

# მოკლემეტრაჟიანი ფილმი: „კედელი“ და სოციალური ქსელები (ურთიერთკავშირის დადგენისთვის)

თემურ ქანთარია-ჯაბადარი

**საკვანძო სიტყვები:** ქართული ფილმი, სოციალური ქსელი, ხელოვნება და საზოგადოება, ალექო ნინუა, კომუნიკაცია

1966 წლის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „კედელი“ (რეჟისორი: ალექო ნინუა) ერთი შეხედვით უწყინარი მხატვრული სურათია, რომელიც პატარა სენტიმენტალურ კინო-ნოველას წარმოადგენს, თითქოს „არაფრით გამორჩეული“, ეპოქის რიგითი ქმნილების სახით. თუმცა, მხატვრული ღირსებების გარდა, ის საკმარისად საინტერესო შინაარსობრივი ქარგით, დროისა და კულტურის ფიქსაციით გვეხმარება დღეს არსებული ყოფის შემადგენელ ჩვეულ ურთიერთობათა ფორმების – სოციალური ქსელების – წარმოშობასა თუ მექანიზმში უკეთ გარკვევაში.

ჩვენ ვცხოვრობთ სწრაფად განვითარებად სამყაროში, რაშიც, უპირველესად, ყოფაში არსებული ტექნოლოგიურ ხელსაწყოთა და დანადგართა ცვალებადობა, მათი გაუმჯობესება თუ სხვადასხვა გამოგონებათა არსებობა გვარწმუნებს.

XIX საუკუნიდან XX საუკუნის ჩათვლით, კაცობრიობისა და ცივილიზაციის მახასიათებლად შეიძლება ტექნოლოგიური მიღწევები დასახელდეს, რომლებიც გამოუმულავნდა ფარმაკოლოგიურ, სამედიცინო, სატრანსპორტო სისტემებისა თუ საწარმოო დანადგარების განვითარებაში. პროგრესად წოდებული ტექნოლოგიური წინსვლა სხვადასხვა სიახლეთა სახით ჯერჯერობით უწყვეტია. მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს შორისაა ისიც, რომ მომდევნო წინსვლით (ნაბიჯით) წინანდელის დომინანტიური როლი კნინდება და მისი უკუსვლა, თითქოსდა დაქვეითება ხდება. მას მარქსისტულმა თუ პირიქით, მასთან დაპირისპირებულმა კაპიტალიზმის შემადგენელმა მარკეტინგულმა სამყარომ ერთგვარი ანტაგონისტური შეფერილობა შესძინა. თითქოს, ახლის გამოგონება „მონარქის ტახტიდან ჩამოგდება იყოს“, რაღაც რევოლუციური აქტი, წინანდელის უარყოფა, მემკვიდრეობითობის საპირისპიროდ.

თუმცაღა, ამ მემკვიდრეობითობას მუდმივად ვხედავთ მექანიკურ თუ სხვა საშუალებათა განვითარებაში: ფოტოს გამოგონებას მოჰყვა კინოაპარატი,

ფოტოკადრებისგან შემდგარ კინოს გაუჩნდა ხმა, მერე კინო იქცა უწყვეტ ნაკადად და გაჩნდა ტელევიზია, რომელიც, კინოსგან განსხვავებით, ჩვენი ყოფის ნაწილი გახდა. პერსონალური კომპიუტერისა და ინტერნეტის შექმნამ მოგვცა სოციალური ქსელები, რომლებმაც მთლიანად დაიტოვეს საჯარო ცხოვრების თითქმის ყველა კომპონენტი... მთლიან ჯაჭვში კი, სოციალურმა ქსელებმა მოგვცა ინტერაქცია. ფოტოს, კინოს, რადიოს, ტელევიზიის ადამიანები პასიური პოზიციიდან ვეცნობოდით (იმის მიუხედავად, რომ მიმღებლობის არჩევანი და ზოგან (რადიო და ტელევიზია) კომენტარების საშუალება გვეძლეოდა), სოციალურმა ქსელებმა მასობრივად თითქმის უკონტროლო და მომენტალური თვითგამოხატვა შესაძლებელი გახადა.

იქიდან გამომდინარე, რომ ყოველი სიახლე ძალიან მალე გადადის ყოფაში, ტექნოლოგიურ პროგრესს მუდმივი თვალყურისდევნება სჭირდება... ადამიანთა სოციალიზაციისთვის, მათი აწმყოში არსებობისთვის. ცვალებადობამ შეგვაჩვია განცდას, რომ მუდმივად განახლებად სამყაროში ვცხოვრობთ.

ამ აზრს, წესით, თითქოს აბსოლუტურ დატვირთვას არ უნდა აძლევდეს ცივილიზაციის შემადგენელი ისეთი მყარი ფორმები, როგორებიცაა რელიგია, მისით ფორმირებული მორალი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობილება თუ სხვა... თუმცა, აქაც

მკაფიოა გარკვეული ძვრები: სწრაფად ტრანსფორმირებადი პოლიტიკური სისტემების გაჩენა და მათი მონაცვლეობით, რელიგიურ შეგრძნებათა დაქვეითება, მორალის „გამრავალფეროვნება“, რაც დომინირებად რელიგიურ თუ მორალურ აზრს საყოველთაოობას და ქმედითუნარიანობას უკარგავს.

ძალაუნებურად ჩნდება კითხვა: აღნიშნული პროგრესი ბადაებს თუ არა რამე ახალს? და როგორ? ეს უამრავი გამოგონება, განსაკუთრებით ადამიანთა კომუნიკაციის თუ თვითგამოხატვის ფორმები – ხელსაწყოები რამდენად ახალია? რამდენად უნიკალურია? და შესაბამისად, რამდენადაა ის ეპოქაც სხვებისგან გამორჩეული?

აღნიშნული კითხვის გაჩენის და გარკვეული „პასუხის“ (დაკვირვების) საშუალება კინო გახდა. ამ შემთხვევაში, მისი თვისება, სხვა ხელოვნებათა შორის დროის ყველაზე ზუსტი ფიქსატორია, რითაც ის, მხატვრულობის გარდა, დოკუმენტურის მუდმივ პოტენციალს ატარებს. კინოფირზე აღბეჭდილი მოვლენა კი გვაძლევს დაკვირვების საშუალებას, ჩვენ შემთხვევაში იმ დროზე, რომელიც მან აღბეჭდა, რაც შემდგომ სჯაში დაგვეხმარება დავინახოთ თანამედროვეობასა და წარსულს შორის არსებული მკაფიო კავშირები.

დაკვირვების საგანს წარმოადგენს რეჟისორ ალექსანდრე ნინუასა და სცენარისტ გიორგი სანადირაძის 1966 წლის მოკლემეტრაჟიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „კედელი“.

