

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
კინომცოდნეობის მიმართულება

გიორგი რაზმაძე

ქართული კინომცოდნეობა – კრიტიკისა და ცენზურის
ურთიერთობის ისტორია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარდგენილი დისერტაციის

ავტორეფერატი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის პროფესორი,
ლელა ოჩიაური

თბილისი

2018

ნაშრომი შესრულებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტზე

სადოქტორო პროგრამა:

ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები – კინომცოდნეობა,
ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში,
ქვედარგის კოდი 100702

ავტორის ხელმოწერა: _____

თარიღი: 14.11.2018

რეცენზენტები:

მამანა ლევობრაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
ირინა დემეტრაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ექსპერტი:

დუმიტრუ ორელესკუ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მოლდოვის მეცნიერებათა აკადემია

შინაარსი

კვლევის მიზანი	3
კვლევის აქტუალობა	4
კვლევის მეთოდოლოგია	5
კვლევის შედეგები და მეცნიერული სიახლეები	7
ლიტერატურის მიმოხილვა	12
ნაშრომის სტრუქტურა	14
დისერტაციის თემაზე გამოქვეყნებული ნაშრომები	26

კვლევის მიზანი

ნაშრომის მიზანია პროფესიული წრისა და ფართო მკითხველისთვის ქართული კინომცოდნეობის ისტორიის გაცნობა. კვლევაში აგრეთვე წარმოდგენილია კინოკრიტიკისა და საბჭოთა ცენზურის ურთიერთობის სპეციფიკა, მათი დახასიათება, ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტებისა და ტენდენციების გამოყოფა და სისტემატიზაცია.

ქართულ კინომცოდნეობის ისტორიაზე სამეცნიერო კვლევა არასდროს განხორციელებულა. აღნიშნულ საკითხზე არც სხვა ტიპის შრომები მოიძებნება (მხოლოდ რამდენიმე სტატია, რომლებიც უურნალ “კინოსა” და “საბჭოთა ხელოვნებაში” იყო გამოქვეყნებული). თუმცა გარდა დარგის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორიისა, აღნიშნული ნაშრომი დაიტერესებულ პირებს გააცნობს ზოგადად კინომცოდნეობის, კინოკრიტიკისა და კინოთეორიის არსს, სხვადასხვა ქვეყნის კინომცოდნეობის საეტაპო მომენტებსა და პერსონალიებს, როლებმაც შექმნეს და დიდი გავლენა იქონიეს არამხოლოდ ამ პროფესიის, არამედ ზოგადად, კინოს გააზრებასა და განვითარებაში.

ნაშრომის მთავარი მიზანი შექმნას ქართული კინომცოდნეობის კორპუსი, ერთგვარი სქემა, სადაც მოცემულია როგორც ქრონოლოგიური, ისე სემანტიკური ნიშნით გამოყოფილი ყველაზე მნიშვნელოვანი ისტორიული ეტაპები. აღნიშნული გაკეთებულია იმისთვის, რომ სამომავლოდ ქართული კინომცოდნეობის მკვლევრებს გაუადვილდეთ საქმიანობა, ჰქონდეთ სისტემატიზირებული მონაცემები, რომელზე დაყრდნობითაც შეძლებენ ცალკეული თემებისა თუ ეტაპების კიდევ უფრო ღრმად შესწავლას.

ნაშრომში გაკეთებული აღმოჩენებსა და შეფასებებს ქართულ კინომცოდნეობასა და კინოს ისტორიოგრაფიაში შემოაქვთ ახალი, რიგ შემთხვევებში, დამკვიდრებული მოსაზრებებისგან კარდინალურად განსხვავებული თეზისები და პოზიციები, აგრეთვე ისტორიის წაკითხვის ახლებური გზები.

ნაშრომში კინომცოდნეობის ისტორიაზე საუბრის დროს ხშირად მივმართავ ქვეყნის, კინემატოგრაფიისა და საზოგადოებრივი ტენდენციების აღწერა-დახასიათებას. ამა თუ იმ მოვლენის გამომწვევი მიზეზების ასახსნელად საჭიროა ფონის შესწავლა – მრავალ კითხვაზე პასუხი სწორედ ავანსცენის მიღმა არსებულ დეტალებშია საძიებელი.

კვლევის ამოცანებში კინომცოდნეობის განვითარების ისტორიის მოყოლასთან ერთად ქვეყნის

წარსულის ასახვაც შედიოდა. კინოკრიტიკა საუკეთესოდ გადმოსცემს სხვადასხვა ეპოქაში აქტუალურ თემებს, იდეოლოგიებს, მიდგომებს, წარმოდგენებსა და რაც მთავარია – ენას. წერის სტილსა და თხრობის მანერაზე დაკვირვებამ წარმოაჩინა საქართველოს უახლესი ისტორიის ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპისთვის დამახასიათებელი საზღვრო კატეგორიები, მათი ცვლილება და ამ ცვლილებების მიზეზი, რაც სახელმწიფოს ოფიციალურ პოლიტიკით განისაზღვრებოდა. ამრიგად, ნაშრომში მოცემული დაკვირვებები გამოადგებათ არამხოლოდ კინომცოდნეობის თუ უბრალოდ კინოს ისტორიით დაინტერესებულ პირებს, არამედ მათ, ვინც იკვლევს ტოტალიტარიზმებს, იდეოლოგიების გავლენას მასებზე, ცენზურისა და ხელოვნების ურთიერთობებს, თაობათა კონფლიქტებს, სოციალური და ფილოსოფიური თეორიების როლს ამა თუ იმ დისკურსის ფორმირებაში და სხვ.

ნაშრომი მომავალ კინომცოდნეებს და არა მხოლოდ მათ, დაეხმარება პროფესიული წარსულის შესწავლაში, აგრეთვე წარმოდგენას შეუქმნის დასავლურ კინომცოდნეების წარსულსა და აწმყოზე, იმ მნიშვნელოვან პოლემიკებსა და მოვლენებზე, რაც ამერიკულ, ინგლისურ და ფრანგულ კინოკრიტიკაში მიმდინარეობდა. მათ საშუალება ექნებათ გაიგოს კინოკრიტიკაში არსებული სტანდარტებისა და ნორმების შესახებ, რეცენზიის სტრუქტურაზე, კრიტიკის არსზე და მის დანიშნულებაზე.

ნაშრომში დიდი ყურადღება ეთმობა ქართულ ანალიტიკურ კინოკრიტიკას, მის სტილსა და ღირებულებათა სისტემას, რასაც ქმნიდნენ და ემყარებოდნენ ქართველი კინომცოდნეები. განვიხილავ აგრეთვე ქართული კინომცოდნეობის იმ მიმართულებას, რომელიც შედარებით დაბალი პროფესიული ნორმებით ხელმძღვანელობდა და მიმართავდა შაბლონურ, პატეთიკურ ფორმებს. ამრიგად, ნაშრომი მომავალ კინომცოდნეებს დაეხმარება უნარ-ჩვევებისა და სტანდარტების შექმნა-ამაღლებაშიც.

კვლევის აქტუალობა

უილიამ ფოლკნერი ამბობდა, – “წარსული არასდროსაა მკვდარი, ის არც კი გასულა” (“The past is never dead. It's not even past” – “რეკვიემი მონაზონზე”). მაშასადამე, ისტორია, იქნება ეს ქვეყნის თუ კონკრეტული დარგის, ამ შემთხვევაში – კინომცოდნეობის, ვერ ჩაითვლება განვლილ დროდ. ისტორია განსაზღვრავს აწმყოსა და მომავალს, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ეს გაუცნობიერებლად

ხდება, ანუ როდესაც წარსული არ არის კარგად შესწავლილი.

მაგალითად, ზიგმუნდ ფროიდი ამბობდა, რომ წარსულის დავიწყება შეუძლებელია (“კულტურით უკმაყოფილება”) და ის მუდამ ჩვენთან თანაარსებობს, ბატონობს ჩვენს ცნობიერებაზე. ისტორია გვევლინება ყოფის მათორმირებელ ელემენტად, რომელიც, კარლ მარქსის მიხედვით, განსაზღვრავს ცნობიერებას (“კაპიტალი”). ამ ნაშრომშიც, სწორედ, XX საუკუნის მატერიალური ფილოსოფიის პარადიგმა გავიზიარე, რომელიც ჰეგელის იდეალისტურ წარმოდგენებს უპირისპირდება და აცხადებს, რომ ადამიანის ყველა იდეისა თუ ქმედების უკან არის ისეთი ცნობიერება, როგორც მისი ყოფიერებაა.

საქართველო ყოფილი საბჭოთა ქვეყანაა, ამიტომ მის უახლეს პერიდს გაცილებით დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ეს ტოტალიტარული წარსულის არქიმონე ქვეყნების შემთხვევაში შეძლება იყოს. ქართული კინოცმოდნეობა, კინოკრიტიკა, წლების განმავლობაში გამოხატავდა საბჭოთა იდეოლოგიას. ის ამ იდეოლოგიასთან ერთად გაჩნდა და განვლო ყველა ეტაპი, რაც სსრკ-ს ისტორიაში იყო.

ქართული კინომცოდნეობაში დღეს განსხვავებული მდგომარეობაა. ყოველი ახალი თაობა ცდილობს საბჭოთა წარსულისგან მაქსიმალურად გამიჯვნასა და მის დაძლევას, რაც დასავლური პრაქტიკებისა და ტერმინების, მიდგომების გამოყენებაში ვლინდება. თუმცა წარსულის სათანადო არცოდნით, ისინი ებრძვიან ზედაპირზე არსებულ წარმოდგენებს, საბჭოთა კრიტიკის გარეგნულ მხარეს, მის შიგთავს კი, რომელიც დღემდე ბევრ რამეს განსაზღვრავს, როგორც წესი, ხელუხლებელს ტოვებენ.

ისტორიასთან ბრძოლა არაფრისმომცემია, ვიტყვოდი, უსარგებლოც კი. წარსულის დაძლევა და მისგან გათავისუფლება ან მისი აღიარება მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის შესწავლით არის შესაძლებელი. სწორედ ამიტომ არის კინომცოდნეობის წარსულის კვლევა უაღრესად აქტუალური და მნიშვნელოვანი, როგორც აღვნიშნე, არამხოლოდ დარგის სპეციალისტებისთვის, არამედ მკვლევართა ფართო სპექტრისთვის.

