

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელმწიფო მაცნეორებათა პიგანი
№3 (40), 2009

ART SCIENCE STUDIES
№3 (40), 2009



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2009

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

სახელმწიფო მუცნიერებათა ძიებანი №3 (40), 2009

სარედაქციო საბჭო
ნინო მხედიძე
დათო ჯანელიძე
ირინე აბაშაძე

ლიტერატურული
რედაქტორი

მარიამ იაშვილი

გარეანის დიზაინი
ლევან დაღიანი

დაკაბადონება
მპატერინი
ოპერაციონი

ქორექტურა
მანანა გოგაძე

გამოცემლობის
ხელმძღვანელი
მაპა ვასაძე

კრებულისათვის მოწოდებული მასალა
უზრუნველყოფილი უნდა იყოს
შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან
უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის
სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ
ქართულ და ინგლისურ ენებზე,
აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი
რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო
კვლევით ცენტრებს.

ნაშრომები მოგვაწიდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (55) 218 292
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

შინაარსი

პ ი ნ ე რ ა ც რ დ ნ ე რ ბ ა

როლანდ (მიხე) ბორაშვილი

სერგეი ერიშტევინის სამონტაჟო თეორიების ევოლუცია8
ირა დემოტრაცია

ნეომითოლოგიზმი კინემატოგრაფში16
გაზა ზუბაშვილი

დოკუმენტური კინო ახალ ფასეულობათა ფორმირების პროცესში21
რუსულან კვარაცხელია

მეტაფორის ზოგადი კლასიფიკაცია32
თინათინ ჭაბუკიანი

მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა თავი VI
მონტაჟი, როგორც კინოსახის შექმნის საშუალება37
გიორგი ხარგებავა

მიმღევრობითი და არამიმღევრობითი მონტაჟი51

გ ე დ ი რ ლ რ გ ი ა

დავით გუჯაბიძე

ატელევიზიონ ელექტრონული სპეციალური და თეატრი ეკრანზე62
ნანა დოლიძე

ტელევიზიის განვითარების ძირითადი ტენდენციები ნაწილი I72
გიორგი თარგამაძე

უურნალიზმი და მოქალაქეობა.
უფლება-ვალეობანი78

გიორგი ჩართოლაძე

თოქ-შოუ ტელეურნალისტის პროფესიული
კულტურის დახვეწის საშუალება88

ს ე ლ რ ვ ა ბ ა თ ა ც რ დ ნ ე რ ბ ა

მარია ბოკუჩავა

უცხო კულტურათა ელემენტები ჩინური ფაიფურის ჭურჭელში100
ირმა დოლიძე

თბილისის მელი თეატრი109

**გ 6 0 3 ე რ ს 0 ტ ე ტ ი ს ს ა მ ა მ 0 ს ტ რ მ
პ რ მ ბ რ ა მ ა**

ტ ე ლ ე მ ე დ ი ა

6060 გამრატიონებულაციელი-გაბუნია

ქართული ტელევიზიუმის პროგრამული სტრუქტური	116
შემთხვევა ჯაფარიძე	
მედიაკრიტიკის პატრიარქი	124

ე ლ ე ქ ტ რ ო ნ უ ლ ი ა ე დ ი ი ს

გ ა მ ო ყ ე 6 6 6 0 0 0 ს ა შ უ ა ლ ე 6 6 6 0

ტ ე ლ ე რ ე შ ი ს უ რ ა ვ ი

6030ლოზ პერესელიძე

ტელევიზია და თეატრი	133
ავტორთა შესახებ	140

CONTENTS

F I L M S T U D I E S

ROLAND BORASHVILI

Evolution of editing theories by Sergei Eisenstein 145

IRADEMETRADZE

Neo mythology in cinema on basis of western European film process 146

VAJA ZUBASHVILI

Documentary Film in the process of formation of new values 147

RUSUDAN KVARATSKHELIA

General Classification of Metaphor 148

TINATIN CHABUKIANI

Structure of Editing

(Editing as means of creating a film image) 150

GIORGII KHAREBAVA

Liner and Non-linear Editing 151

M E D I A S T U D I E S

DAVID GUJABIDZE

TV electrical special effects and theatre on the screen 152

NANA DOLIDZE

TheBasic Tendency of Television Development 153

GIORGITARGAMADZE

Journalism and Citizenship. Rights and Responsibilities 154

CHARTOLANI GEORGE

Talk-Show as the possibility to upgrade professional culture
of the TV journalists 155

A R T S T U D I E S

MARINA BOKUCHAVA

Elements of Foreign in Chinese Porcelain Pieces

(according to piecec kept in S. Janashia Museum of Art's
porcelain fund) 157

IRMA DOLIDZE

Tbilisi Old Theatre 158

UNIVERSITY' MA PROGRAM

TELE MEDIA

NINO BAGRATION MUKHRANELI-GABUNIA

Program Strategies of Georgian Channels 160

KETEVAN JAPARIDZE

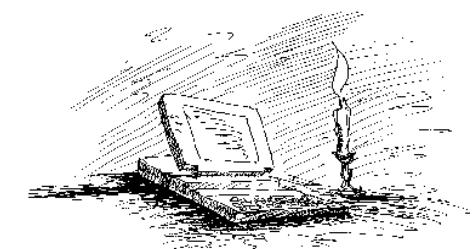
Partriarch of Mediocrates 161

**MEANS OF ELECTRONIC MEDIA IN
TELEVISION DIRECTING**

NIKOLOZ KERESELIDZE

Television and Theatre 162

კულტურული განვითარება



სერგეი ეიზენშტეინის სამონტაჟო თეორიების ეპოლუცია

დიდმა საბჭოთა რეჟისორმა და კინოს თეორეტიკოსმა სერგეი ეიზენშტეინმა, მოწაფემ და, გარკვეული თვალსაზრისით, ლევ კულებოვის (საბჭოთა რეჟისორი და თეორეტიკოსი) იდეის გამგრძელებელმა მოწაფეს უნიკალური თეორია დაამუშავა. თუმცა სერგეი ეიზენშტეინის დინამიკური მონტაჟის ფორმები ბევრი რამით განსხვავდებოდა ლევ კულებოვის თეორიისგან. ლევ კულებოვისთვის დინამიკა ჩადებული იყო ფიზიკურ მოძრაობაში მაშინ, როცა სერგეი ეიზენშტეინისთვის დინამიკა წარმოიქმნებოდა ორი კადრის შეჯახბის შედეგად, რომელიც ახალ გაგებას, ახალ სახეს ქმნიდნენ, ბადებდნენ ახალ ასოციაციას. ლევ კულებოვი კი ასოციაციური მონტაჟის შესაძლებლობებს უარყოფდა.

სერგეი ეიზენშტეინი არ იზიარებდა ლევ კულებოვის პოზიციას მონტაჟის შესაძლებლობების თაობაზე. ის კინოკადრის არსს და მასალის ორგანიზაციის საკითხებს მთლიანად სხვა მხრით მიუდგა. ლევ კულებოვის თეზისის მკვეთრი უარყოფით, რომ მონტაჟი არის კადრების ჯამი, მან საპირისპიროდ თავისი იდეა წამოაყენა – სინთეზის იდეა. ერთმანეთის გვერდზე მდგომი კადრები სერგეი ეიზენშტეინისთვის წარმოადგენდნენ ნაწარმოებს და ახალ გაგებას ბადებდნენ (მაგალითად, ივანე მრისხანეს კორონაცია ამავე ფილმში – ეს პირდაპირი მოქმედებაა, როდესაც მეფეს ძალაუფლება ენიჭება დაბადებიდან და ღმერთისგან, მაგრამ ამავე დროს კორონაციის მომენტში ივანესა და მის გარემოცვას შორის იძალებოდა ახალი ურთიერთობები, და მაყურებელს ექმნებოდა გარკვეული აღქმა ივანე მრისხანეს როლისა რუსეთის სახელმწიფოს ჩამოყალიბებაში). ასოციაციების გამომწვევი მონტაჟური გადაწყვეტა ამასთან ერთად ყოველგვარ ჩვეულ ლოგიკურ კავშირებს წყვეტს. სერგეი ეიზენშტეინის აზრით, მონტაჟის საშუალებით შესაძლებელია, ეკრანზე გააცოცხლო ადამიანის აზროვნების სკოლა, მისი „ნახტომისებურობა“.

მაგრამ მიუხედავად აზრთა სერიოზული სხვადასხვაობისა, ლევ კულებოვიც და სერგეი ეიზენშტეინიც კადრების ორგანიზაციას

(ანუ მონტაჟს) კინოწარმოების საფუძვლად, ფილმის აგებულობის პრინციპად და კინემატოგრაფიულობის მთავარ ნიშანთვისებად მიიჩნევდნენ. ორი კადრის აბსოლუტურ ფარდობითობაზე ხდევა კი მათი კვლევების ამომავალ წერტილად იქცა.

სერგეი ეიზენშტეინი ისტრაფვოდა მიეღწია გრძნობისა და გონიერის სფეროების სინთეზისთვის, რაც, მისი აზრით, შესაძლებელია „ინტელექტუალურ კინოში“, რამდენადაც „მხოლოდ ინტელექტუალურ კინოს შესწევს ძალა, „დიალექტიკის ენაზე დაყრდნობით ბოლო მოუღოს „ლოგიკის ენას“ და „სახეთა ენას“ შორის შედღლას“¹. თეორიულ ნაშრომებში ის ხშირად გადიოდა თავისი დროის საზღვრებს მიღმა და წინასწარ ჭვრეტდა 1960-იანი წლების კინემატოგრაფის აღმოჩენებს. მისი მწყობრი სისტემა, თუმცა ზოგიერთ მომენტებში არცთუ ისე უცილობელი (რადგანაც მის საფუძველში ჩადებული იყო მკაცრი რეჟისორული დიქტატი), დღესაც კი თანამედროვედ გამოიყურება. ბევრი კინორეჟისორი, სერგეი ეიზენშტეინის მიერ შემოთავაზებული სახიერი ენის განვითარების გზებიდან გამომდინარე, პოულობს ხერხებს, რომლებიც მხოლოდ მის წარმოსახვაში არსებობდნენ: ხმისა და გამოსახულების კონტრაპუნქტის გამოყენების მხრივაც, ფილმის კოლორისტული (დაფუძნებული ფერთა დომინანტზე) გადაწყვეტის მხრივაც, და შინაგანი მონილოგის სხვადასხვა ფორმათა ძიებითაც.

სერგეი ეიზენშტეინი – გრაფიკოსი და არქიტექტორი – კინემატოგრაფში ხდავდა მკაფიო, კადრის დასრულებულ ნახატს, წინასა და მომდევნოს შორის ურთიერთყავშირს, მათ კონსტრუქციულ მთლიანობას (მონტაჟური ფრაზის გაძლიერებას მთელის ნაცვლად მისი ნაწილის გამსხვილებით ან შეჯახების ხარჯზე, რაც მესამე კადრში გადაიზრდება). სწორედ გადაღების ახალი ხერხების ათვისების პერიოდში, როდესაც მოქმედება უკვე დიდ მონაკვეთებად ნაწევრდებოდა, კამერამ არა მარტო ჩვენების წერტილის შეცვლა დაიწყო, არამედ მოქმედების (ან პერსონაჟის) ფიქსირებაც სხვადასხვა რაკურსში, ანუ, მიმდინარე ამბავში „ჩარგვა“, მისი პლასტიკური კომენტირება. სერგეი ეიზენშტეინი მიღის სრულიად ახალ გადაწყვეტებამდე – ორი ერთმანეთის გვერდზე მდგომი კადრების შეჯახებამდე, ურთი კადრიდან მეორეში „გადახტომაზე“ და უარს ამბობს საერთოდან მსხვილ ხედზე საშუალო ხედით მდორე გადასვლაზე.

სერგეი ეიზენშტეინი – მუსიკოსი – რიტმული აქცენტებით, პოლიფონიური სტრუქტურების შინაგანი „აფეთქებით“ აზროვნებდა. მას ჰქონდა იდეა, რომ ხმოვანგამოსახულებითი (ვ्युკივრიტელი) მონტაჟი დაკავშირებულია, პირველ ყოვლისა, მუსიკალური კომპოზიციების პრინციპებთან (ხედების სიდიდეებს და მათ შეერთებას, ფერთა გადაწყვეტას ისეთივე ზემოქმედება აქვთ, როგორც მუსიკაში – „ფორტე“ და „პიანინო“, მათი რიტმული კომპოზიცია იძღვვარადვერა აგებული გამტორებებსა და ინტერვალებში და ა. შ.).

სერგეი ეიზენშტეინი – ინჟინერი – თავის ნაწარმოებებს აგებდა მაყურებლის მიერ ფილმის ემოციური აღქმის ზუსტი გაანგარიშებით. გააზრა რა მონტაჟი, როგორც მხატვრული გამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საშუალება, რევისორი მოვიდა იმ აზრამდე, რომ კინოს ენა თანადაქვემდებარებაში მყოფი დინამიკური სტრუქტურაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ეკრანზე ასახული მოქმედების არა მარტო სივრცისა და დროის მსვლელობას, არამედ იერსახის განვითარებასაც მის სუბიექტურ და ისტორიულ ერთიანობაში.

წამოწარი რა ძალაუფლების, სიკეთისა და ბოროტების პრობლემები, სერგეი ეიზენშტეინი – მოქალაქე – პირველ ყოვლისა მიმართავდა თანამედროვეობას, მასში ეძებდა ანალოგიებს, შეპირისპირებებსა და დაპირისპირებებს, თითქოს „გადმოისვრიდა“ ისტორიას დღევანდელ დღეში. რეჟისორის ისტორიული ფილმები განმსჭვალული იყო სამყაროს თანამედროვე აღქმით. მისი რევოლუციური პათოსი ზოგჯერ უცრად ერთიანდებოდა მეორე პლანის ირონიულ ჩვენებაში. ამგვარად, ზამთრის სასახლის აღების სახელგანთქმული ეპიზოდის ერთ-ერთ კადრში ტყვიამფრქვევი მოთავსებული იყო კარიატიდების მომრგვალო ფორმებს შორის.

ჯერ კიდევ მუნჯურ ფილმებში სერგეი ეიზენშტეინმა პარველი ნაბიჯი გადადგა ხმოვანგამოსახულებითი მონტაჟის იდეის პრაქტიკაში განხორციელებისთვის, რამაც საშუალება მისცა გადმოეცა სახეთა მრავალკლანიანობა და კინოხელოვნების ზემოქმედების ახალი შესაძლებლობები აღმოჩინა. ეპიკური ფილმების („გაფიცვა“, „ჯავშნისანი პოტიომკინი“, „ოქტომბერი“) შექმნისას რეჟისორმა გამოიყენა ეპიზოდების რიტმული აგება. ის ერთმანეთს „აჯახებდა“ და იმეორებდა სიმბოლურ კადრებს, რომლებიც გასაგებ რიგად გადაიზრდებოდნენ: მაგალითად, ექმდის სათვალე, რომლითაც ის

მატლებიან ხორცს შესცემრის (შემდეგ ის ბაგირზე კიდია), და ოდესის კიბეზე გატეხილი სათვალე ქალის ამოვარდნილი თვალით „ინტელიგენციის სიბეცის“ იერსახედ გადაიქცევა. პლანების (ხედების) სიგრძის, მათი სიდიდის ცვლით, მოვლენის ან მოძრაობის (მსხვილი სტატიკური ხედი – მოძრაობის უძალლესი წერტილია) მხოლოდ კულიმშინაციის გამოყენებით, სერგეი ეიზენშტეინი უბრალოდ კი არ ქმნიდა დაძაბულ სანახაობას, არამედ სცენის ან ეპიზოდის ძირითად აზრს ხსნიდა ერთსა და იმავე მოვლენაზე სხვადასხვა ხედვის წერტილების „შეჯახების“ მეშვეობით და მიუძღვდა რა წინ მაყურებელს, საშუალებას არ აძლევდა მას თავად ეფიქრა.

ოდესის კიბეზე მომხდარი ტრაგედიის „მრავალწერტილოვანი“ ჩვენება უზრუნველყოფილი იყო ფაქტობრივად სახვითი რიგის მრავალკამერიანი აგებით, რომელიც 1960-იან წლებში ტელევიზის სპეციფიკად იქნა აღიარებული: ერთდროული მოქმედება იშლებოდა მიკროფრაგმნტებად, ზემოქმედებდა მაყურებელზე, როგორც დარტყმები, და ჰქონდა თავისი დროებითი მიზიდულობა („დაჩქილი“ მონტაჟი იყო „დილაკისული“, ფრაგმენტალური, სატელევიზიო მონტაჟის წინამორბედი). მაგრამ თუ სერგეი ეიზენშტეინის ეს სიმბოლური კადრები ძალადობის წინააღმდეგ მრის ხანე პროტესტში გადაიზრდებოდნენ და დროის გარეშე ხასიათს ატარებდნენ, თანადაქვემდებარების მკაცრ ძალას მოკლებული კადრები, პირიქით, ხაზს უსვამდნენ დროულობის ხასიათს: მოქმედება იშლებოდა მაყურებლის თვალწინ („აქ და ამჟამად“).

სერგეი ეიზენშტეინის აზრით, რეჟისორი არ უნდა აპელირებდეს მაყურებლის მესაიერებას, ჩეულ კავშირებს, მისი ამოცანაა – ისინი დაამსხვრიოს. ფრაგმენტში „დმერთისთვის გვირგვინის ახდა“ (ფილმი „ოქტომბერი“) რეჟისორი კადრების უბრალო შეპირისპირებით (სხვადასხვა ღმერთის, კერძოს, ურჩეულის გამოსახულებებთ) არღვევს წარმოდგენას „ერთიან ხელთუქმნელ ღმერთზე“ – „დმერთისა და სამშობლოს სახელით“... რომელი მათგანის? რომელი სამშობლოს? – „ისმის“ გამოსახულება ეკრანიდან.

როგორც უკვე აღინიშნა, სერგეი ეიზენშტეინი მონტაჟში თხრობის წარმოების მირითად ხერხს ხედავდა, კინონაწარმოებს კი განიხილავდა პოლიფონიური სტრუქტურის პოზიციიდან, რომელშიც ყველა კომპონენტი (გამოსახულება, ფერი, განათება, ტემპორიტმი) ხელს უწყობს ავტორის ძირითადი აზრის გახსნას. ამასთან თითოეული

მათგანი, ემორჩილება რა ავტორის აზრის განვითარების ლოგიკას, თავის რაციონალურ და ემოციურ დატვირთვას, მთელი ნაწარმოქბის მთლიანი აგების ტიპისგან დამოუკიდებლად (იქნება ეს თხრობითი თუ კონტრაპუნქტზე აგებული ნაწარმოები). აქედან გამომდინარე, ის წერდა, რომ აუცილებელია მონტაჟი კეთდებოდეს კადრის დომინანტის მიხედვით – მასში ჭარბი ნიშნის მიხედვით: რაკურსის, მოძრაობის, სინათლის, მოქმედების ელემენტის, წმინდა ოპტიკური გაღიზიანების და ა. შ.

სერგეი ეიზენშტეინმა დამუშავა მაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციის პრინციპები: ძირითადი აზრის გამოყოფისთვის აუცილებელია, ზუსტად დაისვას აქცენტები, რომლებიც გამეორების დროს ერთსა და იმავე რეაქციას იწვევენ (მაგალითად, მრისხნება, აღშფოთება, მწუხარება – ვაკულინჩუკის მკვლელობა, დახვრეტა ოდესის კიბეზე), შემდეგ კი კადრებთან შეჯახებისას, სადაც საპასუხო რეაქციაა – საპირისპირო ემოციები (გასეირნება „ამერიკულ გორაკებზე“), მაყურებელი გრძნობს სასიხარულო აღტყინებას, როგორც ეს სახელოვან ნისლების სცენაშია, სადაც კარჭაპებმა თავისი მოძრაობით, თთქოსდა „გაარღვიე“ სიჩუმე.

ასეთი გადაწყვეტისას განსაკუთრებულ როლს ასრულებს კადრები (კერძოდ, მსხვილი ხედები და დეტალები), რომლებიც, ერთი მხრივ, ერთი და იმავე აზრს ხსნიან, მეორე მხრივ კი – არა მარტო სხვადასხვა ფაქტურით, კადრსშიგა მოქმედებით, არამედ თავის თავში გატარებული გარკვეული სიმბოლოებით. მაგალითად, ეპიზოდში: „ამბოხება „პოტიომპინზე“ მღვდლის ჯვრის სტატიკური ხედები, ორთავიანი არწივის ხედები მონტაჟურ რიგში „ეჯახებიან“ მათკენ მიშვერილი იარაღის ლულების წინ გარინდული მატროსების საერთო ხედებს. აი, ვინ ხოცავს უიარაღო ადამიანებს – ღმერთი და მეუე, ორი ღვთაება, რომელთა წინაშე ეს მატროსები ქვდს იხრიდნენ, ვისგანაც დახმარებას ელოდნენ.

მაგრამ, დროის მსვლელობასთან ერთად, სერგეი ეიზენშტეინი შორდება თავის პირველებ ძიებებს „ნახტომების“ სფეროში (რიტმულად მკაფიოდ ორგანიზებული დროული მონტაჟით, როდესაც მოვლენა ნაწევრდება მრავალწერტილოვანი ჩვენებისთვის). ის ყურადღებას აქცევს იმას, რომ ერთი ხედის შიგნით – იქნება ეს პლასტიკური თუ ხმოვანგამოსახულებითი ერთეული – არსებობს თავისი დაძაბული მოქმედება, თავისი კადრშიგა მონტაჟი, თავისი

კადრშიგა კონფლიქტები: შიშველი მონტაჟური ფორმის „...მონტაჟი „ნახტომისებური მონტაჟის“ ეტაპის შემდეგ“ გადადის გამომხატველობითი საშუალებების შერწყმული პოლიფონიის ფორმებში.

სერგეი ეიზენშტეინი წერდა: „**უცნაურია, რომ დღეს მოძებნებიან აღამიანები, რომლებიც გაიძახიან, რომ „იგანე მრისხანეს“ მონტაჟი – საერთოდ არა მონტაჟი(!), თავად ფილმი კი – არაა... კინემატოგრაფი“²**

ცვლილება სერგეი ეიზენშტეინის ფილმების სტილისტიკაში წინასწარ იყო განსაზღვრული: კონფლიქტების თეორია, რომელიც მხოლოდ პირველ ეტაპზე შეიცავდა თავის თავში ზედაპირზე მდგბარე („წამომხტარი“ სკულპტურული ლომები ანდა პენსნე – ინტელიგენციის სიბეცე და ა. შ.) უბრალო ასოციაციებს, შემდგომში კონტრაპუნქტის თეორიაში გადაიზარდა. ახალი ტექნიკის დანერგვით, რაც სიღრმული მიზანსცების აგების საშუალებას იძლეოდა, შემდგომ კი ხმის დამკაიდღებით სერგეი ეიზენშტეინს შესაძლებლობა გაუჩნდა მაყურებელზე შეემოწმებინა ემოციური ზემოქმედებისა და სიუჟეტის რაციონალური აგების სინთეზის თავისი იდეა, კონტრაპუნქტში მათი შეჯახებით.

ნილვადისა და სმენადის სწორედ დაუმთხვევლობამ უბიძა რეჟისორს, გამოყენებინა შინაგანი მონოლოგი (გმირის არა უბრალო „ფიქრები“, როგორც ხშირად ახასიათებენ შინაგან მონოლოგს, არამედ როგორც „გარეგანისა“ და „შინაგანის“ დაუმთხვევლობა, მაგალითად, „გარეგნულად“ მტკიცე და „შინაგანად“ აფორიაქტული ივანე მრისხანე, მისი აღექსანდრეს გარეუბანში წასვლის სცენაში). ეს დაუმთხვევლობა ჩადებულია ხმისა და გამოსახულების კონტრაპუნქტის გამოყენების არა მარტო თვით პრინციპში, არამედ დაძაბულობის „აფეთქებამდე“ ზრდაშიც.

ფილმებმა, სერგეი ეიზენშტეინის აზრით, მაყურებელში უნდა გამოიწვიონ მოქმედებისკენ ლტოლვა (თავისებური „აღტყინების კათარზისა“). ამ მოქმედებას შეუძლია თავისი გამოხატვა იპოვოს აღშფოთებითი ან დადგებითი ემოციების დაბადებაში – სამყაროს პათოსურ აღქმაში და ა. შ.

ამ გამბაფრების შეგრძნება რომ გაჩნდეს, ფილმის ავტორები (რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვარი) იყენებენ კადრის მერყევ კომპოზიციას, მის დიაგონალურ აგებას, მოულოდნელ რაკურსულ

გადაწყვეტას, სწრაფად ცვალებად მსხვილ ხედებს, ტემპორიტმული ნახატის მკვეთრ ცვლას. შუქტონალურ გადაწყვეტაში დაძაბულობის შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად ხშირად დომინირებენ ობიექტების ჩრდილები (ეს შეიძლება იყოს ივანე მრისხანეს ფიგურა, გლობუსი, მიტროპოლიტის გვერთი და ა. შ.), ობიექტების მკაცრი ნახატი კი საზოგადო ფაქტურას და სახის ნაკათებს.

დაძაბულობის შექმნაში განსაკუთრებული როლი ექვთვნის მუსიკალურ პარტიტურას, მუსიკალური ფრაზების განვითარება – მატების პრინციპით აიგება. ამასთან სახვითი რიგი შევიწროების ახალ იმპულს იღებს (საერთო ხედიდან მოძრაობებზე აგებული საშუალო ხედით მსხვილ ხედზე – შეტევა „ალექსანდრე ნეველში“). სახვითი ხედების ცვლის დროს მუსიკალური ფრაზები ზოგჯერ მეორდებიან („ყინულზე ბრძოლა“, „ალექსანდრე ნეველში“). ზოგჯერ მოლოდინის გასაძლიერებლად ხმა იკარგება, შემდეგ კი უცრად, როგორც „აფეთქება“ ისე გაისმის.

კინოში ფერის გაჩქნა რეჟისორს საშუალება მისცა გაემძაფრებინა დაძაბულობა: ოპრიჩნიკების წითელი პერანგები ცეკვის დროს განათების ცვალებადობის გამო მკვეთრად იცვლებოდნენ თავის ტონალობაში: თბილიდან ცივამდე, შავი ზიფთანები და ფერმკრთალი სახეები ავის მოძასწავლებელ განწყობილებას აძლიერებდნენ, ფეხების ბრაგუნი და რაკურსში გადაღებული სახეები კი აგრესიულობას უსვამდნენ ხაზ... და უცრად წრეში შემოიჭრებოდა სარაფანში გამოწყობილი, გრძელნაწილიანი რუსი ქალწულის ნიღბით ფედება ბასმანოვი. ამით იცვლებოდა სცენის არა მარტო ტემპორიტმი, არამედ წარმოიქმნებოდა თავზარდამცემი გრძნობაც, რაც ივანე მრისხანეს შემხედვარე ძლიერდებოდა.

სერგეი ეიზენშტეინის სამონტაჟო თეორიების ევოლუცია – „ატრაქციონების მონტაჟიდან“, სადაც ყოველ ეპიზოდში თავისი დასრულებული ფორმაა (კვანძის შეკვრა, განვითარება, კულმინაცია, კვინქის გახსნა და „კოდა“, გადაზრდილი შემდგომ ეპიზოდში, რომელიც წინას კონტრასტულია), „ნახტომების“ თეორიის გავლით როგორ პოლიფონიური ფორმის გამოყენებამდე, გვიჩვენებს, როგორ ხდებოდა ხმოვანგამოსახულებითი სინთეზის ჩამოყალიბება. კინემატოგრაფიული ფორმის სრულყოფით სერგეი ეიზენშტეინს სურდა მაყურებელი გაეხადა ეკრანზე მიმდინარე ამბის თანამონაწილედ და არა უბრალოდ მჭვრეტელად.

„...ჩვენ შევვიძლია ვთქვათ, რომ სახვითისგან განსხვავებით სწორედ მონტაჟური პრინციპი თვითონ მაყურებელს აიძულებს შექმნას, და სწორედ ამით მიიღწევა ის დიდი ძალა შინაგანი შემოქმედებითი მღელვარებისა მაყურებელში, რომელიც მოვლენების გამოსახულებაში ემოციურ ნაწარმოებს უბრალო გადმოცემის ინფორმაციული ლოგიკისგან ანსხვავებს“³.

ამგვარად, ეკრანზე მიმდინარე ამბის მოტივაცია გრძნობითი, ემოციური ზემოქმედებით მაყურებელს აიძულებს მიიახლოვოს „წარსული“ და „აწყო“, გადაიტანოს „ისტორია“ „თანამედროვეობაში“. რეჟისორი ხაზს უსვამდა, რომ სინამდვილის ნებისმიერი ტრანსფორმაცია უნდა ხდებოდეს არა რაღაც „მეორე რეალობის“ შექმნისთვის, არამედ იმისთვის, რომ ეკრანულმა სახემ მაყურებელს გაუხსნას ცხოვრების მოვლენები ხელოვნების მოცემული დარგისთვის მისაწვდომი ფორმით პირობითობის იმ ხარისხით, რაც სწორედ ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი და მისი კანონებით სრულდება.

1. იხ.: ეიზენშტეინ ს. სიც. 1964. ტ. 3.

2. ეიზენშტეინ ს. ინტერვიუ, მოსკოვი, 1964, ტ. 3, ს. 336.

3. იქვე, გვ. 172.

ნეომითოლოგიზმი პინევატობრაფში

(დასავლეთევროპული კინოპროცესის მაგალითზე)

ნეომითოლოგიური ცნობიერება XX საუკუნის კულტურული მენტალობის განმაპირობებელი ერთ-ერთი ძირითადი ფენომენია. სიმბოლიზმიდან მოყოლებული პისტორიუმები უკელა მხატვრული მიმართულება ნეომითოლოგიურ ცნობიერებას მოიაზრებს. ძირები ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ისახება – რიპარდ ვაგნერისა და ფორდონ დოსტოევსკის შემოქმედებაში. მითოლოგიური მოტივები და რემინისცენციები თავად მხატვრული ტექსტების კონსტრუირების ერთ-ერთი ხერხიცაა – ჯონისეს „ულისედან“ მოყოლებული ეგზისტენციალიზმით დამთავრებული (სარტრი; კამიუ)...

ლუკინ ვისკონტის შემოქმედებაში თავად ისტორიული რეალიები და ესა თუ ის ეპოქა ექვემდებარება მითოლოგიზაციას. ამგვარად ისახება არა ისტორიული, არამედ მითოლოგიური დრო და სივრცე, სადაც ეპიზაცია მხატვრული სივრცის მოდელირების ქვაკუთხედი ხდება. სწორედ ეს გარემოება გამოარჩევდა ლუკინ ვისკონტის ხელწერას თავის დროზე ნეორეალიზმისგან, თუმცა მისი სურათი „მიწა ცახცახებს“ ამ მიმდინარეობის პროგრამულ ნაწარმოებადაა მიჩნეული.

საინტერესოა ნაციზმის სიმბოლისტური და ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტირება, რაც ვისკონტიმ ფილმებში „ღმერთების დაღუპვა“ და „დიდი დათვის თანავარსკვლავედი“ შემოგვთავაზა. თავის მხრივ, ნაციზმის ამ რაგურსით ინტერპრეტირებამ, რაც უდაოდ ვისკონტის პრეროგატივას წარმოადგენს, მთელ რიგ ფილმებს დაუდო საფუძველი ეპროპულ კინემატოგრაფში (ბერნარდო ბერტოლუჩის „კონფორმისტი“; ლილიანა კავანის „დამის პორტი“; პიერ-პალლო პაზოლინის „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“). შეიძლება ითქვას, რომ რაინერ ვერნერ ფასბინდერის გენიალური ფილმებიც ვისკონტის გენითაა ნასახლდოები. აქვე მინდა გავიხსენო ბუნულისული ფრანკისტული ესპანეთის სიმბოლო – ფილმი-იგავი „ვირიდინა“ (აქ საუბარია პრობლემის ინტერპრეტირების იდენტურობაზე და არა გავლენაზე. ბუნულის ფილმი მთელი შვიდი წლით უსწრებდა ვისკონტის „ღმერთების დაღუპვას“).

„დიდი დათვის იდუმალი თანავარსკვლავედი“ ერთ-ერთი იმ გამონაკლისთაგანია ვისკონტის შემოქმედებაში, რომელიც რეჟისორის თანადორულ ეპოქას, თანამედროვეობას ეხება. საინტერესოა ერთი რამ, ანტონიონის ცნობილი ტეტრალოგიის მსგავსად ვისკონტი ფოკუსირებას სწორედ ომისშემდგომი იტალიის, მსხვილი ბურუუაზისა და არისტოკრატის წრეზე ახდენს. ასახულია ის ტენდენციები, რაც გარკვეულწილად ეგრეთ წოდებულმა „ეკონომიკურმა ბუმმა“ განაპირობა. იგივე ანტონიონის გამოთქმა, რომ ვისმაროთ: მოიხსნა რა ველოსიპედების პრობლემა, კონკამერა 180 გრადუსით შემობრუნდა და ადამიანის სულიერ სამყროს მიევავს. გაუცხოება და არაკომუნიკაბელობა ინდუსტრიული სახოგადოების მთავარი მახასიათებელი ხდება.

ანტონიონიმ კაცობრიობა ილუზორულ თამაშში ჩააბა („ფოტოგადიდების“ ფინალური ეპიზოდი), სადაც დაკვირვებისას და მიახლოებისას (ტექნიკურ ფოტოგადიდებაზე საუბარი) თავად რეალობა უსხლტება სუბიექტს, – დამკვირვებელს ხელიდან... ნებისმიერი მოვლენა თუ ადამიანი ისევე აბსურდული და პირობითია ამ სამყაროში, როგორც ანტიკარიატის მაღაზიაში არსებული ვერტმფრენის პროცესი. „დანენელებაში“ ბირჟის სცენა ეკონომიკურად მზარდი, ინდუსტრიალური ცივილიზაციის სამყაროს მოდელიცაა, სადაც ადამიანი საკუთარ სახეს მთლიანად კარგავს და მარიონეტად გადაიქცევა. ტბაში იძირება ძვირად დირებული მანქანა და ამით მატერიალური ცივილიზაციის უარყოფა ხაზეასმული. მოკლედ ანტონიონისეული გაუცხოება და არაკომუნიკაბელობა ინდუსტრიული ცივილიზაციის რეალიებიდან გამომდინარეობს და ფსიქოლოგიური ტრამვებითაა განპირობებული.

ვისკონტი ფილმში „დიდი დათვის იდუმალი თანავარსკვლავედი“ იმავე ფენის და ფორმაციის ადამიანების პრობლემების რეპრეზენტაციას მითოლოგიის მეშვეობით ახდენს: და-ძმა სანდრა და ჯანი აგამემონის შვილების ელექტრასა და ორესტეს ერთგვარი პროტოტიპები არიან. აქ საზგასმულია მთი ინცესტუალური კაშირი. დედა, რომელიც მოღალატეა და მუკლელის „მკვლელი“ ჰამლეტისულ ალუზიებს ბადებს. კინომცოდნე ლეონიდ კოზლოვი, ვისკონტის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარი, კიდევ ურ კულტურულ ციტატაზე მიუთითებს: ფილმის სათაური, რომელიც ჯანის რომანის სათაურის დუბლირება, თავის მხრივ, ლოკატორის ლექსიდ, „მოგონებება“ აღებული. აქ, რა თქმა უნდა, ანტიკური მითოლოგიის პარალელურად,

ეგზისტენციალური თემატიკაცაა აქცენტირებული, – იმავე სარტრისა და კომიუს ლიტერატურული ექსპერიმენტები, სადაც ანტიკური მითები თანადოული ეპოქის საილუსტრაციოდ გამოიყენება. ამგარად, საქმე ნეომითოლოგიურ ცნობიერებასთან გვაქვს.

ვისკონტი „დიდი დათვის იდუმალ თანავარს კვლავდეში“ ერთგარი მითოლოგიური დროისა და სივრცის კონსტრუირებას ახდენს. მოქმედება შეუ საუკუნეების საგვარეულო სასახლეში თამაშება, თანამედროვეობა და ისტორია ერთ მონოლითურ მთლიანობას ქმნის. ისტორიული დრო და ქრისტიანობის ისეთივე პირიბითი ხერხია ვისკონტისთვის, როგორც ჯიოსესთვის „ულისეს“ ზუსტი თარიღი 1904 წლის 16 ივნისი. „ულისეშიც“ ასევე მითოლოგიური პლასტია აქტუალური, ოდისეუსის მითის სახთ. რისთვის დაჭირდა ვისკონტის ინცესტუალური თემატიკის შემოტანა? პირველ რიგში სწორედ მითოლოგიური კონსტრუქციის გასაშიშვლებლად. გარკვეულწილად ეს არის ის კოლექტიური არაწონიერი, რაც კაცობრიობის ისტორიასა და კულტურას უდევს საფუძვლად. ისევ წინა პლანზე გამოდის მამის ხატი, მამა გმირია, კერპი თუმცა ცნობიერების სიღრმეში დალექილი ეჭვი ლრონის შვილების ფსიქიკას. საინტერესოა ის მოტივიც, რომ სწორედ მამის ძეგლის გახსნაზე კულმინაციას აღწევს ოჯახური ტრაგედია და საერთოდ ფილმის მოქმედება ამ ფოკუსშია მოქცეული. იქნება აქაც კერპების მსხვრევასა და ისტორიის, უახლესი წარსულის რევიზიასთან გვაქვს საქმე. იქნება ჯანის ერთგვარი სუიციდალური ხასიათის პერფომანსები, რომელიც სამწუხაროდ საბოლოოდ რეალისტურ ქმედებაში გადაიზარდა – პამლეტისეული „სათავურის“ პერიფრაზია... ხოლო დროს თავისი კორექტივები შეაქვს, თუკი პამლეტი თავისი ცნობიერებით ახალი დროის კულტურასა და ფილოსოფიას უდებს სათავეს. ჯანის ისტორია, შპერგლერის ცნობილი წიგნის სათავურის დუბლირება რომ მოვახდით, „ევროპის მზის დასავალის“ მანიშნებელია.

ფილმის პროლოგში გრძელი პანორამა გვირაბში მანქანების მოძრაობას ასახავს. გვირაბი ადამიანის ან ზოგადად კაცობრიობის არაცნობიერის სიმბოლოდ გამოდგება. ვისკონტიც ხომ თავისი გმირების ფარული, დათრგუნული კომპლექსების გამომზეურებას ცდილობს. ამასთანავე გვირაბი წმინდა სექსუალურ სიმბოლოდაც გამოდგება, რაც თავის მხრივ ასევე ესადაგება ფილმის მთავარ მოტივს. ის, რომ ინცესტი დაახლოების, გაუცხოების დაძლევის, ადამიანური, ნათესავური კომუნიკაციის ერთ-ერთი ხერხია ამ

არაკომუნიკაბელობის სამყაროში, – ფაქტია; და კიდევ, საკუთარი იდენტურობის შეგრძნების, განცდის საშუალებაა. იმავე ხერხს მიმართავს ბერნარდო ბერტოლუჩი ფილმებში „მთვარე“ და „მეოცნებენი“. „მეოცნებენის“ გმირები 68 წლის ამბების მონაწილენი, მეამბოხენი არიან. მათი რეალობა კინოტექსტებითაა ჩანაცვლებული და რეპრეზენტირებული. მათვისაც ღმერთი მკვდარია და ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მამამ უნდა დაიკავოს ღმერთის ადგილი. მათვის სექსი და რევოლუცია იდენტური ცნებებია, და რაც მთავარია დამა სწორედ ერთმანეთზე ახდენს საკუთარი ეგოს პროცესირებას. ფილმი „მთვარე“, „უმამ“ გმირი ოიდიპოსის კომპლექსის ერთგვარი ემანაციაა. მის მეხსიერებაში დალექილი მამის ხატი ეწინააღმდეგება რეალურ მამას. ამიტომაც იგი გარკვეულწილად იკავებს მამის ადგილს დედის სარცელზე, და მიაგნებს რა პრობლემის არსეს, ერთგვარად თავისუფლდება ამ კომპლექსისაგან. საყურადღებოა, რომ ბერტოლუჩიც საპერო რემინიცენციებს მიმართავს, მაგრამ ამას უფრო კიჩის სახე აქვს, როგორც ორსონ უელსთან, ვიდრე ვისკონტისეული მანერის.

საინტერესოა ინცესტის კულტურულ-მითოლოგიური ასპექტების განაღინება. კლოდ ლევი-სტროის ამ პრობლემის სოციალურ ფუნქციაზე ამახვილებს ყურადღებას. ინცესტის აკრძალვა ბუნებიდან კულტურაზე, ცივილიზაციაზე გადასვლის მნიშვნელოვნად წინაპირობად მიიჩნევა. ანუ, ინცესტი კულტურისა და ბუნების წინაარმდევ დანაშაულადაა აღიარებული. იმავე სკეტონი, რომაც ისტორიკოსი, რომის იმპერიის დაცემის მიზეზს მაღალ ფენებში გამჟღვებულ ყველა სახის ინცესტს უკავშირებდა. ინცესტის აკრძალვა ქალს საშუალებას აძლევდა ემოციური იზოლაციისგან დაეღწია თავი და გარესამყაროსთან დაემყარებინა კონტაქტი, – ადამიანთა სხვა ჯგუფთან, განსხვავებულ თემთან შესულიყო კავშირში. ანუ ვისკონტის ფილმის ერთ-ერთი მოტივიც ამაში მდგომარეობს. იტალიის არისტოკრატია, სანდორასა და ჯანის სახით, სწორედ იზოლაციაში მოქცეული, საკუთარ ნაჭერებში გამოკეტილი. ინცესტი მითოლოგიაში კანიბალიზმთანაც ასოცირდება. იგივეობის, საკუთარი თავის მსგავსის შთანთქმას გულისხმობს, საკუთარი არსებობის გახანგრძლივების მიზნით.

ვისკონტის ფილმის ფინალში ჩნდება წარწერა: „იგი ფაშიზმის მსხვერპლად დაეცა“, რაც თავისთავად, ზოგადად, ფილმის დრამატურგიულ კოლიზიაზე პროცესირდება. ეს ადამიანები სწორედ

მუსოლინისული რეჟიმის მსხვერპლნი არიან. სწორედ ეს ფაშისტური წარსული თუ ისტორიული მეხსიერება აწევს მათ მხრებზე. სასახლის ერთი ფლიგელი დაკეტილია, იქ არ შედიან ფილმის გმირები. ეს მათი წარსულიცაა ალბათ და ქვეცნობიერი კომპლექსები. იმავე ხერხს მიმართავს ვისკონტი ფილმში „ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში“ – ფარული ოთახი პროფესიონალის ბინაში, რაც თავის მხრივ, სწორედ, ომისდროინდელი რეალიების სიმბოლოა.

ჯანი და სანდრას დედა, როგორც უკვე ვთქვით, ჰამლეტისულ ასოციაციებს ბადებს. დედა მოლალატეა, მაგრამ იმგვლოულად მსხვერპლიც. იგი სულიერად ავადმყოფია, თავის მხრივ ტირანის, რეჟიმის მსხვერპლია. სისტემის მიერაა „გაუპატიურებული“.

ცნობილი მკვლევარი, ვიქტორ ბოკოვიჩი, წერს: „ფილმებში, „როკო და მისი ძმები“ და, განსაკუთრებით, „დიდი დათვის იღუმალ თანავარსკვლავებში“ რეჟისორი გმირებს იმგვარ ცხოვრებისულ სიტუაციებში აყენებს, რომ თავიანთი დამანგრევებული და ულმობელი ვნებების ტყვებაში ხვდებიან. (...) ნეორეალიზმის გმირებისაგან განსხვავებით ვისკონტის გმირები ბნელ, დესტრუქციულ საწყისს ატარებენ საკუთარ თავში. თუმცა საკუთარ ავტოკომენტარებში რეჟისორი დაუინებით იმყორებდა, რომ გმირების ხასიათი და ქმედება მათივე სოციალური, კლასობრივი კუთვნილებით იყო მოტივირებული, მაგრამ თანდათან აშკარა ხდებოდა, რომ საუბარი იყო არა ამ კლასების ფორმირების სოციო-ისტორიულ თავისტურებებზე, არამედ საერთოდ ცივილიზაციის ბედზე. ადამიანის ინდივიდუალური და კოლექტური არსებობის ერთგვარ ციკლზე, განმეორებაზე. ერთხელ თავად რეჟისორსაც წამოცდა: „რისითვისაა საჭირო წარსული? რათა საყველთაო გაცხადდეს.“

მართალია ფილმის გმირები საგვარეულო, ბეჭედ სასახლეში არინ და იქ თამაშდება მოქმედება, ისტორიული და კულტურული მექვიდრებითობა არ არსებობს. ეს ტრაგიკული კოლიზია არა მხოლოდ ვისკონტის შემოქმედების, არამედ მისი პირადი ეგზისტენციის მირითადი მოტივიცა. გამწყდარი დროთა კავშირის გამრთელება არც მას ძალუშს.

- ვ. რაიპი. მასების ფსიქოლოგია და ფაშიზმი. www.gumer.info
- ს. ავერინცევი. ოდიდ პოსის მითის ინტერპრეტაციის საკითხისთვის. www.gumer.info
- ლ. ვისკონტი: სტატიები, მოგონებები, გამონათქვამები. ოსკოვი, 1986.
- ა. პლახოვი. მითის მიმართულებით და ისტორიის სიღრმეში, მოსკოვი, 1989.

დოკუმენტური კინო ახალ ფასულობათა ფორმირების პროცესში

ყოველი საუკუნის დასაწყისი და განვითარების ფაზები მისთვის დამახასიათებელი მსოფლიშედველობით ხასიათდება. XXI საუკუნისა და ახალი ათასწლეულის დასაწყისი ჯერ ჩამოყალიბების პროცესშია – პოსტმოდერნისტული, პოსტინდუსტრიული საზოგადოების წიაღში ზეინდუსტრიული პროტუალური ხანის ჩანასახი ჩნდება.¹ XX საუკუნის წუხილს „ისტორიის დასასრულზე“, „ავტორის გარდაცვალებაზე“, მასკულტურიზაციაზე, კომერციული ხელოვნების, როგორც ადამიანთა ზნეობის შინაგანად გამომფიტავ სუეროზე, კიდევ უფრო ამბაფრებს გლობალიზაცია, რომლის გამოწვევებისა და საფრთხეების გააზრება სასიცოცხლოდ აუცილებელია ჩვენაირი პატარა ქვეყნისათვის.

„აუცილებელია ერის სულიერ სამყაროში საკუთარი თავისადმი რწმენის აღზრდა, თუ ქართველ ხალხში ეს რწმენა არ აღიზარდა, ვერც ერთი ხელისუფლება ვერ შეძლებს დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას“, – წერდა აკაკი ბაქრაძე 90-იანი წლების დასაწყისში.² „საკუთარი თავისადმი რწმენის აღზრდა“ ქართველი საზოგადოებისთვის სერიოზულ პოსტმოდერნიზაცია იქცა. ამიტომ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ იბიექტური გარემოებების, გამოწვევებისა და საფრთხეების შესწავლას, რაც ახლავს გლობალიზაციის პროცესს; გლობალიზაციისა, რომელსაც აპოლოგეტებიც ჰყავს და მოწინააღმდეგებიც. მაგრამ მთავარი მაინც გარდაუვალი პროცესების სწორი გააზრება და მათზე ადგევატური რეაგირებაა და არანაკლებ მნიშვნელოვანი – მზაობა ამ პროცესებში მონაწილეობისათვის.

„ბასტილიის აღების და ადამიანის უფლებათა დეკლარაციის მიღების შემდეგ ფასულობათა ეს სისტემა (ფეოდალური ეპოქის ფასულობათა სისტემა – ვ. ზ.) შეიცვალა, ყოველ შემთხვევაში ქაღალდზე მაინც... მაგრამ ძველი სისტემის საფუძვლები – კეთილშობილი მეფეები, მშვენიერი პრინცესები, მტაცებელი ბარონები და უშიშარი რაინდები – კვლავაც ცოცხლობენ და კვლავაც იჭრებინ ჩვენს ცნობიერებაში“, – არტურ კუსტლერის ამ სიტყვებს კინომცოდნე გიორგი გვახარია ჩვენს რეალობას უსადაგებს და ამბობს, რომ

კესტლერის ცნობილი ეს „სნობიზმის ანატომია“³ პოსტკომუნისტური საზოგადოების, მათ შორის, თანამედროვე ქართული საზოგადოების პორტრეტად შეიძლება აღვიქვათ.⁴

და კიდევ ერთი შტრიხი პორტრეტისთვის – „დაპყრობილ ერს აღარ ეძლევა ძალების რეალიზების საშუალება. ეს სამყარო აღარ არის „მისი“ სამყარო, მისი არსებობა სხვისი არსებობის დანამატად იქცევა. ერთი თავისთვის ვეღარ პოვებს აწმყოში და, ამდენად, მისი ისტორია და ეთნიკური ნამდვილობა იქცევან ეროვნული ცნობიერების დაფურცელირების წერტილებად... ერთი იძულებულია, თავის ისტორიულ დამსახურებასა და ეთნიკურ როიგინალობაზე გადაიტანოს აქცენტი, აწმყო, მისი არსებობის ერთადერთი ჭეშმარიტი „აღგილი“, ჩანაცვლოს წარსულით, რადგან იგი ვეღარ არსებობს სინამდვილით და სინამდვილეში“.⁵

დაახლოებით ასეთი მზაობით ვართ წარმდგარი გლობალიზაციის ერის წინაშე, რომელიც ერტისა და ეროვნულების გამანადგურებელ პროცესად, საყოველთაო ერთგვარობისა და საყოველთაო საკაცობრიო სტანდარტიზაციის საფრთხედ აღიქმება, რომელიც ტერორიზმის, გლობალური დათბობის, ბუნებრივი რესურსების ამოწურვის შიშით გაჯერებულ ფონზე მიმდინარეობს. ეს არის პროცესი, რომელშიც სახელმწიფოთა ძალაუფლება ტრანსნაციონალური, ზეეროვნული კომპანიების დიქტატით იცვლება; პროცესი, რომელიც ე. წ. ევროპიზაციის, დასავლური დირებულებების გავრცელებითა და დეკლარირებით სინამდვილეში განვითარებული ქვეყნების ეკონომიკის, პოლიტიკის, კულტურის გავრცელებას წარმოადგენს განვითარებად და ჩამორჩენილ ქვეყნებში, რასაც თან სდევს ერთიანი ეკონომიკური, სამართლებრივი და პოლიტიკური სივრცის გარდაუვალი ჩამოყალიბება კაპიტალის უსაფრთხოების მიზნით.⁶

შესველით პომოგენიზაციის პროცესი კი ეთნიკურ, რელიგიურ და, საერთოდ, მთლიანი კულტურული ქსოვილის, კულტურულ იდენტობათა რღვევას იწვევს. საყოველთაოდ აღიარებული ადამიანის უფლებები და თავისუფლებები – სიტყვის, სინდისის, საქმიანობის არსებითი თავისუფლება უმეტესად დეკლარირებულია და მხოლოდ გარკვეულ ფარგლებშია დაცული. „დღვანდელი კაპიტალისტური საზოგადოება ამ თვალსაზრისით სწორედ იმით განსხვავდება სტალინური ტიპის დიქტატურისგან, რომ აქ ტრაგედიის მირითად მოქმედ პირებად არა სახელმწიფო და მოქალაქე გვევლინება, არამედ კორპორაცია და პიროვნება“.⁷

ჩვენ უკვე ვცხოვრობთ ეპოქაში, რომელშიც მატერიალისტურ რეალობას ვირტუალური ანაცვლებს, ინტელექტუალურ ინიციატივას ინტერნეტთაობა იღებს. იცვლება ურთიერთობის მარკეტინგული ურთიერთობების განმსაზღვრელ კომპონენტებს შორის – მოთხოვნას პროდუქტზე უკვე წარმოშობს არა მხოლოდ აუცილებლობა და საჭიროება, არამედ თვით მარკეტინგული კომუნიკაციების მიერ შექმნილი მოთხოვნილება. ეს პრინციპი პი მნიშვნელოვნად ცვლის PR-ით შენიდული პროპაგანდისა და, შესაბამისად, გლობალიზაციის იდეოლოგიას დაქვემდებარებული ხელოვნებისა და მთლიანად კულტურის ამოცანასაც.