ალექსანდრე ნინუას ხანგრძლივი სარეჟისორო კარიერა ჰქონდა. ძირითადად ის ქმნიდა სატელევიზიო ფორმატის, მოკლემეტრაჟიან ფილმებს. უმრავლესად ეს ფილმები ბავშვების, მოზარდთა ასაკის გმირთა ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდს ასახავს. ცნობილ ნამუშევართაგანია 1973 წლის ფილმი „მსურველებს შეუძლიათ ჩაეწერონ“, 1979 წლის „ზღარბი“ და სხვა...

მისი ფილმები ხასიათდება კინოკამერისა და სცენარისტის თხრობის უბრალოებითა და გამჭვირვალობით; ცხოვრებიდან, ყოფიდან აღებული თემებით; აღმზრდელობითი რიტორიკის ელემენტებით; სენტიმენტალობით დატვირთული, უმრავლესად აწმყო დროში მიმდინარე მოქმედებით.

ფილმ „კედლის“ შინაარსი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ქუჩის არქიტექტურული „დეკორაციების“ ფონზე ვითარდება. ამ დროისთვის, ბარათაშვილის ქუჩა ნაწილობრივ განახლებულია: ევგენი პატონის დაპროექტებული ძველი მეტალის კონსტრუქციის ეგრეთ წოდებული „მუხრანის ხიდი“ (ილ. 1) სატრანსპორტო კვანძზე გაზრდილი დატვირთვის (გზის გაფართოების) მიზეზით დაანგრის და მის ნაცვლად 1965 წელს ააშენეს ახალი ფართო ხიდი (არქიტექტორები: შოთა ყავლაშვილი და ვლადიმერ ქურთიშვილი)<sup>2</sup> (ილ. 2), ხიდის მიმდებარედ, ბარათაშვილის ქუჩის მოქცეული მომცრო ზომის ნაგებობები აიღეს და მათ ადგილას საგზაო ზოლი და გაზონი მოაწყვეს.<sup>3</sup>

შესაძლოა ესეც იყო ფილმის გადაღების ან გარემოს შერჩევის მიზეზი. ცენტრალიზებულ წყობილებაში, საბჭოთა კავშირში, სადაც მოქალაქეთა საქმიანობის ყველა სფერო ერთი პოლიტიკურ – იდეოლოგიური ძალის გავლენის ქვეშ იყო მოქცეული, დამკვეთიც და, შესაბამისად, შინაარსის მომწოდებელიც ერთ ძალას წარმოადგენდა. ხელოვნებას სხვა გზა არ ჰქონდა თუ არა შეესრულებინა (განედიდებინა) ის, რასაც ეს ძალა დაუკვეთავდა. ამ შემთხვევაში, ფილმს უნდა ერჩენებინა საბჭოთა მესვეურების ზრუნვა თბილისზე, განახლებადი და მოვლილი ძველი თბილისის უბანი, ხელისუფლების გაკეთებული საქმე, თბილისის მშენებარე და განვითარებადი ურბანული ქსოვილი. ფილმის ერთადერთმა დამკვეთმა თავისი მიიღო, რეჟისორმა კი ფილმი გადაიღო, რომელიც ცოტა სხვა რამეს მოგვითხრობს...

გაფართოების შედეგად ქუჩის მხარეს მოექცა სახლის დიდი მოცულობის უკანა ყრუ კედელი, რომელიც ფილმში ახალ ხიდზე მეტად აქტიურად ჩანს (ილ. 3). ფილმის შინაარსი მოზარდი გოგო-ბიჭის ბრმა კომუნიკაციაზე, ქუჩაში, ამ სახლის კედელზე გაკეთებული წარწერებისა და ნახატების საშუალებით დაბადებულ სიყვარულზეა, რომელიც მათი შეხვედრით სრულდება.

ფილმი იხსნება ფართო, პანორამული ხედით,

1 კურდელაშვილი, მუხრანის, 1911, გვ. 1; კვირკველია, ნარკვევები, 1978, გვ. 48.

2 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 384; ხომერიკი (რედ), Наша фотополетопись, 1967, გვ. 4.

3 რამდენიმე წელიწადში ბარათაშვილის ქუჩის გაფართოება გაგრძელდება და სრულად აიღებენ იქ მდებარე სახლებს. იხ.: ბუხრაშვილი, ფრთებს, 1970, გვ. 2.

რომელიც ბარათაშვილის ქუჩას მიშვერილი მბრუნავი კამერით იშლება. კადრშიდა მონტაჟით კამერა ბარათაშვილის ქუჩას ჩამოუყვება და ახალი ხიდი მტკვრის სანაპიროს გადმოკვეთს. შემდგომი მონტაჟი ამ პანორამის შემადგენელ შორ ხედებში ქალაქის ცხოვრების პანორამას გვიჩვენებს. კამერა კონკრეტულ არაძირითად სცენაზე, განწყობის შემქმნელ, ჯერ კიდევ ინტროდუქციის ნაწილში მოქცეულ, ძირითადი შინაარსის წინმსწრებ ქვე მოქმედებაზე გადადის: ნელი მოძრაობით საშუალო ხედიდან კამერა უახლოვდება მიზანს: ახალი ხიდის კუთხეში - ყვავილის გამყიდველთან მოხიზვავი ბიჭები. მომდევნო კადრი, კამერა ჩქარ რიტმში მიჰყვება ხიდის რიკულების ფონზე მოსეირნე მიმხიდეველ ქალს. ბიჭები მოიხიზნენ მისით, ერთ-ერთი მათგანი ხიდის კიბეზე გაეკიდა ქალს (ილ. 4), თუმცა ქალმა არ შეიმჩნია და ჩაიარა.

მომდევნო სცენიდან იწყება ძირითადი თხრობა, ჭაბუკი მიუყვება იმავე ხიდის მოაჯირს, ხელში საყიდლებით, კამერა მიყვება მას, ბიჭი მოშორდა კამერას და ქუჩისკენ გადავიდა, სადაც ჩანს ძველი თბილისის ჯერ კიდევ დარჩენილი ნაგებობები. მომდევნო კადრი, საშუალო ხედში, მოძრავი კამერა ბიჭის თვალით გვიჩვენებს, თუ რას ხედავს ის: კედელი, რაღაც წარწერა, კიდევ წარწერა ნახატი, კამერა შეეცვანდა, დაიხია უკან, მიუბრუნდა მას და გაჩერდა: ბავშვური ნახატი კედელზე, გოგონა ვაშლებით და ზემოდან გრაფიტი: „ეს მე ვარ, მე ვაშლები მიყვარს“. (ილ. 5). ახლო ხედი ნახატი გოგონას სახეზე. მომდევნო კადრში ახლო ხედი ბიჭის ხელზე ცარცით რაღაცას აწერს კედელს. წყდება კადრი, სამანქანო მოძრაობის შუალედური კადრით, და მომდევნო სცენაზე გადადის (რაც პასუხაუცემელს ტოვებს, თუ რა დაწერა ბიჭმა).

