

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ქიბანი**

№ 2 (101), 2026

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2026

ISSN 2720-8109 (web)

ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 2 (101), 2026

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

რევაზ ჟიჟინაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულების პროფესორი

ნიკო კვარაცხელია

საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის პროფესორი

ხათუნა დამიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი

ლიტერატურული რედაქტორი
თაშთა ქაჭანია

ტექნიკური რედაქტორი
ია ლოდია

დამკაბადონებელი
ეკატერინე ოქროპირიძე

კორექტორი
მანანა სანადირაძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი
მეკა ჰასაძე

Art Science Studies #2 (101), 2026

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

REVAZ CHICHINAZE

Professor of Media and Mass Communication Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

NIKO KVARATSKHELIA

Professor of school of business, computing and social sciences in St. Andrew the First-Called Georgian University of the Patriarchate of Georgia

KHATUNA DAMCHIDZE

Choreologist, Dr. of Arts, Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Researcher of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

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“, 2026
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2026

სარჩევი

კინომსოღნეობა

ანანო დოლიძე ვიგუალური შუალედურობა და ჰიბრიდული სცენოგრაფია თანამედროვე აუდიოვიგუალურ ხელოვნებაში	13
თეიმურაზ კვიციანი კამერის ობიექტურობის პარადოქსი	24
ლიზი მოსიძე მაცურებლის აქტიურობის ტრანსფორმაცია AI ეკოტეში კულტურულ-შემეცნებითი ტელეკომუნიკაციების ფუნქციური და ესთეტიკური როლი	33
ნინო ცქიტიშვილი ამერიკული იდეის გადაზიდვა XX საუკუნის მეორე ნახევრის დოკუმენტურ კინოში	49

მედიის კვლევები

ნათია ტყემალაძე, თამარ ვაშაკიძე მედიაინის ტრანსფორმაცია ციფრულ ეკოტეში	60
---	----

ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული მუნიციპალიტეტი

მედეა ყურაშვილი ალტერნატიული შემოქმედებითი კლასტორები კულტურის სფეროში	69
(„წინანდლის პრემიის“ მაგალითზე)	

ხელოვნების მკვლევართა XVIII საერთაშორისო კონფერენციის თავისუფალი სექციების მასალები

თეატროლოგია

თინათინ ქათამაშვილი სპექტაკლი = მავრული რიტუალი	83
--	----

კინომსოდეობა

მარიამ ახალკაცი
ნარკომანია მკრანგე - დროში ცვლილებებისა
და დროის მიღმა 92

ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული მუნიციპალიტეტი

ნაირა გალახვარიძე
ხელოვნების სისტემა გლობალურსა და
ლოკალურს შორის 100

ნიკო კვარაცხელია
ავთენტურობისა და ინტერპრეტაციის
პრობლემა კულტურულ მუნიციპალიტეტში 111

ნათია კობალეიშვილი
თეატრალურობის მხარე რელი ხელოვნებისა
და განათლების სფეროში 122

გიორგი ფხაკაძე
კულტურის ფინანსური არქიტექტურა: ჰოლისტური ჩარჩო,
კომპონენტები და მათი რელი მრავალფეროვნებისა
და ეკონომიკური ზრდის უზრუნველყოფაში 126

მაია ღვინჯილია
ციფრული მარკეტინგის რელი გასტრონომიულ
მუნიციპალიტეტში 133

მალხაზ ღვინჯილია
ევროპის კულტურული მემკვიდრეობისა და საჭარტოვებელ
მუნიციპალიტეტში: ახალი გამოწვევები 140

დოდო ჭუმბურიძე
კულტურის სფეროს პროექტების
მართვა და მისი გავლენები 151

კრასიმირა ივანოვა
დიპლომატიკური თეატრისა და კინოს შორის -
ახალი მეთა-მიდგომა 210

CONTENTS

FILM STUDIES

- Anano Dolidze
VISUAL INTERMEDIALITY AND HYBRID SCENOGRAPHY IN
CONTEMPORARY AUDIOVISUAL ART 162
- Teimuraz Kvirkvelia
THE PARADOX OF CAMERA OBJECTIVITY 165
- Lizi Mosidze
THE TRANSFORMATION OF VIEWER ENGAGEMENT IN THE AI ERA.
THE FUNCTIONAL AND AESTHETIC ROLE OF CULTURAL-COGNITIVE
TELEVISION BROADCASTING 169
- Nino Tskitishvili
REINTERPRETING THE AMERICAN IDEA IN DOCUMENTARY
CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY 173

MEDIA STUDIES

- Natia Tkemaladze, Tamar Vashakidze
THE TRANSFORMATION OF MEDIA LANGUAGE 175
IN THE DIGITAL AGE

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

- Medea Kurashvili
ALTERNATIVE CREATIVE PLATFORMS 179
IN THE CULTURAL SPHERE
(The Case of the „Tsinandali Award“)

MATERIALS FROM THE OPEN SESSIONS OF THE 18TH INTERNATIONAL CONFERENCE OF ART RESEARCHERS

THEATROLOGY

- Tinatin Katamashvili
PERFORMANCE: A MAGICAL RITUAL 183

FILM STUDIES

Mariam Akhalkatsi DRUG ADDICTION ON SCREEN - THROUGH THE CHANGES OF TIME AND BEYOND	189
---	-----

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Naira Galakhvaruidze THE SYSTEM OF ART BETWEEN THE GLOBAL AND THE LOCAL	190
Niko Kvaratskhelia THE ISSUE OF AUTHENTICITY AND INTERPRETATION IN CULTURAL TOURISM	192
Natia Kopaleishvili THE GROWING ROLE OF TECHNOLOGY IN THE ARTS AND EDUCATION	203
George Pkhakadze THE FINANCIAL ARCHITECTURE OF CULTURE: A HOLISTIC FRAMEWORK, COMPONENTS, AND ITS ROLE IN ENSURING NATIONAL SUSTAINABILITY AND ECONOMIC GROWTH	204
Maia Gvinjilia THE ROLE OF DIGITAL MARKETING IN GASTRONOMIC TOURISM	205
Malkhaz Gvinjilia EUROPEAN CULTURAL ROUTES AND GEORGIA'S TOURISM POTENTIAL: NEW CHALLENGES	206
Dodo Tchumburidze MANAGEMENT OF CULTURAL SPHERE PROJECTS AND THEIR IMPACTS	208
Krasimira Ivanova DIALOGUES BETWEEN THEATER AND CINEMA, THE NEW META-APPROACH	211

კინოშოკოლოგია

ანანო დოლიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი
ილია ნატროშვილი

ვიზუალური შუალედურობა და ჰიბრიდული სცენოგრაფია თანამედროვე აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში

რეზიუმე

თეატრი, კინო და ტელევიზია - ამ სამი ვიზუალური სისტემის კლასიკური გამიჯვნა სხვადასხვა ვიზუალური ენის, ინსტრუმენტების, ტრადიციისა და ინსტიტუციური კონტექსტის გამოყენებას საჭიროებდა. ეს გამიჯვნა XXI საუკუნის ვიზუალურ კულტურაში მიმდინარე სიახლეების ფონზე სულ უფრო პირობითი ხდება. ჰიბრიდული შუალედური ფორმები, რომლებშიც სამივე სისტემის ვიზუალური ლოგიკა ერთდროულად მოქმედებს, ნორმატიული და არა გამო-ნაკლისი მოვლენაა. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად ვლინდება სცენოგრაფიის, სივრცის ორგანიზაციისა და ვიზუალური ატმოსფეროს კონტექსტში: ამ ელემენტებზე შეიმჩნევა აღნიშნული სამი სისტემის ყველაზე ღრმა, ხშირად ნაკლებ განხილული კვეთა.

სტატიაში კვლევის ცენტრალური კითხვაა: რა მექანიზმებით ხდება ვიზუალური შუალედურობა

(visual intermediality) - ანუ ვიზუალური ელემენტების ერთი სისტემიდან მეორეში ლოგიკური გადასვლა - სცენოგრაფიულ და სივრცობრივ კომპონენტებში? და, შედეგად, როგორ ყალიბდება ახალი, სინთეზური ვიზუალური გამოცდილება, რომელიც ცალ-ცალკე არც ერთ სისტემას ეკუთვნის?

სტატია ეყრდნობა intermediality-ის, პოსტდრამატული თეატრის, სივრცობრივი დრამატურგიისა და ემანსიპირებული მაყურებლის კონცეფციებს. ეს ოთხი ჩარჩო ერთმანეთს ავსებს: intermediality ახასიათებს სისტემებს შორის კავშირის ფენომენს; პოსტდრამატული თეორია ვიზუალური ელემენტების ავტონომიურ ნარატიულ სტატუსს ასაბუთებს; სივრცობრივი დრამატურგია ანალიტიკურ ინსტრუმენტებს გვაძლევს სცენოგრაფიული სივრცის კვლევისთვის; ემანსიპირებული მაყურებლის ცნება კი ვიზუალური სინთეზის სოციალურ განზომილებას ასახავს.

საკვანძო სიტყვები: ვიზუალური შუალედურობა, სცენოგრაფია, სივრცობრივი დრამატურგია, პოსტდრამატული თეატრი, ჰიბრიდული ფორმები, ვიზუალური სინთეზი.

Intermediality-ის კონცეფცია: სისტემებს შორის სივრცე

ვიზუალური შუალედურობის კვლევაში ყველაზე გავლენიანი ცნება ფრედა ჩაპლისა და ჩილ კათენბელტის ნაშრომს Intermediality in Theatre and Performance (2006) ეკუთვნის. ავტორები intermediality-ს განიხილავენ, როგორც სხვადასხვა სისტემას შორის ფუნქციური გადაკვეთის პროცესს: ეს არ ნიშნავს ერთი სისტემის მეორეში მარტივ ჩართვას, არამედ ახალი ფენომენის წარმოქმნას, სადაც ორი ან მეტი სისტემის ვიზუალური ლოგიკა ახალ, საერთო ვიზუალურ ენაში ერთიანდება.¹

ავტორთა ცენტრალური არგუმენტია, რომ „თეატრი ყველა სხვა სისტემის ჰიპერმედიაა“ - სივრცე, რომელსაც ასიმილაციისა და გარდაქმნის უნარი გააჩნია.² ეს ფორმულირება განსაკუთრებულ ანალიტიკურ მნიშვნელობას ატარებს: იგი აქტიური სისტემის სტატუსს ანიჭებს, რომელსაც სხვა სისტემების ვიზუალური ელემენტების შეთვისებისა და გადამუშავების უნარი გააჩნია. ამ პერსპექტივიდან, კინოს კამერა, ტელე-ეთერი თუ ციფრული პროექცია სათეატრო სივრცეში სხვა ვიზუალური სისტემის შემოჭრად კი არ უნდა განიხილებოდეს, არამედ თეატრის მიერ სხვა სისტემების ვიზუალური ლოგიკის ათვისებად: ეს ელემენტები სათეატრო სივრცის გამოსახულებით ლექსიკონს ამდიდრებს და ახალი მნიშვნელობის კონსტრუირებას უწყობს ხელს.

პატრის პავისი ვიზუალური შუალედურობის კიდევ ერთ თეორიულ განზომილებას გვთავაზობს: განსხვავებული ვიზუალური სისტემების კვეთაზე ჰიბრიდული სივრცეები იბადება, სადაც სხვადასხვა ესთეტიკური კოდი ერთდროულად და ურთიერთდამოკიდებულად ფუნქციონირებს.³ ეს კვეთა სისტემებს ავტონომიას არ ართმევს - პირიქით, ჰიბრიდული ვიზუალური სივრცე ყველა შეკრებილი სისტემის ვიზუალური ლოგიკით მდიდრდება. ამ ჩარჩოს კვლევითი სარგებელი სამ ძირითად ასპექტშია. პირ-

1 Chapple, Kattenbelt, Intermediality, 2006, p. 11.

2 Ibid, p. 37.

3 Pavis, Theatre, 1992, pp. 1-7.

ველი - intermediality ყურადღებას ამახვილებს „შუა სივრცეებზე“, ანუ ფენომენებზე, რომლებიც სისტემების საზღვრებზე იბადება და კლასიკური დისციპლინური გამიჯვნის ჩარჩოში ძნელად ექცევა. მეორე - ეს კონცეფცია ემპირიულ ანალიზს თეორიულ ბაზას ანიჭებს: ნებისმიერი ჰიბრიდული ვიზუალური ნამუშევარი შეიძლება განიხილებოდეს სისტემური კატეგორიების ფარგლებში. მესამე - intermediality ვიზუალური ლოგიკის ტრანსფერის პროცესზე ყურადღების გამახვილების საშუალებას იძლევა: რა ხდება, როდესაც კინემატოგრაფიული ხედვა თეატრში „შედის“? ან სატელევიზიო ეთერის ლოგიკა სასცენო სივრცეს ეხვევა?¹

სივრცობრივი დრამატურგია და სცენოგრაფია, როგორც ვიზუალური თხრობა

გი მაკკაუელის *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (1999) სივრცის ერთ-ერთ ყველაზე ყოვლისმომცველ ტიპოლოგიას გვთავაზობს: ფიზიკური სივრცე, სცენური სივრცე, თხრობითი სივრცე, სათამაშო სივრცე და თეატრალური სივრცე. მაკკაუელი ამტკიცებს, რომ ამ სივრცეებს შორის ურთიერთმართება ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი თხრობითი ინსტრუმენტი სასცენო ხელოვნებაში. სივრცობრივი დრამატურგიის კონცეფცია intermediality-ის კვლევაში ნიშნავს, რომ სცენოგრაფიული სივრცე, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე ვიზუალური სისტემის ლოგიკით ოპერირებს, ამ სისტემებს შორის „შუა სივრცეს“ ფიზიკურად ქმნის. ის არ ირჩევს - თეატრი ვარ თუ კინო - არამედ ორივეა ერთდროულად, ქმნის ვიზუალურ ამბივალენტობას, რომელიც ახალი მნიშვნელობის შრეებს ატარებს.²

სცენოგრაფიული სივრცის ეს ვიზუალური ამბივალენტობა განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება ისეთ ნამუშევრებში, სადაც სამი სისტემის ელემენტები მიზანიმართულად თანაარსებობს. ლარს ფონ ტრიერის *Dogville*-ში (2003) (ფროდაქმენის დიზაინერი: პიტერ გრანტი, კრეატიული კონსულტანტი: კარლ იულიუსონი) სეტ-დიზაინი - იატაკზე დახაზული ქუჩებისა და კედლების კონტურები სახლების, ქუჩებისა და ეზოების ნაცვლად - კინემატოგრაფიულ

1 Chapple, Kattenbelt, *Intermediality*, 2006, p. 11.

2 McAuley, *Space*, 1999, p. 25.

სივრცეში პირდაპირ თეატრალური პირობითობის ენაზე ლაპარაკობს. ეს გადაწყვეტა ვიზუალურ სისტემებს შორის „შუა სივრცეს“ გამოკვეთილი, დეკლარირებული ფორმით ქმნის. მაკკაუელის ტიპოლოგიაში Dogville-ის სივრცე ყველა კატეგორიაში ერთდროულად ამოქმედდება – ფიზიკური სტუდიის სივრცე, ამერიკული ქალაქის სცენური სივრცე, 1930-იანი წლების თხრობითი სივრცე და თეატრის as if პირობითობა – და ამ ყველაფრის ერთდროული ბილვადობა ახალ, საერთო ვიზუალურ ლოგიკას ქმნის.

მაიკ ბლიკერის *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008) სივრცობრივ ანალიზს კიდევ ერთი განზომილებით ამდიდრებს: ვიზუალური ძალაუფლებისა და სოციალური სუბიექტიზმის კუთხით. ბლიკერი ამტკიცებს, რომ სათეატრო სცენოგრაფია „ხედვის წერტილს“ (locus of looking) ქმნის – განსაზღვრავს, ვინ რას ხედავს, საიდან და რა კუთხით.¹ სხვა სიტყვებით, სცენოგრაფია კი არ ასახავს სივრცეს, არამედ მაყურებელს კარნახობს აღქმას. ეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ჰიბრიდულ სივრცეებში: სადაც თეატრალური და კინემატოგრაფიული ლოგიკა ერთდროულად ფუნქციონირებს, „ხედვის წერტილი“ ორივეს სინთეზი ხდება.

სცენოგრაფია (production design) სამივე სისტემაში სხვადასხვა ლოგიკით მოქმედებს, თუმცა ერთი საერთო ფუნქციით. არნოლდ არონსონის *Looking into the Abyss: Essays on Scenography* (2005) ამ ფუნქციას ყველაზე ლაკონურად ხსნის: სცენოგრაფია „ქმნის სიღრმეს“ – ვიზუალურ, ემოციურ, თხრობით სიღრმეს, რომელიც ბრტყელ, ორგანიზებულ სასცენო ან ეკრანული სივრცის მიღმა სამყაროს ხსნის.² ჯენ ბარნველის *Production Design: Architects of the Screen* (2004) ხაზს უსვამს, რომ კინო-ტელე production design-ი ვიზუალური ნარატივის ინფრასტრუქტურაა: სივრცე და გარემო ინფორმაციას ატარებს პერსონაჟის ფსიქოლოგიის, ამბის ტემპისა და განწყობის შესახებ.³

დევიდ ბორდველისა და კრისტინ ტომფსონის *Film Art: An Introduction* (2020) კინემატოგრაფიული სცენოგრაფიის ანალიზი ამ ჩარჩოს კიდევ ერთ მიმართულებას გვაძლევს: კინოსცენოგრაფიაში სივრცე, ფერი, განათება და ფაქტურა წარმოადგენს

1 Bleeker, *Visuality*, 2008, p. 2, 2008.

2 Aronson, *Looking*, 2005, pp. 5-7, 2005.

3 Barnwell, *Production*, 2004, pp. 28-30, 2004.

„ვიზუალური თხრობის“ ავტონომიურ ენას, რომელიც სიტყვიერი თხრობის პარალელურად, ხშირად მასზე ბევრად უფრო მოქნილად ოპერირებს.¹ სწორედ ავტონომიურობის წყალობითაა შესაძლებელი ვიზუალური ლოგიკის ტრანსფერი სხვა სისტემებში: სცენოგრაფია „მოგზაურობს“ – კინემატოგრაფიული ვიზუალური ლოგიკა თეატრში, სათეატრო პირობითობა კინოში, ტელე-სტუდიის ესთეტიკა სცენაზე – და ამ „მოგზაურობაში“ ახალი, საერთო ვიზუალური ენა იბადება.

პოსტდრამატული თეატრი: ვიზუალური ელემენტის დამოუკიდებლობა

ჰანს-თის ლემანის Postdramatic Theatre (გერმანული 1999, ინგლისური 2006) intermediality კვლევის ყველაზე ნაყოფიერი თეორიული ბაზაა. ლემანი პოსტდრამატულ თეატრს განსაზღვრავს, როგორც ფორმას, სადაც სივრცე, სხეული, ხმა და ვიზუალური ატმოსფერო ტექსტთან თანაბარ, ხშირად კი მასზე მეტ, თხრობით სიმძიმეს ატარებს.² ეს ნიშნავს, რომ პოსტდრამატული ნაწარმოები სცენოგრაფიას, განათებასა და ვიდეო-პროექციას ტექსტის „ილუსტრაციებად“ კი არ იყენებს, არამედ – დამოუკიდებელ, სრულფასოვან თხრობით სისტემებად აყალიბებს.

ლემანის ანალიზი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია intermediality-ის კვლევისას, ვინაიდან ვიზუალური ავტონომია სწორედ ის პირობაა, რომელიც ვიზუალური ლოგიკის ტრანსფერს შესაძლებელს ხდის – სადაც სცენოგრაფია ტექსტის ილუსტრაციაა, იქ ტრანსფერი არ ხდება, ვიზუალი მიჯაჭვულია ტექსტს. სადაც კი სცენოგრაფია დამოუკიდებელია, ის თავისუფლდება კონკრეტული სისტემის ჩარჩოდან და მეორე სისტემის ლოგიკის ათვისების საშუალება ეძლევა.³

საიმონ მაკბურნისა და კომპლიციტის The Encounter (2015, ედინბურგის საერთაშორისო ფესტივალი) ამ ვიზუალური ავტონომიის ყველაზე რადიკალური სცენური გამოვლინებაა. სპექტაკლი პეტრუ პოპესკუს პროზაზე დაფუძნებული და ბინოარული ხმოვანი სის-

1 Bordwell, Thompson, Film, 2020, p. 112.

2 Lehmann, Postdramatic, p. 66.

3 Ibid, p. 97.

ტემის საშუალებით მაყურებელს შესაძლებლობა ეძლევა მიიღოს ხმა, რომელიც „მოძრაობს“ სივრცეში, რაც სუბიექტური კინემატოგრაფიული კამერის ეფექტის სმენით ანალოგს ქმნის. ეს ტექნიკა სენსორული დამოუკიდებლობის ყველაზე ღრმა გამოვლინებაა – სივრცე, ატმოსფერო და „ხედვის წერტილი“ ბგერის მეშვეობით ყალიბდება და არა ფიზიკური სცენოგრაფიის საშუალებით.

პოსტდრამატული ჩარჩო The Encounter-ის ანალიზს ახლებურ სიღრმეს სძენს. ლემანის მიხედვით, სადაც ვიზუალური (ამ შემთხვევაში სენსორული) ელემენტი ტექსტზე მეტ თხრობით სიმძიმეს ატარებს, იქ ახალი, ავტონომიური აღქმის ენა ყალიბდება. The Encounter-ში ეს ენა სმენის მეშვეობით ყალიბდება, მაგრამ ეფექტი კინემატოგრაფიული ვიზუალური ლოგიკისაა – სუბიექტური პერსპექტივის ანალოგი: მაყურებელი თხრობით სივრცეში სხვა სისტემის მეშვეობით თავსდება. სტივ დიქსონის Digital Performance (2007) ასეთ ნამუშევრებს „ტექნოლოგიური სინთეზის“ (hybridisation) შემთხვევებად განიხილავს, სადაც სათეატრო სივრცე ტექნოლოგიური საშუალებებით სხვა სისტემის სენსორული ლოგიკის ანალოგს ქმნის.¹

ემანსიპირებული მაყურებელი და ვიზუალური სინთეზი

ჟაკ რანსიერის The Emancipated Spectator (ფრანგული 2008, ინგლისური 2009) intermediality-ის კვლევას სოციოპოლიტიკური განზომილებით ამდიდრებს. რანსიერი ამტკიცებს, რომ მაყურებელი ვიზუალური ხელოვნების პასიური მიმღები კი არ არის, არამედ მნიშვნელობის აქტიური თანაავტორიცაა: რადგან მაყურებელი თარგმნის, განმარტავს და რეფლექსიას ახდენს იმის მიღმა, რასაც უშუალოდ ხედავს.² ამ არგუმენტს intermediality-ის კვლევისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება – ჰიბრიდულ ვიზუალურ სივრცეში, მაყურებელი ერთდროულად ორი ან მეტი სისტემის კოდის ინტერპრეტაციას ახდენს.

რანსიერის ანალიზის მიხედვით, გემოალნიშნული ერთდროული ინტერპრეტაცია „ემანსიპირებული“ ხასიათისაა: მაყურებელი ერთი სისტემის კოდით აღქმის ჩარჩოდან თავისუფლდება და შე-

1 Dixon, Digital, 2007, p. 1-5.

2 Rancière, The Emancipated, 2009, p. 13.

უძლია სამივე სისტემის - თეატრალური, კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ვიზუალური ენა ერთდროულად წაიკითხოს.¹ ამ გაგებით, ვიზუალური შუალედურობა მაცურებლის გამოცდილებას ამდიდრებს.

ბლიკერის „ხედვის წერტილის“ კონცეფცია² რანსიერის ემანსიპირებულ მაცურებელს ავსებს. ჰიბრიდულ ვიზუალურ სივრცეში მაცურებელი ერთდროულად სამი განსხვავებული „ხედვის წერტილიდან“ აღიქვამს - თეატრალურიდან, კინემატოგრაფიულიდან და ტელე-ვიზუალურიდან. სცენოგრაფია, განათება და პროექცია ფიზიკურად არსებობს და შეიძლება აღიწეროს - მაგრამ ის, რაც მაცურებლის აღქმაში ხდება, როდესაც ის ამ სამ ვიზუალურ ენას ერთდროულად კითხულობს, უხილავია და ყოველი მაცურებლისთვის განსხვავებული. რანსიერის გაგებით, სწორედ ეს ინდივიდუალური, განუმეორებელი ინტერპრეტაცია intermediality-ის ვიზუალური სინთეზის ყველაზე არსებითი შედეგია.³

გუნთერ კრესისა და თეო ფან ლიუვენის Reading Images: The Grammar of Visual Design (2006) ამ ანალიზს ვიზუალური ნიშნების კუთხიდან ამდიდრებს. ავტორები ვიზუალური სივრცის „გრამატიკაზე“ საუბრობენ - კომპოზიციური, ფერთა და პლასტიკური ელემენტების სისტემაზე, რომელიც მაცურებლის ინტერპრეტაციას წარმართავს.⁴ ჰიბრიდულ ვიზუალურ სივრცეში ეს „გრამატიკა“ გართულებულია - სამი სისტემის გრამატიკა ერთდროულად მოქმედებს - მაგრამ ემანსიპირებული მაცურებლის ინტერპრეტაციის პოტენციალი ყველაზე სრულად სწორედ ამ პირობებში ვლინდება.

ვიზუალური სინთეზის მექანიზმები

ოთხი სათეორიო ჩარჩოს - intermediality-ის, სივრცობრივი დრამატურგიის, პოსტდრამატული თეატრისა და ემანსიპირებული მაცურებლის კონცეფციების ერთობლიობა ვიზუალური სინთეზის სამ ძირითად მექანიზმს ავლენს: ვიზუალური კონვენციის ტრანსფერს, სუბიექტური პერსპექტივის ტრანსფერსა და სისტემების

1 Rancière, *The Emancipated*, 2009, p. 14.

2 Bleeker, *Visuality*, 2008, p. 2.

3 Rancière, *The Emancipated*, 2009, p. 13.

4 Leeuwen, *Reading*, 2006, pp. 1-5, p. 15.

ერთდროულ ამოქმედებას. ეს მექანიზმები ერთი თეორიული ხაზის სხვადასხვა წერტილს წარმოადგენს. ისინი ერთმანეთს კი არ გამოირიცხავს, არამედ ვიზუალური სინთეზის სხვადასხვა სიღრმეს ასახავს: ყველაზე ხილულიდან ყველაზე კომპლექსურამდე.

პირველი მექანიზმი - ვიზუალური კონვენციის ტრანსფერი - ყველაზე ხილულია, რადგან ერთი სისტემის ვიზუალური ლოგიკა მეორეში პირდაპირ გადადის. ამ მექანიზმს მაკაკაუელის სივრცობრივი ტიპოლოგია ყველაზე ზუსტად აანალიზებს. Dogville-ის მაგალითზე ტრანსფერი პირდაპირი ხასიათისაა: სათეატრო პირობითობა კინემატოგრაფიულ სივრცეში თხრობით საშუალებად იქცევა. მაკაკაუელის ყველა კატეგორია - ფიზიკური, სცენური, თხრობითი, სათამაშო და თეატრალური სივრცე - ერთდროულად ამოქმედდება სწორედ ამ ტრანსფერის წყალობით.¹ ლემანის ჩარჩოში კი ეს პირდაპირობა ვიზუალური დამოუკიდებლობის ყველაზე რადიკალური გამოვლინებაა: სცენოგრაფია ტექსტს არ ასახავს - ის თავად ხდება ტექსტი.

მეორე მექანიზმი - სუბიექტური პერსპექტივის ტრანსფერი The Encounter-ში კომპლექსურ სურათს ავლენს: კინემატოგრაფიული სუბიექტური კამერის ლოგიკა - ვინ ხედავს, საიდან, რა კუთხით - თეატრის სივრცეში ბინარული ხმოვანი სისტემის მეშვეობით ხელახლა იქმნება. ბლიკერის „ხედვის წერტილის“ კონცეფცია ამ მექანიზმის ანალიტიკური ბირთვია: კინოში კამერა განსაზღვრავს „ხედვის წერტილს“, ხოლო თეატრალურ სივრცეში ამ ფუნქციას ტექნოლოგიური ინსტრუმენტით ქმნის.² რანსიერის მიხედვით, მაყურებელი ამ შემთხვევაში პასიური აღარ არის და ორი სისტემის ლოგიკის ერთდროული კვეთის შედეგად ინტერპრეტაციის საშუალება ეძლევა.³

მესამე მექანიზმი - სისტემების ერთდროული ამოქმედება - ყველაზე კომპლექსურია და ყველაზე სრულად Good Night, and Good Luck-ის Broadway-ის პროდუქციაში ვლინდება (რეჟისორი: დევიდ კრომერი, Winter Garden Theatre, ნიუ იორკი, 2025). სპექტაკლი ჯორჯ კლუნისა და გრანტ ჰესლოვის 2005 წლის ამავე სახელწოდების კინოფილმის სცენური ადაპტაციაა და განსაკუთრებულ მნიშვნე-

1 McAuley, Space, 1999, p. 35.

2 Bleeker, Visuality, 2008, p. 2.

3 Rancière, The Emancipated, 2009, p. 13.

ნელობას იძენს იმითაც, რომ CNN-ის პირდაპირ ეთერში გადაიცა - ტელემაცურებელს სახლიდან, სმარტფონით ან ტელევიზორით, თეატრში მყოფ მაცურებელთან ერთდროულად შეეძლო წარმოდგენის ხილვა. სკოტ პასკის სცენოგრაფია, ჰითერ გილბერტის განათება და დავიდ ბენგალის ვიდეოპროექციები ერთდროულად ოპერირებს სამი სისტემის ლოგიკით: კინოსი - ადაპტაციის მემკვიდრეობა და საარქივო კადრები; ტელევიზიისა - სცენაზე განთავსებული შავ-თეთრი მონიტორები, ახლო პლანები, სტუდიის ესთეტიკა; და თეატრისა - ცოცხალი სხეული, ფიზიკური სივრცე, თეატრალური სინამდვილე.¹ ჩაპელისა და კატენბელტის ჰიპერმედური ჩარჩო ამ ერთდროულობის საყრდენია: თეატრი კი არ ირჩევს ერთ სისტემას - ის ყველა სისტემას ერთდროულად ითვისებს და ამ ასიმილაციით ახალ ვიზუალურ ენას ქმნის.

2025 წლის 7 ივნისს CNN-ის პირდაპირ ეთერში სპექტაკლის გადაცემა ბროდვეის ისტორიაში პირველი ასეთი შემთხვევა გახლდათ - რაც აღნიშნული ერთდროული ამოქმედების მეოთხე, განსაკუთრებულ ფენას ქმნის: ტელე-ეთერის ლოგიკა, რომელიც ნამუშევრის ვიზუალურ სტრუქტურაში უკვე ჩართული იყო, ამ შემთხვევაში ნამუშევრის გავრცელების ფორმადაც იქცა. 7,34 მილიონი მაცურებელი ამ ეთერს პასიურად კი არ უყურებდა - ის რანსიერის ემანსიპირებული მაცურებლის ყველაზე ფართო, ისტორიული მაგალითი გახდა: ერთდროულად სათეატრო, კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ვიზუალური ლოგიკის ინტერპრეტაციის პრაქტიკა.

თეატრი, კინო და ტელევიზია - ამ სამი სისტემის ვიზუალური ურთიერთობა თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში ისეთ ფენომენებს წარმოქმნის, რომლებიც ვერც ერთ მათგანს ცალ-ცალკე აღარ ეკუთვნის. სცენოგრაფია, სივრცე, განათება, ატმოსფერო - ეს ელემენტები სამ სისტემაში ერთი ფუნდამენტური ვიზუალური ლოგიკით მოქმედებს, მაგრამ სხვადასხვა ორგანიზაციული ჩარჩოს ფარგლებში. ვიზუალური შუალედურობა სწორედ ამ ლოგიკების კვეთაზე იბადება და, ჩაპელისა და კატენბელტის თემისის მიხედვით, თანამედროვე ჰიბრიდული ხელოვნების მოცემულობაა და არა გამონაკლისი.²

1 Serratore, Review, 2025.

2 Chapple, Kattenbelt, Intermediality, 2006, p. 37.

მაკაკაუელის სივრცობრივი ტიპოლოგია, ლემანის ვიზუალური ავტონომია და Rancière-ის ემანსიპირებული მაყურებელი ამ ნორმატიულობის სხვადასხვა განზომილებას ავლენს – სად ხდება სინთეზი, როგორ ხდება და ვინ ასრულებს მას. Dogville-ის პირდაპირი ტრანსფერი, The Encounter-ის სმენით შექმნილი პერსპექტივა და Good Night, and Good Luck-ის ერთდროული ოთხშრიანი ამოქმედება სამ სხვადასხვა სტრატეგიულ ლოგიკას წარმოადგენს – მაგრამ ყველა მათგანი ერთი ვიზუალური ენის, ვიზუალური შუალედურობის სხვადასხვა გამოვლინებაა.

ეს კვლევა ღია კითხვასაც ტოვებს. სტრიმინგ-პლატფორმებისა და ლაივ ეთერის გადაკვეთის ეპოქაში ვიზუალური სინთეზი ნამუშევრის შექმნის ფაზაში კი არ სრულდება – ის გრძელდება და ფართოვდება გავრცელების ყოველ ახალ ფაზაში. Good Night, and Good Luck-ის Netflix-ზე გამოჩენა (2026) ამ მრავალეტაპიანი სინთეზის ახალი თავია. მისი ანალიზი – ვიზუალური შუალედურობის, სივრცობრივი დრამატურგიისა და ემანსიპირებული მაყურებლის ჩარჩოების ერთობლიობით – ვიზუალური კულტურის კვლევის ერთ-ერთი ყველაზე პერსპექტიული, ჯერ კიდევ ნაკლებ სისტემატიზებული კვლევითი მიმართულებაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Aronson A., Looking into the Abyss: Essays on Scenography, Ann Arbor, 2005.
- Barnwell J., Production Design: Architects of the Screen, London, 2004.
- Bleeker M., Visuality in the Theatre: The Locus of Looking, Basingstoke/New York, 2008.
- Bordwell D., Thompson K., Smith J., Film Art: An Introduction, 12th ed., New York, 2020.
- Chapple F., Kattenbelt C. (eds.), Intermediality in Theatre and Performance, Amsterdam/New York, 2006.
- Dixon S., Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation, Cambridge/London, 2007.
- Kress G., van Leeuwen T., Reading Images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London/New York, 2006.
- Lehmann H.-T., Postdramatic Theatre, Transl. Karen Jürs-Munby, London/New York, 2006.

- McAuley G., *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor, 1999.
- Pavis P., *Theatre at the Crossroads of Culture*, London/New York, 1992.
- Rancière J., *The Emancipated Spectator*, Transl. Gregory Elliott, London, 2009.

2) კვლევაში გამოყენებული ნამუშევრები

- Clooney G., Heslov G., *Good Night, and Good Luck*. Broadway, Winter Garden Theatre, New York, 3 April - 8 June 2025. (ტელე-თეატრალური დადგმა. CNN ლაივ ეთერი: 7 June 2025. Netflix: January 2026)
- McBurney S., *The Encounter*. Complicite, Edinburgh International Festival, 2015 (სპექტაკლი).
- von Trier L., *Dogville*. Zentropa Entertainments, 2003 (კინოფილმი).

3) პრესა და პირველადი წყაროები

- George Clooney's Broadway Play Will Be Broadcast Live on CNN, Broadway Direct, 2025. <https://broadwaydirect.com/george-clooneys-broadway-play-will-be-broadcast-live-on-cnn/> 09/06/2026
- Good Night, and Good Luck on Broadway, Starring George Clooney, Now Streaming on Netflix, Playbill, January 7, 2026. <https://playbill.com/article/good-night-and-good-luck-on-broadway-starring-george-clooney-now-streaming-on-netflix> 09/06/2026
- Good Night, And Good Luck: Live Broadcast Delivers CNN's 2nd-Biggest Night Of 2025, TVLine, June 10, 2025.
- Serratore N., Review: Good Night and Good Luck at Winter Garden Theatre, Exeunt Magazine NYC, April 4, 2025. <https://exeuntnyc.com/reviews/review-good-night-and-good-luck-at-winter-garden-theatre/> 09/06/2026

თეიმურაზ კვიციანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ვაჟა ზუბაშვილი

კამერის ობიექტურობის პარადოქსი

რეზიუმე

სტატიაში განხილულია კამერის ორმაგი ბუნება, როგორც კვლევის, დოკუმენტირებისა და რეალობის რეპრეზენტაციის ინსტრუმენტი. ნაშრომის მიზანია, გააანალიზოს ის თეორიული წინააღმდეგობა, რომელიც ფოტოგრაფიისა და კინოს ისტორიას თავიდანვე თან სდევს: ერთი მხრივ, კამერა აღიქმებოდა, როგორც რეალობის ობიექტური და მექანიკური ასახვის საშუალება, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ტექნიკური ბუნება ყოველთვის შეიცავდა რეალობის ინტერპრეტაციისა და ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას. კვლევა ფოკუსირდება სამ ძირითად მიმართულებაზე: კამერის ობიექტურობის იდეის ისტორიული ფორმირება, პიქტორიალიზმის კრიტიკა და დოკუმენტალისტიკის პარადოქსი. ტექსტი ეფუძნება ფოტოგრაფიისა და კინოს თეორიის მნიშვნელოვან ავტორებს, მათ შორის, ანდრე ბაზენს, როლან ბარტს, სუზან ზონტაგს, ჯონ ბერგერსა და ჯონ გრიერსონს.¹

კამერის გამოგონებამ არა მხოლოდ ტექნოლოგიური, არამედ შემეცნებითი გარდატეხაც გამოიწვია. XIX საუკუნიდან ფოტოგრაფია და მოგვიანებით კინო თანდათან იქცნენ რეალობის ფიქსაციის ყველაზე ავტორიტეტულ საშუალებებად. განსხვავებით მხატვრობისგან, რომელიც აშკარად უკავშირდებოდა ავტორის ხელწერასა და სუბიექტურ ინტერპრეტაციას, ფოტოგრაფიული გამოსახულება განიხილებოდა, როგორც რეალობის პირდაპირი მექანიკური ფიქსაცია, რომელსაც შეეძლო რეალობის პირდაპირი, დაუმახინჯებელი და სანდო აღწერა. სწორედ ამ მექანიკურმა ბუნებამ შექმნა წარმოდგენა კამერის ობიექტურობის შესახებ და ის სწრაფად გახდა მეცნიერების, მედიცინის, ანთროპოლოგიის, არქივისა და დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი. კამერის მიმართ ნდობა ეფუძნებოდა რწმენას, რომ ტექნოლოგიური აპარატი, თითქოს, ამცირებდა ადამიანის სუბიექტურ ჩარევას.

თუმცა, ფოტოგრაფიისა და კინოს ისტორია ერთდროულად

1 Bazin, What, Vol. 1, 1967; Barthes, Camera, 1981; Sontag, On Photography, 1977; Berger, Ways, 1972; Grierson, Grierson, 1966.

ავლენს ამ იდეის შიდა წინააღმდეგობასაც - კამერა ვერასოდეს იქნება სრულად ნეიტრალური, რადგან ნებისმიერი გამოსახულება ყოველთვის გულისხმობს არჩევანს: რას ვხედავთ, რა რჩება კადრს მიღმა, რომელი მომენტი ფიქსირდება, რა პერსპექტივიდან ხდება დაკვირვება. შესაბამისად, კამერა არა მხოლოდ რეალობას ასახავს, არამედ მას აყალიბებს კიდევ.

ამ წინააღმდეგობამ წარმოშვა კამერისადმი ორი განსხვავებული დამოკიდებულება. ერთი მხრივ, XIX საუკუნის ბოლოს წარმოშობილმა პიქტორიალიზმმა - ფოტოგრაფიულმა მიმდინარეობამ, რომელიც ფოტოგრაფიის ხელოვნებად აღიარებას ისახავდა მიზნად - ფოტოგრაფიის ეს „არაობიექტურობა“ სწორედ ესთეტიკურ უპირატესობად აქცია. პიქტორიალისტები უარყოფდნენ წარმოდგენას, თითქოს, კამერა მხოლოდ რეალობის მექანიკური რეგისტრატორი იყო. ისინი აქტიურად იყენებდნენ რბილ ფოკუსს, რეტუშს, ბეჭდვით მანიპულაციებსა და ფერწერული კომპოზიციის პრინციპებს, რათა ფოტოგრაფიულ გამოსახულებაში ავტორის

ხედვა და ინტერპრეტაცია გამოეკვეთათ. შესაბამისად, პიქტორიალისტებისთვის კამერის ღირებულება მდგომარეობდა არა რეალობის ზუსტ ასახვაში, არამედ მისი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობაში. მეორე მხრივ, დოკუმენტალისტიკა, მიუხედავად რეალობის ფიქსაციის პრეტენზიისა, მუდმივად აწყდებოდა იმავე პრობლემას - კამერის სუბიექტურ ბუნებას, რომელიც ობიექტურობის იდეას ეჭვქვეშ აყენებდა.

ამგვარად, სტატიის მთავარი მიზანია კამერის წინააღმდეგობრივი ბუნების ანალიზი. ნაშრომი ეფუძნება თეზისს, რომ კამერის ისტორია არ წარმოადგენს ობიექტურობის უწყვეტ ისტორიას; პირიქით, იგი არის ობიექტურობის მუდმივი კრიზისისა და გადაფასების ისტორია. სწორედ პიქტორიალიზმსა და დოკუმენტალისტიკას შორის არსებული დაპირისპირება ავლენს კამერის პარადოქსს ყველაზე მკაფიოდ: ერთი და იგივე ტექნიკური თვისება - რეალობის მანიპულირების შესაძლებლობა - ერთ შემთხვევაში ხელოვნების საფუძვლად იქცევა, ხოლო მეორე შემთხვევაში - დოკუმენტური სანდოობის მთავარ საფრთხედ.

საკვანძო სიტყვები: კამერა, ფოტოგრაფია, ობიექტურობა, პიქტორიალიზმი, დოკუმენტალისტიკა, ვიზუალური რეპრეზენტაცია, რეალობის კონსტრუქცია, დოკუმენტური კინო.

I. კამერის „ობიექტურობის“ დაბადება

ფოტოგრაფიის ისტორიის საწყის ეტაპზე კამერა აღიქმებოდა, როგორც რეალობის მექანიკური რეგისტრაციის უნიკალური ინსტრუმენტი. XIX საუკუნის პოზიტივისტური აზროვნება ეფუძნებოდა რწმენას, რომ სამყაროს შესწავლა შესაძლებელი იყო მაქსიმალურად ობიექტური და ემპირიული მეთოდებით. სწორედ ამ მეცნიერული პარადიგმის ფარგლებში, ფოტოგრაფია იქცა დაკვირვებისა და რეალობის ფიქსაციის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად.

ფოტოგრაფიის მიმართ განსაკუთრებული ნდობა განაპირობა მისმა ტექნიკურმა ბუნებამ. განსხვავებით მხატვრული გამოსახულებისგან, რომელიც აშკარად ავტორის ინტერპრეტაციას ეფუძნებოდა, ფოტო, თითქოს, თავად რეალობის მიერ იყო შექმნილი. ამ თვალსაზრისით კამერა განიხილებოდა, როგორც „ნეიტრალური თვალი“, რომელსაც შეეძლო სინამდვილის უშუალოდ დაფიქსირება.

ფოტოგრაფიის სწრაფი გავრცელება მეცნიერებაში შემთხვევითი არ ყოფილა. იგი აქტიურად გამოიყენებოდა: მედიცინაში, ანთროპოლოგიაში, არქეოლოგიაში, ასტრონომიაში, კრიმინალისტიკაში, სახელმწიფო არქივებში.

ფოტოგრაფიული გამოსახულება თანდათან იქცა ვიზუალური მტკიცებულების ფორმად.¹ ფოტო აღიქმებოდა, როგორც ვიზუალური ფაქტი, რომელიც თითქოს ადამიანის სუბიექტურ ჩარევას გამორიცხავდა.

ანდრე ბაზენი ფოტოგრაფიის ძალას სწორედ მის ავტომატურ ბუნებაში ხედავდა. მისი აზრით: „ფოტოგრაფიული გამოსახულება თავად საგნის ონტოლოგიური კვალია“.²

ბაზენის მიხედვით, ფოტოგრაფია წარმოადგენს რეალობის დროში „ემბალზამირების“ ფორმას – მცდელობას, შეინარჩუნოს სამყაროს არსებობის კვალი.³ სწორედ ამიტომ კინოსა და ფოტოგრაფიას განსაკუთრებული კავშირი აქვთ რეალობის განცდასთან.

1 Sontag, On Photography, 1977, pp. 5-11.

2 Bazin, What, Vol. 1, 1967, pp. 13-14.

3 Ibid, p. 14.

თუმცა, კამერის მექანიკურობა ავტომატურად არ ნიშნავს ობიექტურობას. რეალობის ფიქსაცია ყოველთვის გულისხმობს შერჩევას. ფოტოგრაფი ან ოპერატორი განსაზღვრავს:

- რა მოხვდება კადრში;
- რა დარჩება მის მიღმა;
- რომელი მომენტი იქნება დაფიქსირებული;
- რა კუთხიდან დაინახავს მაყურებელი მოვლენას.

ამრიგად, ფოტოგრაფიული გამოსახულება არასოდეს არის რეალობის სრული ანარეკლი. იგი რეალობის შერჩეული და ორგანიზებული ფრაგმენტია.

როლან ბარტი „Camera Lucida“-ში¹ ფოტოს განსაკუთრებულ ძალას მის ინდექსურ ბუნებაში ხედავს. ბარტის აზრით, ფოტოგრაფია ყოველთვის გვამცნობს: „ეს ნამდვილად იყო“.²

ფოტოგრაფიული გამოსახულება ამგვარად ქმნის რეალობის უშუალო არსებობის განცდას. თუმცა, სწორედ აქ იკვეთება მისი მთავარი წინააღმდეგობა: ფოტო ადასტურებს მოვლენის არსებობას, მაგრამ თავად ვერ განსაზღვრავს ამ მოვლენის მნიშვნელობას. გამოსახულება გვიჩვენებს რეალობის ფრაგმენტს, თუმცა, მისი ინტერპრეტაცია ყოველთვის დამოკიდებულია კონტექსტზე, ხედვასა და მაყურებელზე.

ამგვარად, კამერის „ობიექტურობის“ იდეა თავიდანვე ეფუძნებოდა მის ტექნიკურ ბუნებას, თუმცა, ფოტოგრაფიის პრაქტიკა მუდმივად ავლენდა, რომ მექანიკური ფიქსაცია ვერ აუქმებს ავტორის ინტერპრეტაციისა და კულტურული კონტექსტის გავლენას.

II. პიქტორიალიზმი – კრიზისი ობიექტურობის იდეისთვის

XIX საუკუნის ბოლოს ფოტოგრაფიის ისტორიაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოხდა. პიქტორიალიზმის მოძრაობამ კითხვის ქვეშ დააყენა წარმოდგენა, რომლის მიხედვითაც ფოტოგრაფიის მთავარი ფუნქცია რეალობის ზუსტი და ნეიტრალური ასახვა იყო.³

პიქტორიალიზმის წარმოშობა პირდაპირ უკავშირდებოდა ფოტოგრაფიის სტატუსის პრობლემას. მიუხედავად ტექნოლოგიური პოპულარობისა, ფოტოგრაფია ხშირად არ მიიჩნეოდა სრულფა-

1 Barthes, Camera, 1981, pp. 76–77.

2 Ibid, p. 77.

3 Rosenblum, A World, 1997, 220–235.

სოვან ხელოვნებად. კრიტიკოსები მას მხოლოდ მექანიკურ პროცესად აღიქვამდნენ, სადაც ავტორის ინდივიდუალური მონაწილეობა მინიმუმამდე იყო დაყვანილი.

პიქტორიალისტები სწორედ ამ წარმოდგენას დაუპირისპირდნენ. მათი აზრით, კამერა არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ რეალობის ავტომატური რეგისტრატორი. ფოტოგრაფიას უნდა შეძლებოდა:

- ემოციის გადმოცემა;
- ატმოსფეროს შექმნა;
- ავტორის ხედვის გამოხატვა;
- ინტერპრეტაციის ფორმირება.

პიქტორიალისტური პრაქტიკა ეფუძნებოდა ფოტოგრაფიული გამოსახულების მიზანმიმართულ ტრანსფორმაციას. ისინი იყენებდნენ:

- რბილ ფოკუსს;
- ბუნდოვან კონტურებს;
- ნეგატივის რეტუშს;
- მრავალშრიან ბეჭდვით ტექნიკებს;
- ფერწერულ კომპოზიციას.

ამგვარად, ფოტოგრაფია თანდათან თავისუფლდებოდა მხოლოდ მექანიკური რეპროდუქციის ფუნქციისგან. აქ განსაკუთრებულად იკვეთება კამერის პარადოქსი. ის თვისება, რომელიც მეცნიერულ და დოკუმენტურ პრაქტიკაში ობიექტურობის საფრთხედ აღიქმებოდა – გამოსახულების მანიპულირების შესაძლებლობა – პიქტორიალისტებისთვის ხელოვნების საფუძვლად იქცა.

ბრიტანელი ხელოვნებათმცოდნე და ვიზუალური კულტურის თეორეტიკოსი ჯონ ბერგერი აღნიშნავდა: „ხედვა არასოდეს არის ნეიტრალური“.¹ ეს იდეა პიქტორიალიზმის არსს ზუსტად გამოხატავს. პიქტორიალისტები ცდილობდნენ ეჩვენებინათ, რომ კამერა ყოველთვის მოიცავს ავტორის პოზიციას. შესაბამისად, ფოტოგრაფიული გამოსახულება არ არის უბრალოდ რეალობის ასლი; იგი რეალობის ინტერპრეტირებული ფორმაა.

გერმანელი ფილოსოფოსისა და კულტურის თეორეტიკოსის, ვალტერ ბენიამინის ტექნიკური რეპროდუქციის თეორიაც მნიშვნელოვან კონტექსტს ქმნის პიქტორიალიზმის გასაანალიზებლად.

¹ Berger, Ways, 1972, pp. 8-10.

ბენიამინის აზრით, ტექნიკური რეპროდუქცია ანგრევს ხელოვნების ტრადიციულ „აურას“¹. პიქტორიალისტები ნაწილობრივ სწორედ ამ დანაკარგის კომპენსირებას ცდილობდნენ – მათ სურდათ, ფოტოგრაფიისთვის დაებრუნებინათ უნიკალურობა და ავტორის კვალი.

პიქტორიალიზმმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ფოტოგრაფიისა და კინოს შემდგომ განვითარებაზე. მან პირველად დააყენა სისტემური კითხვა კამერის ობიექტურობის შესახებ და აჩვენა, რომ ვიზუალური გამოსახულება ყოველთვის შეიცავს ესთეტიკურ, კულტურულ და სუბიექტურ ელემენტებს.

ამრიგად, პიქტორიალიზმი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ობიექტურობის იდეის პირველი მნიშვნელოვანი კრიზისი ფოტოგრაფიისა და კამერის ისტორიაში.

III. დოკუმენტალისტიკის წინააღმდეგობა

დოკუმენტური ფოტოგრაფია და კინო ისტორიულად ეფუძნებოდა რეალობის უშუალო ასახვის იდეას. დოკუმენტური გამოსახულების ავტორიტეტი სწორედ მის სანდობასა და მტკიცებულებით ფუნქციაზე იყო დამყარებული. მაყურებელი დოკუმენტურ კადრს ხშირად აღიქვამს, როგორც სინამდვილის უშუალო ფრაგმენტს.

თუმცა, სწორედ აქ ჩნდება დოკუმენტალისტიკის მთავარი წინააღმდეგობა. დოკუმენტური მედიუმი აცხადებს, რომ რეალობას გვიჩვენებს, მაგრამ ამ რეალობას ყოველთვის არჩევს, აწყობს და ინტერპრეტაციას უკეთებს.

ნებისმიერი დოკუმენტური გამოსახულება ეფუძნება გადაწყვეტილებებს:

- სად განთავსდეს კამერა;
- რა დროის მონაკვეთი იქნას გადაღებული;
- რომელი პერსონაჟები გახდნენ ცენტრალური;
- როგორ მოხდეს მონტაჟი;
- როგორ ჩამოყალიბდეს ნარატივი.

ამრიგად, დოკუმენტური გამოსახულება რეალობის პირდაპირი ანარეკლი კი არა, რეალობის ორგანიზებული ვერსიაა.

¹ Benjamin, The Work, 1968, pp. 217-251.

სუზან ზონტაგი აღნიშნავდა, რომ ფოტოგრაფია არასოდეს არის მხოლოდ ნეიტრალური დაკვირვება.¹ ფოტოს გადაღება უკვე ნიშნავს სამყაროში ჩარევას. კამერა არა მხოლოდ აფიქსირებს რეალობას, არამედ მასზე გავლენასაც ახდენს.

ეს გავლენა განსაკუთრებით აშკარაა დოკუმენტურ კინოში. კამერის არსებობა ადამიანების ქცევაზეც ახდენს გავლენას. ადამიანი კამერის წინ ხშირად იწყებს საკუთარი ქცევის შეგნებულ რეგულირებას. შესაბამისად, დოკუმენტური გამოსახულება ვერ იქნება რეალობის სრულიად ნეიტრალური ანარეკლი, რადგან თავად გადაღების პროცესი უკვე მოქმედებს მოვლენაზე.

ამ კონტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჯონ გრირსონის ფორმულირება, რომლის მიხედვითაც დოკუმენტური კინო წარმოადგენს: „რეალობის შემოქმედებით დამუშავებას“ (creative treatment of actuality).²

გრირსონის ეს განსაზღვრება ზუსტად გამოხატავს დოკუმენტური მედიუმის პარადოქსს. ერთი მხრივ, დოკუმენტური კინო ეფუძნება რეალურ სამყაროსა და ფაქტობრივ მოვლენებს, თუმცა, მეორე მხრივ, იგი ყოველთვის მოიცავს ავტორის ხედვას, შერჩევას, კომპოზიციასა და ნარატიულ ორგანიზებას.

ძიგა ვერტოვის „კინოთვალის“ კონცეფციაც საინტერესო წინააღმდეგობას ავლენს.³ ვერტოვი მიიჩნევდა, რომ კამერას შეეძლო რეალობის დანახვა უფრო ზუსტად, ვიდრე ადამიანის თვალს. მისი აზრით, ტექნოლოგიური ხედვა სამყაროს ფარულ სტრუქტურებს ავლენს.

თუმცა, სწორედ აქ ჩნდება მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობა – თუ კამერას შეუძლია რეალობის ისეთი დეტალების დაფიქსირება, რომლებიც ადამიანის თვალისთვის ხშირად შეუმჩნეველია, ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ მისი ხედვა ნეიტრალურია. კამერის მიერ დანახული რეალობა ყოველთვის დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვინ მართავს კამერას, რას იღებს კადრში და როგორ ორგანიზდება გამოსახულება.

დოკუმენტალისტიკის მთავარი წინააღმდეგობა სწორედ ამაში მდგომარეობს. იგი ცდილობს ობიექტურობის ეფექტის შექმნას,

1 Sontag, On Photography, 1977, pp. 3–24.

2 Grierson, Grierson, 1966, pg. 146.

3 Vertov, Kino-Eye, 1984, pp. 14–20.

მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფორმალური მექანიზმები – კადრი, მონტაჟი, პერსპექტივა – რეალობის კონსტრუქციას გულისხმობს.

თანამედროვე ვიზუალური კულტურის პირობებში ეს პრობლემა კიდევ უფრო გამწვავდა. სოციალური მედია, ციფრული მანიპულაციები და ხელოვნური ინტელექტის მიერ შექმნილი გამოსახულებები კიდევ უფრო ართულებს რეალობასა და მის ვიზუალურ რეპრეზენტაციას შორის საზღვრის დადგენას.

ჟან ბოდრიარის სიმულაკრების თეორიის მიხედვით, თანამედროვე მედია რეალობას უბრალოდ აღარ ასახავს – იგი მას ანაცვლევს.¹ გამოსახულება თანდათან თავად ხდება სოციალური რეალობის ფორმირების მთავარი მექანიზმი.

ამგვარად, კამერა აღარ არის მხოლოდ რეალობის რეგისტრაციის ინსტრუმენტი; იგი ერთდროულად გვევლინება როგორც:

- ინტერპრეტაციის მექანიზმი;
- სოციალური გავლენის საშუალება;
- და სოციალური რეალობის კონსტრუქციის მექანიზმი.

სწორედ ამ ორმაგ ბუნებაში – ობიექტურობის პრეტენზიასა და გარდაუვალ სუბიექტურობას შორის – იკვეთება კამერის, როგორც კვლევის ინსტრუმენტის, მთავარი პარადოქსი: კამერა ერთდროულად წარმოადგენს როგორც რეალობის ფიქსაციის საშუალებას, ისე მისი ინტერპრეტაციისა და კონსტრუქციის მექანიზმს.

დასკვნა

კამერის ისტორია ნათლად აჩვენებს, რომ იგი არასოდეს ყოფილა მხოლოდ ტექნიკური მოწყობილობა. მისი მნიშვნელობა ყოველთვის გაცილებით ფართო იყო, რადგან კამერა არა მხოლოდ სამყაროს ასახავდა, არამედ განსაზღვრავდა კიდევ იმას, თუ როგორ უნდა დანახულიყო ეს სამყარო.

ფოტოგრაფიის განვითარების საწყის ეტაპზე კამერის მექანიკურმა ბუნებამ შექმნა ობიექტურობის ილუზია.² სწორედ ამ თვისებამ აქცია იგი მეცნიერების, არქივისა და დოკუმენტალისტიკის სანდო ინსტრუმენტად. თუმცა იმავე ტექნიკურმა ბუნებამ გამოავლინა გამოსახულების კონსტრუქციული ხასიათიც – კადრი ყოველთვის შერჩეულია, ხედავს ყოველთვის ორგანიზებულია, ხოლო

1 Baudrillard, Simulacra, 1994, pp. 1-7.

2 Bazin, What, 1967, pp. 9-16.

გამოსახულება არასოდეს არის რეალობის სრული ეკვივალენტი.¹

პიქტორიალიზმმა ეს წინააღმდეგობა ფოტოგრაფიის ესთეტიკურ საფუძვლად აქცია.² მან პირველად აღიარა, რომ კამერის ძალა არა მხოლოდ რეალობის ფიქსაციაში, არამედ მის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს. ამის საპირისპიროდ, დოკუმენტალისტიკა მუდმივად ცდილობდა ობიექტურობის ეფექტის შენარჩუნებას, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფორმალური სტრუქტურა თავიდანვე მოიცავდა სუბიექტურ ჩარევას.³

სწორედ აქ იკვეთება კამერის მთავარი პარადოქსი: ერთი და იგივე თვისება – რეალობის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა – შეიძლება აღქმულ იქნას როგორც ხელოვნების საფუძვლადაც და ობიექტურობის საფრთხედაც.

ამ თვალსაზრისით კამერის ორმხრივი ბუნება არ წარმოადგენს მის სისუსტეს. პირიქით, სწორედ ეს წინააღმდეგობრივი ხასიათი განსაზღვრავს მის კულტურულ, თეორიულ და კვლევით მნიშვნელობას. კამერა ერთდროულად არის:

- რეალობის რეგისტრაციის ინსტრუმენტი;
- ინტერპრეტაციის მექანიზმი;
- და სოციალური რეალობის წარმოების აპარატი.⁴

ამიტომ კამერის ისტორია შეიძლება წავიკითხოთ არა როგორც ობიექტურობის ისტორია, არამედ როგორც მუდმივი ბრძოლა რეალობასა და მის ვიზუალურ კონსტრუქციას შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Barthes R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, 1981.
- Baudrillard J., *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, 1994.
- Bazin A., *What Is Cinema?*, Vol. 1. Berkeley, 1967.
- Berger J., *Ways of Seeing*, London, 1972.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, New York, 1968.
- Grierson J., *Grierson on Documentary*, Berkeley, 1966.
- Sontag S., *On Photography*, New York, 1977.