კვლევის მეთოდოლოგია

კვლევის ობიექტმა – ქართული კინომცოდნეობის ისტორიამ: კინოკრიტიკისა და ცენზურის ურთიერთობამ – განაპირობა მეთოდოლოგიის მრავალფეროვნება. მუშაობა მომიხდა

როგორც საარქივო მასალებთან, აგრეთვე დავამუშავე უმარავი სტატია და რეცენზია, დროდადრო მიემართავდი კვლევის სხვა მეთოდებსაც.

პირველ ეტაპზე მოვიძიე ლიტერატურა, რომელიც სწავლობდა მსოფლიო კინომცოდნეობის ისტორიას. შემდეგ ეტაპზე გავეცანი ნაშრომებს, სადაც ზოგადად კინომცოდნეობის შესახებ იყო საუბარი. თანდათან მივუახლოვდი ქართულ კინომცოდნეობასაც, რომელიც ჩემამდე არ ყოფილა შესწავლელი და მით უფრო, სისტემატიზირებული, მაშასადამე, მომიხდა მნიშვნელოვანი ეტაპების გამოყოფა და მათი კლასიფიკაცია.

კვლევის სირთულეს წარმოადგენდა რეცენზიებისა და წერილების აურაცხელი რაოდენობა, რომლებიც ქართულ პერიოდულ გამოცემებში 1896 წლიდან მოყოლებული იბეჭდებოდა. ნაშრომი მთავრდება 2003 წლის მოვლენების შესწავლით, “ვარდების რევოლუციის” დროს კინოკრიტიკის როლის განსაზღვრით. მაშასადამე ჩემ მიერ გამოკვლევული პერიოდი მოიცავს დაახლოებით ერთ საუკუნეს და იმ წერილების აღმოჩენა-შესწავლას, რომლებიც ამ პერიოდში გამოქვეყნდნენ.

კვლევის დროს ჩემ მიერ მომზადდა მრავალი სტატიის ელექტრონული ვერსიაც და მომავალში იგეგმება საერთო ბაზის შექმნა, სადაც შეძლებისდაგვარად განთავსდება აღნიშნული ყველა სტატია, რეცენზია და სხვადასხვა სახის ცნობები კინოს შესახებ. აგრეთვე შევისწავლე და დავამუშავე ქართველი კინომცოდნეების მონოგრაფიები, რაც კი ოდესმე გამოცემულა საქართველოში.

აღნიშნულ საკითხზე მუშაობის დროს მიემართე საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბიბლიოგრაფიულ სიებს, თემატურ კატალოგებსა და ბაზებში დაცულ მონაცემებსა და მასალებს. სამწუხაროდ, ზოგიერთი წყარო არც მათთან და არც საქართველოს ეროვნულ არქივში შემონახული აღარ არის. რის გამოც, მაგალითად ერთ-ერთი პირველი საგაზეთო განცხადება საქართველოში გამართულ კინოჩვენებაზე სამუდამოდ დაკარგულად უნდა მივიჩნიოთ. იგივე ითქმის ალექსანდრე წუნუნავას “ქრისტიანს” (1919) გარშემო წარმართული პირველი ეპისტოლარული პაექრობის შესახებაც. ამ ისტორიული პოლემიკის ამსახველი პირველწყაროები დაკარგულია, რის გამოც აღნიშნულზე საუბრის დროს მხოლოდ მოგონებებზე დაყრდნობა მოგვიწევს. სხვა შემთხვევებში ყველა წამოყენებული მოსაზრება თუ ფაქტის კონსტატაცია ორიგინალური წყაროებითაა დამოწმებული.

ნაშრომში დავამუშავე ამერიკული, ფრანგული და ნაწილობრივ ინგლისური კინომცოდნეობის სკოლების ისტორია და ის ძირითადი ავტორები, თემები და გამოცემები რომლებმაც განსაზღვრეს არამხოლოდ ამ ქვეყნების, არამედ მსოფლიო კინოკრიტიკა. ამრიგად, ნაშრომში სინქრონული

ანალიზის გზით, ვცდილობდი ქართულ და დასავლურ კინომცოდნეობაში გარკვეული პარალელებისა და საერთოს აღმოჩენას.

რაოდენობრივი კვლევის კვალდაკვალ, ნაშრომში დიდი ყურადღება თვისობრივი კვლევის მეთოდებსაც ეთმობა. სტატიებისა თუ მონოგრაფიების სტრუქტურული ანალიზით შევეცადე მოვლენათა სემანტიკის ახსნას, მათი ბუნებისა და კონტექსტის განსაზღვრას. ნებისმიერი წერილი თუ რეცენზია შეიძლება განვიხილოთ როგორც ცალკეული მოვლენა, თუმცა შეგვიძლია ის უფრო ფართო პროცესის ნაწილად მოვიაზროთ. ნაშრომში განხილული ყველა წერილი, ტენდენცია და ასპექტი განვაზოგადე საბჭოთა კავშირის ისტორიის კონტექსტში, საკვლევი ობიექტის მომიჯნავე სფეროებიდან მოყვანილმა მაგალითებმა კი, რასაც კვლევის პროცესში ხშირად მივმართავდი, ეს კონტექსტი, ანუ ზოგადი ფონი კიდევ უფრო გასაგები გახადა.

კვლევის შედეგები და მეცნიერული სიახლეები

წინამდებარე ნაშრომში შესწავლისა და კვლევის საგანი იყო ქართული კინომცოდნეობის ისტორია და მისი ურთიერთობა ცენტურასთან. კვლევის განმავლობაში რამდენიმე აღმოჩენა გაკეთდა. მკითხველი პირველად შეიტყობს პირველი ქართველი კინომცოდნეების შესახებ, მათ ბედზე, რომელთა უმრავლესობაც, სახელმწიფო ცენტურასთან შეუთავსებლობის გამო, რეპრესიების მსხვერპლი აღმოჩნდა.

ცენტურა და საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკა უაღრესად ღრმა და მოცულობითი საკითხია, რისი ერთ ნაშრომში ამომწურავად დამუშავება შეუძლებელია. ეს ეხება ქართული კინოკრიტიკის ისტორიასაც. თუმცა ჩემი მიზანი პრობლემის არა რაოდენობრივი, არამედ თვისობრივი კვლევა იყო. ამიტომ ხშირად, მოვლენების განზოგადებას მივმართავდი და კონკრეტული შემთხვევისა თუ სტატიის მაგალითზე ვცდილობდი უფრო ფართო ცნებებზე საუბარს.

ისტორიულ ფონზე დაკვირვება ამ ნაშრომის მთავარი ლაიტმოტივია. მით უფრო, რომ კინოკრიტიკის დიალექტიკა თავისთავად გვიყვება ქვეყნისა და კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიას. მაგალითად, პირველ ქართველ კინოკრიტიკოსს გაიომ იმედაშვილის ფიგურა, წერილები და ტრაგიკული ბედი საუკეთესოდ გადმოსცემს 1920-იანი წლების ატმოსფეროს, მდოგმარეობას, რომელიც ახალშექმნილ საბჭოთა კავშირში იყო გამეფებული. ამ ეტაპის გამოკვლევამ დაგვანახა, რომ ცენტურა ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, არ

ჰქონდა შემუშავებული ერთიანი ნორმები და კრიტიკოსის სახელმძღვანელო კრიტერიუმები.

ასეთი თავისუფლება საბჭოთა კავშირში მეორედ მხოლოდ 1980-იანი წლების მეორე ნახევარში იყო.

საბჭოთა ცენზურას რთული ბიუროკრატიული აპარატი ჰქონდა, რომელიც 1922 წლიდან მოყოლებული, დროთა განმავლობაში თანდათან იხვეწებოდა და კიდევ უფრო ჩახლართულ, კაბინეტური სუბორდინაციის სახეს იძენდა. სოცრეალიზმის მეთოდის ერთადერთ “სწორ” სახელოვნებო მეთოდად გამოცხადების შემდეგ, აგრეთვე სტალინის პირადი დირექტივების საფუძველზე (იქნებოდა ეს გაზეთ “პრავდაში” გამოქვეყნებული წერილები თუ სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლებთან შეხვედრები, დიქტატორი არ ერიდებოდა პირადი გემოვნებისა და პრეფერენციების მათთვის თავს მოხვევას), ჩამოყალიბდა ერთობ უცნაური სისტემა, რომლის ლოგიკაშიც ჩანვლომა და სტანდარტებში გარკვევა არც ისე იოლი აღმოჩნდა.

ნაშრომში წარმოდგენილია საბჭოთა ცენზურის ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპები და ასპექტები:

- საბჭოთა ცენზურას არასდროს ჰქონდა ერთიანი დოკუმენტი, ასე ვთქვათ, კონსტიტუცია და მისგან გამომდინარე, ზუსტად გაწერილი ნორმები. ისტორიული მაგალითებით მტკიცდება, რომ ხშირად რაიმეს აკრძალვისა თუ მასში ჩარევის უკან ამა თუ იმ ჩინოვნიკის პირადი მოსაზრებები იდგა, ის თუ როგორ ესმოდა “საბჭოთა სინამდვილე” და მისი დაცვის საკითხი. აგრეთვე, ირკვევა, რომ ცენზურას, არც თუ ისე იშვიათად, მერკანტილური მიზნებისთვის, პირადი ანგარიშების გასწორებისთვისაც იყენებდნენ. მაგალითად, როგორც ახლად აღმოჩენილი მასალებიდან ირკვევა, რეჟისორ კოტე მიქაბერიძეს უამავი პროექტის დაწინებისა და თაროზე შემოდების უკან მიხეილ ჭიაურელი იდგა, რომელთანაც მიქაბერიძეს დიდი ხნის კონფლიქტები აკავშირებდა;
- ცენზურის პირველი “მამები” ყოფილი რადიკალები და მემამბოხეები იყვნენ, როგორც ეს ბესარიონ ჟღენტის მაგალითზე ვლინდება. წარსულში ის ფუტურისტული მოძრაობის წარმომადგენელი იყო და უაღრესად თამამ წერილებსა და მანიფესტებს აქვეყნებდა ჟურნალ “H2SO4”-ში, შემდეგ კი ადგილობრივ საცენზურო მანქანას ჩაუდგა სათავეში და ბრძოლა გამოუცდახა ფორმალიზმს;
- სტალინიზმის დროს ცენზურამ, უკიდურესად გამკაცრებასთან ერთად, გროტესკული სახეც მიიღო. აკრძალვების უმრავლესობა ბელადის პირადი გემოვნებით განისაზღვრებოდა და არა იდეოლოგიური პრინციპებით. უშუალოდ მისი გაანწყვეტილებით აიკრძალა: სერგეი