მომდევნო სცენა მოკლედ იმეორებს წინას, ამჯერად მსგავსი ტრაექტორიით მიმავალი გოგონა ჩნდება სკოლის ჩანთით. გოგონა ბიჭის გვერდზე მიხატულ ნახატს უყურებს. გოგოს სილამაზეს ახლო ხედი აჩენს და ემოციურ ნიადაგს ქმნის, მისი კადრი ბიჭის ნახატიდან და გრაფიტიდან იცვლება, წარწერა კედელზე: „ეს კი მე ვარ“. ისევ გოგოს მოლიმარი სახე - მათ შორის ემოციური მუხტი გაჩნდა. ახლო ხედი გოგონას ტერფებზე, ისინი მაღლა იწევა (ილ. 6). მაღლზე შემდეგ სცენაზე გადავდივართ - გასაგებია, გოგონამ კედელზე წარწერის გაკეთება გადაწყვიტა. ისევ პასუხი - ბიჭი მოძრაობს ქალაქში და ისევ მიდის კედელთან... მომ-

დევნო სცენები ერთმანეთის მონაცვლე ბიჭი-გოგოს წარწერებს ეთმობა... ისინი ეხუმრებიან და ეკითხებიან ერთმანეთს - სად ცხოვრობენ. კინო აპარატი ქალაქის ქუჩებს დატრიალებს - ბიჭი ეძებს გოგოს, მისი ბავშვური ნახატის მიხედვით (და ვერ პოულობს). ბიჭი დატრიალებს მიმდებარე ტერიტორიას იმ იმედით, რომ გოგო გამოჩნდება. ბიჭი-გოგოს კედელზე დატანილი ნახატებისა და წარწერების დიალოგი გადადის ანიმაციის ფორმატში: ბიჭი-გოგოს ფიგურები კედელზე ცოცხლდებიან და უყვარდებით ერთმანეთი (ილ. 7). მომდევნო სცენაში, ბიჭი-გოგო იბრანტებიან სარკესთან, ემზადებიან ერთმანეთის ცხოვრებაში გასაცნობად. კედლის წარწერებში მათ ერთმანეთს სახელებიც გააჩნდეს. შეხვედრაც გადაწყვიტეს.

ჩნდება შემთხვევითი გამვლელი ბიჭუნა სათვალთ, უახლოვდება კედელს, და მათ სახელებს შორის ჯვარს ხაზავს, იგივე პლუსს. ახლო ხედი გოგონას სახეზე, ის ნაწყენი ჩანს და გარბის ადგილიდან, გულდაწყვეტილია ბიჭიც - მათ სახელებს შორის პლუსით გაჩენილმა დაცინვამ გამოიწვია წყენა, უხერხულობა და დაბნეულობა.

ვინაცვლებთ დამონტაჟებული ხედებით აწყობილ წვიმიან ქალაქის ხედებზე - რაც გოგო-ბიჭს შორის არსებული ერთგვარი სევდის მეტაფორაა. კამერასთან ერთად ბიჭი მიდის ამ წვიმაში. - მისთვის ძვირფასი წარწერების სანახავად - კედლიდან წვიმამ ჩამორეცხა ყველაფერი. ამ წვიმაში იქვე ხვდება გოგო, კამერა მიუახლოვდა გოგოს. ხდება კადრების გაცვლა ერთმანეთს მომხიზრალი გოგო-ბიჭის სახეებს შორის. ერთიანი ხედი მათზე, კამერა ადის მაღლა, უეცრად კამერა ტრიალდება, კადრი წყდება.

წვიმიან ზეცაში მიმართულ კადრს მკვეთრი წყვეტით (დინამიკურად) გადავყავართ მომდევნო სცენაზე, სხვა, კონტრასტული განწყობის მზიანი ხედით, კამერა იმავე ხიდის მეორე სანაპიროზე არსებულ უბანზეა მიშვერილი (ილ. 8), კამერა ამ პანორამიდან კადრშიდა მონტაჟის გზით წრიულად მოძრაობს და ობიექტივს აჩერებს იმ კედელზე, რომელზედაც მთელი ფილმის განმავლობაში წარწერები კეთდებოდა, მიახლოებით (დაზუმებით), ახლა უკვე სხვა ბიჭი აკეთებს ახალ წარწერას - რაც წუთისოფლის - ცხოვრების უწყვეტობის მაჩვენებელი ერთგვარი მეტაფორაა. ფილმი ამით სრულდება.

შუშალოდ კინო, თხრობის პრინციპით, მარტივი

სქემისაა – ერთიანი თხრობის ხაზით აგებული კითხვა-პასუხის თუ „პინ-პონგის“ თამაშის მსგავსი – პერსონაჟთა შორის ურთიერთობაზე, შესავალში გარეშე სცენით.

ფილმში საერთოდ არაა გამოყენებული ვერბალური დიალოგი, მის მაგივრობას ნახატი და ტექსტი ქმნის, უფრო ზუსტად – გამოსახულება, რაც მას უხმო კინოს ტრადიციებთან ოდნავ აახლოებს. ფილმმა ქრონომეტრაჟით, შინაარსის გამჭვირვალე, მსუბუქი თხრობითობით, უხმო კინოსთან სიახლოვით შეიძლება რეჟისორ მიხეილ კობახიძის ამ პერიოდის ფილმები მოგვაგონოს.<sup>4</sup>

ფილმი სასიამოვნოდ დროის გასაყვანი ჩანახატი, ცხოვრებიდან საზრიანად აღებული სიტუაციით, თავისი ბავშვური უმწიკვლოებით მოყოლილი სიყვარულის ისტორიით.

თავისთავად კინო პროპაგანდის კონტექსტში ინტერესს იწვევს ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა ფილმში ახალი ხიდი ფრაგმენტული და, შეიძლება ითქვას, ფორმალურ სცენებში ასახა (ძირითადად შესავალი და დასასრული), ხოლო ძველი (იმ დროისთვის) თბილისის ნაშთად დარჩენილი კედელი (რომელსაც რეალობაში ძალიან მალე დაანგრევნენ) ფილმის ძირითად მოქმედ ველად აქცია. თუ ფილმში ახალი ხიდისა და ძველი თბილისის კედლის სცენებს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ რეჟისორმა რატომღაც ახალი ხიდის სცენებით ნაკლებად დატვირთა ფილმი; მოქმედებების შინაარსიც განსხვავდება: ახალ ხიდზე ფილმის დასაწყისში ურთიერთობა არ დგება, როდესაც ძველი კედლის მედიატორობით სიყვარული იბადება. აღნიშნული გვაფიქრებინებს რეჟისორის პასიურ სიყვარულსა და ნოსტალგიაზე ძველი თბილისის მიმართ, ფილმის მიხედვით მას ამ ახალსა და ძველს შორის ძველი უფრო ეძვირფასება.

