

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԶՄՆԱԶԵՐԴԵՐՈՒ Ն

2025

N6

სარჩევი

სარედაქციო წერილი	1
თეონა რუხაძე საბჭოთა საქართველოს ტრადიციული მუსიკა	3
დავით შულღიაშვილი ქართული გალობა საბჭოთა საქართველოში	10
ბორის კომახიძე პირველი მაისი: მშრომელთა დღის საბჭოთა აჩრდილი	18
ბაია ასეიშვილი ქართული ქორეოლოგიის მესაძირკვლე	24
ეთერ ინწკირველი საბჭოთა ნაძვის ხე და თოვლის ბაბუა – ბავშვების სიხარული თუ მანიპულირების საშუალება	30
ალან მაკდონალდი კოლონიალიზმი და შოტლანდიური გუდასტვირის ცვლილება	36
რომა კალანდაძე „მამის მეგარმუნე ქალი“ – ლელა თათარაიძე	44
ანა ლოლაშვილი ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრი	51
სანდრო ნათაძე პირველი ხმოვანი ჩანაწერები საქართველოში	57

სარედაქციო წერილი

„ქართული ფოლკლორის“ წინამდებარე ნომერი გთავაზობთ საინტერესო მოგზაურობას დროში და წარმოგიდგენთ კოლონიალიზმის, იმპერიალიზმის, კულტურული იდენტობის შენარჩუნებისა და ტრანსფორმაციის გზასაყარზე მომხდარ პერიპეტიებს მრავალფეროვანი კულტურული, სოციალური და ისტორიული ლანდშაფტისა და კონტექსტის ფონზე.

ჟურნალის სტატიები ეხმიანება დღემდე აქტუალურ საკითხებს და ასახავს კოლონიზაციისა და იმპერიალიზმის პროცესებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელია კულტურული იდენტობების, ტრადიციებისა და პრაქტიკის ფორმირება, რეფორმირება და ზოგჯერ, ახალი რეალობების შესაბამისად, მათი ტრანსფორმირებაც კი.

კოლონიალიზმისა და იმპერიალიზმის გავლენების კვალი მკაფიოდ ჩანს მსოფლიო მუსიკაში. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია ალან მაკდონალდის სტატია შოტლანდიური გუდასტვირის შესახებ. სტატია ასახავს ამ საკულტო საკრავის ევოლუციას ეროვნული სიმტიცისა და სიამაყის გალურჯი სიმბოლოდან ბრიტანული იმპერიალიზმის ემბლემამდე. თუმცა, უნდა გვახსოვდეს, რომ დაუოკებელი და დაუსრულებელი რუსული იმპერიალისტური ამბიციებისგან განსხვავებით, ბრიტანეთმა უარი თქვა კოლონიურ მისწრაფებებზე და დაუშვა ისეთი კულტურული სიმბოლოების ტრანსფორმაცია, როგორიცაა, მაგალითად, გუდასტვირი. საკრავის კულტურული სახეცვლილება, მათ შორის, მისი გარდაქმნა ეროვნულ და სამხედრო სიმბოლოდ, ცხადყოფს, თუ როგორ შეიძლება, ერთი მხრივ, კულტურული სიმბოლოებით მანიპულირება კოლონიური გავლენების შედეგად, მეორე მხრივ კი, მათი განვითარება და სრულყოფა იმ საზოგადოებებში, რომლებიც ცხოვრების წესად ჰუმანურ და დემოკრატიულ ღირებულებებს ირჩევენ.

ამავე თემის გაგრძელებაა ის სტატიებიც, რომლებშიც საბჭოთა საქართველოს ისტორიული გამოცდილება, კერძოდ, პოლიტიკური იდეოლოგიების მიერ კულტურული თვითგამოხატვის კონტროლისა და შეცვლის პოლიტიკაა განხილული. ბორის კომახიძის სტატია საბჭოთა პროპაგანდის კონტექსტში პირველი მაისის დღესასწაულის არსსა და შინაარსს აღწერს და გვიამბობს, როგორ იყენებდა მაშინდელი ხელისუფლება ამგვარ მოვლენებს საკუთარი დღის წესრიგის განსამტკიცებლად.

ანა ლოლაშვილის წერილი ეხება ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრს, რომელიც საბჭოთა კოლექტივიზაციის პერიოდში ხალხური ტრადიციების (მაშინდელი სოციალურ-პოლიტიკური მიზნების შესაბამისად) ტრანსფორმაციის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს.

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს ეთერ ინწირველის სტატია, რომელიც საბჭოთა საშობაო ტრადიციებს ეძღვნება. მასში აღწერილია, როგორ გადაამუშავა და აქცია მანიპულაციის იარაღად შობის ოდესღაც რეპრესირებული სიმბოლოები მაშინდელმა რეჟიმმა. სტატიაში ჩანს, როგორი მასშტაბი შეიძლება მიიღოს ხალხური ტრადიციების მოთვინიერებამ იდეოლოგიური მიზნებისათვის. ავტორი აღწერს, რა გზა გაიარა საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში საშობაო ტრადიციებმა, კერძოდ, ნაძვის ხე და თოვლის ბაბუამ, აკრძალვიდან (რელიგიური პრაქტიკის აღმოსაფხვრელად იმხანად ფართოდ გაშლილი ანტიპროპაგანდის კვალდაკვალ) მათ ტრანსფორმაციამდე.

ჟურნალის ამ ნომერში გაცნობით აგრეთვე თუში ავტორ-შემსრულებლის, ლელა თათარაიძის, არაორდინარულ ცხოვრებას, რომლის შემოქმედებაც, ისტორიული რყევების მიუხედავად, მძლავრ კულტურულ კავშირებს ასახავს. რომა კალანდაძის ინტერვიუ თუშური სიმღერის ლეგენდარულ წარმომადგენელთან წარმოაჩენს ოჯახის, მემკვიდრეობისა და პირადი გამოცდილებისა თუ მესხიერების მნიშვნელოვან როლს ტრადიციების დაცვასა და განვითარებაში.

ამავე ნომერში ვუბრუნდებით ქართულ გალობას და საბჭოთა პერიოდში მის ბედზე გიამბობთ. დავით შულღიაშვილი მოგვითხრობს დროზე, როდესაც რელიგიური შინაარსის ტოტალური ჩახშობის ეპოქაში გამოჩნდნენ მუსიკოსები და პრაქტიკოსები, რომელთაც დიდი შრომა გასწიეს ამ სასიცოცხლო მნიშვნელობის კულტურული მემკვიდრეობის დასაცავად და ასადორძინებლად. სტატია ნათელს ჰფენს, როგორ გადაურჩა გაქრობას ქართული სამგალობლო ტრადიცია ამ რთულ პერიოდში.

ბაია ასიეშვილის წერილი ქართული ქორეოგრაფიის გარიჟრაჟის პერიოდს ასახავს და ქართული ქორეოლოგიის ფუძემდებელს, ალექსი ალექსიძეს ეძღვნება. სტატია გვაცნობს ღვაწლმოსილი ქორეოგრაფის პროფესიულ გზას საქართველოსთვის რთული – პრე- და პოსტრევოლუციური ეპოქების მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და სოციალური გარდაქმნების ფონზე.

ჟურნალის ამ ნომერში ასევე გაეცნობით პირველი ხმოვანი ჩანაწერების ერთ კონკრეტულ ეპიზოდს. სანდრო ნათაძე გვიზიარებს ერთ-ერთი ასეთი პირველი ჩანაწერის ფოტოისტორიას, რომლის გმირებიც არიან ფოტოზე აღბეჭდილი გიგო ერქომაიშვილის ანსამბლის წევრები. სტატია კიდევ ერთხელ გვახსენებს ბრიტანული კომპანია „გრამოფონის“ ფასდაუდებელ როლს ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური მემკვიდრეობის გადარჩენაში.

