

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი**

№ 3 (99), 2025

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2025

ISSN 2720-8109 (web)

ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 3 (99), 2025

სარედაქციო საბჭო:

ლელა ოჩიაური

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ნათო გენგიური

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

გიორგი ცხიტიშვილი

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი

მაკა (მარინე) ვასაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დავით ჯანელიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი და ამავე უნივერსიტეტის სენატის თავმჯდომარე

ანდრო ენუქიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნების დოქტორი

ანდრონიკა მარტონოვა

კინოხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, ასოცირებული პროფესორი. დოქტორი. ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია – ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტი, ბულგარეთი

ანდრეი მოსკვინი

ფილოლოგი, სლავისტი, კულტუროლოგი, თეატროლოგი, მთარგმნელი, დრამატურგი პროფესორი. ვარშავის უნივერსიტეტის (ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ინტერკულტურული კვლევების განყოფილება გამოყენებითი ლინგვისტიკის ფაკულტეტზე) თეატრისა და დრამის ცენტრალური კვლევების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. აღმოსავლეთ ევროპის სამეცნიერო ჟურნალის „ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის თეატრმცოდნეობის“ მთავარი რედაქტორი. პოლონეთი

როი ჰოროვიცი

ბარ-ილანის უნივერსიტეტის ლიტერატურის განყოფილების უფროსი ლექტორი. დოქტორმა ჰოროვიცმა მიიღო დოქტორი. მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი. დევიდ იელინის კოლეჯი, ისრაელი

ანარა ერკებაი

აუემოვის სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების ინსტიტუტი. დოქტორი, ყაზახეთი

ლიტერატურული რედაქტორი
თამთა ქაჯაია

ტექნიკური რედაქტორი
ია ლოღია

დამკაბადონებელი
ეკატერინე ოძროპირიძე

კორექტორი
მანანა სანადირაძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი
მაკა ვასაძე

Art Science Studies #3 (99), 2025

Editorial Board:

LELA OCHIAURI

Film critic, Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

NATO GENGIURI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

GEORGE TSKITISHVILI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Director of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

MARINE (MAKA) VASADZE

Doctor of Arts, Associate Professor Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

DAVIT JANELIDZE

Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University and chairman of the board of the same university

ANDRO ENUKIDZE

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Doctor of Arts

ANDRONIKA MARTONOVA

Head of the Department of Cinematography, Associate Professor. Dr. Bulgarian Academy of Sciences – Institute of Art Studies, Bulgaria

ANDREI MOSKVIN

Philologist, Slavologist, culturologist, theater expert, translator, dramatist professor. Head of the Central Research Laboratory of Theater and Drama at the University of Warsaw (Department of Intercultural Studies of Central and Eastern Europe at the Faculty of Applied Linguistics). Editor-in-Chief of the Eastern European Scientific Journal “Central and Eastern European Theater Studies”. Poland

ROY HOROWITZ

Senior Lecturer of Bar-Ilan University Department of Literature. Dr. Horowitz received his Ph.D. Actor, director, and playwright. David Yellin College, Israel

ANARA ERKEBAY

Auezov Institute of Literature and Art. Doctor, Kazakhstan

Literary Editor

TAMTA KAJAIA

Technical Editor

IA LODIA

Book Binding

EKATERINE OKROPIRIDZE

Proofreader

MANANA SANADIRADZE

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

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 ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი #40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2025
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2025

სარჩევი

თეატროლოგია

თამთა თავდიშვილი

მოქმედენაპრაისის მეთოდი მსახიობებისთვის
და ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრირება
სასწავლო გეგმაში

13

თამარ ცაგარელი

თეატრი თუ რელიგია

(გერმანელი იეზუიტები დრამასა და თეატრზე)

22

კინომსოფნობა

ქეთევან ახოზაძე, ნათია ხორბალაძე

ტრადიციული და თანამედროვე კულტურის დაპირისპირების
სპეციფიკა XXI საუკუნის 20-იან წლებში

(ქართული კინოს მაგალითზე)

31

გვანცა მეფარიშვილი

90-იანი წლების საბელაშვილი დოკუმენტური

ფილმი და დროის კონტექსტი

45

გიორგი რაზმაძე

არალეგალური სტრიმინგი საქართველოში

ციფრული კაპიტალიზმი და მასზე პასუხი

53

მედიის კვლევები

გვანცა ლიპარტელიანი

კულტუროლოგიური მულტიმედიაური პროექტების

მნიშვნელობა განათლებასა და საზოგადოებრივი

ცნობიერების ამაღლების პროცესში

71

ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული მემკვიდრეობა

ვახტანგ ბერიძე

საქართველოს კულტურის ინსტიტუტური განვითარება

სამი სახელმწიფოებრივი ეპოქის განმავლობაში

91

თინათინ ხუციშვილი

ადგილობრივი თვითმმართველობის საფუძვლები

ანტიკურ პერიოდში: კულტურისა და ეკონომიკის

ურთიერთგავლენის ანალიზი

106

CONTENTS

THEATROLOGY

Tamta Tavdishvili INTEGRATING THE FELDENKRAIS METHOD AND PSYCHOPHYSICAL EXERCISES INTO ACTOR TRAINING	116
Tamar Tsagareli THEATRE OR RELIGION (German Jesuits on Drama and Theater)	119

FILM STUDIES

Ketevan Akhobadze, Natia Khorbaladze THE SPECIFICS OF THE CONFRONTATION BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN CULTURE IN THE 20S OF THE 21ST CENTURY (On the Example of Georgian Cinema)	123
Gvantsa Meparishvili IDEOLOGICAL TV FILM – EPOCHAL SYNDROME	127
Giorgi Razmadze THE ILLEGAL STREAMING IN GEORGIA DIGITAL CAPITALISM AND THE RESPONSE TO IT	130

MEDIA STUDIES

Gvantsa Liparteliani THE IMPORTANCE OF CULTURAL MULTIMEDIA PROJECTS IN EDUCATION AND RISING PUBLIC AWARENESS	135
--	-----

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Vakhtang Beridze INSTITUTIONAL EVOLUTION OF THE CULTURAL SECTOR IN GEORGIA: THREE ERAS OF STATEHOOD	138
Tinatin Khutsishvili THE ORIGINS OF LOCAL SELF-GOVERNMENT IN ANCIENT GREECE: THE INTERRELATION OF CULTURE, ECONOMY, AND DEMOCRACY	142

თეატროლოგია

თამთა თავდიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი,
ასისტენტ-პროფესორი

რეზიუმე

სხეული თეატრალურ ხელოვნებაში წარმოადგენს არა მხოლოდ ინსტრუმენტს მოძრაობისთვის, არამედ ის არის ფსიქოემოციური გამოცდილებების პირდაპირი გამტარი. სცენაზე სხეული უფრო გამჭვირვალეა, ვიდრე რეალურ ცხოვრებაში, რაც მსახიობს აძლევს შინაგანი მდგომარეობის სრულფასოვანი გამოხატვის საშუალებას და ეს პროცესი ეხმარება მას, პარტნიორთან ერთად განავითაროს თანაგანცდა.

მოშე ფელდენკრაისის მიდგომა აქცენტს აკეთებს კუნთის მეხსიერებაზე და შინაგანი მოქმედების სპონტანურობაზე. მისი ტექნიკა საშუალებას აძლევს მსახიობს, გათავისუფლდეს წარსულის ემოციური იმპლანტებისგან, უზრუნველყოს სხეულის ფიზიკური და ფსიქოლოგიური სიჯანსაღე და შექმ-

ნას ორგანული, ემოციურად ნარატიული მოქმედება. ATM და FI მოდულები აერთიანებს ჯგუფურ და ინდივიდუალურ პრაქტიკას, რაც სცენაზე მოძრაობის თავისუფლებას, ემოციურ ინტენსივობასა და შემოქმედებით კონტროლს ერთდროულად ავითარებს.

სხეულის მომზადება, როგორც ფიზიკურ, ისე ენერგეტიკულ კონტექსტში, წარმოადგენს სცენაზე სპონტანური მოქმედების აუცილებელ წინაპირობას. ფსიქოსომატური მეთოდების ინტეგრაცია არა მხოლოდ ზრდის მსახიობის ფიზიკურ უნარებს, არამედ აძლიერებს მისი ემოციური ინტელექტისა და შემოქმედებითი თვითგამოხატვის შესაძლებლობას, რაც სცენაზე სრულყოფილი და ორგანული წარმოდგენის საფუძველს ქმნის.

მოშე ფელდენკრაისის მეთოდი მსახიობებისთვის და ფსიქოსომატიური სავარჯიშოების ინტეგრირება სასწავლო გეგმაში

საკვანძო სიტყვები: კუნთის მეხსიერება, ფსიქოსომატიური მოძრაობა, სხეული, სხეულის მომზადება, ცნობიერი, ემოციური თვითგამოხატვა.

სხეულის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში ხშირად განიხილება, როგორც ძირითადი ინსტრუმენტი, რომელიც მსახიობს საშუალებას აძლევს, საკუთარი შინაგანი მდგომარეობა ფიზიკური მოძრაობებით გამოიხატოს. თუმცა, თანამედროვე თეატრალური პრაქტიკა უფრო ღრმად აანალიზებს იმ გზებს, როგორ შეიძლება სხეულის ცნობიერება გახდეს შემოქმედებითი გარდაქმნის წყარო. მოშე ფელდენკრაისის მიერ შემუშავებული მეთოდი სწორედ ამ გამოწვევას პასუხობს, რადგან იგი ემყარება ორ ძირითად მოდულს - Awareness Through Movement (ATM) და Functional Integration (FI). ორივე მიდგომა მიზნად ისახავს ადამიანის მოძრაობისა და ფსიქოემოციური მდგომარეობის ჰარმონიზაციას, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მსახიობის ფიზიკურ და ფსიქიკურ მომზადებაში.

ფელდენკრაისის მეთოდის ერთ-ერთი მთავარი ღირებულება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი სხეულს განიხილავს არა მხოლოდ როგორც ბიოლოგიურ მექანიზმს, არამედ, როგორც ცნობიერების პლატფორმას, რომელიც მუდმივად ადპტირდება და ახალ გამოცდილებებსაც ითვისებს. ეს არის მიდგომა, რომელიც სცილდება ტრადიციულ ფიზიკურ ვარჯიშებს და უფრო მეტად ორიენტირდება ცნობიერების განვითარებაზე. კამპეს აზრით, ფელდენკრაისის სისტემა რთული რესურსია, რომელიც არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ ემოციურ და შემოქმედებით თვითშემეცნებასაც უწყობს ხელს, რითაც იგი განსაკუთრებით ეფექტურია შემოქმედებითი პროფესიის წარმომადგენლებისთვის, მათ შორის მსახიობებისთვის.¹

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ATM მოდული, როგორც ჯგუფური პრაქტიკა, ქმნის კოლექტიურ გამოცდილებას, სადაც მონაწილეები ერთდროულად ავითარებენ სხეულის მოქნილობასა და

1 Kampe, Eros, Theatre, Dance and Performance Training, N2, 2015, pp. 190-206.

შეგნებულ მოქმედებას. ასეთი ჯგუფური ვარჯიშები ხელს უწყობს იმპროვიზაციისა და პარტნიორული ურთიერთქმედების უნარებს, რაც მსახიობებისთვის აუცილებელია. ხმის მუშაობის კონტექსტში ნელსონისა და ბლეიდს-ზელერის განხილული ფელდენკრაისის მეთოდი ცხადყოფს, რომ მოძრაობისა და ცნობიერების ჰარმონიზაცია აუმჯობესებს ვოკალურ კონტროლსაც, რაც სცენაზე მსახიობის გამოხატვის ფართო სპექტრს უზრუნველყოფს.²

FI მოდული განსხვავებული ხასიათისაა, რადგან იგი ინდივიდუალურ პრაქტიკას გულისხმობს და უფრო მეტად ფოკუსირებულია პერსონალური საჭიროებებისა და ფიზიკური შეზღუდვების გადალახვაზე. მსახიობისთვის ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ინდივიდუალური ტრავმები და დაძაბულობები ხშირად უშლის ხელს სრულყოფილ ფიზიკურ გამოხატულებას. იგვენუს კვლევები თეატრალურ განათლებაში ადასტურებს, რომ ფელდენკრაისის ინდივიდუალურ პრაქტიკას წარმატებით იყენებენ სტუდენტები როგორც ცნობიერების განვითარების, ასევე ფიზიკური ბლოკების აღმოფხვრის პროცესში.³

ფელდენკრაისის მიდგომა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ყურადღების გადატანას მოძრაობის ხარისხზე და არა ძალისხმევის ინტენსივობაზე. ეს პრინციპი ეწინააღმდეგება ტრადიციულ თეატრალურ ვარჯიშებს, რომლებიც ხშირად ფიზიკურ გამძლეობას უსვამენ ხოლმე ხაზს. ელგელიდისა და კრესგეს შეფასებით, სწორედ ეს განსხვავებაა ფელდენკრაისის მეთოდის მთავარი სიახლე, რადგან იგი მიზნად ისახავს ადამიანის მოძრაობის ჰარმონიულობისა და შეგნებული კონტროლის განვითარებას, და არა მხოლოდ ფიზიკური ძალის გაძლიერებას.⁴

მომზადების პროცესში განსაკუთრებული ადგილი უკავია სუნთქვისა და ხმის ინტეგრაციას, რომელიც მსახიობის როლის ორგანულ შესრულებას განაპირობებს. კელტონის ნაშრომი ცხადყოფს, რომ Awareness Through Movement სავარჯიშოები, რომლებიც სუნთქვისა და სხეულის მოძრაობის ჰარმონიაზეა ორიენტირებული, განსაკუთრებით სასარგებლოა ხმოვან პრაქტიკაში. შედეგად, მსახიობი არა მხოლოდ უკეთ აკონტროლებს ხმას, არამედ ახერ-

2 Nelson, Blades-Zeller, Singing, 2001, pp. 44-49.

3 Igweonu, From Posture, Feldenkrais Research Journal, 2018.

4 Elgelid, Kresge, The Feldenkrais, 2021, pp. 62-65.

ხებს საკუთარი ემოციური მდგომარეობის გამოხატვას ხმის საშუალებით.⁵

ფელდენკრაისის მეთოდი ასევე ქმნის პირობებს შემოქმედებითი თავისუფლებისა და სპონტანურობის განვითარებისთვის, რაც აუცილებელია თანამედროვე თეატრალური სცენის მოთხოვნებთან გასამკლავებლად. რაჭირის მიხედვით, ფელდენკრაისის მიდგომა შეიძლება ჩაითვალოს მსახიობის პროფესიული იარაღის ნაწილად, რადგან იგი აძლევს პრაქტიკოსს შესაძლებლობას – გადაამოწმოს და განავითაროს საკუთარი მოძრაობითი ჩვევები, რაც როლზე მუშაობის ხარისხს აუმჯობესებს.⁶

მსახიობისთვის სხეული ყოველთვის განიხილება, როგორც ემოციების მატარებელი. ფელდენკრაისის მოდულებში მოძრაობის გააზრებულობა პირდაპირ უკავშირდება ემოციურ ინტენსივობას, რაც უზრუნველყოფს, რომ ფიზიკური მოქმედება არ იყოს მხოლოდ ტექნიკური, არამედ მასში აისახოს შინაგანი განცდა. შოლის ნაშრომი ხაზს უსვამს იმას, რომ ფელდენკრაისის პრაქტიკა ქმნის კავშირს სხეულსა და შემოქმედებით თვითგამოხატვას შორის, რითაც იგი სცენაზე „ფიზიკური ნარატივის“ ჩამოყალიბების საშუალებას იძლევა.⁷

ამასთანავე, ფელდენკრაისის მეთოდის თეორიული და პრაქტიკული ინტეგრაცია სასწავლო პროცესში, როგორც ცელოს სწავლებისას, ასევე თეატრალურ განათლებაში, მიუთითებს მის უნივერსალურობაზე. ჩემბერს-ოზასკის კვლევამ აჩვენა, რომ ფელდენკრაისის გამოყენება სტუდენტებში იწვევს არა მხოლოდ ფიზიკური თავისუფლების ზრდას, არამედ შემოქმედებითი დისციპლინის გაღრმავებასაც, რაც პირდაპირი მნიშვნელობისაა მსახიობებისთვის.⁸

მთლიანობაში, ATM და FI მოდულები ქმნის უნიკალურ სინთესს ჯგუფურ და ინდივიდუალურ პრაქტიკებს შორის. ეს სინთეზი საშუალებას აძლევს მსახიობს, ერთდროულად განავითაროს როგორც სხეულის მოქნილობა და მოძრაობის შეგნება, ასევე ინდივიდუალური სირთულეების დაძლევა. ფელდენკრაისის მეთოდი სცდება ტრადიციული ფიზიკური ვარჯიშის ფარგლებს და მსახიობის პრო-

5 Kelton, Singing, 2018, pp. 118-122.

6 Rahir, Tools, Feldenkrais Research Journal, 2023.

7 Sholl, The Feldenkrais, 2021, pp. 85-91.

8 Chambers-Ozasky, Fostering, PhD diss., 2024, pp. 133-137.

ფესიულ გამოცდილებას მატებს ახალ, ინტერდისციპლინურ განზომილებას. ამდენად, იგი შეიძლება ჩაითვალოს არა მხოლოდ ფიზიკური მომზადების ინსტრუმენტად, არამედ თეატრალური განათლების ერთ-ერთ სტრატეგიულ კომპონენტად.

ფელდენკრაისის ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრაცია მსახიობის სასწავლო პროცესში წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გამოწვევას თანამედროვე თეატრალურ პედაგოგიკაში. ამის მიზეზი არის ის, რომ თეატრალური განათლება დღეს უკვე ვეღარ შემოიფარგლება მხოლოდ ტექსტის დამახსოვრებით ან რეპეტიციაზე გაწერილი მოძრაობების შესრულებით. თანამედროვე მსახიობს სჭირდება ისეთი სისტემა, რომელიც ერთდროულად უზრუნველყოფს მის სხეულებრივ თავისუფლებას, ფსიქოლოგიურ სტაბილურობას და შემოქმედებით თვითგამოხატვას. აქედან გამომდინარე, ფსიქოსომატური პრაქტიკების ინტეგრირება სასწავლო გეგმაში წარმოადგენს არა დამატებით ელემენტს, არამედ სასიცოცხლო აუცილებლობას. ნიკოლას ანდერსონის თქმით, მსგავსი მიდგომები ჯერ კიდევ რუდოლფ შტაინერის პედაგოგიურ პრინციპებშიც იკვეთებოდა, სადაც სხეული და სული ერთიან საგანმანათლებლო სისტემაში განიხილებოდა.⁹

მნიშვნელოვანია, რომ ფსიქოსომატური სავარჯიშოები არ უნდა განიმარტოს მხოლოდ როგორც ფიზიკური ვარჯიშების კომპლექტი. ისინი უფრო მეტად არის დაკავშირებული ცნობიერების გაფართოებასთან და სხეულის, როგორც შემოქმედებითი ლაბორატორიის გააზრებასთან. ამ პროცესში სტუდენტი სწავლობს საკუთარ სხეულში არსებულ შინაგან ბარიერებთან მუშაობას და თანდათანობით იძენს შინაგან თავისუფლებას. ანტონია ბაცოგლუს ექსპერიმენტული კვლევა „სესამის მიდგომის“ საფუძველზე გვიჩვენებს, რომ ფსიქოფიზიკური მომზადების პროცესში სწორედ ასეთი ინტეგრირებული პრაქტიკები არის ეფექტური, რადგან ისინი ერთდროულად მოიცავს ემოციურ, ფიზიკურ და ინტელექტუალურ კომპონენტებს.¹⁰ ეს კი პირდაპირ ეხმარება მსახიობს სცენაზე ორგანული არსებობის ჩამოყალიბებაში.

ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრირება სასწავლო პროცესში ასევე გულისხმობს ემოციური ინტელექტის გაძლიერებას. მსახიობის პროფესია შეუძლებელია წარმატებით განხორცი-

9 Anderson, On Rudolf, Literature & Aesthetics 21, N1, 2011, pp. 77-95.

10 Batzoglou, Towards a Theatre, PhD diss., 2014, pp. 101-105.

ელდეს იმ შემთხვევაში, თუ შემსრულებელს არ გააჩნია საკუთარი ემოციებისა და თანაგრძნობის მართვის უნარი. ჰეზერ კორვინის კვლევა ხაზს უსვამს იმას, რომ ემოციური ინტელექტის განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება ისეთ სასწავლო მიდგომებს, როგორიცაა სანდფორდ მეისნერის ტექნიკა, სადაც რეპეტიციის დროს სტუდენტი სწავლობს არა ტექსტის დამახსოვრებას, არამედ პარტნიორის ემოციურ რეაგირებაზე პასუხის გაცემას.¹¹ ეს ხაზს უსვამს იმას, რომ ფსიქოსომატური ვარჯიშები ნებისმიერი სასწავლო კურსის განუყოფელი ნაწილი უნდა იყოს.

ფელდენკრაისთან ერთად, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ალექსანდერის ტექნიკის როლი, რომელიც მსახიობის სასწავლო გეგმაში ფსიქოსომატური მიდგომების ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ ინსტრუმენტად ითვლება. ემილი ქილდოუს თქმით, ალექსანდერის ტექნიკა არა მხოლოდ სხეულის დინამიკის კონტროლს უწყობს ხელს, არამედ ხელს უშლის სტუდენტებში დაგროვილი სტრესისა და გადაღლილობის ნეგატიურ შედეგებს.¹² ეს პრაქტიკა აჩვენებს, რომ სწავლის პროცესში ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრაცია არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ ფსიქოლოგიური სარგებლის მომტანია.

თანამედროვე სამყაროში მნიშვნელოვანი გახდა დისტანციური და ციფრული განათლების პირობებში ფსიქოსომატური პრაქტიკების ინტეგრაციის საკითხი. აიმი ლარიმერის თქმით, ვირტუალურ სივრცეში შესაძლებელია ფსიქოსომატური კურსის განხორციელება, რადგან ასეთი სავარჯიშოები არ მოითხოვს მხოლოდ ფიზიკურ თანაარსებობას, არამედ სტუდენტის შინაგან კონცენტრაციას.¹³ ეს მაგალითი ცხადყოფს, რომ ფსიქოსომატური მიდგომები ადაპტირებადია და მათი ინტეგრაცია შეიძლება სხვადასხვა საგანმანათლებლო ფორმატში.

თანამედროვე სასწავლო გეგმებში ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრაცია ასევე უკავშირდება ეთიკურ და მენტალურ ჯანმრთელობასთან დაკავშირებულ საკითხებს. დენიელ ლიმანის დისერტაციაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ პრობ-

11 Corwin, The Relationship, PhD diss., 2014, pp. 88-92.

12 Kildow, The Alexander, Production Symposium of the Mid America Theatre Conference, 2018, pp. 4-6.

13 Larimer, Articulate, Journal of Physical Education, Recreation & Dance 87, N5, 2016, pp. 42-48.

ლემას, რომ თეატრალურ განათლებაში ხშირად უგულებელყოფილია სტუდენტთა ფსიქიკური ჯანმრთელობა, მაშინ როდესაც მაღალი კონკურენციის პირობებში ეს ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული გამოწვევაა.¹⁴ ამდენად, ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრირება სასწავლო გეგმაში არა მხოლოდ პროფესიული, არამედ ეთიკური ვალდებულებაც არის.

ფსიქოსომატური განათლება არ შემოიფარგლება მხოლოდ თეატრით. ის ფართოდ გამოიყენება სხვა ხელოვნების სფეროებშიც. კონსტანტინე ნულისის კვლევაში ნაჩვენებია, თუ როგორ შეიძლება როლფინგისა და ფელდენკრაისის მეთოდების ინტეგრირება მუსიკალურ განათლებაში, კერძოდ – ფორტეპიანოზე შესრულებაში.¹⁵ ეს მაგალითი ადასტურებს, რომ ფსიქოსომატური სავარჯიშოები უნივერსალურია და მათ ინტეგრაციას შეუძლია მნიშვნელოვნად გაამდიდროს ნებისმიერი შემოქმედებითი დისციპლინა.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს მედიტაციურ პრაქტიკებს, რომლებიც მსახიობის სასწავლო პროცესში ფსიქოსომატური ვარჯიშების ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა განზომილებას ქმნის. კევინ პეიჯი ხაზს უსვამს, რომ ცნობიერებაზე ორიენტირებული სავარჯიშოები, რომლებიც მედიტაციის ტექნიკას ეფუძნება, არა მხოლოდ აუმჯობესებს სტუდენტის კონცენტრაციას, არამედ ქმნის შინაგანი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას.¹⁶ ეს მიდგომა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრაცია სასწავლო პროცესში სცილდება მხოლოდ ფიზიკურ მომზადებას და ფართო ფილოსოფიურ-სამეცნიერო საფუძველს მოიცავს.

ამრიგად, ფსიქოსომატური სავარჯიშოების ინტეგრირება სასწავლო გეგმაში კომპლექსურ და მრავალშრიან პროცესს წარმოადგენს. ეს არის დისციპლინა, რომელიც ერთდროულად პასუხობს თანამედროვე თეატრალური განათლების ტექნიკურ, ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ და ფილოსოფიურ მოთხოვნებს. ფსიქოსომატური პრაქტიკების ინტეგრაცია ქმნის ახალ გზებს, სადაც მსახიობის მომზადება აღარ არის მხოლოდ ტექსტისა და მოძრაობის სინთეზი, არამედ – მთლიანად ინდივიდის ტრანსფორმაციის პროცესი.

14 Leeman, Redefining, PhD diss., 2025, pp. 134-137.

15 Noulis, Somatic, PhD diss., 2017, pp. 57-60.

16 Page, Advanced, 2018, pp. 73-76.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Kampe Th., Eros and Inquiry: The Feldenkrais Method as a Complex Resource, Theatre, Dance and Performance Training 6, N2, 2015. <https://doi.org/10.1080/19443927.2015.1027451> 25/11/2025
- Nelson S. H., Blades-Zeller E., Singing with Your Whole Self: The Feldenkrais Method and Voice, Lanham, MD, 2001. <https://books.google.com/books?id=6-N39R9KKVwC> 25/11/2025
- Igweonu K., From Posture to Acture: Developing Awareness in Movement and Performer Training in UK Higher Education Using the Feldenkrais Method, Feldenkrais Research Journal, 2018. <https://feldenkraisresearchjournal.org/index.php/journal/article/view/17> 25/11/2025
- Elgelid S., Kresge Ch., The Feldenkrais Method: Learning Through Movement, 2021. <https://books.google.com/books?id=V6NnEAAQBAJ> 25/11/2025
- Kelton K. Singing With Your Whole Self: A Singer's Guide to Feldenkrais Awareness Through Movement, 2018. <https://www.jstor.org/stable/26537785> 25/11/2025
- Jean-Kristof R., Tools for the Practice of Acting, Feldenkrais Research Journal, 2023. <https://feldenkraisresearchjournal.org/index.php/journal/article/view/133> 25/11/2025
- Sholl R., The Feldenkrais Method in Creative Practice, 2021. <https://www.torrossa.com/it/resources/an/5214326> 25/11/2025
- Chambers-Ozasky A., Fostering Freedom: The Feldenkrais Method in Cello Pedagogy and Performance, PhD diss., 2024. <https://search.proquest.com/openview/6cfebee7d550deca851784deb36df10b/1> 25/11/2025
- Anderson N., On Rudolf Steiner's Impact on the Training of the Actor, Literature & Aesthetics 21, N1, 2011. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/LA/article/view/5054/5759> 25/11/2025
- Batzoglou A., Towards a Theatre of Psychagogia: An Experimental Application of the Sesame Approach into Psychophysical Actor Training, PhD diss., 2014. <https://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/381> 25/11/2025
- Heather C., The Relationship between Emotional Intelligence and Sanford Meisner Actor Training, PhD diss., 2014. <https://www.researchgate>.

net/publication/269633035 25/11/2025

- Kildow E. S., The Alexander Technique, Mindfulness, and Wellness for Performing Arts Students, Production Symposium of the Mid America Theatre Conference, 2018. https://theatrepractice.us/pdfs/Kildow_Alexander%20Technique.pdf 25/11/2025
- Larimer A., Articulate Bodies: The Value of a Somatic Curriculum in a Virtual World, *Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 87, N5, 2016. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07303084.2015.1131211> 25/11/2025
- Leeman D. R., Redefining Actor Training: Prioritizing Mental Health and Ethical Pedagogy in Higher Education Actor Training Programs, PhD diss., 2025. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/6740 25/11/2025
- Noulis C., Somatic Education and Piano Performance: Rolfing® and Feldenkrais® in the Performing Arts, PhD diss., 2017. <http://www.open-access.bcu.ac.uk/4860> 25/11/2025
- Page K., Advanced Consciousness Training for Actors: Meditation Techniques for the Performing Artist, London, 2018. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315145594> 25/11/2025

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების,
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თეატრმცოდნე.
თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების მეცნიერ-
მკვლევარი

რეზიუმე

ისტორია გვამცნობს, რომ ევროპაში, კათოლიკური იდეებისა და დოგმების პროპაგანდის მიზნით, ჩამოყალიბდა იეზუიტთა (რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის ქრისტიანულ - რელიგიური ორდენი, რომელიც პირდაპირ ექვემდებარებოდა რომის პაპს, ეგრეთ წოდებული „იესოს საზოგადოება“. როგორც ცნობილია, იეზუიტთა ორდენი შეიქმნა XVI საუკუნეში. იეზუიტები აქტიურად მოღვაწეობდნენ მეცნიერებაში, განათლებაში და მისიონერულ საქმიანობაში) თეატრი. მან იარსება 1555 წლიდან 1773 წლამდე, როგორც სასკოლო თეატრის ერთ-ერთმა განშტოებამ. იეზუიტთა თეატრს ჰქონდა მკაცრად კანონიზებული საკუთარი ესთეტიკა, რომლის ფუძემდებლები

ბი იყვნენ იაკობუს პონტანუსი¹ - გერმანელი იეზუიტი, მწერალი და ჰუმანისტი - მისეული „პოეტიკით“ (შექმნის თარიღი არაა ცნობილი) და ფრანცისკ ლანგი² - გერმანელი თეატრალური საზოგადოების მოღვაწე, იეზუიტთა თეატრალური სკოლის წარმომადგენელი, რომელიც 1727 წელს ქმნის თეორიულ ნაშრომს, ეგრეთ წოდებულ ტრაქტატს - „მსჯელობანი სცენური შესრულების შესახებ“.

1 იაკობუს პონტანუსი - (გერმ.: Jacobus Pontanus 1542 - 1626) - გერმანელი იეზუიტი, მწერალი და ჰუმანისტი.

2 ფრანცისკ ლანგი - (გერმ.: Franzisk Lang) - გერმანელი თეატრალური საზოგადოების მოღვაწე, იეზუიტთა თეატრალური სკოლის წარმომადგენელი.

თეატრი თუ რელიგია

(გერმანელი იეზუიტები დრამასა და თეატრზე)

საკვანძო სიტყვები: რელიგია, გერმანელი იეზუიტები, დრამა, თეატრი, თეორია, სახელოვნებო მეცნიერება.

სტატიაში განივიხილავთ, რას წარმოადგენს იეზუიტთა თეორიული ნაშრომი სათეატრო ხელოვნებაზე.

იაკობუს პონტანუსი თავისი თხზულების კრებულით „პოეტიკა“, ერთი მხრივ, აღიარებს იეზუიტთა ესთეტიკას, მეორე მხრივ, „აცოცხლებს“ არისტოტელეს ნააზრევს და ეყრდნობა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის შეხედულებას ტრაგედიის განვითარების ეტაპებთან დაკავშირებით.

მისთვის ტრაგედია არის პოეტური ნაწარმოები, რომელიც „მოქმედი პირების მეშვეობით წარმოგვიდგენს სახელოვანი ადამიანების უბედურებას, რათა აღძრას თანატანჯვა და შიში და ამით გაათავისუფლოს ადამიანები იმ სულიერი მღელვარებისგან, რაც წარმოადგენს მსგავსი ტრაგიკული ქცევის წყაროს“.¹

აღსანიშნავია, რომ იეზუიტი თეორეტიკოსი აქცენტს აკეთებს ისეთ ჟანრზე, რომელიც მათი ორდენის წარმომადგენლებისთვის ნაკლებად მისაღები იყო. ეს გახლავთ კომედია. იაკობუს პონტანუსს მიაჩნია, რომ კომედია არის დრამატული ნაწარმოები, რომელშიც საყოფაცხოვრებო აღზრდის მიზნით, არცთუ სასაცილო ხუმრობებისა და მახილსიტყვაობის გარეშე, მიბაძვით წარმოადგენენ ამა თუ იმ შემთხვევას მოსახლეობის ცხოვრებიდან. კომედიისთვის აღმზრდელობითი მნიშვნელობის მინიჭება, უკვე თავისთავად გულისხმობდა ეგრეთ წოდებული „მაღალი კომედიისკენ“ სწრაფვას და სატირული ელემენტებით გამძაფრებას. აქ აშკარად იკვეთება განმანათლებლური ტენდენციები.

ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრების მოკლე დახასიათების შემდეგ, ესთეტიკოსი, გვამცნობს მის შეხედულებას ტრაგიკომედიის ჟანრის მახასიათებლებზე. მისი აზრით, ესაა კომედიისა და ტრაგედიის ნაზავი, რადგანაც კომედიის კანონების საპირისპიროდ, აქ გამოყვანილია პერსონები მაღალი წრიდან და შესაბამისად, დიდებულებიც. შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგიკომედია არის ტრა-

1 Slomak, Tragedy, 2020, p. 191.

გედია კომედიისთვის ნიშნეული კვანძის გახსნით, ანუ მხიარული, ეგრეთ წოდებული „ჭეფი ენდით“.

ცხადია, იაკობუს პონტანუსი შორს დგას ტრაგიკომედიის თანამედროვე გაგებისგან, რომლის მიხედვით, ტრაგიკომედიად ითვლება ისეთი დრამატული ნაწარმოები, სადაც კონფლიქტების პოეტიკა ერთდროულად ტრაგიკულიც არის და კომიკურიც, ხოლო ფინალი – გარდაუვლად ტრაგიკული.

მაგრამ აქ ნიშანდობლივია ერთი დეტალი: ტრაგიკომიკური სიტუაცია წარმოიშვება არა ბრიყვთა და მდაბიოროთა, არამედ საკმაოდ „პრეტენზიულ“ გარემოში, და ეს კანონი დღემდე „შეუვალია“.

პონტანუსი თამამად აღიარებს ახალი ჟანრის – კომედიტრაგიდიის – „დაბადებას“. იგი შესაძლებლად მიიჩნევს მის შექმნას, სადაც კვანძი გაიხსნებოდა გმირის დაღუპვით. გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ არაფრისმთქმელი ადამიანების სიდუხჭირეები და უბედურებანი არ გვამახსოვრდება. ავტორის ამრით, სწორედ ესაა მიზეზი რომ, ასეთი ნაწარმოებები არსად გვხვდება. აქ, პონტანუსი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ტრაგიკული სიტუაცია შესაფერისი მხოლოდ მაღალი წრის წარმომადგენლებისთვის, ხოლო კომედია – ბოგანოთათვის; რომ უინტერესო იქნებოდა ბოგანოთა სასაცილო ისტორიის ტრაგიკულად დასრულება. ცხადია, ეს მოსაზრება გასათვალისწინებელია კომედიის ჟანრის განხილვის დროს.

