

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.34>

კინო, როგორც ისტორიული დროის რეპრეზენტატორი და მესხიერების არქივი

(ომი, რომელიც დღემდე გრძელდება – 2008 წლის 5-დღიანი ომის
ისტორია რუსულ კინოში)

ნანა დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: კინემატოგრაფი და კოლექტიური მესხიერება, მესხიერების პოლიტიკა, რუსული კინემატოგრაფი, რუსეთ-საქართველოს ომი (2008 წელი), კინემატოგრაფიული პროპაგანდა, რბილი ძალა.

კინემატოგრაფის ისტორია ნათლად ადასტურებს, რომ ის დროთა განმავლობაში, არა მხოლოდ მხატვრული თვითგამოხატვის საშუალებად, არამედ კოლექტიური მესხიერების კონსტრუირებისა და პოლიტიკური ნარატივების ფორმირების ძლიერ იარაღადც ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით, დოკუმენტური და ფსევდოდოკუმენტური ფორმატები, არა მხოლოდ წარსულის ინტერპრეტაციისთვის, არამედ მომავლის ფორმირების იარაღადც გამოიყენება – როდესაც მესხიერება პოლიტიკურ ინსტრუმენტად იქცევა. სახელმწიფო კინემატოგრაფს, როგორც რბილი ძალის უმნიშვნელოვანეს მექანიზმს, მიზანმიმართულად იყენებს ისტორიის „სასურველი“ ვერსიის განსამტკიცებლად, იდეოლოგიური ღირებულებების გადაცემისა და საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების მიზნით.

რა ისტორიას მოგვითხრობს რუსული კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ? რა არქივდება საზოგადოების მესხიერებაში და როგორ იყენებს რუსეთის ხელისუფლება კინემატოგრაფს იდეოლოგიური გავლენის იარაღად? ყურადღება გამახვილებულია აგვისტოს ომის და სამაჩაბლოს კონფლიქტის ინტერპრეტაციებზე რუსულ სამხედრო-პატრიოტულ ფილმებში, მესხიერების პოლიტიკისა და პოლიტიკური ნარატივების ჭრილში.

კვლევის საგანია, თუ როგორ ხდება კინემატოგრაფიული ენით ისტორიული კონფლიქტის გადაკეთება „გმირული გადარჩენის“, „რუსული სამშვიდობო მისიისა“ თუ „სამართლებრივი ჩარევის“ ნარატივად, რაც ხელს უწყობს რუსეთის მიზანს – შეინარჩუნოს გეოპოლიტიკური გავლენა და მოახდინოს ეროვნული იდენტობის პოლიტიკური მობილიზაცია.

პირველი ფილმი 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვეში გამოვიდა „ოლიმპუს ინფერნო“ („Olympus Inferno“, 2009 წლის 29 მარტი) და ნათელი გახდა, რომ ომი მხოლოდ ფრონტის ხაზზე არ მიმდინარეობს, ის განაგრძობს არსებობას მათ შორის კინემატოგრაფიულ სივრცეშიც, სადაც იდეოლოგიური დაპირისპირება მედიისა და კულტურის ენით განაგრძობს არსებობას. კინო, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დროის ამსახველი საშუალება კი არაა, არამედ თვითონვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების აქტიური ნაწილი და იდეოლოგიური სურათის ჩამოყალიბების მექანიზმიც.

კინემატოგრაფის ისტორია ნათლად ადასტურებს, რომ ის დროთა განმავლობაში, არა მხოლოდ მხატვრული თვითგამოხატვის საშუალებად, არამედ კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებისა და პოლიტიკური ნარატივების ფორმირების ძლიერ იარაღადაც ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით, დოკუმენტური და ფსევდოდოკუმენტური ფორმატები, რომელთაც არა მხოლოდ წარსულის ინტერპრეტაციისთვის, არამედ მომავლის ფორმირების იარაღადაც იყენებენ.

სახელმწიფოები მიზანმიმართულად მიმართავენ კინემატოგრაფს, როგორც რბილი ძალის უმნიშვნელოვანეს მექანიზმს, ისტორიის „სასურველი“ ვერსიის შესაქმნელად და მის განსამტკიცებლად, ასევე იდეოლოგიური ღირებულებების გადაცემისა და საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების მიზნით.

განსაკუთრებით თვალშისაცემია ის შემთხვევები, სადაც სახელმწიფო კულტურულ პროდუქციაზე მაკონტროლებლის ფუნქციით გამოდის და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისტორიული ნარატივების ფორმირებასა და კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებაში. ამგვარი კულტურული პროდუქტი არა იმდენად რეალობის ამსახველია, რამდენადაც მისი ინტერპრეტატორი, მხოლოდ ერთი მიზნით – აქციოს „მეხსიერება“ პოლიტიკურ ინსტრუმენტად, რომელსაც შემდგომში მართავს და საჭიროებისამებრ გამოიყენებს.

ამ პროცესს იან ასმანი აღწერს, როგორც „კულტურული მეხსიერების“ ფორმირებას – სიმბოლური ფორმების (მათ შორის კინოს) საშუალებით წარსულის გარდაქმნას „ნორმატიულ წარსულად“, რომელიც განსაზღვრავს საზოგადოების თვითაღქმასა და იდენტობას.¹ სწორედ ამ კონტექსტში კინემატოგრაფი გარდაიქმნება იმ სივრცედ, სადაც ისტორია არა უბრალოდ არქივდება, არამედ გადამუშავდება და იდეოლოგიურად კონსტრუირდება.

