

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის

კინო-ტელე ფაკულტეტი



ზურაბ ხუციშვილი

კინოწარმოების სხვადასხვა მოდელები და მეთოდები

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

ავტორეფერატი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

თინათინ ჭაბუკიანი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

რამაზ ხოტივარი ემერიტუსი

ნაშრომი შესრულებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში

თბილისი

2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კინო-ტელე ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა

საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)

„აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა (კინორეჟისურა)“

სწავლის სფეროს კოდი: 0211.1.3

ავტორის ხელმოწერა

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ზურაბ ხუციშვილის სადისერტაციო ნაშრომს "კინოწარმოების სხვადასხვა მოდელები და მეთოდები" და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მისი განხილვისა აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

თინათინ ჭაბუკიანი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

ასოცირებული პროფესორი

რეცენზენტები:

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

ასოცირებული პროფესორი.

სანდრო ვახტანგოვი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

საერთაშორისო ექსპერტი:

დორუ ნიტესკუ (Doru Nitescu)

პროფესორი, დოქტორი, ბუქარესტის თეატრისა

და კინოს ეროვნული უნივერსიტეტი

სარჩევი

შესავალი

ზოგადი დახასიათება და აქტუალობა -----	3
კვლევის მიზანი და ამოცანები -----	4
მეთოდოლოგია -----	5
სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა -----	5
კვლევის სიახლე და სამეცნიერო-პრაქტიკული მნიშვნელობა -----	7
ნაშრომის სტრუქტურა -----	7
ნაშრომის მოკლე შინაარსი -----	8
დისერტაციის თემაზე გამოქვეყნებული პუბლიკაციები _____	--- 30

შესავალი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება და აქტუალობა

კინო თავის არსებობის 125 წლიანი ისტორიის მანძილზე საბაზრობო ატრაქციონიდან არა მხოლოდ ხელოვნების მნიშვნელოვან დარგად, არამედ სეროიზულ ბიზნესად ჩამოყალიბდა. დღეს ის არა მხოლოდ კულტურული ფენომენი, კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია, არამედ ბევრ ქვეყანაში ეკონომიკის დარგად და ინდუსტრიის ნაწილად განიხილება. ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში კინოწარმოების სხვადასხვა მოდელები ჩამოყალიბდა. მათი მდგრადობა დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითარებას უზრუნველყოფს. სტაბილურობის მექანიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო.

დღეს უკვე ნათელია, რომ სახელმწიფოს მხარდაჭერის გარეშე კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია, ამიტომ სულ უფრო აქტუალური ხდება კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ისტორიის, საკანონმდებლო ბაზისა და ფორმების კვლევა. მრავალი ნაშრომი ეძღვნება სეროიზულ თეორიულ საკითხს – მიზეზებს, რომელთა გამო შეიძლება გამართლდეს სახელმწიფო სექტორის მიერ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის დაფინანსება. ყურადღების ცენტრში ექცევა კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის ფენომენი, როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის ინსტრუმენტი. ამასთანავე, ხშირად ისმის კითხვა: რატომ გავიდა აშშ-ს კინემატოგრაფი თავისუფალ ბაზარზე და მოიპოვა დამოუკიდებლობა, ხოლო ევროპული კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე არის სახელმწიფოს მხარდაჭერა? პასუხი ამ ორი – ლიბერალული (აშშ) და პროტექციონისტული (ევროპა) – კინემატოგრაფიული მოდელის განვითარების ისტორიაში უნდა ვეძებოთ და სწორედ სახელმწიფო მხარდაჭერის (სახელმწიფო პროტექციონიზმის) კუთხით შევისწავლოთ ეს ისტორია.

მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართულ კინოს, რომელიც საბჭოთა (პროტექციონისტული) კინოსისტემის პირობებში ჩამოყალიბდა და საერთაშორისო აღიარებაც იმ პერიოდში მოიპოვა, საბჭოთა კავშირის და მისი კინოსისტემის დაშლის შემდეგ, სამყაროსა და მსოფლიო კინემატოგრაფიული პროცესების პირისპირ მართო დარჩენილს, სრულიად ახალ, რთულ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაში მოუხდა არსებობის შენარჩუნება. 2000 წელს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო

მხარდაჭერის შესახებ“. სახელმწიფო ინსტიტუციების ჩამოყალიბებასთან ერთად კინოპროცესი ნორმალურ კალაპოტში ჩადგა და საქართველომ შეძლო მსოფლიოს კინემატოგრაფიულ რუკაზე დაბრუნება. თუმცა ქართული კინოს პრაქტიკოსთა და მკვლევართა აზრით, კინემატოგრაფის მხარდაჭერის ქართული სისტემა, რომელიც ამ კანონისა და კინოწარმოების ევროპული (მირითადად, ფრანგული) მოდელის საფუძველზე შეიქმნა, გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბდა. და რადგან ამ სისტემის სრულყოფაზე მუშაობა დღესაც მიმდინარეობს, დიდი მნიშვნელობა აქვს კინემატოგრაფიული ტრადიციების მქონე ქვეყნების მიერ განვლილი გზის გაანალიზებას და ორიენტირებას ძლიერი და ეფექტური სახელმწიფო მხარდაჭერის მქონე ქვეყნების გამოცდილებაზე. ეს დაგვეხმარება ეროვნული კინოს განვითარების ხელშეწყობის საკუთარი, ჩვენი რეალობისათვის ორგანული მიდგომებისა და მეთოდების შემუშავებაში, რაც განაპირობებს ნაშრომში დამუშავებული თემის აქტუალურობას.

კვლევის მიზანი და ამოცანები

კვლევის მიზანია მსოფლიოში არსებული კინოწარმოების მოდელების შესწავლა, მათი თავისებურებების და ფუნქციონირების მექანიზმების წარმოჩენა და ანალიზი.

ამ მიზნის რეალიზაციისთვის დავისახეთ შემდეგი საკვლევი ამოცანები:

- კინემატოგრაფიული ტრადიციების მქონე ქვეყნებში (აშშ, ევროპის ქვეყნები) კინოწარმოების განვითარების ისტორიული გზის აღწერა და ანალიზი;
- იმ ფაქტორების გამოვლენა, რომლებმაც განაპირობეს კინოწარმოების ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბება და განსაზღვრეს მისი თავისებურებები;
- კინოს დარგში სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკის ისტორიის და მისი ფორმების შესწავლა და კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის აუცილებლობის დასაბუთება;
- თანამედროვე ეროვნული კინოინდუსტრიების მდგრადი და ეფექტური განვითარებისთვის წინაპირობის შემქმნელი მექანიზმების დადგენა და ანალიზი;
- საბჭოთა კინემატოგრაფიის მართვის მოდელის აღწერა და ამ მოდელში ქართული კინოს ადგილის განსაზღვრა;
- დამოუკიდებელი ქართული კინოწარმოების მიერ განვლილი გზის ანალიზი და იმ მიზეზების იდენტიფიცირება, რომლებიც აფერხებენ საქართველოში სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჩამოყალიბებას.

კვლევის ობიექტია კინო, როგორც კულტურის ფენომენი, როგორც შემოქმედებითი ინდუსტრიების ნაწილი და როგორც ბიზნესი.

კვლევის საგანია კინოწარმოების მოდელი, როგორც კინოს ორგანიზაციული და ეკონომიკურ-ფინანსური სისტემა, სახელმწიფოს ადგილი და როლი ამ სისტემაში და კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის მეთოდები და ფორმები.

მეთოდოლოგია

კვლევისას ვხელმძღვანელობდით კინოს ისტორიის, კულტუროლოგიის, კულტურის ეკონომიკის და მასობრივი კომუნიკაციების თეორიის მეთოდოლოგიური პრინციპებითა და მიდგომებით; ჩვენთვის საინტერესო თემისადმი მიძღვნილი ლიტერატურული წყაროების განხილვისა და ანალიზის და მოპოვებული ინფორმაციის შეჯერების საფუძველზე გამოვიყენეთ რეტროსპექტიული და შედარებითი კვლევის მეთოდები; ისტორიზმის პრინციპი დაგვეხმარა გამოგვევლინა ძირითადი სოციალური, კულტურული, ეკონომიკური და პოლიტიკური ფაქტორები, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს კინოწარმოების ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბებაზე; კვლევისას მივმართეთ სტრუქტურირებული კითხვარის მიხედვით გამოკითხვა-ინტერვიუებს ქართულ კინოში შემოქმედებითი და საწარმოო-ორგანიზაციული საქმიანობის გამოცდილების მქონე პროფესიონალებთან (კინორეჟისორები, კინოწარმოების ორგანიზატორები, კინოპროდიუსერები, კინომცოდნეები, საქართველოს კინოცენტრის ხელმძღვანელები და სხვა).

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

ნაშრომში წარმოდგენილი თემა ქართულ აკადემიურ სივრცეში დამუშავებული არ არის. მისი უგულვებელყოფა აიხსნება არა დაუნტერესობლობით, არამედ იდეოლოგიური მიზეზებით. იმ პერიოდში, როდესაც ქართული კინო საბჭოთა კინოსისტემის ნაწილი იყო, ამ სისტემის მოთხოვნები და შეზღუდვები კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც ვრცელდებოდა და ამდენად, მსოფლიოში არსებული კინოწარმოების მოდელების კვლევის საჭიროებაც არ არსებობდა. რუსეთში ამ თემისადმი ინტერესი საბჭოთა კავშირის არსებობის ბოლო წლებში, საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლამ გამოიწვია. ამგვარად, შესაბამისი სამეცნიერო ლიტერატურა ქართულ ენაზე არ გაგავჩნია, თუ არ ჩავთვლით 1980-იანი წლების ბოლოს გამოქვეყნებულ რამდენიმე თარგმნილ სტატიას (პიტერ ბოუერი, სტენლი კოვაჩი და სხვა).

დასავლეთის ქვეყნებში ჩვენთვის საინტერესო თემის და მასთან დაკავშირებული პრობლემების კვლევის ტრადიციას მრავალწლიანი ისტორია აქვს. რუსეთში ნაშრომები და სტატიები ამ საკითხებზე 30 წლის წინ გამოჩნდა. დღეს მის მიმართ სულ უფრო მეტ ინტერესს იჩენენ სხვადასხვა დარგის (კინოს ისტორიის, კულტუროლოგიის, ეკონომიკის, მარკეტოლოგიის და სხვა) ახალგაზრდა მკვლევარები.

