარმოიქმნა რამდენიმე ჯგუფი. კინოწარმოების დანახარჯები გაიზარდა. საჭირო გახდა ამ პროცესების მართვა და სპეციალიზაცია ყველა, მათ შორის, ადმინისტრაციის სფეროში. რეჟისორის და წარმოების ორგანიზატორის – პროდიუსერის ფუნქციები ამიერიდან სხვადასხვა ადამიანებს შორის გადანაწილდა. 1910-იან წლებში გაჩნდა კინოპროდიუსერის ფიგურა. სტუდიის მართვისთვის იწვევდნენ ბიზნესმენებს[29]. საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან აშშ-ს ცხოვრებაში წამყვანი გახდა „ეფექტურობა“, „რენტაბელობა“, „მწარმოებლურობა და შრომის

[28] იქვე, გვ. 155.
[29] Шатерникова М., , დასახ. ნაშრ., გვ. 149.

ნაყოფიერება“. შეიქმნა ბიზნესისა და მართვის სკოლები, სადაც ფედერიკ ტეილორის[30] მეთოდით ასწავლიდნენ. ეს მეთოდი გულისხმობდა შრომის მკაცრ ნორმირებას, ცალკეული ოპერაციების ქრონომეტრირებაზე დაყრდნობას, მართველობის მკაცრი იერარქიის და საგეგმო განყოფილებების შემოღებას და ა. შ. მალე ამ მეთოდებმა მოიცვა კინოწარმოებაც. სტუდიებს ეწოდა ფაბრიკები, ხოლო მათ განყოფილებებს – საამქროები. 1914 წლიდან კინობიზნესში მთავარ ადგილს იკავებს „ცენტრალური პროდუსერი“, რომელიც არის არა შოუბიზნესის, არამედ საქმიანი წრეების წარმომადგენელი. განვითრების შემდგომ ეტაპებზე, მაქსიმალური რენტაბელურობის, ეფექტურობისა და ტექნოლოგიური სიახლის ძიებისას, შემუშავდა კინოწარმოების სხვადასხვა მეთოდები და მოხდა ფილმების შექმნის პროცესის სტანდარტიზაცია, რამაც გავლენა იქონია თვით პროდუქციის მხატვრულ მახასიათებლებზე (სიუჟეტის აგება, თხრობა, სტილი, ჟანრები და სხვა).

ამგვარად,1907 წლისთვის შეიქმნა პირობები ფილმების მასობრივი წარმოებისათვის. ამ ტენდენციის პარალელურად, თანდათან იცვლებოდა საბაზრო სტრუქტურა, ძლიერდებოდა მონოპოლიზაციის პროცესები.

აშშ- კინოწარმოების განვითარების პირველი ეტაპის დახასიათებისას აუცილებლად უნდა შევეხოთ ე. წ. „პატენტების ომის“ ისტორიას, რომელშიც გამოჩნდა სახელმწიფოს როლი ეროვნული კინობიზნესის ხელშეწყობაში. საქმე ისაა, რომ კინემატოგრაფის ჩასახვის დროისთვის აშშ-ში მოქმედი კანონმდებლობა იძლეოდა „არა მხოლოდ კონკრეტული საქონლის, არამედ ამ საქონლის დამზადებისა და მომსახურების პრინციპების დაპატენტების საშუალებას (ხაზი ჩვენია – ზ. ხ.)“[31]. საზრიანმა მეწარმემ თომას ედისონმა 1897 წელს აშშ-ში დააპატენტა „კინემატოგრაფის“ – გამოსახულების პროეცირების პრინციპი კოლექტიური ნახვისათვის და კინომწარმოებლებისგან იღებდა როიალიტის (პატენტის გამოყენების საფასურს) აშშ-ს ტერიტორიაზე. XX საუკუნის პირველ წლებში აშშ-ს ევროპიდან ლტოლვილთა დიდი ნაკადი მიაწყდა. მათ ჩაიტანეს სინემატოგრაფები – ძმები ლიუმიერების პრინციპით კონსტრუირებული საპროექციო აპარატები. ისინი ხსნიდნენ საკუთარ კინოთეატრებს და უარს ამბობდნენ ედისონისთვის როიალიტის გადახდაზე. და მაშინ ამოქმედდა სახელმწიფო პროტექციონიზმის პრინციპები – ედისონის განცხადების საფუძველზე მხოლოდ ნიუ-იორკში, ერთ დღეში, 1908 წლის 24 დეკემბერს (ეს დღე კინოს ისტორიაში შევიდა „შავი შობის“ სახელწოდებით) პოლიციამ 500 არალეგალური

[30]ტეილორი, ფრედერიკ უინსლოუ (1856-1915) – ამერიკელი ინჟინერი, შრომისა და მენჯმენტის მეცნიერული ორგანიზაციის ფუძემდებელი.

[31] Березин О., «Государственный протекционизм: польза или вред?», Журнал «Искусство кино» № 5, 2018, გვ. 6.

კინოთეატრი დახურა[32]. ეს იყო სახელმწიფო ხელისუფლების პირველი აქტიური მოქმედება, მიმართული „სამამულო მწარმოებლის“ ინტერესების დასაცავად.

1909 წელს შექმნა **პირველი კინოტრესტი** – ედისონის პატენტის მფლობელთა კომპანია *Motion Picture Patent Company* (MPPC), რომელშიც გაერთიანდნენ სხვა მსხვილი მწარმოებლები („ბაიოგრაფი“, „ვაიტაგრაფი“, „ზელიგი“, „ესენეი“, „ლუბინი“, „კალემი“ და ორი ფრანგული ფირმა – „პატე“ და „მელიესი“). ტრესტი დამოუკიდებელი კომპანიების მიმართ აქტიურად იყენებდა სალიცენზიო გადასახადების სისტემას, აგრეთვე ისწრაფოდა გაეკონტროლებინა დარგის ყველა საკვანძო პროცესი – მასალების (კინოფირის) და აპარატების წარმოების, კინოფილმების წარმოების, გავრცელების (გაქირავების) და ჩვენების ჩათვლით. ამგვარად, „ჰორიზონტალური ინტეგრაციის პირველ ეტაპს – ტრესტის შექმნას, მოჰყვა პირველი ნაბიჯი ვერტიკალური ინტეგრაციისკენ“[33]. ფაქტობრივად, ეს იყო კინობიზნესის ვერტიკალურად ინტეგრირებული მოდელის შექმნის პირველი ცდა.

ტრესტის (MPPC) ამოქმედების შემდეგ ასევე გარკვეულწილად შეიცვალა კინოგაქირავების განვითარების მიმართულება. კინოპატენტების კომპანია ცდილობდა თავისი გავლენის ქვეშ მოექცია დისტრიბუციაც – 1911 წელს ტრესტის კონტროლის ქვეშ აღმოჩნდა 57 სადისტრიბუციო ორგანიზაცია, 5 281 კინოდარბაზი (ქვეყანაში დარეგისტრირებული 9 460 კინოდარბაზიდან) სარგებლობდა მხოლოდ ტრესტის მომსახურებით[34].

1913 წელს, პრეზიდენტად ვუდრო უილსონის არჩევის შემდეგ, აშშ-ს პოლიტიკური კურსი მონოპოლიების მიმართ შეიცვალა. სასამართლო განხილვების შემდეგ გაუქმდა ბევრი პატენტი „პრინციპებზე“. უილიამ ფოქსის (უნგრული წარმოშობის იმიგრანტი, რომელმაც დააარსა *FoxFilm Corporation*) და „დამოუკიდებელ“ კინემატოგრაფისტთა მიერ ინიციირებული სასამრთლო პროცესების სერიის შედეგად, ედისონმა და მისმა ტრესტმა დაკარგა საპატენტო უფლებები „კინემატოგრაფზე“. „პატენტების ომი“ დასრულდა და კინობაზარზე გარკვეულმა სტაბილურობამ დაისადგურა[35].

მკვლევართა აზრით, ედისონის კინოპატენტების კომპანიამ დადებითი როლი ითამაშა და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა კინოგაქირავებისა და კინოჩვენების სისტემის შემუშავებაში –

[32] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 1, გვ. 173.
[33] Шатерникова М., დასახ. ნაშრ. გვ. 159-160.
[34] Ковтонюк Ф., «Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России». «Экономический журнал» # 5 (41), Москва, 2016. pdf, გვ. 129 [ელექტრონული რესურსი]: http://economicarggu.ru/2016_1/41.pdf (მოძიებულია 08.12.2017).

[35] Березин О., დასახ. ნაშრ., გვ. 6.

სწორედ იმ წლებში ჩამოყალიბდა **გაქირავების ზონირების ამერიკული პრინციპი,** რომლის მიხედვით გარკვეული რეგიონის კინოთეატრები არ აჩვენებდნენ ერთსა და იმავე ფილმს ერთდროულად, შემოღებულ იქნა **დიფერენცირებული** ფასები ბილეთებზე[36]. სწორედ ტრესტის წყალობით „XX საუკუნის პირველ ათწლეულში ამერიკული კინო გადაიქცა კაპიტალისტურ ინდუსტრიად და ნავთობის, ფოლადის და ელექტრო მრეწველობასთან ერთად დაადგა მონოპოლიზაციის გზას, რომლიდანაც ვერავითრი თავისუფალი კონკურენცია ვერ გადაახვევინებდა“[37]

კინოჩვენების თვალსაზრისით ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების პირველი ეტაპი გამოირჩევა რიგი თავისებურებებით, რომლებიც დაკავშირებულია საბაზრო საფუძვლების ჩამოყალიბებასთან სრულიად ახალი პროდუქტის რეალიზაციისათვის. უპირველეს ყოვლისა, მომხმარებლის თვალში კინოფილმმა, როგორც პროდუქტმა, გაიარა გზა სამეცნიერო-ტექნიკური სიახლიდან (ტრიუკიდან) სრულფასოვან, შინაარსის მქონე კონტენტამდე, რომელსაც დიდ ეკრანზე წარმოადგენენ და რომელმაც გართობის ბევრი სხვა სახეობა ჩაანაცვლა. გარდა ამისა, კინობაზარზე წარმოიქმნა ისეთი **სპეციალიზირებული ინსტიტუტის** ფორმირების პრობლემა, რომელიც კინოფილმის ჩვენებას განახარციელებდა. XIX საუკუნის ბოლოს სწრაფი ტემპით აღმოცენდა და გავრცელდა ე. წ. „კერმესები“ და „პენი-არკადები“[38] – პატარა და იაფი დარბაზები კინეტოსკოპების დემონსტრაციისათვის. ფილმების ტექნიკური და მხატვრული დონის ამაღლებასთან ერთად გართულდა ჩვენებაც. ფილმებს აჩვენებდნენ „თეატრ-ვოდევილებში“, სადაც, არც თუ იშვიათად, ხდებოდა კინემატოგრაფიული სეანსებისა და ტრადიციული წარმოდგენების შეთავსება. ამავე პერიოდში აღმოცენდა და მთელ ქვეყანას მოეფინა „ნიკელოდეონები“ – პირველი სტაციონარული კინოთეატრები **ბილეთის სტანდარული ფასით** (5 ცენტი). ჰოლივუდის იმპერიის ფუძემდებელთა უმეტესობამ, რომელთა სახელები დღემდე შემორჩენილია წამყვანი სტუდიების სახელწოდებებში (უილიამ ფოქსი, ადოლფ ცუკორი, მარკუს ლოუ, ლუის ბ. მეიერი, კარლ ლემლე, ძმები უორნერები), თავისი საქმიანობა „ნიკელოდეონებით“ დაიწყო. „სწორედ „ნიკელოდეონებიდან“ – მშრომელი, ღარიბი მაყურებლისაგან შეგროვებული ფულით საფუძველი ეყრებოდა ამერიკულ კინოინდუსტრიას“[39]. ეჟი ტეპლიცი ასე აღწერს კინოთეატრებთან დაკავშირებით შექმნილ ვითარებას: „აშშ-ში გაცილებით მეტი კინოთეატრი იყო, ვიდრე ევროპის ერთად აღებულ ყველა

[36] The American Film Industry / edited by Balio T.– Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2011. ციტ. სტატიიდან: Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ.129.
[37] Шатерникова М., დასახ. ნაშრ., გვ. 162-163.
[38] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 1 გვ. 181.
[39] Гэблер Н., დასახ. ნაშრ., журнал *Искусство кино*, 1999 №№ 8-12

ქვეყნაში. „ნიკელოდეონების“ წარმატებამ და სტაციონარულ კინოთეატრებზე გადასვლის სისტემამ განსაზღვრა ამერიკული კინოს სწრაფი განვითარება, რომელიც მანამადე ევროპელ კონკურენტთა კუდში მიჩანჩალებდა. კინოწარმოების ეკონომიკურ ბაზას ხომ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს კინოთეატრების რაოდენობა (ხაზი ჩვენია – ზ.ხ.): რაც მეტი კინოთეატრია, მით უფრო სწრაფად ხდება დანახარჯების ამოგება. 1914 წლამდე კინოფილმებით საერთაშორისო ვაჭრობა შეუზღუდავი იყო. კინოწარმოების დამოკიდებულება კინოთერატრების რაოდენობაზე მაშინ ასე ცხადი არ იყო, პირიქით საფრანგეთისა და დანიის მაგალითები მოწმობდა საპირისპიროს: ექსპორტის გაზრდის აუცილებლობას და მოგების მიღებას უცხოეთიდან. და მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ნათელი გახდა, როგორი არაშორსმჭვრეტელი იყო უცხოურ ბაზრებზე გათვლილი პოლიტიკა“[40].

ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების პირველი ეტაპის შეჯამებისას უნდა აღინიშნოს, რომ ეს, მრავალი თვალსაზრისით, იყო გარდამავალი პერიოდი, რომელმაც ეკონომიკური საფუძველი ჩაუყარა **წარმოებას, დისტრიბუციას და კინოფილმების ჩვენებას.** დარგის მონოპოლიზაციის მცდელობა, საბოლოო ჯამში, წარუმატებელი აღმოჩნდა, რასაც, უპირველეს ყოვლისა, ხელი შეუწყვეს, ე. წ. „დამოუკიდებლებმა“, რომლებმაც უარი თქვეს ედისონის ორგანიზაციაში გაერთიანებაზე და შექმნეს საკუთარი წარმოება. ამ პერიოდში შეიცვალა და მრავალფეროვანი გახდა მაყურებელთა მოთხოვნილებებიც. ეს კი მოითხოვდა მეტ სიახლეს და კინოპროდუქციის დიფერენციაციას, რასაც, მონოპოლიისაგან განსხვავებით, ადვილად აუღეს ალღო დამოუკიდებელმა კინოკომპანიებმა.

ამგვარად, 1910-იანი წლების შუახანები შეიძლება განვიხილოთ როგორც გადასვლა **ამერიკული კინოს ახალ ეკონომიკურ მოდელზე,** რომელსაც შემდგომ **ჰოლივუდის კლასიკური „სტუდიური სისტემა“** ეწოდა. მისი ჩამოყალიბების დასაწყისი ისტორიულად დაემთხვა პირველ მსოფლიო ომს. ეს იყო შემდეგი დიდი ეტაპი აშშ-ს კინოინდუსტრიის განვითარებაში. ამ დროისათვის ჰოლივუდი ხდება კინემატოგრაფიული იმპერიის ცენტრი და „სანიმუშო“ ესთეტიკური მოდელის სამშობლო. ჰოლივუდური კინოს ძირითად პრინციპებად ყალიბდება ტექნიკური სრულყოფილება, მხატვრული ხერხების სტანდარტულობა, კაშკაშა „ვარსკვლავების“ მონაწილეობა, მკაფიო ჟანრული სტრუქტურა, „ჰოლივუდური“ რეალიზმი, უპირატესად ბედნიერი დასასრული (happy end) და სანახაობითობის მზარდი პრიორიტეტი, ამერიკელი ხალხის ღირებულებებზე აგებული ამერიკული ცხოვრების წესის სტანდარტების დემონსტრაცია. მაგრამ უმნიშვნელოვანესი მომენტი, რომელიც იმთავითვე ახასიათებდა ჰოლივუდური კინოს ფორმულას

[40] Теплиц Е., დასახ. ნაშრ., ტ. I, გვ. 74.

(რომელიც, თანდათან, გაიგივდა მთელ ამერიკულ კინემატოგრაფთან) არის გათვლა კომერციულ წარმატებაზე[41].

**მეორე ეტაპი** („სტუდიური სისტემის“ ჩამოყალიბა), რომელიც „ჰოლივუდის ოქროს ხანის“ სახელით შევიდა კინოს ისტორიაში, 1920-დან 1950 წლამდე გაგრძელდა. „სტუდიური სისტემა“, – წერს ამერიკული კინოს მკვლევარი თომას შატცი, – ყვაოდა დიდი დეპრესიის და მეორე მსოფლიო ომის დროს, აგრეთვე ორი ეროვნული კრიზისის პერიოდში, რომლებმაც აიძულეს ამერიკის მთავრობა მოეხდინა კინოინდუსტრიაზე სტუდიების მონოპოლიური კონტროლის სანქციონირება. ამან სტუდიებს მისცა საშუალება შეენარჩუნებინათ თავიანთი საწარმოო საქმიანობა, აგრეთვე „საკონტრაქტო სისტემა“, რომელიც, თავის მხრივ, საშუალებას აძლევდა ყველა დონის კინემატოგრაფისტს – წამყვანი ვარსკვლავებიდან სცენის მუშებამდე – უშუალოდ ყოფილიყვნენ დაკავშირებულნი კომპანიებთან“.[42]

**კინობიზნესის სტუდიური მოდელის** მკვეთრად გამოხატულ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ კაპიტალმა და შემოქმედებითმა კადრებმა 1910-ან წლებში კალიფორნიაში გადაინაცვლეს. მოდელის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი დამოუკიდებელმა კინოკომპანიებმა შეასრულეს. მიზეზი, რომელთა გამოც დამოუკიდებლებმა ქვეყნის სამხრეთ-დასავლეთი აირჩიეს, ბევრია, მათ შორის: შედარებით იაფი მიწა, შორს ნიუ-იორკისგან (სადაც ბიზნესი ედისონის კომპანიის ხელში იყო), მექსიკის საზღვართან სიახლოვე (სადაც შეიძლებოდა გაქცევა ედისონის ტრესტთან სასამართლო დავის გამწვავების შემთხვევაში)[43]. მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ბუნებრივმა პირობებმაც – თბილი კლიმატი იძლეოდა გადაღების წარმოების საშუალებას მთელი წლის განმავლობაში, ხოლო ადგილობრივი ლანდშაფტები იდეალური იყო ისტორიული ფილმებისა და ვესტერნების გადასაღებად.[44] ეს დიდ შესაძლებლობებს აძლევდა ახალ კომპანიებს.

წარმოების სფეროში ამერიკული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება გახდა სტუდია-„მეიჯორების“ (majors) – ანუ სუპერსტუდიების შექმნა. ასე უწოდებდნენ კინოფილმების მწარმოებელ უმსხვილეს სტუდიებს. 1912 წელს, დამოუკიდებელი კინოკომპანიების რეორგანიზაციის დროს გამოჩნდა პირველი სტუდიები – „პარამაუნტი“ (*Paramount*) და „იუნივერსალი“ (*Universal*), ხოლო 1922 წლისთვის უმსხვილესმა სტუდიებმა უკვე

[41] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 3, გვ. 46.
[42] Schatz Th., დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

[43] Шатерникова М. დასახ. ნაშრ., журнал *Киноведческие записки*, 1990 № 6, გვ. 136.
[44] Теплиц Е., დასახ. ნაშრ., ტ. I, გვ. 78.

შექმნეს ოლიგოპოლია – ანუ ეკონომიკური სიტუაცია, როდესაც ბაზარზე მრავალი მომხმარებლის მოთხოვნას აკმაყოფილებს რამდენიმე სუბიექტი. მათ რიცხვში, ზემოთ აღნიშნული სტუდიების გარდა შევიდნენ: „მე-20 საუკუნე ფოქსი“ (*20th Century Fox*), „უორნერი“ (*Warner Brothers*) „კოლამბია“(*Columbia Pictures*), „მგმ“ (*MGM*), „იუნაიტედ არტისტს“ (*United Artists*) და „უოლტ დისნი პროდაქშენ“ (*Walt Disney Production*)[45].

თომას შატცი 1920-იანი წლების დასასრულისთვის შექმნილ ვითარებას ასე აღწერს: „კონტროლს კინოინდუსტრიაზე ახორციელებდნენ ე. წ. „დიდი რვიანის“ სტუდიები, რომელთა კინოფაბრიკები ჰოლივუდში უზრუნველყოფდნენ გაქირავებას მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ყველაზე ძლევამოსილები მათ შორის იყვნენ „დიდი ხუთიანის“ სრულად ინტეგრირებული სტუდიები: *MGM, Warner Bros., 20th Century Fox, Paramount* და *RKO*, რომლებიც არა მხოლოდ აწარმოებდნენ და ავრცელებდნენ კინოფილმებს, არამედ მართავდნენ კინოთეატრების საკუთარ ქსელს, მაშინ, როდესაც სამი „უმცროსი „მეიჯორი“ (*major minor*) სტუდია – *Universal, Columbia, United Artists (UA)* აწარმოებდა და ავრცელებდა საუკეთესო მხატვრულ ფილმებს, მაგრამ არ გააჩნდა საკუთრი კინოთეატრები; *Universal* და *Columbia* იყვნენ სრულყოფილი კინოფაბრიკები, მაგრან ნაკლებად აწარმოებდნენ „A“ კლასის ფილმებს, არ გააჩნდათ „დიდი ხუთიანის“ ფინანსური ბერკეტები და კინოსაწარმოო რესურსები. *UA* იყო ანომალია სტუდიებს შორის იმიტომ, რომ ის უბრალოდ აფინანსებდა ისეთ წამყვან დამოუკიდებელ პროდიუსერებს, როგორებიც იყვნენ სემ გოლდვინი და დევიდ სელზნიკი და ხელს უწყობდა მათი ფილმების გაქირავებას. 1930-იან წლებში გამოჩნდნენ B კატეგორიის „მათხოვარი“ სტუდიები, როგორიცაა *Monogram* და *Republic*, რომლებიც მეორეხარისხოვანნი იყვნენ სტუდიური სისტემისთვის, ვინაიდან არ აწარმოებდნენ A კლასის ფილმებს და არ ავრცელებდნენ საკუთრ ფილმებს“[46].

საწარმოო პროცესები სტუდიებში კონვეიერული ხასიათისა იყო. „პატენტების ომისა“ და ტრესტთან უთანხმოების შემდეგ ფეხზე წამომდგარი ჰოლივუდის კომპანიები გაურბოდნენ რისკს, **დარგის მთავარი პრინციპი გახდა სტაბილურობა და დანახარჯთა ამოგება.** სტუდიები იქმნებოდა ისე, რომ მაქსიმალურად ეფექტურად უზრუნველეყოთ შეუფერხებელი მუშაობა სცენარზე, უშუალოდ გადაღებები და გადაღებების შემდგომი პერიოდი. ამასთან, შემოქმედებითი კადრები, რეჟისორის და მსახიობების ჩათვლით, ხშირად მიმაგრებული იყო სტუდიებზე გრძელვადიანი შრომითი ხელშეკრულებების საფუძველზე. ყოველივე ეს განამტკიცებდა „მეიჯორების“

[45] Кокарев И., დასახ. ნაშრ., გვ. 45.
[46] Schatz T., დასახ. ნაშრ., გვ. 15

პოზიციებს, რომლებიც, რენტაბელობის გაზრდისა და რისკების შემცირების მიზნით, ურთიერთშეთანხმებით მოქმედებდნენ და იღებდნენ ერთობლივ გადაწყვეტილებებს[47].

მეორე ეტაპზე დისტრიბუცია, როგორც საქმიანობის ცალკე სფერო, ასევე განაგრძობდა განვითარებას. 1914 წელს არსებობდა სხვადასხვა მიდგომები: 1. „state's rights method", როდესაც უფლებები ფილმებზე მიეყიდებოდა ადგილობრივ გამქირავებლებს ტერიტორიების მიხედვით, მყარ ფასად, რომელიც განისაზღვრებოდა პოტენციური მოთხოვნილების და რეგიონის მოსახლეობის მიხედვით; 2. „roadshowing", რომელიც მდგომარეობდა შემდეგში: მწარმოებელი კომპანიები თვითონ უწევდნენ ორგანიზებას დისტრიბუციას, ხელშეკრულებებს დებდნენ დიდ კინოთეატრებთან და აქირავებდნენ ფილმებს საბითუმო შემოსავლებიდან პროცენტული ანარიცხებით გადახდის პირობით[48].

„მეიჯორებმა" შეიტანეს ცვლილებები კინოთეატრებთან მუშაობის პრინციპში. ასე, მაგალითად, გამოყენებულ იქნა „ფრანჩაიზინგის" სტრატეგია, რომელსაც ასევე მიიჩნევენ ბლოკ-ბუკინგის (blook-booking) ადრეულ ვერსიად[49] – ანუ კინოთეატრისათვის ბევრი ფილმისგან შემდგარი პაკეტების მიყიდვას, რომელთაგან უმეტესობა იყო „დანამატი"[50]. ეს კონკურენტს ურთულებდა ბაზარზე შემოსვლას. მეორეს მხრივ, სუპერსტუდიები, ჩვენებასთან დაკავშირებული საქმიანობის გასამარტივებლად, თვითონ ქმნიდნენ საკუთარ სადისტრიბუციო განყოფილებებს, რითაც იღებდნენ დამატებით გარანტიებს, რომ ფილმი გავა გაქირავებაში.

კინოინდუსტრიის ჰოლივუდური მოდელი ისტორიულად დაემთხვა კინოჩვენების სწრაფ განვითარებას. 1910-იან და 1920-იან წლებში მოხდა კინოთეატრების მშენებლობის ბუმი, კინო მყარად შემოვიდა მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, გახდა გართობის ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნადი სახეობა. უნდა აღინიშნოს, რომ „მეიჯორებმა" დამოუკიდებლად დაიწყეს კინოთეატრების მშენებლობის ინვესტირება, რითაც უზრუნველყვეს საკუთარი ფილმების

---

[47] 1922 წელს სუპერსტუდიები გაერთიანდნენ „ამერიკის კინოპროდიუსერთა ასოციაციაში" (*Motion Pictures Asociation of America*, MPAA). ეს არაკომერციული ორგანიზაცია დღესაც არსებობს და მის ფუნქციებში შედის ჰოლივუდის სტუდიების ინტერესების დაცვა, მონაწილეობა კინოს დარგში კონონმდებლობის და ფილმების რეიტინგის სისტემის რეგულირებაში, სტატისტიკურ მონაცემთა შეგროვება და ანალიზი და სხვ.

[48] Ковтонюк, Ф., «Американская киноиндустрия в период первой мировой войны», Вестник Московского Университета сер.6, Экономика, 2016 № 5, გვ. 64

[49] De Vany A.The movies // Handbook on the Economics of Art and Culture, Vol. 1, Chapter 19, 2006, ციტ. სტატიიდან: Ковтонюк Ф., «Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России». გვ. 131

[50] Schatz, Th., *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. London: Faber & Faber, 1998 ©1988, გვ. 74-75.

შეუფერხებელი ჩვენება. **წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების ვერტიკალური ინტეგრაცია,** რომლის პიონერი კომპანია „პარამაუნტი“იყო, **გახდა კლასიკური ჰოლივუდური სისტემის ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება.** „პარამაუნტის“ კვალდაკვალ პრაქტიკულად ყველა სუპერსტუდიას ჰქონდა საკუთარი კინოთეატრი. ამან, თავის მხრივ, აიძულა დამოუკიდებელი გამქირავებლები გაერთიანებულიყვნენ ქსელში *First National* (მოიცავდა ფილმების ჩვენებას და გავრცელებას), რომელიც იცავდა მათ ინტერესებს და ფინანსურად დამოკიდებული არ იყო „მეიჯორებისგან“[51].

სტუდიური მოდელის სოციალურ-ეკონომიკურ წარმატებებს შორის აღსანიშნავია **კინოთეატრების სწრაფი გავრცელება** მთელს ქვეყანაში (1923 წლიდან 1930 წლამდე მათი რიცხვი 15 ათასიდან 23 ათასამდე გაიზარდა). ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია ფილმების ჩვენების დიფერენციაციაც – ბაზარზე მოქმედებდნენ როგორც იაფი კინოთეატრები, ასევე „პირველი ეკრანის“ კინოთეატრები, რომლებიც მუშაობდნენ მხოლოდ ახალ ფილმებზე და, ხშირად, ჰოლივუდის მაღალბიუჯეტიან პროექტებზე.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში სუპერსტუდიებმა თავისი განვითარების პიკს მიაღწიეს. წარმოიქმნა კინობიზნესის ვერტიკალურად ინტეგრირებული სქემა, რომლის დროსაც „მეიჯორები“ აკონტროლებდნენ მთელ პროცესს ფილმის შექმნიდან მის გაყიდვამდე. სტუდიებს ჰქონდათ მნიშვნელოვანი რესურსები, **სარგებლობდნენ სახელმწიფოს მხარდაჭერით,** ჰქონდათ საკუთარი საწარმოო ფართობები და სიმძლავრეები. ისინი პრაქტიკულად სრულად აკონტროლებდნენ კინოგაქირავებას. მოხდა კინოწარმოების და ჩვენების ტექნოლოგიების სტანდარტიზაცია. გაიზარდა საბაზრო კონცენტრაცია, გაჩნდა მონოპოლიურთან მიახლოებული დარგობრივი სტრუქტურის წარმოქმნის საშიშროება, რასაც მოჰყვებოდა გარკვეული ხარვეზები, მაგალითად, მწარმოებლების დაუინტერესობლობა დამატებითი რისკებითა და ფინანსური დანახარჯებით (მათ შორის, დანახარჯებით ახალ ტექნოლოგიებზე), ბიზნეს-პროცესების ბიუროკრატიზაცია, მოთხოვნილებების სფეროში მომხდარი ცვლილებების დაკმაყოფილების შეუძლებლობა, კინობაზრებზე დამოუკიდებელი კომპანიებისა და კინოთეატრების რთული მდგომარეობა.

ისევე, როგორც XX საუკუნის დასაწყისში (კინოტრესტის შემთხვევაში), **მონოპოლიებთან ბრძოლაში სახელმწიფომ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა**. ამ დროს დარგის მასშტაბები ბევრად გაიზარდა. 1948 წელს შედგა სასამართლო პროცესი მსხვილი კინოკომპანიების წინააღმდეგ, რომელიც ცნობილია როგორც „პარამაუნტის საქმე“. სასამართლო განხილვის შედეგი იყო

[51] Кокарев И., დასახ. ნაშრ., გვ. 37-38

ანტიმონოპოლიური აქტი (*Paramount antitrust decision*)[52], რომელიც სუპერსტუდიებს უკრძალავდა კინოთეატრების საკუთარი ქსელის ფლობას. ეს კი ნიშნავდა „მეიჯორების“ ვერტიკალური ინტეგრაციის დასასრულს. ამ მოვლენამ სათავე დაუდო უდიდეს კრიზისს აშშ-ს კინემატოგრაფიაში, რაც გამოიხატა „მეიჯორების“ მდგომარეობის გართულებაში.

1950-იანი წლების კრიზისს ჰქონდა რამდენიმე მიზეზი:[53] ერთი მხრივ, მოსახლეობა თანდათან იცვლიდა მოხმარების სტრუქტურას: ომის შემდგომ გაიზარდა შობადობა, მოხდა მოსახლეობის მიგრაცია დიდი ქალაქებიდან შემოგარენში, გაჩნდა ტელევიზია, გაიზარდა კეთილდღეობა. ამ ფაქტორების ზემოქმედებით იზრდებოდა მოთხოვნილება ისეთ მატერიალურ სამომხმარებლო სიკეთეებზე, როგორიცაა ავტომობილი, უძრავი ქონება და სხვა. საერთო სოციალური ცვლილებების ფონზე კინო მეორე პლანზე გადადიოდა, მოთხოვნილება ფილმებზე კლებულობდა. მეორე მხრივ, ვერტიკალურად ინტეგრირებული მოდელის დაშლის შემდეგ, კინოპროდუქციის გასაღების აწყობილი მექანიზმი დაირღვა, წარმოიქმნა ბიზნესის ეფექტური მოდელის ახლებურად მოწყობის მოთხოვნილება.

სწორედ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება აშშ-ს კინობიზნესის ჩამოყალიბების **მესამე ეტაპი.** „ეს იყო სტრუქტურული გარდაქმნის პერიოდი – უზარმაზარი კინოინდუსტრიის ოპტიმალური ორგანიზაციის ძიების გზაზე კონვეიერული კინოწარმოებიდან ცალკეული პროექტების ცალობით დაფინანსებაზე გადასვლის, შემოქმედებითი კადრების შტატის ლიკვიდაციის და აგენტების ფრთებქვეშ სცენარისტების, მსახიობების და რეჟისორების გადასვლის, მსოფლიო კინობაზრების გლობალიზაციის და მეორადი ბაზრების ინდუსტრიისა და თანმდევი პროდუქტების (კომპიუტერული თამაშების ჩათვლით) გაფართოების ხანა“.[54]

ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ, რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში, კრიზისის შედეგების დაძლევის მცდელობისას, შექმნა **პრინციპიალურად ახალი ეკონომიკური მოდელი,** რომელიც დღემდე ინარჩუნებს ეფექტურობას.

განვიხილოთ უფრო დაწვრილებით ამ მოდელის თავისებურებები.

სტრუქტურის და სტუდიების საქმიანობის თვალსაზრისით, 1980-იანი წლების მნიშვნელოვან მოვლენად თომას შატცი მიიჩნევს შეთანხმებულ მოძრაობას „სინერგიის“ და „მკაცრი დივერსიფიკაციის“ მიმართულებით – ეს გახდა კინოინდუსტრიის ძირითადი ასპექტები

[52] De Vany A.The movies // Handbook on the Economics of Art and Culture, Vol. 1, Chapter 19, 2006, ციტ.: Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ. 133.

[53] The American Film Industry / edited by Balio T.– Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2011, ციტ. სტატიიდან: Ковтонюк Ф., «დასახ. ნაშრ., გვ. 133.

[54] Кокарев И., დასახ. ნაშრ., გვ. 25.

მომდევნო ორი ათწლეულის განმავლობაში. „სტუდიებმა მთელი ძალისხმევა მიმართეს იმაზე, რომ გამხდარიყვნენ ეფექტური, მრავალწახნაგოვანი მედიაკორპორაციები, ყურადღების ფოკუსირება მოახდინეს გართობის ინდუსტრიის საკუთარ ქვედანაყოფებზე, სრულად გამოიყენეს მიწოდებისა და შემოსავლების ნაკადების ახალი სისტემები. სინერგიისაკენ სწრაფვა განაპირობა მრავალმა ფაქტორმა, კერძოდ, სახლის ვიდეოს და კაბელური ტელევიზიის მკვეთრმა ზრდამ, რეიგანის ეპოქის დერეგულირების პოლიტიკამ, თავისუფალი ბაზრის ეკონომიკამ და, აგრეთვე, საკუთარი ჰიტი ბლოკბასტერების მნიშვნელობისა და ღირებულების ზრდის აშკარა სურვილმა...“[55].

ამგვარად, ამერიკული კინოს თანამედროვე მოდელის მთავარი განსხვავება, კლასიკურ ჰოლივუდურ მოდელთან შედარებით, არის **დივერსიფიცირებულ ბიზნესზე** გადასვლა. „... სინამდვილეში ამ ორმა მიღწევამ, 1989 წელს მედია-ტიტანების – Time Inc. და Warner Communications – შერწყმასთან ერთად, აღნიშნა გარდატეხა ჰილივუდის ისტორიაში, ვინაიდან სინერგიის ლოგიკა და მკაცრი დივერსიფიკაცია შეეჯახა გლობალიზაციის, გაციფრულებისა და აშშ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების უფრო მძლავრ ძალებს. ხუთი წლის განმავლობაში, 1990 წლიდან 1995 წლამდე, ახალი ჰოლივუდი სწრაფად გადაიქცა ჰოლივუდის კონგლომერატად, ვინაიდან ახალი ტიპის მედია-გიგანტებმა თავის თავზე აიღეს აშშ-ს კინოინდუსტრიისა და ტელევიზიის მმართველობა და იქცნენ დომინანტურ ძალად სწრაფად განვითრებად გართობის მსოფლიო ინდუსტრიაში“[56]. წარმოების დონეზე სუპერსტუდიებმა შეინარჩუნეს საკუთარი ბრენდი და საწარმოო სიმძლავრეები, მაგრამ გახდნენ **მსხვილი საერთაშორისო კონგლომერატების** ნაწილი. დივერსიფიკაცია, ამ შემთხვევაში გამოიხატებოდა მომიჯნავე დარგების (კინო, ტელევიზია) გაერთიანებაში, ხოლო შემდგომ გაერთიანდა დარგები, რომლებიც არ იყო დაკავშირებული კინოსთან. XXI საუკუნეში ამის მაგალითს წარმოდგენენ კომპანიები: *News Corporation* (რომლის შემადგენლობაში შედის *20th Century Fox Film Corporation*); *General Electric* (რომელიც ფლობს *GE NBC Universal*-ს), *Sony Corporation* (რომელიც ფლობს *Sony Pictures Entertainment*-ს და მის ქვეგანყოფილებას *Columbia Tristar Motion Picture Group*-ს), *AOL Time-Warner* (რომელიც ფლობს *Warner Brothers*-ს). ამგვარად, კინობიზნესში საკვანძო როლის შემსრულებლები გახდნენ კორპორაციები. ამასთან ერთად შემცირდა რისკები სტუდიებისთვის და გაიზარდა პროექტების დაფინანსებისა და ხელშეწყობის აუცილებელი რესურსების წვდომა. შესაბამისად, შეინიშნება ფილმის საშუალო ბიუჯეტის ზრდა: „თუკი 1972 წელს ჰოლივუდური

[55] Schatz T., დასახ. ნაშრ., გვ. 22.
[56] Schatz T., დასახ. ნაშრ., გვ. 25-26.

ფილმის წარმოების საშუალო ღირებულება შეადგენდა 2 მილიონ დოლარს, 2003 წლისთვის ის 66,3 მილიონ დოლარამდე გაიზარდა და საშუალო ბიუჯეტი დღემდე ამ დონეს ინარჩუნებს“[57].

