საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

კინომცოდნეობის მიმართულება

სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - კინომცოდნეობა

„ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში“

მაგდა ანიკაშვილი

ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა და კინოწარმოების პრობლემები

სადისერტაციო ნაშრომი

წარდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის (კინომცოდნეობა) დოქტორის

აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ლელა ოჩიაური

თბილისი

2020

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის მიმართულება

სადოქტორო პროგრამა:

ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - კინომცოდნეობა ,,ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში“

ქვედარგის კოდი: 100702

ავტორის ხელმოწერა _____

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით მაგდა ანიკაშვილის სადისერტაციო ნაშრომს ,,ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა და კინოწარმოების პრობლემები“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნებათმცოდნეობის (კინომცოდნეობა) დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელი:

ლელა ოჩიაური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები:

ნანა დოლიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ნინო სანადირაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის 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 მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

მაგდა ანიკაშვილი

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.edu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author's e-mail address:

anikashvilimagda@gmail.com

ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა და კინოწარმოების პრობლემები

რეზიუმე

თანამედროვე კინოხელოვნებაზე მსჯელობა შეუძლებელია მხოლოდ შემოქმედებითი ფაქტორების გათვალისწინებით. კინო ინდუსტრიაა, რომელიც წარმოადგენს ქვეყნის ეკონომიკის შემადგენელ ნაწილს. შესაბამისად, მის განვითარებაზე დიდ გავლენას ახდენს ეკონომიკური პროცესი და ამ სფეროში მოქმედი საგადასახადო თუ სხვა ტიპის რეგულაციები. ეროვნული პროდუქციის გავრცელება საზღვარგარეთის ბაზარზე ეფექტს ახდენს ტურიზმზე და მონაწილეობს ქვეყნის საერთაშორისო იმიჯის ფორმირებასა და გლობალურ პოზიციონირებაში. კინემატოგრაფი მნიშვნელოვანი თემაა სახელმწიფოთაშორის ურთიერთობებში და ხშირად ამ დონეზე მიღწეული შეთანხმებები დიდ შესაძლებლობებს აჩენს სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფისტების თანამშრომლობისთვის.

კინოხელოვნება მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული პოლიტიკურ ფაქტორებზე. არაერთი მაგალითი გვაქვს წარსულში, როდესაც ამა თუ იმ ქვეყნის ავტორიტარული ხელისუფლება აყალიბებდა კინემატოგრაფის სახეს. აქცევდა მას ცენზურის წნეხის ქვეშ და იყენებდა პროპაგანდის ინსტრუმენტად. თუმცა, ნაკლები გავლენა კინოზე არც დემოკრატიული მთავრობების გადაწყვეტილებებს აქვთ.

კინო ეროვნული კულტურის ნაწილია და ემორჩილება სახელმწიფოს განსაზღვრულ, კულტურის ოფიციალურ პოლიტიკას. განსაკუთრებით იმ შემთხვევებში, როდესაც კინოწარმოების დაფინანსების მნიშვნელოვან წყაროს ამა თუ იმ ქვეყნის ბიუჯეტი წარმოადგენს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეროვნული კინოს განვითარებაზე გავლენას ახდენს განათლების სისტემა და მისი შესაბამისობა კინოსექტორის საჭიროებებთან. ტექნოლოგიური

პროგრესი, როგორც კინოხელოვნების შექმნის ერთ-ერთი მთავარი განმაპირობებელი, დღესაც მუდმივად აკორექტირებს წარმოების პროცესს. შესაბამისად, ინფრასტრუქტურის, ინდუსტრიის ტექნიკური შესაძლებლობებისა და კინემატოგრაფისტების კვალიფიკაციის საკითხები კვლავ აქტუალურია.

წინამდებარე ნაშრომში სწორედ ამ და სხვა მომიჯნავე ფაქტორების ანალიზს შევეცდები. მით უმეტეს, რომ ქართული კინო ახლა განვითარების უმნიშვნელოვანეს ეტაპზეა. სრულდება ტრანზიციის პერიოდი ორ რადიკალურად განსხვავებულ მოდელს შორის.

ათწლეულების განმავლობაში, ეროვნული კინემატოგრაფი საბჭოთა სისტემის ნაწილი იყო. დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ კი, ახალ რეალობასთან ადაპტაციის, ხელახალი დაბადების მომენტი დადგა. ეს კი, ბუნებრივია, უამრავ სირთულესთან იყო დაკავშირებული.

კვლევის მიზანს წარმოადგენს განვლილი სამი ათწლეულის მოვლენების ანალიზის შედეგად ეროვნულ კინოში დღეს არსებული პრობლემებისა და გამოწვევების იდენტიფიცირება. რაც საშუალებას მოგვცემს, სურათი დინამიკაში დავინახოთ და განვსაზღვროთ პერსპექტივა. გავარკვიოთ, ართმევს თუ არა თავს სირთულეებს კინოწარმოების თანამედროვე სისტემა.

წინამდებარე ნაშრომი, ასევე მიზნად ისახავს, სახელმწიფო კინოპოლიტიკის ანალიზს. ახალმა წყობამ სრულიად შეცვალა დამოკიდებულება კინოხელოვნების მიმართ. გააუქმა ცენზურა, ჩამოაყალიბა ახალი საკანონმდებლო ბაზა და ინდუსტრიის მხარდაჭერის პრინციპები. თუმცა, ამ ნორმატიული მასალის დეტალური შესწავლა და მისი შედარება სხვა ქვეყნების გამოცდილებასთან ჯერ არ მომხდარა. ხოლო ამის გარეშე, შეუძლებელია სახელმწიფო კინოპოლიტიკის ეფექტიანობაზე მსჯელობა.

აღნიშნულ კვლევაში შეფასდება თანამედროვე ქართული კინოს შემოქმედებითი მახასიათებლები. ვინაიდან, ახალ რეგულაციებს უკვე აქვთ ხელშესახები შედეგები.

ბოლო წლებში გადაღებული ფილმები საინტერესოა როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოელი მაყურებლისთვის. ქართულმა პროდუქციამ მყარად დაიმკვიდრა თავი საერთაშორისო საფესტივალო ცხოვრებაში და არაერთი მნიშვნელოვანი ჯილდო მოიპოვა. გამოჩნდა

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების თაობაც. მათ განსხვავებული ხედვა და ხელწერა აქვთ. თუმცა, მთლიანობაში ახალი ქართული კინოს ორიგინალურ სახეს ქმნიან.

მათი ნამუშევრების ანალიზთან ერთად, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი იქნება, მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების ფილმების შეფასება, რაც საშუალებას მოგვცემს, შევადაროთ ქართული კინოს ისტორიის ორი, განსხვავებული ეტაპი. გამოვკვეთოთ ცვლილებები და ტენდენციები თემატიკის, ჟანრის და გამომსახველობითი ხერხების თვალსაზრისით.

წინამდებარე ნაშრომში ეროვნულ კინოში არსებული პრობლემებისა და მათი გადაჭრის საერთაშორისო გამოცდილებაზე დაყრდნობით, ვეცდები ჩამოვაყალიბო რეკომენდაციები. ერთგვარი სამოქმედო გეგმა, თუ რა მიმართულებით უნდა განვითარდეს კინოწარმოების მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა. ასევე, გამოვკვეთ იმ რეგულაციებს, რომლებიც დღეს შემაფერხებელ როლს ასრულებენ კინოინდუსტრიის განვითარებაში. ამ თვალსაზრისით, კვლევას ანალოგი თითქმის არ მოეძებნება. რაც შეეხება კვლევის მეთოდოლოგიას, ის დაეყრდნობა როგორც დასავლურ, ისე ქართულ აკადემიურ სივრცეში არსებულ ნორმებს.

State Policy on Supporting National Cinematography and Problems of Movie Production

Summary

The art of contemporary cinema is far more than just creative factors. Cinema is an industry, a constituent of a given country's economy, which is why its development is largely defined by economic processes, and tax and other types of regulations applicable to this field. Promotion of national products in foreign markets impacts tourism and play a role in forging the country's international image and global positioning. Cinema is an important topic in relations between states, and state-level agreements often offer excellent cooperation opportunities to filmmakers from different countries.

The art of cinema largely depends on political factors, as evidenced by numerous examples in the past, with authoritarian governments defining the cinema of one country or another, subjecting it to severe censorship, and using it as a propaganda tool. Equally impactful, however, are the decisions by democratic authorities.

Cinema is part of culture run in line with the officially defined cultural policy of a state, especially if film production if mostly state budget-funded.

In addition, the development of national cinema is also influenced by the system of education, and its compatibility with the needs of the cinema sector. Technological progress, as one of the drivers of filmmaking, continues to recondition the rules of the filmmaking game on regular basis. Consequently, the issue of the technical capabilities of infrastructure and eth industry, along with the qualification of filmmakers, is just as relevant as ever.

The present work is an attempt at analyzing these and other overlapping factors, especially given the fact that Georgian cinema is facing a crucial stage in its development, with a transition between two drastically different models underway.

For decades, national filmmaking was incorporated into the Soviet system. And the subsequent reclamation of independence called for adapting to new reality and rebirth, which, needless to say, was related to myriad obstacles.

Our study seeks to analyze the events of the past three decades in order to identify problems and challenges presently facing national cinema. That, in turn, will enable us to the picture as it unfolds, and to contemplate prospects, and assess how well the contemporary system of film production deals with difficulties.

This work also seeks to study into the state cinema policy. The new form of government has overhauled the attitude toward the art of cinema by abolishing censorship, developing a new legislative framework, and formulating new principles for supporting the industry. At the same time, this normative material has yet to be scrutinized and juxtaposed with the experience of other countries, a must even to start discussing the effectiveness of the state policy on cinema.

Our study will evaluate the creative characteristics of contemporary Georgian cinema, because the new regulations have already produced tangible results.

Many films created in the past few years draw the attention of both local and foreign audiences. Georgian production has gained a foothold in the festival scene by garnering numerous awards. A new generation of filmmakers has emerged. Though boasting original visions and signature styles, they nonetheless create a new overall image for Georgian cinema.

While analyzing their works, it is equally beneficial to consider the films created in the 1990s, which enables us to compare these two different phases in the development of Georgian cinema—to identify changes and trends in terms of theme, genre, and means of expression.

In light of the challenges facing national cinema as identified in this work, and based on international experience in dealing with similar issues, we will try to formulate relevant recommendations, an action plan of sorts suggesting possible directions to channel the state support policy for film production. We will also point out regulations that hinder the development of the film industry. In this regard, the study is nearly unprecedented. As for our research methodology, it draws on the norms found in both Western and Georgian academic communities.

შინაარსი

შესავალი 10

თავი I

მსოფლიო კინოწარმოების საწყისები 18

ქართული კინოწარმოების პირველი ნაბიჯები და საბჭოთა ინდუსტრია 30

დამოუკიდებელი კინოწარმოების სირთულეები 53

თავი II

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ახალი სახელმწიფო პოლიტიკა 65

,,გადაიღე საქართველოში“ - ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა 74

ეროვნული კინოწარმოების მხარდაჭერის საერთაშორისო პრაქტიკა 81

თავი III

ახალი ქართული კინოს სოციალური აქცენტები 106

ახალი ქართული კინოს გასეირნება ,,გაღმა ნაპირისკენ“ 124

თავი IV

ქართული კინოწარმოების პრობლემები და საჭიროებები 151

კინოდრამატურგია - წარმოების სუსტი რგოლი 163

დასკვნა 173

ბიბლიოგრაფია 181

შესავალი

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, კინო, ალბათ, ყველაზე მეტად არის დამოკიდებული ტექნიკურ, ფინანსურ თუ პოლიტიკურ ფაქტორებზე. კინოხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე, მის შემოქმედებით მახასიათებლებს განაპირობებდა კონკრეტული დროისა და ადგილის მოცემულობა. ცხადია, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გადაღებული ფილმები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან კულტურული და მენტალური მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე. ამასთან, მათზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ქვეყნების ეკონომიკური განვითარება, ტექნიკური შესაძლებლობები და სახელმწიფო წყობა. ამიტომ აქვს ყოველი ერის კინოს საკუთარი უნიკალური სახე და ისტორია. მას შეუძლია დარჩეს თვალისმომჭრელ ატრაქციონად, როგორადაც დაიბადა და როგორიც არის დღემდე ჰოლივუდის კინოპროდუქცია, ან იქცეს პროპაგანდის დახვეწილ ინსტრუმენტად საბჭოთა, ნაცისტური თუ სხვა ავტორიტარული რეჟიმების მაგალითზე.

ქართულ კინოს რთული და საინტერესო ბედი ხვდა წილად. მისი განვითარების ეტაპები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. შემოქმედებითი მიღწევები და ჩავარდნები, თავისუფალი კონკურენცია და სისტემის ცენტრალიზებული სახელმწიფო მმართველობა, ხელოვანის შეუზღუდავი ნება და მკაცრი ცენზურა – ასეთ კონტრასტულ მოცემულობებში არსებობდა კინოხელოვნება ათწლეულების განმავლობაში. ყოველი ახალი ეტაპი ქმნიდა ურთიერთობების ახალ მოდელსა და შემოქმედების ახალ ფორმებს. მონაცემებისა თუ პირობების მრავალფეროვნება განაპირობებდა რადიკალურად დაპირისპირებული ეკრანული სახეებისა და გამომსახველი ფორმების შექმნას.

ქართული კინოს ისტორიის კუთვნილებაა: ,,არსენა ჯორჯიაშვილიც” (1921), და ,,ჩემი ბებიაც” (1929), ,,გიორგი სააკაძეც~ (1942), `მაგდანას ლურჯაც~ (1955), ,,თოჯინები იცინიან” (1963), ,,შეხვედრა მთაში~ (1967), ,,ალავერდობა~ (1962) და ,,გიორგობისთვე~ (1966).

ქართველი კინემატოგრაფისტები შეძლებისდაგვარად ერგებოდნენ, ემორჩილებოდნენ და ცვლიდნენ წესებს, რომლებსაც მათ ყოველი ახალი დროება უდგენდა. ეს პირობითი ბრძოლა კინოხელოვნებასა და ტექნიკურ ან ფინანსურ ბარიერებს, ავტორიტარულ მმართველობას თუ ცენზურას შორის კინოს გამარჯვებით დასრულდა. ,,ქართული კინო~ ჩამოყალიბდა,

როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, არამხოლოდ პოსტსაბჭოთა სივრცეში, არამედ მსოფლიო მასშტაბითაც. თანამედროვე კინოსამყაროში ის მარკეტინგული ბრენდია, რომელიც დღემდე (და შეიძლება, უფრო ეფექტურადაც) მუშაობს.

ქართული კინოს ასეთი მდიდარი ისტორია კარგი შესაძლებლობაა სისტემური დაკვირვებისთვის. დარგის განვითარების სხვადასხვა ეტაპი თავისთავად არის იმ შედეგის მეტყველი დემონსტრირება, რომელიც საორგანიზაციო თუ სტრუქტურულმა გადაადგილებამ, ტექნიკური აღჭურვილობის ან ფინანსური დანახარჯების ცვლილებამ გამოიწვია.

მაგალითად, 1932 წლის 23 აპრილის საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას, სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ[1], სახელოვნებო პროცესების რადიკალური ცვლილება მოჰყვა. დაიხურა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გაერთიანებები. დაიწყო მუშაობა ახალი სტილისტიკისა და ფორმების მოძიებაზე. შედეგის თვალსაზრისით, ეს მოიტანს ქართული კულტურის ჩამოშორებას ევროპული ტრადიციისგან. კერძოდ, იმ პერიოდის ავანგარდისტული ძიებებისგან. ასევე, ახალი საბჭოთა ესთეტიკის ფორმირებას, რომელიც კინოხელოვნებას კრიზისში შეიყვანს. უფრო მარტივად, ,,ელისოსა" და ,,ჯიმ შვანთეს~ გადაღებიდან, დაახლოებით, ათი წლის თავზე თბილისის კინოსტუდია მთელი წლის განმავლობაში მხოლოდ ერთ კინოსურათს, მიხეილ ჭიაურელის ,,დიად განთიადს~ გადაიღებს.

საპირისპირო მაგალითია 1953 წლიდან, საბჭოთა ხელისუფლების დაწყებული რეფორმების ტალღა. როგორც კინოწარმოების დაფინანსების გაზრდა, ისე თხრობის დამაჯერებელი მხატვრული ხერხებისა და რეალისტური თემების ეკრანიზების მოთხოვნის წამოყენება. ტენდენცია კომუნისტური პარტიის მეოცე ყრილობაზე ცენტრალური კომიტეტის ერთ-ერთი დადგენილებით განმტკიცდა.[2] ამ, ერთი შეხედვით, ბიუროკრატიული ხასიათის ცვლილებებმა ჯერ ,,მაგდანას ლურჯას" გადაღება გახადეს შესაძლებელი, შემდეგ კი სამოციანელთა თაობის გამოჩენა.

---

[1] გოგოძე კ., ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი~, 1959, გვ. 12.

[2] წერეთელი კ., თანამედროვე ქართული კინო, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება~, 1979, გვ. 80.

ეს გამოცდილება მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით არ არის მნიშვნელოვანი. თანამედროვე ქართულ კინოს ისე, როგორც არასდროს, სჭირდება გონივრული მენეჯერული გადაწყვეტილებები. დღეს სწორედ სახელმწიფო კინოპოლიტიკაზეა დამოკიდებული, რა გზით გააგრძელებს განვითარებას ეროვნული კინოხელოვნება და რა იქნება მისი შემდეგი ეტაპი: მორიგი მწვერვალი თუ ჩავარდნა.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ დამოუკიდებელმა ქართულმა კინომ უკვე დიდი გამარჯვება მოიპოვა. საბჭოთა კინოწარმოების სისტემის მოშლა დარგისთვის ფატალური აღმოჩნდა. ფილმების გადაღება ინერციით გაგრძელდა. დაფინანსების წყაროები სრულიად ბუნდოვანი და შემთხვევითი გახდა, მაგრამ რეჟისორები მაინც ახერხებდნენ, ხანგრძლივი პაუზებით, ფილმების დასრულებას. ყველაზე დიდი ზარალი ინფრასტრუქტურას მიადგა. ათობით კინოთეატრი წლების განმავლობაში მიმდინარე პრივატიზაციას შეეწირა. კინოაპარატურა დაიკარგა, პავილიონები დაცარიელდა. ვიზუალურად შესამჩნევი არ იყო, მაგრამ არანაკლები დანაკლისი აღმოჩნდა წყვეტა კინოგანათლებისა და კადრების პროფესიული განვითარების მხრივ. წლების განმავლობაში, ახალგაზრდა რეჟისორების სადებიუტო ნამუშევრები მეტყველებენ ხელობის ცოდნის დეფიციტზე. წარმოება კვალიფიციური კადრების ნაკლებობას ინდუსტრიის ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად ასახელებს. კინემატოგრაფისტები მოუმზადებელნი აღმოჩნდნენ როგორც ახალ გამოწვევებთან გასამკლავებლად, ისე ახალი შესაძლებლობების ასათვისებლად, რაც ,,რკინის ფარდის~ ახდას მოჰყვა თან. წლები დასჭირდა საერთაშორისო თანამშრომლობის მაღალ დონეზე განვითარებასა და ღირებული კოპროდუქციის შექმნას.

მასშტაბურმა რყევამ, ბუნებრივია, გავლენა იქონია შემოქმედებით პროცესზე. დამოუკიდებლობის მონაპოვარი ცენზურის გაუქმება იყო. კანონმდებლობის ლიბერალიზაციამ ფილმის შინაარსობრივ მხარეზე ყველანაირი შეზღუდვა გააუქმა. ავტორს საკუთარი ნამუშევრის თემის, სიუჟეტის, გარემოს შერჩევაში სრული თავისუფლება ეძლეოდა. თუმცა, მოცემულობა ასე შეიცვალა: თუ საბჭოთა ხელოვანი სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიას არწმუნებდა, რომ ფილმი იდეოლოგიურად სასარგებლო იყო, 90-იან წლებში ინვესტორს უნდა დაეჯერებინა, რომ კინოსურათი მოგებას მოუტანდა. რაც გაქირავების მოშლილი სისტემის, კინოთეატრებს მოწყვეტილი მაყურებლისა და უმძიმესი სოციალური მდგომარეობის ფონზე მარტივი ამოცანა არ იყო.

ამ წინააღმდეგობებთან ერთად გაჩნდა შემოქმედებითი ხასიათის პრობლემაც. ,,ახალი სამყაროს იდენტური მხატვრული სინამდვილის შექმნა, იმ პრობლემებისა თუ რეალობის თანხვდენილი, თანაფარდი, თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობისა და არსის ასახვის შესაძლებლობა პრობლემად იქცა. ამას ეკონომიკური კრიზისი და ახალ რეალობასთან მორგების ჯერ კიდევ უცნობი გზებისა და მიმართულებების არცოდნა, ვერგაცნობიერება დაემატა“.[3]

ცვლილება ახალ საკანონმდებლო რეგულაციებთან ერთად გაჩნდა. ახალი ქართული კინოს შემოქმედებითი მიღწევებისა თუ ინდუსტრიის განვითარების პროცესის ანალიზი შეუძლებელია იმ სისტემური ცვლილებების გათვალისწინების გარეშე, რასაც ჯერ კიდევ 2000-იანი წლების დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი და რამაც სახელმწიფოს მიერ ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის არსებულ მოდელამდე მიგვიყვანა.

ქართული კინოპროდუქციის თანამედროვე სახეს, მის ძირითად მიმართულებებს, კინოწარმოების სხვადასხვა რგოლს შორის თანამშრომლობის ფორმებსა და განვითარების პერსპექტივას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი და მისი მუშაობის სპეციფიკა. ორგანიზაცია, რომელიც არსებული კანონმდებლობის თანახმად, სახელმწიფოს კინოპოლიტიკის განხორციელების მთავარ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.[4] საუკეთესო ევროპული გამოცდილება აჩვენებს, რომ ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის ყველაზე ეფექტიანი გზა დამოუკიდებელი და გამჭვირვალე სისტემის შექმნაა, რომლის საქმიანობაც, ერთი მხრივ, მკაცრად არის რეგლამენტირებული, ხოლო მეორე მხრივ, მისი ავტონომიურობის ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ არ ექცევა პერსონალური თუ პოლიტიკური გავლენების ქვეშ.

სწორედ ამ მიზნით, ევროპულ, ძირითადად, ფრანგულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შეიქმნა კულტურის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი - საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. კინოცენტრი 2001 წლის აპრილში

[3] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი˜, 2018, გვ. 17.

[4] საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანება №3/297 საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დებულების დამტკიცების თაობაზე, თბ., 2001, 13 ნოემბერი. მუხლები 10, 11. წყარო: https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1356918?publication=0 3.03.2019.

ამოქმედდა, რისი სამართლებრივი საფუძველიც გახდა ერთი წლით ადრე მიღებული კანონი ,,ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“.[5]

ახალი უწყების ძირითად ფუნქციად კინემატოგრაფის განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, ასევე კინოს სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის ფორმირება განისაზღვრა. ახალი სტრატეგიით, სახელმწიფო გეგმავდა წარსულში დიდი ტრადიციების ეროვნული კინემატოგრაფის თანამედროვე ინდუსტრიად გადაქცევას, ციფრულ ეპოქაში თავისთავადობის შენარჩუნებასა და კონკურენტუნარიანი ბაზრის შექმნას.

ამ გადაწყვეტილებიდან თითქმის ორი ათწლეულის შემდეგ, შედეგების შეფასებისას, უნდა ვაღიაროთ, რომ ეროვნულ კინოში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპია დაწყებული. ტრადიციული გაგებით მას ახალ ტალღას ვერ ვუწოდებთ. თანამედროვე კინოპროდუქციას არ აქვს განსაზღვრული საერთო მახასიათებლები და არ თავსდება ერთი კონკრეტული მიმდინარეობის ჩარჩოებში. ფილმები განსხვავდებიან თემატურად, სტილისტურად, რეჟისორები სხვადასხვა თაობას წარმოადგენენ. მათი ნაწილი 90-იანების პრობლემატიკას დაუბრუნდა და შეეცადა გაეანალიზებინა წლების წინ ქვეყანაში მომხდარი მნიშვნელოვანი სამოქალაქო თუ პოლიტიკური მოვლენები, რომელთაც დიდი გავლენა მოახდინეს საზოგადოების ცნობიერებაზე (ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, გიორგი ოვაშვილის ,,გაღმა ნაპირი~, `სიმინდის კუნძული~, ნანა ექვთიმიშვილის და სიმონ გროსის ,,გრძელი ნათელი დღეები~ და ,,ჩემი ბედნიერი ოჯახი~). მათი ნაწილი დღევანდელობას იკვლევს, ცდილობს ასახოს რეალური ყოფის განმსაზღვრელი პროცესები, რითაც კლასიკურ სოციალურ კინოს უახლოვდება (რუსუდან ჭყონიას `გაიღიმეთ~, ლევან კოღუაშვილის `შემთხვევითი პაემნები~, ლევან თუთბერიძის ,,მოირა“, თინათინ ყაჯრიშვილის `პატარძლები~ და სხვა).

არაერთგვაროვნების მიუხედავად, ახალ ქართულ კინოს აქვს საერთო მახასიათებელი: ეს საერთაშორისო წარმატებაა. ბოლო წლებში ქართულმა კინოპროდუქციამ ათეულობით პრიზი მოიპოვა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის სხვადასხვა კლასის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე. იყო ნომინაცია ,,ოსკარსა“ და ,,ოქროს გლობუსზე“, მოგებულია

[5] საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანება №3/297 საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დებულების დამტკიცების თაობაზე, თბ., 2001, 13 ნოემბერი. მუხლი 1. წყარო: https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1356918?publication=0 3.03.2019.

კარლოვი ვარის ორი ,,ბროლის გლობუსი“ და სხვა პრიზები. საერთაშორისო აღიარება არასდროს არის შემთხვევითი და ყოველთვის უტყუარი ნიშანია იმის, რომ ეს კინო გასცდა ლოკალურ მნიშვნელობას, საინტერესოა სხვადასხვა კულტურის და მენტალობის მაყურებლისთვის, საუბრობს კინემატოგრაფიულ ენაზე, რომელსაც თარგმანი არ სჭირდება.

საერთაშორისო აღიარებაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ ახალი ქართული კინო მიიკვლევს გზას ქართველი მაყურებლისკენ, რაც კინოგაქირავების ეროვნული ბაზრის არარსებობის პირობებში, გაცილებით რთული საქმეა, ვიდრე, საფესტივალო წრეების გულის მოგება.

კინომცოდნე ლელა ოჩიაური ახალი ქართული კინოს შეფასებისას წერს: ,,ბოლო წლებში, საქართველოში, ერთი მეორის მიყოლებითა თუ პარალელურად, შეიქმნა ფილმები, რომლებშიც სხვადასხვა კუთხით, რაკურსითა და იდეურ-პრობლემური ხაზების სხვადასხვაობით აირეკლა ის ისტორიული მოვლენები და მათი შედეგები, რომლებსაც საქართველოს უახლესი ისტორია შეიძლება ვუწოდოთ; რომლებიც გაურკვეველი მიზეზებით, რეჟისორების ყურადღების ობიექტივში კარგა ხანი არ მოქცეულან, თუმცა, რომლებსაც, წესითა და რიგით, ხელოვანი _ რეჟისორი გულგრილი არ უნდა დაეტოვებინა. ვგულისხმობ 90-იანი წლების საქართველოს სახელმწიფოებრივი წყობის, სახელისუფლო ფორმაციის ცვლილებებს, ე.წ. თბილისის სამოქალაქო ომს, ომებს აფხაზეთში, სამაჩაბლოში. პროცესებს, რომლებმაც ქვეყნის ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების წესზე, ადამიანების, განსაკუთრებით, ახალგაზრდების, შინაგან მდგომარეობაზე, აწმყოსა და მომავლის განსაზღვრაზე მოახდინეს გავლენა“.[6]

ხელშესახები პროგრესის მიუხედავად, კინემატოგრაფისტების წრეში არ წყდება დისკუსია სექტორის ორგანიზების ცალკეულ წესებსა და კინოს განვითარების სტრატეგიულ ხედვასთან დაკავშირებით. გამოცდილი რეჟისორები და პროდუსერები, რომელთა ანგარიშზეც არაერთი წარმატებული კინოსურათია, ითხოვენ მეტ გამჭვირვალობას გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში. საკონკურსო კომისიების მიუკერძოებელი დაკომპლექტება აღიარებული პროფესიონალებით და კონკურსის შედეგების დასაბუთება

[6] ოჩიაური ლ., საქართველოს უახლესი ისტორია – წარმატებული ქართული კინოს ,,ხარისხის ნიშანი~, ტრადიცია და ინოვაცია, თბ, ,,კენტავრი~, 2016, გვ. 132.

იქნება ობიექტური გადაწყვეტილებების გარანტი. თუმცა, რომელი მოდელი იძლევა ამ შედეგს, ეს დავის საგანია.

დაფინანსების სიმცირე ყოველთვის იყო ახალი ქართული კინოს პრობლემა, მაგრამ ახლა დღის წესრიგში სტრატეგიული განვითარების გეგმის აუცილებლობა დადგა. რა ხედვა აქვს სახელმწიფოს კინოს მომავალთან დაკავშირებით? როგორ, რა ვადებში? და რა მეთოდით აპირებს ის საკუთარი გეგმის განხორციელებას? ამ კითხვებზე კინემატოგრაფისტები პასუხს ელიან. მათი მოთხოვნა გრძელვადიანი და გონივრული სახელმწიფო კინოპოლიტიკის ფორმირებაა.

გასული წლების განმავლობაში ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო მოდელის საფუძვლიანი ანალიზი არ მომხდარა. გამოსაკვლევია მისი ეფექტიანობა და გადაწყვეტილებების გრძელვადიანი შედეგები. მით უმეტეს, რომ ხელისუფლება დღემდე დომინანტურ როლს ასრულებს კინოწარმოების სისტემაში. ის არ არის საბჭოთა გამოცდილების ანალოგიური გადაწყვეტილების მიმღები, არ აწესებს ცენზურას, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მთავრობა არის რეგულატორიც და დამფინანსებელიც, ცხადი გახდება, რამდენად დიდია მისი წონა და ამასთან, პასუხისმგებლობა ქართული კინოს მომავალზე.

ცოტა ხნის წინ დაინერგა კინოწარმოების მხარდაჭერის ახალი სისტემაც – საგადასახადო შეღავათები. სახელმწიფომ კინოწარმოების წამახალისებლის ფუნქციაც აიღო საკუთარ თავზე და ცდილობს კინო ქვეყნის ეკონომიკის მიმზიდველ საინვესტიციო სეგმენტად აქციოს. მსგავსი ნაბიჯი უკვე გადადგეს აღმოსავლეთ ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში. მათი გამოცდილების ანალიზი მნიშვნელოვანია სამომავლო სტრატეგიის განსაზღვრისთვის.

სახელმწიფო თუ კერძო ფონდების ბიუჯეტებიდან დაფინანსების კონკურსის წესით გაცემის ყველაზე დახვეწილი მოდელები ევროკავშირის ქვეყნებშია დანერგილი: ფრანგული, ბელგიური თუ სხვა ქვეყნების კინოინსტიტუტების მუშაობის შესწავლა კარგი შესაძლებლობაა საქართველოში მოქმედი მექანიზმის გასაუმჯობესებლად.

მსოფლიო კინოინდუსტრია დაფინანსებაზე, რეგულირებაზე, იდეოლოგიურ პრინციპებსა და ბიუროკრატიულ გადაწყვეტილებებზე დამოკიდებული რთული ორგანიზმია, ხოლო თანამედროვე ბაზარზე თავის დამკვიდრება ურთულესი ამოცანაა.

ახალი ქართული კინო მნიშვნელოვანი ისტორიული, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი მოვლენების ასახვასთან ერთად ახალი მხატვრული ხერხების ძიების პროცესშია.

,,ხელოვნების ყოველ ახალ საფეხურზე გადასვლა მოითხოვს გამომსახველი ხერხების განახლებას და სახეცვლილებას, რადგან სათქმელთან ერთად იცვლება ფორმაც, მით უფრო, რომ სათქმელი ამბოხების ხასიათისაა და ცხოვრების გარდაქმნისკენაა მიმართული. მარადიულ პრობლემებთან ერთად ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერისთვის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები“.[7]

მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში ხელახლა დაბადებულმა დამოუკიდებელმა ქართულმა კინომ კარგი სტარტი აიღო. ეს შესაბამისმა რეგულაციებმა და ნიჭიერი კინემატოგრაფისტების დაუღალავმა შრომამ განაპირობა. ახლა შემდეგი ნაბიჯია გადასადგმელი, რათა განვითარების ტენდენცია არ შეფერხდეს. მომავლის სტრატეგიული გეგმის ჩამოსაყალიბებლად კი, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია, როგორც დღევანდელობის შეფასება, ისე წარსული გამოცდილების ანალიზი. ამიტომ, ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკაზე მსჯელობას ინდუსტრიის პირველ ნაბიჯებზე და ქართული კინოწარმოების საწყისებზე საუბრით დავიწყებ.

[7] ოჩიაური ლ., ქართული კინოს ,,შემთხვევითი პაემნები“ (ძველი და ახალი თაობა XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე), პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., კენტავრი“, გვ., 164.

თავი I

მსოფლიო კინოწარმოების საწყისები

კინოს განვითარებაზე გავლენის მქონე ფაქტორებს შორის დომინანტი ტექნოლოგიური პროგრესია. ახალი შესაძლებლობები მუდმივად ცვლიან კინოხელოვნების ენას, პროდუქციის ფორმატსა და გამომსახველობით ხერხებს. ციფრულმა ეპოქამ დიდი გამოწვევების წინაშე დააყენა კინოსამყარო და ბევრი სკეპტიკოსიც გააჩინა, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტექნოლოგიური პროგრესი კინოს მშობელია, ხოლო კინო მისი რიგითი შედეგია.[8] ამ პროცესის გარეშე კინოხელოვნება არ დაიბადებოდა.

კინემატოგრაფისტთა შორის დღეს მიმდინარე დისკუსიაზე _ არის თუ არა ციფრული გამოსახულება ნამდვილი კინო და აქვს თუ არა მას კინოფირის მსგავსი შესაძლებლობები? _ ბუნებრივად გაგახსენდება თითქმის ასი წლის წინ არსებული დავა იმის თაობაზე, თუ რა პერსპექტივა ჰქონდა ახალ გასართობს? შეიძლებოდა თუ არა სინემატოგრაფი მიეჩნიათ ხელოვნებად?

თვით ივანე პერესტიანი,[9] ქართული კინოს საწყისი ეტაპის ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი რეჟისორი, ამტკიცებდა, რომ მანქანით ამოძრავებული სურათები არ შეიძლება ხელოვნებად იქცეს. რომ კინო არის მრეწველობად ქცეული ფოტოგრაფია, რაგინდ ბრწყინვალედ არ უნდა იყოს გადაღებული და ვერასოდეს შეედრება ჯადოსნური ხელით შესრულებულ მხატვრის ტილოს.[10]

---

[8] კალანდარიშვილი ლ., ლეკბორაშვილი, მ., ლევანიძე, მ., კინოკრიტიკა და თეორია, ფილმის ანალიზის საფუძვლები, თბ., ,,კენტავრი“, 2016, გვ. 8.

[9] ივანე პერესტიანი (1870-1959) – წარმოშობით იტალიელი საბჭოთა მსახიობი და რეჟისორი. საქართველოს სახალხო არტისტი. 1921 წელს გადაიღო პირველი საბჭოთა ქართული ფილმი ,,არსენა ჯორჯიაშვილი“. ასევე, მისი ფილმებია: ,,წითელი ეშმაკუნები“ (1923), ,,სამი სიცოცხლე“ (1924), ,,ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (1925) და სხვა. მისი ფილმების დიდი ნაწილი ქართული კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციაა. სხვადასხვა პერიოდში მუშაობდა ოდესის კინოსტუდიაში და სომხეთის ,,არმენკინოში“.

[10] მახარაძე ი., დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2014, გვ. 14.

პერესტიანი ნაწილობრივ არ ცდებოდა. კინო მართლაც მრეწველობა იყო. თუმცა, სანამ მომგებიანი გახდებოდა, მასში მრავალი მეცნიერის ხანგრძლივი შრომა ჩაიდო. მეცხრამეტე საუკუნეში, განვითარებულ ქვეყნებში ერთმანეთის პარალელურად მუშაობდნენ გამომგონებლები. მათი შექმნილი ტაუმატროპის, ფარადეის ბორბლის, სტრობოსკოპის, ზოოტროპის, ,,ჯადოსნური ფარნის“[11] თუ სხვა მოწყობილობების გარეშე კინოხელოვნება არ იარსებებდა. ეს დავიწყებული სახელები კინოს წინაპრები არიან. მათ შორის გამორჩეული თომას ედისონის კინეტოსკოპი იყო. ყუთისმაგვარი აპარატი, რომლის ეკრანი შავი კედლის ფონზე ქინძისთავისხელა გამოსახულებას აჩვენებდა. შემდეგ ცნობილმა მეცნიერმა, ასისტენტ ლაური დიქსონთან ერთად, კინეფონოგრაფი შექმნა. ეკრანზე გაისმა ისტორიული ფრაზაც: ,,გამარჯობა, ბატონო ედისონ! მოხარული ვარ, თქვენი ნახვისა. იმედია, კმაყოფილი ბრძანდებით კინეფონოგრაფით“. ეს უკვე იყო გახმოვანებული მოძრავი გამოსახულება.[12] მეცხრამეტე საუკუნის 90-იან წლებში ედისონის მოწყობილობებმა ხანმოკლე პოპულარობა მოიპოვეს. თუმცა, მას ორი ნაკლი ჰქონდა: გამოსახულება არ იყო ხანგრძლივი (მაქსიმუმ 10-15 მეტრი), მასში ჩახედვა კი მხოლოდ ერთ ადამიანს შეეძლო.[13]

ედისონის კინეტოსკოპისა და ,,ჯადოსნური ფარნის“ სინთეზით ლუი და ოგუსტ ლუმიერებმა შექმნეს აპარატი, რომელიც უხმო იყო, მაგრამ ხალხმრავალი ჩვენების შესაძლებლობას იძლეოდა. ეს მათი კინემატოგრაფის წარმატების წინაპირობა გახდა. იმ ძლიერი შთაბეჭდილების მიუხედავად, რომელიც მაყურებელმა 1895 წლის 28 დეკემბერს, პარიზში, კაპუცინების ბულვარზე, კინოს პირველი ჩვენებისას განიცადა, ამ სანახაობის დატვირთვა წინამორბედებისგან არ განსხვავდებოდა. ის იდენტური იყო ატრაქციონის, ბალაგანისა და ცირკის.

ლუმიერებს გამოგონების მიმართ კომერციული ინტერესი ჰქონდათ. მათ სწრაფად დაამზადეს პორტატული კინოაპარატები, რომლებშიც ერთიანდებოდა გადამღები მოწყობილობა და საპროექციო ყუთი. პირველი ჩვენებიდან ორი წლის თავზე კინომ მოიცვა

---

[11] მეცხრამეტე საუკუნის განმავლობაში ბრიტანელი, ფრანგი და ბელგიელი მეცნიერების მიერ შექმნილი მოწყობილობები, რომლებიც სხვადასხვა მეთოდით ახერხებდნენ სტატიკური გამოსახულების ამოძრავებას.

[12] ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990, გვ. 6.

[13] ნარიმანიშვილი მ., კინომოყვარულის მეგზური, თბ., ,,ხელოვნება“, 1979, გვ. 30.

ცივილიზებული სამყარო და მიიზიდა ალღოიანი მეწარმეები. მათ შორის, შარლ პატე,[14] რომელმაც საფრანგეთში პირველი კინემატოგრაფიული იმპერია შექმნა. 1908 წლიდან მან დაიწყო ლეგენდარული კინოჟურნალის Pathe Journal გამოშვება.[15] მალე ,,პატეს“ კონკურენტები გახდნენ კომპანიები ,,გომონი“ და ,,ეკლერი“.

საფრანგეთი ცდილობდა კინოწარმოებაში პირველობის შენარჩუნებას და ამას ახერხებდა კიდეც პირველ მსოფლიო ომამდე. თუმცა, 20-იანი წლების ომისშემდგომმა კრიზისმა ამერიკის ტექნიკური, ინფრასტრუქტურული და ფინანსური უპირატესობა გარდაუვალი გახადა.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში მეწარმეები დიდი ინტერესით შეხვდნენ ლუმიერების გამოგონებას. კინოდარბაზებად მიუზიკჰოლები და საცირკო წარმოდგენებისთვის განკუთვნილი სივრცეები გადაკეთდა. კინოთეატრების პირველი მსხვილი ქსელის დამაარსებლები ჯონ ჰარისი და ჰარი დევისი იყვნენ.[16] ისინი დარბაზებში ფილმებს დილის 8 საათიდან შუაღამემდე აჩვენებდნენ. სეანსის საფასური ათცენტიანი ნიკელის მონეტა იყო. მალე „ნიკელოდეონები“ (როგორც კინოთეატრებს არაფორმალურად უწოდეს, ბილეთის საფასურიდან გამომდინარე) მაყურებლის ყველაზე საყვარელი ადგილი გახდა. ამგვარი კინოთეატრის ყოველკვირეული შემოსავალი 100 დოლარს აღწევდა.[17]

ნიკელოდეონის ქსელმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა შტატებში კინოწარმოების თავისუფალი ბაზრის ჩამოყალიბებაში. მსხვილი კომპანიების მონოპოლია (,,ბაიოგრაფი“, ,,ედისონი“ და ,,ვიტაგრაფი“) ყველა დამოუკიდებელ მწარმოებელს საპროექციო და გადამღები აპარატურის გადასახადს სთხოვდა. მონოპოლიური გაერთიანება წლების წინ თომას ედისონთან დადებულ საპატენტო ხელშეკრულებას ეყრდნობოდა. კინოდარბაზების

[14] შარლ პატე (1863-1957) – ფრანგი კინომეწარმე, პროდიუსერი, კომპანია ,,პატეს“ დამფუძნებელი. 1907 წლიდან მისი ფირმის ფილიალი თბილისში ამოქმედდა. კომპანია ,,გომონთან“, ,,ამბროზიოსა“ და ,,ჩინეზისთან“ ერთად პროდუქციით ამარაგებდა ადგილობრივ კინოთეატრებს.

[15] რეგულარული ქრონიკა და დოკუმენტური კადრების საფუძველზე აღდგენილი მნიშვნელოვანი მოვლენები, რომელთაც კომპანია ,,პატე“ ამზადებდა, ათწლეულების განმავლობაში. კინოჟურნალი განსაკუთრებით პოპულარული იყო დიდ ბრიტანეთსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

[16] პენსილვანიელმა მეწარმეებმა, ჰარისმა და დევისმა, პირველი ნიკელოდეონი ქალაქ პიტსბურგში 1905 წლის 19 ივნისს გახსნეს. ორ წელიწადში კინოთეატრების რაოდენობა, ქვეყნის მასშტაბით, 8 ათასამდე გაიზარდა. 1910 წლის მონაცემებით, მათ დარბაზებში ყოველკვირეულად 26 მილიონი მაყურებელი დადიოდა.

[17] თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989, გვ. 178.

გაერთიანებამ ამ დავაში ,,დამოუკიდებლებს“ დაუჭირა მხარი, რაც ფინანსურად მისთვის გაცილებით მომგებიანი იყო, ვიდრე მონოპოლისტთან თანამშრომლობა. თუმცა, ამ პრაგმატული გადაწყვეტილებით, ამერიკულ ბაზარზე კინოწარმოებისთვის თანაბარი კონკურენტული პირობები შეიქმნა.

ამერიკის კინოინდუსტრიაში მონოპოლიების წინააღმდეგ იბრძოდა ჩარლზ ჩაპლინიც. მან 1919 წელს მერი პიკფორდთან, დუგლას ფერბენკსთან და დევიდ უორკ გრიფიტთან ერთად სტუდია ,,იუნაიტედ არტისტსი“ დააფუძნა. კომპანია არა მხოლოდ კინოწარმოებისა და გაქირავების რგოლების გამსხვილებას, არამედ ბაზარზე მსხვილი ფინანსური კომპანიების შესვლას ეწინააღმდეგებოდა. ჩაპლინის პრინციპული მოთხოვნით, ჩაიშალა მოლაპარაკება უოლ სტრიტის ფირმა ,,დილონ, რიდ ენდ კომპანისთან“, რომელიც სტუდიაში 40 მილიონი დოლარის ჩადებას გეგმავდა. ეს იმ დროისთვის კოლოსალური თანხა იყო. თუმცა, უფრო მნიშვნელოვნად ფინანსური და შემოქმედებითი თავისუფლების შენარჩუნება აღმოჩნდა.[18]

წლების განმავლობაში კინემატოგრაფი მხოლოდ საგადასახადო კანონმდებლობით რეგულირდებოდა. მთავრობების ინტერესი მის მიმართ არ განსხვავდებოდა გართობის ინდუსტრიის დარგებისადმი საერთო მიდგომისგან. ამ დამოკიდებულებას ცვლიდა კინოს მზარდი პოპულარობა და შემოსავალი. თუმცა, გადამწყვეტი მოვლენა პირველი მსოფლიო ომი აღმოჩნდა. 1916 წლის ივნისში, საფრანგეთში, შინაგან საქმეთა მინისტრის ბრძანებით, შეიქმნა ფილმების კონტროლის კომისია. მასში მიიწვიეს კინომწარმოებლებიც, მაგრამ მათ მრჩეველთა ფუნქცია ჰქონდათ. გადაწყვეტილებებს ჩინოვნიკები იღებდნენ და არა ერთი ფრანგული თუ უცხოური ფილმი დაიწუნეს. 1919 წელს მინისტრის ბრძანება დეკრეტით შეიცვალა, რომელიც კურირებდა ეროვნული ფილმების საწარმოო და შემოქმედებით პროცესებს. მას აღარ ჰქონდა პირდაპირი ცენზორის ფუნქციები.[19]

მალევე გამოჩნდა ფინანსური ხასიათის მნიშვნელოვანი კინორეგულაცია. 1920 წლის ივნისში ფრანგმა კანონმდებლებმა კინოთეატრებს ბილეთების რეალიზაციაზე მიბმული სპეციალური გადასახადი დააკისრეს. თუ ყოველთვიური შემოსავალი 15 ათას ფრანკს აღემატებოდა, გადასახადი 10 პროცენტი იყო. 100 ათასი ფრანკის გადაჭარბების შემთხვევაში,

[18] ჩაპლინი ჩ., ჩემი ბიოგრაფია, თბ., ,,ხელოვნება“, 1978, გვ. 381.
[19] Садуль Ж., Всеобщая история кино, М., ,,Искусство“, 1982, Т. 4, ст. 45.

25 პროცენტი.[20] ეს გადაწყვეტილება ძლიერი წნეხი აღმოჩნდა კინოსექტორისთვის, რომლის შემოსავალიც ომის შემდეგ, მძიმე სოციალური ფონისა და უმუშევრობის მაღალი მაჩვენებლის გათვალისწინებით, აღარ იყო მზარდი. ფრანგული კინო მსოფლიო ბაზარზე პირველობას კარგავდა.

ამ საკითხზე საყურადღებო მონაცემებს გვაწვდის ჟორჟ სადული.[21] 1921 წლის მდგომარეობით, საფრანგეთის ტერიტორიაზე 2 300 კინოთეატრი ფუნქციონირებდა. მათგან _ 320 პარიზში, ხოლო გარეუბნებში _ 180. ამ მაჩვენებლით, საფრანგეთი მეზობელი ქვეყნების ლიდერთა შორის იყო. თუმცა, მთელ ევროპაში მოქმედ, დაახლოებით, 20 ათას დარბაზს აღემატებოდა შეერთებული შტატების ბაზარი, სადაც 22 ათასი კინოთეატრი იყო გახსნილი.

ამასთან, ეკრანზე ეროვნული პროდუქციის ჩვენების წილი არ იყო მაღალი. 1920 წლის ივლისი-დეკემბრის მონაცემებით, გაქირავებაში ჩაეშვა ფრანგული ფილმების 123 ათასი მეტრი კინოფირი და 485 ათასი მეტრი უცხოური პროდუქცია. საიდანაც 80-85 პროცენტი ამერიკული იყო. ეს შეფარდება 1924 წლისთვის კიდევ უფრო გაიზარდა და 556 ათას მეტრ უცხოურ პროდუქციას მიაღწია.[22]

უცხოური ბაზრების ასათვისებლად, ამერიკელები დემპინგის ტაქტიკას მიმართავდნენ. ძვირადღირებულ ფილმებს უკიდურესად დაბალ ფასად აქირავებდნენ, რადგან მათ თვითღირებულება უკვე ამოღებული ჰქონდათ ამერიკულ ბაზარზე. 20-იან წლებში, პარიზში წარმომადგენლობები გახსნეს მსხვილმა ჰოლივუდურმა კომპანიებმა (,,პარამაუნტი“, ,,ვაიტაგრაფი“, ,,ფოქსი“ და სხვ). ამით ადგილობრივმა გაქირავების კომპანიებმა შემოსავალი დაკარგეს. ჰოლივუდის პოპულარობა ევროპაში ჯერ კიდევ 1908 წლიდან დაიწყო, როდესაც საფრანგეთში ედვინ სტენტონ პორტერის ,,მატარებლის დიდი ძარცვა“ ჩაიტანეს.[23] რაც შეეხება ფრანგული ფილმების ჩვენებებს შტატებში, აქ წელიწადში რამდენიმე ფილმზე იყო ლაპარაკი და ისიც, არა მსხვილ ქსელებში.

---

[20] Садуль Ж., Всеобщая история кино, М., ,,Искусство“, 1982, Т. 4, ст. 8.

[21] ჟორჟ სადული (1904-1967) – ფრანგი ისტორიკოსი, თეორეტიკოსი და კინოკრიტიკოსი. მსოფლიო კინოს ისტორიის შესახებ ფუნდამენტური ნაშრომის ავტორი.

[22] Садуль Ж., Всеобщая история кино, М., ,,Искусство“, 1982, Т. 4, ст. 9.

[23] დოლიძე ზ., ვესტერნი, ისტორია და ფილმი, თბ., ,,მწიგნობარი“, 2008, გვ. 58.

ვითარება კრიტიკული იყო. 1922 წელს დამტკიცდა ბრიანის დეკრეტი,[24] რომელიც აწესებდა სპეციალურ გადასახადს (Ad valorem) უცხოური ფილმების იმპორტზე. ასევე, შემოიღეს კვოტები კინოდარბაზებისთვის, სადაც 80 პროცენტი საზღვარგარეთული პროდუქცია გადიოდა. დადგინდა, რომ ეროვნულ პროდუქციას ჩვენებების 25 პროცენტი უნდა დაეკავებინა. ამავე პერიოდიდან მოქმედებს ფრანგული კინოს დაცვის კომიტეტი, რომელიც კინემატოგრაფისტებით დაკომპლექტდა. მისი მთავარი მიზანი მთავრობასთან იმ საკითხების ლობირება იყო, რომლებიც ეროვნულ კინოს კრიზისის დაძლევაში დაეხმარებოდნენ და შეაჩერებდნენ ფინანსების გადინებას საზღვარგარეთ.[25]

ანალოგიური მდგომარეობა იყო მთელ ევროპაში. კინოს ბაზრის ამერიკანიზაციას ებრძოდნენ დიდ ბრიტანეთსა და იტალიაში. კონკურნეცია დღემდე გრძელდება. ათწლეულების განმავლობაში ევროკავშირში ჩამოყალიბდა ეროვნული კინოს დაცვისა და მხარდაჭერის კომპლექსური მექანიზმი. დღეს საფრანგეთის სახელმწიფო კინოპოლიტიკა, ერთი მხრივ, ახალისებს ეროვნულ ფილმწარმოებას და მეორე მხრივ, ადგილობრივ ბაზარზე შემაკავებელ ბარიერს ქმნის უცხოური პროდუქციისთვის. ასევე, მნიშვნელოვანია, რომ თანხას, რომელსაც ამერიკული კომპანიები ფრანგულ ბაზარზე შესასვლელად, გადასახადების სახით იხდიან, საფრანგეთი ეროვნულ კინოინდუსტრიაში უკან აბრუნებს. თანამედროვე ფრანგულ, ასევე სხვა ქვეყნების სახელმწიფო კინოპოლიტიკაზე და ჰოლივუდის პროდუქციასთან დაპირისპირების გამოცდილებაზე დაწვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებ.

როგორც უკვე აღვნიშნე, შეერთებულ შტატებშიც და ევროპაშიც კინემატოგრაფის მიმართ ინტერესი კომერციული ხასიათის იყო. კინოინდუსტრიის მთავარ მიზანს მაყურებლის რაოდენობისა და შესაბამისად, შემოსავლის გაზრდა წარმოადგენდა. ამ დაკვეთას ემორჩილებოდნენ კინემატოგრაფისტები. ეს კი, განაპირობებდა ფილმების მხატვრულ და შინაარსობრივ მხარეს.

[24] პროექტის ინიციატორი იყო არისტიდ ბრიანი (1862-1932) - პოლიტიკური მოღვაწე. ბრიანი სხვადასხვა წლებში იყო ქვეყნის პრემიერი, ასევე იუსტიციის, სამხედრო, საგარეო და შინაგან საქმეთა მინისტრი. 1926 წელს ნობელის პრემია მიანიჭეს ლოკარნოს შეთანხმების გაფორმებისთვის. დოკუმენტი ომის შემდეგ დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ზუსტ საზღვრებს ადგენდა.

[25] Садуль Ж., Всеобщая история кино, М., ,,Искусство“, 1982, Т. 4, ст 30.

კინოს გავრცელების საწყის ეტაპზე მაყურებლის ინტერესს იწვევდა ეკრანზე გადატანილი რეალობა. პირველი ფილმები _ ყოველდღიურობის ქრონიკაა. მათ შორის ლუმიერების საოჯახო სცენები (,,ბავშვის საუზმე“, ,,ბანქოს თამაში“, `ბავშვი იჭერს თევზს“, ,,ლუმიერების ფაბრიკის ეზოში ქვის კედლის დანგრევა“, ,,გაწუწული მებაღე“ და სხვ.).

ამ განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას სემიოლოგი იური ლოტმანი `ემოციურ ნდობას~ უწოდებს, როდესაც მაყურებელს სწამს ეკრანის და თან აცნობიერებს, რომ ხელოვანის შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებს უყურებს. ნაშრომში ,,კინოს სემიოტიკა და კინოესთეტიკის პრობლემები“ ლოტმანი ეკრანის მიმართ მაყურებლის ემოციური ნდობის საკითხს კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე არსებით პრობლემად განიხილავს და შესაბამისად, ხელოვნების ყველა სხვა სახეობასთან შედარებით კინოენას ყველაზე რთულ საკომუნიკაციო საშუალებად მიიჩნევს.

ლოტმანი წერს, რომ: ,,კინემატოგრაფი, როგორც ტექნოლოგიური სიახლე, რომელიც ჯერ არ იყო ხელოვნება, მიიჩნეოდა მოძრავ ფოტოგრაფიად. ხოლო მისი უნარი, დაეფიქსირებინა მოძრაობა, ზრდიდა ნდობას ფილმის ნამდვილობის მიმართ. ფსიქოლოგიური კვლევები ადასტურებს, რომ უძრავი ფოტოგრაფიიდან მოძრავ ფილმზე გადასვლა აღიქმებოდა, როგორც დოკუმენტური გამოსახულებისთვის მოცულობის დამატება. თითქოს, სამყაროს აღბეჭდვის სიზუსტემ მაქსიმუმს მიაღწია“.[26]

მოგვიანებით გაიღვიძა მაყურებლის ფანტაზიამ და გაჩნდა მოთხოვნილება ზღაპარზე, ოცნებასა და ჯადოქრობაზე. კინემატოგრაფმა დაიმსახურა კაცობრიობის პირველადი დამოკიდებულება ხელოვნების მიმართ. ,,ხელოვნების საწყისი გამოცდილება იყო ჯადოსნური, მაგიური. ხელოვნება წარმოადგენდა რიტუალის ინსტრუმენტს“.[27]

1902 წელი ყველაზე წარმატებულია ჟორჟ მელიესის[28] შემოქმედებაში. ის დგამს ფილმებს: ,,მოგზაურობა მთვარეზე“, ,,ედუარდ მეშვიდეს მეფედ კურთხევა“, ,,გულივერის მოგზაურობა“, ,,რობინზონ კრუზო“. მელიესი პირველი მხატვრული ხერხების და

[26] Лотман Ю., Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин, ,,Ээсти Раамат“, 1973, ст. 17.
[27] Сонтаг С., Против интерпретации и другие эссе, М., ,,Ад Маргинем Пресс“, 2014, стр. 9.
[28] მარი-ჟორჟ-ჟან მელიესი (1861-1938) – ფრანგი ილუზიონისტი და კინორეჟისორი. სპეცეფექტების და ე.წ. მოძრავი კინოს პიონერი. მელიესს დიდი წვლილი მიუძღვის კინოტექნიკის და გადაღების ხერხების განვითარებაში.

სპეცეფექტების ავტორია. მან შემთხვევით აღმოაჩინა, ე.წ. `გაჩერების ილეთი~, რომლის წყალობით ის ცვლიდა და აქრობდა ადამიანებსა თუ საგნებს ეკრანიდან.

,,ერთ-ერთი გადაღებისას მას ფირი კამერაში გაეჭედა. მელიესმა, რომელიც `პლას დ'ოპერაზე~ იდგა, მხოლოდ ერთწუთიანი შეფერხების შემდეგ შეძლო, გაეგრძელებინა სახელურის ტრიალი. ცხადია, ამ ერთი წუთის განმავლობაში გამვლელებმა, ომნიბუსებმა და მანქანებმა ადგილი იცვალეს. ფირის გაწყვეტილი ადგილი რეჟისორმა შეაერთა და დაინახა, რომ მადლენ-ბასტიის ომნიბუსი კატაფალკად, კაცები კი ქალებად გადაქცეულიყვნენ".[29]

მელიესი ამ ხერხს ხშირად იყენებდა. ეკრანზე გაცოცხლებული, მისი თეატრალური სამყაროს პოპულარობა განსაზღვრავს შემდგომი წლების კინოესთეტიკას. როგორც დრამატიზმის, ისე დეკორაციებისა და ეფექტების მასშტაბი სულ უფრო გაიზრდება.

ევროპაში, მაყურებლის მოთხოვნას კინოსანახაობაზე ყველაზე სწრაფად იტალიელებმა უპასუხეს. ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში დაარსებულმა კომპანიებმა: ,,ამბროზიო", ,,ჩინესი", ,,იტალა" 20-იან წლებამდე გადაიღეს ფილმები: ,,პომპეის უკანასკნელი დღეები", ,,ტროას დაცემა", ,,ნერონი", ,,გალილეი", ,,მანონ ლესკო" და სხვა დრამები. [30]

ამერიკაში დევიდ უორკ გრიფიტმა[31] აღმოაჩინა და დაამკვიდრა ის გამომსახველობითი ხერხები, რომლებიც ათწლეულების განმავლობაში უცვლელი დარჩება. მან პირველმა მიანიჭა აზრობრივი დატვირთვა მონტაჟს, ახლო ხედსა და, დეტალს. გამოიყენა რეტროსპექტივის პრინციპი, პარალელური მონტაჟი, საგნების დაპირისპირება (ასოციაციის პრინციპით), ცალკეული ეპიზოდების გაფერადება, კომბინირებული გადაღება, წაფენა, ორმაგი ექსპოზიცია, განათების ეფექტები და სხვა ხერხები, რაც კინოხელოვნების ანბანად იქცა.[32]

კინოხელოვნების განვითარებასთან ერთად დღის წესრიგში დადგა მისი რეგულირების საკითხი. როგორც წარმატებული წარმოება, ის სხვადასხვა ქვეყანაში სპეციფიკურ

---

[29] ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., ,,სა.გა.", 2018, გვ. 31.

[30] დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, უხმო კინო, თბ., ,,კენტავრი", 2016, გვ. 202.

[31] დევიდ უორკ გრიფიტი (1875-1948) – კინოხელოვნების ,,მამად" აღიარებული ამერიკელი რეჟისორი. მისი ფილმები: ,,ერის დაბადება" (1915), ,,შეუწყნარებლობა" (1916), ,,დატეხილი ყლორტები" (1918) და სხვ. კინოხელოვნების ისტორიაში პირველ მნიშვნელოვან საფეხურად მიიჩნევა.

[32] თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., ,,ხელოვნება", 1989, გვ. 186.

საგადასახადო კანონმდებლობას ექვემდებარებოდა. თუმცა, მაყურებლის ცნობიერებაზე კინოს გავლენის ზრდამ განაპირობა ინდუსტრიის საქმიანობაში და კერძოდ, ფილმების შექმნის პროცესში სახელმწიფოს თუ სხვა საზოგადოებრივი ჯგუფების არამხოლოდ ფინანსური, არამედ შინაარსობრივი ჩარევა.

ერთ-ერთი პირველი აკრძალვა შეერთებულ შტატებში, რომელიც შეიძლება კინოში ცენზურის ჩანასახად ჩაითვალოს, 1908 წელს მოხდა. ის შეეხო ფილმს ,,ჯეიმსის ბიჭები მისურიდან“. ხოლო იმავე წლის დეკემბერში, საზოგადოების ერთი პურიტანული ჯგუფის მოთხოვნის საფუძველზე, ნიუ-იორკის ხელისუფლებამ ქალაქში ნიკელოდეონების დროებით დახურვის გადაწყვეტილება მიიღო, რაც აღსასრულებლად პოლიციას დაევალა. საჩივარში, რომელიც ქალაქის მერს წარედგინა, მოქალაქეები ჩიოდნენ, რომ ფილმები მავნე გავლენას ახდენენ მაყურებელზე და განსაკუთრებით ახალგაზრდობაზე. კონსერვატიულად განწყობილი ჯგუფის ზეწოლა ადგილობრივ ხელისუფლებაზე იმდენად დიდი იყო, რომ მოთხოვნა დაკმაყოფილდა.[33]

იმ პერიოდში ხშირი იყო დროებითი და მცირე ჯგუფების მიერ ინიცირებული შეზღუდვები. მთავარი პრეტენზია ფილმების მიმართ ძალადობის და თავისუფალი ურთიერთობების დემონსტრირებას უკავშირდებოდა. კონსერვატორების უკმაყოფილება იზრდებოდა და საბოლოოდ ის ამერიკულ კინოინდუსტრიას `ჰეისის კოდექსის”[34] სახით დაატყდა თავს.

ჰოლივუდში კინოს გადაღების ეთიკური კოდექსი ფილმების მწარმოებელთა და გამქირავებელთა ასოციაციამ 1930 წელს მიიღო. ოთხ წელიწადში ის ამერიკული კინოხელოვნების მორალური ცენზურის ნაციონალური სტანდარტი გახდა. კოდექსის მოთხოვნების დარღვევით, ფილმის გადაღება შესაძლებელი იყო, მაგრამ მას გაქირავებაში მოხვედრის შანსი პრაქტიკულად არ ჰქონდა, რადგან გაქირავების ქსელი ასოციაციის წევრთა საკუთრებაში იყო. აქედან გამომდინარე, ამ სარეკომენდაციო ხასიათის დოკუმენტს (,,ჰეისის კოდექსი” არ ყოფილა არც ფედერალური და არც შტატის კანონი) დიდი ძალა ჰქონდა.

[33] მახარაძე ი., დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბ,. ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014, გვ. 16.

[34] კოდექსი რესპუბლიკელ პოლიტიკოს უილიამ ჰარისონ ჰეისის სახელობისაა, რომელიც 1922-1945 წლებში ხელმძღვანელობდა ფილმების მწარმოებელთა და გამქირავებელთა ასოციაციას.

ფილმების მწარმოებელთა და გამქირავებელთა ასოციაცია საზოგადოების პროტესტანტული, კათოლიკური და იუდაისტური ჯგუფების ინტერესებს გამოხატავდა. რამდენიმე კონფესიის მრევლმა სპეციალური კომიტეტიც კი შექმნა, რომლის მიზანიც არა კინოსთან ბრძოლა, არამედ ეკრანზე ამორალურობის ტირაჟირების არდაშვება იყო. კინოთეატრებთან იმართებოდა აქციებიც ლოზუნგით: ,,კინოს ბილეთი იგივეა, რაც ბილეთი ჯოჯოხეთში“.[35]

კოდექსი აერთიანებდა ზოგად და კონკრეტულ პრინციპებს. კერძოდ კი, ფილმს არ უნდა გაეუფასურებინა მაყურებლის მორალური სტანდარტი, უნდა აღეწერა ცხოვრების დამკვიდრებული და მიღებული ნორმები. აკრძალული იყო კანონის მოთხოვნების დაცინვა, ან თანაგრძნობის დემონსტრირება კანონდამრღვევთა მიმართ.

თანამედროვე კინოკრიტიკოსები `ჰეისის კოდექსის~ ერთ პარადოქსულ ეფექტზეც წერენ. ფილმწარმოებაზე დაწესებული შეზღუდვები სასარგებლო აღმოჩნდა ქალის მხატვრული სახის გააზრებისთვის და შეაფერხა გმირების სექსისტური აღქმის ტენდენცია. ამ მხრივ ჰოლივუდი, წლების განმავლობაში, კლიშეების ექსპლუატაციას ახდენდა. ქალი მსხვერპლი, ქალი მტაცებელი _ იყო გარკვეული სტერეოტიპები ხასიათების შექმნისას. ბარბარა სტენვიკის, ჯინ ჰარლოუს და სხვა ვარსკვლავების გმირები ბედნიერებასა და წარმატებას მდიდარი მამაკაცების გვერდით აღწევდნენ, რაც მაყურებლის ცნობიერებაში ქალის ,,განივთების“, ძლიერი მამაკაცის ატრიბუტად ქცევის ტოლფასი იყო. ზოგ შემთხვევაში, სიუჟეტი ისე ვითარდებოდა, რომ გმირი იძულებული იყო, ამა თუ იმ პრობლემის გადასაჭრელად, არასასურველ სექსუალურ ურთიერთობას დათანხმებოდა. ამგვარი ,,მსხვერპლი“ ქალისა და მამაკაცის გენდერულ როლებს შორის არსებულ უთანასწორობას კიდევ უფრო ამძაფრებდა.[36]

---

[35] Тимофеева Н., У истоков американского жанрового кино. Влияние конфликта между голливудом и ортодоксальной частью зрителей на формирование содержания кинофильмов первой половины двадцатого века. Известия российского государственного педагогического университета им А. И. Герцена, 2007, источник: https://cyberleninka.ru 27.02.2019.