ეიზენშტეინის “ივანე მრისხანეს” მეორე სერია; დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ოპერა “მცენსკის მამრის ლედი მაკბეტი”; ვანო მურადელის ოპერა “დიადი მეგობარი”; კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში დაგმეს და შემდგომ საბჭოთა მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს ანა ახმატოვა და მიხაილ ზოშჩენკო და ა.შ.;

- ნიკიტა ხრუშჩოვის, კომპარტიის XX ყრილობაზე წარმოთქმულ ცნობილ სიტყვაში ჟურნალმა “საბჭოთა ხელოვნებამ” ცვლილებები შეიტანა და არაფერი თქვა “პიროვნების კულტის” დაგმობაზე. ასეთი თვითნებობები კარგად წარმოაჩენდა ცენზურის უაღრესად “დრეკად” ბუნებას. შემდგომში, ამ ფაქტის გასაწინასწორებლად, ჟურნალმა ხრუშჩოვსა და მის აკვიატებებს მთელი სერიები მიუძღვნა (სტატიები სოფლის მეურნეობისა და სიმინდის კულტურების განვითარებაში კინოს როლის შესახებ, მისი მოგზაურობა ამერიკაში და სხვ.);
- ლეონიდ ბრეჟნევის ხანაში ცენზურის კრიტერიუმებმა თითქოს მეტად დასრულებული სახე მიიღეს. იმ დროს ცენზურის ყველაზე გავრცელებული მოთხოვნა “სოციალისტური სამყაროს ნათელი ასახვა” იყო. ეს ნიშნავდა სოცრეალიზმთან დაბრუნებას, რაც პოსტსტალინურ პერიოდში თითქმის დაძლეული იყო როგორც ხელოვნებაში, ისე კრიტიკაში (ამ დროს ასპარეზზე ჩნდება ახალგაზრდა თაობა, ე.წ. სამოციანელები). სოცრეალიზმის მითებისა და იმდროინდელი კრიტერიუმების დაბრუნების მცდელობა კარგად ჩანს ირინა კუჭიხიძისა და გიორგი ხარატიშვილის ეპისტოლარულ პოლემიკაში, რომლის დაწვრილებითა ანალიზმმა დაგვანახა 1970-იანი წლების მოდიფიცირებული ცენზურისა და კონიუნქტურის სახე;
- დაბოლოს, რა ბედი ენია საბჭოთა ცენზურას ჯერ მიხეილ გორბაჩოვის “გლასნოსტის” ეპოქაში და შემდგომ, პოსტსაბჭოთა პერიოდში. უკვე ბრეჟნევის მმართველობის უკანასკნელი წლებიდან მოყოლებული, ცენზურის მთავარ ორგანო “მთავლიტს”, როგორც ამას სხვადასხვა ადამიანის მოგონებებში ვაწყდებით, თითქმის ნომინალური ფუნქციებიდა შემორჩენოდა. მას არაოციფიალურად დადგენილი ჰქონდა “წითელი ხაზები”, ანუ ძალიან ღია ანტისაბჭოთა მოწოდებების კონტროლი, რომლის მიღმაც თითქმის აღარ და რიგ შემთხვევებში, ვეღარ მიდიოდა. მაგალითად, 1984 წელს ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნებაში” დაიბეჭდა სერგეი ეიზენშტეინის ესე “ელ გრეკო და კინო”, რომლის რუსეთში გამოქვეყნებასაც მანამდე წარუმატებლად ცდილობდნენ. ქართულმა ცენზურამ კი მხოლოდ რამდენიმე მცირე ადგილის ამოღება მოითხოვა;
- რაც შეეხება პოსტსაბჭოთა პერიოდს, ცენზურამ სრულებით ახალი სახე მიიღო. გაჩნდა ახალი

ცნება – **ცენზურის ანონიმური ველი**. ამ შემთხვევაში უკვე საქმე გვაქვს აკრძალვების არაიდენტიფიცირებულ წყაროებთან. ცენზურის ანონიმური ველის უკან მდგომი ძალა/ძალები ძალიან დიდ ძალაუფლებას ფლობენ როგორც საზოგადოებრივ განწყობებზე, ისე ცალკეულ ინდივიდებზე, გადაწყვეტილებების მიმღებ პირებზე, სასამართლო და აღმასრულებელ ხელისუფლებაზე. მაშასადამე – სახელმწიფოზე. ასეთად საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია გვევლინება, რომელიც ხშირად ფარულად, ხანდახან კი ღიად მოითხოვდა და კვლავ განაგრძობს ცალკეული ფილმების, წიგნების, გადაცემებისა თუ ავტორების აკრძალვას, მათ საჯარო სივრცეებიდან განდევნასა და სტიგმატიზაციას. სწორედ ამ მოვლენის აღწერით ვასრულებ საბჭოთა ცენზურის ისტორიის კვლევას.

რაც შეეხება კინომცოდნეობის მეორე მიმართულებას – კინოთეორიის განვითარების გზას, აქაც რამდენიმე ასპექტს გამოვყოფ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ კინოთეორიაზე მსჯელობა 1915 წლიდან იწყება ჟურნალ “თეატრისა და ცხოვრების” ფურცლებზე, 1920-იანი წლებში კი კინოზე რამდენიმე პერიოდულ გამოცემა წერს, მათ შორის, “H2SO4”, “მემარცხენეობა” და სხვ. მაგალითად, კინოში ხმის მოსვლის საკითხს წერილს უძღვნის იოსებ იმედაშვილი, ქართველი ფუტურისტები კი მანიფესტებს წერენ, რომლებშიც კინოს მომავლის ხელოვნებად აცხადებენ. ამავე პერიოდის პრესაში საინტერესო თეორიულ მსჯელობებს გვთავაზობდნენ - მიხეილ კატალოზიშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია და ნუცა ლოლობერიძე.

ქართული კინოკრიტიკა ათწლეულების განმავლობაში მოწყვეტილი იყო დასავლურ სამყაროს. ევროპაში მიმდინარე თეორიული და სხვა სახის სიახლეები ან საერთოდ ვერ აღწევდნენ “რკინის ფარდაში”, ანდა დაგვიანებითა და რუსული მეტროპოლიის გავლის გზით. ეს კი ცუდად აისახებოდა ქართულ კინოკრიტიკაზე. ის, ერთი მხრივ, იდეოლოგიის წნეხის ქვეშ იყო მოქცეული, მეორე მხრივ კი, მოწყვეტილი იყო თავისუფალ თეორიულ სააზროვნო სივრცეებსა და პროცესებს.

სტალინურ და პოსტსტალინურ ეპოქაში კინოკრიტიკის ენა, სტილი, მანერა და აზრთანყოფა იდეოლოგიითა და პათეტიკური მოტივებით იყო გაჭერებული; კრიტიკა არ და ვერ ახერხებდა სიღრმისეულ ანალიზს, არ იცავდა ობიექტურობას, მიუკერძოებულობასა და მაღალ პროფესიულ სტანდარტებს. მთავარ მიზეზად არათავისუფალ გარემოს განვიხილავ. **მხოლოდ თავისუფალ ინდივიდს შესწევს შინაგანი, სააზროვნო აქტის განხორციელება** (მერაბ მამარდაშვილი, “ცნობიერების ტოპოლოგია”).

რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ კინომცოდნეობის ყველაზე რთულ წლებშიც კი მხოლოდ პრიმიტიული სტატიები და რეცენზიები იწერებოდა. ამ პერიოდშიც კი შესაძლებელია ისეთი წერილების მოძიება, რომლებშიც აღბეჭდილია ეპოქის ყველა იდეოლოგიური თუ სტილური მოთხოვნა და ამავე დროს, ეს პროფესიული სიმაღლის დაცვით კეთდება.

მდგომარეობა კარდინალურად მას შემდეგ იცვლება, რაც კინომცოდნეობაში ახალი თაობა მოდის. ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსები ძველი თაობისგან ბევრი რამით განსხვავდებოდნენ, მათ შორის, განათლებით, რომელიც პროფესიული კუთხით მიიღეს, როგორც ჟურნალისტებმა და კინომცოდნეებმა. ამ თაობის გამოჩენამ იმდენად დიდი ძვრები გამოიწვია, რომ წლების განმავლობაში ქართული კინოკრიტიკის საწყისად სწორედ მათ მიიჩნევენ, რაც ისტორიულად არ შეესაბამება სიმართლეს. ამის მუხედავად, ტატა თვალჭრელიძე, კორა წერეთელი, ირინე კუჭუხიძე, ნათია ამირეჯიბი და ლალა (ოლღა) თაბუკაშვილი ნამდვილად შეგვიძლია მივიჩნიოთ თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის “ფუძემდებელ დედეებად”.

როგორც ნაშრომში მოყვანილი არა ერთი მაგალითი ცხადჰყოფს, ქართულმა კინოკრიტიკამ სწრაფად ნაბიჯით დაიწყო წინსვლა. მისი მთავარი საზრუნავი ინტელექტუალური კაპიტალის დაგროვება იყო, რაც შემდეგ აკუმულირდა როგორც სამეცნიერო საქმიანობაში, ისე საგაზეთო და საჟურნალო წერილებში. უკვე 1980-იანი წლებისთვის კინოკრიტიკამ შეძლო მკითხველის მისდამი დამოკიდებულების შეცვლა: საგრძნობლად გაიზარდა კინოკრიტიკისადმი ინტერესი და ნდობა.

მკითხველთან საერთო ენის გამონახვა ყველგან და ყოველთვის მთავარ პრობლემას წარმოადგენდა. პოსტსაბჭოთა საქართველოში კი კინომცოდნეობამ შეძლო და ფართო მასებთან საკამოდ მჭიდრო კავშირი დაამყარა. ის ჩაერთო სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირების პროცესშიც, რაც პოსტსაბჭოთა საქართველოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოწვევა იყო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შეცდომა იქნება კინოკრიტიკის მონოლითურ მოვლენად წარმოდგენა. კინომცოდნეობის ისტორიის ყველა ეტაპზე იყვნენ ობსკურანტიზმისა და რეაქციონიზმის მომხრე პირები. გამონაკლისი არც პოსტსაბჭოთა პერიოდია, თუმცა ამ გარემოებაზე მხოლოდ ზოგადი ხასიათის მსჯელობით შემოვიფარგლეთ.

