

გვანცა მეფარიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, კულტურა მედიაში.

ხელმძღვანელები: სოციალურ მეცნიერებათა
დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი რევაზ ჭიჭინაძე;
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
ქეთევან ტრაპაიძე

რეზიუმე

დროის კონტექსტიდან გამომდინარე, სატელევიზიო დოკუმენტური კინოს ისტორიული რეალობა ხშირად სრულადაა დამოკიდებული სოციალურ-პოლიტიკურ გარდატეხებზე, რაც ნათლად აჩვენა ქართული სინამდვილის 90-იანმა წლებმა. ამ პერიოდის სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმის რეალიზება ტექნიკურად ბევრად უფრო დიდ პრობლემას წარმოადგენდა, ვიდრე მისი ზოგადი მხატვრული კონცეფციის მოძიება, ვინაიდან გარდატეხები სოციუმში, ფორმირდებოდა, კინოს დაფინანსების სისტემებში და დანქარებით მიმდინარეობდა.

90-იანი წლების დასაწყისი საქართველოს კინოწარმოებისთვის მძიმე გამოცდა იყო, ხოლო დოკუმენტალისტებისთვის ინოვაციის ძიების პერიოდი. გადაწყვეტილებები უმეტესწილად საპონტანურად მიიღებოდა, ამიტომ ორი მაგალითი, რომელთა შინაარსი და ფორ-

მაც თვითდინებით მონათხრობი ქართული საზოგადოების რეალობაა და მისი ისტორიად ქცეული სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, განსაკუთრებით ნათლად მეტყველებს დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმის კანონზომიერ გარდაქმნაზე, ძიების აუცილებლობაზე, მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში.

ეს, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი საწყისი პერიოდი სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა იმ მხრივაც, რომ ჟანრული და ფორმისეული ნაზავის ბუნებრივი იერი გამოავლინა. ამ პერიოდის დოკუმენტურ პროდუქტს უკავშირდება ნამუშევრები, რამდენჯერმე მოხდა გამოკითხვების, პორტრეტების, აქამდე უჩვეულო სოციალური რეალობის ქაოტური მხატვრული აღრევა, რაც სავსებით ბუნებრივად ქმნის ეპოქის პორტრეტს.

90-იანი წლების საბელევიზიო დოკუმენტური ფილმი და დროის კონტექსტი

*საკვანძო სიტყვები: კინო, მედია, პროპაგანდა,
იდეოლოგიური კინო, ტელევიზია, რეჟისორი.*

დოკუმენტური კინო ჟურნალისტიკისა და ვიზუალური ხელოვნების, ტელევიზიისა და კინოს, დრამის დარგების სინთეზია, მაგრამ ტელევიზიისთვის ის, ამ სინთეზთან ერთად, თანამედროვეობის ყველაზე მძაფრი და დომინანტური პრობლემის მატარებელ მოვლენად შეიძლება იქცეს. გამოწვევის ვერ იქნება საქართველოში შექმნილი სატელევიზიო ფილმიც, რომლის ტრადიციაც დღეს თანამედროვე ხელოვნების სინთეზური აღქმის ერთ-ერთი მაგალითია, თუმცა, ამ პროცესშიც არსებობს პრობლემები და ისინი ყოველთვის უკავშირდება ისეთ ზოგად განმაპირობებელს, როგორიცაა, მაგალითად, კონკრეტულად ერთი ტელეკომპანიისთვის, მისი ინტერესიდან, პრიორიტეტიდან გამომდინარე არსებული აქცენტები.

რატომ შეიძლება ეს იქცეს პრობლემად, ნათლად დავინახავთ, თუ გავისვენებთ, საქართველოს ტელეფილმების (1955-2003) არსებობის მანძილზე, ფაქტობრივად, დამოუკიდებლად მიმდინარე პროცესს - პორტრეტებისა და რეგიონის ქრონიკა-დოკუმენტურ, არასადადგმო ფორმით აგებულ კინოტელემატიანეს. რასაკვირველია, ეს ვრცელი პერიოდია და პროცესულურად იძლევა ვრცელი ანალიზის საშუალებას.

მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში აქტიურად მუშაობდა კინოსტუდია „მატიანე“, რომელსაც პირდაპირ ევალებოდა დოკუმენტური ფილმისა და ქრონიკის შექმნა ისტორიულ თემაზე. თუმცა, სატელევიზიო კინოს არსებობა და თავად ამ სტუდიაში შექმნილი დოკუმენტური მიმართულება იმდენად მრავალფუნქციური აღმოჩნდა, რომ სწორედ ის, საბჭოთა პერიოდში მოქმედი დოკუმენტური ფილმი, გახდა დამოუკიდებლად, ნებისმიერი მიმართულებითი მითითებისაგან განყენებული მოვლენა, სადაც ავტორები, გარდა ხედვისა, თავისუფლად რეაგირებდნენ საკუთარი აზრის გამოთქმის ასპექტებშიც.¹

1 დანართი #1. ინტერვიუ კინორეჟისორ მერაბ კოკიაშვილთან: „წლის განმავლობაში დაახლოებით 15-17 სატელევიზიო ფილმის წარმოება ხდებოდა, ვგუ-

ბუბა და ქართლოს ხოტივარები, გურამ პატარაია, კარლო ლლონტი, გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი, ლერი სიხარულიძე, სოსო ჩხაიძე, მიხო ბორაშვილი, მერაბ კოკოჩაშვილი, მიხეილ ბასინოვი – რეჟისორების ეს თითქმის ორი თაობა და მოგვიანებით 1990-იან წლებში მომუშავე რეჟისორებიც, სოციალური სინამდვილის ასახვას ტენდენციური იდეოლოგიური წნეხის გარეშე ახერხებდნენ. თითქმის ყველა მათგანისთვის სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა იქცა ერთგვარ ლაბორატორიად, რის შედეგადაც ისინი განაცხადს უკვე საავტორო დოკუმენტური თუ მხატვრული კინოს შექმნაზე აკეთებდნენ.

საინტერესო ისაა, რომ მიხეილ ბასინოვის, მიხო ბორაშვილის 1991 წელს შექმნილი „საქართველოს ქრონიკები“ (დოკუმენტური სატელევიზიო ქრონიკა) და ოთარ იოსელიანის დოკუმენტური ფილმი „საქართველო“ (1994),² ასევე თემურ ფალავანდიშვილის „სამანი“ (1990), იმ პროცესის ნაწილია, რომელმაც ჟურნალისტიკისა და ხელოვნების, ტელევიზიისა და კინემატოგრაფიის, პუბლიცისტიკისა და ეკრანული დრამის სინთეზის უწყვეტი კავშირი გვიჩვენა. სწორედ ამ დროს შეიძინა დოკუმენტური კინოს თხრობის ტემპო-რიტმმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა.

ქართული სატელევიზიო დოკუმენტური კინოს ეს მაგალითები მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ ისინი დოკუმენტური კინოს ორი ტიპის ძირეულ განშტოებას წარმოადგენს, სამივე შემთხვევაში. მათგან, თითოეულს თავისი დამახასიათებელი ნიშნები და თვისებები აქვს. მიხო ბორაშვილისა და მიხეილ ბასინოვის საავტორო დოკუმენტური კინოს ქრონოლოგია არ არის თანმიმდევრული თხრობითი ფორმა და ის ტელემაყურებლის დამახასიათებელ, აღქმით, განწყობით ფაქტორებზეა დამოკიდებული. ამ დოკუმენტურ ფილმებს, ქრონიკის ნაწილში შესაძლებელია აკლია მთელი რიგი თვისებები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ მაყურებლის ყურადღების შენარჩუნებაში, მაგრამ ეკრანზე გამოტანილ ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებს, სამივე შემთხვევაში (ოთარ

ლისხმოზ ორივე ჟანრს; თუმცა დოკუმენტური უფრო მეტი კეთდებოდა, ხანდახან 12-იგ კი და აქედან ვალდებულების თემატიკა 70 პროცენტს არ სცდებოდა, დანარჩენი 30 პროცენტი, ეს იყო, როგორც ვამბობდით, სიმართლის პროდუქტი, ის რისი გადაღებაც გულით გვინდოდა. ეს, მე ვფიქრობ, იმ პატრიოტი მეთაურების დამსახურებაა, რომლებიც სათავეში ედგნენ სხვადასხვა დროს ამ სატელევიზიო სტუდიებს“.

2 გლურჯიძე, ბედოშვილი, გაუჩინარებული, 2024.