1 Barthes, *Camera*, 1972, pp. 8-10.

2 Rosenblum, *A World*, 1997, pp. 220-235.

3 Grierson, *Grierson*, 1977, pp. 3-24.

4 Baudrillard, *Simulacra*, 1994, pp. 1-7.

ლიზი მოსიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოსა და ტელევიზიის
ხელოვნების (ტელევიზიისა და კინოს კვლევები) დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: კინორეჟისორი, აუდიო-ვიზუალური
ხელოვნების დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი,
ილია ნატროშვილი

**მაცურებლის აქტიურობის ტრანსფორმაცია
AI ეპოქაში. კულტურულ-შემეცნებითი
თელემასუწყობლობის ფუნქციური
და ესთეტიკური როლი**

რეზიუმე

ნაშრომში გამოკვლეულია მაცურებლის აქტიურობის ტრანსფორმაცია ხელოვნური ინტელექტისა და ციფრული პლატფორმების ეპოქაში, განსაკუთრებულად აქცენტირებულია კულტურულ-შემეცნებითი ტელემასუწყობლობის ფუნქციური და ესთეტიკური როლი თანამედროვე მედიასივრცეში. კვლევა ეფუძნება მოსაზრებას, რომ ტრადიციული ტელევიზია, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ცენტრალური ინსტიტუტი, თანამედროვე ციფრულ რეალობაში გარდაიქმნა მრავალპლატფორმულ ეკოსისტემად, რომელშიც ინფორმაციის წარმოებისა და გავრცელების ლოგიკა მნიშვნელოვნად განისაზღვრება ალგორითმული სისტემებით, პერსონალიზებული მედიაარხებითა და ხელოვნური ინტელექტის ტექნოლოგიებით. აღნიშნული ტრანსფორმა-

ცია არა მხოლოდ ტექნოლოგიურ ცვლილებას გულისხმობს, არამედ ფუნდამენტურად ცვლის მაცურებლის როლს, აღქმის ფორმებსა და კულტურულ გამოცდილებას.

კვლევა აჩვენებს, რომ ციფრული ტექნოლოგიების, სტრიმინგ სერვისებისა და ხელოვნური ინტელექტის ინტეგრაციამ არსებითად შეცვალა მედიამომხმარებლის მოდელები. თანამედროვე მაცურებელი ერთდროულად ფუნქციონირებს მრავალ ეკრანზე, სადაც ტელევიზორის ყურება ხშირად თანხვედრილია სოციალური მედიის გამოყენებასთან, მობილურ მოწყობილობებთან და ალგორითმულად მართულ პლატფორმებთან. ეს გარემო ზრდის ინფორმაციის ხელმისაწვდომობასა და კომუნიკაციის სისწრაფეს, თუმცა, ამავე დროს, ამცირებს კონცენტრაციის უწყვეტობას, აღქმის სილ-

რმესა და კრიტიკული გააზრების შესაძლებლობას. შედეგად, ჩნდება მნიშვნელოვანი პარადოქსი - მაცურებელი ტექნიკურად აქტიუ-

რი და მუდმივად ჩართულია მედი-აპროცესებში, თუმცა, შემეცნებითი თვალსაზრისით, შესაძლოა, პასიური მდგომარეობაში აღმოჩნდეს.

საკვანძო სიტყვები: *ხელოვნური ინტელექტი, კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა, მაცურებლის აქტიურობა, ალგორითმული მედია, ციფრული პლატფორმები, საზოგადოებრივი მაუწყებლობა, მედია-ფრაგმენტაცია, კრიტიკული აზროვნება, მრავალეკრანიანი გარემო, ტელევიზიის ესთეტიკა, მედია-კულტურა, პერსონალიზაცია, აუდიოვიზუალური კომუნიკაცია, მედიის ტრანსფორმაცია, კულტურული მესხიერება.*

ისტორიულ-ქრონოლოგიური ჩარჩო: ტელევიზიიდან ალგორითმული მედიის ეპოქამდე

მედიის განვითარების ისტორია ნათლად აჩვენებს, რომ მაცურებლის როლი და კულტურულ-შემეცნებითი კონტენტის მოხმარების ფორმები მუდმივად იცვლება. ტელევიზიის, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ინსტიტუტის ჩამოყალიბება მე-20 საუკუნის შუა პერიოდიდან იწყება, როდესაც იგი იქცა ინფორმაციის, განათლებისა და კულტურული გამოცდილების ერთ-ერთ მთავარ წყაროდ.

1950–70-იან წლებში ტელევიზია ფუნქციონირებდა, როგორც ცენტრალიზებული მედიასისტემა. მაუწყებლობის პროგრამული ბადე მკაცრად განსაზღვრული იყო და მაცურებელი იღებდა იმ კონტენტს, რომელსაც სთავაზობდა სახელმწიფო ან საზოგადოებრივი მაუწყებელი. ამ პერიოდში კულტურულ-შემეცნებითი გადაცემები და დოკუმენტური ფილმები წარმოადგენდა არა მხოლოდ განათლების წყაროს, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების ინსტრუმენტს. ამ ეპოქაში მაცურებლის აქტიურობა მინიმალური იყო. მისი ჩართულობა შემოიფარგლებოდა ყურებითა და ინფორმაციის მიღებით, ხოლო ინტერაქტიული ფუნქცია დიდწილად გადადიოდა მედიის ინსტიტუციებზე. თუმცა, სწორედ ამ სტრუქტურამ შექმნა კოლექტიური გამოცდილების ძლიერი ფორმა, რომლის მეშვეობითაც საზოგადოება ერთდროულად იღებდა ერთსა და იმავე ინფორმაციას.

1980–90-იან წლებში იწყება კომერციული ტელევიზიის გაფართოება და მედიაბაზრის ლიბერალიზაცია. იზრდება არხების რა-

ოდენობა, კონტენტის მრავალფეროვნება და კონკურენცია მაყურებლის ყურადღებისთვის. ამ ეტაპზე კულტურულ-შემეცნებითი კონტენტი იწყებს თანდათანობით პოზიციონირებას გასართობი ჟანრების გვერდით, რაც ცვლის მისი აღქმის სტატუსს. 2000-იანი წლებიდან ინტერნეტის გავრცელება საფუძვლიანად ცვლის მედიასისტემას. ჩნდება ვიდეოპლატფორმები, სტრიმინგ სერვისები და სოციალური ქსელები, რაც არღვევს ტელევიზიის მონოპოლიას. მაყურებელი ხდება „მომხმარებელი“, რომელსაც შეუძლია კონტენტის არჩევა, გამოთოვება და ინდივიდუალური მედიაგრაფიკის შექმნა.

თამარ ბურდულის მიხედვით, მედია წარმოადგენს სიმბოლურ-წარმოების სივრცეს, სადაც საზოგადოება არა მხოლოდ იღებს ინფორმაციას, არამედ აყალიბებს კულტურულ იდენტობებსა და ღირებულებით სისტემებს. მედია რეალობას მხოლოდ არ ასახავს – იგი მონაწილეობს მისი აღქმის ფორმირებაში.¹ 2020 წლიდან კი ხელოვნური ინტელექტის ინტეგრაცია მედიასისტემებში ქმნის ახალ რეალობას, რომელშიც კონტენტის შერჩევა, რეკომენდაცია და გავრცელება ნაწილობრივ ავტომატიზებულია. მაყურებელი აღარ არის მხოლოდ არჩევანის განმახორციელებელი, არამედ – ალგორითმული სისტემების მიერ ფორმირებული ინფორმაციული ნაკადების ნაწილი.

ამ ისტორიულ კონტექსტში ნათლად ჩანს, რომ კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა ყოველთვის ფუნქციონირებდა განსხვავებულ გარემოში: ერთ დროს მონოპოლიურ სისტემაში, შემდეგ კონკურენტულ სატელევიზიო ბაზარზე, ხოლო დღეს ალგორითმულ და ფრაგმენტულ მედიაეკოსისტემაში.

კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა ციფრულ და ალგორითმულ ეპოქაში

მედიის თეორიულ კვლევებში ტელევიზია განიხილება, როგორც სოციალური ინსტიტუტი, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს საზოგადოებრივი დისკურსის ფორმირებაში. დენის მაკქუეილის მიხედვით, მასობრივი კომუნიკაცია ასრულებს რამდენიმე ფუნდამენტურ ფუნქციას: ინფორმაციულს, საგანმანათლებლოს, კულტურულს და ინტეგრაციულს. აღნიშნული ფუნქციები ერთმანეთთან

¹ ბურდული, მედია, 2015, გვ. 42–45.

მჭიდრო კავშირშია და სრულყოფილად ვლინდება საზოგადოებრივი მაუწყებლობის მოდელში, სადაც მედია არ არის მხოლოდ ბაზრის ლოგიკის გამტარი, არამედ საზოგადოებრივი ინტერესის წარმომადგენელია.¹

ციფრულ ეპოქაში ეს ფუნქციები არ ქრება, თუმცა, იცვლება მათი განხორციელების ფორმა. ხელოვნური ინტელექტისა და ალგორითმული პლატფორმების განვითარებამ მნიშვნელოვნად გაზარდა ინფორმაციის ხელმისაწვდომობა, მაგრამ ამავე დროს წარმოშვა ფრაგმენტული აღქმისა და ზედაპირული ცოდნის გავრცელების ტენდენცია. ამ პირობებში კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ალტერნატიული სივრცე, რომელიც ინარჩუნებს სიღრმისეულ, კონტექსტუალურ და ანალიტიკურ მიდგომას. კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობის არსი მდგომარეობს ცოდნის, კულტურული გამოცდილებისა და ღირებულებითი სისტემების ტრანსლაციაში აუდიოვიზუალური ენის მეშვეობით. იგი მოიცავს მრავალფეროვან თემატიკას - ხელოვნების ისტორიას, ლიტერატურას, თეატრს, კინოს, მუსიკას, ფილოსოფიასა და სოციალურ პროცესებს, თუმცა, მისი მთავარი მიზანია არა მხოლოდ ინფორმაციის მიწოდება, არამედ ინტელექტუალური გამოცდილების შექმნა. პედი სკანელის კონცეფციის მიხედვით, საზოგადოებრივი მაუწყებლობა ქმნის „საზოგადოებრივ სივრცეს“, სადაც მედია ემსახურება კულტურულ დიალოგს და კოლექტიური გამოცდილების გაზიარებას. ამ კონტექსტში კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა ფუნქციონირებს როგორც მედიატორი კულტურასა და საზოგადოებას შორის. დენის მაკქუეილის მიხედვით, მასობრივი კომუნიკაცია ასრულებს ინფორმაციულ, საგანმანათლებლო, კულტურულ და ინტეგრაციულ ფუნქციებს, რაც მედიის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას განსაზღვრავს.²

რეიმონდ უილიამსის „ნაკადის“ (flow) კონცეფცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თანამედროვე მედიარეალობაში. თუ ადრე ტელევიზიური ნაკადი განსაზღვრავდა მაყურებლის გამოცდილებას, დღეს ეს ფუნქცია ნაწილობრივ ალგორითმებმა გადაიბარეს. თუმცა, განსხვავება ისაა, რომ ტელევიზიური ნაკადი ქმნიდა კო-

1 McQuail, McQuail's, 2010.

2 Ibid.

ლექტიურ გამოცდილებას, ხოლო ალგორითმული ნაკადი ინდივიდუალურ, პერსონალიზებულ რეალობას აყალიბებს.

თანამედროვე მაყურებელი ფუნქციონირებს „მრავალეკრანიან“ გარემოში, რომელშიც ტელევიზორის ყურება ხშირად თანხვედრილია სმარტფონის ან სხვა მოწყობილობის გამოყენებასთან. ეს გარემო ქმნის ეგრეთ წოდებულ „გაფანტული ყურადღების“ რეჟიმს, რომლის პირობებში ინფორმაციის აღქმა ხდება ფრაგმენტულად და არასრულყოფილად. თანამედროვე მაყურებელი ფუნქციონირებს ვიზუალურად ინტენსიურ გარემოში, რომელშიც სწრაფი ვიზუალური ნაკადები და მოკლე ფორმატის ვიდეოები განსაზღვრავს აღქმის ჩვევებს. სწორედ ამ პირობებში კულტურულ-შემეცნებითი კონტენტი, რომელიც მოითხოვს კონცენტრაციასა და ანალიზს, აღმოჩნდება კონკურენციის პირობებში. მრავალეკრანიანობა ზრდის ინფორმაციის ხელმისაწვდომობას, თუმცა, ამავე დროს, ამცირებს მისი სიღრმისეულად დამუშავების შესაძლებლობას. მაყურებელი ხშირად გადადის ერთი კონტენტიდან მეორეზე, არ აჩერებს ყურადღებას საკმარისი დროით, რაც საბოლოოდ გავლენას ახდენს მის შემეცნებით აქტივობაზე. ხელოვნური ინტელექტის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მაყურებელზე ვლინდება რეკომენდაციის სისტემებში. ალგორითმები განსაზღვრავს, რომელი კონტენტი გამოჩნდება მომხმარებლის წინაშე, რა თანმიმდევრობით და რა სიხშირით. შედეგად, მაყურებლის „თავისუფალი არჩევანი“ ნაწილობრივ გარდაიქმნება წინასწარ სტრუქტურირებულ არჩევანად. ეს პროცესი ქმნის ეგრეთ წოდებულ „ფილტრს“, როცა მომხმარებელი მუდმივად იღებს მისთვის ნაცნობ და სასურველ ინფორმაციას, რაც ამცირებს განსხვავებული პერსპექტივების მიღების შესაძლებლობას. ტელევიზიის ტრადიციული მოდელი, განსაკუთრებით საზოგადოებრივი მაუწყებლობის ფორმატი, ამ მხრივ განსხვავებულ ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, იგი ქმნის საერთო საინფორმაციო სივრცეს, რომელშიც სხვადასხვა თემატიკა ერთიან კონტექსტში არის წარმოდგენილი.

კულტურულ შემეცნებითი კონცენტის ტრანსფორმაცია ციფრულ სამყაროში (BBC-ის მაგალითზე)

მე-20 საუკუნის შუა პერიოდში BBC-ის ტელევიზია ფუნქციონირებდა, როგორც ცენტრალიზებული ცოდნის სივრცე, რომელშიც პროგრამული ბადე წინასწარ იყო განსაზღვრული და მაყურებელი ერთდროულად იღებდა ერთსა და იმავე შინაარსს. ამ პერიოდში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა დოკუმენტურ ფილმებს, ისტორიულ გადაცემებსა და კულტურულ-შემეცნებით სერიებს, რომლებიც არა მხოლოდ ინფორმირებას, არამედ სამყაროს ინტერპრეტაციულ გააზრებასაც ემსახურებოდა. მაყურებელი ამ მოდელში განიხილებოდა როგორც მოქალაქე-შემსწავლელი, რომლის ჩართულობა ძირითადად პასიურ მიღებაზე იყო დაფუძნებული, თუმცა, სწორედ ეს ერთიანი გამოცდილება ქმნიდა ძლიერ კოლექტიურ კულტურულ სივრცეს. ციფრულ ეპოქაში BBC-ის ფუნქცია მნიშვნელოვნად ტრანსფორმირდა, თუმცა, მისი საზოგადოებრივი მისია უცვლელი დარჩა. დღეს ის აღარ არის მხოლოდ ტრადიციული ტელევიზიის ფორმატი და მოქმედებს როგორც მრავალპლატფორმული ეკოსისტემა, სადაც კონტენტი ვრცელდება სხვადასხვა ციფრული არხის მეშვეობით. ნინო ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, რომ სატელევიზიო კადრი მხოლოდ ვიზუალური ერთეული არ არის; იგი ქმნის სემიოტიკურ სისტემას, რომელშიც სინათლე, ფერი, რაკურსი და მონტაჟი აზრის მატარებელ ელემენტებად გარდაიქმნება.¹

ამ ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი ცენტრალური ელემენტია BBC iPlayer, რომელიც მაყურებელს აძლევს შესაძლებლობას, თავად განსაზღვროს ყურების დრო, ფორმატი და კონტენტის თანმიმდევრობა. ამით იცვლება ტრადიციული პროგრამული ბადის ლოგიკა და მაყურებელი უფრო აქტიურ მომხმარებლად გარდაიქმნება. ამასთან ერთად, BBC News უბრუნველყოფს ინფორმაციის უწყვეტ და რეალურ დროში მიწოდებას, რაც ბრძნის ცოდნის ხელმისაწვდომობას და აჩქარებს ინფორმაციულ ნაკადს. ხოლო BBC Bite-size წარმოადგენს საგანმანათლებლო პლატფორმას, რომელიც განსაკუთრებით ახალგაზრდული აუდიტორიისთვის ქმნის სტრუქტურირებულ ცოდნის სივრცეს და ცდილობს სასწავლო პროცესის ციფრულ გარემოში გადატანას. ამ გზით BBC ინარჩუნებს თავის ის-

¹ ლორთქიფანიძე, ტელევიზიის, 2016, გვ. 88-93.

ტორიულ ფუნქციას, თუმცა, უკვე განსხვავებულ ტექნოლოგიურ და კომუნიკაციურ ფორმატში.

მაღსაზმ გაბაშვილის ხედვით, საზოგადოებრივი მაუწყებლის ფუნქცია სცდება ინფორმაციის გავრცელებას და მოიცავს საზოგადოებრივი ინტეგრაციის, კულტურული მემკვიდრეობისა და დემოკრატიული დიალოგის ხელშეწყობას.¹ მიუხედავად ტექნოლოგიური ცვლილებებისა, BBC-ის მთავარი პრინციპი უცვლელი რჩება – საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობა ცოდნის მიწოდებაზე. განსხვავებით კომერციული პლატფორმებისგან, რომლებიც ხშირად ოპტიმიზირებულია მომხმარებლის ყურადღების მაქსიმალური მიპყრობისთვის, BBC ცდილობს შეინარჩუნოს რედაქციული ბალანსი და არ შეზღუდოს მომხმარებელი მხოლოდ პერსონალიზებული ინფორმაციის „ჩაკეტილ წრეში“. ის სწორედ ამით განსხვავდება ალგორითმულად მართული მედიისგან და ინარჩუნებს საერთო კულტურული სივრცის იდეას.

შესაბამისად, BBC-ის მაგალითი აჩვენებს, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებლობა შეიძლება იყოს როგორც ისტორიული, ისე თანამედროვე მოდელი შემეცნებითი პასუხისმგებლობისა. თუ XX საუკუნეში იგი ქმნიდა ერთიან ტელევიზიურ გამოცდილებას, XXI საუკუნეში ცდილობს ამ გამოცდილების გადატანას ციფრულ, ფრაგმენტირებულ გარემოში ისე, რომ არ დაკარგოს მისი ძირითადი არსი – კრიტიკული აზროვნების, განათლებისა და კულტურული ცნობიერების მხარდაჭერა.

აქტიური მაცურებელი თუ მართვადი მომხმარებელი?

ციფრულ გარემოში გავრცელებული მოკლე ვიდეოფორმატები და სწრაფი მონტაჟი ქმნის ალქმის ახალ მოდელს, რომელიც ხშირად მოიხსენიება როგორც „კლიპური აზროვნება“. ამ მოდელში ინფორმაცია აღიქმება მცირე, ერთმანეთთან სუსტად დაკავშირებული ფრაგმენტების სახით. კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაცურებლობა, რომელიც ეფუძნება ნარატიულ განვითარებას, კონტექსტს და ანალიზს, ამ პირობებში რთულად ერგება მაცურებლის ახალ ჩვევებს. სწორედ ამიტომ ჩნდება საჭიროება, რომ ასეთი კონტენტი განახლდეს არა შინაარსობრივი, არამედ ესთეტიკური და ფორმალური თვალსაზრისით. კადრის დინამიკა, ვიზუალური

¹ გაბაშვილი, საზოგადოებრივი, 2018, გვ. 45-47.

სტილის განახლება და მონტაჟის რიტმის ბალანსი წარმოადგენს არა მხოლოდ ესთეტიკურ არჩევანს, არამედ კომუნიკაციურ აუცილებლობას. მაყურებლის ყურადღების შენარჩუნება უკვე პირდაპირ კავშირშია ვიზუალური ენის ეფექტიანობასთან. ჯონ ელლისის მიხედვით, „თანამედროვე აუდიოვიზუალური მედია ქმნის ისეთ ალქმით გარემოს, სადაც ინფორმაციის უწყვეტი ნაკადი მაყურებლის ყურადღებას ფრაგმენტულად ანაწილებს და ამცირებს ღრმა რეფლექსიის შესაძლებლობას“.¹ ასევე საინტერესოა გავითვალისწინოთ ნიკ კოულდრის ნააზრევი – „ციფრული მედია-სისტემები მომხმარებლის ჩართულობას ხშირად გარდაქმნის მონაცემებზე დაფუძნებულ ქცევით მოდელად, სადაც აქტიურობა ალგორითმულად მართული არჩევანის ფარგლებში ხორციელდება“.² შესაბამისად, მაყურებლის ტრანსფორმაციის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე მედიასივრცეში აქტიურობა მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა. მაყურებელი ნამდვილად მონაწილეობს კონტენტის შერჩევაში და გავრცელებაში, თუმცა, ხშირად მისი მოქმედებები ალგორითმული ჩარჩოების ფარგლებში ხდება. ამგვარად, ჩნდება კითხვა: არის თუ არა თანამედროვე მაყურებელი რეალურად აქტიური, თუ იგი უფრო მართვადი მომხმარებელია? პასუხი ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი არ არის. აქტიურობა არსებობს ტექნიკურ დონეზე, მაგრამ შემეცნებითი აქტიურობა ანუ კრიტიკული აზროვნება, ანალიზი და რეფლექსია საჭიროებს ისეთ მედიაფორმატებს, რომლებიც სცდება სწრაფი მოხმარების ლოგიკას. სწორედ ამ კონტექსტში კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. იგი ქმნის სივრცეს, რომელშიც მაყურებელი არ არის მხოლოდ მომხმარებელი, არამედ – აზროვნების პროცესში ჩართული სუბიექტი. განსხვავებით ალგორითმულად მართული კონტენტისგან, რომელიც მაქსიმალურად ამარტივებს ალქმას, კულტურული პროგრამები ხშირად მოითხოვს ინტელექტუალურ ძალისხმევას და ქმნის სიღრმისეულ გამოცდილებას. თანამედროვე გამოწვევა მდგომარეობს იმაში, თუ როგორ შეიძლება შენარჩუნდეს კრიტიკული და შემეცნებითი აქტიურობა იმ პირობებში, როდესაც მედიასივრცე სულ უფრო მეტად ექვემდებარება ალგორითმულ ლოგიკას. ციფრული ეპოქის

1 Ellis, Seeing, 2000, pp. 74-79.

2 Couldry, Media, 2012, pp. 136-142.

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ინფორმაციის წარმოებისა და გავრცელების მასშტაბების რადიკალური ზრდა, რაც დიდწილად დაკავშირებულია ხელოვნური ინტელექტის ტექნოლოგიების განვითარებასთან. თუ ტრადიციულ მედიასისტემაში ინფორმაციის დისტრიბუცია ხორციელდებოდა ინსტიტუციურად ორგანიზებული არხებით, მათ შორის ტელევიზიის საშუალებით, თანამედროვე რეალობაში ეს პროცესი მნიშვნელოვნად დეცენტრალიზებულია და ინდივიდუალურ დონეზე გადატანილი. დენის მაკუეილის თეორიის მიხედვით, მასობრივი კომუნიკაცია ისტორიულად ეფუძნებოდა ცენტრალიზებულ მოდელს, რომელშიც ინსტიტუციები ინფორმაციის წარმოებასა და გავრცელებას აკონტროლებდნენ. ამ მოდელში ტელევიზია ასრულებდა როგორც ინფორმაციულ, ისე საგანმანათლებლო და ინტეგრაციულ ფუნქციებს. თუმცა, ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში აღნიშნული ფუნქციები ნაწილობრივ გადანაწილდა ალგორითმულ სისტემებზე, რომლებიც ინდივიდუალური მომხმარებლის საჭიროებებსა და ინტერესებზეა ორიენტირებული.

ტელევიზია, როგორც კლასიკური მასობრივი მედია, ეფუძნება ფართო აუდიტორიისთვის ინფორმაციის მიწოდებას. მისი ძალა მდგომარეობს კოლექტიური გამოცდილების შექმნაში, რაც, როგორც პედი სკანელი აღნიშნავს, წარმოადგენს „საზოგადოებრივი სივრცის“ ფორმირების საფუძველს. მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს იღებს ერთსა და იმავე კონტენტს, რაც აყალიბებს საერთო კულტურულ და სოციალურ ჩარჩოებს. ნინო ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, რომ სატელევიზიო კადრი მხოლოდ ვიზუალური ერთეული არ არის; იგი ქმნის სემიოტიკურ სისტემას, რომელშიც სინათლე, ფერი, რაკურსი და მონტაჟი აზრის მატარებელ ელემენტებად გარდაიქმნება.¹ შესაბამისად, ტელევიზიის ფუნქციური დანიშნულება და გავლენა აუდიტორიაზე ფსიქოემოციურ შლეიფს ატარებს. ხელოვნური ინტელექტი ამ მოდელს ცვლის ინდივიდუალიზებული კომუნიკაციის სისტემით. AI-ზე დაფუძნებული პლატფორმები თითოეულ მომხმარებელს აწვდიან განსხვავებულ ინფორმაციას, რაც დამოკიდებულია მის ინტერესებზე, ძიების ისტორიასა და ქცევით მონაცემებზე. შედეგად, ინფორმაციის გავრცელება აღარ არის ერთიანი ნაკადი, არამედ მრავალრიცხოვანი,

¹ ლორთქიფანიძე, ტელევიზიის, 2016, გვ. 88-93.

პერსონალიზებული. ჯონ კორნერის მიხედვით, მედიის კვლევა უნდა მოიცავდეს არა მხოლოდ შინაარსს, არამედ იმ სოციალურ და ინსტიტუციურ პირობებსაც, რომლებშიც მედიაპროდუქტი იქმნება.¹ თანამედროვე მედია პროდუქტების ძირითადი ნაწილი კი იმ ინფორმაციაზე დაყრდნობით იქმნება რომლებიც ინტერნეტის საშუალებით ფართოდ ხელმისაწვდომია. მათ შორის ხელოვნური ინტელექტის პლატფორმების გამოყენებით ეს ინფორმაცია მარტივად მოსაპოვებელიცაა. ხელოვნური ინტელექტის ერთ-ერთი მთავარი უპირატესობა ინფორმაციის მიწოდების სიჩქარეა. მომხმარებელი იღებს პასუხს კონკრეტულ კითხვაზე თითქმის მყისიერად, რაც მნიშვნელოვნად ზრდის ცოდნის ხელმისაწვდომობას. ეს პროცესი გარდაქმნის ცოდნის მიღების ტრადიციულ მოდელს, რომელიც ადრე ხშირად იყო დაკავშირებული ხანგრძლივ კვლევასა და სხვადასხვა წყაროს გაანალიზებასთან. თუმცა სიჩქარე არ ნიშნავს სიღრმეს. ტელევიზია, განსაკუთრებით კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობა, ქმნის კონტექსტუალურ ცოდნას, რომელშიც ინფორმაცია წარმოდგენილია ნარატიულ, ისტორიულ და კულტურულ ჩარჩოში. ჯონ ელლისის მიხედვით, ტელევიზია ორგანიზებას უკეთებს ყოველდღიურ გამოცდილებას და ქმნის სამყაროს აღქმის სტრუქტურებს, რაც სცდება ცალკეული ფაქტების მიწოდებას. ამგვარად, შეიძლება გამოვყოთ ფუნდამენტალური სხვაობა საკომუნიკაციო არხებს შორის:

- ხელოვნური ინტელექტი ქმნის ინფორმაციის სიჩქარეს;
- ტელევიზია ქმნის მნიშვნელობის სიღრმეს.

პერსონალიზაცია და რედაქციული პასუხისმგებლობა

AI სისტემები ეფუძნება პერსონალიზაციის პრინციპს. ისინი ცდილობენ მაქსიმალურად მოარგონ კონტენტი კონკრეტულ მომხმარებელს. ეს ზრდის კომფორტს და ეფექტიანობას, თუმცა, ამავე დროს ამცირებს საერთო საინფორმაციო სივრცის არსებობას. ტელევიზია, განსაკუთრებით საზოგადოებრივი მაუწყებლობა, ეფუძნება რედაქციულ პასუხისმგებლობას. კონტენტის შერჩევა ხდება პროფესიული კრიტერიუმების საფუძველზე, რაც უზრუნველყოფს ინფორმაციის სანდოობასა და მრავალფეროვნებას. მალხაზ გაბაშვილის ხედვით, საზოგადოებრივი მაუწყებელი მოქმედებს რო-

1 Corner, Critical, 1999, pp. 14–18.

გორც დემოკრატიული საზოგადოების კულტურული ინსტიტუცია, რომლის მიზანია არა მხოლოდ ინფორმაციის მიწოდება, არამედ საზოგადოების ინტეგრაცია. შესაბამისად, პერსონალიზაციისა და რედაქციული კონტროლის დაპირისპირება ქმნის მნიშვნელოვან დილემას: უნდა იყოს თუ არა კონტენტი სრულად ინდივიდუალიზებული, თუ აუცილებელია საერთო კულტურული სივრცის შენარჩუნება?

ინფორმაციის გავრცელების ფორმების ცვლილება პირდაპირ აისახება მაყურებლის აქტიურობაზე. ხელოვნური ინტელექტი ამარტივებს ინფორმაციის მიღებას, თუმცა, ამავე დროს ამცირებს იმ კოგნიტურ ძალისხმევას, რომელიც საჭიროა ცოდნის დამოუკიდებლად მოპოვებისთვის. ჯონ კორნერის კრიტიკული მიდგომის მიხედვით, მედიის ანალიზი უნდა მოიცავდეს არა მხოლოდ შინაარსს, არამედ მის წარმოების პირობებსაც. ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, რომ AI-ს მიერ გენერირებული ან შერჩეული კონტენტი ხშირად არის ოპტიმიზირებული მომხმარებლის ჩართულობისთვის და არა მისი შემეცნებითი განვითარებისთვის. კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა, პირიქით, ხშირად მოითხოვს მაყურებლის აქტიურ მონაწილეობას, კონცენტრაციას, ანალიზსა და რეფლექსიას. სწორედ ეს ქმნის მის განსაკუთრებულ ღირებულებას თანამედროვე მედიაგარემოში. ტელევიზიის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია იყო კოლექტიური გამოცდილების შექმნა, საერთო კულტურული და სოციალური სივრცის ფორმირება, სადაც საზოგადოება ერთიან ნარატივში არსებობდა. ეს ფუნქცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო საზოგადოებრივი მაუწყებლობისთვის.

ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში ეს კოლექტიური გამოცდილება ნაწილობრივ იშლება და იცვლება ინდივიდუალური საინფორმაციო რეალობებით. თითოეული მომხმარებელი იღებს განსხვავებულ კონტენტს, რაც ამცირებს საერთო დისკურსის შესაძლებლობას. თამარ ბურდულის ხედვით, მედია წარმოადგენს სიმბოლური წარმოების სივრცეს, რომელშიც ყალიბდება მნიშვნელობები და იდენტობები. როდესაც ეს სივრცე ფრაგმენტირდება, საფრთხე ექმნება საერთო კულტურული ნარატივების არსებობას. მაყურებლის აქტიურობა ამ ორ მოდელს შორის ბალანსზეა დამოკიდებული. თუ მედიასივრცე სრულად გადაინაცვლებს ალგორით-

მულ ლოგიკაზე, არსებობს რისკი, რომ აქტიურობა გახდეს ზედაპირული და ფორმალური. ამ პირობებში კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა ინარჩუნებს კრიტიკული, გააზრებული და ინტელექტუალური ჩართულობის შესაძლებლობას.

კადრი, როგორც შემეცნებითი და კონკურენტული ერთეული

კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობის ეფექტიანობა მნიშვნელოვნად განისაზღვრება მისი ესთეტიკური ორგანიზებით, რადგან სწორედ აუდიოვიზუალური ფორმა წარმოადგენს იმ არხს, რომლის მეშვეობითაც ცოდნა გარდაიქმნება აღქმად. ტელევიზია, როგორც სინთეზური მედიუმი, აერთიანებს გამოსახულებას, ხმას, რიტმსა და ნარატიულ სტრუქტურას, რაც ქმნის კომპლექსურ სემიოტიკურ სისტემას (ლორთქიფანიძე, 2016). ციფრულ და ალგორითმულ ეპოქაში ეს ესთეტიკური სისტემა აღმოჩნდა ახალი გამოწვევის წინაშე. მაყურებელი, რომელიც უკვე მიჩვეულია სწრაფ ვიზუალურ ნაკადებს, მოკლე ვიდეოფორმატებსა და დინამიკურ მონტაჟს, განსხვავებულად აღიქვამს სატელევიზიო კონტენტს. შესაბამისად, კულტურულ-შემეცნებითი პროგრამები ვეღარ დაეყრდნობა მხოლოდ ტრადიციულ, სტატიკურ ვიზუალურ ფორმებს. კადრი კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობაში წარმოადგენს არა მხოლოდ ვიზუალურ ინფორმაციას, არამედ აზრის მატარებელ სტრუქტურას. „ჯონ კორნერის მიხედვით, სატელევიზიო გამოსახულება მხოლოდ ინფორმაციის მატარებელი არ არის; იგი ქმნის ინტერპრეტაციულ ჩარჩოს, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელი რეალობას აღიქვამს და აანალიზებს“.¹ საინტერესოა ნინო ლორთქიფანიძის შეხედულება საკითხთან დაკავშირებით. ნინო ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, რომ „ტელევიზიის ესთეტიკა ეფუძნება კადრის, მონტაჟისა და ხმოვანი სივრცის სინთეზს, რომელიც მაყურებლის ემოციურ და ინტელექტუალურ ჩართულობას ერთდროულად განსაზღვრავს“.² შეგვიძლია, შესაბამისად, თამამად ვთქვათ, რომ კადრის კომპოზიცია, რაკურსი, სინათლე და ფერი ქმნის მნიშვნელობათა სისტემას, რომელიც ავსებს ტექსტურ ინფორმაციას. ალგორითმულ ეპოქაში კადრი ასევე იქცევა ყურადღების კონკურენციის ერთეულად. მაყურებლის ყურადღება

1 Corner, Critica, 1999, pp. 58-63.

2 ლორთქიფანიძე, ტელევიზიის, 2016, გვ. 71-76.

მუდმივად ექვემდებარება სხვადასხვა პლატფორმის ვიზუალურ სტიმულებს, რის შედეგადაც კადრის ესთეტიკური ხარისხი პირდაპირ განსაზღვრავს მის აღქმადობას. დინამიკური კადრი, მოძრავი კამერა, სიღრმის გამოყენება და ვიზუალური მრავალფეროვნება ზრდის ჩართულობას და ამცირებს ყურადღების დაკარგვის რისკს. ამგვარად, კადრი აღარ არის მხოლოდ ესთეტიკური ელემენტი – იგი კომუნიკაციური სტრატეგიის ნაწილი ხდება.

მონტაჟი კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობაში ასრულებს აზრის ორგანიზების ფუნქციას. ქრონოლოგიური სტრუქტურა, პარალელური მონტაჟი და არქივისა და თანამედროვე მასალის შერწყმა ქმნის დროით დიალოგს, რომელიც მაყურებელს საშუალებას აძლევს აღიქვას კულტურული პროცესების უწყვეტობა. თუმცა, თანამედროვე მედიაგარემოში „დროის აღქმა“ მნიშვნელოვნად შეიცვალა. სოციალური მედიისა და ალგორითმული პლატფორმების გავლენით მაყურებელი მიჩვეულია სწრაფ მონტაჟსა და მოკლე ეპიზოდებს. შედეგად, კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობა დგას დილემის წინაშე: შეინარჩუნოს სიღრმე თუ მოერგოს სისწრაფეს. ოპტიმალური გადაწყვეტა მდგომარეობს ბალანსში: მონტაჟი უნდა იყოს საკმარისად დინამიკური, რათა შეინარჩუნოს ყურადღება, მაგრამ არ უნდა დააზარალოს შინაარსის ანალიტიკური სიღრმე. ვიზუალური დრამატურგია გულისხმობს კადრების ისეთ ორგანიზებას, რომელიც ქმნის არა მხოლოდ ინფორმაციულ, არამედ – ემოციურ გამოცდილებას.

კულტურულ ობიექტზე დეტალის ახლო პლანი, გარემოს ნელი პანორამა ან პერსონაჟის ემოციური რეაქცია აყალიბებს შემეცნებით-ემოციურ ერთობას. ჯონ ელლისის მიხედვით, ტელევიზია არ არის მხოლოდ ინფორმაციის გადამცემი – „იგი ქმნის სამყაროს აღქმის გამოცდილებას, ასევე, ჯონ ელლისის მიხედვით ტელევიზია ყოველდღიურ გამოცდილებას ორგანიზებულ აღქმად გარდაქმნის და ქმნის სამყაროს აღქმის სტრუქტურებს.¹ სწორედ ამიტომ კულტურულ-შემეცნებითი კონტენტი უნდა აერთიანებდეს ცოდნასა და ემოციას, რათა მაყურებლის ჩართულობა იყოს არა მხოლოდ კოგნიტური, არამედ სენსორული. ხმა კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობაში ასრულებს ინტერპრეტაციულ ფუნქციას. ნარაცია ორგანიზებას უკეთებს ცოდნას, გარემო ხმები ქმნის ავთენტურო-

¹ Ellis, Seeing, 2000, pp. 25-31.

ბას, ხოლო მუსიკა განსაზღვრავს ემოციურ ტონს. ალგორითმულ გარემოში, სადაც ვიზუალური გადატვირთვა ხშირია, ხმოვანი დიზაინი შეიძლება გახდეს მაყურებლის ჩართულობის მნიშვნელოვანი ფაქტორი. აუდიოვიზუალური ბალანსი ქმნის სრულყოფილ ალქმით გარემოს. კულტურულ-შემეცნებითი ტელემარშუტაჟების ესთეტიკა შეიძლება განვიხილოთ როგორც წინააღმდეგობა სწრაფი მოხმარების მედია-ლოგიკის მიმართ. იგი არ არის მხოლოდ ვიზუალური ფორმა, იგი წარმოადგენს ცოდნის ორგანიზების მეთოდს. რეიმონდ უილიამსის ხედვით, ტელევიზია არის კულტურული ფორმა, რომელიც ქმნის გამოცდილების სტრუქტურას. რეიმონდ უილიამსი ტელევიზიას განსაზღვრავს როგორც „კულტურულ ფორმას“, რომლის მთავარი მახასიათებელია „ნაკადი“ (flow) - უწყვეტი აუდიოვიზუალური გამოცდილება, რომელიც აყალიბებს მაყურებლის ალქმის სტრუქტურას. უილიამსის „flow“-ს კონცეფცია განსაკუთრებით აქტუალურია ალგორითმული მედიის ეპოქაში, სადაც ტრადიციული სატელევიზიო ნაკადი ჩანაცვლებულია პერსონალიზებული ციფრული ნაკადებით.¹ ამ კონტექსტში კულტურულ-შემეცნებითი მარშუტაჟობა ინარჩუნებს იმ ტიპის გამოცდილებას, რომელიც მოითხოვს კონცენტრაციას, გააზრებასა და რეფლექსიას. ესთეტიკური ინოვაცია არ ნიშნავს გასართობი ფორმატების მიბაძვას; იგი წარმოადგენს აუცილებელ ინსტრუმენტს, რომელიც უზრუნველყოფს კულტურული კონტენტის კონკურენტუნარიანობას თანამედროვე მედიასივრცეში.

დასკვნა

კვლევა აჩვენებს, რომ თანამედროვე მედია-რეალობაში მაყურებლის აქტიურობა განიცდის არსებით ტრანსფორმაციას, რომელიც განპირობებულია ხელოვნური ინტელექტის, ალგორითმული პლატფორმებისა და ციფრული ტექნოლოგიების ინტეგრაციით. მაყურებელი ფორმალურად გადაიქცა აქტიურ მომხმარებლად, თუმცა, ის ხშირად ალგორითმული ჩარჩოების ფარგლებში აქტიურობს, რაც აჩენს ტექნიკურ და შემეცნებით აქტიურობათა შორის განსხვავებას. ხელოვნური ინტელექტი მნიშვნელოვნად ზრდის ინფორმაციის ხელმისაწვდომობას, სიჩქარესა და პერსონალიზაციას, თუმცა ამავე დროს ქმნის ფრაგმენტული ალქმის, ზედაპირული ცოდნისა და არჩევანის ილუზიის რისკებს. ამ პირობებში ტელე-

¹ Williams, Television, 1974, pp. 86-96.

ვიზია, განსაკუთრებით კულტურულ-შემეცნებითი მაუწყებლობა, ინარჩუნებს უნარს – შექმნას კონტექსტუალური, სიღრმისეული და ინტელექტუალური გამოცდილება. კადრი, მონტაჟი, ხმა და ვიზუალური დრამატურგია ქმნის იმ აუდიოვიზუალურ არქიტექტურას, რომლის მეშვეობითაც ცოდნა გარდაიქმნება აღქმად გამოცდილებად. ალგორითმულ ეპოქაში კულტურულ-შემეცნებითი ტელემაუწყებლობა დგას ორმაგი გამოწვევის წინაშე: ერთი მხრივ, შეინარჩუნოს ანალიტიკური სიღრმე, ხოლო მეორე მხრივ, მოერგოს თანამედროვე მაყურებლის აღქმის მოდელს. ამ ბალანსის მიღწევა განსაზღვრავს მის მომავალს.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნური ინტელექტი და ტელევიზია არ უნდა განვიხილოთ მხოლოდ კონკურენტებად. მათი ჰიბრიდული თანაარსებობა ქმნის შესაძლებლობას, რომელშიც ტექნოლოგიური ინოვაცია და კულტურული სიღრმე ერთიანდება. სწორედ ამ სინთეზში შეიძლება შენარჩუნდეს მაყურებლის რეალური აქტიურობა – არა მხოლოდ როგორც მომხმარებლის, არამედ როგორც მოაზროვნე და კრიტიკული სუბიექტის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Corner J., *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Corner J., *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford, 1999.
- Couldry N. (2012). *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge, 2012.
- Couldry N., *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge, 2012.
- Ellis J., *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, London, 2000.
- Ellis J., *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, London, 2000.
- Hendy D., *Public Service Broadcasting*, London, 2013.
- McQuail D., *McQuail's Mass Communication Theory* (6th ed.), London, 2010.
- Murdock G., *Building the Digital Commons: Public Broadcasting in the Age of the Internet*, In: Lowe G. F. & Hujanen T. (Eds.), *Broadcasting & Convergence: New Articulations of the Public Service Remit*, Göteborg, 2005.

- Scannell P., Radio, Television and Modern Life, Oxford, 1996.
- Williams R., Television: Technology and Cultural Form, London, 1974.
- ბურდული თ., მედია და კულტურა, თბ., 2015.
- გაბაშვილი მ., საზოგადოებრივი მაუწყებლობის თეორია და პრაქტიკა, თბ., 2018.
- ლორთქიფანიძე ნ., ტელევიზიის ესთეტიკა, თბ., 2016.

ნინო ცქიტიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოკუმენტური კინოს რეჟისურა, მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ვაჟა ზუბაშვილი

ამერიკული იდეის გადაზიდვა XX საუკუნის მეორე ნახევრის დოკუმენტურ კინოში¹

რეზიუმე

ცივილიზაციის წინსვლისათვის არსებული რეალობის გულდასმით შესწავლასა და ანალიზს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ვერ შევიტყობთ, რა კუთხითაა ცვლილებების წარმართვა საჭირო იმის გარეშე, თუ არ დავადგინეთ, რა მიმართულებით განიცდის საზოგადოება განსაკუთრებით მძიმე პრობლემებს და, შესაბამისად, ამის საჭიროებას.

ამ მხრივ, დოკუმენტური კინო თავისი დაბადებიდან დღემდე კაცობრიობას საკმაოდ დიდ დახმარებას უწევს. იგი საშუალებას გვაძლევს, არა მხოლოდ ჩავლილი ეპოქების რეალობა შევისწავლოთ, არამედ, განსაკუთრებით მწვავე საკითხებზე ყურადღების გამახვილებით, აფართოებთ თანამედროვე გარემოზე ჩვენს თვალსაწიერს და ამ დილემათა პირისპირ გვაყენებს.

წინამდებარე კვლევა ეხება ამ ტენდენციის ასახვას მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკულ დოკუმენტალისტიკაში. ავტორებმა 1960-იანი წლების პირდაპირი კინოს (Direct Cinema) მოძრაობის ფარგლებში ჩამოყალიბებულ რეალობასთან შეძლებისდაგვარად მაქსიმალურად მიახლოების მეთოდებს დაუმატეს საკუთარი შემოქმედებითი ხედვის ელემენტები და მზერა სოციალურ-პოლიტიკური სპექტრისკენ მიმართეს. ამ პერიოდის ნამუშევრებში ხშირად ფოკუსის ობიექტი სწორედ ამერიკული იდეებია, რამეთუ ასახული მოვლენებისა და სიტუაციების ფონზე ისინი მკაცრ და სკრუპულოზურ გადახედვას ექვემდებარებიან. შედეგად, ისმება მნიშვნელოვანი კითხვები - რამდენად რეალურია წარმოდგენა ამერიკულ დემოკრატიაზე? არსებობს თუ არა საზოგადოებაში თანასწორობის ის დონე, რომელიც აქამდე მიიჩნეოდა?

1 მოხსენება წაკითხულია თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ამერიკისმცოდნეობის მე-11 სტუდენტურ საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე „თავისუფლება, თანასწორობა, დემოკრატია: ამერიკული იდეის ევოლუცია“. 2026 წლის 15 მაისს.

ამოცანის ამოსახსნელად რეჟისორები მეგაპოლისებიდან შორს, პატარა ქალაქებში ინაცვლებენ და ორიენტირად იქაური „საშუალო ამერიკელის“ ცხოვრებას იღებენ. შედეგად, ჭეშმარიტების ძიებაში ეჯახებიან საკმაოდ მწვავე და ზოგჯერ შემზარავ პრობლემებს. ისინი განსაკუთრებული სიმძაფრით აისახა შემდეგ ნამუშევრებში: ბარბარა კოპლის „ჰარლანის ოლქი, აშშ“ (1976), მაიკლ მურის „როჯერი და მე“ (1989) და სტივ ჯეიმსის „საკალათბურთო ოცნებები“ (1994).

ერთი შეხედვით, მაყურებელს შესაძლოა მოეჩვენოს, რომ ეს ფილმები მხოლოდ ამერიკული იდეების მანკიერი მხარეების კრიტიკას ემსახურება, თუმცა წინამდებარე ნაშრომის მიზანი სწორედ მათი გაცილებით დიდი მნიშვნელობის გამოკვეთაა – ეს ნამუშევრები გვიწვევენ მოცემული რეალობის გადახედვისკენ, მათზე დისკუსიის წამოწყებისკენ, რის გარეშეც შეუძლებელია წინსვლა და საოცნებო იდეალების სინამდვილედ ქცევა.

საკვანძო სიტყვები: დოკუმენტური კინო, ამერიკის შეერთებული შტატები, თანასწორობა, დემოკრატია, ჯონ გრირსონი, ბარბარა კოპლი, მაიკლ მური, სტივ ჯეიმსი.

ცივილიზაციის თანაბარი და მწყობრი განვითარებისათვის საჭიროა მრავალი ფაქტორის თანაშეწყობილი, შეხმატკბილებული მოქმედება. თუმცა, მომავლის შენებაში აწმყოს როლი გამორჩეულად მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს – ახლის შექმნა ძლიერ საყრდენს მოითხოვს. ხელოვნების ყოველი დარგი საკუთარი თანამედროვე ეპოქისგან მოუშორებლად, მასზე მიჯაჭვული არსებობს. შესაბამისად, არსებული რეალობის ანალიზისათვის ფართო სარბიელს გვაძლევს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით დიდია დოკუმენტური კინოს წვლილი რადგან მასში შემოქმედების წყარო სწორედ ნამდვილი ცხოვრებაა, ადამიანი თავისი არსით, მისი გარემო და ხშირად, ამ მოცემულობაში აღმოცენებული პრობლემები. ეს უკანასკნელი კი პირდაპირ უკავშირდება აწმყოს სიღრმისეული შესწავლის საკითხს – წინააღმდეგობათა აღმოჩენისა და დაძლევის გარეშე საზოგადოება არა მხოლოდ ერთ წერტილზე ჩერდება, არამედ პირიქით, უკუსვლას იწყებს.

თავისი წარმოშობის მომენტიდანვე (დღეის ჩათვლით) ჟანრი რეალობასთან დაახლოების და მასთან მჭიდრო ურთიერთობის დამყარების ახალ გზებს ეძებს. ჯერ კიდევ ისტორიაში პირველი

დოკუმენტალისტები, ჯონ გრირსონი¹ და რობერტ ფლაერტი² არჩეული გარემოებების სრულად და ნათლად გადმოსაცემად სპეციფიკურ მეთოდებს მიმართავდნენ და დამატებით შრომას ეწეოდნენ – ფლაერტი ხანგრძლივი დროით სახლდებოდა თავისი არჩეული სუბიექტების გარემოცვაში, ხოლო გრირსონის ყურადღება მუშაობისას მთლიანად ეთმობოდა როგორც სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნას, ასევე მაღალი საზოგადოებრივი ღირებულების მქონე ნაწარმოების შექმნას.

წინამორბედთა კვალი ღირსეულად გააგრძელეს მომავალმა თაობებმა და 1960-იან წლებში ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე (კანადასა და აშშ-ში) ეგრეთ წოდებული „პირდაპირი კინოს“ (Direct Cinema) მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა. რეჟისორები ცხოვრების ბუნებრივი მოძრაობის მაქსიმალური სიზუსტით ასახვაზე ახდენდნენ კონცენტრირებას, რისთვისაც უარს ამბობდნენ მოვლენებში ნებისმიერი სახით ჩარევაზე, დადგმასა ან მიმართულების მიცემაზე. გადადიოდნენ ერთგვარი დამკვირვებლის პოზიციაში, რაც სუბიექტებს თავისუფალი მოქმედების საშუალებას აძლევდა. ამ პერიოდის ნამუშევრებში აგრეთვე წინ წამოიწია სოციალურ-პოლიტიკურმა თემებმაც, რამეთუ მათ გარეშე რეალობის სრულყოფილი სურათის გამოსახვა ვერ მოხდებოდა. შესაბამისად, ხედვის ველი არა კონკრეტული სიტუაციებით იყო შემოსაზღვრული, არამედ მათ მიღმა ზოგადად ეპოქის მაჯისცემას ეხმიანებოდა. ავტორებმა პირდაპირი მნიშვნელობით ყველა დახურული კარის შეღება მოახერხეს – ფირზე „დაიჭირეს“ შეერთებული შტატების დემოკრატიული პარტიის საპრეზიდენტო კანდიდატის არჩევნები („Primary“, 1960, რეჟისორი: რობერტ დრიუ), რომელიც მსოფლიო ისტორიის შემდგომი განვითარების ერთგვარ კატალიზატორად იქცა, ასევე მოხვდნენ ფსიქიატრიული დაწესებულების კედლებს მიღმა, რათა იქ მცხოვრებთა მიმართ სასტიკი მოპყრობის ტენდენციისათვის მოეფინათ ნათელი („Titicut Follies“, 1967, რეჟისორი: ფრედერიკ ვაისმანი).

1 ჯონ გრირსონი (1898-1972) – შოტლანდიელი რეჟისორი, კინოს თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი. მიიჩნევა ბრიტანული და კანადური დოკუმენტური კინოს ფუძემდებლად.

2 რობერტ ჯ. ფლაერტი (1884-1951) – ამერიკელი რეჟისორი, რომელმაც გადაიღო პირველი კომერციულად წარმატებული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი: „ჩრდილოეთის ნანუკი“ (Nanook of the North, 1922).

სწორედ „პირდაპირი კინოს“ ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი მაღალი სოციალური პასუხისმგებლობა ხდება ამერიკული დოკუმენტური კინოს მომდევნო წლების განუყოფელი ნაწილი. ვიეტნამის ომის გარშემო და შემდგომ შექმნილმა ვითარებამ, თავის მხრივ, საზოგადოებაში ბევრი კითხვა გააჩინა იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენად რეალური იყო აქამდე მეტ-ნაკლებად მასობრივად გამყარებული წარმოდგენა ქვეყანაში აბსოლუტური დემოკრატიისა და თანასწორობის ზეიმზე. აშკარა გახდა ცვლილებების აუცილებლობა. რეგრესის საფრთხის შემქმნელი ფაქტორების აღმოჩენისა და ძირეული შესწავლის გარეშე, ეს ვერ მოხდებოდა. გამოწვევას დოკუმენტალისტები წარბეზებულად შეხვდნენ და ხელთ არსებული ყველა საშუალება მომართეს მაყურებლის ცნობისმოყვარეობის ჯეროვნად დასაკმაყოფილებლად. შედეგად, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მის ბოლომდე მივიღეთ ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული ფილმების კალეიდოსკოპი, რომელშიც წარსულის გამოცდილებასა და ნაცად მეთოდებს ახალი სიცოცხლე ენიჭება თითოეული ავტორის გამორჩეული, მკვეთრი და სახასიათო ხელწერის სიმძაფრის დამსახურებით.

აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად აქტუალური თემების განსაკუთრებული სიმწვავისა, უმეტესად, ეს ნამუშევრები დიდაქტიკურ ტონს არ ატარებენ. საკმაოდ პატიოსნად მიჰყვებიან დოკუმენტური კინოს ობიექტურობის კრედოს და გამონაკლისების გარდა, მაყურებელს აბსოლუტურ თავისუფლებას ანიჭებენ ამა თუ იმ მოვლენაზე საკუთარი აზრის ჩამოსაყალიბებლად. მათ აწვდიან ხელთ არსებულ ყველა ფაქტს, რაკურსს და ნიუანსს. ხოლო მათ მოსაპოვებლად, დაუზარებლად ირჩევენ შორ და რთულ გზებს. ეს ავტორები იაზრებენ, რომ ქვეყნის მოსახლეობის ძირითადი ნაწილი ჰოლივუდის ობიექტივში მოქცეული მბრწყინავი მეგაპოლისების მიღმა გაფანტული და მათ ხმას უამრავი დაბრკოლება ახშობს.

ბარბარა კოპლის 1976 წლის ფილმი „ჰარლანის ოლქი, აშშ“ ერთ-ერთია იმ ნიმუშებიდან, სადაც კამერა შორეულ მხარეში, პატარა ქალაქში მოგზაურობს „საშუალო ამერიკელის“ შეხედულებების ფართო აუდიტორიამდე მოსატანად. ის ინტერესდება იმით, თუ როგორ გამოიყურება არათანაბარი ძალების დაპირისპირების ფონზე ერთიანობისა და თანასწორობის საკითხი. დაძაბულობის დონე საკმაოდ საინტერესო, ურთიერთსაწინააღმდეგო სურათებს

გვიჩვენებს - ეს სიმძიმე ადამიანებს ერთდროულად როგორც ანაწევრებს დაპირისპირებულ ბანაკებად, ისე კრებს ერთიან მოქმედს ხეულად პრობლემის წინააღმდეგ. რეალობა არანაირ შელამაზებას, არავითარ ჩარევას არ საჭიროებს, რამეთუ კონფლიქტის ბუნებრივი, ეტაპობრივი ესკალაცია გაცილებით უფრო შემზარავია, ვიდრე ნებისმიერი მხატვრული სიუჟეტი. თუმცა, ამავდროულად, რეჟისორი მოვლენათა რომანტიზირების საშუალებას არ გვაძლევს და მაქსიმალურად ცდილობს ობიექტური სიფხიბლე შეგვიწარმოოს, რათა არ დავივიწყოთ გარემოებათა სიმწვავე.

ჩვენ თვალწინ დემოკრატია ორლესულ მახვილს ემსგავსება - ერთი მხრივ, მეშახტეები და მათი ოჯახები წარმოდგენელ სულიერ სიმტკიცეს ავლენენ და არაფრის დიდებით არ თმობენ იმ უფლებებს, რომელთა არსი და მნიშვნელობაც მშვენივრად აქვთ გააზრებული. ეს ადამიანები უდავოდ „თავისუფალთა მიწის“ შვილები არიან და მათ სახეებში ნათლად ირეკლება ის ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებები, ამ საზოგადოების საყრდენს რომ წარმოადგენს. თუმცა, მახვილის მეორე მხარეს პირისპირ ვეჯახებით ზემოხსენებული იდეალებისათვის შექმნილ საფრთხეს. რადგან თანასწორობისა და ერთიანობის იდეის აზრი საბოლოოდ მაინც ადამიანის კეთილსინდისიერებას ემყარება, თავიდან ვერ ავიცილებთ ისეთი პიროვნებების გამოჩენას, რომლებიც შეუბოჭავი ნების სახელით განზრახ ებრძვიან საზოგადო სარგებელს, რათა სხვებზე მაღალი პოზიცია მოიპოვონ ან შეინარჩუნონ. „ყველა ცხოველი თანასწორია, თუმცა ზოგიერთი ცხოველი უფრო თანასწორია, ვიდრე სხვები“¹. ბარბარა კოპლის მიერ შემოთავაზებულ სიტუაციაში დემოკრატის პირველივე ხელისშემშლელი, სწორედ მის მიერვე მონიჭებული მოქმედების თავისუფლებაა.

ჰარლანის ოლქის ამბავი იმის ნათელ მაგალითსაც წარმოადგენს, თუ როგორი განუწყვეტელი, მუხლიჩაუხრელი შრომა და თავდაუზოგავი რისკია საჭირო, ერთი შეხედვით, ელემენტარული ადამიანური უფლებების შესანარჩუნებლადაც კი. გაფიცულ მეშახტეებთან ერთად, გადამღები ჯგუფიც დგამს ამ ნაბიჯს, როცა ქვანახშირის კომპანიის მიერ დაქირავებულ შეიარაღებულ პირებს მოსახლეობაზე თავდასხმის მომენტში თითქმის რამდენიმე მეტრის დისტანციიდან აფიქსირებს.

¹ ორუელი, ცხოველების, 2014. გვ. 96.

ბარბარა კოპლი თხრობის დინებას სრულიად უქვემდებარებს მომხდარ და გადაღებულ ფაქტებს. იმდენად, რომ მომენტებში რეჟისორის ხელწერა და მხატვრულ-გამომსახველობითი მხარე უკანა ფონზე ინაცვლებს. იმავე კრიტიკას იღებს ნამუშევარი დრამატურგიის მხრივაც: „აქ იყო ერთი აშკარა, ცენტრალური პრობლემა: ფილმს გააჩნდა ბუნებრივი დასასრული, რომელიც კოპლმა დააიგნორა. შედეგად, ბუნებრივად გადამწყვეტი მომენტის შემდეგ, ნამუშევარი თავიდან დაიწყო, უფრო მოსაწყენად და თითქოს უსასრულოდ გაგრძელდა“.¹ თუმცა, ამავდროულად, თავად ისტორია მაყურებლისათვის იმდენად მომნუსხავია, რომ ამგვარ ნაკლოვანებებზე ყურადღების გამახვილებას საჭიროდ არ თვლის. მით უმეტეს, რომ ავტორი გარემოს ხასიათის სრულად გადმოსაცემად ფილმის მუსიკალური გაფორმებისთვის მხოლოდ მეშახტეთა სიმღერებს იყენებს და ამასაც ძალზე მოზომილი მანერით, რაც ბუნებრივად ხდება მისი შემოქმედებითი სტილის ნაწილი და ნამუშევარსაც ერთიან, მოცულობით ფორმას ანიჭებს.