ქართული კინომცოდნეობა ღღეს ახალი ეტაპის დადგომის მოლოდინშია. უკვე წლებია რაც დასავლურ გამოცდილებასთან დაახლოების, მისი სტანდარტებისა და პარადიგმების გაზიარების მცდელობები მიმდინარეობს.

კინომცოდნეობის როლი ქართულ კინემატოგრაფში, ისევე როგორც ქვეყნის ისტორიაშია

არაერთგვაროვანია. მრავალი ჩავარდნის მიუხედავად, კინოკრიტიკაში უფრო ხშირი იყო ახალი იდეებისა და თეორიების წარმოქმნა. საგულისხმოა მისი როლი პოსტსაბჭოთა კრიზისების დაძლევაში როგორც კინოს, ისე სამოქალაქო საზოგადოების მიმართულებებით. აღსანიშნავია ქართული კინომცოდნეობის წვლილიც “ვარდების რევოლუციაში”, რაც გამოიხატებოდა პრერევოლუციურ პერიოდში სამოქალაქო ღირებულებებისა და კრიტიკული ანალიზის განვითარების ხელშეწყობაში.

ლიტერატურის მიმოხილვა

ნაშრომი გამოყენებული მაქვს დაახლოებით 80 მონოგრაფია და პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებული 100-მდე სტატია. აგრეთვე დავეყრდენი დამხმარე ლიტერატურას, საარქივო მასალებს, სხვადასხვა ტიპის ცნობებსა და სხვ. რადგან არ არსებობს ქართულ კინომცოდნეობაზე სამეცნიერო კვლევა, მომიწია მხოლოდ რამდენიმე სტატიით ხელმძღვანელობა, რომლებშიც მოთხრობილია დარგის ისტორია. ესენია: გოგი გვახარიას წერილი ჟურნალ “კინოში” “არის ქართული კინომცოდნეობა, არის ალმანახი” (1987), ლალა თაბუკაშვილის “ქართული კინოკრიტიკის ძირითადი ამოცანები” გამოქვეყნებული “კინოში” (1979) და გურამ ჟვანია წერილი ერთ-ერთ პირველ ქართველ კინოკრიტიკოსზე იოსებ იმედაშვილზე და მის ჟურნალ “თეატრი და ცხოვრებაზე” – “ამაგდარი” (ჟურნალი “კინო”, 1982 წ.).

ბიბლიოგრაფიაში მითითებული წყაროების გარდა კვების დროს გავეცანი და შევისწავლე გაცილებით ბევრი წერილი, რომლებიც 1896-2003 წწ-ს განმავლობაში ქართულ პერიოდიკაში ქვეყნდებოდა. მათ შორის, ჟურნალები: “თეატრი და ცხოვრება” (1910-1926), “H₂SO₄” (1924), “მემარცხენეობა” (1927-1928), “საბჭოთა ხელოვნება”, (1927-2004), “ახალი ფილმები” (1962-1990), “კინო” (1976-1990); გაზეთები: “დროული” (1925-1926), “მუშა” (1922-1939), “ახალგაზრდა კომუნისტი” (მხოლოდ 1980-იანი წლები), “ეკრანის ამბები” (1959-1991), “ქართული ფილმი” (1987-1999), კინორეზონანსი (1997) და სხვ.

გავეცანი ქართველი კინომცოდნეების ყველა წიგნს. იმის მიუხედავად, რომ უმრავლესობა მათგანი პირდაპირ არ პასუხობდა ჩემი ნაშრომის თემას, ზოგიერთი მაინც განვიხილე, ზოგიერთი კი დავიმონწმე მათში მოცემული თარგმანების ან კინომცოდნეობაზე არსებული მსჯელობის გამო. ესენია: ლიკა კალანდარიშვილის, მანანა ლეკობორაშვილისა და მაია ლევანიძე წიგნი “კინოკრიტიკა და

თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები” (“კენტავრი”, 2016), თეო ხატიაშვილის “ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში” (“ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015), გოგი გვახარიას “ცრემლიანი სათვალე” (“ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013), დიანა მალლაკელიძის “კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები” (“კენტავრი, 2013) და სხვ.

ცენზურაზე მუშაობისას მრავალ ნაშრომთან შეხება მომიწია, მათ შორის, საბჭოთა ცენზურის ერთ-ერთი მთავარი მკვლევრის არლენ ბლუმის შემოქმედებასთან. გავეცანი დევიდ კინგის “გაუჩინარებულ კომისრებს” (King, D. *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin’s Russia*, 2005), ლამა ბულაძის “დიალოგს ცენზურაზე” და სხვ.

რაც შეეხება უშუალოდ კინოკრიტიკის ისტორიას, ასეთი შრომების რაოდენობა ძალიან ცოტაა. შევძელი მხოლოდ ამერიკული და ფრანგული კინოკრიტიკის სრულყოფილი მონოგრაფიების მოძიება. სამწუხაროდ, სხვა ქვეყნების კინომცოდნეობის სიტორიის შესახებ ხშირად მცირე ზომის გამოკვლევებიც კი არ არსებობენ, რომლებიც შეისწავლიდნენ მაგალითად, რუმინულ, იაპონურ ან სხვა ქვეყნის კინოკრიტიკის ისტორიებს.

ამერიკულ კინომცოდნეობის ისტორიაზე საუბრისას დავეყრდენი ჯერი რობერტსის წიგნს “ამერიკული კინოკრიტიკის სრული ისტორია” (Roberts, J. *The Complete History of American Film Criticism*, 2010), ფრანგულ კინომცოდნეობის შემთხვევაში – რიჩარდ აბელის “ფრანგული კინოთეორია და კრიტიკა” (Abel, R. *French Film Theory and Criticism*, 1988), მიხაილ იამპოლსკის “ფრანგული კინოზრის ისტორიიდან” (Ямпольский, М. *Из истории французской киномысли*, 1988), ბრიტანულ კინოკრიტიკაზე, რომელსაც ნაკლებად ვეხები, მაგრამ მაინც განვიხილავ ამ სკოლის რამდენიმე მნიშვნელოვან წარმომადგენელსა და მის მონოგრაფიას: საავტრო სტრუქტურალიზმის ფუძემდებლის პიტერ ვულენის “ნიშნები და მათი მნიშვნელობა კინოში” (Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*, 1972) და იან კამერონის წერილები ანგლო-ამერიკულ კინომცოდნეობაზე.

კინოკრიტიკის ისტორიაზე არსებული შრომების ნაკლებობა ავანაზღაურე ზოგადად, კინომცოდნეობაზე არსებული ლიტერატუიდან, სადაც გაბნეულია როგორც ისტორიული ცნობები, ასევე მოცემულია კინოს სხვადასხვა თეორიული ასპექტი, მისი განვითარების გზა და დარგის ზოგადი დახასიათება. ასეთი ლიტერატურიდან გამოვყოფდი შემდეგს: ენდრიუ კლევენისა და ალექს კლეიტონის “კინოკრიტიკის ენა და სტილი” (Clayton, A., Klevan, A. *The Language and Style of Film Criticism*, 2011), დევიდ როდოვიკის “კრიტიკა და იდეოლოგია თანამედროვე კინოკრიტიკაში” (Rodowick, D. *Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism*, 1995), ლეო ბროდისა და მარშალ

კონის “კინოს თეორია და კრიტიკა” (Braudy, L., Cohen, M. *Film Theory and Criticism*, 2009), დევიდ ბორდველისა და ნოელ კეროლის “პოსტთეორია აახლებს კინომცოდნეობას” (Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996), ტოდ მაკგოუანის “რეალური ხედვა: ლაკანის შემდგომი კინოს თეორია” (Mcgowan, T. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, 2007) და სხვ.

კინოთეორეტიკოსებიდან კი შევჩეხე ისეთი ავტორების წიგნებს, როგორებიც არიან: ანდრე ბაზენი, ზიგფრიდ კრაკაუერი, ლუი დელუკი, ბელა ბალაში, სერგეი ეიზენშტეინი, ვალტერ ბენიამინი, როლან ბარტი, სლავოი ჟიჟეკი, ბორის გროისი და სხვ.

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომი იწყება შესავლით, ძირითადი ტექსტი დაყოფილია 4 თავად და ქვეთავებად. კვლევა სრულდება დასკვნით, რომელსაც მოსდევს ბიბლიოგრაფია და პირთა საძიებელი. დისერტაცია შედგება 161 გვერდისგან.

შესავალი

შესავალში მოკლედ მიმოვიხილავ კინომცოდნეობის წარსულსა და აწმყოს. ვცდილობ ავხსნა მისი ძირითადი ასპექტები, კინოკრიტიკის თავისებურებები, რეცენზიასა და რევიუს შორის არსებული განსხვავებები, უანრული თავისებურებები და ახალი მიმართულებები ბლოგინგის სახით (აქ იგულისხმება აგრეგატი ფლატფორმებიც: Rotten Tomatoes, Metacritic, IMDb და სხვ.). ვსაუბრობ კინოთეორიის, ასევე ფილოსოფიური და სოციალური თეორიების მნიშვნელობაზე კინოკრიტიკოსის პროფესიულ ცხოვრებაში.

კინომცოდნეობა, როგორც სამეცნიერო დისციპლინა, მრავალ ქვეყანაში არ განიხილება დამოუკიდებელ კონცენტრაციად და ის ან ხელოვნებათმცოდნეობის ქვედარგად (როგორც მგალითად საქართველოშია მიღებული) და ან სხვა რომელიმე სოციალურ მეცნიერებასთან ერთად განიხილება. ყველაზე მეტად გავრცელებულია მისი მედიის კვლევებთან დაწყვილება. პრობლემებია აკადემიურ სფეროშიც – უამრავ ქვეყანაში კინომცოდნეობა საერთოდ არ ისწავლება.