დაბოლოს, თეონა რუხაძის სტატიაში განხილულია, როგორ აქცია საბჭოთა პოლიტიკამ ქართული ხალხური მუსიკა საბჭოთა იდეალების გავრცელების ინსტრუმენტად. ავტორი მოგვითხრობს სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებული სამოყვარულო ანსამბლების შექმნისა და მასშტაბური ფოლკლორული ღონისძიებების შესახებ. სტატია ასახავს ამ ცვლილებების გავლენას ქართულ კულტურულ იდენტობაზე და პოლიტიკური ზეწოლის პირობებში ავთენტური ხალხური ტრადიციების შენარჩუნების გამოწვევებსაც ეხმიანება.

ამგვარად, ჟურნალის ახალი ნომრის მასალები მკითხველის ყურადღებას მიაპყრობს იმ გზებსა თუ მეთოდებზე, რომელთა მეშვეობითაც კოლონიალური, იმპერიალისტური და, ზოგადად, სხვადასხვა პოლიტიკური იდეოლოგია თუ ფორმაცია ცვლიდა, ამახინჯებდა, ზოგჯერ კი ინარჩუნებდა ამა თუ იმ კულტურის საუკუნოვან ტრადიციებს. ეს სტატიები კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ კულტურა არასოდეს არის სტატიკური და მუდმივად იცვლება, მას ამოძრავებს გარე ფაქტორები და იმ ადამიანთა შეუპოვრობა, ვინც იცის მისი ფასი და დაუღალავად იღვწის მის დასაცავად.

ვიმედოვნებთ, ჟურნალის ეს ნომერი დააინტერესებს ჩვენს მკითხველს, რამდენადაც მისი თემატიკა ასახავს დიალოგს წარსულსა და აწმყოს, ტრადიციასა და ცვლილებას, დაუმორჩილებლობას (წინააღმდეგობას) და დანებებას (ტრანსფორმაციას) შორის.



საბჭოთა საქართველოს ტრადიციული მუსიკა



შესავალი

საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ახალგაზრდა იუნკრები, რომლებიც იმ ავადსახსენებელი თებერვლის დღეებში,^[1] რუსეთიდან შემოჭრილ წითელ არმიასთან ბრძოლისას, ერთმანეთს პატრიოტული ქართული ხალხური სიმღერებით ამხნევებდნენ,^[2] ალბათ ვერაფრით წარმოიდგენდნენ, რომ მომდევნო წლებში თავისუფლებისთვის ბრძოლაში ათასობით ქართველის სისხლი დაიდვრებოდა, ათასობით მოქალაქე სამშობლოს იძულებით დატოვებდა, დაანგრევდნენ ეკლესია-მონასტრებს, აკრძალავდნენ წირვა-ლოცვასა და გალობას, დააპატიმრებდნენ საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქს, დახვრეტდნენ ქართული საზოგადოების გამორჩეულ წევრებს. ამ ყველაფრის ფონზე კი ამავე ქვეყანაში ხოტბას შეასხამდნენ და ერთხმად ამღერდებოდნენ საბჭოთა კავშირის ბელადებზე, კომუნიზმზე, წითელ არმიასზე, სოციალისტური შრომის გმირებზე – ბედნიერ ტრაქტორისტებზე, მეჩაიეებსა თუ მეაბრეშუმეებზე.

პროპაგანდისა და ტერორის გზით ხალხის მასების ორგანიზება და საერთო მიზნის არსებობაში დარწმუნება ტოტალიტარიზმის ბუნების ნაწილია. ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ წლებში სხვადასხვა ინსტიტუციისა და სოციალური ფენის წინააღმდეგ გატარებული აგრესიული პოლიტიკისა და საკუთარი პოზიციების გამყარების კვალდაკვალ საბჭოთა ხელისუფლების დღის წესრიგში ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი დაიკავა კულტურის პროპაგანდის იარაღად გამოყენების გეგმამ. ცნობილია, რომ სტალინი საბჭოთა მწერლებს „ადამიანთა სულის ინჟინრებად“ მოიხსენიებდა.^[3] მისი გეგმის თანახმად, „ფორმით ეროვნულ, ხოლო შინაარსით სოციალისტურ“^[4] მწერლობას, მხატვრობას, კინოსა თუ მუსიკას, მათ შორის – ხალხურ მუსიკასაც, ახლებურად მოაზროვნე საბჭოთა ადამიანი უნდა აღეზარდა.^[5] ასე გაჩნდა სტალინის მმართველობის პერიოდში ქართული ტრადიციული მუსიკის ახალი შრე, ე.წ. „საბჭოური ფოლკლორი“. 1934 წელს თბილისში გამართულ ამიერკავკასიის ხალხთა ხელოვნების ოლიმპიადასთან დაკავშირებით, „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ ხელოვნების წარმატებით განხორციელების დასტურად გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა: „შეიცვალა ხალხური შემოქმედების მოტივები, ახლებურად კვნესის სალამური, ახლებურად მღერის აშუღი, ახლებურად ცეკვავს გამარჯვებული მუშა... იქმნება ახალი ცხოვრება, მოდის ახალი ადამიანი, ახალი სიმღერით, ახალი მუსიკით, ახალი ხალხური ხელოვნებით“.^[6]



გაზეთი „კომუნისტი“. 1934, №125

ფოლკლორი პროპაგანდის სამსახურში

ფოლკლორის პროპაგანდის იარაღად გადაქცევის ტენდენცია განსაკუთრებით საგრძნობი 1930-იანი წლებიდან გახდა. ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირში თანამედროვე, საბჭოური ფოლკლორის პოტენციურ ავტორებს იდეოლოგიური აღზრდის მიზნით სახლებში უმონტაჟებდნენ რადიოკვანძებს, ამარაგებდნენ ჟურნალ-გაზეთებით, იწვევდნენ დიდ ქალაქებში, აცნობდნენ საბჭოთა ხელოვნების მიღწევებს, უტარებდნენ ლექციებს მორალურ-პოლიტიკური შეხედულებების გასაუმჯობესებლად.^[7] რესპუბლიკებში მოღვაწე ლოტბარებსა თუ კომპოზიტორებს კი ევალებოდათ, ხალხურ მოტივებზე შეექმნათ ახალი, საბჭოთა ყოფის ამსახველი სიმღერები, რომლებიც იმ დროისათვის ერთადერთი ნებადართული შემოქმედებითი მეთოდის, „სოციალისტური რეალიზმის“ კანონების თანახმად, უნდა ყოფილიყო სოციალისტური შინაარსით გამჭვალული, მარტივად აღსაქმელი და დასამახსოვრებელი, საზეიმო, ოპტიმისტური განწყობით სავსე. თავიდან მუსიკის ავტორები ამგვარ დირექტივებს არცთუ დიდი ენთუზიაზმით ეკიდებოდნენ, თუმცა დროთა განმავლობაში ახალი ყოფით შთაგონებული სიმღერების შექმნა სასურველ აქტივობად იქცა. ამ სიმღერების რადიო თუ საკონცერტო პროგრამებში ხშირი აქტერების, მათი ავტორების შემოქმედების დადებითი შეფასებების კვალდაკვალ ამ საქმეს არაერთი ენთუზიასტი გამოუჩნდა. XX საუკუნის 30-იანი წლები საქართველოში არა მხოლოდ „ახალი ფოლკლორის“ გაჩენით, არამედ ხალხური შემოქმედების მიმართულებით მომუშავე ორგანიზაციების დაარსებითა^[8] და მასშტაბური ფოლკლორული ღონისძიებებითაც გამოირჩეოდა.^[9]



„სალამი შენ, კოლმეურნე!“

სიმღერა ჩაიწერა ვლადიმერ ახოზაძემ 1958 წელს აჭარაში. აუდიოალბომი „ქართული საბჭოთა ხალხური სიმღერები“. შემდგენელი ოთარ კაპანაძე. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია



„სიმღერა ლენინზე“.