სახელმწიფო, როგორც მეხსიერების პოლიტიკის მთავარი აგენტი, მიზანმიმართულად იყენებს კინოს „სასურველი“ ვერსიების შესაქმნელად, მსხვერპლისა და აგრესორის როლების განსაზღვრისათვის და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მათ ჩასამაგრებლად. სწორედ ამგვარი „სინამდვილე“ სალდება ლეგიტიმურ „სინამდვილედ“. აღნიშნუ-

ლი პროცესი მჭიდროდ უკავშირდება იოსეფ ნაის მიერ შემუშავებულ „რბილი ძალის“ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც კულტურული პროდუქცია სახელმწიფოს საშუალებას აძლევს გავლენა მოახდინოს არა იძულების, არამედ სიმბოლური და ნარატიული დომინაციის გზით.² ამგვარად, კინო იქცევა არა მხოლოდ კულტურულ პროდუქტად, არამედ საერთაშორისო პოლიტიკური კომუნიკაციის ინსტრუმენტად.

რუსული კინემატოგრაფის მაგალითზე, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ პერიოდში, ნათლად ჩანს, თუ როგორ ხდება კულტურული პროდუქციის ინსტრუმენტალიზაცია იდეოლოგიური მიზნებისთვის. ფილმი, როგორიცაა „ოლიმპუს ინფერნო“, ფუნქციონირებს არა მხოლოდ როგორც მხატვრული ნარატივი, არამედ როგორც პოლიტიკური კომუნიკაციის ფორმა, რომელიც მაყურებელს სთავაზობს წინასწარ კონსტრუირებულ ინტერპრეტაციას. სწორედ, ამგვარი ფილმები ქმნის იმ ემოციურ ჩარჩოებს (ემპათია, შიში, აღშფოთება), რომლებიც აუდიტორიას არა კრიტიკული გააზრებისკენ, არამედ მზა ნარატივის მიღებისთვის ამზადებს.

ამ პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფსევდოდოკუმენტური ესთეტიკა და „რეალობის ეფექტი“, რომელიც აუდიტორიაში სანდოობის ილუზიას აყალიბებს. როგორც ენდრიუ ჰოსკინსი აღნიშნავს, თანამედროვე მედია ქმნის „ციფრულ მეხსიერებას“, სადაც წარსული და აწმყო ერთმანეთში ირევა და ისტორია იმ ნარატიულ კონსტრუქტად გარდაიქმნება, რომელიც მუდმივად რეპროდუცირდება მედიასივრცეში.³ შედეგად კი, ისტორიული ფაქტი აღარ აღიქმება, როგორც დისკუსიისა და მრავალპერსპექტიული ანალიზის საგანი, არამედ გარდაიქმნება ერთმნიშვნელოვან მეხსიერებით კონსტრუქტად. სწორედ ამგვარად კინო ხდება არა მხოლოდ ისტორიის ამსახველი მედიუმი, არამედ მისი ფორმირების აქტიური ინსტრუმენტი – მეხსიერების არქიტექტორი, რომელიც განსაზღვრავს, თუ როგორ უნდა გაიგოს საზოგადოებამ წარსული და როგორ უნდა აღიქვას მიმდინარე პოლიტიკური რეალობა.

რა ისტორიის მოგვითხრობს რუსული კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ? რა არქივდება

1 ASSMANN, Collective, , no. 65, 1995, pp. 125–133.

2 NYE, Soft, 2004, pg. 5.

3 HOSKINS, Television, Time & Society 13, no. 1, 2004, pp. 109–127.

სამოგადოების მეხსიერებაში და როგორ იყენებს რუსეთის ხელისუფლება კინემატოგრაფს იდეოლოგიური გავლენის იარაღად? როგორ არის ინტერპრეტირებული აგვისტოს ომი რუსულ ფილმებში, მეხსიერების პოლიტიკისა და პოლიტიკური ნარატივების ჭრილში? როგორ ხდება კინემატოგრაფიული ენით ისტორიული კონფლიქტის გადაკეთება „გმირული გადარჩენის“, „მხაგრელისაგან - ჩაგრულის გადარჩენის“, „სამართლიანობის“, „რუსული სამშვიდობო მისიისა“ თუ „სამართლებრივი ჩარევის“ ნარატივად, რაც ხელს უწყობს რუსეთის მიზანს - შეინარჩუნოს გეოპოლიტიკური გავლენა და მოახდინოს ეროვნული იდენტობის პოლიტიკური მობილიზაცია.

ნებისმიერი ისტორიული ფილმი ასახავს არა მხოლოდ წარსულს, არამედ იმ პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტის იდეოლოგიას, რომელიც მის შექმნას განაპირობებს. ის გვაჩვენებს დროს და ამასთან ერთად წერს ისტორიას, თან იმ ემოციურ განზომილებაშია, რომელიც კოლექტიური მეხსიერების ფუნდამენტს ქმნის. მისი მიზანი არაა ობიექტურად ასახოს წარსულის მოვლენები - ის უფრო წარსულის ინტერპრეტაციაა, რომელიც ეხმიანება კონკრეტული პერიოდის კულტურულ და იდეოლოგიურ დისკურსს. ფილმი არ გვიყვება რა მოხდა, არამედ გვიჩვენებს, თუ როგორ „გვინდა“ ან/და „უნდათ“ გვახსოვდეს ის, რაც მოხდა.

