



კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

მასობრივი კომუნიკაციის სადოქტორო საგანმანათლებლო პროგრამა

ლია ზამბახიძე

მასობრივი კომუნიკაციის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის

გამოსახვის ფორმები და საშუალებები

(საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი 2018-2023 წლები)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ნინო ჭალაგანიძე,

ჟურნალისტიკის დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის

სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

თბილისი, საქართველო 2025

განაცხადი

როგორც ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომში გამოყენებული მასალა ციტირებული და დამოწმებულია კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის საკვალიფიკაციო ნაშრომის სტანდარტის შესაბამისად.

ლია ზამბახიძე

19.12.2024

ანოტაცია

პირველი რამდენიმეწამიანი სურათების გამოჩენიდან დღემდე დოკუმენტალისტიკა შემეცნებასთან, სანდოობასთან და ფაქტობრიობასთან ასოცირდება. ყოფითი მოვლენების მარტივი ტრანსლაცია დროთა განმავლობაში რეალობის გააზრებულ, გამიზნულ ინტერპრეტაციად იქცა. ეტაპობრივად დაიხვეწა გამოსახვის როგორც ტექნიკური, ისე ნარატიული მახასიათებლები. პრიმიტიული კადრების ერთობლიობა, შემოქმედებითად დაკავშირებულმა ვიზუალურმა თხრობამ ჩაანაცვლა. სოციუმში გამეფებული მიმდინარეობების პარალელურად, იცვლებოდა როგორც აუდიტორიის გემოვნება, ისე ავტორთა ხედვები და მისწრაფებები.

დოკუმენტური კინოსთვის დამახასიათებელი დამაჯერებელი თხრობის სტილი და აკადემიურობასთან შერწყმული ემოციური ფაქტორი აუდიტორიაზე ზემოქმედების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა, ნებისმიერი სოციალური თუ პოლიტიკური წყობილების პირობებში. მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის ეტაპობრივმა პროგრესმა კონტენტი მეტად სანახაობრივი, თვალისმომჭრელი გახადა. კადრისა და ხმისათვის გარკვეული სემიოტიკური მახასიათებლების დამატებამ მასალას სიღრმე და მნიშვნელობა შესძინა. დოკუმენტალისტიკა თანდათან ითვისებდა აუდიოვიზუალური თხრობის თანამედროვე ტენდენციებს და ტრანსფორმირდებოდა ახალ მედიაგარემოში. მოვლენათა რეპრეზენტაციის ღრმა და თანმიმდევრული ხასიათი საინტერესო იყო როგორც კინემატოგრაფისტთვის, ისე ტელეეთერისტისთვის.

სამაუწყებლო სივრცეში დოკუმენტურმა კინომ კიდევ უფრო ფართო აუდიტორია და გამოსახვის ახალი ფორმები შეიძინა. ტელევიზიამ კი თავის მხრივ - შემეცნებითი კონტენტი, რომელიც საკითხის მარტივად გაგებისა და გადააზრების საშუალებს აძლევდა მაყურებელს. საბოლოოდ, ეს ორმხრივი პროცესი და ჟურნალისტურ მიდგომებთან ასიმილაცია ცალკე

მიმართულების, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბებით დასრულდა.

დღეისათვის აქტუალური გამოსახვის ფორმების ქართული ტელედოკუმენტალისტიკის კონტექსტში განხილვა და განვითარების დინამიკის ჩვენება, გარკვეულწილად, თანამედროვე თეორიულ ცოდნას ქმნის დარგის გარშემო. მოცემული კვლევის ერთ-ერთი სამეცნიერო სიახლაც სწორედ აღნიშნულ მიმართულებაში წარმოჩინდება და მიმდინარე ტენდენციებთან ადგილობრივი სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმების კორელაციას აანალიზებს.

მოცემული საკითხის აქტუალობას ადასტურებს ისიც, რომ მოძრავი კადრის გაჩენასთან ერთად დაბადებულმა მედიარესურსმა მასობრივი კომუნიკაციის ევოლუციის ყველა ეტაპზე მეტ-ნაკლებად შეინარჩუნა აქტუალობა. აღნიშნულის მიზეზი მისი მუდმივად პროგრესირებადი ხასიათი და ემოციურ ფაქტორთან ერთად, აუდიტორიის ინტელექტუალური მაჩვენებელზე დადებითად ზემოქმედების უნარია.

Abstract

Since the moment of appearing of the first images lasting for several seconds – till now the documentary film making was associated with cognition, reliability and actuality. By the date of origination of the documentary film, ordinary transmitting of routine events, in a definite period of time, had been transformed into the acknowledged, targeted interpretation of the reality. Technical as well as narrative features of representation had been improved step-by-step. Integrity of primitive cadres had been replaced by the visual narration connected cognitively. On top of the directions widely spread in the socius, tastes of the auditory, and authors' attitudes and aspirations were changed as well.

A style of reliable narration and emotional factor harmonizing with academic level being so characteristic for the documentary film represented an efficient instrument of impact on the auditory in terms of any social or political order. Gradual progressing of the material-technical base made the content much more spectacular, and dazzle lighting. Addition of definite semiotic features to the cadre and voice enriched the material with depth and significance. Documentary film making, gradually, was obtaining useful features of audiovisual narration and was transforming into the new media environment. Deep and rational character of representation of the events was interesting not only for film makers, but for TV lives as well.

In the broadcasting space the documentary film obtained a wider auditory and new forms of representation. The television, in its turn, obtained a cognitive content which enabled the viewer to understand and acknowledge any issue in a simply way. Finally, this bilateral process and assimilation with journalistic attitudes resulted in formation of a separate direction, the television documentary film making.

Discussion of forms of representation recognized all over the world in the context of the Georgian TV documentary film making, showing of dynamics of

development and attempting to implement relevant definitions creates a definitely contemporary theoretic knowledge around the field. One of the scientific innovations of the given research is mainly represented in the mentioned context and it analyzes correlation of local TV documentary films with current trends.

Actuality of the issue being under consideration also confirms that this ancient medium which was born with appearing of the movable cadre, on all stages of mass communication evolutions preserved its actuality to a definite extent. Reason of the stated is its constantly progressing character and on top of the emotional factor, a skill of positive affecting on intellectual indicators of the auditory.

სარჩევი

შესავალი.....	8
თავი I. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა და თეორიული ჩარჩო	28
1.1 ადგილობრივი და უცხოური სამეცნიერო წყაროების მიმოხილვა	28
1.2 დოკუმენტალისტიკა პერიოდულად დომინირებული მედიათეორიების კონტექსტში.....	46
თავი II. დოკუმენტალისტიკის ისტორიული წანამძღვრები.....	66
2.1. ადრეული კინოს დოკუმენტური ხასიათი და ჟანრის ჩამოყალიბების ანალიზი	66
2.2 ქართული დოკუმენტალისტიკის სათავეებთან.....	84
თავი III. დოკუმენტური ფილმის ტრანსფორმაცია ტელევიზიაში და ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმები.....	110
3.1 დოკუმენტური ტელეფილმი და სატელევიზიო ფორმატი.....	110
3.2 დოკუმენტალისტიკა საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში	121
3.3 ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის დომინანტი ფორმები, კვლევის შედეგები.....	132
დასკვნა	165
ბიბლიოგრაფია	177
დანართები	186

შესავალი

თემის აქტუალობა

კინემატოგრაფიის პირველ ნიმუშად საზოგადოების ყოველდღიურობის ამსახველი „აქტუალური ფილმები“ მიიჩნევა. მექანიკურად გადაღებული, ავთენტური მასალა, სრული სიზუსტით ასახავდა ფოკუსში მოხვედრილი ყოფიერების რამდენიმე წამს. რეალობის ტრანსლაციის მსგავსი, არაერთი მცდელობა საბოლოოდ 1895 წელს, კინოს დაბადებით დაგვირგვინდა. პირველი ფილმების დოკუმენტური ხასიათის მიუხედავად, თავად ტერმინი თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ ჩნდება და მასალის უტყუარობასთან, სანდოობასთან, შემეცნებით ხასიათთან ასოცირდება.

დროთა განმავლობაში კადრებს მთხრობლის ხმა და ხმაური დაემატა, დაიხვეწა გადაღების ტექნიკა, რაკურსი, ხედი. მონტაჟის კონცეფციამ ავტორებს სათქმელის მაყურებლამდე მიტანის კიდევ უფრო ეფექტური გზები დაანახა. ამ ყველაფერმა, ერთად და ცალ-ცალკე, დოკუმენტალისტიკას განუზომელი შესაძლებლობა მისცა, გავლენა მოეხდინა აუდიტორიის ემოციებზე, ცოდნასა და განწყობაზე.

ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად, მედიასივრცეში ჩნდებოდა ახალი ფორმები და ჟანრები. დოკუმენტალისტიკა ეტაპობრივად ითვისებდა თხრობის თანამედროვე ტექნიკას და თავის ადგილს იკავებდა სამაუწყებლო მედიაში.

როგორც პოლ როტა განმარტავდა, დოკუმენტური ფილმის წარმატება დამოკიდებულია მაყურებლის გონებაში მისი შემადგენელი ელემენტების თანმიმდევრულობაზე. ვიზუალური სურათებისა და ხმის კომბინირებული ეფექტი მყისიერია. ასეთი სწრაფად ცვალებადი აუდიოვიზუალური გამოსახულებებით, დოკუმენტური კინო საზოგადოების აღქმის უფრო დიდ სიღრმეებს აღწევს, ვიდრე გამოხატვის სხვა საშუალება (Rotha, Documentary Film, 1952). აღნიშნული მახასიათებლების გამო დოკუმენტალისტიკა

თანამედროვე მაყურებლისთვისაც საკითხის თანმიმდევრული გააზრებისა და ინფორმირების ერთ-ერთ შეუცვლელ რესურსად რჩება.

ციფრული ტექნოლოგიების საუკუნეში აუდიტორიას სჭირდება რეპორტაჟისგან განსხვავებული მასალა, რომელიც რეალობის ფართო სურათს დაანახებს და დააფიქრებს.

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა, რომელსაც უმეტესად შემეცნებითი ფუნქცია გააჩნია ქმნის შესაძლებლობას, თვალი მიადევნო რეალობის ავტორისეულ ინტერპრეტაციას, დაფიქრდე, იმსჯელო და შენი დასკვნები გამოიტანო კონკრეტული მოვლენის შესახებ. ეს უკანასკნელი ავითარებს ცნობიერებას, აყალიბებს თვითშეგნებას, რაც საბოლოოდ აისახება კიდევ აუდიტორიის განათლების დონეზე, შეხედულებებსა და მიმდინარე პროცესებისადმი მათ დამოკიდებულებებზე.

დღეს, როცა მაყურებელს 15 წამში შეუძლია ინფორმაციის მიღება, თითქოს არ არსებობს განსაზღვრული დრო და სივრცე ვრცელი მედიაპროდუქტისათვის. მოცემული პროგრესი, შეიძლება ითქვას, შესაბამისად აისახა დოკუმენტალისტიკაზეც. გამოხატვისათვის მან მონახა ახალი ფორმები, ხერხები. მართალია, ასეთ ე.წ. ჰიბრიდულ მედიაპროდუქტს ვერ გავაიგივებთ კლასიკურ დოკუმენტურ ფილმთან, თუმცა ის არსებობს და მაყურებელს რამდენიმე წუთში უყვება ნამდვილ ამბავს, ნამდვილი პერსონაჟებით.

მოკლე ცნობებით, ფაქტებით გადატვირთულ ყოველდღიურობაში ტელედოკუმენტალისტიკა ქმნის სივრცეს ადამიანური ისტორიებისათვის, წარსული მოვლენების გაანალიზებისა და დაფიქრებისათვის. ესაა რაც ამ ფორმას აქტუალობას ვერ დააკარგვინებს. ესაა მიზეზი, რისთვისაც ღირს მოცემული დარგის კვლევა და ანალიზი.

საკვლევი პრობლემა

ქართულ სატელევიზიო სივრცეში დომინირებული ერთფეროვანი ფორმები ზღუდავს სათქმელის ორიგინალურად, ეფექტურად, საინტერესოდ გადაცემის შესაძლებლობას, რისი შედეგიც დოკუმენტური ფილმების დაბალი რეიტინგი და საეთერო ბადეში მისი ხვედრითი წილის სიმცირეა.

სამეცნიერო სიახლე

ნაშრომში მიმოვიხილავთ ამერიკელი კინოკრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის, ბილ ნიკოლსის ექვს სტილისტურ ფორმას: დაკვირვებითი (observational), ექსპოზიციური (expository), მონაწილეობითი (participatory), რეფლექსიური (reflexive), პერფორმატიული (performative) და პოეტური (poetic). ეს არის მცდელობა, შევქმნათ სისტემური, თანმიმდევრული ცოდნა სატელევიზიო ფორმატისთვის დამახასიათებელი თანამედროვე გამოსახვის ფორმებისა და საშუალებების შესახებ.

სხვადასხვა დროს მსოფლიოში დომინირებულ ტენდენციებთან მიმართებით ქართული დოკუმენტალისტიკის განვითარების დინამიკის მიმოხილვა და სამაუწყებლო მედიაში დამკვიდრებული თანამედროვე ტენდენციების ანალიზი ახალ თეორიულ ბაზას შექმნის დაინტერესებული მკითხველისათვის. დარგის ჩამოყალიბებისა და ტრანსფორმაციის პროცესის შესწავლის პარალელურად, გამოიკვეთება ის სპეციფიკური დეტალები, რომლებიც მან დროთა განმავლობაში შეიძინა, მოირგო და დახვეწა. ამასთან, წარმოჩინდება უპირატესობები, რამაც დოკუმენტური ფილმი ერთ-ერთ ღირებულ მედიასაშუალებად აქცია, მაყურებლისთვის სათქმელის სიღრმისეულად გადაცემის პროცესში.

თანამედროვე დოკუმენტალისტიკისათვის დამახასიათებელი ფორმების კვლევა არ უნდა, მივიჩნიოთ მხოლოდ თეორიულ საკითხად.

ტელედოკუმენტალისტიკის ესთეტიკური, შემეცნებითი, კომუნიკაციური მახასიათებლების შესახებ თანმიმდევრული ცოდნის მიღება პრაქტიკოსებისა და მომავალი ავტორებისათვის ეფექტური კონტენტის შექმნის წინაპირობად შეიძლება იქცეს.

ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად ჩამოყალიბებულ ახალ მედიასივრცეში, რა თქმა უნდა, არ არსებობს მკვეთრი ჟანრობრივი საზღვრები. არც დღეისათვის განსაზღვრული ფორმებია მოქცეული მკაცრ ჩარჩოებში. თუმცა, ამ დრომდე შემუშავებული და მოკვლეული სტილისტური ფარგლების დასარღვევად, პირველ ეტაპზე, მნიშვნელოვანი სწორედ არსებული ცოდნის მიღება, გააზრება და გამოყენებაა.

მიზნები და ამოცანები

მონოგრაფიული ნაშრომის მიზანია, ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბებისა და განვითარების დინამიკის ჩვენება, თანამედროვე გამოსახვის ფორმებისა და საშუალებების კვლევა, მსოფლიოში აღიარებულ უახლეს მიდგომებთან შესაბამისობის დადგენა და ანალიზი.

კვლევისათვის დასახული მიზნის მისაღწევად უნდა გადაიჭრას შემდეგი ამოცანები:

- დოკუმენტური კინოს შექმნის, განვითარებისა და ტელევიზიაში მისი ტრანსფორმირების ისტორიული ანალიზი;
- სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმების კვლევა;
- საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროგრამული პრიორიტეტებისა და შესაბამისი წლების კვარტალური ანგარიშების მიმოხილვა;

- საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში გასული დოკუმენტური ფილმების მონიტორინგი (2018-2023 წლები);
- ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის გამოსახვის საშუალებებისა და ფორმების ანალიზი.

საგანი და ობიექტი

კვლევის საგანია თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის გამოსახვის ფორმები და საშუალებები.

კვლევის ობიექტია საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში გასული ქართული დოკუმენტური ფილმები (2018-2023 წლები).

საქართველოს პირველი ტელევიზიის ბაზაზე ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი მაუწყებელი „ქართული ორიგინალური გადაცემებისა და დოკუმენტური ფილმების ერთ-ერთი უმსხვილესი მწარმოებელია ქვეყანაში“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024)

მაუწყებელი ყოველწლიურად აყალიბებს პროგრამულ პრიორიტეტებს, სადაც ერთ-ერთ სტრატეგიულ მიზანს „საგანმანათლებლო, კულტურული, შემეცნებითი, ანალიტიკური პროდუქციის წარმოებისა და ხარისხის ზრდა“ (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 1018, გვ. 31) წარმოადგენს. მოცემული პრიორიტეტის განსახორციელებლად კი ერთ-ერთ ამოცანად განსაზღვრულია დოკუმენტური ფილმების გარკვეული ინტენსივობით შეთავაზება მაყურებლისთვის.

აღნიშნული ფაქტორების გათვალისწინებით, ემპირიული კვლევისათვის რელევანტურ რესურსად მივიჩნიეთ საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი, როგორც აუდიტორიის წინაშე განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის მქონე მედიასაშუალება.

ჰიპოთეზა

ქართველი ავტორები უმეტესად იყენებენ ერთფეროვან ფორმებს, რაც ერთი მხრივ, აფერხებს მუდმივად პროგრესირებადი მედიარესურსის განვითარების პროცესს. მეორე მხრივ კი, დოკუმენტალისტიკას უკარგავს ინოვაციურობას, აუდიოვიზუალურ ღირებულებასა და ნარატიულ უპირატესობას.

საკვლევი კითხვები

1. როგორია დოკუმენტალისტიკის განვითარების დინამიკა და ტელეეთერში ტრანსფორმაციის პროცესი?
2. რა მახასიათებლები განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას კინოდოკუმენტალისტიკისგან?
3. როგორ იცვლება საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში გასული დოკუმენტური ფილმების ინტენსივობა და ბიუჯეტი?
4. გამოსახვის რომელი ფორმები და საშუალებებია დღეს აქტუალური ქართულ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაში?

კვლევის მეთოდოლოგია და მეთოდები

კონკრეტული მედიაფენომენის შესწავლა ხშირ შემთხვევაში, რაოდენობრივის გარდა, მოითხოვს კონტექსტის გაანალიზებას, მრავალმხრივი შეხედულებების შედარებას, ახალი თეორიების გენერაციასა და შემოწმებას. შესაბამისად, წარმოდგენილი თემის ღრმა და კომპლექსური გადააზრებისათვის გამოვიყენეთ **თვისებრივი კვლევის მეთოდები**.

მუშაობის პროცესში შერჩეულმა გზებმა და შესაბამისმა ინსტრუმენტებმა საშუალება მოგვცა, თანმიმდევრულად წარმოგვედგინა ისტორიული კონტექსტი, ახლებურად გადაგვეაზრებინა მედიათეორიები

და კონკრეტული მაგალითებით გვემსჯელა მიმდინარე ტენდენციებზე. თვისებრივი კვლევის მეთოდების საშუალებით პასუხი გავეცით წარმოდგენილ კითხვებს, გავაკეთეთ შესაბამისი დასკვნები და შევიმუშავეთ რეკომენდაციები.

„ლიტერატურის ეფექტური და კარგად სტრუქტურირებული მიმოხილვა, როგორც კვლევის მეთოდი ქმნის მყარ საფუძველს ცოდნის გაღრმავებისა და თეორიის განვითარებისთვის.“ (Snyder, 2019) მოცემული ნაშრომი ეფუძნება შესაბამის თეორიულ ასპექტებს, კერძოდ სტატიებს, კვლევებსა და დისკურსებს მასმედიის მიმართულებით.

არაერთი შეხედულებისა და პერსპექტივის სინთეზი შესაძლებელია, იქცეს მეთოდოლოგიურ ინსტრუმენტად, როცა მისი მიზანი გარკვეული თეორიის კონკრეტულ სფეროში ან კონტექსტში შეფასება-ანალიზია. თეორეტიკოსები გამოყოფენ სისტემურ, ნახევრად სისტემურ და ინტეგრირებულ მიმოხილვას.

სისტემური მიმოხილვის ამოცანა საკვლევ საკითხზე წინასწარ განსაზღვრული კრიტერიუმებით ყველა ემპირიული არგუმენტის მოძიებაა. დასახული მიზნის მისაღწევად გამოიყენება ისეთი ინსტრუმენტები, როგორიცაა მაგალითად მეტანალიზი (სტატისტიკური ტექნიკა, რომელიც არსებული კვლევების კომბინაციას მოიაზრებს).

ნახევრად სისტემური ნარატიული მიმოხილვა მიზნად ისახავს მეტანარატიული გზით საკითხთან შესაბამისი კვლევების იდენტიფიცირებასა და გადააზრებას, რომლებიც გავლენას ახდენენ შესასწავლ თემაზე. (Wong & Greenhalgh, 2012) რაც შეეხება ინტეგრირებულ მიდგომას, ის თავს უყრის, აანალიზებს და აფასებს ლიტერატურას ისე, რომ გაჩნდეს ახალი თეორიის შემუშავების შესაძლებლობა.

წარმოდგენილი ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რელევანტური მეთოდი ნახევრად სისტემური ლიტერატურის მიმოხილვაა. კერძოდ, დროთა განმავლობაში შემუშავებული მედიათეორიების

თანმიმდევრული ანალიზი და მათი განხილვა დოკუმენტურ კინოსთან, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ეფექტურ საშუალებასთან მიმართებაში, არსებული ცოდნის ხელახლა გადააზრების შესაძლებლობას იძლევა.

არისტოტელესეული საკომუნიკაციო ქსელი, საბჭოთა და ტოტალიტარული მოდელები, გავლენიანი მედიუმის შესახებ შემუშავებული ხედვები, თანამედროვე აუდიტორიის, როგორც მასკომუნიკაციის მთავარი აქტორის გაგება, მედიის გამოყენება-გრატიფიკაცია, ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი - ჩამოთვლილი თეორიების ანალიზი და დოკუმენტალისტიკასთან მათი კავშირის დადგენა ახალი კუთხით წარმოადგენს ფილმის, როგორც ეფექტური მედიარესურსის პოტენციალს.

მკითხველს საშუალება ეძლევა, დაინახოს კინოს, როგორც „ჰიპოდერმული ნემსის“ ეფექტის მქონე კონტენტის შესაძლებლობები და ამასთან, შეაფასოს მედიაგზავნილის როლი ლიმიტირებული გავლენის პირობებშიც.

მედიათეორიების კონტექსტში დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობისა და გავლენების თვალნათლივ წარმოსაჩენად განვიხილეთ კონკრეტული მაგალითები. მსგავსი სახით სპეციფიკური შემთხვევების ანალიზი ზოგადი პრინციპების დამაჯერებლად წარმოდგენის საშუალებას იძლევა.

„ერთი ქეისიდან გამოტანილ მტკიცებულებაზე დაყრდნობა და მისი მცდელობა, ასახოს საქმის უფრო ფართო მახასიათებლები“ განასხვავებს ქეის სთადის სხვა მეთოდებისგან (Gerring, 2006, გვ. 42). მისთვის დამახასიათებელი დეტალურობა, აღწერითობა, ევრისტიკულობა და ინდუქციურობა საკითხს მარტივად აღსაქმელს ხდის მკითხველისთვის.

„შემთხვევის შესწავლა არის ემპირიული კვლევა, რომელიც სწავლობს თანამედროვე ფენომენს მის რეალურ კონტექსტში, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ფენომენსა და კონტექსტს შორის საზღვრები არ არის აშკარა“. (Yin, 2009, p. 18)

მასობრივი კომუნიკაციის კვლევებში მსგავსი მიდგომა უზრუნველყოფს კონკრეტული მაგალითის განზოგადებას და ეფექტურად გამოყენებას საერთო სურათის საილუსტრაციოდ. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმები და ქართულ რეალობასთან მისი თანხვედრა, სწორედ შესაბამისი მაგალითების ანალიზის მეთოდით, გაცილებით უკეთ წარმოჩინდება.

რობერტ ინის მიხედვით, ქეის სთადი სამ კატეგორიაში კლასიფიცირდება: მიეზიტი, აღწერით და ახსნიტი. (Yin, 2009) პირველი მათგანი მიზნად ისახავს რაიმე ფენომენის შესწავლას მკვლევრისთვის საინტერესო საერთო მონაცემიდან. რაც შეეხება ახსნიტ ანალიზს, ის გულისხმობს კომპლექსური ფენომენის განმარტებას კონკრეტულ მონაცემებში. საკითხის სიღრმისა და მასშტაბურობის შესასწავლად გამოიყენება ასევე აღწერითი მიდგომა. ასეთ დროს მკვლევარი აღწერს კონტექსტს, რომელიც იკვეთება საერთო ფენომენში. მიიჩნევა, რომ მსგავსი ტიპის ანალიზს შეიძლება ნარატიული სახეც ჰქონდეს. (McDonough, 2014) მოცემული კატეგორიის გამოყენება მკვლევრისგან მოითხოვს აღწეროს კონკრეტული შემთხვევა, რომლითაც მხარს დაუჭერს ან უარყოფს ზოგად თეორიას.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე რობერტ სტეიკი ქეის სთადის სამ მიმართულებას გამოყოფს: შინაგანი, ინსტრუმენტული და კოლექტიური. შინაგანი ანალიზისას მკვლევარი საკითხს საკუთარი პირადი ინტერესით იკვლევს და მისი მიზანი თემის ფუნდამენტური შესწავლაა. ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ინსტრუმენტული სტრატეგია თავად თეორიის დახვეწას ან ახლის შემუშავებას გულისხმობს. რაც შეეხება **კოლექტიურს**, ეს მიდგომა მოიაზრებს განსხვავებული მაგალითების შესწავლას. ამ დროს მკვლევარი კოორდინაციას უწევს სხვადასხვა წყაროსგან მოპოვებულ მრავალფეროვან მასალას და აგენერირებს საერთო იდეის ან ფენომენის გადააზრების მიზნით.

„შინაგანი ანალიზისგან განსხვავებით, რომელიც მიზნად ისახავს ცალკეული შემთხვევის სპეციფიკური პრობლემების გადაჭრას, ინსტრუმენტული და კოლექტიური შემთხვევის შესწავლა დასკვნების უფრო დიდი პოპულაციისთვის განზოგადებას ხდის შესაძლებელს“. (Zainal, 2007)

ამას გარდა, შემთხვევის ანალიზის მეთოდის ოთხი ძირითადი სფეროდან (ისტორიული, ეთნოგრაფიული, ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური) „მედიის კვლევებში უმეტესად პირველი ორი: ისტორიული და ეთნომეთოდოლოგიური კვლევა გამოიყენება, რასაც ემატება სხვა მეთოდები შემთხვევის სრული სურათის მისაღებად და კონტექსტის აღსაწერად“ (ტორაძე & მაისაშვილი, 2019, გვ. 188).

იმისათვის, რომ წარმოგვეჩინა დოკუმენტალისტიკის, როგორც პროპაგანდის საუკეთესო იარაღის გავლენა და ძალა გამოვიყენეთ **ისტორიის ნიმუშის** (case history) ანუ კონკრეტული მაგალითის შესწავლა-ანალიზი.

არტურ ასა-ბერგერის სქემის მიხედვით საკითხზე მსჯელობისას დავეყრდენით **მეორეულ წყაროებს** (პოპულარული კულტურა, მასმედია, პერიოდიკა, დოკუმენტაცია). შესაბამისად, საბჭოთა მოდელის, ტოტალიტარული მედიასისტემისა და ჰიპოდერმული ნემსის თეორიაზე მსჯელობისას განვიხილეთ შედეგი გახმაურებული ფილმები:

- „ენტუზიაზმი: დონბასის სიმფონია“;
- „მარადიული ებრაელი“;
- „ნების ტრიუმფი“;
- „რატომ ვიბრძვით“.

კვლევისას გამოვიყენეთ თითოეული ქეისის ანალიზის აღწერითი და კოლექტიური სახე. მოცემული კატეგორიების გამოყენებით თითოეული ფორმისთვის მოვიპოვეთ რამდენიმე განსხვავებული ფილმი და შევუსაბამეთ კონტექსტს. კონკრეტული მაგალითების ნარატიული აღწერით მიღებული შედეგები კი განვაზოგადეთ ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის წინაშე მდგარი გამოწვევების საილუსტრაციოდ.

მოყვანილი მაგალითები წარმოდგენას იძლევა შესაბამისი პერიოდისთვის აქტუალური მიდგომების შესახებ. ჩამოთვლილი მაგალითების განხილვა ამარტივებს მედიათეორიებისა და მოდელების სპეციფიკის გააზრებას, განზოგადებას, თანამედროვე ტენდენციებთან შედარებას, დასკვნების გამოტანას.

კვლევის პროცესში შევისწავლეთ ასევე საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული მეორეული წყაროები, პერიოდული გამოცემები:

- „ცნობის ფურცელი“;
- „საბჭოთა ხელოვნება“;
- „დროშა“;
- „თეატრი და ცხოვრება“.

განხილული პუბლიკაციები საქართველოში კინემატოგრაფის განვითარებას, პიონერი ავტორების ხედვებსა და საზოგადო მოღვაწეთა მოსაზრებებს წარმოაჩენს ეროვნულ დონეზე დოკუმენტური ფილმების მნიშვნელობის შესახებ. ნაშრომში გამოყენებული მასალების ანალიზი ერთი მხრივ ისტორიულ კონტექსტს ასახავს, მეორე მხრივ კი - ტრადიციას, რამაც ჩამოაყალიბა თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა.

მეორეული წყაროების, კერძოდ საზოგადოებრივი მაუწყებლის წლიური ანგარიშებისა და პროგრამული პრიორიტეტების განხილვა საშუალებას მოგვცემს, ვიმსჯელოთ შემდეგ საკითხებზე:

- დოკუმენტური ფილმების წილი საეთერო ბადეში და დროთა განმავლობაში ცვალებადი ტენდენცია;
- პროგრამულ პრიორიტეტებში გაწერილი ვალდებულებების შესაბამისობა წლიურ ანგარიშებში წარმოდგენილ მასალებთან;
- მაუწყებლის საერთო ბიუჯეტში დოკუმენტური ფილმებისა და პროექტებისათვის გამოყოფილი თანხების შეფარდება. მოცემული ფაქტორი წარმოაჩენს, დროთა განმავლობაში როგორ იცვლებოდა

მაჩვენებელი და აისახებოდა თუ არა ის წარმოების პროცესზე. დაფინანსების დინამიკის ანალიზი, ჰიპოთეზაზე მსჯელობისას, არსებული მდგომარეობის მიზეზების დადგენისათვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან არგუმენტად წარმოჩინდება.

კვლევის პროცესში ასევე შევისწავლეთ შემდეგი დოკუმენტაცია:

- 2006-2007 წლების პროგრამული პრიორიტეტები;
- 2018-2021 წლების პროგრამული პრიორიტეტები;
- 2022-2025 წლების პროგრამული პრიორიტეტები;
- 2011-2023 წლების ანგარიშები;

კონკრეტული შემთხვევისა და ისტორიის ნიმუშის ანალიზის მეთოდი, მეორეული წყაროების შესწავლასთან ერთად, დაგეხმარება პასუხი გავცეთ საკვლევი კითხვების ნაწილს. კერძოდ კი შეკითხვებს დოკუმენტალისტიკის გავლენების, მისი ტელევიზიაში ტრანსფორმაციისა და საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში კონტენტის ხვედრითი წილის შესახებ.

თვისებრივი კვლევის პროცესში სიღრმისეული ინტერვიუს გამოყენების უპირატესობებზე თავად მეთოდის სპეციალისტი რობერტ ვაისი წერს: „ინტერვიუ გვაძლევს წვდომას სხვების დაკვირვებებზე... ჩვენ შეგვიძლია, გავიგოთ ადამიანის შინაგანი გამოცდილების შესახებ, რას აღიქვამენ ისინი და როგორ განმარტავენ ამ აღქმებს, შევისწავლოთ პროფესიები, გამოწვევები, რომლებსაც რესპონდენტები აწყდებიან ცხოვრების განმავლობაში“. (Weiss, 1995)

ინტერვიუს შეუძლია გააფართოოს საკვლევი საკითხის შესახებ დაწესებული ფარგლები, ის ნატურალისტურია და ნაკლებად სტრუქტურირებული მონაცემების შეგროვებისას. მეთოდი მიზნად ისახავს დეტალური ინფორმაციის მოპოვებას, რომელიც შესაძლებელია, მკვლევრის ინტერპრეტაციას დაექვემდებაროს, თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე.

არსებობს ოთხი სახის ინტერვიუ: სტრუქტურირებული წინასწარ განსაზღვრული დახურული კითხვებით; არასტრუქტურირებული ინტერვიუ, რომლის დროსაც მკვლევარი არ აკონტროლებს რესპონდენტის პასუხებს. როგორც გუბრიუმი და ჰოლშტეინი განმარტავენ, სტრუქტურირებულისგან განსხვავებით, ამ ტიპის ინტერვიუს დროს პროცესი მეტად მოქნილია, შესაბამისად მხარეები თავისუფლდებიან შინაარსის წარმართვის, ორგანიზების თვალსაზრისით. (Alshenqeeti, 2014) მესამე სახეა **ნახევრად სტრუქტურირებული ინტერვიუ**, რომლის წარმართვის დროსაც მკვლევარს წინასწარ განსაზღვრული კითხვები და სქემა გააჩნია. თუმცა, პროცესში შესაძლებელია რესპონდენტისგან მიღებული ინფორმაციის გაფართოება და გავრცობა. რაც შეეხება მეოთხეს, ფოკუს ჯგუფი მრავალსტრუქტურულ ინტერვიუდ განიხილება, რომელიც რესპონდენტთა ჯგუფთან დისკუსიას მოიაზრებს.

სადისერტაციო თემის სპეციფიკის გათვალისწინებით, იმისათვის რომ წარმოგვედგინა დარგის სპეციალისტების მოსაზრებები სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმებსა და გამოსახვის საშუალებებზე, გამოვიყენეთ ნახევრად სტრუქტურირებული ინტერვიუ. კომპეტენტური პირების გულწრფელი მოსაზრებების მოსმენა დაგვეხმარება, თავი მოვუყაროთ ცნობებს ტელედოკუმენტალისტიკის უპირატესობების, განმასხვავებელი ფაქტორებისა და მის წინაშე დღეს არსებული მთავარი გამოწვევების შესახებ. ამასთან, ნახევრად სტრუქტურირებული ფორმა, საკითხის სიღრმისეული ანალიზის პარალელურად, შესაძლებლობას მოგვცემს, „ინტერვიუ დარჩეს კვლევის მიზნის შესაბამის პარამეტრებში“. (Alshenqeeti, 2014)

თანამედროვე ქართველი ავტორებისა და გამოცდილი რეჟისორების მოსაზრებების სხვა მეთოდების გამოყენებით თავმოყრილ მონაცემებთან შეჯერება საშუალებას მოგვცემს, ჩამოვაყალიბოთ ახალი ხედვები და შევიმუშაოთ რეკომენდაციები საკვლევი პრობლემის გადასაჭრელად.

კონტენტანალიზი, როგორც მრავალმხრივი საკვლევი ინსტრუმენტი სოციალური და მედიაკვლევებისთვის ჯერ კიდევ 1952 წელს აღიარეს. აღნიშნულის შესახებ შრომა ბერნარდ ბერსელონმა გამოაქვეყნა. „კონტენტანალიზი არის კვლევის ტექნიკა შინაარსის ობიექტური, სისტემატური და რაოდენობრივი აღწერისთვის“. (Berelson, 1952) როგორც სრულფასოვანი სამეცნიერო მეთოდი ის მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ განვითარდა.

„კონტენტანალიზი წარმოადგენს მედიური და კომუნიკაციური დისკურსის შემადგენელი ცალკეული, ვერბალური თუ არავერბალური, განსაზღვრული შინაარსის მქონე სტიმულების რაოდენობრივ და თვისობრივ ანალიზს: მათი გამოყენების სიხშირესა და გამოყენების კონტექსტს“. (ტორაძე & მაისაშვილი, 2019, გვ. 156) მოცემული მეთოდი არის შეტყობინებებში არსებული მნიშვნელობებისა და კონტექსტების მიხედვით შინაარსის შესწავლა.

ჰოლსტი (1968) ამბობდა, რომ ეს არის შეტყობინებების სპეციფიკური მახასიათებლების სისტემატური და ობიექტური იდენტიფიცირებით დასკვნების გამოტანის ტექნიკა. (Prasad, 2008)

როგორც მეთოდი, კონტენტანალიზი მეცნიერული კვლევის სამ ძირითად პრინციპს შეესაბამება. ის არის სისტემატიზირებული - მონაცემები წინასწარ შემუშავებული კრიტერიუმების მიხედვით ირჩევა და მუშავდება. ამასთან ახასიათებს ობიექტურობა - მიუხედავად იმისა, რომ კრიტერიუმებსა და საკვლევ ერთეულებს თავად მკვლევარი განსაზღვრავს, შემუშავებული წესების მიხედვით, ანალიზი სხვადასხვა სუბიექტის ხელშიც მსგავს შედეგს ასახავს. და ბოლოს, კონტენტანალიზით მიღებული დასკვნები შესაძლებელია, განზოგადდეს.

იმისათვის, რომ წარმოვადგინოთ ქართული დოკუმენტური კინოს განვითარების დინამიკა მნიშვნელოვანია, აქამდე მოღწეული ვიდეომასალებისათვის თვალის გადავლება და განხილვა. შემუშავებული

კრიტერიუმების მიხედვით მასალების დამუშავება წარმოდგენას შეგვიქმნის, როგორც იმ პერიოდის ფილმების ნარატიულ ნაწილზე, ისე მათ ტექნიკურ და გამომსახველობით ღირებულებაზე.

წარმოდგენილი ამოცანის გადასაჭრელად რელევანტურია თვისებრივი კონტენტანალიზის გამოყენება. შემდგომ ეტაპზე აუცილებელია, განისაზღვროს უნივერსიუმი (განსახილველი კონტენტის ჩარჩო). ერთ შემთხვევაში ესაა დროითი ჩარჩო, რომელიც მოიცავს 1908 წლიდან 1921 წლამდე პერიოდს და ამ მონაკვეთში გადაღებული ვიდეომასალების ანალიზს. კინოქრონიკების ნაწილი დაკარგულია. კვლევის პროცესში დამუშავდა საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული ყველა საარქივო ნიმუში.

რაც შეეხება 1921 წლიდან 1956 წლამდე მონაკვეთს. მოცემულ დროის ჩარჩოში საკვლევის მასალის რაოდენობის გათვალისწინებით, ფილმები შეირჩა შინაარსობრივი კატეგორიების მიხედვით.

„უიმერისა და დომინიკის მიხედვით, არსებობს შინაარსობრივი კატეგორიების შექმნის ორი გზა: ეგრეთ წოდებული გადაუდებელი კოდირებით იქმნება შინაარსობრივი კატეგორიები უშუალოდ მონაცემების წინასწარი შესწავლის შემდეგ. აპრიორი კოდირების სისტემა, რომელიც მონაცემების შეგროვებამდე იქმნება და რომელსაც საფუძვლად განსაზღვრული თეორიული და კონცეპტუალური მოსაზრებები ედება“. (ტორაძე & მაისაშვილი, 2019, გვ. 167)

მოცემული კვლევის შემთხვევაში, აღნიშნული დროითი ჩარჩოსთვის შინაარსობრივი კატეგორიები განისაზღვრა საბჭოთა პერიოდისთვის დამახასიათებელი კლასიფიკაციით. კერძოდ: წარსულისა და აწმყოს შედარება, ყოველდღიურობის ამსახველი კინოქრონიკა, ურბანული ცხოვრება, საომარი მოქმედებები, სამეცნიერო-პოპულარული კინონარკვევები.

რაც შეეხება 1956 წლიდან შემდგომ პერიოდს. 1991 წლამდე კონტენტანალიზისათვის ფილმების შერჩევის მთავარი განმსაზღვრელი ფორმა და მის თანამედროვე კლასიფიკაციასთან შესაბამისობა იყო. აღნიშნულის გათვალისწინებით, განვიხილეთ ამ პერიოდში გადაღებული და ეთერში გასული მასალები, რომლებიც თავისი აუდიოვიზუალური თუ გამომსახველობითი მახასიათებლებით მეტ-ნაკლებად შეესაბამებოდნენ დოკუმენტალისტიკის ექვს ფორმას (observational, expository, participatory, reflexive, performative, and poetic). საკვლევი ერთეულები უმეტესად 2001 წელს შექმნილი „ქართული სატელევიზიო ფილმების კატალოგიდან“ (1957-2000) შეირჩა.

თანამედროვე ტელედოკუმენტალისტიკის კონტენტანალიზისათვის დროითი ჩარჩო 2018-2023 წლებით განისაზღვრა. მოცემული უნივერსიუმი შემდეგი ორი ფაქტორით დადგინდა:

1. სწორედ 2018 წლიდან შემუშავდა სამწლიანი პროგრამული პრიორიტეტები საზოგადოებრივ მაუწყებელში, სადაც მკაფიოდ განისაზღვრა დოკუმენტური ფილმების პერიოდულად მიწოდების ვალდებულება. მოცემული ნარატივი გრძელდება 2022-2025 წლებისთვის გაწერილ დოკუმენტშიც;
2. ხუთწლიანი საანგარიშო ჩარჩო, რომელიც უახლეს პერიოდს მოიცავს თვალნათლივ წარმოაჩენს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკისათვის დამახასიათებელ თანამედროვე ტენდენციებს.

კვლევის პროცესში სრულად გაანალიზდა ეთერში გასული ცალკეული დოკუმენტური ფილმები, გადაცემები და პროექტები.

კონტენტანალიზისათვის სხვადასხვა დროით ჩარჩებში შერჩეული ნიმუშებისათვის ჩამოყალიბდა პუნქტები, რომლის მიხედვითაც დამუშავდა თითოეული ვიდეომასალა. კერძოდ, ეპოქის ამსახველი კინონარატივი შემდეგი კრიტერიუმებით გავანალიზეთ: შინაარსი, ფორმა, აუდიოვიზუალური მახასიათებლები და გამოსახვის საშუალებები.

კონტენტანალიზი შეძლებისამებრ ამომწურავ ინფორმაციას გვაწვდის სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილ ქართულ დოკუმენტურ ფილმებზე. ამას გარდა, წარმოაჩენს, როგორ აირეკლებოდა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესები ავტორთა კინოობიექტივში და შემდეგ რა ფორმით მიეწოდებოდა ის აუდიტორიას.

მსგავსი სახით წარსულ გამოცდილების შესწავლა, პრობლემების გაანალიზება, მიღებული ცოდნის სისტემატიზება და გადააზრება თანამედროვეობაში აქტუალური საკითხის გარშემო რეკომენდაციების შემუშავების ეფექტური წინაპირობაა.

თემის შესწავლის მდგომარეობა

ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად, მედია მუდმივად იცვლის ფორმას და გამოსახვის საშუალებებს. აღნიშნული პროცესი საჭიროებას აჩენს დინამიკაში იკვლიო თანამედროვე ტენდენციები, მიდგომები და მოთხოვნები. ამ ფორმით შესაძლებელი ხდება, კონკრეტული ჟანრი მოარგო ახალ გამოწვევას და ნებისმიერი პროგრესის პარალელურად აქტუალური დატოვო.

როგორც მუშაობის პროცესში გამოჩნდა, თითქმის არ არსებობს თეორიული ცოდნა ქართული თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის გამოსახვის ფორმების, აუდიტორიამდე სათქმელის ეფექტურად მიტანის საშუალებების შესახებ.

არსებული ლიტერატურა უმეტესად დოკუმენტური კინოს ისტორიულ რაკურსს და შინაარსს მიმოიხილავს. რაც შეეხება დოკუმენტალისტიკის ეფექტს და გავლენას საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების პროცესზე, მოცემული საკითხი ძირითადად საბჭოთა კონტექსტშია გაანალიზებული. მაგალითად, მაია ლევანიძე სტატია - „ქართული დოკუმენტური კინო: რეკონსტრუირებული რეალობა და

რეალიზმი“. ცენზურის პირობებში შექმნილი პროპაგანდისტული მასალებისა თუ აქამდე მოღწეული ე.წ. „რეპრესირებული ფილმების“ (გადამონტაჟებული ან სრულად დაკარგული მასალების) განხილვა მნიშვნელოვან ცოდნას იძლევა ადგილობრივი დოკუმენტალისტიკის განვითარების დინამიკაზე, წარმოაჩენს ავტორთა მცდელობას, ვიწროპარტიულ ინტერესებთან ერთად, გადმოეცათ საკუთარი ინდივიდუალიზმიც.

ქართული რეალობის შესაბამისი რამდენიმე ნაშრომი მეტ-ნაკლებად ასახავს ახალი ფორმების ძიებას და ეკრანული კონტენტის ჩამოყალიბების პროცესს. ვაჟა ზუბაშვილი სტატიაში - „დოკუმენტური კინო ახალფასეულობათა ფორმირების პროცესში“ - ავითარებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ თანამედროვე მედიარესურსი დოკუმენტური კინოს გარკვეულ უპირატესობებს გამარტივებული სახით იყენებს საზოგადოების ინფორმირებისას.

სატელევიზიო ფორმებზე დოკუმენტალისტიკის გავლენებს ეხება გიორგი ლეონიძე წიგნში - „ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა (დოკუმენტური მასალის ორგანიზაციული სტრუქტურა სატელევიზიო პუბლიცისტიკაში)“. ავტორი ასევე მსჯელობს გამოსახვის საშუალებებზე, რომლებიც პირიქით, ტელეეკრანმა შესძინა ჟანრს.

კვლევისას გავეცანით არაერთ უცხოენოვან ნაშრომს, სადაც დეტალურად მიმოიხილავენ ავტორები დოკუმენტალისტიკის დაბადების, განვითარებისა და ფორმირების პროცესს. კონკრეტული სტატიები დოკუმენტური კინოს ტელეეთერში ტრანსფორმირების დინამიკასა და სატელევიზიო ფორმატის მახასიათებლებსაც შეეხება. წარმოდგენილი მასალები რა თქმა უნდა, ზოგად თეორიულ ცოდნას იძლევა საკითხის გარშემო, თუმცა სავსებით არ შეესაბამება ქართულ რეალობას. საკვალიფიკაციო ნაშრომში კი მსოფლიოს წამყვანი თეორეტიკოსების

მიგნებები, დარგში აღიარებული თანამედროვე ფორმები სწორედ ადგილობრივი მაგალითებთან ერთადაა წარმოდგენილი და განხილული.

ნაშრომის თეორიულ/პრაქტიკული მნიშვნელობა

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის გამოსახვის საშუალებები და ფორმები დროთა განმავლობაში შეიცვალა. ჩვენი მიზანია და შესაბამისად, მთავარი მოლოდინიც ამ ცვლილების ასახვა, პროცესის ანალიზი და დღეს არსებული ტენდენციების გამოვლენაა.

მოცემული ნაშრომი შესაძლოა, საინტერესო იყოს სტუდენტებისთვის, დამწყები დოკუმენტალისტებისა და მოყვარულებისთვის. მათთვის, ვისაც აინტერესებს პრაქტიკაში გამოიყენოს სათქმელის აუდიტორიამდე ეფექტურად მიტანის გზები. კვლევამ სასურველია, შეასრულოს გზამკვლევის როლიც დარგით დაინტერესებული ადამიანებისთვის, რათა გარდა ჟანრის განვითარების ეტაპებისა, გაიაზრონ გამოსახვის საშუალებებისა და ფორმების ცვლილება, თანამედროვე მიდგომები და კონკრეტული სტილის ეფექტიანობა.

ეს ყველაფერი ერთად და ცალ-ცალკე ახალ ცოდნას შექმნის დარგის შესახებ. ვფიქრობთ, ნაშრომი დასაწყისი იქნება საკითხის ხელახალი განხილვისა და განსხვავებული კუთხით დანახვისათვის.

გარდა ამისა, დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმების ანალიზი, თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური სტილის განხილვა ავტორებისათვის განსხვავებული, ახალი მიდგომების აღმოჩენის წინაპირობა შესაძლოა გახდეს.

კვლევა მკითხველს დაეხმარება, ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის მაგალითზე გაიაზრონ საერთაშორისოდ აღიარებული თანამედროვე ტენდენციები.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავის, შვიდი ქვეთავისა და დასკვნისგან. აქვე წარმოდგენილია ბიბლიოგრაფია და დანართები.

თავი I. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა და თეორიული ჩარჩო

1.1 ადგილობრივი და უცხოური სამეცნიერო წყაროების მიმოხილვა

ქართული დოკუმენტალისტიკისა და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს შესახებ ერთ-ერთი პირველი მონოგრაფია გურამ ჟვანიას ეკუთვნის. წიგნი სახელწოდებით „ქართული დოკუმენტური კინო“ 1910-1970 წლებს მოიცავს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნაშრომი დეტალურად მიმოიხილავს საქართველოში კინემატოგრაფიის დაბადების, პირველი კინოჩვენებების, პიონერი ავტორების, ოპერატორებისა და რეჟისორების შესახებ მოგროვებულ ცნობებს. ამასთან, განხილულია უშალოდ მეორე მსოფლიო ომისა და მისი შემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფიის მნიშვნელოვანი ნიმუშები.

წლების მიხედვით დაყოფილი ქრონიკები აერთიანებს მოცემულ პერიოდში გადაღებულ თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ფილმს, მათი შექმნის ისტორიას, აუდიოვიზუალური თუ შინაარსობრივი მახასიათებლების შესახებ ცნობებს.

მონოგრაფია მყარ საფუძველს ქმნის საკითხის შემდგომი კვლევისათვის და ცოდნას იძლევა ქართული დოკუმენტალისტიკის საწყისების შესახებ. როგორც წინათქმაშია განმარტებული „ამ წიგნის გამოსვლამდე ქართულ დოკუმენტურ კინოზე ბროშურაც კი არ გამოქვეყნებულა. გ. ჟვანიამ დასაბამი მისცა ამ ხარვეზის გამოსწორებას“ (ალექსანდრე გვენცაძე). (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, 1990)

შემდგომ პერიოდში გამოცემული კვლევები, მონოგრაფიები თუ წიგნები უმეტესად მხატვრულ ფილმებს შეეხებოდა და მხოლოდ შესავალ ნაწილში მიმოიხილავდა კინემატოგრაფიის საწყისად მიჩნეულ დოკუმენტალისტიკას.

დისერტაციაზე მუშაობის პერიოდში ქართული დოკუმენტური კინოს შესახებ დამატებითი ცნობების თავმოყრის მიზნით მიმოვიხილეთ შემდეგი ნაშრომები:

კარლო გოგოძე - „ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“. 1950 წელს გამოცემული წიგნის მხოლოდ შესავალი ნაწილი ეთმობა ეროვნული დოკუმენტალისტიკის შესახებ ცნობებს და უმეტესად პირველ სრულმეტრაჟიან ქართულ ფილმზეა აქცენტირებული. მოცემულ თავში ავტორი საუბრობს კადრებზე, რომლებიც თავად აკაკი წერეთლის მითითებითაა გადაღებული. „აი ეს კარგად გადაიღე ყმაწვილო, - უთქვამს აივანზე გადმომდგარ მგოსანს ოპერატორისთვის და ქვემოთ გაშლილ მინდორზე გამართულ მოხუცების ფერხულზე მიუთითებია... ხოლო, როცა მის მიერ შერჩეული მომენტები ეკრანზე დაუნახავს ძლიერ გახარებია“. (გოგოძე, 1950, გვ. 19)

თითო თავი ეთმობა ქართულ დოკუმენტალისტიკას შემდეგ ნაშრომებშიც „სინემატოგრაფიიდან კინოხელოვნებამდე“ (ნათია ამირეჯიბი), „დიადი მუნჯი. ქართული მუნჯი კინოს ისტორია“ (ირაკლი მახარაძე). მკითხველისათვის გარკვეული წარმოდგენის შექმნის მიზნით, ავტორები ფილმის დაბადებისა და მისი განვითარების საბჭოთა პერიოდს ზედაპირულად მიმოვიხილავენ. შეიძლება ითქვას, რომ მოცემული ისტორიული კონტექსტი მსჯელობის გაგრძელებისათვის მნიშვნელოვანი საწყისია.

1921 წლის ოკუპაციის შემდგომ, გასაბჭოებულ საქართველოში მასებისათვის „შექმნილ რეალობასა“ და ფორმებზე მსჯელობს მაია ლევანიძე სტატიაში „ქართული დოკუმენტური კინო: რეკონსტრუირებული რეალობა და რეალიზმი“. ავტორის კლასიფიკაციის მიხედვით საბჭოთა პერიოდის ფილმები, ძირითადად, იდეალიზირებულ ყოველდღიურობას, საზეიმო ღონისძიებებს, საგანმანათლებლო თემატიკას და ახალი რეალობის ძველთან შეპირისპირებას ეხებოდა.

„დოკუმენტური კინოს განვითარების ამ ეტაპებზე ყალიბდება ჟანრულ სტილისტური თავისებურებები, დგინდება ასახვის და გამოხატვის ტრადიციული, ფორმები და ტექნოლოგიები, მათი სპეციფიკური ნიშნები“. (ლევანიძე, 2010, გვ. 67)

ზოგად ტენდენციებზე მსჯელობისას, ავტორი ამახვილებს ყურადღებას ქართული დოკუმენტალისტიკისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული მიდგომების შესახებ, სადაც უფრო მეტად მძლავრობს სატელევიზიო სტრუქტურისა და ფორმების ზეგავლენა.

„ძირითადად ნარატიულ ფორმაში თავსდება დოკუმენტურ-ქრონიკალური მასალები, ფოტოები, ინტერვიუები, საილუსტრაციო კადრები და სხვა. აქტიურად გამოიყენება კადრს მიღმა ტექსტი, როგორც ფილმის ძირითადი თემატურ-იდეური ასპექტის გამომხატველი.“ (ლევანიძე, 2010)

რაც შეეხება შინაარსობრივ მრავალფეროვნებას, სტატიაში აღნიშნულია, რომ ავტორები მუდმივად ცდილობენ მიმდინარე, აქტუალური თემატიკის წინ წამოწევას, თუმცა გამოსახულების მეტად დასახვეწად არ იყენებენ ტექნოლოგიურ უპირატესობებს. მსგავსი მიდგომა სათქმელის ახლებურად გადააზრებას აფერხებდა და ნარატიულ თხრობასაც მოსაწყენს ხდიდა მაყურებლისათვის. მოცემული ტენდენცია ვლინდება შემდგომ ეტაპებზეც.

„შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თანამედროვე დოკუმენტური კინო ქართულ რეალობაში დაგროვილ მწვავე, აქტუალურ თემებს ეხება. თუმცა, გარკვეული მცირე გამონაკლისის გარდა, სამწუხაროდ, ამ თემების გააზრება სწორხაზოვნად, ერთმნიშვნელოვნად ხდება. მიუხედავად დროის ცვალებადობისა ქართულმა დოკუმენტურმა კინომ ვერ მოახერხა ახალი ფორმების შექმნა ან თუნდაც შემოტანა, მსოფლიო დოკუმენტურ კინოში არსებული ტენდენციების გაზიარება“. (ლევანიძე, 2010, გვ. 71)

თანამედროვე მედიარესურსებთან მიმართებაში დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობაზე მსჯელობს აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორი ვაჟა ზუბაშვილი. ავტორი სტატიაში - „დოკუმენტური კინო ახალფასეულობათა ფორმირების პროცესში“ საინტერესო მოსაზრებას ავითარებს ტელევიზიის მნიშვნელოვან მახასიათებელზე - იმავდროულობაზე. სიმულტანობა, რომელიც განსაკუთრებულ დამაჯერებლობასა და სანდობას სძენს ტელემაუწყებლებს თავის დროზე სწორედ კინემატოგრაფის უპირატესობას წარმოადგენდა.

დროთა განმავლობაში „ინფორმაციული ფუნქციისგან გათავისუფლებამ დოკუმენტურ კინოს მეტი სივრცე დაუტოვა პრინციპულად ახალი ფორმების ძიებისათვის“. (ზუბაშვილი, 2009, გვ. 25) ავტორისავე განმარტებით ეს ფორმები არ არის სტატიკური, ის მუდმივად ვითარდება და ამბის თხრობის ახლებურ მიდგომებს აერთიანებს. ეს უკანასკნელი კი ავტორისეული ხედვის შედეგია. „რეალობასა და ფილმს შორის დგას ავტორი“, რომელიც განყენებულ, მრავალშრიან სიმართლეს საკუთარი შეხედულებისამებრ უზიარებს აუდიტორიას. მოცემულის გათვალისწინებით სტატიაში ჩამოყალიბებულია დოკუმენტალისტიკის წინაშე მგარი ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევა მედიის ახალფასეულობათა სისტემაში.

„განსხვავებით ახალი ამბებისგან, დოკუმენტური ფილმი თუ არ არის გაჟღენთილი ავტორის პოზიციით, მაშინ ეს ფილმი არშემდგარი ფილმია. არ მეგულება სხვა პრინციპი, რომლის საშუალებითაც ხდება თემის, მასალის შერჩევა, ფილმის ესთეტიკის, მონტაჟური პრინციპისა თუ სტილის განსაზღვრა. ამ საყრდენის გარეშე ჩვენ ფილმზე, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებზე, ვერ ვიმსჯელებთ. ასეთ შემთხვევაში, ვისაც ჩვენ ავტორებს ვუწოდებთ, მხოლოდ გამტარებად, შემსრულებლებად გვევლინებიან“. (ზუბაშვილი, 2009, გვ. 28)

მნიშვნელოვანია ასევე მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თანამედროვე მასკულტურა სწორედ დოკუმენტური კინოს გამარტივებულ ფორმებს და მეთოდებს იყენებს ინფორმაციის გადაცემის პროცესში. შესაბამისად გამოდის, რომ ტელევიზიაც ნარატივის ხმოვან-ხედვითი ილუსტრაციაა, „სადაც ყველაფერს ფილმის რიტმს, ემოციას პრიმიტიული სემიოტიკა და ინფორმაციული ტექსტი განსაზღვრავს.“ (ზუბაშვილი, 2009, გვ. 29)

მედიაკონტენტის ფორმების კვლევა არასდროს კარგავს აქტუალურობას თეორეტიკოსებში. უმეტესად ინტერესის სფერო სწორედ აუდიოვიზუალური კონტენტის გამოსახვის საშუალებათა ეკრანული ჩარჩოებია. ტელევიზიის შემთხვევაში „ნაწარმოების სტრუქტურის ფორმირებისათვის გამოიყენება შემდეგი ძირითადი მეთოდები: დაკვირვების მეთოდი, ექსპერიმენტის მეთოდი, გამოკითხვის მეთოდი (ინტერვიუ), ფაქტის აღდგენის მეთოდი (რეკონსტრუქცია), დოკუმენტების ანალიზის მეთოდი, ლოგიკური ანალიზის (დედუქცია, ინდუქცია, ანალოგია და ა.შ.) მეთოდი“. (ლეონიძე, 2002, გვ. 13)

წიგნში - „ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა (დოკუმენტური მასალის ორგანიზაციული სტრუქტურა სატელევიზიო პუბლიცისტიკაში)“ წარმოდგენილია სწორედ ის ინსტრუმენტები, რაც დოკუმენტური კინოსგან ტრანსფორმირდა ტელეეთერში. მაგალითად რეკონსტრუქციები, დაკვირვება და ინსცენირება. როგორც გიორგი ლეონიძე განმარტავს, ეკრანულ დოკუმენტალისტიკაში ცალკე გამოყოფენ ასევე სოციალური პროცესების მოდელირების მეთოდსაც, რაც თავის მხრივ ფილმის ან ტელეგადაცემისათვის საზოგადოებრივი ცხოვრების მოდელად გამოყენებას მოიაზრებს.

ნაშრომში ავტორი საუბრობს კინოჟურნალისტიკაზე (ანუ მასობრივი ინფორმაციის კინოხელოვნებისა და კინოთეატრების საშუალებით გავრცელება), რომელმაც დამოუკიდებელი ფუნქცია დაკარგა და ტელევიზიაში გადაინაცვლა (ლეონიძე, 2002). მისივე მოსაზრებით,

ტელერეპორტაჟი, რომელიც ადგილიდან მოვლენის კომპაქტურ ტრანსლაციას მოიაზრებს შეიძლება, ჩაითვალოს კინოსიუჟეტად. გარდა მოცემული ფორმისა ქართულ მედიასივრცეში აქტუალურია პორტრეტული ფილმებიც.

„ნებისმიერი პუბლიცისტური გადაცემა, რომელიც სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს გადაღებულ ეპიზოდებს აერთიანებს, კინოფილმის პრინციპითაა აგებული, თუმცა წამყვანის არსებობა და მაყურებელთან კონტაქტი მას სატელევიზიო ფორმად გარდაქმნის“. (ლეონიძე, 2002, გვ. 85)

მემუარულ ლიტერატურას განეკუთვნება ბუბა ხოტივარის ნაშრომი „მაშინ მეოცე საუკუნეში ანუ ქართული ტელეფილმი 1968-1974 წლებში და კიდევ სხვა - რაც გამახსენდა“. 2018 წელს გამოცემული, მოგონებათა ეს კრებული გარკვეული ექსკურსია საბჭოთა პერიოდის კინოსამყაროში. ავტორი თავის მოგონებებს აცნობს მკითხველს, უზიარებს კულუარულ ინფორმაციას კადრს მიღმა დარჩენილი პროცესების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი ძირითადი ნაწილი მაინც მხატვრულ კინემატოგრაფიას შეეხება, გარკვეულ ეპიზოდებში ვხვდებით ცნობებს დოკუმენტური ფილმებისა და მათი ავტორების შესახებ. აქვე, მოგონებებში ფრაგმენტულად იკვეთება განწყობები მიმდინარე სოციო-პოლიტიკური პროცესების მიმართ.

„იმ დროინდელ საბჭოთა კავშირში და კინოს სამყაროშიც თითქოს (თითქოს კი არა მართლაც), იყო რაღაცნაირი ერთობა, ერთობა ხალხისა, რომელსაც საერთო მტერი ჰყავს. ეს მტერი საბჭოთა იმპერია იყო... ჩვენ კი ჩვენი ფილმებით, რაღაცნაირად ვცდილობდით, როგორმე მაინც წინ აღვდგომოდით სულიერი გადაგვარების ინსპირირებულ პროცესს და რაღაც მაინც შეგვექმნა ღირებული.“ (ხოტივარი, 2018, გვ. 31)

ამას გარდა მნიშვნელოვანია ის ჩანარტები და შეფასებები, რომლებიც ავტორს ქართული კინემატოგრაფიის მნიშვნელობის წარმოსაჩენად მოჰყავს. მაგალითად მისი არაქართველი პედაგოგების მოსაზრებანი:

„რა არის კინო ქართველების გარეშე? ეს იგივეა, რაც მინდორი ყვავილების გარეშე...“ (ხოტივარი, 2018, გვ. 4)

ადრეულ ეტაპზეც და თანამედროვეობაშიც დოკუმენტურმა კინომ აუდიტორიის ყურადღება თხრობის უნიკალური მანერით მიიქცია. ემის მფლობელი ავტორი შეილა ბერნარდი მიიჩნევს, რომ აუდიოვიზუალური მედიუმის ძალა რეჟისორებს, პროდიუსერებს, სცენარისტებს აძლევს საშუალებას, რეალური სამყაროდან აღებული მასალა, ნარატიულ ინსტრუმენტებზე დაყრდნობით, ეფექტურ მედიაპროდუქტად აქციონ. გადაწყვეტილებები, რომლებსაც შემოქმედებითი ჯგუფი თემის შერჩევის, სცენარზე მუშაობის, გადაღებისა და მონტაჟის დროს იღებს თითქოს კონტენტს უნდა უკარგავდეს დოკუმენტურ ხასიათს, თუმცა სწორედ ამ დილემებთან გამკლავება წარმოაჩენს მშრალ ფაქტებს ექსპრესიულ, შინაარსიან ერთობლიობად.