თეორეტიკოსი ჟანრების კლასიფიკაციას უკავშირებს კვანძის გახსნის მომენტს. მან სწორედ ამ გზით „იწინასწარმეტყველა“ ტრაგიკომედიის შექმნის შესაძლებლობაც. მისი მოსაზრებები აბსოლუტურად სწორია იმ დროისათვის ნიშნეული კლასობრივი დიფერენციაციის გათვალისწინებით.

მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, ფრანცისკ ლანგის მოსაზრებები მსახიობის ხელოვნების შესახებ. მან, გერმანიაში, პირველმა ჩამოაყალიბა მსახიობის სცენაზე ქცევის ნორმები. თუ რა არის სცენური შესრულება და რამდენად მნიშვნელოვანია ის. ლანგი სცენურ შესრულებას უწოდებს მთელი ტანისა და ხმის შესაფერის (ყოველ კერძო შემთხვევაში) მოძრაობას იმ მიზნით, რომ მაყურებელში აღძრული იყოს ესა თუ ის აფექტი. ავტორი არ აზუსტებს, თუ რა ხერხით მიიღწევა ტანისა და ხმის შეფარდება პერსონაჟთან, მაგრამ თავად მოთხოვნა გვაფიქრებინებს, რომ აქ ნაგულისხმევია მსახიობის როლში გარდასახვა აქტიორული ტექნიკის გამო-

ყენებით. ამ ვარაუდს ამყარებს მისავე მოსაზრება, რომ მეცნიერებისა და ხელობის სხვა სფეროთა მსგავსად, სადაც ბუნებრივი მონაცემები იხვეწება დახელოვნების შემწეობით, ზუსტად იგივე ვრცელდება სცენურ შესრულებაზეც. ასე რომ, მხოლოდ ნიჭი სცენური შესრულების დროს არაფრის მომცემია. აუცილებელია, დაკვირვებით შესწავლა და ბევრი ფიქრი, რათა ჯერ წარმოვიდგინოთ, როგორი უნდა იყოს მოცემული პირის ქცევა, ხოლო შემდეგ უნდა ვესწრაფვოდეთ გადმოვცეთ მოძრაობითა და ხმით. ეს კი, დახელოვნების სფეროა.

აქ, სრულიად გარკვევით მოცემულია მითითება წარმოსახვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, როლზე მუშაობის პროცესში, და კვლავ აქცენტირებულია მოძრაობისა და ხმის მოდულაციის მნიშვნელობა, გმირის ხასიათის გამოკვეთის პროცესში.

რა საწყისი აქვს სცენურ შესრულებას და სხეულის რომელი ნაწილები როგორ უნდა იყოს სცენასთან მისადაგებული? კითხულობს ავტორი და თავადვე პასუხობს – იმ საერთო მოძღვრის, ბუნების მითითებით, ხოლო შემდეგ ქანდაკებებით და საუკეთესო მხატვრების ფერწერით, რომელიც აღიარებულია ყველგან, განსაკუთრებით კი რომში, მსახიობს შეუძლია, მათზე დაკვირვებითა და გაანალიზებით მივიდეს საბოლოო შედეგამდე.

ფრანცისკ ლანგი თავისი ტრაქტატით „მსჯელობანი სცენური შესრულების შესახებ“ ამკვიდრებს პრაქტიკას – როდესაც გარდასახვის პროცესში არტისტი ეყრდნობა არა მხოლოდ საკუთარ წარმოსახვას, არამედ ბუნებისა და სახვითი ხელოვნების ნიმუშებსაც. თუმცა, თავადაც იძლევა რჩევებს და მნიშვნელოვნად მიიჩნევს – გავარჯიშდეს ფეხის ტერფები და თავად ფეხები, შემდგომ, მუხლები და ფეხის მდგომარეობა ანუ პოზები, ნაბიჯები და ფეხების მოძრაობანი, მერე ბარძაყები და ტანი, მერე კი ხელები, მკლავები და ხელის მტევნები, შემდეგ კისერი, თავი, სახე და თვალები. ფაქტობრივად, ლანგი, სხეულის ნაწილების ცალკეული ჩამონათვალით, იძლევა მთელი სხეულის ვარჯიშის მითითებას.

პლასტიკური კომპონენტებისადმი ყურადღების ასეთი გამახვილება კლასიციტური ესთეტიკის ერთგვარი ნიშნებია, რადგანაც, მოგვეხსენება, რომ ქვედაკიდურებისადმი ასეთი ყურადღების გამახვილება სხვაგან არსად არ გვხვდება. არადა, როლის პლასტიკურ გააზრებაში გამოსახვის ეს ნაწილი მართლაც უმნიშვნელოვანესია.

საერთო ჩამონათვალის შემდეგ, ავტორი ცალკეულად აღწერს: როგორც პედაგოგი და როგორც ქორეოგრაფი, ყურადღებას ამახვილებს ტერფებსა და ფეხებზე და აღწერს მათ მდგომარეობას სცენაზე, რომ: ფიცარნაზე დგომისას ისინი ერთმანეთისგან განზე უნდა მდებარეობდეს, უნდა იქმნებოდეს ერთგვარი სცენური ჯვარედინი. აქ უკვე, როგორც თეორეტიკოსს, შემოაქვს და ამკვიდრებს ტერმინს: „სცენური ჯვარედინი“. იგი, აგრეთვე, ასხვავებს ერთმანეთისგან სცენურ და ყოველდღიურ სიარულს. სცენაზე სიარულის დროს, განსხვავებით ცხოვრებისეული მოძრაობისა, მსახიობი აქცენტს უნდა აკეთებდეს ტერფების სიმყარეზე. მან უნდა შექმნას მისეული მონახაზი და სცენაზე არ უნდა დაიკავოს სხვისი, მისი პარტნიორის ადგილი, არ უნდა შეეჯახოს მას, თუ, რა თქმა უნდა, ეს არაა მიზანსცენაში გათვლილი. ლანგი უკვე იყენებს თეატრალურ ტერმინოლოგიას, ისეთს, მაგალითად, როგორიცაა მიზანსცენა და ასევე, აყალიბებს მიზანსცენიერების წესებს, რასაც, დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა.

რაც შეეხება ხელების, იდაყვებისა და ხელის მტევნების მოძრაობას, მას მიაჩნია, რომ აღნიშნული კიდურები და მისი ნაწილები მოძრაობის დროს, უნდა იყოს მოშორებული ტანისგან. იგრძნობოდეს ერთგვარი ჰაეროვნება. ასევე, მათი მოძრაობის დროს, არ უნდა იყოს სხეული დაჭიმული, მაქსიმალურად მოდუნებული და ბუნებრივი ქმედებით მიეცეს ხელებსა და მის ნაწილებს სიცოცხლისუნარიანობის საშუალება. მას, აგრეთვე, მიაჩნია, რომ საზოგადოების მაღალი წრის წარმომადგენელ პერსონაჟებს არ ეკადრებათ სცენაზე მუშტად შეკრული ხელების ჟესტი სცენაზე – ეს მდაბიოთა დამახასიათებელი ჩვევაა. სიბრაზისა და მუქარის გამოხატვა თვალებით ან სახის მიმიკითაცაა შესაძლებელი.

რაც შეეხება თვალებს, ის ხომ ირეკლავს ყველა გრძნობას, ემოციას, სულიერ მდგომარეობას. ამიტომაც, ლანგს მიაჩნია, რომ მსახიობის მხერა და მისი თვალების მოძრაობა უნდა შეესაბამებოდეს მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟის ემოციას. მისი თვალები უნდა იყოს მეტყველი, სიტყვების გარეშე გადმოსცემდეს ტკივილსა თუ სიხარულს.

როგორც პედაგოგი, იგი არ ივიწყებს და მის მოსწავლეებს ასწავლის სცენაზე გამოსვლის მანერას. მას მიაჩნია, რომ აქტიური გამოსვლისთანავე მაყურებლის წინაშე უნდა წარსდგეს სახით და ფიგურით; ამასთანავე, სახე ისე უნდა ეჩვენოს, რომ მაყურებელმა

მის თვალეში შეძლოს ამოკითხვა, თუ რა გუნება-განწყობაზე იმყოფება იგი. რა თქმა უნდა, მსახიობის სცენაზე „ფასადური“ გამოჩენა მომგებიანია ყველა სხვა პოზიციასთან შედარებით, მაგრამ, თანამედროვე თეატრში (აქ იგულისხმება ლანგისდროინდელი ეპოქის თანამედროვეობა), ბუნებრივია, ეს ყოველთვის არ ხერხდება. ამასთანავე, ფსიქოლოგიური ნიუანსების გათვალისწინებით, „პროფილური“ პოზიცია ზოგჯერ უფრო მომგებიანია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იეზუიტი თეორეტიკოსი მსახიობებს სთხოვს გაერკვნენ პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ შტრიხებში. ამიტომაც, იგი, მაქსიმალურად ცდილობს აუხსნას მის მოწაფეებს, რომ თამაში წინ უნდა უსწრებდეს მეტყველებას: ვიდრე მსახიობი უპასუხებდეს პარტნიორსგან გაგონილ სიტყვებს, მან უნდა გამოსახოს ის, რისი თქმაც სურს, რომ მაყურებელი თამაშითაც კი მიხვდეს, რა ხდება მსახიობის სულში – რა შეიძლება თქვას. სათქმელის დასრულებისას გრძნობა მაშინვე არ უნდა შეინახოთ – ურჩევს ლანგი არტისტებს. საჭიროა, რამდენიმე ხნის განმავლობაში დაგტოვოთ სახეზე აღბეჭდილი ის გრძნობა, რაც გამოწვეული იყო საუბრის შინაარსით, ვიდრე სახეს ნელ-ნელა არ ჩამოშორდება ძველი გამომეტყველება და არ დააგროვებს დროს ახალი გამომეტყველებისთვის. ავტორი არ ივიწყებს სხვადასხვა აფექტის გამოხატვის ანალიზს. მაგალითად, მრისხანების ეფექტის შესახებ: „თუკი მრისხანება სცდება საზღვრებს, მაშინ, თამაშიც სცდება ყოველგვარ ჩარჩოებს. ანუ, ლანგი მოითხოვს, რომ თვით მრისხანებაც კი მოქცეული უნდა იყოს მხატვრული ასახვის ფარგლებში. ემოციების გამოხატვისას, მომავალ მსახიობებს ურჩევს, რომ ამა თუ იმ აფექტის შესატყვისად უნდა იყოს მიგნებული ხმის ტემბრი თუ სიტყვის წარმოთქმის ფორმა. მაგალითად: სიყვარული ითხოვს ნაზ, ვნებიან ხმას, სიძულვილი კი – მკაცრს და მციფეს, სიხარული – მსუბუქს და აღგზნებულს“.²

ლანგი ითხოვს ხმის შეცვლას არა მხოლოდ პერსონაჟის დახასიათების პროცესში, არამედ ამა თუ იმ ემოციისა თუ აფექტის გამოსახვის დროსაც, რამაც უნდა მოგვცეს ხმის მრავალფეროვანი სპექტრი. კიდევ ერთი მაგალითი, რომელსაც თეორეტიკოსი გვთავაზობს, გახლავთ მის მიერ შექმნილი „ჟანონი“ დეკლამაციის შესახებ. იგი მიიჩნევს, რომ დეკლამაცია უნდა იყოს ბუნებრივი და თითქოსდა ჩვეულებრივი. დეკლამაციის უმთავრესი ღირსება

² Гиппиус, Актёрский, 2006, ст. 279.

მის ბუნებრიობაშია, ანუ იმაში, რომ სცენაზე მოსაუბრემ წარმოთქვას პერიოდები და ცალკეული სიტყვები ისე, თითქოს იგი ძალდაუტანებლად საუბრობს კეთილშობილ ადამიანებთან; მსმენელთა მრავალრიცხოვანების გათვალისწინებით და აგრეთვე იმ მანძილის გამო, რომლითაც წარმომთქმელი დაშორებულია მსმენელისაგან, ხმას საგრძნობლად უნდა „ავუწიოთ“ და ენერგიულად „ვიმეტყველოთ“.

საინტერესოა, აგრეთვე, იეზუიტი თეორეტიკოსის რჩევები დამხმარე საშუალებების შესახებ დრამატულ ხელოვნებაში: ქორეგისაგან ანუ დადგმის ხელმძღვანელისაგან იგი მოითხოვს რომ, ბუნებრივი მოხერხებულობის გარდა (აქ იგულისხმება მისი ნიჭი), ურომლისოდაც ამ სფეროში ვერაფერს გახდები, „ქორეგი პირველყოვლისა უნდა იყოს პოეტი და კარგი ლათინისტი; მას უნდა ჰქონდეს ულვეი ფანტაზია ანუ წარმოსახვა; უნდა იყოს დიდი ფსიქოლოგი, გამორჩეული მსახიობი და გამოცდილი ხელოსანი.

ქორეგი უნდა იყოს მსახიობიც და თამაშის წესების შესახებ საკუთარი ცოდნა უნდა გააჩნდეს. მან არა მხოლოდ უნდა იცოდეს ეს წესები, არამედ უნდა შეძლოს კიდევ, უჩვენოს ისინი“.³

ფაქტია, დრამისა თუ თეატრალური მოსაზრებანი თავისი დროითა და ეპოქით არის შემოსაზღვრული, მაგრამ არსებობს ურყევი მხატვრული კანონებიც და სცენის თეორიის მიზანია, სწორედ მათზე გაამახვილოს ყურადღება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Slomak I., Tragedy According to Jacobus Pontanus and the Tradition of Antiquite, 2020. <https://tinyurl.com/muuukxns> 24/11/2025
- Гиппиус С. В., Правила Актёрской Игры по Франциску Лангу, 2006. <https://vikent.ru/enc/2319/> 20/11/2025
- Гиппиус С.В., Актёрский тренинг, Гимнастика чувств, СПб, Прайм-Еврознак, 2006.

3 Гиппиус С.В., Актёрский тренинг. Гимнастика чувств, СПб, «Прайм-Еврознак», 2006 г., ст. 280

კინოშოტდნობა

ქეთევან ახოზაძე,
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნათია ხორბალაძე
კინომცოდნე-ჟურნალისტი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რეზიუმე

ნაშრომი თანამედროვე ქართულ კულტურაში ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის დინამიკურ ურთიერთობას იკვლევს. მაგალითად, აქცენტი გაკეთდა ქართულ თანამედროვე კინოზე, რომლის ანალიზიც ამ პროცესების დაფიქსირების საშუალებას გვაძლევს.

მოგეხსენებათ, კულტურის ტრანსფორმაცია 21-ე საუკუნეში მხოლოდ წარსულსა და აწმყოს შორის დაძაბულობით აღარ შემოიფარგლება. ეს მოლაპარაკების, ჰიბრიდიზაციისა და ხელახალი გამოგონების უწყვეტი პროცესია.

ტრადიციული და თანამედროვე კულტურები მრავალ დონეზე ურთიერთქმედებენ – იდენტობა, ეკონომიკა, ტექნოლოგია. თითოეული მათგანი კი კულტურული მნიშვნელობის მიმდინარე რეკონფიგურაციას ხელს უწყობს.

ინოვაცია იდენტობის ახალ ფორმებს ქმნის, ხოლო მემკვიდ-

რეობა – უწყვეტობისა და სტაბილურობის შენარჩუნებას ცდილობს. თუ კომერციალიზაცია ეკონომიკას პოპულარიზაციას უკეთებს, ამავე დროს ტრადიციული კულტურული გამოსახულებების გაუფასურების რისკებს ქმნის; ხოლო ტექნოლოგიური მიღწევები, განსაკუთრებით ციფრული პლატფორმები, ადგილობრივ ტრადიციებს გლობალურ კულტურულ პროდუქტებად გარდაქმნის, ზოგჯერ კი ეს მათი კონტექსტიდან მოწყვეტით ხდება. ცენტრალურ საზრუნავად ამ პროცესში – იდენტობა რჩება.

მოქნილი კულტურული იდენტობა კრეატიულობას და მრავალფეროვნებას უწყობს ხელს. თუმცა, ზედმეტმა ფრაგმენტაციამ სოციალურ-კულტურული დაძაბულობა და კრიზისები შეიძლება გამოიწვიოს. მემკვიდრეობა აღარ არის მხოლოდ წარსულის რელიკვია; ის იდენტობისა და სოციალური ერთიანობის მნიშვნელოვან რე-

სურსად გვევლინება თანამედროვე საზოგადოებაში. მაგალითად, კულტურულ-ისტორიული მემკვიდრეობის ქალაქები ტურიზმისა და ეკონომიკური საქმიანობის გამოყენებას, ურთიერთშეთანხმებასაც ახერხებენ და, იმავდროულად, ავთენტურობასა და თანამედროვე ადაპტაციას შორის დაძაბულობას აკონტროლებენ. ეს სინთეზი ჰიბრიდულ კულტურულ პროდუქტებს ქმნის, რაც ეკონომიკურ, სოციალურ და კულტურულ მდგრადობას უზრუნველყოფს.

ქართული კინო ამ ფართო კულტურული პროცესების, როგორც დამაჯერებელი და საინტერესო შემთხვევის, შესწავლას გვთავაზობს. მე-20 საუკუნის განმავლობაში, ის ეროვნული კულტურული გამოხატვის ძირითად საშუალებად იქცა, რომელიც ტრადიციულ თემებს უნიკალურ ესთეტიკურ მიდგომებთან აერთიანებდა. პარადოქსულია, მაგრამ, როცა 1990-იან წლებში კინოსტუდიების კოლაფსისა და სახელმწიფო დაფინანსების თითქმის სრულად შეწყვეტის გამო, კრიზისი დაიწყო, ამ ვაკუუმმა დამოუკიდებელი, ექსპერიმენტული იდეების გაჩენისა და განხორციელების საშუალება მოიტანა. 2000-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართული კინო სულ უფრო აქტიურად თანამშრომლობს საერთაშორისო ფესტივალების ქსელებთან — მათ შორის ბერლინალესთან, კანის, ვენეციისა და კარლოვი ვარის ფესტივალებთან.

საერთაშორისო ასპარეზზე გარკვეული პროგრესისა და აღიარების მიუხედავად, შიდა სიტუაცია კვლავ კრიტიკული რჩება. კულტურის სექტორის დაფინანსება მინიმალურია, ხოლო კინორეჟისურა თავისთავად ძვირია. გარდა ამისა, მიუხედავად არსებული კანონმდებლობისა, მისი არასაკმარისი აღსრულება ინდუსტრიის სტრუქტურულ მხარდაჭერას მნიშვნელოვნად ზღუდავს.

ბოლო წლებში ქართულმა დოკუმენტურმა კინომ მნიშვნელოვან საერთაშორისო აღიარებას მიაღწია. ინდუსტრიის წარმომადგენლები 2024 წელს განსაკუთრებით წარმატებულ პერიოდად მიიჩნევენ, რომელიც საზღვარგარეთ მიღწეული მრავალი წარმატებით გამოირჩევა. თუმცა, ეს წინსვლა, გარკვეულწილად, ჩრდილავს შიდა გამოწვევებს, რაც კრიტიკულ კომენტარებს იწვევს. მაგალითად, მანანა ლეკბორაშვილმა კრიტიკულად დაწერა ჟანრული კინოს შესახებ, ხოლო გიორგი გვახარიამ შეისწავლა რეჟისორების შემოქმედებითი კრიზისები და მხატვრული ცნობიერების ცვლილებები.

საბოლოოდ, ეს მოვლენები იმედისმომცემია, თუმცა მთავარი გამოწვევა კვლავ რჩება — უზრუნველყოთ, რომ ქართული კინო, მნიშვნელოვანი დაბრკოლებების მიუხედავად, პროგრესსა და წარმატებას განაგრძობდეს.

**ტრადიციული და თანამედროვე კულტურის
დაპირისპირების სპეციფიკა XXI საუკუნის
20-იან წლებში**

(ქართული კინოს მაგალითზე)

*საკვანძო სიტყვები: კულტურა, ტრადიცია, ინოვაცია,
დაპირისპირება, გარდასახვა, იდენტობა, კინო.*

XXI საუკუნის 20-იან წლებში ტრადიციულ და თანამედროვე კულტურას შორის დაპირისპირება განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა გლობალიზაციის, ციფრული მედიის, მიგრაციისა და სოციალური ქსელების გავლენით. ეს დაპირისპირება, ტექნოლოგიური და გლობალიზაციური ფაქტორების გამო, განსაკუთრებით გამძაფრდა 2020-იანი წლებიდან და ამიტომაც ამ თემაზე აქტუალობა შეიძინა. ერთი რამ ფაქტია: ტრადიციული და თანამედროვე კულტურა სრულად ვერ ჩაანაცვლებენ ერთმანეთს, რადგანაც ურთიერთმიმართებასა და დაპირისპირებაში არსებობენ.

კვლევის მიზანია, გაანალიზდეს ტრადიციული და თანამედროვე კულტურის ურთიერთმიმართება, დაპირისპირების ფორმები და სოციალური შედეგები - ავხსნათ ეს ქართული კინოს მაგალითზე.

სტატიაში ყურადღება გარდასახვის პროცესზე გავამახვილეთ, როგორ გარდაიქმნება ტრადიცია თანამედროვე კონტექსტში, როგორ იქმნება კულტურის ჰიბრიდული ფორმები და რა შედეგები აქვს ამ პროცესს ამჟამინდელ დრო-სივრცეში.

მოგახსენებთ, რომ კვლევა კულტუროლოგიურ, სოციოლოგიურ და ფილოსოფიურ თეორიებს ეყრდნობა (Geertz, Hall, Robertson, Bhabha, Bauman, Smith, Castells, Jenkins და სხვა), რომლებმაც ტრადიციული და თანამედროვე ურთიერთმიმართების კომპლექსურად აღქმის საშუალება მოგვცა. ეს ურთიერთმიმართება ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური კვლევითი თემაა, რადგან გლობალიზაცია, ტექნოლოგიური ინოვაციები და მიგრაცია მუდმივად ცვლიან კულტურის სტრუქტურებს. ამ პროცესების გააზრება აუცილებელია, რათა კულტურის კვლევამ მისი კომპლექსური ბუნების ჩვენება შეძლოს.

2020-იან წლებში, მაშინ, როცა კულტურული პროცესები განსაკუთრებული სისწრაფით მიმდინარეობდა, **დომინანტ ძალად ჩამოყალიბდა და ტრანსფორმაცია განიცადა თანამედროვე კულტუ-**

რამ - გლობალიზაციის, ციფრული ტექნოლოგიებისა და სოციალური ქსელების გავლენით. ის ხშირად ეწინააღმდეგება ტრადიციულ ნორმებსა და ღირებულებებს, მაშინ როცა ტრადიციული კულტურა კვლავ იდენტობის განმტკიცების ფუნქციას ასრულებს და მრავალი საზოგადოებისთვის „სოციალური კოჰეზიის“ საფუძველს წარმოადგენს. შესაბამისად, ტრადიციისა და თანამედროვეობის დაპირისპირება მხოლოდ ესთეტიკური ან ეთნოგრაფიული საკითხი კი არ არის, არამედ სოციალური პრობლემაცაა და პოლიტიკურიც. ამ თემაზე მრავალი ცნობილი მკვლევარი მუშაობდა და დღემდე არ დაუკარგავს აქტუალობა.

ტრადიცია როგორც სტაბილური და უცვლელი მემკვიდრეობა ხშირად განიხილება, თუმცა ბრიტანელი ფილოსოფოსი და ისტორიკოსი **ერიკ ჰობსბაუმი** (Eric John Ernest Hobsbawm, 1917-2012) მიიჩნევს, რომ ტრადიცია უმეტესად „გამოგონილი“ ფორმით ინარჩუნებს თავის როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში,¹ ეს კი ნიშნავს, რომ ტრადიცია ყოველთვის დინამიკურია და მისი გარდასახვა ისტორიული პირობების ცვლილებას თან სდევს, ხდება ადაპტაცია. „გამოგონილი ტრადიციები, ხელახლა ინტერპრეტაციას განიცდის და ადაპტირდება თანამედროვე საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად“ (Traditions are invented, constantly reinterpreted, and adapted to serve contemporary needs).² უნდა ითქვას, რომ არც თანამედროვე კულტურაა სტატიკური და მუდმივი სტრუქტურით, ისიც იცვლება და ადაპტირდება გარემოს შესაბამისად. ამის საუკეთესო მაგალითია თუნდაც YouTube, Instagram და TikTok, სადაც ტრადიციული ელემენტები ახლებურადაა ინტერპრეტირებული. ხოლო ბრიტანელი სოციოლოგის **ზიგმუნტ ბაუმანის** (Zygmunt Bauman, 1925-2017) თეორიით, თანამედროვე კულტურა „მოდერნულობის პირობებში“ მუდამ მოძრაობას და ცვლილებას ეფუძნება.³ მათ შორის დაძაბულობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა აშუამინდელ დრო-სივრცულ განზომილებაში, როცა ტექნოლოგიური პროგრესი და კულტურული მემკვიდრეობა ურთიერთდაპირისპირებულ დისკურსში ჩნდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტრადიციული კულტურა ღირებულებებს, კოლექტიურ მეხსიერებას, მემკვიდრეობითობას ემყარება და რო-

1 Hobsbawm, Ranger, The Invention, 1983.

2 იქვე, pg. 1.

3 Bauman, Liquid, 2000.

გორც უკვე ითქვა, იგი იდენტობის განმტკიცების ფუნქციას ასრულებს და კულტურის უწყვეტობას უზრუნველყოფს. ის აქტუალური ხდება მაშინ, როცა გლობალური კულტურა ადგილობრივ იდენტობებს უქმნის საფრთხეს, როცა – თანამედროვე კულტურა მოქნილი, დინამიკური და სწრაფ ცვლილებებზე მორგებულია.⁴ XXI საუკუნის 20-იან წლებში კი თავად იდენტობის დინამიკა განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა.

ბრიტანელი სოციოლოგის, **როლანდ რობერტსონის** (Roland Robertson, 1938-2022) კონცეფციის თანახმად,⁵ ტრადიცია და გლობალური კულტურა ერთდროულად თანაარსებობს, მაგრამ ამჟამად, გლობალური კულტურის ხშირმა დომინანტურობამ ტრადიციული პრაქტიკების მარგინალიზაცია გამოიწვია. ბრიტანელი კულტურის სოციოლოგი და თავისი დროის ერთ-ერთი სერიოზული ინტელექტუალი **სტუარტ ჰოლი** (Stuart Hall, 1932-2014) მიიჩნევს,⁶ რომ კულტურის იდენტობა სტაბილური არაა, მუდმივცვლელადია და რომ დღეს ტრადიციული იდენტობები კრიზისის წინაშე დგანან, რადგან ახალგაზრდობა, უმეტეს შემთხვევაში, გლობალურ კულტურას ირჩევს. ახალი თაობისათვის ტრადიციული კულტურის კოდები, ხშირად, მიმზიდველობას კარგავს და ისეთი სივრცე იქმნება, სადაც ეროვნული იდენტობა გლობალურს ეჯახება.

XXI საუკუნის 20-იან წლებში ტრადიციული კულტურა, არაიშვიათად, პოლიტიკური დისკურსის ობიექტი ხდება, როგორც ეროვნული იდენტობის დამცველი სიმბოლო, მაშინ, როცა თანამედროვე კულტურა „გლობალურ ღირებულებებთან“ ასოცირდება.

მიუხედავად დაპირისპირებისა, თანამედროვე და ტრადიციულ კულტურათა ურთიერთობაში უამრავი სინთეზის შესაძლებლობაა. მაგალითად, ტრადიციული მუსიკის ელექტრონულ ჟანრებში ინტეგრაცია, ტრადიციული ორნამენტების თანამედროვე მოდაში და არქიტექტურაში გამოყენება, UNESCO-ს პროგრამები, რომელიც ტრადიციული კულტურის გაციფრულება ხელს უწყობს, ან იმავე ახალ თაობაში, კულტურის იდენტობის შერეული ფორმის გავრცელება, როცა ტრადიციული ელემენტები და თანამედროვე „ტრენდები“ ერთიანდებათ, ტრადიციული დღესასწაულების კომერციალიზაცია და სხვა.

4 Bauman, Liquid, 2000.

5 Robertson, Globalization, 1992.

6 Hall, Cultural, 1990.

ეს ნიშნავს, რომ ორივე კულტურა ურთიერთმიმართებაშია, სადაც გარდასახვა მათი განადგურების კი არა, ტრანსფორმაციის პროცესს წარმოადგენს. და ეს „ახალი სინთეზი“ დღეს უფრო ხილული ხდება, ვიდრე წარსულში.

ამ საკითხებზე, ძალიან საინტერესო კვლევები აქვთ არაერთ მეცნიერსა და მკვლევარს. მაგალითად, **ჰოლისთვის**⁷ კულტურის იდენტობა ყოველთვის პროცესია და არა სტატიკური მოცემულობა – „კულტურის იდენტობა არსი კი არა, პოზიციონირებაა“ (Cultural identity is not an essence but a positioning),⁸ ინდოელ-ამერიკელი სოციოლოგისა და კულტურის ანთროპოლოგის **არჯუნ აპადურაისთვის**⁹ (Arjun Appadurai, 1949) – „ეთნოსკეიპები“, ანუ „ეთნოსიგრეცები“ (scapes), მიგრაციისა და მედიის გავლენით ქმნიან ახალ იდენტობებს – „გლობალური კულტურული ნაკადები წარმოშობენ იდენტობებს, რომლებიც დეტერიტორიალიზებული და ტრანსნაციონალურია“ (Global cultural flows produce identities that are deterritorialized and transnational). ამის მაგალითები არიან ჩვენი, ქართველი ემიგრანტი ხელოვანები, რომლებიც ინარჩუნებენ ტრადიციულ ელემენტებს, მაგრამ ყოველდღიურობაში მასპინძელი ქვეყნის კულტურას ერწყმიან. ეს თვალსაჩინო „ორმაგი იდენტობის“ ფენომენია; ხოლო ესპანელი სოციოლოგი **მანუელ კასტელსი**¹⁰ (1942) ქსელური საზოგადოების მნიშვნელობას გამოყოფს, სადაც ადამიანი იდენტობას „ონლაინ“ ფორმატშიც ქმნის: „კომუნიკაციის ქსელები კულტურის მნიშვნელობებისა და იდენტობის ბრძოლის ველად იქცა“ (Networks of communication have become the battlefield for cultural meaning and identity).

მოდით, უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ ტრადიციული და თანამედროვე კულტურა სხვადასხვა ასპექტის მიხედვით, რადგან ტრადიციულ და თანამედროვე კულტურათა შორის დაპირისპირება სხვადასხვა დონეზე ვლინდება: **იდენტობის** (როცა ინოვაცია ახალ იდენტობებს ქმნის, ხოლო მემკვიდრეობა სტაბილურობის შენარჩუნებას ცდილობს), **ეკონომიკურ** (კომერციალიზაცია ტრადიციული კულტურის პოპულარიზაციას უწყობს ხელს, თუმცა ხდება მისი გაუფასურება)¹¹ და **ტექნოლოგიურ** დონეებზე (როცა ციფ-

7 Hall, Cultural, 1990, pg. 223.

8 იქვე, pg. 4.

9 Appadurai, Modernity, 1996, pg. 33.

10 Castells, Communication, 2009, pg. 53.

11 Comaroff, Comaroff, Ethnicity, 2009.

რული პლატფორმები ტრადიციულ მემკვიდრეობას გლობალურ პროდუქტად აქცევს, რომელშიც ის თავის კონტექსტს კარგავს).

მაგალითად, **ციფრულ ეპოქაში**, დღესდღეობით მათ შორის კონფლიქტი კარგად იკვეთება. ამ კონფლიქტ-შეჯახების შედეგად, ხშირად, ახალ „ჰიბრიდულ“ ფორმებს ვიღებთ, რომელშიც მუდმივად ხდება გარდასახვა და კულტურაც ახალ-ახალ ფორმებში აგრძელებს თავის არსებობას. ეს დაპირისპირება კი სინამდვილეში ურთიერთდამოკიდებულების პროცესია. ეს ნიშნავს, რომ ინოვაცია მემკვიდრეობის გადარჩენის გზა შეიძლება გახდეს და მემკვიდრეობა კი, თავისი მხრივ, ინოვაციის შთაგონების წყაროდ იქცეს.

დღევანდელ დღეს, კარგად გამოჩნდა, რომ ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ კულტურის ახალი სივრცეები შექმნა, სადაც ჩნდება იდეების, გამოსახვის ფორმების ახალი შესაძლებლობები და სწორედ აქ იქმნება საფრთხეც – ტრადიციული ფორმებისთვის, განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობებში. ამავდროულად, ონლაინ პლატფორმები, ინტერნეტ-ქსელები ტრადიციულ კულტურას საშუალებას აძლევს – გლობალური აუდიტორიისათვის ახალი ფორმა მიიღოს, იდენტობის მისთვის ახალი, „ჰიბრიდული“ კონსტრუქცია შეიქმნას (ტრადიციული ნარატივები თანამედროვე ინტერფეისებში). ინდოელი წარმოშობის ამერიკელ მკვლევარ **ჰომი ბაბას** (Homi Bhabha, 1949) მიხედვით, „ჰიბრიდული იდენტობები ისტორიული უწყვეტობისა და თანამედროვე ცვლილებების კვეთაზე წარმოიქმნება“ (Hybrid identities emerge at the intersection of historical continuity and contemporary change).¹² ამის მაგალითია, ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევრები, რომლებშიც ტრადიციული თანამედროვე მიდგომებთან და ციფრულ ელემენტებთანაა შერეული.

კომერციალიზაციის შედეგად, „რემიქსირებული“ ტრადიციული ფორმები ინტერნეტში თავის პირვანდელ მნიშვნელობას კარგავს, ხოლო თანამედროვე კულტურა სწრაფად იკავებს მის სივრცეს. ტრადიცია ადაპტირდება ციფრულ გარემოში, მაგრამ ხშირად ორიგინალურობას კარგავს. თანამედროვე კულტურა ტრადიციას ითვისებს, მხოლოდ მას, მეტწილად, კომერციულ და ვიზუალურ განზომილებაში აქცევს. „კრეატიული კლასი ინოვაციაზე ყალიბდება, კულტურის წარმოებას სოციალური ღირებულების წყაროდ

12 Bhabha, The Location, 1994, pg. 211

გარდაქმნის“ (The creative class thrives on innovation, transforming cultural production into a source of economic and social value).¹³

ყველამ ვიცით, რომ დღევანდელ დრო-სივრცულ განზომილებაში, XXI საუკუნის 20-იან წლებში, ციფრული სივრცე იდენტობის ერთ-ერთი მთავარი არენა გახდა. სოციალურმა მედიამ, ვირტუალურ რეალობებთან ერთად, პიროვნული და ჯგუფური თვითგამოხატვის ახალი ფორმების შექმნა-გამოყენების საშუალება მოგვცა. მაგალითად, ამერიკელი ფსიქოლოგი და სოციოლოგი **შერი ტერკლი** (Sherry Turkle, 1948) აღნიშნავს, რომ: „ტექნოლოგია ჩვენს იდენტობებს არამხოლოდ ონლაინ ქცევით ქმნის, არამედ იმიტაც, სხვებთან ურთიერთობისას როგორ აღვიქვამთ საკუთარ თავს“ (Technology shapes our identities not only by what we do online, but by how we think of ourselves when we are with others)¹⁴ ეს ციტატა ხაზს უსვამს იმას, რომ იდენტობა მხოლოდ ეთნიკური, ეროვნული კატეგორია კი არ არის, არამედ გლობალური, ციფრული და, თანაც, მრავალმხრივი კონსტრუქციაა. ეს მუდმივი პროცესია, მრავალშრიანი, ისტორიულ უწყვეტობას, ინოვაციას, გლობალურ გავლენებს და ციფრულ ტექნოლოგიებს რომ აერთიანებს.