მუშაობის პროცესში გავეცანით ჩვენი საკვლევითი თემის სხვადასხვა ასპექტების შესახებ არსებულ, ბეჭდური სახით და ელექტრონული ფორმატით ინგლისურ და რუსულ ენაზე გამოცემულ ლიტერატურას (მონოგრაფიებს, სამეცნიერო ნარკვევებს, ანალიტიკურ მოხსენებებს, მიმოხილვით სტატიებს ინტერვიუებს და ა. შ.), ვეყრდნობოდით კინო ისტორიკოსების (ჟორჟ სადული, ეჟი ტეპლიცი, ზიგფრიდ კრაკაუერი, აივორ მონტეგიუ) ფუნდამენტურ ნაშრომებს; ძირითად წყაროებს წარმოადგენს ცნობილი ამერიკელი და დასავლეთევროპელი კინო და მედიამკვლევარების თომას შატცის („სტუდიური სისტემა და კონგლომერატი „ჰოლივუდი“), ადამ სკოტის („ჰოლივუდი და მსოფლიო: ფილმების გავრცელებისა და მარკეტინგის გეოგრაფია“), ჯეიმს ჩეპმენის („მსოფლიოს კინემატოგრაფი: კინო და საზოგადოება 1895 წლიდან დღემდე“), თომას ელზესერის („ევროპული კინო: ჰოლივუდის პირისპირ“), რუსი კინომცოდნე-ამერიკანისტების ივორ კოკარევის („კინო როგორც ბიზნესი და პოლიტიკა: აშშ და რუსეთის თანამედროვე კინოინდუსტრია“), მარიანა შატერნიკოვას („კინობიზნესის ხელოვნება“) შრომები, აგრეთვე ეკონომიკური დარგის ექსპერტთა ნაშრომები და სტატიები კულტურის ეკონომიკის (უილიამ ბაუმოლი, რონალდ კოუზი), კინობიზნესის დაფინანსების (ეკატერინა კოლაბიხინა და სხვა) და კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სხვადასხვა ასპექტებზე; ჩვენი ნაშრომის თემისათვის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ორგანიზაცია „უნიფრანსის“ (*UniFrance*) აღმოსავლეთ ევროპის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის ჟოელ შაპრონის წიგნი ფრანგული კინემატოგრაფიის დაფინანსების პრინციპებისა და მექანიზმების შესახებ და რუსი კულტუროლოგის მაგდალენა სლასტუმინსკაიას ნაშრომი, რომელშიც ფინეთის მაგალითზე განხილულია ტელეკინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა, როგორც ეროვნული იდენტობის განმტკიცების ინსტრუმენტი. უაღრესად ყურადსაღებ ინფორმაციას შეიცავს სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ინტერვიუები ცნობილ კინოპროდიუსერებთან (დანიელ ტოსკან დიუ პლანტიე, სერგეი სელიანოვი და სხვა), პოლონეთის კინოინსტიტუტის და ისრაელის კინოცენტრის ხელმძღვანელებთან (აგნეშკა ოდოროვიჩი, კატრიელ შარო); დამატებითი წყაროს სახით გამოვიყენეთ ამერიკელი ჟურნალისტის ნილ გებლერის წიგნი „საკუთარი იმპერია: როგორ გამოიგონეს ებრაელებმა ჰოლივუდი“, აგრეთვე მსოფლიოს ცნობილ კინორეჟისორთა შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წიგნები და კრებულები, მემუარები და სხვა.

საქართველოში კინოწარმოების ჩასახვისა და პირველი ნაბიჯების შესახებ ინფორმაცია მოვიძიეთ ქართველ კინომცოდნეთა (ნათია ამირეჯიბი, ზვიად დოლიძე, პაატა იაკაშვილი, ოლღა ჟღენტი და სხვა) წიგნებსა და სტატიებში, ქართველ კინომოდერნიზატორებში (გერმანე გოგიტიძე); თანამედროვე მდგომარეობის კვლევისას ვეფუძნებოდით ბეჭდურ და ელექტრონულ

მედიაში 1990-იან და 2000-2019 წლებში გამოქვეყნებულ მასალებს, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დაკვეთით უცხური კონსალტინგური კომპანიების მიერ 2009-2012 წლებში შესრულებულ კვლევებს, საკანონმდებლო და ნორმატიულ აქტებს, კინემატოგრაფისტთა პირად არქივებში დაცულ დოკუმენტებს. მნიშვნელოვან საინფორმაციო წყაროს წარმოადგენს საქართველოს და ევროპის კინოინსტიტუციების, საერთაშორისო სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისა და ფონდების საიტებზე განთავსებული მასალები.

კვლევის სიახლე და სამეცნიერო-პრაქტიკული მნიშვნელობა

ნაშრომის სიახლე და სამეცნიერო-პრაქტიკული მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ მასში დამუშავებული თემის მეცნიერული კვლევა საქართველოში არ ჩატარებულა, რაც ნაწილობრივ მაინც ავსებს ჩვენს აკადემიურ სივრცეში ამ მიმართულებით არსებულ ხარვეზს და, შესაძლოა, ბიძგი მისმცეს პრობლემის სხვადასხვა ასპექტით შემდგომი შესწავლისთვის. ნაშრომი (ფილმთან ერთად) გვაძლევს შესაძლებლობას მოვახდინოთ კვლევის შედეგების ექსტრაპოლაცია ქართული კინოწარმოების დღევანდელ პრობლემებზე, უკეთ დავინახოთ და გავიაზროთ მათი ბუნება და ის მიზეზები, რომლებიც ხელს უშლიან საქართველოში კინოწარმოების განვითარების და კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის ეფექტურად ფუნქციონირებას; ნაშრომი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სასწავლო პრაქტიკაში, კინოწარმოების საკითხებისადმი მიძღვნილ სპეცკურსებში კინოსკოლის სტუდენტებისათვის, მომავალი კინორეჟისორებისთვის, რომელთა საქმიანობა მჭიდროდ იქნება დაკავშირებული კინოწარმოებასთან.

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომი შედგება შესავალის, სამი ძირითადი ნაწილისა და დასკვნისგან: **შესავალი; 1. კინოწარმოების მოდელები და მათი ჩამოყალიბების პირობები** – 1.1. ამერიკული მოდელი: ისტორიული განვითარების ეტაპები; 1.2. ევროპული გზა; **2. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა** – 2.1. სახელმწიფო მხარდაჭერის მეთოდები და ფორმები 2.2. ფრანგული მოდელი; 2.3. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა ევროკავშირის ქვეყნებში; **3. კინოწარმოება საქართველოში** – 3.1. კინოწარმოების დასაწყისი; 3.2. კინოწარმოების საბჭოთა სისტემა და ქართული კინო; 3.3. კინოწარმოება დამოუკიდებელ საქართველოში (1992-2000 წლები); 3.4. თანამედროვე მოდელი. მიღწევები და პრობლემები; **დასკვნა**. ნაშრომი წამოდგენილია 112 გვერდზე ნაბეჭდი ტექსტის სახით. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია, რომელიც მოიცავს 102 დასახელების წყაროს.

ნაშრომის მოკლე შინაარსი

თავი 1

პირველი თავი „კინოწარმოების მოდელები და მათი ჩამოყალიბების პირობები“ მოიცავს ორ ქვეთავს, რომლებშიც განხილულია კინემატოგრაფის ამერიკული და ევროპული მოდელების ჩამოყალიბების თავისებურებანი განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების თვალსაზრისით. შევეცადეთ პასუხი გავცვა კითხვაზე, თუ რატომ გავიდა აშშ-ს კინემატოგრაფია თავისუფალ ბაზარზე და მოიპოვა დამოუკიდებლობა და რატომ არის დღემდე ევროპული კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი სახელმწიფო მხარდაჭერა.

აშშ-ში კინოწარმოება ფუნქციონირებს როგორც ინდუსტრია (ისევე, როგორც მშენებლობა, ენერჯეტიკა, სამხედრო მრეწველობა, საავტომობილო მშენებლობა) და მისი წვლილი ქვეყნის ეკონომიკაში უდიდესია. ეს დარგი ქმნის სამუშაო ადგილებს და ყიდის თავის პროდუქციას მთელს მსოფლიოში. კინოფილმებისა და ტელეპროგრამების დისტრიბუცია არის ერთ-ერთი ყველაზე ფასეული ეროვნული კულტურული და ეკონომიკური რესურსი.

ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზა სამ ეტაპად არის წარმოდგენილი. აშშ-ში კინობიზნესის დასაწყისი ისტორიულად დაემთხვა ტექნოლოგიურ ინოვაციებს, რომლებსაც XIX საუკუნის დასასრულს მოჰყვა კინემატოგრაფის გამოგონება. „მოძრავი სურათების“ სრულფასოვან კომერციულ გამოყენებაში დიდი როლი ითამაშა თომას ალვა ედისონმა, მისი მცდელობით ამერიკული კინოს **კომერციული პრესტორია** კინოს ოფიციალურ გამოგონებამდე წლინახევრით ადრე დაიწყო (1894 წლის 14 აპრილს ბროდვეის N 1155-ში „კინეტოსკოპების სალონად“ გადაკეთებულ ფეხსაცმლის დუქანში გამართული კინოსეანსით). ამერიკული კინოს შემდგომ განვითარებაში გარკვეული კორექტივები შეიტანა 1895 წელს ლიუმერების სახელგანთქმული „სინემატოგრაფის“ გამოჩენამ, როდესაც ფილმების ჩვენება დიდ ეკრანზე გახდა შესაძლებელი. აშშ კინოწარმოების **პირველი ეტაპის** (XIX საუკუნის ბოლოდან – 1915 წლამდე) უმნიშვნელოვანესი მიღწევა იყო კინოს გასვლა ფართო აუდიტორიაზე, რამაც შესაძლებელი გახადა მასობრივ ფილმწარმოებაზე გადასვლა. ჩამოყალისბების გზაზე მყოფ კინომრეწველობაში გაიზარდა მონოპოლიზაციის ტენდენციები, შეიქმნა პირველი კინოტრესტი (1909) – კინოპატენტების კომპანია (MPPC), რომელიც აქტიურად იყენებდა დამოუკიდებელი კომპანიების მიმართ სალიცენზიო გადასახადების სისტემას, ისწრაფოდა გაეკონტროლებინა დარგის ყველა საკვანძო პროცესი – მასალების (კინოფირის) და აპარატების წარმოების, კინოფილმების წარმოების, გავრცელების (გაქირავების) და დემონსტრირების (ჩვენების) ჩათვლით, რაც იყო კინობიზნესის მართვის ვერტიკალურად ინტეგრირებული მოდელის შექმნის პირველი

ცდა. კინოპატენტების კომპანიის საქმიანობასთან არის დაკავშირებული გაქირავების ზონირების ამერიკული პრინციპის ჩამოყალიბება და ბილეთებზე დიფერენცირებული ფასების შემოღება. კინობაზარზე წარმოიქმნა ისეთი სპეციალიზირებული ინსტიტუტის ფორმირების აუცილებლობა, რომელიც კინოფილმის ჩვენებას განახარციებდა. აღმოცენდა და მთელ ქვეყანას მოეფინა „ნიკელოდეონები“ – პირველი სტაციონარული კინოთეატრები ბილეთის სტანდარული ფასით (5 ცენტი). ჰოლივუდის იმპერიის ფუძემდებელთა უმრავლესობამ (უილიამ ფოქსი, ადოლფ ცუკორი, მარკუს ლოუ, ლუის ბ. მეიერი, კარლ ლემლე, ძმები უორნერები) თავისი საქმიანობა „ნიკელოდეონებით“ დაიწყო. „ნიკელოდეონების“ წარმატებამ და სტაციონარულ კინოთეატრებზე გადასვლის სისტემამ განსაზღვრა ამერიკული კინოს სწრაფი განვითარება. კინოწარმოების დამოკიდებულება კინოთეატრების რაოდენობაზე მაშინ ასე ცხადი არ იყო, პირიქით საფრანგეთისა და დანიის მაგალითები მოწმობდა საპირისპიროს: ექსპორტის გაზრდის აუცილებლობას და მოგების მიღებას უცხოეთიდან. და მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ნათელი გახდა, როგორი არამორსმჭვრეტელი იყო უცხოურ ბაზრებზე გათვლილი პოლიტიკა.

ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე დარგის მონოპოლიზაციის მცდელობა, საბოლოო ჯამში, წარუმატებელი აღმოჩნდა: დამოუკიდებელმა კომპანიებმა, მონოპოლიისთვის წინამდებლობის გაწევის მიზნით, 1910-იან წლებში აქტიურად განავითარეს კინოწარმოება ქვეყნის სამხრეთში – კალიფორნიაში. ფედერალური სასამართლოს ჩარევის, მზარდი კონკურენციის და პრეზიდენტ ვილსონის ახალის პოლიტიკის წყალობით ედისონის ტრესტმა არსებობა შეწყვიტა. ამ პერიოდში შეიცვალა და მრავალფეროვანი გახდა მაყურებელთა მოთხოვნილებებიც. ეს კი, თავის მხრივ, მოითხოვდა მეტ სიახლეს და კინოპროდუქციის დიფერენციაციას, რასაც, მონოპოლიისაგან განსხვავებით, ადვილად აუღეს ალღო დამოუკიდებელმა კინოკომპანიებმა. სწორედ „დამოუკიდებელთა“ საქმიანობასთან არის დაკავშირებული ამერიკული კინოწარმოების განვითარების **მეორე ეტაპი** (1920-1950 წლები) – კლასიკური ჰოლივუდის ხანა, კინოწარმოების მისთვის დამახასიათებელი ეკონომიკური მოდელით (ისტორიაში შევიდა „სტუდიური სისტემის“ სახელით). წარმოების სფეროში ამერიკული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება გახდა სტუდია-მეიჯორების (majors) ანუ სუპერსტუდიების არსებობა. პირველი სტუდიები 1912 წელს გამოჩნდა, ხოლო 1922 წლისთვის უმსხვილესმა სტუდიებმა უკვე შექმნეს ოლიგოპოლია – ეკონომიკური სიტუაცია, როდესაც ბაზარზე მრავალი მომხმარებლის მოთხოვნას რამდენიმე სუბიექტი აკმაყოფილებს. საწარმოო პროცესები სტუდიებში კონვეიერული ხასიათისა იყო. ჰოლივუდის კომპანიები გაურბოდნენ რისკს, დარგის მთავარი პრინციპი გახდა სტაბილურობა და დანახარჯთა

ამოგება. სტუდიები იქმნებოდა ისე, რომ მაქსიმალურად ეფექტურად უზრუნველყოთ შეუფერხებელი მუშაობა სცენარზე, უშუალოდ გადაღებები და გადაღებების შემდგომი პერიოდი. ამასთან, შემოქმედებითი კადრები (რეჟისორის და მსახიობების ჩათვლით), ხშირად, მიმაგრებული იყო სტუდიებზე გრძელვადიანი შრომითი ხელშეკრულებების საფუძველზე. ყოველივე ეს განამტკიცებდა „მეიჯორების“ პოზიციებს, რომლებიც, რენტაბელობის გაზრდისა და რისკების შემცირების მიზნით, ურთიერთშეთანხმებით მოქმედებდნენ და იღებდნენ ერთობლივ გადაწყვეტილებებს. „მეიჯორებმა“ კორექტივები შეიტანეს კინოთეატრებთან მუშაობის პრინციპში. გამოყენებულ იქნა „ფრანჩაიზინგის“ სტრატეგია, ანუ კინოთეატრისთვის ბევრი ფილმისგან შემდგარი პაკეტების მიყიდვა, რომელთაგან უმეტესობა იყო „დანამატი“ (ეს კონკურენტს ბაზარზე შემოსვლას ურთულებდა). მეორეს მხრივ, სუპერსტუდიები, ჩვენებასთან დაკავშირებული სამუშაოების გასამარტივებლად, თვითონ ქმნიდნენ საკუთარ სადისტრიბუციო განყოფილებებს, რითაც იღებდნენ გაქირავებაში ფილმის გასვლის დამატებით გარანტიებს.

სტუდიური მოდელის სოციალურ-ეკონომიკურ წარმატებებს შორის აღსანიშნავია კინოთეატრების სწრაფი გავრცელება მთელს ქვეყანაში. მეიჯორებმა დამოუკიდებლად დაიწყეს კინოთეატრების მშენებლობის ინიციატივა, რითაც უზრუნველყვეს საკუთარი ფილმების შეუფერხებელი ჩვენება. წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების ვერტიკალური ინტეგრაცია გახდა კლასიკური ჰოლივუდური სისტემის ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში სუპერსტუდიებმა თავისი განვითარების პიკს მიაღწიეს. წარმოიქმნა კინობიზნესის ვერტიკალურად ინტეგრირებული სქემა, რომლის დროსაც მეიჯორები აკონტროლებდნენ მთელ პროცესს ფილმის შექმნიდან მის გაყიდვამდე. სტუდიებს ჰქონდათ მნიშვნელოვანი რესურსები, სარგებლობდნენ სახელმწიფოს მხარდაჭერით, ჰქონდათ საკუთარი საწარმოო ფართობები და სიმძლავრეები. მაქსიმალური რენტაბელობის, ეფექტურობისა და ტექნოლოგიური სიახლის ძიებისას, შემუშავდა კინოწარმოების სხვადასხვა მეთოდები და მოხდა ფილმების შექმნის პროცესის სტანდარტიზაცია, რამაც გავლენა იქონია თვით პროდუქციის მხატვრულ მახასიათებლებზე (სიუჟეტის აგება, თხრობა, სტილი, ჟანრები და სხვა).

სუპერსტუდიები, პრაქტიკულად, სრულად აკონტროლებდნენ კინოგაქირავებას. გაიზარდა საბაზრო კონცენტრაცია, გაჩნდა მონოპოლიურთან მიახლოებული დარგობრივი სტრუქტურის წარმოქმნის საშიშროება. ისევე, როგორც XX საუკუნის დასაწყისში (კინოტრესტის შემთხვევაში), მონოპოლიებთან ბრძოლაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სახელმწიფომ (1948 წლის ანტიმონოპოლიური აქტი), რომლის ძალითაც სუპერსტუდიებს კინოთეატრების საკუთარი ქსელის ფლობა ეკრძალებოდა. ეს კი ნიშნავდა მეიჯორების ვერტიკალური ინტეგრაციის დასასრულს.

კინოპროდუქციის გასაღების აწყობილი მექანიზმი დაირღვა, წარმოიქმნა ბიზნესის ეფექტური მოდელის ახლებურად მოწყობის მოთხოვნილება.

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო ამერიკული კინოწარმოების განვითარების **მესამე ეტაპი**. ეს პერიოდი შეიძლება დავახასიათოთ როგორც სტრუქტურული ცვლილებების – კონვეიერული კინოწარმოებიდან ცალკეული პროექტების ცალობით დაფინანსებაზე გადასვლის, შემოქმედებითი კადრების (მსახიობები, სცენარისტები, რეჟისორები) შტატის ლიკვიდაციის და აგენტების ფრთებქვეშ მათი გადაყვანის, მსოფლიო კინობაზრების გლობალიზაციის, მეორადი ბაზრების ინდუსტრიის და თანამდევ პროდუქტების (კომპიუტერული თამაშების ჩათვლით) გაფართოების ხანა. კრიზისის დამლევის მცდელობისას ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ შექმნა **პრინციპულად ახალი ეკონომიკური მოდელი**, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს ეფექტურობას. ამ მოდელის მთავარი განსხვავება, კლასიკურ ჰოლივუდურ მოდელთან შედარებით, არის **დივერსიფიცირებულ ბიზნესზე** გადასვლა. სუპერსტუდიებმა შეინარჩუნეს საკუთარი ბრენდი და საწარმოო სიმძლავრეები, მაგრამ გახდნენ მსხვილი საერთაშორისო კონგლომერატების ნაწილი. კინობიზნესში საკვანძო როლის შემსრულებლები გახდნენ კორპორაციები. შემცირდა რისკები სტუდიებისთვის და გაიზარდა პროექტების დაფინანსებასა და ხელშეწყობის აუცილებელ რესურსებზე წვდომა. მოხდა მწარმოებლების დაყოფა ორ ჯგუფად. პირველ ჯგუფს წარმოადგენდნენ მეიჯორები, რომლებიც მოქმედებენ მსხვილი კონგლომერატების ფარგლებში, ხოლო მეორე ჯგუფს – კორპორაციებისაგან დამოუკიდებელი კომპანიები. ამ კომპანიებმა დაიწყეს ახალი სამომხმარებლო სეგმენტების ათვისება და ექსპერიმენტირება კონტენტით, მეიჯორებმა კი ყურადღება მიმართეს ძვირადღირებულ მასობრივ პროდუქტებზე – ე. წ. „ბლოკბასტერებზე“. დღეს მათ განეკუთვნება კინოფილმები ისეთი კატეგორიებით, როგორცაა მაღალი ბიუჯეტი, სუპერსტუდიის მხარდაჭერა, დანახარჯების მაღალი ამოგება (დიდი სალაროს შემოსავალი პირველი "უიკენდის" განმავლობაში).

XX საუკუნის ბოლოს გაჩნდა მსხვილი დამოუკიდებელი მოთამაშეების – ე. წ. „მინი-მეიჯორების“ ანუ „მინი-სუპერსტუდიების“ ჩამოყალიბების ტენდენცია. ეს სტუდიები არ შედიან კონგლომერატებში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გაქირავებიდან მიღებული შემოსავლებით ბევრად არ ჩამორჩებიან ჰოლივუდის დიდ სტუდიებს, რომლებიც აქტიურად ურთიერთმოქმედებენ როგორც „მინი-მეიჯორებთან“, ისე პატარა კომპანიებთან. ამ ურთიერთქმედების ფორმა შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი: ერთობლივი წარმოება, საპროდიუსერო ფირმების შექმნა კოპროდუქციის შემდგომი დისტრიბუციით, კინოგაქირავების სფეროში მცირე პროექტების მხარდაჭერა და ა. შ.

კონგლომერატული სისტემის ეფექტურობაზე მიუთითებს ერთი საინტერესო ფაქტი: კინოს მოხმარება მნიშვნელოვნად შემცირდა (36 ბილეთი ერთ სულ მოსახლეზე 1945 წელს – 3,97 ბილეთი ერთ სულ მოსახლეზე 2011 წელს), ამასთან მთლიანი შემოსავალი 1945 წლიდან 2014 წლამდე 6-ჯერ გაიზარდა (1450 მილიონიდან – 9 530 მილიონამდე წელიწადში). შემოსავლების რაოდენობა იზრდება, დასწრების შემცირების მიუხედავად. ეს ყველაფერი მეტყველებს აშშ კინობიზნესის თანამედროვე მოდელის უპირატესობებზე, რაც მან დაადასტურა როგორც შიდა, ისე უცხოურ ბაზრებზე.

სრულიად განსხვავებულია კინოწარმოების განვითარების გზა **ევროპის კონტინენტზე**. როგორც ცნობილია, 1895 წლის 28 დეკემბერს პარიზის კაფეში გამართულმა **პირველმა კომერციულმა კინოსეანსმა** კაფეს მფლობელს 33 ფრანკი სუფთა მოგება მოუტანა. ლუმიერებმა პრაქტიკულ სრულყოფამდე მიიყვანეს მრავალი წინამორბედის შრომა – შექმნეს ხელსაწყო, რომლის საშუალებით შესაძლებელი გახდა გადაღება და გადაღებულის დემონსტრირება დიდ ეკრანზე მრავალი მაყურებლის თანდასწრებით. ეს კი არსებითად განსხვავდებოდა ედისონის გამოგონებისგან. 125 წელია კინო, როგორც მასობრივი სანახაობა, ლუმიერების გამოგონების ამ პრინციპს ეფუძნება.

ლუმიერების „სინემატოგრაფმა“ ევროპის ყველა ქვეყანაში თითქმის ერთდროულად შეაღწია, მაგრამ საკუთრივ კინოწარმოება ყველგან ერთდროულად არ დაწყებულა. ევროპის თითოეულმა ეროვნულმა კინემატოგრაფიამ განვითარების უნიკალური გზა განვლო და თითოეულმა მეტ-ნაკლები წვლილი შეიტანა ევროპული კინოსივრცის კონფიგურაციის ჩამოყალიბებაში. უნდა აღინიშნოს, ევროპული კინოს ცნება მიეკუთვნება კინემატოგრაფის განსაკუთრებულ – ამერიკულ (ჰოლივუდურ) კინოსთან დაპირისპირებულ ტიპს. სწორედ ამ დაპირისპირების პირობებში ჩამოყალიბდა კინოწარმოების ის მოდელი, რომელშიც კინემატოგრაფის განვითარების მყარ საფუძველს ქმნის სახელმწიფო მხარდაჭერა. კინოწარმოების **ევროპული მოდელის** ჩამოყალიბებაში, უძველეს კულტურულ ტრადიციებთან ერთად, დიდი როლი შეასრულეს XX საუკუნეში ევროპის ტერიტორიაზე განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა (ტოტალიტარული რეჟიმები, რევოლუციები), ორმა მსოფლიო ომმა, საუკუნის დასასრულის შეიარაღებულმა კონფლიქტებმა და გლობალიზაციის მიერ მოტანილმა გამოწვევებმა.