აშშ-ს კინოინდუსტრიის განვითრების მესამე ეტაპზე მოხდა მწარმოებლების დაყოფა ორ ჯგუფად. პირველ ჯგუფს წარმოადგენდნენ „მეიჯორები“, რომლებიც მოქმედებენ მსხვილი კონგლომერატების ფარგლებში, ხოლო მეორე ჯგუფს – კორპორაციებისაგან დამოუკიდებელი კომპანიები. „მართალია, კინოინდუსტრიაში დომინირებენ „მეიჯორები“, – წერს ალენ სკოტი, – მაგრამ... დამოუკიდებლები ასევე წარმოადგენენ როგორც მთლიანად ინდუსტრიის, ისე კერძოდ ჰოლივუდის კომპლექსის მნიშვნელოვან ელემენტს. დამოუკიდებელი კომპანიები, როგორც წესი, სპეციალიზდებიან წარმოებაზე ან დისტრიბუციაზე, მაგრამ ხშირია შემთხვევები, როდესაც ეს ფუნქციები ვერტიკალურად ინტეგრირებულია. დამოუკიდებლები, უფრო ხშირად, აწარმობენ დაბალბიუჯეტიან ფილმებს, მაგრამ ზოგიერთი დამოუკიდებელი კომპანია მსხვილი კომპანიების გვერდიგვერდ მონაწილეობს სხვადასხვა ფინანსურ და სადისტრიბუციო გარიგებებში, რაც აძლევს მათ მაღალ მოგებაზე გასვლის შესაძლებლობას. თუმცა, ძირითადად, ეს დონე დომოუკიდებლებისთვის მიუწვდომელია, იმ იშვიათი შემთხვევების გარდა, როდესაც დაბალბიუჯეტიანი ფილმები, მოულოდნელად, სალაროს წარმატებას აღწევენ“.[58] დამოუკიდებელმა კომპანიებმა დაიწყეს ახალი სამომხმარებლო სეგმენტების ათვისება და ექსპერიმენტირება კონტენტით, „მეიჯორებმა“ კი ყურადღება მიმართეს ძვირადღირებულ მასობრივ პროდუქტებზე – ე. წ. „ბლოკბასტერებზე“ (blockbuster). დღეს მათ განეკუთვნება კინოფილმები ისეთი კატეგორიებით, როგორიცაა მაღალი ბიუჯეტი, სუპერსტუდიის მხარდაჭერა, დანახარჯების მაღალი ამოგება, კერძოდ, დიდი სალაროს შემოსავალი პირველი უიკენდის (*week-end* – დასვენების დრო პარასკევ საღამოდან ორშაბათის დილამდე) განმავლობაში.

ამერიკული კინოს განვითარების თანამედროვე ეტაპზე მასობრივი ფილმწარმოების იდეურ საფუძველს წარმოადგენს ე. წ. *high-concept film*. ეს ცნება გულისხმობს მასობრივ კინოპროდუქციში გადასვლას ისეთ სიუჟეტებზე და ისტორიებზე, რომლებიც ხელმისაწვდომი და გასაგებია თითოეულისთვის[59].

---

[57] Кокарев И., დასახ. ნაშრ., გვ. 18.

[58] Scott A. J., დასახ. ნაშრ, გვ. 35

[59] ამერიკელი მწერლისა და სცენარისტის სტივენ პრესფილდის განმარტებით *High-concept* არის გარკვეული ტიპის მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც მკითხველი ან მაყურებელ ადვილად წარმოიდგენს ლაკონიკურად ფორმულირებული მესიჯის დახმარებით. მას ადარებენ *Low-concept*-ს, რომელიც უფრო მეტად დაკავშირებულია პერსონაჟის განვითრებასთან და სხვა ნიუანსებთან, რომელთა განზოგადება არ

ამგვარად, ახალი ბიზნეს-მოდელის ფარგლებში წარმოებაში გაჩნდა ის, რაც აკლდა კონვეიერულ სტუდიურ სისტემას – კერძოდ, **დიფერენციაცია და სპეციალიზაცია.** მკვლევარები ყურადღებას ამახვილებენ იმ ფაქტზე, რომ მოხდა მასობრივი სტანდარტიზირებული წარმოებიდან გადასვლა ფილმების შექმნის უფრო მოქნილ მექანიზმზე, რომელიც გულისხმობდა როგორც დიდი სტუდიების, ისე დამოუკიდებელი კომპანიების აქტიურ მონაწილეობას, აგრეთვე აუთსორსინგის (ქვეყნის შიგნით, ასევე საერთაშორისო ბაზარზე არსებული ინდივიდუალური პირის ან კომპანიის დაქირავება) განვითარებას და უცხოური მოედნების და სიმძლავრეების გამოყენებას (runaway production).[60] ამის შედეგად ფილმები, შინაარსით და შესრულებით, გახდა უფრო მრავალფეროვანი, მომხმარებელს გაუფართოვდა არჩევანი, კინოკომპანიები ცდილობდენენ სხვადასხვა საბაზრო ნიშების დაკავებას. ყველაფერი ეს გამოარჩევს XX საუკუნის მეორე ნახევრის კინემატოგრაფს განვითარების წინა სტადიებისაგან. კონვეიერული სისტემა მისი კლასიკური სახით წარსულს ბარდებოდა – „მეიჯორებმა“ შეამცირეს გამოშვებული პროექტების რაოდენობა, თუმცა გაიზარდა ღირებულება და ხარჯები მათი გაყიდვის ხელშეწყობასა და რეკლამირებაზე.

XX საუკუნის ბოლოს გაჩნდა მსხვილი დამოუკიდებელი მოთამაშეების – ე. წ. „მინი-მეიჯორების“ (ანუ „მინი-სუპერსტუდიების“) ჩამოყალიბების ტენდენცია[61]. ეს სტუდიები არ შედიან კონგლომერატებში, მაგრამ, ამის მიუხედავად, გაქირავებიდან მიღებული შემოსავლებით ბევრად არ ჩამორჩებიან ჰოლივუდის დიდ სტუდიებს, რომლებიც აქტიურად ურთიერთმოქმედებენ როგორც „მინი-მეიჯორებთან“, ისე პატარა კომპანიებთან. ამ ურთიერთქმედების ფორმა შეიძლება სხვადავაგვარი იყოს: ერთობლივი წარმოება, საპროდიუსერო ფირმების შექმნა კოპროდუქციის შემდგომი დისტრიბუციით, კინოგაქირავების სფეროში მცირე პროექტების მხარდაჭერა და ა. შ. მაგალითად, დიდი გავრცელება ჰპოვა ე. წ. „ატაცების მექანიზმმა“ (peak up deal). ეს არის განსაკუთრებული გარიგება, რომლის დროსაც სუპერსტუდია ჩაერთვება დამოუკიდებელი ფილმის დაფინანსებაში (მისი გაქირავების მიზნით) მას შემდეგ, რაც დაწყებულია მუშაობა ამ კინოპროექტის წარმოებაში ჩაშვებასთან დაკავშირებით[62].

მას შემდეგ, რაც მიიღეს მნიშვნელოვანი ფინანსური რესურსები, სუპერსტუდიებმა გააფართოვეს თავისი საერთაშორისო სადისტრიბიუტორო საქმიანობა. ამჟამად უმსხვილესი

---

არის ადვილი. – Steven Pressfield, *High-concept* [ელექტრონული რესურსი]: http://stevenpressfield.com/2012/04/high-concept/ – (მოძიებულია 15.07.2017).

[60] Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ. 134.
[61] Кокарев И., დასახ. ნაშრ., გვ. 54-57.
[62] იქვე.

კინოკომპანიები ახორციელებენ მსოფლიო გაქირავებას სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული თავისი სადისტრიბიუტორო ქვეგანყოფილებების მეშვეობით, რაც ჰოლივუდურ სტუდიებს უქმნის გარანტირებულ და საკმარის გასაღების ბაზარს.

აშშ-ში გაქირავებით, „მეიჯორების“ გარდა, დაკავებულნი არიან მინი-სუპერსტუდიები, დამოუკიდებელი დისტრიბუტორები, აგრეთვე ცალკეული პროდიუსერები[63]. კინოგაქირავების ბაზარი, მაღალბიუჯეტიანი ფილმების მნიშვნელოვანი წილის მიუხედავად, უფრო მოქნილი გახდა. უმსხვილესი სტუდიები დისტრიბუციისას სპეციალიზირდებიან ან ყველაზე ძვირი ფილმების, ან მაყურებლისათვის პოტენციურად საინტერესო ფილმების გაქირავებაზე. როგორც წესი, გაქირავებაში „მეიჯორის“ მონაწილეობა არის მარკეტინგსა და რეკლამაზე მაღალი დანახარჯების, აგრეთვე ფილმის მასშტაბურ პირველ ეკრანზე გამოშვების გარანტია. დამოუკიდებელ დისტრიბუტორებს და პროდიუსერებს კი უფრო ხშირად საქმე აქვთ მცირებიუჯეტიან ფილმებთან, რომლებიც გააქვთ ბაზარზე საკუთარი ძალებით ან მოქმედებენ „სუბგამქირავებლების“ მეშვეობით.

რაც შეეხება ჩვენებას კინოინდუსტრიის თანამედროვე მოდელის პირობებში – კრიზისული 1950 წლის შემდეგ კინოთეატრების რაოდენობა გაიზარდა (1950 წლიდან 2003 წლამდე ეკრანების საერთო რაოდენობა გაიზარდა 88%-ით – 19 106-და 35 995-მდე)[64]. ამჟამად კინოჩვენებას აშშ-ში განახორციელებენ დამოუკიდებელი ორგანიზაციები, აგრეთვე მსხვილი ქსელები (*AMC Theatres, B&B Theatres* და სხვა). XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ტენდენციაა მრავალდარბაზიანი კინოთეატრები – მულტიპლექსები, რაც იძლევა მოთხოვნილებების ცვალებადობაზე აქტიური რეაგირების, შემოსავლების შესაბამისად რეპერტუარის კორექტირების და ბაზრის სეგმენტირების შესაძლებლობას.

აშშ-ს კინოინდუსტრიის თანამედროვე მოდელის პირობებში შრომის ბაზარი უფრო მოქნილი და კონკურენტული გახდა. თუკი კლასიკური ჰოლივუდური სისტემის თანამშრომლების (მათ შორის, რეჟისორების) თავისუფლება შეზღუდული იყო „მეიჯორებთან“ დადებული კონტრაქტებით, ახალი მოდელის პირობებში თანამშრომლობა დამქირავებელსა და შემოქმედებითი პროფესიების წარმომადგენლებს შორის დაფუძნებულია მოკლევადიან ხელშეკრულებებზე, რაც ზრდის კადრების მობილურობას, აძლევს სასურველი პროექტის არჩევის მეტ შესაძლებლობას.

[63] The American Film Industry / edited by Balio T.– Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2011, ციტ.: Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ. 135.
[64] საიტის Waynesthisandthat მონაცემების საფუძველზე. ციტ. სტატიიდან: Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ. 135.

მკვლევარები აღნიშნავენმ რომ კონგლომერატული სისტემა ეფექტური აღმოჩნდა მოხმარების დონეზეც: კინოს მოხმარება მნიშვნელოვნად შემცირდა (36 ბილეთი ერთ სულ მოსახლეზე 1945 წელს – 5-6 ბილეთი ერთ სულ მოსახლეზე 2000-იანი დასაწყისში), ამასთან მთლიანი შემოსავალი 1945 წლიდანდან 2014 წლამდე 6-ჯერ გაიზარდა (1 450 მილიონიდან დოლარიდან – 9 530 მილიონ დოლარამდე წელიწადში)[65]. ეს ყველაფერი მეტყველებს კინობიზნესის თანამედროვე მოდელის უპირატესობებზე, რომელმაც ეს დაადასტურა როგორც შიდა, ისე უცხოურ ბაზრებზე.

### 1.2. ევროპული გზა

კინოწარმოების ევროპული მოდელიის ჩამოყალიბებაში, უძველეს კულტურულ ტრადიციებთან ერთად, დიდი როლი შეასრულეს XX საუკუნეში ევროპის ტერიტორიაზე განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა (ტოტალიტარული რეჟიმები, რევოლუციები), ორმა მსოფლიო ომმა, საუკუნის დასასრულის შეიარაღებულმა კონფლიქტებმა და გლობალიზაციის მიერ მოტანილმა გამოწვევებმა.

ცნობილი გერმანელი მედიამკვლევარი, კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი თომას ელზესერი წიგნში „ევროპული კინო: ჰოლივუდის პირისპირ“ წერს: „დასავლეთევროპულმა კინომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ მყარად დაამკვიდრა თავისი იდენტობა სამი ნიშნით: მისი წამყვანი რეჟისორები ავტორებად ცნეს, მისმა სტილებმა და თემებმა ერის თვითშეფასება ჩამოაყალიბეს და მისი „ახალი ტალღები“ როგორც პოლიტიკურ, ისე ესთეტიკურ განახლებას აღნიშნავდნენ. ინგმარ ბერგმანი, ჟაკ რივეტი, ჟოზეფ ლოუზი, პიტერ გრინუეი, ნეორეალიზმი, ახალი გაურკვევლობა, ახალი გერმანული კინო, ბრიტანული რენესანსი – აი ზოგიერთი გზამკვლევი კინემატოგრაფისა, რომლის ლეგიტიმურობის საფუძველს წარმოადგენს ორმაგი კულტურული მემკვიდრეობა: XIX საუკუნის რომანი და XX საუკუნის მოდერნისტული ავანგარდი. ორივე გენეალოგიამ ევროპის ეროვნულ კინემატოგრაფიებს მიანიჭა უნიკალური პრეტენზია ავტონომიაზე, და ამავე დროს, გაავლო ზღვარი ერის, მაღალი კულტურისა და რეალიზმის

[65] საიტის Waynesthisandthat მონაცემების საფუძველზე. ციტ. სტატიიდან: Ковтонюк Ф., დასახ. ნაშრ., გვ. 136.

წარმომადგენელ ავტორ-მხატვრებსა და პოპულარული კინოს შემქმნელებს შორის, რომლებიც ვაჭრობის, მასობრივი გართობისა და მოხმარების წარმომადგენლები არიან“[66].

არის თუ არა ცნება „ევროპული კინო“ ლეგიტიმური, ევროპის კონტინენტზე საკუთარი, უნიკალური გზის მქონე ქვეყნების ეროვნული კინემატოგრაფიების არსებობის პირობებში? ამ კითხვას ელზესერი თავადაც სვამს და ასე პასუხობს: „... დიახ, ევროპული კინო არსებობს და არსებობს კინემატოგრაფის გაჩენის დროიდან.... ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ სად იმყოფება ადამიანი, როგორც სივრცეში, ისე დროში. დროში: პირველი თხუთმეტი წლის განმავლობაში სწორედ საფრანგეთი განსაზღვრავდა ევროპულ კინოს, ხოლო პატე და გომონი აყალიბებდნენ ევროპელი კინემატოგრაფისტების გემოვნებას, შთააგონებდნენ კინემატოგრაფისტებს და შიშს გვრიდნენ ამერიკელებს. 1920-იან წლებში გერმანული კინოინდუსტრია ერიხ პომერის ხელმძღვანელობით შეეცადა შეექმნა „ევროპული კინო“ საფრანგეთის და დიდი ბრიტანეთის მონაწილეობით, მაგრამ მალევე კრახი განიცადა და ჰოლივუდი გახდა არა მხოლოდ დომინირებული ძალა; მან ძალიან წარმატებით გადაანაწილა ევროპელები ერთმანეთს შორის. 1920-იანი წლების ბოლოს, სულ ცოტა ხნით, გაჩნდა განცდა, რომ ევროპის შთამაგონებას რუსები შეძლებენ. ამის ნაცვლად, 1935 წლიდან 1945 წლამდე კონტინენტზე დომინირებდა ნაცისტური კინო. 1945-დან 1980-იან წლებამდე იყო სხვადასხვა ეროვნული კინემატოგრაფიების ხანა, უფრო სწორად, პერიოდი, როდესაც ახალი ტალღები, ეროვნული კინემატოგრაფიები და ცალკეული ავტორები ქმნიდნენ ცვალებად ორიენტირებს, რომლებიც განსაზღვრავდნენ თუ რას გულისხმობდა ცნება „ევროპული კინო“. მეორე მხრივ, გეოპოლიტიკურად თუ შევხედავთ ევროპას, მაგალითად, ამერიკის თვალსაწიერიდან, კონტინენტი მართლაც წარმოადგენს ერთ მთლიანობას, მაგრამ ძირითადად – კინოს ერთ-ერთ აუდიტორიას, რომელიც კვლავაც ჰოლივუდის მნიშვნელოვანი საგარეო ბაზარია“[67].

კულტუროლოგი ნატალია სამუტინა აღნიშნავს, რომ ტერმინში „ევროპული“ თომას ელზესერი გულისხმობს არა ევროპის ტერიტორიაზე შექმნილ კინოს, არამედ ფილმებს, „რომლებიც შეეფარდება „ევროპის“ კონცეპტს, ანუ კინოს, რომელიც ჩართულია რეპრეზენტაციის ევროპულ სისტემებში – საავტორო ინტელექტუალურ კინემატოგრაფს, აგრეთვე კინოს, რომლისთვისაც „ევროპა“ და „ევროპული“ არსებობს როგორც საგანი და როგორც პრობლემა“[68].

---

[66] Elsaesser, Thomas, დასახ. ნაშრ., გვ. 9.

[67] Elsaesser, Thomas, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

[68] Самутина. Н., Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»): [ელექტრონული რესურსი]: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216435450/WP6_2003_05.pdf გვ. 4 – (მოძიებულია 23.09.2017)

ამგვარად, თომას ელზესერი ევროპული კინოს ცნებას მიაკუთვნებს კინემატოგრაფის განსაკუთრებულ – ამერიკულ (ჰოლივუდურ) კინოსთან დაპირისპირებულ ტიპს. სწორედ ამ დაპირისპირების პირობებში ჩამოყალიბდა კინოწარმოების ის მოდელი, რომელშიც კინემატოგრაფის განვითარების მყარ საფუძველს ქმნის სახელმწიფო მხარდაჭერა.

როგორც ცნობილია, 1895 წლის 28 დეკემბერს პარიზში, კაპუცინების ბულვარზე მდებარე „გრან-კაფეს“ ერთ-ერთ დარბაზში გაიმართა **პირველი კომერციული კინოსეანსი**, რომელმაც კაფეს მფლობელს 33 ფრანკი სუფთა მოგება მოუტანა. ძმებმა ლუმიერებმა პრაქტიკულ სრულყოფამდე მიიყვანეს მრავალი წინამორბედის შრომა – შექმნეს ხელსაწყო, რომლის საშუალებით შესაძლებელი გახდა გადაღება და გადაღებულის დემონსტრირება დიდ ეკრანზე მრავალი მაყურებლის თანდასწრებით[69]. ეს კი არსებითად განსხვავდებოდა ედისონის გამოგონებისგან ( „კინეტოსკოპის“ კომერციული სეანსისგან, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი). 125 წელია კინო, როგორც მასობრივი სანახაობა, ლუმიერების გამოგონების ამ პრინციპს ეფუძნება.

ლიუმიერების „სინემატოგრაფმა“ ევროპის ყველა ქვეყანაში თითქმის ერთდროულად შეაღწია, მაგრამ კინოწარმოება ყველგან ერთდროულად არ დაწყებულა. როგორც ზემოთ ითქვა, ევროპის თითოეულმა ეროვნულმა კინემატოგრაფიამ განვითარების უნიკალური გზა განვლო და თითოეულმა მეტ-ნაკლები წვლილი შეიტანა ევროპული კინოსივრცის კონფიგურაციის ჩამოყალიბებაში. ჩვენი მიზანი არ არის თითოეული ამ გზის დაწვრილებითი ანალიზი. საკვლევი თემის კონტექსტში გვაინტერესებს თუ როგორი იყო კინოწარმოების ჩასახვისა და განვითრების პროცესი მხოლოდ იმ რამდენიმე ქვეყნაში (საფრანგეთი, გერმანია, იტალია, ინგლისი, დანია, შვედეთი), რომლებმაც მხატვრული მიღწევებითა და კომერციული წარმატებებით იმთავითვე წამყვანი პოზიციები მოიპოვეს არა მხოლოდ კონტინენტზე, არამედ მსოფლიოში, მაგრამ სულ მალე წააწყდნენ პრობლემას, რომლის დაძლევის მცდელობამ განსაზღვრა კინოწარმოების ევროპული გზის თავისებურება.

პირველ მსოფლიო ომამდე როგორც კომერციული წარმატების, ისე კინოენის განვითარების თვალსაზრისით მოწინავე პოზიციაზე **საფრანგეთი** იყო, რომელმაც დაამტკიცა კინოს ორივე განზომილების – მხატვრულისა და კომერციულის არაწინააღმდეგობრივი განვითრების შესაძლებლობა. ამ მხრივ მყარი საფუძვლები შექმნეს მარტოხელა ენთუზიასტმა ჟორჟ მელიესმა და კინოწარმოების „პირველმა გიგანტებმა“ შარლ პატემ და ლეონ გომონმა. მელიესმა ერთ-ერთმა პირველმა დააარსა საკუთრი კინოსტუდია „სტარ ფილმი“ (*Star Film*), რომლის საქმიანობასაც

---

[69] Теплиц Е., დასახ. ნაშრ., გვ. 25-26.

ოჯახური კაპიტალი მოახმარა, იყო ამ სტუდიის ერთადერთი მფლობელი, გახსნა ფილიალი ამერიკაში. თავისი კინოკარიერის მანძილზე (1897 – 1914) მას დაფინანსებისთვის არავისთვის მიუმართავს  და არც სააქციო საზოგადოება შეუქმნია. ასეთი სტრატეგიის გამო, კინოწარმოების სამრეწველო სტადიაზე გადასვლისას, მელიესი ბაზრის მოთხოვნილებებს მოუმზადებელი შეხვდა, გაკოტრდა და მისი სახელი კარგა ხნით მივიწყებას მიეცა.

სულ სხვა სტრატეგია აირჩიეს მეწარმეებმა შარლ პატემ და ლეონ გომონმა, რომელთა კონკურენციამ დიდად შეუწყო ხელი საფრანგეთის კინოწარმოების განვითრებას. 1897 წელს პატეს მიერ დაარსებული კომპანია „პატე ფრერი“ (*Pathé Frères*) გადაკეთდა სააქციო კომპანიად „პატე“(*Pathé*) მილიონი ფრანკის კაპიტალით. „ეს იყო არაჩვეულებრივი ფაქტი, რადგან კინოში დიდ ფულს არავინ დებდა“[70]. პატეს იშვიათმა ალღომ, უნარმა და კომერციულმა ნიჭმა კინემატოგრაფი  სტიქიური კუსტარული წარმოებიდან მრეწველობის მძლავრ დარგად გადააქცია. „მართალია კინო არ გამომიგონებია, მაგრამ ინდუსტრიად კი ვაქციეო“[71] - ამბობდა იგი. მან ერთ-ერთმა პირველმა შექმნა ვერტიკალურად ინტეგრირებული სტრუქტურა, რომელიც მისთვის მსოფლიო წარმატების საფუძველი გახდა, გაითვალისწინა მელიესის გამოცდილება და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში დააფუძნა ფილიალები, რომლებიც მის კონტროლქვეშ მყოფ კომპანიებად გადაიქცნენ. 1907 წლისთვის ამერიკული კინოთეატრების პროგრამების ნახევარზე მეტს „პატეს“ ფილმები წარმოადგენდნენ. ის ასაღებდა  ორჯერ მეტ ფილმს, ვიდრე ყველა ამერიკული კომპანია ერთად. პარიზის კინოთეატრების მეოთხედი მას ეკუთვნოდა. „ვერცერთმა კინომწარმოებელმა ვერ აჯობა პატეს, რომელმაც მოიპოვა პირველი ადგილი თავისი ფინანსური სიმძლავრით, შვილობილი საწარმოების ფართო ქსელით უცხოეთში, მნიშვნელობით საკუთარ ქვეყანაში, მრეწველობის მომიჯნავე დარგების მონოპოლიზებით...“[72].  ჟორჟ სადულის აზრით,  ფრანგული კინემატოგრაფიის წარმატებულმა სტარტმა შესაძლებელი გახადა ხელოვნების და კომერციის მოთხოვნების შეთავსება. ასეთი მიდგომა ჰქონდა ისეთ ფრანგულ კომპანიებს, როგორიც იყო „გომონი“, „ეკლერი“ და გასაკუთრებით „ფილმ დ’არი“ – ლიტერატორებისა და თეატრალური მოღვაწეების მიერ შექმნილ ორგანიზაციას, რომელიც მიზნად ისახავდა საბაზრობო სანახაობის „მაღალ ხელოვნებად“ გადაქცევას.

პირველი მსოფლიო ომის წინ ფრანგული კინობაზრის 80% ეკავა ადგილობრივი წარმოების ფილმებს, ხოლო სხვადასხვა ქვეყნებში საკუთარი კინოპროდუქციის მიწოდებით საფრანგეთი

[70] დოლიძე ზ., დასახ. ნაშრ., გვ. 45.
[71] იქვე, გვ. 48.
[72] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 2, გვ. 11.

პირველ ადგილზე იყო[73]. ომმა დიდი ზარალა მიაყენა საფრანგეთის კინოწარმოებას, კინოსტუდიების და კინოთეატრების უმეტესი ნაწილი დაიხურა, ფრანგული კომპანიების პოზიციები საერთშორისო ბაზარზე შესუსტდა. 1918 წლისთვის, იმის გამო, რომ ფრანგული კომპანიები საკუთარი პროდუქციის რაოდენობით ვეღარ აკმაყოფილებდნენ გამქირავებელთა მოთხოვნილებას, ეკრანები ამერიკული ფილმებით შეივსო. დაიწყო ამერიკული კინოს მძლავრი ექსპანსია არა მარტო საფრანგეთის, არამედ საერთოდ, ევროპის ბაზარზე. პატეს მცდელობა გადაერჩინა სამამულო კინოწარმოება, რისთვისაც მთავრობას იმპორტზე კვოტების დაწესება შესთვაზა, გამქირავებლებისა და კინოთაეტრების მფლობელების წინააღმდეგობას წააწყდა. 1922 წლისთვის საფრანგეთში წარმოებული ფილმების რაოდენობა 130-მდე გაიზარდა, მაგრამ ეს უბადრუკად გამოიყურებოდა ამერიკულ და ამ დროისათვის მომძლავრებულ გერმანულ კინოწარმოებასთან შედარებით. ფრანგმა კინომწარმოებლებმა ახალი სტრატეგია დაისახეს და გადაწყვიტეს ერთობლივი ფილმების წარმოება უცხოურ (ძირითდად, გერმანულ) კომპანიებთან. ის, რომ ფრანგულმა სადისტრიბუციო ბაზარმა კაპიტულაცია არ გამოაცხადა ამერიკელების და გერმანელების წინაშე, შარლ პატეს დამსახურებაა. კინოწარმოებაში საკუთარი პრობლემების მიუხედავად, მან შემოინახა ცალკეული საკინოთეატრო ქსელი არა მარტო თავისთვის, არამედ სხვა პატარა კინოკომპანიებისთვის და დამოუკიდებელი პროდიუსერებისთვის“[74]. 1925 წელს დაიწყო ფრანგული კინოწარმოების კრიზისი, სისტემა მოიშალა, ადგილობრივი კინოკომპანიების მნიშვნელოვანი ნაწილი ამერიკელების კონტროლქვეშ გადავიდა.

კინოწარმოება ფეხს იდგამდა და ვითარდებოდა გერმანიაში, იტალიაში, დანიაში, შვედეთში, ინგლისში და ევროპის სხვა ქვეყნებში.

საწყის ეტაპზე კინოწარმოების თვალსაზრისით **გერმანული** კინემატოგრაფია არ ჩამორჩებოდა საფრანგეთისას, ტექნიკური დონით ასწრებდა კიდეც. 1896 წელს ოსკარ მესტერმა დაარსა პირველი კინოსტუდია „კუნსტლიხატელიე“ (*Kunstlichatelier*), შემდეგ – კომპანია „მესტერ ფილმი“ (*Mester Film*) და სულ ცოტა ხანში შექმნა სრულყოფილი ვერტიკალი: თვითონ ყიდულობდა „ედისონის“ ან „პატეს“ ფილმებს ან აწარმოებდა საკუთრს, ჰქონდა დისტრიბუციის და კინოთეატრების საკუთარი ქსელი. 1908 წელს კომპანია AGFA-მ აამუშავა ქარხანა, რომელიც თვეში მილიონ მეტრ ფირს აწარმოებდა. ომის წინა წლებში ბერლინის შემოგარენში აშენდა ორი კინოსტუდია: „უნიონი“ (*Union* – ტემპელჰოფში) და „დოიჩე ბიოსკოპი“ (*Deutsche Bioskop* –

[73] დოლიძე ზ., დასახ. ნაშრ., გვ. 51.

[74] დოლიძე ზ., დასახ. ნაშრ., გვ. 55.

ბაბელსბერგში). 1914 წლამდე გერმანული კინოწარმოება თავისი პროდუქციით სავალალო მდგომარეობაში იყო. გერმანიის კინოეკრანებზე ნაჩვენები ფილმების დიდ ნაწილს უცხოური, ძირითადად ფრანგული და დანიური წარმოების ფილმები წარმოდგენდნენ. გერმანიის მთავრობამ ერთ-ერთმა პირველმა შეაფასა კინემატოგრაფის პროპაგანდისტული ძალა და ომის დროს, 1916 წლიდან მოყოლებული, აქტიურად აფინანსებდა პატრიოტული მუხტის ფილმების წარმოებას. „ხელისუფალთა ძალისხმევით კინოწარმოება ახლებურად იქნა ორგანიზებული. ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული საზოგადოებების მხარდაჭერით მთავრობამ დააარსა კინემატოგრაფიული კონცერნი „დეილიგი“ (*Deutsce Lichtspiel-Gesellschaft*), 1917 წელს – „ბუფა“ (*Bild- und Filmamt*), ხოლო 1918 წელს, რამდენიმე ბანკის მხარდაჭრით, შეიქმნა კინოკონცერნი „უფა“ (*Univesrum Film A.G.*), რომელსაც სამთავრობო დირექტივების შესაბამისად უნდა განედიდებინა გერმანია“[75]. 1920-იანი წლების გერმანული კინოს აღორძინებაში და საერთაშორისო აღიარების მოპოვებაში „უფამ“ დიდი როლი შეასრულა.

პირველ მსოფლიო ომამდე დიდ წარმატებებს მიაღწია კინოწარმოებამ **იტალიაში.** 1900-იანი წლების დასაწყისში კინოსტუდიები აშენდა იტალიის დიდ ქალაქებში: რომში („ჩინეს“/*Cines*), მილანში („კომერიო“/*Comerio* ) და ტურინში („იტალა ფილმი“/*Itala Film*, „აკვილა ფილმი“/*Aquila film,* ამბროზიო და კომპანია /*Ambrosio e K°*), რომლებიც იმთავითვე ინდუსტრიული მეთოდით მუშაობდნენ[76]. 1914-15 წლებში იტალიურ კინოს მსოფლიო აღიარება და კომერციული წარმოატება მოუტანეს ე. წ. „კოლოსებმა“ – ისტორიულმა ფილმებმა (ქვეყანაში ყველა პირობა არსებობდა ამ ჟანრის კინოსურათების გადასაღებად), რომლებიც რომის იმპერიის დროინდელ ისტორიულ წარსულს განადიდებდნენ. მაგრამ ომის წლებში იტალიურმა კინომ უცხოური ბაზარი დაკარგა, მცდელობის მიუხედავად მდგომარეობა ვერ გამოსწორდა და იტალიურ კინოთეატრებს ამერიკული ფილმები მოეძალა. 1922 წელს მუსოლინის ხელისუფლებაში მოსვლამ დიდად ვერ შეცვალა იტალიური კინოს მდგომარეობა, თუმცა, გერმანელების მსგავსად, იტალიელმა ფაშისტებმაც კინოში პროპაგანდის მძლავრი რუპორი დაინახეს და იტალიური კინოწარმოების მხარდაჭერა თავისი კურსის ერთ-ერთ მთავარ პრიორიტეტად გამოაცხადეს. 1924 წელს შეიქმნა კინოგანათლების ინსტიტუტი (*Istituto Luce*), რომლის ამოცანა იყო მუსოლინის კურსის პროპაგანდაზე მიმართული საგანმანათლებლო დოკუმენტური ფილმებისა და კინოჟურნალების წარმოება და გავრცელება. ჩაკეტილი ეროვნული მეურნეების შექმნისაკენ მიმართული ეკონომიკური იზოლაციის კურსის მიუხედავად, ზომები ამერიკული ფილმების მოძალების

[75] Кракауер З., დასახ. ნაშრ., gv. 42-46.
[76] Теплиц Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 60-62.

წინააღმდეგ იტალიაში მხოლოდ 1933 წელს მიიღეს. 1935 წელს იტალიური კინემატოგრაფიის ხელშეწყობის მიზნით „კინოს გენერალური დირექცია“ შეიქმნა, რომელმაც კინოწარმობა და გაქირავება სახელმწიფოს კონტროლს დაუქვემდებარა. 1937 წელს დასრულდა ევროპაში უდიდესი კომპლექსის – კინოსტუდია „ჩინეჩიტას“ (*Cinecitta*) მშენებლობა, 1939 წელს ეროვნული კინოწარმოების მხარდაჭერის მიზნით მიღებულ იქნა კანონი (ე. წ. „ალფიერის კანონი“), რომელიც უზრუნველყოფდა ეროვნული კინოწარმოებების დაფინანსებას, იტალიური წარმოების ხელშეწყობას უცხოურის ხარჯზე (ხაზი ჩვენია - ზ. ხ.).[77] ამ ზომებმა მნიშვნელოვანი საფუძველი შექმნეს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიური კინოს მძლავრი განვითრებოისთვის.

**შვედური** კინემატოგრაფია, ერთ-ერთი უძველესია ევროპაში საფრანგეთისა და გერმანიის შემდეგ (მის სათავეებთან იდგა კარლ მაგნუსენი და მის მიერ დაარსებული კინოსტუდია „სვენსკ ფილმინდუსტრი“), წარმოებული ფილმების რაოდენობით არ იყო დიდი, მაგრამ საწყის ეტაპზევე განვითრების საკუთარი გზა შეიმუშავა და შექმნა სკოლა, რომელმაც დიდხანს ვერ იარსება, მაგრამ დიდი წვლილი შეიტანა მსოფლიო კინოხელოვნებაში. რვა წელი, 1916-დან 1924-მდე, მისი ელვისებური აღმაფრენის, მსოფლიო აღიარებისა და თანდათანობითი დაღმასვლის პერიოდია. 1920-იანი წლების ბოლოს შვედური კინო კარგა ხნით დავიწყებას მიეცა[78].

1908-1915 წლებში მძლავრი კინემატოგრაფია შექმნა პატარა **დანიამ**, რომელიც სერიოზულ კონკურენციას უწევდა მსოფლიო ბაზარზე საფრანგეთს და იტალიას. 1906 წელს დანიაში „პატეს“ წარმომადგენლის – ოლე ოლსენის მიერ კოპენჰაგენში დაარსებული კინოკომპანია „ნორდისკ ფილმის“ (*Nordisk Film*) წარმატებულმა სტარტმა ბიძგი მისცა დანიური კინემატოგრაფის განვითრებას[79], რომელიც, მიუხედავად ფილმების მოკრძალებული რაოდენობისა, წლების განმავლობაში ინარჩუნებდა მაღალ მხატვრულ დონეს, განსაკუთრებით გამომსახველობის და მონტაჟის თვალსაზრისით. „ნორდისკი“, „პატეს“ შემდეგ, მსოფლიოში სიდიდით მეორე სტუდია გახდა. 1910-14 წლებში შეიქმნა პატარა კინოსტუდიები, რომლებსაც ადგილობრივი და უცხოური (ძირითდად გერმანული) ბანკები აფინანსებდნენ. კინოწარმოება მომგებიანი იყო, წვრილი ბურჟუაზია ყიდულობდა კინოფირმების აქციებს, რაც კაპიტალის საიმედო დაბანდებად მიაჩნდა. პირველი მსოფლიოს ომის დაწყებისთანავე დაიწყო დანიური კინოწარმოების დაღმასვლა. ოლე ოლსენი ძირითად ძალისხმევას ექსპორტზე მიმართვდა, ადგილობრივი კინოთეატრები ვერ

[77] Bondanella P. E., *Italian Cinema: From Neorealism to Present*, The Continuum Publishing Company: New York, 2001, გვ. 13.

[78] Теплиц Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 170.

[79] Теплиц Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 68.

ფარავდნენ წარმოებაზე გაწეულ ხარჯებს და 1918 წელს სტუდია „ნორდისკს“ მძიმე დროება დაუდგა. 1920-იანი წლების დასასრულისთვის „დანიის ეკრანებზე დომინირებდნენ ამერიკული ფილმები, რომლებსაც ეკავათ კინობაზრის 74%, გერმანულს - 20%, დანარჩენ 6%-ს წარმოადგენდა დანიური, ფრანგული, ბრიტანული და შვედური კინოპროდუქცია“[80].

**ინგლისურმა** კინომ, რომელიც ყოველთვის განცალკევებით იდგა დანარჩენი ევროპული კინემატოგრაფისაგან, დაქსაქსული კუსტარული კინოწარმოების პირობებშიც კი, ენთუზიასტების (რობერტ უილიამ პოლი, „ბრაიტონის ჯგუფი“) ძალისხმევით კომერციულ წარმატებას მიაღწია, რამაც ბიძგი მისცა პატარა იაფი კინოთეატრების („ბიჟუ“) და მდიდრული დარბაზების სწრაფ მშენებლობას. 1907-1908 წლებში გაჩნდა პირველი გამქირავებელი ფირმები. საჭირო გახდა კინოწარმოების მოწყობის ახალი ფორმების ძიება და იმ დროს, როდესაც ფრანგული „პატე“ და „გომონი“ ახერხებდნენ კინოწარმოების ორგანიზების პროცესში მსხვილი ფინანსისტების ჩართვას, ახდენდნენ კინოსტუდიების მოდერნიზაციას, იპყრობდნენ ახალ ბაზრებს[81], ბრიტანულმა კინოწარმოებამ ვერ დაძლია კუსტარულობა და დაქსაქსულობა და ვერც ფინანსისტებისა და სახელმწიფოს მხარდაჭერა მოიპოვა. კინოწარმოება თანდათან კვდებოდა. „ყველა თანხა ჩაიდო კინოდარბაზების მშენებლობაში“[82]. 1914 წლისთვის ინგლისს ჰქონდა კინოთეატრების საუკეთესო ქსელი მთელ ევროპაში. გაჩნდა უფსკრული კინოწარმოებასა და გაქირავებას შორის[83], მის მოთხოვნებს უცხოური ფილმები აკმაყოფილებდნენ. ინგლისი დამოკიდებული აღმოჩნდა სხვა ქვეყნების კინოწარმოებაზე. აქ უპირატესობა, ისევ და ისევ, ფრანგებს ჰქონდა. ამერიკელებმა კი ინგლისში თავისი სტუდიების მშენებლობა დაიწყეს. 1914-17 წლებში, როგორც აღვნიშნეთ, საფრანგეთმა ლიდერის ადგილი ამერიკას დაუთმო. 1925 წლისთვის ინგლისის კინოთეატრებში საეკრანო დროის 95% ამერიკულ (ჰოლივუდის) ფილმებს ეკავა. ხანგრძლივი და დაჟინებული ბრძოლის შედეგად ინგლისის პარლამენტმა, კინოწარმოების და გაქირავების ხელშეწყობის მიზნით, მიიღო ე. წ. „პირველი კანონი კვოტის შესასხებ“, რომელიც კინოთეატრების მფლობელებს გარკვეული რაოდენობის ინგლისური ფილმების ჩვენებას ავალდებულებდა. ამან გამოაცოცხლა და გააფართოვა კინომწარმოებელი ფირმების საქმიანობა. მათ შეიძინეს აპარატურა, გააუმჯობესეს საორგანიზაციო სტრუქტურა. თუკი 1926 წელს ინგლისი აწარმოებდა 26 ფილმს და შემოჰქონდა 500

[80] დოლიძე ზ., დასახ. ნაშრ., გვ. 75.
[81] Трутко И., «От пионеров до «расскрженных» კრებულში „Кино Великобритании», Москва, изд. «Искусство»б 1970, გვ. 12.
[82] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 3, გვ. 219.
[83] Трутко И. დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

უცხოური ფილმი, 1928 წლისთვის ადგილობრივი წარმოების ფილმების რიცხვი 90-მდე გაიზარდა, თუმცა მათი მხატვრული ხარისხი ძალიან დაბალი იყო[84].