ფილმში ბავშვთა შორის მედიაციის საშუალება კედელია, ისინი მისით კომუნიკაციას ამყარებენ. ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, ფილმმა დააფიქსირა და შემოგვინახა ურბანულ სივრცეში ბავშვებში გავრცელებული თვითგამოხატვის, გართობისა და კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმა, მისი კერძო მაგალითის სახით, თბილისში, 1960-იან წლებში. ასეთი წარწერა-ნახატები ძალიან ხშირი იყო, რომელთაც

ჩვენ ბავშვობაში, ფილმის გადაღებიდან 40 წლის მერეც ვაწყდებოდით ქალაქში სხვადასხვა სახით, ფარეხებზე, სადარბაზოებში, მათ კარებზე, ჭიშკრებზე, ღობეებზე თუ სხვა... ესენი იყო პრიმიტიული და ტრივიალური ნახატები, სხვადასხვა ტექსტუალური გზავნილები, სიმბოლოები და ა.შ...

ადამიანის ქცევის ეს ფორმა არაა ახალი, ჩვენ მას ჯერ კიდევ ქვის ხანის ადამიანთა ნახატების სახით ვხედავთ გამოქვაბულებზე დატანილს. ჩვენ მას დღესაც ვაწყდებით, თუმცა, არ ვიცით, დღეს ის რამდენადაა გავრცელებული და ესეც ჩვენი კითხვის შემადგენელი შეიძლება იყოს.

დღეს, XXI საუკუნეში, არსებობს ურთიერთობის „ახალი“ მასობრივი ფორმა, რომელსაც სოციალურ ქსელს ვეძახით. ეს ის პარალელია, რომელიც გაჩნდა ფილმში ნანახსა და დღევანდელობას შორის, თითქოსდა ფორმით სრულად განსხვავებულ ამ ორ სამყაროზე დაკვრების შემთხვევაში შეიძლება უამრავი პარალელის დანახვა, რომელიც თავისი ბანალურობით ცხადზე ცხადია, მაგრამ ყურადსაღები.

ფილმი, რომელშიც ჩვენ კედელზე გაკეთებულ გრაფიტებს ვხედავთ, თავისი სქემის არქაულობით სრულიად გამეორებულია დღევანდელ სოციალურ ქსელებში.

პარალელები აშკარაა: ფილმში ნაჩვენები კედელი, ეს არის ის კედელი, რომელსაც ჩვენ სხვადასხვა სოცქსელებში ვხედავთ, ის ამ ველების შემქმნელთა ქვეყნებში დამკვიდრებული ტერმინოლოგიითაც კი კედლად (wall) იწოდება. სოციალურ ქსელებში ამ კედლებზე ჩვენ ვეცნობით სხვადასხვა აქტუალურ ამბავს, ჩვენი ნაცნობების თუ სრულიად უცხო ადამიანების საინტერესო თუ ნაკლებად საინტერესო, სასარგებლო თუ სრულიად უაზრო ამბებს, მოვლენებს, ისე როგორც ფილმში, კედელი საჯარო მედიატორია გრაფიტის ავტორსა და იქ გამვლელს შორის; ამ კედლებზე აღიბეჭდება ჩვენი ეგრეთ წოდებული პოსტები – სხვადასხვა გზავნილი, რომლებიც ბრმადაა გაშვებული მსოფლიოში, ისე როგორც მხატვრულ ფილმში კედელზე დახატულ-დაწერილი არა კონკრეტულ ადრესატს, არამედ ყველას (შემთხვევით გამვლელებს) შეეძლო ენახა; ორივეგან: სოციალურ ქსელში თუ კედელზე გზავნილის ხანგრძლივობა მომენტალურ

4 მაგალითად, „ახალგაზრდა სიყვარული“ (1961) და „კარუსელი“ (1962).



აღქმაცა გათვლილი, მცირეხნოვან ინფორმაციად რჩება; სოციალურ ქსელებშიც და ფილმშიც კედელი არაანონიმური/საჯაროა, თუმცა ფილმში ის გეოგრაფიითაა შეზღუდული, როდესაც სოციალური ქსელი, არა პრაქტიკულად, მაგრამ პოტენციაში იძლევა მის ფართო აუდიტორიისთვის ხელმისაწვდომობას; რამდენადაც ჩვენი გზავნილები საჯაროა, იმდენად მათ ავტორთა ვინაობა ორივეგან (ფილმში თუ სოციალურ ქსელებში) ანონიმური რჩება; ეს კედელი, გაცემული გზავნილების გარდა, საჯარო ველში ურთიერთობის, კომუნიკაციის საშუალებაცაა, თვითპრეზენტაციებით, გაცნობითა და დიალოგით; ამ საჯარო ველში ანონიმური ურთიერთობა გარეშე დამკვირვებელსაც გულისხმობს, რომელსაც ასევე შეუძლია ამ ურთიერთობის მონაწილე გახდეს, ამ შემთხვევაში სოციალურ ქსელში ტროლის სახელით ცნობილი, ფილმში კი იმ პერსონით, რომელმაც გოგო-ბიჭის იდილია დაარღვია.

აღნიშნული პარალელების სიმრავლე ამჟღავნებს მსგავსებებს. არქაული სქემები, რომელთაც ვიყენებდით აქამდე არაფორმალურ ველში თვითგამოხატვის, ინფანტილური გართობისა და კომუნიკაციისთვის, დღეს ციფრულ ველში გადასული მსოფლიოსთან კომუნიკაციის საშუალებაა. მან ბევრი რამე წამოიღო წარსულიდან, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ აწმყო იყო, ამავე დროს ბევრი ახალი რამ დაამატა: ის აღარაა მიბმული გეოგრაფიაზე, გაიზარდა თვითგამოხატვის საშუალებები, გზავნილთა ფორმა გამრავალფეროვნდა და ასე შემდეგ, თუმცა, სქემა იგივე დარჩა. ციფრული კედელი და მასზე აგებული კომუნიკაცია, ეს ის კედელია, რომელსაც კაცობრიობის განვითარების ყველაზე ადრეულ საფეხურზე ვხედავთ, და ის კედელიცაა, რომელიც 1960-იანი წლების თბილისში გადაღებულ ფილმში აღიბეჭდა.