მეორე ქვეთავში განხილული გვაქვს კინოწარმოების ჩასახვისა და განვითარების პროცესი მხოლოდ იმ რამდენიმე ევროპულ ქვეყანაში (საფრანგეთი, გერმანია, იტალია, ინგლისი, დანია, შვედეთი), რომლებმაც მხატვრული მიღწევებითა და კომერციული წარმატებებით იმთავითვე წამყვანი პოზიციები მოიპოვეს არა მხოლოდ კონტინენტზე, არამედ მსოფლიოში, მაგრამ სულ მალე

წააწყდნენ პრობლემას, რომლის დაძლევის მცდელობამ განსაზღვრა კინოწარმოების ევროპული გზის თავისებურება.

პირველ მსოფლიო ომამდე როგორც კომერციული წარმატების, ისე კინოენის განვითარების თვალსაზრისით მოწინავე პოზიციაზე იყო **საფრანგეთი**, რომელმაც დაამტკიცა კინოს ორივე განზომილების – მხატვრულისა და კომერციულის არაწინააღმდეგობრივი განვითარების შესაძლებლობა. ამ მხრივ მყარი საფუძვლები შექმნეს მარტოხელა ენთუზიასტმა ჟორჟ მელიესმა და კინოწარმოების „პირველმა გიგანტებმა“ შარლ პატემ და ლეონ გომონმა.

პირველი მსოფლიო ომის წინ ფრანგული კინონაზრის 80% ეკავა ადგილობრივი წარმოების ფილმებს, ხოლო სხვადასხვა ქვეყნებში საკუთარი კინოპროდუქციის მიწოდებით საფრანგეთი პირველ ადგილზე იყო. ომმა დიდი ზარალი მიაყენა საფრანგეთის კინოწარმოებას, ფრანგული კომპანიების პოზიციები საერთშორისო ბაზარზე შესუსტდა. 1918 წლისთვის, იმის გამო, რომ ფრანგული კომპანიები საკუთარი პროდუქციის რაოდენობით ვეღარ აკმაყოფილებდნენ გამჭირავებელთა მოთხოვნილებას, ეკრანები ამერიკული ფილმებით შეივსო. **დაიწყო ამერიკული კინოს მძლავრი ექსპანსია არა მარტო საფრანგეთის, არამედ საერთოდ, ევროპის ბაზარზე.** პატეს მცდელობა გადაერჩინა სამამულო კინოწარმოება, რისთვისაც მთავრობას იმპორტზე კვოტების დაწესება შესთავაზა, გამჭირავებლებისა და კინოთეატრების მფლობელების წინააღმდეგობას წააწყდა. 1925 წელს დაიწყო ფრანგული კინოწარმოების კრიზისი, სისტემა მოიშალა, ადგილობრივი კინოკომპანიების მნიშვნელოვანი ნაწილი ამერიკელების კონტროლქვეშ გადავიდა.

საწყის ეტაპზე კინოწარმოების თვალსაზრისით **გერმანული** კინემატოგრაფია არ ჩამორჩებოდა საფრანგეთისას, ტექნიკური დონით ასწრებდა კიდევ. გერმანიის მთავრობამ ერთ-ერთმა პირველმა შეაფასა კინემატოგრაფის პროპაგანდისტული ძალა და ომის დროს, 1916 წლიდან მოყოლებული, აქტიურად აფინანსებდა პატრიოტული მუხტის მატარებელი ფილმების წარმოებას. ხელისუფალთა ძალისხმევით კინოწარმოება ახლებურად იქნა ორგანიზებული. ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული საზოგადოების მხარდაჭერით მთავრობამ დააარსა კინემატოგრაფიული კონცერნი „დეილიგი“, 1917 წელს – „ბუფა“, ხოლო 1918 წელს, რამდენიმე ბანკის მხარდაჭერით, შეიქმნა კინოკონცერნი „უფა“, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა 1920 წლების გერმანული კინოს აღორძინებაში და საერთაშორისო აღიარების მოპოვებაში.

პირველ მსოფლიო ომამდე დიდ წარმატებებს მიაღწია კინოწარმოებამ **იტალიაში**. 1914-1915 წლებში იტალიურ კინოს მსოფლიო აღიარება და კომერციული წარმატება მოუტანეს ე. წ. „კოლოსებმა“ – ისტორიულმა ფილმებმა, რომლებიც რომის იმპერიის დროინდელ ისტორიულ წარსულს განადიდებდნენ. ომის წლებში იტალიურმა კინომ უცხოური ბაზარი დაკარგა,

ამასთანავე იტალიურ კინოთეატრებს ამერიკული ფილმები მოეძალა. 1922 წელს მუსოლინის ხელისუფლებაში მოსვლამ დიდად ვერ შეცვალა იტალიური კინოს მდგომარეობა, თუმცა, გერმანელების მსგავსად, იტალიელმა ფაშისტებმაც კინოში თავისი იდეების პროპაგანდის მძლავრი რუპორი დაინახეს და იტალიური კინოწარმოების მხარდაჭერა თავისი კურსის ერთ-ერთ მთავარ პრიორიტეტად გამოაცხადეს. 1935 წელს იტალიური კინემატოგრაფიის ხელშეწყობის მიზნით შეიქმნა „კინოს გენერალური დირექცია“, რომელმაც კინოწარმოება და გაქირავება სახელმწიფოს კონტროლს დაუქვემდებარა. 1937 წელს დასრულდა ევროპაში უდიდესი კომპლექსის – კინოსტუდია „ჩინეჩიტას“ (*Cinecitta*) მშენებლობა, 1939 წელს ეროვნული კინოწარმოების მხარდაჭერის მიზნით მიღებულ იქნა კანონი, რომელიც უზრუნველყოფდა ეროვნული კინოწარმოების დაფინანსებას, იტალიური წარმოების ხელშეწყობას უცხოურის ხარჯზე. ამ ზომებმა მნიშვნელოვანი საფუძველი შექმნეს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიური კინოს მძლავრი განვითარებისთვის.

შვედური კინემატოგრაფია, ერთ-ერთი უძველესია ევროპაში საფრანგეთისა და გერმანიის შემდეგ, წარმოებული ფილმების რაოდენობით არ იყო დიდი, მაგრამ საწყის ეტაპზე შეიმუშავა განვითარების საკუთარო გზა და შექმნა სკოლა, რომელმაც დიდხანს ვერ იარსება, მაგრამ დიდი წვლილი შეიტანა მსოფლიო კინოხელოვნებაში. 1908-1915 წლებში მძლავრი კინემატოგრაფია შექმნა **დანამ**, რომელიც სერიოზულ კონკურენციას უწევდა მსოფლიო ბაზარზე საფრანგეთს და იტალიას. პირველი მსოფლიოს ომის დაწყებისთანავე დაიწყო დანიური კინოწარმოების დადმასვლა. 1920-იანი წლების დასასრულისთვის „დანის ეკრანებზე დომინირებდნენ ამერიკული ფილმები, რომლებსაც კინობაზრის 74% ეკავათ.

ინგლისურმა კინომ, რომელიც ყოველთვის განცალკევებით იდგა დანარჩენი ევროპული კინემატოგრაფისგან, დაქსაქსული კუსტარული კინოწარმოების პირობებშიც კი, ენთუზიასტების (რობერტ უილიამ პოლი, „ბრაიტონის ჯგუფი“) ძალისხმევით, კომერციულ წარმატებას მიაღწია, რამაც ბიძგი მისცა პატარა იაფი კინოთეატრების („ბიჟუ“) და მდიდრული დარბაზების სწრაფ მშენებლობას. 1914 წლისთვის ინგლისს ჰქონდა კინოთეატრების საუკეთესო ქსელი მთელ ევროპაში. მაგრამ გაჩნდა უფსკრული კინოწარმოებასა და გაქირავებას შორის, ინგლისი დამოკიდებული აღმოჩნდა სხვა ქვეყნების კინოწარმოებაზე. 1925 წლისთვის ინგლისის კინოთეატრებში საეკრანო დროის 95% ამერიკულ (ჰოლივუდის) ფილმებს ეკავა. ხანგრძლივი და დაჟინებული ბრძოლის შედეგად ინგლისის პარლამენტმა, კინოწარმოების და გაქირავების ხელშეწყობის მიზნით, მიიღო ე. წ. „პირველი კანონი კვოტის შესახებ“, რომელიც კინოთეატრების მფლობელებს გარკვეული რაოდენობის ინგლისური ფილმების ჩვენებას ავალდებულებდა. 1928

წლისთვის ადგილობრივი წარმოების ფილმების რიცხვი 90-მდე გაიზარდა, თუმცა მათი მხატვრული ხარისხი ძალიან დაბალი იყო.

ამგვარად, 1910-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ევროპული კინემატოგრაფი ეკონომიურ კრიზისს განიცდიდა (ეს კრიზისი 1940-იანი წლების შუახანებამდე გაგრძელდა), 1920-იანი წლების შუა ხანებში ჰოლივუდის კინემატოგრაფის აგრესიულმა ექსპანსიამ პირველი მსოფლიო ომით დასუსტებულ და ფრაგმენტირებულ ევროპულ ბაზრებზე ევროპული კინოწარმოება გადარჩენისა და ეკონომიკური მიზანშეწონილობის ზღვარზე დააყენა. საფრანგეთში და ევროპის სხვა ქვეყნებში აშშ-ის მიერ კინობაზრის დაპყრობის პოლიტიკის გარდა წინააღმდეგობას იწვევდა იმ ესთეტიკური სტანდარტების და კულტურული ფასეულობების დამკვიდრების ტენდენცია, რომლებსაც ევროპელები არ იზიარებდნენ (ჯერ კიდევ 1918 წელს ლუი დელიუკი ირონიულად აღნიშნავდა, რომ ფლობერისა და ვერლენის სამშობლოში ყველა, რატომღაც ცდილობს სიყვარულის ამერიკანიზებას და მოითხოვდა: „ამერიკული ფილმი უნდა იყოს ამერიკული, იტალიური უნდა იყოს იტალიური და ფრანგული უნდა იყოს ფრანგული!“).

1928 წელს საკანონმდებლო ზომები უცხოური ფილმების კვოტირების შესახებ, ინგლისის მსგავსად, საფრანგეთმაც მიიღო. 1935 წელს დეპუტატმა მორის პეშტუმ საფრანგეთის მთავრობას მიმართა მოხსენებით, რომელშიც ჩამოაყალიბა პირველი სისტემური წინადადებები საფრანგეთში სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკის შესახებ: ის მოითხოვდა ბაჟს კინობილეთებზე, მიღებული შემოსავალი უნდა მიმართულიყო ფრანგული კინოს წარმოებასა და დემონსტრირებაზე, ფრანგული ფილმების ექსპორტზე და, ამ მიზნებისთვის, კინემატოგრაფის ეროვნული ფონდის შექმნაზე. ფრანგი დეპუტატის წინადადებები საფუძვლად დაედო 1946 წელს **საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის (CNC)** შექმნას .

ამგვარად, XX საუკუნის პირველ ნახევარში ევროპული კინემატოგრაფიების თვითგამორკვევის პროცესი მიმდინარეობდა ერთის მხრივ, ეკონომიკურ ინტერესებსა და მხატვრულ ძიებებს შორის ბალანსირების, ხოლო მეორეს მხრივ, კინოენის უნიფიცირებისკენ მიმართული ჰოლივუდური სტანდარტების დამლევის პირობებში.