ამ პროცესებს საინფორმაციო გლობალიზაცია წარმართავს. „საზოგადოების მაკონტროლებელ ინსტანციად არა სახელმწიფო, არამედ, კაპიტალის ცენტრები გვევლინება. ეს ცენტრები საერთაშორისო კორპორაციებია და მათ ხელში უზომო ძალაუფლებაა კონცენტრირებული“; „მათ მიერ ყველა საშუალება გამოიყენება საზოგადოების მანიპულირებისთვის. ისინი ფლობენ მასობრივ სანფორმაციო საშუალებებს, გავლენა აქვთ სასამართლოებსა და სახელმწიფო დაწესებულებებზე, ბაზრებზე კი მათ გარეშე არაფერი ხდება“.⁸

საზოგადოებასა და ინდივიდზე მასობრივი კომუნიკაციების ტოტალური ზემოქმედების დამკაიდრებული შეხედულებების პარალელურად, მკვლევრები (სოციოლოგები, ფიქტორები, ფილოსოფოსები, კულტურულოგები...) სულ უფრო მეტად ამახვილებნ ყურადღებას მასობრივი კომუნიკაციების დემასიფიკაციაზე; ტელევიზიის ეპოქა ინტერნეტეპოქაში ინაცვლებს; და არა მხოლოდ ინტერნეტი, ინტერაქტიური ხდება ტელესივრცეც. ელვინ ტოფლერი (ამერიკელი სოციოლოგი და ფუტუროლოგი) თავის წიგნში „მესამე ტალღა“ ერთ-ერთ თავს სწორედ ასე ასათაურებს: „მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა დემასიფიკაცია“. ამ წიგნში ტოფლერი ახალი, ზეინდუსტრიული ცივილიზაციის (პირველი – აგრარული, მეორე – ინდუსტრიული) ნიშნებს აყალიბებს და დიდი ხნით ადრე ჭვრეტს იმ ტენდენციას, რაც ჯერ კიდევ ჩანასახის მდგომარეობაშია და თვლის, რომ ეს ცივილიზაცია რადიკალურად ცვლის მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა მიერ მასობრივ ცნობიერებაში ჩანერგილ უნიფიცირებულ სახეებს/ხატებს და ქცევის სტანდარტებს.⁹ მაგრამ ამ პროტოვირტუალური ხანის მიჯნაზე სამყარო ჯერჯერობით ისევ დაყოფილია ენობრივი, ეროვნული, კულტურული, რელიგიური

და სახელმწიფოებრივი ბარიერებით, რომელთა რღვევაც და დაცვაც დიდად არის დამოკიდებული მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებების გამოყენების მიზანმიმართულებაზე.

ვიდრე კაცობრიობა ვირტუალური სამყაროს ახალ ისტორიაში გადაინაცვლებს, უძრავი მიწიერი ნიშნისგან უნდა გათავისუფლდეს, რაც ინდივიდს მკვეთრ ინდივიდუალურობას ანიჭებს ერთიანი კულტურული ქსოვილის სახით. ეპშტეინი ამბობს, რომ ვირტუალურ სამყაროს ერთი ნაკლი აქვს, ის მაინც ტექნოსამყაროა, როგორც ნებისმიერ მანქანას ჩართვა და გამორთვა სჭირდება. ამიტომ რეალობა, როგორც მარადიული საფუძველი, გარკვეული დროით მაინც იარსებებს.¹⁰

მარშალ მაკლუნი ცივილიზაციის განვითარების ეჭაპებს განიხილავს, როგორც ადამიანის რეაქციას ცივილიზაციის გამოწვევებზე („თითოეული ახალი ზეწოლა იწვევს ემოციურ გადაადგილებს გრძნობათა მთელი სისტემის პროპორციულობაში. ამიტომ ჩენ ვეძებთ ფსიქიკურ და სოციალურ მსოფლადქმაში ამ ემოციურ გადანაცვლებათა კონტროლის საშუალებას ან გადანაცვლებათა საერთოდ თავიდან აცილების საშუალებას“) და აღნიშნავს რომ კაცობრიობის კულტურის ისტორიის მთელ მანძილზე არ მოიპოვება პირადი თუ სოციალური ცხოვრების სხვადასხვა ფაქტორთან და გაფართოებასთან შეგუების შეგნებული მაგალითი, თუ არა გამონაკლისი – ძალისხმევა ხელოვნისა: „ხელოვანი ათწლეულებით ადრე იხელთებს კულტურულ და ტექნოლოგიურ გარღვევათა არსე მანამ, სანამ სრულად გამულავნდება მათი მატრანსფორმირებელი გავლენა. იგი აშენებს მოდელებს ან ახალ ნოეს კიდობნებს მომავალ ცვლილებათა შესახვედრად“. ამ მოსახრების გასამყარებლად მაკლუნი უინდჰერ ლუისის აზრსაც იშველიებს: „ხელოვანი ყოველთვის აღწერს მომავლის ისტორიას, რადგანაც მხოლოდ ის შეიცნობს აწმყოს ბუნებას“.¹¹

თანამედროვე საზოგადოების ძირითადი ნაწილი „აწმყოს ბუნებას“ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით შეიცნობს. ახალ ღირებულებათა დამკვიდრების მთავარ აგენტებად მედია ინსტიტუტები გვივლინება. ჯერჯერობით კვლავ ლიდერის როლშია ტელევიზია, რომელიც კომუნიკაციის მრავალ ფორმას ერთ საშუალებაში აერთიანებს. მართალია, ინტერნეტის კონკურენცია ძლიერდება, მაგრამ როგორც მქალევრები აღნიშნავნ, ინტერნეტით ჯერჯერობით მსოფლიო

მოსახლეობის 13% სარგებლობს. ტექნიკური სირთულისა და აღჭურვილობის სიძვირის გარდა, „მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ინტერნეტი უფრო დიდ მოთხოვნებს უყენებს მისი მომხმარებლის განათლების დონეს“.¹²

ტელევიზია დოკუმენტურობის სპეციფიკურ თვისებას – იმავდროულობას ფლობს. სიმულტანობა, ტელევიზიის ბუნებრივი თავისებურება „დასწრების ეფექტს“ ქმნის და მას განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას ანიჭებს. დიდი ხანია, ისტორიას ჩაბარდა ის დრო, როდესაც კინოთეატრში კინოსემსების წინ უჩვენებდნენ კინოურნალებს, რომლებიც ახალი ამბების: მოვლენის, ფაქტის და კომენტარის თითქმის ერთადერთ აუდიოვიზუალურ ფორმას წარმოადგენდა. დოკუმენტური კინოს ეს ფუნქცია ტელევიზიამ იტვირთა, მით უფრო, ვიდეო ჩაწერის დამკვიდრების შემდგომ. თუმცა, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე საქართველოს სამეცნიერო პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემატინე“ თითქმის უკანასკნელ წუთებამდე განაგრძობდა ამ ფუნქციის შესრულებას და სტუდიის გაჩერებასთან ერთად კინომატეგნის შექმნის უნიკალური საშუალებაც გაქრა.

მიუხედავად იმისა, რომ ტელეურნალისტები და რეპორტიორები თითქმის ყველა მოვლენას ასახავენ, რომლებიც შემდგომ ტელეკომპანიების არქივებში რჩება ვიდეომასალის სახით, ეს არ არის სრულყოფილი საარქივო მასალა, ის ვიწრო საუწყებო ინტერესით შემოიფარგლება და არა საზოგადოებრივით; და თანაც, ტელევიზიიები ძირითადად სენსაციურ, რეზონანსულ მოვლენებსა და პოლიტიკურ ბრძოლებს ასახავენ და კადრს მიღმა რჩება უამრავი საკითხი, რაც შეიძლება სამომავლოდ დიდ ფასეულობას წარმოადგენდეს. მე ამაში დამარწმუნა საქართველოს სხვადასხვა ტელეკომპანიის საინფორმაციო სამსახურებში მუშაობის საკმაოდ დიდმა გამოცდილებამ და ტელეკომპანია „მე-9 არზე“ ჩემ მიერ სრულიად განსხვავებული პრინციპით შექმნილი ვიდეო არქივის გაქრობამ (რამდენადაც მე ვიცი, ამ არქივის ბედი დაზუსტებით არავინ იცის. ეს ცალკე თემა და პრობლემაა).

ინფორმაციული ფუნქციისგან გამოთავისუფლებამ დოკუმენტურ კინოს მეტი სივრცე დაუტოვა პრინციპულად ახალი ფორმების ძიებისთვის. „კინოპუბლიცისტიკის მოწოდებაა – ასახოს ცხოვრება, გაჩვენოს მასში ახალი ყლორტები, რომელიც კომუნიზმისკენ მიისწავლით აღინიშნავთ, და ძველიც – ჩვენი შეცდომები, ნაკლოვანებები,

რომლებიც ხელს უშლიან ჩვენს განვითარებას“¹³ – ასე აყალიბებდნენ საბჭოთა კინოკრატიკოსები დოკუმენტალისტიკის ფუნქციას; ეს პათოსი ჩვენს დღევანდელ რეალობასაც შეიძლება მიესადაგოს, თუ მასში ცნება „კომუნიზმს“ – „დემოკრატიით“ ან, უბრალოდ, „მომავლით“ შევცვლით.

XX საუკუნის 60-იან წლებში ტელევიზია აქტიურად ვითარდება; თუმცა, ის ხშირ შემთხვევაში კინოფირს იყენებს და, შესაბამისად, – მის პრინციპი პებსაც. ამ პერიოდში ამ პრინციპი პების ურთიერთდაბირისპირებამ და ურთიერთგავლენამ მნიშვნელოვნად დახვეწა ტელევიზისა და კინოს გამოსახვის საშუალებები: კინო აღიჭურვა უფრო მობილური გადამდები და ხმის სინქრონულად ჩაწერის ტექნიკით; ტელევიზია კი ვიდეოჩარტერის, გადაღებისა და მონტაჟის ახალი საშუალებებით შეიარაღდა და დღეს თთქმის აღარ არსებობს პრინციპული სხვაობა დოკუმენტურ, სატელევიზიო და კინო ფილმს შორის.

კერ კიდევ 1925 წელს ძიგა ვერტოვი აღფრთოვანებით წერდა: „უკვე გამოგონილია რადიოთი გამოსახულების გადაცემის საშუალება და ჩვენ უნდა ვემზადოთ არა ოპერებისა და ღრამების დემონსტრირებისთვის, არამედ გაძლიერებულად უნდა ვეზადოთ იმისათვის, რომ მივცეთ საშუალება პროლეტარებს მთელი ქვეყნისა, ორგანიზებულად დაინახონ და ისმინონ მთელი მსოფლიო, ნახონ, მოუსმინონ და გაუგონ ერთმანეთს“¹⁴ ძიგა ვერტოვის ეს ოცნება სრულად ახდა და „პროლეტარიც“ და „ბურგუაც“ ერთი გლობალური სამყაროს საერთო ტელემაყურებელი გახდა.

60-70-იანი წლებში განსაკუთრებით აქტიურია კინო და ტელევიზია თეორიული კვლევების მიმართულებით – ტელევიზიის გავლენა ხელოვნების ყველა სფეროზე ვრცელდება, მნიშვნელოვანი ხდება დოკუმენტურობისა და მსატერიულობის პრობლემა თანამედროვე ხელოვნებაში. საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდის მთავარი აქცენტი ტელევიზიაზე გადადის. ხელოვნების საშუალებებით პროპაგანდას დაღლა ეტყობა; თოთქოს ყველაფერი ინერციით, დუნედ მიმდინარეობს. აკაკი ბაქრაძე ამ პერიოდის კინოს ადარებს პროვინციულ ფოტოატელიებში შემორჩენილ დახატულ მუშამბას, რომელზეც დაბალი დონითა და ხარისხით შესრულებულ ნახატზე, ადამიანის თავის ადგილას ამოჭრილია სახის სივრცე. „გმირულ-რომანტიული“ სიუჟეტების მოყვარულო საშუალება ეძლევათ გავიდნენ ფარდის უკან, თავი გამოჭრილ სივრცეში გამოყონ და დახატული სიუჟეტის

პერსონაჟები იქცნენ. სახები იცვლებოდა, უცვლელი მხოლოდ სიუჟეტი რჩებოდა. „ფოტოატელიებში ეს „დახატული მუშამბა“ დღეს აქაი თუდა შემორჩა. დრომ თან წაიღო იგი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხელოვნების ყველა დარღვეული დარჩა და ჯერჯერობით არავინ უწყის, როდის მოვიშორებთ“¹⁵

აკაკი ბაქრაძე დასძენს, რომ ხელოვნებაში თავს იჩენს სქემატიზმი, კინოუნტერის სიყვარული და პრიმიტიული ქვეტებსტი. მე ვფიქრობ, ეს პრობლემა დღეს უფრო მეტად აქტუალურია.

იმ პერიოდში თითქოს ორი საბჭოთა კინო არ სებობდა: ერთი მოწინავე, ძიგბით საგვარ ნამდვილი ხელოვნება და მეორე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უფერული და დაღლილი იდეოლოგიის პროპაგანდა. ფართოდ იყო გამლილი მუშაობა კინოს თეორიისა და კრიტიკის მიმართულებით; და თუ უკვე გამოცემებში მექანიკურად ჩასმულ სამცნებას – „კომუნისტური პარტია, კომუნიზმი, ლენინი“ – ამოვიდებთ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველაფერი თავის ადგილასაა და გარკვეულწილად, – მოწინავე იდეაბიც მატარებელიც. რაც მთავარია, ყველგან: თეორიაშიც და პრაქტიკაშიც ფიგურირებს „დღევანდელობა“, რომლის ოპონირებაც იყო შესაბამისობაში, რომელშიც ხელოვანი ცხოვრობს.

ხელოვნებაში, საბეჭინიეროდ, არ არსებობს მზა ფორმები და ერთხელ აღმოჩენილი და გაყინული ფორმულები. ამიტომ შემოქმედება მხოლოდ ამბის მოყოლა კი არ არის, არამედ ახალი ფორმის მიგნება; თუნდაც, ძველი ამბის ახალი შინაარსით მოწოდება იმ დროსთან შესაბამისობაში, რომელშიც ხელოვანი ცხოვრობს.

რეალობასა და ფილმს შორის ყოველთვის დგას ავტორი, რომელიც არსებული რეალობის ე.წ. ფილმურ რეალობად გარდაქმნის პროცესში განსაზღვრავს თავის დამოკიდებულებას მის მიმართ; როდესაც გრძნობად-კონკრეტული ფაქტები ასტრატეგულ-აზრობრივ ფაქტებად ტრანსფორმირდება – მოვლენებზე თხრობიდან – მოვლენებზე შეხედულებამდე.

რეალური ცხოვრებისეული მოვლენა მრავალმხრივია, მრავალმხრივია სიმართლის ცნებაც და რაც უფრო ხელვის მრავალი კუთხით განვიხილავთ მას, უფრო მეტია ამ რეალობის სრულიად განსხვავებული სურათის მიღების ალბათობა. ფაქტის არსებობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სიმართლეს დოკუმენტურ კინხელოვნებაში. ცალკეული ფაქტების კონსტატაცია არაფერს ნიშნავს, ვიღრე ის არ გაიშლება შესაბამისი სოციალური, პოლიტიკური (და ა.შ.) მოვლენის ანალიზის ფონზე, ასებულ გამოწვევათა კონტექსტში,

ისტორიულ კანონზომიერებასთან შესაბამისობასა თუ შეუსაბამობაში. „თუ არ არის მიღწეული სიმართლის მთლიანობა, მოყვანილი ფაქტების სიზუსტე შესაძლოა ცრუ ჩანაფიქრის შესანიდბი საშუალება აღმოჩნდეს“.¹⁶

დღეს ბევრ პუბლიკაციაში შევხვდებით აზრს: ჩვენ უკვე ვცხოვრობდით საბჭოთა კავშირში, ვსადიღობდით „საზკვების“ სასადიღოებში და ვუყურებდით ფილმებს რევოლუციასა და კომუნიზმის მნიშვნელობაზე. ახლა კი „მაკდონალდიზაცია“ და „პოლიკუდიზაცია“ და ვუყურებთ ფილმებს ცუდ საბჭოთა კავშირზე. ვხარობთ, რომ ცუდი წარსული უკან დაგვრჩა (მაგრამ დრო გვაფიზლებს და წინ გვერებდა: „გადაიწვიო? არ შეჩერდე! წაუსნიკერსე!“ :) :) :) ჩვენთვის სინამდვილე მხოლოდ ტელევიზორშია. ის, რაც ტელევიზორში არ არის, თითქოს არც არსებობს. ემპირიულ რეალობას რედაქტირებული ტელერეალობა ჯაბნის. სხვა არხებით მიღებულ ნებისმიერ ამბავს, თვითმხილველიც რომ იყოს ადამიანი, თუ ტელევიზიამ არ დასტურა, ფაქტის მნიშვნელობა აღარ ენიჭება და ჩვენი ემოციური შეგრძებიდანაც ქრება. შესაბამისად, ვირტუალურ გმირებსა და ფაქტებს უფრო მძაფრად განვიცდით, ვიდრე ჩვენ გვერდით მყოფ ადამიანებსა და ჩვენ გარშემო მომხდარ ამბებს.

ახალი ამბების სფეროში მომუშავე უურნალისტებმა იციან, რომ მათ არა აქვთ უფლება დააფიქსირონ საკუთარი პოზიცია მათ მიერ გადმოცემული ამბის მიმართ, რათა არ შებდალონ ობიექტური ხედვა მოვლენაზე და არ შეუშალონ ხელი მაყურებელს მოვლენის ობიექტურ აღქმაში. მაგრამ არცთუ რთულ ტექნოლოგიას მშვენივრად შეუძლია „მიუკერძოებლობის“ შენიდბა.

განსხვავდით ახალი ამბებისაგან, დოკუმენტური ფილმი თუ არ არის გაუღენთილი ავტორის პოზიციით, მაშინ ეს ფილმი არშემდგარი ფილმია, რადგანაც არ მეგულება სხვა პრინციპი, რომლის საშუალებითაც ხდება თემის, მასალის შერჩევა, ფილმის ესთეტიკის, მონტაჟური პრინციპისა თუ სტილის განსაზღვრა. ამ საყრდენის გარეშე ჩვენ ფილმზე, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებზე, ვერ ვიმსჯელებთ. ასეთ შემთხვევაში ისინი, ვისაც დღეს ჩვენ ავტორებს ვუწოდებთ, მხოლოდ გამტარებად, შემსრულებლად გვევლინებიან იმ უხილავი ავტორისა თუ ავტორებისა, რომლებიც სადღაც არიან და ჩვენი ცნობიერება მათ კონტურებს მარტივად განსაზღვრავს – „რაღაც, ვიღაც, სადღაც...“

„ვინც უელს იხდის, მუსიკასაც ის უკვეთავს“, – დღეს ჩვენი დოკუმენტური ფილმი ტელევიზიის წიაღში იქმნება თუ მის გარეთ, ძირითადად მაინც ტელევიზიით დემონსტრირებას გულისხმობს. ტელევიზიას არ აწყობს განსხვავებული ფორმატი, ფილმი, რომელიც აწყობილია მოფიქრალ მაყურებელზე, რომლის დრამატურგია კადრთა შეპირისპირებით იგება და არ ითხოვს ახსნა-განმარტებებს; რომლის მაყურებელი ამბის და სახის შექმნის თანამონაწილე ხდება და თვითონ აკეთებს დასკვნას.

მასკულტურა აღარ იძლევა მომზადებული აუდიტორიის რეპროდუქციონების საშუალებას; კინო, ლიტერატურა, თეატრი, ტელეეკრანი ძირითადად გასართობ პროდუქციაზეა ორიენტირებული. ტელევიზია გამარტივებულ ფორმას ითხოვს. ის, რასაც ჩვენ ტელეეკრანზე ვხედავთ, დოკუმენტური კინოს მსგავსი მეთოდების გამოყენებაა, რომელიც კარგი ვერბალური ტექსტის, შეიძლება თქვას, კარგად აწყობილი ხმოვან-ხედვითი ილუსტრაციაა, სადაც ყველაფრენ: ფილმის რიტმს, ტემპს, ემოციას პრიმიტიული სემიოტიკა და ინფორმაციული ტექსტი განსაზღვრავს.

ძირითადი თემა ლამის ყველა ტელე-დოკუმენტური პროგრამისა, რომელსაც „I არხი“, „იმედი“, „რუსთავი 2“ გვთავაზობენ, უახლესი წარსულია. თითქოს პირი შეკრეს და ეს წარსული საფრთხობელად გადმოიტანეს აწყობში; აწყობში, რომელიც ჩვენს ცნობიერებაში ჩვენი მედიასაშუალებით არსებითად სახელისუფლებო თუ ხელისუფლებისათვის ბრძოლის სურათსაა მიბმული და სოციუმი აქა-იქ თუ გაიელვებს; მომავალი კი დეკლარირებული დასავლეური ლირებულებებია და მკვიდრდება სტერეოტიპით: „როგორც ევროპაში“, „სხვა ქვეყნებში ასეა/ასე არ არის“. ამიტომაც ჩვენი ტელეეკრანი და მასზე წარმოდგნილი „დოკუმენტური ფილმი“ აკაკი ბაქრაძის ზემოხსენბულ „დახატული მუშაბბის“ პრინციპს არ გასცილებია.

დოკუმენტური ხელოვნების თვალსაზრისით, ჩვენში ფოტოხელოვნება უფრო წინ არის წასული. მაგალითად, ფოტოგრაფი ნათელა გრიგლაშვილი, ჩემი აზრით, ჭეშმარიტ ხელოვნებაშედე აყვანილ დოკუმენტალიზმს აღწევს, სადაც რეალობა მოელი თავისი შინაგანი ბრწყინვალებით წარმოგვიდგება, სოციუმი – მისთვის დამახასიათებელი უშუალობით, გულწრფელობით, განცდით, ადამიანური გრძნობებით სავსე პოეტიკით, სადაც ნატურალიზმისთვის იოტისოდენა ადგილიც არ რჩება.

მაგრამ რეალურ ცხოვრებაზე (და არა მოდელირებულზე, როგორც „რეალით შოუში“) დაკვირვება როგორია, დიდ დროსა და ძალისხმევას მოითხოვს. ბევრად ადვილია გამარტივებული მეთოდების კონვეირული წესით გამოყენება. ღოკუმენტური კინო იმპროვიზაციაა, სადაც ცხოვრება სთავაზობს ავტორს პირობებს.

სტატიის მთავარ მიზნად მე დავისახე ჩემეული ხედვის წარმოდგენა იმ ფონისა და გამოწვევებისა, რომელიც უხვად სთავაზობს თემებს და პრობლემებს ღოკუმენტურ კინოს. შევეცდები, მომდევნო სტატიაში განვიხილო არასატელევიზიო ფორმატის ღოკუმენტური კინოს ტენდენციები; ამ სტატიას კი კინომცოდნები ირა დემეტრაძის მოსაზრებით დავამთავრებ: „იქ, სადაც არსებობს კინო, ფუნდამენტური ჯულტურა და ხდება გარგებული ჯულტურული იდეოლოგის არტიკულირება, იქ ფიზიკური და სულიერი გადაგვარების საშიშროება არ დგას“.¹⁷

1. Михаил Эпштейн, Протеизм. Манифест начала века, http://www.topos.ru/veer/07/v7_proteism1.html;
- http://www.topos.ru/veer/08/v8_proteism2.html
2. აკაკი ბაქრაძე, დაწუნებული გზა, თბილისი, 1995, გვ. 391.
3. Артур Кестлер, Анатомия снобизма, <http://lib.guru.ua/INPROZ/KESTLER/snobizm.txt>
4. გორგი გვახარია, სწობიზმი და კორუფცია, ურნალი „თავისუფლება“, №9, 2004.
5. ზაზა ფირალიშვილი, მცირე ერი და ისტორიული პერსაჟებივა, თბილისი, 1994, გვ.30.
6. Huntington, Samuel P. The Clash of Civilizations?,

-
- <http://history.club.fatih.edu.tr/103%20Huntington%20Clash%20of%20Civilizations%20full%20text.htm>
7. მილტონ ფრიდმანი, კაპიტალიზმი და თავისუფლება, მთარგმნელის – 6. გველებიანის წინასიტყვაობა, გამომცემლობა „სეზანი“, თბილისი, 2002, გვ. XVI.
 8. იქვე, გვ. 15-16.
 9. Тоффлер, Элвин, Демассификация средств массовой информации, Третья волна, Глава 13, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Toffler/_07.php
 10. Михаил Эпштейн, Протеизм. Манифест начала века, http://www.topos.ru/veer/07/v7_proteism1.html
 11. http://www.topos.ru/veer/08/v8_proteism2.html
 12. Маршалл Маклюэн, Понимание Медиа, Москва-Жуковский, 2003, გვ.76-77.
 13. მაკა აბროლაძე, გლობალური ტექნოლოგიები და კულტურის განვითარება, „ხელისუფლება და საზოგადოება“, № 2 (6), 2008, გვ.144.
 14. Игорь Рачук, Твой большой друг, Москва, 1965; გვ.121.
 15. Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы. Москва, 1966, გვ.86.
 16. აკაკი ბაქრაძე, კიბო. თეატრი, თბილისი, 1989, გვ.174.
 17. Ю. Я. мартиненко, Документальное киноискусство, Москва, 1979, გვ.97.
 18. ირა დემეტრაძე, თანამდროვე კინოპროცესი – ჯულტურულ-მითოლოგიური არქეტიპები, „სახელოვნობო მეცნიერებათა ძიებანი“, №1 (34), 2008, გვ. 64.

მეტაფორის ზოგადი პლასიფიკაცია

მეტაფორა კინოელოვნებაში – ესაა გამომსახველობითი საშუალება, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელს ხატოვნად მიეწოდება საგინის ან ნიშან-ხატის გადატანითი, ფარული მნიშვნელობა.

მეტაფორის ისტორია კინოში კინონის მრავალფეროვან შესაძლებლობათა თანდათანობითი ათვისების პროცესს ერთვის, ასახავს. მეტაფორა და ზოგადად მეტაფორული აზროვნება, როგორც განზოგადოების საშუალება, ხელოვნების ყველა სახეობის მახასიათებლია. იგი ემყარება სიტყვების, საგანთა და მოვლენათა უნარს, გადმოვცეს სათქმელი არა მარტო პირდაპირ, არამედ „გადატანითი“ მნიშვნელობით, ქარაგმულადაც, ანუ თავის თავში მოიცავს სხვადასხვა აზრობრივ კონტაციას, რაც, თავის მხრივ, ზოგადად მხატვრული ტექსტის სემანტიკურ ველს ამდიდრებს.

კინომეტაფორის შექმნის ერთ-ერთი ადრეული ხერხი ლიტერატურიდან მომდინარეობს. თავდაპირველად კინო ნაწარმოების მხოლოდ და მხოლოდ გარევნულ ქარგას ე.წ. ფაბულას ასახავდა, მაგრამ მასში, როგორც წესი, ძირითადი იდეა ავტორის მრავალმნიშვნელოვანი და ღრმა ჩანათექრის მეშვეობით გამოიხატებოდა. კინოს ისტორიის კვლევისას ადვილი დასანახია, რომ იგი გამომსახველობითი საშუალებების, განზოგადების ხერხებისა და კინომეტაფორის გამუდმებით ძიებაშია.

20-იანი წლების რეჟისორები ფილმის სიუჟეტურ ქსოვილში მნიშვნელოვანი, არსებითი სიტყვიერი მეტაფორის შესატანად სხვადასხვა ხერხს მიმართავდნენ. ს. ერთეულობის ფილმში „გაფიცა“ მონტაჟურ შეპარისპირებას იყენებს. ჯაშუშს – მელას, მაიმუნს, ბუს და ა. შ. ადარებს. იგი იღებს ცხოველებს, ეპიზოდებს წაფენებით ტვირთავს, მიძინარე მოვლენების რიტმს არღვევს, ყოველივე ეს კი იმისათვის კეთდებოდა, რათა მიეღო ლიტერატურის ანალოგიური შედარებითი კონსტრუქცია.

თანამედროვე მეტაფორულ კონსტრუქციას შეიძლება ჰქონდეს მეტად როგორ და მრავალსახოვანი მნიშვნელობა. მაგალითად, მარსელ მარტენი წიგნში „კინოს ენა“,¹ მეტაფორას სამ კატეგორიად ყოფს: პლასტიკურ, დრამატულ და იდეოლოგიურ მეტაფორებად. პლასტიკურ მეტაფორას ამ იერარქიაში ყველაზე დაბალი საფეხური უკავია.

იგი გამოსახულების წმინდა გარევნულ შეგავსებას ან კონტრასტს უწყარება. ამ კატეგორიის მაგალითი ჩვენ უკვე განვიხილეთ. არსებობს ამ კატეგორიის როგორც უბრალო, ასევე რთული ფორმაც.

შედარებით მაღალ საფეხურზე დგას დრამატული მეტაფორა. იგი მოქმედების შემადგენელი ნაწილია და მასში განმარტებითი ელემენტი შეაქვს, იმავდროულად ხელს უწყობს ამბის სწორად გაგებას.

ო. იოსელიანის ფილმის „გიორგობისთვე“ ფინალურ სცენაში ღვინის ქარხნის მეღვინები ქალაქის პარტი იღებენ ფოტოს. დიდი მუყაოს ნაჭერზე დახატულია ფიროსმანის ქეიფი და მოქეიფეთა თავების ჭრილში მეღვინეთა თავები მოჩანს. რეჟისორი ჩვენი გარემომცველი სამყაროს ხელოვნურობას, დახატული, ხელოვნური ფონის გამოყენებით ამბაფრებს. ამ სცენის მეტაფორული ქარგა ფილმის პროლოგის სცენას წამოატივტივებს, სადაც ნაჩვენებია გლეხი მეღვინების უბრალო ყოფა. ესაა სიყალბისა და მოვალეობის მანიშნებელი მეტაფორა.

დაბოლოს, მ. მარტენის მიხედვით, არსებობს მეტაფორის მესამე კატეგორია – იდეოლოგიური. მისი მიზანია მაყურებლის წარმოაზება იმ იღების ტრანსპონირება, რომელიც ფილმის მოქმედების საზღვრებს გარეთ გადის და საბოლოოდ გარკვეული მსოფლმხედველობის გამოხატვას, რეპრეზენტაციას ექვემდებარება.

თ. აბულაძის „ნატვრის ხის“ ფინალურ სცენაში ყრუ გუგუნი გაისმის, ირგვლივ ნისლი დგას, ძლიერ გასაგონი ეს ხმა ნელ-ნელა გარემომცველი სივრცის სიჩუმეს არღვევს, უუფლება მას და სწორედ მის ფონზე იგი გამაყრუებელი გვეჩვენება. ნისლიდან ბრბოს სილუეტი იკვეთება. ვირზე უკუდმა შემოუსვამთ მარიტა ქმრის ერთგულების ფიცის დარღვევისათვის. ფერს მოკლებული ეს ნაცრისფერი კადრები დიდი ტრაგიზმის მატარებელია. ეპაზოდი აღიმება, როგორც ყველა დროის მეტაფორა: იგი უბირი ბრბოს სიბრელის მიმანიშნებელია, იმ ბრბოსი, რომელმაც სილმაზე და სიწმინდე ლაფის დასასხმელად გამომეტა. სიუჟეტის მრავალპლანინი ქვეტებისტი სწორედ ამ ეპაზოდში იყრის თავს, სუბლიმირდება.

კინემატოგრაფიულ ნარატივში ამგვარი იდეოლოგიური მეტაფორა ცხადად მიანიშნებს ავტორის პოზიციაზე და, საერთოდ, აძლიერებს ფილმის ინტელექტუალურ ზემოქმედებას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ იერარქიაში მეტაფორის ერთი გარკვეული ფორმა შესაძლოა, მეორე ფორმის მატარებელიც იყოს. მაგალითად,

ვთქვათ დრამატული მეტაფორა ხშირად შეიცავს პლასტიკური მეტაფორის ელემენტებს, იდეოლოგიური კი თავის თავში აერთიანებს როგორც დრამატულს, ასევე პლასტიკურ მეტაფორასაც. მაგალითისათვის ისევ „ნატურის ხეს“ დავუბრუნდეთ.

ულამაზეს მარიტას მისი ნების გარეშე, ძალით მიათხოვებენ შეძლებულ, წარმოსადეგ კაცს. მარიტას იგი არ უყვარს. მათ სახლში უეცრად შემოფრინდება ჩიტი, რომელიც მარიტასთან ასოცირდება, ოთახში კედლებს აქტი-იქით აწყდება, გასასვლელს, თავისუფლებას ეძებს. ცოლის უყურადღებობით განრისხებული შეთე კლავს ჩიტს და ამით მარიტასადმი თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. მოყვანილ მაგალითში იდეოლოგიური მეტაფორა მდგომარეობს იმაში, რომ სილამაზე, სინაზე და, საერთოდ ინდივიდუალურობა კვდება იზოლირებულ, ჩაკეტილ სივრცეში, რაც ემართება კიდეც ფილმის ფინალში მარიტას.

კინემატოგრაფში მეტაფორა, ლიტერატურული მეტაფორისგან განსხვავებით, ვიზუალური ელემენტების ვიზუალურზე და ვიზუალურის – აკუსტიკურ-ვერბალურზე შეპირისპირებით წარმოიქმნება.

სინამდვილეში, მუსიკა, ხმაური და სიტყვები – თითოეული თავის ფუნქციას ასრულებს კინოში. საყოველთაოდ მიღებულია აზრი, რომ სიტყვა გვიამბობს გმირის აზრებსა და გრძნობებზე, მუსიკა მოწოდებულია შესაბამის ტალღაზე განაწყოს მაყურებელი, ხმაური იძლევა გარემოს დახასიათებას, სადაც მოქმედება ვითარდება. დაახ, იქნებ საჭიროცაა კინოინის ამა თუ იმ ელემენტის ფუნქციის გათვალისწინება. მაგრამ გათვალისწინება არ ნიშნავს აუცილებლობას, ნორმად მიღებას. მუსიკა, მეტყველება, ხმაური ერთმანეთთან დინამიკურ კავშირშია და ერთმანეთის შენაცვლებით სხვა ფუნქციებსაც კისრულობენ. მუსიკა მეტყველების მაგიერ – უხმო კინოში ტრადიციული შენაცვლებაა. ხმოვან კინოში კი ჩვენ ხმირად ვხვდებით საწინააღმდეგო სურათს – მეტყველებას აქვს მუსიკის ან ხმაურის ფუნქცია, რასაც თეორეტიკოსები თრიამენტალურ სიტყვას უწოდებენ. ასე მაგალითად: ა. ტარკოვსკის „ივანეს ბავშვობაში“ გერმანული ენა ხმაურის როლში გვევლინება (ისმის გადაუთარგმნელი გერმანული ტექსტი), ს. ფარავანოვის ფილმში „საიათნოვა“ მუსიკის ფუნქციას ასრულებს სპარსული და მელსომხური მეტყველება, დატვირთული უჩვეულო ინტონაციებითა და რეფრენებით.

განსაკუთრებით საინტერესოა ხმაური მუსიკის ფუნქციით. მაგალითად, ო. იოსელიანის ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ თუ დავაკვირდებით პოლიფონიურად ორგანიზებული „მუსიკის“ ხმებს – ესაა ჭურჭლის მტვრევის, ნამსხვრევების აკრეფის ხმა, სათუნე ბორბლის ხმა, ძალლის ყეფა ნადირობის დროს, აფეთქებისა და კარის გაჯახუნების ხმა და ა. შ. ხმაურის პარტიტურა თავისი კომპოზიციური სირთულით არაფრით ჩამოუვარდება მუსიკალურ პარტიტურას. ფილმის პირველ კადრებში კვარტეტი, კლასიკურ მუსიკას მინორულ ტონალობაში ასრულებს და ეს მინორი მთელ ფილმს წითელ ზოლად გასდევს. ფილმის მსვლელობის დროს რამდენჯერმე გვესმის ერთი და იგივე რეპლიკა და ხშირად მთელი დიალიგებიც. ბუნების სილამაზებზე მონილოგს წარმოტქამს XVIII საუკუნის არისტოკრატი შეევარებული წყვილი, შემდგომ – მონადირე-რომანტიკოსი. თანამედროვე პარიზში კი ეს სიტყვები გულმოლებინედ დაუზუთხავს პოლიციელს, გულით რომ ისწრაფვის მაღალი საზოგადოებისაკენ. იოსელიანის ფილმის თემა – ხელოვნების კრიზისი, კულტურის ღირებულებების თანამედროვე ცხოვრების ფსკერზე დალექა. აგრეთვე კაცობრიობის კულტურის მთავარი მონაპოვარის, მეტყველების, სიტყვის გაუფასურება. სიტყვა და ზოგადად ენა კი XX საუკუნეში ცნობიერების სინონიმია.

მ. მარტენის მიერ გაანალიზებული მეტაფორის კატეგორიები არ უნდა აგვერიოს მის სახეობებში. მეტაფორა-დეტალი, კადრისშიგა მეტაფორა, მეტაფორა-კადრი, მეტაფორა-მოწმტაჟური ფრაზა, მეტაფორა-ეპიზოდი, მეტაფორათა ჯაჭვი ფილმის სტრუქტურაში და ა. შ. ეს მეტაფორის ის სახეობებია, რომლებიც თანამდიროვე კინემატოგრაფში წარმოჩნდებიან, როგორც მისი ორგანული ელემენტები. მეტაფორის კატეგორიებს და სახეობებს დაყოფის სხვადასხვა საფუძველი აქვთ. როგორც უკვე დავინახეთ, კატეგორიები არ ქნიან მეტაფორათა ურთიერთუარმყოფელ ჯგუფებს. ისინი თანაარსებობენ და ამით არ ექვემდებარებიან სახეობრივი კლასიფიკაციის დაყოფას. ფილმის სტრუქტურაში კატეგორიები მხოლოდ ახასიათებენ მეტაფორათა მნიშვნელობასა და ფუნქციას.

მეტაფორული ტენდენციები კინოში შეიძლება განვიხილოთ ვერტიკალურად – სხვადასხვა სახის მეტაფორა (ვიზუალური და აკუსტიკური) დაწყებული დეტალებით კადრში დამთავრებული ფილმის ერთიანი სტრუქტურით. „ვერტიკალური მეტაფორიზმი“

ნაწარმობის სტილის ანალიზისას მეტად მნიშვნელოვანია. მეტაფორის კვლევა ჰორიზონტალურად ცხადყოფს, როგორაა დაკავშირებული იგი უანრის მოდიფიკაციასთან. „ვერტიკალური მერაფორიზმი“ საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ, როგორ გავლენას ახდენს იგი ფორმალურ ელემენტებზე, ნაწარმოების კონსტრუქციაზე. „ჰორიზონტალური მეტაფორიზმი“ უნდა განვიხილოთ ფილმის საერთო იდეასთან კავშირში, როცა მთელი ნაწარმოები აღიქმება როგორც მეტაფორა.

კინონა არსებითი ხდება ფილმის ვიზუალურ-ვერბალური სისტემის კონკრეტულ კონტექსტში. ვიზუალურ-ვერბალური სისტემა კი, თავის მხრივ, ეს არის ფილმის მხატვრული ენის გამოშვანელობის მთელი სპექტრი, მისი მხატვრული სტრუქტურა. სტრუქტურა კი ის კონკრეტული გამოშვანელობითი ხერხები და საშუალებებია, რომელთა შორისაა მეტაფორებიც. ამრიგად, მეტაფორები ისევე, როგორც სხვა ელემენტები, ფილმის თავად სტრუქტურაშია მოქცეული და არ თანაარსებობენ მხატვრულ ნაწარმოებებთან. ის როგორც კონკრეტული ერთეული, და ფილმის საერთო ქარგის შექმნაში უშუალო მონაწილე, რა თქმა უნდა, სხვა გამოშვანელობით საშუალებებთან ერთად საბოლოო ჯამში რეალიზაციას უკეთებს ფილმის სტრუქტურას, როგორც აბსტრაქტულ და ანალიტიკურ კატეგორიას. კინემატოგრაფიული მეტაფორა იქმნება კონკრეტული გამოშვანელობითი საშუალებებით და იგივე მისია ეკისრება, რაც სხვა „ხილულ ელემენტებს“ კინოთხრობაში. ამასთან, იგი ხელს უწყობს რეჟისორის მხატვრული ხედვის მეთოდს, მისი სტილისა და კინონის გამოვლენა-წარჩინებას.

1. იხ. მარსელ მართენ. ენა კინო, მოსკოვი, 1956.

მონტაჟის სტრუქტურული შემაღებელობა

თავი VI

მონტაჟი, როგორც კინოსახის შექმნის საშუალება

რა მნიშვნელობა აქვს მონტაჟს კინოროლის შექმნაში? როგორი უნდა იყოს მსახიობის, რეჟისორისა და ოპერატორის ურთიერთდამოკიდებულება გადასაღებ მოედანზე? რა უფრო მნიშვნელოვანია მსახიობში – მისი ოსტატობა, სულიერება, ფიზიკური მონაცემები თუ ინტერესთა სფერო? რას ნიშნავს სამსახიობო ფილმი? რას ნიშნავს ცნება „გარსკვლავი“? როგორია რეჟისორული ფილმი? ნაშრომის ამ ნაწილში შევეცდები სწორედ ამ საკითხებზე ვისაუბრო.

კინო არ არის ანტითეატრი, უფრო მეტიც, კინო თეატრია და პლეს ბევრი რამ, რასაც კინემატოგრაფი ფლობს (იგულისხმება სხვადასხვა საშუალება სამყაროსა და ადამიანების უსასრულო მრავალფეროვნების გამოსახატავად). მომავალი რეჟისორებისათვის ამ ელემენტების ცოდნა აუცილებელია.

ცნობილი რუსი რეჟისორი და თეორეტიკოსი ლ. კულეშოვი ამტკიცებდა, რომ კინემატოგრაფში მსახიობის თამაშს გადამწყვეტი მნიშვნელობა სულაც არა აქვს. მან ერთ-ერთ გამოჩნილ მსახიობს სათამაშოდ მისცა შემდეგი ეტიუდი: წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ ციხეში ხართ დაპატიმრებული, თანაც ძალიან მშეირი. ამ დროს სრულიად მოულოდნელად წვნიანს მოგარომევენ, რასაკირველია, თქვენს ბედნიერებას საზღვარი არ ექნება და შესაბამისად შეაფასებთ ამ მოვლენას. შემდეგი ეტიუდი კი ასეთია: თქვენ ისევ საკანში გამოკეტილი პატიმარი ხართ, თუმცა არა გშიათ, მაგრამ სული დამძიმებული გაქვთ, ოცნებობთ თავისუფლებაზე, შზეზე, ჩიტებზე, ღრუბლებზე. ამ დროს უცერად კარი გაიღება და თქვენ გამოვიცხადებენ, რომ გათავისუფლებული ხართ... როგორ ფიქრობთ, თქვენი შეფასებები ამ ორ ეტიუდში იქნება თუ არა განსხვავებული? მსახიობმა თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო და უპასუხა: შეუძლებელია წვნიანსა და თავისუფლებაზე ვინმე ერთნაირად რეაგირებდეს!

პასუხად კულეშოვმა ორივე ზემოხსენებული ეტიუდი გადაიღო, შემდეგ კი დაიწყო მონტაჟი. ეტიუდი: „წვნიანის შემოტანა“ შემდეგნაირად დაამონტაჟა: პირველ კადრში აჩვენა მსახიობი საკანში,

მომდევნო კადრში – წვნიანის შემოტანა, შემდეგ მსახიობის შეფასება მიამონტაჟა ახლო ხედით, ოღონდ აქ კულეშოვმა ის შეფასება კი არ ჩასვა, რომელიც მსახიობმა წვნიანის შემოტანისას ითამაშა, არამედ ის შეფასება ჩასვა, რომელიც მსახიობმა „ტყვეობიდან გათავისუფლების“ შემდეგ ითამაშა. შემდეგ რეჟისორმა ეს ექსპერიმენტი პირიქითაც დაამონტაჟა. მთელ ამ ექსპერიმენტში კი უცნაური ის იყო, რომ ვერც ერთმა მაყურებელმა „შეფასებებში“ განსხვავება ვერ აღმოაჩინა, თუმცა მსახიობმა პირველი და მეორე ეტიუდი აძლილურად სხვადასხვანაირად ითამაშა.

ამ ცდის შემდეგ კულეშოვი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მაყურებელი ხშირად თავად ავსებს კადრების მიმდევრობას და მათში იმას ხელავს, რასაც მას მონტაჟი შთაუნერგვავს. ამის მაგალითად, სტუდენტებს კულეშოვის კიდევ ერთ ექსპერიმენტს გავაცნობ, რომელიც კინოთეორიაში „კულეშოვის ეფექტი“ არის ცნობილი. რეჟისორმა მსახიობი მოზეიუხინი ახლო ხეზე ნეიტრალური სახის გამომეტყველებით გადაიღო. შემდეგ დაიწყო მონტაჟი. ერთ შემთხვევაში მოზეიუხინის ნეიტრალურ სახეს მიამონტაჟა სულ სხვაგან გადაღებული ნახევრად შიშველი ქალი, მეორე შემთხვევაში იმავე მოზეიუხინის ნეიტრალური სახის გამომეტყველებას კუბოში ჩასვერებული ბავშვის სახე მიამონტაჟა... ექსპერიმენტის ბოლოს აღმოჩნდა, რომ ერთი და იმავე სახის ნეიტრალური გამომეტყველება, ყველა შემთხვევაში, სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას იძენდა.

აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია, თუკი ხელთ გვაქვს უკვე გადაღებული მასალა (მსახიობის მიერ ნათამაშევი სიუჟეტი), ისე დავაწყოთ, როგორც გვსურს; ანუ, ყველაფერი დამოკიდებულია რეჟისორის პოზიციასა და მონტაჟზე, რადგანაც, თეატრისაგან განსხვავებით, კინოროლი პრაქტიკულად მონტაჟის შემდეგ იქმნება... ოღონდ ერთი პირობით, საჭიროა ზუსტი კადრირება! რასკვირველია, არსებობს ისეთი ფილმებიც, სადაც რეჟისორის გარეშე მსახიობს არანაირი იმპროვიზაციის უფლება არა აქვს. ამ შემთხვევაში მსახიობი ზედმიწვნით ზუსტად ასრულებს რეჟისორის დაგაღებებს და არ შეაქვს როლში თავისი ინდივიდუალური სამსახიობო შტრიხები, ნიუანსები, საკუთარი პოზიცია და დამოკიდებულება. ასეთ დროს შეუძლებელია შეიქმნას სამსახიობო ხელოვნების ნიმუში. ჭეშმარიტი მსახიობი არასოდეს თანხმდება მხოლოდ რეჟისორის მიერ შეთავაზებული პერსონაჟის ბრძან შესრულებას. ის ყველა

შემთხვევაში შეიტანს „სახეში“ თავის სამსახიობო „ტრიუკებს“, იმ საიდუმლო ნიუანსებს, რასაც სამსახიობო ხელოვნება ჰქვია. მაგრამ, როდესაც მსახიობი იძულებულია, ბრძან შესრულოს რეჟისორის მითითებები, მაშინ მისი შემოქმედებითი ფანტაზიები იზღუდება. ის, უბრალოდ, უბედურია.

ერთხელ პეტერბურგის დიდ თეატრში სტუმრად ჩავიდა მსახიობი რ. ჰარრისი. მაშინ ახალი გადაღებული იყო ანტონიონის გახმაურებული ფილმი „წითელი უდაბნო“, სადაც ჰარრისი თამაშობდა. ყველას აინტერესებდა, რა ხდებოდა ანტონიონის გადაღებებზე. აი, რა უამბო ჰარრისმა რუს კოლეგებს: „ანტონიონიმ ყოველგვარი რეპეტიციების გარეშე, პირდაპირ გადაღებაზე დაგვიძახა და ტექსტები დაგვირიგა. უხერხელ დღეში ჩავცინდით, რადგნაც ყველა მსახიობი სხვადასხვა ქვეწნიდან იყო ჩამოსული და ერთმანეთის არავის ესმოდა. ეს ნამდვილი კოშმარი იყო, ასეთ რამეზე აღარასოდეს დავთანხმდები“¹.

ანტონიონიმ ეს მიზანდასახულად გააკვთა, რადგან ის ფილმს იღებდა არაკომუნიკაბელურობაზე და ამგვარი სიტუაცია მას თავისი მიზნის მისაღწევად სჭირდებოდა; ამდენად, მსახიობების შინაგანი მდგომარეობა მას ნაკლებად აინტერესებდა. გამოჩენილი იტალიელი მსახიობი მ. მასტროიანი წერდა: „ანტონიონის ყველაფერი წინასწარ აქვს მოფიქრებული, მომზადებული და დასაბუთებული, როდესაც ის ძერწავს გმირის სახეს ან მოვლენას ხსნის, შეუძლია, სულაც არ უყვარდეს ის. იგი მათ ისევე უყურებს, როგორც ქირურგი, რომლისთვისაც სულერთია, როგორ ადამიანს უკეთებს ოპერაციას“².

რასკვირველია, ყველა რეჟისორი ასე არ იქცევა, ამის მაგალითად ისევ მასტროიანის ინტერესიუ გამოდგება: „ჩემზე ყველაზე დიდი გავლენა ფელინიმ იქონია. ის გამომგონებელია, ფანტაზიორი, მასთან მსახიობები კი არ თამაშობენ, ცხოვრობენ... ფელინი იძლევა პერსონაჟების ძირითად ხასიათებს, სხვა დანარჩენი ერთობლივი ძიებაა – ფელინი მსახიობებს გადასაღებ მოედანზე თავისუფლებას აძლევს. ფელინი იმ მცირერიცხოვან რეჟისორთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვისაც მსახიობი უყვარს. მსახიობი მსათან მუშაობისას ყოველთვის ამაღლებულ განწყობაზეა... აქვე მინდა ორიოდე სიტყვა ვისკონტიზეც ვთქვა: იგი დახვეწილი, არისტოკრატული მანერების პროგრესულად მოაზროვნე მხატვარია, თანაც დიდი იუმორით... იგი მაესტრო, საყვარელი, მომხიბელები მასწავლებელი, მან კინოში თეატრალური ხელოვნების გამოცდილება შემოიტანა“³.

კინოში რეჟისორის დამოკიდებულება მსახიობებისადმი სხვადასხვანაირია, ზოგიერთი რეჟისორი მხოლოდ პროფესიონალ მსახიობებთან მუშაობს, ზოგიერთი უპირატესობას ტიპაჟებსა და „ვარსკვლავებს“ ანიჭებს; თუმცა არიან ისეთი რეჟისორებიც, რომლებიც თავიათ ნამუშევრებში ტიპაჟებს, „ვარსკვლავებს“ და პროფესიონალ მსახიობებს ერთნაირი დატვირთვით იყენებენ. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ეს მხოლოდ კინოშია შესაძლებელი, რადგანაც თეატრში ტიპაჟი და „ვარსკვლავიც“ უძლური და უმწეოა. კინოში კი სწორედ მონტაჟის საშუალებით შესაძლებელია, არა მარტო ტიპაჟებმა და „ვარსკვლავებმა“ იარსებონ, არამედ ისეთმა პერსონაჟებმაც, რომლებიც რეალობაში საერთოდ არ არსებობენ.

ამის მაგალითად მომყვას კულეშოვის ექსპერიმენტი, სახელწოდებით „იდეალური ქალი“. ექსპერიმენტის დროს რეჟისორმა შეინარჩუნა უცვლელი ფონი და უცვლელი მოქმედება, მაგრამ თავად მოქმედი პირი „შექმნა“. მან გადაიღო გოგონა სარკესთან, რომელიც იხატავს თვალებს, ტუჩებზე საცხს ისეამს და შემდეგ ფეხსაცმლის თასმებს იკრავს. ერთი შეხედვით ამაში არაჩვეულებრივი არაფერია, მაგრამ საქმე ისაა, რომ კულეშოვმა მონტაჟის საშუალებით აჩვენა გოგონა, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობდა. მან გადაიღო ერთი ქალის ტუჩები, მეორის თვალები, მესამის ფეხები, მეოთხის ზურგი და ეს კადრები გარკვეული მიმართებით ერთმანეთს დაუკავშირა, საბოლოოდ კი რეალური მასალის გამოყენებით მიიღო აბსოლუტურად ახალი სახე, პერსონაჟი.

ამ ექსპერიმენტით რეჟისორი ამტკიცებდა, რომ კინემატოგრაფის ძალა მონტაჟის მეთოდში ძლიერი უნდა იყოს საშრომებს კინოთეორიაში დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. რეჟისორი და პედაგოგი, 30-ზე მეტი დოკუმენტური ფილმის ავტორი ჰ. ბელერი (იგი ამჟამად კინომოწაჟს ასწავლის კოოლნის ხელოვნების უმაღლეს სასწავლებელში) წერს: „მონტაჟის სფეროში კინემატოგრაფიული ექსპერიმენტები სისტემატური სახით პირველად ლევ კულეშოვმა განახორციელა... მისი მოსაზრებით, ფილმის არსი გადაღებულ ფრაგმენტთა საზღვრებში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ, ამ ფრაგმენტთა გადაბმაში.“⁴

კულეშოვის ექსპერიმენტი მხოლოდ იმის მაგალითად გამოდგება, რომ მონტაჟის საშუალებით ეკრანზე შესაძლებელია ადამიანის შექმნა. თუმცა, აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ არანაირ

გამოშვახველობით მეტაფორებს, არანაირ საოპერატორო აღმოჩენებსა თუ ასოციაციურ კავშირებს, რომლებიც მონტაჟის დროს იქმნება, არ შეუძლია შეცვალოს მსახიობის ოსტატობა, რადგან მხოლოდ მსახიობს შეუძლია შეაღწიოს მაყურებლის სულსა და გულში, ააღელვოს და შეძრას ის.