პირველი მხატვრული ფილმი, რომელიც 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის მოვლენებს შეეხო, ომის დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვეში გამოვიდა „ოლიმპუს ინფერნო“ (2009 წლის 29 მარტი, რეჟისორი იგორ ვოლოშინი) და ნათელი გახდა, რომ ომი მხოლოდ ფრონტის ხაზზე არ მიმდინარეობს და იქ არ სრულდება, არამედ ეძებს ახალ ფიზიკურ სივრცეს, სადაც „საომარ“ მოქმედებებს უკვე სხვა ფორმით გააგრძელებს. ასეთია კინემატოგრაფიული სივრცე, სადაც იდეოლოგიური დაპირისპირება მედიისა და კულტურის ენაზე ითარგმნება. კინო, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დროის ამსახველი საშუალება კი არაა, არამედ თვითონვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების აქტიური ნაწილი და იდეოლოგიური სურათის ჩამოყალიბების მექანიზმიც.

ფილმის სახელწოდებაც სიმბოლურად აღიქმება და რამდენიმე მიმართულებით იწვევს ჩვენს ასოციაციებს, ერთი მხრივ, ოლიმპუსი მითოლოგიურ ოლიმპთან გვაბრუნებს, ღმერთების სამყოფელთან და, მეორე მხრივ - „ინფერნო“ - ანუ ჯოჯოხეთთან. სიმბოლური ინტერპრეტაციით, ყვე-

ლაფერი, რაც მიწაზე „ჯოჯოხეთის“ სახეს იღებს, ზემოდან, ძალაუფლების მქონე სუბიექტების მიერ მართული სისტემიდან მომდინარეობს. ამავდროულად, ოლიმპოსის სახე შესაძლოა ოლიმპიური თამაშების ალუზიადაც განიხილებოდეს, რაც განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს იმის გათვალისწინებით, რომ 2008 წლის აგვისტოს ომი სწორედ ოლიმპიური თამაშების მიმდინარეობისას დაიწყო. პრინციპში, ისტორიული მოვლენა და მასთან დაკავშირებული, თუ მასში ასახული გმირები, რომლებზეც ფილმი მოგვითხრობს, პირველ განმარტებას უფრო აძლიერებს. თუმცა, ფილმის ავტორები ოლიმპუს ინფერნოდ „პეპლის“ ერთ-ერთ სახეობას აღნიშნავენ, რომლის საძებნელადაც რუსი ჟურნალისტი და რუსეთიდან ამერიკაში ემიგრირებული ენტიმოლოგი კონფლიქტის ზონაში მიემგზავრებიან.

სათაურში მოაზრებული სიმბოლური დუალიზმი - („Olympus“ vs „Inferno“) ორ-საფეხურიან ნარატივს ქმნის: ერთი მხრივ, მაღალ პოლიტიკურ/სტრატეგიულ დონეზე მიღებული გადაწყვეტილებები და რეალობაში ამ გადაწყვეტილებების შედეგად დატრიალებული ადამიანური ტრაგედიები და დაკარგული ტერიტორიები.

უკვე სათაურში დევს იდეოლოგიური მინიშნებები, რომ ფილმი ისტორიული მოვლენის წარმოსახვის მხოლოდ მხატვრულ მიზნებს კი არ ემსახურება, არამედ საინფორმაციო/იდეოლოგიურ ფუნქციასაც ითავსებს. ქმნის ერთგვარ იდეოლოგიურ ჩარჩოს, სადაც „დამკვირვებლის“ ცნობიერება ყალიბდება ომზე, როგორც არა უბრალოდ ძალადობრივ მოვლენაზე, არამედ როგორც „სამართლიანობისა“ და „ჰეროიზმის“ გამოვლენის აქტზე. მთელი ფილმის მანძილზე კამერა გაუჩერებლად მოძრაობს, როგორც ფილმის პერსონაჟი, რომლის ხედვამაც მაყურებელში ნამდვილობის, დოკუმენტურობის განცდა უნდა შექმნას. ფილმის მთავარი გმირების სამეცნიერო ექსპედიცია საომარი მოქმედებების დასაწყისს ემთხვევა. მეცნიერები იშვიათი ჯიშის პეპელას „ოლიმპუს ინფერნოს“ ეძებენ, რომლის დაჭერაც საქართველოს იმ ტერიტორიაზეა შესაძლებელი, სადაც რამდენიმე დღეში ომი დაიწყება. პეპლის ძიებაში დამონტაჟებული კამერები, რომლებმაც ოლიმპუს ინფერნო უნდა აღბეჭდონ, შემთხვევით აღბეჭდავენ ომის დამწყებ მხარეს. მთელი ფილმი აგებულია ქართული სამხედროების მიერ ამ მასალის მოპოვებაზე, რუსი ჟურნალისტისა და ამერიკელი მეცნიერის დევნაზე, რომლებმაც განიზრახეს მსოფლიოს მი-

აწვდინონ ხმა ამ ომის სისასტიკისა და ნამდვილი დამნაშავეების შესახებ. მთავარი გმირები ობიექტური დამკვირვებლების როლში არიან, თუ რუსი ჟურნალისტი კონფლიქტში მონაწილე მხარესთან ასოცირდება, ამერიკელი მეცნიერი ხომ სრულად თავისუფალია ამ ასოციაციური კავშირისგან, შესაბამისად, მაყურებლისთვის უფრო სარწმუნო – რომ ამერიკელმა კი დაინახა „ვინ დაიწყო ომი“. თუმცა, მისი პოზიციაც რუსული მხარის ნარატივზე იგება და საბოლოოდ მისი სიმართლეც რუსეთის ოფიციალურ პოზიციას დაემთხვევა.

რა პოზიციას ეს და ვინ არიან დამნაშავეები?

ფილმში რუსები და ოსები წარმოდგენილნი არიან, როგორც დაუცველი მსხვერპლნი, ხოლო ქართველები – როგორც აგრესორები, ვინც მშვიდობიან მოსახლეობას ბომბავს.