ამგვარად, 1910-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ევროპული კინემატოგრაფი ეკონომიურ კრიზისს განიცდიდა (კრიზისი 1940-იანი წლების შუახანებმდე გაგრძელდა), მკვეთრად შემცირდა გამოშვებული ფილმების რაოდენობა. 1920-იანი წლების შუა ხანებში ჰოლივუდის კინემატოგრაფის აგრესიულმა ექსპანსიამ პირველი მსოფლიო ომით დასუსტებულ და ფრაგმენტირებულ ევროპულ ბაზრებზე ევროპული კინოწარმოება გადარჩენისა და ეკონომიკური მიზანშეწონილობის ზღვარზე დააყენა. საფრანგეთში და ევროპი სხვა ქვეყნებში აშშ-ის მიერ კინობაზრის დაპყრობის პოლიტიკის გარდა, წინააღმდეგობას იწვევდა იმ ესთეტიკური სტანდარტების და კულტურული ფასეულობების დამკვიდრების ტენდენცია, რომლებსაც ევროპელები არ იზიარებდნენ. ჯერ კიდევ 1918 წელს ლუი დელიუკი ირონიულად აღნიშნავდა, რომ ფლობერისა და ვერლენის სამშობლოში ყველა, რატომღაც ცდილობს სიყვარულის ამერიკანიზებას, მაგრამ „ამერიკული ფილმი უნდა იყოს ამერიკული, იტალიური უნდა იყოს იტალიური და ფრანგული უნდა იყოს ფრანგული!“[85].

როგორც აღვნიშნეთ, ყველაზე მეტად ჰოლივუდის აქტიურობისაგან დაზარალდა დიდი ბრიტანეთი. ამის ერთ-ერთ მიზეზად აივორ მონტეგიუ ეკონომიკური, ტექნოლოგიური და ენობრივი ბარიერების არარსებობას ასახელებს[86]. ამავე პერიოდში ფრანგული ფილმების წილი საფრანგეთის ეკრანებზე 10%-მდე შემცირდა[87]. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ დიდი ბრიტანეთი და შემდეგ საფრანგეთი გახდნენ ინიციატორები პირველი საკანონმდებლო აქტებისა უცხოური ფილმების კვოტირების შესახებ. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პირველმა ეს ნაბიჯი ინგლისმა გადადგა.

1928 წელს ასეთივე საკანონმდებლო ზომები მიიღო საფრანგეთმა – უცხოური ფილმების შემოტანა ქვეყანაში ნებადართული იყო მხოლოდ უცხოეთში ფრანგული ფილმის გაყიდვის შემთხვევაში. სისტემის მუშაობას ხელი შეუწყო კინოში ხმის მოსვლამ – ბუნებრივმა ენობრივმა ბარიერმა მნიშვნელოვნად შეზღუდა უცხოური ფილმების ექსპანსია ფრანგულ ბაზარზე, რის შედეგედ, სულ რამდენიმე წელიწადში, ფრანგული ფილმების წილი 12%-დან 33%-მდე გაიზარდა[88].

---

[84] იქვე, გვ. 16.

[85] Садуль Ж., დასახ. ნაშრ., ტ. 3, გვ. 107.

[86] Монтегю А., *Мир фильма*, изд. Искусство, Ленинградское отделение, 1969, გვ. 203.

[87] Шапрон Ж., Жессати П., *Французский кинотеатр – аншлаг длиною в век.* (Пер. с франц.), Москва., КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016, გვ. 32.

[88] Шапрон Ж., Жессати П., დასახ. ნაშრ., გვ. 32.

მას შემდეგ, რაც კინო ხმოვანი გახდა, საფრანგეთის მთავრობამ ცვლილებები შეიტანა კვოტირების პოლიტიკაში – 1933 წელს აიკრძალა ფრანგულ ენაზე უკვე დუბლირებული ფილმების შემოტანა და დადგინდა შეზღუდვა საფრანგეთში შემოსატანი უცხოური ფილმების რაოდენობაზე. მაგრამ ფილმების დუბლირებაზე კვოტების გაფართოების მოითხოვნამ იტალიის, გერმანიის და სსრკ-ს მხრიდან, რომლებიც აგრეთვე ახორციელებდნენ პროტექციონისტულ პოლიტიკას საკუთარი ეროვნული კინემატოგრაფიების მიმართ, 1939 წლის აგვისტოში საფრანგეთი აიძულა გაეუქმებინა კვოტები ფილმების დუბლირებაზე.

1935 წელს დეპუტატმა მორის პეშტუმ საფრანგეთის მთავრობას მიმართა მოხსენებით, რომელშიც ჩამოაყალიბა პირველი სისტემური წინადადებები საფრანგეთში სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკის შესახებ: ის მოითხოვდა ბაჟს კინობილეთებზე, მიღებული შემოსავალი უნდა მიმართულიყო ფრანგული კინოს წარმოებასა და დემონსტრირებაზე, ფრანგული ფილმების ექსპორტზე და, ამ მიზნებისათვის, კინემატოგრაფის ეროვნული ფონდის შექმნაზე. ფრანგი დეპუტატის წინადადებები საფუძვლად დაედო 1946 წელს **საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის** (CNC) შექმნას[89] .

უნდა ითქვას, რომ გადაწყვეტილება უცხოური ფილმების კვოტირებაზე ზღუდავდა მათ რაოდენობას, მაგრამ არ ეხებოდა ფრანგული და უცხოური ფილმების ჩვენებისათვის საჭირო საეკრანო დროის რაოდენობის რეგულირებას. სიტუაცია 1946 წელს, საფრანგეთის კინოცენტრის შექმნამდე რამდენიმე თვით ადრე, შეიცვალა. ჰოლივუდურ კინოზე საიმპორტო ბაჟის აკრძალვის სანაცვლოდ, რასაც აშშ-მა მიაღწია ექსპორტის მხარდაჭერის საკუთარი სახელმწიფო პროტექციონისტური პოლიტიკის ფარგლებში, საფრანგეთი დათანხმდა უარი ეთქვა ამერიკული ფილმების რაოდენობის კვოტირებაზე, მაგრამ ამავე დროს, დაადგინა საკუთრივ ფრანგული ფილმების დემონსტრირებისთვის გამოყოფილი საეკრანო დროის წილი. ხელმოწერილი ხელშეკრულების პირობების მიხედვით, საეკრანო დროის არანაკლებ 30%-ისა (ოთხი კვირა, ყოველი კვარტლის ცამეტი კვირიდან) დადგენილი იყო ფრანგული ფილმებისათვის. ეს იყო საუკეთესო პირობები ნებისმიერ ევროპულ ქვეყანასთან შედარებით. აშშ-ს ანალოგიური შეთანხმებები სხვა ქვეყნებთან ტოვებდა გაქირავების გაცილებით ნაკლებ შესაძლებლობებს ეროვნული წარმოების ფილმებისათვის. ასე მაგალითად, დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფმა მიიღო საეკრანო დროის მხოლოდ 22%, იტალიამ – 16% (ორი კვირა კვარტლის თორმეტი კვირიდან), ესპანეთმა – 10% (ერთი კვირა ყოველ ხუთი კვირიდან)[90] . 1948 წლიდან 1966 წლამდე

[89] იქვე, გვ. 30.
[90] იქვე, გვ. 37.

უცხოური ფილმების (უპირველეს ყოვლისა, ამერიკულის) კვოტირების პირობები საფრანგეთში რამდენჯერმე შეიცვალა; 1966 წლის 31 დეკემბერს, საფრანგეთის ეკრანებზე უცხოური ფილმების კვოტირების პრაქტიკა საბოლოოდ შეწყდა[91].

ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო პროტექციონიზმი ახლაც აქტიურად ხორციელდება (ამ საკითხს ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში განვიხილავთ). კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგული მოდელი დღეს სამართლიანად ითვლება ყველაზე დამუშავებულ მოდელად მთელ მსოფლიოში (შემთხვევითი არ არის, რომ ფრანგული კინოს შესახებ ძირითადი საკანონმდებლო აქტების კრებული 800 გვერდს შეიცავს)[92].

ამგვარად, XX საუკუნის პირველ ნახევარში ევროპული კინემატოგრაფიების თვითგამორკვევის პროცესი მიმდინარეობდა ერთი მხრივ, ეკონომიკურ ინტერესებსა და მხატვრულ ძიებებს შორის ბალანსირების, ხოლო მეორე მხრივ, კინოენის უნიფიცირებისკენ მიმართული ჰოლივუდური სტანდარტების დაძლევის პირობებში.

1980-იანი წლების დასაწყისიდან, ჰოლივუდის მხრიდან განახლებული კონკურენციის და 1989 წელს ბერლინის კედლის დაცემის შედეგად ევროპის ეროვნული კინემატოგრაფიების წინაშე წარმოქმნილი პრობლემების პირობებში, ევროპის დამოუკიდებელმა კინოწარმოებამ თავიდან დაიწყო საკუთარი თავის გამოგონება.

საფრანგეთის კვალდაკვალ, 1970-80-იან წლებში ეროვნული კინემატოგრაფიების სახელმწიფო მხარდაჭერის ინსტიტუციონალიზაციის გზას დაადგნენ სკანდინავიის და დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნები, 1990-იანი წლების დასასრულიდან ეს პროცესი დაიწყო აღმოსავლეთ ევროპისა და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც, რომელთა კინემატოგრაფიებს საკუთარი ინსტიტუციური, საწარმოო-ეკონომიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესების დაცვა ახალ უკვე გლობალიზირებული ეკონომიკისა და ბაზრის მკაცრ პირობებში უხდებათ.

ფრანგული მოდელის ერთ-ერთი ავტორი, გამოჩენილი ფრანგი კინოპროდიუსერი დანიელ ტოსკან დიუ პლანტიე, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ფრანგული კინოს ახალი სიტემის ჩამოყალიბებასა და დახვეწაში, 2001 წელს ქართველი კინომცოდნის – ლატავრა დულარიძისადმი მიცემულ ინტერვიუში ამბობდა: „ჩვენ ამერიკული კინოს რადიკალური ჰეგემონიის წინაშე ვიმყოფებით და საკმარისი ხერხები არ გაგვაჩნია, რომ ამას წინ აღვუდგეთ... ამერიკული კინო იმდენად მომხიბლავია, მოხიბვლის იმდენი საშუალება აქვს, რომ მთელი მსოფლიოს პუბლიკა

[91] იქვე, გვ. 39.
[92] Шапрон Ж., Жессати П., *Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа* ( Пер. с фр.), Москва, КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.

უკვე დიდი ხანია მოხიბლულია. <…> ჩვენ ვცდილობთ ვიბრძოლოთ არა ამერიკული კინოს წინააღმდეგ, არამედ ამერიკული კინოს მონოპოლიის წინააღმდეგ და გვსურს, რომ ამ ბრძოლაში სხვა კინემატოგრაფიებიც გამოგვყვნენ. „უნიფრანსის“[93] სტრატეგია მდგომარეობს იმაში, რომ ფილმების გაცვლა-გამოცვლის პროცესში სხვა კინემატოგრაფიებიც ჩაერთონ, რაც ამერიკული კინოს მოძალების წინააღმდეგ ძალიან მნიშვნელოვანია. ჩვენთვის, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანია ფრანგული კინოს მხარდაჭერა ყველგან მსოფლიოში, და ამავე დროს, ეროვნული კინემატოგრაფიების მხარდაჭერითა და დაცვით, კინოს გემოს გამოღვიძება იმ ქვეყნებში, სადაც ეს გემო, ცოტა არ იყოს, დაავიწყდათ, სადაც კინო კრიზისშია...“[94]

[93] უნიფრანსი (*Unifrance*) - საფრანგეთის ფარგლებს გარეთ ფრანგული ფილმების გავრცელების ხელშემწყობი ორგანიზაცია.

[94] დანიელ ტოსკან დიუ პლანტიე: ნაციონალური კინოს სტრატეგია, ჟურნალი *Filmprint* # 8, 2013, გვ. 106.

## თავი II. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა

### 2.1. სახელმწიფო მხარდაჭერის მეთოდები და ფორმები

არც ისე დიდი ხნის წინ, როდესაც საქმე კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერას ეხებოდა, ექსპერტთა – თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა აზრი ორად იყოფოდა: ერთნი ცდილობდნენ სახელმწიფო მხარდაჭერის აუცილებლობის დასაბუთებას, მეორენი კი ამტკიცებდნენ, რომ კინო თავისუფალ ბაზარზე უნდა გავიდეს და, ჰოლივუდის მსგავსად, საკუთარი თავი დამოუკიდებლად დაიფინანსოს. ორივე მხარეს საკუთარი არგუმენტები და დასაბუთება ჰქონდა.

კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის მოწინააღმდეგეთა მთავარი არგუმენტი იყო და არის ის, რომ სახელმწიფო თავის ძალისხმევას მიმართავს კულტურის იმ სფეროში, რომელიც ხელისუფლების წარმომადგენელთა პირად ინტერესებს ემსახურება, რაც შეიძლება დამღუპველი აღმოჩნდეს ხელოვნების სხვა მიმართულებათა წარმომადგენლების შემოქმედებითი აქტივობისთვის. სახელმწიფოს „მეურვეობამ“ შეიძლება გამოიწვიოს დამკვეთის (მაგალითად, კულტურის სამინისტროს) აზრით „სოციალურად მნიშვნელოვანი“ პროდუქციის მასობრივი წარმოება; მთავარი არგუმენტი კი ისაა, რომ „სახელმწიფო ფული ხელს არ უწყობს კონკურენციის განვითარებას“[95] . კინოში ეს პრობლემა შეიძლება შემდეგი სახით გამოვლინდეს: სახელმწიფო ფულით გადაღებული ფილმის ავტორს გაქირავების წარმატება-წარუმატებლობა აღარ აღელვებს, ვინაიდან გაქირავებაში ან ფესტივალებზე ფილმის ჩავარდნას არავითარი რეალური სანქციები არ მოჰყვება. სახელმწიფო მხარდაჭერის შემთხვევაში სპონსორები და კრედიტორები არც ისე ბევრნი არიან, ან სულაც არ არიან, ხოლო საბიუჯეტო ფულის ამგვარი ხარჯვის გამო, ადმინისტრაციული სანქციები გათვალისწინებული არ არის.

დღეს უკვე ეჭვს არ იწვევს, რომ კინოწარმოების განვითარების მყარ და საიმედო საფუძველს ქმნის სახელმწიფოს მხარდაჭერა. მრავალი ნაშრომი ეძღვნება სახელმწიფო სექტორის მიერ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის და, ზოგადად, კულტურის დაფინანსების აუცილებლობის თეორიულ დასაბუთებას.

---

[95] Коуз Р., *Маяк в экономической теории*, 1974 [ელექტრონული რესურსი]: http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/ _ (მოძიებულია 22.11.2017).

XX საუკუნის მეორე ნახევარში დამოუკიდებელ ეკონომიკურ დისციპლინად ჩამოყალიბდა კულტურის ეკონომიკა. მისმა ფუძემდებლებმა – ავტორიტეტულმა ამერიკელმა ეკონომისტებმა უილიამ ბაუმოლმა (1922–2017) და უილიამ ბოუენმა (1933–2016) 1966 წელს გამოაქვეყნეს კვლევა „საშემსრულებლო ხელოვნებები: ეკონომიკური დილემა“[96], რომელმაც სერიოზული გავლენა მოახდინა კულტურის სფეროთი დაინტერესებულ ეკონომისტთა შეხედულებებზე ევროპაში და რუსეთში. მათ ნაშრომებში კულტურის სახელმწიფო მხარდაჭერის სასარგებლოდ მოყვანილი არგუმენტები ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

- კულტურა განეკუთვნება საზოგადოებრივი სიკეთეების კატეგორიას, რომლებიც ვერ შეიქმნება მთელი რიგი სუბსიდიების საკმარისი რაოდენობის გარეშე და ამ საქმეში მეტ-ნაკლები მხარდაჭერის გაწევა შეუძლია მხოლოდ სახელმწიფოს;
- კულტურა განეკუთვნება იმ სიკეთეების კატეგორიას, რომლებზე მოთხოვნილება საზოგადოების მხრიდან უფრო მაღალია, ვიდრე ინდივიდუალური მომხმარებლების მხრიდან;
- კულტურა ხელმისაწვდომი უნდა იყოს საზოგადოების თითოეული წევრისთვის და არა მხოლოდ მათთვის, ვისაც შეუძლია თავს ამის უფლება მისცეს;
- კულტურული მემკვიდრეობა მხარდაჭერას საჭიროებს, რაც არა თუ არამომგებიანი, არამედ დანახარჯების მომტანი საქმეა.[97]

ამგვარად, კულტურა და შესაბამისად, კინო, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილი, სახელმწიფო მხარდაჭერას საჭიროებს. კინოს მხარს უჭერენ ყველგან, ამერიკაშიც კი, – ამბობს თავის ინტერვიუში ცნობილი რუსი კინოპროდიუსერი სერგეი სელიანოვი, – არა პირდაპირ, მაგრამ მხარს უჭერენ, რადგან მიაჩნიათ, რომ კინემატოგრაფიული ქვეყნების რიცხვში ყოფნა მნიშვნელოვანი და პრესტიჟულია და რომ კინო არის მსოფლიოს წინაშე ქვეყნის იმიჯის წარმოჩენის მძლავრი საშუალება. გარდა ამისა, კინოს, როგორც შემოქმედებითი ინდუსტრიების მნიშვნელოვან ნაწილს, გარკვეული წვლილი შეაქვს ქვეყნის ეკონომიკაში. „სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე ვერ შეიქმნება ფილმები, რომლებსაც კინოხელოვნების ნაწარმოებს ვუწოდებთ – ე. წ. „არტ-ჰაუსი“ და, საერთოდ, სერიოზული კინო... ევროპაში, ნაწილობრივ აზიაში,

[96] Баумоль У. Дж., Боуэн У., *Исполнительские искусства: экономическая дилемма*. [ელექტრონული რესურსი]: http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html _ (მოძიებულია 22.11.2017).

[97] Музычук В., «Должно ли государство финансировать культуру?», Москва, Институт Экономики РАН [ელექტრონული რესურსი]: https://inecon.org/docs/Muzychuk_paper.pdf (მოძიებულია 22.10.2017).

სამხრეთ კორეაში სახელმწიფო მხარდაჭერა ძალიან ძლიერია... სახელმწიფო მხარდაჭერას აქვს თავისი ღირსებებიც და ნაკლოვანებებიც, მაგრამ უახლოეს მომავალში ეს გარდაუვალია, და ამას მშვიდად უნდა შევხედოთ“[98] .

კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერა – სახელმწიფო პროტექციონიზმი სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა ფორმით და მრავალფეროვანი მექანიზმებით იჩენს თავს. „კლასიკური განმარტებით სახელმწიფო პროტექციონიზმი არის სახელმწიფოს ეკონომიკური მფრაველობა, რომელიც ვლინდება უცხოური საქონლის შემოღწევისაგან საკუთარი ქვეყნის შიდა ბაზრის დაზღვევაში, აგრეთვე ექსპორტის წახალისებასა და გარე ბაზრებზე თავისი საქონლის კონკურენტუნარიანობის მხარდაჭერაში. სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკა შეიძლება იყოს მიმართული გარკვეულ სტრატეგიულ საქონელსა და მომსახურებაზე, გარკვეული ქვეყნის ან ქვეყნების ჯგუფის საქონელსა და მომსახურებაზე ან ეკონომიკის დარგებზე, რომლებიც კინოინდუსტრიასაც განეკუთვნებიან. ეკონომიკური თეორია განსაზღვრავს სახელმწიფო პროტექციონიზმის ინსტრუმენტთა მრავალფეროვნებას: ტარიფების (მათ შორის საბაჟო ტარიფების) რეგულირება; სანქციები; რაოდენობრივი რეგულირება კვოტირების, ლიცენზირების და ბაზრის მონაწილეთა ნებაყოფლობითი შეზღუდვების წახალისების მეშვეობით. არსებობს აგრეთვე პროტექციონიზმის ფარული ინსტრუმენტები: ასე, მაგალითად, სახელმწიფო აწესებს გარკვეულ მოთხოვნებს საქონლისა და მომსახურების მიმართ სახელმწიფო დაკვეთების განხორციელებისას ან მათ წარმოებაზე ფინანსური მხარდაჭერის გაწევისას. ცალკე კატეგორიას განეკუთვნება ფინანსური მექანიზმები – სუბსიდირება და შეღავათიანი კრედიტები საქონლისა და მომსახურების წარმოებაზე, რეალიზაციაზე და ექსპორტზე“[99].

სახელმწიფო პროტექციონიზმის პირველ გამოვლინებას კინემატოგრაფის ისტორიაში ჯერ კიდევ კინოს გარიჟრაჟზე ვხვდებით. პირველი ქვეყანა, რომელმაც ეს მექანიზმი გამოიყენა, ამერიკის შეერთებული შტატები გახდა. ამერიკული კინოს განვითრების ეტაპების განხილვისას საუბარი გვქონდა სახელმწიფო ხელისუფლების პირველი აქტიური მოქმედებების შესახებ, რომლებიც მიმართული იყო „სამამულო მწარმოებლის“ ინტერესების დასაცავად (1908 წელს – პატენტი „პრინციპეპზე“, 1913 წელს – ვიდრო ვილსონის ანტიმონოპოლიური კანონი. იხ. გვ. 14). 1918 წელს აშშ მთავრობამ მიიღო უებ–პომერანის კანონი, რომელმაც უფლება მისცა ამერიკულ კომპანიებს შეექმნათ კარტელები საქონლისა და მომსახურების ექსპორტისათვის საერთაშორისო

[98] Сельянов С., *Любой радикальный фильм требует особой веры в себя* [ელექტრონული რესურსი]: http://life.pravda.com.ua/society/4b0ea17e72f71/ – (მოძიებულია 24.11.2017).

[99] Березин О., დასახ. ნაშრ., გვ. 5.

ბაზრებზე. ჰოლივუდის კომპანიებმა აქტიურად ისარგებლეს ამ კანონის შესაძლებლობებით და 1920-იანი წლების დასაწყისში ჰოლივუდის ფილმების ექსპორტმა ამერიკულ კინობიზნესს ყველა შემოსავლის თითქმის მესამედი მოუტანა.

დღესაც სახელმწიფოს როლი აშშ-ის კინემატოგრაფიის, როგორც ქვეყნის ეკონომიკის უმნიშვნელოვანესი დარგის მხარდაჭერაში განუზომლად დიდია. ეს მხარდაჭერა გამოიხატება არა დარგის დაფინანსებაში, არამედ იმ მეთოდებისა და მექანიზმების შემუშავებასა და ცხოვრებაში გატარებაში, რაც უზრუნველყოფს მის დაცვას და ეფექტურ ფუნქციონირებას.

„აშშ არის კულტურული და ეკონომიკური თვალსაზრისით ერთადერთი დიდი ქვეყანა, სადაც არ არსებობს დეკლარაციის ან კანონის დონეზე ჩამოყალიბებული კულტურული პოლიტიკა. ამ პოლიტიკას არ განსაზღვრავს სახელმწიფო, მისი ფორმულირება შეიძლება როგორც „მრავალფეროვნება, დამოუკიდებლობა, ინიციატივა და და ფართო მხარდაჭერა“. აშშ-ში არ არსებობს კულტურის სამინისტრო, სამაგიეროდ, ჰოლივუდი და ამერიკული კინო მთლიანობაში არის მძლავრი სისტემა, რომელიც ამკვიდრებს კინემატოგრაფიულ და ესთეტიკურ სტანდარტებს, და წარმოების ტექნოლოგიური განვითრების დონეს. რაც შეეხება მთელ რიგ „ღირებულებებს“, რომელთა უმეტესობას აღიარებენ ევროპელები, აშშ-ს აქვს შესაძლებლობა განაცხადოს „ზოგადასაკაცობრიო ღირებულებების“ შესახებ“[100].

სახელმწიფო უაღრესად ფხიზლად რეაგირებს ეკონომიკური სიტუაციის ცვლელიბებზე, რათა დაეხმაროს კინემატოგრაფისტებს – არა ფულით, არამედ სპეციალური პროგრამებით. მაგალითად, როგორც კი ანალიტიკოსებმა გამოთვალეს, რომ აშშ-ში დანახარჯები კინოწარმოებაზე მკვეთრად შემცირდა და ჰოლივუდის გადამღებმა ჯგუფებმა კანადას, ავსტრალიას და გერმანიას მიაშურეს, მიღებულ იქნა გადაწყვეტილება კინოინდუსტრიის მხარდამჭერი პროგრამის ამოქმედების შესახებ. პროგრამის წარმატებაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ თუკი 2002 წელს ის მოქმედებდა 5 შტატში, 2009 წლისთვის შტატების რაოდენობა გაიზარდა 44-მდე.

აშშ-ში კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ყველაზე გავრცელებული მექანიზმებია:

- მოგების გადასახადისგან (tax credit) ნაწილობრივი (20-30%) გათავისუფლება;
- ხარჯების ნაწილის ანაზღაურება ნაღდი ფულით (cash rebate) - შტატის მთავრობა უნაზღაურებს კინოსტუდიებს ფილმის წარმოებაზე დახარჯული თანხის ნაწილს;
- გრანტების გამოყოფა (grants);
- გაყიდვის გადასახადიდან გათავისუფლება (sales tax exemption);

[100] Дьяков А., «Государственные деньги: Как поддерживают национальное кино: Великобоитания, Германия, США, Китай. [ელექტრონული რესურსი]: https://cinemaplex.ru/2015/09/18/gosudarstvo-support-part-2.html (მოძიებულია 02.11. 2017).

- სახელმწიფო მფლობელობაში არსებული ლოკაციებით (გადასაღები მოედნები) სარგებლობის უფლება ბაჟის გადახდის გარეშე (fee-free locations);
- მწარმოებელი კომპანიების (production company) წარმომადგენლების გათავისუფლება საცხოვრებლის მოსაკრებლისგან (lodging taxes) აშშ-ში 30 დღეზე მეტი ხნით დარჩენის შემთხვევაში;

წახალისების მოდელების სტრუქტურა და ტიპი ვარირებს შტატების მიხედვით. ამასთანავე, ცალკეულ შტატს უფლება აქვს დამატებით შეიმუშაოს საკუთარი მეთოდები კინობიზნესის მხარდასაჭერად. იმის გამო, რომ სახელმწიფოს ტერიტორიაზე არ მოქმედებს ერთიანი კანონმდებლობა, შტატები კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის საკუთარი აქტების მიღებით ქმნიან შიდა კონკურენციას. წამყვანი ამერიკელი ეკონომისტების აზრით, თითოეული შტატის ინდუსტრია ისე უნდა ვითარდებოდეს, რომ თავიდან იქნას აცილებული ყველანაირი რესურსის „დენადობა“ მეზობელ შტატში.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, მუდმივად განახლებადი საკანონმდებლო აქტები საავტორო უფლებების დაცვასთან და მეკობრეობის წინააღმდეგ ბრძოლასთან დაკავშირებით. **აშშ-ში ინტელექტუალური საკუთრების დაცვის პრობლემა წყდება ეროვნული უსაფრთხოების სამმართველოს დონეზე.**

აშშ-ს მთავრობა პირდაპირი ფინანსური დახმარების გარდა ახორციელებს კინობიზნესის არაპირდაპირ მხარდაჭერას, მაგალითად, იმ კინოუნივერსიტეტების საშუალებით, რომლებიც სათავეში უდგანან მსოფლიოში პროფილური უმაღლესი სასწავლო დაწესებულებების საუკეთესო ათეულს (ნიუ-იორკის უნივერსიტეტი, სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტი, ლოს-ანჯელესის კალიფორნიის უნივერსიტეტი, კალიფორნიის ხელოვნების ინსტიტუტი და სხვა)[101].

აღსანიშნავია კიდევ ერთი საყურადღებო გარემოება, რომელიც მნიშვნელოვნად განაპირობებს აშშ-ში საკუთარი კინობაზრის დაცვას, რის შესახებაც ერთ-ერთ ინტერვიუში საუბრობს კინორეჟისორი ანდრეი კონჩალოვსკი: „მათ მოიფიქრეს შესანიშნავი რამ: ქვეყნის ტერიტორიაზე აკრძალულია დუბლირებული ფილმების ჩვენება – ყველა უცხოური ფილმი ამერიკაში გადის სუბტიტრებით. რამდენადაც სუბტიტრებიან ფილმზე მოთხოვნილება

[101] Иванова В., Хамитова В., «Совершенствование системы государственной поддержки РФ на примере опыта США» // ინტერნეტ-ჟურნალი «Экономические исследования», № 3 (12), 2012. pdf, გვ. 2-5 [ელექტრონული რესურსი]: http://www.erce.ru/internet-magazine/magazine/31/486/ (მოძიებულია 09.12.2017).

გაცილებით დაბალია, ვიდრე დუბლირებულზე, აღნიშნული ზომა წარმოადგენს პროტექციონიზმის უკვე კარგად ნაცად მაგალითს“[102].

ევროპაში კინოს მიმართ სახელმწიფო პროტექციონიზმის გამოყენების ცალკეულ შემთხვევებს 20-იანი წლებიდან ვხვდებით (საფრანგეთი, ინგლისი), ეს მაგალითები ჩვენი ნაშრომის პირველი თავის მეორე პარაგრაფში განვიხილეთ. ასევე მოვიყვანეთ კინოს საქმეში სახელმწიფოს ჩარევის მკაფიო მაგალითები ვაიმარის რესპუბლისა და ნაცისტების დროინდელ გერმანიაში და მუსოლინის პერიოდის იტალიაში, სადაც კინოს პროპაგანდისტული მიზნებით იყენებდნენ. თუმცა ნეგატიური გამოცდილების მიუხედავად, ამ ქვეყნებში არსებულმა რეჟიმებმა მძლავრი მატერიალურ-ტექნიკური საფუძველი შექმნეს კინოწარმოების შემდგომი განვითრებისთვის; რუსეთში 1917 წლის რევოლუციის და 1922 წელს სსრკ შექმნის შემდეგ მოხდა კინემატოგრაფის სრული ნაციონალიზაცია, საბჭოთა კავშირმა შექმნა ძლიერი კინოინდუსტრია, რომელსაც თავისი იდეოლოგიური მიზნებისთვის იყენებდა (ამ სისტემას ჩვენ მესამე თავში დაწვრილებით განვიხილავთ).

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ევროპის კონტინენტზე და სამყაროში ბევრი რამ შეიცვალა. ევროპის ქვეყნებში (გაქირავებაში ამერიკული ფილმების აბსოლუტური დომინირების გამო) ეროვნული კინემატოგრაფიების დაცვის მიზნით დაიწყო გზების ძიება სახელმწიფო მხარდაჭერის საიმედო სიტემის შესაქმნელად. ეფექტურად ფუნქციონირებად სისტემად ის საფრანგეთში, კინემატოგრაფისტებისა და სახელმწიფოს ერთობლივი ძალისხმევით ჩამოყალიბდა. 1946 წელს ეროვნული კინოცენტრის შექმნამ არსებითი გარდატეხა მოახდინა საფრანგეთის და შემდეგ მთელ ევროპულ კინოწარმოებაში. სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა ერთგვარ მოდელად იქცა ევროპის სხვა ქვეყნებისთვის, მათ შორის საქართველოსთვის.

## 2.2. ფრანგული მოდელი

ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა ითვალისწინებს ინდუსტრიის ყველა მონაწილეს – მწარმოებლებს, დისტრიბიუტორებს, კინოთეატრების მფლობელებს (ანუ მათ, ვინც განახორციელებს ჩვენებას), ექსპორტიორებს. ეროვნული

---

[102] Андрей Кончаловский: Голливуд будет насмерть бороться за российский рынок // Киношкола CINEMOTION [Электронный ресурс]: http://www.cinemotionlab.com/inspire/122. – (მოძიებულია 02.11. 2017).

კინემატოგრაფის მხარდაჭერაში უზარმაზარ როლს ასრულებს ტელევიზია, რომელიც არა მხოლოდ გამოყოფს სახსრებს ეროვნული კინოსთვის, არამედ არის მისი აქტიური პოპულარიზატორი. ფრანგულ მოდელში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კინოგანათლებას და მემკვიდრეობის დაცვას.

ფრანგული მოდელის ფუნქციონირების ყველა ასპექტი და პრინციპი მკაფიოდ და დეტალურად არის ჩამოყალიბებული „უნიფრანსის“ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებთან ურიერთობის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის ჟოელ შაპრონის და მისი თანაავტორის პრისცილა ჟესტინის წიგნში „ფრანგული კინემატოგრაფის დაფინანსების პრინციპები და მექანიზმები“[103]. ნაშრომზე დაყრდნობით შევეხებით იმ ფუძემდებლურ საკითხებს, რაც უნდა ვიცოდეთ კინოწარმოების დაფინანსების ფრანგული მოდელის შესახებ.

პირველი: ამ მოდელში არ არის სახელმწიფო ფული ვიწრო გაგებით– ფრანგული კინოს მხარდაჭერის ფონდი ყალიბდება სხვადასხვა ანარიცხებიდან და **არაფერს იღებს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან.**

მეორე: სახელმწიფო მხარს უჭერს ფრანგულ კინოწარმოებას, მაგრამ არავის არ უქმნის პრივილეგიებს გაქირავებაში. პირიქით, მისი მიზანია რეპერტუარის რაც შეიძლება მეტად გამრავალფეროვნება.

კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგულ სისტემას საფუძვლად უდევს მკაფიო და გამჭვირვალე პრინციპები: სახელმწიფო მიზნობრივად აგროვებს მზა ფილმების გაქირავებიდან შემოსული სახსრების ნაწილს და ანაწილებს მათ ყველა ძირითადი პრობლემის გადაჭრის უზრუნველყოფისთვის. ამოცანების პრიორიტეტულობა განისაზღვრება აუცილებლობით, ერთი მხრივ, მოახდინოს კინოს კომერციული წარმატების ზრდის და კინოში რეინვესტირებისთვის თანხების შემოდინების სტიმულირება, მეორე მხრივ, შექმნას პირობები ექსპერიმენტებისთვის და დებიუტისთვის. არსებული შემონატანის განაწილების გარდა, სახელმწიფო ქმნის პირობებს კერძო კაპიტალის მოზიდვისთვის და ინვესტორებისთვის რისკების შესამცირებლად. ფრანგი პროდიუსერები მხატვრული ფილმების წარმოებაში თამამად დებენ არა მხოლოდ საკუთარი ფულის მნიშვნელოვან ნაწილს, არამედ საგრძნობლად ზრდიან ინვესტიციებს მსხვილი ბიზნესის და საბანკო სექტორის ხარჯზეც.

მთავარი სტრუქტურა, რომელიც პასუხისმგებელია საფრანგეთში კინემატოგრაფის დაფინანსებაზე არის **საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი** (მისი დღევანდელი სრული

[103] Шапрон Ж., Жессати П., დასახ. ნაშრ.

სახელწოდებაა - კინემატოგრაფიისა და მოძრავ გამოსახულებათა ეროვნული ცენტრი - Centre national du cinéma et de l'image animée, CNC), რომელიც განიხილება როგორც „კინემატოფრაფის საქმეში კანონიერებისა და წესრიგის გარანტი“[104].

საფრანგეთის ეროვნული ცენტრი შეიმუშვებს საკანონმდებლო და მარეგულირებელ მექანიზმებს და დოკუმენტებს; გასცემს ლიცენზიებს (პროდიუსერებს, დისტრიბუტორებს, გამქირავებლებს) პროფესიული საქმიანობის განხორციელებისთვის; არეგულირებს ფილმების ეკრანებზე გასვლას; აკონტროლებს ტელეეკრანებზე ფილმების ჩვენების ვადების დაცვას; აკონტროლებს გაქირავებიდან მიღებული თანხების განაწილებას უფლებების მფლობელებს შორის; აკონტროლებს სახელმწიფო დაფინანსების მქონე ფილმების წარმოებას.

საფრანგეთის კინოცენტრის ბიუჯეტი ყალიბდება სპეციალური გადასახადებიდან, რომელთა ამოღება ხდება კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთებიდან, ინტერნეტ-პროვაიდერებიდან, ვიდეოპროდუქციის გამავრცელებლებიდან, უპირველეს ყოვლისა კი ტელეარხებიდან. 1970-იანების ბოლოს და 1980-იანების დასაწყისში, როგორც კი გაჩნდა პირველი კერძო ტელეარხები, მიღებულ იქნა გადაწყვეტილება, რომ მათაც უნდა გადაუხადონ კინოს, ვინაიდან ტელევიზია არის ფილმების მთავარი მომხმარებელი.

დღიდან ამ სისტემის ჩამოყალიბებისა საფრანგეთში არსებობს გადასახადი – დაახლოებით 11% – თითოეული გაყიდული ბილეთიდან. ეს ეხება ადგილობრივ გაქირავებაში გამოსულ ყველა ფილმს, მათ შორის ფრანგულ ფილმებს. რაც ყოველწლიურად კინოცენტრს 150-170 მილიონ ევროს აძლევს. რაც შეეხება ორგანიზაციის წლიურ ბიუჯეტს – ის შეადგენს დაახლოებით 700-800 მილიონ ევროს. აქედან ლომის წილი – 75% – მოდის ანარიცხებზე ტელეარხებიდან. თითოეული არხი ვალდებულია გადაიხადოს საშუალოდ 3% თავისი კომერციული ბრუნვიდან.

კინოცენტრი განახორციელებს ფრანგული კინოწარმოების მხარდაჭერას სხვადასხვა საფუძველზე – **ავტომატური** პრინციპით და **შერჩევითი** პრინციპით, მაგრამ პროექტის საერთო ბიუჯეტში ეს თანხა შეადგენს 10%-ზე ნაკლებს. მინიმუმ 30%, როგორც წესი, უნდა ჩადონ თვით პროდიუსერებმა, 20% – დისტრიბუტორებმა და საერთშორისო აგენტებმა (sales agents, რომლებიც ყიდულობენ უფლებებს) და დაახლოებით 7% – უცხოელმა პარტნიორებმა.

ჯერ კიდევ 1948 წელს შემოღებული ავტომატური მხარდაჭერა[105] ერთგვარი პრემიაა წარმატებისთვის, რომელიც ფილმების პროდიუსერებს აძლევს სახელმწიფო დაფინანსების მიღების უფლებას იმისდა მიხედვით თუ როგორია მათი ფილმების წარმატება გაქირავებაში და რა

[104] Шапрон Ж., Жессати П., დასახ. ნაშრ. გვ. 11.

[105] Шапрон Ж., Жессати П., დასახ. ნაშრ. გვ. 34-36.

რაოდენობის ასლებია გაყიდული კომპანიების მიერ. სახსრების ნაწილი, რომელიც მიღებულია ფილმების გაქირავებიდან კინოთეატრებში, ფილმების გაყიდვიდან ტელეარხების მიერ და, აგრეთვე, ვიდეოკასეტების გაყიდვიდან, გადაირიცხება პროდიუსერთა „მხარდაჭერის ფონდში“, რომელიც გახსნილია ეროვნულ კინოცენტრში. ფონდის თანხა შეიძლება გამოყენებულ იქნას მხოლოდ ახალი ფრანგული ფილმის ე. წ. „რეინვესტიციული“ წარმოებისთვის ან პირველი რიგის კრედიტორების ვალების დასაფარად. თუკი მხარდაჭერის ფონდის სახსრების რეინვესტირება ხდება ფრანგულენოვან ფილმში, ეს თანხა იზრდება 25%-ით.