მსახიობის თამაში თეატრსა და კინოში, რასაკვირველია, განსხვავდება, რადგანაც თეატრისა და საეკრანო ხელოვნების (საეკრანო ხელოვნებაში მოიაზრება ტელევიზიაც) გამოშვახველი საშუალებები სხვადასხვანაირია. აქედან გამომდინარე, იცვლება მსახიობის ფუნქციები სცენასა თუ გადასაღებ მოედანზე. რაც მისაღებია თეატრალური სცენისთვის, ის ეკრანზე გამაღიზიანებელია. მსახიობი კინოკამერის წინ უნდა ერიდოს არაბუნებრივ, ზედმეტ მოძრაობას. ფილმებში, როგორც წესი, უმრავი ახლო ხედია, რის გამოც მაყურებელს შეუძლია ყურადღებით მიაღვენოს თვალი მსახიობის სახეზე ყველაზე უფაქიზეს გრძნობათა ფინქოლოგიური ურთიერთკავშირების გმოვლენას.

ცნობილი რეჟისორი ხიჩკოკი წერს: „მე მოვითხოვ ნეგატიურ სამსახიობი თამაშს – მსახიობს უნდა შეეძლოს სიტყვების აზრი ისე გამოხატოს, თითქოს არაფერს აკეთებს“.⁵ ეკრანზე მსახიობმა ისე უნდა ითამაშოს შეთავაზებულ გარემოებებში, რომ მაყურებელს დარჩეს შთაბეჭდილება, თითქოს ყველაფერი სინამდვილეში ხდებოდა და კამერამ შემთხვევით დააფიქსირა. ამის მისაღწევად კი საჭიროა გადასაღებ მოედანზე ნიუანსებით თამაში, რადგანაც სიტყვის ოდნავ გაზვიადებულად წარმოთქმა თუ ზედმეტი ჟესტიც კი კამერის მიერ მყისიერად ფიქსირდება და უფრო შესამჩნევი ხდება სიყალბე. გადასაღებ მოედანზე ერთი გადაპრანჭული თეატრალიზებული ინტონაციაც, რომელიც ხშირ შემთხვევაში სცენაზე მისაღებია, საეკრანო ხელოვნებაში ვულგარული, ყალბი და მოუღებელია.

ამასთან დაკავშირებით სტუდენტებს გავახსენებ თეატრალურ სამყაროში საკმაოდ გახმაურებულ ამბავს. ს. ეიზენშტეინი მეორეპოლიტის რეპეტიციებს ესწრებოდა. იდგმებოდა ჰ. ისტენის „ნორა“. მთავარ გმირს, ნორას, ახალგაზრდა დამწყები მსახიობი, ანა ბოგდანოვა თამაშობდა. ჰიესის მიხედვით ნორას ეშინია შანტაჟის, მის საფოსტო ფუთში საშიში წერილი ჩაუშვეს, რომელშიც ნორას საიდუმლოება არის გამხელილი. თუ მისმა ქმარმა ყველაფერი გაიგო, ნორას ოჯახი დაწერევა. ნორა სასოწარკვეთილია, საფოსტო ფუთის გასაღები

მხოლოდ მის ქმარს აქვს. ანამ ამ სცენას ვერაფრით გაართვა თავი; დრო აღარ ითმენდა. მაშინ მეიერპოლლმა გადაწყვიტა მსახიობს დახმარებოდა და ეს ეპიზოდი შემდეგნაირად გადაწყვიტა: ეპიზოდის კულმინაცია მსახიობმა „ითამაშა“ ზურგით, რომელსაც მოცახცახე შექის ნაკადი ეცემოდა. ასე შეიქმნა ილუზია, რომ თითქოს ნორა შიშისაგან ცახცახებდა. უფექტმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. მაფურებელი მოიხიბლა მსახიობის თამაშით და ფეხზე წამომდგარი მხურგალე ემოციებითა და ტაშით გამოხატავდა თავის აღტაცებას.

ამ ეპიზოდის გადაწყვეტაზე შემდგომ ჩშირად საუბრობდა სურგე ეიზენშტეინი. იგი ამბობდა, რომ „ნორას“ რეპეტიციებზე კიდევ ერთხელ დარწმუნდა, რომ რეჟისორის ხელოვნება ყოვლისშემძლეა და საოცრებებს ფლობს! მის თვალწინ იბადებოდა სარეჟისორო სახეები, სარეჟისორო პლასტიკა, „კადრირებული (მსახიობის) ზურგი“, სარეჟისორო მონტაჟერი კონტექსტი. „ზურგის“ უფექტი წმინდა სამონტაჟო სცენური „კადრი“ იყო (თავისთვად ის ხომ არაფერს წარმოადგენდა, მაგრამ სპექტაკლის მსვლელობისას, ეპიზოდის განვითარებისას მან ტრაგიკული გამოძახილი შეიძინა). მეიერპოლლმა სარეჟისორო „ტრიუკით“ გადმოსცა ახალგაზრდა ქალის სიმარტოვე. შეიქმნა მოსალოდნელი კატასტროფის წინასწარი შეგრძნები, ატმოსფერო... მეიერპოლლდის ხელოვნებით მოხიბლული ეიზენშტეინი წერდა: „მე ვიყვა ჩაპლინის გადაღებებზე, ბერნარდ შოუს ხმოვან კინოზე ვესაუბრებოდი, პირანდელოს ვეკამათებოდი, თუმცა წარუშლელი და ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ჩემზე მეიერპოლლდის „ნორას“ რეპეტიციებმა მოახდინა.“⁶

ცხადია, ეკრანზე იგივე ეპიზოდი სულ სხვაგვარად უნდა აჩვენო, რადგანაც საერთო ხედზე ნორას ზურგის გამოჩენით ვერანაირ განწყობას ვერ შევქმნიდით, ეს არაფერს მოგვცემდა. უკრანზე აუცილებელი იქნებოდა ნირას ახლო, ან საშუალო ხედების ჩვენება. თეატრალური პიესის მოქმედება მიჰყავთ პერსონაჟებს. პიესის შინაარსიც დიალოგებით არის აგებული. თეატრალური ესთეტიკა ამტკიცებს სტილზაციის აუცილებლობას. სცენაზე ყველაფერი: მსახიობი, კოსტიუმი, დეკორაცია, მუსიკა, განათება, რეჟისურა საბოლოო ჯამში, ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. სცენაზე არ შეიძლება ფსიქო-ფიზიკური მოქმედების გარეშე დაინახო მსახიობის სხეულის ნაწილები ცალ-ცალკე.

საეკრანო ხელოვნება ამ თვალსაზრისით სხვაგვარია. აქ შესაძლებელია იარსებოს ისეთმა მხატვრულმა გადაწყვეტამ, სადაც მსახიობი სულაც არ არის განმსაზღვრელი, სადაც „საგანს“ შეუძლია არა მხოლოდ ითამაშოს, არამედ, იყოს უფრო მეტად გამომსახველი, პქონდეს უფრო მეტი მხატვრული ფუნქცია, რომელსაც სრულებითაც არ მოეთხოვება სამსახიობო ინდივიდუალობა და ტიპიკურობა. ზ. კრაკუური თავის წიგნში: „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“ წერს: „კინო გარკვეული თვალსაზრისით არ არის ისეთი ადამიანური, როგორც თვატრი. კინომსალა სანახაობითი მოვლენების უწყვეტი ნაკადია, სადაც განუწყვეტლივ იცვლება ფიზიკური სამყაროს სურათები, რომლებშიც ჩაერთვებიან ადამიანები; მაგრამ არ არის აუცილებელი, რომ ისინი ყოველთვის იყვნენ მთავარი, ამიტომაც კინომსახიობი ყოველთვის არ არის კინემატოგრაფის გავრცობის საგანი და მათ არცა აქვთ ძირითადი აზრობრივი დატვირთვა.“⁷

ზ. კრაკუური ამბობს, რომ მსახიობი საეკრანო ქსოვილში ისეთივე საგანია საგანთა შორის, როგორც სხვა ელემენტები; რომ ფილმში ადამიანის ცალკეული ნაწილები ისე შეერწყმება ფიზიკური გარემოს ფრაგმენტებს, რომ უეცრად ჩვენ თვალწინ აღმოცენდება ერთგვარი ფორმათა შეთავსება, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მონტაჟის საშუალებით მიიღწევა; უფრო მეტიც, ეკრანზე მსახიობის გარეგნობაც კი ისევე იყოვა ნაწილებად, როგორც მოელი როლის ნახაზი, რომელიც ცალკეული ელემენტებისაგან შედგება და ასე თანდათანობით აიგება პერსონაჟის სახე.

პუდოვკინი წერდა: „კინემატოგრაფში მსახიობი, თეატრისაგან განსხვავებით, მოკლებულია მოქმედების უწყვეტობას, ეპიზოდების თანმიმდევრულად თამაშს, ორგანულ კავშირებს... აქედან გამომდინარე, კინოროლი მოიაზრება მომავალში, მხოლოდ რეჟისორული მონტაჟის შედეგად.“⁸ ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება თუნდაც ჩემ მიერ გადაღებული 30-მდე ტელეზღლაპარი. თითოეულ ზღაპარში რამდენიმე პერსონაჟი იყო, ყველა მათგანს ერთი მსახიობი თამაშობდა, ამას კი მხოლოდ მონტაჟის საშუალებით გაღწევდი.

თვალსაჩინოებისთვის სტუდენტებს ვუჩვენებ ტელეზღლაპარს: „თხა და ციქნები“, შემდეგ კი განვიხილავ. ამ ზღაპარში სამ პერსონაჟს: დედა თხას, მგელს და წამყვანს თამაშობდა მსახიობი რ. ბოლქვაძე. ჩემი გამოცდილებიდან გამომდინარე, გადაღების წინ აქტიურ რეპეტიციებს გავდიოდი, სადაც ყველა ეპიზოდს ვამუშავებდი, ყველა

ნიუანსს წინასწარ ვსაზღვრავდი, რათა თითოეულ კადრს ზუსტი დატვირთვა ჰქონდა. ჩემს შემთხვევაში ყველაზე ძნელი თითოეული პერსონაჟის რადიკალურად განსხვავებული სახის შექმნა იყო, რადგანაც ტელევიზიაში მომგებიანია საშუალო და ახლო ხედებზე მუშაობა. ასე რომ, თითოეული პერსონაჟი განსხვავებული უნდა ყოფილიყო არა მხოლოდ ხასიათით, არამედ გარეგნობითაც. ჯერ ვიღებდი წამყვანს საინკრუსტაციო ფონზე, ამ შემთხვევაში მსახიობი თავისთავს წარმოადგენდა, ანუ, საჭირო არ იყო შეთხზული პერსონაჟის თამაში. ზღაპრულ გარემოს კი შემდეგ ვქმნიდი მონტაჟით.

სწორედ ამ მიზნით წამყვანი გადავიღე ინკრუსტაციის ფონზე, შემდეგ კი, კომპიუტერული მონტაჟისას, წამყვანის უკანა ფონი შევმტენი – ძლევლო, რომელზეც დაფრინავდა გამჭვირვალე, უცნაური ფორმის ბურთულები. ამან მომცა ზღაპრული გარემო, რეალურისა და ირეალობის შერწყმით შეიქმნა სათანადო ატმოსფერო. შემდეგ გადავიღე დედა თხისა და ცირქნის ეპიზოდი. მიუხედავად იმისა, რომ ზღაპარი თეატრალიზებული იყო, ბეკების, ცხადია, მსახიობები ვერ ითამაშებდნენ. ბეკების 5-6 წლის ბავშვები თამაშობდნენ.

ეს, ერთი შერივ, კარგი და მისაღები იყო, ვინაიდან ბავშვები თავისი სუფთა თვალებით, მოცემულ პირობითობაში, დედა თხასთან ძალიან ბუნებრივად „თამაშობდნენ“, მაგრამ, მეორე მხრივ, იყო პრობლემებიც; როდესაც მგლის შემოსვლის სცენის გადაღება დავიწყეთ, პატარა „ბეკები“ თეატრალიზებულ მგელს სინამდვილედ აღიქვამდნენ და იწყებოდა შეშინებული ბავშვების ყვირილი, ტირილი და სტუდიიდან გაქცევა... მე და შემოქმედებითი ჯგუფი ამისათვის წინასწარ მზად ვიყავით, ჩენ ეს რთული ეპიზოდი ერთი დუბლით უნდა გადაგველო, რადგანაც მეორე დუბლი (ამ ეპიზოდის გამორება) შეიძლებოდა აღარ შემდგარიყო (ასეთ შემთხვევებში ხანდახან ბავშვი კატეგორიულ უარ ზეა).

აქედან გამომდინარე, ამ ეპიზოდის გადაღებისას ერთდროულად რამდენიმე კამერა მუშაობდა, ისინი სხვადასხვა წერტილიდან აფიქსირებდნენ ეპიზოდს. დადგნილი მიზანსცენა პატარა მსახიობების გაუთვალისწინებული ემოციებისა და შეფასებების გამო, ცხადია, იცვლებოდა. ოპერატორები „იპერდნენ“ საინტერესო დეტალებს, მომენტებს, რამაც მე საშუალება მომცა შემდეგ, მონტაჟისას, ეს ეპიზოდი საინტერესოდ ამერწყო.

ძალიან საინტერესო იყო როგორც ჩემთვის, ასევე მსახიობისთვის დიალოგების ჩაწერა. რადგანაც ორივე პერსონაჟს ერთი მსახიობი თამაშობდა, ამიტომ გადაღებისას წინასწარ მქონდა მსახიობთან ერთად გათვლილი კადრის კომპოზიცია, მიზანსცენა, გადაღების წერტილები, რაკურსები და კადრის მასშტაბები (ზედები). ასეთ შემთხვევაში თითოეულ უესტს, მოძრაობასა თუ ხმის ინტონაციასაც კი გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც, პრაქტიკულად, პერსონაჟი, როლი, საბოლოო სახეს მონტაჟის მეშვეობით იღებს.

ამ მაგალითით სტუდენტებს ვუხსნი, რომ ეს კონკრეტული შემთხვევა, ამ ფორმით სატელევიზიო კრანისთვის მისაღებია, რადგანაც თავად ზღაპრის პირობითობა იტანს გროტესკამდე აყვანილ თეატრალურ გრიმსა თუ კოსტიუმს, რასაც ასეთი დოზით, ცხადია, სერიალებსა და ფილმებში ზოგადად ვერ გამოიყენებ; თუმცა გამონაკლისები აქაც შესაძლებელია.

საერთოდ კი, ეკრანზე ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი მსახიობის გარეგნობაა. გამოჩენილი რეჟისორი როსელინი წერს: „მე ვირჩევ მსახიობებს მხოლოდ მათი გარეგნობის მიხედვით.“⁹ მისი სიტყვებიდან გამომდინარე სრულიად ნათელია, რომ კინოაწარმოები ბევრად არის დამოკიდებული ფოტოგრაფიაზე, რადგანაც კინოში, თეატრისაგან განსხვავებით, მსახიობის შერჩევა არსებითად არის დამოკიდებული მის ფიზიკურ მონაცემებზე. თეატრში შესაძლებელია, რომ ჯულიეტას როლი 30 წლის ქალმა ითამაშოს, რაც მაყურებელს არანაირ დისკომფორტს არ შეუქმნის, კინოში კი მსახიობმა რანაირი გრიმიც არ უნდა გაიკუთოს, ვერაფრით მოიტანს ჯულიეტას ასაკის სურნელს.

გამოჩენილი იტალიელი რეჟისორი ძეფირელი, რომელსაც იმდორინდელი თეატრომცოდნები და კრიტიკოსები „რეჟისორ-შექსპიროლოგს“ „უწოდებდნენ, ხანგრძლივად მუშაობდა „რომეო და ჯულიეტაზე“. მან თეატრში ბევრჯერ დადგა ეს პიესა და ყოველი ახალი დაღმისას ამბობდა: ბოლოს და ბოლოს მოვრჩი ამ დაწყევლილ პიესაზე მუშაობასო; მაგრამ თითოეული დადგმისას ახალ და ახალ აღმოჩენებს აკეთებდა. რვა წლის შემდეგ მან დაიწყო „რიმეო და ჯულიეტას“ ეკრანიზაციის განხორციელება და ყველაფერი, რაც დაგროვილი ჰქონდა, აქ შეაჯერა. ეს იყო, უპირველეს ყოვლისა, ვერონის ცხოველების საგულდაგულო ცოდნა, დეტალიზაცია.

რეჟისორმა გადასაღებად აირჩია ის ადგილები, რომლებმაც შეინარჩუნეს შუასაუკუნეების მომხიბვლელობა. ყველა მონაწილე,

ტექნიკური პერსონალი და სტატისტებიც კი, იტალიელები იყვნენ. როდესაც ძევირელის ჰყითხეს, რა იყო ამ ფილმის წარმატების მთავარი კომპონენტი: რეჟისორი, ოპერატორი თუ მსახიობი, მან დაუფიქტებლად უბასუხა: რასაკვირველია, მსახიობი. რეჟისორის აზრით, ყველა „რომეო და ჯულიეტა“, რომელიც მას უნახავს, იმით გამოიჩინდა, რომ მასში ყოველთვის ხანდაზმული ჯულიეტები იყვნენ, რაც თეატრში, ასე თუ ისე, მისაღებადა, ხოლო კინოექრანზე – მიუღებელი, რადგან საშინელ სიყალებს ბადებს.

ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ძევირელი წერდა: „რასაკვირველია, დღიდ რისკი იყო ასეთ როლებზე ახალგაზრდა მსახიობების მოწვევა (ოლივია ხასი და ლეონარდ უაიტიგომი), მაგრამ არც ცნობილ მსახიობებთან არის ადვილი მუშაობა. მე მიმუშავია მარია კალასთან, რიჩარდ ბარტონთან, ელიზაბეტ ტეილორთან... ახაგაზრდობა ყოველთვის გვაჯილდოებს, ახალგაზრდობას გულწრფელობა და სინორჩე მოაქვს, ეს კი ის არის, რასაც ადამიანები წლებთან ერთად კარგავენ... მსახიობებმა ფილმს მისცეს ის, რაც მე მჭირდებოდა, ახალგაზრდობის სრულყოფა და არასრულყოფა.“¹⁰

ზოგი რეჟისორი კინოში ყველაზე მძლავრ საშუალებად მონტაჟს მიიჩნევს, ზოგი პირველობას პლასტიკურ გადაწყვეტას ანიჭებს, მაგრამ არიან რეჟისორები, რომლებიც ასოლუტურ უპირატესობას მსახიობის ოსტატობას ანიჭებენ. მათ მიაჩნიათ, რომ ყველა კინემატოგრაფიული საშუალება, ყველა სარეჟისორო ხერხი: კადრის კომპოზიცია, მიზანსცენა და სხვა, მსახიობის თამაშს უნდა ექვემდებარებოდეს და ხელს უწყობდეს.

გარდა ამისა, ვინაიდან კინოგადაღებები არათანმიმდევრულია, უფრო მიზანშეწონილია, როლი რეპეტიციებზე გამთლიანდეს, რადგან შემდგომ, გადაღებისას, მსახიობისთვის პერსონაჟის თამაში, გარდასახვა ადვილი იქნება. როდესაც კინოში თეატრის მსახიობები მუშაობენ, ეს მათი ღირსებაა, რადგან სცენური გამოცდილება მსახიობს ზრდის, თუმცა უნდა ითამაშო თუ არა ეკრანზე, ხანდახან კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, როდესაც თეატრში ეს კითხვა ერთმნიშვნელოვანია – უნდა ითამაშო! კრიტიკოსები ხანდახან ასე ამბობენ: ის კი არ თამაშობს, არამედ ცხოვრობსო. ამაში ის იგულისხმება, რომ თუკი მსახიობი როლს ბოლომდე გაითავისებს, მაშინ ის ისე კარგად თამაშობს, რომ ჩვენ გვარწმუნებს – კი არ თამაშობს, არამედ ცხოვრობს!

საეკრანო ხელოვნებაში, თეატრისგან განსხვავებით, შესაძლებელია გამოიყენო ტიპაჟები, კინემატოგრაფიული მომხიბვლელობის მქონე ადამიანები. სამსახიობო მომხიბვლელობის ცნებას შესანიშნავად განსაზღვრავდა დიდი რუსი რეჟისორი კ. სტანისლავსკი. იგი წერდა: „საკმარისია სცენაზე სამსახიობო მომხიბვლელობის მქონე ადამიანი გამოვიდეს, რომ ის მაყურებელს მაშინვე შეუყვარდება. რისთვის? სილამაზისთვის? მაგრამ ხშირად ის ლამაზი სულაც არ არის! ხმისთვის? იცით, ხანდახან მას სცენური ხმა სულაც არა აქვს! მაშ, რაშია საქმე? ეს აუხსნელი მიზიდულობის ძალაა, რომლის წყალობითაც ადამიანის ნაკლიც კი ღირსებად გადაიქცევა და მას მიმბამელებიც გამოუჩნდებიან ხოლმე თაყვანისმცემელების სახით... ამას სცენური მომხიბვლელობა ჰქვია.“¹¹

სტუდენტებს განვუმარტავ, რომ არსებობს ცხოვრებისეული მომხიბვლელობაც, რომელიც ფრიად განსხვავდება სცენური და ჯონმატოგრაფიული მომხიბვლელობისაგან. სამსახიობო მომხიბვლელობა, თავის მხრივ, შემდეგ ნაირსახეობად იყოფა: ინტელიგენტური – ასეთი მსახიობის გამოხვდვაში აზრის მოძრაობა და სიბრძნე იგრძნობა; არსებობს მსახიობი „უცოდველობის ხიბლით“ – მათ სიბრძნე თვალებში გულწრფელობის, სიწმინდის ანარეკლი აქვთ. ეს მათი შემოქმედების ძირითადი ბერკეტებია. ასევე არსებობენ „უარყოფითი ხიბლის“ ადამიანები. ისინი ხშირად ცხოვრების ბოლომდე იტანჯებიან, ცდილობენ გათავისუფლდნენ ამ შინაგანი გამოსხივებისგან, მის დასაფარავად პატარ-პატარა წარმატებებსაც აღწევენ სამსახიობო ოსტატობით, თუმცა მისგან მთლიანად ვერ თავისუფლდებიან. არსებობენ „დადგებითი ხიბლის“ მატარებელი მსახიობებიც, მათგან სიკეთე და სინათლე გადმოდის.

ცალკე უნდა განვიხილოთ „კომიკური მომხიბვლელობის“ მქონე მსახიობები. ასეთები ყველა თეატრშია საჭირო, მათთვის მსოფლიო ღრამატურგიაში უამრავი როლია შექმნილი. ასეთ მსახიობებს კომედიიდან ტრგვედიამდე შეუძლიათ რომ ავიდნენ. მათი გმირები მაყურებელს ჯერ აცინებონ, შემდეგ კი ჩნდება ტკივილი. დარბაზი იყონება ტკივილის განცდისა და თანაგრძნობისაგან. როგორ ხდება ეს, ძნელი ასახსნელია. გავიხსენებ მსოფლიოს უდიდესი კომიკოსის, ჩარლი ჩაპლინის, სიტყვებს: „გააცინო მაყურებელი, ამაში არანაირი საიდუმლო არ არის! მთელი ჩემი საიდუმლოებაა – თვალები ფართოდ მქონდეს გახელილი, გონება დაძაბული და ფხიზელი, რომ არაფერი

გამომეპაროს ისეთი, რაც შეიძლება ჩემს პროფესიაში გამომადგეს. მე შევისწავლე ადამიანის ბუნება, ამის გარეშე ჩემი ხელოვნება უაზროა.“¹²

კომედიური მომხიბვლელობის საპირისპიროდ არსებობს ტრაგიკული მომხიბვლელობა. ასეთი მსახიობების ტემპერამენტი ცეცხლოვანია, ხოლო გრძნობების სიღრმე – განუსაზღვრელი. მათ შეუძლიათ მაყურებელთა დარბაზი ადამიანური ტრაგედიის განცდებში სრულიად ჩაძირონ. სცენაზე მსახიობის გარევნული ნაკლი შეიძლება შეივსოს მისი ქდიდარი შინაგანი სამყაროთ, სამსახიობო ხიბლით. სამსახიობო მომხიბვლელობა მსახიობის შინაგანი სამყაროს ანარეკლია, მისი გამომუშავება ტრუნინგებით ან რეჟისორული ხერხებით, შეუძლებელია. ეს უნიკალური ნიჭია, ღვთის წყალობა, ის ან აქვს მსახიობს, ან არა.

მომხიბვლელობა, სამწუხაროდ, მუდმივი სულაც არ არის – არც ცხოვრებაში და არც სცენაზე. მომხიბვლელობა პიროვნების ანარეკლია. იცვლება პიროვნება, მისი თვისებები და, შესაბამისად, იცვლება მომხიბვლელობაც. გავისენოთ, როდესაც მომხიბვლელი ადამიანი ნარკოტიკს ან ღვინოს მიემალება, როგორ თანდათან იცვლება მისი ფიზიკური შესახედაობა და როგორ ქრება მასში სიცოცხლის მანათობელი სხივი...

დაუბრუნდეთ ისევ მთავარ თემას. როგორც არაერთგზის აღნიშნეთ, საეკრანო ხელოვნებაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კინემატოგრაფიული მომხიბვლელობის აღამიანებს. ისინი ამძაფრებენ სოციალურ ხედვას, მათში ხანდახან გარდასული საუკუნეების გამოძახილია... ეს ისეთი რამ არის, რასაც ვერცერთი მსახიობი ვერ ითამაშს, და კიდევ, კინოში, თეატრისაგან განსხვავებით, შეიძლება გამოიყენო „ვარსკვლავი“. გამოჩენილი რეჟისორი ა. ვაიდა წერდა: „კინოში უნდა იყვნენ კარგი არტისტები და „ვარსკვლავები“... ეს ერთი და იგივე სულაც არ არის. როგორი მსახიობია სოფი ლორენი? ასეთი კითხვის დასმა არ შეიძლება! ის სოფი ლორენია და ეს არის მთავარი“¹³

„ვარსკვლავი“, შესაძლებელია, გახდეს ქალი ან მამაკაცი, რომელსაც არანაირი თეატრალური განათლება არა აქვთ და საერთოდ სცენაზე ვერც გამოვლენ, რადგან ასეთ შემთხვევაში ისინი უმწეონი არიან. „ვარსკვლავი“ ბუნებისა და საზოგადოებისგან შექმნილი ესთეტიკური მოვლენა, თვითნაბადია. „ვარსკვლავი“ განსაკუთრებული შემთხვევაა,

ეს ადამიანი სახეა. სოფი ლორენი ვერ ითამაშებს ანა კარენინას, იმიტომ რომ აյ საჭიროა გარდასახვა. ამასთან დაკავშირებით ა. ვაიდა წერს: „თუმცა არსებობენ ისეთი მსახიობი ვარსკვლავები, მაგალითად, უან გაბენი, რომელშიც დრო კრისტალდება; მისი ჩვევები მისი დროის ემოციური რიგია. მაგრამ ასეთი სახე-ზასიათებისათვის აუცილებელია დრამატული სიტუაციები, რომელიც მათოვის ორგანულად ახლოა და აუცილებელია რეჟისურა, რომელმაც უნდა უხელმძღვანელოს პროცესს, რათა შესაფერის გარემოებებში გამოავლინოს თვითნაბადი სახეები.“¹⁴

სტუდენტებს კიდევ ერთხელ განვუმარტავ, რომ კინოში „ვარსკვლავის“ გავლენა უფრო ძლიერია, ვიდრე ჩვეულებრივი არტისტისა, რადგან „ვარსკვლავის“ ცოცხალი მითებივთ არიან, ისინი ადამიანებზე საოცარ გავლენას ახდენს. აქვდან გამომდინარე, კინემატოგრაფს არ ძალუს ამ ფენომენის მიმართ გულგრილი იყოს. ალბათ, ჩჩდება კითხვა: თამაშობს თუ არა „ვარსკვლავი“ კამერის წინ? რა თქმა უნდა, თამაშობს, მაგრამ ეს თამაში განსაკუთრებული სახისაა. ეს თვითგამოხატვაა. კინოროლის შექმნისას მთავარი მსახიობი და რაჟისორია, თუმცა აქვე მინდა გავიჩენო გამოჩენილი რეჟისორის, როსელინის, სიტყვები, რომელიც მან თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვა: „ფილმი არ იქმნება შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ. რასაკვირველია, მასზე უამრავი ადამიანი მუშაობს, მაგრამ, პრაქტიკულად, ეს ერთი ადამიანის ნაწარმოებია.“¹⁵

რეჟისურა როული საქმეა, მნიშვნელობა არა აქვს, სად მზადდება ფილმი ან ტელეგადაცემა, როგორ ტერმინებს გამოვიყენებთ ან როგორი სისტემით მიმდინარეობს საორგანიზაციო სამუშაოები. რეჟისურაში მთავარი ყველგან ერთია: საინტერესო ამბავი, გადაღების პრინციპი, კონსტრუქციის შერჩევა და მონტაჟი. მე სწორედ მონტაჟზე შევჩერე ფურადღება, კონკრეტულად კი, მის მნიშვნელობასა და ფორმებზე, რადგანაც ეკოლუციის მსგავსად, სადაც მოძრაობა მარტივი ორგანიზმებიდან უფრო რთულისკენ არის მიმართული, საეკრანო ხელოვნებაშიც შეგვიძლია აღმოგენიოთ მონტაჟის განვითარების პატარ-პატარა და დიდი ნახტომები – მარტივიდან როული ფორმებისაკენ. სტატიას კი ჰ. ბელერის სიტყვებით დავამთავრებ: „კინომოწაფის ეკოლუციისა და განვითარების მოკლე რეტროსპექტივა გვიჩვენებს, რომ მონტაჟის მოდელები კინოჟღლოვნების მუდმივად განვითარებად, დია სისტემას წარმოადგენს. მონტაჟის ერთმანეთისაგან

სრულიად განსხვავებული კონცეფციები და მოდელები, რომლებიც დღეს ერთმანეთის გვერდი-გვერდ თანარსებობენ, მიგვანიშნებენ იმაზე, რომ მათ კინოს მრავალფეროვნების დაფუძნება შეუძლია. ამ კონცეფციების, მოდელებისა და პრინციპების ცოდნა, თავის მხრივ, იმის საშუალებას იძლევა, რომ ისინი ან გამოვიყენოთ, ანდა, პირიქით, უგულებელვყოთ და, ამდენად, პრაქტიკაში ფილმის მონტაჟით თავისუფლად და დამოუკიდებლად სარგებლობის საშუალება მოვიპოვოთ.¹⁶

1. Я. Варшавский, Играт или не играть. Актёр в кино, Москва, «Искусство» 1976, გვ. 88.
2. М. Зиновьев, С. Марков, Два часа с Марчелло Мастроиани, Экран, 1969-1970, Москва, 1970, გვ. 145.
3. იქვე, გვ. 45.
4. პ. ბელერი, კინომოწაურის ასპექტები, თბილისი, 2006, გვ. 47.
5. პ. კრაკauer, Реабилитация физической реальности, Москва, «Искусство», 1974, გვ. 137.
6. С. Эйзенштейн, Избранные произведения, т.1, Москва, 1964, გვ.309-310.
7. პ. კრაკauer, Реабилитация физической реальности, Москва, 1974, გვ.140.
8. იქვე, გვ. 141.
9. იქვე, გვ. 139.
10. Встречи и знакомства Ф. Дзефирели, Экран, Из.«Искусство», Москва, 1969, გვ. 285.
11. К.С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3, Москва, გვ.234.
12. В. Пансо, Труд и талант в творчестве актёра, Москва, 1972; გვ.55.
13. Я. Варшавский, Играт или не играть. Актёр в кино, Москва, 1976, გვ. 97-99.
14. იქვე, გვ. 98.
15. პ. ბელერი, კინომოწაურის ასპექტები, თბილისი, 2000, გვ. 75.
16. Interview with Roberto Rossellini By V. Schulz _ “Film Cutture”, N 52, 1972.

მიმღებრობითი და არამიმღებრობითი მონტაჟი

ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მსოფლიოში პირველად დამკვიდრდა მონტაჟის ცნება, ვერავის მოუვიდოდა აზრად ამ ტერმინისთვის უფრო კონკრეტული მიმართულება მიეცა. მაშინ არ არსებობდა „მიმღებრობითი“ ან ე.წ., „წრფივი“, ან „ხაზოვანი“ მონტაჟი და, ბუნებრივია, არ იარსებებდა „არამიმღებრობითი“ მონტაჟიც, თუმცა აქვე დავძერ, რომ დღევანდელი განმარტებით კინოფირზე არსებული ნებისმიერი მონტაჟის სახეობა თავისუფლად შეგვიძლია მიგაკუთვნით სწორედ „არამიმღებრობით მონტაჟს“.

დღეს შეგვიძლია გამოვყოთ სამონტაჟო მოწყობილობა: კინოსამონტაჟო (Moviola, Flatbed editor Steenbeck), სამონტაჟო ელექტრონული მართვით (გამოიყენება მაგნიტურ ვიდეოკასეტებზე სამუშაოდ) და კომპიუტერი.

უკიდურეს გადაღებული ფილმები კინოსამონტაჟოებზე ეწყობა და ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან სამონტაჟო ფირის განის მიხდვით: 70, 65, 35, 16, 8 მმ.



კინოსამონტაჟო „მოვიოლა“



კინოსამონტაჟო „სტენბეკი“

ძირითადად, უფრო ხშირად გამოიყენება 35 მმ. ფირი. როგორც სრულმეტრაჟიანი, ისე მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების გადასაღებად და სამონტაჟოდ, ხოლო 16 მმ.-იანმა ფირებმა კი გამოყენება უფრო მეტად დოკუმენტური და სატელევიზიო ფილმების წარმოებაში პოვა.

გადასაღებ ადგილზე ხმის მყისიერი ჩაწერის მოთხოვნილების გამო 16 მმ.-იან ფირებს ცალ მხარეს მაგნიტური ბილიკი დაუმატეს,

ხოლო კინოკამერებს მათზე ჩაწერის საშუალება. ამ ტექნიკურმა პროგრესმა მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი სატელევიზიო მაუწყებლობისა და, ნაწილობრივ, კინოხლოვნების განვითარებასაც.

ტელევიზიის განვითარებას თან მოჰყვა ვიდეოსიგნალის მაგნიტურ ფირზე ჩაწერისა და შენახვის მოთხოვნილება, თუმცა, თავდაპირველად სატელევიზიო სიგნალის შხოლოდ გადაცემა იყო შესაძლებელი. მისი ჩაწერა საკმაოდ მოგვიანებით იქნა ნაცადი. ამან გამოიწვია ვიდეოფირის აუცილებლობა და იმ დროიდან დღემდე ვიდეოსიგნალი აუდიოსთან ერთად იწერება მაგნიტურ ფირზე. მაგნიტურ ფირს აქვს უცნაური თვისებები: იმის გამო, რომ ამ ფირზე გამოსახულება ისევე, როგორც ხმა, ოპტიკური არ არის და თვალით მისი დანახვა ვერ ხერხდება, შეუძლებელია კადრის ზუსტი გაჭრა და სხვა კადრზე მიბმა. სამაგიეროდ, მარტივად ხდება ერთი ფირის მეორეზე გადაწერა და, შესაბამისად, მონიშვნული ფრაგმენტის ქრონოლოგიური მიბმა (მიწერა) წინა გადაწერილი ფრაგმენტის შემდეგ. სწორედ ასეთი თავისებურების გამო ვიდეოფირზე მონტაჟს (გადაწერის მეშვეობით) „მიმდევრობითი“, ანუ „ხაზოვანი“, მონტაჟი დაერქვა (მისი ისტორია 1950-იანი წლებიდან იწყება და უკვე 1990-იანი წლების დასასრულს უბრალოდ „ვიდეო მონტაჟი“ დაერქვა).



ვიდეო სამონტაჟო სტუდია

ასეთი ტიპის მონტაჟი ელექტრონულად ხერხდება (ასე იმიტომ ეწოდება, რომ ობიექტივიდან კამერაში შემოსული გამოსახულება

გადის ელექტრონულ დამუშავებას და იწერება მაგნიტურ ფირზე. ხმაც იმავე ფირზე იწერება). შესაბამისად, მონტაჟის დროსაც ელექტრონიკა მართავს ჩამწერ, წამკითხველ და ეფექტების აპარატურას. ამგვარი მონტაჟის ძირითადი ნაკლოვანება იმაში გამოიხატება, რომ თუ რეჟისორმა უკვე აწყობილი (დამონტაჟებული) ფილმის რომელიმე ფრაგმენტის ამოღება ან შეცვლა განიზრახა, შესაძლოა აღმოჩნდეს სერიოზული პრობლემის წინაშე, რისი გამოსწორებაც შეუძლებელი იქნება კადრის ამოჭრით ან გადაერთებით (შეგახსენებთ, რომ ამ ტიპის ფირზე ჩარევა მაგნიტურ ფირზე არ ხდება).

მაგალითისათვის:

გვაქეს აწყობილი კადრები შემდეგი თანმიმდევრობით



დავუშვათ მესამე კადრი გვეჩვენება ზედმეტად და მოვინდომეთ მისი ამოჭრა. იმის გამო, რომ მის ნაცვლად რჩება ცარიელი ადგილი, მე-2 და მე-4 კადრებს ერთმანეთზე ვერ გადავაწებებთ, უნდა მოხდეს მე-3 კადრის ჩანაცვლება სხვა კადრით ან მე-4 კადრის შემდეგ დამონტაჟებული ყველა კადრი მთლიანად უნდა გადავწეროთ სხვა ფირზე (კასეტაზე) და შემდეგ მესამე კადრს მეოთხედან ბოლომდე ხელახლა გადავაწეროთ. ეს, რაღა თქმა უნდა, უკვე დიდი პრობლემაა, რომ არაფერი ვთქვათ გადაანწერი მასალის ხარისხობრივ დაქვეითებაზე და შესაძლო ხმოვანი სტრუქტურის დარღვევაზე.

გრაფიკულად კი მივიღებთ შემდეგს:



გარდა ამისა, ფილმისთვის ან სატელევიზიო გადაცემისათვის გადაღებული მასალა ხშირად საკმარისზე მეტია და შესაძლოა

პირველი კადრი იყოს მეთოთხმეტე კასეტაზე, მეორე – მეშვიდეზე, მესამე – მეცხრეზე და ა. შ. წარმოიდგინეთ: რას ნიშნავს ამ კადრების მიმღვრობით დამოტაუჭა: კასეტის მოქმედი, ვიდეომაგნიტოფონში უკვე არსებული კასეტის გამოცვლა, გადახვევა საჭირო კადრის დასაწყისამდე, ფრაგმენტის პირველი კადრის მონიშვნა და გამზადება მისაწერად... და ასე წვალება თვითონეულ კადრზე.

ახლა წარმოიდგინოთ, რომ უკვე აწყობილ ფრაგმენტს, ან მთლიანად ფილმს, ან გადაცემას უკვე ერთვის ხმოვანი რიგი: სინქრონული ხმა და ხმაურები, დამატებული ხმაურები, მუსიკა, რომელსაც თავისი რიტმი და მუსიკალური ფრაზა გააჩნია და რომლის გაჭრაც ძალიან ხშირად ძნელი ან შეუძლებელიც კი ხდება, დიქტორის ხმა და ა. შ.

თუმცა ელექტრონული მიმღვრობითი სამონტაჟოები საშუალებას გვაძლევს, რომ ხმის ორ ან ოთხ არხზე ვამტებაოთ, სურვილისამებრ გამოცვალოთ ვიზუალური ან აუდიო მონაკვეთი და მას ჩავნაცვლოთ ზუსტად იმხელავე ნაჭერი, რამხელაც იქნა ამოღებული, მაგრამ ხშირად წარმოდგენაც კი მზარავს რამდენად როზულ და არასტაბილურ პროცესს წარმოადგენს ამ ტიპის მონტაჟი. ძალიან ხშირად, ელექტრონული აპარატურის სამართავი პულტი ვერ აკეთებს უზესტეს გადაბმებს და აცილებს 1, 2 ან 5 ფოტოგრამითაც კი. შესაბამისად ორ სამონტაჟო ერთეულს შორის შეიძლება ერთი გაპარული ფოტოგრამა აღმოჩნდეს... და ყველაფერი თავიდან იწყება.

გარდა ყველაფერ ამისა, საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ მაგნიტურ ფირზე ვიდეოკამერა გამოსახულებას და ხმასთან ერთად (იმავდროულად) დროის მიმანიშნებელი კოდის ბილიკსაც წერს (ე. წ. ტაიპოდი. მაგალითად, 01:33:48:22, სადაც 01 საათის აღმნიშვნელია, 33 - წუთის, 48 - წამის, ხოლო 22 - კადრის), რათა შემდგომში წამკითხველის საშუალებით პულტმა მიღლოს შესაბამისი ნიშნულები, თუ საიდან და სადამდე წააკითხოს ჩანაწერი. თუ სისტემა გვაქვს (25გ./წ.), ეს ნიშნავს, რომ ამ ადგილას მყოფი კომპიუტერში შეეცნილი კადრი ვიდეოკასეტაზე იმყოფება დასაწყისიდან 1 საათის, 33 წუთის, 48 წამის 22-ე კადრზე. აქაც პრობლემას ვაწყდებით, რაღაც ხანდახან გადაღების დროს კასეტა, რომელზდაც იწერება გამოსახულება, იცვლება ან სხვა კამერაზე გრძელდება ჩაწერა. ამის და სხვა მიზეზთა გამო ხშირად ხდება ტაიმკოდის წყვეტა მაგნიტურ ფირზე, ეს კი სამონტაჟო აპარატურის დაბნევას იწვევს და შესაბამისად მონტაჟის ტექნიკური მხარეც როზულდება. ამ პატარ-

პატარა დეტალებს, რაღა თქმა უნდა, მიაქვს უამრავი დრო, ფული და ნერვები.

რაც შეეხება ტერმინებს, თუ შევადარებთ მონტაჟის სამ ტერმინს: მიმღვრობითს, წრფივს და ხაზოვანს, ალბათ, უფრო სწორი იქნებოდა ქართულში სიტყვა „მიმღვრობითი“ გვეხმარა, რადგან „ხაზოვანი მონტაჟი“ “თავისდათავად არაფრისმთქმელია და „მიმღვრობითზე“ მეტად ვერ გამოხატავს თავის მნიშვნელობას. ტერმინი „წრფივი მონტაჟიც“ უცხო ენიდან პირდაპირ თარგმანს წარმოადგენს და გაზრდებულად თუ ვიშვეველებთ, მაინც ისევე ნაკლებად მიმანიშნებელია, როგორც „ხაზოვანი მონტაჟი“.

დავუბრუნდეთ სათქმელს.

ინფორმაციის (ამ შემთხვევაში გამოსახულების და ხმის) ციფრული ჩაწერის შესაძლებლობამ და კომპიუტერული ტექნიკის სწრაფება განვითარებამ განაპირობა არამიმღვრობითი მონტაჟის სისტრაფე და მოხერხებულობა. არამიმღვრობითი ციფრული მონტაჟი სტრუქტურულად საუკუნის განმავლობაში ფირზე არსებული მონტაჟის ასულუტურ ანალოგს წარმოადგენს, მაგრამ კინომონტაჟთან შედარებით მისი განვითარება გეომეტრიული პროგრესით მიმდინარეობს და უამრავ ახალ, იოლ გზას გვთავაზობს.

შევცდები განვმარტო არამიმღვრობითი მონტაჟის არსი ფირზე და შემდეგ ციფრულ სამონტაჟოზე.

ტექნიკურად ფირის მონტაჟი ხდება (აღვწერ, რაც შეიძლება მარტივად) შემდეგნაირად:

რა თქმა უნდა, კინოფირზე გამოსახულება ოპტიკურია და მისი დანახვა შესაძლოა შეუარაღებელი თვალითაც კი, თუმცა გამოსაყენებელი მასალის დეტალების დასახუსტებელად სამონტაჟო მაგიდასთან ხდება გამოსახულების გადახედვა გადიდებული სახით. მოვიოლაზე ოპტიკური გამადიდებლის მეშვეობით გამოსახულება მემონტაჟის წინ მდგარე მქრქლ მინაზე სარკულ-ლინზური სისტემით პროექტირდება, ხოლო მაგნიტური ან ოპტიკური ხმის ფირი გამოსახულებასთან სინქრონულად ჯდება კბილნებიან მექანიზმი. მბრუნავი ბაბინგის მეშვეობით (რომლის ფირის სიგრზე 600 მეტრამდე შეიძლება იყოს და დროის მიხედვით 20 წუთს შეესაბამება) ფირის გარბენა შესაძლებელია მარცხნიდან მარჯვნივ ან პირიქით (ანუ წინ და უკან). ყოველი სამონტაჟო ჭრა ნიშნავს გამოსახულების და ხმის ფირის ფირიკურად გაჭრას.

გადაღებული მასალიდან ხდება სამონტაჟოდ ვარგისი მასალის

შერჩევა, ანუ ამოჭრა, საუკეთესო დუბლების ამოღება და დახარისხება, რის შემდეგაც იწყება ეგრეთ წილებული „შავი მონტაჟი“, ანუ პირველადი მონტაჟი (ეს პროცედურა ძალიან ნელია და დიდ დროს მოითხოვს). თანმიმდევრულად ან ეპიზოდების მიხედვით ვაწყობთ ფილმის გამოსახულებას და ვუთანხმებთ ხმას, მაგრამ ამ შემთხვევაში „თანმიმდევრული“ სულაც არ ნიშნავს ზემოთ ხსენებულ უარყოფითს. მიმდევრობითი მონტაჟისგან განსხვავებით კინოფირის გაჭრა და გადაბმა შესაძლებელია ნებისმიერ კადრზე და ნებისმიერ დროს, მთავარია, არ დაირღვას დრამატურგიული თხრობა (თანმიმდევრობა).

პირველადი მონტაჟის შეძლებ ხდება მთელი დამონტაჟებული ფილმის საგულდაგულო გადათვალიერება, ზედმეტი კადრების ამოჭრა, გამორჩენილი საჭირო მასალის ჩასმა, გამოსახულების და ხმოვანი სტრუქტურის საბოლოო ჩამოყალიბება და ამ ეტაპზე უკვე სრულდება მონტაჟი, რასაც ჩვენ საბოლოო მონტაჟს ვუწოდებთ. რეჟისორი ფიზიკურად თავადაც რომ ამონტაჟებდეს, ძირითადი მასალა დაზღვეულია, რადგან ფაქტობრივად მას არ უხდება ფილმის ორიგინალთან, ანუ ნეგატივთან, შეხება და მონტაჟის დროს გამოუსწორებული დაზიანება გამორიცხულია. ამასთან საბოლოო მონტაჟის დროსაც კი შესაძლოა ყოველგვარი დარღვევის ან შეცდომის გამოსწორება, მაგალითად, მთელი ეპიზოდის გადანაცვლება ან კონკრეტული დეტალის ამოგდება და ა. შ.

რაც შეეხება აუდიო მხარეს, აქ კინოფირზე მუშაობისას გაცილებით რთულად იყო საქმე, სანამ კომპიუტერული ტექნოლოგიები ამ პროცესს გააძლიერებდნენ, რადგან ჩანაწერების უმრავლესობა გამოსახულებასთან სრულ სინქრონიზაციაში ყოფნისთვის 35 მმ.-იან მაგნიტურ პერფორირებულ ფირებზე იწერებოდა, თანაც ყველა მათგანი: მსახიობის ხმა, ხმაური, მუსიკა, ხმოვანი ეფექტი და ა. შ. – ცალ-ცალკე ფირზე. თუ დავფიქრდებით, რომ ფილმში რამდენიმე მსახიობი, სხვადასხვა ტიპის ხმაური, მუსიკალური გადასცლები და ეფექტური ხმაურია საჭირო, მაშინ ნათელი ხდება, რომ 20-30 ხმის ბილიკის ერთზე გადაწერა და გაერთიანება შეიძლება დაგვჭირვებოდა. ეს ძალიან დიდ შრომას, ენერგიას და კონცენტრაციას მოითხოვს. შეძლებ ამ აუდიო, მაგნიტური ფირის ოპტიკურად ჩაწერა, ნეგატივის მონტაჟი, ოპტიკური გამოსახულების და ხმის გაერთიანება და დაბეჭდვა ხდებოდა (მინდა შეგასწნოთ, რომ ეს პროცედურა აქ ძალიან მარტივად არის აღწერილი, დაწვრილებით კიდევ უამრავ დეტალს შეიცავს).

კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებამ გაცილებით გააძლიერა მონტაჟის ტექნიკური მხარე და მეტიც – ხელი შეუწყო ახალი მონტაჟური აზროვნების ჩამოყალიბებას. მისი მეშვეობით კინოფირზე მონტაჟის გამარტივებაც კი გახადა შესაძლებელი.



თანამედროვე არამიმდევრობითი სამონტაჟო კომპიუტერი iMac

გამოსახულების და ხმის ციფრულ ფორმატში ჩაწერით და დამუშავებით ბევრ რამეს მიაღწიეს. აღწეროთ მთელი ტექნოლოგიური პროცესი:

ვიდეოკამერის მეშვეობით გადაღებული მასალა ჩაიწერება კასეტაზე ან ხისტ დისკზე ციფრულ ფორმატში, შეძლებ ხდება მისი შეყვანა (გადაწერა) სამონტაჟო კომპიუტერში, სადაც ციფრული ინფორმაციის დამახსოვრება ხდება ე. წ. ხისტ დისკზე და მომავალში სამონტაჟო პროგრამით ხდება ამ ინფორმაციის წაკითხვა-დამუშავება. ვიდეო და აუდიო მასალასთან ერთად შედის და იწერება ტაიმკოდის (ჩანაწერის დროის მაჩვენებელი კოდი) ციფრული ინფორმაციაც, რაც ხელს უწყობს გადაღებული მასალის წინასწარ გაშიფრვის, ამორჩევის და ზუსტად იმ მასალის შეყვანას, რომელსაც რეჟისორი თვლის საჭიროდ. ეს ვარიანტი კინოფირიდან მასალის შერჩევის იდენტურია. ტაიმკოდი შედის შეძლებანირად: სთ:წთ:წმ:კლ, მაგალითად, 01:05:45:23. ჩაწერილი ტაიმკოდი არ იცვლება. სამონტაჟო პროგრამა საშუალებას გვაძლევს, მასალიდან შევარჩიოთ და ამოგჭრათ ჩვენთვის სასურველი სამონტაჟო ერთული და მივაბათ ნებისმიერ სხვას. აქ შეიძლება პარალელი გაიკლოს ზემოხსენებულ კინოფირის მონტაჟთან,

რაღაც ამ პროგრამის შემქმნელებმა მონტაჟის საფუძველი და ძირითადი პრინციპები სწორედაც კინომოწაფაშიდან აიღეს, შემდეგ დამტემავს, ბევრი განვითარებადი სიახლეც დაუმატეს და შემოგვთავაზეს.

კინოფირზე, მონტაჟისგან განსხვავდით, კომპიუტერი გამოსახულებას რეალურად არ ჰქონის, ის მხოლოდ მონიშნავს შერჩეული კადრის დასაწყისს და დასასრულს (ვირტუალურად), ანუ, სამოწაფო ბილკზე აწყობილ კონკრეტულ გამოსახულებას ორიგინალიდან კითხულობს. მაგალითისათვის: შეყვანილი მასალიდან პირველი ფრაგმენტი გვაქვს 50 წმ.-ის ხანგრძლივობით, მეორე კი – 2 წთ. და 30 წამი და ა. შ. ჩვენ პირველი ფრაგმენტიდან ამოვილეთ მხოლოდ ერთი კადრი, რომელიც იწყებოდა 00:00:15:00 და მთავრდება 00:00:45:00 (კადრის ხანგრძლივობაა 30 წმ.). და დავდოთ სამოწაფო ბილკზე. მეორე ფრაგმენტიდან ავილეთ 00:02:03:00-დან 00:02:16:00-მდე (ხანგრძლივობაა 13 წმ.) და მივაბით წინა კადრს. სამოწაფო ბილკზე ეს ორი კადრი ორიგინალიდან წაიკითხება ზუსტად იქიდან იქმდე და იმ თანმიმდევრობით, როგორც ჩვენ დავალაგოთ. ახალი ფრაგმენტის საერთო ხანგრძლივობა იქნება 43 წმ. ასეთი მეთოდით ეწყობა მთელი ფილმი და კომპიუტერს შეუძლია, მესსიერებიდან ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ამოიკითხოს ნებისმიერი ფრაგმენტის ნებისმიერი კადრი ერთი ფოტოგრამის სიზუსტითაც კი. კომპიუტერულ პროგრამაში სამოწაფო ბილკზე მუშავდება როგორც გამოსახულება, ასევე ხმაც. ნებისმიერ დროს და ნებისმიერ ადგილზე შეიძლება არასასურველი ფოტოგრამის, სამოწაფო კადრის, ეპიზოდის, ფრაგმენტის ამოგდება, ჩასმა, გადაწერა, გადამრავლება, სხვა ადგილზე გადასმა, დამატება, უფლების დადგა, ფერის, კონტრასტის და ინტენსივობის კორექცია და ა. შ.