ეკონომიკურ-კომერციულ ასპექტს რაც შეეხება, უნდა გავიაზროთ, რომ კულტურული მემკვიდრეობა ხშირად, თანამედროვე პირობებში, ეკონომიკურ ინტერესებს ექვემდებარება. ამაში იგულისხმება, პირველ რიგში, ტურიზმი, სუვენირების წარმოება და ასე შემდეგ. ასეთ დროს, ინოვაცია აუცილებელია, რადგან მოთხოვნა მუდმივად ცვალებადი და სწრაფად განვითარებადი. მაგალითად, ქართული ხელნაკეთობები, საერთაშორისო ბაზარზე, თანამედროვე დიზაინითა და ბრენდინგის საშუალებით გადის. ან ქართული ღვინო, რომლის დამზადება ტრადიციების დაცვით ხდება, ხოლო ბაზარზე, თანამედროვე მოთხოვნების გათვალისწინებით, მარკეტინგი მუშაობს. აქ დადებითი მხარე ისაა, რომ ინოვაცია ეკონომიკურ მდგრადობას უზრუნველყოფს, ხოლო უარყოფითი მხარეა, ავთენტურობასა და ტრადიციის მოთხოვნასთან შესაძლო კოფლიქტი. მაგრამ აქ ჩნდება გარდასახვის მომენტი, რომელიც მხოლოდ კულტურული კი არა, სოციალური და ეკონომიკური პროცესიცაა. მარკეტინგი, კომერციალიზაცია, საერთაშორისო ინიციატივები ტრადიციული კულტურის თანამედროვე სამყაროს-

13 Florida, The Rise, 2002, pg. 78.

14 Turkle, Alone Together, 2011, pg. 152.

თან ადაპტაციას ხელს უწყობს. „კულტურის ფორმები ბაზრის მოთხოვნებზე მუდმივად გადაეწყობა, ტრადიციასა და ინოვაციას შორის დინამიკურ ურთიერთდამოკიდებულებას, ურთიერთგაგებას ქმნიან“ (Cultural forms are constantly reconfigured to meet market demands, creating a dynamic interplay between tradition and innovation).¹⁵

ძალიან მნიშვნელოვანია **იდენტობის საკითხი**, რომელსაც სხვადასხვა კუთხით უკვე შევეხეთ და გვინდა კვლავ დავუბრუნდეთ. აღსანიშნავია, რომ კულტურის იდენტობის მოქნილობა შემოქმედებითობას და კულტურულ მრავალფეროვნებას ზრდის. ხოლი მისი ფრაგმენტაცია – გაურკვევლობას, სოციოკულტურულ დაპირისპირებას, კრიზისს იწვევს. გამოდის, რომ კულტურის იდენტობა მხოლოდ მემკვიდრეობით მიღებული ან სტაბილური მოცემულობა არაა, იგი ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთდაპირისპირების ფონზე გარდაიქმნება ტრანსნაციონალურ და ციფრულ ფორმებში და გლობალური კულტურის გამოწვევების დინამიკას ასახავს. „მემკვიდრეობა მხოლოდ წარსული როდია, ის იდენტობის და სოციალური კოესიონის რესურსია აწმყოში“ (Heritage is not merely the past, but a resource for identity and social cohesion in the present).¹⁶ ამის მაგალითია ისტორიული მემკვიდრეობის მქონე ქალაქების შენარჩუნება ტურიზმის კონტექსტში, როცა მემკვიდრეობითობა გარდასახვით ეკონომიკურ აქტივობებს ემსახურება, მაგრამ ხშირად ეს ავთენტურობის მოთხოვნასთან დაპირისპირებას იწვევს, რადგან ცვლილება განახლებას და ექსპერიმენტს ითხოვს. მაგრამ მათი სონთეზი ჰიბრიდულ კულტურის პროდუქტს ქმნის და ამით, კულტურას ეკონომიკურ, სოციალურ და კულტურულ სიცოცხლისუნარიანობას ანიჭებს.

ვიდრე ამ ასპექტების მიხედვით ამჟამინდელ ქართული კინოს გამოწვევებს განვიხილავთ, ზემოთ მოცემული საკითხების მცირე შეჯამება გავაკეთოთ.

უნდა აღინიშნოს, რომ XXI საუკუნის 20-იან წლებში ტრადიცია მხოლოდ წარსულის სიმბოლო აღარ არის, ის აქტიური მოთამაშეა, რომელიც ცვლილებას და შერწყმას განიცდის, ის ცოცხალ პროცესად იქვევა, ადაპტირდება და თანამედროვეობაში ინოვაციურად მონაწილეობს. „ძველის“ და „ახლის“ ურთიერთობა მრავალმხ-

¹⁵ Tomlinson, Globalization, 1999, pg. 88.

¹⁶ Smith, Uses, 2006, pg. 45.

რივი და კომპლექსური პროცესია, რომელიც ვლინდება როგორც - კულტურათა კონფლიქტში, ისე გარდასახვასა და ინოვაციებთან სინთეზში, რაც ახალ ეკონომიკურ და კულტურულ სტრუქტურებს ქმნის.

ტრადიცია სტაბილურობის განცდას გვაძლევს, თანამედროვეობა კი ცვლილებების სივრცეს, სადაც უნივერსალიზმსა და ინდივიდუალიზმს მიმართავს. დღეს ინოვაცია მარტო ტექნოლოგიური, არამედ სოციალური და კულტურული პროცესების მთავარი მამოძრავებელი ძალა გახდა. მაგრამ დილემა მაინც დაგვრჩა: ადამიანებს აღარ აქვთ ერთიანი და სტაბილური თვითაღქმა და მთავარი - ხელოვნური ინტელექტის მიერ შექმნილი ხელოვნება - AI art, რომლისადმი ჩნდება კითხვა: **რა არის ტრადიციული, კულტურული მემკვიდრეობა მაშინ, როცა კულტურის პროდუქტებს შეიძლება ადამიანური ავტორი აღარ ჰყავდეთ?!**

ახლა ქართული კინოს მაგალითი განვიხილოთ, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესოა ტრადიციისა და თანამედროვეობის დაპირისპირების და გარდასახვის პროცესშია.

ყველას კარგად მოგეხსენებათ, რომ ქართული კინო XX საუკუნის განმავლობაში როგორც ეროვნული კულტურის უმნიშვნელოვანესი და მთავარი ფორმა თავისი ტრადიციული თემატიკით, ესთეტიკური თავისებურებებით. საუკუნეზე მეტია ის მხატვრული თვითგამოხატვის უმაღლეს გამოვლინებას და ეროვნული იდენტობის ინსტრუმენტსაც წარმოადგენს. „ოქროს ხანად“ მიიჩნევა 1960-1980-იანი წლები, როცა ტოტალური ცენზურის მიუხედავად, ისეთი ფილმები შეიქმნა, როგორებიცაა: თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ (1984), ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ (1966), ელდარ შენგელაიას „მიქელა“ (1963), რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“ (1964) და სხვა.

ამ პერიოდში ქართული პოეტური კინო მხოლოდ ესთეტიკური ექსპერიმენტი არ ყოფილა, არამედ საბჭოთა ცენზურის პირობებში დაფარული, ალევორიული, კოდირებული პოლიტიკური და კულტურული კრიტიკა იყო. ეს კლასიკური მაგალითია, სადაც ტრადიციული თემატიკა ახლებურად წამოადგენდა საზოგადოებაში არსებულ პრობლემებს, ტრადიციული ფორმები თანამედროვე იდენტობის ასაგებად, შესაქმნელად გამოიყენებოდა.

ეს ფილმები ეროვნულ - კულტურულ იდენტობას ასახავდა, არსებული საბჭოთა პოლიტიკური სისტემის კრიტიკული იყო და ამას,

ალეგორიულად, სიმბოლოებით აკეთებდა, რაც ძველი ტრადიციული ქართული კინოს ხელწერაა. რეჟისორები ეროვნულ თვითმყოფადობას ეკრანზე ასახავდნენ, რაც საერთო კულტურული „სარკე“ იყო. უდიდესი წარმატებების შემდეგ, 1990-იან წლებში, ქართული კინო ფინანსური კრიზისისა და ინსტიტუციონალური კოლაფსის წინაშე აღმოჩნდა, თუმცა, XXI საუკუნეში განვითარების დინამიკის ახალი, სხვა ფაზა დაიწყო.

ქართული კინოს თანამედროვე წარმომადგენლები ინტენსიურად უკავშირდებიან საერთაშორისო ფესტივალების ქსელებს – ბერლინალე, კანი, კარლოვი ვარი და სხვა.

ახალი ქართული კინოს სტილის თავისებურებები მრავალფეროვანია: მინიმალიზმი, რეალიზმი, დოკუმენტური, ციფრული ფორმატები და ასე შემდეგ. მაგალითად: **ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“** (In Bloom, 2013, 1990-იანი წლების თინეიჯერთა ამბავი), **ალექსანდრე კობერიძის „რას ვხედავთ როცა ცას ვუყურებთ?“** (2021, პოეტური, ექსპერიმენტული ფორმა თანამედროვე ქალაქის კონტექსტში), **დეა კულუმბეგაშვილის „დასაწყისი“** (Beginning, 2020, ძალადობისა და ქალის გამოცდილების თემატიკით). თანამედროვე ქართული კინო შეიძლება ჰიბრიდული იდენტობის მაგალითად შევაფასოთ, რადგან არის მცდელობა ძველი ტრადიციების ელემენტების შენარჩუნებისა, მაგრამ ახალი თემებით და გარდაქმნილი ფორმებით.

ქართული კლასიკური, ტრადიციული კინოხელოვნება ემოციური და სენტიმენტალურია, რომელსაც, ამის გამო, ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები ნოსტალგიურად ხედავენ. ისინი უარს ამბობენ მხოლოდ „ეროვნულობის“ ხაზზე და გლობალურ სივრცეში ჩაწერას ცდილობენ. თუმცა, „ძველის“ გამოძახილი, რაღაცა დოზით, თანამედროვე ქართულ კინოში მაინც რჩება, აგრძელებს ტრადიციულ ფესვებს თანამედროვე პრობლემატიკით.

დღეს, გლობალური კინოინდუსტრია „გლობალური ბაზრის მსხვერპლია“, ამიტომაც საკუთარ ნიშას ეძებს.

მოკრძალებულად შეგახსენებთ, რომ ქართული კინოს დაბადების ისტორია 1908 წელს იწყება, როდესაც რეჟისორმა ვასილ ამაშუკელმა ბაქოში ფილმების გადაღება დაიწყო, ხოლო შემორჩენილი პირველი ფილმია 1912 წელს გადაღებული **„აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“**. ამ ადრეულ ეტაპზე, კინომ ეროვნული კულტურის დოკუმენტირების ფუნქცია შეითავსა. საბ-

ჭოთა პერიოდში კი ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ მთავარ ნარატივად იქვა, სადაც ადგილობრივი თემატიკა, ფოლკლორი, ისტორიული ტრავმები ეკრანზე გადაიტანა.

ქართული კინოს განვითარების მკვლევარი დუშან რადუნოვიჩი 2014 წელს აქვეყნებს თავის კვლევას „შეუდარებელი დისტანცია: ეროვნული იდენტობის ვერსიები ქართულ საბჭოთა კინოში“ (Incommensurable distance: versions of national identity in Georgian Soviet cinema), რომელიც academia.edu-ზე აღმოვაჩინეთ, სადაც ავტორი ქართულ კინოში იდენტობის ფორმირების მრავალფეროვანი სტრატეგიების კვალის აღმოჩენას ცდილობს და უმცირესობათა იდენტობის გამოვლინებებს შეისწავლის საბჭოთა კინოს მკვეთრად ტრანსნაციონალურ კონტექსტში.

როგორც აღვნიშნეთ, 1990-იან წლებში კულტურული და ეკონომიკური კრიზისის ხანა დაიწყო, რაც გამოიხატა კინოსტუდიების დაშლაში, დაფინანსების თითქმის შეწყვეტაში, რამაც განვითარების პროცესი საგრძნობლად შეაფერხა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ პერიოდში დამოუკიდებელი, ექსპერიმენტული კინოს ახალი ტალღა ჩნდება. „პოსტ-საბჭოთა ქართულმა კინომ თავდაპირველად განიცადა სახელმწიფო სტრუქტურების კოლაფსი, თუმცა, ამ ვაკუუმმა ალტერნატიული ხმების გაჩენის შესაძლებლობაც შექმნა“ (Post-Soviet Georgian cinema initially suffered from the collapse of state structures, yet this vacuum also created the possibility for alternative, independent voices).¹⁷

2000-იანი წლებიდან ქართული კინო თანდათან ინტეგრირდება გლობალურ ფესტივალურ ქსელში. ახალგაზრდა რეჟისორებმა: **ლევან კოლუაშვილმა, დიმიტრი ცინცაძემ, დეა კულუმბეგაშვილმა, რუსუდან გლურჯიძემ, თინათინ ყაჯრიშვილმა** და სხვებმა ფილმები შექმნეს, რომლებიც ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნებით გლობალურ ნარატივში თავსდება: „თანამედროვე ქართული კინო ადგილობრივ კულტურულ კოდებსა და გლობალურ კინემატოგრაფიულ ენას შორის მოლაპარაკებებს აწარმოებს და ქმნის ჰიბრიდულ ნარატივებს, რომლებიც საერთაშორისო რეზონანსს პოულობს“ (Contemporary Georgian cinema negotiates between local cultural codes and global cinematic language, creating hybrid narratives that resonate internationally).¹⁸

¹⁷ Tsopurashvili, Modifications, 2016.

¹⁸ Radunovic, Incommensurable, 2013.

მიუხედავად საერთაშორისო ასპარეზზე არსებული გარკვეული წინსვლისა და წარმატებისა, დღეს სფეროში, რეალურად, მძიმე და კრიტიკული ვითარებაა. ყველამ კარგად ვიცით, რომ კულტურის სფეროს დაფინანსება ისედაც მცირეა. რასაკვირველია, რთულია კინოწარმოებაც თავისი ძვირადღირებული სპეციფიკიდან გამომდინარე. კანონმდებლობაც ვერ მუშაობს სათანადოდ, რადგან კანონი კი არსებობს, მაგრამ მისი აღსრულებაა საჭირო.

ბოლო წლების განმავლობაში, საერთაშორისო დონეზე, დოკუმენტურმა კინომ დიდ წარმატებებს მიაღწია. კინოინდუსტრიის წარმომადგენლების თქმით, 2024 წელი განსაკუთრებული აღმოჩნდა. ქართულ კინოს საერთაშორისო დონეზე ბევრი წარმატება ჰქონდა, თუმცა, ამავდროულად, ეს ყველაფერი ქვეყნის შიგნით მიმდინარე მოვლენების ფონზე მეორეხარისხოვანი გახდა.¹⁹ არაერთი კრიტიკული სტატიაც დაიბეჭდა. მაგალითად, მანანა ლეკბორაშვილის²⁰ კრიტიკული მასალა ჟანრულ კინოზე, გიორგი გვახარიას²¹ სტატია კინორეჟისორების შემოქმედებით კრიზისსა და ცნობიერების შეცვლაზე და სხვ.

ეს ყველაფერი კარგია, მნიშვნელოვანია, ოღონდ მთავარია, ქართული კინოს ამ ურთულესი გამოწვევების ფონზე, წარმატება და წინსვლა შევინარჩუნოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გვახარია გ., ქართული კინო – რაოდენობა თუ ხარისხი?, 2009. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1878610.html> 30/10/2025.
- დოლიძე გ., ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, 1985.
- კობლატაძე თ., ქართული კინო 2024 წელს, 2025. <https://euronews-georgia.com/2025/01/05/qartuli-kino-2024-wels/> 30/10/2025.
- ლეკბორაშვილი მ., თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფი და ჟანრული კინო. კითხვები და ვარაუდები, 2018. <https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-23/981-2019-03-01-11-00-21> 30/10/2025.
- Appadurai A., Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, Minnesota, 1996.

¹⁹ კობლატაძე, ქართული, 2025.

²⁰ ლეკბორაშვილი, თანამედროვე, 2018.

²¹ გვახარია, ქართული, 2009.

-
-
- Bhabha H. K., *The Location of Culture*, London, 1994.
 - Bauman Z., *Liquid Modernity*, Cambridge, 2000.
 - Castells M., *Communication Power*, Oxford, 2009.
 - Campbell H., Tsuria R., *Digital Religion: Understanding Religious Practice in Digital Media*, London, 2021.
 - Comaroff J., Comaroff J., *Ethnicity, Inc.*, Chicago, 2009.
 - Denise J., *Youngblood, Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge, 1992.
 - Florida R., *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, 2002.
 - Geertz C., *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973.
 - Hall S., *Cultural Identity and Diaspora*. In *Identity: Community, Culture, Difference*, London, 1990.
 - Hall S., *Questions of Cultural Identity*, London, 1996.
 - Harrison R., *Heritage: Critical Approaches*, London, 2013.
 - Hobsbawm E., Ranger, T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983.
 - Howkins J., *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*, London, 2001.
 - Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, 2006.
 - Maziashvili N., *Contemporary Georgian Cinema: Between Tradition and Modernity*, *Studies in Eastern European Cinema*, 10(3), 2019, pp. 245–261.
 - Radunovic D., *Incommensurable Distance: Versions of National Identity in Georgian Soviet Cinema*, 2014. https://www.academia.edu/123913893/Incommensurable_distance_versions_of_national_identity_in_Georgian_Soviet_cinema 30/10/2025.
 - Robertson R., *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, 1992.
 - Radunovic D. (2013), *Incommensurable distance: Georgian cinema as a (trans)national cinema*.
 - Smith L., *Uses of Heritage*, London, New York, 2006.
 - Tomlinson J., *Globalization and culture*, Chicago, 1999.
 - Turkle Sh., *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, 2011.
 - Tsitsishvili N., *The Poetics of Georgian Cinema: National Identity and Cultural Memory*, *Slavic Review*, 69(4), 2010, pp. 880–902.
 - Tsopurashvili S., *Modifications of Women's Representations in 1920s Georgian Soviet Silent*, 2016.
 - Georgian Film Industry. <https://georgia.to/en/georgian-film-industry/> 30/10/2025.
-
-

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 საპოტანურად 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 იმითაც, 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

ლისხმობს 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 უგულვებელვყოთ. 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.

გიორგი რაზმაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-
კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი

რეზიუმე

კინოს სტრიმინგ სერვისი კინოს პრობლემად განიხილებოდა, რომელსაც კინოთეატრების დახურვა და ინდუსტრიის კარდინალური ცვლილებები უნდა მოჰყოლოდა. სტრიმინგ სერვისები ესთეტიკურ და სტრუქტურულ ცვლილებებსაც გულისხმობდნენ. აგრეთვე ონლაინ სერვისებით საბოლოოდ იცვლება ფილმის ნახვის ტრადიცია, მათ შორის ფილმის კინოთეატრში ნახვის გამოცდილება, რომელიც უცნობ ადამიანებთან ერთად ფილმის ნახვის უნიკალურ გამოცდილებას გულისხმობდა. თუმცა, მეორე მხრივ, სტრიმინგ სერვისებმა კინო უფრო ხელმისაწვდომი გახადა და საჯარო ხელოვნებიდან კინო პირად, ინტიმურ ხელოვნებად აქცია. ეკრანთან მარტოდ დარჩენილი ინდივიდი აუდიო-ვიზუალურ ნარატივთან იმანენტურ კონტაქტს ამყარებს, რაც წარსულში წარმოუდგენელი იყო.

კინოს სტრიმინგ სერვისებმა სამყარო მოძრავი გამოსახულებითა და ნარატივებით გაავსეს, რაც გლობალური კაპიტალიზმის კლასიკური გამოვლინებაა. თუმცა, მეორე მხრივ, ფილმსა და

ინდივიდს შორის აუქმებენ ბარიერებსა და შუამავლებს, ხელს უწყობენ კინოსთან მედიტაციურ ურთიერთობას.

საქართველოში უნიკალური მოვლენა მოხდა, როდესაც კინოთეატრების ერთადერთმა ქსელმა პირველი ქართული სტრიმინგ სერვისი შექმნა. მაგალითად, ნეტფლიქსი ფლობს რამდენიმე კინოთეატრს, თუმცა მხოლოდ სიმბოლური დატვირთვით. საქართველოს შემთხვევაში კი Cavea ქსელმა თავადვე შექმნა ონლაინ პლატფორმა და ამით ბაზრის მონოპოლიისთვის ბრძოლა განაგრძო.

საქართველოში პირატული ფილმების სტრიმინგ სერვისებია განვითარებული, რის გამოც ლეგალურ ფლატფორმებს პრობლემები ექმნებათ, როგორც ადგილობრივს, აგრეთვე საერთაშორისო კომპანიებს. საქართველოს მოსახლეობის უმრავლესობას სურს კინოსთან უშუალო ყოველდღიური კონტაქტი და, მეორე მხრივ, არ აქვს გლობალურ კაპიტალიზმში ჩართვის სურვილი (და არც შესაძლებლობა).

კვლევის მიზანია საქართველოში არალეგალური სტრიმინგ-სერვისი ფენომენის გამოკვლევა, რომელიც უნდა დავინახოთ კოლონიალიზმისა და კაპიტალიზმის ჭრილში. ქართულ საზოგადოებაში ონლაინ ფალტფორმებთან „უფასო“, არაკაპიტალისტური და-

მოკიდებულება არაკომერციული ინტერნეტის იდეასა და ხელოვნების თავისუფალი ჭვრეტის კონცეფციებს მოიცავს. ამავე დროს, შევეცდები იმ ცვლილებების ანალიზს, რასაც ონლაინპლატფორმები იწვევს როგორც მომხმარებელში, აგრეთვე კინოინდუსტრიაში.

არალეგალური სტრიმინგი საქართველოში ციფრული კაპიტალიზმი და მასზე პასუხი

საკვანძო სიტყვები: სტრიმინგ სერვისები, ინტერნეტის განვითარება საქართველოში, დიდი მონაცემების კაპიტალიზმი, პარტიზანობა ინტერნეტში.

ინტერნეტი დაიბადა, როგორც სისტემა, რომელსაც უნდა დაეძლია კომუნიკაციის ყველა ფორმაში არსებული გადაულახავი პრობლემები, როგორებიცაა დისტანციის, უკუკავშირის და რაც მთავარია, ინფორმაციის/კონტენტის შექმნისა და გავრცელების პრობლემები. საუკუნეების განმავლობაში მასობრივ კომუნიკაციაზე უპირატესობას ფლობდა დომინანტური კულტურის აგენტები. დიგიტალური სამყაროს სახით კი, რომელსაც ინტერნეტის დამოუკიდებელი მკვლევარი **კარლა სარატი** (Carla G. Surratt) ნეტროპოლისს უწოდებს,¹ გაჩნდა ადგილი, რომელშიც რეალური თანასწორობის დამყარება შესაძლებლობა. ინფორმაციის შექმნა და გაცვლა დომინანტური ძალების ავტორიზაციის გარეშეა შესაძლებელი, თუმცა, უფრო სწორი იქნება ითქვას, რომ იყო შესაძლებელი, სანამ ინტერნეტის თავისუფლებას ალგორითმები დაასრულებდნენ.²

1 ნეტროპოლისი - ესაა კიბერნეტიკული სივრცე, რომლის მოქალაქეებიც ისეთივე საზოგადოებას ქმნიან, როგორც ეს ბერძნულ პოლისებში იყო, ანდა ნებისმიერ ურბანულ სივრცეში. „ინტერნეტი კაცობრიობის ვირტუალური დასახლებაა“, რომლის ფიგურულ ეკოლოგიასაც აქვს ციფრული ურბანისტიკა და საზოგადოება, ანუ „სოციალური სისტემა, რომელიც ვლინდება ქალაქის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ორგანიზებაში“. იხ. Surratt, The Internet, 2001, pg. 64.

2 მკვლევარი კრისტიან ფუქსი (Christian Fuchs) ნეოლიბერალიზმის პირობებში არსებულ კიბერნეტიკულ სამყაროს ციფრულ პანოპტიკონს (მიშელ ფუკო) ადა-

ინტერნეტის ადრეულ ხანაში ახალ ტექნოლოგიას ადამიანები ერთმანეთთან კონტაქტისა და ახლის შემეცნებისთვის იყენებდნენ. ვაჭრობა, რეკლამა და პროდუქტების შემოთავაზება ინტერნეტში შემდგომ ეტაპებზე ჩნდება. დიდი მონაცემების³ კაპიტალიზმი (Big Data Capitalism) დგას ინფორმაციის კომერციალიზაციაზე, რადგან დიგიტალურ სამყაროში ყველაფერი ინფორმაციას წარმოადგენს, კორპორაციებმა სწორედ ინფორმაციის შეგროვება და მისი მონეტიზაცია დაიწყეს. ინფორმაციის ფილოსოფოსი **ლუჩანო ფლორიდი** (Luciano Floridi) აღნიშნავს, რომ დღეს „რეალობის საბოლოო ბუნება ციფრულია“,⁴ ამიტომ დომინანტური საინფორმაციო მატრიცის აგებაც და მასთან ბრძოლაც სწორედ კიბერნეტიკულ სივრცეში მიმდინარეობს.

ინტერნეტის ექსპერიმენტული პერიოდის დროს არსებობდა მართლაც სრული თავისუფლება, მაგრამ ჰორიზონტალურ კავშირებზე დაფუძნებული ციფრული სამყარო მალევე დაიფარა მყვირალა ბანერებით, რომელთა მფლობელებმაც ეს სივრცე ეტაპობრივად აითვისეს და კორპორაციებით გაკონტროლებულ ტერიტორიად აქციეს.

ინტერნეტის დღევანდელი მომხმარებელი, ძირითადად, მხოლოდ მსხვილი კომპანიების პლატფორმებზე ატარებს თავის დროს, იქნება ეს სოციალური ქსელები, საძიებო სისტემები თუ სტრიმინგ სერვისები. ინტერნეტი, რომელიც ჩაფიქრებული იყო ფიზიკური სამყაროს ყველა ტიპის წინააღმდეგობისგან თავისუფალ კომუნიკაციის საშუალებად,⁵ იქცა კაპიტალიზმის ახალ ტერიტორიად. ამ ახალი სივრცის ათვისებითა და გაფართოებით კაპიტალიზმმა თავი გადაირჩია მორიგი კრიზისისგან, რადგან იდეოლოგიის არარსებობის გამო საარსებოდ მას მუდმივად ესაჭიროება ახალი ბაზრებისა და ტერიტორიების დაპყრობა, კიბერსივრცე კი სწორედ ასეთ Mundus Novus წარმოადგენდა.

ციფრული სამყარო კაპიტალიზმისთვის მნიშვნელოვან ფენომენად იქცა, რადგან ინფორმაცია განსაკუთრებული სისწრაფითა

რებს, რომელიც ალგორითმების წყალობით გადაქცეულია უზარმაზარ სავაჭრო ცენტრად. იხ. Fuchs, Chandler, Digital, 2019, pg. 58.

3 კომპიუტერული ტექნოლოგიების დიდი კორპორაციების კონგლომერატი. მსგავსად გამიანი სასმელებისა და ნავთობის კომპანიებისა, რომლებსაც Big Soda და Big Oil ეწოდებათ.

4 Floridi, Digital, 2009, pg. 175.

5 Harvey, Postmodernity, 1989, pg. 222.

და სიმარტივით ვრცელდება. **ვალტერ ბენიამინი** თანამედროვე კაპიტალიზმის ლოგიკის ახსნას ხელოვნების ნიმუშის ტექნიკურ რეპროდუცირებადობის მაგალითით ხსნის.⁶ კაპიტალიზმის მიზანი გამრავლებაა. ციფრულ გარემოში კი ტექნიკური გამოსახულება ავტომატურად ექვემდებარება დაუსრულებელ გამრავლებას, რომლის მონეტიზაციასაც „ბიგ დატა“ (Big Data) კორპორაციები აქტიურად იყენებენ.

საგულისხმოა, რომ ინტერნეტში არამხოლოდ ინფორმაცია იქცევა კომერციის ობიექტად, არამედ დროც. სტრიმინგ სერვისების კომერციული წარმატება დამოკიდებულია იმ დროზე, რასაც მომხმარებელი პლატფორმაზე გაატარებს. დრო და სივრცის ტოტალური დაუფლების შემდეგ, კაპიტალიზმი ადამიანს ციფრულ ეკოლოგიაში საბოლოოდ აქცევს მომხმარებლად, რომელსაც მხოლოდ სამომხმარებლო ქცევა აქვს შენარჩუნებული როგორც ფილმებთან მიმართებით, ასევე, მაგალითად, რომანტიკულ ურთიერთობებში პარტნიორების შერჩევის დროს. „დისნეი+“ ბავშვებს მომხმარებლებად ზრდის, რომლებმაც სამყაროს შეცნობა, ცუდისა და კარგის გარჩევა, მეგობრობისა თუ სხვა უნარ-ჩვევების სწავლა სააბონენტო გადასახადის გადახდის შედეგად უნდა შეძლონ.

სტრიმინგ სერვისები წარმოადგენს კაპიტალიზმისა და დომინანტური კულტურის დიგიტალურ ზედნაშენს. ფრანგი ფილოსოფოსი **ეტიენ ბალიბარი** მარქსისა და ენგელსის „გერმანულ იდეოლოგიაში“ გაკეთებულ შენიშვნებზე დაყრდნობით წერს, რომ ზედნაშენის ფუნქცია იმ სოციალური და კულტურული იერარქიის შენარჩუნებაა, რომელმაც ის დაბადა.⁷ კრიტიკული თეორიის წარმომადგენლები **თეოდორ ადორნო** და **მაქს ჰორკჰაიმერი** კი ინდუსტრიულ კულტურაში ხედავენ ძალას, რომლის მიზანიც ინდივიდის „კაპიტალის ტოტალურ ძალაუფლებას საფუძვლიანად“ დაქვემდებარებაა.⁸

ამგვარად, ინტერნეტი დღეს დიდი კორპორაციების სრული კონტროლის ქვეშაა, რომლებიც მუდმივად სწავლობენ მომხმარებლებს, აგროვებენ მასზე დიდძალ ინფორმაციას, რისი შესაძლებლობაც აქამდე არც ერთ სახელმწიფო თუ სოციალურ ინსტიტუტს არ გააჩნდა. ამავდროულად, დიდი კორპორაციები აწესებენ

6 ბენიამინი, ხელოვნების, 2007, გვ. 26.

7 ბალიბარი, მარქსის, 2016, გვ. 83.

8 ჰორკჰაიმერი, ადორნო, განმანათლებლობის, 2012, გვ. 176.

შეზღუდვებს და სულ უფრო მეტად განდევნიან ისეთ ქცევას, რომელიც მათ კონტროლს მიღმაა. მთავარი აკრძალვა კი გამრავლებამე მოდის.

ბორის გროისი წერს, რომ დიგიტალურ სამყაროში დედნისა და ასლის ცნება ნარჩუნდება, თუმცა ელექტრონული ტექნოლოგიებით დედნის იდენტური ასლის გაკეთება იმდენად გამარტივებულია, რომ რიც შემთხვევებში ინფორმაციის მესაკუთრის, პირველწყაროს დადგენაც შეუძლებელია.⁹ ინტელექტუალური საკუთრების ცნებაზე უარის თქმა მარქსიზმისთვის ამოსავალი წერტილია, რადგან ნებისმიერი ტიპის საკუთრება ძალაუფლებისა და ექსპლუატაციის წყაროს წარმოადგენს. ასევე, თუკი გავიხსენებთ ანტონიო გრამშის „ორგანული ინტელექტუალის“ ცნებას,¹⁰ ინტელექტუალური საკუთრება „ინტელექტუალური ფეოდალიზმის“ ბაზისადაც უნდა მივიჩნიოთ. მაგალითად, 1938 წელს საფრანგეთში სახალხო ფრონტის მთავრობამ ინტელექტუალური საკუთრების გაუქმების კანონპროექტი შექმნა, რომლის მიხედვითაც ხელოვანი არა „მფლობელად“ (propriétaire), არამედ „ინტელექტუალურ მუშაკად“ (travailleur intellectuel) ცხადდებოდა.¹¹ ინტელექტუალური მუშაკი“ თითქმის იდენტური იყო საბჭოთა კავშირში არსებული „ხელოვნების მუშაკის“ ცნების, რომელიც ინჟინერივით ან დურგალივით საერთო საქმისთვის – მომავლის შენებისთვის – იღვწოდა.

როგორც ვთქვით, კაპიტალიზმს არ აქვს იდეოლოგია, ის იპყრობს ტერიტორიას, რომელსაც ან რესურსების წყაროდ მიიჩნევს, ანდა გასაღების ბაზრად (ან ორივეს ერთად). ნებისმიერი ტიპის კოლონიზაციას წინააღმდეგობა ხვდება, რასაც დასავლური ცივილიზაცია, კონკისტადან მოყოლებული, ომითა და რბილი ძალის გამოყენებით პასუხობს, ჩვენი ეპოქის ჩათვლით – იქნება ეს ერაყის ომი თუ სხვა.

ყველა კოლონიური კამპანიის უკან დგას ეკონომიკა – კაპიტალიზმი, რომელიც ნებისმიერ წინააღმდეგობას ცივილიზაციის წინააღმდეგ სვლად ნათლავს და მას სიველურის გამოვლინებად მიიჩნევს.¹² ზუსტად იგივე კანონზომიერებაა დიგიტალურ სამყარო-

9 გროისი, ესეები, 2014, გვ. 104.

10 Gramsci, Prison, 1996, pg. 203.

11 Explanatory statement, Journal Officiel, Chambre des Députés, Documents Parlementaires, August 13, 1936, pg. 1707. See also J. Zay J., Souvenirs et solitude, 2004, pp. 218–219.

12 მეცხრამეტე საუკუნის კაპიტალიზმის იდეოლოგიები მუდმივად საუბრობდნენ,

შიც, რომელშიც წესრიგი ინტელექტუალური საკუთრების გარშემო იგება. „ბიგ დატა“ კორპორაციები განსაზღვრავენ, თუ რა არის „სწორი“ და „არასწორი“ ქცევა, რისი გამრავლებაც ნებადართული, რა სახით, სად და ასე შემდეგ. კიბერნეტიკულ გარემოში მორალურ კოდექსს აწესებენ ტექნოლოგიების მფლობელი კომპანიები, რაც ტოტალური კორპორაციული მმართველობის გამოვლინებაა.

ამავდროულად, მრავლადაა შემთხვევები, როდესაც არტისტები დიდ კომპანიებს ინტელექტუალური საკუთრების მითვისებაში ანდა არასამართლიანად გამოყენებაში ადანაშაულებენ.¹³ სტრიმინგ სერვისებს და ზოგადად ფიცრულ კაპიტალიზმს ინტელექტუალური საკუთრების ხელყოფა მოგების მიღების მიზნით ყოველთვის შეუძლია. ის ყოველთვის არასაკმარისს უხდის შემოქმედს და ამავდროულად მასზე დამოკიდებულს ხდის. ამ ურთიერთობებს კი სახელმწიფო არ არეგულირებს, რის გამოც ნებისმიერი შემოქმედი კორპორაციების ექსპლუატაციის მსხვერპლი ხდება, ის ვერასოდეს შეძლებს ისეთი ხელოვნების კეთებას, რომელიც მოგებაზე ორიენტირებული არ იქნება.