იოსელიანის ფილმიც იგულისხმება), ახასიათებდა და დღესაც ახასიათებს (მიუხედავად ამ ფილმების მაინც სოლიდური ასაკისა) მრავალშრიანი კინემატოგრაფიული ენა, რომელიც ნებისმიერი ამ ავტორის სატელევიზიო რიტმულ-დინამიკურ მონტაჟურ ხედში, წარმოადგენს გამოხატვის საშუალებების, კოდების, ნიშნების, სურათების, მონტაჟისა და მათ შორის სემანტიკური საკომუნიკაციო ვარიაციების რთულად აგებულ სისტემას.

ფაქტი, რომ საავტორო კინოდოკუმენტალისტიკისაგან განსხვავებით, 90-იანი წლების ტელეწარმოების ავტორებს არ გააჩნდათ ხედვითი მრავალფეროვნებისთვის აუცილებელი ტექნიკური ბაზა, მაინც არ აისახა ხარისხობრივად სატელევიზიო დოკუმენტურ კინოზე, თუმცა თავად თემატური და ქვეთემატური დინებები, სამივე ფილმში, ერთგვარად ეგზისტენციალური კრიზისის მატარებელი გახლდათ.

რეალურად არსებულის ჩვენება და მისი დინების ამოცნობა ამ პერიოდის კინოპროცესში ძალზე აშკარა ხასიათისაა და მიუხედავად ამისა, თემურ ფალავანდიშვილის „სამანში“ მიმდინარე მოვლენების ჩვენებას თავად ამ მოვლენათა განწყობის ამოცნობის, თუმცა არა ინტერპრეტირების საფუძველი გააჩნდა და ამიტომ, ფალავანდიშვილის მიერ გამოვლენილი საზოგადოებრივი პორტრეტები და მოვლენათა განვითარების ქრონიკა სხვაგვარია – რიტმულად თანაბარი, ქრონიკისთვის აუცილებელი ბუნებრიობით და ამავე დროს, სატელევიზიო რეპორტაჟის მხოლოდ მინიშნებითი დეტალებით, მაგალითად, განწყობათა ცვალებადობის წამიერი ფიქსირებით და დაძაბულობის საერთო ხედებიდან ახლო ხედებზე სწრაფი მონაცვლეობით, რაც შესაძლებელია ქრონიკას თავის ორგანულობას უნარჩუნებდეს, ნებისმიერ დროს.³

თავისი განვითარების პროცესში, მიხეილ ბასინოვისა და მიხო ბორაშვილის სატელევიზიო დოკუმენტური თხრობაც კინოენისგან ბევრ რამეს იღებს მემკვიდრეობით და ძალიან ჰგავს მას ენობრივი და სტილისტური, მხატვრული გამოხატვის საშუალებებისა და მონტაჟის მიხედვით. დამატებით, „საქართველოს ქრონიკებისთვის“ ის შეფასებაა, რომელიც ურთულეს დროს შექმნილ სატელევიზიო მასალას გულისხმობს, შესაბამისად – ნაკლები მოთხოვნებით გამოსახულების ხარისხის მხრივ.

3 Nichols, Introduction, 2017.

სატელევიზიო დოკუმენტური კინოს სპეციფიკურ თავისებურებათა შორის, გამოსახულების ხარისხი ერთ-ერთია, რაც არ შეიძლება უგულვებელყოფილი. მით უმეტეს, რომ ყოველთვის ვგულისხმობთ სხვა მასშტაბის ინტერიერში (ვიდრე კინოთეატრია) მყოფ მაყურებელს, რომელსაც შეუძლია მოვლენების თანმიმდევრულ ფიქსირებას თავი აარიდოს. ტელევიზიის ენა უფრო მარტივი და ხელმისაწვდომია — იგი მოიცავს კომენტარის ელემენტებს (ტექსტს, გრაფიკას), გამოკითხვებს, რიტუალებს, ასტროლოგიების პროგნოზებსა და სხვა კომპონენტებს, რომლებიც ბორაშვილისა და ბასინოვის მიერ აღწერილი სატელევიზიო ელემენტების სინთეზის ნაწილია. ყოველივე ეს ამდიდრებს ტელევიზიის ენას, რომელიც, როგორც უკვე აღინიშნა, ტექნიკური სრულყოფილებით ვერ გამოირჩევა.