ხმასთან დაკავშირებითაც შესაძლებელია იმავე პროცედურების ჩატარება და მეტიც: ხმის დონის კონტროლი, ბალანსი, მიქსი, ხმოვანი ეფექტების დადგება და სხვა.

მოთხოვნისამებრ შესაძლებელია 100-მდე გამოსახულების და ამდენივე ხმის ბილიკის გამოყენება სხვადასხა ეფექტის მისაღწევად. აქვე შიძლება ფილმის როგორც „შავი“, ისე საბოლოო მონტაჟის შესრულება. შესაძლებლობები უფრო და უფრო მატულობს. იმის გამო, რომ სამოწაფო პროგრამა ორიგინალ მასალას არ ცვლის, აუცილებელია იმავე პროგრამაში აწყობილი ფილმის **ექსროტი**, ანუ ცალკე გაყავნა, რაც გულისხმობს უკეთ დამუშავებული გამოსახულების და ხმის გადათვლას და კოპირებას. გაყვანის შემდეგ მივიღებთ

ფილმის ერთიან, მთლიან ნაჭერს (ორიგინალი რჩება ხელუხლებელი, სანამ არ წავშლით). ეს ყველაფერი საცრად პგავს კინოფირის სამოწაფო პროცედურას, სადაც რეჟისორი ასევე არ ჰქიდებს ხელს ფილმის ორიგინალს და მის მიერ დამოწაფებული ფილმის საბოლოო აწყობას კომპიუტერის ნაცვლად აკეთებს სპეციალისტი ლაბორანტი, სწორედ ის აწყობს ფილმის ნეგატივს და ამზადებს პოზიტივის დასაბეჭდად.

ალბათ, გარკვეული ზოგადი შთაბეჭდილება უკვე შეგვექმნა იმისთვის, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რაში დაეხმარა კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარება კინოფირზე მონტაჟს.

თანამდეროვებობაში კინოფირზე მონტაჟი საგრძნობლად გამარტივდა, კერძოდ კი, ნებატივზე გადაღებული მასალა ლაბორატორიული დამუშავების შემდეგ პირაპირ გადაჰყავთ რომელიმე ციფრულ ფორმატში თავისივე ფუტაჟის ნომრებითურთ (იმისთვის, რომ შემდგომში იოლი მოსახებნი იყოს ზუსტი სამოწაფო ერთეული ორიგინალურ ნეგატივზე), შემდეგ ხდება მისი დამოწაფება კომპიუტერზე (რა თქმა უნდა, ეფექტების გარეშე) და უკვე ბოლომდე აწყობილი ფილმის მიხედვით მისი ნეგატივის მონტაჟი (ისევ და ისევ ლაბორანტის მიერ). გამოდის, რომ რეჟისორს ძალიან მარტივდ, სახლის პორობებშიც კი შეუძლია ამონტაჟის ფილმი და მისი ციფრული ვერსიის მეშვეობით აეწყოს აბსოლუტურად იღენტური ფილმი ორიგინალი მასალის საფუძველზე.

შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა, რომ კომპიუტერის და მოვიოლას გამოყენებით მონტაჟს ბევრი საერთო აქტო, მთი უმეტეს, რომ ციფრული



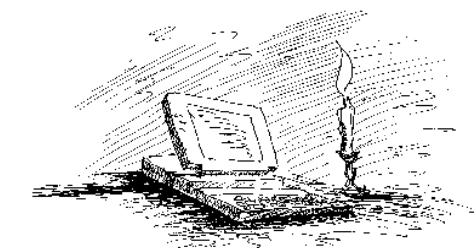
თანამედროვე პორტატიული სამოწაფო კომპიუტერი (Mac Book Pro)

არამიმდევრობითი სამონტაჟო პროგრამების გამომგონებლებმა და განვითარების ხელშემწყობებმა უკვე დიდი ხნის განვითარებული კინომონტაჟის საფუძვლები გამოიყენეს და შესაბამისად სტრუქტურაც დაუახლოვეს. მიმდევრობითი მონტაჟი კი თავისი არსით საფუძლიანად განსხვავდება მათგან. სისტემის სირთულის და გამოყენებაში მისი არაპრაქტიკულობის გამო მისი განვითარება შეწყდა, გარკვეულწილად შემორჩა ტელესტუდიებში და სულ ცოტა ხანში ისტორიას ჩაბარდება. მის ადგილს საფუძლიანად იკავებს ციფრული არამიმდევრობითი სამონტაჟო სისტემები და ახალი ტექნოლოგიები.

ღიღევანდელ ღღეს არამიმდევრობითი სამონტაჟო სისტემებიდან შეგვიძლია დავასახლოთ რამდენიმე ყველაზე მეტედ გავრცელებული და გამოსადევი პროგრამა. ესენია: APPLE-ის “Final Cut Pro”, AVID-ის “Avid Express Pro”, ADOBE-ის “Premiere Pro”, Pinnacle-ის “Liquid Edition Pro”, CANOPUS-ის “EDIUS”, SONY-ს “Sony Vegas” და სხვანი. ამ სამონტაჟო სისტემებს პროფესიონალები უკვე ათეული წლების განმავლობაში ავითარებენ და ხვეწენ. ამჟამად მათ სრულყოფილი სახე გააჩნიათ, თუმცა განვითარების პროცესი არ ჩერდება და რას შემოგვთავაზებენ უახლოეს მომავალში, არავინ იცის.

გელიოლოგია

- Roberto Schiavone - “Montare un film”, romi 2002, გვ. 28-46.
- Dominique Villain - “Le montage au cinema”, Paris 1991, გვ. 72-73.
- Gavin Millar, Karel Reisz - “The technique of film editing. Butterworth & Company. 1951. გვ. 209-267.



სატელევიზიო ელექტრონული საეცავებათი და თეატრი ეპრაზე

თეატრალური ხელოვნების ისეთი ეკრანული სახეები, როგორიცაა, თეატრალური სპექტაკლის ვიდეო-ვერსია, სატელევიზიო თეატრის სპექტაკლი (ტელესპექტაკლი), ლიტერატურული თეატრი, საესტრადო შოუსა თუ ვარიეტეს ნომრის ვიდეოჩანაწერი, სცენაზე დადგმული სპექტაკლისგან განსხვავებით, სატელევიზიო ეკრანით ჩვენებისათვის იქმნება. მართალია, ყველა ამ ჩამოთვლილ ნაწარმოებს სცენური საფუძველი აქვს, მაგრამ მათი განხორციელების სივრცე სატელევიზიო ეკრანია, რომელში „გადასვლისასაც“ სცენური ხელოვნების ოპუსი ეკრანული ხელოვნების ენაზე უნდა „ითარგმნოს“, რათა მაქსიმალურად შეინარჩუნოს მაყურებელზე ზემოქმედების და მისი აღელვების უნარი.

სატელევიზიო ვიზუალურ სამყაროს მოქმედების გამოხატვის და მოვლენების არსის გადმოცემის საკუთარი ხერხები და ილეთები გააჩნია. თუკი ერთმანეთს დაგუპირისპირებთ თეატრალურ და სატელევიზიო ხერხებს, კერძოდ, მსახიობის ნამუშევრის ჩვენებისას, შეგვიძლია დავაკვირდეთ შემდეგ განსხვავებებს:

ა). თეატრალურ სცენაზე დგას ცოცხალი მსახიობი, მას მაყურებელი დარბაზიდან უყურებს, პირადად ისმენს მის ხმას, აკვირდება მიმიკას და უსტებებს იმ ადგილიდან, სადაც იგი ზის სალაროში შეხნილი ბილეთის შესაბამისად; ეს ადგილი შეიძლება იყოს პირველ რიგშიც, მეექვსეშიც, და მეათეშიც, ბენუარის ლოფუაში და ქანდარაზე. მიუხედავად ამისა, თეატრალური მაყურებელი პრაქტიკულად ერთნაირად აღიქვამს სპექტაკლს ყველა ჩამოთვლილი ადგილიდან, რადგან თეატრის მაყურებელი სპექტაკლზე მოსვლისას ეთანხმება და უპირობოდ ემორჩილება იმ უსიტყვო შეთანხმებას, რომლის მიხედვითაც იგი თავისი ყვრადღების დახმარებით „აშორებს“ ყველა ხელისმერშლელ მოქმედს თეტრის სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას და პრაქტიკულად ერთნაირად განიცდის მსახიობის ხელოვნებით მოგვრილ აღტაცებას თუ ცრუმლს, მიუხედავად იმისა, საუკეთესო ადგილზე ზის თუ ქანდარაზე.

ბ). ტელემაყურებელი კი იმავე სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიის ყურებისას ხდევს არა მსახიობს, არამედ მის გამოსახულებას,

გადაღებულს თეატრის დარბაზში მდგარი ტელეკამერით, და უსმენს მის ხმას, რომელსაც იჭერს სცენის სივრცეში განლაგებული მიკროფონები. ტელემაყურებლის ყურადღებას არ შეუძლია თავისი ყურადღების კონცენტრირებით ისევე „მოაშოროს“ ხელისშემშლელი მომენტები სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას, როგორც თეატრის დარბაზში მჯდომს, რადგან ტელემაყურებლის აღქმა შემოფარგლულია ტელეკამერის და მისივე ტელევიზორის შესაძლებლობებით, მიკროფონის მიერ აღქმული და ტელევიზორის დინამიკის (ან დინამიკების სისტემის) მიერ გამოსხივებული სცენური ხმოვანებით. თუკი თეატრში მჯდომი მაყურებელმა შეიძლება ვერც კი შეამჩნიოს მსახიობის მიერ ძალაუნებური გადაცდომა ინტონაციაში ან მოძრაობაში (ან სწრაფად დაივიწყოს იგი), ვიდეოჩანაწერი ამ გადაცდომას გამადიდებელი ღუპის ეფექტით წარუდგენს ტელემაყურებელს და ყოველი ახალი დემონსტრირებისას გაიმეორებს.

ამ თვალსაზრისით, თეატრალური ხელოვნება ეკრანულ სივრცეში გადატანისას უეჭველად განიცდის მეტ-ნაკლებ დეგრადირებას. თუმცა, ამავე დროს არსებობს სხვადასხვა ხერხისა და საშუალების რიგი, რომელიც თავიდან აგვაშორებს ამ დანაკარგებს.

სტატიაში: „თეატრალური სპექტაკლის ვიდეო ვერსიის რეჟისურა“, მანანა ანასაშვილი წერს: „...თეატრალური სპექტაკლის ვიდეო ვერსიის შექმნისას რეჟისორი უნდა ერთდოს სპეცეფექტების გამოყენებას, რათა ამით ხელი არ შეუშალოს თეატრალური სპექტაკლის ზუსტი რეპროდუქციის შექმნას.“¹

ტერმინში „სპეცეფექტი“ ავტორი გულისხმობს ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ისეთ საშუალებებს, როგორიცაა: „წავენა“, „გამოდევნა“, „მარათ“ და სხვა საშუალებები, რომლითაც ერთი კადრი მეორით იცვლება უწყვეტი გადასვლის პროცესით; კლასიკური მონტაჟი – ახლო, საშუალო და საურთო ხედების კანონიკური მონაცვლეობით – ავტორს თეატრალური სპექტაკლის ვიდეოვერსიის შექმნისას უფრო მისაღებად მიაჩნია.

უნდა ითქვას, რომ ამ მოსაზრებას აქვს ლოგიკური საფუძვლი, რადგანაც თეატრის ბუნებისათვის ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ხერხებით წარმოდგენა ხშირად უანრულ აღრევას იწვევს. სპეცეფექტები, რომლებიც მისაღები და აუცილებელიც კად რეკლამისა და კლიპისათვის, მნელად წარმოსადგენია ტელესპექტაკლში და აბსოლუტურად მიუღებელია ფილმ-სპექტაკლის ზემოთ აღწერილი ფორმისათვის.

მაგრამ ასე არაა ყველა შემთხვევაში: თუკი სატელევიზიო რეჟისურის წინაშე დგას არა მხოლოდ რეპორტაჟული ჩაწერის ამოცანა, არამედ თეატრალური სპექტაკლის აუდიოვიზუალური ადეკვატის შექმნა, მაშინ სავსებით შესაძლებელია, გამოყენებული იქნას ტელევიზიის „ნინს“ ელემენტები, რომლებიც აძლიერებენ ან აუმჯობესებენ პიესის დრამატურგიული შინაარსის ან აქცენტის გადოւემას სატელევიზიო სივრცეში.

მაგალითისათვის შეგვიძლია განვიხილოთ ვიდეო-ჩანაწერი აკრობატი-მსახიობ ჯეიმს ტიერის სპექტაკლ-ფერიისა: „პანეტონის სიმფონია“ (სპექტაკლის რეჟისორი – ეტიენ ბოსკუ, კოსტუმების მხატვარი – ვიქტორია ტიერი, ჩაწერის რეჟისორი – პატრიკ ჩაპლინსკი, ფორმის მონტაჟი – ლომპნიკ დოურანი). ჩაწერის ორგანიზატორები არაან თეატრი „Round-Point“, თეატრალური სპექტაკლების გადაღებისა და DVD ჩანაწერების გამავრცელებელი ფირმა „La Copat“, „ARTE-France“ და „TV-5“. ჩანაწერი გაკეთებულია 2005 წელს.

ამ ჩანაწერისა და თვით სპექტაკლის ანალიზისათვის აუცილებლად მიგვაჩნია რამდენიმე ფაქტორის აღნიშვნა. ჯეომს ტიერი ჩარლზ ჩაპლინის ქალიშვილ – ვიქტორიას და ცირკის ცნობილი მსახიობ ჟან-ბატისტ ტიერის ვაჟიშვილია. ჯეიმს ტიერი ბავშვობიდანვე ცირკის გარემოში იზრდებოდა, ხოლო დედამისი მას ნაირგვარ კოსტიუმებს უკერავდა საოჯახო სპექტაკლებისათვის. ამ კოსტიუმებში გამოიყენებოდა არამარტო ქსოვილების კომბინაციები, არამედ ისეთი მოულოდნელი აქსესუარები, როგორიცაა: მუსიკალური ინსტრუმენტები, სუფრის ვერცხლეული, ჭურჭელი და ა. შ.

სპექტაკლში ყოველივე ეს ერთობ საინტერესო ფორმითაა ასახული. ჯეიმს ტიერი და მისი 4 მსახიობ-აკრობატისაგან შემდგარი დასი ორიგინალური ფორმით წარმოგვიდგენ ძილგამტყდარი გმირის ღამის კოშმარებს და სიზმარეულ ფანტასმაგორიებს. სცენაზე „ცოცხლდება“ ფერწერული ტილო, კოსტუმის მომენტალური ცვლით ადამიანი „გარდაისახება“ გიგანტური ხვლიკის მსგავს არსებად, რეზინისგრძ მოქნილი გოგონა ჩვენ თვალწინ „გადაიღვრება“ კარადიდან იატაკზე, იატაკიდან – სავარძელზე, დაბოლოს – ყვავილის ქოთანში, თვით ტიერი სცენაზე უკრავს ვიოლინოს და დასრიალებს გორგოლაჭიანი ცივურებით (ბაბუამისზე არანაკლებ), ასრულებს ურთულეს მოძრაობებს ცალ ბორბალზე შემდგარი ველოსიპედით, 5 მეტრის სიმაღლეზე დაფრინავს საცირკო ტრაპეციაზე, მოქმედების შეუწყეტლად აკეთებს კოსტიუმის ტრანსფორმირებას და ხარისა

და ენოტის მსგავს ფანტასტიკურ ცხოველად გარდაქმნილი პლასტიკის, იუმორისა და დრამატული ნიჭის ფეირვერკს აწყობს სცენაზე. მისი ირონიისათვის კინემატოგრაფის ხერხებიც შესანიშნავი საფუძველია. ერთ-ერთ ეპიზოდში იგი ვერტიკალურად დადგმულ საწოლს წარმოგვიდგნს, რომელშიც მისი ძილგატეხილი გმირი წრიალებს. ტექნიკური მანიპულირების, აკრობატული ილეთისა და მსატვრული განათების საშუალებით თეატრის მაყურებლის წინაშე უცებ ჩნდება საწოლის „ზედხედი“, დანახული ოთახის ჭერიდან, რაც თეატრალურ სცენაზე ერთობ მოულოდნელია, თუმცა კინოში ასეთი ხელი ძალზე ხშირად გვხვდება.

ამ სპექტაკლის ვიდეოვერსიის შექმნისას, ჩვენი აზრით, მუშაობდა 2 გადამდებარებული კამერა, რომელმაც სულ მცირე ორჯერ მაინც გადაიღეს სპექტაკლი, ხოლო მასალა შემდგომ იქნა დამონტაჟებული. ვიდეოფილმის მონტაჟში რამდენიმე გადასვლისას გამოყენებულია წაფენები, ხოლო ერთგან – ელექტრონული სპეციალურიც, რაც, გულწრფელად უნდა ითქვას, რომ სრულებითაც არ აღიქმება უადგილოდ. ასე რომ, სპეციალურიც გამოყენებაზე თეატრალური ხელოვნების კერანულ ფორმებში კატეგორიული პოზიცია, ალბათ, არასწორია. თუმცა, ცხადია, სპეციალურიც მეტად მორიდებით და შერჩევით უნდა იქნას გამოყენებული ჩაწერის რეჟისორის მიერ, რაკიდა თვით თეატრის ბუნებისათვის მნელია ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ხერხებით სივრცულ-დროითი ერთიანობის აწყობა.

საინტერესო ინფორმაციას წავაწყდით ყოფილი „ცენტრალური ტელევიზიის“ ყოფილი რედაქტორის – ოლგა კოზნევას, მემუარულ სტატიაში: „ორმოცი წელი და ერთი წელიწადი - მახსოვრობის როგორც ამ წუთში“, ქვეთავი „ვინაა უმთავრესი“ - ხელოვნება თუ ტექნიკა?:

„(19) 59 თუ 60 წლის გაზაფხულზე ტელევიზიით უნდა გვეჩვენებინა სერგეი ვლადიმირის ძე ობრაზცოვის თოჯინების თეატრის სპექტაკლი „მევე-ირემი“ – კარლო კოცის პიესის მიხედვით. მთელი ჩვენი გადამდებარებული კატეგორიაში... (სტატიის ავტორი ამ ჯგუფში რეზისორის ასისტენტად მუშაობდა. დ. გ.) ძალიან ვღელავდით იმის გამო, რომ არ ვიცოდით, თუ როგორ აისახებოდნენ გმირი თოჯინები ტელევიზორზე. ახლო ხედს შეეძლო „გამოეაშკარავებინა“ თოჯინების სახებზე მიმიკის არასტანდობა, თოჯინები ხომ თეატრის დარბაზისთვის იყო გათვლილი.... ს. ვ. ობრაზცოვმა და მსახიობებმა ჩვენთან ერთად გამოსავალი იპოვნეს: ახლო ხედებზე (წარმოსახვითი) მიმიკა

შეცვალა თოჯინის თავისა და სხეულის პლასტიკამ, და მსახიობთა ხმებმა!.. მეფის ირმად გადაქცევები ორი კამრის გამოსახულების მიკშირებით გამოვიდა... დღეს შეიძლება გაგველიმოს – „ჩვეულებრივი მიკშირებით“, მაგრამ მაშინ – ეს დასაწყისი იყო. (არ უნდა დაგვაციწყდეს, რომ ყველაფერი ეს პირდაპირი ეთერისთვის - ერთადერთი გადაცემისთვის მზადდებოდა. დ. გ.).

სერგეი ვლადიმერის ძე ობრაზცოვი... თავიდან ეჭვობდა – იქნებოდნენ თუ არა მისი თოჯინები საგმაოდ ტელეგენურები. მაგრამ, როცა ამაში დარწმუნდა, გატაცებით ატარებდა რეპეტიციებს და თავიდან გვაშორებდა ყველაფერს, რაც კი ხელს უშლიდა საქმეს. არ დამავიწყდება, თუ რა რისხვით დაატყდა თავს ივი ტელევიზიის ინჟინრებს და ტექნიკისებს, რომლებიც სააპარატოში ხმამაღლა განიხილავდნენ თავიანთ ტექნიკურ პრობლემებს. ჩვენ ამას ვეგუებოდით, რადგან მიჩვეული ვიყავით, რომ გაუმართავი ტელეკამერა გამოსახულებას ვერ მოგცემს, ხოლო თუ მიკშერმა გვიმტყუნა – მაყურებელი ვერ ნახავს, მეფის გადაქცევას ირმად! ეს ასეა. მუდმივი კამათი: „ვინაა უფრო მთავარი“ – ხელოვნება თუ ტექნიკა?

„ტექნიკისების და ინჟინრების ხმაური საერთოდ ანგრევდა სარეჟისორო ჯგუფის მუშაობას, ჩვენ ერთმანეთის ხმაც არ გვესმოდა. ხოლო ამ დროს სტუდიაში მიდის სცენა, ისიც – თოჯინებიანი მსახიობების შესრულებით, და თანაც ეს სცენა ცოცხალი მონტაჟის პირობებში უნდა აჩვენოს (გადასცეს) ტელეპრეზატორმა უზარმაზარი კამერით და ამავე დროს არ დაეჯახოს გვერდით მომუშავე მეორე კამერას და გრძელ „წეროს“, რომელსაც მიკროფონი მსახიობების პირთან მიაქვს... აქ კიდევ გამნათებლები და კაბელებისტერები² – ფაჩუჩებიანი და ხელთამანებიანი ქალები, რომლებიც ცდილობდნენ უჩუმრად მიმოწიათ კაბელები... და ყოველივე ეს – განსაკუთრებით „ცოცხალი ეთერის“ წლებში – დამოკიდებული იყო პულტან მომუშავე სარეჟისორო ჯგუფზე, სადაც რეჟისორის ასისტენტი წინასწარ გაწერილი სცენარის პარტიტურის მიხედვით აძლევდა მოკლე ბრძანებებს და შენიშვნებს ოპერატორებს, რეჟისორის თანაშემწეს (ხოლო ხმის რეჟისორი – მიკროფონის თერატორებს და მაგნიტური ჩანაწერების ოპერატორებს მუსიკის დაწყების ან შეცვლის შესახებ), თუ რა ადგილიდან გრძელდება სპექტაკლის მოქმედება, რომელი მსახიობი უნდა იყოს მზად, რომელი კამერა ამთავრებს სცენას და რომელი ოპერატორი „გადადის“ შემდეგ სცენაზე და ყველა მათგანი უნდა გადაადგილდეს ჩუმად, უხმაუროდ,

„ფეხის წვერებზე“. ყოველივე ეს დაინახა სააპარატოში ამოსულმა ობრაზცოვმა (რომელიც მოულოდნელად აღმოჩნდა ჩემს ზურგს უკან, ალბათ, რათა ბოლოს და ბოლოს გაერკვია, ხომ არ ანადგურებდა მის... სპექტაკლს ტელევიზია). მან იგრძო, თუ როგორ უჭირდა ამ გნიასში სარეჟისორო ჯგუფს და ოპერატორებს – დაენახათ, მოქმინათ და ემონტაჟებინათ სპექტაკლი... და მან მრისხანედ უბრძანა (ტექნიკურ ნაწილს): „არ გაბედოთ ადამიანებისათვის ხელის შეშლა ახალი ხელოვნების შექმნაში!“ ცხადია, ჩვენი ტექნიკოსები ძალიან განაწყენდნენ. „ჩვენ ხომ თქვენთვის... თქვენ ჩვენ გარეშე... ეს უსამართლობაა...“ და ა. შ.

როული იყო მდგომარეობა თვით შემოქმედებით ჯგუფშიც ... „თეატრის“ რეჟისორის და „ტელევიზიის“ რეჟისორის და მათთან ერთად ასისტენტის, რედაქტორის და ხმის რეჟისორის ერთდროული არსებობისას. მათ შორის „საბრძოლო შეტაკებებისას“ სააპარატოში „ბუმბულები დაფრიალებდა“... და აი, ს. ბ. ბ. ობრაზცოვმა... ზრდილობიანად და მტკიცებ განაცხადა: „მე თავად გმუშაობ თქვენთან ერთად ჩემი სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტზე და გადავწყვიტე, რომ მე ოპერატორებისა და ოლგა ვასილევნას (რეჟისორის ასისტენტი) მეტი არავინ მჭირდება. გმადლობთ!“³

მოყვანილი ორი ციტატა, გარდა „პირდაპირი ეთერის“ დროის ტელევიზიის კურიოზებისა, ცხადად გვიჩვენებს, თუ რა არის ის მთავარი, რაც ოცდათომა წელიწადმა ვერ შეცვალა ტელევიზიით თეატრალური სპექტაკლის გადაცემისათვის და რაც ასე იშვიათად ხორციელდება ქართული ტელევიზიის პრაქტიკაში: – სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის დგომა სატელევიზიო სამონტაჟო პულტან და მის მიერ უშუალო ხელმძღვანელობა სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტის გადაღებისას.

ფილმ-სპექტაკლი – როგორც თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმა – სრულფასოვან ღირებულებას მხოლოდ მაშინ იძებს, თუკი გადაღების რეჟისურის ამოცანა ხდება პიესის დრამატურგის გამომიტების ეკრანული საშუალებებით იმ შეზღუდულ პირობებში, როცა ეს დრამატურგია ხორციელდება სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის მიერ გამოყენებული ხერხების არა უგულებელყოფით, არამედ მათი ეკრანული აღეკვატების შეთხვით და რეალიზაციით.

მიზანი ერთადერთია და უცვლელი: ეკრანზე თეატრალური ხელოვნების ნიმუშის გადატანისას არ უნდა დაირღვეს დრამატურგიის

მირითადი ხაზი და რეჟისორული გადაწყვეტის პრინციპები და ელემენტები; ხოლო ამისათვის, ზოგჯერ შეიძლება სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიამ სცენურ ვარიანტში ჩარევაც კი მოითხოვოს (მაგ., სპექტაკლის არა წარმოდგენისას, არამედ სცენაზე რეპეტიციის დროს ჩაწერისას შესაძლებელია მიზანსცენების ტელეკამერებისათვის მომგებიანად გადასაღებად კორექტირება). აქ ისევ უნდა გაესვას ხაზი იმ ფაქტს, რომ, თუკი ტელევიზია ხელოვნებაა (და იგი არის), მას საკუთარი ენა გააჩნია და ნებისმიერი სხვა ხელოვნების ნაწარმოები მექანიკურად კი არ უნდა იქნას ციტირებული, არამედ ტელევიზიის ენაზე შესაბამისი „თარგმანი“ უნდა გაკეთდეს. სწორედ ამიტომ არის აუცილებელი სარეჟისორო პულტონ სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის ყოფნა და იმის კონტროლი, რომ ტელევიზიის რეჟისორმა სპექტაკლის „ტელე-ენაზე თარგმნისას“ (თუკი იგი ამას აკეთებს) „აზრობრივი შეცდომები“ არ დაუშვას.

ეს კონტროლი აუცილებელია, თუკი ასეთ დროს სარეჟისორო პულტონ აღმოჩნდება პროფესიონალი შემოქმედი რეჟისორი (განსაკუთრებით – კინემატოგრაფიული პრაქტიკის მქონე). თეატრალური სპექტაკლის მიმართ, როგორც შემოქმედების საგნის მიმართ, მიდგომა შეიძლება ცუდი შედეგით დამთავრდეს. ქართულ ტელესივრცები იყო შემთხვევა, როცა ჩაწერის რეჟისორმა ექსპერიმენტის სახით ჩაწერის ფორმად აიღო არა თვით მსახიობის ჩვენება ტექსტის წარმოთქმისას, არამედ მისი პარტნიორების შეფასებები მის მიერ ტექსტის წარმოთქმის დროს. ცხადია, თეატრის დარბაზში მჯდომი მაყურებელი ორივეს ხედავს – მოლაპარაკე მსახიობსაც და მის პარტნიორსაც, და მათ ურთიერთობასაც სცენური კანონზომიერებით აღიქვამს, მაგრამ მაყურებელი ამას პრაქტიკულად ერთდროულად ძალაუნებურად აკეთებს თავისი თვალი-ტვინის (მზერა-აღქმის) მექანიზმის მოქმედებით, რისი სატელევიზიო აღეკვატის შესათხზავად პლანების მონტაჟზე უფრო მეტად შიდაკადრული კომპოზიციებია უპრიანი. ტელევიზიის ტექნიკის შემთხვევაში კი ამ ხერხმა ხსენებულ განხორციელებაში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია.

იური კაგარლიცკი, მსგავსი შემთხვევის (თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო მონტაჟის) შესახებ წერს: „ელემენტარული ლოგიკის თანახმად, სატელევიზიო სპექტაკლი, შექმნილი თეატრალურის შემდეგ, უნდა იყოს არა უარესი, არამედ გაცილებით უკეთესი. აუცილებლად უკეთესი!“).

„სპექტაკლების „მეშჩანები“ და „ფსკერზე“ მაგალითზე ცხადი ხდება, თუ რაოდენ დიდი (სამწუხაროდ, არც თუ ხშირად გამოყენებულ) შესაძლებლობებს მაღავს საკუთარ თავში ტელევიზიისათვის გარდასახული თეატრალური სპექტაკლი. დიახ – სწორედაც რომ გარდასახული (ანუ ხელახლა აგებული). ტელევიზიას ხომ თავისი ენა აქვს, იგი მოითხოვს სხვა პლასტიკას, მოქმედების სხვა რიტმს და თეატრალური სანახაობის სატელევიზიოდ გადაქცევა საკამაოდ როული საქმეა. გ. ტოვსტონოვოვმა სატელევიზიო „მეშჩანებზე“ ოთხი თვე დახარჯა – დაახლოებით იმდენვე, რამდენიც მას სჭირდება ახალი სპექტაკლის დადგმისათვის. გაცილებით ნაკლები დრო დახარჯა გ. ვოლჩეკმა „ფსკერზე“-ს სატელევიზიო ვერსიისათვის, მაგრამ რა ძალისხმევად დაუკავა მას ეს!“⁴

ამრიგად, თეატრალურ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის ტელევიზიოთ საჩვენებლად საქმარისი არ არის გადაღების „მექანიკური“ შესრულება – სამი (ან მეტი) კამერით ახლო, საშუალო და ფართო ხედების ლოგიკურად ცვალებადი მიმდევრობა. სასურველია, იღეალურ შემთხვევაში კი აუცილებელია თვით სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის უშუალო ხელმძღვანელობა სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიის გადაღებისას (ზოგი ავტორი, კერძოდ, ქ-ნი მ. ანასაშვილი სწორედ ასე მოიხსენიებს თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო ჩაწერის პროცესს ზემოთ ხსენებულ სტატიაში. ხოლო ამგვარი მიდგომით, სპექტაკლის გადაღებისას მიზანსცენების შეცვლა არათუ სავსებით დასაშვები, არამედ აბსოლუტურად გამართლებულ აუცილებლობად შეიძლება დადგეს. ამის მაგალითია თემურ ჩხეიძის მიერ ჰეტერბურგში, დიდ დრამატულ თეატრში, დადგმული ლერმონტოვის „მასკარადის“ ჩაწერის შემთხვევა, როცა სატელევიზიო სადგური ორი დღის განმავლობაში იწერდა სპექტაკლს უმაყურებლო დარბაზში და ჩაწერისას რამდენიმე მიზანსცენის ადაპტირებაც მოხდა კამერებისთვის მომგებიანად ჩვენების მიზნით.

ამდენად, სპექტაკლის რეჟისორს, შეიძლება ითქვას, ტელევიზია „მეორე ცდის“ საშუალებას აძლევს საკუთარი ნიშუშვირის ხელახლი რეალიზებისათვის როგორც ფილმ-სპექტაკლის, ისე თეატრალური სპექტაკლის დადგმის სახით.

იური კაგარლიცკი ამ „მეორე ცდის“ უპირატესობების ლოგიკას ასე ხედავს: „ამ მოვლენაში არაფერი გასაკვირი არ არის. ყოველი თეატრალური ნამუშევარი ჭეშმარიტი მსატვრისათვის არამარტო განხორციელებული, არამედ განუხორციელებელი ჩანაფიქრებიცა.

იმ შემთხვევებშიც კი, როცა ნამუშევარი საყოველთაო ქებას მსახურებს, არის ერთი ადამიანი, რომელმაც იცის, თუ რა არ გამოვიდა და ეს ადამიანი – რეჟისორია. ცხადია, კარგ სპექტაკლს აქვს იმის პერსპექტივა, რომ პუბლიკის წინაშე თამაშისას „მომწიფებელი“ (და ეს, ალბათ, მისი უმთავრესი ნიშანია), მაგრამ რაღაცა ყოველთვის არის ისეთი, რაც უკვალოდა დაკარგული და ამ დანაკარგის კომბინირება ხდება სხვა მასალაზე, სხვა სპექტაკლის შექმნისას. ასეთი გაქვთილი უკვალოდ არ ჩაივლის, იგი მოიტანს თავის ნაყოფს რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, მაგრამ ვერ უშველის კონკრეტული სცენური ხელოვნების ნამუშევარს. ხოლო თუკი თვატრალური სპექტაკლის დადგმას იმავე სპექტაკლის სატელევიზიო გარიანტის გაკეთების შესაძლებლობა მოჰყვება, იგი რეჟისორს აძლევს განუმეორებელ შანსს, რომ დაუბრუნდეს ძველ და ნაცნობ მასალას დაგროვილი გამოცდილებით, და უკვე მიღწეულზე დაყრდნობით, ახალ გამოშვანებით საშუალებების გამოყენებით, აიწიოს უკვე არსებულ შედეგზე უფრო მაღლა.⁵

ტექნიკური პროგრესი ისევე, როგორც კინემატოგრაფის სხვა ჟანრების შემთხვევაში, თვატრალური ხელოვნების გადაღების ესთეტიკის განვითარებაში გადამწყვეტი ფაქტორია. ტექნიკა აუცილებელი, თუმცა არასაკმარისი პირობაა უანრის განვითარებისა. როგორც ხელოვნების სხვა სფეროებში გადამწყვეტია შემოქმედი ადამიანის ფაქტორი – რეჟისორის ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი, მისი უნარი ტექნიკურ სიახლეთა რიგში აღმოაჩინოს მხატვრული შემოქმედების ახალი საშუალებები.

მირითადი კითხვა კი, ვფიქრობთ, ასე უნდა დაისეგას: რას მოითხოვს მაყურებელი აუდიოვიზუალური და, კერძოდ, სატელევიზიო პროდუქციისაგან (ე. ი. ფილმ-სპექტაკლისაგანაც)? პასუხი, როგორც მრავალწლიანი პრაქტიკა გვარწმუნებს, ასეთია: მაყურებელი ტელევიზიისაგან მოითხოვს შემოქმედებითი პროცესის ასახვას და გადმოცემას, მოულოდნელობას, ეკრანზე მოქმედი ადამიანის ბუნებრივ რეაქციას – დანახულს ობიექტიების მიერ; ეს მოქმედი კი საინტერესოა არამარტო უშუალოდ ცოცხალი გადაცემისას, არამედ არანაკლებ საინტერესოა ჩანაწერშიც. მთავარია, რომ სპექტაკლის გადაღების დროს დაცულ იქნეს ეკრანული ხელოვნების უანრული მოთხოვნები.

„ტელევიზიაში არაფერია ისეთი ორგანული და მიმზიდველი, ვიდრე იმპროვიზაცია მის ნებისმიერ ფორმაში. მაგრამ, ვიმეორებ, არაფურია იმაზე აუტანელი, ვიდრე მკვდარი, დადგმული (რეჟისორული)

იმპროვიზაცია... იმპროვიზაცია, როგორც გადმოცემის ფორმა (აქ იულისხმება გადაცემის უტორთა მოუმზადებლობა და არაპროფესიული სითამაშე დ. გ.). ეტყობა, სატელევიზიო კამერა უკვე თვითონ გვკარნახობს თავის პირობებს და იგი მკაცრად გვსჯის, როცა ამ კანონების დარღვევას ვიწყებთ“.⁶

1. მანანა ანასაშვილი. „თვატრალური სპექტაკლის ვიდეო ვერსიის რეჟისურა“, „თეატრი და ცხოვრება“, 2006, №1, გვ. 52.

2. კაბელმეისტერი: სპეციალური ტექნიკური პროფესია ტელეტექნიკის განვითარების საწყის ეტაპზე. კაბელმეისტერს ევალებოდა ტელეკამერისა და სარეჟისორო პულტის შემაერთებელი მრავალსადენიანი და საკმაო მსხვილი კაბელის გადაადგილება კამერის მოძრაობის პარალელურად

3. ოლგა კოზნევა. „ორმოცი წელი და ერთი წელიწადი - მახსოვე როგორც ამ წუთში“, ქვთავი „ვინაა უმთავრესი“ - ხელოვნება თუ ტექნიკა?“ http://www.tvmuseum.ru/attach.asp?a_no=1016.

4. კაგალიცკი Ю., Обман хорош, когда в него верят (Театральный спектакль на телекране), „ТЕЛЕВИДЕНИЕ вчера, сегодня, завтра“, № 89, Москва, 1989, с. 43-44.

5. იქვე, გვ. 43.

6. ვladimir Sappak - «Телевидение и мы» 2-е изд. Москва, 1988, с. 52

ტელევიზიის განვითარების პირითადი ფენეციები

ნაწილი I

ტელევიზია ზემოქმედებს ფასეულობათა, შეფასებათა და შეხედულებათა მთელ სისტემაზე, ნერგავს ქცევის წესებსა და აყალიბებს თვისობრივად ახალ ფასეულობათა სისტემას. ტექნიკური პარამეტრებით, საინფორმაციო მობილობით, ფართო გავრცელებისა და მასობრივ აუდიტორიაზე ზემოქმედების საშუალებებით მასობრივ კომუნიკაციების საშუალებათა შორის ტელევიზია ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობს და ინფორმაციის გავრცელებისა და მიღების უაღტერნეტივო საშუალებად მოიაზრება. ამასთან, თანამედროვე ადამიანის მოთხოვნილებას ინფორმაციის მომენტალურად მიღების თვალსაზრისით კიდევ ერთი ფაქტორი ემატება, ინფორმაცია საინტერესოდ და დამაინტრიგებლად უნდა იყოს მოწოდებული, სადაც ზშირად რაციონალურის აღვილს ემოციური იკავებს. XXI საუკუნის ადამიანი ცხოვრებისადმი ჰქონისტურ მიდგომას ავლენს, ტებობის წყარო კი ნებისმიერ სფეროში შეიძლება აღმოაჩინოს და მით უფრო – ტელესივრცები. თუმცა, აღნიშნული თვისებები, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა, მრავალი ტექნიკური თუ ტექნოლოგიური, ასევე სოციოკულტურული და ესთეტიკური ტრანსფორმაციების შედეგად. საწყის ეტაპზევე ტელევიზიამ საკმაოდ ხმაურიანი განაცხადი გააკეთა საკუთარი დაბადების შესახებ, მიუხდავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში მისი არსებობა მუცნიერ გამომგონებელთა მხოლოდ ვიწრო წრისთვის იყო ცნობილი. თუმცა, მაშინვე იყო შესაძლებელი ამ ახალი გამოგონების საზოგადოებაზე მძლავრი ზემოქმედების შესაძლებლობების დანახვა.

1890 წელს პარიზში გამართულ საერთაშორისო კონგრესზე პირველად გაქცეულ ტერმინი „ტელევიზია“ კონსტანტინე პერსკის მიერ. სიტყვასიტყვით თარგმანში ის შორს ხედვას ნიშნავს და მრავალ ენაზე – პირდაპირი ან შინაარსობრივი თარგმანით გამოიყენება. თუმცა 1880 წელს გამოუნა შეტყობინებამ აღექსანდრე ბელის მიერ „ფოტოფონის“ გამოგონების შესახებ, რომელიც პრესის მიერ ვიზუალურ ტელეგრაფად მოინათლა. ზოგადად პირველი პერიოდი

ექსპერიმენტული ხასიათისაა და მთავარ როლს შესაბამისად გამომგონებლები და ინჟინრები ასრულებენ. მიუხდავად იმისა, რომ ტელევიზიის ისტორია (მხედველობაშია რეგულარული მაუწყებლობის დაწყება) ჯერ კიდევ საუკუნესაც ვერ ითვლის, მან მოახერხა თანამედროვე ადამიანის, საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების განუყრელი თანამგზავრი გამხდარიყო. მოძრავი გამოსახულების შორ მანძილზე გადაცემის მცდელობა პირველად 1922-23 წლებში ამერიკაში განხორციელდა, ამავე პერიოდს ეკუთვნის იმ მიმღებზე ჩატარებული ექსპერიმენტები, რომელიც თანამედროვე ტელემბილებებს დაედო საფუძვლად. „ჯენერალ ელექტრიკმა“ ყველა წარმატება ერთად მოკრიბა და 1928 წელს ნიუ-იორკში ექსპერიმენტული სადგურიც გახსნა. ტელემაუწყებლობის საზომი გახსნა რამდენიმევერ შედგა, თუმცა არასრულყოფების გამო კვლევები კვლავ გრძელდებოდა. აღნიშნული პერიოდი არა მხოლოდ ამერიკისთვის, არამედ ინგლისისთვის და გერმანიისთვისც უსაფუძვლო ხმაურის პერიოდია. 1925 წელს სწავლულმა და მეცნიერმა ო. ადამიანმა სამფეროვნი ტელევიზორი გამოიგონა. თუმცა ტელემაუწყებლობის იმ დროისთვის არსებულ ტექნიკასთან შეუთავსებელი აღმოჩნდა და შესაბამისად ფართო პოპულარობაც ვერ მოიპოვა. მიუხდავად ამისა 20-ანი წლების შესახებში ტელევიზიამ ახალი ესთეტიკური მახასიათებელი ფერი შეიძინა. მაყურებელმა ტელესიგნალის საშუალებით საკუთარ თავზე გამოსცადა ფერთა გამის ზემოქმედება¹. 1940-50-ანი წლების შემდეგ კი, სწორედ ფერადი გამოსახულება იქცა აუდიტორიის ცნობიერებით მანიპულირების ფსიქოლოგიური ტექნოლოგია. გასული საუკუნის 20-ან წლებშივე იწყება ტელევიზიის ჩამოყალიბების მეორე და განმსაზღვრელი ეტაპი: რეგულარული მაუწყებლობის შექმნის მცდელობა, ასევე ტელემიდგებების გაყიდვა-გავრცელების შედეგად ფართო აუდიტორიის ჩამოყალიბება. ტელევიზიის თეორეტიკოსები ამ პროექტს ტელეტრანსლაციის ეპოქად ნათლავენ და მისი უმთავრესი ნიშანი სატელევიზიო ქსელში გავრცელებული ინფორმაციის საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომობაა (მიუხდავად იმისა, რომ იმ პერიოდისათვის აუდიტორია არ იყო ასე ფართო).

1928-35 წლებში ევროპაშიც, ამერიკაშიც და რუსეთშიც მიმდინარეობდა ექსპერიმენტები ელექტრონული ტელევიზიის შექმნის სფეროში. ტელევიზიას არ დასჭირებდა ხანგძლივი ძიებები სიმუნჯის დასამარცხებლად და მასობრივი ინფორმაციის აუდიოვიზუალურ საშუალებათა შორის წაყვანა პოზიციებზე ფორმირება, რაც არა

მხოლოდ ტექნიკური მახასიათებელი, არამედ განსაკუთრებული ესთეტიკური ფენომენია. როდესაც ვერბალურის—სიტყვის და ვიზუალურის—გამოსახულების შერწყმა ხდება. ტელევიზიის აუდიოვიზუალური ბუნება მას მულტიმედიურ ხელოვნებად აქცევს, რომელიც არა მხოლოდ სახვით ხელოვნებას, არამედ საორატორო ხელოვნებას, თეატრს, კინემატოგრაფს და სხვას აერთიანებს და აუდიტორიაზე გავლენის მასშტაბებს ზრდის.

1936 წელს ტელევიზიის ისტორიაში პირველად ბერლინის ტელევიზიამ ოლიმპიური თამაშების პირდაპირი ტრანსლირების ორგანიზება მოახდინა. თავისთვის ამ ფაქტმა ახალი ესთეტიკური თავისებურება გამოავლინა: საინფორმაციო შეტყობინების რეალურ დროში მიღების, სივრცის პრობლემის დაძლევის შესაძლებლობა. ტელევიზია სიმულტანური გახდა (საკომუნიკაციო პროცესის თავისებურება, რომელიც საშუალებას იძლევა, შეტყობინება ერთდროულად მიეწოდოს მრავალ ადამიანს). აღნიშნული ფაქტორები განსაზღვრავს კიდეც თანამედროვე ტელევიზიის ფუნქციონირების თავისებურებებს, ასევე მის ესთეტიკურ შესაძლებლობებს და განსაზღვრავს სატელევიზიო პროდუქციის განვითარების გექტორებს.

რეგულარული მაუწყებლობის დაწყებასთან (1939 წელი ამერიკაში) ერთად ტელევიზიის მოღვაწეობა უწყვეტი და რიტმული ხდება². სატელევიზიო პროგრამები, რომელიც გამუდმებულად ზემოქმედებდა მაყურებლზე, თანამედროვე ადამიანისთვის ის ერთგვარ თანამგზავრად გადააქცია, შესთავაზა რა განსხვავებული სამყარო, სხვა რეალობა, რომელიც საკუთარი კანონებით არსებობს და ვითარდება. დროითა განმავლობაში კი სწორედ სატელევიზიო რეალობა იქცა უფრო მნიშვნელოვანი XX საუკუნის და განსაკუთრებით XXI საუკუნის ადამიანის ცხოვრებისთვის და ვიდრე მისი გარემომცველი ობიექტური რეალობა.

1941 წელს პირველად ამერიკული ტელევიზიის ეთერში გავიდა პირველი რეკლამა, რომლის დამზადებაზეც სულ რაღაც ხუთი დოლარი დაიხარჯა, ხოლო საეთერო დროის დანახარჯი ოთხ დოლარს შეადგენდა. საერთო ჯამში ეკრანზე ცხრა დოლარიანი რეკლამის – „ბულოვის“ მარკის საათის, პრეზენტაცია მოხდა³. სწორედ აქედან იწყება ტელევიზიის ისტორიაში რეალობის მითოლოგიზაციისა და სიმულაციის მეთოდი. მითების ფაბრიკა მრავალფეროვან, ტექნოლოგიურად უფრო დახვეწილ სამყაროს ქმნის, რომელიც რეალურ სამყაროშიც იქრება და საზოგადოების ცხოვრების გარკვეულ დეფორმირებას

ახდენს. პირველი რეკლამიდან ათი წლის შემდეგ (კვლავ ამერიკაში) საერთო ნაციონალური ახალი ამბები გავიდა ეთერში. უკვე ნებისმიერ ადამიანს, პლანეტის ნებისმიერი კუთხიდან შეეძლო ახალი საინტერესო ამბები შეეტყო. სწორედ ამ მოვლენის შესახებ აღნიშნავდა მარშალ მაკლუენი თავის გაზმაურებულ ნაშრომში: „გუტენბერგის გალაქტიკა“,⁴ რომ სამყარო ერთ დიდ სოფლად გადაიქცა, სადაც თითოეული მაცხოვრებელი სოფელში გავრცელებულ ჭორებს ისმენს, თანაც ეს ჭორები ხშირად დაშორებულია არსებულ სინამდვილეს. ტელევიზია არა მხოლოდ ქმნის გლობალურ სოფელს, არამედ ამავე სოფელში ავრცელებს გლობალურ ჭორებს. ინფორმაციის ვრცელ ტერიტორიაზე გავრცელებამ ტელევიზიოტორის გლობალური გაერთიანება მოახდინა, ინტერესების, ფასულობების, ცნობიერებაში არსებული დოგმების მხედვთ. გლობალიზაციის პროცესს ტელემიდიუბების ხელმისაწვდომობამც შეუწყო ხელი. 1950 წლისათვის ტელევიზორის ფასი 450 დოლარს შეადგენდა, ათ წელიწადში კი ამ ფასმა 250 დოლარამდე დაიწია. ტელევიზორი ხელმისაწვდომი გახდა ამერიკული საზოგადოებისათვის.

1953 წლის 18 დეკემბერს რეგულარული ფერადი ტელევიზიის ფუნქციონირება დაიწყო და ტელევიზორიც მაყურებლისათვის გაცილებით მომზიდვლებულად გამოიყერებოდა. სპეციალურად ფერადი ტელევიზიისათვის დაიწერა ოპერა „ამალი და მისი დამის სტუმრები“ და დაიწყო ტელეფილმების ერა, იმ განსაკუთრებული ხელოვნების ფორმირება, რომელმაც მასობრივი აუდიტორიის ესთეტიკური გემოვნება განსაზღვრა.

ახალი ამბები, პუბლიციისტიკა, ტელეფილმები ერთიან სოციოკულტურულ და ესთეტიკურ კომპლექსში გაერთიანდა, რასაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ვიდეომაგნიტოფონების გამოგონებამ (პირველი ვიდეომაგნიტოფონი ამერიკაში 1976 წელს გაიყიდა). უკვე შესაძლებელი გახდა შეტყობინების დროში შენახვა, ასევე მისი მეტ-ნეკლებად შეუცვლელი შინაარსით მრავალჯერადად გამოყენება (მულტიპლიცირების მეთოდი). ამდენად ტელევიზიამ შეძლო ინფორმაციის როგორც დროში, ასევე სივრცეში შენახვა. ტელეინფორმაციით გაჯერებული ტელესამყარო მარადიულობის თავისებური ნიშნით აღიძეს და სწორედ 1950-60-ანი წლების დამახასათებელ ნიშნად იქცევა მასობრივი კულტურის მთელ სამყაროზე გავრცელების, პლანეტის მაცხოვრებლების ერთ საერთო აუდიტორიაში გაერთიანების პროცესი. ტელევიზიის მიერ პოზიციების გამყარება მისი ფუნქციების სხვა მასობრივ საშუალებებზე

გადანაწილებას იწვევდა. რადიომ, რომელმაც თავისი რეპერტუარის ნაწილი (საპნის ოპერები და დრამა) ტელევიზიას გადასცა, თვითონ ოპერატიული ინფორმაციისა და მუსიკის გადმოცემაზე გადაეწყო და ეს გახდა მისი სპეციალიზაცია. მრავალ ქალაქში ტელევიზიის გავრცელებამ გაზეობის დახურვა გამოიწვია. 1950-55 წლებში კინოთატრებში ხალხის რაოდენობა ხუთჯერ შემცირდა. ჰოლივუდის წამყვანი სტუდიები ეკონომიკურ კრიზისს განიცდიდნენ. ფართოფორმატიანი კოლონები, როგორიც იყო „კლეოპატრა“ და „ბენჟური“ ძვრადირებულ პროექტებად მოიაზრებოდა და ამასთან გათვლილი იყო მასობრივ მაყურებელზე, რომელსაც უკვე სახლში დარჩენა უფრო სურდა, ვიდრე კინოთატრებში წასვლა. თუმცა კინონდლუსტრიას საშეღლად ისევ ტელევიზია მოევლინა, რომელმაც მისთვის ტელესერიალების დაკვეთა დაიწყო და სარფანადაც იხდიდა ბოევიების გაქირავებისთვის.