ამ ფილმთან თემატური მსგავსებების პოვნა ადვილია მაიკლ მურის 1989 წლის ნამუშევარში „როჯერი და მე“. აქაც, პატარა ქალაქის მოსახლეობა დიდი კორპორაციის სიხარბის მსხვერპლი ხდება, თუმცა ხასიათითა და მიდგომით, ეს ორი ნიმუში ერთმანეთის აბსოლუტურ ანტიპოდს წარმოადგენს. პრობლემის სიმძიმისათვის შესაფერისი პირქუში განწყობისაგან განსხვავებით, რომელსაც „პარლანის ოლქში“ ვაწყდებით, „როჯერი და მე“ სრულადაა ირონიითა და მწარე ცინიზმით გაუღენთილი. იგი სწორედ ის გამონაკლისია, სადაც დოკუმენტური კინოს ობიექტურობის კრედო ხშირად და მოურიდებლად ირღვევა. ავტორი არა დამკვირვებელი, არა ნარატორი, არამედ ერთ-ერთი მოქმედი პირი ხდება. მაიკლ მურის შემოქმედებითი სტილისათვის ეს ყველაფერი ჩვეული მახასიათებლებია. სწორედ ისინი უზრუნველყოფენ მისი ფილმების გამორჩეულ ექსპრესიულობას, ერთგვარ უხეშ, მოურიდებელ, თითქოს თავხედ ბუნებას და იმიტომ გამოსახებიან ასეთ მკვეთრ შტრიხებად, რომ თავად რეჟისორის პიროვნებასა და ხასიათს ირეკლავენ. თუმცა, არის კიდევ ერთი მიზეზი, რის გამოც, ეს ნაწარმოები ამგვარ მკაფიო მნიშვნელობას იძენს – ამბავი ავტორის მშობლიურ ქალაქში ვითარდება, მისთვის ნაცნობი და ახლობელი ადამიანების გარემოცვაში.

1 Rosenthal, Writing, 2002, pg. 114.

მიუხედავად იმისა, რომ მურის სუბიექტურობა და მიდრეკილება რეალური ფაქტებისა და კადრების ნარატივზე მოსარგებად მანიპულაციისადმი მის ავტორიტეტს ერთგვარად ეჭვქვეშ აყენებს, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ ეს ფილმი ამერიკული საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან და საჭირო კითხვებს სვამს. განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ როგორი მოწყვეტილია მაღალი ფენა, ელიტა ჩვეულებრივი მოქალაქის ცხოვრების სურათისაგან და, შესაბამისად, მის საჭიროებებსა და პრობლემებს ვერ იაზრებს. ქალაქ ფლინტის დაცარიელებული, გავერანებული ქუჩები და „ჯენერალ მოტორსის“ მდიდრული, ნათელი და ფერადი წვეულებები ერთმანეთთან ძლიერ კონტრასტში მოდის - თითქოს, ეს მოვლენები ერთსა და იმავე სამყაროში არ ხდება: „მაკრო დონეზე, მაგალითისათვის, ეს სივრცითი ალევორიაა მურის მიერ როჯერ სმიტის განუწყვეტელი ძიების სახით. ეს პროცესი გაცილებით მეტია, ვიდრე ვითომ ფილმის საორგანიზაციო პრინციპი. ეს ძიება იმ დისტანციის სიმბოლოა, რომელიც აშკარად ყოფს კაპიტალსა და მოსახლეობას. სივრცე ნაჩვენებია რესტრუქტურირებულ საერთო და პირად სფეროებად, რაც ემთხვევა თანამედროვე ფლინტის რელიეფში გაჩენილ კლასობრივ ნაპრალებს“.¹ მაიკლ მური უთანასწორობის დამაბრმავებლად მკვეთრ სურათს გვიჩვენებს და თითქმის გადაჭრით უარყოფს ამერიკული ერთიანობის იდეის რეალურობას, წარმოაჩენს რა მას, კარგად შეფუთულ ილუზიად.

დამაინც, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად გვხვდება თვალში ეს ყველაფერი, ყურადღების მიღმა არ უნდა დავგვრჩეს შემდეგი ნიუანსები - ფილმში არის გაზვიადება, მაყურებლის ნდობით სარგებლობა და მისი გრძნობებით თამაში, მაგრამ, ამას გარდა, ნაჩვენებია ის რეალობა, სადაც ერთი ადამიანის მიერ მიღებული, მომხვეჭელობით მოტივირებული გადაწყვეტილების გამო, მთელი ქალაქი რამდენიმე თვეში ნადგურდება. მურის გამოყენებული მეტოდიკა სიტუაციისადმი ყურადღების მისაქცევად შემოქმედებითად ნაკლებადაა ეთიკური, მაგრამ ცვლილებები, რომლისკენაც იგი საზოგადოებას მოუწოდებს, სასიცოცხლო მნიშვნელობას ატარებს.

სოციალურ-პოლიტიკურმა თემატიკამ ამერიკულ დოკუმენტურ კინოში, წლებთან ერთად, აქტუალობა არ დაკარგა. პირიქით,

¹ Natter, Jones, Pets, Antipode 25(2), 1993. pg. 146.

ერთიორად მოიმატა კიდევ. როგორც უკვე ვიხილეთ, ტენდენცია 1970-იანი წლებიდან 80-იანების ბოლომდეც გაგრძელდა და ტემპი არც შემდგომ დაუგდია. 1994 წელს ეკრანებზე მსოფლიო დოკუმენტური კინოს ისტორიაში ერთ-ერთი ფართოდ აღიარებული ფილმი გამოვიდა. სტივ ჯეიმსის „საკალათბურთო ოცნებები“ აქტიურ სუბიექტებად არა აღამიანთა ჯგუფს, არამედ ორ კონკრეტულ მოზარდს ირჩევს და მათი პირადი ისტორიის დახმარებით, ზოგადი სისტემატიური ნაკლოვანებების გამოკვეთას ახერხებს. ამგვარად, მრავლისმეტყველ ნარატივში ავტორის ადგილი ნაკლებად რჩება და შესაბამისად, ისიც უარს ამბობს ჩარევაზე და მხოლოდ აქა-იქ კადრს მიღმა კომენტარებით შემოიფარგლება. შესაძლოა, ამგვარმა გადაწყვეტილებამ შედეგად ისეთი საინტერესო მხატვრულ-ესთეტიური ძიებები არ მოგვიტანა, როგორც მაიკლ მურის მონტაჟის ტემპმა ან ბარბარა კოპლის შერჩეულმა მუსიკალურმა ფონმა, თუმცა საბოლოოდ თავად ფორმა ამბისა და სათქმელის გადმოსაცემად იდეალური გამოდგა.

სტივ ჯეიმსი არც პირველი ავტორი იყო და არც უკანასკნელი მათ შორის, ვინც აფროამერიკელი ახალგაზრდების საერთო დაბრკოლებებზე შეაჩერა ყურადღება. მაგრამ, აუცილებელია აღვნიშნოთ ის, თუ როგორი ზომიერებით მოეკიდა იგი შერჩეულ საკითხს. რეჟისორი არ თვლის საჭიროდ სუბიექტების ცხოვრება დეტალურად აღწეროს, დააფიქსიროს ყოველი წამი ცოცხალ დინამიკაში ან გამოიყენოს „პირდაპირი კინოს“ მეთოდოლოგია. მას აბსოლუტური სიზუსტით აქვს შერჩეული სწორედ ის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი მომენტები, რომლებიც თავადვე აკეთებენ საჭირო კომენტარს სისტემურ უთანასწორობაზე, სოციალურ ფენებს შორის დამოკიდებულებასა და საზოგადო განწყობაზე.

მთავარი გმირების, არტურ ეიჯისა და უილიამ გეიტსის მისწრაფება პროფესიული საკალათბურთო კარიერისადმი არა მხოლოდ სპორტის სიყვარულითაა მოტივირებული, არამედ, უფრო მეტად, მათ გარშემო არსებული მძიმე სოციალური ფონიდან თავის დაღწევის დაუძლეველი სურვილით. ამ გზიდან ჯეიმსის ამოკრეფილი სცენები არა მხოლოდ არსებულ მოცემულობას გვიჩვენებენ, არამედ ამ უსამართლობათა პირდაპირ, დამანგრეველ შედეგებს. „საკალათბურთო ოცნებები“ მხოლოდ მაშინაა მიმზიდველი, „თუკი ორი აფროამერიკელი კალათბურთელის დოკუმენტური

სურათები ორ მონაწილე მოთამაშებზე მეტს წარმოადგენს. თუ შეგვიძლია გადავდგათ შემდეგი ნაბიჯი და ვთქვათ, რომ ეს სურათები რალაცას ნიშნავს ჩვენს კულტურაზე, ჩვენს დამოკიდებულებაზე რასასთან დაკავშირებით, ჩვენს სოციალურ ორგანიზებაზე. თუკი ფილმი ამ ნაბიჯს არ იწვევს, მაშინ ჩვენ მას უბრალოდ ვიყენებთ, რათა ვოიერისტულად ვუთვალთვალოთ ორ ინდივიდს, რომლებიც ჩვენგან განსხვავებულობის გამო, ეგზოტიკურად გვეჩვენებიან¹. როდესაც საზოგადოება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებზე მაღლა მატერიალურ კეთილდღეობას აყენებს, უსამართლობა და უთანასწორობა გაცილებით უფრო მარტივად ახერხებს გაღვივებას, მსხვერპლად კი მიაქვს ნიჭი, პერსპექტივა.

ნაშრომში განხილული სამივე ნამუშევარი, საბოლოოდ, საკუთარ ეპოქაში ამერიკული იდეალების მდგომარეობის აღწერისათვის სხვადასხვა ხედვის კუთხეს და ასახვის სიმძაფრეს ირჩევს. მიუხედავად იმისა, სიტუაცია უფრო ნეგატიურადაა წარმოჩენილი თუ შედარებით ნეიტრალურად, ნაკლებსავარაუდოა, რომელიმე ფილმი საკუთარ თავში მხოლოდ ამ ღირებულებათა მანკიერი მხარეების კრიტიკას მოიაზრებდეს. დოკუმენტურ კინოში მწვავე სოციალურ-პოლიტიკურ თემებთან შეჭიდება არაა უბრალო ტენდენცია, არამედ ამ დარგის თავიდანვე თანდაყოლილი ერთგვარი პასუხისმგებლობა, რომელიც რეჟისორს აიძულებს თავისი შემოქმედება საზოგადო სარგებლისაკენ მიმართოს. ამის დასტურია ჯონ გრირონის სიტყვებიც - „ზოგმა ჩვენგანმა ფილოსოფიაში შეისწავლა, რომ ყველაფერი საზოგადო სიკეთეს ემსახურებოდა, ხოლო არაფერი - პირადს და ბედნიერების ძიება არასოდეს, არც ერთ შემთხვევაში, ადამიანის სულიერი დარღვევის გარდა, არც არაფრად მიგვიჩნევია“². შესაბამისად, მართებულია ვიფიქროთ, რომ „ჰარლანის ოლქი, აშშ“, „როჯერი და მე“ და „საკალათბურთო ოცნებები“ წარმოადგენენ ამერიკელი ავტორების მცდელობებს, აუდიტორია და ფართო საზოგადოება დემოკრატიისა და თანასწორობის საკითხებზე მსჯელობაში აიყოლიონ, სასიკეთო ცვლილებებამდე მისვლის იმედით.

1 Chawn, representing, 1997, pg. 150.

2 Hardy, Grierson, 1947, pg. 237.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Chawn J., Representing the Ghetto Playground: From „Be Like Mik“ to „Hoop Dreams“, selected readings from the annual conference of the International Visual Literacy Association, 1996, Wyoming, 1997. https://www.researchgate.net/publication/234587747_Representing_the_Ghetto_Playground_From_Be_Like_Mike_to_Hoop_Dreams_20/05/2026
- Hardy F., Grierson on Documentary, New York, 1947. <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/Grierson-on-Documentary-Hardy-1947.pdf> 20/05/2026
- Natter W., Jones J. P. III, Pets or Meat: Class, Ideology and Space in „Roger and Me“, Antipode 25(2), 1993. <https://people.sbs.arizona.edu/jp-jones/sites/default/files/JP/Pets%20or%20Meat.pdf> 20/05/2026
- Rosenthal A., Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos (Third edition), 2002. <https://www.masmenos.es/wp-content/uploads/2013/08/Rosenthal-A.-2002-Directing-and-producing-documentary-films-and-videos.pdf> 20/05/2026
- ორუელი ჯ., ცხოველების ფერმა, თბ., 2014.

ინტერნეტწყაროები:

- დოკუმენტური ფილმი „ჰარლანის ოლქი, აშშ“, 1976, რეჟისორი: ბარბარა კოპლი. <https://www.criterionchannel.com/harlan-county-usa/videos/harlan-county-usa>
- დოკუმენტური ფილმი „როჯერი და მე“, 1989, რეჟისორი: მაიკლ მური. <https://www.youtube.com/watch?v=-LhHBzGPPXU>
- დოკუმენტური ფილმი „საკალათბურთო ოცნებები“, 1994, რეჟისორი: სტივ ჯეიმსი. <http://criterionchannel.com/hoop-dreams/videos/hoop-dreams>

მედიის კვლევები

ნათია ტყემალაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: ლაურა კუტუბიძე, ჟურნალისტიკის
დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
თამარ ვაშაკიძე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი,
არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის
ქართული მეტყველების კულტურის განყოფილების გამგე

მედიაენის ტრანსფორმაცია ციფრულ ეპოქაში

რეზიუმე

კაცობრიობის განვითარებასთან ერთად, ინფორმაციის გადაცემა-გავრცელების ფორმები რადიკალურად იცვლებოდა. თავდაპირველად ის ზეპირად ვრცელდებოდა და ამისათვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ორატორები (მაგალითად, დემოსთენე, ციცერონი...), შემდეგ კი გაჩნდა ბევრად ეფექტური საინფორმაციო საშუალებები - გაზეთი, ჟურნალი, ფონოგრაფი, გრამოფონი, რადიო, ტელევიზია და ინტერნეტი.

მედია მოიცავს მასობრივი კომუნიკაციის ყველა საშუალებას (წიგნი, ფილმი, ბეჭდური/სამაუწყებლო/ონლაინმედიასაშუალებები, რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა, შოუბიზნესი და მასობრივი სპორტული სანახაობები). 1990-იანი წლები ბეჭდური მედიის ხანაა, რაც ძალიან მნიშვნელოვან გარემოებას წარმოადგენს. მას თავისი ენა აქვს (გაფართოებული,

შემუშავებული კოდების ენა; კომპიუტერი წესრიგი; ჟანრის სტილის, ტონალობის დაცვა; გამართული რთული წინადადებები; ინტერტექსტი...). ინტერნეტმა წარმოშვა მედიის ახალი სახე. ის 1960-იან წლების აშშ-ში განვითარდა, როგორც ექსპერიმენტული ქსელი, რომელიც სწრაფად გაიზარდა და მოიცვა სამხედრო, ფედერალური, რეგიონული, საუნივერსიტეტო, ბიზნეს და პირადი მომხმარებლები. აღსანიშნავია, რომ ინტერნეტის წარმოშობამ ენასთან მუშაობა უფრო გააადვილა ტექნიკური თვალსაზრისით, რადგან ტექსტი გაციფრულდა, მასზე წვდომა გამარტივდა და იოლად გავრცელებადი გახდა ტვიტების, ბლოგებისა და ვიდეოების საშუალებით. მიუხედავად ამ ტექნოლოგიური პროგრესისა, ენა ისეთი დაბინძურებული არასოდეს ყოფილა, როგორც ახლაა. სწორედ ინტერნეტმა გახადა თანამედროვე

მედიანის სტილი სასაუბრო და საკომუნიკაციო. ტრადიციულ მედიში (ჟურნალ-გაზეთები, ტელერადიო) გავრცელებული წიგნებისა და გაზეთებისთვის შემუშავებული ენა, ნორმები ვეღარ მთარგმნის სოციალურ სივრცეს ინგლისური ენის პრივილეგიისა და დომინირების გამო. არაფორმალური მეტყველება გახდა უპირატესი აზრის მარტივად გავრცელება-აღქმისათვის. თანამედროვე მედია მოიცავს სოციალურ ქსელებს, რაც უზარმაზარი ლექსიკური მასივია, რომელშიც უამრავი ფუნქციური დანიშნულების და სტილური შეფერილობის მქონე ტექსტი გვხვდება. ენის მომხმარებელთა დიდი ნაწილი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, ინგლისურად წერს სტატუსებს, ბლოგებს, რამაც საზოგადოებისთვის საიმიჯო ფორმა და ფართო აუდიტორიასთან წვდომის შესაძლებლობა მიიღო.

ყველა ციფრული ქსელის ფუნქციონალს ტექსტის თავისი შაბლონი აქვს: სიტყვების განსაზღვრული, შეზღუდული რაოდენობა, ხატ-ნიშნებისა და ნიშან-ინდექსების გამოყენების აუცილებლობა, ტექსტის განსაზღვრული ტიპის დომინაცია (მაგალითად, ვიდეო ტიკტოკზე), რეკლამის დამკვეთების გავლენა (ინფლუენსინგის ენა, მაგალითად, ინსტაგრამზე). ეს პროცესი უშუალოდ ზემოქმედებს აღქმასა და მომხმარებლის ცნობიერებაზე.

სოციალური ქსელების ენა, ენობრივი სტრუქტურა თვალსაჩინო მაგალითია, რომ მედიანა მუდმივად განახლებადი და კულტურულად დატვირთული სისტემაა, რომლის გაანალიზება აუცილებელია როგორც მედიაწიგნიერების, ისე კულტურის კვლევის თვალსაზრისით.

საკვანძო სიტყვები: მედია, სოცმედია, მედიანა.

კაცობრიობის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ინფორმაცია მეპირად ვრცელდებოდა და ამისათვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ორატორები (მაგალითად, დემოსთენე, ციცერონი...). აღსანიშნავია, რომ ასეთი ფორმით გავრცელებული ინფორმაცია ნაკლოვანი იყო არეალის შეზღუდულობისა და გავრცელებული ცნობების უზუსტობის გამო.

საუკუნეების შემდეგ გაჩნდა ბევრად ეფექტური საინფორმაციო საშუალებები, თავდაპირველად - გაზეთები, ჟურნალები, შემდეგ - რადიო, ტელევიზია და ბოლოს - ინტერნეტი, რომელმაც ყველა მედიასაშუალება გააერთიანა და, შესაბამისად, შეითვისა ყველა მათგანის ენობრივი და გამომსახველობითი საშუალება.

მასობრივი ინფორმაციისა და კომუნიკაციის საშუალებათაგან, ბეჭდური გაზეთი ყველაზე ძველი მედიასაშუალებაა. მისი ენა მუდმივად იცვლება და, სამწუხაროდ, მასში ხშირად გვხვდება ბარბარიზმები, სლენგები და ჟარგონები, რაც საზიანოა ენისთვის. საგაზეთო ენა ისრუტავს ყველა იმ სიახლეს, რომლებიც დროს მოაქვს და უპირატესად თავად სალიტერატურო ენაზეც აისახება.

მრავალფეროვნებიდან და მრავალფუნქციურობიდან გამომდინარე, გაზეთი იყენებს სხვადასხვა სახის საკომუნიკაციო ნიშანს: ასო-სიმბოლოებს, იკონურ ნიშნებს, ხაზებს, გრაფიკულ გამოსახულებებს, გეომეტრიულ ფიგურებს, ნახატებს, ფოტომასალებს...

ბეჭდურ მედიას თავისი ენა აქვს. ეს არის გაფართოებული, შემუშავებული კოდების ენა, კომპოზიციური წესრიგი, ჟანრის სპეციფიკასთან შესაბამისობა, ჟანრის სტილის, ტონალობის დაცვა, გამართული რთული წინადადებები, ინტერტექსტი და სხვა.

რადიოს ახასიათებს ტრანსლაციურობა და აკუსტიკურობა. ის იყენებს პრაქტიკული მეტყველების ისეთ მახასიათებლებს, როგორებიცაა: იმპროვიზაციულობა, სპონტანურობა, უშუალობა, წინასწარ განუსაზღვრელობა, რადიომეტყველება.

რადიოენა წიგნური და სასაუბრო ენის ნაერთია - მათი ელემენტების ერთობლიობა.¹ რადიოტექსტს ავსებს ისეთი არავერბალური ხერხები, როგორებიცაა ტონი, მეტყველების დინამიკა... მისი ძირითადი თავისებურებაა ალქმის სპეციფიკური ხასიათი, წარმოსახვის შესაძლებლობა.

ტელევიზია მძლავრი მედიაარხია, რომელიც მომენტალურად აერთიანებს მასობრივ აუდიტორიას და შეუძლია ერთდროული გლობალური კომუნიკაციის დამყარება. აუდიტორიამ ინფორმაცია უნდა მიიღოს არა სპონტანურად, შემთხვევიდან შემთხვევამდე, არამედ მუდმივად, რეალურ დროში, მოვლენების განვითარების პარალელურად.

მასობრივი კომუნიკაციის განვითარების პერსპექტივა ორ მმართველებს გამოკვეთს - მოხმარების ინდივიდუალიზაციასა და გავრცელების გლობალიზაციას. ტელევიზიის განვითარებამდე ინფორმაციის ალქმის სამი ძირითადი ვარიანტი არსებობდა: ერთეული ადამიანის კონტაქტი ტექსტთან, მცირე ჯგუფის მიერ ტექსტის ალქმა და მაკროჯგუფის ტექსტთან ურთიერთობა. ტელეარხმა ამას

1 სურგულაძე, იბერი, მასობრივი, 2003, გვ. 202.

დაუმატა მეგააუდიტორია. ტელემაუწყებლობისთვის დამახასიათებელია ასევე ინტერაქტიური კომუნიკაცია, რაც უზრუნველყოფს მასობრივ აუდიტორიასთან ურთიერთობის აბსოლუტურ ოპერატიულობასა და უკუკავშირს.

ტელევიზიამ შექმნა თავისი გამოხატვის ფორმები, რომლებიც არსებითად მისი ტექნიკური თავისებურებებიდან მომდინარეობს. უმთავრესი გამოხატვის საშუალება, რაღა თქმა უნდა, მაინც არის სიტყვა. ტელემეტყველება დიალოგურია, ვინაიდან ყოველთვის გულისხმობს აუდიტორიასთან პირდაპირი კონტაქტის შესაძლებლობას. „სატელევიზიო კომუნიკაცია თავისი ტექნოლოგიური საფუძვლებიდან გამომდინარე, მასობრივი ინფორმაციის სხვა საშუალებებთან შედარებით უფრო მეტად უახლოვდება პირდაპირი („დასწრების ეფექტი“), პიროვნული („ნდობის ეფექტი“) და ორმხრივი („დიალოგურობის ეფექტი“) ურთიერთობის ფორმებს და ამით არის განპირობებული მისი ეფექტიანობა“.¹

ტელევიზიის მახასიათებლებია: ეკრანულობა, სიმულტანურობა (ჩვენებისა და აღქმის ერთდროულობა), შეტყობინების პერსონიფიცირება. მისი მეშვეობით ყველაზე ეფექტურად ხორციელდება ინფორმირების, კომუნიკაციის, განათლებისა და გართობის ფუნქციები.²

ინტერნეტის წარმოშობამ ენასთან მუშაობა უფრო გააადვილა ტექნიკური თვალსაზრისით, რადგან ტექსტი გაციფრულდა, მასზე წვდომა გამარტივდა და იოლად გავრცელებადია. მიუხედავად ამ ტექნოლოგიური პროგრესისა, ენა ისეთი დაბინძურებული არასოდეს ყოფილა, როგორც ახლაა. სწორედ ინტერნეტმა გახადა თანამედროვე მედიაენის სტილი სასაუბრო და საკომუნიკაციო. ტრადიციულ მედიაში (ჟურნალ-გაზეთები, ტელე-რადიო) გავრცელებული წიგნებისა და გაზეთებისთვის შემუშავებული ენა, ნორმები ვეღარ მოარგეს სოციალურ სივრცეს ინგლისური ენის პრივილეგიისა და დომინირების გამო. არაფორმალური მეტყველება გახდა უპირატესი აზრის მარტივად გავრცელება-აღქმისათვის.

დღევანდელი მედიაენა ტელევიზიებისა და ახალი მედიის ენაა (ახალ მედიაში, ბუნებრივია, იგულისხმება ყველა პლატფორმა, ქსელი, მაუწყებლობა, რომლებიც ინტერნეტზე დაფუძნებული

1 სურგულაძე, იბერი, მასობრივი, 2003, გვ. 216.

2 შამილაშვილი, წერეთელი, მასობრივი, 2020, გვ. 88-95.

ტექნოლოგიების მეშვეობით ფუნქციონირებს). ძველი და ახალი მედიაენა რომ შევადაროთ ერთმანეთს, დავრწმუნდებით, რომ ახალ მედიაენაში უმეტესად გვაქვს განსაზღვრული ტიპის აბერაციები: სტილური საზღვრების აღრევა, მედიამეტყველების საბაზო კორპუსში სალაპარაკო ენის შემოჭრა (ახალ ამბებში, საინფორმაციო ანალიტიკაში, კომენტარში...), სალიტერატურო ენის ნორმებს აცდენილი ფორმების ტირაჟირება, უმართებულო შეთანხმებები პირსა და რიცხვში... ასევე - განსაზღვრული იდეოლოგიური კლიშეს ძალიან ხშირად გამეორება და სხვ.

თანამედროვე მედია მოიცავს სოციალურ ქსელებს, რაც არის უზარმაზარი ლექსიკური მასივი, რომელშიც უამრავი ფუნქციური დანიშნულების და სტილური შეფერილობის მქონე ტექსტი გვხვდება. ენის მომხმარებელთა დიდი ნაწილი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, ინგლისურად წერს სტატუსებს, ბლოგპოსტებს, რამაც საზოგადოებისთვის საიმიჯო ფორმა და ფართო აუდიტორიასთან წვდომის შესაძლებლობა მიიღო. ყველა ციფრული ქსელის ფუნქციონალს ტექსტის თავისი შაბლონი აქვს: სიტყვების განსაზღვრული, შეზღუდული რაოდენობა, ხატ-ნიშნებისა და ნიშან-ინდექსების გამოყენების აუცილებლობა, ტექსტის განსაზღვრული ტიპის დომინანცია (მაგალითად, ვიდეო ტიკტოკზე), რეკლამის დამკვეთების გავლენა (ინფლუენსინგის ენა, მაგალითად, ინსტაგრამზე).

ეს პროცესი უშუალოდ ზემოქმედებს აღქმასა და მომხმარებლის ცნობიერებაზე, ხოლო გონება აიძულებს ადამიანს, თავისი სათქმელი იმ ენაზე შექმნას, რომელიც ყველაზე ხშირად ესმის. ასევე განსაკუთრებული სიახლეა ჰიპერლინკის არსებობა ციფრულ ტექსტში.

სოციალური ქსელების ენა, ენობრივი სტრუქტურა თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, რომ მედიაენა მუდმივად განახლებადი და კულტურულად დატვირთული სისტემაა, რომლის გაანალიზება აუცილებელია როგორც მედიაწიგნიერების, ისე კულტურის კვლევის თვალსაზრისით. სათქმელი გამოიხატება ვიზუალურად: ემოჯის, გიფების, მიმებისა თუ სტიკერების საშუალებით. ხშირად სწორედ ამ სახის შეტყობინებებს ენიჭება უპირატესობა.

თვალსაჩინოებისათვის მოვიხმობ მაგალითებს:

- სოციალურ ქსელებში ინგლისური ენის საშუალებით გავრცელდა სხვადასხვა სახის შემოკლებული სიტყვები, მაგალითად: IDK (I don't know/ არ ვიცი), LOL (laugh out loud/ ხმაამღლა სიცილი), OMG (oh my god/ ღმერთო ჩემო), IRL (In real life/რეალურ ცხოვრებაში), DM (Direct message/ პირადი შეტყობინება), NSFW (Not safe for work/არ არის უსაფრთხო სამუშაოდ);
- სოციალური ქსელის საშუალებით გავრცელდა შემდეგი სახის ტერმინები: დალაიქება (like) - მოწონება, ოკკ/ოკკ (Okay, Ok, K) - კარგი, დაშეარება (share) - გაზიარება, ფრენდები (friends) - მეგობრები, დათაგვა (Tag) - მონიშვნა, დარეაქტება (React) - ემოციის გამოხატვა, დაკომენტარება (Comment), დაბლოკვა (Block), დარეპორტება (Report), დაგუგლა (Google), დასკრინშოტება (Screenshot), დაჰეშთეგება (Hashtag), დაპოსტვა (Post), დაფოლოება (Follow) - გამოწერა, დაანფოლოება (Unfollow) - გამოწერის გაუქმება, ფოლოვერები (Followers) - მეგობრები, ლაივი (Live) - პირდაპირი, კონტენტი (Content) - შინაარსი, ინფლუენსერი (Influencer) - გავლენიანი, ჩელენჯი (Challenge) - გამოწვევა, სკროლინგა (Scrolling) - ეკრანის აწევ-დაწევა და ა.შ.;
- ემოჯი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კომუნიკაციაში განწყობა-განწყობილების გადმოსაცემად. ის არის ჟესტებით, ემბლე-მებით საუბარი, მაგ., 🙌 - მხრების აჩეჩვა (მნიშვნელობით – „არ ვიცი“), 🤝 - ხელის აწევა (მნიშვნელობით – „რალაცის თქმა უნდა“), 🤔 - ხელის ჩამორთმევა (მნიშვნელობით – „შეთანხმება“)... ბევრია ისეთი ემოჯი, რომლებიც პიროვნების ვიზუალიზაციას (პატარძალი - 💍, ორსული - 🤰 ...), პროფესიას (ექიმი - 🩺, კულინარი - 🍳) აღწერს; ხშირად ის რაიმე ფაქტს, მოვლენასა თუ მდგომარეობას უკავშირდება, მაგ., ტორტის ემოჯი 🍰 დაბადების დღესთანაა დაკავშირებული;
- მიმები არის იუმორისტული შინაარსის შემცველი სურათი, ვიდეო, რომელსაც შეიძლება ერთვოდეს ტექსტიც. ის მოიცავს სოციალურ, კულტურულ, პირად გამოცდილებას და გამოიყენება სოცმედიაში რეაქცია-ემოციის გამოსახატავად, პოლიტიკური თუ სოციალური კონტექსტის თვალსაჩინოებისათვის და სხვადასხვა სახის ბიზნესში საკომუნიკაციოდ;

- გიფი გრაფიკული ურთიერთგაცვლის ფორმატია, ის გამოიყენება მოძრაობის მქონე ან ანიმაციურ გამოსახულებათა შესაქმნელად.

ცალკე გამოვყოფთ თანამედროვე ქართულ მედიაში ზეპირი თუ წერიტი მეტყველებისას გავრცელებულ სტილურ შეცდომებს:

- **აფიქსირებს** - უმართებულოა ამ ზმნის გამოყენება **აღნიშნა**, **თქვა**, **განაცხადა** სიტყვების მნიშვნელობით, მაგალითად, პრემიერმა **დააფიქსირა**, რომ სხდომა ორ საათზე ჩაინიშნებოდა; თავმჯდომარემ **დააფიქსირა**, რომ ამ საკითხს შეისწავლიდა... უნდა იყოს: პრემიერმა **განაცხადა**, რომ სხდომა ორ საათზე ჩაინიშნებოდა; თავმჯდომარემ **აღნიშნა**, რომ ამ საკითხს შეისწავლიდა... **აფიქსირებს** ზმნა **აღნუსხვის** მნიშვნელობით ბუნებრივია შემდეგი ტიპის კონტექსტში: მეცნიერმა არაერთი ანალოგიური/მრავალი/მსგავსი ფაქტი დააფიქსირა);
- უმართებულოა - **ახდენს** კვლევის შეფასებას/რეგისტრაციას... უნდა იყოს: **აფასებს** კვლევას; **არეგისტრირებს**;
- **ახმოვანებს**: ხმოვანს ხდის (კინოფილმში პერსონაჟს). უმართებულოა **ახმოვანებს** ზმნის გამოყენება აზრის გამოთქმის ან გამოცხადების მნიშვნელობით, მაგალითად, პრეზიდენტი თავის გადაწყვეტილებას დღეს **გაახმოვანებს**; ოპოზიციამ ეს ამბავი გუშინ **გაახმოვანა**... უნდა იყოს: პრეზიდენტი თავის გადაწყვეტილებას დღეს **გამოაცხადებს** (განაცხადებს), ოპოზიციამ ამ საკითხის შესახებ გუშინ **აღნიშნა** (ილაპარაკა, განაცხადა...);
- **გადის** - ხშირად ამბობენ: რეკლამაზე **გავდივართ**; **გავდივართ** ანიმაციურ ფილმზე... უნდა იყოს: ახლა (ეთერში) რეკლამის **დროა**; ახლა **წარმოგიდგენთ** (გიჩვენებთ) ანიმაციურ ფილმს;
- უმართებულოა პარლამენტთან/მინისტრთან ... **მიმართებაში**... უნდა იყოს: პარლამენტთან/მინისტრთან... **დაკავშირებით/ მიმართებით**...

ჩვენ მიერ განხორციელებული თვისებრივი კვლევის („მედიაენა და კულტურათა დიალოგი“) თანახმად, მედიაექსპერტებს მიაჩნიათ, რომ თანამედროვე მედია სრულად ჩანაცვლებს ტრადიციულს და, ზოგადად, ჟურნალისტიკა იმ სახით, როგორც ის დღეს ფუნქციონირებს, დიდხანს ვერ იარსებებს.

ენა არის კულტურულ მნიშვნელობათა სტრუქტურირება და გავრცელება, ციფრულ ეპოქაში კი მედიასივრცის სახე რადიკალურად იცვლება, რაც, ბუნებრივია, ენაზეც აისახება. შესაბამისად, მედიაენა განიხილება როგორც კულტურის ერთ-ერთი ცენტრალური არტეფაქტი, რომელიც ცვალებადია დროში, სივრცესა და კონტექსტში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Crystal D., Language and the Internet, Cambridge, 2006.
- Jenkins H., Convergence Culture: Where Old and New Media Collide, New York, 2006.
- McCulloch G., Because Internet, 2019.
- Milner R. M., The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media, Cambridge, 2016.
- Fairclough N., Language and Power, London, 2013.
- ბერძენიშვილი მ., მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის, I, თბ., 1980.
- გოცაძე მ., ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია, I, თბ., 1954.
- კალანდაძე ალ., ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია, I, თბ., 1977.
- სურგულაძე რ., იბერი ე., მასობრივი კომუნიკაცია, ენა და კულტურა, თბ., 2003.
- ტაბიძე ნ., ქართული პრესის აღმოცენების საფუძვლები, თბ., 1986.
- შამილაშვილი მ., წერეთელი მ., ჟურნალისტიკისა და მასობრივი კომუნიკაციის შესავალი, თბ., 2020.
- ჩართოლანი გ., კუტუბიძე ლ., ჭიჭინაძე რ., კულტურა მედიაში, თბ., 2019.
- ჯოლოგუა თ., ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია (XIX საუკუნე), თბ., 2013.
- საჯარო მოხელის ორთოგრაფიულ-სტილისტიკური ლექსიკონი, თბ., 2022.

ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული თურიზმი

მედია ყურაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნების მენეჯმენტისა და კულტურის
პოლიტიკის პროგრამის დოქტორანტი
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი
დოდო ჭუმბურიძე

**ალტერნატიული შემოქმედებითი პლატფორმები
კულტურის სფეროში**
(„წინანდლის პრემიის“ მაგალითზე)

რეზიუმე

სტატიაში განხილულია საქართველოში ბოლო ოცდახუთი წლის განმავლობაში კულტურის სფეროში არსებული ალტერნატიული შემოქმედებითი პლატფორმებისა და დარგობრივი კონკურსების განვითარების საკითხები, განსაკუთრებული ყურადღება კი გამახვილებულია „წინანდლის პრემიაზე“, რომელიც მაღალი საზოგადოებრივი ინტერესითა და მართვის მოქნილი მოდელით გამოირჩევა. ცვლილებების მართვა კულტურის სფეროს მენეჯერის ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევაა. 2025 წელს გარე ფაქტორების შემოქმედების შედეგად, პროექტის მენეჯერებს კონკურსის ტრადიციულ ფორმატში, მათ შორის პრემიის პრეზენტაციის ნაწილშიც, მნიშვნელოვანი ცვლილებების განხორციელება დასჭირდათ.

2024 წელს ჩატარებულმა „წინანდლის პრემიის“ შიდა კვლე-

ვამ მნიშვნელოვანი ინტელექტუალური გავლენა მოახდინა პროექტის მდგრადობის განმტკიცებაზე. პროექტის მისია, ხედვა და პრიორიტეტები ეფუძნება სამ ძირითად კომპონენტს: სამეცნიერო-სახელოვნებო რესურსის აღმოჩენასა და განვითარებას, ალტერნატიული შემოქმედებითი მიმართულებებისადმი მზარდი ინტერესის შენარჩუნებას, ასევე ახალგაზრდა ხელოვანთა სასტარტო მხარდაჭერის გაძლიერებას. პროექტი უნიკალურია, რადგან იგი რვა სხვადასხვა დარგს აერთიანებს.

კულტურის სფეროში მენეჯმენტის მკვლევრები კულტურულ პოლიტიკას ორგანიზაციული გარემოს ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტად განიხილავენ, ხოლო მენეჯმენტის თეორია ხშირად სოციოლოგიის, საჯარო სექტორის მენეჯმენტის, შრომითი ურთიერთობებისა და ზოგადი მენეჯმენტის

კონტექსტში ვითარდება. თუმცა, ეკონომიკურ და დაფინანსების საკითხებზე გადაჭარბებული ფოკუსირების გამო, ხელოვნების ორგანიზებისა და მართვის ფუნქცია თანდათან ნაკლებ ყურადღებას იპყრობს.

სახელოვნებო პროექტებში ინვესტიციების, მეცენატეობისა და ფინანსური მხარდაჭერის სიმწირის პირობებში, კულტურის სფეროში მოქმედ მენეჯერს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არსებულ და პოტენციურ დამფინანსებლებთან გრძელვადიანი თანამშრომლობის შენარჩუნებაში.

ეკონომიკურად არასტაბილური გარემოს ფონზე, ალტერნატიული ხელოვნების მასშტაბების გაფართოება საჭიროებს დამატებით მხარდაჭერას, რაც ხელს შეუწყობს მრავალდარგობრივი სახელოვნებო პროდუქტის განვითარებისათვის მდგრადი პლატფორმის შექმნას. „წინანდლის პრემიას“ დღეს უკვე შეუძლია, გარკვეულწილად, ეკონომიკური კრიზისის პირობებში ახალგაზრდა ხელოვნების მხარდაჭერა, ფინანსური ჯილდოს ზრდა, ახალი მიმართულებების დამატება და სამეცნიერო-სახელოვნებო საკონკურსო კომისიების გაძლიერება.

საკვანძო სიტყვები: *კულტურის სფეროს პროდუქტი, ალტერნატიული პლატფორმები, კულტურის რესურსების მართვა, კულტურის სტრატეგია.*

კულტურის სფეროს პროდუქტი მრავალფუნქციურია და ის საკუთარ თავში, ამა თუ იმ დარგის სპეციფიკის გათვალისწინებით, საზოგადოების ინტერესებს, საგანმანათლებლო-შემეცნებით შეხედულებლებსა და ღირებულებებს აერთიანებს.

კულტურის მენეჯმენტისა და მარკეტინგის დისციპლინის ერთ-ერთი გამორჩეული თეორეტიკოსისა და ფუძემდებლის, ფრანსუა კოლბერის აზრით, ხელოვნების სფეროში მარკეტინგული პროცესი არა მომხმარებლის მოთხოვნით, არამედ თავად შემოქმედებითი პროდუქტით იწყება; შესაბამისად, მენეჯერის ამოცანა არა პროდუქტის ბაზარზე მორგება, არამედ იმ აუდიტორიის იდენტიფიცირებაა, რომლისთვისაც მოცემული ხელოვნების ნიმუში ღირებული იქნება: „კულტურის პროდუქტების უმეტესობა შესაძლოა განვსაზღვროთ, როგორც რთული, მითუმეტეს თუ ისინი მოითხოვენ სპეციალურ ცოდნას ან დაფუძნებულნი არიან აბსტრაქტულ გაგებაზე, რომლებიც მოითხოვენ მომხმარებელში იდეების შეფასების უნარებს. სირთულე იზრდება უფრო მეტად, თუ მომხმარებე-

ლი არ იცნობს გარკვეული ტიპის პროდუქტს“.¹

„მიუხედავად კულტურის ცნების სხვადასხვა მიმართულების სისტემატიზაციის მცდელობისა, კულტურის ნებისმიერი გამოვლინება მითისა და ნარატივის გარეშე არ არსებობს...“² – და ამ მოსაზრების თანახმად, კულტურის რესურსების მართვას მუდამ ახალი ალტერნატიული ფორმების ძიება სჭირდება.

საქართველოში ბოლო ოცდახუთი წლის განმავლობაში ალტერნატიული შემოქმედებითი პლატფორმის დარგობრივი კონკურსი „წინანდლის პრემია“, თავის მხრივ, ტრადიციულ და სახელმწიფოებრივ ინსტიტუციურად ნაცნობ მხარდაჭერის ფორმებთან შედარებით, მაღალი საზოგადოებრივი ინტერესით და მართვის მოქნილობით ხასიათდება.

„ახალგაზრდა შემოქმედებისთვის პრემიის იდეა 1998 წელს წინანდალში ახალგაზრდა შემოქმედთა სემინარზე დაიბადა. ინიციატორი იყო „საქართველოს ახალგაზრდობის საქმეთა სახელმწიფო დეპარტამენტი“.³ პროექტს თავიდანვე აქტიურად დაუჭირა მხარი პარლამენტის თავმჯდომარემ, ზურაბ ჟვანია,⁴ რომლის პატრონაჟით ხორციელდებოდა როგორც ხელოვნების, ასევე მეცნიერების დარგებად დაყოფა. „წინანდლის პრემია“ პირველი ეკონომიკური პლატფორმის შემქმნელი პოლისისტემური პროექტი გახდა საქართველოში, რომელსაც არ გააჩნდა თემატური შეზღუდვები“.⁵

„წინანდლის პრემიის“ დაარსებამ კონკურსი ცალკე განშტოებად გადაიყვანა ახალ კალაპოტში: ალტერნატიული ხელოვნების მენეჯმენტის კონცეფცია ძირითადად ექვემდებარება სამეცნიერო კრიტიკულ ანალიზს. მაგრამ, ამავე დროს, რჩება პირდაპირი, ხისტი მართვის ფარგლებში, რომელიც მუდმივად მოთხოვნადია.

საქართველოში 90-იან წლებში არსებულმა კრიზისმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია კულტურის სფეროს განვითარებაზე. 2014 წელს სფეროში სტრატეგიული მიზნებისა და ხედვის განმსაზღვრელი დოკუმენტის შემუშავებაში ჩართულნი იყვნენ კულტურის სფეროს აქტორები და დაინტერესებული მხარეები. კულტურის

1 კოლბერი, კულტურის, 2017, გვ. 37.

2 სანადირაძე, კოპალეიშვილი, კულტურის, 2019, გვ. 16.

3 საქართველოს ახალგაზრდობის საქმეთა სახელმწიფო დეპარტამენტის დებულება.

4 ზურაბ ჟვანია - საქართველოს IV მოწვევის პარლამენტის თავმჯდომარე.

5 წინანდლის პრემია.

სახელმწიფო სტრატეგია საქართველოს კულტურის სამინისტრომ 2014-2016 წლებში შეიმუშავა და 2016 წლის 1 ივლისს მთავრობამ #303 დადგენილებით დაამტკიცა. პროექტში „კულტურის სტრატეგია 2025“ განსაზღვრულია სახელმწიფოს ხედვა, მიზნები და ამოცანები კულტურის სხვადასხვა დარგის წინაშე არსებული გამოწვევების გათვალისწინებით. აღსანიშნავია, რომ „2025 წლის კულტურის სტრატეგიის“ დოკუმენტში, სხვა სტრატეგიულ მიზნებთან ერთად, კულტურული მრავალფეროვნებისა და სხვადასხვა კულტურათა შეუზღუდავი თვითგამოხატვის მიზნობრიობა 8 ამოცანად არის ჩაშლილი, მათ შორისაა „ამოცანები: კულტურისა და შემოქმედებითობის როლისა და პოტენციალის ახლებური გააზრებისა და წარმოჩენის შესახებ საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებისა და აუდიტორიის განვითარების მიზნით, საზოგადოებასთან კომუნიკაციის სტრატეგიისა და მისი განხორციელებისთვის საჭირო ინსტრუმენტების შემუშავება (მაგალითად, სხვადასხვა მიზნობრივი და გავლენის ჯგუფების ცნობიერების ამაღლების პროგრამები შემოქმედებითი აზროვნების და ინოვაციური მიდგომების განვითარების, სტრატეგიული დაგეგმვის სწავლების, „შემოქმედებითი ინკუბატორების“, დამწყები ბიზნესის - ეგრეთ წოდებული სტარტაპების ხელშეწყობის მექანიზმების და სხვ. შესახებ)“¹.

ნებისმიერი პროექტის განხორციელებაში მნიშვნელოვანი როლი აქვს როგორც შიდა, ისე გარე ფაქტორების შესწავლას და გამოყენებას, გამონაკლისი არც „წინანდლის პრემია“.

საქართველოში, წამყვანი ალტერნატიული სივრცის მაგალითის - „წინანდლის პრემია“ განსაკუთრებული მახასიათებელია მრავალდარგობრიობა. შესაძლებლობების აღმოსაჩენად საჭიროა ახალგაზრდა ხელოვანებთან და მეცნიერთა დიდ ნაწილთან უწყვეტი კონსულტაციები. 2025 წელს, მძიმე ეკონომიური კრიზისიდან გამომდინარე, აუცილებელია გახდა თვითდაფინანსების რეჟიმზე გადასვლა.

2025 წელს, გარე ცვლადების (სიტუაციური ცვლადები)² ზემოქმედების შედეგად, პროექტის მენეჯერებს დასჭირდათ უკვე ტრადიციულ კონკურსში, პრემიის პრეზენტაციის ნაწილის ცვლილებაც:

1 კულტურის სტრატეგია 2025.

2 PESTEL ანალიზი მოიცავს ისეთ სიტუაციურ ცვლილებებს, როგორებიცაა პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, ტექნოლოგიური, გარემოსდაცვითი და სამართლებრივი ფაქტორები.

მენეჯმენტმა განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური დაძაბულობის ფონზე წინასწარ მოსალოდნელი, სხვადასხვა იდეოლოგიური საზრისების მქონე პროექტის მონაწილეთა ინტერესების დაცვაზე.

აღნიშნული პროექტის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ სიტუაციური ცვლილებების ანალიზი მენეჯერს სჭირდება როგორც დაფინანსების პრობლემების გადასაჭრელად, ისე გამოწვევების პრაქტიკულად საპასუხოდ. ვინაიდან კონკურსის პროფესიული კონცეფცია მონათესავე დისციპლინების პრაქტიკას ითვალისწინებს, კერძოდ, საერთაშორისო პროექტებიდან ლინგვისტიკაში (რუსთაველის კონკურსი), სამართალიდან, ეკონომიკიდან და სოციოლოგიიდან, დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად, ის საჭიროებს ლოჯისტიკურ კვლევას, რაც ყოველ წელს კიდევ და კიდევ უფრო რთულდება.

2024 წელს, „წინანდლის პრემიის“ შიდა კვლევამ მოახდინა ადრეულ ეტაპზე ყველაზე მნიშვნელოვანი ინტელექტუალური გავლენა მოახდინა პრემიის მდგრადობაზე. კულტურის სფეროში მოწინავე აზრის ლიდერებით დაკომპლექტებული დარგობრივი კომისიების მეშვეობით, მაკრო/მიკრო დონეზე არსებული გავლენები 2000-იანი წლებიდან დღემდე, „წინანდლის პრემიის“, როგორც პროექტის, განვითარებასა და ცნობადობის ზრდაზე აისახა. ალტერნატიული შემოქმედებითი პლატფორმების შექმნის ერთ-ერთი საგულისხმო ინდიკატორი მიზნობრივი ჯგუფებისა და დაინტერესებული მხარეების შესწავლაა.

უახლეს პერიოდში, 2024 წელს, ჩატარებული პროექტის მაგალითზე, დღეს უკვე შესაძლებელია ითქვას, რომ იგივე პროცესი ინერციით გრძელდება 2025 წლის კონკურსზეც. პროექტის მიზანმა გაამართლა. პრემიის მისია ხედვა და პრიორიტეტები პასუხობს სამ კომპონენტს: სამეცნიერო-სახელოვნებო რესურსის აღმოჩენა, მისი ალტერნატიული მაგალითებისადმი თანაბარი მზარდი ინტერესის შენარჩუნება, ასევე სასტარტო-საწყისი ხელშეწყობის გაღრმავება-გაზრდა. ამ პროექტს ანალოგი არ ჰყავს, ვინაიდან ის მდარჯს მოიცავს. კონკურსში მონაწილეობა შეუძლიათ 18-30 წლის ახალგაზრდა მეცნიერებსა და შემოქმედებს; ნამუშევარს წარადგენს როგორც ავტორი, ასევე კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებები, გამომცემლობები, შემოქმედებითი ორგანიზა-

ციები. წარადგენენ ბოლო 1 კალენდარული წლის განმავლობაში შექმნილ ან/და გამოქვეყნებულ ნაშრომებს. ნომინირებამდე, ნამუშევარი ცნობილი უნდა იყოს ფართო საზოგადოებისთვის; დარგები: თეატრალური ხელოვნება, კინოხელოვნება, პროზა, პოეზია, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები, ჰუმანიტარული მეცნიერებები, რომლებმაც ადრეულ პერიოდში არსებული ფოლკლორი ჩაანაცვლა. ნომინანტებს შეუძლიათ განმეორებით მიიღონ მონაწილეობა კონკურსში.

კულტურის სფეროში მენეჯმენტის მკვლევარები ძირითადად იცნობენ კულტურულ პოლიტიკას, როგორც ორგანიზაციული გარემოს ძირითად კომპონენტს, მენეჯმენტის თეორია კი ხშირად ვითარდება სოციოლოგიის, საჯარო სექტორის მენეჯმენტის, შრომითი ურთიერთობებისა და ზოგადი მენეჯმენტის ფარგლებში. თუმცა ეკონომიკაზე, დაფინანსების საკითხზე ფოკუსირების გამო, ხელოვნების ორგანიზებისა და მართვის ფუნქცია თანდათან კარგავს თავის ადგილს.

განათლებისა და კულტურის სფეროს ურთიერთკავშირის საფუძველზე გასათვალისწინებელია განათლებაში ჩადებული ინვესტიციების გრძელვადიანი გავლენები. „განათლებაში ჩადებული ყოველი დოლარი მშპ-ს 15-დან 20 დოლარამდე ზრდას იწვევს, რაც განათლებას ნებისმიერი ქვეყნისთვის ერთ-ერთ ყველაზე მომგებიან ინვესტიციად აქცევს. იუნესკოს ბოლოდროინდელი ანგარიშის თანახმად, 2030 წლისთვის სკოლის მიტოვების გამო გლობალური ეკონომიკისთვის წლიური ზარალი 10 ტრილიონ დოლარს მიაღწევს. ამ ფინანსური შედეგების გარდა, გასათვალისწინებელია მნიშვნელოვანი სოციალური შედეგებიც. საბაზისო უნარების არასაკმარისი შეძენა დაკავშირებულია მსოფლიოში ახალგაზრდა გოგონებში არასასურველი თინეიჯერული ორსულობის 69%-იან ზრდასთან“.¹ - მაშინ, პრემია - როგორც ხელოვნების ეკონომიკური გაძლიერებისა და წარმატებული პოზიციონირების შესაძლებლობა - ამ პრობლემის აღმოჩენას და პრევენციასაც შესაძლებელს ხდის.

როგორც „წინანდლის პრემიის“ მენეჯმენტის ფუნქციები, ისე კონკრეტული ეკონომიკური ინდიკატორები, განისაზღვრება ყო-

1 Финансирование развития: вопрос первостепенной важности для образования, культуры и науки.

ველწლიური შედეგით. მაგრამ ამ თემებზე არასაკმარისი კვლევა არსებობს და დღეს ჩვენ ამ მრავალდარგობრივი საგანმანათლებლო სახელოვნებო პროექტის მართვის თეორიულად შესწავლის ერთ-ერთ საწყის ეტაპზე ვართ, რომელმაც თავისი თვითრეგულირების მექანიზმების მეშვეობით უნდა უზრუნველყოს ხელოვნების საქმიანობის სასტარტო კულტურა, მეცნიერთა კომუნიკაცია და პრაქტიკოსთა ინტელექტუალური რესურსების რეპროდუქცია, ასევე წვლილი შეიტანოს მხარდაჭერის სისტემატიზაციაში. „წინანდლის პრემიის“ მთავარი და, შესაძლებელია ითქვას, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მისია დღესაც გახლავთ მეცნიერებისა და ხელოვნების რესურსის სასტარტო ისტორიის შექმნა. ამჟამად, სასტარტო და სადებიუტო წარმატებული ხელოვნების მენეჯმენტი მოითხოვს პროცესის ყველა ასპექტში ჩართულ პირებს, შექმნიდან და შესრულებიდან - პრეზენტაციამდე, ფინანსურ რესურსებს, სხვადასხვა კომპონენტის სრულყოფილ კოორდინაციას და ორგანიზებას. თანამედროვე პრემიების და სახელოვნებო კონკურსების შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ, მაგალითად, ქუთაისსა და ოზურგეთში ჩატარებული, ადგილობრივი თვითმმართველობის მიერ ორგანიზებული სახელოვნებო კონკურსების დიდი, უმრავლესი ნაწილი საერთოდ არ არის ორიენტირებული სასტარტო მოცემულობაზე. ასევე, ბუნდოვანია სახელოვნებო მენეჯმენტში, 30 წლამდე ასაკის ხელოვანთა და მეცნიერთა ცნობილი, თუნდაც მარტივ დონეზე განვითარებული სადებიუტო კონკურსები და პრემიები. თუ ისინი არსებობს, მაშინ, ძირითადად - მხოლოდ ეპიზოდურად. 2025 წლის შემოდგომაზე, ორგანიზაცია „მესამა“¹ პირველად დააჯილდოვა სახელოვნებო სასწავლებლების სტუდენტები და ახალგაზრდები, ამით, მათ აკადემიურ მიღწევებს გაუსვა ხაზი. თუმცა, ამ მართლაც საჭირო ინიციატივაში, მაინც მთავარ სეგმენტად სტუდენტი ხელოვანები მოიაზრებიან. ძალზე რთულია სასტარტო კონკურსის ტრადიციის შენარჩუნება, სრულად საქართველოს მასშტაბით. შესაბამისად, თემის შესწავლისას ირკვევა, რომ

1 კულტურის განვითარების ფონდი „მესამა“ დაფუძნდა საქართველოს ინტელექტუალური საკუთრების მფლობელთა ასოციაციის გადაწყვეტილებით. ფონდი მხარს უჭერს ხელოვნების განვითარებას და შემოქმედების მხარდაჭერას. ახალთაობას აძლევს განვითარების შესაძლებლობას და ხელს უწყობს ქართული კულტურის პოპულარიზაციას როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

„წინანდლის პრემია“ და მასთან ასოცირებული ღონისძიებები ერთადერთია საქართველოში, ორგანიზებულ და ყოველწლიურ ღონისძიებათა შორის, მიუხედავად იმისა, რომ გარემო ფაქტორების გამო, მისი ორგანიზება ყოველწლიურად რთულდება. რუსთაველის პრემია¹ კი პირს ენიჭება ლიტერატურის, მუსიკის, კინოხელოვნების, თეატრალური ხელოვნების, სახვითი ხელოვნების ან არქიტექტურის დარგში შექმნილი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებისათვის, რომლის მხატვრულმა ღირსებებმა საერთო ეროვნული აღიარება მოიპოვა და განმსჭვალულია პატრიოტიზმის, თავისუფლებისა და ჰუმანიზმის ზოგადსაკაცობრიო იდეალებით. პრემია გაიცემა 3 წელიწადში ერთხელ, არა უმეტეს ხუთისა, თითოეული 10 000 (ათი ათასი) ლარის ოდენობით. ამ პრემიების სტრუქტურული განვითარების შედარებისას ნათელი ხდება, რომ ორივე შემთხვევაში, სახელოვნებო და სამეცნიერო ფოკუსი უცვლელია, ისევე როგორც ინტერესებისა და მიზნების შინაარსის დეტალები: სახელოვნებო-სამეცნიერო დარგის განვითარების ხელშეწყობა, ხედვებისა და აღმოჩენების მრავალფეროვნებისადმი ინტერესი. მაგრამ „წინანდლის პრემიის“ შედეგების თანახმად, მისი ავტორების მკითხველი და დამთვალიერებელი ძირითადად ახალგაზრდები არიან, ხოლო „რუსთაველის პრემიის“ შედეგებით უფრო მეტად სამეცნიერო კვლევითი დარგის მოყვარულნი და სპეციალისტები ინტერესდებიან შედეგებით.

ჩვენ მივიჩნევთ ამ ტიპის ტრადიციული ღონისძიებების შედეგების შესახებ მშრალ ინფორმაციას, თუმცა, პრემიას გააჩნია შორეული რეზონანსიც - მისი ლაურეატების მიერ მოპოვებული მინიმალური თანხა და აღიარების ნაწილი. თანამედროვე საქართველოსთვის წარმატების ნიშნად იქცა. არსებობს ამ პრემიის გამოკვეთილი ხასიათიც - ალტერნატივა, ალტერნატიული ხედვა, ალტერნატიული ფიგურა ხელოვნებაში, ალტერნატიული სამეცნიერო-კვლევითი გზა, ალტერნატივა სამეცნიერო შრომაში და ასე შემდეგ. სხვა საკითხია, თუ რას ვგულისხმობთ ცნებაში „ალტერნატივა“ პრემიასთან მიმართებაში. ალბათ, უპირველეს ყოვლისა, ეს უკვე ხელოვნებაში, დრამატურგიაში, ლიტერატურაში დამკვიდრებული თხრობის ტრადიციის დარღვევა და ახალი გზით სიარულია. უფრო კონკრეტულები რომ ვიყოთ, ახალი დრამატურ-

¹შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად კონკურსი გამოცხადდა.

გიული მეტაფორების დამკვიდრების, ან პოეზიაში ახალი უჩვეულო რითმითა და თემით მოსვლის მცდელობაა.

„კულტურის არასაბიუჯეტო დაფინანსების მნიშვნელოვანი წყარო არის სპონსორობა, მეცენატობა, ქველმოქმედება, პატრონაჟი, შემოწირულობანი. აუცილებელია სახელმწიფოს მხრიდან ქველმოქმედებისა და სპონსორობის მხარდაჭერა. იგი იყოფა მატერიალურად და მორალურად. მატერიალურ სტიმულირებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საგადასახადო შეღავათებს, ხოლო მორალურში საპატიო წოდებებისა და სახელმწიფო ჯილდოების მინიჭებას.