ჩაიწერა ვლადიმერ ახოზაძემ 1958 წელს აჭარაში. აუდიოალბომი „ქართული საბჭოთა ხალხური სიმღერები“. შემდგენელი ოთარ კაპანაძე. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

სტალინი და ქართული ხელოვნების დეკადა

1937 წელს მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადა გაიმართა. საერთო ჯამში, საბჭოთა კავშირის დედაქალაქმა 1936 წლიდან 1941 წლამდე 10 სოციალისტური რესპუბლიკის ხელოვნების დეკადას უმასპინძლა. ეს ღონისძიება, ერთი მხრივ, სტალინური პერიოდის პოლიტიკური იდეოლოგიის პროპაგანდას ემსახურებოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, რესპუბლიკებს საკუთარი კულტურების წარმოჩენისა და ურთიერთგაზიარების შესაძლებლობას აძლევდა. დეკადამ ქართულ საზოგადოებაში ეროვნული სიამაყის გრძნობა გააჩინა, მოსკოვურ ტრიუმფზე მონაწილეთა, მათ შორის, ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის შემსრულებელთა, კრემლში მიღებასა და სტალინთან შეხვედრაზე ბევრი რამ ითქვა და დაიწერა.

18 იანვარს მოსკოვის ცნობილ კოლონებიან დარბაზში მსმენელის წინაშე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულმა გუნდებმა ქართული ტრადიციული მუსიკა და ცეკვა წარმოადგინეს. კონცერტზე ოთხი სიმღერა საბჭოთა კავშირის ბელადს ეძღვნება. პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია იმ დროისათვის პოპულარულ შაირებს, სატრფიალო ღუეტებსა და ლირიკულ სიმღერებს, მეტწილად საკრავიერი თანხლებით. ამ მარტივი, ადვილად აღსაქმელი ნიმუშების ფონზე, სიმღერებს, რომლებიც ქართული ტრადიციული მუსიკის თვითმყოფადობას, მრავალხმიანობის ფორმებისა და საშემსრულებლო სტილების მრავალფეროვნებას ასახავს, პროგრამაში გაცილებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს.

Программа	
Первое отделение	Второе отделение
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ХОР ВОСТОЧНОЙ ГРУЗИИ под управлением Заслуженного деятеля искусств А. КАВСАДЗЕ.	ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ХОР ЗАПАДНОЙ ГРУЗИИ под управлением К. ПАЧКОРИЯ.
«Песня о СТАЛИНЕ».	«Песня о Вожде» — в сопровождении народных инструментов чонгури.
«Гушпи швиди гурджაელი».	«Шен чени хар, მე шენი» (песня о любви) — в сопровождении чонгури.
«Песня о Вожде» — в сопровождении народных инструментов — пандури.	«Чела» (мегрельская армянская песня).
«Нетави гого მე და шენ» («О, если б с тобой, девица») — в сопровождении пандури.	«Лекури» — танец исп. МХЕИДЗЕ и СИХАРУЛИДЗЕ.
«Шари-шური» (карталинская песня) — в сопровождении пандури.	«Сулико» — в сопровождении чонгури.
«Шаирები» (кахетинские частушки).	«Гурийская колхозная» — в сопровождении чонгури.
«Лекури» — танец исп. КАЛАНДАДЗЕ и ЧОЧИШВИЛИ.	«Кучки бедняги» (мегрельская свадебная).
«Давлури» — массовый танец.	«Хасанбегური» (гурийская песня).
«Агар მყადია იქვარშია».	«დიდა-ო-ნანა» (мегрельская песня).
«Замтари» («Зима»).	Песня победы (имеретинская песня).
«Лекури» — танец исп. ЭРИСТАВИ и ЗАУТАШВИЛИ.	«Лекури» — танец исп. ЦИЦИШВИЛИ и КУРТЕЛАШВИЛИ.
«Симга» — массовый танец.	Абхазская плясовая.
	«Церули» — сванский хор.
	«Лекури» — танец исп. АНДРОНИКАШВИЛИ и ЧИКВАИДЗЕ.
	«Песня о СТАЛИНЕ».
	«Мтиуური» — массовый танец.

1937 წელს მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადის ფარგლებში გამართული ფოლკლორული კონცერტის პროგრამა

პირველი განყოფილება, აღმოსავლეთ საქართველოს სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი ხელოვნების დამსახურებული არტისტის, ა. კავსადის ხელმძღვანელობით: „სიმღერა სტალინზე“, „გუშინ შვიდნი გურჯაენლი“, „სიმღერა ბელადზე“ (ფანდურის თანხლებით), „ნეტავი, გოგო, მე და შენ“ (ფანდურის თანხლებით), შაირები, „ლეკური“ (ასრულებენ: კალანდაძე და ჩოჩიშვილი), „დავლური“ (მასობრივი ცეკვა), „ალარ მნადიან ცხვარშია“, „ზამთარი“, „ლეკური“ (ასრულებენ: ერისთავი და ზაუტაშვილი), „სიმგა“ (მასობრივი ცეკვა). მეორე განყოფილება, დასავლეთ საქართველოს სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი კირილე პაჭკორიას ხელმძღვანელობით: „სიმღერა ბელადზე“ (ჩონგურის თანხლებით), „შენ ჩემი ხარ, მე — შენი“ (ჩონგურის თანხლებით), „ჩელა“, „ლეკური“ (ასრულებენ: მხეიძე და სიხარულიძე), „სულიკო“ (ჩონგურის თანხლებით), „გურული საკოლმეურნეო“ (ჩონგურის თანხლებით), „კუჩხი ბედინერი“, „ხასანბეგურა“, „დიდავოი ნანა“, „გამარჯვების სიმღერა“, „ლეკური“ (ასრულებენ: ციციშვილი და კურგელაშვილი), „აფხაზური საცეკვაო“, „ცერული“ (სვანური ფერხული), „ლეკური“ (ასრულებენ:

სტალინის შესახებ არსებულ წიგნებში წერენ მისი მუსიკალური უნარების შესახებაც. მსახიობ აკაკი ვასაძის მოგონება, რომელიც 1946 წელს სტალინთან სოჭის სამთავრობო აგარაკზე მისი ბავშვობის მეგობრებისა და ქართველი მსახიობების სტუმრობას აღწერს, ამ მხრივ ერთ-ერთი გამორჩეულია. ვასაძის მონათხრობის თანახმად, სუფრასთან წამოწყებულ „მრავალჟამიერში“ მასპინძელს ჯერ პირველი, შემდეგ მეორე ხმა უთქვამს, ამას მოჰყოლია „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ და „გაფრინდი, შავო მერცხალო“.^[10] შემდეგ კი სტალინს ვასაძისთვის უთხოვია გურული „ხელხვავის“ შესრულება, მსახიობი ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით წერს: „გავათავე თუ არა პირველი მუხლი, სტალინმა შემაჩერა და მითხრა: „არ არის მაგ სწორი... მე მგონი, პირველი მუხლი ასე უნდა იწყებოდეს...“ და თვითონ წამოიწყო. როდესაც პირველი მუხლის უკანასკნელი ორი ტაქტი პირმოკუმულმა კრინით ჩაათავა, დროულად გამახსენდა, ვინც ასრულებდა გურულ „ხელხვავს“ ამგვარად და წამოვიძახე: „ეგ ხომ ჩავლექიშვილის ვარიანტია!“.

როგორც სუფრასთან გაირკვა, გურული სიმღერის ჩავლექიშვილისეული ვარიანტები საბჭოთა ხალხების მომავალ ბელადს ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში, რევოლუციონერობისას, გურული პატიმრებისგან შეუსწავლია ქუთაისის ციხეში.^[11]

რთულია, გავიგოთ, როდის იყო მისი ემოციები ნამდვილი, როდესაც „მრავალჟამიერისა“ თუ „ხელხვავის“ ბავშვობის მეგობრებთან ერთად შესრულებით ტკბებოდა, თუ მაშინ, როცა ოვაციებით აჯილდოვებდა ბელადებსა და სოციალისტური შრომის გმირებზე შექმნილ სრულიად განსხვავებული შინაარსისა და ესთეტიკის მქონე სიმღერებს?..

დეკადასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი რამ უნდა ითქვას. მოსკოვში გამგზავრებამდე აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის რამდენიმე წევრი, კერძოდ, სოფელ კაკაბეთის მომღერალთა ჯგუფი, მიხა ჯიღაურის ხელმძღვანელობით, დააპატიმრეს. გადმოცემით, კონცერტის შემდეგ გამართულ მიღებაზე ლოტბარ სანდრო კავსაძეს სტალინისთვის მომღერლების დაპატიმრების ამბავი შეუტყობინებია, ბელადის ბრძანებით კი მომღერლები პატიმრობიდან იმავე ღამეს გაუთავისუფლებიათ.^[12] სინამდვილეში, ასე არ მომხდარა. მართალია, თავად მიხა ჯიღაური და მისი ჯგუფის წევრები, ვანო და სანდრო მჭედლიშვილები, პატიმრობიდან მალე გაათავისუფლეს,^[13] მაგრამ სტალინური პერიოდის რეპრესირებულთა სიებში ჯიღაურის გუნდის კიდევ ორი წევრის, ზაქარია მჭედლიშვილისა და გიორგი გულნაზაროვის, პირადი საქმეებით ირკვევა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის ყოფილ წევრს, ზაქარია მჭედლიშვილს, ტროცკისტულ-მენშევიკური საქმიანობისთვის სსრკ უზენაესი სამხედრო კოლეგიის გამსვლელ სესიაზე მიესაჯა პირადი ქონების კონფისკაცია და 10 წლით თავისუფლების აღკვეთა.^[14] გიორგი გულნაზაროვი კი ამავე ბრალდების საფუძველზე დახვრიტეს.^[15]

თვითმოქმედება საბჭოთა კავშირში

1930-იანი წლებიდან ხელისუფლების მიერ კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, მათ შორის, ხალხური შემოქმედების იდეოლოგიური პროპაგანდის იარაღად გადაქცევის კვალდაკვალ საქართველოში გაჩნდა მთავრობის მიერ დაფინანსებული ე.წ. „თვითმოქმედი ანსამბლები“. ფოლკლორული გუნდები ჰყავდათ საავტომობილო, სატრაქტორო თუ საკონსერვო ქარხნებს, ძაფ-საღებ-საგრეს თუ ტყავ-ფეხსაცმელების ფაბრიკებს, საბინაო სამმართველოებს, შრომით რეზერვებს, საელმავლო დეპოებს, წისქვილკომბინატებს, ვაჭრობის სამმართველოებს და სხვ. საბჭოთა კავშირში სიტყვები „თვითმოქმედი“ და „თვითმოქმედება“ არაპროფესიულს, უფრო სამოყვარულოს აღნიშნავდა და არა დამოუკიდებელსა და საკუთარი ძალებით მოქმედს. მთავრობისგან დამოუკიდებლად მოქმედება კი თვითმოქმედ ანსამბლებს სტალინურ ეპოქაში შეიძლება ძვირადაც დასჯდომოდათ. მაგალითად,

განათლების სახალხო კომისარიატის საქმეებში დაცულია ერთი წერილი, საიდანაც ვიგებთ, რომ 30-იან წლებში მარო თარხნიშვილის გუნდს თბილისისა და რეგიონების კლუბებში თვითნებურად გაუმართავს ფოლკლორული კონცერტები, რის გამოც სამხატვრო სანახაობათა დაწესებულებების სამმართველოს სამუსიკო ნაწილის გამგე გუნდის სრულ კონტროლს განიხილავდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში მის „ველურ არტელად“ გამოცხადებას გეგმავდა.^[16]

თვითმოქმედი ანსამბლების შემოქმედებას, მათ რეპერტუარსა თუ საშემსრულებლო სტილს რეგულარულად აფასებდნენ ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე – ღონისძიებებზე, რომლებიც ასევე საბჭოთა ეპოქის კიდევ ერთი მონაპოვარია. ამგვარი ღონისძიებები, ერთი მხრივ, ხელს უწყობდა ფოლკლორული გუნდების წარმოჩენასა და აქტიურობას, მეორე მხრივ, ახალისებდა დისკუსიებს ფოლკლორის „კარგ“ და „ცუდ“, „სწორ“ და „არასწორ“ შესრულებაზე. დაფინანსებისა და დაჯილდოების როგორც პერსპექტივები, ისე დაკარგვის შანსები არცთუ იშვიათად ლოტბარებს შორის არაჯანსაღი კონკურენციის მიზეზიც ხდებოდა.

ბოლოქმა

1960-იანი წლებიდან ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობა ნელ-ნელა შეიცვალა, სცენაზე მანამდე აკრძალული საგალობლები და სხვა მივიწყებული ჟანრებიც აჟღერდა. თუმცა სამი ათეული წლის განმავლობაში ხალხური შემოქმედების პროპაგანდისტულ იარაღად გამოყენებამ, მისი „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ კულტურის ნაწილად გადაქცევამ, თანამედროვეობის ამსახველი ფოლკლორული სიმღერების პოპულარობამ საზოგადოების, განსაკუთრებით კი ახალი თაობების, მხრიდან ტრადიციული მუსიკის ძველი, ავთენტიკური ფორმებისადმი უინტერესობა და გულგრილობა განაპირობა.

ეთნომუსიკოლოგი თამარ მამალაძე 1967 წელს რაჭასა და ლეჩხუმში ჩატარებული საველე კვლევის ანგარიშში წერდა: „ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პროპაგანდა, მოვლა-პატრონობა თითქოს სახელმწიფო საქმედ არის გადაქცეული და პირიქით კი ხდება – ლამის არის, ხელიდან გაგვექცეს ეს ჩვენი ეროვნული საუნჯე... სოფლადაც იგრძნობა ერთგვარი გულაცრუება ძველი სიმღერების მიმართ. ახალგაზრდობა გატაცებულია სატრფიალო სიმღერებით. იმ მცოდნე პირთა მიმართ, რომლებსაც კიდევ ახსოვთ თავისი კუთხური სიმღერები, ყურადღებას ვერ იჩენენ“.^[17]

ფაქტია, რომ საბჭოთა ხელისუფლება ერთი ხელით ზრუნავდა ფოლკლორზე, აფინანსებდა მრავალრიცხოვან ანსამბლებს, მასშტაბურ ღონისძიებებსა და კვლევით დაწესებულებებს, მეორე ხელით კი მას პროპაგანდის საშუალებად იყენებდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ იდეოლოგიური წნეხის მიუხედავად, ლოტბარები თუ მომღერლები ცალკეულ შემთხვევებში საკუთარი ნიჭისა და უნარების წარმოჩენას, ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „პირველადი ფოლკლორის გამოსხივებას“^[18] მაინც ახერხებდნენ.

საბოლოოდ, კვლავ მსჯელობის საგანია, 70-წლიანმა საბჭოთა ეპოქამ ქართული კულტურის ამ სფეროს რა უფრო მეტი მოუტანა, სარგებელი თუ ზიანი. არაერთ კითხვაზე ობიექტური პასუხის გასაცემად კი ხმოვანი, ვიზუალური და ხელნაწერი საარქივო დოკუმენტების შესწავლას ალტერნატივა არ აქვს.

^[1] იგულისხმება 1921 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაცია.

^[2] მათიკაშვილი, ნიკოლოზ. (1990). *ოუნკრები*. თბილისი: მეცნიერება. გვ. 14.