70 წელი საქართველოში ხელოვნება იყო „უფასო“. საბჭოთა პერიოდში ხელოვნების ერთადერთი დონორი სახელმწიფო იყო, რომელიც კოლოსალურ თანხებს ხარჯავდა ადგილობრივი კულტურის განვითარებაში, ასევე საკავშირო ხელოვნების შექმნასა და მსოფლიო კულტურის ინტეგრირებაში. საბჭოთა კავშირის შექმნიდან ძალიან მალევე დაიძლია ანალფაბეტურების პრობლემა, აშენდა მრავალი სკოლა, თეატრი, კინოთეატრი, საგამოფენო სივრცე, ბიბლიოთეკა. ყველა სოფელში იყო კულტურის კლუბი, რომელიც ზემოთ ჩამოთვლილ რეკრეაციულ და საგანმანათლებლო ფუნქციებს ითავსებდა.

საბჭოთა ურბანისტიკა ალბათ ერთადერთი იყო სამყაროში, რომელიც ქალაქგეგმარების დროს ერთ სულ მოსახლეზე ბიბლიოთეკის, კინოთეატრის, თეატრისა და მუსიკალური სასწავლებლების არსებობას სკოლასთან, ბაღსა თუ საავადმყოფოსთან ერთად ითვალისწინებდა.¹⁴ მხოლოდ საქართველოში არსებობდა 20-ზე

რომ ადამიანთან ცივილიზაციის და თანასწორობის ერთადერთი გზა სამყაროსთვის კაპიტალიზმი იყო. იხ. Tzouvala, Capitalism, 2020, pp. 44–87.

13 Sweney, Shaken, The Guardian, 2017.

14 სტატიაში განხილულია საბჭოთა რეკრეაციული ქალაქგეგმარება: Rugg, Aspects, 1970, pp. 83–116. ასევე, იხილეთ საბჭოთა ურბანისტიკის ფუძემდებლის ნიკოლაი მილუტინის (Николай Милютин) ნაშრომი „სოცქალაქი“: Miliutin,

მეტი კვლევითი ინსტიტუტი, რომელშიც საერთაშორისოდ აღიარებული კვლევები მიმდინარეობდა ფიზიკის, მათემატიკის, ქიმიის, ბიოლოგიის, ენათმეცნიერების, მედიცინისა თუ ფსიქოლოგიის მიმართულებით. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამ კულტურული თუ საგანმანათლებლო ცენტრების შედეგები იყო საყოველთაო, ყოველგვარი „საავტორო უფლებების“ გარეშე.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ მილიონობით ადამიანი კაპიტალიზმის პირისპირ სრულიად მოუზადებელი აღმოჩნდა, ღირებულებათა სისტემის ნგრევამ კი სრული ქაოსი მოიტანა. ის, რაც მანამდე აკრძალული იყო და უზნეობად მიიჩნეოდა, ახალ ეპოქაში ნებადართული გახდა. კაპიტალიზმამ ყველაზე თავისუფალი სახე მიიღო, რასაც „განგსტერულ კაპიტალიზმს“ უწოდებენ.¹⁵ საზოგადოების დემეტაფორული წყვეტის (*la coupure demétaphorisante*)¹⁶ შედეგად წინააღმდეგობის გაწევის უნარი ნულამდე დავიდა.

1992 წელს მომავალმა ქართველმა ოლიგარქებმა და უბრალოდ კრიმინალებმა სამხედრო გადატრიალება მოაწყვეს. კანონიერი ხელისუფლების მომხრეები წარმოუდგენლად მასშტაბურ აქციებს აწყობდნენ, თუმცა „მხედრიონი“ მათ ქუჩაში უხსნიდა ცეცხლს და დემონსტრაციულად სასტიკად არბევდა.¹⁷ ზვიად გამსახურდიას მთავრობის წინასაარჩევნო პროგრამა კაპიტალიზმზე ეტაპობრივ, თანდათან გადასვლას გულისხმობდა, ბაზრის გაღება კი მხოლოდ ადგილობრივი ეკონომიკის აღორძინების შემდეგ უნდა მომხდარიყო.¹⁸ რუსეთი და ამერიკის შეერთებული შტატები

Sotsgorod, 1975.

15 Holmstrom, Smith, Gangster, 2000, pp. 1-15.

16 ფსიქოლოგ შალვა მამინაშვილს პოსტსაბჭოთა საზოგადოების ტრავმული მდგომარეობის აღსაწერად შემოაქვს ტერმინი დემეტაფორული ხლეჩა, რაც საბჭოთა სისტემის კაპიტალიზმით ჩანაცვლების პროცესში წარმოიშობა. იხ. Maminashvili, Orthodoxe, 2021, pg. 17.

17 სამხედრო გადატრიალების შემდეგ კანონიერი ხელისუფლების მომხრეთა მრავალიცხოვანი აქციების დარბევებზე იხილეთ მიტინგების მონაწილეთა მონაცემები: მიქაუტაძე ანა, 1992 წლის საპროტესტო აქციები, iberiana2, 21.01.2020; ჩხაიძე გულიკო, ჩვენ საქართველოს სიყვარულისთვის გვესროდნენ, iberiana2, 22.01.2020. ასევე, 1992 წლის აქციების დარბევების ქრონიკა, რომელიც ატვირთულია 2013 წლის 27 ნოემბერს პლატფორმა youtube-ზე Daniel Savaneli-ის ანგარიშის მიერ. ვიდეოს სახელწოდებაა „დახვერეთილი მიტინგების ქრონიკა, იანვ., თებ., 1992 წ.“.

18 ამონარიდი ზვიად გამსახურდიას პოლიტიკური ბლოკის - „მრგვალი მაგიდის“ წინასაარჩევნო პროგრამიდან: „დასავლეთის ბანკების კრედიტებსა და ინვესტიციებს არ შეუძლიათ ავტომატურად გადაწყვიტონ ჩვენი ეკონომიკური პრობ-

შეთანხმებულად დაუპირისპირდნენ ზვიად გამსახურდიას და მხარი დაუჭირეს ულტრამემარჯვენე კრიმინალურ ჯგუფებს, რომლებსაც სათავეში კანონიერი ქურდი ჯაბა იოსელიანი და რუსეთთან დაკავშირებული სხვა გავლენიანი პირები ედგნენ.¹⁹ ასეთ უმძიმეს გარემოში ერთადერთი სივრცე, რომელშიც განგსტერული კაპიტალიზმი ჯერ ვერ აღწევდა, იყო ინტერნეტი.

მილიონობით პოსტსაბჭოთა ადამიანი ნეტროპოლისში ციფრული იმიგრანტი (Digital Immigrants) გახდა. ამერიკელი მწერლის, მარკ პრენსკის (Marc Prensky), დამკვიდრებული ეს ტერმინი ეხება ადამიანებს, რომლებიც ციფრულ ეპოქამდე დაიბადნენ და რომლებმაც ციფრულ სამყაროსთან ადაპტაცია გაიარეს.²⁰ ციფრული იმიგრანტების უმრავლესობის უნარ-ჩვევები და ქცევა ყოველთვის განსხვავებული იქნება ციფრული მკვიდრის (Digital Native) ქცევისგან, რომლებიც ციფრულ ერაში გაიზარდნენ.²¹ ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ონლაინ თამაშში „რობლოქსი“ (Roblox) ბავშვებში ვაჭრობის საფუძვლების სწავლების უდიდესი პლატფორმაა. ადრეული ასაკიდანვე თამაშის მომხმარებელი მშობლებს სთხოვს ინვესტიციებს, ამ რესურსებით ისინი ქმნიან სხვადასხვა სკინს (skin) თუ თამაშს, რასაც შემდგომში სხვა მოთამაშეებზე ყიდიან.

პოსტსაბჭოთა სივრცეში კაპიტალიზმის წინააღმდეგ შედარებით უფრო დიდი და მასობრივი რეზისტენტობა არსებობდა, რისი გამოვლინების ერთადერთი სივრცეც ახალი ტექნოლოგიის სამყარო იყო, რადგან ფიზიკურ სამყაროში ყველა რესურს უკვე ან ტრანსნაციონალური კომპანიები ფლობდნენ ანდა მათიოზური კლანები. ადამიანებს, რომლებსაც ჯერ ისევ ახსოვდათ, რომ ლიტერატურა და კინო „უფასო“ იყო (იმდენად მიზერული საფასური ღირდა წიგნი თუ კინოს ბილეთი, რომ მას „უფასო“ შეგვიძლია ვუწოდოთ), ამ მიდგომით დაიწყეს ახალი სივრცის ათვისება. გაჩნდა

ლემები. ამიტომ, პირველყოვლისა უნდა აღდგეს ეკონომიკური სუვერენიტეტი, განხორციელდეს დემონოპოლიზაცია, პრივატიზაცია, თავისუფალი მეწარმეობისთვის ხელშეწყობა, საბაზრო ინფრასტრუქტურის ჩამოყალიბება და მის პარალელურად მოხდეს საზღვარგარეთული ინვესტიციების მოზიდვა“.

19 1992 წლის 26 მაისს – საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის დღეს – ამერიკის სახელმწიფო მდივან ჯეიმზ ბეიკერს რესპუბლიკის მოედანზე საპატიო „მხედრიონელად“ ირჩევნ. იხ. ივერია-ექსპრესი, 19 მარტი, 1994 წელი, გვ. 1.

20 თუმცა, პირველად ინტერნეტ მკვიდრებსა და იმიგრანტებზე წერს ჯონ პერი ბერლოუ „კიბერსივრცის დამოუკიდებლობის დეკლარაციაში“.

21 Prensky, Digital, 2001, pp. 1-6.

ტორენტები და სხვა საიტები, რომლებიც მუსიკას, ფილმებსა და კომპიუტერულ პროგრამებს საფასურის გარეშე ავრცელებდნენ. ამ კულტურამ მასობრივი სახე მიიღო. სანამ რეალურ სამყაროში პოსტსაბჭოთა ადამიანებს „მაკდონალდსის“ მოხმარებას ასწავლიდნენ, დიგიტალურ სივრცეში მოზარდები პროგრამების გატეხას ეუფლებოდნენ.

პარტიზანული ინტერნეტი საქართველოში

„ინტერნეტის განვითარების პირველი ეტაპი საქართველოში 90-იანი წლების დასაწყისში დაიწყო. მაშინ პრაქტიკულად ყველა პროვაიდერს რუსეთთან ჰქონდა კავშირი. ინტერნეტის პიონერი საქართველოში კომპანია „ხეთა“ (www.kheta.ge) და „გუდვილკომი“ იყვნენ“.²² რაც შეეხება კონტენტს, „ქართული ინტერნეტის შექმნაში პირველი ნაბიჯები გადადგა საქართველოს დევნილი ეროვნული ხელისუფლების ემიგრაციამ ფინეთიდან. პირველი ქართული (ქართულ ენაზე შესრულებული) ვებ გვერდი ანუ ვებ საიტი 1996 წლის დასაწყისში შექმნა პრეზიდენტ ზვიად გამსახურდიას წარმომადგენელმა ევროპაში რენო სირაძემ (ფინეთი) - ეს იყო „დედაენა“.²³ პირველი ქართული ვებ-საიტი კი უნიკოდ კოდირებაზე იყო დაფუძნებული და რიგით მეორე ქართული ვებ-საიტი „შავლეგო“ იყო, რომელიც 1996 წელს BPG-InfoTech-ის ბაზაზე ფინეთში, ასევე დევნილი მთავრობის წევრმა ბესარიონ გუგუშვილმა შექმნა.

„ინტერნეტ ტექნოლოგიებისადმი და ინტერნეტში ქართული დამწერლობის გამოყენებისადმი მიძღვნილი პირველი ქართული ვებ-საიტი გახდა „ქართული ვების ტიპოგრაფია“ დაარსებული 1997 წლის დასაწყისში BPG-InfoTech-ის (ბესარიონ გუგუშვილი, ფინეთი) მიერ“.²⁴ გამოდის, რომ ქართული ინტერნეტის ისტორია დაიწყო პარტიზანებმა, რომლებიც ეკონომიკური და პოლიტიკური ძალაუფლების უზურპატორ ძალებს დევნილობაში, ევროპიდან ებრძოდნენ.

22 ახალაშვილი, ინტერნეტის, 2009, გვ. 43.

23 მონაცემები აღებულია 2010 წლის 23 აპრილს temoblumgardt-ზე გამოქვეყნებული ბლოგიდან, რომლის სახელწოდებაცაა „ქართული ინტერნეტი (მოკლე მიმოხილვა)“.

24 იქვე.

ზვიად გამსახურდიას მთავრობის მომხრეები გადატრიალების მესვეურებმა სრულად გაანეიტრალეს, მაგრამ არა ინტერნეტ სივრცეში. პარტიზანებმა ქართველებს საწყისი ბაზისი შეუქმნეს, რომლის მეშვეობითაც უკვე ნებისმიერს უმარტივებოდა ქართული კონტენტის შექმნა. აღსანიშნავია, რომ ქართული ენის კომპიუტერულ უნიკოდზე მუშაობა 1975 წელს წამოიწყეს გამოთვლითი მათემატიკის ინსტიტუტში.²⁵

გუგუშვილისა და რენო სირაძის წამოწყება არ იყო ლიბერტარიანული ჯონ პერი ბარლოუს (John Perry Barlow) „კიბერსივრცის დამოუკიდებლობის დეკლარაციის“²⁶ (A Declaration of the Independence of Cyberspace, 1996) იდეების მატარებელი, რომელშიც ავტორი კიბერსივრცეში სახელმწიფოს ჩაურევლობას მოითხოვდა. ქართული პარტიზანული ინტერნეტის იდეა თავისუფალი ეროვნული ინტერნეტის შექმნაში მდგომარეობდა, რომელშიც ყველა იბოვიდა თავს, ვინც კი რეალურ სამყაროში დევნისა და შევიწროების მსხვერპლი იყო – იქნებოდა ეს პოლიტიკური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური თუ დომინანტურ სისტემებთან სხვა სახის დაპირისპირება.

სტრიმინგ სერვისების განვითარება

ინტერნეტის საფასური 1990-იან წლებში 300 აშშ დოლარს აღწევდა, მისი გაიაფებით გაიზარდა მომხმარებელთა რიცხვი და უკვე საუკუნის დასაწყისისთვის, მართალია, კვლავ მაღალ ნიშნულზე რჩებოდა, მაგრამ შედარებით ხელმისაწვდომი იყო.²⁷

ქართველი ინტერნეტ მომხმარებლების ზრდა რუსულ კიბერსივრცის გავლენის შემცირებას გულისხმობდა. შეიქმნა ლიტერატურის უფასო სერვისის lib.ru-ს ქართული ანალოგი lib.ge. ასევე გამოჩნდა პირატული ფაილების გავრცელების რამდენიმე საიტი, როგორებიცაა: file.ge, gol.ge და lord.ge. მათ კი მრავალი ანალოგები გამოუჩნდა. ყველაზე ძველი ქართული საიტი, საიდანაც სიმღერების გადმოწერა იყო შესაძლებელი, 2000 წელს გაიხსნა, რომელიც ცნობილმა რადიოწამყვანმა ლიზა ვადაჭკორიამ დააფუძნა

25 ინფორმაცია მოყვანილია საიტ „შავლეგოს“ ქართული ფონტის შექმნის ისტორიის განყოფილებაში.

26 დეკლარაცია ხელმისაწვდომია აქ: <https://shorturl.at/mCGS2>.

27 აქუბარდია, ინფორმაციული, 2010, გვ. 43.

და მას liza.ge ერქვა.²⁸

2011 წელს კი იხსნება პირველი სრულყოფილი არალეგალური ვიდეო-სტრიმინგ პლატფორმა imovies.cc, რომელმაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები გამოიწვია ადგილობრივ ინტერნეტ სივრცეში. საიტი საერთაშორისო სტრიმინგ სერვისების ზუსტი ანალოგი იყო. imovies-ზე განთავსებული იყო აბსოლუტურად ყველა კინოსტუდიის ფილმი, როგორც კლასიკური, აგრეთვე უკანასკნელი პრემიერები.²⁹ კონტენტი უფასოდ ხელმისაწვდომი იყო, თუმცა ფილმებისა და შოუების ნახვამდე საჭირო იყო რეკლამის ყურება. ბიზნესი იმდენად წარმატებული აღმოჩნდა, რომ მალევე ქართულმა გემბლინგ კომპანია „აჭარაბეთი“, რომელიც 1990-იანი წლების კრიმინალური დაჯგუფების წევრის, თემურ უგულავას დაფუძნებულია, 2014 წელს სხნის ონლაინ სტრიმინგ პლატფორმა adjaranet.com-ს, რომელიც imovies.ge ანალოგი იყო და რომელმაც მალევე ეს უკანასკნელი შეისყიდა.³⁰

adjaranet-მა კონტენტის ქართულად თარგმნა დაიწყო, რამაც კიდევ უფრო წარმატებულ და პოპულარულ საიტად აქცია. პირატული პროდუქციის მეშვეობით კომპანია დიდ მოგებას ნახულობდა, გარდა საკუთარი ონლაინ კაზინოს რეკლამირებისა, საიტზე განთავსებული იყო სხვა სახის რეკლამაც, მათ შორის დიდი ბიზნესების, როგორებიცაა „მაკდონალდსი“, „კოკა-კოლა“, პოლიტიკური პარტიებისა და სახელმწიფო სერვისების რეკლამები (ცალკე აღნიშვნას საჭიროებს adjaranet არსებული პრაქტიკა საბავშვო ფილმებისა და ანიმაციების ონლაინ გემბლინგის რეკლამით დაწყება).

Adjaranet-ს ალარაფერი აკავშირებდა პარტიზანულ ინტერნეტთან, ეს იყო ნაქურდალით ბიზნესის წარმოების მაგალითი, რაც ქართული კაპიტალიზმის ლოგიკაში ჯდება, რომელიც სამხედრო გადატრიალების შემდეგ საჯარო ქონების მიტაცებაზე ამოიზარდა. Adjaranet მალევე მსოფლიოშიც გახდა პოპულარული, რასაც 2019 წელს უკვე ჰოლივუდიდან მოჰყვა რეაგირება. ამერიკის კინოკომპანიების ასოციაციის (Motion Picture Association of America (MPA)) დირექტორმა **სტენ მაკოიმ** (Stan McCoy) საქართველოს კომუნიკაციების კომისიას მისწერა წერილი, რომელშიც

28 Liza.ge – ერთ-ერთი პირველი ქართული ინტერნეტ პორტალი 90-იანებიდან!, marketer.ge, 2018. <https://shorturl.at/gS349>.

29 ბაქაძური, www, 2014, გვ. 55.

30 Imovies.cc and Adjaranet.com United Under One Platform, cbw.ge, 2020. <https://shorturl.at/azFPW>.

imovies.ge და Adjaranet.com-ის ნებართვის გარეშე MPA-ის წევრი კომპანიების ნაწარმის ჩვენების პრაქტიკა იყო გაპროტესტებული. წერილის მიღების შემდეგ საიტებზე, მართალია, შეიზღუდა წვდომა, თუმცა ისინი დღემდე ხელმისაწვდომია აპლიკაციების სახით, ანდა VPN-ის გამოყენებით.

კინოთეატრების ერთადერთი ქსელი საქართველოში „კავეამ“ შემდეგნაირად შეაფასა ჰოლივუდის მეკობრეობასთან ბრძოლის მოთხოვნა: „ამერიკული კინოსტუდიები შეშფოთებას გამოთქვამენ საქართველოში ინტერნეტმეკობრეობის მიმართულებით არსებული მდგომარეობის გამო და პრობლემის მოუგვარებლობის შემთხვევაში სანქციების დაწესებას აპირებენ, რაც კინო და ტელე მსოფლიო პრემიერების დაგვიანებით ან, რიგ შემთხვევაში, მათი სრულიად გაუქმებით იქნება გამოხატული“.³¹

ამ განცხადებას მალევე მოჰყვა „კავეას“ ონლაინ სტრიმინგ სერვისის შექმნის დაანონსება, რომელიც პირველი, ქართული ლეგალური სტრიმინგ არხი იქნებოდა. 2021 წელს აპლიკაცია ჩაეშვა. მასზე, ძირითადად, ჰოლივუდის რამდენიმე კომპანიის პროდუქცია და ქართული ფილმები განთავსდა. Cavea+ მომხმარებლებს ქართულად დუბლირებულ ფილმებსა და სატელევიზიო შოუებს სთავაზობს საერთაშორისო ანალოგებთან შედარებით ხელმისაწვდომ ფასად.³²

ქართული კონტენტი პლატფორმაზე უფასოდ არის ხელმისაწვდომი, რაც საკმაოდ დადებითად მუშაობს ქართული კინოს პოპულარიზაციაზე. თუმცა ღია წყაროებზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ სტრიმინგ სერვისის საერთოდ არაა პოპულარული და ქართულ ინტერნეტში კვლავ უცხოური თუ ქართული პირატული საიტები ლიდერობენ. ონლაინ სარეიტინგო მონაცემთა კომპანია Semrush-ის მიხედვით, პოპულარული საიტების ჩამონათვალში adjaranet.com მეშვიდე ადგილზეა, 46-ზე კი საერთაშორისო მეკობრული პოპულარული საიტი fmovies.to.³³ რაც შეეხება იმავე რესურსის ჩაშლილ მონაცემებს გართობის კატეგორიაში, აქაც მხოლოდ პირატული საიტების ჩამონათვალს ვხედავთ.³⁴

31 ჰოლივუდის კინოსტუდიები საქართველოს სანქციებით ემუქრებიან, radiotavisupleba.ge, ნოემბერი 29, 2019. <https://shorturl.at/lyGMN>.

32 „გამოწერის პაკეტი 9 ლარი ეღირება და მისი გაცოფა 5 მომხმარებელს შეეძლება“ - cavea +“, bm.ge, აგვისტო 23, 2022. <https://shorturl.at/cdgyD>.

33 <https://shorturl.at/gjzl1>. ბოლოს გადამოწმებულია: 29.06.2023.

34 <https://shorturl.at/vwFGH>. ბოლოს გადამოწმებულია: 29.06.2023.

კომპანია „გუგლის“ სტატისტიკით კი საქართველოდან Art&Entertainment კატეგორიაში ადამიანები ასევე არალეგალურ სტრიმინგ სერვისებს ეძებდნენ. ცხრილში ლიდერობს ქართულად გახმოვანებული აზიური ფილმებისა და სერიალების არალეგალური სტრიმინგ პლატფორმა asiandrama.ge.³⁵

საქართველოს სტატისტიკის ეროვნული სააგენტო 2016 წლიდან აწარმოებს ოჯახებში ინტერნეტის გამოყენების სტატისტიკას, თუმცა ინტერნეტის გამოყენების მიზნებში სტრიმინგ სერვისებით სარგებლობა არ არის გამოყოფილი,³⁶ ამიტომ რთულია იმის დადგენა, თუ რამდენი ადამიანი მოიხმარს ლეგალურ/არალეგალურ სტრიმინგ სერვისებს დღეს საქართველოში. არსებობს კავკასიის კვლევითი რესურსების ცენტრის (CRRIC) შექმნილი მონაცემთა ონლაინ ანალოგის ვებგვერდი „კავკასიის ბარომეტრი“ (caucasusbarometer.org), რომლის მონაცემებითაც საქართველოს მოსახლეობის მხოლოდ 13 პროცენტი იყენებს ინტერნეტს აუდიო-ვიდეო სტრიმინგ სერვისის მისაღებად.³⁷ თუმცა ეს მონაცემი წინააღმდეგობაში მოდის ზემოთ მოყვანილ „გუგლის“ სტატისტიკასთან, რომლის მიხედვითაც პოპულარული საიტების ჩამონათვალში მეშვიდე ადგილზეა adjaranet.com.

დასკვნა

საქართველო პატარა ქვეყანაა და არც კერძო და არც სახელმწიფო კვლევითი თუ აკადემიური ცენტრები არ სწავლობენ სტრიმინგ სერვისებით სარგებლობის ისტორიასა თუ ამჟამად არსებულ მდგომარეობას. კომპიუტერული ტექნოლოგიები და ინტერნეტის გავრცელება კი ქვეყნის ყველაზე მნიშვნელოვან გარდამტეხ ეტაპზე მოხდა, როდესაც პოსტკომუნისტური საზოგადოება რადიკალურად განსხვავებულ ფორმაციაში აღმოჩნდა და ველურ კაპიტალიზმთან ადაპტაცია მოუწია. სახელმწიფოში არსებული ტოტალური თავისუფლება, რომელიც ჯუნგლების თავისუფლებამდე დაიყვანებოდა, კიბერნეტიკულ სივრცეში გამოიხატა გააზრებულ

35 <https://shorturl.at/ckswA>. ბოლოს გადამოწმებულია: 29.06.2023.

36 სტატისტიკური მონაცემების ნახვა შესაძლებელია ამ ბმულზე: <https://shorturl.at/fql02>.

37 კავკასიის კვლევითი რესურსების ცენტრი. (2019) „კავკასიის ბარომეტრის დროითი მწკრივები - საქართველო“. აგებულია მონაცემთა ონლაინ ანალოგის ვებგვერდზე <https://shorturl.at/irwx3> {29.06.2023.}.

და იდეურ თავისუფლებაში, რაც პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ძალაუფლების წინააღმდეგ გარკვეულ ამბოხს გულისხმობდა.

არალეგალური სტრიმინგ სერვისები გაღარიბებული მოსახლეობის პროტესტია როგორც ადგილობრივი, ასევე გლობალური კაპიტალის წინააღმდეგ. საქართველოდან ბევრი ადამიანი ევროპაში ქურდობისთვის მიემგზავრება, ამ სოციალური ქცევის უკან კი შესაძლებელია ანტიკოლონიალიზმის ნიშნების დანახვა, როდესაც ქვეყანაში რესურსების „დაბრუნება“ სწორედ არალეგალური გზებით ხდება. მსგავსი ქცევა იკითხება ინტერნეტ მეკობრეობაშიც, რომელიც დიდი კომპანიების ნაწარმს უფასოს ხდის. მეორე მხრივ, ინტერნეტ მეკობრეობა ამკვიდრებს აზრს, რომ ხელოვნება ყველასთვის ხელმისაწვდომი უნდა იყოს და ეს სფერო სახელმწიფომ უნდა გაათავისუფლოს ბაზრის კანონებისგან, რომელიც ხელოვნების იდეას რყვნის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აქუბარდია თ., ინფორმაციული ოკეანის ქართველი ზღვაოსნები, ბიზნესი და კანონმდებლობა, ნოემბერი, 2010.
- ახალაშვილი ნ., ინტერნეტის ისტორია საქართველოში, ლიბერალი, #15, 2009.
- ბალიბარი ე., მარქსის ფილოსოფია, თბ., 2016.
- ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. ისტორიის ცნების შესახებ, თბ., 2007.
- ბაქაძური თ., www - ფანჯარა კინოში, Filmprint, #12, 2014.
- გროისი ბ., ესეები, თბ., 2014.
- კავკასიის კვლევითი რესურსების ცენტრი. (2019) „კავკასიის ბარომეტრის დროითი მწკრივები - საქართველო“. <https://caucasusbarometer.org/ge/cb-ge/SAVINGS/10/28/2025>.
- ჰოლივუდის კინოსტუდიები საქართველოს სანქციებით ემუქრებიან, რადიო თავისუფლება, ნოემბერი 29, 2019.
- ჰორკჰაიმერი მ., აღორნო თ., განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბ., 2012.
- Barlow P. J., A Declaration of the Independence of Cyberspace, Switzerland, 1996. <https://www.eff.org/cyberspace-independence> 10/28/2025.
- Explanatory statement, Journal Officiel, Chambre des Députés, Documents Parlementaires, August 13, 1936.

- Floridi L., *Against Digital Ontology*, Synthese, Vol. 168, #1, May 2009.
- Fuchs C., Chandler D., *Digital Objects, Digital Subjects: Interdisciplinary Perspectives on Capitalism, Labour and Politics in the Age of Big Data*, London, 2019.
- Gramsci A., *Prison Notebooks*, Vol. II, New York, 1996.
- Harvey D., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, 1989.
- Holmstrom N., Smith R., *The Necessity of Gangster Capitalism: Primitive Accumulation in Russia and China*, *Monthly Review*, 51(9):1, February 2000, pp. 1-15.
- J. Zay J., *Souvenirs et solitude*, L'Aube, 2004, pp. 218-219.
- Maminashvili C., *Les nouvelles formes de pratique religieuse dans le monde orthodoxe postsoviétique*, Thèse de doctorat de psychopathologie et psychanalyse, Paris, 2021.
- Miliutin N., *Sotsgorod: The Problem of Building Socialist Cities*, Cambridge, 1975.
- Tzouvala N., *Capitalism As Civilisation: A History of International Law*, Cambridge, 2020, pp. 44-87.
- Prensky M., *Digital Natives, Digital Immigrants (Part 1)*, *On the Horizon*, Vol. 9 No. 5, 2001, pp. 1-6.
- Surratt C., *The Internet and Social Change*, Jefferson, 2001.
- Sweney M., *Shaken it off! Taylor Swift ends Spotify spat*, *The Guardian*, Fri. 9 Jun 2017. <https://www.theguardian.com/music/2017/jun/09/shaken-it-off-taylor-swift-ends-spotify-spat> 10/28/2025.
- Rugg D., *Aspects of Change in the Landscape of East-central and South-east Europe*, Hoffman G., *Eastern Europe: Essays in Geographical Problems*, New York, 1970, pp. 83-116.

მედიის კვლევები

გვანცა ლიპარტელიანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი, რევაზ ჭიჭინაძე

რეზიუმე

სტატია მიმოიხილავს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების მნიშვნელობას თანამედროვე განათლებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების პროცესში. კვლევის ფარგლებში განხილულია მულტიმედიური ტექნოლოგიების (VR, AR, ვირტუალური მუზეუმები, სოციალური მედიის კამპანიები) გავლენა ინფორმაციის დამახსოვრებაზე, ემოციურ ჩართულობასა და სამოქალაქო პასუხისმგებლობის განვითარებაზე. ნაშრომი ეფუძნება როგორც ქართულ, ასევე საერთაშორისო გამოცდილებას, მათ შორის თბილისის ციფრულ მუზეუმს, დეთუ ჯინჯარაძისა და მარიამ ნატროშვილის მულტიმედიურ პროექტს „მე ვწუხვარ ბაღზე“ (წარმოდგენილი ვენეციის 59-ე საერთაშორისო ბიენალეზე საქართველოს ეროვნულ პავილიონში), Google Arts & Culture-სა და გლობალურ ინიციატივას Earth Hour.

21-ე საუკუნის განათლებისა და კულტურის მთავარი გამოწვევაა ცოდნისა და მესხიერების ისეთი ფორმით გადაცემა, რომელიც ხელმისაწვდომი იქნება, ემოციური და ცოცხალი ფართო აუდიტო-

რიისთვის. ამ მიზანს ემსახურება კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები - ინოვაციური პლატფორმები, რომლებიც აერთიანებენ ტექნოლოგიას, კულტურასა და განათლებას. მულტიმედიური ინსტრუმენტები (ვიდეოინსტალაციები, ინტერაქტიური ექსპოზიციები, ვირტუალური რეალობა, ჰოლოგრამები) ხელს უწყობენ ინფორმაციის მრავალგანზომილებიან აღქმას და საგანთან ემოციური კავშირის შექმნას.

ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები არა მხოლოდ ცოდნის გავრცელების საშუალებაა, არამედ სოციალური ცნობიერების ამაღლების მძლავრი ინსტრუმენტი. მათი ვიზუალური და აუდიოშინაარსით გაჯერებული ფორმატი იწვევს ემოციურ შემოქმედებას, რაც ხელს უწყობს კრიტიკული აზროვნებისა და საზოგადოებრივი დიალოგის განვითარებას.

კვლევის ემპირიული ნაწილი ეფუძნება ონლაინ კითხვარებსა და სიღრმისეულ ინტერვიუებს. მიღებული შედეგები აჩვენებს,

რომ მულტიმედიური პროექტები მნიშვნელოვნად აძლიერებენ კულტურულ ცნობიერებას, ეროვნული იდენტობის გაგებასა და აქტიურ საზოგადოებრივ ჩართულობას. სტატია მოიცავს თეორი-

ულ ანალიზს, კვლევის შედეგებსა და პრაქტიკულ რეკომენდაციებს კულტურული ორგანიზაციებისა და საგანმანათლებლო ინსტიტუტებისთვის.

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების მნიშვნელობა განათლებასა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების პროცესში

საკვანძო სიტყვები: კულტუროლოგია, მულტიმედია, საზოგადოებრივი ცნობიერება, განათლება, ვირტუალური მუზეუმები, სოციალური მედია.

21-ე საუკუნე ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქად იქცა, სადაც ინფორმაციის გავრცელების ფორმატები სწრაფად გარდაიქმნება და ევოლუციას განიცდის. გლობალური ციფრული რევოლუციის ფონზე მულტიმედიური პროექტები არა მხოლოდ კულტურის სფეროს განუყოფელი ნაწილი გახდა, არამედ მნიშვნელოვანი პლატფორმა განათლებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარებისათვის. თუ ადრე კულტურის გაცნობის მთავარ გზას წარმოადგენდა ტრადიციული მუზეუმი, ბიბლიოთეკა ან თეატრი, დღეს კულტურულ სივრცეებში ინტენსიურად ინტეგრირდება მულტიმედიური ფორმატები – ვირტუალური ტურები, ინტერაქტიური ექსპოზიციები, ციფრული არქივები და სოციალური მედიის კამპანიები, რომლებიც ახალ შესაძლებლობებს სთავაზობენ როგორც საზოგადოებას, ისე საგანმანათლებლო ინსტიტუტებს.

კულტუროლოგიური პერსპექტივა მულტიმედიის შესწავლაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს, რადგან ის საშუალებას იძლევა გაანალიზდეს არა მხოლოდ ტექნოლოგიური პროგრესი, არამედ მისი გავლენა კულტურულ პროცესებზე, სოციალური იდენტობის ფორმირებასა და განათლების სტრატეგიებზე. სწორედ ამ კუთხით, კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები წარმოადგენს უნიკალურ ჰიბრიდს – მათში თანხვედრილია კულტურული მემკვიდრეობის კვლევა და წარმოდგენა, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენება და საზოგადოების ცნობიერების ამაღლება.

სტატიის მიზანია გაანალიზდეს, თუ როგორ მოქმედებს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები განათლებასა და საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე. ამ მიზნის მისაღწევად სტატია შეისწავლის:

- მულტიმედიური პროექტების თეორიულ საფუძვლებსა და კულტუროლოგიურ კონცეფციებს;
- განათლებაში მულტიმედიური ტექნოლოგიების როლს და ინოვაციურ სწავლების ფორმებს;
- საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე მათ გავლენას, განსაკუთრებით კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაციისა და სოციალური მედიის გავლენის ჭრილში;
- ქართულ და საერთაშორისო პრაქტიკას, რომელიც გვიჩვენებს, როგორ შეიძლება მულტიმედიური ინიციატივები იქცეს საზოგადოებრივ განათლებასა და კულტურულ კომუნიკაციაში მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად.