ფილმის ფინალურ სცენაში მოდის წვიმა, რომელიც შლის ნახატებს და წარწერებს, ხოლო ფილმის გმირები ცხოვრებაში აგრძელებენ ურთიერთობას. ეს თითქოსდა აპოკალიფსური სცენარი სოციალურ ქსელთათვის, ამავე დროს მიანიშნებს იმაზეც, რომ ყოველგვარი მსგავსი ურთიერთობა მხოლოდ დამატებაა ძირითადი უშუალო კონტაქტისა ადამიანებს შორის.

აღნიშნული დაკვირვება გვაძლევს იმის თქმის საფუძველს - ფორმა, რომლითაც სოცქსელებში ვურ-

თიერთობთ, არაა ახალი, ის თითქმის უცვლელი გაგრძელებაა თავისი წარმოშობით ლამის არქაული სქემისა, უცვლელად... ფილმი „კედელი“ კი ამის ნათელი მაგალითია.

განვავრცოთ თემა, რეტროსპექტული ჭრილიდან თანამედროვეობაში გადმოვინაცვლოთ. ჩვენ ახალ მედიუმში არსებული მემკვიდრეობითობის სქემატური იდენტიფიკაცია მოვახდინეთ, დავინახეთ „წარსულის“ გავლენა. ახლა უკუპროცესი ვცადოთ: თუ რა შეცვალა „ახალმა“ ჩვეულ ძველში? სოციალური ქსელების გამოჩენამ რა შეცვალა ყოფაში?

ეს კვლევის დამოუკიდებელი საგანიც კი შეიძლება იყოს, თუმცა, შეიძლება წინსწრებით მოინიშნოს რამდენიმე დაკვირვება. ჩვეული წარწერები, რომელთაც ჯერ კიდევ 2000-იან წლებში თბილისის ქუჩებში ასე ჭარბად ვხედავდით - შეიცვალა, თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, აღნიშნული ფილმი დღეს რომ გადაღებულიყო, იმავე პრინციპით - ყოფიდან აღებული მოტივებით - წარწერები და ნახატები სხვანაირი იქნებოდა, სხვა ადგილას და სხვა ტიპის კომუნიკაციის გამოხატვით. პირველი, რითაც განსხვავდება, ისაა, რომ ნახატი-წარწერები ქუჩებში შემცირდა, უფრო სწორად, მათი წარმოშობის ბუნება შეიცვალა. ფილმში ერთი კედელი რამდენიმე ადამიანს შორის ინტერაქციის მედიატორია, ამ ჯგუფურ ინტერაქციას დღეს თითქმის ვეღარ ვხედავთ ქუჩებში. დღეს წარწერები თუ ნახატები გზავნილებია, იმთავითვე მოკლებული დიალოგს, მოპასუხის არსებობას. შეიძლება გრაფიტი-ნახატების ოდენობა არ დაკლებულა, და ალბათ იმატა კიდევ, თუმცა მათი წარმოშობაა სხვაგვარი. შეიძლება ითქვას, მან პროფესიული შეფერილობა მიიღო, ამის თანმდევად დაიკარგა მისი მასობრიობა.

უფრო მნიშვნელოვან დაკვირვებას - რომელიც ასევე საჭიროებს უფრო ღრმა კვლევას - გვთავაზობს ხელოვნების ძეგლთა დაცვის სფერო. ისტორიული ძეგლები, არქიტექტურა, კედლის მხატვრობა საუკუნეების განმავლობაში მათზე დატანილი და შემონახული სხვადასხვა გრაფიტი. დაწყებული შუა საუკუნეებიდან, დასრულებული XX საუკუნის წარწერებით - ამ წარწერების ავტორები, პირველ შემთხვევაში, ღმერთს სულის შენდობასა და მის ცხოვნებას სთხოვენ, მეორენი, განსაკუთრებით XX საუკუნეში, ძირითადად, საკუთარი თავის უკვდავყოფას კულტურულ მემკვიდრეობაზე საკუთარი სახელების დატანით

ცდილობენ. დღეს ძეგლებზე მსგავს ახალ წარწერებს თითქოსდა ვეღარ ნახავთ – იმიტომ ხომ არა, რომ ადამიანის სურვილი – საკუთარი თავი დიდებულების ნაწილად აქციოს (უკვდავყოს), მასზე ვანდალიზმის სახით – ჩანაცვლად მასთან ფოტოს, ავტო-ფოტოს, იმავე „სელფის“ გადაღებით? ეს კი, ასევე, საკუთარი კვალის დატოვებაა დიდებულთან ერთგვარი ზიარების სახით, გეოგრაფიული შეზღუდული ველისგან განსხვავებით, თეორიულად მაინც მთელი მსოფლიოს გასაგონად, რომელმაც ციფრულ ველში სტერილური სახე შეიძინა, ანუ გვერდით ეფექტად მოგვცა ძეგლზე ვანდალური წარწერების კლება, რადგან „უკვდავება“ ახლა ციფრულ ველშია... იმის გათვალისწინებითაც, რომ დღეს ეკლესიებს მეტი მფარველი ჰყავს, ვიდრე წინათ, იმ ადგილებშიც, სადაც ასე არაა, ცივილიზაციას მოწყვეტილი ნაგებობების შემთხვევაშიც კი, მსგავსი წარწერები საგრძნობლად

შემცირებულია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ახალი ყოველთვის არ ნიშნავს სრულიად უნიკალურს, აქამდე არარსებულს, ჩვენს შემთხვევაში ის პირიქით არქაულის, ადამიანის ღრმად დაღეჭილის და არსებულის მოდიფიკაციაა, რომელიც გარკვეულ პრაქტიკულობამდე – უნივერსალურობამდე მიყვანილი. არქაულთან თუ ყოფითთან კავშირი ალბათ არის კიდევ ის მიზეზი, რატომაცაა დღეს სოციალური ქსელები ასეთი პოპულარული და ბუნებრივი გაგრძელება ადამიანის საქმიანობისა, ისინი ხომ იმეორებენ იმას, რასაც კაცობრიობა თავის არსებობის მანძილზე გამუდმებით აკეთებდა. ახალი არის ცვლილება, ის ზემოქმედებს ყოფაზე და ცვლის, ცვლის არა ადამიანს, არამედ მის გარემოს, ურთიერთობის ფორმას და არა ამ ურთიერთობის შინაარსს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბუხრაშვილი შ., ფრთებს შლის დედაქალაქი, კომუნისტი, N130, თბ., 1970.
- ინასარიძე კ., ფილმისმეტყველება, მიუნხენი, 1975.
- კვირკველია თ., ნარკვევები თბილისის ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან, წერილი მეორე, საბჭოთა ხელოვნება, N11, თბ., 1978, გვ. 45-54.
- კურდღელაშვილი ნ. (რედ), მუხრანის ხიდი ქ. ტფილისში, სახალხო გაზეთი, სურათებიანი დამატება, N50, 24 აპრილი, თბ., 1911.
- ხომერიკი იუ. (რედ), Наша фотолетопись, Заря Востока, N113, 1967.
- ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971.

