
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ბიუბანი
№3 (60), 2014

ART SCIENCE STUDIES
№3 (60), 2014



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2014

UDC(უკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (60), 2014

სარედაქციო საბჭო

**ლელა ოჩიაური
მარინა
ხარატიშვილი
ლალი ცერცვაძე**

ლიტერატურული
რედაქტორები
**მარიამ იაშვილი
მარიკა
ამაყცაშვილი**

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
**მკატერიძე
ოქროპირიძე**

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა მასაძე

კრებულისათვის მოწოდებული
მასალა უზრუნველყოფილი უნდა
იყოს შესაბამისი სამეცნიერო
აპარატით. თან უნდა ახლდეს
მონაცემები ავტორის სამეცნიერო
კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ
და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე
ნაშრომის ინგლისურენოვანი
რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 437 28

მობ: +995 (77) 28 87 62

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №3 (60), 2014

Editorial Group

LELA OCHIAURI
MARINA
KHARATISHVILI
LALI TSERTSVADZE

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Cover Design

LEVAN DADIANI

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University
Second Block

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728
Mob: +995 (77) 28 87 62
+995 (77) 288 750
E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მანანა ტურიაშვილი ჰნეპათა ღრამა	9
თამარ ცაგარელი ღრო ღრამაში	27

კინემცოდნეობა

ლელა წიფურია ამერიკის კინოინდუსტრია და საგარეო პოლიტიკა	37
---	----

ისტორიოგრაფია

ცირა ანდერსონი მეიბრაციის ეტაპები სკანდინავიის ქმეწეებში	45
--	----

ღმქორანტთა საეცენიერო სტატიები

ზათუნა დამიძე რაჭული ფერეულის „ღიბორსა დასეღნე ვეზირნი“, იბივე, – „ღიბორი და ბასიანის“ ტოპონიმური და ეპოქალური კუთვნილების საკითხის შესახებ	63
პაატა იაკაშვილი ღირეულებათა განსევავებულობა როგორც ცენზურის საფუკველი	73
თინათინ ქოიავა შემოქმედის ფსიქო-ემოციური სასე	80

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Manana Turiashvili

THE DRAMA OF PASSIONS87

Tamar Tsagareli

THE TIME IN THE DRAMA87

FILM STUDIES

Lela Tsiphuria

FILM INDUSTRY AND FOREIGN POLICY OF
UNITED STATES OF AMERICA89

HISTORYOGRAPHY

Tsira Anderson

THE STAGES OF EMIGRATION
IN SCANDINAVIA90

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Khatuna Damchidze

ABOUT THE ISSUE OF TOPONYMIC AND EPOCHAL
AFFILIATION OF RACHIAN ROUND DANCE “VIZIERS SAT
AT THE DIGORI”
THE SAME -”DIGORI AND BASIANI”91

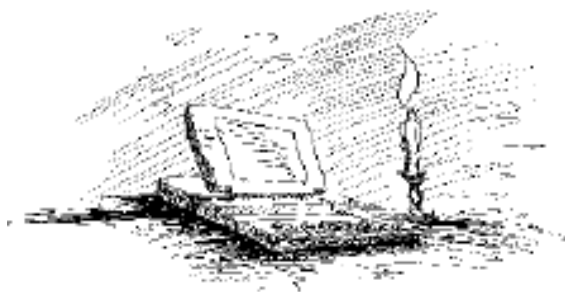
Paata Iakashvili

DIVERSITY OF VALUES AS A BASIS OF CENSOR92

Tinatini Koiava

THE PSYCHO - EMOTIONAL IMAGE
OF THE CREATOR93

თეატრმცოდნეობა



მანანა ტურიაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ჰნეპათა ღრამა* (გაგრძელება)

მიხაელ თალჰაიმერის სპექტაკლში ნათლად ხედავთ სცენის მეორე რეპლიკის კანონის თვალსაჩინოებას. ამ კანონის არსს, მისი ტექნიკური შესრულების დონეს აბსოლუტურად ყველა დიალოგში ბრწყინვალედ ფლობენ გერმანელი მსახიობები.

როცა ნებისმიერ მამრს მდედრს ართმევენ და სწორედ მამრი შეიძლება ეუწოდოთ მარტოდ დარჩენილ გრაფ აპიანის, მისი სასოწარკვეთა დროებითია, რადგან აქ იღვიძებს ყველა მამაკაცში კოდირებული ღირსების დაცვისა და თვალდადგმულ მდედრზე ჩაბლაუჭების მექანიზმი – ნამდვილი მამაკაცი ნადავლს ანუ ქალს არავის დაუთმობს და როგორც მშვიერი ძალლი ჩააფრინდება თავის ერთადერთ ძვალს, რომლის წართმევაც ძალზე საზიფათოა. ასევე მოქმედებს აპიანიც და გჯერა, რომ ბოლომდე თავისას გაიტანს. გრაფ აპიანის ფეხები ეკეცება, გავეშებულს ჰაერი აღარ ჰყოფნის, ჯერ პიჯაკს იხდის, მერე ვარდისფერი პერანგის საკინძეებს ჩაიხსნის და თავსდატეხილი უბედურების გამომხატველი ჟესტებით და ისევ და ისევ ვონგ კარ-ვაის „სასიყვარულო განწყობილების“ მუსიკის ფონზე, მსახიობი ჰენინგ ფოგტი ქალის ნდომით გაწამებული მამაკაცის პლასტიკურ მონახაზს ქმნის. მისი სახე, მრუდე სარკეში ასახული არარეალური კრუნჩხვებით დამახინჯდება და პერანგამოჩაწული, ფეხარეული პირდაპირ გზად შემოყრილ მეტოქეს შეეჯახება, რომელიც მერყევი

* საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის VI სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული ნაშრომი, დასაწყისი, იხ.: ამავე ჟურნალის წინა ნომერში - №2 (59), 2014

თავდაჯერებულობით შეაფასებს მას. პრინცისა და გრაფი აპიანის შეხვედრა თალჰაიმერის მოფიქრებულია და სცენურ რეალობაში პერსონაჟების წარმოსახვებს წარმოადგენს – ისინი ერთმანეთზე ფიქრობენ და რეჟისორი გვიჩვენებს იმ ძირითად განწყობილებას, რაც მოულოდნელმა ცვლილებებმა გამოიწვია. ეს ორი მამაკაცი, ერთსა და იმავე ქალს ეტრფის. ერთს კანონიერი გზით უნდა ქალაქის მშვენების ხელში ჩაგდება, მეორეს – ძალაუფლების გამოყენების გზით. და ვინაიდან, საბედისწერო ჯვრისწერამდე ძალიან ცოტა ხანია დარჩენილი, მეტოქეები თავიანთ ემოციურ წარმოსახვაში ფიქრობენ ერთმანეთზე და აფასებენ ერთმანეთის შესაძლებლობებს: ვინ, ვის დაჯაბნის... და რადგან პრინცის ხელშია ძალაუფლება, ის აუცილებლად გააცამტვერებს გრაფ აპიანის თითქმის რეალურ და ჯანსაღ განზრახვას – დაქორწინდეს! მაგრამ, რაც უფრო ახლოვდება ჯვრისწერის საათი, სასიძოსთვის უფრო მირაჟული ხდება ქორწილის წუთები. ეს წუთები მირაჟულია პრინცისთვისაც: ვაითუ გათხოვდეს ემილია? ვინ დაისაკუთრებს პირველ ღამეს? მოდი, დავუბრუნდები გრაფინია ორსინას!.. ამ ფიქრებს ნათლად გამოხატავს ყმაწვილივით ჩაჩოქილი პრინცის მოქმედება: ის დაგჭმუჭნილ წერილს სათამაშო ნაწივით მიმოაცურებს და რეჟისორი, ამ მცირე პასაჟით, მამაკაცის ფსიქიკას საყვარელი ბავშვის ქცევით ახასიათებს. ვინაიდან, ამ ეპიზოდში გრაფ აპიანის ბოლოჯერ ვხვდებით, უნდა აღვნიშნოთ მისი მსგავსება ოდოარდო გალოტისთან. ჩვენ არ ვგულისხმობთ ფიზიკურ მსგავსებას, თუმცა, კარგი ტანადობით ისინი მართლაც ჰგვანან ერთმანეთს. მამის ორეული, მისი მომავალი სიძეა და სწორედ ამიტომ არის ის ასე სასურველი. გრაფი აპიანი რომ არ მომკვდარიყო და ემილია მოეყვანა ცოლად, რეჟისორი ზუსტად ოდოარდო-კლავდიას ოჯახის მსგავსი ბუდის შექმნას ვარაუდობს.

უცნაურად მოგეჩვენებათ, მაგრამ მარინელისა და პრინცის ახალი გეგმის შესახებ კამათის დროს, წამოგითვითვლავთ ფაუსტისა და მეფისტოფელის სახეების ჩანასახები. პრინცს სურვილი აქვს და მარინელი ყველა ხერხის გამოყენებით

ცდილობს მის შესრულებას. ემილია გალოტის გატაცების გეგმას მარინელი ხელის მოკუმშულ სახსრებზე ხატავს... უკმაყოფილო პრინცს კამერჰერის მოხერხებულობაში ეჭვი ეპარება: „შეიძლება უბედურება მოხდეს“. აქტიურ დიალოგში კვლავ შეამჩნევთ ტექსტის წარმოთქმის სისწრაფეს, სადაც დასჯილი მარინელის შინაგანი მგდომარეობა გამოიხატება ვალსის მუსიკის ფონზე: „ერთი, ორი, სამი“, რაც ემილია გალოტის მოახლოებასაც მიაჩნდება. მსახიობი ინგო ჰიულსმანი ძირს გაერთხმება და გაუგებარ „ბლა-ბლა-ბლას“ გაიძახის, რომელიც მაყურებლის თვალში ირონიულ ელფერს იძენს. დასჯილი მარინელი სიშმაგის აპოთეოზს აღწევს: ბერძნებთან დამარცხებული ქსერქსეს მსგავსად ტანსაცმელს შემოიძარცვავს, მთელი ძალით, ეშმაკისეული სისხარტითა და მოქნილობით ჰაერში ავარდება და ორივე ტერფით სცენის ფიცარნავს ხმაურით დაახტება. მარინელი უხორცო მეფისტოფელს დაემსგავსება, რომელიც აუცილებლად და ყველა ხერხის გამოყენებით შეუსრულებს ბატონს ჩანაფიქრს. თითქოს საკუთარ ღმერთს უხდის მადლობას, ისე გამოჩნდება პრინცი და ზედეები, რომ იქ, სცენის მიღმა, ემილია გალოტი უკვე მოიტაცეს და სადაცაა, მის წინაშე წარსდგება. აღტაცებული მამაკაცი მერელა შეიგრძნობს პერანგის ოფლიან ილიებს და დაყნოსავს – სატრფოს წინაშე ხომ მოწესრიგებული უნდა წარდგეს. ამოჩაჩულ პერანგს შარვალში ჩაიბანს და პაემანზე წასასვლელი ყველა მამაკაცისათვის დამახასიათებელი სიკეკლუცით, ემილია გალოტის შემოსვლას ელოდება. რამდენიმე წამით უსუსურიც ხდება... ამ დროს აუცილებლად შეამჩნევთ მარინელის კმაყოფილ გამოხედვას და ვინაიდან ეს ორი მამაკაცი ერთი მიზნისკენ იღვწოდა, კამერჰერი პრინცის ორეულად გესახებათ. თალჰაიმერის პრინც-ფაუსტმა თავის მეფისტოფელ-მარინელის გადაულოცა ემილიას სამასპინძლო ასპარეზზე პირველი შეხვედრის სირთულე და თავად საიდუმლო კარებში მიიმალა.

გასართობ სასახლეში ემილია გალოტი შემოდის, მუხლებამდე დაშვებული, სადა, თეთრი, 60-იანი წლების

სტილის კაბით. იგი გრაფინია ორსინას გამოგზავნილი, პრინცის მიერ დაჭმუჭნილი წერილის პირდაპირ მოძრაობს. ემილია, თავის სამსხვერპლოს და ზოგადად იმ ქალების ტრაგიკულ ბედისწერას უახლოვდება, რომლებმაც ცდუნებას ვერ გაუძლეს და ღონ-ჟუანის თავისუფლებით მოეველინნენ ამ ქვეყანას, სადაც გათხოვილი ქალებიც იტანჯებიან, ვინაიდან მათ ქალწულებრივ ფანტაზიას, ოჯახური ურთიერთობის ყოველდღიურ ერთფეროვნებაში რომანტიზმი შემოეცრია. სასახლის ტალანში მოხვედრილმა ემილიამ უცნაური სიცივე იგრძნო და გააცნობიერა, რომ აქ დარჩენა საბედისწეროა. მისი ტექსტის წარმოთქმა ბუნებრივია, ხოლო მისი მოპასუხის – მარინელის საუბარი, კვლავ სწრაფი მეტყველებით გამოირჩევა. მსახიობი ინგო ჰიულსმანი პრინცის ორეულს, ანუ მარინელის, უდარდელი ფიზიკური მდგომარეობით გამოხატავს: გაჯგიმული ხელი კედელზე მიუბჯენია და პიზის კოშკივით გადახრილი სხეულით ამეტყველებული ფსიქოლოგიური შესტით, ნიჰილიზმს გამოხატავს.

პიესაში პრინცისა და ემილიას შეხვედრის ეპიზოდში, მამაკაცი ქალიშვილს ჰპირდება ჯვრისწერის წინა საათს შემდგარი საშინელი სურათების გაქრობას. ათროლებული ემილია გადაწყვეტილებას ვერ იღებს. თავის მამაკაცურ ღირსებებში დარწმუნებული პრინცი ჰპირდება: გვერდითა ოთახში თუ წაჰყვება მას, ქალიშვილს საოცარი სიხარული ელის. მარინელი, რომელიც შეხვედრას ესწრება, ამ ეპიზოდს, როგორც გაუცხოებული თვალი, შემდეგ შეფასებას აძლევს: „დაე პრინცმა ახლა დაინახოს, როგორ შორს შეტოპავს მასთან პირისპირ დარჩენილი“.

თალჰაიმერი ამ უმნიშვნელოვანეს და გადამწყვეტ შეხვედრას განსხვავებულად მოგვითხრობს. აქ სიტყვა ნაკლებად არის გამოყენებული და მაყურებლის ყურადღება უფრო მეტად წყვილის შინაგანი მდგომარეობის გამოხატვაზეა გადატანილი. კუთხოვანი, მკაცრად თმაგადაწეული ემილიას გახვეებული დგომა მის ქალწულობას ხაზს უსვამს, ხოლო პრინცის გაწვდილი ხელი თითქოს, მაგიურად იტევს ყველა

მამაკაცის სურვილს, რომელიც მხოლოდ ერთ რამეს სთხოვს ქალს: „გულის კარი გამიხსენი!“. პრინცის მავედრებელ ჟესტს ემილია მკაცრი, ცივი გამომეტყველებით პასუხობს და ბნელი ნიშის სივრცეში უჩინარდება. ქალიშვილი თავის არაცნობიერში მიდის... თვითონ უნდა გაარკვიოს – რა ხდება მის თავს... პრინცის ფეხქვეშ, კვლავ მიწა იწყებს ტორტმანს, ცოტაც და დაეცემა. მას გასაწონასწორებლად ქალი სჭირდება და ამ შემთხვევაში – ემილია. ქალიშვილი, იქ, სადღაც სიღრმეში, უმაღლეს აცნობიერებს თავისი გამოუვალი მდგომარეობას და ქარიშხალივით ბრუნდება უკან, ახლა ის თითქმის თავის ცნობიერიდან სდევნის პრინცს, რომელიც ქალიშვილის შემტევი ნაბიჯების მოახლოებით, თანდათან უკან-უკან იხევს. ემილია უკვე იმ ბოლოქარ, მტკიცე, აზვირთებულ ტალღას ემსგავსება, რომლის ძალაც ნებისმიერ მამაკაცს წაღეკავს – დაე, ეს თუნდაც პრინცი გონზავას ესპანელი წინაპარი – ღონ ჟუანი იყოს! თალჰაიმერი ემოციით ტვირთავს ამ ეპიზოდს: პრინცი უკვე მოხრილი, ვედრებით შესთხოვს ქალიშვილს – მიენდოს მას და ბოლოს ემილიას ფერხთით, შინაგანად შიშველი და საწყალობელი, ძირს ეცემა. ორ ადამიანს შორის გრაფინია ორსინას წერილი ავისმომასწავებლად კივის, რომელიც მაყურებელს კვლავ მიანიშნებს ამ ორი ქალის ბედის მსგავსების ფაქტს: ორსინამ უკვე მიიღო სიყვარულის რეზულტატი – ის მიტოვებულია, ხოლო ემილია გრაფინიას გზის გასაყარზე დგას. ძლივს წამოდგარი პრინცი, ქალის უკან მდგომი, მის თავს შორიახლო ეფერება და გაისმის ვნებიანად ამომხდარი სახელი: „ემილია, ემილია...“, – სწორედ ამგვარად წარმოთქმული სიტყვით მოინუსხა ჯვრისწერის დილას ემილია, ღომინიკელთა ეკლესიაში. ორივე პერსონაჟი მაყურებლის პირისპირ დგას. პრინცი სწრაფად ლაპარაკობს, ქალიშვილს სახეში არ უყურებს, მაგრამ მაინც გაარჩევთ რამდენიმე ძირითად ფრაზას: „ვიმსახურებ საყვედურს, არ უნდა შემეშინებინე“. ემილიას დუმილი უფრო მეტ ფანტაზიას უღვიძებს მამაკაცს და როგორც ღირსეულ მეომარს შეშვენის ბრძოლის წაგების შემდეგ, ისე ნებდება ემილიას და აღიარებს

ყველა ქალისათვის სანუკვარი, სანატრელი და მისტიკური ძალის არსებობას – რასაც მამაკაცზე ზეგავლენა ჰქვია. აქ უკვე ემილიას გვერდზე გადაუვარდება თავი, უღონობის და უმწეობის ნიშნად. იბადება კითხვა – ნებდება თუ არა ემილია? ამ კითხვაზე პასუხი არა აქვს თალჰაიმერს, რადგან ის მაყურებლის ფანტაზიაზე მოქმედებს და მას უტოვებს არჩევანს: როგორც გნებავთ, ისე გადაწყვიტეთ! ჩვენი აზრით, ემილია გაორებულია, მას იზიდავს ეს მდგომარეობა და ამავე დროს ტანჯავს კიდევ. იქნებ ამიტომ მოადგება თვალს ცრემლი, რომლის ერთ პატარა, სველ მარცვალს მარგალიტივით აიღებს პრინცი და რუღუნებით თვალში ჩაისვამს. ამ ცრემლის მიზეზს ხვდება მამაკაცი და კედელში დამალული საიდუმლო გასასვლელისაკენ მიემართება. ერთი წამით გაიფიქრებთ, ალბათ ცდუნება დაძლია და ქალს ტოვებს, მაგრამ სატრფოს ცრემლმა უცნაურ საიდუმლოს ფარდა ახადა და თუ დაეუმატებთ, რომ ამ დროს ემილია თავმიბრუნებული, მზერით მიაცილებს პრინცს, ხვდებით, რომ ქალიშვილის გამოცანა ნელ-ნელა იხსნება და ის აუცილებლად გაჰყვება საიდუმლო ოთახში მამაკაცს, რათა ეზიაროს იმ იდუმალებას, რომელიც ახლა, ამ წუთას ასე იზიდავს მას და სულ ერთია, პრინცი იქნება ეს თუ ვინმე სხვა, რადგან სასიყვარულო განწყობილება უკვე ვნების ქარცეცხლში გადაიზარდა. ირონიულად ჟღერს ღია, საიდუმლო კარებში პრინცის ოდნავ მოხრილი ხელის მტეხნის მაცდური ჟესტი, რომლის ქვეტექსტშიც ნათლად ამოიკითხავთ ლესინგის ფრაზას: „... წავიდეთ იქ, სადაც გელით საოცარი სიხარული...“ და თუ მწერალს რემარკაში უწერია: „მიჰყავს თითქმის ძალდატანებით“, თალჰაიმერთან ემილია ჯერ ამ ხელზე შეაყოვნებს მზერას, მერე კი, თავისი ფეხით მიჰყვება მამაკაცს.

როცა კლავდია იგებს, რომ ემილია პრინცის „მზრუნველობას შეეფარა“ და მის სიცოცხლეს საფრთხე არ ემუქრება, დაეჭვებული დედა ვალსის მუსიკის მაღალი ტონალობის ფონზე დაეძებს ქალიშვილს. ის დეკორაციის ჩაკეტილ სივრცეს ეხება და მორიგეობით ინაცვლებს სავარაუდო, კარგად

დაგმანული ოთახების წინ, რომლებიც მანამდე მაყურებელს ერთი მთლიანი კედელი ეგონა. სპექტაკლის მსვლელობისას იმავე მოძრაობებით, ოღონდ განსხვავებული მოტივაციით, გაივლიან ამ ტალანს გრაფინია ორსინა და ოდოარდო. დედას, მამას და ორსინას ერთი მიზანი აქვთ – როგორმე დაინახონ საყვარელი ადამიანი! ამჯერად კლავდია, ზოგადად, „დედის ბუნების“ მოდელის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისების თანახმად მოქმედებს – ის ეძებს ქალიშვილს, ქვეტექსტით – ცოცხალია თუ არა...