ქველმოქმედების, მეცენატობის და სპონსორობის მხარდაჭერა კულტურის სფეროში უნდა გახდეს სახელმწიფოს კულტურის პოლიტიკის პრიორიტეტი“.¹

2000-იანი წლებიდან დღემდე, წინანდლის პრემია შეიცვალა ის გახდა მრავალდარგობრივი, მრავალპროფილური, დაჯილდოებისას ირჩევს სანახაობის წინა წლისაგან განსხვავებულ მხატვრულ ფორმას, დროდადრო გარემოებათა გათვალისწინებით უარყოფს ხალხმრავლობას და მშრალი კონსტატაციით შემოიფარგლება. მაგრამ მაინც, მიუხედავად ყოველივე ამისა, „წინანდლის პრემიას“ არ გააჩნია რეზონანსის სათანადო, სტრატეგიულად ბოლომდე გამართული სისტემა, რაც მას დეტალურად შეუნარჩუნებდა ისტორიას. შესაძლებელია, ეს არც არის პრემიის განვითარების მთავარი პრობლემა, თუმცა, ის, რომ ხელისშემშლელ ფაქტორთაგან ერთ-ერთია, ვფიქრობ, ეჭვს არ იწვევს. ასე მაგალითად, პრემიის დაჯილდოებისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ სოცმედიაში გამომხატურებანი დაახლოებით სამი თვის ინტენსივობით გრძელდება, ხოლო შემდეგ ლაურეატთა ბიოგრაფიულად აუცილებელ ნახსენებ ფაქტებში გადაინაცვლებს. ეს სრულებითაც არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ პროექტმა სათანადოდ განაგრძოს განვითარება. საბოლოოდ, ფაქტია, რომ კულტურულ-სამეცნიერო პროექტებს ჩვენს ქვეყანაში, ხელშემწყობთა ნაწილისთვის გარკვეულ ვალდებულებად ჩამოყალიბების პროცესიც არ გადაულახავს ჯერჯერობით. თუმცა, ამან შესაძლებელია პირიქით, დადებითი შედეგი მოიტანოს და ხარისხობრივად, ამრობრივად, თემატურად სხვა დონეზე წარმართოს პროცესები.

1 სანადირაძე, კულტურის, 2019, გვ. 128.

„მოგადად, კულტურის სტრატეგიების უმეტესობა მოიცავს შემდეგ სფეროებს:

- კულტურული შინაარსის შექმნა, წარმოება, გავრცელება და დაცვა/შენარჩუნება – როგორ უნდა მოხდეს აქტიური კულტურული ცხოვრების უზრუნველყოფა?
- შინაარსი და ინფრასტრუქტურა – როგორ დავიცვათ ბალანსი ისე, რომ შევინარჩუნოთ კულტურული ინფრასტრუქტურა და თან შევავსოთ იგი ადამიანებით და აქტივობებით?
- კულტურული ინსტიტუტები და არასამთავრობო სექტორის როლი – როგორ უნდა მოხდეს სახელმწიფო ინსტიტუტების მხარდაჭერა და ამავდროულად კერძო სექტორისა და დამოუკიდებელი აქტივობების განვითარებისთვის პირობების შექმნა?“.1

„წინანდლის პრემიის“ ფოლკლორის დარგი ჩაანაცვლა ჰუმანიტარულმა მეცნიერებებმა, ვინაიდან მოთხოვნა საკონკურსო განაცხადებისა შესამჩნევად გაიზარდა, გარეცვლადის მიზეზით. ეს სიახლე განხორციელდა ლაურეატების ფოკუსჯგუფებთან მუშაობის შედეგად, როდესაც გამოვლინდა დარგის მოთხოვნილება და მისი საჭიროება. ამას ამტკიცებს ის ფაქტიც, რომ დეტალების დასაზუსტებლად, დარგის კონკურსის შესახებ ინფორმაციის მისაღებად, კონკურსანტები, კონკურსის დამთავრებისთანავე იწყებენ მომავალი პრემიისთვის მზადებას და კითხვების დასმას. შესაბამისად, მოლოდინი და მოთხოვნა ძალზე მაღალია. მუსიკალური მიმართულებით, ძირითადად, დარგის სპეციალობათა ჩაშლის – ვოკალისტების, შემსრულებლების და ასე შემდეგ მოთხოვნები დომინირებს. კონკურსანტებს სურთ ამ სპეციალობების ცალ-ცალკე გატანა საკონკურსოდ, თუმცა ჯერჯერობით ეს ცვლილება ვერ ხორციელდება (შესაძლებელია კიდევ მრავალი მაგალითის მოხიზნვა...).

მისი დამკვიდრებისა და ორგანიზების ყველაზე რთულ ნაწილში, ორგანიზატორებმა უარი თქვეს პრემიისთვის სავალდებულო მიზნების ერთგვარობაზე, რაც ეკონომიკური დაინტერესების მხრივ, რისკებს შეუქმნიდა პროექტს. ასე მაგალითად: მხოლოდ ერთი თემატური პრიორიტეტი, საბანკო და კომერციული სექტორის, მეცენატის სტატუსით დაინტერესებას კითხვის ნიშნის ქვეშ

1 კულტურა და კრეატიულობა, თანამედროვე კულტურის სტრატეგიის ძირითადი თემები.

დააყენებდა. სხვადასხვა სფეროში დარგების პრემიალურ დაფინანსებას უნივერსიტეტების და კომერციული სექტორის წარმომადგენლები ერთნაირად, ერთი და იმავე ინტერესით ახდენენ. თუმცა, ეს ზღვარი ჯერჯერობით დაბალია, მინიმალურია. ამიტომ, თავად პრემია საჭიროებს დაფინანსების გაზრდას. რას ნიშნავს თანამედროვე ეკონომიკური წნეხის პირობებში ყოველივე ეს პროექტისათვის? გარკვეულწილად დამოუკიდებლობას, არასტაბილურ გარემოში.

პრემიას კულტურის სფეროში აქვს წამახალისებელი ფუნქცია დამწყები ხელოვანებისთვის. მიზნობრივი დანიშნულება ხუთი ათასი, ან სამი ათასი ლარის ოდენობით მოპოვებული პრემიისა, ბუნებრივია, მისი, როგორც დიდი პროექტების ინვესტიციად განხილვის საშუალებას არ გვაძლევს. შესაბამისად, „Free Zone“ შექმნის პრინციპით, კონკურსმა დაიკავა სასტარტო ეკონომიკური ნაბიჯის ფრონტალური ხაზი და თავისი თემატური დიაპაზონით (შეუზღუდავი) ინარჩუნებს ამ პოზიციებს.

სახელოვნებო პროექტებში ინვესტიციების, მეცენატებისა და ფინანსურ მხარდამჭერთა სიმწირე კულტურის სფეროში მოქმედ მენეჯერისგან ითხოვს არსებულ და პოტენციურ დამფინანსებლებთან გრძელვადიანი თანამშრომლობის შენარჩუნებას. ეკონომიკურად არამდგრადი სიტუაციის ფონზე, წინანდლის პრემიას გააჩნია ალტერნატიული ხელოვნების მასშტაბების მაქსიმალურად გაზრდის იდეა, რაც თავისთავად შექმნის მრავალდარგობრივი ხელოვნების პროდუქტის საცავს.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ პროექტ „წინანდლის პრემიას“ დღეს შეუძლია გარეშე ეკონომიკური კრიზისისაგან ახალგაზრდა ხელოვანების „გადაზღვევა“ და ფინანსური ჯილდოს გაზრდა, მიმართულებების დამატება და შემდგომში სამეცნიერო-სახელოვნებო დარგების საკონკურსო კომისიის შემადგენლობების გაძლიერება, დარგის სპეციალისტების უფრო კონკრეტული სპეციალობების მიმართულობით: დრამატურგია, რეჟისურა და სამსახიობო ხელოვნება ცალ-ცალკე. იგივე პრინციპი იქნებოდა გამოყენებული სხვა დარგებში. ფაქტია, რომ ალტერნატიული აზროვნების ფორმები არა მარტივ, არამედ სისტემატყვეს მხარდაჭერას ითხოვს, თუნდაც ამ მცირე მოცულობის ანალიზიდან გამომდინარე, პრემიის არა ერთი, არამედ ორივე მიმართულებით

განვითარება ხდება საჭირო – ფორმის და თემის მიმართულებით. დღეს, „წინანდლის პრემია“ საწყისი ნაბიჯის, იმედისა და შეუცვლელი ფუნქციის მატარებელია ახალგაზრდებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახალგაზრდების საჭიროებები და გამოწვევები მუნიციპალურ და რეგიონულ დონეზე, ახალგაზრდობის სააგენტო, 2020.
- ზურაბ ჟვანიას ფონდი, წინანდლის პრემია. <https://www.zurabzhvania.ge/winandlis%20premia.html> 17/06/2025
- კულტურის სტრატეგია 2025. კულტურის-სტრატეგია-2025.pdf 17/06/2025
- კოლბერი ფ., კულტურის და ხელოვნების მარკეტინგი, თბ., 2017.
- სანადირაძე ნ., კოპალეიშვილი ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, თბ., 2019.
- ფრიდრიხ ებერტის ფონდი, ახალგაზრდების კვლევა, დამოუკიდებელი საქართველოს თაობა, თბ., 2023.
- შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად კონკურსი გამოცხადდა, 2024. შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად კონკურსი გამოცხადდა | საინფორმაციო სააგენტო “ინტერპრესნიუსი” 17/06/2025
- ჯანელიძე ბ., ახალგაზრდობის კვლევის კრიტიკისათვის, 2017. ბაია ჯანელიძე: ახალგაზრდობის კვლევის კრიტიკისათვის – European.ge 19/05/2026

**ხელოვნების მკვლევართა XVIII
საერთაშორისო კონფერენციის
თავისუფელი სეუციების მასალები**

თეატროლოგია

თინათინ ქათამაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება, შემოქმედებითი პედაგოგიკა, დრამის რეჟისურის დოქტორანტი

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერთანამშრომელი თამარ ქუთათელაძე

სპექტაკლი = მაგიური რიტუალი

რეზიუმე

თეატრალური ხელოვნების ძირითადი მიზანია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე - მკაფიოდ აჩვენოს როგორც ადგილობრივ, ასევე გლობალურ სივრცეში არსებული უმწვავესი პრობლემები, რომელთა გადაჭრაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლმა უნდა წარმოაჩინოს ამ პრობლემების შესაძლო შედეგები და მიანიშნოს მათი დაძლევის გზებზე.

თითოეული წარმოდგენა რეალურისა და წარმოსახვითის შერწყმაა, რომლის საფუძველიც ხშირად რელიგიურია, ხოლო მიზანი - ადამიანში ზნეობრივი საწყისის და პასუხისმგებლობის ამალღებაა. სწორედ ამ მიზანზეა ორიენტირებული მსახიობის პროფესიული აღზრდის პროცესი, რომლის ფუნდამენტსაც უძველესი და უახლესი სავარჯიშოების ერთობლიობა წარმოადგენს.

მსახიობი უნდა იცოს მზად, რომ სწრაფად გადავიდეს ყოველდღიური რეალობიდან რეჟისორის ფანტაზიით შექმნილ სამყაროში, ეს კი სპექტაკლს გადააქცევს მაგიურ რიტუალად, მაყურებელს ჩართავს შემოქმედებით პროცესში და მას თანამონაწილედ გადააქცევს. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკის მიერ შემუშავებული სისტემის საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს დუხობორების სულიერ მოძრაობას, რომლის ერთ-ერთი გამოჩენილი წარმომადგენელი ლეოპოლდ სულერჟიციკი იყო - კონსტანტინ სტანისლავსკის ერთგული თანამოაზრე.

სულიერებასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული იოგას ის პრაქტიკა, რომელსაც ხშირად მიმართავდნენ მსახიობის აღსაზრდელად ისეთი მოაზროვნე ავტორები, როგორებიც არიან გიორგი

გურჯიევი, ვსევლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, ეჟი გროტოვსკი, მიხეილ ჩეხოვი, პიტერ ბრუკი, ანტონენ არტო და თანამედროვე თეატრის მრავალი სხვა მოღვაწე.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, მსახიობის ოსტატობის სწავლების საწყის ეტაპზე, ვცდილობთ აღნიშნულ სავარჯიშოებზე

დაფუძნებული სისტემის მუდმივად განახლებასა და ინტერპრეტაციას. ნაშრომში წარმოგიდგინთ სხვადასხვა ავტორის ორიგინალურ აღმოჩენებს, რომლებიც თანამედროვე ქართულ თეატრალურ სივრცეში განსაკუთრებით საჭირო და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მსახიობის აღზრდის პროცესში.

საკვანძო სიტყვები: მსახიობის ოსტატობა, სავარჯიშოები, დუხობორები, იოგა, სტანისლავსკი, ჩეხოვი.

თეატრალური ხელოვნების ძირითადი მიზანია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე - მკაფიოდ აჩვენოს როგორც ადგილობრივ, ასევე გლობალურ სივრცეში არსებული უმწვავესი პრობლემები, რომელთა გადაჭრაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლმა უნდა წარმოაჩინოს ამ პრობლემების შესაძლო შედეგები, მიანიშნოს მათი დაძლევის გზები. წარმოდგენა რეალურისა და წარმოსახვითის ტანდემია, რომლის საფუძველიც ხშირად რელიგიურია, ხოლო მიზანი - ადამიანში ბნეობრივი საწყისის, პასუხისმგებლობის ამაღლება. სწორედ ამ მიზანზეა ორიენტირებული მსახიობის პროფესიული აღზრდის პროცესიც, რომლის ფუნდამენტსაც უძველესი და უახლესი სავარჯიშოების ერთობლიობა წარმოადგენს. შემთხვევითი არა არის ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკის მიერ შემუშავებული სისტემის საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ფილოსოფიასა და რელიგიას, მათ შორის დუხობორთა მოძრაობას სულიერების დასაცავად, რომელიც ენათესავება იოგას პრაქტიკასაც. მათ კი, როგორც ცნობილია, მსახიობის აღსაზრდელად ხშირად მიმართავდნენ ისეთი მოაზროვნენი თუ თეატრის მოღვაწენი, როგორებიც იყვნენ: - კონსტანტინ სტანისლავსკი, გიორგი გურჯიევი, ვსევლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, ეჟი გროტოვსკი, მიხეილ ჩეხოვი, პიტერ ბრუკი, ანტონენ არტო და, ბუნებრივია, ჩვენც - თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პედაგოგები. მსახიობის ოსტატობის სწავლების საწყის ეტაპზე, ვცდილობთ ადრეული

თუ უახლესი მიღწევების შეჯერებებით შევექმნათ ახალი პერიოდის მსახიობის აღზრდის სისტემისათვის მუდმივად განახლებადი სასწავლო პროცესი.

XXI საუკუნიდან, განსაკუთრებულად გახშირებული სათეატრო ექსპერიმენტული სანახაობებისა თუ თეორიების მიუხედავად, სტანისლავსკის „სისტემა“ კვლავაც მყარ ფუნდამენტად რჩება. საინტერესოა ის ბაზისი, რომლის ინსპირაციითაც 1898 წელს, კონსტანტინე სტანისლავსკის ინიციატივით, დაფუძნდა ყველასათვის ხელმისაწვდომი მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. დიდი წარმატებით ჩატარდა პირველი რეჟისორული თეატრის პრემიერა რუსეთში. მალევე ჩამოყალიბდა მისი სახელოვანი პირველი სტუდია და შეიქმნა დღემდე მსახიობის აღზრდის უნიკალური „სისტემა“. ისინი კი ურთიერთდაკავშირებულნი აღმოჩნდნენ და არცთუ უსაფუძვლოდ. შესაძლოა ამ ფაქტმაც განაპირობა „სისტემის“ უცვლელი ღირებულება.

მოსკოვში 1898 წლის 14 (26) ოქტომბერს სამხატვრო თეატრში წარმატებით განხორციელებული ლეგენდარული სპექტაკლი, ტრაგედია „მეფე თევდორე იოანეს ძე“. პიესის ავტორი იყო გრაფი ალექსეი ტოლსტოი, დიდი რუსი მწერალი, დრამატურგი, სატირიკოსი, მთარგმნელი ბავშვობიდან იმპერატორ ნიკოლოზ II-ის უახლოესი მეგობარი, ყველა აღმატებული ჩინის მფლობელი და სანკტ-პეტერბურგის საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი.

ალექსეი ტოლსტოის ეს ტრაგედია, ცენზურის მიერ მრავალგზის აკრძალული და მწერლის ასევე, მრავალგზის ჩასწორებული, ავტორის თქმით – „განახევრებული სახით დაიბეჭდა“ 1868 წელს, ჟურნალში „Вестник Европы“ #5(8). პუბლიკაციის დაშვების შემდეგ, ცენზურამ აკრძალა პიესის დადგმა იმ მოტივით, რომ იგი არღვევდა ავტოკრატის პრინციპებს. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა კვლავ არაერთი ცვლილება შეიტანა პიესაში, მაინც ვერ შეძლო თავისი ყველაზე საყვარელი ნამუშევრის გადარჩენა. პიესა 30 წელი ელოდა სცენაზე დადგმის უფლებას და მისი პირველი წარმოდგენა გაიმართა მწერლის გარდაცვალებიდან მრავალი წლის შემდეგ.

ალექსეი ტოლსტოი 300 წლის წინანდელი ისტორიის საფუძველზე წერდა აწმყოზე და პიესის აკრძალვაც ლოგიკური იყო.

მასში მოქმედება მიმდინარეობს მოსკოვში XVI საუკუნის ბოლოს. სახელმწიფოში ორი პარტია იბრძვის ძალაუფლებისთვის: ტრადიციონალისტები და ეგრეთ წოდებული გლობალისტები. ბრძოლა ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლიტიკურ ტენდენციებს – „სლავიანოფილებსა“ და „ზაპადნიკებს“ შორის, „ზაპადნიკი“ ბორის გოდუნოვის გამარჯვებით მთავრდება. ავტორი კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა თავისი დროის ავტოკრატიულ-ბიუროკრატიულ სისტემას. ალექსეი ტოლსტოიც, ისევე, როგორც მოგვიანებით დიდი რუსი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი, ცდილობდა გაერკვია ხელისუფლების პოზიცია, მისი ღალატის ფარული მიზეზები და ისიც, თუ რატომ განიცადა არისტოკრატთა სამარცხვინო, ისტორიული მარცხი ავტოკრატიის წინააღმდეგ ბრძოლაში. კრიტიკოსთა მიერ ტოლსტოის ტრაგედია ინტერპრეტირდა, როგორც სიკეთის უძღურების ტრაგედია „ბოროტ სამყაროში“; კრიტიკოსმა ისააკ იამპოლსკიმ დადებითად შეაფასა პიესა. კრიტიკოსმა ნიკოლაი ეფროსმა „რუსული დრამატურგიის შედეგრი“ უწოდა.¹

1898 წელს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობამ, დიდი თავადის, სერგეის შუამდგომლობით (იმპერატორ ალექსეი II-ის ვაჟი), პიესის მორიგი ცვლილებების შემდეგ, ცენზურა საბოლოოდ დაითანხმა და ეს ნაწარმოები წარმატებით დადგა. სტანისლავსკიმ სახალხო ტრაგედია გადაიტანა სცენაზე, სადაც „მთავარი იყო ტანჯული ხალხი... და კეთილი მეფე“.² პრემიერის შემდეგ, ახალგაზრდა, მანამდე ყველასათვის უცნობმა მსახიობმა ივან მოსკვინმა (თევდორე), უეცრად ცნობილ არტისტად გაიღვიძა. კრიტიკოსი მარიანა სტროევა წერდა, რომ „მსახიობი თამაშობდა სამართლიანობის აქტიური წყურვილით გარჯილ მეფესა და სიკეთის ტრაგიკულ უმწეობას“.

კონსტანტინე სტანისლავსკის ინიციატივით ფორმირებული „მხატი“ მოღვაწეობას იწყებდა როგორც პოლიტიკური თეატრი. საბჭოეთის მასშტაბით, ამ „სანიმუშო“ შემოქმედთა გუნდს, მათ რეფორმებსა და „სისტემას“, არასდროს მოკლებია ხელისუფლების მახვილი მზერა. სტანისლავსკის დადგმა იყო ღია რეაქცია იმ მოვლენებზე, ვითარებაზე, რომელიც კატასტროფულად გამძაფრდა

1 Виноградова, Радищевой, Шингаревой, Московский, общ. ред. Радищевой, 2005, с. 639.

2 Строева, Режиссёрские, 1973, с. 25.

რუსეთში XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან და მას „ტოლსტოიზმის“ სახელი დაერქვა. თეატრმცოდნე კონსტანტინ რუდნიცკი მის ცნობილ მონოგრაფიაში „რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი“ წერდა: „XX საუკუნის დასაწყისში, მთელმა რუსულმა კულტურამ განიცადა ტოლსტოის გენიის მძლავრი გავლენა. ეს გავლენა იყო – იდეოლოგიური, მორალური და სტილისტური. სასცენო ხელოვნების სფეროში ტოლსტოისთან ყველაზე დაახლოვებული, რა თქმა უნდა, სამხატვრო თეატრი იყო. „ტოლსტოიზმი“ – წერდა მოგვიანებით ნემიროვიჩი-დანჩენკო – ყოველთვის „ბუდობდა სამხატვრო თეატრის სხეულში“. ეს ფაქტი ცხადად გამოვლინდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ნამუშევარში „ცოცხალი ლეში“ 1911 წელს.¹ აღსანიშნავია ისიც, რომ მოსკოვის „მხატის“ 1-ელი სტუდიის თანახელმძღვანელი, სტანისლავსკისთან ერთად, ლეოპოლდ სულერჟიციკი, ლევ ტოლსტოის ქალიშვილის თანაკლასელი, მწერლის აკრძალული ხელნაწერების გამავრცელებელი და მისი ერთგული თანამოაზრე იყო. ევგენი ვახტანგოვს თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა ტოლსტოველის სახელი, მეიერჰოლდს კი – მემამბოხე ტოლსტოველ-ნიცშეანელის იარლიყი და ასე შემდეგ.

გრავ ლევ ტოლსტოის 1881 წელს შემუშავებული რელიგიური და ფილოსოფიური დოქტრინა, ჩამოყალიბებული მის ნაშრომებში „აღსარება“, „რა არის ჩემი რწმენა?“, „ცხოვრების შესახებ“, „ქრისტიანული მოძღვრება“ და ასე შემდეგ, საფუძვლად დაედო იმ რელიგიურსა და სოციალურ მოძრაობას, რომელიც რუსეთში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში უკიდურესად გამწვავდა. დიდი რუსი მწერლის პატრონაჟით მოქმედი პროტესტანტული მოძრაობა ეფუძნებოდა ჯერ კიდევ 1666 წელს გაჩაღებულ დიდ საეკლესიო განხეთქილებას, თუ რომელი ბიბლია დასტამბულიყო, ძველი თუ პატრიარქ ნიკონის. მორწმუნეთა ნაწილმა დაგმო პატრიარქ ნიკონის რედაქტირებული ბიბლია და 1750 წელს გამოეყო რუსეთის მართლმადიდებელ ეკლესიას. იბრძოდნენ ადამიანის უფლებების დასაცავად, სისტემატურად აპროტესტებდნენ ძალადობას, უსამართლობას, ომს.

დუხობორები (რუს. духоборы - „სულისათვის მებრძოლნი“ ეწოდათ 1775 წელს) ემიჯნებოდნენ რელიგიურ რიტუალებს, მკაცრად იცავდნენ ზეპირი გადმოცემებით შემონახულ ბიბლიურ მცნე-

¹ Рудницкий, Режиссер, Наука, 1969, с. 211.

ბებს. ამ პაციფისტი, შრომისმოყვარე და მშვიდობიანი ცხოვრების მიმდევართა ფასეულობები სწრაფად ვრცელდებოდა პროვინცი-ებში თუმცა, მათი მოძღვრება მათ სასტიკად დევნიდა ხელისუფ-ლება თუ მართლმადიდებელი ეკლესია. 1801 წელს იმპერატორმა ალექსანდრე I-მა, დუხობორთა დოქტრინის იმპერიის დედაქა-ლაქში გავრცელების საშიშროების გამო, მათი გასახლების ოპე-რაცია წამოიწყო. ამ პროცესმა შეუქცევადი ხასიათი მიიღო და სულ უფრო გამწვავდა. XIX საუკუნის მიწურულს, დუხობორთა ჯანყს ომის წინააღმდეგ, ხელისუფლებამ დაუპირისპირა რეპრე-სიები, ციმბირში გასახლება, მეამბოხეთა სოფლების დარბევა. რუ-სეთის „უგვირგვინო მეფედ“ აღიარებულმა ლევ ტოლსტოიმ „25-ე საუკუნის ხალხი“ უწოდა დუხობორ ქრისტიანებს და მათ დასახმა-რებლად კამპანია წამოიწყო. მან მსოფლიოს აცნობა რუსეთში დუ-ხობორთა ტანჯვის საუკუნოვანი ისტორია. ჰონორარები მოახმარა დუხობორთა კავკასიასა თუ კანადაში ემიგრირებას, რასაც მთავ-რობა დათანხმდა მხოლოდ მათი უძრავი ქონების გაყიდვისა და სამშობლოში დაბრუნების აკრძალვის პირობით. ტოლსტოი წერ-და: „დუხობორები მდიდრები იყვნენ, თუმცა დევნის წლებში, მათი სახსრები უსამართლო სასამართლომ ჯარიმების სახით დაიტაცა; მათ არ უშვებენ საცხოვრებელი ადგილიდან და არც სხვებს აძ-ლევენ მათი ნახვის უფლებას, ხოლო ვინც ცდილობდა დევნილ-თა დახმარებას, მკაცრად სჯიდნენ. სამშობლოდან განკვეთილმა, მისტიციზმსა და ნათელხილვებში განსწავლულმა დუხობორებმა, ნიკოლოზ II-ს უწინასწარმეტყველეს, რომ მეფე, რომელმაც ისინი აიძულა სამშობლო დაეტოვებინათ, უსახსრებოდ „გააძევა“, მალე ტახტსაც დაკარგავდა, ხოლო დუხობორებთან ერთად, ღმერთიც დატოვებდა რუსეთს“. ასეც მოხდა.

ლევ ტოლსტოის თხოვნით, 1898-1899 წლებში დუხობორთა გასახლება-დასახლებას კავკასიასა და კანადაში თან ახლდა და ხელმძღვანელობდა ლეოპოლდ სულერჟიცი. ეს სახელოვანი ინტელექტუალი, წლების განმავლობაში მეზღვაურად მსახურობ-და გემზე „წმინდა ნიკოლოზი“. ხშირად მოგზაურობდა იაპონიაში, ჩინეთში, ინდოეთში, სინგაპურში, სტამბულში და საფუძვლიანად იყო დაუფლებული უცხოურ ენებს, აღმოსავლურ ფილოსოფიასა და რელიგიას. დუხობორთა ეპოსზე სულერჟიციის ჩანაწერების წა-კითხვის შემდეგ, რომელიც აღწერდა ამ რელიგიური სექტის წევრ-

თა წეს-ჩვეულებებს, სტანისლავსკიმ „სულერი“ თავის ასისტენტად მიიწვია. 1906 წელს იგი გახდა რეჟისორი და როგორც „არაერთი მკვლევარი შენიშნავს, თავისი გამოცდილებით აღმოსავლურ ფილოსოფიაში (იოგა, მედიტაცია, პრანას კონცეფცია) ფუნდამენტური გავლენა მოახდინა სტანისლავსკის მეთოდოლოგიის ჩამოყალიბებაზე, შემდეგ კი „მხატის“ 1-ელი სტუდიის წევრებზე“¹. ინგლისელი თეატრის მოღვაწე ოუენ დალის პუბლიკაციაც ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებდა. იგი წერდა: „სტანისლავსკის მიერ ინიციაციის საკითხსა და ინდუიზმის ფილოსოფიაში ჩაღრმავების პროცესში დიდი როლი ითამაშა ლეოპოლდ სულერჟიციკიმ, გათვითცნობიერებულმა აღმოსავლურ სპირიტუალიზმში, მათ შორის დუხობორთა (სულით მებრძოლი) პრაქტიკაში. სულერჟიციკიმ გააცნო სტანისლავსკის დუხობორთა „დილის მედიტაცია მომავალზე“ და „სალამოს უზენაესთან დიალოგი“, რომელიც დუხობორთა ყოველდღიური ეგრეთ წოდებული თვითსრულყოფისთვის გამიზნული ვარჯიში იყო. ამ დროს, ისინი ისხდნენ მოდუნებულ პოზაში და გონებრივად, ნაბიჯ-ნაბიჯ, წარმოსახვით აღადგენდნენ, ვიზუალურად როგორ შეასრულებდნენ მომავალი დღის სამუშაო ამოცანებს“. ასეთი მედიტაცია ასოცირდებოდა იოგას პრაქტიკასთან. ანალოგიური „მოდელი“ სტანისლავსკიმ გამოიყენა მსახიობის გონებრივი მოგზაურობისას როლის შესწავლის პროცესში. ამ დროს, მსახიობი წარმოსახვაში თხზავს თავისი როლის გარემოებებსა და ამოცანებს, „როლზე ფიქრობს“ სახლში... ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ტატიანა ბაჩელისიც ადასტურებდა სტანისლავსკის „სისტემის“ ფუნდამენტურ კავშირს ტოლსტოველთა მსოფლგანცდასთან, „დუხობორიზმთან“, სახარების პირველსაწყისთან, ინდუიზმთან. გარდა ამისა, კონსტანტინ რუდნიცკის წიგნში ვკითხულობთ: „ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესების კვლევაში სრულად კონცენტრირებული სტანისლავსკის ხელოვნება გადაერთო ტოლსტოის ეთიკაში, ადამიანის თვითსრულყოფის იდეაში. სტანისლავსკისა და სულერჟიციკის მიერ შექმნილ პირველ სტუდიაში, თეატრი ოთახში გამოიკეტა, ცხოვრებას შეუერთდა, განერიდა მრავალრიცხოვან საზოგადოებას. კაცობრიობის დიადი პრობლემები თუ შეკითხვები სულიერებაზე, შეცვალა

1 Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович.

სულის ტკივილმა; ეპოქის, ქვეყნის, კაცობრიობის ბედი – უბედური „პატარა ადამიანის“ ბედმა. ტრაგიკული კონფლიქტების ჰუმანიზმს ჩაენაცვლა სიბრალულის ქადაგება. ხელოვნების ობიექტი გახდა ადამიანი-აქტორის განცდის სიმართლე, მისი თვითგამოხატვა“.¹

თეატრის მოღვაწენი საუკუნებზე მეთია სულ უფრო აქტიურად შეიმეცნებენ იოგასა და ინდური ფილოსოფიის სიღრმეებს. კონსტანტინ სტანისლავსკიმ მისი სავარჯიშოები და ტერმინები მრავლად ჩართო თავის სახელოვან „მსახიობის აღზრდის სისტემაში“; გიორგი გურჯიევმა – „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტის“ სწავლებაში, ეჟი გროტოვსკიმ – „ღარიბი თეატრის“ ფუნდამენტში და ასე შემდეგ, იგი მსახიობთა აღზრდის პროცესში ჩართულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საწყის კურსზე. თუმცა, დუხობორთა მედიტაციები, რაც რელიგიასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული, ჯერ კიდევ ელოდება დღის სინათლეს. სავარაუდოდ, მასშიც აღმოჩნდება არაერთი სასარგებლო სიახლე ჩვენი მსახიობის ოსტატობის დასახვეწად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Виноградова Ю. М., Радищевой О. А., Шингаревой Е. А., Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898 – 1905, ред. Радищевой О. А., М., 2005.
- Рудницкий К. Л., Режиссер Мейерхольд, М., 1969.
- Строева М. Н., Режиссёрские искания Станиславского: 1898—1917, М., 1973.
- Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович, <https://theatre-museum.ru/srv/object/2548299#10/06/2026>

¹ Рудницкий, Режиссер, 1969, с. 254.

კინოშოკი

მარიამ ახალკაცი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი ქეთევან ტრაპაიძე

ნარკომანია ეკრანზე - დროში ცვლილებებისა და დროის მიღმა

რეზიუმე

თემა, რომლის მნიშვნელობაც კინოში წლების განმავლობაში გაიზარდა ყოველთვის სხვადასხვა გამოხატულებას ჰპოვებდა ეკრანზე. სოციალურად მტკივნეული თემები მუდმივად ექვემდებარება დროისა და გარემოს ცვლილებებს.

ნარკომანიის თემა კინოში, დროსთან კავშირშია მაშინაც, როდესაც გმირები თანამედროვეობის ყველაზე რთულ პრობლემათა გასაყარზე არიან. მათი ზნეობრივი პორტრეტის შექმნა ეკრანზე ძალიან რთულია, ვინაიდან ცხადია მათი პრობლემები, თუმცა ისინი ყოველთვის დაფარული მიზეზების მატარებელი ადამიანები არიან. სხვადასხვა გარემოებაში იბადებიან ტრაგიკული გმირები, რომელთა ქცევა და მორალური მახასიათებლები ხშირად ასახავს საზოგადოების მენტალურ მახასიათებლებ-

საც. ფილმების - „ქუჩის დღეები“ (ლევან კოლუაშვილი 2010), „სიდი და ნენსი“ (ალექს კოქსი 1986), „სუბორდინაცია“ (არჩილ ქავთარაძე 2007) - სხვადასხვა დრამატურგიული ჩარჩოს მიუხედავად, პერსონაჟების შესახებ, მხოლოდ ზედაპირული ინფორმაცია მაყურებლისთვის საკმარისი არ არის და ყოველ ჯერზე, ის იწყებს ამ ხასიათებში ადამიანური ტრაგედიის ამოცნობას. ფილმები, რომლებიც სხვადასხვა სოციუმისა და ცნობიერების ნარკომანების შესახებაა გადაღებული, საინტერესოა მაშინ, როდესაც უფრო მეტად ამ ნიშნებს ატარებს.

საკვანძო სიტყვები: ნარკომანია, ქართული კინო, მსოფლიო კინო, მორალური ტრანსფორმაცია, შედარებითი ანალიზი, თვითდესტრუქცია.

თემა, რომლის მნიშვნელობაც კინოში წლების განმავლობაში გაიზარდა ყოველთვის სხვადასხვა გამოხატულებას ჰპოვებდა ეკრანზე. სოციალურად მტკივნეული თემები მუდმივად ექვემდებარება დროისა და გარემოს ცვლილებებს.

ნარკომანია ღრმა შრეებისაგან შემდგარი სოციალური პრობლემაა. დროსთან ერთად, მორალური სტერეოტიპების ცვლილებებზე დაკვირვება ქართულსა და უცხოურ ფილმებში, შედარებითი სხვადასხვაობის მაჩვენებელია: „სიდი და ნენსი“ (ალექს კოქსი); „კალათბურთელის დღიურები“ (სკოტ კალვერტი, 1995); „სუბორდინაცია“ (არჩილ ქავთარაძე, 2007) და „ქუჩის დღეები“ (ლევან კოლუაშვილი, 2010).

უცხოელი და ქართველი რეჟისორების ინტერესი ნარკომანიის პიროვნული აპოკალიფსისადმი, პირადი ტრაგედიისადმი ადრეული პერიოდიდან არსებობს. ევროპელი და ამერიკელი რეჟისორებისთვის, ძირითადად, მანკიერი წრეა საინტერესო, სადაც ისინი აფიქსირებენ თითქმის ყველა დეტალს, დაკავშირებულს სოციალურ და ყოფით სინამდვილესთან. ხოლო ქართველი რეჟისორების ფილმებში პირდაპირობა ქცევითი მახასიათებლების გამოვლენისკენ არის მიმართული. რა თქმა უნდა, ეს თავისებურება არ ვრცელდება ნებისმიერ ნარკომანიის თემაზე გადაღებულ ფილმზე. ქართულ კინოში ნარკომანიის მანკიერების მოტივებთან ერთად, უმეტეს შემთხვევაში, იქმნება პერსონაჟების ზნეობრივი, ხშირად წინააღმდეგობრივი პორტრეტი, რომელიც, იცვლება დროთა განმავლობაში. სხვადასხვაგვარად, მეტაფორებით, ან რეალისტურად, შეიძლება, დოკუმენტური თანმიმდევრობითაც კი, აღბეჭდილი ნარკომანთა ყოფა - მათი გაუსაძლისი, ცარიელი და გაუფასურებული არსებობის სურათები, პორტრეტები, პერსონაჟების ცხოვრების რაკურსები ხშირად იცვლება. საერთო პრობლემა ერთია, მათი ქცევითი მახასიათებლები კი - სხვადასხვაგვარი.

ალექს კოქსი და სკოტ კალვერტი ხშირად მიმართავენ პირდაპირობას, ნატურალიზმს. პრობლემა მკვეთრად სპეციფიკური დეტალებით აისახა დენი ბოილის ფილმში - „ნემსზე“ (1996) და ტერი გილიამთან - „შიში და სიძულვილი ლას-ვეგასში“ (1998).

„სიდი და ნენსი“ მოგვითხრობს 1970-იანი წლების ცხოვრებაზე, როკ-ჯგუფის შექმნისა და შემდეგ მის ნელ-ნელა დაშლის ამბავს. პარალელურად, ნარკოტიკზე დამოკიდებულება შლის ზღვარს აღ-ქმასა და რეალობას შორის და დრო ამის გასააზრებლად, დაჩქარებულია. პიროვნებების დეგრადირება უკვე აღარ არის მხოლოდ ქიმიური ნივთიერებით გამოწვეული ფიზიკური კვდომა. ეკრანზე ის თანაგრძნობის გასააზრებლად აღმოცენებული, მოტივთა ერთიანობაა.

სიდი და ნენსი ახალგაზრდა ნარკომანები არიან, რომლებიც ცხოვრებაში ველარაფერს ღირებულს ველარ ქმნიან, სიდის პოპულარობაც ნელ-ნელა ქრება. დომინანტი ნენსია, რომელიც ცდილობს სიდის მომავალზე იფიქროს და შეძლებისდაგვარად ეხმარება მას. თუმცა, უშედეგოდ. სიდი მარტივი, მუდმივად ნარკოტიკისგან გაბრუნებული პერსონაჟია, რომელიც თითქოს მაყურებლის თვალწინ კლავს დროის ცნებას, უბრალოდ უარს ამბობს მას, როგორც მოცემულობასა და გარდაუვალობას. ეს კი პირდაპირი გზაა თვითდესტრუქციისკენ.

ფილმი სიდის დაკითხვის ეპიზოდით იწყება. მან მოკლა ნენსი და თავად დარეკა პოლიციაში. ეს ფსიქოპორტრეტი ტრაგიკული გარდატეხის შედეგია. თუმცა, განადგურებული და რეალურ სამყაროს მოწყვეტილი, სახედაკარგული ნარკომანი პიროვნულობის ბოლო ნიშანსაც აქრობს საკუთარ თავში. ეს ვარდნა და პიროვნული ჩამოშლის პროცესი განსაკუთრებით საინტერესოა. ნარკოტიკების მიღებისა და ნენსისთან ურთიერთობის დაწყების შემდეგ სიდს აღარ შეუძლია ზღვარის შენარჩუნება. ეს მხოლოდ ნარკოტიკზე დამოკიდებულება კი არა, ამ პერსონაჟების მანკიერებისადმი ვნების თანახმად აღწერილი, თანდაყოლილი თვითგანადგურების ინსტინქტია. სიდი მთლიანად ნენსის მენტალური საკუთრების ნაწილია. არ გააჩნია ზნეობრივი „მე“. შესაბამისად, ვერ განასხვავებს ავსა და კარგს. არ შეუძლია პრობლემის მოგვარება. ველარ იფიქრობს საკუთარ ცხოვრებაზე. ცხოვრობს ინსტინქტით და როგორც პიროვნება, აღარ არსებობს. ისინი ნაკლებად რომანტიზებულ, თუმცა განწირულ და ამ თვითგანადგურების პროცესში მყოფ, სტერეოტიპულ გმირებად იქცევიან. გადარჩენა წარმოუდგენელია, ვინაიდან ასეთი გმირი ერთი ჭეშმარიტების მატარებელია - ემოციური სიღრმე არსაითაა მიმართული, თვითდესტრუქციის

გარდა. სიდი არ შეიცვლება. ნენსის სიკვდილის შემდეგ ის ცარიელ რეაქციად გარდაიქმნება. ნენსის პერსონაჟი აგრესიული, ემოციურად არამდგრადი და იმპულსურია, ამიტომ მასში არსებული უარყოფითის განცდა პირველყოფილი ინსტინქტია. ურთიერთობა მისთვის, პიროვნების განადგურებას ნიშნავს. თუმცა ეს სტერეოტიპი ყოველთვის დესტრუქციისკენ მიმართული არაა. არსებობს მისი სხვა მაგალითებიც.

ფილმში „კალათბურთელის დღიურები“, ახალგაზრდა ჯიმ კეროლის პერსონაჟი კალათბურთელი, დანებდა და ნარკომანად იქცა. ჯიმში დაკარგა დედა. თუმცა, ეს სულიერი ბრძოლისა და თვითშემეცნების პროცესიცაა. მაშინ, როდესაც დედა კარს უკეტავს, ჯიმი აცნობიერებს, რომ მისი პიროვნული ვარდნა საკუთარი გადაწყვეტილებათა. ასეთ გმირებში ნებისყოფის არქონა სოციალურ ტრაგედიას უტოლდება. ჯიმი იღებს გადაწყვეტილებებს, რომლებიც ეწინააღმდეგება მის პირვანდელ მორალურ ღირებულებებს: ნარკოტიკის მიღება, თვითგამოხატვის უნარის დაკარგვა და პიროვნების დაშლის პროცესი. -სკოლიდან გარიცხვა ნიშნავს სოციალური წესრიგის ჩამოშლას. ძარცვა და ფულის გამოძალვა მორალური „საზღვრების გადალახვის“ მანიშნებელია. დედის გაქურდვა კი, საბოლოო ზღვარის გადაკვეთაა. დედა კარს კეტავს და პოლიციასში რეკავს - მორალური კონფლიქტი ანადგურებს ჯიმის პოტენციალსაც, რომელიც საბოლოოდ აღარ არის ის პიროვნება, ოდესღაც რომ იყო. -როდესაც საკუთარ ისტორიას ჰყვება, არ ნიშნავს, რომ გათავისუფლდა ყველაფრისგან, რომ კვლავ შეუძლია იფიქროს, იგრძნოს და თქვას სიმართლეც. მან ყველაფერი დაკარგა, მაგრამ საკუთარი პიროვნების შენარჩუნებას მაინც ცდილობს.

ქართული კინოს კრიზისის და პოსტკრიზისის პერიოდები ასევე დატვირთულია ნარკომანიის, როგორც ახალი ტრაგედიის თემით. არჩილ ქავთარაძის „სუბორდინაცია“ იგივე თემის ინტერპრეტაციაა, სადაც ახალგაზრდა ნარკომანები არა სიყვარულის, ან შინაგანი ტკივილის, არამედ ფსევდოსოციალური თამაშისა და გადარჩენის ინსტინქტის გამო კარგავენ მორალურ ღერძს. თუმცა, განსხვავებით სხვა გმირებისაგან, ამ ფილმის პერსონაჟების ფსიქოტიპები ბუნდოვნად იკითხებიან. ისინი განიხილებიან არა როგორც ინდივიდები, არამედ, როგორც ერთი თაობის ნაწილის სახე. მასში

გაერთიანებულია ნარკომანების ტიპები და ეს ტრაგედია ყველას ეხება, როგორც: „კიბე-კიბე დაგდებული გამოყენებული შპრიცები მართლაც რომ, ნარკომანის მიერ განვლილი ხანმოკლე ცხოვრების მეტაფორულ გზას ასახავს...“.¹

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეების“, მთავარი გმირი ჩეკი, ქუჩაში ყოფნით სულდგმულობს, მოტაცების და ქურდობის მცდელობაც აქვს, თუმცა ბოლოს – საკუთარ სიცოცხლეს სწირავს, რომ ახალგაზრდა ბიჭის ცხოვრება გადაარჩინოს და ღირსება შეინარჩუნოს. ის, რაც ჩეკის პიროვნებასა და ცხოვრების წესში თითქოს არ ჩანს, ბოლოს მისი სულიერი გამარჯვებით სრულდება. „ფილმის დასასრულს, რეჟისორი ბოლო იმედსაც მიკლავს, რომ მსხვერპლშეწირვის შემდეგ, რაიმე შეიცვლება. მარწმუნებს, რომ ჩეკის თაობამ ცხოვრების შანსი საბოლოოდ გაუშვა ხელიდან“;² – წერს დათო გორგილაძე „ქუჩის დღეებთან“ დაკავშირებით. თითოეული ამ ფილმის გმირის ტრაგედია საერთოცაა, მაგრამ ძალზე პიროვნულიც. ქართველი რეჟისორების ფილმებში მეტაფორულად, თუმცა, მკაფიოდ იკითხება ნარკომანიის, როგორც ტრაგედიისა და პერსონაჟთა ნაირგვარობა.

1980-1990-იანი წლებისა და XXI საუკუნის 20-იანი წლების ფილმების მიხედვით, ეს ნაირგვარობა საკმაოდ ხელშესახებია: „სიდი და ნენსის“ მთავარი გმირი (სიდი) სოციალურად და მენტალურად პრიმიტიული პერსონაჟია, თუმცა მის ცხოვრებაში რეალობა რადიკალურად იცვლება, ნენსის გაცნობის შემდეგ. „კალათბურთელის დღიურებში“ ნაჩვენებია, როგორ კარგავს ჯიმი ადამიანურ სახეს და სულიერებას მას შემდეგ, რაც გასინჯავს ნარკოტიკს. იმის მიუხედავად, რომ ჯიმი კარგი ადამიანია, ნათელია, თუ როგორ ქრება მისი პიროვნული მენტალობა. თუმცა, განსხვავებით სიდისაგან, ჯიმის პიროვნებაში იკითხება სამი ცვლილება – როდესაც ნარკოტიკის გარეშე ცხოვრობს, შემდეგ, როდესაც ნარკომანია, ბოლოს კი ნარკოტიკს თავს ანებებს, თუმცა ყველაზე ძვირფასი ადამიანის დაკარგვის ფასად. ჯიმის, სიდისა და ნენსის შორის დიდი განსხვავებაა. რადგან სიდსა და ნენსის არც ჰქონიათ გამოკვეთილი პიროვნული სახე, ხოლო ჯიმი, მაინც ცდილობს დანაკარგის დაბრუნებას, მაშინ, როდესაც სიდი, როგორც პიროვნება, აღარ არსებობს.

1 კალათბიშვილი, ნეკრორეალიზმი, 2009.

2 გორგილაძე, ქუჩის, 2013.

ქართულ ფილმებში „სუბორდინაცია“ და „ქუჩის დღეები“ პერსონაჟები სხვადასხვაგვარად წარმოაჩენენ ნარკომანობის ტრაგედიას. „სუბორდინაციის“ გმირები ერთ სახედ შექმნილ ფენად გამოიყურებიან, ხოლო „ქუჩის დღეებში“ ნათლადაა ასახული რასა ნიშნავს, იყო „გამოცდილი“ ნარკომანი, როგორც ჩეკია და როგორ შიძლება უნდა შეინარჩუნო ან დაიბრუნო სახე სწორედ მაშინ, როცა ეს ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანია.

ევროპულ კინოში, პრაქტიკულად, არც ერთი პერსონაჟი არ დგება მტკიცე მორალური არჩევანის წინაშე. ჩეკისაც ძალიან უჭირს არჩევანის გაკეთება და იმის მიუხედავად, რომ ნარკომანიის თემა დროით ცვლილებებზე რეაგირებს, სტერეოტიპებსა და თხრობას შორის, როგორც ვხედავთ, ჩნდება გმირი, რომელსაც შეუძლია დაამსხვრიოს წარმოდგენა ამგვარ სტანდარტზე და არჩევანით მივიდეს დასასრულამდე.

„ქუჩის დღეებში“ გმირის ტრანსფორმაცია მოხდა, თუმცა არა ისე, როგორც ძველ ქართულ კინოში და არც ისე, როგორც დასავლეთის გმირების რომანტიზებულ ტრაგიკულ ყოფაში. ის რჩება ადამიანად, რომელსაც აქვს ღირსება. შესაძლებელია, სწორედ ეს ტრანსფორმაცია იყოს ის გარდამტეხი თემატური ზღვარი, რომელმაც დაასრულა ამ მწვავე სოციალური მოტივის ერთსა და იმავე ჭრილში ხედვა და საბოლოოდ დაუკავშირა ის არჩევანს, რომელიც სიცოცხლის ფასად შეიძლება დაჯდეს.

ასე გამოიყურება დღეს დამოკიდებული ადამიანების თემატური ინტერპრეტაცია განვლილი წლების მაგალითზე: არჩევანის გაკეთების პიროვნული ნება და წაშლილი პიროვნული ღირებულებები. ეს ორი სახასიათო მოტივი ალბათ კიდევ დიდხანს იარსებებს, როგორც წარმმართველი ეკრანზე ამ პრობლემის განსაზღვრის და მისი სიღმისეულად დანახვის სურვილით ავტორთა მხრიდან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კალატოზიშვილი გ., ნეკრორეალიზმი, 2009. https://kinomaniaki.blogspot.com/2009/04/blog-post_4540.html 17/06/2026
- Weston W.W., Brown J.B., Stewart, Patient-Centred Interviewing, Part I: Understanding Patients' Experiences, Can Fam Physician, 1989.
- Williams M.V., Davis T., Parker R.M., Weiss B.D., The Role of Health Literacy in Patient Physician Communication, 2002.

ინტერნეტრესურსები:

- <https://www.whatsafterthemovie.com/summary/sid-and-nancy> 17/06/2026

**ხელოვნების მენეჯმენტი და
კულტურული მემკვიდრეობა**

ნაირა გალახვარიძე,
ეკონომიკურ მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის,
სახელოვნებო მეცნიერებების,
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული
პროფესორი

ხელოვნების სისტემა გლობალურსა და ლოკალურს შორის

რეზიუმე

წარსულში სახელმწიფოთა კონკურენტუნარიანობის შეფასებისას მნიშვნელოვან კრიტერიუმად მიიჩნეოდა მისი ეკონომიკური და სამხედრო ძლიერება. ამჟამად, სწორედ კულტურისა და ხელოვნების განვითარების მაღალი დონე გახდა ის საზომი, რომლის შესაბამისადაც განისაზღვრება პრეტენდენტები მოწინავე ქვეყნების წოდებისათვის. ამერიკელი ეკონომისტი პიტერ დრუკერი¹ წინასწარმეტყველებდა, რომ ოცდამეერთე საუკუნეში კულტურული ინდუსტრია გახდებოდა ამა თუ იმ სახელმწიფოს წარმატების განსაზღვრის გადამწყვეტი ფაქტორი, სწორედაც რომ გამართლდა. საქართველომ ეკონომიკის გასაოცარი ზრდით შეძლო მიეღწია მნიშვნელოვანი პროგრესისათვის, კულტურისა და ხელოვნების ცნობადობის ამაღლებაში. იმის განხილვა, თუ როგორ ხორციელ-

დება და ვითარდება ჩვენს დროში ლოკალური და გლობალური დიალექტიკის კონტექსტში ხელოვნების სისტემა, რთულია და მეტად საინტერესო. მიზეზი საკმაოდ ნათელია: არსებული ინტერესი რეგიონების შეუცვლელი ნიშანია, რომლებიც ფლობენ უდავო მნიშვნელობას (როგორც თავიანთთვის, ისე მთელი მსოფლიოსთვის), ამიტომაც არ შეიძლება სრულად ჩათვალონ პროვინციად, მაგრამ, სამწუხაროდ, მეორე მხრივ, ინტერნაციონალურ პროცესებში არ თამაშობენ, არ ასრულებენ იმ განსაზღვრულ როლს, რომელზეც აცხადებენ პრეტენზიას.

21-ე საუკუნეში არტმენეჯმენტი, ასე ვთქვათ, შეეჯახა გარე გარემოს სწრაფ ცვლილებებს. მკაცრი რეალობის პირობებში ისეთი ახალი ტრენდების გამოვლენას, როგორებიცაა ინფორმატიზაცია, გლობალიზაცია, მოსახლეობის დაბერება, დაბადებათა შემცირე-

¹ Друкер, Менеджмент, с. 10.

ბა, მაღალკვალიფიციურ ქალთა შრომის გაფართოვება, ხელოვნების დაუშვებელი შეფუთვა მე-20 საუკუნის ისეთი პარადიგმებით, როგორებიცაა ინდუსტრიალიზაცია და პოპულარიზაცია. გარემოს ცვლილებები, შესაძლოა, კრიზისად წარმოესახოს იმ ადამიანებს, რომლებიც დაკავებულნი არიან ხელოვნებითა და მართვის ძველებური მეთოდებით, მაგრამ მათ, ვინც მიისწრაფიან სიახლეებისაკენ, ცვლილებები ახალ შესაძლებლობებს უხსნიან.

სქემატურად თუ წარმოვიდგინოთ, შესაძლოა ითქვას, რომ გლობალიზაცია თავის პირველ ათწლეულში წარდგა, როგორც ეკონომიკური და მან თავი წარმოაჩინა, როგორც საბაზრო ეკონომიკის ტოტალური გამარჯვება. ან უფრო გარკვევით რომ ვთქვათ, უპირველესად წარდგა, როგორც გლობალური ბაზარი. უპირველესად და უფრო თვალნათლივ ის გამოჩნდა ფინანსური ნაკადების გათავისუფლებისას, რომლებიც ნეოლიბერალური რეფორმების შედეგად თავისუფლად გადაადგილდებოდნენ მსოფლიოში. ფინანსურ ნაკადებთან ერთად ჩნდებოდა მიგრაციული ნაკადებიც - ადამიანებიც გაჰყვნენ ფულს. შედეგად, გლობალური ფინანსური ბაზრის კვალდაკვალ, წარმოიქმნა გლობალური შრომითი ბაზარი. მესამე ნიშანს - საქონლის თავისუფლად გადაადგილებას - მოჰყვა მეოთხე ნიშანიც - ინფორმაციული და კომუნიკაციური ნაკადების გა-

აქტიურება. იმისათვის, რომ იმართოს ეს მსოფლიო მეურნეობა, აუცილებელია მისი ინფორმაციული მიმოხილვა და ოპერატიული კავშირების დადგენა. ინტერნეტისა და ციფრული ტექნოლოგიების გამოგონება სწორედაც რომ დროულად მოხდა. რაც გასაკვირი არც არის, რადგანაც ტექნოლოგიური აღმოჩენები ხორციელდება არა იმდენად მაშინ, როცა ადამიანური გონება მზად არის მათ წარმოსაქმენლად, არამედ, როცა საზოგადოება მზად არის მათი მოხმარებისთვის (სარგებლობისთვის).

რეგიონის კულტურის პოლიტიკის ამოცანების გადაჭრისას მეტად პროდუქტიულ მიდგომას წარმოადგენს კულტურის გარემოს მთლიანი აღქმა. სხვადასხვა კულტურულმა პროექტმა აჩვენა, რომ რეგიონული დონე დღეს ყველაზე პერსპექტიულია თანამედროვე კულტურული პოლიტიკის დამუშავების კუთხით. სწორედ რეგიონულ დონეზე ყველაზე მარტივია განხორციელდეს კულტურის ორგანიზაციის მოდერნიზაცია, გადაილახოს საუწყებო მიდგომა, მოწესრიგდეს და დალაგდეს კავშირები კულტურულ ინსტიტუტებსა და არასახელმწიფო კულტურულ ინიციატივებს შორის, განვითარდეს კულტურის პროდუქტიული თანამშრომლობა სხვა სექტორებთან, მათ შორის, ბიზნესთან, შემუშავდეს სახელმწიფო კერძო პარტნიორობის პროგრამები, კულტურის სფეროში ინვესტიციური პროექტები და შეიქმნას პირო-

ბები შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებისათვის. ასეთი მიდგომით კულტურა ხდება კაპიტალი, რესურსი, რომელიც განაპირობებს რეგიონის კონკრეტულ

უპირატესობებს, მისი ეკონომიკური და სოციალური განვითარების მნიშვნელოვან მამოძრავებელ ძალას.

საკვანძო სიტყვები: სტრუქტურული მთლიანობა, კონკურენტუნარიანობა, ტრადიციული ხელოვნება, სახელმწიფო პოლიტიკა, გლობალური, ლოკალური, რეგიონის კულტურა.

კულტურა ფუნქციონირებს, როგორც ფასეულობათა ცოცხალი სისტემა, რომელსაც ადამიანი არეგულირებს. იგი მოიხმარს, ინახავს, ანაწილებს როგორც მატერიალურ, ისე სულიერი კულტურის პროდუქტებს და ამ პროცესში აყალიბებს საკუთარ თავს კულტურის სუბიექტად, სოციალურ არსებად.

კულტურის გენეზისი და განვითარება მიმდინარეობს ისე, როგორც ერთიანი პროცესი, წარსულის ფასეულობათა შენახვა-ათვისება, მათი გამდიდრება და გადაცემა, როგორც ამოსავალი მასალა მომავლის კულტურისათვის.

სტრუქტურული მთლიანობა იმაში ვლინდება, რომ კულტურული ფასეულობანი იერარქიულად ლაგდება. ერთ ნაწილს ცენტრალური და ფუნდამენტური ადგილი უჭირავს, მეორე ნაწილს – მეორეხარისხოვანი. ზოგ მათგანს ზოგადი და საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს, ზოგს – ლოკალური და კონკრეტული. კულტურის მთლიანობა, რომელსაც ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ეხება – ესაა ადამიანის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების, საერთოდ, მატერიალური და სულიერი კულტურის მთლიანობა, მათ შორის ზღვარი პირობითია.

კულტურის სინქრონული ჭრილი, განვითარების რომელიმე ეტაპზე, მთლიანად კაცობრიობის კულტურაში მიმდინარე პროცესებია. თუ დიაქრონული ჭრილი კულტურის „ისტორიოგრაფიაა“, სინქრონული ჭრილი მის „გეოგრაფიას“ წარმოადგენს.¹

წარსულში, სახელმწიფოთა კონკურენტუნარიანობის შეფასებისას, მნიშვნელოვან კრიტერიუმად ითვლებოდა მისი ეკონომიკური და სამხედრო ძლიერება. ამჟამად, სწორედ კულტურისა და

¹ კულტუროლოგია, 2001, გვ. 33-34.

ხელოვნების განვითარების მაღალი დონე გახდა ის საზომი, რომლის შესაბამისადაც განისაზღვრება პრეტენდენტები მოწინავე ქვეყნების წოდებისათვის. ამერიკელი ეკონომისტი პიტერ დრუკერი წინასწარმეტყველებდა, რომ ოცდამეერთე საუკუნეში კულტურული ინდუსტრია გახდება ამა თუ იმ სახელმწიფოს წარმატების განსაზღვრის გადამწყვეტი ფაქტორი. საქართველომ ეკონომიკის გასაოცარი ზრდით შეძლო მიეღწია მნიშვნელოვანი პროგრესისათვის, კულტურისა და ხელოვნების ცნობადობის ამაღლებაში.

ამასთან, ჯერ კიდევ მნიშვნელოვნად ბევრია გასაკეთებელი. ამდენად, სახელმწიფო პოლიტიკის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს კულტურისა და ხელოვნების განვითარება. მრავალი მეცნიერი ხელოვნებას უწოდებს ციფრული ეპოქის ძირითად ინოვაციურ ფაქტორს, რომელიც ეფუძნება გრძნობათა აღქმას, ხელოვნებასა და ტექნიკას, ადამიანსა და მანქანას შორის.

არტმენეჯმენტი ხელოვნებისა და მენეჯმენტის გადაკვეთაა. ის წარმოიქმნა საშემსრულებო ხელოვნების - მუსიკალური, თეატრალური, საოპერო და საცეკვაო ბაზრის გამოჩენის პერიოდში. ამ ბაზრის ფორმირება ითვალისწინებდა და განაპირობებდა მრავალრიცხოვანი სამაყურებლო კლიენტურის შექმნას. მსგავსი მოთხოვნა ასევე შეიმჩნეოდა სახვითი ხელოვნების ბაზარზეც. ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში კლიენტურის, მომხმარებლების შექმნა უცილობლად საჭიროებს მმართველობით საქმიანობას. პოსტულატი იმის შესახებ, რომ მენეჯმენტის მიზანს წარმოადგენს მომხმარებლების, კლიენტურის შექმნა ეკუთვნის, პიტერ დრუკერს. ხელოვნების უწყვეტი წარმოება და მომხმარებლამდე მიტანა, ასევე მმართველობითი საქმიანობის ორგანიზების სტაბილურობის არსებობის უზრუნველყოფა სასიცოცხლოდ აუცილებელია როგორც კომერციული, ასევე არაკომერციული ორგანიზაციებისათვის.