„შერჩევითი მხარდაჭერის“[106] პრინციპს საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი მიმართავს ისეთი ფილმებისთვის, რომლებსაც შეუძლიათ მრავალფეროვნების, ახალი იდეების შემოტანა ეროვნულ კინემატოგრაფში: დებიუტებს, საავტორო ფილმებს და სხვა პროექტებს, რომელთა მხატვრული ჩანაფიქრი ამას იმსახურებს. ავანსი ანარიცხებზე გაქირავებიდან წარმოადგენს ანაზღაურებად დახმარებას და გამოიყოფა შემდეგი მიზნებისთვის:

- მხარდაჭერა სცენარის შესაქმნელად;
- ფილმის ავანსირება მის შექმნამდე, რომელიც მიმართულია ფილმის წარმოებაზე – მხარდაჭერის ყველაზე გავრცელებული ფორმა, რომლის წყალობით იქმნება სადებიუტო ფილმები;
- მხარდაჭერა პროექტის განვითრების ეტაპზე – ეს არის დახმარება პროდიუსერების, ფილმის მომზადების ყველაზე მოწყვლად და მნიშვნელოვან ეტაპზე, როდესაც არ არსებობს არავითარი გარე დაფინანსება;
- ავანსი ფილმის შექმნის შემდეგ: იძლევა ისეთი ფილმების მხარდაჭერის საშუალებას, რომლებიც მიჩნეულია საინტერესოდ, მაგრამ შეექმნათ სირთულეები ეკრანებზე გასვლასთან დაკავშირებით.

სახელმწიფო მხარდაჭერის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი პროექტები გადაეცემა ეროვნულ კინოცენტრის საკონკურსო საბჭოს, რომელიც ვალდებულია მიიღოს და განიხილოს ყველა შემოსული პროექტი. უპირატესობა ენიჭება ნიჭიერ ავტორებს, საინტერესო და ახლებური ხედვით გამორჩეულ პროექტებს, რომლებიც **პასუხობენ განსაზღვრულ ეროვნულ კრიტერიუმებს.**

კინოცენტრის დაფინანსებიდან ცალკე სახსრებია გამოყოფილი ახალგაზრდებისა და დებიუტანტებისათვის და მათი პროექტების კონკურსები ცალკე ტარდება.

[106] Шапрон Ж., Жессати П., დასახ. ნაშრ. გვ. 37-38.

საგულისხმოა, რომ კინოცენტრი ფინანსურად უზრუნველყოფს იმ სცენარების ხელახლა დაწერას (გადაკეთებას), რომლებიც უკვე დაწუნებულ იქნა საკონკურსო საბჭოს მიერ. ამით ფილმის ავტორებს კონკურსში ხელახალი მონაწილეობის მიღების საშუალება ეძლევათ.

საკონკურსო საბჭო გამარჯვებული პროექტის წარმოებაში ჩასაშვებად საჭირო ფინანსების მნიშვნელოვან ნაწილს გასცემს მის სპეციალურ ანგარიშზე ჩარიცხული თანხიდან. ამისთვის კი დაკმაყოფილებული უნდა იყოს შემდეგი მოთხოვნები:

- ფილმის პროდიუსერს ან დირექტორს კინოცენტრისგან მიღებული უნდა ჰქონდეს ლიცენზია ფილმის წარმოებაში ჩაშვების შესახებ;
- პროდიუსერი ან რეჟისორი უნდა იყოს საფრანგეთის მოქალაქე;
- ფილმის პროდიუსერს არ უნდა ჰქონდეს რაიმე ფინანსური პრობლემა საგადასახადო უწყებასთან;
- პროდიუსერის ინვესტიცია უნდა შეადგენდეს ფილმის ბიუჯეტის 15%-ს;
- პროდიუსერმა წინასწარ უნდა აცნობოს საკონკურსო საბჭოს იმის შესახებ, რომ ფილმი იქნება ფრანგულენოვანი, ფრანგი პერსონალის რაოდენობრივი უპირატესობით; ფილმის 80% მაინც უნდა იქნას გადაღებული საფრანგეთში (ეს მოთხოვნა, როგორც ინოვაცია წამოყენებულ იქნა მემარჯვენე-ცენტრისტული მთავრობის მიერ).

ფილმის ფრანგ პროდიუსერს, რეჟისორს და სცენარის ავტორს შეუძლიათ შეიტანონ განაცხადი კინოცენტრში უპროცენტო სესხის აღების შესახებ იმ შემთხვევაში, თუკი მათი ფილმი უკვე მზად არის წარმოებაში ჩასაშვებად. ცენტრი გასცემს ასეთ სესხებს იმის მიუხედავად, რომ სესხის მთლიანად უკან დაბრუნებაზე გარანტია არ არსებობს. პრაქტიკულად, პროექტის მხოლოდ 10%-ის განხორციელების შემდეგ ცენტრი იბრუნებს გაცემულ სესხებს მთლიანობაში.

საფრანგეთში გადაღებული ფილმების თითქმის ნახევარს წარმოადგენს **კოპროდუქცია,** რომელიც ხორციელდება სამ-ოთხ, ზოგჯერ შვიდ ქვეყანაში მოგროვებული ფულით. მაგრამ, რაც, მთავარია, ბიუჯეტის 25%-ს უზრუნველჰყოფენ ტელეარხები. გარდა იმ 3%-იანი ანარიცხებისა კომერციული ბრუნვიდან, საფრანგეთის ყველა ტელეარხს კანონი ავალდებულებს ჩადოს გარკვეული თანხა (1-დან 2%-მდე) კინოწარმოებაში. მთელი ეს პროცესი მრავალი წესით არის რეგლამენტირებული: არხი მხარდაჭერისთვის თვითონ ირჩევს პროექტებს, მაგრამ: ა) არა აქვს უფლება ჩადოს მთელი ფული ერთ ფილმში; ბ) არა აქვს უფლება იყოს გენერალური პროდიუსერი. ფილმს უნდა ყავდეს კერძო პროდიუსერი, **პროექტის ინიციატორი.** ყოველწლიურად სრულიად

ღიად ქვეყნდება ტელეარხების მონაწილეობით გადაღებული ფილმების სია, სადაც მითითებულია ის თანხა, რომლითაც ესა თუ ის არხი მონაწილეობდა კინოპროდუქციის შექმნაში.

ფრანგული კინოს დაფინანსების მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, აგრეთვე, ფრანგული რეგიონალური ორგანიზაციები (კულტურის სამინისტროს რეგიონალური ფილიალები, ადგილობრივი ხელისუფლების ორგანოები), ევროპული ფონდი „ევრიმაჟი“ და სხვა უცხოური საკრედიტო ორგანიზაციები. კინემატოგრაფის დაფინანსებაში გარკვეულ როლს ასრულებს საბანკო კრედიტი და საკრედიტო შეღავათები. სახელმწიფო, კერძოდ კი კინემატოგრაფიის და კულტურის ინდუსტრიის დაფინანსების ინსტიტუტი ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო კრედიტების მიღებაში საკრედიტო გარანტიების წარდგენით.

საინტერესოა როგორ მუშობს **გაქირავების მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა.** საფრანგეთში 1965 წლიდან არ არსებობს კვოტირება ანუ რაიმე პრეფერენცია რომელიმე ქვეყნის სასარგებლოდ. გარკვეული კვოტები არსებობს მხოლოდ ტელევიზიაში: თითოეული არხი წლის განმავლობაში ვალდებულია აჩვენოს ევროპული (არა მხოლოდ ფრანგული) ფილმების გარკვეული პროცენტი.

საფრანგეთში არსებობს ბაჟი „გაქირავების მოწმობაზე“. მისი ოდენობის გამოიანგარიშება ხდება ფილმის ქრონომეტრაჟიდან: 82 ევროცენტი თითოეული წუთიდან, რაც შეადგენს 98 ევროს ორსაათიანი ფილმისთვის. ეს წესები ვრცელდება ყველა ფილმზე, რომელიც გაქირავებაში გადის. არსებობს საკანონმდებლო შეზღუდვა სეანსებზე – ნებისმიერი ფილმის სეანსების არა უმეტეს 30%-ისა ერთი დღის განმავლობაში, მაგრამ ეს ეხება მხოლოდ მულტიპლექსებს (მრავალდარბაზიან კინოთეატრებს). ეს შეზღუდვა აიძულებს კინოთეატრებს გაამრავალფეროვნოს რეპერტუარი. „საფრანგეთის კინოცენტრი მხარს უჭერს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ფილმებს – ალტერნატიულს, არტ-ჰაუზის ან რომელიმე ისეთი ქვეყნის კინოს, რომელსაც ნაკლებად იცნობენ საფრანგეთში. თუკი გამქირავებელს უნდა რომელიმე ქვეყნის, მაგალითად, უნგრული ფილმის გაქირავება, მაგრამ არა აქვს ფული, მას აქვს უფლება მიმართოს კინოცენტრს მხარდაჭერისთვის“[107].

ფრანგული კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა, რომელიც, თავისი არსებობის 70 წელზე მეტს ითვლის, თითქმის არ შეცვლილა. არ შეცვლილა მისი საბაზისო პრინციპები. ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად მხოლოდ ფართოვდებოდა კინოცენტრში ანარიცხების სია, რის შესაძლებლობასაც იძლეოდა ახალი მატარებლების გავრცელება. ადრე იყო

[107] Жоэль Шапрон: В нашей истории есть разрыв, пропасть, ინტევიუ 2016, 15.11. (ელექტრონული რესურსი) https://vlast.kz/life/20248-zoel-sapron-v-vasej-istorii-est-razryv-propast.html - (მოძიებულია 04. 12. 2017).

ვიდეოკასეტები, შემდეგ DVD, შემდეგ  ინტერნეტი, სმარტფონები და ა. შ. ანუ, როგორც კი ჩნდება ახალი მატარებელი, ჩნდება ახალი სპეცგადასახადი, რომლითაც ხდება ფონდის შევსება[108].

ფრანგული მოდელი ახდენს ეროვნული კინოინდუსტრიის ამა თუ იმ სექტორის სასარგებლოდ შიდა ბაზარზე სახელმწიფო პროტექციონიზმის მრავალგვარი ფორმების დემონსტრირებას. მაგალითად: კინოთეტრებში პრემიერის დღეს აკრძალულია ტელეარხებზე რაიმე კინოფილმების დემონსტრირება. ბაზარზე ფილმების გასვლის პირობების გასათანაბრებლად და ჰოლივუდის ძლევამოსილების  ნიველირებისათვის, იკრძალება ფილმების რეკლამა ტელევიზიით. გარდა ამისა, საფრანგეთში კანონმდებლობით დადგენილია კინოთეატრში პრემიერის შემდეგ, სხვა პლატფორმებზე – ონლაინ-სერვისებში, ფიზიკურ მატარებლებზე, ფასიან და საეთერო სატელევიზიო არხებზე ფილმის გამოსვლის პირობები და ვადები. ასეთ რეგულირებას ფრანგ კინემატოგრაფისტთა შორის ჰყავს მოწინაამდეგეები. რამდენიმე წლის წინ სხვადასხვა პლატფორმებზე ფილმის გამოსვლის მკაცრ რეგლამანტაციას შეუტიეს დამოუკიდებელ პროდიუსერთა და რეჟისორთა ჯგუფებმა, რომლებსაც სურდათ კინოთეატრში პრემიერის შემდეგ მაშინვე გამოეშვათ ონლაინ-პლატფორმებზე ფილმები, რომლებიც არ იყო განკუთვნილი ფართო კინოგაქირავებისთვის. სახელმწიფო პროტექციონიზმის კიდევ ერთი, სრულიად ახალი მაგალითი – კანის კინოფესტივალის რეგლამენტში შეტანილი ცვლილებაა, რომელიც ძალაში  შევიდა 2018 წელს: ფესტივალის კონკურსებში მონაწილეობისთვის დაიშვება მხოლოდ ის ფილმები, რომლებიც შემდეგ აუცილებლად უნდა გავიდეს გაქირავებაში კინოთეატრების ეკრანებზე. ეს ახალი წესი აიძულებს ფილმების პროდიუსერებს დაიცვან სხვა პლატფორმებზე ფილმის გასვლის რეგლამენტი[109].

ამგვარად, კინოწარმოების ფრანგული სისტემა არის სისტემა, რომელშიც კინო ახერხებს საკუთარი თავის დაფინანსებას და ამის საწინდარი და გარანტი არის **მყარი საკანონმდებლო ბაზა და მკაცრი რეგულაციები, რომლებსაც აწესებს და  რომელთა დაცვას უზრუნველყოფს სახელმწიფო.**

## 2.3. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა ევროკავშირის ქვეყნებში

[108] იქვე.
[109] Березин О., დასახ. ნაშრ., გვ. 9.

საფრანგეთში შემუშავებული სახელმწიფო მხარდაჭერის მოდელი საბაზისო აღმოჩნდა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნისთვის, მაგრამ თითოეულმა ის საკუთარ რეალიებს მოარგო.

**გერმანიაში** სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა მკაფიოდ გამოკვეთილ ეროვნულ ხასიათს ატარებს და ამასთან ერთად, მიმართულია მთელი ქვეყნის ეკონომიკის სტიმულირებაზე[110]. სისტემა რეგულირდება კანონით „გერმანული კინოს მხარდაჭერის შესახებ“. აქ, რომელიმე სამინისტროს ან უწყების მიერ კურირებადი ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად, მოქმედებს კინოინდუსტრიის დახმარების სხვა მოდელები. ფედერალური კინოფონდი მთელს გერმანიაში, მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოებულ ფილმზე გაყიდული ბილეთების ხარჯზე ფინანსდება. ბეგარა თითოეულ ბილეთზე აქ ნაკლებია, ვიდრე საფრანგეთში და შეადგენს 4-5%-ს. მაგრამ ამ თანხებს ემატება ტელევიზიის, ვიდეო და DVD ინდუსტრიის მიერ ფილმების გავრცელებაზე გადახდილი თანხები. ფედერალური კინოფონდი გერმანიაში არ არის იმდენად განვითარებული ორგანიზაცია, როგორც მისი ანალოგი საფრანგეთში, მაგრამ ფონდის საქმიანობა წარმატებით კომპენსირდება რეგიონული ფონდების ქსელით. გაცილებით ეფექტურია კინოწარმოების დაფინანსება არსებული შვიდი რეგიონული ფონდიდან, რომლებიც ფუნქციონირებენ კომერციული თვალსაზრისით წარმატებულად გაქირავებული ფილმების გაყიდვიდან ამოღებული გადასახადების ხარჯზე. ფედერალურ კინოფონდში არსებობს დახმარების კიდევ ერთი ინსტრუმენტი: თუ რომელიმე გერმანული ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ გაიყიდება 50.000 ბილეთი, მის პროდიუსერს, როგორც გერმანული კინოწარმოების წარმატებულ მონაწილეს, **ავტომატურად გადაეცემა თანხა მომავალი პროექტის განსახორციელებლად.**

განსხვავებულია კინოინდუტრიის სახელმწიფო მხარდაჭერა **დიდ ბრიტანეთში.** ფილმის წარმოების ყველა სტადიას (წარმოებიდან – ჩვენებამდე) განაგებს ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის საბჭო (შეიქმნა 2000 წელს) – საზოგადოებრივი ორგანიზაცია, რომელიც თანამშრომლობს სახელმწიფო სტუქტურებთან. მას აქვს დაფინანსების რამდენიმე წყარო, რომელთაგან უმსხვილესი არის ბეგარა დიდი ბრიტანეთის ეროვნული ლატარეიდან. საბჭოს შეუძლია დაფინანსების მიღება ბრიტანეთის მთავრობისგან. მთავარ წყაროს ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ფილმწარმოების საგადასახადო კრედიტი (film production tax credit). ბრიტანული კინემატოგრაფის დაფინანსების

[110] Механизм поддержки кино в Германии [ელექტრონული რესურსი]: http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 – (მოძიებულია 19.11.2017).

კიდევ ერთი წყაროა ტელერადიოსამაუწყებლო კომპანია BBC – სახელმწიფოს პირადპირი ჩარევისგან დამოუკიდებელი კორპორაცია, რომელსაც აქვს კინემატოგრაფში მუშობის საინტერესო გამოცდილება. მისი განყოფილება – BBC films, მხოლოდ კოპროდუქციის პირობებით, აწარმოებს წელიწადში საშუალოდ 10 მხატვრულ ფილმს. BBC-ს არა აქვს კავშირი კინემატოგრაფის ფინანსური მხარდაჭერის ფონდებთან, მაგრამ კომპანია კინოპროდუქციის მსხვილ დამკვეთს წარმოდგენს და ამით ამდიდრებს დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფს.

დიდ ბრიტანეთში ეროვნული ფილმების გავრცელების საკითხებს განაგებს რამდენიმე ორგანიზაცია, მათ შორის – ბრიტანეთის კინოინსტიტუტი. ის განაგებს დიდი ბრიტანეთის კინოპროდუქციის მსოფლიო კინობაზარზე გატანის საკითხებს, კოპროდუქციისთვის პარტნიორების მოძიებიდან – უკვე მზა პროდუქციის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე მხარდაჭერამდე. ბრიტანეთის კინოინსტიტუტი არის ლონდონის კინოფესტივალის მთავარი სპონსორი.[111]

კინოწარმოების **იტალიურ** მოდელში თვალსაჩინოა რესურსების გეოგრაფიული ცენტრალიზაციის მაღალი ხარისხი – ყველა პროფესიული და ტექნიკური რესურსის დაახლოებით 80% თავმოყრილია რომში. კინოპროექტების დაფინანსების გადაწყვეტილებათა უმრავლესობას იღებს პირთა მცირე ჯგუფი, რომლებიც, აგრეთვე, აკონტროლებენ საზოგადოებრივ და კერძო ტელეარხებს (რომლებიც ვალდებულნი არიან რეკლამიდან მიღებული შემოსავლების გარკვეული ნაწილი ჩადონ კინოწარმოებაში). 1990-იანი წლების დასაწყისში იტალიის კინოსტუდიების დიდი უმრავლესობა შეისყიდეს მსხვილმა ტელეკომპანიებმა. რამაც გამოიწვია სრულმეტრაჟიანი ფილმების წარმოების მკვეთრი შემცირება. იტალიური კინოინდისტრია ინვესტიციების მოპოვების თვალსაზრისით გამართლებული, თუმცა დაბალი მხატვრული ხარისხის სატელევიზიო ფილმების წარმოებაზე გადავიდა. არსებობს მოსაზრება, რომ იტალიელი კინოპროდიუსერები ყოველწლიურად იღებენ 50 მილიონ ევროს ტელევიზიიდან და კიდევ ამდენივეს სახელმწიფოსგან იმ შეკვეთების წყალობით, რომლებიც მომდინარეობს კინოხელოვნების სამყაროში პატივცემული პერსონებისგან (თუმცა, ერთი „ტერმინატორის“ წარმოებაზე დახარჯული სახსრები მნიშვნელოვნად აღემატება მთელი იტალიური კინოინდუსტრიის წლიურ ბიუჯეტს).

იტალიის კინობიზნესი, რომელსაც ქვეყანაში, ტრადიციულად, პრივილიგირებული მდგომარეობა აქვს, საერთაშორისო კონკურენციის პირობებში სუსტად გამოიყურება და

[111] British Film Institute [ელექტრონული რესურსი]:http://www.bfi.org.uk/. (მოძიებულია 20.04.2018).

მოწყვლადია როგორც პროდუქციის წარმოების, ისე მისი გავრცელების თვალსაზრისით. იტალიელ პროდიუსერთა 80% წელიწადში აწარმოებს თითო ფილმს, 10% – ორ-ორს, 5% – სამ-სამს. ამასთანავე, 5 წამყვანი მსოფლიო დისტრიბუტორიდან მხოლოდ ერთია იტალიელი. დანარჩენები არიან ამერიკელები, რომლებიც ბაზრის დაახლოებით 80%-ს აკონტროლებენ. ეს არის კიდევ ერთი მიზეზი (ამას ემატება ქვეყანაში კინოთეატრების არასაკმარისი რაოდენობა), რის გამოც იტალიაში შექმნილი 40%-მდე დამოუკიდებელი კინოპროექტი გაქირავებაში არ გამოდის. სალაროს შემოსავალი ადგილობრივი წარმოების ფილმების გაქირავებიდან იტალიაში პროცენტულად მნიშვნელოვნად ჩამორჩება საფრანგეთს (23,7%), მაშინ, როდესაც შემოსავალი ამერიკული ფილმებიდან იტალიურ გაქირავებაში მნიშვნელოვნად მაღალია (62.8%)[112].

კანონი „კინოს შესახებ“, რომელიც იტალიაში 2008 წელს მიიღეს, ეროვნული კინოწარმოების წახალისების ახალი სისტემის ითვალისწინებს, კერძოდ საგადასახადო შეღავათების შემოღებას პროდიუსერების, დისტრიბიუტორების, კინოთეატრების მფლობელების, ტექნიკური ინდუსტრიის, აგრეთვე, ადგილობრივი თუ უცხოური კომპანიებისთვის, რომლებსაც განზრახული აქვთ ინვესტიციების ჩადება იტალიური კინოს წარმოებასა და გავრცელებაში. აღნიშნული სისტემა კინოიდუსტრიას სახელმწიფოს პირდაპირი ინტერვენციისგან იცავს. დისტრიბიუტორი განსაზღვრავს ფილმის გამოსვლის თარიღს და მისი გავრცელების საშუალებებს (კინოთეატრი, ტელევიზია, DVD, ინტერნეტი). აღნიშნული სისტემა მოიცავს ორ მიმართულებას: საგადასახადო სუბსიდიები (tax credit) და საგადასახადო საფარი (tax shelter). ეს უკანასკნელი გულისხმობს დაბეგვრადი შემოსავლის და საგადასახადო შენატანების შემცირებას. 2008-2010 წლებში საგადასახადო სუბსიდია ინვესტორისთვის შეადგენდა იტალიურ კინოწარმოებაში ჩადებული თანხის 40%-ს. თავის მხრივ, კინოინდუსტრია იყენებდა ინვესტიციის 80%-ს ქვეყნის ტერიტორიაზე, ასაქმებდა ადგილობრივ მუშახელს და უზრუნველყოფდა ტრენინგებს და სწავლებას წარმოების ყველა ტექნიკურ დარგში.

კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის საკუთარი გზა აირჩიეს **სკანდინავიის** რეგიონის ქვეყნებმა (შვედეთმა, დანიამ, ნორვეგიამ) და **ფინეთმა.**

სახელმწიფო დაფინანსების პროგრამის შემუშავებამ გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედში ხელი შეუწყო **დანიური** კინემატოგრაფის აღორძინებას და აღმავლობას. 1972 წელს აქ მიიღეს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის შესახებ, მის საფუძველზე შეიქმნა **დანიის კინოინსტიტუტი** (DFI), რომელიც იღებს გადაწყვეტილებებს ფილმების გადაღების სახელმწიფო

[112] Антонов А., *Кинобизнес в США и России: стратегия, история и перспективы*, «Экономический журнал», № 2 (16), 2009. გვ. 137-138.

სუბსიდირების შესახებ. 1982 წელს კანონში შევიდა ცვლილებები, რომლებიც გამიზნული იყო ახალგაზრდებისთვის განკუთვნილი კინოს განვითარებაზე: სახსრების არანაკლებ ერთი მეოთხედისა უნდა დახარჯულიყო ფილმებზე მოზარდებისთვის. 1980-იან წლებში დანიურმა კინომ მოახდინა გარღვევა მსოფლიო ეკრანებზე: ორჯერ ზედიზედ „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის მიიღო დანიურმა ფილმმა.

დღეს დანია არის ქვეყანა, რომელიც სახელმწიფო ბიუჯეტიდან კინემატოგრაფზე წელიწადში 60 მილიონამდე ევროს ხარჯავს, საკმაოდ მყარი პოზიციები აქვს კინოსამყაროში, რაც საშუალებას აძლევს იყოს საიმედო კოპროდიუსერი სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფისტებისათვის. ის ძირითადად თანამშრომლობს სკანდინავიის რეგიონის ქვეყნებთან, თუმცა ჰყავს კიდევ ერთი სანდო პარტნიორი ირლანდიის სახით და ჯერჯერობით არ არის დამიზნული დიდ საერთშორისო პროექტებზე.

კინოს მხარდაჭერის დანიური სისტემის ერთ-ერთი თავისებურებაა საგადასახადო ინიციატივების და ნაღდი ფულით ხარჯების ნაწილის ანაზღაურების სისტემის (cash rebate) არარსებობა, როგორც ეს სხვა ევროპულ ქვეყნებშია.

მთავარი პრიორიტეტებია ახალი დანიური კინოს წარმოების დაფინანსება და დისტრიბუციის, აგრეთვე საერთშორისო კოპროდუქციის მხარდაჭერა. სახელმწიფო გრანტები საშუალოდ 25 მხატვრული და 30 დოკუმენტური ფილმის გადაღებას ჰყოფნის, რომლებიც ფინანსდება გრანტის მაძიებელთა განაცხადების განხილვის საფუძველზე შემდეგი სქემებით: Commissioner Scheme (მხატვრული ფილმებისთვის), Market Scheme (ფილმებისათვის კარგი სადისტრიბუციო პოტენციალით) და Minor Coproduction Scheme (დანიელი პროდიუსერებისთვის, რომლებიც გამოდიან მინორიტი კოპროდიუსერების როლში). დანიური ფილმის საშუალო ბიუჯეტი შეადგენს 2 მილიონიდან 3 მილიონამდე ევროს. დანიის კინოინსტიტუტი მხარს უჭერს ხუთიდან ათამდე ერთობლივი მხატვრული ფილმის და 4-6 დოკუმენტური კოპროდუქციის წარმოებას. დანიის კინოინსტიტუტი ყოველწლიურად გამოყოფს აგრეთვე ბიუჯეტის მნიშვნელოვან ნაწილს (დაახლოებით მეოთხედს) ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების მხარდასაჭერად. კიდევ ერთ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ ინსტიტუტი გასცემს გრანტებს ვიდეოთამაშების წარმოებისთვის[113].

[113] Кинематограф Дании, Media Resources Management, 03. 01. 2016. [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/242 – (მოძიებულია 16.02. 2018).

**შვედეთში** კინოს დაფინანსების მნიშვნელოვანი წყაროებია შვედეთის კინოინსტიტუტი, ტელეკომპანიები (გადასახადი), დისტრიბუტორები და თვით პროდიუსერები. კინოსექტორის დაფინანსებაზე პასუხისმგებელი ძირითადი ინსტიტუციაა **შვედეთის კინოინსტიტუტი** (Swedish Film Institute, SFI) – ამ ტიპის უძველესი ორგანიზაცია ევროპაში, რომელიც 1963 წელს დაარსდა. შვედეთის კინოინსტიტუტი არის ფონდი, რომლის საქმიანობა რეგულირდება ხელშეკრულებით, ერთი მხრივ, სახელმწიფოსა და, მეორე მხრივ, კინო და ტელეინდუსტრიას შორის. ხელშეკრულებას საფუძვლად უდევს პრინციპი: **ის, ვინც წარმოადგენს ფილმს (პროდიუსერი), მანვე უნდა გაუწიოს ფინანსური დახმარება ახალ შვედურ ფილმებს.**

კინემატოგრაფის მხარდაჭერის დღეს არსებული სქემა ორიენტირებულია შვედური ფილმების წარმოების მხარდაჭერაზე; ფილმების იმპორტის, გავრცელების და გაქირავების ხელშეწყობაზე; შვედური კინოკულტურის პოპულარიზაციაზე საერთშორისო დონეზე (ამ უკანასკნელი ამოცანის განხორციელებაზე პასუხისმგებელია კინოინსტიტუტის საერთაშორისო დეპარტამენტი, რომელიც აწყობს კინოფესტივალებს და პრეზენტაციებს, ამყარებს საერთაშორისო ურთიერთობებს და ა. შ. ).

შვედეთის კინოინსტიტუტის ყოველწლიური ბიუჯეტი 50 მილიონ ევროზე მეტს შეადგენს (ასე, მაგალითად, 2015 წელს SFI ბიუჯეტი იყო 56,5 მილიონი ევრო, აქედან 41,5 მილიონი მიღებულ იქნა გაყიდული ბილეთების გადასახადიდან, და კიდევ 15 მილიონი გამოყო კულტურის სამინისტრომ).

2000 წლიდან მოყოლებული, შვედეთში 30-მდე ადგილობრივი წარმოების სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს იღებენ, მათგან მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოდგენენ ფილმები საბავშვო და ახალგაზრდული აუდიტორიისთვის.

კინოინსტიტუტში დაფინანსებაზე წარდგენილი ახალი კინოპროექტების შეფასებას ახდენს ექვსი კინოკომისარი, რომლებიც თანამდებობაზე სამი წლით ინიშნებიან. კომისრები თავიანთ წინადადებებს ინსტიტუტის გენერალურ დირექტორს წარუდგენენ, რომელიც დაფინანსების საკითხს ინსტიტუტის საბჭოსთან ერთად წყვეტს.

შვედეთს არ შემოუღია საგადასახადო შეღავათების სქემები და ნაღდი ფულით ხარჯების ნაწილის ანაზღაურების სისტემა (cash rebate) კინოსაწარმოო სექტორისთვის, მაგრამ არსებობს რეგიონალური ფონდების განვითარებული ქსელი, რომლებიც ორიენტირებულია კოპროდუქციაზე. მნიშვნელობით მეორე ორგანიოაზაცია – Filmpool Nord (FN) მხარს უჭერს ლოკალურ კინოწარმოებას და, აგრეთვე, აფინანსებს კოპროდუქციას – სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმებს, მოკლმეტრაჟიან ფილმებს, დოკუმენტურ ფილმებს, ტელეფილმებს და ტელესერიალებს.

შვედეთის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რეგიონალური ფონდია Filmregion Stockholm-Mälardalen (FSM), რომელიც მდებარეობს ქალაქ სტოკჰლომში. გრანტებს ტრადიციული კატეგორიების გარდა კინოპროექტების განვითრებაზე და აგრეთვე, ტელესერიალებისა და ტელეფილმების წარმოებაზე გამოყოფენ.

კინოწარმოების განვითარებას რეგიონებში უზრუნველყოფს 19 რეგიონული რესურსცენტრი. მათ ამოცანას წარმოადგენს კინოგანათლების განვითარების, ახალგაზრდა ნიჭიერი ხელოვანების ხელშეწყობა და ა.შ. რეგიონული რესურსცენტრების კინო- და ვიდეოდაფინანსება მოიცავს ე. წ. „კოლაბორაციულ“ მოდელს, რომლის მიხედვითაც ოლქის/რეგიონის ხელისუფლება რეგიონული კულტურული აქტივობებისთვის მიღებულ სახელმწიფო დაფინანსებას სხვადასხვა რეგიონულ ორგანოზე ანაწილებს რეგიონული კულტურული გეგმის შესაბამისად. სტოკჰოლმის ოლქი ერთადერთი რეგიონია, რომელიც არ არის ჩართული კოლაბორაციულ მოდელში. სტოკჰოლმის კინო ფინანსდება პირდაპირ შვედეთის კინოინსტიტუტიდან.

რეგიონული რესურსცენტრების გარდა, არსებობს 4 რეგიონული კინოწარმოების ცენტრი, რომლებიც დაფინანსებას , შვედეთის კინოინსტიტუტიდან, საბავშვო და საყმაწვილო ფილების საწარმოებლად იღებენ.

სოფლებსა და პატარა ქალაქებში კინოთეატრების ქსელის განვითარების მიზნით, შვედეთის კინოინსტიტუტი გასცემს თანხებს კინოთეატრების მფლობელებზე ტექნიკური აღჭურვილობის შესაძენად, ადგილობრივი მაყურებლების მომსახურებისთვის, ფილმების ღია განხილვების მოსაწყობად. თანხები გაიცემა, აგრეთვე, ფილმის ასლების პარალელური დისტრიბუციისთვის.

დღეისათვის შვედეთში არსებული 774 ეკრანიდან 707 ციფრულია. გაქირავებაში ადგილობრივი წარმოების ფილმები შეადგენენ ეკრანებზე გამოშვებული პროდუქციის 25%- 30%-ს.[114]

**ნორვეგიის** კინოწარმოებაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს კერძო კაპიტალი, თუმცა ყველა სრულმეტრაჟიანი ფილმი იღებს სუბსიდიებს სახელმწიფოსგან. შუამავლის როლს სახელმწიფო ფულსა და მწარმოებლებს შორის ასრულებს **ნორვეგიის კინოინსტიტუტი**[115] (Norsk filminstitutt) –

[114] Кинематограф Швеции, Media Resources Managment, 07.03.2016. [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/252 – (მოძიებულია 14.05.2017)

[115] Norsk Filminstitutt , https://www.nfi.no/eng

კულტურის სამინისტროს აღმასრულებელი ორგანო კინოს დარგში და მრჩეველი კინოს პოლიტიკის საკითხებში. მისი წლიური ბიუჯეტი შეადგენს 60 მილიონ ევროს, რომელიც გამოიყოფა კინოპროექტების განვითარებაზე, წარმოებაზე, გავრცელების ხელშეწყობასა და მხარდაჭერაზე.

2010 წელს მიღებული „აუდიოვიზუალური პროდუქციის მხარდაჭერის ნორმები“ უზრუნველყოფს სრულმეტრაჟიანი ფილმების დაფინანსების ორმაგ სისტემას წინასწარი (ex ante) და შემდგომი (შედეგზე ორიენტირებული – ex post) დაფინანსების შეთავსებით. ნორვეგიული სქემის თანახმად, ყველა სრულმეტრაჟიან ფილმზე, რომლის ჩვენებაზეც ქვეყნის შიგნით 10.000-ზე მეტი ბილეთი გაიყიდა, ფილმის ეკრანებზე გამოსვლიდან პირველი სამი წლის განმავლობაში გაიცემა ყველა უფლების გაყიდვიდან ამოღებული შემოსავლის ექვივალენტური ბონუსი.

ამგვარი მხარდაჭერის გარდა, კინომწარმოებლებს შეუძლიათ გააკეთონ განაცხადი ერთი ან ორი ტიპის წინასწარ დახმარებაზე: ან მხატვრული კრიტერიუმების საფუძველზე, „ნორმებში“ გაწერილი მაქსიმალური დახმარების ლიმიტის ფარგლებში ან, კომერციული კრიტერიუმების გათვალისწინებით, წარმოებაზე დახარჯული თანხების მაქსიმუმ 50%-მდე.

დაბალბიუჯეტიანი ან დაბალი საბაზრო პოტენციალის მქონე „რთული ფილმებისთვის“ ეს თანხა შეიძლება გაიზარდოს 75%-მდე. განსაკუთრებული მხატვრული თუ ინოვაციური ღირებულებების მქონე ფილმებისთვის გაიცემა საერთო დანახარჯის 85%-მდე ოდენობის დახმარება. მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისთვის, მაქსიმალური დახმარების დონე ფიქსირდება დანახარჯის 100%-ზე.

სახელმწიფოს გავლენა კინემატოგრაფიაზე საგრძნობლად დიდია **ფინეთში**. ეფექტურად ფუნქციონირებს სახელმწიფო რეგულირების მოდელი, რომელიც გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან ყალიბდებოდა. დარგის განვითარების ხელშეწყობას სახელმწიფო განახორციელებს სხვადასხვა მეთოდებით, მათ შორისაა:

- კანონპროექტების შემუშავება კინოწარმოების სფეროში;
- სახელმწიფო პროგრამების შედგენა ფინეთის კინემატოგრაფიის დაცვისა და განვითარების მიმართულებით;
- კინემატოგრაფიისთვის სახელმწიფო ბიუჯეტიდან სუბსიდიების სახით სახსრების გამოყოფა;
- კინემატოგრაფიის ინფრასტრუქტურის განვითრების კოორდინაცია;
- კინო და ტელეფილმების ერთიანი საინფორმაციო-საგანმანათლებლო რეესტრის

ფორმირება;

- ფინეთის კინოარქივის და კინოფონდის საქმიანობის მხარდაჭერა;
- კულტურის დარგში საერთაშორისო თანამშრომლობის ხელშეწყობა;
- კინოგანათლებისა და კინოს შემსწავლელი მეცნიერების განვითარება;
- შემოქმედებითი და საინჟინრო-ტექნიკური კადრების მომზადების ხელშეწყობა.[116]

ფინეთში კინოწარმოება ნაწილობრივ ფინანსდება სახელმწიფო ბიუჯეტიდან. მთავარი ორგანიზაცია, რომელიც პასუხისმგებელია ქვეყნის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერაზე არის **ფინეთის კინოფონდი**[117] (The Finnish Film Foundation), რომელიც დაარსდა 1969 წელს როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზაცია და თავის საქმიანობას ახორციელებს განათლების და კულტურის სამინისტროს კულტურული პოლიტიკის დეპარტამენტის მეთვალყურეობის ქვეშ, ქვეყნის კანონმდებლობის და „კინოფონდის დებულების“ შესაბამისად. ფონდს მართავს მინისტრის მიერ დანიშნული მმართველთ საბჭო და საბჭოს მიერ დანიშნული გენერალური დირექტორი. ფონდის ყოველწლიური ბიუჯეტი შეადგენს საშუალოდ 26 მილიონ ევროს. ტრადიციულად, დაფინანსების მთავარი მიმართულებებია კინოწარმოება, დისტრიბუცია და გავრცელების ხელშეწყობა, გრანტები სცენარის განვითრებაზე, პროექტის განვითარებაზე, პოსტპროდაქშენზე, აგრეთვე კულტურულ ექსპორტზე. ფონდის საერთაშორისო ურთიერთობათა განყოფილება პასუხუსმგებელია ფინური კინოს საფესტივალო დისტრიბუციაზე, ფინური კინოს კვირეულების და სხვა საერთაშორისო ღონისძიებების ორგანიზებაზე. ფინეთის კინოფონდი მჭიდროდ თანამშრომლობს სკანდინავიის რეგიონის ანალოგიურ ინსტიტუციებთან, მათ შორის, საფესტივალო სფეროში.

ორგანიზაცია გამოყოფს დაფინანსებას წელიწადში 75 ფილმზე. სახელმწიფო გრანტების მოსაპოვებლად მიიღება განაცხადები მხატვრულ და დოკუნენტურ მოკლე და სრულმეტრაჟიან ფილმებზე, ანიმაციურ ფილმებზე, სატელევიზიო პროექტებზე. ფინეთის კინოფონდი მხარს უჭერს საერთშორისო კოპროდუქციას. უმეტეს შემთხვევაში ფონდი ფინური მხარის საბიუჯეტო დანახარჯების 50%-ს ფარავს.

ფინური სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის საშუალო ბიუჯეტი შეადგენს დაახლოებით 1,3 მილიონიდან - 1,5 მილიონამდე ევროს.

[116] Сластушинская М., დასახ. ნაშრ., გვ 163-164.