გრაფი აპიანის მკვლელობის თაობაზე, ქვეშევრდომისა და ბატონის კამათი ძალზე მწვავეა, თუმცა პრინცი აღნიშნავს, რომ ოდოარდოს სასიძოს სიკვდილი ბედნიერებაა! სახელეწილი მარინელი გააფთრებული უხსნის, რომ ამ უბედურებას ვერ აიცილებდნენ. ქალების შემცდენელის თუ მათი გულთა მპყრობელის სახელი ყველა მამაკაცისათვის საამაყოა, მაგრამ მკვლელის დამლა პრინცს აშფოთებს. თუმცა, საწყალი აპიანისათვის აღარ სცხელათ – ახლა გრაფინია ორსინას უნდა გაუმკლავდნენ, რომელიც, რევოლვერით ხელში, გამეხებული მოდის. ის სასოწარკვეთილია, მისთვის სულ ერთია ვის მოკლავს: თავის თავს თუ პრინცს... ორივე შემთხვევაში გაიმარჯვებს. თუ თავს მოიკლავს, მისი ტანჯვა შეწყდება, პრინცის ფიზიკური განადგურებით კი შურს იძიებს. ქალი საფეთქელთან მიიტანს რევოლვერს, მაგრამ ვერ გაისვრის იარაღს, სიცოცხლესთან დაშორება არც ისე ადვილია. ახლა, შიმველ სცენაზე სპექტაკლის ორად-ორი რეკვიზიტი დევს, ორივე პრინცის ექს-საყვარლის მოტანილია – წერილი და რევოლვერი. პიესაში ხანჯალი ფიგურირებს, მაგრამ თალჰაიმერმა თანამედროვე იარაღი არჩია. ორსინასათვის ტრაგიკულია ერთ დროს შეყვარებული პრინცის გულგრილობა და შეურაცხყოფელი უგულებელყოფა. მარინელის პასუხები ხან აგდებული ინტონაციით და ხან სარკაზმით არის თქმული, რაც მაყურებელში იუმორს ბადებს. აღელვებული ქალი, რომლის ნაზ სხეულში ძლიერი ნებისყოფა ჩასახლებულა, კლავდიას სცენას იმეორებს და ვალისის ტაქტზე: „ერთი,

ორი, სამი“, აცრემლებული, კანკალით დაეძებს იმ საიდუმლო კარებს, სადაც პრინცი იმალება თავის ახალ გატაცებასთან ერთად. გასართობ სასახლეს უამრავი კარი აქვს და ქალისა და მამაკაცის გართობასაც უამრავი სახე აქვს. როგორი სახის გართობაში წაასწრებს გრაფინია პრინცს, ეს უკვე მაყურებლის ფანტაზიაზეა დამოკიდებული, რომლის აქტიურ ამოქმედებაზეც მუშაობს რეჟისორი სპექტაკლის ყველა ეპიზოდში. უკვე ყურადღებით აკვირდება მარინელი ქალის მსვლელობას, ორსინას როლის შემსრულებელი ნინა ჰოსი, სიძულვილისა და სიყვარულის ზღვარზეა. თითქმის იგივე გრძნობა იბადება მარინელის სულში, თუმცა ვერ აცნობიერებს, რა ხდება მის თავს. თალჰაიმერის აზრით, თუ ლესინგის ყველა გმირი ვნებითაა შეპყრობილი და ეს გამოხატულია სხვადასხვა სახით: მოვალეობის, შვილის სიყვარულის, ქალიშვილის მაღალ წრეში გათხოვებით, ძველი საყვარლის სიძულვილით, მშვენიერი ქალიშვილის ტრფიალებით, შეღახული ღირსების დაცვით და ა. შ. და ა. შ. მაშ მარინელის, რომელიც პერსონაჟების საერთო ისტორიის ეპიცენტრში დგას, რატომ არ უნდა ეწვიოს ვნება? ორსინას მღელვარე ფრაზები, პრინციპში, აღსარებას ჰგავს და ეს აღსარება მეფისტოფელის მსგავსი პიროვნების თვალწინ მიმდინარეობს. გულწრფელი ემოციით მოხიბლულ მარინელის არსებაში მამაკაცი გაიღვიძებს და ქალი მოეწონება. ამ გრძნობით ელდანაკრავს, შესაძლოა პირველად დაუფლა იმგვარი სასიყვარულო განწყობილება, რომელიც მხოლოდ პრინცისა და გრაფ აპიანის მონაპოვარი გვეგონა. მეფისტოფელ-მარინელის თვალში გრაფინია თავის ცრემლს ჩადებს, თითქოს ამ ჟესტით თანაგრძნობას სთხოვს. მერე ნაზად ჩამოუსვამს თითს ლოყაზე და კამერჰერის გაადამიანურებული სული შფოთვას იწყებს. თუ აქამდე მარინელი მეორე ვიოლინოს როლს ასრულებდა, ახლა, ამ ეპიზოდში, პირველი ვიოლინო ხდება! სცენის მეორე რეპლიკის კანონის ბრწყინვალე მაგალითს გვიჩვენებენ მსახიობები. ოთახიდან გამოსული პრინცის ხელით დაფარულ სახეს თვალს ვერ აცილებს გრაფინია და უკვე ნათლად გრძნობს,

რომ მისი ღრამის ბოლო აკორდები სასიყვარულო მელოდიის დასასრულს აუწყებს: „წადით, გრაფინია, ბოლოს და ბოლოს წადით!“. მარტოდ დარჩენილი მარინელი-გრაფინიას ღუეტი ალბათ ნებისმიერ სცენას დაამშვენებდა თავისი მხატვრული რეალობით, ადამიანის ბუნების ღრმა ცოდნით, სამსახიობო ტექნიკის ფლობით. ემილიას სახელის გაგონებაზე, გრაფინიას ხელი უნებურად გაიწევა მარინელის მკერდისკენ, მერე სახეზეც გადაინაცვლებს და მისი უნაზესი თითებიდან გადასული სასიყვარულო სხივი, რომელიც ჯერჯერობით ისევ პრინცს ეკუთვნის, ახლა მარინელის სხეულში გადაიღვრება. უკვე ერთმანეთის პირისპირ დგანან ქალი და მამაკაცი – ქალს არ აინტერესებს ის, ხოლო მამაკაცს, რომელსაც სველი პერანგი კანზე მისწებებია, სახე სამსახურებრივი მოვალებით აქვს დატვირთული, მაგრამ ფიქრები – მწველი. მარინელის ლოყას მინებებული გრაფინია ორსინას ბაგეები საიდუმლოს ჩასჩურჩულებს: „პრინცი, აი მკვლელი!“. ბრწყინვალედ იყენებს ლესინგის ფრაზას თალჰაიმერი: „მე გადავკოცნიდი იმ ეშმაკს, რომელმაც იგი ამაზე წააქეზა. ...გადავკოცნიდი, გადავკოცნიდი მას, თუნდაც ეს ეშმაკი თქვენ იყოთ, მარინელი“. ვალსის მელოდიის ფონზე, ძალიან დიდხანს, ძალიან მწველად, ძალიან ვნებიანად კოცნის გრაფინია მარინელის ტუჩებში. ამ კოცნისათვის თითქოს დიდი ხანია ემზადებოდა კამერჰერი და მისი საპასუხო რეაქციები ტოლს არ უდებენ გრაფინიას მკლავების მოძრაობას. ვინ ვის ამოხდის ვნებით სულს – ქალი იმარჯვებს და ამის დასტურად, არაქათგამოცლილი, გაოცებული, გაკვირვებული ინგო ჰიულსმანი ზურგზე დაეცემა და მერე, ძლივს სულმოთქმული, ისე ახედავს გრაფინიას, როგორც ქალღმერთს, რომელიც სპილოს ძვლის ქანდაკებასავით აღმართულა მის წინ. სასიყვარულო განწყობილებით მოწამლული მარინელი უგრძნობი ქალის წინ იტანჯება... ო, როგორ უნდა კვლავ მისი კოცნა, შეხება, მაგრამ გაყინული ქალი, პიგმალიონის გალათეას ქანდაკების მსგავსად, არ ცოცხლდება. ოფლში გაწურული, ძალაგამოცლილი უკვე გამამაკაცებული მარინელი იგემებს იმ სასიყვარულო ტანჯვას,

რომელსაც სცენური ცხოვრების წინა ეპიზოდებში, სხვა ადამიანების მიმართ განიცდიდნენ პრინცი, აპიანი, ორსინა, მაგრამ არა ემილია, მაგრამ არა კლავდია-ოდოარდო. როგორ ევედრება ერთ მხერვას მაინც ქალს, უხმოდ შესთხოვს, ფეხარეული დაბოდილობს, მაგრამ უსასრულო ოკეანეში აისბერგივით აღმართული ქალი არ იკარებს მზის მწველ სხივებს და ხელს უშლის მისი უკვე გაყინული გულისა და სხეულის გაღლობას. ვნებისგან დახრულ მარინელის კამერჰერის გაწონასწორებული მოქმედებები აღარ ახასიათებს, ორსინას კოცნით გამოწვეული აღტკინება მის ხორციელ ლტოლვას აძლიერებს – სწორედ ასეთი წარსდგება ოდოარდოს წინაშე, რომელსაც მხოლოდ შესტებით ელაპარაკება და მერე, ძლივს წარმოთქმული სიტყვების შემდეგ, ისევ მშვიდად მდგომ გრაფინიასკენ გადაიხრება ვედრებით. თალჰაიმერის მიერ ლესინგის პიესის დრამატურგიული ანალიზი ბრწყინვალედ არის შესრულებული. რეჟისორმა პიესის ყველა ეპიზოდში ზუსტად მოძებნა მთავარი, მამოძრავებელი ფრაზა და სწორედ ამ ფრაზაზე ააგო ყველა ეპიზოდი. ამასთან, გასაოცარია რეჟისორის უნარი, შეიცნოს ყოველი ცხოვრებისეული მოვლენა და მათ შორის ყველაზე ურთულესი, რასაც ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა ჰქვია. სასოწარკვეთილი გრაფინია ეძებს დასაყრდენს და ამ წუთებში მისთვის მნიშვნელობა არა აქვს, ვის აკოცებს, ოღონდ ამ დროს ქალი ვერც აცნობიერებს, რომ მამაკაცმა ეს კოცნა შეიძლება სერიოზულად აღიქვას. სწორედ ამიტომაც მარინელის გონება დაბინდული, ხოლო გრაფინია ორსინასი მშვიდი, ვინაიდან მან თავისი ქალური ხელობა მამაკაცის წინააღმდეგ გამოიყენა, მითუმეტეს თუ ეს მამაკაცი მისი ტანჯვის მიზეზის – პრინცის – ყველანაირი ახირებებისა და სურვილების აღმსრულებელია.

ჟან-ბატისტ მოლიერის „დონ ჟუანში“, მამაკაცის მიერ უკუგდებული, გაშმაგებული ელვირა შემდეგ ფრაზას გაჰკივის: „დონ ჟუან, გემინოდეს შეურაცხყოფილი ქალის შურისძიების!“ ორსინამ შურისძიების ერთი სვლა განახორციელა და ახლა, ოდოარდოსთან მარტო დარჩენილი, მეორე სვლისათვის

ემზადება. ქალი ძალიან კარგად იცნობს ზოგადად „მამის ფსიქიკას“ და ზუსტად გრძნობს, სულის რომელ ნაწილში ჩაართვას მახვილი. ამ გმირებს შორის, ისე, ვითომ შემთხვევით, რევოლვერი გდია, ოღონდ მთავარია, ვინმე გაისროლოს. მაგრამ ამ იარაღს ემილია გალოტი არ გაისვრის, არც ამ სცენაში და არც მერე, რადგან სპექტაკლის ფინალისკენ მიმავალი გმირები, სიკვდილზე უარეს ტანჯვას უმზადებენ ერთმანეთს. სწორედ ამიტომ, გრაფინია ორსინას შემსრულებლის, მსახიობ ნინა ჰოსის დაჟინებით გამოთქმული ეჭვი, რომელიც ეჭვიც აღარ არის, არამედ გადაწყვეტილი აზრი, რაც შემდეგი ფრაზით გამოიხატება: „ეს არ არის ძალით მოტაცება!“ – მამისათვის სიკვდილის ტოლფასია. ამ დროს თავისმართლების შეგრძნებით, ოღორდო ხელის მოძრაობით მიუთითებს ჯერ პაწაწინა ემილიას, მერე ყმაწვილს, მერე მოზრდილს და მერე უკვე ზრდასრულ ქალიშვილს... დაბოლოს, გრაფინიას ცილისწამებას, რომ გრაფი აპიანის მკვლელობაში ემილიასაც ურევია ხელი, საშინელ ძრწოლანარევ აღშფოთებამდე მიჰყავს მამა... მამა, რომელიც ისტერიულად იმეორებს: „მე ვიცნობ ჩემ ქალიშვილს, მე ვიცნობ ჩემ ქალიშვილს, მე ვიცნობ ჩემ ქალიშვილს...“. ამ წუთებში ის თავის თავს არწმუნებს და თითქოს მაყურებელსაც... არწმუნებს იმ მაყურებელს, რომელსაც სხვადასხვა ვითარებაში, მაგრამ მაინც, მრავალჯერ მოუწევდა ამ ფრაზის გამეორება ცხოვრებაში... თეატრში კი გაიფიქრებდა: „რომელი მამა დადებს თავს, რომ ის მართლაც იცნობს თავის ქალიშვილს?“ – იმ ზომით იცნობს, რომ პასუხი აგოს და განსაზღვროს ქალიშვილის ქმედება, რომელიც მამის თვალსაწიერს არის მიფარებული. ამ დროს მაყურებელთა დარბაზში იწყება განსჯა, რომელიც სპექტაკლის შემდეგ უფრო მეტად ამოქმედდება, რადგან ყველა წარმოდგენაზე აუცილებლად იქნებიან ის ქალიშვილები, რომლებიც მამის მალულად აკრძალულ ხილს აგემოვნებენ; აუცილებლად იქნებიან დედები, რომლებიც ქალიშვილის საქმეებში კარგად ერკვევიან; აუცილებლად იქნებიან მამები, რომელთაც ოღორდოს გულწრფელობის სჯერათ; აუცილებლად იქნებიან

გრაფინიები, მარინელები, პრინცები, აპიანები... და სწორედ ეს ხდის თაღჰაიმერის სპექტაკლს საყოველთაოდ მისაწვდომ და მარტივად გასაგებ ამბად.

გრაფინია ორსინა ოდოარდოს რევოლუცერს სთავაზობს, ისე რომ იარაღის ლულა თავისი სხეულისკენ აქვს მიბრუნებული და გაიფიქრებ, იქნებ და უნდა გრაფინიას, რომ მისი სიტყვების შემდეგ გაისროლოს იარაღმა და გამწარებული მამის ხელით მოკვდეს. ვის მოსაკლავად აძლევს იარაღს გრაფინია? საკუთარი თავის თუ პრინცის? ორსინა არ მოკლა ოდოარდომ, ესე იგი პრინცის და არა ემილიასი, რადგან ამ ქალმა მშვენივრად იცის, რომ ემილია აუცილებლად გაივლის მის გზას და მომავალში ისიც ფურიად გადაიქცევა. გრაფინია წრეგადასული სისასტიკით სახავს იმ დღესასწაულს, სადაც პრინცის მიერ სიყვარულს შეპირებული ქალების მთელი არმია ასო-ასო დაგლეჯდა მის სხეულს და მოღალატე გულს ამოაგლეჯდა. ამ შემზარავ ტექსტს, რომელიც მისი შურისძიების ერთადერთ რეალურ ზმანებას წარმოადგენს, მსახიობი ამბობს ძუნწი ჟესტიკულაციით და მკაფიო, შინაგანად დაძაბული ჟღერადობით. ამით რეჟისორი მის მიერ წარმოთქმული ტექსტის გააზრებულ სიმტკიცეში გვარწმუნებს და მაყურებელთა დარბაზში, სადაც ალბათ იქნებიან მიტოვებული ქალები და ამ ქალების მამები – მთელი არსებით გრძნობენ გრაფინია ორსინას რეალურ, ცხოვრებისეულ ფაქტებზე დაყრდნობილი აზროვნების ლოგიკურ განვითარებას. ოდოარდო გალოტი – მებრძოლი პოლკოვნიკი, ღირსეული რაინდი შეძრა ქალიშვილის ბოობჰარმა სულმა და უცებ, დიდი ხნის შემდეგ, პირველად იგრძნო ვნება – შოკირებული, სასიყვარულო განწყობილებით აღმოდებული ტუჩებით, ქალის ბაგეებს დაეძგერება... და მერე, კვლავ პატიოსნების იარაღით აღჭურვილი საგულდაგულოდ იწმენდს პირს. როცა კლავდიას ჩამოიშორებს გზიდან და გაისტუმრებს მისგან შორს, ოდოარდო საომრად ემზადება, ზოლო თაღჰაიმერი – „მამის ტრაგედიის“ გასათამაშებლად. ოდოარდო, მსახიობი პეტერ პაგელი, ვალსის ფონზე იხდის პიჯაკს, მოიხსნის ჰალსტუხს, თან შეუჩერებლად

თავისთვის უხმოდ ლაპარაკობს... სახელოაკაპიწებული, მეტი შემართებისთვის პერანგის ღილ-კილოსაც ჩაიხსნის და რევოლვერს მოიმარჯვებს. ვის მოსაკლავად ემზადება მამა? პრინცის თუ ემილიასი? მაგრამ მოულოდნელად მისი ხელი ნელ-ნელა საფეთქელთან მიიწევს და როცა მამის მზერა იარაღის შავ ხვრელს დააფიქსირებს, ის უკვე ჩვეულებრივი ადამიანი ხდება, რომელსაც სიცოცხლე სწყურია. მამა უღონოდ ჩამოუშვებს ხელს და რომელი ვერგინიუსის მსგავსად, ბოლომდე შესვამს ტანჯვის სამსალას.

ოდოარდო გალოტის შემსრულებელი პეტერ პაგელი იწყებს ეტიუდს „ქალიშვილის ძებნა სასახლეში“. ვალსის ტაქტი კიდევ უფრო მძაფრდება. ზღურბლთან საწყალობლად ატუზული მამა საკმაო ხანს ფიქრობს, შეაღოს ერთ-ერთი კარი თუ არა; მელოდიაში ვიოლონჩელოს ბგერები შედის, რაც ოდოარდოს ტრაგიკულ მდგომარეობას ამძაფრებს. აი, ის ძალას იკრებს და კარს შეაღებს, მაგრამ იქიდან არავინ ეხმიანება. მერე სწრაფად გააღებს რამდენიმეს, თითქოს რეზულტატის ნახვას ჩქარობს და ბოლოს, ნებისმიერი სულიერის ხმის გაგონების იმედით, ერთ-ერთ კარს სასოებით ყურს მიუგდებს და როცა კარის ზედაპირს მოფერებით ხელს გადაუსვამს, გგონია, რომ ემილიაზე გაბრაზებამ გადაურა. ერთ-ერთ კარს ჩაჩოქილი აღებს, თითქოს მოწინააღმდეგის თავდასხმას მოელის. დაიღალა მამა და ახლა უკვე ფეხარეული განაგრძობს კარებების გაღებას. აი, მუხლიც ეკეცება, ძირსაც ეცემა და უკვე ზოხვით აგრძელებს გზას. ამ დროს ვალსის მელოდიის პატარა ნაწყვეტიც ქრება და „მარტოდ“ დარჩენილი ორი ვიოლონჩელო, მძიმედ და ავისმომასწავლებლად ეხმიანება ერთმანეთს – ეს მამისა და ქალიშვილის ტრაგიკული დუეტია. „არა, თავი უნდა მოვიკლა“ – გაუელვებს ფიქრში მამას, მაგრამ როგორ უძნელდება ამ ნაბიჯის გადაღმა. ვიოლონჩელო მონოტონურად გამოსცემს ერთადერთ და გულისგამაწვრილბელ ბგერას და ფეხზე ამდგარი ოდოარდო ჩუმი ძახილით აღმოთქვამს: „ემილია, ემილია...“ ოდოარდოს მიერ ქალიშვილის ძებნის სცენაში უჩვეულო ორიგინალობით წარმოსდგება ამ სპექტაკლის

კოსტიუმებისა და სცენოგრაფიის ავტორის, ოლაფ ალტმანის სცენური სივრცის ხედვის უნარი, რეჟისორის ჩანაფიქრის გააზრებისა და ერთ მთლიანობად შეკრულ შემოქმედებით კოლექტივთან თანამშრომლობის უნარი. როცა წარმოსახვითი სასახლის ყველა კარი იხსნება და იქიდან გამომავალი სინათლე მსახიობის სხეულს ანათებს, მერეღა ხედები, რომ სპექტაკლის ეპიცენტრი მამის, ღირსებაშელახული ოდოარდოს ტრაგედიაა. ამ სცენით შეძრულს, გიტრიალებთ კითხვები... რისთვის და ვისთვის არის ეს სასახლე: ოჯახის მიერ ჩაკეტილ სივრცეში, აკრძალვებით გაჯერებული აღზრდით დათრგუნვილი ქალიშვილის მარტოობის ნავსაყუდელი, რომელიც გასართობ სასახლეში აღმოჩნდა თუ მაცდური მამაკაცის მიერ ქალებისათვის დაგებული ზაფანგი? ან იქნებ თავნება ხელისუფალის ახირებების შემსრულებელ-აღმსრულებლის, ეშმაკისეული მარინელის ღვთაებრივი ინტრიგების ასპარეზია? ან, იქნებ, ოდოარდოს აქაური ცხოვრების განსაწმენდელია? ან, იქნებ, ემილია გალოტის ახალი ცხოვრების დასაწყისის ასაფრენი ბუდე? ან, იქნებ, სასიყვარულო ემაფოტი? ამ კითხვებზე პასუხი ერთია – ყველასი და ყველაფრის ერთად. დანაეც შესახებ ძველბერძნული მითისა და რომაელი ისტორიკოსის მიერ აღწერილი რეალური ამბის ერთობლივი ანალიზით, თალჰაიმერმა დასვა მამისა და ქალიშვილის სულიერი კავშირის საკითხი და მხატვრული გააზრების გზით, ამ ურთიერთობის ამოხსნა-ამოკითხვა შეძლო, რომლის ბოლო აკორდი, ოდოარდოსა და ემილიას პირისპირ შეხვედრის სცენაა. ეს ეპიზოდი ლესინგის პიესაში გადამწყვეტი ეპიზოდია, რადგან სწორედ ამ ნაწილში უნდა აღსრულდეს რომაელი ისტორიკოსის აღწერილი რეალური ამბის ტრაგიკული დასასრული. ნაწარმოებში ოდოარდო აცნობიერებს პრინცის, როგორც ძალაუფლების იარაღით აღჭურვილი ადამიანის მდგომარეობას, რომელიც არც ერთ კანონს არ ექვემდებარება – არც ზნეობრივს და არც საზოგადოებრივს. მამა დაასკვნის: „ვინც კანონს პატივს არა სცემს, ისევე ძლიერია, როგორც ის, ვისაც კანონი

სულაც არ გააჩნია“. ამ ფრაზით, ოდოარდო პრინცის მაგვარ მამაკაცს განიხილავს, როგორც ცხოველს, რომელიც ქალის დანახვაზე აზურუშებული, სადაც უნდა და როგორც უნდა, ისე დაიკმაყოფილებს თავის სექსუალურ სურვილებს და არა მხოლოდ სექსუალურს. თალჰაიმერმა, პიესის მეხუთე მოქმედებაში ოდოარდოს შეხვედრა მარინელისთან და პრინცთან ამოიღო, ვინაიდან ამ ეპიზოდში კვლავ გაისმის ემილიას დანაშაულის თემა და რადგან გრაფინია ორსინას ეპიზოდში საქმროს მკვლელობის იდეამ უკვე გაიჟღერა, რეჟისორმა ეს სცენა სპექტაკლში აღარ გაითამაშა. ამ მონტაჟით თალჰაიმერმა ჩამოაშორა „ზედმეტი“ ფაქტორები, მამისა და ქალიშვილის ურთიერთობა უზარმაზარი და გამადიდებელი შუშის ქვეშ დადო და ფინალური სცენის – „ემილიას სიკვდილის“ შესავალი, პიესაში მარტოდ დარჩენილი ოდოარდოს ტექსტში აჟღერებული სიტყვის – „ხელის“ საშუალებით შეძლო: „რად სჭირდება მას ჩემი ხელი? შორს! (წასვლას დააპირებს, მაგრამ დაინახავს მისკენ მომავალ ემილიას) ძალზე გვიანაა. მას სჭირდება ჩემი ხელი, მას სჭირდება იგი“.