[36] Denby D. Sex and Sexier, The Hays Code wasn't all bad, The New Yorker, 2016. Source: https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/02/what-the-hays-code-did-for-women 25.02.2019.

ამერიკული კინოს განვითარებას შეეხო მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენაც, რომელიც `მაკარტიზმის~ სახელით არის ცნობილი.[37] შტატებში ანტიკომუნისტური განწყობები გამძაფრდა ჩინეთში მაო ძე დუნის რეჟიმის დამყარების შემდეგ. სენატორ მაკარტის ცნობილ გამოსვლამდე, უკვე შექმნილი იყო ანტიამერიკული საქმიანობის შემსწავლელი სპეციალური კომისია. ხოლო 1950 წლის სექტემბერში კონგრესმა დაამტკიცა კანონი ,,შიდა უსაფრთხოების შესახებ“, რომელიც ითვალისწინებდა ანტისახელმწიფოებრივ საქმიანობაზე კონტროლის მიზნით, სპეციალური ორგანოს შექმნას. `მაკარტიზმმა~ შეაღწია ამერიკელების ცხოვრების ყველა სფეროში. მაგალითად, მედიასა და სახელოვნებო სივრცეში, კომუნიზმის ,,ფილტრაციის“ მიზნით, ქვეყნდებოდა ,,ეჭვმიტანილთა“ სიები. ადამიანებს სთხოვდნენ, საჯაროდ ეღიარებინათ კომუნიზმის მხარდაჭერა, ან დაეტოვებინათ სამსახური.

კინემატოგრაფისტებს `მაკარტიზმი~ სხვადასხვა სიმძიმით შეეხოთ. ანტიკომუნისტურ განწყობებს ხელისუფლება ლიბერალურ ინტელიგენციასთან ბრძოლის საბაბად იყენებდა. მსხვერპლთა შორის იყვნენ რეჟისორები _ სტენლი კრამერი და ორსონ უელსი. ჩარლზ ჩაპლინი იძულებული გახდა დაეტოვებინა შეერთებული შტატები და ევროპაში გადასახლებულიყო. ამ მოვლენებს `ავტობიოგრაფიაში~ იხსენებს. Yჰყვება, თუ როგორ გააფრთხილა მეგობარმა მოსამართლემ, რომ მისი დევნა იგეგმებოდა. ერთ-ერთ ჩინოსანს წამოსცდენია ფრაზა: ,,ჩაპლინსაც მივწვდებით“. კინოს ლეგენდა წერს, რომ ფედერალური ხელისუფლება ხშირად მიმართავდა შანტაჟს, რათა პოლიტიკური მოწინააღმდეგის დისკრედიტაცია მოეხდინა“.[38]

`მაკარტიზმის~ ეპოქის მეტაფორული სურათი შექმნა ამერიკელმა დრამატურგმა არტურ მილერმა თავის ერთ-ერთ ყველაზე გახმაურებულ პიესაში ,,სეილემის პროცესი“.[39]

ამერიკული კინო სწორედ ამგვარი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ ფინანსური მოვლენების პროცესში ვითარდებოდა. მისი მარეგულირებელი ნორმები

---

[37] მაკარტიზმად წოდებული მოვლენები ვისკონსინის შტატის რესპუბლიკელ სენატორ ჯოზეფ მაკარტის სახელს ატარებს. 1950 წელს მან საჯარო გამოსვლაში თქვა, რომ შეერთებული შტატების სახელმწიფო დეპარტამენტშიც კი ბევრი კომუნისიტია, რაც საზიანოა ქვეყნის უსაფრთხოებისთვის. მისი სიტყვები მედიამ მთავარ თემად აქცია და დაიწყო მასშტაბური ანტიკომუნისტური კამპანია, რომელმაც ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა და ადამიანების დევნის მიზეზი გახდა.

[38] ჩაპლინი ჩ., ჩემი ბიოგრაფია, თბ., ,,ხელოვნება“, 1978, გვ. 550.

[39] არტურ მილერი თავად იყო ,,კუდიანებზე ნადირობის“ მსხვერპლი. დრამატურგი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ჰოლივუდის ,,შავ სიაში“ ირიცხებოდა.

არასდროს იყო ხანგრძლივი და საყოველთაო. კინოში თამაშის წესები დამოკიდებული იყო სხვადასხვა ინტერესთა ჯგუფების გადაწყვეტილებებზე, მათ გაძლიერებასა და დასუსტებაზე. ამის გამო, შეერთებული შტატების სახელმწიფო კინოპოლიტიკა, როგორც ასეთი, არ არსებობდა. ეკონომიკის სხვა დარგების მსგავსად, კინოინდუსტრიის ფუნქციონირებაში ძირითადად დაცული იყო ,,მცირე სახელმწიფოს“ პრინციპი. ასევე, დაშვებული იყო განსხვავებული რეგულაციები შტატების მიხედვით. არც ბიუჯეტი ყოფილა ოდესმე ფილმწარმოების დაფინანსების მნიშვნელოვანი წყარო.

შტატებში არ არსებობს კულტურის სამინისტრო. ხელოვნების დაფინანსება ძირითადად კერძო ინიციატივაზეა დაფუძნებული და მრავალმხრივი პროგრამების მეშვეობით ხდება. შესაბამისად, კინოში რაიმე პრიორიტეტის განსაზღვრაში, ხელისუფლება ვერ ჩაერევა. კინოს ,,ცენზორი“ შტატებში მაყურებელი და ძლიერი პროფესიული კორპუსია, რომელიც საზოგადოების აზრის ფორმირებაზე დიდ გავლენას ახდენს. ამასთან, ნებისმიერმა კინოსურათმა პოლიტკორექტულობის ტესტი უნდა ჩააბაროს, რადგან ეს დღეს მოქმედი მთავარი სტანდარტია.

ათწლეულების განმავლობაში მრავალი ფაქტორის გავლენით ჩამოყალიბებული კინოწარმოების მძლავრი სისტემა უნიკალურია. მის თავისებურებებზე დაწვრილებით მოგვიანებით ვისაუბრებ.

ქართული კინოწარმოების პირველი ნაბიჯები

და საბჭოთა ინდუსტრია

მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე ცივილიზებულ სამყაროში მიმდინარე პროცესებისგან საქართველო იზოლირებული არ იყო. ქართული კულტურა ღია იყო სიახლეებისთვის. ცხადია, ისეთი სანახაობის გამოჩენა პარიზში, როგორიც სინემატოგრაფი იყო, შეუმჩნეველი არც თბილისში დარჩენილა. საქართველოში პირველი კინოსეანსის თარიღად, 1896 წელი მიიჩნევა.

კაპუცინების ბულვარზე განვითარებული მოვლენებიდან სულ ერთი წელია გასული და გაზეთი ,,ცნობის ფურცელი“ წერს: ,,16 ნოემბერს აჩვენებენ განთქმულს მთელს ევროპაში კინემატოგრაფს, ცხოველი ფოტოგრაფიული სურათები ლუმიერისა“.[40] თუმცა, არსებობს განსხვავებული მონაცემიც, რომლის თანახმად, პირველი ჩვენება 1897 წლის მაისში გაიმართა.[41]

მომდევნო წლებში თბილისში პერიოდულად იმართებოდა ჩვენებები. ძირითადად, თბილისის სათავადაზნაურო თეატრსა ან ცირკში. მაყურებელი უმეტესად ფრანგულ პროდუქციას ნახულობდა. 1904 წლისთვის გაიხსნა რამდენიმე კინოთეატრი: ,,ილუზიონი“, ,,ურანი“, ,,სკიფი“, ,,მულენ-ელექტრიკი“ და სხვ. ეს დარბაზები 50-60 ადამიანზე იყო გათვლილი. 150-ადგილიანი ღია კინოთეატრი მუშტაიდის ბაღში სოფია ივანიცკაიამ ააშენა.[42]

კინოსეანსები იმართებოდა ბათუმშიც. 1907 წელს ბულვარში გაიხსნა ,,ილუზიონი“, ხოლო 1909 წლის 18 ნოემბერს (საარქივო მასალების მიხედვით), ნიკოლოზ ბროვალს მიუმართავს ქალაქის მერისთვის, ივანე ანდრონიკაშვილისთვის, `მარინეს პროსპექტზე~ მიწის ნაკვეთის გამოსაყოფად, რათა კინოთეატრი აეგო. ქალაქის თვითმმართველობამ დაამტკიცა

[40] ცნობის ფურცელი, 1896, 16 ნოემბერი, # 28, გვ. 2.
[41] Тифлисский Листок, 1897, суббота, 3 мая, # 102, ст. 1.
[42] დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004, გვ. 18.

კინოთეატრის პროექტი, რომელსაც ,,აპოლო“ ეწოდა (თბილისში უკვე ფუნქციონირებდა იმავე ქსელის კუთვნილი, ანალოგიური სახელწოდების კინოთეატრი).[43]

სოფია ივანიცკაია კინომეწარმეობის პიონერია. ის კინოს პირველ დისტრიბუტორად შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი ,,ილუზიონი“ გოლოვინის (დღევანდელი რუსთაველის) გამზირზე ყოფილი რესტორნის ,,დათვის“, შენობაში ფუნქციონირებდა. ფილმებს დღის ხუთიდან ღამის პირველ საათამდე უჩვენებდნენ. სეანსი 45 წუთს გრძელდებოდა. სწორედ ,,ილუზიონში“ დაიწყო კინომექანიკოსობა ალექსანდრე დიღმელოვმა.[44] სწორედ დიღმელოვის რჩევით, ივანიცკაიამ მოსკოვიდან გამოიწერა ,,პატეს“ ფირმის ფრანგული გადამღები აპარატი და კინოფირი. მოეწყო ფირის გასამჟღავნებელი ლაბორატორიაც. კინომექანიკოსობასთან ერთად დიღმელოვმა ეს საქმეც შეისწავლა და 1910 წელს პირველი ფილმი ,,თბილისის იპოდრომი“ გადაიღო. ეს იყო ერთი დღის ქრონიკა: ცხენების ჯირითი, მაყურებლის გულშემატკივრობა და სიხარული ფავორიტების გამარჯვების გამო. გადაღებები სხვა თემებზეც გაგრძელდა. დიღმელოვის მოკლე ფილმებმა კინოს ძირითადი სეანსების წინ დაიკავეს ადგილი. მასალა შეისყიდეს უცხოურმა კომპანიებმაც. მათ შორის ,,პატემ“ და ცალკეული კადრები Pathe Journal-შიც მოხვდა.

,,სოფია ივანიცკაიას პირად არქივში, დოკუმენტში ,,თბილისის ხედების აღწერა~ (ინახება თბილისის ისტორიის მუზეუმში) ნათქვამია, რომ საქართველოში კინოგაქირავების ყოფაში შემოსვლა ბევრად ნათლად და არააგრესიულად ხდებოდა, ვიდრე რომელიმე სხვა ქვეყანაში, რაც აზიის და ევროპის გასაყარზე მყოფი ქვეყნების თავისებურებიდან გამომდინარეობდა.”[45]

1908 წელს ფილმების გადაღება ბაქოში დაიწყო ვასილ ამაშუკელმა. მან კოტე მესხისა და ილია გეპნერის[46] დავალებით, ,,გომონის“ აპარატით მცირე ზომის სიუჟეტები მოამზადა:

[43] თავაძე ს., პირველი კინოთეატრები ბათუმში, ფილმ პრინტი, # 11, 2014, გვ. 36.

[44] მახარაძე ი., დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბ,. ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014, გვ. 7.

[45] ოჩიაური ლ., ქართული კინო ,,რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ, კულტურათა დიალოგი მეოცე საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბ., ,,კენტავრი“, 2017, გვ. 141.

[46] მესხი და გეპნერი ბაქოში კინოთეატრ ,,ელექტრო-ბიოგრაფის“ მფლობელები იყვნენ. ძირითად სეანსებზე უცხოურ ფილმებს აჩვენებდნენ. დასაწყისში, ჟურნალის სახით, ხდებოდა ამაშუკელის ქრონიკის დემონსტრირება.

,,ხალხის სეირნობა ზღვის სანაპიროზე“, ,,მუშაობა ნავთის ჭაბურღილებთან“, ,,შეჯიბრება ცურვაში“, ,,ბაქოს ბაზრის ტიპები“, ,,ქვანახშირის ზიდვა აქლემებით“ და სხვ.[47]

1909 წლიდან ამაშუკელი მშობლიურ ქუთაისში ბრუნდება და იღებს ახალ სიუჟეტებს. კინომექანიკოსად მუშაობს კინოთეატრ ,,რადიუმში“. ეს იყო 450 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი, რომელსაც ორკესტრი ემსახურებოდა. 1912 წელს ამაშუკელი იღებს პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს ,,ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა ლეჩხუმში 21 ივლისიდან 2 აგვისტომდე, 1912 წელს“. ასეთი იყო ფილმის სრული სახელწოდება. ფირზე აისახა მასობრივი ზეიმი: თუ როგორ იქცა დღესასწაულად ხალხის შეხვედრა საყვარელ პოეტთან.

საქართველოში აქტიური კინოცხოვრება დაიწყო. პროცესები ორი მიმართულებით განვითარდა. ერთი მხრივ, კინოში ძალებს სინჯავენ ხელოვნების სხვა სფეროების წარმომადგენლები, მეორე მხრივ, კინო, როგორც მომგებიანი საქმე, იზიდავს კომერსანტებს. ადგილობრივი მეწარმეები ცდილობენ ქსელების გაფართოებას. თუმცა, უფრო წარმატებულნი უცხოელები არიან. ჩამოდიან საქმოსნები და ჩნდება საერთო პროექტების განხორციელების, დღევანდელი ენით რომ ვთქვათ, კოპროდუქციის შექმნის პერსპექტივაც.

ეს სიტუაცია გარკვეულ კონფლიქტსაც ქმნიდა. ჟურნალი ,,თეატრი და ცხოვრება“[48] სისტემატიურად აშუქებდა კინოსთან დაკავშირებულ მოვლენებს. აწვდიდა მკითხველს სტატისტიკურ მონაცემებსა და ანალიტიკურ სტატიებს. მისი დამფუძნებელი იოსებ იმედაშვილი ხშირად წერდა ეროვნული კინოს საჭიროებებზე, რადგან მასში დიდ პოტენციალს ხედავდა.

1915 წელს გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ სტატიაში ის უცხო ქვეყნების პროდუქციას დაუპირისპირდა. ევროპულ სურათებს არაფრისმთქმელი, მავნე მიმართულებისა და უაზრო უწოდა. იმედაშვილი მოუწოდებდა ქართული თეატრის, ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგების მოღვაწეებს, ჩართულიყვნენ კინოსაქმეში. შეექმნათ ქართული თემატიკის

---

[47] ვასილ ამაშუკელის ეს პირველი ფილმები არ არის შემორჩენილი. ცნობილია მხოლოდ მათი სახელწოდებები და ქრონომეტრაჟი.

[48] ,,თეატრი და ცხოვრება“ 1910 წლიდან გამოიცემა. ეს პირველი ქართული პროფესიული ჟურნალია. ათწლეულების განმავლობაში წერდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგზე, მათ შორის, კინოზე. დღეს ჟურნალი ,,თეატრის“ სახელწოდებით, სახელმწიფო დაფინანსებით გამოდის. მისი დამაარსებელი და პირველი რედაქტორი იყო მწერალი და დრამატურგი იოსებ იმედაშვილი (1876 – 1952).

ფილმები, რითაც დიდ მამულიშვილურ საქმესაც გააკეთებდნენ და მაყურებლის მოწონებასაც დაიმსახურებდნენ. მან ამავე სტატიაში ხაზი გაუსვა კინემატოგრაფის აღმზრდელობით და კულტურულ-საგანმანათლებლო ფუნქციას და სინანული გამოთქვა, რომ საქართველოში ჩამოსული საზღვარგარეთელი საქმოსნები ჯიბეს ისქელებენ აქაურ კინოთეატრებში თავიანთი მდარე დონის პროდუქციის ჩვენებით.[49]

კინოში მართლაც მოვიდნენ გამოცდილი ხელოვანები. მათ შორის, მწერალი, დრამატურგი, თეატრალური რეჟისორი და მსახიობი შალვა დადიანი. მისი მთავარი იდეა იყო ,,ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზება. მან 1911 წელს სცენარიც დაწერა. წლების განმავლობაში აწარმოებდა მოლაპარაკებებს ჯერ ფრანგულ და შემდეგ გერმანულ კომპანიებთან[50] ამ მასშტაბურ პროექტზე, თუმცა, ის არ განხორციელდა.

ხელოვანთა ჯგუფმა, გერმანე გოგიტიძის მეთაურობით, გადაიღო პირველი ქართული მხატვრული ფილმი ,,ქრისტინე“. გოგიტიძე ქართულ კინოში პირველ პროდიუსერად მიიჩნევა. ის ოზურგეთში ფლობდა კინოთეატრს. ეკრანზე უცხოური დრამების დემონსტრირებისას, მათი ქართული ანალოგის შექმნის სურვილი გაუჩნდა. ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის ეკრანიზაციის იდეაც მას ეკუთვნის. ამის თაობაზე გერმანე გოგიტიძემ მოგონებებში დაწერა:

,,1915 წელია. ჩემს მშობლიურ ქალაქში – ოზურგეთში ვარ. ვზივარ პირადად ჩემი სახსრებით აგებულ კინოთეატრ ,,ილუზიონში“ და ვუყურებ იტალიურ კინოსურათს, რომელშიც ნაჩვენები იყო იტალიელი ხალხის ზნეჩვეულებები და იტალიური ეგზოტიკა. უცებ აზრმა გამიელვა: რატომ არ შეიძლება მეც გადავიღო კინოფილმი, სადაც ნაჩვენები იქნება სილამაზე ჩემი ქვეყნისა. “[51]

მანვე მიიწვია ფილმზე სამუშაოდ თეატრის რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. გადაღებები 1915 წლის ივლისში დაიწყო. ჯგუფს ფინანსური, ტექნიკური, ასევე თანამშრომლების კვალიფიციურობასა და კეთილსინდისიერებასთან დაკავშირებული პრობლემები არ აკლდა.

---

[49] დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004, გვ. 37.

[50] მოლაპარაკებას გერმანულ კინოკომპანია ,,უფას“ წარმომადგენლებთან გერმანე გოგიტიძე აწარმოებდა. მან ბერლინში გერმანულ ენაზე ნათარგმნი სცენარი ჩაიატანა. თუმცა, მათი დაინტერესება ვერ შეძლო.

[51] გოგიტიძე გ., ქართული კინოს წარსულიდან, თბ., ,,სა.გა.“, 2013, გვ. 65.

ამის მიუხედავად, თითქმის ერთ წელიწადში მუშაობა დაასრულეს. თუმცა, პრემიერა მოგვიანებით, უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში გაიმართა. დრამა ხუთნაწილიანი იყო. გერმანე გოგიტიძე ტიტრებში რეჟისორის თანაშემწედ გაფორმდა.[52]

ალექსანდრე წუწუნავა თეატრის რეჟისორი იყო. თუმცა, ჰქონდა კინემატოგრაფიული ინტუიცია, რამაც საშუალება მისცა ქრისტინეს დრამატული ამბავი კინოენით გადმოეცა. გამომსახველობითი ხერხებიდან ყველაზე აქტიურად დეტალი გამოიყენა. ეპიზოდში, სადაც ქრისტინე აკვნის დასარწევად ხელს გასწვევს, ახლო ხედით გადაღებული უნებლიე ჟესტი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას კინემატოგრაფიულად აღწერს.

კინემატოგრაფიული მეტყველებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების (დეტალი, დეტალური ჟესტი და სხვ.) აზრობრივი გამოყენება ,,ქრისტინეს“ უდავო ღირსებაა. მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პირველ ეროვნულ ფილმზეა ლაპარაკი.[53] ამან კინოსურათის მიმართ მაყურებლის დამოკიდებულებაც განაპირობა. ქართული ისტორია ეკრანზე გაცილებით საინტერესო და ემოციური სანახავი აღმოჩნდა.

მეოცე საუკუნის 20-იან წლებამდე საქართველოში მომუშავე კინემატოგრაფისტებიდან აღსანიშნავია იტალიელი ჯოვანი ვიტროტი.[54] ის თბილისში 1910 წელს ჩამოვიდა და პატარა კინოსტუდიაც გახსნა. ვიტროტი ბევრს მოგზაურობდა და დოკუმენტურ ფილმებს იღებდა. ამ ქრონიკის მხოლოდ სახელებია შემორჩენილი: ,,ბათუმი“, ,,ერევანი“, ,,ვლადიკავკაზი“, ,,სამხედრო აღლუმი თბილისში“, ,,კაზაკების ვარჯიში“ და სხვ.

1912 წელს საქართველოს ეგზოტიკურმა გარემომ მოიზიდა გერმანელი პროდუსერი, რეჟისორი და ოპერატორი ჰანც-კარლ ჰაილანდი. მან თბილისის მახლობლად გადაიღო ფილმები: ,,თავდასხმა კავკასიაში“ და ,,ქალის მოტაცება“.[55]

1918 წლის 26 მაისს ქართული კინო შეხვდა ოცზე მეტი კინოთეატრით (თბილისსა და სხვა დიდ ქალაქებში), სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური და მხატვრული ფილმებით,

---

[52] ქართული კინოსურათების ფილმოგრაფია, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი, თბ., 1971, გვ. 5.

[53] ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990, გვ. 110.

[54] ჯოვანი ვიტროტი (1882 – 1966) ავტორია მასშტაბური დადგმების: ,,გრენადელი როლანი” (1910), ,,დანტე და ბეატრიჩე“ (1912), ,,პომპეის უკანასკნელი დღეები“ (1913), ,,ვიდრე ჰხვალ?“ (1924). ეს ფილმები მან კომპანია ,,ამბროზოსთან“ თანამშრომლობით გადაიღო.

[55] ბაქრაძე ლ., ადრეული ,,მოძრავი სურათები“ საქართველოსა და კავკასიაზე, კინო, # 2, 2006, გვ. 158.

რეგულარული კინოსეანსებით, იდეებითა და ენთუზიაზმით აღსავსე კინემატოგრაფისტებითა და ინტერესიანი მაყურებლით. დამოუკიდებლობის სამი წლის განმავლობაში კინოხელოვნება ბუნებრივად, გარდამტეხი მოვლენების გარეშე ვითარდებოდა.

დამოუკიდებელ საქართველოში კულტურის კურატორი სახალხო განათლების სამინისტრო იყო. 1919 წლიდან, დამფუძნებელ კრებაში ჩამოყალიბდა სახელოვნებო კომისია, რომლის თავმჯდომარეები სხვადასხვა პერიოდში იყვნენ: კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი, პავლე საყვარელიძე და ივანე გომართელი. საზოგადოება მსჯელობდა ხელოვნებაზე პასუხისმგებელი დამოუკიდებელი ორგანოს ჩამოყალიბების აუცილებლობაზე.

ჟურნალში ,,თეატრი და ცხოვრება“ იოსებ იმედაშვილი (იოსებ არიმათიელის ფსევდონიმით) წერდა: ,,როდესაც ჩვენი ზოგიერთი სახელმწიფო მესვეურნი ჯერ კიდევ იმაზე კამათობენ – ხელოვნების დარგს ცალკე უწყება მივანიჭოთ თუ განათლების უწყებას მივაკოსოთო, მწარედ გვეცინება. ჩვენ არაერთგზის მოვითხოვეთ, რომ ამ დარგს სამშობლოში განსაკუთრებული მართველობა უნდა მიენიჭოს და შეიძლება იმდენი სკოლამ ვერ შეძლოს. ჩვენი სახელმწიფოებრივი მათნი, ნუ გადაეღობებიან საქართველოს ხელოვნების ცალკე სამინისტროს შექმნას: ჩვენს ხელოვნებას ამის უფლება წარსულმა მიანიჭა, აწმყომ უნდა განუმტკიცოს.…მის შესახებ ხარჯებზე ლაპარაკიც კი მეტია: თავისი სახსრითაც რომ ვერ ირჩინოს თავი, სახელმწიფო ხაზინა მაინც მოვალეა გაუძღვეს“.[56]

დამოუკიდებლობის პერიოდში სხვადასხვა ავტორმა გადაიღო მოკლე რეპორტაჟები ახალგაზრდა ქვეყნის ცხოვრებაში მიმდინარე მნიშვნელოვანი მოვლენებიდან: დღესასწაულები, ოფიციალური ღონისძიებები, მათ შორის, უცხოური დელეგაციების ვიზიტები, სპორტული აქტივობები და სამხედრო აღლუმები. დღეს ეს მასალა მნიშვნელოვანი ისტორიული დოკუმენტებია.[57]

---

[56] იმედაშვილი ი., ,,თეატრი და ცხოვრება“, 1918, # 12, გვ. 4.

[57] პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდში გადაღებულია ფილმები: „სახალხო გვარდიის დღე საქართველოს დედაქალაქში, 12 დეკემბერი 1918 წლისა“, „დღესასწაული დამფუძნებელი კრების გახსნის დღეს“, „აზერბაიჯანის ფრონტი“, „ბათუმის გადმოცემა საქართველოსთვის“, ,,ბათუმის სიმაგრეები“, „1919 წლის 26 მაისი“, „გორის მიწისძვრა“, „მეორე ინტერნაციონალის ლიდერთა დელეგაცია“, „სახალხო გვარდიის სასოფლო მუშაობა“, „აჭარა“, „სახალხო გვარდიელთა ჯირითი“, „1920 წლის 26 მაისი“, „ბათუმის პროტესტი“, „გორის წისქვილი“ და სხვ.

1919 წელს გერმანე გოგიტიძესა და კოოპერატივთა კავშირის გამგეობას შორის გაფორმდა ხელშეკრულება, რომელიც საქართველოს პროვინციებში კინოჩვენებებს ითვალისწინებდა. ხელშეკრულების პირობების თანახმად, სეანსებიდან შემოსულ თანხას ორივე მხარე თანაბრად ინაწილებდა. ამით ქართული კინო საზოგადოებრივ ორგანიზაციად ჩამოყალიბდა.

ამავე პერიოდში, დაიდო ხელშეკრულება კინოთეატრ ,,აპოლოს“ მეპატრონე ჰენრიხ გეგელესა და ამიერკავკასიის კინოთეატრების ქსელის მფლობელ პავლე პირონეს[58] შორის, რომელიც უცხოური ფილმების შემოტანას და ტიტრებით გაფორმებას გულისხმობდა. კინოგადაღება სულ უფრო და უფრო პოპულარული საქმე ხდებოდა.

1921 წლამდე კინო საქართველოში ევროპული გამოცდილების ანალოგიურად, ჯანსაღი კონკურენციისა და თავისუფალი ბაზრის პირობებში ვითარდებოდა. ალღოიანი კომერსანტები და ნიჭიერი ხელოვანები ენთუზიაზმით ითვისებდნენ ტექნოლოგიურ თუ შემოქმედებით სიახლეებს, ეძებდნენ ახალ შესაძლებლობებს. მათ სჯეროდათ კინემატოგრაფის დიდი მომავლის. მოაზროვნე საზოგადოების ნაწილი მსჯელობდა მის საგანმანათლებლო ფუნქციაზე, მაგრამ პოლიტიკური პროპაგანდის ინსტრუმენტად ეკრანის გამოყენებას ვერავინ წარმოიდგენდა.

საქართველოს გასაბჭოებამ შეცვალა ქვეყნის განვითარების გზა, პოლიტიკური სისტემა და ადამიანების ბედი. მათ შორის, შეიცვალა ნიჭიერ ხელოვანთა დიდი ნაწილის შემოქმედება და პირადი ცხოვრება. ბოლშევიკური წყობის დამყარების რეალური გავლენა ქართულ ხელოვნებაზე წლების შემდეგ გამომჟღავნდა. თუმცა, ტერორის ნიშნები იყო დასაწყისშიც. ქვეყანაში შექმნილ ვითარებაზე წერს აკა მორჩილაძე ,,ქართულის რვეულებში“:

,,პირველ წლებში რეჟიმი მძიმე იყო იმით, რომ ყველაფერზე პასუხი იყო უბრალო – მეტეხის ციხე და ტყვია. გაზეთებშიც ეწერა: ჩვენ ვუპასუხებთ ტყვიით საგანგებო კომისიიდან _ ჩეკადან, ესე იგი.

[58] პავლე პირონეს საქართველოში კინოწარმოების დაწყების სურვილიც ჰქონდა. ამ მიზნით მან აზერბაიჯანიდან მსახიობი ვლადიმერ ბარსკი ჩამოიყვანა და რეჟისორობა შესთავაზა. ბარსკიმ ფილმების გადაღება საბჭოთა საქართველოში პირონეს გარეშე გააგრძელა.

მოკლედ, სურათი ამ ქალაქში იყო საშინელი და დამთრგუნველი. ქვეყანაშიც, მაგრამ თბილისში ძალიან იგრძნობოდა.“[59]

საბჭოთა ხელისუფლებამ კინოს ბედიც ეტაპობრივად და საფუძვლიანად შეცვალა. ცვლილებები შეეხო კინოინდუსტრიის ყველა რგოლს, ფილმწარმოების ყველა ეტაპს, იდეის დამუშავებიდან დაწყებული, მონტაჟითა და ფილმების გაქირავებით დასრულებული. სისტემა, რომელიც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, კინოს იდეოლოგიური მიზნების მისაღწევ ინსტრუმენტად განიხილავდა და სრულად კონტროლზე იყო დამყარებული. მხატვრული ნაწარმოების შეფასების მთავარ კრიტერიუმად იქცა მისი შესაბამისობა ოფიციალურ იდეოლოგიასა და სახელმწიფოს მიზნებთან, ხოლო ფინანსური და შემოქმედებითი, ხარისხობრივი ან პოპულარობის ფაქტორები უკანა პლანზე გადავიდა. ქართული საბჭოთა კინო ჩამოშორდა ევროპულ საწყისებს. თუმცა, ამ პირობებშიც მან განვითარების გზა მოძებნა. შექმნა საკუთარი, ორიგინალური სახე და მსოფლიო კინორუკაზე თავი დაიმკვიდრა, როგორც თავისთავადმა მოვლენამ.

როგორ უკვე აღვნიშნე, ცვლილებები ეტაპობრივად ხორციელდებოდა. ქართული კინო საბჭოთა სისტემის ნაწილი უნდა გამხდარიყო. საქმის ორგანიზება ვლადიმერ ლენინის მიერ, ჯერ კიდევ 1919 წელს გამოცემული დეკრეტის ჩარჩოში მოექცა. დოკუმენტის ოფიციალური სახელწოდება იყო: დეკრეტი რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკის ტერიტორიაზე ფოტოგრაფიისა და კინემატოგრაფიის ნაციონალიზაციის შესახებ.[60]

1921 წლიდან კინო განათლების სახალხო კომისარიატის დაქვემდებარებაში გადავიდა.[61] კინოსექციის ოფისი ეროვნული ბიბლიოთეკის პირველ სართულზე ერთ ოთახს წარმოადგენდა. სტუდიის ხელმძღვანელები პირველ ეტაპზე იყვნენ: გერმანე გოგიტიძე და ამო ბეკ-ნაზაროვი.

წარმოების ტექნიკური შესაძლებლობების შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის ჟურნალი ,,დროშა“ (1923, #4). კინოსექცია აღჭურვილი იყო: ერთი გადამღები აპარატით (,,დერბის“),

[59] მორჩილაძე ა., ქართულის რვეულები, XIX საუკუნის სურათები, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013, გვ. 248, 251.
[60] გოგოძე კ., ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი“, 1959, გვ. 4.
[61] გოგოძე კ., დოლიძე გ., ბახტაძე ვ., საუბრები კინოხელოვნებაზე, თბ., 1972, გვ. 33.

პატარა ატელიეთი და გამნათებელი ხელსაწყოებით. კინოთეატრ ,,აპოლოს“ ეკრანის მიღმა მდებარეობდა ალექსანდრე დიღმელოვის ლაბორატორია. კინოსექციის განკარგულებაში იყო დარბაზები ,,არფასტო“ და ,,აპოლო“. მათგან შემოსულა თანხა ახალი ფილმების გადაღებაზე უნდა დახარჯულიყო.[62]

რესურსების სიმცირის მიუხედავად, გუნდმა დაიწყო პირველ ქართულ საბჭოთა მხატვრულ ფილმზე მუშაობა. იდეა პასუხობდა ახალ ეპოქას. კინოსურათი ასახავდა სახალხო გმირ არსენა ჯორჯიაშვილის ისტორიას, რომელიც 1906 წელს გაასამართლეს კავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბის უფროსის, გენერალ გრიაზნოვის მკვლელობის გამო. კინემატოგრაფისტები მიიჩნევდნენ, რომ ეს თემატიკა გასაგები და საინტერესო იქნებოდა მაყურებლისთვის. მოლოდინი გამართლდა. ,,არსენამ“ მაყურებელი მოხიბლა. მთავარ როლს ახალგაზრდა მიხეილ ჭიაურელი ასრულებდა. ფინალური სცენა, როდესაც დაპატიმრების შემდეგ, არსენა გმირულად ეგებება სიკვდილს, ხალხში დიდ ემოციებს იწვევდა. ექვსნაწილიანი დრამა საკავშირო ეკრანზე მომდევნო წელს თებერვლიდან გამოვიდა.[63] ფილმი პოპულარული იყო საქართველოს ფარგლებს გარეთაც.

,,არსენა ჯორჯიაშვილის“ წარმატებამ საბჭოთა ხელისუფლებას კინოს სარგებლიანობისადმი რწმენა კიდევ უფრო გაუმყარა. დამატებითი სახსრების მოძიების მიზნით, 1923 წელს სახელმწიფო კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოება შეიქმნა: საქართველოს განათლების კომისარიატის, უმაღლესი მეურნეობის საბჭოს, საბაჟო სამმართველოს, სასოფლო-სამეურნეო ბანკის, თბილისის აღმასკომისა და სახელმწიფო სავაჭრო ორგანიზაციების შემადგენლობით. აქციონერთა შენატანი ფილმწარმოების გაფართოების საშუალებას იძლეოდა.[64] განხორციელდა სტრუქტურული ცვლილებებიც. განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებული კინოსექცია გამოიყო ცალკე ორგანიზაციად და მას საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოება („სახკინმრეწვი“) ეწოდა.

„სახკინმრეწვის“ პირველი პერიოდის პროდუქცია ძირითადად ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციაა. ფილმებს იღებდნენ ალექსანდრე ყაზბეგის, დანიელ ჭონქაძის,

---

[62] ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990, გვ. 111.

[63] კოპაძე გ., ლორთქიფანიძე ქ., ფილმოგრაფია, ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916 – 1975, თბ., ,,ხელოვნება”, 1978, გვ. 7.

[64] ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990, გვ. 111.

გიორგი წერეთლის, ეგნატე ნინოშვილისა და სხვა ავტორების ნაწარმოებების მიხედვით. მაყურებელს მოსწონდა ნაცნობი ისტორიების ეკრანზე გაცოცხლება. მოთხოვნის ზრდასთან ერთად დღის წესრიგში იდგა მიწოდების გააქტიურების საკითხი.

1922 წელს, თბილისში კინომსახიობთა სასწავლებელი გაიხსნა. 1924-1925 წლებში აშენდა ახალი ლაბორატორია, გაუმჯობესებული ტექნიკური შესაძლებლობებით. გაიხსნა ორი დიდი პავილიონი გადაღებებისთვის. შეისყიდეს გადაღებისა და განათების გერმანული აპარატურა.

გაზრდილმა შესაძლებლობებმა კინოში ახალი ადამიანები მოიზიდა. სამშობლოში დაბრუნდა კოტე მარჯანიშვილი,[65] კინოს დაუბრუნდა ალექსანდრე წუწუნავა. გადაღებებს აგრძელებდნენ პერესტიანი, ბარსკი და ბეკ-ნაზაროვი. მათ მოუმზადეს საფუძველი ქართულ კინოში ნიჭიერი ახალი თაობის შემოსვლას. ჯერ კიდევ არ იყო გაწყვეტილი კავშირი ევროპის კულტურულ ცხოვრებასთან. ევროპული ავანგარდის განწყობებს იზიარებდნენ ქართველი ხელოვანები. ლიტერატურა, მხატვრობა, ქანდაკება, თეატრი და კინო მოცული იყო რევოლუციური ტალღით, რომელიც უკვე განხორციელებული სახელმწიფოებრივი ცვლილებების კვალდაკვალ კულტურულ და მენტალურ გარდაქმნებს ითხოვდა.

გოგირდმჟავას უნდა ჩამოერეცხა ძველი გარსი ხელოვნებისთვის და ახალი გაეჩინა. ასეთი იყო ერთი ჯგუფის, ფუტურისტების აზრი.[66] მათ 1924 წელს პირველი ფუტურისტული ჟურნალი ,, H2SO4 “ დააარსეს. შემდგომ ჟურნალ ,,მემარცხენეობას“ ჩაუყარეს საფუძველი.

უფრო ადრე გამოქვეყნდა რამდენიმე კინომანიფესტი. მათ შორის ერთის სახელწოდება, ,,საქართველო-ფენიქსი“, ნათლად აღწერდა ხელოვანთა განწყობას. ფუტურისტები წერდნენ: `ქართული ხელოვნება სრულიად დაშორდა თანდროულობას. ქართული სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობა და შემოქმედება გაიმიჯნა. პირველს ხვდა მყოფადი რეალობა, უკანასკნელი კი ისტორიზმსა და შარჟულ ოთახურ რომანტიკას დაუბრუნდა.

---

[65] კოტე მარჯანიშვილმა (1872–1933) `სახკინმრეწვთან~ თანამშრომლობით, 1924–1929 წლებში ექვსი ფილმი გადაიღო. მან დიდი როლი შეასრულა კინოს განვითარებაში. სისტემატურად წერდა სტატიებს რეჟისურისა და მსახიობის ოსტატობის, მონტაჟის, მხატვრული ხერხების შესახებ.

[66] პირველი ფუტურისტული მოძრაობა თბილისში 1922 წლის 20 თებერვალს, კონსერვატორიის შენობაში დაფუძნდა. ლიტერატურული ჯგუფის წევრები იყვნენ: ნიკოლოზ შენგელაია, სიმონ ჩიქოვანი, დემნა შენგელაია, აკაკი ბელიაშვილი, ლევან ასათიანი, ბესარიონ ჟღენტი, შალვა ალხაზიშვილი და სხვები.

ლიტერატურულ მეშჩანიზმის შექმნილი ფორმულა მშვენიერი ტყუილი განსაზღვრა არის განვლილი პოზიციების... კომუნისტურმა რევოლუციამ მოსპო პოლიტიკური რომანტიკა შექმნილი ფეოდალურ და წვრილ ბურჟუაზიულ მოაზროვნეების მიერ".[67]

ეს ტალღა კინოში ნიკოლოზ შენგელაიას, კოტე მიქაბერიძის, მიხეილ კალატოზიშვილის, მიხეილ ჭიაურელის სახით მოვიდა. ისინი აღარ იყვნენ მხოლოდ კინოტექნიკის ოსტატები ან ,,ლუმიერების საოცრებით~ დაინტერესებული თეატრალები. მათ უკვე ჰქონდათ დამოუკიდებელი კინემატოგრაფიული ხედვა. შეეძლოთ ამბის გადმოცემა მხოლოდ ხელოვნების ამ დარგისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხებით. ესმოდათ მონტაჟის, განათების, კადრირების მნიშვნელობა. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჰქონდათ თავისუფალი სამყაროს თანამედროვე აზროვნება. ისინი ეძებდნენ და ითხოვდნენ სიახლეებს.

ოთხი ფილმი, რომელიც ოთხ წელიწადში შეიქმნა, ქმნის ერთ მნიშვნელოვან ეტაპს ქართული კინოს ისტორიაში. ნიკოლოზ შენგელაიას ,,ელისო" (1928), კოტე მიქაბერიძის ,,ჩემი ბებია" (1929), მიხეილ კალატოზიშვილის ,,ჯიმ შვანთე" (1930) და მიხეილ ჭიაურელის ,,ხაბარდა" (1931), ამ ფილმებით შეიქმნა ქართული კინო. აქ დასრულდა გზა ატრაქციონიდან ხელოვნებამდე, ხოლო პერსპექტივა კიდევ უფრო იმედისმომცემი იყო.

ამ შედევრების ფონზე წარუმატებელი აღმოჩნდა პირველი ქართული ხმოვანი ფილმი ,,შაქირი" (1932).

,,ქართული კინოს ისტორიკოსების აზრით, ლეო ესაკიას ფილმი არა მარტო ეპოქის კინემატოგრაფიული კლიშეებითაა სავსე, არამედ ტექნიკურადაც უმწეოა. კინომცოდნე გოგი დოლიძე ძალიან კატეგორიულია, როცა `შაქირზე~ საუბრობს: `არავითარი ღირსებები... გარდა იმისა, რომ ეს არის პირველი ხმოვანი ფილმი (ლენინგრადში გაახმოვანეს)... ჯერ გადაიღეს მუნჯი ვარიანტი, მერე ხმოვანი... ეს იყო ყბედი ფილმი... ცდილობდნენ, რაც შეიძლება, გაეკვირვებინათ მაყურებელი~.[68]

[67] H2შO4, 1924, # 1, გვ. 2.

[68] გვახარია გ., პირველი ქართული ფილმის იუბილე, რადიო თავისუფლება, 2002, 6 მაისი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1520620.html 2.03.2019.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებისა და ასევე ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლების გეგმები ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა. ჯერ კიდევ 1924 წელს, როდესაც ნიკოლოზ შენგელაია კოტე მარჯანიშვილის ასისტენტი იყო, ფილმზე ,,ქარიშხლის წინ~ და ასევე ერთად აპირებდნენ ,,სამანიშვილის დედინაცვლის“ სცენარზე მუშაობას, კომუნისტური პარტიის მეთორმეტე ყრილობაზე კინოს შესახებ გადაწყვეტილებები მიიღეს. გამოიცა შემაჯამებელი დადგენილება, რომელშიც ვკითხულობთ: ,,პარტიის ხელში კინო უნდა გახდეს კომუნისტური განათლებისა და აგიტაციის უძლიერესი საშუალება“.[69]

ამ და სხვა გადაწყვეტილებებმა კინოს განვითარების მიმართულება მნიშვნელოვნად შეცვალა. საუკუნის დასაწყისში აღებული კურსი რადიკალურად შეიცვალა, რამაც გავლენა მოახდინა ხელოვანთა შემოქმედებაზეც და პირად ცხოვრებაზეც. ქართული კინო სხვანაირი გახდა. თუმცა, ეს მოვლენები მოსალოდნელი იყო. კომუნისტური პარტია ბელადის იდეებს ახორციელებდა.

ქვეყანაში კინოსაქმის ორგანიზების თაობაზე ლენინს მასშტაბური და კარგად ჩამოყალიბებული გეგმა ჰქონდა. ცნობილია, 1922 წლის თებერვლით დათარიღებული მისი საუბრები კინოს შესახებ, ანატოლი ლუნაჩარსკისთან,[70] რომელიც სახალხო განათლების კომისარიატს ხელმძღვანელობდა.

გარკვეულ ეტაპზე ლენინი კინემატოგრაფს განიხილავდა, როგორც ,,ფანჯარას კულტურაში“, გამოდიოდა იმ სავალალო რეალობიდან, რომელიც ყოფილ იმპერიაში განათლების მხრივ იყო შექმნილი. ბელადი მიიჩნევდა, რომ სწორედ კინოს უნდა აეღო საკუთარ თავზე მასების განმანათლებლის ფუნქცია.[71]

მომდევნო პერიოდში ლენინი ავითარებს აზრს რევოლუციური კინემატოგრაფის შექმნის აუცილებლობისა და მისი ფუნქციების შესახებ. ის მიიჩნევს, რომ ახალი ფილმების წარმოება, რომლებიც კომუნისტური იდეების გამტარებელნი იქნებიან და საბჭოთა რეალობას ასახავენ, ქრონიკით უნდა დაიწყოს. კინოპროდუქცია სახელმწიფოს ხელში უნდა იყოს, ხოლო მისი

---

[69] გოგოძე კ. ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი“, 1959, გვ. 6

[70] საბჭოთა სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, პუბლიცისტი, ხელოვნებათმცოდნე ანატოლი ლუნაჩარსკი (1875 – 1933) ორჯერ იყო საქართველოში ჩამოსული (1924 და 1926 წწ.). შეხვდა კოტე მარჯანიშვილს, ზაქარია ფალიაშვილსა და კულტურის სხვა მოღვაწეებს.

[71] ,,Самое важное из всех искусств. Ленин о кино“, М., ,,Искусство“, 1973, стр. 164.

შინაარსობრივი მხარე სახელმწიფოს სააგიტაციო-პროპაგანდისტულმა ორგანომ უნდა განსაზღვროს.[72]

ლენინის იდეების განხორციელება კონკურენტული ბაზრისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პირობებში წარმოუდგენელი იყო. აუცილებელი იყო კინოსექტორის ცენტრალიზებული მმართველობა და კონტროლი. რაც არ გულისხმობდა მხოლოდ წარმოების ორგანიზებას. მთელი დატვირთვა სწორედ იდეოლოგიურ კომპონენტზე მოდიოდა.

გასული საუკუნის 20-იანი წლების ბოლომდე ქართველ ხელოვანთა აზროვნებაში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა რევოლუციური რომანტიკა. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ფრაგმენტი ნიკოლოზ შენგელაიას გამოსვლიდან მოსკოვში საბჭოთა კინოხელოვნების მუშაკთა ერთ-ერთ შეკრებაზე.

,,სახკინმრეწვის" ახალგაზრდობა, - ამბობდა შენგელაია, _ გრძნობს თავისი პასუხისმგებლობის მთელ სიღრმეს მასების წინაშე, რომლებსაც ჩვენი მუშაობით უნდა გავუადვილოთ ახალი ცხოვრების მშენებლობა. ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვართ შესაფერისად ძლიერნი და წინ ბევრი ორგანიზაციული ხასიათის დაბრკოლებებიც გვხვდება. ჩვენ ვსაჭიროებთ მასის მხარდაჭერას, რისთვისაც მივმართეთ მთელ საბჭოთა საზოგადოებრიობას. ჩვენი მიზანია ვაჩვენოთ ახალი, საბჭოთა საქართველო~.[73]

როგორც ვხედავთ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, კონფლიქტი კინემატოგრაფისტებსა და საბჭოთა ხელისუფლებას შორის იმ ეტაპზე არ არსებობდა. ამას მოწმობს იმავე ლუნაჩარსკის დამოკიდებულება ქართული კინოს და კონკრეტულად შენგელაიას ,,ელისოს" მიმართ.

სახალხო განათლების კომისარი 1928 წლის 26 ნოემბერს გაზეთ ,,იზვესტიისთვის" დაწერილ სტატიაში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ფილმის ავტორი არ ცდილობს იაფასიანი გემოვნების წაქეზება-წახალისებას. ,,ელისოს" ორი მთავარი გმირის ურთიერთდამოკიდებულებაც კი არ მთავრდება ამერიკელებისთვის ესოდენ საყვარელი ბედნიერი დასასრულით. მაყურებელი მორალურ კმაყოფილებას იღებს აულის მეთაურის მორალური გამარჯვების შედეგად, რომელიც ტიტანური ძალისხმევის ხარჯზე გადაარჩენს

[72] ,,Самое важное из всех искусств. Ленин о кино", М., ,,Искусство", 1973, стр. 163, 166.

[73] გოგოძე კ., ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი", 1959, გვ. 9.

მასის განწყობას, სიცოცხლის ტონუსს. დაიცავს მას სასოწარკვეთილებისა და სიკვდილისგან, რასაც ხალხს ზღვარგადასული მწუხარება უქადის.[74]

განსხვავებული შეფასება ჰქონდა კოტე მიქაბერიძის ,,ჩემ ბებიას“. ფილმი ეკრანებზე გამოსვლისთანავე აიკრძალა. რეჟისორმა ვერც შემდგომ წლებში შეძლო საკუთარი იდეების განხორციელება. მისი ხედვა არ ეწერებოდა ახალ ოფიციალურ მიმდინარეობაში, სოციალისტურ რეალიზმში.[75]

ფორმალიზმში დასდეს ბრალი მიხეილ კალატოზიშვილსაც. აიკრძალა მისი ფილმი ,,უსინათლო“, ხოლო ფირი განადგურდა. ოფიციოზი არც ,,ჯიმ შვანთეთი“ იყო კმაყოფილი, რადგან ვერ პასუხობდა მათ მოთხოვნებს. დაიბლოკა რეჟიოსრის კიდევ ერთი ფილმი ,,ლურსმანი ჩექმაში“. მეტიც, კალატოზიშვილი, რომელიც თბილისის კინოსტუდიას ხელმძღვანელობდა, ცოტა ხნით დააპატიმრეს. თუმცა, რეჟისორმა თავს უშველა და მოსკოვში გადაიხვეწა. კალატოზიშვილი კალატოზოვად იქცა.[76]

მეთოდები, რომელთა გამოყენებით, ჩინოვნიკები სოციალისტური რეალიზმის დანერგვასა და ხელოვანთა კონტროლს შეეცდებიან, დაპირისპირებას გარდაუვალს გახდის. კინემატოგრაფისტების ნაწილი, ნებაყოფლობით თუ იძულებით, მოერგება თამაშის ახალ წესებს, ჩაერთვება კომუნიზმის მშენებლობასა და მშრომელთა მოტივირების ფერხულში.

საბჭოთა ხელისუფლება ხელოვანის მიმართ მომთხოვნი იყო. მას არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი. აუცილებელი იყო ,,ახალი ტიპის ავტორის შექმნა, რომელიც იქნებოდა რევოლუციონერი, მოღვაწე, პროპაგანდისტი. ის არ უნდა დაკმაყოფილებულიყო ნაწარმოებით, რომელიც სარკის მსგავსად ირეკლავს რეალობას, არ უნდა შემოფარგლულიყო საგანმანათლებლო ან კრიტიკული ხედვის პრინციპებით.

---

[74] დოლიძე გ., ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ., ,,ხელოვნება“, 1985, გვ. 18.

[75] 1934 წელს საბჭოთა მწერალთა კავშირის პირველი ყრილობის შემდეგ, სოციალისტური რეალიზმი ხელოვნებაში ერთადერთ დასაშვებ მეთოდად გამოცხადდა. ის იშიფრებოდა, როგორც: ფორმით – რეალისტური, ხოლო შინაარსით – სოციალისტური. გულისხმობდა სოციალისტური სინამდვილის რეალისტურ ასახვას.

[76] გვახარია გ., მიხეილ კალატოზიშვილი – 100, რადიო თავისუფლება, 2003, 6 ოქტომბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1531243.html 2.03.2019.

მაყურებლის განათლებასაც და აღზრდასაც რევოლუციური მიზანდასახულობა სჭირდებოდა~.[77]

,,ხელოვნებაც არ დაკმაყოფილდა იმ ძვრების აღწერით, რომელიც მილიონების აზროვნებაში ხდებოდა. ის ჩაერთო სოციალიზმისთვის ბრძოლაში და თავად განიცადა სახეცვლილება. მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, თეატრის და კინოს ოსტატები, თავიანთ ნაწარმოებებში ცხოვრების ასახვასთან ერთად ცვლიდნენ მას~.[78]

იდეოლოგიური ამოცანების მასშტაბთან ერთად ფართოვდებოდა საბჭოთა კინოწარმოება. აქცენტი გაკეთდა ტექნიკურ შესაძლებლობებზე. ხელისუფლება აღარ იძენდა უცხოურ აპარატურას. მისი ანალოგი ადგილზე მზადდებოდა. გაიზარდა ინფრასტრუქტურის დაფინანსება. აშენდა ახალი დარბაზები, ხოლო ძველებს შეუცვალეს უცხოური სახელწოდებები (,,სოლეი“ – ,,ბაქოს 26 კომისრის სახელობის კინოთეატრი“, ,,არფასტო“ _ ,,მუშა ახალგაზრდობის“, ,,მინიონი“ _ ,,როზა ლუქსემბურგის“, ,,აპოლო“ _ ,,ოქტომბერი“).[79] მოეწყო ახალი გადასაღები პავილიონები. კინოში პრიორიტეტული მიმართულება სააგიტაციო-პროპაგანდისტული დოკუმენტალისტიკა გახდა. კინოქრონიკის სექტორის მუშაკები იღებდნენ ოფიციალური ღონისძიებებს, მშენებლობებს, სასოფლო-სამეურნეო, სამრეწველო, სამეცნიერო თუ სპორტულ მოვლენებს. ამ ფილმებს აჩვენებდნენ მთელ საბჭოთა კავშირში, როგორც წინსვლისა და პროგრესის მტკიცებულებას.

1938 წელს საბჭოთა ხელისუფლების უმაღლეს რგოლში იქმნება კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი. ამ ორგანომ სრულად გადაიბარა კინოწარმოება. მის განკარგულებაში მოექცა ყველა კინოსტუდია. ამავე პერიოდში `სახკინმრეწვს~ ,,თბილისის კინოსტუდია“ ეწოდა.

მეორე მსოფლიო ომს საბჭოთა კინოინდუსტრია დაუხვდა, როგორც მძლავრი პროპაგანდისტული მანქანა. ასეთი მასშტაბის მოვლენამ მნიშვნელოვნად შეცვალა კინოს ჩინოვნიკების გეგმები. მშრომელთა მოტივირების ნაცვლად, კინემატოგრაფისტების მიზანი

[77] Караганов А. Советское кино: проблемы и поиски, ,,Политиздат“, 1977, стр. 19.
[78] თაბუკაშვილი ო., 30-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფი, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება“, 1979, გვ. 50.
[79] დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004, გვ. 86.

ჯარისკაცების გამხნევება და მასებში საბრძოლო სულისკვეთების ამაღლება გახდა. ასევე, მტრის დემონიზება და გამარჯვების გარდაუვალობის განცდის გაჩენა.

სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების მსგავსად, ,,თბილისის კინოსტუდიაც“ ოპერატიულად შეუდგა მოკლემეტრაჟიანი ფილმების, ე.წ. საბრძოლო კინოკრებულების გადაღებას. ომის დაწყებიდან ოთხი თვის განმავლობაში გადაიღეს ოთხი ფილმი: ,,სადარაჯო ჯიხური“, ,,შავ მთებში“, ,,ფორპოსტი“ და ,,დილა მშვიდობისა“.[80] ეს და სხვა მსგავსი კინოსურათები საკავშირო ეკრანზე გამოდიოდა. მათში მოთხრობილი იყო მებრძოლთა სიმამაცის, ვალდებულებების ერთგულების, თავგანწირვის ისტორიები. აქტუალური გახდა ისტორიული დრამები. საბჭოთა ავტორები წლების შემდეგაც ერიდებოდნენ ამ ფილმების კრიტიკას. წერდნენ, რომ: ,,ომის მძიმე პირობებში შექმნილ სურათებს არ უნდა მოვთხოვოთ სრულყოფილება. ომის დროს ისინი ღირსეულად პასუხობდნენ დროის მოთხოვნებს და მეტ-ნაკლები ძალით ხალხის საყვარელ ნაწარმოებებად იქცეოდნენ. ავტორების ძირითადი მიზანი იყო სამშობლოს დაცვის პროპაგანდა“.[81]

მსოფლიო ომმა და შემდგომმა სიდუხჭირემ საბჭოთა კინოწარმოება მნიშვნელოვნად დააზარალა.[82] შედეგით არც ხელისუფლება იყო კმაყოფილი. კინოკრიტიკოსები წერდნენ, რომ: ,,ეს იყო ერთგვარი შემოქმედებითი დაქვეითების წლები ქართულ კინემატოგრაფიაში. ამ პერიოდში გამოშვებული რამდენიმე კარგი ნახატი ფილმი და დოკუმენტური კინოსურათი ვერ ავსებდა ამ ნაკლს. შესაბამისად, პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება მთელი რიგი ღონისძიებების გატარების შესახებ კინემატოგრაფიის სისტემაში სერიოზულ ნაკლოვანებათა აღმოსაფხვრელად და მისი შემოქმედებითი ცხოვრების საფუძვლიანი გაუმჯობესებისთვის“.[83]

---

[80] დოლიძე გ., ქართული კინო დიდი სამამულო ომის პერიოდში, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება“, 1979, გვ. 67.

[81] ბარამიძე გ., სცენისა და ეკრანის პოეზია, თბ., ,,ხელოვნება“, 1967, გვ. 104.

[82] 1946–1952 წლები ქართული კინოს ისტორიაში ,,მცირეფილმიანობის” სახელწოდებით შევიდა. თბილისის კინოსტუდიამ მხოლოდ რვა ფილმი გამოუშვა.

[83] გოგოძე კ., ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი“, 1959, გვ. 21.

ამ მომენტს დაემთხვა უმაღლესი ორგანოების დადგენილებაც, რომელიც ნაციონალური კინოსტუდიებისთვის უფრო მეტი ტექნიკური დახმარების გაწევასა და როგორც ფინანსურ, ისე შემოქმედებით საკითხებში მეტი დამოუკიდებლობის მინიჭებას ითვალისწინებდა.

წნეხის შესუსტებამ შედეგი გამოიღო. აღმავლობა უკვე ახალი სახელწოდების კინოსტუდია `ქართულ ფილმში~ (1953) დაიწყო. სოციალისტური რეალიზმის ერთგულება ფორმალობა გახდა. სახელმწიფო დაკვეთა დამაჯერებელი კინოს შექმნა იყო. ასეთი აღმოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორების, საკავშირო სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულების, რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის ,,მაგდანას ლურჯა“ (1955). კინოსურათი კანის კინოფესტივალზე, ჟიურის სპეციალური პრიზით დაჯილდოვდა. წარმატებული იყო საბჭოთა გაქირავებაში. შეფასდა, როგორც შემობრუნება ქართული კინოს ტრადიციებისკენ, როგორც ეკრანისთვის ეროვნული ელფერის დაბრუნება და ,,ესთეტიკური ამბოხი“.[84] ეს იყო ნიშანი, რომ ქართულ კინოში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპი იწყებოდა, ,,სამოციანელების“ ეპოქის სახით.

სამოციანი წლები გამორჩეული ეპოქაა გლობალური კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრებისთვის და არ არის გასაკვირი, რომ ,,რკინის ფარდის“ მიუხედავად, ამ ტალღამ საბჭოთა ქართულ კინომდე მოაღწია. ხელოვნების ყველა დარგში ეს პერიოდი ახალი იდეების, ადამიანებისა და ახალი მხატვრული ხერხების ძიების პროცესით აღინიშნა.

,,ეს ასე იყო საბჭოთა კავშირში პირველად ოციანი წლების შემდეგ, ამ ქვეყნის ისტორიაში ახალგაზრდა პოეტები კრებდნენ უზარმაზარ დარბაზებს, გამოჩდნენ ბარდები, ახალი მხატვრები, რომელთა შემოქმედების ხილვამაც ხრუშოვი ჭკუიდან შეშალა.“[85]

,,რაც მთავარია, კვლავ დაიწყეს მხატვრულ ფორმაზე, გამოსახვის თავისებურებაზე ფიქრი, რაც განასხვავებდა ერთმანეთისგან, როგორც შემოქმედებს და რაც ფაქტობრივად, მთლიანად დაკარგული იყო, 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, პროპაგანდისტულ კონვეიერში.“[86]

[84] ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990, გვ. 156.
[85] მორჩილაძე ა., ჩრდილი გზაზე, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014, გვ. 194.
[86] ხატიაშვილი თ., ,,შერეკილობა“ – გამორჩეულობა, როგორც პიროვნული თავისუფლების იდეის გამოხატულება ქართულ კინოში, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., ,,კეტავრი“, 2013, გვ., 232.

,,50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, საბჭოთა იდეოლოგიითა და პროპაგანდისტული მანქანით აწყობილი მონოლითი, თიხის ფეხებზე მდგარი გოლიათი უეცრად დაინგრა.

ერთგვარ მითოლოგიურ ,,ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ ,,მეს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და მან დაიწყო, მითოლოგიურ სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, _ ადამიანთა შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა, ყველაფერი განუმეორებლის, განსაკუთრებულის ძიება, - ის, რაც ახლოს იყო საკუთარ თავთან, იმ ერის სწორუპოვარ თვისებებთან, რომელსაც იგი წარმოადგენდა და აქ უკვე, აღარ იყო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო.“[87]

კინოში მოვიდა ახალგაზრდა თაობა: გიორგი და ელდარ შენგელაიები, ოთარ იოსელიანი, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, რეზო ესაძე, ლანა ღოღობერიძე და სხვები. მათი ფილმები დღემდე რჩება ეროვნული კინოს მთავარ მიღწევად. კინომცოდნე ლელა ოჩიაური წერს, რომ სამოციანელები, ,,ფრანგული ახალი ტალღის“ წარმომადგენელთა მსგავსად, ,,თავიანთ თეორიულ განაცხადებს ფილმებში უკეთებდნენ რეალიზებას. მხატვრული ამოცანების და სტილის ჩამოყალიბება კი უშუალოდ ცხოვრებაზე, თანამედროვე ადამიანების სულიერ მდგომარეობაზე, საზოგადოებასთან ურთიერთობაზე, ,,დადგმულ დოკუმენტალიზმზე დაყრდნობით ხორციელდებოდა, როგორც ,,ალავერდობაში“ მოხდა.[88] 1962 წელს გიორგი შენგელაიას მიერ გადაღებული ფილმი სამოციანელების მანიფესტად იქცა.

საბჭოთა ცენზურისთვის მიუღებელი იყო ეს კინოესთეტიკა. მთავარი საყვედური ფილმების არააქტუალობა იყო. ხელისუფლება ხელოვნებისგან კვლავ ითხოვდა მშრომელთა გამხნევებას, სამაგალითო ეკრანული გმირების შექმნასა და არასასურველი ქმედების თუ აზროვნების გაკიცხვას. ამ სქემაში ახალგაზრდა რეჟისორების ნამუშევრები არ ეწერებოდა. თუმცა, სამოციანელები არც ანტისაბჭოთა ფილმებს იღებდნენ. ღია პოლიტიკური თუ სოციალური საპროტესტო გზავნილის შემთხვევაში, საქმე გადაღებამდე არც მივიდოდა და იდეის განხილვის ეტაპზევე დაიბლოკებოდა, რეჟისორის კარიერაც იქვე დასრულდებოდა და ,,არასანდოთა“ კატეგორიაში მოხვდებოდა.

---

[87] ოჩიაური ლ., საბჭოთა მითი და საბჭოეთის კინოისტორია, XX საუკუნის ხელოვნება, თბ, ,,კენტავრი“, 2011,გვ. 126.

[88] ოჩიაური ლ., ქართული კინო ,,რკინის ფარდამდე~ და შემდეგ, კულტურათა დიალოგი მეოცე საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბ., ,,კენტავრი“, 2017, გვ. 154.

ეს გამოცდილება ქართველ კინემატოგრაფისტებს გენეტიკურ დონეზე ჰქონდათ გამჯდარი. ამიტომ მათ ცენზურასთან ურთიერთობის საკუთარი გზა აირჩიეს.

,,იდეოლოგიის სადარაჯოზე მდგარი კრიტიკა მათ ნაკლად მიიჩნევდა: არააქტუალობას, თანამედროვე პრობლემებისთვის გვერდის ავლას, რეალური ცხოვრებიდან მოწყვეტას. თუმცა, ყველა ერიდებოდა ზუსტი დიაგნოზის აღმნიშვნელ სიტყვას: ეს ფილმები უბრალოდ ,,არასაბჭოური~ იყო.

სამოციანელთა კინო აქტუალობას ისტორიულ წარსულში, ლიტერატურულ კლასიკაში ან ხაზგასმით გროტესკულ სიტუაციებში ეძებდა, თანამედროვეობის პრობლემებს პოეტურ ან კომიკურ სამოსში ხედავდა და ამგვარად ცდილობდა რეალობის უფრო ღრმა ფენებს ჩასწვდომოდა~.[89]

კინომცოდნე გოგი გვახარია აღწერს ამ კონფლიქტს: ,,ქართველები ამტკიცებდნენ, რომ ეროვნული კინო უარს არ ამბობდა საბჭოთა რეალობის გამოხატვაზე... არადა, ყველამ მშვენივრად იცოდა, რომ ქართული კინოს ღირსება სწორედ საბჭოთა რეალობიდან გამოჯვნა იყო – იგავებით, ზღაპრებით, შერეკილებით, პეპლებზე მონადირე ,,ბებერი ბავშვებით“... ეს ფილმები, ცხადია მოსწონდათ მოსკოვშიც – იმხანად განსაკუთრებით დამკვიდრდა მოდა ზრდაშეჩერებულ ქართველზე, რომელიც გულიანად აცინებდა რუს მაყურებელს, ახარებდა, რადგან ასეთი ,,მიმინოების” მოთვინიერება ბევრად უფრო ადვილი იყო...“.[90]

ქართულ კინოკრიტიკაში, ამ პერიოდის შეფასებისას, დამკვიდრდა ტერმინები: იგავის ენა, ეზოპეს ენა, მეტაფორების ენა. რაც არ ნიშნავს, რომ სამოციანელთა ყველა ფილმს მართლაც იგავის ფორმა ჰქონდა.