საავტორო დოკუმენტური ფილმის ძირითადი მახასიათებელი მდგომარეობს იმაში, რომ მას იშვიათად ახლავს თან საავტორო კომენტარი - კადრგარეთ ტექსტი, გრაფიკული კომენტარი და ასე შემდეგ, მაყურებელი ყოველთვის სუბიექტურია (და ეს ასეც უნდა იყოს), ფაქტის, მოვლენის შეფასებასთან და აღქმასთან კავშირში. აქედან გამომდინარე, კომენტარი ან მხატვრულ ქსოვილში ორგანულად ჩნდება, ან მისი ფუნქცია დაკარგულია. იქ, სადაც კომენტარი დრამატურგიულ როლს ასრულებს - ჩვენ მის თხრობით ეფექტს ვამართლებთ და ნახსენები ნამუშევრები სამივე შემთხვევაში სხვადასხვა ფორმით მოიცავს საავტორო კომენტარს (მათ შორის, ოთარ იოსელიანის საავტორო ტექსტსაც), რაც გამართლებულია, მხატვრული კონცეპტუალური თავისთავადობით.

ტელემაყურებელი, რომელიც „საქართველოს ქრონიკებს“ სატელევიზიო რეპერტუარში წააწყდება, აუცილებლად მიაქცევს ყურადღებას მისთვის საინტერესო მრავალთემატურობას. სხვადასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფის, თუ თანამედროვეობის (იმ პერიოდის) განწყობის აღრევისთვის, რაც სატელევიზიო კინოს სამონტაჟო შინაარსის ნაწილიცაა და ასევე გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ინტერვიუ, გამოკითხვა, რომელიც ავტორებმა გამოიყენეს, ბევრად გულუბრყვილოდ გამოიყურება თავისი პირდაპირობით დღეს, თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტური კინოს უსაზღვრო გრაფიკული შესაძლებლობების ფონზე, მაგრამ, სამაგიეროდ მას პორტრეტული დახასიათების ის უტყუარი დინამიკა გააჩნია,

რაც ასე იშვიათია ნებისმიერი თანამედროვე ისტორიული მიმოხილვისა თუ რეპორტაჟული ელემენტების მქონე სატელევიზიო კინოსთვის.⁴

ჩვენს ისტორიულ მეხსიერებასა და ინსტიტუციურ მორალში ქართული სატელევიზიო ფილმი ზოგადად არ განიმარტება, როგორც კონიუნქტურა - ამას დიდი ტრადიცია, დაუღალავი შრომა და უდავოდ დიდი ინტერესი განაპირობებდა. ამიტომ, მართლაც რომ ყველაზე რთულ დროს გადაღებული ეს სატელევიზიო ფილმები ორმაგი ფუნქციის მატარებელი გახდა მაყურებლის დიდი ნაწილისთვის. ერთი, რომ თხრობითი ფორმების აღრევამ მოიტანა მათ მიმართ ინტერესი, ხოლო მეორე და მთავარი - დროის ფიქსირების, გარდატეხების, შიშის, სიხარულის თუ სხვა ემოციური გამოვლინებების ძივა ვერტოვისეულად,⁵ მოვლენათა სიღრმიდან ჩვენება, შესაძლებელი გახდა, ამ დროის კონტექსტიდან გამომდინარე. ვგულისხმობთ იმ ფაქტს, რომ ასტროლოგია, საზოგადოებრივი აზრის სხვადასხვაობა, დაშლილი საბჭოეთის კონფლიქტები, არასტაბილური განწყობები, სოციალური კრიზისი - ყოველივე ეს ისეთივე ალოგიკური და ერთი შეხედვით უმართავია ეკრანზე, როგორც თავად დრო. ამიტომ, სხვადასხვა სიჭრელის ფაქტობრივ გამოვლინებაში ჩვენ ლოგიკა კი არ უნდა მოვძებნოთ, არამედ წარმოვიდგინოთ ამ თხრობითი უცნაურობის დღევანდელი მხატვრული სახე და მიხვდებით, რატომ გამოიყურება მოუწყობელი რეალობა ასეთივე მოუწყობელ თანმიმდევრობად, მიხეილ ბასინოვისა და მიხო ბორაშვილის ფილმებში.

როგორც ჩანს, 90-იანი წლები ერთგვარი წყალგამყოფი აღმოჩნდა იქ, სადაც სატელევიზიო კინოს ტრანსფორმირება გახდა შესაძლებელი, მიუხედავად ფინანსური მასშტაბური კრიზისისა კინოში. ფორმატის ძიება სწორედ ის წერტილი იყო, საიდანაც, ჟანრისა და ფორმის თვალსაზრისით, მრავალ, თვითდინებად ფორმატად დაყოფა გახდა შესაძლებელი და ტელევიზიის თუნდაც მცირე იდეოლოგიური მახასიათებლებისაგან შორს მდგარმა ქართულმა სატელევიზიო დოკუმენტურმა კინომ ისეთი დამოუკიდებლობა მოიპოვა, რომელიც უსახსრობითა და მისადმი ნაკლები ინტერესით იყო განპირობებული, საერთო დამფინანსებელთა მხრიდან.