1980-იანი წლების დასაწყისიდან, ჰოლივუდის მხრიდან განახლებული კონკურენციის და 1989 წელს ბერლინის კედლის დაცემის შედეგად ევროპის ეროვნული კინემატოგრაფიების წინაშე წარმოქმნილი პრობლემების პირობებში, ევროპის დამოუკიდებელმა კინოწარმოებამ თავიდან დაიწყო საკუთარი თავის გამოგონება.

საფრანგეთის კვალდაკვალ, 1970-80-იან წლებში ეროვნული კინემატოგრაფიების სახელმწიფო მხარდაჭერის ინსტიტუციონალიზაციის გზას დაადგინეს სკანდინავიის და დასავლეთ

ევროპის სხვა ქვეყნები, 1990-იანი წლების დასასრულიდან ეს პროცესი დაიწყო აღმოსავლეთ ევროპისა და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც, რომელთა კინემატოგრაფიებს საკუთარი ინსტიტუციური, საწარმოო-ეკონომიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესების დაცვა ახალ უკვე გლობალიზირებული ეკონომიკისა და ბაზრის მკაცრ პირობებში უხდებოდა.

თავი II

მეორე თავის „კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა“ სამ ქვეთავში განხილულია კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის საფუძვლები, მექანიზმები და მეთოდები აშშ-ში, საფრანგეთში და ევროკავშირის ქვეყნებში, მოცემულია ამ მოდელების შედარებითი ანალიზი.

დღეს უკვე ეჭვს არ იწვევს, რომ კინოწარმოების განვითარების მყარ და საიმედო საფუძველს ქმნის სახელმწიფოს მხარდაჭერა. ამ საკითხთან მიმართებაში შევხებით კულტურის ეკონომიკის ფუძემდებელთა (უილიამ ბაუმოლი, უილიამ ბოუენი) ნაშრომს, რომელიც ეძღვნება სახელმწიფო სექტორის მიერ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის და, ზოგადად კულტურის დაფინანსების აუცილებლობის თეორიულ დასაბუთებას. ამ კვლევაში კულტურის სახელმწიფო მხარდაჭერის სასარგებლოდ მოყვანილი არგუმენტები ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ: კულტურა განეკუთვნება საზოგადოებრივი სიკეთეების კატეგორიას, რომლებიც ვერ შეიქმნება მთელი რიგი სუბსიდიების საკმარისი რაოდენობის გარეშე და ამ საქმეში მეტ-ნაკლები მხარდაჭერის გაწევა შეუძლია მხოლოდ სახელმწიფოს; კულტურა განეკუთვნება იმ სიკეთეების კატეგორიას, რომლებზე მოთხოვნილება საზოგადოების მხრიდან უფრო მაღალია, ვიდრე ინდივიდუალური მომხმარებლების მხრიდან; კულტურა ხელმისაწვდომი უნდა იყოს საზოგადოების თითოეული წევრისთვის და არა მხოლოდ მათთვის, ვისაც შეუძლია თავს ამის უფლება მისცეს; კულტურული მემკვიდრეობა მხარდაჭერას საჭიროებს, რაც არა თუ არამომგებიანი, არამედ დანახარჯების მომტანი საქმეა.

ამგვარად, კულტურა და შესაბამისად, კინო, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილი, სახელმწიფო მხარდაჭერას საჭიროებს. კინოს მხარს უჭერენ ყველგან, მათ შორის ამერიკაში, რადგან მიაჩნიათ, რომ კინემატოგრაფიული ქვეყნების რიცხვში ყოფნა მნიშვნელოვანი და პრესტიჟულია და რომ კინო არის მსოფლიოს წინაშე ქვეყნის იმიჯის წარმოჩენის მძლავრი

საშუალება. გარდა ამისა, კინო, როგორც შემოქმედებითი ინდუსტრიების მნიშვნელოვანი ნაწილი, ქმნის სამუშაო ადგილებს და შეუძლია გარკვეული წვლილი შეიტანოს ქვეყნის ეკონომიკაში.

კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერა – სახელმწიფო პროტექციონიზმი სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა ფორმით და მრავალფეროვანი მექანიზმებით იჩენს თავს. კლასიკური განმარტებით სახელმწიფო პროტექციონიზმი არის სახელმწიფოს ეკონომიკური მფრაველობა, რომელიც ვლინდება უცხოური საქონლის შემოდღევისგან საკუთარი ქვეყნის შიდა ბაზრის დაზღვევაში, აგრეთვე ექსპორტის წახალისებასა და გარე ბაზრებზე თავისი საქონლის კონკურენტუნარიანობის მხარდაჭერაში. ეკონომიკური თეორია განსაზღვრავს სახელმწიფო პროტექციონიზმის ინსტრუმენტთა მრავალფეროვნებას (ტარიფების რეგულირება, სანქციები, რაოდენობრივი რეგულირება კვოტირების, ლიცენზირების და ბაზრის მონაწილეთა ნებაყოფლობითი შეზღუდვების წახალისების, პროტექციონიზმის ფარული ინსტრუმენტების მეშვეობით და ა.შ.). ცალკე კატეგორიას განეკუთვნება ფინანსური მექანიზმები – სუბსიდირება და შეღავათიანი კრედიტები საქონლისა და მომსახურების წარმოებაზე, რეალიზაციაზე და ექსპორტზე.

ნაშრომში შევხებით სახელმწიფო პროტექციონიზმის ადრეულ გამოვლინებებს. პირველი ქვეყანა, რომელმაც ეს მექანიზმში გამოიყენა, იყო ამერიკის შეერთებული შტატები, სადაც სახელმწიფო ხელისუფლების აქტიური მოქმედებები მიმართული იყო „სამამულო მწარმოებლის“ ინტერესების დასაცავად (1908 წელს – პატენტი „პრინციპუზე“, 1913 წელს – ვიდრო ვილსონის ანტიმონოპოლიური კანონი; 1918 წელს - უებ-პომერანის კანონი, რომლის შესაძლებლობებით აქტიურად ისარგებლეს ჰოლივუდის კომპანიებმა და 1920-იანი წლების დასაწყისში ჰოლივუდის ფილმების ექსპორტმა ამერიკულ კინობიზნესს ყველა შემოსავლის თითქმის მესამედი მოუტანა). დღესაც სახელმწიფოს როლი აშშ-ის კინემატოგრაფიის, როგორც ქვეყნის ეკონომიკის უმნიშვნელოვანესი დარგის მხარდაჭერაში განუზონლად დიდია. მხარდაჭერა გამოიხატება არა დარგის დაფინანსებაში, არამედ იმ მეთოდებისა და მექანიზმების შემუშავებასა და ცხოვრებაში გატარებაში, რაც უზრუნველყოფს მის დაცვას და ეფექტურ ფუნქციონირებას. სახელმწიფო უაღრესად ფხიზლად რეაგირებს ეკონომიკური სიტუაციის ცვლილებებზე, რათა დაეხმაროს კინემატოგრაფისტებს – არა ფულით, არამედ სპეციალური პროგრამებით. აშშ-ში კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ყველაზე გავრცელებული მექანიზმებია: მოგების გადასახადისგან ნაწილობრივი (20-30%) გათავისუფლება; ხარჯების ნაწილის ანაზღაურება ნაღდი ფულით; გრანტების გამოყოფა; გაყიდვის გადასახადიდან გათავისუფლება; სახელმწიფო მფლობელობაში არსებული ლოკაციებით (გადასაღები მოედნები) სარგებლობის უფლება ბაჟის გადახდის გარეშე;

მწარმოებელი კომპანიების წარმომადგენლების გათავისუფლება საცხოვრებლის მოსაკრებლისგან აშშ-ში 30 დღეზე მეტი ხნით დარჩენის შემთხვევაში. წახალისების მოდელების სტრუქტურა და ტიპი ვარირებს შტატების მიხედვით. წამყვანი ამერიკელი ეკონომისტების აზრით, თითოეული შტატის ინდუსტრია ისე უნდა ვითარდებოდეს, რომ თავიდან იქნას აცილებული ყველანაირი რესურსის „გადინება“ მეზობელ შტატში.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, მუდმივად განახლებადი საკანონმდებლო აქტები საავტორო უფლებების დაცვასთან და მეკობრეობის წინააღმდეგ ბრძოლასთან დაკავშირებით. აშშ-ში ინტელექტუალური საკუთრების დაცვის პრობლემა წყდება ეროვნული უსაფრთხოების სამმართველოს დონეზე.

კიდევ ერთი საყურადღებო გარემოება, რომელიც მნიშვნელოვნად განაპირობებს აშშ-ში საკუთარი კინოზაზრის დაცვას: ქვეყნის ტერიტორიაზე აკრძალულია დუბლირებული ფილმების ჩვენება – ყველა უცხოური ფილმი ამერიკაში გადის სუბტიტრებით. რამდენადაც სუბტიტრებიან ფილმზე მოთხოვნილება გაცილებით დაბალია, ვიდრე დუბლირებულზე, აღნიშნული ზომა წარმოადგენს პროტექციონიზმის უკვე კარგად ნაცად მაგალითს.

ევროპაში კინოს მიმართ სახელმწიფო პროტექციონიზმის გამოყენების ცალკეულ შემთხვევებს 20-იანი წლებიდან ვხვდებით: კვოტირების კანონი საფრანგეთსა და ინგლისში; კინოს საქმეში სახელმწიფოს ჩარევის მკაფიო მაგალითები ვაიმარის რესპუბლიკისა და ნაცისტების დროინდელ გერმანიაში და მუსოლინის პერიოდის იტალიაში, სადაც კინოს პროპაგანდისტული მიზნებით იყენებდნენ. ნეგატიური გამოცდილების მიუხედავად, არსებული რეჟიმების პირობებში, შეიქმნა მძლავრი მატერიალურ-ტექნიკური საფუძველი ამ ქვეყნებში კინოწარმოების შემდგომი განვითარებისთვის; რუსეთში, 1917 წლის რევოლუციის და 1922 წელს, სსრკ შექმნის შემდეგ, მოხდა კინემატოგრაფის სრული ნაციონალიზაცია, საბჭოთა სახელმწიფომ შექმნა ძლიერი კინოინდუსტრია, რომელსაც იდეოლოგიური მიზნებისთვის იყენებდა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ევროპის კონტინენტზე და სამყაროში ბევრი რამ შეიცვალა. ევროპის ქვეყნებში (გაქირავებაში ამერიკული ფილმების აბსოლუტური დომინირების გამო) ეროვნული კინემატოგრაფიების დაცვის მიზნით დაიწყო გზების ძიება სახელმწიფო მხარდაჭერის საიმედო სიტემის შესაქმნელად. ეფექტურად ფუნქციონირებად სისტემად ის საფრანგეთში, კინემატოგრაფისტებისა და სახელმწიფოს ერთობლივი ძალისხმევით ჩამოყალიბდა. 1946 წელს ეროვნული კინოცენტრის შექმნამ არსებითი გარდატეხა მოახდინა საფრანგეთის და შემდეგ მთელ ევროპულ კინოწარმოებაში. სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა ერთგვარ მოდელად იქცა ევროპის სხვა ქვეყნებისთვის.

ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის **ფრანგული სისტემა** ითვალისწინებს ინდუსტრიის ყველა მონაწილეს – მწარმოებლებს, დისტრიბუტორებს, კინოთეატრების მფლობელებს, ექსპორტიორებს. ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერაში უზარმაზარ როლს ასრულებს ტელევიზია, რომელიც არა მხოლოდ გამოყოფს სახსრებს ეროვნული კინოსთვის, არამედ არის მისი აქტიური პოპულარიზატორი. ფრანგულ მოდელში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კინოგანათლებას და მემკვიდრეობის დაცვას.