,,ავტორები სათქმელის გამოხატვის ფორმად მეტაფორას, სიმბოლოს, ნიშანს, ალეგორიას იყენებენ, ეძებენ მათ შესატყვის კინოგამომსახველ ხერხებს და მათ ეკრანულ, ვიზუალურ, არაერთგვაროვან ვერსიებს ქმნიან.“[91]

---

[89] ლეკბორაშვილი მ., სამოციანელების ,,არასაბჭოთა“ კინო, დრო, ხელოვანი, თავისუფლება, თბ., ,,კენტავრი“, 2014, გვ. 204.

[90] გვახარია გ. ცრემლიანი სათვალე, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013, გვ. 200.

[91] ოჩიაური ლ., მითების დაბადება და ნგრევა ახალი სამყაროების შექმნის დასაწყისში, მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 114.

თუმცა, თანამედროვე მაყურებლისთვის ოთარ იოსელიანის ,,იყო შაშვი მგალობელი“ ან ლანა ღოღობერიძის ,,ერთი ცის ქვეშ“ სულ არ აღიქმება როგორც იგავები, ტრადიციული გაგებით. აქ მნიშვნელოვანი საბჭოთა კონტექსტი, ცენზურისა და კინემატოგრაფისტების ურთიერთდამოკიდებულება იყო. რეჟისორები უბრალოდ იძულებულები იყვნენ, მიემართათ პირობითობისთვის, გადაკვრით ეთქვათ სათქმელი.[92] რაც დროთა განმავლობაში მხატვრულ ხერხად იქცა. ამ დაშიფრულ დიალოგს მიჩვეული იყო მაყურებელიც. ცხადია, მხოლოდ საბჭოთა.

დამოუკიდებელ საქართველოში აღზრდილი თაობა ვერ ცნობს იმ კოდებს, რომელთა მეშვეობითაც მიმდინარეობდა კომუნიკაცია წარსულში. თუმცა, საბჭოთა პერიოდშიც, სამოციანელთა კინოენა ყველასთვის გასაგები და მისაღები არ იყო.

მაგალითად, ოთარ იოსელიანის ფილმებს ფართო მაყურებელი ძნელად იღებდა. ამის მიზეზი რეჟისორის უჩვეულო თხრობის მანერა და დრამატურგია იყო, რომელიც არჩევდა კლასიკურ კანონებს: პერიპეტია, კონფლიქტი, კვანძის გახსნა და ა.შ.

წერდნენ, რომ: ,,ტრადიციულ ხელოვნებასა და ტრადიციულ ფილმებზე აღზრდილი მაყურებლისთვის ოთარ იოსელიანის ფილმები მოსაწყენი, გაუგებარი და გამაღიზიანებელიც არის. არ არის გარეგნული ამბისმიერი ეფექტები. მოულოდნელი სიუჟეტური შეტრიალებანი, რაც ასე ძალიან უყვარს მასობრივ მაყურებელს. რეჟისორის ბრწყინვალე ოსტატობის მიუხედავად, ფილმი არ არის ,,სანახაობრივი~ ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით~.[93]

ოთარ იოსელიანი საბჭოთა ცენზურას საგონებელში აგდებდა. ცენზორები ავტორისთვის დარიგებებს არ იშურებდნენ. მაგალითად, ,,პასტორალის“ მასალის ნახვის შემდეგ მთავარი სასცენარო-სარედაქციო კოლეგია ქართული ფილმის დირექტორს ასეთ მითითებებს სწერდა, რომ ყურადღება უნდა მიექცეს შემდეგს:

1. თანამედროვე საკოლმეურნეო სოფლის, შრომის პოზიტიური ატმოსფეროს შექმნას. მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ ყოველდღიური წვრილმანი საზრუნავით მოცული, ჩაკეტილი შინაური სამყაროს მიღმა, სულ სხვაგვარი, გამორჩეული საზომებითა და

[92] გვახარია გ., კინო და ეზოპეს ენა, რადიო თავისუფლება, 2011, 13 მარტი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2336569.html 4.03.2019.

[93] თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989, გვ. 45.

ფასეულობებით აღსავსე ცხოვრება დუღს. ფილმის ბოლოს, რომ გოგონა კოლმეურნეობაში სამუშაოდ მიდის, ეს ისე უნდა აღიქმებოდეს, როგორც შეგნებული საქციელი ადამიანისა, რომელიც ცხოვრების აქტიურ პოზიციას არა მხოლოდ თავისი კეთილდღეობისთვის ირჩევს.

2. გასაგები არ არის მუსიკოსების ფუნქცია და მათი პოზიცია.[94]

ამგვარ დარიგებებს მოსდევდა პასუხი, რომ: ,,ფილმზე ჩატარდა შესაბამისი სამუშაოები". ავტორი ,,შეელეოდა" რამდენიმე ნაკლებად მნიშვნელოვან კადრს ან ეპიზოდს[95] და ფილმი ეკრანზე გამოდიოდა.

ეს 60-იან წლებში მოვლენათა განვითარების ოპტიმისტური სცენარი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ კინემატოგრაფისტებს რეპრესიები და ფიზიკური განადგურება აღარ ემუქრებოდათ, კინოფირი არაფრისგან იყო დაცული.

ლანა ღოღობერიძე ასე იხსენებს მისი ფილმის, ,,ერთი ცის ქვეშ~, ჩვენებას გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში: ,,ჩაქრა სინათლე და უცებ... ჯერ ვერც კი მივხვდი, რა ხდებოდა, ეკრანზე მეორე ნოველის – მტრედების კადრები გამოჩნდა და გაისმა, შუიდან, რეზო ლაღიძის მელოდია – მუსიკა ნოველებს აერთიანებდა და ამიტომ მექანიკური გაჭრის შედეგად, ისიც დამახინჯებული აღმოჩნდა – ეს შემზარავი იყო!.. დღესაც არ ვიცი, როგორ შედგა ეს ძალადობის ანონიმური აქტი. ის კი ნათელია, რომ კინოჩინოვნიკებმა შური იძიეს ფილმზე, რომლის მიღება არ უნდოდათ და დაასახიჩრეს, როგორც ცოცხალი ადამიანი~.[96]

ასეთი უსიამოვნო სიურპრიზების მიუხედავად, 60-იან წლებში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა და შეიძლება ითქვას, შეთანხმდა ურთიერთობის გარკვეული ფორმა კინემატოგრაფისტებსა და ხელისუფლებას შორის. ერთი მხარე თმობდა, მეორე თვალს ხუჭავდა. თანამშრომლობა თუ თანაარსებობა რთული, მაგრამ შესაძლებელი იყო და ეს წესები კიდევ თითქმის სამი ათწლეულის განმავლობაში დარჩება ძალაში.

---

[94] ლეკბორაშვილი მ., სამოციანელების ,,არასაბჭოთა~ კინო, დრო, ხელოვანი, თავისუფლება, თბ., ,,კენტავრი~, 2014, გვ. 209.

[95] ხშირად ასეთი ,,შესაწირი~ მასალა წინასწარ იყო განსაზღვრული და ჩაფიქრებული, რათა ავტორს გადაერჩინა ფილმის, მისთვის ღირებული ნაწილი.

[96] კიკალეიშვილი ს., სტუმრად ლანა ღოღობერიძესთან, კინო, # 1, 2006, გვ. 26.

წარმოების მასშტაბის თვალსაზრისით, 60-იანები საბჭოთა კინოს ოქროს ხანად მიიჩნევა. მთელ საბჭოთა კავშირში დარგზე პასუხისმგებელი ერთი უწყება, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი იყო. მას ექვემდებარებოდა ორმოცამდე კინოსტუდია რუსეთისა და სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების მასშტაბით, მათ შორის, კინოსტუდია ,,ქართული ფილმი“.

ფილმების რაოდენობა მუდმივად იზრდებოდა. თუ 20-30-იან წლებში წელიწადში 50-100 ფილმი იქმნებოდა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ წარმოებამ 500 ფილმს მიაღწია, 100-ამდე, იდეოლოგიურად მისაღებ, კინოსურათს სახელმწიფო საზღვარგარეთ ყიდულობდა.

მუდმივმოქმედი სტაციონარული კინოთეატრების რაოდენობამ 5 ათასს მიაღწია. შეზღუდული რეჟიმით, კიდევ 7 ათასზე მეტი მოქმედებდა, რასაც ემატებოდა საზაფხულო (2 000), რაიონული ცენტრების (1 100), პროფკავშირებისა და უწყებრივი ჩვენების აპარატები. მთლიანობაში, ქვეყნის მასშტაბით, ასი ათასზე მეტი სხვადასხვა დანიშნულებისა და აღჭურვილობის კინოჩვენების დანადგარი არსებობდა.

გაქირავების რეკორდიც 60-იან წლებში დამყარდა. ჩვენებაზე დასწრებამ 4,5 მილიარდს მიაღწია, რაც ნიშნავს, რომ ყოველი საბჭოთა მოქალაქე კინოში წელიწადში, საშუალოდ, 20-ჯერ მიდიოდა.

70-იანი წლებიდან, ტელევიზიის ხელმისაწვდომობისა და პოპულარობის ზრდასთან ერთად, ეს მაჩვენებელი შემცირდა და 1987 წლისთვის, წელიწადში 12-13 დასწრება შეადგინა.[97]

ასლების რაოდენობის შესახებ გადაწყვეტილებას ჩინოვნიკები ყოველი ცალკეული ფილმის იდეოლოგიური მნიშვნელობიდან გამომდინარე იღებდნენ. საშუალო ტირაჟი 600-700 ასლი იყო. თუმცა, განსაკუთრებულად ,,სასარგებლო“ ფილმის შემთხვევაში, 1500-2000 აღწევდა. პოლიტიკურად ნაკლებად სასურველი ფილმების ტირაჟი რამდენიმე ათეულს არ აღემატებოდა. საბჭოთა კინოსთვის ორგანული იყო ე.წ. `თაროს~ ცნება. ცენზურა ფილმწარმოების სრულ პროცესს, იდეიდან მონტაჟამდე, ფხიზლად აკონტროლებდა.

[97] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 61.

საბჭოთა კინოს განვითარების ისტორია სხვადასხვა ეტაპებს მოიცავს. იცვლებოდა ტექნიკური შესაძლებლობები, გამომსახველობითი ხერხები, კულტურის ჩინოვნიკების მიდგომა კინემატოგრაფისტების მიმართ. თუმცა, იდეოლოგიური ამოცანა, პროპაგანდისტული დატვირთვა, რომელიც კინოს 20-იანი წლების დასაწყისში დაეკისრა, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე უცვლელი დარჩა. 70 წლის განმავლობაში ამ სისტემის ნაწილი იყო ქართული კინოხელოვნება. შესაბამისად, კულტურის არსებული პოლიტიკის ნეგატიური თუ პოზიტიური ფაქტორები მასზე მკაფიოდ აისახა.

80-იან წლებში ქართულმა კინოწარმოებამ თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია. ყოველწლიურად იქმნებოდა, დაახლოებით, 60 მხატვრული, დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმი. 1990 წლისთვის საქართველოს კინოწარმოების სისტემას წარმოადგენდა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელშიც ასევე შედიოდა დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემატიანე“ და მულტიპლიკაციური ფილმების სტუდია, რომლის ბაზაზეც ჩამოყალიბდა ორი სტუდია – „კვალი“ და „ორბი“.

„ქართული ფილმი“ ყოველწლიურად 8 სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს უშვებდა, „მემატიანე“ 60-70 დოკუმენტურ ფილმს ამზადებდა. მთლიანობაში, არსებობის განმავლობაში, „ქართული ფილმის“ ბაზაზე სხვადასხვა ჟანრის 1200 ფილმი შეიქმნა.[98]

საბჭოთა კავშირის დაშლამ კინოწარმოების ათწლეულების განმავლობაში გამართულად მომუშავე მანქანა გააჩერა. ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში შეიცვლა სახელმწიფო წყობა, კანონმდებლობა, მათ შორის, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროსთან დაკავშირებული რეგულაციები. თუმცა, მთავარი კერძო საკუთრების დაშვება და პრივატიზაციის პროცესის დასაწყისი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფო შეზღუდული თანხებით განაგრძობდა კინოხელოვნების დაფინანსებას, ამას სისტემური ხასიათი აღარ ჰქონდა. პასუხისმგებლობა დარგის განვითარებაზე, ინვესტიციების მოზიდვაზე, გაქირავებასა თუ პროდუქციის საზღვარგარეთ გატანაზე თავად კინემატოგრაფისტებს ეკისრებოდათ. მენეჯერული გამოცდილება კინოსექტორში მინიმალური იყო.

[98] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 62.

დამოუკიდებელი კინოწარმოების სირთულეები

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ საქართველოში დამყარებულმა ახალმა სახელმწიფოებრივმა წყობამ სრულიად შეცვალა ფილმწარმოების ორგანიზების ძველი მოდელი. ცვლილება შეეხო სტრუქტურულ, ფინანსურ და შემოქმედებით მხარეებს. დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან მალევე, 1992 წელს სახელმწიფო კინოსტუდია კინოკონცერნად გარდაიქმნა. კიდევ სამ წელიწადში ,,ქართული ფილმი“ დახურული ტიპის სააქციო საზოგადოება გახდა.[99] ამ ცვლილების თანახმად, ქონების ერთი მესამედი საკუთრებაში გადაეცათ თანამშრომლებს, ხოლო ორი მესამედის მესაკუთრედ სახელმწიფო დარჩა. თუმცა, ქონებით სარგებლობის უფლება აქციონერებს მიენიჭათ. მათი რაოდენობა სამი ათასს აღწევდა. სტუდიის ხელმძღვანელი არ შეცვლილა. კინორეჟისორი რეზო ჩხეიძე ,,ქართულ ფილმს“ სათავეში ჯერ კიდევ 70-იან წლებში ჩაუდგა და 2006 წლამდე მისი მეთაური იყო. ეროვნული კინოს ყველაზე დიდი გამარჯვებებიც სწორედ მის სახელს უკავშირდება.[100]

ახალი წესდების თანახმად, კინოსტუდიის კოლექტივმა ჩამოაყალიბა გაერთიანება `რეზო ჩხეიძე და კომპანია“. ქონება თანაბრად გადანაწილდა ყველა იმ ადამიანზე, ვინც სააქციო საზოგადოების შექმნის მომენტში ,,ქართულ ფილმში“ მუშაობდა და ყველა მათგანს დაურიგდა შესაბამისი სახელობითი აქცია (საფონდო წილი). მოგვიანებით, სააქციო საზოგადოება სტრუქტურულად დანაწევრდა და მის შემადგენლობაში შეიქმნა ათზე მეტი დამოუკიდებელი ერთეული შეზღუდული პასუხისმგებლობის საზოგადოების სახით. მაგალითად, შპს ,,უძრავი ქონება“, შპს ,,თბილკინოვიდეო“, შპს ,,მემატიანე“ და სხვა.

პირველ წლებში კინოსტუდია სახელმწიფო დაფინანსებით სარგებლობდა. კერძო ინვესტიციის მოზიდვის მცდელობას მნიშვნელოვანი შემოსავალი არ მოუტანია. ეს მაშინ, როდესაც ინფრასტრუქტურის მუშა მდგომარეობაში შენახვა თავისთავად იყო თანხებთან დაკავშირებული. ,,ქართული ფილმი“ დიდ ტერიტორიას ფლობდა (პავილიონები,

[99] დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004, გვ. 164.

[100] გვახარია გ., რევაზ ჩხეიძე – 80, რადიო თავისუფლება, 2006, 27 ნოემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1549813.html 9.03.2019.

დეკორაციები, ლაბორატორია). მოგვიანებით, კინოსტუდიას სახელმწიფო დაფინანსებაც შეუწყდა.

90-იანი წლების ბოლოს, როდესაც დღის წესრიგში ეროვნული კინოს მხარდაჭერის დამოუკიდებელი სახელმწიფო უწყების შექმნის საკითხი დადგა, კინემატოგრაფისტების აზრი ორად გაიყო. ნაწილს მიაჩნდა, რომ კინოცენტრის გამოყოფილი თანხა ,,ქართულ ფილმს“ უნდა აეთვისებინა. საბიუჯეტო სახსრებით ფილმწარმოება ნახევრადსახელმწიფო კინოსტუდიის ბაზაზე უნდა განხორციელებულიყო. ხოლო ნაწილი ,,ქართულ ფილმს“ სხვა კინოკომპანიებთან თანაბარი კონკურენციისკენ მოუწოდებდა. მით უმეტეს, რომ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ასეთი არაერთი შეიქმნა.

საბოლოოდ, კინოცენტრმა პროექტებისთვის დაფინანსების გამოყოფა კონკურსების საფუძველზე დაიწყო. ,,ქართულ ფილმს“ რაიმე უპირატესობა სხვა კომპანიებთან შედარებით არ ენიჭებოდა. კინოსტუდიაში, ფინანსურ თუ საორგანიზაციო საკითხებზე პირველ წლებშივე დაწყებული დავები კინემატოგრაფისტებს შორის მრავალწლიან დაპირისპირებაში გადაიზარდა, რამაც ქვეყნის ყველაზე მსხვილი და გამოცდილი კინოორგანიზაცია მნიშვნელოვნად დააზარალა.

90-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო დამოუკიდებელი სტუდიებისა და კომპანიების ჩამოყალიბება. ,,შვიდკაცა“, ,,ადამი და ევა“, ,,პლუს ერთი“, ,,სამება“, ,,შემოქმედი“ და სხვა გაერთიანებები დაფინანსების ახალი წყაროების მოძიებას ცდილობდნენ.

1993 წელს სატელევიზიო ფილმების სახელმწიფო სტუდია კომპანია ,,ქართულ ტელეფილმად“ გადაკეთდა. ერთი წლით ადრე დაარსდა რესპუბლიკური კინოფესტივალი ,,ოქროს არწივი“. ღონისძიება ორ წელიწადში ერთხელ იმართებოდა, როგორც ,,შავი ზღვის აუზის ქვეყნების საერთაშორისო კინოფორუმი. მასზე იწვევდნენ რუს, უკრაინელ, მოლდაველ, ბულგარელ, ბერძენ, თურქ, სომეხ, აზერბაიჯანელ კინემატოგრაფისტებს თავიანთი საუკეთესო ნამუშევრებით~.[101]

ქართული კინოს ცხოვრებით დაინტერესდნენ ახალგახსნილი დიპლომატიური წარმომადგენლობები და საერთაშორისო ორგანიზაციები. წლების განმავლობაში, სწორედ

[101] დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004, გვ. 165.

უცხოელი პარტნიორების მხარდაჭერით იყო შესაძლებელი სხვადასხვა ტიპის კულტურული ღონისძიებების მოწყობა (ქართველი კინემატოგრაფისტების იუბილეები, შემოქმედებითი საღამოები, სხვადასხვა ქვეყნის კინოს დღეები, თემატური რეტროსპექტივები და სხვ.)

დამოუკიდებლობის პირველ წლებში დიპლომატიური ღონისძიებების განსაკუთრებულ როლს მოგონებებში აღწერს გელა ჩარკვიანი: ,,იმართებოდა უამრავი წვეულება, უმეტესად ,,შერატონ მეტეხში“ და `პიონერთა სასახლის~ სარკეებიან დარბაზში. შემდგომი, შედარებით მაძღარი წლებისგან განსხვავებით, ამ დიპლომატიურ მიღებებს ყველა დაპატიჟებული (და ზოგჯერ დაუპატიჟებელი) სტუმარი ესწრებოდა. ზოგჯერ თუ ოფიციალური თარიღი ან მიზეზი არ მოიძებნებოდა, მდიდარი ქვეყნების ელჩები მეჯლისებს მართავდნენ, სადაც ცეკვებიც იყო და ლატარიაც თამაშდებოდა“.[102]

მძიმე წლები დაუდგა ქართულ ანიმაციურ და დოკუმენტურ კინოს. მთელი ათწლეულის განმავლობაში მხოლოდ რამდენიმე ანიმაციური ფილმის შექმნა მოხერხდა. საკუთარი ფინანსებისა და შეკვეთების სიმცირის გამო თითქმის შეწყვიტა მუშაობა კინოსტუდია ,,მემატიანემ“.

ამავე პერიოდში დაიწყო კინოინფრასტრუქტურის განადგურება. სამოქალაქო ომის და განუკითხაობის წლებში კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გაიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა.

,,ქართული ფილმის“ ბალანსზე ასამდე დარბაზი ირიცხებოდა. მათი ნაწილი კინოსტუდიამ შეინარჩუნა და იჯარით გასცა, მათ შორის, კინოთეატრები ,,რუსთაველი“ და ,,ამირანი“.

კინოდარბაზების ქსელის მოშლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ზიანი იყო, რომელიც დამოუკიდებლობის პირველ წლებში კინოინდუსტრიას მიადგა. წლების განმავლობაში დედაქალაქში მხოლოდ ოთხი კინოთეატრი ფუნქციონირებდა, რეგიონებში _ არც ერთი.

ათწლეულების განმავლობაში საბჭოთა მოქალაქეებისთვის კინოჩვენებაზე დასწრება ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კულტურული ღონისძიება იყო. სამოქალაქო მღელვარებისა

[102] ჩარკვიანი გ., ნაცნობ ქიმერათა ფერხული, თბ., ,,ინტელექტი“, 2016, გვ. 106.

და სოციალური სიდუხჭირის წლებმა საზოგადოებაში კინოში სიარულის მყარად გამჯდარი ჩვევა მოშალეს.

სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მოპოვებასთან ერთად გაუქმდა ცენზურა. ამასთან, კინოსექტორი გაცილებით დემოკრატიული გახდა. Fფილმის შესაქმნელად რეჟისორის დიპლომი ან რაიმე ოფიციალური სტატუსი აუცილებელი აღარ იყო. იღებდნენ მოყვარულები, ასევე მსახიობები, დრამატურგები. ყველაზე დიდი მოთხოვნა კვალიფიციურ პროდუსერზე გაჩნდა. თუმცა, პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ასეთი ბევრი არ იყო. არავითარი პროფესიული ცოდნა ახალი ეპოქის მენეჯერებს არ ჰქონდათ. ისინი მხოლოდ ალღოსა და ინტუიციას ეყრდნობოდნენ.

დამკვიდრდა ეტაპობრივი გადაღებების პრაქტიკა. სამუშაო პროცესი ხანგრძლივი პაუზებით, მორიგი ტრანშის მოლოდინში მიმდინარეობდა. ხშირად ერთ ფილმს წარმოების სხვადასხვა ეტაპზე დაფინანსების განსხვავებული წყაროები უჩნდებოდა. სპონსორი, შესაძლებელია, რომელიმე სახელმწიფო უწყება, კერძო კომპანია, საერთაშორისო ორგანიზაცია ან სულაც ფიზიკური პირი ყოფილიყო. არავითარი გარანტია, რომ პროექტი ბოლომდე მივიდოდა, შემოქმედებით ჯგუფებს არ ჰქონდათ. შესაბამისად, იცვლებოდნენ გადამღები ჯგუფის წევრები, სცენარი, ფილმის სახელწოდება და მსახიობებიც კი. თემურ ბაბლუანი ,,უძინართა მზეს“ თითქმის ხუთი წლის განმავლობაში იღებდა. უფრო მოგვიანებით ასევე წლები დასჭირდა ლევან ზაქარეიშვილის ,,თბილისი-თბილისის“ დასრულებას.[103]

საქართველოში კინემატოგრაფის შემოსვლიდან ათწლეულების შემდეგ კვლავ გაჩნდა წარმოების ციკლის დასრულების პრობლემა. ,,ქართული ფილმის“ კინოლაბორატორიამ გარკვეული პერიოდი ხარვეზებით იმუშავა. შემდეგ კი საერთოდ დაიხურა. ფირის დამუშავება კინემატოგრაფისტებმა რუსეთში, თურქეთში, უკრაინასა და ჩეხეთში დაიწყეს. ეს წარმოების ხარჯებს კიდევ უფრო ზრდიდა.[104]

---

[103] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი, მ., რაზმაძე, გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 65.

[104] ფილმწარმოების სრული ციკლის საქართველოში გავლა დღესაც პრობლემატურია. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე კომპანია ასრულებს ამ მომსახურებას არადამაკმაყოფილებელი ხარისხის გამო, ხშირად, ავტორები ფილმებს პოსტპროდუქციისთვის საზღვარგარეთ, კერძოდ, აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში აგზავნიან.

კომპლექსური პრობლემების მიუხედავად, 90-იანი წლების საქართველოში არაერთი საინტერესო კინოსურათი შეიქმნა. როგორც ძველი თაობის, ისე ახალგაზრდა ავტორების ნამუშევრები მნიშვნელოვანია, პირველ რიგში, ისტორიული თვალსაზრისით. ისინი გამოხატავენ დროის სულს, ეპოქის მახასიათებლებს. მათზე აღიბეჭდა წარმოების პროცესში გაჩენილი სირთულეები და ხელოვანთა შემოქმედებითი ძიებები.

ამ წლებში ქართულმა კინომ შეწყვიტა პოეტურ-იგავურ ენაზე მეტყველება. შეიცვალა 60-იანელთა ტრადიცია. ,,რომანტიკული~, ,,შერეკილი“ გმირების ადგილს თითქმის მთლიანად იკავებენ კონკრეტული სოციუმის, მეტწილად ე.წ. `ფსკერის~ წარმომადგენლები. ამ პერიოდის კინოპროდუქცია, ძირითადად, განწირულობის, დაბნეულობის, შიშისა და ტოტალური ქაოსის შეგრძნებით ხასიათდებოდა“.[105]

მნიშვნელოვნად დავიწროვდა ჟანრული სივრცე. 80-იანი წლების ბოლოს ქართული კინოწარმოება ამ მხრივ საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. რეჟისორები იღებდნენ დრამებს, კომედიებს, ისტორიულ ფილმებს, კინოსურათებს ფსიქოლოგიურ და სოციალურ თემატიკაზე.

დამოუკიდებელობის პირველ წლებში ყველაზე მეტად კომედია დაზარალდა. რამდენიმე წარუმატებელი გამონაკლისის გარდა, შეიძლება ითქვას, რომ იუმორი კინოეკრანიდან გაქრა.

,,ცხოვრება ვერ განიცდებოდა როგორც კომედია. ამის თვალსაჩინო მაგალითი იყო ისიც, რომ ქართული ყოველდღიურობიდან გაქრა ანეკდოტიც კი. და არ არის გასაკვირი, რომ ეს სულიერი მდგომარეობა ხელოვნებაშიც აისახა“.[106]

ეკონომიკური ფაქტორით იყო განპირობებული ისტორიული დრამების გაქრობა. კოსტუმირებული სცენების დადგმისა და წარსული ეპოქების მხატვრული რეკონსტრუქციის ფუფუნება კინემატოგრაფისტებს აღარ ჰქონდათ.

ახალი კინოსამყაროს ნიშნები ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში გაჩნდა. ალეკო ცაბაძემ ფილმში ,,ლაქა“ (1985) სულიერად დაცლილი, პირქუში ურბანული ლანდშაფტი აღწერა.

---

[105] დოლიძე ზ., ახალი გამოწვევები 90-იანი წლების ქართული კინოსთვის, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 127.

[106] ლეკბორაშვილი მ., 90-იანი წლების ქართული კინოს ჟანრული სივრცე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 144.

,,გარეგნული ეფექტების გარეშე, თანმიმდევრულად, ,,ლაქა“ გვაგრძნობინებს ცხოვრების სუნთქვას. კინოაპარატი თითქოს შემთხვევით აღბეჭდავს ეკრანზე ადამიანთა ყოფას ყალბი იდეალიზაციის გარეშე, შეულამაზებლად“.[107]

გაუცხოება, უძრაობა, უპერსპექტივობა აღწერა ტატო კოტეტიშვილმა 80-იანელთა მანიფესტად ქცეულ ფილმ ,,ანემიაში“.[108] ახალგაზრდა კაცი ვერ ეგუება ადამიანთა ურთიერთობების სიყალბეს, აზრსმოკლებულ, შინაარსისგან დაცლილ ცხოვრებას. ამ განწყობით ის სამოციანელი გმირების მემკვიდრეა. ჩაკეტილი წრის გარღვევის მცდელობა მთაში გადასახლება და ნახევრადდაცლილ სოფელში პედაგოგობაა. იქ, სადაც ქართველი ხელოვანი ტრადიციულად გაურბოდა საბჭოთა რეალობას. მაგრამ ამ არჩევანს აღარ მოაქვს თავისუფლება. 80-იანი წლების მიწურულს მთაც და ბარიც თანაბრად იყო მოცული ყალბი ღირებულებებით. მეამბოხე გმირი ხაფანგში მოექცა.

ეს პერსონაჟები და მათი დამოკიდებულება რეალობის მიმართ, დამოუკიდებელ ქართულ კინოში მომდევნო ათწლეულის განმავლობაში გადაინაცვლებს. დეპრესია და ცხოვრების დამკვიდრებული წესების მიუღებლობა გამძაფრდება. გარემო კიდევ უფრო პირქუში გახდება.

,,80–90-იან წლებში ძირითადად ხდება ,,ფაქტის კონსტატირება“, დაფიქსირება, იყო მცდელობა, რომ საზოგადოება, ინდივიდი, როგორც ამბობდნენ - ,,ჩავახედოთ სარკეში“. 80-იანი წლები გახდა მიჯნა, როდესაც ნათლად გამოიკვეთა ყალბი ურთიერთობები, იდეოლოგია, სახელმწიფო პოლიტიკა, ყალბი კეთილდღეობით ხატი.“ [109]

მომდევნო ფილმში ,,ღამის ცეკვა“ (1991) ალეკო ცაბაძე ქართული კინოსთვის უჩვეულო სოციუმს მიმართავს, რომელიც, ამავე დროს, ჭრელ ეთნო-კულტურულ გარემოში ვლინდება.

---

[107] თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989, გვ. 112.

[108] გვახარია გ., ენერგოკრიზისის არტი, რადიო თავისუფლება, 2011, 6 თებერვალი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2298825.html 10.03.2019.

[109] ლევანიძე მ., ქართული კინოს რეალისტური ტენდენციები 80 – 90-იანი წლების მიჯნაზე, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., კენტავრი“, 2013, გვ. 156.

გმირების `უცხოობა“ კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მათ დაკარგულობას ამ სამყაროში _ ისინი არავის აინტერესებს და არ სჭირდება.[110]

სამოქალაქო დაპირისპირება, საზოგადოების ორად გახლეჩა ასახა დიტო ცინცაძემ ფილმში ,,ზღვარზე“ (1993). პოლარიზებული განწყობები ადამიანს ნეიტრალურ პოზიციაზე დარჩენის საშუალებას არ აძლევენ. აღარ არსებობს პირადი სივრცე და არც პიროვნული გადაწყვეტილებები. ხალხი დროის მითითებებს ემორჩილება.

პროსპერ მერიმეს ,,მატეო ფალკონეს“ მოტივზეა გადაღებული მიხეილ კალატოზიშვილის ,,რჩეული“ (1991). რეჟისორმა ერთი ოჯახის ისტორია, ადამიანთა ურთიერთობები, მწარე რეალობა და სამყაროს სისასტიკე აღწერა.

პაატა მილორავას ,,ვირთხა“ (1992) შიშის სინდრომით შეპყრობილ ადამიანზე გვიამბობს, რომელიც საკუთარ სარდაფში იმალება და გარე სამყაროსთან კავშირს წყვეტს. ეს საზოგადოების ღრმა სულიერი კრიზისის მეტაფორაა.

ახალი ცხოვრების წესები და ურთიერთობები გამოჩნდა თემურ ბაბლუანის ,,უძინართა მზეში“ (1992). ეს დრამატული ისტორია აღწერს ოჯახის წევრებისა და საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფების ურთიერთდამოკიდებულების ცვლილებას, რომელიც ახალ წყობაში სწრაფად დამკვიდრდა. სისასტიკე და დაუნდობლობა, მინიმალური თანაგრძნობა და თვითგადარჩენის ინსტინქტით მოქმედება – გმირების ქცევის წარმმართველი მთავარი ფაქტორებია. თუმცა, ბაბლუანთან ასევე უცვლელია სამყაროს გადარჩენის, კაცობრიობის ხსნის იდეა.

რეჟისორმა დათო ჯანელიძემ, ჯერ კიდევ 1989 წელს გადაღებულ, ,,მდგმურებში“ აღწერა იმ გმირის ბედი, რომელიც უმწეოდ მიჰყვება ცხოვრების დინებას და საკუთარ სახლში უცნობი წარმოშობისა და სტატუსის ადამიანათა წყალობით, მდგმურად ქცეულა.

ეს სიმბოლური მდგომარეობა მომდევნო წლებში მიესადაგა არა მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებებს, რომელთაც ალღო ვერ აუღეს ახალი დროების მკაცრ კანონებს, არამედ მთელ

[110] ხატიაშვილი თ., მეოცე საუკუნის ქართული (კინო)ქრონიკა (პიროვნება და პიროვნული თავისუფლება), დემოკრატიული ღირებულებების ნაკვალევზე საქართველოში, თბ., ,,დობერა“, 2011, გვ. 29.

საზოგადოებას, ქვეყანას, რომელსაც უჭირს თავის დამკვიდრება და საკუთარი იდენტობის განსაზღვრა.

მომდევნო კინოსურათში ,,ციხესიმაგრე“ (1993), რომელიც ფრანც კაფკას რომანის მიხედვით არის შექმნილი, დათო ჯანელიძე კიდევ უფრო მძაფრად გადმოსცემს რეალობას: პოლიტიკურ დაძაბულობას, საზოგადოებაში წარმოშობილ კონფლიქტებს.

`საზოგადოების ჩაკეტილობა, ვითარების გამოუვალობა და ძალადობრივი სისტემის მოქმედება – ფილმის მთავარი სათქმელი და გარემომცველი რეალობის ავტორისეული შეფასებაა“.[111]

ფსიქოლოგიური და სოციალური დრამა გათამაშდა ერეკლე ბადურაშვილის კინოსურათში ,,თბილისი ჩემი სახლია“ (1994). სქემატური ისტორია ბედის მაძიებელ, გულუბრყვილო პროვინციელ ქალსა და მკაცრი რეალობის შესახებ ასევე კარგად მოერგო ახალი ცხოვრების კონტექსტს. ახალ ეპოქაში ზღაპრებისა და ილუზიების ადგილი არ იყო.

ლევან ზაქარეიშვილის ,,ისინის~ (1992) გმირები ჭაობის მახლობლად ცხოვრობენ და თავადაც ჭაობში ეშვებიან. ისინი თითქოს ცუდს არაფერს სჩადიან, კარგ ცხოვრებაზე ოცნებობენ. მიუხედავად იმისა, რომ ხანდახან ნარკოტიკს სინჯავენ, მომხმარებლები არ არიან, ვიდრე აზარტულ თამაშს ,,წამალთან“ ფატალური შედეგი არ მოჰყვება. ტრაგედიას სხვა დანაშაული მოსდევს და მთავარი გმირი ხაფანგში ექცევა, საიდანაც გამოსავალი არ არის.

რეჟისორის მომდევნო ფილმი ,,თბილისი, თბილისი“ მაყურებელმა 2006 წელს იხილა. გადაღებები ბევრად ადრე, 90-იანებში დაიწყო. ფილმში ზუსტად არის დანახული იმ წლების გაუსაძლისი ყოფა. შავ-თეთრი და ფერადი ეპიზოდების მონაცვლეობა, კინოსურათის სტრუქტურა მიანიშნებს გმირების მტკივნეულ განცდებსა და უიმედობაზე. სოციალური სიდუხჭირე, დანგრეული ურთიერთობები და უპერსპექტივობა – ამ მძიმე მოცემულობას რეჟისორი დროის სიმბოლოს, თბილისის ბაზრობის ფონზე აღწერს.

[111] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი”, 2018, გვ. 43.

ჩაკეტილ სივრცეში არიან მოქცეულნი კახა მელითაურისა და თინა მენაბდეს ,,როგორც ლურჯა ცხენების“ (2003) გმირები. რეჟისორებმა სამყაროს მოდელი საავადმყოფოში შექმნეს. ეს უნიკალური სივრცეა. აქ ექიმებსაც და პაციენტებსაც უკურნებელი სენი სჭირთ, რაც მათ ყოველგვარი კომპლექსებისა და ბარიერებისგან ათავისუფლებთ. გარემო პირდაპირი მნიშვნელობით იძირება ჭუჭყსა და სიბინძურეში. ავტორები იმედის ჩანასახსაც არ ტოვებენ.

ახალი კინოგმირები თავს იკლავენ ან ცოცხლად იმარხავენ (დავით ნაცვლიშვილის ,,ლეონარდო“), რეალურ ცხოვრებას საგიჟეთში ყოფნა ურჩევნიათ, უდანაშაულო ადამიანებს ხოცავენ (,,ზღვარზე“) ან კანალიზაციის სიბინძურეში იძირებიან. ,,ისინი ნიჰილისტები არიან. მათთვის ყველაფერმა აზრი დაკარგა. მათ მხოლოდ თვითგანადგურების ენერგია აქვთ“.[112]

იმ პერიოდის კინოგამოსახულება პასუხობდა ფილმების თემატიკასა და პრობლემატიკას. ეკრანი დამძიმებული იყო უიმედობის განცდით. თუმცა, ავტორთა ძიებები ახალი გამომსახველობითი ხერხების, ახალი კინოენის ფორმირებამდე ვერ მივიდა.

,,სისტემური კრიზისით განპირობებულმა დესაკრალიზებულმა რეალობამ ახალი მითოლოგიის შექმნის აუცილებლობა გააჩინა. მალევე გაირკვა, რომ ახალი სინამდვილე უმეტესწილად ექსპლიციტური და ტაბუდადებული თემების გამომზეურებით შემოიფარგლებოდა. თემატური დისკურსი ფასადურ, კოსმეტიკურ ხასიათს ატარებდა და მის საფარველს ქვეშ სამოცდაათწლოვანი ,,ფსიქოლოგიური ისტორიის” მძიმე მემკვიდრეობა იმალებოდა, რაც თავისთავად ენობრივ კრიზისზე აისახა და მის გაღრმავებას შეუწყო ხელი. წინა პლანზე ე.წ. `პირდაპირი კინო~ გამოვიდა, სადაც რეალობა შეულამაზებლად იყო წარმოდგენილი. ზედმიწევნითი აუტენტიზმი მოვლენის განყენებული ასახვის და სათქმელის განზოგადების საშუალებას არ იძლევა“.[113]

ტოტალიტარიზმის მარწუხებისგან ფორმალურად განთავისუფლებულმა ხელოვანებმა ვერც განვლილი, 70-წლიანი ეპოქა აღწერეს და გააანალიზეს ადეკვატურად. საზოგადოების

---

[112] მხეიძე ნ., ნიჰილიზმის ნიშნები მეოცე საუკუნის ბოლოს ქართულ კინემატოგრაფში, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი”, 2007, გვ. 153.

[113] დემეტრაძე ი., Закон инаконемыслия (მამარდაშვილი), რეალობის სოციალური კონსტრუირება უახლესი ქართული კულტურის მაგალითზე გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი”, 2007, გვ. 39.

ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების შეფასება და დასკვნების გაკეთება ნაადრევი იყო. მეოცე საუკუნის ეპოქალური ცვლილებების, ადამიანური დრამების, სოციალური ქარტეხილების გარდაქმნა მხატვრულ ნაწარმოებებად მომავალი თაობის კინემატოგრაფისტების ხვედრი გახდა. თუმცა, შესაძლოა, არც მათი მცდელობა გამოდგეს წარმატებული.

1990 წელს თბილისში, ფიზიკის ინსტიტუტში სიტყვით გამოსვლისას მერაბ მამარდაშვილი ამბობდა:

,,ჩვენ ვიცხოვრეთ გარკვეული სისტემის პირობებში, რომელიც აბსოლუტურად უნიკალურია, არ ჰგავს არც ერთ ტრადიციულ დესპოტურ სტრუქტურას. ეს განსაკუთრებით ვლინდება აზროვნების და ცნობიერების სფეროში.

ამგვარი სტრუქტურა კაცობრიობას 1917 წლამდე არ წარმოედგინა და ალბათ, ვერც წარმოიდგენდა. ახლაც, როცა ეს ყველაფერი უკვე მოხდა და მას შემდეგ 70-ზე მეტმა წელმაც განვლო, ადამიანი მაინც ვერ იგებს ამ წყობის თავისებურებებს, მათი წარმოდგენა არ შეუძლია“.[114]

1991-1994 წლებში, დაახლოებით, 50 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი შეიქმნა. ზემოთ ნახსენებ კინოსურათებთან ერთად აღსანიშნავია: ზაზა კოლელიშვილის ,,გარიგება“, ელდარ შენგელაიას ,,ექსპრეს-ინფორმაცია“, რამაზ გიორგობიანის ,,ლოლიტა“, გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილის ,,ბედიანი“, ზურაბ მექვაბიშვილის ,,კალმასობა იოანესი“ და სხვ.

1995 წელი კინოწარმოებისთვის გარდამტეხი მომენტი იყო. ამოიწურა საბჭოთა პერიოდიდან შემორჩენილი ყველა რესურსი. დასრულებული ფილმების რაოდენობა მკვეთრად შემცირდა. 1995-2000 წლებში სულ რაღაც 25 ფილმია გადაღებული. საგრძნობლად მოიმატა მოკლემეტრაჟიანი და ვიდეოფილმების რაოდენობამ.[115]

ამ ტენდენციას იხსენებს კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი: ,,ქართული კინო დაფინანსების კომერციულ მოდელზე გადასვლის ეტაპს იწყებდა, რაც ხელს უწყობდა ბანალური, იაფფასიანი პროექტების, ფილმების მომრავლებას. ასეთი პროდუქცია გახლდათ

[114] მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე (ლექციების ციკლი), თბ., ,,პეგასი“, 2018, გვ. 3.

[115] ლეკბორაშვილი მ., 90-იანი წლების ქართული კინოს ჟანრული სივრცე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 142.

უინტერესო, უგემოვნო იუმორით უხვად გაჯერებული, მხატვრულ გააზრებას მოკლებული თემებით აღსავსე“.[116]

შეიძლება ითქვას, რომ კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან გამოთხოვებისა და ახალი სისტემის ძიების პროცესი ათ წელიწადს გაგრძელდა და 2001 წელს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის შექმნით დასრულდა. ახალი ქართული კინოს მიღწევები ამ სისტემური ცვლილებების გარეშე წარმოუდგენელია. მას შემდეგ გამოჩნდა კინემატოგრაფისტების ახალი თაობა. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდნენ პროდუსერები, კინომენეჯერების მცირერიცხოვანი, მაგრამ გამოცდილი გუნდი, რომელთა ძალისხმევის გარეშე ვერ განვითარდებოდა საერთაშორისო თანამშრომლობა, რაც ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია მსოფლიო კინორუკაზე თანამედროვე ქართული კინოს დამკვიდრების საქმეში.

[116] ტრაპაიძე ქ., შტრიხები კინორეჟისორის პორტრეტისთვის – მერაბ კოკოჩაშვილი, თბ, ,,კენტავრი“, 2013, გვ. 93.

თავი II

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ახალი სახელმწიფო პოლიტიკა

საკანონმდებლო, სტურქტურული და ფინანსური ცვლილებების განხორციელება კინოს მნიშვნელობის აღიარებით დაიწყო. სახელმწიფომ კანონის ძალა მიანიჭა მოცემულობას, რომ ქართული კინო ეროვნული ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია და მან, თავისი არსებობის განმავლობაში, დიდი აღიარება მოიპოვა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. სახელმწიფომ ასევე გამოაცხადა, რომ ,,კინო შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა მოიცავს რთულ ტექნოლოგიურ, საწარმოო, ეკონომიკურ და ფინანსურ პროცესებს, რის გამოც მისი განვითარება ბევრადაა დამოკიდებული სახელმწიფო ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე“.[117]

საქართველოს კანონი ,,ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ ამბობს, რომ სახელმწიფო პოლიტიკა დაეფუძნება ქართული კინოს მრავალწლიან ტრადიციებს და კინოს სფეროში მსოფლიოს ცივილიზებული ქვეყნების გამოცდილებას. ხოლო რეგულაციების მიმართულებად ის განსაზღვრავს: შესაბამისი საკანონდებლო ბაზის შემუშავებას ფილმწარმოებისა და გაქირავების, კომპეტენტური დაწესებულებისა და კინოს სახელმწიფო დაფინანსების წესისა და პირობების შესახებ.

ნორმატიული აქტი აღწერს კონკრეტულ ვალდებულებებსაც, რომელთაც სახელმწიფო საკუთარ თავზე იღებს. კანონის მიხედვით, კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის ძირითადი პრინციპებია: კინოს განვითარებისთვის ზრუნვა; შემოქმედებითი მოღვაწეობის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის გარანტიების შექმნა; საავტორო უფლებათა დაცვის ხელშეწყობა; კინოს განვითარებისთვის ტექნოლოგიური, სამეცნიერო, საინფორმაციო, საწარმოო და საგანმანათლებლო ბაზის სრულყოფა; ეროვნული ფილმის წარმოებისა და

[117] საქართველოს კანონი ,,ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“, 2000, 5 დეკემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/erovnuli_kinematografiis_saxelmcifo.pdf 26.02.2019.

კინოპროდუქციის გავრცელებისთვის ხელის შეწყობა; მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაციისთვის ზრუნვა; სახელმწიფოს მიერ ნაკისრი საერთაშორისო ვალდებულებების განხორციელების უზრუნველყოფა.

კანონის მეექვსე მუხლი კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის ძირითად ფორმებსა და ღონისძიებებს განსაზღვრავს. მის პირველივე პუნქტში ლაპარაკია კინოორგანიზაციების საქმიანობის შეღავათიან საგადასახადო რეგულირებაზე. ხოლო მე-15 მუხლში ზოგად ფორმულირებას ვკითხულობთ: ,,ამ კანონის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, კინოორგანიზაციების საქმიანობის საგადასახადო რეგულირების თავისებურებანი განისაზღვრება საქართველოს კანონმდებლობით“.[118]

ამ ჩანაწერის მიუხედავად, საკანონმდებლო ბაზა საგადასახადო რეგულირების არავითარ თავისებურებას არ იცნობდა. 2016 წლამდე მთავრობას რაიმე ფინანსური შეღავათი, როგორც კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო მექანიზმი, არ გამოუყენებია. რას გულისხმობს და რა შედეგი მოიტანა დღეს მოქმედმა ,,ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემამ“ – ამის შესახებ მოგვიანებით ვისაუბრებ.

სახელმწიფოს მიზნების განმახორციელებელ ორგანოდ დასახელდა კულტურის სამინისტროსთან[119] შექმნილი საჯარო სამართლის იურიდიული პირი: ეროვნული კინოცენტრი. ხაზგასმით აღინიშნა, რომ ახალი უწყება საკუთარ საქმიანობას დამოუკიდებლად განახორციელებს, მიუხედავად იმისა, რომ მისი დაფინანსების ძირითადი წყარო სახელმწიფო ბიუჯეტია.[120]

ახალი უწყების ძირითად ფუნქციად კინემატოგრაფის განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, ასევე კინოს სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის ფორმირება განისაზღვრა.[121] უფრო კონკრეტულად, კინოცენტრს ხელი უნდა

---

[118] საქართველოს კანონი ,,ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“, 2000, 5 დეკემბერი. მუხლები: 6 და 15. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/erovnuli_kinematografiis_saxelmcifo.pdf 26.02.2019.

[119] დღეს საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო.

[120] კინოცენტრი უფლებამოსილია შემოსავალი მიიღოს სახელმწიფო შეკვეთიდან ან ხელშეკრულების საფუძველზე შესრულებული სამუშაოდან.

[121] ეროვნული კინოცენტრი სახელმწიფო პოლიტიკას ოთხი ძირითადი მიმართულებით განსაზღვრავს: სუბსიდირება, სტრატეგია და კვლევა, კინოექსპორტი და დისტრიბუცია, კინოკომისია.

შეეწყო კინოსექტორისთვის ფუნქციონირების შედეგ ეტაპებზე: წარმოება, დისტრიბუცია, პოპულარიზაცია.

დაისახა ძირითადი ამოცანები: ეროვნული ფილმწარმოების ფინანსური მხარდაჭერა, კინოსექტორის განვითარების სტრატეგიული კურსის განსაზღვრა, კინოგანათლების განვითარების ხელშეწყობა, კინოქსელის განვითარების ხელშეწყობა, საერთაშორისო ბიზნესკავშირების განვითარება, კინომემკვიდრეობის დაცვისკენ მიმართული პროექტების მხარდაჭერა, კინოფესტივალებისა და სხვა ღონისძიებების მხარდაჭერა, კინოექსპორტის განვითარება ადგილობრივ და საერთაშორისო დონეზე, კინოინფრასტრუქტურის განვითარების ხელშეწყობა. პრიორიტეტად დასახელდა კინობიზნესის განვითარებაზე ზრუნვა და კინოს გადაქცევა ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების ხელშემწყობ პროდუქტად.

კინოცენტრის მუშაობის ძირითად და ყველაზე საპასუხისმგებლო მიმართულებას წარმოების სუბსიდირება წარმოადგენს. სახლმწიფო აფინანსებს მხოლოდ ,,ეროვნული ფილმის“ სტატუსის კინოპროდუქციას.

ფილმი ჩაითვლება `ეროვნულად~, თუ აკმაყოფილებს შემდეგ პირობებს:

ა) ფილმი იქმნება საქართველოს სახელმწიფო ენაზე;

ბ) ფილმის პროდუსერია საქართველოს მოქალაქე ან საქართველოში რეგისტრირებული იურიდიული პირი;

გ) ფილმის ავტორები არიან საქართველოს მოქალაქეები;

დ) ფილმის გადამღები ჯგუფის (დამდგმელი რეჟისორები, დამდგმელი ოპერატორები, ოპერატორები, ხმის ოპერატორები, მხატვრები, კოსტიუმების მხატვრები, მემონტაჟეები, მთავარი როლების შემსრულებელი მსახიობები) შემადგენლობის 30 პროცენტს არ აღემატება იმ პირთა რაოდენობა, რომლებსაც არ გააჩნიათ საქართველოს მოქალაქეობა;

ე) ფილმის წარმოების, ტირაჟირების, გაქირავებისა და ჩვენების მიზნით გაწეული სამუშაოების მთლიანი მოცულობის არანაკლებ 50 პროცენტს ახორციელებს საქართველოში რეგისტრირებული კინოორგანიზაცია.

ასევე, `ეროვნულად~ ჩაითვლება უცხო ენაზე (არა სახელმწიფო) გადაღებული ფილმი, თუ ეს (უცხო ენაზე გადაღება) განპირობებული იყო სცენარის სპეციფიკით. `ეროვნულ ფილმად~ შეიძლება ჩაითვალოს ერთობლივი წარმოების ფილმიც, თუ ის გადაიღეს უცხოურ კინოორგანიზაციებთან ერთად შესაბამისი საერთაშორისო ხელშეკრულებებისა და შეთანხმებების პირობების დაცვით".[122]

წარმოების სუბსიდირება ძალიან მგრძნობიარე პროცესია. შეზღუდული დაფინანსების პირობებში ის კინემატოგრაფისტების განსაკუთრებული ყურადღების ქვეშაა. კინოცენტრი პროექტების სუბსიდირებას კონკურსების საფუძველზე ახდენს. პროცესს სხვა სამართლებრივ აქტებთან ერთად არეგულირებენ კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საკონკურსო და საექსპერტო კომისიის დებულებები.

საკონკურსო კატეგორიებია: ეროვნული ფილმის სცენარის შექმნა, პროექტის დამუშავება, ფილმის წარმოების დაფინანსება და დისტრიბუცია. განაცხადი შეიძლება ეხებოდეს: სრულმეტრაჟიან მხატვრულ, მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ, დოკუმენტურ და ანიმაციურ ფილმებს.

კინოცენტრის კონკურსები ორ ეტაპად ტარდება. პირველ ეტაპზე ხდება პროექტის შეფასება წარდგენილი მასალის მიხედვით. მეორე ე.წ. `ფიჩინგია~ (Pitching), რაც კომისიის წინაშე პროექტის პრეზენტაციასა და ავტორებთან გასაუბრებას გულისხმობს. საბოლოო გადაწყვეტილებას პროექტის დაფინანსების შესახებ კინოცენტრი იღებს საექსპერტო კომისიის დასკვნის და იურიდიულ-ფინანსური ექსპერტიზის საფუძველზე. მნიშვნელოვანია, რომ სახელმწიფო დაფინანსების წილი ფილმის დაფინანსებაში არ უნდა აღემატებოდეს საერთო ხარჯთაღრიცხვის 75%-ს, ხოლო ფილმის გაქირავებისას დისტრიბუციის ხარჯების 50%-ს.[123]

---

[122] ,,ეროვნული ფილმის დებულების" დამტკიცების შესახებ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება # 187, თბ., 2010. 14 სექტემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/187%20erovnuli%20pilmis%20debulebis%20damtkiceba.pdf 5.03.2019.

[123] საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საკონკურსო დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის ბრძანება # 3/257, თბ., 2006, 7 აგვისტო, მუხლი 2.2. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/sakonkurso%20debuleba.pdf 5.03.2019.

მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალურად კონკურსის გამოცხადება და საექსპერტო კომისიის შექმნა კინოცენტრის დირექტორის პრეროგატივაა, არც დირექტორი და არც სფეროს რომელიმე სხვა მაღალჩინოსანი საკონკურსო კომისიების მუშაობაში არ მონაწილეობენ.

საექსპერტო კომისიის დებულების მიხედვით: ,,კომისია დამოუკიდებლად ახორციელებს თავის საქმიანობას კანონმდებლობის შესაბამისად. მის საქმიანობაში და გადაწყვეტილების მიღებაში ჩარევის უფლება არა აქვს ეროვნული კინოცენტრის დირექტორსა და კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრს“.[124]

ექსპერტების შერჩევის ოფიციალური კრიტერიუმები პროფესიული წარმატება, საქმიანი რეპუტაცია, კომპეტენცია და ნდობაა. საექსპერტო კომისიის დებულება განსაზღვრავს პროექტების შეფასების წესებსაც. კომისიის ყოველი წევრი იდეას ანიჭებს ქულებს 0-დან 10-მდე. მათ პროექტის მხატვრული და კომერციული ღირებულება უნდა გაითვალისწინონ და რეალიზების მიზნით, საუკეთესო კინოპროექტები უნდა გამოავლინონ. [125]

საექსპერტო კომისიის დებულებაში 2008 წელს შეტანილი ცვლილების მიხედვით: ,,ინფორმაცია საექსპერტო კომისიის ცალკეული წევრის მიერ განხორციელებულ შეფასებაზე დახურულია“.[126]

საექსპერტო კომისიის დაკომპლექტებისა და პროექტების შეფასების წესის ეს ზოგადი ფორმულირებები უკვე წლებია კინოსექტორის არაერთი წარმომადგენლის პრეტენზიას იმსახურებს. პერიოდულად ისმის შენიშვნები დაფინანსების გაუმჭვირვალე სისტემის, ინტერესთა კონფლიქტის, ნეპოტიზმისა და დაუსაბუთებელი გადაწყვეტილებების შესახებ.

---

[124] საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის ბრძანება # 3/255, თბ., 2006, 7 აგვისტო, მუხლი 1.3. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/saeqsperto_komisiis_debuleba.pdf 6.03.2019.

[125] იქვე, მუხლები: 4.2 და 4.3.

[126] საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის 2006 წლის 7 აგვისტოს # 3/255 ბრძანებით დამტკიცებულ `საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის“ დებულებაში ცვლილებების შეტანის შესახებ, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის ბრძანება # 3/124, თბ., 2008, 4 ივნისი, მუხლი 2. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/cvlileba%20saeqsperto%20komisiashi%202.pdf 6.03.2019.

ამ განწყობებმა ორგანიზებული ფორმა მიიღო და `ვაკის პარკის კინომოძრაობად~ გარდაიქმნა. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებმა გააპროტესტეს რეჟისორ ლაშა ცქვიტინიძის პროექტ ,,არმატურაზე“ გამოთქმული, კომისიის ერთ-ერთი წევრის მოსაზრებები. მათი შეფასებით, ეს იყო ცენზურის დაწესების მცდელობა. კინომოძრაობამ, პროექტების შერჩევის უფრო ობიექტური სისტემის შექმნის მიზნით, საკუთარი მოთხოვნები წამოაყენა. დარგის ხელმძღვანელობასთან რამდენიმე საჯარო შეხვედრის შემდეგ სამუშაო ჯგუფიც შეიქმნა. შედეგად გაუქმდა საკონკურსო კომისიების წევრთა ლოტოტრონის პრინციპით შერჩევის წესი (დროებითი ზომა, რომლითაც კინოცენტრი კომისიის მიუკერძოებელ დაკომპლექტებას ისახავდა მიზნად).

სამუშაო ჯგუფს სხვა გადაწყვეტილებები აღარ მიუღია. რეჟისორი და `ვაკის პარკის კინომოძრაობის~ წევრი ქეთი მაჭავარიანი იხსენებს, რომ პროცესი თავად კინოცენტრის ხელმძღვანელობამ დაბლოკა. მისი თქმით, ჯგუფში კომპეტენტური, მრავალ საერთაშორისო პლატფორმაზე ნამუშევარი ქართველი რეჟისორები და პროდუსერები საკუთარი გამოცდილების გაზიარებით, შეფასებისა და დაფინანსების საექსპერტო კომისიის წევრების შერჩევის კრიტერიუმებზე მუშაობდნენ. სამი თვის შემდეგ კომისიამ ფუნქციონირება შეწყვიტა, რადგან კინოცენტრის დირექციამ არ მისცა ჯგუფის წევრებს გარანტია, რომ მათი საქმიანობის შედეგები ლეგიტიმური იქნებოდა და კინოცენტრის მომავალ საქმიანობაზე აისახებოდა.[127]

ამ მოსაზრების მიუხედავად, ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებისა და კინოცენტრის, თუნდაც ერთ საკითხზე შეთანხმების ეს მაგალითი მნიშვნელოვანი გამოცდილებაა სამომავლო თანამშრომლობისთვის.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ეროვნული კინოცენტრის ხელმძღვანელობა ყოველთვის ღია იყო პრობლემურ საკითხებზე საჯარო დისკუსიისთვის და ახლაც აცხადებს, რომ მისი მთავარი მიზანი კომისიების მიუკერძოებელი დაკომპლექტებაა. ხოლო წევრების შერჩევა ხდება კინოსექტორის აღიარებულ წარმომადგენლებს შორის და დაცულია

[127] კვინიკაძე ნ., ციფრებით მოყოლილი კინოს ამბავი – ეროვნული კინოცენტრი ახალი დირექტორის მოლოდინში. 2019, 24 თებერვალი. წყარო: https://on.ge/story/34196 11.03.2019.

ბალანსი მათი ასაკის, ღირებულებების, გემოვნების გათვალისწინებით, რაც შესაძლოა, იწვევს უკმაყოფილებას მათი გადაწყვეტილებების მიმართ.

მრავალწლიანი პოლემიკა დაფინანსების გამჭვირვალობის, სამართლიანი და დასაბუთებული გადაწყვეტილებების მოთხოვნით, დღესაც გრძელდება. ეს კი, ცხადყოფს, რომ პრინციპები და რეგულაციები დასახვეწია. აუცილებელია პროექტების შეფასების კრიტერიუმების დაწვრილებით გაწერა და გადაწყვეტილებების სიღრმისეული დასაბუთება.

ევროპის ქვეყნების კინოცენტრებსა და ფონდებს საკონკურსო კომისიების დაკომპლექტების დიდი გამოცდილება აქვთ. მუშაობის პროცესში, `ვაკის პარკის კინომოძრაობა~ არაერთ კინემატოგრაფისტს დაუკავშირდა სწორედ ამ გამოცდილების გაზიარების მიზნით. მათ შორის იყო სცენარისტი და რეჟისორი სოფიო ბაბლუანი, რომელიც საფრანგეთის კინოცენტრის მოკლე ფილმების საექსპერტო კომისიის წევრია.

სოფიო ბაბლუანი ამბობს, რომ მისთვის და მისი კოლეგებისთვის პროექტის შეფასების მთავარი კრიტერიუმი ავტორის ხედვა, ამბის საინტერესო, კინემატოგრაფიული ენით გადმოცემის უნარია. თუმცა, შეფასება ყოველთვის სუბიექტურია და თავად ჟიურის წევრების მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული. კრიტერიუმები, რომლებზეც პროფესიონალები შედარებით ადვილად თანხმდებიან, არის: სცენარის სტრუქტურა, დრამატურგია და პერსონაჟების კომპლექსურობა.

ავტორებს, რომელთა პროექტები განსახორციელებლად მზად არ არიან, მაგრამ პოტენციალი იგრძნობა, დასამუშავებლად დრო ეძლევათ. ჟიურის რომელიმე წევრი მეურვედ ინიშნება, რაც ნიშნავს, რომ ის ზედამხედველობს სცენარის დახვეწას. რეჟისორს, სურვილის მიხედვით, შეუძლია ე.წ. `წერის რეზიდენციაში~, მშვიდ გარემოში, იმუშაოს ან გამოეყოფა გარკვეული დაფინანსება პროექტის დასრულებამდე მისი უზრუნველყოფის მიზნით.

მეურვეობის ინსტიტუტი სიახლეა საფრანგეთში. სოფიო ბაბლუანი იხსენებს, რომ მის ოფიციალურ ჩამოყალიბებამდე, ჟიურის რამდენიმე წევრმა იმუშავა სცენარისტებთან და პოზიტიური შედეგების შემდეგ გადაწყდა ამ წესის შემოღება.[128]

[128] ანიკაშვილი მ., კინო როგორც სამყაროს ალტერნატიული ხედვა, ფილმ პრინტი, 2016-2017, გვ. 100.

ჰოლანდიელი კინორეჟისორი ინეკე სმიტსი, რომელიც ბელგიის დოკუმენტური ფილმების კომისიაში ოთხი წელი მუშაობდა, ბელგიურ მოდელს საუკეთესოდ მიიჩნევს, რადგან იქ ჟიურის წევრები გამორჩეულად დამოუკიდებლები არიან. ისინი საკონკურსოდ წარდგენილ პროექტებს ინაწილებენ, რაც ნიშნავს, რომ ჟიურის წევრი ამავე დროს, კონკურსანტის წარმომადგენელიცაა. კონკურსანტს აქვს უფლება, ჟიურის წევრს დაუკავშირდეს და შეხვდეს. ამ შეხვედრებიდან ჟიურის წევრი დამატებით ინფორმაციას იღებს, რაც ოფიციალურ დოკუმენტებში არ წერია. თუ ჟიურის სხვა წევრებს სცენარი არ ესმით, მის შესახებ კონკრეტულმა წევრმა მეტი იცის და კონკურსანტებს ეხმარება. კომისიას ჰყავს თავმჯდომარე, რომელიც ფონდის წარმომადგენელია და ჟიურის მუშაობას აკონტროლებს. პროექტების განხილვებს ფონდის წარმომადგენელი ესწრება, ის წერს მოხსენებასა და წერილებს. დელიკატურ ენაზე დაწერილი განმარტება, მოგებისა თუ წაგების შემთხვევაში, ყველა მონაწილეს ეგზავნება. შესაბამისად, კონკურსანტს ჰყავს ორი ადამიანი, ვისგანაც შეფასებასა და ახსნას იღებს.[129]

კომისიების დაკომპლექტებასა და სხვა საკითხებთან დაკავშირებული სირთულეების მიუხედავად, რაზეც მოგვიანებით უფრო დაწვრილებით ვისაუბრებ, კინოცენტრის შექმნამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა ახალი ქართული კინოს ფორმირების პროცესში. უწყება 150-ზე მეტი ქართული ფილმის გადაღებაში მონაწილეობდა, ხელი შეუწყო თანამედროვე კინოპროდუქციის გატანას საერთაშორისო კინოფესტივალებსა და ბაზრობებზე, გამოაქვეყნა რამდენიმე მნიშვნელოვანი პუბლიკაცია კინოს შესახებ. კინოცენტრმა დააფინანსა კინოინდუსტრიის სხვადასხვა სეგმენტთან დაკავშირებული კვლევები, რამაც შესაძლებელი გახადა დარგის რეალური მდგომარეობის შეფასება, პრობლემების და საჭიროებების გამოკვლევა.

ბოლო წლებში კინოცენტრმა განახორციელა კინოგანათლების ამაღლებისა და კინოხელოვნების პოპულარიზაციისკენ მიმართული პროექტები. მათ შორის გამორჩეულია ,,კინო სკოლაში“. პროექტის განხორციელება 2014 წლიდან დაიწყო. კინომცოდნეებისა და ბავშვთა ფსიქოლოგების მიერ შერჩეული ფილმების ჩვენება, მთელი ქვეყნის მასშტაბით, 600 სკოლაში გაიმართა. ,,კინო სკოლაში“ ხელმისაწვდომს ხდის კინოგანათლებას

[129] კვინიკაძე ნ., ციფრებით მოყოლილი კინოს ამბავი – ეროვნული კინოცენტრი ახალი დირექტორის მოლოდინში. 2019, 24 თებერვალი. წყარო: https://on.ge/story/34196 11.03.2019.

მოსწავლეებისთვის, უვითარებს მათ აუდიო-ვიზუალური ნაწარმოებების ანალიზის უნარს. მოზარდები უყურებენ როგორც კლასიკას, ისე თანამედროვე ფილმებს, მონაწილეობენ დისკუსიებში, თავად იღებენ ფილმებს, ხატავენ აფიშებს, წერენ რეცენზიებს და ხვდებიან კინემატოგრაფისტებს.