„რეალური ადამიანების, ადგილებისა და მოვლენების შესახებ ფაქტობრივი ინფორმაციის წარმოდგენის გზით, დოკუმენტურ ფილმს მიჰყავს მაყურებელი ახალ სამყაროში, ახალ გამოცდილებამდე. ეს არის ის, რასაც არტეფაქტებით კინორეჟისორი აკეთებს. ავტორი აყალიბებს მათ საერთო ნარატივს, რომელიც ცდილობს იყოს ისეთივე დამაჯერებელი, როგორც ჭეშმარიტება და ხშირად უფრო მეტიც კია, ვიდრე უბრალო ფაქტების ჯამი“ (Bernard, 2004, გვ. 2).

ავთენტური ამბავი და რეალური პერსონაჟები უკეთესი რესურსია თანამედროვე სამყაროს ინტერპრეტირებისთვის - ასე მიიჩნევდა თავად ტერმინის ავტორი ჯონ გრიერსონი. ის აყალიბებს პრინციპებს, რაც დოკუმენტალისტიკას განასხვავებს და უპირატესობას ანიჭებს სხვა ჟანრებთან შედარებით. პირველ რიგში ეს არის ცოცხალი გარემო ნამდვილი გმირებით.

„ჩვენ გვჯერა, რომ მასალები და ისტორიები ამგვარად მიღებული ნედლეულისგან შეიძლება იყოს უფრო დახვეწილი (ფილოსოფიური

გაგებითაც მეტად რეალური), ვიდრე დადგმული სცენა. სპონტანურ ჟესტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ეკრანზე. ის ყოველ მოძრაობას აძლევს გარკვეულ კონფიგურაციას დროსა და სივრცეში“ (Grierson, 1976).

გამოსახულების მიზანმიმართული შერჩევისა და ერთმანეთთან შეთავსების გზით, მასალის ინტერპრეტაცია თითქმის უსაზღვრო შესაძლებლობებს უხსნის ავტორს. აუდიტორიაში რეალობისა და სიმართლის განცდა უფრო ეფექტურად ავლენს დოკუმენტალისტიკის მთავარ პოტენციალს - დაეხმაროს საზოგადოებას თავისი დემოკრატიული ღირებულებების მიღწევასა და განათლებაში.

როგორც ჯონ გრიერსონი დოკუმენტური ფილმს უწოდებს ესაა „აქტუალობის კრეატიული ასახვა“. ეფექტური შედეგისთვის სწორედაც რომ მნიშვნელოვანი და საჭიროა მოვლენის რეკონსტრუქცია, გრაფიკული ჩანართები, თანმიმდევრული თხრობა, პრაგმატულობა, არგუმენტირებულობა. აქვე, არ უნდა გამოგვრჩეს აუდიტორიასთან კომუნიკაცია, მიზნების იმთავითვე განსაზღვრა, სტილის შენარჩუნება, სიფრთხილისა და გამბედაობის კომბინაცია ეთიკასთან.

„დოკუმენტალისტიკა არის მედიის ნაწილი, რომელიც გვჩვენებს შევიმეცნოთ (გავიგოთ) არა მარტო სამყარო, არამედ ჩვენივე როლი ამ სამყაროში“ (Aufderheide, Documentary film: A very short introduction, 2007, p. 5). მიუხედავად მოვლენის სიზუსტესთან მაქსიმალურად მიახლოებისა, პატრიცია აუფდერჰაიდის მოსაზრებით, ჯერ არ შექმნილა ფილმი, მანიპულირების მცდელობის გარეშე. „თემის შერჩევა, მონტაჟი, ხმების არევა - ეს ყველაფერი მანიპულაციაა. ჟურნალისტმა ედუარდ მოროუმ ერთხელ თქვა „ყველა, ვისაც სჯერა, რომ ფილმმა უნდა გადმოსცეს „დაბალანსებული სურათი“ რეალობიდან, არაფერი იცის არც ბალანსზე და არც სურათზე“ (Aufderheide, Documentary film: A very short introduction, 2007, გვ. 2).

მაშინ რა განასხვავებს დოკუმენტურ კინოს მხატვრულისგან?

„როცა ჩემს სტუდენტებს ვეკითხები ამიხსნან, რა აქცევს ფილმს დოკუმენტალისტიკად. ისინი უმეტესად მიდიან შემდეგ პასუხებამდე: რეალური ფაქტები, რეალური ადამიანები. ისტორიის ობიექტური თხრობა. რეალობის გადაღება ყოველგვარი მსახიობის, რეკვიზიტის, რეკონსტრუქციის გარეშე. ზოგიერთი მათგანი ამბობს, რომ ეს არის რეალობის რეპრეზენტაცია ან მხატვრული ფილმის საპირისპირო ჟანრი.“ (Juel, 2006)

ჰენრიკ ჯუელი თავისი სტუდენტების პასუხებით ცდილობს, წარმოადგინოს აქამდე არსებული პოპულარული მოსაზრებები სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის შესახებ. შემდეგ კი სვამს მეორე კითხვას ეზოებში, სახლებში განთავსებულ კამერებზე, რომელთა მფლობელიც, მოცემული პასუხების მიხედვით, დოკუმენტური ფილმის რეჟისორი გამოდის. სწორედ ამ დროს აცნობიერებს მკითხველი, რომ დოკუმენტალისტიკა არ არის მხოლოდ რეალობის მექანიკური ანარეკლი და რომ მასზე მსჯელობისას, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისეთი დეტალები, როგორიცაა: რაკურსი, ხედი, ხმა, ხმაური, მონტაჟის ტექნიკა, ფერი და სხვა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ავტორის პირდაპირი განცხადება აბსოლუტური ობიექტივიზმის არარსებობის შესახებ. მისივე განმარტებით, შეუძლებელია ემოციურად სრულად თავისუფალი, რეალობისგან აბსოლუტურად განყენებული ქმნიდე მასალას და გქონდეს ამბიციური აუდიტორიაზე რაიმე სახის ემოციური ზემოქმედების.

„დოკუმენტალისტიკის ფუნქციაა შექმნას დრამა ცხოვრებისგან“ - უილიამ ბლუმი. ადამიანური გამოცდილების აუდიოვიზუალური გადააზრება რეალობის სიმბოლური ეკვივალენტია. ფილმის ავტორი აუდიტორიას სწორედ ასეთ ავთენტურ გამოცდილებას უზიარებს და როგორ ყველა კომუნიკაცია, ეს პროცესიც ემოციას, შემოქმედებითობას და ინტერპრეტაციას მოიაზრებს.

მკვლევარი და კინოს თეორეტიკოსი უილიამ ბლუმი მიიჩნევს, რომ დოკუმენტალისტიკის კონცეფცია ხელოვნებასა და ჟურნალისტიკას შორისაა მოქცეული. გამოცდილების გაზიარების დროს შერჩევისა და გადარჩევის პროცესი მოიცავს ორივეს - სუბიექტურ (არტი) და ობიექტურ (ჟურნალისტიკა) კომუნიკაციას. „ფაქტისაგან სიმართლის შექმნა“ - ამ დიქოტომიაზე დგას დოკუმენტალისტიკის იდეა.

„დოკუმენტური კინო გაცილებით მეტია ვიდრე იდეა. ის არის საზოგადოებასთან კომუნიკაციის უზადო ფორმა, რომელიც უნდა მოიცავდეს უფრო მეტს, ვიდრე ცხოვრების ჩანაწერს. მის კონცეფციაში უნდა ერთიანდებოდეს სოციალური მიზანი და ტექნოლოგიის გამოყენება, რაც გავლენას ახდენს მისივე გავრცელებაზე“ (Bluem, 1965, p. 76). სწორედ დოკუმენტალისტიკა იწყებს კომუნიკაციას, რომელიც მთავრდება საჯარო ქმედებით. ის ავრცელებს ინფორმაციას და ამასთან ცდილობს, გავლენა მოახდინოს გარემოზე.

კინოს თეორეტიკოსი და რეჟისორი პოლ როტა თავის შრომებში აღნიშნავდა, რომ „ყველა ტენდენცია, რაც ფილმში ვლინდება არის მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური პროცესების ანარეკლი. დოკუმენტალისტიკა, როგორც კინოსახეობა, როგორც სოციალური გრძნობებისა და ფილოსოფიის ინტერპრეტაცია განსხვავდება მხატვრული სურათის მიზნებისა და ფორმებისგან. ის დიდწილად იქმნება სოციოლოგიური, პოლიტიკური და საგანმანათლებლო მოთხოვნების შედეგად“. (Rotha, Road, & Griffith, 1964, p. 105)

ფაქტი ერთია, კინემატოგრაფის სათავეებიდან წარმოშობილი ჟანრი იმთავითვე განსაკუთრებული მიზნით დაიბადა და დროთა განმავლობაში დომინირებული სოციო-პოლიტიკური, ტექნოლოგიური თუ ეკონომიკური ფაქტორიების გავლენით პროგრესირდა. წიგნში „დოკუმენტური ფილმი“ როტა რამდენიმე ასპექტს ასახელებს. აღნიშნული შეიძლება მივიჩნიოთ დოკუმენტალისტიკის მიზნადაც და ამოცანადაც. ესენია: სოციალური,

კომერციული, პროპაგანდისტული და კულტურული ასპექტები, რასაც მორიგეობით ან ერთობლივად ემსახურებოდა კონკრეტული დროის ცირკულარში შექმნილი ნიმუშები.

განსხვავებით პირველი არასტრუქტურირებული გამოსახულებებისგან, ახალი ფორმები სცილდება მარტივ აღწერილობას. ის ბევრად ექსპრესიული და გამომსახველობითია, ვიდრე მშრალი სურათი. უფრო დიდი მნიშვნელობა და მეტად ოსტატური სტილი ახასიათებს, ვიდრე ახალი ამბების რგოლს. გაცილებით ღრმა ქვეტექსტები და გავლენა გააჩნია, ვიდრე უბრალო კადრების მონაცვლეობას. (Rotha, Road, & Griffith, 1964, გვ. 70)

მარტივი აქტუალური ფილმებიდან მსგავს ღირებულებამდე მისვლის საკმაოდ გრძელი პერიოდი ზემოთ ჩამოთვლილი ასპექტების ეტაპობრივ ტრანსფორმაციას მოიცავდა. თავდაპირველი კომერციული თუ გასართობი მიზანი საგანმანათლებლო და პროპაგანდისტულმა განზრახვებმა ჩაანაცვლეს.

„პროპაგანდა, თავისი ფართო გაგებით, ახლოს დგას განათლებასთან და შეიძლება გონივრულად ინტერპრეტირდეს, როგორც განვითარების ამოცანა. სინამდვილეში, ეს ორი ერთმანეთთან იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული, რომ უმეტეს შემთხვევაში, ძალიან რთული ხდება იმის განსაზღვრა, სად იწყება სწავლება და სად მთავრდება პროპაგანდა“. (Rotha, Road, & Griffith, 1964, გვ. 57)

ამ საზღვრების გაფერმკრთალებას ხელი შეუწყო სწორედ მონტაჟის ტექნიკამ და აუდიოვიზუალურმა მანიპულაციებმა, რამაც რეჟისორებს მასაზე ზემოქმედების შესაძლებლობა გაუჩინა. დოკუმენტური კინოს, როგორც მძლავრი მედიაარესურსის შესაძლებლობებზე თავის მანიფესტში საბჭოთა კინორეჟისორი მიგა ვერტოვი (დავით აბელის ძე კაუფმანი) საუბრობდა. ავტორის „კინო-თვალი“ ახლებურად შიფრავდა მაყურებლისთვის უცნობ სამყაროს.

„ცხოვრებისეულ ქაოსში საბოლოოდ იჭრება: 1) კინო-თვალი, რომელიც ეწინააღმდეგება სამყაროს ვიზუალურ კონცეფციას - ადამიანის თვალს და სთავაზობს საკუთარ „მე ვხედავ“-ს. 2) კინო-მემონტაჟი, რომელიც აორგანიზებს პირველად დანახულ ცხოვრებისეულ წუთებს.“ (Vertov, 1922, გვ. 361)

მსგავსი მანიპულაციური მიდგომების მიუხედავად, არსებობს გარკვეული დეტალები, რითაც დოკუმენტური „ფაქტობრიობა“ უპირისპირდება „ფიქტიურობას“. ტომას ვებერი ნაშრომში „დოკუმენტური ფილმი მედია ტრანსფორმაციაში“ წარმოადგენს ორ ინდიკატორს, რაც თანამედროვე დოკუმენტურ კინოს გამოარჩევს სხვა ჟანრებისგან. ესენია: ტექნიკური ინდექსი, რაც მოიაზრებს რეალობასთან ბმას და ესთეტიკური ინდექსი, რაც თავის მხრივ აერთიანებს მიმანიშნებელ სიგნალებს, როგორიცაა: უხარისხო ხმა, მოძრავი, უფოკუსო კადრები, ხმაური და ა.შ. (Weber, 2013)

ეს ინდიკატორები სავსებით არ გამორიცხავს დადგმებს დოკუმენტურ კინოში, რაც მიღებული იყო კიდეც ჯერ კიდევ ტერმინის დამკვიდრებამდე, XX საუკუნის 20-იან წლებში. მაგალითად რობერტ ფლერტის „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (Nanook of the north - 1922). მიუხედავად ამისა, მას არ დაუკარგავს დოკუმენტური ღირებულება. ამის ახსნა სწორედ „ფაქტისა“ და „დადგმის“ მიმართებით შეიძლება. მით უმეტეს, რომ პირველივე ვიდეოგადაღებები გარკვეულწილად სწორედ პატარა ცხოვრებისეულ დადგმებს ასახავდნენ.

ყველაფერი ჩაწერილი და გავრცელებული მედიის მიერ გარდაიქმნება იმ ტექნიკური რესურსის გათვალისწინებით, რომლითაც სინამდვილის ასახვა ხორციელდება. შესაბამისად, მსგავსი სახის „დადგმა“ ვერ იქნება გამოგონილის საპირწონე. რეალობის „რეკონსტრუქციების“ მონაცვლეობა ავთენტურ მასალებთან კინემატოგრაფიული გამოხატულებაა და ამბის თხრობის ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენს. ასეთი სახის მხატვრული

ხერხებით ფაქტის ტრანსფორმაცია ქმნის თანამედროვე დოკუმენტალისტიკას, როგორც ჰიბრიდულ ჟანრს.

როგორც ტომას ვებერი განმარტავს მედიასივრცეში გარკვეული „ფაქტობრივი ჟანრები“ არ არიან თვითმყოფადები, ამიტომ ისინი სხვა უფრო მხატვრულ მიმართულებებში მიგრირდებიან, ერწყმიან ან თავად იღებენ ბენეფიტებს მათგან. ასეთ ჟანრობრივ ქაოსში რომ დოკუმენტალისტიკა გადარჩეს, საჭიროა აყვეს დინამიკას, ახალი მედიის მოთხოვნებს, თანამედროვე მიდგომებს ფორმატისა და გამოსახვის საშუალებების კუთხით.

ერთ-ერთი მძლავრი მედიუმი კი თანამედროვე აუდიტორიაზე წვდომისთვის ტელევიზიაა. მასობრივი კომუნიკაციის ეს ფორმატი კინოპროექტორისგან განსხვავებულ ესთეტიკურ და სტილისტურ მიდგომებს აერთიანებს. მედიამკვლევარი, პროფესორი ჯონ კორნერი თავის ესეში „ტელევიზია, დოკუმენტალისტიკა და ესთეტიკის კატეგორიები“ გამოყოფს ესთეტიკური ტიპოლოგიის სამ ფაქტორს: პიქტოგრაფიული (გამოსახულება), სმენითი (აუდიო) და ნარატიული (შინაარსი).

„ბევრმა სატელევიზიო დოკუმენტალისტმა ხელახლა აღმოაჩინა გამოსახულების გავლენა და მიმზიდველობა, არა მხოლოდ უბრალო თვალის გადავლებით არამედ დაკვირვებული ყურებით“ (Corner, 2005, p. 52) მსგავსი მიდგომა აჩენს მოთხოვნილებას თხრობის ახლებურ სტილსა და მანერაზე. კორნერი სატელევიზიო ფორმატის ეკრანულობის გათვალისწინებით სამ კინეტიკურ მახასიათებელს აყალიბებს: მოძრაობა კადრს შიგნით; კამერის მოძრაობა და კადრებს შორის მოძრაობა.

პირველი მათგანი მოვლენის კონტექსტური ჩვენებაა. გამოსახულებაშივე ასახული დინამიკა: ბრაზი, სიცილი, შიში, მწუხარება და სხვა ქმნის ერთობლივ ემოციურ სანახაობას. მეორე ფაქტორში ვლინდება დოკუმენტალისტიკის ესთეტიკური მახასიათებლები. „კამერის მოძრაობით გამოწვეული აღქმის ცვალებადობა“. ობიექტივის საშუალებით მოყოლილი

ამბავი, რომელსაც მაყურებელი ხელახლა ან ახლებურად ხედავს. კადრის შიგნით აქცენტირებული მოძრაობა (მიახლოება, გაფართოება, პანორამა და ა.შ.) აუდიტორიას საშუალებას აძლევს დააკვირდეს, მიჰყვეს და თვალი ადევნოს ობიექტების, სახეების და ადგილების თავისებურებებს. მესამე კინეტიკური მახასიათებელი თავის თავში მოიაზრებს რედაქტირებას. დროის, სივრცისა და სტილის ორგანიზებით, მონტაჟი „ზრდის ხედვის, ცოდნისა და განცდის ესთეტიკურ ელემენტებს.“ (Corner, 2005, გვ. 53)

რაც შეეხება დოკუმენტალისტიკის სმენით (აუდიო) ფაქტორს, აქ ერთიანდება ორი ელემენტი: მეტყველება და მუსიკა. კორნერი ამტკიცებს, რომ სმენითი გავლენა მიიღწევა მხოლოდ კონკრეტულ სურათებთან ერთად. რაც შეეხება მუსიკას, ის გამოიყენება კონკრეტულ მომენტში განწყობის რეგულირებისთვის. გარდა ნაშრომში ჩამოთვლილი აუდიორესურსისა, თანამედროვე აუდიტორიაზე შესაბამისი ემოციური გავლენის მოსახდენად მნიშვნელოვანია, ხმებთან ერთად ხმაურის გამოყენება. მოცემული ხერხი ამბაფრებს დასწრებისა და თანამონაწილეობის შეგრძნებას, რაც ზრდის ემპათიას.

ზემოთ განხილული თხრობის ესთეტიკა გარკვეულწილად მოიაზრებს სატელევიზიო სპეციფიკასაც. ეკრანული გამოსახვის ტექნიკა არაერთგვაროვანი დოგმების შერწყმის შესაძლებლობას იძლევა. უფრო კონკრეტულად რომ განვსაზღვროთ, აქ იგულისხმება ტელევიზიის უნარი - მაყურებელს შესთავაზოს დოკუ-დრამის სტილში აწყობილი რეალური მოვლენები. ასეთი ჰიბრიდული ნარატივებით კი გარკვეული გავლენა იქონიოს მასობრივი კომუნიკაციის პროცესზე.

მსგავსი არაერთგვაროვანი, მრავალფეროვანი კონტენტი სისტემატიზდება გარკვეულ ფორმებსა და მოდელებში, რომელთა ექვსი სახეც ჩამოაყალიბა ამერიკელმა კინოს თეორეტიკოსმა ბილ ნიკოლსმა.

Poetic mode - პოეტური, ავანგარდული ტექნიკით, სიმბოლოებითა და განწყენებული კადრებით ავტორი საკუთარი სუბიექტური

დამოკიდებულების ჩვენებას არ ერიდება. არასტანდარტული ნარატიული ხაზის საშუალებით კი მაყურებელში ერთგვარი ემოციების გამოწვევას ცდილობს.

Expositoy mode - ექსპოზიციური სახის დოკუმენტალისტიკა ტრადიციული მიმართულებაა, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია: ისტორიის ჩვენება, ფაქტების სრული სიზუსტით გადმოცემა, არგუმენტების მოშველიება და ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ტექნიკის, ე.წ. „voice of god“ (კადრს მიღმა ხმა, მთხრობელი) გამოყენება. განსხვავებით ესთეტიკური, პოეტური ფილმებისგან ის მეტად ანალიტიკურია. მეორენაირად მას სამხილებით თხრობასაც უწოდებენ.

Observational mode - დაკვირვებით დოკუმენტურ ფილმში ავტორი ყოველგვარი ჩარევის გარეშე აგროვებს ნედლ მასალას და ამონტაჟებს. განსხვავებით პოეტური და ექსპოზიციური სახეებისგან, აქ მთავარია რეალობის ისე ასახვა, როგორიც ის არის, ჩაურევლად, ყოველგვარი სიმბოლოების გარეშე.

Participatory mode - საკითხის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ზოგჯერ ავტორი დიდ დროს ატარებს იმ გარემოში, რომელზეც გვესაუბრება. ცხოვრობს იქ, სწავლობს გარემოს, საკუთარ თავზე ცდის ყველაფერს. მაყურებელი ელოდება მოსაზრებას ავტორისგან, ელოდება არგუმენტებს და ზოგჯერ ინტერვიუებსაც, რათა ჩაიხედოს საკითხის სიღრმეში.

Reflexive mode - რეფლექსიური ფორმით პირდაპირი კავშირი მყარდება ავტორსა და აუდიტორიას შორის. Participatory mode-ის მსგავსად აქაც ავტორთან გვაქვს აქტიური კომუნიკაცია. მაყურებლის ნდობის გაღრმავებას ეს მეთოდი ცდილობს მთელი პროცესის ჩვენებით. ჩანს რეჟისორი, ზოგჯერ ოპერატორიც კი. გადაღებისა და მონტაჟის ჩვენებით მაყურებელი უშუალო მონაწილე ხდება პროცესის, რაც დადებითად მოქმედებს კიდევ მასზე. ასეთი ჩართულობა უზრუნველყოფს აუდიტორიის

მობილიზებას, რაც საკითხის გაანალიზებისას მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ავტორი ხელს კიდებს მაყურებელს და მიჰყავს სასურველი მიმართულებით.

Performative mode - პერფორმატიული ტიპის ფილმებში მნიშვნელოვანი ხდება ავტორის სუბიექტური მოსაზრება. მისი პერსონალური გამოცდილების გაზიარება. არსებობს ერთგვარი კვეთა Participatory სახესთან. თუმცა, ამ უკანასკნელის შემთხვევაში, მთავარია ავტორმა საკუთარი გამოცდილება გაუზიაროს აუდიტორიას მაქსიმალურად ნეიტრალურად და რეალობის მაქსიმალური სიზუსტის აღწერით. როცა Performative mode ავტორს ფილმის გმირად მოიაზრებს. აყალიბებს ჭეშმარიტებას, რომელიც რეჟისორის ხედვითაა ნაკარნახევი და ზოგიერთ შემთხვევაში აცდენილია ნეიტრალურ დამოკიდებულებებს.

მსგავს გამომსახველობით ფორმებსა და სტილისტურ ჩარჩოებში მოქცეული მასალა კონკრეტული აუდიოვიზუალური ხერხებით მაინც ინარჩუნებს უნიკალურობას, რასაც თავად თეორიის ავტორიც ადასტურებს. „ყველა დოკუმენტურ ფილმს აქვს თავისი გამორჩეული ხმა, ისევე როგორც ადამიანს საუბრის ჟღერადობა. ყველა კინემატოგრაფიულ ხმას, თავის მხრივ, აქვს საკუთარი სტილი, „მარცვალი“ და ისინი მოქმედებენ, როგორც უნიკალური ნიშანი ან თითის ანაბეჭდი“ (Nichols b. , 2017, pp. 99-139).

დოკუმენტალისტიკის მიმართ რაციონალური დამოკიდებულების გამო ზემოთ მოყვანილი კლასიფიკაცია გააკრიტიკა ტონი დე ბრომჰედმა. ნაშრომში “Looking Two Ways: Documentary's Relationship with Cinema and Reality” ავტორი დოკუმენტალისტიკის კინემატოგრაფიულ დისკურსს ავითარებს და ნიკოლსის ჟურნალისტურ მიდგომებს უპირისპირებს.

ტონი დე ბრომჰედის მოსაზრებით დოკუმენტური ფილმი თავისი ექსპრესიული და შემოქმედებითი მახასიათებლებით გაცილებით მეტს ნიშნავს ვიდრე ნოკოლსის შემოთავაზებული კონცეპტუალური სქემა. მისთვის კინემატოგრაფი არის ავტორისეული გამოცდილება, შეფასება, ემოცია და არა ინფორმაცია, ანალიზი, ობიექტურობა. ამ უკანასკნელზე

მსჯელობისას კი ავითარებს თეზას, რომლის მიხედვითაც სავსებით შორდება სიმართლისა და ჭეშმარიტების ცნებებს. აღნიშნულის საპირისპიროდ, ბრომჰედი ამტკიცებს, რომ დოკუმენტალისტიკა ეს არის ამბავსა და ავტორს შორის ურთიერთმიმართება. შესაბამისად, ნიკოლსისგან განსხვავებით, გვთავაზობს ნარატივზე დაფუძნებულ კლასიფიკაციას, რომელიც მოიცავს შინაარსსაც, თხრობასაც და სტილსაც. მოცემული ხედვა გარკვეულწილად სცდება გამოსახვის ფორმებსა და საშუალებებზე აქცენტირებულ ნიკოლსისეულ სქემას.

„დაკვირვება (observational) არ არის ფორმა, ეს არის სტილი.“ (Bromhead, 1996) მოცემულ თეზისზე დაყრდნობით ავტორი გვთავაზობს შემდეგნაირ დაყოფას:

ხაზოვანი მოდელი (Linear mode), რომელიც აერთიანებს კლასიკურ (ჰოლივუდურ) თხრობასა და დეტექტიურ ნარატივს. ერთი მხრივ, ეს არის პერსონაჟებზე დაფუძნებული შინაარსი, სადაც იკვეთება კონფლიქტი. ხოლო მეორე მხრივ - ერთგვარი გამოძიება, დაბრკოლებების ჩვენება, რომელიც რეჟისორს მუშაობისას ხვდება.

დისკურსული მოდელი (Discursive mode) მოიაზრებს ფაქტებისა და ინფორმაციის კონსტატაციას, გარშემო ისტორიის ლოგიკური მსჯელობის განვითარებას, საარქივო მასალების გამოყენებას ამბის თხრობის პროცესში.

ეპიზოდური მოდელი (Episodic mode) მოიცავს კონკრეტულ სიტუაციებს, რომელთა ერთობლივი ჩვენებით წარმოჩნდება ერთი იდეა ან საკითხი. მსგავსი ფორმის ფილმად მიჩნეულია რობერტ ფლაერტის „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“.

პოეტური თხრობა (Poetic mode) სცილდება კლასიკურ ნარატიულ თხრობას და სიმბოლოების ჩვენებით, მეტაფორულად გადმოსცემს ავტორის სათქმელს.

ჰიბრიდული ფილმები (Hybrid mode) აერთიანებს დღიურის ტიპის ან მოგზაურობის შესახებ სწორხაზოვან თხრობას.

ტექნოლოგიების განვითარების პარალელურად შეცვლილი მედიასივრცის გათვალისწინებით, დროთა განმავლობაში პროგრესირდა მიდგომები და შეხედულებები დოკუმენტალისტიკის ფორმებისა და მახასიათებლების შესახებ. შესაბამისად, თავი იჩინა ახალმა სქემებმა. კლასიფიკაციის თანამედროვე მიდგომები სავსებით შლის ზღვარს ტრადიციულ ჟანრობრივ მახასიათებლებსა და ახალ ტენდენციებს შორის. შესაბამისად, დოკუმენტური კინო თავისი ნარატიული თუ აუდიოვიზუალური შემადგენლებით უფრო და უფრო ნაკლებად შეიძლება მოვიაზროთ მკაცრად განსაზღვრულ, სტრუქტურირებულ ჩარჩოებში. კლასიკურ ფორმებსა და თანამედროვე, ციფრულ მედიუმებს შორის კონვერგენციამ დაამკვიდრა ისეთი ცნებები, როგორიცაა ჰიბრიდული და მულტიმედიური (ინტერაქციული) დოკუმენტალისტიკა.

ჟანრებს შორის ეტაპობრივად წაშლილი ზღვრის გათვალისწინებით, თავად თეორიების ავტორებიც მიიჩნევენ, რომ მსგავსი კლასიფიკაცია პირობითია.

როგორც ბილ ნიკოლსი განმარტავს, ფილმი ვერ იქნება კონკრეტულად რომელიმე ფორმაში სრულად იდენტიფიცირებული და რომ „რეფლექსური დოკუმენტალისტიკა შეიძლება შეიცავდეს დაკვირვების ან მონაწილეობის სეგმენტებს. ისევე როგორც ექსპოზიციურ ფილმში შეიძლება გაჩნდეს პოეტური ან პერფორმატიული სეგმენტი“. (Nichols B. , 2017, გვ. 100)

სწორედ რაციონალური, ჟურნალისტური მიდგომების გათვალისწინებით, თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის გამოსახვის ფორმებსა და საშუალებებზე მსჯელობისას მეტად მიზანშეწონილი ნიკოლსისეული სქემის გამოყენება იქნება. მოცემული კლასიფიკაცია გარკვეულწილად სისტემურ ცოდნას ქმნის ტელეეთერში

ტრანსფორმირებული დოკუმენტური ფილმის მახასიათებლებისა და უპირატესობების შესახებ.

1.2 დოკუმენტალისტიკა პერიოდულად დომინირებული მედიათეორიების კონტექსტში

სწრაფად განვითარებადი ტექნოლოგიებისა და მუდმივად ცვალებადი სოციალური, ეკონომიკური, კულტურული თუ პოლიტიკური პროცესების გავლენით, ეტაპობრივ ცვლილებას განიცდის დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული ჰიპოთეზები, მისი თეორიული და მეთოდური ასპექტები.

ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე დაახლოებით 300 წლით ადრე, არისტოტელემ შეიმუშავა აუდიტორიასთან **კომუნიკაციის პირველი, ხაზოვანი მოდელი**. ეს მარტივი სქემა ხუთ კომპონენტს: სპიკერს, მსმენელს, შეტყობინებას და ეფექტს აერთიანებდა. არისტოტელესეული ხედვა, პროცესის გარკვეულ დეტალებს უგულებელყოფდა. უმეტეს პასუხისმგებლობას კი ინფორმაციის გაგება-აღქმის პროცესში მთხრობელს, მის ორატორულ უნარებსა და ხერხებს ანიჭებდა.

ადრეული მედიათეორიები სწორედ აღნიშნულ მიდგომას ეფუძნებოდა და ასახავდა კომუნიკატორიდან აუდიტორიამდე მესიჯის მიტანის პროცესს. დროთა განმავლობაში ამ ჯაჭვში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ისეთ ელემენტებს, როგორიცაა: გავრცელების არხი, გავლენა და უკუკავშირი. ინფორმაციის გავრცელებისა და უკუგების შეუქცევად ქსელში მკვლევრებისათვის მეტად საინტერესო ის ქცევითი მოდელები გახდა, რომელსაც პროცესი აყალიბებდა.

პოტენციურ მომხმარებელზე მედიაგზავნილის ზემოქმედებისა და შემდგომი გამოხატულებების გარკვეულ კონტექსტში მოქცევის მიზნით, შეიმუშავდა არაერთი თეორია. სოციოლოგიურ თუ ფსიქოლოგიურ

კვლევებზე დამყარებული მედიასქემები დროთა განმავლობაში წარმოჩინდებოდნენ და შეუქცევადი პროგრესის პარალელურად კარგავდნენ კიდეც აქტუალურობას.

ჯერ კიდევ 1920-იანი წლებიდან მასობრივი კომუნიკაციის ადრეული შეხედულებები უმეტესად უპირობო მედიაგავლენას ეფუძნებოდა. შესაბამისად, თეორეტიკოსებსაც მიაჩნდათ, რომ შეტყობინებისა და სიმბოლოების კონტროლით, შესაძლებელი ხდებოდა ინფორმაციის მიღებისა და გადააზრების გაკონტროლებაც. მოცემული მიდგომების ნათელი მაგალითია ავტორიტარული და საბჭოთა მედიათეორიები.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, პოლიტიკური სისტემის რესტრუქტურიზაციის შედეგად, ჩამოყალიბებული **კომუნისტური** ხედვა მნიშვნელოვნად უკავშირდებოდა მედიას, როგორც გავლენიან სუბიექტს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების პროცესში. სამთავრობო მედია უზრუნველყოფდა ინფორმირებას, განათლების, ცოდნის, გართობისა და სხვა საჭირო „ფასეულობების“ გავრცელებას. მსგავსი მიდგომებით საზრდოობს **ავტორიტარული მოდელიც**, სადაც ელიტა, გავლენიანი ბიუროკრატია მართავს პროცესებს. ამ ორ თეორიას შორის განსხვავება ერთ მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვან დეტალში იმალება. საბჭოთა მოდელისგან განსხვავებით, ავტორიტარული მიდგომა უგულებელყოფს ნებისმიერი სახის უკუკავშირს. თავის მხრივ, საბჭოთა შეხედულებები გამორიცხავს ელიტურ მმართველობას, მასობრივი კომუნიკაცია ეფუძნება ერის ინტერესებს, ამ უკანასკნელს კი ხელისუფლება განსაზღვრავს.

მედია, როგორც ძალაუფლების ინსტრუმენტი, იყო საზოგადოებისათვის ნებისმიერი საინფორმაციო „საფრთხის“ არიდების საშუალება. საბჭოთა და ავტორიტარული თეორიის თანახმად, სწორედ მმართველი წრეები მათი მთავარი ბერკეტის, ცენზურის საშუალებით იცავდნენ ასეთ „უსაფრთხოებას“.

„ავტორიტარები განსაზღვრავენ მედიის ფუნქციებს, ესაა მათი ძირითადი მიზანი. ეს მიზნები კი აუცილებლად აკონტროლებენ კომუნიკაციას როგორც კულტურულ, ისე პოლიტიკურ ასპექტში“. (Siebert, Peterson, & Schramm, 1956)

გავლენიანი მედიის შესახებ ჰიპოთეზები ჯერ კიდევ ჩამოთვლილი მოდელების პირობებში გახდა საზოგადოების ქცევის, შეხედულებებისა და დამოკიდებულებების განმაპირობებელი ფაქტორი, რისი დასტურიც 30-იან წლებში შემუშავებული „ჯადოსნური ტყვიის/ჰიპოდერმული ნემსის“ თეორიაცაა.

„ეს არის მეტაფორა, იმის შესახებ თუ როგორ შეუძლია მედიას ერთი და იმავე მესიჯით აუდიტორიის წევრების ინექცირება“. (Berger, 1995, გვ. 174)

შეტყობინება პირდაპირ ეხება ცნობიერს და იწვევს მყისიერ რეაქციას, როგორც კანქვეშ გაკეთებული ნემსი ან ნასროლი ტყვია. ასეთი ეფექტის მიზეზი შეზღუდული საინფორმაციო წყაროები, მედიასაშუალებების მიმართ ზედმეტად მიმნდობი, პოზიტიური დამოკიდებულება და ალტერნატიული ცოდნის არარსებობა შეიძლება მივიჩნიოთ.

აღნიშნულს ზედმიწევნით აცნობიერებდნენ მმართველ წრეებში, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო საბჭოთა და ნაცისტურ რეალობაში აღმოჩნდა. მხარეები ზუსტად იაზრებდნენ სასურველი ინფორმაციის გავრცელების ერთ-ერთი ყველაზე დამაჯერებელი, სანდო და ამომწურავი ფორმის - დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობასაც და იყენებდნენ კიდევ მას თავისი პროპაგანდისტული მიზნებისთვის.

უშუალობის განცდა, დასწრების ეფექტი და უნარი, შექმნას რეალობის ილუზია ავტორებს „საჭირო“ იდეების საზოგადოებაში გავრცელების საშუალებას აძლევდა. სინამდვილის კინოკამერებით შექმნილი ანარეკლი კი ჰიპოდერმული ნემსის მსგავსად ახერხებდა აუდიტორიის სასურველი მესიჯბოქსით „ინექცირებას“.

„ტოტალიტარული მემარჯვენეობიდან რევოლუციურ მემარცხენეობამდე, მათ შორის მოქცეული ყველაზე ზომიერი პოლიტიკური შეხედულებების ჩათვლით, ზოგადად მასმედია და კონკრეტულად კინო, მიიჩნეოდა მასობრივი აზრის მართვისა და მანიპულაციის უპრეცედენტო შესაძლებლობის უპირობო გარანტად“. (Reeves, 2003, გვ. 6)

საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების მსგავსი გარანტიების მოსაპოვებლად საბჭოთა რეალობაში აქტიურად გამოიყენებოდა კინოს რიტორიკული ძალა. მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხილოთ დიგა ვერტოვის (დავით აბელის ძე კაუფმანი) შემოქმედება. რეჟისორი თავისი „არამხატვრული პროპაგანდით“ უპირისპირდებოდა იმ პერიოდის ახალგაზრდა კინორეჟისორების „მხატვრულ რეალიზმს“. (Murray-Brown, 1989)

სახელმწიფო უწყებების დაკვეთით გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმებში ცხოვრების ამსახველი კადრების კარგად გააზრებული მონტაჟი მანიპულაციის ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა.

„ვერტოვი მხარს უჭერდა „ცხოვრების ისეთი სახით გადაღებას, როგორიც არის“, რაშიც ის გულისხმობდა გადაღებას წინასწარ გაუწერელი სცენებით. ეს დაუდგმელი და არაცნობიერი სურათები ვერტოვის „ფაქტები“ იყო. "ფილმის ფაქტები" (როგორც თავადვე უწოდა) შეადგენდნენ ავტორის ნედლეულს, რომელიც შემდეგ უნდა რედაქტირებულიყო პარტიის ინსტრუქციის მიხედვით“. (Murray-Brown, 1989, გვ. 6)

ასეთი სქემით იქმნებოდა „კინო-სიმართლე“ (Кино-Правда). პარტიული გაზეთის - „პრავდას“ ეკრანული ვერსია. 1920-იან წლებში სულ 23 სერია გადაიცა. აღწერილობითი სიუჟეტი შემდეგ თემებს მოიცავდა: ტროლეიბუსის სისტემის განახლება, გლეხების გაერთიანება კომუნებში, სოციალ-რევოლუციონერების სასამართლო პროცესი, შიმშილი მარქსისტულ სახელმწიფოში და სხვა.

გარდა მსგავსი საინფორმაციო მასალებისა, აღსანიშნავია დოკუმენტური ფილმები. მაგალითად „ენტუზიაზმი: დონბასის სიმფონია“. ფილმი სტალინის 1928-1932 წლების გეგმებს შეეხებოდა დონბასთან დაკავშირებით. სურათი ასახავდა ბუნებრივი რესურსებით მდიდარ რეგიონში საწარმოების გახსნას, ინდუსტრიალიზაციის პროცესში მუშათა ჯგუფის ჩართულობას, სოციალიზმის გამარჯვებით გახარებული ადგილობრივების ზეიმს და ა.შ.

მასმედიის საბჭოთა მოდელი კარგად იაზრებდა ინფორმაციის, როგორც „ჯადოსნური ტყვიის“ ეფექტის მქონე ძალას, სასურველი შედეგების მისაღწევად. ეს გააზრებული ქმედება კი თავის დროზე „აგიტ-მატარებლის“ იდეამდე მივიდა. 1918 წელს შექმნილი სატრანსპორტო რესურსი გაზეთებისა და პოსტერების სხვადასხვა გეოგრაფიულ არეალში გასავრცელებლად გამოიყენებოდა.

რუსეთის სამოქალაქო ომის (1917-1923) პროპაგანდისტულ საქმეებში აქტიურად ჩართული მიგა ვერტოვი არც ამ გამოწვევას გამორჩენია. კინოგადაღებისა და პროექტირებისათვის საჭირო ტექნიკით აღჭურვილი ორთქლმავალი ეფექტური რესურსი აღმოჩნდა მისი ფილმების ტირაჟირებისათვის. „ლენინის სამი სიმღერა“, „ადამიანი კინოაპარატით“, „მსოფლიოს მეექვსე ნაწილი“ - ეს არასრული ჩამონათვალია იმ სურათებისა, რომელიც „მობილური კინოთეატრის“ საშუალებით გაუზიარეს აუდიტორიას.

„რეჟისორი ინტენსიურად მონაწილეობდა არა მხოლოდ ჩვენებაში, არამედ რეპრეზენტირებაში. ეს მოიაზრებდა ზეპირი ახსნა-განმარტებებისა და კომენტარების შეთავაზებას. ვერტოვი ძალიან სერიოზულად ეკიდებოდა ამ საქმეს.“ (Heftberger, 2015, გვ. 13) თუმცა, როგორც ირკვევა არ იყო სრულად კმაყოფილი რეალიზების პროცესთ: „ფილმების უმეტესობა იყო მომზადებული უხეშად და დაუდევრად. საშუალო მაყურებელი, რომელიც პირველად უყურებდა, ვერ ხვდებოდა მას სრულად. ეკრანის დაზიანების

კორექტირებადი ლინზებით მოგვარებამ ფილმი გასაგები გახადა თითქმის გაუნათლებელი ადამიანისთვისაც კი.“ (Heftberger, 2015)

აუდიტორიისადმი ასეთი დამოკიდებულება და მსგავსი შეხედულებების მიხედვით შემუშავებული სააგიტაციო კამპანია იწვევდა სწორედ „ჯადოსნური ტყვიის“ ეფექტს. არაკრიტიკული, ზედმეტად მიმნდობი მაყურებლით კი თავის მხრივ იკვებებოდა მედიის ავტორიტარული თუ საბჭოთა მოდელები. პასიური საზოგადოების უპირობო მიმღებლობა გამიზნულად გაშვებული მესიჯების მიმართ კონკრეტული ჯგუფების პროპაგანდისტულ მიზნებს მარტივად მისაღწევს ხდიდა.

აღნიშნულს ზედმიწევნით იაზრებდნენ ნაცისტურ გერმანიაშიც. „გებელსმა, რა თქმა უნდა განჭვრიტა, რომ ფილმს შეეძლო იდეების, დამოკიდებულებებისა და რწმენის ტრანსფორმაცია, რისთვისაც იბრძოდნენ კიდევ ბოლშევიკები საბჭოთა კავშირში. მან შეძლო დიდი გავლენა მოეხდინა გერმანიის კინოინდუსტრიაზე, რათა მხოლოდ ის ფილმები შექმნილიყო, რომელიც მას მიზანშეწონილად მიაჩნდა.“ (Reeves, 2003, გვ. 10)

„ეროვნული საზოგადოების“ ჩამოსაყალიბებლად ან სასურველი ჯგუფების დემონიზაციის მიზნით არაერთი დოკუმენტური ფილმი შეიქმნა. აღნიშნულის სულის ჩამდგმელი სახალხო განათლების და პროპაგანდის რაიხის მინისტრი, პაულ იოზეფ გებელსი გახლდათ.

„მარადიული ებრაელი“ (Der ewige Jude - მოხეტიალე ებრაელი) 1940 წელს გადაღებული ანტისემიტური დოკუმენტური ფილმია. ფრიც ჰეპლერის (Fritz Hippler) ნამუშევარი მხატვრული და დოკუმენტური მასალების ერთობლიობას წარმოადგენს. თხრობითი სტილის ნარატივი აერთიანებს ჩანაწერებს პოლონეთის გეტოებიდან, ებრაულ რელიგიურ ცერემონიებს, ჰიტლერის გამოსვლას და ა.შ. გებელსი (დამკვეთი) ფილმში შეეცადა ეჩვენებინა „ებრაელების პარაზიტული ბუნება და გაემართლებინა ნებისმიერი ქმედება მათ წინააღმდეგ“ (Fritz, 2011, გვ. 22)

კინოში გამოყენებული მეტაფორები და ებრაელი ხალხის შედარება ვირთხების მიგრაციასთან, ხალხის შეწუხებული სახეების ახლო კადრები და მთხრობლის სიძულვილის ენით გაჯერებული ტექსტები შემდგომში რეჟისორის გასამართლების საფუძველიც კი გახდა. ჰეპლერი 1946 წელს დამნაშავედ არ ცნეს, თუმცა მისი ეს ნამუშევარი დღემდე აკრძალულია გერმანიაში. „მარადიული ებრაელის“ ჩვენება მხოლოდ კონკრეტული ანოტაციებითა და ცენზურითაა შესაძლებელი.

ავტორიტარული მოდელის პირობებში მმართველი წრეების პროპაგანდისტული იდეების გავრცელებისათვის შექმნილი კიდეც ერთი დოკუმენტური ფილმი „ნების ტრიუმფია“ (Triumph des Willens). ადოლფ ჰიტლერის დაკვეთით გადაღებული კინომასალა ნაცისტური პარტიის 1934 წლის კონგრესს ასახავს. რეჟისორმა, ლენი რიფენშტალმა (Leni Riefenstahl) საზოგადოებას ნიურნბერგში ლიდერების: რიდოლფ ჰესის, იულიუს შტრაიხერისა და თავად ჰიტლერის სიტყვით გამოსვლები უჩვენა. ღონისძიებას 700 000-ზე მეტი მხარდამჭერი დაესწრო. ავტორმაც მასშტაბურობისა და სიდიადის საჩვენებლად არაერთი ვიზუალური ხერხი გამოიყენა: საჰაერო გადაღება, მოძრავი, დინამიკური კადრები, მსხვილი ხედით ნაჩვენები სიმბოლიკები და მიზანმიმართული ასოციაციები.

ვიდეომასალაში ასახული მასშტაბები, ფრაგმენტები სიტყვით გამოსვლებიდან, ემოციები არაერთი სხვა დოკუმენტური თუ სატირული მასალის ინსპირაციად იქცა. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ერვინ ლეიზერის „Mein Kampf“ და ჩარლი ჩაპლინის „The Great Dictator“.

როგორც ჩანს, ფილმმა თავისი ფუნქცია პირნათლად შეასრულა და „ჯადოსნური ტყვიის“ ეფექტით გამოწვეული გარკვეული „ნაიარევი“ დატოვა აუდიტორიაზე. აღნიშნულზე აშშ-ს ომის დეპარტამენტის საპასუხო ქმედება მეტყველებს. ხელისუფლების დაკვეთით მომზადებული პროპაგანდისტული სერიები - „რატომ ვიბრძვით“ (Why We Fight) შვიდი ნაწილისგან შედგება. მეორე მსოფლიო ომის მიმდინარეობისას, 1942-1945

წლებში მომზადებული მასალა თავდაპირველად ჯარისკაცებისთვის იყო განკუთვნილი. ციკლი შეერთებული შტატების ომში ჩართვის მიზეზებს, აუცილებლობას და უპირატესობებს ასახავდა. პრეზიდენტის, ფრანკლინ რუზველტის გადაწყვეტილებით, დოკუმენტური ფილმების სერია შემდგომში უფრო ფართო აუდიტორიაშიც გაავრცელეს.

ფრენკ კაპრას რეჟისორობით შექმნილი ციკლის მთავარი მიზანი „ნების ტრიუმფით“ მოხდენილი ეფექტის გადაფარვა და ნეიტრალური ქვეყნებისგან მხარდაჭერის მოპოვება იყო. დისნეის ანიმაციებით, მოწინააღმდეგეთა ფილმიდან გამოყენებული კადრებით, მტრის „სურათების“ ჩვენებით, მონტაჟის ტექნიკისა და ზოგჯერ კონტექსტიდან ამოღებული ფრაგმენტების გამიზნული წარდგენით ავტორი შეეცადა, საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა ნაცისტური გერმანიის რეალური სახე და დემოკრატიული სახელმწიფოების უპირატესობა ფაშიზმთან შედარებით.

„სერიები შეიქმნა ინფორმირებისა და შთაგონების მიზნით, რათა ეჩვენებინათ ჯარისკაცებისთვის რისთვის და რატომ იბრძოდნენ. კომპილაცია, თითქოს შეუსაბამო და დაუკავშირებელი კადრების მონტაჟი ერთ შეკრულ არგუმენტს წარმოადგენდა. ისტორიულად ეს ციკლი იყო კომერციული კინოინდუსტრიის ნიჭის შეხვედრა დოკუმენტალისტიკის მძლავრ ტრადიციებთან და ომის საჭიროებასთან“. (Bohn, 2018)

მიმდინარე მოვლენების შესაბამისი, ავთენტური ნარატივითა და გარემო ხმაურიდან მნიშვნელოვანი სიგნალის გამორჩევის უნარით დოკუმენტური კინო მმართველობის ნებისმიერი ფორმისა თუ სხვადასხვა დროს დომინირებული მედიამოდელისათვის აუდიტორიაზე გავლენის მოპოვების შეუცვლელ მედიუმს წარმოადგენდა.

დროთა განმავლობაში მიმდინარე პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესების, შესუსტებული გავლენების, გაბატონებული სოციოკულტურული მიმდინარეობებისა თუ ტექნოლოგიური პროგრესის

პარალელურად შეიცვალა მედიის როლი და გავლენა აუდიტორიის ცნობიერებაზე.

კომუნისტურ-ავტორიტარული მოდელები ლიბერტიანულმა მიდგომებმა და სოციალური პასუხისმგებლობის მქონე პლურალისტურმა მედიაგარემომ ჩაანაცვლა. XX საუკუნის 50-იანი 60-იანი წლებიდან გადახედვას დაექვემდებარა მანამდე გავრცელებული შეხედულებები. ჰიპოთეზები გავლენიანი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების შესახებ **ლიმიტირებული ეფექტის მქონე მედიის თეორიამ** ჩაანაცვლა. „მედია აღარ განიხილება როგორც ცვლილებების აგენტი. მას შეიძლება ეწოდოს (სიახლის) განმამტკიცებელი“ (Klapper, 1960).

მასობრივი კომუნიკაციის განახლებულ ქსელში თანამედროვე აუდიტორია თავად გახდა მთავარი მოქმედი პირი, რომელიც იყენებს მედიარესურსს საკუთარი მიზნებისთვის და არა პირიქით.

„ახალი მედია, ახალი კონცეფციები, ახალი მმართველობითი შაბლონები, ახალი მარკეტინგული მიდგომები გამოწვევებს უწესებს საკომუნიკაციო პროცესს. მასმედია გახდა პერსონალური მედია. ის გამოფენს და წარმოაჩენს ძლიერ ვიზუალურ სურათებს, მისი კონტენტი არის სპეციალიზებული, თუნდაც პერსონალიზებული. ის ემსახურება მსოფლიო აუდიენციას, მაგრამ ანაწევრებს მას წვრილ გეოგრაფიულ, დემოგრაფიულ და ფუნქციურ ჯგუფებად. მედიაკონტენტი არის საერთაშორისო გავრცელების არეალითა და შინაარსით, მაგრამ მისი გავლენა ლოკალური, მეტიც პერსონალურია.“ (Self, Gaylord, & Gaylord., 2009)

მასშტაბური ცვლილება ნორმად იქცა მედიასივრცეში. ტრანსფორმაციის ამ შეუქცევად პროცესში კი აუდიტორიას გაცილებით დიდი ბერკეტი გადაეცა - ინფორმაციის ცირკულირებისას თავად აირჩიოს, გაიაზროს და მიიღოს სასურველი. ასეთი ძალაუფლების მქონე საზოგადოებისათვის მედია მოთხოვნილებისა და საჭიროებების დაკმაყოფილების საშუალებად გადაიქცა.

მედიათეორეტიკოსებისათვის კლასიკური შეკითხვა „რას მართებს მედია აუდიტორიას?“ ჩაანაცვლა ინტერესმა „რაში იყენებს საზოგადოება მედიას?“ როგორც მოცემული შეკითხვის ავტორი ელიჰუ კეთსი განმარტავს მასობრივი კომუნიკაცია გაცილებით მეტ ასპექტს აერთიანებს, ვიდრე მხოლოდ „დარწმუნებას“.

„ყველაზე ძლიერ მესიჯსაც კი ჩვეულებრივ არ შეუძლია გავლენა მოახდინოს ინდივიდზე თუ ფსიქოლოგიური და სოციალური კონტექსტის გათვალისწინებით არ „იყენებს“ მას... პიროვნების ფასეულობები, ინტერესები, ასოციაციები, სოციალური როლები წინასწარვე ძლიერია და სწორედ ამ ინტერესების მიხედვით მოქმედებს ის.“ (Katz, Mass Communications Research and the Study of Popular Culture: An Editorial Note on a Possible Future for This Journal, 1959, გვ. 2)

საზოგადოების, როგორც საკომუნიკაციო ქსელის ძირითადი აქტორების კვლევა თეორეტიკოსებმა ჯერ კიდევ 1940-იანი წლებიდან დაიწყეს. მიუხედავად იმ პერიოდისთვის დომინირებული მიდგომებისა, აბსოლუტური გავლენისა და უმოქმედო აუდიტორიის შესახებ ჰიპოთეზები ბევრ კითხვის ნიშანს აჩენდა. ადრეულ ეტაპზე მკვლევრებმა მედიაეფექტების განმარტების ნაცვლად, მოტივაციის ტიპოლოგიის ფორმულირება დაიწყეს.

რადიომსმენელებისა და პრესის მომხმარებელთა კვლევის საფუძველზე, პაულ ლაზარსფელდი და რიჩარდ სტენტონი ცდილობენ ახსნან აუდიტორიის მიზანი და მოტივი მედიასაშუალებების გამოყენებისას. 1940 და 1944 წლების საპრეზიდენტო არჩევნებისას ამომრჩეველთა კვლევის შედეგების მიხედვით, თეორეტიკოსები (პაულ ლაზარსფელდი, ბერნარ ბერელსონი და ჰეზელ გოდეტი) შემდგომში უკვე ავითარებენ მსჯელობას მედიის არაპირდაპირი გავლენების შესახებ. საინფორმაციო ნაკადის „ორი ნაბიჯის თეორიის“ მიხედვით „რადიოსგან და პრესისგან მომავალი იდეები ხშირ შემთხვევაში მიედინება ჯერ აზრის ლიდერებთან. მათგან კი

საზოგადოების ნაკლებად აქტიურ ნაწილთან. გადაწყვეტილების მიღებისას აუდიტორიაზე მეტად ეფექტიანად მოქმედებს გავლენიან ნაცნობებთან პირდაპირი შეხვედრა, ვიდრე მასმედია“. (Lazarsfeld, Menzel, 1963)

მანამდე, 1944 წლისთვის ავსტრიელი მკვლევარი ჰერტა ჰერცოგი გამოყოფს მომხმარებელთა ქცევის სამ ასპექტს: ემოციას, განათლებას და სურვილს. შემდგომ შრომებში მეტად გამახვილდა ყურადღება საზოგადოების თითოეული წევრი მოთხოვნილებებზე. ჩატარებული კვლევები აქცენტირდებოდა ინდივიდზე და არა მასაზე. „მიიღეთ ისინი (აუდიტორია) რეალობად და მოუსმინეთ მათ მათვე პერსონალური პრობლემების გათვალისწინებით.“ (Simonson & Park, 2015)

1948 წელს კომუნიკაციების ამერიკელმა თეორეტიკოსმა **ჰეროლდ დუაიტ ლასუელმა** **გამოაქვეყნა თავისი პენტადა**, სადაც ისეთ სეგმენტებთან ერთად როგორიცაა კომუნიკატორი, რეციპიენტი, არხი და შეტყობინება, მოხსენიებულია მეხუთე ფაქტორი - ეფექტი.

გარდა ამისა, ლასუელი ამტკიცებდა, რომ კომუნიკაციის პროცესი ასრულებს სამ ფუნქციას: „(a) გარემოზე ზედამხედველობა - საფრთხეებისა და შესაძლებლობების გამომჟღავნება, რომლებიც გავლენას ახდენენ ღირებულებებსა და მასში შემავალ კომპონენტებზე; (b) გარემოზე რეაგირება; (c) სოციალური მემკვიდრეობის გადაცემა.“ (Dance, EX, & Larson, 1985, გვ. 66)

მოგვიანებით სოციოლოგი ჩარლზ ურაითი (1960) მედიააქტივობის შესახებ ჩამოყალიბებულ თეორიას ამატებს მეოთხე ფაქტორს - გართობას.

„მაქუილმა, ბლუმლერმა და ბრაუნმა (1972) შესთავაზეს საზოგადოებას ტელევიზორის ყურების ოთხი მიზეზი: განრიდება (პრობლემებისგან თავის დაღწევა, დასვენება, ემოციების გამოთავისუფლება); პერსონალური ურთიერთობები (თანამგზავრის ძებნა, სოციალური თანაგრძნობა და სარგებელი); იდენტობა (ღირებულებების განმტკიცება, საკუთარი თავის გაგება, რეალობის აღმოჩენა);

მეთვალყურეობა (სწავლა, ინფორმაციის მოძიება, რჩევის მიღება)“ (Oliver, L, & Nabi, 2009, გვ. 149-150)

მიზეზებისა და მოტივების მრავალწლიანმა კვლევამ თეორეტიკოსები მიიყვანა „გამოყენების და გრატიფიკაციის“ ჰიპოთეზამდე. გარკვეული მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად მედიის მოხმარების თეორია (Uses for Gratifications Theory) ეყრდნობა შემდეგ მნიშვნელოვან ფაქტორებს: „1) აქტიური აუდიტორია, 2) მიზანმიმართული ხალხის ჯგუფი, რომელიც მედიას ეცნობა, რომელიც 3) უკმაყოფილებს მას რაიმე მოთხოვნილებას და აძლევს კმაყოფილების გრძნობას“. (ბასილაია, 2010, გვ. 52)

მოცემული მიდგომა ეფუძნება ინდივიდის უნიკალურ მახასიათებლებსა და სწრაფვას, რაც განაპირობებს კიდევ ქცევით მოდელს. ეს ურთულესი სქემა დამოკიდებულია სოციალურ, კულტურულ და სხვა მნიშვნელოვან კავშირებზე. აღნიშნული ფაქტორების სრული სიზუსტით გათვალისწინება გადამწყვეტია სოციუმის მოტივების სრულფასოვანი სურათის წარმოსადგენად. პროგრესირებადი მედიაგარემოს გათვალისწინებით, თეორია მუდმივად კვლევის საგანს წარმოადგენს. თუმცა, თეორეტიკოსები 1970-იანი წლებისთვის მივიდნენ მედიასაშუალებებით სარგებლობის ხუთ ძირითად მოტივამდე: კოგნიტიური; აფექტის; სოციალური ინტეგრაცია; პერსონალური ინტეგრაცია და დამაბულობისგან განთავისუფლება. (Katz, Haas, & Gurevitch, On the use of the mass media for important things, 1973)

როგორც ვხედავთ, გარდა კოგნიტური, საგანმანათლებლო ფუნქციისა, თანამედროვე აუდიტორიისათვის მნიშვნელოვანია ემოციური ბმა და კონკრეტულ დროს სასურველი განწყობის შექმნა. მუდმივად განახლებად სოციოკულტურულ გარემოში გადამწყვეტია სტაბილურობის შეგრძნება და თვითრეალიზება. მედიისგან მომავალი მესიჯები, რეკლამები, სტიმულები სწორედ ცხოვრების წესის მოდელირებისა და საჭიროებების განსაზღვრის გარანტი ხდება. ასეთი პერსონალური ინტეგრაცია სოციალიზაციის

წინაპირობად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამასთან, სწორედ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებია მთავარი მედიუმი საერთო ღირებულებების ჩამოყალიბების პროცესში.

„წლების განმავლობაში მკვლევრები ასრულებდნენ სხვადასხვა ამოცანას. მათ ჩამოაყალიბეს მედიის მოტივების ტიპოლოგია და ეს მოტივები დაუკავშირეს ადამიანების დამოკიდებულებებს, როგორცაა რეალობის აღქმა, ქცევა, ურთიერთობა. მედიის გამოყენებით, მათ იკვლიეს ადამიანის სოციალური და ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, პიროვნული მაჩვენებლები, ცხოვრების წესი თუ ცხოვრებისეული პოზიცია. მათ გაანალიზეს კავშირები დაკმაყოფილებასა და მიღებას შორის... მკვლევრებმა ხაზი გაუსვეს ინდივიდუალური ინიციატივის მართებულობას მესიჯების შერჩევისას, კომუნიკაციის ალტერნატიული რესურსების განვითარებისა და გაფართოების კონტექსტში.“ (Oliver, L., & Nabi, 2009)

ფაქტია, რომ დღეს აუდიტორია, ინდივიდუალურ ფაქტორზე დაყრდნობით, თავად განსაზღვრავს რა სურს კონკრეტულ მომენტში. არც ისაა სადაო, რომ „გამოყენებისა და გრატიფიკაციის თეორიის“ ზემოთ ჩამოთვლილი ელემენტებიდან თითოეული მათგანის მიზანს პასუხობს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა.

თანამედროვე მედიასივრცეში დოკუმენტური კინო რჩება განათლებისა და ცოდნის მიღების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან რესურსად, თავისი აუდიოვიზუალური, ნარატიული თუ სემიოტიკური მახასიათებლების გათვალისწინებით.

თემატური მრავალფეროვნება, სტილი და გამოსახვის საშუალებები სასურველი განწყობის შექმნის გარანტად შეიძლება მივიჩნიოთ. დოკუმენტალისტიკა რეალისტური ემოციებით აუდიტორიაზე ზემოქმედების ეფექტური რესურსია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე მაყურებლისათვის მნიშვნელოვანია პიროვნული და სოციალური ინტეგრაცია. ხშირ

შემთხვევაში, დოკუმენტურ ფილმში წარმოდგენილი არგუმენტირებული, გადამოწმებული და დაზუსტებული ინფორმაციები, ფაქტები თუ მოვლენები საზოგადოების ნდობის საგანი, შესაბამისად კი მნიშვნელოვანი სოციოკულტურული ძვრების საწყისი ხდება. და ბოლოს, სატელევიზიო ფორმატი და მისთვის დამახასიათებელი ჰიბრიდული სტილი კონტენტს გართობისა და განტვირთვის კარგ საშუალებადაც აქცევს.

