

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახ. უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

ალექსანდრე ვახტანგოვი

«ვიდეოარტის განვითარების ტენდენციები და თანამედროვე

ტელევიზია»

17. 00. 01 - თეატრალური ხელოვნება, კინო, ტელე და ეკრანის სხვა ხელოვნება

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად
წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

თბილისი – 2006 წ.

ნაშრომი შესრულებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს
სახ. უნივერსიტეტის სატელევიზიო კათედრაზე

შესავალი

ტელევიზიის განვითარების ტენდენციები

ტელევიზიის წარმოშობა XIX საუკუნის 70-იან წლებს უკავშირდება. იგი დაკავშირებულია ელექტროტექნიკის განვითარებასთან და მის პრაქტიკულ გამოყენებასთან. ელექტრული სიგნალების საშუალებით შეტყობინების დიდ მანძილზე სწრაფი გადაცემის შესაძლებლობამ გააჩინა აზრი, რომ იმავე პრინციპით შესაძლებელი იქნებოდა გამოსახულების გადაცემაც. ტელევიზიის სფეროში კვლევა-ძიება 30 წელი, გასტანა შეიქმნა მეცნიერება ტელევიზიის შესახებ, რომელმაც დიდი წარმატებებს მიაღწია.

მანძილზე გამოსახულების გადაცემა კაცობრიობის დიდი ხნის ოცნება იყო. ზღაპრულმა ჯადოსნურმა სარკემ ფრთა შეისხა მხოლოდ მეოცე საუკუნეში – ტელევიზიის სახით, მაგრამ ამისათვის მას განვითარებისათვის ერთი საუკუნე მაინც დასჭირდა. გამოსახულების ელექტრონული გზით გადაცემის პირველი პროექტები ტელეგრაფის გამოგონებისთანავე გამოჩნდა, რომელიც ტელევიზიის თანამედროვე გაგებასთან ახლოსაც კი ვერ მივა. ეს პროექტები უფრო ფოტე-ტელეგრაფის განვითარებას ემსახურებოდა, ვინაიდან წარმოადგენდა ერთეულოვან უმოძრაო გამოსახულებების (ნახაზები, ნახატები დ. ა. შ.) მანძილზე გადაცემის მცდელობას. მათი გამოყენების პრინციპი დამყარებული იყო დენის ქიმიურ ზემოქმედებაზე და სხვადასხვა ტიპის მექანიკურ მოწყობილობებზე, რომლებიც გადამცემ და მიმღებ აპარატებში იყო დამონტაჟებული. სიგნალები ელექტროგამტარების მეშვეობით გადაიცემოდა და გამოსახულება ქაღალდზე ფიქსირდებოდა. რასაკვირველია ამ იდეებს ტელევიზიასთან არანაირი კავშირი არ ჰქონდა, იგი მხოლოდ მის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს ელექტრო სიგნალების მეშვეობით გამოსახულების მანძილზე გადაცემის თვალსაზრისით.

ფოტოტელეგრაფის განვითარება საწყისს იღებს ა. ბელის (1842 წ.), ფ. ს. ბეკველის (1847 წ.) და ჯ. კასელის (1862 წ.) გამოკვლევებიდან. გადაცემის მსვლელობისას ფოტოტელეგრაფი მოძრავი ობიექტების დანახვის საშუალობას არ იძლეოდა, ანუ მანძილზე გადაცემის შემდეგ გამოსახულების დანახვა შეუძლებელი იყო.

ოპტიკური სიგნალების ელექტრონულ სიგნალებად გადაქცევა ფოტოეფექტის პრინციპს ეფუძნება. ელექტრობაზე სინათლის ზემოქმედება პირველად აღმოჩენილი იქნა გერმანელი ფიზიკოსი ჰ. ჰერცის მიერ ჩატარებული სხვადასხვა ცდების დროს, მაგრამ მან ამ მოვლენას 1887-1888 წლებში გამოქვეყნებულ სტატიებში ახსნა ვერ მოუწახა, ვინაიდან ვერ გაერკვა ამ მოვლენის ფიზიკურ არსში. ამ მოვლენას ახსნა ვერ მოუწახეს ვერ ფიზიკოსებმა: გერმანელმა ჰალვაკსმა, იტალიელმა რიგიმ და ინგლისელმა ლოჯმა. მაგ. ლოჯმა ყველაფერი ეს პირობითად «ჰერცის შემოქმედებად» მოინათლა და ცდილობდა ეს მოვლენა ქიმიური რეაქციის ბუნებით აეხსნა. მხოლოდ 1897 წელს ჯ. ტომპსონის მიერ აღმოჩენილი ელექტრონის შემდეგ, პრაქტიკულად შესაძლებელი გახდა ფოტოეფექტის მოვლენის ახსნა.

აქვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ 1888 წლის 26 თებერვალი მაინც ითვლება მეცნიერებისა და ტექნიკის ისტორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თარიღად, რადგან ამ დღეს რუსმა მეცნიერმა გ. სტოლეტოვმა ცდის მეშვეობით განახორციელა ფოტოეფექტი, რომელიც აჩვენებდა სინათლის ელექტრობაზე ზემოქმედების ბუნებასა და ხასიათს. სტოლეტოვმა პირველი ცდებისას აღმოაჩინა, რომ უარყოფითად დამუხტული ცინკის ფირფიტის განათებისას მუხტი მალე ქრებოდა, ხოლო დადებითად დამუხტვის შემთხვევაში კი დადებითი მუხტი შენარჩუნდებოდა. ცდების გაუმჯობესების მიზნით სტოლეტოვმა შექმნა ექსპერიმენტული მოწყობილობა, რომელიც თანამედროვე ფოტოელემენტის წინამორბედს წარმოადგენდა. დანადგარი ორი პარალელური ბრტყელი დისკისგან შედგებოდა, ერთი მათგანი ბადისებური იყო, რომელიც სინათლის სხივებს ატარებდა. ამ დისკებს აწვდიდნენ ძაბვა, ისე რომ ბადისებურს ელემენტს დადებითი პოლუსი უერთდებოდა. არაბადისებურ დისკზე ულტრაიისფერი სხივების დასხივების შემდეგ წრედში ჩართული გალვანომეტრი აღნიშნავდა დისკებს შორის დენის გატარების ეფექტს. სტოლეტოვმა ამ გზით დაადგინა, რომ ფოტოდენი დამოკიდებულია მიერთებული ელემენტის ძაბვაზე და სინათლის სხივის ინტენსიობაზე. ამ გზით შეიქმნა პირველი ფოტოელემენტი, რომელიც წარმოადგენდა მინის ბალონს კვარცის სარკმლით, რომელიც ულტრაიისფერ სხივს ატარებდა.

ფოტოტელეგრაფსა და ტელევიზიას შორის დაახლოებით ისეთივე სხვაობაა, როგორც ფოტოგრაფიასა და კინემატოგრაფს შორის. ამიტომ მოძრავი ობიექტების

მანძილზე გადასაცემად აუცილებელი გახდა ახალი ტექნიკური საშუალებების გამონახვა. ტელევიზია, ანუ ადამიანის მიერ მოძრავი ობიექტების მანძილზე მხედველობითი აღქმა შესაძლებელი იყო მხოლოდ სინათლის ელექტრონულ სიგნალებად გარდაქმნის გზით. ამის განხორციელება კი მხოლოდ 1873 წლის შემდეგ მოხერხდა, როცა ინგლისელმა მეცნიერებმა ჯ. მეიმ და უ. სმიტმა აღმოჩინეს ქიმიურ ელემენტის - სელენიუმის განსაკუთრებული თვისება, რაც მისი სინათლისადმი მგრძობით გამოიხატებოდა, კერძოდ კი ის ფაქტი, რომ მისი წინაღობა იცვლებოდა სინათლის ზემოქმედების შედეგად. ამ აღმოჩენამ «ელექტრობის საშუალებით მანძილზე ხედვის» სახელი შეიძინა.

რაც შეეხება ფოტოეფექტს ბუნებას – ანუ ნივთიერების ზედაპირიდან სინათლის ზემოქმედების შედეგად ელექტრონების ამოგლეჯის პროცესს – აღმოჩენილი ა. სტოლეტოვის მიერ, პირველად აღწერილი იქნა 1899 წელს ჯერ ჯ. ტომსონის, შემდგომ 1900 წელს კი ლეონარდის მიერ, ხოლო 1905 წელს კი ა. ეინშტეინის მიერ კვანტური თეორიის შემუშავების შედეგად მთლიანად ახსნილი იქნა მისი ფიზიკური შინაარსი. სინათლის მიმართ ფოტოელემენტის მგრძობიარობამ «ელექტრონული თვალის» სახელი მიიღო.

მოგვიანებით 1934 წელს ორმა მეცნიერმა კუბეცკიმ და ფანსტვორტმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შეიმუშავეს ფოტოელექტრონული გამაძლიერებელი, რომელიც ერთდროულად შეიცავდა ფოტოელემენტსაც და გამაძლიერებელსაც. მაგრამ თანამედროვე ტელევიზორის შექმნამდე საჭირო იყო:

- ა). გამოსახულების გარდაქმნა ელექტრონული სიგნალების მიმდევრობად,
- ბ). მისი დიდ მანძილზე გადაცემა და
- გ). ამ მიმდევრობის გამოსახულებად უკუგარდაქმნა მიმღები მოწყობილების მეშვეობით.

სიგნალების მანძილზე გადაცემა ადვილი გახდა რადიოს გამოგონების შემდეგ, მაგრამ ტელევიზიამდე ჯერ კიდევ დიდი გზა იყო გასავლელი.

როგორც უკვე ითქვა ბელისა და ბეკველის მიერ, ჯერ კიდევ ფოტოელემენტის შექმნამდე, 1843 წელს განხორცილდა უმოძრაო ობიექტების მანძილზე გადაცემის

ცდები, მაგრამ ნამდვილი აღმოჩენად უნდა ჩაუთვალოს კაროლუსის მიერ შექმნილი ფოტოტელეგრაფი, რომლის ათვისებაც მეოცე საუკუნის 20-30 წლებში დაიწყო. გადამცემ მხარეზე, მბრუნავ ბარაბანზე მოთავსებული იყო გამოსახულება, რომელზედაც სინათლის სხივი ეცემოდა. ფოკუსირებული სინათლის სხივი აირეკლებოდა ბარაბანიდან და აღიქვებოდა ფოტოელემენტის მეშვეობით, რომლის დენის ძალა დამოკიდებული იყო არეკლილი სხივის სიკაშკაშეზე. ბარაბანის ბრუნვისას სხივი «კითხულობდა» გამოსახულებას. მიმღებ მხარეზე კი ხდებოდა უკუგარდაქმნა. სინათლის სხივი, რომელიც იცვლებოდა სიგნალის მიღების შესაბამისად, სინქრონულად ეცემოდა მოძრავ ბარაბანზე და სინათლის მგრძნობიარე ქაღალდზე გამოსახულება აისახებოდა.

ფერადი გამოსახულების გადაცემის ხელსაწყო «ტელეფოტო»

1916 წელს ა. პოლუმორდვინოვმა შექმნა, რომლის მუშაობის პრინციპი დამყარებული იყო გამოსახულების სამ ძირითად ფერად დაშლაზე, ხოლო შემდგომ კი მიმღების მიერ სპეციალური სინათლის გამანაწილებლის მეშვეობით, მის აღდგენაზე. გამოიყენებოდა დისკები, ცილინდრები და სარკეები. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მოწყობილობები არ იქნა ბოლომდე დამუშავებული, პოლუმორდვინოვი მაინც შეიძლება ჩაითვალოს ფერადი და ხმოვანი ტელევიზიის დამაარსებლად.

აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ გ. ბელის «ფოტოფონი», რომელიც 1880 წელს შეიქმნა და რომლის მოქმედების პრინციპიც დამყარებული იყო ზოგიერთ მეტალთა თვისებაზე - შეცვალონ თავისი ელექტროგამტარობა მასზე სინათლის ზემოქმედების შედეგად. ამ დანადგარშიც ისევ სელენიუმი იყო გამოყენებული, მაგრამ ახლა სინათლის სხივთან კავშირი რკალისებული ლამპით ხერხდებოდა, რომელიც თავის მხრივ მიკროფონისგან გამოცემული ხმის რხევებით მოდულირდებოდა. ამ გზით მოხერხდა გადაცემა ჯერ 150 მეტრზე, შემდგომ კი 1930 წელს შრეტერის მიერ ეს მანძილი 28 კმ. გაიზარდა.

ფოტელემენტის გამოყენების სფეროა აგრეთვე ხმოვანი კინო, სადაც ამ ელემენტის საშუალებით ხდება ფოტოფირზე არსებული ხმოვანი რიგის ამიკითხვა.

მრავალი პროექტი, რომელიც გამოსახულების მანძილზე გადაცემას უნდა მომსახურებოდა არ იმსახურებდა ყურადღებას (მაგ. ჯ. კერნის). ყველა მათგანი

გათვლილი იყო ე. წ. მრავალარხობრივ გადაცემაზე, რომელიც თვალის ბადურას პრინციპით იყო შექმნილი და მრავალი ფოტოელემენტისაგან შედგებოდა., რის განხორციელებაც პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. საჭირო იყო გადაცემის ერთარხიან სისტემაზე გადასვლა. ასეთი სისტემები პრაქტიკულად ერთდროულად 1877-1878 წწ. გამოჩნდა. მისი ავტორები იყვნენ ფრანგი კ. სენლევი, პორტუგალიელი ა. გე პაივა და პ. ბახმეტიევი, სადაც სატელევიზიო სისტემაში ელექტრონული სტატიკური სისტემის ნაცვლად შემოტანილი იყო მექანიკური ელემენტები, რის მეშვეობითაც ხდებოდა გამოსახულების ელემენტებად დაშლა. მაგრამ მათ შორის კი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიღწევა მაინც პ. ბახმეტიევს ეკუთვნის, რომელმაც პირველად 1885 წელს შექმნა «ტელეფოტოგრაფის» პროექტი. ეს აპარატი რეალური სატელევიზიო მოძრავი გამოსახულების მიღების საშუალებას იძლეოდა. მისი მუშაობის პრინციპი იმაში მდგომარეობდა, რომ გამოყენებული იყო ფოტოგადამცემი, რომელიც გამოსახულებას კითხულობდა, შემდგომ ელექტრო სიგნალის და ელექტრომაგნიტის მეშვეობით გარდაიქმნებოდა სინათლის სხივად და გადაიცემოდა დიდ მანძილზე. მიმღებ მხარეზე სინათლის სხივი სინქრონულად მოძრაობდა ეკრანზე. ეს პროექტი რეალურად ვერ განხორციელდა, თუმცა მაშინ მაინც ყველაზე რეალურ იდეად აღიქვებოდა.

ამ დროისათვის ტელემაუწყებლობის პრაქტიკული განხორციელებისათვის გამოიკვეთა ორი მიმართულება: მექანიკური და ელექტრონული (კათოდური) ტელევიზია. თუმცა ორივე შემთხვევაში პრინციპი ერთი და იგივე იყო. სინათლის სხივის ზემოქმედების შედეგად გამოსახულება იშლებოდა წერტილებად, რომელიც სტრიქონების სახით ლაგდებოდა დისკზე, რომელსაც თავის მხრივ ხვრელები ჰქონდა განლაგებული არქიმედის სპირალის ფორმის შესაბამისად. დისკი ერთი მოძრაობისას შლის თითო სტრიქონს. ყველი სტრიქონი ერთად, რომელთა რიცხვი ხვრელთა რაოდენობის ტოლია წარმოქმნის გამოსახულების კადრს. სინათლე ხვრელის გავლით ეცემა ფოტოელემენტზე, ამ გზით მიღებული იმპულსები ძლიერდება და რადიოგადამცემის სიხშირედ მოდულირდება. მიმღებში უკუპროცესები მიმდინარეობს. მიღებული და გაძლიერებული სიგნალები ნეონის ნათურაზე ეცემა და მართავს მისი წვის სიკაშკაშეს. ამ ლამპის წინ ისევ პირველის მსგავსი დისკია

მოთავსებული. ამ დისკის ბრუნვისას მაყურებლის თვალი ხედავს არა მთელ ეკრანს, არამედ მხოლოდ იმ სტრიქონს, რომელიც ამ დროს ხვრელიდან გამოსხივდება. მაგრამ დისკის ჩქარა ბრუნვისა და თვალის იმ თვისების გამო, 0,1 წამის განმავლობაში დაიმახსოვროს მხედველობითი შთაბეჭდილება, ელემენტები და სტრიქონები ერთ სრულ სურათად აღიქვება. ამ მოწყობილობის ავტორი იყო გერმანელი მეცნიერი კ. ნიპკოვი, ხოლო დანადგარს «ნიპკოვის დისკი» ეწოდა.

მექანიკური ტელევიზიის პირველი პრაქტიკულ შედეგები მიღწეულ იქნა XX საუკუნის 20-იან წლებში, ხოლო 1930 წლიდან პირველი სატელევიზიო სტუდიები შექმნა გერმანიაში, ინგლისში, აშშ და იტალიაში. 3X4 ზომის კადრი შეესაბამებოდა 1200 ელემენტ -წერტილს. თანდათან წლების განმავლობაში სტრიქონების რაოდენობა და კადრის ზომა იზრდება. მაგ. 1934 წელს საბჭოთა კავშირში 1X1,3 მ. ეკრანზე ნაჩვენები იქნა გამოსახულება, რომელიც 3000 წერტილს შეიცავდა განლაგებულს 48 სტრიქონზე.

პარალელურად მიმდინარეობდა მეორე – ელექტრონული ტელევიზიის განვითარება. 1897 წელს გერმანელმა ფიზიკოსმა კ. ფ. ბრაუნმა შექმნა ელექტრონულ-სხივური ნათურა, რომელიც ელექტრონული ტელევიზიის ძირითად ელემენტად იქცა. 1908-1910 წლებში ამ ნათურის გამოყენების პატენტი მიიღეს ინგლისში, გერმანიაში, რუსეთში. რუსი ფიზიკოსის ბ. როზინგის მიერ დემონსტრირებულ იქნა ელექტრონული ნათურა, რომელიც პრაქტიკულად არაფრით არ განსხვავდება დღევანდელი კინესკოპისაგან. იგი შედგებოდა კათოდის, ანოდის, დიაფრაგმისა და ლუმინესცენციური ეკრანისაგან.

1933 წელს ამერიკაში ტელევიზიორებისათვის შეიქმნა ელექტროლამპა «იკონოსკოპი» (ვ. ზვირიკინი), რომელმაც დასაბამი მისცა ელექტრონული ტელესისტემების განვითარებას. მოგვიანებით შემუშავებულ იქნა უფრო რთული ლამპები: ორტიკონი, სუპერორტიკონი, სუპერემიტრონი და ფერადი ტელევიზორის ლამპები.

1936 წელს British Broadcasting Company – BBC პირველად მსოფლიოში იწყებს რეგულარულ ტელეგადაცემებს, ხოლო სამი წლს შემდეგ ამერიკული BBC. ტელევიზიის გამომგონებლად კი რეგისტრირებულია ამერიკელი ფაილო ფარნსუორტი (1923 წ.), მაშინ როცა რუსი ემიგრანტის ვ. ზვორიკონის საინტერესო იდეები, ნაჩვენები იმავე

წელს ცუდი გამოსახულების გამო არ იქნა რეგისტრირებული იგივე კომპანია Westinghouse Electric მიერ. 1928 წლის 11 სექტემბერს General Electric-მა ტელევიზიის მეშვეობით აჩვენა პირველი დრამატული წარმოდგენა «დედოფლის შიკრიკი». სამი უძრავი კამერა აწარმოებდა გადაღებებს, ხოლო მაცურებელი გამოსახულებას ხედავდა 6,5X10 სმ. ეკრანზე. RCA (Radio Corporation of America – პრეზიდენტი დევიდ სარნოვი), რომელსაც ეკუთვნოდა National Broadcasting Company_NBC 1933 წ. იწყებს ექსპერიმენტალურ გადაცემებს ნიუ-იორკის ყველაზე მაღალი შენობიდან Empire State Building-დან. ორი წლის შემდეგ დევიდ სერნოვი აცხადებს, რომ მისი კომპანია 1 მილიონ დოლარს დახარჯავს ტელეგადაცემის დემონსტრირებაში. საზოგადოებისადმი მიმართული ეს განცხადება ნიშნავდა, რომ ტელევიზორი სულ მალე ყველა ამერიკელის ცხოვრების აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად გადაიქცეოდა. 1936 წელს იმავე შენობიდან RCA აწარმოებს გადაცემებს კვირაში ორჯერ. ესაა 343-წრფივობრივი გამოსახულება 30 კადრის სიხშირით წამში. რადიოკომპანიებმა Columbia Broadcasting System ნიუ-იორკში და Don Lee Broadcasting დასავლეთის სანაპიროზე RCA-გან შეიძინეს ტელესისტემები და დაიწყეს საკუთარი გადაცემები. პირველი რეგულარული გადაცემები 1939 წ. დაიწყო. ეს იყო ნიუ-იორკის მსოფლიო გამოფენის გახსნის ცერემონია და ფრანკლინ რუზველტი გახდა პირველი პრეზიდენტი, რომელიც ტელევიზორის მეშვეობით ნახა ამერიკამ. ამ დროისათვის ტელევიზიაზე დახარჯული იქნა 20 მილიონი დოლარი. ამავე წელს აჩვენეს პირველი სპორტული გადაცემები: შეხვედრები ბეისბოლსა და ამერიკულ ფეხბურთში. ტელევიზორის შეძენა შეიძლებოდა 400 დოლარად. ეს მაშინ ძალიან დიდ თანხად ითვლებოდა, ტელევიზორის მფლობელთა რიცხვი შეადგენდა 2 ათასიდან 3 ათასამდე ამერიკელს. გადაცემათა რაოდენობა ძალიან მცირე იყო. ეს იყო RCA-ს ახალი ამბები, Madison Square Garden სპორტული გადაცემები. 1940 წელს ტელევიზიის მეშვეობით ნაჩვენები იქნა რესპუბლიკელთა ყრილობა ფილადელფიიდან, ხოლო დემოკრატიული პარტიის ყრილობა კი ჩიკაგოში ჩაწერილ იქნა ფირზე და ნიუ-იორკში გადაიგზავნა, საიდანაც მოხდა მისი ჩვენება.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მთელი ტელევიზია აღმოჩნდა მთავრობის კონტროლის ქვეშ. ახალი ლიცენზიების გაცემა შეწყდა და მთავრობამ აკრძალა ყველა

რადიო და ტელესტუდიის მშენებლობა. ასევე შეჩერდა ტელევიზორების წარმოებაც. ომის დროს მხოლოდ მიმდინარეობდა გადაცემები სამოქალაქო თავდაცვის შესახებ: როგორ გადაერჩინათ თავი ამერიკელებს საჰაერო თავდასხმისგან და წითელი ჯვრის სამედიცინო ინსტრუქციები.

კომერციული ტელევიზია მოღვაწეობას იწყებს 1941 წ. რომელიც რეკლამისდამკვეთს უთმობდა 15 საათს კვირაში. სპონსორები, რომლებიც საეთერო დროს ყიდულობდნენ, თვითონვე აფინანსებდნენ ტელეგადაცემებს. პირველი სარეკლამო რგოლი იყო Bulova Watch ხელის საათის რეკლამა, რომელსაც ბეისბოლოს თამაშის დროა აჩვენებდნენ. თუმცა ყოველივე ეს სამამულო ომის მიმდინარეობის დროს შეწყვეტილ იქნა. მხოლოდ 1945 წელს განახლდა ტელემაუწყებლობა. ტელევიზიის მეშვეობით ნაჩვენები იქნა გამარჯვების დღესასწაული და იაპონიის კაპიტულაცია. 1948 წლისათვის ამერიკაში უკვე არსებობდა 36 სატელევიზიო სადგური. სულ მალე აღმოჩნდა, რომ ტელესიგნალები ხელს უშლიდნენ ერთმანეთს, ამიტომ შემოდებული იქნა ორი სისტემა 2-დან 13-მდე – VHF (მეტრული დიაპაზონი) და 14-დან 48-მდე UHF (დეციმეტრული დიაპაზონი). 1954 წლისთვის ამერიკის 90% ღებულობდა ტელეგადაცემებს. იგი გადაიქცა მასობრივი ინფორმაციის უდიდეს საშუალებად. 70-იანი წლებში გაჩნა საკაბელო ტელევიზია და მისი დამაარსებელმა ტედ ტერნერმა შექმნა სპეციალიზირებული თანამგზავრულ-საკაბელო არხი, CNN - ახალი ამბების სატელევიზიო სამსახური, რომელიც პირველად ეთერში გავიდა 1980 წლის 1 ივნისს.

ევროპის ქვეყნებში პირველი სატელევიზო გადაცემა გაიმართა გერმანიაში 1928 წელს, ხოლო ექსპერიმენტული გადაცემები დაიწყო 1935 წლიდან. მანძილზე გამოსახულების გადასაცემად გამოიყენებოდა ზემოთ უკვე ნახსენები «ნიჰკოვის დისკი». ამ გადაცემების დროს ნაჩვენები იყო ფირზე გადაღებული ფილმები. ერთი წლის შემდეგ ბერლინში, ოლიმპიური თამაშების დროს სამი ელექტრო კამერა ახდენდა სპორტული შეჯიბრებების ტელეტრანსლიაციას. ომის დაწყების გამო სატელევიზიო გადაცემები შეწყდა. მხოლოდ მის დამთავრების შემდეგ ტელევიზიის განვითარებამ ახლი მიმართულება მიიღო. დასავლეთის ყველა მოკავშირემ – აშშ, საფრანგეთმა და ინგლისმა დაიწყეს თავის მიერ კონტროლირებად ტერიტორიაზე მაუწყებლობის აღდგენა საკუთარი ქვეყნების სატელევიზიო მაუწყებლობის მოდელის შესაბამისად.

ამის მიზეზია, რომ დღესაც კი რეგიონალური რადიოსატელევიზიო მაუწყებლობის ცენტრები ყველგან არ ემთხვა სახელწიფოს სტრუქტურული მოწყობის პრინციპებს. ასე მაგალითად: ბრიტანეთის ოკუპირებულ ზონაში: ჰამბურში, ქვედა საქსონიაში, ჩრდილოეთ რეინი-ვესტფალიაში და შლეზვიგ-გოლშტეინში შეიქმნა ჩრდილოეთ-დასავლეთის გერმანული რადიოტელემაუწყებლობის ორგანიზაცია. სწორედ ჰამბურგის ტელეცენტრმა აჩვენა პირველი საშობაო გადაცემა 1952 წელს. სამხრეთ-დასავლეთის მაუწყებლობის ცენტრი შეიქმნა საფრანგეთის კონტროლირებად ტერიტორიაზე – ბანდენში, რეინლანდ-პფალცში, ვიურტემბერგ-გოგენცოლერში. რაც შეეხება ამერიკელებს, მათ ვიურტემბერგ-ბადენში, ბავარიასა და ჰესენში დაარსეს დამოუკიდებელი რადიოტელემაუწყებლობის ორგანიზაციები და მათ შორის ბადენის მაუწყებლობის ცენტრმა ავტონომიაც კი მიიღო, ვინაიდან იგი აშშ-ს ანკლავს წარმოადგენდა ბრიტანეთის მიერ ოკუპირებულ ტერიტორიაზე.¹

50-იანი წლების დასაწყისში ტელევიზია პოლიტიკური თამაშის ობიექტი ხდება. კანცლერ ადენაურის მთავრობა ცდილობდა მთლიანად დაექვემდებარებინა ტელევიზია სახელწიფოსათვის და ამ მიზნით ბუნდესტაგში სპეციალური კანონპროექტიც კი შეიტანა. პოლიტიკური ბრძოლა ათიოდე წელი გაგრძელდა და 1961 წელს ბოლოს და ბოლოს მიღებულ იქნა კანონი გერმანიის ტელევიზიის შესახებ. დღეისათვის გერმანიაში არსებობს რვა რადიოსატელევიზიო ორგანიზაცია, რომლებიც ეთერში გადასცემენ რადიო და ტელეგადაცემებს: ჩრდილოგერმანული (NDR, ჰამბურგი), დასავლეთგერმანული (WDR, კოლნი), ბავარიის (BR, მიუნჰენი), სამხრეთ-დასავლეთის (SWF, ბადენ-ბადენი), ჰესენის (HR, ფრანკჰურტი) სამხრეთგერმანული (SDR, შტუტგარტი) საარის (SR, საარბრუკენი) და ბრემენის (RB, ბრემენი). ყველა მათგანი გაერთანებულია რადიოტელევიზიის საზოგადოებრივ-სამართლებრივ ორგანიზაციების შრომით თანამეგობრობაში – ARD, რომელიც კოორდინაციას უწევს ცალკეულ ცენტრებს პირველი გერმანული სატელევიზიო პროგრამის შექმნას. მეორე პროგრამას ემსახურება ე. წ. მეორე გერმანული ტელევიზია (Zweites Dautches Ferneshen - ცდფ), რომელიც ზერეგიონალურ ორგანიზაციას წარმოადგენს და შექმნილია

¹ იხ. კოტენოვი რ. «გერმანიის ტელევიზია ორ განზომილებაში», ნ. «ისკუსტვო», 1978 წ. გვ. 9, (რუსულ ენაზე).

რეგიონების მთავრობათა თანაშეთანხმების შედეგად. პირველი და მეორე პროგრამების ყოველდღიური გადაცემები ოთხი ძირითადი ბლოკისგან შედგება:

1. დღის გადაცემები - საბავშვო, ახალგაზრდული და საოჯახო პროგრამები, რომლებიც 18.00 სთ-მდე გრძელდება;
2. საინფორმაციო და გასართობი გადაცემები და რეკლამა 16.30 წ. 19.00 მეორე პროგრამით და 18.00, 20.00 ადგილობრივი ქსელით პირველი პროგრამით;
3. საღამოს ძირითადი ბლოკი – საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და გასართობი გადაცემები, რომელიც იწყება მთავარი ახალი ამბების შემდეგ (19.00 – ცდფ-ით და 20.00 ARD-ით) და სრულდება საღამოს ახალი ამბებით 20.00 სთ.
4. ღამის ბლოკი – გადაცემები «უმცირესობისათვის», მაყურებელთა სპეციალური ჯგუფისათვის და აგრეთვე აქტუალური მოვლენების ინფორმაციები თუ ტრანსლიაციები დაწყებული ღამის 22.00 სთ. შემდეგ. (კვირას ამას ემატება გადაცემათა მეხუთე ბლოკი – დღის გადაცემები – პროგრამათა ანონსი და შემეცნებითი გადაცემები, როგორებიცაა «ცნობათა ბიურო», «დილის ჟურნალი», «აქტუალური საკითხები» საერთაშორისო მიმომხილველთა საუბრები).

მეორე პროგრამის ახლი ბადის მიხედვით 19.00 - 21.00 მიდის გადაცემები, რომელიც აუცილებლად უნდა ნახოს მასობრივმა მაყურებელმა, 21.00 სთ. შემდეგ ნაჩვენები გადაცემები კი მასობრივმა მაყურებელმა შეიძლება არ ნახოს ან არ უნდა ნახოს. ესენია ძირითადად ისეთი მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური პროგრამები, როგორიცაა: «ჟურნალისტები კითხულობენ – პოლიტიკოსები პასუხობენ», «საკამათო საკითხი», «თვალსაზრისი», «ასპექტები» და

სხვ. ²

საფრანგეთში ტელევიზიის დაბადება ასევე ემთხვევა სელენიუმის აღმოჩენასა, 1881 წელს კონსტანტინ სანლევმა გამოიყენა ამ ნივთიერების თვისება გამოსახულების დიდ მანძილზე გადაცემისათვის. 1931 წელს რენე ბართელემმა მოახერხა 30 ხაზიანი გამოსახულების მანძილზე გადაცემა. ამავე წელს ანრი დე ფრანსმა დააფუძნა პირველი სატელევიზიო კომპანია საფრანგეთში. ერთი წლის შემდეგ მანვე განახორციელა

² იხ. კოტენოვი რ. «გერმანიის ტელევიზია ორ განზომილებაში», ნ. «ისკუსტვო», 1978 წ. გვ. 47, (რუსულ ენაზე).

პირველი შავ-თეთრი ექსპერიმენტალური გადაცემა (60 ხაზიანი), რომელიც კვირაში ერთი საათი მიმდინარეობდა. მსახიობები ბეატრის ბრეტი, ჟან ტოსკანი და თვით რენე ბართელემი აღმოჩნდნენ პირველი გადაცემის მაცურებლები, ხოლო 1935 წელს ეიფელის კოშკზე მოათავსეს პირველი გადამცემი, რომელიც უკვე 160 ხაზიან გამოსახულებას გადასცემდა. 1937 წლის 4 იანვრიდან ნახევარსაათიანი გადაცემა შეეძლო ენახა ყველა პარიზელს, რომელსაც ტელემიმღები ჰქონდა. ოკუპაციის დროს რენე ბართელემი აგრძელებდა სატელევიზიო სიგნალის დახვეწის სამუშაოებს და 1944 წლისათვის გამოსახულების ხაზების რაოდენობა ჯერ 819, შემდგომ კი 1042-მდე გაზარდა. 1948 წელს ფ. მიტერანის დეკრეტის შესაბამისად საფრანგეთში სტანდარტად გამოცხადდა 819 ხაზიანი გამოსახულება, როდესაც სხვა ქვეყნები 625 ხაზიანს იყენებენ. საფრანგეთი ასევე პირველი ქვეყანა აღმოჩნდა, რომელმაც შემოიღო ფერადი სიგნალი Secam (SÉquentiel Couleur et À Mémoire). მისი ავტორია ანრი დე ფრანსი (Henri de France (1911 – 1986). სეკამის ფერად სიგნალს იყენებენ საფრანგეთის გარდა ბულგარეთი, გაბონი, ეგვიპტე, ირანი, ლუქსემბურგი, რუსეთი, რუმინეთი, საბერძნეთი, სენეგალი, ტუნისი უნგრეთი, და სხვ. Pal სიტემას იყენებს ავსტრალია, ალჟირი, ალბანეთი, არგენტინა, ავსტრია, ბელგია, ბრაზილია, გერმანია, დიდი ბრიტანეთი, ესპანეთი, ინდოეთი, იტალია, კამერუნი, ჩინეთი, ფინეთი, ჰოლანდია, შვეიცარია, თურქეთი, ხოლო NTSC აშშ, იაპონია, კანადა, კუბა, მექსიკა, პერუ, პანამა და სხვ. ³. პირველი ვიდეო ჩვენება საფრანგეთის ტელევიზიით მოხდა 1963 წლის 12 ოქტომბერს.

ასევე განსხვავებული სურათია მსოფლიოში კომუნიკაციის საშუალებების საკუთრებასთან დაკავშირებით. ვინაიდან ტელევიზია თითქმის ყველა ქვეყნის რადიომაუწყებლობის ბაზაზე შექმნა იგი ამ ქვეყნის რადიომაუწყებლობის ორგანიზაციურ სტრუქტურაში შევიდა. მთელ რიგ ქვეყნებში ტელევიზია სახელწიფოს საკუთრებაა (ალჟირი, ბულგარეთი, ბირმა, ეგვიპტე, ესპანეთი, ინდოეთი, ინდონეზია, ისლანდია, კუბა, საბერძნეთი, ჩინეთი, ფინეთი). ზოგიერთ ქვეყნებში სახელწიფო საკუთრებასთან ერთად არსებობს კერძო კომპანიებიც (ავსტრალია, ახალი ზელანდია,

³ NTSC – National Television Standard Committee
SECAM - Séquential Couleur Avec Memoire
PAL - Phase Alternation Lines

დიდი ბრიტანეთი, იაპონია, კანადა, საფრანგეთი, ფილიპინები), კომერციული ტელევიზიის კლასიკური ქვეყანა აშშ-ია.