2016 წლიდან ეროვნულმა კინოცენტრმა დაიწყო პროექტების განხორციელება კინომცოდნეობის განვითარების მიზნით: სემინარები კინოკრიტიკოსების და ხელოვანების მონაწილეობით; კონკურსი სტუდენტებისთვის ,,წერე ქართულ კინოზე“ და ,,დამოუკიდებლობის 25 წელი“ – პროფესიონალი კრიტიკოსების სისტემატური პუბლიკაციები ბეჭდვურ და ელექტრონულ მედიაში. ეს ინიციატივები მნიშვნელოვანია მკვლევართა როლის წარმოჩენის, ასევე თანამედროვე კინოში მიმდინარე პროცესების პროფესიულ დონეზე გაანალიზების კუთხით.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერებაა. ბოლო წლებში საქართველოს კინოცენტრი რამდენიმე საერთაშორისო კინოორგანიზაციაში გაწევრიანდა: EFP - European Film Promotion - კინოორგანიზაციათა საერათაშორისო ქსელი, რომელიც პოპულარიზაციას უწევს ევროპულ კინოს; FNE - Film New Europe - მედიაპორტალი, რომელიც ფარავს საერთაშორისო კინოინდუსტრიას.

2015 წელს საქართველო გახდა Creative Europe-ის წევრი. პროგრამა ,,შემოქმედებითი ევროპა“ თანამედროვე ხელოვნების ყველა მიმართულებას მოიცავს. მისი ბიუჯეტი მილიარდ ევროზე მეტია და, შეიძლება ითქვას, რომ, კონკურსის საფუძველზე, ფინანსდება იდეის პროდუქტად ქცევისა და ამ პროდუქტის შეფუთვა-გაყიდვის პროცესის ყველა ეტაპი.

თუმცა, ყველაზე მნიშვნელოვანი Eurimages -ის, კინოს განვითარებისა და მხარდაჭერის ევროპის საბჭოს ფონდის წევრობაა. ფონდი Eurimages -ი 1988 წელს დაფუძნდა. დღეს ის 40-მდე ევროპულ სახელმწიფოს მოიცავს და კინემატოგრაფის ოთხ სტრატეგიულ მიმართულებას ლობირებს: კოპროდუქციის მხარდაჭერა, დისტრიბუცია, კინოთეატრების განვითარება, რაც მათი ციფრული ტექნოლოგიებით აღჭურვას გულისხმობს და ქსელის გაფართოება. პრიორიტეტია ე.წ. არამეინსტრიმული, საავტორო კინოს პოპულარიზაცია. 2011 წლიდან დღემდე ფონდმა 14 ქართული ფილმი და პროექტის განვითარების გრანტი დააფინანსა. მათზე გამოყოფილი ჯამური თანხა 3 მილიონ ევროზე მეტი იყო.

,,გადაიღე საქართველოში“ - ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა

როგორც უკვე აღვნიშნე, წლების განმავლობაში, ხელისუფლება არ იყენებდა კინოწარმოების მხარდაჭერის ისეთ გავრცელებულ მექანიზმს, როგორიც საგადასახადო შეღავათებია. მეტიც, 2012 წელს ჩატარებულ, ,,საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევაში“ ხაზგასმული იყო, რომ ადგილობრივი კანონმდებლობა წამახალისებელი მექანიზმების ნაცვლად კინოინდუსტრიის განვითარების შემაფერხებელ ელემენტებს მოიცავდა. ეროვნული კინოცენტრის მიერ სუბსიდირებული და როგორც არამატერიალური აქტივი, პროდუსერის საკუთრებაში გადაცემული ფილმის მოგება, სტანდარტულად, საშემოსავლო და ქონების გადასახადებით იბეგრებოდა. საქართველოში არ მოქმედებდა კინოწარმოებასთან დაკავშირებული არც ერთი შეღავათი არც უცხოური და არც ადგილობრივი კომპანიებისთვის.

,,საქართველოს საგადასახადო კოდექსით სახელმწიფო სუბსიდია იბეგრება ისევე, როგორც ყველა დანარჩენი შემოსავალი: მოგების გადასახადით: მთელი შემოსავლის 15% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში უნდა გადაიხადოს 105 000 ლარი) ან საშემოსავლო გადასახადით: მთელი შემოსავლის 20% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში, უნდა გადაიხადოს 140 000 ლარი) და ქონების გადასახადით (ფილმის ღირებულების 1%, თუ ფილმის ღირებულება 1 000 000 ლარია, ქონების გადასახადი გამოდის 10 000 ლარი).

ქონების გადასახადთან დაკავშირებული პრობლემა არის ის, რომ ფილმი არის ძვირადღირებული არამატერიალური აქტივი (მაგ. 1 800 000 ლარი). შესაბამისად, ქონების გადასახადიც დიდია (თვითღირებულების 1% - 18 000 ლარი), ხოლო ქონების მესაკუთრე იხდის ამ გადასახადს ყოველწლიურად, მის სრულ ამორტიზაციამდე“.[130]

[130] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 28. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

ამასთან გასათვალისწინებელია, რომ საგადასახადო შეღავათები ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფართო სპექტრის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს.

,,საქართველომ არა მარტო საგადასახადო შეღავათები უნდა დააწესოს, არამედ მაღალი პროფესიული დონის მომსახურება უნდა უზრუნველყოს ისეთ სფეროებში, როგორიცაა სასტუმრო, კომუნიკაციები, სტუდიის ინფრასტრუქტურა, უცხო ენის ცოდნა, მაქსიმალურად მცირე ბიუროკრატია და გადამღები ჯგუფის უსაფრთხოება. ამ კომპონენტების გათვალისწინებით, შესაძლებელი გახდება აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებისთვის კონკურენციის გაწევა“[131] , – ნათქვამია ,,ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკის სტრატეგიულ მიმოხილვაში“.

საერთაშორისო გამოცდილება ამტკიცებს, რომ კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის ერთ-ერთი ეფექტიანი გზა სახელმწიფოს მხრიდან საგადასახადო შეღავათების დაწესებაა. საერთაშორისო ბაზარზე მსხვილი სტუდიების მიზიდვის მსურველი ქვეყნები უკვე დიდი ხანია ერთმანეთს კონკრეტული შეღავათების დაწესებაში ეჯიბრებიან. ეს ქვეყნები ითვალისწინებენ კინოსექტორის ეფექტს ეკონომიკის სხვადასხვა სეგმენტზე (ტურიზმი, რეგიონული განვითარება და სხვ.). ფილმების გადაღებისას გამოიყენება რეგიონის როგორც ბუნებრივი, ისე ადამიანური და ტექნიკური რესურსი. კინოწარმოებას ქვეყნის პოპულარიზაციის მისია ეკისრება. შესაბამისად, მწარმოებელთათვის დაწესებული შეღავათები სახელმწიფოს ეკონომიკური პოლიტიკის ნაწილად განიხილება.

უცხოელი კინომწარმოებლების დაინტერესების სხვადასხვა გზას მსოფლიოს 50-ამდე ქვეყანა იყენებს. ყველაზე გავრცელებული საშეღავათო მოდელებია:

საგადასახადო შეღავათი (Tax Shelter) – კინომწარმოებელი ფილმის წარმოების ეტაპზევე იზიდავს ინვესტიციებს კომპანიებისგან (საერთო ბიუჯეტის განსაზღვრული პროცენტით), ხოლო ინვესტორი, თავის მხრივ, აღნიშნულ თანხას საკუთარ გადასახადებში ითვლის.

[131] ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2009, აპრილი, გვ. 56. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy_Strategic%20Review_(Geo).pdf 12.03.2019.

საგადასახადო კრედიტი (Tax Credit) – მწარმოებელ კომპანიას ფილმის დასრულების შემდეგ უბრუნდება გადახდილი გადასახადები.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate) – წინასწარ დადგენილი კრიტერიუმებით, ფილმის წარმოების ხარჯებიდან განისაზღვრება კვალიფიციური ხარჯები. მათი წინასწარ გაცხადებული პროცენტი უბრუნდება ფილმის მწარმოებელ კომპანიას.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის გამოყენების ყველაზე წარმატებულ მაგალითებად ითვლება: უნგრეთი (25%, სტივენ სპილბერგის ფილმი ,,მიუნჰენი“), მალტა (27% ვოლფგანგ პეტერსენის ფილმი ,,ტროა“), ახალი ზელანდია (40% პიტერ ჯექსონის ფილმი ,,ბეჭდების მბრძანებელი“) და სხვა.[132]

უნგრეთი საინტერესო მაგალითია კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმების გამოყენების თვალსაზრისით. ბოლო წლებში უნგრეთის კინოწარმოებამ დინამიკური განვითარება დაიწყო, რასაც ბიძგი საკანონმდებლო ცვლილებებმა მისცა. დაწესდა ე.წ. კორპორატიული საგადასახადო შეღავათი, რაც კინოწარმოებაზე დახარჯული თანხების 25%-ის საგადასახადო ვალდებულებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს. უნგრეთში ასევე მოქმედებს კანონმდებლობა კინოწარმოების პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კანონი ადგილობრივ ნაწარმს ეხება, რიგ შემთხვევებში, უნგრეთის სახელმწიფო უცხოურ კომპანიებსაც აფინანსებს.[133]

ქართულ კინოწარმოებას მსხვილ უცხოურ კომპანიებთან თანამშრომლობის გამოცდილება გასულ წლებში არაერთხელ ჰქონია. ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ მაგალითად მიშელ ჰაზანავიჩუსის ,,ძებნა“ შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს კოპროდუქცია ცხადყოფს, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართული კინოინდუსტრიისთვის უცხოელი მწარმოებლების მოზიდვა.

ფილმი ,,ძებნა“ აშშ-ს, საფრაგეთისა და საქართველოს ერთობლივი პროდუქტია. ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, წარმოების ქართულ ნაწილზე 11 მლნ ლარი დაიხარჯა. პროცესში 350 პროფესიონალი იყო ჩართული, რვა ათასი ადამიანი მასობრივ სცენებში

[132] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 142.
[133] Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012, p. 254. Source: https://home.kpmg/content/dam/kpmg/pdf/2012/03/taxation-guide.pdf 20.03.2019.

მონაწილეობდა. გადაღებები რამდენიმე სპორტულ მოედანზე მიმდინარეობდა. მათ შორის, პანკისის ხეობაში. წალკაში განხორციელდა სკოლის შენობის რეაბილიტაცია. საქართველოს მოქალაქეების სახელფასო ანაზღაურებამ 3 მლნ ლარს გადააჭარბა. ამაზე მეტი იყო კვების, სასტუმრო/ბინები და სხვა ხარჯები.

ამ გამოცდილებისა და საერთაშორისო პრაქტიკის გათვალისწინებით, კინოინდუსტრიის წახალისება სამთავრობო პროგრამის, ,,აწარმოე საქართველოში“, ნაწილი გახდა. კინოინდუსტრიის წახალისების კომპონენტს ახორციელებს საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტროს მეწარმეობის განვითარების სააგენტო განათლების, მეცნიერების, კულტურის და სპორტის სამინისტროსთან არსებულ ეროვნულ კინოცენტრთან თანამშრომლობით.

პროგრამა ,,გადაიღე საქართველოში“ კინომწარმოებელთათვის საგადასახადო შეღავათის ერთ-ერთ ფორმას – ნაღდი ფულის უკან დაბრუნებას ითვალისწინებს, რაც ფილმის გადასაღებად გაწეული კვალიფიციური ხარჯის (20%+5%) მწარმოებლისთვის ანაზღაურებას გულისხმობს.

სახელმწიფო პროგრამის აღწერილობაში ვკითხულობთ, რომ ამ სისტემის ამოქმედების მიზანია ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინოწარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა. ასევე, აღმოსავლეთ ევროპის კინობაზარზე საქართველოს მიმზიდველ და კონკურენტუნარიან ქვეყნად გადაქცევა. ამ მიზნების შესაბამისად, მოგვიანებით, სახელმწიფო პროგრამის მთავარ ამოცანად, ,,ქვეყანაში შემოქმედებითი მეწარმოების განვითარება“ დასახელდა.[134]

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების მექანიზმი მხოლოდ კვალიფიციურ ხარჯებს ეხება. სისტემა შემდეგი სქემით მუშაობს: საქართველოში რეგისტრირებული იურიდიული პირი

[134] „საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – აწარმოე საქართველოში დებულების დამტკიცების შესახებ“ საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების მინისტრის, 2017 წლის 29 მაისის №1-1/217 ბრძანებაში ცვლილების შეტანის შესახებ საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების მინისტრის ბრძანება №1-1/601, Yთბ., 2018, 19 დეკემბერი, მუხლი 1. წყარო: https://matsne.gov.ge/ka/document/view/4417699?publication=0 11.03.2019.

ავსებს განაცხადის ელექტრონულ ფორმას. შემდეგ ფორმდება ხელშეკრულება მეწარმეობის განვითარების სააგენტოსა და განმცხადებელს შორის. განმცხადებელს ენიჭება პროგრამის ბენეფიციარის სერთიფიკატი უნიკალური კოდით. სერთიფიკატის მიღებიდან 2 წლის ვადაში, ბენეფიციარმა უნდა წარადგინოს აუდიტორული კომპანიის მიერ დამოუკიდებელი მარწმუნებელი მომსახურების დასკვნა. დასკვნის მიღებიდან 90 დღის ვადაში, სააგენტომ უნდა აანაზღაუროს ლიმიტირებული კვალიფიციური ხარჯის 20%-ი. ბენეფიციარს, სურვილის შემთხვევაში, აქვს კიდევ 2 წელი, რომ შეავსოს დამატებით 2-5%-ამდე ანაზღაურების ელექტრონული ფორმა, ეგრეთ წოდებული, „კულტურული ტესტის“[135] საფუძველზე.

სპეციალური კომისია მეწარმოების სააგენტოს დირექტორის ხელმძღვანელობით,[136] განიხილავს დამატებით 2-5%-ამდე თანხის ანაზღაურების საკითხს. დადებითი გადაწყვეტილების შემთხვევაში, აპლიკაციის მიღებიდან, არაუგვიანეს, 90 დღისა, სააგენტო აანაზღაურებს დამატებით 2-5%-ამდე თანხას.

,,კულტურული ტესტი“ გულისხმობს, რომ დამატებით 2-5%-ამდე თანხის უკან დაბრუნების მსურველ კომპანიას მთლიანი ბიუჯეტის კვალიფიციური ხარჯის 1% დახარჯული უნდა ჰქონდეს _ საქართველოში გადაღების გამოცდილების შესახებ ინფორმაციის გავრცელებაზე, 1% - საქართველოს მოქალაქეების დასაქმებაზე, 1 % _ ფილმში ქართული ელემენტების დაფიქსირებაზე, 1% _ პოსტპროდუქციის საქართველოში განხორციელებაზე, ხოლო კიდევ 1 % _ დისტრიბუციასა და ფესტივალებში მონაწილეობაზე.

რაც შეეხება საქართველოს მოქალაქეების დასაქმებას, აქ შემდეგი პირობებია: ქართველი მსახიობი უნდა ასრულებდეს ერთ მთავარ როლს (ტიტრებში პირველ სამეულში), საქართველოს მოქალაქეები უნდა მონაწილეობდნენ ფილმის რეჟისურასა და სცენარის შექმნაში (ტიტრებში პირველ ორ პოზიციაზე), ქართველმა მსახიობებმა უნდა შეასრულონ ორი მეორეხარისხოვანი როლი (ტიტრების პირველ ათეულში).

---

[135] „კულტურული ტესტი“ შედგენილი და დამტკიცებულია საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ (ბრძანება # 236).

[136] კომისიის წევრები არიან: ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტროს, მთავრობის ადმინისტრაციის, განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს, ეროვნული კინოცენტრისა და ტურიზმის ადმინისტრაციის წარმომადგენლები.

საქართველოში ფილმის გადაღების უპირატესობებს შორის დასახელებულია: ქვეყნის უნიკალური ლანდშაფტი (ზღვის სანაპირო, მთიანეთი, უდაბნო, სუბტროპიკული ტყეები _ ერთი დღის სავალზე), ხანგრძლივი მზიანი დღეები, საჯარო სივრცეების გამოყენების შესაძლებლობა, ბიზნესგარემო (მოქნილი ბაზარი, იაფი ენერგომომარაგება, დაბალი გადასახადები), თანამედროვე ინფრასტრუქტურა, მათ შორის სამი საერთაშორისო აეროპორტი, რკინიგზა, ავტომაგისტრალები და საზღვაო პორტები, ხელმისაწვდომი ოპტიკურ-ბოჭკოვანი ინტერნეტი მთელ ქვეყანაში.

სპეციალური ვებგვერდი მსურველებს განაცხადის გაკეთების ელექტრონულ ფორმას სთავაზობს.[137]

ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტრო პერიოდულად აქვეყნებს ინფორმაციას კინოინდუსტრიის წახალისების პროგრამის ფარგლებში განხორციელებული პროექტების შესახებ. ბოლო მონაცემებით, პროგრამით, ,,გადაიღე საქართველოში“ უკვე 20 უცხოური პროექტი განხორციელდა. მათგან, გადაღებები დასრულდა 15 ფილმზე, დამატებით 5 ფილმზე კი გადაღებები ამჟამად მიმდინარეობს.

ამ კინოსურათებიდან ექვსი ქართულ-ინდური კოპროდუქციაა. სხვა შემთხვევებში, თანამშრომლობა შედგა: ფრანგულ, გერმანულ, ბრიტანულ, ირლანდიურ, შვედურ, შვეიცარიულ, იტალიურ, ნორვეგიულ და ჩინურ კომპანიებთან. უკვე დასრულებულ პროექტებს შორის ორი ტელესერიალი, ხოლო დანარჩენი, მხატვრული ფილმია. ყველა მათგანის დასრულების შემდეგ საქართველოში, ჯამურად, 39,8 მილიონ ლარზე მეტი დაიხარჯება, წარმოების პროცესში დასაქმებულთა რაოდენობა კი, 6 000-ამდე ადამიანია.

გარდა ამისა, მიმდინარეობს მოლაპარაკებები სხვადასხვა საერთაშორისო საპროდუსერო კომპანიასთან, დამატებით რამდენიმე ფილმის გადაღების თაობაზე. 9 პროექტს, რომლებიც ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების მექანიზმით სარგებლობდნენ, საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტის კვალიფიციური ხარჯების 20% უკვე აუნაზღაურდა. პროგრამის ხელმძღვანელები იმედოვნებენ, რომ, დროთა განმავლობაში, კიდევ უფრო მეტ პროდუსერს გაუჩნდება

[137] http://filmingeorgia.ge 28.03.2019.

ინტერესი, გადმოიტანოს კინოწარმოება საქართველოში და დაიბრუნოს კინოგადაღებებზე დახარჯული თანხის ნაწილი.

,,გადაიღე საქართველოში“ მნიშვნელოვანია კინოსექტორში სამუშაო ადგილების გაჩენის მხრივ. არასტაბილური შემოსავალი სფეროდან კვალიფიციური კადრების გადინების მთავარი წინაპირობაა. ასევე, სასარგებლოა გამოცდილების გაზიარება, უცხოური კომპანიების მუშაობის სტილისა და ტექნიკური შესაძლებლობების გაცნობა. თუმცა, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, კომერციული პროექტების განხორციელება დიდ სარგებელს არ იძლევა. ,,გადაიღე საქართველოში“, უპირველეს ყოვლისა, ეკონომიკური დატვირთვის პროექტია.

ეროვნული კინოწარმოების მხარდაჭერის საერთაშორისო პრაქტიკა

საქართველოს ხელისუფლება ფილმწარმოების ხელშეწყობის სხვადასხვა ქვეყანაში დანერგილი მოდელებიდან მხოლოდ ერთ, საგადასახადო შეღავათის მექანიზმს იყენებს. მსოფლიო პრაქტიკა იცნობს სხვა ტიპის რეგულაციებს, რომლებიც ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარებას ემსახურებიან. ქვეყნები განსხვავდებიან კინემატოგრაფიული ტრადიციის, გასაღების ბაზრის, წარმოების ამოცანებისა და საჭიროებების მიხედვით. შესაბამისად, მრავალფეროვანია კინოს მიმართ სახელმწიფოების მიდგომა, რაც, თავის მხრივ, დამოკიდებულია კულტურის პოლიტიკის ტიპზე.

კულტურის პოლიტიკის სპეციალისტები მიიჩნევენ, რომ ხელოვნების პროდუქტებს საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო დანიშნულების გარდა, აქვთ ეკონომიკური სარგებელიც. ბიზნესისა და კულტურის თანამშრომლობას დიდი როლი აქვთ საზოგადოების განვითარების პროცესში. მაგალითად შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ასპექტი:

ა) კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე: იქმნება სამუშაო ადგილები, აქვს საკუთარი გასაღების ბაზარი, საინვესტიციო პოტენციალი, წვლილი შეაქვს კონკრეტული რეგიონის ეკონომიკურ განვითარებაში. კულტურა და ხელოვნება განათლების, მასმედიის, ტურიზმის, გართობის ინდუსტრიის განვითარების ძირითად წყაროს წარმოადგენს.

ბ) ირიბი ეკონომიკური გავლენა: კულტურა და ხელოვნება სოციალურად მომგებიანი სფეროა. რამდენადაც ახდენს საზოგადოების ფასეულობათა, ცნებათა აკუმულირებასა და ტრანსლირებას, რომლებიც კომერციული და არაკომერციული საქმიანობის დროსაც გამოიყენება. რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა, პერსონალთან მუშაობა, კორპორაციული კულტურისა და საფირმო სტილის ჩამოყალიბება წარმოუდგენელია კულტურის სფეროსთან თანამშრომლობის გარეშე.[138]

კულტურის პოლიტიკის ფორმირებისას მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი ტრადიციის, სოციალური ფაქტორების, მენტალური თავისებურებებისა და ბაზრის ტიპის გათვალისწინება.

,,თავად კულტურის სფეროს, როგორც მწარმოებლისა და ამ სფეროში წარმოებული პროდუქტების განხილვა შეუძლებელი იქნება მომხმარებელთა ქცევების შესწავლის გარეშე. მარკეტინგის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია მომხმარებლთა საჭიროებების დაკმაყოფილებაა“.[139]

სწორედ მომხმარებლთა საჭიროებები განსაზღვრავს ქვეყანაში მოქმედ საკანონმდებლო რეგულაციებს, სახელმწიფო დაფინანსების მოდელებს, ფედერალურ თუ რეგიონულ სახელმწიფო პროგრამებს, საგადასახადო სისტემასა და შესაბამის ინფრასტრუქტურას. ამ ელემენტების ერთობლიობა წარმოადგენს ეროვნული კულტურის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას.

ზოგადად კულტურის სფეროს დაფინანსების, მხარდაჭერისა და განვითარების მსოფლიო გამოცდილება აჩვენებს, რომ არსებობს კულტურის ეკონომიკის სამი ძირითადი ტიპი:

---

[138] სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მართვის პროცესების თავისებურებები, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბ., ,,კენტავრი“, 2010, # 45, გვ. 9,10.

[139] სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, თბ., ,,კენტავრი“, 2011, გვ., 31.

- რომანული – როდესაც კულტურა ფინანსდება ცენტრალიზებულად და ძირითად წყაროს სახელმწიფო ბიუჯეტი წარმოადგენს. (მაგალითად, იტალია, ესპანეთი, საფრანგეთი.)

- გერმანული – როდესაც ცენტრალურად ხორციელდება მხოლოდ პატერნალური მხარდაჭერა, ხოლო დაფინანსება ძირითადად მოდის ადგილობრივი ბიუჯეტებიდან და ფონდებიდან. (დამახასიათებელია გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკისა და სკანდინავიის ქვეყნებისთვის).

- ანგლო-ამერიკული – როდესაც სახელმწიფო არის მხოლოდ გარკვეული მიმართულებების მხარდამჭერი, დაფინანსება ხორციელდება კერძო კაპიტალის მოზიდვის ხარჯზე, მათ შორის, საგადასახადო შეღავათების გამოყენებით.[140]

შესაბამისად, სხვადასხვა ქვეყანაში კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას კულტურის ეკონომიკის ტიპი განსაზღვრავს. ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და საინტერესო სისტემა საფრანგეთში ჩამოყალიბდა. მისი ანალიზი მნიშვნელოვანია ქართული რეალობისთვის, რადგან შესაძლებელია სისტემის ცალკეული ელემენტების საქართველოში დანერგვა.

ფრანგული კინოს დაფინანსების მოქმედი სისტემა მე-20 საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში შეიქმნა. მისი ინიციატორი კულტურის მინისტრი, მწერალი ანდრე მარლო გახლდათ.[141] მას ეკუთვნის ,,კულტურული გამონაკლისის“ (L’exception culturelle) კონცეფცია. რაც გულისხმობს, რომ ხელოვნებას განსაკუთრებული როლი აქვს საფრანგეთის ცხოვრებაში. შესაბამისად, სახელმწიფოს დამოკიდებულებაც კულტურის სფეროს მიმართ უნდა იყოს განსხვავებული. ეს არ იყო მხოლოდ დეკლარაცია. იდეის საფუძველზე შეიქმნა სპეციალური საკანონმდებლო ბაზა, რომელიც კინოწარმოების რეგულირებასაც მოიცავდა.

საფრანგეთის კინოინდუსტრიის განვითარების საფუძველს დღეს ქმნის შემდეგი პრინციპი: სახელმწიფო ზრუნავს კინოში კერძო კაპიტალის მოზიდვაზე, ხელსაყრელი პირობების შეთავაზებით და ამცირებს ინვესტორთა რისკებს. ფრანგი პროდუსერები ფილმწარმოებაში

---

[140] სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მართვის პროცესების თავისებურებები, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბ., ,,კენტავრი“, 2010, # 45, გვ. 11, 12.

[141] მწერალი და ხელოვნების თეორეტიკოსი ანდრე მარლო (1901 – 1976) შარლ დე გოლის მთავრობაში იყო ჯერ ინფორმაციის, შემდეგ კულტურის მინისტრი. 1933 წელს გონკურის პრემია მიანიჭეს.

დებენ არა მხოლოდ საკუთარ ფულად რესურსს, არამედ მოიპოვებენ ინვესტიციებს ბიზნესის და საბანკო სექტორის ხარჯზე. ამასთან, წარმოებაში იდება საბიუჯეტო რესურსიც.

სახელმწიფომ შეიმუშავა კინოწარმოების დაფინანსების მექანიზმი, რომელიც გულისხმობს კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე გადასახადის დაწესებას. კერძოდ, ყოველი გაყიდული ბილეთიდან 11% კინოცენტრის ბიუჯეტში ირიცხება. ამ თანხის მნიშვნელოვანი ნაწილი იხარჯება გრანტებისა და დოტაციების სახით, კინოწარმოების განვითარებაზე, სადებიუტო ნამუშევრების დაფინანსებასა და გაქირავების ხელშეწყობაზე.

თანხის ნაწილი ხმარდება კინოთეატრების მოდერნიზებას, კინოფესტივალების ორგანიზებას და საგანმანათლებლო პროექტებს. აღსანიშნავია, რომ იბეგრება როგორც ფრანგული, ასევე უცხოური ფილმების გაქირავებიდან მიღებული შემოსავალი, მაგრამ დახმარება, ბუნებრივია, ნაწილდება მხოლოდ ფრანგ კინემატოგრაფისტებზე.

1993 წლიდან გადასახადი დაწესდა ტელეარხებისთვის, რომლებიც უჩვენებენ ფილმებს, ვიდეოპროდუქციის მწარმოებელთათვის და ინტერნეტპროვაიდერებისთვის. სახელწიფოს ამ სახით მიღებული შემოსავლის 2% ერიცხება.[142]

90-იანი წლებიდან ხელისუფლებამ აქცენტი რეგიონული კინოფონდების განვითარებაზე გააკეთა. საკანონმდებლო ცვლილებებს მოჰყვა სტრუქტურული რეორგანიზაცია. შედეგად, რაიონულ ადმინისტრაციებში კინოწარმოების განვითარებაზე პასუხისმგებელი უწყებები შეიქმნა. პროექტების დაფინანსების პირობა ადგილობრივი პრობლემატიკისა და თავისებურების ასახვა იყო.

კინოკრიტიკოსი, Cahiers du cinema-ს ყოფილი რედაქტორი ჟან-მიშელ ფროდონი მიიჩნევს, რომ ამ რეფორმის წყალობით, ეკრანზე დაბრუნდა პერიფერია, ფრანგული კინო ,,ნაკლებად პარიზული“ გახდა.[143]

საფრანგეთის კინოცენტრი ფინანსურად დამოუკიდებელი სახელმწიფო ორგანიზაციაა, რომელიც ანგარიშვალდებულია კულტურის სამინისტროს წინაშე. კინოცენტრი ხელს უწყობს ფრანგული კინოს განვითარებასა და თავისთავადობის შენარჩუნებას. კინოცენტრის

[142] Palluel C., Le financement public de l'industrie cinématographique, Legicom, 1999, # 17, p. 63.
[143] Алисова Е., Французская болезнь, беседа с редактором журнала Cahiers du cinema Жан-Мишелем Фродоном, М., ,,Огонёк“ # 4, 2013, стр. 44.

ფუნქციაა ეროვნული კინემატოგრაფის მფარველობა. ის განკარგავს სახელმწიფო ფინანსებსა და დოტაციებს, რომლებსაც გამოჰყოფს კულტურის სამინისტრო კინოინდუსტრიის განვითარებისთვის (ფილმების წარმოებისა და გაქირავების ხელშეწყობა, კინოთეატრების ქსელის გაფართოება და აღჭურვა, ეროვნული კინოპროდუქციის გატანა საზღვარგარეთ).

მარეგულირებელი მისიის შესრულების მიზნით, ეროვნული კინოცენტრი შეიმუშავებს საკანონმდებლო და მარეგულირებელ დოკუმენტებს და მექანიზმებს, უზრუნველყოფს მათი განხორციელების კონტროლს; გასცემს ლიცენზიებს ფილმის პროდუსერების, დისტრიბუტორების, გამქირავებლებისა და სხვა პროფესიული საქმიანობის შესრულებაზე; აკონტროლებს გაქირავების მოსაკრებლის განაწილებას გამქირავებელთა შორის; აკონტროლებს სახელმწიფოს დაფინანსებული ფილმების წარმოების პროცესს.

კინოცენტრი ხელმძღვანელობს საკონკურსო კომისიების დაკომპლექტებასა და მუშაობას. ახალგაზრდებისა და დებიუტანტებისთვის ბიუჯეტი ცალკეა გამოყოფილი და შესაბამისი კონკურსიც განცალკევებულად ტარდება.

დაფინანსების მოსაპოვებლად აუცილებელია შემდეგი მოთხოვნების დაკმაყოფილება: აღმასრულებელ პროდუსერს კინოცენტრისგან მიღებული უნდა ჰქონდეს ლიცენზია კინოსურათის წარმოებაში გაშვების შესახებ; მწარმოებელს არ უნდა ჰქონდეს რაიმე ფინანსური პრობლემა საგადასახადო უწყებასთან; მწარმოებელმა უნდა გადაიხადოს ფილმის ბიუჯეტის 15%; გადამღები ჯგუფის წევრთა უმრავლესობა უნდა იყოს საფრანგეთის მოქალაქე. გადაღებების 80% უნდა მიმდინარეობდეს საფრანგეთში.

საფრანგეთის ხელისუფლება აფინანსებს პროექტებს სხვა ქვეყნების მწარმოებელთა მონაწილეობით (ძირითადად, იმ შემთხვევებში, როდესაც არსებობს სამთავრობო ხელშეკრულება კულტურის სფეროში თანამშრომლობის შესახებ). მწარმოებელი დადგენილი წესით მონაწილეობს კონკურსში და კინოცენტრის ექსპერტების მოწონების შემთხვევაში, დაფინანსებას იღებს სრულად, ფრანგული პროდუქციის მსგავსად. კოპროდუქციების

შემთხვევაში, თანხები გამოიყოფა კინოცენტრთან არსებული სპეციალური, ,,ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპასთან თანამშრომლობის ფონდიდან".[144]

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ამგვარი მექანიზმი, ერთი მხრივ, იწვევს კინოწარმოების ეკონომიკური შედეგების გაუმჯობესებას (თანხების რეინვესტირებას), მეორე მხრივ, ხელს უწყობს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებსა და არაკომერციულ პროექტებს.

2005-2015 წლების სტატისტიკური მონაცემების მიხედვით, ამ სისტემით, ფრანგული კინოწარმოება წელიწადში, საშუალოდ, 200-მდე ფილმს იღებს. კინოთეატრებში, დაახლოებით, 200 მილიონი ბილეთი იყიდება.

თუმცა, ბოლო წლებში კერძო ინვესტიცია კინოწარმოებაში შემცირებულია, დაახლოებით 10%-ით. 2014 წლის მაჩვენებლით, ინდუსტრიაში ჩადებული თანხა 994 მილიონი ევრო იყო (აქედან 799 მილიონი _ ფრანგული ინვესტიცია). ანალოგიურია მომდევნო წლების მონაცემები. მაშინ, როდესაც წინა პერიოდში ჯამური ინვესტიცია მილიარდ ევროს მნიშვნელოვნად აღემატებოდა.[145]

ამ ტენდენციის საპასუხოდ, 2017 წელს სახელმწიფომ 37%-ით გაზარდა კინოს დაფინანსება (ეკრანებზე 222 ფილმი გამოვიდა). ექსპერტები ამ დინამიკას საგანგაშოდ არ მიიჩნევენ და მას დროებით მოვლენას უწოდებენ.[146]

2018 წელს ფრანგულის კინოს დაფინანსების სახელმწიფო მოდელი განხილვის საგანი გახდა ადამიანის უფლებათა ევროპულ სასამართლოში. ვერდიქტის[147] თანახმად, ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა არღვევს ევროპელთა უფლებებს და არ შეესაბამება ევროკავშირის საბაზისო ფინანსურ რეგულაციებს. სასამართლომ მიიჩნია, რომ

---

[144] Cultural policies in France, Visual arts, Cinema and audiovisual, Books, Music, Performing arts, Coalition fransaise pour la diversite culturelle, 2008, p. 15. Source: http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2013/11/Cultural-policies-in-France.pdf 16.03.2019.

[145] Vanderschelden I., The French film industry: funding, policies, debates, Routledge, Taylor and Francis Group, 2016, p. 89,94.

[146] Salle, C., Le cinéma français dépend des aides publiques, Le Figaro Premium, 2018, 27 mars. Source: https://www.lefigaro.fr/medias/2018/03/27/20004-20180327ARTFIG00325-le-cinema-francais-depend-des-aides-publiques.php 5.03.2019.

[147] Arret de la Cour (quatrième chambre), l'affaire C 510/16 , 2018, 20 septembre. Source: http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf;jsessionid=9ea7d2dc30d8e0b0a0d2021e4e558150ee2cb6876112.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxyPaxz0?text=&docid=205937&pageIndex=0&doclang=FR&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=438442 17.03.2019.

აუდიოვიზულური პროდუქციის მწარმოებლებსა და გამქირავებლებზე საფრანგეთის ხელისუფლების მიერ დაწესებული მოსაკრებელი არის ფინანსური გადასახადი, ხოლო გადასახადებს როგორც ევროგაერთიანების, ისე ეროვნულ დონეზე ამტკიცებს ევროკავშირის შესაბამისი უწყება. ბრუსელი ადგენს საგადასახადო ლიმიტებსაც. საფრანგეთის შემთხვევაში, თანხები განსაზღვრულზე მაღალია. პროტექციონისტული პოლიტიკა წლების განმავლობაში არათანაბარ პირობებში აყენებდა ფრანგ და ევროპის სხვა ქვეყნების კინომწარმოებლებს.

წინააღმდეგობის მიუხედავად, ფრანგები ,,კულტურული გამონაკლისის" კონცეფციის ერთგულნი რჩებიან და ცდილობენ დაიცვან და წაახალისონ ეროვნული კინოწარმოება, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ სპეციალური რეგულაციები არ შეესაბამება თავისუფალი კონკურენციისა და ერთიანი ევროპული ბაზრის პრინციპებს. საფრანგეთის სახელმწიფო კინოპოლიტიკა წლების განმავლობაში ყალიბდებოდა მკაფიო იდეის ირგვლივ, რომ: ,,აუდიოვიზულური ხელოვნება არ არის ვაჭრობის ერთ-ერთი ფორმა. ამ მოცემულობაზე დაყრდნობით ჩამოყალიბდა დარგის რეგულირების სამართლებრივი ბაზა და მმართველობის ორგანიზების სტრუქტურა. ამ სისტემამ ფრანგულ კინოს მისცა საშუალება, თავი აერიდებინა თავისუფალი ვაჭრობის შესახებ სახელმწიფოთაშორისი შეთანხმებებით ნაკისრი ვალდებულებებისთვის და შეენარჩუნებინა გამორჩეული ადგილი კინოსამყაროში გლობალური მასშტაბით".[148]

სტრატეგიული მენეჯმენტის სპეციალისტი ლორან კრეტონი კინოსექტორის მიმართ პროტექციონისტული სახელმწიფო პოლიტიკის აუცილებლობას ასე ხსნის: ,,ფილმის წარმოება მასშტაბურ ინვესტიციას მოითხოვს, მაგრამ მისი რეალური ღირებულება დიდი ხნის განმავლობაში ვირტუალურია. როდესაც ნამუშევარი ეკრანზე აღმოჩნდება, მაშინ ეხდება ფარდა ამ საიდუმლოს: დგება წარმატების ან ჩავარდნის წუთები. ამასთან, კინოსურათის კომერციული ღირებულება არ არის კავშირში მის რეალურ ფასთან, რომელიც წლების შემდეგ დგინდება, ფილმის ესთეტიკური და ტექნიკური ხარისხის საფუძველზე.

[148] Regourd S., L'exception culturelle, Presses Universitaires de France, P., 2004, p.4.

დარგის ამ თავისებურების გათვალისწინებით, მხოლოდ კომერციული მიდგომა კინოხელოვნების დეგრადირებას გამოიწვევს“.[149]

საფრანგეთის კინოპოლიტიკა, ადგილობრივი წარმოების წამახალისებელი და უცხოურის შემზღუდავი რეგულაციები, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული მეტოქის, ამერიკული კინოს დომინაციის წინააღმდეგ არის მიმართული. ორი სრულიად განსხვავებული კინოსისტემის დაპირისპირება უკვე საუკუნეა გრძელდება. მას განსხვავებული ეტაპები ჰქონდა. უპირატესობა ყოველთვის ამერიკის მხარეს არ იყო.

თუმცა, დღევანდელი მოცემულობით, ჰოლივუდის კომპანიების პროდუქცია იკავებს მსოფლიო ბაზრის 86%-90%-ს (მონაცემები წლების მიხედვით განსხვავებულია, მაგრამ სტაბილურად ამ შუალედს მოიცავს). მას ეროვნულ ბაზრებზე მხოლოდ ის ქვეყნები უწევენ კონკურენციას, რომელთაც კვოტირების სისტემა აქვთ დანერგილი (საფრანგეთი, ჩინეთი და სხვა).

ამერიკული კინოიდუსტრიის თანამედროვე მოდელის ჩამოყალიბება მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან დაიწყო. მისი მთავარი პრინციპები ე.წ `ხელობათა ვერტიკალი~, პასუხისმგებლობის მკაცრი გადანაწილება პროფილისა და კომპეტენციების მიხედვით, ასევე, რეჟისორზე პროდუსერის დომინაციაა.

ამ სისტემისგან განსხვავებით, ევროპული კინო გაცილებით შემოქმედებითია, ანგარიშს უწევს ხელოვანის არჩევანსა და თავისუფლებას, მეტად არის ორიენტირებული ფორმასა და ესთეტიკაზე, ვიდრე ფაქტებსა და შემოსავალზე.

ამის თაობაზე ფრანსუა ტრიუფო წერდა: ,,ამერიკულ კინოსისტემაში ფილმის ნამდვილი მამა პროდუსერი იყო. როდესაც მნიშვნელოვანი კომპანია ფილმის შექმნას იწყებდა, ის, უწინარეს ყოვლისა, განუსაზღვრელი დროით იძენდა ფიზიკურ უფლებას ნეგატივსა და საავტორო უფლებებზე. ამით აიხსნება ამერიკული კინომემკვიდრეობის მრავალფეროვნება, ისიც, რომ ფილმები კარგად არის დაცული, და რომ მათ სისტემატურად აჩვენებენ არა მარტო შეერთებულ შტატებში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

[149] Pequignot B., Laurent Creton, Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959. Sociologie de l'Art, 2006, # 1, 187. Source: https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-187.htm#no3 21.03.2019.

ევროპულ სისტემაში, რომელიც უფრო მეტად საავტორო უფლებებს აფასებს, სიტუაცია განსხვავებულია“.[150]

ჰოლივუდის მოდელი მართლაც უფრო მყარი და სტაბილური აღმოჩნდა. ფუნდამენტური სხვაობა კინოწარმოების საბაზისო პრინციპებს შორის განაპირობებს მსოფლიო მასშტაბით დღეს შექმნილ მდგომარეობას. პრინციპად კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ ენდი უორჰოლის ცნობილი ფრაზა: ,,ხელოვნებას მოსდევს ბიზნესის კეთების ხელოვნება“.[151]

ამერიკული კინოინდუსტრია დიდი ხანია, აღარ გულისხმობს მხოლოდ ფილმწარმოებას. დღეს, მთელ სისტემაში, როგორც მინიმუმ, ათი კატეგორია გამოიყოფა და ყოველ მათგანს განსხვავებული როლი და ფუნქცია აქვს. ერთ-ერთი ვერსიით, თავიანთი მნიშვნელობის მიხედვით, ინდუსტრიის მოთამაშეების რიგითობა ასეთია:

1. მაყურებელი;
2. დისტრიბუტორები;
3. პროდიუსერები;
4. მარკეტოლოგები;
5. საერთაშორისო ბაზრები;
6. ფინანსური ინსტიტუტები;
7. დისტრიბუციის სუბკონტრაქტორები;
8. წარმოება და მისი სუბკონტრაქტორები;
9. კინოთეატრების მომიჯნავე ბაზრები (ტელევიზია, ინტერნეტსტრიმინგი, სახლის ვიდეო და სხვ.)
10. მსხვილი სამომხმარებლო ბრენდები.

[150] ტრიუფო ფ., რაც თვალს სიამოვნებს, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2016, გვ., 88.
[151] უორჰოლი ე., ენდი უორჰოლის ფილოსოფია, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2018, გვ. 108.

ამ სეგმენტების გამართული ფუნქციონირება და ეფექტიანი კოორდინაცია ჰოლივუდის ინდუსტრიის წარმატებას განაპირობებს“.[152]

ევროპული ქვეყნებისგან განსხვავებით, აშშ-ის კინოწარმოებას დაფინანსების ორი წყარო აქვს: მსხვილი სტუდიები და დამოუკიდებელი რეჟისორები. მიუხედავად იმისა, რომ პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსება არ არსებობს, ხშირია ირიბი ფინანსური მხარდაჭერა ფედერალური, შტატების ან მუნიციპალიტეტების ბიუჯეტიდან მიღებული გრანტების სახით. ასევე, კინემატოგრაფით დაინტერესებული კერძო სპონსორების ან საქველმოქმედო ორგანიზაციების ფინანსური ჩართულობაც.

სახელმწიფო კინოპოლიტიკას ეროვნული კინოს დაცვის ფონდის მეშვეობით ახორციელებს. ეს არაკომერციული ორგანიზაცია კონგრესის ინიციატივით შეიქმნა და კინომემკვიდრეობის დაცვას ისახავს მიზნად. ფონდი საგრანტო პროგრამებს აფინანსებს სხვადასხვა მიმართულებით. პრიორიტეტებს კი, საჭიროებების მიხედვით ადგენს. გრანტები ფედერალურ ფონდებში ვრცელდება. ორგანიზაცია კერძო შემოწირულობებსაც იღებს.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში კინომწარმოებელთათვის შემდეგი წამახალისებელი მექანიზმები მოქმედებს:

1. მოგების გადასახადისგან ნაწილობრივ გათავისუფლება (20-30%);

2. ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა;

3. გრანტების გამოყოფა;

4. გაყიდვის გადასახადისგან გათავისუფლება;

5. მწარმოებელი კომპანიის წარმომადგენლების გათავისუფლება ინდივიდუალური გადასახადებისგან;

6. სახელმწიფოს მფლობელობაში არსებული ლოკაციებით უსასყიდლოდ სარგებლობის უფლება.

[152] J. Lee J., Holt R., The Producer's Business Handbook, MA., ,,Focal Press“, ,,Elsevier“, 2006, p. 17.

კინოწარმოების წახალისების მოდელების სტრუქტურა, ტიპი და ზომა დამოკიდებულია კონკრეტული შტატის კინოპოლიტიკაზე. მეტიც, შტატებს შორის არსებობს ერთგვარი კონკურენცია კინომწარმოებლების მიზიდვის კუთხით. ადგილობრივი მთავრობები, ინვესტორის დასაინტერესებლად, საკუთარ, უნიკალურ საშეღავათო სისტემებს ქმნიან.

2009 წელს სპეციალური კამპანია ჩაატარა ნიუ-მექსიკომ. შტატმა შეღავათიანი პროგრამებით მიიზიდა პროდუსერები, რითაც სამუშაო ადგილები შექმნა და ადგილობრივი კინემატოგრაფისტების კვალიფიკაცია აამაღლა. მსგავსი პროგრამა განახორციელა ლუიზიანას მთავრობამ.[153]

დაფინანსების წყაროების მრავალფეროვნების მიუხედავად, ამერიკულ კინოში ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ახალი პროექტისთვის თანხების მოზიდვაა. პროდუსერების დარწმუნება მომავალი ფილმის წარმატებაში განსაკუთრებით რთულია ახალგაზრდა ან დებიუტანტი კინემატოგრაფისტებისთვის. ამას ხელს უწყობს კინომწარმოებლების ახალი სტრატეგია, რომელსაც პირობითად _ რისკის შემცირება ან დაზღვევა შეიძლება ვუწოდოთ. არსი იმაში მდგომარეობს, რომ დაფინანსების მოპოვების ალბათობა უფრო მაღალია, თუ ისტორია სქემატური და უკვე ,,დაცდილია“ მაყურებელზე და პირიქით, პროდუსერის დარწმუნება უფრო რთულია, თუ საქმე ორიგინალურ სიუჟეტთან ან ინოვაციურ მხატვრულ ხედვასთან გვაქვს.

ეს შემოქმედებითი პარადოქსი აზღვევს კომპანიის ფინანსებს და უზრუნველყოფს მოგებას. ამ სქემაში რისკი მინიმალურია. თუმცა, ასევე მცირეა, მაღალი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოების შექმნის შანსი.

დაფინანსების მოძიების პრობლემაზე დეტალურად მსჯელობენ ამერიკელი სპეციალისტები, ხოლო კინოლიტერატურის ბესთსელერებად, ბოლო წლებში, პროექტის ბიუჯეტის შედგენასა და პრეზენტაციასთან დაკავშირებული ნაშრომები იქცნენ.

პროდუსერი კეროლ ლი დინი ფიქრობს, რომ საწყის, პრეპროდუქციის ეტაპზე, თანხის მოზიდვა ფილმწარმოების მთლიანი პროცესის ყველაზე კრიტიკული და საპასუხისმგებლო

[153] Иванова В., Хамитова В., Совершенствование системы государственной поддержки киноиндустрии РФ на примере опыта США, Экономические исследования, # 3 (12), 2012, Сентябрь. წყარო: http://www.erce.ru/internet-magazine/magazine 4.03.2019.

მომენტია, რადგან პროდუსერებმა ინვესტიცია იდეაში (,,ჰაერში“) უნდა ჩადონ, რაც დიდ რისკებს უკავშირდება.

კეროლ ლი დინი წერს: ,,თუ თქვენ არ გაქვთ შეთვისებული ფინანსების მოპოვების ტექნოლოგია და არ იცნობთ უკანასკნელ მარკეტინგულ ტრენდს, ამ ინდუსტრიაში წარმატება არ გექნებათ... მარტივად, თუ არ გაქვთ ფინანსები, არ გაქვთ ფილმი“.[154]

ამ მოცემულობაში სასიცოხლო მნიშვნელობა აქვს მარკეტინგულ უნარებს. ამერიკული ფილმის პრეპროდუქცია, გადაღებებისთვის მოსამზადებელ უამრავ დეტალთან ერთად, იდეის გაყიდვის აუცილებლობას გულისხმობს. ხშირად, ამ მდგომარეობას ,,ქათმის და კვერცხის~ სიტუაციას უწოდებენ და ასე აღწერენ: ,,ფულის არსებობის შემთხვევაში, უკვე შეთანხმებული იქნებოდა კარგი მსახიობი, ოპერატორი ან საინტერესო ლოკაცია, ხოლო შეთანხმებით, რომ იყოს კარგი მსახიობი, ოპერატორი ან საინტერესო ლოკაცია, დაფინანსების მოზიდვაც მარტივად მოხერხდებოდა“.[155]

ბიზნესკონსულტანტი ლუის ლევისონი დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტებისთვის განკუთვნილ რეკომენდაციებში ხაზს უსვამს გამართული ბიზნესგეგმის შედგენის აუცილებლობას: ,,ბიზნესგეგმა კინოპროექტის ავტორისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი და მისი მომავალი წარმატების მცველია. განუხორციელებელი შემოქმედებითი იდეების უმრავლესობა ჩავარდა იმის გამო, რომ ნაკლები ყურადღება დაეთმო საქმიანობის დაგეგმვას. ნიჭიერი ხელოვანების დიდ ნაწილს განსხვავებული პროფესიული ჩვევები და მუშაობის სტილი აქვთ. შესაბამისად, რთულია ძალების სწრაფი კოორდინაცია. სწორედ ბიზნესგეგმა ეხმარება როგორც ინდივიდს, ისე გუნდს, ჩამოაყალიბოს მიზნები და მათი მიღწევის გზები“.[156]

მსხვილი სტუდიების დომინაციით უკმაყოფილო კინემატოგრაფისტებმა გამოსავლის ძებნა და თანხის მოზიდვის ალტერნატიულ წყაროებზე ფიქრი დაიწყეს. ბოლო წლებში ერთ-ერთი პერსპექტიული მიმართულება ე.წ. `კოლექტიური ფინანსირება~ გახდა. მისი კონცეფცია

[154] Lee Dean C., The Art of Film Funding, Alternative Financing Concepts, CA., ,,Michael Wiese Productions", 2012, p. 21.
[155] Ascher S., Pingus, E., The Filmmaker's Handbook, NY., Penguis Group, 2012, p. 126.
[156] Levison L., Filmmakers and Financing, Business Plans for Independents, MA., ,,Focal Press“, ,,Elsevier“, 2007, p. 9,10.

სახალხოა და რეჟისორისა და მაყურებლის მოკავშირეობას ეფუძნება. ფილმის იდეის ავტორი მინიმალური სახსრებით იღებს მომავალი კინოსურათის მოკლე და პირობით ვერსიას, ავრცელებს სოციალურ ქსელში ან ელექტორნული ფოსტის მეშვეობით და ითხოვს თანხის ნებისმიერი, თუნდაც, მინიმალური ოდენობის შემოწირულობას.[157]

ამ მეთოდის პოპულარიზატორი მწერალი და სოციალური მედიის კონსულტანტი, ჯონ თრიგონისია. მან 2010 წელს, მხოლოდ ფეისბუქისა და ტვიტერის მეშვეობით, 10 ათას დოლარამდე შეაგროვა მოკლემეტრაჟიანი ფილმისთვის. თრიგონისი ამტკიცებს, რომ ამ გზითა და სწორი მარკეტინგული გათვლებით, სრულმეტრაჟიანი ფილმის ბიუჯეტის შევსებაც შესაძლებელია.[158]

ე.წ. `კოლექტიური ფინანსირების~ მეთოდს ბევრი ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტი მიმართავს. მას დამოუკიდებელი ამერიკული კინოს ,,მაშველ რგოლსაც“ უწოდებენ.

ჰოლივუდის კინოინდუსტრიაში კავშირებისა და ურთიერთობების მნიშვნელობაზე გადაჭარბებული წარმოდგენების შესახებ რეჟისორი და პროდუსერი რობერტ როდრიგესი წერს: ,,ხშირად ამბობენ, რომ კინობიზნესში წარმატების ერთადერთი გზა საჭირო ხალხის ნაცნობობაა. სავარუდოდ, ეს მოგცემთ შესაძლებლობას ბევრი კარი გააღოთ, მაგრამ არ არის გარანტია, რომ იქ დიდ ხანს დარჩებით. ადრე თუ გვიან თქვენი მფარველი მიხვდება, რომ აღარ მოგაქვთ მისთვის მოგება და გარეთ აღმოჩნდებით. თქვენ იქნებით ხანმოკლე მოდა. ადიოს!”.[159]

ამერიკული კინოს მასობრივი გავრცელება აიხსნება მისი მულტიკულტურული ხასიათით. საწყისებიდან მოყოლებული, ეს კინოპროდუქცია იქმნებოდა განსხვავებული მენტალობის მაყურებლისთვის, ემიგრანტებისთვის. ამ მოცემულობიდან გამომდინარე, ის ეყრდნობოდა მარტივ და საყოველთაო არქეტიპებს. საგულისხმოა, რომ ბევრ ქვეყანაში ადგილობრივი

[157] დაფინანსების მოპოვების მსგავსი ხერხი პოპულარულია ამერიკულ პოლიტიკაშიც. პირველმა, სოციალური ქსელების მომხარებლებს ფინანსური დახმარების თხოვნით, ბარაკ ობამამ მიმართა. 2008 და 2012 წლების საპრეზიდენტო არჩევნების დროს, ობამას შტაბმა, ინტერნეტის მეშვეობით, ჯამურად, მილიარდ დოლარზე მეტი შეაგროვა.

[158] T. Trigonis J., Crowd Funding for Filmmakers, The Way to a succesfull film campaign, CA., ,,Michael Wiese Productions”, 2016, p. 11, 12.

[159] Rodriguez R., Rebel without a crew, or how a 23-year-old filmmaker with $7 000 became a Hollywood player, NY., ,,A Plume Book, 1996, p. 15.

სატელევიზიო თუ კინოპროდუქცია ამერიკული სქემების მიხედვით იწყობა, მისი ასლია. ეს მოცემულობა შლის ზღვარს უცხოურ და ეროვნულ პროდუქციას შორის, აზრს უკარგავს სტატისტიკური მონაცემების ანალიზს და კიდევ უფრო ზრდის ამერიკული კულტურის გავლენას ნაციონალურზე.

დღეს ბლოკბასტერების პრემიერები ერთდროულად იგეგმება მსოფლიოს დიდ ქალაქებში (აშშ-ში, ევროპაში, აზიაში). ფილმების საერთაშორისო სარეკლამო კამპანიაზე გამოყოფილი თანხა ბოლო წლებში 150 მილიონ დოლარს აჭარბებს. მარკეტინგული კომპანიები ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე თვეებით ადრე დეტალურად გეგმავენ სამიზნე აუდიტორიაზე გავლენის მოხდენის ეფექტებს. მეთოდოლოგია ითვალისწინებს ასაკობრივ, რასობრივ და სხვა თავისებურებებს. მსოფლიო მასშტაბით, კვლავ ეფექტიანად მუშაობს ,,ვარსკვლავების სისტემა".[160]

2010 წლის მონაცემებით, ამერიკული ფილმების ჯამურმა მოგებამ 31,8 მილიარდი დოლარი შეადგინა, აქედან 28 მილიარდი საზღვარგარეთიდან მიღებული შემოსავალია. ათი ყველაზე წარმატებული ფილმიდან შვიდი 3D ფორმატის გახლდათ (ეს ფორმატი მეტად მომგებიანი საერთაშორისო გაქირავებაშია).[161]

ეს მონაცემებიც საკმარისია ასახსნელად, რომ თანამედროვე ამერიკული კინოწარმოება სწორედ გლობალურ ბაზარზეა ორიენტირებული. ეროვნულ დონეზე მას არ ჰყავს და არც არასოდეს ჰყოლია კონკურენტი.

ამერიკული კინოს დიდ ამბიციებზე ხშირად წერდნენ საბჭოთა ავტორები. ,,ცივი ომის" იდეოლოგიის გავლენით, ისინი ამტკიცებდნენ, რომ აშშ-ში კინემატოგრაფის მსოფლიო მისიას პოლიტიკოსები განსაზღვრავდნენ: ,,ამერიკული პროპაგანდის მანქანაში კინოს განსაკუთრებულ როლს ამხელს პოლიტიკოსის მიერ ნათქვამი ფრაზა: საზღვარგარეთ გახსნილი ყოველი კინოთეატრი არის ამერიკის საკონსულო ამა თუ იმ ქვეყანაში".[162]

---

[160] Эпштейн Э., Экономика Голливуда: на чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия, М.,,,Альпина", 2011, ст. 14

[161] Hatchondo R., Le Cinema francais dans une competition mondialisee, ,,Geoeconomie", # 3, 2011, p. 47. Source: https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2011-3-page-45.htm 6.03.2019.

[162] Соболев Р., Голливуд 60-е годы, М., ,,Искусство", 1975, стр. 10.

ამ მოსაზრებებს ეთანხმებოდნენ ამერიკის მემარცხენე ინტელექტუალები. მწერალი, დრამატურგი, სცენარისტი და ხელოვნებათმცოდნე ჯონ ჰოვარდ ლოუსონი, რომელიც ,,კუდიანებზე ნადირობის“ დროს იდევნებოდა ანტიამერიკული საქმიანობის შემსწავლელი კომისიის მიერ, წერდა:

,,ფილმის ღირებულების შეფასების მცდარი ტენდენცია, რომელიც მხოლოდ კომერციულ წარმატებას ითვალისწინებს, გამომდინარეობს ცალმხრივი ხედვიდან, რომ კინო მხოლოდ სავაჭრო პროდუქტია. სინამდვილეში, ფილმი _ იდეოლოგიაა“.[163]

მსხვილი კაპიტალის მობილიზება ჰოლივუდში, ბანკებისა და სხვა ფინანსური ჯგუფების მზარდი ინტერესი კინოწარმოების მიმართ და მონოპოლიური გაერთიანებების შექმნის ტენდენცია ამ ეჭვებს ამყარებდა.

საბჭოთა კავშირში ნამდვილ აღიარებად ჩაითვალა მემარჯვენე ფრანგ ეკონომისტ ანრი მერსიიონის სიტყვები: ,,მრეწველობის არც ერთი დარგი არ ახდენს ისეთ მკაცრ და ყოვლისმომცველ კონტროლს ადამიანის გონებაზე, როგორც - კინოწარმოება“.[164]

დღეს, ყოველგვარი იდეოლოგიური კონტექსტის გარეშე, მხოლოდ სტატისტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობით, ცხადია, რომ ამერიკული კინოს უპირატესობა ეჭვს არ იწვევს.

აშშ ერთადერთი ქვეყანაა მსოფლიოში, რომლის აუდიოვიზუალური პროდუქციის ექსპორტი, საექსპორტო პროდუქციის მთლიან მოცულობაში, აჭარბებს 1%-ს. 2007 წელს მან 3.2% შეადგინა. ასევე, ერთადერთია, რომელსაც ამ სფეროში სავაჭრო დეფიციტი არ აქვს. იმავე წელს აუდიოვიზუალური პროდუქციის მსოფლიო ექსპორტის 51,5% ამერიკული წარმოების იყო. ხოლო 2010 წელს აშშ-მ 13.5 მილიარდი დოლარის კინო და სატელევიზიო პროდუქციის ექსპორტი განახორციელა საზღვარგარეთ. სავაჭრო ბალანსის სალდო ამ კატეგორიაში 11.9 მილიარდი დოლარი იყო.[165]

ყველა ქვეყანაში კინოთეატრების რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს ჰოლივუდის პროდუქცია წარმოადგენს. გაქირავების შემოსავლის მეტი წილიც მასზე მოდის. მხოლოდ კვოტირების სისტემის დანერგვით ახერხებენ ევროპული ქვეყნები ეროვნული ფილმების

[163] Лоусон Д. Г., Кинофильмы в борьбе идей, М., ,,Искусство“, 1954, стр. 28.
[164] Мерсийон А., Кино и монополии в США, М., ,,Искусство“, 1956, стр 25.
[165] Роднянский А., Выходит продюсер, ,,Манн, Иванов и Фербер“, М., 2016, стр. 22.

კონკურენტუნარიანობის შენარჩუნებას შიდა ბაზრებზე. ჩინეთი ავტორიტარული მმართველობის მეშვეობით მკაცრ რეგულაციებში აქცევს ამერიკულ ფილმებს.

საბჭოთა მკვლევარების წარმოდგენები ჰოლივუდში პოლიტიკური კლასის გავლენაზე გადაჭარბებული იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვანთა წრეები ყოველთვის ლოიალურად არიან განწყობილნი დემოკრატიული პარტიისა და მისი საარჩევნო კანდიდატების მიმართ, ბიზნესში ყოველთვის პრაგმატული მოსაზრებებით იღებენ გადაწყვეტილებებს.

ცნობილი ისტორიაა, რომ 2001 წელს, ნიუ-იორკსა და ვაშინგტონში ტერაქტების სერიის განხორციელების შემდეგ ჯორჯ ბუშის სპეციალური მრჩეველი კარლ როუვი[166] ლოს-ანჯელესში ჩაფრინდა. ის 40-მდე წარმატებულ პროდუსერს, სტუდიებისა და კომპანიების ხელმძღვანელებს შეხვდა. `თეთრი სახლი~ ჰოლივუდს ამერიკელების ,,პატრიოტულ აღზრდაში" დახმარებას სთხოვდა. უფრო ზუსტად, როუვი არწმუნებდა კინემატოგრაფისტებს, რომ ახალ ფილმებს მოქალაქეებისთვის საერთაშორისო ტერორიზმთან ბრძოლის მოტივაცია უნდა გაეჩინათ. ჰოლივუდმა თხოვნა გაითვალისწინა. ამ შეხვედრის შემდეგ ტერორიზმისა და სპეცსამსახურების საქმიანობის თემაზე, წარმოებაში 45 პროექტი ჩაეშვა. მიმდინარე პროექტების ნაწილი ხელახლა გადაიღეს ან გადაამონტაჟეს.[167]

ეს შემთხვევა უფრო გამონაკლისია, ვიდრე, კანონზომირება. კინემატოგრაფისტების განწყობა სწრაფად შეიცვალა. ლიბერალურ საზოგადოებაში გაჩნდა სახელმწიფო პოლიტიკით იმედგაცრუება. შესაბამისად, შეიცვალა ფილმების ტონალობა. გადაიღეს არაერთი პაციფისტური კინოსურათი, ზოგადად, ომის უსამართლობის და კონკრეტულად, ერაყში მიმდინარე სამხედრო კამპანიის წინააღმდეგ.

მსოფლიო ბაზარზე ამერიკული კინოს პოპულარობის გათვალისწინებით მოქმედებენ ევროპული ქვეყნების მთავრობები, ეროვნული კინოპოლიტიკის ფორმირებისას. ამასთან, ყველა სახელმწიფო ინდივიდუალურ, საკუთარ ტრადიციებსა და ისტორიულ გამოცდილებაზე დამყარებულ გზას ირჩევს.

---

[166] 2005-2007 წლებში რესპუბლიკელი პოლიტიკოსი კარლ როუვი პრეზიდენტ ბუშის ადმინისტრაციის თავმჯდომარის მოადგილე იყო. მანამდე ეკავა პოლიტიკურ საკითხებში პრეზიდენტის უფროსი მრჩევლის თანამდებობა.

[167] Роднянский А., Выходит продюсер, ,,Манн, Иванов и Фербер", М., 2016, стр. 35.

მაგალითად, გერმანიაში, ფრანგული ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად, მოქმედებს კინოს მხარდაჭერის რეგიონული პროგრამები. დაფინანსების წყაროებიც განსხვავებულია: ფედერალური ფონდი, რეგიონული ფონდები, ბანკები, დისტრიბუტორები და თავად მწარმოებლები. საერთო საკანონმდებლო ბაზას ქმნის კანონი ,,გერმანული კინოს მხარდაჭერის შესახებ". არ არის დანერგილი საგადასახადო შეღავათების სისტემა, სამაგიეროდ, მოქმედებს გაქირავების ბეგარა 4-5%-ის ოდენობით.

გერმანიის ფედერალური კინოფონდი ფინანსდება მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოებული ფილმის ბილეთის გაყიდვის ხარჯზე, მოსაკრებელია დაწესებული სატელევიზიო და ინტერნეტპროდუქციაზეც.[168]

კინოწარმოების დაფინანსების ერთ-ერთი წყაროს, კულტურის სამინისტროს მიერ ყოველწლიურად გამოყოფილი თანხის (დაახლოებით, 350 მლნ ევრო) მეოთხედი იხარჯება ახალგაზრდული, სადებიუტო ფილმების დაფინანსებაზე, 2/3 გერმანიის ფედერალურ კინოფონდს ერიცხება კონკურსების საფუძველზე წარმოების სუბსიდირებისთვის, დარჩენილი ნაწილი კინოთეატრებზე, კინოფესტივალებსა და დისტრიბუციასთან დაკავშირებულ პროექტებზე გაიცემა. კინოთეატრებს არ აქვთ დაწესებული კვოტები უცხოურ პროდუქციაზე. მათი პრიორიტეტი ბილეთების გაყიდვის მაღალი მაჩვენებელია. სამაგიეროდ, ძალიან საინტერესოა მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ფუნქციონირების გერმანული გამოცდილება. ქართული რეალობისთვის ამ აქტუალურ მაგალითს მოგვიანებით განვიხილავ.

გერმანიის კინოწარმოება წელიწადში, დაახლოებით, 150-160 ფილმს უშვებს ეკრანებზე. მათგან კომერციულად წარმატებული 9-10 ფილმია. ასევე, საყურადღებოა, რომ კინოფონდებს პროექტებზე გაცემული თანხის 5-7% უბრუნდებათ. ეს მაჩვენებლები არ არის მნიშვნელოვნად განსხვავებული სხვა ევროპული ქვეყნებისგან.[169]

იტალიაში მოქმედებს საგადასახადო შეღავათების ორი მიმართულება: საგადასახადო სუბსიდია (Tax credit) და საგადასახადო ფარი (Tax shelter). სისტემა 2008 წელს დაინერგა,

---

[168] Бауман С., Без централной власти. Механизм поддержки кино В Германии, Искусство кино, # 5, 2011. источник: : http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 23.03.2019.