„დოკუმენტალისტიკა საზოგადოების ცნობიერების განვითარების პარალელურად, მიდრეკილია მუდმივი განვითარებისკენ. იმისათვის რომ, სრულყოფილად დააკმაყოფილოს ბაზრის მოთხოვნილება, ინარჩუნებს მობილურობას, მოქნილობას, ხმოვან და ვიზუალურ გამოსახულებას და ამასთან, აფართოებს ადამიანურ კომპეტენციას.“ (Rotha, Documentary Film, 1935, გვ. 240)

ამ მახასიათებლებით კი სავსებით პასუხობს **ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის** პრინციპებს. რედუქციონისტული თეორია დინამიკაში იკვლევს მასობრივი კომუნიკაციის დომინანტი საშუალებებისა და აუდიტორიის მიმართებას. ადამიანის მიერ შექმნილი და დროთა განმავლობაში დახვეწილი ტექნიკური რესურსი მუდმივად პროგრესირებს. განვითარების ეს დინამიკა თავის მხრივ არ არის განყენებული და გავლენას ახდენს სოციუმის ფსიქიკაზე, ქცევაზე, ცხოვრების წესზე.

ტერმინის ავტორი ამერიკელი სოციოლოგი და ეკონომისტი ტორშტეინ ვებლინია (Thorstein Veblen). ის ფიქრობდა, რომ დროთა განმავლობაში „მანქანა“ ჩაანაცვლებდა „მშრომელ ადამიანს“, რაც გახდებოდა კიდევ სოციალური ცვლილებების საფუძველი. მისივე მოსაზრებით, ტექნიკა ანაცვლებს „აზროვნების ანთროპოლოგიურ ჩვევებს“. (Heilbroner, 1999, გვ. 239)

სოციოეკონომიკურ განვითარებასთან მიმართებაში ტექნოლოგიური პროგრესის ერთ-ერთი პირველი ანალიზი ეკუთვნის გერმანელ ფილოსოფოსს და ეკონომისტს კარლ მარქსს. მიუხედავად იმისა, რომ მის

მსჯელობაში ხშირად იკვეთება მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი ადამიანსა და ტექნიკას შორის, თეორეტიკოსების გარკვეული ნაწილი ცალსახად მაინც არ მიიჩნევს მას თეორიის უპირობო მიმდევრად.

„მარქსი ამტკიცებდა, რომ ისტორია არის შრომითი განვითარება სოციალურ პროცესებში, რაც შესაძლოა კარგი გზა იყოს ტექნოლოგიის როლის შესახებ მისი კონცეფციის დასაანახად. მისი მიხედვით, ადამიანი, როგორც მთავარი მოქმედი გმირი, ტექნოლოგიას გამოიყენებს ინსტრუმენტად. ეს ქმედება კი არის კოლექტიური, განპირობებული მათი (ადამიანების) ისტორიული მახასიათებლებით“ (Bimber, 2008, გვ. 98). შესაბამისად, არსებობს მოსაზრება, რომ მარქსი იყო დეტერმინისტი და ეძებდა კიდეც ადამიანის ქცევის დამოკიდებულებას ტექნიკაზე. თუმცა, ის ტექნოლოგიას არ განიხილავდა, როგორ დამოუკიდებელ, დომინანტ, შეუქცევად ძალას სოციუმის ჩამოყალიბება-განვითარების პროცესში.

თეორიის მიხედვით ტექნოლოგიური განვითარება სწორედ სხვადასხვა სფეროში მიმდინარე ცვლილებების განმსაზღვრელი ფაქტორია. თუმცა, ასეთი სახის გავლენა ტექნიკისა და ინოვაციების ყოველდღიურობაში გამოყენების ინტენსივობის პირდაპირპროპორციულია. დეტერმინისტების რადიკალურ ფრთას მიაჩნია, რომ ტექნოლოგია კაცობრიობის მამოძრავებელი ძალა და განვითარების საფუძველია - „ტექნოლოგია განსაზღვრავს ისტორიას“. (Williams R. , 2008, გვ. 218)

მსგავს შეხედულებებს იზიარებდა მე-20 საუკუნეში ვებლენის თეორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდევარი კლარენს ეარისი (Clarence Ayres) და ფრანგი ფილოსოფოსი, სოციალური თეორეტიკოსი ჟაკ ელული (Jacques Ellul). მათი აზრით, ტექნოლოგია დამოუკიდებლად ვითარდება. როგორც ცალკე მდგომი, შეუქცევადი ძალა, ის არეგულირებს სოციუმის ქცევით მოდელს. სწორედ ტექნიკა და თანამედროვე „მანქანები“, ბუნებრივი გადარჩევის შედეგად, განსაზღვრავენ რომელი სოციალური ფაქტორებია განვითარების მასტიმულირებელი. სხვა ბუნებრივ

კრიტერიუმებთან ერთად, როგორცაა გეოგრაფიული მდებარეობა და კლიმატი, ამ ეტაპზე ტექნოლოგიებიც ახდენენ გავლენას კაცობრიობის ისტორიის მნიშვნელოვან ასპექტებზე. (Ellul, 1954)

ასეთი მძიმე შეხედულებებისგან განსხვავებით, შედარებით რბილი დეტერმინიზმის მომხრეებს მიაჩნიათ, რომ ტექნოლოგიას გადაწყვეტი როლი უჭირავს საზოგადოების განვითარების პროცესში. მიუხედავად ამისა, სოციუმს აქვს შესაძლებლობა თავად მიიღოს გადაწყვეტილება და შესაბამისად, გავლენა მოახდინოს შედეგებზე. მარქსისტული ტერმინი „წარმოების ძალა“ შრომით ძალისხმევას მოიცავს და არა მხოლოდ ტექნიკურს. დონალდ მაკკენზი აღიარებს „ცნობიერ ადამიანურ ქცევას, როგორც ისტორიის განმსაზღვრელს“. ის იზიარებს ლენგდონ ვინერის მოსაზრებას, რომ ტექნოლოგია ნეიტრალურია და დამოკიდებულია საზოგადოების მხრიდან მისი გამოყენების ფაქტორზე. თავის მხრივ, ჟაკ ელული და ლუის მამფორდი ამტკიცებენ, რომ ცოდნა და იდეოლოგია „ტექნოლოგიის“ არსებითი ნაწილია.

„ტექნოლოგიური სისტემის კონცეფცია მუდმივად მიდრეკილია იმპერიალისტურად გაფართოვდეს სოციალურ, კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სფეროებში“. (Williams R. , 2008, გვ. 218) რა თქმა უნდა, შეუქცევადი პროგრესი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებსაც შეეხო, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა კიდეც აუდიტორიის ქცევითი მოდელები. მედიატექნოლოგიების გავლენას საზოგადოებაზე შედარებით ვიწრო სოციოლოგიურ-ფილოსოფიური ფორმა - **მედიადეტერმინიზმი** იკვლევს.

მედიათეორიის ფუძემდებლად კანადელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი და მედიაკრიტიკოსი მარშალ მაკლუენი (Marshall McLuhan) მიიჩნევა. სწორედ მისი განმარტებით კონტაქტის ელექტრომაგნიტურმა აღმოჩენებმა განაპირობა, რომ „ადამიანთა ოჯახი ახლა არსებობს „გლობალური სოფლის“ პირობებში“. (McLuhan, 1962, გვ. 31). ასეთ „შეკუმშულ სივრცეში“ ინფორმაციის სასურველ ადგილამდე გადაცემა

გაცილებით მოკლე დროში გახდა შესაძლებელი. ამ შესაძლებლობების განმაპირობებელი საკომუნიკაციო საშუალებებია, რომელშიც მაკლუენი ელექტრობასთან ერთად, ზეპირ მეტყველებას, დამწერლობას, თამაშებს, ციფრებს, ტანსაცმელს, იარაღს, წიგნს და სხვა მსგავს რესურსებს აერთიანებს. ყველაფერი ეს საკომუნიკაციო ქსელში ასრულებს შუამავლის - „მედიუმის“ როლს, ცვლის ადამიანის ქცევას, ცხოვრების სტილს და დამოკიდებულებებს გარემომცველ სამყაროსთან. 1964 წელს ნაშრომში „მედიის გაგება“ მაკლუენი ავრცელებს აქსიომას, რომ თავად „მედიუმი არის შეტყობინება“. (MacLuhan, 1964).

ავტორის აზრით, უბრალო ელექტრო განათებაც კი თავად არის ინფორმაცია - „მედია მესიჯის გარეშე“. ნათურა არ ავრცელებს ახალ ამბავს და შეტყობინებას, როგორც რადიო და ტელევიზია. მიუხედავად ამისა, მას აქვს ეფექტი საზოგადოებაზე და ეხმარება სოციუმს შექმნას განათებული სივრცე. შესაბამისად, ნათურა თავისი მარტივი არსებობით ქმნის და გარდაქმნის გარემოს. მაკლუენს მიაჩნია, რომ ადამიანის შექმნილი ტექნოლოგია არის ახალი მედიუმის გამოგონების საშუალება. ის გამოყოფს რამდენიმე გარდამტეხ მომენტს კაცობრიობის ისტორიაში და მსჯელობს მათ გავლენებზე.

XV საუკუნეში შექმნილმა საბეჭდმა დაზგამ და XIX საუკუნის ტელეგრაფმა სავსებით შეცვალა ადამიანთა ყოფა და ჩაანაცვლა ზეპირსიტყვიერად ინფორმაციის გადაცემის ტექნიკა. მაკლუენი ბეჭდვითი სიტყვის შემოტანას უკავშირებს ნაციონალიზმისა და ინდივიდუალიზმის დომინირებას საზოგადოებაში. ბეჭდური მედია მკითხველისგან პირდაპირ კომუნიკაციას და დიალოგს არ მოითხოვს, რამაც განაპირობა ორატორული ხელოვნების დეგრადაცია. თავის მხრივ, დროთა განმავლობაში ბეჭდურიდან ელექტრონულ მედიასაშუალებებზე გადასვლით კითხვის კულტურამ განიცადა დევალვაცია. ასეთ დინამიურ მედიაგარემოში ინტენსიურად იცვლება აუდიტორიის ემოცია, ჩვევები და დამოკიდებულებები. ფონეტიკური ანბანიდან დამწერლობაზე გადასვლამ,

ბეჭდურმა სიტყვამ, ფოტო-გამოსახულებამ, ბოლოს კი მოძრავმა კადრებმა შეცვალეს მედიუმი და შესაბამისად შეტყობინებაც.

„ფილმის, როგორც მედიუმის შეტყობინება ხაზოვანი კავშირებიდან კრეატიულ კონფიგურაციასა და სტრუქტურის სამყაროში გადასვლა... უაღრესად განათლებული და მექანიზებული კულტურისთვის ფილმი გამოჩნდა, როგორც ტრიუმფალური ილუზიებისა და ოცნებების სამყარო, რომლის ყიდვაც ფულით შეიძლებოდა“. (MacLuhan, 1964, გვ. 12)

სწორედ შეუქცევადმა ტექნოლოგიურმა პროგრესმა და მასთან ერთად ადამიანურმა ცნობისმოყვარეობამ შექმნა მასობრივი კომუნიკაციის ერთ-ერთი მძლავრი ფორმა. ჯერ კიდევ 1839 წელს კამერა-ობსკურას გამოგონება და შუქმგრძნობიარე ქაღალდზე ფოტოგამოსახულების მიღება XIX საუკუნის ბოლოს სურათების გაცოცხლებითა და პროექციით დაგვირგვინდა.

ედუარდ მაიბრიჯის პირველი მოძრავი ფოტოგამოსახულებების ერთობლიობა, ლეპრინსის ერთლინზიანი დაუპატენტებელი კამერა, თომას ედისონის „კინეტოგრაფი“, ლუმიერების „სინემატოგრაფი“ - გადაღებისა და კინოპროექციის პირველი მცდელობები იმ პერიოდის ტექნიკური მიღწევების შედეგს წარმოადგენდა. განვითარების დინამიკა სწრაფი და შეუქცევადი ხასიათის იყო. ამან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როგორც გამოსახვის საშუალებებზე, ისე ფორმებსა და შინაარსზე. ვიზუალური თხრობის ახალი ხერხები ზემოქმედებდა აუდიტორიაზეც. თუ XIX საუკუნის ბოლოს მაყურებლისთვის სადგურზე მატარებლის შემოსვლის კადრი იყო მთავარი სენსაცია, მომდევნო საუკუნეში უკვე სხვა კონტინენტის აბორიგენი ტომების შესახებ მოპოვებული დოკუმენტური მასალები გახდა ინტერესის მთავარი საგანი. ამბის თხრობის უფრო ეფექტური და საინტერესო გზების მოძიება რეჟისორებს ტექნიკური რესურსის გაუმჯობესებამ შეაძლებინა. ისევე როგორც აუდიტორიას მისცა საშუალება, სიღრმისეული, გააზრებული და ვიზუალურად დახვეწილი მასალისთვის ედევნებინა თვალი. სწორედ მიმდინარე ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად XX საუკუნის

ორმოცი-ორმოცდაათიანი წლებიდან დოკუმენტურმა კინომ უკვე ტელეეთერში გადაინაცვლა. მუდმივად განვითარებისკენ მიდრეკილი ხასიათის დამსახურებით კი მაყურებლისათვის ინფორმაციის მიღების, სიახლის შემეცნებისა და საკითხის გააზრების მნიშვნელოვან რესურსად დარჩა.

განვითარების ასეთი დინამიკა კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის უელსელი სოციოლოგისა და აკადემიკოსის რეიმონდ უილიამსის კითხვას - ტექნოლოგია (ამ ყველაფრის) მიზეზია თუ შედეგი? თავად უილიამსს მიაჩნდა, რომ ზემოთ განხილულ პროცესებზე გავლენას ახდენდა საზოგადოება საკუთარი ინტერესების შესაბამისად და არა პირიქით.

„თუ ტექნოლოგია არის მიზეზი, ჩვენ შეგვიძლია საუკეთესო შემთხვევაში შევცვალოთ ან ვეცადოთ გავაკონტროლოთ მისი შედეგები. ან თუ ტექნოლოგია, არის შედეგი (ეფექტი), რა მიზეზებთან და ქმედებებთან უნდა დავაკავშიროთ მისი გამოყენება? ეს არ არის აბსტრაქტული კითხვები. ისინი ქმნიან ჩვენი სოციალური და კულტურული აზროვნების სულ უფრო მნიშვნელოვან ნაწილს. მათი პრაქტიკაში მუდმივად ვაგვარებთ, რეალური და ეფექტური გადაწყვეტილებებით“. (Williams R. , 1974, გვ. 10)

იმის დასტურად, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიას იმ პერიოდში დომინირებული კულტურული, პოლიტიკური, საკანონმდებლო და ეკონომიკური პირობები აყალიბებს უილიამსს მოჰყავს ტელევიზიის მაგალითი. ეს არის მასობრივი კომუნიკაციის საშუალება, რომელიც საკმაოდ ეფექტურად გამოიყენეს საკუთარი ინტერესებისამებრ სხვადასხვა სოციალურმა და პოლიტიკურმა რეჟიმებმა ბრიტანეთში, გერმანიაში, შეერთებულ შტატებსა და საბჭოთა კავშირში. გააზრებული მედიაპოლიტიკა, ეფექტური გზავნილებით, მასაზე ზემოქმედების უალტერნატივო საშუალება გახდა. დოკუმენტური კინო კი თავისი დამაჯერებელი, სანდო თხრობის სტილით, გამოსახვის შთამბეჭდავი ფორმებითა და საშუალებებით მძლავრ, შეუცვლელ მედიუმად იქცა.

მიზეზშედევობრივი კავშირების ძიების პროცესში იკვეთება ტექნოლოგიასა და საზოგადოებას შორის ურთიერთმიმართების რეალური ბუნება, რომელიც ყოველ ჯერზე წამოჭრის ყველაზე კომპლექსურ და ჯერჯერობით პასუხგაუცემელ ფილოსოფიურ კითხვებს. თუმცა, მსგავსი დილემის პირობებშიც კი ფაქტი ფაქტად რჩება - დოკუმენტური კინო ინარჩუნებს აქტუალობას. ის, როგორც სათქმელის გადმოცემის ეფექტური საშუალება, მიმზიდველია ნებისმიერი საკომუნიკაციო მოდელისა და მედიათეორიის პირობებში.

თავი II. დოკუმენტალისტიკის ისტორიული წანამძღვრები

2.1. ადრეული კინოს დოკუმენტური ხასიათი და ჟანრის ჩამოყალიბების ანალიზი

„ეს არის კინო რეალური ცხოვრების შესახებ და არა თავად რეალობა. ეს არის სინამდვილის ამსახველი პორტრეტი და არა ფანჯარა ნამდვილ სამყაროზე.“ (Aufderheide, Defining the documentary, 2007, გვ. 2) მაღალი ხარისხის „რეპროდუქციის“ შესაქმნელად სწორედ ავტორი იღებს გადაწყვეტილებებს იმის შესახებ თუ რა მოჰყვებს, როგორ, ვისთვის და რა მიზნით.

აუდიოვიზუალური თხრობის მსგავს გაგებამდე, კაცობრიობამ საკმაოდ გრძელი გზა განვლო. ამ მოძრაობის საწყისად კი დოკუმენტური კინო ითვლება. პირველ ეტაპზე ჩაწერილ არასტრუქტურირებულ, მოკლემეტრაჟიან მასალებს აქტუალური ფილმები (Actuality films) ეწოდებოდა. ნარატივისგან დაცლილი, რამდენიმეწუთიანი „აქტუალები“ (actualities - როგორც მას ასევე უწოდებენ) ცხოვრებისეული მოვლენების ტრანსლაციას ჰგავდა და აუდიტორიაში ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც თანამედროვე ცხოვრებაში მხატვრული ფილმი.

საინტერესოა, „რა იყო ის დიადი „ინაუგურაციის მომენტი“, რომელმაც განსაზღვრა კინოს დაბადება?“ (Gaudreault, 2009, გვ. 2)

ამ ერთი შეხედვით მარტივი კითხვის პასუხი საკმაოდ კონკრეტულია და ის ძმები ლუმიერების ფილმის ჩვენებას უკავშირდება, 1895 წლის 28 დეკემბერს. რატომ ეს დღე? მაშინ, როცა „მოძრავი სურათების“ ასახვისა და ჩვენების მცდელობები არც მანამდე დაუკლიათ გამომგონებლებს.

უფრო კონკრეტულად, რატომ არ მიიჩნევა კინოს დაბადებად გადასაღები მოწყობილობის გამოგონების დრო ან „აქტუალების“ შიდა წრეებში გავრცელების თარიღი. რატომ ითვლება საწყის წერტილად

პრეზენტაცია, როცა ფართო აუდიტორიამ პირველად იხილა გამოსახულება? ეს კითხვები თითქოს ბუნდოვანს ხდის აქამდე არსებულ კონკრეტულ პასუხებს. ამ ბუნდოვანებისაგან თავის დაღწევის რამდენიმე არგუმენტს გვთავაზობენ თეორეტიკოსები.

მოდრავი სურათების ჩვენებისთვის განკუთვნილი პირველი მოწყობილობა ედუარდ მაიბრიჯმა (ინგლისელ-ამერიკელი ფოტოგრაფი) 1880 წელს გამოიგონა. „Zoopraxiscope“ კინოპროექციის წინამორბედად ითვლება. გამომგონებელი, უცნობი მხატვრის მიმდევრობების გამოყენებით, ცხენის სირბილის ეფექტს ქმნიდა. კინოს კანადელი ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ანდრე გოდრო სწორედ ამ ფაქტს უწოდებს პირველი მოდრავი გამოსახულების „ინაუგურაციის მომენტს“. სურათების გაცოცხლებული ტექნიკის საწყისად ითვლება ასევე 1882 წელს ფრანგი მეცნიერის ეტიენ-ჟიულ მარეს „Chronophotography“. მოწყობილობა მიმდევრობით 12 ფოტოს (პირველ ეტაპზე) იღებდა, რაც საბოლოოდ დინამიკას ქმნიდა.

1886 წელს ლუი ეიმე აუგუსტინ ლეპრინსი ქმნის და სამი წლის შემდეგ აპატენტებს თავის „მეთოდს და აპარატურას პეიზაჟებისა და ცხოვრების ანიმაციური სურათების წარმოებისთვის“ (ვაშინგტონი, 2 ნოემბერი, პატენტის N217 809). პირველ ეტაპზე ეს იყო 16 ლინზიანი მოწყობილობა, რომელიც აერთიანებდა გადასაღებ აპარატს და პროექტორს. საბოლოოდ, ლეპრინსი აწყობს ერთ ლინზიან კინოკამერას, რომლისთვისაც პატენტის მინიჭება ვერ ხერხდება, არასრულად წარმოდგენილი კვლევისა და ილუსტრირების მიზეზით. განახლებული მოწყობილობა ქაღალდის ფირზე იწერდა მოდრავი სურათების თანმიმდევრობას, რომელთაგან შემორჩენილია მხოლოდ ორი სცენა Oakwood Grange-ის ბაღიდან და ლიდისის ხიდიდან.

მოგვიანებით, ჩარლზ-ემილ რეინო იგონებს „ოპტიკურ თეატრს“. სპეციალურად შექმნილი მოწყობილობა (The praxinoscope) ჯერ კიდევ 1877 წელს შეიქმნა და ის წინამორბედი ცილინდრული zoetrope-ის გაუმჯობესებული ვერსია იყო. მოწყობილობა შედგება ნახატების

ზოლისგან, რომელსაც მაყურებელი სარკეების დახმარებით ბრუნვაში უწყვეტ მოძრაობად აღიქვამს. 15 წუთიანი შოუები დაახლოებით 500 სურათს აერთიანებდა და საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აუდიტორიაში. რეინოს მანათობელი პანტომიმების (Pantomimes Lumineuses) პრემიერა 1892 წლის 28 ოქტომბერს შედგა პარიზში.

ტექნიკური ევოლუციის ერთ-ერთი გარდამტეხი მომენტი იყო „კინეტოგრაფის“ გამოგონება. თომას ალვა ედისონი, თავის ასისტენტთან, უილიამ დიქსონთან ერთად, 1889 წელს ქმნის და 1891 წელს აპატენტებს ახალ მოწყობილობას. რამდენიმეწამიანი მასალები: „Fred Ott's Sneeze“, „Bucking Broncho“ კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშებად ითვლებიან. ედისონის მოძრავი სურათების ჩვენება მხოლოდ გამომგონებლისავე შექმნილ კინოსტუდიაში „შავ მარიაში“ შეიძლებოდა.

„კამერა, რომლითაც ედისონმა დაიწყო გადაღება იყო ვეებერთელა. ამასთან მას განზრახული ჰქონდა გამოგონების სხვა მოწყობილობებთან (ელექტრობასთან) ინტეგრირება, მუშაობის უზრუნველყოფისა და დაჩქარების მიზნით. ამის გამო „კინეტოგრაფის“ გამოყენება მხოლოდ ნიუჯერსიში, West Orang-ში განთავსებულ სტუდიაში ხერხდებოდა. ის მსოფლიოს შესაცნობად გარეთ ვერ გაჰქონდათ, პირიქით, გადასაღები ობიექტები მოჰყავდათ მასთან“. (Barnouw, 1993, გვ. 5)

როგორც ტელე-რადიო მაუწყებლობის ამერიკელი ისტორიკოსი ერიკ ბარნოუ მოგვითხრობს, ედისონს სტუდიაში მიჰყავდა ჟონგლიორები, მოცეკვავეები, ფოკუსნიკები, ბოქსიორები. იღებდა ქოუბოებს, რომლებიც თოკს ატრიალებდნენ ჰაერში. პერსონაჟები „შავ მარიაში“ მონიშნულ ადგილას დგებოდნენ, კამერასთან სპეციალურად განსაზღვრული დისტანციით.

მხოლოდ ერთი მაყურებლისთვის იყო განკუთვნილი ედისონისვე შექმნილი „კინეტოსკოპი“ - საპრეზენტაციო მოწყობილობა, რომელიც 1894 წელს გამართულ პრეზენტაციაზე იხილა ანტუან ლუმიერმა. შემდგომში,

მისი შვილებისთვის სწორედ ედისონის ეს გამოგონება გახდა ინსპირაციის მთავარი წყარო.

1895 წლის 13 თებერვალს ოგუსტ და ლუი ლუმიერები თავის ახალ ქმნილებას - „სინემატოგრაფს“ აპატენტებენ. განსხვავებით მათი წინამორბედებისგან, მომცრო ჩემოდნის ზომის მოწყობილობას ელექტროენერგიასთან პირდაპირი კავშირის გარეშე შეეძლო გადაღება. ის „სირბილში სიცოცხლის დაჭერის“ (როგორც ამას თავად ლუმიერები უწოდებდნენ) კარგი საშუალება იყო. ოპერატორები მარტივად იღებდნენ აქტუალურ სცენებს ცხოვრებიდან და შემდეგ, პროექტორის დახმარებით, უჩვენებდნენ აუდიტორიას.

ლუმიერების ფილმების პირველი პრემიერა 1895 წლის 22 მარტს სპეციალურად მოწვეული (მეცნიერები, გამომგონებლები) აუდიტორიის წინაშე შედგა. ჩნდება კითხვა, რატომ არ ითვლება კინოს დაბადების დღედ სწორედ ეს პრეზენტაცია? თეორეტიკოსების არგუმენტი გამიზნულად შერჩეული მაყურებლის ფაქტორია, რომლებსაც მოწყობილობის გასაცნობად მიიწვიეს და სანახაობაში თანხაც არ გადაუხდიათ.

საინტერესოა ისიც, რომ ლუმიერების ნამუშევრების მთავარ წარდგენამდე (28 დეკემბერი) რამდენიმე თვით ადრე სხვადასხვა ფასიანი ჩვენებები გაიმართა ამერიკასა და ევროპაში:

- 21 აპრილი. ვუდვილ ლატამი და მისი ვაჟები (ოტივიე და გრეი) "პანოპტიკონის" პრეზენტაციას აწყობენ. მოძრავი ფოტოების ფასიანი ჩვენება ნიუ იორკში, ბროდვეიზე გაიმართა.
- 25 სექტემბერს ჩარლზ ფრენსის ჯენკინსის და თომას არმატის პროექციის დანადგარის „ფანტოსკოპის“ საშუალებით მოწყობილი პროექცია იხილა აუდიტორიამ;
- პირველი ნოემბრიდან თვის ბოლომდე ბერლინში იმართებოდა მაქს და ემილ სკლადანოვსკების „ცვლადი გამოსახულებების“

პრეზენტაცია. „ბიოსკოპი“ წინამორბედების მსგავსად ფოტოპროექციისათვის იყო განკუთვნილი.

როგორც ვხედავთ, 1895 წლის 28 დეკემბერს, კაპუცინების ბულვარზე გამართულ საჯარო ჩვენებას არაერთი გამოგონება და პრეზენტაცია უძლოდა წინ. თუმცა, მაინც „გრან კაფეში“ (Grand Café) მოწყობილი სახალხო პრემიერა ითვლება კინემატოგრაფიის დასაბამად. მკვლევრები გამოყოფენ სამ მნიშვნელოვან ფაქტორს, რამაც განსაზღვრა საწყისი თარიღი.

„როცა ჩვენ ვსაუბრობთ კინოზე, ის შესაძლოა განვმარტოთ როგორც მოძრავი კადრების ეკრანზე პროექტირება მაყურებლისთვის, რომელმაც გადაიხადა.“ (Gaudreault, 2009, გვ. 8) აქ ჩამოთვლილ კრიტერიუმებს ზედმიწევნით შეესაბამება 28 დეკემბრის ჩვენება. ეს იყო ფართო აუდიტორიისათვის განკუთვნილი კომერციული მასალა, ისე როგორც თანამედროვე კინოინდუსტრიაში. ამას გარდა საყურადღებოა პრეზენტაციის შინაარსი. კაპუცინების ბულვარში გაიმართა ფილმის და არა მოწყობილობის ჩვენება, როგორც ეს წინამორბედ ღონისძიებებზე განხორციელდა.

მესამე და ყველაზე საგულისხმო ფაქტორი ლუმიერების ფილმის კონტენტი და მისი შინაარსია. მნიშვნელოვანია კინოს როლი, როგორც სოციოკულტურული ფენომენის წარმოდგენის ეფექტური საშუალება. მაგალითად, იმ პერიოდის მუშების, რომლებიც სამუშაო დღის შემდეგ ტოვებენ ქარხანას. არსებობს ვერსია, რომ გადაღების პროცესში ლუმიერები ფილმის პერსონაჟებს უკრძალავდნენ კამერისკენ გამოხედვას. ესეც პირველი მცდელობა რეალობა გადაიღო ისეთი, როგორიც მასში კამერის განთავსებამდე იყო. ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე, მარტივად ნაჩვენები ფრაგმენტები ცხოვრებიდან, რომელსაც ამერიკელი კინოკრიტიკოსი და თეორეტიკოსი ბილ ნიკოლსი „სინამდვილის რეპროდუქციას“ უწოდებს.

„აქტუალები“ აუდიტორიაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. 1896 წელს ძმები ლუმიერები კინოთეატრსაც კი ქმნიან. „სინემატოგრაფი“

(Cinématographe) Parisian café-ს უკანა ოთახში მდებარეობდა და მაყურებელს მრავალფეროვან სანახაობას სთავაზობდა: „მუშები ტოვებენ ლუმიერების ქარხანას“, „კედელი“, „ბავშვის საუზმე“, „გაწუწული მეზაღე“ და სხვა.

ჩამოთვლილთაგან განსაკუთრებული პოპულარობით მაინც „მატარებლის შემოსვლა ლა-სიოტას სადგურში“ (L'Arrivée d'un Train en gare de La Ciotat) სარგებლობს. დაახლოებით 50 წამიანი მუნჯი კინო გვიჩვენებს, როგორ მოჰყავს ორთქლმავალ ლოკომოტივს ვაგონები ლიანდაგზე. არსებობს ასეთი მოსაზრებაც, რომ პრემიერის დროს კამერის ობიექტივთან ახლოს მისული მატარებლის დანახვაზე, მაყურებელი შეშინდა და დარბაზიდანაც კი გარბოდა.

ლუმიერების კინოჩვენების „გამაოგნებელი ეფექტი მუდმივად მოიხსენიება, როგორც კინოს პირველი დღეების ნათელი ნიმუში. ამრიგად, ჰელმუტ კარასეკი Der Spiegel-ში წერს: ერთმა მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა; დიახ, ამან გამოიწვია შიში, შიში, პანიკაც კი...“ (Martin Loiperdinger. Bernd Elzer, 2004, გვ. 89)

„მაყურებლები შეშინებულები გაიქცნენ დარბაზიდან, რადგან ლოკომოტივი სწორედ მათკენ მიემართებოდა. მათ ეშინოდათ, რომ ის ეკრანიდან გამოვიდა და მათზე ჩამოვარდა“. (Martin Loiperdinger. Bernd Elzer, 2004, გვ. 89)-იუწყებოდა გერმანიის რკინიგზის მომხმარებელთა ჟურნალიც.

ფილმისადმი მსგავსი დამოკიდებულება ავტორის იდეამ და ოპერატორის ხედვამ განსაზღვრა. რელსების სიახლოვეს განთავსებული კამერის გვერდით მოძრავი მატარებელი, მგზავრების ქაოსური გადაადგილება, მათთან ვიზუალური სიახლოვე დასწრების ეფექტს ქმნიდა და მსგავს გამომსახველობით ხერხებით მიუჩვეველ, ახალბედა აუდიტორიაში მძაფრ ემოციას ბადებდა.

თემატური თვალსაზრისით რომ განვიხილოთ, დოკუმენტალისტიკის პირველი ნიმუშები შემდეგ საკითხებს მოიცავდა: ოფიციალური ღონისძიებები, ოჯახური წვეულებები, გასართობები (ცირკი, თეატრი),

ქუჩის/ქალაქის კადრები და სხვა მსგავსი ყოველდღიურობის ამსახველი სცენები. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ დაინტერესებული მაყურებელი ხშირად ფულსაც იხდიდა, რათა საკუთარი თავი ეხილა „ეკრანზე“.

დროთა განმავლობაში „აქტუალები“ უფრო და უფრო პოპულარულ გასართობ საშუალებად იქცა. ეტაპობრივად გაიზარდა როგორც შემქმნელთა, ისე მომხმარებელთა ხედვა ვიზუალური თხრობის ახალი საშუალების ეფექტებისა და ფუნქციების შესახებ. 1898 წელს პოლონელ მწერალი და კინორეჟისორი, ბოლესლავ მატუშევსკი პირველ თეორიულ შრომებს ქმნის კინოს შესახებ. „ისტორიის ახალი წყარო“ (Une nouvelle source de l'histoire) ასე ეწოდება ნაშრომს, სადაც ავტორი მოძრავ კადრებს „ანიმაციურ ფოტოგრაფიას“ უწოდებს და ერთგვარად წინასწარმეტყველებს, რომ გამოსახულება „შეიძლება, იქცეს განსაკუთრებულად ეფექტურ სასწავლო პროცესად“, ამისათვის საჭირო კი გარკვეული დროის გასვლაა.

„ანიმაციურ (გაცოცხლებული) ფოტოგრაფიას აქვს ავთენტური ხასიათი და სიზუსტე. ეს არის ვიზუალური, უტყუარი მტკიცებულება. მისი საშუალებით შეიძლება გადამოწმდეს ზეპირი ტრადიცია... მოკლედ, სასურველია სხვა ისტორიულ დოკუმენტსაც ჰქონდეს მსგავსი ხარისხის სიცხადე და სიმტკიცე.“ (Matuszewski, 1898)

მოკლემეტრაჟიანი „აქტუალური კინოს“ გამოსვლის შემდეგ, რამდენიმე წელიწადში, კერძოდ 1897 წელს საათნახევრიანი მასალის ჩვენებაც გაიმართა. პირველი ხანგრძლივი ფილმი „კორბეტ-ფიცსიმონის ბრძოლას“ შეეხებოდა. კრივის ამსახველი მასალა 100 წუთზე მეტ ხანს გრძელდებოდა და ცოცხალ სანახაობაზე მეტი მოგება მოიტანა. საუკუნის მიწურულს კამერებს ხშირად იყენებდნენ სამედიცინო სფეროშიც. მაგალითად, რუმინელი პროფესორი გეორგ მარინესკუ (Gheorghe Marinescu) ნევროლოგიური დაავადებების შესწავლის პროცესში მოიხმარდა გადასაღებ მოწყობილობებს. "კვლევები კინემატოგრაფის დახმარებით" ასე ეწოდებოდა

საბოლოო ნაშრომს, რომელიც მოგვიანებით კადრებთან ერთად გამოაქვეყნა ავტორმა (ჟურნალი La Semaine Médicale, 1899-1902).

როგორც ვხედავთ, პიონერი რეჟისორების მთავარ ინტერესს თხრობის ახალი საშუალებებისა და ფორმების აღმოჩენა წარმოადგენდა. როგორც პირველ ჯერზე ფოტომ, ამ ეტაპზე მოძრავმა გამოსახულებებმა დაანახა აუდიტორიას მის გარშემო მიმდინარე მოვლენები და ამ მოვლენების დაარქივების ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები.

„ჩვენ ვიღებთ გამოსახულების მტკიცებულებით ხასიათს, როგორც გარკვეული საფრთხის შემცველ რწმენის საგანს. ადრეული კინემატოგრაფი არამხოლოდ მხარს უჭერდა სურათების (იგულისხმება დოკუმენტური მნიშვნელობის მასალები) მეცნიერულ გამოყენებას, არამედ გამოიწვია ის, რასაც კინოს ისტორიკოსი ტომ განინგი „კინო სანახაობას“ (cinema of attractions) უწოდებდა. ამ ტერმინის იდეა ცირკს უკავშირდება და მის დაუფარავ მცდელობას გვიჩვენოს უჩვეულო ფენომენების მრავალფეროვნება. ასეთი სანახაობები აღძრავდა ცნობისმოყვარეობას, აკმაყოფილებდა ადრეულ კინემატოგრაფთა და მაყურებელთა სურვილებს სურათების მიმართ, რომელიც მათ გარშემო არსებული სამყაროს ასპექტებს გადმოსცემდა.“ (Nichols B. , 2017, გვ. 84)

დროთა განმავლობაში, ეს „სანახაობები“ გაცილებით ვრცელ, ნარატიულ მასალად იქცა, რომელმაც ეტაპობრივად კონსტრუქცია, სემიოტიკა და სხვა საშემსრულებლო მახასიათებელი შეიძინა. სწორედ აქედან, XX საუკუნის 20-იან წლებში იწყება დოკუმენტალისტიკის, როგორც ცალკეული ტერმინის ჩამოყალიბება ჟანრთა კლასიფიკაციაში.

XX საუკუნიდან მოკლე ე.წ. აქტუალებში ასახული სამყაროს ფრაგმენტები, მასში მოხვედრილი ადამიანებითა და საგნებით, ეტაპობრივად მოექცნენ შემოქმედებითი ხედვის ჩარჩოებში. ინტერესის

სფერო მოგზაურობა, ახალი კულტურების აღმოჩენა და აუდიტორიისათვის მათი გაზიარება გახდა. პრიმიტივიზმს, რომელიც პირველ მარტივ ფილმებს ახასიათებდა, ემატება ეგზოტიციზმი - ავტორთა სურვილი, სააშკარაოზე გამოეტანათ სხვადასხვა ხალხების აქამდე უცნობი ტრადიციები და ცხოვრების წესი. რეჟისორები, მიზნის მისაღწევად, არ ერიდებოდნენ ექსპერიმენტებსაც. შინაარსის გადმოცემისა და თხრობის ახალი გზების ძიებამ, საბოლოოდ მიგვიყვანა მცირე მხატვრული დეტალებით შესრულებულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ კინომდე.

1914 წელს ამერიკელი ფოტოგრაფისა და ეთნოგრაფის ედვარდ შერიფ კერტისის (Edward S. Curtis) რეჟისორობით გამოდის ფილმი „თავეებზე მონადირეთა ქვეყანაში“. მელოდრამატული მუნჯი ფილმი ბრიტანეთის კოლუმბიის ტერიტორიაზე მცხოვრებ „კუაკუაკა'უაკუს“ (Kwakwaka'wakw) ხალხთა ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. სრულმეტრაჟიან კინოში ადგილობრივი ჩრდილოამერიკელები მონაწილეობენ და კამერის წინ აცოცხლებენ მივიწყებულ ტრადიციებს. ნაწილი ამ რიტუალებიდან რეალურია, ნაწილი კი (თავეებზე ნადირობა, ჯადოქრობა, ვეშაპთან შეხვედრა) რეჟისორის დრამატურგიული გადაწყვეტა.

„ჰანტმა (იგულისხმება ჯორჯ ჰანტი, რომელიც ეხმარებოდა რეჟისორს და სწავლობდა თავის მშობლიურ ტერიტორიაზე მცხოვრებ ტომებს) გაუწია კოორდინირება ნიღბების, კოსტიუმებისა და სოფლის კომპლექტის მშენებლობას. გადაღებებისთვის შეაკეთეს და შეღებეს მოძველებული კანოები. როგორც ჩანს, მსახიობებმა მოითხოვეს, რომ ფილმში დამტკიცებული რიტუალები მემკვიდრეობით გადმოცემულ წესების შესაბამისი ყოფილიყო. სცენებში ითამაშებდნენ მხოლოდ ის ადამიანები, რომლებსაც ნიღბის ტარებისა და ცეკვის შესრულების ნებართვა/უფლება ექნებოდათ.“ (Brad Evans and Aaron Glass, 2014)

ეს იყო რეალური მოვლენების ეკრანული რეკონსტრუქციისა და კონკრეტული ნარატივის შემოტანით, ავთენტური ტრადიციებს გადმოგვცემს ერთ-ერთი პირველი მცდელობა. სწორედ ამ პერიოდში ჩნდება პირველი ბიოგრაფიული ფილმებიც (Eminescu-Veronica-Creangă). თუმცა, განსაკუთრებით აქტუალური მაინც სხვადასხვა ექსპედიციის ეკრანიზაციები - ე.წ Travelogue-ებია (სამოგზაურო ფილმები).

სწორედ გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან ე.წ „ატრაქციონები“ (კინო-სანახაობა), რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი მხოლოდ ფაქტის ჩვენება იყო, ჩაანაცვლა პოეტურმა ექსპერიმენტებმა. ახალი მოდერნისტული მიდგომები, მშრალი ტრანსლაციის ნაცვლად, ავტორისეული ხედვით მოვლენების წარმოჩენას გულისხმობდა. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება დოკუდრამის პირველი ნიმუშები, მათ შორის ერთ-ერთი გამორჩეული - „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (Nanook of the north - 1922).

პირველი კომერციულად მომგებიანი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი ამერიკელმა მკვლევარმა რობერტ ფლაერტიმ გადაიღო. 1910 წელს კანადის პოლიტიკურმა მოღვაწემ და პუბლიცისტმა უილიამ ლაიონ მაკენზიმ ის რკინის მადნის აღმოსაჩენად დაიქირავა და ექსპედიციით გააგზავნა კანადის ჩრდილოეთ ნაწილში. ჰადსონის ყურეში მოგზაურობისას ფლაერტი გაეცნო იქაურ ხალხებს და მათი ცხოვრების წესს. 1913 წლის ექსპედიციაში წასვლა კამერით გადაწყვიტა. გაიარა ვიდეოგადაღების ორკვირიანი კურსი ნიუ-იორკში და 1914 წელს ისევ გაემგზავრა. ორ წელიწადში მკვლევარს უკვე ჰქონდა აბორიგენი ინუიტების ყოველდღიურობის ამსახველი კადრები, რათა დაეწყო ფილმზე მუშაობა. თუმცა, ჩამოტანილი ფირი დაეწვა. დაკარგული მასალების ხელახლა მოსაპოვებლად კი თვიდან გაემგზავრა ესკიმოსებთან. ექსპედიცია ბეწვის ფრანგულმა კომპანიამ Revillon Frères-მა დაუფინანსა. ამჯერად როგორც კინორეჟისორმა ჩრდილოელი აბორიგენების ცხოვრების ჩვენება ერთ ოჯახზე ფოკუსირებით გადაწყვიტა. ფილმი მოგვითხრობს ნანუკის და მისი ოჯახის ცხოვრებას. მაყურებელი თვალს ადევნებს სირთულეებით სავსე

ყოფას, რომელსაც ყოველდღიურად უმკლავდებიან მთავარი გმირები. მსახიობები ავტორმა თავად შეარჩია გადაღებებისთვის. დადგმული სცენები, არარეალური ოჯახი, სამოსი, - თითქოს ეს ყველაფერი ფილმს დოკუმენტურობას უნდა აკარგვინებდეს, თუმცა საგულისხმოა რამდენიმე ფაქტორი:

1. ფლაერტიმ ამ ფორმით გააერთიანა ე.წ. „ტრეველოგები“ და ცხოვრებისეული „აქტუალები“. ეგზოტიციზმის ასეთი ავანგარდული წარმოდგენით კი ახალი სტილი შემოიტანა ნარატიული თხრობის ტრადიციულ ფორმებში.
2. სოციოკულტურული პროცესის წარმოჩენით ავტორი გვიჩვენებს მკაცრ რეალობას, რომელშიც უწევდათ ცხოვრება ადგილობრივებს. ჰუმანიზმის ელემენტებით გადმოცემული ოჯახური ყოველდღიურობა: ნადირობა, ერთმანეთზე ზრუნვა, იგლუს მშენებლობა და სხვა მაყურებელს ისტორიის მოწმედ აქცევს.
3. ტრადიციების სიმბოლური ჩვენებით ფლაერტი სინამდვილის ავთენტურობას ასახავს. მაგალითად ვალურსზე ნადირობა. მიუხედავად იმისა, რომ ძუძუმწოვარი უკვე მკვდარია, იმდენად რეალისტური, თანმიმდევრულია საკვების მოპოვებისა და შემდეგ განაწილების პროცესი, მაყურებელს სცენის ნამდვილობაში ეჭვის შეტანის საბაზი არ რჩება.
4. ფილმი მეტ-ნაკლებად ასახავს ავტორის გამოცდილებას, რომელიც რამდენიმეწლიან ექსპედიციაში დაუგროვდა. ცოდნის ასეთი ფორმით გაზიარება კი არ შეიძლება მივიჩნიოთ მანიპულაციად.
5. დრამატული დასასრული. ავტორის გადაწყვეტილება საზოგადოება კარგად დააფიქროს და ზუსტად განაცდევინოს ის სირთულეები, რომლებსაც ინუიტები უმკლავდებიან. ქარბუქი, როგორც სასოწარკვეთის, შიმშის, დამაბულობის სიმბოლო. სწორედ მისგან თავის დაღწევას, თვითგადარჩენას და ყოფიერების გახანგრძლივებისთვის ბრძოლას ასახავს მთელი ფილმი.

ბილ ნიკოლასი ზემოთ განხილულ ორივე ფილმს („ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ და „თავეებზე მონადირეების მიწა“) რიტორიკულს უწოდებდა. მსგავს მასალაში ავტორის ორატორულად საუბრობს ისტორიაზე და ასე ცდილობს დაგვარწმუნოს სამყაროს მისეულ პერსპექტივაში, გვიბიძგოს კონკრეტული ფასეულობის მიღებისკენ.

სათქმელის აუდიტორიისათვის გაზიარების მეტად მკაფიო, საინტერესო გზებს პოულობენ რეჟისორები შემდგომ პერიოდებში. გადაღების ტექნიკის გაუმჯობესებამ კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა პოეტური ექსპერიმენტები. ამ პერიოდიდან გაცილებით მნიშვნელოვანი ხდება მთხრობლის ხედვა, ვიდრე მოვლენის მშრალი კონსტატაცია.

მსოფლიო ომებს შორის მოქცეული, 1920-1930-იანი წლების კინო, გართობისა და მოსაზრებათა მხატვრულად გადმოცემის საშუალებად იქცა. საბჭოთა კავშირში მონტაჟის ტექნიკის დამკვიდრებამ და ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი კადრების დაკავშირების გზებმა მეტი მნიშვნელობა შესძინა გამოსახულებას, იდეები კი გაცილებით შინაარსიან მასალად აქცია. პროცესს ხელი შეუწყო იმპრესიონისტული მიდგომების გავრცელებამაც, რაც თავის მხრივ რეალობის ავტორისეული ხედვით ინტერპრეტაციას მოიაზრებდა. ამ პერიოდში „იზადება კინო, როგორც ხელოვნების ფორმა“ (ჟან ეპსტეინი - ფრანგი კინოს თეორეტიკოსი). რეჟისორების პოეტურ ექსპერიმენტებსა და მოდერნისტულ მიდგომებში თავის ადგილს იმკვიდრებს დოკუმენტალისტიკა, როგორც ცალკეული ჟანრი. თუმცა, უმაღლეს ტერმინის ჩამოყალიბებამდე სიტყვას ზედსართავი სახელის ფორმა ჰქონდა და განსაზღვრებად მისი გამოყენების ფაქტი, დოკუმენტური კინოს შოტლანდიელ პიონერს ჯონ გრიერსონს უკავშირდება.

„რა თქმა უნდა „მოანას“, როგორც პოლინეზიელი ახალგაზრდის ყოველდღიურობის ამსახველ ვიზუალურ ანგარიშს, გააჩნია დოკუმენტური ღირებულება“. (The Moviegoer [John Grierson], "Flaherty's Poetic Moana," New York Sun, February 8, 1926)

მსგავსი შეფასება ფლავრტის მეორე მნიშვნელოვანმა ნამუშევარმა დაიმსახურა. რეჟისორი 1924 წელს მეუღლესთან, სამ ქალიშვილთან და თითქმის 16 ტონის სიმძიმის აპარატურასთან ერთად გაემგზავრა ამჯერად წყნარი ოკეანის სამხრეთ ნაწილში, სამოას შემადგენლობაში მყოფ კუნძულ სავაიზე. გადაღებებმა 20 თვეს გასტანა. დაახლოებით ორწლიანი თანაცხოვრების შემდეგ, ფლავრტიმ შეისწავლა ადგილობრივების ყოფა და ფილმად აქცია.

სურათის - „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ მსგავსად, ამჯერადაც რეჟისორი შეეცადა აუდიტორიის წინაშე გაეცოცხლებინა აბორიგენების ყოფა და ტრადიციები. მისი წინამორბედთან შედარებით, ტექნიკური და ვიზუალური თვალსაზრისით, ფილმი მეტად დახვეწილია. გააზრებული სცენები, კამერის რაკურსი, კადრის კომპოზიცია - მთლიანობაში სასიამოვნო სანახაობას ქმნის და ესთეტიკურად ასახავს ადგილობრივების ყოველდღიურობას. მიუხედავად იმისა, რომ „მოანას“ ისეთივე წარმატება არ ხვდა წილად, როგორც „ნანუკს“, მაინც ითვლება პირველ კინოდ, რომელსაც „დოკუმენტური“ ღირებულება მიანიჭეს. არსებობს რამდენიმე ფაქტორი, რაც საკამათოს ხდის ფილმის ასეთ შეფასებას. მაგალითად, ის რომ ფლავრტიმ ამჯერადაც რეკონსტრუქციების, კოსტიუმებისა და მსახიობების საშუალებით მოუთხრო აუდიტორიას პოლინეზიელი ბიჭის ცხოვრება. XVIII საუკუნის ოციან წლებში სავაის ხალხებს, ქრისტიანი პილიგრიმების გავლენით, უკვე აღარ ეცვათ ისე, როგორც ფილმშია ნაჩვენები. არც წინასააღდესასწაულო ტატუირების რიტუალი იყო შემორჩენილი და არც ქალები ჩნდებოდნენ ტომის წინაშე შიშველი მკერდით. ოჯახიც, რომლის გარშემოც მოვლენები ვითარდება, ისევ სპეციალურად შერჩეული მსახიობებითაა დაკომპლექტებული. მიუხედავად ასეთი დადგმებისა, ფილმი ინარჩუნებს დოკუმენტურობას, რადგან ავტორისეულ გამოცდილებას ეფუძნება, რომელიც კუნძულზე ცხოვრებისას მიიღო. მისეული დაკვირვების შემდეგ კი ადგილობრივი ტრადიციების ვიზუალიზაცია მოახდინა. მცენარეების ჭრა, თევზაობა, ტრადიციული

სამოსის კერვა, საკვების მონადირება, რიტუალებისთვის მზადება, სხეულის მოხატვა, სადღესასწაულო ცეკვა და სხვა მნიშვნელოვანი ყოფითი დეტალები მაყურებლისათვის ეგზოტიკურ სანახაობად იქცევა.

ამჯერადაც, რეჟისორის გადაწყვეტილება - სიმბოლოების საშუალებით გააცოცხლოს ისტორია და მცირე მხატვრული დეტალების შემოტანით ასახოს სოცოკულტურული დეტალები, მასალას დოკუმენტურობას უნარჩუნებს. ეს შეიძლება შევადაროთ თანამედროვეობაში გავრცელებულ ერთ-ერთ ფორმას ე.წ. Participatory mode-ს, როცა ავტორი გარკვეულ დროს ატარებს გარემოში, რომელზეც შემდეგ გვესაუბრება და საკუთარ დაკვირვებას სხვადასხვა ხერხებით გვიზიარებს.

ისტორიების, წარსული მოვლენების მსგავსი, ორატორული თხრობა რეჟისორის პერსპექტივიდან გვიჩვენებს მოვლენებს. სოციალური სამყაროს წარმოსაჩენად ავტორები იღებენ მთელ რიგ გადაწყვეტილებების გადაღებისა და მონტაჟის პროცესში. მუშაობისას წამოჭრილი მსგავსი დილემები, ახალი მიდგომები, თანამედროვე ხედვები უფრო და უფრო შორდებოდა დოკუმენტალისტიკის პირვანდელ გაგებას.

პოეტური თხრობის დახვეწისა და ექსპერიმენტების საშუალებას იძლეოდა განვითარებული ტექნიკური რესურსი. გადასაღები და სამონტაჟო მოწყობილობების საშუალებით, რეჟისორები აუდიტორიამდე სათქმელის მიტანის ეფექტურ ფორმებს ეძებდნენ და პოულობდნენ კიდეც. ამის კიდეც ერთი მნიშვნელოვანი დასტური 1927 წელს ვალტერ რუტმანის, კარლ მაიერისა და კარლ ფროუნდის თანაავტორობით გადაღებული ფილმი „ბერლინი: დიდი ქალაქის სიმფონიაა“.

კლასიკური სიუჟეტის, სტრუქტურისა და კონკრეტული ნარატიული თხრობის გარეშე, ავტორი ვიზუალური ეფექტების გამოყენებით ასახავს ქალაქის ცხოვრებას. წელიწადზე მეტი დასჭირდა მასალის მოგროვებას, რომელიც ბერლინის შესახებ ავტორთა იმპრესიონისტულ ხედვას წარმოაჩენდა. როგორც ცნობილია, რეალისტური ეფექტის მისაღებად

კადრები, ძირითადად, ფურგონებსა და ჩემოდანში ჩამალული კამერითაა გადაღებული. საინტერესოდ შერჩეულ რაკურსებთან და ხედებთან ერთად, მნიშვნელოვანია მონტაჟის ტექნიკა, ავტორების გადაწყვეტილებები, რომლებიც ფილმს განსაკუთრებულ გამომსახველობით მნიშვნელობას სძენენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მასალა გადაღებულია ოციან წლებში, სანამ გერმანიაში ნაციონალ-სოციალიზმი (ნაციზმი) მოიკიდებდა ფეხს. ჯოზეფ გებელსის პროპაგანდისტულ გავლენებამდე, რეჟისორებმა ავანგარდისტული, ახალი სტილით შემოუწახეს ისტორიას ომამდელი ბერლინის ყოფა და არქიტექტურა. კადრებში კარგად ჩანს შენობები, რომლებიც ვერ გადაურჩნენ განადგურებას.

ფილმი ხუთი აქტისგან შედგება და თითოეულ მათგანში დღის კონკრეტული მომენტია აღწერილი - დილიდან დაღამებამდე. კომპოზიტორ ედმუნდ მაიზელის საორკესტრო საუნდტრეკი, კადრების დინამიკასთან ერთად, სასურველი განწყობის შექმნის გარანტი ხდება.

დასაწყისშივე ორთქლმავალი მატარებლის სხვადასხვა რაკურსით ჩვენება, ახლო და შორი ხედების სწრაფი მონაცვლეობა მაყურებელს ქალაქის რიტმში სხვამს და მიაწვდის, რომ წინ ბერლინის ქაოსურ რუტინაში თანამონაწილეობა ელოდება. გრაფიკულად დამუშავებული წარწერის შემოსვლის შემდეგ დინამიკა ეცემა. ჯერ კიდევ გაუღვიძებელი ქუჩების სიმშვიდე, დილის სიცარიელე და ჰარმონია. მეტად მშვიდი და რბილია კადრების ცვლა. გამოსახვის საშუალებების მიზნობრივად გამოყენება აუდიტორიაში შესაბამის განწყობას ბადებს - რაღაც გაუკრვეველი, გიჟური რიტმიდან სიმშვიდემდე, რომელსაც აუცილებლად ექნება დასასრული. ასეც ხდება, ფილმის შემდეგ სცენებში ბერლინის აქტიურ ყოველდღიურობას ისევ ტონუსში მოჰყავს აუდიტორია. მოვლენათა თანმიმდევრობა ხშირად მეტაფორულია. მაგალითად, ბრბოს გადაადგილება და პირუტყვის ჩლიქები, გამომცემლობა, აჩქარებული ბეჭდვა, გაზეთის ფურცლების, საბეჭდი

მანქანების ტრიალი და მოულოდნელი გადასვლა ჰიპნოზის ცნობილ გამოსახულებაზე. მდიდარი ბიზნესმენები რესტორნებში და მუშები ქაღალდის პარკებით შესვენებაზე. ქალაქის ქაოსისგან თავბრუსხვევა, ატრაქციონი და ახლო ხედი შეშლილ გამომეტყველებაზე - ეს ფილმის კულმინაციად შეიძლება მივიჩნიოთ. დამაბულობა, სტრესი, მოსახლეობისათვის ბუნებრივი ყოველდღიური რიტუალები, ძაღლების ჩხუბი, ასოციაციები უძრავ მანეკენებთან. დახრილი კუთხით გადაღებული კადრები, მონტაჟის დინამიკა ამოსუნთქვის საშუალებას არ იძლევა, თუმცა დაღამებისას ყველაფერი იცვლება. ქალაქი გართობის რეჟიმზე გადადის და სანამ ისევ ძილს მიეცემა ხმაურიანად ამთავრებს დღეს. 65 წუთში ჩატეული ხუთივე მოქმედება ბერლინური ცხოვრების სიმულაციას ქმნის.

„კინოში მუშაობის დაწყების დღიდან მე მქონდა იდეა, გადამეღო რაღაც ცხოვრებიდან. შემექმნა სიმფონიური ფილმი მილიონობით ენერგიისგან, რომელიც მოიცავს დიდი ქალაქის ცხოვრებას“ - რეჟისორი უოლტერ რუტმანი. (Debartolo, 2001)

თუმცა ყველა შემთხვევაში მიზანი ასე მარტივი და მიამიტური არ ყოფილა. ტექნოლოგიური პროგრესის კვალდაკვალ, გამოსახვის ფორმებისა და საშუალებების დახვეწის პროცესმა, რეჟისორებს ბევრად მეტის შესაძლებლობა მისცა, ვიდრე უბრალოდ გარშემო მიმდინარე პროცესების ნარატიული ან თუნდაც მხატვრული ელემენტებით მექანიკური თხრობა იყო. ამ პერიოდში ეტაპობრივად იჩენდა თავს საბჭოთა კავშირში წარმოშობილი პროპაგანდისტული მიზნები და კონსტრუქტივისტული მიდგომები.

ხელოვნება, როგორც სოციალური დანიშნულების ინსტრუმენტი, ჯერ კიდევ 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ გამოიყენებოდა აქტიურად. საბჭოთა კავშირის შექმნიდან, ავტორთა რიტორიკა მეტად ხმამაღალი და მიზანმიმართული გახდა. რეჟისორები ფლობდნენ რეალობას, რომელსაც საკუთარი ხედვით უზიარებდნენ აუდიტორიას. სერგეი

ეიზენშტეინი მიიჩნევდა კიდევ, რომ აბსოლუტური რეალიზმი აღქმის სწორ სახეს არ წარმოადგენს და რომ ის არსებული სოციალური სტრუქტურის ფორმაა. დაშლილი ფაქტების სასურველ, ერთ სინამდვილედ შექმნის საშუალებას მონტაჟის ტექნიკა და ახალი ხედვები იძლეოდა. ამ პერიოდში იქმნება ძიგა ვერტოვის კინოთეორიები, რომლის მიხედვითაც ერთი შეხედვით ერთმანეთთან არანაირ კავშირში მყოფი კადრებით და მათი შეერთებით ახალი იდეების გავრცელება შეიძლება. სწორედ მის მანიფესტებში ვერტოვი დოკუმენტურ კინოს გამათავისუფლებელ ძალად მიიჩნევდა. რეჟისორი ფლობდა ძალას გამოსახულებათა ერთობლიობით შეექმნა ახალი, ხანდახან პოლიტიკურად ანგაჟირებული სიუჟეტი. ასეთი მიდგომებით ძიგა ვერტოვი, თანამოაზრეებთან ერთად, უპირისპირდება რომანტიზმსა და ავანგარდისტულ მიდგომებს. „კინო-თვალთა“ და „კინო-სიმართლით“ (Кино-Правда) უარყოფდა დადგმულ სცენებს, მსახიობებს, რეკონსტრუქციებსა და სხვაგვარ სეტებს.

თეატრალიზებული, ლიტერატურული ენისგან თავისუფალი სცენების ასახვა-გავრცელებისა და გადასაღები აპარატურის რეალური შესაძლებლობების ჩვენების მიზნით, ძიგა ვერტოვი ქმნის ფილმს „ადამიანი კინოაპარატით“. სურათის მთავარი ვიზუალური შტრიხი და იდეაც ობიექტივის თვალისთვის შედარებაა, რომელსაც შეუძლია რეალობა ასახოს ისე, როგორც არის. ფილმი დღემდე გამორჩეულია იმ პერიოდისთვის უჩვეულო, მოდერნისტული მიდგომებით. ავტორის მიერ შემუშავებული გამომსახველობით ტექნიკაში ერთიანდება: ორმაგი და მრავალმაგი ექსპოზიციები, შენელებული მოძრაობა (Slow motion), ახლო ხედვები (close up), ნახტომები (Jump cut) და დაყოფილი ეკრანი.

„ადამიანი კინოაპარატით სხვადასხვა გზით ავითარებს იდეას - „დღე ქალაქის ცხოვრებიდან“. ის შეიცავს კადრებს მოსკოვიდან, კიევიდან, ოდესიდან. ფილმი ხაზს უსვამს სამუშაო პროცესისა და პროდუქტიული დასვენების შეთავსების სიკეთეს საბჭოთა მოქალაქეების ცხოვრებაში“. (Binford, 2013)

„დიდი ქალქის სიმფონიის“ მსგავსად, ექვსნაწილიან სურათში მაქსიმალურად ამომწურავადაა ნაჩვენები ქალაქური ქაოსი, შეულამაზებლად, რეალური პერსონაჟებით, ზუსტად ისე, როგორც არის. თუმცა მსგავსი მიდგომა არ გამოირიცხავს ავტორისეული სიმბოლოებით კონკრეტულ დეტალებზე აქცენტირებას, მეტაფორებს ან ორმაგ დატვირთვას. ამ შემთხვევაში რეჟისორის მთავარი სათქმელი მაინც დოკუმენტური ფილმის ეფექტს უკავშირდება - რეალისტური, დამაჯერებელი ხასიათით დაარწმუნოს აუდიტორია ავტორისეულ სიმართლეში. ეს შეუძლია ლინზას და რეჟისორის ხედვის არეალში მოქცეული კადრების სურვილისამებრ გადალაგებას. როგორც ბილ ნიკოლასი განმარტავს, სწორედ „მონტაჟის ტექნიკამ ჩაუყარა საფუძველი დიდაქტიკურ აქცენტებს“. (Nichols B. , 2017, გვ. 97)

20-იანი წლების პრაქტიკამ აჩვენა, რომ ისტორიული ფაქტებისა თუ თანამედროვე მოვლენების ფრაგმენტული შეერთებით შესაძლებელია კომპლექსური, ახალი თვალსაზრისის შექმნა. მსგავს ძალას ფლობენ ავტორები. ამ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება კი ნებისმიერი პროპაგანდისტული მიზნის მიღწევის გარანტი შეიძლება გახდეს. დოკუმენტალისტიკის ხმა უფრო და უფრო დამაჯერებელი ხდებოდა, იზრდებოდა გავლენებიც.

გამოსახვის ახალმა საშუალებებმა და ამ საშუალებებით მიღებულმა მოდერნისტულმა ფორმებმა კიდევ უფრო გააღრმავა აუდიტორიის ინტერესი. მაყურებელს ველარასდროს დააკმაყოფილებდა „აქტუალებში“ არეკლილი მშრალი რეალობა, მას სჭირდებოდა ავტორისეული ხედვით წარმოდგენილი მოვლენები, მეტაფორებსა და სემიოტიკაში ჩამალული შეტყობინებები, აუდიოვიზუალური ეფექტები - „რეალობის შემოქმედებითი აღქმა“ (ჯონ გრიერსონი). შეუქცევადი ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად დოკუმენტალისტიკის წინაშე ჩნდებოდა ახალი ამოცანები. იმისთვის რომ ჟანრს არ დაეკარგა საკუთარი მთავარი ფუნქცია

და მისადმი აუდიტორიის ინტერესი კინოეკრანებთან ერთად ნელ-ნელა ტელეეთერშიც დაიკავა თავისი ადგილი.