^[3] ლევანიძე, მაია. (2020). „მცირეფილმიანობის პერიოდის მოკრძალებული ხიბლი“. კრებულში: სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (83). (რედ.: ლელა ოჩიაური, ნატო გენგიური, გიორგი ცქიტიშვილი). თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. გვ. 20-25. <https://dziebani.tafu.edu.ge/wp-content/uploads/2021/03/Art-Science-Studies-2-83-2020-1.pdf>

^[4] საბჭოთა კულტურის ეს განსაზღვრება სტალინის ეკუთვნის. 1930 წელს, კომუნისტური პარტიის XVI ყრილობაზე, მან განაცხადა, რომ სოციალიზმს, რომელიც სამყაროში პროლეტარიატის დიქტატსა და ეროვნებათა (შესაბამისად – ეროვნულ კულტურათა) შერწყმას ისახავდა საბოლოო მიზნად, წინ დიდი გზა ედო. საერთო კულტურაში შერწყმამდე კი აუცილებელი იყო ეროვნულ კულტურათა განვითარება და სრული პოტენციალის გამოვლენა. იგი აღნიშნავდა, რომ ფორმით ეროვნული და შინაარსით ბურჟუაზიული კულტურა მასების ნაციონალიზმის შხამით მოწამვლასა და ბურჟუაზიის გაძლიერებას ემსახურებოდა; ფორმით ეროვნულ, ხოლო შინაარსით სოციალისტურ კულტურას მასები სოციალიზმისა და ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით უნდა აღეზარდა (И.В. Сталин. Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б), 27 июня. https://www.marxists.org/russkij/stalin/t12/t12_21.htm).

^[5] ნემსაძე, ადა. „განახლებული „ცისკარი“ და სოცრეალისტური კრიტიკის დასასრული“. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. ტომ. 16 (2023): XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. <https://cils.open-journals.ge/index.php/cils/article/view/7577>

^[6] ლენინური ნაციონალური პოლიტიკის ზეიმი. (1934). გაზეთი: „კომუნისტი“, №125, გვ. 1.

^[7] Миллер, Френк. (2006). Сталинский Фольклор. Санкт-Петербург: издательство ДНК. გვ. 18.

^[8] 1932 წელს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთან დაარსდა ფოლკლორის განყოფილება, რომლის ბაზაზეც შემდგომ შეიქმნა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილება და არქივი; 1935 წელს თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა ხალხური მუსიკის კაბინეტი; 1936 წელს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოსთან დაფუძნდა ხალხური შემოქმედების კაბინეტი, რომელიც მალევე ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლად გადაკეთდა; 1931 და 1936 წლებში რეორგანიზაცია ჩატარდა კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიურ (ამჟამად ისტორიისა და ეთნოლოგიის) ინსტიტუტში; ფოლკლორის კვლევა თბილისის უნივერსიტეტსა და საქართველოს სხვა ქალაქების უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში არსებული ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტების ერთ-ერთ პრიორიტეტად იქცა.

^[9] 1934 წელს თბილისში ჩატარდა ამიერკავკასიის ხალხთა ხელოვნების ოლიმპიადა, რომელშიც ამიერკავკასიის სამი რესპუბლიკიდან ასობით ანსამბლმა და ინდივიდუალურმა შემსრულებლებმა მიიღეს მონაწილეობა. 1936 და 1938 წლებში გაიმართა რესპუბლიკური ოლიმპიადები. დიდ მოვლენად იქცა მოსკოვში გამართული 1937 წლის ქართული ხელოვნების დეკადა, რომელშიც ხალხურმა სიმღერამ და ცეკვამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს.

^[10] ვასაძე, აკაკი. (2012). *შეხვედრა სტალინთან*. თბილისი: არტანუჯი. გვ. 22, 25.

[11] იქვე. გვ. 26.

[12] ასიეშვილი, ბაია. (2007). *კავსაძეები* (მონოგრაფია). თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, გვ. 11.

[13] მჭედლიშვილი, იოსებ. (2008). *მიხა ჯიდაურის გუნდი*. თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, გვ. 68.

[14] სტალინური სიები: <https://stalin.historyproject.ge/info/2724>

[15] სტალინური სიები: <https://stalin.historyproject.ge/info/3594>

[16] საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი. საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების განყოფილება. ფონდი №181, ანაწერი 1, საქმე №468.

[17] თამარ მამალაძე. რაჭასა და ლეჩხუმში 1969 წელს მივლინების ანგარიში. ივანე ჯავახიშვილი ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი. თამარ მამალაძის ფონდი, საქაღალდე №14, რვეული VI.

[18] გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი, გვ. 99.



ავტორი: თაონა ჩუხაძე - გიორგი მთაწმინდელის სახელობის
ბაღოვის უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ქართული გალობა საბჭოთა საქართველოში



ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის შენების, დემოკრატიულობის, განათლების და შემოქმედების შეუზღუდველობის, პიროვნების თავისუფლების, ევროპასთან ინტეგრაციისა და განვითარების ის შესაძლებლობა, რომელიც 1918 წელს საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებას მოჰყვა, საუბედუროდ, არასრულ სამ წელიწადში ბოლშევიკური რუსეთის მიერ, საქართველოს ოკუპაციისა და ანექსიის გამო, მრავალი ათწლეულით შეწყდა. ქვეყნის გასაბჭოებისა და იდეოლოგიური წნეხის, ტერორისა და რეპრესიების ისტორია ჩვენი ქვეყნის იმ უმძიმეს ჟამს გულისხმობს, რომლის დამაქცეველი შედეგები ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში დღემდე იჩენს თავს.

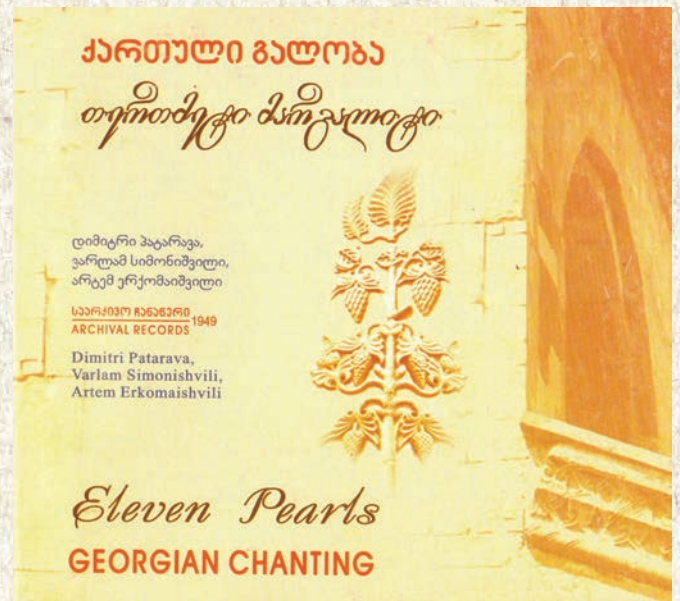
საბჭოთა იდეოლოგიამ ხალხის სოციალური, ეკონომიკური თუ მენტალური მდგომარეობის დამახინჯებასა და დეგრადირებასთან ერთად რეჟიმის წნეხის ქვეშ გამოძერწა და ჩამოაყალიბა ე. წ. „ჰომო სოვიეტიკუსი“. ყოველივე ამან დიდწილად ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაზე, მის სხვადასხვა სფეროზეც პოვა ასახვა. ამ მხრივ, გამონაკლისი არც ქართული ტრადიციული მუსიკა გახლდათ. კომუნისტური პარტიის დირექტივამ, რომ ხალხური სიმღერის მდიდარი ტრადიცია გარკვეული ფორმით მოდიფიცირებულიყო, მორგებოდა და გამოყენებულიყო საბჭოთა იდეოლოგიური მიზნებისთვის, მალევე იწყო განხორციელება. დიქტატისა და რეპრესიული რეჟიმის პირობებში ხალხური სიმღერის ცოცხალი ტრადიციის მატარებელი საუკეთესო შემსრულებლები ხშირ შემთხვევაში იძულებულნი იყვნენ, სასიმღერო რეპერტუარში კომუნიზმის, მისი ბელადების სადიდებელი ტექსტები შეეტანათ, შეექმნათ მასიური გუნდები, რომლებიც შემდგომ კომუნისტური იდეოლოგიის განსამტკიცებლად დაარსებულ საკავშირო ოლიმპიადებში იღებდნენ მონაწილეობას.