[169] Бауман С., Без централной власти. Механизм поддержки кино В Германии, ,,Искусство кино", # 5, 2011. источник: : http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 23.03.2019.

როდესაც დამტკიცდა ახალი კანონი ,,კინოს შესახებ~. რეგულაციები ეხება ინდუსტრიის ყველა მოთამაშეს: პროდუსერებს, დისტრიბუტორებს, კინოთეატრების მფლობელებს, ტექნიკურ ინდუსტრიას, ადგილობრივ და უცხოელ მეწარმეებს, ვისაც აქვს სურვილი, ინვესტიცია ჩადოს იტალიური კინოს წარმოებასა და გავრცელებაში. ამ გზით სახელმწიფო თავს არიდებს სექტორში პირდაპირ ინვესტიციებს.[170]

სახელმწიფოს დიდი მხარდაჭერით სარგებლობენ სკანდინავიელი კინემატოგრაფისტები. ჯერ კიდევ 1990 წელს, ოსლოში დაარსდა კინო და სატელევიზიო პროდუქციის წარმოების ხელშემწყობი ფონდი (Nordisk Films & TV Fond). ორგანიზაცია ხუთ ქვეყანას აერთიანებს: ნორვეგია, შვედეთი, ფინეთი, დანია და ისლანდია. ფინანსდება მხატვრული, დოკუმენტური, სრულმეტრაჟიანი და მოკლე ფილმები, ასევე სერიალები. ფონდი ორგანიზებას უწევს სკანდინავიური საბჭოს კინოპრემიის დაჯილდოვებას, რომელიც ყოველ წელს, შემოდგომაზე კოპენჰაგენში ტარდება. კინო-ტელე ფონდის წლიური ბიუჯეტი 10.5 მილიონი ევროა.[171]

საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს პოლონეთი. 2005 წელს პოლონეთის მთავრობის გადაწყვეტილება კინოხელოვნების ინსტიტუტის შექმნის შესახებ ინდუსტრიის დინამიკური განვითარების წინაპირობა გახდა. ინსტიტუტს გადაეცა კინოს მხარდაჭერისა და სახელმწიფო სახსრების განაწილების ფუნქცია. სპეციალური წესდებით დადგინდა, რომ კინობაზრის ყველა მოთამაშე: წარმოება, გაქირავება, რეკლამა, სატელევიზიო (საკაბელო და ციფრული) მაუწყებლობა შემოსავლის 1.5%-ს ინსტიტუტის ფონდში იხდის.[172]

შედეგად, თანამედროვე პოლონური კინო ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებულია ევროპაში. გამორჩეულია პაველ პავლიკოვსკის ფილმები: ,,იდა“, 2015 წლის ,,ოსკარის“ მფლობელი (იმავე წელს ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლეს ჯილდოზე ნომინირებული იყო ზაზა ურუშაძის ქართულ-ესტონური ,,მანდარინები“), ,,ცივი ომი“ 2019 წელს იყო ამ პრესტიჟული პრემიის ნომინანტი. 2018-ში ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის `გრან პრი~ პოლონელი ქალი რეჟისორის, მალგოჟატა შუმოვსკას სოციალურ დრამა ,,სახეს“ გადაეცა.

---

[170] Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012, p. 336. Source: https://home.kpmg/content/dam/kpmg/pdf/2012/03/taxation-guide.pdf 20.03.2019.
[171] Co-producing with the Nordic Countries, NFTVF, Creative Europe Desks, 2019, p. 21. Source: http://ses.fi/en/publications/publications 11.03.2019.
[172] Malgorzata P., New Act on Cinematography, IRIS Legal Observations of the European Audiovisual Observatory, 2006. Source: http://merlin.obs.coe.int/iris/2006/1/article34.en.html 26.03.2019.

ბოლო წლებში ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის მიზნით, საკანონმდებლო და სტრუქტურული ცვლილებები განხორციელდა ბალტიის ქვეყნებში. ლიეტუვაში ახალი კინოცენტრი 2012 წელს შეიქმნა. ორგანიზაცია სახელმწიფო დაფინანსებას პროექტებზე ანაწილებს და მეთვალყურეობს მათ ხარჯვას; ლატვიის კინოფონდი ფილმს იმ შემთხვევაში აფინანსებს, თუ პროექტი აკმაყოფილებს სამ პუნქტს შემდეგი მოთხოვნებიდან: ფილმის მოქმედება უნდა წარიმართოს ძირითადად, ლატვიაში; ფილმის მთავარ მახასიათებელთაგან ერთი მაინც უნდა იყოს დაკავშირებული ლატვიურ კულტურასთან; პროდუსერი ან სცენარის ავტორი უნდა იყოს ლატვიის მოქალაქე, ან ქვეყანაში მუდმივი ბინადრობის ნებართვის მქონე პირი; კინოსურათის თემატიკა უნდა ეხებოდეს ლატვიური კულტურის, პოლიტიკის ან ისტორიის მნიშვნელოვან საკითხებს; ფილმის ერთი ვერსია უნდა არსებობდეს ლატვიურ ენაზე; სიუჟეტი უნდა ეფუძნებოდეს ეროვნულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს. 1997 წელს დაფუძნებული ესტონეთის კინოცენტრი 2013 წელს კინოინსტიტუტად გარდაიქმნა და სამი დეპარტამენტი გააერთიანა: განვითარებისა და მარკეტინგის, კინოპროდუქციის წარმოებისა და მემკვიდრეობის დაცვის. პრიორიტეტად დასახელდა საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარება.

ცვლილებების შედეგად, კინოინდუსტრიაში მობილიზებული თანხების ოდენობა სამივე ქვეყანაში მნიშვნელოვნად გაიზარდა. ანგარიშების მიხედვით: 2017-2018 წლებში ესტონეთის კინოინსტიტუტმა წარმოებაში, დაახლოებით, 9 მილიონი ევრო ჩადო, ლატვიის კინოფონდმა _ 7-8 მილიონი ევრო, ხოლო ლიეტუვის კინოცენტრმა _ 6 მილიონი ევრო. სამივე ქვეყანა, ყოველწიურად, 20-30 კინოსურათს იღებს.[173]

ჩვენთვის საინტერესო უნდა იყოს რუსულ კინოში მიმდინარე პროცესები. მიუხედავად იმისა, რომ ინვესტიციების ოდენობისა და გასაღების ბაზრის მიხედვით, რუსეთის კინოინდუსტრია გაცილებით დიდია, გარდამავალ პერიოდში წარმოშობილი პრობლემები ქართულის მსგავსია. ორივეგან დარგმა სრული ტრანსფორმაცია განიცადა, დაჩქარებულ ტემპში და გეგმის გარეშე ერთი სისტემიდან მეორეზე გადაეწყო.

[173] Facts&Figures, Baltic Films, Creative Europe Media, 2019, p. 2-4.
Source: http://filmi.ee/en/estonian-film-institute-2/facts-and-figures/baltic-films-facts-and-figures 6.03.2019.

ანდრეი ზვიაგინცევის ფილმების უცვლელი პროდუსერი ალექსანდრე რადნიანსკი ავტობიოგრაფიაში იხსენებს, როგორ გაუჭირდა საკუთარ პროფესიასთან შეგუება. ახალგაზრდა რეჟისორს, საბჭოთა კინოდოკუმენტალისტების შვილს თავად სიტყვა ,,პროდუსერის“ მიმართ მკვეთრად ნეგატიური დამოკიდებულება ჰქონდა.

,,მიზეზები განსხვავებული იყო: აღზრდის წყალობით, ეპოქის გავლენითა თუ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური განწყობების გამო, უარყოფილი იყო ხელოვნების მატერიალური განზომილება“.[174]

შესაბამისად, ის, ვინც ზრუნავდა კინოწარმოების პროცესის მატერიალურ მხარეზე, არც ავტორიტეტი იყო და არც პატივისცემას იმსახურებდა. 90-იან წლებში კინოში ,,შემთხვევითი“ ხალხი და ასეთივე ფული გაჩნდა. კინემატოგრაფისტები დაფინანსების წყაროს მიმართ პრეტენზიულნი არ იყვნენ. ახალ ბიზნესში ჩაერთნენ კრიმინალური ავტორიტეტებიც. ფილმის საავტორო უფლებებთან და მოგების განაწილებასთან დაკავშირებული საკითხები ქუჩური გარჩევითაც წყდებოდა.

ტიმურ ბეკმამბეტოვის ,,ღამის გუშაგი~ (2004) პირველ წარმატებულ კომერციულ პროექტად უნდა ჩაითვალოს. მის მაგალითზე, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით, სხვა რუსული ბლოკბასტერები შეიქმნა. ავტორიტარული მმართველობის გაძლიერებასთან ერთად აქტუალური გახდა ისტორიული დრამები და ჰეროიკული კინოსურათები მეორე მსოფლიო ომის თემაზე.

დღეს რუსეთის ფედერაციაში კინოწარმოების განვითარებაზე პასუხისმგებლობა კინემატოგრაფიის სოციალური და ეკონომიკური მხარდაჭერის ფონდს ეკისრება. სახელმწიფო პოლიტიკა შემდეგი ფორმებით ხორციელდება: კანონპროექტებისა და სხვა ნორმატიული აქტების შემუშავება კინემატოგრაფის სფეროში; ფედერალური პროგრამების შემუშავება და რეალიზაცია კინემატოგრაფის დაცვისა და განვითარების მიზნით; ფედერალური ბიუჯეტის შედგენაში მონაწილეობა ეროვნული ფილმების წარმოებასა და გავრცელებაში ფინანსური მონაწილეობის მიზნით; ინფრასტრუქტურის განვითარების კოორდინაცია. ასევე, ფილმების სახელმწიფო რეესტრის მართვა; სტატისტიკური ანგარიშგების სისტემის შემუშავება; კინემატოგრაფის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის

[174] Роднянский А., Выходит продюсер, ,,Манн, Иванов и Фербер“, М., 2016, стр. 29.

შექმნისა და დაცვის უზრუნველყოფა; საერთაშორისო კავშირების დამყარება და ღონისძიებებში მონაწილეობა.[175]

წარმოების სუბსიდირება ხდება ხელშეკრულების საფუძველზე, რომელიც კინოფონდსა და ეროვნული ფილმის პროდუსერს ან გამქირავებელს შორის ფორმდება. ეროვნული ფილმის სახელმწიფო დაფინანსება არ უნდა აღემატებოდეს წარმოების ღირებულების 70%-ს. რუსეთის ფედერაციის ტერიტორიაზე მის გავრცელებაზე (ასლების ბეჭდვა, სუბსიდირება, რეკლამა და სხვ.) გამოყოფილმა თანხამ არ უნდა გადააჭარბოს ხარჯების 70 %-ს. სახელმწიფო უზრუნველყოფს ეროვნული ფილმის მონაწილეობას საერთაშორისო კინოფესტივალებში. ამ შემთხვევაში, სახელმწიფო დაფინანსება ხარჯის 100%-ს ითვალისწინებს.

შედეგად, 2015 წლის მონაცემებით, ქვეყანაში 35-მდე კინოსტუდია ფუნქციონირებს, მათგან 9 სახელმწიფოს ბალანსზეა. 100-ზე მეტი გადასაღები პავილიონი ემსახურება კინოწარმოებას. კერძო საპროდუსერო კომპანიების რიცხვი 400-ს, ხოლო სადისტრიბუციო კომპანიების რაოდენობა 600-ს აღწევს.

2016 წლის მდგომარეობით, რუსეთში 1 227 კინოთეატრი მოქმედებს, დარბაზების ჯამური რაოდენობა 4 067-ია. ფილმების რაოდენობა წლების განმავლობაში მზარდია: 2014 წელს _ 82, 2015 წ. – 123, 2016 წ. – 136 ფილმი გამოვიდა ეკრანებზე.[176]

2018 წლის მონაცემებით, შემოსავალმა კინოთეატრებში რუსული ფილმების ჩვენებიდან 13,8 მილიარდ რუბლს (212 მილიონი დოლარი), მაყურებელთა რაოდენობამ კი 57,9 მილიონს გადააჭარბა. ეროვნული ფილმების წილი გაქირავებაში 28,9% (მაყურებლის რაოდენობა) და 27,5%-ია (შემოსავლების მიხედვით).[177]

მსოფლიო კინოში მიმდინარე პროცესების შესახებ სრული წარმოდგენის შესაქმნელად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დღეს კინოხელოვნება ახალი გამოწვევის წინაშე აღმოჩნდა.

---

[175] Киноиндустрия российской федерации, ,,Невафильм“, ,,RFilms“, Creative Europ Media, 2009, ноябрь, , стр, 7.

[176] Седых И., Киноиндустрия России, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, Центр развития, 2017, стр. 3. Источник: https://dcenter.hse.ru 13.03.2019.

[177] Кинопрокат России. Итоги 2018 года, Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, 2019. Источник: http://www.fond-kino.ru/news/kinoprokat-rossii-itogi-2018-goda 9.03.2019.

ციფრული გამოსახულების პოპულარობა არნახულ მასშტაბს აღწევს. ინტერნეტის ხელმისაწვდომობამ ბაზარზე წამყვან მოთამაშეებად აქცია: Google, Facebook, Youtube, Netflix, Amazon, Apple და სხვა ტექნოლოგიური კომპანიები.

2017 წლის მონაცემით, 4,1 მილიარდი ადამიანი მსოფლიოში ინტერნეტკავშირზეა. Facebook აერთიანებს 2 მილიარდზე მეტ მომხმარებელს, Youtube _ მილიარდნახევარს. Netflix-მა 2018 წელს 118 მილიონი აბონენტი დააფიქსირა.

სხვადასხვა პლატფორმაზე ყოველწუთიერად ვრცელდება ახალი კონტენტი. მათ შორის: სერიალები, ფილმები, სამოყვარულო ვიდეო და სხვა. შესაძლებლობები კიდევ უფრო დიდია. ციფრული გამოსახულების პოტენციური მომხმარებელია აზიის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც ჯერ არ ჩართულა ქსელში. ახლა კონკურენცია მათი ყურადღების მოსაპოვებლად მიმდინარეობს.

აუდიოვიზუალური პროდუქცია გლობალიზებულია, ხოლო მომხმარებელთა გემოვნება და ჩვევები სტანდარტიზებული. ციფრულმა გამოსახულებამ წაშალა საზღვრები. ეკრანი სხვადასხვა ფორმატის გახდა: მულტიპლექსი, 3D, სატელევიზიო, სახლის კინოთეატრი და სხვა. მას უნდა მოერგოს გამოსახულება.

ხელოვნების ნაწარმოების ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქასა და მის სპეციფიკაზე მსჯელობისას ფილოსოფოსი ვალტერ ბენიამინი ცალკე გამოყოფდა კინოს თავისებურებას. ის წერდა:

,,კინემატოგრაფიული ნაწარმოების შემთხვევაში, პროდუქტის ტექნიკური კვლავწარმოებადობა მისთვის მასობრივი გავრცელების მიზნით თავსმოხვეული, გარედან შემოტანილი პირობა არ არის, როგორც ამას, მაგალითად, ლიტერატურისა თუ მხატვრობის შემთხვევაში ვხვდებით. კინონაწარმოების ტექნიკური კვლავწარმოებადობა უშუალოდ ეფუძნება ამ უკანასკნელის წარმოების ტექნიკას. ეს ტექნიკა მხოლოდ კინონაწარმოების მასობრივი გავრცელების ყველაზე პირდაპირ საშუალებას კი არ იძლევა, არამედ მას აუცილებლობით იწვევს კიდეც.~[178]

[178] ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში, თბ., ,,სა.გა.~, 2013, გვ. 34.

კინოს წარმოების და გავრცელების ტექნიკური შესაძლებლობების გაუმჯობესებამ გაზარდა მისი მასობრიობის ხარისხიც და გარდაქმნა მხატვრული მახასიათებლები. ფორმატი ცვლის გამომსახველობით ხერხებს, ქმნის ახალ საკომუნიკაციო ენას. ახალი მოცემულობა ცვლის მეწარმეობის ტიპს, ბიზნესის სტრუქტურას. იქმნებიან მსხვილი მულტიპროფილური გაერთიანებები. მათი საქმიანობა მოიცავს: ინტერნეტის მიწოდებას, პროდუქტის განთავსების პლატფორმის მართვას (სოციალური ქსელი, ტელევიზია), კონტენტის წარმოებას, მარკეტინგსა და რეკლამას, ინფრასტრუქტურისა და კომუნიკაციების მენეჯმენტს.

ამ კომპლექსურ სისტემებში ტრადიციული ცნებებით (ავტორის შემოქმედებითი ხედვა, ხელოვანის არჩევანი და სხვა) ოპერირება რთულია. ეს მოცემულობა, ერთი მხრივ, აშფოთებთ დიდი კინემატოგრაფიული ტრადიციის ქვეყნებს, მეორე მხრივ, რთულია არ აღიარო შესაძლებლობების მასშტაბი, რომელსაც ტექნოლოგიური გიგანტები სთავაზობენ კინემატოგრაფისტებს.

ამერიკაში კამპანია ,,ნეტფლიქსის“ წინააღმდეგ ბრძოლას სათავეში სტივენ სპილბერგი ჩაუდგა. მან საჯაროდ განაცხადა, რომ „ნეტფლიქსის“, „ამაზონისა“ და სხვა `სტრიმინგ სერვისების~ ფილმები ,,ოსკარზე“ არ უნდა წარადგინონ, რადგან ტელევიზიისთვის გადაღებული პროდუქცია მხოლოდ სატელევიზიო ფილმებად უნდა მოიხსენიებოდნენ და შესაბამისად, სატელევიზიო ჯილდო ,,ემისთვის“ უნდა იბრძოდნენ.

სპილბერგის პასუხად, ალფონსო კუარონის ,,რომამ“ სამი ,,ოსკარი“ მოიპოვა. კუარონის მსგავსად, „ნეტფლიქსისთვის“ იღებს მარტინ სკორსეზე კრიმინალურ დრამას „ირლანდიელი“. თუმცა, რეჟისორი კომპანიასთან მოლაპარაკებებს აწარმოებს, რათა ფილმი კინოთეატრებშიც გავიდეს.

სპილბერგი არ ნებდება და ამერიკის კინოაკადემიის წევრებთან მსჯელობას გეგმავს, როგორ შეიზღუდოს სატელევიზიო პროდუქცია, თუ კომპანია წესებს არ შეცვლის და პროდუქციის გაშვებას კინოთეატრებში არ დაიწყებს.

სპილბერგისა და მისი თანამოაზრეების პრეტენზიები ასეთია: ,,ნეტფლიქსი“ ძალიან ბევრს ხარჯავს მარკეტინგზე (,,რომას“ სარეკლამო კამპანია 50 მილიონი დოლარი დაჯდა, მაშინ, როდესაც ოსკაროსან ,,მწვანზე წიგნზე“ სულ 5 მილიონი დოლარი დაიხარჯა), აგრესიული

და ძვირადღირებული კამპანია არათანაბარ პირობებში აყენებს კონკურენტებს, ,,რომა“ მხოლოდ სამი კვირის განმავლობაში გადიოდა კინოთეატრებში, ,,ნეტფლიქსი˜ კი, არ ასაჯაროებს შემოსავლებს, არ იცავს 90-დღიან ე.წ. ,,თეატრალურ ფანჯარას“,[179] კომპანიის პროდუქცია ხელმისაწვდომია 190 ქვეყანაში, 24/7 ფორმატში.“[180]

„ნეტფლიქსმა“ სტივენ სპილბერგს „ტვიტერის“ მეშვეობით უპასუხა. ტექსტის შინაარსი ასეთი იყო: „ჩვენ გვიყვარს კინო. და აი, კიდევ რა გვიყვარს: ხელმისაწვდომობა ადამიანებს, რომელთაც ყოველთვის არ აქვთ კინოთეატრში წასვლის შესაძლებლობა ან ცხოვრობენ ქალაქებში, სადაც კინოთეატრები არ არის. მივცეთ ნება ყველას ყველგან, ერთდროულად ნახონ ახალი პროდუქცია. რეჟისორებს მივცეთ საშუალება, სხვადასხვა გზით გაავრცელონ ხელოვნება. ეს არ არის ურთიერთგამომრიცხავი“.[181]

კინო დღეს რევოლუციურ პროცესშია, რამდენიმე ფაქტორის გამო: ციფრული გამოსახულების გავრცელება, ინტერნეტპლატფორმების განვითარება, ახალი ბაზრების გახსნა (ინდოეთი, ჩინეთი, ბრაზილია), მაყურებლის (მომხმარებლის) ქცევისა და ჩვევების ცვლილება, ამერიკული პროდუქციის დომინაციის ზრდა, რასაც ხელს უწყობს ახალი მოცემულობა. კინემატოგრაფიული ტრადიციის ქვეყნებმა ამ სისტემას გრძელვადიანი სტრატეგია უნდა მოარგონ, რათა ინდუსტრიის შემადგენელი ნაწილი იყვნენ და თავისთავადობაც არ დაკარგონ.

,,თანამედროვეობა, გლობალიზებული პროცესებით შეცვლილი სამყარო კინოს მეცნიერებაზეც დიდ გავლენას ახდენს. თანამედროვე კინოს თეორიაში ერთმანეთის პარალელურად თანაარსებობენ სხვადასხვა თეორიული შეხედულებანი, რომლებიც კინემატოგრაფს სხვადასხვა ასპექტითა და თვალთახედვით შეისწავლიან.

---

[179] ,,თეატრალური ფანჯარა“ (theatrical window) არის პერიოდი _ ფილმის კინოთეატრებში გამოსვლიდან მისი DVD ან ინტერნეტ ვერსიის გავრცელებამდე.

[180] Thompson A., After this year's Oscars, director Steven Spielberg is reportedly going to war against Netflix, Business Insider, 2019, 2 mar. Source: https://www.businessinsider.com/steven-spielberg-against-netflix-oscars-roma-2019-3 22.03.2019.

[181] Pulver A., Netflix responds to Steven Spielberg's attack on movie streaming,The Guardian, 2019, 4 mar. Source: https://www.theguardian.com/film/2019/mar/04/netflix-steven-spielberg-streaming-films-versus-cinema 5.03.2019.

დღეს, კინოს მეცნიერებაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა კინემატოგრაფის ინტერმედიალური, ინტერტექსტუალური სტრუქტურების კვლევასა და ვიზუალურ მედიათა სხვა ფორმებთან მის დამოკიდებულებაზე რეფლექსირებას, ასევე ინტერკულტურალობის თეორიულ კვლევებს“.[182]

კინოს თეორეტიკოსების მსჯელობის საგანი ახლა სწორედ ინტერკულტურალობის, ტრანსკულტურალობისა და მულტიკულტურალობის საკითხებია. მკვლევარები ადგენენ ერთიან სივრცეში სხვადასხვა კულტურათა თანაარსებობის პრობლემებსა და თავისებურებებს.

პოსტმოდერნული კულტურის მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ ელექტრონული კომუნიკაციის ეპოქა ანაცვლებს ე.წ. ჰუმანიტარულ ტრადიციებს. თეორეტიკოსმა აბრაამ მოლმა სიღრმისეულ, სისტემურ ცოდნაზე ორიენტირებულის ნაცვლად, მოზაიკური კულტურის კონცეფცია წამოაყენა. მისი იდეის თანახმად, თანამედროვე კულტურა შემთხვევითი საინფორმაციო ნაკადის შედეგია. ადამიანი სწორედ ამ უწესრიგო ტალღების მეშვეობით ითვისებს კულტურას.

,,მოზაიკური კულტურა˜, განსხვავებით ,,ჰუმანიტარულისგან“, ორიენტირებულია არა ,,სიღრმეზე“, არამედ ,,სიბრტყეზე“ და წარმოიშობა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა უსისტემო ზემოქმედებით. ა. მოლი თვლის, რომ კულტურის ჰუმანიტარული კონცეფცია მოძველდა და ჭეშმარიტად ჰუმანიტარული კულტურით ცხოვრება აღარავის შეუძლია“.[183]

ამ მოცემულობის და მსოფლიო კინოხელოვნების წინაშე მდგარი ახალი გამოწვევების გათვალისწინებით, განსაკუთრებით საინტერესოა ქართულ კინოში მიმდინარე პროცესები. შემოქმედებით ტენდენციებს, კინოსურათების თემატიკას და სტილისტიკას ნაშრომის შემდეგ თავში გავაანალიზებ.

[182] მაღლაკელიძე დ., კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბ., ,,კენტავრი“, 2013, გვ. 16, 17.

[183] კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., ,,კენტავრი“, 2009, გვ. 124.

თავი III

ახალი ქართული კინოს სოციალური აქცენტები

თანამედროვე ქართული კინოს მიმართ ინტერესი დიდია. მას იცნობენ როგორც კინემატოგრაფისტები (მწარმოებლები, დისტრიბუტორები და ზოგადად საფესტივალო წრე), ისე მაყურებელი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. ახალ ქართულ ფილმებს თვალს ადევნებენ კინოკრიტიკოსები. ავტორიტეტული ელექტრონული და ბეჭდური გამოცემები (The Hollywood Reporter, Variety, The Village Voice, Cineuropa, Cinevue, ScreenDaily და სხვ.) სისტემატურად აქვეყნებენ რეცენზიებს კინოსურათებზე და აშუქებენ ეროვნული ფილმების წარმატებას საერთაშორისო კინოფესტივალებზე.

ახალი ქართული კინო მრავალფეროვანია. მას ვერ მოვაქცევთ მკაცრ ჩარჩოში და არც იმსახურებს სწორხაზოვან მიდგომას. კინემატოგრაფისტების ნამუშევრები განსხვავებულია ბევრი მახასიათებლით: თემატიკა, სტილისტიკა, გამომსახველობითი ხერხები და სხვა. ამასთან, საქართველოში დღეს კინოს იღებენ სხვადასხვა თაობის ხელოვანები: რეჟისორები, რომლებმაც განათლება ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში მიიღეს, თბილისის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები და ახალგაზრდები, რომლებიც რეჟისორის ხელობას ევროპის ქვეყნებისა და ამერიკის კინოსკოლებში ეუფლებოდნენ. შესაბამისად, მათ არა მხოლოდ განსხვავებული კინემატოგრაფიული ხელწერა, არამედ ცხოვრებისეული ხედვა და ღირებულებები აქვთ.

Uუახლესი ეროვნული კინემატოგრაფის ნიმუშებია: რეზო ესაძის ,,თვე, როგორც ერთი დღე“ (2016), პოსტსაბჭოთა პერიოდის გარდაქმნების მხატვრული ანალიზი და ზაზა რუსაძის ,,ჩემი საბნის ნაკეცი“ (2013), ორაზროვანი მინიშნება ახალგაზრდა კაცების ურთიერთობასა და პრობლემებზე; ანა ურუშაძის ,,საშიში დედა“ (2017), რომელიც აღწერს საშუალო ასაკის ქალის გზას თვითდამკვიდრებისკენ და ლევან თუთბერიძის ,,მოირა“ (2015), თანამედროვეობის ამსახველი მძაფრი სოციალური დრამა.

ეს არაერთგვაროვნება ქართული კინოს სიმდიდრეა. ხელოვანთა ნაწილი დაუბრუნდა 90-იანი წლების პრობლემატიკას და თანამედროვე გადასახედიდან შეაფასა განვლილი კრიზისული პერიოდი [,,გრძელი ნათელი დღეები“ (2012), ,,ცუდი ხალხი“ (2018) და სხვ.], ნაწილი იკვლევს ომს, ოკუპაციას, ეთნიკური კონფლიქტების მიზეზებსა და თავისებურებებს [`გაღმა ნაპირი“ (2009), `სიმინდის კუნძული“ (2015), ,,მანდარინები“ (2013), ,,სხვისი სახლი“ (2017) და სხვ.]. ეკრანზე გამოჩდნენ ძლიერი ქალებიც დამოუკიდებელი ხედვით და არჩევანით (,,ჩემი ბედნიერი ოჯახი“. 2016).

ქართველი კინემატოგრაფისტები ძიების რთულ გზას გადიან. ისინი ცდილობენ, მიაგნონ თანამედროვე საკომუნიკაციო ენას და ორიგინალურ ხელწერას. ამასთან, გააგრძელონ კულტურული ტრადიციები და ახალი მხატვრული ფორმა შესძინონ დიდ კინემატოგრაფიულ მემკვიდრეობას, რომლის იგნორირებაც შეუძლებელია, რადგან ის ქმნის მყარ საფუძველს ახალი ქართული კინოს განვითარებისთვის.

რობერ ბრესონის ჩანაწერებში კინემატოგრაფზე ვკითხულობთ ასეთ მოსაზრებას:

,,კითხვებმა დაბადეს ფილმები, თუ ფილმებმა – კითხვები? და რას ემსახურება კითხვები? ისინი გაკრთობენ, გაფიქრებენ, გაიძულებენ ეძებო აზრი. ისინი გიბიძგებენ იპოვო ახალი ენა, მიაღწიო სრულყოფილებას“.[184]

ახალი თაობის კინორეჟისორები ძიების ამ პროცესს გადიან. ისინი, ერთი მხრივ, სვამენ კითხვებს და ცდილობენ ასახონ და გააანალიზონ რეალობა, ხოლო, მეორე მხრივ, ხვეწენ მაყურებელთან კომუნიკაციის ხერხებს.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ქვეყანაში განვითარებული მოვლენები (საზოგადოების ორად გახლეჩა, ომები, სიღარიბე, უიმედობა და ნიჰილიზმი) კინემატოგრაფისტებს განსაკუთრებულ მისიას აკისრებს და შემოქმედებისთვის მდიდარ მოცემულობას უქმნის.

,,კაცობრიობის, მსოფლიო კულტურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ნებისმიერი მნიშვნელოვანი მოვლენა, სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილება, თუნდაც კლასობრივი

[184] ბრესონი რ., ჩანაწერები კინემატოგრაფზე, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2017, გვ. 15.

წყობის ფორმაცია, ომები, რევოლუციები და ა.შ. ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობების, აზროვნების ახალი ფორმების, სტილის, ხედვის, მიმართულებების გაჩენას იწვევს“.[185]

ამ უნივერსალური გამოცდილების მიუხედავად, წლების განმავლობაში კინოეკრანზე ვერ ხერხდებოდა რეალობის შესატყვისი მხატვრული სურათის შექმნა. თემები, რომლებიც უკიდურესად აქტუალური იყო საზოგადოების ცხოვრებაში, ხელოვანთა ყურადღების მიღმა რჩებოდნენ. არ ვგულისხმობ სინამდვილის ფოტოგრაფიული სიზუსტით აღბეჭდვას.

როგორც აკაკი ბაქრაძე წერდა: ,,ყოველი ნამდვილი ხელოვანი სინამდვილის საკუთარ სურათს ქმნის. ზოგჯერ ხელოვანის სინამდვილე ემთხვევა ობიექტურად არსებულ სინამდვილეს, ზოგჯერ არა“.[186]

ზურაბ კაკაბაძის მიხედვით: ,,ხელოვნება სინამდვილის არსებას ასახავს; ხოლო ამ არსების მატარებელ მოვლენას კი არ ასახავს, არამედ ნაწილობრივ მაინც თხზავს. ამ მხრივ ხელოვნების ნაწარმოები ..თხზულებაა“ და არა ასახვა“.[187]

ქართული კინოს კრიზისული პერიოდისთვის დამახასიათებელი იყო, რომ ხელოვანი არც ობიექტურ სინამდვილეს ქმნიდა და არც სუბიექტურს. სირთულე არა ხედვის თავისებურება, არამედ სწორედ გამოსახულების ნამდვილობის მიღწევა გახდა.

ნაშრომში ,,პოსტაბჭოთა ეპოქის ქართული კინო – სინამდვილისადმი დამოკიდებულება~ გიორგი გვახარია წერს: ,,რეალობის შიში 90-იანი წლების ქართულ კინოში ზოგადად ფორმისა და სტილის უარყოფის მთავარი მიზეზი ხდება... ამ პერიოდს დავახასიათებდი, როგორც უდროობას. როდესაც აღმოჩნდა, რომ ჩვენ ვართ უდროობასა და უსივრცობაში. თუკი ქართულ საბჭოთა კინოში დრო და გარემო არ იყო და ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა, დღესაც ასე ვართ“.[188]

უმიზეზო არც ეს მოვლენა იყო. დროისა და სივრცის აღქმის დაკარგვა ძალიან ღრმა ფსიქოლოგიური ტრავმის მანიშნებელია. რაც ეპოქალური ცვლილებების გათვალისწინებით,

---

[185] ოჩიაური ლ., ხელოვანის აღსარება თუ მისი ბედი საბჭოთა მითების გარემოცვაში?, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., ,,კენტავრი“, 2013, გვ. 188.

[186] ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989, გვ. 315.

[187] კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბ., ,,საბჭოთა საქართველო“, 1988, გვ. 102.

[188] თარხნიშვილი ნ., პოსტსაბჭოთა კულტურა – დაკარგული სივრცის ძიებაში, რადიო თავისუფლება, 2011, 1 იანვარი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2265613.html 7.03.2019.

სრულიად ბუნებრივი გახლდათ. ხელოვანმა დაკარგა ,,რეალური დროის აღბეჭდვის უნარი“ - ფუნქცია, რომელსაც კინოს ანდრეი ტარკოვსკი აკისრებდა.[189] ეს იყო წარსულის დავიწყების მცდელობა. თუმცა, როგორც ფროიდი ამბობს: ,,დავიწყება მეხსიერების კვალის სრულ გაქრობას, განადგურებას არ ნიშნავს. ჩვენ იმ მოსაზრებას ვემხრობით, რომ ის, რაც სულიერ სფეროში ერთხელ აღმოცენდება – აღარასოდეს ქრება. ერთხელ აღბეჭდილი როგორღაც ინახება და შესაძლებელია, რომ სათანადო პირობებში ისევ ამოტივტივდეს ცნობიერებაში“.[190]

კრიზისული მდგომარეობა, ნაწილობრივ, კინოში ქალი რეჟისორების ახალი თაობის მოსვლასთან ერთად შეიცვალა. მიუხედავად იმისა, რომ სქესის ნიშნით ხელოვანთა დაყოფა არაკორექტულია, ფაქტია, რომ ბოლო წლებში როგორც სარეჟისორო, ისე საპროდუსერო მიმართულებით, გააქტიურდნენ ნიჭიერი და ენერგიული ქალები. მათ შემოიტანეს ახალი შემოქმედებითი მუხტი და საკუთარი ორიგინალური ხედვა. მათი დამსახურებაა ისიც, რომ ეკრანზე გამოჩნდა მაყურებლისთვის ძალიან მტკივნეული სოციალური პრობლემატიკა და ძლიერი პერსონაჟები. იმ ქალების მსგავსი, რომლებმაც სინამდვილეში გამოიარეს და დაძლიეს 90-იანი წლების სიდუხჭირე.

გაღარიბებული და დათრგუნული პოსტსაბჭოთა სამყაროს მთავარი გმირი ქალი იყო. დედა, ცოლი, და ან მეზობელი. ხშირად მას ოჯახის წევრთა დახმარებისა და თანადგომის გარეშე უწევდა მძიმე სოციალურ პრობლემებთან გამკლავება და ცხოვრების ახალ, მკაცრ კანონებთან ადაპტირება. ასეთ ქალებს რეჟისორმა რუსუდან ჭყონიამ მიუძღვნა ფილმი ,,გაიღიმეთ“ (2012).

კინოსურათი არ გახლავთ სამადლობელი, თუნდაც დაგვიანებული, მზრუნველი და თავგანწირული ქალების მიმართ. მაყურებელი ეკრანზე, როგორც სარკეში, ხედავს საზოგადოებას, რომელიც ექსპლუატაციის ქვეშ აქცევს, აშიშვლებს და ,,ანივთებს“ ნებისმიერ ქალს: ახალგაზრდას, ასაკოვანს, ლამაზს, უშნოს, ღარიბს, მდიდარს, დედასა თუ დევნილს.

,,გაიღიმეთ“ ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული და იმავდროულად, მსგავსი ადამიანების ისტორიაა. სიუჟეტი მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის

---

[189] Тарковский А., Запечатленное время, ,,Исусство Кино“, # 12, 2000. источник: http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5 24.02.2019.

[190] ფროიდი ზ., კულტურით უკმაყოფილება, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2012, გვ. 7.

ირგვლივ ვითარდება. მთავარი პრიზი ბინა და 25 ათასი დოლარია, რომლის მოსაპოვებლად ბრძოლა კონკურსანტებს შორის, წესებითა და მათ გარეშე მიმდინარეობს. ხოლო ამ ვულგარული დაპირისპირების ორგანიზატორები არ გრძნობენ უხერხულობას.

მეტიც, ,,თქვენგან რაც გვჭირდება, ეს არის სულის სტრიპტიზი", – არ მალავს კონკურსის მიზანს ფინალური შოუს წამყვანი.

რუსუდან ჭყონიამ ზუსტად ამოიცნო თანამედროვეობის მთავარი სულისკვეთება _ ყველაფერი შოუდ აქციოს. ფილმი ბეწვის ხიდს გადის გულწრფელ ემოციებსა და გრძნობების გამოხატვის ვულგარულობას შორის. დრამატული ეპიზოდები გლამურული სატელევიზიო შოუების ესთეტიკას გვაგონებს. გარკვეულ სცენებში გმირები ,,აღსარებას" სწორედ სატელევიზიო კამერის წინ წარმოთქვამენ:

- როგორი უნდა იყოს ახალი ქართლის დედა?
- ძველზე უკეთესი...
- რა ყვავილი იქნებოდით?
- ღიღილო...

,,აბსურდული და რიტორიკული კითხვა-პასუხის ბლიც ინტერვიუში, რომელსაც კონკურსანტებს უწყობენ, მკაფიოდ ჩანს რეჟისორის ირონიული დამოკიდებულება მთელი იმ ზედაპირულობისა და ფარისევლობის მიმართ, რასაც ,,ქალის კულტი" ან უფრო სწორად, საქართველოში ,,დედის კულტი" ჰქვია".[191]

სიტუაციის აბსურდულობის მიუხედავად, ქალები პატრიარქალური საზოგადოების მიერ დაკისრებულ როლს ასრულებენ: ცეკვავენ, მღერიან და იღიმებიან სრულიად ხელოვნური, ნაძალადევი ღიმილით. ომახიანად იმეორებენ: ,,ჩვენ ვართ ცოლები, ჩვენ ვართ ქალები, ჩვენ ვართ დედები საქართველოსი!"

სრულიად კანონზომიერად, გროტესკი დრამად იქცევა. შოუ არ შედგება. ავტორი ბოლომდე სოლიდარულია გარემოებების ტყვეობაში მყოფი პერსონაჟების მიმართ. თავიანთ

[191] ხატიაშვილი თ., Gender Trouble _ დაკვირვებები ბოლო პერიოდის ქართულ კინოზე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი", 2015, გვ. 210

ინსტინქტურ მიზანდასახულობასა და ვულგარულობაში ,,საქართველოს ქალები“ შინაგან ღირსებას ინარჩუნებენ და სავარაუდოდ, კიდევ არაერთ კრიზისს გაუძლებენ.

ახალი თაობის რეჟისორებს შორის გამორჩეულია ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის შემოქმედება. ,,გრძელი ნათელი დღეების“ შეფასებისას, ხშირად მიმართავენ ტერმინებს: ქალთა უფლებები და ფემინიზმი. ამით ფილმის ჩარჩოში მოქცევა, პრობლემატიკის დავიწროვება ხდება. კინოსურათი გაცილებით საინტერესოა, თუ მას მხოლოდ ,,გენდერული სათვალით“ არ შევხედავთ.

„გრძელი ნათელი დღეები“, ესაა არა იმდენად გოგონების ბუნტი „მამაკაცური ძალადობის“ წინააღმდეგ (პირადად მე ყველაზე ხშირად ასეთი ინტერპრეტაცია მოვისმინე), არა ქალური სოლიდარობა „მამაკაცური ძალადობის“ მიმართ, არამედ ფილმი-გასამართლება _ პირველ რიგში, მშობლების თაობის გასამართლება: როგორ შეგეძლოთ მშვიდად გაგეგრძელებინათ ცხოვრება, როცა მუდმივად გესმოდათ, როგორ კლავდნენ ახალგაზრდები ერთმანეთს?“[192]

ფილმში გაცოცხლებულია წარსულის მთელი პლასტი, 90-იანი წლების თბილისი. რეკონსტრუქცია დამაჯერებელია. დეტალებში იგრძნობა, როგორი პასუხისმგებლობით მიუდგნენ ავტორები დროს: ლეგენდარულ პურის რიგებს, გოგოს მოტაცებას, ქეიფსა და ყოფას.

ეპოქა, რომელიც თანამედროვე მაყურებლისთვის ძალადობასა და გაჭირვებასთან ასოცირდება, რეჟისორმა მოზარდების ნათელი და იმედიანი თვალით დაგვანახა. ავტორები არაფერს მალავენ პატრიარქალური საზოგადოების შესახებ. ამ სამყაროში დომინანტი მამაკაცია და საქმე იარაღით ირჩევა, მაგრამ გვაძლევენ რწმენას, რომ სიკეთე ყველაფერზე მაღლა დადგება.

პურის რიგი (როგორც რეზო ესაძის ბოლო ფილმში) მნიშვნელოვანი ეპიზოდია. აქ კარგად ჩანს, რომ ტრადიციული საზოგადოება (უფროსები) უუნაროა, შეეწინააღმდეგოს ძალადობას, არც იარაღი და გინება აწუხებს ვინმეს და არც, მოზარდის გატაცება. ამ გულგრილობასა და

[192] გვახარია გ., მშვიდობით, იარაღო!, რადიო თავისუფლება, 2013, 23 სექტემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/blog-giorgi-gvakharia-farewell-to-arms/25115380.html 16.03.2019.

გაუცხოებას ისევ პატარა გოგონა უპირისპირდება იმიტომ, რომ სხვას ძალა არ შესწევს _ მამა ციხეშია.

ფილმის საკვანძო სცენაში, მეგობრის ქორწილში, ეკა მამაკაცების ცეკვა კინტაურს ასრულებს. ამას თითქოს ხუმრობით აკეთებს, ირონიული მოძრაობების თანხლებით, მაგრამ მაყურებლისთვის ნათელი ხდება, რა პასუხისმგებლობას იღებს ის საკუთარ თავზე.

ძალადობრივი მოვლენების ჯაჭვს გოგონები გაწყვეტენ და სიმბოლურად, იარაღს წყალში გადააგდებენ. მხოლოდ ამ აქტის შემდეგ მივა ეკა ციხეში მამის მოსანახულებლად.

,,შემთხვევითი არ არის, რომ მამასთან ვიზიტს წინ უსწრებს იარაღის გადაგდების სიმბოლური აქტი/აქცია, რაც ძალადობაზე, ფალიკურ-მასკულინურ სისტემაზე უარის თქმას, მასთან დაპირისპირებას ნიშნავს. ამიტომ ეკას ვიზიტი მამასთან არ არის ჩვეულებრივი უძღები შვილის მითის გაცოცხლება, ეს უფრო ბრძოლის დასაწყისია _ მამებთან/პატრიარქებთან/ფალიკურთან/იარაღთან ბრძოლის დასაწყისი“.[193]

მოზარდი გოგონების ბრძოლა პირობითია. ჩანს, რომ მათ წინ დიდი გზა აქვთ გასავლელი: საკუთარი თავისა და გარესამყაროს შეცნობის გზა, დამოუკიდებელი ცხოვრებისა და გადაწყვეტილებების მიღების დაწყების სწავლა. პიროვნებად ჩამოყალიბების ეს რთული პროცესი გაიარა ადამიანების დიდმა ნაწილმა ექსტრემალურ პოსტსაბჭოთა პერიოდში. მიუხედავად იმისა, რომ ყველას ,,ჩვენი 90-იანები“ გვაქვს, არსად გამქრალა და კვლავ საერთოა ,,ის, რაც ქვეყანაში ხდება, თითოეული მოქალაქის ცხოვრებას მართავს, თითოეული ოჯახის მდგომარეობაზე _ სულიერსა თუ ფიზიკურზე _ აისახება, რაც მთლიანი საზოგადოების პორტრეტს ქმნის“.[194]

ნანა ექვთიმიშვილის და სიმონ გროსის მეორე ერთობლივ ფილმზე, ,,ჩემი ბედნიერი ოჯახი”, ამერიკელი კინოკრიტიკოსი მატ ფაგერჰოლმი წერს:

---

[193] ხატიაშვილი თ., Gender Trouble _ დაკვირვებები ბოლო პერიოდის ქართულ კინოზე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 214.

[194] ოჩიაური ლ., ქართული კინოს ოჯახური პორტრეტები ,,პერესტროიკიდან“ თანამედროვე არაერთგვაროვანი პეიზაჟის ფონზე (სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებები და მათი გავლენა კინოზე), დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება, თბ., ,,კენტავრი“, 2014, გვ. 243.

,,იგი ისეთივე დამატყვევებელია და არანაკლები ოსტატობით არის შესრულებული, როგორც მათი პირველი ერთობლივი ნამუშევარი. ორივე ფილმზე მუშაობდა კინემატოგრაფისტი, რომელსაც რუმინელ კინორეჟისორ კრისტიან მუნჯიუსთან მუშაობის გამოცდილება აქვს, აქვს გამოცდილება ამავე რეჟისორის შექმნილ მსგავს პორტრეტებზე მუშაობის, პერსონაჟებზე, რომლებიც რეპრესიული საზოგადოებრივი შეზღუდვების მსხვერპლნი არიან. მუნჯიუს მსგავსად, ნანა ექვთიმიშვილი და სიმონ გროსი უპირატესობას ანიჭებენ სცენებს, ზედმიწევნით პლასტიკური, ერთგვარად გაჭიანურებული ეპიზოდებით, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ, ბოლომდე ჩავწვდეთ და გავეცნოთ ფილმის გმირის უშუალო გარემოს“.[195]

ფაგერჰოლმი გულისხმობს ფილმის დამდგმელ ოპერატორს, ოლეგ მუტუს, რომელიც მუნჯიუსთან მუშაობდა ცნობილ კინოსურათზე ,,4 თვე, 3 კვირა და 2 დღე“ და სხვა პროექტებზე. რუმინულ `ახალ ტალღასა~ და თანამედროვე ქართულ ფილმებს შორის პარალელის გავლება შემთხვევითი არ არის და მხოლოდ მუტუსთან თანამშრომლობას არ უკავშირდება. თუმცა, ამის თაობაზე ვრცლად ქვემოთ დავწერ. ამერიკელი კინოკრიტიკოსის შეფასებაში კი, ყველაზე საყურადღებო გარემოს აღწერის გამოყოფაა.

ექვთიმიშვილისა და გროსის ორივე ფილმის მთავარი ღირსება პერსონაჟების ყოფის გადმოცემის სიზუსტე და დამაჯერებლობაა. რეჟისორები შთამბეჭდავ და მრავალფეროვან სამყაროს ყოველდღიურობიდან ქმნიან. ოჯახის წევრების ჩვეული ქცევა, ჟესტები და ჩვევები, რომლებიც პიროვნების, მისი ხასიათის განუყოფელი ნაწილია. რუტინული, ავტომატიზმამდე დასული მოქმედებები, ფრაზები და მზერა – ეს არის ცხოვრების სინამდვილე, რომელსაც კამერა მართლაც ოსტატურად აფიქსირებს.

რუტინიდან იზრდება მანანას (ია შუღლიაშვილის) პერსონაჟი. 52 წლის დედა, ცოლი, ჯერ კიდევ მორჩილი შვილი, რომელიც ერთ დღეს გადაწყვეტს, რომ დამოუკიდებელია, რომ ახლა საკუთარი თავისთვის უნდა იცხოვროს და სახლიდან მიდის. კონფლიქტი არ არის და ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს გაუგებრობას ოჯახში. ჭკუის დამრიგებლებს, რომლებიც ყველა ასაკში მრავლად არიან, უფრო მეტად უნდებათ სასარგებლო რჩევის მიცემა, მაგრამ მანანას

[195] Fagerholm M., My Happy Family, Roger Ebert's Journal, 2017, 4 December. Source: https://www.rogerebert.com/reviews/my-happy-family-2017 17.03.2019.

არჩევანი გაკეთებული აქვს. მასთან შეგუება და ქალის გადაწყვეტილების პატივისცემა უწევს მის ოჯახს. ფილმი სწორედ ძლიერი ქალის მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულების ტრანსფორმაციასა და მის მიღებას აღწერს.

კიდევ ერთი მანანა კინოფესტივალების ნამდვილ ტრიუმფატორად იქცა. ახალგაზრდა რეჟისორ ანა ურუშაძის ,,საშიში დედა“ ამ მხრივ ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ქართული ფილმია. ისიც შუახნის ქალის (ნატო მურვანიძე) ცხოვრებაზე გვიამბობს, ოღონდ გაცილებით დრამატულ ფერებში. მანანა ქმართან და შვილებთან ერთად ცხოვრობს. თუმცა, საიდუმლო თავშესაფარი, ლიტერატურის მისტიკური სამყარო აქვს. ქალი წერს სასიყვარულო თავგადასავლებზე, ტრადიციულ საზოგადოებაში ტაბუდადებულ თემებზე. ეს მისი ამბოხია რუტინის წინააღმდეგ, რასაც ოჯახის სასტიკი წინააღმდეგობა მოჰყვება (ნაწერები ცეცხლში განადგურდება). ცოლის ,,ახირების“ ყველაზე დიდი კრიტიკოსი ქმარია (დიმიტრი ტატიშვილი). მანანა თანაგრძნობასა და მხარდაჭერას ელის, სანაცვლოდ კი შენიშვნებს იღებს. ფსიქოლოგიური ზეწოლა სინამდვილის ადეკვატურად აღქმის უნარზე მოქმედებს და რეალური და წარმოსახვითი სამყაროები ერთმანეთში ირევა.

ორივე ისტორიას ბევრი აქვს საერთო ქალთა ფსიქოლოგიის ავტორიტეტულ სპეციალისტ კარენ ჰორნის თეორიასთან, სქესთა მარადიული ომის შესახებ. ჰორნი, რომელმაც ქალისა და კაცის ,,კონფლიქტს“ არაერთი ფუნდამენტური ნაშრომი მიუძღვნა, წერს:

,,მრავალსახოვანი გრძნობა, რომელსაც სიყვარულს ვუწოდებთ, აშენებს ხიდებს ინდივიდთა მარტოსულობას შორის. ეს ხიდები შეიძლება ზღაპრულად ლამაზიც იყოს, მაგრამ იშვიათად ძლებს დიდხანს. ხშირად ისინი ვერ უძლებენ მძიმე ტვირთს და იშლებიან“.[196]

ორივე მანანას შემთხვევაში, ეს ,,მძიმე ტვირთი“ ოჯახში ცოლის როლია, რომელსაც პატრიარქალური საზოგადოება ქალს აკისრებს და რაც, ისევ ჰორნის თეორიის თანახმად, გარდაუვალი ამბოხით სრულდება, ხან გაცხადებული და ხან _ მდუმარე რევოლუციით.

,,საშიში დედა“ იგავური და მეტაფორული კინოს თანამედროვე, პირქუში ვარიაციაა. როგორიცაა დრო, ისეთია მანანას ბუნება, საკუთარ ნაჭუჭში _ რომანში ჩაკეტილობის სიმტკიცე, რომანის მღელვარე ფანტაზიები და ასეთია ფილმიც – ორ დროით-სივრცით

[196] Horney K., Feminine Psychology, ,,W.W. Norton & Company“, 1967, p. 118.

კატეგორიაში მოქცეული – რეალობა, წარმოსახვა, შინაგანი მდგომარეობა – ყველაფერი კინოსურათის მხატვრულ გადაწყვეტაში, მხატვრულ ქსოვილში, მხატვრულ ხერხებსა და პლასტიკურ ფორმებში გამოიხატება და აირეკლება“.[197]

ეროვნულ კინოში ქალი რეჟისორების დინასტიის წარმომადგენელია ნუცა ალექსი-მესხიშვილი, იგივე სალომე ალექსი. მისი ფილმი ,,კრედიტის ლიმიტი“ (2014) ქართულ-ფრანგულ-გერმანული კოპროდუქციაა. კინოსურათის ღერძი თანამედროვე საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემაა, ბანკის სესხი და მისი მომსახურება.

ფილმი ახალ ქართულ კინოში პოსტსაბჭოთა ეპოქის ამ მძიმე ფინანსური მოვლენის აღწერის პირველი მცდელობაა. ნინო კასრაძის გმირი, საშუალო ასაკის ქალი, საბანკო ლაბირინთშია მოხვედრილი. ერთი კრედიტის გადასაფარად მეორეს იღებს და გამოსავალს ვეღარ პოულობს.

ერთი შეხედვით, ყველაფერი წესრიგშია. ნინო ფორმაშია, თავს უვლის, მაგრამ ეკრანი გაჟღენთილია მისი ყოფის სიყალბით. რეჟისორი აღწერს თაობის მარცხს, რომელიც ვერ ერგება ახალი ცხოვრების მკაცრ კანონებს. სამყარო ნინოს გარშემო დიდი ხანია სხვა მიმართულებით მოძრაობს, თუმცა ,,კრედიტის ლიმიტის“ გმირს ამის აღირების ძალა და გამბედაობა არ აქვს.

2015 წელს გადაღებულ ფილმში, ,,ანას ცხოვრება“, ნინო ბასილია აერთიანებს ყველა სოციალურ პრობლემას, რომელიც შეიძლება ქალს დაატყდეს: უმუშევრობა, გაჭირვება, ავადმყოფობა. მარტოხელა დედის ბრძოლა არსებობისთვის შეიძლება დიდ ავანტიურად გადაიქცეს. საკუთარი შვილის გამო ქალს ყოფნის გამბედაობა, სხვისი გაიტაცოს. გამოუვალი მდგომარეობა ცვლის ადამიანის ბუნებას. ფილმში აღწერილი ყოველდღიურობა დამთრგუნველია, რადგან ბევრი აქვს საერთო რეალობასთან. უიმედობის განცდა ნაცნობია იმ მაყურებლისთვის, რომელსაც შეხება ჰქონია პრობლემებთან, რომლებზეც რეჟისორი ლაპარაკობს. სწორედ ამ სიმართლის გამო, ,,ანას ცხოვრების” დრამატული ეპიზოდები არ არის გამაღიზიანებელი, მიუხედავად იმისა, რომ ემოციები უკიდურესად გაშიშვლებულია.

[197] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 94.

რეჟისორი არ სპეკულირებს გრძნობებით და გულწრფელია ფინალშიც, როდესაც აჩენს იმედს. თუმცა, ოპტიმიზმის საფუძველს ფილმში არაფერი იძლევა.

თინათინ ყაჯრიშვილის ,,პატარძლებიც“ (2014) ქალის ისტორიაა. გარეუბანში მცხოვრები ორი შვილის დედა საყვარელ მამაკაცზე საპატიმროში ქორწინდება. ეს მათ შეხვედრების საშუალებას აძლევს. მაგრამ გაუძლებს თუ არა სიყვარული ამ გამოცდას? რეჟისორი ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერს ახალგაზრდა ქალის სულიერ ბრძოლას და დაბნეულობას. ფილმის დასაწყისშივე ნაჩვენებია ციხის უსიცოცხლო რუტინა. პატიმრები და მათი ახლობლები, პაემნები და მათი დაუსრულებელი ლოდინი.

თუმცა, მხოლოდ ეს კონკრეტული სოციალური პრობლემა არაა ავტორისთვის მნიშვნელოვანი. ,,პატარძლების“ მთელი სივრცე მონოტონური ყოფაა, მომავლის გაურკვევლობის განცდა და ასეთ გარემოში სასიცოცხლო ენერგიის შენარჩუნება გმირობის ტოლფასია. თინათინ ყაჯრიშვილი ცდილობს, იყო დამკვირვებელი. ნეიტრალური კამერა აფიქსირებს გმირების ცხოვრების ემოციურ ეპიზოდებს. რეჟისორი დასკვნებსა და პროგნოზებზე ფიქრს მაყურებელს ანდობს.

მომდევნო ფილმში ,,ჰორიზონტი“ (2018) თინათინ ყაჯრიშვილმა თანამედროვე მამაკაცი, მისი პრობლემები და სისუსტეები აღწერა. შუახნის გმირის (გიორგი ბოჭორიშვილი) გაქცევა მიუღებელი სამყაროდან ტრაგიკულად სრულდება. საინტერესოა, რომ ქალი რეჟისორების შექმნილ მკაცრ რეალობაში ქალი პერსონაჟები გაცილებით ძლიერები, გამძლეები არიან, ხოლო კაცი, ,,ჰორიზონტის“ გმირის მსგავსად, ვერ უძლებს პრობლემებს პირად ცხოვრებაში, ოჯახის დანგრევას, შველას ბუნებისგან ელის (სოფელში გადასახლდება), მაგრამ მაინც იღუპება.

კაცი გმირები, მათი ფიქოლოგიური პორტრეტები, შინაგანი სამყარო და დამოკიდებულება ცხოვრების მიმართ ასახა ნინო ჟვანიამ ფილმში ,,აღლუმი“ (2018). კინოსურათი აღწერს სამი მეგობრის (გუგა კოტეტიშვილი, არჩილ ქიქოძე და გოგა პიპინაშვილი) სპონტანურ მოგზაურობას რეალურ დროსა და წარსულის მოგონებებში. ვრცელი დიალოგები ბუნებრივად აცნობენ მაყურებელს პერსონაჟების განვლილ გზას, ბავშვობის სამყაროს და მეგობრების განსაკუთრებულ ურთიერთობას.

ერთი შეხედვით უმნიშვნელო საუბრებში ცოცხლდება საშუალო ასაკის მამაკაცების დაკარგული სამყარო, პრობლემები და დარდი, რომელიც მათ განვლილმა წლებმა მოუტანა. ეს Road Movie ეხმიანება ,,დაკარგული თაობის“ თემას, რომელიც აქტუალურია ახალი ქართული კინოსთვის. ლევან კოღუაშვილის მსგავსად, ნინო ჟვანიამ შექმნა მარგინალი გმირების პორტრეტები, რომლებიც შორს არიან წარმატებისგან და თანამედროვეობისთვის უცხო ღირებულებებით ცხოვრობენ.

როგორ თრგუნავს და ანადგურებს პიროვნებას ოჯახური ტრაგედია და სოციალური პრობლემები, აჩვენა ლალი კიკნაველიძემ ,,კახეთის მატარებელში“ (2018).

თანამედროვე საქართველოში არსებულ სოციალურ პრობლემებს, სტერეოტიპებს, მენტალობის ცვლილების პროცესსა და უიმედობის განცდას მიუძღვნეს ფილმები სხვა ქალმა რეჟისორებმა.

ბოლო წლებში, საერთაშორისო ფესტივალებზე პრიზები მოიპოვეს კინოსურათებმა: ქეთევან მაჭავარიანის ,,მარილივით თეთრი“ (2011), რუსუდან პირველის ,,სუსა“ (2010), თამარ შავგულიძის ,,დაბადებულები საქართველოში“ (2011), მარგო ზუბაშვილის ,,ანა“ (2017), თეონა მღვდელაძე-გრენადეს ,,ძმა“ და სხვ.

ეს კინოსურათები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან მხატვრული ღირებულებით. რეჟისორთა ნაწილმა მიაგნო თხრობის ორიგინალურ მანერას, საინტერესო მხატვრულ ხერხებს, შეკრიბა ნიჭიერი მსახიობების ანსამბლი, ნაწილი ამ კომპონენტებში ნაკლებად დამაჯერებელია. თუმცა, მათი საერთო მახასიათებელი და გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ დამსახურებაც არის სოციალურ პრობლემატიკაზე ყურადღების გამახვილება, აქტუალური საკითხების მხატვრული ინტერპრეტაციის შექმნა.

ცხოვრებისეული სინამდვილის ეკრანზე ასახვის, დამაჯერებელი ხასიათებისა და ურთიერთობების შექმნის მხრივ ახალ ქართულ კინოში გამორჩეული ფიგურაა ლევან კოღუაშვილი. მისი ფილმების დაყოფა მხატვრულ და დოკუმენტურ ნაწარმოებებად პირობითია. რეჟისორი ყოველთვის ზღვარზეა.

2008 წელს გადაღებულ ფილმში ,,ქალები საქართველოდან” მან ეკრანი სწორედ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ნამდვილ გმირებს, ემიგრანტ ქალებს დაუთმო. როგორც უკვე

აღვნიშნე, წლების განმავლობაში, საზოგადოების ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწილი, თავისი პრობლემატიკით, კინოს მიღმა არსებობდა. რეჟისორმა აღწერა ამერიკაში ემიგრირებული ქალების ყოველდღიურობა: არალეგალური შრომა, საქართველოში დარჩენილი ოჯახების ფინანსური დახმარება, მათი დამოკიდებულება, რომელიც, ზოგ შემთხვევაში, მომხმარებლურიც არის.

2013 წელს ლევან კოღუაშვილმა თაობის ერთგვარი მანიფესტი, ფილმი ,,შემთხვევითი პაემნები" გადაიღო. ჩვეული სადა და მშვიდი მანერით გადმოსცემს იმ მამაკაცების ისტორიას, რომლებიც ერთ ქვეყანაში დაიბადნენ, ერთი ისტორია შეითვისეს, ღირებულებათა სისტემა შეიძინეს, შემდეგ მთელი სამყარო დაკარგეს, იომეს და ახალ ქვეყანაში გაიღვიძეს, ახალი წესებით, მოცემულობითა და ურთიერთობებით. არ ესმით მშობლების და ალბათ ვერც შვილებს გაუგებენ.

კოღუაშვილის გმირი, 40 წლის კაცი, არ არის ლოკალური მნიშვნელობის პერსონაჟი. მას ბევრი აქვს საერთო მეოცე საუკუნის კინოსა და ლიტერატურის გამორჩეულ ხასიათებთან და პირველ რიგში, ,,დაკარგული თაობის" ცნებასთან.

ეს ტერმინი ამერიკელმა მწერალმა გერტრუდ სტაინმა პირველი მსოფლიო ომის კატასტროფით გაოგნებულ, უიმედო და დაბნეულ ადამიანებთან მიმართებაში გამოიყენა, ხოლო ერნესტ ჰემინგუეიმ სტაინის ფრაზა რომანის, ,,აღმოხდების მზე (ფიესტა)" ეპიგრაფად აირჩია.[198]

თუმცა, სულიერი მდგომარეობა, რომელიც სტაინმა აღწერა, იმდენად ზუსტი აღმოჩნდა მასშტაბური კატაკლიზმებისა და ტრაგედიების წინაშე ,,გაშიშვლებული" ადამიანის გრძნობების გამოსახატად, რომ ტერმინი ბუნებრივად განზოგადდა.

დაკარგულია თაობა, რომელსაც არ შესწევს ძალა და არ აქვს სურვილი წინააღმდეგობა გაუწიოს ქაოსსა და უსამართლობას სამყაროში _ ასეთია ,,შემთხვევითი პაემნების" მთავარი გმირი.

[198] Hemingway E., The Sun Also Rises, NY., Scribner, 2006, p. 8.

Გერტრუდ სტაინის აღწერილ თაობასთან ერთად სანდროს ხასიათს ბევრი აქვს საერთო 60-იანი წლების ქართული ე.წ. იგავური კინოს პერსონაჟებთან. თუმცა, მან ეპოქის ცვლილებასთან ერთად მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაციაც განიცადა.

,,ისინიც სწორედ ასეთი ინფანტილური, ,,შერეკილი“ გმირები არიან, რომლების ტირაჟირებაც ათწლეულების განმავლობაში ხდებოდა. მაგრამ ეს პერსონაჟები უფრო რომანტიზებული სახეები იყვნენ. მათი მომხიბვლელობა, ერთგვარი ნონკონფორმიზმი თუ უსახური მასისგან გამორჩეულობა მათ ინფანტილურობაშიც იყო. ლევან კოღუაშვილის ფილმში კი სწორედ ინფანტილიზმია სანდროს უსახურობის პირობა“.[199]

სანდრო მართლაც უტრირებულად უუნაროა გარესამყაროსთან (ქალთან, მეგობართან, უცხო ადამიანებთან) ურთიერთობაში. არ იწვევს მაყურებლის სიმპატიას. სამაგიეროდ, მას უგებს ავტორი, რომელმაც ძალიან კარგად იცის საკუთარი თაობის ტკივილი და განცდები და ზუსტად ესმის, რა არის ამ შინაგანი გარიყულობის მიზეზი.

გარდამავალი, სასტიკი და ქაოტური პერიოდის გმირების სევდიან ამბავს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას მატებს კეთილი ირონია, რომლითაც კოღუაშვილი აღწერს დრამატულ თუ უხერხულ ეპიზოდებს.

,,შემთხვევით პაემნებში“ ძალიან ბუნებრივი და დამაჯერებელია ყოფითი სცენები და ოჯახური სიტუაციები. მნიშვნელოვანია, რომ ეკრანზე ჩანან პერსონაჟები რეგიონიდან და სხვადასხვა სოციალური ჯგუფებიდან თავიანთი პრობლემებით. თუმცა, ფილმის მთავარი ღირსება მაინც ,,დროის გმირის“ შექმნის მცდელობაა.

გაყოფილი ოჯახების, ემიგრირებული ცოლებისა და დედების ტრაგიკული ცხოვრება და მისი შედეგები აღწერა რეჟისორმა ლევან თუთბერიძემ სოციალურ დრამაში ,,მოირა“ (2015).

ფილმი ძმების შესახებ მოგვითხრობს, რომელთა მამა ინვალიდი, ხოლო დედა _ ემიგრანტია. ახალგაზრდები თევზსაჭერი გემით, რომელსაც ბედისწერის ქალღმერთის, `მოირას~ სახელი ჰქვია, ზღვაში გადიან. ზღვის პროდუქტი საარსებოდ არ ჰყოფნით. ფულის შოვნის სარისკო გეგმა კი საბედისწეროდ სრულდება.