2.2 ქართული დოკუმენტალისტიკის სათავეებთან ეროვნული კინოწარმოების დასაწყისი

„სათავადაზნაურო თეატრი. დღეს, 16 ნოემბერს აჩვენებენ განთქმულს მთელს ევროპაში კინემატოგრაფს, ცხოველი ფოტოგრაფიული სურათი ლიუმინერისა. დასაწყისი 8 საათზედ. ადგილების ფასი ძლიერ დაკლებულია“. (გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ 1896, 16 ნოემბერი) - ესაა დღემდე შემორჩენილი პირველი დოკუმენტი, რომელიც ადასტურებს საქართველოში ცოცხალი სურათების პირველი სახალხო პრეზენტაციის ამბავს.

„სიცხოველე იმაში მდგომარეობს, რომ სურათები მიმოდრაობენ. ამ უკანასკნელმა გამოგონებამ ლუმინერებისამ მთელი ევროპა მოივლო და ყველგან ძალიან მოსწონებია საზოგადოებას“. (ცნობის ფურცელი 16 ნოემბერი. N28)

იმ პერიოდის ინოვაციურმა სანახაობამ განაპირობა ინტერესის ზრდა, რაც თავის მხრივ აისახა კიდევ აუდიტორიის რიცხოვნობასა და შემდგომში ქართული კინემატოგრაფის განვითარების ტემპებზე.

ძმები ლუმინერების საპროექციო სისტემის საქართველოში გავრცელებამდე დავით და ალექსანდრე დილმელოვები „ლატერნა მაგიკას“ (XVII საუკუნეში შექმნილი მოწყობილობა) საშუალებით აწყობდნენ ჩვენებებს. 1900-იან წლებში ჯონ მორისის ფსევდონიმით დავით დილმელოვმა რეგიონებში გამართა კინოწარმოდგენები. ამავე პროგრამით მამა-შვილმა იმოგზაურა რუსეთში, თურქეთში, აზერბაიჯანსა და შუა აზიაში. აუდიტორიას საშუალება ჰქონდა, თვალი მიედევნებინა უცხოური დოკუმენტური ფილმებისა და უნგრელი მხატვრის მიხაი ზიჩის

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებისათვის. ჩვენებები პერიოდულად იმართებოდა სათავადაზნაურო თეატრსა და ძმები ნიკიტინების ცირკშიც. რამდენიმე წელში დილმელოვების პროგრამა ამოიწურა.

პირველი სტაციონარული კინოთეატრი „ილუზიონი“ გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტზე რესტორან „დათვის“ შენობაში 1904 წელს გაიხსნა. ოდესელი ბიზნესმენი ქალის, სოფია ივანიცკაიას ამ წამოწყებას მოჰყვა მისივე თაოსნობით ხის შენობის აღმართვა მუშთაიდის ბაღში. 150 მაყურებელზე გათვლილი საზაფხულო კინოთეატრი თავისი პატარა ელექტროსადგურით მასპინძლობდა დაინტერესებულ აუდიტორიას. 1907 წლიდან ფუნქციონირებას იწყებს კინოთეატრები: „მუზა“, „აპოლო“, „სინემა დისკი“ და სხვანი.

„გაჩნდა კონკურენციაც - კინოთეატრების მფლობელები, ფირმები, უცხოური გამქირავებელი კანტორის მფლობელები ათასგვარ ხერხს მიმართავდნენ მაყურებლის მოსაზიდად“ (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 7)

გარდა უცხოეთიდან შემოტანილი მასალებისა კინოთეატრებში ქართულ დოკუმენტურ სიუჟეტებსაც სთავაზობდნენ. რამდენიმე კადრიანი მოძრავი სურათები ძირითადად ხელისუფლებისა და მაღალი ფენების წარმომადგენელთა ცხოვრებას ასახავდა. მაგალითად, სოფია ივანიცკაიას „ილუზიონში“ ალექსანდრე დილმელოვი ადგილობრივი მოვლენების ამსახველ შემდეგ კადრებს ამჟღავნებდა: „კათალიკოსის დაკრძალვა ეჩმიაძინში“, „პირველი მარულა თბილისში“. აჩვენებდნენ სენსაციურ და ეგზოტიკურ მასალებსაც, როგორიცაა აეროპლანით გაფრენა (კადრები არ შემონახულა), „ქეიფი ორთაჭალის ბაღში“, „კინტოების მუშტიკრივი“ და სხვა.

საქართველოში დოკუმენტური კინოს დაბადება ვასილ ამაშუკელის სახელს უკავშირდება. რეჟისორმა პირველი სიუჟეტები ბაქოში, 1908 წელს გადაიღო. ამ დრომდე შემორჩა მხოლოდ ფილმების დასახელება - „აღლუმი

ბაქოში გუნზის აღების 50 წლისთავის აღსანიშნავად“, „გემის გადმოტვირთა“, „ბაქოს ბაზრის ტიპები“, „ხალხის სეირნობა ზღვის სანაპიროზე“, „მუშაობა ნავთის ჭაბურღილებთან“, „ქვანახშირის ზიდვა აქლემებით“, „შეჯიბრება ცურვაში“ და სხვა (ამირეჯიბი, 1998).

1910 წლიდან ვასილ ამაშუკელი ქუთაისში განაგრძობს გადაღებებს. ქალაქის ყოფის ამსახველი სიუჟეტები კინოთეატრ „რადიუმში“ გადიოდა. ბაქოში გადაღებული მასალების მსგავსად, არ შემონახულა შემდეგი სიუჟეტები: „ქუთაისის პეიზაჟები“, „ბაგრატის ტაძრის ნანგრევები“, „ხონის აბრეშუმის ფაბრიკა“ და სხვანი.

პირველი დოკუმენტური კადრები, რომლებიც საქართველოს ეროვნულ არქივში დღემდე ინახება „თბილისის ქალაქის თავის, ალექსანდრე მატინოვის დაკრძალვას“ ასახავს. დაახლოებით ორწუთიანი ვიდეომასალა 1909 წელსაა გადაღებული. კინოსიუჟეტი უმეტესად საერთო ხედებით, ფრაგმენტულად გვიჩვენებს პროცესიას, გამოსვენებას, პარაკლისს და მსვლელობას სასაფლაომდე.

1910 წლით თარიღდება „თბილისის გარნიზონის ჯარების აღლუმი სამხედრო ტაძრის წინ. აღლუმს იღებს მეფისნაცვალ კავკასიაში, გრაფი ილარიონ ვორონცოვ-დაშკოვი“. მასალა 5 ოქტომბრითაა დათარიღებული და წინამორბედის მსგავსად მიმდინარე მოვლენის ტრანსლაციას წარმოადგენს. ამჟამინდელი ეროვნული ბიბლიოთეკის მესამე კორპუსში „ბანკის კანტორის კურთხევას“ (1910) წარმოგვიდგენს დაახლოებით ოთხწუთიანი ვიდეომასალა. საზოგადო მოღვაწისა და ქართული კონიაკის წარმოების ფუძემდებლის დავით სარაჯიშვილის დაკრძალვაა ასახული 1911 წლის 26 ივნისს გადაღებულ ქრონიკაში.

1910 წელს კინოეკრანებზე გამოდის ალექსანდრე დიდმელოვის შემდეგი სიუჟეტები: „თბილისის ბოტანიკური ბაღი“, „ბორჯომის მინერალური წყლები“, „მცხეთობა“, „ლადო მესხიშვილის იუბილე“ და სხვა (ამირეჯიბი, 1998)

ჩამოთვლილთაგან გამოსახვის ფორმითა და სიუჟეტით განსხვავდება მოკლემეტრაჟიანი სიუჟეტი „ტახებზე და ირმებზე ნადირობა ყარაიხსა და ევლახში“ (1912). ალექსანდრე დილმელოვის ფილმი იწყება ტიტრით, სადაც ავტორი გვაცნობს რომ მასალა ეხება კნიაზ ნიკოლოზ მიხაილოვიჩის ნადირობას ტახებსა და ირმებზე. პირველი კადრები წარმოგვიდგენს, როგორ მიდიან ჯგუფად მონადირეები ტყისკენ. შემდეგ იწყება ფილმის მეორე ნაწილი წარწერით - „საუზმე“. ერთი რაკურსით და ხედითაა ნაჩვენები პიკნიკი ნადირობის წინ. შემდეგი მომენტები იარაღების შემოწმებასა და მომზადებას ასახავს. მესამე ფრაგმენტის სათაური „მსროლელთა ტრანსპორტირება“ - მდინარეზე ნავებით ჯგუფებად გადაადგილებას გვიჩვენებს. პანორამებით, შორი და ახლო ხედების ლოგიკური მონაცვლეობით გარკვეულ ეტაპზე მოქმედების უწყვეტობის შეგრძნებაც ჩნდება. მომდევნო თავები შეეხება ძაღლების კოლექციას, დახოცილი ცხოველების რაოდენობას და დაჭრილ მწევრებს. ფილმის ბოლოს საერთო ხედით მონადირეთა ფოტოსესიაცაა ნაჩვენები.

საქართველოსა და მსოფლიოში პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი ვასილ ამაშუკელმა 1912 წელს გადაიღო. „რამდენადაც ვიცი, 1912 წლამდე, არც ერთ ქვეყანაში, არც ერთი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი (1200 მეტრი) არც ერთი ცნობილი პიროვნებისადმი არ მიუძღვნიათ“ - ჟორჟ სადული, მსოფლიო კინოს ისტორიის მკვლევარი (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 17) ფილმის ნეგატივი დაკარგულია. აქამდე შემორჩა მხოლოდ პოზიტივი, რომელიც ფილმის მესამედს ასახავს.

„ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 21 ივლისიდან 2 აგვისტომდე 1912 წ.“ ფილმის ქრონიკალური კადრები ზედმიწევნით ასახავს ღონისძიებებს. თითოეული აქტივობა ერთმანეთისგან ტიტრითაა გამოყოფილი. ვინიეტით გაფორმებული წარწერების თავზე აკაკი წერეთლის პორტრეტიცაა გამოსახული. „ქუთაისიდან წასვლა დილის შვიდ საათზე“, „საუზმე ჭომაში წერეთლის ეზოში“, „მოგზაურნი სოფელ

მიმასტაროსთან“, „საირმის კლდეთა პლანი, „ბუნების საოცრება“, „აკაკი წერეთლის მისვლა ტრიბუნამდე ლექციის წასაკითხავად სოფელ ჭრებალოში 22 ივლისი“, „აკაკი წერეთელი და მისი თანამგზავნი“, „ნაციონალური ცეკვა ფერხული სოფელ ელესთან რაჭის ცნობილი ერისთავის როსტომის მემკვიდრეების სახლის ეზოში“ და სხვა.

გარდა საერთო ხედებისა, რომელიც მშრალად ასახავს მოვლენების ქრონოლოგიას კონკრეტულ ფრაგმენტებში იკვეთება ვასილ ამაშუკელის შემოქმედებითი ხედვა და ახლებური მიდგომა.

მონტაჟური გადაღების ერთ-ერთი მაგალითია „საირმის კლდეთა პლანი, „ბუნების საოცრება“. მოცემულ ფრაგმენტში ავტორი გვაჩვენებს მგოსნის სახეს და შემდეგ ხედების ამსახველ ჰორიზონტალურ პანორამას. ამ ხერხით მაყურებელი ზუსტად ხვდება იმ მომენტში რას ათვალიერებს აკაკი წერეთელი. ფილმში სურათის სრულყოფილად წარმოსაჩენად ასევე გამოყენებულია ვერტიკალური პანორამებიც.

აღსანიშნავია ზოგიერთი კადრის კომპოზიცია. ვასილ ამაშუკელი წინასწარ გავლილი განრიგის მიხედვით სწორედ იმ წერტილში ათავსებს კამერას, სადაც პოეტის ეტლი გაჩერდება, რათა გადასაღებმა სუბიექტმა კადრში ცენტრალური ადგილი დაიკავოს. მსგავსი მიდგომა ოპერატორს საშუალებას აძლევს, გზად მომავალი საზოგადოების საერთო კადრი ნელ-ნელა საშუალოდ აქციოს და აქცენტირებულად სწორედ ის პერსონაჟები აჩვენოს მაყურებელს, რომელიც ავტორს სურს. კადრის კომპოზიციური აგება კარგად ჩანს ასევე ჭრებალოში გადაღებულ მასალებში. ხელში ატაცებული პოეტი ხალხის მასაში ჯერ საერთო ხედით ჩანს, კადრი თანდათან იკვრება და ბოლოს ახლოდან ასახავს აკაკის ემოციებს.

„ფილმი დრამატურგიის ელემენტარული პრინციპების სრული დაცვით გაკეთებულ, ერთ მთლიან ნარკვევს წარმოადგენდა, რაც იშვიათი იყო იმ პერიოდში“. (გოგიძე, 1950, გვ. 18)

სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი პირველად ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიუმში“ უჩვენეს. პრემიერას აკაკი წერეთელიც ესწრებოდა. შემდგომი ჩვენებები გაიმართა თბილისში, ბათუმში, ზუგდიდი, ბაქოში, მოსკოვში, სტამბოლში. ფილმის გამომსახველობითი მხარე, ავტორისეული ხედვა და მოვლენების მსგავსი შემოქმედებითი ხერხებით ასახვა დოკუმენტალისტიკაში ახალ წესებს და მიდგომებს ამკვიდრებდა.

1914 წლისთვისაც უმეტესად ავტორები მიმდინარე მოვლენის ტრანსლირებით შემოიფარგლებოდნენ. არქივში დაცულია ამ პერიოდში გადაღებული „თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამირკვლის ჩაყრა“ და „კავკასიის დაპყრობის 50 წლისთავის ზეიმი ქ. სოხუმში“. 21 მაისს გამართულ ღნისძიებას ესწრებიან ნიკოლოზ მეორე, სამღვდელოება და მეფის წარჩინებული მოხელეები.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში ეროვნული კინემატოგრაფის დაარსებაზე ფიქრი ჯერ კიდევ 1911 წელს მწერალმა შალვა დადიანმა დაიწყო.

„მე პირადად ეს აზრი - ქართული კინემატოგრაფიის ან „ქართულენტის“ დაარსებისა კარგა ხანია დამებადა. ჯერ კიდევ 1911 წელს მქონდა უცხო ფირმებთანაც მიწერ-მოწერა, შემდეგ ზოგიერთ ჩვენს საზოგადო მოღვაწესაც გავუზიარე ეს იდეა... სამწუხაროდ დღემდე პრაქტიკული ნაბიჯი არ მოჰყვა ამ კერძო გაზიარებას“. (დადიანი, 1917)

ავტორს მოხსენებაში გამოყოფს მიმართულებებს: მეცნიერულს, ეთნოგრაფიულს, ისტორიულს. თითოეულ მათგანში დეტალურად გაწერილი სიუჟეტი საქართველოს კულტურის, ყოფისა და მნიშვნელობის მსოფლიო მასშტაბით წარმოჩენას ისახავს მიზნად.

„ჩვენ იდეურად უნდა გამოვიყენოთ მისი (კინემატოგრაფის) დანიშნულება... მას შეუძლია ჩვენს ხალხში პირდაპირ საპროპაგანდო იარაღად გადაიქცეს ჩვენი ეროვნული იდეის გასამტკიცებლად შინაობაში და გარეთ ჩვენდა გასაცნობად. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მას შეუძლია

უცხოეთში პირდაპირ გაზეთის მაგივრობა გასწიოს, რადგან მისი ენა ყველასთვის გასაგებია, კოსმოპოლიტური“. (დადიანი, 1917)

მიუხედავად ძალისხმევისა, შესაძლოა იმ პერიოდში არსებული ვითარებისა და იდეის ავტორის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოღვაწეობის გათვალისწინებით ეროვნული კინემატოგრაფი ოფიციალურად ვერ შეიქმნა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართველ აუდიტორიაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა უცხოეთიდან შემოსული სიუჟეტები, კინო არ მიიჩნეოდა მაღალ ხელოვნებად. „სასცენო ხელოვნების საფრთხედ“ შერაცხილი ახალი ტექნიკური გამოგონება უპერსპექტივოდ სრულიად არ მიაჩნდა იმ პერიოდის ქართველ მოაზროვნეთა ნაწილს. მათ შორის იყო საზოგადო მოღვაწე იოსებ იმედაშვილი.

„...რანაირი სურათები შემოაქვთ ხალხში? სულ უცხოთა ყოფაცხოვრების, ბუნებისა და ისტორიის მაჩვენებელი, არა მშობლიური, ხშირად უშინაარსო, და შესაძლოა, მავნე მიმართულებისა“. (იმედაშვილი, 1915)

პრობლემის გადასაჭრელად ავტორი ქართველთა შორის წერაკითხვის გამავრცელებელ თუ დრამატულ საზოგადოებას სთავაზობს თავად დაიწყონ დადგმული სცენების გადაღება საქართველოს ისტორიისა და მწერლობის შესახებ. „ვგონებ, განმარტება აღარ ეჭირვება, მოსაგები საქმეა, როგორც ქონებრივად, ისე ზნეობრივ-იდეურად და მაშ ნუღარ ვაყოვნებთ: ცხოვრება წინ გვიწევს და ჩვენ რაღას ვუცდით“. (იმედაშვილი, 1915)

როგორც გურამ ჟვანია თავის კვლევაში განმარტავს, იმ პერიოდში აქტუალური იყო „იაფფასიანი გემოვნების სენტიმენტალურ-სისხლიანი დრამები“. არსებობდა ოფიციალური გაფრთხილებაც, რომელიც კრძალავდა „ერთმანეთის დამხრჩობი, დამკლავი, მატარებლის ქვეშ ჩამგდები და სხვა ინკვიზიციური ხერხებით შესრულებული მკვლელობების მაჩვენებელი სურათ-პლაკატების გამოკვრას“. (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 29)

მოცემულ რეალობაში ქართველი საზოგადო მოღვაწეები ზედმიწევნით იაზრებდნენ კინოს შესაძლო გავლენებსა და ზემოქმედების მნიშვნელობას. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ საზოგადო მოღვაწისა და ქველმოქმედის პავლე თუმანიშვილის მოსაზრება, რომელიც სახალხო განათლების მინისტრს 1918 წელს მიმართავდა: „ავუაროთ გვერდი სპეციალური სინემატოგრაფიული დრამების, კომედიების, ფარსების ინსცენირებების დადგმებს. მე გთავაზობთ მხოლოდ და მხოლოდ საგანმანათლებლო მიზნების მომსახურე სინემატოგრაფის მოწყობას და კერძოდ, ისეთი სინემატოგრაფისა, რომელიც ხალხში გამოყენებით ცოდნას დანერგავს.“ (ყვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 30)

ეროვნული კინოწარმოების ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი 1918 წლის 26 მაისს საქართველოს დამოუკიდებელი დემოკრატიული რესპუბლიკის ჩამოყალიბებამ ითამაშა.

სამწლიანი დამოუკიდებლობის პერიოდში გადაღებული დოკუმენტური მასალა ისტორიული მოვლენების ტრანსლაციას წარმოადგენს. მიმდინარე ღონისძიებათა ქრონიკები, ყოველგვარი ავტორისეული ინტერპრეტირების გარეშე, თანმიმდევრულად და მეტნაკლებად სრულად გვიყვება სხვადასხვა სფეროში მიმდინარე პროცესების შესახებ. 1918-1921 წლების კინოქრონიკებმა შემოგვინახეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ამსახველი ვიზუალები: „სახალხო გვარდიის დღე თბილისში“, „მენშევიკური ჯარების შესვლა აჭარაში“, „საქართველოს დამოუკიდებლობის დღე“, „სპორტული კლუბი „შევარდნის“ წევრთა ადლუმში ვაკის ველზე“, „II ინტერნაციონალის“ ხელმძღვანელთა ჩამოსვლა საქართველოში.

ცნობილი ვიზუალები რუსთაველის გამზირზე გადაღებულ მსვლელობებს ასახვას, კადრებში ჩანს ნოე ჟორდანიას და საქართველოს მთავრობის წევრები, მოსახლეობა ქვეყნის დამოუკიდებლობას ზეიმობს. თითოეული სიუჟეტი ტიტრითაა განცალკევებული და დეტალურად აღწერს

მიმდინარე პროცესს: „რესპუბლიკის მთავრობა ნოე ჟორდანიას მეთაურობით სასახლის წინ“, „ნოე ჟორდანია მინისტრთა თანხლებით რუსთაველის პროსპექტზე მიესალმა სახალხო გვარდიას“, „სამხედრო მინისტრი გრ. გიორგაძე სიტყვით მიმართავს სახალხო გვარდიას“, „სტუმრები ჩამოვიდნენ საქართველოს დედა-ქალაქში“, „ტომას შოუ - ინგლისის პარლამენტის წევრი“, „ენ. სნოუდენი“, „ინგელსი - ფრანგი სოციალისტი“ და სხვა.

1920 წლის მასალა წარმოგვიდგენს დამოუკიდებლობის ორი წლისთავის აღნიშვნის ცერემონიალს, საზეიმო მსვლელობას, სამთავრობო მიღებას და ვახშამს.

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შეიარაღებული ძალების გენერლის, გიორგი კვინიტაძის პორტრეტი შემოინახა ასპინძის ბრძოლის 150 წლისთავისადმი მიძღვნილი ალუმის ამსახველმა სიუჟეტმა. კადრებში ასევე ჩანს სამხედრო მინისტრი გრიგოლ ლორთქიფანიძე, რომელიც სიტყვით მიმართავს მსვლელობის მონაწილეებს.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიის ამსახველი ბოლო კინოქრონიკაა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ქვეყანაში შემოქმედებითი პროცესები ვიწრო პარტიულ მარწუხებში მოექცა, რაც თავის მხრივ ცენზურას და საარქივო მასალების კონკრეტული ინტერესების შესაბამისობას მოიაზრებდა.

ამ პროცესების შედეგია ე.წ. „რეპრესირებული ფილმები“ - ისტორიის დამახინჯებისა და შეცვლის მიზნით, გადამონტაჟებული ან სრულად განადგურებული კინომასალები.

რეალობის ეკრანული ინტერპრეტაცია და საბჭოთა საქართველოს რეალობა

1917 წლის „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის“ სერიები 1922 წელს საბჭოთა კავშირის შექმნით დაგვირგვინდა. ცარიზმის

დამხოვის შემდეგ, ქვეყნის სათავეში მოსული ბოლშევიკები (რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტია) ზუსტად იაზრებდნენ ძალაუფლების შესანარჩუნებლად რამხელა მნიშვნელობა ჰქონდა საკუთარი იდეებისა და კონცეფციის გავრცელებას როგორც ცენტრში, ისე რეგიონებში. კომუნისტური პარტიის ლიდერის, ვლადიმერ ლენინისათვის მთავარ ამოცანად იქცა საკუთარი სოციალისტური ხედვების ინტერპრეტირება და გასაგები, მარტივი ენით ხალხისთვის მიწოდება. საბჭოთა ბელადი ზედმიწევნით იაზრებდა, საზოგადოებრივ აზრზე გავლენის მქონე სფეროების ბოლშევიკური პარტიისათვის დაქვემდებარების მნიშვნელობას. შესაბამისად, ცენზურაც ოფიციალურად დაკანონდა და ამ ახალი წესრიგის უპირველესი მსხვერპლი, თეატრთან, ლიტერატურასთან და პრესასთან ერთად, რა თქმა უნდა კინო გახდა.

1918 წლის მარტში „კინოწარმოების კონტროლის შესახებ“ დადგენილებით, კერძო კინემატოგრაფები ადგილობრივ საბჭოებს დაექვემდებარნენ. 1919 წლიდან კი ყველა კინოსტუდია სახელმწიფოს ხელში გადავიდა. „მათი პოლიტიკის თანახმად, ფილმი უსარგებლოდ ითვლებოდა თუ ის არ აშუქებდა მასობრივი აზრის მასტიმულირებელ რაიმე ახალ იდეას“. (Rotha, The film till now : a survey of world cinema, 1960, გვ. 219)

გარდა პროპაგანდისტულისა მნიშვნელოვანი იყო კინემატოგრაფის საგანმანათლებლო ფუნქციაც. გერმანიის მსგავსად, 20-იანი წლების ბოლოდან, საბჭოთა კავშირშიც აქტუალური გახდა ეთნოგრაფიული, საექსპედიციო და ისტორიული დოკუმენტალისტიკა, როგორც სასურველი ცოდნის გავრცელების რესურსი. შესაბამისად, კომუნისტურ რეალობაში შექმნილი თითქმის ყველა ფილმი ეხმიანებოდა აუდიტორიის ყოველდღიურ ცხოვრებას, მის სოციალურ საჭიროებას, ცარისტული რეჟიმისა და რევოლუციის შემდგომი პერიოდის შედარებას. მსგავსი კონტენტის ნახვის შემდეგ აუდიტორია თავისდა უნებურად ითავისებდა სახელმწიფოს სოციალურ, ინდუსტრიულ და კულტურულ პროგრესს. იმ პერიოდის რეჟისურა, გადაღებისა და მონტაჟის გზები, ავტორთა იდეები

მაყურებლის მარტივი ყოველდღიურობიდან გამომდინარეობდა. თანამედროვე ცხოვრების აქტუალობების ეკრანიზება და ყოფის კინემატოგრაფია უშუალოდ განცდას, ნდობას იწვევდა ყველა თაობის წარმომადგენელში.

„კინოს რესურსების სრულად გამოყენების გამო, საბჭოთა ფილმს შეუძლია გავლენა მოახდინოს გონებრივ მდგომარეობასა და ცხოვრებისეულ შეხედულებებზე. ის ფაქტობრივად სწორედ ამ მიზნითაა წარმოებული“.

(Rotha, The film till now : a survey of world cinema, 1960, p. 218)

ძალაუნებურად მსგავს კომუნისტურ ხედვებს ექვემდებარება ქართული კინემატოგრაფია 1921 წლის გასაბჭოების შემდეგ. 25 თებერვალს, მე-11 არმიის შემოსვლიდან ორ დღეში, 27 თებერვალს ალექსანდრე დილმელოვი საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ისტორიაში პირველ დოკუმენტურ კადრებს იღებს. მასალა თბილისის ალების მომენტში დაღუპული წითელარმიელების დაკრძალვის სცენებს ასახავდა.

გასაბჭოებიდან ორი თვის შემდეგ, 1921 წლის აპრილში განათლების სახალხო კომისარიატში კინოს სექცია გაიხსნა. იმ დროისთვის კინოსექცია მხოლოდ ერთ გადამღებ აპარატს, სამი განათებისგან შემდგარ ატელიესა და ოპერატორ ალექსანდრე დილმელოვის ლაბორატორიას აერთიანებდა.

„თუ მუშაობა არის - არა ისეთი, როგორიც უნდა იყოს. არ იქნა მისი საკმაო სიმაღლეზე აყვანა. ამის მიზეზია კაპიტალის უქონლობა. სახელმწიფოს არ ეხერხება ასეთს დარგში, რომელიც თხოულობს დიდ თანხას და ისიც დიდი ხნით, კაპიტალის მოქცევა. კერძო კაპიტალს ამისთვის არ სცალია, ეს სპეკულაციას ეწევა... მრავალი საზოგადოება, რომელიც ავსებს მრავალ კინოთეატრებს და შესცქერიან ელექტრონის ციმციმს ეკრანზე. ამავე საზოგადოების ჭეშმარიტი აღზრდის კეთილი სამსახური და ასევე სახელმწიფოს ბიუჯეტის სიმტკიცე თხოულობენ კინემატოგრაფიას ამ თავითვე მიეცეს მისთვის საჭირო და საკმაო რესურსები“. (ი.ხ-ი, 1923)

ფინანსური სიდუხჭირის თავიდან აცილების მიზნით, 1923 წლიდან შეიქმნა სახელმწიფო კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოება. „საქართველოს განათლების კომისარიატის, უმაღლესი მეურნეობის საბჭოს, საბაჟო სამმართველოს, სასოფლო-სამეურნეო ბანკის, თბილისის აღმასკომისა და სახელმწიფო სავაჭრო ორგანიზაციების შემადგენლობით. აქციონერთა შენატანი ფილმწარმოების გაფართოების საშუალებას იძლეოდა“. (ამირეჯიბი, 1998, გვ. 107) სტრუქტურული ცვლილებების საფუძველზე, კინოსექცია ცალკე ორგანიზაციად „სახკინმრეწვად“ ჩამოყალიბდა, რომელიც აქტიურად იწყებს მუშაობას.

იდეოლოგიზებული კინოქრონიკები ასახავდა ინტერპრეტირებულ რეალობას, რომელსაც სინამდვილეში არავითარი კავშირი ჰქონდა სოციუმში მიმდინარე პოლიტიკურ, ეკონომიკურ თუ კულტურულ პროცესებთან. დღესასწაულები, აღლუმები, ურბანული განაშენიანება, აგრარული მიღწევები, მრეწველობა და წარმოება - ეს ყველაფერი მასას დოკუმენტური ფილმის სახით მიეწოდებოდა და საბჭოთა ყოფის იდეალურ წარმოსახვას ქმნიდა.

„ქართული დოკუმენტური კინო ცდილობდა გაეშუქებინა ცხოვრების ყველა სპექტრი, მიმოეხილა და შეხებოდა ყველა თემასა და საკითხს, რომელიც საერთო ჯამში, ქვეყნის ილუზორული ყოფის დასტურად მოგვევლინებოდა. მასშტაბური მშენებლობისა თუ ღონისძიებების ეკრანზე ჩვენება ხაზს უსვამდა საბჭოთა წყობის სიმღიერესა და სიდიადეს“. (ლევანიძე, 2010)

საბჭოთა პროპაგანდისტული ფილმები შინაარსობრივი თვალსაზრისით რამდენიმე კატეგორიაში შეიძლება გაერთიანდეს. გასაბჭოებიდან პირველ პერიოდში მეტად აქტუალური იყო ყოველდღიური ყოფის ამსახველი ქრონიკები და ღონისძიებები, რომლებიც ხაზს უსვამენ რევოლუციის შემდგომი პერიოდის სარგებელს, აღმშენებლობას, სტაბილურობას. მაგალითისთვის: „ბავშვების გამგზავრება კოჯორში

დასასვენებლად“, „კავკასიის მე-11 არმიის 3 წლისთავის ზეიმი თბილისში“, „ზაჰესი“, „ნატახტრის წყალსადენის მშენებლობა“ და სხვა. ჩამოთვლილი მასალები კლასიკური დოკუმენტური სურათებია. მასალები, რომლებმაც იმ პერიოდის მნიშვნელოვანი ფაქტები შემოუნახეს ისტორიას.

„კავკასიის მე-11 არმიის 3 წლისთავის ზეიმი თბილისში“ - მოცემული სურათი შემოქმედებითი კუთხით თითქოს არავითარი ღირებულების მატარებელია და ქრონოლოგიურად, მშრალად გვიჩვენებს კადრებს მოვლენის ეპიცენტრიდან. თუმცა, ისტორიული თვალსაზრისით საკმაოდ მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, რომელმაც 1921 წლის ოკუპაციიდან რამდენიმე თვის შემდეგ თბილისში არსებული რეალობა ასახა და რევოლუციონერების, მათ შორის სერგო ორჯონიკიძის პორტრეტებიც ცოცხლად შემოუნახა შთამომავლობას. ტიტრებით გამოყოფილი ფრაგმენტები შემდეგ აქტივობებს ასახავენ: საქართველოს რევოლუციური კომიტეტის თავმჯდომარე, „ამხანაგი ქავთარაძე“ მიმართავს საქართველოს სახელით კავკასიის წითელ არმიას, ლენინის ძეგლის წინა მხარეს „ამხანაგი მახარაძე“ წარმოთქვამს სიტყვას, კომკორი ანატოლი გეკერი (1919-1921 წწ. ჩინეთში და თურქეთში სამხედრო ატაშე) ათვალიერებს ჯარებს და ულოცავს დღესასწაულს.

რეპორტაჟული ხასიათისაა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „ზაჰესი“ (1927), რომელიც ერთი მხრივ ასახავს შრომის პროცესს და მეორეს მხრივ წარმოგვიდგენს შედეგით გამოწვეულ სიხარულს. „ეპიზოდისადმი ოპერატორების გულითადი დამოკიდებულება ფილმის ყველა კადრში იგრძნობა: კომპოზიცია, კადრების განლაგება, დინამიურობა“. (ჭვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 44) ერთდროულად ამბის თხრობის თანმიმდევრულობა, ქრონოლოგია და კადრების მონაცვლეობის დინამიკა რეალობასთან მაქსიმალური სიახლოვის ეფექტს ქმნის, რაც იმ პერიოდის ფილმებისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა იყო.

ოციანი წლების ბოლოდან უკვე იწყება ავტორთა კონკრეტული დამოკიდებულებების წარმოჩენა მოვლენების მიმართ. მშრალ კინოქრონიკას ეტაპობრივად ანაცვლებს გარკვეული ტენდენციის მაჩვენებელი, შემოქმედებითი და მიზანმიმართული მასალები.

ავტორისეული შეტყობინების აუდიტორიამდე მიტანის მსგავს განსხვავებულ ფორმას წარმოადგენს ფილმი „მათი სამეფო“ (1928). გარდა იმისა, რომ კინო პირველი ქართველი კინორეჟისორი ქალის, ნუცა ლოღობერიძის სადებიუტო ნაშრომია, ის წარმოადგენს იქამდე გადაღებული კინოქრონიკების მონტაჟის შედეგს. მსგავსი შემოქმედებითი მიდგომებით მიხელ კალატოზიშვილმა თანაავტორთან ერთად შექმნა დოკუმენტური ღირებულების ვიდეომასალა, რომლის შესახებ ჟურნალ „მემარხცენეობაში“ წერდნენ: „ჩვენს მიერ შედგენილი ქრონიკა წარმოადგენს მენშევიკური სახელმწიფოს მოღვაწეობისა და საბჭოთა სინამდვილის დაპირისპირებას... აქ საჭიროა აღინიშნოს გაფორმების ხერხი - რომლითაც ჩვენ ვხელმძღვანელობდით სურათის მონტაჟის დროს, ეს არის პაროდიზმი“. როგორც ავტორები განმარტავენ, მენშევიკების გადაღებული ნეიტრალური მასალებისა და თანამედროვე კადრების სინთეზით მასალამ „პირველყოფილი სემანტიკა“ დაკარგა. „აქ ნეიტრალურ კადრებს და მომენტებს ადგილი არა აქვს. ასე რომ ჩვენ დავამზადეთ არა უბრალო ქრონოლოგიურათ მოწყობილი მომენტებით მოცემული ქრონიკა - არამედ ქრონიკა, სადაც სიუჟეტი მიღწეულია მონტაჟის საშუალებით და ატარებს მთლიან იდეას - წარმოადგენს კინო სურათს.“ (კალატოზიშვილი & ლოღობერიძე, სურათი კინო-ქრონიკა, 1928, გვ. 57)

დოკუმენტურ ფილმს „მათი სამეფოს“ გარდა „18-28“-საც უწოდებენ, სწორედ მოცემულ ეპოქათა შეპირისპირების გამო. მაგალითად, მასალაში ასახულია საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის მთავრობების მიერ გამართული საზეიმო ღონისძიებები. რასაც მოჰყვება რეალური ყოფის კადრები რთული სამუშაო პირობებისა და ქართული პროდუქციის ექსპორტის შესახებ. აქვეა 1920 წელს მეორე ინტერნაციონალის ლიდერების

ვიზიტი საქართველოში და ამ საზეიმო მიღებების საპირისპიროდ ნაჩვენები დარბევები და საზღვაო ბრძოლები. კინოქრონიკაში ავტორები სადღესასწაულო მსვლელობებისა და თავყრილობების საპირისპიროდ უბრალო მოქალაქეების, მუშათა კლასის რთული ყოველდღიურობის (მათ შორის გარდაცვლილთა) საკმაოდ მძიმე კადრებს იყენებენ. ასეთი სახის ტენდენციური მონტაჟით კი ხელისუფალთა ნამდვილ სახეს, არსებული სოციალური პირობების გამოსწორებისათვის მათ რეალურ ძალისხმევას წარმოაჩენენ. ქართულ რეალობაში პირველად სწორედ მოცემულ ფილმში გამოჩნდა ნათლად ავტორისეული ანალიზი, მასალისადმი დამოკიდებულება, ხედვა და მიზანი.

„კინემატოგრაფია - ტექნიკის ხელოვნებაა. სწორედ აქ შეიძლება რაციონალიზაცია განხორციელებულ იქნას მთელი 100 პროცენტით. არა მარტო გადაღებისა და ლაბორატორიული სინამდვილის მხრივ, არამედ მხატვრული წარმოების ბაზაზედაც. რევოლუციონური კინემატოგრაფიის ამოცანაა მასალის დამუშავების მეთოდოლოგიის შექმნა, რომელიც გამიზნული იქნება ემოციონალურ და ორგანიზაციულ ხელოვნებით.“ (კალატოზიშვილი, კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, 1928, გვ. 34)

საარქივო კინოქრონიკის მონტაჟის შედეგია სიკო დოლიძის ფილმი „ოქტომბრის მე-12 წელი“. საბჭოთა სახელმწიფოს ათწლეულის ჩვენების გზით, რეჟისორმა ერთ სურათში წარმოაჩინა რევოლუციამდელი ყოფის სირთულეები, ომი, დაპირისპირება და 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომი მშვიდობიანი შრომის პერიოდი. ლენინის გამოსვლები, აქამდე დანგრეული ინფრასტრუქტურის სწრაფი აღმშენებლობა, წითელარმიელთა სასწავლო ბრძოლები, სიმბოლური გადასვლა ფილმის დასაწყისში წარმოდგენილი მუდმივი არეულობიდან დასასრულ კადრებში ასახული სტაბილურობისა და ბედნიერებისკენ.

ძველისა და ახლის შეპირისპირების პრინციპს ავითარებს ფილმი „პოემა შირაქზე“ (1931). რეჟისორი შალვა ხუსკივაძე შირაქის დაბლობზე

კომუნის ჩამოყალიბების შემდგომ და წინა პერიოდს უჩვენებს აუდიტორიას. მოსახლეობის სიდუხჭირე ცხოვრების ახალი წესის მიღებისთანავე იცვლება, ყველა შრომას იწყებს, საბჭოთა წყობის თანმდევი შესაძლებლობები სოფლისთვის კეთილდღეობის მომტანი ხდება. იმ პერიოდის წყობილების სიმბოლური ჩვენება, ფილმის დინამიკა და რიტმი ზედმიწევნით წარმოაჩენს სოციალურ რეალურ სახეს. მუდმივი შეჯიბრი საერთო დოვლათის მისაღებად და მშრომელთა გავლენა გარემო პირობების პროგრესირების პროცესში - ეს ორი ნარატიული ხაზი ფილმში ავტორისეული ინტერპრეტაციით წარმოაჩენს საბჭოთა რეალობას.

კოლექტივიზაციას, მექანიზაციასა და სამუშაო პროცესის ახლებურ გადანაწილებას ეხება სიკო დოლიძის „მიწის ძახილი“ (1929). ფილმის ინსცენირებული ფრაგმენტები თანამედროვე ტექნიკის ჩვენებით, ასოციაციური მონტაჟის გამოყენებით არქაული შრომის იარაღების შედარების მცდელობა ახალ ტექნოლოგიებთან, სიმბოლური ეპიზოდებით საბჭოთა რეალობაში მშრომელთა პირობების წარმოჩენა მთლიანობაში სურათის აგიტაციურ ხასიათს წარმოაჩენს და ნათლად ასახავს მაყურებლისათვის რეალობის სასურველი კუთხით ჩვენების მცდელობას.

აუდიტორიის ყურადღებას ფილმის პირველივე კადრები იპყრობს. გაზაფხულის პეიზაჟები, ბუნების გაღვიძება, აყვავებული ხეები და ეკრანზე სიმეტრიულად განლაგებული კვერცხებიდან ახალი სიცოცხლის დაბადება.

სოციალისტური შეჯიბრის ამსახველი დოკუმენტის საფუძველზე, ალაიანისა და ახალსოფლის კომუნას შორის მარათონი იწყება. სოფლის მკვიდრთა ყოფასა და სამუშაო პროცესში კი ჩანს მექანიზაციის უპირატესობები ტრადიციულ მიწათმოქმედების საშუალებებთან შედარებით. მაყურებელი ხედავს დროთა განმავლობაში მიტოვებულ ძველ იარაღებს და თანამედროვე გლეხის ცეკვას ტრაქტორთან. პორტრეტული ხედების ჩვენებით აუდიტორიაზე გადმოდის კმაყოფილი სოციალისტური განწყობაც.

მონტაჟის კუთხით აღსანიშნავია ქორწილის კადრი. ურმის გადაბრუნებისას მაყრის წყალში ჩავარდნის ეპიზოდში რაკურსებისა და ხედების ლოგიკური, სწრაფი ცვლილება მოვლენის დინამიკას ზუსტად წარმოაჩენს და მონაწილეთა ემოციასაც ზედმიწევნით გადმოსცემს მაყურებელს. ფილმის ბოლოს ეკრანი ეთმოება შეჯიბრისა და ტექნოლოგიური პროგრესის შედეგებს - პურისა და სიმინდის ყანებში უხვმოსავლიანობას.

განხილული მაგალითების გარდა სწორედ 20-30-იან წლებში იქმნება სხვა დოკუმენტური ფილმებიც, რომლებიც იმ პერიოდში საქართველოში არსებულ შემოქმედებით ტენდენციას მეტ-ნაკლებად ასახავენ. ავტორებისათვის წამყვან სამუშაო მიდგომად მიგა ვერტოვის „კინო-თვალის“ - რეალური ინციდენტებისა და ყოველდღიური ცხოვრების საგნების კინემატოგრაფია წარმოადგენდა. მიმდინარე პოლიტიკური თუ ყოფითი ინციდენტების ტრანსლაცია, წარსულ გამოცდილებისა და თანამედროვე აქტუალობების შედარება - სწორედ მოცემული ნარატიული ხაზი დომინირებს ახლად გასაბჭოებული ქვეყნის ფილმოგრაფიაში.

„რასაც დასთეს, იმას მოიმკი“ (1930, კოტე მიქაბერიძე); „დილის ათი წუთი“ (1931, ალექსანდრე ჯალიაშვილი); „კოლმეურნის ჰიგიენა“ (1934, ვახტანგ შველიძე) და სხვა. მსგავსი სააგიტაციო ფილმები უმეტესად ქრონიკალური, ისტორიული ან სასწავლო-მეთოდოლოგიური ხასიათის იყო. მოცემულ მიმართულებას „კულტურფილმებს“ უწოდებენ. ეს იყო დოკუმენტალისტიკა, რომლსაც საგანმანათლებლო-პროპაგანდისტული მიზანი გააჩნია. მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში გერმანიაში ჩამოყალიბებული კინოსახეობების გავლენა და მნიშვნელობა ზედმიწევნით გაიაზრეს საბჭოთა რეალობაშიც. შესაბამისად, მსგავსი სახის მასალები ხშირად გამოიყენებოდა ძალაუფლების გამყარებისა და მასაზე ზემოქმედების მიზნით.

30-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ დოკუმენტალისტიკაში პოეტური ექსპერიმენტებიც იჩენს თავს. მოცემულ თეზისს ადასტურებს მიხეილ კალატოზიშვილის მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „ჯიმ-შვანთე“. „მათი სამეფოს“ შემდეგ ავტორი კვლავაც განაგრძობდა ნოვატორული ხერხებით გადმოცემა მოვლენების თავისებურება. დღეს მკვლევართა დიდი ნაწილი თანხმდება, რომ „მარილი სვანეთს“ არ არის ფილმი მხოლოდ უშუალოდ მაცხოვრებლების მძიმე ყოფის წარმოჩენისა და მარილის გარეშე დარჩენილი სოციალური სირთულეებზე. ფილმის თითოეული ზუსტად გააზრებული კადრი მიმართულია მაყურებელს უჩვეულო სიახლისა და პროგრესის გავლენა საზოგადოების სწორად განვითარების პროცესში.

„ხედვის წერტილი“ მონახვა აუცილებელია ისეთი ხედვითი კუთხით „რაკურსით“, სადაც სივრცობრივ ფორმებით, მაქსიმალურად გამოხატული იქნება მასალის გამომეტყველება. რომელიც ასევე გაძლიერებული იქნება განათებით. რაკურსმა არ უნდა გააორიგინალოს ან გაალამაზოს ნივთები. ის უნდა იყოს როგორც სტილისტური ხერხი, რომელიც აზრიანათ იქნება გამიზნული სიუჟეტის წყობასთან დაკავშირებით“. (კალატოზიშვილი, კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, 1928, გვ. 36)

ფილმის ავტორი სცენების გააზრებული რაკურსებით, გამოსახულების სწორი კომპოზიციური აგებით გარემოს გაცილებით რეალისტურად და აქცენტირებულად წარმოადგენს. სვანური კომპოზიციის გადაღება ქვემოდან ზემოთ, კონტრაქტურული კადრები, დეტალები და პანორამები ავტორისეული ხერხია მაქსიმალურად მიაწოდოს აუდიტორიას არა მშრალი ფაქტი, არამედ შინაარსობრივად გამდიდრებული გამოსახულება. მოცემულ თეორიას ადასტურებს კომპოზიციის ასაშენებლად ქვების მოპოვების კადრები, მოცემული რთული პროცესის გადაღებისას კამერის მოძრაობა; საერთო, საშუალო და დეტალი ხედვებში წარმოდგენილი კომპოზიცია რუტინული სამუშაოს სიმძიმესა და სირთულეს წარმოაჩენს. კიდევ ერთი მაგალითია ძაფის რთვისა და ქსოვის ფრაგმენტი. დაზგის ძრას

დაყენებული კამერა პერსპექტივაში აჩვენებს სვანი ქალის სახეს, ხელების მონოტონური მოძრაობის ამსახველი კადრები ერთიანობაში მექანიკური, დამღლელი და მოსაწყენი საქმიანობის განცდას უჩენს მაყურებელს. მსგავსი ტექნიკა მეორდება სამუშაო პროცესის ამსახველ სხვა სცენებშიც.

სურათის სწორად აღქმისას მნიშვნელოვანია კადრის ექსპოზიციაც. ფილმის ავტორი სინათლეს „შთაბეჭდილების იარაღს“ უწოდებდა. ამ „იარაღით“ კი იმ პერიოდისათვის შთამბეჭდავი სურათები შექმნა - სვანური კოშკები, მწვერვალები, „კონტრაჟურული“ კადრები და სილუეტები.

შემდეგი ასპექტი, რაც ავტორისეულ ხედვას კიდევ უფრო მკაფიოს, სათქმელის ფორმას კი პოეტურსა და ესთეტიკურს ხდის მონტაჟის ტექნიკაა. მიხეილ კალატოზიშვილი მიიჩნევდა რომ „კინოს მასალას წარმოადგენს ჩვენს გარშემო არსებული ფიზიკური სამყაროს ნივთები. ამ ნივთების კულტურა ჩვენ გვიკარნახებს დამუშავების შესაფერის ხერხს და სტილს“ (კალატოზიშვილი, კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, 1928). მისივე განმარტებით მსგავსი სტილისტური წყობისათვის გამოიყენება კინოს ბაზა - სინათლე, ოპტიკა და მოძრაობა. ასე იქმნება სრული სურათი „სოციალური დაკვეთის“ დასაკმაყოფილებლად. ასეთი ტექნიკით მიიღწევა მოძრაობის უწყვეტობა, მოვლენათა ჯაჭვი, რაც ერთიანობაში სიტუაციის სიმძიმეს და სრული სურათის კონტექსტს წარმოაჩენს.

პარალელური მონტაჟის გზით ნაჩვენები გარდაცვალებისა და დაბადების სცენები, ტრადიციებში წარმოჩენილი შეპირისპირებული მოვლენების სიმძიმე და სიმძაფრე. ცხენით ჯირითის ეპიზოდში კადრების დინამიკური მონაცვლეობა, რაკურსების სწორი და თანმიმდევრული განლაგება პროცესის უწყვეტობის შეგრძნებას ბადებს. ინსცენირებული მოვლენების მსგავსი სტილით წარმოჩენა სურათს მეტად რეალისტურს ხდის, მის მონაწილედ გაქცევს და ემოციურად გითრევს პროცესებში. მოძრაობის შეგრძნება, რაც თან სდევს ლოდების სროლის, ჯირითის და მუშაობის ამსახველ კადრებს, გარკვეულ მიჯაჭვულობას იწვევს

მაყურებელში. გამოსახულების რიტმულობა ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევს აუდიტორიას და აიძულებს მოვლენებს ბოლომდე მიაღწეოს თვალი.

თემებისადმი ავტორთა ინდივიდუალური დამოკიდებულების წარმოჩენა, გამოსახვის საშუალებებისა და ხერხების გამრავალფეროვნება დოკუმენტალისტიკის სხვა მიმართულებებზეც აისახა. 30-იან 40-იან წლებში ჩნდება ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფილმები, რეპორტაჟული სტილის მასალები, კინონოველები და კინონარკვევები.

მნიშვნელოვანია, რომ რეჟისორები მთავარი გმირების ყოფის მაგალითზე აზოგადებენ პრიმიტიულიდან თანამედროვე ტექნოლოგიებზე გადასავლის უპირატესობებს. ამის მაგალითია ფილმი „აბრეშუმი“ (1932, გ. გომართელი). ერთი ქალის მაგალითზე ნაჩვენები „მეაბრეშუმეობის“ უძველესი მეთოდები. მსგავსი რთული სამუშაო პროცესის აბრეშუმის ქარხანასთან შედარებით ავტორი სოციალისტური შენების ეფექტიანობას და წარსულთან კონტრასტს უჩვენებს აუდიტორიას.

ცალკე უნდა აღვნიშნოთ ბიოგრაფიული ფილმები: „დიდი პოეტის ხსოვნას“ (1935); „ილია ჭავჭავაძე“ (1937); „შოთა რუსთაველი“ (1938), „სერგო ორჯონიკიძის ხსოვნას“ (1940). სწორედ ამ პერიოდში დოკუმენტალისტიკაში გამოსახვის უმნიშვნელოვანესი საშუალება - ხმა შემოდის. აუდირია ფილმში ინტეგრირებულ აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავაძის, შოთა რუსთაველის შემოქმედებას მუსიკის თანხლებით ისმენს. მოცემული ხერხის გამოყენება ავტორთათვის აზრის გადაცემის, აქცენტირებისა და სასურველი ემოციის შექმნის მთავარ იარაღად იქცა.

ისტორიული ქრონიკისა და რეპორტაჟის სინთეზია შალვა ჩაგუნავას ფილმი „შოთა რუსთაველი“ (1938). სურათი პოეტის 750 წლის იუბილეს მიეძღვნა. პირველი ნაწილი მოგვითხრობს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებზე, რომელიც შოთა რუსთაველის პერიოდს აცნობს მაყურებელს. მოცემულ ფრაგმენტში მონტაჟიც შედარებით მშვიდია და

კინონოველისათვის დამახასიათებელი ლირიულობით, მუსიკის თანხლებით გადმოგვცემს სათქმელს.

მეორე ნაწილი ცალსახად რეპორტაჟულია, მონტაჟიც - შედარებით დინამიკური. რეჟისორი საზოგადოებას საშუალებას აძლევს, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ჩატარებულ საიუბილეო ღონისძიებას დაესწროს. შოთა რუსთაველის შემოქმედების წაკითხვისას გამოყენებულია გადასაფარი კადრები. სერგო ქობულაძის ილუსტრაციების ჩვენებისას ისმის გამომსვლელთა (იოსებ გრიშაშვილი, ვერიკო ანჯაფარიძე და სხვა) ხმა. ღონისძიების მონაწილეები კითხულობენ ფრაგმენტებს „ვეფხისტყაოსნიდან“. მოცემული ხერხებით მშრალი რეპორტაჟული მასალა გარკვეულ მხატვრულობას იძენს და აუდიოვიზუალური თვალსაზრისით ბევრად საინტერესოდ აღსაქმელი ხდება.

აუდიტორია შოთა რუსთაველის თანამედროვეთა შემოქმედებასაც ეცნობა. კადრში ჩანს შემდეგი ნაწარმოებები: მოსე ხონელი „ამირან დარეჯანიანი“, ჩახრუხაძე „ქება მეფისა თამარისი“, იოანე შავთელი „აბდულმესიანი“. დასასრულს სხვადასხვა რეგიონში შოთა რუსთაველის საიუბილეო საღამოების ამსახველი კადრებია დამონტაჟებული.

ქალაქის ცხოვრებას ასახავს ირაკლი კანდელაკის ფილმი „თბილისი“ (1939). ხანგრძლივი პანორამებითა და ხედების მონაცვლეობით მაყურებელი დედაქალაქში მოგზაურობას იწყებს. დოკუმენტური კინო დილიდან დადამებამდე მაქსიმალური სიზუსტით და თითქმის ყველანაირი აქტივობის წარმოჩენით ცდილობს ასახოს თბილისური ყოფა.

ტურისტებთან ერთად მსვლელობით ნაჩვენებია ქალაქის მუზეუმები და იქ დაცული არტეფაქტები. აქცენტირებულია კულტურა, სპორტული ღონისძიებები, სახელმწიფო უნივერსიტეტი და ბიბლიოთეკა. ეთნოგრაფიული მუზეუმიდან კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლზე“ მზის დაბნელება საქართველოში“ გადავდივართ. ამ ფორმით ავტორი მაყურებელს თეატრალურ ცხოვრებასაც აჩვენებს და ძველი თბილისის ხასიათსაც. ბოლოს

ეკრანზე ისევ პეიზაჟებია: ბოტანიკური ბაღი, ფუნქულორი, ლისის ტბა, ხმაურიანი ქუჩები და ღამის დედაქალაქი.

„ფილმი ჟანრობრივად ქრონიკალურ-დოკუმენტურია პრინციპი დროთა შედარება, რიტმულობა და მასშტაბია“. (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 70)

გარდა მოცემული მიმართულებებისა, იმ პერიოდისთვის ეკრანზე გამოსული სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები შეეხებოდა მედიცინასაც. გასული საუკუნის ჯანდაცვის აქტუალური პრობლემებისა და მათი თავიდან აცილების გზების შესახებ მომზადდა შემდეგი კინონოველები: „მალარია“, „წითელა“, „მუცლის ტიფი“.

40-იანი წლებიდან, ომის პერიოდში კინემატოგრაფიის მთავარი ამოცანა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების სხვა მიმართულებების მსგავსად, საბრძოლო მოქმედებების ამსახველი ისტორიული კადრების შემონახვა, არმიის გამხნეება, მტრის დემორალიზება და ფრონტის ყოველდღიურობის შესახებ საზოგადოების ინფორმირება გახდა.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ კინემატოგრაფიაში ახლად გაჩენილ ხმას ხმაურიც დაემატა. აუდიტორიამ მოისმინა ქვემეხების, თვითმფრინავების, ტყვიამფრქვევების ხმები, რამაც გამოსახულება კიდევ უფრო მარტივად აღსაქმელი, შინაარსი კი ემოციური გახადა.

მოცემული მახასიათებლით თუ ვიმსჯელებთ ერთ-ერთი გამორჩეული ფილმია „გენერალ ჩანჩიბაძის გვარდიული არმია სამამულო ომის უკანასკნელ ბრძოლებში“ (1945). გიორგი ასათიანის რეჟისორობით გადაღებულ საომარ მოქმედებებში თითოეულ გამოსახულებას სავსებით შეესაბამება თანდართული ხმაური. „დღეს რეპორტაჟის ასეთი წარმოება ჩვეულებრივი და ბუნებრივია, მაგრამ იმ დროს კონკრეტული ბგერის სინქრონულად შერწყმა გამოსახულებასთან და ამით სინამდვილესთან დაახლოება, პირველი ცდა იყო“. (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990, გვ. 90)

„ჩვენი ჯარისკაცების დარტყმა ორჯონიკიძის მისადგომებთან“, „ფაშისტი მხეცების კვალდაკვალ“, „შავი ზღვის საგუშაგო“, „ომი ზღვაზე“, „სევასტოპოლის გმირები“, „პატრიოტი მეთევზეები“, „საფრონტო გაზაფხული საქართველოში“, „მტკიცე მეგობრობა“ - ეს ომის პერიოდში გადაღებული ბატალური სურათების არასრული ჩამონათვალია, რომლებშიც ასახულია ფრონტზე მიმდინარე პროცესები და საომარი მოქმედებების მიღმა დარჩენილი მოსახლეობის მძიმე საყოფაცხოვრებო პირობები.

სამამულო ომის შემდგომი პირველი ათწლეული ქართული დოკუმენტალისტიკისათვის შემოქმედებითი თუ გამომსახველობითი თვალსაზრისით არაფრით გამორჩეული იყო. ავტორები ერიდებოდნენ ნოვატორული, ექსპერიმენტული მიდგომების გამოყენებას სამუშაო პროცესში. მოცემული პერიოდის კინემატოგრაფია მოვლენათა მშრალი ანარეკლია, რომელსაც დიქტორის ტექსტის სახით ზედაპირული განმარტება ახლავს. როგორც თავად რეჟისორი გურამ ჟვანია განმარტავს „იმ პერიოდში შეუსაბამო დამოკიდებულება გაჩნდა შემოქმედებითი კადრების მიმართ. რეჟისორს შემოქმედებითად კი არ უნდა გაეაზრებინა თავისი თემა, არამედ ეკრანზე წარმოედგინა მრავალ ინსტანციაში დამტკიცებული, კინოხელოვნებისათვის უცხო ეპიზოდების კატალოგი. ამ გარემოებამ გამოიწვია ის, რომ რეჟისორებმა რომელთაც მანამდე და შემდგომაც, საინტერესო მხატვრულ შედეგებს მიაღწიეს, ინდივიდუალური სახე დაკარგეს“ (ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970, 1990).

ქრონიკალური ფილმები უმეტესად მრეწველობის, ტექნოლოგიების, შრომის პირობების, სოფლის მეურნეობისა და მეცნიერების განვითარების შესახებ მოგვითხრობენ. სისტემა კინორეჟისორებისგან მოითხოვდა ფაქტების კონსტატაციას, მშრალ და ზედაპირულ აღწერას. ინდივიდუალიზმი, შემოქმედებითი ნარატივი და ანალიზი ჩაანაცვლა კოლექტიური სურათის დეკლარირებული ფორმებით აღწერამ,

„წარმატებული“ რესპუბლიკის მიღწევების ტირაჟირებამ, არსებული რეალობის იდეოლოგიზებულმა ინტერპრეტირებამ.

50-იანი წლების ბოლოდან დოკუმენტალისტიკაში ისევ იჩენს თავს ფორმათა მრავალფეროვნება. ეტაპობრივად ქრონიკალური კინოწარმოებიდან ავტორები მიმოხილვით და საავტორო ფილმებზე გადადიან. სწორედ ამ პერიოდში ჩნდება პირველი პოეტური ფორმებიც.

1958 წელს „საქკინმრეწვის“ კინოქრონიკის სექტორი დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიად გადაკეთდა. მიუხედავად იმისა, რომ დოკუმენტალისტიკა ამ პერიოდში მხატვრულ კინოსთან შედარებით ნაკლებად პოპულარული იყო, მაინც ახერხებდა ორმოცდაათწლიან გამოცდილებაზე ახლებური ხედვის, სტილისა და მიდგომების დაშენებას. მოცემულ მოსაზრებას ადასტურებს ისტორიულ-შემეცნებითი ფილმები, სპორტული და სამეცნიერო ნარკვევები, რეპორტაჟული სტილის მასალები სხვადასხვა რეგიონიდან. მაგალითად: „მოგზაურობა ნეპალში“, „ამბავი ერთი ცდისა“, „მტკვრის კვალდაკვალ“, „ტიანშანის მწვერვალებისკენ“, „ნადირობა ჯუნგლებში“, „ჩემის სოფელი“, „თუჯი“ და სხვა.

ავტორთა მხრიდან კონკრეტული თემატიკის პოეტურად წარმოჩენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითია ფილმი „საპოვნელა“ (1959, სცენარის ავტორი - ი. ხუციშვილი, ოპერატორი - ა. სემიონოვი). ოთარ იოსელიანის მოკლემეტრაჟიანი კინოსურათი მეყვავილე მიხეილ მამულაშვილზე გვიამბობს, რომელიც 80 წელია იშვიათ ნერგებს უვლის და ახალი ჯიშებიც გამოჰყავს. ფილმის პირველივე წამებიდან მაყურებლის ყურადღებას ყვავილების კომპოზიცია იპყრობს. მოხუცი მეზადის საქმიანობის ამსახველი თითოეული გამოსახულება მაყურებლის თვალწინ მომაჯადოებელ გარემოს შლის. გამოსახვის აუდიოვიზუალური მახასიათებლები კადრი, მთხრობლის ხმა, ხმაურები ჰარმონიულად ერწყმის და მონაცვლეობს, რაც მასალას კიდევ უფრო მკაფიოდ აღსაქმელს ხდის.

აქვე უნდა აღინიშნოს მონტაჟის ხერხები, რომელსაც დღესაც იყენებენ თანამედროვე კინემატოგრაფიაში. კადრიდან კადრზე გადასვლის ტექნიკა, მოძრაობის უწყვეტობა, დეტალებზე ორიენტირება, რაკურსების ლოგიკური ცვალებადობა, რამდენიმეშრიანი კადრის ესთეტიკა და მუსიკასთან სრული თანხვედრა ერთი ამოსუნთქვით გვიჩვენებს მოხუცი მეზადის საქმიანობას.

ამას გარდა პარალელები უძველეს ქართულ კულტურასთან, მუსიკის ცვლილება და კადრს მიღმა ხმა (voice-over) ფილმის ერთ-ერთ მთავარ შეტყობინებას გადმოსცემს აუდიტორიას, რომ ხელოვნების უდიდესი მასწავლებელი ბუნებაა.

მაყურებელში ემპათიას ბადებს მოხუცი მეზადის პორტრეტული კადრები, ხელების მსხვილი ხედი და მისი ნამუშევრების დეტალები. მნიშვნელოვანია დასასრულის ეპიზოდი. მონტაჟურად ნაჩვენები ცივილიზაციისა და ომის გავლენა ბუნების სილამაზეზე. ერთმანეთს სწრაფად ენაცვლება ტროტუარებთან და შენობების კედლებთან ამოსული მცენარეების კადრები, რომელსაც აყვავილებული მდელოების ფონზე ავტორის დასკვნითი ფრაზა აგვირგვინებს - „იცოცხლეთ, ყვავილებო, ადამიანს თქვენი სილამაზეც სჭირდება“. ჩამოთვლილი აუდიოვიზუალური მახასიათებლები, გამოსახვის ხერხები და ტექნიკა „საპოვნელას“ საბჭოთა პერიოდის ქართული დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელოვან ნიმუშად აქცევს. ფილმის ნარატიული თუ გამომსახველობითი მხარე ერთიანობაში წარმოაჩენს იმ პერიოდისთვის ჯერ კიდევ ექსპერიმენტულ, თუმცა თანამედროვეობისათვის კარგად ნაცნობ და აპრობირებულ მეთოდებს.