სცენები, სადაც ბავშვები, მოხუცები და ქალები იღუპებიან, ემსახურება ერთ მიზანს:

მაყურებელში გამოიწვიოს ემპათია რუსეთისა და ოსების მიმართ და ზიზღი საქართველოსადმი.

მექანიზმი: ვიზუალური ტრავმა ემოციური შოკი მორალური იერარქიის შექმნა („რუსეთი იცავს ადამიანობას“).

ინტერვიუებში სარდაფებს თავშეფარებული ადამიანები ყვებიან ქართველი ჯარისკაცების გაუგონარ სისასტიკეზე:

– „ქართველები ყუმბარებს გარდაცვლილი სხეულის ქვეშ ამაგრებენ და ასე ნაღმავენ, ახლობლები დასამარხად რომ უახლოვდებიან, ფეთქდებიან“, „ჩემი საკუთარი თვალებით დავინახე, როგორ გარბოდა მოხუცი ქალი პატარა ბავშვებით და როგორ გადაუარა მათ ტანკმა“ – ყვებიან ომის თვითმხილველები ჟურნალისტ გოგონასთან.

ობიექტურობის ნიღბით გადმოცემული რუსული ვერსია ამტკიცებს ისტორიულ „სიმართლედ“ საკუთარ ნარატივს. სწორედ ეს არის მეხსიერების პოლიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი ფორმა – როცა მაყურებელი არ ფიქრობს, რომ პროპაგანდას უყურებს და მისი თანაგრძნობა ეგრეთ წოდებული თვითმხილველების მისამართით, სინამდვილეში აგრესორისკენ, თავდამსხმელისკენ მიიმართება.

ქალაქში მიმდინარე საომარი მოქმედებების ფონზე კამერას ერთ-ერთ სახლში შევყავართ, ჩართულ ტელევიზორში რუსეთის პრეზიდენტის, მედვედევის, მიმართვა ხმოვანდება:

„მშვიდობიანი მოქალაქეები, ქალები ბავშვები მოხუცები. მათი უმრავლესობა რუსეთის მოქალაქეა, კონსტიტუციის შესაბამისად მე ვალდებული

ვარ დავიცვა რუსეთის მოქალაქეების სიცოცხლე და ღირსება, სადაც არ უნდა იყვნენ ისინი. მათ ხოცვას დაუსჯელად არ დავტოვებთ“.

ეს რუსეთის საგარეო პოლიტიკის ცენტრალური თეზაა: რომ „რუსეთი იძულებულია დაიცვას ოსი მოსახლეობა გენოციდისგან“ და ეს ნარატივი „მშობლიური რუსულენოვანი მოქალაქეების დაცვის“ შესახებ, პირდაპირ უკავშირდება **პუტინის რეჟიმის პოლიტიკურ დისკურსს 2008 წლის შემდეგ დღემდე.**

კინო აქცევს პოლიტიკურ პროპაგანდას კულტურულ მეხსიერებად – „ისტორიად“, რომელიც მაყურებლის ცნობიერებაში ღრმად იდგამს ფესვებს. **დოკუმენტური სიმართლის ილუმინის წყალობით** მაყურებელი იჭერებს ნანახს არა იმიტომ, რომ ძლიერი არგუმენტია, არამედ იმიტომ, რომ ის „ისე გამოიყურება, თითქოს რეალურად მოხდა“.

ფილმი 2008 წლის ომის ერთ-ერთ პირველ ვიზუალურ ინტერპრეტაციად იქცა რუსულ საზოგადოებაში. მას შემდეგ რუსეთის მედიასა და სკოლების სასწავლო პროგრამებში სწორედ ამ ტიპის ვიზუალური რეპრეზენტაციები გახდა **მეხსიერების არქივის ნაწილი**, რაც შემდეგი თაობებისთვის ისტორიულ ნარატივად ჩამოყალიბდა. ის არ არის უბრალოდ მხატვრული ფილმი, არამედ ეს არის მეხსიერების პოლიტიკის აგენტი, რომელიც ომზე „საერთო ეროვნულ მოგონებას“ რუსეთის სასარგებლოდ აყალიბებს და გზას უხსნის მას ყირიმის ანექსიისკენ (2014) და უკრაინასთან ფართომასშტაბიანი ომისკენ 2022 წლიდან დღემდე.

როგორ ხდება კინოს მეშვეობით **კოლექტიური მეხსიერების ფორმირება** და რატომ იქცევა „ოლიმპუს ინფერნო“ (და მსგავსი სახელმწიფო-იდეოლოგიური ფილმები) ისტორიის „კულტურულ არქიტექტორად“. პოპკულტურის ნიმუში – ბოევიკის, თრილერის ნაზავი ჟანრი, მელოდრამის ინტონაციებით – განსაკუთრებით მოქმედებს მაყურებელზე, როგორც ისეთი საზოგადოებრივი სარკე, რომელიც გვიჩვენებს, თუ „როგორ უნდა გვახსოვდეს“ წარსული.

იან ასმანი „კულტურულ მეხსიერებაზე“ – აღნიშნავს, რომ კულტურული მეხსიერება ეს არის სიმბოლური ფორმები (კინო, ხელოვნება, სიუჟეტები), რომლებიც წარსულს აქცევს „ნორმატიულ წარსულად“. ფილმი იქცევა იმგვარი მეხსიერების მატარებლად, სადაც აღარ არის მნიშვნელოვანი იყო თუ არა ეს? ჰქონდა თუ არა ადგილი ამ კონკრეტულ ფაქტს, ისტორიულად ზუსტია თუ არა ის, რასაც ვხედავთ – მთავარია,

რომ „ასე გვახსოვს/ან და ასე დაგვამახსოვრდეს“.