ჩემ მიერ მოკვლეული ცნობების მიხედვით, მსოფლიოს ძალიან ცოტა უნივერსიტეტს აქვს

კინომცოდნეობის დეპარტამენტი. მაგალითად, საფრანგეთში კინომცოდნის დიპლომს არც ერთი სასწავლებელი არ გასცემს, გარდა ამ ქვეყანაში ბაზირებული ამერიკული ან ინგლისური უნივერსიტეტებისა. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ იმავე საფრანგეთში კინოს თეორია და ისტორია არ ისწავლება. უამრავ უმაღლეს დანესებულებაში, მათ შორის სორბონის უნივერსიტეტში, მიმდინარეობს კინოს მიმართულებით კვლევები. რაც შეეხება კრიტიკას, როგორც წესი, ფრანგ კინოკრიტიკოსთა უმრავლესობა ჟურნალისტია, რომელიც სპეციალიზაციას პრაქტიკული მუშაობის დროს იძენს.

ანგლო-ამერიკულ სამეცნიერო სამყაროში კინომცოდნეობა საკმაოდ პოპულარულია. ყველა მნიშვნელოვანი კათედრა სწორედ ამერიკაში, ინგლისსა და კანადაშია. მათ შორის, მხოლოდ გაერთიანებულ სამეფოში, ჟურნალ “გარდიანის” 2017 წლის მონაცემებით¹, კინომცოდნეობა, როგორც დამოუკიდებელი აკადემიური კონცენტრაცია, 97 უნივერსიტეტში ისწავლება.

საქართველო ამ მხრივ გამორჩეული ქვეყანაა. ბევრი ევროპული სახელმწიფოებისგან განსხვავებით, კინომცოდნეობა საუნივერსიტეტო სივრცეში უკვე 1972 წლიდან დამკვიდრდა, როდესაც საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში კინოფაკულტეტი შეიქმნა, მანამდე კი, 1970 წელს, ჩამოყალიბდა კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო კვლევითი სექტორი, რომელშიც გაერთიანებული იყო 7 კინომცოდნე. 1972 წელსვე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძემ კინოფაკულტეტი დააფუძნა.

რაც შეეხება დასაწყისს, მსოფლიოში, ისევე, როგორც საქართველოში, კინომცოდნეობა ჩაისახა საგაზეთო საქმიანობაში. ის თავიდანვე მოიცავდა როგორც საინფორმაციო ხასიათის სტატიებს, ასევე უფრო სერიოზულ ნაშრომებს რომლებიც კინოს თეორიულ საკითხებს ეძღვნებოდნენ. პირველ კინომცოდნედ მიჩნეულია საფრანგეთში მოღვაწე იტალიელი მწერალი **რიჩოტო კანუდო**, რომელსაც ეკუთვნის აგრეთვე პირველი კინომანიფესტი “მეექვსე ხელოვნების დაბადება”, შემდგომში – “მეშვიე ხელოვნების დაბადება” (მოგვიანებით მეექვსე ხელოვნებად კანუდომ ცეკვა დაამტა, კინომ კი მეშვიდე ადგილი დაიკავა).

კანუდო იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც კინოკლუბებს ჩაუყარა საფუძველი. 1921 წელს მისივე თაოსნობით გახსნილ სალონს “მეშვიდე ხელოვნების მეგობართა კლუბი” უწოდა (Club des Amis du Septieme Art – CASA). აქვე იმართებოდა ფილმის ჩვენებები და დისკუსიები. თუმცა კანუდომდე გაცილებით ადრე ქართველი ოპერატორი ალექსანდრე დილმელოვი, **ჯონ მორისის**

¹ <https://www.theguardian.com/education/ng-interactive/2017/may/16/university-guide-2018-league-table-for-media-film-studies>.

ფსევდონიმით, შვილთან ერთად, მთელი საქართველოს მასშტაბით მოგზაურობდა და პირველ კინოჩვენებებს აწყობდა. ეს არ იყო სალონური კინოკლუბი, თუმცა მის წინაპირობას წარმოადგენდა.

შემდეგ განვიხილავ კინოს შესახებ პირველ ამერიკულ საგაზეთო წერილებს, გამოცემებსა და ავტორებს; პირველ წიგნებს კინოს თეორიის შესახებ. მოკლედ ვეხები პირველ ამერიკულ კინოკრიტიკოს **ფრანკ ვულს** (1860-1939), ასევე პირველ ამერიკულ კინოთეორეტიკოს **ვეჩელ ლინდსის**, პირველ ჟურნალ-გაზეთებსა (მაგ. The New York Dramatic Mirror) და სხვ.

საიტერესოა დევიდ ბორდველი შეფასება, რომელიც 1970-იან წლებამდე არსებულ ამერიკულ კინოცმოდნეობას მოიხსენიებს როგორც “სახელგატეხილ დარგს”. მისი აზრით, კინოკრიტიკამ ინტელექტუალური ღირებულება და წონა მას შემდეგ შეიძნია, რაც ლაკანისეულ პოსტსტრუქტურალიზმსა და სხვა ფილოსოფიურ და სოციალურ თეორიებს ეზიარა. სწორედ ამ დროს ჩნდება სიუზან ზონტაგიც, რომლის ღვანლიც, კინოკრიტიკის ინტელექტუალური დონის ამაღლებაში, განუზომლად დიდია. ამავე პერიოდში მოღვაწეობას იწყებენ კინომცოდნეობის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ავტორები ენდრიუ სარისი და პოლინ კეილი, რომელთა ცნობილ პოლემიკამაზე საუბარსაც პირველ თავში განვაგრძობ.

თავი I

ნაშრომის პირველი თავი იწყება კინომცოდნეობაში სტრუქტურალიზმის, პოსტსტრუქტურალიზმისა და სემიოტიკის გავლენებზე საუბრით. ფრანკვურტის სკოლის წარმომადგენლის და ერთ-ერთი პირველი კინოთეორეტიკოსის ზიგფრიდ კრაკაუერის ნაშრომებში ვხვდებით კინოს სტრუქტურულ ანალიზისა და კრიტიკული თეორიის გამოყენების მოდელს. მაგალითად, ის 1920-იანი წლების გერმანული კინოექსპრესიონიზმის კვლევით მივიდა ნაცისტების ფესვებთან. ამგვარ მიდგომას დაეფუძნა პოსტსტრუქტურალისტური კინომცოდნეობაც, რომელიც კინემატოგრაფზე დაყრდნობით სოციალურ სტრუქტურებსა და ფენომენებს იკვლევდა.

ამ სკოლის ერთგვარ წარმომადგენელად შეგვძლია განვიხილოთ ენდრიუ სარისი, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კინომცოდნე, რომელსაც დაუპირისპირდა პოლინ კეილი, ასავე არანაკლები პოპულარობის მქონე ავტორი.

მათი პოლემიკა კინოცმოდნეობის მიზნებისა და მიდგომების გარშემო წარიმართა: სარისი მეცნიერული პრაქტიკის მოხმრე იყო, კეილი კი თავისუფალ, ფენომენოლოგიურ და სუბიექტურ

ანალიზს ემხრობოდა, რომელსაც “ემოციური ინტერპრეტაცია” შეგვიძლია ვუწოდოთ (ეს კი, თავის მხრივ, 1960-1970-იან წლებში ამერიკულ პუბლიცისტიკაში გაჩენილი მიმდინარეობის “ახალი ჟურნალისტიკის” ერთგვარი გამოძახილი იყო).

კეილის მიდგომები მეტად პოლულარულია მსოფლიოში. ამას მოწმობს ისიც, რომ “ემოციურ ინტერპრეტაციას” მისდევდა როჯერ ებერტიც, მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კინომცოდნე. ამის მუხედავად, სარისის მხარე მრავალმა ინტელექტუალმა დაიკავა, მათ შორის იყო ინგლისელი კინომცოდნე იან კამერონი. ეს უკანასკნელი ანგლო-ამერიკულ კინომცოდნეობასაც იკვლევდა და აღნიშნულთან დაკავშირებით რამდენიმე სტატია აქვს გამოქვეყნებული.

კამერონს კინომცოდნეობაში შემოაქვს როლან ბარტისეული მიდგომები, რომელიც ამ უკანასკნელმა საკუთარ ესეში “მესამე აზრი” გამოიყენა სერგეი ეიზენშტეინის “ივანე მრისხანეს” განხილვისას. კამერონი განიხილავს რეცეზირების სამ მნიშვნელოვან სპექტს: შთაბეჭდილებას, დეტალსა და მნიშვნელობას, რომლებიც იმავე ფუნქციას იძენენ რასაც ბარტთან “ღია აზრი” (Le sens obtus) ატარებს.

პოსტსტრუქტურალისტები კულტურაში არსებული ნიშნებისა და კოდების “გახსნით” გვთავაზობენ ცხოვრების უფრო მეტად ჭეშმარიტ და მრავალშრიან მხარეს. თითქოს ჩვენს თვალს, გონებას, ყურს აძლევენ ახალ შესაძლებლობებს, ჩინს. ვუწოდოთ ამას “სემიოტიკური კათარზისი”. მაგრამ თითქმის ანალოგიური, ხშირად კი უფრო მეტი ზემოქმედების მოხდენის უნარი აქვთ პოლინ კეილის მიერ დამკვიდრებულ სტილში შესრულებ ნერილებსაც.

აღნიშნული საკითხები თავისთავად წამოჭრიან კინოთეორიის მიმოხილვის აუცილებლობას. ისტორიული ექსურსის დროს თავადაც მივმართავ კრიტიკული თეორიის პრინციპებს და მაგალითად, კინოს განვიხილავ როგორც სეკულარულ მაგიას, რომელიც მოდერნისტული ეპოქის – ტექნიკური პროგრესისა და კაპიტალიზმის განვითარების შედეგად წარმოიშვა. ამ აზრამდე მივყავარ ვალტერ ბენიამინის ნაშრომს “არკადები” (The Arcades Project). კინოს “მაგიური” ბუნების დადასტურებას კი ანდრე ბაზენთან ვპოულობთ “სუვენირისა” და “მუმის კომპლექსის” თეორიებში.

ის თუ რას წარმოადგენს კინო და მის მიერ წარმოქმნილი მხატვრული სამყაროს ძალა – ეს ლუმიერების პირველ კინოჩვენებაზე გამოვლინდა, როდესაც გამონაგონმა რეალობის ექვივალენტი შექმნა (ჟან ბოდრიარის “რუკისა და ტერიტორიის” თეორიის მსგავსად) და მაყურებელზე მიიტანა იერიში. ამას **ლუმიერების ეფექტი** ვუწოდებ, რომელზე დაკვირვებას, შესწავლასა და მსჯელობას კინომცოდნეობის ერთ-ერთ მთავარ ფუნქციად მოვიზარებ.