საკითხის შემოქმედებითად გადააზრების მაგალითია ასევე ფილმი „თეთრი თორღვაი“ (1969). ავტორი გია ჭუბაბრია თუმცა მეცხვარეებთან გატარებულ პერიოდზე მოგვითხრობს და გვიჩვენებს რთულ გზას ზამთრის სამოვრებიდან ზაფხულის სადგომებამდე. თანამედროვე ფორმებს რომ შევადაროთ, ფილმი თავისი სტილით სადამკვირვებლო (Observational mode) დოკუმენტალისტიკას ჰგავს. ყოველგვარი სიმბოლოების გარეშე, რეჟისორი

ისე გვიჩვენებს პროცესებს, როგორც რეალურად არის. თითოეული რაკურსი და ხედი წინასწარ ნაფიქრია. მუსიკასთან ერთად გამოყენებული ხმაური მაყურებელს პროცესის მონაწილედ აქცევს. მოკლემეტრაჟიანი ფილმის კადრები თავისი კომპოზიციითა და ესთეტიკით პოეტურ სახეს სძენს ნამუშევარს. მონტაჟის ტექნიკა და ავტორისეული ხედვა საკითხს გაცილებით სიღრმისეულად წარმოაჩენს, ვიდრე რეპორტაჟული სტილის მშრალი კინოქრონიკა.

ჩამოთვლილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ მიუხედავად გარკვეული შეზღუდვებისა ავტორები მაინც ახერხებდნენ გაქცეოდნენ საბჭოთა იდეოლოგიის დოგმებს და მკაცრად განსაზღვრული შაბლონების მიღმა ეპოვათ გამოსახვის ინდივიდუალური გზები.

თავი III. დოკუმენტური ფილმის ტრანსფორმაცია ტელევიზიაში და ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ფორმები

3.1 დოკუმენტური ტელეფილმი და სატელევიზიო ფორმატი

შეიძლება ითქვას, რომ ტელევიზიის დაბადების მაპროვოცირებელი სწორედ კინო და მისი ვიზუალური ეფექტი გახდა. პროექტორის ნაცვლად, გამოსახულების შორ მანძილზე გავრცელების მცდელობები ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნიდან იწყება. თუმცა, მასობრივი კომუნიკაციის ახალი საშუალება - ტელევიზია, მთელი თავისი უპირატესობებით, მომდევნო საუკუნის 30-იან წლებში ჩნდება. 1937 წელს პეტერბურგში, 1938 წელს მოსკოვში, 1939 ნიუ-იორკში რადიოტალღებს გამოსახულება დაემატა. კინემატოგრაფის მსგავსად, ახალი მედიასაშუალების მთავარი ფუნქცია ცხოვრებისეული მოვლენების ქრონიკული, მშრალი ასახვა იყო. დროთა განმავლობაში ვიზუალური თხრობის თანამედროვე რესურსმა გაცილებით დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. ტექნიკური პროგრესის პარალელურად, იზრდებოდა გავლენაც. ტელევიზიამ თავისი ეკრანულობით, სიმულტანურობითა და უშუალოებით შეუცვლელი ადგილი დაიკავა საზოგადოების ცხოვრებაში, რომელსაც ოპერატიულად მიწოდებული ინფორმაციის გარეშე არსებობა აღარ შეეძლო.

დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო იხვეწებოდა გამოსახვის საშუალებები - კადრს ხმა დაემატა. მონტაჟისა და გადაღების ტექნიკის ერთობლიობამ, დახვეწილ კონტენტთან ერთად, ჟანრობრივი მრავალფეროვნებაც უზრუნველყო. ცხოვრებისეულ, მარტივ სიუჟეტებს რეპორტაჟები, ტოქშოუები, მიმოხილვები, ინტერვიუები და ამბის თხრობის სხვა ფორმები შეუერთდა.

„ტელევიზია განიხილებოდა როგორც ტრივიალური საშუალება, რომელიც ემსახურებოდა მასების გემოვნებას და ასახავდა საზოგადოების ყოველდღიურ ინტერესებს. ის აჩენდა სურვილს დაერეგულირებინა

პროდუქცია და დაებალანსებინა ზედაპირული მასალა უფრო არსებითი სერიოზული პროგრამებით, მათ შორის დოკუმენტალისტიკით“. (Fox, From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World, 2013, გვ. 499)

ეს ორმხრივად მომგებიანი ტრანსფორმაცია დადებითად აისახებოდა დოკუმენტური კინოს შემდგომ განვითარებაზე და ამასთან, კარგ სამსახურს გაუწევდა ტელევიზიას, საგანმანათლებლო ფუნქციის შესრულების პროცესში. ამ უკანასკნელის გარანტი იყო მაყურებელზე ზემოქმედების ემოციური და ინტელექტუალური უნარი, რომელსაც უპირობოდ ფლობდა დოკუმენტური კინო. დამაჯერებელი თხრობის სტილი, გამოსახვის უნიკალური ფორმები და სხვა მნიშვნელოვანი მახასიათებლები სამაუწყებლო მედიამ ზუსტად, სათავისოდ გამოიყენა და საეთერო ზადის შეუცვლელ კომპონენტად აქცია.

თავის მხრივ, „ტელევიზიამ დოკუმენტალისტიკას მოძრაობის დიდი ძალა მისცა. მან აიღო ხელოვნების დამკვიდრებული ფორმა და შეავსო ორი აუცილებელი რამით, რაც მას აკლდა: დიდი აუდიტორია და საკმარისი ფული წარმოებისთვის,“ - CBS NEWS-ის ვიცე პრეზიდენტი ბარტონ რიჩარდ ბენჯამინი. (Hughes, 1996, გვ. 48)

ეს შეთანხმებული, ორმხრივი თანაარსებობა XX საუკუნის ორმოცი-ორმოცდაათიანი წლებიდან იწყება და განსაკუთრებით პროდუქტიული მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ხდება. ამ პერიოდში აქტუალური ომის თემატიკა, გამოძიება და სხვა ისტორიული მოვლენები იყო. 60-იანი წლებიდან ველური ბუნების, ეგზოტიკური გარემოს ამსახველი ფილმები გახდა პოპულარული.

დოკუმენტალისტიკის სატელევიზიო ფორმატში ტრანსფორმირების ერთ-ერთი პიონერი ჯონ გრიერსონია. კინორეჟისორმა და თეორეტიკოსმა ჯერ კიდევ 1957 წელს შეიმუშავა პროგრამა, რომელიც ფილმების ეთერში განთავსებასა და პოპულარიზაციას ითვალისწინებდა. 11 ოქტომბრიდან,

ყოველ პარასკევს, საღამოს ეთერში გადიოდა ნახევარსაათიანი დოკუმენტური ფილმი, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან და თან ერთოდა ავტორის განმარტება. ტელეპროექტი საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და 1965 წალმდე გადიოდა ეთერში სხვადასხვა პერიოდულობით (სულ მომზადდა 350 ეპიზოდი). „ჯონ გირესონის უჩვეულო ფილმების კრებული“ გარდა STV-სა კვირაში ორჯერ გადაიცემოდა ინგლისშიც. თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო: სცენები ბალეტიდან „გედების ტბა“; ხარების ბრძოლა მექსიკაში; რუსი სიამის ტყუპების დაშორების ოპერაცია და ა.შ.

ეპიზოდები თავისი შინაარსით აერთიანებდა „მაღალ“ და „დაბალ“ კულტურას იმდენად, რამდენადაც ერთი მხრივ ასახავდა ლეონარდო დავინჩის, რემბრანტის შემოქმედებას და მეორე მხრივ ეპიზოდებს ორთაბრძოლებიდან, კრივიდან.

„ამ მშვენიერმა სამყარომ“ უარყო დიქტომია „პოპულარულ“ და „სერიოზულ“ პროგრამებს შორის. ამის ნაცვლად აირჩია ერთობლივი (inter-generic) ფორმატი. ეს შეიძლება განიმარტოს როგორც ვიზუალური სამყაროს ცვლილება, შესვლა ინფორმაციულ ველში. ეს უკანასკნელი დაფუძნებულია თანამედროვე სატელევიზიო ფენომენზე. კერძოდ, ინდივიდუალურ, პერსონალურ ურთიერთობაზე რეპრეზენტატორსა და მაყურებელს შორის, დოკუმენტალისტიკის სოციალური მიზნის შენარჩუნებით: გამოდევნოს მაყურებელი მისი ვიწრო წრიდან.“ (Fox, From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and This Wonderful World., 2013, გვ. 512)

ჯონ გირესონმა ახალი სატელევიზიო ფორმატით შეძლო, აუდიტორიისათვის ეჩვენებინა სამყაროს მრავალფეროვნება, გაეზიარებინა საკუთარი ხედვა, გამოცდილება. ასეთი ფორმით კი დოკუმენტური ფილმის სატელევიზიო ეთერში ტრანსფორმირების პრეცედენტი შექმნა.

ჟურნალისტ ფილიპ პურსერის („LIFE is their business“, News Chronicle, 24 April 1959, 4) კითხვაზე შეძლებდა თუ არა სტანდარტის შენარჩუნებას, გრიერსონმა შემდეგნაირად უპასუხა: „რატომაც არა? მთელი მსოფლიო ჩემთვის იღებს ფილმებს“. (This Wonderful World, 2023)

დროთა განმავლობაში ტელევიზიამ თავად დაიწყო ახალი მედიაპროდუქტის წარმოება. პროცესმა ხელი შეუწყო ისეთი ფორმების გაჩენას, რომელიც სავსებით სცილდებოდა ფილმს, თავისი კლასიკური გაგებით. სამაუწყებლო მედიისათვის დამახასიათებელი ნარატიული სტილით, გამოსახვის საშუალებებითა და სპეციფიკური ესთეტიკური მახასიათებლებით ეთერში ჩნდება განსხვავებული კონტენტი. თავდაპირველად დოკუმენტური კინოს სატელევიზიო ვერსიები „Cinéma vérité“-ს სტილში კეთდებოდა. ავტორები ცდილობდნენ ისე აესახათ რეალობა, როგორიც ის არის, ავთენტური დიალოგებით, კომენტარებით, სიტუაციებით. აუდიოვიზუალური მასალა, ცალკე გადაღებულ გადასაფარ კადრებთან ერთად, კონკრეტული მოვლენის ერთიანი სურათს ქმნიდა. ამას გარდა, პოპულარული იყო „Fly on the wall“ ფილმები. სახელწოდებიდან გამომდინარე, კამერა უნდა დამსგავსებოდა კედელზე მჯდარ ბუხს, რომელიც შეუმჩნევლად უყურებს მიმდინარე პროცესებს. თუმცა ეს ფორმა არ გამორიცხავს გმირების გასაუბრებას კამერის მიღმა მდგარ „უჩინარ ხმასთან“. მსგავსი ტიპის, ყველაზე ადრეული „რეალითი“ დოკუმენტური სერიალი იყო BBC-სა და ITV-ს „სამეფო ოჯახი“ (Royal Family).

სასახლის პრესმდივნის უილიამ ჰესელტინისა და პროდიუსერ ჯონ ბრაზორნის ერთობლივი ნამუშევარი 1969 წელს გავიდა ეთერში. 110 წუთიანი მასალა დედოფალ ელისაბედ II-ისა და მისი ოჯახის შესახებ მოუთხოვრებდა მაყურებელს და სამეფო ოჯახის ყოველდღიურობის მონაწილედ აქცევდა. გადაღების პროცესი და თანამედროვე სტილი ახალი იყო სამეფო ოჯახის წევრებისთვისაც. როგორც ავტორები იხსენებენ, კამერებთან ბუნებრივად მუშაობის გარდა, პრობლემას ქმნიდა ხმის ჩაწერაც.

„მათ არასდროს ჰქონიათ ლაივ-მიკროფონი სიახლოვეს, გარდა ოფიციალური გამოსვლებისა, სადაც თითოეული სიტყვა დიდი სიფრთხილით წინასწარაა დამუშავებული ჩაწერამდე... მე პირობა მივეცი, რომ ის (პრინცი ფილიპი) ყოველთვის შეძლებდა ჩვენი ჩამწერის ამოცნობას. ამასთან, ავიღე ვალდებულება, რომ ჩანაწერი ჩაიკეტებოდა ტელევიზიის სარდაფში და ვერავინ მოისმენდა მონტაჟამდე. ხმა წარედგინებოდა დედოფალს და პრინც ფილიპს. შეთანხმებისამებრ, თუ აღმოაჩენდნენ რაიმე არასასურველს, მათ ექნებოდათ ამოჭრის სრული უფლება“. (Causton, 1972, გვ. 203)

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ პროექტი შედგა. ის 30.6 მილიონმა მაყურებელმა ნახა გაერთიანებულ სამეფოში. ტელეპროექტი სხვადასხვა დროს არაერთხელ გადაიცა BBC-ის ეთერში. წარმატების მიზეზი კონტენტის ახალი სტილით თხრობა და მისი რეალური, დოკუმენტური ხასიათი იყო.

„ფილმი ხატავს უნიკალურ სურათს სამეფო ოჯახის ორივე მხარეზე, როგორც ინტიმურზე, ისე სახელმწიფოებრივზე. ამასთან ის გვაძლევს კონსტიტუციური მონარქიის საფუძვლიან გაგებას დემოკრატიულ პოლიტიკურ სისტემაში.“ (Causton, 1972, გვ. 200)

დროთა განმავლობაში ტელეეთერში ჩნდება დოკუმენტალისტიკის ისეთი ფორმები როგორიცაა დოკუდრამა, ფილმები მთხრობელით, კადრს მიღმა ხმით (voice of god), კინონარკვევები და ა.შ.

ჟურნალისტური ჟანრების კინემატოგრაფთან ადაპტირებით, აუდიოვიზუალური თხრობის თანამედროვე მანერებით, ტექნიკური მახასიათებლების პროგრესირებით ეტაპობრივად მივედით უახლეს ჰიბრიდულ ფორმებთან, რომელსაც დღეს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას ვუწოდებთ.

რაც შეეხება საქართველოს, აქ პირველმა ტელევიზიამ მაუწყებლობა 1956 წლის 30 დეკემბერს დაიწყო. 1968 წლიდან ყალიბდება ახალი

შემოქმედებითი ცენტრი - „სატელევიზიო ფილმების სტუდია“ (დირექტორი - ივლიტა მესხიშვილი).

„დროთა განმავლობაში სტუდიის მრავალმხრივი შემოქმედებითი პროფილი კიდევ უფრო დაიხვეწა და გამდიდრდა, როდესაც დაემატა სამეცნიერო-პოპულარული, თოჯინური ფილმები, ფილმ-სპექტაკლები, აგრეთვე საფონდო სიუჟეტები და დოკუმენტური ფილმების ციკლი, ანუ კინომატიანე, რომელიც ასახავდა ქვეყნის ყველა მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, ეკონომიკურ თუ კულტურულ მოვლენას“. (შევარდნაძე, 2001)

პირველი დოკუმენტური ფილმი, რომელიც საქართველოს ტელევიზიის ეთერით გადაიცა რეჟისორ შოთა არჩვაძის ნამუშევარი - „თბილისის ბოტანიკური ბაღი“ იყო (ფილმი დღემდე არ შემონახულა).

შემდგომი წლების ფილმებიც ძირითადად ბიოგრაფიული და იმ პერიოდის მოსახლეობის ყოფის ამსახველია. მაგალითად: „თბილისი 1500“, „დავით მახარაძის ოჯახი“, „ლაგოდეხის ნაკრძალი“, „პეტრე ოცხელი“, „პაპინაშვილი“, „ჩვენი მწვანე ეზო“, „ვარკეთილი“ და სხვა.

საქართველოს ტელევიზიის ეთერში გასული, ისტორიულ წარსულზე შექმნილი ფილმებიდან შეიძლება გამოვყოთ გურამ პატარაიას ნამუშევარი „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (1966).

ფილმი ტრადიციული ექსპოზიციური სახისაა (Expositoy mode). მთხრობელი ისტორიული ფაქტებისა და არტეფაქტების მოხმობით, მკვლევრების, არქეოლოგების კომპეტენტური კომენტარების დამოწმებით მოუთხრობს მაყურებელს პოეტის შესაძლო წარმომავლობის ვერსიებს. დროთა განმავლობაში ჩაკარგული შოთა რუსთაველის კვალის ძიების პროცესში უბრალო მოსახლეობაც მონაწილეობს. „საქართველოში არის რამდენიმე რუსთავი, ამიტომ ბუნებრივია, რომ ყოველი მათგანი იჩემებს დიდი პოეტის მემკვიდრეობას“ - მოცემულ თეზისს ქართული დღემდე

შემორჩენილი ზეპირსიტყვიერება თუ ლეგენდა ადასტურებს, რომელსაც ფილმში მესხეთის მკვიდრნი ჰყვებიან.

ნაკვალევის ძიების პროცესს პალესტინაში, იყალთოს აკადემიის ნანგრევებთან და ვანის ქვაბთა უძველეს წარწერებთანაც მიჰყავს მაყურებელი. მონასტრის კედლებზე შემორჩენილი სტრიქონების ქალის ხმით ამოკითხვა აცოცხლებს თხრობის პროცესს. პერიოდულად ემოციურ ფონს მუსიკა ქმნის. მელოდია კონკრეტული ეპიზოდების ნარატიულ ნაწილს და ეტაპობრივად მოყვანილ ციტატებს აუდიტორიისათვის მეტად საყურადღებოდ აქცევს.

ქართული მეღვინეობის ტრადიციას, წარმოებასა და წარმატებას ასახავს მერაბ ჯალიაშვილის დოკუმენტური ფილმი „მზე ჭიქაში“ (1963). კინოსურათი სამი ნაწილისგან შედგება და აღსანიშნავია, რომ მასში პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ.

იმისათვის, რომ მაყურებელი თანმიმდევრულად გაეცნოს ღვინის დაყენების ტექნოლოგიას, კვლევისა და წარმოების პროცედურას ავტორი ქარხნის სამუშაო სპეციფიკას აცნობს. ალექსანდრე ომიაძე საწარმოში ახლად მისული ჯულიეტა ვაშაყმაძის პერსონაჟს ღვინის ჩამოსმის, დეგუსტაციის, ანალიზის პროცედურას თანმიმდევრულად უყვება. ასწავლის სასმლის დაყენების სპეციფიკასა და ჩამოსმის ტექნიკას.

ფილმის დასასრულს მთავარი პერსონაჟის შვილიშვილთან ერთად გამოჩენა მუზეუმში ქართული მეღვინეობის ტრადიციების ჩვენების ასევე ორიგინალურ ფორმას წარმოადგენს. შინაარსობრივი ნაწილის მსგავსი სახით, განსხვავებული ფორმით წარმოდგენა უფრო ადვილად აღსაქმელს ხდის საკითხს. ღვინის წარმოების შიდა სამზარეულოში შეხედვა, თანამონაწილეობა აუდიტორიისთვისაც უშუალოდ განცდას ტოვებს, სანდოობას ზრდის და ინტერესს ამძაფრებს.

ფილმში „ხაბაზები“ (1970 წელი. რეჟისორი ბიძინა რაჭველიშვილი) კადრს მიღმა ხმა (voice of god) გვიყვება ქართული პურის ცხოვრების

კულტურაზე. მიუხედავად ამისა, ნამუშევარში გამოსახვის საშუალებებიდან განსაკუთრებული ადგილი მაინც ხმაურს უჭირავს. ხედებისა და რაკურსების მონაცვლეობის პარალელურად ისმის ცომის დამუშავების, თონეში პურის ჩაკვრისა და ამოღების ხმები. გახმოვანებისა და ყოველგვარი მუსიკის გარეშე მაყურებელი თვალს ადევნებს პროცესს, რომელიც სუფრაზე მიტანილი თონის პურის კადრით სრულდება. მოცემული მაგალითიც ცხადყოფს ქართველი რეჟისორების მიგნებას ხმაურის სწორად გამოყენების თაობაზე, რაც პროცესს მეტ ბუნებრიობას სძენს.

გარდა „სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში“ შექმნილი და ეთერში გასული, ჩამოთვლილი ნამუშევრებისა, მოცემულ პერიოდში ასევე იქმნება საბჭოთა პროპაგანდისტული შეზღუდვებისგან თავისუფალი, თავისი გამოსახვის ფორმებით ორიგინალური შემდეგი სურათები: „თუჯი“ და „არაბესკები ფიროსმანის თემაზე“.

მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „თუჯი“ (1964 წელი. რეჟისორი ოთარ იოსელიანი) შეიძლება ითქვას, რომ თავისი ფორმით სადამკვირვებლო დოკუმენტალისტიკას (Observational mode) მიეკუთვნება.

ავტორის ჩარევის გარეშე გააზრებული და თანიმდევრული თხრობა რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მუშაობის პროცესს ასახავს. ყოველგვარი სახე-სიმბოლოებისგან თავისუფალი, რეალობის შეულამზებელი წარმოჩენა, მუშათა მძიმე შრომის კადრები, ხმაურები და შიდასამზარეულოს დაუფარავი, პირდაპირი ჩვენება მაყურებელს მოვლენის ეპიცენტრში, მიმდინარე პროცესის მონაწილედ აქცევს.

სამუშაო დღის ბოლოს შემოდის მუსიკა, რომელიც მძიმე პირობების ნახვის შემდეგ, ფილმს გარკვეულწილად სიმსუბუქეს სძენს. კადრში ჩანს ქარხნიდან მომავალი მუშები. ცალკე აღნიშვნის ღირსია დასასრული - გამოსახულების ცენტრში მოძრავი დანადგარის მოახლოებით ჩაბნელებულ ფონზე ტიტრი ჩნდება.

პოეტური, ავანგარდისტული დოკუმენტალისტიკის მაგალითია სერგო ფარაჯანოვის ფილმი „არაბესკები ფიროსმანის თემაზე“ (1985). სიმბოლოებით, განყენებული კადრებითა და არასტანდარტული ნარატივით ავტორი მაყურებელს მხატვრის ტრაგიკულ ცხოვრებას და შემოქმედებას აცნობს.

ფილმი რამდენიმე ნაწილად იყოფა: „თბილისი“ „ფოტოგრაფის ატელიე სოლოლაკში“, „ისტორიის ფურცლები“, „შამილი“, „ერეკლე II“, „თამარი და მგოსანი“, „ცხოველები“, „უნაყოფობა და დედობა“, „დღესასწაულები“, „თაიგული მარგარიტასთვის“, „ნიკოსეული რეკვიემი“, „ნაბიჯი მარადისობაში“.

ნიკო ფიროსმანიშვილის მძიმე ბიოგრაფია ავტორს შთააგონებს, აუდიტორიას გამოსახვის სხვადასხვა ხერხის საშუალებით გააცნობიერებინოს მხატვრის მგრძნობიარე, იმპულსური და მარტოსული ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთები. მოკლე ჩანახატებით გადმოცემული ქვეყნის ისტორია, პანტომიმის ეპიზოდები, მხატვრობის დაჟინებული ჩვენება და თხრობის დინამიკა ერთ მთლიან სურათს ქმნის ფიროსმანის ცხოვრების ტრაგიზმისა და მისი ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევის - მარტოობის შესახებ. ამას გარდა, კინოს პოეტურობას მუსიკისა და ხმაურის მიზანმიმართული გამოყენებაც განსაზღვრავს.

ფილმში არ ისმის პერსონაჟების საუბარი. არც კადრს მიღმა ხმა (voice-over) ისმოგვითხრობს მხატვრის ბიოგრაფიას, თუმცა მაყურებლისათვის მაინც მკაფიო ხდება თითოეული ფრაგმენტის მთავარი შეტყობინება.

პირველივე წუთებიდან ფოტოატელიე და დიდგვაროვანთა პოზიორობა მუსიკის თანხლებით ერთ დიდ სატირულ სურათს ქმნის, რომელსაც ნიკო ფიროსმანის ფოტო და განწყობის შესაბამისი, მელანქოლიური მელოდია მოსდევს. აუდიტორია ამ დროს ზუსტად ხვდება როგორი სევდიანია მხატვრის ცხოვრება და ფიქრი, იმ პერიოდის შეძლებულ ხალხთა ყოფასთან შედარებით.

მთელი ფილმის განმავლობაში ფიროსმანის ნახატები ეკრანზე თითქმის უძრავად ჩნდება. დეტალებისა და საერთო ხედების მონაცვლეობა, მუსიკა, ცხოველების, ბრძოლის, ღრეობისა და ლოცვის ხმები მაყურებლის თვალწინ აცოცხლებენ ერთი შეხედვით სტატიკურ ფერწერულ ტილოებს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბოლო სცენები. ფიროსმანის სიყვარულის ისტორია, მარგარიტასთვის ნაჩუქარი ვარდების თაიგული და კარი, რომლის მიღმაც, მარადისობაში, ფიროსმანი თანამედროვეობის განუყოფელი ნაწილი ხდება. მოლბერტზე გაჩენილი მომაკვდავი თევზის ფინალური კადრიც მხატვრის ცხოვრების მეტაფორაა. ყოფით უპაერობაში შვებად ნაპოვნი ფერწერის მეტაფორა, რომელმაც ვერ დააკმაყოფილა სიყვარულისა და მარტოობიდან თავის დაღწევის წყურვილი.

როგორც სახელწოდებაში ნახსენები „არაბესკა“, ისე თავად ფილმში გამოყენებული გამოსახვის ფორმებისა და საშუალებების ჰარმონიული შერწყმა ქმნის დოკუმენტური კინოს მთლიანობას, რომელიც აუდიტორიის წარმოსახვის ჩარჩოებს მიღმაც გრძელდება.

გამოსახვის ფორმებისა და თხრობის სტილის მიხედვით მნიშვნელოვანია ასევე რეზო თაბუკაშვილის დოკუმენტალისტიკა. უმეტესი მათგანი ექსპოზიციურია. 70-იან 80-იან წლებში გადაღებული სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები ქართველ ემიგრანტებს და უცხოეთში მიმოფანტული ქართული ნაკვალევის ძიებას ეთმობა. მაგალითად „საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესი“ (1985); „ალპური ვარსკვლავი“ (1979); „ნამარცვის კვალდაკვალ“ (1987) და სხვა.

აღსანიშნავია ასევე „ვიტორიო სელა“ (1980), „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“ (1983), „კვალი ნათელი“ (1978) - ჩამოთვლილი ნამუშევრები გარდა კლასიკური ნარატიული დოკუმენტალისტიკისა მონაწილეობითი (Participatory mode) ფორმისათვის დამხასიათებელ ელემენტებსაც შეიცავს.

თითოეულ მათგანში მთხრობელი თავის სუბიექტურ მოსაზრებებს, შეფასებებს წარმოადგენს. ამასთან, მოგზაურობისას დაგროვილ

გამოცდილებასაც უზიარებს აუდიტორიას. უფრო ფართოდ და სიღრმისეულად საკითხის გასაზრებლად ავტორი ხშირად იყენებს ინტერვიუს. კადრს მიღმა ტექსტის პარალელურად ემოციურ ფაქტორს მუსიკა და ესთეტიკური, დოკუმენტური კადრების მონაცვლეობაც ქმნის. მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკისათვის დამახასიათებელი თანმიმდევრული თხრობა და ამ პროცესში ავტორის ჩართულობა, მისი სუბიექტური დაკვირვების შედეგების წარმოდგენა მაყურებელში ნდობის ფაქტორს მნიშვნელოვნად ამაღლებს. მით უმეტეს, რომ თითოეულ ფილმში საუბარი ეხება ღვაწლმოსილ ემიგრანტებს, მათი ნაკვალევის ძიებას და თავად რეჟისორის წვლილს საქართველოს ისტორიის მნიშვნელოვანი ნიმუშების, ხელნაწერების, ფოტოების, საარქივო მასალების სამშობლოში დაბრუნების საქმეში.

გარდა ცალკეული ფილმებისა, საქართველოს პირველ ტელეეთერში გადიოდა კინომატიანე. ქვეყნის გასაბჭოების 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი დოკუმენტური სერიები 1969-1971 წლებს მოიცავს და მოცემულ პერიოდში მიმდინარე პოლიტიკურ, სოციალურ თუ ეკონომიკურ მოვლენებს ასახავს. პროექტის ფარგლებში მომზადებული ფილმები პროპაგანდისტული ხასიათისაა და ისეთ თემებს აერთიანებს, როგორიცაა:

პირველი რევკომის შექმნა, საბჭოთა საქართველოს პირველი მთავრობა, მოძმე ხალხთა სოციალისტური რესპუბლიკის კავშირის შექმნა, 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუცია, 1921 წლის 25 თებერვალს წითელი არმიის შემოსვლა საქართველოში, გერმანელი ჯარისკაცები ჰიტლერის სიტყვა მიტინგზე, პირველი მშვიდობიანი ახალი წლის შეხვედრა, საქართველოს გასაბჭოების 25 წლისთავი, 1953 წლის 22 თებერვლის არჩევნები, საქართველოს კომპარტიის ყრილობები, ფაშიზმზე გამარჯვების 20 წლისთავი, გასაბჭოების შედეგი - საქართველოს ჩაი, ქარხნები, ფაბრიკები და ა.შ.

გარდა პოლიტიკური პროცესებისა 12 სერიაში ასახულია მიმდინარე კულტურული და სპორტული მოვლენები. ამასთან ნაჩვენებია საქართველოს სხვადასხვა რეგიონები, სოფლის მეურნეობისა და სოციალური თემატიკის ამსახველი კადრები.

ქვეყნის პირველი ტელევიზიის ეთერში გადაიცემოდა სამეცნიერო-პოპულარული ფილმებიც. მასალები ასახავენ საქართველოს გეოგრაფიულ ღირსებებს, სპორტულ ტრადიციებსა და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებს. შემეცნებითი ხასიათის დოკუმენტალისტიკა შეეხებოდა ასევე ისეთ თემებს, როგორიცაა: ბათუმის აკვარიუმი, დელფინარიუმი, ჭედურობის ტრადიცია ქვეყანაში, მოზაიკის ხელოვნება და სხვა.

მოცემული მაგალითები და ფაქტები ცხადყოფს, რომ მიუხედავად საბჭოთა რეალობაში დაწყებული ისტორიისა, რომელიც ცენზურის ჩარჩოებში აქცევდა კინოს, მაინც მოიძებნება შემოქმედებითი, ინდივიდუალური ხედვით შექმნილი მაგალითები. ფილმები, რომლებიც თავისი მახასიათებლებითა და გამომსახველობითი ღირსებებით სცდებოდნენ მხოლოდ ინფორმაციული, პროპაგანდისტული მედიაარესურსის საზღვრებს.

3.2 დოკუმენტალისტიკა საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში

დოკუმენტალისტიკის განვითარების დინამიკურ პროცესში წარმოიშვა სტილური თავისებურებები, რომელიც სატელევიზიო ფორმატისათვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში აქცევს თხრობას და გამოსახვის საშუალებებს.

ტელედოკუმენტალისტიკამ შეითვისა ჟურნალისტური ფორმები და თავისივე უპირატესობად აქცია ამბის თხრობის პროცესში. გრაფიკული ჩანართები, ინტერვიუები, რეპორტაჟული სტილი, გადაღებისა და ვიზუალიზაციის ხერხები დოკუმენტურ ფილმს ჰიბრიდულ მედიაკონტენტად გარდაქმნის.

კლასიკური დოკუმენტალისტიკის შემთხვევაში თუ გაცილებით მეტი ყურადღება რეალობის შემოქმედებით ინტერპრეტირებას, ემოციურ ფაქტორებს, საკითხის ფილოსოფიურ ხედვას ეთმობა, მეორე მხარეს ჟურნალისტური მიდგომები, მოვლენის პრაგმატული გადააზრება, აუდიოვიზუალური ეფექტები და რაც შეიძლება მოკლე დროში დიდი აუდიტორიის დაფარვის საჭიროება მძლავრობს.

რა თქმა უნდა, სატელევიზიო ფორმატის შემთხვევაშიც, დოკუმენტალისტიკა არ წარმოადგენს მხოლოდ ერთი ავტორის ემოციების გამოძახილს და ფანტაზიის სტრუქტურას. როგორც ამერიკელი კინოკრიტიკოსი და თეორეტიკოსი ბილ ნიკოლსი განმარტავს, ამ შემთხვევაშიც ის ეძებს საჯარო და არა კერძო პასუხებს კონკრეტული საკითხის ირგვლივ.

რაც შეეხება წარმოების პროცესს, როგორც წესი, ავტორი მუშაობისას აკონტროლებს მხოლოდ გარკვეულ ცვლადებს, თუმცა ყოველგვარი წინასწარი რეპეტიციების გარეშე, უკონტროლოდ რჩება გადაღების მოედანი, მთავარი პერსონაჟები, ზოგჯერ სცენარიც კი. გარკვეულწილად შესაძლებელია მხოლოდ ტექნიკური ნაწილის მართვა, როგორიცაა განათება, კადრირება, რაკურსები და ხედები. ავტორისეულ მორალურ, ეთიკურ და შემოქმედებით პერსპექტივაში დანახული ფილმის ნარატიული ელემენტები ფაქტების უბრალო ქრონოლოგიას ლოგიკურ დისკურსად გარდაქმნის. პროცესში გამოკვეთილი რეპრეზენტაციის განსხვავებული ელემენტები ქმნიან გარკვეულ მოდელებს. აუდიტორიასთან კომუნიკაციის ფორმები, თხრობის სტილი და გამოსახვის საშუალებები კი კონკრეტულ სქემაში აქცევენ ფილმად ქცეულ რეალურ ამბებს.

თითოეული ეს ფორმა (დაკვირვებითი (observational), ექსპოზიციური (expository), მონაწილეობითი (participatory), რეფლექსიური (reflexive), პერფორმატიული (performative) და პოეტური (poetic)) განსხვავებულად ეხმაურება მაყურებლისათვის მოსათხრობ ამბავს. მუშაობისას თავს იჩენს

განსხვავებული დილემები. როგორც ბილ ნიკოლსი აღნიშნავს, „თითოეული ფორმის მახასიათებლები ფუნქციონირებს, როგორც დომინანტი მოცემულ ფილმში. ისინი ქმნიან სტრუქტურას, მაგრამ არ განსაზღვრავენ ყველა ასპექტს“. (Nichols B. , 2017, გვ. 99)

კვლევისას სწორედ აღნიშნული თანამედროვე მოდელების მიხედვით გავაანალიზეთ საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში განთავსებული კონტენტი. ვეცადეთ, დაგვედგინა, რომელი ფორმა უფრო აქტიურად გამოიყენებოდა ამბის თხრობის პროცესში. თუმცა, სანამ უშუალოდ შერჩეულ დროით ჩარჩოში რეპრეზენტირებული კონტენტის ანალიზზე გადავალთ, წინარე პერიოდიც მიმოვიხილოთ.

საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაციის ბაზაზე ჩამოყალიბება 2004 წელს, მაუწყებლობის შესახებ კანონის მიღებით დაიწყო.

„საზოგადოებრივი ინტერესების შესაბამისი, მრავალფეროვანი პროგრამების საზოგადოებისთვის მიწოდების მიზნით“ შექმნილი (საქართველოს პარლამენტი, გვ. მუხლი 15) მედიასაშუალების პროგრამულ პრიორიტეტებს სამეურვეო საბჭო (საზოგადოების წარმომადგენლობითი ორგანო) განსაზღვრავს.

ჩამოყალიბების მომენტიდან წლების განმავლობაში მაუწყებლის ერთ-ერთ მთავარ მიზნად შემეცნებით-საგანმანათლებლო შინაარსის პროგრამების მომზადება და აუდიტორიისათვის მიწოდება რჩება.

ვებგვერდზე ხელმისაწვდომი 2006-2007 წლების პროგრამული პრიორიტეტებით გაწერილია, რომ „თემატური გადაცემების ერთ-ერთ წამყვან მიმართულებად უნდა იქცეს შემეცნებითი და დოკუმენტური ფილმებისა და ტელე-რადიო პროგრამების წარმოება“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი)

2011 და 2012 წლებში შემეცნებით კომპონენტზე აქცენტირებისას მკაფიოდ არაა დაზუსტებული დოკუმენტალისტიკის როლი. თუმცა, შესაბამისი პერიოდის ანგარიშებში ნათლადაა წარმოდგენილი დოკუმენტური ფილმების სტუდიის ბაზაზე მომზადებული კონტენტი: „პარალელური სამყაროები“; „ეროვნული გალერეა“; „ევროვიზია 2011“; „კაცხის სვეტი“; „საქაერონავიგაცია“; „განწირული რეისი“; „იოვანას დაბრუნება“; „კავკასიური ნაგაზი“; „საქართველოს წითელი ჯვარი“; „საქართველოს პარლამენტი“; „მესტია“; „ისევ ისე სიყვარულით“. იმავე პერიოდში, ეთერში გავიდა პროექტ „ოკუპაციის“ 17 ფილმი.

2013 წლის ანგარიშში ვკითხულობთ, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებელი მედიასივრცეში ერთადერთი არხია, რომელიც „ტელედოკუმენტალისტიკის ჟანრის“ პროდუქციას ქმნის. როგორც დოკუმენტშია განმარტებული, იმ დროისათვის პირველი არხი აუდიტორიასთვის განმავლობაში ოთხ ორიგინალურ დოკუმენტურ ფილმს სთავაზობდა.

„რამდენადაც სამაუწყებლო მედიაში ტელედოკუმენტალისტიკა არის სამაუწყებლო ბადის ნაწილი, ის უპირობოდ უნდა მისდევდეს სატელევიზიო პუბლიცისტიკისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურას და უმეტეს შემთხვევაში უნდა ეხმარებოდეს ყველა იმ მნიშვნელოვან მოვლენას, პრობლემას თუ საკითხს, რომელიც დროის კონკრეტულ მონაკვეთში არის საყურადღებო მაყურებლისთვის“ - აღნიშნულია დოკუმენტში. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024)

2012 წლის შემაჯამებელი ანგარიშში ჩამოთვლილია 15, ხოლო 2013 წლის შემაჯამებელ საბუთში - 10 დოკუმენტური ფილმი. გარდა ამისა, თვეში ერთხელ ეთერში გადიოდა პროექტის „გააგრძელე საქართველოს ისტორია“ ერთი სერია. მნიშვნელოვანია, აღინიშნოს ისიც, რომ 2013 წლის წლიურ ანგარიშში მკაფიოდაა განსაზღვრული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკისათვის გამოყოფილი დრო - კვირაში ერთხელ 26 წუთი.

უკვე 2014 წლის პროგრამულ პრიორიტეტებში ვკითხულობთ - „საზოგადოებრივი მაუწყებლისთვის სავალდებულო საჯარო ფასეულობების დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეასრულოს დოკუმენტალისტიკის ჟანრმა“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2014, გვ. 13) ამავე წლის ანგარიშში განმარტებულია კიდევ ტელედოკუმენტალისტიკის სპეციფიკა და მისი ფუნქცია ეთერში.

„რამდენადაც სამაუწყებლო მედიაში ტელედოკუმენტალისტიკა არის სამაუწყებლო ბადის ნაწილი, ის უპირობოდ უნდა მისდევდეს სატელევიზიო პუბლიცისტიკისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურას“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2014) რამდენადაც დოკუმენტური ფილმი ტელემედიის ნაწილად იქცევა, იმდენად აქტიურად იყენებს გამოსახვის ჟურნალისტურ ფორმებსა და საშუალებებს. მსგავსი თანხვედრა კი პირდაპირპროპორციულად აფერმკრთალებს ზღვარს ჟანრობრივ თავისებურებებსა და მახასიათებლებს შორის.

2015 წლისთვისაც მაყურებელს საშუალება აქვს, თვალი მიადევნოს ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის როგორც ცალკეულ საავტორო ფილმებს, ისეთ პროექტებს, როგორიცაა: „ტელებლოგი“, „გააგრძელე საქართველოს ისტორია“. როგორც ანგარიშშია განმარტებული, ცალკეულ სრულმეტრაჟიან და მიკროფილმებზე მუშაობდა ასევე შემოქმედებითი ჯგუფი „ეპოქა“.

ჯერ კიდევ პირველ კვარტალში დოკუმენტური ფილმების სტუდიამ მოამზადა 10 ფილმი. წლის ბოლოსთვის ეთერში გავიდა მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმების ციკლის „გააგრძელე საქართველოს ისტორია“ – 16 სერია, შემოქმედებითმა ჯგუფმა „ეპოქამ“ დაასრულა ერთი სრულმეტრაჟიანი და 24 მიკროფილმი, 2015 წლის მეოთხე კვარტალში მაყურებელმა 33 „ტელებლოგი“ იხილა. მნიშვნელოვანია ასევე დოკუმენტში წარმოდგენილი შედეგები, რომლის მიხედვითაც 2015-2016 წლების პროგრამული პრიორიტეტების შემუშავებისას „კვლევამ აჩვენა, რომ

მაყურებელთა ყველაზე დიდი სეგმენტი 33% შემეცნებით, საგანმანათლებლო, კულტურასა და წარსულთან დაკავშირებულ გადაცემებს მოისაკლისებს.“ (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024) აქედან გამომდინარე, ტელევიზია ცდილობს, მოცემული დანაკლისი ეტაპობრივად შეავსოს და მეტი დრო დაუთმოს შესაბამის კონტენტს.

2016 წლის ანგარიშში „საზოგადოებრივი მაუწყებელი საკუთარ მოწოდებად მოიაზრებს საქართველოში დოკუმენტალისტიკის, როგორც დარგის განვითარების ხელშეწყობას“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2016, გვ. 15) როგორც დოკუმენტშია განმარტებული, მოცემული მიზნით განახლდა და გააქტიურდა ფილმების წარმოების ტრადიცია.

ამავე საანგარიშო პერიოდში განხორციელდა რესტრუქტურიზაცია - „ტელეფილმების მიმართულება დაიყო ორ სტრუქტურულ ერთეულად - „ტელეფილმების სტუდია“ და „დოკუმენტური ფილმების სტუდია“ (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2016)

2017 წლის ანგარიშში, სატელევიზიო ბადის მიმართულებების განსაზღვრისას, დოკუმენტური ფილმები, მხატვრულ და კოპროდუქციასთან ერთად „ტელეფილმების“ სეგმენტში ნაწილდება (დანართი N1). აქვე ვკითხულობთ, რომ სწორედ დოკუმენტური სერიالების ხარჯზე გაიზრდება ეთერში შემეცნებითი მიმართულების ხვედრითი წილი.

მნიშვნელოვანია, რომ 2018-2021 წლების პროგრამულ პრიორიტეტებში მკაფიოდაა მითითებული მაყურებლისათვის დოკუმენტური ფილმების გარკვეული პერიოდულობით მიწოდების ვალდებულება. რაც შეეხება 2022 წლიდან 2025 წლამდე პერიოდს, ასევე დაზუსტებულია „საგანმანათლებლო, სამეცნიერო, პოპულარული და სხვა დოკუმენტური ფილმების წარმოების, როგორც საზოგადოებრივი მაუწყებლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულების შენარჩუნება და განვითარება“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2021, გვ. 10)

მონიტორინგის პროცესში შევისწავლეთ 2018-2023 წლებში, პირველი არხის ეთერში გასული დოკუმენტური ფილმები და სერიალები. წლების მიხედვით თუ მიყვებით მონაცემები შემდეგნაირად გადანაწილდა.

2018 წელი - დოკუმენტური ფილმები: „ქეთევან წამებულის კვალდაკვალ“ (დაბრუნება); „ვიკინგები“; „მე - შალვა ნუცუბიძე“.

პროექტის „ეპოქის ფრაგმენტები“ მომზადდა 6 გადაცემა:

- ✓ ალექსანდრე მშვილდაძე - მევენახე;
- ✓ თემურ არძენაძე - მეჭიბონე;
- ✓ ირაკლი სირაბიძე - ლოტბარი;
- ✓ იოსებ მახაჭაძე - მწვრთნელი;
- ✓ ნოდარ კაკაბაძე და მირიან ნუმანიშვილი - ლაზი მენავეები;
- ✓ რევაზ ბოლქვაძე - საბაგირო გზის უფროსი.

შემეცნებითი გადაცემათა ციკლი „იონას საქართველო“, რომელიც ყოველ კვირას 22:30 საათზე გადიოდა ეთერში (15 გადაცემა).

2019 წელი - ეთერში გავიდა შემდეგი დოკუმენტური ფილმები: „ინტერაქტივი“, „ვერიკო“, „ბზვანსკი და მეგობრები“, „პეტრე მელიქიშვილი“, „შავ-თეთრი“, „უცხო“, „გურამ ბზვანელი“, „უმგული - ჩემი სამოთხე“, „ივანე ბერიტაშვილი“.

მაყურებელმა იხილა შემდეგი დოკუმენტური სერიალები

- ✓ „იონას საქართველო“ - 20 სერია
- ✓ „თბილისის კართან“ - 8 სერია
- ✓ „სტოქსი... პოლკოვნიკის დახეული წერილები“ - 16 სერია

2020 წელი - „პირველი რექტორი“ (ციკლიდან უნივერსიტეტის დამფუძნებლები); „ძიების პროცესი“ - თემურ ჩხეიძის მასტერკლასი; „ჯამბაზის კალენდარი (ჯამბაზები)“.

დოკუმენტური სერიალები:

- ✓ „საიდუმლო კარტოთეკა“ (1-ელი სეზონი - 6 სერია);
- ✓ აკა მორჩილაძის „დაკარგული წიგნები“ (20 სერია);
- ✓ ფრონელის „დიდებული მესხეთი“ – 11 სერია;
- ✓ არნოლდ ზისერმანის „25 წელი კავკასიაში“ – 9 სერია.

2021 წელი - დოკუმენტური ფილმები: „სითეთრეში ჩაძირულები“; „კორნელი კეკელიძე“, „ანდრია რაზმაძე“ (ციკლიდან უნივერსიტეტის დამფუძნებლები), „გიორგი ანწუხელიძე“.

დოკუმენტური სერიალები:

- ✓ „საიდუმლო კარტოთეკა“ (8 ფილმი);
- ✓ „ერი და პრესა“ (10 ფილმი).

12 ტელედოკი: „მწვანე კუნძულზე კვირა დღეს“, „რას ხედავ ალექო?“, „ორი ძმა“, „უხილავი ძაფებით“, „ყველაფერი სიყვარულით იწყება“, „სარკის მიღმა“ „ტყის მცველი“, „მღვიმეების საიდუმლო“, „გოგონა ველოსიპედით“, „ფარსაგონი“, „ახალი მოქალაქე“, „ფიქრებიდან“.

2022 წელი - დოკუმენტური ფილმები: „გიორგი ახვლედიანი“, „ელისაბედ ორბელიანი“ (ციკლიდან უნივერსიტეტის დამფუძნებლები); „ჭაბუა ამირეჯიბის პერსონაჟთა პროტოტიპები“; „დროის სუნთქვა“; „არხოტი“, „მეფე ერეკლე - რეპორტაჟი ისტორიიდან“ – 2 სერია.

დოკუმენტური სერიალები:

- ✓ „დაკარგული წიგნები“ - 20 სერია;
- ✓ „ჭაბუკიანის ხანძარი“ - 3 სერია.

28 ტელედოკი: „ენგურჰესი-მშვიდობის კუნძული“; „ხიდი“; „ლომერი... და დღე იყო უფრო გრძელი წუთისოფელზე“; „თებერვლის ტანკები“; „გოგონა ელფების ქვეყნიდან“; „ხმაური და მონატრება“, „სამი დღე, ორი ღამე“ - რეჟისორი ლევან შუბაშვილი; „ფოტო თეთრ ფონზე“; „ასე მახსოვს“ - რეჟისორი დიმიტრი სილაქაძე და თათია ახალშენაშვილი; „სამყაროს ცენტრი“; „ქუჩის თეატრი“; „ცეკვა ჰაერში“; „ხიზაბავრა“;

„დამოუკიდებლობის ერთი ისტორია“; „ცხოვრება მშვენიერია“; „ჩემი ტელეფონის მეხსიერება“; „ცოტა რამ მამაჩემის შესახებ“; „ჩვენი თეატრის ამბავი“; „წერილი ილონ მასკს“; „ნიღბების სამყაროში“; „დღეს ზღვაში გავალთ“; „რატილი“; „თირის საიდუმლო“; „პროსპექტი 43“; „დრამერები“; „წიგნების შემგროვებელი“; „ურბანული გალერეა“; „სიყვარული. სხვა არაფერი“.

2023 წელი - დოკუმენტური ფილმები: „დამოუკიდებლობის ამბავი - 26 მაისი“, „სუხიშვილები - ტრადიცია და ინოვაცია“, „შენდობით მომიხსენიე“, „ლილი გეგელია“, „ელისაბედ ორბელიანი“, ფილიპე გოგიჩაიშვილი“ (ციკლიდან „უნივერსიტეტის დამფუძნებლები“).

დოკუმენტური სერიალები:

- ✓ „დაკარგული წიგნები“ - „ბურთით ცხრა მთას იქეთ“ – 11 სერია.
- ✓ „მოდერნისტები“ – 4 სერია;
- ✓ „საგარეო ვექტორი“ – 7 სერია.

15 ტელედოკი: „ადგილის დედები“; „ჭიათურელი ფოტოგრაფები“; „ეს შეიძლება ყოფილიყო ფილმი“; „...და შედიხარ ტყეში“; „ჩუმი გადაღებული ფილმი“; „მიზიდულობის კუბი“; „ფირების მცველი“, „ძალი მოჩვენება“, „რაც მაცვია“, „მერცხლის ტრაექტორია“, „ჩვენი მატარებელი პლატფორმიდან გავიდა“, „ირანელი ქალის სოლო“, „ჭერემი“, „გადატვირთვა“, „მე ვდგავარ შენს წინ“.

2018 წლის ანგარიშში განმარტებულია, რომ შემეცნებითი პროგრამების წილი 18,5%-ით გაიზარდა გასულ წელთან შედარებით. ვებგვერდზე მოცემულია კონკრეტული პროექტებისათვის გამოყოფილი ბიუჯეტიც. წარმოდგენილი სქემის მიხედვით საანგარიშო პერიოდის დასაწყისში (2018 წ.) განხორციელებული დოკუმენტური პროექტებისათვის გამოყოფილი თანხების ჯამი 535 923 ლარს შეადგენს (დანართი N2). მოცემული მაჩვენებელი მცირედით იზრდება 2019 წელს, 570 512 ლარამდე (დანართი N3). შემდგომ, 2020-2021 წლებში ბიუჯეტი 228 615-სა და 313 866

ლარს უტოლდება (დანართები N4 და N5). მომდევნო პერიოდიდან დაფინანსება ისევ მზარდია. 2022 წლისთვის ის - 676 867 ლარს, ხოლო 2023 წლისთვის 577 722 ლარს შეადგენს (დანართები N6 და N7).

მოცემული მაჩვენებლები მკვეთრად არ აღემატება ჯერ კიდევ 2009-2014 წლებში დოკუმენტური ფილმების სტუდიისათვის გამოყოფილ ხარჯებს. მეტიც, 2012 წლის მონაცემით დაფინანსების მაჩვენებელი 700 000 ლარსაც სცდება. (დანართი N8, (ზვიადაური, 2014)) მსგავსი დინამიკა გრძელდება 2015-2017 წლებშიც. უმაღლეს საკვლევ პერიოდზე თუ გავამახვილებთ ყურადღებას, შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ ექვსწლიან საანგარიშო დროით ჩარჩოში სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის ბიუჯეტში მკვეთრი ცვლილება არ აღინიშნება, რაც თავის მხრივ გამორიცხავს ფინანსების გავლენას კონტენტის ხარისხისა და საეთერო ბადეში ქართული დოკუმენტალისტიკის წილის ზრდაზე. (დანართი N9)

ვებგვერდზე წარმოდგენილ კონკრეტული წლების ანგარიშებში ასევე მოცემულია აუდიტორიის ინტერესის მაჩვენებლები. როგორც 2018 წლის დოკუმენტშია ნათქვამი მოცემული პერიოდის „სატელევიზიო სეზონზე, 2017 წლის იმავე პერიოდთან შედარებით, პირველი არხის საშუალო რეიტინგი (Rtg%) 18+ აუდიტორიისთვის 73%-ით გაიზარდა. 4+ აუდიტორიამ კი 75%-ით მოიმატა“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 1018) (დანართი N10)

უკვე 2019 წლისთვის კონკრეტული პროგრამული მიმართულებითაა წარმოდგენილი მაყურებლის ინტერესის მაჩვენებელი, რომელიც შემეცნებითი გადაცემების მიმართ ასევე მზარდია. (დანართი N11)

ჩვენ ვეცადეთ დაგვედგინა, როგორი იყო ეთერში გასული დოკუმენტური ფილმების რეიტინგი საკვლევ პერიოდშიც, თუმცა როგორც მიმართვის საპასუხოდ განგვიმარტეს „საქართველოში შექმნილია უპრეცედენტო ვითარება, როდესაც მედია ბაზარზე ოპერირებს სატელევიზიო აუდიტორიის კვლევის (ფიფლმეტრული მეთოდით) ანუ ე.წ.

მთვლელების მომსახურების განმახორციელებელი ორი განსხვავებული კომპანია, რომელსაც არსებული კერძო მაუწყებლები ირჩევენ დამოუკიდებლად, თავისი ბიზნეს-პრეფერენციების შესაბამისად. მაშინ როდესაც საზოგადოებრივი მაუწყებელი, მოქმედი კანონმდებლობის მოთხოვნების შესაბამისად, აღნიშნულ მომსახურებას იღებს „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონით ჩატარებული ტენდერის ფარგლებში მხოლოდ დაბალი ფასის კრიტერიუმით გამოვლენილი გამარჯვებული კომპანიისგან. აღნიშნული გარემოებების გათვალისწინებით, საზოგადოებრივი მაუწყებელი 2020 წლიდან არ თანამშრომლობს ე.წ. მთვლელ კომპანიებთან და არ ფლობს ოფიციალურ მონაცემებს სატელევიზიო რეიტინგებთან დაკავშირებით“ (დანართი N12).

ვებგვერდზე ატვირთულ დოკუმენტებში პერიოდულად ქვეყნდება საეთერო ბადის პროგრამული გადანაწილება მიმართულებების მიხედვით. საკვლევი პერიოდისას წარმოდგენილ ანგარიშებში 2019 წლის მონაცემებით კულტურული, შემეცნებითი და საგანმანათლებლო გადაცემები სრული მაუწყებლობის 40%-ს იკავებს (დანართი N13). რაც შეეხება 2022 წელს, ამ დროისთვის მაჩვენებელი 36,9%-ია (დანართი N14), ხოლო 2023 წლისათვის - 34,72 % (დანართი N15).

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენილი დიაგრამების მიხედვით, ეთერში გასული საგანმანათლებლო-შემეცნებითი გადაცემები რიცხობრივად იკლებს, შესწავლილი პერიოდი ადასტურებს, რომ კლებადი ტენდენცია არ უნდა ვლინდებოდეს ტელედოკუმენტალისტიკის მიმართულებით. შესაბამისად, შესაძლებელია, აღნიშნული სხვაობა სხვა საგანმანათლებლო ან კულტურული პროგრამების შემცირების პროპორციულად იცვლება.

3.3 ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის დომინანტი

ფორმები, კვლევის შედეგები

ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკა (Expositoy mode)

ექსპოზიციური ფორმა (Expositoy mode) გულისხმობს ამბის უფრო რიტორიკულ თხრობას. კადრს მიღმა ხმა (voice-over), სათაურები, კომპეტენტური რესპონდენტების კომენტარები, ავტორიტეტული მთხრობელები ამბავს დამაჯერებლობას მატებენ. ბილ ნიკოლსის მიხედვით, მოცემული ფორმა საინფორმაციო ლოგიკას ეფუძნება და ორიენტირებულია ნარატიულ თხრობაზე.

რაც შეეხება მონტაჟს, ის ემსახურება შინაარსის უწყვეტობისა და ვიზუალიზაციის უზრუნველყოფას. თავად ნიკოლსი ამგვარ მონტაჟს „მტკიცებულებითს“ (evidentiary) უწოდებს.

„პროფესიონალური კომენტატორის ოფიციალური ტონი, როგორც ახალი ამბების წამყვანებისა და ჟურნალისტების დამაჯერებელი თხრობის მანერა, ცდილობს შექმნას სანდოობის განცდა, ისეთი თვისებებით, როგორიცაა დისტანციურობა, ნეიტრალურობა და ყოვლისმცოდნეობა“. (Nichols b. , 2017, p. 107).

ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკის მთავარი მიზანი ინფორმირება, შემეცნება და საკითხის გარშემო არგუმენტირებული მსჯელობაა. ის იყენებს კომენტარს, მტკიცებულებას, დამაჯერებელ თხრობას და ამ ყველაფრის გავიზუალეზით აუდიტორიას ეხმარება კონკრეტული საკითხის გაგება-გააზრებაში.

მისი მთავარი მახასიათებლებია: კადრს მიღმა ხმა, რომელიც წარმართავს შინაარსს; თხრობის შესაბამისი ვიზუალიზაცია, რაც ნარატიულ ნაწილს მეტად მიმზიდველს ხდის. ჩამოთვლილთან ერთად, არგუმენტირებულობა ფილმში გაჟღერებული თეზისების დამაჯერებლობას უზრუნველყოფს. ამ უკანასკნელისათვის ხშირად გამოიყენება კომენტარი და ინტერვიუ მაგალითად, შესაბამისი დარგის ექსპერტთან. ეს ყველაფერი

ერთად და ცალ-ცალკე ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკის მთავარ მიზანს ემსახურება - შექმნას ობიექტურობის განცდა და შესაბამისად, აუდიტორიაც მის მიმართ ნდობით განაწყოს.

ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკა უმეტესად ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური ან კულტურული მოვლენების/საკითხების განხილვისას გამოიყენება და ეფექტური ინსტრუმენტია მაყურებლის შეხედულებების, ცნობიერების ფორმირებისათვის.

2018-2019 წლებში საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში დოკუმენტური სერიალი „იონას საქართველო“ გავიდა. ეს არის ნარატიული სახის დოკუმენტური ფილმები, რომელშიც ავტორი, აკა მორჩილაძე იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ მიხედვით, ყოველგვარი დადგმითი სცენების გარეშე, გვიამბობს მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულისა და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს შესახებ.

მთხრობელი სხვადასხვა ლოკაციიდან ჰყვება „ხუმარსწავლის“ კონკრეტულ ფრაგმენტებსა და მისთვის დამახასიათებელი უმაღლო თხრობის მანერით აუდიტორიას ისტორიის კონკრეტულ ფრაგმენტებს შეახსენებს. ამბად მოყოლილი თითო ისტორია, მიუხედავად ვიზუალური ეფექტების ნაკლებობისა, ფორმატისა და ჩანაფიქრის გათვალისწინებით, უშუალოდ განცდას ქმნის. კომპეტენტური მთხრობლის დამაჯერებელი, ზოგჯერ ხალისიანი საუბარი ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს პასუხობს და მაყურებელს ისტორიის შეცნობაში ეხმარება. თითოეული სერიის ქრონომეტრაჟი 26 წუთს არ სცდება.

2020-2023 წლებში ეთერში გადიოდა აკა მორჩილაძისა და ქეთევან სადღობელაშვილის კიდევ ერთი პროექტი „დაკარგული წიგნები“. როგორც ვებგვერდზე განმარტავენ გადაცემათა ციკლი მიზანი „იმ წიგნების გახსენებაა, რომელიც მნიშვნელოვანია საქართველოს ისტორიისა და კულტურისათვის, მაგრამ უსამართლოდაა მივიწყებული და დაკარგული“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024) მოცემული დოკუმენტური სერიებიც,

წინა პროექტების მსგავსად, კომპეტენტური ავტორის თხრობას ეფუძნება, თუმცა ამ შემთხვევაში კადრში შემოდის მინიმალისტური, თემატური გადაფარვები, რომლებიც ზუსტად მიჰყვება ნარატივს.

აღნიშნული პროექტის ქუდის ქვეშ მომზადდა და 2020 წელს ეთერში გავიდა არნოლდ ზისერმანის „25 წელი კავკასიაში“ (9 სერია) და ალექსანდრე ფრონელის „დიდებული მესხეთი“ (11 სერია).

კიდევ ერთი ნარატიული სტილის დოკუმენტური სერიალია „თბილისის კართან“. როგორც ვებგვერდზეა განმარტებული, „პროექტის მიზანი, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში თბილისის სახეცვლილების, გარეგნული იერის და შინაგანი სამყაროს ჩამოყალიბების, კულტურული და სულიერი გადასხვაფერების ისტორიის წარმოჩენაა“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024) მოცემული ციკლის ფარგლებშიც, აკა მორჩილაძე რვა სერიის განმავლობაში, ქალაქის სხვადასხვა წერილიდან ჰყვება თბილისურ ამბებს. თხრობა ამ შემთხვევაშიც უშალოა, ზოგჯერ ღიმილიანი, მარტივი და თანმიმდევრული.

ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკის მაგალითია საკვლევ პერიოდში გასული სერიალი „საიდუმლო კარტოთეკა“ (რეჟისორი: შალვა შენგელი; სცენარის ავტორი: მიხეილ ბასილაძე; 15 სერია). თითოეულ სერიაში აღწერილი კრიმინალური შემთხვევა საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ პერიოდს გარკვეულწილად აცოცხლებს. საბჭოთა უშიშროების სამსახურის სისხლის სამართლის საქმეებისა და კომუნისტური პარტიის მასალებზე დაყრდნობით მოყოლილი ისტორიები გამდიდრებულია იმავე პერიოდის პრესის ფურცლებითა და ეროვნულ არქივში დაცული საბუთებით.

როგორც სრულფასოვან ექსპოზიციურ დოკუმენტური ფილმისთვისაა დამახასიათებელი, თითოეული სერია არგუმენტირებული, დამაჯერებელი მსჯელობის აუდიოვიზუალური წარმოდგენაა. მსახიობი გივი ჩუგუაშვილი

ვინტაჟური გარემოს ან არქივის სტელაჟების ფონზე ჰყვება სხვადასხვა დროს პარტიის გადაწყვეტილებებსა და გამოძიებულ საქმეებზე.

რაც შეეხება პროექტის ვიზუალურ მხარეს, დოკუმენტებისა და ფოტოების გრაფიკული ჩანართები, საარქივო კადრები და ტექსტის შესაბამისი გადაფარვა საკმაოდ რთულ თემატიკას მაყურებლისათვის საინტერესოს, მარტივად გასაგებს ხდის. ასეთი ეფექტის მისაღწევად მნიშვნელოვანია ნარატივის შესაბამისი მუსიკა, ხმაური, მთხრობლისა და დამოწმებული დოკუმენტების კითხვისას შემოსული ხმების ცვლილება. პროექტის თითოეული ფრაგმენტის ქრონომეტრაჟი 30 წუთს შეადგენს და შემდეგ სერიებს მოიცავს: „ამხანაგი ბანდიტები“ (2 სერია); „უღმერთოები და კრიმინალები“ (2 სერია); „ნეპის პერიოდის თაღლითები“ (2 სერია); „კოლექტივიზაცია“ (2 სერია); „დიდი ტერორი“ (2 სერია); „ორგანიზაცია სამანი“ (2 სერია); „ქართული ლეგიონი“ (2 სერია).