და დიახ, სახელმწიფო ხშირად იყენებს კულტურულ მეხსიერებას, რათა: შექმნას საერთო ეროვნული ნარატივი, განსაზღვროს „ვინ იყო გმირი და ვინ მტერი“, ჩამოაყალიბოს მოქალაქეობრივი იდენტობა. ამიტომაც, ისტორიული ფილმი იქცევა იმ ერთგვარ „საგანმანათლებლო ინსტრუმენტად“, რომელიც, ისტორიის ნაცვლად, წარსულზე პოლიტიკურ ხედვას გვაწვდის.

ისტორიული სინამდვილის ნაცვლად - დასამახსოვრებლად ინტერპრეტირებული/ შეთხზული ისტორია

ფილმში 2008 წლის ომი არ არის უბრალოდ მოვლენათა გადმოცემა. ის ინტერპრეტირებული ისტორიაა - ისეთი, როგორიც რუსულ საზოგადოებას სურს, რომ ახსოვდეს: რომ საქართველო ესხმოდა თავს, რუსეთი კი იცავდა, დასავლეთი და დანარჩენი მსოფლიო თვალს ხუჭავდა ამ აგრესიაზე. ამ გზით, „ოლიმპუს ინფერნო“ ქმნის არა ისტორიულ ფაქტს, არამედ „მეხსიერების იმ ნორმას“, რომლითაც მხარემ შემდეგ უნდა იხელმძღვანელოს. მაყურებელი ხედავს ქართველთა ხელით განადგურებულ სიცოცხლეს, მათ შორის ბავშვების სიკვდილს, აფეთქებულ ქალაქს, ნანგრევებში დარჩენილ ცხედრებს. ეს ემოციური შოკი მყისიერად იბეჭდება მეხსიერებაში ერთი მარტივი სქემით: ომი = საქართველო = აგრესორი. ტოლობის ნიშნები კი ამ სქემას „ემოციური კოდირების“ იმ ტექნიკად აქცევს, რომელიც კინოსთვის დიდი ხანია კლასიკურ პროპაგანდისტულ ხერხად იქცა.

„დიდი სამამულო ომის“ საბჭოური და მიმდინარე პოლიტიკური კონფლიქტების ასახვის კინოსტილი, ერთიანი რუსული ისტორიაა, „დამცველისა“ და „მხსნელის“ მისიის ნაწილი. 1941 = 1993 = 2008 = 2014 = 2022 = ? - ეს არის ისტორიის ციკლური იდეოლოგიზაცია, სადაც ყველა ომი „მამულის დაცვის“ იდეის გაგრძელებაა.

შესაბამისად, ის არ არის მხოლოდ იმისთვის, თუ როგორ გვახსოვდეს წარსული, არამედ წინასწარი შემზადებაა იმისთვისაც, თუ როგორ შევხვდეთ მომავალს. თუ კინო პოლიტიკას აქცევს მეხსიერებად, მეხსიერება შემდეგ ხდება იდენტობის საფუძველი. სწორედ ამიტომაც რუსეთის სკოლებში, საზოგადოებაში და ზოგადად მედიაში ეს ნარა-

ტივი განმტკიცდა, როგორც ოფიციალური ისტორია.

„ოლიმპუს ინფერნო“ არ ასახავს ომს, არამედ ქმნის მის შესახებ კოლექტიურ წარმოდგენას, რომელიც სახელმწიფო ინტერესებს ემსახურება და ამისთვის ფილმი იყენებს ვიზუალურ ტრავმას, ემოციურ დრამატიზმსა და ფსევდოდოკუმენტურ სტილს, რათა უფრო დახვეწილი ფორმით წარმოადგინოს პროპაგანდა. ისტორიული რეალობა აქ იცვლება „მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი რეალობით“ - მაყურებლის ცნობიერებისთვის ერთადერთ შესაძლო ვერსიად აღქმული.

ამგვარად, კინო იქცევა ისტორიის ნაცვლად მეხსიერების არქიტექტორად, ხოლო მეხსიერება - პოლიტიკის იარაღად.

ინფორმაციული ომი ამ კონტექსტში ნიშნავს ბრძოლას არა მხოლოდ ტერიტორიის ან სამხედრო უპირატესობისთვის, არამედ ინტერპრეტაციისთვის - თუ ვინ გააკონტროლებს ისტორიის თხრობას. ნაის „რბილი ძალის“ კონცეფციის თანახმად, „რბილი ძალა“ სახელმწიფოს საშუალებას აძლევს გავლენა მოახდინოს არა იძულებით, არამედ კულტურული და სიმბოლური დომინაციით.⁴ სწორედ ამ გზით რუსეთის სახელმწიფო პოლიტიკა აქტიურად იყენებს კინოს, როგორც მეხსიერების პოლიტიკის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტს, რათა შექმნას საკუთარი ისტორიული ვერსია და გაამყაროს საზოგადოებრივი აღქმა კონფლიქტებში რუსეთის აუცილებელი, მზრუნველი, „სამართლიანი“ ჩარევისა და მორალურად გამართლებული ქმედების შესახებ. კინემატოგრაფი აქცევს ისტორიულ ტრავმას პოლიტიკური ლეგიტიმაციის ინსტრუმენტად და ქმნის „ალტერნატიულ მეხსიერებას“, რომელიც საერთაშორისო აუდიტორიაზე გათვლილი პროპაგანდის ფორმას იღებს. სადაც ისტორია არა ფაქტების, არამედ ემოციებისა და სიმბოლური ფორმების საშუალებით იქმნება.