თავისებური «საზოგადოებრივ-სამართლებლივი» სისტემა შექმნა გერმანიაში, რაზედაც ზემოთ უკვე იყო საუბარი. ისეთ ქვეყნებში როგორებიცაა საფრანგეთი, იტალია, დიდი ბრიტანეთი, გერმანია მხოლოდ არც თუ დიდი ხნის წინ დაიშვა კომერციული ტელევიზია.

საფრანგეთის მასობრივ კომუნიკაციებსა და სახელმწიფოს შორის დამოკიდებულებას დღესაც კოლბერიზმს უწოდებენ (VII საუკუნის საფრანგეთის ფინანსთა მინისტრის კოლბერის პატივსაცემად). სახელმწიფო ეხმარება ბიზნესს, შედის მისი საბჭოების შემადგენლობაში და ამ ბიზნესს მიმართავს საჭირო მხარეს სახელმწიფო ინტერესებიდან გამომდინარე. სახელმწიფო საკუთარ თავზე იღებს ჟურნალისტების დაცვას, პასუხს აგებს მათი რეპუტაციისა და ხელშეუხებლობაზე, მათთვის შემცირებულია სახელმწიფო გადასახადები 30%-ით, სახელმწიფო ასევე თავის თავზე იღებს მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების საფოსტო ხარჯების ნახევარს.

იტალიაში დიდი ხანია დამთავრდა RAI-ს მონოპოლია. 1974 წელს იტალიის სასამართლოს გადაწყვეტილებით შესაძლებელი გახდა კომერციული ტელევიზიის შექმნა. მას ლოკალური (რეგიონალური) ხასიათი აქვს. მაგრამ RAI მაინც რჩება ერის ძირითად რუპორად. RAI-ს ძირითადი მიმართულებებს განსაზღვრავს პარლამენტის კომისია. მისი პრეზიდენტი ირჩევა დირექტორთა საბჭოს მიერ. 1975 წელს მიღებულ იქნა კანონი RAI-ს პოლიტიკური დამოუკიდებლობის შესახებ. 1976 წელს მაუწყებლობა გაიყო ორ ნაწილად: 1 სატელევიზიო არხსა და 2 რადიოქსელს აკონტროლებენ ქრისტიან-დემოკრატები, ხოლო 2 არხსა და 1 რადიოქსელს სოციალისტები. 1990 წელს მიღებული იქნა კანონი, რომლის მიხედვითაც ფილმის დემონსტრაციის შეწყვეტა რეკლამით დაშვებულია 45 წუთის განმავლობაში მხოლოდ ერთხელ. მულტიპიკაციური ფილმების შეწყვეტა რეკლამისათვის აკრძალულია.

დიდი ბრიტანეთი – მაღალი ინფორმაციული კულტურის ქვეყანაა. კორპორაცია BBC დაარსებულია დედოფალის ბრძანებით. დირექტორთა საბჭო 12 ადამიანისაგან შედგება და ინიშნება დედოფალის მიერ 5 წლის ვადით. საბჭო ირჩევს გენერალურ აღმასრულებელ დირექტორს.

პარლამენტს უფლება აქვს ვეტო დაადოს BBC პროგრამებს, მაგრამ ძირითადად არ სარგებლობს ამ უფლებით.

იაპონიაში სახელმწიფო და კომერციული ტელევიზია თითქმის ერთდროულად დაიბადა 50-იანი წლების დასაწყისში. უძლიერესი სახელმწიფო მაუწყებლობის კომპანია ნიჰონ ხოსო კუოკაი (NHK) მუშაობს ორ არხზე. იგი სახელმწიფო ბიუჯეტზე და სააბონენტო გადასახადებზე არსებობს. კერძო ტელევიზიები ძირითადად ეკუთვნის მსხვილ საგაზეთო კონცერნებს, მოქმედებს ლიცენზიების საფუძველზე, რომელსაც იძლევა ფოსტისა და ტელეკომუნიკაციების სამინისტრო სამი წლის ვადით. დასაწყისში იაპონური ტელევიზია ამერიკულის კოპირებას ახდენდა, მაგრამ სულ მალე განთავისუფლდა ამ გავლენისაგან და უკვე 90 წლებში საზღვარგარეთის პროდუქციას იაპონურ არხებზე მხოლოდ 4-5% უკავია. მეორე არხი შემეცნებითი გადაცემებისთვისაა განკუთვნილი.

NHK დირექტორთა საბჭო შედგება 12 ადამიანისაგან, შერჩეული პარლამენტის მიერ სხვადასხვა რეგიონებიდან და სხვადასხვა სპეციალობით. ისინი ინიშნებიან პრემიერის მიერ პარლამენტის წინადადებით. იაპონური კანონმდებლობა პროგრამებისაგან მოითხოვს:

გადაიცეს მაღალხარისხოვანი პროგრამები, რომელიც უნდა პასუხობდეს მაყურებელთა მოთხოვნილებას და უზრუნველყოფდეს მათი კულტურული დონის ამაღლებას;

შეუთავსოს საერთოეროვნული პროგრამები ადგილობრივი ხასიათის პროგრამებს;

შეიტანოს წვლილი კულტურული ტრადიციების შენარჩუნებაში და პროპაგანდა გაუწიოს თანამედროვე ხელოვნებას.

ამერიკის კომერციული ტელევიზიების ძირითადი მასა ეროვნული რადიქსელების ეგიდაში შედიან. ესენია: «ამერიკული მაუწყებლობის კომპანია» (ABC), «ეროვნული მაუწყებლობის კომპანია» (NBC) და «მაუწყებლობის კომპანია კოლომბია» (CBS). გარდა ამისა არსებობს პატარა კომერციული ტელექსელები და არაკომერციული, საგანმანათლებლო ხასიათის სადგურები, სუფსიდირებული სახელმწიფოსა და სხვადასხვა ფონდების მიერ და გაერთიანებული ეროვნულ ქსელში - «საზოგადოებრივი

სამაუწყებლო სისტემაში» (PBS). კავშირგაბმულობის ფედერალური კომისია სახელწიფო ორგანიზაციაა, რომელიც ქვეყნის შიდა ეთერის რეგულატორად გვევლინება. ეს კომისია ანაწილებს სიხშირებს, არხებს, სიმძლავრეებს, იძლევა ლიცენზიებს და ამოწმებს იმ მოვალეობების შესრულებას, რომელიც თავის თავზე აიღეს კომერციულმა სამაუწყებლო სტრუქტურებმა.

1980 წლის 1 ივნისი ამერიკის მასობრივი საინფორმაცია საშუალებების ისტორიაში მოხდა მნიშვნელოვანი ფაქტი. ქალაქ ატლანტის კომუნიკაციური ცენტრიდან ეთერში გავიდა თანამგზავრულ-საკაბელო ახალი ამბების მაუწყებლობა CNN. ამ დღიდან იგი გადაიქცა ყველაზე ძლიერ საინფორმაციო სამსახურად, რომელიც ყოველდღიურად ეთერში გადასცემს ახალ ამბებს, რეპორტაჟებს მსოფლიოს ყველა ცხელი წერტილიდან, სპორტს, ინტერვიუს, ქალთა შოუსაც კი.

ქართული ტელევიზია მოღვაწეობას იწყებს 1956 წლის 30 დეკემბრიდან.⁴ ამ დღეს გადაცემა ეხებოდა სატელევიზიო ცენტრი გახსნას. რამოდენიმე მისალმების შემდეგ (პოეტი ი. გრიშაშვილი, აკადემიკოსი ვ. კუპრაძე), სადიქტორო ტექსტი მიყავდა ლ. მიქაძეს, შემდეგ აჩვენეს ნ. სანიშვილის «აბეზარა». ტელეგადაცემები გადაიცემოდა კვირაში სამჯერ ორსაათიანი პროგრამით, საღამოს 8 საათიდან.⁵ ქართული ტელევიზიამ აქცენტი დასაწყისში აიღო კინოფილმებისა და თეატრალური სპექტაკლების ჩვენებაზე. პუბლიცისტური გადაცემების მომზადებას დიდი გამოცდილება და ოსტატობა სჭირდებოდა, რაც პირველ ეტაპზე საკმაოდ რთული იყო. სამაგიეროდ კარგად მუშაობდნენ საბავშვო და მუსიკალურ გადაცემათა რედაქციები. ამავე წელს ტელევიზიამ მიიღო მოძრავი სატელევიზიო სადგური, რამაც შესაძლებელი გახადა სპორტული სანახაობების, სატელევიზიო სპექტაკლების, კონცერტების ტრანსლიაცია. თანდათან გამოჩნდა პირველი რეპორტაჟებიც. 1958 წელს პირველად გავიდა ეთერში საინფორმაციო გადაცემა «უკანასკნელი ცნობები». ქართული ტელევიზია პატარა ნაბიჯებით ცდილობს აჰყვეს მსოფლიო ტელევიზიის განვითარებას. მალე იქმნება სატელევიზიო ფილმების სტუდია, რომელმაც არაერთი საინტერესო ფილმი გადაიღო. რაც შეეხება ვიდეოს დანერგვას ქართულ ტელევიზიაში პირველი ვიდეოფილმი იყო «გვადი ბიგვა» და «ჯაყოს ხიზნები».

⁴ იხ. ლეონიძე ნ. «ტელევიზიის მოამბე» «საბჭოთა საქართველი», თბილისი, 1987 წ. გვ 64.

⁵ იქვე, გვ 64

თავი I ტელევიზიის ენა

კომუნიკაციის ყველაზე პოპულარული საშუალება ტელევიზია ამავე დროს შემოქმედების ერთ-ერთი სახეა. ეჟენ იონესკო აღნიშნავდა: რომ ტელევიზია «...ინფორმაციისა და კულტურის გავრცელების უზადლო ხერხია». ⁶

კინემატოგრაფი - ტელევიზიის პირდაპირი წინაპარი, თავის მოღვაწეობას იწყებდა დოკუმენტური კინოდან, იღებდნენ ქუჩაში, ბაღში, სადგურზე, ამით ცდილობდა იგი „ცხოვრება ეჩვენებინა“, მოგვიანებით მხატვრული ფილმის შესაქმნელად იგი მიმართავდა თეატრს, ესტრადას, ცირკს და ეს წარმოდგენები გადაჰქონდა ეკრანზე. კინემატოგრაფი სასიამოვნო სანახაობად, ტექნიკურ ფოკუსად აღიქვებოდა, როცა თეთრ ეკრანზე ჩვეულებრივი ფოტოსურათები ცოცხლდებოდნენ.

თანდათანობით ეს სანახაობა ხელოვნების ერთ-ერთ დარგად ჩამოყალიბდა, გამოირკვა რომ ეკრანს ახასიათებს მთელი რიგი თვისებები, რომელიც ხელოვნების სხვა დარგებს არ გააჩნია. დროთა განმავლობაში გამოჩენილმა კინემატოგრაფისტებმა დევიდ გრიფიტმა, სერგეი ეიზენშტეინმა, ჩარლი ჩაპლინმა, ლევ კულემოვმა, ვსევოლოდ პუდოვკინმა, ძიგა ვერტოვმა, ალექსანდრე დოვჟენკომ საკუთარი პრაქტიკული და შემოქმედებითი ძალისხმევით შეიმუშავეს მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების სისტემა, რომელიც მეოხებითაც ეკრანზე იზადებოდა დამოუკიდებელი, ხელოვნების ახალი დარგი - კინო. კინოფილმი უკვე აღარ იყო ტექნიკური ფოკუსი, ახლა იგი, როგორც ხელოვნების სხვა დარგები თავისებურად იაზრებს და ასახავს სინამდვილეს. კინო „ეკრანული“, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენით - მოძრავი გამოსახულებების მეშვეობით, რომელსაც თან ახლავს სიტყვა, მუსიკა, სხვადასხვა ხმის ეფექტები ესაუბრება მაყურებელს. ტელევიზიას, ისევე როგორც კინოს ხელეწიფება რეალური სინამდვილე ასახოს ეკრანზე, ასევე მოძრავი გამოსახულებების მეშვეობით, რომელსაც ხმა ახლავს თან.

⁶ რონდნერი პ. «ფიქრები ტელევიზიაზე», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსსტვო», 1978 წ. გვ. 6. (რუსულ ენაზე).

შემოქმედების ყველა სფეროს თავისი სპეციფიური მხატვრული ენა გააჩნია, ენა, რომლის ტექნიკური ხერხებით და მხატვრულ-გამომსახველი საშუალებებით შემოქმედი თავის ჩანაფიქრს ახორციელებს. და რაც უფრო კარგად ფლობს შემოქმედი გამოხატვის საშუალებებს, მით უფრო ზუსტად, სიღრმისეულად და გამომსახველად ახერხებს იგი საკუთარი, სააავტორო ჩანაფიქრის გადმოცემას.

ეკრანული გამომსახველობის თანამედროვე საშუალებები: კინემატოგრაფი და ტელევიზია ერთიდაიმავე ენით სარგებლობენ. ამიტომ მას შესაძლებელია თამამად ეკრანის ენა ვუწოდოთ. ტელევიზიის შექმნამდე კინო ენა უკვე არსებობდა. თეორეტიკოსები გამოყოფენ კინოხელოვნების, როგორც ხელოვნების აღქმის ორი მიდგომას: ერთნი თვლიან რომ ფილმის გასაგებად უნდა გესმოდეს კინო ენა (ანუ კინემატოგრაფული გამოხატვის ხერხები და მის ელემენტთა სისტემა). მეორენს კი მიაჩნიათ, რომ ჩვენ იმიტომ კი არ გვესმის ფილმი, რომ გვესმის კინო ენა, არამედ პირიქით, იმიტომ გვესმის კინო ენა, რომ ვგებულობთ ფილმს.

თუ ჩავთვლით, რომ კინოენის გაგებას მაყურებელი აღწევს გარკვეული დროის, ანუ საკუთარი ცნობიერების განვითარებისა და ფილმების ინტენსური, ხშირი ნახვის შედეგად, სიუჟეტური ქმედების არსი, ეკრანზე ნაჩვენები ცხოვრება მისთვის გასაგები ხდება უფრო ადრე, ვიდრე მაყურებლის ჩამოყალიბებული აზროვნება იწყებს ფილმის ენობრივ სტრუქტურის აღქმასა და შეფასებას, იმაზე ფიქრს თუ როგორაა ეს გაკეთებული. აქედან გამომდინარე შესაძლებელია მეორე მიდგომა უფრო ახლოს იყოს ჭეშმარიტებასთან. კინოენის გაგება შესაძლებელი ხდება მთლიანობაში კინემატოგრაფიული ნაწარმოების მთლიანად გაგების შედეგად. როდესაც ლაპარაკობენ კინო ენაზე, თავისთავად ლაპარაკობენ სპეციფიკურ აზროვნებაზე, სადაც გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს თვით ენა, მაგ. მუსიკის ან კინოს ენა. მხატვრული სახე შედეგია ისეთი პროცესებისა როგორცაა: განზოგადება, იდეალიზაცია, მხატვრული აბსტრაგირება, მასალათა რთული კომპოზიციური შერწყმა ემოციური, ესთეტიკური და მსოფლმხედველობითი ფაქტორების გათვალისწინებით. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ტერმინი „ენა“ არა არის მხოლოდ თვით სისტემა, ანუ ბგერები, ასოები, სიტყვები, სინტაქსისი, ან თუნდაც მუსიკალური ფრაზები ან კადრები ფილმიდან და მათი ერთობლიობა, არამედ ესაა თვით აზროვნების დონე, იდეები, ცნებები. კინო ენის ქვეშ

იგულისხმება არა მხოლოდ გარკვეული ხერხები, არამედ მთელი სპექტრი და ურთიერთკავშირი იმ მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებისა, რომელიც საჭიროა კინოსახის შექმნისათვის. ჟან კოკტოსათვის „ფილმი ესაა დამწერლობა მაყურებელთა თვალით“, ლუი დელუკისათვის „კარგი ფილმი - ეს კარგი თეორემაა“, ჟან ეპშტეინისათვის კი „კინო - უნივერსალური ენაა“. კინო და ტელევიზია ემსახურება იდეების გადაცემას, იგი ურთიერთობის და გამოხატვის, კომუნიკაციის საშუალებაა ანუ ენაა. (ხაზი ავტ. - ა. ვახტანგოვი). ი. ლოტმანი წერს: «კითხვა იმის შესახებ, აქვს თუ არა კინოს საკუთარი ენა, დაიყვანება შემდეგზე «არის თუ არა კინო კომუნიკაციის სისტემა? ამაში კი ეჭვი არავის ეპარება. რეჟისორი, კინომსახიობი, სცენარის ავტორი, ფილმის ყველა შემქმნელი ცდილობს რაღაც გვითხრან თავისი ნაწარმოებით. მათი ფირი - ეს ერთგვარი წერილია, გაგზავნილი მაყურებლისათვის. რომ გაიგო წერილი, უნდა იცოდე ენა მის წასაკითხად.»⁷

ამავე დროს კინო და ტელევიზია ყველაზე რეალური ხელოვნებაა. შეუძლებელია ილაპარაკო გამოსახულების ესთეტიკურ ფასეულობაზე ფილმში და არაფერი თქვა მის შინაარსზე, ანუ იმაზე რასაც ის აჩვენებს. კინოხელოვნება ყველაზე კარგად გვაგრძობინებს რეალობას, საუკეთესოდ გამოხატავს მის შინაარსსა თუ გარეგან თვისებებს. მარსელ მარტენი, კინოკრიტიკოსი და კინოს ენის სპეციალისტთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი წერს:

„კინემატოგრაფი, მხატვრული გამოხატვის სხვა საშუალებათა შორის ყველაზე მეტად წარმოადგენს რეალობის ენას, რომ კინო შესაძლებელია პირველ რიგში ენაა და უფრო მეტიც - იგი თვით რეალობაა“.⁸

კინოგამოსახულების რეალობის ორი მთავარი კომპონენტია მოძრაობა და ხმა (თუმცა მუნჯ კინოსაც არ აკლდა რეალობა). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რეალობის სხვა ელემენტებიც არ აკლია კინემატოგრაფს, მაგ. ფერი, მაგრამ ეს ორი მაინც ყველაზე უმთავრესია, რის გარეშეც წარმოუდგენელია მხატვრული გამოხატვის ეს საშუალება და ხელოვნების ეს დარგი. აქვე თუ დავუმატებთ, მაყურებლის რწმენას, მის „თანამონაწილეობას“ ან „თანაგანცდას“ იმისა რაც ეკრანზე ხდება, ყოველივე ეს უფრო მეტად ადასტურებს კინოს და ტელევიზიის რეალისტურ ბუნებას.

⁷ ლოტმანი ი. «კინოს სემიოტიკა»,

⁸ მარტენი მ. «კინოს ენა» მ., «ისკულსტო», 1959 წ. გვ. 21. (რუსულ ენაზე)

რეალობის არანაკლებია ფაქტორია აგრეთვე მოქმედების განვითარება, რომელიც ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს - მისი „ამწუთობრიობა“, რაც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მომხდარ მოვლენებს, განსაკუთრებით კი ტელეეკრანზე. რაც არ უნდა ხდებოდეს ეკრანზე, წარსულშია იგი, აწმყოში თუ გათვლილია მომავლისთვის, ჩვენს მიერ კინოგამოსახულება ახლანდელ დროში აღიქვება მხოლოდ გააზრების შემდეგ, მაშინ როცა ჩვენს წინ გაჩნდება გამოხატვის საშუალება, რომლის „გამიფრა“ უკვე ათვისებული გვაქვს, ვხვდებით წარსულში ხდება ესა თუ ის მოვლენა თუ აწმყოში. ეს იმიტომაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ჩვენი ცნობიერები ხომ ძირითადად აწმყოში მუშაობს.

ეკრანული გამოსახულება ამასთან ერთად ესთეტიურ რეალობას წარმოადგენს და არა უბრალო ასლს. ნებისმიერი გამოსახულება ეკრანზე ერთგვარი ნახატია, მასზე მოქმედებს კომპოზიციის კანონები, მაგრამ მოძრავია, ცოცხალი, რაც მიიღწევა ტელე (კინო)აპარატის მეშვეობით და კომპოზიციის სიღრმით.

კინოგამოსახულებას ასევე გააჩნია აზრობრივი დატვირთვა. რაც ეკრანზე ხდება მას, მოქმედებაა ეს თუ რაიმე სხვა, მთავარი აზრის, შემოქმედის ჩანაფიქრის გამოხატვასა და გადმოცემას ემსახურება. ამავე დროს გამოსახულებას შესაძლებელი ჰქონდეს არა მხოლოდ პირდაპირი, ცხადად გამოხატული მნიშვნელობა, არამედ ე. წ. ირიბი, შენიღბული, სიმბოლური დატვირთვაც. აქვე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კინოგამოსახულებათა სხვა კომბინაცია სხვა დატვირთვას იძენს, რაზეც ძირითადად დამყარებულია ფილმის მონტაჟი.

კინოგამოსახულებას ახასიათებს გამოხატვის ცალმხრივობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ კინოს ძალუძს ასახოს ცხოვრების კონკრეტული და ზუსტი დეტალები. კინოკამერა, ისევე როგორც ტელეკამერა აფიქსირებს მხოლოდ კონკრეტულ საგანს ან არსებას, რაც შეხება განზოგადებას, ეს მაყურებლის პრეროგატივაა, ეს მის ცნობიერებაში ხდება. მაგრამ ცალმხრივობა არ ნიშნავს იმას, რომ კინოგამოსახულება არაა „ტევადი“, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ არაა „მოქნილი“. „გამოსახულება ცალმხრივია თავის მატერიალურ გამოხატულებაში, მაგრამ ამავე დროს საკვირველად ტევადია. პირველ რიგში მეზობელი გამოსახულების თანაფარდობის მეოხებით იძენს იგი იმ აზრს, რომელიც რეჟისორს სჭირდება”⁹ - წერს მ. მარტენი.

⁹ მარტენი მ. «კინოს ენა» მ., «ისკულსტო», 1959 წ. გვ. 35 (რუსულ ენაზე)

კინოენის შექმნაში დიდი ღვაწლი მიუძღვით მსოფლიო კონემატოგრაფის უდიდესმა წარმომადგენლებს: კინორეჟისორებს და კინოს თეორეტიკოსებს. ტელევიზიამ მხოლოდ აითვისა ეს ენა და გამოხატვის სპეციფიურ საშუალებად იქცა მაშინ, როცა ტელემაყურებლებისთვის ეს ენა უკვე გასაგები გახდა.

ტელეკამერის (ისევე როგორც კინოკამერის) მიერ სივრცეში შემოსაზღვრულ არეს - ე. წ. ხედვის არეს კადრი წარმოადგენს. ტელევიზიას ისევე როგორც კინოს, სივრცითის გარდა, ისევე დროითი მახასიათებელიც გააჩნია. ამიტომ კადრს ეკრანზე ყოფნის ხანგრძლივობა აქვს. კადრს ასევე ემახიან ტელეგადაცემის (ფილმის) ფრაგმენტს, გადაღებულს კამერის „ერთი შეხედვით“, ანუ კამერის შეუწყვეტელი მოქმედების შედეგად მიღებულ გამოსახულებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ ეს ის გამოსახულებაა, რომელიც მიღებულია იმ დროის მონაკვეთში, როცა ტელეკამერა ჩაირთო ეთერში მის ეთერიდან გამორთვამდე.

აქვე ალბათ საჭიროა გავმარტოდ სცენა და ეპიზოდი. სცენა ძირითადად განისაზღვრება დროისა და სივრცის ერთიანობით, მაშინ როცა ეპიზოდი არის ქმედების ერთიანობა.

ხედი ესაა გამოსახულების მასშტაბი, რომელიც კადრშია მოქცეული. ხედის ცნება გამოხატავს გამოსახული ფიგურისა ან საგნის სიმსხვილის (ზომის) ხარისხს, რომელიც დამოკიდებულია კამერის ობიექტივის ფოკუსურ და გადასაღებ ფიგურას ან საგანს შორის მანძილზე. ძირითადად გავრცელებულია ხედების სამად დაყოფა: საერთო, საშუალო და ახლო, თუმცა ხედები ექვსი სახისაა:

1. შორი ხედი (ადამიანი და მისი გარემომცველი სამყარო);
2. საერთო ხედი (ადამიანი მთელი ტანით);
3. საშუალო ხედი (ადამიანი მუხლებამდე); ასევე ემახიან იტალიურ ხედს,
4. ხედი ქამრამდე, ზედა ტანის ხედი (ადამიანის ზედა ტანი); ასევე ემახიან ამერიკული ხედს,
5. ახლო ხედი (ადამიანი თავი);
6. მაკროხედი (მაგალითად თვალები, ცხვირი);

ზოგიერთ ტელესტუდიაში ხედი გამოიყენება, როგორც დროში განფენილი კადრი თავისი მეორე მნიშვნელობით, კერძოდ კი ტელეგადაცემის ფრაგმენტი,

გადაღებული კამერის „ერთი შეხედვით“, ანუ როცა იყენებენ ტერმინს „გრძელი (ან მოკლე) ხედი“, ძირითადად ლაპარაკია „გრძელ (ან მოკლე) კადრზე“. ხედი ისევე შეუძლებელი იყოს მეტად ან ნაკლებად ახლო, როგორც არ შეიძლება იყოს მეტად ან ნაკლებად გრძელი. ხედს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში.

ტელევიზიაში სტატიკური კომბინაციებისას ძირითადად გამოიყენება ახლო და საშუალო ხედი. ეს არჩევანი განპირობებულია ტელეეკრანის სპეციფიკურობით და მაყურებლის ფსიქოლოგიური განწყობის შესაბამისად. წარმოიშვება ნაჩვენები «მოსაუბრის» «ფიქსირებული» (ე.წ. ადვილადცნობადობა ქვეცნობიერი აღქმის დონეზე) სტერეოტიპი. ხედების სიმსხვილის ასეთი არჩევანი ქმნის ქმედების ატმოსფეროს (ინტიმურობა, კამერულობა). აქედან კი ყურადღების კონცენტრაცია «სიტყვაზე» კადრში, როგორც ინფორმაციის ძირითად მატარებელზე.

ეკრანის ენის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია რაკურსი. ეს ტერმინი ნასესხებია სახვითი ხელოვნებიდან, რომელიც იმთავითვე ნიშნავდა ფიგურის დაპატარავებას, შემცირებას გამოსახულს პერსპექტივაში. იგი წარმოიშვა იმ დროს, როდესაც სახვითი ხელოვნება სიბრტყის გამომსახველობიდან პერსპექტიულში გადადიოდა. მოგვიანებით რაკურსს ემახდნენ ძალიან ძლიერ შემცირებას, რომელიც წარმოიშვებოდა ფიგურების ან საგნების განსაკუთრებული წერტილიდან (ზევიდან, ქვევიდან) დანახვის შემთხვევაში. კინოს წარმოშობის პირველ წლებში რაკურსს ემახდნენ ობიექტივის ოპტიკური ღერძის ისეთ მდებარეობას, როცა კუთხე მასსა და ობიექტს შორის მეტია ან ნაკლებია სწორ კუთხეზე. ამ დროს გადასაღები ობიექტის ნაწილი მცირდება, მოკლდება, ვინაიდან ჩანს პერსპექტივაში. ცხადია, რომ რაკურსი პირდაპირ დამოკიდებულებაში გადაღების წერტილთან, კამერის მდებარეობასთან ობიექტის მიმართ.

დღესდღეობით ტერმინი რაკურსი ნიშნავს ნებისმიერი კუთხეს, რომელიც იქმნება ობიექტივის ოპტიკურ ღერძსა და ობიექტის სიბრტყეს შორის, მათ შორის სწორი კუთხეც, თანაც იყენებენ ჩველებრივ და არაჩველებრივ რაკურსს, როცა ადრე კინოს და ტელევიზიის შექმნისას რაკურსი სწორედ კამერის არაჩველებრივ ხედვას გულისხმობდა და აისახებოდა ფიგურის ან საგნის პერსპექტიული დამახინჯებულობა.

რაკურსის ტერმინის ასეთი გაგება აიხსნება იმით, რომ თანამედროვე ოპტიკა ფიგურის ან საგანის მოცულობას გვაჩვენებს იმგვარად, რომ შესაძლებელია მისი პერსპექტიულად შეცვლა (დამახინჯება) ფრონტალური გადაღების დროსაც. აქედან დასკვნა რომ ეკრანული გამოსახულება არ არსებობს კადრის, ხედისა და რაკურსის გარეშე, რაც მართლაც ასეა, ვინაიდან ყოველი გამოსახულება იკავებს მხოლოდ ეკრანის შემოსაზღვრულ სივრცეს, ანუ კადრირებულია, იგი შესაძლებელი ნაჩვენები იქნას ზემოთ ჩამოთვლილი ხედით და გამოყოფილ იქნას სხვადასხვა რაკურსით.

ეს ყოველივე რასაკვირველია გააჩნია სახვითი ხელოვნების ნიმუშებსაც, მაგრამ იმათგან განსხვავებით გამოსახულება ეკრანზე ცვალებადია, იგი გამოჩნდება და ქრება, იგი მოძრავია, რასაც თავის მხრივ გააჩნია ხანგრძლიობა დროსა და სივრცეში.

ტელეგადაცემა ისევე როგორც ფილმი მოქმედებს მაყურებელზე კადრების, გამოსახულებების ერთობლიობის მუდმივი ცვალებადობით. კადრების უწყვეტი მიმდინარეობა ეკრანის განსაკუთრებული თვისებაა, რაც ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს კადრების მიმდევრულ ცვლილებას, მათ განლაგენას დროში, ანუ ეკრანზე მათი გამოჩენის თანამიმდევრობას.

კადრების გარკვეული წესით განლაგებას მონტაჟი წარმოადგენს. მისი საფუძვლები ჩაისახა XX საუკუნის დასაწყისში პირველი კინემატოგრაფისტების მიერ. იქიდან გამომდინარე რომ გადაღებული ფილმის ფიქსირება ფირზე ხდებოდა, ანუ მატერიალიზდებოდა, შესაძლებელი გახდა ამ ფირის დაჭრა და გადაბმა, რამაც რეჟისორებს საშუალება მისცა ნებისმიერი თანამიმდევრობით დაელაგებინათ გადაღებული გამოსახულებანი, ანუ დაიბადა მონტაჟი. თანდათანობით ეკრანზე გამოჩნდა ფილმები, რომელიც სხვადასხვა კადრებით გადაწებების გზით იყო მიღებული.

განსაკუთრებული დამსახურება კინემატოგრაფის მიმართ მიუძღვის ამერიკელ რეჟისორ დ. გრიფიტს, რომლის ფილმებში „ერის დაბადება“ (1915), „შეუწყნარებლობა“ (1916) და სხვა აისახა მონტაჟის ყველა შესაძლებლობები, რომლებიც კი იქამდე იყო მიღწეული. რაც შეეხება მონტაჟის შემდგომ დახვეწას, მას შემოქმედებით მეთოდად გადაქცევას, ეს რუსი რეჟისორის სერგეი ეიზენშტეინის დამსახურებაა. ამ სფეროში არანაკლები ღვაწლი აქვთ ლ. კულეშოვს, ვს. პუდოვკინს, ძ. ვერტოვს, ს. იუტკევიჩს, მ.

რომმს და სხვებს. მონტაჟის განვითარების პროცესში გამოიკვეთა მისი ორი ფორმა: კონსტრუქციული და მხატვრული მონტაჟი. კონსტრუქციული მონტაჟი წარმოადგენს კადრების ისეთ განლაგებას, როდესაც არ ირღვევა მოძრაობა ეკრანზე. მის მიმართ ძირითადი მოთხოვნაა, რომ ერთი მხრივ კონსტრუქციული მონტაჟის დროს კადრები ლოგიკურად და მოხერხებულად მიყვებოდნენ ერთმანეთს და მეორე, ყოველი კადრი ისეთი ხანგრძლივობის უნდა იყოს, რომ მაყურებლისთვის გასაგები გახდეს მისი შინაარსი.

მხატვრული მონტაჟის დროს კი კადრების დალაგებულობა პასუხობს მათ შორის მხატვრული სახე შეიქმნას, განსაკუთრებული მხატვრული შინაარსის ჩადებას. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ს. ეიზენშტეინის ფორმულა - „ერთ კადრს მიუმატოთ მეორე, მივიღებთ არა ორ კადრს არამედ უფრო ბევრს“. კონსტრუქციული მონტაჟი მხატვრული მონტაჟის ნაწილია, რის მეშვეობითაც ეკრანზე მიიღწევა კადრების სივრცულ-დროითი უწყვეტობა, მათი ლოგიკურობა, ხოლო მხატვრული მონტაჟის მეშვეობით კი ხდება არა მხოლოდ მისი რეალობის მიღწევა, არამედ მისი ტრაქტოვკა რეჟისორის ჩანაფიქრის შესაბამისად.

კინო მხოლოდ მას მერე იქცა ნამდვილ ხელოვნებად, როცა გაცნობიერებული იქნა მონტაჟის, როგორც გამომსახველობის საშუალების ყველა შესაძლებლობანი. დრამატურგიული მასალის დამაბულობის უკეთესად გამოხატვის მიზნით შემუშავებულ იქნა პარალელური მონტაჟი. ამ დროს კადრები გადაღებული სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს იჭრებიან ერთმანეთში ეს შესაძლებლობას იძლევა მიღწეულ იქნას ქმედების ერთდროულობა და ამით ნაჩვენები იქნას მათი ურთიერთქმედება და ურთიერთკავშირი.

ეკრანის გამომსახველობის მნიშვნელოვანი საშუალება - სივრცულ-დროითი მონტაჟი დიდი როლს თამაშობს ეკრანული შემოქმედების ყველა სახეებში - კინოსა და ტელევიზიაში, გვეხმარება, როგორც ძ. ვერტოვი აღნიშნავდა ხილვადი გახადოს ის რისი დანახვაც შეუძლებელია, დაფარული - ცხადად აქციოს. ოსტატურად, შემოქმედებითად გააზრებული ეკრანული დროისა და სივრცის მონტაჟი შესაძლებელია ერთ-ერთ მთავარ ინსტრუმენტად იქცეს ინფორმაციულად სავსე და მხატვრულად გამომსახველი და ჟანრობრივად განსხვავებული ფილმსა თუ სატელევიზიო გადაცემის შექმნისათვის. ვ.

პუდოვკინი მონტაჟს კინემატოგრაფიული ანალიზის ლოგიკას უწოდებდა. «კინორეჟისორისთვის გამოსახველობითი აზროვნება – ესაა მონტაჟური აზროვნება. ეკრანული გამოსახულება - ხაზს უსვავს პუდოვკინი - რეალური გამოსახულების ინდენტური კი არა არის, არამედ რეალური გამოცხადების მსგავსია. ყოველი ნაწყვეტი რეჟისორის მიერ გათვლილია როგორც კინემატოგრაფიული სივრცე და დრო. ფირის ცალკეული ნაწყვეტების მონტაჟური თანამიმდევრობა რეჟისორის თავში წარმოიშვება და ლაგდება ჯერ კიდევ გადაღებების დაწყებამდე ან გადაღებისას, მაგრამ მონტაჟის დროს ყოველი ნაწყვეტისთვის უნდა მოინახოს ყველაზე მიზანდასახული, ყველაზე შთამბეჭდავი სივრცე, მოინახოს კადრების ცვლილების რიტმი».¹⁰

პირველი ფილმი, სადაც მოხერხდა ერთმანეთის მიყოლებით ეჩვენებინათ ორი სხვადასხვა ადგილას მომხდარი მოვლენა ერთდროულად იყო ალფრედ კოლინზის ფილმი „ქორწილი ავტომობილში“ (1903 წ.). რომელიც მიღწეულ იქნა გადაღების წერტილების ცვალებადობით. ამ მეთოდს მალე გამოიყენებს და დახვეწავს დ. გრიფიტი. უკვე ფილმში „მრავალი წლის შემდეგ“ რეჟისორმა შეძლო მოკლე სცენების მონტაჟური დაპირისპირება, რომელიც სხვადასხვა ადგილებში ხდებოდა. ხოლო კავშირი მათ შორის ხდებოდა გმირის სივრცეში გადაადგილების გზით, დრამატურგიული ქმედების საშუალებით. ყოველივე ეს მალე განვითარდა რუსი კინემატოგრაფისტების ძ. ვერტოვის, ს. ეიზენშტეინის და ლ. კულეშოვის მიერ. ვს. მეირხოლდმა თვის სპექტაკლებში გამოიყენა მეთოდი, რომელსაც „ატრაქციონების მონტაჟი“ დაარქვა. ეიზენშტეინმა გამოიყენა ეს ტერმინი მაცურებელზე ძლიერი ფსიქოლოგიური ზემოქმედებისათვის: მონტაჟი, რომელიც „ატრაქციონებს“ (უხეშ ან საშიშ გამოსახულებებს) აერთებს ადებულს დროისა და სივრცის ნებისმიერ მონაკვეთში.¹¹

ლ. კულეშოვის და ძ. ვერტოვის შესახებ ვ. პუდოვკინი წერდა, რომ კულეშოვი მუშაობდა სივრცული ხაზით, ანუ მოძარაობის სფეროში. ისი ექსპერიმენტების საფუძველი იყო მონტაჟი. იგი ირჩევდა ნაწილების აღების პრინციპს სივრცული, ფორმალური ნიშნებით, მარტივად რომ ვთქვათ მოზრაობის შესაბამისად. რთული და ღრმა ემოციების, განცდების გარეგანი გამოხატვის სიფაქიზე და განუმეორებლობა

¹⁰ კ ა რ ა გ ა ნ ო ვ ი ა . «ვსევოლოდ პოდოვკინი», მ., «ხელოვნება», 1973 წ., გვ. 34-35 (რუსულ ენაზე).