გასული საუკუნის 70-ან წლებში ტელევიზია განვითარების ახალ ეტაპზე გადადის – თანამგზავრულმა და საკაბელო ტელევიზიების გაჩენამ ტელეაუდიტორიის ინტერესების მიხედვით დანაწევრება გამოიწვია, ამასთან ტელევიზიამ ახალი ტექნიკური მიღწევების აქტიური გამოყენება დაიწყო. 1965 წელს ორბიტაზე ამერიკული თანამგზავრი გაუშვეს საერთაშორისო სატელევიზიო კავშირის უზრუნველსაყოფად და სწორედ აქედან იწყება ინფორმაციის გავრცელების მეოთხე გლობალური სისტემის (ტელეგრაფის, ტელეფონისა და რადიოს შემდეგ) ფორმირება. 1967 წლიდან როგორც ამერიკაში, ასევე დასავლეთ ევროპაში სრულ ფერად მაუწყებლობაზე გადასვლის პროცესი დასრულდა⁵. პარალელურად რუსეთში იხსნება „ოსტანკინო“ და ერთ წელიწადში ყოფილი საბჭოთა კავშირის მთელ ტერიტორიაზე ეთერში საინფორმაციო პროგრამა „ვრემია“ ვრცელდება. ცენტრალიზებული საბჭოური მოდელი ამერიკულ-ევროპული მოდელისაგან მოწყვეტით არსებობდა და ძირითადად არსებული იდეოლოგიის პროპაგანდას ემსახურებოდა. ცენტრის გამავრცელებელ და მაკონტროლებელ ორგანის „გლავლიტი“ წარმოადგენდა, რომელიც 1990 წელს გაუქმდა და სწორედ ეს პერიოდი აღინიშნება საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში კარდინალური ცვლილებებით და იწყება ახალი მსოფლმხედველობის, ახალი ფასულობების ფორმირების მნიშვნელოვანი ეტაპი. დეცენტრალიზაციის პროცესს ყოფილი სოციალისტური ქვეყნების ტელევიზიების გლობალურ სოფელში

გაერთიანება მოჰყვა. ისევე, როგორც დასავლეთ ევროპაში სახელმწიფოს მართვისაგან დამოუკიდებელი კერძო ტელეკომპანიების ჩამოყალიბება და შესაბამისად საკუთარი საინფორმაციო და კულტურული პოლიტიკის შექმნა იწყება. თანამედროვე ეტაპზე ტელევიზიის კლასიფიკაციას განსხვავებული მეთოდებით ახდენენ, მათ შორის ტრანსლაციის მეთოდით, მოღვაწეობის ტიპით, წარმოშობის პრინციპით, აუდიტორიის, პროგრამულისცემისაციის, ფინანსირების, სატელევიზიო პროგრამების პლურალიზმის ხარისხით, სახლმწიფოსა და საზოგადოების შერიცხა კონტროლის თავისებურებებით, ტელემაუწყებლობის საკომუნიკაციო მოდელით. ყველა ამ თავისებურებების აკუმულირების საშუალება რა თქმა უნდა ტელევიზიას ყოველთვის არ გაჩნდა და შესაბამისად მათი გაჩენა და ფორმირება მრავალი ათეული წლის მანძილზე მიმდინარეობდა. ფაქტი ერთია, რომ თანამედროვე ეპოქის ადამიანის ქცევას განსაზღვრავს სწორედ ის სოციოკულტურული ფასეულობები და დოგმები, რომლებიც ტელეარხების საშუალებით ვრცელდება, რისთვისაც ის არა მხოლოდ ტექნიკურ შესაძლებლობებს, არამედ იმ ესთეტიკურ თავისებურებებსაც იყენებს, რომელსაც მან ისტორიული განვითარების განსხვავებულ ეტაპებზე მიაღწია.

1. Очерки истории телевидения. М.: Наука. 1990. с. 216
2. В.В.Егоров - Телевидение: Страницы истории. Издательство: АСПЕКТ ПРЕСС, 2005, с. 202.
3. Н. А. Голядкин-История отечественного и зарубежного телевидения, Издательство: Издательство: Аспект Пресс. 2004
4. Мак-Люэн Маршалл -ГАЛАКТИКА ГУТЕНБЕРГА: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2003. с. 432. (Серия «СДВИГ ПАРАДИГМЫ»; Вып. 1).
5. <http://www.edeon.ru>

გიორგი თარგამაძე

შურნალიზმი და მოქალაქეობა. უფლება-მოვალეობაზი

ინფორმაცია დემოკრატიის გაღულება – რაც უფრო თავისუფალია მისი მიმოქცევა, მით უფრო ჯანსაღია პოლიტიკური და სოციალური სისტემა და პირიქით.

ამ კუთხით მე ერთადერთ მოგაღუბას ვცნობ – ხალხის უფლებას ინფორმირებული იყოს ყველაფრის შესახებ, გარდა პიროვნების პირადი ცხოვრების დეტალებისა, ისიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როგორც საჯარო ფიგურასთან (ფაბლიქ ფერსონთან) არ გვაქვს საქმე.

დავა იმის შესახებ, თუ რა შეიძლება აჩვენოს შურნალისტმა და რა არა, დიდი ხანია გადაწყვეტილია და კანონითაა დარგულირებული. რაც შეეხება სახელმწიფო საიდუმლოებას – მისი შენახვისა და გაუვრცელებლობის პასუხისმგებლობის ტვირთი აწევთ სახელმწიფო მოხელეებს და არა ურნალისტებს. ასე რომ, ურნალისტების მთავარი მოვალეობა მდგრადის, ანუ ინფორმაციის, გაცვლის პროცესში კომუნიკაციის არხების დამაბინძურებლად კი არ იქცეს, არამედ საზოგადოებაში მის თავისუფალ და დაბალანსებულ გაცვლას შეუწყოს ხელი.

ურნალიზმის ეთიკა მოიცავს მთელ რიგ წესებს, რომელთა დაცვა აუცილებელია აუდიტორიასთან ურთიერთქმედებისას, მაგრამ ცხადია, მასში ცვლილებები თავად დრომ შეიტანა. ძველ საპერმეთში ურნალისტის მთავარი მიზანი იყო აღწერა შეულამაზებელი ობიექტივიზმებული ფაქტები. თუკიდიდე ჩვ.წ.-აღ.-მდე მე-5 საუკუნეში წერდა – რაც შეეხება მოვლენათა ფაქტობრივ აღწერას, ჩემი პრინციპი მდგომარეობს იმაში, რომ არ ჩავტერო ჩემ მიერ პირველადვე გაგონილი ისტორია და არც ჩემს საკუთარ შთაბეჭდილებებს ვწნდო. მე ან უშუალოდ ვესწრებოდი აღწერილ მოვლენებს, ან ვიგებდი მოწმეთა საშუალებით, რომელთა ნაწერს მაქსიმალურად ვამოწმებდი. ამ შემთხვევაშიც კი სიმართლის მიგნება ადგილი არ არის, ვინაიდნ სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად აღწერს ერთიდაგივე მოვლენას, ანიჭებს რა უპირატესობას რომელიმე მხარეს, ან თავისი მეხსიერების არასრულფასოვნების გამო.¹

დღევანდელი შურნალისტი ხიფათს არ ერიდება, რომ საკუთარი თვალებით, ყურებით, ყნოსვის თუ შეხების ორგანოებით განიცადოს ის, რის მოყოლასაც აპირებს ხალხისთვის. საზოგადოება სათანადოდ აფასებს შურნალისტის თავგანწირვას. მისი სამსახურის აუცილებლობის აღიარების და პატივისცემის გამოხატულებად საქმარისია გავიხსნოთ, რომ მათი სიცოცხლის გაფრთხილება უამრავი საერთაშორისო კონვენციით არის დაცული. მათზე თავდასხმა ამორალურ საქციელად ითვლება და როგორც მეომარი მხარეები ერთმანეთს აცლიან ფრონტის ხაზზე მდებარე წყაროს წყლით სარგებლობას, ასევე უფრთხილდებიან შურნალისტის შრომას, მის სიცოცხლეს.

მიუხედავად ამისა, შურნალისტიც არ არის დაზღვეული შეცდომებისგან. ის ჩვეულებრივი ადამიანია და მოვლენის დანახვისას აღქმას აწარმოებს თავისი ფილტრების (ანუ, ქარგების) გავლით, რაც რბილად რომ ვთქვათ „ნამდვილობის“ ნაკლები ხარისხით ხასიათდება. მეორე ეტაპზე – ნაახის, ანუ თავის მიერ აღქმული ამბის, გადმოსაცემად შურნალისტი დროის სიმცირის, პირობების არ ქონისა და სხვა ხელისშემლელი მიზეზების გამო იმასაც ვერ გადმოსცემს ობიექტურად, დაუმანიჯებლად და შეუცვლელად, რაც თავისი „ფილტრებით“ დაინახა. ვინაიდან ჯერ ამბის ანალიზი მისთვის ნაცნობი არხი-ქარგის, ან მეტანარატივის კარგასზე უნდა ააწყოს, შემდევ სხვა დაბრკოლება იჩენს თავს – გადმოცემის საშუალება, სიტყვები ან „აზრის ფორმები“ შურნალისტის გონებაში არსებული ლექსიკური მარაგიდან ივსება, რაც გადმოცემულ ამბავს დამატებითი ცვლილებებით აღჭურავს. საბოლოოდ, რედაქტორის მიერ თავის „წისქვილზე დაფუქული ამბები“ აღწევს აუდიტორიამდე და აქ კიდევ რაძენიმე ციკლის გავლა უწევს.

ცხადია, ყოველივე ეს ცნობილია, მრავალმხრივ განალიზებულია და მასთან ბრძოლის ხერხები და საშუალებებიც მოწოდებულია, ხშირ შემთხვევაში თვითონ შურნალისტების მიერ.

ჯონ სტოსელის წიგნში „მითები, ტყუილები და სისულელები“,² რომლის ქვესათაურია – „ჯონ სტოსელი თხრის პრესის მიერ დამარტეულ სინაძღვილეს“. მთხოვნებილია უამრავი ნიმუში არაწინასწარგანზრახული ტყუილისა, რაც გაბატონებულია მასმედიაში. ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზების – შურნალისტის

ზედაპირული მიღომის, ევრისტიკული ტენდენციების გამო. ურნალისტს, ან უფრო სწორედ, რეპორტიორს, არც საშუალება აქვს, არც დრო და არც სურვილი, ჩაულრმავდეს მის მიერ ნახულ მოვლენას, შეამოწმოს „ნამდვილობა“, გამომწვევი მიზეზები ან დანიშნულება. იგი ცდილობს, რაც შეიძლება სწრაფად გადასცეს „ცხელი ამბავი“ თავის რეაქტორს, რაც მისი გასამჯელოს მომატების საფუძველია. ხოლო სიმართლის დადგნის შემთხვევაში მცირე შანსი რჩება მისი ფინანსური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად. ამგვარი მიღომის საუკეთესო ფრაზაა ქარგა – „სისხლდენას ექცევა დაუყოვნებელი ყურადღება, აუდიტორის ყურადღება კი – მასშიანის უმთავრესი სამიზნეა“. ამ დროს უმართლებელი ფუფუნება იქნება სისხლდენის გამომწვევი მიზეზების დადგენაზე ფიქრი, სპეციალისტთან კონსულტაციის მიღება და ა. შ. ამის ნაცვლად, შეიძლება გამოვიყენოთ ყურმოკრული ან საზოგადოდ ცნობილი გადაუმოწმებელი ინფორმაცია და მასში ნაჩქარევად შეფუთული სისხლმდენი ჭრილობა „ცხლად“ მიგაწოდოთ აუდიტორიას.

შედეგად, უამრავი ჭეშმარიტება მახინჯდება, იკარგება ან ჩანაცლდება სიცრუითა და სისულელით. ალბათ, მაღალტექნოლოგიური ერის გარიერაჟზე, როცა ცხოვრება გაცილებით მარტივი იყო, ამ ურნალისტური „ცოდვების“ შედეგი არც ისე შესამჩნევი იყო. მაგრამ, დღეს მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდება. ტემპი მაღალია და მისი დაწევა არც ისე ადვილია. ეს არამც და არამც არ მართლებს აუდიტორიისათვის დამახინჯებული ამბების მიწოდებას. პრობლემის გადაჭრა შეიძლება ექსპერტის დაქირავებით, მეცნიერ-მეცნიერის საქმეში ჩართვით, მაგრამ ეს კეთილშობილური განზრახვით დაწყებული საქმეც გულდასმით მუშაობას მოითხოვს. ექსპერტის შერჩევაც ექსპერტს საჭიროებს, რომელიც შეცდომისაგან დაზღვეული არ არის.

ურნალიზმის კონტროლს აშშ-ში რამდენიმე ორგანიზაცია ემსახურება. ესეთია „MMFA - ამერიკის მედიის მნიშვნელობა“,³ რომელიც ვებ-ზე დაფუძნებული არამომგებიანი კვლევისა და ინფორმაციის ცენტრია აშშ-ს მედიის კონსერვატული დეზინფორმაციის ანალიზისა და შესწორებისათვის. ის აერთიანებს 501 ორგანიზაციას, აწარმოებს მედიაში არსებული დეზინფორმაციის კვლევას, მთ შორის, ამერიკის წამყვანი ახალი ამბების წყაროებისა – NBC, ABC, FOX და ა. შ., და ასევე, ყველა ბეჭდურ მედიას. წელიწადში ერთხელ აქვეყნებს ყველაზე მცდარი ურნალისტის გვარს. ამ ორგანიზაციის

კრიტიკოსები ამბობენ, რომ ის ემსახურება დემოკრატებს, ვინაიდან მათგან იღებს სოლიდურ თანხას, ე. ი., ეს ორგანიზაციაც კონტროლდება.

მეორე ორგანიზაცია „პატიოსნება და სიზუსტე რეპორტაჟში – „AIR“,⁴ რომელიც წარმოადგენს ეროვნული მედიის მაყურებელ ჯგუფს. მისი დანიშნულებაა, მედიამ წარმოადგინოს საზოგადოების ყველა ჯგუფის ინტერესები. მასაც ჰყავს თავისი მაკონტროლებელი კრიტიკოსები.

შემდეგი ორგანიზაცია წარმოადგეს ახალი ამბების ომბუდსმენთა და მკითხველ-მაყურებელთა წარმომადგენლებისაგან შემდგარ კოლექტივს, რომლებიც ურთიერკამათისა და შეთანხმების საშუალებით აგვარებენ როგორც მედიის, ასევე მაყურებელთა ინტერესებს. მისი წევრი შეიძლება გახდეს, გარდა ურალისტისა, ნებისმიერი მოქალაქე წლიური 150 დოლარის შეტანის შემთხვევაში. ორგანიზაცია მართავს წლიურ შემჯამებელ კონფერენციებს შესაბამისი მუშაობის ანგარიშის წარმოდგენით.

ამ ორგანიზაციების სია საკმაოდ გრძელია. მათი ჩამოთვლა ან მუშაობის მეთოდების განხილვა შორის წაგვიყვანდა. ჩვენი მიზანი იყო, გვერდინა, რამდენ ბარიერიანი კონტროლი არსებობს დასავლურ მედიაში.

ჩვენ ვცდილობთ, მოვიპოვოთ საქართველოს მედიის სოციოლოგიური კვლევების შედეგები ამ კუთხით და ვსვამთ საკითხს, საქართველოში შეგავსი ორგანიზაციების შექნის შესახებ.

ყოველივე ზემოთქმული წარმოდგენას გვიქმნის ურნალისტის პიროვნულ და პროფესიულ მოთხოვნა პრობლემებზე, მაგრამ იმისათვის, რომ ურნალისტმა ან მასმედიამ სრულყოფილად განახორციელოს მედიატორის ფუნქცია მმართველ წრეებსა და მოსახლეობას შორის, აუცილებელია ვისაუბროთ მოქალაქეთა უფლება-მოვალეობების შესახებაც.

მანამდე კი, მცირე ტერმინოლოგიური ექსკურსი ძირითადი ცნებების ფორმულირებისათვის. გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ვაპირებთ რამდენიმე ქართული ტერმინის შემოტანას თხრობის გაადვილების მიზნით. ინგლისურ სიტყვა ფრეიმს და ფრეიმინგს ქართულად მეტად შეესიტყვება ჩარჩო და ჩარჩოს მორგება. მაგრამ ასევე შესაძლებელია

ქარგის გამოყენება. ამ უკანასკნელს ის დამატებითი უპირატესობა აქვს, რომ გააჩნია ერთსიტყვიანი ზმის ფორმა – ქარგვა. ჩვენ არ შევუდებით ქარგისა და ჩარჩოს ისტორიული ეტიმოლოგიური ფესვების ძიებას, უბრალოდ, ყურადღებას გავამახვილებთ იმ მსგავსებაზე, რაც მათ მნიშვნელობებს შორის არსებობს. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ქარგა განმარტებულია, როგორც სპეციალური კონსტრუქცია ან ჩარჩო, რომელზეც გადაიჭიმება მოსაქარგი მასალა. ცხადია, ქარგა აზრობრივად მოიცავს როგორც ჩარჩოს, ანუ განსაზღვრულ შემოსაზღვრულობას, ისევე მნიშვნელობის შინაარსობლივ დატვირთვას. თუმცა, კომპრომისულ ვარიანტში შესაძლებელია გამოვიყენოთ ორივე ქართული შესატყვისი, მხოლოდ ქარგა და ქარგვა მიმდინარე პროცესის ასანიშნავად, ხოლო ჩარჩო – დამთავრებული, სტაბილური მდგომარეობის აღსანიშნავად.

ცხადია, ქარგას უამრავი განმარტება აქვს იმისდამიხედვით, მისი რომელი თვისების წამოწევას ცდილობს ადამიანი ან როგორია მისი დამოკიდებულება – დროში, სივრცეში, ვალენტობის მიხედვით ქარგაში ან ჩარჩოში ჩასმული მოვლენის ამათუიმ მახასიათებლისადმი.

ქარგად შევკიძლია მივიჩნიოთ ნებისმიერი ლოგო, მოტო, მორალური, სოციალური, ბუნების ან ფიზიკის კანონი, ანდაზა, აფორიზმი, მშობლებისა და შვილების დამოკიდებულება და ა. შ.

მასმედიის მკვლევრები მთავრობის მიერ საზოგადოებისთვის მიწოდებულ რწმენათა სისტემას ქარგას (ინგ. ფრამე) უწოდებენ, ხოლო ქარგის მორგბის პროცესს ფრეიმინგს, ანუ ქარგვას. ქარგა, ეს არის რწმენათა სისტემა ამა თუ იმ მოვლენის ან საგნის მიმართ, რომელიც მნიშვნელობას სტენს მას და შეათავსებს ადამიანის გონებაში არსებულ რწმენათა სისტემასთან. საინტერესოა, რომ ადამიანი ქარგის გამოყენებას მაშინ კი არ შეუდგება, როცა მოვლენას დაინახავს, არამედ ამ ქარგაში, როგორც პრიზმაში აღიქვამს მთელ სამყაროს. იმ ქარგას, რომელიც ყველა ინდივიდის გონებაში არსებობს, ჩვენ ვუწოდებთ შინაგან ქარგას. ხოლო ქარგა, რომელსაც დაინტერესებული ჯერუფი აწვდის საზოგადოებას ან ზემოქმედების ობიექტს, კომუნიკაციის ანუ გარეგანი ქარგაა.

იმისათვის, რომ ქარგა ამოქმედდეს, საჭიროა რამდენიმე მოთხოვნის გათვალსწინება.

1. უნდა განვსაზღვროთ თემა, მოვლენა ან ობიექტი, რომლის მიმართაც ჩამოყალიბდება ქარგა. მაგ., სოციალური საკითხების ქარგა განსხვავდება საგარეო ურთიერთობათა ქარგისაგან, ხოლო თვით სოციალური საკითხების ქარგა იცვლება დროში და სხვადასხვა წელს სხვადასხვანაირია.

2. საჭიროა სპეციფიკური პოზიციის გამოცალებება სხვა მოვლენებისაგან. მაგ., სოციალური კეთილდღეობის ქარგა მოიცავს ეკონომიკური დანახარჯების ქარგას, შეხედულებების ქარგას, ჰუმანიტარულ ქარგას, ინდივიდუალიზმის ქარგას. მათგან საჭიროა ერთერთის გამოცალებება და მასზე პოზიციების შემუშავება.

3. საჭიროა უკვე არსებული ქარგების შესწავლა, რათა შემუშავდეს ახალი ქარგის აგების სქემა. მაგ., კარგი იქნება საქართველოს კულტურალურად არსებული ქარგების შესახებ ლიტერატურის შექმნა, რომელიც ხელს შეუწყობდა ახალი კულტურალური წესებისა და შეხედულებების აღმოცენებას არსებულ ნიადაგზე. ან სოციოლოგთა მიერ ადრე არსებული ქარგების გამოცალებება, ვთქათ, რეფორმების შესახებ, რომელშიც აუცილებად იქნება ქარგები – რეფორმების მსხვერპლი და ბენეფიციარი, რეფორმის შედეგების პროექტების ქარგა, რეფორმის პოლიტიკური სტრატეგიების ქარგა, თანასწორობის პრინციპების დაცვის ქარგა და ა. შ.

4. როდესაც არსებულ ქარგების სისტემას განვსაზღვრავთ, შემდეგ საჭიროა წყარობის ამორჩევა მათი შეგთავსის ანალიზისათვის. მაგ., როგორ იყო ასახული ქარგები ლიტერატურაში, ხლოვებაში ან მედიაში, შემდეგ თითოეულ მათგანში, მაგ., მედიის რომელ სახეობაში – ტელევიზიაში, გაზეთში თუ ჟურნალში და ა. შ.

თანადროვე მოქალაქეთა საზოგადოებას დიდი ამბიციები აქვს, რომ მონაწილეობებს პოლიტიკურ პროცესებში, გათვალისწინებული იქნას მისი აზრი, შეეკითხონ მიმდინარე რეფორმების შესახებ. ეს, რა თქმა უნდა, მისასალმებელია, მაგრამ მეორე მხრივ, თვითონ მოქალაქე განსაზღვრულ ვალდებულებების მატარებელია. პირველ რიგში, პასუხისმგებელია ინფორმაციის მოძიებაზე, დამუშავებაზე, შესწავლაზე და მოცემულ პოლიტიკურ სიტუაციაში მის სათანადოდ გამოყენებაზე.

მოგეხსენებათ, პოლიტიკური პროცესი მრავალმხრივი მოვლენაა, მაგრამ მასში მკეთრად გამოიჩინა ზოგადი სქემები და მამოძრავებელი ძალები. მმართველი პარტიის პოლიტიკური ელიტა აწარმოებს გარდაქმნებს, ხოლო მოქალაქეთა საზოგადოება ამ გარდაქმნების ძირითადი ობიექტია. ყოველი ახალი იდეა ან გარეგანი ქარგა,

რომელსაც მმართველი პარტია წამოაყენებს, მოქალაქეთა მხრიდან ეჯახება თითოეული მოქალაქის გონიერაში არსებულ შეხედულებათა სისტემას (შინაგანი ქარგა) მოცემული იდეის შესახებ. შეხედულებათა სისტემა ნიშნავს, რომ მოცემული იდეის შესახებ ინდივიდს შეიძლება გააჩნდეს რამდენიმე რწმენა, რომელთაგან თითოეული ამ იდეის ცალკეულ მახასიათებლებს ეძღვნება. მაგ., თუ მთავრობა აყენებს საკითხს მისაღები გამოცდების სისტემის შეცვლის შესახებ, მოქალაქის გონიერაში ამოტივატივულია ადრე არსებული კორუფციული სისტემა, რომელიც მოქმედებდა უმაღლეს სასწავლებლებში მიღების სისტემაში, რაც ნებატიურ ასოციაციებს იწვევს. ხოლო ახალი სისტემის დადგითი მხარეების გასაგებად თითოეული ინდივიდის მოქალაქეობრივი ვალია გაეცნოს, დამუშავოს და შეისწავლოს რეფორმის პროექტი, რათა მის გონიერაში წარმოიშვას რეფორმისადმი დადგებითი დამოკიდებულების განწყობა. ანუ, მცდი სისტემა, როგორც ნებატიური მხარე ემატება ახალ სისტემას, როგორც დადგებით მოვლენას და მათი აბსოლუტური ჯამი, ანუ სხვაობა უარყოფით და დადგებით შეფასებებს შორის წარმოადგენს მოქალაქის შეხედულებას, ხოლო მოქალაქეთა შეხედულებების ჯამი ქმნის საზოგადოების აზრს მიმდინარე რეფორმების შესახებ.

სამწუხაოდ, მოქალაქეს ეზარება საკითხის გაცნობა და დამუშავება, ან უბრალოდ, არ აქვს ამისი დრო. შედეგად, იგი ან ეყრდნობა მასშიდის, თუ პოლიტიკურ აქტიური ადამიანების აზრს, რაც შეიძლება არ იყოს აღქვატური, გამომდინარე მათი პოლიტიკური ინტერესებიდან და ხდება მომხრე ან მოწინააღმდეგე რეფორმისა.

ერთი მხრივ, მოქალაქეს აქვს ამბიცია, მონაწილეობდეს პოლიტიკურ პროცესებში, მეორე მხრივ კი, ნაცვლად საკითხზე მუშაობისა, ამჯობინებს, დაკმაყოფილდეს ევრისტიკით. რაც ნიშნავს დასკვნამდე მოკლე გზით მისვლას. სხვაგვარად, მაგალითისათვის ზუსტი გაზომვა კი არ მოახდინოს, არამედ განსაზღვროს, რამდენი თითის დადებაა შესასწავლი ობიექტი, ინტერიტიურად იმსჯელოს ან უბრალოდ, შეუერთდეს საზოგადოებრივ აზრს.

ადამიანი საკუთარი აზრის გარეშე კომუნიტულად ვერ იგრძნობს თავს. ის საზოგადოების წევრია და ეს წევრობა ავალდებულებს,

პერნებებს უწყევთ და ინტერმაციას დაფუძნებული აზრი საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებების შესახებ. სხვანაირად ის კარგავს პატივისცემას როგორც საზოგადოების, ასევე საკუთარი თავის მხრიდანაც.

ყველივე ზემოთ აღნიშნული სრულიადაც არ გახდავთ ქართული ფენომენი. გასული საუკუნის 50-იან წლებში აშშ-ში ჩატარებულმა სოციოლოგიურმა კვლევებმა აჩვენა, რომ საზოგადოების წევრთა უმრავლესობა საერთოდ ვერ ერკვევა არა მარტო მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებში, არამედ უმთავრესი პოლიტიკური ცნებების, როგორიცაა ლიბერალიზმი, კონსერვატიზმი, სიტყვის თავისუფლება და სხვ. მნიშვნელობაში.

ამრიგად, იმისათვის, რომ ინდივიდი, საზოგადოების წევრი სრულყოფილი პოლიტიკური სუბიექტი გახდეს, პირველ რიგში, საჭიროა, ფლიბელი ინფორმაციას, ჰქონდეს მისი დამუშავების უნარი და შედეგ, დაისწავლის რა სათანადო მასალას, შეძლოს მისი სწორად გამოყენება საჭიროებისადა მიხედვით. სწავლა წარმოადგენს ინფორმაციის პროცესირებისა და შენარჩუნების ერთიანობას. საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც ახერხებს ახლის გაცნობას და სწავლას, ჩვეულებრივ, უფრო მტკიცედ დგას თავის პოზიციებზე და სწორად ახდენს კარგის და ცუდის დიფერენცირებას მოვლენათა ფართო ნაკადში.

ჩვენ ვისაუბრეთ საზოგადოების ცხოვრების ხილულ პროცესებზე, მაგრამ ახლა მიეუბრუნდეთ იმ პროცესებს, რომელთაც ადგილი აქვთ პოლიტიკური ელიტისა და მოსახლეობის ურთიერთობის ფსიქოლოგიურ დონეზე. როგორც ვთქვით, მმართველი ძალა მასშედის საშუალებით მოსალეობას აწვდის გამზადებულ პროექტს ამა თუ იმ ცვლილების ჩასატარებლად, სადაც დასაბუთებულია, რომ პროექტი აუცილებლად უნდა განხორციელდეს, ვინაიდან ძველ მდგომარეობას აქვს რამდენიმე უარყოფითი მხარე, ხოლო ცვლილების შემდეგ მივიღეთ რამდენიმე დადებით მხარეს. ინდივიდის გონიერაში არსებული სქემები ძირითადად ეთანხმება ძველ სისტემის არსებულ მდგომარეობებს, მაგრამ პროექტის ძირითადი საგანი, ჩვეულებრივ, ინდივიდის გონიერაში აღძრავს როგორც დადებით, ისე უარყოფით განწყობას. თუ ინდივიდის გონიერაში აღძრულ შეფასებათა უმრავლესობა ემთხვევა ძველი სისტემის მახასიათებელთა უმრავლესობას, მაშინ ინდივიდი ხდება ოპოზიციონერი.

რა განაპირობებს ოპზიციონერობას: ინფორმაციის დეფიციტი, ძველი ფასულებების ტრფიალი, ახლის გაცნობისადმი დაუდევარი დამოკიდებულება, სხვისა აზრების გამოყენებისადმი მიღრეკილება. ეს კველაფერი შექება საზოგადოების უმეტეს ნაწილს, რომელიც ცოდნის ძიებით არ გამოიჩინა. ხოლო მცირე ნაწილი, რომელიც მუდმივად ზრუნავს თვი განათლებაზე, ცხადია, უფრო რაიმეტურად შეაფასებს სიახლის უპირატესობებს (თუ ასეთი არის), მაგრამ განათლებული ნაწილის დაყოლიება ყოველთვის უფრო ძნელია, ვინაიდან მას მრავალ ალტერნატიულ ინფორმაციაზე მოუწვდება ხელი. მიზომ ხშირად საზოგადოების აქტიური ნაწილი გვევლინება სიახლის მომხრედ, მხოლოდ არა იმ ფორმულრებით, როგორც პოლიტიკურ ლიდერებს სურთ.

ყოველივე აქ ჩამოვლილი რომ შევაჯვამოთ, ფინანსური პროცესები მიიღებს ასეთ სქემატურ გამოსახულებას. მთავრობა იძლევა ინტერესის საგნისადმი ხედვის პოზიციას, ანუ მოაწოდებს ქარგას, რომლითაც უნდა შემოისაზღვროს და რომელშიც უნდა აიგოს ცვლილების გასატარებლად აუცილებელი ახალ რწმენათა სისტემა. საზოგადოების მხრიდან თითოეული ინდივიდი აგებებს თავის ქარგას, ანუ მის მიერ მოვლენის ხედვის პოზიციას. ეს ქარგები, როგორც ერთი, ისე მეორე მხრიდან, შედგება მრავალრიცხოვანი ქვესისტემებისაგან, რომლებიც იყოფა ჯგუფებად. თითოეული ჯგუფი წარმოადგნენ მოვლენის რომელიმე თვისების შეფასებათა ერთობლიობას. საზოგადოების მრავალრიცხოვანება სრულიადაც არ ნიშნავს ქარგათა მრავალფეროვნებას. პირიქით, თუ ინდივიდების ქარგები რაიმეთი განსხვავდება ერთმანეთისგან საზოგადოებრივი აზრის ზემოქმედებით, ეს გასხვავება მათ შორის მკვეთრად მცირდება და საბოლოოდ ანულირდება, თუმცა შესაძლებელია პირიქით, — განსხვავება უფრო გამოიკვეთოს, რაც განაპირობებს პოლიტიკური დაჯგუფების შექმნას.

მთავრობის მიერ მოწოდებული და საზოგადოების მიერ შემოგებული ქარგების ძირითადი ნაწილი მაინც ერთმანეთს ემთხვევა, რასაც რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს. პირველ რიგში, ეს არის საზოგადოების კულტურალური ერთგვაროვნება (თუმცა, ბოლო დროს საქართველოში განვითარებული პოლიტიკური ვნებათაღელვანი სწორებულებური ფასულებების უცხო კულტურასთან შეჯახებამ გამოიწვია). მაგრამ არის განსხვავებული ქარგებიც, ან ქვესისტემები, ან კიდევ უფრო ზუსტად, შეფასებათა განსხვავება

ერთიდაგიგივე მოვლენის, საგნის ან მათი თვისებების შესახებ. ალბათ, სწორებ აქ ეძლევა უდიდესი მნიშვნელობა უურნალიზმს, როგორც მედიატორს გაბატონებულ ძალასა და საზოგადოებას შორის.

მედიაციური ფუნქციების წარმატებით განხორციელება ასევე მრავალფაქტორული და მეტად ფაქტიზი პროცესია. თუ გაბატონებული პოლიტიკური ძალის იდეოლოგი გულდასმით არ შეარჩევს თითოეულ სიტყვას ან ფრაზას, საზოგადოებასთან კონფლიქტი გარდაუვალია. მაგრამ, როგორც იტყვიან, ჯოხს ორი ბოლო აქვს. იგივე იდეოლოგს მარჯვედ შერჩეული ფრაზებით შეუძლია ისეთი ქარგა მოახვიოს თავს საზოგადოებას, რომ ეს უკანასკნელი დამყოლი გახდეს ნებისმიერი, მათ შორის, საზიანო ცვლილებებისთვისაც კა. უურნალისტი თავისი ხალხის შეიძლი უნდა იყოს. ვგულისხმობთ, უნდა წარმოადგნენდეს საზოგადოებაში არსებულ რომელიმე სოციალურ ჯგუფს. ბევრს კამათობენ იმის შესახებ, რამდენად საჭიროა, რომ საზოგადოებაში არსებულ ყველა ჯგუფს ყავდეს წარმომადგნელი ახალი აბების დეპარტამენტში, თუ პრობლემა გადაიჭრას მაღალპროფესიული უურნალისტებით. ნებისმიერ შემთხვევაში, უურნალისტმა კარგად უნდა იცოდეს ისტორიული და კულტურალური ფასეულობები, რათა ნებისმიერი ახალი აბები, იქნება ეს გაბატონებული კლასებისგან მოწოდებული ინფორმაციის გადაცემა თუ მოვლენების ეპიცენტრიდან „ცხლად“ მოსული ინფორმაცია, ხალხისთვის გასაგები ქრეგით იქნას მიწოდებული ფართო საზოგადოებისათვის. ცნობილია, რომ ადამიანი სრულიად ახალ ინფორმაციას ვერ აღიქვამს. მას აუცილებლად ესაჭიროება საფუძველი ან სტრუქტურა მისთვის ცნობილი ამბებისა, რომელზეც უნდა აიგოს ახალი ინფორმაცია. აქ ჩანს უურნალისტის და უურნალიზმის როლი და აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს უურნალისტის ინდივიდუალური თვისებები — შეხედულება, ჩაცმულობა, მიმიკები და უსტები, დიქციის თავისებირებანი და სიტყვებისა და ფრაზების ოსტატური შერჩევის უნარი.

1. Thucydides, History of the Peloponnesian war. bks. 1 and 2, trans. C.F. Smith (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 35-39.

2. John Stossel. Myths, Lies, and Downright Stupidity: Get Out the Shovel — Why Everything You Know is Wrong.

3. <http://mediamatters.org/>

4. <http://www.fair.org/index.php?page=100>

თოქ-შოუ ტელეშორნებულისფის პროცესიული კულტურის დაცვის საშუალება

თოქ-შოუ – ყველაზე გავრცელებული სატელევიზიო ჟანრია საქართველოში. სალაპარაკო ჟანრის გადაცემებს შორის იგი ყველაზე კარგად მოერგო თანამედროვე ქართული საზოგადოების მოთხოვნებს, რადგან იგი ყველაზე სრულად წარმოაჩენს მიმდინარე როლი პრობლემების ფართო სპექტრს. ამასთან, თოქ-შოუ ტელეშურნალისტს, ტელეწამყვანს, მოღერატორს განუზომლად პოპულარულს ხდის საზოგადოებაში. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიმართულების რედაქციები თოქ-შოუს ყველაზე ხშირად მამინ მიმართავენ, როდესაც საზოგადოება ძლიერ პოლიტიკულებულია და მას ქვეყნის პოლიტიკური ცხოვრების ყოველი დეტალი აინტერესებს. ამავე დროს, თოქ-შოუ პოლიტიკოსების პოპულარიზაციის, მათი რეიტინგის ამაღლების, ამომრჩეველში ნდობის მოპოვების მეტად უფერებული საშუალებაცაა. თუმცა თოქ-შოუს იყენებს ტელეშურნალისტიკის და პუბლიცისტიკის თითქმის ყველა სხვა დარგიც. ანალიტიკურ ჟურნალისტიკასთან ერთად იგი პოპულარულია მხატვრულ, გასართობ და სპორტული პროგრამებში.

საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პრობლემატიკის შემცველი თოქ-შოუები განსაკუთრებული დინამიკით, სიმწვავით გამოირჩევიან. აქ ხშირია კამათი, დაძაბულობა, ვნებათაღელვა, რაც სახილველად კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის პროგრამას. ბევრი მაყურებელი, რომელსაც აწუხებს ესა თუ ის პრობლემა და არ იცის, როგორ და სად გამოხატოს თავისი მოსაზრება, სიამოვნებით მონაწილეობს ასეთი ტიპის გადაცემებში და აქტიურადაც აფიქსირებს საკუთარ პოზიციას.

თოქ-შოუ (ინგლ. talk show – საუბარი-წარმოდგენა) – ეს არის სალაპარაკო გადაცემა, რომელშიც მონაწილეობს სტუდიაში მოწვეული აუდიტორია. ტერი ელმორი „აშშ-ის მასობრივი ინფორმაციის ენის ლექსიკონში“ თოქ-შოუს განსხვავებულ განმარტებასაც იძლევა. მისი აზრით, ეს არის „საქვეყნოდ ცნობილი წამყვანის პროგრამა, რომელიც ინტერვიუს იღებს ცნობილი ადამიანებისგან.“¹ (Ellmore, R.Terry. Mass Media Dictionary. Lincoln Wood, III.: National Textbook Co., 1992). საქართველოში თოქ-

შოუს ორივე განმარტებას იყენებს ქართული ტელემედია. ერთი მხრივ, ჩვენ ვხვდებით თოქ-შოუს აუდიტორიის თანხლებით და, მეორე მხრივ, ამ სახელწოდებით იწოდებიან ის სატელევიზიო დისკუსიები და დებატები, რომელთაც ცნობილი ჟურნალისტები უძღვებიან აუდიტორიის მონაწილეობის გარეშე.

თოქ-შოუს უმთავრესი საფუძველი არის ანალიზი, რომელიც შესაძლოა ეხებოდეს როგორც პოლიტიკას, ეკონომიკას, სოციალურ საკითხებს, ასევე კულტურას, სპორტს, შოუ-ბიზნესს და ა. შ. ასე რომ, თოქ-შოუ არის უნივერსალური სატელევიზიო ჟანრი, რომელიც იყენებს როგორც საუბარის, ინტერვიუს, დისკუსიას, ასევე სიუჟეტს, რეპორტაჟს და მცირე ზომის სატელევიზიო ფილმსაც კი. იგი არის თითქმის ყველა სატელევიზიო ნაწარმოების გამართობის გამართობის გარეშე.

თოქ-შოუს პოპულარობას განაპირობებს მისი დემოკრატიულობა. მისი აუდიტორია, უმთავრესად, საზოგადოების ფართო სპექტრისგან შედგება და ყოველი მაყურებელი მასში თავის ენაზე მოსაუბრე ადამიანს აღმოაჩენს. თოქ-შოუს ცენტრში ყოველთვის დგას წამყვანი. ის არის მთავარი მასპინძელი, შესაბამისად, მას უდიდესი პასუხისმგებლობაც აკისრია. თოქ-შოუს წამყვანი განსწავლულობასთან ერთად მჭერმეტყველი, ანალიტიკური გონების მქონე და ავტორიტეტული პიროვნება უნდა იყოს, რადგან მის მიერ გაკუთბებულ აქცენტებს მაყურებელი თითქმის უყოფმანოდ იღებს. ამიტომ წამყვანი მაქსიმალურად უნდა ეცადოს, შეინარჩუნოს ობიექტურობა და დაიცვას ნეიტრალიტეტი.

ქართულ ტელესივრცებში მრავალი წლის განმავლობაში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ჟურნალისტი ინგა გრიგოლია, რომელიც საქართველოს ტელევიზიის სხვადასხვა არხზე უძღვებოდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ თოქ-შოუებს. ინგა გრიგოლიას პოპულარობა, დანარჩენ წამყვანებთან შედარებით, მისმა უკიდურესმა დემოკრატიულობამ განაპირობა. მაყურებელი მასში ხედავდა მათთვის გასაგებ ენაზე, მათი ლექსიკით მოსაუბრე ტემპრატურულ ქალბატონს, რომელიც ხშირად ზუსტად გამოხატავდა საზოგადოებაში არსებულ განწყობას. ინგა გრიგოლიაში მაყურებელს მოსწონდა შემტევი ხასიათი, უშიშარი ბუნება, მჭექარე ხმა, საუბრის ექსცენტრული მანერა, პლასტიკა, ჩატმის სტილი, მაკიაჟი, თმის ვარცხნილობა და ა. შ. მართალია, იყვნენ გამონაკლისებიც, ვისაც ინგა გრიგოლია თანამედროვე პროფესიულ სტანდარტებს მოკლებულ, არც თუ მაღალი გემოვნების მქონე წამყვანად მიაჩნდა, რომელიც

მხოლოდ გარეგნული გამოშვასახველობითი საშუალებების წყალობით ახდენდა უფექტური საზოგადოების გარკვეულ ნაწილზე. ამის მიუხედავად, მასობრივი აუდიტორიისთვის ის უდავო კრპად იქცა. ინგა გრიგოლიას სახელს უკავშირდებოდა სამართლიანობის ცნება. მაყურებელი დარწმუნებული იყო, რომ მას შეეძლო ნებისმიერ მწვავე პოლიტიკურ თემაზე სრულიად უკომპრომისო შოუების მომზადება. მაყურებელს ვერც კი წარმოედგინა ინგა გრიგოლია არაბიიექტური, რომელიმე პარტიის ან ტელეკომპანიის პოზიციის გამტარებელი უურნალისტის როლში. ამ უურნალისტს, მართლაც, ჰქონდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შოუს წამყვანისთვის აუცილებელი ერთი უნიკალური თვისება – დამაჯერებლობა. მაშინაც კი, როდესაც წამყვანი არ იყო ბოლომდე გათვითცნობიერებული თოქ-შოუს თემატიკში, საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის მისი საუბრის მანერა იმდენად დამაჯერებელი იყო, რომ ისინი ვერც კი წარმოიდგენენ, რომ გრიგოლია, შესაძლოა, სიღრმისულად არც კი ყოფილიყო ჩახედული იმ თემებში, რაზეც საუბრობდა.

რასა კვირველია, უურნალისტი ინგა გრიგოლია არ შეიძლება ჩაითვალოს თოქ-შოუს იდეალური წამყვანის მაგალითად, მაგრამ არსებულ სინამდვილეში მას ყველაზე გამოკვეთილად გააჩნდა ამ ტიპის გადაცემების წაყვანისთვის საჭირო უნარ-ჩევევები.

კიდევ ერთი პოპულარული ტელეწამყვანი, რომელიც სრულიად განსხვავებული ტიპის თოქ-შოუს უძლებება ქართულ მედიასივრცეში, უურნალისტი მაია ასათიანია, რომელსაც ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-ზე მიჰყავს გადაცემა „პროფილი“. მაია ასათიანის შოუს ხასიათი, განსახილველ საკითხთა პრობლემატიკა, ძალიან ახლოსაა თანამედროვე ქართული საზოგადოების შინაგან ბუნებასთან და, რაც მთავარია, მის გემოვნებასთან. ინგა გრიგოლიასგან განსხვავებით, მაია ასათიანი არ ფლობს თოქ-შოუს წაყვანისთვის აუცილებელ თვისებათა დიდ არსენალს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მისი შოუ ყველაზე რეიტინგულია თანამედროვე ტელესივრცეში მსგავს გადაცემათა შორის. ამის მიზეზების განალიზება შორს წაგვიყანს. მაგრამ ერთზე მაინც შევჩერდები: პრობლემა არა მხოლოდ წამყვანში, არამედ თავად აუდიტორიაშია. ქართველმა მაყურებელმა სრულად არც კი იცის, რა სახის პროფესიონალიზმს, ინტელექტს, შინაგან ტემპერამენტს, არტისტულობას, დამაჯერებლობას და აუდიტორიასთან ურთიერთობის განსაკუთრებულ ფორმებს უნდა ფლობდეს თოქ-შოუს წამყვანი. შესაბამისად, ამ ტიპის შოუების წამყვანთა მიმართ

აუდიტორიის, მაყურებლის მოთხოვნებიც მინიმალურია. სამწუხარო რეალობაა ისიც, რომ ტელეუკურნალისტები თოქ-შოუს წაყვანის ტექნოლოგიებს და ზოგადად ამ ტიპის შოუების მომზადების მეთოდოლოგიას საკმაოდ მწირად ეცნობან სწავლების პროცესშიც. არადა, თოქ-შოუ ყველაზე უნივერსალური საშუალებაა მომავალი უურნლისტების პროფესიული დაოსტატების და პროფესიული კულტურის ამაღლების საქმეში.

ჩვენში გავრცელებული აზრი, რომ თოქ-შოუს წაყვანა მხოლოდ გამოცდილ უურნალისტს უნდა ვანდოთ, რომელსაც ტელევიზიაში მრავალწლიანი მუშაობის შემდეგ შეიძლება ერგოს ამგვარი „პატივი“, მცდარი მოსაზრებაა, რადგან, გამოცდილების გარდა, უურნალისტს სპეციფიკური უნარ-ჩევევებიც და შესაბამისი ტექნოლოგიების ცოდნაც სჭირდება ამ ტიპის შოუების წაყვანისთვის.

რაშია თოქ-შოუს წაყვანის სირთულე? პირველ ყოვლისა, აუდიტორიის მართვაში. თოქ-შოუში უმთავრესად ბევრი ადამიანი მონაწილეობს: ძირითადი სტუმრები, რამდენიმე ათეული ადამიანისგან შემდგარი აუდიტორია. წამყვანი ვალდებულია აკონტროლოს ასეთი რაოდენობის ადამიანების საქციოებები ტელევიზიაში. მან უნდა შეძლოს აუდიტორიის სრული დამორჩილება, რათა ხელიდან არ გაექცეს გადაცემის მართვის სადაცები, არ დაუშვის ქაოსი, ხმაური, უწესრიგობა. ამდენად, თოქ-შოუს წაყვანისას წამყვანი გადაცემის შინარსობრივ მხარესთან ერთად პასუხისმგებელია ეთერში მყოფი ყოველი სუბიექტის ქმედებების სწორ კოორდინაციაზეც. წამყვანმა უნდა შეძლოს სტუმრებს შორის საუბრის, დისკუსიის, დებატების, წარმოება. დროულად უნდა დაუთმოს სიტყვა მოწვეული აუდიტორიის წარმომადგენლებს და ა. შ. ერთი სიტყვით, მან უნდა აკონტროლოს ეთერი.

თოქ-შოუს მინარსობრივი სტრუქტურის შექმნისთვის უპირველესი სირთულე მისი დრამატურგიული ქარგის შედგენაა. სწორედ დრამატურგის კანონებს ექვემდებარება როგორც გადაცემის თემის დამუშავება, ისე შემდგომ მისი ეთერში წარმოჩენა. მაგრამ შინარსობრივ მხარესთან ერთად, არანაკლებ მნიშვნელოვანია თოქ-შოუს მომზადების, მისი ორგანიზების, პროდიუსინგის საკითხები. რამდენადაც ის რთული სტრუქტურის მქონე სატელევიზიო გადაცემებს განეკუთვნება, შეუძლებელია, იგი ერთმა ადამიანმა, თუნდაც ძლაიან გამოცდილმა უურნალისტმა, მარტომ მოამზადოს. კოლექტიური და ინდივიდულაური მუშაობის სინთეზი აქცევს თოქ-შოუს

უნივესალურ სასწავლო მასალად მომავალი შურნალისტების პროფესიული დაოსტატების პროცესში.

მომავალი შურნალისტების პრაქტიკულ-ექსპერიმენტული სწავლების სისტემაში თოქ-შოუს გამოყენება უნდა მოხდეს მას შემდეგ, რაც სტუდენტები დაუუფლებიან საინფორმაციო და ანალიტიკური შურნალისტების თითქმის ყველა უანრს: ინტერვიუს, საუბარს, დისკუსიას, დებატებს, ასევე რეპორტაჟებს და სიუჟეტებს. ასევე საეთერო მეტყველების კანონებს. მხოლოდ ამის შემდეგ, სწავლების დამამთავრებელ ეტაპზეა შესაძლებელი მიერაოთ თოქ-შოუს, როგორც სტუდენტების პროფესიული დაოსტატების მაჩვენებელ ერთგვარ ტესტს.

რამდენადაც თოქ-შოუს მომზადება ხდება კოლექტიური მონაწილეობის შედეგად, სასწავლო თოქ-შოუს მომზადებაში ჩაერთვება სტუდენტთა საქმაოდ დად ნაწილი. აუცილებელია, ფუნქციების ზუსტი განაწილება: გარკვეულ ჯგუფს დაუვალება პროდიუსინგი, რამდენიმე სტუდენტი მომზადებს რეპორტაჟებს, სტუდენტთა ერთი ნაწილი იქნება სტუმრის, ხოლო დანარჩენი მოწვეული აუდიტორიის როლში. აუცილებელია, პედაგოგმა ზუსტად შეარჩიოს შოუს წამყვანი ან წამყვანები.

ექსპერიმენტული სწავლების მთავრი მიზანია, სტუდენტებმა შეისწავლონ ურთულესი სატელევიზიო უანრის მომზადების და მისი წამყვანის მეთოდოლოგია. გაერკვნენ თოქ-შოუს აგების ტექნოლოგიებში და მისი მომზადებისთვის საჭირო თანმიმდევრულ ქმედებებში.

თავდაპირველად, სტუდენტებს მიეცემათ დავალება, მოიფიქრონ თემა, რომელზეც უნდა გაიმართოს თოქ-შოუ. შემდეგ დგინდება ის უმთავრესი პრობლემები და საკითხები, რითაც ეს თემა უნდა იყოს წარმოდგენილი შოუში. ამის შემდეგ მუშავდება მომიჯნავე და პარალელური თემები და პრობლემები. ეს სამუშო პროდიუსერთა ჯგუფის მიერ უნდა ჩატარდეს წამყვანის თანამონაწილეობით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თოქ-შოუს წამყვანი მონაწილეობს შოუს მომზადების ყოველ ეტაპზე, მათ შორის რეჟისორებთან, დიზაინერებთან და ოპერატორებთან ერთადაც. თოქ-შოუს თემა უნდა იყოს ტელეაუდიტორიისთვის მიმზიდველი, სანტერესო. უნდა იძლეოდეს დინამიკური გაშლის, სხადასხვა მოსაზრების წარმოჩნდის, კამათის შესაძლებლობას, უნდა იყოს აქტუალური და ნებისმიერი მაფურებლისთვის ადვილად აღსაქმელი.

ამავე ჯგუფის მიერ დგინდება, თუ რა სახის რეპორტაჟი ან სიუჟეტი უნდა მომზადდეს განსახილველ თემასთან დაკავშირებით. თოქ-შოუსთვის მათი არსებობა არ არის აუცილებელი, თუმცა სასურველია, რადგან სწორედ რეპორტაჟი ან სიუჟეტი, ანუ ვიზუალური მასალა, გვაძლევს შესაძლებლობას, გავაცნოთ მაფურებელს, აუდიტორიას და სტუმრებს განსახილველი თემის სხვადასხვა ასპექტი, თემის მიმართ არსებული უმთავრესი მასალა. სიუჟეტში ან რეპორტაჟში იმ ადამიანების მოსაზრებებსაც წარმოვაჩენთ, რომლებიც სტუდიაში არ არიან მოწვეულნი, მაგრამ გარკვეულად დაკავშირებულნი არიან განსახილველ თემასთან. თოქ-შოუს სიუჟეტის ან რეპორტაჟის ხანგრძლივობა არ უნდა იყოს დიდი.

ამ სმუშაოს ჩატარების შემდეგ შეირჩევა ძირითადი სტუმრები, რამაც უნდა განსაზღვროს თოქ-შოუს ხასიათი. იქნება ეს საუბარი, დისკუსია თუ დებატები. შესაძლოა, სამივე ერთად. სწავლების პროცესში სასურველია, ყველა ტიპის თოქ-შოუების მომზადება, რადგან ისინი განსხვავებული სპეციფიკის მატარებელი არიან და წამყვანის მუშაობა ერთმანეთისგან ხშირად რადიკალურად განსხვავდება. მაგალითად, თუ თემა აქტუალურია და შეიცავს საყოველთაოდ აღიარებულ პრობლემას, მაშინ სტუმრები და აუდიტორია არ კამათობს. ისინი მსჯელობენ, როგორ დაადწიონ თავი არსებულ პრობლემას. მაგალითად, თუ საუბარია მსოფლიო ეკონომიკურ კრიზისზე, რაც არ არის საკამათო, რომ არსებობს, თოქ-შოუს მიზანი იქნება პრობლემის არსის და პრობლემის გადაწყვეტის პერსპექტივების ჩვენება. შესაბამისად, წამყვანი არის თანამოსაუბრე, რომელსაც უფლება აქვს გამოთქვას საკუთარი მოსაზრებებიც. მაგრამ, თუ საუბარია ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაზე, ბუნებრივია, იქნება ცხარე კამათი, დისკუსია და დებატებიც კი სხვადასხვა პოლიტიკური მოსაზრების ქრონი სტუმრებს შორის. ამ შემთხვევაში, წამყვანის არ აქვს უფლება მიემზროს რომელიმე პოლიტიკურ მოსაზრებას, მან უნდა დაიცვას ნეიტრალურები, ხელი შოუწყოს კამათის და დისკუსიის ორგანიზებულად წარმართვას. ასე რომ, არჩეული თემა განაპირობებს თოქ-შოუს ხასიათს და წამყვანის მუშაობის სპეციფიკასაც.

მას შემდეგ, რაც დადგინდება თოქ-შოუს ფორმატი, თემა, ძირითადი სტუმრები და სიუჟეტის ან რეპორტაჟის ხასიათი, დგინდება მოწვეული აუდიტორიის რაოდენობა და შემადგენლობა.