4 Winston, Claiming, 2008.

5 Vertov, On Kinopravda, 1924.

კინომცოდნე მანანა ლეკბორაშვილი კვლევაში, რომელიც დოკუმენტური ფილმის არსის, მისი ფუნქციის და შინაარსის დეტალებზეა ორიენტირებული, განიხილება რამდენიმე შინაარსობრივი აქცენტების მქონე დოკუმენტური კინოს მწარმოებელი არხი – მაგალითად, DISCOVERY, BBC. ნახსენებ მასალაში ჩნდება ასევე ჟურნალისტი თომა ჩაგელიშვილი და მისი სერია „საქართველოს უახლესი ისტორია“. თუმცა ამ ფილმების მიკუთვნება სუფთა სახის დოკუმენტური კინოსათვის, გართულდება – ამ ამრს ავტორი მკვიდრად უჭერს მხარს. ამასთანავე, ძალზე კონკრეტულ ეკლექტურ ერთიანობაში არსებული ამ ტიპის დოკუმენტალისტიკა, მართლაც იმდენად დიდი რაოდენობის ჟანრულ და ფორმისეულ ტიპებს მოიცავს, რომ დოკუმენტური კინოს სუფთა ფორმების დანახვა, პრობლემას წარმოადგენს. მათ შორისაა: გადაცემები ტელეთერისთვის, შემეცნებით –საგანმანათლებლო, იგივე რაც სამეცნიერო-პოპულარული ადრეულ ეპოქაში, ჟურნალისტური გამოძიებები, დოკუდრამები, რეალითი-თივის სერიალები და ფილმი-რეკონსტრუქციები.⁶

ქართულ სატელევიზიო კინოსთან ამ მოსაზრებებს ბევრი შეხების წერტილი გააჩნია, ვინაიდან ყველაფერი, რაც ჩამოვთვალეთ, დოკუმენტური კინოს განვითარებისთვის არის დამახასიათებელი და ამ ერთიან სურათში, თითქმის უშედეგო იქნება ჟანრის სიწმინდემე საუბარი, ან თუნდც ნებისმიერი ჟანრული ცვლილების და იმპროვიზირების მოთხოვნა.

გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში, თითქმის არ არსებობს პრეცედენტი, რომელიც ჟანრის პირდაპირობის და ამ ტიპის მოთხოვნებთან იქნება ასოცირებული დოკუმენტურ კინოში. ოთარ იოსელიანი, რომელიც მხატვრულ-დოკუმენტური კინოს სინთეზის ავტორი და ქრონიკის იმპროვიზატორია, მაინც უფრო მეტად მხატვრული ესთეტიკური ღირებულებების რეჟისორად აღიქმება, ვიდრე თემის რეფორმატორად. ამას მიზეზი აქვს: მისი ფილმების სოციალური ჟღერადობა ამოსაკითხი და გასაანალიზებელია.

სატელევიზიო დოკუმენტური კინოს ორსახოვნება და მისი ბუნება ჟურნალისტიკისა და სივრცესა და დროში განვითარებადი ხელოვნების შერწყმა, დღეს მკვლევარებს საშუალებას აძლევს გამოიყენონ სატელევიზიო კინოს ანალიზი დროის ძვრებში.

⁶ ლეკბორაშვილი, კარგი. 2013-14.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გლურჯიძე ლ., ბედოშვილი ლ., გაუჩინარებული ეკრანი ვიზუალური არქივი: 1990-იანი და 2000-იანი წლების ქართული დოკუმენტური კინო, თბ., 2024.
- დანართი #1. ინტერვიუ კინორეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილთან.
- ლეკბორაშვილი მ., კარგი „სიახლე“ - ქართული დოკუმენტური კინო ცოცხალია, 2013-14. <https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-55-23/525-2015-10-03-19-01-44-10/30/2025>.
- Nichols B., Introduction to Documentary, 3rd ed., Bloomington, Indiana, 2017.
- Winston B., Claiming the Real II: The Documentary Grierson and After, London, 2008
- Vertov, Dz., On Kinopravda, Moscow, 1924.