რაც უნდა ვთქვათ, საბჭოთა სინამდვილეში ხალხური სიმღერა მაინც განაგრძობდა არსებობას, რასაც ვერ ვიტყვით ქართული ტრადიციული მუსიკის უძვირფასეს სფეროზე – გალობაზე. ქვეყანაში გამეფებული აგრესიული ათეიზმის პირობებში, გალობის აკრძალვის გამო, მისი მდგომარეობა სავალალო იყო და სრულად გაქრობის პრობლემის წინაშე იდგა. ამის საფუძველი

ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში, საქართველოს პირველი ანექსიისა და მისი ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებიდან დაიწყო, როცა მთელი ქართული კულტურა და, მათ შორის, ქართული გალობაც, დევნის ობიექტი იყო. ბოლშევიკებმა კი ის გაქრობის პირას მიიყვანეს. თუ რა მდგომარეობაში იყო ქართული გალობა 1920-იანი წლების ბოლოს, კალისტრატე ცინცაძის სიტყვებიც მეტყველებს: „1927 წლიდან ეკლესიას გამართული გუნდი არა ჰყავს: კრებულის წევრთ დახმარებას უწევენ ესა თუ ის გალობის „მცოდნე“ მოქალაქე-მორწმუნენი“.^[1]

1930-იანი წლების რეპრესიებმა, რომლებსაც არა ერთი და ორი გალობის მცოდნე სასულიერო თუ საერო პირი შეეწირა, კიდევ უფრო შეზღუდა იმ პირთა რიცხვი, ვინც ძველი ტრადიციის მატარებელი იყო. ასეთ ვითარებაში ისტორიისათვის უდიდესი მნიშვნელობისა იყო იმ თითზე ჩამოსათვლელ ინდივიდთა არსებობა, ვინც ქართული სამგალობლო კულტურის მემკვიდრე, მისი სკოლის ცოცხალ ტრადიციად იყო აღზრდილი.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, როცა რელიგიისადმი (მათ შორის, ქრისტიანობისადმი) სახელმწიფოს მკაცრ დამოკიდებულებაში ერთგვარი კომპრომისი, შედარებით ლოიალური დამოკიდებულება გაჩნდა და ცალკეულ შემთხვევებში გამოვლენილ იქნა საგალობელთა მოძიების, მათი ჩაწერის გამბედავი მცდელობები. ამ მხრივ აღსანიშნავია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის პედაგოგის, ვლადიმერ ახობაძის გაბედული ნაბიჯი. კერძოდ, გურიაში, ოზურგეთში 1949 წლის ექსპედიციის (რომელსაც თვითონ ხელმძღვანელობდა) დროს, მან გალობის უკანასკნელ მცოდნეთაგან, დიმიტრი პატარავასგან, არტემ ერქომაიშვილისა და ვარლამ სიმონიშვილისგან მაგნიტოფირზე ჩაიწერა 11 საგალობელი.^[2]



შეიძლება ითქვას, ეს უნიკალური ჩანაწერები 1909 წელს ფირმა „გრამოფონის“ მიერ გურული მომღერლებისგან ჩაწერილი ორი საგალობლისა^[3] და 1928 წელს შალვა ასლანიშვილის მიერ რაჭაში ჩაწერილი რამდენიმე საგალობლის^[4] შემდეგ გალობის ყველაზე ძველი აუდიოჩანაწერებია.



საიდუმლო უცხო და დიდებული



ადღომისა დღე არს



მოსვლისა შენისა



განათლდი, განათლდი



სიყვარულმან მოგიყვანა



შენ რომელმან განათლდე



ნათელი ნათლისაგან მოვლინებული



შენ ხარ ვენახი



ღირსად გაბრიელ



აღაღე ჰირი ჩემი



მერცხალო მშვენიერო

საგალობელთა ჩანაწერები უფრო მოგვიანებით სხვა საექსპედიციო მასალებშიც იჩენს თავს. ხალხში მათი შემორჩენის არეალს შედარებით მეტად გურია, იმერეთი, კახეთი და ნაწილობრივ სვანეთი შეადგენდა. აღსანიშნავია, რომ არცთუ იშვიათად ამა თუ იმ საგალობლის ტექსტში ისეთი ცვლილებები გვხვდება (განსაკუთრებით გურიაში ჩაწერილ მასალებში), რომლებითაც მისი საეკლესიო (რელიგიური) დანიშნულების შეფარვა, დამალვა ან სულაც გაქრობა ხდება. ამის მაგალითია იოანე ნათლისმცემლის საგალობელი „მერცხალო, მშვენიერო“,^[5] რომლის ბოლო ორ მუხლში სიტყვები „ქრისტეს წინამორბედო, უდაბნო ქმნილი ესე, კეთილთაგან ნაყოფიერ მყავ“ ჩანაცვლებულია შემდეგი ფრაზებით: „სიცოცხლის მახარობელო, ბუნებისა ხარ მშვენება, იხარე და იჭიკჭიკე, ჩემო მალხაზო!“^[6] რითაც იოანე ნათლისმცემლის ეს საგალობელი მერცხალზე სიმღერად არის „გარდაქმნილი“.



#4 - 172-18-მერცხალო მშვენიერო

ასევე თვალსაჩინოა წმ. ნინოს კონდაკის აუდიოჩანაწერი, რომელსაც არტემ ერქომაიშვილთან ერთად მისი შვილიშვილი ანზორ ერქომაიშვილი და ბადრი თოიძე ასრულებენ. საგალობლის საწყისი სიტყვები „მოციქული, ქრისტესგან გამორჩეული“ ასეა ჩანაცვლებული: „მოციქული ხალხისგან გამორჩეული“ (სავარაუდოდ, ჩაწერილია 1964-65 წლებში).

რეპრესიაგამოვლილი თაობის იმ წარმომადგენლებს, რომელთა მეხსიერებაშიც შემორჩენილი იყო ქართული გალობის ცოდნა, გარკვეული შიში და უნდობლობა ჰქონდათ შემორჩენილი საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ. ამაზე ცხადად მეტყველებს საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული აუდიოჩანაწერი.

კერძოდ, ერთ მაგნიტოფირზე ფოლკლორისტი კახი როსებაშვილი გალობის მცოდნე ნესტორ ჯიბლაძისგან საგალობლების ჩაწერის წინ აცხადებს: „ქალაქი ბათუმი. 1967 წელის 10 აგვისტო. ვიწერთ საეკლესიო საგალობლებს ნესტორ ჯიბლაძისგან“. ამ მომენტში ნესტორ ჯიბლაძე რაღაც კომენტარით აწყვეტინებს ჩაწერას, ხოლო მაგნიტოფონის კვლავ ჩართვისას ისმის კახი როსებაშვილის სიტყვები: „ნუ გეშინიათ, არ დაგვიჭერენ!“. როგორც ჩანს, 72 წლის ნესტორ ჯიბლაძე^[7] საგალობლის ჩაწერისათვის საბჭოთა ცენზურის მხრიდან ხიფათს უფრთხის. აღნიშნულის გათვალისწინებით, კიდევ უფრო დასაფასებელია 1966 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ფოლკლორის კათედრის გამგის, გრიგოლ



#5 მოციქული ხალხისგან გამორჩეული

ჩხიკვაძისა, და ამავე კათედრის მეცნიერის, კახი როსებაშვილის, ინიციატივის პასუხად გალობის საუნჯის უკანასკნელი მცოდნის, არტემ ერქომაიშვილის თანხმობა მისგან საგალობლების ჩასაწერად კონსერვატორიაში მიწვევაზე. უნდა ითქვას, რომ სწორედ მაშინ 79 წლის მოხუცისგან ჩაწერილმა საგალობლებმა გადაარჩინა და დღევანდლობას შემოუნახა ქართული გალობის ერთ-ერთი სამგალობლო ტრადიციის, შემოქმედის სკოლის, 107 ნიმუშის უნიკალური აუდიოჩანაწერი.^[8] აქვე უნდა ვახსენოთ არტემისა და მისი ძმების – ლადიკო და ანანია – ერქომაიშვილების ტრიოს მიერ გადმოცემული რამდენიმე საგალობლის ძვირფასი აუდიოჩანაწერი („სიყვარულმან მოგიყვანა“, „შენ ხარ ვენახი“).