როგორც ჰოსკინსი⁵ წერს, თანამედროვე მედია ქმნის „ციფრულ მეხსიერებას“, რომელიც ცვლის წარსულისა და აწმყოს ურთიერთობას და ისტორიულ რეალობას ნარატიულ ინსტრუმენტად აქცევს. სწორედ ამ კონტექსტში „ოლიმპუს ინფერნო“ არა მხოლოდ უბრალოდ ომის მხატვრულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს - არამედ თავადვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების მონაწილე, იდეოლოგიური ჩარჩოს და კოლექტიური მეხსიერების

4 NYE, Soft, 2004, pg. 5.

5 HOSKINS, Media, 2004, pg. 57.

მიმართულების განმსაზღვრელი.

ფილმი არ ემსახურება ფაქტების „დამახსოვრებას“, არამედ აყალიბებს კოლექტიურ მეხსიერებას, თუნდაც „ალტერნატიულ მეხსიერებას“ მათ შორის გარე აუდიტორიისთვისაც, სადაც ომის მოვლენები აღიქმება პოლიტიკურად და სტრატეგიულად მნიშვნელოვანი პროცესის ნაწილად.

კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით სახელმწიფოს მხრიდან კონტროლირებადი კულტურული პროდუქცია, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისტორიული ნარატივების ფორმირებასა და კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებაში. „ოლიმპუს ინფერნო“ და მსგავსი ტიპის ფილმები არ წარმოადგენენ ნეიტრალურ მხატვრულ რეპრეზენტაციებს; ისინი ფუნქციონირებენ როგორც იდეოლოგიური ინსტრუმენტები, რომლებიც მიზანმიმართულად ქმნიან და ამყარებენ კონკრეტულ პოლიტიკურ ინტერპრეტაციებს. სწორედ ამიტომ, ეს არ არის თხრობა ომზე, ეს ომის დასრულების შემდგომი ფაზაა, ისტორიის გადაწყვეტის მცდელობა, რომელმაც მაყურებლის მეხსიერების „დარედაქტირება“ უნდა მოახდინოს. ანუ, თვალსაჩინო მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება, ემოციის, ფორმისა და იდეოლოგიის ერთობლივი ზემოქმედებით, კინემატოგრაფი ისტორიის დოკუმენტირებიდან, ისტორიის მაკონსტრუირებად გადაიქცეს.

ისიც ფაქტია, რომ კინო თანამედროვე საინფორმაციო ომის განუყოფელი ნაწილია, სადაც ბრძოლა მიმდინარეობს არა მხოლოდ ფიზიკურ სივრცეში, არამედ ნარატივებისა და ინტერპრეტაციების დონეზე. სწორედ ამიტომ, კინემატოგრაფის კრიტიკული გააზრება აუცილებელია, რათა შესაძლებელი გახდეს ისტორიისა და მეხსიერების ერთმანეთისგან გამიჯვნა და იმ მექანიზმების ამოცნობა, რომლებიც კულტურულ პროდუქტებს პოლიტიკურ იარაღად აქცევენ. ამგვარად, კინო გვევლინება არა მხოლოდ წარსულის ამსახველად, არამედ მისი ფორმირების აქტიურ აგენტად – სივრცედ, სადაც ისტორია გარდაიქმნება მეხსიერებად, ხოლო მეხსიერება – ძალაუფლების ინსტრუმენტად.

და მიუხედავად იმისა, რომ 2008 წელს ტერიტორიისთვის ომი რუსეთმა მოიგო, მან საქართველოსთან საინფორმაციო ომი წააგო – რისი ნათელი დადასტურებაც არის ომიდან 17 წლის შემდეგ, 2025 წელს ევროსასამართლოს მიერ მიღებული კიდევ ერთი გადაწყვეტილება 2008 წლის აგვისტოს ომის საქმეზე, რომლითაც აგვისტოს ომისა და შემდგომ პერიოდში ქართული მოსახლეობის მასობრივი შევიწროების, საქართველოს მოქალაქეების მიმართ ჩადენილი მასობრივი დარღვევებისთვის რუსეთის ფედერაციას 130 მილიონამდე ევროს გადახდის ვალდებულება დაეკისრა.⁶

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ASSMANN Jan, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, no. 65, 1995.
- JOSEPH S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, 2004.
- HOSKINS Andrew, *Television and the Collapse of Memory*, Time & Society 13, no. 1, 2004.
- HOSKINS Andrew, *Media, Memory, Metaphor*. London, 2004. https://www.researchgate.net/publication/233239293_Media_Memory_Metaphor_Remembering_and_the_Connective_Turn 01/07/2026
- MAKHORTYKH Mykola, *Mediating the Russo-Georgian War: Memory, Narratives and Propaganda in Russian Media*, Media, War & Conflict, 2019.
- ETKIND Alexander, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, 2013.
- HUTCHINGS Stephen, TOLZ V., *Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference*, 2015.

6 განგრძობადი ოკუპაციის საქმეზე რუსეთს საქართველოს სასარგებლოდ 253 მილიონ ევროზე მეტი კომპენსაციის გადახდის ვალდებულება დაეკისრა,

International Journal of Arts and Media Researches - #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.34>

CINEMA AS A REPRESENTATION OF HISTORICAL TIME AND AN ARCHIVE OF MEMORY

(The War That Continues—The 2008 Russo-Georgian War
in Russian Cinema)

Nana Dolidze

Keywords: Cinema and Collective Memory; Memory Politics; Russian Cinema; Russo-Georgian War (2008); Film Propaganda; Soft Power.

Throughout its history, cinema has served not only as a medium for artistic expression, but also as a powerful tool for constructing collective memory and shaping political narratives. Documentary and pseudo-documentary formats, in particular, have the capacity to interpret the past and influence perceptions of the future—especially when memory itself is instrumentalized for political purposes. In this context, the state strategically employs cinema as a key soft power mechanism, reinforcing a “preferred” version of history, transmitting ideological values, and exerting influence over public consciousness.