კვლევის საფუძველს წარმოადგენს როგორც არსებული თეორიული ლიტერატურა, ასევე პრაქტიკული მაგალითები – საქართველოსა და მსოფლიო მასშტაბით განხორციელებული პროექტები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სოციალური კვლევის მონაცემები, რომლებიც ასახავს ქართველი სოციალური მედიის მომხმარებლების დამოკიდებულებას მულტიმედიური კულტუროლოგიური პროექტების მიმართ.

ამგვარად, სტატია მიზნად ისახავს არა მხოლოდ არსებული გამოცდილების შეჯამებას, არამედ იმ პერსპექტივების გამოვლენასაც, რომელიც მომავლისთვის ახალ შესაძლებლობებს ქმნის განათლების სისტემასა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლებაში.

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების კონცეფცია

ტერმინი „მულტიმედია“ პირველად ფართო აკადემიურ დისკურსში XX საუკუნის მეორე ნახევარში დამკვიდრდა, თუმცა მისი წინაპირობები უფრო ადრეც არსებობდა – მაგალითად, თეატრალური ხელოვნების, კინემატოგრაფიისა და მასობრივი კომუნიკაციის სფეროებში. თანამედროვე განსაზღვრებით, მულტიმედია არის ერთდროულად რამდენიმე მედია-ფორმატის ინტეგრაცია ერთიან სივრცეში, რომლის მიზანია მომხმარებლისთვის ინფორ-

მაციის უფრო სრული, ემოციური და ინტერაქტიური მიწოდება.¹

კულტუროლოგიურ ჭრილში მულტიმედია აღარ არის მხოლოდ ტექნიკური შესაძლებლობების ერთობლიობა. ის გარდაიქმნება კულტურის ტრანსლაციის ინსტრუმენტად, სადაც თითოეული ტექნოლოგიური ფორმატი (ვიდეო, აუდიო, გრაფიკა, ტექსტი, ანიმაცია) განიხილება როგორც კულტურული კოდის მატარებელი. კულტუროლოგიური მიდგომა აქცენტს აკეთებს იმაზე, თუ როგორ იცვლება ადამიანის ურთიერთობა კულტურასთან ტექნოლოგიური მედიუმების პირობებში.

მაგალითად, გერმანელი კულტუროლოგი იან ასმანი კულტურულ მეხსიერებას განსაზღვრავს როგორც საზოგადოების იმ ინსტრუმენტს, რომლის მეშვეობითაც ხდება ისტორიის, იდენტობისა და კოლექტიური ცნობიერების შენარჩუნება.² ამ თეორიასთან შეხამებით, მულტიმედიური პროექტები შეიძლება ჩაითვალოს „ახალ მეხსიერების არქიტექტურად“, რომელიც ტრადიციულ არქივებსა და მუზეუმებს ციფრულ ფორმატებში გარდაქმნის.

ტერმინოლოგიური ასპექტი ქართულ მეცნიერებაში

საქართველოში „მულტიმედიური პროექტების“ ცნება ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია, თუმცა, ბოლო წლებში აქტიურად გამოიყენება როგორც მუზეუმების, ისე საგანმანათლებლო და კულტურული ღონისძიებების სფეროში. ქართულ აკადემიურ სივრცეში მულტიმედია ხშირად განიხილება „ინტეგრირებულ მედიასაშუალებათა ერთობლიობად“, რომელიც აძლიერებს კომუნიკაციას და ქმნის ახალ კულტურულ გამოცდილებას. ამ კონტექსტში კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ისეთი ინიციატივა, რომელიც კულტურულ კონტენტს ციფრულ და ინტერაქტიულ ფორმებში აქცევს, რითაც ხელს უწყობს როგორც შემეცნებას, ისე საზოგადოების კულტურულ თვითშეგნებას.

ტიპოლოგიური ხედვა

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების კლასიფიკაცია მრავალგანზომილებიანია და შეიძლება გამოიყოს შემდეგი ძირითადი კატეგორიები:

1 Negroponte, Being Digital, 1995.

2 Assmann, Cultural, 2011.

1. ტექნოლოგიური ფორმატი:
 - ვირტუალური მუზეუმები;
 - აუგმენტირებული რეალობა (AR);
 - ვირტუალური რეალობა (VR);
 - ჰოლოგრაფიული ექსპოზიციები;
 - ინტერაქტიური ვებ-პლატფორმები.
2. შინაარსობრივი მიზანი:
 - ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაცია;
 - საგანმანათლებლო და აკადემიური პროექტები;
 - სოციალური ცნობიერების ამაღლება (ეკოლოგიური, სამოქალაქო ან პოლიტიკური თემები);
 - შემოქმედებითი და ესთეტიკური ინიციატივები.
3. ფუნქციური როლი:
 - მეხსიერების კონსერვაცია (არქივები, კოლექციები);
 - ინტერაქტიური განათლება (სწავლის ახალი მეთოდები);
 - საზოგადოებრივი დიალოგი (მედიის და სოციალური ქსელების ინტეგრაცია).

ამგვარი ტიპოლოგიური სქემა საშუალებას იძლევა მულტიმედიური პროექტები განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც ტექნოლოგიური ინოვაციები, არამედ როგორც კულტურულ-სოციალური ფენომენი, რომელსაც აქვს კონკრეტული მიზნები, ღირებულებები და შედეგები.

ამრიგად, კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების კონცეფცია აერთიანებს სამ ძირითად განზომილებას:

- ტექნოლოგიური – ახალი მედიაფორმატების გამოყენება;
- კულტურული – ეროვნული და გლობალური მემკვიდრეობის ახალი ფორმით წარმოდგენა;
- სოციალური – საზოგადოების ცნობიერების ამაღლება, განათლება და კომუნიკაცია;

განათლებისა და ცნობიერების ასპექტი კულტუროლოგიაში

კულტუროლოგიის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანია განათლებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების პროცესების

კვლევა. განათლება კულტუროლოგიურ პარადიგმაში აღიქმება არა მხოლოდ როგორც ცოდნის გადაცემა, არამედ როგორც ღირებულებების, კოლექტიური მეხსიერებისა და იდენტობის კონსტრუქციის მექანიზმი. კულტურის ტრანსლაცია სწორედ განათლების გზით ხდება, ამიტომაც ნებისმიერი საგანმანათლებლო პრაქტიკა გარკვეულწილად კულტუროლოგიური ხასიათისაა.

ფილოსოფოსი პაულო ფრეირე განათლებას განსაზღვრავდა როგორც „განმათავისუფლებელ პროცესს“, რომელიც ადამიანს არა მხოლოდ ინფორმაციას აძლევს, არამედ სამყაროს კრიტიკულად გააზრებას ასწავლის.³ ამ თვალსაზრისით, განათლება კულტუროლოგიურ ჩარჩოში არის სოციალური ტრანსფორმაციის ინსტრუმენტი.

საზოგადოებრივი ცნობიერება კულტუროლოგიაში განიხილება როგორც საზოგადოების საერთო ღირებულებათა, სარწმუნოებებისა და კოლექტიური წარმოდგენების ერთობლიობა. ედვარდ ტაილორი კულტურას განსაზღვრავდა როგორც „ყველაფრის ერთობლიობას, რაც ადამიანს საზოგადოებაში აქვს მიღებული“⁴ – აქედან გამომდინარე, ცნობიერება და განათლება ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, რადგან განათლება ქმნის ცოდნის ბაზას, ხოლო ცნობიერება მას სოციალურ მნიშვნელობას ანიჭებს.

მულტიმედიური პროექტები ამ პროცესში განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ. მათი საშუალებით შესაძლებელი ხდება:

1. ინფორმაციის დემოკრატიზაცია – ცოდნის გავრცელება ფართო აუდიტორიისთვის (მაგალითად, ვირტუალური მუზეუმი ყველასთვის ხელმისაწვდომია, მიუხედავად გეოგრაფიული მდებარეობისა);
2. ინტერაქტიური სწავლება – მომხმარებელი არა მხოლოდ „მიმღებია“, არამედ „მონაწილეა“ ცოდნის მიღების პროცესში;
3. კულტურული გამოცდილების ემოციური ინტენსიფიკაცია – მულტიმედიის ვიზუალური და აუდიო შესაძლებლობები ქმნის უფრო ღრმა ემოციურ და ესთეტიკურ გამოცდილებას, რაც ცოდნის უკეთ დამახსოვრებას უწყობს ხელს;
4. საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლება – სოციალური მედიისა და მულტიმედიური კამპანიების საშუალებით შესაძლებელია

3 Freire, Pedagogy, 1970.

4 Tylor, Primitive, 1871.

ბელია მნიშვნელოვანი თემების (ეკოლოგია, თანასწორობა, მემკვიდრეობის დაცვა) პოპულარიზაცია.

მაგალითად, UNESCO-ს ანგარიშში „Digital Heritage“ (2019) ხაზგასმულია, რომ ციფრული ტექნოლოგიები და მულტიმედიური პლატფორმები ახალი გზაა კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და განათლებისთვის, განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობაში. ეს მაგალითი აჩვენებს, რომ მულტიმედიური პროექტები არა მხოლოდ განათლების, არამედ ცნობიერების ცვლილებების ტრიგერებადაც იქცევიან.

- ამრიგად, კულტუროლოგიური ხედვით: განათლება არის მექანიზმი, რომლის მეშვეობითაც კულტურა გადაეცემა თაობიდან თაობას;
- ცნობიერება არის ის სივრცე, სადაც ეს ცოდნა გარდაიქმნება ღირებულებად და სოციალურ პრაქტიკად;
- მულტიმედია კი არის ხიდი, რომელიც ამ ორს ერთმანეთთან აკავშირებს თანამედროვე ციფრული ფორმატებით.

მულტიმედიური პროექტების როლი განათლებაში

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები საგანმანათლებლო პროცესში მნიშვნელოვან ინოვაციას წარმოადგენენ. ისინი აღიქმებიან არა მხოლოდ როგორც ტექნოლოგიური დამატება ტრადიციულ სწავლებაზე, არამედ როგორც სწავლებისა და ცოდნის მიღების ახალი ფორმატი, რომელიც უფრო ინტერაქტიური, ემოციური და შემოქმედებითი გამოცდილების საშუალებას იძლევა.

თანამედროვე განათლების სისტემა სულ უფრო მეტად გადადის ინტერაქტიურ სწავლებაზე, სადაც სტუდენტი აღარ არის მხოლოდ ინფორმაციის პასიური მიმღები, არამედ ხდება პროცესის აქტიური მონაწილე. მულტიმედიური პროექტები სწორედ ამგვარ ჩართულობას უწყობენ ხელს.

- ვირტუალური მუზეუმები – მსოფლიოს წამყვანი მუზეუმები (ლუვრი, ბრიტანეთის მუზეუმი, ჰერმიტაჟი) უკვე წლებია ქმნიან ვირტუალურ ტურს, რაც საშუალებას აძლევს მილიონობით ადამიანს, ინტერნეტის საშუალებით გაეცნოს ექსპონატებს. ეს არა მხოლოდ ცოდნის გავრცელების ფორმაა, არამედ თანასწორი ხელმისაწვდომობის გარანტიაც, რადგან განათლება აღარ არის მხოლოდ ფიზიკური ლოკაციის შეზღუდვებში მოქცეული;

- ვირტუალური და აუგმენტირებული რეალობა (VR/AR) – VR-ჩაფხუტებისა და AR-აპლიკაციების გამოყენებით მოსწავლეებს შეუძლიათ „გადაინაცვლონ“ ისტორიულ ეპოქებში, დაესწრონ მნიშვნელოვან ბრძოლებს ან მონაწილეობა მიიღონ არქეოლოგიურ ექსპედიციებში. კვლევებმა აჩვენა, რომ მსგავსი გამოცდილება მნიშვნელოვნად ზრდის ინფორმაციის დამახსოვრების ხარისხს, რადგან ემოციური და ვიზუალური გამოცდილება უფრო მყარად ფიქსირდება ცნობიერებაში;⁵
- ჰოლოგრამული ექსპოზიციები – ჰოლოგრამები განსაკუთრებით ეფექტურია მუზეუმებსა და საგანმანათლებლო სივრცეებში. მათი მეშვეობით შესაძლებელია ისტორიული პიროვნებების „ცოცხლად“ წარმოდგენა, რაც ვიზიტორს ემოციურ და ინტელექტუალურ კავშირს აძლევს წარსულთან;
- ინტერაქტიური საგანმანათლებლო პლატფორმები – ონლაინ პლატფორმები, როგორიცაა Coursera, EdX, ან საქართველოს უნივერსიტეტების ციფრული ბიბლიოთეკები, სულ უფრო ხშირად იყენებენ მულტიმედიურ მასალებს (ვიდეო-ლექციები, ინტერაქტიური ტესტები, გრაფიკული სიმულაციები), რათა სწავლა უფრო მრავალფეროვანი და ხელმისაწვდომი გახდეს.

მულტიმედიური პროექტები არა მხოლოდ ტექნოლოგიას, არამედ სწავლების მეთოდოლოგიასაც ცვლის. მულტიმედიური ფორმატები საშუალებას იძლევა, თითოეულმა მოსწავლემ ან სტუდენტმა ინდივიდუალურად აირჩიოს სწავლის ტემპი და სტილი. მაგალითად, ვირტუალური მუზეუმის ექსპოზიციაში მონაწილეს შეუძლია თვითონ განსაზღვროს, რომელ ნაწილზე გაამახვილოს ყურადღება; მულტიმედიური პლატფორმები (მაგალითად, Google Arts & Culture) ქმნის შესაძლებლობას, რომ სხვადასხვა ქვეყნის მოსწავლეებმა ერთობლივად იმუშაონ საერთო პროექტებზე, გაცვალონ იდეები და იმსჯელონ კულტურაზე. ყოველივე ეს ხელს შეუწყობს გლობალურ განათლებას და კულტურულ დიალოგს; კრიტიკული აზროვნების გაძლიერება – ინტერაქტიური პროექტები ხშირად მოიცავს თამაშის ელემენტებს (gamification), სადაც მოსწავლეს ეძლევა ამოცანები, გამოცანები ან გადაწყვეტილების მიღების საჭიროება. ეს აძლიერებს ანალიტიკურ და კრიტიკულ უნარებს, რომლებიც

5 Parong, Mayer, Learning 2018, pp. 785–797.

ტრადიციულ სწავლებაში ნაკლებადაა განვითარებული; მულტიმედიური გამოცდილება აერთიანებს ვიზუალურ, აუდიო და ზოგჯერ ტაქტილურ სტიმულებს, რაც აუმჯობესებს ინფორმაციის დამახსოვრებას. ფსიქოლოგიური კვლევების მიხედვით, მრავალმხრივი გამოცდილება ადამიანის გონებაში გაცილებით უფრო ღრმად იბეჭდება, ვიდრე მხოლოდ ტექსტზე დაფუძნებული სწავლა.⁶ ამრიგად, მულტიმედიური პროექტები საგანმანათლებლო სფეროში ქმნიან ახალ პარადიგმას: სწავლება აღარ არის მხოლოდ „მასწავლებლის მონოლოგი“, არამედ ინტეგრირებული პროცესია, რომელშიც ტექნოლოგია, კულტურა და ინდივიდუალური შეცნება ერთმანეთს ერწყმის.

მულტიმედიური პროექტების როლი საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლებაში

საზოგადოებრივი ცნობიერება კულტუროლოგიურ მეცნიერებაში განიხილება როგორც საზოგადოებრივი ღირებულებების, ნორმებისა და კოლექტიური წარმოდგენების ერთობლიობა, რომელიც განსაზღვრავს საზოგადოების კულტურულ და სოციალურ განვითარებას. მულტიმედიური პროექტები, თავისი მასშტაბურობითა და ვიზუალურ-ემოციური ეფექტით, დღეს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად იქცა ამ ცნობიერების ფორმირებისა და ამაღლების პროცესში.

კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაცია

კულტურული მემკვიდრეობა წარმოადგენს ეროვნული იდენტობის ფუნდამენტურ საფუძველს. მისი დაცვა, შენარჩუნება და პოპულარიზაცია თანამედროვე პირობებში ხშირად სწორედ მულტიმედიური ტექნოლოგიების მეშვეობით ხორციელდება.

ისტორიისა და ტრადიციების თანამედროვე ფორმატით გაცრეცელება – ვირტუალური ტური უფლისციხეში ან გელათის მონასტერში არა მხოლოდ ტურისტებისთვისაა საინტერესო, არამედ ადგილობრივი საზოგადოებისთვისაც, რადგან მათ საშუალება ეძლევათ ახლიდან „გაიცნონ“ საკუთარი კულტურული სივრცე; ფოლკლორისა და ტრადიციული ხელოვნების გაცოცხლება – მულტიმედიური პლატფორმების საშუალებით შესაძლებელია ეროვნული ცეკვის, სიმღერისა და ზეპირსიტყვიერი მემკვიდრეობის ინტე-

6 Moreno, Mayer, Interactive, 2007, pp. 309–326.

რაქტიური გაცნობა; ეროვნული იდენტობის გაძლიერება – როგორც ივან ლოტმანი აღნიშნავდა, კულტურა არის „სემიოტიკური სისტემა“, რომელიც ქმნის საზოგადოების თვითშეგნებას.⁷ ციფრული პროექტები ამ სისტემას ახალ „ენა-კოდს“ მატებს, რომელიც განსაკუთრებით მიმზიდველია ახალგაზრდებისთვის. საზოგადოებრივი კამპანიები და სოციალური მედია

მულტიმედიური პროექტები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ არა მხოლოდ კულტურული მემკვიდრეობის სფეროში, არამედ სოციალურ და სამოქალაქო ცნობიერებაში.

- სოციალური ქსელების გავლენა საზოგადოებრივ აზრზე – Facebook, Instagram და TikTok პლატფორმებზე გავრცელებული მულტიმედიური კამპანიები ხშირად იქცევა ტრენდად და იწვევს საჯარო დისკუსიებს ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ეკოლოგია, გენდერული თანასწორობა, ან კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა;
- ინტერაქტიური კამპანიები – მაგალითად, გარემოს დაცვის კამპანია „Earth Hour“ (დედამიწის საათი) იყენებს ვიდეოებს, ანიმაციებს და სოციალური მედიის გამოწვევებს იმისათვის, რომ ადამიანებს გააცნობიერებინოს ეკოლოგიური პრობლემების მნიშვნელობა;
- დიალოგის პლატფორმა სახელმწიფოსა და საზოგადოებას შორის – მულტიმედიური პროექტები ხშირად იქცევა „საჯარო ფორუმად“, სადაც მოქალაქეებს შეუძლიათ აზრის გამოხატვა, კრიტიკა ან ახალი იდეების შეთავაზება.

ქართული და საერთაშორისო გამოცდილება

საქართველოში ბოლო წლების განმავლობაში მულტიმედიური პროექტები ინტენსიურად ვითარდება და თანდათან ხდება კულტურულ-საგანმანათლებლო სივრცის განუყოფელი ნაწილი. ვენეციის 59 – ე ფესტივალზე გატანილი მულტიმედიური პროექტია „მე ვწუხვარ ბაღზე“ თბილისში მცხოვრები და მომუშავე მხატვრების, მარიამ ნატროშვილის და დეთუ ჯინჭარაძის ნამუშევარი. ის მოგვითხრობს დასასრულის წინათგრძნობაზე. დიდი ზომის ვიდეო ინსტალაციის და VR გამოცდილების საშუალებით მნახველს ანთროპოცენის ეპოქის მაგიურ რეალიზმში იწვევს. ბუნებრივი და კულტურული ლანდშაფტების მოსალოდნელ ცვლილებებს მხატვ-

⁷ Lotman, Universe, 1990.

რები ვირტუალური რეალობის ენაზე თარგმნიან, მედიუმის, რომელშიც ბოლო 3 წლის განმავლობაში მუშაობენ.

VR გამოცდილების ცენტრალური სცენა გადაშენებული მცენარეების ბაღია. ვირტუალური ბაღი – ადამიანის ჩარევის შედეგად გამქრალ მცენარეებს აერთიანებს. აჩრდილების ბაღი, ეკოლოგიური კრიზისი, როგორც დასასრულის ერთ-ერთი ნიშანი. უკანასკნელ 250 წელიწადში დედამიწაზე, სხვადასხვა ადგილას, 600-მდე მცენარე გაქრა. „მე ვწუხვარ ბაღზე“ მაყურებელს თხრობის მითო-პოეტური ფორმებით მოდელირებულ იმერსიულ გარემოში აქცევს. ეს არის პოეტური ნაწარმოები, რომელიც ტექნოლოგიური ეპოქით განპირობებული ახალი სიურრეალიზმის ენით დასასრულსა და დასაწყისზე გვესაუბრება.

საქართველოს რეალობაში ღირსშესანიშნავი მაგალითია, ასევე, „თბილისის ციფრული მუზეუმი“, რომელიც ხელს უწყობს ისტორიული მეხსიერების ხელმისაწვდომობას. „თბილისის ციფრული მუზეუმი“ არის ინოვაციური პროექტი, რომელიც ვიზიტორებს საშუალებას აძლევს, გაეცნონ ციფრული ფორმატით იურული პერიოდის არსებებს, ვან გოგის შემოქმედებასა და ასე შემდეგ. ეს ინიციატივა ხელს უწყობს, განსაკუთრებით, მოზარდებში კულტურული ცნობიერების ამაღლებას. საერთაშორისო მაგალითები – „Google Arts & Culture“ პლატფორმა, რომელიც მსოფლიოს კულტურულ მემკვიდრეობას აცნობს ფართო აუდიტორიას, ერთდროულად ემსახურება როგორც განათლებას, ისე საზოგადოებრივ ცნობიერებას. Black Lives Matter მოძრაობის მულტიმედიურმა კამპანიებმა კი სოციალური ქსელებში შექმნეს გლობალური დისკუსია რასიზმისა და თანასწორობის შესახებ. ამრიგად, მულტიმედიური პროექტები საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლებაში ასრულებენ სამ ძირითად ფუნქციას:

- ინფორმაციულს – ავრცელებენ ცოდნას კულტურის, ისტორიისა და სოციალური საკითხების შესახებ;
- ემოციურს – ქმნიან ვიზუალურ და აუდიო გამოცდილებას, რომელიც ადამიანებს მეტად უტოვებს შთაბეჭდილებას;
- კომუნიკაციურს – ქმნიან სივრცეს დისკუსიისთვის, დიალოგისა და კოლექტიური აზრის ფორმირებისთვის.

ფესტივალები და კულტურული ღონისძიებები – „თბილისის იმერსიული არტ-ფესტივალი“ (Tbilisi Immersive Arts Festival) წარმოადგენს პლატფორმას, სადაც ქართველი და უცხოელი არტის-

ტები იყენებენ მულტიმედიურ ფორმებს კულტურული და სოციალური მესიჯების გადასაცემად. იმერსიული ხელოვნება ვიზუალურ გამოსახულებას, ტექნოლოგიებსა და მუსიკას აერთიანებს. წარმოდგენა სფეროს ფორმის, გუმბათოვან კინოთეატრში, დოუმში იმართება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მაყურებელი 360 გრადუსითაა მასში ჩართული და გამოსახულებასა და მუსიკას აღიქვამს არა სიბრტყეზე, არამედ მთლიან სივრცეში.

წარმოდგენის შესაქმნელად ხელოვანი სწორედ თანამედროვე ტექნოლოგიების ფართო შესაძლებლობებს იყენებს, რაც მას მაქსიმალური შთაბეჭდილების მოხდენაში ეხმარება.

შედეგი: ქართულ კონტექსტში მულტიმედიური პროექტები მოქმედებენ როგორც ისტორიული მემსიერების გაძლიერების, ასევე, სამოქალაქო ცნობიერებისა და კულტურულ/შემეცნებითი ამაღლების მექანიზმი.

საერთაშორისო გამოცდილება

საერთაშორისო დონეზე მულტიმედიური პროექტები ფართოდ გამოიყენება როგორც მუზეუმებში, ასევე საზოგადოებრივ სივრცეებში.

- „Google Arts & Culture“ – გლობალური პლატფორმა, რომელიც მსოფლიოს კულტურულ მემკვიდრეობას ციფრულ ფორმატში ხელმისაწვდომს ხდის. მომხმარებელს შეუძლია დაათვალიეროს მუზეუმები, ნახატები, ძეგლები და კულტურული მოვლენები ვირტუალური ტურის სახით;
- Louvre Museum (პარიზი) – მსოფლიოში ერთ-ერთმა უდიდესმა მუზეუმმა განახორციელა ციფრული ტური, რაც განსაკუთრებით პანდემიის დროს გახდა პოპულარული. ვიზიტორებს შეუძლიათ Mona Lisa-ს, Venus de Milo-ს და სხვა შედეგების დათვალიერება ონლაინ სივრცეში;
- Smithsonian Institution (ვაშინგტონი, აშშ) – Smithsonian VR პროექტი იყენებს ვირტუალურ რეალობას, რათა დამთვალიერებლებს prehistoric სამყაროსა და კოსმოსური ობიექტების ინტერაქტიული გაცნობის საშუალება მისცეს;
- „Black Lives Matter“ მულტიმედიური კამპანია – სოციალური ქსელების, ვიდეოების, ვიზუალური არტ-ინსტალაციების და ციფრული აქტივიზმის საშუალებით, პროექტმა არა მხო-

ლოდ აშშ-ში, არამედ გლობალურადაც შექმნა დისკუსია რა-სიზმისა და თანასწორობის შესახებ;

- „Earth Hour“ (WWF) – ეკოლოგიური კამპანია, რომელიც მსოფლიოს ქალაქებსა და სოციალურ ქსელებში ერთდროულად იყენებს ვიდეო-პროდუქციას, ანიმაციასა და ონლაინ აქტივობებს ეკოლოგიური ცნობიერების გასაზრდელად.

საერთაშორისო პრაქტიკა აჩვენებს, რომ მულტიმედიური პროექტები არა მხოლოდ განათლებისა და კულტურული მემკვიდრეობის სფეროში, არამედ სოციალურ აქტივიზმშიც ძლიერი იარაღია.

შედარებითი ანალიზისთვის შეიძლება ვთქვათ, რომ ქართულ პროექტებში შეიძლება აქცენტი უფრო ეროვნულ მეხსიერებაზე, იდენტობასა და ქალაქის კულტურის გაძლიერებაზე კეთდება, საერთაშორისო პროექტებში კი უფრო გლობალურ საკითხებს ეთმობა სივრცე – გენდერული თანასწორობა, ეკოლოგია, სოციალური სამართლიანობა. თუმცა, უნდა აღნიშნოს, რომ ორივე შემთხვევაში, მულტიმედიური პროექტები ინტერაქტიურობისა და ემოციური ეფექტის მეშვეობით ახდენენ საზოგადოების ცნობიერებაზე გავლენას.

კვლევის მთავარი მიზანი გახლდათ, გამოგვეკვლია თუ როგორ მოქმედებს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები სოციალურ ქსელებში მომხმარებელთა ცნობიერებაზე, მათ კულტურულ განათლებასა და სამოქალაქო ჩართულობაზე. ამოცანა იყო განგვესაზღვრა, თუ რამდენად აღიქვამენ სოციალური ქსელების მომხმარებლები მულტიმედიურ პროექტებს, როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო რესურსს. ასევე, გვსურდა, შეგვეფასებინა, რომელი ტიპის მულტიმედიური ფორმატი ახდენდა ყველაზე დიდ გავლენას და რომელი ასაკობრივი და სოციალური ჯგუფები არიან ყველაზე აქტიური მომხმარებლები. შევადარეთ ქართული და საერთაშორისო გამოცდილების მიღება სოციალური პლატფორმის მომხმარებლებში.

კვლევა ჩატარდა 2025 წლის ივლისი-აგვისტოს შუალედში ონლაინ კითხვარისა და სიღრმისეული ინტერვიუების საშუალებით. გამოიკითხა 150, სოციალური ქსელების აქტიური მომხმარებელი, რესპონდენტი, რომელთა ასაკობრივი დიაპაზონი მერყეობდა 18-დან 45 წლამდე. კვლევისას გამოყენებული ინსტრუმენტები იყო ონლაინ კითხვარი (Google Forms): რაოდენობრივი მონაცემების მისაღებად და სიღრმისეული ინტერვიუები: 15 მონაწილე, რათა

გამოგვერკვია ემოციური და ღირებულებითი დამოკიდებულება. კვლევის ობიექტები იყვნენ:

- ქართული პროექტები: „თბილისის ციფრული მუზეუმი“ და „მე ვწუხვარ ბაღზე“;
- საერთაშორისო მაგალითები: Google Arts & Culture, Earth Hour და სხვა.

მონაცემთა ანალიზის მეთოდები: სტატისტიკური ანალიზი (SPSS), თემატური ანალიზი ინტერვიუებისთვის.

კვლევის შედეგებმა აჩვენა, რომ 78% რესპონდენტებისა მიიჩნევს, რომ მულტიმედიური პროექტები ხელს უწყობს კულტურულ განათლებას. 65%-მა აღნიშნა, რომ ასეთი პროექტები მათთვის უფრო მისაღებია, ვიდრე ტრადიციული ფორმატის გამოფენები. 82%-მა აღნიშნა, რომ მულტიმედიური კონტენტი უფრო დიდხანს ახსოვთ, ვიდრე ტექსტუალური.

ფორმატის მხრივ, ყველაზე ეფექტური აღმოჩნდა 45% - ისთვის ვიდეო და მოკლე დოკუმენტური ფილმები; 32% – VR/AR ინტერაქტიული ელემენტები; 15% – ციფრული კამპანიები (მაგალითად, „მე ვწუხვარ ბაღზე“); 8% - ვირტუალური მუზეუმები.

ასაკობრივი კუთხით განსხვავება ის გახლდათ, რომ ახალგაზრდები (18-25 წელი) ყველაზე აქტიურად რეაგირებენ სოციალური აქტივიზმის პროექტებზე; საშუალო ასაკის ჯგუფი (26-35) უფრო მეტად აფასებს ისტორიულ და საგანმანათლებლო მულტიმედიას; უფროსი ჯგუფი (36-45) ნაკლებადაა ჩართული, თუმცა მათთვის მისაღებია ვირტუალური ტურის ფორმატი. ჩატარებული კვლევის საფუძველზე შეგვიძლია, ვიფიქროთ, რომ ქართულ და უცხოურ მაგალითებზე დაყრდნობით, ორივე შემთხვევაში, კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტის ერთ-ერთი უმთავრესი შედეგია სოციალურ ქსელებში დისკუსიის გამოწვევა, ამა თუ იმ აქტუალური სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ კულტურული თემის ირგვლივ.

დასკვნა

ჩატარებულმა კვლევამ ნათლად წარმოაჩინა, რომ კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები თანამედროვე ციფრულ ეპოქაში იქცევა როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო ინოვაციის, ისე საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად.

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები საქართველოში ჯერ კიდევ განვითარების ეტაპზეა, თუმცა, კვლევა ადასტურებს, რომ მათში გაერთიანებული ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობა და ინოვაციური ციფრული ტექნოლოგიები ქმნის მნიშვნელოვან შესაძლებლობებს ქართული საზოგადოებრივი აზრის სწორად ფორმირების, კულტურისა და განათლების დონის ამაღლებისა და სამოქალაქო პასუხისმგებლობის ზრდის კუთხით.

მათში ერთიანდება ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობა და ინოვაციური ციფრული ტექნოლოგიები, რაც ქმნის ახალი მიმართულებების განვითარებას საქართველოს კულტურის გლობალურ პოპულარიზაციაში.

კვლევის მიერ მიღებული შედეგები გვიჩვენებს, რომ მულტიმედიური ფორმატი (ვიდეო, VR/AR, ვირტუალური ტური, სოციალური კამპანია) მნიშვნელოვნად ზრდის ინფორმაციის დამახსოვრებასა და კულტურულ-შემეცნებით თემებთან ემოციურ კავშირს, სოციალური ქსელები (Facebook, Instagram, TikTok) კი გახდა ძირითადი პლატფორმა, სადაც მულტიმედიური პროექტები რეალურად აღწევენ ფართო აუდიტორიამდე. ქართული პროექტები („თბილისის ციფრული მუზეუმი“, „მე ვწუხვარ ბაღზე“) აერთიანებს ეროვნული იდენტობის, მემკვიდრეობისა და ტრადიციების კონსერვაციას, ხოლო საერთაშორისო მაგალითები უფრო მეტად ორიენტირებულია გლობალურ საკითხებზე (ეკოლოგია, თანასწორობა, კულტურული დივერსიფიკაცია).

ახალგაზრდები (18-25) ყველაზე მეტად რეაგირებენ სოციალურ კამპანიებზე და მზად არიან მონაწილეობისთვის, ხოლო საშუალო ასაკის მომხმარებლები (26-35) უფრო მეტად აფასებენ საგანმანათლებლო პროექტებს. რაც შეეხება, თეორიულ დასკვნებს ჩატარებული კვლევის საფუძველზე, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ კულტუროლოგიური მიდგომა ციფრულ გარემოში ავლენს, რომ კულტურა აღარ არის მხოლოდ სტატიკური მემკვიდრეობა, არამედ ინტერაქტიური და კომუნიკაციური პროცესი. ასევე, მულტიმედიის ინტეგრაცია კულტუროლოგიაში ქმნის ახალ კვლევით ველს, რომელიც აერთიანებს მედია-კომუნიკაციის, ფსიქოლოგიისა და სოციალური ინტერაქციის ასპექტებს. ციფრული კულტურა გარდაქმნის საზოგადოებას „მომხმარებელიდან“ აქტიურ მონაწილედ, რაც არსებითად ცვლის ტრადიციულ აუდიტორიის მოდელს.

ქართულ რეალობაში, მულტიმედიური პროექტები ქვეყნისთვის წარმოადგენს სოფტ-პაუერის ინსტრუმენტს, რომელიც აძლევს მის კულტურულ იმიჯს. გასათვალისწინებელია, რომ ეროვნული მემკვიდრეობის თემატიკაზე შექმნილი მულტიმედიური პროექტები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს როგორც ტურისტული და საგანმანათლებლო რესურსი. სოციალური ქსელების ალგორითმების გამოყენება მიზნობრივი აუდიტორიისთვის საშუალებას აძლევს პროექტებს, უფრო ეფექტურად მიაღწიონ კონკრეტულ ასაკობრივ და სოციალურ ჯგუფებს.

კვლევის საფუძველზე ნათლად გამოიკვეთა, რომ კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები თანამედროვე განათლებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების ეფექტური ინსტრუმენტებია. ისინი საშუალებას იძლევიან, საზოგადოებაში გაიზარდოს კულტურისა და განათლების დონე. VR, AR, ვიდეო და ვირტუალური მუზეუმების გამოყენებით მომხმარებელი ადვილად ითვისებს ისტორიულ, კულტურულ და სოციალური მნიშვნელობის ინფორმაციას. მათი ემოციური ჩართულობის გაზრდა ხდება ინტერაქტიური ფორმატებით, რომელიც ალვივებს ინტერესსა და ემოციას, რაც ხელს უწყობს ინფორმაციის უკეთ დამახსოვრებას. ჯანსაღი საზოგადოებრივი აქტიურობის სტიმულირება შესაძლებელია სოციალური კამპანიების საშუალებით, რომლებიც წარმატებით აძლიერებენ სამოქალაქო პასუხისმგებლობასა და მონაწილეობას კულტურულ ინიციატივებში.