თავი II

ნაშრომის მეორე თავში ქართული კინომცოდნეობის ისტორიის საწყისებს ვიკვლევ. ქართულ პრესაში კინოს პირველად 1986 წელს, გაზეთ “ცნობის ფურცელში” ახსენებენ (ლუმიერების კინოჩვენების სარეკლამო განცხადება). მეორეჯერ – 1897 წელს, “Тифлисский Листок”-ში (ტიფლისისკი ლისტოკში). აქედან მოყოლებული, საქართველოში კინოზე წერა აღარ შეწყვეტილა.

სარეკლამო განცხადებების პარალელურად, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჟურნალ “თეატრსა და ცხოვრებაში” კინემატოგრაფზე ანალიტიკური წერილებიც ქვეყნდებოდა. ქართული კინომცოდნეობისთვის იოსებ და გაიომ იმედაშვილების აღმოჩენა სიახლეა. “კაიუს პელის” ფსევდონიმით მოღვაწე გაიომ იმედაშვილი აღნიშნულ ჟურნალში ძირითადად კინოზე წერდა, რის გამოც ის პირველ კინომცოდნედ უნდა მივიჩნიოთ (აქვე აღვწერ იმას, თუ როგორ დავადგინე ამ ფსევდონიმის პატრონის ვინაობა, რაც არ იყო იოლი. მომიხდა საარქივო მასალების მოძებნა, მათი ერთმანეთთან შედარება და მის შთამომავლებთან ინფორმაციის გადამოწმება).

საუბარს ვაგრძელებ ქართველი ფუტურისტების მიერ გამოცემულ ორ ჟურნალზე, სადაც კინემატოგრაფსა და კინოთეორიას მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა. “H₂SO₄” და “მემარცხენეობა” ქმნიდნენ კინომცოდნეობის ფორმირებისა და განვითარების საფუძვლებს. თუმცა ეს პერიოდი, ანუ 1920-იანი წლების ბოლო, ემთხვევა საბჭოთა კავშირის სათავეში სტალინის მოსვლასა და მისი პოლიტიკის გაძლიერებას. ამას კი მოჰყვა ცენზურის გამკაცრება, რეპრესიები და “სოციალისტური რალიზმის” დოქტრინის მიღება, რამაც განსაზღვრა როგორც ხელოვნების, ისე კრიტიკის მომავალი.

ამგვარად ჩასახვის პროფესში მყოფი ქართული კინომცოდნეობა წყვეტს ბუნებრივი განვითარების პროცესს და სტალინის მიერ განსაზღვრულ ზოგად სტანდარტებში ექცევა. ამავე პერიოდში იწყება ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნების” გამოსვლა. ეს უკანაკსნელი ცენტრალური სახელოვნებო გამოცემის სტატუს ატარებდა და ითავსებს სახელოვნებო დარგების კრიტიკის განვითარების ფუნქციას. ჩემი კვლევაც სწორედ ამ ჟურნალის დაწვრილებით ანალიზს ეყრდნობა.

ამავე თავში საუბარს ვიწყებ ცენზურის ისტორიაზეც. მაგალითად მომყავს ბესარინ ურენტი, რომელიც წარსულში ფუტურისტული მოძრაობის წევრი იყო, შემდეგ კი საცენზურო აპარატს ჩაუდგა სათავეში და რეჟიმისთვის არასასურველ პირებს ბრალს დებდა იმაში, რასაც სოცრეალიზმის დოქტრინის მიღებამდე თავად უჭერდა მხარს “H₂SO₄”-ის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ

ფუტურისტულ მანიფესტებსა თუ ლექსებში.

1930-იან წლებამდე არსებული ცენზურა უწყინარ მოვლენად მოჩანს “დიდი ტერორის” დროს არსებულ პრაქტიკებთან შედარებით. საქართველოში პირველი ფილმი, რომელსაც ცენზურა შეეხო, ალექსანდრე ნუნუნავას “ვინ არის დამნაშე” (1926) იყო. ფილმი, ავტორის უკითხავად, მოსკოვის “სახკინმრეწვში” გადაამონტაჟეს და ისე გაუშვეს საკავშირო ეკრანებზე. სტალინური რეპრესიების დროს ასეთი ხელოვანი აუცილებლად ან საკონცენტრაციო შრომით ბანაკში ამოჰყოფდა თავს ან – სიკვდილმისჯილთა სიაში.

მომდევნო წლებში სტალინმა იზრუნა ცენზურის ვერტიკალის გამართვაზე. ცენზურის მთავარი ორგანო – “მთავლიტი” (Главлит) 1922 წელს, ლენინის სიცოცხლეშივე შეიქმნა, თუმცა მხოლოდ ნომინალური უფლება-მოვალეობებით სარგებლობდა. მდგომარეობა იცვლება 1924 წელს, როდესაც მისი შტატი საგრძნობლად იზრდება და სამოქმედო არეალიც ფართოვდება. ამ დროისთვის იქ უკვე 104 თანამშრომელი მუშაობდა და ყოველ წელს დასაქმებულთა რიცხვი მატულობდა. მაგალითად, 1934 წელს, მხოლოდ მოსკოვის “მთავლიტში” 197 ადამიანი იყო დასაქმებული, რომლებსაც კარგად განერილი სამუშაო პროგრამა გააჩნდათ.

ამავე პერიოდში იწყება სხვადასხვა ადამიანის ისტორიიდან “ამოშლა”. ეს ბედი გაიზიარა ქართველმა მწერალმა და “სახკინმრეწვში” (სახელმწიფო კინომრეწველობა) სასცენარო განყოფილებას უფრომსა გრიგოლ რობაქიძემ. ემიგრაციისა და ანტისაბჭოთა საქმიანობის შემდეგ აიკრძალა არათუ მისი წიგნები, არამედ მისი სახელის ხსენებაც კი (აქ მომყავს დევიდ კინგის ნაშრომი “გაუჩინარებული კომისრები”, სადაც ის სტალინისთვის არასასურველი ფიგურების ისტორიიდან წაშლის მექანიზმებსა და მაგალითებზე საუბრობს).

მაშასადამე, ამ და სხვა უმარავი მაგალითის განხილვით, ვცდილობ ქართული კინომცოდნეობის სანყისების კლასიფიკაციასა და გაანალიზებას, აგრეთვე საბჭოთა ცენზურის მნიშვნელოვანი გარემოებების გამოყოფას. მეორე თავი სრულდება ფრანგული კინომცოდნეობის მიმოხილვით და მისი პრიმატის მიზეზების ახნით. ვეხები ანდრე ემბერნის, ჟან ტედესკოს, ემილი ვუიერმოზის, ბლემ სანდრარის, ლეონ მუსენიაკის, ჟან რენუარისა და სხვათა საპროგრამო ნაშრომებს, იდეებსა და თეორიებს. ვსაუბრობ რიჩოტო კანულოს მიერ დაარსებულ ჟურნალ “მონჟუანზე”, “სინეა-სინე პურ ტურსა” და რაც მთავარია, “კაიე დუ სინემაზე”, ანდრე ბაზენზე, “კაე დუს” ჯგუფზე, ჟურნალის რედაქტორებსა და მის დღევანდელ მდგომარეობაზე.

თავი III

ანდრე ბაზენი იმდენად გამორჩეულია კინომცოდნეობისა და კინემატოგრაფის ისტორიაში, რომ ნაშრომში მას არაერთხელ შევხვდებით. მესამე თავიც მასზე საუბრით იწყება. ქვეთავში “კინოთეორიის მნიშვნელობა ფილოსოფიასა და სოციალურ მეცნიერებებში” განვიხილავ “ახალი ტალღების” ფენომენსა და აზროვნებაში მომხდარ იმ ცვლილებებს რაც მათ გამოჩინას მოჰყვა.

ფრანგულ კინოში ახალი თაობის უკან ანდრე ბაზენი იდგა, რომელიც კინოს აღიქვამდა როგორც ახალი ტიპის მესხიერებას. მისი თეორიების მიხედვით, კინო უკვდავყოფს, ინახავს, აკონსერვებს დროსა და სივრცეს, ინახავს ადამიანის სიცოცხლეს, თავად ადამიანს. ამას ინდივიდის უკვდავყოფის მექანიზმი შეგვიძლია ვუწოდოთ, რომელსაც ანალოგიები მოეძებნება პოლიტიკურ ფილოსოფიასა და პოლიტიკურ თეოლოგიაში, თავისთავად, ხელოვნებათმცოდნეობაშიც. ამათგან, განვიხილავ ერნსტ კანტაროვიჩის მიერ გამოკვლეულ “ორი სხეულის” ფენომენს (მისი სიტყვებით, სუვერენს აქვს ორი სხეული: ბიოლოგიური, ანუ მოკვდავი და პოლიტიკური – უკვდავი), ჰანა არენდტის “ვინის” კონცეფციას (ბერძნული ტრადიციიდან მოყოლებული, არენდტის მიხედვით, გმირის უკვდავყოფა ხდებოდა ნარატივში, კოლექტიურ მესხიერებაში გადასვლით, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა).

ბაზენის იდეაც, რომ კინო ინახავს ონტოლოგიურ რეალობას და მხოლოდ მას შესწევს ძალა ადამიანის მთლიანი ცხოვრება, მაშასადამე “ვინი” სრულყოფილად აღბეჭდოს და შემოინახოს ფირზე – უკვდავყოფაზე არსებული დისკუსიის გაგრძელებაა, რომელსაც ეხმიანება როგორც კრაკაუერი, ისე ბარტი და სხვა მოაზროვნები. მანამდე ამავე საკითხზე – მესხიერების პრობლემებზე წერდა ფროიდიც.