[199] ხატიაშვილი თ., Gender Trouble _ დაკვირვებები ბოლო პერიოდის ქართულ კინოზე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 215.

ფატალური ფინალის მოლოდინს გამოსახულება პირველივე წუთებიდან ქმნის. ზღვისპირა ქალაქის პირქუში გარემო და მუქი შუქ-ჩრდილები წინასწარ ატყობინებენ მაყურებელს, რომ ბედნიერი დასასრული არ იქნება. ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი და მშობლების მზრუნველობის ასაკიდან გამოსული მოზარდები საკუთარ დამოუკიდებელ არჩევანს ვერ გააკეთებენ. ეს ფუფუნება არც მათ ქმედუუნარო მამას აქვს. ერთადერთი, ვინც უიმედო სამყაროს ,,კარგი ცხოვრების“ პერსპექტივაზე ცვლის, ქალია და ამ არჩევანს მისი ,,საყვარელი“ მამაკაცები ეწირებიან.

ლევან თუთბერიძემ ოჯახისთვის თავგანწირული ემიგრანტი ქალის სტერეოტიპი დაანგრია და ამასთან, ზუსტად აღწერა ის ფსიქოლოგიური და ყოფითი დრამა, რომელიც გაყოფილ ოჯახებში იქმნება.

სოციალური კინოს გადაღება არ შეიძლება იყოს ავტორის თვითმიზანი. მაგრამ ჩაღრმავება სოციუმის განცდებში, ადამიანების შინაგან სამყაროზე დაკვირვება და მხატვრულ ნაწარმოებში მათი გრძნობების რეპრეზენტაცია ნამდვილად არის ცოცხალი ხელოვნების ნიშანი. ამ გაგებით, სერგეი ეიზენშტეინი კინოს უზუსტეს სეისმოგრაფს უწოდებდა.[200] გულისხმობდა, რომ შემოქმედებამ არა მხოლოდ უნდა ასახოს ცხოვრებისეული გარდაქმნები, არამედ უნდა იწინასწარმეტყველოს მოსალოდნელი ცვლილებები, ამისთვის კი ავტორი მაყურებლის გულის ცემას უნდა გრძნობდეს.

სწორედ ამ ნიშნით, მხატვრული სამყაროსა და ცხოვრებისეული სინამდვილის უკიდურესი დაახლოების წყალობით, სოციალური კინო თანამედროვე მაყურებლისთვის კვლავ აქტუალური რუმინულმა ახალმა ტალღამ გახადა.

რუმინული კინოს მიმართ ინტერესი 2007 წლიდან გაჩნდა, როდესაც კანის კინოფესტივალზე კრისტიან მუნჯიუს ფილმმა ,,ოთხი თვე, სამი კვირა, ორი დღე“ მთავარი ჯილდო, `ოქროს პალის რტო~ მოიპოვა. მსოფლიომ მუნჯიუსთან ერთად მისი თანამემამულე რეჟისორების მთელი თაობა: კრისტი პუიუ, კორნელიუ პორომბუიუ, რადუ მუნტიანა და სხვები აღმოაჩინა. მსოფლიო პრესა სოციალური კინოს რენესანსზე ალაპარაკდა.

[200] Слапиня А., Что наследуем. Превратности и закономерности моды кино, ,,Искусство кино“, # 1, январь, 2007. источник: http://old.kinoart.ru/archive/2007/01/n1-article11 5.03.2019.

ბუნებრივია, რუმინული ფილმები განსხვავებული, ყოველი რეჟისორის ხელწერა კი, ინდივიდუალური იყო. თუმცა, კინოკრიტიკოსების სურვილს, ერთ ჩარჩოში მოექციათ ისინი, მაინც ჰქონდა საფუძველი. მთავარი, რაც ამ მცირებიუჯეტიან კინოსურათებს აერთიანებდა, რეალიზმი და მკვეთრი სოციალური აქცენტები იყო.

`ნიუ-იორკ თაიმსის~ ცნობილი კინომიმომხილველი ენტონი ოლივერ სკოტი, რომელმაც დასავლეთში პირველმა მიაქცია ყურადღება რუმინული ახალი ტალღის ფორმირებას, წერს, რომ ყველაზე მეტად აღტაცებას იწვევს ის, თუ როგორ არის აღდგენილი კინოს უძველესი და უძლიერესი თვისება – ,,რეალობის მყისიერი აღქმის და ფიქსაციის უნარი".[201]

ამ თვალსაზრისით, რუმინული კინო ბრიტანული ,,ახალი ტალღის" ტრადიციის გამგრძელებელია. მე-20 საუკუნის 50-იანი წლების კინოში ლიტერატურიდან და თეატრიდან მოსულმა ,,გაბრაზებულმა ახალგაზრდებმა" კამერის ობიექტივში ყველაზე მწვავე სოციალური და კლასობრივი თემების მოქცევით, საყოველთაოდ აღიარებული ბრენდი – ბრიტანული სოციალური კინო შექმნეს.

მე-20 საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისი ბრიტანულ კინოში მორიგი კრიზისული ეტაპი იყო. ომგამოვლილ ყოფილ იმპერიაში ჰოლივუდის პროდუქციის მუდმივმა დომინაციამ, ტელევიზიის პოპულარობის ზრდამ ადგილობრივი სტუდიების გაკოტრება და კინოთეატრების რიცხვის შემცირება გამოიწვია, რასაც მოგვიანებით უძრაობის ეპოქა (doldrums era) უწოდეს.[202]

,,უძრაობის" ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკოსი და მომავალი `ახალი ტალღის~ გმირი ლინდსეი ანდერსონი კინემატოგრაფიულ თეორიებს ჟურნალების ფურცლებზე აყალიბებდა.

,,არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი კრიტიკოსი, როგორც არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი ხელოვნება", – წერდა ის პროგრამულ სტატიაში Stand up! Stand up!, რომელიც 1956 წლის შემოდგომაზე ცნობილ ჟურნალ ,,Sight and Sound "-ში დაიბეჭდა.[203]

---

[201] Scott A.O., In film, the Romanian new wave has arrived, ,,New York Times Magazine", January 19, 2008. Source: https://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html 18.03.2019.
[202] Holmes S., British TV & Film Culture of the 1950-s, Coming to a TV Near You!, UK., ,,Intellect", 2005, p. 13.
[203] Macnab G., J. Arthur Rank and The British Film Industry, NY., ,,Routledge", 1993, p. 219.

ამ ახალ ხედვაში საკვანძო იყო ხელოვანის დამოკიდებულება სამყაროსადმი. მხატვრული ესთეტიკა, შემოქმედებითი სტილი დამოუკიდებელ ღირებულებას არ წარმოადგენდა.

,,სრულყოფილება არ არის თვითმიზანი. დამოკიდებულება ნიშნავს სტილს. სტილი ნიშნავს დამოკიდებულებას“, _ წერდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები თავიანთ მანიფესტში.[204]

1956 წელს ბრიტანეთის კინოს ინსტიტუტის ბაზაზე გამართულმა პირველმა ჩვენებამ ლინდსეი ანდერსონის, კარელ რეიშის, ტონი რიჩარდსონისა და სხვა თანამოაზრეების მოკლემეტრაჟიანი ფილმები გააერთიანა და ბრიტანული `ახალი ტალღის~ ორიენტირები განსაზღვრა.

ბრიტანულმა სოციალურმა კინომ ეკრანი ე.წ. მუშათა კლასს, საზოგადოების ,,დაბალ ფენას“ დაუთმო, რომელიც ძალას იკრებდა და საკუთარი უფლებებისთვის ბრძოლას იწყებდა. გმირები ქარხნებში მომუშავე და გარეუბნებში მძიმე სოციალურ პირობებში მცხოვრები ადამიანები იყვნენ. თემები: ყოველდღიური, დამთრგუნველი ბრძოლა არსებობისთვის, გადარჩენისთვის, საზოგადოების უმწვავესი კლასობრივი, ეკონომიკური და სოციალური პრობლემები.

ბრიტანულმა სოციალურმა რეალიზმმა კინოს ისტორიაში მყარი ადგილი დაიმკვირდა და ცხოვრება მაიკ ლის, სტივენ ფრირზის და სხვათა ფილმებში გააგრძელა. მათ შორის კინოფესტივალების ფავორიტი მაინც კენ ლოუჩია, როგორც ამბობენ, ადამიანი, რომლის რეპუტაცია ისეთივე უზადოა, როგორიც დედოფლის.[205]

რუმინეთის, ბრიტანეთისა და სხვა ქვეყნების გამოცდილების მსგავსად, ახალი თაობის ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა საკუთარ ნამუშევრებში ასახეს ბოლო სამი ათწლეულის ყველა მნიშვნელოვანი პრობლემა: უმუშევრობა, ემიგრაცია, პატიმრობა, საბანკო სესხი თუ ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული სირთულეები. ისინი არ მორალისტობენ და ეს დამოკიდებულება განსაზღვრავს კინემატოგრაფიულ ენასაც. ნეიტრალური კამერა, თვალი-დამკვირვებელი, ხშირად ამ ხერხს ირჩევენ ავტორები ამბის მოსათხრობად. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა პერსონაჟების მეტყველებას. ეკრანზე

[204] Косенкова К., Путь наверх: генезис британской новой волны, Кино шестидесятых, ,,Синематека“, 2009, 23 октября. источник: http://www.cinematheque.ru/post/141750/print/ 7.03.2019.
[205] Плахов А., Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры, М., ,,Аквилон“, 1999, стр. 68.

ცხოვრებისეული, მარტივი დიალოგის გადატანა ქართული კინოსთვის ერთ-ერთი პრობლემური საკითხია (რასაც ვრცლად ქვემოთ მიმოვიხილავ). თუმცა, ტექსტის გამარტივების, გაცოცხლების მცდელობა ნამდვილად არის.

როგორც არისტოტელე ამბობდა: ,,ენის ღირსებაა – იყოს ცხადი და არა ტლანქი. ყველაზე ცხადი სტილი ისაა, რომელიც შედგება საერთო სარგებლობის სიტყვებისგან, მაგრამ ეს მდაბიო ენაა“.[206]

ქართველი რეჟისორების ბოლო ფილმებში სწორედ ეს ძიება ჩანს _ მცდელობა, აჩვენონ რეალური პრობლემა და ისაუბრონ მაყურებლისთვის გასაგებ ენაზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ახალი თაობის რეჟისორები ჯერ არ არიან საკმარისად ,,გაბრაზებულები“, მათ კინოს ჯერ არავინ უწოდა ,,ქართული საოცრება“,[207] მათი სვლა კრიზისიდან თავისთავადი კინემატოგრაფიული ხელწერის შექმნისა და დიდ ეკრანს მოწყვეტილი მაყურებლისკენ გრძელდება.

[206] არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., ,,პეგა“, 2013, გვ. 87.

[207] ახალ ტალღას რუმინეთის კინემატოგრაფში ,,რუმინული საოცრება“ რუსმა კინომცოდნემ და თეორეტიკოსმა, სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედების სპეციალისტმა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელმძღვანელმა, ნაუმ კლეიმანმა უწოდა.

ახალი ქართული კინოს გასეირნება ,,გაღმა ნაპირისკენ“

,,ამ ამბავს რომ ვწერდი, საბჭოთა კავშირი ახალი დაშლილი იყო. იქ ხმამაღლა ისე ამბობდნენ, რომ ყველანი ძმები ვიყავით, სინამდვილეში კი ყველას ერთმანეთი სძულდა. ეგებ ცოტა უყვარდა კიდეც, მაგრამ მთავარი სიძულვილი და უნდობლობა იყო. ქვეყნები და ადამიანები ერთმანეთს არ იცნობდნენ და მხოლოდ რაღაც წესებით ურთიერთობდნენ. ეს წესები სულ ტყუილი იყო. მერე ადამიანები და ქვეყნები ერთმანეთს დაერივნენ. იმიტომ რომ გაირკვა: ერთმანეთის არაფერი იცოდნენ და ამიტომ სძულდათ. ერთმანეთის სწავლა კი გაჭირდა”.[208]

ეს სიტყვები აკა მორჩილაძემ 2017 წელს, მოთხრობის მეორე გამოცემისადმი მიძღვნილ წინასიტყვაობაში დაწერა. წიგნი პირველად 1992 წელს დაიბეჭდა. ,,ერთმანეთის სწავლა“ დღესაც ჭირს და გრძელდება. ხოლო ,,მოგზაურობა ყარაბაღში“ და მისი ეკრანიზაცია (,,გასეირნება ყარაბაღში“) ის მასალაა, რომელიც ამ მეცადინეობას ოდნავ, მაგრამ მაინც ეხმარება.

ლევან თუთბერიძის ფილმი (2005) კინოწარმოებაში კრიზისული პერიოდის დაძლევის პირველი ნიშანი იყო. პროექტი ორმა დამოუკიდებელმა კომპანიამ (,,აისი“ და ,,რემკა“) განახორციელა, პროდუსერები ლევან კორინთელი და გიორგი ხარაბაძე იყვნენ. სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისთვის დაფინანსების მოპოვება, რთული (კონფლიქტური სიტუაციების ამსახველი) სცენების ოპერატიულ ვადებში გადაღება, მაყურებლის ინტერესი, წარმატება გაქირავებაში (საქართველოში ფილმი ორ კინოდარბაზში აჩვენეს და ერთ თვეში პროექტში ჩადებული თანხის 20-30 პროცენტი ამოიღო [209]), საერთაშორისო კინოფესტივალებში მონაწილეობა, გადამღები ჯგუფის ღირსების ორდენით

[208] მორჩილაძე ა., მოგზაურობა ყარაბაღში, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2017, გვ. 3.
[209] ოჩიაური ლ., რეალობა, თანამედროვე ლიტერატურა, კინო და ფილმწარმოების თანამედროვე ფორმები (ფილმის ,,გასეირნება ყარაბაღში“ მაგალითზე), ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი“, 2007, გვ. 175.

დაჯილდოვება _ ამ და სხვა კრიტერიუმებით, ,,გასეირნება ყარაბაღში“ ახალი ქართული კინოსთვის ძალიან მნიშვნელოვანი კინოსურათია.

თუმცა, მას სხვა დიდი ღირებულებაც აქვს. ფილმმა გახსნა კინემატოგრაფიული სივრცე საქართველოში ეპოქის მთავარ თემებზე რეფლექსიისთვის.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ სიძულვილი და უნდობლობა, რომელიც აკა მორჩილაძემ აღწერა, საფუძვლად დაედო პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ პროცესებს. ხოლო უვიცობა, ძალადობა და სტერეოტიპები _ ადამიანურ ურთიერთობებს. დამუშავებული სცენარით, ერთმანეთის მიყოლებით გაჩაღდა სამხედრო კონფლიქტები კავკასიაში. ძალადობის ამოხეთქვის მაგალითების, ეთნიკური თუ რელიგიური უმცირესობების შევიწროვების, სოციალური, შოვინისტური, მილიტარისტული და რომანტიკული კომპონენტების გათვალისწინებით, მკვლევარები ამ პერიოდს ევროპაში ფაშიზმის აღმოცენების წლებს ადარებენ.[210] ამ საკამათო მოსაზრების მიუხედავად ფაქტია, რომ ათასობით ოჯახის ტრაგედია, უდანაშაულო მსხვერპლი, დევნილობა და გამოუსწორებელი შეცდომები – ის მემკვიდრეობაა, რომელიც დღესაც განსაზღვრავს ჩვენ ცნობიერებას.

,,დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებიდან დისტანცირების შემდეგ გაჩნდა ისეთი ქართული ფილმები, რომლებშიც რეჟისორები ცდილობენ დაინახონ წარსული, თანამედროვე ადამიანის მზერით შეხედონ იმას, რაც იყო, გაერკვნენ მიზეზებსა და შედეგებში, შეაფასონ კონკრეტული დრო და ზოგადად აქციონ ის; შეაღონ კარი, რომელიც მანამდე დაკეტილი იყო, რადგან ვიღაცას არ ეყო ძალა მის გასაღებად, საკუთარ თავში ,,საკუთარი ნამოქმედარისა“ თუ უმოქმედობის დასაძლევად“.[211]

კარი, რომლის გაღების ძალა ბევრს არ ეყო, ფილმის ავტორებმა მთავარი გმირების _ გიოს (ლევან დობორჯგინიძე) და გოგლიკოს (მიხეილ მესხი) ხელით შეაღეს. ახალგაზრდები, შემთხვევითობის წყალობით, ყარაბაღის კონფლიქტის ზონაში მოხვდებიან, ტყვედ ჩავარდებიან და სომხეთ-აზერბაიჯანის სამხედრო დაპირისპირების მთელ სიმწარეს საკუთარ თავზე გამოცდიან. არც საქართველოა უკეთეს მდგომარეობაში. გმირების

[210] ლადარია ე., მაისურაძე გ., ნახუცრიშვილი ლ., ფაშიზმის თეორიები, დოქტრინა და კრიტიკა, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015, გვ. 5.

[211] ოჩიაური ლ., საქართველოს უახლესი ისტორია – წარმატებული ქართული კინოს ,,ხარისხის ნიშანი“, ტრადიცია და ინოვაცია, თბ, ,,კენტავრი“, 2016, გვ. 139.

სამშობლო ძალაუფლებისთვის მებრძოლი დაჯგუფებების არენად გადაქცეულა. სიმშვიდე არ არის არსად, არც გარე და არც შინაგან სამყაროში.

,,გასეირნება ყარაბაღში“ ზუსტად აღწერს ექსტრემალურ პირობებში ადამიანების ურთიერთდამოკიდებულების ბუნებას. რა ედო საფუძვლად ძალადობრივ დაპირისპირებას? რა სპეციფიკური კანონებით ხელმძღვანელობდნენ სოციუმის წევრები? ავტორებმა შექმნეს რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული გარემო, ერთი მხრივ ეპოქის მატერიალური ატრიბუტიკის გამოყენებით, მაგრამ უფრო მეტად დამახასიათებელი პერსონაჟების, მათი ხასიათების და მენტალობის გადმოცემით.

90-იანი წლების კავკასიის აგრესიულ გარემოს სამყაროს რეალურ კოორდინატებთან ერთად სხვა, სიმბოლური განზომილებაც აქვს. ისტორია არის გმირების ერთგვარი მოგზაურობა საკუთარ თავში და ბრძოლა საკუთარ დემონებთან. ახალგაზრდები კონფლიქტის ამ ველზე სწავლობენ წინააღმდეგობების დაძლევას და არჩევანის გაკეთებას. აპროტესტებენ და უჯანყდებიან თავსმოხვეულ წესებს, ისწრაფვიან თავისუფლებისკენ, რომლის რაობის შესახებ ძალიან ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვთ.

სად მიიყვანს მათ ცხოვრების გზა? რა განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდებიან ისინი ერთად და ცალ-ცალკე ამ არასტაბილურ გარემოში? ეს დამოკიდებულია ბედისწერასა ან შემთხვევითობაზე. უფრო ზუსტად, იმ ამოუცნობ კანონზომიერებაზე, რომელიც ქაოტურ სამყაროს განაგებს.

ლევან თუთბერიძის ფილმი, როგორც მთელი თაობის დიდი სათქმელი, იმდენად საინტერესო აღმოჩნდა მაყურებლისთვის, რომ პირველ ნაწილს მოჰყვა ,,გასერინება ყარაბაღში 2, კონფლიქტის ზონა“ (2009) და ტრილოგიის ფინალური ნაწილი, ზაზა ურუშაძის ,,ბოლო გასეირნება“ (2012).

ზაზა ურუშაძე 2013 წელს დაუბრუნდა აფხაზეთის ომის თემას და გადაიღო საერთაშორისო მასშტაბით ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ფილმი ,,მანდარინები“. ქართულ-ესტონური პროექტი საუკეთესო უცხოური ფილმის კატეგორიაში ,,ოსკარის“ და ,,ოქროს გლობუსის“ ნომინანტი იყო. ის წარმატებით გაიყიდა სხვადასხვა ქვეყანაში და სოლიდური მოგებაც მოუტანა შემქმნელებს.

კინოსურათი ძალადობრივ გარემოსა და ომის სისასტიკეს აღწერს. გვიამბობს გმირების ვაჟკაცობასა და თავგანწირვაზე კონფლიქტის ორივე მხარეს. ომის მითოლოგიას თან ახლავს ბევრი სტერეოტიპი და ფილმის დრამატურგიაც ზუსტად ეწერება ჟანრის კანონებში. დაპირისპირებული ქართველი და ჩეჩენი ახალგაზრდები მალე ამოიცნობენ ერთმანეთში ღირსეულ მეტოქეს და მათი მეგობრობაც სამაგალითო გახდება.

,,მანდარინებს“ ძალიან მკაფიო პაციფისტური გზავნილი აქვს. ომის უაზრობა, უდანაშაულო მსხვერპლი და სასოწარკვეთა თვალნათლივ იხატება ეკრანზე. ამასთან, გამანადგურებელ ძალას ყოველთვის უპირისპირდება სიკეთე. შეიძლება არა აქტიური ფორმით, მაგრამ მისი გამარჯვება გარდაუვალია. სამხედრო ჯიპები ჩაივლიან, მიწყდება სროლის ხმაც და სამყარო ცხოვრების ჩვეულ რიტმს დაუბრუნდება. თუმცა, დარჩება დაკარგული ადამიანების მონატრების ტკივილი და უქმად გახარჯული დროის სევდა.

,,ფილმი მოჩვენებების შესახებ, მოჩვენებების გარეშე“[212] _ ასე ახასიათებს კინომიმომხილველი სტეფან დალტონი რუსუდან გლურჯიძის სადებიუტო სრულმეტრაჟიან ფილმს ,,სხვისი სახლი“. ერთი შეხედვით, კინოსურათში მოქმედება მართლაც რეალობის მიღმა, სხვა სამყაროში ვითარდება. ეს ომგამოვლილი აფხაზეთი და მისი დაცლილი სოფელია. ყველაფერი ცოცხალი და ლაღი წარსულშია. მიტოვებულ სახლებში, რომლებიც არასოდეს გახდებიან მშობლიურნი, უცხო ადამიანები აგრძელებენ ცხოვრებას.

რუსუდან გლურჯიძის ფილმი არის მცდელობა ომის ტრაგედია, უფრო ზუსტად, მისი შედეგები დაგვანახოს მეორე მხრიდან, ყოფილი მოწინააღმდეგის თვალით. აჩვენოს, თუ რამდენად უაზროა ადამიანების მტრულ ბანაკებად დაყოფა, რადგან სისასტიკის წინაშე ყველას ერთი განცდა აქვს, ყველგან არიან დედები, ცოლები, შვილები და მეგობრები, ხოლო ყველა ომის შედეგი მოუშუშებელი ჭრილობები, დაღუპულთა გლოვა და უსაზღვრო სევდაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ,,სხვის სახლში“ მოჩვენებები ჰორორის ჟანრის ფილმებიდან ნამდვილად არ ჩანან, გაუცხოებული, განცდილით დათრგუნული პერსონაჟები თავად ემსგავსებიან სასიცოცხლო ენერგიისგან დაცლილ არსებებს, იმ სამყაროს ნანგრევებში, რომელიც, ადამიანის უგუნურების წყალობით, სამუდამოდ განადგურდა.

[212] Dalton S., House of Others: Film Review, The Hollywood Reporter, 2016, 3 september. Source: https://www.hollywoodreporter.com/review/georgian-oscar-contender-house-others-925635 27.03.2019.

ხანგრძლივი და ჯიუტი დუმილის დარღვევის შემდეგ ქვეყნის უახლესი ტრაგიკული ისტორია ქართული კინოს მთავარი თემა გახდა. რეჟისორები სხვადასხვა ხედვითა და განცდით შეეჭიდნენ აფხაზეთის ომის მხატვრული გააზრების ამოცანას, გამოკვეთეს კონფლიქტის განსხვავებული ასპექტები: ნაწილმა აღწერა მეომრების სიმამაცე და თავგანწირვა, ნაწილმა დაპირისპირების უაზრობაზე და მსხვერპლთან დაკავშირებულ განცდებზე გააკეთა აქცენტი.

განსხვავებული ფორმითა და რაკურსით ომზე გვიამბობენ: ალეკო ცაბაძის ,,რუსული სამკუთხედი“ (2007), ვანო ბურდულის ,,კონფლიქტის ზონა“ (2009), გიორგი სიხარულიძის ,,ბამბაზიის სამოთხე“ (2010), ლევან ანჯაფარიძის ,,მტერი ჩემი, ძმა ჩემი“ (2016), ზაზა კოლელიშვილის ,,ომი და ქორწილი“ (2010) და სხვა ფილმები. თუმცა, ყველაზე საფუძვლიანად ამ თემას ხელი მოკიდა გიორგი ოვაშვილმა და გადაიღო ტრილოგია საქართველოს უახლეს წარსულზე.

პირველ ფილმში ,,გაღმა ნაპირი“ (2009) გიორგი ოვაშვილმა მოზარდის თვალით აღწერა სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემების, საფრთხეებისა და რისკების, ურთიერთობებისა და დამოკიდებულებების მთელი სპექტრი.

,,გაღმა ნაპირი“ მოგზაურობაა, ერთგვარი Road Movie, აფხაზეთში მამის საძებრად წასული 12 წლის თედოს თავგადასავალი. გარემო, რომელშიც ბიჭს უწევს მოგზაურობა სავსეა აგრესიით, ძალადობით, მაგრამ ასევე არის იმედი და რწმენა, რომლითაც ბავშვი ოცნებისკენ მიდის. გმირის გზა რეჟისორს საშუალებას აძლევს აღწეროს რეალობა განსხვავებული სიტუაციებისა და სახასიათო, მრავალფეროვანი პერსონაჟების მეშვეობით.

თედოს მიზანი მამის პოვნაა. ამისთვის მან ხიდი უნდა გადალახოს, რათა ორი, დროსა და სივრცეში, განცალკევებული სამყარო ერთმანეთთან კვლავ დააკავშიროს. ეს, ერთი მხრივ, რეალური და ამავე დროს, სიმბოლური დატვირთვის მოცემულობაა, ხოლო გაწყვეტილი კავშირის აღდგენა, სანუკვარი ოცნების ახდენა, რაც ობიექტურად სასწაულის ტოლფასია, მხოლოდ ისეთი ნათელი ბუნების არსებას თუ შეუძლია, როგორიც თედოა.

,,გაღმა ნაპირში“ გიორგი ოვაშვილმა მოახერხა გაქცეოდა ყალბ პათეტიკას, არ ელაპარაკა ლოზუნგების ენით და გადმოეცა ადამიანური ისტორია, რომელიც თანაბრად არის შეზავებული ერთი მოზარდის, ერთი ოჯახისა და მთელი ქვეყნის ამბავი. რეჟისორმა

გულწრფელი ემოციებით სპეკულირების ზღვარზე გაიარა. მისი ხედვა არც ვულგარულია და არც ინფანტილური. ის დამაჯერებლია. ზღაპრული თავგადასავლის ნამდვილობამ აქცია ეს კინოსურათი აფხაზეთის ომის, დევნილობის, განშორებისა და იმედის თემაზე შექმნილ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად ახალ ქართულ კინოში.

გაცილებით ღრმა, მრავალშრიანი და მხატვრული თვალსაზრისით საინტერესოა რეჟისორის მეორე ფილმი ,,სიმინდის კუნძული“ (2015). მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება კონფლიქტის ზონაში ვითარდება და ფილმში პერიოდულად ჩნდებიან სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი იარაღიანი ადამიანები, ომის თემა მეორეხარისხოვანია. მთავარი სათქმელი სიცოცხლის ციკლურობასა და ამავე დროს, მარადიულობაზე დაფიქრებაა.

ფილმის სიუჟეტის გადმოცემა ორ წინადადებაშია შესაძლებელი: კუნძულზე, რომელიც ადიდებულ წყალს მოყოლილი მიწით იქმნება, გლეხი შვილიშვილთან ერთად ფიცრულ სახლს აშენებს, მიწას ამუშავებს და სიმინდის მოსავალი მოჰყავს. თუმცა, მის აღებას ვერ ასწრებს, რადგან სეზონური სტიქიის გამო კუნძულს კვლავ წყალი ფარავს.

,,ამ ფილმში ყველაფერი (კუნძული, ქოხი, გმირები) ბუნებასთანაა დაკავშირებული. ბუნების ძირითადი იმიჯია წყალი, რომელმაც შექმნა კუნძული, ხელი შეუწყო იქ დაბინადრებას, მოსავლის მოყვანას... ბუნება ბატონობს როგორც თემატურად, ასევე დრამატურგიულად და ფსიქოლოგიურად. ყოვლისმომსწრე და გამზიარებელია“.[213]

ბუნების გარსში გახვეული ამბავი, ღრმა ფსიქოლოგიური დატვირთვითა და კანონზომიერი გადაწყვეტით, მითოლოგიურია. ადამიანის შრომა, განცდები და ფიქრები ამ სამყაროში უმნიშვნელო და წარმავალი მოვლენებია. ბუნების ძალები ადგენენ წესებს, ხშირად, დაუნდობელს, ხოლო კაცის ხვედრი მათი მორჩილება და სიცოცხლის გადარჩენისთვის მუდმივი ბრძოლაა. სწორედ ამგვარ წესრიგზე წერს ზურაბ კიკნაძე: ,,წელიწადის ყოველ დროს თავისი ნიშანი აქვს, წელიწადის წრებრუნვაში თავისი საკუთარი სახელით არის ჩაწერილი. ბუნება იძლევა ნიშანს და ყანა იხვნება, მთესველი მიუყვება ხნულს და თესავს მარცვალს. როცა ყანა ოქროსფრად ათავთავდება და თავს დახრის, მომკალი გადის ნამგლით

[213] ერისთავი ე., გიორგი ოვაშვილის ,,სიმინდის კუნძული“, XX საუკუნის ხელოვნება, ტრადიცია და ინოვაცია, თბ., ,,კენტავრი“, 2016, გვ. 127.

ხელში – ეს მკათათვეა. როცა ყურძენში მზის თვალი ჩადგება, ღვინობისთვეა, რადგან ყურძნის ფერისცვალება ღვინოშია“.[214]

ამ წრებრუნვას მიუყვებიან ,,სიმინდის კუნძულის“ მთავარი გმირები, მაგრამ ბუნება მათ სასტიკ სახეს უჩვენებს და სტიქიით დაატყდება თავს. აქ ადამიანის წინააღმდეგობა განწირულია. წყალი მათი დაუღალავი შრომის შედეგს სწრაფად ანადგურებს. ამასთან, ისევ სტიქია უზრუნველყოფს კუნძულის ხელახლა შექმნას და ცხადია, რომ მასზე აუცილებლად დასახლდებიან სხვა ადამიანები. ისტორია განმეორდება და სწორედ ამ ნიშნით გიორგი ოვაშვილის სამყარო ენათესავება არქაული საზოგადოების მახასიათებლებს, მის არქეტიპებს და განმეორებადობას.

რუმინელი სწავლული და მწერალი მირჩე ელიადე წერდა, რომ: ,,პრიმიტიული~, არქაული საზოგადოების ადამიანის ცნობიერ ქმედებაში არაფერია, რაც მის არსებობამდე ვინმე სხვას, ან იმ სხვას, არ განუცდია, რომელიც ადამიანი არ იყო. ის, რასაც ადამიანი ახლა აკეთებს, მანამდეც გაკეთებულა. მისი სიცოცხლე იმ ქმედებების მუდმივი განმეორებების უწყვეტი ჯაჭვია, რომელსაც მანამდე სხვები სჩადიოდნენ~.[215]

როგორც დიდი ფრანგი რეჟისორი ფრანსუა ტრიუფო წერდა: ,,ჩვენი საუკეთესო ფილმი ალბათ ის არის, რომლითაც ნებით თუ უნებლიეთ, მოვახერხებთ გამოვხატოთ ჩვენი იდეები ცხოვრებაზე და ჩვენი იდეები კინოზე – ერთდროულად~.[216]

,,სიმინდის კუნძული“ გამორჩეული ფილმია ახალ ქართულ კინოში, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. მისი ყოველი კადრი კინოსურათის მთლიანი აუდიოვიზუალური კონცეფციის ნაწილია. იგრძნობა, რომ ავტორს გააზრებული აქვს ყველა დეტალი და არ იღებს შემთხვევით გადაწყვეტილებებს.

გიორგი ოვაშვილმა კუნძულის და წყლის სამყარო მაღალი ესთეტიზმით შექმნა. ფილმი ნელი კინოს ნიმუშია. მინიმალური ტექსტითა და მძაფრი დინამიკის გარეშე. სიუჟეტისა და გრძნობების გადმოცემა წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით ხდება: მოქმედებით, კამერის

[214] კიკნაძე ზ., შობიდან შობამდე, თბ., ,,კავკასიური სახლი“, 2018, გვ. 7.
[215] ელიადე მ., მარადიული დაბრუნების მითი, თბ., ,,ალეფი~, 2017, გვ. 22.
[216] ტრიუფო ფ., რაც თვალს სიამოვნებს, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2016, გვ. 295.

მოძრაობით, განათებითა და პლასტიკური მონტაჟით, რაც იშვიათობაა თანამედროვე ქართულ კინოში.

საინტერესოა გამოსახულების პალიტრა. ფერთა გამა ფილმის დრამატურგიის თანმიმდევრულია. ტონალობა იცვლება კადრის ემოციური დატვირთვისა და სიუჟეტის განვითარების მიხედვით.

როგორც უკვე ვთქვი, ფილმში მხოლოდ რამდენიმე დიალოგია, ისიც, მწირი პრაქტიკული ინფორმაციის მატარებელი, სამაგიეროდ, მდიდარი და მრავალფეროვანია ხმოვანი რიგი. ხმაური არ უკავშირდება მხოლოდ ბუნებასა და სტიქიურ მოვლენებს, ის მნიშვნელოვანია გმირის ყოველდღიური საქმიანობის აღწერისას, იქნება ეს სახლში შრომა თუ სამიწათმოქმედო სამუშაოები.

ფილმის მუსიკის ავტორი კომპოზიტორი სოსო ბარდანაშვილია. მისი რამდენიმე მელოდია ორგანულად ერწყმის ვიზუალურ გამოსახულებას, გოგონასთან დაკავშირებულ, დრამატულ და ყოფით ეპიზოდებში.

გიორგი ოვაშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას ყოველთვის ჰქონდა ჩამოყალიბებული მოქალაქეობრივი პოზიცია და არასოდეს ერიდებოდა საჯარო საუბარს ამა თუ იმ მნიშვნელოვან პოლიტიკურ თუ საზოგადოებრივ მოვლენებზე. ამ გამბედაობის წყალობით, მან ტრილოგია დაასრულა ფილმით ,,ხიბულა“ (2017), რომელიც საქართველოს პირველ პრეზიდენტ ზვიად გამსახურდიას გარდაცვალებას აღწერს.

პრეზიდენტ გამსახურდიას ფიგურის მიმართ დამოკიდებულება საქართველოში იმდენად წინააღმდეგობრივია, რომ, თავისთავად, მასზე ფილმის გადაღების გადაწყვეტილება დიდ სიმამაცეს მოითხოვდა.

,,საზოგადოებრივი მეცნიერების ერთ-ერთი ფუძემდებლის, მაქს ვებერის მიერ აღწერილი ,,ქარიზმატული ლიდერი“, რომელიც XX საუკუნის ,,ბელადების“ დასახასიათებლად იხმარება ხოლმე... საკმარისი არ იქნებოდა გამსახურდიასა და მის სახელთან დაკავშირებული მოვლენების ასახსნელად“.[217]

[217] მაისურაძე გ., მართლმადიდებლური ეთიკა და არათავისუფლების სული, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013, გვ. 23.

შესაბამისად, წინასწარ ცხადი იყო, რომ ფილმი ყველას ვერ მოეწონებოდა. ოვაშვილმა, როგორც ჩანს, რისკების დაზღვევის ტაქტიკა შეიმუშავა, რამაც კინოსურათის მხატვრული მხარე დააზარალა.

პრეზიდენტის როლს ირანელი მსახიობი ჰოსეინ მაჰჯუბი ასრულებს. მას ქართულად სხვა მსახიობი ახმოვანებს. მაყურებელმა ეს იცის და ხედავს კიდეც.

მოქმედება სამეგრელოს სოფლებში ვითარდება. სახელმწიფოს დევნილი მეთაური, თანმხლებ პირებთან ერთად, მდევარს გაურბის. ულამაზესი, იდუმალი პეიზაჟები ერთმანეთს ცვლიან, სანამ სოფელ ხიბულაში ლიდერის აღსასრულის დრო არ დადგება.[218]

გიორგი ოვაშვილმა შექმნა დევნილი ხელისუფალის ზოგადი პორტრეტი. რას განიცდის? რაზე ფიქრობს ადამიანი, რომელიც ქვეყნის ლიდერი, ათასების თაყვანისცემის ობიექტი იყო? განსაცდელის, ღალატის, სიკვდილის მუქარის შემდეგ აქვს თუ არა მას ღირებულებების რწმენა, ადამიანების, მათ შორის, საკუთარი გარემოცვის ნდობა და მომავლის იმედი? ამ განცდებით მოცული ტრაგიკული გმირი უკანასკნელ გზას გადის პოეტურ მთიან მხარეში. ულამაზესი გარემო ,,პარციფალში“ მოხსენიებული მითური სამყაროს მსგავსია, რომელზეც ზვიად გამსახურდია ცნობილი ლექციების დროს საუბრობდა:

,,აი, ამ კავკასიის მთიანეთზე, ამ ტაურონიტზე, ამ ზღაპრულ ქვეყანაზე, სადაც მეფობს მეფე-ხუცესი იოანე, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი ამბობს, რომ ეს არის სათავე ყოველივესი – მისტერიალური სიბრძნისა და მისტერიალური კულტურისა“.[219]

მისტიკური სიბრძნის მატარებელი ბუნება არ ახდენს განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას დევნილი მეთაურის გარემოცვაზე. და როდესაც მთავარ გმირს გაქცევის ძალაც აღარ აქვს, მას დაცვა აჩქარებს და, რაც მთავარია, ჯიუტად უწოდებს ბატონ პრეზიდენტს, გვარის გარეშე.

მაყურებლის მთავარი იმედგაცრუება ზვიად გამსახურდიასა და მასთან ერთად ქართველი ხალხის ძალიან კონკრეტული დრამატული ისტორიის განზოგადებამ გამოიწვია. თუ,

---

[218] გიორგი ოვაშვილი არ გვაძლევს პასუხს კითხვაზე _ მოკლეს თუ თავი მოიკლა ზვიად გამსახურდიამ, რადგან, როგორც ამბობს, გარდაცვალების ზუსტი გარემოებები, არაერთი გამოძიების მიუხედავად, ჯერ სახელმწიფოსაც არ აქვს ოფიციალურად დადგენილი.

[219] გამსახურდია ზ., საქართველოს სულიერი მისსია, თბ., ,,საქართველოს მაცნე“, 2007, გვ. 19

კონკრეტიკის შემთხვევაში, რეჟისორით უკმაყოფილო საზოგადოების რომელიმე ჯგუფი აღმოჩნდებოდა, ახლა გული დაწყდა ყველას. თუმცა, ცოტა იყო საბაბი მძაფრი კრიტიკისთვის, რის მიღწევასაც, სავარაუდოდ, ცდილობდა ავტორი ამ კომპრომისის მეშვეობით.

,,კინემატოგრაფიული გამოსახულებით ერთგვარმა ტკბობამ (ან თვითტკბობამ) ხელი შეუშალა თხრობას და მაყურებლის ჩართვას მოქმედებაში; ზედაპირული, მე ვიტყოდი, ,,დეკორატიული" დატოვა არა მარტო გარემო, არამედ პერსონაჟებიც... ,,ხიბულა" მაყურებლის ინტერესს არ აკმაყოფილებს. თანაც, არ აკმაყოფილებს პრინციპულად, ჯიუტად, იმ აზრით, რომ ამბავი, რომელსაც გვიამბობს ავტორი, შეიძლება მოხდეს ყველგან და ყოველთვის _ საფრანგეთში, რუსეთში, ირანში, საქართველოში".[220]

რეჟისორის არჩევანის გამო ,,ხიბულას" მაყურებელი ვერ იღებს პასუხებს მთავარ კითხვებზე: რა პიროვნება იყო ზვიად გამსახურდია? რატომ დაუპირისპირდნენ მას პოლიტიკური ოპონენტები? ვინ რა როლი შეასრულა მისი დამხობის საქმეში? და სხვა საკითხები, რომლებიც დღესაც აქტუალურია საზოგადოებისთვის. მათზე მსჯელობის გარეშეც შეუძლებელია ზვიად გამსახურდიას ფიგურისა და მასთან დაკავშირებული მოვლენების განხილვა ან შესაძლებელია, თუ ნაწარმოები მხოლოდ უცხოელი მაყურებლისთვის არის განკუთვნილი.

თანამედროვე ქართულ კინოში გამორჩეული ადგილი დაიკავა რეზო ესაძის ფილმმა ,,თვე, როგორც ერთი დღე". უფროსი თაობის რეჟისორმა გადაიღო ფორმის თვალსაზრისით ძალიან საინტერესო, ნოვატორული, შეიძლება ითქვას, ექსპერიმენტული კინო, ხოლო იდეურად, მოგვაწოდა საქართველოს უახლესი ისტორიის ძალიან ღრმა ანალიზი.

რეზო ესაძემ ერთ ფილმში მოახერხა არა თუ დღის ან თვის, არამედ მთელი კრიზისული ეპოქის ანატომიის აღწერა. მან გამოკვეთა პოსტსაბჭოთა ადამიანისა და საზოგადოების მთავარი მახასიათებლები და განაზოგადა ისინი უნივერსალურ სიმაღლემდე.

[220] გვახარია გ., ,,პრეზიდენტი" თუ ,,პრეზიდენტი გამსახურდია?", რადიო თავისუფლება, 2017, 8 დეკემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/prezidenti-tu-prezidenti-gamsakhurdia/28905781.html 16.03.2019.

ფილმში დრო და სივრცე არ არის დაკონკრეტებული. არც წელი ვიცით და არც ქალაქის სახელი. მოქმედება სამეცნიერო დაწესებულებაში, ,,დედამიწისმცოდნეობის ინსტიტუტში“ იწყება, სადაც მეცნიერები და უვიცი ჯარისკაცები ხვდებიან ერთმანეთს. გარეთ ომია. სამხედროებს მომგებიანი პოზიციის დაკავება ინსტიტუტის შენობიდან სურთ. იწყება მეცნიერებისა და ჯარისკაცების, მარადიული დავა სამყაროს მოწყობის შესახებ და ამ პირველივე სცენაში რეჟისორი არღვევს თხრობის სტრუქტურას. ერთი სცენა, ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა რაკურსითა და სხვადასხვა ინტონაციით წარმოთქმული რამდენჯერმე მეორდება. აქვთ თუ არა რაიმე აზრი ამ ხშირად გამეორებულ ფრაზებს? რამდენჯერ წარმოთქმულა ეს აზრები კაცობრიობის არსებობის ისტორიაში? და რას უმტკიცებენ ერთმანეთს მეცნიერები და ჯარისკაცები?

იდეის ტექსტის სახით გადმოცემის თაობაზე მერაბ მამარდაშვილი ამბობდა, რომ სინამდვილეში, ლოგიკა აქვს ტექსტს და არა აზრს, ,,როდესაც მიყვები ტექსტის ლოგიკას, მის ხასიათს, მხოლოდ მაშინ აცნობიერებ პირველად და სრულად ნათქვამის აზრს და იგებ, რას გულისხმობდა ნაფიქრი“.[221]

გააზრებული იდეისგან განსხვავებით, ესაძის გმირების ტექსტის გამეორება არ იწვევს მისი არსის ახსნას. პირიქით, მონოტონურ ბრუნვაში სიტყვები და მასთან ერთად მთელი კამათი აზრს კარგავს. საუბრის მონაწილეები უბრალოდ წრეზე დადიან.

ფილმის მთავარი გმირი მეცნიერი მარლენია. სწორედ მასთან ერთად მოგზაურობს მაყურებელი და ათვალიერებს აპოკალიპტურ სამყაროს: დანგრეულ ქალაქს, შიმშილს, შიშს და გაუცხოებას. მარლენის იდეალიზმი და მომავლის რწმენა უკვე წარსულშია. ის ობიექტურად აფასებს რეალობას, ხედავს, რა ხდება სამყაროში და რა პერსპექტივა აქვს ამ სოციუმს. თუმცა, გარკვეულ ეტაპამდე დამკვირვებლის როლს ირგებს და არაფერში ერევა.

კინოსურათის საკვანძო სცენაა პურის რიგი. 90-იანების ყველაზე მკაფიო სიმბოლო რეზო ესაძის ფილმშიც საზოგადოებაზე დაკვირვების, მისი გაშიშვლების მთავარი ადგილი და საშუალებაა.

[221] Мамардашвили М., Лекции по античной философии, СП., ,, Азбука“, 2012, стр. 9.

,,ბრბოა ყოველი საზოგადოება, თუ იგი ცხოვრობს სხვისი განკარგულების თანახმად და არა საკუთარი პატიოსნების შესაბამისად. თუ იგი ბრმად ემორჩილება სხვის განკარგულებას და არ ძალუძს თავად განსაჯოს _ რა არის სწორი და მართალი და რა _ არა. თუ მოქმედებს შიშით და გონებასიჩლუნგით დათრგუნვილი და არა საღი აზრით“.[222]

80-იანი წლების დასაწყისში ნათქვამი სიტყვები ზუსტად ერგება ათი წლის შემდეგ განვითარებულ მოვლენებს და კონკრეტულად, ესაძის ფილმის პურის რიგს. სიცოცხლის წყაროს მოლოდინშია ხალხის ნაკრები. ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავებული და რეალისტური ტიპაჟები: კომუნიზმის აპოლოგეტი, ეროვნულობის მომხრე, ყველაფრისადმი სკეპტიკურად განწყობილნი და ყოველგვარი იდეის გარეშე, მხოლოდ პურის მომლოდინე ადამიანები. მაყურებელი ხედავს რეალისტური გმირების სრულ სპექტრს და მათ თანაარსებობას. უფრო ზუსტად კი, ამის შეუძლებლობას.

უმბერტო ეკო ერთ-ერთ ნაშრომში აღწერს მჭვრეტელობით თეორიას ჭეშმარიტების შესახებ, რომლის მიხედვით: ,,ჩვენი ცნობიერება ჰგავს სარკეს, რომელიც თუ დაზიანებული, დეფორმირებული ან დაბინდული არ არის, ყველაფერს ზუსტად ისე უნდა აირეკლავდეს, როგორც არის“.[223]

ფილმის გმირების ცნობიერება სწორედ დაზიანებული, დეფორმირებული და დაბინდულია. ამ ადამიანებს უბრალოდ არ შეუძლიათ არა თუ ჭეშმარიტების, არამედ რეალობის ადეკვატური აღქმა.

რეზო ესაძის კინოსურათის მთელი მომხიბვლელობა ისაა, რომ მონუმენტური ტილოს შექმნასთან ერთად რეჟისორი ახერხებს გვერდი აუაროს პათეტიკას, სიყალბეს, რისი რისკიც ბუნებრივად ჩნდება, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოებს ასეთი მასშტაბური ამოცანა აქვს. ამას ესაძე სრულიად არაორდინალური მხატვრული ხერხების გამოყენებით აღწევს. მაგალითად, პურის რიგის ვრცელი ეპიზოდის პარალელურად მაყურებელი ხედავს ამ სცენის რეპეტიციას, ესმის რეჟისორის ხმა და მითითებები, რომლებსაც მსახიობებს აძლევს. ამას კი ნამდვილი ცივი შხაპის ეფექტი აქვს.

[222] ბაქრაძე ა., თხზულებანი, მწერლობის მოთვინიერება, თბ., ,,ნეკერი“, ,,ლომისი“, 2004, გვ. 147.
[223] ეკო უ., მტრის ხატის შექმნა, თბ., ,,დიოგენე“, 2015, გვ. 50.

მარლენის მოთმინებას საზღვარი აქვს, მისი უმოქმედობა უკვე შეუძლებელია და ის ილაშქრებს უსამართლობის წინააღმდეგ. დაქუცმაცებული, ერთმანეთთან დაპირისპირებული ბრბოსთვის ეს გაერთიანების ნიშანია. ძალადობა ყველას თანაბრად სიამოვნებს და მსხვერპლად მეცნიერს ირჩევენ და ფიზიკურად უსწორდებიან.

კარლ გუსტავ იუნგმა არაცნობიერის კონცეპტის ახალი განსაზღვრება შექმნა. ის ამტკიცებდა, რომ ,,არსებობს ინდივიდუალური (ანუ პიროვნული) არაცნობიერი და კოლექტიური არაცნობიერი, რომელიც კაცობრიობის საერთო არქეტიპების ადგილია“.[224]

იუნგი არ ეთანხმებოდა ადამიანის ფსიქიკის თავისებურებებზე, მხოლოდ პიროვნული ფაქტორებიდან გამომდინარე მსჯელობას. ის მიიჩნევდა, რომ ინდივიდის ,,მე“ დომინანტია ყოველდღიურ საქმიანობასა და ურთიერთობებში.

,,მაგრამ საკმარისია სულ მცირე დარღვევა, მეტ-ნაკლებად გაუთვალისწინებელი, უცნაური შემთხვევა და ინსტინქტური ძალებიც მაშინვე იჩენენ თავს, ძალები, რომლებიც სრულიად მოულოდნელად, ახლებურად და უჩვეულოდაც კი ვლინდებიან.

პიროვნული მოტივებით ასეთ შემთხვევებს უკვე ვეღარ ავხსნით, რადგან ეს უფრო პრიმიტიული მოვლენებია და მზის დაბნელებით გამოწვეულ პანიკას ჰგავს. ბოლშევიკური იდეების ჯოჯოხეთური ამონთხევა მხოლოდ პიროვნული მამის კომპლექსით ვეღარ აიხსნება. ხასიათის ცვლილება, რომელიც კოლექტიური ძალების თავდასხმას მოჰყვება, გამაოგნებელია. თვინიერი და გონიერი არსება შეიძლება მანიაკად ან ველურ ცხოველად გადაიქცეს“.[225]

სწორედ ასეთი კოლექტიური ინსტინქტების კარნახით უსწორდებიან მარლენს პურის რიგში. თუმცა, მეცნიერი შურსძიებაზე უარს იტყვის. სამეცნიერო ინსტიტუტს კი, საბოლოოდ მაინც სამხედროები დაიკავებენ. იარაღიანი ადამიანები კიდევ უფრო დიდი ენთუზიაზმით იწყებენ სამშობლოს ,,გადარჩენისთვის“ ბრძოლას. მათი ენერგიულობა როლან ბარტის ,,უსაგნო ჰეროიზმს“ ემსგავსება.

---

[224] ვანიე ა., ფსიქოანალიზის შესავალი, თბ., ,,დიოგენე“, 2017, გვ. 68.

[225] იუნგი კ. გ., ფსიქოლოგია და რელიგია, პასუხი იობს, თბ., ,,დიოგენე“, 2013, გვ. 24.

,,როდესაც საზოგადოება უმიზეზოდ იწყებს საკუთარი სიქველის ფორმების შემუშავებას, ეს მეტყველებს მის მძიმე მდგომარეობაზე“[226] – წერდა ბარტი.

ფილმის რეჟისორი უკვე თავადაც ჩნდება კადრში. ის პერიოდულად ენაცვლება მარლენს და ისმენს მეცნიერის დედის მონოლოგს, რომელსაც, თავის მხრივ, მთავარი გმირის მეგობარი ქალის სახე აქვს, წარმოსახვით სამყაროში ცხოვრობს და რეალობის მიღებაზე უარი აქვს ნათქვამი. თუმცა, მაინც ხედავს, რომ მისი მარლენი არ არის გმირი და სვამს კითხვას _ რა დაგემართა, მარლენ?

ეს კითხვა განადგურებულ სამყაროში ყველას და ყველაფერს თანაბრად ეხება. ამ კითხვას სვამს ფილმის ავტორი და პასუხს პირველ რიგში საკუთარი თავისგან ელის. მთელი კინოსურათის მისიაც სწორი ამ პასუხის პოვნა, რეალობის ადეკვატური განმარტების მოძებნაა. როგორც რეჟისორი წერს: ,,სინამდვილის შემეცნებას ჩვენ ვახერხებთ არა უშუალოდ სინამდვილისგან, რომელიც უწყვეტ ცვალებადობაშია და როგორც უკვე არაერთხელ ვთქვი, მის დაფიქსირებას ვერ ვახერხებთ, არამედ სინამდვილის შესწავლას ჩვენ ჩვენივე თავიდან ვიწყებთ“ .[227]

,,თვე, როგორც ერთი დღე“ არის რეზო ესაძის შინაგანი მონოლოგი, სამყაროს გააზრების მცდელობა. კინომცოდნე ლელა ოჩიაური ფილმის შესახებ ამბობს:

,,რეზო ესაძის მონუმენტური ტილო საქართველოს ისტორიის, თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს, მასში მიმდინარე პროცესების, წინააღმდეგობების, საკუთარი თავის დაკარგვისა და ძიების, პიროვნებისა და საზოგადოების რთული ურთიერთობის შესახებ. შინაგანი მდგომარეობის უჩვეულოდ მატერიალიზებული, ოსტატური გამოხატულება. მალერის მე-5 სიმფონიასავით მრავალშრიანი და ღრმა“.[228]

ესაძის კინოსურათზე არანაკლებ საინტერესოა ზაზა ხალვაშის ,,ნამე“. თავად რეჟისორი ფილმის შესახებ საუბარს ერთი დილის მოგონებით იწყებს:

,,სოფელში, დილით, ძალიან ადრე გამოვედი აივანზე, საიდანაც აჭარის დიდი ხეობა იშლება, ტყის სიღრმეში ფიჭვის ტოტიდან თოვლი ჩამოვარდა. ირგვლივ ისეთი საოცარი

[226] ბარტი რ., მითოლოგიები, თბ., ,,აგორა“, 2011, გვ. 60.
[227] ესაძე რ., ბიალონი – კინორეჟისურის შესახებ, თბ., ,,კენტავრი“, 2012, გვ. 200.
[228] ოჩიაური ლ., ცხოვრება ორი სამყაროს გასაყართან, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017, გვ. 81.

სიჩუმე იდგა, რომ ეს ხმა ჩემამდე მოვიდა. მივხვდი, რომ ასეთი სიჩუმის კინოს შექმნა მსურდა“.[229]

ავტორის სიტყვები ზუსტია. მან მართლაც შექმნა ჩუმი კინოპოემა და ამ სიჩუმით გადმოსცა ღრმა აზრი სამყაროს შეუქცევადი ტრანსფორმაციის შესახებ. მოქმედება მთიან აჭარაში ვითარდება. მამა წარმართული ტრადიციების ერთგული სახალხო მკურნალია. მისი სამი ვაჟი _ სახლიდან ნაადრევად წასული, მართლმადიდებელი მღვდელი, მუსლიმი ხოჯა და ათეისტი მასწავლებელი არიან, ხოლო ოჯახის მისტიკური სიბრძნის მემკვიდრე ქალიშვილი ნამეა. მოლოდინის მიუხედავად, განსხვავებული მსოფლმხედველობის გმირებს შორის კონფლიქტი არ ხდება. მხოლოდ მამის ერთგული და მორჩილი გოგონა ახალგაზრდა კაცის შეყვარების შემდეგ გადაწყვეტს, რომ ცხოვრების გზა უნდა შეცვალოს. ნამე იმ თევზს ათავისუფლებს, რომლის მეშვეობითაც მკურნალობის წარმართული რიტუალი სრულდება და თავადაც თავისუფლდება.

ამბავი, რომელსაც ბევრი აქვს საერთო სასწაულმოქმედ ქალწულთან დაკავშირებულ მითებსა და ლეგენდებთან, შინაგანი, ფარული დრამატიზმით არის გადმოცემული. ამ ,,სიძუნწის“ მიზეზს რეჟისორი თავად ხსნის:

,,ძალიან მიყვარს ძუნწი სტილი პოეზიაშიც და კინოშიც. ბიბლიური ენა მომწონს. სახარებისეული: ,,იყო დღე და იყო ღამე“... ,,პირველად იყო სიტყვა“... ეს თავისებური მუსიკაა, იეროგლიფია, აზრობრივი სეგმენტი. ჩემი ფილმის თითოეული კადრი ასეთი ძუნწი წინადადებაა, რომლის წაკითხვისას, თუ არ შეჩერდი და არ ამოისუნთქე, ვერ გაიაზრებ. პაუზა ძალიან მნიშვნელოვანია“.[230]

ზაზა ხალვაშის ნელი და ჩუმი ფილმი ერთ-ერთი ყველაზე მეტყველია ბოლო წლების ქართულ კინოში. სათქმელს რეჟისორი კადრის კომპოზიციით, მონტაჟით, განთებით ამბობს და აღწევს ერთდროულად გამოსახულების პოეტურობასა და დამაჯერებლობას. ნამე ბუნების შვილია და გარემო მისი ემოციების და განცდების გამზიარებელია. ულამაზესი მისტიკური პეიზაჟები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან უცხოელ მაყურებელზე გათვლილი ეგზოტიკური ხედებისგან, რომელთაც ხშირად ნახავთ სხვა ფილმებში და ეს ოპერატორების:

[229] ქავთარაძე ნ., ზაზა ხალვაშის ნელი კინო, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017, გვ. 86.
[230] იქვე, გვ. 88.

გიორგი შველიძისა და მამუკა ჩხიკვაძის უდავო დამსახურებაა. ისევე როგორც გამოსახულების სიღრმე და განათებასთან დაკავშირებული მიგნებები, რის გამოც ,,ნამე“ აუცილებლად დიდ ეკრანზე სანახავი ფილმია და არა მცირე ფორმატში.

სიჩუმის მიუხედავად, კინოსურათს ორიგინალური ხმოვანი რიგი ახლავს. მუსიკას ბუნებრივი ხმაური ანაცვლებს. ოთარ იოსელიანის მსგავსად,[231] ზაზა ხალვაშიც მიიჩნევს, რომ მუსიკას რეჟისორი მაშინ იყენებს, როდესაც ეპიზოდს რაღაც აკლია. ,,ნამეს“ ამგვარი ხრიკებით გამშვენიერება არ სჭირდება.

როგორც აღვნიშნე, ზაზა ხალვაშის თხრობის მანერა დაცლილია მძაფრი დრამატიზმისგან. პერსონაჟები ემოციებს თავშეკავებულად გადმოსცემენ, ხოლო რეჟისორი არ ახდენს მათ ფორსირებას გამომსახველობითი ხერხების მეშვეობით. რაც არ ნიშნავს, რომ ,,ნამე“ მხოლოდ მაღალი ოსტატობით შექმნილი ესთეტიკური ტილოა. კინოსურათი ძალიან რთულ და აქტუალურ პრობლემებზე ამახვილებს ყურადღებას. მნიშვნელოვანია, რომ პრობლემატიკა არ არის ლოკალური. ის ზოგადსაკაცობრიოა, რადგან ტრადიციული კავშირების გაწყვეტის, სულიერების დეფიციტის საკითხებზე მსჯელობს დღეს თანამედროვე მსოფლიო.

,,სულიერება, თავის მხრივ, უნდა მოვიაზროთ როგორც ტრანსცენდენტურ (მიღმურ, უხილავ, არამატერიალურ) სფეროსთან (განზომილებასთან) ურთიერთობის გზა, რომელიც, ძირითადად, ჭვრეტასთან და ჭვრეტით ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული. მჭვრეტელობა შეიძლება იყოს გენეტიკურად განპირობებული უნარი და ასეთ დროს საქმე გვაქვს ე.წ. შამანიზმის ფენომენთან. როდესაც მჭვრეტელობითი ხელოვნება (ტექნიკების ერთიანობა) კოდიფიცირებულია და შესაძლებელია მისი დასწავლა თუ გადაცემა...“[232]

ნამე სწორედ ასეთი ტრანსცენდენტური უნარების მქონე არსებაა. ის გენეტიკურად ფლობს კავშირს მიღმურ სამყაროსთან და მამის ღირსეული მემკვიდრეა.

გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც ის, შეუძლოდ მყოფი მკურნალის მაგივრად, ატარებს რიტუალს. აქ იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, სჯობს კიდეც მოხუცს. ნამეს უპირატესობა

[231] მედოიძე ს., ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, ,,კინო“, #3, 2007, გვ. 122.
[232] შათირიშვილი ზ., Vita Contemplativa, ჭვრეტითი ცხოვრება, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2017, გვ. 25.

ახალგაზრდობაა. ამიტომაც მოდიან მასთან განკურნების მსურველი ადამიანები. ითხოვენ სასწაულმოქმედ წყალს და იმედი აქვთ, რომ ზებუნებრივი სამყაროს ძალა დაეხმარება.

რატომ ამბობს ახალგაზრდა ქალი უარს მისიაზე, რომელიც მემკვიდრეობით ერგო არამატერიალური სამყაროსგან? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი ფილმში არ არის. არც ახალგაზრდა კაცის მიმართ სიყვარულია დაუძლეველი და არც ინტერესი იაფასიანი კოსმეტიკის მიმართ, რომელსაც გოგონა ქალაქში მოსინჯავს. გამოკვეთილი პატრიარქალური შეხედულებების მიუხედავად, მამა არ არის კლასიკური ტიპის ტირანი, რომლის ქმედებაც ბუნებრივად გამოიწვევდა მორჩილი შვილის ამბოხს.

ყველაზე დამაჯერებელი თავად ნამეს სიტყვებია, რომ უნდა ჩვეულებრივი იყოს, ყველასნაირი. სავარაუდოდ, აქ ჩანს თანამედროვეობის მთავარი მახასიათებელი, რომ გარეგნული სიჭრელის მიუხედავად, შინაგანი სიღრმე და მრავალფეროვნება უცხოა ახალი სამყაროსთვის. თავისი სულიერებითა და ცხოვრების ჭვრეტითი სტილით ნამე ვერასოდეს გახდება სოციუმის წევრი. ამიტომ აკეთებს მძიმე არჩევანს, რომელსაც რეჟისორი ერთმნიშვნელოვნად არ აფასებს. გოგონას ნაბიჯი თანაბრად იწვევს თანაგრძნობას _ მისი სიმამაცის მიმართ და სევდას _ საუკუნოვანი ტრადიციის უარყოფის გამო.

ნამეს მითიურ სამყაროს ფილმის ფინალში ინდუსტრიული პეიზაჟი ცვლის. თუმცა, როგორ მირჩე ელიადე წერს:

,,ნაკლებ დასაჯერებელია, რომ რომელიმე საზოგადოებას მითებთან სრულიად დამშვიდობება შეეძლოს, ვინაიდან ის, რაც მითიური ქცევისთვის არსებითია – სამაგალითო მოდელი, გამეორება, პროფანულ დროსთან კავშირის გაწყვეტა და დასაბამის დროსთან შეერთება – ყველა ეს ელემენტი, ყოველ შემთხვევაში პირველი ორი მაინც, ნებისმიერი ადამიანური ყოფის განუყოფელი ნაწილია“.[233]

კიდევ ერთი ფილმი, რომელმაც ბოლო წლებში მაყურებლის ყურადღებაც დაიმსახურა და წარსულის მნიშვნელოვანი მოვლენების გაანალიზებას შეეცადა, რეზო გიგინეიშვილის ,,მძევლებია“ (2017). `თვითმფრინავის ბიჭების~ ისტორია (როგორც მას ხალხი უწოდებს) საბჭოთა რეჟიმის სისასტიკის ყველაზე მკაფიო სიმბოლოა. ამ ტრაგედიის თაობაზე

[233] ელიადე მ., მითები, სიზმრები და მისტერიები, თბ., ,,ალეფი~, 2018, გვ. 13.

მაყურებელს უკვე აქვს ნათლად ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება, რაც თითქმის გამორიცხავს ინტერპრეტაციას. ფილმის ავტორებმა კი მთავარ ამოცანად რეალობის უზუსტესად აღდგენა დაისახეს.

სცენარის ავტორი ლაშა ბუღაძე იხსენებს, რომ მოსამზადებელ პერიოდში ისტორიული მასალების შესწავლას სამი წელი მოანდომა, ხოლო რეჟისორი ამ ამბავზე რვა წელი მუშაობდა.[234] მათ ქრონოლოგიურად შეისწავლეს მოვლენები, გამოკითხეს ათობით ადამიანი, გაეცნენ სისხლის სამართლის საქმის მასალებს. თუმცა, მთავარი ,,საყვედური", რომელიც ქართველი მაყურებლისგან დაიმსახურეს, თხრობის არადამაჯერებლობა იყო. პარადოქსია, მაგრამ სკრუპულოზურად აღდგენილ ისტორიასა და პერსონაჟებში ადამიანებმა ვერ ამოიცნეს ლეგენდარული გმირები.

გიგინეიშვილის ფილმი განსხვავებულად მიიღეს საქართველოში და საზღვარგარეთ. როგორც ბუღაძე ამბობს, განსაკუთრებით მოიწონეს რუსეთის ლიბერალურ წრეებში. ანტისაბჭოთა ისტორიამ უპასუხა ანტიპუტინურ განწყობებს. დასავლეთში კინოსურათი არ აღმოჩნდა გაუგებარი აუდიტორიისთვის, რომელსაც არაფერი სმენოდა ,,ჯინსების თაობის" შესახებ. სწორედ დასავლურმა პრესამ მოუწონა რეჟისორს გადაწყვეტილება, ნეიტრალური პოზიცია აერჩია გმირების მიმართ. ბერლინის კინოფესტივალის ერთ-ერთ მიმოხილვაში, სადაც ფილმის პრემიერა გაიმართა, ვკითხულობთ:

,,რეზო გიგინეიშვილის ფილმში არ არის გამოკვლეული მოტივი, რომელიც ახალგაზრდების ჯგუფისთვის თვითმფრინავის გატაცების მცდელობას დაედო საფუძვლად, არამედ ეს არის დეტალური, ზედმიწევნით დაწვრილებით გადმოცემული ანგარიში იმის შესახებ, რაც მოხდა... ალბათ ფილმის ყველაზე თამამი გადაწყვეტა ისაა, რომ მასში არ არის წარმოდგენილი არც გამტაცებლების და არც მათი ქმედების განსჯა".[235]

ზუსტად აქ მოხდა სერიოზული აცდენა მაყურებლის მოლოდინსა და რეჟისორის დამოკიდებულებას შორის, რადგან საქართველოში ამ გმირების მოტივაციას არავითარი სპეციალური გამოკვლევა არ სჭირდება. ტრაგიკულ ისტორიას მნიშვნელოვანი ადგილი

---

[234] რაზმაძე გ., რამდენიმე რეცეპტი ლაშა ბუღაძისგან, ,,ფილმ პრინტი", 2016 – 2017, ვ. 73.
[235] Wendy I., ,,Hostages": Berlin Review, ,,Screendaily", 2017, 11 february. Source: https://www.screendaily.com/reviews/hostages-berlin-review/5114877.article 22.03.2019.