This presentation examines how Russian cinematography—particularly in the period following the 2008 Russo-Georgian war—serves both as an archive of historical memory and as a means of ideological influence. The focus is on how the August War and the South Ossetian conflict are interpreted in Russian military-patriotic films through the lens of memory politics and political narratives.

The research explores how cinematic language transforms historical conflict into narratives of “heroic survival,” “Russian peacekeeping missions,” or “legitimate intervention”—contributing to Russia’s aim to maintain geopolitical influence and mobilize national identity through political means.

The first film on the 2008 war, *Olympus Inferno* (released on March 29, 2009), appeared just months after the war ended, signaling that the conflict extended beyond the battlefield. It continues in the cinematic realm, where ideological confrontation persists through the language of media and culture. In this context, cinema is not merely a reflection of time but becomes an active participant in the construction of history and a mechanism for shaping ideological narratives.

The history of cinema clearly demonstrates that over time it has evolved not only into a medium of artistic self-expression, but also into a powerful tool for constructing collective memory and shaping political narratives. This is particularly evident in documentary and pseudo-documenta-

ry formats, which are used not only to interpret the past but also as tools for shaping the future.

States deliberately use cinema as one of the most significant mechanisms of soft power – to create and reinforce “preferred” versions of history, to transmit ideological values, and to influence public

consciousness. This is especially visible in cases where the state assumes the role of regulator of cultural production and plays a decisive role in shaping historical narratives and constructing collective memory. Such cultural products reflect reality not as much as they interpret it, with the primary aim of transforming “memory” into a political tool that can later be managed and deployed as needed.

Jan Assmann describes this process as the formation of “cultural memory”—the transformation of the past into a “normative past” through symbolic forms (including cinema), which in turn shapes a society’s self-perception and identity.¹ In this context, cinema becomes a space where history is not merely archived but processed and ideologically constructed.

The state, as the principal agent of memory politics, intentionally uses cinema to create “preferred” versions of events, define the roles of victim and aggressor, and embed these roles in public consciousness. Constructed “reality” eventually becomes accepted as legitimate reality. This process is closely linked to Joseph Nye’s concept of “soft power,” according to which cultural production enables a state to influence not through coercion but through symbolic and narrative dominance². Thus, cinema becomes not only a cultural product but also a tool of international political communication.

The case of Russian cinema, especially in the period following the 2008 Russo-Georgian War, clearly illustrates how cultural production is instrumentalized for ideological purposes. Films such as *Olympus Inferno* function not only as artistic narratives but also as forms of political communication, offering audiences pre-constructed interpretations. These films create emotional frameworks – empathy, fear, outrage – guiding audiences not toward critical reflection but toward accepting a ready-made narrative.

In this process, pseudo-documentary aesthetics and the “effect of reality” play a crucial role, creating an illusion of credibility. As Andrew Hoskins states, modern media produces “digital memory,” where past and present blur together and history becomes a constantly reproduced narrative construct.³ As a

result, historical fact is no longer perceived as a subject of discussion and multi-perspective analysis, but is transformed into a fixed memory construct. In this way, cinema becomes not merely a medium that reflects history, but an active instrument in its formation – an architect of memory that determines how society understands the past and perceives current political realities.

What story does Russian cinema tell, particularly after the 2008 war? What is archived in collective memory, and how does the Russian state use cinema as a tool of ideological influence? How is the August War interpreted in Russian films within the framework of memory politics and political narratives? How is a historical conflict transformed, through cinematic language, into narratives of “heroic rescue,” “saving the oppressed from the oppressor,” “justice,” “peacekeeping mission,” or “legitimate intervention” – all of which serve Russia’s aim of maintaining geopolitical influence and mobilizing national identity?

Any historical film reflects not only the past but also the ideology of the political and cultural context in which it is produced. It represents its time while simultaneously creating history, operating within the emotional dimension that forms the foundation of collective memory. It does not aim to objectively depict past events; rather, it interprets the past in line with the cultural and ideological discourse of a particular period. A film does not tell us what happened – it shows us how we “want” or are made to remember what happened.

The first feature film to address the events of the 2008 Russo-Georgian War appeared just a few months after the end of the conflict – *Olympus Inferno* (March 29, 2009, directed by Igor Voloshin). It became clear that the war did not end on the battlefield; instead, it sought new spaces in which to continue in different forms. One such space is the cinematic sphere, where ideological confrontation is translated into the language of media and culture. In this sense, cinema is not merely a reflection of time but an active participant in constructing history and shaping ideological imagery.

The film’s title itself is symbolic and evokes mul-

1 Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65 (1995): 125–133.

2 Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: PublicAffairs, 2004), 5.

3 Andrew Hoskins, “Television and the Collapse of Memory,” *Time & Society* 13, no. 1 (2004): 109–127

tiple associations. On one hand, “Olympus” recalls the mythological dwelling place of the gods; on the other, “Inferno” suggests hell. Symbolically, everything that turns into “hell” on earth appears to be controlled from above by those in power. Alternatively, “Olympus” may also allude to the Olympic Games, which coincided with the August 2008 war. The film’s authors, however, refer to *Olympus Inferno* as a species of butterfly, which a Russian journalist and an American entomologist of Russian origin travel to the conflict zone to find.

This symbolic dualism (“Olympus” vs. “Inferno”) creates a two-level narrative: high-level political decisions on one side and the human tragedies and territorial losses resulting from those decisions on the other.