დღეს კი ტექნოლოგიური და სააზროვნო რევოლუციების შემდეგ, ბუნებრივი და პოლიტიკური სხეულის ცნებებს უნდა დავემატოთ ახალი “იკონური სხეულის” (body iconic) განსაზღვრება, რომელიც იდეოლოგიებისა და თეორემების ვიზუალურ განსხეულებას წარმოადგენს. იმისთვის, რომ ინდივიდი გადაურჩეს დავიწყებას, მან უნდა შექმნას საკუთარი თავის ვიზუალური (ციფრული) ვერსია, რომელიც კვლავწარმოების გზით შეიძენს სიცოცხლეს. კინომცოდნეობა კი, როგორც მოძრავი გამოსახულების, მოძრავი იმიჯების შემსწავლელი მეცნიერება, ციფრული ერის დადგომასთან ერთად, ვალდებულია ყველა იმ კომპონენტზე დაკვირვების წარმოებას, რომლებიც ბაზენის იდეების

ერთგვარ განვითარებას წარმოადგენენ როგორც კინოში, ასევე სხვა მომიჯნავე სფეროებშიც.

ამ თემას ნაშრომის ბოლო ქვეთავში კიდევ ერთხელ ვუბრუნდები, სადაც კინომცოდნეობის მომავალზე ვსაუბრობ. ახლა კი ისევ ქართულ კინომცოდნეობის ისტორიას დავუბრუნდეთ. საბჭოთა კავშირში “პიროვნების კულტის” დადგომასთან ერთად (1930-იანი წლებიდან მოყოლებული კრუშჩოვის 1956 წლის კომპარტიის XX ყრილობაზე წარმოთქმულ სიტყვამდე), კინოკრიტიკა წვეტს ბუნებრივი განვითარების გზას და სტალინიზმის დოქტრინების ქვეშ ექცევა.

აღსანიშნავია, რომ “პიროვნების კულტის” პერიოდში ქართული ბეჭდური და მათ შორის, კინოკრიტიკის ენა და სტილი განსაკუთრებით პათეტიკური, იდეოლოგიზირებული და პროპაგანდისტული გახდა. შეწყდა მოვლენებისა თუ ხელოვნების ნიმუშების, ფილმების ღრმა გაანალიზების მცდელობები, რადიკალური და ახალი იდეები, მოსაზრებების გამოთქმის პრაქტიკა, რითიც ასე გაჭერებული იყო 1920-იანი წლების კინოკრიტიკა.

ერთი მხრივ, ამას განაპირობებდა “დიდი ტერორით” გამოწვეული ტოტალური შიშის განცდა, მეორე მხრივ – პარადიგმის ცვლილება, სადაც ხელოვნების ნიმუშის ავ-კარგიანობა განისაზღვრებოდა მხოლოდ იდეოლოგიური კომპონენტით (სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მიხედვით). “საბჭოთა სინამდვილე” მოცემული უნდა ყოფილიყო არამხოლოდ ანმყოში, არამედ წარსულშიც. აქედან იწყება რევიზიონიზმის კამპანია. პირველი ვინც “ისტორიული სიმართლის” დაცვასა და ახალი სახელწიფოს შენებაში კრიტიკის როლზე საუბრობს იყო ვინმე “კ. ს.". როგორც ჩემ მიერ ჩატარებული კვლევით ირკვევა, მაღალი ალბათობით, 1927 წელს “საბჭოთა ხელოვნებაში” გამოქვეყნებული ამ საპროგრამო წერილის ავტორი თავად სტალინი უნდა ყოფილიყო.

1930-იან წლებში კინოკრიტიკა ჯერ კიდევ არ იყო ბოლომდე ჩამოყალიბებული დარგი. კინოზე სხვადასხვა ადამიანი წერდა და ყველა მათგანს არა პროფესიული სკოლა, არამედ იდეოლოგია აერთიანებდა. განვიხილავ რამდენი მნიშვნელოვან წერილს, რომლებიც საუკეთესოდ გადმოსცემენ იმ ეპოქის სულისკვეთებას, განწყობებს, სსრკ-ს კულტურის პოლიტიკას.

რაც უფრო ძლიერდებოდა სტალინიზმი, მით უფრო სუსტდებოდა პრესაში ანალიზის გაკეთების შესაძლებლობები. მალე მეორე მსოფლიო ომიც დაიწყო და ინტელექტუალურ კრიზისს ეკონომიკურ-პოლიტიკური ვითარებაც დაემატა, დაეცა ფილმწარმოება, კინოკრიტიკას ხელიდან გამოეცალა ინსპირაციისა და დაკვირვების ობიექტები. “რკინის ფარდა” კი არ უშვებდა უცხოურ ფილმებსა თუ ტენდენციებზე მსჯელობას. ასე იწყება ქართული კინომცოდნეობის “შუა საუკუნეები”.

სტალინიზმის პერიოდის კულტურის პოლიტიკა კარგად აისახა მაქსიმ გორკის წერილში “ახალი

ადამიანის შესახებ”, რომელიც ერთგვარი გადახედვა იყო ლევ ტროცკის “ახალი ადამიანის” კონცეფციისა და ახალი საბჭოთა ადამიანის ორიგინალურ ვერსიას გვთავაზობდა. ამ პერიოდის ფილმები ეძღვნებოდა ინდივიდუალური “მეს” სოციალისტურ “მედ” გარდაქმნის კოლექტიურ აქტს (მაგ. კოტე მიქაბერიძის “დაგვიანებული სასიძო”, 1939).

აღნიშნულ ფენომენზე აქტიურად წერდნენ კიტა ბუაჩიზე, შალვა ალხაზიშვილი და კარლო გოგოზე. გოგოძის გარდა, კინომცოდნეების ამ თაობამაც იმედაშვილების ბედი გაიზიარა და ისინი რეპრესიებში მოყვნენ. ამრიგად, კვლავ ჩაიშალა ქართული კინოკრიტიკის სკოლის ფორმირების საქმე. ამას თან ერთვოდა სტალინური უკონფლიქტობის თეორიის აზღვევაც, რაც განვითარებაში ხელს უშლიდა როგორც კინემატოგრაფისტებს ისე კრიტიკოსებს.

ხრუშჩოვის “პიროვნების კულტის” დაგმობის შედეგად პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის ხანმოკლე პერიოდი სათანადოდ არ აისახა ქართულ ხელოვნებასა და კრიტიკაში. სტალინური სტილი, მითოლოგია და პრინციპები შენარჩუნდა მანამდე, სანამ ჰორიზონტზე 1960-იანელთა თაობა, იგივე “სამოციანელები” არ გამოჩნდნენ. ახალგაზრდა რეჟისორების კვალდაკვალ ასპარეზზე გამოვიდნენ ახალგაზრდა კინომცოდნეებიც, რომელსაც წინა თაობებისგან განსხვავებით ხელოვნებათმცოდნისა და კინომცოდნის განათლება ჰქონდათ მიღებული და სრულიად ახალი იდეებითა და წერის/აზროვნების სტილით იმკვიდრებდნენ თავს.

თავი IV

ნაშრომის მეოთხე თავში განვიხილავ თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის საწყისს ეტაპებსა და განვითარების გზას. კინოკრიტიკაში მოსულმა თაობამ ახალ სკოლას ჩაუყარა საფუძველი. მათ მიერ დაარსებულ კინოკათედრებსა და კინოს კვლევით ლაბორატორიებში მუშაობა მიმდინარეობდა კინოს თეორიასა და ისტორიაზე, ქართული კინოს კორპუსის შექმნაზე და რაც მთავარია, კინომცოდნეთა ახალი თაობების გაზრდის საკითხზე.

1960-იანი წლებიდან კინოკრიტიკაში დიდი ძვრები დაიწყო. გაჩნდა რეცენზირების სრულიად ახლებური მაგალიტები. ახალგაზრდა კინომცოდნეთა წერილებში გაქრა სტალინური პერიოდისთვის დამახასიათებელი პათეტიკა და იდეოლოგიაზე ორიენტირებულობა; გაიზარდა მსჯელობაში კინოთეორიის წილი და პროგრესზე, განახლებაზე ორიენტირებულობის ხარისხი. ახალი ავტორები მეტად გაბედულები და თამამებიც აღმოჩნდნენ. მაგალითად კორა წერეთელი ღიად იწყებს ძველი

ფილმების კრიტიკას და მის საპირისპიროდ “სამოციანელთა” კინემატოგრაფს აყენებს. ჩაღდება “მამებთან” ბრძოლა. ამ დაპირისპირებაში ახალგაზრდა რეჟისორები და კინომცოდნეები ერთ მხარეს დგებიან.

ამის მიუხედავად, სტალინურ პერიოდში ჩამოყალიბებული კრიტიკის სტანდარტები და ნორმები ჯერ კიდევ განაგრძობდნენ არსებობას. გარდაუვალი იყო ახალი და ძველი სკოლების ჯახი. 1970-იანი წლები სწორედ ამ პოლემიკას დაეთმო, იმის გამორკვევას თუ საით, როგორ განვითარდებოდა როგორც კინომცოდნეობა, ისე ზოგადად, ხელოვნება და საზოგადოება. ამ პროცესების საილუსტრაციოდ მომყავს ქართულ კინოკრიტიკის ისტორიაში ერთ-ერთი ხმაურიანი მოვლენა – ირინა კუჭუხიძის რეცენზია თენგიზ აბულაძის “ნატერის ხის” შესახებ და პოლემიკა, რაც ამ წერილის გამოქვეყნებას მოჰყვა.

კუჭუხიძემ ამ ფილმში ამხილა ქართულ კინოში ჯერაც არსებული სოცრეალიზმის ნიშნები. მან აგრეთვე კინოკრიტიკის არსსა და როლზეც, ღრმა ანალიზის უალტერნატივობასა და მიუკერძოებლობის აუცილებლობაზე ისაუბრა. წერილს არნახული ვნებათაღელვა და საგაზეთო პასუხების სერია მოჰყვა, მათ შორის, კინოკავშირის სპეციალური სხდომები, სადაც რეჟისორმა სიკო დოლიძემ კუჭუხიძე “ერის ლალატშიც” კი დაადანაშაულა..

მსგავსი აუიოტაჟი მეორედ იური ბოგომოლოვის სტატიამ გამოწვია, რომელიც ქართულ კინოს ეძღვნებოდა. “ქართული კინო: ურთიერთობა სინამდვილესთან” 1978 წელს რუსულ კინოჟურნალ “ისკუსტვო კინოში” გამოქვეყნდა. ბოგომოლოვმა შეაჯამა “სამოციანელთა” კინო, რომელიც, მისი აზრით, რეალობასთან აცდენილი იყო.