2019 წელს გავიდა ეთერში 16 სერიისგან შემდგარი დოკუმენტური ფილმების ციკლი „სტოქსი - პოლკოვნიკის დახეული წერილები“ (სცენარისტი – მიხეილ ბასილაძე, რეჟისორი – გიორგი ბარაბაძე). ჩამოთვლილი სერიალების მსგავსად, ეს უკანასკნელიც ექსპოზიციურ დოკუმენტალისტიკას მიეკუთვნება თავისი ნარატიული ფორმითა და გამოსახვის საშუალებებით. კავკასიაში დიდი ბრიტანეთის უმაღლეს კომისარს კლოდ ბეიფილდ სტოქსის ჩანაწერებისა და საიდუმლო შეტყობინებების მიხედვით წარმოდგენილია საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის რეალობა.

განსხვავებით ჩამოთვლილი სერიალებისგან აქ ვიზუალური ნაწილში აქტიურად შემოდის ანიმაცია და გრაფიკა. რეალურ სივრცეებში ჩახატული პერსონაჟების მოძრაობა, მცირე რეკონსტრუქციებთან ერთად, ეფექტურ სანახაობას ქმნის. კადრს მიღმა ხმა პირველ პირში მოგვითხრობს, როგორ იპოვეს მწერალთა სახლში სტოქსის წერილები და რა საიდუმლო მასალებია დამალული ხელნაწერებში.

პერიოდის ამსახველი ვიდეომასალა, ანიმაციური ჩანართებითა თუ მსახიობების საშუალებით გაცოცხლებული ისტორიული ფრაგმენტები, საარქივო დოკუმენტები, ხმებისა და ხმაურების შესაბამისი ცვლილება კონტენტს ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკის ფორმაში აქცევს.

მსგავსი გამოსახვის საშუალებები დომინირებს კიდევ ერთ დოკუმენტურ სერიალში „ერი და პრესა“. ანდრო ჭიაურელის დოკუმენტური ფილმების (სცენარის ავტორი – თამაზ ჯოლოგუა, კოტე ჯანდიერი) სერია მოგვითხრობს „ბეჭდური სიტყვის მაგიურ ძალაზე, რომელმაც საკაცობრიო კულტურისა და ცივილიზაციის ახალ ერას – საყოველთაო წიგნიერების ეპოქას დაუდო სათავე“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2024)

30 წუთიანი დოკუმენტური ფილმები შემდეგ თემებს შეეხება: „ბეჭდური სიტყვა და პრესამდელი საქართველო“; „პირველი ქართული ჟურნალ-გაზეთები“; „გორონცოვის ხანა“; „ცისკარი“ და კულტურის ახალი ჰორიზონტი“; „რეტროგრადები და პროგრესისტები“; „რევოლუციონერები და პატრიოტები“; „პრესა და ომი“; „ერთი გაზეთის ტვირთი“; „პრესა და ბანკი“; „პარტიული პრესა და ეპოქის დასასრული“.

ტრადიციული, ნარატიული სტილისაა „ვიკინგების უკანასკნელი ლაშქრობა“ (რეჟისორი: შალვა შენგელი). აღნიშნული გულისხმობს თხრობას, კვლევას, უცნობი დეტალების აუდიტორიისათვის გაცნობას გრაფიკული ჩანართების, ინტერვიუების გამოყენებითა და ზოგიერთ შემთხვევაში, მთხრობლის ჩართულობით. ასეთ შემთხვევაში, ნარატივი აერთიანებს დოკუმენტური მასალებს, ილუსტრაციებს, კომენტარებს, ფოტოებს და სხვა. კადრს მიღმა ტექსტი და ზოგიერთ შემთხვევაში, მთხრობელთან პირდაპირი კომუნიკაცია შინაარსის გადაცემის ძირითადი ფორმაა. რაც შეეხება ემოციურ ასპექტს, ეს უკანასკნელი მონტაჟის საშუალებით მიიღწევა და შესაბამის მუსიკასთან ერთად, წარსული ფაქტების კონსტატაციის პროცესს მეტად გასაგებს ხდის. აქვე უნდა გამოვყოთ ე.წ. „რეკონსტრუქცია“. ამ მეთოდით ისტორიული მოვლენებისა და ფაქტების სიმულაცია დასწრების ეფექტს

ქმნის, დროის შეგრძნებას მეტ-ნაკლებად კარგავს და რეალობასთან გვაახლოებს.

თავისი ფორმითა და სტრუქტურით ექსპოზიციური სახისაა ფილმი „მე, შალვა ნუცუბიძე“ (რეჟისორი - ბესიკ გაფრინდაშვილი). საზოგადო მოღვაწის ცხოვრებისა და შემოქმედების მნიშვნელოვან ეტაპებზე მთხრობელი და პროექტის სამხატვრო ხელმძღვანელი მერაბ კოკოჩაშვილი გვიაშობს.

როგორც კლასიკურ დოკუმენტალისტიკაში, აქაც დამაჯერებლობისა და საკითხის სრულფასოვანი წარმოჩენისათვის გამოყენებულია ინტერვიუები, საარქივო მასალები: კადრები, დოკუმენტები, ფოტოები. განსაკუთრებით თვალშისაცემია მთხრობლის ტონი და სტილი. მერაბ კოკოჩაშვილი სხვადასხვა ლოკაციაზე აწყობილი ესთეტიკური კადრიდან უყვება მაყურებელს შალვა ნუცუბიძის მოღვაწეობის შესახებ. მოჰყავს მისი ციტატები, ტექსტის შესაბამისად მოძრაობს კადრში და სწორი აქცენტებით ეხმარება აუდიტორიას შეიმეცნოს, გაიაზროს საკითხი.

განსხვავებით ზემოთ განხილული ფილმისა („ვიკინგების უკანასკნელი ლაშქრობა“) ამ შემთხვევაში მთხრობელი გაცილებით უშუალოა და ზოგიერთ შემთხვევაში, სამსახიობო ოსტატობით ცდილობს მარტივად აღსაქმელი გახადოს რომელიმე ციტატა თუ კონკრეტული საკითხი. ლოკაციის ცვლილება, სწორი კომპოზიცია, საარქივო მასალა, ხმაურები და მუსიკა, შინაარსთან ერთად, მთლიანობაში ფილმის შემეცნებით ფუნქციას ზუსტად ეხმიანება.

ფორმატის თვალსაზრისით მსგავსია დოკუმენტური ფილმები, რომლებიც პროექტის „უნივერსიტეტის დამაარსებლები“ ფარგლებში მომზადდა. ცალკეულ სერიებში მოთხრობილია ისეთი საზოგადო მოღვაწეების შესახებ, როგორიცაა ივანე ჯავახიშვილი, პეტრე მელიქიშვილი, კორნელი კეკელიძე, ელისაბედ ორბელიანი და სხვა. მთხრობელი ამ შემთხვევაშიც მერაბ კოკოჩაშვილია, სტილი და გადმოცემის მანერა

მაყურებელს ერთგვარად ეპოქის აღქმასა და მთავარი გმირების ისტორიის გაგებაში ეხმარება.

ანდრო ჭიაურელის დოკუმენტური ფილმის „ვერიკოს“ შემთხვევაში კადრს გარეთა თხრობა სრულად საარქივო მასალებს ეფუძნება. მსახიობის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მნიშვნელოვან ეპიზოდებს თავად ვერიკო ანჯაფარიძის, მიხეილ და სოფიკო ჭიაურელების ხმები აცოცხლებენ. ფილმის სრულად გადაფარულია მთავარი პერსონაჟის ფოტო და ვიდეო მასალით, მისივე შესრულებული როლებით თეატრსა თუ კინოში. გადმოცემის მსგავსი ფორმა გარკვეულწილად განსხვავდება კლასიკური ექსპოზიციური ფილმებისგან, თუმცა შინაარსისა და გამოსახვის საშუალებების თანხვედრა მას მაინც უფრო მეტად სტანდარტულ ნარატიულ ფორმას მიაკუთვნებს.

ექსპოზიციურია შემდეგი მედიაპროექტებიც: „ჭაბუა ამირეჯიბის პერსონაჟთა პროტოტიპები“ (რეჟისორი ქუცნა ამირეჯიბი) და „ჭაბუკიანის ხანძარი“ (სამი სერია; რეჟისორი ნარგიზა გარდაფხაძე). საგანმანათლებლო-ბიოგრაფიული დოკუმენტური ფილმები, ერთი მხრივ, მოგვითხრობენ მწერლისა და ქორეოგრაფის ცხოვრების შესახებ, მეორე მხრივ კი დეტალურად მიმოიხილავენ მათ შემოქმედებას, ღვაწლს და დამსახურებას შესაბამის დარგში. ფილმებში უმეტესად თხრობა სინქრონებს, კომპეტენტური ადამიანების კომენტარებს ეფუძნება, თუმცა შემოდის კადრს გარეთა მთხრობლის ხმაც, რომელიც შესაბამისი გადაფარვებით, გრაფიკული ვიზუალიზაციით ჰყვება ისტორიას.

გამოსახვის კონკრეტული საშუალებებით შესაძლებელია ექსპოზიციურ დოკუმენტალისტიკად მივიჩნიოთ ქეთევან სადღობელაშვილის „დროის სუნთქვა“. თუმცა, თხრობის სტილი საკმაოდ განსხვავებულია კლასიკური ფორმებისგან.

როგორც ანოტაციაში ვკითხულობთ ფილმში წარმოდგენილია პაპა და შვილიშვილი მოგონებების სიმყუდროვეში, ზაირა არსენიშვილი მშობლიურ

გარემოსთან, პერსონაჟებთან და უმდიდრეს ენასთან ერთად. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი)

ზურაბ არსენიშვილი, მაგიდაზე გაშლილი ფოტოების თვალიერებისას, უყვება შვილიშვილს ისტორიებს და მოგონებებს მწერლის შესახებ. მუსიკა და აბსტრაქტული ხმები იდუმალ ემოციებს აღძრავენ მაყურებელში. დრო და დრო შემოდის თავად ზაირა არსენიშვილის ხმაც, თავისივე ბიოგრაფიული ცნობებისა და ცხოვრებისეული დეტალების შესახებ. ბაბუა და შვილიშვილი ლოკაციას თემის მიხედვით იცვლიან, პერიოდულად პროცესში ერთვებიან სხვა რესპონდენტებიც. ისინიც ჰყვებიან „ამბებს, რომლებიც დროში გაიბნა და სამუდამოდ დარჩა; ამბებს რომლებიც სინამდვილეს სევდად აქცევენ“. (საზოგადოებრივი მაუწყებელი).

დოკუმენტური ფილმის მთავარი მიზანი მაინც ფაქტებისა და ისტორიების მაყურებლისთვის წარდგენაა, რაც მის ფორმას განსაზღვრავს კიდევ. ფილმის სტრუქტურა მომართულია, აუდიტორიას შესძინოს ცოდნა მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. შინაარსობრივი ელემენტები, გადაფარვები, გამოსახვის სხვა საშუალებები ერთობლივად კიდევ უფრო მეტ სიღრმეს სძენენ შინაარსობრივ მხარეს.

„მეფე ერეკლე - რეპორტაჟი ისტორიიდან“ დოკუმენტალისტიკისა და ჟურნალისტური რეპორტაჟის სინთეზის ნათელი მაგალითია. ორიგინალური თხრობის მიუხედავად, უნდა გავითვალისწინოთ კონკრეტული ფაქტორები, რის გამოც ორი სერიისგან შემდგარი ფილმი ექსპოზიციურ დოკუმენტალისტიკის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ:

ნარატიული სახე - ფილმში გადმოცემულია ერეკლე მეფის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ისტორიები. ბიოგრაფიულთან ერთად, პოლიტიკური გადაწყვეტილებების მაყურებლისათვის გაცნობა უფრო სიღრმისეულად წარმოაჩენს კონტექსტს. ამას გარდა, XV-XVIII საუკუნეების კავკასიაში არსებული გეოპოლიტიკური ვითარების ფონზე მეფის

გადაწყვეტილებების განხილვა ფილმის შემეცნებით ხასიათს მკაფიოდ წარმოაჩენს.

ექსპოზიციური მახასიათებლები - წარმოდგენილი ფაქტები, ისტორიული მოვლენებისა და გმირების შესახებ ცნობების თანმიმდევრული წარმოჩენა, საარქივო მონაცემების, არტეფაქტების თუ დოკუმენტების ანალიზი, მეფე ერეკლეს როლისა და მნიშვნელობის გადააზრების მცდელობა მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების ჭრილში მაყურებელს ისტორიის უკეთ გაგებაში ეხმარება.

დოკუმენტურ ფილმს ჰყავს მთხრობელი, რომელიც წარმართავს შინაარსობრივ ხაზს. ავტორის ორიგინალური გადაწყვეტა - საინფორმაციო გამოშვებები, რეპორტაჟები გაეკეთებინა ისტორიული მოვლენის ადგილებიდან მასალას ორიგინალურს, განსხვავებულს ხდის. შესაძლოა, მსგავსი ფორმით ამბის თხრობა მეტად იქცევდეს კიდევ ყურადღებას, განსაკუთრებით თანამედროვე ინფორმაციულ საუკუნეში, როცა აუდიტორია მიჩვეულია, სწორედ მოკლე შეტყობინების სახით მიიღოს ახალი ამბავი, ლაკონიური სატელევიზიო თხრობის მანერით, ნაცნობი წამყვანებისგან.

„რეპორტაჟი ისტორიიდან“ პირდაპირი და გადატანით მნიშვნელობით წარმოადგენს დოკუმენტალისტიკის სატელევიზიო ფორმატში ტრანსფორმირების შედეგს. ჟურნალისტური ელემენტებით გაჯერებული ექსპოზიციური ფორმა ყველანაირ ზღვარს შლის ჟანრებს შორის და ჰიბრიდულ კონტენტად გვევლინება. ასეთ შემთხვევაში რთული ხდება ცალსახად, ზუსტად იმსჯელო კონკრეტულ ფორმაზე. თუმცა, ფილმის გამოსახვის საშუალებები, კადრირება, გრაფიკული ჩანართები, აუდიოვიზუალური გაფორმების თანამედროვე მიდგომები და მათი შესაბამისობა ნარატიულ ხაზთან მასალას განსხვავებულ გამომსახველობით მნიშვნელობას სძენს.

ჩამოთვლილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ ექსპოზიციური დოკუმენტალისტიკა ეს არ არის მხოლოდ მშრალი ფაქტების გავრცელება, მოვლენის ასახვა და კოპირება. ეს გადამოწმებული, მოკვლეული საკითხის ავტორისეული ხედვით გავრცელებაა. შესაბამისად, სწორედ ავტორი წყვეტს რა ფორმით, რა აქცენტებით მიაწოდოს ამბავი აუდიტორიას, რას გაუსვას ხაზი, რა დაანახოს, რაზე დააფიქროს მაყურებელი.

დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკა (Observational mode)

1960-იანი წლების შემდეგ ტექნოლოგიურმა პროგრესმა მოიტანა გამოსახულებისა და ხმის თანადროული ჩაწერის გამარტივებული შესაძლებლობა. უზარმაზარი აღჭურვილობების გარეშე აუდიო და ვიდეო მასალის სინქრონიზაციამ დოკუმენტალისტიკის დაკვირვებითი ფორმის (Observational mode) განვითარებას შეუწყო ხელი.

გრაფიკული ჩანართების, მთხრობლის, ისტორიული რეკონსტრუქციების, დამატებითი მუსიკისა და ხმოვანი ეფექტების გარეშე ცხოვრებისეული პროცესის ასახვა - ესაა დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელოვანი უპირატესობა. რეალური პერსონაჟები უგულებელყოფენ კამერებს, რეჟისორს, მოქმედებენ ბუნებრივად, გადმოსცემენ საკუთარ ხასიათს, ინდივიდუალიზმს. მთავარი გმირების ქცევაზე დაკვირვებით კი აუდიტორია აკეთებს დასკვნებს.

„კინორეჟისორის დამკვირვებლის როლში გადასვლა მაყურებელს აიძულებს უფრო გააქტიურდეს ნათქვამისა და მოქმედების მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესში“. (Nichols b. , 2017, გვ. 111)

დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკის მთავარი მახასიათებელი სწორედ თვალის მიდევნებაა, რისი საშუალებითაც ავტორი აბსოლუტურად თემისგან განყენებული რჩება, ჩარევის გარეშე „fly on the wall“-მეთოდის

გამოყენებით იქმნება წარმოდგენა, რომ ის გარედან, შეუმჩნევლად აკვირდება მოვლენებს.

რახან საქმე გვაქვს დოკუმენტურ ფილმთან, სადაც მსახიობების ნაცვლად მთავარ პერსონაჟებად რეალური ადამიანები მონაწილეობენ, ხშირად შეიძლება დადგეს ეთიკური დილემაც. ფილმში მონაწილეობაზე თანხმობა, პერსონაჟების უსაფრთხოება, აუცილებლობის შემთხვევაში პროცესში ჩარევა - ეს იმ საკითხების ჩამონათალია, რაც უპირატესად უნდა გაითვალისწინოს ავტორმა.

დაკვირვებითი ფორმის დოკუმენტურ ფილმზე მუშაობისას რთულია გადაღების პროცესის კონტროლიც, ის უმეტესად პერსონაჟისა და გარემოს სპეციფიკით იმართება. მონტაჟის პროცესიც ფორმის შესაბამისია, ხშირად თავად ისტორია განსაზღვრავს ქრონომეტრაჟს, სამუშაო ტექნიკას. მონტაჟის სწორი რეჟისურითა და ტექნიკით კი შესაძლებელი ხდება, უზრუნველყო ისტორიის უწყვეტობა, სიუჟეტის განვითარება, სივრცე-დროითი მანიპულაციები, დეტალებზე ორიენტირება.

დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკის მთავარი რისკი ისევ და ისევ მთავარი პერსონაჟების ქცევაში ვლინდება. რეალურ ცხოვრებაში განთავსებული კამერა ზოგჯერ ამ რეალობის თეატრალიზების მიზეზი ხდება, რაც უკარგავს მას უპირატესობას. თუმცა, მსგავსი საფრთხეების თავიდან აცილება შესაძლებელია ბუნებრივ გარემოში ტექნიკის სწორი განლაგებით, მთავარ გმირებთან სწორი კომუნიკაციით, მათთვის კომფორტული სიტუაციის უზრუნველყოფითა და გადაღებისას პროცესში მინიმალური ჩარევით.

მთლიანობაში ასეთი ფორმით ამბის თხრობა აუდიტორიაში მეტ სანდოობას ბადებს, სიახლოვის განცდას უჩენს და დააფიქრებს სხვადასხვა სოციალურ თემატიკაზე.

2018 წელს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველ არხზე პროექტის - “ეპოქის ფრაგმენტები” ფარგლებში სულ ექვსი ფილმი გავიდა. ეს არის

მოკლემეტრაჟიანი შეტყობინებები, რომელთა ავტორები საქართველოს რეგიონებში მცხოვრები, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან.

ერთ-ერთი ასეთი ბალდათელი (სოფ. ობჩა) მევენახე ალექსანდრე მშვილდაძეა. ფილმის გმირი ვენახში სეირნობს და საუბრობს “ოცხანური საფერეს” უპირატესობებზე, უნიკალურობაზე და მისი გადაშენების საფრთხეებზე.

„თუკი გლახურად ვიტყვით, დიდი ვალი გვაქვს მიწის. ვისაც როგორ შეუძლია, თავისი ვალი უნდა გადაიხადოს. სამი პატარა რაღაცაა საჭირო: პირველი – მიწის სიყვარული, მეორე – რა დროს რა უნდა გააკეთო და მესამე – უნდა იცოდეს, რომ მომავალი მოგვცემა უკან.“

საუბრისას ეზოს, ორღობის, ვენახისა და ხურმის ხეების ჩვენება ერთგვარ სიმყუდროვის შეგრძნებას აჩენს, სოფლის საერთო სურათს ხატავს და სარკესავით ირეკლავს სოციალურ არსებულ ემოციებსა და დამოკიდებულებებს. ბუხართან საუბრისას მევენახე, შეიძლება ითქვას, ფილმის მთავარ სათქმელს აჟღერებს. თავისი, ერთი კონკრეტული მაგალითის ჩვენებით კი ქვეყნის წინაშე არსებულ პრობლემას უსვამს ხაზს.

ზემოხსენებული პროექტის კიდევ ერთი ფილმი მეჭიბონე თემურ არძენაძეს ეხება. სულ რაღაც შვიდ წუთშია წარმოდგენილი დღემდე შემონახული უძველესი საქმიანობა, სოფლის ყოფა და კულტურა.

„...ლაზური ნავი ზღვაში რომ ჯდება, თოლიასავითაა, ცხვირი წამოწეული და კიჩოც წამოწეული, თოლია ზღვაში ხომ არ სველდება, იგივე თვისება აქვს ნავს“ – ასე ფიქრობენ ბათუმელი მენავეები. ისინი დღემდე ამზადებენ ძველებურ ნავეებს. როგორც ნოდარ კაკაბაძე და ამირან ნუმანიშვილი ფილმში საუბრობენ შვილებს ადარ აქვთ ინტერესი ხელობის მიმართ, მენავეობა-მეთევზეობაც მიღწეადი გახდა. როგორც განმარტავენ, მათი გაკეთებული ნავი დღეს მხოლოდ რესტორნის დეკორაციად სჭირდებათ.

ბათუმის, ზღვისპირეთის კადრები, გარემოსთვის დამახასიათებელი ხმები ერთგვარ განწყობას ქმნიან. მთავარი გმირების მონათხრობი კი დაგაფიქრებს უძველესი ხელობის შესახებ, რომელიც დღეს ინტერესს აღარ იმსახურებს. ამასთან ფილმი მეტნაკლებად ზუსტად წარმოაჩენს ზღვისპირეთში, კონკრეტულად მეთევზეობა-მენავეობასთან დაკავშირებით არსებულ კრიზისს.

საქმისადმი ერთგულებისა და მშობლიური სოფლისადმი დამოკიდებულების ერთგვარი მაჩვენებელია ხულო-თაგოს საბაგრო გზის უფროსის ისტორია. ბუნების ხედები, რეალური ხმები, კონკრეტული ადამიანები და მათი პორტრეტები ცნობებს გვაწვდიან მაღალმთიანი აჭარის ერთ-ერთ სოფელში არსებული რეალობის შესახებ. მის მსგავსად, ადგილობრივი მაცხოვრებლების ხასიათისა და განწყობის ანარეკლია ვაიოში მცხოვრები მწვრთნელის, იოსებ მაჭახაძის ისტორია. მისი თაოსნობით, უბრალო ჩოგნებით დაწყებული მუდმივი ვარჯიში სასკოლო მსოფლიო ჩემპიონატის საგზურის მოპოვებით დასრულდა. შეჯიბრისთვის მოსამზადებელი თამაშის კადრები, მაგიდის ჩოგბურთის ხმა, რომელიც ეზოებს წვდება, მწვრთნელთან კომუნიკაციის, ნაკრების წევრების დიალოგისა და ვარჯიშისას მოსწავლეების ემოციების ჩვენება აქამდე მოტანილი ისტორიის, მონაწილეთა ძალისხმევის ზუსტი მაჩვენებელია.

პროექტის ერთ-ერთი გმირია ირაკლი სირაბიძე. ანსამბლ “ელესას” ხელმძღვანელი, თავის გუნდთან ერთად, მაღალმთიან სოფლებში მიმოფანტულ ძველ აჭარულ სიმღერებს აგროვებს და ცდილობს, შთამომავლობას შემოუნახოს. გუნდის რეპეტიციების ჩვენება, მთავარი გმირის გულახდილი საუბარი, კოლეგებთან დიალოგი დასწრების ეფექტს ქმნის და მაყურებელს მთავარი იდეის თანამოაზრედ აქცევს.

ზემოთ განხილული ფილმები კარგი მაგალითია, როგორ შეიძლება რამდენიმე წუთში ჩაატო ისეთი მასშტაბური თემები, როგორებიცაა: ტრადიციული ხელობა, ფოლკლორი, სოფლად მცხოვრები ადამიანების

ყოფა, მევენახეობა-მელვინეობა, მენავეობა და სხვა. ამისთვის არსებობს კონკრეტული ხერხები და მათგან უპირველესი ემოციური მუხტის შენარჩუნებაა. პროცესში მნიშვნელოვანია, გარკვეული ასპექტების გათვალისწინება, კერძოდ:

- მაყურებელი ამბის თანამონაწილე უნდა გახდეს, ფილმის გმირის გვერდით უნდა იგრძნოს თავი;
- გასათვალისწინებელია, ნატურალური, გაუთამაშებელი კადრები, სწორი რაკურსისა და ხედის შერჩევით, რომლებიც შეიძლება ითქვას, თვალთვალის ეფექტს ქმნის. თითქოს მთავარი გმირი ვერც კი გვამჩნევს, ისე განაგრძობს თავის საქმიანობას. ის პირდაპირ, უშუალოდ გვესაუბრება, საკუთარ მოსაზრებებსა და პრობლემებზე;
- რეალური ხმები - ბუხრის, ბუნების, გარშემომყოფი ადამიანების, მაყურებელს ფილმის მონაწილედ აქცევს. თითქოს ისიც გმირთან ერთად ცხოვრობს, აკვირდება მის ყოფას, ცხოვრებას და ზედმიწევნით ზუსტად იზიარებს არსებულ პრობლემატიკას.

კლასიკური დაკვირვებითი ფილმის მაგალითია მანანა ხიდაშელის, ზაზა ჯღარკავას და ლევან ადამიას „ჯამბაზის კალენდარი“. მაყურებელი თითქოს გვერდით დგას და თვალ-ყურს ადევნებს 60 წლის ილუზიონისტ ოლეგს. სინქრონების გარეშე, ბუნებრივი დიალოგებითა და სიტუაციებით ნაჩვენები ყოველდღიურობის ანარეკლი აუდიტორიის თვალწინ აცოცხლებს პერსონალურ ისტორიას.

პერსონაჟების ცხოვრების დეტალების, ურთიერთობებისა და ემოციების რეპრეზენტაცია საშუალებას იძლევა, ახლოდან დავინახოთ როგორც მათი ინდივიდუალური სულიერი მდგომარეობა, ისე სოციალურ-ეკონომიკური გარემო, რომელშიც არსებობენ.

დაკვირვებითი ფორმა, მისი დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებებით - ხმაურებით, შეულამაზებელი გამოსახულებითა და კადრებით მაყურებელს წარმოუდგენს, როგორ ფორმირდება პერსონაჟის

ხასიათი, სურვილები, მისწრაფებები და მიზნები - ახალგაზრდებს გადასცეს პროფესიული ცოდნა.

ავთენტური გარემოს შეულამაზებელი გადმოცემით, დაკვირვებით ფორმას ესადაგება ფილმი „უშგული - ჩემი სამოთხე“ (რეჟისორი - მარიამ ხაჭვანი). სოციალურ-ეკონომიკური ცვლილებების გავლენას ადგილობრივებზე ავტორი მათივე შეფასებების, სხვადასხვა სეზონზე გადაღებული კადრებითა და შემორჩენილი ტრადიციების ჩვენებით ცდილობს.

პერსონალური ისტორიები, კერძოდ სვანი ბავშვების ყოფა, მათი ინტერესების ცვლილება ტურიზმის განვითარების პარალელურად მაყურებელს ემოციურად განაწყობს საკითხის მიმართ. საუბარი მთავარ გმირებთან, მათი გრძნობების, მოლოდინების, იმედების, შეხედულებების გაცნობა აუდიტორიას აახლოებს არსებულ რეალობასთან. პროცესს ხელს უწყობს გადაღებული ყოველდღიურობის ამსახველი ხმაურები, ბუნების ხმები და ადგილობრივების დიალოგები.

ფილმში სეზონების მიხედვით თანმიმდევრულადაა ასახული ტურიზმის განვითარების გავლენა ტრადიციებსა და მენტალობაზე. სწორედ აქ იკვეთება მთავარი კონფლიქტი ეკონომიკური წინსვლის განმაპირობებელი ფაქტორის შესახებ, რომელიც არც ისე დადებითად აისახება ადგილობრივთა კულტურულ და ენობრივ მემკვიდრეობაზე. ამ დილემის წინაშე დგება მაყურებელიც, რომელიც თითქმის ერთ საათს ატარებს უშგულში და თავად აკვირდება სინამდვილეს.

თემურ ჩხეიძის მასტერკლასია წარმოდგენილი ქეთევან სადღობელაშვილის ფილმში „ძიების პროცესი“. დაინტერესებულ მაყურებელს თეატრის კულისებში შეხედვის საშუალება ეძლევა. შეიძლება, გამოვყოთ რამდენიმე ფაქტორი, რაც ფილმს დაკვირვებით ფორმაში აქცევს:

თხრობის სტილი და გამოსახვის საშუალებები - თემურ ჩხეიძე თავად ჰყვება გაწეული სამუშაოს შესახებ და პირადად უზიარებს აუდიტორიას

თავის მოსაზრებებს. შავ-თეთრი, პროცესის ამსახველი მასალები კი რეპეტიციების, მასტერკლასების მონაწილედ აქცევს საზოგადოებას. მოცემულს ხელს უწყობს გადაღების ტექნიკაც. ზოგიერთ შემთხვევაში მოძრავი კადრები შეგრძნებას ტოვებს, რომ შენც მსახიობებთან ერთად მიემართები სარეპეტიციო ოთახისაკენ. კამერის საშუალებით აკვირდები პროცესს და მონაწილეობ მასში.

დოკუმენტური სიუჟეტი და ემოციური სიღრმე - ფილმი თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტების სწავლების პროცესზე მოგვითხრობს. ისტორია იწყება რეპეტიციით და მთავრდება სპექტაკლის ბოლოს აუდიტორიის ოვაციებით. შეძლებისამებრ წარმოდგენილია ემოციური ბმები და ფსიქოლოგიური გარდატეხა, რომელსაც რეჟისორი ხელმძღვანელობს მიზანსცენების დამუშავებისას. ეს ყველაფერი ერთად და ცალ-ცალკე გადმოსცემს თემურ ჩხეიძის, როგორც პროფესიულ ისე პერსონალურ დამოკიდებულებებს საქმისადმი, მის გამოცდილებას, ცოდნას.

„ჩვენი დროის უტყუარი დოკუმენტი“ - ასეა განმარტებული საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროექტი, რომელიც 2021 წელს გავიდა ეთერში. „ტელედოკი“ დაახლოებით 26 წუთიანი ჩანახატია და კონკრეტული ადამიანის ისტორიას მოგვითხრობს. რესპონდენტების ყოველდღიურობის, საქმიანობის, მოსაზრებების, ფიქრების წარმოჩენით კი ასახავს ეპოქის ატმოსფეროს და გვაგრძნობინებს მიმდინარე ისტორიულ კონტექსტს (საზოგადოებრივი მაუწყებელი, გვ. 33). როგორ, რა საშუალებებით ახერხებს ავტორი რეალობის ანარეკლში ასახოს ემოციაც და განწყობაც, წამოაჩინოს სუბიექტური განცდები, კრეატიული მიდგომები ისე, რომ მასალამ შეინარჩუნოს დოკუმენტურობა?

სატელევიზიო პროექტის დაკვირვებითი ფორმა გამორიცხავს ჟურნალისტურ ტექსტს. თხრობა ეფუძნება მთავარი გმირის (გმირების) ნარატივს. თითოეული გადაცემის ინდივიდუალურ სტილს სწორედ ავტორისეული გადაწყვეტილებები განსაზღვრავს, რომლებიც მუსიკაში,

ხმებში, ხმაურებში, მონტაჟში ვლინდება. ყოველგვარი გრაფიკული ჩანართების, თანამედროვე აუდიოვიზუალური ხერხების გარეშე, რეალისტურად გადმოცემული ისტორია დასწრების ეფექტს ქმნის და მაყურებელს ამბის თანამონაწილედ აქცევს. აღნიშნული კი ემპათიის, ემოციური ზმის, შესაბამისი განწყობის მოპოვების ეფექტური საშუალებაა.

2021-2023 წლებში საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში სულ 47 დოკუმენტური ჩანახატი გავიდა. თითოეული მათგანი, გარდა იმისა რომ, ჩვენს გვერდით მცხოვრებ, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივ ადამიანებს გვაცნობს, იმ პერიოდის სოციალურ-ეკონომიკურ მდგომარეობასაც ირეკლავს. აღნიშნულის მისაღწევად უტყუარი მეთოდი შეულამაზებელი, რეალური სიტუაციების ჩვენებაა. ყოველგვარი დადგმებისა და რეკონსტრუქციების გარეშე. მაგალითად, ერთ-ერთ ფილმში - „რას ხედავ ალექო?“ პერსონაჟს ავტორი აცრის გასაკეთებლად მიჰყვება. კლინიკის პერსონალთან კომუნიკაცია, მისი ქცევა და რეპლიკები პანდემიის პერიოდის სურათს მეტ-ნაკლები სიზუსტით ხატავს.

გარდა ამისა, რესპონდენტების საუბრისას მათი შეცდომები, ყოველგვარი მონტაჟისა და გადაფარვის გარეშე, რეალური დიალოგის იმიტაციას ქმნიან. მაყურებელში დასწრების შეგრძნებას ბადებს მოძრავი კადრები. შტატივის გარეშე, ხელით გადაღებული გადაფარვები პროცესის მონაწილედ გაქცევს. თითქოს შენ დაჰყვები კანადაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტს ქუჩებში და თავად ისმენ მის საუბარს (ფილმი „ორი ძმა“). დასწრების ეფექტს ე.წ. „ხმაურებიც“ აჩენენ. ქუჩის, ბუნების, სუნთქვის, მუშაობის, ზოგჯერ კი ჩაის სმის ხმა გაახლოებს სიტუაციასთან. სწორ (ან კონკრეტულ წამს ავტორისთვის სასურველ) ემოციას გიქმნის ზუსტად შერჩეული მუსიკა და მელოდიასთან თანხვედრაში მოყვანილი მონტაჟის ტექნიკა, კადრის ცვლის დინამიკა. ეს ყველაფერი ერთად და ცალ-ცალკე აუდიტორიას ეხმარება შეინარჩუნოს განწყობა და ინტერესი.

მაყურებელი ხედავს ნამდვილ ადამიანებს, რომლებიც გვერდიგვერდ ცხოვრობენ, მათი საქმიანობით კი გარკვეულ მუხტს აძლევენ სხვა მოქალაქეებს, იარსებონ შეძლებისამებრ სრულყოფილად. აუდიტორია თვალს ადევნებს მის მსგავსად ჩაცმულ გმირებს, რომლებიც ისეთივე სოციალურ პრობლემებსა და პირობებში ცხოვრობენ, უწევთ მსგავსი ყოველდღიური სირთულეების გადალახვა, უშვებენ შეცდომებს, საუბრობენ მარტივად, ზოგჯერ (გრამატიკული) შეცდომებით თუმცა, მაინც განაგრძობენ იმის კეთებას, რაც შეუძლიათ და როგორც შეუძლიათ.

ასეთი მარტივი ყოფიერების ეკრანისეული ანარეკლი რთული ცხოვრებისეული გამოცდილების ინტერპრეტაციაა. ერთგვარი იმიტაცია, 20 წუთის განმავლობაში გახდეს ფილმის მთავარი გმირის გულშემატკივარი, რომელსაც ყველაფერს უზიარებს და რომლისგანაც დაფიქრებულ, გააზრებულ ქმედებას და სხვის შეცდომაზე ნასწავლ, უშეცდომო ნაბიჯებს ელოდება.

„ლომერი... და დღე იყო უფრო გრძელი წუთისოფელზე“ - მოცემულ დოკუმენტურ ჩანახატში კარგად იგრძნობა ჟურნალისტური ტექნიკების გავლენა ამბის თხრობის პროცესში. ფილმი მთლიანად ინტერვიუზეა აგებული. კონკრეტულ ეპიზოდებში თავად ავტორი შემოდის ე.წ „სტენდაფებით“ და მოგვითხრობს ქართველი კინოკლასიკოსის, ლომერ ახვლედიანის შემოქმედების შესახებ.

ადგილიდან რეპორტაჟს ჰგავს დიმიტრი სილაქაძის „თებერვლის ტანკები“. გრაფიკული ჩანართებითა და საარქივო კადრებით გადაფარული შინაარსი 1921 წლის ბრძოლის დროს ქართველების პოზიციების გასარღვევად პირველად გამოყენებულ ტანკებსა და დაპირისპირების დეტალებს შეეხება.

დოკუმენტალისტიკის ჟურნალისტურ ფორმებთან ასიმილაციის კიდევ ერთი მაგალითია „დამოუკიდებლობის ერთი ისტორია“, ამ შემთხვევაშიც ავტორი ადგილიდან მოგვითხრობს საინტერესო ფაქტების

შესახებ და პერიოდულად საარქივო მასალებს იყენებს თემის ვიზუალიზაციისათვის.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ დოკუმენტურ ჩანახატებში პერიოდულად ქვეყანაში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური პროცესები და ამ პროცესების ყოველდღიურობაზე გავლენა აისახება. რეალობის რეპრეზენტაციის მსგავსი ფორმის მაგალითია ლევან შუბაშვილის „სამი დღე, ორი ღამე“. ტელედოკი ანსამბლ რუსთავის ქორეოგრაფის კიევში დაგეგმილ გასტროლებს და მის სამზადისს შეეხება, თუმცა დამატებული პოლიტიკური ვითარება სავსებით თავდაყირა აყენებს რეალობას.

2021 წელს მომზადდა დოკუმენტური ფილმი საქართველოს ეროვნული გმირის, გიორგი ანჭუხელიძის შესახებ. ისტორია დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკის ფორმას იძენს შემდეგი ფაქტორების გათვალისწინებით:

სტილი - ფილმში წარმოდგენილია ეროვნული გმირის ოჯახის წევრებისა და ახლობლების დღევანდელი ყოფა, კადრს გარეთა ტექსტისა და მთხრობლის გარეშე;

ინტერვიუები - ოჯახის წევრების, მეგობრების, თანამებრძოლების კომენტარები. მათი გულწრფელი ნააზრევი წარმოაჩენს ფილმის შინაარსობრივ მხარეს;

ემოციური ფაქტორი - თითოეული კადრი, ხმაური, მუსიკა და ხმა ქმნის გადამდებ ემოციურ ველს, რაც მეტად წარმოაჩენს ტრაგიკული ისტორიის ეროვნულ მნიშვნელობას;

საარქივო მასალა - უნიკალური და ექსკლუზიური საარქივო კადრები, ოჯახური ალბომებიდან მოპოვებული ვიდეომასალა ავთენტურობას და დამაჯერებლობას მატებს ნამუშევარს;

სტრუქტურა - ფილმში გამოყენებული მასალებისა და გადაღებული კადრების ქრონოლოგია, მაყურებელს საშუალებას აძლევს, თვალი

მიაღწევს, გაიაზროს გიორგი ანწუხელიძის ცხოვრება, მისი გზა გმირობამდე;

ეროვნული მნიშვნელობა და ისტორიული კონტექსტი - ნამუშევარში ასახულია რუსეთ-საქართველოს ომის პერიოდი, ამასთან წარმოჩენილია გმირის ფორმირების პროცესი და მისი გავლენა ლოკალურად სოფლის და ქვეყნის მოქალაქეებზე.

მთლიანობაში, სივრცის სწორი ხედითა და რაკურსით გადაღება, ბუნებრივი ხმები, რესპონდენტების ემოციები, მონტაჟის გარკვეული ხერხების ცოდნა საშუალებას იძლევა, მაყურებელს დაანახო უსაზღვრო დროში განვითარებული რეალობა, რომელსაც ეკრანი რამდენიმეწუთიან ინტერპრეტაციად აქცევს და ქვეცნობიერში კონკრეტულ შეტყობინებებად ლექავს.

მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკა (Participatory mode)

მონაწილეობით (Participatory mode) დოკუმენტალისტიკაში მნიშვნელოვანია რეჟისორის როლის წარმოჩენა, მისი ჩვენება არსებულ სიტუაციაში. სწორედ ეს განასხვავებს დაკვირვებით დოკუმენტალისტიკას მოცემული ფრომისგან. თუ პირველი აღწერს რეალობას ავტორისგან განყენებულად, მეორეს შემთხვევაში, საჭირო ხდება მისი ჩართულობა მიმდინარე პროცესში.

„მონაწილეობითი დოკუმენტური კინოს ყურებისას ველით, შევიგრძნოთ სამყარო ადამიანისგან, რომელიც უშალოდ მონაწილეობენ პროცესში, ნაცვლად იმისა, რომ შეუმჩნეველად დააკვირდეს, პოეტურად ჩამოაყალიბოს ან არგუმენტებით ააწყოს ეს რეალობა. რეჟისორი გამოდის „voice-over“-ის (კადრს მიღმა ხმის) ჩრდილიდან, შორდება პოეტურ მედიტაციას, ჩამოდის კედელზე არსებული ბუზის (fly on the wall) ადგილიდან და თითქმის ხდება სოციალური მსახიობი, როგორც ყველა სხვა.

(თითქმის, რადგან კინორეჟისორი ინარჩუნებს კამერას, რაც მას მატებს გარკვეულ პოტენციურ ძალასა და კონტროლს მოვლენებზე).“ (Nichols b. , 2017, გვ. 116)

ასეთი ფორმის დოკუმენტალისტიკაში მუდმივად აქცენტირებულია ავტორისეული გამოცდილება. თუმცა, უფრო ფართო პერსპექტივის საჩვენებლად ხშირად გამოიყენება ინტერვიუ მოვლენის სხვა მონაწილეებთან. როგორც ნიკოლსი განმარტავს, ასეთი სახის ინტერვიუ განსხვავდება კლასიკური კითხვა-პასუხისგან ან დაკითხვისგან. პროტოკოლისგან თავისუფალი საუბარი საკითხის სიღრმისეულ გააზრებას უზრუნველყოფს.

გარემოსთან უშუალო კომუნიკაციით რეჟისორები ცდილობენ წარმოადგინონ სხვადასხვა სოციალური თუ ისტორიული მნიშვნელობის თემების კომპლექსური ხასიათი. ინტერვიუების, დაკვირვებისა და ჩართულობის ასეთი ხარისხი უზრუნველყოფს მეტ სანდოობას მაყურებელში.

მონტაჟის თვალსაზრისით მეტად საგულისხმოა ისეთი აუდიოვიზუალური წყობის შექმნა, რომელიც გაამყარებს ავტორის სოციალურ ჩართულობასა და ემოციურ კავშირს გარემოსთან. აქვე, მნიშვნელოვანია ნარატიული ხაზის მიყოლა, ისტორიის ლოგიკური განვითარების ჩვენება, რაც აუდიტორიას ეხმარება ზედმიწევნით გააცნობიეროს ავტორის გამოცდილება. მონტაჟის პროცესში სწორი თანმიმდევრობით გამოყენებული გამოსახვის საშუალებები ეფექტურად წარმოაჩენს ემოციურ ფაქტორებს, განწყობასა და დამოკიდებულებებს.

მონაწილეობითი ფორმა ერთგვარად ინდივიდუალური და კოლექტიური გამოცდილების შერწყმას წარმოადგენს, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ამბავი სხვადასხვა პერსპექტივიდან დაინახოს.

2018 წელს საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში ქეთევან წამებულის წმინდა ნაწილების ჩამობრძანების შესახებ რეჟისორ ბესიკ გაფრინდაშვილის

ფილმი გავიდა. გამოსახვის საშუალებებისა და ფორმის გათვალისწინებით, ის ცალსახად შეიძლება, მივაკუთვნოთ მონაწილეობით ფორმას. მოცემულ თეზისს სწორედ ფილმის აუდიოვიზუალური და ნარატიული კომპონენტები ადასტურებს.

ავტორის უშუალო ჩართულობა პროცესში - რეჟისორი თავად, პირველ პირში, გვიყვება იმ პროცესის შესახებ, რაც ინდოეთში ვიზიტისას გაიარეს, ვიდრე სიწმინდეებს საქართველოში ჩამოაბრძანებდნენ. ზოგიერთ შემთხვევაში არ ერიდება შეფასებით კომენტარებს და ემოციის გამოხატვას. ეს უკანასკნელი ავტორის მხრიდან გაზიარებულ გამოცდილებას მეტად დამაჯერებელს ხდის.

გადაღების ტექნიკა - ოპერატორთან ერთად, თავად რეჟისორიც მონაწილეობს გადაღების პროცესში. მოძრავი, ზოგჯერ არაესთეტიკური კადრები დასწრების ეფექტს უქმნის მაყურებელს. პროცესის მონაწილეთა პირდაპირი კომუნიკაცია ობიექტივთან, მათი გულწრფელი დამოკიდებულებების უშუალო რეპრეზენტაცია აუდიტორიის ჩართულობის შეგრძნებას ამძაფრებს.

კადრს მიღმა ხმის გარდა, ამბის თხრობის პროცესში რესპონდენტებიც მონაწილეობენ. თუმცა, ეს არ არის სტრუქტურირებული ინტერვიუები. ზოგიერთ შემთხვევაში ექსპრომტად ჩაწერილი, ემოციური კომენტარები, თავისუფლად საუბრის მანერა ისტორიულ მოვლენას სხვადასხვა პერსპექტივიდან წარმოაჩენს.

რაც შეეხება მონტაჟის ტექნიკას, ის სრულად მიყვება თხრობას და ზედმეტი ვიზუალური ეფექტების გარეშე, დოკუმენტური კადრებით მოგვითხრობს ამბავს. ხმაურების, თემატიკის შესაბამისი მუსიკის, ბუნებრივი კადრებისა და საარქივო ფოტომასალების ლოგიკური თანმიმდევრულობა ისტორიას მაყურებლისათვის საინტერესოს ხდის. მთლიანობაში, გამოსახვის ყველა კომპონენტის სინთეზი აქცევს კონტენტს

მონაწილეობით დოკუმენტურ ფილმად, რომელიც აუდიტორიას აგრძნობინებს მთავარ თემასთან სიახლოვეს.

ავტორის გამოცდილებას და სუბიექტურ შეფასებებს ასახავს „ტელედოკის“ ერთ-ერთი ეპიზოდი სახელწოდებით „ჩუმი გადაღებული ფილმი“. ლუკა კოპალეიშვილი შემთხვევით მიემგზავრება გერმანიაში, რის შესახებაც საკუთარ ემოციებს უზიარებს მაყურებელს.

დოკუმენტური ჩანახატის ვიზუალური ნაწილი სრულებით სუბიექტური კადრებისგან (POV – point of you) შედგება. მთხრობელი უშალო, იუმორნარევი მანერით ჰყვება თავის ყოველდღიურობაზე და ემიგრანტულ განცდებზე. მიუხედავად იმისა, რომ მასალა ტელეფონით გადაღებულსა და გახმოვანებულს ჰგავს, ავტორის გულწრფელი თხრობა მაყურებელს პროცესში ჩართულობის შეგრძნებას უმძაფრებს, რაც მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია.

პოეტური დოკუმენტალისტიკა (Poetic mode)

„პოეტური ფორმა მოდერნიზმთან ერთად დაიწყო, როგორც რეალობის წარმოდგენის საშუალება ფრაგმენტების სერიის, სუბიექტური შთაბეჭდილებების, არათანმიმდევრული აქტებისა და თავისუფალი ასოციაციების საშუალებით“. (Nichols b. , 2017, გვ. 103)

ავტორები ჩამოთვლილ რესურსებს აუდიოვიზუალური ეფექტების თანხლებით უმეტესად ემოციისა და განწყობის შესაქმნელად იყენებენ. ფაქტებისა და მოვლენების არგუმენტირებული თხრობისგან განსხვავებით, აქ შესაძლებელია, წარმოჩინდეს ურთიერთგამომრიცხავი საკითხები მეტაფორებით, ალუზიებითა და სიმბოლოებით, რაც მაყურებელს აიძულებს თავად ეძებოს განმარტებები, ფილმის მთავარი სათქმელი. ისტორიული მოვლენების, პერსონაჟების, აქტუალური საკითხების პოეტური ფორმით გადმოცემისას მთავარი აქცენტი მხატვრულ ხედვასა და ემოციებს ენიჭება.

ამ შემთხვევაში წინა პლანზე გადმოდის სუბიექტივიზმი, რაც პოეტური დოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ავტორისეული ინტერპრეტაციები, სახე-სიმბოლოები, აუდიოვიზუალური ელემენტებით გადმოცემული დამოკიდებულებები მაყურებელს საკითხის მრავალი კუთხით გადააზრებისკენ უბიძგებს.

ხშირად გამოსახვის ისეთი საშუალებები, როგორიცაა მუსიკა, ხმაური, ხმა უმეტესად განწყობის ფორმირების მიზნით გამოიყენება.

მონტაჟის თვალსაზრისითაც პოეტური ფორმა სავსებით სცდება დოკუმენტალისტიკის კლასიკურ გაგებას და არ უზრუნველყოფს ნარატიული ხაზის უწყვეტობას. შესაძლებელია, შევხვდეთ ერთი შეხედვით უერთიერთგამომრიცხავი ვიზუალების თანმიმდევრობას, რაც მთლიანობაში გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს მაყურებლისათვის

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა (Reflexive mode)

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის შემთხვევაში აქცენტირებულია აუდიტორიის უშუალო კომუნიკაცია ავტორთან. თუ მონაწილეობით ფორმაში მაყურებელი აკვირდება რეჟისორის კომუნიკაციას გარემოსთან და ამ გარემოში მცხოვრებ სუბიექტებთან. რეფლექსური ფორმის გამოყენებისას საზოგადოება თვალს ადევნებს მისივე კონტაქტს ავტორთან.

„ეს არის სტილი, რომელიც უზრუნველყოფს უპრობლემო წვდომას სამყაროზე. იგი იღებს ფორმას ფიზიკური, ფსიქოლოგიური და ემოციური რეალიზმის მეშვეობით, რომელსაც ქმნის უწყვეტი რედაქტირებით, პერსონაჟების განვითარებითა და ნარატიული სტრუქტურის ტექნიკით.“ (Nichols b. , 2017, გვ. 126)

თავად კლასიფიკაციის ავტორს მოცემული თეზის დასადასტურებლად მიგა ვერტოვის ფილმი „ადამიანი კინოაპარატით“ მოჰყავს, სადაც გარდა სამყაროს რეალისტური სურათების ჩვენებისა თავად

გადაღების პროცესიც ნაჩვენებია. მაყურებელი კადრში ხედავს ოპერატორს, აკვირდება მის ხედვას და ტექნიკას თითოეული კადრის ასახვის პროცესში.

კულისების ჩვენება, აუდიტორიასთან პირდაპირი კომუნიკაცია და მოვლენების შეულამაზებლად გადმოცემის მცდელობა სანდოობის ხარისხს ამცდურებს. ასეთი ფორმის ფილმებში მნიშვნელოვანია, არა მხოლოდ იმის წარმოჩენა თუ რა ხდება გარშემო, არამედ პროცესის ასახვა, კერძოდ, გადმოცემა თუ როგორ შუქდება მიმდინარე მოვლენა. ასეთი ეფექტის მისაღწევად ხშირად გამოიყენება კადრს გარეთა საქმიანობის ამსახველი მასალები, როგორიცაა ინტერვიუების მზადება, გადაღება თუ მონტაჟი.

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა მაყურებელს საშუალებას აძლევს, თვალყური ადევნოს ფილმზე მუშაობის პროცესს, თავადაც გაიზიაროს ავტორის განწყობები - იმედგაცრუება თუ წარმატების სიხარული. რეფლექსიურ დოკუმენტალისტიკაში არ გამოიყენება აუდიოვიზუალური ეფექტები, რაც კონტენტს რეალობის დოკუმენტურ ჩანაწერად აქცევს.

ასეთ ფორმას წარმოადგენს ქეთევან სადღობელაშვილისა და გიორგი ებრაღიძის ფილმი „შავ-თეთრი“. ის სრულად ოთარ იოსელიანის ინტერვიუს ეფუძნება. გარკვეული გამომსახველობითი დეტალები ნამუშევარს რეფლექსიურ დოკუმენტალისტიკად აქცევს. კერძოდ, დასაწყისშივე ავტორის კადარში გამოჩენა, ოპერატორის ხმა და კომუნიკაცია რესპონდენტთან, პერიოდულად თავად რესპონდენტის საუბარი გადამღებ ჯგუფთან და ფილმის დასარულს კადრს მიღმა არსებული სიტუაციის ჩვენება გარკვეულწილად ეხმიანება ზემოთ განსაზღვრულ სტილისტურ პრინციპებს.

ვიზუალიზაციისათვის, თხრობის შესაბამისად, გამოყენებულია საარქივო მასალები და ოთარ იოსელიანის ფილმები. კონტენტის ძირითად ნაწილს თავად რესპონდენტთან ინტერვიუ წარმოადგენს, თავისი უშალო კომუნიკაციით ავტორებთან, რესპონდენტის პასუხებზე გადამღები ჯგუფის

გულწრფელი ემოციებითა და ბოლოს, მაყურებლისათვის კამერების უკან არსებული სიტუაციის გაზიარებით.

პერფორმატიული დოკუმენტალისტიკა (Performative mode)

„გამოცდილება და მოგონება, ემოციური ჩართულობა, ღირებულებებისა და რწმენის საკითხები, ვალდებულება და პრინციპები - ეს ყველაფერი აყალიბებს ჩვენს გაგებას იმ საკითხებზე, რასაც დოკუმენტალისტიკა ეხება: ინსტიტუციური ჩარჩო (მთავრობა, ეკლესია, ოჯახი და ქორწინება), კონკრეტული სოციალური პრაქტიკები (სიყვარული და ომი, კონკურენცია და თანამშრომლობა). პერფორმატიული დოკუმენტალისტიკა ხაზს უსვამს სწორედ ჩვენი ცოდნის ასეთ კომპლექსურობას სუბიექტურ და ემოციურ განზომილებებზე აქცენტებით.“ (Nichols b. , 2017, გვ. 131)

ასეთი მიდგომით პერფორმატიული დოკუმენტალისტიკა ავანგარდულ, ექსპერიმენტულ ფორმებს უახლოვდება. განსხვავებით, მონაწილეობითი ფილმებისა, ის ამბის თხრობისას ემოციურ ტონს და სუბიექტური დამოკიდებულებების ჩვენებას არ ერიდება. ავტორისეული ინტერპრეტაციის, შეხედულებებისა და გამოცდილების გარშემო განვითარებული ნარატივი გამოსახვის ახალი გზების ძიების შესაძლებლობასაც იძლევა.

ავტორი საკუთარი პერსპექტივიდან წარმოაჩენს საკითხს, მონაწილეობს პროცესებში, კომუნიკაციას ამყარებს რეალურ პერსონაჟებთან და არ ერიდება თემის ემოციური კუთხით განხილვასაც. გამოსახვის საშუალებების კუთხით, ზოგიერთ შემთხვევაში, შესაძლებელია გრაფიკებისა და სხვა აუდიოვიზუალური ეფექტების გამოყენება. კადრს მიღმა ხმით, საარქივო მასალებისა და ინტერვიუების ჩართულობით ის უახლოვდება ექსპოზიციურ, პოეტურ და სადამკვირვებლო

დოკუმენტალისტიკასაც. გარკვეულ შემთხვევებში კი ჩამოთვლილი ფორმების კომბინაციასაც წარმოადგენს.

ნარატივის მთავარ ფრაგმენტებზე აქცენტირებით, ტელედოკუმენტალისტიკა აუდიტორიის ინფორმირების მნიშვნელოვან წყაროდ შეიძლება მივიჩნიოთ. განსაკუთრებით თანამედროვე ციფრულ გარემოში, როცა ასე გართულდა კონკრეტულ საკითხებზე ფოკუსირება და ისეთი სივრცის პოვნა, რომელიც დაფიქრების საშუალებას მოგვცემს. კონკრეტული ჩარჩოების შემუშავებითა და კონტენტის მსგავს ფრეიმებში მოქცევით თანამედროვე მედიასაშუალებები გააზრებული კონცენტრირების შესაძლებლობას იძლევა.

სიღრმისეული ინტერვიუების ანალიზი

სიღრმისეული ინტერვიუს კითხვები ჰიპოთეზისა და საკვლევი პრობლემის გათვალისწინებით შემუშავდა და შემდეგ საკითხებს მოიცავს:

- ✓ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკასა და დოკუმენტურ ფილმს შორის არსებული განსხვავებები;
- ✓ თანამედროვე ტელედოკუმენტალისტიკის წინაშე მდგარი მთავარი გამოწვევები;
- ✓ გამოსახვის საშუალებები, რომლებიც იდეის ეფექტურად გადმოცემის შესაძლებლობას იძლევა;
- ✓ მაყურებლის ინტერესის განმაპირობებელი ძირითადი ფაქტორები.

ამას გარდა, ნახევრად სტრუქტურირებული ინტერვიუს ფარგლებში ვისაუბრეთ ზოგადად დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობასა და ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენებზე. კვლევისთვის რესპონდენტები მათი გამოცდილებისა და კომპეტენციის მიხედვით შეირჩა.

- მერაბ კოკოჩაშვილი - კინორეჟისორი, საქართველოს სახალხო არტისტი;
- პაატა ქურდაძე - მწერალი, ესეისტი, დოკუმენტალისტი;
- თომა ჩაგელიშვილი - ისტორიკოსი, ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი;
- თამარ თავგაძე - ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი;
- რუსუდან მნელაძე - ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი;
- ბესო გაფრინდაშვილი - ისტორიის დოქტორი, რეჟისორი, დოკუმენტალისტი.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მათი ნაწილი დღესაც საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხისთვის ქმნის დოკუმენტურ ფილმებს და ფლობს ინფორმაციას არსებული ტენდენციების შესახებ.

სპეციალისტები ცალსახად მიიჩნევენ, რომ დოკუმენტალისტიკა სინამდვილის სიღრმისეული თხრობის ხელოვნებაა. შემოქმედებითი ვერსიებისა და ინდივიდუალური გადაწყვეტილებების მიუხედავად, ის ეფუძნება სინამდვილეს, რომელიც ფიქსირებულია ტექნიკურ-მატერიალისტური საშუალებებით. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ დოკუმენტური ფილმი განვიხილოთ, არა როგორც ქრონიკალური ფიქსაციის ინსტრუმენტი, არამედ სინამდვილის ასახვის ყველაზე რეალისტური ფორმა.

რაც შეეხება სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკასა და დოკუმენტურ კინოს შორის არსებულ განმასხვავებელი ფაქტორებს. კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი მიიჩნევს, რომ კლასიკური დოკუმენტალისტიკა მოითხოვს მაყურებლის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედის ჩართვას. ავტორი იყენებს მეტაფორას, ასოციაციას იმისათვის, რომ აუდიტორიამ ჯერ განიცადოს და შემდეგ გაიაზროს. რაც შეეხება ტელევიზიას, აქ მეტად მძლავრობს ინფორმაციული მახასიათებლები - პირდაპირობა და რაც შეიძლება ნათლად მოწოდებული იდეა.

პაატა ქურდაძე განმარტავს, რომ კინო, ტელე, კომპიუტერის ან სმარტფონის ეკრანი მხოლოდ საშუალებაა ფილმის ჩვენებისთვის. დღეისათვის ტელეეთერი და თანამედროვე ტექნოლოგიებია მხოლოდ დოკუმენტური კინოს აუდიტორიამდე მიტანის ძირითადი მედიუმი. მხატვრული ფილმის მსგავსად, დოკუმენტალისტიკა ბიუჯეტზეა დამოკიდებული, რომელსაც ისევ და ისევ, ხშირ შემთხვევაში, ტელევიზია გამოყოფს და შესაბამისად, ჩვენებაც უმეტესად სწორედ ამ პლატფორმაზეა შესაძლებელი.

უმთავრესი განმასხვავებელი ნიშნები ქრონომეტრაჟს და თხრობის დინამიკას უკავშირდება. კვლევაში მონაწილე რესპონდენტები თანხმდებიან, რომ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა და მით უმეტეს, თანამედროვე მაყურებელი ერთგვარად ითხოვს დინამიკას და ინტრიგას. დღეს აუდიტორია ათასგვარი პროგრამითაა განებივრებული. მით უმეტეს თუ გავითვალისწინებთ ახალი თაობის სოციალურ ქსელებზე მიჯაჭვულობის ფაქტორს. „ტელედოკუმენტალისტს დიდი თავსატეხი აქვს მაყურებლის დაინტერესების პროცესში. სატელევიზიო ფილმი, გარკვეულწილად, უფრო შემჭიდროებულია. თვითონ კადრიც მოკლეა. საავტორო კინოში ამ მხრივ მეტი ფუფუნება გაქვს. ერთ 3-4 წუთიან (ზოგჯერ 10 წუთიან) კადრში შეგიძლია, გადმოსცე ამბავი. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაში ამას ვერ გააკეთებ. ქრონომეტრაჟიც ბევრად მცირეა. BBC-ის სტანდარტების მიხედვით ვმუშაობთ ჩვენც. გვაქვს მოკლემეტრაჟიანი, 26 წუთიანი და სრულმეტრაჟიანი, 52 წუთიანი ფილმები“, - ბესო გაფრინდაშვილი.

კიდევ ერთ განმასხვავებელ ნიშნად დოკუმენტალისტი რუსუდან ძნელაძე კლიშეებს მიიჩნევს. როგორც თავად აღნიშნავს, საავტორო კინოსგან განსხვავებით, დოკუმენტურ ფილმს გააჩნია თვითორგანიზება, სამუშაო პროცესის დროით ჩარჩებში მოქცევის ტენდენცია და სისწრაფე.

სიღრმისერული ინტერვიუს პროცესში ვეცადეთ, წარმოგვედგინა თანამედროვე ავტორების ხედვა დარგის წინაშე მდგარი მთავარი გამოწვევების შესახებ.

„ქართულ დოკუმენტალისტიკა სხვა არაფერია, თუ არა ერთი უზარმაზარი გამოწვევა. საქართველო აუთვისებელი ყამირია დოკუმენტალისტიკისთვის, ნამდვილი კლონდაიკია, რომელსაც არავინ იყენებს. აქ თემები კენჭებივით ყრია და მათ ვერავინ ვერ ან არ ამჩნევს. ესეც არ იყოს, როდესაც მოსაყოლი და სათქმელი არაფერი გაქვს, ბევრად ადვილია საავტორო ჟანრი მოახვიო დაბნეულ მაყურებელს თავს და თუ არ მოეწონა მასვე დააბრალო რომ უბრალოდ ვერ გაიგო, ინტელექტი არ ეყო და ა.შ.“ - პაატა ქურდაძე.

თემის შესაბამისი ეფექტური, თანამედროვე მაყურებლისათვის გასაგები ფორმების პოვნა და ფინანსები - ასე კლასიფიცირდება ძირითადი სირთულეები, რომლებსაც ავტორები აწყდებიან. ტელევიზიის შემთხვევაში, იდეაზე მუშაობის განმაპირობებელი ფაქტორი მარკეტინგული გათვლაა: რამდენად საინტერესო იქნება პროდუქტი მაყურებლისთვის და შესაბამისად - რამდენად გაყიდვადი.