ერთ-ერთი კარიდან მშვიდი, წყნარი და გაწონასწორებული ემილია გამოდის, ოდოარდო ზურგით დგას, მაგრამ მან მაინც იცნო ქალიშვილის დაჟინებული მზერა და კვლავ გაიწვდინა მისკენ ხელი, როგორც შერიგებულ მომავალ თანამოაზრესთან. მამას მიბრუნებაც უნდა, მაგრამ როგორ ტანჯავს ეს აუტანელი, ეჭვიანი ტკივილი: არის თუ არა ემილია საქმროს მკვლელობაში გარეული? ჰქონდა თუ არა სიახლოვე პრინცთან? ქალიშვილის სიმშვიდით გაოგნებული მამა, პიესაში დაუფარავად ეკითხება თავის სისხლსა და ხორცს: „ვინა ხარ შენ? ქალწული? და ჩემი ასული?“ ემილია პასუხად სასახლიდან გაქცევას სთავაზობს და ეუბნება, რომ ის უმანკოა. მაგრამ რა მოხდა მარტო დარჩენილ პრინცსა და ქალიშვილს შორის, ეს სცენა არ არის არც პიესაში და არც სპექტაკლში. მკითხველსა თუ მაყურებელს უჩნდება კითხვები: თუ მოხდა „რამე“, რომელი ქალიშვილი ეტყვის მამას? თუ მართლაც მოხდა „რამე“, მაშინ რატომ არის

გაწონასწორებული ემილია? ასეთი მშვიდი განწყობა, მამაკაცთან გატარებული წუთების თუ საათის შემდეგ, ხომ მეძავის ხელობის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა? ეს პიესა და სპექტაკლიც როსკიპის ხასიათით გაჯერებულ ქალიშვილზე რომ ყოფილიყო, მაშინ დრამაც არ შედგებოდა. ამ კითხვებზე პასუხი ლესინგის ტექსტში უნდა ვეძიოთ, სადაც დიდი გერმანელი ავტორი კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს ქალის ფსიქიკის გასაოცარ ფსიქოლოგიურ წვდომას. ემილია მამას უხსნის, რომ პრინცის ძალმომრეობაზე ძლიერი – ცდუნებაა და ვერც ერთი კარგად აღზრდილი, რელიგიური ქალიშვილიც კი, წინ ვერ აღუდგება ახალგაზრდული, ცხელი სისხლის ყივილს. ემილია სიკვდილს აირჩევს და მამა თავისი ხელით კლავს. ემილია გალოტი „საყვარლის“ სტატუსზე უარს ამბობს და მოვლენების განვითარების ფინალის მამოძრავებელი ძალა ხდება.

თალჰაიმერი სპექტაკლში აბსოლუტურად განსხვავებულ, მოულოდნელ და გარკვეულწილად პროვოკაციულ ფინალურ სცენას გვაძლევს. ქალიშვილის ძიებით ძალაგამოცლილი ოდოარდოს კითხვებზე გაშმაგებული ემილია ყვირილით ახსენებს მამას, მაყურებელს, რომ ის სისხლისა და ხორცისაგან არის შექმნილი და მას თავისი აზრები აქვს. ოდოარდო იარაღს უტოვებს ემილიას, იარაღს, რომელსაც მამა არ გაისვრის. კვდება თუ არა ემილია? ეს კითხვა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ კარგა ხანს გიტრიალებთ ფიქრში. როცა თითქმის ყველა გაღებულ კარს ჩამოუვლის ქალიშვილი და კვლავ ბნელი ნიშისაკენ მიემართება – სცენიდან არ გადის, ან ვერ გადის, ის უკან ბრუნდება. ამ დროს ვალსის მუსიკის ფონზე მოცეკვავე წყვილები გამოჩნდებიან, უმწეო და იმავდროულად შემართული, რევოლვერით შეიარღვეული მარტოსული საპატარძლო, სასიყვარულო განწყობილებით დამუხტული ქალებისა და მამაკაცების გარემოცვაში, უმანკოებისა და სიწმინდის აღმნიშვნელი თეთრი კაბით, ცოცხალ ქანდაკებასავით დაიარება გასართობი სასახლის ტალანში. ემილიაც არ გაისვრის იარაღს, მაგრამ ის თავისი

უმანკოებისა და პატიოსნების სასიკვდილო რიტუალში ებმება და ხვდებით, რომ XXI საუკუნის დამდეგს ზნეობის, პატიოსნების და უმანკოების ნოსტალგიამ უბიძგა „დღიწეს თეატრის“ რეჟისორს, დაედგა ბრწყინვალე სპექტაკლი, რომელიც გულგრილს ვერავის დატოვებს.

წარმოდგენის ნახვის შემდეგ, ძალაუნებურად გაგახსენდებათ 60-იანი წლების ევროპა, და სამამულო ომის შემდეგ დაბადებული თაობა, რომელმაც სექსის ყველა ჩარახული კარის გაღება დაიწყო. დროთა განმავლობაში ამ პროცესმა გამოიწვია უწესრიგო სექსუალური კავშირები, ოჯახის როლის შემცირება, ნელ-ნელა გაიზარდა დამოუკიდებელი ქალების რიცხვი, რომელთა ცხოვრების მთავარი მიზანი გათხოვება აღარ იყო. და ა. შ. და ა. შ. ყველაფერმა ამან დიდი გასაქანი მისცა მამაკაცის თავისუფლებას. სექსუალური რევოლუცია მჭიდროდ დაუკავშირდა ფემინიზმს. თალჰაიმერი დროს უკან ვერ დააბრუნებდა, მაგრამ როგორც შემოქმედს, მას ჰქონდა უფლება, დაესვა საზოგადოებაში ადამიანის პატიოსნებისა და უმანკოების დეფიციტის საკითხი, რომელიც ოღოარდოს პერსონაჟის სახით, ზოგადად მამის ტრაგედიაა, რაც ასე მძაფრად და სპეციფიკურად აისახება ქალიშვილთან დამოკიდებულებაში.

ვინც კარ-ვაის ფილმსა და მიხაელ თალჰაიმერის სპექტაკლს სასიყვარულო განწყობილება აერთიანებთ, ოღონდ ერთი აზიური სულისკვეთებით მოგვითხრობს ამ გრძნობის შესახებ და მეორე – ევროპული. ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის მოდელი იდენტურია, ოღონდ გამოხატვის ფორმაა სხვადასხვაგვარი. კარ-ვაი და თალჰაიმერი თავიანთ ნაწარმოებებში ქმნიან იმ ქალის წინააღმდეგობებით აღსავსე პორტრეტს, რომელიც ე. წ. საზოგადოების ზნეობის გარკვეულ მიმართულებას განსაზღვრავს. სუმ და ემილიამ „საყვარლის როლი“ ვერ მოირგეს და როგორც ერთ-ერთი ჟურნალისტი წერს: „XXI საუკუნე ნოსტალგიის გრძნობით მისტირის სამყაროს უმწიკვლო წლებს“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- СЛОВАРЬ АНТИЧНОСТИ, издательство Прогресс, Москва, 1989;
- ლესინგი, დრამები, საბჭოთა მწერალი, თბილისი, 1958;
- Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972;
- Александр Соколянский, Трагедия нестанцованного вальса, Время новостей, 28 ноября 2005 года;
- МАРИНА ШИМАДИНА, Любование построение, Коммерсант, 28 ноября 2005 года;
- Олег Зинцов, Дыра в моем сердце (Михаэль Тальхаймер соединил чувство с точной механикой), Ведомости, 28 ноября 2005 года;
- Глеб Ситковский, Раз, два, три – ничего не произошло, Газета, 28 ноября 2005 года;
- Алена Карась, Вальс между словом и сердцем (NET завершился блистательным спектаклем из Берлина), РГ, 29 ноября 2005 года;
- Наталия Каминская, Страсть на ладони («Эмилия Галотти» Дойчес театра в рамках NETa), Культура, 1 декабря 2005 года;
- Ольга Галахова, Невеста смерти (В рамках фестиваля NET показали спектакль «Эмилия Галотти» «Дойчес театра» из Берлина), НГ, 30 ноября 2005 года;

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დრო დრამაში

*„ჩვენს გარემომცველ ბუნებაში ამოუცნობ მოვლენათა
შორის ყველაზე ამოუცნობია დრო,
რადგან არავინ იცის, რა არის ის და
როგორ უნდა მართოს იგი“.¹*

დრო ერთდროულად ყველგანაა – მიწაზე, ზღვაზე, ცაში... დროის შექმნება არისტოტელესთან და მის მიმდევრებთან სივრცეში საგანთა გადაადგილებაზე, ცაში მნათობთა მოძრაობაზე დაკვირვებით ზდებოდა. ოდნავ მოგვიანებით კი, სასულიერო პირმა, ნეტარმა ავგუსტინემ დრო ფილოსოფიურ ჭრილში განიხილა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი დროის საკითხის გაშუქებაში ეყრდნობა პლატონს, არისტოტელეს და პლოტინს, დროის განცდაზე მსჯელობისას სრულიად ახალ სიტყვას ამბობს. რუსი მეცნიერი ივან პოპოვი აღნიშნავს, რომ ავგუსტინე ძველ ფილოსოფიაზე უფრო შორს წავიდა., როცა მან დრო ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით განიხილა და ამ მიმართებით ფილოსოფიაში ახალი სულისკვეთება და მეთოდი შემოიტანა.² „ჩემი აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, მაგრამ რისი განფენილობა? – ეს კი არ ვიცი. იქნებ საკუთრივ სულია?“.³ ეგზისტენციალისტები განიხილავენ ადამიანს გადაგდებულს სამყაროში, რომელიც დროითია და ის ხორციელდება როგორც დრო. ისინი დროის და არა

¹ Аристотель. Метафизика. <http://royallib.ru/read/aristotel/metafizika.html#0>;

² Иван Васильевич Попов. Личность и учение Блаженного Августина. Т. I, ч. 1-2, Сергиев Посад. 1916, стр. 233.

³ ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი. თბ., 1995, გვ. 243

სივრცის პრიმატს იცავენ, რომ სუბიექტისათვის დრო უფრო პირველადია, ვიდრე სივრცე. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თავის მოძღვრებაში ჰაიდეგერი იმავე კითხვას უტრიალებს, რაც ავგუსტინემ „აღსარებანში“ დააყენა: „ხანგრძლივი წარსული მას შემდეგ გაზდა ხანგრძლივი, რაც უკვე განვლო, თუ მანამდე, როცა ჯერ კიდევ აწმყო იყო? მისი ხანგრძლივობა მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი, როცა არსებობდა რაღაც ისეთი, რასაც შეედლო ხანგრძლივი ყოფილიყო. მაგრამ წარსული ზომ უკვე აღარ არის; მაშ, როგორღა შეიძლება ხანგრძლივი იყოს ის, რაც საერთოდ არ არის?“¹

და რა არის დრო და არის თუ არა ის საერთოდ?

დრო არის სულის ცხოვრება და ეს იდეა შემდეგ ვლინდება ავგუსტინესთანაც, ბრენტანოსთანაც, ჰუსერლთანაც და ჰაიდეგერთანაც. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას და მის ამოხსნას არ ვცდილობ, ეს ფილოსოფოსებისთვის მიმინდია.

ამ სტატიის მიზანია, მეტ-ნაკლებად ამოვხსნა დრო დრამატულ ტექსტში, რომელიც თეატრმცოდნეობას აინტერესებს, იმდენად, რამდენადაც ჩვენ დრამას შევისწავლით, არა როგორც ლიტერატურულ ტექსტს, არამედ, როგორც სპექტაკლის საფუძველს. ამიტომაც, შეუძლებელია არ ვისაუბროთ დროზე, როგორც სუბიექტზე. დრამატულ ტექსტში უმეტესად აწმყო დროის გრამატიკული ფორმები გვხვდება. მაგრამ სხვადასხვაგვარია ტექსტის მიმართება თანადროულ სინამდვილესთან, სახელდობრ, გამოიყოფა ორი ძირითადი ტენდენცია:

- **აქტუალიზაცია:** დრამატული ტექსტი უკავშირდება რეციაიენტის თანადროულობას, თუმცა ეს არ ნიშნავს რეალისტურობას. მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის ფრანგულ დრამატურგიაში ანტიკური სიუჟეტების გათანამედროვეება ხელოვნურობისა და ანაქრონიზმების გამო ძალიან შორს იყო სინამდვილისგან.

- **ისტორიზაცია:** დრამატულ ტექსტში ცოცხლდება მითოსური ან ისტორიული წარსული. არქაიზმების

¹ ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი. თბ., 1995, გვ. გვ. 233.

გამოყენებით ამგვარი დრამები ერთგულნი არიან შესაბამისი ეპოქის კოლორიტიდან და მეტყველების მიმართ. მაგრამ ეს არ გამოირიცხავს ამ ტექსტებში დასმული პრობლემების აქტუალობას (მაგალითად, მეცხრამეტე საუკუნის ისტორიული დრამები).

წარმოდგენილი სიტუაციების თანმიმდევრობა ემთხვევა ამბის ფიქტიურ ქრონოლოგიას. თანმიმდევრულობის პრონციპი შეიძლება დაირღვეს, თუ სცენაზე თანმიმდევრობით დადგმული სიტუაციები ქრონოლოგიურად ერთსა და იმავე დროს მოხდა. თანმიმდევრულობის შენარჩუნება შეუძლებელია ეპიკური კომუნიკაციის სიტუაციის შემთხვევაშიც, რადგან ეპიკური კომენტარი განაპირობებს ფიქტიური დროის შეჩერებას. დაბოლოს, მონოლოგები, რომლებშიც მოქმედი პირის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებია გადმოცემული, ასევე გამოირიცხავენ თანმიმდევრულობას.

ერთდროულობის პრინციპში იგულისხმება ინფორმაციების ერთდროული გადმოცემა, რაც დრამის პლურიმედიალობის ბუნებრივი შედეგია. ასევე შეიძლება სცენაზე ერთდროულად იყოს წარმოდგენილი სხვადასხვა ქმედება ან სიტუაცია. ამისთვის ზოგჯერ სასცენო სივრცის გადატიხვრაც ხდება საჭირო. ერთდროული ქმედებების ნაწილი შეიძლება სცენის მიღმა განხორციელდეს (ინგლ. off stage), ამგვარი ქმედებების გადმოსაცემად გამოიყენება აკუსტიკური სიგნალები, ტექნოსკოპია ან ელჩის ნაამბობი.

დროის გადმოცემა და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დაკონკრეტება სხვადასხვაგვარად შეიძლება, სახელდობრ:

- დროსთან დაკავშირებული ინფორმაციის საფუძველზე: მოქმედების დრო შეიძლება დაზუსტდეს სასცენო მითითებებში, ეპიკური კომენტატორის რეპლიკებში, პროექციებში, დაფებზე, მოქმედი პირების რეპლიკებში, კოსტიუმებისა და სასცენო სურათის საფუძველზე.

- სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს თავად დაკონკრეტების ხარისხი: სასცენო სურათებს/გამოსვლებს შორის ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართება შეიძლება იყოს

გაურკვეველი ან აშკარა.

- მოქმედების დროს ხშირად სემანტიკური დატვირთვაც აქვს: შემთხვევითი არ არის კონკრეტული ისტორიული ეპოქის არჩევანი, წელიწადის დროის დაკონკრეტება (ტრაგედიაში – შემოდგომა და ზამთარი, კომედიაში – გაზაფხული და ზაფხული), დღის მონაკვეთის მითითება (ღამე წარმოსახვასთან, ოცნებასთან, ზებუნებრივთანაა დაკავშირებული; დღე – გონებასა და სინამდვილესთან; შუაღამე – საფრთხესთან; განთიადი – გამოფხიზლებასა და ილუზიების დაკარგვასთან; კომედიაში – განთიადი, შუადღე და საღამო სიმბოლურად მიანიშნებს აღორძინებაზე, დამწიფებასა და სრულქმნაზე).

ურთიერთმიმართება ფიქტიურსა და ნამდვილ დროს შორის

ნამდვილი დრო მხოლოდ დადგმის საფუძველზე შეიძლება გაიზომოს, იგი შეესაბამება სპექტაკლის ხანგრძლივობას. ფიქტიური დრო კი ტექსტშია დაზუსტებული. ერთმანეთისგან განირჩევა პირველადი, მეორადი და მესამედი ფიქტიური დრო:

- პირველადია დრო, რომელიც უშუალოდ არის სცენაზე წარმოდგენილი.

- მეორადი დრო მოიცავს როგორც სცენაზე წარმოდგენილ მოქმედებას, ისე დაფარული ქმედებებს.

- მესამედი დრო, რომელიც ძირითადი მოქმედების წინარე ამბავს ან მომავალში მოსახდენ მოვლენებს უკავშირდება.

პირველადი, მეორადი და მესამედი დრო შეიძლება ფარავდეს ერთმანეთს, თუ დრამაში მნიშვნელობა არ ენიჭება წინარე ამბავსა და მომავალში მოსახდენ მოვლენებს, და არცერთი ქმედება არ არის გამოტოვებული. ამრიგად, ე. წ. დახურულ დროით სტრუქტურაში პირველადი და მეორადი დრო ერთმანეთს შეესაბამება, ღია დროით სტრუქტურაში კი – პირველად და მეორად დროით სტრუქტურებს შორის დიდი განსხვავებაა.

მეორადი დროის ფარგლებში დროის შეკუმშვა შეიძლება განხორციელდეს სცენაზე ან სცენის მიღმა. არასასცენო

შეკუმშვა ნიშნავს ამბის მონაკვეთების, ფარული მოქმედების, წინარე და მომავალში მოსახდენი მოვლენების გამოტოვებას სასცენო პრეზენტაციაში. ამგვარ გამოტოვებაზე შეიძლება მიანიშნებდეს რეპლიკებში მოცემული ინფორმაცია მომავლისა და წარსულის შესახებ, მოქმედი პირების ქმედებები და ა.შ.. სასცენო შეკუმშვის შემთხვევაში ქმედებები გამოტოვებული ან საგრძნობლად შემოკლებულად არის გადმოცემული ისე, რომ მითითებული (ფიქტიური) დრო არ ემთხვევა დადგმის (ნამდვილ) დროს. დროის განგრძობა დრამატულ ხელოვნებაში იშვიათია, რადგან ფიქტიური მოქმედების ხანგრძლივობა უმეტესად აღემატება დადგმის ნამდვილ დროს. როგორც დროის სასცენო შეკუმშვა, ისე მისი განგრძობა სრულად არის დამოკიდებული განსხვავებაზე მოქმედი პირების რეპლიკებში მინიშნებული დროის ხანგრძლივობასა და სპექტაკლის ნამდვილ ხანგრძლივობას შორის. იშვიათად გვხვდება ე. წ. ორმაგი დროის ხერხი (ინგლ. Double Time), რომელშიც ურთიერთგამომრიცხავი ქრონოლოგიური მინიშნებების ერთობლიობა იგულისხმება.

დრამატული დროის კონცეფცია

დრამატული ტექსტის დროითი სტრუქტურა ასახავს დროის აღქმას, რომელიც გაბატონებულია შესაბამის ეპოქაში. გამოიყოფა დრამატული დროის ექვსი კონცეფცია:

1. ობიექტური ქრონომეტრია
2. დროის სუბიექტური აღქმა (წინააღმდეგობრივი ქრონოლოგია, დროის შეკუმშვა და გაფართოება)
3. პროგრესია (მდგომარეობის მუდმივი ცვალებადობა, თითოეული ქმედების საფუძველზე იცვლება სიტუაცია)
4. სტატიკა (ერთი მდგომარეობის განგრძობა, ხანგრძლივი და განმეორებითი ხდომილებები)
5. სწორხაზოვნება
6. ციკლურობა (ერთისა-და-იმავის გამეორება)

ტრადიციულ დრამატულ ნორმას (მაგალითად, კლასიციზტური ტრაგედია) შეესაბამება დროის ობიექტური, პროგრესული, სწორხაზოვანი კონცეფციები. ამ ნორმის რღვევა

იჩენს თავს დრამატული დროის სუბიექტურ, სტატიკურსა და ციკლურ კონცეფციებში, რომლებიც მოდერნისტულ, ერთმოქმედებიან დრამებში გვხვდება.

სიჩქარე

დრამატული მოქმედების სიჩქარის გასაანალიზებლად საჭიროა ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ანალიზის ორი დონე – ტექსტის ანალიზის დონე და სასცენო დადგმის ანალიზის დონე. მითითებები მოქმედების სიჩქარის შესახებ შეიძლება გათვალისწინებულ ან გამიზნულად უგულებელყოფილ იქნას პლურიმედიულ დადგმაში. ამასთან, დრამა, როგორც ლიტერატურული ტექსტი, სრულად ვერასდროს ვერ განსაზღვრავს პლურიმედიულ დადგმას.

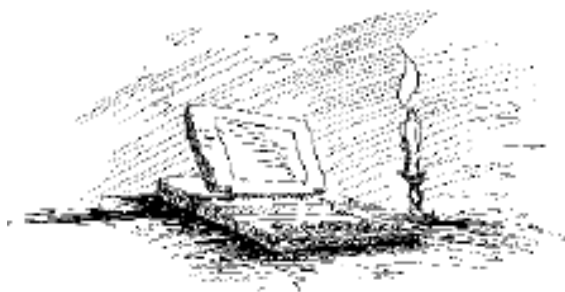
მოქმედების სიჩქარე ზედაპირული სტრუქტურის დონეზე შეესაბამება მოქმედ პირთა მოძრაობის სიჩქარეს, მათი რეპლიკებისა და კონფიგურაციების ცვლის სიხშირეს. მოქმედების სიჩქარე სიღრმისეული სტრუქტურის დონეზე კი დამოკიდებულია მდგომარეობის ცვლის სიხშირეზე. მხოლოდ ორივე დონეზე სიჩქარის თანხვედრის შემთხვევაში შეიძლება შეექმნას რეციპიენტს შთაბეჭდილება, რომ მოქმედება სწრაფად ან ნელა ვითარდება. მაგალითად, მოქმედების სწრაფი სიჩქარე განპირობებულია მოკლე, სწრაფად მონაცვლე რეპლიკებით, რომელთა საფუძველზეც სწრაფად იცვლება მდგომარეობა და მოქმედ პირთა კონფიგურაცია. რაც უფრო გრძელია რეპლიკები და რაც უფრო მდგრადი და უცვლელია კონფიგურაცია, მით უფრო ნელია მოქმედების სიჩქარე. მოქმედების სიჩქარე აშკარაა, თუ რეპლიკები სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს და ხშირია კონფიგურაციის ცვლა. მთლიანი ტექსტის მოქმედების სიჩქარე დამოკიდებულია ურთიერთმიმართებაზე მდგომარეობის ცვლილებების რაოდენობასა და მეორად დროს შორის. მაგალითად, კლასიკური დრამის მოქმედება – დროითი და სივრცობრივი დახურულობითა და პერიპეტიებით აღსავსე კონფლიქტით – უფრო სწრაფია, ვიდრე მოდერნისტული დრამის. თუმცა მოქმედების სიჩქარე უმეტესად ცვალებადია და განსხვავებული მოქმედების განვითარების სხვადასხვა

საფეხურზე. სიჩქარის ვარიაციის საფუძველზე ინტენსიური ხდება დრამატული დაძაბულობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- What Is Time?: On Aristotle's Definition of Time in Physics Book IV; <http://belate.wordpress.com/2011/02/17/aristotle-definition-of-time-in-physics/>.
- Manfred Pfister. The Theory and Analysis of Drama (European Studies in English Literature). Cambridge University Press, 1991.
- Аристотель. Метафизика. <http://royallib.ru/read/aristotel/metafizika.html#0>.
- Иван Васильевич Попов. Личность и учение Блаженного Августина. Т. I, ч. 1-2, Сергиев Посад. 1916.
- ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი. თბ., 1995.