ამ თავში განვიხილავ ქართული კინოკრიტიკისა და ზოგადად, კინემატოგრაფისთვის ამ უმნიშვნელოვანესი წერილის შექმნის ისტორიასა და იმ პროცესებს, რაც მას თან სდევდა.

ქართულ კინოცნობებაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ ორი განსხვავებული სკოლა არსებობდა. ეს კონფლიქტი კუჭუხიძისა და გარკვეული თვალსაზრისით, ბოგომოლოვის ხაზის გაიმარჯვებით დასრულდა. უკვე 1980-იან წლებში პროფესიულ ასპარეზზე გამოჩენილმა ახალმა კინოკრიტიკოსებმა სწორედ ზემოხსენებული ავტორებისთვის დამახასიათებელი კრიტიკული აზროვნებისა და შეფასების სტილით ხელმძღვანელობა ამჯობინეს. ისინი განაგრძობდნენ “მამების” კინოსთან დაპირისპირებას და აქცენტს ახალგაზრდულ კინოზე, ახალგაზრდების “მშვიდობიან ამბოხზე” აკეთებდნენ.

1980-იანი წლების ბოლოსკენ კინომცოდნეობა პროგრესისა და განახლების ავანგარდში მოექცა, რასაც ვერ ვიტყვით ზოგადად კინემატოგრაფზე, რომელიც საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესების

მიღმა აღმოჩნდა (მიხეილ გორბაჩოვის “გარდაქმნებისა” და “გლასტნოსტის” ეპოქის მიუხედავად, ქართული კინო “ნონკონფორმიზმისა” და გაუცხოების ტალღას მოეცვა). კინომცოდნეობამ დაიგროვა როგორც ინტელექტუალური, ისე ღირებულებითი კაპიტალი და შეძლო მოსახლეობის ფართო მასებთან საერთო ენის გამონახვა. აქედან იწყება კინოკრიტიკის “ოქროს ხანა”, დრო როდესაც რეცენზიებსა და კინოს შესახებ შექმნილ წერილებს მასობრივი მკითხველი გაუჩნდა.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, ფინანსური და პოლიტიკური კრიზისის გამო გაჩერდა როგორც კინონარმოება, ასევე მრავალმა პერიოდულმა გამოცემამ შეწყვიტა არსებობა. ამან კინოკრიტიკაზეც იქონია გავლენა. თუმცა კინომცოდნეებმა მალევე მოახერხეს ახალ დროებასთან ადაპტირება, ახალ ჟურნალ-გაზეთებში საიტერესო რუბრიკების მოფიქრება, ზოგიერთმა სატელევიზო და რადიო გადაცემების კეთებაც დაიწყო – კინოკრიტიკა კვლავ საზოგადოებრივი პროცესების ავანგარდში მოექცა, რომელიც აქტიურად მხარს უჭერდა პროგრესსა და სამოქალაქო ღირებულებების განვითარებას.

ამის მიუხედავად, პროცესები არ მიმდინარეობდა დაპირისპირების გარეშე. 1995 წელს სახელმწიფო ტელევიზიაში დაიხურა გოგი გვახარია გადაცემა “სარკმელი”. მიზეზი ეთერით რაინერ ვერნერ ფასბინდერის “პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები” ჩვენების სურვილი იყო, რასაც წინ აღუდგა დირექცია. ამ შემთხვევას დიდი გამუხმაურება მოჰყვა, საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ცენზორებს ამართლებდა, დიდ როლს თამაშობდა საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიაც. სწორედ ამ პროცესების მიმდინარეობისას ყალიბდება ცენზურის ახალი ტიპი, რომელიც საბჭოურისგან იმით განხვავდება, რომ აკრძალვას არა რომელიმე სახელწიფო ორგანო, არამედ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ითხოვს (როგორც წესი, ამ შემთხვევების დროს საქმე გაქვს ხელუვნურად მართულ პროცესებთან). ამ მოვლენას “ცენზურის ანონიმური ველი” ეწოდება.

პოსტსაბჭოთა ცენზურის მსგავსი იერიშების მიუხედავად, პროგრესსა და ღირებულებათა გადაფასების მხარეს მყოფი კინოკრიტიკა გაძლიერდა და კიდევ უფრო თამამი გახდა. ცოტახანში ის საჯარო მსჯელობებისთვის ერთგვარი ფლატფორმის როლს ირგებს. ამის მაგალითია გოგი გვახარია გადაცემა “ფსიქო”, რომელიც დამოუკიდებელი ტელეარხის “რისთავლი 2-ის” ეთერში გადიოდა. გადაცემის სტუმრები იყვნენ საჯარო პირები, პოლიტიკოსები, მეცნიერები და ხელოვანები, რომლებიც ამა თუ იმ ფილმის ნახვის შემდეგ მსჯელობდნენ სხვადასხვა სახითხზე, მორალურ პრობლემებზე, ღირებულებებზე, სამოქალაქო კუთლურაზე, საბჭოთა წარსულზე, გარდაქმნების აუცილებლობაზე და სხვ.

ზოგიერთი კომენტატორის შეფასებით, 2003 წლის “ვარდების რევოლუციის” ერთ-ერთი კატალიზატორი სწორედ ეს გადაცემა გახდა. მისი ეთერი კინოს საშუალებით მრავალ მწვავე საკითხზე საჯარო დისკუსიების დაწყებას უწყობდა ხელს. ეს სულისკვეთება და მიდგომა საერთო იყო ამ პერიოდის კინოკრიტიკისთვის. მრავალ რეცენზიაში სწორედ ღირებულებათა გადაფასებასა და დასავლეთთან დაახლოებაზე მიდმინარეობდა მსჯელობა. საბოლოოდ 2003 წელს საქართველოში მშვიდობიანი რევოლუცია მოხდა, რომელმაც ქვეყნის პროდასავლური კურსი განსაზღვრა.

სულ ბოლოს, ვებრუნდები კინომცოდნეობის მომავლის საკითხს და განვიხილავ მეტ-ნაკლებად ყველა აქტუალურ პრობლემას. უპირველესად, ვეხები რეალობის საკითხებს, რაზე საუბარიც წინა თავებში დავინწყე. პოსტმოდერნიზმის მიერ შეცვლილმა პარადიგმებმა კიდევ უფრო გაართულეს რეალობაზე დაკვირვება, მდგომარეობა არც პოსტთეორიის ხანმოკლე ხანის დადგომით შეცვლილა. ამჟამად “პოსტსიმართლის” დროში ვიმყოფებით, რომელიც კინომცოდნეობისთვის ახალ გამოწვევებსა და ბარიერებს წარმოქმნის. პოსტსიმართლე ხასიათდება შინაგანი სტრუქტურით, მიზმ-შედგობრივი სისტემისა და ობიექტურ რეალობასთან გარკვეული კავშირების არსებობით, რომლის ჩანასახშიც სიყალბეა მოცემული.

პოსტსიმართლის ჭრილში განვიხილავ ამერიკის პრეზიდენტ დონალდ ტრამპის უფროსი მრჩეველის კელიენ კოლნუელის მიერ დამკვიდრებულ ტერმინს – “ალტერნატიული ფაქტებს”, თეთრი სახლის პრესმდიენის შონ სპაისერის განცხადებას, სადაც ის უარყოფს ტრამპისა და ობამას ინაუგურაციების ფოტოებზე არსებულ ობიექტ-რეალობას და კინომცოდნე ტარა ჯუდას მიერ კინოში პოსტსიმართლის ეპოქის დადგომასთან დაკავშირებით მოყვანილ მაგალითს – სმაპიკ ჯოუზის ფილმს “მისი” (Her, 2013), სადაც ჯუდამ “ალტერნატიული ფაქტების” მსაგვსი ცნების – “დამატებითი კინემატოგრაფიული დროის” (Extra-cinematic time) არსებობა აღმოაჩინა.

ამრიგად, კინოს შემსწავლელი მეცნიერება დღეს ორმაგი გამოწვევის წინაშეა. ერთი მხრივ, მას მოუწევს რეალობის სხვადასხვა ვარიანტში გამორკვევა და მხოლოდ ამის შემდეგ, მათი კომუნიკაციური მოდელების განსაზღვრა.

დასკვნა

დასკვნაში თეზისების სახით წარმოვადგენ ცენზურის მიმოილვას და გამოვყოფ ქართული კინომცოდნეობის ისტორიის ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპებს. დასკვნაში წარმოადგენილია ნაშრომის მეცნიერული სიახლეები და აღმოჩენები, რომლებზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრე. დასკვნაში აგრეთვე ვცდილობ ქართულ და დასავლურ კინომცოდნეობებს შორის გარკვეული პარალელების გავლენას, კინომცოდნეობის როგორც დისციპლინის დახასიათებასა და მის სამომავლო პერსპექტივებზე მსჯელობას.

დისერტაციის თემაზე გამოქვეყნებული ნაშრომები

1. სოცრეალიზმის მითებთან ბრძოლა ქართულ კინომცოდნეობაში, *XX საუკუნის ხელოვნება: მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში*, თბილისი: “კენტავრი”, 2018, გვ. 128-136;
2. ავტორის კონცეფცია პირველ კინოსტუდიებში, *კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა*, ბათუმი: “ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი”, 2017, გვ. 248-252;
3. სტალინის უკონფლიქტობის თეორია და ქართული კინომცოდნეობის გამოწვევები, *თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება*, ქუთაისი: “აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2017, გვ. 499-504;
4. მსჯელობა კინოსა და რეალობის შესახებ, *სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი*, თბილისი: “კენტავრი”, 2017, #1(70), გვ. 81-92;
5. ფილმური თუ ფოტოგენური? *სემიოტიკა*, თბილისი: “სემიოტიკის კვლევითი ცენტრი”, 2016, ტ. XVI, გვ. 233-241.
6. “(პოსტ)სტრუქტურალიზმი ამერიკულ კინომცოდნეობაში: “ინტელექტუალებისა” და “ანტიინტელექტუალების” კამათი” – ამერიკისმცოდნეობის XVII ყოველწლიური საერთაშორისო კონფერენცია; თბილისი, საქართველო. 19-21 მაისი, 2016.
7. “ქართული კინომცოდნეობის საწყისებთან” – მეცნიერებისა და ინოვაციების საერთაშორისო ფესტივალის სემინარი “კულტურული მემკვიდრეობა – ქართული კინო 110 წლის”. თბილისი, საქართველო. 27 სექტემბერი, 2018.