¹¹ ეიზენშტეინი ს. «ატრაქციონები მონტაჟი», თხ. ს. კრ. 6 ტ. ნ, 1974, გ. 270 (რუსულ ენაზე).

მიუღებელი იყო მისთვის. ხოლო ვერტოვმა აჩვენა ისეთი მონტაჟის მაგალითები, რომელშიაც ცალკეული ნაწილები ერთიანდებიან არა გარეგანი, არამედ შინაგანი, აზრობრივი შინაარსით (დატვირთვით).¹²

თეორეტიკოსების მიერ შემუშავებულია მონტაჟის სამი კანონი: მატერიალური თანამიმდევრობის, ფსიქოლოგიური დამაბულობის და დრამატული ქმედების განვითარების კანონები.

რაც შეეხება მონტაჟის ფუნქციას მას სამი შემოქმედებითი ფუნქცია გააჩნია: მონტაჟი ქმნის მოძრაობას, ანუ აცოცხლებს ქმედებას, მეორე - მონტაჟი ქმნის რიტმს, და მესამე - ყველაზე მთავარი მონტაჟი ქმნის იდეას.

რაც შეეხება მონტაჟის პრინციპებს აქ გამოყოფენ შემდეგს: მატერიალური გარემოს ერთიანობას, რომლის დროსაც უნდა შენარჩუნებული იქნას ერთი და იგივე ელემენტი, რადგან შემდგომი კადრი ადვილად ცნობადი იყოს, მოძრაობის ერთიანობას, სივრცული თანამიმდევრობა, ანუ როდესაც ხედებში გადასვლა ხდება თანამიმდევრობით, საერთოდან, საშუალოზე და მხოლოდ შემდეგ ახლო ხედზე, სიგრძის მუდმივობა, ანუ ერთი და იგივე სიგრძის კადრების შექმნა.

როგორც უკვე აღინიშნა ტელევიზია და კინო საერთო ენით სარგებლობს, თუნდაც იმიტომ რომ ორივე შემთხვევაში მაყურებლის წინაშე ორგანიზაციული ეკრანი. თუმცა ესთეტიური განსხვავება კინოსა და ტელევიზია შორის მაინც არსებობს, შესაძლებელია ეს სხვაობა სიღრმისეული, პრინციპული არაა, ისე როგორც მაგალითად სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურას ან თუნდაც კინოსა და თეატრს შორის. ტელეეკრანი ზოგჯერ შესანიშნავად „ირგებს“ კინოშედეგების ტელეეკრანზე გადატანას, მისთვის ძალზე ადვილია დოკუმენტური კინოს სპეციფიკის ათვისება, მაგრამ ასევე აღმოჩნდა რომ კინოს ზოგიერთი გამომსახველობითი საშუალებები სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა ტელევიზიისათვის. რაც შეეხება დოკუმენტურ კინოს მაგ. პოლონელი კინორეჟისორი ეჟი კოვალეროვიჩი თვლის რომ «დოკუმენტური ჟანრი, მოგონილი კინემატოგრაფის მიერ, ტელევიზიამ ხელიდან გამოგლიჯა კინოს და

¹² ისილე ამის შესახებ: კ ა რ ა გ ა ნ ო ვ ი ა. «ვსევოლოდ პოდოვკინი», მ., «ხელოვნება», 1973 წ., გვ. 44 (რუსულ ენაზე).

ტელევიზიის ხელში იგი გაიზარდა, აყვავდა, დაიშალა ადრე უცნობ ქვეყანრებად და ქვეკატეგორიებად.»¹³

ტელევიზიის სპეციფიურობის გამოვლენის მიზნით შევადართო იგი ხელოვნების სხვა დარგებს, რადიოს, თეატრსა და კინოს, რომლებიც შემოქმედების გარდა ასევე ინფორმაციის, კომუნიკაციის საშუალებანიც არიან და საკუთარი ენიტაც სარგებლობენ.

თეატრისაგან ტელევიზიამ აიღო ლიტერატურული პირველწყარო, დიალოგები, ქმედება, სამსახიობო ხელოვნება, კინოსგან ეკრანისთვის დამახასისთებელი ენის, ეკრანის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების, კინოგამოსახულების ყველა ის თვისებები, რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, ხოლო რადიოდან ხმა, დიდ მანძილზე სახლში შეღწევა და ერთდროულობა.

სატელევიზიო სტუდია - პავილიონი, კამერები, მიკროფონი, განათების საშუალებანი ემსახურება იმას რომ ტელეეკრანზე გამოჩნდეს გამოსახულება. ობიექტზე ან ადამიანზე მიმართული კამერის ობიექტივი აღიქვავს გამოსახულებას, რომელიც მასზე სინათლის დასხივების შედეგად მიიღება, ელექტრო იმპულსებად გარდაიქმნება. იგი გადამცემის მეშვეობით გაივლის ეთერს და შემდგომ ისევ ტელევიზორის (მიმღების) საშუალებით ისევ გამოსახულებათ გარდაიქმნება და აისახება ტელეეკრანზე. პარალელურად მიკროფონის საშუალებით ხდება ხმის ჩაწერა, რომელიც ასეთივე ფიზიკურ პროცესებს განიცდის: გადამცემი - რადიოსიგნალები ეთერში - მიმღები. სატელევიზიო გადაცემისას სტუდიაში მუშაობს რამოდენიმე ტელეკამერა, რომლებიც იმართებიან სააპარატოდან. სატელევიზიო გადაცემის რეჟისორის ბრძანების შესაბამისად ირთვება ის კამერა, რომელიც სცენარის მიხედვით იმ გამოსახულებაზეა მიმართული, რომლის გამოჩენაც ეკრანზეა საჭირო. გარდა ამ კამერებისა, ერთდროულად მუშაობს ვიდეომაგნიტოფონი, რომლის მეშვეობით ხდება იმ კადრების დემოსტრირება, რომელიც ამ გადაცემისთვისაა მომზადებული ან გადაღებული და დამონტაჟებული რეჟისორის ან ჟურნალისტის მიერ. თანამედროვე ტელე და ვიდეოტექნიკის მეშვეობით ეს პროცესი დაჩქარებულია, თუმცა პრინციპული განსხვავება ამ პროცედურაში არაა.

¹³ კოვალეროვიჩი ე. «მესამე ელემენტი», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსსტო», 1978 წ. გვ. 158. (რუსულ ენაზე).

რადიოსა და ტელევიზიას შორის მთავარი განსხვავება ისაა, რომ რადიო ზემოქმედებს მხოლოდ ადამიანის სმენაზე, მაშინ როცა ტელევიზია მიმართულია მისი მხედველობისაკენ. ტელევიზიის უპირატესობა მდგომარეობს იმაში, რომ როგორც კი ადამიანის წინაშე ჩნდება გამოსახულება, თანაც მოძრავი, კადრირებული, დამონტაჟებული, ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური მიზეზებით გადაცემის დომინირებულ ელემენტად გამოსახულება იქცევა, ხოლო ხმა (მუსიკა, ხმაური, ლაპარაკი), მეორეხარისხოვან დატვირთვას იძენს. ჩვენ სულაც არ ვცდილობთ ამით დავაკნინოთ სიტყვის, ხმის მნიშვნელობა ტელევიზიისათვის, რასაც ნამდვილად უდიდესი დატვირთვა აქვს ტელევიზიაში, ხანდახან უფრო დიდი ვიდრე კინოში (მაგ., ინტერვიუ, ტოკ-შოუს სტილის სატელევიზიო გადაცემები), მაგრამ ტელევიზიის აუცილებელი პირობა ისაა რომ მის ეკრანზე უნდა აისახებოდეს მოძრავი გამოსახულება, ხმოვან-გამოხაულებითი ზემოქმედება ადამიანის ცნობიერებაზე მხედველობის მეშვეობით. ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ინფორმაცია უფრო ზუსტად, უფრო ადვილად აღწევს ცნობიერებამდე და ზემოქმედებს მასზე მხედველობის მეშვეობით.

აქვე უნდა ავღნიშნოთ ის საერთო რაც აქვს ტელევიზიასა და რადიოს: ტექნიკური თვალსაზრისით ტელე და რადიო გადაცემა ერთნაირია; გადამცემიდან ეთერში გადაიცემა ელექტრომაგნიტური რხევები, რომლებიც მიმღები მოწყობილობების საშუალებით მიიღება ერთდროულად სხვადასხვა წერტილებში. პირველ შემთხვევაში სიგნალი არის ხმითა და გამოსახულებით, მეორე შემთხვევაში კი მხოლოდ ხმით. აქედან გამომდინარე რადიოპროგრამასა და ტელეპროგრამას აუდიტორიასთან მიმართებაში ერთიდაიგივე მიზანი და ამოცანა აკისრია - კომუნიკაბელურობა - მიიტანოს ინფორმაცია მსმენელსა და მაყურებლამდე. მსგავსება რადიოსა და ტელევიზიას შორის ესაა სიგნალის მიწოდების ელექტრონული საშუალებანი, საერთო აუდიტორია, აღქმის პრაქტიკულად ერთიდაიგივე პირობები.

თეატრსა და ტელევიზიას შორის საერთოა ის, რომ თეატრის და პირდაპირი ტელეგადაცემის მაყურებელი ერთიდაიმავე დროით მონაკვეთში არიან მსახიობებთან და გადაცემის მონაწილესთან, ანუ იმავე ფიზიკურ დროში აღიქვავენ მოვლენას, რომელიც მათ წინაშე ახლა ხდება. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია

მაყურებლისათვის. ტელევიზიასა და თეატრს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მსგავსება აქვს. ესაა მისი სანახაობრიობა. მთელი სანახაობა ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს. ტელევიზიამ თეატრისაგან აიღო ქმედების, თამაშის სანახაობრივი მხარე და ამწუთობრიობა, მეტყველების კულტურა, დეკორაცია, განათება, გრიმი, პლასტიკა და ა. შ. თეატრიდან მოვიდა ასევე მსახიობი, ისევე როგორც ქმედების საფუძველი, პიესა, ანუ ტელევიზიის შემთხვევაში - სცენარი.

ამ მსგავსების გარდა არსებობს ერთი არც თუ ისე უმნიშვნელო საკითხი, რომელიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ ტელეგადაცემის შემქმნელებისათვის (ტელერეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობი) ტელევიზია უფრო ახლო თეატრთან, ვიდრე კინო. პირველ რიგში ესაა დრო და სივრცე. მხოლოდ თეატრსა და ტელევიზიაში ხდება ქმედება ცოცხლად, მაშინ როცა გადაცემის ან სპექტაკლის ჩვენება მიმდინარეობს სწორედ მაშინ, იმ ფიზიკურ დროში, როდესაც ის ხდება. ქმედების ერთდროულობა არის ის არსებითი მომენტი, რომელიც არ აძლევს ტელევიზიას, კერძოდ კი ტელეკამერებს გადაიტანოს მოქმედება, ამ გაჭიმოს იგი სხვა დროსა და სივრცეში (როგორც მაგ., კინოს). ამავე დროს ტელევიზიისათვის, განსაკუთრებით კი პირდაპირი გადაცემის დროს, მიუღებელია ის პირობითობა, რომელიც თეატრს ახასიათებს. მაგალითად დრამატურგმა შეიძლება თეატრალური პირობითობით შეამციროს დრო მოვლენის დასაწყისსა და დასასრულს შორის, ტელეგადაცემაში ასეთი, ან თუნდაც ნებისმიერი პირობითობა გამოიწვევდა მაყურებლის უნდობლობას მიმდინარე ქმედების მიმართ, გარდა იმ შემთხვევისა, თუ გადაცემის ავტორები არ სარგებლობენ ვიდეოჩანაწერით, რაზეც თავისთავად ტელემაყურებელი რაღაც ფორმით წინასწარ უნდა იყოს გაფრთხილებული. დროით-სივრცითი უწყვეტობა ეს ის პირობაა, რაც აერთიანებს თეატრსა და ტელევიზიას. ამავე დროს ტელევიზიას როგორც ცნობილია უფრო მეტი ტექნოლოგიური შესაძლებლობანი გააჩნია, თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ მოქმედება ერთდროულად შესაძლებელი მიმდინარეობდეს სხვადასხვა სტუდიასა და გადასაღებ მოედანზე და ვიდეოჩანაწერი აქ ნამდვილად დიდ სამსახურს უწევს ტელევიზიას. ეს კი სწორედ ნასესხებია კინოდან.

რაც შეეხება განსხვავებას ტელევიზიასა და თეატრს შორის, პირველ რიგში ესაა, რომ სპექტაკლის ყურების დროს ჩვენ ვხედავ სცენას, რეალურ დეკორაციებს, მსახიობს,

ცოცხალ ადამიანებს, რომლებიც ჩვენ წინაშე წარმოდგენას თამაშობენ, ხოლო ტელეგადაცემის დროს ჩვენ წინ ეკრანია, ადამიანების, დეკორაციების გამოსახულებაა და არა მატერიალური სამყარო. თუმცა ისიც არსებითია, რომ ტელევიზორის ჩართვის მომენტისათვის მაყურებელმა იცის, რომ პირდაპირი გადაცემის დროს მის წინაშეა ის სამყარო და ის ადამიანები, რომლების ახლა, ამ დროს სტუდიაში არიან და ტელეკამერი წინ იმყოფებიან, მაგრამ მის წინაშე არა რეალური ადამიანია, არამედ ტელეეკრანი და ადამიანი (სამყარო) ოპტიკური ეფექტია. რაც შეეხება თვით მაყურებელს, იგი უშუალოდ ქმედების თანამონაწილეა, მის რეაქციაზე ძალიან ხშირად დამოკიდებულია სპექტაკლის მსვლელობაც, მსახიობის თამაშიც და სპექტაკლის და ზოგადად თეატრალური ხელოვნების ბედიც. ტელემაყურებელი კი ტელეგადაცემის ის მაყურებელია, რომელიც ვერ ხდება თანამონაწილე რეალურ სივრცეში და მის მხოლოდ ერთი რამ შესწევს - გამორთოს ტელევიზორი, ამ დროს იგი უკვე აღარაა მაყურებელი, მაგრამ ამით იგი ვერავითარ ზეგავლენას ვერ მოახდენს მიმდინარე გადაცემაზე. ამგვარად ტელევიზიის მაყურებელმა დაკარგა ის, რა უპირატესობაც თეატრის მაყურებელს გააჩნია - იყოს წარმოდგენის აქტიური თანამომწილე. ანუ ტელევიზია მოკლებული ე. წ. „უკუკავშირს“, მაყურებლის ზემოქმედებას მსახიობზე. რასაკვირველია ჩვენ არ ვგულისხმობთ ისეთ ტელეგადაცემებს - ტოქ-შოუს, სადაც დარბაზში ასევე ტელემაყურებლები სხედან. ტელეგადაცემის დროს, საკუთარ სახლში, საკუთარი ახლობლების გარემოცვაში, ტელემაყურებელი უფრო მკითხველს გავს, რომელიც უმეტესად მარტოა ეკრანის (წიგნის) წინაშე. და კიდევ ერთი ფაქტორი: სცენაზე ჩვენ ვხედავთ ყველაფერს ერთად, ასე ვთქვათ მსხვილი ხედით, ან თუნდაც შორი ხედით მაგრამ სრულად, რაც ტელეგადაცემაში ხშირად მხოლოდ ფრაგმენტულად წარსდგება ჩვენს წინაშე, იმ ზომით, რასაც ტელეკამერის ობიექტივი დაიტევს.

მაგრამ ტელეკამერასაც თავისი უპირატესობა გააჩნია. მას ძალუმს გვაჩვენოს ადამიანი ახლო ხედით, აქცენტი გადაიტანოს რაღაც დეტალზე, მაგ., წერილის რომელიმე სტრიქონზე, გატეხილი ფინჯნის, ან სარკის რაღაც დეტალზე. თეატრში მაყურებელი თვითონ ირჩევს სცენის რა ნაწილს უყუროს, მოქმედების რომელ დეტალს მიაქციოს ყურადღება, რასაც თავისთავად მიზანსცენების მეშვეობით კარნახობს თეატრის რეჟისორი. ტელემაყურებელს ასეთი არჩევანი არა აქვს და იგი ამ

თვალსაზრისით მხოლოდ ტელერეჟისორს ემორჩილება. ტელემაყურებელი „ვალდებულია“ უყუროს იმას, რაც ტელერეჟისორს ამ მომენტისათვის მნიშვნელოვნად მიაჩნია. მთავარი განსხვავება კი ტელევიზიასა და თეატრს შორის მაინც ისაა, რომ ჩვენ ეკრანზე ვხედავ მართალ, რეალურ ცხოვრებასა და რეალურ სამყაროს, მაგრამ ორგანიზაციებიდან სივრცეში და თანაც იმას, რასაც ტელეგადაცემის რეჟისორი ამ მომენტში გვთავაზობს.

რენე კლერი თვლიდა, რომ «უაზროა ტელევიზიისა და კინოს დაპირისპირება. ერთი მეორის გაგრძელებაა. მაგრამ გაგრძელება, რომლის საზღვრებიც ჩვენთვის უცნობია. ეს არ ნიშნავს რომ ტელევიზია კინოს უბრალო დამატებაა. მართლაც გავრცელების ეს ახალი ხერხი სარგებლობს ორი პრივილეგიით – ამ წუთობრიობით – ანუ შესაძლებლობით გადასცეს მოვლენა იმ წუთშივე, და ინტიმურობით, ანუ შესაძლებლობით მიმართოს მაყურებელს და მხოლოდ მას თავისი გადაცემით, რომელსაც სინამდვილეში მილიონი ტელემაყურებელი უმზერს, ერთმანეთისგან შორს».¹⁴ (ხაზგასმა ავტორის, რ. კლერის).

ტელევიზიისა და კინოს შედარებისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ტელევიზია კინოს მსგავსად ასახავს იმას რასაც ჩვენ ვხედავთ. მსგავსებას განაპირობებს ისიც, რომ ორივე სარგებლოს კინო ენის ელემენტით, მონტაჟით, თუმცა მონტაჟი კინოში და ტელევიზიაში არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისგან. თუ კინოში მონტაჟი ხორციელდება მექანიკური გზით ანუ კადრების ერთმანეთზე თანამიმდევრულად გადაწებებით, ტელევიზიაში მონტაჟის საშუალებას გვაძლევს ტელევიზიის ტექნიკა, ანუ ვიდეომანიპულაციები და ტელეკამერები, რომლებიც ერთდროულად მუშაობენ სტუდიაში და ეთერში ერთვებიან გარკვეული თანამიმდევრობით. ტელევიზიას კინოს მსგავსად ასევე უნარი შესწევს გამოიყენოს ხედების ის ვარიანტები, რაზეც ზემოდ ავლნიშნეთ, ანუ მას ხელეწიფება გამოიყენოს კინოენის ის სახვით-გამოსახველობითი საშუალებები, რაზეც ასევე უკვე გვქონდა საუბარი.

ამ მსაგავსებასთან ერთად ხელოვნების ამ ორ დარგს შორის მაინც არსებობს განსხვავება. ძირითადი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ კინომ დიდ ხანია

¹⁴ კლერი რ. «ტელევიზია და კინო», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსსტკო», 1978 წ. გვ. 141. (რუსულ ენაზე).

დაკარგა ე. წ. „თანამონაწილეობის, თანდასწრების ეფექტი“. სადაც არ უნდა ნახოს მაყურებელმა კინოფილმი, მისთვის ცხადია, რომ ეკრანზე გათამაშებული მოვლენები სადაც, სხვაგან ხდება და იგი მხოლოდ ამ ფორზე დაფიქსირებული წარსული მოვლენების მოწმეა. ტელევიზიას კი უნარი შესწევს აჩვენოს ის რაც აწმყოში ხდება. სწორედ ამით განსხვავდება იგი კინოსაგან. ამიტომაცაა, რომ ტელემაყურებელი იმავდროულად განიცდის მიმდინარე მოვლენებს, რომელსაც ეკრანზე ხედავს. და კიდევ ერთი არსებითი განსხვავება: კინო თავისი ბუნებით დისკრეტულია, მაშინ როცა ტელევიზია უწყვეტია. და ყველაზე მთავარი - თავისი საზოგადოებრივი ფუნქციით ტელევიზია, იგი უმეტესად ჟურნალისტიკაა, მაშინ როცა კინოს ფუნქცია ხელოვნებაა.

«ტელევიზიაში გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი პრინციპი – აღქმის მთლიანი დრო. შესაძლოა, ასე, თუ ისე იგი სხვა ხელოვნებათა სისტემაშიც იკავებს გარკვეულ ადგილს, მაგრამ ტელევიზიაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: არა მხოლოდ შესრულების თანადროულობა, არამედ თვით შინაარსის აღქმის რეალობასთან თანადროულობა. როგორი სინქრონულობითაც არ უნდა ხასიათდებოდეს კინოფილმი, სპექტაკლი თუ სხვა – ისინი უკვე წინასწარ განსაზღვრულები არიან და წარსულს მიეკუთვნებიან. ჩვენ საკუთარ ცხოვრებაში, საკუთარ დროში და ღირებულებებში შემოჭრილი ტელევიზია, კი – ნაკლებად ზოგადი და დისტანციურია. ნაკლებადაა მიდრეკილია დასასრულისაკენ, უფრო პროცესუალურია, ვიდრე საბოლოოდ ფორმირებული.»¹⁵

ამგვარად ტელევიზიის ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარების შედეგად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრის მსგავსად ტელევიზია იყენებს სიტყვასა და მსახიობის თამაშს, ამავე დროს თავისი ფიზიკური ბუნების შესაბამისად პირდაპირ ტელევიზია აქვს დროისა და სივრცის ნამდვილობის თვისება. თეატრისგან განსხვავებით ტელევიზიას სხვა მაყურებელი ჰყავს და ცქერის სხვა პირობები აქვს. ამასთან ერთად ტელემატურების წინ იშლება არა მატერიალური სამყარო, არამედ მისი ორგანოზომილებიანი ფოტოგრაფიული გამოსახულება, სივრცე კადრირებულია, გამოყოფილია ეკრანის ჩარჩოთი, რაც მონტაჟის, ხედებისა და რაკურსის გამოყენების

¹⁵ კალანდარიშვილი ლ. «ეკრანული თხრობა თანამედროვე ქართულ ტელე-კინო ხელოვნებაში», საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2006 წ. გვ. 26.

საშუალებას იძლევა. გამოსახულების ზემოქმედებაც სიტყვის ფუნქციის შექმნის მიზნით უფრო ძლიერია ვიდრე თეატრში.

კინოს მსგავსად ტელევიზია ეკრანზე ქმნის მოძრავ ხმოვან-ხედვით გამოსახულებებს დამონტაჟებულს გამოსახულებათა უწყვეტ ნაკადად, არათანაბარი ზომით, რომლებიც სხვადასხვა კუთხიდან ჩანს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტელევიზიას, კინოს მსგავსად აქვს მონტაჟის, ხედის, რაკურსის გამოყენების უნარი, ერთმანეთს უთავსებს ასევე მუსიკას, სიტყვასა და გამოსახულებას, ასახვას სინამდვილეს, იდეურად იაზრებს მას, როგორც თამაშის, ასევე მხატვრული, დოკუმენტური და პუბლიცისტური ფორმებით. ტელევიზიას კინოსგან განასხვავებს ცქერის პირობები და აუდიტორიის ხასიათი, საიდანაც გამომდინარეობს მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია, კინოს სახვით-გამომსახველობითი ზოგიერთი საშუალებების გამოყენების შეზღუდულობა და სხვათა (მაგალითად ხმოვანი სიტყვისა და ახლო ხედის) გამოყენების პირველადი მნიშვნელობა.

რადიოს მსგავსად კი ტელევიზია ფლობს ერთდროულობის და ყველა სახლში შეღწევის უნარს. ამიტომაც იქცა იგი ინფორმაციის მთავარ საშუალებად. აუდიტორიის ხასიათი, გადაცემათა მიღების პირობები განაპირობებს აგრეთვე ტელე და რადიომაუწყებლობის ჟანრებისა და ფორმების ერთიანობას და რაც მთავარია, მათი საზოგადოებრივი ფუნქციის თანხვედრას.

ტელევიზიისა და რადიოს ერთმანეთისგან კი განასხვავებს გამოხატვის საშუალებები. რადიოს ერთადერთი საშუალება – ხმა გააჩნია, მაშინ როცა ტელევიზია გამოსახულებითა და ხმით ზემოქმედებს.

აახლა შევაცადოთ გავარკვიოთ ტელევიზიისათვის დამახასიათებელი სპეციფიური ნიშნები.

ტელევიზიას უნარი შესწევს მოიცვას მოსახლეობის თითქმის ყველა ფენა, ისინიც კი, რომლების სხვა მასობრივი კომუნიკაციების გავლენის საზღვრებს გარეთ იმყოფებიან. ტელევიზიის ეს უნარი აიხსნება მისი ფიზიკური ბუნებით, რაც ტელევიზიის, როგორც შეტყობინების შექმნისა და გადამცემის საშუალების სპეციფიკას განსაზღვრავს. ესენია:

პირველი – ტელევიზორის მიერ მიღებული სატელევიზიო სიგნალის ელექტრომაგნიტური რხევების თვისება შეაღწიოს სამყაროს ნებისმიერ წერტილში (გადამცემის მოქმედების ზონაში). მას შეიძლება ტელევიზიის ყველგანშელწევადობა ვუწოდოთ.

მეორე – შეტყობინების გადაცემის უნარი მოძრავი გამოსახულების ფორმით, რომელსაც თან ახლავს მუსიკა. ამას შეძლება დაერქვას ტელევიზიის ეკრანულობა. ტელევიზიის ეკრანულობის გამო სახეები აღიქვება უშუალო მგრძნობიარობით, რის გამოც ხელმისაწვდომია ყველაზე ფართო აუდიტორიისათვის.

მესამე თვისება ესაა ქმედების, მოვლენის შეატყობინების უნარი ხმოვან-ხედვითი ფორმით, ა. ეინშტეინის სიტყვებით რომ ვთქვათ «მისი მოხდენის განუმეორებელ მომენტში». მოქმედების, მოვლენის ერთდროულობა და მისი ეკრანზე გამოსახვა ტელევიზიის უნიკალური თვისებაა. იგი ცხადდება მხოლოდ პირდაპირი («ცოცხალი») გადაცემის პროცესში, როდესაც გამოსახულება ეთერში მიდის უშუალოდ სატელევიზიო კამერების მეშვეობით, წინასწარი ფიქსაციის გარეშე, ანუ აწმყო დროში. ამ არაფიქსირებული შეტყობინების შექმნისა და გადაცემის უნარს ვუწოდებთ ტელევიზიის უშუალობას. უშუალობა პირდაპირაა დაკავშირებული ტელეგადაცემის სიმულტანობასთან (ანუ ჩვენებისა და ცქერის, ტრანსლიაციის ერთდროულობასთან). ეს ერთი და იმავე ფენომენის ორი მხარეა. ეს რეალურ პროგრამებში არც თუ ხშირად ვლინდება, მაგრამ სამაგიეროდ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მაყურებლის ფსიქოლოგიური აღქმისათვის, ვინაიდან სატელევიზიო სანახაობის განსაკუთრებულ უტყუარობას განაპირობებს. მთელი ტელეგადაცემა მიდის ტელემაყურებლის მიმდინარე ცხოვრების პარალელურად და ერთდროულად, მაგალითად დიქტორი პირდაპირ ეთერში, რეალურ დროში აცხადებს მხატვრული ფილმის დემონსტრაციის შესახებ და მაყურებელი თავისდაუნებურად აქტუალიზაციას უკეთებს ამ ძველ ფილმს, მას რეალურ კონტექსტში სვავს, ისეთ პარალელებს აღმოჩენს, რაც სურათის შემქმნელებს შესაძლებელია არც კი ჰქონდათ ჩაფიქრებული.

ტელევიზიაში ტრადიციული ჟურნალისტური ჟანრები – ინტერვიუ, რეპორტაჟი, კომენტარი და სხვ. ეკრანული ასახვისას გამოირჩევა ერთი თავისებურებით: მისი შინაარსი, თემა თუ იდეა გადმოცემულია უშუალოდ ავტორის

და მოვლენის გმირების, ცოცხალი ადამიანების მეშვეობით, მათი პიროვნული ხასიათების მთელი სისრულით. წარმოთქმული სიტყვა აღიქვება მოსაუბრის ემპირიულ პიროვნულ თვისებათა უწყვეტ კავშირში. სატელევიზიო ჟურნალისტიკის განვითარების პროცესში აღმოჩნდა, რომ აუდიტორიაზე შეტყობინების ზეგავლენა იზრდება (ან მცირდება) ავტორის პირადი თვისებების შესაბამისად. ტელევიზიამ კაცობრიობას დაუბრუნა ორატორული ხელოვნების აღქმის საშუალება ლიტერატურული შემოქმედების განვითარების გამო. სატელევიზიო კომუნიკაციის ხმოვან-ხედვითი ხასიათმა კომუნიკატორსა და აუდიტორიას შორის პირადი კონტაქტის აღდგენა მოითხოვა, იმისათვის რომ სწორი შთაბეჭდილება შეექმნა მასზე (კომუნიკატორზე) და თვით შეტყობინების დამაჯერებლობაზე.

სწორედ ამით აიხსნება აუდიტორიისათვის სატელევიზიო ინფორმაციის ავტორისა და მოვლენის თანამონაწილეთა პერსონიფიცირების მნიშვნელობა და მიმზიდველობა. მსოფლიოს უმსხვილესი ტელეკომპანიები ცდილობენ ჰყავდეთ მუდმივი წამყვანები და რეპორტიორები, რომელთა პიროვნება მაყურებლის სიმპატიასა და ნდობას დაიმსახურებს.

სატელევიზიო გადაცემათა სიჭრელის გამო, ნაცნობი სახე ტელეეკრანზე მაყურებლისთვის იმ ორიენტირად იქცევა, რასაც თავისთავად უნდა მოჰყვეს კონკრეტული მაყურებლისათვის საინტერესო ინფორმაცია. პერსონიფიკაციის დონე (ზომა) მით უფრო მაღალია, თუ ჟურნალისტი ეკრანული ქმედების მონაწილეა (მძაფრი ინტერვიუ, რეპორტაჟი-გამოძიება და ა.შ.) და ამავე დროს თანაგრძნობითი იდენტიფიკაციის ობიექტიც ხდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაყურებელი თანაუგრძნობს მას, საკუთარ თავს ერთგვარად დრამატული ქმედების «დადებით გმირად» წარმოიდგენს. და მესამე – პერსონიფიკაციის ყველაზე მაღალი დონე – როდესაც ტელემაყურებელი ჟურნალისტს ელოდება თვითონ მისი პირადი თვისებების გამო, როგორც აზრის ლიდერს რთულ პრობლემებში გარკვევისათვის. პერსონიფიკაცია დაკავშირებულია არა მარტო საავტორო გადაცემის ჟურნალისტთან, არამედ ტელერეკლამასა და ტელეთამაშების წამყვანებთანაც. ტელე-შოუ და ტელეთამაშები, სადაც მონაწილეებს საშუალება ეძლევათ საჯაროდ გამოთქვან თავისი აზრი, მაყურებელთა თვალში განასახიერებენ ჩვენს თანამედროვეებისათვის დამახასიათებელ

ნიშან-თვისებებს (დადებითსაც და უარყოფითსაც) ამით აუდიტორიას საშუალებას აძლევენ საკუთარი - ტიპური სახე იხილონ ეკრანზე. პირდაპირი გადაცემის შესახებ ფრანგი ჟურნალისტი და ტელევიზიის პროდიუსერი ჟ. ტევეგო წერს: «ტელევიზიის განვითარების პროცესში იყო პერიოდში როცა იგი გამოყენებოდა როგორც მხოლოდ რეპროდუქტირების საშუალება. მაგრამ როგორც კი ტელევიზიამ დაიწყო საკუთარი გადაცემების შექმნა, ობიექტური მიზეზების გამო ამ პროდუქციად პირდაპირი გადაცემა იქცა.»¹⁶

ახლა შევხვით ტელევიზიის კიდევ ერთ სპეციფიურ თვისებას, რასაც ჩვენ უშუალობა ვუწოდებთ. ტელევიზიის უშუალობა (ისევე როგორც რადიოს) განსაზღვრავს მის პრინციპულ შესაძლებლობას ინფორმაციის ოპერატიულ მოიპოვებასა და გაავრცელებაში; ეს რასაკვირველია ყველაზე მნიშვნელოვანია ტელევიზიისათვის, როგორც ჟურნალისტიკის დარგისათვის.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, რომ პირდაპირი გადაცემის სიმულტანობა იმ ფაქტორად გვევლინება, რაც «თანდასწრების ეფექტს» ქმნის. ეს ყოველივე სატელევიზიო შეტყობინებას განსაკუთრებულ უტყუარობასა და დოკუმენტურ იერს აძლევს - თვისება, რომელიც ძალზე არსებითია ინფორმაციული და სოციალურ-პედაგოგიური ამოცანების გადასაწყვეტად.

მხატვრობისგან განსხვავებით გამოსახულება ალბეჰდილი ფოტოსურათზე, კინოფირზე ან ტელევიზიის მეშვეობით გარკვეული ტექნოლოგიური პროცესების შედეგია, რომელიც «თავისთავად», ობიექტურად მიმდინარეობს, თანაც გამოსახულება ფოტოსურათზე და ეკრანზე ფიზიოლოგიურად ზუსტია, ანუ ოპტიკურადაც გადაღების ობიექტის მსგავსია. ამიტომ ფოტოსურათი აღიქვება როგორც დოკუმენტი, რასაც იგი პრინციპში წარმოადგენს. არსებობს ასევე მეთოდი (რეტუმირება, ფოტომონტაჟი) რაც საშუალებას იძლევა ეს დოკუმენტი შევცვალოთ ან თუნდაც გავაყალბოთ. ეს შესაძლებელია იმ დროის შეწყვეტით, რომელიც არსებობს ფოტოსურათის შექმნასა და მის აღქმის დროს შორის (ფოტოსურათის უძრაობის გამოც).

¹⁶ ტევეგო ჟ. «ცოცხალი ტელევიზიის დასაცავად», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. , «ისკუსსტვო», 1978 წ. გვ. 47. (რუსულ ენაზე).