პინოპსოდნობა



ლელა წიფურია,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ამერიკის კინონდუსტრია და საგარეო პოლიტიკა

/ფანტასტიკის მაგალითზე/

ჰოლივუდს მსოფლიოში მეორე სახელითაც მოიხსენებენ – ოცნებების ფაბრიკა. ოცნება, რომელსაც უცილობლად კეთილი ბოლო აქვს – ე. წ. ჰეფი ენდი. შესაძლოა, სწორედ ეს ერთი შეხედვით მარტივი სქემა – მძაფრი სიუჟეტი, სადაც მრავალი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ პროტაგონისტი უცილობლად გამარჯვებული გამოვა და ყველაფერი კარგად დასრულდება, არის სწორედ ამერიკული კინოს უნივერსალობის მიზეზი. სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა პოლიტიკურ თუ სოციალურ ვითარებაში ეს სქემა ყოველთვის წარმატებით მუშაობს და სამაყურებლო, ანუ ფინანსური წარმატების გარანტია. ერთი რამ ფაქტია – ჰოლივუდურ ფილმებს სამაყურებლო წარმატება აქვთ არა მხოლოდ ამერიკის შეერთებულ შტატებში, არამედ მთელ მსოფლიოში, და მათ შორის საქართველოშიც. სოციოლოგიური კვლევა რომ ჩატარდეს, „მიმშილის თამაშები“ უდავოდ დაიკავეს ლიდერის პოზიციას.

რა განაპირობებს ამერიკული თრილერების ამგვარ წარმატებას და რამდენად არის ჰოლივუდის პროდუქცია და ისეთი ჟანრი, როგორიცაა სამეცნიერო ფანტასტიკა, ამერიკის საგარეო პოლიტიკის ნაწილი? სხვადასხვა ჟანრის ფილმები, რომლებიც ჰოლივუდური პროდუქციის მარკით ჩნდება აღმოსავლეთ ევროპის ეკრანებზე, სხვადასხვა რანგის პოპულარობით სარგებლობს. ამერიკულ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმებს კი მსოფლიო მასშტაბით კონკურენცია არა აქვს. უპირველესი მიზეზი მაღალბიუჯეტოანი

პოლივუდური ფილმების მხატვრული ხარისხი და სწორად გათვლილი სამაყურებლო სტრატეგიაა. სამეცნიერო ფანტასტიკის მაყურებელთა 70-80% თინეიჯერთა ასაკს მიეკუთვნება. ეს საზოგადოების ის ასაკობრივი ნაწილია, რომელიც ნებისმიერ ქვეყანაში ქვეყნის მომავალთან იდენტიფიცირდება და მათ, როგორც მომავალი ელექტორატის, ბელზე ღიდად არის დამოკიდებული, თუ რა გზით განვითარდება ესა თუ ის ქვეყანა სამომავლოდ. მინდა პარალელი გავავლო 90-იანი წლების მედიასთან – ნახევრადჩაბნელებული თბილისისა და დანარჩენი საქართველოს ტელეეკრანებზე უსასყიდლოდ უშვებდნენ პოლივუდური პროდუქციის უახლეს ნიმუშებს, მათ შორის იმ ფილმებს, რომლებიც ოსკარზე იყვნენ ნომინირებულნი და ამერიკელებს მხოლოდ კინოთეატრებში თუ ჰქონდათ ნანახი. ცხადია, ამერიკის შეერთებული შტატების დიპლომატიური კორპუსისთვის ეს გარემოება შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა, მაგრამ რეაგირება იმაზე, რომ საქართველოს ტელევიზიების პროგრამების უმეტეს ნაწილს სწორედ მეკობრეობის გზით შევსებული პოლივუდური პროდუქცია შეადგენდა, უბრალოდ, არ ზღებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ საბჭოთა კავშირის არსებობის პერიოდში, ანუ 90-იან წლებამდე პოლივუდური ფილმები იშვიათად შემოდისოდა დიდ ეკრანებზე, ხოლო ტელევიზიები მათ პრაქტიკულად არ უჩვენებდნენ. ამ გარემოების გამო 90-იანი წლების ყველა თაობის აუდიტორია მართლაც სიამოვნებით გახდა ამერიკული ფილმების აქტიური მაყურებელი. რაც შეეხება იმდროინდელ თინეიჯერთა თაობას, ეს ამჟამად სწორედ ის თაობაა, რომელიც სახელმწიფოს მმართველობაში და ყველა საზოგადოებრივ ინსტიტუციაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს. ესთეტიკური აღქმა, რომელიც ჩვენში ამ და შემდგომ თაობებს აქვთ ჩამოყალიბებული, მსოფლიო მოქალაქის აღქმაა, რომელიც ამ თაობის მენტალობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორად გვევლინება და სწორედ ამერიკის საგარეო პოლიტიკის ნაწილად განიხილება.

თანამედროვე თინეიჯერთა სამყაროში „მომშობის თამაშები“ გახდა ერთ-ერთი იმგვარი ფილმი, რომლის გმირებთანაც ქართველი თინეიჯერები თვითიდენტიფიკაციას ვერ მოახდენენ,

მაგრამ უცილობლად დაინახავენ მათში იდეალურ გმირებს, რომლებიც გადარჩენასთან ერთად სიმართლისთვისაც იბრძვიან გაუმეფელი დესპოტიზმის წინააღმდეგ.

2008 წელს სიუზან კოლინსის რომანი „შიმშილის თამაშები“ დაიბეჭდა. იგი მალევე ბესტსელერად იქცა: წიგნის 800 000 ეგზემპლარი გაიყიდა. რომანი სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს განეკუთვნება. მასზე არაერთი სტატია დაიბეჭდა. სიუზან კოლინსის რომანის 2012 წლის კინოინტერპრეტაცია, რომელიც რეჟისორმა გარი როსმა¹ გადაიღო, უაღრესად პოპულარულია ქართველ თინეიჯერთა შორის. ფილმის ჩვენებამ უკუეფექტი გამოიწვია არაამერიკულ ქვეყნებში: ფილმის გამოსვლის შემდგომ, სადაც სიუზან კოლინსის პროზას არც იცნობდნენ, რომანები ითარგმნა და დიდი ტირაჟითაც გაიყიდა. ამგვრად, „შიმშილის თამაშები“ იმ იშვიათ გამონაკლისთან რიცხვს მიეკუთვნება, როდესაც ფილმი ხდება უცხოეთში რომანის პოპულარობის ზრდის და კომერციული წარმატების მიზეზი და არა პირიქით, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე.

პოსტაპოკალიფსური სამყაროს 12 რაიონად დაყოფილ ქალაქ-სახელმწიფოს, პანემს, კაპიტოლიუმი მართავს და თავისი სრული ძალაუფლების შესახსენებლად ყოველწლიურ „შიმშილის თამაშებს“ აწყობს. თამაში, რომელშიც თითოეული რაიონიდან ორ-ორი თინეიჯერი მონაწილეობს, ჩვეულებრივი სპორტული შეჯიბრება არ არის, ეს ბრძოლაა არსებობისთვის, რომელშიც გაიმარჯვებს ის, ვინც ცოცხალი გადარჩება. გამარჯვებული და მისი რაიონი კი ერთი წლით კაპიტოლიუმის მოწყალებით ისარგებლებენ. თამაში პირდაპირი ეთერით გადაიცემა და მისი ყურება პანემის ყველა მოქალაქისთვის სავალდებულოა.

16 წლის გოგონა ქეთნის ევერდინი უღარიბეს მე-12 რაიონში ცხოვრობს და თამაშების ერთ-ერთი მონაწილეა. მან იცის, რომ უნდა გაუძლოს ყველაფერს და ცოცხალი გადარჩეს, ხოლო გადარჩება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ დანარჩენებს

¹ http://www.imdb.com/name/nm0002657/?ref_=tt_ov_dr

და მათ შორის, თავის თანარაიონელსაც გაანადგურებს. ეს შიმშილის თამაშების შეუცვლელი კანონია.¹

სიუზენ კოლინზის ტრილოგია „შიმშილის თამაშები“ 27 ენაზე ითარგმნა. მსოფლიო ბესტსელერად ქცეული რომანის პოპულარობა ამერიკის შეერთებულ შტატებშიც და საზღვარგარეთაც კიდევ უფრო გაიზარდა მას შემდეგ, რაც მსოფლიო კინოეკრანებზე მის მიხედვით გადაღებული ფილმი გამოვიდა. პირველი რომანის წინასიტყვაობაში სიუზენ კოლინზი ასახელების „შიმშილის თამაშების“ სიუჟეტის შექმნის რამდენიმე მიზეზს. პირველ რიგში, ის მოიხსენიებს ძველბერძნულ მითს თეზევსსა და მინოტავრზე, რომლის მიხედვითაც წარსულის შეცდომების გამო ათენელები პერიოდულად აგზავნიდნენ კრეტაზე შვიდ ყმაწვილს და სამ გოგონას, რომლებსაც აგდებდნენ ლაბირინთში და ამგვარად ურჩხულს შესაჭმელად სწირავდნენ. მეორე მიზეზად კოლინზი ასახელებს მამის სამხედრო კარიერას, რომელიც იყო სამხედრო-საჰაერო ძალების ვეტერანი, სამხედრო სპეციალისტი და ისტორიკოსი, და რომელთან ერთადაც ის მოგზაურობდა ცნობილი ბრძოლების ადგილებში. იმავდროულად სიუზენს მოჰყავს შემთხვევა, რომელმაც კატალიზატორის როლი შეასრულა: ტელევიზორის ყურებისას ის უეცრად რეალითი შოუდან გადავიდა რეპორტაჟზე, რომელიც ასახავდა ერაყის ომში მომხდარ რეალურ სამხედრო მოვლენებს. ამერიკის შეერთებულ შტატებში მკითხველების მოზღვავებული ინტერესის გამო, დაგეგმილი ტირაჟი 4-ჯერ გაიზარდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი თინეიჯერები არიან არა მხოლოდ ფილმის მაყურებლები, არამედ ამ რომანის მკითხველებიც. ტრილოგიის პირველი ნაწილი 2012 წელს დაიბეჭდა ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობაში, მეორე და მესამე ნაწილები–„ცეცხლის ალში“ და „კაჭკაჭჯაფარა“ კი ამავე გამომცემლობამ 2013 წელს გამოსცა. მთარგმნელი არის ნიკა სამუშია. „შიმშილის თამაშები“ პირველ პირშია დაწერილი, მთხრობელი მთავარი გმირი ქეთნის ევერდინია.

¹ იქვე;

უნდა აღინიშნოს, რომ რომანი არაჩვეულებრივად სხარტად იკითხება და ნამდვილად იმსახურებს იმ სიმპათიას, რომელიც მკითხველთა შორის მოიპოვა.¹

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ სტატუის მიზანს არ წარმოადგენს „მიმშოლის თამაშების“ დეტალური ხელოვნებამცოდნეობითი ანალიზი. ჩემი ყურადღების ობიექტი ეს ფილმი, უპირველეს ყოვლისა, არის როგორც სოციალური მოვლენა, საუკეთესო ნამუშევარი ჰოლივუდის ტრილერებს შორის, რომელიც ზედმიწევნით აკმაყოფილებს ყველა იმ მოთხოვნას, რომელსაც ჰოლივუდური სტანდარტი უყენებს თავის პროდუქციას და შემდგომში ხდება ამერიკის პოლიტიკის ნაწილი.

უპირველეს ყოვლისა, მთავარი გმირების შემსრულებელი მსახიობები ქეთნის ეველინის როლის შემსრულებელი, მართლაც მშვენიერი ჯენიფერ ლოურენსი. მოგესვენებათ, ამერიკული კინოს წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, მსახიობის მონაცემებთან ერთად, მისი გარეგნობაცაა. ჯენიფერ ლოურენსი სრულად აკმაყოფილებს ყოველგვარ მოთხოვნას, რომელიც პროტაგონისტს უნდა ახასიათებდეს. ასევე უნდა აღინიშნოს უაღრესად დამაჯერებელი ფსიქოლოგიური წიაღსვლები, რომელთაც მსახიობი ეკრანზე წარმოსახავს. ჯენიფერ ლოურენსის გმირი ნამდვილად არის ის იდეალური პერსონაჟი, რომელსაც მაყურებელი ენდობა და თანაუგრძნობს დესპოტიზმთან წინააღმდეგ ბრძოლაში.²

ქეთნისის თანამებრძოლი მე-12 რაიონიდან პიტა, – ჯომ ჰატჩერსონი, – მსახიობი, რომლისთვისაც ეს როლი დებიუტი არ იყო, სწორედ ამ ფილმის წყალობით გახდა ცნობილი. ჯომ ჰატჩერსონი არ არის იდეალური გარეგნობის ახალგაზრდა – ბრედ პიტის თუ ლეონარდო დიკაბრიოს მსგავსად. ის უფრო ტიპურ ახალგაზრდადაა მოაზრებული, რომელიც გარემოებათა გამო ხდება გმირი და არა იმიტომ, რომ მას ამის მისწრაფება ამოძრავებს.

¹ <http://sulakauri.ge/books/single/654/>

² http://www.imdb.com/name/nm2225369/?ref=tt_ov_st

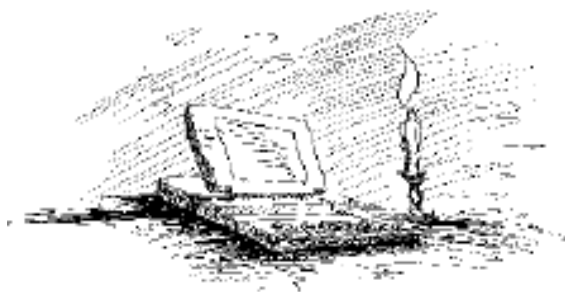
საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს დონალდ საზერლენდის შესრულებული პრეზიდენტის როლი. უკვე ასაკში მყოფი მსახიობის მიერ ამ პერსონაჟის შესრულება მართლაც ოსტატობის ნიმუშია. თავშეკავებული სისასტიკე, რომელიც იგრძნობა მსახიობის მზერაში, უმცირეს დეტალებში, რომლებსაც ახლო ხედებზე გეთავაზობს მსახიობი, მართლაც უაღრესად შთამბეჭდავია.

მინდა გამოვყო კიდევ ერთი მსახიობი, რომელიც ფილმში მენტორის როლს ასრულებს – ვუდი პარელსონი. ეს მსახიობი ამერიკული კინოს პირველხარისხოვანი ვარსკვლავების რიცხვს არ მიეკუთვნება, მაგრამ მისი შესრულებული ალკოჰოლიზმის ზღვარზე მყოფი შიმშილის თამაშების ყოფილი გამარჯვებული მართლაც უდიდესი ოსტატობით არის შექმნილი.

„შიმშილის თამაშების“ ბიუჯეტი სამოცდათვრამეტი მილიონი დოლარი იყო, შემოსავალი კი ასორმოდათხუთმეტი მილიონი, მოგებამ თითქმის ასი პროცენტი შეადგინა. ფილმის ბიუჯეტის დიდი ნაწილი არაჩვეულებრივი ვიზუალური ეფექტების შექმნას მოხმარდა. სწორედ ამ ეფექტების და შესანიშნავად რეალიზებული სანახაობის შედეგია ფილმის სამაყურებლო წარმატება. ფილმის მონტაჟი ტიპური ჰოლივუდური მონტაჟის პრინციპს ეფუძნება – მოკლე სამონტაჟო ნაჭრებით და სწრაფი ტემპით. ფილმი, ზოგადად, აკმაყოფილებს ყველა მოთხოვნას, რომელსაც ჰოლივუდი უყენებს თრილერებს და ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშად გვევლინება.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „შიმშილის თამაშებმა“, როგორც რომანმა, ასევე ფილმმაც და შემდგომშიც ტრილოგიის მეორე და მესამე ნაწილმა და მეორე ფილმმა ნამდვილად დაიპყრო მსოფლიოს ახალგაზრდა მაყურებლების გულები და ამგვარად გახდა ამერიკის კულტურული პოლიტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი, როგორც მთელ მსოფლიოში, ასევე საქართველოში.

ისტორიობრავია



ცირა ანდერსონი,
ივანე ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული დარგის ისტორიის
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: თსუ ასოც. პროფ., ისტორიის დოქტორი -
ნანი გელოვანი

მეზობრაციის მტააეპი სკანდინავიის ქვეყნებში (დანია, ნორვეგია და შვედეთი)

სკანდინავია ისტორიული და კულტურულ-ლინგვისტიკური რეგიონია ჩრდილოეთ ევროპაში, რომელიც ხასიათდება მსგავსი ეთნო-კულტურული მემკვიდრეობითა და მონათესავე ენებით. სკანდინავია მოიცავს დანიის სამეფოს, ნორვეგიას, შვედეთს, ფინეთსა და ისლანდიას.

მსოფლიო ომებისა და ცივი ომის პერიოდში ზუთი პატარა სკანდინავიური ქვეყანა იძულებული გახდა სწორი პოლიტიკური და დაბალანსებული ქმედებებისთვის მიემართა, რითაც შეინარჩუნეს კიდევ დამოუკიდებლობა და განავითარეს დემოკრატია. დღესდღეობით ეს ქვეყნები კიდევ უფრო მეტად გლობალიზებულ სამყაროში ახალ პოლიტიკურ გამოწვევებს თამამად ხვდებიან.

სკანდინავიის ქვეყნებში მე-20 საუკუნის დასაწყისში ლეიბორისტული მოძრაობა ჩამოყალიბდა, ასევე შეიქმნა პროფკავშირები და რამდენიმე ძლიერი პოლიტიკური პარტია, რამაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სკანდინავიის რეგიონში მოქალაქეების სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის სისტემის განვითარებაში. 1933 წელს დანიის სოციალ-დემოკრატებმა და მემარჯვენე ლიბერალური პარტიის წარმომადგენლებმა ხელი მოაწერეს შეთანხმებას, რომელიც საპარლამენტო სტაბილურობის, სახელმწიფოს მხრიდან სოციალური დაცვის უზრუნველყოფისა და ეკონომიკის განვითარებისთვის ზრუნვის გარანტიად იქცა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ პერიოდში სკანდინავიის ქვეყნებმა შეიმუშავეს და წარმატებით განახორციელეს

სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის სისტემა, რომელიც დანარჩენი ქვეყნებისთვისაც მიმზიდველ მოდელად იქცა. მართალია, სოციალური, საპენსიო, სადაზღვევო, თუ საშემოსავლო გადასახადები საკმაოდ მაღალი იყო, მაგრამ სახელმწიფო ყოველმხრივ ზრუნავდა თავისი მოქალაქეების კეთილდღეობაზე. სკანდინავიის მოქალაქეები სოციალურად და ეკონომიკურად დაცულნი იყვნენ, ასე ეთქვათ, „აკნიდან“ „საფლავამდე“. სოციალური დაცვის უზრუნველყოფაში მოიაზრება ხალხის განათლება, სამედიცინო დახმარება, პენსიითა და დაუსაქმებელთა სოციალური დახმარებით უზრუნველყოფა. „სკანდინავიური სახელმწიფოების საგადასახადო სისტემის მოდელი მსოფლიოში საუკეთესოა, ასევე აღსანიშნავია ამ ქვეყნების კონკურენტუნარიანობა და ანგარიშვალდებულების ეფექტურობის მდგრად ტრადიციასთან შერწყმა. დროთა განმავლობაში გატარებული მრავალფეროვანი რეფორმების შედეგად, მოდელი განვითარდა და ამჟამად იგი ემყარება ყველა მოქალაქის ძირითად უფლებას გამოიყენოს გადასახადებიდან დაფინანსებული საზოგადოებრივი სერვისები“.¹

მიუხედავად იმისა, რომ სკანდინავიის ქვეყნებმა ნეიტრალიტეტი გამოაცხადეს და შეიძლება ითქვას, დიდი მასშტაბით არ შეხებიათ პირველი მსოფლიო ომის ქართველი, მეორე მსოფლიო ომში მათი ჩართვა გარდაუვალი აღმოჩნდა. 1940 წელს დანია და ნორვეგია გერმანიის მიერ ოკუპირებული იყო. შვედეთმა მოახერხა თავი აერიდებინა პირდაპირი თავდასხმისგან და თავი ფორმალურად ნეიტრალურად გამოაცხადა. თუმცა, პრაქტიკული თვალსაზრისით, დომინირებული ძალების – თავდაპირველად გერმანიისა და შემდგომ კი ალიანსის მოქმედებებთან ადაპტაცია მაინც მოუხდა. ევროპის დანარჩენ ქვეყნებთან შედარებით, სკანდინავიის რეგიონმა ომის პრობლემებს თავი იოლად დააღწია, რაც ნაწილობრივ ხსნის ომის შემდგომ პერიოდში ამ რეგიონის სწრაფ ეკონომიკურ განვითარებას.

მსოფლიოში დაწყებული გლობალიზაციის პროცესის

¹ The Nordic Model - Local government, global competitiveness in Denmark, Finland and Sweden; Copyright © 2012. p.:14

ერთ-ერთი შედეგი სკანდინავიაში მასობრივი ემიგრაცია იყო. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ყველა სკანდინავიის ქვეყანამ, განსაკუთრებით კი შვედეთმა, დიდი რაოდენობით ემიგრანტი მუშები მიიღო და დაასაქმა. ეკონომიკურად ძლიერ შვედეთში სკანდინავიის სხვა ქვეყნებიდანაც ჩამოდიოდნენ სამუშაოდ, განსაკუთრებით კი ფინეთიდან. მას მერე, რაც 1970-იან წლებში ემიგრანტთა რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა, ყველა ეს სკანდინავიური ქვეყანა მეტ-ნაკლებად მულტიკულტურულად გადაიქცა.

ბოლო ათწლეულის განმავლობაში ზოგადად ემიგრანტთა და, კერძოდ, მუსლიმ ლტოლვილთა ჩამოსახლება სკანდინავიის ქვეყნებში მრავალრიცხოვანი დებატების წყაროდ იქცა. ამ საკითხის გარშემო აზრი და მიდგომა საგრძნობლად განსხვავებულია. მაგალითად, დანიაში შემოდებულია საკმაოდ გართულებული მექანიზმები ემიგრანტების მიღებასა და განსახლებასთან დაკავშირებით. სხვა ქვეყნები კი, განსაკუთრებით შვედეთი, კვლავაც ლიბერალურად აგრძელებს შედარებით დიდი რაოდენობის ლტოლვილების მიღებას. „მთელ სკანდინავიის რეგიონში ცოცხალი, მეტად აქტიური დებატები და აზრთა სხვადასხვაობა ამ ახალი მოქალაქეების მეტ-ნაკლებად წარმატებული ინტერგაციის საკითხების გარშემო. საზოგადოების ნაწილი საფრთხეს გრძნობს საკუთარი ეროვნებიდან გამომდინარე, ზოგი კი ღელავს ქსენოფობიისა და ნაციონალიზმის მიზეზით წამოჭრილ პრობლემებზე.

21-ე საუკუნის დასაწყისში სკანდინავიის ხუთ ქვეყანას ჯერ კიდევ ბევრი რამ აქვს საერთო. თითოეული მათგანი ხასიათდება სახელმწიფოს მხრიდან საზოგადოების სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის წარმატებული პროგრამით, ძლიერი, ქმედითი სახელმწიფო სექტორით და სტაბილური საპარლამენტო დემოკრატიით, ძალადობის საკმაოდ დაბალი მაჩვენებლით, ფართოდ გავრცელებული გენდერული თანასწორობითა და ორგანიზებული შრომითი ბაზრით“.¹

¹ Magazine „Norden“, Five welfare states in a global world 1920 to the present (<http://www.norden.org/en/the-nordic-region/history-of-the-nordic-region>)

დანია

ტრადიციულად დანია არ ითვლება ემიგრანტთა ქვეყნად. სავარაუდოდ ეს გამომდინარეობს იმ ფაქტიდან, რომ მოსახლეობა, რომლის რაოდენობაც 5.4 მილიონს აღწევს, დანარჩენ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებთან შედარებით, უფრო მეტად ჰომოგენურია. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ დანიელებს განსაკუთრებით მძაფრად აქვთ გამჯდარი ეროვნული იდენტობა. 21-ე საუკუნის დასაწყისამდე ემიგრაცია დანიაში ზომიერად ითვლებოდა. ემიგრანტთა უმეტესი ნაწილი სკანდინავიისა და დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებიდან იყვნენ ჩამოსულნი. აღსანიშნავია აგრეთვე ის, რომ ქვეყანაში უფრო მაღალი იყო მიგრაციის დონე, ვიდრე ემიგრაცია. დამატებით, სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის სისტემა აგებული იყო კულტურულად ერთფეროვან მოქალაქეებზე გათვლით.