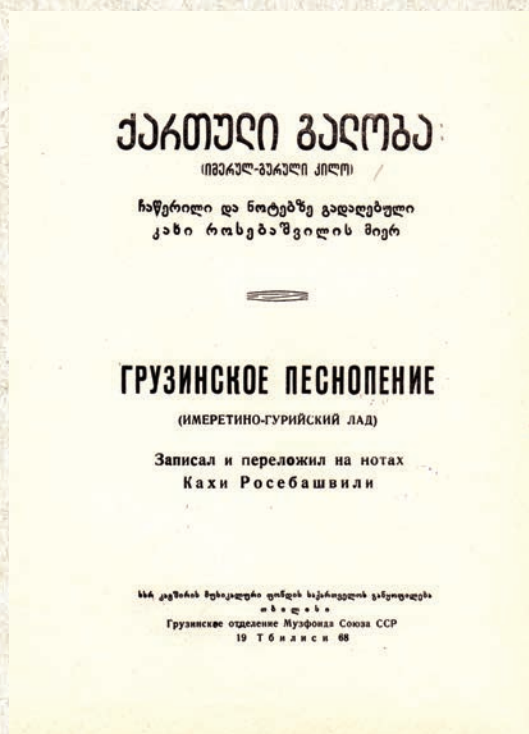
მარცხნიდან მარჯვნივ: კახი როსებაშვილი და გრიგოლ ჩხიკვაძე



მარცხნიდან მარჯვნივ: გრიგოლ ჩხიკვაძე და არტემ ერქომაიშვილი

უნდა აღინიშნოს, რომ 1950-იანების ბოლოსა და 1960-იან წლებში გალობის სფეროსადმი დამოკიდებულებაში ერთგვარი ღუალიზმი შეინიშნება. ამ პერიოდში, როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებით დასტურდება, ისევ იგრძნობა იდეოლოგიური ცენზურისადმი სიფრთხილე, მაგრამ, ამავე დროს, ტრადიციული ქართული მუსიკის ამ სფეროსადმი ინტერესი უთუოდ იზრდება. ამ მხრივ ქართული გალობის სამეცნიერო შესწავლაც შედარებით აქტიურდება. უძველეს ჰიმნოგრაფიული ხელნაწერებისადმი, პალეოგრაფიული ძეგლებისადმი, კერძოდ, ნევზური მუსიკალური დამწერლობის მუსიკოლოგიური ასპექტებისადმი ყურადღება სწორედ ამ პერიოდში იზრდება.^[9] ამისდა მიუხედავად, გალობისა და მისი მუსიკალური ბუნების შემსწავლელ მეცნიერთა რიცხვი მცირე იყო.

ამ კონტექსტში ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა კახი როსებაშვილის მიერ 1968 წელს გამოცემულ ქართულ საგალობელთა სანოტო კრებულს, რომელშიც არტემ ერქომაიშვილისგან გადმოცემული საგალობლებიდან შერჩეული ნიმუშების სანოტო ტრანსკრიფციაა მოცემული.^[10] უნდა ითქვას, რომ ეს გამოცემა მთელ საბჭოთა სივრცეში საგალობელთა გამოქვეყნების პირველ ნიმუშს წარმოადგენს და ამ მხრივ უპრეცედენტო იყო. ეს მცირე ტირაჟის მქონე პუბლიკაცია, სავარაუდოდ, საბჭოთა ცენზურის ყურადღების არეალში არ მოხვდა. ძნელია, იგივე ვიფიქროთ საგალობელთა პირველ სასცენო შესრულებაზე, რომელიც 1963 წელს ანსამბლ „გორდელას“ მიერ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გაიმართა. ცენზურას ეს გახმაურებული კონცერტი არ გამოეპარებოდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში გამონაკლისი იქნა დაშვებული, რაც ფართო საზოგადოების გალობისადმი ინტერესითა და მისი, როგორც კულტურული საგანძურის, მნიშვნელობის აღიარებით იქნა განპირობებული. „გორდელას“ კვალად საგალობლები ანსამბლ „რუსთავის“ საკონცერტო რეპერტუარის ნაწილადაც იქცა. ცოტა მოგვიანებით ისინი გრამფირფიტებზეც ჩაიწერა და გამოქვეყნდა.



სწორედ ამ პერიოდში საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც ქართული გალობის სიმბოლოდ იქცა ფართო მსმენელისგან მოწონებული და აღიარებული საგალობელი „შენ ხარ ვენახი“. რამდენადაც მეფე დემეტრე I-ს (XII ს.) ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ამ ულამაზეს იამბიკოში ღვთისმშობლის მეტაფორულ სახედ ვენახი აქვს წარმოდგენილი, როგორც ჩანს, საბჭოთა ცენზურამ ტექსტი პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგო და ვენახისადმი მიძღვნილ სიმღერა-საგალობლად ჩათვალა. ამიტომ მის აუღერებას და აუდიოჩანაწერის სათაურიტვე გამოქვეყნებას დაბრკოლება არ ექმნებოდა. ამის დასტურია 1968 წელს პავლე ხუჭუას მიერ შედგენილი და გამოქვეყნებული ვინილის სამფირფიტიანი კომპლექტი, სახელწოდებით „საქართველო ხალხურ სიმღერებში“, რომელშიც, სხვადასხვა სოლისტისა და ანსამბლის მიერ შესრულებულ ქართულ ხალხურ სიმღერებთან ერთად, ასევე შეტანილია საგალობელი „შენ ხარ ვენახი“ ჯანსუღ კახიძის დირიჟორობითა და საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელას შესრულებით.^[11]



თუმცა სხვა საგალობლებთან მიმართებით ცენზურა ნაწილობრივ კვლავ მოქმედებდა. ამის ნიმუშია ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ გამოცემული ვინილის ფირფიტების კომპლექტი „60 ქართული ხალხური სიმღერა“,^[12] რომელშიც ხალხურ სიმღერებთან ერთად ათამდე საგალობელი შედის, მაგრამ ანოტაციაში ყველა მათგანი უსათაუროდ, უფრო სწორად, ტერმინით – „ქორალი“ – არის წარმოდგენილი. რა განაპირობებდა საგალობელთა ასეთი „შენიღბვის“ წესს, რომელიც 1980 წლამდეც კი გაგრძელდა? როგორც ჩანს, საქართველოში გალობისადმი მიღწეული ლოიალური დამოკიდებულება საკავშირო მასშტაბით არ ვრცელდებოდა, ამიტომ მოსკოვში დაბეჭდილი ფირფიტების შემთხვევაში ცენზურასთან შეფარვის ზემოაღნიშნულ ხერხს მიმართავდნენ. მეორე მხრივ, უკვე 1970 წელს ბრწყინვალე რეჟისორი სოსო ჩხაიძე, კომპანია „ქართული ტელეფილმის“ მეშვეობით იღებს დოკუმენტურ ფილმს „ძველი ქართული საგალობლები“. მასში



გამოსახულება მთლიანად ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების, ტაძრების, ჰიმნოგრაფიული ხელნაწერების, ფრესკების, ტიხრული მინაქრის ნიმუშების ჩვენებას ეთმობა, ხოლო ხმოვან ფონად გასდევს, ერთი მხრივ, ფრაგმენტები ძველი ქართული ჰიმნოგრაფიული ტექსტებიდან^[13] და, მეორე მხრივ, საგალობლები, რომლებსაც ანსამბლი „რუსთავი“ ასრულებს.^[14] ამასთან დაკავშირებით ანზორ ერქომაიშვილი იხსენებს: „სოსო ჩხაიძესთან პირველად „ძველ ქართულ საგალობლებზე“ ვიმუშავე... საგალობლებს ფონოფირზე ვიწერდით, ვინაიდან მაშინ ფირმა „მელოდიას“ ჩამწერი სტუდია არ გააჩნდა. ჩაწერა კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მიმდინარეობდა. დღისით დარბაზში ხმაური შემოდოდა, ამიტომ ხმის ჩაწერა ღამის პირველი საათიდან იწყებოდა და ხშირად დილამდე გრძელდებოდა.