პირველი, ანუ დოკუმენტურობა კინემატოგრაფსაც ახასიათებს. თანაც კინოს სივრცულ-დროითი არსი უკეთესად კრავს დოკუმენტურ კადრებს ვიდრე ფოტოგრაფია - უძრავი გამოსახულება. პუბლიცისტურ კინოში, სადაც აისახება ემპირიული ყოფა, კინოგამოსახულების უტყუარობას, ფაქტიურობას, ნამდვილი ყოფას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს.

არც კინოა მოკლებული დოკუმენტურობის გაყალბებას. მონტაჟი, რაკურსი, კომენტარი ასევე იძლევა საშუალებას შევცვალოთ დოკუმენტური სინამდვილე, ან თუნდაც სინამდვილის ინსცენირება დავდგათ. ეს ყოველივე შეუძლებელია ტელევიზიაში. ტელეგამოსახულების განსაკუთრებული, უნიკალური დოკუმენტურობა, პირველ რიგში იმის გამო, რომ ისევე როგორც ფოტო და კინოგამოსახულება ობიექტურად იქმნება, ადამიანის ჩარევის გარეშე, მეორე მხრივ (რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი) ფოტოგრაფიისა და კინოტექნიკისაგან განსხვავებით ტელევიზია გამოსახულების შექმნის და მაყურებლის მიერ მისი აღქმის სიმულტანობას განაპირობებს. სწორედ ამაში მდგომარეობს უტყუარობის განსაკუთრებული ფენომენი, ტელეგამოსახულების დოკუმენტურობა და ამ თვალსაზრისით ტელევიზიას ბადალი არ ჰყავს გამომსახველობით ხელოვნების სხვა დარგებსა და მასობრივ კომუნიკაციების შორის.

ტელევიზიის სპეციფიურობაზე საუბრის დროს აქამდე მხედველობაში გვქონდა «ცოცხალი გადაცემა». თუმცა თანამედროვე ტელეჟურნალისტიკა და მსოფლიოს თითქმის ყველა ტელემაუწყებლობა უკვე დიდი ხანია იყენებს წინასწარ ჩაწერილ გადაცემებს. ამ წინასწარ ჩაწერილ გადაცემათა წინამორბედი იყო ტელეფილმი, ფილმი გადაღებული კინოკამერის მიერ, მაგრამ გათვალისწინებული არა კინოთეატრისათვის, არამედ ტელევიზიისათვის. ვიდეომანტოფონის გამოგონების შემდეგ კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა პირდაპირ ტრანსლიაცია, ვინაიდან ჩანაწერის ჩვენება უფრო გარანტირებული და რენტაბელური აღმოჩნდა. მაგრამ აქ თავს იჩენს ტელემაყურებლის ფაქტორი, ანუ მაყურებლის, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია იმის შეგრძნება, რომ მოვლენა, რომელიც მის თვალწინ ხდება, მიმდინარეობს სწორედ ამ წუთში. ამიტომაც მხოლოდ ვიდეოჩანაწერების ჩვენებამ მალე დაკარგა პრიორიტეტი. პირდაპირი რეპორტაჟი, პირდაპირი გადაცემა ტელევიზიის სპეციფიკაა, რითაც იგი განსხვავდება

კომუნიკაციის სხვა სახეობებისგან. თუმცა ხშირად როდესაც საზოგადოებრივი ინტერესი მოვლენის შეტყობინების შესახებ მაღალია, ჩანაწერი არსებითად ვერ ცვლის მაყურებლის დამოკიდებულებას.

უშუალობა თავისთავად მაყურებელში ბადებს «თანდასწრების ეფექტის» ფსიქოლოგიურ განწყობას და ტელეგადაცემის ნდობას ფაქტორს. ამ განწყობის გამო წინასწარ დაფიქსირებული გადაცემა ბევრი მაყურებლის მიერ აღიქვება როგორ უტყუარი შეტყობინება.

ფედერიკო ფელინი, რომელიც მაინც და მაინც პატივს არ სცემდა ტელევიზიას წერს: «ტელევიზიის ნამდვილი ძალა – ტელეგაზეთში, ახალ ამბებში, დოკუმენტურ გადაცემებშია, ... ანუ მცდელობაში გამოიკვლიოს გაკვირვება სახეზე, დიდი ხნით და დაჟინებით ნაჩვენები ახლო ხედით, თუ როგორ განიცდის ადამიანი შიშის, იმედის, დამცირების, იმედის გაცრუების გრძნობას. ან გადაიღოს რენტგენი: აი, ყველაზე მთავარი, რაც ამ მანქანას შეუძლია, გადაიღოს ფსიქოლოგიური რენტგენოგრამა...»¹⁷

თავი II

ვიდეოარტის განვითარების ტენდენციები და ტელევიზია

ვიდეოარტის, სივრცულ-ვიზუალური ხელოვნების ერთერი აუცილებელი ელემენტი ტელევიზიაა. სწორედ ტელევიზიის მეშვეობით ვიდეოარტმა შეძლო დიდი ზეგავლენა მოეხდინა მაყურებელთა ფართო და მრავალფეროვან აუდიტორიაზე. ვიდეოტექნოლოგიების განვითარებამ შედეგად სრულიად შეცვალა ზოგიერთ მხატვართა შემოქმედებითი თვითიდენტიფიკაცია, ტელეეთერი უკვე ხშირადაა დაკავებული მხატვართა ინსტალაციებით ვიდეოტექნოლოგიების მეშვეობით. პროცესი მართალია მდორედ მიმდინარეობდა, მაგრამ ახლა უკვე შეიძლება თამამად ვილაპარაკოთ მასმედიური ტექნოლოგიების მეშვეობით ინდივიდუალური ცნობიერების და საზოგადოებრივ ცნობიერების ურთიერთზეგავლენაზე. ამ

¹⁷ ფელინი ფ. «ჩავთვალოთ, რომ მე ეს არ მითქვავს ...», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსსტვო», 1978 წ. გვ. 149-150. (რუსულ ენაზე).

შემთხვევაში მხატვარი მედიის სივრცის მედიუმად გვევლინება, სადაც არ უნდა იყოს „ვიდეომხატვარი” და რა დონის ტექნოლოგიებით არ უნდა სარგებლობდეს იგი ტელევიზიის მეშვეობით საყოველთა ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდება და მისი როლი ერთგვარ მედიუმად ინტერპრეტირდება. XX-XXI საუკუნის ტელევიზიამ მას ახალი შესაძლებლობები აჩუქა. ტელევიზიის ეკრანზე მასმედია ტექნოლოგიების მეშვეობით მისთვის უკვე ადვილი გახდა ტელემყურებლისთვის საკუთარი იმიჯისა და მხატვრული-შემოქმედებითი მანიპულაციების „თავსმოხვევა”. თავის მხრივ კი ტელევიზია ვირტუალური ტექნოლოგიების გამოყენებით, ინფორმაციულ-კომუნიკაციური არხების მაყურებელთა ყოფის „ზერეალურად” გადაქცევის გზით თვითონ გადაიქცა ერთგვარ მედიუმ-მუტანტად, რომელიც ყოველწუთს იცვლის თავის სახეს.

ვიდეოარტის პირველი წარმომადგენლები ვუდი და შტეინა ვასულკა იხსენებდნენ, რომ როდესაც მათ პირველი ელექტრონული ჩანაწერები შექმნეს, მათ ეკითხებოდნენ - ეს რა იყო - რაზეც პასუხობდნენ, რომ ეს ვიდეოა. ეს არავის არაფერს არ ეუბნებოდა. ეს ტელევიზიაა - აზუსტებდნენ ისინი. ვიდეო - მათი აზრით ეს იყო ალტერნატიული მოძრაობა, ტელევიზიის საპირისპირო. გაჩნდა ახალი ტერმინები - ვიდეოსიგნალი, ვიდეოკულტურა, მესამე ასპექტი, უფრო მეტიც - საზოგადოებრივი მოძრაობა ტელევიზიის წინააღმდეგ, ანტიტელევიზია. „ტელევიზიამ შემოქმედებს და სხვა სოციალურად აქტიურ ინდივიდუუმებს ტრიბუნა დაუთმო, საიდანაც მათ შეეძლოთ საკუთარი ალტერნატიული შეხედულებების დეკლარირება. 60-იანი წლებში, ავანგარდული მოძრაობის ფონზე ვიდეო „მაღალი” ხელოვნების ოპოზიციისათვის - ანტიხელოვნების შესანიშნავი საშუალება იყო. ვიდეო საშუალებას აძლევდა შემომქმედთ ტექნოლოგიების, საზოგადოების ინტერესების გაერთიანების გზით, ტელევიზიის მეშვეობით ალტერნატიული მხატვრული აზროვნების აუდიტორიის წინაშე საკუთარი განსხვავებული აზრის წარმოეჩინათ. თუმცა წარმოშობისთანავე ვიდეოესთეტიკაში ერთგვარი დიქოტომიაც გაჩნდა - რა არის ეს გარემო ხელოვნება თუ ტელევიზია”.¹⁸

¹⁸ <http://www.mediascope.ru>

მხატვრები ფრანსის პიკაზია, ფერნან ლეჟე, სალვადორე დალი და სხვები ავანგარდისტ კინემატოგრაფისტ-ექსპერიმენტატორებთან ლუის ბუნუელთან, რენე კლერთან, ჰანს რიხტერთან და ჟერმენ დულაკომთან ერთად ექსპერიმენტს ატარებდნენ კინოგამოსახულების ფორმალურ ენასთან მიმართებაში, რომლის დროსაც შესაძლებელი გახდა ახალი ფანტასმაგორიული რეალობის მოდელირება, რომელიც გარეგანად გარემომცველ სინამდვილეს მიაგავდა, მაგრამ ავტორის სურვილის შესაბამისად სხვა კანონებით მოქმედებდა.

ტელევიზიას ხშირად უბრალო გადამცემ სისტემას უწოდებენ, რომელსაც არა აქვს მაგიური თვისება და იქ ვიდეოარტს ადგილი არასოდეს ექნება. თუმცა ამავე დროს ტელევიზიის მესვეურები ამერიკაში არაერთხელ აღნიშნავდნენ, რომ თვით ტექნოლოგიას არ ძალუძს შეცვალოს საზოგადოება და ადამიანთა ცხოვრება. ამის საპირისპიროდ მარკეტინგის განყოფილებები სტატისტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობით აღიარებდნენ, რომ მხოლოდ ტელევიზიას გააჩნია უდიდიესი პოტენციალი მოიზიდოს მყიდველი ამა თუ იმ პროდუქციის შესაძენად. ასე რომ ტელევიზია მაინც რჩება ყველაზე დიდ, მაგიურ კომუნიკაციურ საშუალებად საზოგადოებასთან ურთიერთობაში. XXI საუკუნის ვიდეოარტი სულ სხვა ამოცანებს უყენებს მხატვრებსა და ამ ხელოვნების მოღვაწეებს. გასართობი სატელევიზიო ტექნოლოგიების მომავალი ითვალისწინებს ვირტუალურ რეალობას და კომპიუტერულ გარემოს, რომელსაც ხელეწიფება მაყურებელს მიაწოდოს ახალი იდეები და სიტუაციები, რომლებიც დღეს წარმოუდგენელია.

ვიდეოარტი თანამედროვე ვიდეოხელოვნების დარგია, ხოლო ვიდეოარტის ნაწარმოები ესაა მცირე ხანგრძლივობის ვიდეოფილმი შექმნილი მხატვრების მიერ. იგი 1960 წლებში გამოჩნდა, როდესაც ფირმა Sony-იმ პირველად გამოუშვა პორტატული ვიდეოკამერა, ხოლო ვიდეოარტის პირველი ნაწარმოები ამ ვიდეოკამერით შექმნა ნამ ჯუნ პაიკმა (*Nam June Paik, გარდაიცვალა 2006 წლის მარტში. დაბადებული სეულში, სწავლობდა ტოკიოს უნივერსიტეტში, განათლებით მუსიკოსი, არნოლდ შონბერგის მემოქმედების სპეციალისტი. ევროპაში მოგზაურების დროს ჩამოაყალიბა «პოსტ-სურელისტური» მოძრაობა ლუბუს ჯონ კეიჯთან და ჯორჯ მაჩუნასთან ერთად. მათი იდეა იყო მხატვრული პერფომანსების მეშვეობით დაეკავშირებინათ ერთმანეთთან*

მათემატიკა და თანამედროვე ფილოსოფია თანამედროვე ხელოვნებასთან. ნამ ჯუნ პაიკმა გადაწყვიტა, რომ მხოლოდ ტელევიზია აერთიანებს ამ ყველაფერს ერთად.) ეს იყო რომის პაპის გასეირნება ნიუ-იორკის ქუჩებში. ნამუშევარი იმავე საღამოს იქნა ნაჩვენები ტელევიზიით. ვიდეოარტი, როგორც ხელოვნების ჟანრი, მოგვიანებით ჩამოყალიბდა და დღეისათვის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჟანრია. პირველი გამოფენა გაიმართა ვუპერტალში, სადაც დამონტაჟებული ტელევიზორების, რომელაგან რამოდენიმე მათგანი გადამოყირავებულ იყო, ეკრანებზე ნაჩვენები იქნა დამახინჯებული გამოსახულება. მხატვრები სთავაზობდნენ მაყურებელს არა მარტო ენახათ გამოსახულება, არამედ გაეაზრებინათ იგი ამ ფორმით. 1964 წელს პაიკი გადადის ნიუ-იორკში. პორტატიული კამერით მუშაობს. მას ეხმარებიან მუსიკოსები ჯონ კეიჯი, ლორი ანდერსონი, ქორეოგრაფი მერც კანინგტონი. 1970-80 წლებში იგი მუშაობს პროექტებზე «ვიოლონჩელისტი ქალი» (1971), «TV-Garden» (1982), «TV-clock» (1989). 2000 წელს ჰუგენბაიმის მუზეუმში ნაჩვენები იქნა ჯუნ პაიკის დიდი გამოფენა. კრიტიკოსები თვლიდნენ, რომ პაიკის ნამუშევრებმა შეცვალეს დამოკიდებულება ტელევიზიის მიმართ და მასობრივი ინფორმაციის ეს საშუალება გადააქციეს ხელოვნების საგნად. მისმა ნამუშევრებმა დაამტკიცეს, რომ ვიდეოკლიპები, მათ შორის მუსიკალურიც, დიდი როლს თამაშობს თანამედროვე მასობრივ კულტურაში.

ამ ახალ მიმართულებას თავისი ფილოსოფიურ ბაზისიც გააჩნდა. ვიდეოარტის მიმდევრებისათვის ამომავალ წერტილად იქცა კულტურის ფილოსოფიაში ტექნიციზმის წარმომადგენლის, კანადელი ლიტერატურადმცოდნის, სოციოლოგის და კულტუროლოგის ჰარბერტ მარშალ მაკლუენის „მხატვრულ-სოციოლოგიური თეორია“. მაკლუენი ნერვულ სისტემას განიხილავდა როგორც ელექტრონულ კონტურს და თვლიდა, რომ მასმედიური კომუნიკაციის მეშვეობის კავშირით კაცობრიობა ქმნის მსოფლმხედველობის ერთიანობას (ის რაც ახასიათებდა გვაროვნული წყობის კულტურებს). ასე რომ ინფორმაციის გადაცემის მექანიზმების ერთ სისტემად შეკვრით, ანუ ადამიანის ცნობიერების ვიდეო კომუნიკაციების გლობალურ სისტემასთან მიერთების შედეგად ადამიანმა აღადგინა თემური (ინგ. "tribal") სოფელი მსოფლიო მასშტაბით. მაკლუენის ძირითადი დებულებები ასეთია:

1. კაცობრიობის მთელი ისტორია წამყვანი კომუნიკაციის საშუალებების და შესაბამისად აღქმის ტიპების ცვალებადობაა. კომუნიკაციის მთავარ საშუალებას – დამწერლობასა და პიროვნების სენსორულ მოდელსა და საზოგადოების სოციალური ორგანიზაციას შორის არსებობს პირდაპირი დამოკიდებულება. ნაბეჭდი სტრიქონის წრფივობრიობა სამყაროს აღქმის და აღმშენებითი მოღვაწეობის განსაკუთრებულ საშუალებს ქმნის. პირველ რიგში ტელევიზიას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ XX საუკუნეში შესაძლებელი გახდა სენსორიუმის სისტემის აღდგენა, რაც კაცობრიობას იმ თემური ფასეულობის გრძნობებს უღვიძებს, რაც მას დიდი ხანია დაკარგული ჰქონდა.
2. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები – ცენტრალური ნერვული სისტემის გაგრძელებას წარმოადგენს, ისინი განსაზღვრავენ ცოდნის სტრუქტურას, არეგულირებენ სივრცისა და დროის აღქმის პრინციპებს.
3. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები - ეს შეტყობინებაა HE MEDIUM IS THE MESSAGE – იმ აზრით, რომ იგი განსაზღვრავს და ახორციელებს სოციალური ორგანიზაციის დომინირებულ პრინციპს და პიროვნული და საზოგადოებრივი აღქმის პრინციპების გენერატორის როლს თამაშობს. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები «აკეთილშობილებენ» ადამიანს, თავისდაუნებურად, შეუმჩნევლად უცვლიან მასაღქმის წესებს.
4. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები იყოფა «ცხელ» და «ცივად». HOT და COOL. «ცხელი» აგრძელებენ მხოლოდ ერთ გრძნობას და გაჯერებულია ინფორმაციით (ფონეტიკური ანბანი, კინო, ტელევიზია, ტანსაცმელი, რუხველტი, ფოტოგრაფია, ქვეყნის განვითარება). «ცივი» ბადებს დამატებითი ინფორმაციის წყურვილს, პროვოცირებას უკეთებს აზროვნებასა და ფანტაზიას (კარიკატურა, ტვისტი, იეროგლიფი, ჯონ კენედი, ფერმერის ქალიშვილები, მუქი სათვალე, განვითარებადი ქვეყნები).
5. ინდივიდის აღქმის პრინციპების ევოლუცია კულტურული და საზოგადოებრივი ცვლილებების პარალელურად მიმდინარეობს. ზეპირი ურთიერთობები თემურ კულტურებს ახასიათებს. ანბანის შემოტანამ რთული კულტურული სტრუქტურების გამოჩენას მოწმობს. ელექტრონული კომუნიკაცია კულტურის

რეტრაიბალიზაციის (ინგლისური "tribal"- თემური, ანუ თემურ მდგომარეობასთან დაბრუნება.) პროცესს იწვევს, ანუ თემის მთლიანობისა და ერთანობის აღდგენას განაპირობებს. ეს ხდება ადამიანის ცნობიერების ვიდეოკომუნიკაციების გლობალურ სისტემასთან მიერთების გზით. ამგვარად წარმოიშვება ახალი ცივილიზაციის სახე: «ახალი ელექტრონული ურთიერთკავშირი წარმოქმნის სამყაროს მსოფლიო სოფლის სახით». ¹⁹

მაკლუენი ადამიანის არსებობის თანამედროვე გარემოს ხელოვნურ ობიექტს უთანაბრებდა და თვლიდა, რომ „სამყარომ ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი შეიძინა”,²⁰ „დედამიწა კოსმოსური ხომალდია, რომელზედაც როგორც სამყაროს სცენაზე სპექტაკლი თამაშდება”.²¹ შესაბამისად კაცობრიობა მხატვრული მანიპულაციების ობიექტი, ხოლო ტექნიკა ადამიანური შეგრძნებების მანიპულაციის შუამავლი ხდებოდა. მას მაკლუენი ხელოვნების ტექნოლოგიას უწოდებდა. კომუნიკაციის საშუალებები - მისი აზრით იყო მხატვრული გამოხატვის განსაკუთრებული, კონცენტრირებული ხერხები, რომლებსაც „აქვთ თვისება, პოეზიის მსგავსად თავს საკუთარი წესები მოგვახვონ”. ²²

მისი პანტეიზმი დამყარებულია ერთ ძირითად პრინციპ-მეტაფორაზე – ტექნიკა ადამიანის, ადამიანი შეგრძნებების გაგრძელებაა და შესაბამისად ხელოვნების იარაღი ფუნჯისა და საჭრეთელის მსგავსია. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები მხატვრული გამოხატვის განსაკუთრებულად კონცენტრირებული საშუალებაა, რომელსაც პოეზიის მსგავსად უნარი აქვს საკუთარი წესები გვიკარნახოს.

ამის საფუძველზე მაკლუენი ვარაუდობს, რომ მხატვრული ხერხები გამოდევნიან ადამიანზე პოლიტიკურ-ეკონომიკური ზემოქმედების ტრადიციულ მეთოდოლოგიას და ამბობს, რომ მან შეიმეცნა მხატვრული საწყისის სტრუქტურულად მნიშვნელოვანი როლი ამ მეთოდების განვითარების პოლიტიკურ, ტექნოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ, დიზაინერულ და სხვა ასპექტებში.

მაკლუენის ამ თეორიის ინტერესი 1970 წწ. საგრძნობლად შენედა, მაგრამ 1990 წ. ინტერნეტის ეპოქის დადგომისას მან ახალი დატვირთვა მიიღო.

¹⁹ McLuhan Marshall Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge-London: MIT Press, 2001.

²⁰ McLuhan Marshall Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge-London: MIT Press, 2001.

²¹ იქვე

²² იქვე

სამყაროს როგორც „გლობალური სოფლის” იდეა, სადაც არაფრის დაფარვა აღარ შეიძლება ძალიან თანადროული გახდა. ელექტრონულ საინფორმაციო გარემოში - წინასწარმეტყველებდა მაკლუენი (გარდაიცვალა 1980 წ.) უკვე შეუძლებელი გახდება უმცირესობის აზრის იგნორირება, ვინაიდან ძალიან ბევრმა იცის ყველაფერი ერთმანეთზე. მოძრაობა – ეს კინემატოგრაფიის მიზანი და საშუალებაა. ვიდეოარტი მხატვართა ხელოვნებაა, მხატვრისთვის კი მოძრაობა ფერის, შუქ-ჩრდილების, ციმციმის, ფორმების ტრანსფორმაციაა, სადაც თვით ტრანსფორმაცია უფრო მნიშვნელოვანი არაა ვიდრე თვით ფერი, შუქ-ჩრდილები, ციმციმი, ფორმები. ანუ იქ სადაც კინემატოგრაფისთვის მთავარი შემასმენელია, მხატვრისთვის არსებითი სახელი, განსაზღვრება და დამატება უფრო მნიშვნელოვანია. ესაა არსებითი სხვაობა კინოხელოვნების და ვიდეოარტის ენათა მორფოლოგიაში.

ვიდეოარტი – ელექტრონული ხელოვნება, მხატვრულ-სოციალური პროექტი, მხატვარი-ტექნიკოსი – ამ წყვილების ჩამონათვალი შეიძლება გაგრძელდეს. ეს სია არსებობს არა მხოლოდ ხელოვნებამცოდნის აზროვნებაში, რომელსაც უნარი შესწევს ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინოს, არამედ ესაა ხელოვნების ინსტიტუციური საზღვრების გაფართოება, ანუ მისი განსაზღვრულობის ცვლილება. ამ საზღვრების პირველი ცვლილება არტ-ინსტიტუტებით არ იყო ნაკარნახევი, თუმცა ახლა, როცა ეს მოძრაობა თანდათან ძალას იკრებს, ამ წინსვლას სწორედ ეს ინსტიტუტები კარნახობენ. დასავლეთში იქ სადაც ვიდეოფესტივალები ტარდება მაგალითად ამსტერდამში (ჰოლანდია მედია-არტ ინსტიტუტი, Montevideo/TBA), ავსტრიაში, გერმანიაში (ბერლინში უკვე დიდი ხანია ვიდეოფესტივალი ამ ფესტივალის პროგრამაში შედის) ვიდეოარტის ახალი მიმართულება განისაზღვრება არა ცალკეული მხატვრების, არამედ სახელმწიფო ორგანიზაციების მიერ, ან არაფორმალური, ჯგუფების კერძო ინიციატივებით. ასე მაგალითად ნახსენები Montevideo/TBA პასუხს აგებს ვიდეოარტზე. იგი აგროვებს კოლექციებს, პასუხისმგებელია მის დისტრიბუციაზე, ქმნის ვიდეოარქივებს და საშუალებას აძლევს თანამედროვე ხელოვნების სპეციალისტებსა თუ მოყვარულებს იმუშაონ ამ არქივებში. აქ დისტრიბუცია ნიშნავს არა მხოლოდ ამ ფილმების, ლექციებისა და ვორკ-შოპებზე ჩვენებას, არამედ მთელი ვიდეო პროგრამების მომზადებას კინო და ვიდეოფესტივალებისათვის.

მოდერნიზმის დამკვიდრების შედეგად სახვითი ხელოვნება უკვე აღარაა ის სფერო, რომელიც განსაზღვრავს კულტურის ვიზუალურ მხარეს. სხვადასხვა ხარისხისა და დანიშნულების გამოსახულებათა მასობრივი წარმოება, რომლებიც ძალიან ხშირად აგრესიულად იჭრება ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში აიძულებს მეცნიერებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს შეცვალონ თავის შეხედულება მხატვრული წარმოებაზე და ახალი ფენომენი განიხილონ კულტუროლოგიურ გამოკვლევათ იმ ასპექტში, რომელსაც ვიზუალური კულტურა ჰქვია. თანამედროვე ვიზუალური კულტურის კომუნიკაციის ენის ფორმირების პროცესი უმეტესწილად განპირობებულია იმ ტექნოლოგიებით, რომლის მეშვეობით იქმნება და ვრცელდება გამოსახულება. მხატვრული სახის სტატუსისა და ფუნქციის ცვლილების გადამწყვეტ როლზე პირველად განაცხადა ვალტერ ბენიამინმა (გერმანელი ფილოსოფოსი და კრიტიკოსი) და მისი მოსაზრება თანამედროვე კულტურისა და ხელოვნების მკვლევართა პროგრამად იქცა. ამ ტრანსფორმაციის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ახალი ტექნიკური შესაძლებლობების გაჩენა მხოლოდ უბრალო რეალობის დისტანციური სახის შექმნისკენ კი არ უნდა იყოს მიმართული, არამედ იგი უნდა ემსახურებოდეს თვით ამ რეალობის აღდგენას, რომელიც არა მხოლოდ თავისი ინტენსურობითა და დამაჯერებლობით, სწორედ ეკრანის მეშვეობით გაიტაცებს მაყურებელს, არამედ ვიზუალური პროდუქციის ჩვენების უბრალოებით, ტირაჟირებითა და მასობრივი გავრცელებით, რომელმაც მართალია გამოსახულება ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახადა, მაგრამ როგორც ასეთმა ამავე დროს დაკარგა თავისი ფასეულობა და გახდა ეკონომიური და პოლიტიკური მანიპულაციების ობიექტი.

ტექნოლოგიური რევოლუციის გაგრძელებად ხელოვნებისათვის იქცა ესთეტიკური პარადიგმის რადიკალური ცვლილება: არა ოსტატურად გამოხატული რეალობის ასახვის აუტენტური სიამოვნება (მიმეზისი), არამედ ცნობიერების დამონება რეალობის მოვლენის ჩანაცვლებით სუბიექტური კურიოზების რეპრეზენტულობით. ამ დროს მთლიანობაში ვიზუალური კულტურისათვის ასეთ გაგრძელებად გამოსახულების ფუნქციის ცვლილება - ვიზუალური ინფორმაციის და ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდან ინდუსტრიული წარმოების ფუნქციონალურ ელემენტად და ამავდროულად სამომხმარებლო ბაზარის ობიექტად გადაიქცა. მაყურებლის აღქმამაც

შესაბამისად რადიკალური ტრანსფორმაცია განიცადა. მაყურებელი ჯერ კინოს, შემდგომ კი ტელევიზიის მასიური მაყურებლის ერთეულად იქცა. მის პოზიციასა და რეაქციას ვ. ბენიამინი «დაბნეული კრიტიკოსის» მდგომარეობას უწოდებს. მისი პასიური, გაბნეული ყურადღება მანიპულაციების ობიექტად იქცა, სადაც ესთეტიკური განცდები განისაზღვრება მხოლოდ იმ უნარით ჩქარა დაუკავშიროს ერთმანეთს თანამიმდევრობები, ვიზუალური ინფორმაციის პლასტები და ფრაგმენტები. აქ კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ მ. მაკლუენი, რომელმაც თავის შრომის («Understanding Media», 1964) ერთ თავში («Medium is the Message») მსოფლის სურათის ტექნოლოგიური შექმნის მოდერნისტული ევოლუცია ასე განმარტა:

«ადამიანის შრომის პროცესისა და ასოციაციების რესტრუქტურირება მოხდა ფრაგმენტაციის ტექნიკის ზეგავლენის შედეგად, რომელიც მანქანური ტექნოლოგიის არსს წარმოადგენს. ავტომატიზაციის ტექნოლოგიის არსი წინააღმდეგობრივია. იგი ღრმად ინტეგრაციული და დეცენტრალისტურია. ისევე როგორც მანქანა იყო ფრაგმენტული, ცენტრალისტური და ზედაპირული ადამიანიური ურთიერთობების გახლეჩვისას. (The restructuring of human work and association was shaped by the technique of fragmentation that is the essence of machine technology. The essence of automation technology is the opposite. It is integral and decentralist in depth, just as the machine was fragmentary, centralist, and superficial in its patterning of human relationships.)²³

ვირტუალური რეალობის ფენომენი მედიის მეშვეობით ვიზუალური კომუნიკაციების მეთოდოლოგიური ევოლუციის პროცესის ლოგიკური გაგრძელებაა. კომპიუტერული ტექნიკისა და პროგრამული უზრუნველყოფის დანერგვით ციფრულ სახეთა გენერაციისა და არაწრფივი მონტაჟის განხორციელებით, როგორც აღნიშნავს ბილ ნიხოლსი თავის სტატიაში «The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems.» და იმოწმებს იგივე ბენიამინს «ორიგინალური ნაწარმოების მიმართ ჩვენი დამოკიდებულების ცვლილებისა და ხელახლა შექმნის ნაცვლად, კიბერნეტიკული კომუნიკაცია სიმულირებს და ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას გარემომცველ სამყაროსთან და ცნობიერებასთან».²⁴

²³ Marshall McLuhan. Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge-London: MIT Press, 2001.

²⁴ Bill Nihols. The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. Electronic Culture. Technology and Visual Representation. Ed. by T. Druckrey. NY, 1996. P.128.

გამოსახულებისა და ხმის ტექნოლოგიური იდეალებისაკენ სწრაფვამ ტექნოლოგიური პროცესების ფოკუსი სივრცულ-დროითი, ასევე ტექნიკური წარმოების საშუალებების და გამოსახულების აღქმის წმინდა უტილიტარული კუთხით მაყურებელ-მომხმარებლის მიმართ გადაწია. ჯერ ტელევიზორი, შემდეგ ვიდეო და ბოლოს კომპიუტერი ოჯახურ ნივთად და ოჯახური გართობის საგნად გადაიქცა. ტექნოლოგიური დემოკრატიზაციის პროცესში ადვილი, მოხერხებული და იაფი გახდა არა მარტო ინდუსტრიულ მხატვრულ და საინფორმაციო პროდუქტის მოპოვება, ისეთები როგორებიც კინო და ტელეპროგრამებია, არამედ მარტივი გახდა ნებისმიერი მსურველისათვის ასეთივე პროდუქციის შექმნა.

როჯერ სელერი წერს: «საუბედუროდ ტელევიზია არ არის განსაკუთრებული გამომსახველობითი გარემო. იძულებული ვართ მას კომერციული გარემო ვუწოდოთ. ხელოვნებას, რომელსაც ტელევიზიით აქვს წარმატება, ის ხელოვნებაა, რომელიც მაყურებელთა ფართო სპექტრისათვისაა მისაღები».

ვიდეო იყო 60-იანელთა უტოპიური ოცნების – კომუნიკაციის თავისუფალი არხების და მსოფლიო ქალაქის აშენების ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტი. მიუხედავად იდეის ერთგარი უტოპიურობისა, ვიდეომხატვრების პირველმა მიღწევებმა აჩვენეს ამ სფეროს მოქნილობა და სიცოცხლისუნარიანობა, როგორც ინსტალაციისა და პერფორმანსის ელემენტისა, რომელსაც შეეძლო თავის თავში შეეთავსებინა დოკუმენტური კინოც, საავტორო თხრობაც და ავანგარდისტ კინემატოგრაფისტთა ექსპერიმენტული ძიებანი. 60-იან წლებში აშშ საგანმანათლებლო «საზოგადოებრივ» ტელევიზიის გვერდით გამოჩნდა საკაბელო ტელევიზიაც. სწორედ მან მიიქცია იმ მხატვართა ყურადღება, რომლებიც ცდილობდნენ საკუთარი ხელოვნების მოტრფიალე აუდიტორია მოეზიდათ ცარიელი საეთერო დროის დაკავების გზით. იმ დროისათვის ვიდეოპროდუქცია იქმნებოდა არასატელევიზიო ფორმატში, კერძოდ კი 1/2 დიუმის კასეტაზე, რაც თავისთავად საფრთხეს ვერ შეუქმნიდა კომერციულ ტელევიზიას. სამაგიეროდ ვიდეო მაყურებელს სთავაზობდა რადიკალური აზროვნების სულ ახალ და ახალ ფორმებს და ალტერნატიული, არაკომერციულ ტელევიზიის - საზოგადოებრივი საინფორმაციო სისტემის ამბიციებს ბადებდა.

ტელევიზია სამხატვრო მუზეუმების ანტიტეზას წარმოადგენს და მხატვარს საშუალებას აძლევს ერთგვარი ნახტომი გააკეთოს ე.წ. ეზოთერული ხელოვნებიდან პოპ-კულტურაში, მაგრამ ამავდროულად შეინარჩუნოს ორივე მათგანის ზოგიერთი ნიშან-თვისებები. ორივე შემთხვევაში ვიდეოარტის აუდიტორია მრავალრიცხოვანი არ არის. ტელევიზიის მაცურებლის მოზიდვას «გამართობის» ფუნქცია განაპირობებს, ამიტომ ბუნებრივად ისმება შეკითხვა, რაში მდგომარეობს მხატვრული ტელევიზიის მხატვრულობა. მაშინ როცა მაცურებელი საგამოფენო დარბაზებში ნამუშევრის დათვალიერებისთვის საშუალოდ 5 წამს ხარჯავს, ვიდეო, რომელიც დროის პრინციპზეა დამყარებული თავს «უხერხულად» გრძნობს. 70-ინ წლებში ვიდეომონიტორების გამოჩენა მუზეუმებში უცნაურად აღიქვებოდა, ისევე როგორც მხატვრების ნამუშევართა ვიდეოკასეტები. ის რაც ზოგიერთი ენთუზიასტის «უცნაური მისწრაფებებით» დაიწყო, სულ მალე ინსტიტუციებად ჩამოყალიბდა, რომელთაც შეეძლოთ მხარი დაეჭირათ ვიდეოსათვის, როგორც მხატვრული ფორმისათვის. დღეს მსოფლიოს თანამედროვე ხელოვნების უდიდესი მუზეუმები აწყობენ ვიდეოარტის გამოფენებს. მრავალი სამხატვრო ინსტიტუტი აფინანსებს მხატვართა სატელევიზიო პროექტებს, რითაც მას ხელმისაწვდომს ხდის «მასობრივი საინფორმაციო საშუალებებისათვის». 1967 წელს საზოგადოებრივმა ტელეარხებმა დაიწყეს პირველი პროგრამების ჩვენება მხატვართა მონაწილეობით. მაგ. ბოსტონში შეიქმნა ახალი სატელევიზიო სახელოსნო, ხოლო სან-ფრანცისკოში ექსპერიმენტული სატელევიზიო სახელოსნო. ბოსტონის (WGBH) სტუდია იყო სწორედ ის, სადაც 1/2 დიუმის კასეტაზე ჩაწერილ ნამუშევრებში მხატვრებმა პირველად მიიღეს ფინანსური დახმარება, მოწყობილობები, ტექნიკური გამოცდილება და ეთერში გასვლის ნებართვა. ესენი იყვნენ: ჯონ კეიჯი, ნამ ჯუნ პაიკი, ოტო პინი, პიტერ კემპუსი და უილიამ ვეგმანი. ეს ახალი სატელევიზიო სახელოსნო გახდა აქტიური ექსპერიმენტების ჩატარების ბაზა. მის ახლოს არსებული მასაჩუსეტის ტექნოლოგიური ინსტიტუტი კი ვიზუალური კვლევის ცენტრად გადაიქცა. ინსტიტუტშიც და სახელოსნოშიც მოწვეულ იქნა ბევრი მხატვარი, რომელთაც დაარსების დღიდან დღემდე არ შეუწყვეტიათ მუშაობა. ამ ყოველივეს ინიციატორი იყო ფრედ ბარზიკი, ცნობილი პროდიუსერი, რომელმაც

პირველმა დაიწყო ინტერაქტიული ექსპერიმენტები, რომლის დროსაც კამერა მიმართული იყო თვით მაყურებელზე.