რამდენადც ეს არის სასწავლო-ექსპერიმენტული შოუ, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, სტუმრებიც, წამყვანიც და აუდიტორიაც არიან სტუდენტები. შესაბამისად, ისინი ირგებენ მათთვის მინიჭებულ „როლს“, ინაწილებენ ფუნქციებს. სტუდენტ-წამყვანის გარდა ამ შოუსთვის საფუძვლიანად უნდა მოემზადონ სტუდენტ-სტუმრებიც. ისინი უნდა გაერკვნენ თემასთან დაკავშირებულ საკითხებში, რათა შეძლონ ყველა ძირითად კითხვაზე პასუხის გაცემა. იმის გამო, რომ სასწავლო-ექსპერიმენტული თოქ-შოუ მაქსიმალურად დაუახლოვდეს რეალურ სატელევიზიო გადაცემას, შეიქმნას ბუნებრივი სიტუაციები და სტუდენტებს, რომლებიც განასახიერებენ სტუმრებს და აუდიტორიას, არ მოუწიოთ მათთვის უხერხული როლის თამაში, უჯრიდესია, უფრო მეტიც, აუცილებელია, სასწავლო თოქ-შოუს თემები შეირჩეს იმ პრობლემების საფუძველზე, რაც აწუხებს ახალგაზრდობას, სტუდენტებს და რაზე საუბრისასაც ისინი იქნებიან გულწრფელები და კომპეტენტურები. ეს შესაძლოა იყოს ახალგაზრდული პრობლემები, სტუდენტური ცხოვრება, ხელოვნების და კულტურის, შოუ-ბიზნესის პრობლემები, სპორტული ცხოვრება და ა. შ. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ქართული საზოგადოება და, მათ შორის, სტუდენტობაც მეტად პოლიტიზებულია, არ არის რეკომენდებული პოლიტიკური შოუს გამართვა, რადგან სტუმრების როლში მყოფი სტუდენტები ვერ გასცემენ არგუმენტირებულ და კომპეტენტურ პასუხებს წამყვანის მიერ მომზადებულ უმთავრეს შეკითხვებს. ამით დაზარალდება შოუ, დაიბნევა წამყვანიც, სტუმრებიც.

სასწავლო-ექსპერიმენტული თოქ-შოუს მომზადებაში ყურადღება უნდა გამახვილდეს ყველა იმ დეტალზე, რომელიც ახასიათებს ზოგადად თოქ-შოუს მომზადებას და, მათ შორის, მნიშვნელოვანია სტუდიის მოწყობა და სტუმრების, აუდიტორიის და წამყვანის განლაგება.

უპრიანია, სასწავლო შოუ გაიმართოს იმ აუდიტორიაში, რომელიც გამოყოფილია სტუდენტების სასწავლო პროცესისთვის. ეს აუდიტორია მაქსიმალურად უნდა ჰგავდეს სატელევიზიო სტუდიის პავილიონს, სადაც იქნება აუდიტორიისთვის განკუთვნილი ადგილები, წამყვანის და სტუმრების მაგიდა და სკამები.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს თოქ-შოუს მიმდინარების დროს სასწავლო სტუდიაში წამყვანის გადაადგილებას. სტუდენტ-წამყვანს პედაგოგმა ზუსტად უნდა განუმარტოს, რა დროს

უნდა იმოძრაოს და რა სახის უნდა იყოს მოძრაობის ტრაექტორია, რათა მაყურებელს არ დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ წამყვანი გაუაზრებლად და უმიზნოდ გადაადგილდება სტუდიაში.

წამყვანმა ზუსტად უნდა დაადგინოს, მოწევულ სტუმართაგან ვის რა ძირითად კითხვას დაუსვამს. მან ასევე უნდა ზუსტად განსაზღვროს როდის და რა თემების გაშლისას სჭირდება მას აუდიტორიის მოსაზრებების ჩართვა საუბრებსა თუ დებატებში. წინასწარ მომზადებული ასეთი ტიპის სქემა თავიდან ააცილებს წამყვანს ქაოტურობას და დაიცავს მას გაუთვალისწინებელი მოქმედებებისგან. წამყვანმა საკარაულოდ უნდა განსაზღვროს, რა საკითხებმა, რა თემებმა შეიძლება გამოიწვიოს ცხარე კამათი, აურზაური. უნდა იყიდებოს იმაზეც, ასეთის შემთხვევაში, როგორ დააშოშმინოს აუდიტორია, განმუხტოს სიტუაცია.

კომპანზიციურად თოქ-შოუ სასურველია, დაიწყოს წამყვანის შესავალმა სიტყვამ, მონოლოგმა კადრში, სადაც ის მაყურებელს მოკლედ განუმარტავს განსახილველი თემის არსე და იმასაც, თუ რატომ არის ამ თემის განხილვა აქტუალური, ასევე წარადგენს მოწევულ სტუმრებს და აუდიტორიას.

ამის შემდეგ სასურველია, ნაჩვენები იყოს წინასწარ მომზადებული რეპორტაჟი ან სიუჟეტი თემაზე, რის მერეც დაიწყება საუბრები სტუდიის სტუმრებთან.

ინტერვიუ-საუბრების თუ დისკუსია-დებატების სტრუქტურა წამყვანის მიერ ინდივიდუალურად განისაზღვრება შესაბამისი ჟანრების ტექნილოგიების გათვალისწინებით. მთავარია, შოუს მიმდინარებისას წამყვანმა დაიცავს დრამატურგიის ძირითადი კანონები. მან ზუსტად უნდა იცოდეს, რა საკითხები წარმოადგენს შოუს ექსპოზურულ ნაწილს, როდის უნდა დაიწყოს თემის გაშლა და სტუმრების საშუალებით სხვადასხვა მოსაზრებების წარმოჩენა. აუცილებელია, სტუდენტ-წამყვანს ვასწავლოთ, თუ როგორ უნდა მიხვდეს და რა მოიმოქმედოს, როდესაც პრობლემის ირგვლივ მსჯელობა ჩიხში შედის, როგორ უნდა გადავიდეს შემდეგ საკითხზე, გამწვავოს კამათი და მსჯელობა. ასევე აუცილებელია, წამყვანმა იცოდეს როდის დასკას შოუს კულმინაციისთვის საჭირო კითხვები და საკითხები, რათა აუდიტორიაც და სტუმრებიც წარმოაროს შოუს მთავარი, საკვანძო პრობლემების განხილვისკენ. შოუს კულმინაციურ ეტაპზე იკვეთება პრობლემის მთავარი არსი, მოსაზრებების დაპირისპირების მიზეზები, მოსალოდნელი შედეგები და ა. შ. ამის

შემდეგ, წამყვანს შოუ თანდათან მიჰყავს ფინალისკენ. შოუს ყველა ეს ნაწილი საეთერო დროის სხვადასხვა მონაკვეთს შეესაბამება და წამყვანი, თავად განსაზღვრავს, რა დრო უნდა დაუთმოს ექსპოზიციას, რამდენი წუთი სჭირდება კულმინაციას და რამდენ ხანში შეაჯამებს გამოკვეთილ საკითხებს. ქართულ ტელემედიაში არსებული ყველა თოქ-შოუს აქილევსის ქუსლი (ვგულისხმობ პირდაპირ ეთერში მიმდინარე შოუებს) სწორედ საეთერო დროის დაუდევრად გამოყენებაა. იშვიათია, როდესაც რომელიმე წამყვანი იცავს დადგნილ ქრონომეტრაეს. ქრონომეტრაეს დარღვევამ, შოუს დაუსრულებელმა ყურებამ შესაძლოა დაღალოს მაყურებელი. ქრონომეტრაეს დაცვა, უპირველესად, წამყვანს მოეთხოვება და მის პროფესიონალიზმზე მეტყველებს. პროფესიონალ წამყვანს ნებისმიერ, ყველაზე რთულ თემებზე, სასაუბროდ, ძირითადი პრობლემის გამოკვეთისთვის და სასურველი პასუხების მისაღებად აუცილებად ჰყოფნის საეთერო დროის 45-დან 60 წუთამდე. ამის შემდეგ, უკვე იწყება გამორება, ე.წ. „წყლის ნაყვა“, თემის ტკბნა. ეს ღლის მაყურებელს, ღლის სტუმრებს, აუდიტორიას და პრობლემის არსი თანდათან ბუნდოვანი ხდება. ჩლუნგდება მაყურებელის ემოციაც. შოუს დასაწყისში მისთვის მწვავე და აქტუალური საყითხები, რომელთა განხილვაშიც ემოციურად იყო ჩართული, თანდათან აქტუალობას კარგავს, მოსაბეზრებელი და დამღლელი ხდება. ასე რომ, დიდხნიანი და დაუსრულებელი შოუები, მხოლოდ ცუდ სამსახურს უწევენ როგორც ტელეკომპანიებს და წამყვანებს, ასევე მოწვეულ სტუმრებსაც, რომლებმაც გადაღლილობის გამო შესაძლოა, მსჯელობებში დაუშვან გამოუსწორებელი შეცდომები, ასცდენ თემას და, საბოლოოდ, არასასურველი შთაბეჭდილება დატოვონ მაყურებელზე.

წამყვანმა შოუს დაწყების პირველივე წუთებიდან, საკუთარი პიროვნების მიმართ ნდობით უნდა განაწყოს აუდიტორიაც და სტუმრებიც, გამოიწვიოს ისინი მაქსიმალურად გულწრფელი საუბრისკენ. ამის მიღწევა არ არის რთული სასწავლო-ექსპრიმენტულ თოქ-შოუში, სადაც სტუდენტები, წამყვანის მეცნიერები, თანაკურსელები მონაწილეობენ, მაგრამ საკმაოდ რთულია შემდეგ, სატელევიზიო სივრცეში მუშაობისას. ნდობის მოცოვება საკუთარი გულწრფელობით და სტუმრებისა და აუდიტორიის მიმართ კეთილი განწყობით მიღწევა. ამ საქმეში წამყვანს ეხმარება პროფესიული კულტურა, ინტელექტი, პიროვნული მომხიბლებისაც კი, საუბრის მანერა, მეტყველების კულტურა, ხმა, მიმიკა, ჟესტიკულაცია და ა. შ.

გამორჩეული ყურადღება უნდა მივაკციოთ სტუდენტ-წამყვანის მეტყველების კულტურას. თოქ-შოუს წამყვანს სასურველია (ვფიქრობ აუცილებელიც), პქონდებს გამართული სამეტყველო აპარატი. შესაბამისად, სტუდენტებს შორის თოქ-შოუს წაყვანა ისეთს უნდა დაევალოს, რომელიც სხვა თვისებებთან ერთად კარგადაც მეტყველებს. კარგი მეტყველება არ ნიშნავს მხოლოდ სიტყვების და ბერების სწორ წარმოთქმას. სტუდენტი უნდა ფლობდეს წინადადების, ფრაზის აზრობრივად, ლოგიკურად, ინტონაციურად და ემოციურად სტორად და გამართულად წარმოთქმის ტექნოლოგიას. ასე რომ, სასწავლო-ექსპერიმენტული შოუს მოწყობა უპრინანა მას შემდეგ, რაც სტუდენტებს შესწავლილი აქვთ საეთერო მეტყველების კულტურა.

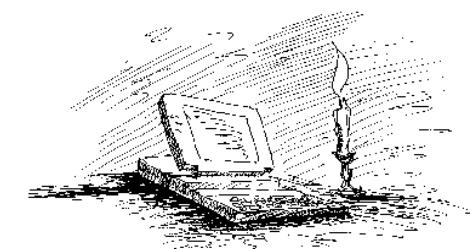
განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს სტუდენტ-წამყვანის თოქ-შოუს აუდიტორიასთან არავერბალური კონტაქტისთვის მომზადებას, რადგან ტელესივრცეში მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის, თუ რას ლაპარაკობ, არამედ ისიც, თუ როგორ უსმენ. ასეთ ღრის, წამყვანმა აუცილებლად უნდა აკონტროლოს საკუთრი მიმიკა, ჟესტიკულაცია, პლასტიკა. წარმოიდგინეთ, რომელიმე რესპონდენტი ამბობს ისეთ რამეს, რომელიც მას დიდ სიბრძნედ მიაჩნია, თქვენ კი – დიდ სისულელედ. ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, არ ეუბნებით სტუმარს, რა სისულელეს ამბობთო, მაგრამ თუ გაოგნებული სახით შეხედავთ ან კიდევ უარესი, სიცილი აგიტყდებათ, ეს გაცილებით მეტად შეურაცხყოფს მას, ვიდრე ნათქვამი. ასევე მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ უსტიკულირებს წამყვანი. ხელების მუდმივი, ფართო ამპლიტუდით ქნევა, ხშირი, უმისამართო სიარული, თავის ქნევა ღლის მაყურებელსაც და სტუმრებსაც. სასწავლო-ექსპერიმენტული შოუს მომზადების პროცესში სტუდენტებმა ეს უნარ-ჩვევები აუცილებად უნდა შეისწავლონ, რათა მომავალში თავიდან აიცილონ მსგავსი სახის პროფესიული კულტურისთვის შეეთავსებელი ქმედები. აუცილებელია, სასწავლო-ექსპრიმენტული თოქ-შოუს მიმდინარეობისას, მონაწილეებს პქონდეთ იმის სრული შეგრძება, რომ ისინი პირდაპირ ეთერში მუშაობენ, ანუ, შეიქმნას პირდაპირი ეთერის იმიტაცია, რაც უფრო მობილიზებულს ხდის მონაწილეებს. სასურველია, ასეთი სასწავლო თოქ-შოუ ჩაიწეროს ვიდეომატარებელზე. ეს, ერთი მხრივ, სასწავლო შოუს უფრო დაამსგავსებს ნამდირი ტელეშოუს, რადგან მის მონაწილეებს კამერის წინ მოუხდებათ მუშაობა და, მეორე მხრივ, ჩანაწერის ნახვის შემდეგ შესაძლებელი იქნება შეცდომების გამოსწორება.

აუცილებელია, სასწავლო-ექსპრიმენტული თოქ-შოუს მიმდინარეობისას, მონაწილეებს პქონდეთ იმის სრული შეგრძება, რომ ისინი პირდაპირ ეთერში მუშაობენ, ანუ, შეიქმნას პირდაპირი ეთერის იმიტაცია, რაც უფრო მობილიზებულს ხდის მონაწილეებს. სასურველია, ასეთი სასწავლო თოქ-შოუ ჩაიწეროს ვიდეომატარებელზე. ეს, ერთი მხრივ, სასწავლო შოუს უფრო დაამსგავსებს ნამდირი ტელეშოუს, რადგან მის მონაწილეებს კამერის წინ მოუხდებათ მუშაობა და, მეორე მხრივ, ჩანაწერის ნახვის შემდეგ შესაძლებელი იქნება შეცდომების გამოსწორება.

როგორც ვხედავთ, სასწავლო-ექსპერიმენტული ოქ-შოუს მომზადებას მომავალი უურნალისტების პროფესიული დაოსტატების პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამ ტიპის პროგრამები იმ უნარებს უვითარებს სტუდენტებს, რომლებიც აუცილებლად გამოაღებათ მომავალ პროფესიულ საქმიანობაში და რომლის შესწავლაც შეძლებომ ეტაპზე, ტელეკომპანიებში მოღვაწეობის პერიოდში, საკმაოდ რთულად, დიდი დროის და შრომის დახარჯვის ფასად იქნება შესაძლებელი. ამდენად, თოქ-შოუ, რომელიც უნივერსალური, ყველაზე გავრცელებული და, რაც მთავარია, შხოლოდ ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი უანრია, პირველ ყოვლისა, იმ სტუდენტების სასწავლო პროგრამებში უნდა შევიტანოთ, რომელთაც მომავალი მოღვაწეობის სფეროდ ტელემაუწყებლობები აირჩიეს.

ხელოვნებათმცოდნეობა

- იხ: Вербицкий А.А., Бакшеева Н.А. Развитие мотивации студентов в контекстном обучении. Москва, 2000.
- იხ: Кузнецов Г.В., Так работают журналисты ТВ. Москва, 2004.
- იხ: Прошкин Т.А., Организация телевизионного ток-шоу. Москва, 2006.



უცხო პულტურათა ელემენტები ჩინური ზაიფურის ჭურჭელში

(საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, ს. ჯანაშიას სახელობის მუზეუმის ფაიფურის ფონდში დაცული ექსპონატების მიხედვით)

როგორც ცნობილია, ფაიფურის სამშობლო ჩინურია. ფაიფური, ამ ცნებისა და ტექნოლოგიის კლასიკური გაგებით ჩინურში უკვე VI-VII საუკუნეებში არსებობდა, თუმცა მის წარმოშობას უსწრებდა ხანგრძლივი და ინტენსური მუშაობა საფაიფურე კუცისა და ჭიქურის დასახვეწად. აგრეთვე მიმდინარეობდა ახალი ფორმებისა და მხატვრული ხერხების ძიება.¹

ჩინური კურამიკული ხელოვნების ისტორიული განვითარების გზა სამ ათას წელს ითვლის. ჩინური ფაიფურის დათარიღება საიმპერატორო დინასტიათა მმართველობის პერიოდების მიხედვით წარმოებს. ესენია: ტანის (ჩვ. წ. აღ. 618 – 906 წწ.), სუნის (ჩვ. წ. აღ. 906 – 1279 წწ.), იუნის (ჩვ. წ. აღ. 1279 -1368 წწ.), მინისა (ჩვ. წ. აღ. 1368 – 1644 წწ.), ცინის (ჩვ.წ. აღ. 1644 – 1912 წწ.) დინასტიები.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, ს. ჯანაშიას სახელობის მუზეუმის ფაიფურის ფონდში ჩინური ფაიფურის ჭურჭელი საკმაოდ დიდი რაოდენობითა წარმოდგენილი. აქ ინახება სხვადასხვა ზომის ჯამები, თევზები, ლანგრები, სურები, ლარნაკები, ფინჯნები, ლამბაქები და ფაიფურის სხვა სახის ნაწარმი. ჭურჭლის დეკორი მრავალნაირია და მრავალფეროვანი. არის კობალტით მოხატული, მონოქრომული და პოლიქრომული ფაიფური. მოხატულობის თემატიკაც მრავალგვარია: მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტები, პეიზაჟები, ბუდისტური მოტივები, ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებები და სხვ.

ფონდში დაცული ჩინური ჭურჭლის ერთი ნაწილი „კლასიკურად“ ჩინურია, ანუ, მისი ფორმა და დეკორი ტრადიციული ჩინური შინაარსისაა, მაგრამ არის ჩინური ჭურჭლის მეორე ჯგუფიც, რომლის ორნამენტიკაში ვხვდებით უცხო (ირანულ, ევროპულ და იაპონურ) კულტურათა მოტივებს. ირანული კლემენტებით (ირანული წარწერები,

სტილიზებული მცენარეული ჩარჩოები, ირანელი დიდებულების პორტრეტები) არის შეზავებული ფონდში დაცული დიდი ზომის ბაზა №33–26/44, (სურ. 1, 2), რომელიც, სავარაუდოდ, XIX საუკუნეში ნასრედინ შაჰ მუჰამედის მეფობისას დაუკვეთეს ჩინურ მეწარმეებს. ბადია „მწვანე ოჯახში“ შემავალი ჩინური ჭურჭლისათვის დამახასიათებელი ორნამენტებით შეიძეო. მის დეკორში მოცემულია მცენარეული მოტივები, გეომეტრიული ფიგურები და პეპლების გამოსახულებანი. სტილიზებულ ჩარჩოში გამოსახულია ირანის შაჰის ნასრედინ ყაჯარის და მისი ორი ვაჟის პორტრეტები. ჩარჩოშივე ჩასმული სპარსული წარწერა: „ნასრედინ შაჰ ყაჯარი სულთანე სულთან ირან“, ანუ, „ნასრედინ შაჰ ყაჯარი ირანის სულთანთა სულთან“. ნასრედინ შაჰ ყაჯარი ირანში XIX საუკუნეში მეფობდა, ამიტომაც დავასკრით, რომ ბადია, რომელზედაც მისი პორტრეტია გამოსახული, XIX საუკუნით თარიღდება და შაჰის მეფობის პერიოდში ჩინურში ირანული დაკვეთითაა შესრულებული.²

საინტერესოა, აგრეთვე, ბადია №27–26/44 (სურ. 3). იგი საშუალო ზომისაა, ფაიფურის, ჭიქურზედა მოხატულობით. თეთრ ფონზე გამოსახულ ჩარჩოებში ერთმანეთს ენაცვლება ლირის გამოსახულება და ფერადი მცენარეული ორნამენტები. მოხატულობისთვის გამოყენებულია ვარდისფერი, სალათისფერი, ნარინჯისფერი და ყვითელი საღებავები, აგრეთვე, — ოქროს ქანდა. ბადიაზე არის ოქროს ქანდით შესრულებული წარწერა, რომელიც ნაწილობრივ წაშლილია. ის, რაც იკითხება, საშუალებას გვაძლევს დავასკრათ, რომ წარწერის შინაარსი «რუბაის»³ ლექსების სტილისაა: «ჰე მერიქიფე მომაწოდე ცოტაოდენი უკდაგების წყალი, ...ღვინის ჯამი სავსე ყურძნის სისხლით. ...ტიტის ღაწვანი არღავანისა». ბადია აშგარად ჩინურია. ამაზე, უპირველეს ყოვლისა, მეტყველებს თავად ფაიფურის ხარისხი, ამასთანავე, მოხატულობის კომპოზიციური სქემა, რომელიც ყველა ნიშნით ჩინური ტრადიციას ეკუთვნის. ხოლო, რაც შეეხება წარწერას, იგი მიგვანიშნებს, რომ ბადია ირანელი მყდველისთვის იყო განკუთვნილი. რუბაის ტიპის ლექსების კოთხვა სპარსული ლირის კემანჩის (იგი ევროპულისაგან განსხვავდება) აკომპანიმენტის თანხლებით იყო მიღებული. ბადიაზეც ლირა და ლექსი ერთადაა გამოსახული, რაც ამ ირანული ტრადიციის ასახვას წარმოადგენს. ლირის გამოსახულების ასეთი სახით გამოყენება, ევროპული გავლენის შედეგი უნდა იყოს. « დიდი აბრეშუმის გზა »

ხელს უწყობდა იმ ქვეშნების კულტურათა ურთიერთზეგავლენას, რომელთა ტერიტორიაზეც გადიოდა და ერთმანეთთან აკავშირებდა.

ამას გარდა, ფონდში დაცულია თეთრ ფონზე ლურჯი კობალტის საღებავითა და ოქროს ვარაყით მოხატული ფაიფურის ორი ერთნაირი ლანგარი და ასეთივე ორი ბადია: №33-26/13, №33-26/14, №33-26/15, №33-25/16, (სურ. 4.). ისინი, ალბათ, ერთი სერვიზის ნაწილებს წარმოადგენს. ლანგრების ცენტრში ოქროს ქანდით შესრულებული წარწერაა : «ბრძანება მისი აღმატებულება ხაყანისა, ქვეშევრდომთა სანდო პირისა...» ეს ჭურჭელიც, აშკარად, ჩინურია. ფაიფური ძალიან მაღალი ხარისხისაა, ასევე მაღალი ხარისხისაა თეთრი ჭიქური და მუქი ლურჯი კობალტის საღებავი. ასეთი ტიპის ფაიფურის ჭურჭელი ცინის დინასტიის მმართველობის ხანაში მზადდებოდა, განსაკუთრებით კი XVII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში. ასე რომ, ეს ბადიები და ლანგრები ამავე პერიოდით უნდა დათარიღდეს. წარწერა კი ამ შემთხვევაშიც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი მუსლიმანებისთვის იყო განკუთვნილი. თუმცა, მნელია დაბევრითგათ თქმა, კერძოდ, ვისთვის იყო ის გამიზნული, ადგილობრივი მუსლიმანი ჩინელებისთვის თუ სპარსეთში გასატანად. «ხაყანად» ჩინეთის იმპერატორს მოიხსენიებდნენ როგორც ჩინელი მუსლიმანები, ისე ირანელები. აღნიშნული წარწერა დაუმთავრებელია. როგორც ჩანს, ჩინელმა ოსტატმა, რომელმაც ეს წარწერა გამოიყვანა, სპარსული ენა არ იცოდა. მან ეს წარწერა მხოლოდ იმისთვის გამოსახა, რომ ლანგარსა და ბადიას სპარსული ელფერი შეეძინათ. როგორც ჩანს, ოსტატს ხელთ პქონდა ირანულ ენაზე დაწერილი ტექსტი, საიდანაც გადმოიღო იმდენი სიტყვა, რამდენიც დეკორის სილამაზის უზრუნველსაყოფად ჩათვალა საჭიროდ.

ჩინურ ფაიფურზე ირანული ფორმებისა და მოტივების გაჩენა გასაკვირი არ არის. სავაჭრო ურთიერთობები უცხოეთის ქვეშნებთან ჩინეთს ღოლიგანვე ჰქონდა. ჯერ კიდევ ტანის ხანაში, ჩინეთის სამხრეთში უცხოელ ვაჭართა (არაბთა, ირანელთა, ბერძენთა, ებრაელთა) კოლონიები აღმოცენდა. განვითარებული იყო როგორც საზღვაო, ისე სახმელეთო ვაჭრობა. სახმელეთო საქარავნო გზის – „დიდი აბრეშუმის გზის“ – მეშვეობით, ირანში დიდი რაოდენობით ჩინური საქონელი შემოდიოდა. აბრეშუმის გზა ჩინეთს თავრიზის გავლით დასავლეთ ევროპის ქვეშნებთან აკავშირდებდა. ჩინელი თუ ირანელი ვაჭრები, რომლებიც ჩინეთიდან ირანში ფაიფურის შეტანით

იყვნენ დაკავებული, ირანელი დიდებულებისაგან საგანგებო დაკვეთებსაც იღებდნენ მათთვის ფაიფურის ნაწარმის დამზადების თაობაზე. ირანში შეტანილ ჩინური საქონელის თაობაზე, კერძოდ კი ფაიფურზე, ცნობებს არა ავტორთა IX საუკუნისა და უფრო მოგვიანო ხანის თხზულებები გვაწვდის.⁴

XIII საუკუნეში ჩინეთიდან ირანში ათასობით მეფაიფურე გადასახლდა. შაპ-აბასიც (1585-1627) იმდენად იყო დაინტერესებული ჩინური ფაიფურით, რომ ისპაპანში კომპაქტურად დაასახლა ფაიფურის ჩინელი ოსტატები, ხოლო 1611 წელს ქალაქ არდებილში, სპეციალურ შენობაში, რომელსაც „ჩინე-ხანე“ (ჩინური სახლი) დაარქეს, შევროვდა ჩინური ფაიფურის უზარმაზარი კოლექცია. ამ კოლექციაში იყო სელადონები, კობალტის ფაიფური, მოხოქრომული და პოლიქრომული ჭურჭელი.⁵

ირანული ფორმებისა და მოტივების გაჩენის მეორე მიზეზი იყო ჩინეთში მუსლიმანური რელიგიის გავრცელება. მუსლიმანობამ ჩინეთში ჯერ კიდევ ტანის დინასტიის მმართველობის (VII-X სს.) ხანაში შეაღწია. მას შემდეგ, ჩინეთის მთელი ისტორიის მანძილზე, იქ მუსლიმანური თემი არსებობდა. განსაკუთრებით საინტერესოა იმპერატორ უ-ცუნის მმართველობის პერიოდი (1506-1521). იმპერატორმა მუსლიმანობა მიიღო. შედეგად, მის კარზე მუსლიმანები წამყვან როლს თამაშობდნენ. ამან კულტურაშიც პოვა ასახვა. ამ პერიოდში ფაიფურის ფაბრიკებს მუსლიმანები ხელმძღვანელობდნენ.⁶ ფაიფურის ის ჭურჭელი, რომლის ორნამენტიკაშიც გამოიყენებულია ახლო აღმოსავლეური, კერძოდ კი ირანული, მოტივები, როგორც ჩანს, ნაწილობრივ ჩინელი მუსლიმანებისთვის იყო განკუთვნილი.

ჩინეთს სავაჭრო კულტურული ურთიერთობები ჰქონდა სხვა ქვეყნებთანაც. აღმოსავლეთის პორტების საშუალებით, ვაჭრობა ხორციელდებოდა იანინიასთანაც. ქალაქი ჩინანი ჩრდილოდასავლეთის სავაჭრო ცენტრი იყო. იქ მრავალი უცხოელი იყრიდა თავს.

ვაჭრობა განსაკუთრებით მინის პერიოდიდან (1368-1644) გაძლიერდა. ჩინურ ფაიფურს მრავალი ქაფუნა იცნობდა და მასზე მოთხოვნილება ძალიან დიდი იყო. ფაიფურზე მოთხოვნილების გაზრდამ, თავის მხრივ, ფაიფურის წარმოების ზრდა გამოიწვია. XIV საუკუნიდან ფაიფურის წარმოების უმთავრეს ცენტრად ცინდეჩენი იქცა. აქ ფაიფურს ჯერ კიდევ VII საუკუნეში ამზადებდნენ. ცინდეჩენში საფაიფურე თიხის, კაოლინის უზარმაზარი ბუდობები არსებობდა,

რაც საუკეთესო ხარისხის ფაიფურის წარმოების შეუცერხებელ ზრდას უწყობდა ხელს. ცინდეჩენში, მზადდებოდა საიმპერატორო სახლის ცენტრალური მუნიციპალიტეტი. აქვე იწარმოებოდა საექსპორტო ფაიფურის უდიდესი ნაწილიც. ცინდეჩენში საიმპერატორო ქარხნების გარდა, კერძო საწარმოებიც იყო, რომლებიც XV საუკუნემდე, ძირითადად, შიდა ბაზრისთვის მუშაობინენ, შემდეგ კი იმის გამო, რომ საიმპერატორო ქარხნები საიმპერატორო სახლის თუ გარე ბაზრის უზარმაზარ მოთხოვნილებებს ვეღარ აუდიოდა, კერძო საწარმოებმა გარე ბაზრისთვისაც დაიწყეს ინტენსური მუშაობა.

ჩინეთს ევროპასთან სავაჭრო კავშირები ჯერ კიდევ სუნის ხანიდან ჰქონდა როგორც «დიდი აბრეშუმის გზის», ისე საზღვაო გაჭრის საშუალებით.

ესპანელები და პორტუგალიელები, რომლებიც ჩინური ფაიფურის ძირითადი მყიდველები იყნენ, XVII საუკუნიდან მონაპოლიას ჰოლანდიის ვესტინგურ კომპანიას უთმობენ, რომელმაც XVII ს.-ის მანძილზე ჩინეთიდან აუარებელი ფაიფური გაიტანა.

XVII-XVIII საუკუნეებში საგარეო ბაზარზე ფაიფურზე მოთხოვნილება კიდევ უფრო გაიზარდა. გადიოდა როგორც ცინდეჩენში საიმპერატორო ქარხნებში დამზადებული ძალიან მაღალი ხარისხის ფაიფური, ისე კერძო საწარმოთა ნახელავი, რომელიც ხარისხით მკეთრად ჩამოუვარდებოდა საიმპერატორო ქარხნისას. ეს საქონელი, ძირითადად, გათვლილი იყო უცხო ქვეყნების ნაკლებად შეძლებულ მოსახლეობაზე. უცხოელი ვაჭრებისთვის გახსნილი უმთავრესი პორტი კანტონი იყო. საქმე ისე ააწყვეს, რომ ფაიფურზე უცხოეთის უზარმაზარი მოთხოვნილება დაექმაყოფილებინათ. კერძოდ, ფაიფურის ნაკეთობები მზადდებოდა ცინდეჩენში, იქვე მოიჭიქებოდა და გამოიწვებოდა და ასეთი სახით (მოუხატავი) იგზავნებოდა კანტონში, სადაც სპეციალურ საწარმოში ხდებოდა ამ ფაიფურის ჭიქურს ზედა სადებავებით მოხატვა და დაბალ – 600-800 გრადუს ტემპერატურაზე მსუბუქი გამოწვა. შემდეგ ფაიფურს გემბზე ტემპერატურის და იგი დანიშნულების ადგილმდე მიღიოდა. ეს ნაკეთობები ბევრად ჩამოუვარდებოდა ტრადიციულ, საუკეთესო ხარისხის ჩინურ ფაიფურს.

ზოგჯერ, როგორც ირანულ მაგალითზე ვნახეთ, უცხოელი მომხმარებელი თავად უკვეთავდა ჩინულ ოსტატებს ფაიფურს მათვის საურეველი ფორმითა და მოხატულობით. პირველად ევროპული

სიუჟეტები ჩინურ ფაიფურზე XVIII საუკუნის ბოლოს გაჩნდა, მაშინ, როდესაც მისიონერმა იეზუიტებმა ქრისტიანობის გავრცელება სცადეს და მოსახლეობის მცირე ნაწილი გაქრისტიანდა კიდეც. მათ შორის ფაიფურის ოსტატებიც იყენენ. პირველი ევროპული სიუჟეტები ჩინურ ფაიფურზე სწორედ რელიგიური ხასიათისა იყო. შემდეგ მრავლად გაჩნდა ევროპული სიუჟეტები საერო ყოფილან. თავიდან ისინი ტრადიციული ჩინური ფორმებისა და ორნამენტების მქონე საგნებზე თავსდებოდა, ანუ, ევროპული სიუჟეტები გარემოცული იყო ჩინური მცენარეული ორნამენტებით, ჩინური წარწერებით და ა. შ. თანდათან ჩინულმა ოსტატებმა უკეთ აითვისეს ევროპული ფორმები და სიუჟეტებსაც უფრო დამაჯერებლად გამოსახავდნენ. ფაიფურის ფონდში არის რამდენიმე თევზში და ლამბაქი (№26-24/8, №26-24/9, №33-26/128 (სურ. 5), რომლებზედაც გამოსახულია არიან ევროპულ ტანსაცმელში გამოწყობილი, ევროპეიდული ტიპის ადამიანები, რომლებიც ხილს კრეფნ. ეჭვგარეშე, რომ ეს თევზებიც ჩინურია, რადგან ამ შემთხვევაშიც საერთო კომპონიციური სქემა ჩინურია (თანაც ფონდში დაცულია ზუსტად ასეთი თევზები ჩინური სიუჟეტებით). ჭურჭელი ევროპისთვის იყო განგუთვნილი. საერთოდ, ჩინული ოსტატები ყოველთვის ითვალისწინებდნენ მყიდველის გემოვნებას.⁷ ეს ჭურჭელი სავარაუდო XVIII საუკუნეში უნდა იყოს დამზადებული.

ჩინური ფაიფური იაპონიაშიც გადიოდა. ფაიფურის ფონდში არის სასმისი, რომელზეც თეთრ ფონზე ლურჯი კობალტით რამდენიმე სამურაი არის გამოსახული (17-42/40, სურ. 6). მოხატულობა ჭიქურს ქვედა. ფაიფურის კეცი საქმაოდ თხელია და მაღალი ხარისხის სასმისი. სასმისის ძირზე მინის პერიოდის დამღა აქვს გამოსახული. იგი ცხინდეჩენში საიმპერატორო ქარხანაშია დამზადებული. ამაზე მეტყველებს ნივთის სიღამაზე, ფაიფურის კეცის, ჭიქურისა და მოხატულობის მაღალი ხარისხი და საიმპერატორო ქარხნის დამღა. ჩინულებმა ფაიფურის მარკირება მინის ეპოქიდან დაიწყეს. როგორც წესი, დამღა ექვსი იეროგლიფით გამოისახებოდა. ადრეული და შუა მინის (1368-1521) ხანაში ეს ექვსი იეროგლიფით ორმაგ წრეში იყო ჩასმული. გვიანი მინისთვის (1522-1644) ასევე დამახასიათებელია ექვსნიშნა დამღა, ოღნდ ის წრეში არ არის ჩასმული. დამღაში მოცემულია დინასტიის დასახელება და მმართველი იმპერატორის დევიზი. დამღა იწერებოდა ჭიქურსქვედა კობალტით. განხილული

სასმისის დამღა ექვსნიშნაა და წრეში არ არის ჩასმული, ანუ, იგი გვიანი მინისაა (სურ. 7). სასმისზე სამურაები მუქი ლურჯი, მოიისფრო კობალტით არიან გამოსახულნი. მოიისფრო კობალტიც გვიანი მინისთვისაა დამახასიათებელი.⁸ ყოველივეს გათვალისწინებით, საკვლევი სასმისი გვიანი მინით შეიძლება დათარიღდეს.

ამრიგად, ფონდში დაცული მასალის შესწავლის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ განხილული ჩინური ჭურჭელი შეიცავს ორანული, იაპონური და ევროპული კულტურების ელემენტებს, მათ ჩინურ ფაიფურზე მნიშვნელოვანი გავლენა არ მოუხდენიათ, თანაც მოხატულობის კომპოზიციური სქემა ყველა შემთხვევაში ჩინურია.



სურათი 1



სურათი 2



სურათი 3

სურათი 4



სურათი 5





სურათი 6



სურათი 7

1. Кречетова М.Н. Вестфелен Э.Х. Китайский фарфор, Л., 1947, стр.15.
2. გ. კვირკველია, ჩინური ჭურჭლის კატალოგი, 1985 წლის ანგარიში, გვ. 13, ხელნაბეჭდი.
3. იხ.: რუბაი – ოთხსტრიქნიანი ლექსი ირანულ, არაბულ და თურქულ ენოვან XI–XVII საუკუნეების პოეზიაში.
4. A. Lane. Early Islamic pottery, London, 1950, p. 10.
5. Квертфельд Э.К., Фарфор. Лраткий исторический очерк. Л., 1940, стр. 104, R.L. Hobson, Chinese pottery and porcelain. London, 1915, p. 30.
6. Арапова Т.Б., Рапопорт И.В. К истории культурных связей Ирана и Китая в XVI – начале XVII вв. (по материалам керамического производства). Искусство и археология Ирана. Всесоюзная конференция. Доклады, (1969 г.), М., 1971, с.34.
7. Арапова Т.Б., Рапопорт И.В. ук. соч. с. 28.
8. იხ.: Стужина Э.П., Китайское ремесло XVI – XVIII вв., М., 1971; Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.

თბილისის მდელი თეატრი

XIX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში თბილისში ცეროპული ტიპის ორი სათეატრო ნაგებობაა: თეატრი თამაშევის ქარვასლაში, ერევნის მოედანზე და საზაფხულო თეატრი საინჟინრო უწყების ბაღში.

1847-1851 წლებში აგებული ქარვასლის თეატრი არქიტექტორ ჯოვანი სკუდიერის მიერ იყო დაპროექტებული. ინტერიერის მხატვრული გაფორმება გრიგოლ გაგრინს ეკუთვნოდა.

ალექსანდრე დოუმა, რომელმაც თბილისის თეატრი 1858 წელს მოინახულა, აღფრთოვანდა მისი სილამაზით. „სინდისის ქენჯნის გარეშე შემიძლია ვთქვა, რომ თბილისის თეატრის დარბაზი ერთ-ერთი უმშენიერესი დარბაზია, რომელიც მე ცხოვრების მანძილზე მინახავს... მაღლობა ღმერთს, როგორც არქიტექტურის, ისე სხვა მორთულობის მხრივ, თბილისის დარბაზს ველარაფერს უსურვებ“.¹

თბილისის თეატრის თავისებურებას მისი არქიტექტურული სტრუქტურა შეადგენდა. ქარვასლის ინტერიერში შიდა ეზოს ნაცვლად სათეატრო დარბაზი განთავსდა. ერთი შინაარსის შენობა სხვა სპეციფიკის ნაგებობაში ჩაიწერა. მიუხედავად სათეატრო შენობის მრავალი ღირსებისა (იტალიური ტიპის მაყურებელთა დარბაზი, კარგი აკუსტიკა, ინტერიერის მხატვრული გაფორმება და ა. შ.), ფუნქციის შესაბამისად ვერ მოხერხდა თეატრის შენობის სრულყოფილად აღჭურვა. ვენტილაციის უქინლობის გამო მაისიდან ოქტომბრამდე წარმოდგენები თითქმის ხუთი თვის განმავლობაში არ იმართებოდა. აღნიშნული პრობლემა ქარვასლის თეატრში ვერ მოგვარდა. გადაწყვდა საზაფხულო თეატრის აგება. აღვილი საინჟინრო უწყების ბაღში, საინჟინრო და წყალსაზიდ (დღვენდველი ს. ვირსალაძისა და ჯამბულის) ქუჩათა გადაკვეთაზე, შეირჩა (ამჟამად აქ საცხოვრებელი სახლია რამდენიმე ოფისით – ვირსალაძის ქ. №8.). XIX საუკუნის თბილისის განვითარების გეგმებზე საზაფხულო თეატრის შენობა სწორედ ამ ქუჩათა რეალშია წარმოდგენილი. 1870 წლის აგვისტოსთვის შენობა უკვე დასრულებული იყო.

საზაფხულო თეატრი ორიარუსიან და ქანდარიან თეატრს წარმოადგენდა. მის ფართო დარბაზში მოთავსებული იყო პარტერი. პირველ იარუსზე ორი, მეორეზე 23 ლოჟა, მათგან ერთი „სამეფო“.

„ორთავე იარუსს გარს ერტყა ფართო დერეფანი, სადაც გაჭრილი იყო 12 კარი. ზედა იარუსის კარები ღია აივანზე გადიოდა, ქვედასი – პირდაპირ ბაღში. ქანდარას ბაღისაგან განცალკევებული შესასვლელი ჰქონდა... თეატრის ჭერისა და დარბაზის მოხატულობა შესრულებული იყო დეკორატორ კნოლის მიერ „მტკიცე ხელით, მითოლოგიური ფიგურებით, მუსიკალური ატრიბუტებითა და სამკაულით“. ლოების მოხდენილი განლაგება, საერთო სისადავე და უბრალობა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ?“²

საზაფხულო თეატრიან დაკავშირებული საპროექტო დოკუმენტებია არ არის შემორჩენილი ან ჯერაც მოუკვლეველია. არსებული მასალებით საზაფხულო თეატრის მშენებლობაში აქტიური მონაწილეობა მიუღია იმ დროისათვის თვალსაჩინო თბილისელ არქიტექტორს აღმარტინ ზალცმანს (1833-1897 წწ.). მართალია, ეს მასალა არ არის საფუძველი მისი ავტორობის განსაზღვრისათვის, მაგრამ ფაქტია, რომ აღმარტინ ზალცმანმა მონაწილეობა მიიღო თეატრისთვის ადგილის შერჩევაში, მასევ შეუდეგნია თეატრის მშენებლობისთვის სავარაუდო ხარჯთაღრიცხვაც, იმავე ზომის სცენის გაანგარიშებით, რაც ქვის თეატრში (ასეც უწოდებდნენ თბილისის თეატრს ერევნის მოედანზე) იყო.³

1874 წელს დაიწვა ქარვასლის თეატრი. თითქმის მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში იგი საოპერო ხელოვნების, დრამატული თეატრალური ხელოვნებისა და საბალეტო ხელოვნების განვითარების კერა იყო. ხანძრის შემდეგ თეატრი აღარ აღუდგენიათ და შენობამ მხოლოდ ქარვასლის ფუნქციით გააგრძელა არსებობა (1930-იან წლებამდე). ასეთ ვითარებაში ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადმოვიდა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადეგი გამხდარიყო, ხის შენობას რეკონსტრუქცია ჩაუტარეს – კედლები ამოაშენეს, ღუმლები გამართეს და „საზამთროდ მოწყვეს“.

„საქართველოს სახელმწიფო ისტორიულ არქივში დაცული ერთი დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ 1872-1876 წლებში საზაფხულო თეატრი საფუძლიანად შეუკეთებით. თეატრის გადაკეთების ავტორი ცნობილი თბილისელი არქიტექტორი აღმარტინ ზალცმანი ყოფილა. საბუთში დეტალურად არის მოთხრობილი თეატრის გადაკეთების შესახებ. აქვე დაცულია თბილისის საზაფხულო თეატრის დირექტორის და მეფისაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსის მიმოწერა თეატრში სამშენებლო სამუშაოებთან დაკავშირებით და აღმარტინ ზალცმანის რამდენიმე პატაკი... თავად ის ფაქტი, რომ თეატრის საფუძლიანი

გადაკეთება დაავალეს ისეთი კლასის არქიტექტორს, როგორც აღმარტინ ზალცმანია, გვაფიქრებინებს, რომ თბილისის საზაფხულო თეატრი საინუინრო უწყების ბაღში თბილისის ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუში უნდა ყოფილიყო.“⁴

საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში ჩვენ მიერ მოძიებულ საზაფხულო თეატრის გენერალურ გეგმაზე („Генералъный планъ мѣстности занемаемаго Тифлисскимъ летнимъ театрамъ“),⁵ რომელიც 1878 წლის 30 მაისითაა დათარიღებული (ე. ი. გადაკეთების შემდეგ) საზაფხულო თეატრი ბაღთან ერთიან კომპლექსშია გააზრებული. თეატრის ორსავ მხარეს წარმოდგენილია დეკორაციების შესანახი ნაგებობა, სახელოსნო, ფანიატურები, გალერეა. დაპროექტებულია ბაღიც, რომლის დაგვმგასა და მოწყობაზეც საგანგებოდ უზრუნიათ.

გენერალურ გეგმაზე თეატრის შენობა სასცენო კოლოფის სწორ კუთხა მოცულობით ბაღის სიღრმისკენაა მიმართული, ექსტერიერში გამოხატული ოვალური ფორმის მაყურებელთა დარბაზი კი საინუინრო ქუჩაზე გამოდის. თეატრს ორივე მხრიდან მინაშენები აქვს – მარჯვნივ შენობის მთელ გაყოლებაზე, მეორე მხარეს კი სასცენო კოლოფთანა. აღნიშნულ გეგმასთან გარკვეულ მსგავსებას იჩენს საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ერთი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც საზაფხულო თეატრის ექსტერიერს წარმოგვიდგენს (მუკ., ქ., ფ., 45X60 სმ., ნახატს დაკრული აქვს მოკლე ანოტაცია: „Здание театра в Тбилиси на Водовозной ул. в 1880 годах“. მარცხნა ქვედა კუთხში მხატვრის ხელმოწერით – „Акопян“). ნახატზე თეატრის შენობა მოცემულია საინუინრო (ვირსალაძის) ქუჩიდან, შენობის ნახევარწრიულ კოპუსზე კლასიცისტურ სტილში გადაწყვეტილი ფრონტონიანი პორტიკით. თეატრის არქიტექტურულ გადაწყვეტაში იკითხება მაყურებელთა დარბაზის იარუსული დანაწევრება. კერძოდ, იარუსის დონე ექსტერიერში პილასტრებზე გადასული თაღებითაა გაფორმებული, ქნდარა კი – მხოლოდ პილასტრებით. მაყურებელთა დარბაზის ნაწილს სცენა-კოლოფისგან, მისი სწორ კუთხოვანი მასებით აქცენტირების გარდა, გადახურვაც გამოყოფს.

1886 წლის კრებულში, „Кавказский календарь“, გამოქვეყნებულია საზაფხულო თეატრის მაყურებელთა დარბაზის გეგმა (გვ. 126), რომლის მიხედვითაც, მისი დარბაზი 500

მაყურებელზეა გათვლილი. პარტერში – 310, ბალკონსა და გალერეაზე – 160, რასაც ემატება 22 ლოჟა. იქვე აღნიშნულია, რომ თეატრთან არის ბალი, რომელიც 6 საათიდან დამის 2 საათამდე მოემსახურება პუბლიკას. საზაფხულო თეატრი აქ ფიგურირებს, როგორც „თბილისის (სახაზინო) თეატრი საინჟინრო ქუჩაზე“.

1896 წელს დასრულდა საოპერო თეატრის მშენებლობა. საზაფხულო თეატრმა თანდათან დაკარგა თავის მნიშვნელოვნება. XIX საუკუნის მიწურულს ის უპვე ქველ სახაზინო თეატრად იწოდება. XX საუკუნის დასაწყისში შენდება „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი, ზუბალაშვილის საქალაქო სახალხო სახლი, 1914 წლამდე ფუნქციონირებს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი. მაგრამ რა პერიოდში იარსება თავად საზაფხულო თეატრმა? ამ მხრივ, მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის სხვადასხვა პერიოდის თბილისის რუკები. ასე მაგ., 1898 წლის რუკაზე („ქალაქ თბილისის და მისი შემოგარენის გეგმა შესრულებული და გამოცემული 6. ფ. კლემბეტივის მიერ 1884 წელს, შესწორებული 1898 წლის 1 იანვარს“) საზაფხულო თეატრზე მოთითებულია: „ძველი თეატრი (სახაზინო)“ საინჟინრო და წყალსაზიდ ქუჩათა გუთხეში (№107). საოპერო თეატრის შენობაზე კი ვკითხულობთ: დიდი თეატრი (სახაზინო) (№104).

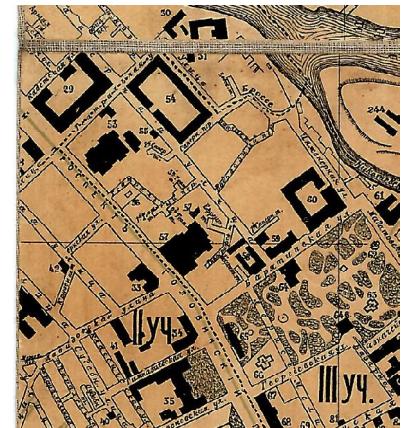
1903-1904 წლების თბილისის რუკაზე, რომელიც შევსებულია 1906 წელს, საზაფხულო თეატრი აღარ არის აღნიშნული. ოპერისა (№53) და საბანკო თეატრების გვერდით კი უპვე „არტისტული საზოგადოების“ თეატრიცაა ნაჩვენები (№57).

ამგვარად, 1870 წელს აგებულმა საზაფხულო თეატრმა 1906 წლამდე იარსება. სწორედ ამ თეატრში 1879 წლის 1 სექტემბერს გაიხსნა ილიასა და აკაკის ძალისხმევით აღდგნილი პროფესიული ქართული თეატრის პირველი სეზონი ბ. ჯორჯაძის კომედიით: „რას ვეძებდი და რა ვჰპოვე“ და რ. ერისთავის გადმოკეთებული ვოდვეილით: „იშვიანი“. „თითქმის მეოთხედი საუკუნის უთეატრობის შემდეგ, საქართველოს დღაქალაქში კიდევ ერთხელ დაიბადა პროფესიული ქართული დრამატული თეატრი.“⁶

ამდენად, თბილისის საზაფხულო თეატრში, ოპერის, სათავადაზნაურო ბანკის, ზუბალაშვილის საქალაქო სახალხო სახლის, „არტისტული საზოგადოების“ თეატრებთან ერთად, ყალიბდებოდა ახალი ქართული თეატრი და იქმნებოდა მისი ახალი ისტორია.



1898 წლის თბილისის რუკის ფრაგმენტი, საზაფხულო თეატრი № 107

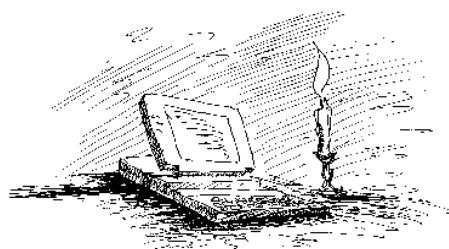


1906 წლის თბილისის რუკის ფრაგმენტი, ოპერის თეატრი №53, „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი №57

1. А. Дюма, Кавказ, Тбилиси, 1988 . стр.167.
2. შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, ხელოვნება, 1950, გვ. 143.
3. 1869 წლის 11 ოქტომბრით დათორილებულ თბილისის დირექციის პატაქში კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამსართველოსადმი, რომელიც ეხება თბილისში საზაფხულო თეატრის შენობის აგების საკითხს, კვითხულით „უნდა აიღოს მსუბუქი თეატრი დარღვევული ბალის შუაგულში, სადაც პუბლიკა სიცხისგან თავშესაფარსაც ნახავს და სასიამოვნოდაც გაატარებს დროს... ზის თეატრის აგება არქატეგეტორ ზალცუმბის ვარაუდით დახლოებით 12,000 მან. დაკლება“ (ი. იოვიძე, თბილისის თეატრის ისტორიისთვის (ამონაბეჭდი „საისტორიო მოამბე“-ს ტ. 15-16-დან), 1963, გვ. 6.
4. მ. მანია, თბილისის ერთი უცნობი ჩანახატი, უურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1998, №2
5. ი. დოლიძე, „სათეატრო არქატეგეტურა საქართველოში“, 2005, გვ. 113
6. ურუშაძე, „სახლი სათამაშოი“, თბილისი, 1999 წ., გვ. 124.

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა

ტელემათიკა



ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – ნანა დოლიძე

ნინო ბაგრატიონმუხრანელი-გაბუნია ქართული ფელეარხების პროგრამული სტრატეგიები

თავისუფალი დროის ინდუსტრიაში ტელევიზია დღეს უმთავრესად იყოს იკავებს, რაც ტელეარხებს აიძულებს აუდიტორიის გაფართოებაზე იზრუნონ. ტელემაუწყებლობისათვის სატელევიზიო პროგრამის შინაარს, მოწოდებული ინფორმაციის არსესა და მნიშვნელობას უპირატესი როლი აკისრია. მაგრამ მაყურებელს არა უბრალოდ „რაღაც“ გადაცემები სჭირდება, არამედ საინფორმაციო, სოციალურად მნიშვნელოვანი, პრობლემური, გასართობი, საგანმანათლებლო და შემცნებითი.