ფრანგული მოდელის ფუნქციონირების ყველა ასპექტი და პრინციპი დეტალურად არის ჩამოყალიბებული ჟოელ შაპრონის და პრისცილა ჟესტინის წიგნში „ფრანგული კინემატოგრაფის დაფინანსების პრინციპები და მექანიზმები“.

კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგულ სისტემას საფუძვლად უდევს მკაფიო და გამჭვირვალე პრინციპები: 1. ამ მოდელში სულ არ არის სახელმწიფო ფული ვიწრო გაგებით – ფრანგული კინოს მხარდაჭერის ფონდი ყალიბდება სხვადასხვა ანარიცხებიდან და არაფერს იღებს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან; 2. სახელმწიფო მხარს უჭერს ფრანგულ კინოწარმოებას, მაგრამ არავის არ უქმნის პრივილეგიებს გაქირავებაში. პირიქით, მისი მიზანია რეპერტუარის რაც შეიძლება მეტად გამრავალფეროვნება.

მთავარი სტრუქტურა, რომელიც პასუხისმგებელია საფრანგეთში კინემატოგრაფის დაფინანსებაზე არის **საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი** (Centre national du cinéma et de l'image animée, CNC), რომელიც განიხილება როგორც კინემატოგრაფის საქმეში კანონიერებისა და წესრიგის გარანტი.

საფრანგეთის კინოცენტრის ბიუჯეტი ყალიბდება სპეციალური გადასახადებიდან, რომელთა ამოღება ხდება კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთებიდან, ინტერნეტ-პროვაიდერებიდან, ვიდეოპროდუქციის გამავრცელებლებიდან, უპირველეს ყოვლისა კი ტელეარხებიდან.

კინოცენტრი განახორციელებს ფრანგული კინოწარმოების მხარდაჭერას სხვადასხვა საფუძველზე – ავტომატური პრინციპით და შერჩევითი პრინციპით, პროექტის საერთო ბიუჯეტში ეს თანხა შეადგენს 10%-ზე ნაკლებს. მინიმუმ 30%, როგორც წესი, უნდა ჩადონ თვით პროდიუსერებმა, 20% – დისტრიბუტორებმა და საერთაშორისო აგენტებმა (რომლებიც ყიდულობენ უფლებებს) და დაახლოებით 7% – უცხოელმა პარტნიორებმა.

სახელმწიფო მხარდაჭერის მოსაპოვებლად წარმოდგენილ პროექტებს განიხილავს ეროვნული კინოცენტრის საკონკურსო საბჭო. უპირატესობა ენიჭება ნიჭიერ ავტორებს, საინტერესო და ახლებური ხედვით გამორჩეულ პროექტებს, რომლებიც პასუხობენ განსაზღვრულ ეროვნულ კრიტერიუმებს.

კინოცენტრის დაფინანსებიდან ცალკე სახსრები გამოყოფილია ახალგაზრდებისა და დებიუტანტებისთვის; კინოცენტრი ფინანსურად უზრუნველყოფს საკონკურსო საბჭოს მიერ დაწუნებული სცენარების ხელახლა დაწერას (გადაკეთებას), რაც მათ ავტორებს აძლევს კონკურსში ხელმეორე მონაწილეობის მიღების საშუალებას.

საფრანგეთში გადაღებული ფილმების თითქმის ნახევარს წარმოადგენს კოპროდუქცია, რომელიც ხორციელდება სამ-ოთხ, ზოგჯერ შვიდ ქვეყანაში მოგროვებული ფულით.

ფრანგული კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის 70-წლიანი არსებობის მანძილზე მისი საბაზისო პრინციპები არ შეცვლილა. ტექნოლოგიების განვითარებასთან და ახალი მატარებლების (ვიდეოკასეტები, DVD, სმარტფონები, ინტერნეტი და ა. შ.) გავრცელებასთან ერთად მხოლოდ ფართოვდება კინოცენტრში ანარიცხების სია ანუ ჩნდება ახალი სპეცგადასახადი, რომლითაც ხდება ფონდის შევსება.

კინოწარმოების ფრანგული მოდელი არის სისტემა, რომელშიც კინო ახერხებს საკუთარი თავის დაფინანსებას და ამის საწინდარი და გარანტი არის ძყარი საკანონმდებლო ბაზა და მკაცრი რეგულაციები, რომლებსაც აწესებს და რომელთა დაცვას უზრუნველყოფს სახელმწიფო.

საფრანგეთში შემუშავებული სახელმწიფო მხარდაჭერის მოდელი საბაზისო აღმოჩნდა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნისთვის, მაგრამ თითოეულმა ის საკუთარ რეალიებს მორგო.

ნაშრომში განხილულია ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხატრდაჭერის სისტემები, რომლებიც ჩამოყალიბდა გერმანიაში, დიდ ბრიტანეთში, იტალიაში, სკანდინავიის რეგიონის ქვეყნებში (შვედეთი, დანია, ნორვეგია) და ფინეთში, აგრეთვე აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში (პოლონეთი, რუმინეთი, ჩეხეთი, ლიტვა, ლატვია, ესტონეთი), რომლებიც, 90-წლების პოლიტიკური ცვლილებების და საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლის შემდეგ, გლობალიზაციის პირობებში მრავალი სირთულის წინაშე აღმოჩნდნენ, მაგრამ დაძლიეს ეს სირთულებები და წარმატებებსაც მიაღწიეს.

გასული საუკუნის ბოლოდან და XXI საუკუნეში ევროპაში ეროვნული კინემატოგრაფიების დაცვა ხორციელდება კონტინენტალურ და ტრანსნაციონალურ დონეზე, სხვადასხვა ფონდების საშუალებით. ევროკავშირი და ევროსაბჭო, ეფუძნებიან რა იმ მოსაზრებას, რომ კულტურას და, კერძოდ, კინოს შეუძლია გავლენა მოახდინოს კონტინენტის ეკონომიკაზე და ევროპული ერთიანობის პრობლემაზე, ყოველმხრივ მხარს უჭერენ კოპროდუქციას. ერთობლივი წარმოება, თავის მხრივ, საშუალებას აძლევს სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფისტებს მოიპოვონ დამატებითი სახსრები პროექტების განხორციელებისთვის.

ამგვარად, აშშ-ში და ევროპის ქვეყნებში ჩამოყალიბდა ეროვნული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის სხვადასხვა მოდელი და მათ განსხვავებას, გეოპოლიტიკისა და ეკონომიკის გარდა, კინოსადმი სხვადასხვა მიდგომები განაპირობებს. ამ მოდელების ჩამოყალიბებისა და სრულყოფის მიზანია კინოწარმოების განვითარების მთავარი პირობის – სტაბილურობის უზრუნველყოფა. თითოეულ მოდელის ფარგლებში სახელმწიფო მხარდაჭერა ხორციელდება ცენტრალური და რეგიონული ორგანიზაციების (კინოცენტრი, კინოფონდი, კინოინსტიტუტი, კინოკომისია) მეშვეობით. ამ მოდელების განხილვა ცხადყოფს, რომ კინოწარმოების განვითარების მყარ ეკონომიკურ საფუძვლებს ქმნის სახელმწიფო დაფინანსების, შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის, სახელმწიფო პროგრამების შედგენის, საგადასახადო და საკრედიტო შეღავათების არსებობის, კერძო ინვესტიციების მოზიდვის, საბანკო კრედიტების გაცემის, კინოწარმოების ინფრასტრუქტურის და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარების და სხვა მეთოდების უზრუნველყოფა.

მთავარი, რაც ამ განსხვავებულ მოდელებს აერთიანებს არის ეროვნული იდენტობის დაცვისა და შენარჩუნების იდეა.

III თავი

მესამე თავი „კინოწარმოება საქართველოში“ მოიცავს ოთხ ქვეთავს. პირველ ორ ქვეთავში საუბარია კინოწარმოების ჩასახვაზე საქართველოში, განხილულია კინოწარმოების საბჭოთა მოდელის განვითარების თავისებურებები და ქართული კინოს ადგილი ამ სისტემაში.

საქართველო მსოფლიოს იმ ქვეყნების რიგშია, სადაც კინემატოგრაფმა მისი გამოჩენისთანავე მოიკიდა ფეხი (პირველი კინოსეანსი გაიმართა თბილისში 1896 წლის 16 ნოემბერს), აქ ფართო საქმიანობა ჰქონდა გაჩაღებული უცხოურ კერძო ფირმებს (ფრანგულ „პატეს“ და „გომონს“, იტალიურ „ჩინეზის“ და „ამბროზიოს“), მაგრამ საქართველო „მომრავი სურათების“ მხოლოდ მომხმარებელი ქვეყანა იყო. კინოთეატრებმა საკუთარი კინოქრონიკის გადაღება მხოლოდ 1910 წლიდან დაიწყეს (ვ. ამაშუკელმა - ქუთაისში, ა. დიდმელოვმა - თბილისში).

საქართველოში კინოწარმოების ორგანიზაციასთან დაკავშირებული ყველა ინიციატივა უკავშირდება გერმანე გოგიტიძის სახელს. მისი მცდელობით საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდში (1918-1921) გაჩნდა კინემატოგრაფისადმი სახელმწიფოს ინტერესი და მომზადდა ნიადაგი კინოწარმოების ჩამოყალიბებისთვის. 1921 წლის იანვარში თბილისში დაარსდა კინემატოგრაფიული სააქციონერო საზოგადოება, რომლის მიზანი იყო „საქართველოში კინოს

საქმის მოწყობა ევროპულ ნიადაგზე“. მაგრამ ამავე წლის თებერვალში ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, საქართველო საბჭოთა იმპერიის ნაწილი გახდა. ახალ პოლიტიკურ სინამდვილეში, 1991 წლამდე, ქათული კინო საბჭოთა კინოწარმოების სისტემის პირობებში, ამ სისტემის კანონებით იმართებოდა.

ნაშრომის მეორე ქვეთავში განხილულია კინოწარმოების საბჭოთა მოდელის ჩამოყალიბების გზა, მისი თავისებურებები და ქართული კინოს ადგილი ამ სისტემაში.