მოგვიანებით, ორი წლის შემდეგ ჰერი შიმმა, ტელეეკრანის მეშვეობით აჩვენა თავისი, კინოფირზე ჩაწერილი სერიალი «ლენდარტი», რომელიც შეიცავდა მხატვრისათვის სპეცალურად შეკვეთილ, კონცეპტუალურ ნამუშევრებს, განკუთვნილი გერმანელი ტელემაყურებლისათვის. შიმი თვლიდა, რომ ეს იყო ეთერზე გათვლილი საექსპოზიციო სივრცე და ამ პროგრამის კონცეფციას «სატელევიზიო გალერეა» უწოდა. 1969 წელს ბოსტონის სტუდიამ პირველად გამოსცა კრებული სახელად «მედიუმი მედიუმა (The Medium is the Medium)» და ეთერში გაუშვა ახლად შექმნილ საზოგადოებრივი მაუწყებლობის სამსახურის (PBS) მეშვეობით, რითაც საზოგადოების დიდი ყურადღება და ამავდროულად კრიტიკაც დაიმსახურა «ახალი» მხატვრული ტექნოლოგიების დანერგვისათვის. ამ ადრეულმა ექსპერიმენტმა, რასაც მაყურებელს სთავაზობდნენ, შესრულებულს ექსპრესიულ მანერაში ავანგარდისტი კინემატოგრაფისტების მიერ, აჩვენა ნახატების, ხმისა და გამოსახულების ენათა შერწყმის შესაძლებლობა. ჰარი შიმი იყო ერთადერთი, რომელიც ცდილობდა ფართოდ მოეზიდა მხატვრები სატელევიზიო სტუდიებში სამუშაოდ და დაემკვიდრებინა ხელოვნების სატელევიზიო ტრანსლიაციის დამოუკიდებელი სტატუსი. 1970 წელი იქცა ვიდეოს, როგორც ხელოვნების კონცეფციის პროპაგანდის ნიშანდობრივ თარიღად. ეს ის დროა, როცა ვიდეო და ტელევიზია კრიტიკოსთა და მხატვართა დისკურსში ურთიერთშემცვლელ ტერმინებად მოიხსენებოდა. თუმცა ვიდეოარტის და შესაბამისად მასობრივი საინფორმაციო სამსახურის კრიტიკა – მისი ზემოქმედების ფართო დიაპაზონის გამო, ტრადიციული გახდა. 70-იან წლების ბოლოსათვის ბევრ ევროპულ ქვეყანაში მხატვრებმა შეძლეს ტელეკომპანიების ხელმძღვანელობა დაერწმუნებინათ სატელევიზიო ვიდეო პროგრამების შექმნის საჭიროებაში. ასე მაგალითად: დიდ ბრიტანეთში დევიდ ჰოლმა შექმნა ავტობიოგრაფიული სერია, ავსტრიაში პიტერ ვაიბელის პერფორმანსი ნაჩვენები იქნა საზოგადოებრივი ტელევიზიით. სულ მალე (1977 წ.) ბელგიის ტელევიზია იწყებს ჟან პოლ ტრეფუას მიერ შექმნილი პროგრამის «ვიდეოგრაფის» ტრანსლირებას, რომელიც შედგებოდა ექსპერიმენტული დოკუმენტური ფილმებისა და ვიდეოარტის საერთაშორისო მიმოხილვისაგან.

გერმანული ტელევიზია 1978 წელს უჩვენებს რობერტ ვილსონის «ვიდო 50», რაც შეეხება საფრანგეთს, იგი გახდა ერთადერთი ქვეყანა, რომელმაც 1975 წელს შექმნა ლაბორატორია (აუდიოვიზუალური კვლევის ეროვნული ინსტიტუტი) ტელევიზიის ახალი მიმართულებების შემუშავების მიზნით, სადაც შესრულდა ისეთი მხატვრების ვიდეონამუშევრები, როგორებიც არიან ჟან პოლ ფარჟიე, ტიერი კუნცელი და რობერტ კაზნა. ასე რომ, ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანა 1970-80 წწ. ჩართული აღმოჩნდა ვიდეოარტის შექმნისა და მისი ტელევიზიით ტრანსლიაციის პროცესში.

რაც შეეხება აშშ-ს, სატელევიზიო სამხატვრო ლაბორატორია შეიქმნა 1971 წელს საზოგადოებრივ არხზე (WNET) და ნიუ-იორკი გახდა ვიდეოარტის და ვიდეოპროგრამების ფინანსირების მთავარი ცენტრი. ის მხატვრები, რომლებიც ამ პროგრამაში მონაწილეობდნენ იმ ვიდეოელიტის წარმომადგენლებად იქცნენ, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ხელოვნების «ექსპერიმენტალურ» (ტექნიკურ) მხარეს და თავისთავად იწვევდნენ დიდ საერთაშორისო ინტერესს. თუმცა ამ დროს ისინი მხოლოდ ორკასეტიან ტექნიკას იყენებდნენ, რაც ერთადერთი საშუალება იყო ეთერის «ბუნებრივი» თვისებების გამოყენების თვალსაზრისით. სამწუხაროდ 1983 წელს ამ ლაბორატორიის მუშაობა, რომელიც ფინანსდებოდა რიკფელერის ფონდისა და საზოგადოებრივი მაუწყებლობის კორპორაციის (CPB) მიერ, შეწყდა შემდგომი ექსპერიმენტალური მუშაობის გაგრძელების უსახსრობის გამო, რაც მათ მიერ ახსნილ იქნა «აუდიტორიის ნაკლებობის» მიზეზით, დასკვნით, ტიპიური ამერიკული საზოგადოებრივი ტელევიზიისათვის.

პირველმა სატელევიზიო სტუდიებმა დიდი ინტერესი გამოიწვია, განსაკუთრებით მხატვრებში, იმ მიზეზით, რომ მათ საშუალება გაუჩნდათ ფართოდ ესარგებლათ ტელეტექნოლოგიებითა და გადამცემი ტექნიკით, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ტელევიზიები მაინც უარს ამბობდნენ მათ მიერ შეთავაზებულ პროგრამების ჩვენებაზე. ის არამრავალრიცხოვანი პროგრამები, რომლებიც ასე თუ ისე ნაჩვენები იქნა ტელევიზიის მეშვეობით ერთგვარი სტიმული მაინც გახდა და მხატვართა სულ ახალი თაობა მოღვაწეობას იწყებს და თავის ძალებს ცდის ვიდეოს სფეროში. გამოიკვეთა, რომ სატელევიზიო სტუდიები მხატვართა არჩევანსა და მათ ნამუშევართა ჩვენებაში გადამეტებული კონსერვატორები აღმოჩნდნენ. ამას ემატებოდა ისიც, რომ მათ ძალზე

შემოსაზღვრული სფერო გააჩნდათ და არც თუ იაფი ჯდება. 70-იანი წლების მხატვრები, რომელთაც ტელევიზიაში მოღვაწეობის გარკვეული გამოცდილება გააჩნდათ გაერთიანდნენ და შექმნეს დამოუკიდებელი სახელოსნოები, სახელად ახალი ტექნოლოგიების ცენტრები. ეს ცენტრები, რომელთა ამოცანა იყო შეემცირებინათ ძვირადღირებული სტუდიური აპარატურის ხარჯები, გაუმჯობესებინათ პროფესიული დონე და მოეპოვებინათ აუდიტორია, ფინასირდებოდა ისევ როკფელერის ცენტრისა და ამჯერად ხელოვნების ხელშეწყობის ეროვნული ცენტრის (NEA) მიერ. ამავე მიზნით შეიქმნა თვითდაფინანსების სისტემაზე აგებული ვიდეოწარმოებისა და ვიდეოკასეტების მონტაჟის ფასიანი საზოგადოებრივი სახელოსნოები, რომლებიც რეგულარულად აწყობდნენ საავტორო ვიდეოპროგრამების ჩვენებას. მათ ამერიკაში «ვიდეოგეტოც» კი უწოდეს. ისინი კონცენტრირებული იყვნენ საკუთარ შიდაპრიორიტეტებზე და ამით აღწევდნენ მხატვრების თანამედროვე სამხატვრო ესთეტიკიდან იზოლირებას. თუმცა ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი მათგანი ამერიკული პრინციპის შესაბამისად გადამეტებული დემოკრატები აღმოჩნდნენ ახალი ტექნოლოგიების ენთუზიასტების მიმართ და კარი გაუღეს ნებისმიერ მსურველს.

იმედები, რომლებსაც ევროპელი და ამერიკელი მხატვრები ტელევიზიაზე ამყარებდნენ არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან და დამოკიდებული იყო იმ თვისობრივ გავლენაზე, რასაც ტელევიზია ახდენს ამერიკელ და ევროპელ მაყურებელზე. 1980 წელს ამერიკაში 12 სატელევიზიო არხი მუშაობდა და მაუწყებლობა დღედაღამის განმავლობაში მიმდინარეობდა, როცა ევროპაში იმ დროისათვის ტელემაყურებელს სრულიად განსხვავებული გამოცდილება ჰქონდა, რაც გამოიხატებოდა მაუწყებლობის შეზღუდული დროით, არხების სიმცირით (1-2 არხი) და განსაკუთრებით იმით, რომ ევროპაში ძირითადად უჩვენებდნენ საგანმანათლებლო პროგრამებს, ახალ ამბებსა და მხატვრულ ფილმებს. თანაც არჩევანი აქ დამოკიდებული იყო არა კომერციულ მრჩევლებზე, არამედ პროდიუსერებზე, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში პოლიტიკური მოსაზრებების გამო ინიშნებოდნენ. საკაბელო ტელევიზიის განვითარებამ, საერთაშორისო საკაბელო არხების MTV და CNN კომერციულმა პრაქტიკამ დიდად შეცვალა ევროპული სატელევიზიო მაუწყებლობის სტილიც.

80-იან წლებში ბევრი ევროპელი მხატვარი, რომელიც პერფომანსის ჟანრში, ვიდეო და მულტიმედიაში მოღვაწეობდა ტელევიზიაში აღმოჩნდა. ეს წელი პირველი ვიდეოფესტივალების წელიწადია, რამაც ბიძგი მისცა ადგილობრივი ტელევიზიით საავტორო ნამუშევრების ჩვენების დასაწყისს. ერთ-ერთი პირველი ლინცის (ავსტრია) ელექტრონული კულტურის ფესტივალი დღესაც რჩება ყველაზე პოპულარულ და უდიდეს ფესტივალად. ჰააგის მსოფლიო ვიდეოფესტივალზე თავის პროგრამაში რთავს საკაბელო ტელევიზიის მიერ ნაჩვენებ ვიდეოპროდუქციას.

1986 წელს OPF (გერმანია) და Ars Electronica (ავსტრია) აწყობს «ვიდონალეს» - ვიდეოარტის რეტროსპექტივას, რომელიც OPF არხზე 8 სადამოს განმავლობაში მიმდინარეობდა. რამოდენიმე მხატვარს – მაქს ალმის, კლაუს ვან ბრუხს, რიჰარდ კრიშ და როტფრიდ ბეხტოლდს, ბერნდა კრაკს და ულრიხ როზენბახს სპეციალურად ვიდეოფილმებიც კი შეუკვეთეს. ხოლო იგივე Ars Electronica 1990 წელს გახდა ღია ეთერში ტრანსლირებული შესანიშნავი პროგრამის «Hotel Pompino» სპონსორი, რომელიც შექმნილი იყო ჰამბურგის «ვან გოგი ტელევიზიის» ჯგუფის მიერ. ეს პროგრამა ტრანსლირებული იყო OPF მიერ მთელი ევროპის ტერიტორიაზე, რომლის დროსაც მაყურებელს ტელეფონის მეშვეობით საშუალება ჰქონდა პირდაპირ დაკავშირებოდა სტუდიას და გამოეთქვა თავისი აზრი.

1987 წელს ამსტერდამის სტედელიკ მუზეუმმა და ლოს ანჟელესის თანამდეროვე ხელოვნების მუზეუმმა მოაწყეს გამოფენა «ხელოვნება ტელევიზიისათვის», რომლის ამოცანა იყო საავტორო ვიდეოხელოვნების და ტელევიზიის დამოკიდებულების გარკვევა. ვიდეოარტის ცნობილმა სპეციალისტებმა კეტი რაი ჰოფმანმა, დორინ მინიომ და ჯული ლაზარმა სამწლიანი ძიების შედეგად ამსტერდამში წარმოადგინეს 24 საათიანი პროგრამა, რომელშიც ნაჩვენები იყო ყველაზე გამოჩენილი საავტორო ვიდეონამუშევრები შექმნილი სპეციალურად ტელევიზიისათვის. აქვე ჩატარდა კონფერენცია ხელოვნებისა და ტელევიზიის ისტორიის შესახებ. ამ გამოფენაზე აგრეთვე ნაჩვენები იქნა საერთაშორისო პროგრამა-ექსპერიმენტი მხატვრებისათვის «Time Code», რომელშიც ერთდროულად 8 ქვეყანა მონაწილეობდა ერთი პატარა საავტორო ნამუშევრის შექმნაში.

1985 წლიდან ამერიკის ეროვნულ PBS არხზე დაიწყო პირველი ეროვნული პროგრამა «Alive from off center», რომელიც ეძღვნება თანამედროვე ხელოვნებისა და ახალი ტექნოლოგიების ხელოვნებას. ესაა ახალი ფორმატის გადაცემა, სადაც აჩვენებენ ავანგარდულ ბალეტს, პერფორმანსებს, ექსპერიმენტულ კინოსა და ვიდეოს. დღეისათვის ეს გადაცემა ერთგვარ ინსტიტუტად გვევლინება, რომელის ამოცანაა აჩვენოს თუ რა არის ხელოვნება ტელემუწყობლობის სფეროში.

ვიდეოარტის განვითარებამ ახალი ტექნოლოგიების დარგვა მოითხოვა. თანამედროვე ვიზუალური კულტურის საკომუნიკაციო ენის ფორმირების პროცესი ამ ახალ ტექნოლოგიებთანაა დაკავშირებული, რომელიც გამოიყენება გამოსახულების შექმნის, აღწარმოების (აღდგენის) და გავრცელებისათვის. ამის მიზეზი გახდა თვით ტექნოლოგიური ევოლუციის პრინციპი და რეალობის იმპერატივი: უფრო რეალურად, კიდევ უფრო რეალურად, უფრო მეტად რეალურად და ამ გადამეტებულმა რეალობამ მიგვიყვანა ჰიპერტროფირებულ სიმულირებულ რეალობასთან, რომელიც გამოსახულებისა და ხმის ხარისხით აჭარბებდა თვით რეალობას და სრულიად კარგავდა მასთან კავშირს, გადააქცევდა მას მითოლოგიურ სუროგატად. ამ ჰიპერტროფირებული რეალობის მოდელის ფენომენი ჟან ბოდიარმა ასე განსაზღვრა: «ეს არც იმიტაციაა, არც რედუბლიკაცია, არც პაროდია. ესაა რეალობის ნიშნების ჩასმა თვით რეალობის სანაცვლოდ ...»²⁵

ჰანს მაგნუს ენზენსბერგერი ასე ახასიათებს ამ პროცესს: «ახალი მედია ორიენტირებულია ქმედებაზე და არა სიამოვნებაზე, აწმყოზე და არა ტრადიციაზე ... ეს არ ნიშნავს რომ მათ არა აქვთ ისტორია ან ისინი განაპირობებენ ისტორიული ცნობიერების დაკარგვას. პირიქით, ისინი შესაძლებელს ხდიან პირველებმა ჩაწერონ ისტორიული მასალა ისე, რომ მისი აღდგენა მოხდეს სურვილისდამიხედვით. როცა ეს მასალა აქტუალური მიზნებისათვის ხელმისაწვდომი ხდება, და ყველა, ვინც მას იყენებს ასევე ხვდება, რომ დაწერილი ისტორია – მანიპულაციაა.»²⁶

²⁵ Jean Baudrillard. Simulacra and Simulations. Selected Writings. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 181.

²⁶ Hans Magnus Enzensberger. Constituents of a Theory of the Media. In Video Culture. A critical Investigation. Ed. by J.Hanhardt. NY, 1986. P.104-105.

ტექნოლოგიური ინოვაციების ჯაჭვში ვიდეოს დანერგვამ დამანგრეველი როლი შეასრულა. მხატვრებისათვის კი ვიდეო ერთგვარ იარაღად იქცა. შედარებით იაფად მათ საშუალება მიეცათ განეხორციელებინათ არტ-დივერსიები, რაც უკუკავშირს მოკლებული იყო საქონელის, გართობის, პოლიტიკის მოხმარების ინდუსტრიის კომუნიკაციურ ველში. მათი შემოქმედებითი დეკონსტრუქციის ობიექტია – გამომსახველობითი კლიშეების წარმოების ინდუსტრიულ პრაგმატული ლოგიკა, ხოლო მიზანი – აზრწარმოების რეკონსტრუქცია გამოსახულების შექმნის და აღწარმოების პროცესში. აქ გამოყენებული მეთოდები სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ძირითადი მიმართულებების განსაზღვრა მაინც შესაძლებელია. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულია ანტირეკლამური მეთოდი. ეს ტაქტიკა ძალზე ადვილად ხორციელდება. ესაა მასობრივი კულტურის ენის სიმულაცია უბრალო ხერხებით, მაგალითად სლოგანში (ლოზუნგი) არსებული სიტყვების თამაშის შეცვლით, ან მისი თანმხლები ვიზუალური გაფორმების ცვლილებით, ან საწყისი მნიშვნელობის პერეკომბინაციით.

შედეგად ეს მიმართვა საკუთარი თავის წინააღმდეგ ბრუნდება და ხშირად საბრალდებო განცხადებათაც აღიქვება. მეორე მხრივ ესაა ცნებებისა და საგნების დედააზრის რეკონტექსტუალიზაცია, რომელიც თავის საწყისში გარკვეული სახით და გარკვეულ სიტუაციებში სულ სხვა სახით აღიქვებოდა. და ბოლოს ესაა საკუთარი გამომსახველობითი ენის ინვენცია, რომელიც უარყოფს ლექსიკონსა და გრამატიკას და გვთავაზობს ერთგვარ, აბსოლუტურად განსხვავებულ ლოგიკას ობიექტებისა და რეალობის ფენომენების აღწერის მიზნით.

ზემოთჩამოთვლილი ხერხების ნათელი მაგალითია ჯგუფ «ლურჯი სუპის» ვიდეონამუშევარი «უბედურების ჟამს». მასში გამოყენებულია საოჯახო გასართობი მუსიკალური «კარაოკი», რომელშიც მონაწილეობს ოპოზიციის ორი ურთიერთდაპირისპირებული «იდეოლოგიური პროგრამა», რომელიც ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. უბრალო გასართობი მოწყობილობა მაყურებელს სთავაზობს სწორედ იმას, რაც ეკლესიაში რელიგიური წირვის დროს ხდება: ლოცვის რამოდენიმეჯერ გამეორებას, მხოლოდ გაცვეთილი, დაზიანებული ფირფიტის მსგავსად, ხოლო ლოცვის სიტყვებს მაყურებელი ხედავს პათეტიკური პეიზაჟების ფონზე. ამით ერთმანეთს

უტოლდება ორივე მოვლენის პოზიცია – პრაქტიკოსი სამომხმარეო ბაზარზე და უფრო მეტიც: საზოგადოება, სადაც დომინირებს საბაზრო ურთიერთობები. ამალღებულისა და მდაბალის, «სიწმინდისა» და «ცოდვის» აღრევა იდეოლოგიური დივერსიაა, სადაც თვით მხატვრული ჟესტი ერთდროულად თამაშობს დესტრუქციული და კონსტრუქციული ინსტრუმენტის როლს.

მედიის ერთ-ერთი საკვანძო პრობლემაა ადამიანთა შორის საკომუნიკაციო არხების ფორმირება. კულტურის სახე განპირობებულია მისი რაოდენობით, ხარისხით, სტრუქტურით, მათი გამოყენების ხასიათითა და მისადმი მიდგომით. დღეისათვის საზოგადოებაში შესაძლებელია გამოვყოთ კომუნიკაციის ორი ფორმა, რასაც მედია ემსახურება; პირველი ესაა «პასიური» კომუნიკაცია აგებული პრინციპზე - ინფორმაციის დისტრიბუცია «ერთიდან – მრავლისკენ» სახელმწიფო და მასობრივი საშუალებების კორპორატიული საშუალებების: პრესის, რადიოსა ტელევიზიის მეშვეობით. მეორე «აქტიური» პირდაპირი პიროვნებათშორისო კომუნიკაცია, რომელიც იგება დიალოგზე «ერთის ერთთან» ან დისკუსიური ფორუმების მეშვეობით და ისეთი საშუალებებითაა რეალიზებული, როგორცაა ფოსტა, ტელეფონი, ინტერაქტიული ტელევიზია, ინტერნეტი. ხელოვნება კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმაა, რომლის სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ განსხვავებით ყოველდღიური და სპეციალური პროფესიული კომუნიკაციებისგან იგი ორიენტირებულია პრაგმატულ-სოციალურ, მაგრამ სულიერ-ესთეტიკურზე. ვიდეოარტი თანამედროვე კომუნიკაციის ყველაზე ახალი საშუალებაა. მასში ისტორიული დრო პრაქტიკულად არ არსებობს. არაპროფესიული აუდიტორიის მიერ ხშირად აღქმული, როგორც კინოს უმცროსი ძმა, ვიდეოარტი სინამდვილეში სულ სხვა კოორდინატთა სისტემაში არსებობს. ვიდეოარტის ნაწარმოებებში შიდა სამყარო და დრო, რიტმი, მაყურებლის ტრანსპოზიცია თითქმის ყოველთვის ფარდობითი და სუბიექტურია, მაგრამ ამავდროულად, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით უფრო ახლოსაა მაყურებელთან. ეს ერთგვარად განაპირობებს სუბიექტურ-ობიექტური დამოკიდებულებების წაშლას, კერძოდ კი «მთხრობელისა» (ავტორის) და მაყურებლის ურთიერთდაპირისპირების მოხსნას. ფრედერიკ ჯეიმსონი თავისი წიგნის «მოდერნიზმი, ანუ გვიანი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა» ვიდეოსადმი მიძღვნილ თავში, იმ მხატვრულ ტექნიკას უწოდებს, რომელმაც ყველაზე ნათლად

გამოხატა პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკური სული, ვიდეოს ახასიათებს, როგორც ყოფიერების ნაკადის ფრაგმენტს, პროდუცირებულს თანამედროვე მედიის მეშვეობით.

« ...ოცდაცხრა წუთი ვიდეოთი, უფრო გრძელია, ვიდრე იგივე ფრაგმენტი კინოში, გადაუჭარბებლად შეძლება ვილაპარაკოთ მის უნიკალურობაზე და ძალიან მძაფრ დაპირისპირებაზე ვირტუალურ, ნარკოტიკის მსგავს, ნამდვილი სახესა ვიდეოკასეტაზე და ნებისმიერ ტექსტურ მახსოვრობას შორის, სადაც შესაძლებელია კიდევ ჩაისვას რაიმე ჩანაწერი ...»²⁷

ზემოთ საუბარი გვექონდა კინოს, როგორც რეალურ ხელოვნებაზე, მაგრამ ეს რეალობა, დაფიქსირებული კინოფირზე დანაწევრებულია. კინოფირი დაყოფილი უსასრულო რაოდენობის მართკუთხედებად (კადრებად). დრო კინოფირზე სივრცით იზომება. როგორც ცნობილია კინოპროექტორის სიჩქარე 24 კადრია წამში, ხოლო 52 კადრი შეადგენს ერთ მეტრს. ანუ ერთი წამი გრძელდება 46 სმ და 15 მმ. ვიდეოფირზე კადრებად დაყოფა არ ხდება. სამაგიეროდ ვიდეოზე დროის აღბეჭდის შესაძლებლობა კინემატოგრაფთან შედარებით უსაზღვროა. ვიდეოკასეტა შეიძლება გრძელდებოდეს 3-4 საათი, მაშინ როცა 35 მმ. სტანდარტული ფირის ჩვენება 10 წ. გრძელდება. ასე რომ როგორცვთქვით, რეალობა აღბეჭდილი კინოფირზე დანაწევრებულია, მაშინ როცა ვიდეოზე ეს რეალობა გრძელდება. გარდა ამის ვიდეოზე, კინოფირისგან განსხვავებით ერთდროულად იწერება ხმაცა და გამოსახულებაც. თუ კინოფირს აქვს «გაუცხოების» ეფექტი, ვიდეოს მიღწევას შექმნას რეალობის «ანაბეჭდი». კინო ესაა კაცობრიობის დისკრეტული ცნობიერების ასახვა, ხოლო ვიდეო კაცობრიობას უბრუნებს სამყაროს აღქმის სისრულეს. დისკრეტული ცნობიერების ადამიანი, აღზრდილი კინემატოგრაფზე ღებელობს სინკრეტულად მოაზროვნე ვიდეოკამერას და იღებს სამყაროს.

«კინემატოგრაფი აფიქსირებს ისტორიას გიგანტების ცხოვრებიდან, ჩვენ დარბაზში ვზივართ და ვიყურებთ მას ქვევიდან ზემოთ. ვიდეოში კი ადამიანი თავისი მასშტაბითაც კი ისეთივეა, როგორებიც ჩვენ ვართ და ეს თვისება უფრო ძველია ვიდრე უძველესი ცნობიერება. ამ გაგებით შეიძლება ითქვას, რომ ვიდეო ანტროპოსოფიურია, იგი ადამიანის ხნოვანებისაა. ჩემ პირველ სტატიას ვიდეოზე, რომელიც მაშინ დაიწერა,

²⁷ Frederic Jameson. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. Lond., 1991. P.79

როცა პირველად აღმოვაჩინე ვიდეოკამერა, ერქვა «შენს ხელში შენი თავია» - იხსენებს ბორის იუხანანოვი, რეჟისორი, რომელმაც ჯერ კიდევ 80-იან წლებში გადაწყვიტა გადაეღო კინო ვიდეოს მეშვეობით. – «და აი ხელთ გაქვთ საკუთარი თავი და ამ თავის მეშვეობით თითქოს და რეალობა ფორმირდება, იქმნება რეალობა, იმ შემოჭრილი ნაკადის შესახვედრად, რომელიც კამერში იჭრება – ეს ფუნქცია კი განსაკუთრებით ორგანულია ვიდეოსათვის.»²⁸

ვიდეოს ორგანიკულობის შემეცნების შემდეგ დაიბადა იუხანანოვის «ნელი ვიდეოს» კონცეფცია, რის შესაბამისადაც შეიქმნა მისი ვიდეოფილმები, რომელიც ამჯერად «პარალელური კინოს» კლასიკად ითვლება («ცალკე ბინა», 1986), «ვთამაშობთ X0», 1987), («შერყეული პრინცი ფასბინდერი», 1988). მისი «ნელმა ვიდეომ» კი არ უარყო კინემატოგრაფი, არამედ გადალახა მისი «უსუსურობა». «კინემატოგრაფმა ფრანგულ და განსაკუთრებით გერმანულ «ახალ ტალღის» ფილმებში ვიდეო იწინასწარმეტყველა.»²⁹ - აგრძელებს იუხანანოვი.

ბევრმა ცნობილმა კინემატოგრაფისტმა მიმართა ვიდეოს. მაგ. მიქელანჯელო ანტონიონი ვიდეო ტელეფილმის «ობერვალდის საიდუმლოს» გადაღების შემდეგ აღნიშნავდა: «მისი მიერ შემოთავაზებული შესაძლებლობების დიაპაზონი ჭეშმარიტად წარმოუდგენელია». 1975 წელს ჟან-ლუკ გოდარმა გადაიღო ფილმი «ნომერი ორი» კინოკოლაჟის სახით, სადაც რეჟისორის მონოლოგი ვიდეოს შესახებ ასე ჟღერდა: «ვიდეო კინემატოგრაფის დემოკრატიზაციის, «კომერციული ხელოვნების» სისტემიდან გამოსვლის პერსპექტივას იძლევა.»³⁰

განსაკუთრებული აზრი გამოთქვა ვიდეოს შესახებ ფრანსის ფორდ კოპოლამ: «ჩვენ ვდგავართ რადიკალური ცვლილებების წინაშე ტექნიკის სფეროში, რასთან შედარებით სამრეწველო რევოლუცია მორიდებულ ექსპერიმენტად გამოიყურება. მე მხედველობაში მაქვს რევოლუციურად ახალი, კავშირგაბმულობის და ინფორმაციის გადაცემის ტექნიკა, რომელიც ნაყოფიერ შედეგებს იძლევა არა მხოლოდ

²⁸ იუხანანოვი ბ. პროგრამა «კინოავანგარდიდან ვიდეოარტამდე», გამოშვება «ვითამაშოთ ყუთი» 2001 წ. 3 დეკემბერი.

²⁹ იხ. ბორევი ვ. «ვიდეო: ტექნიკა – გართობა – კულტურა», მ., 1990 წ. გვ. 4. (რუსულ ენაზე).

³⁰ იქვე

თანამგზავრების სფეროში, არამედ ხელოვნებაში, მუსიკასა და კინემატოგრაფში და რაც მთავარია შემოქმედებითი ძიების სფეროში. ეს სიახლე აიძულებს კინოს ოსტატებს, რომლებიც ჩვენი პედაგოგები იყვნენ, დაიჯერონ ის, რაც დღემდე აუხდენელი ოცნებად ითვლებოდა». ³¹

დროთა განმავლობაში კინემატოგრაფი უფრო და უფრო სცილდებოდა ფიზიკურ რეალობას და დღეს იმისათვის რომ ეს რეალობა დაბრუნდეს «დოგმის» რეჟისორები ფილმებს ვიდეოკამერით იღებენ. თუმცა კომპიუტერის შემოსვლამ კინოში ამ ფიზიკურ რეალობას შექმნას ისევ შეუქმნა საფრთხე.

მოდრაობა – კინემატოგრაფის არსი, მიზანი და საშუალებაა. ვიდეოარტი მხატვართა ხელოვნებაა. მხატვრისათვის მოძრაობა კი ესაა ფერის, შუქ-ჩრდილების, ციმციმის და ფორმების ტრანსფორმაცია, სადაც თავისთავად ტრანსფორმაცია უფრო მნიშვნელოვანი არაა ვიდრე თვით ფერი, შუქ-ჩრდილები, ციმციმი და ფორმები. იქ სადაც კინემატოგრაფისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი შემასმენელია, მხატვრისთვის არსებით სახელს, განსაზღვრებას და დამატებას უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს. სწორედ ეს არის არსებითი განსხვავება კინოხელოვნების და ვიდეოარტის ენების მორფოლოგიაში.

თხრობა - კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა კინოფილმისთვის აუცილებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არ მოიტანს შემოსავალს. ვიდეო ისეთი იაფია, რომ თავისუფლად შეიძლება უარი ითქვას თხრობაზე. თუმცა იგი მაინც არ ამბობს მასზე უარს. ხშირია შემთხვევა, როცა ვიდეოფილმის სიუჟეტი ის მხატვრული კონცეფციაა, რის ფარგლებშიც ქმნიან მხატვრები თავის ნამუშევრებს.

თავი III

პოსტმოდერნიზმი და თანამედროვე ვიდეოარტი

ვიდეოარტის ისტორია, რომელიც უკვე 30 წელიწადს მოიცავს დრამატულია. ისევე როგორც თანამედროვე ხელოვნების სხვა დარგები დაფუძნებული მედია-

³¹ იხ. ბორევი ვ. «ვიდეო: ტექნიკა – გართობა – კულტურა», მ., 1990 წ. გვ. 5. (რუსულ ენაზე).

ტექნოლოგიებზე, დაიწყო რევოლუციური ეთუზიაზმით და ფორმალური ესთეტიკური ექსპერიმენტებით, ახალი ხელოვნების ენის შექმნის მიზნით. მაგრამ როგორც კი ეს ენა შეიქმნა მისი დამკვიდრება მასობრივ აუდიტორიაში გაძნელდა. სატელევიზიო არხები, კინოდარბაზები სადისტრიბუციო ქსელები კომერციულობის პრინციპზე მოღვაწეობენ. ამიტომაც ვიდეომხატვრების გზებიც გაიყო. ორტოდოქსები ქმნიან ნამუშევრებს და აჩვენებენ სხვადასხვა ფესტივალებზე, რომელსაც არც თუ ბევრი მაყურებელი ესწრება. ოპორტუნისტებმა მოიგონეს ვიდეოქანდაკება, ვიდეოინსტალაცია და საკუთარი ადგილი მოიპოვეს თანამედროვე ხელოვნებაში. ყველაზე აქტიურები კი საკუთარ ტელეარხებსაც ქმნიან. ასევე დიდია ამ ნამუშევრების წილი ინტერნეტშიც. კომერსანტები კი უმეტესად სარეკლამო და ვიდეოკლიპების მძლავ ინდუსტრიაში მოღვაწეობენ. ციფრულმა ტექნოლოგიებმა ვიდეოს განვითარებას ახალი სული ჩაბერა. ვიდეოზე იღებენ სრულმეტრაჟიან ფილმებსაც. მას იყენებენ მელტიმედიურ პროდუქციაშიც.

ვიდეოარტი 60-იანი წლების პოსტმოდერნიზმის ფორმაა, რომელიც ორიენტირებულია მხატვრული შემოქმედების ნიმუშების შექმნისათვის:

- ა) ვიზუალური და აუდიოვიზუალური საშუალებების;
- ბ) სატელევიზიო, ლაზერული და ჰოლოგრაფიული ტექნოლოგიებისა და ეფექტების გამოყენებით.

როგორც ცნობილია პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში სხვადასხვა სტილების, სახეების, მოტივების, მხატვრული ხერხების გამოყენება, რომლებიც აღებულია სხვადასხვა ეპოქიდან, რეგიონებიდან თუ სუბკულტურებიდან. ამ გაერთიანების საფუძველი გახდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმი, რომელიც შემუშავებულ იქნა 60-70-იან წლებში ჟ. დერიდას, მ. ფუკოს, ჟ. დელეზის, ჟ. ლაკანის და სხვ. მიერ. პოსტმოდერნიზმმა აგებულმა, ერთი მხრივ პოსტსტრუქტურალიზმზე, მეორე მხრივ დეკონსტრუქტივიზმზე, რომელმაც თავის მხრივ პოსტსტრუქტურალიზმიდან აიღო საფუძველი და თავიდან ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოვლინდა (პ. დე მანი, ჯ. ჰარტმანი, ჰ. ბლუმბი, ჯ. ჰ. მილერი) შემდგომ კი პოსტმოდერნიზმის მეთოდოლოგიად იქცა, თანდათან დაიკავა კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზატორის როლი. პოსტმოდერნიზმი გახდა

ფართო იდეური მიმდინარეობა, რომელმაც ექსპანსია მოახდინა სოციალურ-პოლიტიკურ ცნობიერებაზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროზე და თანამედროვე კულტურის საერთო თეორიის პრეტენზიაც გაუჩნდა, რომელიც ყველა კარგად ეხმიანებოდა «ეპოქის სულს», რომელიც ყველაზე ადექვატურად ასახავს თანამედროვე ეპოქის ემოციურ და ინტელექტალურ აღქმას.