თანამედროვე ტელევიზიების დამახასიათებელი ნიშანია აუდიტორიის მაქსიმალურისადმი ლტოლვა – სწორედ, ეს ფაქტორი იქცა ტელევიზიის ძირითად ეკონომიკურ კანონად. რეკლამა დაინტერესებულია ფართო აუდიტორიის მქონე ტელეარხით, ტელეარხი კი, სწორედ, აუდიტორიის, რაც შესაძლებელია ფართო ფენტის მობილიზებით და შესაბამისი პროგრამული სტრატეგიის შემუშავებით, პრიორიტეტების დადგენით, ძირითადი ორიენტირების მონიშვნით.

ქართული სატელევიზიო სივრცეში თვალშისაცმია სატელევიზიო არხების ჟანრული, თემატური, პროგრამული სახესხვაობები. პოლიტიზირებულ სივრცეში ტელეარხები განსხვავებულ პოლუსებზე ლაგდება – ერთი მხრივ, „რუსთავი-2“, „იმედი“, „I არხი“ და მეორე მხრივ – „მაქსტრო“ და „კავკასია“, რომელსაც პირველ სამთან შედარებით მწირი მატერიალური და ტექნიკური ბაზა, მაუწყებლობის გავრცელების შეზღუდული შესაძლებლობები გააჩნიათ. მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ არხების პროგრამული პრიორიტეტები განსაზღვრავს მათდამი მაყურებლის ინტერესს.

ქართული ტელეკომპანიები მაყურებელს (2009 წლის მაისისთვის) საერთო ჯამში 70 გადაცემას და 25 ტელესერიალს სთავაზობენ.

აქედან 20 უცხოური გადაცემების ანალოგია, ხოლო 50 – სამამულო. სერიალებს რაც შეეხება, 25-დან მხოლოდ ოთხია ქართული და ისიც კომედიური ჟანრის სერიალია.

ტელეკომპანიები დღე-ღამის განმავლობაში 20 საათი მაუწყებლობენ. დღის განმავლობაში ტელეარხებზე ძირითადად

სერიალები დომინირებს, ნაციონალურ არხებზე: ტელეკომპანია „მედი“, „I არხზე“ და „რუსთავი-2-ზე“ დღეში 10 სერიალი გადის (გმბორების ჩათვლით.), ანუ, 20 საათიდან 10 საათი სერიალებს ეთმობა, შემდეგ – უკვე საინფორმაციო „ახალი ამბების“ გადაცემებს, რომელსაც ჯამში 3 საათი აქვს დათმობილი. რაც შეეხება საკაბელო არხებს – ინფორმაციას ტელეკომპანია „მაქსტრო“ ჯამში 3 საათს, ხოლო „კავკასია“ – 2 საათს უთმობს.

ჩვენი ტელევიზიები პოლიტიკური თოქ-შოუებით მეტ-ნაკლებად აქმაყოფილებენ სატელევიზიო ბაზარს, მათ შორის 5 ტელეარხზე მათი რაოდენობაა ათი: „პოლიტიკური კვირა“, „აქცენტები“, „პირველი თემა“, „ბარიერი“, „სპექტრი“, „პროფესია ურნალისტი“, „უცნობი კავკასია“, „სტუდია რე“, „პოზიცია“, „დღის ქრონიკა“.

ქართული ტელეკომპანიები 9 იუმორისტულ გადაცემას სთავაზობენ მაყურებელს, მათ შორის: „ვანო ჯავახიშვილის შოუ“, „ქლაბ შოუ“, „კომედი შოუ“, „სიცილის ზონა“, „სანდროს შოუ“, „ერისთავსის სათვალე“, „ლამის შოუ“, „ორნი ქალაქში“; 6 შემეცნებით (მეტ ნაკლებად) გადაცემას: „ჩვენებურები“, „წითელი ზონა“, „რა? სად? როდის?“, „რვანი“, „იმედითა შენითა“, „თომა ჩაგელიშვილის - საქართველოს უახლოესი ისტორია“. რვა საბავშვო პროგრამას: „ბასტი-ბუბუ“, „სიზმარვიზია“, „ბაბილინის საკირაო ზღაპარი“, „ანაბანა“, „რაო-რაო“, „საბავშვო კურიერი“, „ვისწავლოთ ხატვა“, „მზარული სტარტები“; 4 სპორტული: „სპორტული კალებისკოპი“, „იმედის ფსონი“, „უეფას ჩემპიონთა ლიგა“, „გოლი“ და 16 თემატურ სატელევიზიო გადაცემას: „პროფილი“, „ვა-ბანკი“, „მე მიყვარს საქართველო“, „მოწყვიტე წამი“, „ცხოვრება შვენიერია“, „სამოთხის ვაშლები“, „ჩაალაგე ჩემოდანი“, „იტალიური ეზო“, „დიალოგი როლში“, „არტ-ბულგარი“, „მე ვარ ქალი“, „უურნალისტის დღიური“, „ავტოკლინიკა“, „ხარისხის ნიშანი“, „ტრანსმისია“, „დიდების 100 წამი“; 5 მუსიკალურ-გასართობს: „იმედის ტალღა“, „ქალები თუ კაცები“, „ქართული ხმები“, „კაბარეს 5 ვარსკვლავი“, „მიმღერე რამე“.

ჩამონათვალი საქათვის მრავალფეროვნია, თუმცა ჩნდება კითხვა, თუ რამდენად აქმაყოფილებს საზოგადოების მოთხოვნას ესა თუ ის არხი? ძირითადად, რას აწვდის მაყურებელს და რაზე არის თითოეული ტელეკომპანია ორიენტირებული? რომელი ტელეკომპანია ასრულებს საინფორმაციო სოციალურ-აღმზრდელობით, კულტურულ-რეკრეაციულ, საგანმანათლებლო უუნქციებს?

საზოგადოებრივი მაუწყებელი 20 საათი მაუწყებლობს დევიზით: „I არხი განწყობისათვის“. ტელეკომპანია ყოველდღე 7:30 წთ.-ზე იწყებს შემეცნებით-გასართობ-სპორტულ-ინფორმაციული გადაცემა „ალიონით“, რომელიც აღბათ საინფორმაციო ახალი ამბების სამსახური გასწის ხევებულ ენაზე მაუწყებლობს, ცდილობს საზოგადოების განწყობის შექმნას, თუმცა აღნიშნული მხოლოდ დასახელებულ ფუნქციებად რჩება.

მაყურებელს სთავაზობს 6 უცხოურ და 1 ქართულ ტელესერიალს, რომლებიც საღამოს ეთერში გადის ყოველდღე, ხოლო დილის ეთერში – განმეორებით, სამ პოლიტიკურ თოქ-შოუს: ერთს მუსიკალურს, ერთს იუმორისტულს, სამ საბავშვო გადაცემას, ცხრა გასართობ-შემეცნებით პროგრამას, ორ საგანმანათლებლო გადაცემას და ერთ საინფორმაციოს. „I არხი განწყობისათვის“ 11-12 საათს ფილმებს უთმობს, 3 საათს საინფორმაციო გადაცემას, ხოლო დანარჩენ 4-5 – საათს სატელევიზიო გადაცემებს. სხვა ტელეკომპანიებისაგან განსხვავებით I არხზე დღეში ერთხელ ორშაბათიდან-პარასკევის ჩათვლით 14:30 წთ.-ზე.

საზოგადოებრივი მაუწყებლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქცია ქვეყანაში მცხოვრებ უმცირესობათა ინტერესების გათვალისწინებაა, ამიტომაც კვირაში ორჯერ რუსულ ენაზე, ერთხელ – სომხურ, აზერბაიჯანულ და ოსურ ენებზე მაუწყებლობს (30 წუთი). ასე რომ, საქართველოში უმცირესობებისათვის ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების ასახვა მხოლოდ ერთხელ ხდება. არის თუ არა ეს საკმარისი?

უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებელი არ უნდა იყოს ორიენტირებული კონკურენციაზე, სწორედ ეს არხი უნდა ითვალისწინებდეს საზოგადოების ინტერესს. მეტ დროს უთმობდეს საბავშვო, საგანმანათლებლო და შემეცნებით გადაცემებს.

„გამარჯვებული ხალხის ტელევიზია“, ანუ „რუსთავი-2“, დღეს საქართველოს ტელესივრცეში ყველაზე კონკურენტუნარიან ტელეკომპანიად ითვლება. იგი ძირითადად საინფორმაციო გადაცემა „კურიერით“, იუმორისტული შოუებით და ფილმებით ცდილობს საზოგადოების ყურადღების მიქცევას. „რუსთავი-2“ 20 საათი მაუწყებლობს. 12 საათს ფილმებს უთმობს, 4 საათს – საინფორმაციოს, ხოლო დანარჩენ 4 საათს, სატელევიზიო გადაცემებს.

„რუსთავი-2“ პროგრამულ ბადეში არა პოლიტიკური ან პოლიტიკური გადაცემებით, არამედ იუმორისტული, მუსიკალური

და თემატური თოქ-შოუებით გამოირჩევა, რითიც სატელევიზიო სივრცეში ყველაზე გამოკვეთილ არხად ჩამოყალიბდა. ტელეკომპანია „რუსთავი-2“ საზოგადოებას ძირითადად მუსიკალურ-გასართობ გადაცემებს სთავაზობს, რომლებიც პრაიმ-ტაიმის დროს მიმდინარეობს. რაც შეეხება საინფორმაციო გადაცემებს, „რუსთავი-2“ მაყურებელს „კურიერს“, „ბიზნეს კურიერს“, „P.S.“, „პატრულს“ სთავაზობს. გამორჩეულია საბავშვო პროგრამებით. იგი ბავშვებს 5 გადაცემას სთავაზობს, რომლებიც მხოლოდ შაბათ-კვირას გადის, ხოლო დანარჩენ დღეებში ანიმაციური ტელესერიალით შემოიფარგლება. „რუსთავი-2“ 9 სერიალს სთავაზობს მაყურებელს, აქედან ერთს – ქართულს, დანარჩენს – უცხოურს. რაც შეეხება საგანმანათლებლო გადაცემას, იგი პერიოდულად თომა ჩაგლიზებილის „საქართველოს უახლოესი ისტორიით“ შემოიფარგლება. შემეცნებით-გასართობ თოქ-შოუდ „პროფილს“ და სეზონურად „რა? სად? როდის“ სთავაზობს მაყურებელს.

თუკი წინათ ტელეკომპანია „რუსთავი-2“ ტელებაზარზე პოლიტიკური თოქ-შოუების სიმრავლით გამოირჩეოდა, დღესდღობით მხოლოდ ერთი პოლიტიკური თოქ-შოუ „პოზიციით“ შემოიფარგლება. ტელეკომპანია დღეს ცდილობს საზოგადოებას ძირითადად გასართობი პროგრამები შესთავაზოს და ამით რაც შეიძლება ბევრი მაყურებელი მიზიდოს.

ტელეკომპანია „იმედი“ 20 საათი მაუწყებლობს და მის პროგრამულ ბადეს ძირითადად სერიალები და სატელევიზიო პროგრამები ავსებს. 9 ტელესერიალიდან 2 ქართული, დანარჩენი უცხოური სერიალია. პროგრამის დანარჩენ ნაწილს ორი სპორტული, ხუთი მუსიკალურ-იუმორისტული, ერთი საგანმანათლებლო, ხუთი შემეცნებით-გასართობი შოუ და სამი საინფორმაციო გადაცემა შეადგენს. როგორც ტელეკომპანია „რუსთავი-2“, „იმედიც“ გამოირჩეოდა პოლიტიკურ თოქ-შოუების სიმრავლით. დღეს კი მხოლოდ ერთი თოქ-შოუ „დღის ქრონიკით“ შემოიფარგლება, რომელიც კვირაში ორჯერ რატომდაც თექსტებს სათზე გადის. თუმცა გასაკვირი ის არის, რომ გადაცემა ტვ-პროგრამაში საერთოდ არ არის აღნიშნული. სამაგიეროდ, გადაცემის სახით არის ჩასმული ტვ-მარკეტის რეკლამა, რომელიც მხოლოდ „იმედზე“ ყოველ დღე დილის ეთერში 11:30; 14:40 სთ.-ზე 15 წუთი მიმდინარეობს. თუმცა ის არც გადაცემა და არც ღოვანებულ ფილმია, როგორც ცნობილია, „ტვ-შოპინგი“ ყველა ტელევიზიაში რეკლამის ფუნქციას ასრულებს.

გაურკვევლობასა და ერთგვარ ირნიას ბადებს, ასეთ რეკლამას ტვ-პროგრამაში ტელეკომპანია „იმედი“ გადაცემად რომ მოიხსენიებს.

რაც შექმნა ე.წ. ოპზშიციურ, საკაბელო ტელეარხებს ისინი ძირითადად პოლიტიკური თოქ-შოუებითა და საინფორმაციო გადაცემებით შემოიფარგლებათ.

ტელეკომპანია „მაესტრო“, როგორც სხვა დანარჩენი არხი, 18-20 საათი მაუწყებლობს. მის ძირითად ბადეს პოლიტიკური თოქ-შოუები, საინფორმაციო გადაცემები და მხატვრული ფილმები წარმოადგენს. საინფორმაციო გადაცემას „მაესტრო“ ჯამში 3 საათს უთმობს ქართულ ტელესივირცეში ის ერთადერთი არხია, რომელიც ინფორმაციას კომენტარის გარეშე ავრცელებს. „უკომენტაროდ“ რომელიც დღეში 11-ჯერ 15 წუთის განმავლიბაში გადის, მხოლოდ ფაქტებით შემოიფარგლება და დასკვნების გაკეთებას თავად მაყურებელს სთავაზობს.

სხვა ტელეკომპანიებისაგან განსხვავებით (გარდა „კავკასიისა“) დღეს ტელეკომპანია „მაესტროს“ გადაცემა „ურნალისტური გამოძიება“ გამოარჩევს. აღსანიშნავია აგრეთვე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური დატვირთვის მქონე რეალით-შოუ „საკანი №5“, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე რეიტინგულ და პოპულარულ გადაცემად ითვლება. გადაცემების სიმწირის გამო ტელეკომპანია „მაესტრო“ გადაცემების ბადეს მხატვრული ფილმებითა და მუსიკით ავსებს.

ტელეკომპანია „კავკასია“ ძირითადად პოლიტიკური თოქ-შოუებითა და საინფორმაციო გადაცემებით არის დატვირთული. გადაცემა „სპექტრი“ ორშაბათიდან-პარასკვის ჩათვლით გადის ეთერში, „პრეს-ექსპრესი“ – ყოველ ორშაბათს და ის საქართველოში მიმდინარე პროცესებს, პრესაში გაშუქებულ ინფორმაციას მიმოიხილავს. „ბარიერი“ – სამშაბათობითა და ხუთშაბათობით. ყოველდღეა საინფორმაციო გამოშვება „დღეს“ და ჯამში 2 საათი აქვს დამტობილი. მიუხედავად მცირე გადაცემებისა, იგი ტელეკომპანია „იმედისაგან“ განსხვავებით, არა რეკლამებით, არამედ გამორჩების ეფერით, უცხოური მუსიკალური კლიპებითა და ინდური ფილმებით ცდილობს პროგრამის შევსებას.

ამდენად, ტვ-პროგრამის გადახედვისას, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ე.წ. ნაციონალური არხების („რუსთავი-2“, „იმედი“, „I არხი“) ძირითადი მიმართულება ერთია. ისინი ერთმანეთს კონკურენციას კი არ უწევნ, არამედ ერთმანეთს ემსგავსებიან. მართალია, თითოეულ არხზე მინიმუმ 7-8 ტელესერიალი გადის, მაგრამ სერიალების

თემატიკა ერთი და იგივება. რაც შექმნა საინფორმაციო გადაცემებს აქაც, სატელიტურ არხებზე, როგორც დრო, ისე ფორმატი ერთნაირია, ხოლო საკაბელო არხებზე, კერძოდ „მაესტროზე“, საინფორმაციო გადაცემა „უკომენტაროდ“, რომელიც არც ერთი ტელეარხის საინფორმაციოს არ ჰგავს, ცდილობს მოიპოვოს და გაავრცელოს ის ინფორმაცია, რომელიც სხვა ტელეარხებზე გარკვეული პოლიტიკური მოსაზრებების გამო შესაძლოა არ გაშუქდეს.

პოლიტიკური თოქ-შოუებით „მაესტრო“, „I არხი“ და „კავკასია“ გამოირჩევა (თითოეულ არხზე სამი პოლიტიკური გადაცემა). თუმცა „მაესტროსა“ და „კავკასიის“ გარდა სხვა ტელეარხებზე მიმდინარეში მაყურებელი არ მონაწილეობს არც სტუდიაში დამსწრე თანამონაწილის სახით, და არც ზარით სტუდიაში, თუ მოკლე ტექსტური (SMS) შეტყობინებით. როგორც ცნობილია, თოქ-შოუ – ეს არის გადაცემა, სადაც მოწვეულ სტუმართან ერთად მაყურებელიც, საზოგადოებაც იღებს მონაწილეობას და რაც მაღალია ინტერაქტიულობის ხარისხი, მით უფრო მაღალია ყურებადობაც. ამგვარი შოუს ნახვა კი მხოლოდ საკაბელო არხებზეა შესაძლებელი („ბარიერი“, „სპექტრი“, „პროფესია ურნალისტი“, „უცნობი კავკასია“, „სტუდია „რე““).

დღვეანდელი ტელევიზიები ძირითადად გასართობ შოუებზე არიან ორიენტირებული და ხშირად დაბალი გემოვნების, უხამისობის მოწმებიც ვხდებით. ამ თვალსაზრისით „რუსთავი-2“ ლიდერობს („ვანო ჯავახიშვილის შოუ“, „ქლაბ შოუ“, „კომედი შოუ“, „სიცილის ზონა“, „სანდორის შოუ“, „მიმღერე რამე“, „ვარსკვლავების ცხოვრება“ და „ავტომარიაჟი“, „ვა-ბანკი“), თუმცა თითქმის ყველა არხს უწევს კონკურენციას, რადგან მას 8 შოუ აქვს, „იმედს“ – ხუთი („ქალები თუ კაცები?“, „იმედის ტალღა“, „ორნი ქალაქში“, „დამის შოუ“ და პროგრამა „იუმორინა“) და „I არხი განწყობისათვის“ – სამი („ერისთავის სათვალე“, „ქართული ხმები“ და „კაბარეს 5 ვარსკვლავი“).

ტელეკომპანია „იმედისა“ და „რუსთავი-2-ს“ შორის სამი გადაცემა თითქმის ერთი ფორმატისაა: 1. „მიმღერე რამე“ – „იმედის ტალღა“ 2. „ორნი ქალაქში“ – „სიცილის ზონა“, 3. „დამის შოუ“ – „ვანო ჯავახიშვილის შოუ“, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ კონკურენცია ძირითადად გასართობი შოუებისა და ტელესერიალების სიჭარბეზე, მათი პრამტამის ეთერში განთავსებაზე მოდის. ტელეკომპანია „მაესტრო“ და „კავკასია“ პრამტამის დროს პოლიტიკურ თოქ-შოუებს უთმობს. გართობის მიზნით „მაესტრო“ მუსიკით

შემოიფარგლება და რომელიც ქართული ესტრადით აფორმებს ეთერს, ხოლო „პავკასია“ კი – უცხოურით.

შემეცნებით-გასართობი პროგრამებით „I არხი“ ლიდერობს, იგი მაყურებელს მთელი კვირის განმავლობაში 9 გადაცემას სთავაზობს: („მე მიყვარს საქართველო“, „მოწყვიტე წამი“, „ცხოვრება მშვენიერია“, „სამოთხის ვაშლები“, „ჩაღალანი“, „იტალიური ეზო“, „დიალოგი როლში“, „ხარისხის ნიშანი“, „ტრანსმისია“). შემდეგ პოზიციას იმედი „იკავებს“ 5 გადაცემით („უურნალისტის დღიური“, „არტბულვარი“, „მე ვარ ქალი“, „ავტო-კლინიკა“ და „ლიდების 100 წამი“). დაბოლოს, „რუსთავი-2“ 2 გადაცემით („პროფილი“, „ვა-ბანკი“).

გასართობი გადაცემების სიმწირეა ტელეკომპანია „მაქსტროსა“ და „პავკასიაზე“, შესაძლოა, ამიტომაც საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში, ვისთვისაც ტელევიზია არა მარტო ინფორმაციის წყაროა, არამედ გართობისა და დასვენების უალტერნატივო საშუალება, ნაკლები პოტულარობით სარგებლობს. ქართულ ტელესივრცები უცნაური სურათი იხატება: თუ ამერიკულ, ან ევროპულ სივრცეში გართობაზე სწორედ საკაბელო არხებია ორიენტირებული, ჩვენს სინამდვილეში – ნაციონალური არხები. საზოგადოება გართობის ტყვეობაშია მოქცეული და ხშირად არსებულ რეალობას დეფორმირებულად აღიქვამს.

დღევანდელი ქართული ტელესივრცე საგანმანათლებლო გადაცემების დეფიციტს განიცდის და ამ სივრცის შევსებას ძირითადად ინტელექტუალური ტელეთამაშებით ცდილობენ, მაგრამ არც მათი მოჭარბებაა ჩვენს ტელევიზიაში: მხოლოდ „რუსთავი-2-ზე“ სეზონურად „რა? სად? როდის?“ და „იმედზე“, „რვანი“. ხოლო თავად საგანმანათლებლო გადაცემას რაც შეეხება, შეიძლება ჩაითვალოს „I არხზე“, „ჩვენებურები“ და „წითელი ზონა“, რომელიც, სამწუხაროდ, კვირაში ერთხელ გადის.

ქართულ სატელევიზიო სივრცეში პრობლემად რჩება კვლავ საბავშვო გადაცემების სიმცირე. მხოლოდ „I არხი“ და „რუსთავი-2“ ცდილობს ეს პრობლემა ცოტათი შეამსუბუქონ და ბავშვებს გასართობ პროგრამებს სთავაზობენ: „I არხი: „ბასტი-ბუბუ“, „სიზმარვიზია“, „ბაბილონას საკირაო ზღაპარი“; „რუსთავი-2“ – „ანა-ბანა“, „რაო-რაო“, „საბავშვო კურიერი“, „ვისწავლოთ ხატვა“, „მხიარული სტარტები“. თუმცა, აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ რაოდენობა არასდროს არის ხარისხის განმსაზღვრელი. „იმედი“,

„ბავკასია“ და „მაქსტრო“ – აღნიშნულ არხებზე არც ერთი საბავშვო გადაცემაა, და მხოლოდ ანიმაციური ფილმის დემონსტრირებით შემოიფარგლებიან, მათ შორის „იმედზე“ შაბათ-კვირას დილის 8 საათზე ტრანსლირებულ მულტიპლიკაციურ ფილმს, რომლის ხანგრძლივობა 10 წუთს შეადგენს. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ საქართველოში ბავშვებისათვის ვერ ან არ იცლიან, რადგან მოგებანია არ არის ისევე, როგორც საგანმანათლებლო გადაცემები. ძირითადად დომინირებს ფილმები და გასართობი პროგრამები, ტელევიზიაც ხომ მასისთვის არის, იმ მასისთვის, რომელიც გადაცემის რეიტინგს ასახავს. რეიტინგი კი რეკლამის ფასს განსაზღვრავს, რითაც ჩვენი დღევანდელი ტელევიზიები სულდგმულობენ, გარდა I არხისა, რომელიც საზოგადოების მხრიდან ფინანსდება, თუმცა განახლებული მაუწყებლის ეთერში რეკლამაც არც თუ ისე იშვიათად გადის.

ტელევიზია არ არის მხოლოდ სტატისტიკური მონაცემები, გართობის საშუალება, პოლიტიკური იარაღი ან მხოლოდ ბიზნესი. ქართული ტელევიზია საზოგადოების წიაღმი აღმოცენებული, ქართული სიტყვა და საზოგადოების მსახური უნდა იყოს.

1. Вартанова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран, М., 2003,
2. Вакурова Н.В. Пространственно – временная организация телевизионных передач. М., 1981 г.

3. www.1tv.ge
4. www.rustavi2.com
5. www.kavkasia.ge
6. www.maestro.ge

7. გაზეთი „ტვ პროგრამა“ – 2009 წლის 1-7 ივნისი.

მედიაკრიტიკის პატრიარქი

„გინდათ გაიგოთ, რას ვფიქრობ ტელევიზიაზე? თუ გინდათ შეინახოთ ერთი ნაწყვეტი ებრაულ-ბერძნულ-რენჯესანსულ-საგანმანათლებლო-მოდერნისტულ-დასავლური ციფრიზაციისა, მაშინ გირჩევიათ აიღოთ ცული და დაასხვრით ყველა ეს მიმართულება.“
მარშალ მაკლუენი

ჰერბერტ მარშალ მაკლუენი (1911-1980) – კანადელი განმანათლებელი, ფილოსოფოსი, მეცნიერი, ინგლისური ლიტერატურის პროფესორი, ლიტერატურული კრიტიკოსი, კომუნიკაციების თეორიტიკოსი, სოციოლოგი. თუმცა ცნობილი მედიამკლევარი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მასობრივი საინფორმაციო საშუალების მომხმარებელი თავად არასოდეს ყოფილა და არც ტელევიზორის აქტიური მაყურებელი გახლდათ. მას უწოდეს „დასავლეთის ინტელექტუალური კომეტა“, „ელექტრონული საუკუნის წინასწარმეტყველი“, „ნიუტონის და ფრონდის შემდეგ ყველაზე დიდი მოაზროვნე“, „მედიაკრიტიკის პატრიარქი“, „პოპკულტურის წინასწარმეტყველი“, „ელექტრონული ეპოქის მამა“, რომელმაც მთელი კარიერა მიუძღვნა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების საზოგადოებაზე ზეგავლენის კვლევას. მან ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 60-იან წლებში იწინასწარმეტყველა მედია საშუალებების მომხვალი, მაშინ, როცა ტელევიზია თვისი განვითარების საწყის ეტაპზე იყო, ხოლო პერსონალური კომპიუტერი მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ გაჩნდა. XX საუკუნეშ დაადასტურა მისი ცნობილი გამონათქვამი: „თავდაპირველად ჩვენ ვემნით ტექნოლოგიებს, ხოლო შემდეგ ტექნოლოგიები ვვერცნიან ჩვენ“¹. მ. მაკლუენმა პირველმა გვიმცნ იმ ახალი რეალიტის გაჩნის შესაძლებლობა, სადაც „ვებსერფინგი“, „დაწკაპუნება“, მომენტალური რეაქცია, საკუთარი მიღწევადობის შეგრძნება ბუნებრივი მოვლენა გახდებოდა, რომ სამყარო ამ ელექტრონულ სივრცეში ერთ დიდ სოფლად გადაიქცეოდა. მას არასოდეს ენახა, მაგრამ იწინასწარმეტყველა ტექსტისა და ელექტრონული მედიის სინთეზი, როგორც ახალი მედია საშუალების

შექმნის საფუძველი; დღეს მას საერთაშორისო ქსელი (ინტერნეტი) ეწოდება.

მ. მაკლუენმა მნიშვნელოვანი როლი შესრულა თანამედროვე კომუნიკაციების თეორიის განვითარებაში. მისი წყალობით საზოგადოებას გაუადვილდა ელექტრონულ ეპოქაში და ტექნოლოგიურ ბუმში მასობრივი მედია საშუალებების ზეგავლენის შეცნობა და აღქმა მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მეცნიერის კვლევები ამტკიცებს, რომ ნებისმიერი მედია საშუალება ინფორმაციის შინაარსის განურჩევლად ახდენს განსხვავებულ ზეგავლენას საზოგადოებაზე. მაგალითად, ამბავი თუ ისტორია, რომელიც წერია წიგნში, თამაშდება სცენაზე, უსმენებ რადიოში, უყურებენ ფილმის სახით თუ გადმოიცმა ტელევიზით – განსხვავებულად აღიქმება; თითოეულ ამ მედია საშუალებას აქვს საკუთარივ მისთვის დამახასიათებელი სასაუბრო ენა და, შესაბამისად, ზემოქმედების უნარი; ამ პრინციპს თანამედროვე ენით ეხმანება მაკლუენის ცნობილი ფრაზა: „მედია საშუალება – ეს შეტყობინება“.

ტერმინი „გლობალური სოფელი“ პირველად ვინდამ ლუისის ნაშრომში გაჩნდა: „ამერიკა და კოსმიური ადამიანი“ (1948). მაკლუენის ნაშრომმა რომელმაც დიდი მღელგარება და ქაოსი გამოიწვია დასავლეთის ქვეყნების სამეცნიერო წრეებში, „გლობალური სოფელი“ თანამედროვე რეალობის იმ მეტაფორად აქცია, სადაც ტელევიზითისა და შემდეგში საერთაშორისო ქსელის (ინტერნეტი) მიერ შექმნილი სამყარო იგულისხმება, სადაც ელექტრონული ტექნოლოგიების საშუალებით ჩვენ მთელ დედამიწაზე ვაფართოებთ (ვაგრძელებთ) საკუთარ ნერვულ სისტემას. მაკლუენის აზრით, კომუნიკაციის თანამედროვე საშუალებები, როგორიც არის: ტელევიზია და რადიო ახდენს კომუნიკაციის გლობალიზაციას სოციალური ფენის ყველა მომხმარებლის საშუალებით, რომლებიც ამ ტექნოლოგიების მეშვეობით მარტივად უკავშირდებიან ერთმანეთს და ახდენებ აზრთა ინტენსიურ გაცვლა-გამოცვლას. მაკლუენი ხაზს უსვამს, რომ ადამიანებს შორის არსებული ფიზიკური სიშორე არ უშლით მათ ხელს კომუნიკაციურ აქტივობაში და ქსელის გამჭვირვალობის საშუალებით ისინი ერთმანეთთან კონტაქტს ამყარებენ, განიხილავენ რა სოციალურ სფეროში არსებულ სხვადასხვა საკითხს. სწორედ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები (ტექნოლოგიები) უწყობს ხელს² გლობალური კომუნიკაციის კონგლომერაციას (გაერთიანებას).

მიუხედავად იმისა, რომ მაკლუენი ტოპონიმად მოიხსენიებს გლობალურ სოფელს, ტერმინში იგულისხმება ისტორიული პერიოდი და არა გეოგრაფიული ძღვანება-ადგილი, რომელსაც წინ უძლოდა „გუტენბერგის გალაქტიკა“ (1962) (ქრონოლოგიური პერიოდის სხვა გეოგრაფიული აღნიშვნა). ეს იყო ნაშრომი, სადაც მაკლუენმა ისტორიაზე თავისი ფილოსოფიური შეხედულებები პირველად ჩამოაყალიბა და განაცხადა, რომ საზოგადოების განვითარება განპირობებულია სწორედ ურთიერთობების, კომუნიკაციური საშუალებების განვითარებით, რაც განსაზღვრავს საზოგადოებრივი ყოფიერების ყველა სხვა დანარჩენი ასპექტის განვითარებას. შეუასაკუნების ბერმა ითპან გუტენბერგმა ყურძნის საპრესი აპარატი საბჭოდ დაზგად აქცია მხოლოდ იმიტომ, რომ ბიბლიის გავრცელებისთვის შეეწყო ზელი. შედეგად კი კომუნიკაციის ახალი სფეროს შექმნას დაედო საფუძველი, სწორედ აქედან იწყება მარშალ მაკლუენისათვის გუტენბერგის ერა, ანუ ბეჭდვის ძალაუფლების ერა, რომელსაც, მაკლუენის აზრით წინ უძლოდა კაცობრიობის „ტომობრივ საფუძველზე ცხოვრების ხანა“ და რომელსაც ჩაწინაცელება „მარკონის გალაქტიკა“ (იტალიელი მეცნიერი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ელექტრონულ ტელევიზიას) – ელექტრონული ცივილიზაცია. მეოთხე ეტაპად კაცობრიობამ ელექტრონული ცივილიზაციის ფაზიდან გადაინაცვლა თანამედროვე ეპოქაში, რომელსაც „გლობალური სოფელი“ ჰქვია, სადაც კომუნიკაციის და ინფორმაციის მიღება-მართვის საშუალება არის ტელევიზია. „გუტენბერგის გალაქტიკა“ ისევე, როგორც „გლობალური სოფელი“, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ტექნოლოგიური ინოვაციებით ხასიათდება. „ელექტრონული ურთიერთდამოკიდებულების“ ეპოქაში ურთიერთობის ელექტრონულმა საშუალებებმა ადამიანი ინფორმაციის გიგანტურ ნაკადში მოაქცია, რომლითაც ზელი შეუწყო მას „თავის თავში მოეცვა მთელი კაცობრიობა“, მიყვანა ადამიანი გვაროვნული მთლიანობის აღმოჩენებამდე და დაბრუნებოდა იგი გარშემოყოფებულ კონტაქტს³ – ამდენად, პლანეტა ერთ გიგანტურ სოფელად იქცა.

მაკლუენის აზრით ელექტრონული რევოლუცია რამდენიმე ეტაპზე განხორციელდა. საწყისი ეტაპი იყო ელექტრონული ტექნოლოგია, რომელიც სოციალური თერაპიის როლს ასრულებდა. მან შექმნა სოციალური ურთიერთობების ახალი ეტაპი, სადაც პროპორცია და სიმახინჯები სწორდება. ელექტრონული ცივილიზაცია პირველი აღმოჩნდა, რომელიც სოციალურ ცვლილებებს განაპირობებს, მასობრივი

კომუნიკაციების საშუალებებით განსაკუთრებულ კულტურას კარნახობს. საინფორმაციო ტექნოლოგიები, რომლებიც შეერთებულია აუდიოვიზუალურ ხერხებთან, ქმნიან მთელი სამყაროს ქცევათა მოდელებს. კომუნიკაციის საშუალებების სწავლი ტემპით განვითარება უმოკლეს დროში უზრუნველყოფს ადამიანების მიერ ინფორმაციის მიღებას, იწვევს საზოგადოების სავალდებულო ინტეგრაციას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში და უფრო და უფრო ზრდის მათ გლობალურ პასუხისმგებლობას⁴.

დღევანდელი ადამიანი ცხოვრობს არა დანაწევრებულ, იზოლირებულ სამყაროებში, არამედ კულტურებისა და სამყაროს ერთიანობაში. რადიოს, ტელევიზიისა და შემდეგში ინტერნეტის მიერ შექმნილი გარემო არის მაკლუენის სოფელი, სადაც მსობრივი საინფორმაციო საშუალებების გლობალიზაციამ მთელი მსოფლიო დაახლოვა ერთმანეთთან პატარა სოფლის მსგავსად, სადაც ყველა ერთმანეთს იცნობს. ელექტრონული სისტემა ახდენს პლანეტის ინტეგრაციას, აახლოებს და შლის საზღვრებს ქვეყნებს შორის, ქმნის მსოფლიოს იმ სურათს, სადაც ყველა თავისუფლად საუბრობს და ინფორმაციის გავრცელებას არ გააჩნია საზღვრები. გლობალური კომუნიკაცია ქმნის გარემოს, სადაც ერთად ურთიერთებულებენ მწარმოებლები. იქმნება ახალი სოციალური ორგანიზმი, სადაც ვიზუალური ბეჭდვითი კულტურა სრულდება და გადადის ელექტრონულ კულტურაში: ბეჭდვით კულტურას ჩაენაცვლება ელექტრონული საინფორმაციო საშუალებები, კაცობრიობა ინდივიდუალიზმიდან გადავა კოლექტიურ ინდივიდუალიზმზე – „ტომობრივ საფუძველზე“. მაკლუენის აზრით, სწორედ ელექტრონულ მედიას შესწევს უნარი საზოგადოების ყველა რასისა და უენის წარმომადგენელი გააქრთიანოს ვინაიდან, ელექტრონული მედია არის კოლექტიური ერთობისკენ დაბრუნების გზა. „ელექტრონული ბუმის“ გვიქაში თანამედროვე ადამიანს თავისი არსებობის მანძილზე პირველად მიეცა საშუალება, დაინახოს გარემო. „თუ ადამიანი გრძნობების არსებობაზე შეგრძნობს ახალი, ელექტრონული გარემოს ზემოქმედების ხასიათს, ის შეძლებს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში ცვლილებების სწავლად განსაზღვრას და წინასწარმეტყველებას“, – აცხადებს მაკლუენი. არსებობს აზრით სხვადასხვაობა იმის შესახებ, არის თუ არა საერთაშორისო ქსელი (ინტერნეტი), „გლობალური სოფლის“ იდეის მატარებელი. თანამედროვე თეორიტიკოსი გლენ ვილმოტი

ავრცელებს აზრს, რომ მაკლუენის იდეა გლობალური სოფლის შესახებ არის დამკვიდრებული კლიშე, რომელიც არ ითვალისწინებს მმართველი მთავრობის მიერ საერთაშორისო ქსელის კორუფციას და ქსელური ინფორმაციის კორპორატიულ კონტროლს. ასევე, ის ხაზს უსვამს „გლობალური სოფლის“ კონცეფციის პრობლემატიკას: თუ საზოგადოების ყველა ფენა ერთნაირად არ სარგებლობს ინტერნეტით ან საერთოდ მოკლებულია ქსელურ ინფორმაციას სხვადასხვა მიზეზის გამო და, შესაბამისად, ვერ იღებს მონაწილეობას გლობალიზაციის პროცესში, მაშინ „გლობალური სოფლის“ კონცეფცია რეალურად მოკლებულია იმ აზრს, რომ თანამედროვე საინფორმაციო საშუალებები ხელს უწყობს საზოგადოების ინტეგრაციას ერთ გიგანტურ, ელექტრონულ სივრცეში. მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები ასევე გამოიყენება სოციუმის დასაყიფად. მაგალითად, მეცნიერ-მკვლევრების: მარშალ ვალ ალსტინის და ერიკ ბრაიაჯოლფსონის შეხედულების მიხედვით, თანამედროვე მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები რეალურად ფლობენ საზოგადოების ინტეგრაციის პოტენციალს, რომელიც ემყარება სწორედ მარშალ მაკლუენის „გლობალური სოფლის“ კონცეფციას, მაგრამ იმავე საინფორმაციო საშუალებებს შეუძლია მოახდინოს საზოგადოების ფრაგმენტაცია, რადგან, იმავდროულად, საზოგადოებას მარტივად შეუძლია სეგრეგაცია და სხვადასხვა ინტერესთა ჯგუფებად ჩამოყალიბება.

ახალი რევოლუციის მამოძრავებელ ძალას ელექტრონული კომუნიკაციების საშუალებები წარმოადგენენ, პირველ რიგში – ტელევიზია. მაკლუენმა მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები დაყო ორ ჯგუფად: „ცხელი“ საინფორმაციო საშუალება (რადიო, კინო), რომელიც მაყურებელს გონიერივი მუშაობისთვის მინიმალურ შესაძლებლობებს უზრუნველყოს და „ციფრი“ საინფორმაციო საშუალება, რომელიც, პირიქით, მაყურებლისგან მოითხოვს მეტ თანამონაწილეობას (ტელეფონი, ტელევიზია, ინტერნეტი). შესაბამისად, ორივე სახის საინფორმაციო საშუალებები სხვადასხვა სახის ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებაზე და განსხვავებულ შედეგებს იწვევს. მაგალითად, თავის დროზე პიტლერმა სწორედ რადიოს საშუალებით მოახერხა განათლებული გერმანელების დაჩრდუნება (ამიტომაც არის ნათესავი: ბრძანებები რადიოთი გადაეციო, თხოვნებისთვის კი ტელევიზიას მიმართეთ). დღეს კომუნიკაციის საშუალებები ინფორმაციაზე

მნიშვნელოვანია, ანუ ინფორმაციის შინაარსი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი სახის საინფორმაციო საშუალებით გადმოიცემა ინფორმაცია ტელევიზით, რადიოთი, თუ გაზეთით. მასობრივი საინფორმაციო საშუალებებიდან ყველაზე პოპულარულია ტელევიზია, რომელიც ადამიანის ფსიქიკაზე სერიოზულ ზეგავლენას ახდენს. მაკლუენი აყალიბებს თავის შეხედულებებს ტელევიზიის, როგორც მასობრივი საინფორმაციო საშუალების სპეციფიკის შესახებ. მისი აზრით ინფორმაცია გარკვეულად „აყალიბებს საზოგადოებას“, ე. ი. აუდიტორიას, რომელიც, თავის შერივ, წარმოადგენს წებისმიერი საინფორმაციო საშუალების დედააზრს. ტელევიზიონია განსხვავდება სხვა მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების აუდიტორიისგან. ადამიანი ტელევიზორთან არ არის მხოლოდ მაყურებელი, იგი ხდება მოვლენათა თანამონაწილე; ანუ ტელევიზიდიტორია სამყაროს კამერის ობიექტივის საშუალებით კი არ უყურებს, არამედ „მიმდინარე მოვლენებს შეიგრძნობს საკუთარ ბინაში, ან თვითონ გადადის მოვლენათა უშუალო ადგილებში“; სწორედ ისე, როგორც ამერიკა-ვიეტნამის ომის დროს „ტელევიზიამ რომის სისასტიკე მისაღები თოახის კომუნიკატში შემოიტანა, ვიუტნამი სწორედ ამერიკელების სასტუმრო თოახებში დაიკარგა და არა თვით კიეტნამის ბრძლის ველზე“. ტელევიზიის მეშვეობით ხდება აუდიტორიის და ინფორმაციის ახლებური დაკავშირება. მაკლუენი მიიჩნევს, რომ „ობიექტურობის იდეალის“ შექმნა „მიუკერძოებელი მაყურებლის ინტერესებისთვის“ არის „ინფორმაციობანას ძველებური თამაში“. თანამედროვე ელექტრონულ სამყაროში კი ობიექტური ახალი ამბები ყველაზე მეტად დამოკიდებულია ხედვაზე. ამ მხრივ, ტელევიზია, სხვა საინფორმაციო საშუალებებთან შედარებით, მეტი ნდობით და უპირატესობით სარგებლობს: თუ პრესა მომხდარის გადმოცემას ახდენს, ზოგად ანალიზს აკეთებს, ტელევიზიის კვლევის საგანი – არის ის, თუ რა ხდება მოცემულ მომენტში; იგი უმაღ ერთვება მოვლენებში. ამიტომაც, ტელევიზიამ მთავარი ყურადღება უნდა მიაქციოს მიმდინარე პროცესების გაშუქებას. „ის რაც მოხდა პრესის საქმეა, რაც ხდება – ტელევიზიისა“ – აცხადებს მაკლუენი. მისი აზრით, ტელევიზიას გაზეთისგან განსხვავებით უფრო შეეფერება „სასიამოვნო“ ახალი ამბები; ამას ითვალისწინებს ტელევიზიის სპეციფიკაც და ტელემაყურებლის მოლოდინიც, რომელიც მიიჩნევს, რომ უსიამოვნო, ახალი ცნობები „ცივ“ ტელევიზიანზე

უფრო ცუდად აღიქმება. ამიტომ მაყურებელს ურჩევნია უსიამოვნო ინფორმაცია გაზეოს გაზეთის საშუალებით, რაღაც „ნამდვილი ახალი ამბები“, გაზეთისთვის ცუდი ამბებია. გაზეთის სპეციფიკა არის საზოგადოების არსის ჩვენება, იგი მოვლენებს, საგნებს აჩვენებს საზოგადოების შიგნიდან. მეცნიერის აზრით, გაზეთებისა და უფრო აღების საუკეთესო ნაწილია ახალი ამბების რეკლამა, თუმცა მას აქვს ერთი ნაკლი: ის, რომ ბეჭდური მედია ყოველთვის სასიამოვნო ინფორმაციის მატარებელია. იმისთვის, რომ „კარგის“ ეფექტი გაწონასწორდეს, გაზეთში ბევრი ცუდი ინფორმაციაც უნდა გავრცელდეს. ამიტომ, საინფორმაციო საშუალებების მფლობელები ყოველთვის ცდილობენ საზოგადოებას მისცენ ის, რაც მათ სურთ, რაღაც გრძნობენ, რომ მათი ძალა არის კომუნიკაციის საშუალებაში და არა შინაარსში. ანუ მაკლუენის სიტყვებით: „საინფორმაციო საშუალება – ეს შეტყობინებაა“.

„მედია – ადამიანის გაგრძელება“ (1964) – არის პირველი ნაშრომი, სადაც პირველად გაჩნდა მისი ცნობილი გამონათქვამი: „კომუნიკაციის საშუალება – ეს შეტყობინებაა“, რადგან საშუალება აყალიბებს და აკონტროლებს კაცობრითობის ქმედების მასშტაბებს და ფორმებს“. მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები შინაარსისგან დამოუკიდებლად ახდენენ ზეგავლენას საზოგადოებაზე და ეს არის მათი ფუნქცია. ასევე აქ იგულისხმება ყველა ზელოვნური საინფორმაციო საშუალების ზეგავლენა საზოგადოებაზე, მის ცნობიერებაზე. მაკლუენი მიიჩნევს, რომ ეს საინფორმაციო საშუალებები წარმოადგნენ ადამიანის „გაგრძელებას“, რომელიც აძლიერებს ადამიანის შესაბამისი ორგანოს მოქმედებას და ამასთან მის გარემომცვლ სამყაროსაც გარდაქმნის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ნებისმიერი საინფორმაციო საშუალების სოციალური შედეგი არის ადამიანის შესაძლებლობების განვრცობა-გაფართოება, გაზრდა, რომელსაც ახალი ტექნოლოგიების ზეგავლენა იწვევს, ჩვენი შესაძლებლობებისა და ცნობიერების გაზრდილი მასშტაბების გათვალისწინებით. ადამიანის გრძნობათა ორგანოები ერთგვარ ბალანსში იმყოფებოდნენ, ხოლო ყველა ახალმა საშუალებამ დაარღვია ეს საუკუნოვანი ბალანსი. საკომუნიკაციო ტექნოლოგიები განსაზღვრავს მაკლუენისთვის ამა თუ იმ სოციალ-ეკონომიკური სისტემის არსებობას. ჯერ კიდევ „გუტებერგის გალაქტიკაში“ მიუთითა მან, რომ ინდუსტრიული საზოგადოების განვითარება, ეკონომიკური, სოციალურ-პოლიტიკური ინფრასტრუქტურების შექმნა

შეუძლებელი იქნებოდა კომუნიკაციური ცვლილებების გარეშე, ამ ყველაფურს კი დასაბამი ბეჭდური პრესის გამოგონებამ დაუდო, შემდგომ კი ეს პროცესი ელექტრონულმა რევოლუციამ და გლობალიზაციამ გააგრძელა. მიუხდავად მკაცრი კრიტიკისა, მისი საყოველთაოდ აღიარებული კონცეფციები მრავალი სოციოლოგის, მედიამკვლევართა თუ კულტუროლოგთა არაერთი დოქტრინის საფუძველი გახდა, ვინაიდან ურთიერთობის უახლესი საშუალებებიდან სწორედ ტელესედვა ახდენს თანამედროვე ცივილიზაციის ფორმირებას, ამიტომაც მარშალ მაკლუენის მოღვაწეობა დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას.

1. Marshall McLuhan. Understanding Media: The Extentions of man, 1964.
2. www.cultofjim.com
3. www.britannica.com
4. Маршалл Мак-Люэн. ГАЛАКТИКА ГУТЕНБЕРГА Сотворение человека печатной культуры, Издательство «Ника-Центр», 2003, с. 432
5. იხ.: ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1986.
6. www_marshallmcluhan.com.

ტელევიზია და თეატრი

ტელესამსახურის ჩამოყალიბება და ბანგითარება

ე ლ ე ქ ტ რ ი შ ლ ი მ ე დ ი ი ს ბ ა მ ღ მ ე ნ ე პ ი თ ი ს ა შ უ ა ლ ე ბ ი ბ ი ტ ე ლ ე რ ე შ ი ს უ რ ა შ ი 0

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით.

სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი — სანდრო ვახტანგოვი

ტელევიზიის, როგორც პროგრამების გადმოცემის, დებიუტი შედგა 1928 წელს „ჯენერალ ელექტრიკის“ ლაბორატორიაში. „ჯენერალის“ მიერ პირველი სპეციალი გადაიცა 1928 წლის 11 იანვარს. ეს იყო ჯაშუშური მელოდრამა „The queen's messenger“. ამ დროს სამი უძრავი კამერა აწარმოებდა გადაღებას. ერთი წლის შემდეგ ეს უანრი აღწევს დიდ ბრიტანეთს, ხოლო საფრანგეთს, ომის დამთავრებისთანავე. ეს იყო სპეციალური, რომლებიც გადაიცემოდა ვიდეო მაგნიტაფონების არ არსებობის საკომპენსაციოდ. 1966 წლის 28 აგვისტოს ORTF-ის ანტენაზე იწყება გადაცემის ციკლი „დღეს თეატრში“, რომელიც მრავალი წელი გადაიცემოდა და ოთხასზე მეტ ტრანსლაციას მოიცავდა.

80-იანი წლების ბოლოს, ციფრული ტექნიკის გამოჩენასთან ერთად, სპეციალთა ფიქსირება გახდა უფრო მარტივი, ეკონომიური და შესაბამისად პროდუქტიულიც. გადაღების ტექნოლოგიებში გამოიკვეთა ორი მიმართულება; პირველ მიმართულებაში იგულისხმება, ჩენი აზრით, უმნიშვნელოვანესი ელემენტები: საბიუჯეტო სახსრების ეკონომია, შესაძლებლობა, ერთ ჯერზე გადაღებულ იქნება მნიშვნელოვანი რაოდენობის ვიზუალური მასალა. ამ შემთხვევაში შეზღუდული ბიუჯეტის გამო კლასიკური მეთოდით გადაღება სააპარატოს მანქანითა და მულტიკამერით შეუძლებელია. მთელ სპეციალს მსახიობები თამაშობენ პუბლიკის გარეშე, რომელიც გადაიღება ერთადერთი პლანით, მობილური კამერით. შემდეგ ხდება გადაღება უკვე დარბაზში პუბლიკის თანდასწრებით ორი თაქრატორის მიერ, რომელიც აღჭურვილნი არიან ორი დამოუკიდებელი კამერით. იმავდროულად, ერთი ადამიანის მიერ განუწყვეტლივ ხდება, ერთი მხრივ, დისტანციურად გამოსახულების მონიტორზე კონტროლი და, მეორე მხრივ, იგივე ადამიანი გამუდმებით ხელმძღვანელობს ამ ორ თაქრატორს ფურსასმენების მეშვეობით. მონტაჟისას კი ერთიანდება სამივე გადაღება: ერთი — პუბლიკის გარეშე, ორი — მისი თანდასწრებით.

ხმის ტექსტურა ბრწყინვალედ ერწყმის ერთმანეთს ამ სამ ნაწილში. ეს ხმის ჩამწერი მოწყობილობის წყალობით ხდება. ერთი მხრივ, მსახიობებს აქვთ მიკროფონები კოსტიუმებში ჩამაღლული; მეორე მხრივ, იწერება დარბაზიდან მომავალი ხმა და ხმაური (მიკროფონები უზრუნველყოფებ იმას, რომ ხმა აბსოლუტურად სუფთა იყოს და ახლოდან ისმოდეს), გარეთა მიკროფონები კი იწერენ დარბაზის რეზონანსსა და პუბლიკის სიცილს.

მეორე მიმართულება არაანარად არ გამორიცხავს შემოქმედებითობას. სრულყოფილებისკენ მუდმივი სწრაფვის წყალობით, პუბლიკის თანდასწრებით ჩამწერილი ასეთი სპექტაკლი ხშირად იწვევს მაყურებლის გაოცებას. ამ შემთხვევაში თავისუფლად გამოიყენება სხვადასხვა ტექნიკა და მეთოდები, რომელიც გამოიყოფს და აფიქსირებს უმნიშვნელოვანეს პერსონაჟებს. მყისიერი სატელევიზიო კადრიირება კი საკუთარი ენას ქმნის, ტელევიზიის რეჟისორი წინასწარ განსაზღვრავს დროში განფენილ სტრუქტურულ გეგმას: რომელ წერტილებში უნდა დაიღვას კამერები (რომლებიც დროის რაღაც მონაკვეთში გადაიღებენ სცენის ამა თუ იმ მონაკვეთს), რომ მოაზრობოს ამ კონკრეტულ ჩაკატილ სივრცეში გადაიღოს პერსონაჟები. სატელევიზიო ჩაწერის რეჟისორი კი ვალდებულია გააკეთოს ძალიან ზუსტი კადრიირება, რაც მოწმდება პირველივე პირდაპირი მონტაჟის დროს. ამასთანავე, ერთმანეთს დაცილებული კამერების წყალობით, მას შეუძლია, მონტაჟის დროს გამოასწოროს ხარვეზები, დახვეწოს და წარმოაჩინოს თავისი ჩანაფიქრი. ტელევიზიის რეჟისორი ირჩევს მხოლოდ იმას, რისი ჩვენებაც მას აუცილებლად მიაჩნია და არა ყველაფერს, რაც ჩანს. ტელევიზიაში მთავარია არა სიტყვები, რომლებსაც მსახიობი წარმოთქვავს, არამედ ის, რაც მათ მიღმაა. ტელებიურებივი ხომ მხოლოდ იმას ხედავს, რასაც აუცილებლად სწორედ ახლა უნდა ვუცეკრდეთ ახლო მნიშვნელობა და ყურადღებით.