რეკომენდაციები

პრაქტიკული განხორციელების მიზნით სასურველი რეკომენდაციებია:

- მუზეუმები და კულტურული ინსტიტუტები თუ გამოიყენებენ VR/AR, ინტერაქტიური პლატფორმებსა და ჰოლოგრამებს. სახელმწიფო სტრუქტურებმა მხარი დაუჭირონ მულტიმედიური პროექტების დაფინანსებასა და გლობალურ კოლაბორაციებს;
- სასწავლო დაწესებულებებში ინტეგრირდეს მულტიმედიური რესურსები, რათა ახალგაზრდა თაობას გაუმჯობესდეს კულტურული განათლება;

- მომავალი კვლევები ფოკუსირდეს ფართო სოციალურ ქსელებზე, მომხმარებელთა ემოციურ რეაქციებზე და პროექტების ეკონომიკურ ეფექტზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მულტიმედია პლატფორმა „მდგომარეობებს შორის“ ვენეციის 59-ე საერთაშორისო გამოფენაზე საქართველოს ეროვნულ პავილიონში პროექტს „მე ვწუხვარ ბაღზე“ წარადგენს, Forbes, 2022.
<https://forbes.ge/multimedia-platphorma-mdgomareobebs-shoris-venet-siis-59-e-saerthashoriso-gamophenaze-saqarthvelos-erovnul-pavilionshi-proeqts-me-vtsukhvar-baghze-tsradgens/>
- Assmann J., Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination, 2011, Cambridge University Press.
- Campaign W., Earth Hour Campaign. <https://www.earthhour.org/>
- Freire P., Pedagogy of the Oppressed, New York, 1970.
- Georgia N. M., Tbilisi Digital Museum, 2023.
- Lotman J., Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. London, 1990.
- Mayer R. E., Multimedia Learning (2nd ed.). Cambridge, 2009.
- Moreno R., Interactive Multimodal Learning Environments, Educational Psychology Review, 19(3), 2007, pp. 309–326.
- Negroponte N., Being Digital, New York, 1995
- Parong J., Learning Science in Immersive Virtual Reality, Journal of Educational Psychology, 110(6), 2018, pp. 785–797.
- Tylor E. B., Primitive Culture, London, 1871.

ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული მემკვიდრეობა

ვახტანგ ბერიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის
ფაკულტეტის
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ხელოვნებისა და კულტურის მენეჯერი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნინი სანადირაძე

რეზიუმე

სტატია მიმოიხილავს საქართველოს კულტურის ინსტიტუციურ განვითარებას 1918-2024 წლებში და აჩვენებს, თუ როგორ იცვლებოდა კულტურის პოლიტიკა და ინსტიტუციური არქიტექტურა სამი განსხვავებული სახელმწიფოებრივი რეჟიმის პირობებში: პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის (1918-1921), საბჭოთა სისტემისა (1921-1991) და დამოუკიდებელი საქართველოს (1991-2024) პერიოდებში. ნაშრომის თეორიულ ჩარჩოს Pierre Bourdieu-ს „სიმბოლური ძალაუფლების“ კონცეფცია წარმოადგენს, რომლის მიხედვითაც კულტურა არის ის ველი, სადაც სახელმწიფო და სხვადასხვა აქტორი უწყვეტ ბრძოლაში არიან კულტურული კაპიტალის განსაზღვრისა და განაწილების უფლებისთვის. სწორედ ამ ჭრილში განიხილება კულტურის პოლიტიკა არა როგორც მხოლოდ ადმინისტრაციული ან ფინანსური საკითხი, არამედ როგორც სახელმწიფოებრივი განვითარების ღრმა იდეოლოგიურ-ფილოსო-

ფიური განზომილება.

პირველი რესპუბლიკის ეპოქა წარმოჩენილია როგორც კულტურული ავტონომიისა და ევროპული ორიენტაციის პროექტი, რომელშიც განათლება, მეცნიერება და ხელოვნება პოლიტიკური დამოუკიდებლობის ძირითადი საყრდენი იყო. ანალიზდება პროგრესული საკანონმდებლო გადაწყვეტილებები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ეროვნული მუზეუმის სისტემის შექმნა, კონსტიტუციის 32-ე მუხლი და ის, თუ როგორ ჩამოყალიბდა კულტურა როგორც ეროვნული იდენტობისა და დემოკრატიული სახელმწიფოს ბირთვი.

საბჭოთა პერიოდი ნაჩვენებია როგორც კონტროლისა და ინფრასტრუქტურული განვითარების პარადოქსული ერთიანობა: ერთი მხრივ - ცენზურა, რეპრესიები, „საბჭოთა ადამიანის“ კონსტრუირება და ინტელექტუალური ელიტის განადგურება; მეორე მხრივ - თეატრების, მუზეუმების, ბიბ-

ლიოთეკებისა და ანსამბლების მასშტაბური ზრდა. ამავე დროს, სტატია ყურადღებას ამახვილებს ფარულ წინააღმდეგობაზე, არაოფიციალურ არხებზე და მესხიერების შენარჩუნების იმ პრაქტიკებზე, რომლებმაც ქართული კულტურის ძირითადი ღირებულებები შეინარჩუნა.

დამოუკიდებელი საქართველოს ეპოქა წარმოდგენილია ეტაპებად: 1990-იანების კოლაფსი და სტრუქტურული დაშლა; 2004-2012 წლების სწრაფი, მაგრამ ფრაგმენტული ინფრასტრუქტურული მოდერნიზაცია; 2012-2020 წლებში - სტრატეგიული დოკუმენტების (კონცეფცია, სტრატეგია 2025) შექ-

მნა, რომელთა განხორციელებაც ინსტიტუციურ არასტაბილურობასა და პრიორიტეტების ცვალებადობას შეეწირა; 2020-2024-ში კი - სტაბილურობის ილუზია, როცა გაგრძელებულ ინფრასტრუქტურულ პროცესებს პარალელურად თან სდევდა საერთაშორისო თანამშრომლობების შესუსტება. სტატია აერთიანებს საკანონმდებლო ანალიზს, ინსტიტუციური რეფორმების, საერთაშორისო დონორული პროგრამებისა და მუნიციპალური პრაქტიკის განხილვას და აჩვენებს, რომ ცოდნა, ინფრასტრუქტურა და პოლიტიკა ხშირად ერთმანეთისგან განცალკევებულად ვითარდებოდა.

საქართველოს კულტურის ინსტიტუციური განვითარება სამი სახელმწიფოებრივი ეპოქის განმავლობაში

საკვანძო სიტყვები: კულტურის პოლიტიკა, საბჭოთა რეპრესიები, სისტემური ცვლილებები.

კულტურა ეროვნული თვითმყოფადობის, საზოგადოებრივი განვითარებისა და დემოკრატიული პროცესების ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი ფაქტორია. იგი ქმნის იმ ფასეულობათა ერთობას, რომელიც განსაზღვრავს საზოგადოების სიმტკიცეს, შემოქმედებით პოტენციალსა და მომავალ თაობათა იდენტობას. Pierre Bourdieu-ს თეორიული ჩარჩოს მიხედვით, კულტურა წარმოადგენს „სიმბოლური ძალაუფლების“ (symbolic power) განხორციელების ველს, სადაც სახელმწიფო და სხვადასხვა აქტორი ებრძვიან კულტურული კაპიტალის განსაზღვრისა და განაწილების უფლებას (Bourdieu, 1984). შესაბამისად, კულტურის სფეროსადმი სახელმწიფოს დამოკიდებულება არ არის მხოლოდ ადმინისტრა-

ციული ან ეკონომიკური საკითხი, იგი წარმოადგენს სახელმწიფოებრივი განვითარების ღრმა იდეოლოგიურ და ფილოსოფიურ განზომილებას.

საქართველოს უახლესი ისტორიის 107 წლიან მონაკვეთში (1918–2024) კულტურის პოლიტიკა და ინსტიტუციური სისტემა არაერთხელ გარდაიქმნა. ამ ცვლილებებს განსაზღვრავდა სამი ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სახელმწიფოებრივი ეპოქა:

1. **პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918–1921)** – ევროპულ ღირებულებებზე დაფუძნებული სახელმწიფოს მშენებლობისა და კულტურული ავტონომიის პერიოდი;
2. **საბჭოთა ეპოქა (1921–1991)** – ტოტალიტარული იდეოლოგიით მართული, მაგრამ ინსტიტუციურად განვითარებული სისტემა;
3. **დამოუკიდებელი საქართველო (1991–2024)** – კრიზისიდან სტაბილიზაციისკენ მიმავალი, ევროპულ ინტეგრაციაზე ორიენტირებული განვითარება.

წარმოდგენილი სტატიის მიზანია იმ პროცესების გააზრება, რომლებმაც ამ სამი სხვადასხვა ეპოქის განმავლობაში კულტურის ინსტიტუციური არქიტექტურა ჩამოაყალიბა: როგორ მუშაობდა სახელმწიფო კულტურის სფეროსთან, როგორ იცვლებოდა საკანონმდებლო ჩარჩოები, რა ტიპის ორგანიზაციებს ქმნიდა და ავითარებდა, და რა მნიშვნელობა ჰქონდა კულტურულ ინსტიტუტებს ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებაში. ნაშრომი ასევე ცდილობს უპასუხოს რამდენიმე ფუნდამენტურ კითხვას:

- როგორ აყალიბებდა სახელმწიფო კულტურის ინსტიტუტებს სხვადასხვა პოლიტიკურ გარემოში?
- და რა გამოწვევებთან მიდის კულტურის სფერო თანამედროვე საქართველოში, სადაც კულტურული პოლიტიკა კვლავ ეძებს სტაბილურ და გრძელვადიან სტრატეგიულ ხედვას?

1. პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდი (1918–1921):

კულტურული ავტონომიის იდეალი

1918 წელს შექმნილი საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა წარმოადგენს თანამედროვე ქართული სახელმწიფოებრიობის დამფუძნებელ ეტაპს. მიუხედავად იმისა, რომ მისი არსებობა მხოლოდ ორ წელსა და ცხრა თვეს მოიცავდა, სწორედ ამ პერიოდში ჩაიყარა საფუძველი კულტურულ ინსტიტუტებსა და პრინციპებს,

რომლებმაც ქართული კულტურის განვითარებაზე მე-20 საუკუნის განმავლობაში მოახდინეს გავლენა. ამ პერიოდის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ პირველად ქართულმა სახელმწიფომ კულტურა განიხილა არა მხოლოდ როგორც განათლებისა და ხელოვნების სფერო, არამედ როგორც ეროვნული თვითშეგნებისა და სახელმწიფოებრივი მდგრადობის ინსტრუმენტი.

რუსეთის იმპერიის მრავალწლიანი ზეწოლისა და ოკუპაციის მუდმივი საფრთხის ფონზე, კულტურა იქცა ეროვნული იდენტობის დაცვის სფეროდ. რესპუბლიკის ლიდერები აცნობიერებდნენ, რომ პოლიტიკური დამოუკიდებლობის შენარჩუნება შეუძლებელი იქნებოდა კულტურული ავტონომიისა და განათლებული საზოგადოების გარეშე. ამიტომ კულტურის განვითარების სტრატეგია დაეფუძნა ევროპულ სოციალ-დემოკრატიულ პრინციპებს და დასავლური ქვეყნების მოდელებს, სადაც განათლება, მეცნიერება და ხელოვნება სახელმწიფოებრივი განვითარების ფუნდამენტს წარმოადგენდა.

საკანონმდებლო ჩარჩო და ინსტიტუციური განვითარება

პირველი რესპუბლიკის პერიოდში (1918-1921) საქართველომ შეძლო კულტურისა და განათლების სფეროში საფუძვლიანი საკანონმდებლო ჩარჩოს ჩამოყალიბება, მიუხედავად მოკლე დროისა და ომის პირობებისა. დამფუძნებელმა კრებამ მიიღო პროგრესული კანონები, რომლებიც მიზნად ისახავდა ეროვნული განათლების სისტემის შექმნას, კადრების მომზადებასა და ინტელექტუალური რესურსების გაძლიერებას: დაწესდა სტიპენდიები და პრემიები სახელმძღვანელოების ავტორებისთვის (საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამფუძნებელი კრების მიერ მიღებული დეკრეტი „100 000 მანეთის გაღებისა საუკეთესო სახელმძღვანელოთა ავტორთათვის პრემიების მისაცემად),¹ სკოლების დასაფინანსებლად გამოიყო სახელმწიფო თანხები, ხოლო საზღვარგარეთ სწავლისთვის განისაზღვრა 3 მილიონი მანეთი (საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამფუძნებელი კრების მიერ მიღებული დეკრეტი „საზღვარგარეთ სწავლა-განათლების ან სპეციალ ცოდნის შესაძენად გასაგზავნ პირთათვის დამატებით 3 მლნ მანეთის გადაღებისა),² უპრეცედენტო ინვესტიცია

1 საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი 1833, ანაწერი 1, საქმე 179. 2 იქვე.

ქვეყნის მომავალი სპეციალისტების მოსამზადებლად.

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და ინსტიტუციური დამოუკიდებლობა ამავე პერიოდის ძირითადი პრიორიტეტი იყო. კავკასიის იმპერიული მუზეუმის ნაცვლად, შეიქმნა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი; სახელმწიფომ დააარსა სპეციალური ფონდები ისტორიულად მნიშვნელოვანი ნივთების შესაძენად; კანონიერი გზით განისაზღვრა კულტურული ფასეულობების დაცვა და აღრიცხვა. ეროვნულმა საბჭომ ასევე მიიღო მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებები ენისა და განათლების მიმართულებით, სახელმწიფო ენის შესახებ კანონი, ახალი ბიბლიოთეკებისა და სამკითხველოების გახსნა, ბეჭდური ნაწარმის რეგულირება.

შედეგად, 1918-1921 წლებში შეიქმნა ის ინსტიტუციური არქიტექტურა, რომელიც აყალიბებდა კულტურის პოლიტიკის რამდენიმე ძირითად მიმართულებას: განათლებისა და კადრების განვითარება, ეროვნული მუზეუმისა და ბიბლიოთეკების სისტემა, მემკვიდრეობის დაცვა და საერთაშორისო ინტეგრაცია. მიუხედავად დროის სიმცირისა, ეს იყო პირველი მცდელობა საქართველოში კულტურის სისტემური პოლიტიკის ჩამოყალიბებისა.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი და კულტურული ინსტიტუტების ქსელი

ამ პოლიტიკის გამოხატულებად იქცა 1918 წლის 8 თებერვალს გახსნილი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ინსტიტუცია, რომელიც აერთიანებდა ეროვნული ინტელიგენციის აღზრდის, სამეცნიერო კვლევის, ევროპულ აკადემიურ სივრცესთან ინტეგრაციისა და ქართული კულტურის კვლევის ფუნქციებს. უნივერსიტეტში შეიქმნა ფილოლოგიის, ისტორიის, ფილოსოფიის ფაკულტეტები, რომლებიც გახდა სამეცნიერო საფუძველი ქართული კულტურის, ენისა და ისტორიის სისტემური შესწავლისთვის.

პარალელურად განხორციელდა თეატრალური და სამუსიკო სკოლების რეორგანიზაცია ევროპული მოდელების შესაბამისად. 1918 წელს თბილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოება გადაკეთდა მუსიკალურ საზოგადოებად, რომელმაც პროვინციებში განყოფილებებისა და სკოლების გახსნა დაიწყო. ამ სტრატეგიის განხორციელების პირველ მაგალითად იქცა 1919 წლის 20 აპრილს ქუთაისში გახსნილი მუსიკალური სასწავლებელი, რაც თანამედროვე პრესის ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“

მიხედვით განიხილებოდა როგორც „ხელოვნებისა და მეცნიერების აღორძინების“ ნაწილი. 1920 წელს გაიხსნა სამხატვრო გალერეა, ხოლო მუზეუმების სისტემაში დაიწყო რეფორმები და შემუშავდა არქეოლოგიური ძეგლების დაცვის პირველი დოკუმენტები.

ევროპული ორიენტაცია და ინსტიტუციური მექანიზმები

პირველი რესპუბლიკის კულტურის პოლიტიკა აგებული იყო ევროპული მოდელების სწრაფად შესწავლისა და მათი ქართული რეალობისთვის ადაპტაციის პრინციპზე. განათლების სისტემა ეფუძნებოდა გერმანიისა და საფრანგეთის უნივერსიტეტების მოდელებს; სამუსიკო განათლება – ცენტრალური და ჩრდილოეთ ევროპის კონსერვატორიების სტანდარტებს; თეატრი და მსახიობთა მომზადება კი – დასავლური რეჟისურის სკოლებს. კულტურის პოლიტიკა სრულად იმართებოდა განათლების სამინისტროს მეშვეობით, რომლის სტრუქტურაში შედიოდა კონსერვატორია, სამხატვრო გალერეა და ახალშექმნილი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი, ეროვნული ინსტიტუციები, რომლებიც პირველად გადავიდა ადგილობრივ მმართველობაში კავკასიის იმპერიული სისტემის დაშლის შემდეგ.

ინსტიტუციური არქიტექტურა ჩამოყალიბდა ეროვნულ საბჭოში შექმნილი სასკოლო და ხელოვნების კომისიის მუშაობის შედეგად. 1918-1921 წლებში დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიები (დიდი და მცირე) თანამშრომლობდნენ სამუსიკო, თეატრალურ, მხატვართა საზოგადოებებთან, მწერალთა კავშირთან და განათლების სამინისტროსთან. კომისიის სხდომებში მონაწილეობდნენ მინისტრები, ქალაქის ხელმძღვანელობა და კულტურის სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები. სწორედ ამ მექანიზმებმა განსაზღვრა რესპუბლიკის კულტურული პოლიტიკის სტრუქტურა, პროფესიული განათლების მხარდაჭერა, კულტურული პროფილის ახალი ინსტიტუციების შექმნა, უკვე არსებული სამეცნიერო და ხელოვნების საზოგადოებების ფინანსური უზრუნველყოფა და ცენტრალიზებული, მაგრამ ევროპული პრინციპებზე დაფუძნებული კულტურული მმართველობის მოდელის ჩამოყალიბება.

კონსტიტუციის შემუშავება და კულტურული უფლებების დამკვიდრება

კულტურის მიმართ ამგვარი სახელმწიფოებრივი მიდგომა აისახა ქვეყნის უზენაეს კანონში. 1918 წლის 6 ივნისს, ეროვნულ საბჭოში დამფუძნებელი კრებისთვის საკანონმდებლო ლეგიტიმაციის გადაცემამდე, შეიქმნა სახელმწიფო კომისია საქართველოს კონსტიტუციის პროექტის შესამუშავებლად. კომისია დაკომპლექტებული იყო მხოლოდ ქართველებით, რომლებსაც გააჩნდათ ცოდნა ევროპის კონსტიტუციური განვითარების სფეროში. კომისიამ ეს პროექტი 1920 წლის ნოემბერში გადასცა დამფუძნებელი კრების ანალოგიურ კომისიას შემდგომი დამუშავებისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყანას არ გააჩნდა დამოუკიდებელი სამართლებრივი და კონსტიტუციური გამოცდილება, საქართველოს დემოკრატიულმა რესპუბლიკამ შეძლო იმ დროისთვის მრავალმხრივ პროგრესული კონსტიტუციის შექმნა, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ადამიანის უფლებების დაცვას, მათ შორის კულტურულ უფლებებს. კონსტიტუციონალისტების შეფასებით, იგი გამორჩეულია როგორც მის თანადროულ, ასევე თანამედროვე ევროპის კონსტიტუციებს შორისაც არაერთი პოლიტიკურ-სამართლებრივი მოწინავე პოზიციის გამო და დღემდე რჩება ერთ-ერთ პროგრესულ და დემოკრატიულ კონსტიტუციად არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ მსოფლიოს კონსტიტუციონალიზმის ისტორიაში.

კულტურის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა 1921 წლის კონსტიტუციის 32-ე მუხლს: „ხელოვნება, მეცნიერება და მათი სწავლება თავისუფალია. სახელმწიფო ვალდებულია ხელი შეუწყოს მათ განვითარებას“.³ ეს ჩანაწერი ორივე მიმართულებით განსაზღვრავდა კულტურის პოლიტიკას, სახელმწიფო არ ერევა შემოქმედებით პროცესში (უარყოფითი თავისუფლება), მაგრამ ასევე იღებს ვალდებულებას, აქტიურად დაუჭიროს მხარი მის განვითარებას (დადებითი ვალდებულება). იმ ფონზე, როდესაც ქართული კულტურა მანამდე იმპერიული ზეწოლის პირობებში არსებობდა, კონსტიტუციის ეს მუხლი იყო პრინციპული პოლიტიკური არჩევანი: თავისუფალი, ევროპული მოდელით ჩაფიქრებული და მხარდაჭერილი კულტურის სახელმწიფო გარანტია.

3 Shatberashvili, Cultural, 2023.

1921 წლის ოკუპაციამ შეაფერხა ევროპული, დემოკრატიული და კულტურულად ავტონომიური საქართველოს პროექტის განვითარება. თუმცა, პირველი რესპუბლიკის მიერ ჩამოყალიბებული პრინციპები, შემოქმედებითი თავისუფლება, სახელმწიფოს მხარდაჭერის ვალდებულება, ევროპულ სივრცესთან ინტეგრაციის მიზანი და კულტურის აღქმა ეროვნული იდენტობის საყრდენად დარჩა როგორც კულტურული პოლიტიკის იდეალური მოდელი, რომლის განსახორციელებლად ბევრი მუშაობაა საჭირო.

საბჭოთა პერიოდის კულტურის პოლიტიკა (1921-1991)

1921 წლის ოკუპაციამ საქართველო ევროპული ორიენტაციის მქონე რესპუბლიკიდან გარდაქმნა ტოტალიტარული, ცენტრალიზებული და მკაცრად იდეოლოგიზებული სისტემის ნაწილად, სადაც კულტურა თავისუფალი შემოქმედების სივრცე აღარ იყო. ის იქცა პოლიტიკური კონტროლის ინსტრუმენტად, რომლის მიზანიც იყო „საბჭოთა ადამიანის“ ჩამოყალიბება და ეროვნული თვითშეგნების დასუსტება. ამ მიზნისთვის შეიქმნა მრავალსაფეხურიანი ადმინისტრაციული ზედამხედველობის სისტემა: 1922 წელს დაარსებული მთავლიტი (главлит) მცირე სამსახურისგან გადაიქცა უზარმაზარ აპარატად, რომელიც 1927 წელს 86 თანამშრომლიდან 1947 წლისთვის 6453-მდე გაიზარდა. 1923 წლის რეპერტკომმა თეატრი და მუსიკა სრულ კონტროლში მოაქცია, ხოლო კინემატოგრაფია 1924 წლიდან „გოსკინოსა“ და „სახკინოს“ ჰეგემონიას დაექვემდებარა, რაც კინოს აქცევდა „სწორი ისტორიისა“ და „სწორი გმირის“ იდეოლოგიური წარმოების ინსტრუმენტად. განათლებისა და კულტურის სამინისტროები მთლიანად ემორჩილებოდნენ პარტიას; კულტურის სახლები, სკოლები, ბიბლიოთეკები და პროფესიული დაწესებულებები - ერთიან იდეოლოგიურ ქსელს.

სისტემის ყველაზე მკაცრი ბერკეტი იყო რეპრესიები. 1937-1938 წლების დიდი ტერორი საქართველოში იყო ცენტრიდან დაგეგმილი და ბერიას მიერ მართული ოპერაცია: დაახლოებით 3700 ადამიანი გაასამართლეს, 3100 დახვრიტეს. დახვრიტეს ტიცინან ტაბიძე, ნიკოლო მიწიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, ევგენი მიქელაძე; პაოლო იაშვილი თვითმკვლელობამდე მიიყვანეს; მიხეილ ჯავახიშვილი წამებით მოკლეს; სანდრო ახმეტელი განადგურდა როგორც „სოციალურად სახიფათო ელემენტი“. მიზანი იყო არა მხოლოდ ინდივიდების, არამედ ეროვნული ინტელექტუალური გარემოს გატეხვა, შიშით, კონტროლითა და თვითცენზურით. „დათბობამ“

ფორმა შეცვალა, მაგრამ არა ფუნქცია: 1956 წლის შემდეგაც იკრძალებოდა რობაქიძე, ვაჟას შემოქმედების ნაწილი, „ეროვნული ღირიკა“; 1970-იან წლებში მთავლიტში მოქმედებდა სპეციალური განყოფილება „ქართული ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის წინააღმდეგ“. ამავდროულად საბჭოთა სახელმწიფომ შექმნა მასშტაბური, თუმცა მკაცრად იდეოლოგიზებული ინფრასტრუქტურა, თეატრები, ბიბლიოთეკები, ანსამბლები; „რუსთავი“ და „ერისიონი“ თავდაპირველად სწორედ საბჭოთა კულტურის ექსპორტის ინსტრუმენტები იყვნენ. საბჭოთა პოლიტიკის მთავარი პარადოქსი იყო კონტროლისა და ინფრასტრუქტურული განვითარების ერთდროული თანაარსებობა. და მიუხედავად ამისა, ფარული წინააღმდეგობა, პირადი არქივები, ხალხური სიმღერები, ინტელექტუალური წრეები, ხელნაწერი ტექსტების უხმო გადარჩენა იქცა მეხსიერების გადატანის არხად, ქართული კულტურის ძირითადი ღირებულებები შენარჩუნდა საბჭოთა ეპოქის ყველაზე მძიმე პირობებშიც.

1991-2004 - კოლაფსი, კულტურის სფეროს სტრუქტურული დაშლა

1991 წლის დამოუკიდებლობის აღდგენა საქართველომ პოლიტიკური ვაკუუმის პირობებში მიიღო, რომელიც საბჭოთა სისტემის დაშლამ დატოვა. სახელმწიფო, რომლის კულტურის პოლიტიკა წლების განმავლობაში მკაცრად იყო გაკონტროლებული ცენტრიდან, უცებ აღმოჩნდა სრულიად უწესრიგო, უკონტროლო და ინსტიტუციურად გაუმართავ გარემოში. პოლიტიკურ კრიზისს დაემატა ეკონომიკური კოლაფსი, სამოქალაქო ომი, ენერგეტიკული პარალიზება – ამ ვითარებაში კულტურული სფერო ერთ-ერთი პირველი გახდა, რომელმაც სახელმწიფოს ნგრევა საკუთარ სხეულზე გადაიტანა. 1990-იანი წლების რეალობა იყო კოლაფსის ისტორია. სამინისტროები პრაქტიკულად პარალიზებული იყო; სახელმწიფო ბიუჯეტი მინიმალურ საჭიროებებსაც ვერ ფარავდა; კულტურის დაფინანსება თითქმის ნულამდე შემცირდა. მუზეუმები, თეატრები, ბიბლიოთეკები, არქივები და სახლები-გალერეები არსებობას არა სახელმწიფოს, არამედ თანამშრომელთა პირადი გმირობითა და პასუხისმგებლობით აგრძელებდნენ. ათბოდნენ ექსპონატებს, ხელფასის გარეშე დარაჯობდნენ შენობებს, დგამდნენ სპექტაკლებს და სხვა.

ამ წლებში კულტურული მემკვიდრეობა სრულიად დაუცველი დარჩა. მომრავლდა ქურდობა, ძვირფასი არტეფაქტების გაყიდვა, კოლექციების დაშლა, არქივების განადგურება, შემთხვევითი ხანძრები და ქურდობა, რომელთა აღრიცხვა დღემდე არ დასრულებულა. ბიბლიოთეკების დიდი ნაწილი გაიძარცვა; ფონდები არასაკმარისი ტენიანობის, ტემპერატურისა და ელემენტარული დაცვის პირობების გარეშე იშლებოდა; რეგიონებში კულტურის სახლები და სხვა მსგავსი დაწესებულებების უმეტესობამ დაკარგა ფუნქცია, ნაწილმა მთლიანად დაკარგა, ან სამშენებლო მასალე-ბად დაიშალა.

ამ პეროდში სახელმწიფოში არ არსებობდა კულტურის სფეროს გადარჩენის ხედვა ან სტრატეგია, ეს იყო პერიოდი, როდესაც კულტურის პოლიტიკა საერთოდ არ არსებობდა, არსებობდა მხოლოდ პოლიტიკური გადარჩენის მცდელობა და ყოველდღიური ბრძოლა მინიმალური სტაბილურობისთვის. ფაქტობრივად, 1991-2004 წლები იყო განადგურებული კულტურული ინფრასტრუქტურის ისტორია - პერიოდი, როდესაც საქართველოს კულტურულმა სისტემამ დაკარგა ის, რაც წლების განმავლობაში იყო დაგროვილი: სტაბილური ინსტიტუციური მეხსიერება, მმართველობითი ჩარხო, მატერიალური რესურსები და ყველაზე მთავარი, უსაფრთხო გარემო, სადაც კულტურა შეძლებდა არსებობას.

2004-2012 - რეფორმებისა და ფრაგმენტული

განვითარების პერიოდი

2004 წლის შემდეგ კულტურის სფეროში დაიწყო სწრაფი მოდერნიზაცია, რომლის მიზანი იყო ქვეყნის საერთაშორისო იმიჯისა და ევროპულ სივრცეში ინტეგრაციის განმტკიცება. განახლებულმა სახელმწიფომ წამოიწყო ფართომასშტაბიანი ინფრასტრუქტურული რეფორმები, მუზეუმების, თეატრების, ბიბლიოთეკების, საგანმანათლებლო დაწესებულებების რესტავრაცია; შეიქმნა ეროვნული მუზეუმის ახალი სტრუქტურა, კინოცენტრი, მემკვიდრეობის სააგენტო. პირველად გაჩნდა თანამედროვე სტანდარტების შესაბამისი კვლევითი და ექსპოზიციური გარემო. თუმცა ფიზიკური განახლება წინ უსწრებდა შინაარსობრივ სისტემურ ცვლილებებს: მენეჯმენტის მოდელები, პროფესიული სტანდარტები, ადამიანური რესურსების განვითარება და კვლევითი მიმართულებები საკმარისად არ იცვლებოდა. სისტემა რჩებოდა ცენტრალიზებული, გა-

დაწყვეტილებები დაჩქარებული, ხოლო შიდა ინსტიტუციური რეფორმები, არასრულფასოვანი.

ამავე პერიოდში გაძლიერდა საერთაშორისო თანამშრომლობა, EU, UNESCO, ICOM, British Council, Goethe-Institut და სხვა ორგანიზაციები ქმნიდნენ მნიშვნელოვანი ხარისხის საგანმანათლებლო, მუზეუმურ და კულტურულ პროექტებს. თუმცა მათი მუშაობა პარალელური იყო და არა ინტეგრირებული სახელმწიფო პოლიტიკაში: strong დამოუკიდებელმა ინიციატივებმა, არტ-სივრცეებმა და თეატრალურმა ჯგუფებმა შექმნეს ინოვაციური კულტურული ველი, მაგრამ სისტემური მხარდაჭერის გარეშე. შედეგად ჩამოყალიბდა ორი პარალელური ეკოსისტემა, სახელმწიფო ინსტიტუციები, რომლებიც, სტაბილური დაფინანსების მიუხედავად, ხშირად ინერტულად ვითარდებოდა, და დამოუკიდებელი სექტორი, რომელიც ენერგიული, მაგრამ არასტაბილური იყო. 2004-2012 წლების პერიოდი იყო ფიზიკური სივრცეების აღორძინების, თუმცა შინაარსობრივი და მმართველობითი სისტემების ფრაგმენტული განვითარების დრო: ინფრასტრუქტურა სწრაფად იზრდებოდა, ხოლო კულტურული პოლიტიკის საფუძველი, არასაკმარისად.

2012-2020 - სტაბილიზაცია, ინსტიტუციური ზრდა და არათანმიმდევრული განვითარება

2012 წლის შემდეგ კულტურის სფეროში ზრდამ და ინფრასტრუქტურულმა გაუმჯობესებებმა მუზეუმების, თეატრების, ბიბლიოთეკებისა და მემკვიდრეობის სააგენტოს გაძლიერებამ შექმნა მნიშვნელოვანი რესურსი შინაარსობრივი განვითარებისათვის. ამავე პერიოდში დაიწყო პირველი სტრატეგიული მიდგომები: შეიქმნა „კულტურის კონცეფცია“ (2013) და ევროკავშირის მხარდაჭერით, „კულტურის სტრატეგია 2025“, რომელთა მიზანი იყო კულტურის ინტეგრაცია განათლებრივ, სოციალურ და ეკონომიკურ პოლიტიკებში. მიუხედავად ამ ნაბიჯებისა, სტრატეგიული დოკუმენტების პრაქტიკული განხორციელება შეჩერდა ინსტიტუციური ცვლილებების, პრიორიტეტების ხშირი გადაღაგებისა და საკმარისი მექანიზმების არარსებობის გამო. ფიზიკური განახლება კვლავ უსწრებდა შინაარსობრივ და სტრუქტურულ ცვლილებებს: მენეჯმენტის მოდელები, კვლევითი მიმართულებები და პროფესიული განვითარების სისტემები ნაკლებად იცვლებოდა, რის შედეგადაც

ახალი ინფრასტრუქტურა სრულფასოვან ინსტიტუციურ სისტემად ვერ ყალიბდებოდა.

ამავე წლებში მნიშვნელოვნად გაიზარდა საერთაშორისო ორგანიზაციების როლი - EU, USAID, British Council, Goethe-Institut, OSF, UNDP და EUNIC ახორციელებდნენ კვლევებს, ტრენინგებსა და პროფესიული განვითარების პროგრამებს, რომლებიც ქმნიდა მნიშვნელოვანი ცოდნის ბაზას ქვეყნისთვის. თუმცა ამ ცოდნის ინტეგრირება სახელმწიფო პოლიტიკაში სისტემურად ვერ მოხდა. მუნიციპალიტეტების დონეზე კულტურული დაწესებულებები ხშირად ფუნქციონირებდა შეზღუდული რესურსებით; მემკვიდრეობის დაცვაში იჩენდა თავს დაგეგმვისა და ზედამხედველობის პრობლემები; დამოუკიდებელი კულტურული ინიციატივები კი ვითარდებოდა ინოვაციურად, მაგრამ სტაბილური მხარდაჭერის გარეშე. შედეგად, 2012-2020 წლები დარჩა პერიოდად, როდესაც არსებობდა ძლიერი საერთაშორისო მხარდაჭერა, მხარდი ინფრასტრუქტურა და სტრატეგიული ხედვების საწყისი, მაგრამ ვერ კიდევ არ იყო საკმარისი ინსტიტუციური სტრუქტურა, რომელიც ამ პოტენციალს გრძელვადიან, მდგრად სისტემად გარდაქმნიდა.

2020-2024 სტაბილურობის ილუზია

2020 წლის შემდეგ კულტურის სფეროში ფორმალურად გაგრძელდა ინფრასტრუქტურული პროექტები, რეაბილიტაციები და დიגיტალიზაციის პროგრამები, თუმცა ეს პროცესები მიმდინარეობდა პოლიტიკური არასტაბილურობისა და ზრდადი ადმინისტრაციული ინერციის პირობებში. შინაარსობრივი განვითარება კვლავ მოითხოვდა სტრატეგიულ ხედვას, მაგრამ პრაქტიკაში სფერო დამოკიდებული რჩებოდა პოლიტიკურ გადაწყვეტილებებზე, მოკლევადიან პრიორიტეტებზე, ცვალებად გარემოზე.