ტრადიციულად ხელოვნება ფოკუსირებული იყო ნაწარმოების წარმოებაზე, ესე იგი, შემოქმედებაზე. მენეჯმენტის დანერგვა ხელოვნებაში მიანიშნებდა ხელოვნების ნაწარმოებების მოხმარებასა და მომხმარებლამდე დისტრიბუციის პროცესში, მნიშვნელოვან მოვლენაზე და არა მარტო მათ მოხმარებაზე, ასევე წარსულთან შედარებისას, მნიშვნელოვნად გაიზარდა შექმნილი ხელოვნების ფასეულობები... არტმენეჯმენტის წარმატებული გამოყენება უშუა-

ლოდ აყალიბებს პირველად ფასეულობებს ჯერ კიდევ წარმოდგენის ჩვენების პროცესში, ხელოვნების ნაწარმოებებთან კონტაქტის ან მათი შექმნისას, ხოლო შემდეგ კი – სხვადასხვა არხით ქმნის მეორად ფასეულობებს. იმისათვის, რომ გავლილი იყოს ყველა ეტაპი – ხელოვნების ნაწარმოების ჩანაფიქრიდან, მის კლიენტამდე, მომხმარებელამდე მიტანამდე – აუცილებელია დიდი რაოდენობის თანამშრომელთა ჩართულობა, ეს კი განაპირობებს მრავალი ახალი სამუშაო ადგილის წარმოქმნას. ამით მას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ქვეყნის ეკონომიკური კეთილდღეობის ამაღლებაში, მძლავრი მულტიპლიკაციური ეფექტის წყალობით, რომელიც ნაყოფიერ ზემოქმედებას ახდენს ისეთ მომიჯნავე სფეროებზე, როგორებიცაა გამომცემლობა, ტურიზმი, სასტუმროებისა და რესტორნების ბიზნესი.

თუ განვიხილავთ მართო საშემსრულებო ხელოვნებას არტმენჯემენტის გამოყენების ერთ-ერთ ტიპურ სფეროდ, ვნახავთ, თუ რა მრავალ კომპონენტს მოიცავს მისი წარმოების პროცესი. ის საჭიროებს ისეთი განსხვავებული ელემენტების ორგანულ გაერთიანებას, როგორებიცაა სცენარი და პარტიტურა, მსახიობები ან მუსიკოსები, მომსახურე პერსონალი, სცენა და თეატრი, სხვადასხვა რეკვიზიტი და მრავალი სხვა. შემდეგ კი შექმნილი ნაწარმოების დისტრიბუცია, ან მისი საბოლოო მომხმარებელამდე, ან კლიენტამდე მიტანა, ასევე კომპლექსურად ზემოქმედებს და მოიცავს უამრავ ელემენტს. ამასთან, თითოეული მათგანი ზემოქმედებს ყველა დანარჩენზე რეგულირების, კომუნიკაციის, სოლიდარიზაციისა და გაერთიანების პროცესის გავლით. ეს პროცესი არტმენჯემენტის წინაშე მნიშვნელოვან ამოცანას აყენებს: რაც შეიძლება უფრო მასობრივი სამაყურებლო კლიენტურის შექმნა. ხელოვნებაში ნაყოფიერი მართვა არ შემოსაზღვრება ერთეულთა ნაწარმოებთა შექმნით, არამედ საბოლოო ანგარიშით ვრცელდება მთელ პროცესზე – იდეის ჩამოყალიბებიდან არტისტული ორგანიზაციების ზრდის უზრუნველყოფით, კლიენტების მიზიდვის ხარჯზე. მართვას, რომლის მიზანსაც არ წარმოადგენს საკმარისი კლიენტურის უზრუნველყოფა, არ შეიძლება ეწოდოს მენჯემენტი, არამედ დაიყვანება ჩვეულებრივ საქმიანობამდე. გამომდინარე აქედან, ხელოვნების აუცილებელი ეფექტიანობის მისაღწევად და მისი საბოლოოებრივი ფუნქციის რეალიზაციისათვის პირველხარისხოვან

მნიშვნელობას იძენს შემოქმედებითი და ნაწარმოების დისტრიბუციის პროცესში, საწარმოო ფაქტორების დაბალანსებული გაერთიანება, ასევე, საკმაოდ მრავალრიცხოვან კლიენტთა აუდიტორიის ფორმირება.

21-ე საუკუნეში არტმენეჯმენტი, ასე ვთქვათ, შეეჯახა გარესამყაროს სწრაფ ცვლილებებს. მკაცრი რეალობის პირობებში ისეთი ახალი ტრენდების გამოვლენას, როგორებიცაა ინფორმატიზაცია, გლობალიზაცია, მოსახლეობის დაბერება, შობადობის შემცირება, მაღალკვალიფიციურ ქალთა შრომის გაფართოება, ხელოვნების დაუშვებელი შეფუთვა მე-20 საუკუნის ისეთი პარადიგმებით, როგორებიცაა ინდუსტრიალიზაცია და პოპულარიზაცია. გარემოს ცვლილებები შესაძლოა კრიზისად წარმოესახოს იმ ადამიანებს, რომლებიც დაკავებულნი არიან ხელოვნებითა და მართვის ძველებური მეთოდებით, მაგრამ მათ, ვინც მიისწრაფიან სიახლეებისაკენ, ცვლილებები ახალ შესაძლებლობებს უხსნიან.

მოცემულ ნაშრომში არტმენეჯმენტის სხვადასხვა სტრატეგია და საშუალება დაფუძნებულია მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გამოცდილებაზე, რომლის ხასიათი სრულიად განსხვავებულია მე-19 საუკუნის გამოცდილებისაგან. სამართლიანი იქნება მტკიცება, რომ 21-ე საუკუნის გამოცდილება მოითხოვს სრულიად განსხვავებულ სტრატეგიასა და ხერხებს. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მიმდინარე ცვლილებები აღვიქვათ არა როგორც კრიზისი, არამედ როგორც შესაძლებლობები. გავხედეთ არტმენეჯერები, რომლებიც ცხოვრებაში ახორციელებენ ინოვაციებს.

ხელოვნების მოღვაწეები მსოფლიო ცვლილებების ფონზე რომ გადარჩნენ, უნდა შეიძინონ ბიზნესმენეჯერის აზროვნების სისტემა, ხოლო მეწარმეებმა კი თავი ხელოვნების მოღვაწეებად უნდა აღიქვან და თავიანთი სამუშაო უნდა ჩათვალონ ხელოვნებად.

ხელოვნებისა და ბიზნესის შეხვედრა, რომელიც უმაღლეს წერტილზე მდებარეობს - ხელოვნების მართვა და ხელოვნება მართვისათვის ერთ მთლიანობად შეერწყმება, როგორც ერთი მონეტის ორი მხარე. შემდგომში 21-ე საუკუნეში ხელოვნებისა და კულტურის მენეჯმენტმა თავის წინაშე მიზნად უნდა დაისახოს და განაპირობოს ის, რომ ხელოვნების არსი ბუნებრივი სახით ჩანერგილი იყოს საქმიანობის ყველა სახეში და ცოდნაში, რომელიც აყალიბებს საზოგადოებას.

იმის განხილვა, თუ როგორ ხორციელდება და ვითარდება ჩვენს დროში ლოკალური და გლობალური დიალექტიკის კონტექსტში ხელოვნების სისტრემა, რთულია და მეტად საინტერესო. მიზეზი საკმაოდ ნათელია: არსებული ინტერესი რეგიონების შეუცვლელი ნიშანია, რომლებიც ფლობენ უდავო მნიშვნელობას (როგორც თავიანთთვის, ისე მთელი მსოფლიოსთვის), ამიტომაც არ შეუძლიათ სრულად ჩათვალონ პროვინციად, მაგრამ, სამწუხაროდ, მეორე მხრივ, ინტერნაციონალურ პროცესებში არ თამაშობენ, არ ასრულებენ იმ როლს, რომელზეც პრეტენზიას აცხადებენ.

აქედან წამოიჭრება მრავალი კითხვა: ჩვენი ლოკალური სცენა როგორ შეესაბამება ინტერნაციონალურ მხატვრულ პროცესებს? დასავლური სამყარო რატომ იგნორირებს ქართულ ხელოვნებას? რა არის საჭირო, რომ მსოფლიო ხელოვნების ავტორიტეტულმა ფიგურებმა ჩვენ ყურადღება მოგვაპყრონ? ამ და სხვა მსგავს კითხვებზე პასუხების კუთხით, ესე იგი, ქართული სცენის იმ გადაულახავი იზოლირების მიზეზების ასახსნელად, ხშირად წამოყენებულია სხვადასხვა ვარიანტი, რომლებიც მოიცავენ კონსპირაციულ პასუხებს, თუ ვინ დგას ჩვენი ხელოვნების აღიარების გზაზე, როგორია მათი ინტერესები და რით უშლიან მათ ხელს ქართველი მხატვრები. პრობლემის გადაწყვეტა შეიძლება სწორი მარკეტინგული ან პიარ სტრატეგიების შემუშავებით, რომლებიც დაიყვანება იქამდე, თუ რა თანხა და რაში უნდა ჩაიდოს, რათა ქართული ხელოვნება გახდეს მსოფლიო მხატვრული სცენის ფაქტი. ყველაფერი ეს არაერთხელ გვსმენია მას შემდეგ, რაც საზოგადოებრივმა და კულტურულმა პროცესებმა გლობალური ხასიათი შეიძინა.

თავად ის ფაქტი, რომ გლობალურისა და ლოკალურის, ცენტრისა და პერიფერიების დიქტომია არსებობს, თანამედროვე მხატვრულ სამყაროში, ფაქტობრივად, თავსებადია და წარმოადგენს მისი პრინციპულად ახალი გეოპოლიტიკური სტატუსის ნიშან-თვისებას. აქედან გამომდინარეობს, რომ დღეს არ არის იდეოლოგიური ალტერნატივები, შეულწეველი ცნებების ნორმები. დღეს ხელოვნება ნამდვილად გლობალურ ფაქტორს წარმოადგენს: ერთი და იგივე მხატვრული ენა, ერთი და იგივე წარმოდგენა ხელოვნებაზე, მისი ჩვენების მეთოდები მსგავსია, რომელიც ამა თუ იმ ხარისხით არსებობს მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში. ხელოვნება დღეს ბევრს ნიშნავს. ბოლო პერიოდში თანამედროვე

ხელოვნების გავრცელების ენის ჩამოყალიბება მიმდინარეობდა თავბრუდამხვევი მისწრაფებითა და გარდუვალობით. ის იძლეოდა ნაყოფიერ შედეგებს, ადრე ერთობლივი მხატვრული პრაქტიკის უთანაბიარო ტერიტორიებზე. ამგვარად, გლობალიზაციის პროცესის დასაწყისში, გლობალურისა და ლოკალურის პრობლემა გახდა არა როგორც საკითხი თანამონაწილეობის, თანაბიარობის ან თანამედროვე ხელოვნებასთან უთანაბიარობისა, არამედ როგორც შემდეგი პრობლემა: ვინ განსაზღვრავს ამ ხელოვნების სტატუსს, ვის შეაფასებს მას? სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს საკითხი არამარტო მხატვრული, არამედ პოლიტიკურიცაა.

წარმოდგენა მხატვრულ პროცესზე, როგორც მოვლენაზე, რომელიც გამოდის ლოკალური (რეგიონული ან თუნდაც ნაციონალური) საზღვრებიდან, ხელოვნებაში არ წარმოქმნილა 1990-იანი წლების გლობალიზაციიდან. თუ თავს ავარიდებთ მსოფლიო ხელოვნების ექსკურსს და შემოვიფარგლებით ახალი დროით, ნათელი გახდება, რომ თანამედროვეობამ, ერთი მხრივ, წარმოქმნა იდეა, ერსა და ეროვნულ სახელმწიფოებზე, ხოლო, მეორე მხრივ – ეროვნული სულის უმაღლეს გამოვლინებში დაინახა რაღაც არანაციონალური და უნივერსალური. აქედან წარმოიქმნება, ხორციელდება მე-19 საუკუნის ისეთი სახასიათო ინსტიტუცია, როგორიცაა მსოფლიო გამოფენები, აგრეთვე მათი მხატვრული ანალოგი – ვენეციის ბიენალე, პირველი ტრანსნაციონალური მხატვრული ინსტიტუცია.

ამასთან, მნიშვნელოვანია შევთანხმდეთ, რომ პოსტკომუნისტური დისკუსია არის მტკიცებულება, რომ ინტერნაციონალური სამყაროს ეპოქა დასრულდა, გლობალური სამყაროს ეპოქის შეცვლით. გლობალიზაცია ხომ მაშინ იწყება, როცა ჩაკეტილი ინტერნაციონალური საზოგადოებრივი და კულტურული მოდელები მსოფლიოში (სამყაროში) ამთავრებენ (ასრულებენ) თავიანთ სვლას. დღეს ყველა გრძნობს თანამონაწილეობას, დაკავშირებულობას მასთან და იწყებენ, თავიანთი უფლებებიდან გამონდინარე, მათ ორიგინალურ გამოყენებას. დღეს მთავარი პრობლემა არ დაიყვანება იქამდე, თუ რამდენად გამართლებულია მოთხოვნა ლოკალური მხატვრული პრაქტიკის თანამედროვეობაზე. დღეს საკითხი დგას ასე: ვინ განსაზღვრავს ამ ხელოვნების სტატუსს, ვინ შეაფასებს მას. გლობალიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებუ-

რება ის არის, რომ კულტურული და მხატვრული საკითხები პოლიტიკური გახდა.

სქემატურად თუ წარმოვიდგენთ, შესაძლოა ითქვას, რომ გლობალიზაცია თავის პირველ ათწლეულში წარდგა, როგორც ეკონომიკური და მან თავის შესახებ განაცხადა, როგორც საბაზრო ეკონომიკის ტოტალურმა გამარჯვებამ. ან უფრო გარკვევით რომ ვთქვათ, უპირველესად წარმოდგა, როგორც გლობალური ბაზარი. უფრო თვალნათლივ მისი გამოჩენა წარმოჩინდა ფინანსური ნაკადების განთავისუფლებით, რომლებიც ნეოლიბერალური რეფორმების შედეგად თავისუფლად გადაადგილდებიან მსოფლიოში. ფინანსურ ნაკადებთან ერთად აქტიურდება მიგრაციული ნაკადებიც - ადამიანებიც გაჰყვნენ ფულს. შედეგად გლობალური ფინანსური ბაზრის კვალდაკვალ წარმოიქმნა გლობალური შრომითი ბაზარი. მესამე ნიშანს - საქონლის თავისუფლად გადაადგილებას - მოჰყვა მეოთხე ნიშანიც - ინფორმაციული და კომუნიკაციური ნაკადების გაინტენსიურება. იმისათვის, რომ იმართოს ეს მსოფლიო მეურნეობა, აუცილებელია მისი ინფორმაციული მიმოხილვა და ოპერატიული კავშირები. ინტერნეტისა და ციფრული ტექნოლოგიების გამოგონება სწორედაც რომ დროულად მოხდა. რაც გასაკვირიც არ არის, რადგანაც ტექნოლოგიური აღმოჩენები ხორციელდება არა იმდენად მაშინ, როცა ადამიანური გონება მზად არის მათ წარმოსაქმნელად, რამდენადაც მაშინ, როცა საზოგადოება მზად არის მათი მოხმარებისთვის (სარგებლობისთვის).

მიგრაციის გაინტენსიურება - ეს უფრო მნიშვნელოვანია უპირველესად პოსტკომუნისტური ქვეყნებიდან გამოსულთათვის. 1980-იანი წლების ბოლოდან საქართველოს მხატვრულმა გარემომ გადააღახა განვლილი იზოლაცია და დაიწყო მსოფლიოში აქტიურად გადაადგილება. დასავლური ინსტიტუციები აქტიურად რთავდნენ აღმოსავლეთ ევროპის მხატვრებსა და კურატორებს თავინთ სამუშაოში. ამას მოითხოვდა გლობალიზებული მხატვრული და ინფორმაციული ბაზარი. აქედან გამომდინარე, საინტერესო კანონზომიერება ჩამოყალიბდა: რაც უფრო აქტიური ხდებოდა კონტაქტები ადამიანებს შორის, მით უფრო მოთხოვნადი გახდა კომუნიკაციური ტექნოლოგიების სრულყოფა. ინტერნეტის საშუალებით კომუნიკაცია ინტენსიური და დისტანციურია

კომუნიკაცია რაც უფრო ინტენსიური და დაშორებულია - ინტერნეტის დახმარებით, მით უფრო სტიმულირდება და უბიძგებს ადამიანებს პირადი ურთიერთობებისაკენ, ერთობლივი ფიზიკური თანადასწრებისაკენ. ამიტომ 1990-იანი წლების დასაწყისში მიმდინარეობდა ინტერნეტის აფეთქება, ადამიანებს შორის ინტელექტუალური ურთიერთობების სხვადასხვა ფორმის მიმართ. ამგვარად, მხატვრული და ინფორმაციული ბაზრები, აგრეთვე კომმუნიკაციური და ინტელექტუალურ შემეცნებითი პროცესები ააქტიურებდნენ ერთმანეთს და აღმოჩნდნენ დაკავშირებულები ერთ ჯაჭვში.

ამგვარად, დასკვნის სახით შესაძლოა ითქვას, რომ რეგიონის კულტურის პოლიტიკის ამოცანების გადაჭრისას მეტად პროდუქტიულ მიდგომას წარმოადგენს კულტურის გარემოს მთლიანი აღქმა. სხვადასხვა კულტურულმა პროექტმა აჩვენა, რომ რეგიონული დონე დღეს ყველაზე პერსპექტიულია თანამედროვე კულტურული პოლიტიკის დამუშავების კუთხით. სწორედ რეგიონულ დონეზე ყველაზე მარტივია განხორციელდეს კულტურის ორგანიზაციის მოდერნიზაცია, გადალახული იყოს საუწყებო მიდგომა, მოწესრიგდეს და დალაგდეს კავშირები კულტურულ ინსტიტუტებსა და არასახელმწიფო კულტურულ ინიციატივებს შორის, განვითარდეს კულტურის პროდუქტიული თანამშრომლობა სხვა სექტორებთან მათ შორის ბიზნესთან, შემუშავდეს სახელმწიფო კერძო პარტნიორობის პროგრამები, კულტურის სფეროში ინვესტიციური პროექტები და შეიქმნას პირობები შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებისათვის. ასეთი მიდგომით, კულტურა ხდება კაპიტალი, რესურსი, რომელიც განაპირობებს რეგიონის კონკრეტულ უპირატესობებს, მისი ეკონომიკური და სოციალური განვითარების მნიშვნელოვანი მამოძრავებელი.

ტერიტორიის განვითარების სტრატეგიულ პროგრამებში ჩამოყალიბებული მიზნების სიცხადე, გარკვეულობა, ახდენს პროგრამის ყველა სუბიექტის მოქმედების სტრუქტურირებას. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ სტრატეგიული პროგრამა წარმოადგენს ტერიტორიის მენეჯმენტის არამარტო მთავარ განმსაზღვრელ ინსტრუმენტს, არამედ ის არის გარანტი, კულტურული გარემოს მთლიანობის „მფარველი“, კულტურული პროცესის ლოკალიზაციის მაჩვენებელი.

საქართველოში აქტიურად მიმდინარეობს საერთაშორისო ფესტივალებზე მონაწილეობის მხარდაჭერა მათ შორის, „ევროპალია საქართველო 2023-2024“, რომელიც 80-მდე ღონისძიებას მოიცავს ბელგიასა და ჰოლანდიაში; ვენეციის თანამედროვე ხელოვნების ბიენალესა და ვენეციის არქიტექტურის ბიენალეზე საქართველოს ეროვნული პავილიონით მონაწილეობა, ნიკო ფიროსმანის გამოფენების მომზადება და გამოფენა დანიაში, ვატიკანის საყდარში ანსამბლების - „ბასიანისა“ და „საპატრიარქოს სამების ტაძრის გუნდის“ კონცერტები და სხვა. მიმდინარეობს წარმატებული შემოქმედებითი ჯგუფების, ხელოვანთა (მათ შორის სტუდენტთა) საზღვარგარეთ განათლებისა და სხვადასხვა საერთაშორისო კონკურსსა თუ პროგრამაში მონაწილეობის გასტროლების ხელშეწყობა. ყოველივე ეს კი გლობალური ბაზრის პირდაპირი შედეგია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ნაირა გალახვარიძე, ევგენი ბარათაშვილი, ზურაბ ნასარაია „კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტი“, თბ., 2025.
- კულტუროლოგია, ნაწილი პირველი, თბ., 2001.
- Мизиано В., Пять лекций о Кураторстве, М., 2014.

ნიკო კვარაცხელია,
ისტორიის დოქტორი, პროფესორი,
საქართველოს საპატრიარქოს ანდრია პირველწოდებულის
სახელობის ქართული უნივერსიტეტი

ავთენტურობისა და ინტერპრეტაციის პრობლემა კულტურულ ტურიზმში

რეზიუმე

ავთენტურობისა და მასთან დაკავშირებული ინტერპრეტაციის შესწავლა დაიწყო ფილოსოფოსებმა, კერძოდ, გერმანელმა ფილოსოფოსმა და ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, მარტინ ჰაიდეგერმა. მან თავის ფუნდამენტურ კვლევაში „ყოფიერება და დრო“ საფუძველი ჩაუყარა ავთენტურობის კონცეფციას. უილიამ და რობერტ ჩემბერსების - „ჩემბერსის მეოცე საუკუნის ლექსიკონი“ გადამუშავებული გამოცემის თანახმად, „ავთენტურობა არის თვისება: ჭეშმარიტების, ან ფაქტებთან შესაბამისობის მდგომარეობა, ნამდვილობა“. ჰაიდეგერმა ავთენტურობის დოქტრინა დააფუძნა ადამიანის პიროვნების განვითარების აუცილებლობაზე, რისთვისაც იგი Dasein-ით აღჭურვა იმ დახვეწილი ეგზისტენციალური ფაქტორების დასაფასებლად, რომლებმაც შეიძლება ერთდროულად ის შექმნას კიდევ, ან მისი დაზიანება გამოიწვიოს.

ავთენტურობა ტურიზმში უნდა განვიხილოთ როგორც უცნობი ქვეყნის შესახებ ობიექტური ინფორმაციის მიღების აუცილებ-

ლობა. სტატიაში ავთენტურობის საკითხი განხილულია ბაგრატის საკათედრო ტაძრის (XI საუკუნე) შემთხვევის მაგალითზე. რაც შეეხება ინტერპრეტაციას, გიდი არ ხატავს რეალობის შესაძლო მომხმარებლისთვის რეალობის ყველაზე ზუსტი, არსებული სურათის მიწოდებას. ბევრი ტურისტული გიდი ხაზს უსვამს ქვეყნის სილამაზეს და, ამავდროულად, უგულვებელყოფს უარყოფით მხარეებს. ლიტერატურული ექსკურსიების ჩატარებისას - პერსონაჟის ციტირებას, ასევე შეუძლია მომხმარებელს ასწავლოს კულტურა და ადგილობრივი ისტორია. ტურისტული გიდის ინტერპრეტაცია არ არის სწავლება ან „ინსტრუქცია“ აკადემიური გაგებით; აქ მთავარია, გიდის თხრობა სასიამოვნო იყოს ვიზიტორებისთვის; ტექსტი თავისი შინაარსით უნდა იყოს შესაბამისი ტურისტებისთვის; საექსკურსიო ტექსტი გასაგებად უნდა იყოს მიწოდებული ისე, რომ ვიზიტორებმა ადვილად შეძლონ მისი აღქმა და ბოლოს, ინტერპრეტაციას უნდა ჰქონდეს თემა, რომელიც იქნება მეინსტრიმი.

საკვანძო სიტყვები: ავთენტურობა კულტურულ ტურიზმში, გიდის ინტერპრეტაცია კულტურულ ტურიზმში, კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობა, ტურისტული გიდის ინტერპრეტაციის ჩარჩო.

ნაშრომი მიზნად ისახავს ორი საკვლევი თემის შერჩევას: „ავთენტურობა ტურიზმში“ და ტურისტული გიდის მიერ „ინტერპრეტაციისთვის“ საჩვენებლად შერჩეული ობიექტის ჩარჩოს დადგენა. ტურიზმის კონტექსტში სიტყვა „ავთენტური“ ეტიმოლოგიურად ბერძნული სიტყვიდან „Authentikos“ მომდინარეობს, რაც ნიშნავს „ორიგინალს“ ან „ნამდვილს“. კოენის¹ თანახმად, ავთენტურობა ხაზს უსვამს წინამოდერნული ცხოვრებისა და კულტურის ობიექტების ხარისხს, რომლებსაც არ აქვთ დასავლური ცივილიზაციის გავლენა კურატორებისა და ეთნოგრაფებისთვის, ასევე დამზადებულია ბუნებრივი მასალისგან და თანაც - ხელით. ტურისტული გიდის „ინტერპრეტაცია“ გულისხმობს პროცესს, რომელიც ეხმარება ვიზიტორებს გაიგონ და დააფასონ ადგილის, ობიექტის ან კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა. ის სცილდება ფაქტების, ციფრების უბრალოდ მიწოდებასა და მიზნად ისახავს ვიზიტორსა და დანიშნულების ადგილს შორის მნიშვნელოვანი კავშირების, ემოციური ჩართულობის შექმნას. კულტურული ტურიზმის გამოცდილება მიზნად ისახავს ტურისტებისა და ღირსშესანიშნაობების ინტელექტუალური, ემოციური და სულიერი კავშირის წარმოშობას. ადამიანებისა და მემკვიდრეობის ურთიერთდაშორებულების განსაზღვრა - ინტერპრეტაციაა. თავდაპირველად ინტერპრეტაცია განსაზღვრა ფრიმან ტილდენმა (1957), როგორც საგანმანათლებლო აქტივობა, რომელიც მიზნად ისახავს ტურისტებისთვის იმ ადგილების მნიშვნელობებისა და ურთიერთობების გამოვლენას, რომელთაც ისინი სტუმრობენ, ასევე, ინფორმაციას იმ ნივთების შესახებ, რასაც ისინი ხედავენ იქ.²

მეთოდოლოგია: უპირატესობა ენიჭება მეორადი დოკუმენტის/დისკურსის ანალიზის მეთოდს (სამაგიდო კვლევა), რომელიც შესასწავლი ფენომენის უფრო თვალსაჩინო წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. მნიშვნელოვანი იყო თანამონაწილეობითი დაკვირვების კვლევის მეთოდის გამოყენება თვისებრივი კვლევის მეთოდებიდან. ეს გულისხმობს მკვლევრის აქტიურ მონაწილეობას

1 Cohen, Authenticity, 1988, pg. 375.

2 Tilden, Interpreting, 1957, pg. 29.

ჯგუფში ან დასაკვირვებელ სიტუაციაში. მტკიცებულება: ავტორი იყო აქტიური გიდი 1974–2004 წლებში; 1982 წლის რესპუბლიკურ კონკურსში – „საუკეთესო გიდი“ გამარჯვებული. სახელმძღვანელოების ავტორი: „გიდის ხელოვნება“, „საექსკურსიო საქმე“. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ გიდი თანაბრად უნდა ფლობდეს თეორიულ ცოდნას და პრაქტიკულ უნარ-ჩვევებს, მაშინ ძნელი არ იქნება დავასკვნათ, რამდენად მნიშვნელოვანია კვლევითათვის პრაქტიკული უნარ-ჩვევების დაუფლება.

ავთენტურობის პრობლემა ბაგრატის ტაძრის (XI საუკუნე) მაგალითზე:

გიდს საექსკურსიო ტექსტის მოსამზადებლად სჭირდება ვრცელი თეორიული მასალა და პრაქტიკის მკვლევართა და ექსპერტთა მოსაზრებების ანალიზი. ბაგრატის ტაძრის მემკვიდრეობის ნუსხაში შეტანისა და ამოღების ისტორია ასეთია: საქართველო 1992 წელს შეუერთდა მსოფლიო მემკვიდრეობის კონვენციას, რითაც მიიღო პირველი ნომინაციების წარდგენის უფლება. მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში შეტანილ იქნა სამი ძეგლი:

- ბაგრატის კათედრალი და გელათის მონასტერი (1994);
- მცხეთის ისტორიული ძეგლები (1994);
- ზემო სვანეთი, კერძოდ, ჩაჟაში, უშგულის თემიდან (1996).

მატერიალური თუ არამატერიალური ძეგლის შეტანა მემკვიდრეობის ნუსხაში ხანგრძლივი პროცესია, რაც მრავალი საფეხურის გავლას გულისხმობს: პირველი ნაბიჯია – კონვენციის ხელმოწერა და ქვეყნის სტატუსის მოპოვება. შემდეგ საფეხურზე წევრი სახელმწიფო ამზადებს ქვეყნის ტერიტორიაზე არსებული იმ კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის ძეგლების სიას, რომელთაც მიიჩნევს „*გამორჩეული უნივერსალური ღირებულების*“ ძეგლებად. შერჩევის შემდეგ ქვეყანამ უნდა ამტკიცოს, რომ შეთავაზებულ ძეგლზე მენეჯმენტის გეგმა სწორად ხორციელდება და მისი ავთენტურობა შენარჩუნებულია სათანადო მოთხოვნების შესაბამისად. ქართველმა მეცნიერებმა უდიდესი შრომა გასწიეს მცხეთის ისტორიული ძეგლების (1994) იუნესკოს ნუსხაში შესატანად. შემდეგ დადგა ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხი, როგორც ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე დიმიტრი თუმანიშვილი წერს: 1989–1990 წლებში დაისვა „ბაგრატის ტაძრის“ სრულად აღდგენის საკითხი. მისი აზრით, რესტავრაციის იდეის თაობაზე თავიდანვე გამოიკვე-

თა სამი თვალსაზრისი:

- რესტავრაცია შესაძლებელი და აუცილებელია (სხვათაშორის ამ აზრს ადგა ქალბატონი რუსუდან მეფისაშვილი, რაც მისი მეცნიერული გამოცდილების გამოც გასათვალისწინებელია და იმიტომაც, რომ ის არ შეეწინააღმდეგებოდა ვახტანგ ცინცაძეს, შესაბამისად, ეს მისი მოსაზრებაც უნდა ყოფილიყო);
- რესტავრაცია დაუშვებელია - რადგან ამით შეილახება ავთენტურობა, ჩვენ შევამჩნევთ უნიადგო ფანტაზიის საუფლოში და ბევრად უკეთესია შევინარჩუნოთ ნანგრევები, თავისი უტყუარობითა და რომანტიკული ხიბლითაც;
- რესტავრაცია საჭიროა, რადგან: ტაძარი, უპირველეს ყოვლისა, ლოცვისა და ჟამისწირვის ადგილია; „ბაგრატის ტაძარი“, თავისი ისტორიული მნიშვნელობით, გაერთიანებული საქართველოს სიმბოლოა და მისი ნანგრევად ყოფნა ნეგატიურ გავლენას ახდენს ეროვნული თვითშეგნებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების თვალთახედვით.¹

2009 წელს დაიწყო ინტენსიური სამუშაოები ბაგრატის ტაძრის აღსადგენად. ხელოვნებათმცოდნეების ნაწილს გაუჩნდა არცთუ უსაფუძვლო შიში რესტავრაციის მართებულობის გამო. პროფესორ თამაზ სანიკიძე წერს: ძეგლს, მით უფრო ისეთს, როგორც ბაგრატის ტაძარია, თავისი ისტორია, ზედვე უნდა „ეწეოს“. ეს რომ ასე არ იყოს, ბერძენს არაფერი შეუშლიდა ხელს აღედგინა, ვთქვათ, პართენონი, რომაელს - რომის ფორუმის თუნდაც რომელიმე ნაგებობა, ეგვიპტელს - კარნაკისა და ლუქსორის ტაძრები, სხვას - უამრავი უძვირფასესი ისტორიული ნაშთი. არ ხდება ასე, რადგანაც იცინან, რომ ისტორიულ რელიქვიებთან შეთამამებას იშვიათად მოაქვს სასიკეთო შედეგი. თანამედროვე ბაგრატის ტაძარი ნამდვილად ვერ ჩაითვლება ამგვარ იშვიათობად.²

ბაგრატი დადგა საფრთხის წინაშე. როდესაც ძეგლი საფრთხეშია - ის გადააქვთ საფრთხეში არსებული მემკვიდრეობის ნუსხაში. ბაგრატის საკათედრო ტაძრის სარესტავრაციო სამუშაოები დასრულდა 2012 წელს. კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრმა ნიკა რურუამ 2012 წლის 22 ივნისს პროექტი საზოგადოებას არაკომპეტენტური მოსაზრებებისა და დეზინფორმაციის გაბათი-

1 თუმანიშვილი, ბაგრატის, 2012.

2 სანიკიძე, ღვაწლი, 2012, გვ. 12.

ლების მიზნით შემდეგი სიტყვებით გააცნო: „ბუნებრივია, ასეთ პროექტებს ყოველთვის თან სდევს ათასნაირი მითქმა-მოთქმა, ათასნაირი ჭორი. ხშირ შემთხვევაში, დესტრუქციული ქმედებებიც, იმიტომ რომ არსებობს ძალები, რომლებსაც ძალიან უნდათ, რომ ნებისმიერი მიზეზით საქართველოში განხეთქილება ჩამოაგდონ, მოახდინონ ნებისმიერი თემის პოლიტიზება და ნებისმიერი საგანი იქცეს დავის და შუღლის წინაპირობად“.¹

ასე შემოვიდა ბაგრატის ტაძრის განხილვაში პოლიტიკური დამდგენელი, რომელიც დღემდე რჩება გადაუჭრელ დილემად. სამწუხაროდ, საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური და საზოგადოებრივი პროცესები, რომლებიც გამოწვეულია, როგორც ქვეყნის შიგნით მოქმედი დაპირისპირებული ძალების, ასევე უცხოელი დამფინანსებლების აშკარა ჩარევით, ღიად იმართება საზოგადოების დასაპირისპირებლად და მიმდინარეობს განსხვავებული აზრის მიუღებლობის ფონზე. იგივე პროცესები ხდება მეცნიერებაში, კულტურაში, სპორტში, ტურიზმსა და ადამიანის საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში. ძნელია დავასახელოთ ფაქტი, მოვლენა, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი აქტივობა, რომელსაც საზოგადოება ერთნაირად აღიქვამდეს. კულტურული მემკვიდრეობის დიდებული ძეგლის – ბაგრატის საკათედრო ტაძრის – იუნესკოს ნუსხიდან ამოღების საკითხიც, სამწუხაროდ, ასეთ მოვლენად იქცა.

იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის კომიტეტმა მიიჩნია, რომ ბაგრატის ტაძარმა დაკარგა ავთენტურობა და ის ვერ აკმაყოფილებს იმ კრიტერიუმებს, რომელთა გამოც ის 1994 წელს შეტანილ იქნა მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში. 2017 წლის 12 ივლისს იუნესკომ მსოფლიო მემკვიდრეობის კომიტეტის 41-ე სესიაზე კრაკოვში მიიღო გადაწყვეტილება ძეგლის იუნესკოს ნუსხიდან ამოღებისა და გელათის დატოვების შესახებ.²

ასეთი მკაცრი აღმოჩნდა ავთენტურობის დამდგენ პროფესიონალთა განაჩენი. ამ საკითხზე მოწყობილ ცხარე დისკუსიებში პროფესიონალთა მეტი ნაწილი თანხმდებოდა, რომ ტაძრის აღდგენამ ავთენტურობის დაკარგვა გამოიწვია. „გუმბათის ზომა იციან ზუსტად? იცით, რამხელა მნიშვნელობა აქვს სანტიმეტრს? არავინ

1 რეზივაშვილი, ბაგრატის, 2012.

2 მსოფლიო მემკვიდრეობის კომიტეტის 41-ე სესია. კრაკოვი, პოლონეთი. 2017 წლის 2-12 ივლისი.

იცის, რამდენია ავთენტური! ცინცაძეს ჰქონდა დამთავრების გეგმა, მაგრამ უთხრეს, არა, გაჩერდიო. ამ ბატონს იტალიიდან რომ ჩამოვიდა, (იგულისხმება იტალიელი ექსპერტი – ანდრეა ბრუნო), მინდა ვკითხო, როდესაც ძეგლიდან რჩება ერთი მეთაედი, დანარჩენი კი ყველაფერი ახალი იქნება, ეს ბაგრატია?“ – უთხრა ხელოვნებათმცოდნე გოგი ხოშტარიამ „რადიო თავისუფლებას“ ინტერვიუში.¹

დასკვნის სახით, ტურისტული გიდებისა და იმ ადამიანებისთვის, რომლებიც უცხოელებს აცნობენ ქართულ კულტურას, მნიშვნელოვანია ობიექტური ინფორმაცია, რომელიც გაახმოვანა იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის დირექტორმა **კიშორე რაომ** რადიო „ამერიკის ხმისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „რადგანაც ბაგრატის ტაძარს შეუსაბამო რეკონსტრუქცია ჩაუტარდა, იუნესკოს ექსპერტებმა დაადგინეს, რომ მისი გამორჩეული, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება დაკარგულია, რომლის აღდგენაც შეუძლებელია. ამიტომაც, მათი რეკომენდაციაა, რომ გელათის მონასტერს საშუალება მიეცეს, დამოუკიდებლად გამოხატოს გამორჩეული, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება. ამისთვის, რენომინაცია ანუ საქართველოს მთავრობის მიერ ახალი სათაურის, ახალი ნომინაციის შემოთავაზებაა საჭირო, რომელიც გელათის მონასტერს წარმოადგენს და ამ შემთხვევაში, ბაგრატის ტაძარი უკვე მისი ნაწილი აღარ იქნება“.²

ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები არქიტექტურულ ექსკურსიებში. ინტერპრეტაციის შემთხვევაში გიდს ესაჭიროება ინტერპრეტაციის თეორიული ჩარჩოების ცოდნა და ამ შემთხვევაში უპირატესია – საინტერესო მასალების შეგროვება საჩვენებელი ობიექტის შესახებ. გიდის ტექსტი უნდა იყოს არსებული მასალების კომპილაცია. გიდის თხრობა ვერ ჩაითვლება პლაგიატად და არც გამოყენებული წყაროების მითითებაა აუცილებელი. საქართველოს დედაქალაქის ძირითადი მიმზიდველობა – რელიეფი და არქიტექტურაა, რომელიც ოდითგანვე ეფუძნება ბუნებისა და არქიტექტურის შერწყმის ჰარმონიას. ქალაქი სავსეა რელიგიური ღირსშესანიშნაობებით – აქ გვერდიგვერდ თანაარსებობენ სხვადასხვა რელიგიის სალოცავები: ქართული მართლმადიდებლური; სომხურ-გრიგორიანული; რუსული ეკლესიები – ალექსანდრე ნე-

1 რეხვიაშვილი, ბაგრატის, 2012.

2 წულაძე, „ახალი“, 2013.

ველის და მიხეილ ტვერელისა; კათოლიკური ეკლესიები მტკვრის ორივე სანაპიროზე; მუსლიმანური მეჩეთი; ებრაელთა სინაგოგა; გერმანული ეკლესია და ჰოსპისი; ცეცხლთაყვანისმცემლობის ადგილები და სხვა. აქ გიდს აქვს უსაზღვრო შესაძლებლობები, ხაზი გაუსვას თბილისელთა ტოლერანტობას, რომ მიწის ასეთ მცირე მონაკვეთზე გვერდიგვერდ მეგობრულად ცხოვრობდნენ განსხვავებული რელიგიების წარმომადგენლები, რომლებსაც აერთიანებდათ ეგრეთ წოდებული „თბილისური ემოები“, დამშვენებული ხის აივნებით. პოეტი იაკობ პოლონსკი თბილისს „მრავალაივნიან“ ქალაქს უწოდებდა.

თბილისმა შემოინახა უაღრესად საინტერესო ქარვასლები, რომლებიც წარსულში ერთდროულად 3-4 ფუნქციას ასრულებდნენ: სტუმართა მიღება საცხოვრებელ სასტუმრო ოთახებში; სავაჭრო საქონლის დასაწყობება - სარდაფებში; სავაჭრო ცენტრის ორგანიზება, ძირითადად, პირველ სართულზე და ზოგიერთ ქარვასლაში აქლემების შენახვა. თუმცა, ქარვასლისთვის დამახასიათებელი მთლიანი სურათის ჩვენება დღეს ტურისტისთვის თითქმის შეუძლებელია.

ის, რაც თვალსაჩინოა და ქალაქის გიდები სიყვარულით აჩვენებენ - არის თბილისური განუმეორებელი ხის აივნებიანი საცხოვრებელი სახლები. შესანიშნავია XIX საუკუნის სადარბაზოები, ასევე შემონახული და კარგად გააზრებული საექსკურსიო ტექსტით. შედარებით ძნელია თბილისური საცხოვრებელი სახლის ორი აუცილებელი ატრიბუტიდან - აივანი და თბილისური სარდაფების ჩვენება. მაშინ, როცა ევროპის დედაქალაქებში მიღებულია მათი დეტალურად დათვალიერება. სარდაფებს ევროპის ქალაქებში მართლაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

მოგვიანებით, ჩვენთანაც, სარდაფები ხშირად გამოიყენებოდა ბოჰემური ცხოვრებისათვის. XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე თბილისი გამოირჩეოდა „არტისტული კაფეებით“. რამდენ რამეს კარგავენ ქართველი და უცხოელი ტურისტები ამ შესანიშნავი ხელოვნების და ისტორიების არცოდნით. გიდის ინტერპრეტაციის შესანიშნავი მაგალითი იქნებოდა „ოფიცერთა სახლის“ სახელით ცნობილი შენობა შოთა რუსთაველის N14-ში, რომელიც 1916 წელს აშენდა. დიდი ზომის სამსართულიანი ნაგებობა ცნობილი არქიტექტორის, დავით ჩისლიევის პროექტით ააგეს. თავდაპირველად შენობაში თბილისის საარტისტო წრე - „ტფილისის კრუჟოკი“ იყო განთავ-

სებული, სარდაფში კი - არტისტული კაფე „არგონავტების ნავი“. კაფე XX საუკუნის ცნობილმა მხატვრებმა - კირილე ზდანევიჩმა, ლადო გუდიაშვილმა და ალექსანდრე ბაჰუბეუქ-მელიქოვმა მოხატეს. შენობის კოჭების საყრდენი ქალის ქანდაკებები, ეგრეთ წოდებული კარიადიტები, გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის, იაკობ ნიკოლაძის შესრულებულია. 1918 წლიდან ნაგებობის სარდაფში გაიხსნა იმ პერიოდის თბილისში საკმაოდ პოპულარული, ბოჰემური ტიპის სტუდია „არგონავტების ნავი“. სტუდია აკმეისტების (პოეტთა თბილისური გილდია) შეხვედრის ადგილს წარმოადგენდა. აქ მოდიოდნენ პოეტები, კომპოზიტორები, ჟურნალისტები, მხატვრები, პოეტები. ქვემოთ თქვენ ნახავთ ნიმუშს, თუ როგორ შეიძლება საექსკურსიო ტექსტის აგება პროფესიონალი ხელოვნებათმცოდნეების - თეა ტაბატაძისა და ნანა ყიფიანის შრომების მიხედვით. საკუთარ კვლევაში თეა ტაბატაძე წერს: **„თეატრი-სტუდია „არგონავტების ნავი“ და კირილე ზდანევიჩის „არგონავტიკა“: 1917-21 წლების ტფილისის სახელოვნებო სივრცეს კირილე ზდანევიჩის შესახებ ამ წიგნის ერთ-ერთმა ავტორმა ნანა ყიფიანმა არტისტული კაფეების ეპოქა უწოდა. მართლაც, 1917 წლიდან გოლოვინის პროსპექტის ერთ მცირე მონაკვეთზე, ერთმანეთის მიყოლებით იხსნება მოდერნისტული არტისტული კაფეები: „ფანტასტიკური დუქანი“ (1917 წლის 12 ნოემბერი), „ფარშევანგის კუდი“ (1918 წლის გაზაფხული), „არგონავტების ნავი“ (1918), „ქიმერიონი“ (1919 წლის დეკემბერი). კაფეები ტფილისის ავანგარდის განსაკუთრებული მიზიდულობის ცენტრი იყო - ავანგარდული ხელოვნების ექსპერიმენტული სივრცე. ტფილისელი და ტფილისში იმხანად მრავლად ჩამოსული მოდერნისტები ყველაზე ხშირად აქ იყრიდნენ თავს. სწორედ აქ, კირილე და ილია ზდანევიჩების, ლადო გუდიაშვილის, იური დეგენის, ალექსანდრე პეტრაკოვსკის, დავით კაკაბაძის, სერგეი სუდეიკინის მიერ მოხატული კედლების ფონზე, გაუთავებლად, იმართებოდა „ფუტურვსეუჩბისჩეს“ ხმაურიანი თავყრილობები, პოეტებისა და მსახიობების ბენეფისები, ლექციები, გამოფენები, კონცერტები, ექსპერიმენტული წარმოდგენები და სადაც, როგორც ალექსეი კრუჩონიხი წერს, „არათუ სხვადასხვა მიმდინარეობის პოეტები გამოდიოდნენ, არამედ გამოდიოდნენ ყველა ენაზე, ზაუმისა და ესპერანტოს ჩათვლით“.¹**

¹ ტაბატაძე, კირილე, 2018.

1919 წელს, როდესაც ყველა ეს კაფე ერთდროულად ფუნქციონირებდა, რუსთაველის გამზირი, ოპერიდან დღევანდელ რუსთაველის თეატრამდე, ალბათ, ხმაურიან ხომალდს ჰგავდა. ერთ მათგანს დაარქვეს კიდეც „არგონავტების ნავი“. მის შესახებ 1919 წელს ბორის კორნეევი წერდა: „ტფილისის სამხატვრო ცხოვრება გასულ წელს სხვა მიღწევებთან ერთად ბოჰემური ტიპის სტუდიის – „არგონავტების ნავის“ გახსნივით აღინიშნა. მისი კოლორიტი პეტერბურგის ამ ტიპის დაწესებულებებს – „მაწანწალა ძაღლსა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარს“ გვაგონებს, სადაც ყოველივე, კედლის მხატვრობით დაწყებული, განაწესითა და მისი შინაარსით დამთავრებული, საკუთარ მაყურებელზე – პოეტზე, მხატვარსა და მსახიობზე იყო გათვლილი“.¹

არტისტული კაფე, თეატრი-სტუდია „არგონავტების ნავი“ 1918 წლის შემოდგომაზე, ყოფილი „კრუჟოკის“ (Кружок), დღეს რომ „ოფიცერთა სახლს“ ვუწოდებთ, რუსთაველის გამზირის N16-ში მდებარე შენობის სარდაფში გაიხსნა. მისი კედლები კირილე ზდანევიჩმა, ლადო გუდიაშვილმა და ალექსანდრე ბაჟბეუქ-მელიქოვმა მოხატეს. თეატრ-სტუდიის, რომელსაც „ამერიკულ ბარსა“ და ირონიულად „არგონავტების ვარცლსაც“ უწოდებს გრიგოლ რობაქიძე, ერთ-ერთი სალიტერატურო ხელმძღვანელი თავად იყო, მასთან ერთად – სერგეი გოროდეცკი, ტიციან ტაბიძე და ვალერიან გაფრინდაშვილი. თეატრალურ მხარეს იაკობ ლვოვი უძღვებოდა, მუსიკალურს – სანდრო კორონა, ხოლო სახელოვნებო-ვიზუალურს – კირილე ზდანევიჩი. ახალი ლიტერატურული დაჯგუფება – „პოეტების ცეხი“ აქ წარუდგენია საზოგადოებისთვის სერგეი გოროდეცკის.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში, მაშინ, როცა კავკასიის ქედს გადაღმა ბოლშევიკები გაბატონდნენ, ტფილისი და მისი კაფეები, მათ შორის, სტუდია „არგონავტების ნავი“ ბოლშევიზმს გამოქცეული რუსული ინტელიგენციის თავშესაფარად იქცა. ის არ არის ერთადერთი რუსთაველზე. რუსთაველის თეატრის სარდაფში, რომელსაც მაშინ „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი ერქვა, ყოფილ რესტორან „ანონას“ სივრცეში იხატება „ქიმერიონი“. მოხატეს 1919 წლის მაისის გამოფენის „რაინდებმა“ – დავით კაკაბაძემ, ლადო გუდიაშვილმა, გამოფენის სხვა მონაწილეებმა და თბი-

¹ ტაბაბაძე, კირილე, 2018. გვ. 123.

ლისის მხატვრული ცხოვრების აქტიურმა შემოქმედებმა - კირილე ზდანევიჩმა, სიგიზმუნდ ვალიშევსკიმ, მოსე და ირაკლი თოიძეებმა. მათთან ერთად და განსაკუთრებული სტატუსით „ქიმერიონის“ მოხატვის საქმეში ჩართულია სწორედ სერგეი სუდეიკინი, ცნობილი რუსი მხატვარი, „მირ ისკუსტოს“ მეორე თაობის წარმომადგენელი და მსოფლიო მნიშვნელობის კულტურული მოვლენის, პარიზის „რუსული სეზონების“ სპექტაკლების მხატვრული გამფორმებელი. 1917 წლის 12 ნოემბერს პაოლო იაშვილის რუსულად დაწერილ ლექს-ექსპრომტში პირველად გაისმა სიტყვები: „ჩვენი ფანტასტიკური ტფილისი“, რომელიც შემდეგ გრიგოლ რობაქიძის „ფალესტრაშიც“ გაიჟღერებს, როგორც „ფანტასტიკური ქალაქი“ და საბოლოოდ, დამკვიდრდება ხელოვნების ისტორიკოსთა თუ კულტუროლოგთა ტექსტებში, როგორც იმ დროის თბილისის შემოქმედებითი ცხოვრების ამსახველი მხატვრული ეპითეტი. ეს კი სწორედაც გულისხმობს განსხვავებულ მხატვრულ გემოვნებათა ღია და თავისუფალ თანაარსებობას, ერთმანეთთან შემოქმედებით ჭიდილს, თუნდაც ისეთს, როგორიც იყო კაფე-სასადილო „იმედში“ 1918 წელს, სადაც ილია ზდანევიჩის მოხსენებას „ბაუმნი პოეზიისა და საერთოდ პოეზიის შესახებ“ მოჰყვა მწვავე კამათი სიმბოლისტ „ცისფერყანწილებსა“ და ფუტურისტ „ბაუმნიკებს“ შორის. აქვე იყო „ფუტურისტების სინდიკატის“ წევრთა - ლადო გუდიაშვილისა და კირილე ზდანევიჩის ავანგარდული მხატვრობის გამოფენა, რომელმაც ასევე ვნებათა ღელვა გამოიწვია. დღეს ამ და სხვა არტ-კლუბების ცხოვრებისა და მხატვრული გაფორმების შესახებ ინფორმაციის მწირი ფრაგმენტებია შემოგვრჩა, თუმცა, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ ისინი რუსეთის იმპერიის სივრცის ბენაციონალური, ევროპეიზირებული კულტურის ნაწილი იყო.¹

დასკვნები და რეკომენდაციები:

ტურისტული მემკვიდრეობის გიდის პროფესია მოითხოვს ფრიად სერიოზულ თეორიულ და პრაქტიკულ მომზადებას. საუკეთესო საშუალებაა არსებული პრაქტიკის გაზიარება და შემოქმედებითად გადმოტანა. ტურისტულ ფირმებს, განსაკუთრებით მცირე და საშუალო ზომის საწარმოებს, აქვთ შეზღუდული რესურსები გიდების მოსამზადებლად. შესაბამისად, ეს სერიოზული მუშაობა უნდა გასწიონ ტურისტული გიდების მოსამზადებელმა კურსებმა.

¹ ჩიხლაძე, ქიმერიონი, 2010.

ტურისტული გიდების მოსამზადებელი კურსები უნდა მოიცავდეს:

- ავთენტურობის სრულ თეორიულ კურსს და ისეთი შემთხვევების განხილვას, როცა ობიექტი ვერ იმსახურებს ავთენტურობის სტატუსს;
- ინტერპრეტაციის პრაქტიკულ კურსს, ინტერპრეტაციის საუკეთესო მაგალითების განზოგადებას ეროვნულსა და საერთაშორისო დონეზე;

ტურისტული გიდის ტექსტი უნდა მოიცავდეს:

- ავთენტურობის წერილობით მტკიცებულებას კონკრეტული ძეგლის მაგალითზე;
- გიდის ინტერპრეტაციის ნიმუშს (პრაქტიკული ქეისი);
- ტურიზმის ეროვნულმა ადმინისტრაციამ, პროფესიულმა გაერთიანებებმა და ასოციაციებმა დააწესონ გიდებისთვის პროფესიული კონკურსი ორივე ნომინაციისათვის. გამარჯვებული გიდების დაჯილდოება დაწესდეს გიდების საერთაშორისო დღეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Cohen E., Authenticity and Commoditization in Tourism, *Annals of Tourism Research*, 1988.
- Tilden F., *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, NC, USA, 1957.
- თუმანიშვილი დ., ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხისათვის, თბ., 2012.
- კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებისა და ისტორიული ქალაქების დაცვა, თბ. 2014. გვ 115-116.
- რეხვიაშვილი ჯ., ბაგრატის რესტავრაციის დაგვიანებული პროგრესი, 2012. [/https://www.radiotavisupleba.ge/a/bagratis-tadzris-restavracia/24622540.html](https://www.radiotavisupleba.ge/a/bagratis-tadzris-restavracia/24622540.html) 28/04/2026
- სანიკიძე თ., ღვაწლი წარსულის მაცხოვრებელი, თბ., 2012.
- ტაბატაძე თ., კირილე ზდანევიჩი 1892-1969, 2018. <https://shorturl.at/RYUbO> 28/04/2026.
- ჩიხლაძე ნ., ქიმერიონი, 1919-1920 წლებში - დეკადენტ ხელოვანთა არტ-კავე თუ „ახალი ხელოვნების ტაძარი?“, 2010.
- წულაძე ზ., „ახალი“ ბაგრატი მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობა აღარ არის, 2013. <https://www.amerikishma.com/a/bagrati-unesco-georgia/1588408.html> 28/04/2026

ნათია კობალეიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი

თქნოლოგიების მზარდი როლი ხელოვნებისა და განათლების სფეროში

რეზიუმე

ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენით თანამედროვე საგანმანათლებლო სისტემა სწრაფი ნაბიჯებით გარდაიქმნება ხელოვნური ინტელექტი ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური ძალაა ამ პროცესში, რომელიც ცვლის, როგორც სწავლების, ასევე შემოქმედებითი საქმიანობის მიდგომებს და ახალ საგანმანათლებლო რეალობას ქმნის 21-ე საუკუნეში.

ხელოვნების მენეჯმენტი, როგორც დისციპლინა, აერთიანებს კულტურას, კრეატიულ ინდუსტრი-

ებს და სტრატეგიულ მენეჯმენტს. ხელოვნური ინტელექტი ხელოვნებასა და საგანმანათლებლო პროცესში ქმნის შესაძლებლობებს: თუმცა, არსებობს გამოწვევები და ეთიკური საკითხები. მნიშვნელოვანია ბალანსის დაცვა კრეატიულობასა და ტექნოლოგიას შორის. განათლება უნდა ემსახურებოდეს, როგორც ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარებას, ასევე ფეხდაფეხ მიჰყვებოდეს ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გამოყენებას.

საკვანძო სიტყვები: ტექნოლოგიური პროგრესი, ხელოვნური ინტელექტი, ხელოვნების მენეჯმენტი, საგანმანათლებლო პროცესი.

ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენით თანამედროვე საგანმანათლებლო სისტემა სწრაფი ნაბიჯებით გარდაიქმნება. ხელოვნური ინტელექტი ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური ძალაა ამ პროცესში, რომელიც ცვლის, როგორც სწავლების, ასევე შემოქმედებითი საქმიანობის მიდგომებს და ახალ საგანმანათლებლო რეალობას ქმნის 21-ე საუკუნეში.

ხელოვნების მენეჯმენტი, როგორც დისციპლინა აერთიანებს კულტურას, კრეატიულ ინდუსტრიებს და სტრატეგიულ მენეჯმენტს. ამ დისციპლინებსა და საგანმანათლებლო პროცესებში ხელოვნუ-

რი ინტელექტი ცვლის სწავლების მეთოდოლოგიას და მენეჯმენტის მოდელებს. ART მენეჯმენტი მოიცავს კულტურული პროექტების დაგეგმვასა და რესურსების მართვას; კულტურული ორგანიზაციებისა და აუდიტორიის განვითარებას; კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას; ხელოვნების პოპულარიზაციას და საზოგადოებასთან კომუნიკაციას. განათლების მიმართულებით ART მენეჯმენტი ხელს უწყობს მულტიდისციპლინარულ, კრეატიულ აზროვნებას, ორგანიზციულ უნარებს და ამზადებს პროფესიონალებს სფეროში დასასაქმებლად. „კრეატიულობა იბადება იქ, სადაც იდეები და ტექნოლოგია ერთმანეთთან ურთიერთქმედებს“.¹

საგანმანათლებლო სივრცეში ახალი ტექნოლოგიების როლი ისეთ შესაძლებლობებს იძლევა, როგორც არის თემატური მასალის თითოეული მოსწავლის ცოდნის დონესთან ადაპტირება, პერსონალიზებული სწავლება, ვინაიდან ინდივიდუალიზმი შემოქმედებით სფეროში უმნიშვნელოვანესია. კონტენტის, სცენარების, პრეზენტაციების, საგამოფენო კონცეფციების გენერირება, ვიზუალური მასალების განვითარება, კულტურული ღონისძიებების დაგეგმვა და ანალიზი, რაც ART მენეჯმენტის პროექტების შეფასებისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. „ხელოვნურმა ინტელექტმა არ უნდა შეცვალოს პედაგოგი, არამედ უნდა გააძლიეროს მისი შესაძლებლობები და შექმნას სწავლების ახალი ფორმები, მიდგომები, რომლებიც გააძლიერებს ინდივიდუალური სწავლების პროცესებს და უზრუნველყოფს სწავლების თანამედროვე საჭიროებებს“.² სწორედ, ამ შემთხვევაში აღმოჩნდება ზუსტად მორგებული თანამედროვე ტექნოლოგია საგანმანათლებლო პროცესებთან.

ყოველი ეპოქა ქმნის ახალ ესთეტიკურ გამოცდილებას, იბადება ინოვაციური იდეები, რომლებიც ცვლის ხელოვნების აღქმას და აზროვნების ფორმებს. საუკუნეების განმავლობაში ტექნოლოგიური პროგრესის კვალდაკვალ, გამოქვაბულებიდან დღევანდელ, ციფრულ ხელოვნებამდე, 21-ე საუკუნეში ტექნოლოგიების გავლენა განსაკუთრებით მძაფრია და ხელოვნებას ინოვაციური თვითგამოხატვის სხვადასხვა საშუალებას აძლევს, აუდიტორიას კი, რა თქმა უნდა, ახალ გამოწვევებსა და გამოცდილებას სთავაზობს.

1 Bilton, Management, 2017, p. 56.

2 Luckin, Machine, 2016, p. 14.

ციფრულმა ტექნოლოგიებმა ხელოვნების ტრადიციული ფორმები შეცვალა. 3D მოდელირებამ ახალი შესაძლებლობები შექმნა სივრცის აღქმისთვის არქიტექტურასა და დიზაინში. მუზეუმებში ვიზიტორები ხშირად ისეთ ვიდეორტებსა და მედიაინსტალაციებს ხვდებიან, სადაც შუქი, ხმა და მოძრაობა სინთეზშია. მხატვრებისათვის, არქიტექტორებისათვის, დიზაინერებისათვის ციფრული გრაფიკა, ფოტომონტაჟი და მოდელირება ბუნებრივ ინსტრუმენტად გადაიქცა.