სიახლის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს; იგი არც მოულოდნელობის გარეშე არსებობს. მაყურებლს, მისი პირადი ცხოვრებისუელი გამოცდილებით ნაცნობი მოვლენა მისთვის უცნობი რაკურსით არაჩვეულებრივი თვალსაზრისით მოულოდნელი კუთხით უნდა ვაჩვენოთ იმ მხრიდან, საიდანაც მაყურებლს იგი არასოდეს უნახავს. ეს ყოველთვის ძალიან საინტერესოა, მოვლენათა ასახვისადმი ასეთი მიღვომა მაყურებლს მუდამ იტაცებს. სატელევიზიო სპექტაკლისათვის დამახასიერებელია მომხდარი მოვლენების სიღრმეში შეღწევის მისწრაფება და უკვე იქიდან, ამ

გარემოდან ცხოვრებისუელი პროცესის არსის მზერა. საჭიროა, სწორედ გავურკვეთ მომქმედ პირთა ქცევისა და აზროვნების ლოგიკაში იმისათვის, რომ ტელემონტერობა ზედმეტად უბრალო არ გახდეს, რათა ობიექტივებმა კი არ იმოძრაოს მოვლენათა ზედაპირზე, არამედ შეაღწიონ გმირთა ფსიქოლოგიური განცდების სამყაროში.

ყოველი ავტორი ცხოვრებას თავისი განუმეორებელი ხერხით ასახავს. დრამატურგიული მასალის სტილური თავისებურების და ავტორისუელი ბუნების ადეკვატური სატელევიზიო სპექტაკლის ენის პოვნა არის რეჟისორის ამოცანა, ხოლო ნაწარმოების უანრული წვდომის პრობლემა კი ტელევიზიისათვის განსაკუთრებული ხერხებით უნდა გადაწყდეს და არა დრამატული თეატრის მხატრული ენის გადატანით ტელესტუდაში.

ავტორის გაშიფრვის და შეგრძნების უნარი გამოიხატება არა მარტო სპექტაკლის დადგმითი ნაწილით, არამედ ხატოვანი გადაწყვეტით (დეკორაცია, მუსიკა, კოსტუმი და ა. შ.), მის ფსიქოლოგიურ შინაარსში, გმირთა ხასიათში და სულიერ განწყობილებებში ჩაწვდომით — ეს არის თანამედროვე სატელევიზიო რეჟისურის საკითხები.

მუსიკალური თეატრი ტელევიზიონი

ტელეესთეტიკის განსაკუთრებულობა ცნობიერდება თანდათანობით შემოქმედებით პროცესებში, საოპერო-ლიტერატურული კომპოზიციების, თეატრებიდან ტრანსლიაციების, ფილმ თარების შექმნისას.

საოპერო ნაწარმოებთა ადაპტაციის პროცესებში აშკარად გახდა ორგანულობა ისეთი მახასიათებლებისა, როგორიცაა: ფორმის კმერულობა და შინაარსის ფსიქოლოგიზმი. ყველაზე მეტიდ ეს გამოვლიდა XX საუკუნის ოპერების ეკრანზიზაციისას, რომლებიც თავისი არსიდან გამომდინარე ძალიან „ტელევენურები“ არიან. „ხედვის ეპრანულობა“ სულ უფრო შესაგრძნობი ხდება კომპოზიტორთა ხელოვნებაშიც კი.

ეკრანმა გავლენა მოახდინა ოპერის ორ წამყვან უანრულ სახეობაზე: ერთი მათგანი არის დაკავშირებული მონუმენტურ-ეპიკურ სტილთან ოპერაში, მეორე გამომჟღავნდა კამერული ოპერის აღმავლობისას, რომელიც სავსე იყო ფსიქოლოგიური და იშვიათად როტული ინტელექტუალური შინაარსით. იმ შემთხვევაში, როდესაც მოქმედება

არ ხდება, არსებობს აქცენტის გადატანა ნიუანსებით მდიდარ მსახიობთა თამაშზე. აქ ტელეეკრანისთვის იხსნება ქმედების ფართო შესაძლებლობები, განსაკუთრებით კი მსახიობური თამაშის დეტალების ცალკეულ შტრიხთა გამსახვილების დროს. რეჟისორს სწორედ აქვს შერჩეული მსახვილი და საერთო ხედების შენაცვლების რიტმი და სახვითი სახიერი რაკურსები. ეს არის ერთგვარად პრინციპი „თხრობისა ქმედების გარეშე“.

სამწუხაროდ, არც თუ ისე ბევრია საოპერო და საეკრანო ხელოვნებების წარმატებული სინთეზების მაგალითები, რომლებიც გვემძლებიან გავაცნობიეროთ ტელევიზიის მსატერიული პოტენციალი. უმეტესი ნაწარმოებები გვაგონებს ფილმებს, სადაც მუსიკა (რომელიც თეატრალურ სპექტაკლში იყო მატარებელი მთავარი შინაარსის) გადაიქცა კინოსანახაობის მაილუსტრირებულ თანხლებად. საოპერო ტელეთეატრის უმთავრესი შემოქმედებითი მიზანი გახდა არა გადაყვანა სპექტაკლის საეკრანო ხელოვნების ენაზე, არამედ ორიგინალური დამოუკიდებელი ჟანრის შექმნა, რომელიც ოპერისა და ტელეხელოვნების სინთეზი იქნებოდა.

თეატრის თავისებურება, სხვა სატელევიზიო სანახაობებთან შედარებით, მდგომარეობს იმაში, რომ თეატრი ოპერასთან ერთად პალაცაც რჩება ყველაზე როულად გადასაღებ სატელევიზიო თეატრალურ სანახობად. თუ ოპერაში კიდევ შესაძლებელია, დაუყოვნებლივ არ აჩვენო პერსონაჟი, რომელიც საუბრობს, თეატრში ეს თოთქმის ფიზიოლოგიური ვალდებულებაა, ვინაიდნა ჩვენი სმენითი ყურადღება თითქმის მხოლოდ ტექსტზეა კონცენტრირებული.

რა აიღო ტელევიზიამ თეატრიდან

ტელევიზიამ თეატრიდან შეითავსა, პირველ რიგში, ამბავი ღიატერატურული ნაწარმოების სახით, თამაშის სანახაობრივი მსარე, ვერბალური კულტურა, გრიმი, განათება, ამავდროულობა, მსახიობის ურთიერთობა ნივთებთან და ისესხა რა კინემატოგრაფისგან მსხვილი ხედით გადმოცემა რაიმე დეტალის, მიაღწია სუბიექტურ ხედვას. ტელევიზიამ ასევე ზუსტად შეისწავლა სცენასა და მაყურებელს შორის მძლავრი ემოციის მატარებელი კონტაქტი, რომელიც შემდგომ გამოიყენა მასებზე ზეგავლენის მოსაპოვებლად.

ტელევიზიის და თეატრის მორიგი მსგავსება იმაში მდგომარეობს, რომ პირდაპირი ტელეგადაცემისა და თეატრის მაყურებელი ერთსა და იმავე განსაზღვრულ დროს არიან კონტაქტში მონაწილეება და მსახიობებთან, ანუ, იმ დროში აღიქვამს მაყურებელი მოქმედებას, რომელიც მისი თანდასწრებით ახლა მიმდინარეობს. თეატრის მაყურებელი წარმოდგენის უდაო მონაწილეა. მისმა ერთმა უარყოფითმა ან დადგებითმა ემოციამ შეიძლება ზეგავლენა იქნიოს მთლიან წარმოდგენაზე, რასაც ტელემაყურებელზე ვერ ვიტყვით, რადგან მიმდინარეობს თვითიდამუხტვა და არა ემოციათა გაცვლა-გამოცვლა, მაგრამ ტელემაყურებლის დადგებით მსარეს წარმოაჩენს მისივე თავისუფლება, რომლიდან გამომდინარეც მას ნებისმიერ დროს შეუძლია შეწყვიტოს ტელეგადაცემის ყურება. ტელეგადაცემას ამით არაფერი აკლდება.

სატელევიზიო სპექტაკლი ათვალიერებს, შეისწავლის მოვლენას, ყოველი მხრიდან განსჯის და ისე არ მოვითხრობს, როგორც კინოში და მაყურებლის ისეთ თანაგანცდას არ იწვევს, როგორც თეატრში. ტელეთეატრის სული იყარგება, როცა მისგან კინოს შექმნა უნდათ. კინორეჟისორისთვის, მოსმენის შეგრძნებაა უმთავრესი, ხოლო კარგი იდეები რეჟისორის თავში კი არ იბადება, არამედ დადგმასთან უხილავ დაილოგში.

ერთი მხრივ – სცენის პლანშეტი და სარკე, მეორე მხრივ – ტელევიზორის ეკრანი წარმოადგენენ მოცემულ შემთხვევაში ორ სხვადასხვა ხელოვნებას: თეატრალურს და კინომატოგრაფიულს (უფრო სწორედ – ტელეკინომატოგრაფიულ), იმისათვის, რომ შენარჩუნდეს თეატრალური ნაწარმოები ეკრანზე, სპექტაკლი უნდა წარმოაჩენილ იქნეს სხვა ხელოვნების ენის მეშვეობით და ამისათვის გადასაწყვეტია რამდენიმე ამოცანა.

უპირველეს ყოვლისა უნდა განისაზღვროს, თუ როგორი სპექტაკლის უარი და სტილი აირეკლება ფილმის სამონტაჟო რიგზე. მაგალითთად, ვოლევილში, ფსიქოლოგიური დრამისგან განსხვავებით, შეიძლება იყოს ორჯერ ან სამჯერ მეტი კადრი და პანორამა. სპექტაკლის ტემპო-რიტმული დინამიკა ამას მოითხოვს. შემდეგ: მომავალი ფილმის ტემპო-რიტმული სტრუქტურა. რაოდენ განსხვავებული უნდა იყო თეატრალური სპექტაკლისგან? ჩვენ სხვადასხვანაირად აღვიქვამთ თეატრალურ და ეკრანულ დროს: სცენისთვის – ნორმალურია ეკრანისთვის – გაწელილია. შესაძლოა მოგვიწიოს სპექტაკლის „შეგუშვე“ ეკრანზე, რომ მან თავისი ხსიათი

შეინარჩუნოს. ამის გარდა: როგორ უნდა გადაწყვდეს მოცემულ ფილმ-სპექტაკლში ორი პირობითობის თეატრის და ეკრანის კონფლიქტი? მაგალითად: თეატრალური სპექტაკლის მიზანსცენების გადმოტანა ეკრანზე. მათ ახასიათებთ თეატრალური ხასიათის პირობითობა: ფრონტალური წყობა, რომელიც ყოველთვის მიმართულია მაყურებელზე (რადგან მაყურებელი უნდა ხედავდეს მსახიობის სახეს). ეკრანზე გადმოტანილი ასეთი მიზანსცენები კარგავენ სინამდვილეს, ე. ი., საჭიროა ისეთნაირად გაითვალოს მათი კორექცია, რომ ეკრანზე რეზულტატი იყოს ისეთივე, როგორიც არის თეატრალურ დარბაზში, რათა ირლევოდეს ცხოვრებისეული სიმართლის შეგრძნება. ერთი სიტყვით რამდენი სპექტაკლიცაა, იმდენი გადაწყვეტა არსებოს: სცენიდან ტრანსლაციით დაწყებული, სპექტაკლის საფუძველზე შექმნილი მხატვრული ფილმით დამთავრებული.

ძართული ტელე-თეატრის საჭიროები

1958 წელს ახლად ფეხადგმულ საქართველოს ტელევიზიის ხელმძღვანელმა ა. ძიძეურმა მიიწვია მიხაელ თუმანიშვილი დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ დასადგმელად. თეატრის რეჟისორმა სიამოვნებით მიიღო მიწვევა, რადგან ეს ნაწარმოები ფსიქოლოგიურ დრამად მიაჩნდა, რომელიც გმირთა ცხოვრების მაყურებელთან ზედმიწევნით მიახლოვდას ითხოვდა, სწორედ ამის შესაძლებლობას იძლეოდა ტელეეკრანი. მისი წყალობით ხომ უამრავ ადამიანს შეუძლია მომქმედ პირთა სულ ში ჩაიხედოს.

ეს ტელესპექტაკლი ტელეხედვის ბუნების პირველ გამოვლენად, სატელევიზიო და კინო მოწაფეს შორის განსხვავების საუკეთესო ნიმუშად იქნა მიჩნეული. „თუ კინოში მოწაფე ხდება ერთი ტიპის მასალისგან, ანუ, ფირისგან, ტელეხედვაში მოწაფე წარმოებს სხვადასხვა ტიპის მსალისაგან, რაც მეტად როულია და მაღალ გემოვნებას, ოსტატობას მოითხოვს“². ასე მოიხსენიებდნენ იმდროინდელ პრესაში მიხეილ თუმანიშვილის ამ დადაგმაში მიღწეულ ნოვატორულ მიღვომას. გმირის სულიერი ტანჯვის გამოხატვის მიზნით რეჟისორმა კადრში მოწაფეს ხერხით „შემოიტანა“ სახე, თვალები (კინო ფირზე გადაღებული). მას კვლავ მოწაფურად მოჰყვა (ზოგი სტუდიის კამერიდან, ზოგი კინოფირიდან) მსახიობთა გარეგნული პირისახით

გამოხატული განცდები. მთელი ეს „სცენა“ ჩაეტია მინიმალურად მცირე დროში, ნახევარ წუთში, მაგრამ რეჟისორმა ამ საშუალებით, ტელესედვის წესებით გააზრებული მონტაჟით, მიღწია უდიდეს მხატვრულ ეფექტს.

სამწუხაროა, რომ დღეს ჩვენ არ გვაქვს საშუალება, ვნახოთ ეს საუცხოო ტელესპექტაკლი, რადგან იმ დროს ტელევიზიია ფირზე არაფერს იღებდა. სტუდიაში გათამაშებული „დარისპანის გასაჭირი“ პირდაპირ ეთერში მიეწოდა თბილისელ მაყურებელს, ისიც ზაფხულში. ის აღარ გაუმეორებათ; დარჩა მხოლოდ ორი ფოტოსურათი, რეჟისორის ჩანახატები და მისივე მოგონება: „მე ასეთად ვხედავ მას“, გამოქვეყნებული 1982 წელს.

სპექტაკლები არ ცხოვრობენ მარადიულად; მათ აქვთ აღმავლობის, ჭკნობის და სიკვდილის ხანა. მნიშვნელოვანია დროულად მათი გადაღება ფირზე, ეს არის თეატრისათვის და ტელემაყურებლისათვის ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილება.

უახლესი ტექნიკა შეუზღუდავად უნდა გამოიყენებოდეს ჩაწერილ სპექტაკლებში, რადგან ფილმ-სპექტაკლი არის გათვლილი ტელევიზიის ფონდებში შენახვის ხანგრძლივ ვალებზე. მნიშვნელოვანია, რომ ახალმა თაობებმა ნახონ მომავალშიც სიცოცხლით სავსე ფილმ-სპექტაკლები.

1. იხ: Vitold Krysinsky, Directeur artistique de la Copat, Paris, 2005.

2. იხ: ქეთი დოლიძე, მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს, თბილისი, 2004.

ავტორთა გესახებ

როლანდ (მიხო) ბორაშვილიძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, რეჟისორი, მსახიობი.

დამთვარა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის რეჟისურის ფაკულტეტი (ი. კარასიაშვილის სახელოსნო).

სხვადასხვა დროს მუშაობდა კომპანია „ქართულ ტელეფილმში“ ჯერ კინორეჟისორის ასისტენტად, შემდეგ – კინორეჟისორად. იყო როგორც კომპანიის სამხატვრო საბჭოს წევრი, ასევე დოკუმენტური ფილმების განყოფილების ხელმძღვანელი.

1995 წლიდან არის საქართველოს კინემატოგრაფიისტთა კავშირის წევრი, 2007 წლიდან – გამგეობის წევრი.

პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. ხელმძღვანელობს მხატვრული კინოს რეჟისურის სახელოსნოს. არის უნივერსიტეტის აკადემიური საბჭოს წევრი. გადაღებულია რამდენიმე მხატვრულ ფილმში.

არის 35 დოკუმენტური და 2 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის რეჟისორი. მის მიერ გადაღებული ფილმები დაკილდოუბულია მრავროვანი საერთაშორისო პრიზით. 2008 წელს მიენიჭა დირექტორის თრდენი კინოხელოვნებაში შეტანილი წვლილი წვლილისთვის.

ტელ.: +995 (32) 94 90 72, +995 (99) 94 90 72.

ირა დემეტრაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნების მომართულებითი კინომცოდნეობის მმართულებით.

დამთვარა VGIK-ის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. კვლევის სფერო: რეალობის სოციალური კონსტრუირება მხატვრული ტექსტების მხრივ; ნაციონალურ-მხატვრული დომინანტებით სამყაროს ენობრივი სურათი.

ტელ.: +995 (32) 22 49 45; +335 (77) 71 02 43

ელ.ფოსტა: halomesanel@yahoo.com

ვაჟა ზუბაშვილი – თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ტელერეჟისურის მმართულების დაიდერი დამთვარებული აქტის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორი ფაკულტეტი. გადაღებული აქტის ოცდაათამდე მოქლე და სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი – სტუდია „მემატიანება“ და „ქართულ ტელეფილმში“. მიღებული აქტის საკავშირო და საერთაშორისო ფესტივალების პრიზი.

შუშაობდა: რეჟისორად საქართველოს სამუცნერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში; ტელეკომპანია „მე-9 არხის“ საინფორმაციო პროგრამების მთავარ რეჟისორად; ტელეკომპანია „იბრაის“ მთავარ რეჟისორად; ტელეკომპანია „შზის“ საინფორმაციო პროგრამების მთავარ რეჟისორად.

2002 წლიდან აწავლის რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში; ამჟამად ხელმძღვანელობს დოკუმენტური კინოს სახელოსნოს. 1998 წლიდან რესთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტშისა და სხვადასხვა უძალებელი კითხულობს დაუკითხის კურსებზე: „სატელევიზიო რეჟისურა“, „დოკუმენტური კინოს რეჟისურა“, „სატელევიზიო რეჟისურაში ტექნიკა და ტექნოლოგიები“, „სატელევიზიო რეჟისურა და მოწაფე (ტელეურნალისტებისთვის)“.

ტელ.: + 995 (32) 39 21 24; + 995 (77) 50 09 07

ელ.ფოსტა: vajazu@mail.ru; vajazu@inbox.ru

რუსუდან კვარაცხელია – კინომცოდნები. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი.

დამთვარა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის კინოფაკულტეტი რეადაქტორ-მეთოდისტის კვალიფიკაციით. აწავლიბდა აგრეთვე მინსკის ხელოვნების უნივერსიტეტში დრამის რეჟისურაზე. 1994 წელს მუშაობდა ნატო კანაძის სახელობის ქართული კინოს აკადემიაში და პარალელურად პრაქტიკას გადიოდა ტელე-კომპანია „კავკასიაში“. 1995 წელს მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიის I არხზე კინოპროგრამებში, გადაცემაზე „კინოთვალი“ (თანავგორი და წამყვანი). 1997 წლიდან, საქართველოს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში მიჰყავდა სალექციო კურსი – მხატვრის ხელოვნება კინოში.

ტელ.: +995 (95) 55 95 57; +995 (32) 39 76 03;

ელ.ფოსტა: apra@mail.ru

თინათინ ჭაბუკიანი – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, რეჟისორი. სხვადასხვა დროს მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიაში (I არხი) – ჯერ სატელევიზიო თეატრში, შემდეგ შესიკალურ რედაქტორში, დამდგმელ რეჟისორად; ასევე საბაზში პროგრამების მთავარ რეჟისორად.

მისი საღისერტაციო თემა: „საბაზში ტელემაუწყებლობის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ესთეტიკური თავისებურებანი“ (ქართული ტელეპროეკტების მიხედვით).

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „მოწაფე სტრუქტურული შემადგენლობა“.

ტელ.: + 995 (99) 94 47 00

გიორგი ხარებავა – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი, კინორეჟისორი. გადაღებული აქვს ორი მოკლეტერაჟიანი მსატერული და ექსი დოკუმენტური ფილმი.

აქვთ წლის მანძილზე აქტივურად მუშაობდა საქართველოს რამდენიმე ტელეარხზე რეჟისორად.

გავლილი აქვს რომის ნაციონალური კინოსკოლის რეჟისურის ზოგადი კურსი და ბოლონის უნივერსიტეტის სადოქტორო მოკლე კურსი თავისუფალი პრევენის მიმართულებით.

ამჟამად მუშაობს სადისერტაციო თემაზე „დარღვევები კინომოწაფში“. მუშაობს კინოსახელმძღვანელოს თარგმანზე. არის საპროდიუსერო კომპანიის „ჯი-ეფ-ემ სტუდიის“ პრეზიდენტი.

ტელ.: +995 (77) 17 90 01

ელ.ფოსტა: gk@gfmstudio.com

დავით გუჯაბიძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, საოპერატორო სახელოსნო-კვუფის ოსტატი (ფოტოგრაფიასა და ოპერატორის ოსტატობის კურსები).

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფიზიკის ფაკულტეტი, რადიოფიზიკის სპეციალობით. ასევე სწავლობდა შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, ლევან პატაშვილის კინოსაოპერატორო და მერაბ კოკოჩაშვილის კინოსარეჟისორო სახელოსნოებში.

2003 წელს სტაუირება გაიარა გერმანიაში, არის ევროპის მედია-პროფესიონალების საერთაშორისო პროექტის „Nipkow-programm“-ის სტაუირდიანტი (ქ. ბერლინი) და 2008 წელს პოლივუდში (აშშ) – USID-ის „საზოგადოებრივი კაგშირების“ პროგრამით ქართველი კინოპროდისკის კინოპროდიუსერებისათვის.

არის დოკუმენტური, მსატერული და მუსიკალური ფილმების ავტორ-რეჟისორ-ოპერატორი, სარეკლამო რეილების და ვიდეოკლიპების რეჟისორი. სტატიებისა და გამოცემების ავტორი, რომელიც სხვადასხვა დროს გამოქვენდა გაზეობებსა და უკრალებში „ქართული ფილმი“, „ახალი ეპოქა“, „კინო“, „ომეგა“, „თეატრალური მოამბე“, „გაგასიას მცნებ“, „აულტურა“, „დურუჯი“, „თეატრმცოდნებითი და კინომცოდნებითი მიებანი“ და სხვა.

ტელ: + 995 (22) 95 79 73; +995 (99) 55 30 93

ნანა დოლიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი. კინოსა და ტელევიზიის მკვლევარი. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ტელემცდის სამაგისტრო პროგრამის ხელმძღვანელი. კვლევას სფერო: თანამედროვე მსოფლიო კინოსა და ტელევიზიაში მიმღინარე პროცესები.

ელექტრონული უფრნალის „მედიაკრიტიკა“ (www.mediakritika.ucoz.com) ავტორი და მთავრი რედაქტორი. ვამოქვეყნებული აქვს 20 სამუციურო ნაშრომი, მათ შორის ერთი მონოგრაფია.

ტელ: +995 (32) 23 32 33; +995 (99) 58 48 85.

ელ-ფოსტა: nana_dolidze@yahoo.com

გიორგი თარგამაძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პრდავიგი. უკრალისტი, საქართველოს პარლამენტის წევრი. 1999 წელს დამთავრა თბილისის ი. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უკრალისტიკის ფაკულტეტი. 1994 წლიდან მუშაობდა ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში პედაგოგად. 1993 წელს კი აჭარის ტელევიზიის დეპარტამენტის თავმჯდომარედ. 2003 წლიდან იყო ტელევიობის „იმედის“ დირექტორი. 2002 წლიდან საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლუქტორია. მონაწილეობა აქვს მიღებული საკრამენტოს კონფერენციებში მედიის საკითხებზე. 2009 წელს მოუწენდში, მსოფლიო მედია კონგრესში.

გიორგი ჩართოლანი – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების და სოციალურ მცნიერებათა ფაკულტეტის მეცნიერის და მასპინვე ინფორმაციის საშუალებების ასოცირებული პროფესიონის, იყო ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესიონი; დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი თეატრმცოდნების სპეციალობით და მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის ასპირანტურა.

არის „საზოგადოებრივი მაუწყებელის“ ტელეკომპანია „I არხის“ დღის მიმართულების გადაცემების გენერალური პრიდაუსერი. ასევე მრავალი სატელევიზიო პროექტის ავტორი და წამყვანი.

არის მრავალი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი. კოტე მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი.

ავტორი სახელმძღვანელოს უწერნალისტიების საეცალობის
შემსწავლელთავის – „ტელე-რადიო უწერნალისტიკა“, ნაწ. I,
„ტელეუწერნალისტიკა“.

ტელ.: +995 (32) 31 88 18; +995 (77) 50 03 26;
ელ-ფოსტა: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru;
chartolani@hotmail.com

მარინე ბოკუჩავა – დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სტრუქტურული ლინგვისტიკის სპეციალობით. მუშაობს საქართველოს
ეროვნული მუზეუმის სიმო ჯანაშიას სახელობის მუზეუმის ეთნოგრაფიის
განყოფილებაში. დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე „ანგილოთა
ყოფისა და კულტურის საკითხები“. წლების მანილზე ეწერდა სამუცნიერო
კვლევთა და საფონდო მუშაობას. არის 17 სტატიის ავტორი საქართველოს
ეთნოგრაფიის სხვადასხვა საკითხებზე, რომელიც გამოქვეყნდებულია სხვადასხვა
სამუცნიერო უწერნალში.

ირმა დოლიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი. დაამთავრა თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის
ფაკულტეტი, ხელოვნებათმცოდნის სპეციალობით.

მუშაობს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის
სამინისტროს კულტურული მემკვიდრეობის დეპარტამენტის სტრატეგიული
დაგებმვისა და გვრცელების თანამშრომლობის სამართველოს უფროსად;
არის არა ერთი სტატიის და მონოგრაფიის: „სათავტო არქიტექტურა
საქართველოში“, თბილისი, 2005 წ.; „იყო თუ არა თეატრი უფლისციებში“,
თბილისი, 2009 წ. ავტორი. კვლევის თემატიკა: ქართული ხელოვნების
ისტორია; თეატრის არქიტექტურა.

ტელ.: +995 (99) 92 65 92; +995 (77) 27 00 45
ელ-ფოსტა: irma_dolidze@yahoo.com ; i.dolidze@heritagesites.ge

FILM STUDIES

Roland Borashvili

EVOLUTION OF EDITING THEORIES BY SERGEI EISENSTEIN

Summary

Editing is one of the most peculiar components of screen art. It has the power to make time stand still, make it run fast or slow, and skip a day, year, and century.

On one hand editing is a principal method of world perception and on the other – editing is a constant reflection of director's will: depict the world from a certain corner and in a certain conflict.

There are basic laws of editing theory that are based on actual practice.

“Grammar” and “syntax” of editing were mainly established during the period of silent film.

Soviet directors and theoreticians like L. Kuleshov, S. Eisenstein and Vs. Pudovkin have entered the history of world film as the fathers of film theory, directors, who practiced their working method on visual structure of film production and discovered new forms of editing.

How did the editing side of the cinematography form, what is the starting point, origin, which makes the director edit a certain scene?

The article offers a brief introduction of the history of editing and its evolution – starting from silent films up to the present day.

The article also examines the brief history of editing, its formation and evolution. On the basis of S. Eisenstein's example the article discusses editing theories – from silent up to audio-visual cinematography.

ABOUT AUTHOR

An associate Professor of Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Director, Researcher.

He has graduated from Leningrad's Theatre, Music and Film University's Cinema Directing Faculty. (I. Karaskin's group)

At Other times He worked in a company “Georgian TV film”, at first as an assistant of director, then - as cinema director. He was a member of company's creative boards, documents films department's leader.

From 1995 year he is a member of Georgian cinematography union.

He makes teaching period in the Shota Rustaveli Theatre and Film University.

He is leading studio of creative film director. He is a member of University Academic boards.

He had role in some films: "Magdana's Lurja" (directors: Tengiz Abuladze, Rezo Chkheidze, 1955), "Stranger's children" (Director: Tengiz Abuladze, 1958), "I, Grandmother, Iliko and Ilarion" (Director: Tengiz Abuladze, 1962), "Bela" (Director: Stanislav Rostotski, 1966), "Smiling boys" (director: Rezo Chkheidze, 1969)

He is a director of 35 Documental films and 2 Pictures. He had some prizes in one and others International Prize.

In 2008 He was awarded by film cinematography.

Tel.: + 995 (32) 90 72, +995 (99) 94 90 72

Ira Demetradze

NEO MYTHOLOGY IN CINEMA ON BASIS OF WESTERN EUROPEAN FILM PROCESS

Summary

Neo mythological consciousness is one of the basic phenomena determining the twentieth century cultural mentality. Starting from symbolism up to Post Modern time period every artistic movement implies Neo mythological consciousness. In the work of Luchino Visconti historical realities and this or that depicted time period is subjected to mythology.

Psychoanalytical and symbolic interpretation of Nazism is of a particular interest in the movie "Sandra". Visconti's "Sandra" depicts problems of the same class and people of same formation with means of mythology. Siblings Sandra and Jean represent prototypes of Electra and Orestes - children of Agamemnon. Here their incestuous relationship is greatly emphasized. Mother, who is a betrayer and murderer of her "spouse", gives way to "Hamlet" allusions.

It is interesting to analyze cultural and mythological aspects of incest. Claude Levi-Strauss stresses the social function of this problem. Ban put on incest is considered as an important precondition for transition from natural to cultural, civil. In other words incest is considered as crime against culture and nature. One of the motives of Visconti's movie is very much the same. Italy's upper class in the face of Sandra and Jean is in isolation, locked up in its own shell. In mythology incest is very often synonymous with cannibalism. It implies devouring its own likeness with the aim of prolonging own life.

ABOUT AUTHOR

Art History Ph.D. Film Historian

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University (In the field of Cinema Studies)

Graduate of VGIK's Faculty of Cinema Studies

Research Field: Social construction of reality according to literary text; verbal picture of the world in terms of national-artistic dominants.

Tel: +995 (32) 22 49 45; + (33577) 71 02 43

E-mail: salomesanel@yahoo.com

Vaja Zubashvili

DOCUMENTARY FILM IN THE PROCESS OF FORMATION OF NEW VALUES

Summary

We already live in an epoch, where virtual reality replaces material. Intellectual initiative is in the hands of the internet generation. Interaction between the components of the marketing interrelation is changed. The product demand is no longer determined by necessity and need, but by the requirement created by marketing communications. This principle transforms to a major extent the task of arts and culture in general, which itself is subject to PR disguised propaganda and globalization ideology.

Real life event is diverse in many ways. The notion of truth is diverse also depending on number of perspectives we view it from. Existence of fact does not necessarily determine its authenticity in documentary film. Stating of single facts does not mean anything if they are not laid out in corresponding social, political background, in the context of challenges, in historical regularity or irregularity.

The author is constantly present between reality and film determining his attitude in the process of transforming the existing reality into the so-called film reality. But observation of real life (and not modified one as in reality shows) is hard requiring time and great effort. It is much easier to use simplified method by means of conveyor rule. Documentary film is improvisation, where life is offering conditions to the director. Nowadays whether our documentary film is created in the heart of television or outside of it, it is still considered to be demonstrated on TV. Television does not use different format, film constructed for thinking audience with a dramaturgy based on complimentary

shots and does not require much explanation; audience of which becomes a participant of the story and image making own conclusion.

The leading topic of every TV documentary on Georgian channels – “Channel 1”, “Imedi”, “Rustavi 2” is the recent past. It seems as though they have conspired and transformed this past as a scarecrow into the present; present, which due to Mass Media is made into a scene for political struggle for power and society as such is rarely seen if ever.

ABOUT AUTHOR

An associate Professor of Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Leader of the TV direction.

He has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Institute’s Cinema Directing Faculty. He is a director 30 short and documentary pictures – in the studio “Mematiane” and “Georgian Film”. He had some prize in one and others Unit and International Prize.

He worked: sauch as producer in the studio Georgian scientist-popular and documentary films; In TV Company “9 channels” by informational program leader producer; In TV Company “Mze” by informational program leader producer.

From 2002 year he is teaching in the Shota Rustaveli Theatre and Film University. Today he is leading the documentary film’s master class.

From 1998 year he is teaching in the Shota Rustaveli Theatre and Film University and in the other Universities: “TV producer”, “Documentary film producer”, “TV advertisement”, “TV technic amd technologies”, “TV produser and montage (for TV journalists)”

Tel: + 995 (32) 39 21 24; + 995 (77) 50 09 07

e-mail: vajazu@mail.ru; vajazu@inbox.ru

Rusudan Kvaratskhelia

GENERAL CLASSIFICATION OF METAPHOR

Summary

Metaphor, as a mean of generalization, is typical for any art. One of the ways of creating cinematographic metaphor is borrowed from literature. Initially films were simply reflecting the outline of the piece. Film directors of 20-ies were applying various means to introduce important, significant verbal

metaphors in their pictures. Modern metaphoric constructions may have very complex and many-sided meanings. Metaphors are mostly divided in three categories: plasticity, dramatic and ideological metaphors. Plasticity metaphor is based on purely visual similarity or contrast. Dramatic metaphor is situated on a higher level. It represents the integral part of the action and introduces explanatory element into it. And the last, third category is an ideological metaphor. The purpose of this metaphoric mean is to conceive into the imagination of a spectator the idea, which goes beyond boundaries of the action of the movie and finally becomes subject to expression of a certain outlook.

In difference to literature metaphor, the cinematographic metaphor emerges based on the contrast between the visual elements against the visual and visuals against the acoustic-verbal.

Metaphoric categories shall not be mixed with its types. They have different basis for classification/division. Metaphor-detail, inter-still metaphor, metaphor-still, metaphor-montage phrase, metaphor-episode, chain of metaphors within the film structure, etc. These are the types of metaphor that are observed in the modern cinematography, as its organic elements.

ABOUT AUTHOR

Cinematographer. PhD. Sota Rustaveli Theatre and Film State University 1987-1991 Minsk University of Arts Faculty of Drama director.

1994 - Tbilisi Shota Rustaveli Institute of Theater and Cinema, faculty of cinema. Was awarded the qualification of editor-methodologist.

1994 - was employed by Nato Vachnadze Academy of the Georgian cinema.

1994 - stageour at TV company “Kavkasia” .

1995 - Channel 1 of the Georgian TV, film programs section, TV program “Kinotvali” (co-author and anchor).

1997 - post graduate student at the Institute of Theater and Cinema.

1997 -conducted the series of lectures “art of painter in cinema” at the Institute of Theater and Cinema.

Tel.: + 995 (95) 55 95 57; + 995 (32) 39 76 03;

e-mail:apra@mail.ru

STRUCTURE OF EDITING

(Editing as means of creating a film image)

Summary

In this part of my work I will focus on film part in scene art and the importance of editing in reference to it. Acting and its peculiarities are different in theatre and film. Film does not tolerate exaggerated acting. Here details, close ups and middle visuals attain more importance. Thus acting out every gesture and estimation requires a lot of skill. Here the line between real and imaginable is very fine.

Along with many other difficulties it is known, that films are not shot successively and film part is practically created after editing is done. Due to its peculiarity, different types, “stars”, or just people who look good on screen get to play along with the actor; even more, sometimes an actor is of a minor importance on screen. On screen an actor is just as much of an objects as many other objects in film.

Quite a large number of directors prefer editing when it comes to creating a film part. Although some consider movement to be more important. Some consider acting to be decisive. Along with the history of film development, we are able to trace the different stages of development of editing as well – from the simple forms up to the most complex. In the final part of my work I tried to state successively the processes an actor has to go through while creating a film part and the importance of editing in reference to it. Methodology is based on the experience of famous film directors and theoreticians as well as on my twenty-five year work practice in theatre and television.

ABOUT AUTHOR

Director. Researcher. An associate Professor of Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University

She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University’s Drama Directing Faculty.

From 1980 to 1989 worked on Georgian Broadcasting Company (Channel 1) – first in television theatre, then in music editorial board as an artistic director; from 1989 to 2004 worked as an artistic director of child programs.

Her dissertation thesis is: “Civil designation of child broadcast and its aesthetical characteristics” (according to Georgian TV projects)

Currently she works on a topic: “Structural Consistency of Editing”

Tel: +995 (99) 94 4700

LINEAR AND NON-LINEAR EDITING

Summary

Back to the times when the Film editing was first given its name, no one would have thought to call it something more distinctive. As linear editing did not exist, neither did the term ‘non-linear editing’ (NLE)

Today though any kind of editing involving film stock can easily be called non-linear.

we can nowadays differentiate three types of editing systems.

ABOUT AUTHOR

Professor at Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University Film Director;

Directed and produced two short narrative and six documentary films. During the past six years he has worked at various Georgian TV stations as Director. Studied General Courses of Film Directing at Scuola Nazionale di Cinema di Roma, Italy as well as Doctorate Courses for free research at University of Bologna.

Currently he is working on a topic titled “Breaks in Film Editing” as well as on translation of a film production handbook.

He is the president of GFM.

Tel.: +995 (77) 1790 01;

E-mail: gk@gfmstudio.com

MEDIA STUDIES

DavidGujabidze

TVELECTRICALSPECIAL EFFECTSAND THEATRE ON THE SCREEN

Summary

There is an opinion in Georgian research literature, that “filmmaker, while making video version of the theatrical performance should avoid usage of special effects, in order not to disturb the process of reproduction of the performance.” the term “special effect” means options of video editing such as: “fan”, “banish”, “fade” etc. which allows continuous transition from one scene to another. While creating the video version of theatrical performance, classical editing is preferred for sake of retaining the unity of the genre. This opinion is opposed in the article. The author suggests that in the modern stage of the TV language development it is possible and even necessary to use technical achievements of video editing. This is applied when the goal of filmmaker is not only documenting, but the creation of “Audio-visual” adequate of the performance, which asks for TV language elements; the later amplifies transmission of the content of the drama on screen.

For illustration, author reviews video versions of several performances containing “fade” and other electrical special effects, which is considered perfectly natural.

Relying on the examples presented in the article, author concludes that in the process of creation of video versions of the theatrical performances it is necessary to apply TV language elements - (special effects), however these effects should be chosen under supervision of performance editor.

ABOUT AUTHOR

Associate professor at Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Physics with major in radio physics. Studied at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in Levan Paatashvili's studio class of Photography directing and Merab Kokochashvili studio class of movie directing.

2003 He was an intern in Germany at “Nipkow-programm” of European Media-Professionals international program scholarship recipient.

2008 member of USID-s program “Community connections” for Georgian film-producers, Hollywood, USA

Davit Gujabidze is the director, cameraman and author of documental, feature and musical films. He has also directed music videos and commercials.

He is the author of articles and researches published in different times in such newspapers and magazines as “Georgian film”, “New Epoch”, “Cinema”, “Omega”, “Theatrical Narrator”, “Culture”, “Duruji”, “Research in theatre and cinematography” and many more.

Tel: +995 (99) 55 30 93

Nana Dolidze

THE BASIC TENDENCIES OF TELEVISION DEVELOPMENT

Summary

The coinage of the term “television” is connected with Constantin Persk. The term first was stated at the international congress held in Paris, in 1890. Despite of the fact, that existance of TV history (the regular broadcasting is meant here) counts only a century, it managed to become a permanent companion of modern human being and his social life.

The first period of television development is called experimental, when the audiovisual means of communication was formed. Soon it became a leader by the help its new aesthetical originality.

The Invention of apparatus is followed by the experiments in creating picture, voice, color, methods of broadcasting, televiosion genres, also forming interesting tendency for the global development.

The problem of space was solved by creating the possibility of receiving the informational message in the real time.

Television became simultaneous. The designated factors define the characteristics of modern TV functions, also its aesthetical opportunities and directions of development of television product.

ABOUT AUTHOR

The Doctor of Art Study. Cinema and Television researcher.

Georgian Shota Rustaveli Theater and Film State University - the Head of Master's Program in “Telemedia”. The field studies - Contemporary Processes of World Cinema and Television. The author and editor-in-chief of the electronic magazine “Mediakritika”. Has published 20 scientific - research works and one monograph.

Tel: +995(32)23 32 33; +995(99) 58 48 85.

e-mail: nana_dolidze@yahoo.com

JOURNALISM AND CITIZENSHIP. RIGHTS AND RESPONSIBILITIES

Summary

Information is a currency for democracy - the freer its circulation is, the healthier the political and social system gets, and vice-versa.

The article defines civil responsibilities of journalists and population. It describes possible negative aspects of journalism, explains reasons of anticipated mistakes and provides brief information on the monitoring bodies of journalists in the USA.

The author introduces new Georgian terms such as 'karga' instead of English 'frame' and 'kargva' instead of 'framing'. He named an English term 'frame of mind', which exists inside an individual's mind, as an 'intrinsic karga', while a 'communication frame' became an 'extrinsic karga'. He explains people's natural reluctance against being informed on painful social political developments, and their superficial, heuristic approach towards new ideas. He places a requirement on journalists as well as on citizens that only true and correct information should be used in public relationships.

ABOUT AUTHOR

Lecturer of Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University. Journalist; Member of the Georgian Parliament. In 1999 he graduated Tbilisi State University, Department of Journalist. From 1994 he worked in Adjara Art State Institute as a reader. in 1993 he was a director of Adjara television and radio department. from 2003 he was a director of broadcasting company "Imedi". from 2002 he is a lecturer in The Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema. He have taken part in international conferences concerning media issues. In 2009 in the world media congress in Munich.

TALK-SHOW AS THE POSSIBILITY TO UPGRADE PROFESSIONAL CULTURE OF THE TV JOURNALIST

Summary

Talk-Show – is the most popular TV genre in Georgia. Usually, the managements of social-political direction of broadcasters are using "Talk-Show" when the society is very politicized, a deeply interested in every detail internal politics. At the same time "Talk-Show" is very effective for the rating, and popularization of politicians. The genre - "Talk-Show" although is used by every direction of TV journalism. Together with analytics, this genre is popular in artistic, sporting and entertainment programs as well.

The whole complex of collective and individual work on the Talk-Show turns it into the universal teaching material for the future journalists, in the process of becoming a skilful master. After that when the students will be already trained in all genres of information and analytical journalism, as well as being trained in the "standard of speech"; in the system of the practical experimental training, for the future journalists, we have to use "Talk-Shaw" as a training component.

The main aim, main goal of the experimental teaching is to train students in the methods of preparing and leading (as anchors), the very complicated TV genre. To elucidate in the technology, clear up how to construct the Talk-Show program.

Firstly, for the students would be given mission to think over the subject of the program. After will be decided what kind of report will be needed and has to be done about the subject. Then students have to decide the guests for the main discussion. Also would be chosen anchor. Because it is training experimental show, anchor, guests and hall of audience will be students. It would be better if the subjects of discussion in the Talk-Shows would be the juvenile, like: life of students, sport's life problems in show business and ext. During the preparing of training experimental Talk-Show, it has to be accent on all of the details which is common for this program. Also in such important details as it is the arrangement of studio, disposition of anchor, guests and audience. It would be better to make training experimental Talk-Show at the same lecture-hall which is belonging for student's training process. This lecture-hall would be looking like TV studio pavilion.

Training in the preparing of experimental Talk-Show, for future journalists is very important in the process to becoming a skilful professional. These kinds

of programs are developing the ability which will be very useful for their future activity. In case if the students will not be trained, in the future, they have to spend lots of time and labor to study the demands and nuances of the genre of Talk-Show. In the conclusion we have to say that, Talk-Show, which is the universal and the most spread genre of TV (we have to mention that this genre is typical just for TV broadcasters), we have to include in the educational programs for the students, who choose for their future to be connected with the TV broadcasters.

ABOUT AUTHOR

The Doctor of science in art Associate professor in journalism - Ivane Javakhishvili Tbilisi State University ; Associate professor in Media Line - Shota Rustaveli Theatre and Cinema State University.

Tel.: +995 (32) 318 818. +995 (77) 500 326; +995 (79) 500 326

E-Mail: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru; chartolani@hotmail.com

ART STUDIES

Marina Bokuchava

ELEMENTS OF FOREIGN IN CHINESE PORCELAIN PIECES (according to pieces kept in S. Janashia Museum of Art's porcelain fund)

Summary

At the Georgian State National Museum's Janashia Museum's porcelain fund lot of Chinese porcelain subjects are preserved. Decoration and thematic of the décor of these subjects is very rich and various. There are there monochromic and polychromic porcelain subjects with Cobalt decoration covered with the images of plants, geometrical figures, landscapes, Buddhist motives, human, animal and bird figures, etc.

In these elements the different cultural influences are observed, presented as visual or textual images.

On the basis of the study of the existing materials it can be said that one part of the porcelain is "classically" Chinese, i.e. their form and decoration is traditional Chinese. There is another group of samples that demonstrate the foreign - Persian, European or Japanese cultural motives. The research based on the analysis of existing material and scientific literature, proves that these porcelain subjects are originally Chinese and these elements are used in commercial or decorative aims. These elements have not changed essentially the main original shape and traditional general composition scheme of Chinese porcelain.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Tbilisi State University linguistic department in 1974. Since 1975 she works at the Georgian State Museum's Janashia Museum Ethnology Department. In 1993 she has held dissertation on the theme "Culture and life of Ingilos". During the years she leads the scientific research in Georgian Ethnology. She is author of 17 articles published in different scientific additions.

TBILISI OLD THEATRE

Summary

By the early seventies of XIX century, in Tbilisi existed two theatic buildings of European style: Tbilisi Theatre in Tamamshev's Caravanserai situated in Yerevan Square and another – The Summer Theatre in the Garden of Engineering Department.

In the Caravanserai Theatre that was built in 1847-1851 (architect – G. Scudieri, interior designer – Gr. Gagarin), despite of many advantages (auditorium in Italian style, Good acoustics, décor of the interior and etc.) due to the lack of ventilation, the performances were suspended for almost five months. A decision was made to build a summer theatre. The place has been chosen in the garden of Engineering Department, on the crossing of Engineering and Water-carrier streets (recently streets of S. Virsaladze and Djambuli) By August 1870, the building had been completed. The Summer Theatre had 2 circles and a gallery. The interior was painted by the decorator Knol. The Summer Theatre was designed in the context of entire complex of the garden that was planned and elaborated with a great carefully.

The Summer Theatre's designing documentation has not reached up to now. According to existed materials, the notable architect of that time, Albert Zalcman has taken part in its construction. He was also the author of reconstruction of the Theatre. Mainly, after the burn-down of the Caravanserai Theatre (in 1874) The Summer Theatre was reconstructed and provided with additional walls and stoves in order to enable its functioning in winter.

The useful information, up to which time the theatre has existed, contain maps of Tbilisi. On the map of 1898 the Summer Theatre is marked as the "Old Theatre (Treasury)" and Opera Theatre is signed as the "Big Theatre (treasury). On Tbilisi maps of 1903-1904 that were completed in 1906, the Summer Theatre is not signed at all.

Therefore, the Summer Theatre that has been built in 1870 existed till 1906. Mainly in that Theatre there was opened the first season of professional Georgian theatre and after almost quarter of a century without theatre, Georgian professional drama theatre was restored.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Art History.

Graduated From Tbilisi I. Javakhishvili State University, Faculty of Art History and Theory.

2009 till now works at the National Agency for Cultural Heritage preservation of Georgia

2005-2009 - Ministry of Culture, Monument Protection and Sport of Georgia - Head of the division of Strategic Planning and European Cooperation of Cultural Heritage Department

2002-2003 - Monument protection Department of Georgia - Head of the Movable Monuments Protection Division

2001-2002 - Coordinator of the Movable Monuments State Program in the Ministry of culture of Georgia

1995-2002 - Ministry of culture of Georgia - Expert

1992-2007 – Sh. Rustaveli State University of Theatre and Film - lecturer courses: History of Georgian Art and Cultural Haritage of Ceorgia

Has published 24 articles;

Monographies: "*Theatre Architecture in Georgia*," Tbilisi, 2005; "*Whether There Was a Theatre in Uplistsikhe*," Tbilisi, 2009.

Topic of research: History of Georgian art. Theatre architecture

Tel.: +995 (99) 926 592; +995 (77) 27 00 45

E-mail: irma_dolidze@yahoo.com; i.dolidze@heritagesites.ge

TELEMEDIA

Program Leader - **Nana Dolidze**

Nino Bagrationmukhraneli-Gabunia

PROGRAM STRATEGIES OF GEORGIAN CHANNELS**Summary**

The most important thing in television broadcasting is the maintenance of the television program, sense and value of transmitted information. Exactly here manifests the program strategy of the television broadcasting, which contents it transmits to the screen and which interests of the spectators can it consider. According to the analysis of the television programme were determined the program priorities of the Georgian television broadcasting stations. The surplus of the entertainment programmes, whose quality has not often grown to the demands, is remarkable. On the other side tries the television broadcasting station, which depends on the advertisement market, to monopolize itself as the best transmitter of the entertainment programmes for mass spectators. In this background are not the knowledge programmes, educational or child programmes especially lucrative and, moreover, these are not competitive. However, the demands to the state television are rather different, because his primary job consists in behaving adequately to the social demands and in offering multi-faceted programme to the audience.

PARTRIARCH OF MEDIACRITICS**Summary**

Called as the “Partriarch of mediacritics”, canadian enlightener, philosopher, scientist, critic of literature, sociologist, the outstanding media investigator Herbert Marshal McLuhan dedicated all his life to the research of influence of the mass media communication means over the society in the psychological, sociological, historical, physiological point of view. The following works are discussed in the article: “Gutenberg Galaxy”, “Global Village”, and the “Extensions of Man”.

In McLuhan's opinion, the development of mass media communications significantly changed the relationship between human beings.

The development of society is stipulated by the development of communication means.

Mankind transferring into the collective individualism, returns to the tribal base by the help of globalization and a new social body is formed. There are no isolated cultures and worlds. The world becomes a big global village, where everybody knows each other, there are no borders between countries and there are no obstacles in the exchanging of information.

The scientist's works always were controversial in the western scientific circle, despite of this fact they always remained as the subject of their particular interest.

MEANS OF ELECTRONIC MEDIA IN TELEVISION

DIRECTING

Program Leader - **Sandro Vakhtangovi**

Nikoloz Kereselidze

TELEVISION AND THEATRE

Summary

It happened in 1928 on the first of November, when for the first time in TV history the company «General Electric» (New York, the USA) has broadcasted performance of «The Queen's messenger» play.

A few decades later, in 1958, for the first time in Georgia, management of the new-born Georgian television has invited M. Tumanishvili for staging the play by D. Kldiashvili «Troubles of Darispana».

Thanks to its specificity and psychology this play presented a good prospect for a screen version (close-up of the characters' portraits).

Late in eighties digital techniques introduced into film-making technology have made shooting process simpler, more economic, easy and consequently, - productive.

Two main directions have been distinguished in film-making technology:
The first direction means shooting performance when the budget is limited, and "classical" shooting is impossible. Shooting is being carried out by one camera, giving one plan without spectators, and two cameras with spectators. Shooting process is supervised remotely by the means of monitors and earphones.

The sound structure consists of three parts: voices of the actor, a sound which is heard from the hall and reaction of the spectators. The best result would be reached by means of installation.

The second direction means shooting (recording) performances in presence of auditorium, yet using techniques, devices and various technological effects and artistic measures which in result impress and fill spectators with admiration. Here instantaneousness of television framing is vitally important. In advance it should be properly planned, what places it is necessary to put cameras in and which one in a certain interval of time would be shooting the certain part of the stage where the character would act, etc.

Accuracy of framing should be double-checked during the first direct installation (by carrying out special manipulations with the two cameras; slips to be corrected and the plans enhanced).

In order to translate theatrical language of performance into "telemotion picture arts" language, it is necessary to solve various, unique problems.

Different genre performances, proceeding from the tempo-rhythmic dynamics, demand accordingly different numbers of shooting frames and panoramas.

The tempo-rhythmic structure of theatrical performances is stretched unlike the structure of photoplays therefore it is necessary to "compress" time of theatrical performance so to not lose its character and image.

Theatrical mise en scenes of conditional character are absolutely frontal and on the screen they look deceitfully (lose their truthfulness).

Their correction is calculated so that on the screen the feeling of truthfulness perception was not broken.

Each performances, has its unique design decisions, starting from the stage-broadcasting, and finishing a feature film created on the basis of theatrical performance.

Theatrical performances do not live eternally, they have time of blossoming, fading and death. Timely fixation of performances is important in interests of the future generations and for further development of theatrical art.