კულტურის სამინისტრო კვლავ ხასიათდება სტრუქტურული და საკადრო არასტაბილურობით - ორგანიზაციული ცვლილებები, ხელმძღვანელების ხშირი ჩანაცვლება, პრიორიტეტების სწრაფი ცვლა. გრძელვადიანი პროცესები ვერ ყალიბდებოდა, დაგეგმილი ინიციატივები ხშირად დაუსრულებელი რჩებოდა. ინსტიტუციური მეხსიერების დეფიციტი გამწვავდა, პროექტები იწყებოდა ახალი ჯგუფებით, სრულდებოდა დაგროვილი გამოცდილების სისტემაში შენახვის გარეშე.

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სფეროში გაგრძელდა 2012–2020 წლების პრობლემები: დაუმთავრებელი ინვენტარიზაცია, არასაკმარისი კვლევა, არათანმიმდევრული პრიორიტეტიზაცია. ისტორიულ სივრცეებში ინტენსიური მშენებლობა კვლავ აყენებდა კითხვებს სივრცითი დაგეგმვისა და მემკვიდრეობის დაცვის ეფექტიანობასთან დაკავშირებით. რეგიონული ინსტიტუციები რჩებოდა მინიმალური დაფინანსებით, რაც ზღუდავდა მათ ფუნქციონირებას. რეაბილიტაციის პროცესები ხორციელდებოდა, მაგრამ პრიორიტეტების შერჩევის კრიტერიუმები გაუმჭვირვალე იყო.

2020–2024 წლებში საერთაშორისო დონორები ისევ წარმოადგენდნენ კულტურის განვითარების მთავარ საყრდენს. EU, UNDP, USAID, EUNIC, Goethe-Institut, British Council განაგრძობდნენ პროფესიული განვითარების, კვლევების, დიגיტალიზაციისა და კულტურული მენეჯმენტის პროგრამებს. თუმცა 2023–2024 წლებში მიღებულმა კანონმდებლობამ და პოლიტიკური გარემოს ცვლილებებმა პირდაპირ იმოქმედა თანამშრომლობაზე: რამდენიმე საერთაშორისო სტრუქტურამ შეაჩერა ან გადააფასა პროექტები; ადგილობრივ ორგანიზაციებს გაუჭირდათ პარტნიორობების შენარჩუნება; დამოუკიდებელმა სექტორმა დაკარგა საერთაშორისო დაფინანსების არხები; გაძლიერდა გაურკვევლობა, რომელიც ბიუროკრატიულ პროცესებს აყოვნებდა. საერთაშორისო მხარდაჭერა, რომელიც წლების განმავლობაში ავსებდა სისტემურ ხარვეზებს, თავად აღმოჩნდა შეზღუდული პოლიტიკური გარემოს გამო.

არასტაბილური სახელმწიფო პოლიტიკის არარსებობამ და ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების გამო კულტურის სფერო განსაკუთრებით დაუცველი გახდა, კულტურის ინსტიტუციების მხარდაჭერა და დაფინანსება დამოკიდებულია პოლიტიკურ გარემოზე, სხვადასხვა ნიშნით დანიშნულ ხელმძღვანელობაზე.

დასკვნა

1918–2024 წლების საქართველოს კულტურის პოლიტიკა მოძრაობს თავისუფლებასა და კონტროლს შორის. პირველი რესპუბლიკა ქმნის კულტურული სახელმწიფოს საწყისებს; საბჭოთა პერიოდი აყალიბებს ძლიერ ინფრასტრუქტურას, მაგრამ ინტელექტუალურ ელიტას სისტემურად ანგრევს, 1937–1938 წლებში 3700 ადამიანი გასამართლებულთა შორის, 3100 დახვრეტილია, ხოლო

ცენზურის აპარატი ათწლეულებში ათასჯერ იზრდება. პოსტსაბჭოთა კოლაფსმა (1991-2004) კულტურა ინსტიტუციური ჩარჩოს გარეშე მიატოვა. 2004 წლის შემდეგ დაიწყო ფიზიკური აღდგენა, თუმცა ცვლილებები ძირითადად ინფრასტრუქტურაზე კონცენტრირდებოდა; 2012-2020 წლებში შექმნილი სტრატეგიული დოკუმენტები („კულტურის კონცეფცია“, „სტრატეგია 2025“) ვერ იქცა მოქმედ პოლიტიკად ინსტიტუციური არასტაბილურობისა და პრიორიტეტების სწრაფი ცვლადობის გამო.

საერთაშორისო დონორებმა ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში შექმნეს მნიშვნელოვანი კვლევები (2014, 2017, 2022), რომლებიც მიუთითებდა მმართველობის, ფინანსებისა და მონაცემების სისტემურ დეფიციტზე, თუმცა მათი რეკომენდაციები სახელმწიფო პოლიტიკაში ვერ ინტეგრირდა. 2020-2024 წლების პოლიტიკური კრიზისი, ახალი საკანონმდებლო გარემო და დაზიანებული საერთაშორისო თანამშრომლობები კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს კულტურის სექტორის დაუცველობას. საერთო პარადოქსი უცვლელია: ინფრასტრუქტურა ვითარდება, მაგრამ სისტემა – ნაკლებად; ცოდნა იქმნება, მაგრამ ინსტიტუციურ მეხსიერებად იშვიათად გარდაიქმნება. კულტურის მდგრადი განვითარება მომავალში დამოკიდებული იქნება სტრატეგიულ ხედვაზე, დემოკრატიულ ინსტიტუციებზე და იმაზე, თუ შეძლებს თუ არა სახელმწიფო ერთიანი, მდგრადი კულტურული ეკოსისტემის ფორმირებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Bourdieu P., The Field of Cultural Production, Columbia, 1993.
- Colbert, F., Marketing Culture and the Arts, Montréal, 2012.
- European Union / EUNIC, Creative Europe Cultural Cooperation Reports, Brussels, 2022.
- Goethe-Institut, Mapping of Cultural and Creative Industries in Eastern Partnership Countries, 2018.
- UNESCO, Cultural Policy Review Guidelines, Paris, 2019.
- USAID, Municipal Cultural Resources: Signaghi Cultural Strategy Report, Tbilisi, 2014.

- World Bank, Creative Economy Outlook for Eastern Europe, Washington, D.C., 2021.
- Shatberashvili V., Cultural Policy of the Democratic Republic of Georgia (1918–1921), Tbilisi, 2023.
- მანდი ს., კულტურის პოლიტიკა, საქართველოს კულტურის პოპულარიზაციისა და განვითარების ფონდი, თბილისი, 2001.
- საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, საქართველოს კულტურის პოლიტიკის კონცეფცია, თბილისი, 2014.
- საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, კულტურის სტრატეგია-2025, თბილისი, 2016.
- სათემო განვითარების ცენტრი (CDC), სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ (CUN), კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი (CTC), სიღნაღი კულტურისათვის: მუნიციპალური კულტურული რესურსები, ISBN 978-9941-0-6807-2, 2014.
- ჭანტურიძე ს., ციციშვილი მ., სამხატვრო გალერეა, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918–1921). თბილისი, 2018.
- ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი 1833, ჩანაწერი 1, საქმე 85-179.

თინათინ ხუციშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ნაირა გალახვარიძე

რეზიუმე

სტატია განიხილავს ადგილობრივი თვითმმართველობის ისტორიულ საფუძვლებსა და მის განვითარებას ანტიკურ საბერძნეთში, განსაკუთრებით კი ათენში, როგორც დემოკრატიული მმართველობის მოდელის პირველ პრეცედენტს. ნაშრომი ეფუძნება სოლონის, კლაისთენესისა და პერიკლეს რეფორმების ანალიზს, რომლებიც წარმოადგენს ადგილობრივი თვითმმართველობის, ეკონომიკური სტაბილურობისა და კულტურული იდენტობის ურთიერთქმედების მნიშვნელოვან სა-

ფეხურებს. სტატიაში ხაზგასმულია კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთგავლენა როგორც მმართველობის ფორმირების, ისე დემოკრატიული საზოგადოების კონსოლიდაციის პროცესში. ანალიზის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ: ანტიკური ათენის გამოცდილება წარმოაჩენს კულტურის, ეკონომიკისა და პოლიტიკური სისტემის ინტეგრირებულ მოდელს, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს თანამედროვე თვითმმართველობის თეორიულ და პრაქტიკულ კვლევებში.

ადგილობრივი თვითმმართველობის საფუძვლები ანტიკურ პერიოდში: კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთგავლენის ანალიზი

საკვანძო სიტყვები: დემოკრატია, ადგილობრივი თვითმმართველობა, „ოქროს ხანა“, ათენი, კულტურა, ეკონომიკა, სოლონი, კლაისთენესი, პერიკლე.

ნაშრომის დასაწყისშივე მინდა ყურადღება გავამახვილო პერიკლეს გამონათქვამზე, რომელიც შეიძლება დემოკრატიის ერთგვარ ლოზუნგად აღვიქვათ: „ჩვენი მმართველობა დემოკრატიად იწოდება, რადგან ძალაუფლება არ არის მცირეთა ხელში, არამედ უმრავლესობისა“.¹ ადგილობრივი თვითმმართველობის ფენომენის ჩამოყალიბების სიღრმისეული გააზრება ძველ საბერძნეთში

¹ Thucydides, The History, Book II, 1954, pg. 37.

წარმოადგენს მნიშვნელოვან ასპექტს როგორც პოლიტიკური, ისე სამართლებრივი და კულტუროლოგიური კატეგორიის განვითარების პროცესში. იგი განუყოფლად უკავშირდება დემოკრატიული საზოგადოების ფორმირებისას არსებულ ინსტიტუციურ და ღირებულებით საფუძვლებს, რაც განაპირობებდა მოქალაქეთა აქტიურ მონაწილეობას გადაწყვეტილების მიღების პროცესებში და ქმნიდა მდგრადი განვითარების წინაპირობებს.

ადგილობრივი თვითმმართველობა, როგორც საზოგადოებრივი მოწყობის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ელემენტი, გამოხატავს მოქალაქეთა მონაწილეობის პრინციპს სახელმწიფო მმართველობის სისტემაში. მისი ისტორიული ევოლუცია ასახავს სახელმწიფოს, პოლიტიკური კულტურისა და სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობების განვითარების ძირითად ტენდენციებს ანტიკურ ეპოქაში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ადგილობრივი თვითმმართველობის ფორმალურ და არაფორმალურ მექანიზმებს, რომლებიც ისტორიულად ჩამოყალიბდა როგორც დემოკრატიული მმართველობის ორგანული შემადგენელი ნაწილი და მოქალაქეობრივი თვითშეგნების გაძლიერების ინსტრუმენტი.

ძველი ათენი წარმოადგენდა დასავლური ცივილიზაციის ერთ-ერთ უმთავრეს კულტურულ და ეკონომიკურ ცენტრს, სადაც დემოკრატიული მმართველობის, სოციალურ-ეკონომიკური სტრუქტურებისა და კულტურის განვითარების პროცესები ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთქმედებაში მიმდინარეობდა. ათენში პოლიტიკური რეფორმები არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ მმართველობითი სისტემის გარდაქმნით, ისინი საფუძველს უყრიდნენ სოციალურ და კულტურულ ტრანსფორმაციებსაც.

სოლონის, კლაისტენესისა და პერიკლეს რეფორმები წარმოადგენდა ათენური პოლიტიკური და სოციალური სისტემის განვითარების სამ ძირითად ეტაპს: სოციალურ-ეკონომიკურ გარდაქმნას, დემოკრატიული მმართველობის ინსტიტუციონალიზაციასა და კულტურულ-ეკონომიკურ აყვავებას. თითოეული ეს ეტაპი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ათენური საზოგადოების სტაბილურობის, ეკონომიკური ეფექტიანობისა და კულტურული თვითშეგნების ფორმირების პროცესში.

აღსანიშნავია, რომ კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთქმედება ანტიკურ პერიოდში წარმოადგენდა ადგილობრივი თვითმმართველობის ფუნქციონირების საფუძველს, რომელიც უზრუნ-

ველყოფდა მოქალაქეთა აქტიურ მონაწილეობას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სამართლიანი გადაწყვეტილებების მიღებას და დემოკრატიული პრინციპების პრაქტიკულ განხორციელებას.

ნიშანდობლივია, რომ ადგილობრივი თვითმმართველობის საწყისი ფორმები უძველეს ცივილიზაციებში იღებს სათავეს. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ძველი ბერძნული პოლისები (Polis), მაგალითი, სადაც მოქალაქეთა მონაწილეობა პოლიტიკური გადაწყვეტილებების მიღებაში წარმოადგენდა თვითმმართველობის საფუძველს. ათენში (ძვ. წ. V–IV სს.), ჩამოყალიბებული დემოკრატიული სისტემა ეფუძნებოდა მოქალაქეთა აქტიურ ჩართულობას საჯარო ცხოვრებაში, პოლიტიკური, სამართლებრივი და ეკონომიკური პასუხისმგებლობის თანაბარ განაწილებას.²

არისტოტელე თავის ნაშრომში აღნიშნავს, რომ ათენური სახელმწიფო „ყველაზე მეტად ემყარებოდა მოქალაქეთა თანასწორ მონაწილეობას და საერთო კეთილდღეობის პრინციპს“. მისი აზრით, მოქალაქე იყო ის, ვინც მონაწილეობდა „სამართლიანად და თანასწორად ხელისუფლების განხორციელებაში“. სწორედ ეს პრინციპი გახდა საფუძველი იმ იდეისა, რასაც დღეს ვუწოდებთ ადგილობრივ თვითმმართველობას, მმართველობის ისეთ ფორმას, სადაც გადაწყვეტილებები მიიღება მოსახლეობის უშუალო ან წარმომადგენლობითი გზით.³

მიუხედავად იმისა, რომ ათენური დემოკრატია არ მოიცავდა ყველა სოციალურ ფენას (მაგალითად, ქალებსა და მონებს არ ჰქონდათ პოლიტიკური უფლებები), მისი მმართველობითი მოდელი იყო პირველი სისტემური მცდელობა, შექმნილიყო ადგილობრივ დონეზე თვითმმართველი საზოგადოება, რომელიც თავად განსაზღვრავდა საკუთარ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ განვითარებას.

ამგვარად, ძველი საბერძნეთის პოლისები და განსაკუთრებით ათენი შეიძლება ჩაითვალოს როგორც ადგილობრივი თვითმმართველობის ფილოსოფიური და ინსტიტუციური წინამორბედი, რომელმაც შემდგომში მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როგორც შუა საუკუნეების ევროპულ ქალაქებზე, ასევე თანამედროვე დემოკრატიულ სახელმწიფოებზე.

2 Aristotle, *The Politics*, 1948, pp 7–8.

3 Ibid., pp. 212–215.

დემოკრატიის (demos – ხალხი, kratos – ძალაუფლება), როგორც მართვა – გამგეობის სისტემის, ჩამოყალიბება ძველ საბერძნეთში იონიის ქალაქებში მოხდა, თუმცა, კლასიკურ ფორმას (ბალკანეთზე) ათენში მიაღწია.⁴

ათენში დემები გაერთიანებული იყვნენ ტრიტიებში (trittyes), ხოლო ტრიტიები ტომებში. თითოეული ტომი წარადგენდა 50 წევრს ბულეში (βουλή 500), რომელიც წარმოადგენდა ცენტრალურ სამმართველო ორგანოს და ამზადებდა საკითხებს სახალხო კრებისთვის, ეკლესიისთვის (Ekklesia). სწორედ ამ სისტემამ შექმნა პოლიტიკური ბალანსი მოქალაქეთა შორის, რაც თანამედროვე თვითმმართველობის პროტოტიპად იქცა.⁵

ბერძნული ცივილიზაციის აყვავების ხანაში ათენმა არსებითი როლი შეასრულა ელინური სამყაროს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში.

ათენმა მიაღწია გამორჩეულ პროგრესს ლიტერატურის, ფილოსოფიის, რიტორიკის, ხელოვნებისა და ისტორიის სფეროებში, რაც განაპირობებდა მისი კულტურის უნივერსალურ მნიშვნელობას ანტიკურ სამყაროში. ათენური საზოგადოების ისტორიული განვითარება ნათლად აჩვენებს, რომ ეკონომიკური სტაბილურობა და კულტურული აღმავლობა ერთმანეთზე მჭიდროდ დამოკიდებული პროცესებია. სოლონის ეკონომიკურმა რეფორმებმა შექმნა სოციალური სამართლიანობისა და ეკონომიკური ბალანსის საფუძველი; კლასთენესის პოლიტიკურმა გარდაქმნებმა დემოკრატიის ინსტიტუციონალიზაცია და მოქალაქეობრივი კულტურის დამკვიდრება უზრუნველყო; ხოლო პერიკლეს მმართველობამ აღნიშნული პროცესები კულტურულ და ეკონომიკურ აყვავებად გარდაქმნა, რითაც ათენი გადაიქცა ანტიკური დემოკრატიისა და ინტელექტუალური წინსვლის სიმბოლოდ.

სოლონის მმართველობის პერიოდში (დაახლოებით ძვ. წ. 638–558 წწ.), რომელიც ცნობილია როგორც გამორჩეული სახელმწიფო მოღვაწე, პოეტი და რეფორმატორი, განხორციელებულმა რეფორმებმა გარდამტეხი მნიშვნელობა შეიძინა ათენური პოლისის ეკონომიკურ და სოციალურ განვითარებაში. მისი რეფორმების ძირითად მიზანს წარმოადგენდა სოციალური უთანასწორობის შემცირება, ვალის მონობის გაუქმება და სახელმწიფოს ეკონომი-

4 ქავთარია, დემოკრატია, 2005, გვ. 113.

5 Hansen, The Athenian, 1991, pp. 57-63; 130-134.

კური საფუძვლების განმტკიცება. აღნიშნულმა ცვლილებებმა ხელი შეუწყო სოციალური სტრუქტურის დაბალანსებასა და სამართლიანობის პრინციპების განმტკიცებას, რაც დემოკრატიული მმართველობის განვითარების წინაპირობად იქცა.⁶

ეს არის ეპოქა, როდესაც ეკონომიკურმა სტაბილურობამ საფუძველი ჩაუყარა ათენური საზოგადოების კულტურულ და ინტელექტუალურ წინსვლას. სოლონის რეფორმებმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა კანონის უზენაესობისა და მოქალაქეობრივი ვალდებულებების კულტურის განმტკიცებას, რაც პოლიტიკურ თვითშეგნებასა და პასუხისმგებლობის გრძნობას ამაღლებდა. ამ რეფორმატორული პროცესის გაგრძელებას წარმოადგენდა კლასთენესის გარდაქმნები (ძვ. წ. 508–507 წწ.), რომელთა მთავარი მიზანს არისტოკრატიული გავლენის შემცირება, მოქალაქეთა თანასწორობის განმტკიცება და დემოკრატიული ინსტიტუტების ინსტიტუციონალიზაცია წარმოადგენდა.

ძვ. წ. VI–V საუკუნეებში ათენში პოლიტიკური სისტემა გამოირჩეოდა არისტოკრატიული კლანების მაღალი გავლენით. არსებული სოციალურ-პოლიტიკური დაპირისპირებები ხელს უშლიდა ქალაქის სახელმწიფოებრივი მოწყობის განმტკიცებას და მოქალაქეთა ფართო ფენის ჩართულობას მმართველობის პროცესში. აღნიშნულ კონტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა კლასთენესის რეფორმებმა, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ათენურ დემოკრატიას და ადგილობრივი თვითმმართველობის სისტემას.⁷

კლასთენესი (დაახლოებით ძვ. წ. 570–568წწ), წარმოშობით არისტოკრატიული ალკმეონიდების გვარის წარმომადგენელი, მიუხედავად სოციალური წარმომავლობისა, ათენში რადიკალური პოლიტიკური გარდაქმნების ინიციატორად და დემოკრატიული სისტემის ერთ-ერთ ფუძემდებლად იქცა. მისი რეფორმების მთავარი მიზანი იყო არისტოკრატიული დომინაციის შეზღუდვა, პოლიტიკური მონაწილეობის გაფართოება და ხელისუფლების ბალანსის დამყარება სხვადასხვა სოციალურ ფენას შორის. აღნიშნულმა გარდაქმნებმა შექმნა წინაპირობა თანამედროვე ტიპის ადგილობრივი თვითმმართველობის ფორმირებისთვის, როგორც

6 Finley, Democracy, 1981 pp. 29-46.

7 ცნცაძე, დემოკრატიის, 2017, გვ. 87-94.

საზოგადოებრივი მოწყობის ფუნდამენტური ელემენტისა და მოქალაქეთა თანასწორი წარმომადგენლობის მექანიზმისთვის.

კლასთენესის რეფორმები განსაკუთრებულად მნიშვნელოვნად მიიჩნევა ათენის ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული სტრუქტურის ტრანსფორმაციის თვალსაზრისით. მან გააუქმა ტრადიციული კლანურ-გენეალოგიური დაყოფა და ჩამოაყალიბა ათი ახალი ტომი (phylai), რომელთაგან თითოეული შედგებოდა სამი ტრიტიისგან (trittyes), რომლებიც მოიცავდნენ ქალაქის, ზღვისპირა და შიდა პერიფერიული რეგიონის ტერიტორიებს. ამგვარი ტერიტორიული პრინციპით ორგანიზებამ ხელი შეუწყო პოლიტიკური გავლენის დეცენტრალიზაციას, მოქალაქეთა თანაბარი წარმომადგენლობის უზრუნველყოფას სახელმწიფო მმართველობის ორგანოებში და დემოკრატიული მმართველობის სტრუქტურული საფუძვლების განმტკიცებას.⁸

კლასთენესის რეფორმების მიზნები:

1. არისტოკრატიული კლანების გავლენის შემცირება;
2. მოქალაქეთა პოლიტიკური ჩართულობის გაზრდა;
3. დემოკრატიული მმართველობის განმტკიცება ადგილობრივი ერთეულების მეშვეობით.

დემების, ტრიტიებისა და ტომების ახალი სისტემა უზრუნველყოფდა ხელისუფლების სამართლიან განაწილებასა და მოქალაქეთა თანასწორ მონაწილეობას გადაწყვეტილების მიღების პროცესში. ამგვარად, კლასთენესის განხორციელებული რეფორმები არა მხოლოდ ათენური დემოკრატიის საწყისს წარმოადგენდა, არამედ ადგილობრივი თვითმმართველობის ისტორიულ პროტოტიპადაც იქცა, რომელმაც შემდგომში დასავლური პოლიტიკური კულტურის განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია.

ანტიკური ათენის კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთგავლენის ანალიზი აჩვენებს, რომ ადგილობრივი თვითმმართველობა, კულტურისა და ეკონომიკის ერთობლივი გავლენით, ქმნიდა მდგრად, ბალანსირებულ და ინკლუზიურ პოლიტიკურ სისტემას. კულტურული აქტივობები და ეკონომიკური სტრუქტურები არა მხოლოდ ახორციელებდნენ ადგილობრივ გადაწყვეტილებებს, არამედ ზრდიდნენ მოქალაქეთა პასუხისმგებლობას, რაც, თავის მხრივ, აუმჯობესებდა დემოკრატიული მმართველობის ხარისხს

⁸ გობრონიძე, ძველი, 2010, გვ. 112-119.

და უზრუნველყოფდა ქალაქის გრძელვადიან განვითარებას.

ადგილობრივი თვითმმართველობა ანტიკურ ათენში წარმოადგენდა სამართლებრივ-პოლიტიკურ ინსტიტუტს, რომლის საშუალებითაც მოქალაქეები მონაწილეობდნენ საზოგადოებრივ, ეკონომიკურ და კულტურულ გადაწყვეტილებებში. ამ პერიოდში თვითმმართველობა ვერ იქნებოდა განწყობილი მხოლოდ პოლიტიკური ჩართულობისა და ადმინისტრაციული ფუნქციების მიხედვით, მას თან ერთვოდა კულტურული და ეკონომიკური ფაქტორების ურთიერთქმედებაც, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ქალაქის პოლიტიკური სტაბილურობის, სოციალური თანასწორობისა და მდგრადი განვითარების შესაძლებლობებს.

განვიხილეთ რა კლასთენესის შეხედულებები ადგილობრივი თვითმმართველობების საწყისებთან მიმართებით, მართებულად მიმაჩნია გადავიდეთ პერიკლეს ხანაზე, რომელმაც ასევე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ადგილობრივი თვითმმართველობის საწყისების ფორმირებაში. პერიკლეს მმართველობის ხანა (ძვ. წ. 461–429 წწ.) წარმოადგენს ათენური ცივილიზაციის განვითარების უმაღლეს ეტაპს, რომელიც დასავლური კულტურის შემდგომი ევოლუციის საძირკვლად იქცა. აღნიშნული პერიოდი ცნობილია როგორც ათენის „ოქროს ხანა“, რომელიც გამოირჩეოდა კულტურის, ხელოვნების, არქიტექტურისა და ინტელექტუალური ცხოვრების უპრეცედენტო აყვავებით. პერიკლემ გაატარა ფართომასშტაბიანი საზოგადოებრივი სამუშაოების პროგრამა, რომლის შედეგად აშენდა პართენონი, პროპილეა, ერექტეიონი და სხვა მონუმენტური ნაგებობები აკროპოლისზე. აღნიშნულმა პროექტებმა ხელი შეუწყო ეკონომიკურ ზრდას, დასაქმების ზრდას და ათენის პოლიტიკური ძლიერების დემონსტრირებას.⁹

პერიკლემ სრულად გააცნობიერა კულტურის პოლიტიკური და სოციალური მნიშვნელობა, რის შედეგადაც კულტურა იქცა სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელ ნაწილად. მისი მმართველობის პერიოდში ხელოვნება, განათლება და საზოგადოებრივი დისკუსია განიხილებოდა როგორც დემოკრატიული მოქალაქეობის განმტკიცების ძირითადი მექანიზმები.¹⁰ პერიკლე მოქალაქეობრივ ვალდებულებად მიიჩნევდა კულტურულ ცხოვრებაში ჩართულობას – თეატრალურ წარმოდგენებში, ფესტივალებში, საჯარო დებატებსა

9 Finley, Democracy, 1981, pp. 65–80.

10 გოგინაშვილი, ძველი, 2017, გვ. 89–104.

და განათლების პროცესში. ამ კონტექსტში განათლება (paideia) აღიქმებოდა არა მხოლოდ როგორც ცოდნის მიღების საშუალება, არამედ როგორც მოქალაქეობრივი თვითშეგნების ფორმირების გზა.

პერიკლეს პოლიტიკა კულტურას იყენებდა სოციალური ერთიანობისა და დემოკრატიული იდენტობის განმტკიცების ინსტრუმენტად. სახელმწიფო აფინანსებდა თეატრალურ ფესტივალებს, განსაკუთრებით დიონისიას, სადაც ტრაგედიის ჟანრმა ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს შემოქმედების საფუძველზე შეიძინა ფილოსოფიური და მოქალაქეობრივი განზომილება. ტრაგედიები ასახავდნენ ეთიკურ დილემებს, თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის ურთიერთმიმართებას, რაც დემოკრატიული საზოგადოების ფუნდამენტურ ღირებულებებს გამოხატავდა.

ამრიგად, პერიკლეს მმართველობის ეპოქა შეიძლება ჩაითვალოს პირველ პრეცედენტად, როდესაც კულტურა და ეკონომიკა სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელ კომპონენტებად იქცა. კულტურული ღონისძიებები: ფესტივალები, თამაშები, თეატრალური წარმოდგენები აყალიბებდა საერთო იდენტობას, ამაღლებდა კოლექტიურ პატრიოტიზმს და განამტკიცებდა იმ მოქალაქეობრივ თანასწორობას, რომელიც ათენური დემოკრატიის საფუძველს წარმოადგენდა.¹¹

ანტიკური გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ კულტურისა და ეკონომიკის ჰარმონიული ურთიერთქმედება ადგილობრივი თვითმმართველობის ფუნქციონირების საფუძველს ქმნიდა, რაც უზრუნველყოფდა მოქალაქეთა აქტიურ ჩართულობას, სამართლიანი გადაწყვეტილებების მიღებასა და დემოკრატიული პრინციპების განხორციელებას.

სოლონის, კლაისტენესისა და პერიკლეს რეფორმების მაგალითი აჩვენებს, რომ დემოკრატიულ გარემოში პოლიტიკური გადაწყვეტილებები მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეკონომიკურ ზრდასა და განათლების განვითარების ხელშეწყობასთან. პერიკლეს მმართველობის პერიოდში კულტურა აღიქმებოდა არა მხოლოდ ესთეტიკურ ღირებულებად, არამედ დემოკრატიის განმამტკიცებელ და მოქალაქეობის განსაზღვრელ ელემენტად, რაც კლასიკური მოდელი გახდა კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთდამოკიდებულების ისტორიული მაგალითისთვის.

¹¹ მეტრეველი, ძველი, 2007. გვ. 145-160.

შუა საუკუნეების ევროპისა და საქართველოს ადრეული ქალაქების გამოცდილება ხაზს უსვამს, რომ თვითმმართველობის ფორმები ხელს უწყობენ ეკონომიკურ განვითარებას, სამართლებრივი წესრიგის განმტკიცებას და მოქალაქეთა აქტიურ ჩართულობას. მიუხედავად განსხვავებული პოლიტიკური და ინსტიტუციური კონტექსტისა, თვითმმართველობის ამ ფორმებმა შექმნეს წინაპირობა თანამედროვე დემოკრატიული და ეფექტიანი მუნიციპალური მმართველობის ჩამოყალიბებისთვის.

მთლიანობაში, ანტიკური და შუა საუკუნეების მაგალითები ცხადყოფს, რომ ადგილობრივი თვითმმართველობის ეფექტიანობა შესაძლებელია მაშინ, როდესაც პოლიტიკა, ეკონომიკა და კულტურა მოქმედებენ თანმიმდევრულად და ჰოლისტურად. აღნიშნული ისტორიული გამოცდილება წარმოადგენს მნიშვნელოვან მოსაზრებას თანამედროვე სახელმწიფოების პოლიტიკის ფორმირებისათვის, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც კულტურული მემკვიდრეობა და შემოქმედებითი ინდუსტრიები წარმოადგენს ეკონომიკური განვითარების მნიშვნელოვან წყაროს.

დასკვნა

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კულტურასა და ეკონომიკას შორის ურთიერთქმედება არ უნდა განიხილებოდეს მხოლოდ რეკონსტრუქციის ან მატერიალური ურთიერთდამოკიდებულების ჩარჩოში. იგი წარმოადგენს საზოგადოების განვითარების ჰოლისტურ სისტემას, სადაც ეკონომიკური წინსვლა და კულტურული თვითშეგნება სინერგიულად მოქმედ პროცესებად გვევლინება. ამ ურთიერთობის სიღრმისეული გააზრება არსებით მნიშვნელობას იძენს თანამედროვე სახელმწიფოების პოლიტიკის ფორმირებაში, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, რომელთათვისაც კულტურული მემკვიდრეობა და შემოქმედებითი ინდუსტრიები ეკონომიკური პოტენციალის ერთ-ერთ ძირითად წყაროს წარმოადგენს.

სოლონის, კლავსთენესისა და პერიკლეს რეფორმების ანალიზი ნათელს ჰფენს, რომ კლასიკურ ათენში ეკონომიკური და კულტურული განვითარება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პოლიტიკური სტაბილურობისა და დემოკრატიული მმართველობის პრინციპებთან. სოლონის ეკონომიკურმა რეფორმებმა საფუძველი დაუდო სოციალური სამართლიანობისა და თანასწორობის იდეებს, კლავსთენესის პოლიტიკურმა გარდაქმნებმა კი უზრუნველყო მოქალაქეთა ფართო მონაწილეობა სახელმწიფო მმარ-

თველობაში. ამ პროცესების კულმინაციად პერიკლეს ეპოქა იქცა, როდესაც დემოკრატიული ინსტიტუტების განმტკიცებამ ხელი შეუწყო კულტურულ აღმავლობასა და ინტელექტუალური შემოქმედების განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გობრონიძე გ., ძველი საბერძნეთის პოლიტიკური ისტორია, თბ., 2010.
- გოგინაშვილი გ., ძველი ბერძნული პოლიტიკური აზროვნება, თბ., 2017.
- კლდიაშვილი ა., ანტიკური საბერძნეთი, თბ., 2014.
- მეტრეველი რ., ძველი საბერძნეთის ისტორია, თბ., 2007.
- ცინცაძე ნ., დემოკრატიის წარმოშობა და ანტიკური პოლიტიკური მემკვიდრეობა, თბ., 2017.
- ქავთარია გ., დემოკრატია ძველ საბერძნეთში, თბ., 2005.
- Aristotle, The Politics, Book IV, Translated by Barker E., Oxford, 1948.
- Encyclopedia Britannica, Commune. <https://www.britannica.com/topic/commune-medieval-Western-Europe> 04/11/2025.
- Finley M. I., Democracy Ancient and Modern, New Jersey, 1981.
- Hansen M. H., The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes, Structure, Principles, and Ideology, Oxford, 1991.
- Thucydides, The History of Peloponnesian Wars, Translated by Warner R., Book II, London, 1954.

THEATROLOGY

Tamta Tavidshvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD student, Faculty of Drama,
Assistant Professor

INTEGRATING THE FELDENKRAIS METHOD AND PSYCHO- PHYSICAL EXERCISES INTO ACTOR TRAINING

Keywords: muscle memory, psychosomatic movement, body, body preparation, conscious, emotional self-expression.

Abstract

The role of the body in theatrical art has long been recognized as a primary instrument through which actors express inner states via physical movement. Contemporary theatre practice, however, emphasizes a deeper understanding of how bodily awareness can become a source of creative transformation. The Feldenkrais Method, developed by Moshe Feldenkrais, addresses this need through two core components: Awareness Through Movement (ATM) and Functional Integration (FI). Both approaches aim to harmonize physical movement with psycho-emotional states, offering critical benefits for actors' physical and psychological preparation.

A central value of the Feldenkrais Method is its conceptualization of the body not merely as a biological mechanism, but as a platform of consciousness that continuously adapts and integrates new experiences. This approach transcends traditional physical exercises, focusing on awareness development. Kampe describes Feldenkrais as a complex resource that fosters not only physical but also emotional and creative self-awareness, making it especially effective for performers.

The ATM module typically involves group practice, creating a shared experience where participants simultaneously develop flexibility and conscious movement. Such group exercises enhance

improvisational skills and collaborative interaction, vital for acting. Nelson and Blades-Zeller highlight that integrating Feldenkrais in voice work demonstrates improved harmony between movement and vocal control, expanding the actor's expressive range.

The FI module is individual and tailored, addressing personal needs and physical limitations. This is particularly important for actors, as personal injuries or muscular tension often impede full physical expression. Igweonu's research confirms that individualized Feldenkrais practice successfully promotes self-awareness and releases physical blocks in theatre students.

A key principle of the method is prioritizing movement quality over physical effort, contrasting traditional theatre exercises that often emphasize endurance. Elgelid and Kresge note that this focus on harmonious movement and conscious control represents Feldenkrais's main innovation.

Integration of breath and voice is essential for organic role performance. Kelton emphasizes that ATM exercises, designed around breath and movement, are particularly beneficial for voice work, enabling actors to manage vocal expression while conveying emotional states authentically. Furthermore, Feldenkrais promotes creative freedom and spontaneity, essential in contemporary performance contexts (Rahir).

For actors, the body is a carrier of emotions. Feldenkrais practices link conscious movement to emotional intensity, ensuring that physical actions reflect inner experience. Sholl asserts that such practice fosters the connection between body and creative expression, enabling the development of a „physical narrative“ on stage.