უკავია საზოგადოების ცნობიერებაში და მისი, განსხვავებული რაკურსით წარმოჩენის მცდელობა, ვერ იქნებოდა წარმატებული.

ქართველი და ფრანგი მაყურებლისთვის თანაბრად საინტერესო აღმოჩნდა გელა ბაბლუანის ,,ფული“ (2017). საფრანგეთში წარმატებულ გაქირავებას მოჰყვა ბრუსელის კინოფესტივალის გრან პრი და პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის. კრიმინალურ დრამაში ერთ-ერთ მთავარ როლს, ცნობილ ფრანგ მსახიობებთან: ბენუა მაჟიმელთან და ვენსან როტიერთან ერთად, გიორგი ბაბლუანი თამაშობს.

,,ფული“ ერთი ყაჩაღობის ამბავია. მოქმედება ერთ ღამეში, პროვინციულ ქალაქში ვითარდება. ამ ღამის განმავლობაში ერთამანეთს სრულიად განსხვავებული წრის, სოციალური ფენის ადამიანები უკავშირდებიან. პარადოქსია, მაგრამ გარეუბნელ ღარიბ ახალგაზრდებს, გავლენიან პოლიტიკურ ფიგურებსა და მდიდარ კრიმინალურ ავტორიტეტებს გაცილებით მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე წარმოდგენა შეიძლებოდა. მათ ცხოვრებას ერთი ძალა: ფულის დაუძლეველი მომხიბვლელობა წარმართავს. ეს ვნება იმდენად ძლიერია, რომ იმორჩილებს ყველა სხვა ადამიანურ ძახილს: მეგობრობას, ოჯახურ სითბოს და სიყვარულს. სიხარბე გმირების ყოველი ქმედების მთავარი მოტივატორია.

,,ფულის“ ძლიერი მხარე დრამატურგიაა. სცენარის ავტორი თავად რეჟისორია. სასპენსი რკინის ხელით იჭერს მაყურებელს. შეუძლებელია წინასწარ გათვალო, რას მოიმოქმედებენ სიხარბით დაბრმავებული, კუთხეში მიყენებული და სასოწარკვეთილი პერსონაჟები. ღამის რბოლა განთიადზე სრულდება. პერსონაჟები ჟანრის კანონებს ეწირებიან. ფულისთვის ბრძოლის მრავალსვლიანი კომბინაციიდან პირობითი გამარჯვებული გიორგი ბაბლუანის გმირი გამოდის.

,,მაყურებელმა არ იცის, რას მოუტანს გმირს ახალი დღე? რა განსაცდელი ელის მას ცხოვრებაში? მაგრამ კითხვებს აქტუალობა დაკარგული აქვთ, რადგან მთავარი სათქმელი უკვე ნათქვამია. გამარჯვებული, გადარჩენილი თუ გაქცეული სინამდვილეში არის ყველაზე დიდი დამარცხებული, რომელიც ყველაფერს კარგავს. ხოლო ის, რისი გულისთვისაც საკუთარ და სხვის სიცოცხლეს სწირავდა, უსარგებლო ქაღალდის გროვაა“.[236]

[236] ანიკაშვილი მ., ,,ფულის“ მომხიბვლელობა, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017, გვ. 99.

უკვე აღვნიშნე, რომ თანამედროვე ქართული კინო არაერთგვაროვანია. ის არ ჯდება ერთი კონკრეტული მიმდინარეობის ფარგლებში. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმების ანალიზისას იკვეთება საერთო ტენდენცია, შეუძლებელია მას, ფრანგული ან რუმინული მაგალითების მსგავსად, ,,ქართული ახალი ტალღა“ ვუწოდოთ. თანამედროვე რეჟისორები, ისევე როგორც მათი ფილმები, განსხვავდებიან თემატურად და სტილისტურად. ეს მოცემულობა არ ეწინააღმდეგება ფაქტს, რომ ეროვნულ კინოში აღმავლობის ეტაპია დაწყებული, ხოლო მისი მთავარი მახასიათებლი საერთაშორისო ფესტივალებზე წარმატებაა.

2017 წელს, ბერლინის 67-ე კინოფესტივალის სხვადასხვა სექციაში 4 ქართული ფილმი იყო წარდგენილი: ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ,,ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, რატი ონელის დოკუმენტური ფილმი ,,მზის ქალაქი“, რეზო გიგინეიშვილის ,,მძევლები“ და ნათია ნიკოლაშვილის ანიმაცია ,,ლილე“. ანა ურუშაძის ,,საშიში დედა“ სხვა ჯილდოებთან ერთად ლოკარნოს კინოფესტივალის გამარჯვებული გახდა. მანამდე, გიორგი ოვაშვილის ,,სიმინდის კუნძულმა“ კარლოვი-ვარის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა. იყო ზაზა ურუშაძის ,,მანდარინების“ ნომინაცია, ესტონეთის სახელით, ,,ოსკარსა“ და ,,ოქროს გლობუსზე“.

საზოგადოების ყურადღების ცენტრში, როგორც წესი, მხოლოდ პრესტიჟულ ფესტივალებზე მოპოვებული წარმატება ხვდება. მათ გარდა, წლის განმავლობაში, ეროვნული კინოპროდუცია მსოფლიოს 70-ზე მეტ საერთაშორისო ფესტივალზე მოგზაურობს და ძირითად ან პარალელურ კონკურსებში, ათეულობით პრიზით ჯილდოვდება.

ლევან კოღუაშვილი, რუსუდან გლურჯიძე, მარიამ ხაჭვანი, რუსუდან პირველი, ლევან თუთბერიძე, თინათინ ყაჯრიშვილი, ქეთი მაჭავარიანი და ბევრი სხვა კინემატოგრაფისტი დღეს ახალ ქართულ კინოს ქმნის და მათ ფილმებს ითხოვენ საერთაშორისო ფორუმებზე, რადგან ქართული კინო კვლავ ის ბრენდია, რომელიც მაყურებელს ეკრანისკენ იზიდავს. ეს კი დიდი მოტივაციაა, განსაკუთრებით ახალი თაობის რეჟისორებისთვის.

,,აპლოდისმენტები ყოველ ხელოვანს სურს. მისი თანამედროვეების ხოტბა-დიდება მისივე ჯილდოს ყველაზე ძვირფასი ნაწილია“.[237]

[237] რუსო ჟ., ჟ., მსჯელობა მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ, თბ., ,,აგორა“, 2014, გვ. 91.

ეროვნული კინოპროდუქცია მსოფლიო ბაზარზე პოზიციონირებას ახდენს, როგორც საფესტივალო კინო. თუმცა, ეს სტატუსი მხოლოდ ნომინირებას არ გულისხმობს. ყოველი ფესტივალის მიმდინარეობა დატვირთულ და მრავალმხრივ შრომას მოიცავს, რომელიც, როგორც წესი, მაყურებლის თვალს მიღმა ხორციელდება და რომელზე პასუხისმგებელიც, უმეტესწილად, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრია.

აქტიური თანამშრომლობა მსოფლიოს ყველაზე პრესტიჟულ კინოფესტივალებთან ათი წლის წინ დაიწყო. ეროვნული კინოცენტრის ფოკუსში მოექცა ორი მნიშვნელოვანი ღონისძიება: ბერლინის ფესტივალის კინობაზრობა (European Film Market) და კანის ფესტივალის ბაზრობა (Marche du Film).[238] თანამშრომლობის პირველ ეტაპზე ქართული კინემატოგრაფის მიმართ ინტერესი დაბალი იყო. დღეს ვითარება რადიკალურადაა შეცვლილი. ეროვნული კინო სტაბილურად არის წარმოდგენილი ბერლინში საკუთარი სტენდით, ხოლო კანში _ პავილიონით.

მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობი წითელი ხალიჩისა და გადამღები ჯგუფების პრესკონფერენციების გარდა, კინოცენტრი ამ პლატფორმებს იყენებს სხვადასხვა სტრატეგიული გეგმების განსახორციელებლად. პირველ რიგში, ეს ქართული კინოს შესახებ ინფორმაციის გავრცელებაა. ასევე, შეხვედრები სხვადასხვა ქვეყნის ფესტივალებთან სამომავლო თანამშრომლობის დასაგეგმად და მოლაპარაკებები საერთაშორისო ფონდებთან პროექტების ერთობლივად განსახორციელებლად.

ბოლო წლებში მოპოვებული ათეულობით ჯილდოს მიუხედავად, ეროვნული კინოპროდუქცია არ არის მხოლოდ საფესტივალო კინო. მას უკვე ჰყავს მაყურებლის ფართო წრე როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. თუმცა, ქართული კინოს გზა მსოფლიო ეკრანისკენ ისევ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე გადის.

არაკომერციული ფილმების შესარჩევად გაყიდვების აგენტები, რომლებიც პროდუსერებსა და ადგილობრივ დისტრიბუტორებს შორის შუამავალ რგოლს წარმოადგენენ, სწორედ პრესტიჟულ ფესტივალებზე დადიან. ქართველი პროდუსერების და გაყიდვების

[238] ანიკაშვილი მ., ქართული კინოს გზა საერთაშორისო ფესტივალებიდან მსოფლიო ეკრანამდე, დამოუკიდებლობის 25 წელი, 2017, 22 ნოემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/39 27.03.2019.

საერთაშორისო აგენტების შეხვედრების ორგანიზებით და ახალი ფილმების სპეციალური ჩვენებების მოწყობით, ძირითადად, ეროვნული კინოცენტრია დაკავებული.[239]

ყველაზე წარმატებული გაქირავება ქართულ ფილმებს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, კერძოდ საფრანგეთსა და გერმანიაში აქვთ. ფესტივალებზე გამორჩეული კინოსურათები, ბოლო რამდენიმე წელია, ევროკავშირის თითქმის ყველა ქვეყნის კინოთეატრებში გამოდის.

წარმატებული იყო ,,მანდარინებისა“ და ,,გრძელი ნათელი დღეების“ დისტრიბუცია ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

გაქირავების ადგილობრივ კომპანიებს ქართველი პროდუსერები გაყიდვების აგენტების მეშვეობით უკავშირდებიან. ქართულ პროდუქციაზე ბოლო რამდენიმე წელია მუშაობენ გაყიდვების ევროპული კომპანიები: Memento Films International, Films Butique, Wide და სხვა. იყო შემთხვევები, როდესაც დისტრიბუცია ევროპულ ქვეყნებში თავად ქართველმა პროდუსერებმა სცადეს, თუმცა, ნაკლები წარმატებით.

2017 წელს, ეროვნული კინოს დისტრიბუციის კუთხით, მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. პირველად, ქართული ფილმის _ ნანა ექვთიმიშვილის და სიმონ გროსის ,,ჩემი ბედნიერი ოჯახის“ _ საერთაშორისო გაყიდვის უფლება კომპანია ,,ნეტფლიქსმა“ შეიძინა. ,,ნეტფლიქსის“ ხელმომწერი მსოფლიოს 190 ქვეყნის, მათ შორის, საქართველოს, 70 მილიონი აბონენტია, რომელთაც შეუზღუდავი წვდომა აქვთ ინტერნეტპლატფორმის კონტენტზე.

წინა წლებში რამდენიმე ქართული ფილმი იყო განთავსებული კომპანიის ქსელში. თუმცა, საერთაშორისო გაყიდვების ხელმძღვანელობა პირველად მოხდა. ,,ნეტფლიქსი“ არ იყო ჩართული ,,ჩემი ბედნიერი ოჯახის“ გაქირავებაში მწარმოებელ ქვეყნებში: საქართველო, საფრანგეთი და გერმანია. აქ პროცესს ადგილობრივი სადისტრიბუციო კომპანიები ხელმძღვანელობდნენ. ყველაზე დიდი წარმატება ფილმს საფრანგეთში ხვდა. ის 60-ზე მეტ კინოთეატრში აჩვენეს. ჩვენებებს 70 ათასზე მეტი ადამიანი დაესწრო. კინოსურათმა გერმანელი მაყურებლის ინტერესიც დაიმსახურა.

[239] ოჩიაური ლ., ახალი ქართული კინოს განვითარება კინოცენტრის დაარსებამ განაპირობა, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017, გვ. 132

ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, ქართულ ფილმებს წლის განმავლობაში მთელ მსოფლიოში ათ მილიონზე მეტი მაყურებელი ჰყავს. იგულისხმება როგორც საფესტივალო ჩვენებები, ისე საერთაშორისო გაქირავება. ჰოლივუდის ნაწარმის მასობრივი გავრცელების პირობებში ქართულ კინოს არ აქვს პრეტენზია კომერციული პროდუქტი გაიტანოს მსოფლიო ბაზარზე. საავტორო კინოდ პოზიციონირება ოპტიმალური გამოსავალია, ერთი მხრივ, ეროვნული კინოინდუსტრიის რესურსებისა და მეორე მხრივ, ქართული კინემატოგრაფიული ტრადიციის გათვალისწინებით. თუმცა, ეს ნიშა არ ზღუდავს ქართულ ფილმს. პირიქით, როგორც გამოცდილება აჩვენებს, ის საფესტივალო ჩვენებების გავლით ხვდება დიდ მსოფლიო ეკრანზე.

უკვე ვახსენე, რომ პოსტსაბჭოთა კრიზისულმა პერიოდმა უდიდესი ზიანი მიაყენა ქართულ დოკუმენტალისტიკას. თუ მხატვრული ფილმების გადაღებას რეჟისორები დიდი სირთულით, მაგრამ მაინც ახერხებდნენ, დოკუმენტური ფილმების წარმოება თითქმის შეჩერდა. ახალი ეტაპი ქართული დოკუმენტური კინოს ცხოვრებაში ახალი რეგულაციების შემოღებასთან ერთად დაიწყო.

ახალგაზრდა რეჟისორების ხედვა ტრადიციული საბჭოთა დოკუმენტალისტიკისგან მკვეთრად განსხვავებულია. ავტორები თავისუფალნი არიან ყოველგვარი იდეოლოგიური ცენზურისა და პროპაგანდისტული ვალდებულებებისგან. მათი ფილმები არ იძლევა მზა პასუხებს რთულ ცხოვრებისეულ საკითხებზე. ხშირად, ეკრანზე ნაჩვენების შეფასება მაყურებლის ამოცანა ხდება. ნეიტრალური თვალი-დამკვირვებელი უზრუნველყოფს კავშირს ეკრანულ სამყაროსა და აუდიტორიას შორის. თუმცა, არ იღებს საკუთარ თავზე დასკვნების გაკეთებას.

,,ამ ატმოსფერულ დოკუმენტურ ფილმებს უფრო დაკვირვებითი, მჭვრეტელობითი ხასიათი აქვთ, სადაც მაყურებელმა თავად უნდა იპოვოს საკუთარი პოზიცია ეკრანზე წარმოდგენილის მიმართ, გააანალიზოს ასახული რეალობა“.[240]

დოკუმენტალისტიკა საინტერესო აღმოჩნდა ახალი თაობის ქალი რეჟისორებისთვის. ბოლო წლებში როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მაყურებლის ინტერესი დაიმსახურეს

[240] მაღლაკელიძე დ., ქართული კინო XXI საუკუნის კულტურულ დისკურსში, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015, გვ. 162.

კინოსურათებმა: სალომე ჯაშის ,,ბახმარო“ (2011), ,,ცურვა“ (2012), ,,დაისის მიზიდულობა“ (2016); ნანა ჯანელიძის ,,ნეტავ იქ თეატრი არის?“ (2011), ,,გალობის რაინდები“ (2012); მარი გულბიანის ,,სანამ მამა დაბრუნდება“ (2018), თინათინ გურჩიანის ,,მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“ (2012), ელენე ნავერიანისა და თომას რეიხლინის ,,ლანწკი პაპას მოპარული ხარი“ (2018), ანუნა ბუკიას ,,მე გადავცურე ენგური“ (2014-2016), ნანუკა კიკნაძის ,,მე, ჯორჯ ბალანჩინი“ (2017). [241]

ამ ფილმების დიდმა ნაწილმა წარმატებულად იმოგზაურა მსოფლიოს კინოფესტივალებზე და არაერთი ჯილდოც მოიპოვა.

თუმცა, მათ შორის ყველაზე დიდი აღიარება წილად ხვდა ნინო კირთაძის შემოქმედებას. მისი ,,ჩეჩნური იავნანა“ (2002), Pipeline Next Door (2005), ,,დურაკოვო“ (2008), ,,ზოგი რამ საქართველოს შესახებ“ (2008), ,,არ ისუნთქო“ (2016) და სხვა ფილმები ტრადიციულად პროფესიონალების და კინომოყვარულების მაღალ შეფასებას იმსახურებენ. ნინო კირთაძემ ერთგული მაყურებელი არაერთ ცხელ წერტილში ამოგზაურა, რეალური გმირების რთული, შეიძლება ითქვას, დრამატული ცხოვრებისეული განცდები დაანახა. ამასთან, რეჟისორი ყოველთვის ახერხებს ძალიან კორექტულად ასახოს ადამიანური ემოციები, არასოდეს ართმევს ღირსებას მათ, ვინც ხელოვანის ინტუიციასა და კამერას ენდობა.

დოკუმენტურ კინოში თავისი სიტყვა თქვა ლევან კოღუაშვილმა. როგორც აღვნიშნე, 2008 წელს მან ფილმი ამერიკაში ემიგრირებულ ქალებზე გადაიღო და მათი მძიმე შრომა, სამშობლოსა და ოჯახის მონატრება აღწერა. 2016 წელს ის დაუბრუნდა დოკუმენტალისტიკას და დაასრულა ,,გოგიტას ახალი ცხოვრება“. ფილმი უფრო ადრე იყო ჩაფიქრებული, როგორც პატიმრის ისტორია, მისი განცდები და ყოველდღიურობა. თუმცა, გარემოებათა ცვლილების გამო, შემოქმედებითმა პროცესმა სულ სხვა მიმართულება მიიღო.

ლევან კოღუაშვილი ყოფილ პატიმარზე გვიამბობს. ციხეში გატარებული 14 წლის შემდეგ გოგიტა ცდილობს ჩვეულ, ნორმალურ ცხოვრებას დაუბრუნდეს. ნორმალურობაში ის ქორწინებას, შვილის დაბადებას, სახლის აშენებას გულისხმობს. არჩევს კიდეც, მისი აზრით, შესაფერის ქალს, რომელიც უგემრიელეს ტორტებს აცხობს.

[241] ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018, გვ. 88.

თუმცა, ცხოვრება ნამცხვარივით ტკბილი არ არის. გოგიტას მარტივი ოცნებების ასრულებას არაერთი ბარიერი ეღობება. უსახსრობა, უმუშევრობა, ოჯახის წევრთა სტერეოტიპული შეხედულებები და საცოლის წონაც კი, გოგიტას ბედნიერებას ხელს უშლიან.

სოფლის ცხოვრების ყოველდღიურობა, პროვინციული ქალაქების სევდა, ოჯახური სითბო და გაჭირვებაში მყოფი ადამიანების დიდი იმედები – ლევან კოღუაშვილი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ოსტატობით ახერხებს, ერთდროულად აცინოს და ატიროს მაყურებელი. დაანახოს სინათლე იქ, სადაც სასოწარკვეთაა და დარდი, სადაც საყოველთაო ზეიმია. ასევე, იშვიათია ის სითბო და პატივისცემა, რომელსაც რეჟისორი ავლენს გმირების და მათი განცდების მიმართ.

ქართულ კინოში აღმავლობის ეტაპის დაწყებასთან ერთად გაჩნდა პარალელური პროცესი – კომერციული კინოს შექმნის მცდელობა. ერთმანეთის მიყოლებით ეკრანზე გამოვიდა გასართობი ფილმების მთელი სერია პოპულარული მსახიობების თუ ტელეწამყვანების მონაწილეობით. ფინანსური საფუძველი ამ ტენდენციას სატელევიზიო მედიამ შეუქმნა. 2000-იანების დასაწყისში მსხვილი არხები ჯერ სერიალებში დებდნენ ინვესტიციას, ხოლო შემდეგ სრულმეტრაჟიან ფილმებში. საყურადღებოა, რომ გადამღები ჯგუფებიც ძირითადად სატელევიზიო გამოცდილების ადამიანებით დაკომპლექტდა, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა პროდუქციის მხატვრულ და შინაარსობრივ მხარეზე.

დაფინანსების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წყარო გახდა ფილმებში პროდუქციის ან მომსახურების განთავსების პრაქტიკა (Product Placement). მსოფლიო კინოწარმოებაში ფართოდ გავრცელებულ მარკეტინგულ მეთოდში ქართველმა პროდუსერებმა დიდი შესაძლებლობები დაინახეს. სწორედ ამ გამოცდილებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ კვლევაში, რომელიც 2010 წელს ეროვნული კინოცენტრის დაკვეთით ჩატარდა, აღნიშნულია, რომ: ,,შეზღუდული პრაქტიკის გამო, ფილმში პროდუქციის\მომსახურების განთავსებას, როგორც პროდუქტს, ჩამოყალიბებული, დახვეწილი სახე ჯერ არ მიუღია, თუმცა გამოკითხულები მის მიმართ ინტერესის შეუქცევად ზრდაზე საუბრობენ. ამას მოწმობს უკანასკნელი პერიოდის (2-3 წლის) მანძილზე გამოსულ ფილმებში მომრავლებული პროდუქციის\მომსახურების რეკლამირება, რაც წარმოადგენს კიდეც პირველ ნაბიჯებს

პროდუქტის განვითარებისთვის. თავის მხრივ, ეს შესაძლებელი გახადა ამავე პერიოდში მომრავლებულმა ქართულმა ფილმებმა“.[242]

თავად კინოპროდუქცია, ჟანრის ყველა თავისებურების გათვალისწინებითაც კი, ვერ შეფასდა მაღალ დონეზე: ,,კომერციული კინოსკენ სწრაფვამ კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა თანამედროვე ქართულ ვიზუალურ კულტურულ სივრცეში არსებული პრობლემები: კინემატოგრაფიული განათლების წარმოუდგენლად დაბალი დონე, კინოს რეჟისორის პროფესიის ელემენტების არცოდნა, მდარე კინემატოგრაფიული გემოვნება, კინოს დრამატურგიის ხერხების არცოდნის გამო გაუმართავი, ანეკდოტის დონეზე შექმნილი სცენები, მსახიობთა თეატრალური მანერულობით გამორჩეული თამაშის სტილი, რომელიც ეკრანზე არაკინემატოგრაფიულობის, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს“.[243]

ასეთი სქემატურობით, ვულგარულობით, კლიშეების ტირაჟირებით ხასიათდებიან: ავთო ვარსიმაშვილის ,,ყველაფერი კარგად იქნება“ (2009), სოსო ჯაჭვლიანის და გიორგი კაჭარავას ,,მაიტა ნასოსი“ (2010), დავით იმედაშვილის ,,ოცნების ქალაქი“ (2010), დავით ბორჩხაძის ,,სეზონი“ (2010), ირაკლი ჩხიკვაძის ,,გული+“ (2011), გიორგი ლიფონავას ,,რაც ყველაზე ძალიან გიყვარს“ (2008) და ,,ჭამა და სექსი“ (2011), გიორგი აგლაძის ,,გოგონა სლაიდიდან“ (2009), ნიკოლოზ ხომასურიძის ,,მამაჩემის გერლფრენდი“ (2011) და სხვა ფილმები.

რეალობის გაშარჟების ხარისხის გამო კომერციულ კინოს შეიძლება `კიჩური~ ვუწოდოთ და პარალელი ავანგარდის და კიჩის დაპირისპირებასთან გავავლოთ:

,,შემთხვევითი არ არის, რომ კიჩის მასობრივი შეჭრა კულტურაში ემთხვევა ავანგარდის ჩამოყალიბებას – ანტიკომერციულ, მასობრივი მოთხოვნებისა და კლიშეების, ბურჟუაზიული ხელოვნების სენტიმენტების უარმყოფელი ხელოვნების მანიფესტირებას.

კიჩი, ფაქტობრივად, ავანგარდზე რეაქციაა, მასების ხელოვნება მოდერნულ ეპოქაში. ხელოვნების კრიტიკოს დუაით მაკდონალდის თქმით (,,მასკულტურის თეორია“) – პიკასოს

[242] ქართულ ფილმებში პროდუქციის/მომსახურების განთავსების პრაქტიკის კვლევა, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, ,,ეისითი“, თბ., 2010, აპრილი, გვ. 5.
[243] მაღლაკელიძე დ., ქართული კინო XXI საუკუნის კულტურულ დისკურსში, XX საუკუნის ხელოვნება, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., კენტავრი“, 2015, გვ. 156.

ალტერნატივა მიქელანჯელო კი არ არის (ანუ აკადემიური, კლასიკური ხელოვნება, რომლის უარყოფასაც ახდენენ ავანგარდისტები), არამედ, სწორედ კიჩი“.[244]

ახალი ქართული საავტორო ფილმების ფონზე, რომელთა წარმოება სწორედ 2000-იანების მეორე ნახევრიდან დაიწყო, მასობრივ მაყურებელზე გათვლილი პროდუქციის გამოჩენა კიჩის ჩამოყალიბების პროცესის ანალოგიურია. თუმცა, ეს ტენდენცია ხანგრძლივი არ ყოფილა.

პირველ რიგში, კომერციული არამომგებიანობის გამო, გასართობი ფილმების გადაღება შეწყდა. ბრჭყვიალა, მხიარულმა, მაგრამ ხელოვნურმა სამყარომ მაყურებელი ვერ მიიზიდა.

ეროვნულ კინოს დღეს წარმატებასთან და მიღწევებთან ერთად ბევრი პრობლემაც აქვს. დაფინანსების სიმცირესა და სახელმწიფოს მიერ ფილმწარმოების სუბსიდირებაზე გამოყოფილი თანხის უფრო ეფექტიანად ხარჯვასთან ერთად დღის წესრიგში დგას ალტერნატიული წყაროების, კვალიფიციური კადრების, ტექნიკური აღჭურვილობის, კინოგანათლების, კინოდარბაზების ქსელის გაფართოებისა და სხვა საკითხები. ამ პრობლემების მოგვარების გარეშე კინოს განვითარების პერსპექტივა ბუნდოვანია. დღევანდელ ნიშნულამდეც ის დიდწილად კინემატოგრაფისტების ნიჭის, მონდომებისა და ენთუზიაზმის წყალობით მოვიდა.

ქართული კინოწარმოების პრობლემებსა და საჭიროებებზე, ასევე მათი გადაჭრის პერსპექტივასა და შესაძლებლობებზე, დეტალურად ნაშრომის მომდევნო თავში ვისაუბრებ.

[244] ხატიაშვილი თ., ფარაჯანოვის კიჩი – ტრადიციულის გამეორება, როგორც ნოვაცია, XX საუკუნის ხელოვნება, კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბ., კენტავრი“, 2017, გვ. 182.

თავი IV

ქართული კინოწარმოების პრობლემები

და საჭიროებები

კინოსექტორის ყველა მხარე (მენეჯერები, ხელოვანები, კრიტიკოსები) თანხმდება, რომ ქართული კინოს მთავარი პრობლემა ფილმწარმოებაზე გამოყოფილი დაფინანსების სიმცირეა. ბოლო წლებში ბიუჯეტის თანხა გაიზარდა. მოიმატა, როგორც კინოცენტრის ფუნქციონირებისთვის ჯამურად გამოყოფილმა თანხამ, ისე უშუალოდ უწყების მიერ წარმოების სუბსიდირებაზე დახარჯული სახსრების ოდენობამ.

კერძოდ, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანების თანახმად,[245] სრულმეტრაჟიანი ქართული ფილმის 2019-2020 წლის წარმოების დაფინანსების კონკურსის ბიუჯეტი 200 000 ათასი ლარით გაიზარდა. 2018 წელს საკონკურსო ფონდი 1 000 000-ით იყო განსაზღვრული.

200 000 ლარით გაიზარდა სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის კოპროდუქციის წარმოების დაფინანსებაც.[246] ქართულ-უცხოური ერთობლივი ფილმის დაფინანსების კონკურსის პირობებში შეტანილი ცვლილების თანახმად, საკონკურსო ფონდმა 1 100 000 ლარი შეადგინა.

სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის წარმოების დაფინანსებისთვის კი ეროვნული კინოცენტრი 100 000 ლარით მეტს, 1 100 000 ლარს გამოყოფს.[247]

---

[245] ,,სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის 2019-2020 წელს წარმოების დაფინანსების მიზნით კონკურსის გამოცხადების შესახებ“ სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #258, 2018, 29 აგვისტო. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/ 25.03.2019.

[246] ,,სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის ქართულ-უცხოური ერთობლივი წარმოების 2019 წელს დაფინანსების კონკურსის გამოცხადების თაობაზე“ სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #335, 2018, 27 ნოემბერი. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/ 25.03.2019.

[247] ,,სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის 2019-2020 წელს წარმოების დაფინანსების მიზნით კონკურსის გამოცხადების შესახებ“ სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #362, 2018, 14 დეკემბერი. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/

2 845 000 ლარით გაიზარდა თავად კინოცენტრის დაფინანსებაც და 7 545 000 ლარი შეადგინა. უწყების ბიუჯეტი 2017 წელს – 4 700 000, 2018-ში კი – 6 245 000 ლარი იყო.

დაფინანსების მატების მიუხედავად, ცხადია, რომ ეს თანხა ვერ უზრუნველყოფს კინოინდუსტრიის შემდგომ განვითარებას. საქართველოში სრულმეტრაჟიანი ფილმის გადაღებაზე, დაახლოებით, მილიონი ლარი იხარჯება, რაც ევროპულ სტანდარტთან შედარებით, 5-6-ჯერ ნაკლები თანხაა.

როგორც აღვნიშნე, ბოლო წლებში ეროვნული კინოცენტრის საქმიანობის გააქტიურება, ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, ახალგაზრდა ქალი რეჟისორების გამოჩენა კინოწარმოების პროცესში ახალი ეტაპის დასაწყისზე მეტყველებს. თუმცა, ეს ტენდენცია არამყარია, რადგან ეროვნული კინო სისტემური პრობლემების წინაშე დგას და სიტუაციის ზედაპირული ანალიზიც კი საკმარისია იმის გასარკვევად, თუ რამდენად შორს ვართ კინოწარმოების თანამედროვე მოდელის მშენებლობისგან.

კინოინდუსტრიის ჯაჭვის ყოველ რგოლში: სცენარის განვითარებისა და დაფინანსების, ბაზრის კვლევის, წარმოების, პოსტპროდუქციის ან დისტრიბუციის, ფილმის გაყიდვისა და ჩვენების კუთხით, ფინანსურთან ერთად თავს იჩენს კვალიფიციური კადრების, ინფრასტრუქტურის, საგადასახადო პოლიტიკისა და სხვა პრობლემები.

ეროვნული კინოცენტრის მიერ ორგანიზებული ერთ-ერთი დისკუსიისას, რომელმაც მრგვალი მაგიდის ფორმატში, ყველაზე წარმატებული კინემატოგრაფისტები შეკრიბა, დაისვა კითხვა: წარმოებაში ერთი პრობლემის მოგვარების საშუალება რომ იყოს, რის გაუმჯობესებას ისურვებდნენ პირველ რიგში?

პასუხები განსხვავებული იყო და საკითხების ფართო სპექტრი მოიცვა. კინოსექტორის წარმომადგენლებმა აღნიშნეს, რომ, სასურველია, პოსტპროდუქციის დანადგარები იყოს საქართველოში; რეალიზაციის ბაზარი იყოს გაცილებით დიდი, რაც ყველა პრობლემას ბუნებრივად მოაგვარებს; მნიშვნელოვნად გაიზარდოს კინოწარმოების სახელმწიფო დაფინანსება; შეიცვალოს დარგის მარეგულირებელი კანონმდებლობა; მოიხსნას მონოპოლია

25.03.2019.

ფილმების დისტრიბუციაზე; ამაღლდეს კინოდრამატურგიის ხარისხი; ჩამოყალიბდეს პროფესიული გილდიები და სხვა.[248]

სწორედ პროფესიონალების გამოცდილებაზე დაყრდნობით საქართველოს კინოსექტორის განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორები ორ პირობით ნაწილად: მოთხოვნასთან და მიწოდებასთან დაკავშირებულ პრობლემებად შეიძლება დავყოთ.[249] მიწოდების კუთხით ყველაზე სერიოზულ სირთულეს ფილმის წარმოების ორი ელემენტი: განვითარება და პოსტპროდუქცია წარმოადგენს, რასაც დისტრიბუციასა და ჩვენებასთან დაკავშირებული პრობლემები ემატება.

აუდიოვიზუალური პროდუქციის მწარმოებელი კომპანიების გამოკითხვამ, ინდუსტრიის განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორების შესახებ, ასეთი სურათი აჩვენა: ,,პრობლემების პირველი წყება მოიცავს ზოგად მაკროეკონომიკურ ფაქტორებს (ხელისუფლების პოლიტიკა, საერთაშორისო კონკურენცია და სხვა) და ლოკალურ ფაქტორებს (ბაზრის სიშორე, გადასახადები და სხვა). არც ერთმა კომპანიამ არ აღნიშნა, რომ არ არსებობს ბარიერები მისი ბიზნესის განვითარებისთვის.

კომპანიების ნახევარზე მეტმა შემდეგი ბარიერები დაასახელა:

1. ფინანსების სიმწირე (80%);
2. კაპიტალის დაბალი ინვესტიციები (67%);
3. კინოინდუსტრიის არასაკმარისი მხარდაჭერა ხელისუფლების მხრიდან (60%);
4. სამეწარმეო კულტურის დაბალი დონე (53%)“.[250]

გარდა ამისა, ,,კინოსექტორის წარმომადგენლები ასახელებენ კიდევ სამ საკითხს:

[248] მრგვალი მაგიდა: რა ღირს კინოწარმოება საქართველოში? ,,ფილმ პრინტი“, #3, 2011-2012, გვ. 87.
[249] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 25 წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.
[250] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 20, წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

1. საჭიროა მეტი მუშაობა საავტორო უფლებების საკითხებზე, რათა აღმოიფხვრას არალეგალური ასლების პრობლემა;

2. უნდა გამარტივდეს საბაჟოსთან დაკავშირებული პროცედურები;

3. აუცილებელია კინოკომისიის მხარდაჭერა, რათა გამარტივდეს კომუნიკაცია სახელისუფლებო სტრუქტურებთან“.[251]

კინოწარმოების პრობლემების სხვადასხვა კვლევაში აღნიშნულია, რომ კვალიფიციურობის და გამოცდილების დეფიციტი განსაკუთრებით შესამჩნევია, როდესაც საქმე ეხება კინობიზნესის მართვას. აუდიოვიზუალური პროდუქციის მწარმოებელ კომპანიებს აკლიათ სტრატეგიული განვითარების ხედვა, ფინანსური დაგეგმარების უნარები, უჭირთ ნაღდი ფულის მართვა და კომერციული მოგების მიღებაზე ზრუნვა.

ქართული ფილმები კრიტიკას ხშირად სუსტი დრამატურგიისა და პერსონაჟთა განუვითარებელი ხასიათების გამო იმსახურებენ. იგრძნობა ამბის თხრობისPტექნიკის დეფიციტი, პრობლემაა რეჟისორს, სცენარისტსა და პროდუსერს შორის როლების არასწორი განაწილება. ხდება ისეც, რომ სამივეს ფუნქციას ერთი ადამიანი ასრულებს, რაც პროდუქტის ხარისხზე უარყოფითად აისახება. კინოდრამატურგია კრიზისს მხოლოდ საქართველოში არ განიცდის. მსოფლიო კინოსთვის ამ პრობლემატურ საკითხზე ვრცლად ქვემოთ დავწერ.

ქართულ კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების არაერთი კვლევის თანახმად, დღემდე ყველაზე პრობლემურ საკითხად ფილმის პოსტპროდუქცია რჩება. უმეტეს შემთხვევაში, წარმოების ეს პროცესი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ ხორციელდება. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კომპანიების დიდი ნაწილი მწარმოებლებს პოსტპროდუქციასთან დაკავშირებულ სერვისებს სთავაზობს, მომსახურების ხარისხი დამაკმაყოფილებელი არ არის. ეს პრობლემა განსაკუთრებულად იჩენს თავს კოპროდუქციების წარმოების პროცესში, როდესაც ფილმის პოსტპროდუქციის არაქართული კომპანიისთვის მინდობა უცხოელი პარტნიორების მოთხოვნით, ხშირად ხდება კონტრაქტის ერთ-ერთი პუნქტი.

[251] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 24, წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

საყურადღებოა, რომ პოსტპროდუქციის სექტორში დასაქმებული ადამიანების უმრავლესობას არ აქვს შესაბამისი პროფესიული განათლება. ისინი, თვითნასწავლი მოყვარულები არიან. არის რამდენიმე მიზეზი, რის გამოც, მათი აზრით, გართულებულია სფეროში კვალიფიციური განათლების მიღება. ეს, პირველ რიგში, ხელმისაწვდომობაა. პრობლემისადმი მიძღვნილ სპეციალურ კვლევაში ვკითხულობთ:

,,ინდივიდუალური მოკლე კურსი საშუალოდ ათასი ამერიკული დოლარი და მეტი ღირს. პრობლემურია სავიზო საკითხები. შეერთებულ შტატებში, ბრიტანეთში ან ევროკავშირში სასწავლებლად გამგზავრება მთელ რიგ ბიუროკრატიულ ბარიერებს უკავშირდება. სირთულეს ქმნის უცხო ენის არცოდნაც (ამ ადამიანების დიდი ნაწილი არ ფლობს ინგლისურ ენას, რომელიც ყველაზე გავრცელებულია ამ დარგში)“.[252]

ამ საკითხებს ემატება ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემაც. ქართული კომპანიების უმრავლესობა, ტექნიკური და პროგრამული უზრუნველყოფის კუთხით, ვერ უწევს კონკურენციას უცხოურ კომპანიებს. მიზეზად სახელდება ზოგადად დარგის არამომგებიანობა, რაც რეინვესტირების შესაძლებლობებს გამორიცხავს. ყველა ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, ქართული კინოინდუსტრია მხოლოდ ნაწილობრივ მონაწილეობს ფილმის წარმოების ისეთ მნიშვნელოვან პროცესში, როგორიც პოსტპროდუქციაა. თანამედროვე სპეციფიკის გათვალისწინებით, წარმოების ეს ეტაპი ბიუჯეტის სოლიდურ ნაწილს მოიცავს. თანხა, ისევე როგორც ადგილობრივი კადრების პროფესიული განვითარების შესაძლებლობა, დაკარგულია ეროვნული კინოსექტორისთვის.

პოსტპროდუქციის პრობლემა უკავშირდება უფრო დიდ და მნიშვნელოვან საკითხს ქართული კინოინდუსტრიისთვის, როგორიც საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერებაა. თუ საქართველო გეგმავს გახდეს საერთაშორისო ფილმწარმოების ნაწილი, მოამზადოს ერთობლივი პროექტები ან მომსახურება გაუწიოს მსხვილ უცხოურ პროექტებს, ტექნიკური რესურსებისა და პროფესიული კადრების ხარისხის გაუმჯობესება გარდაუვალია.

,,დღევანდელი მდგომარეობით, საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამის დონეზე ვერ მოხერხდება ერთდროულად ორზე მეტი საშუალო მოცულობის პროექტის მომსახურება.

[252] Value Chain Assessment of the Post-Production Sector, with Company Profiles, GIZ, 2016, p 15.

ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო ფესტივალებზე, ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის ამოქმედება, ქმნის წინაპირობებს საქართველოში გადაღებების მოთხოვნის გაზრდაზე, რასაც ადგილობრივი ინდუსტრია მომზადებული უნდა დახვდეს~.[253]

სავალალო ვითარებაა დისტრიბუციისა და ჩვენების კუთხით. დისტრიბუციის და ჩვენების გაუმართავი ქსელი განაპირობებს გაყიდვების ადგილობრივი აგენტების არარსებობას, რაც მნიშვნელოვნად აფერხებს ქართული პროდუქციის პოპულარიზაციას როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო დონეზე. რეგიონებში არსებული, საბჭოთა პერიოდის ინფრასტრუქტურა გაუმართავია და თანამედროვე სტანდარტებს ვერ აკმაყოფილებს. არ არსებობს ციფრული დისტრიბუციის შესაძლებლობები, რაც ბოლო წლებში ძალიან აქტუალურია ევროპის ბევრ ქვეყანაში. კინოკლასიკისა და ახალი საავტორო ფილმების ნახვა მხოლოდ ფესტივალებზეა შესაძლებელი.

საქართველოში ეროვნული ფილმების დისტრიბუციით თავად პროდუსერები და კინოთეატრების ხელმძღვანელები არიან დაკავებულნი. ლოკალურ დონეზე არ არსებობს გაყიდვების აგენტების ინსტიტუტი, ისევე როგორც დისტრიბუტორი კომპანიები. ეს მოცემულობა ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ კინოთეატრების რაოდენობას ქვეყანაში.

შიდა ბაზრის არარსებობა, კინოთეატრებში ფილმის ჩვენებით შემოსავლის მიღების შეუძლებლობა, მნიშვნელოვნად ამცირებს მოთხოვნას ქართულ კინოპროდუქციაზე. წარმოება თითქმის მთლიანად საერთაშორისო მოთხოვნაზეა ორიენტირებული. თუმცა, საერთაშორისო კინოინდუსტრიის მიერ ქართულ კინოში მსხვილ ინვესტირებას არაერთი პრობლემა აფერხებს.

კინოსექტორში დასაქმებული ადამიანების უნარებისა და შესაძლებლობების კვლევა ცხადყოფს, რომ ინდუსტრიის ერთ-ერთი საჭიროება დღეს განათლების სისტემის რეფორმა და მოქმედი კადრების გადამზადებაა.

კვალიფიციურობის პრობლემა მხოლოდ ტექნიკურ პერსონალს არ ეხება (განსაკუთრებით, პოსტპროდუქციისა და ხმის რეჟისურის სპეციალისტებს), პროფესიონალიზმის ნაკლებობაა

[253] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 26 წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

მაღალი რგოლის მენეჯმენტშიც, რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლის საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარებას.

პროდუსერი ვლადიმერ კაჭარავა მიიჩნევს, რომ კინოში დასაქმებულებისთვის აუცილებელია, რაც შეიძლება მეტი ტრენინგისა და სემინარის ჩატარება, რადგან კვალიფიციურობის პრობლემა მთავარია კინოწარმოებაში.

,,თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში საერთოდ ბევრი რამ არის შესაცვლელი. ხშირად ჩემამდე მოდის რეჟისორი, რომელმაც თავისი პროფესიის შესახებ არაფერი იცის. მე დავამთავრე კინოსამენეჯერო ისე, რომ არაფერი იცოდნენ და ვერც ვერაფერი მასწავლეს. თუმცა, სპეციალობად მიწერია კინომენეჯერი“.[254]

ამავე პრობლემაზე ამახვილებს ყურადღებას ერთ-ერთ ინტერვიუში კინორეჟისორი გიორგი ოვაშვილი:

,,რაც დღეს ქართულ კინოს აკლია, განათლებაა. რეჟისორების ძალიან დიდ ნაწილს არ ჰყოფნის პროფესიის ცოდნა. რასაც ჩვენი კინო წარმოადგენს, ესაა ქვეცნობიერი ნაკადის ეკრანზე გადმოტანა, რაც, ცხადია, სპონტანური, ეკლექტური და არასისტემურია. ყველაფერი უფრო სამოყვარულო დონეზე ხდება, რაც, ცხადია, ყოველთვის უნიჭობას არ ნიშნავს, თუმცა განათლების არარსებობითაა განპირობებული. ქართული კინო პროფესიული კინოწარმოება რომ გახდეს, პირველ რიგში, განათლების სისტემაა შესაცვლელი“.[255]

კინოგანათლება კინემატოგრაფის სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის განხორციელებისა და კინოწარმოების მხარდაჭერის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია. საერთაშორისო გამოცდილების თანახმად, პირდაპირი სუბსიდირებისა და შეღავათიანი საგადასახადო პოლიტიკის პარალელურად, დარგის განვითარებისთვის აუცილებელია ინდუსტრიის საჭიროებებს კინოგანათლების სისტემა პასუხობდეს. კერძო და საჯარო სექტორებში ძალისხმევის ჰარმონიზაცია განსაკუთრებით აქტუალურია პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, სადაც

[254] აბდუშელიშვილი კ., პროდუსინგის ადგილი თანამედროვე ქართულ კინოწარმოებაში, ,,ფილმ პრინტი“, # 11, 2014. გვ. 74.

[255] გაბელია ა., გიორგი ოვაშვილი: მთავარ კითხვებზე პასუხი დღემდე არ გაგვიცია, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017. გვ. 97.

საბჭოთა სისტემიდან საბაზრო ეკონომიკურ მოდელზე გარდამავალი ეტაპი საბოლოოდ დასრულებული არ არის.

როგორც ბევრ სხვა სფეროში, აქაც, ბაზარი წინ უსწრებს განათლების სისტემას. კინოინდუსტრიაში დღემდე არსებობს არა ერთი სპეციალობა, რომლებშიც პროფესიული უნარ-ჩვევების შეძენა მხოლოდ პრაქტიკული გამოცდილებით არის შესაძლებელი. კვალიფიციური კადრების ნაკლებობა უკვე დიდი ხანია განსაზღვრულია დარგის შემაფერხებელ ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად. ყველაზე პრობლემური სპეციალობებია: ლაინ/პროდუსერები, გრიმიორები/ვიზაჟისტები, კოსტუმერები, პიროტექნიკოსები, ხმის ოპერატორები და რეჟისორები, ასევე მემონტაჟეები.[256]

რეჟისორები ყურადღებას ამახვილებენ განათების კვალიფიციური სპეციალისტების ნაკლებობაზე და შემოქმედებით პროცესში ამ მიმართულების მნიშვნელობიდან გამომდინარე, გამნათებლების პროფესიონალიზმის გაუმჯობესებას ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად მიიჩნევენ.

აქვე მინდა გავიხსენო ფრაგმენტი ინგმარ ბერგმანის ავტობიოგრაფიიდან, რომელშიც რეჟისორი წერს, რომ კინო მისი ცხოვრების უკვე ჩავლილი ეტაპია. თუმცა, პერიოდულად ენატრება მასთან დაკავშირებული შეგრძნებები.

ბერგმანი აღნიშნავს: ,,ყველაზე მეტად კი სვენ ნიკვისტი მაკლია. ალბათ იმიტომ, რომ განათების პრობლემატიკაზე დაჟინებული ფიქრი ორივეს ერთნაირად გვაწუხებდა. რბილი, საშიში, მეოცნებე, ცოცხალი, მიმქრალი, ნათელი, დაბურული, მხურვალე, მკვეთრი, ცივი, უეცარი, მოღუშული, გაზაფხულისებრი, დაცემული, პირდაპირი, ირიბი, მგრძნობიარე, დამორჩილებული, შეზღუდული, შხამიანი, დამამშვიდებელი, კაშკაშა სინათლე“.[257]

კინემატოგრაფისტები აღნიშნავენ, რომ ძველი სპეციალისტების ნაწილმა დისკვალიფიკაცია განიცადა, ნაწილი წლების წინ ემიგრაციაში გაემგზავრა. კვალიფიციური კადრების დეფიციტის გამომწვევი მიზეზების ანალიზის დროს, კინემატოგრაფისტების ნაწილი

---

[256] კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009, გვ. 28. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)_gnfc.pdf 13.03.2019.

[257] ბერგმანი ი., Laterna Magica, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2011. გვ. 264.

პრობლემად სფეროების მონოპოლიზაციას მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ პროექტების უმრავლესობაზე ერთი და იმავე კადრების დასაქმება ხდება, რაც ახალ თაობას პროფესიული განვითარების საშუალებას არ აძლევს.

კინოგანათლების სახელმწიფო პოლიტიკა პროფესიულთან ერთად მაყურებლის განათლებასა და კინოს ხელმისაწვდომობას გულისხმობს. საბჭოთა პერიოდში, კინოსტუდია ,,ქართული ფილმის“ ბალანსზე ასამდე კინოდარბაზი ირიცხებოდა. 90-იანი წლების დასაწყისიდან, სამოქალაქო ომისა და განუკითხაობის პერიოდში, კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გაიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა. პრივატიზაციის ახალი ტალღა 2004 წლიდან დაიწყო, როდესაც ეკონომიკის სამინისტრომ მის ბალანსზე არსებული უმოქმედო დარბაზები გაყიდა.

კინოთეატრების წარმომადგენლები, კინო ,,რუსთაველის“ მონაცემებზე დაყრდნობით, მაყურებლის რაოდენობის და პროფილის შესახებ ასეთ ინფორმაციას გვაწვდიან:

,,თვეში საშუალოდ 18 000 ვიზიტი. ყველაზე აქტიური მაყურებელი, დაახლოებით, 70%, 13-დან 25-30 წლამდე ასაკის ადამიანები არიან. საშუალოზე მაღალი ასაკის (45-50 წლის ზევით) მაყურებელთა რაოდენობა უკიდურესად მცირეა, დაახლოებით 10%“.[258]

მიზეზად, ცხოვრების პასიური სტილი, ნაკლები ინტერესი ჰოლივუდის რეპერტუარის მიმართ და ბილეთის მაღალი ფასი სახელდება. ჩვენებების პროგრამის თითქმის 90%-ს ჰოლივუდის პროდუქცია წარმოადგენს. თუმცა, კინოთეატრის მენეჯმენტი აცხადებს, რომ პერიოდულად უთმობს ეკრანს ქართულ და ევროპულ პროდუქციას. ამ სეანსებზე დასწრების მაჩვენებელი მნიშვნელოვნად დაბალია. შესაბამისად, არ არის მომგებიანი კინოთეატრისთვის.

ცხადია, პრობლემა მხოლოდ საქართველოში კინოდარბაზების სიმცირითა და მძიმე სოციალური ფონით არ არის გამოწვეული. ტექნოლოგიების განვითარებამ აუდიოვიზუალურ პროდუქციაზე ხელმისაწვდომობა მთელ მსოფლიოში მნიშვნელოვნად გაზარდა, რაც ბუნებრივად აისახა კინოსეანსებზე დასწრების მაჩვენებლზე.

[258] კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009, გვ. 63.

ფრანსუა ტრიუფო ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 80-იან წლებში დანანებით წერდა: ,,დღეს, საფრანგეთში, გამვლელები აღარ შედიან ადვილად კინოში, ისინი უკვე სახლში თვრებიან გამოსახულებით. კინოთეატრში ძირითადად ცარიელ რიგებს ვაწყდები. მხოლოდ რამდენიმე სავარძელში ვხედავ ნაცნობ სახეებს, სინემათეკის ერთგულ მაყურებლებს, სტუდენტებს, რამდენიმე რეჟისორს და უმთავრესად კინოში მომუშავე და კინოთი გატაცებულ ადამიანებს“.[259]

უცხოელი ექსპერტები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ქართული კინოინდუსტრიის წინსვლას ფილმების ჩვენების არასაკმარისად განვითარებული ქსელი აფერხებს. მაყურებლის დიდი ნაწილი ჰოლივუდის პროდუქციას არის მიჩვეული. შესაბამისად, კინოთეატრების ქსელი არ უთმობს დროს ქართულ პროდუქციას. ქართულ ფილმებს პრაქტიკულად მხოლოდ ფესტივალებზე აჩვენებენ.

,,მცირეა კოპროდუქციის შესაძლებლობებიც, რადგან არ არსებობს მოგება შიდა ბაზრიდან, ხოლო ადგილობრივ მწარმოებლებს არ ეძლევათ ფინანსური სტიმულის მიღების საშუალება. საქართველოში ძალიან მცირე რაოდენობის დამოუკიდებელი კინოთეატრია. ჩვენების ქსელის განვითარება ხელს შეუწყობდა ფილმწარმოების პროცესს, დროთა განმავლობაში გაზრდიდა მოთხოვნას პროდუქციაზე, რაც სტიმული იქნებოდა მწარმოებლებისთვის~.[260]

ვითარების გამოსასწორებლად, პირველ რიგში, პოლიტიკური გადაწყვეტილებაა მისაღები კინოთეატრების ქსელის საკუთრებასა და განვითარებასთან დაკავშირებით. აუცილებელია ხელისუფლების ძალისხმევა და სხვადასხვა უწყებას შორის მოქმედებების კოორდინაცია. კინოთეატრების იურიდიული სტატუსის გარკვევის გარეშე შეუძლებელია მათი მოდერნიზაცია, რაც ჩვენების თანამედროვე ინფრასტრუქტურას, განსაკუთრებით, ციფრული დისტრიბუციის გამოყენებას, საპროექციო ტექნოლოგიებს გულისხმობს.

საერთაშორისო გამოცდილება აჩვენებს, თუ როგორი საგებელი მოაქვს კინოთეატრების ციფრულ აღჭურვას. ეს არის ხარჯთეფექტურობა, მართვის მოქნილობა, პროგრამის

---

[259] ტრიუფო ფ., რაც თვალს სიამოვნებს, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, გვ. 301.

[260] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 33. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

მრავალფეროვნება და სხვა. ამ მხრივ ყველაზე წარმატებული მაგალითი გერმანიაა, სადაც კინოთეატრები თანდათან გადავიდნენ ანალოგიურიდან ციფრულ ჩვენებაზე.

2011 წლის თებერვალში ამ სფეროში ხელისუფლება პირველად ჩაერია, დაიწყო მუშაობა პროგრამამ ,,კინოს ციფრული გარდაქმნა, რაც ჩვენი კინოსექტორის მომავლის გარანტია~.[261] მსგავსი პროექტები მუშაობს დიდ ბრიტანეთშიც. პრიორიტეტი ციფრული ქსელის განვითარება და ჩვენებისთვის არატრადიციული ადგილების გამოყენებაა, როგორიცაა: ბარი, საგამოფენო სივრცე და სხვ.

,,დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის საბჭომ და ინგლისის ხელოვნების საბჭომ შექმნეს ციფრული კინოჩვენებების ქსელი. 120-მილიონიანი ინვესტიცია განხორციელდა 210 კინოთეატრში 240 ციფრული ეკრანის დასამონტაჟებლად. მიზანი _ მაყურებლისთვის უფრო დიდი არჩევანის მიცემის შესაძლებლობა იყო“.[262]

გერმანული გამოცდილება საყურადღებოა თავად მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ორგანიზების მხრივ. გერმანიაში ეს პროცესი მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო. ათვლის წერტილად იურიდიული დოკუმენტი მიიჩნევა, რომელიც ,,ფრანკფურტის განჩინების“ სახელით არის ცნობილი.[263] ამ გადაწყვეტილებით, ქალაქის მთავრობა კინოთეატრებს არაკომერციული, კულტურული დაწესებულების სტატუსს ანიჭებდა, თეატრებისა და მუზეუმების მსგავსად, ხოლო სტატუსი, თავის მხრივ, საქმიანობის განსხვავებულ სამართლებრივ, ფინანსურ და ადმინისტრაციულ რეგულაციებს გულისხმობდა. მაგალითი მალე გავრცელდა გერმანიის სხვა ქალაქებზე.

მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარებას პრობლემები 90-იან წლებში შეექმნა. ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ სახელმწიფო კინოთეატრები, სადაც დოკუმენტურ და არაკომერციულ კინოს აჩვენებდნენ, კერძო ინვესტორების ხელში აღმოჩდნენ. რამდენიმე წელიწადში მათ

---

[261] საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 34 წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

[262] ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2009, აპრილი, გვ. 38. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy_Strategic%20Review_(Geo).pdf 22.03.2019.

[263] Bundesverband kommunale filmarbeit, Kommunale kinos. Source: https://www.kommunale-kinos.de/ 25.03.2019.

ადგილას სუპერმარკეტები და ფეხსაცმლის მაღაზიები გაიხსნა. თუმცა, სამოქალაქო ინიციატივებმა უკონტროლო პრივატიზაციის პროცესი დროულად შეაჩერეს.

გერმანიაში სამაგალითოდ მიიჩნევა ქალაქ ნიურნბერგის კინოთეატრების განვითარების სტრატეგია. გეგმა თავიდან ინვენტარიზაციას, შემდეგ კი კინოთეატრის მართვის მსურველი აქტივისტების ჯგუფის შერჩევასა და მუნიციპალური საკუთრების მათთვის გადაცემას ითვალისწინებდა. კომუნალურ და სახელფასო ხარჯებს მუნიციპალიტეტი ფარავდა. არაკომერციული და არამეინსტრიმული ფილმების ჩვენებამ ქალაქში სადისკუსიო სივრცე შექმნა და საზოგადოებრივი დატვირთვა შეიძინა.

გერმანიის მუნიციპალური კინოთეატრების ასოციაციის თავმჯდომარე კორნელია კლაუსი აღნიშნავს: ,,მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარება შეუძლებელია სახელმწიფოს დახმარების გარეშე. ეს თანხის მომგებიანი დაბანდებაა, რადგან ქალაქი, სადაც დინამიკური კინოპროცესი მიმდინარეობს, საინტერესო ხდება ინვესტორებისთვის, მიმზიდველი ტურისტებისთვის და მთლიანობაში, ზოგადი კლიმატი იცვლება. დღეს გერმანიაში წარმატებით მოქმედებს 170-ზე მეტი მუნიციპალური კინოთეატრი და კინოკულტურის ინსტიტუტი. ყოველწლიური სახელმწიფო დახმარება 3 ათასი ევროდან მილიონ ევრომდე მერყეობს, რაც კინოთეატრებში ეკრანების რაოდენობაზე და მომიჯნავე კულტურული ღონისძიებების სიხშირეზეა დამოკიდებული.“[264]

საქართველოში მუნიციპალური კინოთეატრების გახსნის იდეას ბევრი გულშემატკივარი ჰყავს. კინემატოგრაფისტების უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ ამ სფეროში საუკეთესო ევროპული გამოცდილების გაზიარება კინოდარბაზებში მაყურებლის დაბრუნების წინაპირობა გახდება.

[264] კლაუს კ. მუნიციპალური კინოთეატრი და მისი განვითარების პერსპექტივა საქართველოში, 2013, მაისი. წყარო: http://www.tbilisifilmfestival.ge/modules/news/print_news.php?id=159 2.04.2019.

კინოდრამატურგია - წარმოების სუსტი რგოლი

კინემატოგრაფს გართობის, ატრაქციონის ფუნქცია შექმნის დღიდან მიენიჭა. უკვე ვახსენე, რომ პირველ წლებში ლუმიერებისა და მელიესის სიუჟეტური ეპიზოდები, ერთ შემთხვევაში, დოკუმენტური, ხოლო მეორეში _ მხატვრულ-ფანტასტიკური სტილის, როგორც წესი, არა ხელოვნებად, არამედ ტექნიკურ სიახლედ, სახალისო გამოგონებად აღიქმებოდა. მოძრავ ფოტოგრაფიას თავად ავტორებიც მომგებიან საქმედ თვლიდნენ და არა შემოქმედებად.

ხელოვნების ერთ-ერთ დარგად კინემატოგრაფის აღიარების პროცესი მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებიდან, ევროპაში დაიწყო, ხოლო მისთვის რევოლუციური ფუნქციების მიმნიჭებელთა შორის ყველაზე აქტიურები ავანგარდისტები გახდნენ.

ეს პერიოდი ძალიან მდიდარია ახალი მიმდინარეობების შექმნის, მანიფესტებისა და შემოქმედებითი ექსპერიმენტების თვალსაზრისით. კულტურული რევოლუციის, ძველი წესების დამხობისა და ახალი ფორმების ძიების პროცესი კინოში მხატვრობიდან, ლიტერატურიდან და თეატრიდან მოვიდა. თუმცა, მოდერნისტული იდეების განხორციელების საუკეთესო ინსტრუმენტად, მომავლის ხელოვნებად, სწორედ კინო იქცა.

,,კინო ხელოვნების გამორჩეულ სახეობად გარდაიქმნა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფილმის შემქმნელმა ისწავლა საკუთარი აზრების და გრძნობების გამოსახულების მეშვეობით გადმოცემა, როდესაც ამ გამოსახულებას მხატვრული ზემოქმედების ძალა შესძინა, რეალობა ახლებურად ასახა, არა ისე, როგორც მწერალმა, მხატვარმა ან მუსიკოსმა“.[265]

სიურეალისტები, დადაისტები, კონსტრუქტივისტები თუ ,,წმინდა კინოს“ (cinema pur) თეორიის ავტორები ერთმანეთს ექსპერიმენტული ფილმების შექმნაში ეჯიბრებოდნენ. კუბისტები ,,აღქმის მაორგანიზებელ ძალას აქცევდნენ ყურადღებას. ძველი კინოს გავლენით, ისინი შლიდნენ საგნებს და ამრავლებდნენ პერსპექტივას. საბოლოოდ, მზერის სივრცეში ,,დემონტაჟს“ მიმართავდნენ“.[266]

[265] Теплиц Е., История киноискусства 1928 – 1933, М., ,,Прогресс“, 1971, стр. 5.
[266] მარკერი კ., ტოდე, თ., ფაროკი, ჰ., პოლიტიკური ესეი ფილმი, თბ., ,,სა.გა.“, 2015, გვ. 24.

კინოზე დამყარებულ იმედებს კარგად ხსნის ფერნან ლეჟეს მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ მხატვრობის შეცდომა სიუჟეტია, კინოსი კი _ სცენარი. თუ ამ ტვირთისგან გათავისუფლებას მოხერხებს, კინოს შეუძლია აქამდე არნახულისა და შეუგრძნობის გიგანტური მიკროსკოპი გახდეს. სწორედ ლეჟეს მიერ, 1924 წელს გადაღებულ ,,მექანიკურ ბალეტში“ და ავანგარდისტ კომპოზიტორ ერიკ სატის მუსიკაზე შექმნილ, რენე კლერის ,,ანტრაქტში“ ჩანს, რომ ამ პერიოდის შემოქმედთა ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას გამოსახულების სიუჟეტისგან გათავისუფლება წარმოადგენდა.

,,მექანიკური ბალეტისა“ და ,,ანტრაქტის“ შემდეგ გახდა შესაძლებელი იმის თქმა, რომ ჩამოყალიბდა მეტყველების ვიზუალური ენა, რომ შეიქმნა კინო, რომელიც ექვემდებარებოდა გამომსახველობითი დრამატურგიის პრინციპებს“.[267]

მოგვიანებით რენე კლერი წერდა, რომ კინოში მისვლისას, ლიტერატურასა და თეატრს უიმედოდ მოძველებულ ხელოვნებად მიიჩნევდა. ,,მაშინ სიტყვა ,,რევოლუცია“ ყველა შემოქმედებითი პრობლემის გადაჭრის გზა გვეგონა. კინოს ვუყურებდით, როგორც გამოხატვის იმ ახალ შესაძლებლობას, რომელიც ყველაზე ნაკლებად იყო კომპრომეტებული წარსულში“.[268]

ევროპულ ავანგარდს რუსეთში, პოეტურ-მონტაჟური კინოს თეორიით, სერგეი ეიზენშტეინი და დოკუმენტური კინოექსპერიმენტებით, ძიგა ვერტოვი პასუხობენ. სერგეი ეიზენშტეინმა ახალი, რევოლუციური, ხელოვნების მთავარ სამეტყველო ინსტრუმენტად მონტაჟი გამოაცხადა. რეჟისორი წერდა, რომ: ,,კინო – ეს არის ამდენი ფირმა, ასეთი და ასეთი საბრუნავი კაპიტალი, ასეთი ,,ვარსკვლავები“, ასეთი და ასეთი დრამები. ხოლო კინემატოგრაფი – ეს არის, პირველ ყოვლისა, მონტაჟი“.[269]

ეიზენშტეინი მონტაჟის არსს შემდეგნაირად ხსნიდა: ეს არის მონტაჟური ნაჭრების შეთანხმება სხვა ნაჭრებთან. ხოლო ამ ელემენტების ქვედა რგოლს, კადრს _ უჯრედს უწოდებდა.

---

[267] Филиппов С., Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа, Киноведческие записки, # 54, 2001. Источник: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/628/ 30.03.2019.

[268] Брагинский А., Рене Клер, его жизнь и фильмы, М., ,,Искусство“, 1963. Стр. 5.

[269] ეიზენშტეინი ს., ინტელექტუალური მონტაჟი, თბ., ,,სა.გა.“, 2013, გვ. 39.

,,მონტაჟი ხასიათდება ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგარი ნაჭრების კონფლიქტით ანუ შეჯახებით, რაც მონტაჟის მთლიანობას წარმოქმნის“.[270]

ეიზენშტეინი მიიჩნევდა, რომ სწორედ ამ შეჯახების წყალობით იყო შესაძლებელი ამბის გადმოცემა და მაყურებელზე მხატვრული ზემოქმედების მოხდენა.