მე-17 და მე-19 საუკუნის შუახანებში გერმანელი ემიგრანტების დიდმა ნაკადმა მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა თანამედროვე დანიის ჩამოყალიბებაში, როგორც ეკონომიკური, ასევე კულტურული კუთხით.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული პირველ მსოფლიო ომამდე პოლონეთიდან, გერმანიიდან და შვედეთიდან ჩამოდიოდა არაკვალიფიციური მუშახელი სამუშაოს საძებნელად, მათ შორის იყვნენ გერმანელები კარტოფილის მოსავლის ასაღებად, ხოლო 1914 წელს კი – პოლონელი მოქალაქეები თალგამის მინდვრების დასამუშავებლად. ამ ადრეული პერიოდის ემიგრანტთა ზუსტი რიცხვი ცნობილი არაა, მაგრამ 1885 წლის მონაცემთა მიხედვით, კოპენჰაგენის მოსახლეობის 8 %-ს უცხოელი მოქალაქეები შეადგენდნენ. რამდენიმე თაობის შემდეგ ეს ჯგუფი საბოლოოდ ასიმილირდა დანიის მოსახლეობაში, თუმცა მათი წარმოშობის მახასიათებლები მაინც შენარჩუნებულია რელიგიურ გაერთიანებებში.

1973 წელს, როცა დანია შეუერთდა ევროპულ კომუნას (ახლანდელი ევროკავშირი), სხვა წევრი ქვეყნების მოქალაქეებისთვისაც შესაძლებელი გახდა დასახლებულიყვნენ, მიეღოთ სამუშაო ადგილები და სოციალური დაცვის

უზრუნველყოფის პრივილეგიები. თუმცა აღსანიშნავია, რომ 1952 წლიდან მოყოლებული, მას მერე, რაც შვედეთმა, ფინეთმა, ნორვეგიამ და დანიამ ხელი მოაწერეს საპასპორტო კავშირის სკანდინავიის საზღვრებში თავისუფალ მიმოსვლაზე, მსგავსი საშუალებები და უფლებები უკვე ისედაც გავრცელებული იყო სკანდინავიის სხვა ქვეყნების მოქალაქეებზე.

1990-იანი წლების შუახანებში დანიაში ჩამოსახლებულ ლტოლვილთა დახასიათებისას აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჩამოსულთა დიდი ნაწილი იყო კომუნისტური რეჟიმის გამო იძულებით გამოქცეული ხალხი. მას მერე, რაც უფრო მეტმა ლტოლვილმა დაიწყო ჩამოსვლა დანიაში განვითარებადი ქვეყნებიდან, ემიგრაციის პოლიტიკა ნელ-ნელა შეიცვალა. დროებითი რეზიდენტობის პროგრამის განუყოფელი ნაწილი გახდა რეპატრიაცია ადრეულ 1990-იან წლებში, ხოლო 2001 წლიდან მოყოლებული, ლტოლვილებს აღარ ეძლეოდათ თავშესაფრის ძიების უფლება და შესაბამისად, მათი რაოდენობაც საგრძნობლად შემცირდა.

1999 წლის გაზაფხულზე დანიის მთავრობამ ქვეყნის დატოვება აიძულა 3 000 კოსოველ ალბანელს, მათ მიეცათ დროებითი ცხოვრების უფლება, თუმცა უმეტესობა უკან დაბრუნდა კოსოვოში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბოსნიელები და ერაყელები თითქმის არ დაბრუნებულან სამშობლოში. 2005 წლის იანვარში დარეგისტრირებულ უცხოელ ემიგრანტთა რიცხვი, რომელთაც არ გააჩნდათ დანიური პასპორტები, შეადგენდა 452 095 ინდივიდს.

2006 წელს დანიაში ჩამოსახლებულ ემიგრანტთა უმეტესობა წარმოადგენდა თავშესაფრის მაძიებლებს. ისინი, ახალშემოღებული კანონის თანახმად, ოჯახებთან გაერთიანების მიზნით ჩამოდიოდნენ. დამატებით, დანია ყოველწლიურად იღებდა მოქალაქეებს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან, განსაკუთრებით სკანდინავიიდან და ჩრდილოეთ ამერიკიდან. ეს ხალხი, დროის გარკვეული მონაკვეთით, ძირითადად, სამუშაოდ ან სასწავლებლად, ახლაც ცხოვრობს დანიაში.

„არსებობს ემიგრაციის რამდენიმე განსხვავებული ტიპი.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე, რომ მათი როლი სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისგან. გამომდინარე აღნიშნულიდან, სხვადასხვა ტიპის ემიგრანტთა შესაძლებლობები წარმატების მიღწევის საქმეში ასევე სრულიად განსხვავდება“.¹

ამრიგად, თუკი გავაკეთებთ მოკლე რეზიუმეს, მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში დანია ატარებდა პოლიტიკას, რომლის მიხედვითაც ევროპელი და არაევროპელი წარმოშობის მუშახელი შეუზღუდავი რაოდენობით დაიშვებოდა ქვეყანაში. ეს პოლიტიკა 1974 წელს შეიცვალა შეზღუდული მიგრაციის პოლიტიკით, რაც, ძირითადად, ეხებოდა ოჯახებთან შეერთების მიზნით ემიგრაციას. ამჟამად დანია ატარებს ერთ-ერთ ყველაზე მკაცრ საიმიგრაციო პოლიტიკას. 1968-დან 1990 წლამდე მუსლიმ ემიგრანტთა რიცხვი გაიზარდა 2 000-დან დაახლოებით 60000 ინდივიდამდე. ემიგრანტები ჩამოდიოდნენ თურქეთიდან, ჩრდილოეთ აფრიკიდან და პაკისტანიდან. პოლიტიკური არასტაბილურობიდან გამომდინარე, 1980 წლის შემდეგ ისინი ახლო აღმოსავლეთს ისეთი ქვეყნებიდანაც მოედინებოდნენ, როგორებიცაა: – ერაყი, ირანი და ლიბანი. აღსანიშნავია, რომ მუსლიმური კომუნა ძირითადად თავმოყრილია კოპენჰაგენში და ასევე მის გარშემო რაიონებში.

ნორვეგია

თანამედროვე ნორვეგიის მიგრაციის პოლიტიკა ითვალისწინებს მხოლოდ დიდი სიფრთხილით შერჩეული ემიგრანტების დაშვებას ქვეყანაში და ასევე ჩამოსულთათვის საკუთარი მოქალაქეების მსგავსად თანასწორი სოციალური დაცვის უზრუნველყოფას.

„ნორვეგია შეედითისგან განთავისუფლდა და დამოუკიდებლობა მიიღო 1905 წელს. თავდაპირველად ეს ქვეყანა ცნობილი იყო არა როგორც მიგრანტთათვის

¹ THE ROCKWOOL FOUNDATION RESEARCH UNIT; The significance of immigration for public finances in Denmark; STUDY PAPER No. 35; Christer Gerdes; Marie Louise Schultz-Nielsen Eskil Wadensjö ; STUDY PAPER No. 35; THE ROCKWOOL FOUNDATION RESEARCH UNIT UNIVERSITY PRESS OF SOUTHERN DENMARK. P.:8

მიმზიდველი ქვეყანა, არამედ პირიქით, მრავალმა ემიგრანტმა დატოვა ნორვეგია. დაახლოებით 850 000 ნორვეგიელი ემიგრირდა უცხო ქვეყნებში 1925-1945 წლებში¹. 1946 წელს ნორვეგიის ლტოლვილთა საბჭო დაარსდა. მისი მიზანი იყო მეორე მსოფლიოს ომის შედეგად დაზარალებულ ლტოლვილთა დახმარება. მიუხედავად იმისა, რომ ნორვეგია ეხმარებოდა ლტოლვილებს, მან 1970-იან წლებამდე მაინც შეინარჩუნა შედარებით ჰომოგენური, „თეთრი“, ქრისტიანი მოსახლეობა, ვინაიდან ემიგრანტები ჩამოდიოდნენ მხოლოდ სკანდინავიის მეზობელი ქვეყნებიდან. ლტოლვილთა ეს ნაკადი ეფუძნებოდა საერთო შრომის ბაზრის არსებობას, რომელიც დაარსებული იყო 1950-იან წლებიდან ნორვეგიას, შვედეთს, დანიასა და ფინეთს შორის. ისლანდია ამ შრომის ბაზარს მოგვიანებით, 1982 წელს შეუერთდა.

ნორვეგიის მთავრობამ მხოლოდ 1975 წელს გაამკაცრა კანონი ემიგრაციისთვის საჭირო დოკუმენტაციის წარდგენის შესახებ. უცხოელ სტუმრებს მოეთხოვებოდათ ვიზა, თუმცა გამონაკლისი მაინც დაიშვებოდა. მათ, ვისაც სურდათ ემუშავათ ნორვეგიაში, მოეთხოვებოდათ მუშაობის უფლების წარდგენა. საბოლოოდ 1988 წლიდან ცხოვრების უფლების მინიჭება იმ ინდივიდებისთვის დაკანონდა, ვინც სამი წელი განუწყვეტლივ ცხოვრობდა ნორვეგიაში, ხოლო მოქალაქეობის მისაღებად აუცილებელი გახდა შვიდი წლის განმავლობაში გამუდმებული ცხოვრება ქვეყანაში. მოქალაქეობის მისაღებად მეორე აუცილებელი პირობა გახლდათ, ამ პერიოდის განმავლობაში, არანასამართლეობის საბუთის წარდგენა.

ამჟამად ნორვეგიის საემიგრაციო პოლიტიკა შემდეგ პრინციპს ატარებს: ემიგრაცია უნდა იყოს შეზღუდული და ყოველი ემიგრანტი, რომელიც დაიშვება ქვეყანაში, უნდა სარგებლობდეს თანასწორი უფლებებით საზოგადოებრივ და სოციალურ ცხოვრებაში.

გაეროს ეთნიკურ უმცირესობათა სამოქალაქო და

¹ Norway: Migrant Quality, Not Quantity; **MAY 1, 2005; PROFILE**; By Betsy Cooper. p.:2

პოლიტიკური უფლებების შესახებ შეთანხმების 27 პუნქტის მიხედვით (ICCPR), იმ ქვეყნებში, სადაც ცხოვრობენ ეთნიკური, რელიგიური ან ლინგვისტური უმცირესობანი, პიროვნებებს, რომლებიც ეკუთვნიან ასეთ უმცირესობათა ჯგუფს, უფლება აქვთ ისარგებლონ თანაბარი სამოქალაქო და პოლიტიკური უფლებებით, ასევე დაუბრკოლებლად შეინარჩუნონ საკუთარი კულტურა, რელიგია და მშობლიური ენები. ნორვეგიაში, 1970-იან წლებში, ამ კანონის შემოღებამ უფრო მეტი ლტოლვილი და თავშესაფრის მაძიებელი მიიზიდა. თუმცა, აქვე გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ბოლო წლებში მთავრობის მიერ შემოღებული დადგენილებით ემიგრანტები, თავის მხრივ, გალდებულნი არიან – შეისწავლონ ნორვეგიული ენა.

ნორვეგიაში 1950-იან წლებშიც კი, ნახევარზე მეტი უცხოეთში დაბადებულ მოსახლეთაგან ერთ-ერთი სკანდინავიის ქვეყნიდან მაინც იყო, ხოლო დანარჩენები დასავლეთ ევროპიდან და ჩრდილოეთ ამერიკიდან. მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა 1970-იან წლებში, როცა უცხოეთში დაბადებულ მაცხოვრებელთა ჯგუფში დაფიქსირდა განვითარებად ქვეყნებში დაბადებულთა რიცხვი – ზრდის მაჩვენებელია 7%-დან 21%-მდე. 1993 წელს, ეს მაჩვენებელი გაიზარდა 44%-მდე. მასპინძელმა ქვეყანამ პაკისტანელი ემიგრანტები 1970-იან წლებში მიიღო.

ნორვეგიაში ემიგრანტებს დახვდათ მაღალ დონეზე განვითარებული სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის სახელმწიფო პროგრამა, ასევე საზოგადოება, რომელიც ერთი მხრივ, აფასებდა მათ მუშაობას, მაგრამ მეორე მხრივ, ნორვეგიას ნაკლებად მულტიკულტურული და მულტირელიგიური კომპეტენციები გააჩნდა. მონაცემების მიხედვით, პირველ ფაზაში აღინიშნებოდა მცირეოდენი ანტაგონიზმი და რასიზმი.

ემიგრანტების ნაწილი გულწრფელად ინტერესდებოდა ნორვეგიული კულტურით და შეძლებისდაგვარად ცდილობდა ადაპტაცია განეცადა მასპინძელ საზოგადოებასა და ყოფასთან. ნაწილი ემიგრანტებისა კი უფრო მეტად დაკავებული იყო საკუთარ ოჯახებზე ფიქრით და ღიდად არ აინტერესებდა

მასპინძელი საზოგადოების კულტურა.

შვედეთი

შვედეთი მოსახლეობისა და ზომის მიხედვით ყველაზე დიდი ქვეყანაა სკანდინავიაში. მოსახლეობის რიცხვი 9 მილიონს შეადგენს. შვედეთი ევროკავშირში გაწევრიანდა 1995 წელს. „ბოლო წლებამდე შვედეთის მოსახლეობა წარმოუდგენლად ჰომოგენური იყო ეთნიკური, ენობრივი და რელიგიური თვალსაზრისით. უკანასკნელი სამოცი წლის განმავლობაში შვედეთი სწრაფად გადაიქცა ეთნიკური, კულტურული და რელიგიური მრავალფეროვნებით მდიდარ ემიგრანტთა ქვეყნად. შვედეთში დღესდღეისობით 2 მილიონზე მეტი მოსახლე უცხოური წარმოშობისაა“.¹

მე-19 საუკუნის დასასრულსა და მე-20 საუკუნის შუა წლებში შვედეთში მომხდარმა ინდუსტრიულმა რევოლუციამ სახელი გაითქვა ლიბერალური საბაზრო ეკონომიკის და სახელმწიფო სოციალური დაცვის უზრუნველყოფის პოლიტიკის შერწყმით.

საინტერესოა შვედეთის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა უცხოელი მოქალაქეების დასახლების საკითხის თაობაზე.

მე-12 საუკუნეში შვედეთში ჰანსეატიკის ლიგა დაარსდა. მისი ცენტრი იყო გერმანული საპორტო ქალაქი ლუბეკი, რომელიც განაგებდა და აკონტროლებდა ბალტიისა და ჩრდილოეთის ზღვის რეგიონში ვაჭრობას მე-16 საუკუნემდე. შვედური ქალაქები ვისბი და სტოკჰოლმი წარმოადგენდნენ მნიშვნელოვან რგოლებს ჰანსეატიკის სავაჭრო ქსელში. ამ ქალაქებში გერმანელი ხალხი დასახლდა და რამდენიმე ასწლეულის განმავლობაში წამყვანი ენა სტოკჰოლმში გერმანული იყო. ამ ფაქტმა (ანუ გერმანელების დასახლებამ შვედეთში) დიდი გავლენა იქონია ურბანულ განვითარებაზე და ასევე შვედური ენის ჩამოყალიბებაზეც შუა საუკუნეებში.

XVII საუკუნეში შვედეთი ერთ-ერთი უდიდესი ევროპული

¹ MAARIT JÄNTERÄ-JAREBORG; Religion and the Secular State in Sweden. p.: 670.

სახელმწიფო იყო, – განაგებდა ტერიტორიებს, სადაც შედიოდა თანამედროვე ფინეთისა და ნორვეგიის ნაწილი. დანიელები, ესტონელები, ფინელები, გერმანელები, ლატვიელები, ნორვეგიელები და რუსები ბინადრობდნენ ამ ტერიტორიაზე, რომელიც გაერთიანებული იყო ერთ სამეფოში. სამეფოს არსებობა საშუალებას აძლევდა და, ზოგ შემთხვევაში, აიძულებდა კიდევ ხალხს გადაადგილებულიყვნენ ერთი რეგიონიდან მეორეში. XVII საუკუნეში ფინელი გლეხები მიწას შემდეგნაირად ამუშავებდნენ: ჯერ გადაწვავდნენ ტყეს და ასუფთავებდნენ მიწას და ცოტა ხნის განმავლობაში იყენებდნენ სახნავ-სათესად. შემდეგ ისევ გადადიოდნენ ახალ მიწაზე და ასე შემდეგ... დასახლდნენ ნაკლებად ათვისებულ ცენტრალურ შვედეთში. მათ აქ დაამკვიდრეს ფინური ენა. შვედეთში საცხოვრებლად გადმოსახლდნენ ასევე ბალტიის ზღვის ქვეყნების გლეხებიც. პროფესიონალი ოქრომჭედლები და სამსხმელო მუშები დაიქირავეს ვალონიიდან, ბელგიის სამხრეთიდან, რათა განეცითარებინათ რკინისა და ფოლადის ინდუსტრია. ემიგრანტთა ამ ჯგუფმა დიდი როლი ითამაშა და წვლილი შეიტანა შვედეთის ადრეული ინდუსტრიის განვითარების საქმეში.

XVIII-XIX საუკუნეებში რუსეთთან ომების დროს შვედეთმა დაკარგა ფინეთი და მისი ტერიტორია შემცირდა. თუმცა XIX საუკუნისთვის მოსახლეობა საგრძნობლად გაიზარდა, რაც გამოწვეული იყო მნიშვნელოვანი მიწის რეფორმების გატარებით, ასევე, ზოგადად, ცხოვრების დონისა და დიდ ქალაქებში სანიტარიული მდგომარეობის გაუმჯობესებით.

XX საუკუნის დასაწყისში რამდენიმე წლის ცუდმა მოსავალმა შვედეთში მასშტაბური შიმშილობა გამოიწვია. სამხრეთ შვედეთის სოფლების მოსახლეობა განსაკუთრებით დაზარალდა. შიმშილის შედეგად ემიგრაციის დიდი ტალღა აგორდა და შვედებმა ჩრდილოეთ ამერიკას მიაშურეს. ეს მდგომარეობა 1930-იან წლებამდე გაგრძელდა. ბევრი შვედი დასახლდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, კერძოდ მინესოტასა და ილინოისში. ამერიკის შტატებიდან შვედების

ნაწილი გადავიდა კანადის ცენტრალურ პროვინციებში. საერთო ჯამში ერთ მილიონზე მეტი შვედი ემიგრირდა ჩრდილოეთ ამერიკაში, რაც იმდროინდელი მოსახლეობის დაახლოებით ერთ მეოთხედს შეადგენდა.

დაახლოებით იმავე პერიოდში მიგრანტების უფრო პატარა ტალღა სამხრეთ შვედეთიდან გადავიდა დანიაში, რომელიც იმ დროს უფრო დოვლათიანი ქვეყანა იყო. ამავე დროს დანია სოფლის მეურნეობის განვითარებისთვის თავისუფალ მუშახელს საჭიროებდა.

ემიგრაციის ეპოქა შესაძლოა დაიყოს 4 გამოკვეთილ ეტაპად.

პირველი ტიპის ემიგრაცია – მეზობელი ქვეყნებიდან ლტოლვილები (1938-1948 წლები);

მეორე ტიპის ემიგრაცია – ფინეთსა და სამხრეთ ევროპიდან სამუშაოდ ჩამოსული ემიგრანტები (1949-1971 წლები);

მესამე ტიპის ემიგრაცია – განვითარებადი ქვეყნებიდან ოჯახებთან შეერთების მიზნით ჩამოსული ლტოლვილები (1972-1989 წლები);

მეოთხე ტიპის ემიგრაცია – თავშესაფრის მაძიებლები სამხრეთ-აღმოსავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპიდან (1990 წლიდან დღემდე).

მეორე მსოფლიო ომის დროს, ებრაელების გარდა, ათასობით ადამიანი მეზობელი ქვეყნებიდან ასევე ეძებდა თავშესაფარს შვედეთში. ფინელი ბავშვები ევაკუირებულნი იყვნენ შვედეთში 1939 წლის საბჭოთა თავდასხმის დროს. გერმანიის მიერ დანიისა და ნორვეგიის ოკუპაციის დროს ებრაელმა ლტოლვილებმა თავი შეაფარეს შვედეთს, რომლებიც თავდაპირველად ვერ ასიმილირდნენ არალოიალური დამოკიდებულების გამო, მაგრამ შემდგომში მიიღეს და დაასაქმეს ქარხნებში, სოფლისა და ხე-ტყის მეურნეობაში. ებრაელი ლტოლვილები, ფაქტობრივად, ჩაენაცვლნენ ათობით ათას შვედ მაშაქაცს, რომლებიც გაწვეულნი იყვნენ იმ პერიოდში ეროვნული თავდაცვის სამსახურში.

შვედეთის ემიგრაციის მეორე ფაზა მოიცავს 1949-1971

წლებს. ამ პერიოდში შვედეთში ემიგრირდნენ ფინეთიდან და სამხრეთ ევროპიდან. ამ წლებში მრავალი დასავლურ ევროპული ქვეყანა ეძებდა თავისუფალ მუშახელს. 1940-იანი წლების ბოლოს შვედეთის საექსპორტო ინდუსტრიას აყვავების ხანა დაუდგა. კომპანიებმა დაიწყეს უცხოური მუშახელის დაქირავება. 1954 წელს სკანდინავიის ქვეყნებმა დააარსეს საერთო შრომის ბაზარი, რომელმაც შესაძლებელი გახადა მასშტაბური მიგრაცია ფინეთიდან შვედეთში 1950-იან და 1960-იან წლებში. დაახლოებით 550 000 ფინელი დასახლდა შვედეთში ამ პერიოდის გამწავლობაში.

განვითარებადი ქვეყნებიდან გამოქცეული თავშესაფრის მაძიებლები და ასევე ოჯახებთან შეერთების მიზნით ჩამოსული ემიგრანტები განეკუთვნება მესამე სტადიის ემიგრაციას (1972-1989 წლები).

რამდენიმე ათწლეულით ადრე, შვედეთმა ხელი მოაწერა გაეროს 1951 წლის კონვენციას ლტოლვილთა სტატუსის შესახებ, ხოლო 1967 წელს კი – პროტოკოლს იმავე საკითხზე.

პიროვნებებს, რომლებმაც შეძლეს გაქცეულიყვნენ საბჭოთა კავშირიდან და ვარშავის პაქტის ქვეყნებიდან, მიენიჭათ მუდმივი ცხოვრების უფლება. 1956 წელს ბუდაპეშტის არეულობების შედეგად ათასობით უნგრელმა მოითხოვა და მიიღო თავშესაფარი შვედეთში. ასევე უნდა აღინიშნოს, 1968 წელს პრაღაში საბჭოთა ტანკების შესვლის შემდეგ ათასობით ჩეხ ლტოლვილს ებოძა შვედეთის რეზიდენტობა.