ვირტუალური რეალობა ახალ გამოცდილებას ქმნის. არსებობს ვირტუალური მუზეუმები, სადაც შეგვიძლია აპლიკაციების საშუალებით ცხადად დავინახოთ ქანდაკება, არქიტექტურული ობიექტი, ან ცნობილი ფერწერული ტილო. ამ შემთხვევაში ვიზიტორი აქტიური მონაწილე ხდება პროცესების და იგი მხოლოდ დამთვალიერებელი როდია.

გარდა ამისა, ხელოვნების საკუთარი ნამუშევრების პოპულარიზაციისა და ხელმისაწვდომობისთვის სხვადასხვა სოციალურ პლატფორმას იყენებენ და ამ შემთხვევაში სოციალური მედიის როლი მნიშვნელოვანია ხელოვნების ეკონომიკის განვითარებისთვის. ვალტერ ბენიამინმა ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნეში გააანალიზა, ტექნოლოგიის გავლენა ხელოვნებაზე, „ტექნიკური რეპროდუქციის ეპოქაში ხელოვნების ნამუშევარი კარგავს თავის უნიკალურობასა და ავთენტურობის აურას“.¹ თუმცა, ამავდროულად, იგი უფრო ხელმისაწვდომი ხდება ფართო აუდიტორიისთვის – სოციალური მედიის დაგეგმვა და ავტომატიზაცია, ციფრული მარკეტინგის და რეკლამების ანალიზი, AI-ის საშუალებებით ციფრული გამოფენებისა და შერჩეული ნამუშევრების თერმატიკასთან დაკავშირებით კურატორობა, ციფრული არქივების შექმნა და ანალიზი.

21-ე საუკუნის ხელოვნება ტრადიციულისა და ციფრული ფორმების სინთეზია. ხელოვნება ადამიანის აზროვნებას, გრძნობებს და კულტურულ ევოლუციას „სარკისებურად“ ალბეჭდავს.

მიუხედავად იმისა, რომ ციფრულმა ტექნოლოგიებმა ხელოვნება ხელმისაწვდომი გახადა, შეცვალა მისი ავთენტურობის განცდა, სწორედ ამიტომაც ისმევა ხშირად სკეპტიკური კითხვები, რჩება თუ არა ადამიანი მზარდი ტექნოლოგიური განვითარების პროცესებში მთავარ შემოქმედად? ვინ არის ავტორი – ადამიანი თუ ალგორითმი? როდის ხდება კოპირება და როდის არის ინოვაცია?

¹ Benjamin, The work, 2008, p. 23.

რა თქმა უნდა, არსებობს გამოწვევები და რისკები, როგორც ბიცაა შემოქმედებითი აზროვნების შესუსტების რისკი, ტექნოლოგიებზე დამოკიდებულების რისკები, საავტორო და ინტელექტუალური საკუთრების საკითხები და ხელოვნური ინტელექტის გამოყენების ეთიკური საკითხები.

თანამედროვე ციფრულ ეპოქაში ტექნოლოგია და ხელოვნება აღარ წარმოადგენს ერთმანეთისგან განცალკევებულ სფეროებს. ისინი სინთეზურად ურთიერთქმედებენ, მიუხედავად ტექნოლოგიური პროგრესის მასშტაბებისა, ხელოვნური ინტელექტი ხელოვნებასა და საგანმანათლებლო პროცესში ქმნის შესაძლებლობებს: თუმცა არსებობს გამოწვევები და ეთიკური საკითხები. მნიშვნელოვანია ბალანსის დაცვა კრეატიულობასა და ტექნოლოგიას შორის. განათლება უნდა ემსახურებოდეს, როგორც ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარებას, ასევე ფეხდაფეხ მიჰყვებოდეს თანამედროვე ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გამოყენებას, რაც მნიშვნელოვნად ზრდის პასუხისმგებლობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2008 (Original work published 1936).
- Bilton C., *Management and Creativity: From Creative Industries to Creative Management*, 2017.
- Luckin R., *Machine Learning and Human Intelligence*, 2016.
- Manovich L., *The Language of New Media*, 2001.
- OECD, *Artificial Intelligence and the Future of Education*, 2021.
- Sherman W. R., Craig, A. B., *Understanding Virtual Reality*, 2018.

გიორგი ფხაკაძე,
მენეჯმენტის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**კულტურის ფინანსური არქიტექტურა: ჰოლისტური
ჩარჩო, კომპონენტები და მათი როლი ეროვნული
მდგრადობისა და ეკონომიკური ზრდის
უზრუნველყოფაში**

რეზიუმე

მოცემულ სტატიის მიზანია გამოკვლევას დასწავლია საქართველოს კულტურის ფინანსური არქიტექტურა, როგორც ჰოლისტური და გარდამავალი სისტემა, რომელიც აერთიანებს სახელმწიფო, კერძო და საერთაშორისო დაფინანსების წყაროებს. ანალიზი მოიცავს 2019-2025 წლების პერიოდს, რომელშიც განიხილება სახელმწიფო ბიუჯეტის დინამიკა, დაფინანსების განაწილება სფეროების მიხედვით (მემკვიდრეობა, კინო, თეატრი, მუზეუმი) და ალტერნატიული მოდელების (საჯარო-კერძო პარტნი-

რობა) მზარდი როლი. ნაშრომში ხაზგასმულია ისეთი გამოწვევები, როგორებიცაა კულტურის დაბალი წილი სახელმწიფო ბიუჯეტში და დაფინანსების არათანაბარი რეგიონული განაწილება. დასკვნით ნაწილში წარმოდგენილია რეკომენდაციები სისტემის გასაუმჯობესებლად, მათ შორის, დეცენტრალიზაციის, გამჭვირვალობისა და საჯარო-კერძო პარტნიორობის გაძლიერების გზით, რათა კულტურა ეროვნული განვითარების მდგრად ელემენტად იქცეს.

საკვანძო სიტყვები: კულტურის ფინანსური არქიტექტურა, ჰოლისტური სისტემა, სახელმწიფო დაფინანსება, საერთაშორისო ფინანსური მხარდაჭერა, ალტერნატიული ფინანსური წყაროები, დეცენტრალიზაცია.

კულტურის ფინანსური არქიტექტურა რთული და მრავალმხრივი კონცეფციაა, რომელიც ეხება კულტურული ინდუსტრიების, რესურსების განაწილებასა და ეკონომიკურ მოდელებს, ორგანიზაციებისა და პროექტების დაფინანსების მექანიზმებს. ის მხოლოდ ფინანსების მოძიებას არ გულისხმობს, არამედ წარმოადგენს ჰოლისტურ სისტემას, რომელიც აერთიანებს სახელმწიფო, კერძო და

საერთაშორისო სტრუქტურებს. ეს სისტემა მიზნად ისახავს კულტურის განვითარებასა და მდგრადობას, რადგან კულტურა ეროვნული თვითმყოფადობის, ეკონომიკური ზრდისა და სოციალური ინტეგრაციის ცენტრალური ელემენტია.

გლობალური ფინანსური არქიტექტურა აღნიშნავს საერთაშორისო ინსტიტუტების, შეთანხმებების, სტანდარტებისა და პროცესების ერთობლიობას, რომლებიც არეგულირებენ მსოფლიო ფინანსურ სისტემას. მდგრადი განვითარების კონტექსტში, ის კრიტიკულად მოიცავს იმას, თუ როგორ ხდება ფინანსური რესურსების მობილიზება და განაწილება ეკოლოგიური მთლიანობის, სოციალური თანასწორობისა და გრძელვადიანი ეკონომიკური მდგრადობის მხარდასაჭერად. ეს ჩარჩო გადამწყვეტია კაპიტალის ეკოლოგიურად სუფთა და სოციალურად პასუხისმგებლიანი პროექტებისკენ მიმართვისთვის, ტრადიციული ეკონომიკური მაჩვენებლების მიღმა პლანეტარული საზღვრებისა და ინკლუზიური განვითარების გათვალისწინებით.

კულტურის ფინანსური არქიტექტურის ძირითადი კომპონენტები

კულტურის ფინანსური არქიტექტურის საფუძველი რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული კომპონენტია. უპირველესად, უმნიშვნელოვანესი ნაწილია სახელმწიფო დაფინანსება. მთავრობები გამოყოფენ საბიუჯეტო რესურსებს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისთვის, ასევე მუზეუმების, თეატრების, ფესტივალებისა და სხვა ხელოვნების დარგების მხარდასაჭერად. ეს დაფინანსება ხორციელდება როგორც უშუალო სუბსიდიებისა და გრანტების სახით, ისე გრძელვადიანი კულტურული პოლიტიკისა და სტრატეგიული დაგეგმარების ფარგლებში. ამ მოდელის კლასიკური მაგალითია საფრანგეთი, სადაც კულტურის სამინისტრო უზრუნველყოფს კულტურული სექტორის უმეტესი ნაწილის დაფინანსებას, მათ შორის, ლუვრის მუზეუმისა და პარიზის ეროვნული ოპერის სუბსიდირებას.¹

მეორე, სულ უფრო აქტიურდება კერძო სექტორის როლი. კომპანიები ფინანსურად უჭერენ მხარს კულტურულ პროექტებს სპონსორობისა და პარტნიორობის გზით, რასაც ხშირად სარეკ-

1 UNESCO, Financing Culture and the Creative Economy in the Context of the COVID-19 Pandemic, 2020.

ლამო ან კორპორაციული სოციალური პასუხისმგებლობის მიზანი აქვს. ასევე, მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ფილანტროპებსა და დონორებს, რომლებიც დახმარებას უწევენ სხვადასხვა კულტურულ ინიციატივას. ამ კომპონენტის გაძლიერება ხელს უწყობს სახელმწიფოზე დამოკიდებულების შემცირებას და ინოვაციების სტიმულირებას. ამ მოდელის თვალსაჩინო მაგალითია აშშ, სადაც კულტურული დაწესებულებები, მაგალითად, მეტროპოლიტენის მუზეუმი (Metropolitan Museum of Art) ნიუ-იორკში, ძირითადად, კერძო შემოწირულობებითა და ენდოუმენტებით ფინანსდება.¹

მესამე, კულტურის დაფინანსებაში დიდ როლს თამაშობს საერთაშორისო ფინანსური მხარდაჭერა. ისეთ ორგანიზაციებს, როგორებიცაა UNESCO, ევროკავშირის კულტურული პროგრამები („Creative Europe“) და მსოფლიო ბანკი, მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ კულტურული გაცვლის პროგრამებსა და მემკვიდრეობის კონსერვაციის პროექტებში. ეს წყარო განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია განვითარებადი ქვეყნებისთვის. მაგალითად, პოლონეთი, როგორც ევროკავშირის წევრი ქვეყანა, Creative Europe-ის ფარგლებში იღებს მილიონობით ევროს, რომელიც მიმართულია კულტურული ინფრასტრუქტურის მოდერნიზაციასა და კრეატიული ინდუსტრიების განვითარებაზე.²

დაბოლოს, კულტურული სექტორი აქტიურად იყენებს ალტერნატიულ მოდელებს, ტრადიციული დაფინანსების მეთოდების გარდა. მათ შორისაა Crowdfunding (გვუფური დაფინანსება), სადაც ონლაინ პლატფორმების მეშვეობით ხელოვანებს საშუალება ეძლევათ, პირდაპირ მიიღონ მხარდაჭერა აუდიტორიისგან. ასევე, მნიშვნელოვანი შემოსავლის წყაროა კულტურული ტურიზმი, რომელიც აერთიანებს მოგზაურობასა და კულტურული ღირსშესანიშნაობების მონახულებას. ამასთან, გრძელვადიანი მდგრადობისთვის სულ უფრო პოპულარული ხდება ენდოუმენტების (საბადებელი კაპიტალის) შექმნა, რაც უზრუნველყოფს კულტურული ორგანიზაციების გრძელვადიან სტაბილურობას. მაგალითად, დიდი ბრიტანეთის ტეიტის მუზეუმი (Tate Modern) ჰიბრიდული მოდელის წარმატებული ნიმუშია, სადაც სახელმწიფო დაფინანსება,

1 National Endowment for the Arts. (2023). Arts and Economic Prosperity 6: The Economic Power of the Non-profit Arts and Culture Sector

2 Creative Europe. (2024). Creative Europe in Poland

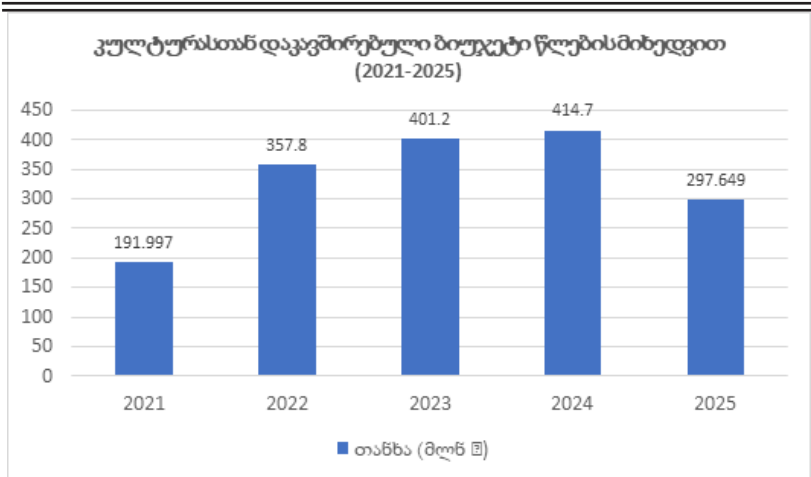
ენდოუმენტები და კომერციული შემოსავლები ჰარმონიულად თანაარსებობს.¹

საქართველოში კულტურის ფინანსური არქიტექტურა რთული და გარდამავალი სისტემაა, რომელიც მოიცავს როგორც საბჭოთა პერიოდიდან მემკვიდრეობით მიღებულ სახელმწიფო მოდელს, ისე თანამედროვე, ჰიბრიდულ მიდგომებს. 2019–2025 წლებში ჩატარებული ანალიზი ცხადყოფს როგორც პოზიტიურ ტენდენციებს, ისე მნიშვნელოვან გამოწვევებს, რაც ამ სფეროს განვითარების დინამიკას ასახავს.

კულტურის დაფინანსება საქართველოში, ძირითადად, ხორციელდება ცენტრალური ბიუჯეტიდან და თვითმმართველობების ბიუჯეტებიდან. 2025 წლისთვის კულტურის სამინისტროს ბიუჯეტი 297,649,500 ლარს შეადგენს, რაც მის მზარდ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. ბიუჯეტის დინამიკა 2019–2023 წლებში აჩვენებს მკაფიო ტენდენციებს: 2020 წელს, COVID-19-ის პანდემიის გამო, დაფინანსება დაეცა (დაახლოებით 110 მლნ. ლარი), მაგრამ 2021 წლიდან დაიწყო სწრაფი აღდგენა და ზრდა (150–160 მლნ. ლარი 2023 წელს).² ეს ზრდა, უმეტესად, მიმართული იყო ინფრასტრუქტურულ პროექტებზე, როგორებიცაა მუზეუმების რეაბილიტაცია და დიგიტალიზაცია, რაც ქვეყნის კულტურული აქტივების მოდერნიზაციას ემსახურება. ამასთან, გააქტიურდა რეგიონული პროექტებიც, მაგალითად, ქუთაისი – ევროპის ახალგაზრდული დედაქალაქი 2023, რაც ცენტრალიზებული დაფინანსების დეცენტრალიზაციის მცდელობაზე მიუთითებს.

1 The Board of Trustees of the Tate Gallery Annual Report and Accounts 2023–2024, 2004.

2 საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტრო, სამინისტროს ბიუჯეტის კანონპროექტი, 2025.



[წყარო: www.mcs.gov.ge]

კულტურის დაფინანსების სფეროებად დაყოფა ცხადყოფს, რომ პრიორიტეტები ეტაპობრივად იცვლება. სახელმწიფო ბიუჯეტის ყველაზე დიდი ნაწილი (დაახლოებით 30-40%)¹

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას ხმარდება. ეს მოიცავს UNESCO-ს სიაში შესული ძეგლების რესტავრაციასა და არქეოლოგიურ გათხრებს.

ამასთან, ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორი კინონდუსტრიაა. პროგრამის „Cash Rebate“ მეშვეობით, რომელიც უცხოურ გადაღებებზე 20%-იან თანხის დაბრუნებას გულისხმობს, საქართველომ 2020-2025 წლებში 50 მილიონ ლარზე მეტი მოიზიდა. ამან მნიშვნელოვნად გაზარდა სამუშაო ადგილები და საერთაშორისო ინვესტიციები. თეატრებისა და საშემსრულებლო ხელოვნების დაფინანსებაც გაიზარდა პანდემიის შემდეგ, განსაკუთრებით ახალგაზრდული პროექტების მხარდაჭერით.

გარდა ამისა, მზარდი ინვესტიციები შეინიშნება კულტურულ-ტურისტულ პროექტებში, რაც პირდაპირ კავშირშია ქვეყანაში ტურიზმის სექტორის ზრდასთან. 2023-2024 წლებში ტურიზმმა 4.7 მილიარდი აშშ დოლარის შემოსავალი გამოიმუშავა, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ კულტურულ ღონისძიებებსა და ობიექტებზე მოდის.

1 საქართველოს ეროვნული სტატისტიკის სამსახური, ფინანსური მონაცემები კულტურის სექტორში, 2025.

მიუხედავად პროგრესისა, საქართველოს კულტურის ფინანსური არქიტექტურა რამდენიმე სერიოზული გამოწვევის წინაშე დგას. კულტურის წილი სახელმწიფო ბიუჯეტში 1%-ზე ნაკლებია, რაც ევროპულ სტანდარტებს ჩამორჩება. დაფინანსება არათანაბრად ნაწილდება - ბიუჯეტის უმეტესი ნაწილი თბილისზე მოდის, რაც რეგიონებს მარგინალიზებულს ტოვებს. ეს პრობლემა განსაკუთრებით მწვავედ დგას მუნიციპალიტეტებში, რომლებსაც არ აქვთ საკმარისი რესურსები საკუთარი კულტურული სტრატეგიების განსახორციელებლად.

ამ გამოწვევების ფონზე, მნიშვნელოვანია ახალი შესაძლებლობების გამოყენება. საერთაშორისო დაფინანსება, განსაკუთრებით ევროკავშირის პროგრამების, მაგალითად, „Creative Europe“-ის მეშვეობით, სულ უფრო საყურადღებო ხდება. ასევე, გაძლიერდა საჯარო-კერძო პარტნიორობა და გაიზარდა სპონსორობის პროგრამების აქტივობა, თუმცა, ამ სფეროში გამჭვირვალობა და მონაცემთა ხელმისაწვდომობა კვლავ პრობლემად რჩება.

საქართველოში კულტურის ფინანსური არქიტექტურის გაუმჯობესება მოითხოვს ჰოლისტურ მიდგომას, რომელიც მოიცავს: დეცენტრალიზაციას, რეგიონული ფონდების შექმნას; საჯარო-კერძო პარტნიორობის გაძლიერებას საგადასახადო შეღავათებით; და გამჭვირვალობის გაზრდას, რაც საზოგადოებას ბიუჯეტის განაწილების დეტალურ მონაცემებზე წვდომას მისცემს. ეს ნაბიჯები უზრუნველყოფს კულტურის მდგრად განვითარებას, რომელიც ემსახურება არა მხოლოდ ეროვნულ თვითმყოფადობას, არამედ ეკონომიკურ ზრდასა და სოციალურ ინტეგრაციას.

კულტურის ფინანსური არქიტექტურა რთული, ურთიერთდაკავშირებული სისტემაა, რომელიც აუცილებელია კულტურის მდგრადი განვითარებისთვის. საქართველოში ამ სფეროში არსებული პროგრესი თვალსაჩინოა, განსაკუთრებით საერთაშორისო ინტეგრაციისა და ციფრული ტრანსფორმაციის მიმართულებით. თუმცა, საჭიროა დამატებითი ძალისხმევა დაფინანსების გამჭვირვალობის გაზრდისა და რეგიონული უთანასწორობის შესამცირებლად. ამ მიზნით რეკომენდებულია კულტურული დაფინანსების დეცენტრალიზაცია რეგიონებში სპეციალური ფონდების შექმნით, საჯარო-კერძო პარტნიორობის გაძლიერება საგადასახადო შეღავათების გამოყენებით და ბიუჯეტის დეტალური მონიტორინგის დანერგვა საჯარო პლატფორმებზე.

გამოყენებული ინტერნეტ რესურსები:

- Creative Europe project results platform: Poland, European Commission, 2024. <https://erasmus-plus.ec.europa.eu/projects/search/details/2023-3-DE04-KA152-YOU-000183500> 10/06/2026
- National Endowment for the Arts, Arts and economic prosperity 6: The economic power of the nonprofit arts and culture sector (Full National Report), Americans for the Arts, 2023. <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/research-studies-publications/arts-economic-prosperity-6> 10/06/2026
- Tate. (2024). Tate annual report and accounts 2023/24. UK Department for Culture, Media and Sport. <https://www.gov.uk/government/publications/tate-report-and-accounts-2023-to-2024> 10/06/2026
- UNESCO, Financing culture and the creative economy in the context of the COVID-19 pandemic: A global mapping of government responses, UNESCO Digital Library, 2020. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373809> 10/06/2026
- საქართველოს კულტურისა და ახალგაზრდობის სამინისტრო, „2025 წლის სახელმწიფო ბიუჯეტის შესახებ“ საქართველოს კანონი (ასინიგებები მხარჯავი დაწესებულებების მიხედვით), საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე, 2025. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/6366063?publication=2> 10/06/2026
- საქართველოს ეროვნული სტატისტიკის სამსახური, ფინანსური მონაცემები კულტურის სექტორში, ტურიზმისა და კულტურის სტატისტიკური მაჩვენებლები საქართველოში, საქსტატი, 2025. <https://www.geostat.ge/ka/modules/categories/615/kultura> 10/06/2026

მაია ღვინჯილია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ციფრული მარკეტინგის როლი ბასტონომიულ ტურიზმში

რეზიუმე

გასტროტურიზმი გლობალური ტურისტული ინდუსტრიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სეგმენტს წარმოადგენს. მოგზაურები სულ უფრო მეტად ეძებენ ავთენტურ საკვებსა და მათზე დაფუძნებულ გამოცდილებას, რაშიც მათ ონლაინ პლატფორმები ეხმარებათ.

ციფრული მარკეტინგი კულინარიულ მიმართულებებს, რესტორნებსა და სხვა კვების ობიექტებს აძლევს შესაძლებლობას, წარმოაჩინონ თავიანთი პროდუქტები, ჩაერთონ პოტენციურ მომხმარებლებთან კომუნიკაციაში და გააუმჯობესონ საკუთარი გამოცდილება.

თანამედროვე კვების ობიექტები თავიანთ საქმიანობაში აქტიურად იყენებენ სოციალურ ქსელებს. ეს განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ დღეისათვის მომხმარებლები სულ უფრო მეტ დროს ხარჯავენ სოციალურ ქსელებში, საიდანაც

მათთვის საინტერესო და მრავალფეროვან ინფორმაციებს იღებენ. ონლაინ პლატფორმებისა და სოციალური მედიის მეშვეობით შესაძლებელია არა მხოლოდ კულინარიული პროდუქტების ეფექტური წარმოჩენა, არამედ მომხმარებლებთან პირდაპირი კომუნიკაციაც. ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენება ხელს უწყობს ტურისტების დაინტერესებას, ავთენტური გამოცდილების გაზიარებასა და სექტორის მდგრად ზრდას.

ინტერნეტისა და სხვა საინფორმაციო-საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების გამოყენება გლობალური ეკონომიკის ახალ ეპოქას ქმნის. სოციალური მედია აგრძელებს ზრდას და დიდ გავლენას ახდენს მასპინძლობისა და ტურიზმის ინდუსტრიის ბევრ სოციალურ და ეკონომიკურ ასპექტზე.

საკვანძო სიტყვები: ციფრული მარკეტინგი, გასტრონომიული ტურიზმი, სოციალური მედია, გასტრონომიული ბლოგები, Google Lens, Google Maps.

გასტრონომიული ტურიზმი წარმოადგენს ტურიზმის ერთ-ერთ დინამიკურად განვითარებად მიმართულებას, რომელიც მოიცავს ადგილობრივი კულინარიული მემკვიდრეობის, უნიკალური ინგრედიენტების, ტრადიციული კერძებისა და სტუმართმოყვარეობის გამოცდილების შესწავლასა და განცდას. ციფრული მარკეტინგი, თავისი მრავალფეროვანი პლატფორმებითა და ხელსაწყოებით, გარდაქმნის იმ გზებს, რომელთა მეშვეობითაც ტურისტები იღებენ ინფორმაციას და ირჩევენ მიმართულებებს.

ციფრული მარკეტინგი მოიცავს ყველა იმ მარკეტინგულ აქტივობას, რომლებიც ხორციელდება ელექტრონული მოწყობილობებისა და ინტერნეტის მეშვეობით. ის აერთიანებს ვებსაიტებს, სოციალურ მედიას, საძიებო სისტემების ოპტიმიზაციას (SEO), ელექტრონულ ფოსტას, ბლოგებს, ვიდეოპლატფორმებს და აპლიკაციებს. ტურიზმის ინდუსტრიაში ეს ხელს უწყობს დანიშნულების პოპულარიზაციას, მიმზიდველობის გაზრდას და მომხმარებელთა ჩართულობის გაღრმავებას. იგი გადამწყვეტ როლს თამაშობს გასტრონომიული ტურიზმის ჩამოყალიბებაში მოგზაურების მობიდვით, გამოცდილების გაზრდით და ეკონომიკის სტიმულირებით.

სოციალური მედია არის ნებისმიერი ციფრული ინსტრუმენტი, რომელიც მომხმარებლებს საშუალებას აძლევს სწრაფად შექმნან და გაუზიარონ საზოგადოებას კონკრეტული შინაარსი. სოციალური მედიის ფართოდ გამოყენებას ორმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი – სმარტფონების ხელმისაწვდომობამ და მსოფლიოს ყველა წერტილში ინტერნეტის გავრცელებამ. შედეგად, ერთმანეთთან კომუნიკაცია ძალიან მარტივი და კომფორტული გახდა. ციფრულმა ტექნოლოგიებმა ფუნდამენტალურად შეცვალა კომპანიებსა და მომხმარებელს შორის კომუნიკაციის ფორმა ტურისტულ სექტორში. შეიცვალა გადაწყვეტილებების მიღების პროცესი მომხმარებლების მხრიდან და გაიზარდა მათი ჩართულობა სოციალურ მედიაში ტურიზმის მიმართულებით.

რაც შეეხება ციფრული მარკეტინგის სპეციფიკურ როლს გასტრონომიულ ტურიზმში, დღეს ადამიანების უმრავლესობა სა-

მოგზაურო აპლიკაციების დახმარებით გეგმავს დასვენებას, იყენებს ვირტუალურ გიდსა და ორგანიზებას უწევს სატრანსპორტო მიმართულებებს. მოგზაურები ფოტოსურათებს ტვირთავენ სოციალურ ქსელში და მათი სოციალური აქტივობის დიდი ნაწილი შეფასებების, ეგრეთ წოდებული „რევიუების“ გაკეთებას ეთმობა. „ჭეშთეგების“ მეშვეობით ნებისმიერ მომხმარებელს შეუძლია მარტივად ნახოს სხვისი ტურისტული კონტენტი, რაც აადვილებს ინფორმაციის გაცვლის პროცესს.

კონტენტმარკეტინგი ციფრულ მარკეტინგში გადამწყვეტ როლს ასრულებს. იგი გულისხმობს ღირებული, შესაბამისი და თანმიმდევრული შინაარსის შექმნასა და გავრცელებას, რომლის მიზანია სამიზნე აუდიტორიის მოზიდვა და მათი აქტიური ჩართულობის უზრუნველყოფა. კონტენტი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა ფორმით - ბლოგპოსტების, სტატიების, ვიდეოების, პოდკასტების, სოციალური მედიის პუბლიკაციების და სხვა სახით. მისი მთავარი ამოცანაა მომხმარებლისთვის ღირებულების შექმნა და მიწოდება.

მაგალითად, HubSpot-ის 2023 წლის ანგარიშის მიხედვით, მარკეტოლოგების 70%-ზე მეტი აღნიშნავს, რომ კონტენტმარკეტინგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კლიენტებთან ნდობის ჩამოყალიბებასა და ბიზნესის ცნობადობის ზრდაში. შედეგად, კომპანიებს შეუძლიათ აუდიტორიასთან გრძელვადიანი ნდობის დამყარება და, საბოლოოდ, მომხმარებელთა ლოიალობის გაღრმავება.¹

ტურისტული კომპანიების საქმიანობაში სოციალური ქსელების გონივრული გამოყენება მოითხოვს შესაბამის მარკეტინგულ მიდგომებს, რომლებიც განაპირობებს მომხმარებელთა მაქსიმალურ რაოდენობას.

გასტრონომიული ბლოგერები, ვლოგერები და ინფლუენსერები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ადგილობრივი სამზარეულოს პოპულარიზებაში. მათი მიმოხილვები, შეფასებები და ვიზუალური შთაბეჭდილებები გავლენას ახდენს მომხმარებელთა არჩევანსა და უშუალოდ - ტურისტული ნაკადის დინებაზე.

ცნობილი გურმან-ბლოგერები ხშირად სტუმრობენ ადგილობრივ რესტორნებს, ამზადებენ ვიდეომასალას, ქმნიან ვიზუალურად მიმზიდველ კონტენტს/შინაარსს და ავრცელებენ მას საკუთარ სო-

¹ HubSpot, The State of Marketing Report 2023.

ციალურ არხებზე. ასეთი ფორმით წარმოდგენილი გამოცდილება ქმნის არაოფიციალურ, თუმცა, ძალზე გავლენიან რეკომენდაციას, რომელსაც მომხმარებელი ბევრად უფრო სანდოდ და დამაჯერებლად აღიქვამს, ვიდრე - ტრადიციული რეკლამას.

Google-ის პლატფორმები, როგორებიცაა Search, Maps, Reviews, YouTube და Lens, მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ გასტრონომიული ტურიზმის პოპულარიზაციაში. Google Search საშუალებას აძლევს ტურისტს, მოიძიოს კონკრეტული კერძები, რესტორნები და სტატიები სხვადასხვა რეგიონის კვების კულტურაზე. Google Maps აჩვენებს ლოკაციებს, მომხმარებელთა შეფასებებს, ფოტოსურათებსა და რეიტინგებს. Google Reviews - რეალურ გამოცდილებებზე დაფუძნებული შეფასებების ერთ-ერთი ყველაზე სანდო წყაროა. Google Lens აძლევს მომხმარებელს შესაძლებლობას - თარგმნოს მენიუ, ამოიცნოს კერძი და მიიღოს ინფორმაცია ინგრედიენტებზე. YouTube წარმოადგენს გასტრონომიული ვიდეოკონტენტის ერთ-ერთ წამყვან არხს, ხოლო Google Ads უზრუნველყოფს მიზნობრივ რეკლამირებას.

ასევე აღსანიშნავია პლატფორმები Booking.com, Airbnb.com, Flickr, Pixels და TripAdvisor, რომლებიც აქტიურად გამოიყენება როგორც დაჯავშნისათვის, ისე გამოცდილების გასაზიარებლად.

შეგვიძლია დავასახელოთ ციფრული მარკეტინგის წარმატებული პრაქტიკები საქართველოში:

„ღვინის მარანი შუმი“ წარმატებით იყენებს Instagram-სა და YouTube-ს ვიზუალური მარკეტინგისთვის. მათი TikTok ვიდეოები, რომლებიც ასახავს ქვევრში ღვინის დაყენების პროცესს (რქაწითელი, საფერავი და სხვა), მილიონობით ნახვას აგროვებს. მის წარმატებას განაპირობებს მაღალი ხარისხის ვიდეომასალა, ავთენტურობის ხაზგასმა და მომხმარებელთა აქტიური ჩართულობა.

2022 წელს საქართველოს ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაციამ მოიწვია ცნობილი ბრიტანელი გასტრობლოგერები, რომლებმაც YouTube-ზე გამოაქვეყნეს ვიდეოები ქართულ სუფრაზე, ქვევრის ღვინოსა და ხინკალზე. შედეგად მივიღეთ ათობით ათასი ნახვა, საქართველოს კულინარიულ თემებზე ძებნის ზრდა Google-ზე.

Sulico Wine Bar, ერთ-ერთი პოპულარული ლოკაცია თბილისში, აქტიურად სთხოვს კმაყოფილ მომხმარებლებს Google Maps-

ზე შეფასებების დატოვებას. შედეგად სარგებლობს მაღალი რეიტინგით, რაც მომხმარებელთა ნდობის ზრდას განაპირობებს და იზიდავს ახალ ვიზიტორებს ლოკაციის მეშვეობით.

მიუხედავად ციფრული მარკეტინგის მნიშვნელოვანი უპირატესობებისა, გასტრონომიულ ტურიზმში მისი ეფექტიანი გამოყენება საჭიროებს მკაფიოდ განსაზღვრულ სტრატეგიულ მიდგომას. დარგის წინაშე არსებული ძირითადი გამოწვევებია:

- ვიზუალურ მედიაში მაღალი კონკურენცია;
 - მომხმარებელთა შეფასებების მიმართ ნდობის დაბალი დონე;
 - მცირე ბიზნესებში ციფრული კომპეტენციების ნაკლებობა.
- აღნიშნული პრობლემების გადასაჭრელად მიზანშეწონილია შემდეგი რეკომენდაციების გათვალისწინება:
- ადგილობრივმა კვების ობიექტებმა უფრო აქტიურად გამოიყენონ Instagram-ისა და TikTok-ის პლატფორმები მარკეტინგული კომუნიკაციისთვის;
 - გაუმჯობესდეს მომხმარებელთან კომუნიკაცია და მომსახურების ხარისხი, რაც ხელს შეუწყობს პოზიტიური შეფასებების ზრდას;
 - სახელმწიფომ და ტურიზმის ეროვნულმა ადმინისტრაციამ ხელი შეუწყონ ციფრული მარკეტინგის მიმართულებით ტრენინგებისა და საგანმანათლებლო პროგრამების განვითარებას ადგილობრივი ბიზნესებისთვის.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ინტერნეტისა და სხვა ინფორმაციულ-საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების გამოყენება გლობალური ეკონომიკის განვითარების ახალ ეტაპს განსაზღვრავს. სოციალური მედია განაგრძობს დინამიკურ ზრდას და სულ უფრო მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ტურიზმისა და მასპინძლობის ინდუსტრიის სოციალურ და ეკონომიკურ ასპექტებზე. იგი საფუძვლიანად გარდაქმნის მოგზაურთა და ტურისტთა მიერ ინფორმაციის მოძიებისა და გადაწყვეტილების მიღების პროცესებს, ამავდროულად უზრუნველყოფს ფართო და მრავალმხრივი ინფორმაციის ხელმისაწვდომობას ტურისტული მომსახურების მომწოდებლებისა და დანიშნულების ადგილების შესახებ.

ციფრული მარკეტინგი წარმოადგენს მნიშვნელოვან ინსტრუმენტს გასტრონომიული ტურიზმის განვითარებისათვის. იგი აერთიანებს ტექნოლოგიურ შესაძლებლობებს, კრეატიულ მიდგომებსა და ადამიანურ გამოცდილებას, რაც უზრუნველყოფს რო-

გორც ქვეყნის კულტურული ღირებულებების ეფექტიან პოპულარიზაციას, ისე ადგილობრივი ეკონომიკის გაძლიერებას. სწორად განსაზღვრული სტრატეგიებისა და მიზნობრივი გამოყენების პირობებში, ციფრული მარკეტინგი ხელს უწყობს საქართველოს ჩამოყალიბებას გემოების, ტრადიციებისა და სტუმართმოყვარეობის გამორჩეულ ტურისტულ დანიშნულებად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Google Lens Is Changing How You Order When Eating Out. <https://www.taste.com.au/articles/google-lens-changing-you-order-eating-out/4fgn6pil> 17/06/2026
- Kempiake J., Hollywooda L., Bolana P., and Gilmore A., Digital Marketing and Food Tourism: Towards a Better Understanding of Food Tourists' Engagement, 2016. https://ertr.tamu.edu/files/2016/01/ENTER2016_submission_23_.pdf 17/06/2026
- Sharma V., Bose I., Srivastava A., Jain G., Digital Marketing Strategies for Restaurants and Tourism Development in the Braj Region of Uttar Pradesh, India, Journal of Tourism Insights: Vol. 14: Iss. 1, Article 25. <https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1445&context=jti> 17/06/2026
- Sigala M., Christou E., Gretzel U., 2012.
- Smith M., Xiao H., Cultural Tourism in a Changing World: Politics, Participation and (Re)presentation, 2008.
- Social Media in Travel, Tourism and Hospitality: Theory, Practice and Cases. Routledge.
- Thirumoorthi Th., Moghavvemi S., Digital Marketing and Gastronomic Tourism, 2019. https://www.researchgate.net/publication/332438659_Digital_marketing_and_gastronomic_tourism 17/06/2026
- The Role of Digital Marketing in the Future of Food Tourism, By Andrea Wintergerst.
- The Routledge Handbook of Gastronomic Tourism, Edited by Saurabh Kumar Dixit, First published 2021 by Routledge.
- UNWTO, Tourism and Digital Transformation, World Tourism Organization, 2022. <https://www.unwto.org> 17/06/2026

- Velentza A., Metaxas Th., The Role of Digital Marketing in Tourism Businesses: An Empirical Investigation in Greece, 2023. <https://pdfs.semanticscholar.org/e1fc/016f0aaca2c7a70e891df91bb872bd4c3b5a.pdf> 17/06/2026
- Wintergerst A., The Role of Digital Marketing in the Future of Food Tourism, 2023. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003282532-11/role-digital-marketing-future-food-tourism-andrea-wintergerst> 17/06/2026

გამოყენებული ინტერნეტრესურსები:

- <https://www.hubspot.com> 17/06/2026
- <https://www.thinkwithgoogle.com> 17/06/2026
- <https://www.statista.com/topics/1164/social-networks> 17/06/2026

მაღსაზ ღვინჯილია,
კულტურული ტურიზმის პროგრამული მიმართულების ხელმძღვანელი, პროფესორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ევროპის კულტურული მარშრუტები და საქართველოს ტურისტული პოტენციალი: ახალი ბამონჯივები

რეზიუმე

ევროპის კულტურული მარშრუტების პროგრამა წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ინიციატივას, რომელიც მიზნად ისახავს - ევროპული კულტურული მემკვიდრეობის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის კავშირით შექმნას მრავალშრიანი სივრცე საერთო ღირებულებების გასაზიარებლად; ასევე, ევროპის გეოგრაფიულ და ისტორიულ ერთიანობაზე დაფუძნებული კულტურული ქსელების ჩამოყალიბებას.

ევროპის კულტურული მარშრუტები, ფაქტობრივად, ევროინტეგრაციის გზაზე მდგომი ქვეყნისათვის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია კულტურულ ღირებულებებზე დაფუძნებული თანამშრომლობის განსახორციელებლად იმ ქვეყნების ჩართულობით, რომლებიც ჯერ არ არიან ევროკავშირის წევრები. მარშრუტები ქმნიან წარმომადგენლობით პლატფორმას, რომელიც აკავშირებს კულტურულ იდენტობებს, ატარებს დიალოგს საერთო ისტორიაზე და, ამავდროულად,

ხელს უწყობს ევროპულ სტანდარტებზე დაყრდნობილ ადგილობრივი კულტურული ფენომენების განვითარებასა და პოპულარიზაციას.

ქართული კულტურული მემკვიდრეობის უნიკალური ნიმუშების ჩართვა ევროპის კულტურულ მარშრუტებში საქართველოსთვის წარმოადგენს როგორც კულტურული ფენომენების პოპულარიზაციას, ასევე პოლიტიკურად ნეიტრალურ, მაგრამ სტრატეგიულად მნიშვნელოვან პლატფორმას ევროპასთან დიალოგისთვის.

საქართველოში ამჟამად ფუნქციონირებს სამი სერტიფიცირებული ევროპული კულტურული მარშრუტი. ევროპული საბჭოს უწყებრივი ორგანიზაციისათვის მიწოდებულია ახალი პოტენციური მარშრუტების სია. მათი აღიარებაც საკმაოდ შრომატევადი პროცესია, რომელიც ითვალისწინებს ევროპული რეკომენდაციების ზედმიწევნით შესრულებას. მოცემული პროცესის უზრუნველყოფაში მონაწილეობს საქართველოში

მოქმედი უწყებათშორისი სამთავრობო კომისიები და სფეროთი დაინტერესებული არასამთავრობო ორგანიზაციები.

ახალი პოტენციური ობიექტების ჩართვა ხელს შეუწყობს ევროინტეგრაციის გზაზე მდგომი ჩვენი ქვეყნის პოზიციების გაძლიერებას, არსებული ტურისტული პოტენციალის პოპულარიზაციას, ახალი სერ-

ტიფიცირებული ევრომარშრუტების ქსელის შექმნას და ტურისტული ნაკადების ზრდას. აღნიშნულის მაღალ დონეზე უზრუნველსაყოფად კი საჭიროა კულტურული ტურიზმის დარგობრივი ექსპერტების მეტი ჩართულობა, როგორც მარშრუტების შედგენის, ასევე მიწოდების პროცესში.

საკვანძო სიტყვები: ტურიზმი, კულტურა, მარშრუტი, ევროპა, პოტენციალი.

ევროპის კულტურული მარშრუტების პროგრამა წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ინიციატივას, რომელიც მიზნად ისახავს - ევროპული კულტურული მემკვიდრეობის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის კავშირით შექმნას მრავალშრიანი სივრცე საერთო ღირებულებების გასაზიარებლად; ასევე, ევროპის გეოგრაფიულ და ისტორიულ ერთიანობაზე დაფუძნებული კულტურული ქსელების ჩამოყალიბებას.

ევროპული კულტურული მარშრუტები მნიშვნელოვან და მრავალმხრივ როლს თამაშობენ ტურიზმის სექტორში, რაც უზრუნველყოფს როგორც ეკონომიკურ, ასევე საგანმანათლებლო სარგებელს და ხელს უწყობს კულტურათშორის გაცვლას. ევროპის საბჭომ ეს მარშრუტები შექმნა არა მხოლოდ ევროპული მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად, არამედ კულტურული ტურიზმის მდგრადი განვითარების ინსტრუმენტად გამოყენებისთვის, რაც ხელს უწყობს ევროპული იდენტობის, ისტორიისა და ტრადიციების უკეთ გააზრებას. საინტერესოა ტურიზმში მათი როლისა და მათი ფუნქციონალური ანალიზის განსაზღვრა.

ევროპის კულტურული მარშრუტების ქსელი პირდაპირ კულტურული ტურიზმის განვითარების წინაპირობას წარმოადგენს. კულტურული მარშრუტები თავისი არსით უფრო სიღრმისეულ და მნიშვნელოვან გამოცდილებას გვთავაზობს, ვიდრე ტრადიციული ტურისტული ღირსშესანიშნაობები. ამ მარშრუტებზე მოგზაური ტურისტები არა მხოლოდ ღირსშესანიშნაობებს სტუმრობენ, არამედ

ეცნობიან ისტორიას, ხელოვნებას, არქიტექტურასა და ტრადიციებს.

არსებული მარშრუტები ავითარებს ტურიზმს, ხელს უწყობს ისტორიული ადგილების, კულტურული ლანდშაფტებისა და არამატერიალური მემკვიდრეობის, შენარჩუნებას. ამ მიმართულებების პოპულარიზაციით, ტურისტები უზრუნველყოფენ ადგილობრივი წეს-ჩვეულებების შენარჩუნებას და უნიკალური ობიექტების დაცვას განადგურებისგან.¹

ეკონომიკური სარგებელი. კულტურულ მარშრუტებს შეუძლიათ ადგილობრივი ეკონომიკის სტიმულირება, განსაკუთრებით ნაკლებად მონახულებად ადგილებში. კულტურული მარშრუტების გასწვრივ მდებარე პატარა ქალაქები და სოფლები გამოირჩევიან ტურისტული ნაკადის ზრდით, რაც ხელს უწყობს ადგილობრივი ბიზნესისა და ტურისტული ინფრასტრუქტურის განვითარებას.

სამუშაო ადგილების შექმნა: კულტურულ მარშრუტებთან დაკავშირებული ტურიზმი ქმნის სამუშაო ადგილებს მასპინძლობის ინდუსტრიაში კვალიფიცირებული გიდების, ექსკურსიამძღოლების, კვების, განთავსებისა და სატრანსპორტო მომსახურების სფეროში. ამ სამუშაო ადგილების შექმნას შეუძლია უზრუნველყოს შემოსავლის მდგრადი წყაროები ადგილობრივი თემებისთვის.

ეს მარშრუტები ხელს უწყობს კულტურათმორის დიალოგს, აძლიერებს ურთიერთპატივისცემას სხვადასხვა თემს შორის და ხელს უწყობს მშვიდობიან თანაარსებობას საერთო ისტორიასა და საერთო ადამიანურ გამოცდილებაზე ფოკუსირებით. მაგალითად, ებრაული მემკვიდრეობის მარშრუტი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ადამიანების განათლებაში ებრაული კულტურისა და ისტორიის, ასევე ევროპაში ებრაული თემების წინაშე არსებული გამოწვევების შესახებ.²

კულტურული მარშრუტები ურბანული კულტურული ტურიზმის განვითარების მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად ითვლება. ისტორიის შენარჩუნება და გარემოსა და ადგილობრივი თემების პატივისცემა მათ ტურიზმის ალტერნატიულ ფორმებად აქცევს. დღეს ეს მარშრუტები კვლავაც ხელს უწყობს კულტურულ გაგებას, მდგრად განვითარებასა და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას.

1 Council of Europe Portal, Cultural Routes.

2 Cultural Routes of the Council of Europe, Country Mapping Document.

ბოლო წლებში კულტურული მარშრუტების გამოყენება მთავრობების ყურადღების ცენტრში მოექცა, როგორც სივრცითი განვითარების, ტერიტორიების ხელშეწყობის, ადგილობრივი და ეროვნული ეკონომიკის მხარდაჭერისა და კულტურული იდენტობის ხელშეწყობის ინსტრუმენტი. სწორედ აქ გამოდის წინა პლანზე ინტეგრირებული ტერიტორიული ინვესტიციები. ეს არის კულტურული მემკვიდრეობისა და მრავალფეროვნების იდენტიფიცირების ყოვლისმომცველი მიდგომა, რაც ზრდის ტერიტორიების მიმზიდველობას.¹

ღონისძიებები და ფესტივალები: კულტურული მარშრუტები ხშირად ემთხვევა ტრადიციულ ფესტივალებს, ხელნაკეთი ნივთების ბაზრობებს, ხელოვნების გამოფენებსა და წარმოდგენებს.

კულტურული მარშრუტები კულტურული ტურიზმის გაძლიერების მართვის ძირითადი ინსტრუმენტია. ეს არის სტრუქტურირებული ტურები ცენტრალური თემატური ღერძის გარშემო, რომლებიც მიზნად ისახავს ქალაქის ან უფრო დიდი ტერიტორიის შესაბამისი ისტორიული და ბუნებრივი, არამატერიალური და მატერიალური ძეგლების შესწავლას.²

ევროპული ტურისტული იდენტობის გაძლიერება. ევროპის კულტურული მარშრუტები ხელს უწყობს საერთო ევროპული კულტურული იდენტობის განვითარებას და აძლიერებს ევროპის, როგორც მსოფლიო მასშტაბით კულტურული ტურიზმის მთავარი დანიშნულების ადგილის, პოზიციას. მარშრუტები ასევე ხელს უწყობს თანამშრომლობას სხვადასხვა ქვეყანას, რეგიონსა და მუნიციპალიტეტს შორის. მარშრუტების წარმატება დამოკიდებულია მათი პოპულარიზაციისა და მართვის კოორდინირებულ ძალისხმევაზე, რამაც შეიძლება გამოიწვიოს უფრო ძლიერი პარტნიორობა და პოლიტიკის შემუშავება საერთაშორისო დონეზე.

ისტორიული ქალაქებისა და ტრადიციული სასოფლო დასახლებების ნიშანდობლივი ღირებულებები და მახასიათებლები უნდა განიხილებოდეს უფრო ფართო - რეგიონალური და ეროვნული განვითარების გეგმების კონტექსტში. ეს ხშირად ერთადერთი გზაა დაგეგმვის პროცედურების გადამწყვეტ ეტაპებზე ამ დასახლებებისა და ქალაქების სპეციფიკური ფუნქციური, სოციალური

1 Rachiotis, Poulaki, Cultural, 2024, pp. 87-109.

2 Mitoula, Kaldis, City, 2019, pp. 118-131.

და ეკონომიკური მოთხოვნების სათანადო გათვალისწინების გარანტირებისათვის. გარემოს ავთენტურობა გამოიხატება ობიექტისა და მისი ფიზიკური კონტექსტის ურთიერთკავშირით. ეს მოიცავს ბუნებრივი და ურბანული ლანდშაფტის ღირებულებებსა და ადამიანის მიერ შექმნილი ნაგებობების ურთიერთკავშირს მათი გარემოს კონტექსტთან.¹

სერტიფიცირებული კულტურული მარშრუტები შეფასდება სამ წელიწადში ერთხელ. ახალ კულტურულ მარშრუტებს სერტიფიცირებას ანიჭებს ევროპის საბჭო, რამდენიმე კრიტერიუმზე დაყრდნობით: მარშრუტი თემატურად უნდა წარმოადგენდეს ევროპულ ღირებულებებს და მოიცავდეს მინიმუმ სამ ქვეყანას ევროპაში; იყოს ტრანსნაციონალური, მულტიდისციპლინური სამეცნიერო კვლევის საგანი; ხელს უნდა უწყობდეს ევროპული მემკვიდრეობის, ისტორიისა და მემკვიდრეობის გაძლიერებას და ევროპის თანამედროვე მრავალფეროვნების ინტეგრირებას; ხელს უნდა უწყობდეს ახალგაზრდების კულტურულ და საგანმანათლებლო პროგრამების გაცვლას ან/და პროგრამებში ჩართულობას; კულტურული ტურიზმის სფეროში ხელს უნდა უწყობდეს მდგრადი და ინოვაციური პროექტების შემუშავებას და მდგრად კულტურულ განვითარებას; ავითარებდეს ტურისტულ პროდუქტებს სხვადასხვა ტიპის აუდიტორიისათვის.²

ევროპისა და აზიის გზაჯვარედინზე მდებარე საქართველო არის ქვეყანა, რომელიც მდიდარია კულტურული მემკვიდრეობით, ისტორიითა და ბუნებრივი სილამაზით. მიუხედავად იმისა, რომ თავად საქართველო პირდაპირ არ შედის ევროპის საბჭოს მიერ შემუშავებულ ევროპულ კულტურულ მარშრუტებში, მას აქვს საკუთარი კულტურული მარშრუტები და ისტორიული ბილიკები, რომლებიც იზიდავს ტურისტებს, რომლებიც ეძებენ ისტორიას, სულიერებასა და უნიკალურ კულტურულ გამოცდილებას.

საქართველო ამჟამად ევროპის საბჭოს ხუთი სერტიფიცირებული კულტურული მარშრუტის მონაწილეა: ებრაული მემკვიდრეობის ევროპული მარშრუტი; ღვინის გზა; პრეისტორიული კლდის მხატვრობა; ისტორიული თერმული ქალაქების ევროპული მარშრუტი; ისტორიული ბაღების ევროპული გზა.

1 ფილდენი, იოკილეტო, მსოფლიო, 2007, გვ. 132-133.

2 ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტები.

ქუთაისში 2021 წელს ჩატარდა ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტების მე-10 ყოველწლიური საკონსულტაციო ფორუმი სახელწოდებით „მდგრადი კულტურული მარშრუტები კრიზისიდან გამოსვლის ინოვაციური გზის კვალდაკვალ“. აღნიშნული ფორუმის ფარგლებში საინტერესო წინადადებები იქნა გაცვლილი საქართველოსა და ევროპის კულტურული მარშრუტების ორგანიზაციის წარმომადგენლებს შორის.¹

მოდით განვიხილოთ საქართველოს რამდენიმე ძირითადი კულტურული მარშრუტი და ტურისტული ღირსშესანიშნაობა:

ქართული ღვინის გზა. საქართველო მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი ღვინის მწარმოებელი ქვეყანაა, 7000-წლიანი მეღვინეობის ტრადიციით. ქართული ღვინის გზა გადის ქვეყნის მეღვინეობის რეგიონებში, კერძოდ, კახეთში, ქართლსა და იმერეთში. ვიზიტორებს შეუძლიათ ვენახების დათვალიერება, ღვინის მარნების მონახულება და ადგილობრივი ღვინის მრავალფეროვნების დაგემოვნება. კახეთი, კერძოდ, ცნობილია ქვევრის ღვინის დაყენების მეთოდით, რომელიც იუნესკომ საქართველოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად აღიარა.

მარშრუტი საშუალებას იძლევა განიცადოთ ტრადიციული ქართული სტუმართმოყვარეობა, ფოლკლორი და სამზარეულო, ასევე ღრმად ფესვგადგმული მეღვინეობის კულტურა. რაც შეეხება ევროპულ მარშრუტებში ჩართვა შესაძლებელია რამდენიმე მიმართულებით. პირველი: საქართველოში არსებობს მრავალი ფრანგული ჯიშის ვაზი (შარდონე, ალგოტე, ოლიგონე და სხვა), რომლიდანაც მზადდება შუშხუნა ღვინოები. განსაკუთრებული ლოკაციაა იმერეთის რეგიონი. შესაბამისად, ღვინის მოყვარული ფრანგებისათვის ერთგვარი გამოწვევა იქნება მათი ვაზის ქართულად დაყენების ტრადიცია და მისი დაგემოვნება. მეორე მხრივ – საქართველო ღვინის სამშობლოა და ევროპის ყველა ღვინის მწარმოებელი ქვეყნის ტურისტებისათვის ნამდვილად ინტერეს-მოკლებული არ იქნება ქართული ღვინის დაწურვის ტექნოლოგიის და განსაკუთრებით ქვევრზე დაყენებული ღვინის გაცნობა-დეგუსტაცია. რა თქმა უნდა, აღნიშნული პროცესი საინტერესო იქნება, როგორც რთველის, ასევე ნებისმიერ სხვა პერიოდშიც, ეთნოგრაფიული ელემენტების თანხლებით.

¹ ქუთაისი ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტების ფორუმს მასპინძლობს, 2021.

ებრაული მემკვიდრეობის ევროპული მარშრუტი არა მხოლოდ კულტურული ტურიზმის ნაწილია, არამედ ევროპის მეხსიერების პოლიტიკის ნაწილი, რომელიც მიზნად ისახავს ებრაული კულტურისა და მემკვიდრეობის შენარჩუნებას საქართველოში. საქართველოს დედაქალაქსა და სხვადასხვა დასახლებაში (ონი, კულაში, ქუთაისი, სურამი და ასე შემდეგ) დღესაც ფუნქციონირებს ებრაული სინაგოგები და სახლები. ეს მარშრუტი საინტერესოა როგორც ებრაელი დიასპორისათვის, ასევე ინტერნაციონალური მოგზაურებისთვის, რომლებიც ეძებენ უნიკალურ კულტურულ გამოცდილებას. საქართველოს ებრაელები და ქართველები გამოირჩევიან 3000-წლიანი ტოლერანტობისა და თანაცხოვრების უნიკალური ისტორიით, რაც ამ მარშრუტს განსაკუთრებულად საინტერესოს ხდის.

პრეისტორიული კლდის მხატვრობა – თრიალეთის პეტროგლიფები საქართველოს ტერიტორიაზე პრეისტორიული მხატვრობის ჯერჯერობით ერთადერთი ძეგლია. ის მდებარეობს სამხრეთ საქართველოში, თრიალეთში, სოფელი განთიადში (ყოფილი სოფელი თაქილისა), მდინარე ავდრის ხევის (ყოფილი პატარა ხრამი) კანიონისებური ხეობის მარჯვენა ნაპირზე. კლდოვან ზედაპირზე უმეტესად გამოსახულია ცხოველთა კონტურული, იშვიათად კი – ხაზოვანი ნაკაწრ-ნახატები, კერძოდ: ირმების, შვლების, ჯიხვების, ცხენების, ლომის, აქლემების, ქვეწარმავლების, თევზის, ფრინველის, ფანტასტიკური და ჰიბრიდული ცხოველების გამოსახულებები. გვხვდება ცალკეული კომპოზიციები: სიმბოლურად გადმოცემული ნადირობის სცენა, ცხენების რემა, მახეში გაბმული ცხოველები და სხვა, ასევე გამოსახულია სოლარული ნიშნები და ბევრი გაურკვეველი სიმბოლო, ანთროპომორფული ფიგურები – მშვილდისრიანი მონადირე მამაკაცები.¹

მისი ჩართვა ევროპის კულტურულ მარშრუტებში განაპირობა ანალოგიური პრეისტორიული ძეგლების შენარჩუნება-პოპულარიზაციის მიზნით ევროპის საბჭოს მიერ ამ უნიკალური ნიმუშების დაცვის ერთობლივი ჩარჩო-კონვენციის შედგენამ. შესაბამისად, ევროპის ტერიტორიაზე მცირეა არსებული ობიექტების მაჩვენებელი და მათი შენარჩუნება ევროპის კულტურული მარშრუტების პროგრამის პრიორიტეტულ მიმართულებას წარმოადგენს.

¹ ალაპიშვილი, გაბუნია, ჯაყელი, კლდის, 2020, გვ. 13-23.

საქართველო ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტების „პრეისტორიული კლდის ხელოვნების“ მარშრუტის სრულყოფილი ბიანი წევრი გახდა. ქვეყნის სახელით, ევროპული უწყების წევრობის სტატუსი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულ სააგენტოს მიენიჭა. იტალიის, საფრანგეთის, ესპანეთის, პორტუგალიის, ირლანდიის, ნორვეგიისა და აზერბაიჯანის შემდეგ, საქართველო პრეისტორიული ხელოვნების ევროპული მარშრუტის მე-8 სრულყოფილებიანი წევრია.

„პრეისტორიული კლდის ხელოვნების“ მარშრუტში გაწევრიანებით, საქართველო საერთაშორისო ტურიზმის ინტერესთა სფეროში კიდევ უფრო მეტი შინაარსობრიობით წარმოჩინდება, რაც შედეგად ტურისტული ნაკადების მნიშვნელოვან ზრდას გამოიწვევს.¹

ისტორიული თერმული ქალაქების ევროპული მარშრუტი ევროპის საბჭოს მიერ დამოწმებული 45 მარშრუტიდან ერთ-ერთია. ყველა მარშრუტი ეფუძნება თემებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია ევროპის კულტურული მემკვიდრეობისთვის. ამ პროგრამას შეუერთდა ხაზოვანი ბილიკები და თემატური ქსელები, როგორცაა ისტორიული თერმული ქალაქების მარშრუტი.²

„ბალნეოკურორტი წყალტუბო“ ოფიციალურად გახდა ევროპული ისტორიული თერმული ქალაქების ასოციაციის (EHITA) წევრი. „ბალნეოკურორტი წყალტუბო“ მიწვეული იყო საბერძნეთში გამართულ ევროპული ისტორიული თერმული ქალაქების ასოციაციის ყრილობაზე, სადაც ოფიციალური წევრობა მიენიჭა. შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმი გახლდათ ის, რომ კურორტი უნდა ყოფილიყო მინიმუმ 100 წლის, წყალტუბო კი, როგორც სამკურნალო პუნქტი, უკვე მე-8-მე-9 საუკუნეებიდან სარგებლობდა პოპულარობით, შესაბამისად, „ბალნეოკურორტი წყალტუბო“ აღჭურვილია ევროპული სტანდარტების შესაბამისი უახლესი სამკურნალო ტექნიკით და ითვლის ათობით მაღალი დონის პროფესიონალ ექთანსა და ექიმს. აქ მკურნალობენ: საყრდენ-მამოძრავებელი აპარატის, გულ-სისხლძარღვთა სისტემის, ცენტრალური და პერიფერიული ნერვული სისტემის, გინეკოლოგიურ, უროლოგიურ, კანისა

1 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, პრეისტორიული კლდის ხელოვნება, 2017.