პოსტმოდერნიზმი გახდა XX საუკუნის მიმდინარეობა, რომელმაც აღიარა, რომ ტექსტი ვეღარ ასახავს რეალობას, არამედ ქმნის ახალ რეალობას, უფრო მეტიც ახალ რეალობებს, რომელებიც სულაც აღარაა ერთმანეთზე დამოკიდებული. ვინაიდან ყოველი ისტორია – პოსტმოდერნისტული გაგებით - ესაა ისტორია შექმნილი ტექსტის ინტერპრეტაციით. მაშასადამე რეალობა აღარ არსებობს, ეს მხოლოდ ვირტუალური რეალობაა. ამიტომაც პოსტმოდერნიზმმა განსაკუთრებით ფრთები გაშალა პერსონალური კომპიუტერების, მასობრივი ვიდეოს, ინტერნეტის ეპოქაში. თანამედროვე ვიდეორტიც ამ ეპოქის სულის გამოვლინებაა.

რეალობის რეპრეზენტაცია ფოტოგრაფიაში, კინოსა და ინფორმაციის მასობრივ საშუალებებში ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ხოლო ხელოვნების რეპრეზენტაციული საშუალებები კი უკვე ამოწურულია.

როგორც წერს ჟან ფრანსუა ლიოტერი, პოსტმოდერნის ერთ-ერთი ლიდერი «პოსტინდუსტრიული ტექნომეცნიერული სამყაროს წამყვანი პრინციპი არაა საჭიროება წარმოსადგენის წარმოდგენა, არამედ სწორედ პირიქით»,³² რაც ნიშნავს რომ კულტურის ფუნქცია უკვე აღარც ასახვა, აღარც მისი ობიექტივიზაცია. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ ბევრი მხატვარი განუდგა მხატვრული მეთოდების შემოქმედებითად გააზრების პრინციპს, ისე როგორც ეს მოდერნიზმშია, რის სანაცვლოდ გვთავაზობენ ხელოვნების თვითრეფლექსის, რაც კონცეპტუალური ხელოვნების ამოცანას წარმოადგენს. ჯოზეფ კოშუტმა, ამ მიმართულების ერთ-ერთმა ლიდერმა ხელოვანს ანალიტიკოსი უწოდა, ხოლო ხელოვნების ფუნქცია შემდეგნაირად განსაზღვრა: «ხელოვნების ნამუშევარი ერთგვარი მდგომარეობაა, წარმოდგენილი ხელოვნების კონტექსტში, როგორც ხელოვნების კომენტარი ...»³³

³² Jean François Lyotard. Presenting the Unpresentable: The Sublime. In: Art Forum New York, March 1982. P. 64-69.

³³ Joseph Kosuth. Art after Philosophy. wignSi.: Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992 (1999).

კონცეპტუალური ხელოვნება ფასეულობათა გადაფასებას ემსახურება, არტ-ობიექტების მატერიალურობაში სემანტიკური სისტემების აღმოჩენას ცდილობს, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა კომუნიკაციისათვის. ხელოვნება და ტექნოლოგიები, ისევე როგორც კონცეპტუალური ხელოვნება იკვლევს კონცეფციებსა და ცოდნის სისტემებს, რომლებიც ჯერ ესთეტიკურ ფასეულობებისა და მედიატექნოლოგიების ფორმირებას ემსახურებიან, შემდგომ კი განსაზღვრავენ ინფორმაციის წარმოშობასა და გავრცელებას». ³⁴

ვიდეოარტის ერთ-ერთი პირველი ავტორები ისლანდიელი შტეინა და ჩეხი ბოგუსლავ პეტერი ერთმანეთს პირველად შემთხვევით შეხვდნენ 60-იან წლებში. ორივე მოტოციკლით იყვნენ გატაცებული. პეტერი კინოინჟინერი იყო. 1965 წელს ისინი ამერიკაში ჩადიან და ხელს მიჰყოფენ უცნაურ ხელოვნებას, რომელსაც მოგვიანებით ვიდეოს დააარქმევენ. ვუდი, ასე შეიცვალა მან სახელი ამერიკაში იხსენებს: «დავიწყეთ იმით, რომ ჯერ ვიღებდით ჯაზს, ბროდვეის სპექტაკლებს, რიკ-ენ-როლს, ვაგროვებდით დოკუმენტურ კადრებს...ვიღებდით და ამასთან ერთად ექსპერიმენტებს ვატარებდით გამოსახულებაზე. რაც გამოვიდა იმდენად უცნაური იყო, რომ ხალხი გვირეკავდა და სანახავად მოდიოდა...» მუშაობდნენ ხმის სინთეზატორებით, ვიდეოთი და რამოდენიმე ტელევიზორით. ვუდიმ და შტეინამ ტექნოლოგია აქციეს ხელოვნების ობიექტად, ხოლო ხელოვნება ტექნოლოგიების სუბიექტად. ისინი ითვლებიან ელექტრონული ხელოვნების პიონერებად.

მათი ინტერესის საგანი იყო არა გამოსახულება ეკრანზე, არამედ ის რაც ამ გამოსახულების უკან იმალებოდა. ეს ხელოვნება იქმნებოდა ელექტრომაგნიტური ტალღებისაგან. ისინი ქმნიდნენ ეკრანულ ნაწარმოებებს ეთერის მეშვეობით. მათი ნამუშევრები არ ჰგავს იმას, რასაც ახლა კლასიკური ვიდეოარტის ნიმუშებს უწოდებენ, გადმოღებულს კინოდან, თეატრიდან ან მხატვრობიდან, დაფიქსირებულს ვიდეოკამერის მიერ. როგორც კრიტიკოსები წერდნენ ვუდი და შტეინა ერთმანეთთან დაუკავშირებელს ხილვადს ხდიდნენ, ხოლო რეალურს კი წარმოსახვითად აქცევდნენ. «მე მიყვარს მოძრაობა, რომელიც შექმნილია ტექნიკური საშუალებებით და არა

³⁴ იხილეთ Edward A. Shanken. Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art.: The social dimensions of Anglo-American conceptual art. Cambridge UP, 2002).

ადამიანის კუნთებით – ამბობს ვუდი - მაგალითად მე ვაყენებ კამერას სარკის წინ, და სარკე იწყებს მოძრაობას. ეს გამოსახულება ადამიანური თვალსაზრისის არაა. 90% რასაც ეკრანზე ხალხი ხედავს ადამიანის თვალსაზრისის შედეგია, მე კი ვქმნი გამოსახულებას არა ადამიანის თვალსაზრისის შესაბამისად, არამედ კამერის თვალსაზრისით. კამერამ უნდა გვაჩვენოს თუ რას წარმოადგენს სამყარო, უნდა გავარღვიოთ ადამიანის თვალსაწიერის ჩაკეტილი წრე.»

მაგალითისათვის LAVA AND MOSS (2000 წ.) გადაღებული სტეინას მიერ წარმოადგენს შესანიშნავ ვიდეონაწარმოებს, სადაც ნაჩვენებია ვულკანური ლავის მოძრაობა. ფერადი გამოსახულება მოძრავი, დამანგრეველი ძალის, ვიდეოფორზე აღბეჭდილი მძლავრ ენერგიას გამოსცემს. «მარტა ეიმარმა დამპატიჟა თავის მამულში, გასულ შემოდგომას – იხსენებს სტეინა – ბედმა გამიღიმა, მოწმე გავხდი ისეთი სანახაობის, რაც ბავშვობისას მესიზმრებოდა, ლავის ხმაურში ელფების სიმღერა ჩამესმოდა და ყოველივე ეს თანდათან სინამდვილე ემსგავსებოდა. ეს იყო ცხელი მასის ცეკვა მუსიკის თანხლებით, რომელიც შუაგულისკენ, ცენტრისკენ ილტვოდა და მასში ჩაედინებოდა.»³⁵

სტეინას კიდევ ერთ დამოუკიდებელ ვიდეონაწარმოებში «ვოკალიზაცია» გამოყენებული იყო ოთხი ვიდეოკამერა და რვა აუდიო არხი. თვითეული ვიდეოფლერი გათვლილი იყო ერთ ვიდეოკამერაზე, ორ აუდიო არხზე, ოთხ ეკრანზე და რვა სპიკერზე. სტეინა სინქრონიზატორის მეშვეობით ახდენდა ოთხივე ვიდეოს გამოსახულების სინქრონულ ჩვენებას. დამთავრების შემდეგ ყველაფერი თავიდან მეორდებოდა. მომღერალი ჯოან ლა ბარბარა თავისი მომხიბლავი ხმით და ამ ოთხი ეკრანის მეშვეობით ამ სიმღერის ვიზუალიზაციას ახდენა. სამხრეთ-დასავლეთის უდაბნოს პეიზაჟები და შესანიშნავი მელოდია გაერთიანდნენ ამ რეალური დროის პერფორმანსში. მოგვიანებით სტეინამ შეცვალა სიჩქარე, ხმა ელექტრონულად დაამუშავა და მიიღო მშვენიერი კოლაჟი.

ამ ორი მეტად თავისებური მხატვრის საერთო ნამუშევრებიდან მაგალითის სახით შეიძლება განვიხილოთ Golden Voyage (1973). მათი ეს ადრეული ვიდეოარტი ეძღვნება მაგრიტს. აღფრთოვანებულები მისი მხატვრობით ისინი ფენებად

³⁵ www. Steina and Woody Vasulka.org , www. eai/org/eai/artist.

დალაგებულს გამოსახულებებს სამი კამერის მეშვეობით იღებდნენ, ქმნიდნენ მფრინავი ფერადი ობიექტების ილუზიას, რომლების სივრცეში გადაადგილდებოდნენ. ეს იყო ფრანგული პურის ფერადი ბატონების ირეალური ვიდეო მოგზაურობა ელექტრონულ პეიზაჟებზე, რომლებიც ბოლოს სადღაც აბსტრაქტულ ადგილას ჩერდებიან. გაცოცხლებული ბატონები ამ ილუზორულ სამყაროს და სამგანზომილებიან ვიდეოს ვირტუალური თამაშის ელფერს მატებს.

კიდევ ერთი ნამუშევარში «საყდრის ძიებაში» In Search of the Castle... (1981) ვასულკები იყენებენ არეკვლის ინსტრუმენტებს, რათა შეცვალონ ფიზიკური ადგილი და მისი აღქმა. ქალაქიდან სამხრეთ-დასავლეთისკენ მოგზაურობისას, ვუდი სტეინას სარკის მესვეობით კამერით აფიქსირებს და ამდაფრებს ძეზნის ცენტრალურ მეტაფორას. მათი ეს ოდისეა გრძელდება ნატურალისტური პეიზაჟების ისეთ რთულ დამუშავებამდე, ვიდრე არ მიღებენ სინთეტურ, ელექტრონულ გარემომცველ გარემოს, შექმნის ტექნოლოგიების მეშვეობით.

და ბოლოს Progeny (1981) მოქანდაკე ბრადფორ სმიტის შესახებ. ორგანული და მგრძნობიარე სტულპტურული ფორმები დამუშავებულია სტეინას მიერ გადაღებული კამერის ბრუნვის და მოძრაობის, სარკის ეფექტების და ვუდის მიერ ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით.

შოუ ბიზნესში ვიდეო და ტელეტექნოლოგიების დანერგვაში გასაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ენდი უორხოლს (Andy Warhol (1931 – 1987), პროდიუსერს, ფოტოხელოვანსა და რეჟისორს. იგი გაიტაცა ვიდეოჩანაწერის სისწრაფემ და ტელევიზიის საზოგადოებრივმა ყურადღებამ. 1965 წელს მან ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა ვიდეო. პირველი სიუჟეტები ძალიან უბრალო იყო, თანაც ვიდეოსტექნოლოგიების მაშინდელი სიმწირე მეტის საშუალებას არ იძლეოდა. მხოლოდ 1971 წელს როდესაც მისთვის ხელმისაწვდომი გახდა Sony Portapak სისტემა და ორდიუმიანი ფირი, შესაძლებელი გახდა თავიდან დაეწყო ყველაფერი. პირველი ნამუშევრები ეხებოდა ფოტოგრაფიას, მანეკენებსა და მოდას. მას ეხმარებოდნენ ვინსენტ ფრემონტი, პოლ მორისონი, თვითონ ენდი უორხოლი კი ძირითადად ინტერვიუებს იღებდა. ფილმები L'amour (1970), Andy Warhol Presents Flesh for

Frankenshtein (1973) გადაღებული შავ-თეთრი გამოსახულებით ამ რეჟისორების სახელით გამოვიდა.

მან თავის სტუდიაში დაამონტაჟა ორი ვიდეოკამერა, სადაც ვინსენტ ფრემენტან ერთად გადაღო სატელევიზიო შოუ Vivian's Girls (1973), რომელიც სულ მალე გადააკეთეს და უკვე როგორც ვიდეოფილმი სახელით Phoney (1973) წარუდგინეს მაყურებელს, რომლის თემა იყო კენდი დარლინგის სატელეფონო საუბრები ერთ-ერთ მანეკენთან და მოცეკვავესთან. შემდეგი ნამუშევარი Fight (1975) ეხებოდა ერთი წყვილის ცხოვრებას, რომლებიც ჩაკეტილ სივრცეში გამუდმებით ერთმანეთს ეჩხუბებოდნენ. 1977 წლიდან დაწყებული უორჰოლის მთელი ყურადღება გადადის ვიდეოზე და სატელევიზიო შოუზე Fashion, რომელიც ეხებოდა მოდასას ამ სფეროს ცნობილ მოღვაწეებს. მან მანჰეტენის საკაბელო ტელევიზიის მე-10 არხზე შეიძინა ნახევარსაათიანი ეთერი და მისი პროგრამა Andy Warhol's T.V. ორი წლის განმავლობაში მიდიოდა ამ არხზე. 1983 წელს უორჰოლმა საკუთარი თორმეტი პროგრამა მიჰყიდა Madison Square Garden Network, სადაც ჩაწერილი იყო ინტერვიუები მოდების ჩვენებასთან ერთად. მასში მონაწილეობდნენ ხელოვნებისა და სამოდელი ბიზნესის ცნობილი მოღვაწეები, მათ შორის სტინგი, სტივენ სპილბერგი, ალი მაკგროუ, სინდი შერმანი და სხვ. ტექნოლოგიურად მისი გადაღებები უძრავი კამერით მიდიოდა, თუმცა ხშირად ამ ფილმებში თუ ტელეგადაცემებში უამრავი ხალხი იღებდა მონაწილეობას. სულ მალე უორჰოლმა პირადად მიიღო მონაწილეობა სამ ერთწუთიან გადაცემაში, სადაც იგი გამოდიოდა როგორც კომენტატორი, კომიკოსი და მსახიობი. პირველში იგი უდარდელად მიირთმევდა ვაშლს და კითხულობდა თუ რატომ უნდა დარჩეს ვინმე შაბათ საღამოს სახლში ტელევიზორის საყურებლად. მეორეში ნაჩვენები იყო უორჰოლი, რომელიც ჰყვებოდა თუ რა არის მანეკენის პროფესია, აჩვენებდა როგორ იკეთებს ის მაკიაჟს და პარალელურად სიკვდილზე საუბრობდა. სიუჟეტის ბოლოს გამოსახულების დამუშავების სპეციალური ეფექტების გამოყენებით სურათი სულ უფრო და უფრო აბსტრაქტული ხდებოდა. მესამე სიუჟეტში წამყვანი ტელეფონით საუბრობს და მოსაუბრეს უზიარებს თავის მოსაზრებებს დისკოთეკაზე ყიფნის შესახებ და ანეგდოტსაც ჰყვება. სიმართლე რომ ითქვას უორჰოლის ვიდეონამუშევრები არ გამოირჩეოდნენ განსაკუთრებული ოსტატობით, მაგრამ ეს იყო ორიგინალური

ნაწარმოებები გათვლილი მასობრივ მაყურებელზე, კარგად გათვლილი შოუ საკუთარი იმიჯის გაუმჯობესათვის, შოუ ბიზნესის წარმომადგენლების და სატელევიზიო შუოს რეკლამა, იმ ტელევიზიისა, რომელსაც ენდი უორხოლმა საკუთარი სიცოცხლე მიუძღვნა.

ვიდეოარტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია პოლონელი რეჟისორი ზბიგნევ რიბჩინსკი (*პროფესიით მხატვარი და კინორეჟისორი, 1977-1983 წლებში მუშაობდა ავსტრიის ტელევიზიაში, იყო «სოლიდარობის» წევრი, 1983 წელს ოჯახთან ერთად ემიგრაციაში მიდის და დღემდე ცხოვრობს აშშ. არის ოსკარისა და ემის ლაურეატი*). მისი პირველი ნამუშევრებია «კვადრატი» და «Take Five», რომელიც 1972 წელს გადაიღო. «კვადრატის» შექმნას მთელი არდადეგები – თექვსმეტი კვირა მოვანდომე. ეს არის მულტიპლიკაციისა და ფოტოგრაფიის შერწყმა, რომელშიც ნაჩვენებია ადამიანის ფიგურის წრეზე მოძრაობის ოცდათექვსმეტი შავი და თეთრი კვადრატების კომბინაცია ... ქაღალდის იმ ნაწილში, სადაც ფიგურა არ იყო შავ კვადრატს ვსვავდი, ხოლო სადაც ფიგურის ნაწილი მაინც ჩანდა იქ კი თეთრს. ასეთი კომბინაციის ჩატარება ერთი ათასჯერ მომიხდა. ლინზაზე ფერადი ფილტრი მოვათავსე და მისი ტრიალით იმ შედეგს მივაღწიე, რასაც ახლა ხედავთ». ³⁶

შემდეგი ნამუშევარი შექმნილი ანიმაციის ჟანრში და იმავე 1972 წელს ლოდის კინოსკოლაში «Take Five» წარმოადგენდა ორი ახალგაზრდას სხეულის მოძრაობის სინკოპირებას ცეკვის რიტმში დევიდ ბრუბეკის მიერ შერულებული ჯაზურ მუსიკაზე.

ფილმიდან ფილმში იზადება ახალი ვიდეოენა, რომელიც დამახასიათებელია ამ რეჟისორის შემოქმედებისათვის. კულმინაციას წარმოადგენდა მისი «მეოთხე განზომილება», რომელიც 1988 წელს შეიქმნა, მაგრამ ამას წინ უძღოდა მთელი რიგი სხვა ნამუშევრები, სადაც გრძელდებოდა ექსპერიმენტალური ძიებები ახალი ვიდეოენის შექმნისათვის. მაგალითად: «ტანგო». «ესაა 36 ადამიანის ხასიათი ცხოვრების სხვადასხვა სტადიაში, წარმოდგენილი სხვადასხვა დროში, მაგრამ ერთ ოთახში (სხვათა შორის ეს გადასაღები სივრცე საბჭოთა «კომუნალკას» პრინციპითაა აგებული – იმ «რეჟიმის» დამახასიათებელი გარემო, რომელსაც ყველაზე მეტად ვერ იტანდა ზბიგნევ რიბჩინსკი. ეს დამოკიდებულება კომუნისტური რუსეთის მიმართ ასევე ნათლად სჩანს

³⁶ www. Zbigvision.com

მისივე ფილმში «კიბე» - ა. ვახტანგოვი) და მუდმივ წრიულ მოძრაობაში გადაღებული სტატიკური კამერით. მომიხდა 16 000 გამოსახულების შეღებვა-დახატვა და შემდგომ ოპტიკურ პრინტერზე გადატანა, რომ მუშაობა დამესრულებინა, რასაც შვიდი თვე და დღეში თექვსმეტსაათიანი შრომა დასჭირდა. გამოსახულებაში არის ხარვეზები, მაგალითად შავი ლაქები ფიგურების გარშემო, გარკვეული ტიპის რხევები, ფერის ცვლილება, ნაკაწრები და ჭუჭყი ფირზე, რომელიც ფირის მასალის არამდგრადობის და ზოგჯერ პროექტორის გაცხელების შედეგია.»³⁷

«ტანგოში» რიბჩინსკი აღწევს კადრსმიღმა სივრცეს გამოყენების ეფექტს. ის პატარა ოთახში, სადაც ეს მოქმედება ხდება ვერ იტევს მთელ ქმედებას, რეჟისორი კი ახერხებს კადრის გაზრდას, კადრსმიღმა წარმოსახვითი სივრცის შემოტანის ეფექტით და ეკრანზე ჩვენს წინაშეა კამერის წინა და მის მიღმა არსებული სივრცეც. «ტანგოში» უამრავი ადგილია, საიდანაც შესაძლებელია კადრსმიღმა სივრცის გააქტიურება. უკანა კედელში არსებული სარკმელი, ოთახის ორივე მხარეს გამავალი კარებები, ბუფეტი, რომლის სივრცეც მოქმედების დროს ასევე წარმატებით თამაშდება. რობჩინსკი შესანიშნავად აგებს ამ გამუდმებით მოძრაობისა და შემოსვლა-გასვლის სცენებს.»³⁸

ასეთი გამუდმებითი მოძრაობაა გამოყენებული ვიდეოფილმშიც «კიბე». ფილმში გამოყენებულია ციტატა ეიზენშტეინის ცნობილი «ჯავშნოსანი პოტიომკინიდან» - კერძოდ კი ოდესის კიბე. აქ არიან ამერიკული დელეგაციის წევრებიც, შავ-თეთრში გამოწყობილი ომის მონაწილენიც, პიონრებიც წითელი ჰალსტუხებით, ლენინიც, სტალინიც, და საბავშვო ეტლში მოთავსებული ახალშობილიც. ისინი ყველანი განუწყვეტილი მოძრაობით კიბით ზევით, «კომუნიზმისაკენ» მიემართებიან, მაგრამ მათი აღმასვლა კრახით თავდება.

«კიბეში» ყველაფერი ცოცხლად არის შესრულებული, არავითარი პოსტპროდუქცია. ამ პროექტში ბევრი ახალი ელემენტი იქნა გამოყენებული, მაგრამ ჩემთვის მთავარი იყო მაინც ექსპერიმენტი დროსთან მიმართებაში. პორტრეტი, ემოცია მოვლენა თუ მოძრაობა იქმნება ტექნოლოგიების მეშვეობით. ტექნოლოგია ანიჭებს მას დროით განზომილებას. მე ვიღებდი აწმყოში და ეს აწმყო ახლა უკვე მომავალში არსებობს. ამ გაგებით თითქოს 1925 წელს და ეიზენშტეინის მიერ შექმნილ

³⁷ www.Zbigvision.com

³⁸ Noake Roger, Animation Techniques, Secaucus, Chartwell Books Inc., 1988.

გამოსახულებებს დავუბრუნდი. ერთგვარად წარსულში ვიმოგზაურე და მასთან ვითანამშრომლე. მე ისეთი სცენა მჭირდებოდა, რომელიც ერთი შეხედვისთანავე ადვილად ცნობადი გახდებოდა. ამისათვის კი ეიზენშტეინი შესანიშნავი იყო. ოდესის კიბის სცენა, იშვიათი, მოკლე და სიმბოლური სცენაა. ხალხი გარბის, ჯარისკაცები ისვრიან. ესაა დრამა თავისი დასაწყისითა და დასასრულით. «კიბე» ფილმია, რომელიც გვიჩვენებს თუ როგორ შეიცვალა ტექნოლოგიები. ფილმი - ტექნოლოგიებზე. გადაღების დროს მე ვიყენებდი შვიდ კინო და ოთხ ვიდეოკამერას, ასევე უამრავი რაოდენობის კაბელებსა და გამტარებს. მაგრამ ყველაზე საინტერესო იყო ამ გამოსახულებების ცქერა თვით გადაღების პროცესში. სხვადასხვა ტექნოლოგიების გამოყენების შედეგად მე ვიყავი წარსულის ნაწილი, მიუხედავად იმისა რომ ეს ჩემს მიერ შექმნილი გამოსახულებები აწმყოსთან იყვნენ კავშირში.»³⁹

მართლაც გაოცებას იწვევს ამ ფილმის გამომსახველობით-ვიზუალური მხარე, რომელიც უკვე ნათლად იკითხება ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რიბჩინსკის ვიდეონამუშევარში. თემა, კომპოზიცია, ქრონოლოგიური სიმართლე, ისტორიულობა, მოვლენებისა და ქმედებათა თანამიმდევრობა და უწყვეტობა, მუსიკის გამოყენების ვირტუოზული ფლობა (მ. რაველის «ბოლერო») ნათლად მეტყველებს ავტორის პროფესიონალიზმზე.

«ვიდეოხრიკების მთელი არსენალი იქნა გამოყენებული რათა შექმნილიყო თანამედროვე საზოგადოების ეს ესთეტიკური თუ პოლიტიკური კომენტარი. სხვადასხვა ხასიათისა და წარსულის პერონაჟთა შემსრულებელი მსახიობები გადაღებული ლურჯ ფონზე მოძრაობდნენ «პოტიომკინის» მსგავს საფეხურებზე. სასწაულად გადარჩენილი ბავშვი საზოგადოების ამ ორი ფენის იმედის ერთგვარი მეტაფორაა. რიბჩინსკიმ და მისმა ჯგუფმა «კიბის» შექმნისათვის «წამიერი ვიდეოს» ტექნიკა გამოიყენა და პიონერებიც კი აღმოჩნდნენ ამ მიმართულებით. 3 ათას ხუთასი გამოსახულება და სპეცეფექტები შეიქმნა და დამონტაჟდა 11 დღიანი გადაღებების შედეგად.»⁴⁰

³⁹ Rybczynski Zbigniew, Notes For an Electronic Cinema, 1999

⁴⁰ Mandell Paul, Video Special Effects for Steps, "American Cinematographer" December 1987

რიზინსკი კვლავ აგრძელებს ძიებებს ვიდეოარტის ახალი ფორმების შექმნისა და მისი ენის დახვეწის მიზნით. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა მისი შემდეგი ნამუშევარი «მეოთხე განზომილება» შექმნილი 1988 წელს. ამ ფილმის შექმნის იდეა გამიჩნდა ჯერ კიდევ «Nowa ksiazka» (1975 – ა. ვახტანგოვი) გადაღებისას – იხსენებს იგი⁴¹, მაგრამ მისი ეკრანზე გადატანა ვერ შეძლო. «მე ვიღებდი მსახიობების ყველა მოძრაობას, შემდგომ გამომჟავნებისას ვახდენდი მის ვიზუალიზაციას 480 ხაზის მემწეობით, ხოლო შემდგომ კი ხდებოდა ყოველი ფენის აღდგენა, მაგალითად ყოველი სტრუქტურის აღდგენა ერთი ხაზის მემწეობით. ასე რომ, როცა ფიგურის თავი ტრიალებდა, ფეხები გაუნძრევლად დგანან თავის საწყის პოზიციაში». ⁴² რეცენზენტები წერდნენ, რომ რიზინსკი იყენებს გამოსახულებას, როგორც გეოლოგიურ ფენას. M»მისთვის გამოსახულება ფენებად იშლება, გამოცალკევდება, ისევე როგორც გეოლოგისთვის, რომელიც მიწის ნებისმიერ ფენას ცალკ-ცალკე განიხილავს და სწავლობს». ⁴³

მეოთხე განზომილება იწყება როგორც ბიბლია. ეს არის ადამისა და ევას სიყვარულის ისტორია. დიდი გადაშლილი წიგნი, რომელიც სანთლის, სინათლის წყაროს გარშემო ტრიალებს, («და იყოს ნათელი»). კაცი მოძრაობს მთის გარშემო, ქალი კი კაცის გარშემო. ყოველივე ეს შესრულებულია ფიგურის სიმეტრიის ცენტრის მიმართ ჰორიზონტალური ხაზების მოძრაობის შედეგად. სინათლე კი მოძრაობს ამ ორი ფიგურის გარშემო. მალე მათი სხეულები ბრუნვისასა ერთმანეთს სერპანტინივით ერწყმიან. ტექნიკურად ეს მიიღწევა ლინზების და სპეციალური დანადგარების მემწეობით, რაზეც დგანან მამაკაცი და ქალი. ამ გზით იქმნება სწორედ მეოთხე განზომილების შეგრძნება. «ვინაიდან ისინი ნელა მოძრაობენ, ეს ორი ფიგურა იღებს სპირალურ, ძალიან უცნაურ ფორმას, თითქოს ორი გველი იყოს გადახლართული. ფაქტიურად, ეს ორი ფიგურა მოთავსებული პლატფორმაზე ბრუნავს ღერძის გარშემო და მოძრაობაში ჰორიზონტალური ხაზები ქმნიან ამ ორიგინალურ გამოსახულებას. სპეციალური ციფრული სისტემით ხდება სტრუქტურის ფენებად დაშლა, შემდგომ

⁴¹ Rybczynski Zbigniew, l'autre dimension, "Bref," May-July 1990

⁴² Rybczynski Zbigniew, l'autre dimension, "Bref," May-July 1990

⁴³ Virilio Paul, Le phénomène Rybczynski, „Cahiers du Cinéma“, January 1989

მეორეს ფენის მიმართ სხვა ფენის მარცხნიდან მარჯვნივ ბრუნვის შედეგად, კვლავ მთლიან სტრუქტურად აღდგენა.»⁴⁴

რიზჩინსკიმ აისრულა ოცნება და შექმნა მეოთხე განზომილება, რომელიც ვიდეოარტის ახალ ენად იქცა. დღეს ბევრი მხატვარი იყენებს ამ ხერხს დამატებითი სივრული ეფექტის შესაქმნელად.

რუსული ვიდეოსკოლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ბორის იუხანანოვი პროფესიით თეატრის რეჟისორია. მის მიერ შექმნილი «ნელი ვიდოსა» და «პარალელური კინოს» შესახებ უკვე გვქონდა ზემოთ საუბარი. ფილმი «ვთამაშობთ XO » შექმნილია 1987 წელს. ძირითადი ურთიერთობები აგებულია 80-იანი წლების დისიდენტურ კულტურაზე. დატოვონ სამშობლო თუ არა – აი, ძირითადი საკითხი, რომელის ირგვლივაც იშლება ფილმის სიუჟეტი. იგი აგებულია თამაშზე, ძალზე გავრცელებული იმ დროს «ჯვრები და ნულიკები», სადაც / - სიცოცხლის ხაზია, X გადახაზული ცხოვრება, შედეგი = 0 . X და 0 თაობის ძირითადი სიმბოლოებია. ვთამაშობთ XO ეს ინდუქტიური თამაშია. თამაშის წესი თვით თამაშის დროს განისაზღვრება. ორი მეგობარი თამაშობს XO -ს, კამათობენ დავის შედეგად ჯვრებსა და ნულებს სვავენ, ამავე დროს თვითონაც ეს სიმბოლოები არიან. მარკი – ჯვარი, ნიკიტა – ნული. ამ თამაშს არ ჰყავს არც გამარჯვებული და არც დამარცხებული. მარკის ამერიკაში გამგზავრების დროს ტელევიზორით უჩვენებენ გადაცემას, რომელშიც სტალინს ჟუკოვი ცვლის, ამ კადრებში ჩართულია ფრაგმენტები ბუნუელის ფილმიდან, ანდალუზიის ძაღლი». ეს იდეა თავისთავად ფანტასტიკურია, ვინაიდან 80-იან წლებში საბჭოთა ტელევიზიით არავინ არ აჩვენებდა ლუის ბუნუელის ფილმს.

ვიდეონამუშევარში ხშირადაა გამოყენებული კადრები ბუნუელის ფილმიდან, რომელიც ბროდსკის ლექსების ტექსტის ფონად მიდის. ამ გზით იკითხება ის პარანოიდული კონტექსტი, რაც გამოწვეულია მარკის საბჭოთა კავშირში ყოფნის უკანასკნელი დღეებით. ფინალი შექმნილია ნევრორელისტურ სტილში, როდესაც «ახალი» მხატვრების ერთ ბინაში გათამაშებულია გმირის ვითომ და თვითმკვლელობის სცენა. შთამბეჭდავია სიკვდილის რიტუალური სცენა, რომელიც მარკის (ჯვარი) მონოლოგის თანხლებით მიდის. მარკი გვიყვება საკუთარი ოჯახის სამი

⁴⁴ Amaducci Alessandro, Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte, GS Publishing Company, Vercelli 2000

თაობის ისტორიას, ჩამარხულს სამშობლოს ნანგრევებში ... ეს დაუსრულებელი თამაში გრძელდება, კამერა უსასრულოდ მიჰყვება ლენინგრადის ქუჩებს.

მეორე ფილმის «შეშლილი პრინცი ფასბინდერის» შესახებ, რომელიც შექმნილია 1988 წ ავტორი წერს, რომ მისთვის ახლოსაა გერმანული «ახალი ტალღა». განსაკუთრებით კი ფასბინდერის შემოქმედების ის პერიოდი როცა იგი ანტითეატარში მოღვაწეობდა. ჩემთვის ძალზე ახლოსაა ფასბინდერის ფილმებში მის მიერ შექმნილი რთული სტრუქტურების სპონტანური რეალიზაციის გრძნობა. ფილმის მთავარი სიუჟეტია სულის თავგადასავალი. ძირითადი მოქმედება ხდება როკ-ჯგუფის სტუდიაში, სადაც მოდიან ისეთი თეატრის პერსონაჟები, როგორც ფასბინდერის ანტითეატარში იყვნენ. «შეშლილი პრინცი» თემა იმპროვიზირებული პერსონაჟთა მიერ უკავშირდება რეჟისორის და საერთოდ რეჟისურის ბედს. შეშლილი პრინცი ფასბინდერი კი ის სულია, რომელიც ამ სტუდიაში ცხოვრობს, ხან ცოცხლდება და ხან ისვენებს. მხოლოდ კამერა აფიქსირებს მის ყოფას. ეს ერთგვარი ცეკვა-მონოლოგია (კამერის და გმირის), რომელშიც პერსონაჟი პროტოტიპს უტოლდება. ეს ახალი ვიდეოს პრინციპია. გმირის ტექსტი ამავდროულად ლექციაა ფასბინდერის შემოქმედებაზე, თანამედროვე ავანგარდზე. ეს ლექცია იმ გრაფიკულ ცეკვას ემსგავსება, რომლის უკანაც ჩვენ ვხედავთ ერთადერთ პერსონაჟს – შეშლილ პრინც ფასბინდერს – რომელიც თვითონაც ვიდეოკინოა.