1920-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლებამ შექმნა კინოდარგის მართვის ისეთი სისტემა, რომლის ანალოგი მსოფლიოში არ არსებობდა. ერთი ათწლეულის განმავლობაში გამოცდილ იქნა კინოსაქმის სამი სრულიად განსხვავებული ორგანიზაციულ-ეკონომიკური მოდელი: სამოქალაქო ომისა და „სამხედრო კომუნიზმის“ წლებში – კინემატოგრაფიის არაეკონომიკური ორგანიზაციის სისტემა უფასო კინოჩვენებების მოწყობით და ა. შ.; „ნეპის“ პერიოდში ხელისუფლება იძულებული გახდა შეექმნა ორგანიზაციული მოწყობის კომბინირებული სისტემა, რომლის დროს სახელმწიფო მართვა შეთავსებული იყო საბაზრო ეკონომიკის ელემენტებთან. საკუთრების სხვადასხვა ფორმის (სახელმწიფო, კოოპერატიული და კერძო) მქონე კინოორგანიზაციების შეთავსებამ შესაძლებელი გახადა მთლიანად დანგრეული კინემატოგრაფიის აღდგენა და შეიქმნა წინაპირობები მისი შემდგომი განვითარებისთვის. სწორედ მაშინ გადაიდგა პირველი ნაბიჯები კინოსაქმის ახალი, საბჭოთა მოდელის შექმნის გზაზე, რომელიც მთლიანად დაფუძნებული იყო ცენტრალიზებულ მართვაზე. ცენტრალიზაციის პროცესმა (დანაკარგების და ნეგატიური შედეგების მიუხედავად), ხელი შეუწყო კინემატოგრაფიის აღდგენისთვის საჭირო ძალთა და სახსრების კონცენტრაციას, ნაყოფიერი აღმოჩნდა მონოპოლიის შემოღება უცხოური ფილმების შესყიდვასა და გაქირავებაზე, ამ საქმიანობიდან მიღებული შემოსავალი ეფექტურად იყო გამოყენებული კინოწარმოების განვითარებაზე. 1920-იანი წლების ბოლოსთვის შესაძლებელი გახდა უცხოური ფილმების მიერ დაპყრობილი გაქირავების საკმაოდ დიდი სივრცის დაბრუნება; დაიწყო ახალი საბჭოთა კინოფაბრიკების მშენებლობა; საბჭოთა კინოწარმოების ახალი ცენტრები გაჩნდა ამიერკავკასიის და შუა აზიის რესპუბლიკებში; მომზადდა ნიადაგი საკუთარი კინოფირისა და აპარატურის მწარმოებელი საწარმოების ასაშენებლად, რაც, მომდევნო ათწლეულში, გაქირავებიდან შემოსული თანხებით განხორციელდა. სახელმწიფო კორპორაცია „სოვკინოს“ შექმნამ, მისთვის კინოგაქირავების სრული მონოპოლიის გადაცემამ და ამ ორგანიზაციის შემდგომმა წარმატებულმა მუშობამ დაადასტურა კინოსაქმის ამგვარი ორგანიზაციულ-ეკონომიკური მოწყობის სიცოცხლისუნარიანობა. სწორედ ამ გზას გაჰყვა საბჭოთა

კინემატოგრაფიის შემდგომი ორგანიზაციული მშენებლობა, რომელიც 30-იან წლებში მართვის სუპერცენტრალიზებული („სტალინური“) მოდელის შექმნით დასრულდა.

სკპ(ბ) ცკ-ს 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“ მთელი შემოქმედებითი ინტელიგენცია ერთიან კორპორაციად გამოცხადდა. მას ხელმძღვანელობდა პარტია და სახელმწიფო სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების საფუძველზე. ამ დადგენილების შემდეგ დირექტიული ორგანოები არა მხოლოდ აფასებდნენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, არამედ განსაზღვრავდნენ და აწესრიგებდნენ მათი შექმნის პროცესს: **დაგეგმვის აღრიცხვის და კონტროლის** საფუძველზე. კინემატოგრაფი გახდა **ხელოვნების ყველაზე მართვადი დარგი**. მისი საქმიანობის სამეურნეო მაჩვენებლებს გეგმავდა „სსრკ გოსპლანი“ (სსრკ ეკონომიკური დაგეგმვის კომიტეტი) და ამტიკიცებდნენ უმაღლესი მმართველობის ინსტანციები.

1938 წელს შეიქმნა **კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტი** (მის ხელში იყო ხელმძღვანელობა და კონტროლი რეპერტუარზე, რეკლამაზე, პროექტების დამტკიცებაზე, აგრეთვე კადრების მომზადება და განაწილება), რომელიც 1946 წელს **სსრკ კინემატოგრაფიის საკავშირო-რესპუბლიკურ სამინისტროდ** გარდაიქმნა. აქედან მოყოლებული, დარგის მართვაში არაერთი ცვლილება მოხდა: ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ ათწლეულში (1953 წლის მარტი – 1963 წლის მარტი) კინემატოგრაფია სსრკ კულტურის სამინისტროს სტრუქტურულ დანაყოფი გახდა. სკპ XX ყრილობაზე „პიროვნების კულტის“ დაგმობის შემდეგ, იდეოლოგიური წნეხი შესუსტდა, გაუქმდა ზოგიერთი ცენზურული აკრძალვა. მაგრამ მოჩვენებითი თავისუფლება ხანმოკლე აღმოჩნდა და 1962 წელს გაჩნდა მკაცრი იდეოლოგიური კონტროლის აღდგენის პირველი ნიშნები.

1961 წელს დაიწყო კინემატოგრაფისტთა მოძრაობა კინემატოგრაფის მართვის რეფორმისთვის. მათი მცდელობით 1963 წლის 23 მარტს შეიქმნა სსრკ მინისტრთა საბჭოს დაქვემდებარებული **კინემატოგრაფიის საკავშირო-რესპუბლიკური სახელმწიფო კომიტეტი (გოსკინო, Госкино)**.

ხრუშჩოვის „ოტტეპელიდან“ ბრეჟნევის „უძრაობის ხანაზე“ გადასვლის პერიოდში (1960-იანი წლების შუა პერიოდი) მნიშვნელოვნად გამკაცრდა არა მხოლოდ კანონმდებლობა, არამედ კინემატოგრაფის ხელმძღვანელობის ყოველდღიური პრაქტიკა: შეიქმნა აკრძალვების განშტოებული სისტემა, მართვაში უფრო დიდ როლს ასრულებენ არა სახელმწიფო, არამედ პარტიული ორგანოები. „უძრაობა“ ახალისებდა ბიუროკრატიულ რეფორმებს, რომლებიც ქმნიდნენ მოჩვენებითი წინსვლის ილუზიას. გეგმიური ეკონომიკის პირობებში საბჭოთა კინემატოგრაფიის მართვის სისტემა ეფექტურად მუშაობდა იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო

იდეოლოგიისა და ეკონომიკის მოთხოვნებებს შორის ლავირების პირობებში. „გოსკინოს“ მიერ დამტკიცებულ სტუდიების თემატურ გეგმას განიხილავდა „გოსპლანი“ (სსრკ ეკონომიკური დაგეგმვის კომიტეტი) და ფინანსთა სამინისტრო, სადაც ადგენდნენ ლიმიტს ფილმების წარმოებაზე. საშუალოდ კინო ყოველწლიურად იღებდა 100 მილიონამდე რუბლს საბანკო სესხის სახით. სტუდიების ფილმებს ყიდულობდა „გოსკინოპროკატი“ (სახელმწიფო კინოგაქირავება), რომელიც მიჰყიდდა მათ კინოთეატრებს, ხოლო გაყიდული ბილეთებიდან მიღებული შემოსავალი უბრუნდებოდა ბანკს. 1960-80-იან წლებში გაქირავებიდან მიღებული შემოსავალი შეადგენდა 1 მილიარდ რუბლს წელიწადში (4 მილიარდი მაცურებელი, ბილეთის საშუალო ფასი – 22,5 კაპიკი), რაც საკმარისი იყო საბანკო კრედიტის დასაფარად, ფილმების ტირაჟირების და წარმოების ხარჯებისთვის (მათ შორის, ძვირადღირებული ფილმების გადასაღებად, ყოველწლიურად (1976-დან) 30 სარეჟისორო დებიუტის დასაფინანსებლად (უპირატესად „მოსფილმის“ გაერთიანება „დებიუტში“). ზარალი იფარებოდა ლათინურამერიკული და ინდური მელოდრამების გაქირავებით. სისტემა უჭირველი არსებობის საშუალებას აძლევდა მოკავშირე რესპუბლიკების, პრინციპში, არარენტაბელურ ეროვნულ კინემატოგრაფიებს და ტოვებდა ნიშას „საავტორო“ („არასამაყურებლო“) კინოსთვის. თუმცა საბოლოო ინსტანციად ფილმების მიღების დროს კვლავ რჩებოდა პარტიის ცკ და პილიტბიუროს წევრები.

ე. წ. „პერესტროიკას“ „სსრკ გოსკინო“ დასუსტებული შეხვდა. ეს იყო შემოქმედებითი თავისუფლების ხანა, როდესაც **ჩინოვნიკური კონტროლი მოისპო, მაგრამ ბაზრის კონტროლი ჯერ არ არსებობდა**. დაიწყო მუშაობა საბჭოთა კინოწარმოების ახალ მოდელზე, მაგრამ ლიბერალთა იდეალიზმმა ჩამოყალიბებული ადმინისტრაციული სტრუქტურა ვერ შეარყია. კინოს ორგანიზაციის ახალი მოდელი მინავლებული საბჭოთა სახელმწიფოებრიობის პირობებში სიცოცხლისუნარიანი ვერ აღმოჩნდა.

ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ ქართული კინო ზემოთ აღწერილი საბჭოთა კინოს მკაცრად ცენტრალიზებული ავტორიტარული სისტემის ნაწილი გახდა და 70 წლის განმავლობაში, სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე, კინოწარმოებისა და კინოპროცესის მართვის რამდენიმე მოდელის პირობებში მოუხდა განვითარება: 20-იან წლებში ეს იყო „ნეპის“ დროინდელი საბაზრო მოდელი, 1930-იანი – 1950-იან წლებში – ავტორიტარულ-ბიუროკრატიული მოდელი; 1950-იანი წლების ბოლო – 1960-იან წლებში – „ოტტეპელის“ პერიოდის ლიბერალური მოდელი; 1970-იანი წლებში – 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში „უძრაობის“ („ზასტოი“) დროინდელი მოდელი.

ქართული კინო (ისევე, როგორც სსრკ-ის შემადგენლობაში შემავალი რესპუბლიკების კინემატოგრაფიები) პარტიული დადგენილებებით და განკარგულებებით იმართებოდა და ცენტრალიზებული საკავშირო ბიუჯეტიდან ფინანსდებოდა. გარანტირებული წლიური ბიუჯეტი (ცენტრალური და ადგილობრივი) უზრუნველყოფდა წარმოების უწყვეტ პროცესს. საბჭოური რეჟიმის, მკაცრი ცენზურის პირობებში ქართულმა კინომ შეძლო ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება, განსაკუთრებული ადგილიც მოიპოვა საბჭოთა კინოინდუსტრიაში და გამორჩეული ფენომენის სახით დამკვიდრდა საერთაშორისო კინოსივრცეში. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ კინოწარმოებას თავისი პროდუქციის კომერციული წარმატება ნაკლებ ალელვებდა, ვინაიდან კინოწარმოების გეგმით გათვალისწინებული სუბსიდირება ყველა შემთხვევაში გარანტირებული ჰქონდა. კინოწარმოების და კინოგაქირავების საბჭოთა მოდელი თავისი კანონებით ცხოვრობდა და მის ეფექტურობას, მნიშვნელოვანწილად, განაპირობებდა საკუთარ ბაზარზე ადგილობრივი კინოპროდუქციის გასაყიდად შექმნილი სასათბურე პირობები (აქ ამერიკული კინოპროდუქცია აკრძალული იყო, ხოლო ევროპული კინოპროდუქცია – მკაცრად რეგლამენტირებული). საბჭოთა კინო მსოფლიო კინობაზარზე არსებულ კონკურენციაში არ მონაწილეობდა და, შესაბამისად, არც კონკურენტულ ბრძოლაში გადარჩენისთვის აუციელებელ უნარებს ფლობდა. საბჭოთა კავშირის და კინოწარმოების საბჭოთა სისტემის დაშლის შემდეგ, ცენზურისგან გათავისუფლებულ, მაგრამ „პატრონის“ გარეშე დარჩენილ რესპუბლიკურ კინემატოგრაფებს და მათთან ერთად ქართულ კინოს, თავისუფალი ბაზრისა და მკაცრი კონკურენციის პირობებში საკუთარი თავის გადარჩენის ჩვევები არ აღმოაჩნდა.

მესამე ქვეთავში განხილულია კინოწარმოების ახალი მოდელის ჩამოყალიბების წინაპირობები და დამოუკიებელი ქართული კინოწარმოების გზა კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ კანონის მიღებამდე.