[117] Finnish Film Foundation, https://www.ses.fi/en/the-finnish-film-foundation/

„კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის შესახებ“ ფინეთის კანონის (Film Promotion Act) თანახმად, კინოფონდი დაფინანსებას იღებს განათლების და კულტურის სამინისტროს საშუალებით ლატარიის და სხვა მომგებიანი თამაშების იმ ფონდებიდან, რომლებიც განკუთვნილია კინოხელოვნების განვითარებისთვის. კინოფონდი ფულად სახსრებს გადასცემს ფილმის პროდიუსერს, ავტორს (რეჟისორი) და დისტრიბიუტორს. საჭიროების შემთხვევაში კი, დამატებითი ფინანსური დახმარება ეძლევათ კინოთეატრის მფლობელს ან კინოფესტივალის ორგანიზატორს, სხვა ორგანიზაციებსა და პირებს. დახმარება არ გაეცემა სამთავრობო ინსტიტუტებს, ადგილობრივ ხელისუფლებას, რეგიონულ საბჭოს ან ოლქს, ან კომპანიას, სადაც მთავრობა მსხვილ აქციონერად არის წარმოდგენილი. დახმარების შემთხვევაში, კინოფონდი აფორმებს ხელშეკრულებას დახმარების მიმღებთან და მეთვალყურეობას უწევს გაცემული თანხების მიზნობრივ ხარჯვას.

თუ კინომწარმოებლებს არ აკმაყოფილებთ გადაწყვეტილება ფილმის დაფინანსებასთან დაკავშირებით, მათ უფლება აქვთ ამის შესახებ წერილობით მიმართონ კინოფონდს გადაწყვეტილების მიღებიდან 30 დღის განმავლობაში. ფონდმა უნდა განიხილოს შემოსული საჩივარი და თუ საბოლოო გადაწყვეტილება ისევ არ დააკმაყოფილებს ფილმის მწარმოებელთა მოთხოვნებს, ის ხელახლა გასაჩივრდება ადმინისტრაციულ სასამართლოში.

ფინეთის „კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის N 121 დეკრეტის“ თანახმად, კინოფონდი იღებს რეგულაციებს კინოწარმოების მხარდაჭერის და სხვა დახმარების უზრუნველყოფის მიზნით. რეგულაციებს ამტკიცებს ფონდის მმართველი საბჭო. რეგულაციები მოიცავს დახმარების სხვადასხვა ფორმების ინსტრუქციებს, დახმარების გაცემის კრიტერიუმებს, დახმარების გაცემის შესახებ ხელშეკრულების დადების და გაუქმების პირობებს, თანხის გაცემის ფორმებს, ფინანსური ანგარიშის მომზადების, თანხების დაბრუნების, გაცემული თანხების ხარჯვის კონტროლის წესებს.

კინოფონდის მმართველი საბჭო ამტკიცებს ფონდის წლიურ ანგარიშს კინოსუბიექტებისთვის დახმარების გაცემასთან დაკავშირებულ საქმიანობაზე, აგრეთვე, ანგარიშს ფონდისადმი გადაცემული სახელმწიფო სახსრების გამოყენების შესახებ.

კინოწარმოების განვითარების პროცესში ჩართულია ისეთი სახელმწიფო ორგანიზაციები, როგორებიცაა ფინეთის კინოარქივი და ფილმოთეკა.

ძირითადი კინოფონდის გარდა ფინეთში ფუნქციონირებს რამდენიმე რეგიონალური ფონდი – კინოკომისია: აღმოსავლეთ ფინეთის კინოკომისია (East Finland Film Commission), რომელიც შეიქმნა 2013 წელს და მდებარეობს ჰელსინკში; დასავლეთ ფინეთის კინოკომისია (West Finland Film

Commission) ოფისით ტურკუში; სამხრეთ-აღმოსავლეთ ფინეთის კინოკომისია (South East Finland Film Commission), ჩრდილოეთ ფინეთის კომისია (North Finland Film Commission) და კომისია კინოს საკითხებზე ლაპლანდიაში (Finnish LaplandFilm Commission).[118]

საყურადღებოა კულტუროლოგ მაგდალენა სლასტუშინსკაიას დასკვნა ნაშრომში, ფინეთის კინო-ტელეწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ ამ ქვეყნის კინოს ისტორიის, საკანონმდებლო ბაზის და სახელმწიფო მხარდაჭერის ფორმების ანალიზის საფუძველზე: „კინო-ტელეწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ძირითად სტიმულს წარმოადგენს კინემატოგრაფის საშუალებით ეროვნული იდენტობის განმტიკიცება“[119].

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ თემების შერჩევით ფინური კინო განსხვავდება სხვა ევროპული კინემატოგრაფიებისგან. ფინელებს მოსწონთ სიუჟეტები, რომელთა მთავარ გმირს ეროვნული ხასიათის ძირითადი და ნაცნობი ნიშნები აქვს და ისეთი საერთო თვისებები, როგორიცაა შრომოისმოყვარეობა, თავმდაბლობა, სიჯიუტე, იდეალიზმი, გულწრფელობა. თემების შერჩევისას ფინელი რეჟისორები აპელირებენ ფინური საზოგადოების ეროვნულ ღირებულებებთან – ეს არის პატრიოტიზმი, მორალური ღირებულებები და კანონის პატივისცემა და სხვა. ფინურ საზოგადოებაში ადგილობრივი წარმოების კინო და ტელეფილმებზე მოთხოვნილება იმდენად დიდია, რომ ქვეყნის ბაზარზე ამერიკული ფილმების სიმრავლის მიუხედავად, ფინური ფილმების სალაროს შემოსავალი ამერიკულისას ხშირად აღემატება[120].

კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის თვალსაზრისით საინტერესო პროცესები მიმდინარეობს **აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში,** რომლებიც, 90-წლების პოლიტიკური ცვლილებების და საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლის შემდეგ, გლობალიზაციის პირობებში მრავალი სირთულის წინაშე აღმოჩნდნენ, მაგრამ დაძლიეს ეს სირთულეები და წარმატებებსაც მიაღწიეს.

აღმოსავლეთ ევროპის ერთ-ერთი ქვეყანა, სადაც განხორციელდა წარმატებული კინორეფორმა არის **პოლონეთი.** მისი კინოწარმოების დაფინანსების თანამედროვე სისტემა და მექანიზმები აღწერილია მარჩინ ადამჩაკის წინგში „კინემატოგრაფის დაფინანსებისა და

---

[118] Кинематограф Финляндии, Media Resources Managment, 02.12.2015 [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/236 – (მოძიებულია 19.11.2017).

[119] Сластушинская М., დასახ. ნაშრ., გვ 163.

[120] იქვე, გვ. 167-168.

მხარდაჭერის სისტემა პოლონეთში“, რომელსაც ისეთივე დიდი გამოხმაურება ჰქონდა, როგორც შაპრონის ზემოთ დასახელებულ წიგნს[121].

პოლონეთის მთავრობამ შეისწავლა კინოინდუსტრიის საუკეთესო ევროპული მოდელები და 2005 წელს მიიღო გადაწყვეტილება **პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტის** შექმნის შესახებ, რაც სერიოზული და სტაბილური წინაპირობა გახდა თანამედროვე ეროვნული კინოინდუსტრიის დინამიკური განვითრებისთვის[122].

ინსტიტუტის მთავარი ფინანსური წყაროა კინემატოგრაფიის 2005 წლის წესდებით დადგენილი შენატანები. დღეისათვის, **პოლონური კინობაზრის ყველა მონაწილე ყოველწლიურად თავისი შემოსავლიდან 1,5%-ს ინსტიტუტის ფონდში იხდის:** დისტრიბიუტორები – გაქირავებიდან, კინოთეატრები – გაყიდული ბილეთებიდან, საზოგადოებრივი ტელეარხები – რეკლამის გაყიდვიდან, კაბელური და ციფრული ტელევიზია – ხელმომწერებისა და მომხმარებლებისგან. ეს თანხები პირდაპირ ირიცხება ინსტიტუტის ანგარიშზე, **სახელმწიფო ბიუჯეტში მათი წინასწარი გადარიცხვის გარეშე.** მიღებული თანხები უკლებლივ გამიზნულია პოლონური კინემატოგრაფიის განვითარებისთვის. რაც შეეხება ინსტიტუტის ფუნქციონირებას, ის ფინანსდება კულტურის სამინისტროდან.

პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტი ერთადერთი სახელმწიფო ორგანიზაციაა, რომელიც აფინანსებს კინოწარმოებას. გარდა ამისა, არსებობს 11 რეგიონული კინოფონდი, რომლებსაც მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებათ კინემატოგრაფიის განვითარების მხარდაჭერის საქმეში. ყოველწლიურად პოლონეთში აწარმოებენ 45-50 მხატვრულ ფილმს, რომელთა ბიუჯეტი შეადგენს 930 ათას – 4,5 მილიონ ევროს.

პოლონეთის კინოინსტიტუტი დიდ ყურადღებას აქცევს კინოთეატრების ქსელის განვითარებას. ქვეყანაში ფუნქციონირებს 90-ზე მეტი მულტიპლექსი და 270 მონოპლექსი, სულ 983 ეკრანი. კინოინსტიტუტი, არსებობის დღიდან, დიდ ყურადღებას აქცევს მცირე დარბაზების მოდერნიზაციას, უზრუნველჰყოფს ახალი ტექნოლოგიებით, ახდენს მცირე დარბაზების რესტავრაციას. ამ პროგრამის წყალობით აღდგენილია 200-მდე კინოდარბაზი და ძველი კინოთეატრების ნაწილი გადაურჩა დანგრევას.

---

[121] Кино и государство в Польше: как работает Польский институт киноискусства? *Media Business Reports*, [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/86 (მოძიებულია 11. 08. 2017).

[122] Агнешка Одорович: «Польша: всё — по-новому». PISF: настоящее и будущее польского кино. ИК №5, май 2011 [ელექტრონული რესურსი]: https://old.kinoart.ru/archive/2011/05 – (მოძიებულია 11.08.2017).

რა შედეგი გამოიღო ამ სიტემამ: სპეციალისტები დღევანდელი პოლონური კინოს ლამის მთავარ თავისებურებად ასახელებენ იმას, რომ „აქ მაყურებელს უყვარს საკუთარი კინო და უპირატესობას ანიჭებენ მას, გაქირავებაში ხელმისაწვდომ სხვა ფილმებთნ შედარებით, რასაც სტაბილური მოგება მოაქვს გამქირავებლებისა და პროდიუსერებისთვის. ეს კი იძლევა მეტი ხარისხიანი ფილმის გადაღების შესაძლებლობას როგორც მეზობელ ქვეყნებთან კოპროდუქციით, ისე დამოუკიდებლად“[123]. ერთობლივ წარმოებაში პოლონეთის მთავარი პარტნიორები არიან გერმანია, საფრანგეთი და ჩეხეთი. გაიზარდა ერთობლივი პროექტების რაოდენობა სკანდინავიელ პროდუსერებთან, კერძოდ, შვედეთთან და დანიასთან[124].

**რუმინეთში** კინოწარმოების სახელმწიფო დაფინანსების ძირითად წყაროს წარმოადგენს რუმინეთის **კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი** (Romania's National Centre for Cinema). ორგანიზაცია წელიწადში ორჯერ ანაწილებს თანხებს კინოპროექტების წარმოებაზე (პირდაპირი კრედიტების ან ფინანსური გრანტების სახით), ფილმების დისტრიბუციაზე და საერთაშორისო პლატფორმებზე ეროვნული ფილმების გატანისთვის. გრანტის რაოდენობას განსაზღვრავს ეროვნული ცენტრის წარმომადგენელთა კომისია. დაფინანსებას მხოლოდ კონკურსის გზით შერჩეული პროექტები იღებენ.

კინოპროექტს სახელმწიფო მხარდაჭერის მოპოვება შეუძლია ორ შემთხვევაში: პროდიუსერებმა მონაწილეობა უნდა მიიღონ კონკურსში შეღავათიან კრედიტზე ან ფინანსურ გრანტზე. ორივე შემთხვევაში ეროვნული ცენტრის მიერ გაცემული თანხა არ უნდა აღემატებოდეს ფილმის ბიუჯეტის 50%-ს. თუკი პროექტი წარმოედგენს განსაკუთრებულ მხატვრულ ღირებულებას და მისი განხორციელებისთვის საჭიროა უფრო დიდი თანხა, ან თუკი ფილმი დაბალბიუჯეტიანია (არა უმეტეს 400 ათასი ევროსი), სახელმწიფოს შეუძლია თავის თავზე აიღოს ფილმის წარმოების ბიუჯეტის 50%-ზე მეტი.

ეროვნული კინოცენტრიდან მიღებული შეღავათიანი კრედიტი პროდიუსერმა უნდა დაფაროს მიღების მომენტიდან 10 წლის განმავლობაში. თუკი პროექტმა მოიგო ფინანსური გრანტი წარმოებაზე, პროდიუსერმა უნდა დაფაროს საწარმოო დანახარჯების 10% ან საგადასახადო 25%. ამ

[123] Кинематограф Польши. Media Resources Management, 14.08.2017 [ელექტრონული რესურესი] – https://mrm.ua/ru/article/363 (მოძიებულია 16.02. 2018).
[124] Кинематограф Польши. Media Resources Management, 26.09.2019 [ელექტრონული რესურესი]: https://mrm.ua/ru/article/524 – (მოძიებულია(მოძიებულია 14.03.2020).

სქემაში მითითებულია ისიც, რომ თუკი პროდიუსერმა მიიღო გრანტი, მან რუმინეთის ტერიოტორიაზე უნდა დახარჯოს ფილმის მთლიანი ბიუჯეტის, სულ მცირე, 40%.

კანონის მიხედვით, ნებისმიერი კინოპროექტი, რომელიც განხორციელდება რუმინეთის ტერიტორიაზე (დამოუკიდებლად იმისა, რომელი ქვეყნის მოქალაქეა რეჟისორი ან პროდიუსერი) უნდა დარეგისტრირდეს ეროვნული კინოცენტრის ერთ-ერთ ქვეგანყოფილებაში – კინემატოგრაფიულ რეესტრში (The Cinema Registry), წინააღმდეგ შემთხვევაში პროდიუსერი ვალდებულია გადაიხადოს ჯარიმა (1200-დან 6000 ევრომდე) და შეწყვიტოს საქმიანობა ქვეყნის ტერიტორიაზე.

რუმინეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის ბიუჯეტი 2018 წელს იყო 10,7 მილიონი ევრო. დაფინანსება მიიღო 17 სრულმეტრაჟაიანმა ფილმმა და ათმა დებიუტმა.

რუმინეთის კინოინდუსტრიული სექტორის მთავარი მიღწევაა 2018 წელს მიღებული კანონი, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ქვეყნის ტერიტორიაზე წარმოებაში ჩადებული სახსრებიდან ნაღდი ფულით ხარჯების ნაწილის ანაზღაურების სისტემის (cash rebate) პროგრამის დანერგვა (რომელიც ითვალისწინებს 35%-იან მინიმალურ თანხას), რომელიც პროგრამაში მონაწილეობისთვის შეადგენს 100 ათას ევროს. პროგრამაში მონაწილეობა შეუძლია მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებს, სატელევიზიო პროექტებს, ანიმაციურ, მოკლემეტრაჟიან ფილმებს და ვებ-პროექტებს. ამ პროგრამის ამოქმედების შედეგად მნიშვნელოვნად გაიზარდა ეროვნული კინემატოგრაფიის ცენტრში შესული განაცხადების რიცხვი საგადასახადო შეღავათებზე (41 განაცხადი). გაიზარდა ბიუჯეტი მინორიტარულ კოპროდიქციაზე. 2018 წელს წარმოებული ფილმების უმეტესობამ მოიპოვა რუმინეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის ფინანსური მხარდაჭერა. გაიზარდა კოპროდუქციის რიცხვი საფრანგეთთან, სერბეთთან, ესპანეთთან, დიდ ბრიტანეთთან, გერმანიასთან.

2018 წელს რუმინეთის ეკრანებზე გამოვიდა 193 ფილმი, აქედან 23 – ეროვნული წარმოებისა.

2017 წელს კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთების რაოდენობა, მულტიპლექსების წყალობით გაიზარდა 13,8 მილიონამდე, მაგრამ ერთდარბაზიანი ისტორიული კინოთეატრები თანდათან ქრება. 2018 წელს რუმინეთის კინემატოგრაფიის ეროვნულმა ცენტრმა კინოთეატრების რესტავრაციაზე გამოყო 100 ათასი ევრო.

მიღებული ზომების შედეგად გაიზარდა რუმინული კინოს პოპულარობა, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრება, ეროვნული წარმოების ფილმების რაოდენობა. სულ უფრო მეტი რუმინული ფილმი იღებს ჯილდოებს „A“ კლასის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე[125].

კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერა **ჩეხეთში** ხორციელდება **ჩეხეთის კინოფონდის** მეშვეობით. დაფინანსება ხორციელდება ათ კატეგორიაში – გაიცემა გრანტები პროექტის განვითრებაზე, წარმოებაზე, დისტრიბუციაზე, გავრცელების ხელშეწყობაზე, ტექნიკურ მხარდაჭერაზე, პუბლიკაციებზე, განათლებაზე და ტრენინგებზე, ფესტივალებზე და დარგობრივ ღონისძიებებზე, მემკვიდრეობის დაცვაზე და არქივებთან წვდომაზე.

ჩეხეთის კინოფონდის პატრონაჟით ფუნქციონირებს ჩეხეთის კინემატოგრაფიის ცენტრი და ჩეხეთის კინოკომისია. 2018 წელს ჩეხეთის კინოფონდმა გამოყო 14 098 809 ევრო, აქედან 11 169 693 ევრო მიიღეს როგორც კოპროდუქციის (მათ შორის მინორიტარულმა), ისე ეროვნული წარმოების ფილმებმა.

2018 წელს ჩეხეთის კინოეკრანებზე გამოვიდა ეროვნული წარმოების 70 ფილმი (როგორც მხატვრული, ისე დოკუმენტური).

2017 წლიდან ჩეხეთში მოქმედებს კანონი ნაღდი ფულით ხარჯების ნაწილის ანაზღაურების (cash rebate) შესახებ, რამაც უკვე 2018 წელს მნიშვნელოვნად გაზარდა ერთობლივი პროექტების რაოდენობა. იმატა უცხოელ პროდიუსერთა დაინტერესებამ ჩეხეთში ფილმების გადაღების მიმართ. გაჩნდნენ კოპროდუქციით დაინტერესებული ქვეყნები, კერძოდ, ნიდერლანდები, ფინეთი, ნორვეგია და აშშ.[126]

2011 წელს **ლიეტუვას** სეიმმა (პარლამენტი) მიიღო ახალი კანონი „კინოს შესახებ“, რომელიც მოამზადა კულტურის სამინისტრომ ლიეტუვას კინემატოგრაფისტთა კავშირთან და დამოუკიდებელ პროდიუსერთა ასოციაციასთან თანამშრომლობით. კანონი ითვალისწინებს კინოინდუსტრიის სფეროს რეგულირებას, სახელმწიფო კინოპოლიტიკის ჩამოყალიბებას, სახელმწიფოს მონაწილეობას კინოხელოვნების განვითარებაში.

ლიეტუვაში კინოპოლიტიკის შექმნაზე პასუხისმგებელია კულტურის სამინისტრო, ხოლო პოლიტიკის გატარება ეკისრება **ლიეტუვას კინოცენტრს,** რომელიც შეიქმნა 2012 წელს კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის მიზნით. კინოცენტრი ახდენს სახელმწიფო თანხების ადმინისტრირებას, ანაწილებს მათ კინოპროექტებზე და მეთვალყურეობას უწევს მათ

[125] Кинематограф Румынии, Media Resources Managment, 03.09.2019. [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/519 – (მოძიებულია 14.03.2020).

[126] Кинематограф Чехии, Media Resources Managment, 03.09.2019. [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/521 – (მოძიებულია 14.03.2020).

ხარჯვას; წარმოადგენს ლიეტუვას საერთაშორისო ორგანიზაციებში, ფონდებში, ღონისძიებებსა და სხვა; მართავს ლიეტუვას კინორეესტრს, ორგანიზებას უწევს კინოსაბჭოს მუშაობას, ახდენს საჯარო განხილვებისთვის განკუთვნილი ფილმების ინდექსირებას, ხელს უწყობს ერთობრივი კინოპროდუქციის შექმნას, აწყობს ტენდერებს ფილმების გავრცელების პროექტებისთვის, თანამშრომლობს საერთშორისო კინოფესტივალების და კინობაზრობების ორგანიზატორებთან ეროვნული ლიეტუვური კინოს პოპულარიზაციის მიზნით.

კანონის მიხედვით, კინოპროექტების დაფინანსების უფლება ენიჭებათ სახელმწიფო და მუნიციპალურ ფონდებს. სახელმწიფო დაფინანსება განკუთვნილია მხოლოდ ფილმის მოსამზადებელი სამუშაოების, მისი წარმოების, გავრცელების, გაქირავებისთვის, აგრეთვე, კინომემკვიდრეობის შეგროვების და დაცვისთვის. თანხები გადაეცემათ ლიეტუვაში ან ევროკავშირის სხვა ქვეყანაში არსებულ იურიდიულ პირებს ან სხვა ორგანიზაციებს და მათ გაერთიანებებს, რომელთა ერთ-ერთ მთავარ საქმინობას წარმოადგენს ფილმის წარმოება და მისი გავრცელება. თუ სახელმწიფო 100%-ით აფინანსებს ფილმს, მაშინ მისი პრეზენტაციის ვალდებულება ენიჭება საზოგადოებრივ მაუწყებელს კინორეესტრში მისი გატარების მომენტიდან ერთი წლის განმავლობაში.

**ლატვიაში ეროვნული კინოცენტრი** 1991 წელს შეიქმნა და იგივე ფუნქციებს ასრულებს, რასაც ანალოგიური ორგანიზაცია ლიეტუვაში. გადაწყვეტილებას გარკვეული ფილმის წარმოების მხარდასაჭერად სახელმწიფო დაფინანსების გაცემის შესახებ, საექსპერტო კომისიის მიერ მოწოდებული შეფასების განხილვის საფუძველზე, იღებს ეროვნული კინოცენტრის ხელმძღვანელი. კინოცენტრის გადაწყვეტილება შესაძლებელია უარყოფილ იქნას კულტურის სამინისტროში, მაგრამ კულტურის მინისტრის დასკვნა შესაძლებელია გასაჩივრდეს სასამართლოში.

ლატვიის კანონი „კინოს შესახებ“ ითვალისწინებს საკონსულტაციო ინსტიტუტის – **ლატვიის კინოსაბჭოს** შექმნას კულტურის მინისტრის მიერ. კინოსაბჭოს ამოცანებია კინოინდუსტრიის სტრატეგიის და პოლიტიკის საკითხებში კონსულტაციების გაწევა, საჭიროების შემთხვევაში, რეკომენდაციების გაცემა საკანონმდებლო ნორმების დახვეწასთან დაკავშირებით. საბჭოს შემადგენლობაში შედიან კინოსთან დაკავშირებული არასამთავრობო ორგანიზაციების, კულტურის სამინისტროს, ეროვნული კინოცენტრის, საექსპერტო კომისიის, სამაუწყებლო კომპანიების, ლატვიის კულტურის აკადემიის მიერ დელეგირებული წარმომადგენლები. კინოსაბჭოს შემადგენლობას ამტკიცებს კულტურის მინისტრი.

ლატვიის მინისტრთა კაბინეტი ადგენს კინოწარმოების პროექტების განხორციელებისთვის ტენდერის სახით დაფინანსების მიღების პირობებს, შეფასების კრიტერიუმებს, გადაწყვეტილების მიღების პროცედურებს, აგრეთვე, დაფინანსებული პროექტების განხორციელების ზედამხედველობის პირობებს.

ლატვიური ფილმის შექმნაზე გაიცემა სახელმწიფო დაფინანსება, თუ ის აკმაყოფეილებს შემდეგი პირობებიდან სამს მაინც:

- ფილმის მოქმედება უნდა წარიმართოს, ძირითადად, ლატვიაში ან ევროკავშირის სხვა წევრ ქვეყანაში ან ევროპის ეკონომიკური ზონის წევრ ქვეყანაში ან შვეიცარიაში;
- ფილმის მთავარ მახასიათებელთაგან ერთი მაინც უნდა იყოს დაკავშირებული ლატვიურ კულტურასთან;
- ფილმის პროდიუსერი ან სცენარის ავტორი უნდა იყოს ლატვიის მოქალაქე ან ლატვიაში მუდმივი ბინადრობის ნებართვის მქონე პირი ან ლაპარაკობდეს ლატვიურად (სცენარის ავტორი);
- ფილმის თემატიკა აგებული უნდა იყოს ლატვიური საზოგადოების კულტურის, სოციალური, პოლიტიკის ან ისტორიის მნიშვნელოვან საკითხებზე;
- ფილმის ერთი საბოლოო დედანი მაინც უნდა იყოს გახმოვანებული ლატვიურ ენაზე;
- ფილმის სიუჟეტი უნდა ეფუძნებოდეს ლატვიურ ლიტერატურულ ნაწარმოებს.

ლატვიური ფილმის სახელმწიფო დაფინანსება გაიცემა, თუ ფილმის პროდიუსერი (ან მისი მფლობელი ფიზიკური ან იურიდიული პირი) დარეგისტრირებულია ლატვიის კინომწარმოებელთა რეესტრში.

2013 წლის ივლისში ლატვიის პარლამენტმა დაამტკიცა კანონპროექტი საგადასახადო შეღავათების შემოღების შესახებ. კანონპროექტი ითვალისწინებდა უცხოელი პროდიუსერებისთვის კინოწარმოებაზე გაწეული დანახარჯის კომპენსაციას (tax rebate). აღნიშნული ინიციატივის ფარგლებში ქალაქი რიგის კინოფონდი ითვალისწინებს დახარჯული თანხის 20%-ის ანაზღაურებას სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების ქალაქ რიგაში გადაღების შემთხვევაში. პროდიუსერები, რომლებიც თანამშრომლობენ ქალაქ რიგის კინოსტუდიასთან, მაგრამ ფილმს იღებენ დედაქალაქის ფარგელებს გარეთ, მიიღებენ კომპენსაციას დანახარჯის 10%-ის ოდენობით.

კინემატოგრაფიის სფეროში ეროვნული ბიუჯეტის სათანადო განაწილების მიზნით 1997 წელს ესტონეთის რესპუბლიკის კულტურის სამინიტროსთან შეიქმნა **ესტონეთის კინოფონდი,** მაგრამ კინოწარმოების განვითარებამ, ტექნოლოგიაში მომხდარმა ცვლილებებმა და დაფინანსების

სისტემების დივერსიფიკაციამ მოითხოვა უფრო ფართო მიდგომა, ამიტომ 2013 წელს ფონდი გარდაიქმნა **ესტონეთის კინოინსტიტუტად** (Estonian Film Institute). იურიდიულად კინოინსტიტუტი წარმოადგენს ფონდს, რომლის დაფინანსების ძირითადი წყაროა კულტურის სამინისტრო. კინოინსტიტუტი საქმოანობას წარმართავს სამი მიმართულებით: განვითარება და მარკეტინგი, კინოწარმოება და მემკვიდრეობის დაცვა. მასში გაერთიანდა სამი დეპარტამენტი, რომელთგან ერთი დაკავებულია ეროვნული კინოს განვითარების, წარმოების და გავრცელების მხარდაჭერით და კინომემკვიდრეობის დაცვით; მეორე ფუნქციონირებს როგორც კინოსტუდია „ტალინფილმის“ ქვედანაყოფი, რომელიც განაგებს „არტ-ჰაუსის“ დემონსტრირებისთვის განკუთვნილ კინოთეატრების ქსელს; მესამე წარმოადგენს „შემოქმედებითი ევროპა-მედიის“ (Creative Europe MEDIA) ადგილობრივ განყოფილებას ევროკავშირის სხვა წევრ ქვეყნებთან თანამშრომლობის ფარგლებში და პასუხისმგებელია ქვეყნის მონაწილეობაზე სხვადასხვა პროგრამებში (MEDIA Plus, European Audiovisual Observatory, Eurimages და სხვა) და ეროვნული ფილმების პოპულარიზაციაზე საზღვარგარეთ. კინოინსტიტუტი წარმოადგენს ესტონეთს საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, კინობაზრობებზე და შესაბამის ორგანიზაციებში.

ესტონეთის კინოინსტიტუტის მიზანია შეინარჩუნოს ესტონური კინო როგორც ესტონური კულტურის ნაწილი და ამავე დროს უზრუნველჰყოს მისი ცნობადობა და კონკურენტუნარიანობა საერთაშორისო დონეზე. 2016 წელს, სახელმწიფოს მიერ ესტონურ კინოზე გამოყოფილი ბიუჯეტი შეადგენდა 9 877 146 ევროს, 7 025 151 ევრო განაწილდა ესტონეთის კინოინსტიტუტის მიერ, 2 141 995 ევრო – კულტურის ეროვნული ფონდის მიერ, 710 ათსი ევრო – კულტურის სამინისტროს მიერ.[127]

გასული საუკუნის ბოლოდან და XXI საუკუნეში ევროპაში ეროვნული კინემენატოგრაფიების დაცვა ხორციელდება კონტინენტალურ და ტრანსნაციონალურ დონეზე, სხვადასხვა ფონდების საშუალებით. 1988 წელს ერთობლივი კინემატოგრაფიული და აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების წარმოების მხარდაჭერის მიზნით „ევროპის საბჭოსთან“ შეიქმნა ფონდი „ევრიმაჟი“ (*Eurimages*), რომელიც ეხმარება ევროპელ კინემატოგრაფისტებს კოპროდუქციის შექმნაში და კინოთეატრების ეკრანებზე მათ ჩვენაბაში, ახორციელებს ციფრულ ფორმატში ფილმების გადაყვანაზე გაწეული ხარჯების ნაწილობრივ კომპენსაციას, ხელს უწყობს ფილმების დისტრიბუციას. 1992 წელს ხელი მოეწერა „ევროპულ კონვენციას ერთობლივი კინოწარმოების შესახებ“, რომლის მიზანია „ევროპული ერთობლივი კინოწამოების ხელშეწყობის განვითარება“. კონვენცია არეგულირებს

[127]Eesti Filmi Instituut, https://www.filmi.ee/instituut

კოპროდუქციის საფუძველზე განხორციელებული პროექტის მონაწილე მხარეებს შორის ურთიერთობებს, იმ პირობით, რომ მხარეები არიან კონვენციის მონაწილეები. კონვენცია მიზანმიმართულია, რომ ფილმწარმოების პროცესში ჩართული იყოს რაც შეიძლება ბევრი ქვეყანა.

ევროკავშირი და ევროსაბჭო, ეფუძნებიან იმ მოსაზრებას, რომ კულტურას და, კერძოდ, კინოს შეუძლია გავლენა მოახდინოს კონტინენტის ეკონომიკაზე და ევროპული ერთიანობის პრობლემაზე[128], სერიოზულად ეკიდებიან კინოს განვითრების საკითხებს და ყოველმხრივ მხარს უჭერენ კოპროდუქციას. ერთობლივი წარმოება, თავის მხრივ, საშუალებას აძლევს სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფისტებს მოიპოვონ დამატებითი სახსრები პროექტების განხორციელებისთვის.

ამგვარად, აშშ-ში და ევროპის ქვეყნებში ჩამოყალიბდა ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სხვადასხვა მოდელი და მათ განსხვავებას, გეოპოლიტიკისა და ეკონომიკის გარდა, კინოსადმი სხვადასხვა მიდგომები განაპირობებს. ამ მოდელების ჩამოყალიბებისა და სრულყოფის მიზანია კინოწარმოების განვითარების მთავარი პირობის – სტაბილურობის უზრუნველყოფა. თითოეულ მოდელის ფარგლებში სახელმწიფო მხარდაჭერა ხორციელდება ცენტრალური და რეგიონული ორგანიზაციების (კინოცენტრი, კინოფონდი, კინოინსტიტუტი, კინოკომისია) მეშვეობით. მოდელების განხილვა ცხადყოფს, რომ კინოწარმოების განვითარების მყარ ეკონომიკურ საფუძვლებს ქმნის: სახელმწიფო დაფინანსების, შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის, სახელმწიფო პროგრამების შედგენის, საგადასახადო და საკრედიტო შეღავათების არსებობის, კერძო ინვესტიციების მოზიდვის, საბანკო კრედიტების გაცემის, კინოწარმოების ინფრასტრუქტურის და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარების და სხვა მეთოდების უზრუნველყოფა.

მთავარი, რაც განსხვავებულ მოდელებს აერთიანებს ეროვნული იდენტობის დაცვისა და შენარჩუნების იდეაა.

[128] European commission. Assessing State Aid For Films And Other Audiovisual Works: [ელექტრონული რესურსი]: http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_en.pdf. –(მოძიებულია 15. 10. 2018)

## III. თავი. კინოწარმოება საქართველოში

### 3.1. ქართული კინოწარმოების დასაწყისი

საქართველო მსოფლიოს იმ ქვეყნების რიგშია, სადაც კინემატოგრაფმა მისი გამოჩენისთანავე მოიკიდა ფეხი. პირველი კინოსეანსი 1896 წლის 16 ნოემბერს შედგა. თავდაპირველად ფილმებს, ისევე, როგორც ევროპასა და ამერიკაში, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში (თეატრი, ცირკი) აჩვენებდნენ. 1904 წლიდან გაჩნდა სტაციონარული კინოთეატრები („ილუზიონები“) და ფილმების გამქირავებელი კანტორები. ოდესელი მეწარმე სოფია ივანიცკაია (რომელმაც თბილისში პირველი სტაციონარული კინოთეატრი გახსნა), ფილმებს რუსეთში ყიდულობდა და გამოყენების შემდეგ სხვა ქალაქებში ყიდდა. გამქირავებლები თავისი ფილმებით სხვადასხვა ქალაქებში საგასტროლო ტურნეებს აწყობდნენ, რაც მათ გარკვეულ შემოსავალს აძლევდა. იგივე ივანიცკაია, „1905 წელს საგასტროლოდ გაემგზავრა თურქეთში და დაბრუნების შემდეგ, მოგებული ფულით ააშენა „ხის სახლი“ – საზაფხულო ილუზიონი თავისივე პატარა ელექტროსადგურით“[129]. კინოთეატრი 150 მაყურებელს იტევდა. კინოთეატრები იხსნებოდა თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, 1910-იანი წლების ბოლოსთვის მათმა რიცხვმა 20-ს გადააჭარბა. კინოთეატრებში რუსეთიდან და უცხოეთიდან შემოსულ ფილმებს აჩვენებდნენ.

საქართველოში ფართო საქმიანობა ჰქონდათ გაჩაღებული უცხოურ კერძო ფირმებს „პატეს“, „გომონს“ (საფრანგეთი), „ჩინეზის“ და „ამბროზიოს“ (იტალია). კავკასია და საქართველო ეგზოტიკურ გარემოში ფილმების გადასაღებ მოედნად გადაიქცა. 1910-12 წლებში საქართველოში ფილმები გადაიღეს იტალიელმა რეჟისორმა ჯოვანი ვიტორტიმ და გერმანელმა პროდიუსერმა, რეჟისორმა და ოპერატორმა კარლ ჰაინც ჰაილანდმა[130].

უნდა აღინიშნოს, რომ 1910 წლამდე საქართველო მხოლოდ „ცოცხალი სურათების“ მომხმარებელი ქვეყანა იყო. საკუთარი კინოქრონიკის გადაღება კინოთეატრებმა 1910 წლიდან დაიწყეს: თბილისში, ივანიცკაიას კინოთეატრისთვის ქრონიკას იღებდა (საკუთარი გადამღები აპარატით) ალექსანდრე დიღმელოვი. 1911 წელს ბაქოდან ქუთაისში დაბრუნდა კინოოპერატორი ვასილ ამაშუკელი, რომელმაც კინოაპარატი ჩამოიტანა. მისი მონაწილეობით დაარსებულმა

[129] ჟვანია გ., ქართული დოკუმენტური კინო“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1990, გვ. 7.

[130] ქართული კინო. 1896-2011. ენციკლოპედიური ლექსიკონი. (ავტ. და შემდგ. მ. კერესელიძე), თბილისი, 2011, გვ. 8.

კონოთეატრმა „რადიუმმაც“ საკუთარი კინოქრონიკის გადაღება დაიწყო (1912 წელს ვასილ ამაშუკელმა აქ გადაიღო პირველ ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „აკაკის წერეთლის მოგაზურობა რაჭა-ლეჩხუმში“).

1914 წელს ოზურგეთში, საკუთარი სახსრებით აშენებულ თეატრში კინოთეატრი მოაწყო გერმანე გოგიტიძემ. სწორედ ის გახდა პირველი ქართველი კინოპროდიუსერი. საქართველოში კინოწარმოების ორგანიზაციასთან დაკავშირებული ყველა ინიციატივა მის სახელს უკავშირდება.

1915 წელს გერმანე გოგიტიძემ თბილისში ჩამოაყალიბა პირველი ქართული კინოფირმა (დაფინანსებაში დაეხმარნენ სასტუმრო „ვეტცელის“ მფლობელი ნოე სიხარულიძე და ტიპოგრაფიის მფლობელი ბათლომე კილაძე, რომლის შუამდგომლობით ამიერკავკასიის ბანკმა ფირმას კრედიტი გაუხსნა), თეატრის რეჟისორი (ალექსანდრე წუწუნავა) და კინოოპერატორი (ალექსანდრე შუგერმანი) მოიწვია და პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“ გადაიღო[131].

1918-21 წლებში, საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდში, გერმანე გოგიტიძის მცდელობით, გაჩნდა კინემატოგრაფისადმი სახელმწიფოს ინტერესი და მომზადდა ნიადაგი კინოწამოების ჩამოყალიბებისათვის. 1919 წელს დაიდო ხელშეკრულება გერმანე გოგიტიძესა და ამიერკავკასიის კოოპერატივთა კავშირის („ცეკავშირის“) გამგეობას შორის, რომელიც ითვალისწინებდა „საქართველოს პროვინციებში გოგიტიძის მიერ გადაღებული ფილმების დემონსტრირებას და საამისოდ საქართველოს ლატარეის კომისიისგან სათანადო ტექნიკის „ცეკავშირისთვის“ გადაცემას“[132]. ამ ხელშეკრულებით ქართული კინოწარმოების ისტორიაში ახალი პერიოდი იწყება, რომელსაც მკვლევარები „ცეკავშირის ხანას“ უწოდებენ და რომლის დროსაც კერძო კინოფირმა საზოგადოებრივ ორგანიზაციად გადაიქცა.[133]

1920 წელს გერმანე გოგიტიძემ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობას ბელგიელი კომერსანტის პავლე პირონე კინოატელიე („ფილმა“) შეასყიდინა. „ცეკავშირის კინოწარმოების“ და ატელიეს გაერთიანების საფუძველზე მას „ერთიანი მძლავრი კინოწარმოების“ (1920 წლის 26 მაისის დადგენილება) შექმნა უნდოდა. 1921 წლის 14 იანვრის გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკაში“ გამოქვეყნდა ინფორმაცია თბილისში კერძო კინემატოგრაფიული სააქციონერო საზოგადოების დაარსების შესახებ[134]. ამ საზოგადოებამ „დაისახა მიზნად: 1. მოაწყოს კინემატოგრაფიული ორგანიზაცია საქართველოში ევროპულ ნიადაგზე (ხაზი ჩვენია - ზ. ხ.); 2.