# SHORT FILM: *THE WALL* AND SOCIAL MEDIA (TO DETERMINE THE INTERRELATIONS)

Temur Kantaria-Jabadari

**Keywords:** *Georgian film, social network, art and society, Aleko Ninua, communication, forms of communication*

The 1966 short film *The Wall* (dir. Ante Zaninović) appears at first glance to be a simple, sentimental cinematic vignette. However, beyond its artistic qualities, the film offers valuable insights into the origins and mechanisms of social relationships—what we might now refer to as social networks—that shape our contemporary existence. Through its engaging narrative, the film captures and reflects the cultural and temporal contexts of its era

We live in a rapidly developing world, which is primarily confirmed by the constant changes in technological tools and devices, their improvement, and various inventions.

From the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, technological achievements can be considered defining characteristics of humanity and civilization. These manifested in the development of pharmacological, medical, and transportation systems, and industrial machinery. The technological advancement referred to as progress is, so far, continuous in the form of various innovations. Among its characteristic features is that with each subsequent advancement, the dominant role of the previous one diminishes and begins to regress as if it is being downgraded. The Marxist and, conversely, the capitalist marketing world, standing in opposition to it, have given it a kind of antagonistic coloring. It seems that the invention of something new is like “toppling the monarch from the throne” a revolutionary act, the negation of the old, in contrast to inheritance.

However, this inheritance is constantly visible in the development of mechanical and other means: the invention of photography led to the creation of the movie camera, the silent film was followed by sound, then cinema became a continuous stream, and television came along, which, unlike cinema, became an integral part of our daily life. The invention of the personal computer and the internet gave us social networks, which have completely absorbed almost every component of public life.... In the entire chain, social networks provide us with interaction. Whether with photography, cinema, radio, and television, people experienced them from a passive position (even

though we had the option to choose what to consume and, in some cases, (radio and television), the opportunity to comment), social media has made mass, almost uncontrollable, and instantaneous self-expression possible.

Given that every innovation quickly becomes part of everyday life, technological progress requires constant monitoring for the socialization of people and their existence in the present. The ever-changing nature has accustomed us to the feeling that we live in a constantly updating world.

This idea is supposed to give no absolute importance to such solid forms of civilization as religion, the morality it shapes, the social and political order, and so on. However, even here, certain shifts are visible: the emergence of rapidly transforming political systems and their alternation, the decline of religious sentiments, and the “diversification” of morals, which deprives the dominant religious or moral view of universality and practical effectiveness.

Inevitably, the question arises: does this progress bring anything truly new? And how? How new are these countless inventions, especially the forms and tools of human communication or self-expression? How unique are they? And accordingly, to what extent is this era distinct from others?

Cinema facilitated the emergence of this question and the possibility of a certain “answer” (observation). At the same time, it is characterized as the most accurate recorder of time among other arts, which, in addition to its artistic value, carries a permanent potential for documentary. The event captured on film allows us

to observe, in our case, the time it was recorded, which will later help us see the clear connections between the present and the past in the analysis. The object of observation is the 1966 short television film *The Wall* directed by Alexander Ninua from a script by Giorgi Sanadiradze.

Alexander Ninua had a long and successful directing career. He primarily created TV shorts. Most of these films depict various episodes from the lives of children and adolescent characters.

Some of his well-known works include the 1973 film *Those Who Desire Can Enroll*, the 1979 film *The Hedgehog*, and others....

His films are characterized by the simplicity and transparency of the camera work and storytelling; themes taken from life and everyday existence; elements of educational rhetoric; and a certain simplicity and sentimentality, mostly set in the present time.

The plot of the film *The Wall* unfolds against the architectural “decorations” of N. Baratashvili Street. By this time, Baratashvili Street had been partially renovated: the old metal structure of the so-called “Mukhrani Bridge”<sup>1</sup> (Fig.1) was designed by E. Paton was demolished due to increased traffic load (road widening), and in its place, a new, wider bridge was built in 1965 (architects: Sh. Kavlashvili and V. Kurtishvili)<sup>2</sup> (Fig. 2). Near the bridge, small buildings on Baratashvili Street were demolished, and in their place, a road lane and a lawn were arranged.<sup>3</sup>

This might have been the reason for both the filming and the selection of the environment. In the centralized system of the Soviet Union, where all spheres of citizens’ activities were under the influence of one political ideological force, the client, and thus the provider of the content, was the same. Art had no choice but to fulfill (glorify) what this force would demand of it. In this case, the film was meant to showcase the Soviet leaders’ care for Tbilisi, the renovated and maintained old districts of the city, the work done by the government, and the developing and expanding urban fabric of Tbilisi. The sole client got what they wanted, while the director made a

film that tells a slightly different story...

As a result of the expansion, a large, blank rear wall of a building was placed along the street, which is more prominently featured in the film than the new bridge (Fig. 3). The plot of the film revolves around the blind communication between an adolescent girl and boy, on the street, through inscriptions and drawings made on the wall of this building. Their love, born through these interactions, culminates in their meeting.

The film opens with a wide, panoramic shot, which unfolds with a rotating camera aimed at Baratashvili Street. Through a seamless edit, the camera moves along Baratashvili Street and crosses the new bridge over the Mtkvari River. The subsequent montage shows views of the city’s life in the far distance within the elements of this panorama. The camera then transitions to a specific non-central scene, still part of the introduction, which sets the mood and leads into a preliminary subplot of the main content: in slow motion, the camera zooms in on the mise-en-scene from the medium shot: a group of boys gathered near the flower vendor at the corner of the new bridge. The next shot quickly follows the attractive woman walking across the bridge against the backdrop of the bridge’s railings. The boys are captivated by her; one of them follows her up the bridge steps (Fig. 4), but the woman doesn’t acknowledge him and walks on.