კინოხელოვნების არაერთი მანიფესტის ავტორი ძიგა ვერტოვი ევროპულ ფსიქოლოგიურ დრამებს უაზრობას უწოდებდა, რადგან ისინი წარსულის ხილვებითა და მოგონებებით იყვნენ დამძიმებული; მადლობას უხდიდა ამერიკულ კინოს, ,,გამოსახულების ცვალებადობის სიჩქარისა და ახლო ხედებისთვის“,[271] მაგრამ მასაც უფუნდამენტო შაბლონს, ასლის ასლს უწოდებდა.

,,ჩვენ ვაცხადებთ ძველ კინოსურათებს _ რომანსისტულს, თეატრალიზებულს და სხვ. – კეთროვნებად.

- ნუ მიხვალთ ახლოს!
- ნუ შეეხებით თვალებით!
- სახიფათოა სიცოცხლისთვის!
- გადამდებია“.[272]

თანამედროვე განწყობები უცხო არც ქართველი ხელოვანებისთვის იყო. ჟურნალ ,,H2SO4“-ში ქართველი ავანგარდისტები წერდნენ:

,,თეატრი არის წარმოდგენა, კინო არის ცხოვრება. კინო არის ახალი ხელოვნება. კინო, როგორც ხელოვნება, ყოველთვის დინამიურია. სიტყვა არის სიყალბე. კინო, სადაც სიტყვა უარყოფილია, სიყალბე არასოდეს არ იქნება. კინო არის ერთადერთი მომავალი მასობრივი ხელოვნება“.[273]

ლიტერატურისა და თეატრის მარწუხებისგან კინოს სრული გათავისუფლება შეუძლებელი აღმოჩნდა. მის დამოუკიდებელ, რევოლუციურ ხელოვნებად ჩამოყალიბებას ხელი ყველაზე

---

[270] Эйзенштейн С., Стенограммы режиссерских семинаров 1933 – 1935, Тб., ,,Са.Га.“, 2017, стр. 92.
[271] ვერტოვი ძ., ადამიანი კინოაპარატით, თბ., ,,სა.გა.“, 2013, გვ. 17.
[272] იქვე, გვ. 17.
[273] ალხაზიშვილი შ., კინოაპოლოგია, ,,H2შO4“, # 1, 1924. გვ. 46.

მეტად ხმოვანი ფირის შექმნამ შეუშალა. ალაპარაკებულმა გამოსახულებამ დაამარცხა ავანგარდის ბრძოლა სიუჟეტის წინააღმდეგ.

კინოში ხმის შეჭრის ნეგატიურ ეფექტზე ხშირად საუბრობს ოთარ იოსელიანი. ბოლო პერიოდის ინტერვიუებში იგი აღნიშნავს, რომ ხმოვანი ფირის შექმნა კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიაში უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო.

,,ტექნიკურ პროგრესთან ერთად (ხმა, ფერი, სამგანზომილებიანი გამოსახულება) კინომ თითქმის დაკარგა მოძრავი გამოსახულების ენობრივი თვისებები და ბარბაროსულ გასართობად იქცა, რადაც იყო ჩაფიქრებული“.[274]

დღეს კარგი ისტორია წარმატებული ფილმის შექმნის მთავარ წინაპირობად ითვლება, ხოლო ცუდი სცენარი კინოსურათის ჩავარდნის გარანტია. კინოდრამატურგიის მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად სულ უფრო ხშირია საუბარი პრობლემებზე, რომლებიც ამ სფეროს უკავშირდებიან. საინტერესოა, რომ განსხვავებული კინემატოგრაფიული ტრადიციის, ეკონომიკური მდგომარეობის, ფილმის დაფინანსების ფორმების, წარმოებისა და გავრცელების სხვადასხვა სისტემის ქვეყნებში განწყობები იდენტურია.

ამერიკული კინოდრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ფიგურა რობერტ მაკი კინოდრამატურგიის კრიზისის, როგორც თავად ამბობს, ,,ისტორიის დაცემის“ მიზეზების ანალიზისას, წერს:

,,კინოდრამატურგიის სული ნეგატიური და პოზიტიური მუხტის მატარებელი ღირებულებებია, რომელთაც ცხოვრება მოძრაობაში მოჰყავთ. რის გამო ღირს სიცოცხლე ან სიკვდილი, რისკენ უნდა ვისწრაფოდეთ, რა არის სიმართლე და სამართლიანობა _ სცენარისტი ისტორიას ამ მარადიული თემებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების მიხედვით აგებს. თუმცა, ამ საყოველთაო სკეფსისის ეპოქაში, სულიერი და ეთიკური ცინიზმის, უკიდურესი სუბიექტივიზმის ფონზე, შესაძლებელია თუ არა საერთო ღირებულებებზე საუბარი? ან როგორ უნდა გადასცეს ხელოვანმა სათქმელი მაყურებელს, რომელსაც სამყაროსადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება დღითიდღე უმძაფრდება?~[275]

[274] ჟორდანია ი., ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, ,,ფილმ პრინტი”, #9, 2013, გვ. 14.
[275] Mckee R., Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting, NY., ,,ReganBooks“, 1997, p. 7.

ფასეულობების კრიზისის გარდა, სცენარისტი და თეორეტიკოსი მაკი, თანამედროვე ამერიკული კინოდრამატურგიის პრობლემებზე მსჯელობისას, წარმოების მასშტაბზე ამახვილებს ყურადღებას, რადგან წელიწადში რამდენიმე ასეული ფილმისთვის ორიგინალური სცენარის შექმნა რთული ამოცანაა. მისი ბესთსელერი ,,ისტორია“ საინტერესო მონაცემებს გვაწვდის:

,,გასული საუკუნის 90-იანი წლებისთვის ჰოლივუდში სცენარის შექმნაზე დახარჯულმა თანხამ წელიწადში 500 მლნ დოლარს მიაღწია. სტუდიების სასცენარო განყოფილებები ათასობით სცენარს, სცენარის გეგმას, რომანს, პიესასა თუ საგაზეთო ქრონიკას ამოწმებენ. ამ ძალისხმევის შედეგადაც კი ვერ იქმნება იმაზე უკეთესი პროდუქცია, ვიდრე ჰოლივუდი მაყურებელს დღეს სთავაზობს. ყოველი ახალი ტექნოლოგიური სატყუარა კინომწარმოებლებს კოლოსალური თანხა უჯდებათ, რაც საინტერესო ისტორიის ძიების პროცესს ისტერიულ ელფერს აძლევს. ყველაზე ნაყოფიერ წყაროდ მაინც რეალური ცხოვრება რჩება. ხშირია ბიოგრაფიული და ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებების ეკრანიზაცია“.[276]

ცნობილ კინოდრამატურგებს შემუშავებული აქვთ საკუთარი თეორიები იმის თაობაზე, თუ რა უზრუნველყოფს სცენარის წარმატებას და რა წინააღმდეგობები უნდა გადალახოს სცენარისტმა.

თანამედროვე ამერიკული სასცენარო სკოლის ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ფიგურა ჯონ თრუბი მიიჩნევს, რომ თხრობაში დაოსტატების ყველაზე დიდი სირთულე კლასიკური ტერმინოლოგიაა: ,,ტერმინები: მოქმედებათა ინტენსიურობის ზრდა, კულმინაცია, ზრდადი გართულება, კვანძის გახსნა – პრაქტიკულ შინაარსს მოკლებული წმინდა თეორიული ცნებებია. თანამედროვე რეალობაში ეს სიტყვები ადამიანს, რომელსაც ისტორიის გადმოცემა, მისი საინტერესოდ მოთხრობა სურს, ვერაფრით ეხმარება~.[277]

თრუბის კრიტიკის ობიექტია ტექსტის სამნაწილიანი სტრუქტურა. ეს კლასიკური თეორია გულისხმობს, რომ ყოველ ისტორიას, ეკრანზე ვითარდება ის თუ თეატრალურ სცენაზე, აქვს

[276] იქვე, გვ. 9.
[277] Tbuby J., The Anatomy of Story:22 Steps to Becoming a Master Storyteller, NY., ,,Faber and Faber“, 2007, p. 11

სამი ნაწილი: პირველი აქტი – დასაწყისი, მეორე _ შუა ნაწილი, მესამე – ფინალი. თრუბი სქემას პრიმიტიულს უწოდებს და მიაჩნია, რომ ის ამბის თხრობის მექანიკური ხერხია.

,,მოქმედებებად დაყოფა არის ხელოვნური, გარეგანი დამოკიდებულება ამბის მიმართ. სამნაწილიანი სტრუქტურა – თავსმოხვეული, ხელოვნური მექანიზმია, რომელიც ამბის შინაგან ლოგიკას, თხრობის განვითარებას ეწინააღმდეგება“.[278]

თრუბი საკუთარ თეორიას ქმნის, რომელიც სამ ძირითად პრინციპს ეყრდნობა:

1. კარგი ისტორია არ არის მანქანა, არამედ ცოცხალი მექანიზმია, რომელიც იზრდება და ვითარდება;

2. თხრობა ზუსტი მეცნიერებაა დახვეწილი მეთოდიკით, რომელიც საინტერესო ამბის გადმოცემას უზრუნველყოფს განსხვავებული ფორმებით;

3. წერის პროცესი ასევე ცოცხალ მასალასთან მუშაობას გულისხმობს, რაც ნიშნავს, რომ პერსონაჟები და სიუჟეტი ბუნებრივად უნდა ამოიზარდონ საწყისი იდეიდან.[279]

თრუბისგან განსხვავებით, სცენარისტი ლინდა სეგერი მიიჩნევს, რომ სწორედ სამნაწილიანი სტრუქტურა ახდენს ისტორიის ორგანიზებას, აძლევს მას ფორმას, განვითარებას, გამოყოფს აქცენტებს. ,,ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების დრამატურგია ამ ეტაპებს უნდა გადიოდეს: კვანძის შეკვრა, განვითარება (პერიპეტია) და კვანძის გახსნა“.[280]

სეგერის თეორიის თანახმად, სამნაწილიანი სტრუქტურის ყოველ ნაწილს განსხვავებული დატვირთვა აქვს. შესაბამისად, ტექსტზე მუშაობის პროცესი და განსაკუთრებით სცენარის გადაკეთება/ჩასწორება სტრუქტურის მოთხოვნების გათვალისწინებით, მის დაუზიანებლად უნდა ხდებოდეს.

სეგერი ამბობს, რომ უმნიშვნელოვანესია ფილმის პირველი რამდენიმე წუთი, იგივე, სცენარის პირველი გვერდები. იმაზე, თუ როგორ შეიკვრება კვანძი, დამოკიდებულია ისტორიის სრული განვითარება. კვანძის შეკვრის არსი ამბის განვითარებისთვის საჭირო ყველა ელემენტის თავმოყრაშია.

---

[278] იქვე, გვ. 15.
[279] იქვე, გვ.23.
[280] Seger L., Making a Good Script Great, NY., ,,Silman James Press“, 1987, p. 8.

,,მაყურებელმა უნდა მიიღოს საკმარისი ინფორმაცია იმისთვის, რომ ისტორიამ მოქმედება დაიწყოს. რა არის თამაშის წესები? ვინ არიან მთავარი გმირები? რაზეა ისტორია? სად ხდება მოქმედება? კომედიაა თუ დრამა, ფარსი თუ ტრაგედია?“[281] – სეგერი ფიქრობს, რომ ყველა ამ კითხვაზე პასუხი მაყურებელმა პირველ წუთებში უნდა მიიღოს.

კლასიკური სტრუქტურული ხედვის კრიტიკოსი ჯონ თრუბი თავად გვთავაზობს სცენარის შექმნის სრული პროცესის სტრუქტურას. მისი სქემა ასეთია:

,,ჩანაფიქრი (ერთ წინადადებაში ჩამოყალიბებული აღწერა), სიუჟეტური სტრუქტურის შვიდი საკვანძო ნაბიჯი (ამბის განვითარების ეტაპები), პერსონაჟები (ზუსტი ნუსხა და დახასიათება), თემა (მორალური არგუმენტები), ამბის სამყარო (მოქმედების გარემოს აღწერა), სიმბოლოები (რამდენიმე დასამახსოვრებელი დეტალი), სიუჟეტი (ისტორიის მოკლე აღწერა), სცენების ნუსხა (ყველა სცენის ზუსტი ჩამონათვალი), სცენები და სიმფონიური დიალოგი (სცენარის დასრულებული ტექსტი)“.[282]

ამ სქემაში ყველაზე საყურადღებო სიუჟეტური სტრუქტურის შვიდი საკვანძო ნაბიჯია. ყოველმა ისტორიამ ეს შვიდი ეტაპი უნდა გაიაროს, რათა დასაწყისიდან ფინალამდე სრულყოფილად განვითარდეს:

1. სისუსტე და მოთხოვნილება;
2. სურვილი;
3. მოწინააღმდეგე;
4. გეგმა;
5. შეტაკება, ბრძოლა;
6. გაცნობიერება;
7. ახალი წონასწორობა.

[281] Seger L., Making a Good Script Great, NY., ,,Silman James Press“, 1987, p. 22.
[282] Tbuby J., The Anatomy of Story:22 Steps to Becoming a Master Storyteller, NY., ,,Faber and Faber“, 2007, p. 37.

,,სწორედ, ამ შვიდ ნაბიჯს დგამს ადამიანი, რომელიც ცდილობს რაიმე პრობლემა მოაგვაროს ცხოვრებაში. მოქმედებათა ამ თანმიმდევრობას შეუძლია მაყურებელზე გავლენა მოახდინოს, რადგან ის ბუნებრივი ლოგიკიდან გამომდინარეობს".[283]

რადიკალურად განსხვავებულ თეორიებს შორის არჩევანის გაკეთება ყოველ სცენარისტს ინდივიდუალურად უწევს. თუმცა, ნებისმიერ შემთხვევაში, ამერიკული სასცენარო სკოლის ტიპური პროდუქტი ინარჩუნებს მთავარ უპირატესობას – ტექსტის პლასტიკურობას.

რუსი კინოდრამატურგი პაველ ფინი წერს, რომ: ,,სცენარის ამერიკული მოდელი იძლევა საშუალებას, დაიცვა დრამატურგიის მთავარი პრინციპები: წერო მხოლოდ ის, რასაც ხედავ და გესმის და არასოდეს, რასაც გრძნობ ან ფიქრობ. გრძნობები და აზრები მხოლოდ ,,ვხედავ-მესმის" გზით არის გამოხატული".[284]

რეჟისორი ვლადიმერ ხოტინენკო, საბჭოთა სასცენარო სკოლის ე.წ. ლიტერატურულ კომპლექსზე საუბრისას, აღნიშნავს, რომ: ,,სპეციალური ფაკულტეტის არსებობის მიუხედავად, პროფესიონალი სცენარისტები საბჭოთა კავშირში არასოდეს არსებობდნენ. ყველას მწერლობა სურდა, თუმცა, რადგან კინო შედარებით შემოსავლიანი სფერო იყო, პერიოდულად მასთან თანამშრომლობდნენ".[285]

ამგვარი ,,საყვედური" ქართულ კინოდრამატურგიასაც ეხება. ეროვნული კინოს მიღწევების მიუხედავად, ძლიერი სასცენარო სკოლის ჩამოყალიბება საბჭოთა საქართველოში მაინც ვერ მოხერხდა. რეჟისორები ხშირად თავად წერდნენ სცენარებს, ლიტერატურულ პირველწყაროს მიმართავდნენ ან, უბრალოდ, კარგი კინემატოგრაფიული ხედვის მქონე მწერლებთან თანამშრომლობდნენ (რევაზ ჭეიშვილი, ნუგზარ შატაიძე, რევაზ ინანიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, მერაბ ელიოზიშვილი და სხვ).

---

[283] Tbuby J., The Anatomy of Story:22 Steps to Becoming a Master Storyteller, NY., ,,Faber and Faber", 2007, p. 44.

[284] Паисова Е., Павел Финн: Кинодраматургия все же вторична, ,,Искусство кино", #12, 2011. Источник: http://old.kinoart.ru/archive/2011/12/n12-article2 2.04.2019.

[285] Шакиров М., Формула кино. Кризис российской кинодраматургии, Радио Свобода, 17 июнь, 2007. Источник: http://www.svoboda.org/content/transcript/398360.html 2.04.2019.

ქართული კინო განსაკუთრებით მდიდარია ეკრანიზაციებით, რაც მას ეროვნული წარმოების დაწყების პირველივე წლებიდან დაებედა (ალექსანდრე ყაზბეგის, ეგნატე ნინოშვილის, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციები).

სავარაუდოდ, პრობლემის სათავე საბჭოთა ეპოქის ქართული კინოენის თავისებურებაში უნდა ვეძებოთ. ყველაზე გავრცელებულ, თხრობის იგავურ ფორმასა და `ეზოპეს ენაზე~ მეტყველებისას, ტექსტს, სიტყვის ძალას, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

,,კინოაზროვნება, ათწლეულების განმავლობაში, ვერბალურ საწყისზე იყო ორიენტირებული. ტრადიციულად, გმირის ფსიქოლოგიაზე, სოციალურ პრობლემატიკასა და დრამატურგიაზე კონცენტრირდებოდა. ამ პრინციპს კინოთეორია და კინოკრიტიკაც იზიარებდა. თემა და იდეა თუ გმირის პრობლემა დღესაც ჩვენი მეცნიერების აქტუალურ სივრცეში მოიაზრება. ამ მოვლენას ცნობილმა თეორეტიკოსმა მიხეილ იამპოლსკიმ ,,კინო კინოს გარეშე“ უწოდა“.[286]

90-იანი წლების კრიზისმა ვითარება კიდევ უფრო დაამძიმა. ქართულ ფილმებში ყველაზე გავრცელებული ტენდენცია კლასიკური სიუჟეტური კომპოზიციის უარყოფა გახდა. ტრადიციული სქემის (ექსპოზიცია, პერიპეტია, კონფლიქტი, კულმინაცია, ფინალი) ნაცვლად რეჟისორები კადრების უსისტემო წყობას გვთავაზობდნენ, როგორც წესი, დაუსრულებელ ექსპოზიციასა და მოკლე ფინალს. სუსტი იყო მოტივაციის კომპონენტი, მოქმედების განმაპირობებელი მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკა.

მწერალი და დრამატურგი კოტე ჯანდიერის აზრით, პრობლემას მხოლოდ ერთი ახსნა აქვს და ეს – არაპროფესიონალიზმია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ის ამბობს: ,,საქართველოში დაიწერა არაერთი შესანიშნავი სცენარი, მაგრამ რუსეთის, ევროპის, განსაკუთრებით კი, ამერიკისგან განსხვავებით, ვერ მოხერხდა ძლიერი სასცენარო სკოლის ჩამოყალიბება. ამიტომ შემდგომი თაობის კინემატოგრაფისტები ამბის მოყოლის ხელოვნებას მხოლოდ საკუთარი ნიჭიერებისა და ინტუიციის ხარჯზე

[286] დემეტრაძე ი., Закон инаконемыслия (მამარდაშვილი), რეალობის სოციალური კონსტრუირება უახლესი ქართული კულტურის მაგალითზე გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი“, 2007, გვ. 42.

ეუფლებოდნენ. პოზიტიური მაგალითების ჩამოთვლა აქაც შეიძლება: ,,უძინართა მზე“, ,,ღამის ცეკვა“, ,,ახალი წელი“, ,,დღე“ და ა.შ. თუმცა, ეს აშკარა წარმატებები მაინც ცალკეულ შემთხვევებად რჩება“.[287]

კინოდრამატურგიის სისუსტის და სხვა ზემოხსენებებული პრობლემების შესახებ დისკუსია კინემატოგრაფისტებს შორის წლებია მიმდინარეობს. ეროვნული კინოცენტრის მხარდაჭერით, სისტემატურად ტარდება კვლევები, მზადდება სხვადასხვა სექტორის შეფასების დოკუმენტები და რეკომენდაციები. რამდენიმე საკვანძო თემაზე, კერძოდ, განათლების ხარისხის გაუმჯობესებისა და დაფინანსების გაზრდის თაობაზე, პროფესიონალებს შორის აზრთა თანხვედრაა. ამ მოსაზრებებსა და პრობლემების ანალიზზე დაყრდნობით, შესაძლებელია ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხებისა და გადაუდებელი ნაბიჯების იდენტიფიცირება, რაზეც ნაშრომის დასკვნით ნაწილში ვისაუბრებ.

[287] კუკულავა მ., ბერია, უ., ,,სთორი თელინგი“ კოტე ჯანდიერი, ,,ფილმ პრინტი“, # 3, 2011- 2012, გვ. 38.

დასკვნა

მხატვრული და ეკონომიკური პარამეტრებით ახალი ქართული კინოს შეფასების შედეგად, ცხადი ხდება, რომ მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში დაწყებული კრიზისი დასრულდა. ეროვნულ კინემატოგრაფს, ერთი მხრივ, აქვს ჩამოყალიბებული რეგულირების სისტემა და დაფინანსების მცირე, მაგრამ სტაბილური წყარო, მეორე მხრივ, არსებობს კინემატოგრაფისტების ჯგუფი, რომელიც უწყვეტად ზრუნავს დარგის განვითარებაზე.

ამ მიღწევების შედეგია ქართული კინოს წარმატება საერთაშორისო კინოფესტივალებსა და მსოფლიო გაქირავების ბაზარზე. ასევე, მზარდი ინტერესი, რომელსაც ადგილობრივი მაყურებელი იჩენს ქართველი რეჟისორების კინოსურათების მიმართ.

თუმცა, ისიც ცხადია, რომ დღევანდელი მოცემულობა არ იძლევა დარგის შემდგომი განვითარების შესაძლებლობას. კინოწარმოების პრობლემებზე საუბრისას უკვე ვახსენე, რომ სახელმწიფო დაფინანსების სიმცირე ხელოვანთა დიდ ნაწილს არ აძლევს შემოქმედებითი რეალიზების შესაძლებლობას. განსაკუთრებით საყურადღებოა დამწყები კინემატოგრაფისტების მდგომარეობა. მიუხედავად იმისა, რომ ეროვნული კინოცენტრი განცალკევებულად ატარებს კონკურსს სადებიუტო ფილმებისთვის, ახალგაზრდებს უჭირთ პროფესიაში ადგილის დამკვიდრება.

კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ ქვეყანაში კინოდარბაზების სიმცირე ხელს უშლის შიდა ბაზრის განვითარებას. მით უმეტეს, რომ გაქირავების მოქმედი ქსელი ძირითადად კომერციული ხასიათის პროდუქციაზეა ორიენტირებული და დროის ძალიან მცირე ნაწილს უთმობს კლასიკას, თანამედროვე საავტორო თუ ეროვნულ კინოს.

არასტაბილური დასაქმება, ბაზრის მოთხოვნების ადეკვატური და კვალიფიციური განათლების მიღებასთან დაკავშირებული პრობლემები, ტექნოლოგიური შესაძლებლობების დეფიციტი და სხვა სირთულეები სწრაფ რეაგირებას ითხოვენ. ნახსენები საკითხები სისტემური ხასიათისაა. მათი მოწესრიგება საჯარო, არასამთავრობო და კერძო სექტორების შეთანხმებასა და კოორდინირებულ მოქმედებაზეა დამოკიდებული. შესაბამისად, გადაწყვეტილებების მიღებაც სახელმწიფო დონეზე უნდა მოხდეს.

ქართულ კინოწარმოებაზე დაკვირვების, წლების განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილების, უცხოელი სპეციალისტების კვლევებისა და საერთაშორისო პრაქტიკის გათვალისწინებით, დაგროვდა გარკვეული მოსაზრებები და კონკრეტული რეკომენდაციები, რომელთა გათვალისწინება დარგის შემდგომი განვითარების წინაპირობა გახდება. მათ შორის გადაუდებელი და საკვანძო საკითხებია:

- პირველ რიგში, აუცილებელია, კინოინდუსტრიის განვითარების გრძელვადიანი სტრატეგიის განსაზღვრა. დღეს, კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილის წუხილი სწორედ ჩამოყალიბებული ხედვის არარსებობას უკავშირდება. მიუხედავად იმისა, რომ ეროვნული კინოცენტრი სხვადასხვა პროგრამის მეშვეობით ზრუნავს დარგის ცალკეული სეგმენტების განვითარებაზე, სპეციალისტების ნაწილი მიიჩნევს, რომ საჭიროა, ერთი მხრივ, სისტემური მიდგომა პრობლემების მიმართ და მეორე მხრივ, სფეროების მიხედვით კონკრეტული ამოცანების დასახვა.

ეროვნული კინოს განვითარების პოლიტიკის დოკუმენტი მკაფიოდ უნდა პასუხობდეს მთავარ კითხვებს: რა მიმართულებით უნდა განვითარდეს ქართული კინოხელოვნება? რა ნიშა უნდა დაიკავოს მან მსოფლიო ბაზარზე? რა სეგმენტზე უნდა იყვნენ ორიენტირებულნი ქართველი მწარმოებლები? ინდუსტრიის მხარდაჭერის რა ინსტრუმენტების გამოყენებას გეგმავს სახელმწიფო? როგორია ამ რეგულაციების შემოღებისა და მოდიფიცირების ეტაპები? რა მიდგომა აქვს მთავრობას კინემატოგრაფთან დაკავშირებული ინფრასტრუქტურის მიმართ? რა ვადებში და რა ნიშნულამდე გაიზრდება კინოწარმოების სუბსიდირება?

ამ და სხვა კითხვებზე ჩამოყალიბებული პასუხისა და დეტალური გეგმის გარეშე დარგში საგრძნობი პროგრესის მიღწევა მოსალოდნელი არ არის.

- აუცილებელია კინოწაროების სუბსიდირებაზე გამოყოფილი სახელმწიფო სახსრების გაზრდა. მიუხედავად იმისა, რომ 2004 წლიდან საქართველოში კინოსექტორის წლიური დაფინანსება საგრძნობლად გაიზარდა და ეროვნული კინოცენტრის ბიუჯეტმა 7 მილიონ ლარს გადააჭარბა, ცხადია, რომ დარგის შემდგომი განვითარებისა და საერთაშორისო ბაზარზე კონკურენტუნარიანობის შენარჩუნებისთვის ეს თანხა საკმარისი არაა. საჭიროა მეტი პროექტის დაფინანსება კინოსექტორში სტაბილური დასაქმების, ახალი კადრების შემოსვლის და კონკურენციის გაჩენის მიზნით.

ეროვნულ კინოცენტრში ბოლო წლებში მიმდინარე კონკურსებზე დაკვირვების შედეგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჟიური, ხშირ შემთხვევაში, გამოუვალ სიტუაციაში ექცევა, რადგან ფინალურ ეტაპზე გასული პროექტები თანაბრად საინტერესოა და თითქმის ყველა მათგანი იმსახურებს დაფინანსებას. სხვაობა შეფასებაში იმდენად მცირეა, რომ საბოლოო გადაწყვეტილება კონკურსანტებში უსამართლობის განცდას ბადებს. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჟიურის მიერ დაწუნებულ პროექტს ალტერნატიული დაფინანსების მოპოვების შანსი თითქმის არ აქვს. ეს მოცემულობა აფერხებს საინტერესო პროექტების განხორციელებას და კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილის დემოტივირებას ან სფეროდან წასვლას იწვევს.

ამ მოცემულობის გათვალისწინებით, კინოწარმოების სუბსიდირების გაზრდა სახელწიფოს მიერ დარგის განვითარებისთვის გადადგმული სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იქნება.

- ამასთან, საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინებით, სასურველია კინოწარმოებაზე გამოყოფილი სახელმწიფო დაფინანსების დივერსიფიცირება. საბიუჯეტო თანხა მიმართული უნდა იყოს როგორც ორიგინალური შემოქმედებითი იდეების განხორციელებაზე, ასევე კომერციული პოტენციალის შემცველ პროექტებზე, რომლებსაც ქვეყნის პოპულარიზაციის ფუნქციაც ეკისრებათ.

ყოველ მიმართულებას თავისი დატვირთვა აქვს: მაღალი მხატვრული ღირებულების ფილმები ქმნიან ეროვნული კინოს თანამედროვე სახეს და წარადგენენ მას მსოფლიო ბაზარზე. მათ მოაქვთ საერთაშორისო აღიარება და პრესტიჟული პრიზები. რაც შეეხება კომერციულ პროექტებს, ისინი უზრუნველყოფენ სფეროში სტაბილური სამუშაო ადგილების გაჩენას, სხვადასხვა პროფილის სპეციალისტების კვალიფიკაციის ამაღლებას, გამოცდილების დაგროვებას, ასევე საკუთარი წვლილი შეაქვთ ეკონომიკის, კერძოდ, ტურიზმის განვითარებაში.

- სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს ფილმწარმოების დაფინანსების ალტერნატიული წყაროების შექნაზე. კერძო სექტორის წახალისება და რეგიონული ფონდების ჩამოყალიბება კინემატოგრაფისტებს საკუთარი პროექტების რეალიზების შანსებს გაუზრდის. ფონდების დაარსება სარგებელს მოუტანს თავად რეგიონებს: უკეთ წარმოაჩენს ადგილობრივ

ხელოვანებს, ხელს შეუწყობს მათი კვალიფიკაციის გაუმჯობესებას, მიიზიდავს პროდუსერებს და ტურისტებს, სტიმულს მისცემს რეგიონული ინფრასტრუქტურის განვითარებას, ადგილზე კინო და სატელევიზიო პროდუქციის რაოდენობის მატებას და ხარისხის ამაღლებას. ამ გზით შესაძლებელია რეგიონების პოპულარიზება ადგილობრივ და საერთაშორისო დონეზე.

- დღის წესრიგში დგას კინოწარმოების სუბსიდირების პროცესის მიმართ ნდობის ამაღლების საკითხი. უკვე აღვნიშნე, რომ კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი ითხოვს კონკურსების მიმდინარეობისას მეტ გამჭვირვალობასა და ჟიურის წევრთა გადაწყვეტილებების დასაბუთებას. აუცილებელია, რომ პროექტების დაფინანსება მიუკერძოებლად და მკაფიო კრიტერიუმების საფუძველზე ხდებოდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეუძლებელი იქნება ხელოვანთა ძალების კონსოლიდაცია საერთო მიზნის, ეროვნული კინოს განვითარების ირგვლივ.

ახალგაზრდა ხელოვანებსა და ეროვნული კინოცენტრის ხელმძღვანელობას შორის მსჯელობა უკვე წარიმართა კონკრეტულ მექანიზმებზე, რომლებიც დაფინანსების ობიექტურ განაწილებას უზრუნველყოფენ. ლაპარაკია კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის კუთხით, ევროკავშირის ქვეყნებში მოქმედ რეგულაციებზე, რომელთა ნაწილი უკვე ვახსენე ნაშრომში. რაც უფრო სწრაფად დაიხვეწება საკონკურსო სისტემა, მით უფრო კონკურენტუნარიანი გახდება ქართული კინოწარმოება. თუმცა, ამ საკითხშიც გადამწყვეტი დაფინანსების გაზრდაა, რადგან მცირე თანხით ობიექტური მოდელის შემოღების შემთხვევაშიც კი, შეუძლებელი იქნება სუბსიდიის სამართლიანი განაწილება.

- ქართული კინოწარმოების პერსპექტივა მჭიდროდ არის დაკავშირებული გაქირავების ადგილობრივი ბაზრის განვითარებასთან. ფილმების ჩვენების ფართო ქსელის არარსებობის გამო: მაყურებელს აქვს შეზღუდული არჩევანი, შიდა პროდუქცია ვერ პოულობს ადგილს მოქმედ კინოდარბაზებში და მისი ჩვენება მხოლოდ ფესტივალებზე ხდება, კოპროდუქციის შესაძლებლობები მცირეა, რადგან არ არსებობს მოგება შიდა ბაზრიდან.

მდგომარეობის შესაცვლელად აუცილებელია პოლიტიკური გადაწყვეტილების მიღება ადგილობრივი კინოთეატრების ქსელის საკუთრებასა და განვითარებასთან დაკავშირებით. მისასალმებელია, რომ ეროვნულმა კინოცენტრმა უკვე შეიმუშავა საპილოტე პროექტი,

რომელიც საქართველოს ოთხ რეგიონში მუნიციპალური კინოთეატრების ამოქმედებას ითვალისწინებს.

განვითარებული კინოთეატრების ქსელის შექმნა საქართველოში ხელს შეუწყობს ფილმწარმოების პროცესს. თუმცა, მხოლოდ ადგილობრივი ბაზარი არ იქნება საკმარისი, რომ ეკონომიკური თვალსაზრისით შენარჩუნდეს და გაიზარდოს ეროვნული კინოწარმოების მასშტაბი.

- მას შემდეგ, რაც გაირკვევა კინოთეატრების იურიდიული სტატუსი, აუცილებელი გახდება მათი მოდერნიზაცია, რაც გულისხმობს ჩვენების თანამედროვე ინფრასტრუქტურას, განსაკუთრებით, ციფრული დისტრიბუციის გამოყენებასა და საპროექციო ტექნოლოგიებს. საერთაშორისო მაგალითები გვიჩვენებს, რომ კინოთეატრების ციფრულ აღჭურვას მოაქვს ბევრი სარგებელი, განსაკუთრებით კი, მეტი მოქნილობა. ციფრული დისტრიბუციის ხარჯები ბევრად ნაკლებია ასლების დაბეჭდვასა და ფირების ტრანსპორტირებასთან დაკავშირებულ ხარჯებთან შედარებით. გარდა ამისა, კინოთეატრების მფლობელებს ეძლევათ საშუალება, უფრო მრავალფეროვანი გახადონ პროგრამა სხვადასხვა ღონისძიებებით.

- კინოგანათლება და Pპროფესიული უნარების განვითარება ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოადგენს კინოინდუსტრიის წარმატების საფუძველს. ქართული კინოს ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა დღეს სწორედ კვალიფიციური კადრების ნაკლებობაა. ცხადია, რომ უნდა გაგრძელდეს ადგილობრივი კინემატოგრაფისტების ტრენინგი და სხვადასხვა თემატიკის სემინარების მოწყობა. განსაკუთრებით საყურადღებოა პროდუსერების შესაძლებლობების ამაღლება, ასევე ხმის რეჟისორების სწავლება. თუმცა, მხოლოდ მოკლე და ზედაპირული კურსებით კადრების დაბალი კვალიფიკაციის პრობლემა ვერ გადაიჭრება. პროფესიული უნარ-ჩვევების დონის ასამაღლებლად საჭიროა ადგილობრივი კინოსკოლის რეფორმირების სტრატეგიის შემუშავება. კინოგანათლება უნდა დაუახლოვდეს ბაზრის მოთხოვნებსა და საჭიროებებს. უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში მიღებული ცოდნა კინემატოგრაფისტის პრაქტიკული საქმიანობის ადეკვატური უნდა იყოს.

- უკვე აღვნიშნე, რომ კინოდრამატურგია ახალი ქართული კინოს ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა. სცენარის განვითარება წარმოადგენს თანამედროვე კინოწარმოების სუსტ

მხარეს. კინოდრამატურგიის ხარისხის ამაღლებაზე ზრუნვა დღეს პრიორიტეტია მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში და ამ მიზნის მისაღწევად კინოინსტიტუტები და ფონდები სხვადასხვა საშუალებას იყენებენ.საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინებით, სასურველია, ეროვნულმა კინოცენტრმა განაგრძოს სცენარის განვითარებასთან დაკავშირებული პროგრამების დაფინანსება. თუმცა, ცხადია, რომ მოკლევადიანი კურსები მნიშვნელოვნად ვერ შეცვლიან სიტუაციას. აუცილებელია, კინოცენტრისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მოქმედების კოორდინაცია.

- ქართული კინოს განვითარებისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერება. ბოლო წლებში გადაღებული საუკეთესო ფილმების უდიდესი ნაწილი კოპროდუქციაა. მათი წარმატებაც ქართველი და უცხოელი კინემატოგრაფისტების ნაყოფიერი თანამშრომლობის შედეგია.

ნაშრომში უკვე ვახსენე, რომ თანამედროვე კინოხელოვნებას ახასიათებს მულტიკულტურულობა. განსხვავებული შემოქმედებითი ხედვებისა და კინემატოგრაფიული ტრადიციების სინთეზი დამატებით მიმზიდველობას მატებს ხელოვნების ნაწარმოებს და მის მიმართ ინტერესს უზრუნველყოფს.

90-იანი წლების კრიზისისა და პროფესიონალების საზღვარგარეთ გადინებისა თუ დეკვალიფიკაციის ფონზე საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარება ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის ორმაგად სასარგებლოა.

ასევე აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ევროპული კინოფონდი ქართული ფილმების დაფინანსების მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს. შესაბამისად, ეროვნულმა კინოცენტრმა მაქსიმალურად უნდა შეუწყოს ხელი ამ თანამშრომლობის გაძლიერებას.

- ეროვნული კინოს მხარდაჭერის საქმეში მნიშვნელოვანი ნაბიჯია საგადასახადო შეღავათების დანერგვა. საკანონმდებლო დონეზე, წლების განმავლობაში, პრიორიტეტულ სფეროდ გამოცხადებული კინემატოგრაფი არ სარგებლობდა არც ერთი წამახალისებელი მექანიზმით. ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა ნამდვილად არ წარმოადგენს დარგის ხსნას ყველა პრობლემისგან. თუმცა, მას თავისი წვლილი შეაქვს კინემატოგრაფისტების

სტაბილურ დასაქმებასა და პროფესიული უნარების განვითარებაში. სასურველია, რეგულაცია დარჩეს ძალაში და კიდევ უფრო მეტი საერთაშორისო საპროდუსერო კომპანია მოიზიდოს საქართველოში ფილმის გადასაღებად.

ასევე, მნიშვნელოვანია აღიარება, რომ მხოლოდ საგადასახადო შეღავათები ვერ შექმნის წარმატებულ კინოინდუსტრიას. სახელმწიფომ გადამწყვეტი როლი უნდა შეასრულოს ინდუსტრიის განვითარებაში, მხარდაჭერის სათანადო პოლიტიკითა და მაღალი ხარისხის განათლების უზრუნველყოფით, რაც, საბოლოო ჯამში, საშუალებას მისცემს ნიჭიერ ხელოვანებს მაყურებელს ხარისხიანი პროდუქტი შესთავაზონ.

ამ რეკომენდაციების გათვალისწინება კინოწარმოების განვითარების შემაფერხებელი პრობლემების მოგვარების წინაპირობაა. რის გარეშეც ეროვნული კინოს მომავალი ბუნდოვანია. ახალ ეტაპზე გადასვლის პერსპექტივა მჭიდროდ უკავშირდება კინემატოგრაფისტების უფრო მეტი შესაძლებლობების შეთავაზებას, რეალიზებული პროექტების რაოდენობის გაზრდას.

ახალი ქართული კინო დიდი ნახტომისთვის ემზადება. კრიზისულ მომენტში მან უკვე გამოავლინა მოქნილობა და სიცოცხლისუნარიანობა. შეძლო ახალ გარემოსა და მოცემულობებთან ადაპტირება. ამავე დროს, შეინარჩუნა თავისთავადობა და სამყაროს საკუთარი უნიკალური სახე კიდევ ერთხელ აჩვენა. ეს შესაძლებელი გახადა, ერთი მხრივ, ახალგაზრდა თაობის ნიჭიერებამ და მეორე მხრივ, დიდმა კინემატოგრაფიულმა ტრადიციამ, რომელსაც ეფუძნება და ავითარებს თანამედროვე კინოხელოვნება.

ახლა ამ პროცესს სახელმწიფოს მხრიდან გონივრული და გრძელვადიანი მხარდაჭერა სჭირდება. კერძოდ, კინოპოლიტიკის იმ ინსტრუმენტების გამოყენება, რომელთა შესახებ წინამდებარე ნაშრომში იყო საუბარი.

ბიბლიოგრაფია:

ლიტერატურა:

ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., ,,განათლება“, 1990.

არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., ,,პეგა“, 2013.

ბარამიძე გ., სცენისა და ეკრანის პოეზია, თბ., ,,ხელოვნება“, 1967.

ბარტი რ., მითოლოგიები, თბ., ,,აგორა“, 2011.

ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989.

ბაქრაძე ა., თხზულებანი, მწერლობის მოთვინიერება, თბ., ,,ნეკერი“, ,,ლომისი“, 2004.

ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., ,,სა.გა.“, 2018.

ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში, თბ., ,,სა.გა.˜, 2013.

ბერგმანი ი., Laterna Magica, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2011.

ბრესონი რ., ჩანაწერები კინემატოგრაფზე, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2017.

გამსახურდია ზ., საქართველოს სულიერი მისსია, თბ., ,,საქართველოს მაცნე“, 2007.

გოგიტიძე გ., ქართული კინოს წარსულიდან, თბ., ,,სა.გა.“, 2013.

გოგოძე კ., დოლიძე, გ., ბახტაძე, ვ., საუბრები კინოხელოვნებაზე, თბ., 1972.

გოგოძე კ., ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების გზები, თბ., ,,თბილისი“, 1959.

გვახარია გ., ცრემლიანი სათვალე, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

დოლიძე გ., ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ., ,,ხელოვნება“, 1985.

დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, უხმო კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2016.

დოლიძე ზ., ქართული კინო, ,,რაეო“, 2004.

დოლიძე ზ., ვესტერნი, ისტორია და ფილმი, თბ., ,,მწიგნობარი“, 2008.

ეიზენშტეინი ს., ინტელექტუალური მონტაჟი, თბ., ,,სა.გა.“, 2013.

ეკო უ., მტრის ხატის შექმნა, თბ., ,,დიოგენე“, 2015.

ელიადე მ., მარადიული დაბრუნების მითი, თბ., ,,ალეფი~, 2017.

ელიადე მ., მითები, სიზმრები და მისტერიები, თბ., ,,ალეფი~, 2018.

ესაძე რ. ბიალონი – კინორეჟისურის შესახებ, თბ., ,,კენტავრი“, 2012.

ვანიე ა., ფსიქოანალიზის შესავალი, თბ., ,,დიოგენე“, 2017.

ვერტოვი ძ., ადამიანი კინოაპარატით, თბ., ,,სა.გა.“, 2013.

თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., ,,ხელოვნება“, 1989.

კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბ., ,,საბჭოთა საქართველო“, 1988..

კალანდარიშვილი ლ., ლეკბორაშვილი, მ., ლევანიძე, მ., კინოკრიტიკა და თეორია, ფილმის ანალიზის საფუძვლები, თბ., ,,კენტავრი“, 2016.

კიკნაძე ზ., შობიდან შობამდე, თბ., ,,კავკასიური სახლი“, 2018.

კოპაძე გ., ლორთქიფანიძე, ქ. ფილმოგრაფია, ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916 – 1975, თბ., ,,ხელოვნება“, 1978.

კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., ,,კენტავრი“, 2009.

ლადარია ე., მაისურაძე, გ., ნახუცრიშვილი, ლ., ფაშიზმის თეორიები, დოქტრინა და კრიტიკა, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015.

მაისურაძე გ., მართლმადიდებლური ეთიკა და არათავისუფლების სული, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე (ლექციების ციკლი), თბ., ,,პეგასი“, 2018.

მარკერი კ., ტოდე, თ., ფაროკი, ჰ., პოლიტიკური ესეი ფილმი, თბ., ,,სა.გა.“, 2015.

მაღლაკელიძე დ., კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბ., ,,კენტავრი“, 2013.

მახარაძე ი., დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბ,. ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014.

მორჩილაძე ა., ჩრდილი გზაზე, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014.

მორჩილაძე ა., მოგზაურობა ყარაბაღში, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2017.

მორჩილაძე ა., ქართულის რვეულები, XIX საუკუნის სურათები, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

ნარიმანიშვილი მ., კინომოყვარულის მეგზური, თბ., ,,ხელოვნება“, 1979.

ოჩიაური ლ., ანიკაშვილი მ., რაზმაძე გ., უახლესი ქართული მხატვრული კინო, თბ., ,,კენტავრი“, 2018.

პაზოლინი პ. პ., ლუთერული წერილები, თბ., ,,სა.გა.“, 2016.

რუსო ჟ., ჟ., მსჯელობა მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ, თბ., ,,აგორა“, 2014.

სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, თბ., ,,კენტავრი“, 2011.

ტრაპაიძე ქ., შტრიხები კინორეჟისორის პორტრეტისთვის – მერაბ კოკოჩაშვილი, თბ, ,,კენტავრი“, 2013.

ტრიუფო ფ., რაც თვალს სიამოვნებს, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2016.

უორჰოლი ე., ენდი უორჰოლის ფილოსოფია, თბ., ,,ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2018.

ფროიდი ზ., კულტურით უკმაყოფილება, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2012.

ქართული კინოსურათების ფილმოგრაფია, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი, თბ., 1971.

შათირიშვილი ზ., Vიტა ჩონტემპლატივა, ჭვრეტითი ცხოვრება, თბ., ,,სეზან ფაბლიშინგი“, 2017.

ჩაპლინი ჩ., ჩემი ბიოგრაფია, თბ., ,,ხელოვნება“, 1978.

ჩარკვიანი გ., ნაცნობ ქიმერათა ფერხული, თბ., ,,ინტელექტი“, 2016.

Ascher S., Pingus, E., The Filmmaker's Handbook, NY., Penguis Group, 2012.

Hemingway E., The Sun Also Rises, NY., Scribner, 2006.

Holmes S., British TV & Film Culture of the 1950-s, Coming to a TV Near You!, UK., ,,Intellect“, 2005.

Horney K., Feminine Psychology, ,,W.W. Norton & Company“, 1967.

J. Lee J., Holt, R., The Producer's Business Handbook, MA., ,,Focal Press“, ,,Elsevier“, 2006.

Lee Dean C., The Art of Film Funding, Alternative Financing Concepts, CA., ,,Michael Wiese Productions", 2012.

Levison L., Filmmakers and Financing, Business Plans for Independents, MA., ,,Focal Press“, ,,Elsevier“, 2007.

Macnab G., J. Arthur Rank and The British Film Industry, NY., ,,Routledge“, 1993.

Mckee R., Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting, NY., ,,ReganBooks“, 1997.

Regourd S., L'exception culturelle, Presses Universitaires de France, P., 2004.

Rodriguez R., Rebel without a crew, or how a 23-year-old filmmaker with $7 000 became a Hollywood player, NY., ,,A Plume Book, 1996.

Seger L., Making a Good Script Great, NY., ,,Silman James Press“, 1987.

T. Trigonis J., Crowd Funding for Filmmakers, The Way to a succesfull film campaign, CA., ,,Michael Wiese Productions", 2016.

Tbuby J., The Anatomy of Story:22 Steps to Becoming a Master Storyteller, NY., ,,Faber and Faber“, 2007.

Vanderschelden I., The French film industry: funding, policies, debates, Routledge, Taylor and Francis Group, 2016.

Брагинский А., Рене Клер, его жизнь и фильмы, М., ,,Искусство“, 1963.

Караганов А., Советское кино: проблемы и поиски, М., ,,Политиздат“, 1977.

Лотман Ю., Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин, ,,Ээсти Раамат“, 1973.

Лоусон Д. Г., Кинофильмы в борьбе идей, М., ,,Искусство“, 1954.

Мамардашвили М., Лекции по античной философии, СП., ,, Азбука“, 2012.

Мерсийон А., Кино и монополии в США, М., ,,Искусство“, 1956.

Плахов А., Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры, М., ,,Аквилон“, 1999.

Роднянский А., Выходит продюсер, М., ,,Манн, Иванов и Фербер“, 2016.

Садуль Ж., Всеобщая история кино, М., ,,Искусство“, Т. 4, 1982.

,,Самое важное из всех искусств. Ленин о кино“, М., ,,Искусство“, г. 1973.

Соболев Р., Голливуд 60-е годы, М., ,,Искусство“, 1975.

Сонтаг С., Против интерпретации и другие эссе, М., ,,Ад Маргинем Пресс“, 2014.

Теплиц Е., История киноискусства 1928 – 1933, М., ,,Прогресс“, 1971.

Эйзенштейн С., Стенограммы режиссерских семинаров 1933 – 1935, Тб., ,,Са.Га.“, 2017.

Эпштейн Э., Экономика Голливуда: на чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия, М.,,,Альпина“, 2011.

პერიოდიკა:

აბდუშელიშვილი კ., პროდუსინგის ადგილი თანამედროვე ქართულ კინოწარმოებაში, ,,ფილმ პრინტი“, # 11, 2014.

ალხაზიშვილი შ., კინოაპოლოგია, ,,H2შO4“, # 1, 1924.

ანიკაშვილი მ., ,,ფულის“ მომხიბვლელობა, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

ანიკაშვილი მ., კინო როგორც სამყაროს ალტერნატიული ხედვა, ფილმ პრინტი, 2016-2017.

ანიკაშვილი მ., ქართული კინოს გზა საერთაშორისო ფესტივალებიდან მსოფლიო ეკრანამდე, დამოუკიდებლობის 25 წელი, 2017, 22 ნოემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/39

27.03.2019.

ბაქრაძე ლ., ადრეული ,,მოძრავი სურათები“ საქართველოსა და კავკასიაზე, კინო, # 2, 2006.

გაბელია ა., გიორგი ოვაშვილი: მთავარ კითხვებზე პასუხი დღემდე არ გაგვიცია, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

გვახარია გ., ,,პრეზიდენტი“ თუ ,,პრეზიდენტი გამსახურდია?“, რადიო თავისუფლება, 2017, 8 დეკემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/prezidenti-tu-prezidenti-gamsakhurdia/28905781.html 16.03.2019.

გვახარია გ., ენერგოკრიზისის არტი, რადიო თავისუფლება, 2011, 6 თებერვალი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2298825.html 10.03.2019.

გვახარია გ., კინო და ეზოპეს ენა, რადიო თავისუფლებ, 2011, 13 მარტი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2336569.html 4.03.2019.

გვახარია გ., მიხეილ კალატოზიშვილი – 100, რადიო თავისუფლება, 2003, 6 ოქტომბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1531243.html 2.03.2019.

გვახარია გ., მშვიდობით, იარაღო!, რადიო თავისუფლება, 2013, 23 სექტემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/blog-giorgi-gvakharia-farewell-to-arms/25115380.html

16.03.2019.

გვახარია გ., პირველი ქართული ფილმის იუბილე, რადიო თაისუფლება, 2002, 6 მაისი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1520620.html 2.03.2019.

გვახარია გ., რევაზ ჩხეიძე – 80, რადიო თავისუფლება, 2006, 27 ნოემბერი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1549813.html 9.03.2019.

დემეტრაძე ი., Закон инаконемыслия (მამარდაშვილი), რეალობის სოციალური კონსტრუირება უახლესი ქართული კულტურის მაგალითზე გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი“, 2007.

დოლიძე გ., ქართული კინო დიდი სამამულო ომის პერიოდში, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება“, 1979.

დოლიძე ზ., ახალი გამოწვევები 90-იანი წლების ქართული კინოსთვის, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015.

ერისთავი ე., გიორგი ოვაშვილის ,,სიმინდის კუნძული“, XX საუკუნის ხელოვნება, ტრადიცია და ინოვაცია, თბ., ,,კენტავრი“, 2016.

თაბუკაშვილი ო., 30_იანი წლების ქართული კინემატოგრაფი, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება“, 1979.

თავაძე ს., პირველი კინოთეატრები ბათუმში, ფილმპრინტი, # 11, 2014.

თარხნიშვილი ნ., პოსტსაბჭოთა კულტურა – დაკარგული სივრცის ძიებაში, რადიო თავისუფლება, 2011, 1 იანვარი. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2265613.html

7.03.2019.

იმედაშვილი ი., ,,თეატრი და ცხოვრება“, # 12, 1918.

კვინიკაძე ნ., ციფრებით მოყოლილი კინოს ამბავი – ეროვნული კინოცენტრი ახალი დირექტორის მოლოდინში. 2019, 24 თებერვალი. წყარო: https://on.ge/story/34196

11.03.2019.

კიკალეიშვილი ს., სტუმრად ლანა ღოღობერიძესთან, კინო, # 1, 2006.

კლაუს კ. მუნიციპალური კინოთეატრი და მისი განვითარების პერსპექტივა საქართველოში, 2013, მაისი. წყარო: http://www.tbilisifilmfestival.ge/modules/news/print_news.php?id=159

2.04.2019.

კუკულავა მ., ბერია, უ., ,,სთორი თელინგი“ კოტე ჯანდიერი, ,,ფილმ პრინტი“, # 3, 2011- 2012.

ლევანიძე მ., ქართული კინოს რეალისტური ტენდენციები 80 – 90-იანი წლების მიჯნაზე, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., კენტავრი“, 2013.

ლეკბორაშვილი, მ., 90-იანი წლების ქართული კინოს ჟანრული სივრცე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015.

ლეკბორაშვილი მ., სამოციანელების ,,არასაბჭოთა“ კინო, დრო, ხელოვანი, თავისუფლება, თბ., ,,კენტავრი“, 2014.

მაღლაკელიძე დ., ქართული კინო XXI საუკუნის კულტურულ დისკურსში, XX საუკუნის ხელოვნება, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., კენტავრი“, 2015.

მედოიძე ს., ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, ,,კინო“, #3, 2007.

მრგვალი მაგიდა: რა ღირს კინოწარმოება საქართველოში? ,,ფილმ პრინტი“, #3, 2011-2012.

მხეიძე ნ., ნიჰილიზმის ნიშნები მეოცე საუკუნის ბოლოს ქართულ კინემატოგრაფიში, ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი“, 2007.

ოჩიაური ლ., ახალი ქართული კინოს განვითარება კინოცენტრის დაარსებამ განაპირობა, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

ოჩიაური ლ., ცხოვრება ორი სამყაროს გასაყართან, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

ოჩიაური ლ., მითების დაბადება და ნგრევა ახალი სამყაროების შექმნის დასაწყისში, მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში, თბ., ,,კენტავრი“, 2018.

ოჩიაური ლ., ქართული კინო ,,რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ, კულტურათა დიალოგი მეოცე საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბ., ,,კენტავრი“, 2017.

ოჩიაური ლ., ქართული კინოს ,,შემთხვევითი პაემნები“ (ძველი და ახალი თაობა XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე), პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., კენტავრი“, 2015.

ოჩიაური ლ., ქართული კინოს ოჯახური პორტრეტები ,,პერესტროიკიდან“ თანამედროვე არაერთგვაროვანი პეიზაჟის ფორნზე (სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებები და მათი გავლენა კინოზე), დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება, თბ., ,,კენტავრი“, 2014.

ოჩიაური ლ., რეალობა, თანამედროვე ლიტერატურე, კინო და ფილმწარმოების თანამედროვე ფრომები (ფილმის ,,გასეირნება ყარაბაღში“ მაგალითზე), ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., ,,კენტავრი“, 2007.

ოჩიაური ლ., საბჭოთა მითი და საბჭოეთის კინოისტორია, XX საუკუნის ხელოვნება, თბ, ,,კენტავრი“, 2011.

ოჩიაური ლ., საქართველოს უახლესი ისტორია – წარმატებული ქართული კინოს ,,ხარისხის ნიშანი“, ტრადიცია და ინოვაცია, თბ, ,,კენტავრი“, 2016.

ოჩიაური ლ., ხელოვანის აღსარება თუ მისი ბედი საბჭოთა მითების გარემოცვაში?, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., ,,კენტავრი“, 2013.

ჟორდანია ი. ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, ,,ფილმ პრინტი”, #9, 2013.

რაზმაძე გ., რამდენიმე რეცეპტი ლაშა ბუღაძისგან, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მართვის პროცესების თავისებურებები, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბ., ,,კერტავრი“, # 45, 2010.

ქავთარაძე ნ., ზაზა ხალვაშის ნელი კინო, ,,ფილმ პრინტი“, 2016 – 2017.

ცნობის ფურცელი, 1896, 16 ნოემბერი, # 28.

წერეთელი კ., თანამედროვე ქართული კინო, ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., ,,საქ. სახკინოს სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება“, 1979.

ხატიაშვილი თ., ,,შერეკილობა“ – გამორჩეულობა, როგორც პიროვნული თავისუფლების იდეის გამოხატულება ქართულ კინოში, სახელოვნებო პროცესები 1960 – 2000, თბ., ,,კეტავრი“, 2013.

ხატიაშვილი თ., ფარაჯანოვის კიჩი – ტრადიციულის გამეორება, როგორც ნოვაცია, XX საუკუნის ხელოვნება, კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბ., კენტავრი“, 2017.

ხატიაშვილი თ., Gender Trouble - დაკვირვებები ბოლო პერიოდის ქართულ კინოზე, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, თბ., ,,კენტავრი“, 2015.

ხატიაშვილი თ., მეოცე საუკუნის ქართული (კინო)ქრონიკა (პიროვნება და პიროვნული თავისუფლება), დემოკრატიული ღირებულებების ნაკვალევზე საქართველოში, თბ., ,,დობერა“, 2011.

H2SO4, 1924, # 1.

Dalton S., House of Others: Film Review, The Hollywood Reporter, 2016, 3 september. Source: https://www.hollywoodreporter.com/review/georgian-oscar-contender-house-others-925635

27.03.2019.

Denby D., Sex and Sexier, The Hays Code wasn't all bad, The New Yorker, 2016. Source: https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/02/what-the-hays-code-did-for-women

25.02.2019.

Fagerholm M., My Happy Family, Roger Ebert's Journal, 2017, 4 December. Source: https://www.rogerebert.com/reviews/my-happy-family-2017 17.03.2019.

Hatchondo R., Le Cinema francais dans une competition mondialisee, ,,Geoeconomi # 3, 2011. Source: https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2011-3-page-45.htm 6.03.2019.

Malgorzata P., New Act on Cinematography, IRIS Legal Observations of the European Audiovisual Observatory, 2006. Source: : http://merlin.obs.coe.int/iris/2006/1/article34.en.html 26.03.2019.

Palluel C., Le financement public de l'industrie cinématographique, Legicom, 1999, # 17.

Pequignot B., Laurent Creton, Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959. Sociologie de l'Art, 2006, # 1. Source: : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-187.htm#no3 21.03.2019.

Pulver A., Netflix responds to Steven Spielberg's attack on movie streaming,The Guardian, 2019, 4 mar. Source: https://www.theguardian.com/film/2019/mar/04/netflix-steven-spielberg-streaming-films-versus-cinema 15.03.2019.

Salle C., Le cinéma français dépend des aides publiques, Le Figaro Premium, 2018, 27 mars. Source: http://www.lefigaro.fr/medias/2018/03/27/20004-20180327ARTFIG00325-le-cinema-francais-depend-des-aides-publiques.php 5.03.2019.

Scott A.O., In film, the Romanian new wave has arrived, ,,New York Times Magazine", January 19, 2008. Source: https://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html 18.03.2019.

Thompson A., After this year's Oscars, director Steven Spielberg is reportedly going to war against Netflix, Business Insider, 2019, 2 mar. Source: https://www.businessinsider.com/steven-spielberg-against-netflix-oscars-roma-2019-3 22.03.2019.

Wendy I., ,,Hostages": Berlin Review, ,,Screendaily", 2017, 11 february. Source: https://www.screendaily.com/reviews/hostages-berlin-review/5114877.article 22.03.2019.

Алисова Е., Французская болезнь, беседа с редактором журнала ჩაჰიერს დუ ცინემა Жан-Мишелем Фродоном, М., ,,Огонёк" # 4, 2013.

Бауман С., Без централной власти. Механизм поддержки кино В Германии, Искусство кино, # 5, 2011. источник: http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19 23.03.2019.

Иванова В., Хамитова, В., Совершенствование системы государственной поддержки киноиндустрии РФ на примере опыта США, Экономические исследования, # 3 (12), 2012, Сентябрь. Источник: http://www.erce.ru/internet-magazine/magazine 4.03.2019.

Косенкова К., Путь наверх: генезис британской новой волны, Кино шестидесятых, ,,Синематека", 2009, 23 октября. источник: http://www.cinematheque.ru/post/141750/print/

7.03.2019.

Паисова Е., Павел Финн: Кинодраматургия все же вторична, ,,Искусство кино", #12, 2011. Источник: http://old.kinoart.ru/archive/2011/12/n12-article2 2.04.2019.

Седых И., Киноиндустрия России, Национальный исследовательский университет, Высшая школа экономики, Центр развития, 2017, Источник: : https://dcenter.hse.ru 13.03.2019.

Слапиня А., Что наследуем. Превратности и закономерности моды кино, „Искусство кино“, # 1, январь, 2007. источник: http://old.kinoart.ru/archive/2007/01/n1-article11 5.03.2019.

Тарковский А., Запечатленное время, „Исусство Кино“, # 12, 2000. источник: http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5 24.02.2019.

Тимофеева Н., У истоков американского жанрового кино. Влияние конфликта между голливудом и ортодоксальной частью зрителей на формирование содержания кинофильмов первой половины двадцатого века. Известия российского государственного педагогического университета им А. И. Герцена, г. 2007, источник: https://cyberleninka.ru/ 27.02.2019.

Тифлисский Листок, 1897, суббота, 3 мая, #102, ст. 1.

Филиппов С., Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа, Киноведческие записки, # 54, 2001. Источник: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/628/ 30.03.2019.

Шакиров М., Формула кино. Кризис российской кинодраматургии, Радио Свобода, 17 июнь, 2007. Источник: http://www.svoboda.org/content/transcript/398360.html 2.04.2019.

კვლევები:

კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009, გვ. 28. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)_gnfc.pdf 13.03.2019.

საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, „ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2012, მარტი, გვ. 28 წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP_Mapping_(Ge_cor).pdf 12.03.2019.

ქართულ ფილმებში პროდუქციის/მომსახურების განთავსების პრაქტიკის კვლევა, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, ,,ეისითი“, თბ., 2010, აპრილი, გვ. 5.

ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, ,,ბი-ოუ-პი კონსალტინგი“, 2009, აპრილი, გვ. 56. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy_Strategic%20Review_(Geo).pdf

22.03.2019.

Bundesverband kommunale filmarbeit, Kommunale kinos, Source: http://www.kommunale-kinos.de/ 25.03.2019.

Co-producing with the Nordic Countries, NFTVF, Creative Europe Desks, 2019, p. 21

Source: https://ses.fi/en/publications/ 11.03.2019.

Cultural policies in France, Visual arts, Cinema and audiovisual, Books, Music, Performing arts, Coalition fransaise pour la diversite culturelle, 2008, p. 15. Source: http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2013/11/Cultural-policies-in-France.pdf

16.03.2019.

Facts&Figures, Baltic Films, Creativ Europ Media, 2019, p. 2-4. Source: http://filmi.ee/en/estonian-film-institute-2/facts-and-figures/baltic-films-facts-and-figures 6.03.2019.

Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012, p. 254. Source: https://home.kpmg/content/dam/kpmg/pdf/2012/03/taxation-guide.pdf 20.03.2019.

Value Chain Assessment of the Post-Production Sector, with Company Profiles, GIZ, 2016, p 15.

Киноиндустрия российской федерации, ,,Невафильм“, ,,RFilms“, Creative Europ Media, 2009, ноябрь, , стр, 7.

Кинопрокат России. Итоги 2018 года, Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, 2019. Источник: http://www.fond-kino.ru/news/kinoprokat-rossii-itogi-2018-goda 9.03.2019.

ნორმატიული აქტები:

,,ეროვნული ფილმის დებულების“ დამტკიცების შესახებ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება # 187, თბ., 2010. 14 სექტემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/187%20erovnuli%20pilmis%20debulebis%20damtkiceba.pdf

5.03.2019.

,,სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის 2019-2020 წელს წარმოების დაფინანსების მიზნით კონკურსის გამოცხადების შესახებ“ სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #362, 2018, 14 დეკემბერი. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/ 25.03.2019.

საქართველოს კანონი ,,ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ”, 2000, 5 დეკემბერი. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/erovnuli_kinematografiis_saxelmcifo.pdf 26.02.2019.

საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანება №3/297 საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დებულების დამტკიცების თაობაზე, თბ., 2001, 13 ნოემბერი. მუხლები 10, 11. წყარო: https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1356918?publication=0 3.03.2019.

„საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – აწარმოე საქართველოში დებულების დამტკიცების შესახებ“ საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების მინისტრის 2017 წლის 29 მაისის №1-1/217 ბრძანებაში ცვლილების შეტანის შესახებ საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების მინისტრის ბრძანება №1-1/601, Yთბ., 2018, 19 დეკემბერი, მუხლი 1. წყარო: https://matsne.gov.ge/ka/document/view/4417699?publication=0

11.03.2019.

საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საკონკურსო დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის,

ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრიეს ბრძანება # 3/257, თბ., 2006, 7 აგვისტო, მუხლი 2.2. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/sakonkurso%20debuleba.pdf 5.03.2019.

საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის ბრძანება # 3/255, თბ., 2006, 7 აგვისტო, მუხლი 1.3, წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/saeqsperto_komisiis_debuleba.pdf

6.03.2019.

საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის დებულების დამტკიცების თაობაზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის 2006 წლის 7 აგვისტოს # 3/255 ბრძანებით დამტკიცებულ "საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საექსპერტო კომისიის" დებულებაში ცვლილებების შეტანის შესახებ, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის ბრძანება # 3/124, თბ., 2008, 4 ივნისი, მუხლი 2. წყარო: http://www.gnfc.ge/uploads/files/cvlileba%20saeqsperto%20komisiashi%202.pdf 6.03.2019.

,,სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის 2019-2020 წელს წარმოების დაფინანსების მიზნით კონკურსის გამოცხადების შესახებ" სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #258, 2018, 29 აგვისტო. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/ 25.03.2019.

,,სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის ქართულ-უცხოური ერთობლივი წარმოების 2019 წელს დაფინანსების კონკურსის გამოცხადების თაობაზე" სსიპ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანება #335, 2018, 27 ნოემბერი. წყარო: http://beta.gnfc.ge/konkursebi/ 25.03.2019.

Arret de la Cour (quatrième chambre), l'affaire C 510/16 , 2018, 20 septembre. Source: http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf;jsessionid=9ea7d2dc30d8e0b0a0d2021e4e558150e

e2cb6876112.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxyPaxz0?text=&docid=205937&pageIndex=0&doclang=FR&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=438442 17.03.2019.