[131] იაკაშვილი პ, „გერმანე გოგიტიძე“, ალმანახი „კინო“, 1976, გვ. 151.
[132] გოგიტიძე გ., „ქართული კინოს წარსულიდან“, გამომცემლობა „სა. გა“, თბილისი, 2013, გვ. 32.
[133] იქვე, გვ. 32.
[134] გოგიტიძე გ., დასახ ნაშრ., გვ. 40.

ახლავე შეუდგეს ქართული კინოპიესების გადაღებას ლენტზე; 3. რეპერტუარი – სპეციალური ქართული კინოპიესები შინაარსით აღებული თანამედროვე ქართველების ცხოვრებიდან; 4. ეკრანისათვის შეადგინოს დასი ტფილისში დარჩენილი ეკრანის მსახიობებისგან; 5. დაარსოს სპეციალური სტუდია, სადაც სპეციალისტები-რეჟისორები დაამზადებენ მომავლისათვის ქართველ მსახიობებს ეკრანისათვის და სხვ.“[135] აქვე აღნიშნული იყო, რომ ახალ კინოორგანიზაციას აქვს გადაღებებისთვის სჭაირო „ტექნიკა და სხვა ავეჯეულობა“, ხოლო მის სათავეში დგანან „შესაფერისი ცოდნით აღჭურვილი პირნი“.

1921 წლის თებერვალში ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შედეგად, საქართველო საბჭოთა იმპერიის ნაწილი გახდა. ახალ პოლიტიკურ სინამდვილეში, 1991 წლამდე, ქათული კინო კინოწარმოების საბჭოთა სისტემის პირობებში, ამ სისტემის კანონებით იმართებოდა.

„საქართველოს რევოლუციური კომიტეტის 1921 წლის 11 ივლისის დეკრეტით მოხდა ქვეყნის ყველა კინოთეატრის ნაციონალიზაცია, რაც რესპუბლიკის ტერიტორიაზე არსებული კინოთეატრების სახელმწიფო საკუთრებად გამოცხადებას გულისხმობდა“[136]. ამავე წელს საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან ჩამოყალიბდა კინოსექცია. 1923 წელს სექცია რეორგანიზებულ იქნა სამეურნეო ანგარიშის კინემატოგრაფიულ ტრესტად `საქართველოს სახკინმრეწვი~ (მის განმკარგულებელ დირექტორად გერმანე გოგიტიძე დაინიშნა). 1938 წელს „სახკინმრეწვს“ დაერქვა „თბილისის კინოსტუდია“, ხოლო 1953 წლიდან – კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელიც დღეს სააქციო საზოგადოების სახით განაგრძობს არსებობას.

იმისათვის, რომ უკეთ გავიაზროთ საქართველოში კინოწარმოების წინაშე დღეს არსებული პრობლემების მიზეზები და ბუნება, საინტერესო იქნება გავარკვიოთ თუ რას წარმოადგენდა კინოწარმოების საბჭოთა სისტემა და როგორი იყო მისი ჩამოყალიბების გზა.

### 3.2. კინოწარმოების საბჭოთა სისტემა და ქართული კინო

რუსეთში კინოს სახელმწიფო მართვის ისტორია ჯერ კიდევ 1917 წლამდე დაიწყო. XX საუკუნის პირველ ათწლეულში კინემატოგრაფია საერთო კანონმდებლობით იმართებოდა. 1914 წლის შემდეგ, პირველი მსოფლიო ომის პირობებში, აუცილებელი გახდა კინოზე სრული

[135] იქვე, გვ. 42-43.
[136] იქვე, გვ. 43.

სახელმწიფო კონტროლის დაწესება. 1916 წლის დასაწყისში, იმპერატორ ნიკოლოზ II-ის თანხმობით, ფილმების წარმოებისა და გაქირავების სამეფო კინომონოპოლიის პროექტის განხორციელება გადაწყდა, მაგრამ რევოლუციამ ეს პროექტი დაასამარა[137].

„რევოლუციამ და შემდეგ სამოქალაქო ომმა ძირფესვიანად გაანადგურა პრაქტიკულად ყველაფერი, რაც კინოს დარგში რევოლუციამდე შეიქმნა“.[138] რუსეთის კინემატოგრაფია ძირითადი კადრების გარეშე დარჩა. კინომეწარმეთა და ხელოვანთა უმრავლესობამ იმთავითვე არ მიიღეს ბოლშვიკური რევოლუცია. 1918 წლის ზაფხულში ისინი, მასობრივად, თეთრგვარდიულ ყირიმსა და გერმნაელების მიერ ოკუპირებულ უკრაინაში გაიქცნენ და წაიღეს ყველაფერი, რაც შეეძლოთ – ძვირფასი მოწყობილობა, ფილმები, ფირი. მიტოვებულ კინოატელიეებში ცარიელი კედლებიღა დარჩა. ამასთანავე, ახალმა ხელისუფლებამ რუსული რევოლუციამდელი კინემატოგრაფის ორგანიზაციულ-ეკონომიკური მოწყობა მანკიერად, ხოლო მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა და გამოცდილება იდეოლოგიურად საზიანოდ გამოაცხადა. ცენზურული წმენდის შედეგად საწყობებში შემორჩენილი რევოლუციამდელი კინორეპერტუარის დიდი ნაწილი აიკრძალა. საჩვენებელი არაფერი იყო და ბევრი კინოთეატრი დაიხურა.

ბოლშვიკებმა საკმაოდ გვიან მოკიდეს ხელი კინემატოგრაფის მართვას. „კინოდარგის მართვის მწყობრი, ერთიანი, ქმედითი სუპერცენტრალიზებული სისტემის შექმნამდე, რომელიც ბოლშევიკურ ხელში აიღებდა კინოს საქმეს, ჯერ კიდევ შორს იყო. მოძრაობა ამ მიმართულებით იწყება იმ სიტუაციით, როდესაც უზარმაზარი ქვეყნის თითოეულ რეგიონში, მის ყოველ უეზდში იყო თავისი საკუთარი საბჭოთა ხელისუფლება, რომელსაც შეეძლო თავისებურად გაეაზრებინა ცენტრიდან მოსული დეკრეტები და ზოგჯერ ყურადღებაც არ მიექცია მათთვის“.[139]

1917-1923 წლებში განხორციელდა სხვადასხვა სამეურნეო და საორგანიზაციო ხასიათის აქციები, რომელთა განხორციელება რსფსრ-ის სახალხო კომისართა საბჭოსთან შექმნილი განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების განყოფილებას დაევალა. 1918 წლის იანვარში მოხდა „კინოთეატრების რეკვიზირება საზოგადოების სასარგებლოდ“. მეწარმეთ შორის გავრცელდა საგანგაშო ხმები კინოსაქმის ნაციონალიზაციის შესახებ. წამგებიანი და გაკოტრებული ატელიეების და გამქირავებელი კანტორების მფლობელები, გადაუხდელი ვალების თავიდან მოცილების მიზნით, თვითონ ცდილობდნენ მიეღწიათ თავიანთი საწარმოების ნაციონალიზაციისთვის. სახელმწიფოს ეს ესმოდა და 1918 წელს ანატოლი ლუნაჩარსკიმ

[137] «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат». Москва, ВГИК, 2012. pdf. – გვ. 105.
[138] იქვე, გვ. 146.
[139] იქვე, გვ. 146.

(განათლების სახალხო კომისარი) განაცხადა, რომ „რუსეთში მთელი კინემატოგრაფის საქმის ნაციონალიზაცია საჭირო არ არის, უფრო მეტიც, საზიანოა“. მან შესთავაზა წარმოებაში და გაქირავებაში სახელმწიფო სექტორის შექმნა, რომელიც კონკურენტულ ბრძოლაში თანდათან განდევნიდა კერძოს. მაგრამ სამოქალაქო ომის პირობებში ეს გეგმა უტოპიური იყო.

1918 წლის გაზაფხულზე მოსკოვისა და პეტროგრადის საბჭოებთან შეიქმნა კინო-კომიტეტები, რომლებიც შემდეგ რსფსრ განათლების სახკომსაბჭოს დაუქვემდებარეს. მოსკოვის კინოკომიტეტის ბაზაზე 1919 წელს შეიქმნა **სრულიად რუსეთის ფოტო-კინო-განყოფილება** (ВФКО, სრფკგ). მისი ქვეგანყოფილებები გახდნენ კინოფოტოსექციები განათლების ადგილობრივ საბჭოებთან. ახალი ორგანოს მხარდასაჭერად სახელმწიფომ 10 მილიონი რუბლი გამოყო[140].

„სამხედრო კომუნიზმის“ პოლიტიკამ განდევნა კერძო კინოწარმოება. კერძო მეწარმეებმა ვერ გაუძლეს ეკონომიკურ პირობებს, ამიტომ **ფილმების წარმოებისა და გაქირავების სახელმწიფოს ხელში გადასვლა იძულებითი ზომა იყო.** 1919 წლის 27 აგვისტოს მცირე სახკომსაბჭომ მიიღო დეკრეტი „ფოტოგრაფიული და კინემატოგრაფიული ვაჭრობის და მრეწველობის განათლების სახალხო კომისარიატის უწყებაში გადასვლის შესახებ“ (დეკრეტის ხელმოწერის თარიღს რუსეთში დღემდე აღნიშნავენ როგორც კინოს დღეს. საბჭოთა პერიოდში ეს დღე საქართველოშიც აღინიშნებოდა). დეკრეტით სახკომსაბჭომ მიიღო კინემატოგრაფიასთან დაკავშირებული ყველა საწარმოო და სამეურნეო ობიექტის ნაციონალიზაციის, აღრიცხვის, გაკონტროლების და რეგულაციის უფლება.

სრფკგ-ს ბიუროკრატიულმა აპარატმა, ნაციონალიზაციის დროს მთლიანად დაშალა და დაანგრია რუსეთის კინემატოგრაფია. აი რას წერდნენ მეწარმეები მთავრობას თავის საჩივარში: „ქონებასთან დაკავშირებით სუფევს სრული ბაკქანალია: პროვინციებიდან გამქირავებელი კანტორების სახელზე გამოგზავნილი ფილმები, ყოველგვარი კონტროლის უქონლობის გამო, კინოკომიტეტს ბარდება დამტვრეულ ყუთებში, ყოველგვარი რეგისტრაციის და აღრიცხვის გარეშე, ამის შედეგად ხდება ფილმების დატაცება. საბჭოთა კინოთეატრების უმეტესობა დარჩა ფილმების გარეშე და დაიკეტა. კინო-კომიტეტმა მთლიანად შეაჩერა კინემატოგრაფიის საქმე სახელმწიფოსთვის რაიმე სარგებლის მოტანის გარეშე. ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ კინოწარმოების მიმართ ნაციონალიზაციის გამოყენება არ შეიძლება იმიტომ, რომ კინოწარმოება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვნებასთან – ამ უკანასკნელს კი, როგორც ყველა სხვა ხელოვნებას, შეუძლია განვითარება და უნდა განვითარდეს მხოლოდ თავისუფალ პირობებში, რომლებიც არ იქნება

[140] იქვე, გვ. 152.

შეზღუდული სახელმწიფო პირობითობების ჩარჩოებით“[141]. ფორმალურად სრფკგ ფლობდა გაქირავების ფართოდ განშტოებულ ქსელს, ფილმების ათზე მეტ საწყობს დიდ ქალაქებში, მაგრამ ისინი კინოთეატრებს აწვდიდნენ ყავლგასულ რევოლუციამდელ მხატვრულ და მოძველებულ აგიტ-ფილმებს და აქა-იქ შემორჩენილ ძველ უცხოურ სურათებს. სტაციონარული კინოთეატრების რიცხვი საგრძნობლად შემცირდა. თუ 1914 წელს მომავალი რსფსრ-ს ტერიტორიაზე იყო 1100 კინოდანადგარი, 1922 წელს მათი რაოდენობა 700-მდე შემცირდა.

1921 წლის მარტიდან „სამხედრო კომუნიზმის“ პოლიტიკა ახალმა ეკონომიკურმა პოლიტიკამ – ნეპმა (НЭП) შეცვალა. ეს პოლიტიკა ითვალისწინებდა სახალხო მეურნეობის სახელმწიფო სექტორის გარკვეულ შემცირებას, ზოგიერთი ნაციონალიზირებული საწარმოს არენდით გაცემას, საბაზრო, სასაქონლო-ფულად ურთიერთობაზე გადასვლას. მაგრამ ამ ლიბერალურმა სიახლეებმა მაშინვე ვერ იმოქმედეს კინემატოგრაფიის მდგომარეობაზე. საბაზრო ურთიერთობებზე გადასვლა კინემატოგრაფში არა ზევიდან, არამედ ქვევიდან – გაქირავებიდან დაიწყო. გაჩნდა კერძო ელექტროთეატრები, არასახელმწიფო კინოატელიეები (სტუდიები).

1922 წლის დეკემბერში სრფკგ გარდაიქმნა **ცენტრალურ კინო-ფოტო-ორგანიზაციად** („გოსკინო“). ის განათლების სახკომსაბჭოს განყოფილება კი აღარ იყო, არამედ დამოუკიდებელი სახელმწიფო ორგანიზაცია, თუმცა მისდამი ანგარიშვალდებულებას ინარჩუნებდა. „გოსკინოს“ საქმიანობა დაფუძნებული იყო **თვითდაფინანსებაზე**. რსფსრ სახკომსაბჭოს დადგენილებით „გოსკინოს“ დაქვემდებარებაში გადავიდა მოსკოვის, პეტროგრადის და რამდენიმე სხვა ქალაქის დიდი კინოთეატრები. დანარჩენი სხვა კინოთეატრები გადაეცა ადგილობრიც საბჭოებს, რომლებსაც მისცეს უფლება გაექირავებინათ ისინი ან გადაეცათ საკუთრებაში კერძო პირისთვის. ამავე დადგენილებით „გლავრეპერტკომის“ (მთავარი სარეპერტუარო კომიტეტის) სპეციალურ კინოსექციას უნდა განეხორციელებინა კონტროლი (ცენზურა).

მაგრამ „გოსკინოს“ შექმნამ ვერ გადაწყვიტა მთავარი პრობლებები და, უპირველეს ყოვლისა, რეპერტუარის პრობლემა. როგორც აღვნიშნეთ, „გოსკინოს“ შექმნამდე ერთდროულად აღმოცენდა და მომაგრდა სააქციო საზოგადოების ტიპის რამდენიმე დამოუკიდებელი კინოორგანიზაცია („სევზაპკინო“, „კინო-მოსკვა“, „რუს, „კინო-სევერ“, „პროლეტკინო“ და სხვა, შემდეგ მას დაემატა „მეჟრაბპომი“ და სხვა), თითოეულის განკარგულებაში იყო საუკეთესო კინოთეატრები, მათი ფაბრიკები უშვებდნენ კინოქრონიკას და მხატვრული ფილმების წარმოებას იწყებდნენ, მათ ხელში იყო ადგილობრივი კინოგაქირავება, ხოლო მათი წარმომადგენლები უცხოეთში უზღუნველყოფდნენ დიდი რაოდენობით იმპორტული ფილმების მოწოდებას. 1923 წლის

[141] იქვე, გვ. 153.

დასაწყისში „გოსკინო“ თავის ქსელში აქირავებდა ფილმებს, რომელთა მხოლოდ 40 % იყო საკუთარი წარმოების, დანარჩენს ეწოდებოდა „საკომისიო“ ანუ სხვა – საბჭოთა, კოოპერატიული, კერძო და უცხოური ფირმებიდან შემოსული.[142]

უნდა აღინიშნოს, რომ **სააქციო საზოგადოებებში ძირითადი კაპიტალი** (არანაკლებ 51%-სა, ასე იყო წესდებებში) **ეკუთვნოდა სახელმწიფო ორგანიზაციებს და დაწესებულებებს, რაც სახელმწიფოს აძლევდა მათ საქმიანობაზე კონტროლის შენარჩუნების საშუალებას.** სააქციო საზოგადოებებს ორმხრივი სარგებელი მოჰქონდა: კინოორგანიზაციები თავის სახსრებს თითქმის არ დებდნენ და იღებდნენ შესაძლებლობას გარედან მოეზიდათ კინოწარმოების გაფართოებისთვის მნიშვნელოვანი კაპიტალი. თავის მხრივ, სხვადასხვა დაწესებულებები და ორგანიზაციები (საქალაქო აღმასკომები, ბანკები, პროფკავშირები და სხვა), ეხმარებოდნენ კინემატოგრაფის განვითარებას, იღებდნენ მოგების საკუთარ წილს ჩადებული კაპიტალიდან (მაგალითად, „მეჟრაბპომ-რუსის“ მოგება 2 წელიწადში გაიზარდა 200 ათასიდან 600 ათას მანეთამდე).[143]

„გოსკინოს“ სრული უმწეობა, შექმნილ სიტუაციაში, ცხადი გახდა და ხელისუფლება შეეცადა მდგომარეობა გამოესწორებინა იმ დროისთვის უკვე ჩვეული მეთოდით – „კადრების გაძლიერებით“. კინოორგანიზაციების კაბინეტებში გაჩნდნენ პარტბილეთიანი ხელმძღვანელები. მაგრამ კომუნისტების პროცენტული ნორმის ზრდა სახელმწიფო კინემატოგრაფში შექმნილ უიმედო მდგომარეობას ვერ გამოასწორებდა. საჭირო იყო სტრატეგიის შერჩევა და მისი რეალიზაციის პროგრამის შემუშავება. **ხელისუფლება კინოს პარტიულ მმართველობაზე გადავიდა.**[144]

1923 წლისთვის ყველა მოძმე რესპუბლიკაში შეიქმნა ან ყალიბდებოდა საკუთარი ეროვნული კინოსაწარმოები (უკრაინაში, აზაერბაიჯანში, შუა აზიაში – ბუხარაში), **საქართველოში წარმატებით მუშაობდა სააქციო საზოგადოება „საქართველოს სახკიმრეწვი“ („გოსკინპრომ გრუზიი“)**. მოკავშირე და ავტონომიური რესპუბლიკების განათლების სახალხო კომისართა მოსკოვის თათბირზე მიღებულ იქნა რეზოლუცია „საერთო საკავშირო მასშტაბით კინოსაქმის გაერთიანების შესახებ“.[145] 1924 წელს პარტიის XIII ყრილობის მიერ მიღებული დადგენილებით კინოორგანიზაციები ერთიანდებოდნენ არა სსრკ-ის მასშტაბით, არამედ „მოკავშირე რესპუბლიკების ფარგლებში, თითოეულ რესპუბლიკაში გაქირავების მონოპოლიის შენარჩუნების

[142] იქვე. გვ. 156-157.
[143] იქვე, გვ. 157.
[144] იქვე, 158.
[145] იქვე, გვ. 162.

საფუძველზე“.[146] ამავე ყრილობის გადაწყვეტილებით რკპ(ბ) ცკ აგიტპროპთან შეიქმნა კინოკომისია; 1920-იანი წლების შუა ხანიდან ასეთივე კინოკომისიები სხვა მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტებშიც მოქმედებდნენ.

1924 წელს მიღებულ იქნა რსფსრ სახკომსაბჭოს ისტორიული დადგენილება „რსფსრ-ში კინოფილმების წარმოებისა და გაქირავების სააქციო საზოგადოების დაფუძნების შესახებ“. რომელსაც მოგვიანებით ეწოდა **„სრულიად რუსეთის ფოტო-კინემატოგრაფიული სააქციო საზოგადოება „სოვკინო“**. უნდა მომხადარიყო კინოორგანიზაციების შერწყმა (ჯერ მხოლოდ რსფსრ-ში) აქციონირების საფუძველზე, მათი კაპიტალების, გაქირავების და ექსპორტ-იმპორტის ოპერაციების გაერთიანების მიზნით. „სოვკინოს“ კაპიტალმა 1 მილიონი ოქროს რუბლი შეადგინა.[147]

1920-იან წლებში სახელმწიფო კინემატოგრაფის პრობლემას წარმოადგენდა ეკრანზე იდეოლოგიური და კომერციული ფილმების გონიერი შეთავსება. მაგრამ „ნეპის“ პირობებში სახელმწიფოს არ შეეძლო მონოპოლიურად თავის თავზე აეღო ფილმების წარმოებასა და გაქირავებასთან დაკავშირებული ყველა ხარჯი. გადახდისუნარიანი მოთხოვნილება და ფული ფილმების წარმოების გაფართოებაზე იყო არა პროლეტარების, არამედ შეძლებული სოფლის ფენის და ქალაქის ობივატელის ხელში. მაგრამ ისინი რევოლუციურ რეპერტუარს „არ ყიდულობდნენ“. სახელმწიფო კინოორგანიზაციები იძულებულნი იყვნენ ლავირება მოეხდინათ იდეოლოგიასა და ბაზარს შორის.

1928-1929 წლებში ქვეყანაში დაიწყო საბაზრო ეკონომიკის ძალადობრივი შეკვეცა; ნეპის ლიბერალიზმი დასრულდა, სსრკ თანდათან გადაიოდა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მკაცრ ტოტალიტარულ სისტემაზე. ამ გადასვლამ ძირფესვიანად შეცვალა კინემატოგრაფის მართვის მთელი სისტემა. 1928 წლის ივნისში რსფსრ სახკომსაბჭომ მიიღო დადგენილება „რსფრ-ში კინოსაქმის განვითრების ხუთწლიანი გეგმის შედგენის თაობაზე ძირითადი დირექტივების შესახებ“. გეგმის მიხედვით 1932 წლისთვის საბჭოთა ეკრანიდან სრულიად უნდა განდევნილიყო უცხოური ფილმები, უნდა შექმნილიყო სამამულო ფილმები სამამულო საწარმოო ბაზაზე, მომზადებულიყო საბჭოთა სპეციალისტთა კადრები. ყველაფერი ეს დაფიქსირდა საბჭოების V საკავშირო ყრილობაზე 1929 წელს.

საბჭოთა კინოს პირველი სერიოზული წარმატებები („ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“ (1925, რეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი), „დედა“ (1926, რეჟისორი ვსევოლოდ პუდოვკინი), ძიგა

[146] იქვე, გვ.163.
[147] იქვე. გვ.163.

ვერტოვის დოკუმენტური ფილმები) და კინოდარგის მზარდი საწარმოო-ეკონომიკური პოტენციალი სულ უფრო დიდ ყურადღებას იქცევს ქვეყნის პარტიული ხელმძღვანელობის მხრიდან. იზრდება იდეოლოგიური კონტროლი და ძლიერდება ზეწოლა კინოორგანიზაციების სარეპერტუარო პოლიტიკაზე. 1928 წლის საკავშირო კინოთათბირის შემდეგ კინოდარგზე სკპ (ბ) სრული კონტროლი მყარდება.[148] იწყება ქვეყნის **კინოსაქმის ცენტრალიზაციის ახალი ეტაპი**. მისი მთავარი ამოცანაა **ერთიანი ცენტრალური მართვისადმი რესპუბლიკური კინოორგანიზაციების დაქვემდებარება,** რომლებიც ჯერ კიდევ ინარჩუნებდნენ შედარებით დამოუკიდებლობას.

კინოსაქმისადმი ასეთმა მიდგომამ დიდი ზიანი მიაყენა კინოხელოვნებას. 1920-1930-იანი წლების მიჯნაზე მიღებული პარტიული და სამთავრობო დადგენილებები მიმართული იყო მხატვრული ( სახიობითი) კინემატოგრაფის შეკვეცაზე და სააგიტაციო, პროპაგანდისტული და სასწავლო ფილმების წარმოების გაფართოებაზე. 1929 წელს სსრკ სახკომსაბჭოსთან შეიქმნა კინემატოგტაფიისა და ფოტოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი – **სსრკ კინოკომიტეტი** (თავმჯდომარე – იან რუძუტაკი)[149], რომელიც 1930 წელს კინოფოტომრეწველობის საერთო საკავშირო გაერთიანაბად (**„სოიუზკინო“**, Союзкино) გადაკეთდა. კინემატოგრაფიის დიდი ნაწილი დაექვემდებარა ინდუსტრიულ უწყებას – სსრკ სახალხო მეურნეობის უმაღლეს საბჭოს[150]. „სოიუზკინოს“ უწყებაში გადავიდა კინოფაბრიკები, გამქირავებელი პუნქტები, კინოქსელის ნაწილი, ქარხნები, ფოტოქიმტრესტები და ა.შ.

ასეთ პირობებში **საბჭოთა კინო გადავიდა** განვითრების **ინდუსტრიულ სტადიაზე:** ახალი კინოტექნიკა, ხმის და შემდეგ ფერის მოსვლა, დარგის დაფინანსების სხვა მასშტაბს მოითხოვდა. პარალელურად მიმდინარეობდა მთელი კინემატოგრაფიული საზოგადოებრიობის სახელმწიფო დაქვემდებარებაში გადასვლა. იდეური, მხატვრული და ორგანიზაციული მრავალფეროვნების ეპოქა დასასრულს უახლოვდებოდა.

ამგვარად, 1920-იან წლებში საბჭოთ ხელისუფლებამ კინოდარგის მართვის ისეთი სისტერმა შექმნა, რომლის ანალოგი მსოფლიოში არ არსებობდა. ერთი ათწლეულის განმავლობაში გამოცდილ იქნა კინოსაქმის **სამი სრულიად განსხვავებული ორგანიზაციულ-ეკონიმიკური მოდელი**: სამოქალაქო ომისა და „სამხედრო კომუნიზმის“ წლებში – კინემატოგრაფიის არაეკონომიკური ორგანიაზაციის სისტემა უფასო კინოჩვენებების მოწყობით და ა. შ.[151]; „ნეპის“ პერიოდში ხელისუფლება იძულებული გახდა შეექმნა ორგანიზაციული მოწყობის

[148] იქვე, გვ. 169.
[149] იქვე გვ. 170.
[150] იქვე, გვ. 355.
[151] იქვე, გვ. 334.

კომბინირებული სისტემა, რომლის დროს სახელმწიფო მართვა შეთავსებული იყო საბაზრო ეკონომიკის ელემენტებთან. საკუთრების სხვადასხვა ფორმის (სახელმწიფო, კოოპერატიული და კერძო) მქონე კინოორგანიზაციების შეთავსებამ შესაძლებელი გახადა მთლიანად დანგრეული კინემატოგრაფიის აღდგენა და შექმნა წინაპირობები მისი შემდგომი განვითრებისთვის. სწორედ მაშინ გადაიდგა პირველი ნაბიჯები კინოსაქმის **ახალი, საბჭოთა მოდელის** შექმნის გზაზე, რომელიც მთლიანად დაფუძნებული იყო ცენტრალიზებულ მართვაზე. ცენტრალიზაციის პროცესმა (დანაკარგების და ნეგატიური შედეგების მიუხედავად), ხელი შეუწყო კინემატოგრაფიის აღდგენისთვის საჭირო ძალთა და სახსრების კონცენტრაციას, ნაყოფიერი აღმოჩნდა მონოპოლიის შემოღება უცხოური ფილმების შესყიდვასა და გაქირავებაზე, ამ საქმიანობიდან მიღებული შემოსავალი ეფექტურად იქნა გამოყენებული კინოწარმოების განვითარებაზე. 20-იანი წლების ბოლოსთვის შესაძლებელი გახდა უცხოური ფილმების მიერ დაპყრობილი გაქირავების საკმაოდ დიდი სივრცის დაბრუნება; დაიწყო ახალი საბჭოთა კინოფაბრიკების მშენებლობა; საბჭოთა კინოწარმოების ახალი ცენტრები გაჩნდა ამიერკავკასიის და შუა აზიის რესპუბლიკებში; მომზადდა ნიადაგი საკუთარი კინოფირისა და აპარატურის მწარმოებელი ფაბრიკების ასაშენებლად, რაც, მომდევნო ათწლეულში, გაქირავებიდან შემოსული თანხებით განხორციელდა[152]. სახელმწიფო კორპორაცია „სოვკინოს“ შექმნამ, მისთვის კინოგაქირავების სრული მონოპოლიის გადაცემამ და ამ ორგანიზაციის შემდგომმა წარმატებულმა მუშობამ დაადასტურა კინოსაქმის ამგვარი ორგანიზაციულ-ეკონომიკური მოწყობის სიცოცხლისუნარიანობა. სწორედ ამ გზას გაჰყვა საბჭოთა კინემატოგრაფიის შემდგომი ორგანიზაციული მშენებლობა, რომელიც 30-იან წლებში მართვის **სუპერცენტრალიზებული („სტალინური“) მოდელის** შექმნით დასრულდა.

სკპ(ბ) ცკ-ს 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“ მთელი შემოქმედებითი ინტელიგენცია გამოცხადდა ერთიან კორპორაციად. მას ხელმძღვანელობდა პარტია და სახელმწიფო სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების საფუძველზე. ამ დადგენილების შემდეგ დირექტიული ორგანოები არა მხოლოდ აფასებდნენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, არამედ განსაზღვრავდნენ და აწესრიგებდნენ მათი შექმნის პროცესს: **დაგეგმვის აღრიცხვის და კონტროლის** საფუძველზე. ამავე წელს კინემატოგრაფი გადაეცა სსრკ მსუბუქი მრეწველობის სახალხო კომისარიატს. ამიერიდან **ეროვნული კინემტოგრაფიები მოსკოვის ბიუროკრატიული ინსტანციების მიერ იმართებოდნენ.**

[152] იქვე, გვ. 336.

კინემატოგრაფი გახდა **ყველაზე მართვადი** ხელოვნების დარგი. საგულისხმოა, რომ 1935 წელს, რევოლუციური კინემატოგრაფიის ასოციაციის ლიკვიდაციის შემდეგ, კინემტოგრაფისტთა საზოგადოებრივი (საბჭოთა მწერალთა კავშირის ან არქიტექტორთა კავშირის მსგავსი) ორგანო არ შექმნილა. **ამიერიდან ფილმების შემქმნელები გახდნენ საბჭოთა მოსამსახურეები, სტუდიების და კინოფაბრიკების საშტატო თანამშრომლები.**

ქვეყნის მასშტაბით კინემატოგრაფიის პირველი რეალური მმართველი ორგანო გახდა სსრკ სახკომსაბჭოსთან შექმნილი **კინოფოტოწარმოების მთავარი სამმართველო** (ГУФК, შეიქმნა 1933 წელს სსრკ სახკომსაბჭოს დაგენილებით). მას დაექვემდებარა დიდი კინოფაბრიკები („მოსფილმი“, „ლენფილმი“, „სოიუზქრონიკა“) და კინოთეატრები, აგრეთვე ექსპორტ-იმპორტის კანტორა „სოიუზინტორგკინო“, რომელიც სამეურნეო ანგარიშზე მუშობდა. მთავარ სამმართველოს ჰქონდა განყოფილებები მოკავშირე რესპუბლიკების სახალხო კომიასარიატებთან, რომელთა საშუალებით ის არა მხოლოდ მართვდა კინოპროცესს, არამედ განახორციელებდა იდეოლოგიურ ფუნქციებსაც – ამტკიცებდა ფილმების წარმოების გეგმებს და აკონტროლებდა მათ შინაარსს. არსებობდა სპეციალური კომისია, რომელიც წინასწარ ნახულობდა ახალ ფილმებს და იღებდა გადაწყვეტილებას ეკრანებზე მათი გამოშვების თაობაზე (ეს კინოკომისია არსებობდა ჯერ სკპ (ბ) ცკ-ს ორგბიუროსთან, შემდეგ პოლიტბიუროსთან). კინემატოგრაფის მართვის სისტემას გადაეცა ყველა დონის კინოგანათლება და სამეცნიერო დაწესებულებები[153].

სამმართველოს პირველმა მმართველმა – ბორის შუმიაცკიმ[154] პირველმა დააყენა (აშშ-ში სამთვიანი მივლინების შემდეგ) ამერიკული გამოცდილების საფუძველზე საბჭოთა კინემატოგრაფის გენერალური რეკონსტრუქციის საკითხი. მას განზრახული ჰქონდა მოეხდინა ტექნიკური და ორგანიზაციული რევოლუცია დარგის მართვაში და შავი ზღვის სანაპიროზე „საბჭოთა ჰოლივუდის“ აშენება, რომელიც წელიწადში 200 ფილმს გამოუშვებდა. მის დროს დაიწყო სამამულო კინოფირის, სტუდიებისთვის ხმის ჩამწერი აპარატურის, კინოქსელისთვის ხმისაღმდგენი აპარატურის წარმოება, ხმოვანი, ფერადი და ფართოეკრანიანი ფირების წარმოებისათვის კინოსტუდიების რეკონსტრუქცია. შუმიაცკი პასუხისმგებელი იყო

[153] იქვე, გვ. 378-379.

[154] ბორის შუმიაცკი – საბჭოთა სახელმწიფო და პარტიული მოღვაწე, დიპლომატი, ჟურნალისტი, სამოქალაქო ომის მონაწილე. 1938 წელს, კონტრრევოლუციურ ტერორისტულ ორგანიზაციაში მონაწილეობის და ჯაშუშობის ბრალდებით დააპატიმრეს და დახვრიტეს.

სტალინისათვის კრემლში გამართულ კინოჩვენებებზე და ახერხებდა ისე მიეწოდებინა ბელადისთვის ფილმები, რომ კინოს საქმისთვის მაქსიმალური სარგებელი მოეტანა. [155]

ამგვარად, კინემატოგრაფმა საბოლოოდ ჰპოვა თავისი ადგილი სახელმწიფო მართვის სისტემაში. მისი საქმიანობის სამეურნეო მაჩვენებლებს გეგმავდა „სსრკ გოსპლანი“ (სსრკ ეკონომიკური დაგეგმვის კომიტეტი) და ამტიკიცებდნენ უმაღლესი მმართველობის ინსტანციები.

ამავე პერიოდში დარგის მმართველობაში მოხდა მორიგი რეორგანიზაცია: 1936 წლის იანვრიდან 1938 წლის მარტამდე კინემატოგრაფს მართავდა სსრკ სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტი. ხოლო 1938 წლის 23 მარტიდან, მთავრობის დადგენილებით, სსრკ სახკომსაბჭოსთან შეიქმნა **კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი** (КДК, კსკ), რომელმაც რსფსრ სახკომსაბჭოსთან არსებული სამმართველოების ფუნქციებიც შეითავსა**.** **მოკავშირე** და ავტონომიური **რესპუბლიკების** სახკომსაბჭოებთან და სამხარეო და საოლქო აღმასკომებთან შეიქმნა **კინოფიკაციის სამართველოები** (როგორც კსკ-ს ორგანო), ხოლო ადრე არსებული სამმართველოები შეერწყა ახალშექმნილ სამმართველოებს[156]. კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი გახდა ცენტრი, რომლის ხელში იყო ხელმძღვანელობა და კონტროლი რეპერტუარზე, რეკლამაზე, პროექტების დამტკიცებაზე, აგრეთვე კადრების მომზადება და განაწილება.

დიდმა სამამულო ომმა მკვეთრად გააძლიერა სახელმწიფო მართვის ყველა დარგის მილიტარიზაცია, რაც მძიმედ აისახა ფილმების წარმოებაზე. კინემატოგრაფიის კომიტეტის მთავარი ფუნქცია ომის პირველ თვეებში იყო სტუდიების ევაკუაცია ქვეყნის აღმოსავლეთ რეგიონებში[157].

1946 წლის 20 მარტს კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი გარდაიქმნა **სსრკ კინემატოგრაფიის საკავშირო-რესპუბლიკურ სამინისტროდ.** აქედან მოყოლებული, დარგის მართვაში არაერთი ცვლილება მოხდა: ნიკიტა ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ ათწლეულში (1953 წლის მარტი – 1963 წლის მარტი) კინემატოგრაფია სსრკ კულტურის სამინისტროს სტრუქტურული დანაყოფი გახდა. ერთიანი კინოპროცესის შემადგენელი ნაწილები გაბნეული იყო სამინისტროს სხვადასხვა განყოფილებებში, კინემატოგრაფის მართვა ფორმალური იყო და ცენზურულ აკრძალვებამდე დაიყვანებოდა. სკკპ XX ყრილობაზე „პიროვნების კულტის“ დაგმობის შემდეგ,

---

[155] «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат», დასახ. ნაშრ., გვ. 398, გვ. 405, გვ. 445.

[156] იქვე, გვ. 387-388.

[157] 1941 წლის სექტენბერში ალმა-ატაში შეიქმნა ცენტრალური გაერთიანებული კინოსტუდია (ЦОКС), სადაც საბჭოთა კინოს საუკეთესო ოსტატები მუშაობდნენ. კინოსტუდიების დაბრუნება დაიწყო 1943 წელს, მაგრამ ომით მიყენებული ზიანი კიდევ მრავალი წლის განმავლობაში იგრძნობოდა.

იდეოლოგიური წნეხი შესუსტდა, გაუქმდა ზოგიერთი ცენზურული აკრძალვა. მაგრამ მოჩვენებითი თავისუფლება ხანმოკლე აღმოჩნდა და 1962 წელს მკაცრი იდეოლოგიური კონტროლის აღდგენის პირველი ნიშნები გაჩნდა.

1961 წელს დაიწყო კინემატოგრაფისტთა მოძრაობა კინემატოგრაფის მართვის რეფორმისთვის. მათი მცდელობით 1963 წლის 23 მარტს შეიქმნა სსრკ მინისტრთა საბჭოს დაქვემდებარებული **კინემატოგრაფიის საკავშირო-რესპუბლიკური სახელმწიფო კომიტეტი (გოსკინო, Госкино)**[158].

„გოსკინო“ განიხილავდა და ამტკიცებდა სცენარებს და ფილმების წარმოების თემატურ გეგმებს, განსაზღვრავდა ტირაჟს და განახორციელებდა ფილმების ასლების ბეჭდვას, ადგენდა მთელი ქვეყნის მასშტაბით ფილმების გაქირავების განრიგს. სსრკ ფინანსთა სამინისტროსთან ერთად კომიტეტი ამტიკიცებდა ფასს ბილეთებზე და საბითუმო ფასებს ფილმების ასლებზე. გამოსცემდა ჟურნალებს და ა. შ. მას ექვემდებარებოდნენ საკავშირო გაერთიანებები „სოვექსპორტფილმი“, „სოვკინოფილმი“, საწარმოო გაერთიანება „კოპირფილმი“, სამეცნიერო-საწარმოო გაერთიანება „ეკრანი“, სცენარისტთა და რეჟისორთა ორწლიანი კურსები, საერთშორისო კინოფესტივალებისა და გამოფენების დირექცია, სსრკ გოსფილმოფონდი (ფილმების სახელმწიფო არქივი).

1960-იანი წლების შუა ხანა – ხრუშჩოვის „ოტტეპელიდან“ ბრეჟნევის „უძრაობის ხანაზე“ გადასვლის პერიოდი. ამ დროს მნიშვნელოვნად გამკაცრდა არა მხოლოდ კანონმდებლობა, არამედ კინემატოგრაფის ხელმძღვანელობის ყოველდღიური პრაქტიკა: აკრძალვების განშტოებული სისტემა, მართვაში უფრო დიდ როლს ასრულებენ არა სახელმწიფო, არამედ პარტიული ორგანოები – სკკპ ცკ-ს სამდივნო და მაპროფილებელი განყოფილებები. ამ პერიოდში სსრკ-ში იყო ძირეული ეკონომიკური რეფორმის გატარების მცდელობა: სამეურნეო ანგარიშზე გადასვლა, შრომის შედეგების მიხედვით მატერიალური დაინტერესება და ა. შ., მაგრამ ეს ამაოცანა ვერ გადაწყდა, ვინაიდან ცხადი გახდა, რომ მეურნეობის ახალ, დინამიკურ სტრუქტურაში ძველი საბჭოთა და პარტიული აპარატი ვერ ჩაეწერებოდა. ამიტომ სერიოზული ცვლილებები ვერც კინემატოგრაფში მოხდა.