იუხანანოვის კიდევ ერთი ვიდეოფილმი «შეშლილი იაპონელი პრინცი» (1988 წ.) მის მიერ მოწყობილი ვიდეოაქციის სიუჟეტზე აგებული, სადაც ეს აქცია ორჯერ მეორდება, პირველად ფილმის დასაწყისში შავ-თეთრი ტელევიზორის ეკრანზე, მეორედ კი თვითონ ტელეაქციის მსვლელობისას. მასზე მოწვეულნი იყვნენ «ახალგაზრდა ხელოვნების» წარმომადგენლები. ფილმის მსვლელობას თან ახლავს მედიუმიუმური გმირი – იაპონელი – სიკვდილის შემდგომი ცხოვრების სიმბოლო. იგი დასაწყისში ჩნდება, როდესაც კათედრაზე მდგომი ლექციას კითხულობს, რასაც სულ მალე მორგის მაგიდა ცვლის, სადაც მიცვალებულებს ჭრიან. იწყება ერთგვარი დაუსრულებელი რიტუალური - ცეკვა სხვადასხვაგვარი სასიკვდილო სცენებით. ფილმის მთავარი თემამ - განცდათა ფატალურობამ თხრობის ქსოვილში განსაკუთრებული დამაბულობის შეტანა მოითხოვა. ამისათვის კი ახალი ვიდეოენის

შემოტანა გახდა საჭირო. ავტორი ვიდეოფილმს აწყო «ფატალური მონტაჟის» (Фатальный монтаж - новейший языковой инструментарий, способный проникать в недра Таинственных областей Бытия, непосредственно связанных с фатумом, наращивая в процессе творчества орган реальной магии, требующий в качестве обязательного момента его пользования со стороны художника. Мегатемой произведения, созданного в каноне фатального монтажа, становится в первую очередь высказывание по судьбе - тот магический фон, который вмешивается в жизнь, определяя ее, что и является образом фатальной метонимии, позволяющей художнику предсказать свой финальный имидж с той оговоркой, что это скорее попытка заговорить; судьбу. По степени обостренности чувства линейной градации материала работа в каноне фатального монтажа напоминает скрипичный этюд. Библейскому младенцу предстоит неградуированное странство, и он вступает с ним в отношения фатального монтажа и начинает говорить на новом языке, представляющем для мастера необычайный интерес, поскольку порождает новые грамматики.)⁴⁵ ტექნოლოგიით. რაც შეეხება ტექნიკურ მხარეს, იუხანანოვი ფატალური მონტაჟს ასე აწყო. ვიდეოკამერით უკვე გადაღებულ ფირზე აკეთებს ე. წ. ჭდეებს, ანუ იმავე ფირზე იმავე გამოსახულებაზე იღებს სხვა ობიექტს. ამით მეორე სამუდამოდ (ფატალურად) ცვლის პირველს, შლის მას და მის ადგილს იკავებს.

«ვიდეომ ახალი ენა შეიძინა. იგი ახლოსაა პოეტურ ენასთან, მთელი თავისი სიმკაცრით, სიმკაცრის იმ დონით, რამდენიც მას შესწევს. თემისა და მასალის მიმართ მკაცრი დამოკიდებულებით.»⁴⁶

ცნობილმა გერმანელმა კონომცოდნემ ზ. კრაკაუერმა თავის წიგნს «კინოს ბუნება. ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია» დაარქვა. სწორედ რეალობის რეაბილიტაცია გახდა კინემატოგრაფის არსი. თუმცა ხშირად თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიები კინემატოგრაფს ამ ფიზიკური რეაბილიტაციის არსს უკარგავს. ამის მაგალითია ლეონიდ ტიშკოვის ვიდეოფილმი «ომი დაბლოიდებთან» (1997 წ.) – ფილმი, რომელშიაც კაცობრიობა უცხოპლანეტელებთან ომში დაიღუპა. ავტორი იყენებს კადრებს ს. ეიზენშტეინის ფილმიდან «ალექსანდრე ნეველი». ომში ერთმანეთს ებრძვიან ვიდეოს

⁴⁵ იუხანანოვი ბ. «ფატალური მონტაჟი» «Cine Fantom», №14, 1989, გვ. 45

⁴⁶ იქვე, გვ. 41

მემკვიდრეობით შექმნილი უცხოპლანეტელები და ალექსანდრე ნეველის მეომრები. აქ ფიზიკური რეალობა და «კინოს ბუნება» შეცვლილია კომპიუტერულ გრაფიკით. იმავე რეჟისორის ფილმებში «ჰაერის არსი (1998-2000 წწ.)» და «ნიავის სურათები» (1998-2002 წწ.) პირიქით ხდება. ვიდეოკამერა აკვირდება როგორ ხატავს ნიავი: ჩამოკიდებული ფუნჯები თეთრ ფურცლებს ეხეთქებიან და შავ ნაკვალევს სტოვებენ. «ჰაერის არსში» კი სახურავზე ერთმანეთს მიბმული ცელოფანის პაკეტები ჰაერით ივსება ამით თვით ჰაერი ხილვადი ხდება.

ს. ეიზენშტეინის ფილმების ფრაგმენტების გამოყენებას ადრეც ჰქონდა ადგილი. გავიხსენოთ თუნდაც ჩვენს მიერ მოყვანილი ზ. რიბჩინსკის «კიბე». ითვლება, რომ სხვის მიერ შექმნილი მასალის გამოყენება პლაგიატს წარმოადგენს. თუმცა დღესდღეობით სხვისი ნამუშევრების გამოყენების მიმართ ახალი მოსაზრებაც გაჩნდა, რომელსაც აქვეყნებს Critical Art Ensemble წიგნში «The Electronic Disturbance»: «დღეს გამოჩნდა პირობები, რომლებიც პლაგიატს არა მარტო შესაძლებელ ხდის, არამედ ტექსტების შექმნისათვის გადამწვეტ სტრატეგიადაც გვევლინება. ესაა რეკომბინანტების ეპოქა (recombinant -ბიოლოგიური ტერმინი რაც გენეტიკურად გარდაქმნილს ნიშნავს): სხეულის, სქესის, ტექსტების, კულტურის რეკომბინაცია. თუ უკან მოვიხედავთ, დავინახავთ, რომ რეკომბინაცია ყოველთვის იყო აზრისაა და ინოვაციის განვითარების გასაღები. იდეები უკეთესდება. სიტყვის არსიც მონაწილეობს ამ გაუმჯობესებაში. პლაგიატი აუცილებელია. პროგრესი მას ითვალისწინებს. პლაგიატი იყენებს ავტორის ფრაზას, ამ გამოთქმიდან იღებს მთავარს, უკუაგდებს სიყალბეს და მას სიმართლით ცვლის.»⁴⁷ ჩვენ მთლიანად ვერ გავიზიარებთ ამ ავტორთა მოსაზრებას პლაგიატის შესახებ, მითუმეტეს ხელოვნებაში, თუმცა უნდა ვადაროთ, რომ ეს მოვლენა უფრო და უფრო სშირი და შესამჩნევი ხდება.

ვიდეოარტმა და პერფორმანსმა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა. იგი სხვადასხვა შემოქმედის ხელში პოლიტიკურ ელფერსაც ღებულოს, ემსახურება ადამიანის უფლებების დაცვასაც, ილაშქრებს საინფორმაციო საშუალებების წინააღმდეგაც, აწყობს ვიდეოკონცერტებსა და სხვ. მაგ. გერმანელი კლაუს ვონ ბრუხის (Klaus vom Bruch) ვიდეოფილმი The Duracell Tape, (1980) მიმართულია მასობრივი

⁴⁷ Critical Art Ensemble. The Electronic Disturbance. NY: Autonomedia, 1994. P.85.

საშუალების წინააღმდეგ, რომლებიც რეკლამის მეშვეობით მოქმედებენ კოლექტიურ ცნობიერებაზე. იყენებს რა «დურასელის» ცნობილ რეკლამას და საინფორმაციო საშუალებებით გავრცელებულ კადრებს ომის საშინელების, ნაგასაკის ატომური თავდასხმის, ატომური აფეთქების მსხვერპლთა შესახებ ქმნის საინტერესო კოლაჟს, მიმართულს ტელემაღალადობის წინააღმდეგ.

ავსტრიელმა მხატვარმა ფედო ერტლმა აღმოაჩინა, რომ ებრაული დასახლების გრაცში (1938 წ.) მცხოვრები ებრაელების ნაცისტების მიერ განადგურებისას დანგრეული სინაგოგის აგურები გამოყენებული იქნა მანქანის სადგომის კედლის ასაშენებლად. მხატვარმა კედელს შელესვა ჩამოაცილა და ფირფიტა მიაკრა «მემორიალი. 70 გრაცში მცხოვრები 2000 ებრაელიდან.» ორი წლის შემდეგ რიჩარდ კრიშმა ჩაიფიქრა და განახორციელა პროექტი, სადაც გრაცის ყოფილი მკვიდრი, სასწაულად გადარჩენილი პროფესორი ბადერი ლოს-ანჟელესის მუნიციპალურ სამხატვრო მუზეუმის დარბაზის სცენაზე იჯდა, გარშემორტყმული პიუპიტრებით და გრაცის პეიზაჟებით. გრაცის მემორიალსა და მუზეუმს შორის შედგა სატელეფონო კავშირი, რომლის დროსაც პროფესორს შეკითხვებს უსვავდნენ. ემორიალის კედელზე სლაიდებს აჩვენებდნენ. პროფესორის პასუხები კი რადიოთი გადაიცემოდა. ამ პერფორმანს გადასცემდა ამერიკის საკაბელო ტელევიზიის არხები. იგივე ვიდეოჩანაწერი მოგვიანებით არაერთხელ ნაჩვენები იქნა ავსტრიის ტელევიზიით. აღნიშნული პროექტი იმის მაგალითია, თუ როგორ შეიძლება გამოყენებულ იქნას ერთდროულად საგამოფენო დარბაზი, ხელოვნება, საინფორმაციო საშუალებები, ადამიანის მახსოვრობა, ისტორიული ფაქტები და გარემო, ვიდეოტექნოლოგიები.

ვიდოარტის და ტელეკომუნიკაციების კიდევ ერთი მაგალითია პროექტი სახელად «ბროლის ფსალმუნები». ექვს ადგილას, მათ შორის ვენაში დიდ სცენაზე შეკრებილ იქნა გუნდი, ორკესტრი, მუსიკალური ანსამბლები და ვოკალისტ-შემსრულებლები, რომლებიც ერთდროულად ასრულებდნენ ერთიდაიმავე კომპოზიციას და რომელიც რომში პირდაპირი ეთერით გადაიცემოდა RAI სტუდიაში. კომპოზიტორი ელვინ კარანი, რომელიც ამავე სტუდიაში იჯდა აპარატურის საშუალებით ქმნიდა ერთ კომპოზიციას. ამ სტერეოკონცერტის ტრანსლიაცია მიმდინარეობდა ექვსივე ქალაქში.

თანამედროვე მხატვრები ხშირად მიმართავენ ვიდეოკოლაჟებს. ასე მაგალითად ნატალია ბარისოვა თავის ნამუშევარში «The End» იყენებს ინტერნეტის პრიმიტიულ საბავშვო კომპიუტერულ მულტფილმებს და აწყობს მას კრიმინალური სერილების მსგავსად, სადაც უხვადაა სისხლიანი სცენები, მკვლელობები, ყოველივე ის რას დამახასიათებელია თანამედროვე ტელეინდუსტრიისათვის. ამით ავტორი ცდილობს მაყურებელს აჩვენოს, თუ რაში იხარჯება უამრავი თანხები.

ვიზუალური შეტყობინება ისეთივე ელემენტია საერთოკულტურული ტექსტისა, როგორც ვერბალური და შესაძლებელი გამოყენებულ იქნას ახალ შეტყობინებად, მხოლოდ სხვა მნიშვნელობით.

კლაუს ვონ ბრუხმა გადაიღო ვიდეოკოლაჟი სახელად «ათასი კოცნა». მსოფლიო კინემატოგრაფიდან მან შეაგროვა ათასი კოცნა და დაამონტაჟა უსასრული ვიდეოწყებად, რომელსაც ენაცვლებოდა მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის სიმბოლოები, მაგალითად მოსაუბრე ალბერტ ეინშტეინი, მისმა თანამემამულემ მარსელ ოდენბახმა კი შექმნა ფილმი სახელად «მეტად კარგია, სიმართლე რომ იყოს». ამ პერფორმანსის დროს ლათინოამერიკელი ლამაზმანები მათთვის დამახასიათებელი ეროტულობითა და ვნებით კოცნიდნენ ვიდეოკამერას, მასზე ტოვებდნენ პომადის კვალს. რეჟისორმა ეს ყოველივე დაამონტაჟა იმ სცენებთან ერთად, როდესაც სამხედროები სოციალური პროტესტის ნიშნად ქუჩაში გამოსულ მოსახლეობას არბევდნენ. ამ ორი აზრობრივი ელემენტის დაპირისპირება მიდიოდა საუნდტრეკის თანხლებით, სადაც სრულდებოდა ესპანურ მელოდიური სიმღერა.

ალექსეი ისევის «ეიზენშტეინის პავილინი» ეხება ატრაქციონები გამოყენების პრინციპს კინოში, რომელშიც ავტორი ეიზენშტეინის ატრაქციონების მეთოდის ანალიტიკური დეკონსტრუქციის საფუძველზე ცდილობს გადააფასოს კონცეპტ «ატრაქციონის» მეტაფორული და ინსტრუმენტული მნიშვნელობა თანამედროვე კულტურაში. ამ ნაწარმოებში სრულადაა ნაჩვენები ეიზენშტეინის კონცეფციის ბაზური ელემენტები – დაპირისპირების დიალექტიკური პრინციპი, კონფლიქტი ანუ ის რის გარეშეც წარმოუდგენელია დრამატურგია.

ქართულ ტელევიზორებში პირველი ვიდეონამუშევრები ჩნდება ქართული ტელეფილმის სტუდიაში 2000 წელს. ამ სტუდიაში და ვიდეოტექნოლოგიების

გამოყენებითაა გადაღებული «პილიგრიმოზა ევროპიდან იარუსალიმში», რომელიც ლ. ისაკაძის კამერული ორკესტრის მოგზაურობას და საქველმოქმედო კონცერტების ჩატარებას ეძღვნება. ამ სტუდიის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი მერაბ კოკოჩაშვილი იხსენებს: სტუდიაში «პირველი ფილმების გადაღება დაიწყო ... რაც ძალიან ახლოსაა თანამედროვე ენასთან, თანამედროვე კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენებასთან, თუმცა მაშინ მხოლოდ იწყებოდა ვიდეოზე გადაღებები»⁴⁸. ამ ფილმს შთაგონების წყარო იყო 2000 წელი ქრისტეშობიდან. შემოქმედებითმა ჯგუფმა ფირზე აღბეჭდა გამოჩენილი მუსიკოსის ლ. ისაკაძის და მისი კამერული ორკესტრის საქველმოქმედო აქცია ბოდბიდან – წმინდა ნინოს საფლავიდან და დასრულდა ბეთლემსა და იარუსალიმში. «დიდი ხელოვნება – მუსიკის, არქიტექტურის, მხატვრობის შედეგები – ცოცხლდება მაყურებლისა და მსმენელის წინ, სწორედ ეს ჭეშმარიტი ხელოვნება აერთიანებს ყოველივეს.»⁴⁹ ჩვენი ვიდეო ფილმში «ლამის სიზმრები» ქმედება ისე ვითარდება, როგორც სიზმარში. «პირობითობა გაძლიერებულია. აქვე დგინდება ეგრეთ წოდებული, ლოგიკის პრინციპები, სადაც დრო იგნორირებულია. ფანტასმაგორიული სამყარო რამდენჯერმე აღწევს ზღვარს და ორი ადამიანის მოძრაობა, ცეკვაში, კერძოდ, ტანგოში გადაიზრდება. მთავარი თემა ძალადობაა. კლიპური სისხარტით და მუნჯი კინოს სპეციფიკით ... მუნჯი კინოს სპეციფიკა ძალადობის ეფექტის მიღწევის საუკეთესო ხერხი აღმოჩნდა, რაც უდაო ავტორთა სასარგებლოდ უნდა აღვნიშნოთ.»⁵⁰ აქ შეიძლება არ დავეთანხმოთ რეცენზენტს, განსაკუთრებით მუნჯი კინოს სპეციფიკის მოხმობაში. ჩვენი აზრით ის ფორმები, რომელიც აქაა გამოყენებული სწორედ ლაპარაკობის იმაზე, რომ ვიდეარტს თავისი საკუთარი გამომსახველობითი ფორმები, საკუთარი ენა გააჩნია და შეიძლება იგი იყენებს მუნჯი კინოს ელემენტებს, მაგრამ აქ მთავარი მაინც თვითონ ვიდეოარტი და მისი სპეციფიკაა გასათვალისწინებელი. პლასტიკური ფორმები, მუსიკა, კამერის განსაკუთრებული მოძრაობა, ფერი, თუნდაც «ლუის ბუნუელისა და სალვადორე დალის სტილისტიკა» ქმნის ახალ გამომსახველობით ფორმებსა და ახალ ვიდეოენას.

⁴⁸ ც ხ მ ე რ ი ა თ. «ტელეხელოვნების კერა და რეჟისორი სანდრო ვახტანგოვი», 2X2, 12 იანვარი, 2001 წ. გვ. 13.

⁴⁹ ჩ ი ჯ ა ვ ა ძ ე მ. «პილიგრიმოზა – ევროპიდან იარუსალიმში», «ახალი ეპოქა», 29 ივნისი – 2 ივლისი, 2001 წ. გვ. 10.

⁵⁰ კ ი კ ნ ა ძ ე რ. «სანდრო ვახტანგოვის ლამის სიზმრები», «დილის გაზეთი», 21 ივლისი, 1999 წ., გვ. 17.

«ოდეონიც» სიურრეალისტური მიმართულების არარეალური, ფილმია, რომელიც პირველ რიგში, ჩვენი დღევანდელიდან გამომდინარე კინოსურათია. თუმცა სხვა ენითა და ხერხებით გაკეთებული, მაგრამ ალბათ, ამაში გახლავთ კინონაწარმოების თავისებურების ინტერესიც, რომ არსებობდეს სხვადასხვაგვარი გამომსახველობითი კინოპროდუქცია. «ოდეონი» არ არის მუსიკალური ფილმი, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი გამოსახულება, ფილმის მოვლენები მუსიკის ფონზეა აწყობილი. მას სულ სხვა დატვირთვა აქვს. ფილმი იდეურად აგებულია ცალკეული პიროვნების სულიერ ნგრევაზე. მიუხედავად ასეთი დეგრადირებისა, ფილმის მთავარი გმირი ცდილობს შეინარჩუნოს თავისი პიროვნულობა, შინაგანი სულიერი სისუფთავის საწყისი.⁵¹

«... ფილმები აღიქმება კინომუსიკასთან ერთად. ... «ფლემ-არტი» სტილისტურად ასეთი გახლავთ: მართალია აქ არ არის სიტყვა, არ არსებობს ტექნოლოგიური მასალა, მაგრამ აქვს თავისი ორიგინალური დრამატურგია, რომელსაც გასდევს კონკრეტული იდეის მატარებელი კლასიკური მუსიკა».⁵²

გიორგი ებრალიძის «რე-ანიმაცია» ირეალური ცხოვრების ასახვას წარმოადგენს – ადამიანი სიცოცხლისა და სიკვდილის მიჯნაზე. სიზმრებისეულ სტილში გადაწყვეტილი ნამუშევარი იყენებს რა ვიდეოს ენას გვიჩვენებს მის ყოფას რეალურსა და წარმოსახვითში, მოგონებათა მთელ სერიას ბავშვობას, ყრმობასა და იმ ემოციურ გარემოს რაც ამ ცხოვრებისეული ეტაპების გავლას მოჰყვა. ამავე თემის გაგრძელებაა მისი მეორე ვიდეოფილმიც «პანოპტიკუმი» - წარსულსა და აწმყოში გზააბნეული ადამიანის ისტორია. ადამიანის განცდების, ემოციების გამოხატულება, ადამიანის, რომელიც მძიმედ განიცდის წარსულს. იცვლება რეჟიმები, ხელისუფლება, მთავრობები ჩვენი გმირი კი ადგილს ვერ პოულობს ამ ცხოვრებაში. სამწუხაროდ ქართული ვიდეოარტის ნიმუშების ჩამონათვალი ამით თავდება. ჯერ კიდევ ქართულმა ტელემაუწყებლობამ ვერ შეძლო ამ ახალი ჟანრის ათვისება, თუმცა დასავლეთის

⁵¹ იხილი ამის შესახებ: მ ა ნ ჯ ა ვ ი ძ ე მ. «ოდეონი», «ქართული ფილმი», 1994 წ. 17 ივნისი, გვ. 12.

⁵² მ ა ნ ჯ ა ვ ი ძ ე მ. «ფლემ-არტი», «ქართული ფილმი», 1995 წ. 9 მარტი, გვ. 12.

მაგალითი და ჩვენს მიერ წარმოდგენილი შრომა ცხადყოფს, რომ ამ ჟანს დიდი პერსპექტივა გააჩნია.

აქვე არ შეგვიძლია არ ავლნიშნოთ კიდევ ერთი მოსაზრება, რომელიც თანამედროვე ტელევიზიის განვითარებას ეხება. არსებობს იდეა, რომ ტელევიზიამ ამოწურა თავისის შესაძლებლობები, რომ იგი კრიზისში შევიდა, თანამედროვე ახალგაზრდობა აღარ უყურებს სატელევიზიო გადაცემებს და უპირატესობას ანიჭებს ინტერნეტს. მართლაც chat, videochat, forume, სხვადასხვა ტიპის massengres ახალგაზრდა თაობას საშუალებას აძლევს პირდაპირ კომუნიკაციებში შევიდეს პრინციპით «ერთი-ერთთან», ხოლო ინფორმაციის და კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები შესაძლებელი გაერთიანდნენ ინტერნეტ-ტელევიზიის მეშვეობით, რაც თავისთავად მომავლის საქმეა.

ინტერაქტიური ტელევიზია განაპირობებს მაყურებლისა და მაუწყებლის სრულიად ახალ ურთიერთდამოკიდებულებას. ამ შემთხვევაში მაყურებელი უკვე ტელემომხმარებელია. დღეისათვის ეს ურთიერთობები მყარდება ნებაყოფლობით-იძულებით საფუძველზე ანუ მაყურებლისთვის ცნობილია, რომელ არხზე და როდის უნდა ნახოს ესა თუ ის გადაცემა. ინტერნეტ-ტელევიზია კი მაყურებელს სრულ თავისუფლებას სთავაზობს. ამ შემთხვევაში მაყურებელი ირჩევს რა გადაცემა და როდის ნახოს, სადაც პრაქტიკულად გაქრება რომელიმე საინტერესო გადაცემის გამოტოვების საფრთხე. მაყურებელი შეძლებს თვითონვე გადაათვალიეროს ეთერში არსებული პროგრამები, აირჩიოს ისინი რასაც მაუწყებლები სთავაზობენ და ნახოს იგი, როცა მას მოესურვება. ეს საფრთხეს არ შეუქმნის პირდაპირი გადაცემებს, თუმცა აქაც შესაძლებელია მთელი რიგი ცვლილებები, კერძოდ პირდაპირი გადაცემის ცქერის რეჟიმი, შეჩერება გადაცემის დროს, განვლილი ფრაგმენტის გამეორება, დაჩქარებული რეჟიმი და ა. შ. ასევე შესაძლებელი იქნება პირდაპირი გადაცემის რეკურსის შერჩევა, ეფექტების დამატება, როგორც ეს ხდება კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენებით და სხვ.

სრულიად გასაგები ხდება, რომ ინტერნეტ-ტელევიზიაში გაქრება მაუწყებლობის ბადეც, რაც თავისთავად გამოიწვევს პრიორიტეტული დროის ფაქტორის გაქრობას. მის სანაცვლოდ მაუწყებლობის დირექციამ უნდა იფიქროს იმაზე, რომ ტელემომხმარებელს

შესთავაზოს გადაცემათა ფართო სპექტრი, პროგრამათა მთელი პაკეტი ან პროგრამათა ახალი «ასორტიმენტი», რომელიც განთავსდება მაუწყებლის საიტზე ჩვენების დროისა და თანამიმდევრობის მითითების გარეშე. ინტერნეტ-ტელევიზია და ინტერაქტიური მაუწყებლობა თავისთავად გამოიწვევს რეკლამის გაქრობას, ვინაიდან რეკლამის შემკვეთი დაინტერესებული აღარ იქნება მისთვის გაურკვეველ დროს და მასთან შეუთანხმებლად გავიდეს რეკლამა. იგი დაკარგავს თავის აქტუალობას.

ინტერნეტ-ტელევიზია გამოიწვევს მულტიმედიური ტექნიკის გაუმჯობესებასა და მასზე მოთხოვნილების გაზრდას. დადგება ახალი ჩქაროსნული მოდემების, მონიტორ-ტელევიზორების შექმნის საკითხი.

ინტერაქტიური გადაცემები ზემოქმედებას მოხდენს ტელევიზიის ენაზეც. გაჩნდება ვიდეოარტის ახალი ფორმები, ფილმი-რეზუსები, სადაც მაყურებელი თვითონ შეძლებს ისე შეცვალოს ფილმის ეპიზოდები, როგორც მას სურს და ასეთი ფორმით იხილოს იგი. ყოველივე ეს ახალ, მოულოდნელ შემოქმედებით საშუალებებს შესძენს ხელოვნების ეკრანულ დარგებს. სავარაუდოა, რომ მომავლის ტელევიზია, ისევე როგორც მომავლის კომუნიკაცია online პრინციპზე იქნება აგებული.

დასკვნა

ტელევიზიის განვითარება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში იღებს სათავეს, რომელიც დაკავშირებული იყო ელექტროტექნიკის განვითარებასთან და მის პრაქტიკულ გამოყენებასთან. ამოცანა რომელის მისი შემქნელების წინაშე იდგა ასე გამოიყურებოდა:

- ა). გამოსახულების გარდაქმნა ელექტრონული სიგნალების მიმდევრობად,
- ბ). მისი დიდ მანძილზე გადაცემა;
- გ). ამ მიმდევრობის გამოსახულებად უკუგარდაქმნა მიმღები მოწყობილების მეშვეობით.

ამ დროისათვის ტელევიზიის პრაქტიკული განხორციელებისათვის გამოიკვეთა ორი მიმართულება მექანიკური და ელექტრონული (კათოდური) ტელევიზია. თუმცა ორივე შემთხვევაში პრინციპი ერთი და იგივე იყო. სინათლის სხივის ზემოქმედების

შედეგად გამოსახულება იშლებოდა წერტილებად, რომელიც მანძილზე გადაიცემოდა და შემდეგ ხდებოდა მისი აღდგენა (დეკოდირება).

მექანიკური ტელევიზიის პირველი პრაქტიკულ შედეგები მიღწეულ იქნა XX საუკუნის 20-იან წლებში, ხოლო 1930 წლიდან პირველი სატელევიზიო სტუდიები შექმნა გერმანიაში, ინგლისში, აშშ და იტალიაში. პარალელურად მიმდინარეობდა მეორე – ელექტრონული ტელევიზიის განვითარება. 1933 წელს ამერიკაში გამოჩნდა ელექტროლამპა «იკონოსკოპი», რომელმაც დასაბამი მისცა ელექტრონული ტელესისტემების განვითარებას. 1936 წელს British Broadcasting Company – BBC პირველად მსოფლიოში იწყებს რეგულარულ ტელეგადაცემებს, ხოლო სამი წლს შემდეგ ამერიკული NBC. ტელევიზიის გამომგონებლად კი რეგისტრირებულია ამერიკელი ფაილო ფარნსუორტი (1923 წ.).

მთელ რიგ ქვეყნებში ტელევიზია სახელწიფოს საკუთრებაა ზოგიერთ ქვეყნებში სახელწიფო საკუთრებასთან ერთად არსებობს კერძო კომპანიებიც. კომერციული ტელევიზიის კლასიკური ქვეყანა აშშ-ია. იაპონიაში სახელმწიფო და კომერციული ტელევიზია თითქმის ერთდროულად დაიბადა, 50-იანი წლების დასაწყისში.

კომუნიკაციის ყველაზე პოპულარული საშუალება ტელევიზია ამავე დროს შემოქმედების ერთ-ერთი სახეა. შემოქმედების ყველა სფეროს კი თავისი სპეციფიური მხატვრული ენა გააჩია, ენა, რომლის ტექნიკური ხერხებით და მხატვრულ-გამომეტყველებითი საშუალებებით შემოქმედი თავის ჩანაფიქრს ახორციელებს. ეკრანული გამომსახველობის თანამედროვე საშუალებები: კინემატოგრაფი და ტელევიზია ერთიდაიმავე ენით, ეკრანის ენით სარგებლობენ მსოფლმხედველობითი ფაქტორების გათვალისწინებით. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ტერმინი „ენა“ არა არის მხოლოდ თვით სისტემა, ანუ ბგერები, ასოები, სიტყვები, სინტაქსისი, ან თუნდაც მუსიკალური ფრაზები ან კადრები ფილმიდან და მათი ერთობლიობა, არამედ ესაა თვით აზროვნების დონე, იდეები, ცნებები. ეკრანული ენის ქვეშ იგულისხმება არა მხოლოდ გარკვეული ხერხები, არამედ მთელი სპექტრი და ურთიერთკავშირი იმ მხატვრულ-გამომომეტყველებითი საშუალებებისა, რომელიც საჭიროა სახის შექმნისათვის.

კინო და ტელევიზია ყველაზე რეალური ხელოვნებაა, რომლის ორი მთავარი კომპონენტია მოძრაობა და ხმა. რეალობის ფაქტორია მოქმედების განვითარება, რომელიც ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს - მისი „ამწუთობრიობა“, რაც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მომხდარ მოვლენებს, განსაკუთრებით კი ტელეეკრანზე. კინოგამოსახულებას ახასიათებს გამოხატვის ცალმხრივობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ კინოს ძალუმს ასახოს ცხოვრების კონკრეტული და ზუსტი დეტალები. კინოკამერა, ისევე როგორც ტელეკამერა აფიქსირებს მხოლოდ კონკრეტულ საგანს ან არსებას, რაც შეხება განზოგადებას, ეს მაყურებლის პრეროგატივაა. ტელევიზიის ენა სარგებლობს სახვით-გამომეტყველებითი საშუალებებით: სიტყვით, გამოსახულებით. გამომსახველობითი რიგი მონტაჟის მეშვეობით სამი ძირითადი კომპონენტებისაგან იქმნება. ესენია: კადრი, ხედი, რაკურსი.

ტელევიზია და კინო საერთო ენით სარგებლობს, თუნდაც იმიტომ რომ ორივე შემთხვევაში მაყურებლის წინაშე ორგანზომილებიანი ეკრანია.

ტელევიზიის სპეციფიურობის გამოვლენის მიზნით ხელოვნების სხვა დარგებთან, რადიოს, თეატრსა და კინოსთან შედარების შემდეგ გამოიკვეთა შემდეგი: თეატრის მსგავსად ტელევიზია იყენებს სიტყვასა და მსახიობის თამაშს, ამავე დროს თავისი ფიზიკური ბუნების შესაბამისად პირდაპირ ტელევიზიას აქვს დროისა და სივრცის ნამდვილობის თვისება. თეატრისგან განსხვავებით ტელევიზიას სხვა მაყურებელი ჰყავს და ცქერის სხვა პირობები აქვს. ამასთან ერთად ტელემატურების წინ იშლება არა მატერიალური სამყარო, არამედ მისი ორგანზომილებიანი ფოტოგრაფიული გამოსახულება, სივრცე კადრირებულია, გამოყოფილია ეკრანის ჩარჩოთი, რაც მონტაჟის, ხედებისა და რაკურსის გამოყენების საშუალებას იძლევა. გამოსახულების ზემოქმედებაც სიტყვის ფუნქციის შექმნის მიზნით უფრო ძლიერია ვიდრე თეატრში.

კინოს მსგავსად ტელევიზია ეკრანზე ქმნის მოძრავ ხმოვან-ხედვით გამოსახულებებს დამონტაჟებულს გამოსახულებათა უწყვეტ ნაკადად, არათანაბარი ზომით, რომლებიც სხვადასხვა კუთხიდან ჩანს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტელევიზიას, კინოს მსგავსად აქვს მონტაჟის, ხედის, რაკურსის გამოყენების უნარი, ერთმანეთს უთავსებს ასევე მუსიკას, სიტყვასა და გამოსახულებას, ასახვას სინამდვილეს, იდეურად

იაზრებს მას, როგორც თამაშის, ასევე მხატვრული, დოკუმენტური და პუბლიცისტური ფორმებით. ტელევიზიას კინოსგან განასხვავებს ცქერის პირობები და აუდიტორიის ხასიათი, საიდანაც გამომდინარეობს მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია, კინოს სახვით-გამომსახველობითი ზოგიერთი საშუალებების გამოყენების შეზღუდულობა და სხვათა (მაგალითად ხმოვანი სიტყვისა და ახლო ხედის) გამოყენების პირველადი მნიშვნელობა.

რადიოს მსგავსად კი ტელევიზია ფლობს ერთდროულობის და ყველა სახლში შეღწევის უნარს. ამიტომაცაა იქცა იგი ინფორმაციის მთავარ საშუალებად. აუდიტორიის ხასიათი, გადაცემათა მიღების პირობები განაპირობებს აგრეთვე ტელე და რადიომაუწყებლობის ჟანრებისა და ფორმების ერთიანობას და რაც მთავარია, მათი საზოგადოებრივი ფუნქციის თანხვედრას.

ტელევიზიისა და რადიოს ერთმანეთისგან კი განასხვავებს გამოხატვის საშუალებები. რადიოს ერთადერთი საშუალება – ხმა გააჩნია, მაშინ როცა ტელევიზია გამოსახულებითა და ხმით ზემოქმედებს.

ტელევიზიას უნარი შესწევს მოიცვას მოსახლეობის თითქმის ყველა ფენა, ისინიც კი, რომლების სხვა მასობრივი კომუნიკაციების გავლენის საზღვრებს გარეთ იმყოფებიან. ტელევიზიის ეს უნარი აიხსნება მისი ფიზიკური ბუნებით, რაც ტელევიზიის, როგორც შეტყობინების შექმნისა და გადამცემის საშუალების სპეციფიკას განსაზღვრავს. ესენია:

პირველი – ტელევიზორის მიერ მიღებული სატელევიზიო სიგნალის ელექტრომაგნიტური რხევების თვისება შეაღწიოს სამყაროს ნებისმიერ წერტილში (გადამცემის მოქმედების ზონაში). მას შეიძლება ტელევიზიის ყველგანშეღწევადობა ვუწოდოთ.

მეორე – შეტყობინების გადაცემის უნარი მოძრავი გამოსახულების ფორმით, რომელსაც თან ახლავს მუსიკა. ამას შეძლება დაერქვას ტელევიზიის ეკრანულობა. ტელევიზიის ეკრანულობის გამო სახეები აღიქვება უშუალო მგრძნობიარობით, რის გამოც ხელმისაწვდომია ყველაზე ფართო აუდიტორიისათვის.

მესამე თვისება ესაა ქმედების, მოვლების შეატყობინების უნარი ხმოვან-ხედვითი ფორმით. მოქმედების, მოვლენის ერთდროულობა და მისი ეკრანზე გამოსახვა

ტელევიზიის უნიკალური თვისებაა. იგი ცხადდება მხოლოდ პირდაპირი («ცოცხალი») გადაცემის პროცესში, როდესაც გამოსახულება ეთერში მიდის უშუალოდ სატელევიზიო კამერების მეშვეობით, წინასწარი ფიქსაციის გარეშე, ანუ აწმყო დროში. ამ არაფიქსირებული შეტყობინების შექმნისა და გადაცემის უნარს ვუწოდებთ ტელევიზიის **უშუალობას**. უშუალობა პირდაპირაა დაკავშირებული ტელეგადაცემის **სიმულტანობასთან** (ანუ ჩვენებისა და ცქერის, ტრანსლიაციის ერთდროულობასთან). ეს ერთი და იმავე ფენომენის ორი მხარეა. ეს რეალურ პროგრამებში არც თუ ხშირად ვლინდება, მაგრამ სამაგიეროდ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მაყურებლის ფსიქოლოგიური აღქმისათვის, ვინაიდან სატელევიზიო სანახაობის განსაკუთრებულ უტყუარობას განაპირობებს. ტელეგადაცემა მიდის ტელემაყურებლის მიმდინარე ცხოვრების პარალელურად და ერთდროულად, მაგალითად დიქტორი პირდაპირ ეთერში, რეალურ დროში აცხადებს მხატვრული ფილმის დემონსტრაციის შესახებ და მაყურებელი თავისდაუნებურად აქტუალიზაციას უკეთებს ამ ძველ ფილმს, მას რეალურ კონტექსტში სვავს, ისეთ პარალელურად აღმოჩენს, რაც სურათის შემქმნელებს შესაძლებელია არც კი ჰქონდათ ჩაფიქრებული.