Gvantsa Meparishvili,
Shota Rustaveli Theater and Cinema State University of Georgia,
Culture of Media, Ph.D. Student.
Supervisors: Doctor of Media and Mass Communication, Associate
Professor Revaz Chichinadze
Doctor Of Arts, Associate Professor Ketevan Trapaidze

IDEOLOGICAL TV FILM - EPOCHAL SYNDROME

*Keywords: film, media, propaganda, ideological films,
television, director.*

Abstract

„Art is completely propagandistic!“

George Orwell

Essay „The Frontiers of Art and Propaganda“ (1941)

The ideology of visual media narrative has evolved significantly, from the emergence of traditional media to the development of multimedia products. The media develops propaganda-ideological strategy in all its directions, and television documentaries are one of the best ways for broadcasters to spread propaganda in a mass way.

The ideological essence of the film is determined by its reflection on the ideological patterns of modern society, as the film, intentionally or sometimes even unintentionally, reflects the problems and dominant values of the society in which it was created. Therefore, modern theorists consider the process of exposure less interesting, whether this or that film is ideological. Instead, they engage in a discussion about the sociocultural impact the film had on its audience, the issues generated around discourse, and the purpose that, in our case, the media producer of the film has.

A proper example of the emotional resonance caused by film propaganda is Fascist Germany and its one of the main propagandists, Leni Riefenstahl's documentaries. The mass public fetish of the cult of Hitler was to some extent the merit of ideological cinematographers and ideological artists of Nazism. Obviously, the

analysis of Nazi ideology is not our goal, but this example answers our research question: Does the film lose its artistic value regardless of the ideological framework? In this particular case, Riefenstahl's well-constructed direction, scrupulously selected camera angles, and formal artistic aesthetics are not an illustration of the propagandistic ideas of his films, but a simultaneous visual narrative of an ideological paradigm.

Back to the present day, we will undoubtedly mention one of the hottest issues – the large-scale war started by Russia in Ukraine. This fact, in this particular case, is interesting because, in general, war is a strategic limit for media propaganda.

Among such projects must be mentioned the documentary film „A Bit Of A Stranger“ (Ukraine, Germany, Sweden, 2024) directed by Svitlana Lishchynska (Ukraine) and producer Anna Kapustina (Ukraine), the first show was held at the Berlin International Film Festival. This is a story about the deep-rooted expansion of Russian culture in the Ukrainian society, about the Russian identity synchronized in the Ukrainian people over the years, which, in the natural process of self-determination after a terrible disaster, makes the Ukrainian characters seem a little strange, a little alien (as in the title). Propaganda is over! In a personal emotional framework, the author breaks the layer of decoding past propaganda, starts an unexpected pragmatic analysis of facts, and at the same time, his narrative does not lose its cinematic aesthetics.

Otar Ioseliani is one of the prominent figures of Georgian and world cinema of the 60s and 70s. His film laboratory is a brilliant example of craftsmanship and, in terms of modern film aesthetics, functional. The work of the director, which he created in 1994, together with the French TV channel „Artes“ and the Georgian „Telefilm“ – „Saqartvelo“, is similar to the intense feeling of dynamic correspondence with the era. The constant confrontation with Russia and the unwanted, forced connection with it are emphasized. It is obvious that Ioseliani sees the need to create a film in the context of the era and does not miss the opportunity to prove his country's historical connection with Europe, which was well hidden over the years.

„Continue the history of Georgia“ – a documentary series (2011) about the history of Georgia was a large-scale project that covered almost all important periods of the history of our country. Historian Guram Kartvelishvili's project was the programmatic priority of the broadcaster at that time, and so unprecedented funds were allocated for Channel 1, Georgia Public Broadcaster. With frequent use of modern docudrama techniques, the reconstructed illustrations of historical events and personalities had a strong emotional influence on the viewer. Due to a strange coincidence, the project was closed in a few years, and all this in the background of party-political changes taking place in the country.

Today, the creation of media production is subject to schematic, formatted, and ideological trends; therefore, when the viewer chooses a medium, he also chooses an „idea“. If, in this case, we should consider the author and the broadcaster in the same position, then it is clear that the viewer enters into a communication with the media tool, a reliable and acceptable information source for them. Films made for modern television or media platforms, in many cases, are not products focused on commercial income or high ratings, but a kind of compiler, for the impact created by such products in a specific time and space, on the formation of the opinion of the audience, on the long-term effect of mental, sociological changes. And this effect is much stronger than just the emotion caused by the „Saturday movie session“.