The film constructs a narrative in which Russians and Ossetians are portrayed as vulnerable victims, while Georgians are depicted as aggressors bombing civilians. Scenes of children, elderly people, and women dying serve a single purpose: to evoke empathy toward Russians and Ossetians and hostility toward Georgians. The mechanism is clear: visual trauma – emotional shock creation of a moral hierarchy (“Russia protects humanity”).

Presented under the guise of objectivity, the Russian version of events establishes its narrative as historical “truth.” This is one of the most refined forms of memory politics: the viewer does not perceive propaganda as such, and their sympathy—directed toward so-called eyewitnesses – is in fact redirected toward the aggressor.

The film integrates political messaging directly, including a televised address by then-Russian President Dmitry Medvedev, emphasizing Russia’s duty to protect its citizens. This reflects a central thesis of Russian foreign policy: that Russia is compelled to defend populations (in this case Ossetians) from alleged genocide—a narrative that has remained central in Russian political discourse since 2008.

Cinema thus transforms political propaganda into cultural memory—a “history” that takes root in the viewer’s consciousness. The illusion of documentary truth leads audiences to believe what they see not because of strong evidence, but because it appears real.

Olympus Inferno became one of the first visual interpretations of the 2008 war in Russian society. Such representations later became embedded in

media and educational systems, forming a lasting historical narrative for future generations. The film is not merely a work of fiction; it is an agent of memory politics that shapes a collective national memory in Russia’s favor and contributes to broader geopolitical narratives, including the annexation of Crimea (2014) and the ongoing war in Ukraine since 2022.

The film exemplifies how cinema constructs collective memory and becomes a “cultural architect” of history. As Assmann notes, cultural memory transforms the past into a “normative past,” where factual accuracy becomes secondary to the persistence of memory – what matters is not whether events occurred as depicted, but that they are remembered that way.

Thus, historical cinema becomes an “educational tool” that conveys political interpretations of the past rather than objective history. In *Olympus Inferno*, the 2008 war is not simply recounted; it is reinterpreted in a way that aligns with Russian societal memory: Georgia attacked, Russia defended, and the West remained passive.

Through emotional shock and simplified narrative structures (war = Georgia = aggressor), the film encodes memory using classic propaganda techniques. This approach aligns with a broader Russian historical narrative that frames conflicts—from World War II to contemporary wars—as part of a continuous mission of defense and salvation.

Cinema, therefore, not only shapes how the past is remembered but also prepares society for the future. If cinema turns politics into memory, memory becomes the foundation of identity. This is why such narratives are reinforced in Russian schools, media, and public discourse as official history.

Olympus Inferno does not depict war; it constructs a collective perception of it. Using visual trauma, emotional dramatization, and pseudo-documentary style, it presents propaganda in a sophisticated form. Historical reality is replaced by “memory-imprinted reality,” perceived as the only possible version of events.

In this sense, cinema becomes an architect of memory rather than a recorder of history, and memory becomes a tool of politics.

Information warfare, in this context, is not only about territory or military advantage, but about control over interpretation—who controls the narrative of history. According to Nye’s concept of soft power,

states influence others through cultural and symbolic dominance rather than coercion⁴. Russian state policy actively uses cinema as a key instrument of memory politics to construct its own version of history and reinforce perceptions of its actions as necessary, protective, and morally justified.

Cinema transforms historical trauma into a tool of political legitimation and creates an “alternative memory,” often aimed at international audiences. As Hoskins argues, modern media produces “digital memory” that reshapes the relationship between past and present, turning history into a narrative instrument⁵.

Thus, *Olympus Inferno* is not merely an artistic interpretation of war—it is an active participant in constructing history and directing collective memory.

Cinema does not aim to preserve facts; it shapes collective memory, including “alternative memory” for external audiences, framing war as part of a broader political and strategic process.

State-controlled cinema plays a crucial role in shaping historical narratives and constructing col-

lective memory. Films like *Olympus Inferno* are not neutral artistic representations; they function as ideological tools that deliberately create and reinforce specific political interpretations. This is not merely a story about war—it is a continuation of war by other means, an attempt to rewrite history and “edit” the viewer’s memory.

Cinema today is an integral part of information warfare, where battles are fought not only in physical space but also at the level of narratives and interpretations. Therefore, critical analysis of cinema is essential to distinguish history from memory and to identify the mechanisms that transform cultural products into political instruments.

Despite Russia’s military victory in 2008, it lost the information war with Georgia. A clear indication of this is the 2025 ruling of the European Court of Human Rights on the August War, which ordered the Russian Federation to pay up to €130 million in compensation for mass violations against Georgian citizens⁶.

REFERENCES:

- Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65 (1995):
- Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: PublicAffairs, 2004), 5.
- Andrew Hoskins, “Television and the Collapse of Memory,” *Time & Society* 13, no. 1 (2004):
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Hoskins, A. (2004). *Media, Memory, Metaphor*. London: Routledge. https://www.researchgate.net/publication/233239293_Media_Memory_Metaphor_Remembering_and_the_Connective_Turn
- Makhortykh, Mykola. “Mediating the Russo-Georgian War: Memory, Narratives and Propaganda in Russian Media.” *Media, War & Conflict*, 2019.
- Etkind, Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford University Press, 2013
- Hutchings, Stephen & Tolz, Vera. *Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference*. Routledge, 2015.
- Ministry of Justice of Georgia. *Russia Ordered to Pay More Than €253 Million in Compensation to Georgia in the Continuing Occupation Case*. (in Georgian). Available at: <https://justice.gov.ge/> (accessed July 24, 2026).

4 Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs. p. 5

5 Hoskins, A. (2004). *Media, Memory, Metaphor*. London: Routledge. p. 57

6 Ministry of Justice of Georgia. *Russia Ordered to Pay More Than €253 Million in Compensation to Georgia in the Continuing Occupation Case*. (in Georgian)