პირველი არაევროპული წარმოშობის ლტოლვილები, რომლებიც შეიფარა შვედეთმა, იყვნენ უგანდელები, მაგრამ ქვეყნიდან 1972 წელს გააძევეს იდი ამინის ინიციატივით. 70 000 იძულებით გადაადგილებულ პირთაგან ნახევარი ბრიტანეთის სამეფომ შეიფარა. ამ ჯგუფის ახალგაზრდა და კარგად განათლებული ნაწილი აშშ-მ და კანადამ მიიღო, ხოლო დანარჩენი ლტოლვილები დასახლდნენ ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორის დაახლოებით 1 000 ადამიანი – შვედეთში.

1970-იანი და 1980-იანი წლების განმავლობაში ბევრი ლტოლვილი ჩამოვიდა ახლო აღმოსავლეთიდან. მართლმადიდებელი ქრისტიანი სირიელები ეძებდნენ თავშესაფარს რელიგიური დევნის საფუძველზე. ქურთები კიდევ ერთი თვალშისაცემი ჯგუფი გახლდათ ემიგრირებულნი აღმოსავლეთ თურქეთიდან, ირანსა და ერაყიდან. იმ დროისთვის უდიდესი ჯგუფი თავშესაფრის მაძიებლებისა ირანელები და ერაყელები იყვნენ. სიაში იყვნენ 1980-იან წლებში ირან-ერაყის ომის შედეგად უსახლკარო ლტოლვილები და თეირანის ისლამისტური მთავრობის ოპოზიციონერები. ქურთმა ერაყელებმა შვედეთში ჩამოსვლა 1990-იან წლებში სადამ ჰუსეინის რეჟიმის გამკაცრებიდან გამომდინარე დაიწყეს.

თავშესაფრის მაძიებელთათვის კანონის გამკაცრების დრო დაემთხვა ყოფილი საბჭოთა კავშირის დაშლას, ასევე ომებს ბოსნია-ჰერცეგოვინასა და კოსოვოში. სტატისტიკის მიხედვით, 1989-1993 წლებში ქვეყანამ მიიღო 208 700 თავშესაფრის მაძიებელი, აქედან 115 900 (65 %) – ყოფილი იუგოსლავიიდან და 43 000 (21 %) – ახლო აღმოსავლეთიდან.

1980-იანი წლების ბოლომდე შვედეთი ატარებდა ევროპაში ყველაზე მეტად ლიბერალურ პოლიტიკას ლტოლვილთა მიღებასთან დაკავშირებით, რაც წარმოადგენს ძირითად მიზეზს, თუ რატომ არის, რომ მუსლიმ მიგრანტ მოსახლეობას უმეტესწილად შეადგენდნენ თურქები, პალესტინელები, ლიბანელები, სირიელები და ირანელები. საემიგრაციო და ნატურალიზაციის კანონი ქვეყანაში ხუთი წლის ცხოვრების შემდეგ მოქალაქეობის მიღებაზე განაცხადის გაკეთების საშუალებას იძლევა. თავშესაფრის მოპოვების პროცესი შვედეთში ითვლება უფრო სწრაფად და ნაკლებ ბიუროკრატიულად, ვიდრე სხვა ევროპულ ქვეყნებში. შვედეთის მუსლიმ უმცირესობათა თითქმის 50% ცხოვრობს სტოკჰოლმში და მის შემოგარენში, ასევე მალმომში, გოტებურგსა და სხვა დიდ ქალაქებში. 1990-იანი წლების მონაცემებით, მათი რიცხვი დაახლოებით 300 000 ინდივიდს შეადგენს, რაც მთელი შვედეთის მოსახლეობის 3.6%

წარმოადგენს. ბევრი ემიგრანტი დაკავებულია ინდუსტრიასა და მომსახურების სფეროში მუშაობით. 1975 წელს მიღებული მულტიკულტურული კანონით, რომელიც ეხება განათლების სფეროს, მედიასა და არჩევნებს, უცხოელ მოქალაქეებს ხმის მიცემის უფება აქვთ, ასევე უფლება აქვთ ისწავლონ შვედური ენა. სახელმწიფო სოციალური უზრუნველყოფის ფონდები ხელმისაწვდომია ემიგრანტთა ასოციაციებისთვისაც.

შვედეთში დაბადებულ ბავშვს, ვისი მშობლებიც არ არიან შვედები, არ ეძლევათ შვედეთის მოქალაქეობა ავტომატურ რეჟიმში. მოქალაქეობის მისაღებად აუცილებელი პირობაა შვედეთში მუდმივი ცხოვრება 5 წლის განმავლობაში, რაც სკანდინავიის მოქალაქეებისთვის მხოლოდ ორი წლით შემოიფარგლება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Magazine „Norden”; Five welfare states in a global world 1920 to the present (<http://www.norden.org/en/the-nordic-region/history-of-the-nordic-region>)
- The Nordic Model- Local Government, Gobar Competitiveness in Denmark, Finland and Sweden. 2012
- Review: Islam in the Nordic and Baltic Countries; Peter Seeberg; Center for Mellemoststudier; Review, October 2009
- Danish Immigration Service and Statistics Denmark, 2005. Statistical Overview 2004. Copenhagen.
- THE ROCKWOOL FOUNDATION RESEARCH UNIT; The significance of immigration for public finances in Denmark; STUDY PAPER No. 35; Christer Gerdes; Marie Louise Schultz-Nielsen ;Eskil Wadensjö ;STUDY PAPER No. 35; THE ROCKWOOL FOUNDATION RESEARCH UNIT; UNIVERSITY PRESS OF SOUTHERN DENMARK
- <http://www.migrationpolicy.org/article/denmark-integrating-immigrants-homogeneous-welfare-state>

- Immigration and National Identity in Norway, Thomas Hylland Eriksen, University of Oslo, March 2013; Migration Policy Institute
- Norway: Migrant Quality, Not Quantity; May 1, 2005; Profile by Betsy Cooper
- Modern Welfare States: Scandinavian Politics and Policy in the Global Age; By Eric S. Einhorn, John Logue
- History of Scandinavia: Norway, Sweden, Denmark, Finland, and Iceland; By T. K. Derry
- Muslims in Sweden - Islam Awareness - www.islamawareness.net/Europe/Sweden/Muslims_in_Sweden.pdf
- MAARIT JÄNTERÄ-JAREBORG; Religion and the Secular State in Sweden

დოქტორანტთა სამეცნიერო სტატიები¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით, სტატიის სტილი დაცულია.

ხათუნა დამჩიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეოლოგიის მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე

**რაჭული ფერხულის „დიგორსა დასხდნენ
ვეზირნი“, იზივე – „დიგორი და ბასიანის“
ტოპონიმური და ეპოქალური კუთვნილების
საკითხის შესახებ**

ფერხული „დიგორი და ბასიანი“ მეომრულ-
ლაშქრული ხასიათის ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება.
რამდენიმე წლის წინ მკვლევართა შორის ცოტაოდენი
დაბნეულობა გამოიწვია იმ გეოგრაფიული სახელწოდებების
ადგილმდებარეობითი კუთვნილების გარკვევამ, რომელსაც
საფერხულო ლექსი შეიცავს. თვლიდნენ, რომ ლექსში
მოცემული ტოპონიმები ერთმანეთთან ძლიერ დაშორებული
იყვნენ და მათი ურთიერთკავშირის დადგენა ნაწარმოებში
გადმოცემულ მოვლენასთან ეჭვის ქვეშ იდგა: „დიგორი
რაჭას ჩრდილოეთიდან ესაზღვრება, ბასიანი კი სამხრეთ
საქართველოში – ტაოს სამხრეთ-დასავლეთით მდებარეობს.
ბასიანის ბრძოლა 1204 წელს მოხდა – თამარ მეფის დროს.
გასარკვევია, რა კავშირშია ფერხულის ტექსტში ნახსენებ
დიგორსა და ბასიანს შორის. არადა, ფერხული შექმნილია და
შინაარსობრივად უკავშირდება სოფელ ღებზე ოსების ერთ-
ერთ თავდასხმას. ასევე გასარკვევია ტექსტში ბადელოვანისა
(ბადელას) და კირტიშოვანის (კირტიშის) ხსენების მიზეზიც.
ბადელა სოფელია სამხრეთ საქართველოში (დღევანდელი
თურქეთის ტერიტორია), კირტიში – ადგილი სოფელ ღებთან.
შესასწავლი და გასარკვევია, რა აკავშირებთ საქართველოს
სამხრეთით მდებარე ბასიანსა და ბადელას ჩრდილოეთით
არსებულ დიგორსა და კირტიშთან, მათი დაპირისპირება
უბრალო სიტყვების თამაშია, თუ რაიმეს უკავშირდება?

შეიძლება ვინმემ იფიქროს, დიგორის ადგილას დიდგორი უნდა იყოს – მეფეთა დასასვენებელი ადგილი თბილისის მახლობლად, სადაც 1121 წელს დიდგორის ლეგენდარული ბრძოლა მოხდა. ტექსტში შეიძლება შეეგნათ ორი გამორჩეული ისტორიული ადგილი – დიდგორი და ბასიანი. თუ ეს ასეა, მაშინ დასაზუსტებელია ბადელასა და კირტიშის, ამ ორი საპირისპირო ადგილის, ფერხულის ტექსტში მოხვედრის მიზეზი“.¹

დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი,
ვეზირნი ბადელოვანი,
მათ გამორჩევა შეექნათ:
არჩიეს, გამოარჩიეს
საომრად კირტიშოვანი.
კირტიშოს რომ ჩამოვიდნენ,
გზანი დაუხვდათ წყლიანი –
წყლიანი, ქვიშნარიანი.
ავყაროთ ღებურთ ხიდები,
ვანგრიოთ ციხის კარები...²

ჩვენ შევეცადეთ ამ გაუგებრობის ლაბირინთში გარკვევას, სიცარიელის ამოვსებას და კვლევა ჩრდილოეთ კავკასიის შემადგენელი რეგიონებისა და ოლქების შესწავლით დავიწყეთ. საქმე იმაში გახლავთ, რომ დიგორი და ბასიანი სწორედაც რომ დიგორი და ბასიანია და არა დიდგორი და სამხრეთ საქართველოში მდებარე ბასიანი. ისტორიულად ჩრდილოეთ ოსეთი იყოფოდა ოთხ მსხვილ ოლქად: ქურთათი, თაგაური, ბასიანი და დიგორი. იმდენად, რამდენადაც ისტორიული პერიპეტეიების გამო საზღვრები ხშირად იცვლებოდა, ბასიანი დროის გარკვეულ მონაკვეთში ბალყარეთის შემადგენლობაში იმყოფებოდა. ამიტომაც ასევე გვაქვს ინფორმაცია, რომ ბასიანებს ქართული წყაროები ბალყარებს უწოდებდნენ. ბალყარეთი

¹ ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, 2010, გვ. 110

² ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, 2010, გვ. 110

ოსეთიდან მარცხნივ მდებარეობს. ყოველ შემთხვევაში, ლექსში „დიგორი და ბასიანი“ ტოპონიმები დიგორი და ბასიანი ერთადაა მოხსენიებული და უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათ მჭიდრო ურთიერთკავშირი, შესაბამისად, საერთო მიზნები ამოძრავებდათ. რაც შეეხება ასევე აზრობრივი მნიშვნელობით კითხვის ქვეშ მდგომ „კირტიშოსა“ და „ბადელოვანს“, კირტიშო მართლაც ტოპონიმია – მთაა რაჭაში, ასევე ბადელოვანი ტოპონიმიდან ბადელა არის ნაწარმოები ისევე, როგორც ჟღელე და ფაიქომი ფერხულიდან „ჟღელეს ჩამოდგა უცხო ფრინველი“.

საფერხულო ტექსტში წარმოდგენილი ტოპონიმების გარკვევის შემდგომ სურვილი გაგვიჩნდა, უფრო მეტი სიზუსტე შეგვეტანა ლექსის ეპოქალური კუთვნილების განსაზღვრის თვალსაზრისით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კვლევის გასაგრძელებლად ფასდაუდებელი სამსახური გაგვიწია „სვანური პოეზიის“ I ტომში მოცემულმა „დიგორი და ბასიანის“ სვანურმა ანალოგმა სახელწოდებით „დიგორსა“:

დიგორსა გაცხდი ვაზირი,
ჩეული, ბადელოვანი.
არჩიათ, გამოარჩიე
შიგნითგან მოარჩიე

5. ღები გოქესა ქოლოვანი (სუქნი)

ქვაციხეს რომ ჩამოვიდე,
თანი და თანი დავწონე,
სავალათ კინტრიშუანი;
გზანი დაგვიხვდა წყლიანი.

10. ფირცხლაშივი და მსვიანი,
წინ კაცი შამომეყარენ,
რომელ გოგისა ჰქვიაწო
დაბრუნდა, წინ წაშევიდე,
ვით შაურდელი ფრთიანი.

15. „ვაჟებო, ფრთხილად იყავი;
საქმეა ღალატოვანი“.
მაღალ გათანდა ბზიანი,
ლაშრიდგან ისმა ხრიალი;
ცინის შადულვა დეიქცა,

- მაღლა დაიწყო ზრიალი.
მაცხოვარს სიტყვა მიართვი,
მგონიე, რამ შენ მეწყინე,
ლები თქვენისა ზნიანი,
უგვანად ჩვენი ანბავი,
25. ჩვენი ზრმალისა სრიელი,
ქვემოთ ანბავი მოვიდე.
ქვემოთი კაცი მოვიდა,
შეკაზმულ ჯაფაროვანი,
მთელ-მოყრილ გამყრელოვანი,
30. მაცხოვარი დაილოცეს.
ვოსები და უბადური,
უკუღმართი კრა ნიავი,
ჯუიკვებივითა ყრიანი.
ომი შეიქნა ძნელია,
35. წითელი სისხლის ღვარათა;
სურიელი და სრიელი,
ჭკუვიანი და ხნიარი
გამყრელიძესა აქებდეს,
რომელს სვიეა ხქვიოდეს. (უშგული)¹

ლექსიდან ვგებულობთ, რომ ოსები, რომელთაც დიგორში გადაწყვიტეს, თავს დასხმოდნენ ლებს, საბრძოლველად გამოემართნენ და კირტიშო-ქვაციხემდე ჩამოვიდნენ. სვანური ვერსიიდან ჩანს, რომ ჯარს წინ კაცი შემოხვდა, სახელად გოგი, თავად კი უკან გაბრუნდა, გაფრინდა, როგორც შურდული (ან შევარდენი ფრთიანი) თანამემაძულეთა გასაფრთხილებლად. დიდი ბრძოლა გაიმართა, ბრძოლაში რაჭველი დიდგვაროვანები ჯაფარიძე და გამყრელიძე იღებდნენ მონაწილეობას, წითელი სისხლი ღვარად დიოდა, გარდაცვლილები ჯირკვებივით ეყარნენ, გამყრელიძეს კი თავი ჭკუით გამოუჩენია. ბრძოლა დიდი მსხვერპლით დასრულდა,

¹ სვანური პოეზია, სსრკ. მეცნ. აკად. საქართველოს ფილიალის გამოც., 1966, გვ. 366

ლექსის მიხედვით, არც გამარჯვებულია გამოკვეთილი, თუმცა ავტორის დამოკიდებულება ამ მოვლენისადმი ცხადია – ბრძოლამ დიდი ემოციური ზემოქმედება მოახდინა თანამედროვეებზე.

ასევე უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნებული ლექსის „დიგორი და ბასიანის“ სრული ვერსია:

დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი,
რჩეულნი გადელუანი,
მთანი და მთანი ავწონოთ,
სავალად კისტიშუანი
ქვაციხეს რომ ჩამოვიდნენ
გზანი დაუხვდათ წყლიანი,
წინ ივანე შეეფეთათ,
გამბედავი, ძალუანი,
ფიცხლავ შინისკენ გაბრუნდა,
ვით შევარდენი ფრთიანი,
ციხისა ღუროს შეიჭრა,
მაღლა დაიწყო ხმიანი;
ვაჟებო, ფრთხილად იყავით,
საქმეა ღალატიანი.
დილა გათენდა მზიანი,
ლაშქარსაც გახდა ხმიანი.
გაელაშქრნენ საომრათა,
მტერს მისცეს დიდი ზიანი,
გამყრელიძესა აქებენ
რომელს იესე ჰქვიაო,
ქართული ხმალი გასტეხა,
სისხლი ყუას აცხიანო;
ოსებსა ზოცვა დაუწყეს,
ჯირკვებივითა ჰყრიანო,
სამარეც აღარ აღირსეს,
ღორის ნათხარში ჰყრიანო.¹

¹ გაზეთი „ივერია“, №74, 1890

„ივერიაში“ გამოქვეყნებული ვერსიის თანახმად, შიკრიკს ივანე ჰქვია, გამყრელიძე კი იესედ არის მოხსენებული. ყოველივე დანარჩენი იდენტურია გარდა დასასრულისა. აქ ცხადი ხდება, რომ ქართველებს ოსები სასტიკად დაუმარცხებიათ და გამარჯვება მოუპოვებიათ.

საინტერესოა, როდის მოხდა ეს შეტაკება? ბრძოლის ადგილის დადგენით შესაძლებელი გახდება ფერხულის შექმნის დრო სავარაუდოდ მაინც შემოვფარგლოთ, რადგან კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს კონკრეტული დროითი ინტერვალი მიესადაგება.

შეუძლებელი იყო, ყურადღება არ გაგვემახვილებინა ქართულ ისტორიოგრაფიაში წარმოდგენილ იმ პერიოდებზე, როდესაც ქართველებსა და ოსებს შორის ინტენსიურ დაპირისპირებას ჰქონდა ადგილი. ეს გახლავთ V საუკუნე ჩვ.წ.აღ-ით, ვახტანგ გორგასლის ეპოქა და XIV საუკუნე, გიორგი V ბრწყინვალედ წოდებულის ეპოქა. V საუკუნე გამოირიცხა რიგი მიზეზების გამო, XIV საუკუნე კი ფერხულის დაბადების დასაშვებ თარიღად შეგვეძლო მიგვეჩნია, რომ არა კვლევის შედეგად გამოკვეთილი ახალი ინფორმაცია, რომელიც სარწმუნოდ მივიჩნიეთ: „ერთი ცნობით, გიორგი ერისთავი მოკლეს 1785 წელს ლებში (იხ.: დავით ბატონიშვილი, ახალი ისტორია, ბაგრატ ბატონიშვილი, ახალი მოთხრობა, გვ. 60), მეორეთი – 1786 წელს, გლოლაში (იხ.: მასალები საქართველოს ისტორიისთვის, შეკრებილი ბატონიშვილის დავით გიორგის ძისა და მის ძმებისა, გამოც. მ. ჯანაშვილისა გვ. 33); მაგრამ ორივე თარიღი მცდარია. დოკუმენტური მონაცემებით, 1786 წლის 13 დეკემბერს გიორგი წყალობის წიგნს აძლევს თავის „ერთგულ ყმას“ ქველი გამყრელიძეს (ქუთ. მუზ. საბ. №353). უფრო გვიან, 1787 წ. 16 აგვისტოს, გიორგი ერისთავი ჯერ კიდევ ცოცხალია და ყმა-მამულს უძღვნის ჯრუჭის მონასტერს (ქუთ. მუზ. საბ. №269), ხოლო ამავე წლის 22 სექტემბერს იგი უკვე მკვდარია და მისი ქვრივი, ელენე ბატონიშვილი განსვენებული ქმრის სულის „საოხად“

ბარაკონის ღვთისმშობელს სწირავს ზუთ კომლ გლეხს და ერთ კომლ ვაჭარს „თავისი ღუქნით“ (ხელნაწ. ინსტ., საბ. №1320).

ამრიგად, გიორგი ერისთავი მოუკლავთ 1787 წ. 16 აგვისტოსა და იმავე წლის 22 სექტემბერს შუა¹. ეს გახლავთ ო. სოსელიას მიერ თან დართული სქოლიო ნაშრომში „რაჭის ერისთავთა სათავადო“ წიგნიდან „ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან“. იმავე ნაშრომში ვკითხულობთ: „ოსების წინააღმდეგ სალაშქროდ წასული, იგი მოკლეს 1787წელს“.² იმისათვის, რომ მომხდარი ამბის არსში გავერკვეთ, მცირე ისტორიული ექსკურსი, ვფიქრობ, ზედმეტი არ იქნება.

XVIII საუკუნის შუა წლები იმერეთის სამეფოში სოლომონ I-ის მეფობის ხანად ითვლება. ძლევაძოსილი რაჭის ერისთავი როსტომ მეფესთან დაპირისპირების გამო სასტიკად დაისაჯა. მასა და მისი ოჯახის წევრებს თვალები ამოშანთეს. ოჯახის წევრთაგან ნაწილი დახეიბებული აგრძელებდა სიცოცხლეს, ნაწილი დაიღუპა, ნაწილი კი გადაიხვეწა. რაჭის საერისთავო კი სოლომონ I-მა გააუქმა. წლების გასვლის შემდგომ ერისთავის ოჯახმა ნაწილობრივ მოახერხა რეაბილიტაცია, თუმცა მეფეს გატოლებული თავადის დიდებულების აჩრდილიც კი აღარსად ჩანს. ახალი მეფე, დავით გიორგის ძე, როსტომის შვილს, გიორგის, უბრუნებს მამულის მცირე ნაწილს. სწორედ როსტომის ძის, გიორგის, შესახებ მოდიებულმა ისტორიულმა მასალამ მოგვცა საშუალება, ფერხულის XIV საუკუნით დათარიღების თავდაპირველი ვერსია შეგვეცვალა და კვლევა განგვეგრძო. დავით ბატონიშვილის „ახალ ისტორიაში“ ვკითხულობთ: „ხოლო წელსა ამასვე მეფემან იმერთამან დავით მოიყვანა სიძე თვისი რაჭის ერისთავის ძე გიორგი სტანბოლიდამ და მისცა რაჭის ერისთავობაი. მისრული რაჭას,

¹ ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, გამოც. „მეცნიერება“, თბ., 1973, გვ. 117. სქოლიო 285

² იგივე ნაშრომი, გვ.108

შევიდა ოსების დასაპყრობელად. მისრული ღებს მოიკლა ოსთა მიერ“.¹

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ზემომოყვანილ ფაქტს ადგილი ჰქონდა 1787 წელს. საინტერესოა, რა გავდა გიორგის ოსეთს ლაშქრობის მიზეზი. სავარაუდოა, ის ცდილობდა თავისი ოჯახის ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებას, რადგან ჩვენ უკვე ვიცით, რომ როსტომ ერისთავმაც მთელი სიცოცხლე თამარ მეფის დროინდელი რაჭის საერისთავოს აღდგენას მონაღმა და შესწირა კიდევ თავი. საფერხულო ლექსის ქართული ვარიანტიც ზომ ასე იწყება: „დიგორი და ბასიანი, ჩოხა-ნაბდით სავსე არი“. მართლაც, ჩრდილოკავკასია განთქმული იყო ნაბდებისა და საჩოხე ქსოვილის წარმოებით. ჩოხა, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ მზა სამოსის მნიშვნელობით არ არის ნაგულისხმევი. ჩოხას უწოდებდნენ იმ ქსოვილსაც, რისგანაც „ჩოხა“ იკერებოდა. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ჩოხა-ნაბადი ავტორს სიმდიდრის განზოგადებულ სახედ აქვს მოყვანილი.