„უძრაობა“ ახალისებდა ბიუროკრატიულ რეფორმებს, რომლებიც ქმნიდნენ მოჩვენებითი წინსვლის ილუზიას. 1972 წლის 22 აგვისტოს სკკპ ცკ-მა მიიღო დადგენილება „საბჭოთა კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარების ზომების შესახებ“, რომლის საფუძველზე მომდევნო წელს მთავრობამ მიიღო ახალი დებულება – **„მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო**

[158] «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат», დასახ. ნაშრ., გვ. 1056.

**კომიტეტის შესახებ“ (სსრკ გოსკინო, Госкино СССР)“.** შემოქმედებითი განყოფილება დაიყო თემატურ ჯგუფებად: ისტორიულ-რევოლუციური ფილმების, სამხედრო-პატრიოტული ფილმების, თანამედროვე ფილმების, მხატვრული პუბლიცისტიკის, საბავშვო ფილმების, მუსიკალური და კომედიური ფილმების, უცხოეთის ქვეყნებთან ერთობლივი ფილმების.[159] 1978 წელს „გოსკინო“ გამოეყო მინისტრთა საბჭოს და შეინარჩუნა თავისი ფუნქციები, ხოლო თემატურ ჯგუფებს კვლავ მხატვრული, დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს განყოფილებების სტატუსი დაუბრუნდა. უწყებას კვლავ პარტიული ნიშნით შერჩეული პირები (კომკავშირული და პარტიული მუშაკები) ხელმძღვანელობდნენ. გრძელდებოდა ფილმების „თაროზე“ შემოდების ან ეკრანებზე შეზღუდული ტირაჟით გამოშვების პრაქტიკა (რაც ამ ფილმებს ფართო მაყურებლისათვის ხელმიუწვდომელს ხდიდა).

გეგმიური ეკონომიკის პირობებში საბჭოთა კინემატოგრაფიის მართვის სისტემა ეფექტურად მუშაობდა იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო იდეოლოგიისა და ეკონომიკის მოთხოვნილებებს შორის ლავირების პირობებში. გოსკინოს მიერ დამტკიცებულ სტუდიების თემატურ გეგმას განიხილავდა „გოსპლანი“ (სსრკ ეკონომიკური დაგეგმვის კომიტეტი) და ფინანსთა სამინისტრო, სადაც ადგენდნენ ლიმიტს ფილმების წარმოებაზე. საშუალოდ კინო ყოველწლიურად იღებდა 100 მილიონამდე რუბლს საბანკო სესხის სახით. სტუდიების ფილმებს ყიდულობდა „გოსკინოპროკატი“ (სახელმწიფო კინოგაქირავება), რომელიც, თავის მხრივ, მიჰყიდდა მათ კინოთეატრებს, ხოლო გაყიდული ბილეთებიდან მიღებული შემოსავალი უბრუნდებოდა ბანკს. 1960-80-იან წლებში გაქირავებიდან მიღებული შემოსავალი შეადგენდა 1 მილიარდ რუბლს წელიწადში (4 მილიარდი მაყურებელი, ბილეთის საშუალო ფასი – 22,5 კაპიკი). ეს საკმარისი იყო საბანკო კრედიტის დასაფარად, ფილმების ტირაჟირების და წარმოების ხარჯებისთვის (მათ შორის ისეთი ძვირადღირებული ფილმების გადასაღებად, როგორიცაა „ომი და მშვიდობა“ (1967, რეჟისორი სერგეი ბონდარჩუკი), „განთავისუფლება“ (1972, რეჟისორი იური ოზეროვი), ყოველწლიურად (1976-დან) 30 სარეჟისორო დებიუტის დასაფინანსებლად (უპირატესად „მოსფილმის“ გაერთიანება „დებიუტში“). ზარალი იფარებოდა ლათინურამერიკული და ინდური მელოდრამების გაქირავებით. სისტემა არსებობის საშუალებას აძლევდა მოკავშირე რესპუბლიკების, პრინციპში, არარენტაბელურ ეროვნულ კინემატოგრაფიებს და ტოვებდა ნიშას **„საავტორო“** („არასამაყურებლო“) კინოსთვის. თუმცა საბოლოო ინსტანციად ფილმების მიღების დროს კვლავ რჩებოდა პარტიის ცკ და პოლიტბიუროს წევრები.[160]

[159] იქვე, გვ. 1221.
[160] იქვე, გვ. 1197-1198.

სსრკ კინემატოგრაფიის მატერიალურ ტექნიკურ ბაზას 1970-იან – 1980-ინა წლებში შეადგენდა: 42 კინოსტუდია, სადაც ყოველწლიურად აწარმოებდნენ 130 მხატვრულ, თითქმის 100 სატელევიზიო და დახლოებით 1400 დოკუმენტურ, სამეცნიერო-პოპულარულ და სასწავლო ფილმს; კინოასლების გადამღები 7 ფაბრიკა; 158 კინოგამქირავებელი ორგანიზაცია; 155 ათასი კინოდანადგარი, გარდა ამისა იყო ფირის მწარმოებელი ქარხნები, 12 ფაბრიკა აწარმოებდა ავეჯს კინოთეატრებისთვის და ა. შ.[161]

ე. წ. „პერესტროიკას“ „სსრკ გოსკინო“ დასუსტებული შეხვდა. მთავარ კინემატოგრაფიულ უწყებაში კინემატოგრაფისტები ხედავდნენ „იდეოლოგიურ ცერბერს“. ამიტომ 1986 წლის კინემტოგრაფისტთა ყრილობაზე მთავარი დარტყმის ობიექტი სწორედ „გოსკინო“ გახდა. ყრილობის მონაწილეთა ნაწილი „გოსკინოს“ გაუქმებას მოითხოცდა, ნაწილი კი – მის სათავეში „თავისიანის“ დანიშვნას. შეიქმნა საბჭოთა კინოს ახალი „საბაზისო მოდელის“ პროექტი, რომელიც საბჭოთა კინემატოგრაფიის რადიკალურ რეფორმას გულისხმობდა. 1989 წელს სსრკ მინისტრთა საბჭომ მიიღო დაგენილება № 1003 „საბჭოთა კინემატოგრაფიის შემოქმედებითი, ორგანოიზაციული და ეკონომიკური გარდაქმნის შესახებ“[162], მაგრამ ქმედითი ზომების გატარებას „გოსკინოს“ ხელმძღვანელობა აჭიანურებდა. დადგა შემოქმედებითი თავისუფლების ხანა, როდესაც **ჩინოვნიკური კონტროლი მოისპო, მაგრამ ბაზრის კონტროლი ჯერ არ არსებობდა**. ლიბერალთა იდეალიზმმა ჩამოყალიბებული ადმინისტაციული სტრუქტურა ვერ შეარყია. კინოს ორგანიზაციის ახალი მოდელი მინავლებული საბჭოთა სახელმწიფოებრიობის პირობებში სიცოცხლისუნარიანი ვერ აღმოჩნდა.

ამგვარად, ბოლშვიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ ქართული კინო ზემოთ აღწერილი საბჭოთა კინოს მკაცრად ცენტრალიზებული ავტორიტარული სისტემის ნაწილი გახდა და 70 წლის განმავლობაში, სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე, კინოწარმოებისა და კინოპროცესის მართვის რამდენიმე მოდელის პირობებში მოუხდა განვითრება: 20-იან წლებში ეს იყო „ნეპის“ დროინდელი საბაზრო მოდელი, 1930-იანი – 1950-იან წლებში – ავტორიტარულ-ბიუროკრატიული მოდელი; 1950-იანი წლების ბოლო – 1960-იან წლებში – „ოტტეპელის“ პერიოდის ლიბერალური მოდელი; 1970-იანი წლებში – 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში „უძრაობის“ („ზასტოი“) დროინდელი მოდელი.

---

[161] იქვე, გვ. 1198.

[162] Постановление Совета министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии” от 18 ноября 1989 г. № 1003. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_16025.htm (მოძიებულია 02.11.2017).

ისევე როგორც სსრკ-ს შემადგენლობაში შემავალი ყველა რესპუბლიკის კინემატოგრაფია, ქართული კინო პარტიული დადგენილებებით და განკარგულებებით იმართებოდა და ცენტრალიზებული საკავშირო ბიუჯეტიდან ფინანსდებოდა. გარანტირებული წლიური ბიუჯეტი (ცენტრალური და ადგილობრივი) უზრუნველყოფდა წარმოების უწყვეტ პროცესს. ქვეყნის მთავარი სტუდია – კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, ყოველწლიურად (1992 წლამდე) აწარმოებდა 8-10 სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს, 6 სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ტელეფილმს (საკავშირო გაერთიანება „ეკრანის“ დაკვეთით) და 7 მოკლემეტრაჟიან ანიმაციურ და 60 დუბლირებულ ფილმს. ადგილობრივი ბიუჯეტიდან ფინანსდებოდა სადებიუტო ფილმების წარმოება (1979-89 წლებში გადაღებული იქნა 41 მოკლე და სრულმეტრაჟიანი ფილმი); ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია აწარმოებდა 40-მდე მოკლემეტრაჟიან ფილმს; სხვადასხვა ჟანრის მხატვრულ და დოკუმენტურ პროდუქციას ქმნიდა მრავალპროფილიანი სატელევიზიო ფილმების სტუდია „ქართული ტელეფილმი“ (1968-2004 წლებში სტუდიაში შეიქმნა 145 მოკლე და სრულმეტრაჟიანი მხატვრული, 447 დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული, 167 მუსიკალური ფილმი, 32 ფილმი სერიალები ციკლიდან „კინომატიანე“, 240 საფონდო სიუჟეტები)[163].

საბჭოური რეჟიმის, მკაცრი ცენზურის პირობებში ქართულმა კინომ შეძლო ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება, განსაკუთრებული ადგილიც მოიპოვა საბჭოთა კინოინდუსტრიაში და გამორჩეული ფენომენის სახით დამკვიდრდა საერთაშორისო კინოსივრცეში. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ კინოწარმოებას თავისი პროდუქციის კომერციული წარმატება ნაკლებ აღელვებდა, ვინაიდან კინოწარმოების გეგმით გათვალისწინებული სუბსიდირება ყველა შემთხვევაში გარანტირებული ჰქონდა.

ზემოთ აღვნიშნეთ და კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ, რომ კინოწარმოების და კინოგაქირავების საბჭოთა მოდელი თავისი კანონებით ცხოვრობდა და მის ეფექტურობას, მნიშვნელოვანწილად, განაპირობებდა საკუთარ ბაზარზე ადგილობრივი კინოპროდუქციის გასაყიდად შექმნილი სასათბურე პირობები (აქ ამერიკული კინოპროდუქცია აკრძალული იყო, ხოლო ევროპული კინოპროდუქცია – მკაცრად რეგლამენტირებული).

საბჭოთა კინო მსოფლიო კინობაზარზე არსებულ კონკურენციაში არ მონაწილეობდა და, შესაბამისად, არც იმ უნარებს ფლობდა, რომელიც დამოუკიდებლობის პირობებში ამ რბოლაში ჩასაბმელად დასჭირდებოდა.

[163] ქართული კინო. 1896-2011. ენციკლოპედიური ლექსიკონი. თბილისი, 2011, გვ. 242-244.

საბჭოთ კავშირის და კინოწარმოების საბჭოთ სისტემის დაშლის შემდეგ, ცენზურისაგან გათავისუფლებულ, მაგრამ „პატრონის" გარეშე დარჩენილ რესპუბლიკურ კინემტოგრაფიებს და მათთან ერთად ქართულ კინოს, ახალ, თავისუფალი ბაზრისა და მკაცრი კონკურენციის პირობებში საკუთარი თავის გადარჩენის ჩვევები არ აღმოაჩნდა.

### 3.3. კინოწარმოება დამოუკიდებელ საქართველოში (1990-2000)

საქართველოში სახელმწიფოებრიობის აღდგენის შემდეგ, 1990-91 წლებში კინოს სისტემაში ჩატარდა რეფორმა, კინოწარმოების მართვისა და კინოგაქირავების მართვის მთავარი ორგანიზაცია გახდა „**საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაცია**“[164] . ეს ორგანიზაცია შეიქმნა 1990 წლის დეკემბერში, საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე, როგორც საბჭოთა კინოსისტემისაგან რადიკალურად განსხვავებული სტრუქტურა – კინოვიდეოინდუსტრიის სახელმწიფო მრავალდარგიანი შემოქმედებით-საწარმოო კომპლექსი, რომელიც ეროვნული მთვარობის მიერ გამოცხადებულ გარდამავალ ეტაპზე განახორციელებდა **კინოს მიმართ სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკას.** მისი შემოქმედებითი პოლიტიკის შემუშავებაში ფართო და აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ საზოგადოებრივი კინოორგანიზაციები. ფილმწარმოების დაფინანსების უმთავრეს წყაროს წარმადგენდა სახელმწიფო დოტაცია. საქმიანობის ძირითადი მიმართულებები იყო: მხატვრული, დოკუმენტური, სამეცნიერო-პოპულარული, ანიმაციური და ვიდეოფილმების შექმნა; კინოთეატრებისა და ვიდეოსალონების ქსელის გაძღოლა; კინო და ვოდეოფილმებით ვაჭრობა და მათი გაქირავება (1991 წლის ბოლოსთვის სსკ ფლობდა საქართველოს კინოქსელის 80%-ს – 2204 კინოთეატრს 290 ათასი დასაჯდომი ადგილით და კინოდანადგარს).

ფილმწარმოების დაფინანსების ახალ სისტემაზე გადასვლისა და დამოუკიდებელი საპროდიუსერო სტუდიების (29 სტუდია) შექმნის შედეგად კინოსტუდია „ქართულმა ფილმი“, როგორც შემოქმედებითი სტუდია, გაუქმდა და მისი საწარმოო ბაზა, საწარმოო კომპლექსის (კინოკომბინატის) სახით, საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაციის ნაწილი გახდა. კინოკომბინატის განკარგულებაში იყო: ადმინისტრაციული ფართობები (6600 კვ. მ.). აკუსტიკურად დამუშავებული 6 კინოგადასაღები პავილიონი (N 1 – 1500 კვ. მ., N 2 – 1050 კვ. მ., N 3

[164] საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაცია (დებულება, ნორმატიული აქტები, დოკუმენტები). თბილისი, 1991 (დაცულია საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესი საბჭოს კინორეფორმის კომისიის თავმჯდომარის, კინორეჟისორ ა. ჟღენტის პირად არქივში).

– 700 კვ. მ., N 4 – 700 კვ. მ., N 5 – 600 კვ.მ., N 6 – 600 კვ. მ.), კინოგადასაღები ტექნიკის საამქრო, ხმის ჩამწერი პავილიონები (3000 კვ. მ.), ფირის დამუშავებისა და სამონტაჟო საამქროები, საავტომობილო პარკი (100-ზე მეტი სხვადასხვა სახის ავტომობილი, მათ შორის 8 – 100 კვტ-იანი ლიხტვაგენი), რეკვიზიტისა და გარდერობის საცავები (აღმოსავლური ნივთების, ტანსაცმლისა და იარაღის კოლექციით) და შესაბამისი წარმოების საამქროები; მდიდარი თავლა და ზოოპარკი. საერთო ფართობი შეადგენდა 39 ჰექტარს (1992 წლისთვის).

„საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაციის“ საერთო ხელმძღვანელობას განახორციელებდა კორპორაციის პრეზიდენტი; შემოქმედებით და სამხატვრო პოლიტიკას განსაზღვრავდა და ფილმწარმოებაზე საკონკურსო წესით დაკვეთებს ანაწილებდა ავტორიტეტულ კინოშემოქმედთაგან შემდგარი სამხატვრო საბჭოები; ეკონომიკურ, სოციალურ, საკადრო და ფინანსურ პოლიტიკას განსაზღვრავდა მასში შემავალი ორგანიზაციებისა და საწარმოების ადმინისტრაციულ ხელმძღვანელთაგან შემდგარი დირექტორთა საბჭო.

სტრუქტურულად „საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაცია“ შედგებოდა დაწესებულებების, ორგანიზაციებისა და საწარმოებისაგან, რომლებსაც ჰქონდათ სრული შემოქმედებითი თავისუფლება და მათსა და საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაციას შორის დადებული ხელშეკრულებით განსაზღვრული ეკონომიკური, სოციალური და ფინანსური დამოკიდებულება.

„საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაციაში“ შემავალი ძირითადი ერთეულები იყო: შემოქმედებითი (პროდიუსერული) სტუდიები, კინოკომბინატი (თავისი საწარმოებით), კინომსახიობთა თეატრი, კინოვიდეოქსელის სისტემა, კინოვიდეოგაქირავებისა და ვაჭრობის სისტემა, კინოკოლეჯი, გაზეთები „ქართული ფილმი“, „ეკრანი“.

როგორც აღვნიშნეთ, „საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაცია“ იყო **გარდამავალი პერიოდის სტრუქტურა** და მასში შემავალი შემოქმედებით-საწარმოო ერთეულების საქმიანობაში ჩადებული იყო თანდათანობითი განსახელმწიფოებრიობის მექანიზმები.

1991-92 წლებში განვითრებული პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ, სახელმწიფო კინოკორპორაცია გაუქმდა (1992 წლის ოქტომბერი), მის ბაზაზე შეიქმნა **კინოკონცერნი „ქართული ფილმი“,** ხოლო 1994 წლიდან კინოკონცერნი „ქართული ფილმი“ დახურული ტიპის სააქციო საზოგადოებად გარდაიქმნა, მის ბალანსზე მოხვდა ქვეყნის მასშტაბით არსებული 95 კინოთეატრი ( რეგიონებში - 77, თბილისში 18). სს „ქართულ ფილმის“ კაპიტალი 3 300 000 მილიონი ამერიკული დოლარით განისაზღვრა (1993.01.04 – 1994.01.04 მონაცემებით). 2000 წლისთვის გატარებული რეფორმის შედეგად სააქციო საზოგადოება 18 შპს-ად დანაწევრდა

(საზოგადოების გაკოტრების შემთხვევაში, სანქციები შპს-ების ქონებაზე რომ არ გავრცელებულიყო, რაც „ეკონომიკურ საიდუმლოდ“ იქნა მონათლული). საბაზრო ეკონომიკის პირობებში არსებობისა და მართვის სფეროში გამოუცდელობამ, მემკვიდრეობით მიღებული ქონების ეფექტურად განკარგვისა და მისი კვლავ კინოწარმოებისთვის გამოყენების სანაცვლოდ, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ უფუნქციოდ დატოვა.

სს სააქციო საზოგადოება „ქართული ფილმის“ ორგანიზაციისა და მართვის პრობლემების შესახების ღია წერილში სტრატეგიულ გამოკვლევათა ცენტრის დირექტორი, სს „ქართული ფილმის“ სამეთვალყურეო საბჭოს თავმჯდომრის მოადგილე ნიკო მელიქიძე წერდა: „საქართველოს ახალ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებას, რაც საქართველოს კინოსისტემის საბჭოთა კავშირის კინოსისტემისაგან დამოუკიდებელ არსებობასთან და საბაზრო ეკონომიკურ გარემოში საკუთარი წესით ფუნქციონირებასთან არის დაკავშირებული, საქართველოს კინო კონცეფტუალურად და ორგანიზაციულად მოუმზადებელი შეხვდა. მეტიც, საქართველოს კინოს მესვეურებს არ აღმოაჩნდათ ამ ახალ პირობებში ეფექტური მოქმედების უნარი; ასევე, არ არსებობს რადიკალური რეფორმის გატარებისათვის აუცილებელი პოლიტიკური ნება. უაღრესად სუსტია ამ ნებაზე საზოგდოებრივ ძალთა ის ზემოქმედება, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს გადაწყვეტილების მიმღებთა არა „კეთილი ნებით“, არამედ პოლიტკური აუცილებლობის მოთხოვნათა შესაბამისი მოქმედება“[165].

სააქციო საზოგადოების შექმნას მოჰყვა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კუთვნილი ქონების, ტერიტორიებისა და ფართების დიდი ნაწილის გასხვისება. გასხვისდა საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული კინოთეატრების უმეტესობა.

ასეთი იყო საქართველოში ეროვნული კინოწარმოების მხარდამჭერი თანამდროვე სახელმწიფო ინსტიტუციის შექმნის წინაპირობები,

### 3.4. თანამედროვე მოდელი: მიღწევები და პრობლემები

XX საუკუნის 90-ანი წლების მეორე ნახევარში ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის კინოწარმოების მართვისა და დაფინანსების კუთხით არსებული გამოცდილების შესწავლის საფუძველზე დღის წესრიგში დადგა ისეთი კანონპროექტის მომზადება, რომელიც დაავალდებულებდა სახელმწიფოს

[165] მელიქიძე ნ., „სააქციო საზოგადოება „ქართული ფილმის“ ორგანოზაციიასა და მართვის პრობლემების შესახებ“ (ღია წერილი), სტრატეგიულ გამოკვლევათა ცენტრი, თბილისი, 2001 (დოკუმენტი დაცულია კინომცოდნე მ. კერესელიძის პირად არქივში).

ფინანსური მხარდაჭერა გაეწია ქართული კინოსათვის და ამასთანავე შექმნიდა იმგვარ სახელმწიფო ინსტიტუციას, რომელიც ახალ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაში ქართველ კინემატოგრაფისტებს დასავლეთის პროდიუსერებთან, კინოფონდებთან და სხვადასხვა საერთაშორისო კინოსტრუქტურებთან ურთიერთობის შესაძლებლობას მისცემდა.

2000 წლის 5 დეკემბერს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის შესახებ“, რასაც წინ უძღოდა კინემატოგრაფისტთა წრეში ხანგრლივი და ცხარე დებატები[166].

ამ კანონის საფუძველაზე, 2001 წლის აპრილში შეიქმნა **„საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი“** (კინოცენტრი), როგორც საქართველოს კულტურის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი. კანონი კინოცენტრს ავალებს კინოს სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის შემუშავებას და განხორციელებას. კინოცენტრის საქმიანობის მიზანია ქართული კინემატოგრაფიის არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან და სხვა წყაროებიდან გამოყოფილი სახსრებით ეროვნული ფილმების წარმოებისა და გავრცელებისათვის, აგრეთვე მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაციის ხელშეწყობა.

ეროვნული კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის კანონის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და საყურადღებო მომენტს წარმოადგენს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან გამოყოფილი სახსრების განაწილება კონკურსის გზით, საექსპერტო კომისიების დასკვნების საფუძველზე. კონკურსზე წარმოდგენილი პროექტის პროდიუსერს ეძლევა შესაძლებლობა მოიპოვოს ფილმის საერთო ბიუჯეტის 75%. ამავე კანონის მე-13 მუხლის თანახმად, განსაკუთრებული მნიშვნელობის პროექტის შემთხვევაში შესაძლებელია სახელმწიფო დაკვეთა განხორციელდეს და ფილმის წარმოება 100%-ით დაფინანსდეს, რის თაობაზეც გადაწყვეტილებას იღებს ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისია[167].

კინოცენტრის ამოცანებია:

- შესაბამისი სამართლებრივი ბაზის შექმნისა და სრულყოფისათვის წინადადებების შემუშავება;

[166] შენგელაია ე., „მოგონებები, წერილები, ინტერვიუ, რეცენზიები“. თბილისი, 2019, გვ. 92.

[167] ქართული კინემატოგრაფია. ნორმატიული აქტების კრებული. თბილისი, 2007, გვ. 11-12.

- კინოს განვითარებისათვის სამეცნიერო, საინფორმაციო, საწარმოო და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სრულყოფა;

- ეროვნული კინოპროდუქციის წარმოების ფინანსური მხარდაჭერა;

- ქართული კინოს დაცვისა და განვითარების მიზნით შესაბამისი სახელმწიფო პროგრამების შემუშვება და რეალიზაცია;

- კინოს ინფრასტრუქტურისა და კინოქსელის განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა;

- საქართველოს ეროვნული კინოარქივის შექმნა;

- კინოგანათლებისა და კინომცოდნეობის განვითარების ხელშეწყობა;

- კინოს დარგში საერთაშორისო კავშირების განვითარება, საერთაშორისო კინოორგანიზაციებში წარმომადგენლობის უზრუნველყოფა;

- კინოფესტივალებისა და სხვა კულტურული ღონისძიებების ჩატარების, აგრეთვე საერთაშორისო კინოფესტივალებში მონაწილეობის ხელშეწყობა.

ქართული კინემატოგრაფის მართვისა და დაფინანსების ახალ (ევროპულ) მოდელზე გადასვლა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ქართული კინოწარმოების აღორძინებისათვის (ამ დროისათვის ქართული კინო გამქრალი იყო მსოფლიოს კინემატოგრაფიული რუკიდან). კინემატიგრაფიის ეროვნული ცენტრის შექმნით დაიწყო ევროპულ კინოსტრუქტურებში ქართული კინოწარმოების ინტეგრაციის პროცესი, ქართული კინო გავიდა საერთშორისო ასპარეზზე.

2011 წელს საქართველო კოპროდუქციის ევროპულ კონვენციას შეუერთდა და „ევრიმაჟის“ 36-ე წევრი ქვეყანა გახდა („ევრიმაჟის“ შესალებლობებსა და მხარდაჭერის ფორმებზე ჩვენ მეორე თავში გვქონდა საუბარი). 2012 წელს წარდგენილი ოთხი პროექტიდან სამმა – აღნიშნული ფონდის დაფინანსება მოიპოვა;

საერთაშორისო სტრუქტურებში გაერთიანებამ, რა თქმა უნდა, ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის ევროპული ფონდებიდან დამატებითი თანხების მოპოვების შესაძლებლობა გააჩინა.

2001 წელს ევროპულმა კომისიამ ჩამოაყალიბა სახელმწიფო მხარდაჭერის შეფასების კრიტერიუმები, ხოლო 2005-2009 წლებში მისი ინიციატივით შემუშავდა „მხარდაჭერის სახელმწიფო გეგმა“ («The State Aid Action Plan»), რომლის მიზანი ევროკავშირის წევრი ქვეყნებისათვის სახელმწიფო დახმარების ფორმების შესწავლა, ანალიზი და დაზუსტება იყო. ევროპული კინობაზრის კვლევის შედეგად, კინოინდუსტრიის განვითარებისათვის მნიშვნელოვან

და აუცილებელ პირობად **არაფინანსური ხელშეწყობის სისტემების** გააქტიურება დასახელდა, პირველ რიგში **საავტორო უფლებების დარეგულირება** და **ახალი მაყურებლის მოსაზიდად კინოფესტივალების გააქტიურება.** საქართველოში ყოველწლიურად 10 საერთაშორისო კინოფესტივალი იმართება, მათ შორის: თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალი, დოკუმენტური ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალი „CinéDOC-Tbilisi“, ბათუმის საავტორო ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალი, ანიმაციური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალები „ნიქოზი“ და „თოფუზი“, სტუდენტური ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალი „ამირანი", ტელეოპერატორების საერთაშორისო კინოფესტივალი „ოქროს თვალი", მართლმადიდებლური ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალი „წმინდა ანდრიას ჯვარი", საერთაშორისო საბავშვო კინოფესტივალები „ჯიფონი“ და „ოქროს პეპელა“. ყოველი მათგანი ნაწილობრივი სახელმწიფო დაფინანსებით სარგებლობს.

უნდა ვაღიაროთ, რომ მიუხედავად სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი გარღვევისა და გარკვეული წარმატებებისა, გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჩამოყალიბებამდე კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის ქართულ სისტემას ბევრი რამ აკლია და, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში განხილულ ქვეყნებთან შედარებით, ის ჯერ ჩანასახოვან მდგომარეობაშია.

მთავარ პრობლემად კვლავაც რჩება უაღრესად მწირი დაფინანსება. მართალია, კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრისთვის გამოყოფილი წლიური ბიუჯეტი ამ 20 წლის მანილზე 10-ჯერ გაიზარდა (2001-05 წლებში ბიუჯეტი 500 000 ლარს შეადგენდა, 2021 წლისთვის 7 000 000 ლარს გადააჭარბა), მაგრამ მზარდი ინფლაცია არ გვაძლევს საშუალებას ვისაუბროთ დაფინანსების მზარდ ტენდენციაზე.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს კინოწარმოების სუბსიდირების პროცესის მიმართ **ნდობის საკითხი**. კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი კარგა ხანია დაბეჯითებით მოითხოვს კონკურსების მიმდინარეობისას მეტ გამჭვირვალობასა და საექსპერტო კომისიის წევრთა მხრიდან პროექტების ხარისხიან ექსპერტიზას (გადაწყვეტილებების არგუმენტირებულ დასაბუთებას). პროექტების დაფინანსება მიუკერძოებლად, მკაფიო კრიტერიუმების საფუძველზე აუცილებელი პირობაა მთავარი მიზნის – ეროვნული კინოს განვითარების ირგვლივ პროფესიულ ძალთა კონსოლიდაციისთვის.

დღემდე გადაუჭრელ პრობლემებად რჩება ისეთი საკითხები, როგორიცაა:

- გაუმართავი საკანონმდებლო ბაზა;

- საავტორო უფლებების დარღვევა და მათი დაცვის მექანიზმების არარსებობა;

- ალტერნატიული დაფინანსების სიმცირე (ფაქტობრივი არარსებობობა).

ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში, ევროკავშირის ქვეყნებში კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის, დაფინანსების საკითხისადმი სხვადასხვა მიდგომების და დაფინანსების წყაროების განხილვისას საკმაოდ ვრცლად ვისაუბრეთ აუცილებელ სახელმწიფო მხარდაჭერაზე, რომელიც საფრანგეთში 1948 წლიდან გამართულად მუშაობს და რომელსაც საფუძვლად უდევს მკაფიო და გამჭვირვალე პრინციპები: შესაბამისი სტრუქტურა მიზნობრივად კრებს მზა ფილმების გაქირავებიდან შემოსულ რესურსს და ანაწილებს პრიორიტეტული ამოცანების განსახორციელებლად. ამოცანათა პრიორიტეტულობას კი განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, ფილმის კომერციული წარმატების მიღწევის სურვილის სტიმულირება (რესურსის კინოში რეინვესტირებისთვის) და მეორე მხრივ შემოქმედებითი ექსპერიმენტისა და სადებიუტო ფილმის განვითარებაზე ზრუნვა. სახელმწიფოს ზრუნვა ასევე გულისხმობს კერძო კაპიტალის მოზიდვას და ინვესტორებისთვის რისკების შემცირებას. ამავე თავში საუბარი გვქონდა აგრეთვე იმის შესახებ, რომ ხელოვნების და მათ შორის, კინემატოგრაფის დაფინანსება ევროპულ სახელმწიფოებში, საბიუჯეტო ურთიერთობების კუთხით პირდაპირპროპორციულია სახელმწიფო მართვის ცენტრალიზაციის ხარისხთან. ბევრ ქვეყანაში საბიუჯეტო დაფინანსების პარალელურად, სახელმწიფო კინოს სფეროს დაფინანსებას **არასაბიუჯეტო ფონდებიდანაც** ახორციელებს და მათი შექმნა კულტურის სფეროს „განსაკუთრებული მოთხოვნებით და ასევე ეროვნული ინტერესებით“ არის ნაკარნახები (მაგალითად, ფინეთში, ნორვეგიაში, ირლანდიაში). ასეთი ფონდები, ტრადიციულად, ეროვნული ლატარეის, ლოტოსა თუ სპორტული ტოტალიზატორებიდან შემოსული სახსრებით ივსება. რაც შეეხება პირდაპირი, სახელმწიფო მხარდაჭერის ფორმას, მისი ყველაზე გავრცელებული მოდელი არის **გრანტი**, რომელის მოპოვება შეუძლია როგორც ორგანიზაციას, ასევე კულტურის სფეროში მოღვაწე ცალკეულ ხელოვანს.

კინოინდუსტრიის დაფინანსებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს **ტელევიზია,** სადაც სახელმწიფოს ჩართულობა უპირველესად კინემატოგრაფისტების და სატელევიზიო კომპანიების ურთიერთობების დარეგულირებაში ვლინდება. ევროკავშირის ყველა ქვეყანაში, როგორც სახელმწიფო, ასევე კომერციული ტელეარხებისთვის განსაზღვრულია დაფინანსების პრინციპები, რასაც საჭიროებისამებრ სახელმწიფო უწევს კოორდინირებას. საფრანგეთი კლასიკური მაგალითია ე.წ. „კონტინენტური მოდელის“, სადაც სახელმწიფო, როგორც საერთო ეროვნულ, ასევე რეგიონალურ დონეზე არა მხოლოდ აფინანსებს კულტურის დაწესებულებებს, არამედ მთელი კულტურული გარემოს ფორმირებას ახდენს. განვითარებული ევროპული ქვეყნების უმეტეს ნაწილში, კულტურის და ხელოვნების სფეროს საბიუჯეტო დაფინანსება უმთავრეს ფორმად რჩება.

ევროკავშირში კულტურისა და შემოქმედებითი სექტორების მთლიანი შიდა პროდუქტი 4.5%-ს, ხოლო სამუშაო ადგილების რაოდენობა 4%-ს აღწევს.

ევროპაში ყოველწლიურად 700-ზე მეტი ფილმი იწარმოება (და ამ მიზნით წელიწადში დაახლოებით 2.5 მილიარდი დოლარის სუბსიდია გამოიყოფა). მათი უმრავლესობა სახელმწიფო დაფინანსებაზეა დამოკიდებული. სუბსიდია წარმოების ხარჯის დაახლოებით 80%-ს ფარავს, აქედან უდიდესი ნაწილი მოდის სახელმწიფოს მფლობელობაში არსებული ტელევიზიებისგან. 700 ევროპული ფილმიდან მხოლოდ 10% შეიძლება იხილონ ქვეყნის ფარგლებს გარეთ, მაგრამ მიუხედავად არარენტაბელობისა, ევროპული კინო სახელმწიფოებრივ მხარდაჭერას არ კარგავს და უფრო მეტიც, მუდმივად ცდილობს იმ მექანიზმების შემუშავებას და დახვეწას, რომელიც კინოინდუსტრიის განვითარებას შეუწყობს ხელს.

ევროპის 29 ქვეყანაში ჩატარებული კვლევის თანახმად, ფილმების წარმატებას მათი ფესტივალებზე მონაწილეობა და მიღებული ჯილდოები უფრო განსაზღვრავს, ვიდრე მაყურებელი. ევროპულ ფილმს არ ჰყავს იმდენი მაყურებელი, რომ საკმარისი შემოსავალი მიიღოს კინოინდუსტრიის შესანარჩუნებლად. როგორც ქართული, ასევე ევროპული ფილმების პროდიუსერები და დისტრიბუტორები სუბსიდიებზე არიან დამოკიდებულნი.

საქართველოში კულტურის სფეროს დაფინანსება ქვეყნის ბიუჯეტის 1% არ აღემატება, ხოლო კინოზე გამოყოფილი თანხა კულტურის სფეროსთვის გამოყოფილი რესურსის 5-6% შორის მერყეობს, რაც არა მხოლოდ ფილმწარმოებას, ასევე კინოგანათლებას, პოპულარიზაციას, გაქირავებას და მემკვიდრეობის დაცვას უნდა მოხმარდეს. 2001-16 წლებში ფილმწარმოებაზე სახელმწიფო ბიუჯეტიდან გახარჯული თანხა 25 406 719 ლარს შეადგენს და ის 15 წლის განმავლობაში როგორც სრულმეტრაჟიან, ასევე მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ, დოკუმენტურ და ანიმაციურ 200-მდე ფილმზე გადანაწილდა, 75%-ანი წილით (შედარებისთვის: თუ საქართველოში სრულმეტრაჟიანი ფილმის საშუალო ბიუჯეტი დაახლოებით ნახევარი მილიონი დოლარია, ევროკავშირის ქვეყნებში საშუალო ბიუჯეტიანი ერთი ფილმის დაფინანსება 5,4 მილიონი დოლარიდან იწყება, ჰოლივუდში კი ერთ ფილმზე გაწეული საშუალო დანახარჯი 20 მილიონი დოლარია, რუსეთში საშუალო ბიუჯეტიანი ფილმის წარმოება 1-დან 3 მილიონ დოლარამდე მერყეობს).

როგორ ნაწილდება სახელმწიფო სუბსიდია რომელმაც სრულმეტრაჟიანი მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების გარდა, მოკლემეტრაჟიანი, ანიმაციური ფილმების და კოპროდუქციის წარმოების ხელშეწყობაც უნდა უზრუნველყოს?

ყოველწლიურად კინოცენტრის მიერ სხვადასხვა კატეგორიაში გამოცხადებული კონკურსის შედეგად გაცემული გრანტები 10 000-დან 500 000 ლარამდე მერყეობს, მაგალითისთვის: მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის წარმოება დაახლოებით 50 000 ლარით ფინანსდება (5 პროექტი); სადიპლომო მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ან ანიმაციური ფილმი 10 000 ლარით; სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი 150 000 ლარით (2 პროექტი); სრულმეტრაჟიანი და მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი 60 000 ლარით (5 პროექტი); სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის (2 პროექტი) და ქართულ-უცხოური ერთობლივი წარმოების სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისა – 500 000 ლარით (1 პროექტი).

2015 წლიდან საქართველოს საგადასახადო კოდექსში შეტანილი ცვლილებების თანახმად კინომწარმოებლები საგადასახადო შეღავათითაც ისარგებლებენ. თუ მანამდე სახელმწიფო ბიუჯეტიდან გამოყოფილი თანხების დაბეგვრა ჯერ კიდევ ფილმის ექსპლუატაციაში შესვლამდე ხდებოდა, რაც კინომწარმოებლებს მოპოვებული დაფინანსების დანიშნულებისამებრ, სრულფასოვნად გამოყენებაში ხელს უშლიდა, ცვლილების თანახმად მოგების გადასახადის გადახდა ფილმის ექსპლუატაციაში შესვლის შემდეგ დაეკისრებათ. მწარმოებელს ასევე ექსპლუატაციაში შესულ ფილმზე, როგორც არამატერიალურ აქტივზე, 100 % -იანი ამორტიზაციის დარიცხვის უფლება ეძლევა. დღეს საქართველოში კინოწარმოება ისევე იბეგრება, როგორც სხვა ნებისმიერი წარმოება, რის გამოც მცირე რესურსის პირობებში სუბსიდიის მნიშვნელოვანი ნაწილი კვლავ გადასახადებში ბრუნდება, რაც მნიშვნელოვნად ამცირებს რესურს. ამასთან, დაფინანსების 75+25% ფორმულის პირობებში, კონკურსში გამარჯვებული პროექტისთვის დამატებითი ფინანსური რესურსის მოძიების სირთულის გამო, მათი განხორციელება, უმეტეს წილად, ერთი საბიუჯეტო წლის განმავლობაში, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. ამას ემატება ეროვნული ფილმწარმოებისთვის დღემდე გადაუჭრელი პრობლემა – ფილმის პოსტპროდუქციის ეტაპის ადგილზე წარმოების შეუძლებლობა, რაც **საშუალო რგოლის სპეციალისტების სიმწირითა და ტექნიკური ბაზის არარსებობით** არის გამოწვეული. ამ ფაქტორის გამო ფილმის ბიუჯეტის 20%-25% ქვეყნის გარეთ იხარჯება.