2 ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტი - საქართველო.

და ენდოკრინულ დაავადებებს.¹

ეს ფაქტი ევროპელი რეკრეანტებისა და კურორტოლოგიური მომსახურებით დაინტერესებული ტურისტების მოზიდვასა და ბაზრის დივერსიფიკაციას შეუწყობს ხელს.

ისტორიული ბაღების ევროპულ კავშირს საქართველო ოფიციალურად შეუერთდა. ევროპული გაერთიანების სრულფასოვანი წევრი საქართველო გერმანიასთან ერთად გახდა. აღნიშნული გადაწყვეტილება პორტუგალიის ქალაქ სინტრაში 2019 წელს მიიღეს, სადაც ისტორიული ბაღების ევროპული კავშირის III საერთაშორისო ფორუმი სახელწოდებით – ახალი ერა ისტორიული ბაღების მართვასა და შენარჩუნებაში მიმდინარეობდა. აღსანიშნავია, რომ ისტორიული ბაღების ევროპული კავშირი ქმნის „ისტორიული ბაღების მარშრუტს“, რომელიც ევროპის საბჭოს კულტურულ მარშრუტებში წევრიანდება. ისტორიული ბაღების ევროპულ კავშირში გაწევრიანების პირობებში კი საქართველო ავტომატურად ერთვება ევროსაბჭოს კულტურულ მარშრუტში, სადაც ის 5 ისტორიული ბაღით იქნება წარმოდგენილი – თბილისის ბოტანიკური ბაღი, ბათუმის ბოტანიკური ბაღი, ზუგდიდის ბოტანიკური ბაღი, ქუთაისის ბოტანიკური ბაღი და წინანდლის ჭავჭავაძეების ისტორიული ბაღი.²

კულტურული მარშრუტების სტრატეგიული განვითარებისა და სერტიფიცირების საბჭოს გადაწყვეტილებით, საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტროს კულტურული მარშრუტების სერტიფიკატი მიენიჭა მარშრუტს უნგრელი ფერმწერისა და გრაფიკოსის – მიხაი ზიჩის სახელზე („ვეფხისტყაოსანის“ ილუსტრაციების ავტორი) „მიხაი ზიჩის მარშრუტი საქართველოში“. აღნიშნული მარშრუტი ხელს შეუწყობს კულტურის სფეროთი დაინტერესებული უნგრელი ტურისტებისა და კულტუროლოგების მოზიდვას საქართველოში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ევროპისა და აზიის გზაჯვარედინზე მდებარე საქართველო არის ქვეყანა, რომელიც მდიდარია კულტურული მემკვიდრეობით, ისტორიითა და ბუნებრივი სილამაზით.

1 წყალტუბოს თერმული წყლები, „ბალნეოკურორტი წყალტუბო“ ევროპული ისტორიული თერმული ქალაქების ასოციაციის (EHITA) წევრია.

2 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, საქართველოს ისტორიული ბაღები ევროპულ კავშირში, 2019.

ფოკუსირება ნიშურ ტურიზმზე: მასობრივ ტურიზმზე ფოკუსირების ნაცვლად, საქართველოს შეუძლია მიზნად ისახოს ნიშური ბაზრები, როგორებიცაა ისტორიის მოყვარულები, ღვინის მოყვარულები, მომლოცველები და კულტურული მკვლევარები, შესთავაზოს მორგებული ტურები, რომლებიც ხაზს უსვამს მის უნიკალურ ძლიერ მხარეებს.

გააძლიეროს თანამშრომლობა ევროპულ ტურისტულ ქსელებთან: საქართველომ აქტიურად უნდა მიიღოს მონაწილეობა ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტების პროგრამაში, უფრო აქტიურად მიიღოს მონაწილეობა ევროპულ ტურისტულ ინიციატივებში, კონფერენციებსა და ქსელებში, რათა თავისი ადგილი დაიმკვიდროს უფრო ფართო ევროპულ ტურისტულ ლანდშაფტში.

საქართველო მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობის მქონე ქვეყანაა, რომელიც მოგზაურებს მრავალფეროვან კულტურულ მარშრუტებს სთავაზობს. გსურთ თუ არა უძველესი რელიგიური ადგილების შესწავლა, მსოფლიოს უძველესი ღვინოების დაგემოვნება ან თვალწარმტაცი მთის პეიზაჟებში ლაშქრობა, საქართველო გთავაზობთ ისტორიის, ტრადიციებისა და ბუნებრივი სილამაზის მომხიბვლელ ნაზავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალაპიშვილი თ., გაბუნია მ., ჯაყელი ნ., კლდის პრეისტორიული ნახატები თრიალეთიდან, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, №54-B, თბ., 2020.
- ფილდენი ი., იოკილეთო ი., მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები, თბ., 2007.
- ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტები. https://rm.coe.int/eicr-coe-leaflet-geo-june2019-web-01/16809822a1_28/04/2026
- ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტი - საქართველო. https://historicthermaltowns.eu/downloads/EHTTA-Cultural-Route-Leaflet-Map-Georgian.pdf_28/04/2026

- ევროსაბჭოს კულტურული მარშრუტების ფორუმი, ქუთაისი, 2021. <https://www.kutaisipost.ge/ka/akhali-ambebi/article/21711-quthaisshievropis-sabtkos-kulturuli-marshrutebis-yoveltslur-sakonsultacio-onlainforums-maspindzlobs> 28/04/2026
- საქართველოს ისტორიული ბაღები ევროპულ კავშირში. https://www.heritagesites.ge/ka/news_item/456 28/04/2026
- საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო. https://heritagesites.ge/en/news_item/45 28/04/2026
- წყალტუბოს თერმული წყლები. <https://www.thermalwaters.ge/blog/0/12> 28/04/2026
- Council of Europe, Cultural Routes. <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/all-cultural-routes> 28/04/2026
- Mitoula R., Kaldis P., City Branding and Cultural Routes, Sustainable Development, Culture, Traditions Journal, 2019. https://www.researchgate.net/publication/381992378_CULTURAL_ROUTES_AS_A_FACTOR_OF_SUSTAINABLE_MANAGEMENT_OF_CULTURAL_RESERVE_AND_DEVELOPMENT_OF_CULTURAL_TOURISM 28/04/2026
- Rachiotis T., Poulaki P. Cultural Routes as a Factor of Sustainable Management of Cultural Reserve and Development of Cultural Tourism, Sustainable Development, Culture, Traditions Journal 4(A): 87-109 (June 2024). https://www.researchgate.net/publication/381992378_ 28/04/2026

დოდო ჭუმბურიძე,
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

კულტურის სფეროს პროექტების მართვა და მისი გავლენები

რეზიუმე

თემაში „კულტურის სფეროს პროექტების მართვა და მისი გავლენები“ განხილულია კულტურის სფეროს პროექტების სპეციფიკურობა, კომპლექსურობა და მისი გეგავლენა ფართო საზოგადოებაზე (ლოკალურ და გლობალურ დონეზე).

თანამედროვე სამყაროში ნათლად იკვეთება, რომ კულტურის მენეჯმენტი, შემოქმედებითი პროცესების ადმინისტრირებასთან ერთად, კომპლექსურ და ინტერდისციპლინურ პრაქტიკას ეფუძნება, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს საზოგადოებრივი განვითარების ფორმირებაში. გარდა ამისა, კულტურის მენეჯმენტი ხელს უწყობს კულტურული იდენტობის შენარჩუნებას, კრეატიული ინდუსტრიების პოტენციალის რეალიზებას და კულტურულ დიალოგს, როგორც ეროვნულ, ისე საერთაშორისო დონეზე. მისი მეშვეობით შესაძლებელია ისეთი პოლიტიკებისა და ინიციატივების განხორციელება, რომლებიც ემყარება თანასწორობის, მრავალფეროვნე-

ბის, ხელმისაწვდომობისა და მონაწილეობის პრინციპებს ფართო საზოგადოებისთვის.

კულტურის სფეროში პროექტების მართვა დღესდღეობით იძენს სისტემურ და სტრატეგიულ ხასიათს, ვინაიდან ის ეფუძნება არა მხოლოდ კულტურის პროექტების /პროდუქტების შექმნას და გავრცელებას, არამედ მასთან დაკავშირებული ღირებულებების, ინტერესთა ჯგუფების, ინკლუზიური პროცესებისა და გრძელვადიანი შედეგების ანალიზს.

თემაში, ასევე, იკვეთება კულტურის მენეჯმენტის კომპლექსურობა, რომელიც აერთიანებს სტრატეგიულ დაგეგმვას, რესურსების ორგანიზებულ მართვას და კულტურული პოლიტიკის ინსტრუმენტების ეფექტიან გამოყენებას. აღნიშული მოიცავს კულტურის სფეროს პროექტებში კრეატიულობისა და ინოვაციურობის მხარდაჭერას.

კულტურის სფეროს სტრატეგია ეფუძნება მიზნობრივი ჯგუფების სოციალური ინტეგრაციის, კრიტი-

კული აზროვნების, ეკონომიკური ზრდისა და დემოკრატიული ღირებულებების განვითარების მხარდაჭერა-გაძლიერებას.

თემაში „კულტურის სფეროს პროექტების მართვა და მისი გავლენები“ წარმოჩენილია სტრატეგიული გეგმის შემადგენელი

მექანიზმი, რომელიც შეიძლება გამოიყენებოდეს სოციალური თანასწორობის გასაძლიერებლად, ეკონომიკური განვითარების ხელშესაწყობად და კულტურის სფეროს მდგრადობის უზრუნველსაყოფად.

საკვანძო სიტყვები: პროექტის მართვა, კულტურის სტრატეგია, პროექტის მართვის ეტაპები, პროექტის მენეჯერი, კულტურის მენეჯმენტი.

კულტურის მენეჯმენტი შემოქმედებითი პროცესების ადმინისტრირება კომპლექსურ და ინტერდისციპლინურ პრაქტიკას ეფუძნება, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს საზოგადოებრივი განვითარების ფორმირებაში. გარდა ამისა, კულტურის მენეჯმენტი ხელს უწყობს კულტურული იდენტობის შენარჩუნებას, კრეატიული ინდუსტრიების პოტენციალის რეალიზებას და კულტურულ დიალოგს, როგორც ეროვნულ, ისე საერთაშორისო დონეზე. მისი მეშვეობით შესაძლებელია ისეთი სტრატეგიული მიზნების განხორციელება, რომლებიც ემყარება თანასწორობას და კულტურული მრავალფეროვნების ხელმისაწვდომობას ფართო საზოგადოებისთვის.

„კულტურის სფეროში პროექტების წარმატებისთვის აუცილებელია დაინტერესებული მხარეების ჩართულობა და მათთან აქტიური თანამშრომლობა, აღნიშნული ზრდის პროექტის მდგრადობას“.¹

პროექტის მართვა არის დროში განსაზღვრული, შედეგზე ორიენტირებული, მიზანმიმართული საქმიანობა - მართვის პროცესი, რომელიც კონკრეტული მიზნის ფარგლებში მოითხოვს საჭირო რესურსების მობილიზებასა და მართვას.

პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) სტანდარტების კონტექსტში, საკ-

¹ Brown, Novak-Leonard, Assessing, 2007.

ვანძოდ მნიშვნელოვანია PMBOK¹ სახელმძღვანელოში განხილული პროექტის მართვის 5 ეტაპი, რომლებიც, სხვა სფეროებთან ერთად, კულტურის სფეროშიც საყურადღებოა. ეს ეტაპებია:

1. დასაწყისი;
2. დაგეგმვა;
3. განხორციელება;
4. მონიტორინგი და კონტროლი;
5. დასრულება.

საწყის ეტაპზე პროექტის გუნდს, უშუალოდ კონცეფციის შემუშავებასა და განხორციელებაზე პასუხისმგებელ თანამშრომლებს (გუნდის წევრებს) მოეთხოვებათ ინიციატივების, იდეებისა და დამუშავების შედეგად პროექტის მიზნისა და ამოცანების განსაზღვრა. მიზნის განსაზღვრა მოიცავს შედეგზე პასუხისმგებლობის აღებას, კერძოდ რა შედეგის მიღწევისთვის არის მზად პროექტის განმახორციელებელი გუნდი. აღსანიშნავია ისიც, რომ შედეგი მოიაზრებს კონკრეტულ სფეროში არსებული გამოწვევებისა და პრობლემების მოგვარებაზე პასუხისმგებლობის აღებას.

პროექტის ფარგლებში შემუშავებული მიზნის კონკრეტიკა და სიცხადე წარმატებული შედეგის წინაპირობაა. პოტენციური პროექტის იდეების განხილვის დროს მიზნის დასახვისა და ჩამოყალიბების ეტაპზე საყურადღებოა SMART კრიტერიუმების გათვალისწინება „ჯორჯ დორანის² მიერ შემუშავებული SMART მოდელი წარმოადგენს პროექტის მენეჯმენტის ფუნდამენტურ ჩარჩოს, რომელიც უზრუნველყოფს მიზნების გარდაქმნას აბსტრაქტული ხანაფიქრებიდან კონკრეტულ ქმედებამდე. აღნიშნული მეთოდოლოგია ეფუძნება ხუთ კრიტერიუმს – კონკრეტულობას (Specific), გაზომვადობას (Measurable), მიღწევადობა (Achievable), რეალისტურობას (Realistic) და დროში შესაბამისობას (Time-related)“.³ პროექტის დაგეგმვის ფაზაში ეს სისტემური მიდგომა მენეჯერს სა-

1 პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობა (PMBOK) - ესაა პროექტის მართვის გლობალური სახელმძღვანელო, რომელიც აერთიანებს პრინციპებს, პროცესებს და პრაქტიკებს წარმატებული პროექტების დაგეგმვისა და განხორციელებისთვის. PMBOK წარმოადგენს PMP-ის სერტიფიცირების საფუძველს (Project Management Professional).

2 ჯორჯ დორანი (George T. Doran) ამერიკელი ბიზნესკონსულტანტი, მან 1981 წელს პირველად გამოიყენა SMART აკრონიმი.

3 Doran, There's a S.M.A.R.T.

შუალეხას აძლევს, ოპტიმალურად წარმართოს რესურსების დელეგირება, უზრუნველყოს პროცესის ვალიდურობა და ჩამოაყალიბოს პროგრესის მონიტორინგის ობიექტური მექანიზმები, რაც, საბოლოოდ, პროექტის წარმატებით განხორციელების გარანტიაა.

დაგეგმვის ეტაპზე ხორციელდება აქტივობების დონეზე დეტალურად ჩაშლილი გეგმის შემუშავება, სადაც ასახულია პროექტის ფარგლებში განსახორციელებელი აქტივობების ვადები პასუხისმგებელი პირების მითითებით. აღნიშნულ ეტაპზე ფორმულირდება პროექტის ფარგლებში საჭირო რესურსები, ხორციელდება მოსალოდნელი რისკების ანალიზი და მტკიცდება პროექტის ბიუჯეტის საბოლოო ვერსია. აღნიშნულ ეტაპზე შემუშავებული გეგმის ფარგლებში კონკრეტული ღონისძიებების განხორციელება მიმდინარეობს პროექტის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით.

მონიტორინგისა და კონტროლის ეტაპი აქტუალურია პროექტის დაწყებისთანავე. აღნიშნული უზრუნველყოფს, წინასწარ განსაზღვრული სამოქმედო გეგმის ფარგლებში შემუშავებული აქტივობების თანმიმდევრულობას და დროულობას. მონიტორინგი და კონტროლი ხორციელდება წინასწარ განსაზღვრული რაოდენობრივი და თვისობრივი ინდიკატორების შესაბამისად.

პროექტის მართვის 5-ეტაპიან ჩამონათვალში ბოლო ეტაპი დასრულება, რომელიც მოიცავს პროექტის დახურვას და შედეგების ანგარიშის მომზადებას. აღნიშნულ ეტაპზე ცხადი ხდება პროექტის მიზემ-შედეგობრიობის ურთიერთკავშირი, მიღწეული შედეგის მოკლევადიანი და გრძელვადიანი გავლენები, კონკრეტული გამოწვევის/პრობლემის აღმოჩენასა და მოგვარებაში.

კულტურის სფეროში პროექტების განმახორციელებელმა გუნდმა სფეროს სპეციფიკურობის გათვალისწინებით საწყის ეტაპზე უნდა შეიმუშაოს პროექტის შეფასების ინდიკატორები.

პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) - სახელმძღვანელოს PMBOK-ის მე-7 გამოცემაში ხაზგასმულია პროექტის კონტექსტის გააზრების და დაინტერესებულ მხარეებთან კულტურული მგრძობელობის - ღირებულებათა თანხვედრის მნიშვნელობა.¹

პროექტის მართვის პრინციპების, პროცესების და საუკეთესო პრაქტიკების ცოდნა პროექტის მენეჯერსა და გუნდს ეხმარე-

¹ Project Management Institute, 2021, p. 112.

ბა წარმატებული შედეგის მიღწევაში. პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) – სახელმძღვანელოში აღწერილია პროექტების მართვასთან დაკავშირებული თეორიების ტრანსფორმაცია დროსთან მიმართებით.

პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) – სახელმძღვანელოს PMBOK-ის მე-6 ვერსიაში მოცემულია პროექტის მართვისას საჭირო 10 ცოდნის სფერო, ესენია:

1. პროექტის ყველა ელემენტის კოორდინაცია;
2. პროექტის საზღვრების განსაზღვრა და კონტროლი;
3. აქტივობების დაგეგმვა, დროში ჩაშლა, გრაფიკის შედგენა და კონტროლი;
4. ბიუჯეტის დაგეგმვა, შეფასება და ხარჯების კონტროლი;
5. ხარისხის შეფასების ინდიკატორების განსაზღვრა და კონტროლი;
6. ადამიანური და სხვა რესურსების დაგეგმვა, მოზიდვა და მართვა;
7. კომუნიკაციის დაგეგმვა, ინფორმაციის გავრცელება და დაინტერესებულ მხარეებთან ურთიერთობა;
8. რისკების იდენტიფიცირება, შეფასება, რეაგირება და კონტროლი;
9. მომწოდებლებთან ურთიერთობა და კონტრაქტების მართვა;
10. დაინტერესებული მხარეების იდენტიფიცირება, ჩართულობა და მოლოდინების მართვა.

პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) – სახელმძღვანელოს PMBOK-ის მე-6 და მე-7 ვერსიების შედარებისას ძირითადი განსხვავებები იკვეთება, კერძოდ მე-6 ვერსიაში მოცემულია პროექტის მართვის ტრადიციული, პროცედურები და სტანდარტები. მე-6 ვერსია ეყრდნობა 10 კონკრეტული ცოდნის სფეროს (Knowledge Areas), რომლებიც კონკრეტულად განსაზღვრავენ პროექტის მართვის ყველა ასპექტს, როგორცაა დროის, ხარჯების, ხარისხის, რისკის და კომუნიკაციის მართვა. ეს მიდგომა გულისხმობს დეტალურ პროცესულ მიდგომას, სადაც თითოეული პროცესის მიზანი და ინსტრუმენტები მკაფიოდაა დადგენილი. აღსანიშნავია, რომ PMBOK-ის მე-6 ვერსია უფრო ტექნიკური და კონტროლზე ორიენტირებულია, რაც

განსაკუთრებით ეფექტურია კომპლექსურ და წინასწარ განსაზღვრულ პროექტებში.

PMBOK-ის მე-7 ვერსიაში, განხილულია თანამედროვე პროექტების მართვის კომპლექსურობა და დინამიკურ გარემოს. აქ ყურადღება გამახვილებულია არა მხოლოდ ტექნიკურ პროცესებზე, არამედ მთლიანად პროექტის კონტექსტსა და შედეგებზე. აღნიშნული ვერსია ფოკუსირებულია პროექტის მენეჯმენტის 12 პრინციპზე და 8 მოქმედების სფეროზე, რომლებიც ფართო, სისტემურ და შედეგზე ორიენტირებულ მიდგომას განასახიერებენ. ეს მიდგომა აღიარებს სხვადასხვა მართვის მეთოდოლოგიების საჭიროებას და ხაზს უსვამს პროექტის ღირებულების შექმნას, მოქნილობასა და დაინტერესებულ მხარეებთან აქტიურ თანამშრომლობას.

პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) - სახელმძღვანელოს PMBOK-ის მე-6 ვერსია წარმოადგენს პროცედურებზე და ცოდნის კონკრეტულ სფეროებზე დაფუძნებულ სტანდარტს, ხოლო PMBOK-ის მე-7 ვერსია არის პრინციპებსა და შედეგებზე ორიენტირებული, ადაპტირებადი და სისტემური მიდგომა, რაც ეხმარება თანამედროვე პროექტის მართვის გამოწვევებს და მეთოდებს.

კულტურის სფეროში პროექტების მართვა იძენს სისტემურ და სტრატეგიულ ხასიათს, ვინაიდან ის ეფუძნება არა მხოლოდ კულტურის პროექტების/პროდუქტების შექმნას და გავრცელებას, არამედ მასთან დაკავშირებული ღირებულებების მიზნობრივ ჯგუფებამდე მიტანას, ასევე მოკლევადიანი და გრძელვადიანი შედეგის ანალიზს.

კულტურის სფეროს პროექტების განმახორციელებელმა გუნდმა უმჯობესია გაითვალისწინოს პროექტების მართვის ინსტიტუტის (PMI)¹ მიერ შემოთავაზებული პრინციპები, რომელთა დაცვაც თანამედროვე მენეჯმენტში პროექტის წარმატებულად განხორციელების წინაპირობად მიიჩნევა. პროექტის მართვის ცოდნის ერთობლიობის (Project Management Body of Knowledge) - სახელმძღვანელოს PMBOK-ის მე-7 ვერსიაში²

1 PMI - Project Management Institute აშშ-ში დაფუძნებული, გლობალური პროფესიული ორგანიზაცია პროექტის მენეჯმენტისთვის

2 Project Management Institute, A Guide, 7th ed., 2021.

აღნიშნული პრინციპებია:

1. ეთიკურობა, პასუხისმგებლიანობა და პატივისცემაზე დაფუძნებული მმართველობა;
2. თანამშრომლობითი გარემოს შექმნა;
3. დაინტერესებულ მხარეებთან მიზნობრივი ჩართულობა;
4. ღირებულებაზე ორიენტირება;
5. სისტემური აზროვნება და კონტექსტუალური გააზრება;
6. ლიდერული ქცევების გამოვლენა;
7. მენეჯმენტის მიდგომების კონტექსტუალურად მორგება;
8. ხარისხის ინტეგრაცია მართვის ყველა ეტაპზე;
9. კომპლექსური მართვა;
10. რისკების ოპტიმალური მართვა;
11. მოქნილობისა და გამძლეობის განვითარება;
12. ცვლილებების უზრუნველყოფა სტრატეგიული მიზნების მიხედვით.

კულტურის სფეროს პროექტების გაძღოლა მენეჯერისგან ითხოვს პროექტის მიზნობრიობის დასაბუთებას, მოკლევადიანი და გრძელვადიანი შედეგების მკაფიო წარმოჩენას. მენეჯერის მიერ წარმოდგენილ ხედვაში პროექტის განმახორციელებელი გუნდის წევრების გამოცდილება-კომპეტენტურობა შესაბამისობაში უნდა იყოს ეფექტური შედეგის მიღწევის შესაძლებლობასთან.

დროის ჩარჩოში მოქცეული მიზეზ-შედეგობრიობის ურთიერთკავშირის დასაბუთება - ესაა ალბუელი პასუხისმგებლობა, რომლის წარმატებულად განხორციელება ეფუძნება პროექტის მენეჯერის მიერ პროექტის გუნდის მოტივაციის უზრუნველყოფას. კულტურის სფეროში განხორციელებული პროექტები ხასიათდება სპეციფიკით, რომელიც წარმოიშობა როგორც მათი ბუნების, ასევე სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტით.

ხაზგასასმელია, რომ კულტურის სფეროში პროექტების მართვისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება კულტურულ მრავალფეროვნებას. პრაქტიკოს მენეჯერთა პროფესიულმა ასოციაციამ American Management Association¹ განსაზღვრა მენეჯერებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი უნარჩვევები, რომლებიც მოიცავენ შემდეგ ოთხ ასპექტს: კონცეპტუალურ ჩვევებს, კომუნიკაციის ჩვევებს, ეფექტიანობის ჩვევებს და პიროვნებათშორისი ურთიერთობების ჩვევებს.

1 AMA -American Management Association

„თუ პროექტის ლიდერი ან პროექტის გუნდი ამჩნევს, რომ მათი პროექტი მნიშვნელობას კარგავს, ეს საკითხი უნდა დადგეს მენეჯმენტის დღის წესრიგში და ზუსტად განიმარტოს ამ პროექტის მნიშვნელობა.

ზოგჯერ გარემო გავლენას ახდენს პროექტის განხორციელების გზებზე, პროექტი შეიძლება გაჭიანურდეს სპონსორის, დამფინანსებლის ან სახელმწიფოს მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილების გამო.

სიტუაცია თუ კარგად შეფასდება, პროექტის გუნდი იქნება უფრო კარგად მომზადებული პროექტის შედეგების მისაღწევად“.¹

პროექტების მართვის ტრადიციული გაგება ხშირად მარტინ ბარნსის² „პროექტის მართვის სამკუთხედით“, იგივე „რკინის სამკუთხედით“ არის შემოსაზღვრული. მისი აზრით, პროექტის მენეჯერმა უნდა დაიცვას ბალანსი პროექტის ხანგრძლივობას (დრო), პროექტის რესურსების მართვასა (ღირებულება) და შედეგს (ხარისხი) შორის.

„კლიენდის და აირლენდის აზრით, დაშვებადია პროექტს შევხედოთ, როგორც ცვლილების მომტან სოციოტექნიკურ სისტემას. ავტორთა მტკიცებით, პროექტის წარმატება მხოლოდ გეგმასთან შესაბამისობა კი არა, დაინტერესებული მხარეების კმაყოფილება და ის სოციალური გავლენაა, რომელსაც იგი ტოვებს. მათი ხედვით, თუ პროექტს არ მოაქვს სტრატეგიული ღირებულება, ის მხოლოდ ადმინისტრაციული აქტია და არა მენეჯერული მიღწევა. საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ეფექტურობის ნამდვილი საზომი ის სისტემური ცვლილებაა, რომელიც პროექტის დასრულების შემდეგაც აგრძელებს სიცოცხლეს“.³

კულტურის სფეროში პროექტის შექმნისას მიზნების ბუნდოვანების გამოსარიცხად საინტერესოა პროექტის მართვის სამკუთხედის („რკინის სამკუთხედის“) პარამეტრებსა და SMART მეთოდის ურთიერთკავშირზე მსჯელობა.

SMART მეთოდში აღნიშული კრიტერიუმები – კონკრეტულობა (S) და გამოიმკვამლობა (M) განსაზღვრავს პროექტის მოცულობასა და ხარისხს, იკვეთება, რა კრიტერიუმებით უნდა შეფასდეს შედეგი;

1 ჰავორტი, სახელოვნებო, 2013, გვ. 226.

2 მარტინ ბარნსი (Martin Barnes) ინჟინერი და პროექტების მართვის თეორიტიკოსი. მან 1969 წელს შექმნა და დაამკვიდრა „პროექტის მართვის სამკუთხედის“ კონცეფცია.

3 Cleland, Ireland, Project, 2006, p. 45.

მიღწევადობა (A) და რელევანტურობა (R) პირდაპირ კავშირშია „რკინის სამკუთხედში“ აღნიშნულ ღირებულებისა და რესურსების მართვასთან. აღნიშნული კომპონენტები უზრუნველყოფენ დასახული ამოცანების თანხვედრას არსებულ ბიუჯეტსა და ორგანიზაციის სტრატეგიულ პრიორიტეტებთან.

დროში განსაზღვრულობა (T) SMART მეთოდშიც და პროექტის მართვის სამკუთხედშიც აგენერირებს დროის პარამეტრს, რაც პროექტის ვადების მკაცრ კონტროლსა და დაცვას განაპირობებს.

კულტურის სფეროში პროექტების მართვისას მნიშვნელოვანია სიტუაციური ანალიზის შემდგომ პროექტის მოსამზადებელ ეტაპზე განხორციელდეს დაინტერესებულ მხარეთა მრავალმხრივი ინტერესების შესწავლა და მართვა: „ინიციატივები ხშირად თანაარსებობენ სხვადასხვა სახელმწიფო, არასამთავრობო ორგანიზაციებსა და კომერციულ ორგანიზაციებთან, რაც მოითხოვს მენეჯმენტის მაღალი დონით მოქნილობას, ადვილად ადაპტირებად გადაწყვეტილებებსა და მჭიდრო კომუნიკაციას ყველა დაინტერესებულ მხარესთან“¹ ამ კონტექსტში, პროექტის მართვის პროცესში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა არა მხოლოდ რესურსების ოპტიმიზაციას, არამედ ეთიკურ საკითხებს, სამართლებრივ რეგულაციებსა და მდგრადობის პრინციპებს.

პროექტის გუნდის მხრიდან გარე ცვლადებისა და ფაქტორების ანალიზის დროს საყურადღებოა ქვეყანაში არსებული პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობა, მათ შორის საკანონმდებლო ბაზა. შესაბამისად კულტურის სფეროში სტრატეგიული მიზნებისა და ხედვის განმსაზღვრელი დოკუმენტის არსებობა ქმნის მოლოდინს იმის შესახებ, თუ რა ტიპის პროექტები იქნება წახალისებული და მხარდაჭერილი სახელმწიფოს მხრიდან.

კულტურის სახელმწიფო სტრატეგია, საქართველოს კულტურის სამინისტრომ 2014-2016 წლებში შეიმუშავა და 2016 წლის 1 ივლისს მთავრობამ #303 დადგენილებით დაამტკიცა. „კულტურის სტრატეგია 2025“ განსაზღვრულია სახელმწიფოს ხედვა, მიზნები და ამოცანები კულტურის სხვადასხვა დარგის წინაშე არსებული გამოწვევების გათვალისწინებით. „2025 წლის კულტურის სტრატეგიის“ ანგარიშის წარდგენა ცხადყოფს ბოლო 10 წლის განმავლობაში სფეროში განხორციელებული პროექტებისა და პროგრამე-

¹ Project Management Institute, A Guide, 7th ed., 2021.

ბის შედეგიანობას. „2025 წლის კულტურის სტრატეგიის“ თანახმად მთავრობა მიზნად ისახავდა:

- ცოდნაზე, შემოქმედებითობასა და ინოვაციებზე დაფუძნებული საზოგადოების შექმნას;
- კულტურულ ცხოვრებაში ფართო საზოგადოების ჩართვას;
- კულტურის პოზიციონირებას მდგრადი განვითარების სხვადასხვა სექტორსა და საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროებში;
- კულტურის თანამედროვე ინფრასტრუქტურის და ახალი ტექნოლოგიების განვითარებას;
- კულტურის სფეროს დაფინანსების მდგრადობის უზრუნველყოფას და ამ სფეროში საქმიანობის მიმზიდველობას;
- კულტურის ეკონომიკის განვითარებას და ინდუსტრიალიზაციას;
- კულტურის საერთაშორისო პოპულარიზაციას და ინტერნაციონალიზაციას;
- კულტურის მართვის დემოკრატიზაციას.

საანგარიშო პერიოდი ამოწურულია, შესაბამისად, 2026 წელს უნდა ვივარაუდოთ „2025 წლის კულტურის სტრატეგიის“ ანგარიშის წარდგენა, რომელიც კულტურის სფეროში შეფასებისა და შედარების შესაძლებლობაა. ანგარიშის წარდგენა საკვანძოდ მნიშვნელოვანია საქართველოში კულტურის სფეროში არსებულის მდგომარეობის შესაფასებლად და ახალი სტრატეგიული მიზნების მოსამზადებლად.

კულტურის სფეროში განხორციელებული პროექტების მიზნობრიობა კავშირშია პოლიტიკის დოკუმენტში ასახულ სტრატეგიულ მიზნებთან და გავლენებთან, ეს კავშირი იკვეთება როგორც დამაბრკოლებელ, ისე განმავითარებელ ცვლადებთან მიმართებით. პოლიტიკის დოკუმენტში ასახული სახელმწიფოს სტრატეგიული მიზნები და ხედვა კავშირშია კულტურის სფეროში განხორციელებული თითოეული პროექტის მიზეზ-შედეგობრიობასთან.

ტრადიციული სტრატეგიის შემუშავების სასიცოცხლო ციკლთან მიმართებით ხელოვნებისა და ეკონომიკის პროფესორის, ხიბ ჰაგორტის აზრით, „ტრადიციული სტრატეგიის შექმნის სამი გზა შეიძლება გავიზოროთ როგორც პრაქტიკული ცხოვრების ციკლური პროცესი, ესაა: სპონტანურობა, პროგრამის შედგენა და დაგეგმვა. ამ ციკლში ახალი კულტურული ინიციატივა პროექტის ფორმას ახალი სპონტანური განვითარებით იღებს. გარკვეული დრო-

ის შემდეგ სტრატეგიული პროცესი უფრო მეტად ფოკუსირებულია დასრულებული პროგრამის აქტივობებზე. ვინაიდან პროგრამის შედეგების პრაქტიკა სულ უფრო და უფრო ინერგება, ტრადიციულ სტრატეგიულ პროცესებზე შესაძლოა გავლენა მოახდინონ ხელი-სუფლების წარმომადგენლებმა, რომელთაც შეუძიათ წარმოადგინონ უფრო ბიუროკრატიული დაგეგმარების მიდგომა გეგმებითა და ბიუჯეტით.¹

საერთო ჯამში, კულტურის სფეროში პროექტების სპეციფიკა მოითხოვს ინტეგრირებულ, ჰოლისტიკურ და კონტექსტზე ორიენტირებულ მიდგომას, რომელიც შესაბამისობაშია კულტურის პოლიტიკასთან, კულტურულ-ისტორიულ ფაქტორებთან და თანამედროვე მენეჯმენტის პრინციპების ცოდნასთან. პროექტის წარმატებული განხორციელება განისაზღვრება შედეგებით, რომელიც პოზიტიურ გავლენას ახდენს კულტურულ თანასწორობაზე, ინკლუზიურობასა და საზოგადოების მხარდაჭერაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Brown A. S., Novak-Leonard J. L., Assessing the Intrinsic Impacts of a Live Performance, 2007.
- Cleland D. I., Ireland L. R., Project manager's handbook: Applying the theory, 5th ed., 2006.
- Doran G. T., There's a S.M.A.R.T. Way to Write Management's Goals and Objectives. https://www.eval.fr/wp-content/uploads/2020/01/S.M.A.R.T-Way-Management-Review-eval.fr_.pdf 20/06/2026
- Griffin R. W., Phillips J. M., Gully S. M., Organizational Behavior: Managing People and Organizations, 2019.
- Project Management Institute, A guide to the project management body of knowledge, 7th ed., 2021.
- UNESCO, Culture for development indicators: Methodology manual. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2018. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229608> 20/06/2026
- საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, კულტურის სტრატეგია 2025. <https://shorturl.at/Ypdqr> 20/06/2026
- ჰავორტი ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტეპრენიორული სტილი, თბ., 2013.

¹ ჰავორტი, სახელოვნებო, 2013, გვ. 114.

FILM STUDIES

Anano Dolidze,

Doctoral Candidate in Audiovisual Arts

Shota Rustaveli State University of Theatre and Film, Georgia

Supervisor: Film Director, Doctor of Audiovisual Arts,

Associate Professor Ilia Natroshvili

VISUAL INTERMEDIALITY AND HYBRID SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL ART

Keywords: visual intermediality, scenography, spatial dramaturgy, postdramatic theatre, hybrid forms, visual synthesis.

Abstract

Theatre, cinema, and television have long been treated as distinct visual systems, each operating through its own language, instruments, traditions and institutional frameworks. That distinction, however, has grown increasingly conditional within the visual culture of the twenty-first century. Hybrid intermedial forms – in which the visual logics of all three systems operate simultaneously within a single work – have become a normative rather than exceptional feature of contemporary audiovisual practice. This tendency is nowhere more consequential, and nowhere less examined, than in the domain of scenography: in the organisation of space, the construction of visual atmosphere, and the designed environment within which theatrical, cinematic, and televisual meaning is produced. It is precisely here, at the intersection of these three systems, that the deepest and most generative cross-influences are at work.

The present article examines this intersection. Its central question is: through what mechanisms does visual intermediality – the transfer of visual elements and logics from one system to another – operate within the scenographic and spatial dimensions of contem-

porary audiovisual works? And what kind of visual experience does it produce: one that belongs to none of the three systems individually, yet draws on the accumulated conventions and perceptual expectations of all three at once?

The study argues that theatre, cinema and television constitute three autonomous yet mutually permeable systems of a single visual language, in which scenography, space, light and atmosphere function as the primary instruments of visual storytelling. The theoretical foundation rests on four complementary frameworks. Chapple and Kattenbelt define intermediality as the encounter between media systems not as influence or borrowing but as the emergence of something genuinely new at the point of intersection – a third space that carries its own expressive potential. Lehmann’s analysis of postdramatic theatre establishes the conditions under which visual and scenographic elements acquire sufficient autonomy to migrate between systems: where scenography carries independent dramaturgical weight, where it is free to move. McAuley’s spatial dramaturgy supplies the analytical vocabulary for tracking that movement, offering a taxonomy of spatial functions that makes it possible to identify precisely what happens when a given scenic logic shifts from one systemic context to another. And Rancière’s concept of the emancipated spectator reframes reception: when a work simultaneously activates the conventions of multiple systems, the spectator is called upon to read across all of them at once, constructing meaning from their interaction that none of the systems could produce alone.

From these frameworks, the article derives three mechanisms through which visual intermediality operates in practice. The first is the transfer of visual convention. Lars von Trier’s *Dogville* (2003) is the defining example: production designer Peter Grant’s decision to replace constructed sets with chalk outlines drawn on the studio floor introduces the declared artifice of theatrical convention into an unambiguously cinematic work. The camera moves, the montage functions – but the space it photographs openly announces its own constructedness. The two logics coexist rather than cancel each other out, generating a visual experience available from neither alone.

The second mechanism is the transfer of subjective perspective. Simon McBurney and Complicité's *The Encounter* (2015) demonstrates this through a binaural sound system that constructs an individualised three-dimensional sonic environment for each spectator, transposing into live theatrical space the organising logic of the cinematic subjective camera. In cinema, the camera assigns the spectator a position; in *The Encounter*, sound performs the same function, locating each listener within an environment that is simultaneously collective and personal.

The third mechanism – and the most complex – is the simultaneous activation of all three systems within a single scenographic framework. The 2025 Broadway production of *Good Night, and Good Luck*, directed by David Cromer at the Winter Garden Theatre, New York, provides the fullest available example. Scott Pask's scenic design, Heather Gilbert's lighting and David Bengali's video projections operate concurrently according to the distinct logics of theatre, cinema and television. The live CNN broadcast of 7 June 2025, viewed by 7.34 million viewers across all platforms, added a further dimension: the televisual logic already embedded in the scenography became simultaneously the medium through which the work reached its widest audience, collapsing the boundary between the work and its own mediation.

The article concludes that the intermedial visual space produced by these mechanisms is not a secondary or derived phenomenon but a primary one. Space, light, atmosphere and scenic organisation function according to a shared fundamental logic across all three systems while manifesting in formally distinct modes. Visual intermediality, understood through the mechanisms identified here, is not a marginal tendency but one of the constitutive conditions of contemporary audiovisual practice – and the intermedial space between systems is not a gap but a generative field.

Teimuraz Kvirkvelia,

Doctoral student in Audiovisual Arts at the Shota Rustaveli
State University of Theatre and Film of Georgia

Supervisor: Filmmaker, Doctor of Audiovisual Arts, Associate
Professor Vazha Zubashvili

THE PARADOX OF CAMERA OBJECTIVITY

Keywords: Camera, Photography, Objectivity, Pictorialism, Documentary Cinema, Visual Representation, Reality Construction, Documentary Theory, Visual Culture, Film Theory, Representation of Reality, Mechanical Reproduction, Documentary Photography, Cinematic Realism, Media Theory.

Abstract

This article examines the paradoxical nature of the camera as a tool of research, documentation, and visual representation. It addresses a fundamental theoretical tension in the history of photography and cinema: while the camera has historically been understood as a mechanical device capable of objectively recording reality, its very technological structure simultaneously enables interpretation, selection, and transformation. The central argument of the study is that the history of photography and cinema should not be interpreted as a linear progression toward objectivity, but rather as a continuous questioning, destabilization, and reconstruction of the concept of objectivity itself.

From the moment of its emergence in the nineteenth century, photography acquired a privileged epistemological status within positivist and scientific discourse. It was widely regarded as a neutral instrument of observation, capable of producing direct, accurate, and trustworthy representations of the visible world. In contrast to painting, which openly reflected the subjectivity of the artist, photography appeared to eliminate human intervention through its mechanical process of image production. The photographic image was therefore understood not as an interpretation of reality, but as a direct imprint

of reality itself - an indexical trace produced automatically by light and matter.

This perceived neutrality contributed to the rapid incorporation of photography into scientific, institutional, and administrative fields, including medicine, anthropology, criminology, astronomy, archaeology, and archival systems. Within these contexts, photographic images functioned as visual evidence, reinforcing the belief that technological mediation reduces subjective distortion and increases epistemic reliability. The camera thus became a central instrument in the production of modern visual knowledge.

However, this assumption of neutrality is challenged by the internal logic of photographic and cinematic production. Every image produced by a camera is the result of a series of decisions: framing, timing, duration, angle, focus, and compositional structure. The camera does not simply register reality in its entirety; rather, it produces a selected, organized, and fragmented version of the visible world. In this sense, photographic representation is never a direct equivalent of reality, but always a structured construction of it.

This contradiction becomes particularly visible in the historical tension between Pictorialism and documentary practices. At the end of the nineteenth century, the Pictorialist movement challenged the dominant view of photography as a purely objective medium. Emerging partly in response to the marginal artistic status of photography, Pictorialism rejected the idea that the camera should function solely as a mechanical recording device. Instead, it emphasized photography's expressive, interpretative, and aesthetic potential.

Pictorialists employed techniques such as soft focus, atmospheric effects, retouching, manipulation of negatives, and painterly compositional strategies. Through these practices, they deliberately blurred the boundary between photography and painting, transforming the photographic image into a site of artistic interpretation. In doing so, they redefined what had previously been considered photography's limitation - its mechanical reproducibility - as a source of creative freedom. The camera's capacity to distort, transform, and reinterpret reality became, within this framework, the foundation of photographic art.

The theoretical perspectives of John Berger and Walter Benjamin are essential for understanding this transformation. Berger's assertion that "seeing is never neutral" highlights the cultural, ideological, and historical conditioning of visual perception, challenging the notion of objective vision. Benjamin's theory of mechanical reproduction further complicates the relationship between originality, authenticity, and technological reproduction, suggesting that the aura of art is fundamentally altered in the age of mechanical media. Within this conceptual framework, Pictorialism can be interpreted as an attempt to restore individuality, artistic presence, and subjective expression within a medium defined by mechanical reproduction.

In contrast, documentary photography and documentary cinema have historically been grounded in the assumption of factual representation and evidential authority. Documentary images are often perceived as direct visual testimonies of reality, and their credibility depends on this assumption. However, this evidential status is not inherent but constructed through formal and narrative choices.

Every documentary practice involves selection and organization: the positioning of the camera, the duration of observation, the choice of subjects, and the structuring of footage through editing. Consequently, documentary representation cannot be separated from interpretation. It is always a mediated construction of reality rather than its transparent reflection.

Susan Sontag emphasizes this critical dimension by arguing that photography is never a neutral act of observation. The act of photographing already constitutes an intervention in reality, altering the relationship between observer and observed. This effect becomes especially pronounced in documentary contexts, where the presence of the camera influences behavior. Individuals aware of being filmed often adjust their actions, introducing performative elements into what is assumed to be spontaneous reality. Thus, the documentary image is always co-produced by the presence of the camera itself.

John Grierson's definition of documentary cinema as the „creative treatment of actuality“ succinctly captures this inherent paradox. Documentary film is grounded in real events, yet it simultaneously depends on creative interpretation, structuring, and narrative

construction. Similarly, Dziga Vertov's concept of the „kino-eye“ proposes that the camera extends human perception and reveals aspects of reality inaccessible to the naked eye. However, even this technologically enhanced vision remains dependent on human agency, ideological framing, and editorial organization.

In contemporary visual culture, this paradox has become even more pronounced. Digital imaging technologies, computational manipulation, social media circulation, and artificial intelligence have further destabilized the distinction between representation and reality. Jean Baudrillard's theory of simulacra is particularly relevant in this context, as it describes a condition in which images no longer merely represent reality but actively produce it. In such a media environment, the boundary between the real and its representation becomes increasingly indistinguishable.

The article concludes that the camera cannot be understood as a purely objective instrument of recording. Rather, it functions simultaneously as: (1) a device of observation, (2) a mechanism of interpretation, and (3) a producer of social and visual reality.

The paradox of camera objectivity lies precisely in this dual condition: the camera both documents and constructs reality. Its theoretical significance does not reside in resolving this contradiction, but in making it visible and analytically productive. Therefore, the history of photography and cinema should be read not as the progressive achievement of objectivity, but as an ongoing negotiation between reality and its visual construction.

Lizi Mosidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film, Georgia State University,
PhD Candidate in Film and Television Arts
(Television and Cinema Studies)
Supervisor: Film Director, Doctor of Audiovisual Arts,
Associate Professor Ilia Natroshvili

THE TRANSFORMATION OF VIEWER ENGAGEMENT IN THE AI ERA. THE FUNCTIONAL AND AESTHETIC ROLE OF CULTURAL-COGNITIVE TELEVISION BROADCASTING

Keywords: Artificial Intelligence, Cultural-Educational Broadcasting, Audience Activity, Algorithmic Media, Digital Platforms, Public Broadcasting, Media Fragmentation, Critical Thinking, Multi-screen Environment, Television Aesthetics, Media Culture, Personalization, Audiovisual Communication, Media Transformation, Cultural Memory.

Abstract

The present study examines the transformation of audience activity in the age of artificial intelligence and digital platforms, with a particular emphasis on the functional and aesthetic role of cultural-educational television broadcasting within the contemporary media environment. The research is based on the assumption that traditional television, once regarded as a central institution of mass communication, has been transformed in the digital era into a multi-platform ecosystem in which the production and distribution of information are increasingly shaped by algorithmic systems, personalized media channels, and artificial intelligence technologies. This transformation represents not only a technological shift but also a fundamental change in the role of the audience, modes of perception, and cultural experience.

The study demonstrates that the integration of digital technologies, streaming services, and artificial intelligence has significantly altered media consumption patterns. Contemporary audiences operate simultaneously across multiple screens, where television viewing is frequently combined with social media use, mobile devices,

and algorithmically driven platforms. Although this environment increases access to information and accelerates communication processes, it simultaneously weakens sustained concentration, depth of perception, and the capacity for critical reflection. As a result, a significant paradox emerges: the viewer becomes technically active and permanently connected to media processes, while cognitively remaining in a potentially passive state.

Special attention is devoted to cultural-educational television broadcasting, which is examined as an alternative media space resisting fragmented, rapid, and superficial content. The study defines cultural-educational broadcasting as an analytical, intellectually oriented, and aesthetically organized communicative form that supports audience engagement, cultural awareness, and the development of critical thinking. In this context, television is no longer understood merely as a technical medium for transmitting information; rather, it functions as a cultural mediator that creates spaces for public dialogue, collective memory, and the formation of value systems.

The research further emphasizes that the selection and dissemination of information through artificial intelligence and algorithmic platforms create personalized media realities. Instead of participating in a shared public discourse, users increasingly receive individualized informational flows tailored to their interests and behavioral patterns, thereby weakening the unity of common cultural space and intensifying fragmentation processes. Although personalization enhances convenience and accessibility, it also limits exposure to alternative perspectives and diverse viewpoints. Under such conditions, cultural-educational broadcasting retains its role in supporting public integration, cultural memory, and intellectual participation. As Graham Murdock argues, one of the primary functions of public broadcasting is to preserve a shared cultural sphere and encourage democratic dialogue within fragmented media environments.

The paper also analyzes the historical transformation of media — from the centralized broadcasting systems of the twentieth century to today’s algorithmic and digital media reality. During the second half of the twentieth century, television functioned as a collective cultural space in which audiences simultaneously consumed the

same information. Public broadcasting fulfilled educational, cultural, and integrative functions and played a crucial role in shaping public consciousness. However, the development of digital technologies and social media fundamentally transformed this model. The contemporary viewer is no longer simply a recipient of information but an active user capable of selecting, evaluating, sharing, and individually organizing media consumption. As Nick Couldry suggests, digital platforms are increasingly subjecting everyday human experience to the logic of data extraction and algorithmic governance.

An important part of the study focuses on the aesthetic organization of cultural-educational content. The research examines the role of framing, editing, visual dramaturgy, and sound design in the process of audience engagement. It argues that within the contemporary media environment, the audiovisual frame no longer functions solely as a visual element; rather, it becomes a competitive and cognitive unit that directly shapes audience attention and perceptual quality. In the era of rapid visual flows and short-form videos, cultural-educational content is compelled to adapt to contemporary viewing habits without sacrificing analytical depth and intellectual value.

Particular attention is also devoted to contemporary models of public broadcasting, especially the experience of the BBC. The BBC is presented as an example of how public broadcasting can preserve its educational and cultural mission within a digital and multi-platform environment. BBC iPlayer, BBC News, and BBC Bitesize are analyzed as platforms attempting to combine technological innovation, accessibility of information, and public responsibility. As David Hendy notes, the BBC's historical mission has always extended beyond the dissemination of information to include the cultivation of civic culture and public education. This example demonstrates that cultural-educational broadcasting can continue to function as a space for critical thinking and knowledge even under contemporary technological conditions.

The research is grounded in a theoretical-analytical approach and draws upon classical concepts of media theory, public broadcasting, and television aesthetics. The study incorporates the works of Denis McQuail, Raymond Williams, Paddy Scannell, John Ellis, and John

Corner, as well as perspectives from contemporary Georgian media scholars. This theoretical framework allows the processes unfolding in today's media environment to be analyzed not only from technological but also from cultural and social perspectives.

The central conclusion of the study is that audience activity in the contemporary media environment undergoes a dual transformation: technological participation increases, while the risk of cognitive passivity simultaneously intensifies. Artificial intelligence and algorithmic platforms significantly simplify access to information, yet they also reduce the necessity for independent analysis and deep reflection. Consequently, cultural-educational television broadcasting retains particular importance, as it continues to create spaces for critical thinking, concentration, cultural memory, and intellectual engagement.

Ultimately, the study concludes that artificial intelligence and television should not be viewed solely as competing systems. Their hybrid coexistence creates opportunities in which technological innovation and cultural depth may become complementary forces. The principal challenge of contemporary media lies in preserving genuine audience activity — not merely as consumers, but as critical, reflective, and culturally engaged subjects.

Nino Tskitishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Documentary film directing
Master's program,
Academic supervisor: Associate Professor Vazha Zubashvili

REINTERPRETING THE AMERICAN IDEA IN DOCUMENTARY CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Keywords: Documentary film, United States of America, equality, democracy, John Grierson, Barbara Copley, Michael Moore, Steve James.

Abstract

A thorough examination and analysis of the existing reality has a particular meaning for a civilization's development. We won't be able to find the necessary direction for change without determining the field where society suffers from heavy issues and therefore, needs said change the most.

In this perspective, documentary film, from its birth to this day, has given humanity quite a charitable amount of aid. Not only does it present us with an opportunity to study the reality of times that have passed, but it also, by focusing on particularly acute concerns, grows our field of view and forces us to confront these dilemmas.

This study discusses the adaptation of this tendency in American documentary cinema of the second half of the 20th century. Film-makers of this period added elements of their own artistic vision to the methods formed in the 60s. Within the „Direct Cinema“ movement. This served to get as close to reality as possible. Then, they pointed their attention towards the social-political field. In works created during this time, American ideas are often the subjects of focus. Since, based on events and situations depicted in these films, these ideas demand to be reviewed in a strict and detailed manner. As a result, important questions arise – How realistic is the view

of American democracy? Is equality on the same level in society as previously perceived?

To find the answer, these artists traveled to small towns, far from the megalopolises, and used the life of an „Average American“ as a landmark. During their search for the truth, they often come across problems that are quite acute and sometimes even terrifying. These were most vividly depicted in the following works: „Harlan County, USA“ (1976) by Barbara Koppel. „Roger and Me“ (1989) by Michael Moore and „Hoop Dreams“ (1994) by Steve James.

At first glance, it may seem to the viewer that these films only serve as a critique of negative aspects of American ideas. But the purpose of this study is to outline the bigger meaning behind them. These works invite us to reconsider the existing reality, to start a discussion about it. Since it’s impossible to move forward and bring the desired ideals into existence without this process.

MEDIA STUDIES

Natia Tkemaladze,

Doctoral student at Shota Rustaveli Theatre and Film, Georgia
State University

Supervisors: Laura Kutubidze, Doctor of Journalism,
Associate Professor

Tamar Vashakidze,

Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of Georgian Speech Culture at Arn. Chikobava Institute of Linguistics, Head of the Georgian Philology Program at Georgian-American University

THE TRANSFORMATION OF MEDIA LANGUAGE IN THE DIGITAL AGE

Keywords: Media, Social Media, Media Language

Abstract

At the early stages of human development, information was transmitted orally, and orators (e.g., Demosthenes, Cicero, etc.) played a crucial role in this process. It is noteworthy that information disseminated in this way was often imprecise due to the restricted geographic reach and the inaccuracy of transmission. Consequently, more effective means of communication emerged – newspapers, journals, radio, television, and the Internet.

Notably, the emergence of the Internet has facilitated interaction with language from a technical perspective, as texts have been digitized, and access has become easier.

Despite this technological progress, language has arguably never been as “polluted” as it is today. The Internet has shaped the style of contemporary media language, making it both conversational and communicative. Traditional media (magazines, newspapers, television, and radio), which relied on language norms developed for books and print, could no longer adapt to the social space, due in

part to the privileging and dominance of English. Informal speech has become the preferred medium for the rapid dissemination and reception of ideas.

Today's media language is the language of television and new media (by "new media" we refer to all platforms, networks, and broadcasting that operate through Internet-based technologies). When comparing traditional and new media language, it becomes evident that new media language frequently exhibits specific types of aberrations: the blurring of stylistic boundaries, the intrusion of colloquial language into the basic corpus of media speech (in breaking news, informational analysis, commentary, etc.), the repetition of forms that deviate from the norms of literary language, and irregular agreements in person and number. Additionally, certain ideological clichés are often repeated.

Contemporary media encompasses social networks, which constitute a vast lexical corpus containing texts with diverse functional purposes and stylistic nuances. A significant portion of language users, particularly younger generations, write posts and blogs in English, which has acquired an image-related function and allows access to broad audiences. Each digital platform has its own textual conventions: a defined, limited number of words; the obligatory use of icons, symbols, and indexical signs; the dominance of specific text types (for example, videos on TikTok); and the influence of advertisers (e.g., the language of influencing on Instagram). This process directly affects perception and the consciousness of the user, prompting individuals to create messages in the language that is most frequently heard and understood. Another notable feature of digital text is the presence of hyperlinks.

The language and linguistic structure of social networks provide a clear example of how media language is a constantly evolving and culturally loaded system, the analysis of which is essential both from the perspective of media literacy and cultural studies. Messages are often expressed visually through emojis, GIFs, memes, or stickers, and these types of messages frequently receive preferential attention.

To illustrate the above, it is noteworthy that.

- various abbreviations have spread in social networks through the use of English, for example: IDK (I don't know/ar vitsi), LOL (laugh out loud/khmamaghla sitsili), OMG (Oh my God/ghmerto chemo), IRL (in real life/realur tskhovrebashi), DM (direct message/piradi shetkobineba), and NSFW (not safe for work/ar aris usaprtkho samushaad), etc.
- The following terms have become widespread through social networks: dalaikeba ("to like"); okk/ok/k ("okk/k/okk – okay, fine"); dasheareba ("to share"); prendebe ("friends"); datagva ("to tag"); dareakteba ("to react"); dakomentareba ("to comment"); dablokva ("to block"); dareporteba ("to report"); dagugvla ("to Google"); daskrinshoteba ("to screenshot"); daheshtegeba ("to hashtag"); dapostva ("to post"); dapoloveba ("to follow"); daanpoloveba ("to unfollow"); poloverebi ("followers"); laivi ("live"); kontenti ("content"); influenseri ("influencer"); chelenji ("challenge"); skrolva ("scrolling the Internet") and others.
- Emojis play a significant role in communication by conveying mood and attitude. They function as a form of gestural or emblematic speech. For example: 🙄 – shrugging shoulders (meaning: "I don't know"), 🙋 – raising a hand (meaning: "I want to say something"), 🤝 – shaking hands (meaning: "agreement"), etc. Many emojis are used to visualize individuals (e.g., bride – 👰, pregnant woman – 🤰), professions (e.g., doctor – 🩺, chef – 👨‍🍳), or to represent specific events, actions, or states (e.g., the cake emoji is associated with birthdays).
- Memes are images or videos with humorous content, which may include accompanying text. They reflect social, cultural, and personal experiences and are used on social media to express reactions and emotions, illustrate political or social contexts, and serve communicative purposes in various types of business.
- GIFs are a format for graphical exchange, used to create moving or animated images.

According to our qualitative research ("Media Language and the Dialogue of Cultures"), media experts believe that contemporary media will eventually fully replace traditional media and that journalism, in its current form, cannot survive for long.

Language represents the structuring and dissemination of cultural meanings, and in the digital era, the shape of the media space is changing radically, which naturally affects language as well. Consequently, media language is considered one of the central cultural artifacts, varying across time, space, and context.

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Medea Kurashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia
Doctoral Program in Arts Management and Cultural Policy
Doctoral Student,
Academic Supervisor, Associate Professor: Dodo Chumburidze

ALTERNATIVE CREATIVE PLATFORMS IN THE CULTURAL SPHERE (The Case of the „Tsinandali Award“)

*Keywords: cultural sector project, alternative platforms,
cultural resource management, cultural strategy.*

Abstract

This article examines the development of alternative creative platforms and industry-specific competitions in Georgia's cultural sphere over the past twenty-five years, with particular focus on the „Tsinandali Award“ - a competition distinguished by its high level of public interest and its flexible governance model. Managing change is currently one of the central challenges facing cultural managers. In 2025, due to the influence of external factors, project managers were compelled to implement significant changes to the competition's traditional format, including its award presentation component.

An internal study of the „Tsinandali Award“ conducted in 2024 had a considerable intellectual impact on the project's sustainability. The project's mission, vision, and priorities rest on three core components: the discovery and development of scientific and artistic resources; the cultivation of growing interest in alternative creative directions; and the strengthening of start-up support for young artists.

The project is unique in that it brings together eight distinct disciplines. Management researchers regard cultural policy as one of the principal components of the organizational environment, while

management theory frequently evolves within the contexts of sociology, the public sector, labor relations, and general management. However, a persistent problem is that excessive focus on economic and funding concerns has gradually drawn attention away from the functions of organizing and managing the arts.