გარდა ამისა, ჩვენ მოვიძიეთ კიდევ ერთი საბუთი, რაც შესაძლოა გიორგი ერისთავის ოსეთში ლაშქრობის მიზეზი გამხდარიყო: „აღსანიშნავია, რომ დავით ლომინის ძე (გიორგის ბიძაშვილი — ხ.დ.) ერთ ხანს ტყვედ იმყოფებოდა ოსებთან. იგი 1786 წლის ივლისში იმერთა მეფის, დავით გიორგის ძის, მიერ ელჩად იყო გაგზავნილი ერეკლე მეორესთან. გზაში დაატყვევეს და ოთხი წლის ტყვეობის შემდეგ რუსეთში გადავიდა“.² მართალია, დავით ბატონიშვილი გარკვევით გვამცნობს — გიორგი ერისთავი ოსეთს „დასაპყრობელად“ ლაშქრავდაო, მაგრამ არ არის გამორიცხული, მას ბიძაშვილის ტყვეობიდან გამოხსნა ჰქონოდა მიზნად დასახული. ლექსის მიხედვით ბრძოლის ინიციატივა ჩრდილოეთიდან მოდის, თუმცა შესაძლებელია აქ მთქმელის ინტერპრეტაციას ჰქონდეს ადგილი, რადგან ჩვენთვის ცნობილია, რომ ფოლკლორული

¹ დავით ბატონიშვილი, ახალი ისტორია, ბაგრატ ბატონიშვილი, ახალი მოთხრობა, საქ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1941, გვ. 60

² ო. სოსელია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 76, სქოლიო 46

ნიმუშებისათვის ტოპონიმთა, თარიღთა, პიროვნებათა, მოვლენათა გადანაცვლება და თავისუფალი კონცეპტუალიზმი უცხო არ არის.

ყოველი ზემოთ ჩამოთვლილი არგუმენტი, ჩვენი აზრით, ფერხულის შექმნის მიზეზისა და დროის გარკვევასთან გვაახლოებს. ისტორიულ დოკუმენტში ვკითხულობთ: „სოლომონ I-ის მიერ რაჭის საერისთავოს გაუქმების შემდგომ (1769 წ.) წედისს თავად ჯაფარიძეები ფლობდნენ“¹. წედისი ზემო რაჭაში ოსეთთან მოსაზღვრე სოფელია. ყოველი ლაშქრობა, ოსეთიდან წამოსული, ან ოსეთისკენ მიმართული, ნებსით თუ უნებურად ამ სოფელს ან მის მფლობელს ომში უსათუოდ ჩაითრევდა. ამიტომ ხომ არ გვეუბნება ავტორი:

„ქვემოთი კაცი მოვიდა,
შეკაზმულ ჯაფაროვანი“.

მიუხედავად ჩვენი მცდელობისა, ყოველივე ვარაუდად დარჩებოდა, რომ არა კიდევ ერთი, ყველაზე მკაფიო დეტალი, რომლის შესახებაც ზემოთ მოყვანილი დოკუმენტი და ფოლკლორული ნაწარმოები ერთდროულად გვატყობინებენ: „1786 წლის 13 დეკემბერს გიორგი (როსტომის ძე – ხ.დ.) წყალობის წიგნს აძლევს თავის „ერთგულ ყმას“ ქველი გამყრელიძეს“². ლექსის ერთ-ერთი პერსონაჟიც ხომ ვინმე გამყრელიძეა (ლექსში მას სვია ჰქვია, შესაძლებელია, ჩვენამდე ტრანსფორმირებული სახით მოაღწია):

„ჭკუვიანი და ხნიარი
გამყრელიძესა აქებდეს,
რომელს სვია ჰქვიოდეს“.

ვფიქრობთ, ისტორიულ საბუთში მოხსენებული „ერთგული ყმა“ – ქველი გამყრელიძე და ლექსში ნახსენები ჭკვიანი გამყრელიძე ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს. საგულისხმოა, ვის იახლებდა თან სალაშქროდ მიმავალი გიორგი ერისთავი, თუ არა თავის ერთგულ ქვეშევრდომს, გამყრელიძეს, რომელსაც ლაშქრობამდე ერთი წლით ადრე,

¹ ო. სოსელია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 114, სქოლიო 260

² ო. სოსელია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 117, სქოლიო 285

წყალობის სიგელით აჯილდოებს.

ცალკეული დეტალების გამოკვეთით მთლიანი სურათის ერთიანობა გამოისახა. თუ საფერხულო ნაწარმოების შექმნის მიზეზად გიორგი ერისთავის მიერ ოსთა წინააღმდეგ გადახდილი ბრძოლა გვესახება, შესაბამისად, ფერხულის შექმნის პერიოდადაც მისი გარდაცვალების შემდგომდროინდელი დროითი ინტერვალი უნდა მივიჩნიოთ – XVIII საუკუნის მიწურული.

ამგვარად, ფერხული „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“ არ გახლავთ მხოლოდ ფოლკლორულ-ქორეოგრაფიული ნიმუში, მას შეგვიძლია მხატვრულ-ისტორიული ტილოც ვუწოდოთ, რადგან მასში გადმოცემულია ისტორიული ფაქტი, რომელსაც XVIII საუკუნის ბოლოს ჰქონდა ადგილი. ხალხმა კი, დიდი ემოციური ზეგავლენიდან გამომდინარე, ამ ამბის უკვდავსაყოფად, ფერხული შექმნა.

პაატა იაკაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გოგი გვახარია

ღირებულებათა განსხვავებულობა როგორც ცინეზურის საფუძველი

*„თბილისზე ფრიალებს საბჭოთა
ხელისუფლების წითელი დროშა.
გაუბრავს საბჭოთა საქართველოს!“*

სერგო ორჯონიძე¹

*„დღეს 24 თებერვალია, ტაბახმელისა ვივონებ გმირებს,
ფეიქრობ, რომ იქაც, საქართველოში მათ საფლავებზე მოფენენ ვარდებს
და ჩუმად ვინმე ააწკარუნებს
სიონის ტაძრის დამტყვევულ ზარებს.“*

ვანო ბაქრაძე²

ეპიგრაფად მოხმობილი დეპეშა და ლექსი ზედმიწევნით
ზუსტად წარმოაჩენს ამ შრომის თემად ქცეული პრობლემის
არსს. ის, რაც ახარებდა ხელისუფლების წარმომადგენელს,
გლოვის მიზეზია სამშობლოდან დევნილი, ემიგრანტად
ქცეული პოეტისათვის.

ხელისუფლებასა და მოსახლეობას შორის ინტერესთა
სხვადასხვაობა მეტ-ნაკლებად ახასიათებს პოლიტიკური
მართვის ყველა სისტემას. აბრაამ ლინკოლნი ასე განმარტავს
ამ მდგომარეობას: „მგელსა და ცხვარს სიტყვა „თავისუფლება“
სხვადასხვანაირად ესმით“. ამაშია გაბატონებული და

¹ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 1, გამომცემლობა „საბჭოთა
ხელოვნება“, თბ., 1972

² აკაკი ბაქრაძე, მწერლობის მოთვინიერება, გამომცემლობა „სარანგი“, თბ.,
1990

ადამიანური საზოგადოების უთანხმოების არსი.

ზემოხსენებული უთანხმოება ყველაზე მკვეთრად ჩანს ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობის პირობებში, რადგან მისთვის დამახასიათებელია საზოგადოების იმგვარი პოლარიზება, რომლის დროსაც ერთი და იგივე ღირებულება, მაგალითად, თავისუფლების ცნება, განსხვავებულად აღიქმება ერთი მხრივ, მმართველი რეჟიმისა და მისი მხარდამჭერების, მეორე მხრივ კი – დანარჩენი მოსახლეობის მიერ. ის, რაც პირველთათვის თავისუფლებას წარმოადგენს, მეორეთათვის, – პირიქით, იმიტომ რომ იზღუდება მათი უფლება, მკვიდრდება ათასგვარი აკრძალვა და რა თქმა უნდა, ცენზურა, რაც საზოგადოებასა და მის კულტურას სპეციფიკურ ხასიათს ანიჭებს. კვლევის საგანი რომ უფრო ცხადი გახდეს, მოვიხმობ ორივე ცნების, ტოტალიტარიზმისა და ცენზურის, ლექსიკონისეულ განმარტებას: „ტოტალიტარიზმი, – სახელმწიფოს ფორმა, რომელიც გამოირჩევა საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროზე აბსოლუტური კონტროლით, კონსტიტუციური უფლებებისა და თავისუფლების ფაქტიური ლიკვიდაციით, რეპრესიებით სხვაგვარად მოაზროვნეებისა და ოპოზიციის მიმართ; ტოტალიტარული რეჟიმები არსებობდა საბჭოთა კავშირში, ფაშისტურ გერმანიაში, მაოისტურ ჩინეთში, კომუნისტურ კომპუჩიაში და სხვა“.¹ ცენზურის თაობაზე კი იქ ნათქვამია: „მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზე თვალყურის დევნება სახელმწიფოს მიერ. განასხვავებენ წინასწარ და დამსჯელ ცენზურას“.²

ტოტალიტარიზმი და ცენზურა განუყოფელი ცნებებია, იმიტომ, რომ პირველი მეორისათვის არის ბერკეტი, რითაც ხდება ძალადობა მოქალაქეთა ცნობიერებაზე. ამ თვალსაზრისით კლასიკური ნიმუშია საბჭოთა ტოტალიტარიზმი და მისი ცენზურა, რომელიც სამოცდაათი წლის მანძილზე ახდენდა ზეგავლენას მსოფლიოს ერთ მეექვსედზე მცხოვრებ ხალხებზე,

¹ უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2007, გვ. 794

² იქვე: გვ. 892

ცდილობდა, შეეგუებინა ისინი სრულიად ხელოვნური სოციალ-პოლიტიკური სისტემისათვის და ამ ქმედებათა შედეგად შეაჩერა ამ ხალხების ბუნებრივი განვითარების პროცესი.

ტოტალიტარული რეჟიმის ნეგატიური ზემოქმედება საყოველთაო ხასიათისა იყო და, ცხადია, მას ლიტერატურა და ხელოვნებაც ვერ გადაურჩებოდა. პირიქით: რამდენადაც მმართველი რეჟიმის იდეოლოგიური პრინციპების გასატარებლად საჭირო ხდებოდა ხელოვნების სფერო, იმდენად ძლიერ გრძნობდნენ მწერლობისა და ხელოვნების მოღვაწენი ცენზურის მარწმუნებს.

კომუნისტი ბელადები ხელოვნების დარგთაგან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კინემატოგრაფს: ლენინის აზრით, „ყველა ხელოვნებათა შორის, კინო – ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია“, მას ეხმიანება ლუნაჩარსკიც: „ყველა ხელოვნებათა შორის, იგი განსაკუთრებით თანამედროვეა“; კამენევის აზრით, – „კინო დიდი პროპაგანდისტია, როდესაც ის იმყოფება პროლეტარიატის ხელში“.¹ სამივე შეხედულება საკამათოა, მაგრამ რამდენადაც ალბოგიკური უნდა იყოს, ამათგან უკანასკნელი მაინც გვარკვევს კომუნისტური „ლოგიკის“ არსში: კინოხელოვნების მნიშვნელობა, მისი, როგორც მასობრივი სანახაობის ხასიათი და პროპაგანდის უნარი, ფასეული მაშინ ხდება, თუ ის პროლეტარიატის სახელით მოქმედი კომუნისტური პარტიის კონტროლს ექვემდებარება და მის საქმეს აკეთებს...

ამრიგად, თავიდანვე გაცხადდა, რომ რუსეთის კომუნისტურ იმპერიაში, რომელსაც 1922 წლის 30 დეკემბრიდან საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირი (სსრკ) ეწოდა, კინემატოგრაფი ხელისუფლების მიერ მართვადი იქნებოდა ანუ მისი შემოქმედებითი პოლიტიკა ცენზურის საცერში გაივლიდა.

კომუნისტური რეჟიმის კულტურულმა პოლიტიკამ სრული გამარჯვება ანუ ტოტალური კონტროლი ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ზოგადად და კონკრეტულად კინემატოგრაფზე

¹ История советского кино, Изд. „Искусство“, М., 1969

მოიპოვა მაშინ, როდესაც მიიღეს 1932 წლის 23 აპრილის „(ბ)ცკ დადგენილება ლიტერატურულ სახელოვნებო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“. ეს დადგენილება იყო არა მხოლოდ საორგანიზაციო ხასიათისა, არამედ ქმნიდა რეორგანიზების შედეგად ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი კავშირების იდეოლოგიურ საფუძველსაც, ამასთანავე იწყება ისეთი ცნების დამკვიდრება, როგორიცაა „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელიც ასე განიმარტება: „მხატვრული მეთოდი, რ-ის თუ არსი მდგომარეობს კომუნისტური ესთეტიკური იდეალის შუქზე სინამდვილის სწორ, ისტორიულად კონკრეტულ ასახვაში. ს.რ-ის ხელოვნების წარმოშობა და ჩამოყალიბება დაკავშირებულია მუშათა კლასის როგორც პროგრესული და რევოლუციური სოციალური ძალის, მთელი ადამიანური კეთილდღეობის ჭეშმარიტი შემოქმედების გამოსვლასთან მსოფლიო ასპარეზზე“ – „ს.რ.-ის არსია ცხოვრებისეული სიმართლე, გამოხატული მხატვრულ სახეებში კომუნისტური მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან, რ-იც საშუალებას აძლევს მხატვრებს გააცნობიერონ წარმოსახული მოვლენების ისტორიული საზრისი და სწორად ასახონ ხელოვნებაში არა მხოლოდ აწმყო და წარსული, არამედ საზოგადოებრივი განვითარების ტენდენციები. ს.რ.-ის ხელოვნებაში კომუნისტური ესთეტიკური იდეალი განსაზიერებულია დადებითი გმირის ახალ ტიპში – მშრომელსა და მებრძოლში, კომუნისტური საზ-ბის შემოქმედსა და მშენებლობაში. ს.რ.-ის წამყვანი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპებია: კომუნისტური იდეურობა, ხალხურობა და პატრიოტულობა, ორგანული კავშირი მშრომელი მასების ბრძოლასთან, სოციალისტური ჰუმანიზმი და ინტერნაციონალიზმი, ისტორიული ოპტიმიზმი, შეურიგებლობა ფორმალიზმისა და სუბიექტივიზმის, ნატურალური პრიმიტივიზმის ყოველგვარი გამოვლენისადმი“. – „ს.რ.-ის ხელოვნება ადამიანთა კომუნისტური აღზრდის მძლავრი ინსტრუმენტია“.¹

¹ ფილოსოფიური ლექსიკონი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1987 წელი, გვ. 532-533

„სოციალისტური რეალიზმის“ ეს განმარტება ერთი შეხედვით ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემს მისი იდეოლოგიური და შემოქმედებითი პრინციპების არსს. ოღონდ, თუ კარგად დავეუკვრდებით, ვნახავთ, რომ კონკრეტული ბევრი არაფერია ნათქვამი. მისი ზოგადი ხასიათი საშუალებას იძლეოდა ეს პრინციპები წარმატებით მისაღებოდა საბჭოთა კომუნისტური ტოტალიტარიზმის ყველა ეტაპს. „სოციალისტური რეალიზმი“ 20-იან წლებშიც, როდესაც მისი პრინციპები მხოლოდ ყალიბდებოდა, ზუსტად ემთხვეოდა, შეესაბამებოდა იმ წლებში პოპულარული „მოაზროვნე მასის“ თეორიას და ამის პარალელურად „ახალი ადამიანის“ ფორმირების იმ შემოქმედებით ამოცანას კომუნისტურმა პარტიამ ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებს რომ დაუსახა. ასე მოხდა ოცდაათიან წლებშიც, როდესაც „მოაზროვნე“ მასა შეიცვალა ხალხისათვის თავდადებული გმირებით, რაც სტალინის პიროვნულ ამოცანებს პასუხობდა. იგივე განმეორდა ე. წ. „მცირეფილმიანობის“ ხანაში, როდესაც ფილმებში ცხოვრება სრულიად ხელოვნურად გაღამაზებულ — გაკეთილშობილებული რეალობისაგან უკიდურესად მოწყვეტილად აისახებოდა და შემდეგ უკვე ხრუშჩოვისეული „დათბობის“ დროს, კიდევ უფრო მოგვიანებით კი ბრეჟნევის „უძრაობის“ წლებში“, „სოციალისტური რეალიზმი“, საბჭოთა კულტურის უცვლელ იდეოლოგიურ ქვაკუთხედს წარმოადგენდა. სწორედ ეს „უნივერსალურობა“ ხდის გასაგებს ამ პრინციპის ჭეშმარიტ არსს: კომუნისტური რეჟიმის ინტერესებიდან გამომდინარე, „სოციალისტური რეალიზმი“ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წარმოადგენდა წარსულისა და თანამედროვეობის გაყალბებულად ასახვის იდეოლოგიურად მოტივირებულ მეთოდს, რომელიც, როგორც უკვე ითქვა, რეჟიმის ყოველ გარეგნულ სახეცვლილებას ესადაგებოდა, რადგან არსობრივად არც კომუნისტური რეჟიმი იცვლებოდა და, ცხადია, არც ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეოლოგიური მართვის ძირითადი მეთოდი. ყველაფერ იმას, რაც არ შეესაბამებოდა „სოციალისტური რეალიზმის“

პრინციპს, დიდი დაბრკოლება ზედბოდა კომუნისტური ცენზურის მხრიდან. კინემატოგრაფის მაგალითზე ეს აისახებოდა შემდეგნაირად: ცენზურული ხასიათის ჩარევა ფილმის გადაღების საწყის ეტაპზევე ზდებოდა, მაგალითად, შეიძლება არ მიეღოთ ლიტერატურული სცენარი, ან აეძულებინათ მისი ავტორი, გადაეკეთებინა იგი. ზოგჯერ უკვე გადაღებულ ფილმს ხელახლა დაამონტაჟებდნენ, რიგ ეპიზოდებს თავიდან გადაიღებდნენ, რიგს კი ამოიღებდნენ, ზოგჯერ ორსერიიან ფილმს ერთ სერიაში ჩაატევენ და ბოლოს: ფილმს, რომელიც თითქოს კომუნისტური რეჟიმისათვის მისაღები იყო, მაგრამ წარმოაჩენდა საზოგადოებაში არსებულ ზნეობრივ ან რაიმე სხვა პრობლემას, ჩუმად, ყოველგვარი ხმაურის გარეშე გააქრობდნენ კინოსტუდიის ფილმოტექნიკიდან და მის ასავალ-დასავალს ვერავინ მიაგნებდა. ზდებოდა ისიც, რომ კომუნისტური რეჟიმის რომელიღაც ეტაპზე კონიუქტურულად მიჩნეული სახიობითი, დოკუმენტური ან მულტიპლიკაციური ფილმი სხვა ეტაპზე, მაგალითად, ე.წ. გარდაქმნის დროს სუკ-ის ფილმსაცავში აღმოეჩინათ. იყო შემთხვევები, რომ არასასურველ ფილმს უბრალოდ გაანადგურებდნენ. თუ რაიმე მიზეზის გამო მმართველი რეჟიმი არასასურველ ფილმს ეკრანებზე გაუშვებდა, მას მესამე კატეგორიას მიანიჭებდნენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ სურათს მინიმალური რაოდენობის მაყურებელი ნახავდა.

ცენზურის მოქმედების ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმა ხშირად სწორედ 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების შემდეგ გამოიყენებოდა მთელ საბჭოთა კინოში და კერძოდ ქართულ კინემატოგრაფიაშიც.

რაც შეეხება ადრეულ ანუ 1921-1932 წლებს, ტოტალიტარული რეჟიმის ეს საწყისი პერიოდი იმითაა გამორჩეული, რომ აქ არის ერთგვარი შემოქმედებითი თავისუფლება, თუმცა ცენზურა მოქმედებს ანუ საქმე გვაქვს გარდამავალ ხანასთან, როცა იწყებოდა თავისუფალი შემოქმედებითი აზრის ჯერ კონტროლი, შემდეგ კი ჩახშობაც. მმართველი რეჟიმი იძულებულია დაუშვას

(თავისი აზრით) ბურჟუაზიული კინოს თემატურ-ჟანრული გამოვლენა. მაგალითად, იძულებულნი იყვნენ, მელოდრამისა და ფსიქოლოგიური დრამის ჟანრის ფილმების გადაღება არ აეკრძალათ, მაგრამ მალევე დაუწყეს ბრძოლა ჯერ მემარცხენე ორგანიზაციების მეშვეობით, შემდეგ კი საქმეში ცენზურა ჩაერია. იმავე წლებში კომუნისტური რეჟიმი მაქსიმალურად უწყობს ხელს სოციალური კონფლიქტისა და კლასობრივი ბრძოლის ამსახველი თემატიკის დამკვიდრებას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მაგრამ თვალყურს ადევნებს ამ ფილმების მხატვრულ დონეს და მალე უნიჭოდ გადაღებულ კონიუქტურულ ნაწარმოებებს, ჩვენს შემთხვევაში კი ფილმების ავტორებს, ბრძოლას დაუწყებს ჯერ კინოკრიტიკა და შემდეგ კი ცენზურა.

დროთა განმავლობაში ორივე ეს ტენდენცია მეტად საგრძნობი გახდა.

თინათინ ქოიავა,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის რეჟისურის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ვასილ კიკნაძე

შემოქმედის ფსიქო-მომციური სახე

XXI საუკუნეში შეიქმნა თეატრისა და ქორეოგრაფიის სინთეზის ახალი მიმართულება – ქორეოგრაფიული სპექტაკლის სახით, რომელსაც განსაკუთრებული ნიჭისა და ფანტაზიის ქორეოგრაფ-რეჟისორი უნდა დგამდეს. შემოქმედების მაღალი ხარისხი განსაზღვრავს ქორეოგრაფის პოტენციალს და მის ფსიქო-ემოციურ სახეს, რომელიც გამოიხატება, როგორც ყოფით რეალობაში, ასევე მხატვრულ შემოქმედებაში.

რა არის ეს და როგორ მიიღწევა? გამოიხატება ეს შემოქმედის ნიჭის თუ მისი გენეტიკის სახით?

მეცნიერების კვლევის საგანია, თუ რა განაპირობებს ადამინთა შემოქმედების მაღალ ხარისხს და საზოგადოების განვითარებას, მათ წარმატებასა და წარუმატებლობას. ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრება, ორიგინალური ფორმულებით შემოგვტავაზა ამერიკელმა პროფესორმა ვილიამ ტერიველმა, წიგნში „მაღალი კრეატიულობა“.¹ ეს თეორია შედგება ორი ნაწილისაგან.

პირველი ნაწილი – GAM (Genetic endowment/ Assistances and Misfortunes)² ხელს უწყობს პიროვნების ზრდას და მის ინდივიდუალურ შემოქმედებას. მეორე კი DP

¹ Therivel William A. High Creativity, UNMASKED, Persons & Civilizations, USA, 2010;

² Genetic endowment – ქართ.: გენეტიკური შენაძენი, რაშიც იგულისხმება: გონებაშვილობა, სტიმული, ტემპერამენტი, განსაკუთრებული ნიჭი; Assistances – ქართ.: თანადგომა, სადაც მოიაზრებიან შშობლები, ახლობლები, საგანმანათლებლო დაწესებულება, მეგობრები; Misfortunes - ქართ.: უბედურება – სულიერი თუ ფიზიკური ტკივილი.