The main narrative begins in the following scene, where the young boy walks along the same bridge railing, holding purchases in his hands. The camera follows him as he moves away from the camera and heads toward the street, where the remaining buildings of the old Tbilisi can be seen. In the next shot, in a medium shot, the moving camera shows us through the boy’s perspective what he sees: the wall, some inscription, and another inscription with a drawing. The camera pauses, pulls back, turns towards it, and stops: a childish drawing on the wall, a girl with apples, and above it, the graffiti: “This is me, I love apples” (Fig. 5). The close-up focuses on the girl’s face in the drawing. In the next shot, a close-up of the boy’s handwriting something on the wall with

1 სახალხო გაზეთი, სურათებიანი დამატება, N50, 24 აპრილი, 1911 წ. გვ. 1.; თ. კვირკველია, ნარკვევები თბილისის ქალაქშენებლობის ისტორიიდან, ნაწ. მეორე, შურ.: საბჭოთა ხელოვნება, N11, გვ. 50.

2 ნოდარ ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971 წ. გვ. 384.; Наша фотолетопись, газ.: Заря Востока, N113, 16 май, 1967 г. Ст. 4.

3 In a few years, the expansion of Baratashvili Street will continue, and all the houses located there will be demolished. – შ. ბუხრაშვილი, ფრთებს შლის დედაქალაქი, გაზ.: კომუნისტი, N130, 3 ივნისი, გვ. 2.



chalk. The shot cuts off with an interlude of car traffic and transitions to the next scene (leaving unanswered whether the boy wrote anything).

The next scene briefly repeats the previous one, this time featuring a girl walking along a similar trajectory with a school bag. The girl looks at the drawing of the boy. In a close-up, the girl's face is shown, highlighting her beauty and creating an emotional atmosphere. Her shot transitions into the boy's drawing, and the graffiti, with the inscription on the wall: "And this is me." Again, the girl's smiling face is shown. – An emotional charge has formed between them. A close-up of the girl's feet. They are rising (Fig. 6). Soon, the next scene follows – it's clear that the girl has decided to write something on the wall. Once again, the boy moves through the city and approaches the wall.... The following scenes alternate between the boy's and girl's inscriptions. They joke and ask each other where they live. The camera spins through the city's streets – the boy is looking for the girl, based on her childish drawing (but cannot find her). The boy circles the neighborhood hoping the girl will appear. The dialogue between the boy and girl's drawings and inscriptions on the wall transitions into an animated format: the figures of the boy and girl come to life on the wall and fall in love with each other (Figs. 7). In the next scene, the boy and girl are posing in front of a mirror, preparing to meet each other in real life. In the wall inscriptions, they have shared their names. They have decided to meet.

A random passerby boy with glasses appears, approaches the wall, and draws a cross between their names, adding a plus sign. In a close-up, the girl's face shows she looks upset and runs away from the spot, while the boy is also disappointed. The mockery created by the plus sign between their names has caused resentment, awkwardness, and confusion.

We transition to montage shots of a rainy cityscape—which serves as a metaphor for the sorrow between the girl and boy. Along with the camera, the boy runs through the rain—eager to see the precious inscriptions, but the rain has washed everything away from the wall. In this rain, he meets the girl. The camera moves closer to her. There is a switch between shots of the girl and boy, looking at each other. A slightly blurred wide shot of them, the camera rises upwards, reaching the emotional peak,

and suddenly, the camera spins, and the shot cuts off.

With a sharp cut (dynamically), the shot directed at the rainy sky transitions to the next scene, which depicts a sunny view of the area on the opposite side of the same bridge (Fig. 8). From this panorama, the camera moves in a circular motion through a shot-to-shot montage and stops at the wall where all the inscriptions are made throughout the film. Through a zoom, we see a different boy now writing a new inscription, a metaphor for the fleeting nature of life and the continuity of existence. The film ends here.

In terms of its cinematic style, the film follows a simple narrative structure, a linear storyline that resembles a question-and-answer or "ping-pong" game between the characters, with an external scene in the introduction.

The film does not use verbal dialogue at all; instead, it is replaced by drawings and text, or more precisely, by images, which brings it closer to the tradition of silent cinema. Due to its duration, transparent narrative, and light storytelling, along with its proximity to silent cinema, the film may remind us of the works of director M. Kobakhidze from this period.<sup>4</sup>

The film is a charming sketch of time, with a situation cleverly drawn from life and a love story told with child-like innocence.

The fact that the director gave fragmented and, perhaps, formal scenes to the new bridge (mainly at the beginning and the end of the film) while making the old wall of Tbilisi (which, in reality, would soon be demolished) the central setting of the film. If we compare the scenes with the new bridge to those with the old Tbilisi wall, we can observe that the director chose to focus less on the new bridge. The content of the actions also differs: no relationship begins on the new bridge at the start of the film, whereas love is born through the mediation of the old wall. This suggests the director's passive affection and nostalgia for the old Tbilisi. According to the film, the director seems to value the old over the new, revealing a preference for the past in the face of the present.

In the film, the wall serves as a medium of communication between the children. From an anthropological perspective, the film captures and preserves one form of self-expression, entertainment, and communication among children in urban space, using a specific example

4 E. g. "Young Love" (1961) and "Carousel" (1962).

from Tbilisi in the 1960s. Such inscriptions and drawings were very common, and even 40 years after the film was shot, we encountered them around the city in various forms, on garages, doorways, gates, fences, and elsewhere. These were primitive and trivial drawings, various textual messages, symbols, and so on.

This form of human behavior is not new; we can see it in the Stone Age cave paintings. We still encounter it today, although I'm not sure how widespread it is now, and this could also be a part of our question.

Today, in the 21<sup>st</sup> century, there is a "new" mass form of communication, which we call social media. This is the parallel that has emerged between what we saw in the film and the present day. Although these two worlds are completely different in form, upon observation, we can find many parallels between them, which, despite their banality, are quite obvious and noteworthy.

The film, in which we see graffiti on a wall, with its schematic primitiveness, is entirely repeated in today's social networks.

The parallels are clear: the wall shown in the film is the same wall we encounter in various social networks today. This very term is used in the countries that created these platforms, where it is even referred to as the "wall." On these social media "walls," we encounter various current events, interesting or less interesting stories, and useful or completely pointless things from our friends or strangers—just as in the film, where the wall serves as a public mediator between the graffiti artist and passersby. On these walls, our so-called posts are imprinted—various messages blindly broadcast to the world, just like the messages written or drawn on the wall in the film, which were visible not to a specific addressee, but to anyone who happened to pass by. In both social media and the film, the duration of a message is aimed at immediate perception, remaining as a fleeting piece of information. Both the social media wall and the wall in the film are public, though, in the film, it is geographically limited, whereas the social media wall, although not practically, provides potential access to a wide audience. As much as our messages are public, the identity of the author remains anonymous in both the film and social media. This wall, besides being a place for messages, is also a means of communication and interaction in the public sphere, facilitating self-presentation, introduction, and dialogue. In this public space, any-

mous communication also implies an external observer who can become a participant in the interaction. In the case of social media, this observer is represented by a "troll," while in the film, it is the character who disrupts the idyllic interaction between the boy and girl....