In an environment marked by a scarcity of investment, patronage, and financial support for artistic projects, the cultural manager assumes a particularly important role in maintaining long-term partnerships with existing and potential funders. Against a backdrop of economic instability, expanding the reach of alternative arts requires additional support – support that would help establish a sustainable platform for the development of multi-disciplinary artistic output.

The „Tsinandali Award“ today demonstrates a capacity to support young artists in times of economic crisis, through increased financial awards, the addition of new disciplines, and the strengthening of its scientific and artistic adjudication panels.

From the 2000s to the present, the „Tsinandali Award“ has undergone considerable transformation: it has become multi-disciplinary and multi-profile; it adopts a different artistic format for its award ceremony each year; and when circumstances require, it occasionally forgoes large public gatherings and confines itself to a modest formal announcement. Nevertheless, despite all of this, the „Tsinandali Award“ still lacks a fully developed, strategically coherent system of resonance – one that would preserve its history in detail. This may not be the primary obstacle to the award’s development, but it is difficult to argue that it is not among the factors hindering its progress. For instance, social media engagement with the award ceremony and its significance tends to sustain a certain intensity for approximately three months, after which it retreats into the biographical footnotes of the laureates.

This is far from sufficient for the project to continue developing in a meaningful way. Ultimately, it remains a fact that cultural and scientific projects in our country have yet to complete the process of becoming a recognized obligation, even for a portion of their potential supporters. Yet this very gap might, conversely, yield a positive

outcome, redirecting processes to a qualitatively and conceptually higher level.

Against the backdrop of economic instability, the „Tsinandali Award“ aims to expand alternative arts to the greatest possible scale – an endeavor that would in itself create a repository of multidisciplinary artistic output.

In conclusion, it is evident that alternative forms of thinking require not ad hoc support, but support that has been organized into a coherent system. Even from this brief analysis, it becomes clear that awards must develop not in one direction, but in many – in terms of both form and subject matter.

The article also discusses literary awards such as „Saba“, „Mesma“, „Litera“, „The Rustaveli Award“, and many other projects still in their early stages – each of which, as an initial step, carries with it a sense of hope and fulfills an irreplaceable function for young people.

MATERIALS FROM THE OPEN
SESSIONS OF THE 18TH INTERNATIONAL
CONFERENCE OF ART RESEARCHERS

THEAROLOGY

Tinatin Katamashvili,
Doctoral Student in Drama Directing at
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University,
School of Performing and Creative Arts (Creative Pedagogy)

PERFORMANCE: A MAGICAL RITUAL

Abstract

The primary goal of the art of theater is to influence the audience, vividly highlighting both local and global pressing issues vital for society to resolve. A performance must reveal potential consequences of these problems and point toward ways of overcoming them. Each performance is a fusion of reality and imagination, often rooted in religious foundations, with the aim of elevating moral consciousness and responsibility in individuals. The process of professional actor training is focused precisely on this objective and is grounded in a synthesis of ancient and modern exercises.

An actor must be prepared to swiftly transition from daily reality into the world shaped by the director's imagination. This transforms the performance into a magical ritual, engaging the audience in the creative process and making them active participants. It is no coincidence that the initial stage of the system developed by Stanislavski places particular emphasis on the spiritual movement of the Doukhobors.

One of its prominent figures, Leopold Sulerzhitsky, was a close associate of Stanislavski. Closely tied to spirituality is the practice of yoga, which was often employed in actor training by influential thinkers such as Georges Gurdjieff, Vsevolod Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov, Jerzy Grotowski, Michael Chekhov, Peter Brook, Antonin Artaud, and many others in contemporary theater.

At the Theater and Film University, in the early stages of teaching acting, we continuously update and interpret a system based on these exercises. This paper presents original insights from various authors that play an especially important and necessary role in actor training within the context of contemporary Georgian theater.

Keywords: acting, exercises, Doukhobors, yoga, Stanislavski, Chekhov.

The main purpose of theatrical art is to influence the audience, clearly highlight the most acute problems both locally and globally, the resolution of which is vital for society. A performance must reveal possible consequences of these problems and indicate ways to overcome them. Theater is a tandem of things real and imaginary, often grounded in religion, to elevate moral values and human responsibility. This very goal underlies the professional education of actors, whose training is based on a synthesis of ancient and modern exercises. It is no coincidence that at the initial stage of Stanislavski's system, a special place was given to philosophy and religion, including the Doukhobor movement, which sought to protect spirituality and was related to yogic practices. It is known for a fact that many prominent theater practitioners, such as K. Stanislavski, G. Gurdjieff, V. Meyerhold, E. Vakhtangov, J. Grotowski, M. Chekhov, P. Brook, and A. Artaud, frequently turned to them for methods of actor training, and naturally, so do we at Shota Rustaveli Theater and Film State University. At the initial stage of teaching acting, we strive to combine early and modern achievements to create a continuously evolving educational process for developing the actors of a new era.

Despite the proliferation of experimental performances and theories in the 21st century, Stanislavski's „system“ remains a solid foundation. Of great interest is the basis that inspired its creation. In 1898, Konstantin Stanislavski founded the Moscow Art Theater, open to all. Its first premiere was a great success, followed by the establishment of its famous First Studio, and the creation of the unique “system” of actor training, which remains invaluable to this day.

On 14 (26) October 1898, the Moscow Art Theater premiered with legendary success Tsar Fyodor Ioannovich, a tragedy by Count Alexei Tolstoy, a Russian writer, dramatist, satirist, translator, childhood friend of Emperor Nicholas II, holder of high imperial ranks, and corresponding member of the Imperial Academy of Sciences. This tragedy by Alexei Tolstoy—repeatedly banned by the censors and extensively revised by the author himself – was, in his own words, “published in a truncated form,” in 1868, in The European Herald (No. 5[8]). After its

publication, censorship authorities prohibited the staging of the play because it violated the principles of autocracy. Although the author made numerous further revisions, he was ultimately unable to save what he considered his most beloved work. The play waited thirty years for permission to be performed on stage, and its first production took place many years after the writer's death.

Based on historical events from three centuries earlier, the play in fact addressed contemporary issues. Set in Moscow at the end of the 16th century, it depicts a power struggle between two factions: traditionalists and so-called „globalists“. The conflict between the Slavophiles and the Westernizers culminates in the victory of Boris Godunov. Tolstoy, like the later philosopher N. Berdyaev, exposed the failures of autocracy and the aristocracy's disgraceful defeat in their struggle against it. Critics interpreted the play as the tragedy of goodness in an “evil world,” While some saw it as a masterpiece of Russian dramaturgy.¹ (N. E. Efros), Others (I. Yampolsky) praised it for its powerful moral critique.

In 1898, after further revisions and with the support of Grand Duke Sergei (son of Emperor Alexander II), censorship finally relented, allowing the Moscow Art Theater to stage the play. Stanislavski produced it as a people's tragedy, where “the suffering people and the kind tsar.²We were at the center. The premiere made the young and previously unknown actor Ivan Moskvín (Fyodor) an overnight star. Critic Marina Stroeve noted that his portrayal of a king was torn between a desire for justice and the tragic impotence of goodness.

From the outset, the Moscow Art Theater operated as a political one, and Stanislavski's productions were scrutinized by the authorities. His staging was an open response to the increasingly acute crises of 1890s Russia, associated with “Tolstoyism.” Theater scholar Konstantin Rudnitsky later wrote: “In the early 20th century, all of Russian culture was profoundly influenced by Tolstoy's genius: ideologically, morally, stylistically. In the theater, the closest to Tolstoy was undoubtedly the Moscow Art Theater. ‘Tolstoyanism,’ as Nemirovich-Danchenko later wrote, always ‘lived within the body of

1 Виноградова, Радищевой, Шингаревой, Московский, общ. ред. Радищевой, 2005, с. 639.

2 Строева, Режиссёрские, 1973, с. 25.

the Art Theater,' a fact clearly manifested in the Moscow Art Theater's production, *The Living Corpse*, in 1911¹. This connection was further strengthened by Leopold Sulerzhitsky, co-director of the First Studio, a classmate of Tolstoy's daughter, and disseminator of the writer's forbidden manuscripts. He was deeply involved in Tolstoyan circles, often labeled a Tolstoyan-Nietzschean rebel.

Tolstoy's religious and philosophical doctrine, developed in 1881 in works like *Confession*, *What I Believe*, *On Life*, and *The Christian Teaching*, became the foundation of a religious and social movement in Russia at the turn of the 20th century. Under the patronage of a great Russian writer, a Protestant movement emerged, tracing its origins back to the Great Schism of 1666 over the issue of which Bible should be printed, the old version or the one revised by Patriarch Nikon. Some of the faithful condemned the Patriarch's edited Bible and, in 1750, seceded from the Russian Orthodox Church. The movement called for the protection of human rights and consistently protested against violence, injustice, and war.

The Doukhobors (Russian: *духоборы* - "fighters for the spirit"), named so in 1775, rejected religious rituals and strictly adhered to biblical commandments preserved through oral tradition. These pacifists and followers of peaceful communal life were heavily persecuted by both the state and the Orthodox Church. By the end of the 19th century, their protests against war led to brutal repression, exile to Siberia, and the destruction of their villages. Tolstoy, who called them the "people of the 25th century," campaigned on their behalf, donating his honoraria to help them emigrate to the Caucasus and Canada, where they were allowed to settle only on the condition of selling their property and never returning to Russia. L. Tolstoy wrote: "The Doukhobors were wealthy, yet during the years of persecution, their assets were seized by unjust courts as fines. They were forbidden to leave their places of residence, and others were not allowed to visit them; those who tried to help the exiles were severely punished. Banished from their homeland, the Doukhobors - versed in mysticism and clairvoyance - foretold to Nicholas II that the Tsar who had forced them to flee their native land and driven them into

¹ [Рудницкий](#), Режиссер, 1969, с. 211.

destitute exile would soon lose his throne, and that together with the Doukhobors, God Himself would depart from Russia.” And so it came to pass.

At Leo Tolstoy’s request, between 1898 and 1899, the resettlement of the Doukhobors to the Caucasus and Canada was accompanied and supervised by Leopold Sulerzhitsky. This distinguished intellectual had served for many years as a sailor aboard the ship Saint Nicholas. He frequently traveled to Japan, China, India, Singapore, and Istanbul, acquiring a profound knowledge of foreign languages, Eastern philosophy, and religion. After reading Sulerzhitsky’s notes on the Doukhor epic, which described the customs and spiritual practices of this religious sect, Konstantin Stanislavski invited him to become his assistant. In 1906, Sulerzhitsky became a director, and, as “many scholars have noted,” his deep understanding of Eastern philosophy (including yoga, meditation, and the concept of prana) had a fundamental influence on the development of Stanislavski’s methodology, and later, on the members of the First Studio of the Moscow Art Theater.¹ English theater scholar Owen Daly expressed a similar view, writing: “Sulerzhitsky, well-versed in Eastern spirituality – including the Doukhor (‘spirit warrior’) practices – played a major role in Stanislavski’s initiation and his exploration of Hindu philosophy. It was Sulerzhitsky who introduced Stanislavski to the Doukhobors’ ‘Morning Meditation on the Future’ and their ‘Evening Dialogue with the Supreme Being,’ daily exercises aimed at self-perfection. During these practices, they would sit in a relaxed posture and, step by step, mentally and visually reconstruct how they would carry out the next day’s tasks.” Such meditation was closely associated with yogic practice. Stanislavski later applied a similar “model” during an actor’s mental exploration of a role – imagining the role’s circumstances and objectives, “thinking through the part” at home. The well-known Russian critic T. I. Bachelis also affirmed the profound connection between Stanislavski’s “system” and the worldview of the Tolstoyans, Doukhorism, and the original Gospel and Hindu teachings. Likewise, in K. Rudnitsky’s book, we read:

¹ Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович.

“Stanislavski’s art, entirely focused on exploring the processes of the human spiritual world, turned toward Tolstoy’s ethics and the idea of human self-perfection. In the First Studio created by Stanislavski and Sulerzhitsky, the theater withdrew into a room, united with life, and distanced itself from the masses. The great problems of humanity and the questions of spirituality were replaced by the suffering of the soul; the fate of an epoch, a nation, or humanity gave way to the destiny of the ‘little man.’ The humanism of tragic conflict was supplanted by the preaching of compassion. The object of art became the truth of the actor’s inner experience – his self-expression“.¹

For more than a century, theater practitioners have turned to yoga and Indian philosophy. Stanislavski incorporated many exercises and concepts into his “system,” Gurdjieff into his “Institute for the Harmonious Development of Man”, and Grotowski into his “poor theater.” These traditions are now part of the foundational acting curriculum at the Theater and Film State University. However, the Doukhorbor meditations – so deeply tied to religion – still await rediscovery. They may well reveal valuable methods for refining the craft of acting in the future.

¹ Рудницкий, Режиссер, 1969, с. 254.

FILM STUDIES

Mariam Akhalkatsi,
Ph.D Candidate in Art Studies
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

DRUG ADDICTION ON SCREEN - THROUGH THE CHANGES OF TIME AND BEYOND

*Keywords: Drug Addiction, Georgian Cinema,
World Cinema, Moral Transformation, Comparative Analysis, Self-
Destruction.*

Abstract

Drug addiction is a theme that has grown in cinematic relevance over the years, taking on diverse artistic forms. Its representation is inevitably shaped by shifts in time and environment, factors that continuously merge with everyday life and to which art remains persistently responsive.

On screen, addiction reveals its temporal dimension, especially when protagonists confront the most complex dilemmas of the contemporary world. Portraying their moral identity in film is particularly challenging, as it simultaneously lies on the surface and stems from hidden causes.

Tragic protagonists emerge from these varied destinies, figures whose motivations, behaviors, and moral characteristics frequently echo the psychological traits of society. This approach underpins the analysis of characters in the films *Street Days*, *Sid and Nancy*, and *Subordination*. For these characters, superficial insight is not enough; viewers are compelled to decipher the deeper human tragedy within.

Endings in such films are less about narrative closure and more about moral and ethical culmination. Therefore, films that portray addicts from different social and cultural contexts are most compelling when they reflect these deeper moral markers.

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Naira Galakhvaridze,
Doctor of Economic Sciences
Shota Rustaveli Theater and Georgia State Film University,
Art Faculty of Media and Management, Associate Professor

THE SYSTEM OF ART BETWEEN THE GLOBAL AND THE LOCAL

*Keywords: structural integrity, competitiveness, traditional art,
state policy, global, local, regional culture.*

Abstract

In the past, when assessing the competitiveness of states, an important criterion was considered to be their economic and military strength. Currently, it is precisely the high level of development of culture and art that has become the measure according to which contenders for the title of advanced countries are determined. American economist Peter Drucker predicted that in the twenty-first century, the cultural industry would become the decisive factor determining the success of a state, which was exactly what happened. Georgia, with its amazing economic growth, was able to achieve significant progress in raising the awareness of culture and art. Discussing how the art system is implemented and developed in our time in the context of local and global dialectics is difficult and very interesting. The reason is quite clear: the existing interest is an indispensable sign of regions that have undeniable significance (both for themselves and for the whole world), which is why they cannot be fully considered a province, but unfortunately, on the other hand, they do not play in international processes, do not fulfill the specific role that they would like to claim.

In the 21st century, art management, so to speak, has come into conflict with the rapid changes in the external environment. In the harsh reality of the emergence of new trends such as informatization, globalization, population aging, declining birth rates, the expan-

sion of highly qualified women's labor, and the inadmissible packaging of art with such paradigms of the 20th century as industrialization and popularization. Changes in the external environment may appear as a crisis to those who are engaged in art and management in the old way, but for those who strive for innovation, changes open up new opportunities.

If we imagine it schematically, it can be said that globalization appeared in its first decade as an economic one. It declared itself as the total victory of the market economy. Or, to put it more clearly, it appeared first as a global market. Its appearance was first and most clearly manifested with the liberation of financial flows, which, as a result of neoliberal reforms, freely moved around the world. Along with financial flows, migration flows also became interspecific - people also shared money. As a result, a global labor market emerged in the wake of the global financial market. The third sign - the free movement of goods - was followed by a fourth sign - the intensification of information and communication flows. In order for this world economy to be managed, its information overview and operational connections are necessary. The invention of the Internet and digital technologies happened just in time. Which is not surprising, since technological discoveries are realized not so much when the human mind is ready to create them, as when society is ready to consume them.

A more productive approach to solving the tasks of the region's cultural policy is the comprehensive commitment to the cultural environment. Various cultural projects have shown that the regional level is the most promising today in terms of developing a modern cultural policy. It is at the regional level that it is easiest to modernize the organization of culture, overcome the departmental approach, regulate and streamline relations between cultural institutions and non-state cultural initiatives, develop productive cooperation of culture with other sectors, including business, develop public-private partnership programs, investment projects in the field of culture, and create conditions for the development of creative industries. With such an approach, culture becomes capital, a resource that determines the specific advantages of a region, an important driver of its economic and social development.

Niko Kvaratskhelia,
Doctor of History, Professor,
Professor of Saint Andrew the First-Called Georgian
University of Patriarchate of Georgia

THE ISSUE OF AUTHENTICITY AND INTERPRETATION IN CULTURAL TOURISM

Abstract

The study of authenticity and its interpretation was initiated by the philosopher Martin Heidegger, one of the founders of existentialism. In his fundamental study *Being and Time*, he laid the foundation of the concept of authenticity. The revised edition of Chambers's *Twentieth Century Dictionary* defines authenticity as „quality of being authentic: state of being true or in accordance with fact: genuineness“. Heidegger based the doctrine of authenticity on the necessity of the development of human personality, for which he equipped it with the term *Dasein* to appreciate those subtle existential factors that can simultaneously create it or cause its damage.

Authenticity in tourism should be considered as the need to obtain objective information about an unknown country. The article discusses the issue of authenticity as a case study of the 11th-century Bagrati Cathedral. As for interpretation, guides do not paint a possible picture of reality, but try to provide the user with the most accurate existing picture of reality. Many tour guides emphasize the country's beauty while ignoring its negative aspects. When conducting literary tours, character quotes can also teach customers about culture and local history. Tour guide interpretation is not teaching or „instructing“ in the academic sense; the main thing here is that the guide's narration is enjoyable for the visitors; the text should also be relevant to tourists in its content; the excursion text should be delivered comprehensively so that the visitors can easily perceive it, and finally, the interpretation should have a theme that will be the mainstream.

Keywords: Authenticity in cultural tourism, guide interpretation in cultural tourism, authenticity of cultural heritage, tour guide interpretation framework.

Research Object: This paper aims to select two research topics for research on Authenticity in Tourism and determine the framework for the object selected for „interpretation“ by a tour guide. The word authentic in the context of tourism derives from the Greek word *authentikos*, meaning original or genuine. According to Cohen, authenticity emphasizes the quality of pre-modern life and cultural objects that are free from the influence of Western civilization, are made of natural materials, and are hand-crafted.¹

A tour guide’s interpretation refers to the process of helping visitors understand and appreciate the significance of a place, object, or cultural heritage, more than simply providing facts and figures, aiming to create meaningful connections and emotional engagement between the visitor and the destination. According to Cohen, authenticity emphasizes a quality of objects belonging to pre-modern life and cultures that do not have the influence of Western civilization for curators and ethnographers, as well as being made from natural materials and crafted by hand.

Cultural tourism experiences aim to create intellectual, emotional, and spiritual connections between tourists and attractions. Interpretation is key to establishing these connections between people and heritage. Interpretation was originally defined by Tilden (1957) as an educational activity that aims to reveal to tourists the meanings and relationships of the places they visit and the things they see and do there.²

Methodology: Preference is given to the secondary document/discourse analysis method (desk research), which allows for a more visible representation of the phenomenon under study. It was important to use the participatory observation research method from qualitative research methods. This implies the active participation of the researcher in the group or in the observed situation. Evidence:

1 Cohen, *Authenticity*, 1988, pg. 375.

2 Tilden, *Interpreting*, 1957, pg. 29.

The author was an active guide from 1974-2004; winner of the „Best Guide“ in the 1982 Republican competition. Author of textbooks: The Art of the Guide (Publishing House Saunje 2012); Excursion Case. Considering the fact that a guide must possess both theoretical knowledge and practical skills, it is not difficult to conclude how important it is to master practical skills for research.

The problem of authenticity on the example of Bagrati Cathedral (11th century):

To prepare an excursion text, a guide needs extensive theoretical material and analysis of the opinions of practicing researchers and experts. The history of the inscription and de-inscription of the Bagrati Cathedral on the World Heritage List is as follows: Georgia joined the World Heritage Convention in 1992, thus gaining the right to submit the first nominations. Three monuments were inscribed on the World Heritage List:

1. Bagrati Cathedral and Gelati Monastery (date of inscription 1994);
2. Historical Monuments of Mtskheta (1994);
3. Upper Svaneti, namely, Chazha, Ushguli Community (1996).

Inscribing a tangible or intangible monument on the World Heritage List is a long process that involves many steps: the first is signing the Convention and obtaining the status of a country. At the next stage, the Member State prepares a list of those cultural and natural heritage monuments on the territory of the country that it considers to be of „outstanding universal value“. After the selection, the country must prove that the management plan for the proposed monument is being implemented correctly and that the authenticity of the monument is being maintained in accordance with the relevant requirements. Georgian scientists have done a great deal of work, the result of which was the inclusion of the monument in the UNESCO list in 1994. Then the issue of restoring the Bagrati Cathedral arose, as the famous art historian Dimitri Tumanishvili writes: In 1989-1990, the issue of fully restoring the Bagrati Cathedral was raised. In his opinion, three points of view emerged from the very beginning regarding the idea of restoration:

A. Restoration is possible and necessary (incidentally, this opinion was expressed by Ms. Rusudan Mepisashvili, which is worth considering due to her scientific experience and also because she

would not contradict Mr. Vakhtang Tsintsadze; therefore, this should have been her opinion)

B. Restoration is unacceptable because it will violate authenticity, leading into the realm of vain fantasy, and it is much better to preserve the ruins, with their authenticity and romantic charm.

C. Restoration is necessary because the church is, first of all, a place of prayer and worship. Bagrati Cathedral, with its historical significance, is a symbol of a united Georgia, and its being in ruins is bad for national self-awareness and public consciousness.¹

In 2009, intensive work began to restore the Bagrati Cathedral. Some art historians had unfounded fears about the appropriateness of the restoration. Professor Tamaz Sanikidze writes: A monument, especially one like the Bagrati Cathedral, should have its history written on it. If this were not the case, nothing would have prevented the Greeks from restoring the Parthenon, the Romans at least some of the buildings of the Roman Forum, the Egyptians the temples of Karnak and Luxor, and numerous valuable historical remains. It does not happen because they know that tinkering with historical relics rarely brings good results. The modern Bagrati Cathedral certainly cannot be considered such a rarity.²

Bagrati is in danger. When a monument is in danger, it is transferred to the List of Endangered Heritage. Restoration work on Bagrati was completed in 2012. On June 22, 2012, Minister of Culture and Monument Protection Nika Rurua introduced a project to the public with the following words, to dispel incompetent opinions and disinformation: „Naturally, such projects are always accompanied by a thousand kinds of rumors, a thousand kinds of gossip. In many cases, destructive actions, because there are forces that really want to create division in Georgia for any reason, politicize any topic, and turn any subject into a prerequisite for dispute and strife“.³

Thus, a political component entered discussions of Bagrati Cathedral, an unresolved dilemma to this day. Unfortunately, political and social processes in Georgia, caused by both opposing forces operating in the country and the obvious interference of foreign finances,

1 თუმანიშვილი, ბაგრატის, 2012, გვ. 81-82.

2 სანიკიძე, ღვაწლი, 2012, გვ. 12.

3 რეხვიაშვილი, ბაგრატის, 2012.

are openly conducted to confront society with an intolerant attitude towards different opinions. The same processes are taking place in science, culture, sports, tourism, and various spheres of human activity. It is difficult to name a fact, event, political, or social activity that would be perceived by society in the same way. The issue of removing the magnificent monument of cultural heritage, Bagrati, from the UNESCO list, unfortunately, has also become one such issue.

The UNESCO World Heritage Committee asserts that the Bagrati Cathedral has lost its authenticity and does not meet the criteria for which it was included in the World Heritage List in 1994. On July 12, 2017, at the 41st session of the UNESCO World Heritage Committee in Krakow, a decision was made to remove the monument from the UNESCO list and to leave Gelati.¹

The verdict of the professionals who established authenticity turned out to be so strict. In the heated discussions on this issue, most professionals agreed that the restoration of the church caused the loss of authenticity. „Do they know the exact size of the dome? Do you know how much a centimeter matters? No one knows how much is authentic! Tsintsadze had a plan to finish it, but they told him, no, stop. When this gentleman arrived from Italy (meaning Italian expert Andrea Bruno, N.K.) I want to ask, when one tenth of the monument remains, and everything else will be new, is this Bagrati?“ art historian Gogi Khoshtaria told Radio Liberty in an interview.²

In conclusion, for tour guides and those who introduce foreigners to Georgian culture, objective information is important, as voiced by Kishore Rao, Director of the UNESCO World Heritage Center, in an interview with Voice of America: „Since the Bagrati Cathedral was inappropriately reconstructed, UNESCO experts have determined that its outstanding, universal value has been lost, which cannot be restored. Therefore, they recommend that the Gelati Monastery be allowed to independently express its outstanding, universal value. For this, re-nomination, that is, the proposal of a new title, a new nomination by the Georgian government, which will represent the Gelati Monastery, and in this case, the Bagrati Cathedral will no lon-

1 41st session of the World Heritage Committee. Krakow, Poland. 2-12 July 2017.

2 რეზვიაშვილი, ბაგრატის, 2012.

ger be part of it“.¹

Interpretation opportunities in architectural tours. In the case of interpretation, a guide needs knowledge of the theoretical framework of interpretation, and preferably collects interesting materials about the given object. The guide's text should be a compilation of existing materials. The guide's narration cannot be considered plagiarism, and it is not necessary to indicate the sources used. The main attraction of the Georgian capital lies in its landscapes and architecture, grounded since time immemorial in a harmonious mix of the two. The city is full of religious landmarks, with houses of prayer of different religions coexisting side by side: Georgian Orthodox, Armenian-Gregorian, the Russian churches of Alexander Nevsky and Mikhail of Tver, Roman Catholic churches on both banks of the Mtkvari, a Muslim mosque, a Jewish synagogue, a German church and hospice, etc.

Tbilisi has preserved exciting caravanserais that once fulfilled three to four functions at once: receiving guests in residential hotel rooms, storing trade goods in the basements, organizing a shopping center, mainly on the first floor, and sometimes tending to camels. However, it is almost impossible to show the whole picture characteristic of a caravanserai to a tourist today.

Tbilisi's unique wooden balcony residential houses are what is visible and what city guides show with love. The city's 19th-century entrance halls are magnificent, well-preserved, and well-thought-out as part of an excursion text. It is relatively difficult to show the second attribute of a Tbilisi residential house, Tbilisi cellars, while in European capitals it is customary to examine them in detail. Indeed, wine cellars occupy an important place in European cities.

Wine cellars used to underpin the country's bohemian lifestyle. At the turn of the 20th century, Tbilisi was known for its artistic cafés. A lot is lost for Georgian and foreign tourists because of their unawareness of the wonderful art and history. An excellent example of a guide's interpretation is the building known as the Officers' House at 14 Shota Rustaveli Street, built in 1916. The large three-story building was designed by the famous architect David Chisliev. Initially,

¹ შულაძე, „ახალი“, 2013.

the building housed the Tbilisi Art Circle, with the Argonauts' Ship café in its basement. The café was painted by famous 20th-century artists Kirill Zdanevich, Lado Gudiashvili, and Aleksandr Bazbeuk-Melikov. The female statues supporting the building's spires, the so-called Caryads, were created by the famous Georgian sculptor Iakob Nikoladze. Since 1918, the building's basement has been home to the Argonauts' Boat, a bohemian studio quite popular in Tbilisi at the time. The studio was a meeting place for the Acmeists (Tbilisi Guild of Poets), bringing together composers, journalists, artists, and poets. Below you will find a sample of how an excursion text can be constructed according to the works of professional art historians Tea Tabatadze and Nana Kipiani. In her own research, Tea Tabatadze writes: „theater-Studio Argonauts' Ship and Kirill Zdanevich's Argonautica“: Nana Kipiani, one of the authors of this book about Kirill Zdanevich, called the artistic space of Tbilisi in 1917-21 the era of artistic cafés. And indeed, since 1917, on a small section of Golovin Avenue, modernist artistic cafes opened one after another: Fantastic Shop (November 12, 1917), Peacock's Tail (spring 1918), Argonauts' Ship (1918), Chimerioni (December 1919). Cafés were hubs of special attraction for the Tbilisi avant-garde, an experimental space for avant-garde art. They embraced Modernists from Tbilisi and visitors coming in droves. Against the backdrop of the walls painted by Kirill and Ilia Zdanevich, Lado Gudiashvili, Yuri Degen, Sergey, Alexander Petrakovsky, David Kakabadze, and Sergey Sudeikin, noisy Futurist gatherings, benefit shows for poets and actors, lectures, exhibitions, concerts, and experimental performances took place. As A. Kruchonikh writes, „not only did poets of various trends perform, but they performed in all languages, including Zaumi and Esperanto“.¹ In the 1920s, when the Bolsheviks were gaining power across the Caucasus Mountains, Tbilisi and its cafés, including the Argonauts' Ship, became a refuge for Russian intellectuals fleeing Bolshevism. It is not the only one on Rustaveli. In the basement of Rustaveli Theater, called then the Theater of the Artistic Society, the former restaurant Annona is occupied by Chimerioni. It was painted by the Knights of the May 1919 Exhibition: Davit Kakabadze, Lado Gudiashvili, other

¹ ტაბატაძე, კირილე, 2018.

participants of the exhibition, and active creators of Tbilisi's artistic life: Kirill Zdanevich, Sigismund Valishevsky, Mose, and Irakli Toidze. Along with them and with a special status, Sergei Sudeikin, a famous Russian artist, a representative of the second generation of the Mir Iskustva movement and the artistic designer of the performances of the Russian Seasons in Paris, a cultural event of world importance, was involved in the painting of „Kimeron“. On November 12, 1917, in an impromptu poem written in Russian by Paolo Iashvili, the words Our Fantastic Tbilisi were first heard, later to be featured in Grigol Robakidze's Palestra as a fantastic city and eventually become established in the texts of art historians and cultural studies experts as an artistic epithet reflecting the creative life of Tbilisi at that time. This implies the open and free coexistence of different artistic tastes, a creative struggle with each other, even such as the one that took place in the café-canteen „Imedi“ in 1918, where Ilya Zdanevich's report On Zaumni Poetry and Poetry in General was followed by a heated debate between the symbolist Tsipsperkantseli and the futurist Zaumniki poets. There was also an exhibition of avant-garde painting by members of the Futurist Syndicate: Lado Gudiashvili and Kirill Zdanevich, which also caused a stir of passions. 8 Today, only scant fragments of information about the life and artistic design of these and other art clubs have survived to us, although it can still be said that they were part of the supranational, Europeanized culture of the Russian Empire.

The art space of Tbilisi between 1917 and 1921 is called the Era of Artistic Cafés by Nana Kipiani, one of the authors of the book dedicated to Kirill Zdanevich. Indeed, starting from 1917, Modernistic artistic cafés opened one by one on a little section of the Rustaveli Avenue. Those were Fantastic Tavern (November 12, 1917), the Parshevangis Kudi/The Peacock Tail (spring of 1918), Argonauts' Ship and Chimerioni (December 1919).

Those cafés, the experimental area for the avant-garde art, were hubs of particular attraction for the Tiflis avant-gardists. It was here that local and numerous foreign Modernists used to gather often. It was here, against the background of the walls painted by Kirill and Ilya Zdanevichs, Yuri Degen, Ser Gei, Alexander Petrakovski, David

Kakabadze, and Sergei Sudeikin, that the never-ending noisy gatherings of Futurists, benefit performances of poets and actors, and lectures, exhibitions, concerts, and experimental shows were held, while, according to A. Kruchyonykh, „it was not just that the poets addressing the audience were the adherents of various trends, but their addresses were made in all of the possible languages, Zaum and Esperanto inclusive“.

In 1919, with all of those cafés open, Rustaveli Avenue, between the Opera House and today’s Rustaveli theater, must have resembled a noisy boat, and one of those cafés was even named Argonauts’ Ship. Boris Korneev wrote about the café in Kuranty/Chiming Clock magazine (1919, No3-4): „Last year the opening of Argonauts’ Ship, a studio of bohemian type, was one of the achievements of the artistic life of Tiflis“. It was as charming as the places of the same type in Petersburg: The Stray Dog and Shelter for Comedians, where everything, whether murals, routine, or the contents thereof, was designed for its particular public: poets, artists, or actors“.

Artistic café or studio theater Argonauts’ Ship opened in the autumn of 1918, in the basement of the building of the former Kruzhok, now called the Officers’ House, at 16 Rustaveli Avenue. Its walls were painted with murals by Kirill Zdanevich, Lado Gudiashvili, and Alexander Bazhbeuk-Melikov. The studio theater was also called an American Bar and, jokingly, the Tub of the Argonauts by Grigol Robakidze, one of the literary supervisors thereof, together with Sergei Gorodetski, Titian Tabidze, and Valerian Gaprindashvili. The theatrical aspect was led by Yakov Lvov, musical by Sandro Corona, while the art-and-visual side was led by Kirill Zdanevich. It was here that a new literary group, The Guild of Poets, was publicly presented by S. Gorodetski. The paper and magazine news of those days say that the Argonauts’ Ship staged The Abkhazian Poem by Akaki Tsereteli, translated by Gorodetski, one-act plays by Kuzmin: Two Shepherds and A Nymph in a Hut forbidden by the royal censure of Russia, also sketches by Gorodetski: Aneri and Montain, Tenor and Reviewer, and Boy from Harem, also hosting a show of composer Nikolai Cherepnin along with benefit performances of Kirill Zdanevich and Sandro Corona, designed, according to Yuri Degen, „with wonderful scenery“

by Kirill Zdanevich.¹

Conclusions and recommendations:

The profession of a heritage tour guide requires very serious theoretical and practical training. The best way is to share and creatively translate existing practices. Travel agencies, especially small and medium-sized enterprises, have limited resources to train guides. Accordingly, this serious work must be carried out through tourist guide training courses.

Training courses for tourist guides should include:

- A full theoretical course on authenticity and a discussion of cases when an object does not deserve the status of authenticity
- A practical course on interpretation, generalization of the best examples of interpretation at the national and international levels

The text of a tourist guide should include:

- Written evidence of authenticity on the example of a specific monument
- A sample of the guide's interpretation (practical case)

The National Tourism Administration, professional unions, and associations should establish a professional competition for guides for both nominations. The awarding of the winning guides should be established on International Guide Day.

¹ ჩიხლაძე, ქიმეროიანი, 2010.

Bibliography:

- Cohen E., Authenticity and Commoditization in Tourism, *Annals of Tourism Research*, 1988.
- Tilden F., *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, NC, USA, 1957.
- თუმანიშვილი დ., ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხისათვის, თბ., 2012.
- კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებისა და ისტორიული ქალაქების დაცვა, თბ. 2014. გვ 115-116.
- რეხვიაშვილი ჯ., ბაგრატის რესტავრაციის დაგვიანებული პროგნოზი, 2012. [/https://www.radiotavisupleba.ge/a/bagratis-tadzris-restavracia/24622540.html](https://www.radiotavisupleba.ge/a/bagratis-tadzris-restavracia/24622540.html) 28/04/2026
- სანიკიძე თ., ღვაწლი წარსულის მაცხოვრებელი, თბ., 2012.
- ტაბატაძე თ., კირილე ზდანევიჩი 1892-1969, 2018. <https://shorturl.at/RyUbo> 28/04/2026
- ჩიხლაძე ნ., ქიმერიონი, 1919-1920 წლებში - დეკადენტ ხელოვანთა არტ-კაფე თუ „ახალი ხელოვნების ტაძარი?“, 2010.
- წულაძე მ., „ახალი“ ბაგრატი მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობა აღარ არის, 2013. <https://www.amerikiskhma.com/a/bagrati-unesco-georgia/1588408.html> 28/04/2026

Natia Kopaleishvili,
PhD, Assistant Professor,
Georgian Shota Rustaveli Theatre and Cinema State University

THE GROWING ROLE OF TECHNOLOGY IN THE ARTS AND EDUCATION

Keywords: Technological advancement, Artificial Intelligence (AI), Arts management, Educational process.

Abstract

Under the influence of technological progress, the modern education system is undergoing rapid transformation. Artificial intelligence is one of the most revolutionary forces in this process, changing approaches to both teaching and creative activity and creating a new educational reality in the 21st century.

Arts management as a discipline combines culture, creative industries, and strategic management. Artificial intelligence creates opportunities in the arts and education process; however, there are challenges and ethical issues. It is important to maintain a balance between creativity and technology. Education should serve both to develop human creative abilities and to keep pace with the use of technological capabilities.

George Pkhakadze,
Doctor of Management,
Shota Rustaveli Theatre and film Georgia State University

THE FINANCIAL ARCHITECTURE OF CULTURE: A HOLISTIC FRAMEWORK, COMPONENTS, AND ITS ROLE IN ENSURING NATIONAL SUSTAINABILITY AND ECONOMIC GROWTH

Keywords: Financial architecture of culture, holistic system, state funding, international financial support, alternative financial sources, decentralization.

Abstract

This article explores the financial architecture of Georgian culture as a holistic and transitional system that combines state, private, and international funding sources. The analysis covers the period from 2019 to 2025, examining the dynamics of the state budget, the distribution of funding across various sectors (heritage, cinema, theater, museums), and the growing role of alternative models like public-private partnerships. The paper highlights key challenges, such as the low percentage of culture in the state budget and the uneven regional distribution of funding. The concluding section provides recommendations for improving the system, including strengthening decentralization, transparency, and public-private partnerships to ensure that culture becomes a sustainable element of national development.

Maia Gvinjilia,
Associate Professor
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE ROLE OF DIGITAL MARKETING IN GASTRONOMIC TOURISM

*Key words: digital marketing, gastronomic tourism, social media,
gastronomic blogs, Google Lens, Google Maps.*

Abstract

Gastrotourism is one of the important segments of the global tourism industry. Travelers are increasingly looking for authentic food and food-based experiences, which is facilitated by online platforms.

Digital marketing allows culinary destinations, restaurants and food establishments to showcase their offerings, engage in interaction with potential travelers, and more.

Modern catering establishments are trying to actively use social networks in their activities. This is due to the fact that today consumers spend more and more time on social networks, from which they receive interesting and diverse information. As result, social networks have become an important tool for business companies, which ensures the attraction of target customers and the establishment of long-term relationships with them.

The use of the Internet and other information and communication technologies is ushering in a new era of the global economy. Social media continues to expand and exerts a significant influence on various social and economic dimensions of the hospitality and tourism industry.

Malkhaz Gvinjilia,
Head of the Cultural Tourism Program, Professor
Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema, Georgia

EUROPEAN CULTURAL ROUTES AND GEORGIA'S TOURISM POTENTIAL: NEW CHALLENGES

Keywords: tourism, culture, route, Europe, potential

Abstract

The European Cultural Routes program is a key initiative aimed at creating a multi-layered space for the exchange of shared values by connecting the past, present, and future of European cultural heritage. It aims to establish cultural networks based on the geographical and historical unity of Europe.

European Cultural Routes are, in essence, an important tool for countries pursuing European integration to implement cultural cooperation with countries not yet members of the European Union. The routes create a representative platform that unites cultural identities, fosters dialogue about shared history, and simultaneously promotes the development and promotion of local cultural phenomena in line with European standards.

For Georgia, the inclusion of unique examples of Georgian cultural heritage in European Cultural Routes represents both the promotion of cultural phenomena and a politically neutral yet strategically important platform for dialogue with Europe.

Currently, three certified European Cultural Routes operate in Georgia. A list of new potential routes has been submitted to the Council of Europe's departmental organization. Their recognition is also a labor-intensive process, requiring careful implementation of European recommendations. Intergovernmental commissions operating in Georgia and non-governmental organizations interested in this area are involved in this process.

The inclusion of new potential sites will contribute to strengthening our country's position on the path to European integration, pro-

moting existing tourism potential, creating a network of new certified European routes, and increasing tourist flows. To ensure this at a high level, more active participation of cultural tourism experts is necessary both in the route development process and in their implementation.

Dodo Tchumburidze,
Ph.D. in Art Management
Shota Rustaveli theatre and Film Georgian state university
Associated Professor

MANAGEMENT OF CULTURAL SPHERE PROJECTS AND THEIR IMPACTS

Keywords: project management, cultural strategy, project management stages, project manager, cultural management.

Abstract

In the topic „Management of Cultural Sphere Projects and Their Impacts“ the specificity, complexity, and influence of cultural sphere projects on a broad audience (both locally and globally) are discussed.

In the modern world, it is evident that cultural management, along with the administration of creative processes, is a complex, interdisciplinary practice that directly contributes to the development of the public sphere.

Furthermore, cultural management supports the preservation of cultural identity, the realization of the creative industries' potential, and cultural dialogue at both national and international levels.

Through it, policies and initiatives can be implemented that are based on the principles of equality, diversity, participation and accessibility for the broader public.

Management of cultural sphere projects today takes on a systematic and strategic nature, as it focuses not only on the creation and dissemination of cultural projects/products, but also on analyzing the values, interest groups, inclusive processes, and long-term outcomes associated with them.

In the topic, it is also clearly evident the complexity of cultural management, which combines strategic planning, organized management of resources, and the effective use of cultural policy tools. This includes supporting creativity and innovation in cultural sphere projects.

The strategy of the cultural sphere is based on supporting the social integration of target groups, the development of critical thinking, economic growth, and the strengthening of democratic values.

In the topic „Management of Cultural Sphere Projects and Their Impacts“ a constituent mechanism of a strategic plan is presented that can be used to enhance social equality, foster economic development, and ensure the sustainability of the cultural sphere.

კრასიმირა ივანოვა,
ბულგარეთის თეატრისა და კინოს ხელოვნების ეროვნული
აკადემია (NATFA) „კრასტიო სარაფოვი“, სოფია

დიალოგი თეატრსა და კინოს შორის – ახალი მეთა-მიდგომა

რეზიუმე

თეატრსა და კინოს შორის კავშირები ჯერ კიდევ ხელოვნების პირველი ნაბიჯებიდან შეიმჩნევა. კინოში თეატრალურ ნაკვალევს ხშირად მიიჩნევენ სისუსტედ და წარსულის გადმონაშთად; არსებობს მოსაზრებები, რომ თანამედროვე თეატრში კინემატოგრაფიული მიდგომის არსებობა მოწმობს თეატრალური ფორმის კრიზისს.

წინამდებარე ნაშრომი აანალიზებს, აფერხებს თუ არა ორ ხელოვნებას შორის დიალოგი თვითგამოხატვის საშუალებების განვითარებას; ან პირიქით – ხელს უწყობს და ახალი ფორმების დაბადებას იწვევს.

მთავარი თეზისია, რომ არსებობს მაგალითები, რომლებიც ადასტურებს ახალი მეთა-ენის არსებობას – ენისა, რომელიც თეატრსა და კინოს შორის კავშირების პროდუქტია.

მოხსენება განიხილავს ამ დიალოგის სხვადასხვა გამოვლინებას ჟანრული, ეროვნული და საავტორო სტილის სპეციფიკების ტრილში და ცდილობს გამოავლინოს კინო-თეატრალური ურთიერთქმედების შედეგები თანამედროვე ხელოვნებაში.

Krasimira Ivanova,
Bulgarian Academy of Sciences
Institute of Art Studies
Sofia, Bulgaria

DIALOGUES BETWEEN THEATER AND CINEMA, THE NEW META-APPROACH

The present work analyzes whether the dialogue between the two arts hinders or helps, pulls back the development of the means of expression or leads to new ones.

Keywords: theatre, film art, meta-language

A quick look at theory shows there is no shortage of research on the topic: e.g. Rachel A. Jones “Film and theatre: Hybridization and the convergence of mediums”,¹ also “Theater and Film” Kin-Yan’s Szeto.² As well as acclaimed authors such as Bazin “Theatre and Cinema. In What is Cinema?”.³ But the present work, based on what is known,⁴ will try to give different accents.

If cinema is an art patronized by the ancient Greek muses, it would perhaps be the only art where none of the nine goddesses, daughters of Zeus and Harmony, would feel out of place. Calliope, the muses of epic and lyric poetry, can engage in film plots, and Euterpe, the guardian of music, has a very successful specific genre of musical

1 Jones, Film, 2016.

2 Szeto, Film, 2014.

3 Bazin, Cinema, 1967.

4 Other important authors on the subject: Brewster, Ben, and Lea Jacobs. Theatre this Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997. Esslin, Martin. The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning him/her Stage and Screen. London: Methuen, 1987.

Münsterberg, Hugo. The Photoplay: A Psychological Study. New York: D. Appleton, 1916. Nicoll, Allardyce. Film and Theatre. New York: Thomas Y. Crowell, 1936. Sontag, Susan. Film and Theater. Tulane Drama Review 11.1 (Fall 1966): 24–37. Vardac, A. Nicholas. Stage this Screen: Theatrical Method from Garrick this Griffith. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949. Waller, Gregory Albert. The Stage / Screen Debate: A Study in Popular Aesthetics. New York and London: Garland, 1983.

film, where Terpsichore also reigns tirelessly with her dances. The roles of Melpomene and Thalia, the muses of tragedy and comedy, are self-explanatory, while a whole array of specific genres and areas for self-expression are available for Erato, the inspirer of love poetry, Polyhymnia, the deity of pantomime and hymns, and Clio, the muse of history, along with Urania, the protectress of astronomy. Whichever of the numerous aspects of the manifestations of each muse we take, it is invariably present in the syncretism of cinema. For example, Polyhymnia, as the muse of eloquence, dance, pantomime, hymns and serious poetry, is in its own waters in the art of cinema. Cinema was related to pantomime in its silent period: Charlie Chaplin, Laurel and Hardy, Buster Keaton. As a muse helping remember what has been learned, Polyhymnia swirls in popular science cinema and educational films, and as a bearer of fame for writers, through their immortal works, she is present with enormous force in film adaptations. Her contemplation is part of many experimental works and even more emotional scenes, likely the reason why, in the 1960s, film historian Jerzy Toeplitz mentioned those still remembering the challenge to the independence of cinema as an art,¹ i.e. obtaining this status was not easy, although rapid, compared to the emancipation of other arts. But this is how Toeplitz describes the driving force of this rapidity: “The desire to improve the creative process and overcome the inadequacy of the means of expression inevitably leads to the dream of a kind of ‘super art,’ which would use all means of influencing people, would appeal to both sight and hearing, and would include elements of painting, music and literature. In the 19th century, the embodiment of this ideal was most often observed in the theater”.² And cinema is the next stage of the embodiment of the ideal. Toeplitz sees “being spectacular and theatricality” as a higher stage in the development of cinema, when it surpasses the purely photographically adequate fixation of reality. Here I can add that the point of “spectacle” as well as “theatricality” have become frequent grounds for reproaches towards cinema to this day. Spectacle as an end in itself is condemned in commercial, genre cinema, and theat-

1 Теплиц, Е., История, р.20.

2 Ibid.

ricality in inept or experimental films is rejected as an unnecessary rudiment, an impossibility of achieving the inherent authenticity of presence, naturalness of acting, of cinema. Building on the vision of cinema as an opportunity for embodying the ideal of maximally impactful art, it will be with an emphasis on the greater freedom of the director to guide the audience's attention: "Stanislavsky and Vakhtangov talk in detail about the so-called 'ball of attention.' In essence, Stanislavsky defines the art of directing as the ability to throw an invisible 'ball of attention' at different speeds and tempos from one object to another. The organization of this invisible process is directing".¹ In cinema, changing plans easily achieves this, but what about poly screens? Is it adequate and functional to have two or more "balls of attention"? Stanislavsky and Vakhtangov would object, as would specialists in the psychology of perception. Practice shows that often throwing in more balls of attention is not juggling on the part of the director, but an effective trick that conceals helplessness. This is what happened in the latest attempt to squeeze financial success out of the Spider-Man theme in Spider-Man: Into the Spider-Verse.

The "theater-cinema" relationship is very flawed in terms of dialogue, with theatricality in cinema considered a drawback, and cinema having more possibilities for Stanislavsky's aspiration for the functionality of dialogue: "And dialogue on stage is not just a conversation between two people. It is important to clearly determine who should be the focus of attention at any given moment. And it may not even be one of the two people who call for it, but a third, silent presence".²

But let's focus on another aspect of the presence of Melpomene and Thalia in cinema. The muses of tragedy and comedy onscreen also have a meta-being. And not as specific genre characteristics, but as evidence of the inseparable, even subconsciously functioning connection between the two arts of theater and cinema. Much can be said about the semantic and semiotic references of the several obligatory elements in the image of Melpomene: the vine wreath,

¹ Товстоногов, Зеркало, 1984.

² There too

the theatrical mantle and the tragic mask, the scroll or lyre and the sword/dagger/staff. The occasion for a holiday, elevation above the profane, connection to the sacred, heavy themes, the inevitability of fate, mournful songs for poets—all these elements are present as a red thread in films thematically related to theater. There are many examples, though some that stand out and are not stereotyped: the semi-documentary film by Paolo and Vittorio Taviani *Caesar Must Die* from 2012, winner of numerous prestigious awards, including the Golden Bear. The meta-theatrical approach, combined with a reality tint, the sharpness of black and white shots and accent of colors, build on making effect. The meta-levels are multiplied by the references and context brought by the author, whose play is set in an Italian prison: Shakespeare's "Julius Caesar". The distant connections are even with Hamlet "Denmark is a prison", "Oh, God, I could sit locked up in a walnut shell and still feel like the ruler of endless expanses! If I didn't have bad dreams!",¹ and the direct ones come from the lines that have become iconic and quoted daily: "And you, Brutus ?!?" (Et tu, Brute?), "Cowards die many times before they die; the brave taste death only once".² This is the connection to the personal stories of the prisoners participating in the rehearsals—betrayal, murder, fear of death, dignity.

This example shows that the interaction between the arts of cinema and theater is fruitful and can be beneficial for their development even today. Back at the dawn of cinema studies, in the texts of theorists and historians we find not only directions for interaction, but also possibilities for their interpretation and reflections on the benefit. The most elementary direction is for cinema to serve as memory, an archive not so much of specific productions as of the theatrical spirit, of the backstage, of the mental and spiritual horizons of theatrical figures, of creators and of spectators. We are time's interior, not the other way around. We, our thoughts and actions are part of the world's "duration" (*durée*), a synthesis of duration and continuity. The past is a "past present" is preserved and remaining unconscious in its entirety for us. Remembrance, Deleuze

1 Shakespeare, Hamlet.

2 Shakespeare, Caesar.

insists after Bergson, is a leap, or a dive, into the heterogeneous reservoir of “pure memory” (...) What follows is the focusing of memory (compared to the rotation of the rings of a telescope) and bringing actuality to the plane (...) Cinema quickly seizes an opportunity to convey through images-movements different relations between the layers of memory. “Because memory is clearly no longer the ability to have memories, it is the membrane that, in various ways (continuity, envelopment, etc.), makes the layers of the past and the layers of reality correspond, the former coming from an inside that is always there, and the latter from an outside that is always about to happen. The present therefore becomes a battlefield between memories and a possible or impossible coming”,¹ Deleuze refers to Alain Resnais.

The most elementary example of cinema-theatrical memory is directly fixed productions, which we can hardly call a real adaptation, such as the 1899 attempt at “King John” by William Shakespeare. Bringing iconic plays to the screen is a challenge usually dealt with using theatrical means, rather than searching for equivalents in the specifics of film language: there are many examples, but here are just a few: Norma Shearer and Clark Gable in “Strange Interlude” (1932). This approach was highly appreciated in the case of “Anna Christie” (three Oscar nominations) based on the play by Eugene O’Neill’s 1930 and starring Greta Garbo. And, as an example of the sustainability of the approach, I will only use the numerous adaptations of “King Lear”, from 1910 by Gerolamo Lo Savio, 1916 by Ernest C. Warde, 1953 and 1971 by Peter Brook, 1971 by Grigori Kozintsev, 1987 by Jean-Luc Godard, 1999 by Brian Blessed, from 2008 by Trevor Nunn to 2015 by Antoni Cimolino and 2017 by Carl Bessai, also 2018 by Richard Eyre. Among the works above some (Brooke’s 1971 film, for one) were admired by filmmakers such as Chaplin. We also must highlight Jean-Luc’s unique approach and Godard, an example of inspiration, transition from theater to cinema, connection with the painful themes of modernity.

The 2011 film “The Invention of Hugo” delicately removes the argument about spectacle as an end in itself in cinema and the view of Méliès as the progenitor of this. It replaces it with respect and love

¹ Янакиева, Памет, 2020.

for dedication, sacrifice in the name of creative flight, also mildly condemns the lack of memory, continuity, and belated respect and recognition. There are few good films that so adequately and memorably defend the theater-cinema connection.

Töplitz says of Méliès: “Méliès was very closely associated with the theater and viewed cinema as a special kind of theatrical spectacle created with the help of a different technique. Consequently, his films fully preserve theatrical conventions – the curtain, the separation of actions, scenes and, most importantly, the constant distance between the camera and the object or person being filmed. Méliès made films for an audience sitting in the first row of the stalls. Consequently, the image on the screen exactly reproduced the scene as this imaginary spectator saw it. Changing the level of magnification was not practiced”.¹ But despite these defects from our point of view, through the pursuit of magic, of overcoming the everyday vision and plot in the theater, Méliès gives way to science fiction in cinema.

Let’s move on to one of the most curious forms of theater-cinema dialogue, films using theatricality in their construction not only as a sought-after effect, but also uniqueness, an approach enriching cinematic language. Theatrical vision is literal, dialogue corresponds to the old maxim: “the deaf in the cinema and the blind in the theater lose a lot, but not the most important thing”, formality reigns, immersion in the illusion, in the duplicate of reality is replaced by stylization: “Dogville” (2003), “The Sunset Limited”, “Vanya on 42nd St”. It is no accident that “Dogville” has 21 wins and 33 nominations, was appreciated in Cannes, and received awards from critics. The convention works brilliantly for the overall impact, emphasizes the message and corresponds to the characters’ feelings, turning out to be an element defining the cinematography of the film no matter how absurd it sounds. In “The Sunset Limited”, this approach returns to the adaptation of plays, concentrating entirely on dialogue and acting, removing everything that could “distract” viewers from the depth, what is hidden behind the words. Samuel L. Jackson and Tommy Lee Jones do a great job using theatrical means to engage us in a philosophical debate that resonates in the mind long after the film ends.

¹ Теплиц, Е., История.

In “Vanya on 42nd St,” the combination of Chekhov, David Mamet and Louis Malle, rehearsal setting and good acting seems like Chekhov’s “dialogues for the deaf”, in which the characters supposedly communicate, but in fact do not hear each other. The play with the principle of theater in theater is inventive: the exit from the work process, contact with the audience require attention to follow the line of the play, to be careful when reality enters. Capturing Chekhov’s sense of humor (which is rarely done), good work with rhythm, the approach without sets, costumes and the immediacy of the game (Julianne Moore shows a multi-layered interpretation) as elements give the feeling of lightness. They also emphasize the relevance of what is embedded in Chekhov’s dramaturgy. The cinematic approach here emphasizes everything that good theater can offer its viewers by building on it, compensating for what theater cannot give.

At either end of the pendulum we can place films that use theatricality literally and unproductively, such as a series of musicals and horror films that only apply the topos and the external characteristics of the characters, and at the other end auteur films such as director Alejandro González Iñárritu ‘s 2014 drama “Birdman” or The Unexpected Virtue of Ignorance” with the Oscar for Best Picture in 2015 and, remarkably, 193 wins and 297 nominations. At this end of the pendulum is also “Official Competition”, a brilliant comedy by Gaston Duprat and Mariano Cohn from 2021: a good knowledge of acting education and styles, avant-garde directorial pursuits and the collapse in the face of reality create an extremely curious film that gives a lot to both the professional viewers (actors, directors, screenwriters) and ordinary viewers who have nothing to do with the guild.

The aspect of transition from cinema to theater is also very interesting. Transferring films to the stage is a common practice with the well-known animated musicals, such as “The Lion King” (1994), “Aladdin” (1992), “Beauty and the Beast” (1991), etc., but also with films like “Life of Pi” (2012), “War Horse” (2011). In the latter, theatricality is overt: the puppeteers are visible (as in the stage “The Lion King”), but perhaps it is this making style that makes the performances in question extremely successful.

An similar approach by Eastern cinema combines the influence of puppetry with a metaphor: “Kitano deceives the audience. It is not the people in the film who die. It is the puppets who die, who were once living people”.¹ A curious approach that deserves special attention.

Multimedia theatre art is also a product of the dialogue between the arts discussed so far. Possible generalization shows that the exchange between theatre and cinema has not really stopped since the birth of the seventh art. It is multidirectional. There are hundreds of examples, most often as thematic fields: films about theatre artists, or as a topos, as use of space, though only few are masterpieces. But, approached with necessary reflection, dialogue in question, can be extremely fruitful. As a product of a significant author’s intention, it can contribute to the multifaceted nature of messages and unexpectedness in the means of expression.

References:

- Bazin, A., What Is Cinema. Essays selected and translated by Hugh Gray, Volume 1, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, and London, 1967
- Martonova, The Hieroglyph of Cinema. Aesthetics and Meaning in East Asian Films. Sofia, Panorama, 2007
- Теплиц, Е., История киноискусства 1895–1927, Издательство „Прогресс“ Москва, 1968
- Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo_sцени_1/#_Точ192847510
- Янакиева. С. Памет, вина, съвест. В Християнското кино. Топики на сакралното в кинематографията“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2020 <https://kultura.bg/web/%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82-%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D1%8A%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82/>.
- Aladdin https://www.imdb.com/title/tt0103639/?ref_=fn_t_1
- Beauty and the Beast https://www.imdb.com/title/tt0101414/?ref_=fn_t_2

¹ Martonova, The Hieroglyph, 2007.

- Birdman <https://www.imdb.com/title/tt2562232>
- Caesar Must Die [imdb.com/video/vi1830598681](https://www.imdb.com/video/vi1830598681)
- Dogville https://www.imdb.com/title/tt0276919/?ref_=fn_t_1
- Gerolamo L. S. King Lear. 1910. [imdb.com/title/tt0001378/](https://www.imdb.com/title/tt0001378/)
- Jones, Rachel A., Film and theatre: Hybridization and the convergence of mediums, 2016. Senior Honors Projects, 2010-current. 209. <https://commons.lib.jmu.edu/honors201019/209>
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0093349/?ref_=fn_t_2
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0087561/?ref_=fn_t_3
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0067306/?ref_=fn_t_5
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0064553/?ref_=fn_t_6
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0302691/?ref_=fn_t_7
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt26745355/?ref_=fn_t_9
- King Lear. https://www.imdb.com/title/tt0074752/?ref_=fn_t
- Life of Pi https://www.imdb.com/title/tt0454876/?ref_=fn_t_1
- The Lion King https://www.imdb.com/title/tt0110357/?ref_=fn_t_1
- Official Competition https://www.imdb.com/title/tt11700260/?ref_=fn_t_1
- Shakespeare, Hamlet <https://domashno.bg/tvorba/khamlet/text>
- Shakespeare, Caesar” <https://chitanka.info/text/24945-julij-tsezar/4#textstart>
- Strange ”Interlude” <https://www.imdb.com/title/tt0023523/>
- Spider-Man: Into the Spider -Verse https://www.imdb.com/title/tt4633694/?ref_=vp_ov_t
- Sunset Limited https://www.imdb.com/title/tt36839050/?ref_=fn_t_2
- Szeto, Kin-Yan, Theater and Film 2014/09/29 https://www.researchgate.net/publication/346959905_Theater_and_Film
- The Invention of Hugo https://www.imdb.com/title/tt0970179/?ref_=fn_t_2
- War Horse <https://www.imdb.com/video/vi3969097241>
- Vanya on 42nd St https://www.imdb.com/title/tt0111590/?ref_=fn_t_1

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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