(Division of Power),¹ განაპირობებს იმავე ამოცანას, მხოლოდ – საზოგადოებაში.

პიროვნებისთვის ყველაზე დიდი უბედურება მშობლების დაკარგვაა (ბაზი, დანტე, მიქელანჯელო, მუჰამედი, რაფაელი, ტოლსტოი – ეს იმ ცნობილ ადამიანთა ჩამონათვალია, რომელთაც ეს ტკივილი ადრეულ ასაკში განიცადეს). ამერიკის შეერთებული შტატების მკვლევარების აზრი, რომელიც რობერტ ალბერტის შრომაში (1983 წლის გამოცემა) შეჯამდა, ასეთია – „კაცობრიობის საშუალო 8% განიცდის ადრეულ ასაკში (16 წლამდე) მშობლების დაკარგვას, რაც სტიმულირებას ახდენს მათ ნიჭზე“.² რობერტ ალბერტი იმავე შრომაში ასკვნის, რომ თითოეული სახელგანთქმული პიროვნება დაბადებული იყო განსაკუთრებული გენეტიკით (G), მათ მიიღეს პროფესიონალური თანადგომა (S) და მათზე ზეგავლენა მოახდინა პოლიტიკურ-კულტურულმა გარემომ (DP).³

მსგავსი კვლევის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია ქართულ რეალობაშიც ვეძებოთ ამის მაგალითები. ამისთვის საჭიროა თვალი გადავაგვლოთ იმ გამოჩენილ ადამიანებს, რომელთა უმრავლესობას ტკივილი ან მძიმე წარსული აქვთ.

რობერტ ალბერტის კვლევაში მოცემული ჰიპოთეზის თანახმად, თუკი ადამიანს აქვს განსაკუთრებული გენეტიკა და მან განიცადა გარკვეული ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი ტკივილი, მასზე ხდება ძალის სტიმულაცია, რაც მისი პიროვნების ადაპტაციისა და საზოგადოებაში დამკვიდრების მთავარი მოტივია. ანუ, როდესაც ინდივიდში არსებული ძალა საკმარისად ძლიერია, მოტივაცია კი – მრავალმხრივი და მიზანმიმართული, ხდება მისი ნიჭის მაქსიმალური წარმოჩენა.

ზემოაღნიშნული ჰიპოთეზა ჩვენ ქართველი ერის საამაყო ანსამბლ „სუხიშვილების“ ფუძემდებლებისა და ახლანდელი

¹ Division of Power – ქართ.: ენერგიის ზეგავლენა

² Therivel William A. “High Creativity” – UNMASKED, Persons & Civilizations, USA 2010. p. 19

³ Therivel William A. “High Creativity” – UNMASKED, Persons & Civilizations, USA 2010, p. 19

ქორეოგრაფის ისტორიას მივუსადაგეთ. დიდ ილიკოს და ნინოს საკმაოდ მძიმე, გაჭირვებული, ტკივილით სავსე ცხოვრება ჰქონდათ, რამაც ალბათ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა, რათა ცხოვრებაში ბედნიერი და პროფესიაში განსაკუთრებულად წარმატებულნი ყოფილიყვნენ. მათ ჰქონდათ შესაბამისი გარემოცვა – მიეღოთ და გამოეყვინათ პროფესიული ნიჭი, უნარ-ჩვევები და შეექმნათ განსხვავებული და უკვდავი ხელოვნება. მათ კვალს მიჰყვნენ მათი შვილიშვილები, ნინო და ილიკო სუხიშვილები. ბებიას და ბაბუას გარდაცვალებამ უდიდესი დარტყმა მიაყენა შვილიშვილებს, მათ ერის წინაშე აიღეს პასუხისმგებლობა „სუხიშვილების“ სახელი უკვდავად შენარჩუნებულიყო. ნინოს აგარია და უმცროსი ილიკოს მეუღლის გარდაცვალება ტრაგედია იყო სრულიად საქართველოსთვის. განა მთელი ანსამბლის წარმატება, პირადი ტკივილის ხარჯზე ზდება? რა იქნებოდა, ორივე და-ძმას საკუთარი ბედნიერი ცხოვრება რომ ჰქონოდათ? გაქრებოდა სუხიშვილების კვალი?

ძნელია ივარაუდო და ისაუბრო იმაზე, რაც არ მომხდარა, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება. ხელოვანის შემოქმედებაში დიდ როლს ასრულებს პირადი ბიოგრაფია. 2001 წელს უმცროსი ილიკოს უდიდესი ტრაგედია დაატყდა თავს, რის შედეგადაც მან საკმაოდ დებრესიული და მძიმე პერიოდი გადაიტანა. ტრაგედიიდან ექვსი წლის შემდეგ უმცროსი ილიკო სუხიშვილი დაინიშნა „ქართული ნაციონალური ბალეტის“ ქორეოგრაფად. მან იპოვა საკუთარ თავში ძალა, მოეხდინა ტრანსფორმაცია და გამოეყვინა მთელი თავისი შესაძლებლობები.

ასევე შეგვიძლია აღვნიშნოთ ცნობილი ქართველი მხატვარი ნოკო ფიროსმანაშვილი, რომელიც დაიბადა მირზაანში გლეხის ოჯახში. მშობლების გარდაცვალების შემდეგ გადმოსახლდა თბილისში, რომელსაც დაბალი სოციალური ფენის საზოგადოებასთან უწყვედა ურთიერთობა. სიკვდილის ბოლომდე მარტოობაში განვლო ცხოვრება. სწორედ რომ მის შემოქმედებაზე ზეგავლენა მოახდინა იმ სოციალურმა გარემომ, რომელშიც მას უხდებოდა ცხოვრება.

მის მხატვრულ შემოქმედებაში ჭარბად აღინიშნება ქეიფის სცენები, რომლებიც, არსებითად, თბილისელ ვაჭარ-ხელოსანთა, მიკიტნების, ზოგჯერ თავადების ჯგუფურ პორტრეტებს წარმოადგენს.

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ანიმალისტურ ჟანრს. ცხოველთა გამოსახულებებში ხშირად გარკვეულ-სიმბოლურ-მორალურ აზრს აქსოვდა, ასევე ხშირია ისტორიული თემატიკაც გამოსახული პორტრეტებით (რუსთაველი, მეფე ერეკლე, გიორგი სააკაძე).

ფიროსმანის ზოგი სურათი ქართული თეატრების სპექტაკლებით (დ. ერისთავის „სამშობლო“, ვ. გუნიას „დამა“) არის შთაგონებული.

მას იზიდავდა სოფლის ბუნება და ცხოვრება. ეს ინტერესი მკაფიოდ ჩანს მის შემოქმედებაში. მის სურათებში ადვილი შესაჩნევია, რომ ავტორს სპეციალური განათლება არ მიუღია, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს მხატვრის მიერ შექმნილ სამყაროს მთლიანობას, ერთგვარად ხელს უწყობს კიდევ მისი სურათების მკაფიო თავისებურებების გამოვლენას.

ფიროსმანაშვილის სურათების უპირველეს ძალას შეადგენს მათი შინაგანი სიმრავლე, უშუალობა, ექსპრესიულობა, ხასიათის მკაფიო გამოკვეთა. მათი აგება მოწმობს ავტორის მახვილ კომპოზიციურ ალლოზე.

ფიროსმანის, როგორც მხატვრის აღმოჩენაში, მისი სურათების შეგროვებასა და შემოქმედების პროპაგანდაში განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის ძმებ ზდანევიჩებს – მხატვარ კირილს და პოეტ ილიას, მხატვრებს – მ. ლე დანტიუს, დ. შევარდნაძეს, ლ. გუდიაშვილს, დ. კაკაბაძეს და სხვებს. უფრო გვიან – გ. ლიონიზეს, რომელმაც მნიშვნელოვანი ცნობები მოიპოვა მისი ბიოგრაფიისთვის.

თეორიის თანახმად, ფიროსმანის ბიოგრაფიიდან იკვეთება მისი ნიჭის, უბედურებისა და თანადგომის კვეთა. ნიჭი, ყოველგვარი ხელშეწყობის გარეშე ვითარდებოდა. მთელი ცხოვრების განმავლობაში მძიმე და უბედური დღეები, სიღუხჭირის გარემო და ეს ყველაფერი ქმნის მის პიროვნებას,

როგორც ძლიერს გონებითა და სულით. ამ ყველაფრის მიუხედავად, ახდენდა საკუთარი უნარების გამოვლენას შემოქმედებითი ფორმით. DP-სოციალური გარემოს ზეგავლენის შედეგად, მისმა შემოქმედებამ მიიღო პრიმიტივიზმის სახე. რომ არა ის საზოგადოება, რომელმაც გაუწია ფიროსმანს თანადგომა, მისი ნამუშევრების წარმოსაჩენად, დღეს არ იარსებებდა მირზაანში ფიროსმანის სახელობის მუზეუმი და მისი ნამუშევრები არ იქნებოდა სახალხო ცნობილი, რომელიც ინახება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

გამოდის, რომ გარკვეული უარყოფითი მანიპულაცია, ადამიანში ახდენს სტიმულაციას და შეუპოვრობას, იგი შინაგანად უდიდესი დაბრკოლებისთვისაც არის მზად. რაც შეეხება ენერგიის ზეგავლენა DP განსაკუთრებით აისახება ისეთ საკითხებში, როგორებიცაა: რელიგია, საზოგადოება, პოლიტიკა თუ კულტურა. ეს სფეროები ადამიანს ასწავლის ფიქრს არა მხოლოდ ერთი მიმართულებით, უბიძგებს მას, არა მხოლოდ ერთჯერად გადაწყვეტილებაზე, არამედ აიძულებს მას ისწავლოს კრიტიკული აზროვნება, რაც ნებისმიერი ინდივიდისთვის გარკვეული ჯილდოა.

როგორც ვხედავთ, DP შემოქმედებითობის მნიშვნელოვანი კომპონენტია.

შემოქმედების პოტენციალის ფორმულაა: $P = G \times A \times M \times DP^1$
პოტენცია=გენეტიკა+თანადგომა+უბედურება+ენერგიის განაწილება.

იმავე წიგნში ავტორს ვეინ ვეიტენის ციტატა მოჰყავს, სადაც წერია, რომ: „შემოქმედებითობა თაობათა იდეებს აერთიანებს, რაც მეტად ორიგინალური, სათავედასავლო და სასარგებლო კაცობრიობისთვის. შემოქმედებითობის უპირველესი ამოცანაა, დაინახოს ადამიანმა მსოფლიო ახალი და განსხვავებული ნათებით“.⁵

ერთია, დაინახო მსოფლიო ახალი და განსხვავებული

¹ Therivel William A. “High Creativity”-UNMASKED, Persons & Civilizations, USA 2010, p. 23

ნათებით, ხოლო მეორე – რამდენად არის შესაბამისი პირობები. თუკი გონება არის დატვითული სხვადასხვა პრობლემით და შემოქმედი გარემო პირობებში დისკომფორტს განიცდის, ეს უკვე დაბრკოლებაა მსგავსი ხედვისთვის. ადამიანი საზოგადოების ნაწილია, რეალურ სამყაროში კი შემოქმედებითობა სხვადასხვა დონით შემოიფარგლება. შესაბამისი დონა კი ხელს უწყობს გენიოსების სიმრავლეს. განსაკუთრებული შრომისუნარიანობა და სულიერი სიმდიდრე სძლევს ნებისმიერ უარყოფით მანიპულაციას და ახდენს თვითრეალიზაციას. მას ხელს უწყობს გენეტიკა და სხვათა თანადგომა.

შემოქმედებითი ენერგია ზეგავლენას ახდენს, კულტურულ ევოლუციაზე, ადამიანთა მენტალობაზე, პიროვნების საზოგადოებრივ და შემოქმედებით განვითარებაზე. პიროვნების ფსიქოლოგიურ-სოციალურ ასპექტზე დაყრდნობით, ადამიანი გვევლინება სუსტი და ძლიერი შესაძლებლობებით. ამ ტერმინების გასაანალიზებლად მეცნიერ ვილიამ ტერიველს მაგალითისათვის მოჰყავს ლათინურ-ამერიკისა და ევროპის ადამიანთა შესაძლებლობები. ავტორი თვლის, რომ სუსტი შესაძლებლობების ადამიანმა იცის, რომ მას არ გააჩნია უნარ-ჩვევების რესურსი ან თავს არიდებს მის გამომჟღავნებას. ამის მიუხედავად მნიშვნელოვანია მისთვის მიმზიდველი ძალის მოპოვება და შენარჩუნება. ასეთმა ადამიანმა, უნდა ისწავლოს თავისი დადებითი სახის წარმოჩენის ოსტატობა და არ უნდა გამოავლინოს თავისი ტკივილი, სუსტი მხარე, რადგან ძლიერი ძალა გაანადგურებს მას.

ძლიერი შესაძლებლობის ადამიანებს კი გააჩნიათ თვითდაჯერებულობა, ისინი ოპერატიულები არიან გარემოში. მხოლოდ საკუთარ თავს ებრძვიან, რომ უკეთ აკონტროლონ საკუთარი ცხოვრების ასპექტები. თუკი ძალა მათ დაბრკოლებას უქმნის, მათ გააჩნიათ რისკის უნარი და გამბედაობა.

აქედან გამომდინარე, სუსტი შესაძლებლობის ადამიანებს აქვთ შემოქმედებითობის ვიწრო არეალი და ფრაზა – „დაინახე

მსოფლიო ახალი და განსხვავებული ნათებით“¹ – მათთვის რთული აღსაქმელია. ისინი ახალ ინფომაციას არ იღებენ, როგორც ნოვატორულს, არამედ ამსგავსებენ ძველს.

წარსულიდან გამომდინარე, ძლიერ ადამიანს გაუჩნდა დამოუკიდებელი გენეტიკა, რომელსაც შეეძლო აზროვნება და ჰქონდა უნარი – დაპირისპირებოდა განსხვავებულ აზრს, ყოფილიყო ლიდერი მოცემულ გარემოში.

დღეს, XXI საუკუნის საქართველო, დამოუკიდებლობის პერიოდში ცდილობს სწრაფი ტემპებით განვითარებას და ევროპის ღირსეულ ქვეყნად ქცევას. ადამიანთა ცნობიერებაში ვხვდებით სხვადასხვა საკითხისადმი დაპირისპირებას, რაც ქმნის შემოქმედებითი არეალის განვითარების პრობლემას. არასტაბილური პოლიტიკური გარემო, სიღუხჭირე, ეკონომიკური მდგომარეობა არ იძლევა სტაბილურ შემოქმედებით სტიმულს. აღნიშნული თეორიის საფუძველზე, შემოქმედის ფსიქო-ემოციური სახის შესადგენად, საქართველოში ის გარემოებაა, სადაც კარგად ჩანს ძლიერი ადამიანის შეუპოვრობა. ნიჭიერ ადამიანს, რომელსაც ჰყოფნის გამძლეობა, რომ დაუღალავად იბრძოლოს თავისი აღიარებისთვის, ხელს უშლის გარემოცვის ზეგავლენა, თუმცაღა მნიშვნელოვანია ის პირადი ურთიერთობების საფუძველზე მიღწეული თანადგომა, რომელიც საფუძველს უქმნის ყოველივეს დაწყებას.

¹ Therivel William A. “High Creativity” – UNMASKED, Persons & Civilizations, USA 2010, p. 24

THEATRE STUDIES

Manana Turiashvili,

Doctor of Arts

Lecturer of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

THE DRAMA OF PASSIONS

Summary

Determining the psycho-emotional models on the basis of dramaturgical analysis of G. Lessing's play "Emilia Galotti". Developing the tragical line of the play.

Lessing's "Emilia Galotti" staged by Thalheimer as using the new scenic methods based on perception of classical play. Strict displaying of author's plot frame by director. Issue of scenic adaptation of author's text. The director's narration with plastic outlines of scenic plots. Specific using of sound, silence and gesture.

Determining the psycho-emotional model of heroes of the film "In the mood for love" by the director Wong Kar Wai and using the musical phrase of this film in the play "Emilia Galotti" of the director M. Thalheimer. Issue of diversity and coincidence problems in film and play.

Tamar Tsagareli,

Doctor of Art, Theatre Critic, An associate professor

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE TIME IN THE DRAMA

Summary

Time, for Aristotle, is fundamentally linked to change and movement. Where there is alteration or movement, there is time, for everything that comes to be and ceases to be are in time. Another way

of putting it is that there is change because there is time. Of things that come to be and pass away are things that belong to the world of nature (physis). For this reason we say about the concept of God that it is a being that cannot be said to be “in” time because it is a being without temporal finitude: an unchanging absolute being, *summum ens*, as when Augustine writes in Book I of *Confessions*, “For you, God, are infinite and never change...you yourself are eternally the same.” By contrast, natural beings are finite in virtue of their being in time. This is why Aristotle’s analysis of time belongs not to his *Metaphysics* but to *Physics*, to his natural philosophy, for “every alteration and all that changes is in time” (222b31). Thus, in Book IV Chapters 10-14, Aristotle lays out his treatise on time to establish an account of time as essentially part of nature. The question, “What is time?”, will be expounded in terms of what it is for time to exist; by virtue of what can we say that time “is”; and whether time can be said to be among things that are or things that are not, that is to say, whether time is in the order of being or in the order of nonbeing.

Grammatical forms can be found at the present time, most of the dramatic text. But also differences in the text of the contemporary reality, in particular, has two main trends.

Production can be measured only on the basis of real time; it corresponds to the duration of the performance. Fictitious time specified in the text. There are distinguishable from each other in the primary, secondary and third fictitious time.

The temporal structure reflects the perception of a dramatic text, which is dominant in the relevant period. There are dramatic period of six concepts.

The dramatic action is needed to analyze the speed of analysis to differentiate between the two levels - the level of text analysis and performance analysis of the level of production.

FILM STUDIES

Lela Tsiphuria,

PhD of Art Study. The Assistant-Professor at Ivane Javakhishvili
Tbilisi State University, Faculty of Humanities, head of vocational
program Film and TV Director

FILM INDUSTRY AND FOREIGN POLICY OF UNITED STATES OF AMERICA

/On the Example of Science Fiction/

The goal of the article is to analyze American movie, as a part of United States policy in Eastern Europe and specifically in Georgia. Significance of Hollywood's movie in Eastern Europe Cinemas and on TV undoubtedly considered as part of the policy in this part of the world. The different genres of Hollywood production are various popular in Eastern Europe. American science fiction does not have to compete in a global film industry. The primary reason of the success of the large-budget Hollywood films is artistic quality and properly correctly identified strategy of audience.

In 2008, Suzan Collins novel "The Hunger Games" was published. The novel became a best seller: 800 000 copies of the book were sold. The genre of the novel is science fantastic. Numerous articles were published about the novel. A film adaptation directed by Gary Ross and co-written and co-produced by Collins herself, was released in 2012. "The Hunger Games" is highly popular among the Georgian teens.

In the article is analyzed the reason of success of "The Huger Games" and the consequence- The budget of the movie was 78 000000 dollars, and the income 155 000 000 dollars. Profit of nearly 100 per cent. "The Hunger Games", artistic and commercial success in Eastern Europe, particularly in Georgia is the part of cultural and foreign policy of the United States in general.

HISTORYOGRAPHY

Tsira Anderson,

Phd student at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University,

Faculty of Humanities, History direction,

Supervisor: Nana Gelovani, the Doctor of History,

An associate professor of TSU

THE STAGES OF EMIGRATION IN SCANDINAVIA

(Denmark, Norway and Sweden)

Summary

Scandinavia is historical and cultural-linguistic region in the North Europe, which is characterized with similar ethnic-cultural heritage and cognate languages. Scandinavia incorporates Danish Kingdom, Norway, Sweden, Finland and Island.

The Social Security System provided by the state for its own citizens is on highest level in Scandinavian countries, which was the leading principal for extremely industrialized countries politics during the whole XX century.

The consequence of the globalization process, started in the world, was the large scaled emigration in Scandinavia. After the second world war all countries of Scandinavia accepted and employed big amount of emigrant workers. Nowadays there is alive, extremely active debates and discrepancies of ideas around more or less successful integration of this new citizens - the part of society feels danger in the sense of own nationality, others are worried about the problems arisen due to xenophobia and nationalism.

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Khatuna Damchidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University ,
Phd student of Social Sciences, Business and Management faculty,
Choreologist

PhD student of choreology

Supervisor: prof. Anano Samsonadze
of Rachian Round Dance,

ABOUT THE ISSUE OF TOPONYMIC AND EPOCHAL AFFILIATION OF RACHIAN ROUND DANCE “VIZIERS SAT AT THE DIGORI” THE SAME -”DIGORI AND BASIANI”

Summary

Georgian folk choreography and generally Georgian folklore is distinguished by versatility of dialects. We have a right to say it because of those multiple historic, ethnographic, ethnomusic and ethnochoreographic materials which we possess nowadays. Especial attention shall be paid to perkhuli choreography, because we think that these works are not only artistic samples created centuries ago but also historical linens, because there is clearly seen rule of life and creation of Georgian ethnos, characteristics of material or mental culture.

Sample of perkhuli examined by us was worth of attention by specifics which it contained, particularly by personality of contradict parties, and also knowledge of concrete persons participating in battle. We had a wish to investigate time and reason of creation of described fact and we would already have a complete image of historic perkhuli “Digori and Basiani~, the same “Digorsa Daskhden Vazirni~ (Viziers sat in Digori).

On the basis of comparison of historical facts and textual material of perkhuli it was discovered that in the end of the XVIII century there was a bloody battle between Rachvelians and their neighbors Ossetians. In the battle were straggling nobles of those times: Giorgi - son of Racha eristavi Rostom, his right hand Iese Gamkrelidze

and someone Japaridze. Georgians have won this battle, but Giorgi Eristavi died in it.

There are so many similar events in the history of Georgia, but unfortunately there would not be always created artistic works about them, or we do not know them yet and we shall trust the time to reveal them.

Paata Iakashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD student of Film Study direction

Supervisor: prof. Gogi Gvakharia

DIVERSITY OF VALUES AS A BASIS OF CENSOR

Summary

Diversity of values of totalitarian system's population is discussed in the work "Diversity of values as a basis of censor. What is acceptable for the ruling regime and its supporters, it is unacceptable for the rest of the population. Therefore, this type of ruling system establishes a lot of prohibitions, thus it is limiting the rights of population. One of the main restricting object is creative freedom. Here the censor is the leverage impacting on the citizens' awareness.

Creative principle was having function of censor such as "Socialist Realism", what was formed according to the dogmas of communist ideology and interpretation of reality had become acceptable for the regime, while for the population it was deformed reality.

That is the essence of differences of values in the conditions of totalitarian system.

Tinatini Koiava,
Phd student of Drama direction,
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State University
Supervisors: Vasil Kiknadze

THE PSYCHO - EMOTIONAL IMAGE OF THE CREATOR

I. According to the theory of American professor William A. Therivel, a high degree of human creativity and the development of society consists of two parts: One that promotes to indicate individual creativity and the second stipulates the decision of the same causes in terms of community development.

II. Theory of individual creativity detection tells us about creator's psycho emotional image, As an individual's genetics, the support and some of the negative means of manipulation.

III. Energy impact on the cultural evolution of the human mentality, individual's social and creative development. A Human being with its limited and unlimited opportunities, expresses a person's psychological and social aspects, that is revealed by potential in various ways.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40