2016 წელს საქართველოს მთავრობის გადაწყვეტილებით, ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტროსა და კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს თანამშრომლობის შედეგად, სახელმწიფო პროგრამას „აწარმოე საქართველოში“ კიდევ ერთი ახალი – კინოინდუსტრიის წახალისების კომპონენტი დაემატა. პროგრამის „გადაიღე საქართველოში“ მიზანია **საქართველო აღმოსავლეთ ევროპაში მიმზიდველ გადასაღებ ცენტრად იქცეს.** შესაბამისად, ახალი კომპონენტი მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს არა მხოლოდ საქართველოს

პოპულარიზაციას ხელსაყრელი გადასაღები ლოკაციებისა და უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვის თვალსაზრისით, არამედ კოპროდუქციაში ჩართულ ადგილობრივ ფილმმწარმოებლებსაც, ინვესტიციის საქართველოში შემოტანის შემთხვევაში, დამატებითი რესურსის მოპოვების შესაძლებლობას უჩენს. პროგრამის ფარგლებში ამოქმედებული თანხის უკან დაბრუნების მექანიზმი, კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების 25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს. ზემოთ გვქონდა საუბარი, რომ ეს მექანიზმი მრავალ ქვეყანაშია აპრობირებული, ბაზარზე არსებულ მოთხოვნებს ეყრდნობა და საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს განვითარების კუთხით საკმაოდ დიდი პოტენციალი აქვს.

დღეს, საქართველოში არსებული  დამოუკიდებელი სტუდიები აწარმოებენ დამოუკიდებელ პროდუქციას, რომელიც ყოველწლიურად ფინანსდება კინოცენტრის სუბსიდიით, კონკურსის საფუძველზე და ყველა სტუდიას თანაბარი უფლება აქვს მიიღოს ეს სუბსიდია.  თუმცა, გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენს სინამდვილეში კინოინდუსტრიის კონკურენტუნარიანობისთვის, დაფინანსების გაზრდის აუცილებლობასთან ერთად, დღის წესრიგში უნდა  დადგეს რეგიონალური ფონდების შექმნის, **დისტრიბუციის და ჩვენების გაუმართავი სისტემის მოწესრიგების აუცილებლობაც.** საბჭოთა კავშირის რღვევის შემდეგ გაქირავების  მოშლილი  კინოქსელი,  შეუძლებელს ხდის შიდა ბაზარზე გაკეთდეს გათვლა.

ბოლო ათწლეულში წარმოებული ქართული ფილმების ხელმისაწვდომობა ქართული საზოგადოებისთვის შეზღუდულია, ვინაიდან ფილმების ეკრანული ცხოვრება საერთაშორისო ფესტივალებიდან უცხოეთის გაქირავების  ქსელში ინაცვლებს და მხოლოდ ფილმისთვის აქტიური 2-3 წლიანი მოგზაურობის შემდეგ უბრუნდება სამშობლოს. ადგილზე კინოთეატრებში  ჩვენებების შეზღუდული  შესაძლებლობა და სატელევიზიო სივრცეში განთავსების დაბალი ტარიფი აიძულებს ქართველ მწარმოებლებს აქცენტი ქვეყნის გარეთ ბაზარზე გაკეთდეს.

ნიშანდობლივია, რომ  საქართველოში მოქმედი კანონი კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ არ მოიცავს მთელ აუდიოვიზუალურ სექტორს (კინოინდუსტრია არ განიხილება აუდიოვიზუალური ინდუსტრიის ნაწილად, ისე როგორც ეს სხვა ევროპულ ქვეყნებშია) და შესაბამისად ფილმწარმოებაში სატელევიზიო სექტორის მონაწილეობა ნულოვანია, რაც დამატებითი, ხელისშემშლელი ფაქტორია ტელევიზია განხილულ იქნეს ფილმწარმოების ხელშემწყობად.

დღეს ევროპის კონტინენტზე კინო სახელმწიფო პოლიტიკის ნაწილად არის ქცეული და სწორედ ამიტომ სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმები, როგორც ეკონომიკურ, ასევე

სამართლებრივ სიბრტყეში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. შემოქმედებითი ინდუსტრიის განვითარების საერთაშორისო პრაქტიკა ადასტურებს, რომ აუდიოვიზუალურ სექტორზე სათანადო ყურადღების გამოჩენის შემთხვევაში, მას არა მხოლოდ ქვეყნის კულტურის პოპულარიზაცია და გლობალიზაციის პირობებში ეროვნულ იდენტობაზე ზრუნვა, არამედ ქვეყნის ეკონომიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანაც შეუძლია.

როგორც ევროპული ქვეყნების გამოცდილებამ გვაჩვენა, კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გამართული ფუნქციონირებისთვის საჭიროა, რომ ა). სახელმწიფო აცნობიერებდეს კინემატოგრაფის მნიშვნელობას მსოფლიოს წინაშე ქვეყნისა და მისი კულტურის, მისი ხალხის ღირებულებებისა და მისწრაფებების პოზიციონირებისათვის; ბ). განიხილავდეს კინოს, როგორც ეკონომიკის დარგს; გ). ქმნიდეს გამართულ საკანონმდებლო ბაზას, რეგულირებისა და მკაცრი კონტროლის მექანიზმებს.

ქართული კინოს წინაშე არსებული მრავალი პრობლემა მნიშვნელოვანწილად ქვეყნის რთული პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ვითარებით არის განპირობებული და ბუნებრივია, მათ მოგვარებაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ

– ქართული კინოს, როგორც ქართული კულტურის ნაწილის, სტრატეგიული მნიშვნელობა სათანადოდ არ არის გაცნობიერებული ჩვენი საზოგადოების და სახელმწიფოს მიერ;

– არ არის გააზრებული კინოს მნიშვნელობა საზოგადოების ცნობიერების ფორმირებში;

– კინო არ მოიაზრება **ეკონომიკის სფეროდ,** რაც მისი ინდუსტრიად ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ხელისშემშლელი ფაქტორია.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბოლომდე სათანადოდ გააზრებული არ არის კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის, როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის მნიშვნელობა. შესაბამისად დღემდე არ არსებობს ქართული **კინოს განვითარების სტრატეგიული გეგმა**, რომელიც გახდებოდა კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერაზე პასუხისმგებელი ინსტიტუციის გრძელვადიანი სამოქმედო პროგრამა. ამისთვის საჭიროა სახელმწიფოს ნება, კინემატოგრაფისტთა კონსტრუქციული წინადადებებით გამყარებული ინიციატივა და, რა თქმა უნდა, ქვეყნის მდგრადი ეკონომიკური განვითრება და ხელსაყრელი პოლიტიკური და სოციალური გარემო.

## დასკვნა

კინემატოგრაფის არსებობის 125 წლიანი ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბდა კინოწარმოების (კინოსაქმის) ორგანიზების, მართვისა და დაფინანსების ორი მოდელი – ლიბერალური (ამერიკული) და პროტექციონისტული (ევროპული), რომელთაგან ერთმა (ამერიკულმა) კინო თავისუფალ ბაზარზე გაიყვანა და დამოუკიდებლობის მოპოვების საშუალება მისცა, ხოლო მეორე (ევროპულმა) მოდელის პირობებში კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე სახელმწიფოს მხარდაჭერაა.

ორივე მოდელი ისტორიული და პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით ჩამოყალიბდა.

როგორც კვლევამ გვაჩვენა, დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ სწორედ ამ მოდელების მდგრადობა უზრუნველყოფს ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითარებას.

ამასთანავე, როგორც ამერიკული, ისე ევროპული მოდელის შემთხვევაში, მდგრადობისა და სტაბილურობის მექანიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო. დღეს უკვე არავინ დაობს, რომ კულტურას და, შესაბამისად, კინოს, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილს, სახელმწიფო მხარდაჭერა სჭირდება. კინოს მხარს უჭერენ ყველგან, მათ შორის ამერიკაში, ვინაიდან სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია. განსხვავებულია მხოლოდ ამოცანები, კინოსადმი სხვადასხვა მიდგომები და დაფინანსების გზები.

აშშ-ში კინოწარმოება ფუნქციონირებს როგორც ინდუსტრია (ისევე, როგორც მშენებლობა, ენერგეტიკა, სამხედრო მრეწველობა, საავტომობილო მშენებლობა) და მისი წვლილი ქვეყნის ეკონომიკაში უდიდესია. ეს დარგი ქმნის სამუშაო ადგილებს და ყიდის თავის პროდუქციას მთელს მსოფლიოში. კინოფილმებისა და ტელეპროგრამების დისტრიბუცია არის ერთ-ერთი ყველაზე ფასეული ეროვნული კულტურილი და ეკონომიკური რესურსი.

ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ განვლო ჩამოყალიბებისა და განვითარების საინტერესო გზა XIX საუკუნის დასასრულიდან დღემდე, რომელიც სამ ეტაპად არის წარმოდგენილი. პირველი ეტაპის (XIX საუკუნის ბოლოდან – 1915 წლამდე) უმნიშვნელოვანესი მიღწევა იყო კინოს გასვლა ფართო აუდიტორიაზე, რამაც შესაძლებელი გახადა გადასვლა მასობრივ ფილმწარმოებაზე. გაიხსნა „ნიკელოდეონები“ – კინოთეატრები ბილეთის ხელმისაწვდომი ფასით, შემდეგ ამ კინოთეატრების მფლობელებმა – დამოუკიდებელმა მწარმოებლებმა გახსნეს პირველი სტუდიები.

პირველი ეტაპი დაკავშირებულია კინოკომპანიების სწრაფ ზრდასთან, კონკურენციისა და წარმოების მაღალ დონესთან. ჩამოყალიბების გზაზე მყოფ კინომრეწველობაში გაიზარდა მონოპოლიზაციის ტენდენციები, რის შედეგადაც შეიქმნა პირველი კინოტრესტი. დამოუკიდებელ კინოკომპანიებზე ზეწოლის იურიდიულმა მცდელობამ აიძულა ეს უკანასკნელნი ეძებათ მონოპოლიისთვის წინაამდეგობის გაწევის გზები. 1910-იან წლებში „დამოუკიდებლებმა“ აქტიურად განავითარეს კინოწარმოება ქვეყნის სამხრეთში – კალიფორნიაში. ფედერალური სასამართლოს ჩარევის შემდეგ, აგრეთვე მზარდი კონკურენციის გამო, ტრესტმა შეწყვიტა არსებობა. დაიწყო დარგის განვითარების მეორე ეტაპი (1920-1950 წლები) – კლასიკური ჰოლივუდის ხანა, კინოწარმოების მისთვის დამახასიათებელი ეკონომიკური მოდელით (ისტორიაში შევიდა „სტუდიური სისტემის“ სახელით), რომელიც გულისხმობდა „მეიჯორების“ – მსხვილი სტუდიების ინსტიტუტის და წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების ვერტიკალურად ინტეგრირებული სქემის არსებობას. სტუდიებს ჰქონდათ მნიშვნელოვანი რესურსები, ისინი სარგებლობდნენ სახელმწიფო მხარდაჭერით და სრულად აკონტროლებდმემ კინოგაქირავებას და ჩვენებას. კინოწარმოების ამ ეტაპზე მაქსიმალური რენტაბელურობის, ეფექტურობისა და ტექნოლოგიური სიახლის ძიებისას, შემუშავდა კინოწარმოების სხვადასხვა მეთოდები და მოხდა ფილმების შექმნის პროცესის სტანდარტიზაცია, რამაც გავლენა იქონია თვით პროდუქციის მხატვრულ მახასიათებლებზე (სიუჟეტის აგება, თხრობა, სტილი, ჟანრები და სხვა).
XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში – 1948 წელს ვერტიკალური ინტეგრაციის რღვევის და 1950-იანი წლების კრიზისის შემდეგ ამ მოდელმა შეწყვიტა არსებობა. ამერიკული კინოს განვითრების მესამე ეტაპი დაიწყო XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. კრიზისის დაძლევის მცდელობისას ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ შექმნა პრინციპულად ახალი ეკონომიკური მოდელი, რომელიც ეფექტურია დღემდე. იგი გამოირჩევა კონგლომერატების გავლენის გაძლიერებით, დივერსიფიკაციით, ჰოლივუდის კინოს ექსპანსიით მსოფლიოს ბაზრებზე.

კინოწარმოების ევროპული მოდელის ჩამოყალიბებაში, უძველეს კულტურულ ტრადიციებთან ერთად, დიდი როლი შეასრულეს XX საუკუნეში ევროპის ტერიტორიაზე განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა (ტოტალიტარული რეჟიმები, რევოლუციები), ორმა მსოფლიო ომმა, საუკუნის დასასრულის შეიარაღებულმა კონფლიქტებმა და გლობალიზაციის მიერ მოტანილმა გამოწვევებმა.

პირველ მსოფლიო ომამდე როგორც კომერციული წარმატების, ისე კინოენის განვითარების თვალსაზრისით მოწინავე პოზიციაზე იყო საფრანგეთი, რომელმაც დაამტკიცა კინოს ორივე განზომილების – მხატვრულისა და კომერციულის არაწინააღმდეგობრივი განვითარების

შესაძლებლობა. მხატვრული მიღწევებითა და კომერციული წარმატებებით წამყვანი პოზიციები არა მხოლოდ კონტინენტზე, არამედ მსოფლიოში მოიპოვეს ევროპის სხვა ეროვნულმა კინემატოგრაფიებმაც (გერმანია, იტალია, ინგლისი, დანია, შვედეთი), მაგრამ სულ მალე ისინი, საფრანგეთთან ერთად, წააწყდნენ პრობლემას, რომლის დაძლევის მცდელობამ განსაზღვრა კინოწარმოების ევროპული გზის თავისებურება.

პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ წლებში დაიწყო ამერიკული (ჰოლივუდური) კინოს მძლავრი ექსპანსია ევროპის ბაზარზე, რამაც დიდი ზარალი მიაყენა ადგილობრივ კინოწარმოებას. მაგრამ ევროპის კონტინენტზე წინააღმდეგობა გამოიწვია არა იმდენად აშშ-ის მიერ კინობაზრის დაპყრობის პოლიტიკამ, რამდენადაც გარკვეული ესთეტიკური სტანდარტების და იმ კულტურული ფასეულობების დამკვიდრების ტენდენციამ, რომლებსაც ევროპელები არ იზიარებდნენ.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში ევროპული კინემატოგრაფიების თვითგამორკვევის პროცესი მიმდინარეობდა ერთი მხრივ, ეკონომიკურ ინტერესებსა და მხატვრულ ძიებებს შორის ბალანსირების და, მეორე მხრივ, კინოენის უნიფიცირებისკენ მიმართული ჰოლივუდური სტანდარტების დაძლევის პირობებში. კინოენის სტანდარტიზაციას ევროპის ქვეყნები წინ აღუდგნენ საკუთარი კულტურული უნიკალურობის გამომხატველი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებით. კულტურული იდენტობის შენარჩუნებისთვის ბრძოლამ დიდი როლი შეასრულა კინოენის, კინემატოგრაფიული მიმართულებების, კინოსკოლების და საავტორო კინოს ჩამოყალიბებაში.

ამგვარად, კინოწარმოების ევროპული მოდელი შეიქმნა ჰოლივუდთან დაპირისპირებით. ამ მოდელის ფუნქციონირების საფუძველს, ჰოლივუდური პროდუქციის მძლავრი ექსპანსიის პირობებში, სახელმწიფოს მხრიდან ეფექტური მხარდაჭერის მექანიზმების შემუშავება წარმოადგენს. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ სახელმწიფო მხარდაჭერის მოქნილი და ეფექტური მოდელი შექმნა საფრანგეთმა. ის დღეს სამართლიანად ითვლება ყველაზე დამუშავებულ მოდელად მთელ მსოფლიოში, რომელიც ახდენს ეროვნული კინოინდუსტრიის ამა თუ იმ სექტორის სასარგებლოდ შიდა ბაზარზე სახელმწიფო პროტექციონიზმის მრავალგვარი ფორმების დემონსტრირებას. საფრანგეთის მაგალითს, სახელმწიფო მხარდაჭერის ინსტიტუციონალიზაციის კუთხით, XX საუკუნის მეორე ნახევარში მიმართეს ევროპის სხვა ქვეყნებმაც, რომლებმაც შექმნეს საკუთარ რეალიებთან მორგებული მოდელები. თოთოეული ამ მოდელის ფარგლებში სახელმწიფო მხარდაჭერა ხორციელდება ცენრალური და რეგიონული ორგანიზაციების (კინოცენტრი, კინოფონდი, კინოინსტიტუტი, კინოკომისია) მეშვეობით. მოდელების განხილვა ცხადყოფს, რომ

კინოწარმოების განვითარების მყარ ეკონომიკურ საფუძვლებს ქმნის: სახელმწიფო დაფინანსების, შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის, სახელმწიფო პროგრამების შედგენის, საგადასახადო და საკრედიტო შეღავათების არსებობის, კერძო ინვესტიციების მოზიდვის, საბანკო კრედიტების გაცემის, კინოწარმოების ინფრასტრუქტურის და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარების და სხვა მეთოდების უზრუნველყოფა. მთავარი, რაც ამ განსხვავებულ მოდელებს აერთიანებს არის ეროვნული იდენტობის დაცვისა და შენარჩუნების იდეა.

საქართველოში ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ კანონის მიღების შემდეგ საქართველოც ევროპული სისტემის ნაწილი გახდა, თუმცა მხარდაჭერის სისტემა, რომელსაც სახელმწიფო „საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის“ მეშვეობით ახორციელებს, ჯერ კიდევ მოკლებულია გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მექანიზმებს, რაც სხვადასხვა მიზეზებითაა განპირობებული. მათ შორისაა ქვეყნის ეკონომიკური განვითრების დაბალი დონე, პოლიტიკური არასტაბილურობა, სოციალური ფონი და სხვა.

როგორც კვლევამ გვაჩვენა, დღევანდელი პრობლემების მიზეზი ქართული კინოწარმოების განვითარების ისტორიაშიც უნდო ვეძებოთ. მთელი XX საუკუნის განმავლობაში ქართულ კინოს არ მიეცა დამოუკიდებელი კინოწარმოების მოწყობის შესაძლებლობა, ვინაიდან 70 წლის განმავლობაში ის კინოსაქმის ორგანიზების, მართვისა და დაფინანსების სრულიად უნიკალური – საბჭოთა სისტემის ნაწილი იყო. კინოწარმოების და კინოგაქირავების საბჭოთა მოდელი თავისი კანონებით ცხოვრობდა და მის ეფექტურობას, მნიშვნელოვანწილად, განაპირობებდა საკუთარ ბაზარზე ადგილობრივი კინოპროდუქციის გასაყიდად შექმნილი სასათბურე პირობები (აქ ამერიკული კინოპროდუქცია აკრძალული იყო, ხოლო ევროპული კინოპროდუქცია – მკაცრად რეგლამენტირებული). საბჭოთა კინო მსოფლიო კინობაზარზე არსებულ კონკურენციაში არ მონაწილეობდა და, შესაბამისად, არც იმ უნარებს ფლობდა, რომელიც დამოუკიდებლობის პირობებში ამ ბრძოლაში ჩასაბმელად დასჭირდებოდა. საბჭოთა კავშირის და კინოწარმოების საბჭოთა სისტემის დაშლის შემდეგ, ცენზურისგან გათავისუფლებულ, მაგრამ „პატრონის“ გარეშე დარჩენილ ქართულ კინოს (სხვა რესპუბლიკური კინემატოგრაფიების მსაგვსად) მისთვის სრულიად ახალ, თავისუფალი ბაზრისა და მკაცრი კონკურენციის პირობებში საკუთარი სტრატეგიის აგების და თავის გადარჩენის ჩვევები და უნარი არ აღმოაჩნდა.

კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის წინაშე არსებულ პრობლემებს შორის კვლავაც რჩება ისეთი პრობლემები, როგორიცაა უაღრესად მწირი დაფინანსება, კინოწარმოების სუბსიდირების პროცესის მიმართ ნდობის საკითხი, გაუმართავი საკანონმდებლო ბაზა, საავტორო უფლებების

დაცვის მექანიზმების არარსებობა, ალტერნატიული დაფინანსების სიმცირე (ფაქტობრივი არარსებობა, დისტრიბუციის და ჩვენების გაუმართავი სისტემა და სხვა).

როგორც ევროპული ქვეყნების გამოცდილებამ გვაჩვენა, კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გამართული ფუნქციონირებისთვის საჭიროა, რომ ა). სახელმწიფო აცნობიერებდეს კინემატოგრაფის მნიშვნელობას მსოფლიოს წინაშე ქვეყნისა და მისი კულტურის, მისი ხალხის ღირებულებებისა და მისწრაფებების პოზიციონირებისთვის; ბ). განიხილავდეს კინოს, როგორც ეკონომიკის დარგს; გ). ქმნიდეს გამართულ საკანონმდებლო ბაზას, რეგულირებისა და მკაცრი კონტროლის მექანიზმებს.

უნდა შეიქმნას ქართული კინოს განვითარების სტრატეგიული გეგმა, რომელიც კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერაზე პასუხისმგებელი ინსტიტუციისათვის გახდებოდა გრძელვადიანი სამოქმედო პროგრამა. ამისთვის საჭიროა სახელმწიფოს ნება, კინემატოგრაფისტთა კონსტრუქციული წინადადებებით გამყარებული ინიციატივა და, რა თქმა უნდა, ქვეყნის მდგრადი ეკონომიკური განვითარება და ხელსაყრელი პოლიტიკური და სოციალური გარემო.

## გამოყენებული ლიტერატურა

მონოგრაფიები, სამეცნიერო ნარკვევები, ანალიტიკური მოხსენებები,

მიმოხილვითი სტატიები, ინტერვიუები


1. ამირეჯიბი ნ., „გერმანე გოგიტიძე, ქართული კინოს მესვეური“, ალმანახი „კინო“, 1987 N 1.
2. ამირეჯიბი ნ., „სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე“, თბილისი, გამომც. „განათლება“, 1990. — 211 გვ.
3. ანიკაშვილი მ., "ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა და კინოწარმოების პრობლემები", სადისერტაციო ნაშრომი, თბილისი, 2020. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%92%E1%83%93%E1%83%90%20%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90%E1%83%A8%E1%83%95%E1%83%98%E1%83%9A%E1%83%98%20%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%AA%E1%83%98%E1%83%90.pdf (მოძიებულია 20.10.2021).
4. „ახალი ეტაპი – ახალი ამოცანები“ (ინტერვიუ ნანა ჯანელიძესთან), ჟურნალი „ფილმპრინტი“, 1913 N 8.
5. ბოუერი პ., „სახიფათო ბიზნესი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989 N 12.
6. გოგიტიძე, გ., „ქართული კინოს წარსულიდან“, თბილისი, „სა.გა“, 2013.
7. დოლიძე ზ., „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო“, თბილისი, გამომც. „კენტავრი, 2007.
8. დოლიძე ზ., „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. 1930-1960-იანი წლები“, თბილისი, გამომც. „კენტავრი“, 2014
9. „თუ გვინდა, რომ ქართული კინო განვითარდეს“ (ინტერვიუ თამარ ტატიშვილთან), ჟურნალი „ფილმპრინტი“, 2011 N 1.
10. იკაშვილი პ., „გერმანე გოგიტიძე“, ალმანახი „კინო“, 1976.
11. კოვაჩი ს., „და მაინც ვინ არის პროდიუსერი?“ (თარგმანი ინგლისურიდან), ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989 N 12.
12. „კინოხელოვანთ ბიუროკრატების მსახურებად გადაქცევა ემუქრება“, გაზ. „კავკასიონი“, 28-30 აგვისტო, 1996.
13. ჟვანია ნ., „საერთაშორისო პოლიტიკური ეკონომია: სალექციო კურსი სოციალურ მეცნიერებათა მაგისტრატურისათვის“, თბილისი, სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, 2006.

14. ჟვანია გ., ქართული დოკუმენტური კინო“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1990.
15. ჟღენტი ო., „ბათუმი კინოში“, საგამომცემლო პოლიგრაფიული სტუდია, ბათუმი, 2014.
16. „რა ბედი ელის ქართულ კინოს?“. ჟურნალი „ბიზნესი და მენეჯმენტი“ N 3(7), 2005 [ელექტრონული რესურსი]: http://www.aaf.ge/index.php?menu=2&jurn=0&rubr=0&mas=1616 (მოძიებულია 14. 07 2018).
17. ტოსკან დიუ პლანტიე დ., „ნაციონალური კინოს სტრატეგია“, ჟურნალი „ფილმპრინტი“ N 8, 2013.
18. ფელინი ფ., „ფილმის კეთების ფეხდაფეხ“ (თარგმანი იტალიურიდან), „ცელულოიდის ენები“, თბილისი, 2019.
19. ქართული კინოს პრობლემები (მრგვალი მაგიდა). ჟურნალი „ფილმპრინტი“, 2013 N 8.
20. შენგელაია ე., „მოგონებები, წერილები, ინტერვიუ, რეცენზიები“. თბილისი, 2019.
21. ხუციშვილი ზ., "კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა.", სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბილისი, 2017 № 4 (73).
22. ხუციშვილი ზ., "კინოწარმოების ამერიკული მოდელი ისტორიული განვითარების ეტაპები.", სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბილისი, 2018 № 3-4 (76,77).
23. ხუციშვილი ზ., "კინოწარმოების ევროპული გამოცდილება და ქართული კინო.", ევროპა და ქართული კულტურა, XX საუკუნის ხელოვნება, თბილისი, 2020 10-ე ტომი, 204-214გვ.
24. Bondanella P. E., *Italian Cinema: From Neorealism to Present*, The Continuum Publishing Company: New York, 2001.
25. Chapman J., *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*, London: Reaktion Books, 2003.
26. Cucco M., *The promise is great: the blockbuster and the Hollywood economy*. Media, Culture and Society, 31(2), 2009. გვ. 215-230.
27. Elsaesser, Th., *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005 (pdf). [ელექტრონული რესურსი]: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/35109 (მოძიებულია 22.09.2018).
28. Monaco J., *Media Culture*, A Delta Book, 1978.
29. Schatz, Th., *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. London: Faber & Faber, 1998 ©1988.

30. Schatz Th., *The Studio System and Conglomerate Hollywood*. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.blackwellpublishing.com/9781405133876/9781405133876_C01.pdf (მოძიებულია 02.09. 2018).
31. Scitovsky T., *What's Wrong with the Arts Is What's Wrong with Society*, The American Economic Review Vol. 62, No. 1/2 (Mar. 1, 1972), pp. 62-69 [ელექტრონული რესურსი]: http://www.jstor.org/stable/1821525. - (მოძიებულია 20.11.2017).
32. Scott A. J., *Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing* [ელექტრონული რესურსი]: http://www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Scott.pdf (მოძიებულია 14. 07. 2018).
33. Андроникова М., «Сколко лет кино?», Москва, изд. «Искусство», 1968.
34. Антонов А., «Кинобизнес в США и России: стратегия, история и перспективы», «Экономический журнал», № 2 (16), 2009. გვ. 134-142.
35. Базен А., «Что такое кино?», Москва, изд. «Искусство», 1972.
36. Бауман С., «Без центральной власти. Механизм поддержки кино в Германии», журн. «Искусство кино» № 5, 2011; [ელექტრონული რესურსი]: http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 (მოძიებულია 11. 08. 2017).
37. Баумоль У. Дж., «Исполнительские искусства» // Экономическая теория — Москва: Инфра-М, 2004 [ელექტრონული რესურსი]: http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html (მოძიებულია 22.11.2017).
38. Березин О., «Государственный протекционизм: польза или вред?», Журнал «Искусство кино» № 5, 2018.
39. «Господдержка кинематографа в Центральной и Восточной Европе: Венгрия, Болгария, Словакия, Словения», Media Business Reports, [ელექტრონული რესურსი]. https://mrm.ua/ru/article/92 (მოძიებულია 11. 08. 2017).
40. «Господдержка кинематографа в Центральной и Восточной Европе: Румыния, Польша, Чехия», Media Business Reports, [ელექტრონული რესურსი]: https://mrm.ua/ru/article/86 (მოძიებულია 11. 08. 2017).
41. Гэблер Н.,» Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд» (Neal Gabler N., An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Crown, 1988), Перевод с англ., журнал «Искусство кино», 1999 №№ 8-12.

42. Дондурей Д., «Копродукция. Российский опыт», журнал «Искусство кино» 2000, № 4, ელექტრონული რესურსი]: http://kinoart.ru/archive/2000/04/n4-article24 (მოძიებულია 23.03. 2018).
43. Дьяков А., «Государственные деньги: Как поддерживают национальное кино. Европейская прелюдия и Франция». [ელექტრონული რესურსი]: http://cinemaplex.ru/2015/09/16/gosudarstvennye-dengi.html (მოძიებულია 02.11. 2017).
44. Дьяков А., «Государственные деньги: Как поддерживают национальное кино. Великобоитания, Германия, США, Китай. [ელექტრონული რესურსი]: https://cinemaplex.ru/2015/09/18/gosudarstvo-support-part-2.html (მოძიებულია 02.11. 2017).
45. Жанкола Ж.-П., «Кино Франции. Пятая Республика (1958-1978)». (Jean-Pierre Jeancolas, Le Cinema des Français: La V Republique. 1958-1978), Перевод с франц., Москва, изд. «Радуга», 1984. – 406 с.
46. Иванова В., Хамитова В., «Совершенствование системы государственной поддержки РФ на примере опыта США» // онтернет-журнало «Экономические исследования», № 3 (12), 2012. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.erce.ru/internet-magazine/magazine/31/486/ (მოძიებულია 09.12.2017).
47. «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат» (авторы: Фомин В., Гращенкова И., Косинова М., Зиборова О.), Москва, ВГИК, 2012 pdf. – 2759 с.
48. История Советского кино 1917-1967 г.г. в 4-х томах. Москва изд. «Искусство», 1969.
49. Калабихина Е., «Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации», Москва, 2017. — 169 с.
50. Кино Веоикобритании, Сборник статей, изд. «Искусство», Москва, 1970. — 322 с.
51. Ковтонюк Ф., «Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России». «Экономический журнал» # 5 (41), Москва, 2016. [ელექტრონული რესურსი]: http://economicarggu.ru/2016_1/41.pdf (მოძიებულია 08.12.2017).
52. Ковтонюк Ф., «Американская киноиндустрия в период первой мировой войны», Вестник Московского Университета сер.6, Экономика, 2016 № 5.
53. Кокарев И., «Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России». Учеб. пособие - 2-е изд., перераб., изд. «Аспект Пресс», Москва, 2009. – 344с.
54. Комаров С., «История зарубежного кино». изд. «Искусство», Москва, 1965. — 416 с.

55. Коноплев Б., «Производство кинофильмов», изд. Искусство, Москва, 1962. – 398 с.
56. Косинова М., «Институт кинопродюсирования России как феномен отечественной культуры», Москва, 2005 [ელექტრონული რესურსი]: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01002747512.pdf (მოძიებულია 16. 09. 2019).
57. Коуз Р., «Маяк в экономической теории», 1974 [ელექტრონული რესურსი]: http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/ _ (მოძიებულია 22.11.2017).
58. Кракауер З., «От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино», Москва, изд. Искусство, 1977. — 320 с.
59. Механизм поддержки кино в Германии [ელექტრონული რესურსი]: http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 (მოძიებულია 19.11.2017).
60. Монтегю А., «Мир Фильма», изд. «Искусство», Ленинград, 1969. – 278 с.
61. Музычук В., «Должно ли государство финансировать культуру?», Москва, Институт Экономики РАН [ელექტრონული რესურსი]: https://inecon.org/docs/Muzychuk_paper.pdf (მოძიებულია 22.10.2017).
62. Некрасова Е., «Что стоит за копродукцией?» журнал «Искусство кино» 2012, №7 [ელექტრონული რესურსი]: http://kinoart.ru/archive/2012/07/chto-stoit-za-koproduktsiej _ (მოძიებულია 23.03.2018).
63. «Польский институт киноискусства отмечает 10-летие» [ელექტრონული რესურსი]: http://www.thenews.pl/1/249/Artykul/197550 (მოძიებულია 10.12.2017 ).
64. Роднянский А., «Выходит продюсер», Москва, изд. «Манн, Иванов и Фербер», 2016. — 420 с.
65. Садуль Ж., «История киноискусства от его зарождения до наших дней», изд. «Искусство», Москва, 1957. – 462 с.
66. Садуль Ж., «Всеобщая история кино», Том 1, Москва, изд. «Искусство», 1958. — 549 с.
67. Садуль Ж., «Всеобщая история кино», Том 2, Москва, изд. «Искусство», 1958. — 522 с.
68. Садуль Ж., «Всеобщая история кино», Том 3, Москва, изд. «Искусство», 1961. — 625 с.
69. Сальвемини С., Делместри Дж., «Управление в киноиндустрии: альтернатива Голливуду?» журнал Арт-менеджер № 2 (5) 2003 [ელექტრონული რესურსი]: http://www.artmanager.ru/articles/science/122-002.html ( მოძიებულია 24.11.2017).
70. Самутина. Н., «Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»)» [ელექტრონული რესურსი]: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216435450/WP6_2003_05.pdf (მოძიებულია 23.09.2017).

71. Сельянов С., «Любой радикальный фильм требует особой веры в себя» [ელექტრონული რესურსი]: http://life.pravda.com.ua/society/4b0ea17e72f71/ _ (მოძიებულია 24.11.2017);
72. Сластушинская М., «Государственная поддержка кинотелепроизводства в Финляндии как инструмент укрепления национальной идентичности», Москва, 2007. — 187 с.
73. Теплиц Е., «История киноискусства (1895-1927)», т.т. I-II, Москва, изд. «Прогресс», 1968. – 334с.
74. Тоскан дю Плантье Д., «Против течения» (перевод с фрац. А. Брагинского), журнал «Искусство кино», 1998 № 3.
75. «Финансирование киноиндустрии – опыт Европы» [ელექტრონული რესურსი]: http://www.studio videoton.ru/Theory/opitevropa.html - (მოძიებულია 17. 11. 2017).
76. «Финансовые аспекты кинобизнеса. Ситуация в Германии» [ელექტრონული რესურსი]: http://mrm.ua/ru/article/155 _ (მოძიებულია 19.11.2017).
77. Флиер А., «Культура как фактор национальной безопасности», журнал «Обшественные науки и современность», 1998 №3 с. 181-187 [ელექტრონული რესურსი]: http://ecsocman.hse.ru/data/576/426/1218/017Flier. pdf (მოძიებულია 17. 10 2017).
78. Чудакова А., «Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития». [ელექტრონული რესურსი]: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-ponyatiya-mezhdunarodnogo-sovmestnogo-kinoproizvodstva-i-predposylki-ego-razvitiya (მოძიებულია 10. 12. 2017).
79. Шапрон Ж., «Скромное обаяние французской модели» [ელექტრონული რესურსი]: https://iz.ru/610819/zhoel-shapron/kino-dlia-vsekh (მოძიებულია 22. 09. 2017).
80. Шапрон Ж., Жессати П., «Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа» ( Пер. с фр. Беляк А., Шапрон Ж.), Москва, «КоЛибри», «Азбука-Аттикус», 2011. — 96с.
81. Шапрон Ж., Жессати П., «Французский кинотеатр – аншлаг длиною в век» (Пер. с французского Беляк А. и Шапрон Ж.) Москва., «КоЛибри», «Азбука-Аттикус», 2016. — 223 с.
82. Шатерникова М., «Искусство» кинобизнеса», журнал «Киноведческие записки», 1989 № № 4, 6, 8.
83. Шори, К., «Государство не вмешивается», журн. «Искусство кино», 2013, № 6.
84. Шори, К., «В основе израильского кино всегда лежат личные истории» [ელექტრონული რესურსი]: http://jewishnews.com.ua/culture/katriel-shori-v-osnove-izrailskogo-kino-vsegda-lezhat-lichnyie-istorii _ (მოძიებულია 10. 12. 2017).

85. Эпштейн Э., «Экономика Голливуда: На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия» (Пер. с англ.), Москва, «Альпина Паблишерз», 2011. – 212 с.

ენციკლოპედიები, საინფორმაციო ცნობარები

86. ქართული კინო. 1896-2011. ენციკლოპედიური ლექსიკონი. (ავტ. და შემდგ. მ. კერესელიძე), თბილისი, 2011.
87. *მოხელის სამაგიდო ლექსიკონი / გაეროს განვითარების პროგრამა. (შემდგ. ს. ურიდია და სხვ.; რედ.: ვ. გურგენიძე), თბილისი., 2004 – 483 გვ.*
88. *Кинематограф зарубежных стран. Справочно-информационный сборник. Научно-исследовательский институт киноискусства. Москва, 1996. – 212 с.*

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის კვლევები

89. კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, ACT Marketing&Research Consulting, თბილისი, თებერვალი, 2009.
90. ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა. საბოლოო ანგარიში, BOP Consulting, თბილისი, აპრილი 2009.
91. ქართულ ფილმებში პროდუქციის/მომსახურების განთავსების პრაქტიკა. ACT Research, თბილისი, აპრილი, 2010.
92. საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა. საბოლოო ანგარიში, BOP Consulting, თბილისი, მარტი 2012.

ნორმატიული აქტები

93. ქართული კინემატოგრაფია. ნორმატიული აქტების კრებული. თბილისი, 2007
94. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. ნორმატიული აქტები. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.gnfc.ge/ნორმატიული აქტები/ (მოძიებულია 22. 07. 2018)

95. Постановление Совета министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии” от 18 ноября 1989 г. № 1003. [ელექტრონული რესურსი]: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_16025.htm (მოძიებულია 02.11.2017).

ორგანიზაციების საიტები

96. The British Film Institute [ელექტრონული რესურსი]: http://www.bfi.org.uk/
97. The British Academy of Film and Television Arts [ელექტრონული რესურსი]: http://www.bafta.org
98. The Film Foundation [ელექტრონული რესურსი]: http://www.film-foundation.org/common/11004/default.cfm?clientID=11004&thispage=homepage
99. Centre national du cinema et de l`image animée [ელექტრონული რესურსი]: http://www.cnc.fr/web/en/index?p_p_auth=XkR7gtZZ&p_p_id=3&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_3_struts_action=%2Fsearch%2Fsearch
100. Eesti Filmi Instituut, https://www.filmi.ee/instituut
101. European commission. Assessing State Aid For Films And Other Audiovisual Works: [ელ.რესურსი]: http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_en.pdf.
102. The Finnish Film Foundation [ელექტრონული რესურსი]: http://ses.fi/en/the-foundation/introduction/
103. Film Promotion Act [ელექტრონული რესურსი]: http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Film_promotion_act_and_decree.pdf
104. Arts Promotion Centre Finland [ელექტრონული რესურსი]: http://www.taike.fi/en/web/elokuvataide/cinema
105. New Norwegian Regulations on Audiovisual Support [ელექტრონული რესურსი]: http://merlin.obs.coe.int/iris/2010/4/article35.en.html
106. Swedish Film Institute [ელექტრონული რესურსი]: http://www.efp-online.com/en/members/208/Sweden/Swedish-Film-Institute; http://www.sfi.se/en-GB/Our-grants/Regional-film-activities/