Incorporating Feldenkrais theoretically and practically into actor training demonstrates its universality. Chambers-Ozasky found that using the method increased both physical freedom and creative discipline in students, directly benefiting their performance work. The combination of ATM and FI creates a unique synthesis of group and individual practices, allowing actors to develop flexibility, movement awareness, and overcome personal challenges.

Integrating psychophysical exercises into actor training is a critical challenge in contemporary pedagogy. Theatre education

today requires systems that support bodily freedom, psychological stability, and creative self-expression. Psychophysical practices expand awareness, enabling students to work with internal barriers and gradually gain inner freedom. Batzoglou's experimental studies highlight the effectiveness of integrated approaches, which address emotional, physical, and intellectual components simultaneously, facilitating organic stage presence.

Such exercises also foster emotional intelligence, a core skill for actors. Corwin emphasizes that actor training methods like Meisner's focus on responding to partners' emotional reactions, underlining the need for psychophysical integration in curricula. The Alexander Technique further complements Feldenkrais, enhancing control over body dynamics and mitigating stress and fatigue (Kildow).

Psychophysical practices can also adapt to virtual and digital learning environments, as Larimer notes, requiring only internal concentration rather than physical co-presence. Ethical and mental health considerations further justify their integration, with Leeman highlighting the often-overlooked importance of psychological well-being in high-pressure training environments.

Beyond theatre, these approaches are effective across artistic disciplines. Noulis demonstrates how Feldenkrais and Rolfing enhance musical performance, confirming their universality. Meditation and consciousness-focused exercises enrich the training, improving concentration and enabling internal transformation (Page).

In conclusion, integrating Feldenkrais and psychophysical exercises into actor training is a complex, multi-layered process addressing technical, psychological, ethical, and philosophical demands of contemporary theatre education. These methods transform actor preparation from a synthesis of text and movement into a holistic process of personal and creative transformation.

Tamar Tsagareli,
PhD. Associated Professor, Art Sciences, Media and Management
Faculty Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Tbilisi (Georgia).

Scientist-researcher of the Union of Tbilisi Municipal Museums

THEATRE OR RELIGION

(German Jesuits on Drama and Theater)

Keywords: Religion, German Jesuits, Drama, Theater, Theory, Artistic science.

Abstract

History tells us that in Europe, the Jesuit (a Christian religious order of the Roman Catholic Church, directly subordinate to the Pope. The so-called «Society of Jesus.» As is known, the Jesuit Order was created in the 16th century. The Jesuits were actively involved in science, education, and missionary work.) Theater was formed in order to propagate Catholic ideas and dogmas. It existed from 1555 to 1773 as one of the branches of the school theater. The Jesuit theater had its own strictly canonized aesthetics, the founders of which were Jacobus Pontanus – a German Jesuit, writer and humanist – with his „Poetics“ (the date of creation is unknown) and Franziska Lang – a figure in the German theatrical society, a representative of the Jesuit theatrical school – who, in 1727, created a theoretical work, the so-called treatise – „Discussions on Stage Performance“.

So, what is the Jesuit theoretical work on theatrical art?

In his works, «Poetics,» Jacobus Pontanus acknowledges the aesthetics of the Jesuits, while, on the other hand, «revives» Aristotle's thought and relies on the ancient Greek philosopher's view of the stages of tragedy's development. For him, tragedy is a poetic work that «presents to us through the actors the misfortunes of famous people in order to arouse sympathy and fear and thereby free people from the spiritual turmoil that is the source of such tragic behavior.»

It is noteworthy that the Jesuit theorist also focuses on a genre that was less acceptable to the representatives of their order. This is comedy. Jacobus Pontanus believes that comedy is a dramatic work, where for the purpose of household education, without not very funny jokes and wit, one or another incident from the life of the population is presented by imitation. Attributing educational significance to comedy already meant a striving for the so-called «high comedy» and intensifying it with satirical elements. Here, enlightened tendencies are clearly visible.

After a brief description of the genres of tragedy and comedy, the aesthetician presents his view on the characteristics of the tragicomedy genre. In his opinion, this is a mixture of comedy and tragedy, since, contrary to the laws of comedy, characters are drawn here from a high circle and, accordingly, nobles. It can be said that tragicomedy is a tragedy with the opening of the knot intended for comedy, that is, with a cheerful, so-called «Happy Ending.»

Obviously, Jacobus Pontanus is far from the modern understanding of tragicomedy, according to which a tragicomedy is considered a dramatic work where the poetics of the conflicts are simultaneously tragic and comic, and the finale is inevitably tragic.

However, one detail is noteworthy here: the tragicomic situation arises not among fools and scoundrels, but in a rather «pretentious» environment, and this law remains «impenetrable» to this day.

Pontanus boldly acknowledges the “birth” of a new genre – comedy-tragedy. He considers it possible to create it, where the knot would be untied by the death of the hero. It is worth considering the fact that the misfortunes and misfortunes of insignificant people are neither remembered nor aroused in us by spiritual movements. According to the author, this is precisely the reason why such works are nowhere to be found. Here, Pontanus once again emphasizes the fact that a tragic situation is suitable only for representatives of the upper class, and comedy – for the vulgar – for the common people; that it would be uninteresting for the common people to end their ridiculous story tragically. Obviously, this point should be taken into account when discussing the genre of comedy.

Also important are Franzisk Lang’s views on the art of acting. He was the first in Germany to formulate the norms of an actor’s

behavior on stage. What is stage performance and how important is it? Lang calls stage performance the appropriate (in each particular case – T.Ts.) movement of the entire body and voice with the aim of evoking this or that affect in the audience. The author does not specify how the relationship of body and voice to the character is achieved, but the requirement itself makes us think that the actor's transformation into the role through the use of acting techniques is implied here.

This assumption is supported by his own opinion that, like other fields of science and craft, where natural data are refined by the help of skill, the same applies to stage performance. So, talent alone is of no use in stage performance. It is necessary to study with observation and much thought in order to first imagine what the behavior of a given person should be, and then we should strive to convey them in movement and voice. This is the field of skill.

Here, there is a clear reference to the special importance of imagination in the process of working on a role, and the importance of movement and voice modulation in the process of revealing the character of the hero is again emphasized.

What is the origin of stage performance and how should the parts of the body be adapted to the stage? The author asks and, himself, answers, referring to that common teacher, nature, and then to the sculptures and paintings of the best artists, which are recognized everywhere, especially in Rome, the actor can come to the final result by observing and analyzing them.

Franzisk Lang, in his treatise – «Discussions on Stage Performance» – describes the practice when in the process of transformation the artist relies not only on his own imagination, but also on works of nature and fine art, although he himself gives advice and considers it important to train the feet and the legs themselves, then the knees and the position of the feet, that is, postures, steps and movements of the legs, then the hips and torso, then the hands, arms and wrists, then the neck, head, face and eyes. In fact, Lang, with a separate list of body parts, gives instructions for training the whole body.

Such attention to plastic components is a kind of sign of classicist aesthetics, because, as we recall, such attention to skirts is not found anywhere else. However, this part of the portrayal in the plastic

understanding of the role is truly crucial.

Interestingly, the Jesuit theorist's advice on auxiliary means in dramatic art: from the choregy, or stage director, he demands that, in addition to natural dexterity, he also requires talent, without which one cannot achieve anything in this field, «The choregy must first of all be a poet and a good Latinist; he must have a vivid imagination; he must be a great psychologist, an outstanding actor, and an experienced craftsman.»

The choreogy must also be an actor and must have his own knowledge of the rules of the game. He must not only know these rules, but also be able to show them”.

It is a fact that the ideas of drama or theater are limited by their time and era, but there are also immutable artistic laws, and the purpose of stage theory is to focus attention on them.

The choragic must also be an actor and must have his own knowledge of the rules of the game. He must not only know these rules, but also be able to show them”.

It is a fact that the ideas of drama or theater are limited by their time and era, but there are also immutable artistic laws, and the purpose of stage theory is to focus attention on them.

FILM STUDIES

Ketevan Akhobadze,

Georgian National Academy of Sciences
Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia
Doctor of Social Sciences (PhD)

Natia Khorbaladze,

Film Scholar-Journalist
Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia

THE SPECIFICS OF THE CONFRONTATION BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN CULTURE IN THE 20S OF THE 21ST CENTURY (On the Example of Georgian Cinema)

*Keywords: culture, tradition, innovation,
confrontation, transformation, identity, cinema.*

Abstract

This paper explores the dynamic interplay between tradition and modernity in contemporary Georgian culture, with a particular focus on cinema as a lens through which these processes can be examined. In the 21st century, cultural transformation is no longer limited to the tension between past and present; rather, it is a continuous process of negotiation, hybridization, and reinvention. Traditional and contemporary cultures interact on multiple levels – identity, economy, and technology – each contributing to the ongoing reconfiguration of cultural meaning. Innovation generates new forms of identity, while heritage seeks to maintain continuity and stability. Economically, commercialization both popularizes and risks devaluing traditional cultural expressions, and technological advancements, particularly digital platforms, transform local traditions into global cultural products, sometimes detaching them from their original context.

Scholars such as Stuart Hall have emphasized that cultural identity is a process, not a fixed essence, and Arjun Appadurai's concept of „ethnoscapes“ highlights the role of migration and media in producing deterritorialized, transnational identities. Homi Bhabha further conceptualizes hybrid identities as emerging at the intersection of historical continuity and contemporary change. These theoretical frameworks are evident in the experiences of Georgian émigré artists, who blend traditional cultural elements with host-country influences, and in the work of young Georgian filmmakers, who integrate traditional motifs into experimental and digital formats. Contemporary online networks allow traditional culture to reach global audiences, but this exposure also introduces risks of commodification, where cultural forms may lose originality while adapting to international tastes. The creative class thrives on this innovation, transforming cultural production into economic and social value, illustrating the dynamic interplay between tradition and modernity.

Identity remains a central concern in this process. Flexible cultural identity fosters creativity and diversity, yet excessive fragmentation can provoke sociocultural tensions and crises. Heritage is no longer merely a relic of the past; it serves as a resource for identity and social cohesion in the present. For example, cities with historical heritage leverage tourism and economic activities while navigating the tension between authenticity and contemporary adaptation. This synthesis produces hybrid cultural products, ensuring economic, social, and cultural sustainability.

Georgian cinema offers a compelling case study of these broader cultural processes. During the 20th century, it emerged as a major medium of national cultural expression, combining traditional themes with unique aesthetic approaches. The so-called „Golden Age“ of the 1960s–1980s produced films such as Tengiz Abuladze's *Repentance* (1984), Otar Iosseliani's *Pastorale* (1966), Eldar Shengelaia's *Mikela* (1963), and Rezo Chkheidze's *Father of a Soldier* (1964), which articulated social and political critique under Soviet censorship through allegory and symbolism. These films reflected national identity while engaging with contemporary societal challenges, embodying the tension between tradition and innovation.

The 1990s brought a period of crisis due to the collapse of film studios and the near cessation of state funding. Paradoxically, this vacuum allowed the emergence of independent, experimental voices. Since the 2000s, Georgian cinema has increasingly engaged with international festival networks, including Berlinale, Cannes, and Karlovy Vary. Contemporary filmmakers such as Levan Koguashvili, Dimitri Tsintsadze, Dea Kulumbegashvili, Rusudan Glurjidze, and Tinatin Kajrishvili create films that maintain local cultural specificity while participating in global cinematic language, producing hybrid narratives that resonate internationally. Films such as Nana Ekvtimishvili and Simon Groß's *In Bloom* (2013), Aleksandre Koberidze's *What Do We See When We Look at the Sky?* (2021), and Dea Kulumbegashvili's *Beginning* (2020) illustrate how Georgian cinema negotiates the balance between traditional motifs and contemporary themes, often reflecting social, political, and gendered experiences.

Modern Georgian cinema integrates minimalism, realism, documentary styles, and digital formats, signaling a shift toward hybridized cultural production. While young filmmakers move away from strictly nationalistic narratives, traces of classical Georgian cinema remain, maintaining continuity with cultural heritage. At the same time, the global film industry pressures national cinemas to carve out unique niches, presenting both opportunities and challenges. The Georgian film industry continues to face financial constraints, limited institutional support, and inconsistent enforcement of cultural policies, which complicates production and distribution despite notable international recognition. Recent successes in documentary cinema, particularly in 2024, underscore the potential for Georgian films to achieve international acclaim, though domestic conditions remain challenging.

In conclusion, the evolution of Georgian cinema demonstrates how tradition and modernity coexist in a dynamic process of transformation, adaptation, and hybridization. Cultural heritage, digital technologies, and global networks interact to create new forms of identity and expression, while economic and institutional factors shape the sustainability of these processes. Contemporary Georgian cinema exemplifies the negotiation between local cultural codes and

global narratives, providing insight into broader cultural phenomena in the 21st century. The ongoing challenge is to sustain creativity, authenticity, and international recognition while navigating the complex interplay between tradition, innovation, and globalization.

Despite some progress and recognition on the international stage, the domestic situation remains critical. Cultural sector funding is minimal, and filmmaking is inherently expensive. Moreover, legislation exists but is often inadequately enforced, limiting structural support for the industry.

In recent years, Georgian documentary cinema has achieved notable international success. Industry representatives highlight 2024 as a particularly remarkable year, with numerous achievements abroad. However, these successes are somewhat overshadowed by domestic challenges, prompting critical commentary. For instance, Manana Lekborashvili has written critically on genre cinema, while Giorgi Gvakharia has examined creative crises among directors and shifts in artistic consciousness.

Overall, these developments are encouraging, but the key challenge remains ensuring that Georgian cinema continues to achieve success and progress despite these significant obstacles.

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“.

Giorgi Razmadze,
PhD in Art History, Researcher of Dimitri Janelidze Scientific
Research Institute of Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgia State University

THE ILLEGAL STREAMING IN GEORGIA DIGITAL CAPITALISM AND THE RESPONSE TO IT

Keywords: streaming services, Internet development in Georgia, big data capitalism, partisanship on the Internet.

Abstract

The article „The Tradition of Illegal Streaming Services in Georgia“ investigates the evolution of Georgia’s digital media landscape, tracing the cultural, political, and economic factors that have shaped the local tradition of illegal streaming. Through a critical lens grounded in Marxist theory, media philosophy, and post-Soviet studies, it explores the transformation of the Internet from a utopian project of horizontal communication into a capitalist superstructure governed by corporate monopolies and algorithmic control. By situating Georgian piracy within this global digital ecology, the article reveals how practices of illegal streaming function as both symptoms of and resistances to capitalist domination in the post-socialist periphery.

The Internet originally promised a democratic revolution in communication – free from the hierarchies and privileges that historically determined who could create, disseminate, or access information. Early digital culture, described by Carla G. Surratt as Netropolis, embodied the idea of informational equality. However, this horizontal network soon succumbed to capitalist transformation. As commerce and advertisement colonized cyberspace, information itself became commodified. Big Data Capitalism, as theorized by Luciano Floridi, operates by converting every digital trace – time, attention, and communication – into monetizable data. Thus, the Internet, once conceived as a means of liberation, evolved into a „Mundus Novus“ for capital’s endless expansion.

Streaming services epitomize this transformation. They commercialize not only cultural products but also human time and desire. In the digital ecology, users become consumers who exchange their attention for access. Platforms like Netflix or Disney+ do not merely distribute content; they manufacture consumption habits and subjectivities. As Etienne Balibar, Theodor Adorno, and Max Horkheimer argued, cultural superstructures perpetuate existing social hierarchies by naturalizing domination. Streaming platforms thus represent capitalism's latest mechanism of control – industrial culture reproduced through data-driven governance.

The article draws on Boris Groys and Marxist critiques of intellectual property to demonstrate how capitalism maintains power through ownership of information. In the digital sphere, the distinction between original and copy has become technologically meaningless but remains legally enforced to preserve profit hierarchies. Marxism rejects intellectual property as a modern form of feudal privilege – what Antonio Gramsci might call „intellectual feudalism“. Historical precedents, such as the 1938 French Popular Front's concept of the *travailleur intellectuel*, show that art can exist beyond the ownership model, as a collective and social activity rather than a private commodity.

Within this framework, the struggle over digital reproduction mirrors classical colonial dynamics. As capitalism lacks inherent ideology, it continually seeks new territories – whether geographic, technological, or cultural – to conquer and commodify. Digital colonialism functions through the regulation of information flows by global corporations that dictate moral and aesthetic standards. These entities decide what constitutes legitimate content, who owns it, and how it can circulate. This „moral algorithmism“ replaces state censorship with algorithmic governance, reducing users to passive data producers.

The article situates Georgian digital culture in the turbulent aftermath of the Soviet Union's collapse. Under socialism, art and education were public goods; cultural production was supported by the state rather than the market. Copyright as a mechanism of exclusion was absent, yet creativity flourished. The post-1991 transition to capitalism dismantled these structures, producing what the author

calls „gangster capitalism“ – a regime defined by privatization, inequality, and moral disorientation. Amid this social collapse, the Internet emerged as a new frontier of freedom, unregulated by local authorities and uncolonized by global corporations – at least initially.

In the 1990s, Georgian „digital immigrants“, as Marc Prensky describes those adapting to the new digital world, used the Internet not for commerce but for communication and cultural preservation. Early pioneers such as Rezo Siradze and Besarion Gugushvili – political exiles connected to President Zviad Gamsakhurdia’s government – founded the first Georgian-language websites („Dedaena“ and „Shavlego“) from Finland. Their aim was not libertarian detachment but national and cultural independence in cyberspace. Thus, the Georgian Internet was born from political exile and resistance, not corporate entrepreneurship. It was, as the author describes, a partisan Internet – a continuation of the anti-colonial and democratic struggle in digital form.

As access to the Internet expanded in the 2000s, Georgia’s digital sphere mirrored the nation’s broader economic contradictions. The reduction of connection costs enabled a wider population to engage online, but in the absence of strong institutions or legal frameworks, piracy became the norm. Websites such as file.ge, gol.ge, and liza.ge distributed music, films, and software freely, reflecting both the economic hardship of the population and a cultural memory of art as a collective resource. This informal digital economy provided an alternative to both Russian digital dominance and Western corporate platforms.

The turning point came in 2011 with the creation of imovies.cc, the first large-scale illegal Georgian streaming platform. Functioning like Netflix but offering free access supported by advertisements, it marked a fusion of global technological form and local informality. Its immense popularity prompted Adjarabet – a gambling corporation with criminal origins – to launch Adjaranet.com, a commercialized version that monetized piracy through advertising partnerships with major brands like McDonald’s and Coca-Cola, as well as political campaigns. By localizing and dubbing foreign content, Adjaranet became a cultural phenomenon, effectively replacing legitimate media distribution.

In 2019, the Motion Picture Association of America protested against imovies.cc and Adjaranet.com, prompting limited restrictions by the Georgian Communications Commission. Nonetheless, both platforms remain accessible via VPNs, symbolizing the persistence of this informal cultural infrastructure. Even after the legal streaming service Cavea+ launched in 2021, pirate platforms continued to dominate traffic. According to SEMrush data, Adjaranet remains the 7th most visited website in Georgia – an indication that illegality has become normalized and socially integrated.

In its concluding analysis, the article interprets Georgian piracy not merely as criminal behaviour but as a form of symbolic resistance to economic dependency and global inequality. Illegal streaming represents a protest of the impoverished periphery against both local oligarchic capitalism and Western corporate imperialism. Just as physical theft abroad reflects the displacement of economic value from Georgia, digital piracy can be read as an act of reclaiming access to cultural capital stolen by global monopolies. This interpretation aligns with postcolonial theories that view cultural appropriation and redistribution as responses to structural inequity.

At the same time, this resistance is paradoxical. While piracy undermines capitalist property relations, it also reproduces dependence on global cultural products and platforms. The anti-capitalist potential of digital piracy is neutralized when illegal sites themselves become profit-driven enterprises – Adjaranet being the prime example. Thus, the author situates Georgia's digital culture within a dialectic of subversion and complicity, where acts of rebellion simultaneously reproduce the structures they oppose.

Digital Freedom and the Peripheral Condition

Georgia's experience demonstrates how peripheral societies navigate the contradictions of digital capitalism. The Internet, once a site of liberation, now mirrors the inequalities of the material world. Yet within these contradictions persists a tradition of „digital partisanship“ – a cultural memory of collective access, solidarity, and defiance inherited from the Soviet past and adapted to the digital present. Illegal streaming in Georgia functions as both an economic necessity and an ideological statement: a reclaiming of cultural commons from the privatized logic of global capital.

Ultimately, the study calls for rethinking the relationship between art, property, and technology. It argues that the liberation of art from market logic – central to the ethos of early Internet culture – should be reinstated as a political and cultural priority. The Georgian case, though specific in its history and scale, exemplifies a broader global condition: the struggle of post-capitalist societies to assert autonomy within a digitized world order governed by monopolies of data and desire.

MEDIA STUDIES

Gvantsa Liparteliani,

Doctoral Student at the Shota Rustaveli

Theatre and Film Georgia

State University Supervisor: Revaz Chichinadze, Ph.D in Social

Sciences, Professor

THE IMPORTANCE OF CULTURAL MULTIMEDIA PROJECTS IN EDUCATION AND RISING PUBLIC AWARENESS

Keywords: culturology, multimedia, public awareness, education, virtual museums, social media, digital museum, virtual reality, augmented reality, public awareness, education, digital culture, civic engagement, cultural identity, Georgia.

Abstract

This paper explores the transformative role of culturological multimedia projects in the contemporary educational environment and in the process of enhancing public consciousness. In an era dominated by digital communication, visual culture, and interactive technologies, the boundaries between education, culture, and technology have become increasingly blurred. Culturological multimedia projects—encompassing virtual reality (VR), augmented reality (AR), digital museums, interactive exhibitions, and social media campaigns—represent a new form of cultural mediation that merges artistic creativity, technological innovation, and civic engagement.

The study analyzes how such projects influence knowledge acquisition, emotional engagement, and the development of civic responsibility. It highlights the pedagogical and communicative potential of multimedia tools that encourage multi-sensory learning, emotional resonance, and participatory cultural experiences. Special attention is paid to the role of digital storytelling and interactive

interfaces as mechanisms for memory preservation and cultural dialogue in the 21st century.

Drawing on both Georgian and international case studies, the research examines successful implementations of culturological multimedia initiatives. Among the Georgian examples are the Tbilisi Digital Museum—a project that integrates digital heritage visualization and immersive learning—and “I Pity the Garden” (Me Vdardob Baghze), a multimedia installation by Detu Jincharadze and Mariam Natroshvili presented in the Georgian National Pavilion at the 59th Venice Biennale. On the international scale, projects such as Google Arts & Culture and the environmental awareness campaign Earth Hour are discussed as paradigms of how digital and multimedia formats can effectively foster cultural participation and global consciousness.

The central argument of the paper is that in the 21st century, the main challenge of education and culture lies not merely in the accumulation of information, but in creating emotionally charged, accessible, and participatory modes of transmitting knowledge and collective memory. Culturological multimedia projects address this challenge by offering interactive and affective learning environments that transcend traditional museum or classroom boundaries. Through the use of video installations, holographic displays, immersive VR experiences, and online interactive archives, such projects promote multidimensional perception and help establish a deep emotional connection between audiences and cultural subjects.

Methodologically, the research combines qualitative and quantitative approaches. The empirical part is based on online questionnaires and in-depth interviews with social media users, educators, and museum visitors. The findings reveal that exposure to multimedia cultural projects significantly enhances users’ cultural awareness, strengthens their understanding of national identity, and fosters civic engagement. Respondents reported that interactive and visually rich content facilitates better retention of information and evokes stronger emotional and intellectual responses compared to traditional forms of cultural communication.

The theoretical section of the study synthesizes interdisciplinary perspectives from cultural studies, media theory, and education

science, demonstrating that multimedia is not only a technical tool but a cultural language capable of shaping collective perception and social values. The discussion emphasizes that culturological multimedia projects serve as dynamic platforms for the dissemination of knowledge, the preservation of heritage, and the stimulation of social dialogue. By integrating art, technology, and education, they redefine how societies construct and share meaning in the digital age.

The article concludes with practical recommendations for cultural organizations, educators, and policymakers. It suggests that the effective use of multimedia technologies in cultural communication requires not only technological investment but also methodological innovation and interdisciplinary collaboration. Museums, educational institutions, and creative industries are encouraged to develop interactive and participatory formats that engage audiences emotionally and intellectually, fostering both individual reflection and collective responsibility.

Ultimately, the study argues that culturological multimedia projects contribute to the democratization of culture by making knowledge more accessible, inclusive, and emotionally resonant. They enable societies to bridge the gap between tradition and modernity, and between local identity and global connectivity. In this sense, multimedia culture becomes not only an artistic expression but also a tool for civic empowerment and sustainable cultural development.

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Vakhtang Beridze,
PhD student in Arts Management,
Faculty of Arts, Media and Management,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

INSTITUTIONAL EVOLUTION OF THE CULTURAL SECTOR IN GEORGIA: THREE ERAS OF STATEHOOD

Keywords: Cultural Policy, Soviet Repression, Systemic Changes.

Abstract

The evolution of Georgia's cultural sector over the past century reflects the larger political and institutional transformations that have shaped the country's statehood. From early republican aspirations to Soviet ideological engineering and the complex path of post-independence reconstruction, cultural institutions have repeatedly served as both instruments of state policy and reservoirs of national resilience. The First Democratic Republic (1918–1921) took the earliest steps toward establishing a European-style cultural governance model, creating a constitutional and institutional framework that would influence later periods. Despite its brief lifespan, this era introduced a progressive understanding of cultural rights: the 1921 Constitution guaranteed freedom of art and science and placed a positive obligation on the state to support their development. Universities, museums, conservatories, and professional schools were reorganized on the basis of European models, and the foundations of a national heritage protection system were laid. Culture was envisioned not merely as an auxiliary sphere but as a structural component of democratic citizenship and state-building.

This momentum was abruptly disrupted by Soviet occupation in 1921, which transformed cultural institutions into instruments of ideological control. The Soviet period generated a profound paradox:

while the state invested heavily in expanding theatres, museums, archives, libraries, and performing ensembles, these institutions operated under a rigidly centralized and censorial system. Glavlit expanded from 86 employees in 1927 to more than 6,000 by 1947; Repertkom dictated theatrical and musical content; Goskino and, later, Sakkino controlled film production. The Great Terror of 1937–1938 devastated Georgia’s intellectual core: around 3,700 were prosecuted and 3,100 executed, including writers, directors, artists, and composers whose absence created a long-term rupture in cultural continuity. Yet despite systemic repression, a parallel realm of cultural survival emerged in informal intellectual circles, family archives, folklore traditions, samizdat writing, and discrete academic networks. These silent infrastructures preserved key elements of national memory and identity and became crucial resources during the late Soviet cultural revival.

The restoration of independence in 1991 brought not renewal but institutional collapse. Civil war, economic breakdown, and the disappearance of centralised Soviet management left the cultural sector without funding, infrastructure, planning, or governance. Museums, archives, and libraries survived through the personal dedication of their staff, who protected buildings and collections without salaries or electricity. Collections were looted, dispersed, or damaged; regional cultural houses fell into disuse; and the absence of a strategic policy resulted in deep structural gaps, from archival losses to institutional amnesia, that continue to shape the sector. Cultural policy as a coherent state function essentially disappeared during these years.

A renewed wave of transformation began after 2004, when the government launched a rapid modernization campaign aimed at restoring Georgia’s international image and strengthening its European orientation. Significant resources were directed toward the rehabilitation of museums, theatres, libraries, and heritage sites, and new bodies, including the Georgian National Museum system, the National Film Center, and the National Agency for Cultural Heritage Preservation, were established or restructured. This period marked the first major investment in cultural infrastructure since

independence. However, modernization remained uneven: physical reconstruction advanced far more rapidly than governance reform, research development, professional education, or management modernization. Independent cultural spaces, contemporary arts initiatives, and experimental theatre groups emerged as important innovative forces, yet they operated without stable institutional or financial support. As a result, the cultural landscape became fragmented, with centralized state institutions on one side and dynamic but precarious independent actors on the other.

From 2012 onward, Georgia witnessed the emergence of its first strategic cultural policy documents, including the Cultural Policy Concept (2013) and the EU-supported Culture Strategy 2025 (2014). These documents articulated ambitious goals of integrating culture into social, educational, and economic development. Standards improved, digitization expanded, and international cooperation grew. However, the implementation of these strategies was repeatedly hindered by institutional instability, frequent restructurings of the ministry, leadership changes, shifting priorities, and insufficient budgeting. Strategic commitments were rarely translated into concrete policies; monitoring mechanisms were weak or absent; and municipal-level institutions continued to function with minimal resources. Studies by the EU, USAID, British Council, Goethe-Institut, OSF, UNDP, and EUNIC (2014, 2017, 2022) systematically documented governance deficits, data scarcity, and the lack of local cultural policy, yet their recommendations were rarely integrated into state practice. Thus, knowledge production, infrastructure development, and institutional governance evolved along parallel, often disconnected trajectories.

The period after 2020 further exposed the sector's vulnerabilities. While infrastructure projects formally continued, political instability, administrative inertia, and a tightening legislative environment significantly affected the cultural field. Several international partners reassessed or suspended cooperation; independent actors lost access to funding channels; municipal institutions remained under-resourced; and institutional memory eroded due to frequent staff turnovers and discontinuity in planning. The political climate of

2023–2024 demonstrated how sensitive the cultural sector remains to external pressures, and how limited its capacity is for autonomous, long-term development.

Taken together, this century-long trajectory illustrates a structural imbalance between aspiration and institutional stability. Periods of progress, whether infrastructural, legislative, or strategic, have often outpaced the state's capacity to consolidate them. Cultural institutions have repeatedly been asked to compensate for political weaknesses, preserve national identity under occupation, support international image-building, and sustain civic resilience during crisis. Their achievements have been considerable, yet systemic challenges remain persistent: inconsistent political priorities, weak decentralization, fragile governance frameworks, limited research capacity, and the chronic absence of integrated planning.

The overarching conclusion is that sustainable cultural policy in Georgia requires a shift from fragmented, project-based, and personality-driven management toward a coherent cultural ecosystem grounded in stable institutions, long-term planning, and the alignment of state responsibility with professional expertise. Only such an approach can ensure the resilience of the cultural sector and its ability to contribute meaningfully to democratic development, social cohesion, and national identity in the years to come.

Tinatin Khutsishvili,
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University,
P.H.D. Student
Supervisor: Associate Professor Naira Galakhvaridze

THE ORIGINS OF LOCAL SELF-GOVERNMENT IN ANCIENT GREECE: THE INTERRELATION OF CULTURE, ECONOMY, AND DEMOCRACY

*Keywords: Democracy, Local self-government, Athens, Golden Age,
Culture, Economy, Solon, Cleisthenes, Pericles.*

Abstract

The article explores the historical foundations and evolution of local self-government in Ancient Greece, particularly in Athens, as one of the earliest models of democratic governance. It analyzes the reforms of Solon, Cleisthenes, and Pericles as key stages in the interaction between local administration, economic stability, and cultural identity. The study emphasizes the interrelation between culture and economy in shaping governance and consolidating a democratic society. The analysis concludes that the experience of ancient Athens demonstrates an integrated model of culture, economy, and political structure, offering valuable insights for contemporary theoretical and practical approaches to local self-government.

Pericles' famous declaration that „Our government is called a democracy because power is in the hands of the many and not the few“ encapsulates the essence of democratic governance and serves as a symbolic motto for the study of local self-government. Understanding the emergence of this phenomenon in ancient Greece is crucial for tracing the political, legal, and cultural evolution of democratic societies. Local self-government reflects the principle of civic participation within the state system and mirrors broader patterns in the development of political institutions, social relations, and economic life in antiquity.

Ancient Athens stood as one of the main cultural and political centers of the ancient world, where democratic governance evolved alongside economic growth and cultural transformation. The political reforms of Solon, Cleisthenes, and Pericles represent three key stages in the development of Athenian democracy: social and economic restructuring, the institutionalization of democratic governance, and the flourishing of cultural and intellectual life. Together, these reforms laid the groundwork for a political system that encouraged active citizenship, social balance, and sustainable development.

The roots of local self-government can be traced to the „Greek polis“, a city-state where free citizens participated directly in political decision-making. Aristotle defined the citizen as one who takes part „in ruling and being ruled in turn“, emphasizing equality and collective responsibility. Though Athenian democracy excluded women and slaves, it was the first systematic attempt to create a self-governing community at the local level, an institutional prototype for later municipal systems in Europe.

Cleisthenes' reforms (508–507 BCE) marked a turning point in Athenian political organization. To weaken the power of aristocratic clans, he restructured the citizen body into **ten** tribes (phylai), each composed of three territorial units (trittyes) representing the city, coastal, and inland regions. This innovation established a territorial principle of representation and ensured political decentralization. Each tribe provided fifty members to the (Boule of 500), a council that prepared legislation for the (ekklesia), the citizens' assembly. These mechanisms balanced power among citizens and served as an early model of participatory local government.

Solon's earlier reforms (c. 638–558 BCE) had already laid the foundation for democratic evolution by addressing social inequality and abolishing debt slavery. His economic policies strengthened social justice and emphasized the rule of law as a civic virtue. By reducing class conflict and promoting fairness, Solon's legislation prepared Athens for broader political inclusion. Cleisthenes then built upon this foundation, institutionalizing democratic participation, while Pericles later transformed these principles into a comprehensive cultural and economic program.

During the „Age of Pericles“ (461–429 BCE), Athens reached the peak of its political, cultural, and economic development, the so-called „Golden Age“. Pericles understood culture not merely as an artistic pursuit but as a cornerstone of civic education and social cohesion. His public works program, including the construction of the Parthenon and other monuments on the Acropolis, symbolized both the city’s economic prosperity and its collective identity. These projects stimulated employment, trade, and artistic innovation, demonstrating how culture and economy could serve as instruments of political unity.

Pericles’ cultural policy integrated education (paideia), the arts, and public discourse into democratic citizenship. Participation in theater, festivals, and debates was viewed as a civic duty, strengthening the moral and intellectual foundations of the polis. The state sponsored festivals such as the „Dionysia“, where the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides explored ethical and political dilemmas, reinforcing the values of justice, freedom, and responsibility. During this period, culture became both a mirror and a vehicle of democratic ideology.

The interaction between culture and economy formed the operational basis of local self-government in Athens. Economic stability enabled cultural and intellectual advancement, while civic culture fostered collective responsibility and social balance. This dynamic interplay ensured a sustainable and inclusive political system where citizens were both the creators and beneficiaries of public policy.

The legacy of Athenian democracy extended beyond antiquity. The structural and philosophical principles of self-government – territorial representation, civic participation, and public accountability – influenced medieval European cities and later modern democratic states. Even in Georgia and other regions, early urban communities adopted forms of municipal autonomy inspired by these classical precedents.

The experience of Athens demonstrates that the efficiency of local governance depends on the harmonious interaction of politics, economy, and culture. When these elements operate holistically,

they create conditions for justice, stability, and creative progress. The reforms of Solon, Cleisthenes, and Pericles collectively reveal how democratic governance can thrive through economic fairness, political inclusion, and cultural vitality.

In conclusion, the interrelation of culture and economy should not be viewed merely as an exchange of material resources but as a holistic system of societal development. In both ancient and modern contexts, cultural heritage and creative industries serve as vital sources of economic and social progress. The Athenian experience reminds us that democracy flourishes when civic participation is supported by economic balance and enriched by culture, a lesson that remains deeply relevant for contemporary states striving for sustainable and participatory governance.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40