The abundance of these parallels reveals similarities. The archaic schemes we used in informal spaces for self-expression, childish fun, and communication have now transformed into a means of communication with the world in the digital realm. It has brought many things from the past that were recent history, while also adding many new elements: it is no longer bound by geography, the means of self-expression have expanded, and the forms of messages have diversified, etc. However, the scheme remains the same. The digital wall and the communication built upon it are the same wall we saw at the earliest stages of human development, and it is also the same wall that was captured in the 1960s film shot in Tbilisi.

In the final scene of the film, rain comes and washes away the drawings and inscriptions, while the characters continue their relationship in real life. This can be seen as an apocalyptic scenario for social networks, while also hinting that any such interaction is merely an addition to the primary, direct contact between people.

This observation gives us a basis to claim that the way we interact on social networks is not new; it is almost an unchanged continuation of an inherently archaic scheme, unaltered.... And the film *The Wall* is a clear example of this.

Let's expand the topic and shift from a retrospective perspective to the present day. We have identified the schematic inheritance in the new medium and observed the influence of the "past." Now let's try the reverse process: what has the "new" changed in the old ways? How has the emergence of social networks changed our daily lives?

This could even be a separate subject for research, but several observations can be made in advance. The familiar inscriptions that we used to see abundantly on the streets of Tbilisi in the 2000s have changed. We can confidently say that if this film were made today, using the same principle—taking motifs from everyday life—the inscriptions and drawings would be different, in other places, and would represent a different type of communication. The first difference is that the number of draw-

ings and inscriptions on the streets has decreased, or more precisely, the nature of their origin has changed. In the film, a single wall serves as a mediator for interaction between several people, but this type of group interaction is rarely seen on the streets today. Today, inscriptions and drawings are messages, fundamentally lacking dialogue or a responding counterpart. The quantity of graffiti and drawings may not have decreased, and perhaps even increased, but their origin is different. It could be said that they have acquired a professional character, and with that, their mass appeal has been lost.

A more significant observation, which also requires deeper research, comes from the field of heritage preservation. Historical monuments, architecture, and wall paintings, with various graffiti inscribed and preserved on them over the centuries. Starting from the Middle Ages and ending with inscriptions from the 20<sup>th</sup> century. In the first case, the authors of these inscriptions asked God for the forgiveness of the soul and its salvation, while the latter, especially in the 20<sup>th</sup> century, primarily tried to immortalize themselves by inscribing their names on cultural heritage. Today, you seemingly cannot find similar new inscriptions on monuments—is it because the desire of people to make themselves part of the majestic (to immortalize themselves) in the form of vandalism has been

replaced by taking photos with them, auto-photos, or the same “selfies”? These too are a form of leaving a mark, a kind of communion with the magnificent, but unlike the geographically restricted field, theoretically, it is now accessible to the whole world, which in the digital realm has acquired a sterile form. In other words, as a side effect, this has led to a reduction of vandalistic inscriptions on monuments because “immortality” now exists in the digital realm. Considering that today churches have more protectors than before, even in places where this is not the case, and in buildings detached from civilization, similar inscriptions have noticeably decreased.

In conclusion, we can say that the new does not always mean something unique or unprecedented; in our case, it is, on the contrary, a modification of the archaic, something deeply embedded in humanity and the existing world, which has been adapted to a certain level of practicality and universality. The connection to archaic or everyday life is perhaps the very reason why social networks are so popular today and why they serve as a natural continuation of human activity, as they replicate what humanity has been doing throughout its existence. The new is a change, it affects the environment and communication forms, not the person itself, nor the content of those interactions.

## REFERENCES:

- ბუხრაშვილი შ., ფრთებს შლის დედაქალაქი, გამ.: კომუნისტი, N130, 1970.
- კვირკველია თ., ნარკვევები თბილისის ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან, წერილი მეორე, ჟურ.: საბჭოთა ხელოვნება, N11, 1978, გვ. 45-54.
- კურდღელაშვილი ნ. (რედ), მუხრანის ხიდი ქ. ტფილისში, გამ.: სახალხო გაზეთი, სურათებიანი დამატება, N50, 24 აპრილი, 1911.
- ხომერიკი იუ. (რედ), Наша фотолетопись, газ.: Заря Востока, N113, 1967.
- ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971.
- ინასარიძე კ., ფილმისმეტყველება, მოუნხენი, 1975.



1. „მუხრანის ხიდი“ და მისი მიმდებარე ტერიტორია მის დაწმენკამდე.

SO-CALLED MUKHRANI BRIDGE AND THE SURROUNDING AREA BEFORE DEMOLITION.

<https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/4052> (მიმართვის დრო: 23.02.25.).



2. ნიკოლოზ ბარათაშვილის განახლებული ქუჩა და ახალი ხიდი.

RENOVATED NIKOLOZ BARATASHVILI STREET AND THE NEW BRIDGE.

<https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/166915> (მიმართვის დრო: 23.02.25.).



3-4. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ქუჩის გაფართოებით გზის მხარეს მოხვედრილი შენობის კედელი.

RENOVATED NIKOLOZ BARATASHVILI STREET AND THE NEW BRIDGE.

<https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/310587> (მიმართვის დრო: 23.02.25.).





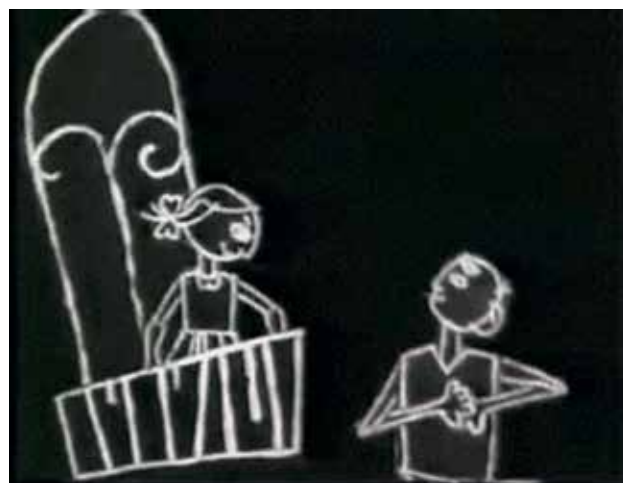
5.



6.



7.



8.



9.

კადრები ფილმიდან:  
„კედელი“, 1966 წ. რეჟ.: ა. ნინუა  
FROM THE FILM “THE WALL”, 1966. DIRECTOR:  
A. NINUA.