საქართველოში დამოუკიდებლობის გამოცხადების და 1990-1991 წლებში კინოს სისტემაში ჩატარებული რეფორმის შემდეგ კინოწარმოებისა და კინოგაქირავების მართვის მთავარი ორგანიზაცია გახდა „საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაცია“ (შეიქმნა საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე) – საბჭოთა კინოსისტემისგან რადიკალურად განსხვავებული სტრუქტურა (კინოვიდეოინდუსტრიის სახელმწიფო მრავალდარგიანი შემოქმედებით-საწარმოო კომპლექსი), რომელიც ეროვნული მთავრობის მიერ გამოცხადებულ გარდამავალ ეტაპზე **კინოს მიმართ სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკას** განახორციელებდა. მისი შემოქმედებითი პოლიტიკის შემუშავებაში ფართო და აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ საზოგადოებრივი

კინოორგანიზაციები. ფილმწარმოების დაფინანსების უმთავრეს წყაროს წარმადგენდა სახელმწიფო დოტაცია. ფილმწარმოების დაფინანსების ახალ სისტემაზე გადასვლისა და დამოუკიდებელი საპროდიუსერო სტუდიების (29 სტუდია) შექმნის შედეგად კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, როგორც შემოქმედებითი სტუდია, გაუქმდა და მისი საწარმოო ბაზა, საწარმოო კომპლექსის (კინოკომბინატის) სახით, საქართველოს სახელმწიფო კინოკორპორაციის ნაწილი გახდა. „საქართველოს სახელმწიფო კორპორაცია“ იყო **გარდამავალი პერიოდის სტრუქტურა** და მასში შემავალი შემოქმედებით-საწარმოო ერთეულების საქმიანობაში ჩადებული იყო თანდათანობითი განსახელმწიფოებრიობის მექანიზმები.

1991-1992 წლებში განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ, სახელმწიფო კინოკორპორაცია გაუქმდა (1992 წლის ოქტომბერი), მის ბაზაზე შეიქმნა **კინოკონცერნი „ქართული ფილმი“**, რომელიც 1994 წლიდან დახურული ტიპის სააქციო საზოგადოებად გარდაიქმნა. საბაზრო ეკონომიკის პირობებში არსებობისა და მართვის სფეროში გამოუცდელობის გამო, სააქციო საზოგადოების ხელმძღვანელობამ ვერ შეძლო მემკვიდრეობით მიღებული ქონების ეფექტურად განკარგვა და მისი კვლავ კინოწარმოებისთვის გამოყენება. სააქციო საზოგადოების შექმნას მოჰყვა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კუთვნილი ქონების, ტერიტორიებისა და ფართების დიდი ნაწილის გასხვისება. გასხვისდა საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული კინოთეატრების უმეტესობა.

მეოთხე ქვეთავში საუბარია ქართული კინოწარმოების მიღწევებსა და პრობლემებზე თანამედროვე მოდელის პირობებში. გასული საუკუნის 90-ანი წლების მეორე ნახევარში, ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის კინოწარმოების მართვისა და დაფინანსების კუთხით არსებული გამოცდილების შესწავლის საფუძველზე, დღის წესრიგში დადგა ისეთი კანონპროექტის მომზადება, რომელიც სახელმწიფოს დაავალდებულებდა ფინანსური მხარდაჭერა გაეწია ქართული კინოსთვის და ამასთანავე შექმნიდა იმგვარ სახელმწიფო ინსტიტუციას, რომელიც ახალ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაში ქართველ კინემატოგრაფისტებს დასავლეთის პროდიუსერებთან, კინოფონდებთან და სხვადასხვა საერთაშორისო კინოსტრუქტურებთან ურთიერთობის შესაძლებლობას მისცემდა.

2000 წელს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის შესახებ“. ამ კანონის საფუძველზე, 2001 წლის აპრილში შეიქმნა **„საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი“** (კინოცენტრი), როგორც საქართველოს კულტურის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი. კანონი ამ სახელმწიფო დაწესებულებას ავალეს კინოს სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის შემუშავებასა და

განხორციელებას. კინოცენტრის საქმიანობის მიზანია ქართული კინემატოგრაფიის არსებობისა და განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან და სხვა წყაროებიდან გამოყოფილი სახსრებით ეროვნული ფილმების წარმოებისა და გავრცელებისთვის, აგრეთვე მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაციის ხელშეწყობა (რაც ჩემოყალიბებულია შესაბამის ნორმატიულ აქტებში და დოკუმენტებში).

ქართული კინემატოგრაფის მართვისა და დაფინანსების ახალ (ევროპულ) მოდელზე გადასვლა მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ქართული კინოწარმოების აღორძინებისთვის. დაიწყო ევროპულ კინოსტრუქტურებში ქართული კინოწარმოების ინტეგრაციის პროცესი. მნიშვნელოვანი გარღვევისა და გარკვეული წარმატებების მიუხედავად, კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის ქართული სისტემა გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების მქონე ერთიან მექანიზმად ჯერ ვერ ჩამოყალიბდა. მთავარ პრობლემად კვლავაც რჩება უაღრესად მწირი დაფინანსება; ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს კინოწარმოების სუბსიდირების პროცესის მიმართ **ნდობის საკითხი** (კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილის მთავარი მოთხოვნაა მეტი გამჭვირვალობა და საექსპერტო კომისიის წევრთა მხრიდან პროექტების ხარისხიან ექსპერტიზა, გადაწყვეტილებების არგუმენტირებული დასაბუთება). პროექტების დაფინანსება მიუკერძოებლად, მკაფიო კრიტერიუმების საფუძველზე აუცილებელი პირობაა ეროვნული კინოს განვითარების ირგვლივ პროფესიულ ძალთა კონსოლიდაციისთვის; დღემდე გადაუჭრელ პრობლემებად რჩება ისეთი საკითხები, როგორცაა: გაუმართავი საკანონმდებლო ბაზა; საავტორო უფლებების დარღვევა და მათი დაცვის მექანიზმების არარსებობა; ალტერნატიული დაფინანსების სიმცირე (ფაქტობრივი არარსებობა) და სხვა.

დაფინანსების გაზრდის აუცილებლობასთან ერთად, დღის წესრიგში უნდა დადგეს დისტრიბუციის და ჩვენების სისტემის მოწესრიგების აუცილებლობაც. საბჭოთა კავშირის რღვევის შემდეგ გაქირავების მოშლილი კინოქსელი შეუძლებელს ხდის შიდა ბაზარზე გაკეთდეს გათვლა. საქართველოს კინოთეატრებში ჩვენებების შეზღუდული შესაძლებლობა და სატელევიზიო სივრცეში განთავსების დაბალი ტარიფი აიძულებს ქართველ მწარმოებლებს აქცენტი ქვეყნის გარეთ ბაზარზე გააკეთონ. ამდენად, 1992 წლის შემდეგ წარმოებული ქართული ფილმების ხელმისაწვდომობა ქართული საზოგადოებისთვის შეზღუდულია.

ნიშანდობლივია, რომ საქართველოში მოქმედი კანონი კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ არ მოიცავს მთელ აუდიო-ვიზუალურ სექტორს (კინოინდუსტრია არ განიხილება აუდიო-ვიზუალური ინდუსტრიის ნაწილად, ისე როგორც ეს სხვა ევროპულ

ქვეყნებში) და შესაბამისად ფილმწარმოებაში სატელევიზიო სექტორიც არ მონაწილეობს და ამდენად, არ განიხილება ფილმწარმოების ხელშემწყობად.

დღეს ევროპის კონტინენტზე კინო სახელმწიფო პოლიტიკის ნაწილად არის ქცეული და სწორედ ამიტომ სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმებს, როგორც ეკონომიკურ, ასევე სამართლებრივ სიბრტყეში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ. შემოქმედებითი ინდუსტრიის განვითარების საერთაშორისო პრაქტიკა ადასტურებს, რომ აუდიო-ვიზუალური სექტორის მიმართ სათანადო ყურადღების გამოჩენის შემთხვევაში, მას არა მხოლოდ ქვეყნის კულტურის პოპულარიზაცია და ეროვნულ იდენტობაზე ზრუნვა, არამედ ქვეყნის ეკონომიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანაც შეუძლია.

ქართული კინოს წინაშე არსებული მრავალი პრობლემა მნიშვნელოვანწილად ქვეყნის რთული პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ვითარებით არის განპირობებული და ბუნებრივია, მათ მოგვარებაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ: 1. ქართული კინოს, როგორც ქართული კულტურის ნაწილის, სტრატეგიული მნიშვნელობა სათანადოდ არ არის გაცნობიერებული ჩვენი საზოგადოების და სახელმწიფოს მიერ; 2. არ არის გააზრებული კინოს მნიშვნელობა საზოგადოების ცნობიერების ფორმირებაში; 3. კინო არ მოიაზრება **ეკონომიკის სფეროდ**, რაც მისი ინდუსტრიად ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ხელისშემშლელი ფაქტორია.

დასკვნა

კინოწარმოების (კინოსაქმის) ორგანიზების, მართვისა და დაფინანსების მსოფლიოში არსებულ მოდელებს შორის საბაზისოა ორი მოდელი – ლიბერალური (ამერიკული) და პროტექციონისტული (ევროპული), რომელთაგან ერთმა (ამერიკულმა) კინო თავისუფალ ბაზარზე გაიყვანა და დამოუკიდებლობის მოპოვების საშუალება მისცა, ხოლო მეორე (ევროპული) მოდელის პირობებში კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე სახელმწიფოს მხარდაჭერაა.

ორივე მოდელი ისტორიული და პოლიტიკური ვითარების, ეკონომიკური განვითარების დონის, კულტურული ტრადიციებისა თუ სხვა ფაქტორების გავლენით და ურთიერთზემოქმედებით ჩამოყალიბდა.

დროის გამოწვევების, მსოფლიო კინობაზრის კონიუნქტურის, პოლიტიკური თუ კულტურული პარადიგმების ცვლილებების მიმართ კინოწარმოების გამართული მოდელის მდგრადობა უზრუნველყოფს ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფიის სტაბილურ განვითარებას.

როგორც ამერიკული, ისე ევროპული მოდელის შემთხვევაში, მდგრადობისა და სტაბილურობის მექანიზმების შემუშავებასა და მხარდაჭერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ასრულებს სახელმწიფო.

როგორც კვლევამ გვაჩვენა, სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია. განსხვავებულია მხოლოდ ამოცანები, კინოსადმი სხვადასხვა მიდგომა და დაფინანსების გზები.

კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერა განიხილება როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის ინსტრუმენტი.

კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გამართული ფუნქციონირებისთვის აუცილებელია, რომ სახელმწიფო

ა). აცნობიერებდეს კინემატოგრაფის მნიშვნელობას მსოფლიოს წინაშე ქვეყნისა და მისი კულტურის, მისი ხალხის ღირებულებებისა და მისწრაფებების პოზიციონირებისთვის;

ბ). განიხილავდეს კინოს, როგორც ეკონომიკის დარგს;

გ). ქმნიდეს გამართულ საკანონმდებლო ბაზას, რეგულირებისა და მკაცრი კონტროლის მექანიზმებს.

აპრობაცია და დისერტაციის თემაზე გამოქვეყნებული პუბლიკაციები

ნაშრომის ძირითადი დებულებები წარმოდგენილი იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის „კულტურის კვლევათა სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის“ და საქართველოს იუსტიციის სამინისტროს ეროვნული არქივის სამეცნიერო კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებებში და შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ეროვნული არქივის სამეცნიერო გამოცემათა პუბლიკაციებში.

პუბლიკაციების სია:

1. „კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა“. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ № 4 (73), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2017;

2. „კინოწარმოების ამერიკული მოდელი. ისტორიული განვითარების ეტაპები“. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ № 3-4 (76,77), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019;

3. „კინოწარმოების ევროპული გამოცდილება და ქართული კინო“. „XX საუკუნის ხელოვნება – ევროპა და ქართული კულტურა“ (კრებული), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა 2020;

4. კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ევროპული სისტემა და ქართული კინო“. ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, 2021.