„მე ტელევიზიაში ვმუშაობ და შესაბამისად ჩემი დამკვეთი, ასე ვთქვათ, ჩემი ტელემაყურებელია. იდეა იზადება ცნობისმოყვარეობით. რაც შენ გაინტერესებს, იმის მოყოლა გინდა მაყურებლისათვისაც“ - თომა ჩაგელიშვილი.

რუსუდან ძნელადის განმარტებით, ძირითადად გამოიყენება ოთხი ფუნდამენტური იდეა: ადამიანური ისტორიები. აქტუალური სოციალური საკითხები, კულტურული ფენომენები და ისტორიული მოვლენები. თითოეულ მათგანში არაერთი ქვეთემისა და ფოკუსის მიგნებაა შესაძლებელი. რაც შეეხება ფორმებს, მას თვითონ თემატიკა ჰკარნახობს რეჟისორს.

„ზოგადად, ავტორს თავისი ნიჭის მიხედვით, ყველაზე უიმედო ფორმა და საშუალებაც კი შეუძლია შედეგად აქციოს. ან პირიქით, ყველაზე ეფექტურისგან საშინელი სისულელე შექმნას“, - პაატა ქურდაძე.

ტექნოლოგიური პროგრესის გავლენებსა და მაყურებლის ინტერესის შენარჩუნებისათვის საჭირო მახასიათებლებზე მსჯელობისას რამდენიმე კონკრეტულ ასპექტზე გამახვილდა ყურადღება.

ერთ-ერთი ასეთი არის თანამედროვე ტელევიზიისათვის დამახასიათებელი ციკლურობა. სერიალის ფორმის გამოყენებით შესაძლებელი ხდება, ფართო თემები დინამიურად და ამომწურავად გააცნო მაყურებელს. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა გაამარტივა სამუშაო პროცესი, აუდიოვიზუალური მახასიათებლები ბევრად ეფექტური გახდა და რაც მთავარია, შექმნა ციფრული არქივი, რომელიც მასალის ადვილად ხელმისაწვდომობას უზრუნველყოფს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტექნიკური რესურსის განვითარება პირდაპირპროპორციულად არ აისახება პროდუქციის შინაარსობრივ და გამომსახველობით ხარისხზე. მოცემული თეზისის ნათლად წარმოსადგენად პაატა ქურდაძეს შემდეგი შედარება მოჰყავს: „მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს საბეჭდი მანქანის მოგონებით კარგი მწერლების და პოეტების რიცხვი არ გაზრდილა“.

რაც შეეხება ფაქტორებს, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია, ქართულმა სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი შეინარჩუნოს:

- ფილმი არ უნდა იყოს მხოლოდ სამაყურებლო, ის უნდა დაგაფიქრებდეს. სიმართლე, საქმის ღრმა ცოდნა და ეროვნულობა. ამ უკანასკნელის გამო არსებობს „ქართული კინოს ფენომენის“ საერთაშორისო გაგება, - მერაბ კოკოჩაშვილი.

- მნიშვნელოვანია კულტურული კოდის გათვალისწინება. არ უნდა დაიკარგოს კავშირი მემკვიდრეობასთან, ისტორიულ მემკვიდრეობასთან, - რუსუდან მნელაძე.
- ავტორმა რეალისტური ხიზლით უნდა დააინტერესოს, „დაიპყროს“ მაყურებელი და არა დადგმული სცენებით. დოკუმენტურობამ უნდა აღძრას ნამდვილი ემოცია, - თამარ თავგაძე.
- აუცილებელია რეგულარულობა. აუდიტორიის ინტერესი ასე ნარჩუნდება. ამასთან, აუცილებელია მაღალი ხარისხი და სანდოობა. დოკუმენტალისტიკა ნიშნავს, რომ შენ გადმოსცემ ნამდვილ ამბავს ვრცლად, საკუთარი ხერხებით, ინტუიციით და წესების დაცვით, - თომა ჩაგელიშვილი.
- მნიშვნელოვანია, ფოკუსი და კონკრეტულ საკითხზე აქცენტირება. საკითხის გულდასმით შესწავლა, ჩაძიება, ნედლ მასალასთან მიახლოება და მისი ინდივიდუალური სტილით თხრობა, - ბესო გაფრინდაშვილი.
- მაყურებელი უნდა გრძნობდეს, რომ მას პატივს სცემენ, ესაუბრებიან ფაქტებით, გასაგები, მარტივი ენით. არა როგორც ინტელექტუალური განვითარების დაბალ საფეხურზე მდგომს, არამედ როგორც ცნობისმოყვარე, სიახლის გაგების სურვილით შეპყრობილ ადამიანს, რომელსაც სჯერა, რომ არ ატყუებენ და როგორც თანასწორს ისე ესაუბრებიან. აუდიტორიის ნდობა დოკუმენტურ ჟანრში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის ინტერესს ფილმის მიმართ, - პაატა ქურდაძე.

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა, კინოს მსგავსად, რეალობას და სინამდვილეს ეფუძნება, თუმცა საეთერო ფორმატისთვის, აუდიტორიის ქცევითი მოდელის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანი ხდება ასევე დინამიურობისა და გარკვეული ინტრიგის შენარჩუნების საკითხი. თანამედროვე ტექნოლოგიები, რომელიც ახალ შესაძლებლობებს უჩენს დოკუმენტურ ფილმს უცვლელად ტოვებს ჟანრისადმი წაყენებულ

უმთავრეს პირობას - იყოს ღრმა და რეალისტური. ეს განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას რეპორტაჟისგან. ის არა მხოლოდ ფაქტებს წარმოადგენს, არამედ ეხმარება მაყურებელს ემოციურ და ინტელექტუალურ დონეზე გაიაზროს საკითხები.

რესპონდენტთა მოსაზრებების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ქართული სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის მთავარ გამოწვევად სტილისტური მრავალფეროვნება და ახალი ფორმების ძიება რჩება, რაც შესაძლოა, განსაზღვრავდეს კიდევ მაყურებლის ინტერესს.

დასკვნა

დოკუმენტური კინო, როგორც ცხოვრებისეული ფრაგმენტების ავტორისეული რეალიზება, საინტერესოა კონკრეტული პერიოდისთვის დაწინაურებული მმართველობითი მოდელებისა და სხვადასხვა დროს შემუშავებული თეორიული ცოდნის პირობებში.

თავდაპირველად მოძრავი სურათების რამდენიმეწამიანი წყობა საკმარისი იყო აუდიტორიის ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად. იმ პერიოდისთვის, ერთი შეხედვით, არავითარ კავშირში მყოფმა ტექნოლოგიურმა მიღწევებმა გამომგონებლებს მისცა შესაძლებლობა, შეექმნათ კინო, როგორც ინფორმაციის გავრცელების ახალი რესურსი და გართობის საშუალება. მაყურებელი ფულს იხდიდა ყოველდღიურობის ამსახველი მდუმარე სცენების ხილვაში.

ამბის თხრობის ახალი ფორმა, დიქტატორული მმართველობის პირობებში, შემეცნებითი სანახაობიდან გავლენიან პროპაგანდისტულ იარაღად იქცა. გადაღებისა და მონტაჟის ახალმა ტექნიკამ რეჟისორებს სასურველი მესიჯის გავრცელების ეფექტური გზები აპოვნინა. კონკრეტულმა მმართველმა წრეებმა ინტერესების შესაბამისად, მიზანმიმართულად გამოიყენეს კინოს ექსპრესიული და დამაჯერებელი ხასიათი.

დროთა განმავლობაში შეიცვალა აუდიტორიის, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის მნიშვნელოვანი აქტორის, დამოკიდებულება ინფორმაციის გამავრცელებელი მედიუმების მიმართ. დღეს, უკვე ლიმიტირებული ეფექტის პირობებში, დოკუმენტური კინო ინარჩუნებს სანდო, დამაჯერებელი, რეალისტური და, ამავედროულად, ერთ-ერთი ყველაზე კომპლექსური ჟანრის სტატუსს. გარდა ჟანრობრივი და სტილური მახასიათებლებისა, მას გააჩნია რესურსი სამყაროს ქაოსიდან მაყურებელს მნიშვნელოვანი სიგნალი მიაწვდინოს. ავთენტური მასალების განუყოფელი

კავშირი რეალობასთან და საკითხის ავტორისეული ინტერპრეტაცია რეციპიენტში ერთდროულად იწვევს ნდობას და ემოციურ ბმას.

ისტორიის ნიმუშისა (case history) და მეორეული წყაროების ანალიზმა საშუალება მოგვცა, პასუხი გაგვეცა კონკრეტული საკვლევი კითხვებისათვის, რომლებიც დოკუმენტალისტიკის შექმნის, განვითარებასა და ტელევიზიაში ტრანსფორმირებას შეეხებოდა. ნახევრად სისტემური ლიტერატურის მიმოხილვის მეთოდით ნათლად წარმოჩნდა დოკუმენტური კინოს, როგორც გავლენიანი მედიუმის მუდამ პროგრესირებადი ხასიათი.

ნაშრომში განხილული მაგალითები ადასტურებს, რომ აუდიოვიზუალური თუ ტექნიკური უპირატესობებით, უნიკალური სტილისტური მახასიათებლებითა და ფორმებით დოკუმენტური ფილმი თავის დროზე მასაზე ზემოქმედების მთავარი იარაღი გახდა. მუდმივად პროგრესირებადი ხასიათის გათვალისწინებით კი დღეს პლურალისტური იდეების, ცოდნისა და პროგრესული შეხედულებების გავრცელების შეუცვლელი რესურსია.

რაც შეეხება ქართული დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბებისა და სატელევიზიო ფორმატამდე განვითარების პროცესს, ქართული კინოს ისტორია ასწლეულზე მეტ ხანს ითვლის. XX საუკუნის დასაწყისში ქვეყანაში უკვე ფუნქციონირებდა რამდენიმე საპროექციო დარბაზი. ადგილობრივი საზოგადოება კინემატოგრაფის დაბადებიდან მალევე, 1896 წელს ეზიარა ხელოვნების ახალ მიმართულებას და თუ განვითარების დინამიკას გადავავლებთ თვალს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საკმაოდ დაინტერესდა კიდეც მისით.

ქართული დოკუმენტური კინოს საწყისები (1908 წელი) კინემატოგრაფიის ოფიციალურ დაბადებას (1895 წელი) მხოლოდ ერთი ათეული წლით ჩამორჩება. მიუხედავად ამ მცირე პერიოდისა ფაქტია, რომ სწორედ ქართველი ავტორი, ვასილ ამაშუკელი ქმნის მსოფლიოში პირველ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს ქართველი მგოსნის რაჭა-ლეჩხუმში

მოგზაურობის შესახებ. საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული ფირები ნათლად წარმოაჩენენ ეროვნული დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე ავტორთა მონდომებას და მცდელობას, მაყურებლისათვის უცხოეთიდან იმპორტირებულ სურათებთან ერთად, ეჩვენებინათ ადგილობრივი კინოქრონიკებიც.

ქართულ დოკუმენტალისტიკას თავისუფლად განვითარების შესაძლებლობა მალევე, 1921 წელს წაერთვა. გასაბჭოების შემდეგ გაბატონებული იდეოლოგიის, ცენზურისა და მკაცრად განსაზღვრული შემოქმედებითი ჩარჩოების პირობებში ავტორები მეტ-ნაკლებად ახერხებდნენ ფეხი აეწყოთ რკინის ფარდებს მიღმა არსებული ტენდენციებისთვის.

თუ პირველ ეტაპზე ეროვნული დოკუმენტური კინემატოგრაფია მხოლოდ რეალობის მექანიკურ ანარეკლს და მიმდინარე აქტუალური მოვლენის რეტრანსლაციას წარმოადგენდა. 20-იანი წლების შემდეგ ის გარკვეულ ჟანრობრივ მახასიათებლებს იძენს და სინამდვილის ავტორისეულ ინტერპრეტაციად გვევლინება. საბჭოთა დოკუმენტალისტიკა რამდენიმე მიმართულებად შეიძლება დაიყოს: ფილმები, რომლებიც წარსულისა და აწმყოს შედარებას ასახავენ; კინო, სადაც ნაჩვენებია რევოლუციის გავლენა ადამიანებზე; მნიშვნელოვანი მოვლენის რეპორტაჟი; სამეცნიერო-პოპულარული კინონარკვევი.

ფაქტი ერთია, ჟანრს, რომელსაც ჰქონდა პოტენციური ეჩვენებინა რეალური პრობლემატიკა, სოციალური, კულტურული თუ პოლიტიკური პროცესები იდეოლოგიის მარწუხებში აღმოჩნდა. ქვეყანაში, სადაც 1937 წლის რეპრესიები მიმდინარეობდა, დოკუმენტური კინოს მთავარ თემას იდეალიზებული საბჭოთა ცხოვრება წარმოადგენდა. მაგალითად: „დიდი ოქტომბრის რევოლუცია 20“, „ოქტომბრის XXIII“, „შემოდგომა კახეთში“, „ალექსი სტახანოვი საქართველოში“, „საქართველოს კურორტები“ და სხვა. საზოგადოებას აცნობდნენ „ახალი რეალობის მშენებელ“ ადამიანებს:

„სტახანოველი ობოლაშვილი“, „ექიმი ქადაგიძე“, „უდიდესი ქირურგის პროფესორ გიორგი მუხამის ოპერაცია“ და სხვა.

პარალელი რომ გავავლოთ მსოფლიოს ტენდენციებთან, ქართული დოკუმენტური კინო ცოტა მოგვიანებით და ბევრად რთულად (არსებული რეალობის გათვალისწინებით) დგამდა განვითარების ნაბიჯებს შემოქმედებით გზაზე. 1910-1920-იანი წლებიდან განვითარებულ ქვეყნებში დომინირებული მოდერნისტული მიდგომები პიონერი ავტორების ისეთ ფილმებში გამოვლინდა, როგორიცაა „თავეებზე მონადირეების ქვეყანა“, „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“, „მონა“. საქართველოს შემთხვევაში მსგავსი სახის პოეტური ექსპერიმენტები პირველად თავს 30-იან წლებში იჩენს ისეთ ნამუშევრებში, როგორიცაა „ჯიმ შვანთე“, „აბრეშუმი“, უკვე 60-იანებში კი „თეთრი თორღვაი“, „საპოვნელა“.

გარდა ადამიანური ისტორიებისა და ტრადიციებისა, უნდა აღინიშნოს ურბანული განვითარებისა და ცხოვრების შესახებ მომზადებული ფილმები. ამ ასპექტში შეიძლება, შევადაროთ 1927 წელს ვალტერ რუტმანის, კარლ მაიერისა და კარლ ფროუნდის თანაავტორობით გადაღებული ფილმი „ბერლინი: დიდი ქალაქის სიმფონია“ და 1939 წელს გადაღებული „თბილისი“.

გასაბჭოების შემდეგ ქართველ ავტორებზე დიდ გავლენას ახდენს დიგა ვერტოვი და მისი მანიფესტი. მოცემული მიდგომა ბლოკავდა რომანტიზმს, ავანგარდსა და პოეტურ მიდგომებს. „კინო-თვალი“ და „კინო-სიმართლე“ მხოლოდ რეალობიდან აღებული კადრებით ქმნიდა სასურველ კონტენტს და ისე ავრცელებდა საზოგადოებაში. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ქართველ ავტორთა ნაწილიც სწორედ ასე მიიჩნევდა კინოს „ტექნიკის ხელოვნებად“. რევოლუციური კინემატოგრაფიის ამოცანად კი - „მასალის დამუშავების ისეთი მეთოდოლოგიის შექმნას, რომელიც გამიზნული იქნება ემოციონალურ და ორგანიზაციულ ხელოვნებით“. (კალატოზიშვილი, კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, 1928)

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული დოკუმენტალისტიკა იდეოლოგიურ ჩარჩოებში ეძებდა გამოსახვის ფორმებსა და საშუალებებს, კონკრეტული ავტორების ძალისხმევით, მაინც შეძლო, აჰყოლოდა მსოფლიო ტენდენციებს, ჩამოეყალიბებინა საკუთარი ჟანრული თუ სტილისტური მახასიათებლები, ეპოვა სათქმელის გადმოცემის ინდივიდუალური ფორმები, საკუთარი სიტყვა ეთქვა საერთაშორისო მასშტაბით და რაც მთავარია, შეექმნა მყარი საფუძველი მომავალი განვითარებისათვის.

რაც შეეხება თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას. კონტენტანალიზისთვის შემუშავებული კრიტერიუმების მიხედვით განვიხილეთ 2018-2023 წლებში ეთერში გასული მასალები. ისინი შევუსაბამეთ ბილ ნიკოლსის კლასიფიკაციას. ამერიკელი თეორეტიკოსის სქემამ საშუალება მოგვცა, სისტემურად განგვეხილა და გარკვეულ სტრუქტურაში მოგვეყვანა შესწავლილი კონტენტი.

კინოს თეორეტიკოსების ტონი დე ბრომჰედისა და ბილ ნიკოლსის მოდელების ანალიზმა წარმოაჩინა მსოფლიო დოკუმენტალისტიკაში დღეს აქტუალური მიდგომები. სატელევიზიო ფორმატის გათვალისწინებით, ნაშრომში სწორედ ბილ ნიკოლსის კონცეპტუალური სქემა განვიხილეთ, რომელსაც ტონი დე ბრომჰედი მხოლოდ გამოსახვის საშუალებებზე კონცენტრირებულ თეორიად მიიჩნევდა. დოკუმენტური კინო, რომელიც ბევრად ექსპრესიულია და უმეტესაც ავტორისეულ ემოციებს, აღქმებს, სუბიექტივიზმს ეფუძნება, სატელევიზიო ფორმატში მეტ ნეიტრალურობას, ჟურნალისტურ ხერხებს, პრაგმატულობას იძენს. ამ უკანასკნელის გათვალისწინებით, თანამედროვე ქართული ტელედოკუმენტალისტიკა სწორედ ექვს მოდელში გავაერთიანეთ: (დაკვირვებითი - observational, ექსპოზიციური - expository, მონაწილეობითი - participatory, რეფლექსიური - reflexive, პერფორმატიული - performative და პოეტური - poetic).

საკვლევ კითხვაზე - გამოსახვის რომელ ფორმებს იყენებენ თანამედროვე ქართველი ავტორები, კონტენტ ანალიზის საშუალებით

მიღებული პასუხი შემდეგნაირია: 2018-2023 წლების მონიტორინგმა აჩვენა, რომ ეთერში ორი - ექსპოზიციური და დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკა დომინირებს.

განხილული მასალების უმეტესობა თავისი გამოსახვის საშუალებებით ტრადიციულ, ნარატიულ ჩარჩოში ჯდება. ესენია: „იონას საქართველო“, „დაკარგული წიგნები“, „თბილისის კართან“, „საიდუმლო კარტოთეკა“, „სტოქსი - პოლკოვნიკის დახეული წერილები“, „ერი და პრესა“, „უნივერსიტეტის დამაარსებლები“, „ვიკინგების უკანასკნელი ლაშქრობა“, „ჭაბუკ ამირეჯიბის პერსონაჟთა პროტოტიპები“. თითოეული მათგანში ექსპოზიციური ფორმის შემდეგი მახასიათებლები დომინირებდა:

- ✓ კადრს მიღმა ხმა (Voice of God);
- ✓ კომპეტენტური მთხრობელი და მისი დამაჯერებელი ტონი;
- ✓ თხრობის შესაბამისი ვიზუალიზაცია - დოკუმენტები, საარქივო მასალები, გრაფიკული ჩანართები, დიაგრამები და ა.შ;
- ✓ ე.წ. მტკიცებულებითი, თანმიმდევრული მონტაჟი, რომელიც ამბის უწყვეტობას და დამაჯერებლობას უზრუნველყოფს;
- ✓ თემატიკა - უმეტესად ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური, საზოგადო მოღვაწეთა ცხოვრება და პორტრეტები.

ექსპოზიციურ დოკუმენტალისტიკას მიეკუთვნებოდა, თუმცა გარკვეულ ნაწილში განსხვავებული თხრობის მანერით გამოირჩეოდა შემდეგი ფილმები: „ვერიკო“, „დროის სუნთქვა“, „მეფე ერეკლე - რეპორტაჟი ისტორიიდან“.

„ვერიკო“ სრულად საარქივო მასალებს ეფუძნება. ქეთევან სადღობელაშვილის ნამუშევარში „დროის სუნთქვა“ ნარატიულ ხაზს ბაბუა და შვილიშვილის დიალოგი წარმართავს.

ჟურნალისტური თხრობის დოკუმენტალისტიკასთან ასიმილაციის ნათელი მაგალითია „მეფე ერეკლე - რეპორტაჟი ისტორიიდან“. მიუხედავად იმისა, რომ ის გარკვეული კრიტერიუმებით ექსპოზიციური

დოკუმენტალისტიკის ნიმუშია, პირდაპირი ჩართვებით წარსულიდან, რეპორტაჟული თხრობითა და მანერით ფილმი განსხვავებულ, სატელევიზიო ფორმატს იძენს.

მეორე ყველაზე გავრცელებული ფორმა ქართულ სატელევიზიო სივრცეში დაკვირვებითი დოკუმენტალისტიკაა. „ეპოქის ფრაგმენტები“, „ტელედოკი“, „ჯამბაზის კალენდარი“, „უშგული - ჩემი სამოთხე“, „ძიების პროცესი“, „გიორგი ანწუხელიძე“. ამ შემთხვევაშიც მსგავსია კონკრეტული გამოსახვის საშუალებები და გარკვეული სტილური მახასიათებლები:

- ✓ გადაღების ტექნიკა - მაყურებელი თავს მთავარი პერსონაჟის ან მიმდინარე ამბის სიახლოვეს გრძნობს;
- ✓ გაუთამაშებელი, ავთენტური თხრობა და კადრირება;
- ✓ ხმაური/რეალური ხმები;
- ✓ ინტერვიუები - ზოგჯერ დაუგეგმავი, შეულამაზებელი, ბუნებრივი;
- ✓ მონტაჟის საშუალებით შექმნილი უწყვეტობის, პროცესის მიმდინარეობისა და თანმიმდევრულობის განცდა;
- ✓ თემატიკა - უმეტესად თანამედროვე სოციალური, პოლიტიკური თუ კულტურული მოვლენები, ადამიანები და მათი ისტორიები.

ჟურნალისტური ტექნიკების გავლენა იგრძნობა რამდენიმე „ტელედოკში“, კერძოდ „ლომერი... და დღე იყო უფრო გრძელი წუთისოფელზე“, „თებერვლის ტანკები“, „დამოუკიდებლობის ერთი ისტორია“.

ექვსწლიან საანგარიშო პერიოდში ეთერში სულ ორი მონაწილეობითი ფორმის დოკუმენტური ფილმი გავიდა. დაკვირვებითისგან განსხვავებით, ავტორისეული გამოცდილება, მისი პროცესში ინტეგრირება წარმოიჩინა შემდეგ ფილმებში: „ქეთევან წამებულის კვალდაკვალ“ - ნაწილი მეორე - „დაბრუნება“, „ჩუმად გადაღებული ფილმი“ (ტელედოკი). ორივე მათგანი შემდეგ კრიტერიუმებს შეესაბამებოდა:

- ✓ დასწრების ეფექტი;

- ✓ ავტორისეული გამოცდილებისა და მოსაზრების აქცენტირება;
- ✓ უშალო თხრობა;
- ✓ ინტერვიუები ინსცენირებისა და წინასწარი დადგმების გარეშე;
- ✓ ხელით გადაღება და რეალური პროცესის ამსახველი შეულამაზებელი კადრები;
- ✓ მონტაჟი, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ჩართულობას, კავშირს გარემოსთან;
- ✓ თემატიკა - მიმდინარე ისტორიული, სოციალური, კულტურული თუ პოლიტიკური პროცესები, თანამედროვე ადამიანები და ამბები.

კვლევის პროცესში რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის ერთადერთი მაგალითი ქეთევან სადღობელაშვილის ფილმი „შავ-თეთრი“ აღმოჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი თავისი გამოსახვის საშუალებებით ცალსახად მოცემულ ფორმაში არ ჯდება, გადაღების ტექნიკა და თხრობის სტილი მაინც რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის ნიმუშად აქცევს. გადასაფარ საარქივო მასალებთან ერთად ნამუშევარში შემდეგ მახასიათებლებს ვხვდებით:

- ✓ რეალისტური სურათების/სიტუაციის წარმოჩენა;
- ✓ გადაღების პროცესის ჩვენება;
- ✓ რესპონდენტების შეულამაზებელი პორტრეტის ასახვა;
- ✓ კადრის კომპოზიციის აგებისა და გადაღების პროცესში მისი ცვლილების ჩვენება;
- ✓ მონტაჟი, რომელიც გასაშუქებელ საკითხთან ერთად გაშუქების პროცესსაც (ე.წ შავ მასალასაც) წარმოაჩენს.

2018-2023 წლებში ეთერში არ გასულა პოეტური და პერფორმატიული ფორმის არც ერთი დოკუმენტური ფილმი. მოცემული ტენდენციის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართველი ავტორები უმეტესად უპირატესობას მაინც ტრადიციულ დოკუმენტალისტიკას ანიჭებენ. აღნიშნულს ადასტურებს ექსპოზიციური და დაკვირვებითი ფილმების

სიმრავლე, რომლებიც დოკუმენტალისტიკის ჩამოყალიბება/ფორმირების პროცესშიც აქტიურად გამოიყენებოდა.

დარგის სპეციალისტებთან და დოკუმენტალისტებთან ინტერვიუებმა გამოავლინა ის ძირითადი მიზეზები, რაც ტელეეთერში კონკრეტული ფორმების დომინაციას განაპირობებს. რესპონდენტები აქცენტს უმეტესად ფინანსურ მხარესა და სატელევიზიო ფორმატით განსაზღვრულ ჩარჩოებზე აკეთებენ. პირობები, რომელსაც სამაუწყებლო მედია (ამ შემთხვევაში ყველაზე დიდი დამკვეთი) ავტორებს უწესებს, გარკვეულ შეზღუდვებს მოიწოდებს სამუშაო პერიოდისა და ქრონომეტრაჟის თვალსაზრისით. მოცემული ფაქტორი გავლენას ახდენს, ერთი მხრივ, შემოქმედებითი პროცესის თავისუფლებაზე, ხოლო მეორე მხრივ - ისეთი თემების დამუშავებაზე, რომელიც ხანგრძლივ პერიოდს მოითხოვს შედეგის დასადებად.

მიუხედავად გარკვეული საზღვრებისა, რომელსაც ტელევიზია ადგენს, ის მაინც რჩება ყველაზე ეფექტურ საკომუნიკაციო მედიუმად დოკუმენტალისტიკისათვის. ტელეეთერი დოკუმენტურ კინოს ფორმისა და გამოსახვის თვალსაზრისითაც ისეთ უპირატესობას უჩენს, როგორიცაა მაგალითად ციკლურობა და სერიების სახით ვრცელი თემის ამომწურავი, თანმიმდევრული თხრობა.

მეორეული წყაროების ანალიზმა საშუალება მოგვცა, პასუხი გაგვეცა საკვლევი კითხვებისათვის, რომლებიც საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველ არხზე დოკუმენტური ფილმების განთავსების ინტენსივობასა და ბიუჯეტირებას შეეხებოდა. წლიური ანგარიშების შესწავლის საფუძველზე შეიძლება, დავასკვნათ:

✓ სხვადასხვა პერიოდში ადგილობრივი დოკუმენტური ფილმებისათვის გამოყოფილი ბიუჯეტი არ განიცდიდა მკვეთრ ცვლილებას;

✓ კონკრეტული წლების ანგარიშებში წარმოდგენილი მაჩვენებლები ადასტურებს, რომ ინტერესი შემცირებითი და საგანმანათლებლო ხასიათის პროგრამებისადმი მცირედით, მაგრამ მაინც პროგრესირებს;

✓ 2011 წლიდან (ვებგვერდზე ხელმისაწვდომი ყველაზე ძელი დოკუმენტი) მოყოლებული დოკუმენტური ფილმების წილი და ეთერში მათი განთავსების მაჩვენებელი, 2018-2023 წლებთან შედარებით, გაზრდილია. აღნიშნულს ადასტურებს ანგარიშებში წარმოდგენილი მასალები.

✓ მაუწყებლის საერთო ბიუჯეტში დოკუმენტური ფილმებისა და პროექტებისათვის გამოყოფილი თანხების შეფარდებამ გვიჩვენა, რომ ჯერ კიდევ 2009-2014 წლებში წარმოდგენილი ხარჯები მკვეთრად არ განსხვავდება 2018-2023 წლების ფინანსებთან. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული უარყოფითად არ აისახებოდა დოკუმენტური ფილმებისა თუ სერიალების წარმოების პროცესზე. მიუხედავად იმისა, რომ სიღრმისეულ ინტერვიუებში საუბარია მცირე დაფინანსებაზე, რაც შესაძლოა გავლენას ახდენდეს მასალების მრავალფეროვნებაზე, კვლევის პროცესში ბიუჯეტირების თვალსაზრისით გამოვლენილი ტენდენცია ვერ იქნება მიჩნეული კონტენტის ხარისხობრივ თუ რაოდენობრივ ზრდაზე გალენის მომხდენ ფაქტორად.

დასკვნის ნაწილში წარმოდგენილი შედეგების საფუძველზე შესაძლებელია, დავადასტუროთ ჰიპოთეზა - ქართველი ავტორები უმეტესად ერთფეროვან ფორმებს იყენებენ. ეს შეიძლება, ჩაითვალოს მუდმივად პროგრესირებადი მედიარესურსის განვითარების ერთ-ერთ შემაფერხებელ ფაქტორად, რასაც სიღრმისეული ინტერვიუს პროცესში რესპონდენტების ნაწილი ადასტურებს კიდევ. მეორე მხრივ კი ფაქტია, რომ მხოლოდ კონკრეტული ფორმებით ამბის თხრობა დოკუმენტალისტიკას გარკვეულწილად უკარგავს ინოვაციურობას, აუდიოვიზუალურ ღირებულებასა და ნარატიულ უპირატესობას.

მოცემული დასკვნების გათვალისწინებით შემუშავებულმა რეკომენდაციებმა შესაძლებელია, შესავალ ნაწილში წამოჭრილი პრობლემის ეტაპობრივი მოგვარება უზრუნველყოს.

1. საზოგადოებრივი მაუწყებლის როლი;

როგორც განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის მედიასაშუალებას, საზოგადოებრივ მაუწყებელს მეტი ინტერესი მართებს ქართული საავტორო ფილმებისა და დოკუმენტური სერიების მიმართ. აქ იგულისხმება კონტენტი, რომლიც, საჭიროებისამებრ, ხანგრძლივ სამუშაო პერიოდს მოიაზრებს, თუმცა ისტორიული და თემატური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, როგორც ეროვნული, ისე ვიწრო დარგობრივი თვალსაზრისით.

2. კერძო ტელევიზიების ჩართულობა;

საზოგადოებრივ მაუწყებელთან ერთად, კერძო ტელევიზიებმაც მეტად უნდა გაიაზრონ დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობა. სამაუწყებლო მედიის გააქტიურება, თავის მხრივ, გააჩენს მეტ ფინანსებს, გაზრდის კონკურენციას, მოტივაციას და ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ.

3. ავტორების მხრიდან ინოვაციური მიდგომა და აქტიურობა;

განხილული მაგალითების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, არსებულ ფინანსურ თუ ტექნიკურ პირობებშიცაა შესაძლებელი განსხვავებული სტილით აუდიტორიისათვის სათქმელის მიწოდება. შესაბამისად, უმჯობესია, თავად ავტორებმაც მეტი ინტერესი გამოიჩინონ ორიგინალური ფორმებისა და გამოსახვის საშუალებების ძებნისას.

ხელშემწყობ ფაქტორად შეიძლება, მივიჩნიოთ ასევე ტექნოლოგიური პროგრესის თანმდევი პროცესები. დოკუმენტალისტიკის თანამედროვე დისკურსი, გარკვეულწილად, საზღვრების გაქრობას შეეხება ისეთ ფრონტებში, როგორიცაა ჰიბრიდული დოკუმენტალისტიკა, დოკუ-დრამა,

ნახევრად დოკუმენტური ფილმი ან დოკუმენტური ჩანახატი. აღნიშნულს ხელს სატელევიზიო ფორმატიც უწყობს.

„მედიალანდშაფტის ცვლილება. პროცესის თანმხლები ესთეტიკური ფორმები და ფორმატები ვერ იძლევა (დოკუმენტალისტიკის) განმარტებას ესენციალისტური გაგებით“. (Weber, 2013, p. 112)

ამრიგად, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი ცოცხალი პროცესი ვერ იქნება ფიქსირებული. დინამიკაში გამოსახვის მუდმივად ცვალებადი საშუალებები და მიდგომები დროთა განმავლობაში ზემოქმედებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის კლასიკურ კონცეფციაზე და მას რეალობის ავტორისეული ინტერპრეტირების ჰიბრიდულ შედეგად აქცევს.

ბიბლიოგრაფია

1. ამირეჯიბი, ნ. (1998). სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბილისი: განათლება.
2. ავტორთა ჯგუფი. (2017). „ჟურნალისტიკა“. თსუ გამომცემლობა;
3. ბასილაია, ე. (2010). მასკომუნიკაციის თეორიები (თარგმანი). In M. Defleur, Mass Communication Theories: Explaining Origins, Processes, and Effects.
4. გოგიძე, კ. (1950). ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან. თბილისი: ხელოვნება.
5. დადიანი, შ. (1917). ქართული კინემატოგრაფი ანუ "ქართულლენტა" . საბჭოთა ხელოვნება 1970, 7, 47-48.
6. ზვიადაური, ნ. (2014). ტელედოკუმენტალისტიკის თანამედროვე ტენდენციები საზოგადოებრივი მაუწყებლის მაგალითზე. თბილისი.
7. ზუბაშვილი, ვ. (2009). დოკუმენტური კინო ახალფასელობათა ფორმირების პროცესში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 21-32.
8. იმედაშვილი, ი. (1915, მაისი 23). ცხოვრება წინ გვიწევს. თატრი და ცხოვრება, 1-2.
9. კინოტერმინების ლექსიკონი. (2014). GMF Filmbridge. თბილისი.
10. ლევანიძე, მ. (2010). ქართული დოკუმენტური კინო: რეკონსტრუირებული რეალობა და რეალიზმი. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 41(1).
11. ლეონიძე, გ. (2002). ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა : (დოკუმენტური მასალის ორგანიზაციული სტრუქტურა სატელევიზიო პუბლიცისტიკაში). თბილისი.
12. ჟვანია, გ. (1990). ქართული დოკუმენტური კინო 1910-1970. თბილისი: ხელოვნება.
13. ტორაძე, მ., & მაისაშვილი, ხ. (2019). მედიისა და კომუნიკაციის კვლევის მეთოდები. ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
14. შევარდნაძე, მ. (2001). კატალოგი - ქართული სატელევიზიო ფილმები 1957-2000. თბილისი.

15. ხოტივარი, ბ. (2018). მაშინ მეოცე საუკუნეში ანუ ქართული ტელეფილმი 1968-1974 წლებში და კიდევ სხვა - რაც გამახსენდა. თბილისი: ბეჭდვის სამყარო.
16. ცომაია ვ. 1973, ქართული კინოხელოვნების კვალდაკვალ, თბილისი.
17. Aguayo, A. J. Prospectus for Documentary Film and Social Change: A Rhetorical Investigation of Dissent Angela J. Aguayo.
18. Bell, D. (2011). Documentary film and the poetics of history. *Journal of Media Practice*, 12(1), 3-25.
19. Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press, USA.
20. Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
21. Billinge, S. (2017). *The practical guide to documentary editing: Techniques for TV & film*. Routledge.
22. Coffman, E. (2009). Documentary and collaboration: Placing the camera in the community. *Journal of Film and Video*, 61(1), 62-78.
23. Das, T. (2007). *How to write a documentary script?* Public Service Broadcasting Trust.
24. Entman, R. M. (1993). Framing: Towards clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.
25. Entman, R. M., & Rojecki, A. (1993). Freezing out the public: Elite and media framing of the U.S. antinuclear movement. *Political Communication*, 10, 155-173.
26. Ellis, J. C., & McLane, B. A. (2005). *A new history of documentary film*. A&C Black.
27. Hight, C. (2008). The field of digital documentary: A challenge to documentary theorists. *Studies in Documentary Film*, 2(1), 3-7.
28. Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana University Press. 99-139.
29. Nisbet, M. C., & Aufderheide, P. (2009). Documentary film: Towards a research agenda on forms, functions, and impacts. *Mass Communication and Society*, 12(4), 450-456.
30. Moyano, M. (2011). *Documentaries for social change: An examination of Blooming Hope*. St. Thomas University.

31. Kahana, J. (Ed.). (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*. Oxford University Press.
32. Juel, H. (2006). Defining documentary film. *POV A Danish Journal of Film Studies*, 22, 5-15.
33. Scheufele, D. A. (1999). Framing as a theory of media effects. *Journal of communication*, 49(1), 103-122.
34. SHARMA, S. *Film & Documentary Script Writing Process*.
35. Van Leeuwen, T. (1991). Conjunctive structure in documentary film and television. *Continuum: Journal of media & cultural studies*, 5(1), 76-114.
36. Weber, T. (2013). *Documentary Film in Media Transformation*. *InterDisciplines. Journal of History and Sociology*, 4(1).
37. Футерман, Е. Б. (2010). Современная телевизионная документалистика: особенности журналистского контента. *Знак: проблемное поле медиаобразования*, (1 (5)), 33-37.
38. Rosenthal, A., & Eckhardt, N. (2015). *Writing, directing, and producing documentary films and digital videos*. SIU Press.
39. Alshenqeeti, H. (2014). Interviewing as a Data Collection Method: A Critical Review. *English Linguistics Research*. Retrieved 10 2, 2024, from https://web.archive.org/web/20190218193515id_/http://pdfs.semanticscholar.org/1006/b754452c54f83d26a361ec152d3fdbfe70c0.pdf
40. Aufderheide, P. (2007). *Defining the documentary*. P. Aufderheide-то, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (33. 1-44). Oxford University Press.
41. Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: A very short introduction*. Oxford University Press.
42. Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
43. Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. Free Press. Retrieved 10 06, 2024, from <https://archive.org/details/contentanalysisi0000bern/page/26/mode/2up>
44. Berger, A. (1995). *Essentials of Mass Communication Theory*. SAGE Publications. doi:<https://doi.org/10.4135/9781483345420>

45. Bernard, S. C. (2004). *Documentary storytelling for film and videomakers*. Burlington, MA : Focal Press. Retrieved 12 05, 2023, from https://archive.org/details/documentarystory0000bern_y7y8/page/2/mode/2up?view=theater
46. Bimber, B. (2008). Three face of technological determinism. M. R. Smith, & L. Marx-θo, *Does Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism* (pg. 79-101). *The handbook of science and technology studie*.
47. Binford, M. (2013). *Man with a movie camera* (USSR, Vertov, 1929). In I. Aitken, *The concise Routledge encyclopedia of the documentary film* (pp. 602-608). New York: Routledge.
48. Bluem, A. W. (1965). *The Documentary Idea: A Frame of Reference*. In E. R. Barsam, *Nonfiction film : theory and criticism*. New York: E.P. Dutton & Co. Retrieved 12 05, 2023, from <https://archive.org/details/nonfictionfilmth0000unse/page/74/mode/1up?q=counterp+arts>
49. Bohn, T. W. (2018). *Why We Fight*. Library of Congress.
50. Brad Evans and Aaron Glass. (2014). In *The Land of the Head Hunters*. *Return to the Land of the Headhunters: Edward S. Curtis, The Kwakwaka'wakw and the Making of Modern Cinema*. University of Washington Press.
51. Bromhead, T. d. (1996). *Looking two ways. Documentary film's relationship with reality and cinema*. Intervention Press.
52. Causton, R. (1972). *Royal Family*. A. Rosenthal-θo, *The new documentary in action: A casebook in film making* (pg. 199-205). LONDON: University of California Press.
53. Corner, J. (2005). *Television, documentary and the category of aesthetic*. In A. Rosenthal, & J. Corner, *New Challenges for Documentary: Second Edition* (pp. 48-57). Manchester University Press.
54. Dance, EX, F., & Larson, C. (1985). *The functions of human communication. Information and behavior*, 62-75.
55. Debartolo, J. (2001). "Berlin, Symphony of a Great City" (1928). Retrieved 05 13, 2023, from <http://www.silentsaregolden.com/DeBartoloreviews/rdbberlinsymphony.html>

56. Ellul, J. (1954). *The Technological Society*.
57. Entman, R. M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 51-58.
58. Fox, J. (2013). From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and *This Wonderful World*. *Journal of British Cinema and Television*, 3(10), 498-523. მოპოვებული <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2013.0152>-დან
59. Fox, J. (2013). From Documentary Film to Television Documentaries: John Grierson and *This Wonderful World*. *Journal of British Cinema and Television*, 3(10), 498-523.
60. Fritz, S. G. (2011). *Ostkrieg: Hitler's War of Extermination in the East*. USA: University Press of Kentucky.
61. Gaudreault, A. (. (2009). 1890-1909: themes and variations (vol. 1). A. Gaudreault-შო, *American cinema* (გვ. 1-10). Rutgers University Press.
62. Gerring, J. (2006). *Case Study Research: Principles and Practices*. Cambridge university press.
63. Grierson, J. (1976). First Principles of Documentary. In *Nonfiction film : theory and criticism* (pp. 19-31). New York: E.P. Dutton & Co. Retrieved 12 05, 2023, from <https://archive.org/details/nonfictionfilmth0000unse/page/n9/mode/2up?q=counterp+arts>
64. Heftberger, A. (2015). *Propaganda in Motion*. Dziga Vertovs and Aleksandr Medvedkins *Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s*. Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe.
65. Heilbroner, R. (1999). *The Worldly Philosophers*. New York, NY: Touchstone. მოპოვებული 2023 წლის 10 11, urn:lcp:worldlyphilosoph00heil_2:lcpdf:6d93ab8b-e9b9-45f3-bee0-425100f1548c-დან
66. Hughes, P. (1996). Strangely Compelling: Documentary on Television. *Media International Australia*, 82(1), 48-55. Retrieved 05 14, 2023, from <https://doi.org/10.1177/1329878X960820010>
67. Juel, H. (2006). Defining Documentary film. *POV A Danish Journal of Film Studies*, 5-15.

68. Katz, E. (1959). Mass Communications Research and the Study of Popular Culture: An Editorial Note on a Possible Future for This Journal. *Studies in Public Communication/Departmental Papers (ASC)*.
69. Katz, E., Haas, H., & Gurevitch, M. (1973). On the use of the mass media for important things. *American Sociological Review*, 38(2), 164-181.
70. Klapper, J. (1960). *The Effects of Mass Communication*.
71. MacLuhan, M. (1964). *Understanding media : the extensions of man*. New York : McGraw-Hill. მოპოვებული 2023 წლის 10 11,
urn:lcp:understandingmed0000mclu_w3l3:epub:d80478fe-369b-44fa-bbbf-27e60964136d-დან
72. Martin Loiperdinger. Bernd Elzer. (2004). *Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*. University of Minnesota Press. doi:10.1353/mov.2004.0014
73. Matuszewski, B. (1898). *A New Source of History*.
74. McDonough, J. M. (2014). *Research Methods for English Language Teachers*. London.
75. McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man*. University of Toronto Press. მოპოვებული 2023 წლის 10 11,
urn:lcp:gutenberggalaxym0000mclu:lcpdf:70deadde-174f-4bd0-ac63-28b8f0682bba-დან
76. Murray-Brown, J. (1989). False Cinema: Dziga Vertov and Early Soviet Film. *The New Criterion*, 8(3), 21-33.
77. Nichols, b. (2017). *Introduction to documentary*. USA: Indiana university press.
78. Oliver, M. B., L, R., & Nabi. (2009). *he SAGE handbook of media processes and effects*. London: Sage.
79. Prasad, B. D. (2008). *Content Analysis A method in Social Science Research*. *Research methods for Social Work*, 173-193.
80. Reeves, N. (2003). *Power of Film Propaganda*. Londin: Cpntinuum.
81. Rotha, P. (1935). *Documentary Film*. London, UK: Faber & Faber.
82. Rotha, P. (1952). *Documentary Film*. London: Faber and Faber LTD.
83. Rotha, P. (1960). *The film till now : a survey of world cinema*. New York: Twayne Publishers, Inc.

84. Rotha, P., Road, S., & Griffith, R. (1964). London: FABER AND FABER LTD.
85. Self, C. C., Gaylord, E. L., & Gaylord, T. (2009). The Evolution of Mass Communication Theory in the 20th Century. *The Romanian Review of Journalism and Communication*, 6(3), 29.
86. Siebert, F., Peterson, T., & Schramm, W. (1956). Four theories of the press: The authoritarian, libertarian, social responsibility, and Soviet communist concepts of what the press should be and do. University of Illinois press.
87. Simonson, P., & Park, D. W. (2015). Crossing the Borders: Herta Herzog's Work in Communication and Marketing Research. In *The International History of Communication Study* (pp. 255-273). London: Routledge.
88. Snyder, A. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of business research*, 333-339.
89. This Wonderful World. (2023, 02 11). Retrieved 05 15, 2023, from Scotland On Air: https://wiki.scotlandonair.com/wiki/This_Wonderful_World
90. Vertov, D. (1922). Manifesto kinoks revolution.
91. Walsh, S. (2023). *The Documentary Filmmaker's Intuition: Creating Ethical and Impactful Non-fiction Films*. Taylor & Francis.
92. Weber, T. (2013). Documentary Film in Media Transformation. *Journal of History and Sociology*, 4(1).
93. Weiss, R. S. (1995). *Learning From Strangers: The Art and Method of Qualitative Interview Studies*. Simon and Schuster.
94. Williams, R. (1974). *Television – Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
95. Williams, R. (2008). The political and feminist dimension of technological determinism. L. M. Merritt Roe Smith-Ńo, *Does Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism* (ŃŃ. 217-237). London: Massachusetts institute of technology.
96. Wong, G., & Greenhalgh, T. (2012). RAMESES publication standards: meta-narrative reviews. *BMC Medicine*.
97. Yin, R. K. (2009). *Case Study Research: Design and Methods*. USA: SAGE Publications.

98. Zainal, Z. (2007). Case study as a research method. Jurnal Kemanusiaan. Retrieved 10 01, 2024, from <https://core.ac.uk/reader/11784113>

ინტერნეტრესურსები

99. ი.ხ-ი. (1923). კინო. დროშა, 32. Retrieved 06 14, 2024, from <https://iverieli.nplg.gov.ge/>:
https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/274424/1/Drosha_1923_N4.pdf
100. კალატოზიშვილი, მ. (1928). კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები. მემარცხენოზა. თბილისი. Retrieved მაისი 18, 2024, from https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/305183/1/Memarcxeneoba_1928_N2.pdf
101. კალატოზიშვილი, მ., & ლოლობერიძე, ნ. (1928). სურათი კინო-ქრონიკა. მემარცხენოზა. თბილისი. Retrieved მაისი 18, 2024, from https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/305183/1/Memarcxeneoba_1928_N2.pdf
102. მაუწყებელი, ს. ს. (2018). სსიპ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ 2018-2021წლების პროგრამული პრიორიტეტები. Retrieved from 1tv.ge: <https://cdn.1tv.ge/app/uploads/2018/06/2018-2021-wlebis-programuli-prioritetebi-1--1529677431.pdf>
103. მაცნე, ს. ს. (2004, 12 23). კანონი მაუწყებლობის შესახებ. Retrieved from matsne.gov.ge: <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=63>
104. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (n.d.). Retrieved 10 23, 2024, from <https://www.1tvplay.ge/movie/overview/drois-suntqva-kakhuri-qronikebi>
105. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (1018). 1tv.ge. მოპოვებული 2024 წლის 14 10, <https://shorturl.at/fA0CV-დან>
106. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (n.d.). 1tv.ge. Retrieved 10 21, 2024, from 1tv.ge: <https://1tv.ge/document/ssip-sazogadoebrivi-mauwyebli-2021-wlis-angarishi/>
107. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (n.d.). 1tv.ge. Retrieved 11 27, 2024, from <https://cdn.1tv.ge/app/uploads/2017/10/67-1508156120.pdf>
108. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2014). 1tv.ge. Retrieved 10 15, 2024, from სსიპ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ 2014 წლის ანგარიში: <https://1tv.ge/document/ssip-sazogadoebrivi-mautsyebli-2014-tslis-angarishi-2/>

109. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2016). 1tv.ge. Retrieved 10 15, 2024, from სსიპ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ 2016 წლის ანგარიში:
<https://1tv.ge/document/ssip-sazogadoebrivi-mautsyebelis-2016-tslis-angarishi/>
110. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2021). სსიპ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ 2021 წლის ანგარიში. Retrieved 10 14, 2024, from 1tv.ge:
<https://1tv.ge/document/ssip-sazogadoebrivi-mauwyebelis-2021-wlis-angarishi/>
111. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 10 13). 1tv.ge. Retrieved from 1tv.ge:
<https://1tv.ge/strategy/>
112. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 10 19). 1tv.ge. Retrieved from
<https://1tv.ge/show/dakarguli-wignebi/>
113. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 10 19). 1tv.ge. Retrieved from
<https://1tv.ge/tv-radio/arkhebi/gadatsemebi/?channel=1277>
114. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 11 27). 1tv.ge. Retrieved from
<https://cdn.1tv.ge/app/uploads/2017/11/6b907981b07611ac97ce41e4c8cb662e-1509874622.pdf>
115. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 11 27). 1tv.ge. Retrieved from
<https://cdn.1tv.ge/app/uploads/2017/11/a5fa2b6604bf5a8123d29ab8f4f07332-1509822507.pdf>
116. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. (2024, 10 20). 1tvplay.ge. Retrieved from
<https://www.1tvplay.ge/serie/overview/eri-da-presa>
117. საქართველოს პარლამენტი. (n.d.). საქართველოს კანონი მაუწყებლობის შესახებ. თბილისი. Retrieved 11 25, 2024, from
<https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=75>

დანართები

დანართი N1

ბადის ფორმირება მოხდება ქვემოთ წარმოდგენილი მიმართულებების მიხედვით:



დანართი N2

სერიალი "ფორმირება დასაქმებული"	11,375	11,375	-
შრომის ანაზღაურება	11,375	11,375	-
მივლინება	-	-	-
შესყიდვები	-	-	-
დოკუმენტური ფილმი "სტოქსი"	158,201	158,201	-
შრომის ანაზღაურება	129,425	129,425	-
მივლინება	8,865	8,865	-
შესყიდვები	19,911	19,911	-
დოკ. გადაცემათა ცენტრი "ხანმოკლე ზეოფი საფორმირება"	91,956	91,956	-
შრომის ანაზღაურება	91,956	91,956	-
მივლინება	-	-	-
შესყიდვები	-	-	-
შედეგით გადამამართ - თავადი - აკა მომართვის საფორმირება ფილმი "ქალმასობა"	155,166	155,166	-
შრომის ანაზღაურება	137,800	137,800	-
მივლინება	17,366	17,366	-
შესყიდვები	-	-	-
შედეგით გადამამართ - თავადი - აკა მომართვის საფორმირება ფილმი "თბილისის უბნები"	-	-	-
შრომის ანაზღაურება	-	-	-
მივლინება	-	-	-

ტელეფილმები	33,185	31,430	1,755
სტუდია ეპოქა	60,390	54,615	5,775
შრ.ანაზღაურება	56,800	52,825	3,975
მივლინება	3,590	1,790	1,800
შესყიდვები	-	-	-
პროექტი "ვამბაზები"	11,465	7,615	3,850
შრ.ანაზღაურება	8,250	5,500	2,750
მივლინება	3,215	2,115	1,100
შესყიდვები	-	-	-
პროექტი "უშგული ჩემი სამოთხე"	7,705	6,705	1,000
შრ.ანაზღაურება	3,000	3,000	-
მივლინება	4,705	3,705	1,000
შესყიდვები	-	-	-
პროექტი "ინტერაქტივი"	18,300	18,300	-
შრ.ანაზღაურება	18,300	18,300	-
მივლინება	-	-	-
შესყიდვები	-	-	-
პროექტი "სტოქსი"	122,776	88,847	33,929
შრ.ანაზღაურება	85,592	84,687	905

პირველი არხი
 >1TV.GE

მივლინება	4,895	4,160	735
შესყიდვები	32,289	-	32,289
პროექტი "შალვა ნუცუბიძე"	17,220	17,220	-
შრ.ანაზღაურება	17,175	17,175	-
მივლინება	45	45	-
შესყიდვები	-	-	-

დანართი N3

ტელეფილმების წარმოება	1,984,001
ტელეფილმები	193,580
სტუდია ეპოქა	206,768
შრ.ანაზღაურება	185,800
მივლინება	20,888
შესყიდვები ეპო.	80
საბჭოთა საქართველო - კრიმინალური ქრონიკა	101,600
შრ.ანაზღაურება	98,000
მივლინება	3,440
შესყიდვები კრიმ.	160
პროექტი "ინტერაქტივი"	1,295
შრ.ანაზღაურება	1,295
მივლინება	-
შესყიდვები	-
პროექტი "სტოქსი"	93,655
შრ.ანაზღაურება	91,025
მივლინება	2,630
შესყიდვები	-
პროექტი დებიუტი	64,337
შრ.ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები დებ	64,337
პრესა და ერი	-

1 TV.GE

117

ბერიტაშვილი	34,200
ბზუანელი	41,165
იდეების ბანკი	110,668
კვლევა	3,750
სერიალი "იდელური დედა"	1,039,859
შრომის ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები დედა	1,039,859
პროექტი "პოლკოვნიკის დახეული წერილები"	93,124
შრომის ანაზღაურება	86,425
მივლინება	300

დანართი N4

ანგარიშის დასახელება	ჯამი
სამეურვეო საბჭო	563,119
ბორდის წევრების პონორარი	371,286
სხვა ხარჯი	191,833
აპარატის ხელფასი	149,173
მივლინება	12,350
საკონსულტაციო ხარჯი სამ.	28,910
შესყიდვები სამ.ს	1,400
გენ. დირექტორის აპარატი და დაქვემდებარებული სამსახურები	3,191,088
გენერალური დირექტორის აპარატი	178,138
ადამიანური რესურსები მართვის სამსახური	113,659
იურიდიული სამსახური	207,506
არქივი	677,036
მივლინება	-
წარმომადგენლობითი ხარჯი დირ.	-
რადიო გადაცემები	676,839
შრომის ანაზღაურება	676,304
მივლინება	535
შესყიდვები	-
ტელეფონების წარმოება	1,017,392
ტელეფონები	418,182
სტუდია ეპოქა	151,895
შრ.ანაზღაურება	149,500
მივლინება	2,340
შესყიდვები ეპო.	55
საიდუმლო კართოთეკა	-
შრ.ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები	-
პრესა და ერი	35,420
შრ.ანაზღაურება	31,875
მივლინება	3,545
შესყიდვები	-

შრომის ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები კაც.	75,000
ანიმაციური სერიალი "მაშველები"	76,529
შრომის ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები მამ.	76,529
პროექტი ევროვიზია	109,039
შრომის ანაზღაურება	33,066
მივლინება	-
შესყიდვები ევრ	75,973
ტელეფილმების წარმოება	93,244
ტელეფილმები	51,770
სტუდია ეპოქა	36,474
შრ.ანაზღაურება	36,300
მივლინება	-
შესყიდვები ეპო.	174
პრესა და ერი	5,000
შრ.ანაზღაურება	5,000
მივლინება	-
შესყიდვები	-
ტექნიკა და ტექნოლოგიები	15,948,661
შრომის ანაზღაურება	1,211,062
დირექტორის აპრატი	69,097
გავრცელების უზრუნველყოფის სამს	9,200
საერთაშორისო ჩართუბის ჯგ	3,550

დანართი N5

ტელეფილმები	288,071
სტუდია ეპოქა	214,235
შრ.ანაზღაურება	190,800
მივლინება	21,488
შესყიდვები ეპო.	1,947
იუნკერები	-
შრ.ანაზღაურება	-
მივლინება	-
შესყიდვები	-
სხვადასხვა ფილმები	75,256
ანუხელიძეს გმირობა - (ბასილაძე, შენგელი)	3,500
იოსებ ყიფშიძე (გაფრინდაშვილი, შუბაშვილი)	-
ანდრია რაზმაძე (გაფრინდაშვილი, შუბაშვილი)	-
მხ ფილმი (საკონკურსო)	-
დაინერეთ გულებში	2,500
პროექტი ხვისტაური	15,131
შრომის ანაზღაურება	12,306
მივლინება	2,825
შესყიდვები	-
პროექტი ტელედოკი	24,375
კოპროდუქცია - პაერი ლუჩი აბრეშუმა	15,000
პროექტი დრო აღარ ითმუნს	7,250
პროექტი ქართველი მოდერნიზტები	7,500
ქართული ტელესურიალი	8,537
შრომის ანაზღაურება	-
მივლინება	-

დანართი N6

ქართული მხატვრული სერიალი „ო-ჯახი“	744,807
ტელეფილმების გაერთიანება	942,059
ტელეფილმები (ადმინისტრაცია)	185,400
დოკუმენტური ფილმები	104,006
კოპროდუქციული ფილმები	257,307
სტუდია ეპოქა	327,251
შრომის ანაზღაურება	219,000
დღიური ანაზღაურება	68,495
მივლინება	39,406
შესყიდვები ეპო.	350
ტელედოკი	68,095
შრომის ანაზღაურება	29,125
დღიური ანაზღაურება	30,750
მივლინება	8,220
შესყიდვები	-

დანართი N7

ტელეფილმების წარმოება	650,715
ტელეფილმების ადმინისტრაცია	312,423
სტუდია "ეპოქა"	260,251
შრომის ანაზღაურება	217,102
დღიური ანაზღაურება	11,450
მივლინება	31,699
"ტელედოკი"	33,646
შრომის ანაზღაურება	23,701
დღიური ანაზღაურება	8,125
მივლინება	1,820
პროექტი "ფოტო ისტორია"	35,000
შრომის ანაზღაურება	35,000



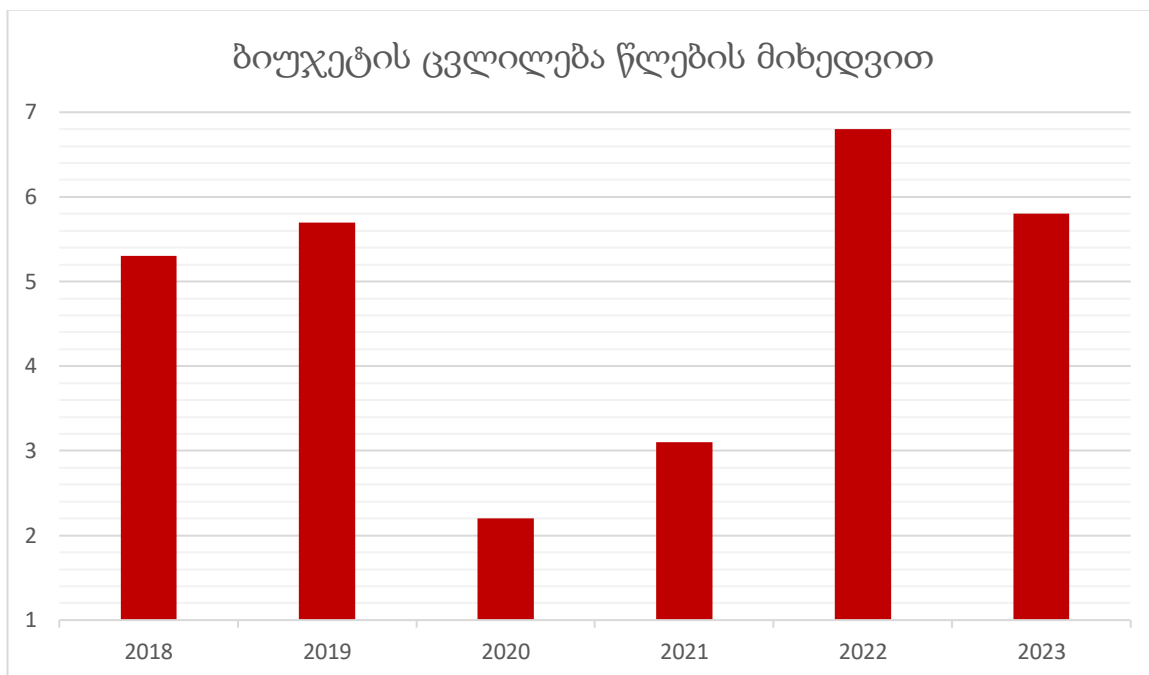
პროექტი "შეჯი სარდაფში"	4,295
შრომის ანაზღაურება	4,295
პროექტი "ცნობილი აფხაზების უცნობი ამბები"	5,100
შრომის ანაზღაურება	5,100
დოკუმენტური ფილმები	283,825
დოკუმენტური ფილმების პროექტები	90,217
შრომის ანაზღაურება	19,000
დღიური ანაზღაურება	29,747

დანართი N8

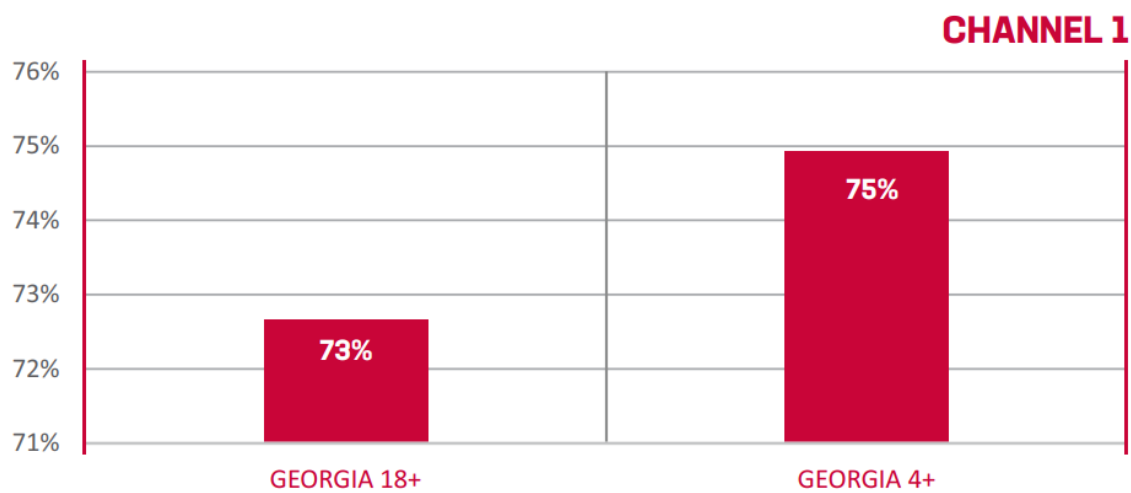
დოკუმენტური ფილმების სტუდია 2009-2014 წწ

პერიოდი	გაწეული ხარჯი	მთლიანი ბიუჯეტი	ხვედრითი წილი
2009 წელი	131,624	26,500,000	0.5%
2010 წელი	445,560	38,300,000	1.2%
2011 წელი	545,376	45,000,000	1.2%
2012 წელი	708,723	49,600,000	1.4%
2013 წელი	641,885	31,883,000	2.0%
2014 წელი (5 თვე)	328,034	13,270,019	2.5%
სულ:	2,801,202	204,553,019	

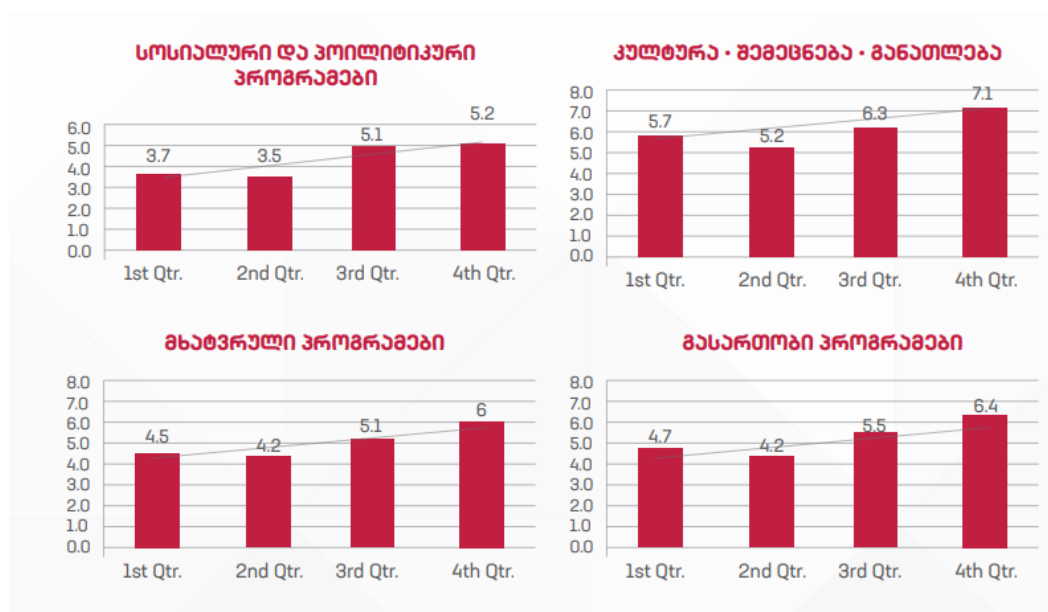
დანართი N9



დანართი N10



დანართი N11



დანართი N12

675-07-2-202411271347



27/11/2024

N 675/07

საზოგადოებრივი
მედიის
PUB
BROADCASTER



განმცხადებელს ქალბატონ ლია ზამბახიძეს
მისამართი: ჩარტლის ქუჩა N73
საკონტაქტო ტელეფონი: 555 45 51 15
E-mail: lia_zambakhidze@cin.edu.ge

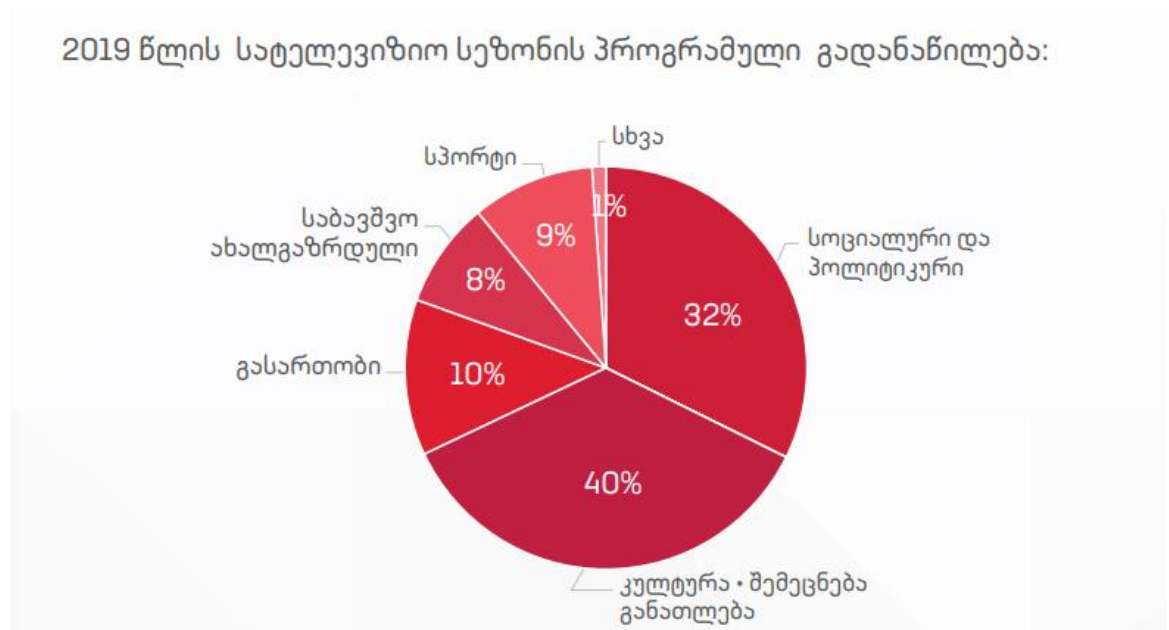
ქალბატონო ლია,

თქვენი 25.11.2024წ. განცხადების პასუხად გაცნობთ, რომ თქვენს დაინტერესებაში არსებული საკითხების თაობაზე ინფორმაცია ასახულია საზოგადოებრივი მაუწყებლის ანგარიშებში, რომლებზეც განთავსებულია (მათ შორის, 2023 წლის მე-4 კვარტლის ანგარიში) ორგანიზაციის ოფიციალურ ვებ-გვერდზე - https://tv.ge/organizatsia/kvartali?search=&document_category=234&date_from=&date_to= სადაც ასევე განთავსებულია ინფორმაცია როგორც საზოგადოებრივი მაუწყებლის სტრუქტურის, ასევე სტრუქტურაში განთავსებული ცვლილებების შესახებ.