ტელევიზიაში ტრადიციული ჟურნალისტური ჟანრები – ინტერვიუ, რეპორტაჟი, კომენტარი და სხვ. ეკრანული ასახვისას გამოირჩევა ერთი თავისებურებით: მისი შინაარსი, თემა თუ იდეა გადმოცემულია უშუალოდ ავტორის და მოვლენის გმირების, ცოცხალი ადამიანების მეშვეობით, მათი პიროვნული ხასიათების მთელი სისრულით. წარმოთქმული სიტყვა აღიქვება მოსაუბრის ემპირიულ პიროვნულ თვისებათა უწყვეტ კავშირში. სატელევიზიო ჟურნალისტიკის განვითარების პროცესში აღმოჩნდა, რომ აუდიტორიაზე შეტყობინების ზეგავლენა იზრდება (ან მცირდება) ავტორის პირადი თვისებების შესაბამისად. ტელევიზიამ კაცობრიობას დაუბრუნა ორატორული ხელოვნების აღქმის საშუალება ლიტერატურული შემოქმედების განვითარების გამო. სატელევიზიო კომუნიკაციის ხმოვან-ხედვითი ხასიათმა კომუნიკატორსა და აუდიტორიას შორის პირადი კონტაქტის აღდგენა მოითხოვა, იმისათვის რომ სწორი შთაბეჭდილება შეექმნა მასზე (კომუნიკატორზე) და თვით შეტყობინების დამაჯერებლობაზე.

სწორედ ამით აიხსნება აუდიტორიისათვის სატელევიზიო ინფორმაციის ავტორისა და მოვლენის თანამონაწილეთა პერსონიფიცირების მნიშვნელობა და მიმზიდველობა.

სატელევიზიო გადაცემათა სიჭრელის გამო, ნაცნობი სახე ტელეეკრანზე მაყურებლისთვის იმ ორიენტირად იქცევა, რასაც თავისთავად უნდა მოჰყვეს კონკრეტული მაყურებლისათვის საინტერესო ინფორმაცია. პერსონიფიკაციის დონე (ზომა) მით უფრო მაღალია, თუ ჟურნალისტი ეკრანული ქმედების მონაწილეა (მძაფრი ინტერვიუ, რეპორტაჟი-გამოძიება და ა.შ.) და ამავე დროს თანაგრძნობითი იდენტიფიკაციის ობიექტიც ხდება.

ტელევიზიის უშუალობა (ისევე როგორც რადიოს) განსაზღვრავს მის პრინციპულურ შესაძლებლობას ინფორმაციის ოპერატიულ მოპოვებასა და გავრცელებაში; ეს რასაკვირველია ყველაზე მნიშვნელოვანია ტელევიზიისათვის, როგორც ჟურნალისტიკის დარგისათვის.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, რომ პირდაპირი გადაცემის სიმულტანობა იმ ფაქტორად გვევლინება, რაც «თანდასწრების ეფექტს» ქმნის. ეს ყოველივე სატელევიზიო შეტყობინებას განსაკუთრებულ უტყუარობასა და დოკუმენტურ იერს აძლევს - თვისება, რომელიც ძალზე არსებითია ინფორმაციული და სოციალურ-პედაგოგიური ამოცანების გადასაწყვეტად.

უშუალობა თავისთავად მაყურებელში ბადებს «თანდასწრების ეფექტის» ფსიქოლოგიურ განწყობას და ტელეგადაცემის ნდობას ფაქტორს. ამ განწყობის გამო წინასწარ დაფიქსირებული გადაცემა ბევრი მაყურებლის მიერ აღიქვება როგორც უტყუარი შეტყობინება.

ვიდეოარტის სივრცულ-ვიზუალური ხელოვნების ერთერი აუცილებელი ელემენტი ტელევიზიაა. სწორედ ტელევიზიის მეშვეობით ვიდეოარტმა შეძლო დიდი ზეგავლენა მოეხდინა მაყურებელთა ფართო და მრავალფეროვან აუდიტორიაზე. ვიდეოტექნოლოგიების განვითარებამ შედეგად სრულიად შეცვალა ზოგიერთ მხატვართა შემოქმედებითი თვითიდენტიფიკაცია, ტელეეთერი უკვე ხშირადაა დაკავებული მხატვართა ინსტალაციებით ვიდეოტექნოლოგიების მეშვეობით.

ვიდეოარტი თანამედროვე ვიდეოხელოვნების დარგია, ხოლო ვიდეოარტის ნაწარმოები ესაა მცირე ხანგრძლივობის ვიდეოფილმი შექმნილი მხატვრების მიერ.

ვიდეოარტის მიმდევრებისათვის ამომავალ წერტილად იქცა კულტურის ფილოსოფიაში ტექნიციზმის წარმომადგენლის კანადელი ლიტერატურადმცოდნე, სოციოლოგი და კულტუროლოგი ჰარბერტ მარსალ მაკლუენის „მხატვრულ-სოციოლოგიური თეორია“.

მაკლუენი ადამიანის არსებობის თანამედროვე გარემოს ხელოვნურ ობიექტს უთანაბრებდა და თვლიდა, რომ „სამყარომ ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი შეიძინა“, „დედამიწა კოსმოსური ხომალდია, რომელზედაც როგორც სამყაროს სცენაზე სპექტაკლი თამაშდება“.

გამოსახულებისა და ხმის ტექნოლოგიური იდეალებისაკენ სწრაფვამ ტექნოლოგიური პროცესების ფოკუსი სივრცულ-დროითი, ასევე ტექნიკური წარმოების საშუალებების და გამოსახულების აღქმის წმინდა უტილიტარული კუთხით მაყურებელ-მომხმარებლის მიმართ გადაწია. ჯერ ტელევიზორი, შემდეგ ვიდეო და ბოლოს კომპიუტერი ოჯახურ ნივთად და ოჯახური გართობის საგნად გადაიქცა. ტექნოლოგიური დემოკრატიზაციის პროცესში ადვილი, მოხერხებული და იაფი გახდა არა მხოლოდ ინდუსტრიულ მხატვრულ და საინფორმაციო პროდუქტის მოპოვება, ისეთები როგორც კინო და ტელეპროგრამების, ასევე ადვილი გახდა ნებისმიერი მსურველისათვის ასეთივე პროდუქტის შექმნა.

80-იანი წლებში აღინიშნა იმით, რომ ბევრი ევროპელი მხატვარი, რომელიც პერფომანსის ჟანრში, ვიდეო და მულტიმედიაში მოღვაწეობდა ტელევიზიაშიც სცდის თავის ძალებს. ეს წელი პირველი ვიდეოფესტივალების წელიწადია, რამაც ბიძგი მისცა ადგილობრივი ტელევიზიით საავტორო ნამუშევრების ჩვენების დასაწყისს. ერთ-ერთი პირველი ლინცის (ავსტრია) ელექტრონული კულტურის ფესტივალი დღესაც რჩება ყველაზე პოპულარულ და უდიდეს ფესტივალად. ჰააგის მსოფლიო ვიდეოფესტივალზე თავის პროგრამაში რთავს საკაბელო ტელევიზიის მიერ ნაჩვენებ ვიდეოპროდუქციას.

ვიდეოარტის განვითარებამ ახალი ტექნოლოგიები დანერგვა მოითხოვა. თანამედროვე ვიზუალური კულტურის საკომუნიკაციო ენის ფორმირების პროცესი ამ

ახალ ტექნოლოგიებთანაა დაკავშირებული, რომელიც გამოიყენება გამოსახულების შექმნის, აღწარმოების (აღდგენის) და გავრცელებისათვის.

მედიის ერთერთი საკვანძო პრობლემაა ადამიანთა შორის საკომუნიკაციო არხების ფორმირება. დღეისათვის საზოგადოებაში შესაძლებელია გამოვეყნოთ კომუნიკაციის ორი ფორმა, რასაც მედია ემსახურება; პირველი ესაა «პასიური» კომუნიკაცია აგებული პრინციპზე - ინფორმაციის დისტრიბუცია «ერთიდან - მრავლისკენ» სახელმწიფო და მასობრივი საშუალებების კორპორატიული საშუალებების: პრესის, რადიოსა ტელევიზიის მეშვეობით. მეორე «აქტიური» პირდაპირი პიროვნებათშორისო კომუნიკაცია, რომელიც იგება დიალოგზე «ერთის ერთთან» ან დისკუსიური ფორუმების მეშვეობით და ისეთი საშუალებებითაა რეალიზებული, როგორცაა ფოსტა, ტელეფონი, ინტერაქტიული ტელევიზია, ინტერნეტი. ხელოვნება კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმაა, რომლის სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ განსხვავებით ყოველდღიური და სპეციალური პროფესიული კომუნიკაციებისგან იგი ორიენტირებულია პრაგმატულ-სოციალურ, მაგრამ სულიერ-ესთეტიკურზე.

ვიდეოარტი თანამედროვე კომუნიკაციის ყველაზე ახალი საშუალებაა. მასში ისტორიული დრო პრაქტიკულად არ არსებობს. არაპროფესიული აუდიტორიის მიერ ხშირად აღქმული, როგორც კინოს უმცროსი ძმა, ვიდეოარტი სინამდვილეში სულ სხვა კოორდინატთა სისტემაში არსებობს. ვიდეოარტის ნაწარმოებებში შიდა სამყარო და დრო, რიტმი, მაყურებლის ტრანსპოზიცია თითქმის ყოველთვის ფარდობითი და სუბიექტურია, მაგრამ ამავდროულად, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით უფრო ახლოსაა მაყურებელთან. ეს ერთგვარად განაპირობებს სუბიექტურ-ობიექტური დამოკიდებულებების წაშლას, კერძოდ კი «მთხრობელისა» (ავტორის) და მაყურებლის ურთიერთდაპირისპირების მოხსნას.

მოდრაობა - კინემატოგრაფის არსი, მიზანი და საშუალებაა. ვიდეოარტი მხატვართა ხელოვნებაა. მხატვრისათვის მოძრაობა კი ესაა ფერის, შუქ-ჩრდილების, ციმციმის და ფორმების ტრანსფორმაცია, სადაც თავისთავად ტრანსფორმაცია უფრო მნიშვნელოვანი არაა ვიდრე თვით ფერი, შუქ-ჩრდილები, ციმციმი და ფორმები. იქ სადაც კინემატოგრაფისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი შემასმენელია, მხატვრისთვის

არსებით სახელს, განსაზღვრებას და დამატებას უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს. სწორედ ეს არის არსებითი განსხვავება კინოხელოვნების და ვიდეოარტის ენების მორფოლოგიაში.

თხრობა - კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა კინოფილმისთვის აუცილებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არ მოიტანს შემოსავალს. ვიდეო ისეთი იაფია, რომ თავისუფლად შეიძლება უარი ითქვას თხრობაზე. თუმცა იგი მაინც არ ამბობს მასზე უარს. ხშირია შემთხვევა, როცა ვიდეოფილმის სიუჟეტი ის მხატვრული კონცეფციაა, რის ფარგლებშიც ქმნიან მხატვრები თავის ნამუშევრებს.

ვიდეოარტი 60-იანი წლების პოსტმოდერნიზმის ფორმაა, რომელიც ორიენტირებულია მხატვრული შემოქმედების ნიმუშების შექმნისათვის:

- ა) ვიზუალური და აუდიოვიზუალური საშუალებების;
- ბ) სატელევიზიო, ლაზერული და ჰოლოგრაფიული ტექნოლოგიებისა და ეფექტების გამოყენებით.

როგორც ცნობილია პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში სხვადასხვა სტილების, სახეების, მოტივების, მხატვრული ხერხების გამოყენება, რომლებიც აღებულია სხვადასხვა ეპოქიდან, რეგიონებიდან თუ სუბკულტურიდან. ამ გაერთიანების საფუძველი გახდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმი, რომელიც შემუშავებულ იქნა 60-70-იან წლებში ჟ. დერიდას, მ. ფუკოს, ჟ. დელეზის, ჟ. ლაკანის და სხვ. მიერ. პოსტმოდერნიზმმა აგებულმა, ერთი მხრივ პოსტსტრუქტურალიზმზე, მეორე მხრივ დეკონსტრუქტივიზმზე, რომელმაც თავის მხრივ პოსტსტრუქტურალიზმიდან აიღო საფუძველი და თავიდან ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოვლინდა (პ. დე მანი, ჯ. ჰარტმანი, ჰ. ბლუმი, ჯ. ჰ. მილერი) შემდგომ კი პოსტმოდერნიზმის მეთოდოლოგიად იქცა, თანდათან დაიკავა კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზატორის როლი. პოსტმოდერნიზმი გახდა ფართო იდეური მიმდინარეობა, რომელმაც ექსპანსია მოახდინა სოციალურ-პოლიტიკურ ცნობიერებაზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროზე და თანამედროვე კულტურის საერთო თეორიის პრეტენზია გაუჩნდა, რომელიც ყველა კარგად ეხმიანებოდა «ეპოქის სულს», რომელიც ყველაზე ადეკვატურად ეხმიანობა თანამედროვე ეპოქის ემოციურ და ინტელექტალურ აღქმას.

პოსტმოდერნიზმი გახდა XX საუკუნის მიმდინარეობა, რომელმაც აღიარა, რომ ტექსტი ვეღარ ასახავს რეალობას, არამედ ქმნის ახალ რეალობას, უფრო მეტის ახალ რეალობებს, რომელებიც სულაც აღარაა ერთმანეთზე დამოკიდებული. ვინაიდან ყოველი ისტორია – პოსტმოდერნისტული გაგებით - ესაა ისტორია შექმნილი ტექსტის ინტერპრეტაციით. მაშასადამე რეალობა აღარ არსებობს, ეს მხოლოდ ვირტუალური რეალობაა. ამიტომაც პოსტმოდერნიზმა განსაკუთრებით ფრთები გაშალა პერსონალური კომპიუტერების, მასობრივი ვიდეოს, ინტერნეტის ეპოქაში. თანამედროვე ვიდეოარტიც ამ ეპოქის სულის გამოვლინებაა.

ვიდეოარტი და პერფორმანსი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფერო მოიცავს. იგი სხვადასხვა შემოქმედის ხელში პოლიტიკურ ელფერსაც ღებულოს, ემსახურება ადამიანის უფლებების დაცვასაც, ილაშქრებს საინფორმაციო საშუალებების წინააღმდეგაც, აწყობს ვიდეოკონცერტებსა და სხვ.

არსებობს მოსაზრება, რომ ტელევიზიამ ამოწურა თავისის შესაძლებლობები, რომ იგი კრიზისში შევიდა, თანამედროვე ახალგაზრდობა აღარ უყურებს სატელევიზიო გადაცემებს და უპირატესობას ანიჭებს ინტერნეტს. მართლაც chat, videochat, forume, სხვადასხვა ტიპის massengres ახალგაზრდა თაობას საშუალებას აძლევს პირდაპირ კომუნიკაციებში შევიდეს პრინციპით («ერთი-ერთთან»). ინფორმაციის და კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები შესაძლებელი გაერთიანდნენ ინტერნეტ-ტელევიზიის მეშვეობით, როდესაც მაყურებელი უკვე ტელემომხმარებელია. ინტერაქტიური ტელევიზია განპირობებს მაყურებლისა და მაუწყებლის სრულიად ახალ ურთიერთდამოკიდებულებას. თუმცა ეს მომავლის საქმეა. სავარაუდოა, რომ მომავლის ტელევიზია, ისევე როგორც მომავლის კომუნიკაცია online პრინციპზე იქნება აგებული.

ფილმოგრაფია

1. ვუდი და სტეინა ვასულკა

1. Participation (with 1969-71 Steina Vasulka) 60 min
1. Matrix (with 1970-72 Steina Vasulka)

- installation
2. Adagio (with Steina Vasulka) 1970
10 min
 3. Calligrams (with Steina Vasulka) 1970
12 min
 4. Decay # 1 (with Steina Vasulka) 1970
7 min
 5. Decay # 2 (with Steina Vasulka) 1970
7 min
 6. Don Cherry (with Steina Vasulka and Elaine Milosh) 1970
12 min
 7. Evolution (with Steina Vasulka) 1970
16 min
 8. Interface (with Steina Vasulka) 1970
3:30 min
 9. Jackie Curtis' First Television Special (with Steina Vasulka) 1970
45 min
 10. Sexmachine (with Steina Vasulka) 1970
6 min
 11. Sketches (with Steina Vasulka) 1970
27 min
 12. Tissues (with Steina Vasulka) 1970
6 min
 13. Black Sunrise (with Steina Vasulka) 1971
21 min
 14. Continuous Video Environment (with Steina Vasulka) 1971
installation
 15. Contrapoint (with Steina Vasulka) 1971
3 min
 16. Discs (with Steina Vasulka) 1971
6 min
 17. Elements (with Steina Vasulka) 1971
9 min
 18. Keysnow (with Steina Vasulka) 1971
12 min
 19. Shapes (with Steina Vasulka) 1971

- 13 min
20. Swan Lake 1971
(with Steina Vasulka) 7 min
 21. Six Programs 1972-79
for Television
(with Steina Vasulka)
174 min
 22. Distant 1972
Activities (with Steina Vasulka)
6 min
 23. Matrix (with 1972
Steina Vasulka)
29 min
(included in Six Programs for Television)
 24. Soundprints 1972
(with Steina Vasulka)
endless loops
 25. Spaces I (with 1972
Steina Vasulka)
15 min
 26. Spaces II (with 1972
Steina Vasulka)
7:50 min
 27. The West (with 1972
Steina Vasulka)
installation
 28. Golden Voyage 1973
(with Steina Vasulka) 27:36 min
 29. Home (with 1973
Steina Vasulka)
16:47 min
 30. Vocabulary 1973
4:17 min
 31. 1-2-3-4 (with 1974
Steina Vasulka)
7:46 min
 32. C-Trend 9:03 1974
min
 33. Electronic 1974
Environment
(with Steina Vasulka)
installation
 34. Explanation 1974
11:45 min
 35. Heraldic View 1974
(with Steina Vasulka) 4:21 min
 36. Noisefields 1974
(with Steina Vasulka) 12:05 min
 37. Reminiscence 1974

- (with Steina Vasulka) 4:48 min
38. Solo for 3 (with Steina Vasulka) 1974
4:15 min
39. Soundgated Images (with Steina Vasulka) 1974
9:22 min
40. Soundsize (with Steina Vasulka) 1974
4:40 min
41. Telc (with Steina Vasulka) 1974
5:10 min
42. The Matter 3:56 1974
min
43. Vocabulary (with Steina Vasulka) 29 min 1974
(included in Six Programs for Television)
44. Transformations (with Steina Vasulka) 29 min 1975
(included in Six Programs for Television)
45. Objects (with Steina Vasulka) 29 min 1977
(included in Six Programs for Television)
46. Steina (with Steina Vasulka) 29 min 1977
(included in Six Programs for Television)
47. Update (with Steina Vasulka) 30 min 1977
48. Update (with Steina Vasulka) 30 min 1978
49. Artifacts 23 min 1980
50. In Search of the Castle (with Steina Vasulka) 9:29 min 1981
51. Progeny (with Steina Vasulka and Bradford Smith) 18:28 min 1981
52. The Commission 45 min 1983

- 53. Ecce (with Steina Vasulka) 1987
4 min
installation
- 54. The Art of Memory 36 min 1987
(also
installation)
- 55. In the Land of the Elevator Girls (with Steina Vasulka) 1989
4 min
- 56. Digital Images (with Steina Vasulka) 29 min
(included in Six Programs for Television)

2. ნამ ჯუნ პაკმა

- 57. "Виолончелистка" (1971),
- 58. "TV-Garden" (1982),
- 59. "TV-Clock" (1989)

3. ენდი უორჰოლი

- 60. «L'Amour» (1972)
- 61. «Blue Movie» (1969)
- 62. «Lonesome Cowboys» (1969)
- 63. «San Diego Surf» (1968)
- 64. «The Loves of Ondine» (1968)
- 65. «The Andy Warhol Story» (1967)
- 66. «Tiger Morse» (1967)
- 67. «Four Stars» (1967)
- 68. «Imitation of Christ» (1967)
- 69. «The Nude Restaurant» (1967)
- 70. «Bike Boy» (1967)
- 71. «I, a Man» (1967)
- 72. «Ari and Mario» (1966)
- 73. «Hedy» (1966)
- 74. «Kiss the Boot» (1966)
- 75. «Milk» (1966)
- 76. «Salvador Dalí» (1966)
- 77. «Shower» (1966)

78. «Sunset» (1966)
79. «Superboy» (1966)
80. «The Closet» (1966)
81. «Chelsea Girls» (1966)
82. «The Beard» (1966)
83. «More Milk, Evette» (1966)
84. «Outer and Inner Space» (1966)
85. «The Velvet Underground and Nico» (1966)
86. «Beauty #2» (1965)
87. «Bitch» (1965)
88. «Camp» (1965)
89. «Harlot» (1965)
90. «Horse» (1965)
91. «Kitchen» (1965)
92. «The Life of Juanita Castro» (1965)
93. «My Hustler» (1965)
94. «Poor Little Rich Girl» (1965)
95. «Restaurant» (1965) «Space» (1965)
96. «Taylor Mead's Ass» (1965)
97. «Vynil» (1965)
98. «Screen Test» (1965)
99. «Screen Test #2» (1965)
100. «13 Most Beautiful Women» (1964)
101. «Batman Dracula» (1964)
102. «Clockwork» (1964)
103. «Couch» (1964)
104. «Drunk» (1964)
105. «Empire» (1964)
106. «The End of Dawn» (1964)
107. «Lips» (1964)
108. «Mario Banana I» (1964)
109. «Mario Banana II» (1964)
110. «Messy Lives» (1964)
111. «Naomi and Rufus Kiss» (1964)

112. «Tarzan and Jane Regained... Sort of» (1964)
 113. «The Thirteen Most Beautiful Boys» (1964)
 114. «Blow Job» (1963)
 115. «Eat» (1963)
 116. «Haircut» (1963)
 117. «Kiss» (1963)
 118. «Naomi's Birthday Party» (1963)
 119. «Sleep» (1963)
4. ზბიგნეჲ რიბჩინსკი (1949-)
120. «კვადრატო» (1972)
 121. Take Five (1972)
 122. Plamiz (1973)
 123. Nowa ksiazka (1975)
 124. Tango (1975)
 125. Tanczacy jastrzab (1977)
 126. Fear (1979)
 127. Sceny narciarskie z Franzem Klammerem (1980)
 128. The Discreet charm of Diplomacy (1987)
 129. The Day Before (both produced by Alan Kleinberg) (1987)
 130. Steps (1987)
 131. Imagine (1987)
 132. The Fourth Dimansion (1988)
 133. The Lrchestra (1990)
 134. Kafka (1992).
5. ზორის იუხანანოვი
135. Особняк (1986),
 136. Игра в Хо (1987),
 137. Сумасшедший принц Фассбиндер (1988),
 138. Гамлет (1988),
 139. Сумасшедший принц Японец (1988),
 140. Крылья (1989),
 141. Сумасшедший принц Годар (1990)
6. ლეონიდ ტიშკოვი

- 142. Простые действия даблоидов (2:00). 1997
- 143. Война с даблоидами (3:30). 1997
- 144. Снежный ангел 1-2 (Урал - Гималаи) (15:00). 1997-1999
(Совместно с Сергеем Тишковым)
- 145. Человек и даблоид (11:20). 1998
- 146. Протодаблоиды (3:00). 1998
- 147. Антология поднебесной: Картины ветра (6:40). 1998
(Совместно с С.Тишковым)
- 148. Кубик Казимира (6:00). 1998
- 149. Евхаристия доктора Тишкова (11:00). 1999
(совместно с К.Скотниковым)
- 150. Прощание с новогодней елкой(16:00). 2000
(Совместно с С.Тишковым)
- 151. Существа воздуха (6:30). 2000
(Совместно с С.Тишковым)
- НИКОДИМ (6:00). 2001
- ВЯЗАНИК (8:00). 2002

7. ნატალია ბარისოვა

152. The End

8. კლაუს ვონ ბრუხი

153. The Duracell Tape, (1980)

154. «ათასი კოცნა» (1983)

9. მარსელ ოდენბახმა

155. «მეტად კარგია, სიმართლე რომ ჰგავდეს»

10. ალექსეი ისევი

156. «ეიზენშტეინის პავილინი»

11. გიორგი ებრალიძე

157. «რე-ანიმაცია» 1996 წ.

158. «პანოპტიკუმი» 1997 წ.

12. ალექსანდრე ვახტანგოვი

159. «Post Caprice», «ოდეონი» 1993 წ.
160. «ფლემ-არტი» 1994 წ.
161. «ბალეტმაისტერი» -
162. «წელიწადის დრონი»,
163. «ვან გოგის ყური», 1996 წ.
164. «ეფემერა», «ქარაგმა», 1997 წ.
165. «ლამის სიზმრები» 1999 წ.
166. «პიანისტი» 2003 წ.

გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. ფრანგული კინოაზროვნების ისტორიიდან, «ისკუსტვო», მ., 1988 წ. (რუსულ ენაზე)
2. კოლესნიკოვი ს. «მაკარტიზმი და აშშ ტელევიზია», სმუ, 1976, №4, (რუსულ ენაზე),
3. ორლოვა ვ. «CNN ახალი ამბების პირველი გლობალური ქსელი»,
4. დვალიშვილი რ. ტელევიზიის ხელოვნება. თბ., «ხელოვნება», 1976.
5. ეიზენშტეინი ს. რჩეული სტატიები. (V ტომად). მოსკოვი, «ისკუსტვო», 1956 (რუსულ ენაზე).
6. კლერი რ. ფიქრები კინოხელოვნებაზე. მ., «ისკუსტვო», 1958 (რუს.).
7. იურიევსკი რ. ბარეცკი რ. სატელევიზიო ჟურნალისტიკის საფუძვლები. მ., «იზდატელსტვო მოსკოვსოგო უნივერსიტეტა», 1966 (რუს).
8. ლეონიძე ლ. ტელევიზიის მოამბე. თბ. «საბჭოთა საქართველო», 1987. პუდოვკინი ვ. რჩეული სტატიები, მ., «ისკუსტვო», 1957 (რუს. ენაზე)
9. ლეონიძე ნ. ტელეხედვის ბუნების შესახებ. «საბჭოთა ხელოვნება». 1964, №2.
10. «ტელევიდენიე ი რადიო», 1972. №4.
11. «ტელევიდენიე – რადიოვიშენიე», 1989, №4.
12. ფელინი ფ. «ყველაფერი ტელეხედვის ბრალია?»

«ლიტერატურული საქართველო», 1986, 23. V.

13. ლეონიძე ნ. «მცირე ეკრანის თავისებურებანი», «ცისკარი», 1963, №4.
14. ლადლოუ რ. კენტონი ფ. ეფექტური კომუნიკაციის არსი. თბ., «ქრონოგრაფი», 2000.
15. ქამტოკი ჯ. რობერტსი დ. მაკომბი მ. ტელევიზია და ადამიანის ქცევა. თბ., «საბჭოთა საქართველო», 1988.
16. ზემლიანოვა ლ. «თანამედროვე ამერიკული კომუნიკაციისტიკა», მ., «ისკუსტვო», 1995. (რუს)
17. კაპილოვა რ. «კონტაქტი სატელევიზიო ფენომენის ამოცანები», მ., «ისკუსტვო», 1974 (რუს).
18. ვაჩნაძე გ. ვიდეოს ერა. თბ. «განათლება», 1988.
19. ბორეცკი რ. ტელევიზიის ბერმუდის სამკუთხედი. მ. «იკარი», 1998 (რუს).
20. საპაკი ვ. ტელევიზია და ჩვენ. მ., «ისკუსტვო», 1963 (რუს).
21. მესხიშვილი ი. საქართველოს ტელევიზია 1956-1988 წლებში. თბ., 1999.
22. მანჯავიძე მ. «ოდეონი», «ქართული ფილმი», 1994 წ. 17 ივნისი.
23. ჩიჯავაძე მ. «პილიგრიმოზა – ევროპიდან იარუსალიმში», «ახალი ეპოქა», 29 ივნისი – 2 ივლისი, 2001 წ.
24. კიკნაძე რ. «სანდრო ვახტანგოვის ღამის სიზმრები», «დილის გაზეთი», 21 ივლისი, 1999 წ.
25. ც ხ ო მ ე რ ი ა თ . «ტელეხელოვნების კერა და რეჟისორი სანდრო ვახტანგოვი», 2X2, 12 იანვარი, 2001 წ.
26. იუხანანოვი ბ. «ფატალური მონტაჟი» «Cine Fantom», №14, 1989,
27. კალანდარიშვილი ლ. «ეკრანული თხრობა თანამედროვე ქართულ ტელე-კინო ხელოვნებაში», საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2006 წ.
28. ტევეგო ჟ. «ცოცხალი ტელევიზიის დასაცავად», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ., «ისკუსტვო», 1978 წ. (რუსულ ენაზე).
29. ფელონი ფ. «ჩავთვალთ, რომ მე ეს არ მითქვავს ...», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსტვო», 1978 წ.

(რუსულ ენაზე).

30. კლერი რ. «ტელევიზია და კინო», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსტვო», 1978 წ. (რუსულ ენაზე).

31. ლოტამანი ი. «კინოს სემიოტიკა»,

32. მარტენი მ. «კინოს ენა» მ., «ისკუსტვო», 1959 წ.

(რუსულ ენაზე)

33. კოვალეროვიჩი ე. «მესამე ელემენტი», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსტვო», 1978 წ. (რუსულ ენაზე).

34. კოტენოკი რ. «გერმანიის ტელევიზია ორ განზომილებაში», მ. «ისკუსტვო», 1978 წ. (რუსულ ენაზე).

35. რონდნერი პ. «ფიქრები ტელევიზიაზე», კრ. «40 მოსაზრება ტელევიზიაზე», მ. «ისკუსტვო», 1978 წ. (რუსულ ენაზე).

36. <http://www.mediascope.ru>, (rusul enaze).

37. Marshall McLuhan. Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge- London: MIT Press, 2001.

38. Bill Nihols. The Work of Culture in the Age od Cybernetic Systems. Electronic Culture. Technology and Visual Representation. Ed. by T. Druckrey. NY, 1996

39. Кэти Рай Хоффман. Искусство, Видео и Телевидение.

40. Critical Art Ensemble. The Electronic Disturbance. NY: Autonomedia, 1994.

41. www.Zbigvision.com

42. Noake Roger, Animation Techniques, Secaucus, Chartwell Books Inc., 1988

43. Rybczynski Zbigniew, Notes For an Electronic Cinema, 1999

44. www.SteinaandWoodyVasulka.org ,

45. www.eai.org/eai/artist.

46. Amaducci Alessandro, Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte, GS Publishing Company, Vercelli 2000

47. Rybczynski Zbigniew, l'autre dimension, "Bref," May-July 1990

48. Virilio Paul, Le phénomène Rybczynski, „Cahiers du Cinéma“, January 1989
49. Hans Magnus Enzensberger. Constituents of a Theory of the Media. In Video Culture. A critical Investigation. Ed. by J.Hanhardt. NY, 1986.
50. Jean François Lyotard. Presenting the Unpresentable: The Sublime. In: Art Forum, New York, March 1982.
51. Frederic Jameson. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. Lond., 1991.
52. Сб. статей: «NewMediaLogia/NewMediaТорiа». М., 1995.
53. Кейко Сэй. История развития видеоарта в Центральной и Восточной Европе. В сб. ст. «Остранение», Германия, Баухауз, 1993.
54. **Азарин В.** От замысла до экрана. М., 1995.
55. **Багиров Э., Кацев И.** Телевидение – XX век. М., 1968.
56. **Базен А.** Что такое кино? М., 1972.
57. **Беляев И.** Спектакль без актера. М., 1982.
58. **Борецкий Р.** Телевизионная программа. М., 1967.
59. **Борецкий Р.** Телевидение на перепутье. М., 1998.
60. **Борецкий Р., Кузнецов Г.** Журналист ТВ: за кадром и в кадре, М. 1990.
61. **Борецкий Р.** В Бермудском треугольнике ТВ. М., 1999.
62. **Вачнадзе Г.** Всемирное телевидение. Тбилиси, 1989.
63. **Вертов Д.** Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
64. **Вестник ВИПК** (Института повышения квалификации работников радиовещания и телевидения). Вып. 1–6 М , 1990–1992.
65. **Вильчек В.** Под знаком ТВ. М., 1987.
66. Власть, зеркало или служанка? Энциклопедия жизни современной российской журналистики. В 2 т. / **Под ред. В. Богданова и Я. Засурского.** М., 1998.
67. **Голдовская М.** Человек крупным планом. М., 1981.
68. **Голдовская М.** Творчество и техника. М., 1986.

69. **Голядкин Н.** ТВ-информация в США. М., 1995.
70. **Голядкин Н.** Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. М., 1996.
71. **Голядкин Н.** Анализ аудитории. М., 2000.
72. **Дробашенко С.** Пространство экранного документа. М., 1986.
73. **Дубровский Э.** Остановись, мгновенье! М., 1982.
74. **Егоров В.** Телевидение между прошлым и будущим. М., 1999.
75. **Золотаревский Л.** Цитаты из жизни. М., 1971.
76. **Зубков Г.** Глядя прямо в глаза. М., 1970.
77. Искусство разговаривать и получать информацию М., 1993.
78. **Караулов А.** Вокруг Кремля. Диалоги: В 2 т. М., 1993.
79. **Кузнецов Г.** ТВ-журналист. М., 1980.
80. **Кузнецов Г.** Журналист на экране. М., 1985.
81. **Кузнецов Г.** Так работают журналисты ТВ. М., 2000.
82. **Летунов Ю.** Время, люди, микрофон. М., 1974.
83. **Луньков Д.** Наедине с современником. М., 1978.
84. **Оганов Г.** ТВ по-американски. М., 1985.
85. **Отт У.** Вопрос + ответ = интервью. М., 1991.
86. Пока микрофон не включен... М., 1991.
87. Проблемы телевидения и радио. М., 1967; Вып. 2. М., 1971.
88. **Пудовкин В.** Кинорежиссер и киноматериал // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974.
89. **Рабигер М.** Монтаж. М., 1999.
90. **Рабигер М.** Режиссура документального экрана. М., 1999.
91. Работа телеоператора службы новостей. М., 1991.
92. Руководство для создателей передач Би-би-си. М., 1995.
93. **Саппак В.** Телевидение и мы. М., 1988.

94. **Синицын Е.** Я веду репортаж. М., 1983.
95. **Сопер П.** Основы искусства речи. М., 1992.
96. Сорок мнений о телевидении. М., 1978.
97. Творческий телевизионный менеджмент. М., 1994.
98. Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 1–9. М., 1981–1989.
99. Телевидение и радиовещание за рубежом. Вып. 1–9. М., 1990–1994.
100. **Федотова Л.** Социология массовой коммуникации: теория и практика. М., 1993.
101. **Федотова Л.** Массовая информация: стратегия производства и тактика потребления. М., 1996.
102. **Фере Г.** Товарищ ТВ. М., 1974.
103. **Франк Г.** Карта Птолемея. М., 1975.
104. **Фурцева С.** Мир площадью в сантиметры. М., 1975.
105. **Фэнг И.** Теленовости: секреты журналистского мастерства. М., 1993.
106. **Цвик В.** Телевидение, системные характеристики. М., 1998.
107. **Чекалова Е., Парфенов Л.** Нам возвращают наш портрет. М., 1990.
108. Что такое язык кино: Сборник статей. М., 1989.
109. Шаболовка, 53: Страницы истории телевидения. М., 1988.
110. **Шергова Г.** Эхо слова. М., 1986.
111. **Шкловский В.** За 60 лет. Работы о кино. М., 1985.
112. **Эйзенштейн С.** Диккенс, Гриффит и мы // Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1964.
113. **Эйзенштейн С.** Монтаж 1938 // Там же. Т. 2.
114. **Эйзенштейн С.** Монтаж аттракционов. Избранные произведения в шести томах. М., 1974. С. 270
115. **Эльманович Т.** Образ факта. М., 1975.
116. **Юровский А.** Телевидение – поиски и решение М., 1983.