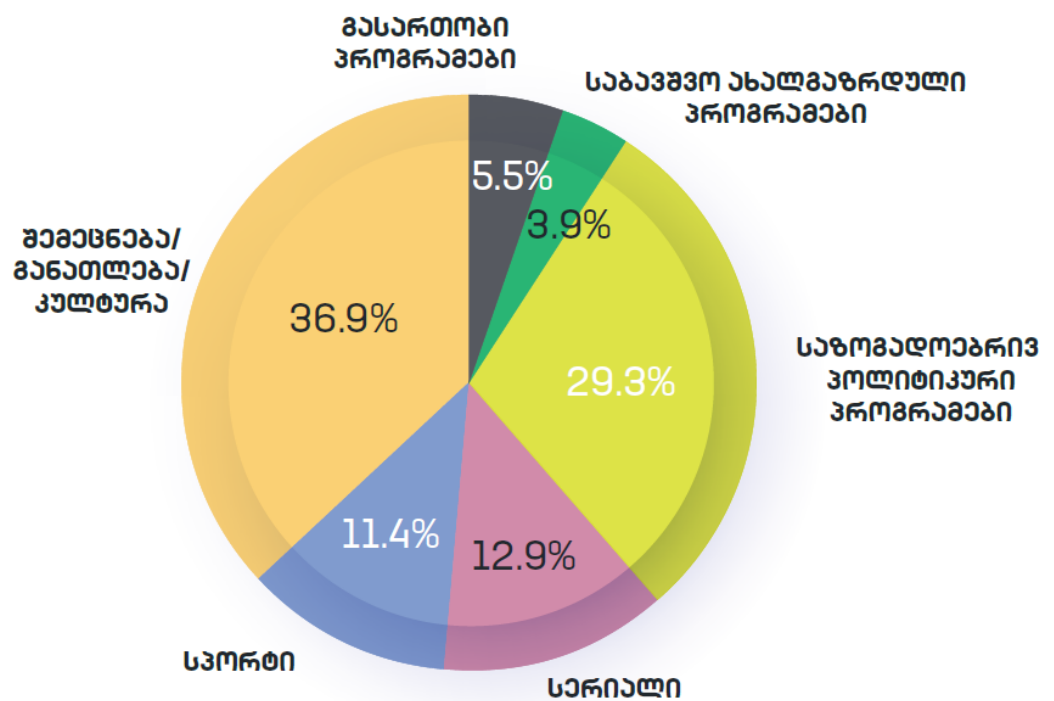
ასევე გაცნობთ, რომ საქართველოში შემნილი უპრეცედენტო ვითარება, როდესაც მედია ბაზარზე ოპერირებს სატელევიზიო აუდიტორიის კვლევის (ფილმტერული მეთოდით) ანუ ე.წ. მთვლელების მომსახურების განმსხორციელებელი ორი განსხვავებული კომპანია, რომელსაც არსებული კერძო მაუწყებლები ირჩევენ დამოუკიდებლად, თავისი ბიზნეს-პრეფერენციების შესაბამისად, მაშინ როდესაც საზოგადოებრივი მაუწყებელი, მოქმედი კანონმდებლობის მოთხოვნების შესაბამისად, აღნიშნულ მომსახურებას იღებს „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონით ჩატარებული ტენდერის ფარგლებში მხოლოდ დაშალი ფასის კრიტერიუმით გამოვლენილი გამარჯვებული კომპანიისგან. აღნიშნული გარემოების გათვალისწინებით, საზოგადოებრივი მაუწყებელი 2020 წლიდან არ თამაშობს ე.წ. მთვლელ კომპანიებთან და არ ფლობს ოფიციალურ მონაცემებს სატელევიზიო რეიტინგებთან დაკავშირებით.

რაც შეეხება ინფორმაციას, რომელიც მოიცავს საზოგადოებრივი მაუწყებლის დაარსებიდან - 2011 წლამდე პერიოდს, მისი დამუშავება მოითხოვს გარკვეულ ვადას, რომელიც აღემატება თქვენივე განცხადებაში მითითებულ ნოემბრის თვის ბოლოს.

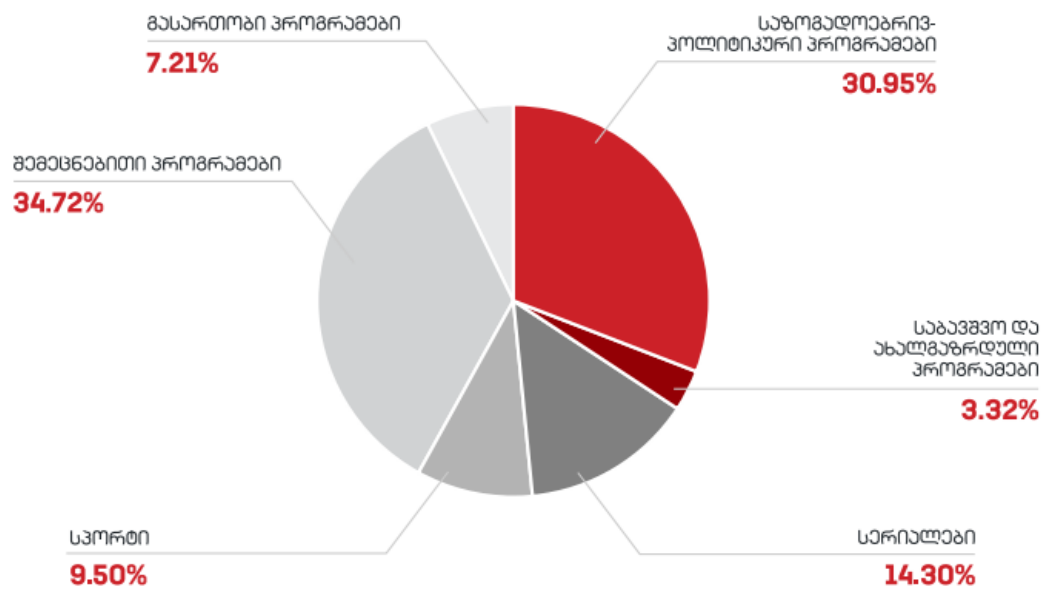
დანართი N13



დანართი N14



დანართი N15



სიღრმისეული ინტერვიუ N1

რესპონდენტი: მერაბ კოკოჩაშვილი - კინორეჟისორი, საქართველოს სახალხო არტისტი.

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

დოკუმენტალისტიკა ხელოვნების დარგია, კინოხელოვნების კონკრეტული მიმართულება, რომელიც აფიქსირებს ცხოვრებას იმ სახით, როგორიც ის არის.

შემოქმედებითი ვერსიებისა და გადაწყვეტილებების მიუხედავად, ის ეფუძნება რეალობას. როგორც ცხოვრებაში ისე, ჩვენ ვხედავთ მიმდინარე პროცესებს, რომლებსაც წარმოვიდგენთ ინდივიდუალურად. კინოს შემთხვევაში ეს წარმოდგენა ფიქსირებულია ტექნიკურ-მატერიალისტური საშუალებებით. მსგავსი კინემატოგრაფიული მიდგომა ნელ-ნელა ჩამოყალიბდა და უკვე 30-იან წლებში გამოვლინდა ისეთ ფილმებში, როგორიცაა მაგალითად „ჯიმ შვანთე“. დოკუმენტალისტიკა ხელოვნების დარგია, რომელიც სიმართლეს მოგვითხრობს ცხოვრებაზე, სხვადასხვა გზებით და ფორმებით.

2. რა განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

კლასიკური დოკუმენტალისტიკა მოითხოვს მაყურებლის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედის ჩართვას, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ავტორი იყენებს მეტაფორას, ასოციაციას იმისათვის, რომ აუდიტორიამ ჯერ განიცადოს და შემდეგ გაიაზროს. რაც შეეხება ტელევიზიას, აქ მეტად მძლავრობს ინფორმაციული ფაქტორი. შედარებისათვის, რომ ავიღოთ მუსიკა და სახვითი ხელოვნება. პირველის შემთხვევაში გადამწყვეტი მხოლოდ ემოცია და მისგან დაბადებული აზრია. პირდაპირობა - რაც შეიძლება ნათლად მოწოდებული იდეა და ინფორმაციულობა - ესაა

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის მთავარი განმასხვავებელი, რაც გამოარჩევს დოკუმენტური კინოსგან.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის მთავარი ამოცანაა, რაც შეიძლება სწრაფად, პირდაპირ და გასაგებად მიაწოდოს აუდიტორიას ავტორის იდეა. თანამედროვე მაყურებელს, რომელიც ტელევიზორთან ზის, სჭირდება სხარტი, საინტერესო და ამავდროულად განსხვავებული შეტყობინება. საკმარისია მას მოჰბეზრდეს, გადართავს, რადგან ტელემაუწყებლობა სხვა აუარებელ ალტერნატივას სთავაზობს. აქედან გამომდინარე, უმნიშვნელოვანესია სათქმელის დრამატურგიულად ზუსტად აგების პრინციპი. ერთი წუთით არ უნდა შეყოვნდეს პროცესი. დინამიკური თხრობა სიუჟეტის განვითარებისას გადამწყვეტია.

4. უპირატესობები, რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

თანამედროვე ტექნოლოგია იძლევა საშუალებას, ყველაფერი დააფიქსირო ისე, როგორც რეალურადაა. ზუსტად ასახო სინამდვილე და შემდეგ კინემატოგრაფიული საშუალებებით გადმოსცე. აქ იგულისხმება ფერი, აჩქარება-შენელება, შეპირისპირება, დროში ლავირება და სხვა.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი უპირატესობა, რაც სატელევიზიო ფორმატს გააჩნია არის სერიალის სახე. კლასიკური ფილმისგან განსხვავებით, რომელსაც ხუთი საათის განმავლობაში გადამბულად ვერ უყურებ, ტელევიზია ფრაგმენტებად დაყოფის საშუალებას იძლევა. ეს დამოკიდებულია თემაზე, ქრონომეტრაჟზე და ა.შ.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

ძალიან რთულია იმის თქმა, რომ ჯერ იდეა ჩნდება. გადაღების პროცესშიც იჩენს თავს ახალი მოსაზრებები, ხედვები. ხანდახან გმირები გკარნახობენ როგორ იმუშაო. ცალკეული ადამიანები, სპეციალისტები ან სხვა პროფესიის წარმომადგენლები, მათთან ურთიერთობაში იწყება ძიება და თუ სწორად შეარჩევ ამ ადამიანებს, ისინი თავადვე ხდებიან საინტერესონი მაყურებლისათვის.

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

სათქმელი უნდა მიაწოდო ისე, რომ აუდიტორია არ მოდუნდეს. მნიშვნელოვანია მთხრობელი, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში თავადაა მაყურებლის ინტერესის განმსაზღვრელი. აუცილებელია ინდივიდუალიზმი და განსხვავებულობა. დაუშვებელია განმეორება. ავტორმა უნდა იცოდეს კინემატოგრაფიული ხერხები: სიტყვის გამოყენება - არა მარტო ინფორმაციულ კონტექსტში, ხმებისა და ხმაურების ჩართვა, ფერი, მუსიკა - არა ფონური, არამედ ფუნქციონალური. პროცესში გადამწყვეტია ასევე პროფესიის ღრმად ცოდნა და ნიჭის სწორად გამოყენების უნარი.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავს მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

ადამიანური ურთიერთობები, ცხოვრებისეული დაკვირვება, კონფლიქტი, რომელიც შესაძლოა განზოგადდეს ეროვნულ ან საყოველთაო დონეზე. ფილმი არ უნდა იყოს მხოლოდ სამაყურებლო, ის უნდა დაგაფიქრებდეს. თუმცა დროთა განმავლობაში, ამბის დინამიურად გადაცემის პროცესში, აუდიტორიის გარკვეული ნაწილი ნელ-ნელა კარგავს უნარს და მოთმინებას გაითავისოს ფილმში წარმოდგენილი მეტაფორა, სიმბოლო, ამოხსნას ის და გაიაზროს.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

სიმართლე, საქმის ღრმა ცოდნა და ეროვნულობა. ამ უკანასკნელის გამო არსებობს „ქართული კინოს ფენომენის“ საერთაშორისო გაგება. ეს იმ კულტურის გადააზრება და წარმოჩენაა, რაც მხოლოდ ჩვენია, ინდივიდუალურია და სხვას არ გააჩნია. უცხო ქვეყნების კომპანიებთან თანამშრომლობამ და ფინანსების მოზიდვამ თითქოს გააქრო ეს ეროვნულობა კინოხელოვნებაში. უნიკალური, მხოლოდ შენტვის დამახასიათებელი თხრობა შეუძლებელია არ გახდეს საყოველთაოდ შესამჩნევი.

ჩემთვის სწორედ ეროვნულობას, ცოდნას და სიმართლეს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ამას ემატება მეოთხე - ინდივიდუალიზმი, სათქმელის შენებურად თქმა.

სიღრმისეული ინტერვიუ N2

რესპონდენტი: პაატა ქურდაძე - მწერალი, ესეისტი, დოკუმენტალისტი.

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

დოკუმენტალისტიკა არის რეალობის, რაიმე მოვლენის, ფენომენისა თუ საგნის არსებობის სხვადასხვა ტიპის ტექნიკური დასტური. ეს შეიძლება იყოს, ჩანაწერი, ჩანახატი, ან აუდიოვიზუალური საშუალება. ამ უკანასკნელს დოკუმენტური ფილმი ჰქვია და ის კინემატოგრაფის ერთ-ერთ ჟანრს წარმოადგენს. პრინციპში, პირველ ჟანრს - როგორც ცნობილია, ჯერ დოკუმენტური ფილმი შეიქმნა, მოგვიანებით კი მხატვრული, ანიმაციური, მუსიკალური და სხვა.

2. რა განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

მას შემდეგ რაც ტელევიზია არსებობს თითქმის აღარაფერი - ისევე როგორც ვებდოკუმენტალისტიკას. კინო, ტელე, კომპიუტერის ან სმარტფონის ეკრანი მხოლოდ საშუალებაა ფილმის ჩვენებისთვის.

დოკუმენტურ ფილმებს, თუ მრავალრიცხოვან ფესტივალებს არ ჩავთვლით, დიდი ხანია კინოთეატრში აღარავინ უჩვენებს. დოკუმენტურ ფილმის დაფინანსების ერთადერთი სერიოზული წყარო ტელევიზია იყო მანამ, სანამ ვებშემკვეთები არ გაჩნდნენ, როგორც ნეტფლიქსი, ამაზონი, ეფლი... ისინიც გარდა სმარტფონებისა და ლეპტოპებისა სმარტ ტელეეკრანებში ინტეგრირდნენ აპლიკაციების სახით.

ფილმის შექმნა ძვირი სიამოვნებაა, ის ვინმემ უნდა დააფინანსოს. ისევე როგორც მხატვრული ფილმი, დოკუმენტურიც ბიუჯეტზე დამოკიდებული ჟანრია. ძირითადად დოკუმენტურ ფილმს ტელევიზია აფინანსებს ან მისი ჩვენების უფლებას ყიდულობს. ჟან ლუკ გოდარი ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ამბობს, „მე პირველ რიგში ეკონომისტი ვარ. კინოს უმეტესი ნაწილი სწორედ ეკონომიკა და მარკეტინგია და არა ხელოვნება, ის ვინც ეკონომიკაში ვერ ერკვევა ვერასდროს ვერ შეძლებს ფილმის გადაღებას.“

არ აქვს მნიშვნელობა ფილმი საავტორო იქნება, ისტორიული, გეოპოლიტიკური, თუ ნებისმიერი სხვა თემატიკის. მაყურებელმა თუ არ ნახა, მის არსებობას აზრი არ აქვს. ისევე როგორც უჯრაში გამოკეტილი რომანის ხელნაწერს. დოკუმენტური ფილმის ნახვის ერთადერთი პლატფორმა კი როგორც გითხარით, 60-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული ტელევიზიაა (დღეს უკვე ვებპლატფორმებიც დაემატა) და არა კინოთეატრი.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

ჩემი აზრით, გამოწვევები არ იცვლება. დოკუმენტალისტიკის თემები თითქმის მარადიულია. მთავარია, თხრობის თანამედროვე მანერის პოვნა, რომ ახალი თაობის მაყურებლისთვის მისაღები და გასაგები გახდეს სათქმელი. მაგალითად, დასავლეთში, ჩვენგან განსხვავებით, ყოველ წელს უამრავი ფილმი კეთდება მეორე მსოფლიო ომის სხვადასხვა ეპიზოდზე, რომლებიც უკვე უამრავჯერ არის მოთხრობილი და გადაღებული. შესაძლოა ვინმემ იფიქროს, რომ ეს ერთი და იმავეს კეთებაა და სრულიად უსარგებლოა, მაგრამ თანამედროვე მაყურებელს არ იზიდავს ოცი ან მეტი ხნის წინ გადაღებული დოკუმენტური ფილმი, მას თავისი ეპოქის შესატყვისი ენითა და ესთეტიკით უნდა მოუყვე ნაციზმისა და ბოლშევიზმის ბარბაროსობის შესახებ. მეტიც, ამას მშობლიურ ენაზე თუ მოუყვება თანამემამულე რეჟისორი, მისთვის ამბავი კიდევ უფრო დამაჯერებელი გახდება. ასეთი მიდგომა საქართველოში სამწუხაროდ უბრალოდ არ არსებობს. ჩვენი დოკუმენტალისტიკა ძირითადად ან ცნობილი დიდი წინაპრების ბიოგრაფიებით ინტერესდება ან პათეტიკური საავტორო კინოთი, რომელსაც სურვილის შემთხვევაშიც კი ვერსად ნახავთ, ვერც ერთ ტელეარხზე და ვერც ვებპლატფორმებზე.

ყველა ის თემატიკა (200 გადაცემა=200 დოკ. ფილმი), რომელიც ჩემს გადაცემა „დოსიეში“ განვიხილეთ, ადაპტირებადია ქართულ რეალობაზე. სამწუხაროდ, დღემდე არავის მოსვლია აზრად, შეექმნა მსგავსი სოციალური, სამეცნიერო, თუ ისტორიული დოკუმენტალისტიკა.

ამ კითხვაზე დაუსრულებლივ შეიძლება საუბარი, რადგან ქართულ დოკუმენტალისტიკა სხვა არაფერია, თუ არა ერთი უზარმაზარი გამოწვევა. საქართველო აუთვისებელი ყამირია დოკუმენტალისტიკისთვის, ნამდვილი კლონდაიკია, რომელსაც არავინ იყენებს. აქ თემები კენჭებივით ყრია და მათ ვერავინ ვერ ან არ ამჩნევს, რადგან ხშირად მათ შესარჩევად, ასაღებად და

დასამუშავებლად შრომა ეზარებათ. ესეც არ იყოს, როდესაც მოსაყოლი და სათქმელი არაფერი გაქვს, ბევრად ადვილია საავტორო ჟანრი მოახვიო დაბნეულ მაცურებელს თავს და თუ არ მოეწონა მასვე დააბრало რომ უბრალოდ ვერ გაიგო, ინტელექტი არ ეყო და ა.შ...

4. უპირატესობები რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

ფანტასტიკურად შემცირდა ინფორმაციის მოპოვებისთვის საჭირო დრო, გაადვილდა გადაღება, ხმის ჩაწერა, მონტაჟი და ა.შ. თუმცა, ტექნიკური პროგრესი კინოში, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს ხარისხობრივ ან შინაარსობრივ პროგრესს. მე მახსოვს, როდესაც 90-იან წლებში მაღალი ხარისხის გამოსახულების პირველი ბიუჯეტური პატარა ციფრული კამერები გაჩნდა, პარიზში ახალგაზრდებმა მასობრივად დაიწეს „კინოს“ გადაღება. ყველა ნაბიჯზე წააწყდებოდით მოყვარულ კინემატოგრაფისტთა ჯგუფებს. თუმცა, მალე მიხვდნენ, რომ კინოს კამერა კი არა ადამიანები იღებენ. მე მაშინ ევროპაში პირველ ციფრულ ტელეარხზე - „კანალ ვებ“-ში ვმუშაობდი. ამ ციფრული ენთუზიაზმის გარიჟრაჟის მსოფლიო ცენტრში, რომელსაც ბილ გეიტსი აფინანსებდა. ევროპაში პირველი ქართული გადაცემაც კი შევქმენი. მხოლოდ საქართველოში ვერავინ უყურებდა რადგან ინტერნეტი მაშინ ძალიან დაბალი სიჩქარის იყო და კომპიუტერიც ბევრს არ ჰქონდა. კარგად მახსოვს, უკვე მაშინ ვუმტკიცებდი აღზნებულ კოლეგებს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს საბეჭდი მანქანის მოგონებით კარგი მწერლების და პოეტების რიცხვი არ გაზრდილა. ასე რომ, ტექნოლოგიური პროგრესი ძალიან კარგია, თუმცა მხოლოდ თავში მომხდარი პროგრესის პარალელურად.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

მე აქაც პრაგმატიზმისკენ ვიქნები. თემატიკის შერჩევა 95% შემთხვევაში ხდება მარკეტინგული გათვლით - რამდენად საინტერესო

იქნება პროდუქტი მაყურებლისთვის და შესაბამისად, რამდენად გაყიდვადი. ჩადებს თუ არა მასში ფულს რომელიმე არხი ან სპონსორი. სხვანაირად პროდაქშენს რისკის აღება გაუჭირდება. შესაბამისად, ავტორისთვის ძალიან ძნელი იქნება პროდაქშენის დარწმუნება, რომ ფილმის წარმოებაში ფული ჩადოს. თუ რა თქმა უნდა, მას ვინმე ფილანთროპი, ან სახელმწიფო ინსტიტუცია (მაგ. კინოცენტრი) არ აფინანსებს კინოს განვითარების ან უარეს შემთხვევაში პროპაგანდის მოტივით. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, დოკუმენტური ფილმი კინემატოგრაფიული ჟანრია, კინო კი არ არის პოეზია სადაც მხოლოდ ფურცელი და ბიკის ბურთულიანი კალამი გჭირდება.

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

დოკუმენტურ ფილმში იდეის გამოხატვის ფორმა, ენა უნდა იყოს მაქსიმალურად მარტივი და ყველასთვის გასაგები. დოკუმენტალისტიკა, რომელიც ხაზგასმით ინტელექტუალებისთვის არის განკუთვნილი მოსაწყენია, არაფრის მომცემი, გაფლანგული ფული და ტყუილად დახარჯული დრო, მათ შორის მაყურებლისთვის, თუ კი ჭკუა არ ეყო და მაინც ბოლომდე უყურა.

ზოგადად, ავტორს თავისი ნიჭის მიხედვით, ყველაზე უიმედო ფორმა და საშუალებაც კი შეუძლია შედევრად აქციოს. ან პირიქით, ყველაზე ეფექტურისგან საშინელი სისულელე შექმნას.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

მაყურებელი უნდა გრძნობდეს, რომ მას პატივს სცემენ, ესაუბრებიან ფაქტებით, გასაგები, მარტივი ენით. არა როგორც ინტელექტუალური განვითარების დაბალ საფეხურზე მდგომს, არამედ როგორც ცნობისმოყვარე, სიახლის გაგების სურვილით შეპყრობილ ადამიანს, რომელსაც ჯერა, რომ არ ატყუებენ და როგორც თანასწორს ისე ესაუბრებიან. აუდიტორიის ნდობა

დოკუმენტურ ჟანრში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის ინტერესს ფილმის მიმართ.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

ეს ინტერესი პირველ რიგში თავად ტელევიზიებმა უნდა შეუნარჩუნოს თავის აუდიტორიას, რადგან ტელევიზია დოკუმენტალისტიკის გარეშე იგივეა რაც რადიო მუსიკის გარეშე. საქართველოში ერთადერთი ტელევიზია რომელიც დოკუმენტალისტიკას მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს საზოგადოებრივი მაუწყებელია. ეს მის მოვალეობაშიც შედის, მაგრამ ძალიან სამწუხაროა რომ სხვა არხებს აბსოლუტურად არ აინტერესებთ. ამიტომაც ქართველ დოკუმენტალისტებს არ ჰყავთ არც შემკვეთი და არც მყიდველი. ისინი ფილმებს მხოლოდ რაღაც საექვო პროვინციული კინოფესტივალებისთვის აკეთებენ (მარტო საფრანგეთში 200-ზე მეტი ასეთი ფესტივალია). ამ საფესტივალო ფილმების სიცოცხლის ხანგრძლივობა სულ რამდენიმე ასეთი პატარა კინოფორუმი. ისინი ისე ქრებიან, რომ ქართველ მაყურებელს ნახვის შესაძლებლობაც არ ეძლევა. ამ ფილმებს არც ერთი ტელეარხი ყიდულობს, ავტორებს კი ვებზე უფასოდ დასადებად არ ემეტებათ. აწყობენ რამდენიმე ჩვენებას თავისივე ახლობლებისთვის და ნაესავეებისთვის რომელიმე კინოდარბაზში და სულ ეს არის. ჩემთვის ეს ძალიან, ძალიან სამწუხაროა.

სიღრმისეული ინტერვიუ N3

რესპონდენტი: თომა ჩაგელიშვილი - ისტორიკოსი, ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

ამბის გადმოცემა, შენი სათქმელის თქმა ვიზუალური ხერხებით. სინამდვილის სიღრმისეული თხრობა.

2. რა განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას სხვა ესთეტიკა აქვს, ვიდრე საავტორო დოკუმენტურ ფილმს. მუშაობისას ყოველთვის ცდილობ, (ყოველ შემთხვევაში მე ასე ვარ ხოლმე) ფილმს უფრო მაღალი ტემპი ჰქონდეს, დინამიკა მაღალი იყოს. დღევანდელი მაყურებლის მოთხოვნა არის ასეთი. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა ფართო მასებზეა უფრო გათვლილი. შესაბამისად ცდილობ, ბევრად მაღალი ტემპი მისცე, სათქმელი მალე თქვა. საავტოროს შემთხვევაში შეგიძლია, უფრო მშვიდი დინამიკა გქონდეს, სხვა ხერხებით გადაიღო.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

აღბათ ფული. დოკუმენტალისტიკას, როგორც ყველა სფეროს სჭირდება თანხები. რაიმე განსაკუთრებული გამოწვევა თუ აქვს არ მგონია, იმიტომ რომ დოკუმენტური კინოსადმი ინტერესი საქართველოში იზრდება, არ მცირდება.

4. უპირატესობები, რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

ოპერატორს მეტი საშუალება აქვს გადაიღოს კარგი ხარისხის, მრავალფეროვანი კადრები. თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით რეჟისორსაც მეტად ეხსნება თვალსაწიერი. ზოგადად, პროგრესი ისევე აისახა დოკუმენტალისტიკაზე, როგორც ზოგადად კინოზე.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

რამდენი ადამიანიცაა, იმდენი იდეა არსებობს. ინდივიდუალურია. როცა იდეა მიჩნდება, ვფიქრობ როგორ იმუშავეს ეს მაყურებელზე. მე ტელევიზიაში ვმუშაობ და შესაბამისად ჩემი დამკვეთი, ასე ვთქვათ, ჩემი

ტელემაყურებელია. იდეას ვტესტავ საკუთარ თავში, ჩემი გამოცდილებით, როგორ იმუშავებს, რა არის საინტერესო. რაც ასევე მნიშვნელოვანია, თემა მე უნდა მაინტერესებდეს. იდეა იბადება ცნობისმოყვარეობით. რაც შენ გაინტერესებს, იმის მოყოლა გინდა მაყურებლისათვისაც. მერე მიდის კვლევა, რამდენად გამოვა ფილმი. გააზრება - მაყურებელთან როგორ მიიტანო სათქმელი. შეიძლება იდეა გქონდეს, მაგრამ ფილმი არ გამოვიდეს. მთავარია, საკითხი გვაინტერესებდეს ორივეს – მეც და ჩემს მაყურებელსაც. მერე უკვე ფორმებიც და საშუალებებიც თვითონ, თემის მიხედვით მოდის.

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

ეგ დამოკიდებულია, რაზე ყველა ამბავს. მაგალითად, ჩვენ გადავიღეთ დოკუმენტური სერიალი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ საზღვარგარეთ და გადავწყვიტეთ, რომ ეს ყოფილიყო ჩემი მოგზაურობა. ავტორის, რომელიც იტორიკოსია და ამავე დროს დოკუმენტალისტი ეძებს ქართულ ნაშთებს, ადგილებს, სადაც ჩვენებმა დატოვეს კვალი.

ასევე, ცოტა ხნის წინ გადავიღე ფილმი, რომელიც შეეხებოდა ენგურჰესს. აქ საერთოდ კამერის უკან ვიდექი და არ გამოვჩენილვარ. ძალიან საინტერესო იყო, რადგან თავისი მასშტაბით ეს ნაგებობა მსოფლიოს ხუთეულშია. აქედან გამომდინარე გადავწყვიტე, ჯობდა ვყოფილიყავი კამერის უკან და მაყურებლისთვის დამეთმო თავად ენახა ყველაფერი. საბოლოოდ, თვითონ თემა გკარნახობს გამოსახვის საშუალებას. მას უნდა მთარგო.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავს მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

ამბავი უნდა იყოს ნამდვილი, ათასჯერ გადამოწმებული და საინტერესოდ გაკეთებული, გამოსახვის საშუალებები უნდა იყოს მიმზიდველი. მნიშვნელოვანია ასევე გუნდი იყოს ძლიერი და შეთანხმებული, რადგან სატელევიზიო დოკუმენტურ ფილმზე არ მუშაობს

ერთი ადამიანი. საავტოროში შეიძლება შენ თვითონ აიღო კამერა, გადაიღო, შენვე დაამონტაჟო. სატელევიზიო ფორმატს ყოველთვის ჯგუფი ჭირდება, რომლის წევრებიც უნდა იყვნენ თანამოაზრეები.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

ძალიან მნიშვნელოვანია რეგულარულობა. აუდიტორიის ინტერესი ასე ნარჩუნდება. ამასთან, აუცილებელია მაღალი ხარისხი და სანდოობა. დოკუმენტალისტიკა ნიშნავს, რომ შენ გადმოსცემ ნამდვილ ამბავს ვრცლად, საკუთარი ხერხებით, ინტუიციით და წესების დაცვით.

სიღრმისეული ინტერვიუ N4

რესპონდენტი: თამარ თავგაძე - ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

დოკუმენტური კინო თავისი სტრუქტურით სინამდვილის ასახვის ყველაზე რეალისტური ფორმაა. კინოდოკუმენტალისტიკა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების არაერთ ფუნქციას ითავსებს - მიმართულია სასწავლო-საგანმანათლებლო სფეროსადმი და ამასთან, ინფორმირების წყაროცაა.

2. რა განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ ფედერიკო ფელინის შემთხვევა. რეჟისორი მასხარებზე ფილმს იღებდა, რომელიც ვერ შედგა. ამასთან დაკავშირებით დიდი მასეტრო წერდა: „ტელევიზიის შემთხვევაში პუბლიკა სახლიდან არც გამოდის, ისე მოდის შენთან. უფრო ზუსტად, შენ მიდიხარ მასთან“... ტელევიზიის პროგრამირების წესებს ემორჩილება კინოეკრანიდან ტელეეკრანზე გადანაცვლებული დოკუმენტალისტიკა.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

მთავარი გამოწვევა რეალური მოვლენების რეალურ ფონზე აღბეჭდვაა. დოკუმენტურ ფილმებში სწორედ სინამდვილის პერსონაჟები უნდა გახდნენ შემეცნებითი მასალის წყარო. დოკუმენტალისტიკა სწორედ დოკუმენტის ხიბლით და ემოციით უნდა იპყრობდეს მაყურებელს. ის უნდა იყოს არა ქრონიკალური ფიქსაციის ინსტრუმენტი, არამედ სინამდვილის ასახვის ყველაზე რეალისტური ფორმა.

4. უპირატესობები, რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

დოკუმენტური კინო სატელევიზიო სამაუწყებლო პროგრამის განუყოფელი ნაწილია. ტელევიზია, თავის მხრივ, კინოს ყველგან შეღწევის უნარს უზიარებს. ტელემაუწყებლობამ კინემატოგრაფის განვითარებას მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი. სწორედ ამას გულისხმობდა ფრანგი რეჟისორი და კინოკრიტიკოსი რენე კლერი: „როცა მეკითხებიან, თუ რა არის კინოს ხვალინდელი დღე, მე ვპასუხობ: - ეს არის ტელევიზია“. დოკუმენტური კინოს სპეციფიკას ტელევიზიამ საკუთარი შესაძლებლობები მიუსადაგა. გარკვეულწილად, მაყურებლის ცნობიერებაც შეიცვალა, როცა კინემატოგრაფისტებმა დაიწყეს ფილმის გადაღება არა მხოლოდ დიდი ეკრანისთვის, არამედ ტელევიზიისთვისაც.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

დოკუმენტალისტიკის კინოეკრანებიდან ტელეეკრანზე გადანაცვლებით, ტელევიზიამ კინო კანონებით შექმნილი ჟანრები შეიძინა. მათ შორის ყველაზე მეტად გავრცელებული დოკუმენტური კინონარკვევია. როგორც ტელედოკუმენტალისტს, ყველაზე ხშირად მიხდება პორტრეტულ ნარკვევზე მუშაობა. რეალური, კონკრეტული ადამიანის სახით ზოგადი სოციალური ტიპის ჩვენებისას, თხრობასთან ერთად, გამოსახულების

ესეისტური გააზრებაც მნიშვნელოვანია. დოკუმენტური მასალისა (ბიოგრაფიული ცნობები) და გმირის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების, განცდების, შეხედულებების წარმოდგენით იკვეთება მისი ხასიათი. ჩემი პორტრეტული ნარკვევები, ძირითად, ისტორიულ მოღვაწეებს ეძღვნებათ.

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

ავტორმა რეალისტური ხიზლით უნდა დააინტერესოს, „დაიპყროს“ მაყურებელი და არა დადგმული სცენებით. დოკუმენტურობამ უნდა აღძვრას ასევე ნამდვილი ემოცია – ესაა მთავარი არსი.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავს მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

ინტერესი დიდია პორტრეტული, სამოგზაურო და პრობლემური ნარკვევების მიმართ. პიროვნება, ისტორია და მიმდინარე აქტუალური პრობლემები – ეს იწვევს მაყურებლის ინტერესს.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

როგორც ფედერიკო ფელინი ამბობდა, ავტორი უნდა იყოს „მომხიზვლელი და საინტერესო“, რეალურად უნდა მივიდეს აუდიტორიასთან და მოიპოვოს მისი ნდობა, დაამყაროს უშუალო კავშირი მასთან. ამ შემთხვევაში ტელედოკუმენტალისტიკის მიმართ მაყურებლის ინტერესი მუდმივად მზარდი იქნება.

სიღმინერული ინტერვიუ N5

რესპონდენტი: ბესო გაფრინდაშვილი - ისტორიის დოქტორი, რეჟისორი, დოკუმენტალისტი

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

დოკუმენტალისტიკა მრავალწახნაგოვანია. ძალიან მოკლედ, ჩემეული გადმოცემით რომ აგიხსნათ, ეს არის აწმყოში მომხდარი ფაქტის, რომელიც წამიერად წარსულში გადადის, ფიქსაციის, ამბად შეკვრის, შეფუთვისა და საზოგადოებისთვის გადაცემის პროცესი.

2. რა განასხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

პირველ რიგში განასხვავებს ქრონომეტრაჟი. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა და მით უმეტეს, თანამედროვე მაყურებელი ერთგვარად ითხოვს დინამიკას და ინტრიგას. დღეს აუდიტორია ათასგვარი პროგრამითაა განებივრებული. მით უმეტეს თუ გავითვალისწინებთ ახალი თაობის სოციალურ ქსელებზე მიჯაჭვულობის ფაქტორს. ტელედოკუმენტალისტს დიდი თავსატეხი აქვს მაყურებლის დაინტერესების პროცესში.

სატელევიზიო ფილმი გარკვეულწილად უფრო შემჭიდროებულია. თვითონ კადრიც მოკლეა. საავტორო კინოში მეტი ფუფუნება გაქვს. ერთ 3-4 წუთიან (ზოგჯერ 10 წუთიან) კადრში შეგიძლია, მოყვე ამბავი. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაში ამას ვერ გააკეთებ. ქრონომეტრაჟიც ბევრად მცირეა. BBC-ის სტანდარტების მიხედვით ვმუშაობთ ჩვენც. გვაქვს მოკლემეტრაჟიანი, 26 წუთიანი და სრულმეტრაჟიანი, 52 წუთიანი ფილმები. როცა დოკუმენტური კინო შეიძლება სამი საათიც კი გაგრძელდეს. ამასთან, კინოში გაქვს ამბავი, რომლის განვითარებასაც ელოდები. შეიძლება ამას დასჭირდეს თვეები და წლებიც კი. სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა უფრო სიუჟეტური ხასიათისაა, ბევრად სხარტი და დინამიკური.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

აუდიტორია. დოკუმენტურ კინოს არ ჰყავს დიდი მაყურებელი. უმეტესად ის არ არის რეიტინგული. აქედან გამომდინარე, დოკუმენტური ფილმების წარმოებას კერძო ტელევიზიები საერთოდც გაურბიან. საზოგადოებრივ მაუწყებელს, თავისი ვალდებულებიდან გამომდინარე, შეთავსებული აქვს შემეცნებით-საგანმანათლებლო ფუნქცია და მუშაობს დოკუმენტალისტიკაზე.

როგორც ავტორი, კონკურენტულ მედიაგარემოში ცდილობ, ნაკლებ რეიტინგული ნაწარმოები ნებისმიერი თაობის ადამიანისათვის საინტერესო გახადო. ამის ამბიცია უნდა გქონდეს. ესაა მთავარი გამოწვევა - დადო პროდუქტი, რომელსაც სხვადასხვა თაობა მიიღებს.

4. უპირატესობები რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

ხარისხი და ვიზუალი უპირველეს ყოვლისა. 10 და 15 წლის წინ რომ ვიღებდით, მაშინ რომ ეს ტექნიკა გვქონოდა, გამოსახულების თვალსაზრისით, გაცილებით მაღალი ხარისხის მასალა შეიქმნებოდა. მაგალითად, კაცხის სვეტზე გავაკეთე ფილმი 2010 წელს. დრონები მაშინ არ იყო. ათასგვარი ხერხით ვცადეთ, გვეჩვენებინა მაყურებლისთვის ადგილის სილამაზე. ლაგოდეხის ნაკრძალზე მუშაობისას სასაზღვრო დეპარტამენტის ვერტმფრენს ველოდეთ, რომ გადაგვეფრინა და დაგვეფიქსირებინა ტერიტორია. თანამედროვე ტექნიკურმა რესურსებმა სამუშაო პროცესი გაამარტივა, მეტი კომფორტიც უზრუნველყო და ვიზუალიც დახვეწა, რაც წარმატებულ კონტენტს განაპირობებს.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

მე თვითონ რასაც ვეძებ, განვიცდი და ჩემი თვალთ რასაც ვაფიქსირებ, ის მინდა განიცადოს მაყურებელმა. როგორც ისტორიკოსს, უფრო მეტად ისტორიული თემატიკა მიტაცებს. მაგალითად, ფილმი ქეთევან წამებულზე. ჩემთვის ის არის დედობის, სამშობლოსა და სარწმუნოებისთვის თავდადების მაგალითი. ოცნებადაც არ მქონდა მისი წმინდა ნაწილების აღმოჩენისა და ჩამობრძანების პროცესში მონაწილეობა. 2009 წელს ჩავედით პირველად ინდოეთში მამა გიორგისთან ერთად. ჯერ კიდევ დაუზუსტებელი იყო, თუმცა ვნახეთ სიწმინდე. დავაგროვე მასალა, არ ვიჩქარე. 2014 წელს საქართველოში ჩამოვიდა ინდოელი არქეოლოგი, რომელმაც ეროვნულ მუზეუმში გამართულ კონფერენციაზე ისაუბრა დედოფლის წმინდა ნაწილების აღმოჩენისა და საქართველოში დაბრუნების შესახებ. ღონისძიების შემდეგ სტუმარი წაიყვანეს კახეთში. ალავერდში მეუფემ ქეთევან წამებულის ხატი გამოაბრძანა, სხვა სარწმუნოების ადამიანმა ემოხვია. სწორედ მაშინ მივხვდი, რომ ფილმი გამოვიდოდა. ასე ეტაპობრივად ვიკვლევდით, ვაკვირდებოდით, მივყვებოდით პროცესებს. საბოლოოდ 2017 წელს დავასრულეთ მუშაობა.

არის ფილმები, რომლებიც არც კი იცი როგორ განვითარდება. მაგალითად ათონის მთაზე უბრალოდ კამერა ავიღე ხელში და ვიღებდი, რაც ხდებოდა. ამის მერე შევკარით ფილმად. შეიძლება, შუა პროცესში დაინგრეს წინასწარ გაწერილი გეგმა და შეიცვალოს. ნებისმიერ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, გულწრფელი იყო. მე თუ არ განვიცადე საკითხი, ის მაყურებელს როგორ უნდა განვაცდევიო?

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

შენ თვითონ უნდა გაინტერესებდეს თემა, პირველ რიგში. უნდა იცხოვრო იმ გმირის ან გმირების ცხოვრებით ვისზეც მუშაობ. ემოცია უნდა

წამოიღო. მაგალითად, ვიღებდით ფილმს „მწვანე ოქროს ქვეყნიდან“. სიუჟეტი შეეხებოდა სუბიშვილების ყოფილ ქორეოგრაფს, რომელიც ოზურგეთში გადავიდა და იქ ასწავლიდა ბავშვებს ცეკვას. მივყევოდი ამ კაცის კვალს, რომელსაც შაბათ-კვირას მისი ვაჟიც ეხმარებოდა. მუშაობის პროცესში მთავარი გმირი გარდაიცვალა. ამოყირავდა სცენარი. შვილმა ფილმის გაგრძელება მოისურვა და დავასრულეთ კიდეც. ნამუშევარი გაცილებით ემოციური გამოვიდა, ვიდრე პირვანდელ ვერსიაში იქნებოდა. ერთი სიტყვით, მაყურებელსაც თუ ისე შეაყვარე გმირი, როგორც შენ თავად შეგიყვარდა, ესეიგი გამოვიდა. ამბავიც უნდა იყოს საინტერესო, მიჰყვე და შეასხა ხორცი. მეტყველი კადრი და კომპოზიცია მთავარია, ამით აბამ მაყურებელს. ერთ ფილმსაც გავიხსენებ ფიროსმანის ნახატის „ნადირობა ინდოეთში“ რესტავრაციაზე. მე თავად ვიღებდი ერთი კამერით მთელი წლის განმავლობაში. დროთა განმავლობაში რესტავრატორები შეგვეჩვივნენ მეც და კამერებსაც, გაშინაურდნენ. თუ შეძელი და შენს პერსონაჟებს დაავიწყე კამერა, ესე იგი ფილმი შედგა. ასე მაყურებელი ფილმში აღმოჩნდება და თავად დააკვირდება პროცესს.

ფორმას ხშირად თემა გკარნახობს. არ ვეთანხმები მოსაზრებას, რომ წარსულს ჩაბარდა ნარატიული დოკუმენტალისტიკა, რომელიც საარქივო მალეობთ, რეკონსტრუქციებით, გრაფიკული ჩანართებით გადმოსცემს ეპოქას. საინტერესოა უბრალო ადამიანების ყოფის ამსახველი ფილმები.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

არცერთმა დოკუმენტალისტმა ფარ-ხმალი არ უნდა დაეყაროს. დღეს თუ არ გყავს მაყურებელი ხვალ გეყოლება. შეიძლება დღეს ვერ დაიმსახუროს დიდი ყურადღება პროდუქტმა, თუმცა დრო რომ გავა თავის ფასს შეიძენს. ისტორია და პიროვნება აღძრავს ცნობისმოყვარეობას, რომელიც უნდა გადასცე მაყურებელს. ზოგჯერ ინტერესს იწვევს კლასიკური დოკუმენტალისტიკა. არ ვეთანხმები მოსაზრებას, რომ წარსულს ჩაბარდა

ნარატიული თხრობა, რომელიც საარქივო მასალებით, რეკონსტრუქციებით, გრაფიკული ჩანართებით გადმოსცემს ეპოქას. საინტერესოა ასევე უზრალო, უნიკალური ადამიანების ყოფის ამსახველი ფილმები.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

საქმეს ზერელედ არ უნდა მოეკიდო, ბოლომდე უნდა ჩაჰყვე, სიღრმისეულად გაეცნო. საჭიროა, ჩაემიო საკითხს, ნედლი მასალა იპოვო. დოკუმენტებს, ხელნაწერებს თავად შეეხო. აუცილებელია, შენ თვითონ შეიყვარო, გაითავისო პერსონაჟი, რომელზეც მუშაობ. თუ არ გაიცანი და განიცადე მაყურებელს ვერ განაცდევინებ. მარტივად უნდა დაანახო მაყურებელს რისი თქმაც გინდა. მნიშვნელოვანია, ფოკუსი და კონკრეტულ საკითხზე აქცენტირება. ის, რომ დღეს დოკუმენტალისტიკას უჭირს და არ ჰყავს დიდი მაყურებელი, არ ნიშნავს, რომ არ უნდა გადავიღოთ. უნდა ვიმუშაოთ და შევცხოთ ყველა თემას. ეს არის ერთადერთი საშუალება, შექმნა ისტორია. დოკუმენტურმა კინომ უნდა იცოცხლოს.

სიღრმისეული ინტერვიუ N6

რესპონდენტი: რუსუდან ძნელაძე - ჟურნალისტი, დოკუმენტალისტი

1. რა არის დოკუმენტალისტიკა?

თვითონ ამ სიტყვის ძირში დევს ყველაზე მთავარი ამოხსნა ამ ამოცანის. ეს არის სიტყვა დოკუმენტი. შესაბამისად, ჩვენი, დოკუმენტალისტების უპირველესი იარაღი არის დოკუმენტი, საარქივო მასალა, რეალური ფაქტი. მნიშვნელოვანია ასევე კონტექსტის გათვალისწინება. მაგალითად, მაშინ, როცა ჩვენს ქვეყანაში შადიმან ბარათაშვილი ებრძოდა ლუარსაბის ცოლს, გიორგი სააკაძის დას, იტალიაში გალილეო გალილეიმ სამშოს კრებაზე განაცხადა, რომ ახალი პლანეტა აღმოაჩინა. თემატური ფოკუსირება განსხვავებულია ამ ორი ისტორიის

მიმართ. ჩვენთვის იმ დროს კონტექსტური იყო გიორგი სააკაძის დის ბედი, ქვეყნის ფარგლებს გარეთ კი - მნიშვნელოვანი სამეცნიერო მიღწევა. დოკუმენტალისტიკის მიზანია აუდიტორიას მიაწოდოს და აჩვენოს ის, რაც აქამდე არ დაუნახავს. ფილმი უბრალოდ კი არ უნდა ესაუბრებოდეს მაყურებელს ფაქტზე, არამედ უნდა განაცდევინოს კიდეც ის.

2. რა განსხვავებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას დოკუმენტური კინოსგან?

პირველი და ყველაზე მთავარი განსხვავება არის კლიშე. დოკუმენტური კინო ცდილობს იყოს დისტანცირებული ნებისმიერი ფორმის კლიშესგან, როცა სატელევიზიო ფილმს გააჩნია თვითორგანიზება. ამიტომ ავტორი, რომელიც საეთეროდ მუშაობს გარკვეულ ფარგლებში და ფორმატში ექცევა. საავტორო კინოსგან განსხვავებით, ტელედოკუმენტალისტიკა არ არის კლიშეებისგან თავისუფალი.

მეორე განსხვავება არის დრო. სატელევიზიო ფილმის ავტორი პასუხისმგებლობას იღებს კონკრეტულ პერიოდში ჩააბაროს ნამუშევარი. ამასთან, აინტერესებს იმ მომენტში აქტუალური კონტექსტი, რომელიც მაშინვე გამოგაქვს ეთერში. კლასიკურ დოკუმენტურ ფილმზე მუშაობისას მნიშვნელოვანია უფრო ფართო კონტექსტის წარმოდგენა. ამ შემთხვევაში არც დროში შეზღუდვა მოქმედებს და ნამუშევარიც მუდმივად აქტუალური რჩება.

მესამე განსხვავება არის რეკონსტრუქცია. როდის ვიყენებთ რეკონსტრუქციას? როდესაც მასალა, მათიანე ან ქრონიკები არ შემოინახავს ვიზუალურ მასალას, რეპროდუქციას. ემოციისთვის, სემანტიკური სიცარიელის ამოსავსებად დოკუმენტურ კინოში ხშირად გამოიყენება ეს მეთოდი. სატელევიზიოსგან განსხვავებით, კლასიკურ დოკუმენტალისტიკაში რეკონსტრუქცია ბევრად დახვეწილი და დეტალებზე ორიენტირებულია. გათვალისწინებულია ყველა დეტალი:

მაკიაჟი, კოსტიუმები, განათება, რეკვიზიტები. ტელევიზიაში პროცესი ბევრად გამარტივებული და ზედაპირულია.

მეოთხე განსხვავება უკავშირდება კომერციალიზაციას. როცა შენ ხდები ტელედოკუმენტალისტიკის შემქმნელი, შენი კომერციული ინტერესები მთლიანად არის დამოკიდებული დამკვეთის ბიუჯეტზე. ეს შემაფერხებელია ხოლმე მუშაობისას. კლასიკური კინოზე მუშაობისას ავტორი რახან არ ჩქარობს, მეტი დრო აქვს მოლაპარაკებისა და თანხების მოძიებისათვის. მაგალითად, BBC-ს, სადაც თვეობით აკვირდებიან მოვლენას ან საკითხს, სხვა პოლიტიკა გააჩნია. ალბათ, ეს სახელმწიფოს სტრატეგიაცაა, რომელსაც სჭირდება მსგავსი დოკუმენტალისტიკა, ინფორმაციის დაგროვება.

3. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის წინაშე არსებული მთავარი გამოწვევები?

ჩვენ უკვე ვთქვით რომ დოკუმენტური კინო არის დროის ქრონიკა, აი ამ დროის ქრონიკის აღწერის და გადმოცემის შესაძლებლობა დღეს, თანამედროვე პირობებში არის ძალიან რთული.

პირველი გამოწვევა უკავშირდება თანხებს, რომელიც თითქმის არ იდება დოკუმენტურ კინოში. ასევე არის დისტრიბუციის პრობლემა და მეკობრეობა. არ არსებობს სპეციალური დარბაზები დოკუმენტური ფილმების ჩვენებებისათვის. სივრცე, სადაც დაინტერესებული მაყურებელი იხილავს ნამუშევარს. ხალხი არჩევს მეკობრეული გზით მიიტანონ ფილმები მაყურებლამდე.

დოკუმენტური კინო არის დროისა და გრძნობების ქრონიკა, სადაც მნიშვნელოვანია შედეგი. ავიღოთ მაგალითად ტრანსგენდერი ქალების თემატიკა, რომელიც დღეს საკმაოდ პოპულარულია. იმისათვის, რომ სრული სურათი შექმნა საკმაოდ დიდი დროა საჭირო. ჩვენ არც ერთი დაბერებული ტრანსგენდერი გვყავს ქვეყანაში. გმირის ცხოვრებისეული გზის გადმოსაცემად წლები დაგვჭირდება. არსებობს ასევე გახანგრძლივებული

ფილმები კლიმატურ პირობებზეც, რასაც ასევე დიდი დრო და ფინანსები სჭირდება.

მნიშვნელოვანია ასევე კულტურული კოდის გათვალისწინება. არ უნდა დაიკარგოს კავშირი მემკვიდრეობასთან, ისტორიულ მემკვიდრეობასთან. ეს უნდა იყოს სახელმწიფოს სტრატეგია. თუ BBC, CNN, National Geographic-ი იღებს ხანგრძლივ დროზე გათვლილ დოკუმენტალისტიკას, ეს სახელმწიფოს ინტერესებიდან გამომდინარეობს, ის იღებს მეთვალყურეობას საკითხზე.

ერთ-ერთი დიდი გამოწვევა თანამედროვე დოკუმენტალისტიკისთვის არის ფინანსები. ექსპედიციები, ეკიპირება, ტექნიკური რესურსი დიდ თანხებთანაა დაკავშირებული. თუმცა, ამბობენ, რომ მესამე ათწლეულში დაიწყება დოკუმენტალისტიკის მთავარი ცხოვრება და აი, ვნახოთ, დაველოდოთ.

4. უპირატესობები რაც ტექნოლოგიურმა პროგრესმა დოკუმენტურ კინოს შესძინა.

ინტერნეტ პლატფორმები ამარტივებს სამუშაო პროცესს. ციფრული ტექნოლოგიები აიაფებს საქმეს და შრომას. სწორი და სწრაფი მუშაობა შეგიძლია მაგალითად ციკლურ დოკუმენტალისტიკაზე. მაღალი გარჩევადობის ახალი კამერები, თანამედროვე ლინზები საშუალებას გაძლევს, მრავალფეროვანი გახადო ვიზუალი. თანამედროვე ტექნოლოგიებმა ასევე მოიტანეს გრაფიკული დამუშავების, ფერის, ხმის და მუსიკის კორექციის შესაძლებლობა. ამ ყველაფერმა გაამარტივა შრომა და ძალისხმევა. მაგალითად დრონმა, რომელმაც ვერტმფრენი ჩაანაცვლა ყოველმხრივ გააიაფა წარმოება. ციფრულმა ეპოქამ შექმნა არქივები, რომელსაც მომავალშიც გამოიყენებენ ავტორები.

5. დოკუმენტური ფილმის იდეა და თემატიკა - როგორია მათი შერჩევის პროცესი?

როდესაც ავტორს უჩნდება ცნობისმოყვარეობა რაიმე თემაზე, ცდილობს ის დოკუმენტურ კონცეფციად აქციოს. ძირითადად გამოიყენება ოთხი ფუნდამენტური იდეა: ადამიანური ისტორიები. აქტუალური სოციალური საკითხები, კულტურული ფენომენები და ისტორიული მოვლენები. თითოეულ მათგანში უამრავი ქვეთემაა და ნებისმიერ გლობალურ ამბავში სწორედ ფრაგმენტს ან კონკრეტულ პროფილს ირჩევ.

აქვს თუ არა იდეას გაცოცხლების შესაძლებლობა? ამის დასადგენად საჭიროა მკაფიო და გაცნობიერებული მიზანი. უნდა გავაცნობიეროთ რა დაბრკოლებები შეიძლება შეგხვდეს მუშაობისას. ესაა ფუნდამენტური პროცესი, როგორ მივიღეთ იდეის გადაწყვეტამდე ისე, რომ დავაინტერესო პროდიუსერი, დამკვეთი, მაყურებელი. უნდა დავასაბუთოთ, რატომ გვინდა ამ იდეის გაცოცხლება.

6. როგორ უნდა შეუსაბამოს ავტორმა იდეას სათქმელი გამოხატვის ფორმა და სტილი?

როდესაც კონკრეტული იდეის განხორციელებას ვიწყებ, ვპოულობ წყაროებს, რესპონდენტებს, დარგის სპეციალისტებს. ადამიანებს, რომლებიც დრამატურგიული ხაზის შეკვრაში დამხმარებიან. ვეძებ დამხმარე დარგებს, რაც სიღრმეს მისცემს თემატიკას და სიუჟეტურ ფორმაში არ დატოვებს მასალას. მაგალითად, თუ ვიმუშავებთ ფილმზე, რომელიც შეეხება ადამიანის სისხლის ფორმულის ცვლილებას სპეციალური ლოცვის და რიტუალის ჩატარების შემდეგ, დაგვჭირდება პერსონაჟები. მუშაობის დაწყებისას უნდა მოვძებნოთ ოჯახი, რომელიც შვილად აიყვანს ახალშობილს. უნდა გაკეთდეს ბავშვის და მშობლების სისხლის ანალიზი, რათა დადგინდეს მათი დნმ. შემდეგ უნდა ჩატარდეს რიტუალი, სპეციალური ლოცვა. საბოლოოდ, მისტიკური, საიდუმლო პროცესის დასრულების შემდეგ ბავშვი, რომელიც არ წარმოადგენს ოჯახის

ბიოლოგიურ გაგრძელებას, აბსოლუტურად გაიმეორებს მეურვეების დნმ-ს. თემის სრულფასოვნად წარმოჩენისათვის არაერთი კონცეპტუალური საკითხი შემოვა: თეოლოგია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ჰემატოლოგია... ესეც დროში გაწელილი პროცესია, რომელიც იდეის სიდრმისეულ რეპრეზენტაციას შექმნის.

7. რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მაყურებლის ინტერესს დოკუმენტალისტიკის მიმართ?

პირველ რიგში ინტრიგა. ამის გარეშე არაფერია საინტერესო. ეს კვანძი ფილმის დასაწყისშივე იდება და სწორედ ის იჭერს მაყურებელს. შემდეგ უკვე ავტორზე ან რეჟისორზეა დამოკიდებული, როგორ გაშლის და წარმოადგენს თემას.

8. როგორ შეიძლება შეინარჩუნოს ტელედოკუმენტალისტიკამ აუდიტორიის ინტერესი?

თემა, იდეის მიწოდების ფორმა, გამოსახვის საშუალებები უნდა იყოს საინტერესო. მნიშვნელოვანია, შენარჩუნდეს აუდიტორიასთან ემოციური კავშირი. აუცილებელია, გავიაზროთ კულტურული კოდები, რომელიც გვაკავშირებს შემთხვევასთან. ავტორი თანაზიარი უნდა გახდეს მთავარი გმირის ან საკითხის, რომელზეც მუშაობს.