რამდენიმე თვის შემდეგ ფილმი უკვე მზად იყო, მაგრამ მიმღებმა კომისიამ არ ჩაიბარა, დახურა, როგორც პოლიტიკურად მიუღებელი. საქმეში ჩაერივნენ კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი, ბატონი რეზო ჩხეიძე, აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე. მათ ფილმი ძალიან მოეწონათ და მის გადასარჩენად ასეთი გზა გამონახეს: როგორც იშვიათი ქართული ძეგლების ამსახველი კინოფილმი, იგი ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტმა შეიძინა და... მაინც თაროზე შემოდეგ. შემდეგ, დრომ თავისი ქნა და ეს ფილმი ტელეეკრანებიდან აღარ ჩამოდიოდა... უცხოეთშიც კი მიჰქონდათ ქართული კულტურის გასაცნობად“.^[15] მონათხრობი თავისთავად მეტყველებს, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა საქართველოში გალობისადმი სახელმწიფო ცენზურა კვლავ მოქმედებს, თუმცა ძველებური სიმკაცრით აღარ ავლენს თავს.

80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მდგომარეობა შეიცვალა. ქართული გალობისადმი ინტერესის ახალი ტალღა გაჩნდა საზოგადოებაში. სწორედ ამ პერიოდში თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა სტუდენტ ვაჟთა ანსამბლი, რომელმაც საგალობელთა მივიწყებული ხელნაწერებისა თუ ჩანაწერების გაცოცხლება დაიწყო მიზნად. 1988 წლიდან ამ ანსამბლმა თბილისის უძველეს ტაძარში – ანჩისხატში – დაიწყო გალობა. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ძველი ქართული გალობის აღდგენის პროცესი. „ანჩისხატის გუნდმა“ (ასე ეწოდა შემდგომ ამ გუნდს) ააქდერა XIX საუკუნის სანოტო ჩანაწერებში დაცული უძველესი ჰანგები, რომელთა მცოდნე კი არა, მანამდე გამგონი კაციშვილი აღარ არსებობდა ამ ქვეყანაზე.



რეჟისორი — სოსო ჩხაიძე



გუნდმა ძველი ტრადიციული საგალობლების ვინილი, კომპაქტდისკები და სანოტო კრებულები გამოსცა, რამაც ქართული გალობის მზარდ პოპულარობას დიდად შეუწყო ხელი როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს ყველაფერი საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის დროს ხდება. ქართული ტრადიციული გალობის აღდგენის საქმეში „ანჩისხატის გუნდის“ ისტორია და მისი წვლილი ცალკე საგანგებო სტატიას იმსახურებს.

ანჩისხატის გუნდი. მარცხნიდან მარჯვნივ: რეზო კიკნაძე, ზაალ წერეთელი, გურამ გაგოშიძე, დავით ზათიაშვილი, თემურ იმნაძე, ალექსანდრე ხახიშვილი, მალხაზ ერქვანიძე, დავით შულღიაშვილი

^[1]ცინცაძე, კალისტრატე. (1994). *ქვაშეთის წმიდა გიორგის ეკლესია ტფილისში*. თბილისი: კანდელი.

^[2]ეს აუდიოჩანაწერები თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში ინახება. 2004 წელს ისინი გამოიცა კომპაქტდისკის სახით (თანდართული სანოტო ტრანსკრიფციებით), სახელწოდებით „თერთმეტი მარგალიტი“ (შემდგენელი-რედაქტორი დავით შულღიაშვილი).

^[3]ვგულისხმობთ სამუელ ჩავლეიშვილის, სამუელ ჩხიკვიშვილისა და ბესარიონ ინჭირველის მიერ შესრულებულ საგალობლებს. იხ. ერქომაიშვილი, ანზორ, და ვახტანგ როდონია. (2006). *ქართული ხალხური სიმღერები: პირველი აუდიოჩანაწერები, 1901–1914*. თბილისი: კანდელი.

^[4]იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონოდოკუმენტების განყოფილება, ფირები №668 – №671

^[5]ამ საგალობლის სრული ვერსია მოიპოვება „თერთმეტ მარგალიტში“.

^[6]თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური შემოქმედების ლაბორატორიის აუდიოფონდი. 1965. „აუდიოჩანაწერი ფირი 172, №18“. ჩაწერილი ლანჩხუთის რაიონში, სოფელ ვან-ზომლეთში, ოთარ ჩიჯავაძის მიერ.

^[7]საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონოდოკუმენტების განყოფილება.

^[8]თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური შემოქმედების ლაბორატორიის აუდიოფონდი. 1966. აუდიოჩანაწერები, ფირები №174 – №189.

^[9]იხ. პავლე ინგოროყვას, შალვა ასლანიშვილის, ოთარ ჩიჯავაძის, ევსევი ჭოხონელიძის, კახი როსებაშვილისა და სხვა მკვლევართა ნაშრომები.

^[10]როსებაშვილი, კახი. (1968). *ქართული გაღობა (იმერულ-გურული კილო)*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.

^[11]საქართველო ხალხურ სიმღერებში: ქართული ხალხური სიმღერების ანთოლოგია. (1968). თბილისი.

^[12]ანსამბლი „რუსთავი“. (1980). *60 ქართული ხალხური სიმღერა*. ფირმა „მელოდია“, მოსკოვი.

^[13]ფილმში პირველად გაჟღერდა დავით აღმაშენებლის, დემეტრე I-ის, მიქაელ მოდრეკილისა და იოანე მინჩხის საგალობელთა ტექსტების ფრაგმენტები.

^[14]ფილმში სრულდება საგალობლები: „რომელნი ქერუბიმთა“, „ჯვარსა შენსა“, „შენ ხარ ვენახი“, გურული „ზარი“, „მოციქული ქრისტესგან გამორჩეული“ და „წმიდაო ღმერთო“.

^[15]„სოსო ჩხაიძე“. ვიკიპედია: თავისუფალი ენციკლოპედია. წვდომა 23.დეკემბერი, 2024. https://ka.wikipedia.org/wiki/სოსო_ჩხაიძე.



ავტორი: ღვთისმეტყველები - მუსიკოლოგიის დოქტორი

პირველი მაისი: მშრომელთა დღის საბჭოთა პირობები



პირველი მაისი, მშრომელთა საერთაშორისო დღე, საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთ მთავარ დღესასწაულს წარმოადგენდა. თავისი შინაარსით ეს იყო დღე მშრომელებისთვის, თუმცა საბჭოთა კავშირი არ იყო მშრომელების იდეალების გამომხატველი ისეთი სახელმწიფო, რომლისთვისაც პირველი მაისის იდეა კრებდა ინტერნაციონალურ პროლეტარიატს. საბჭოთა კავშირი წარმოადგენდა მილიტარიზებულ სახელმწიფოს, რომელიც ამოფარებული იყო მშრომელთა სახესა და მარქსის შრომების ლენინისეულ, სტალინისეულ და სხვა საბჭოთა მოაზროვნეთა ინტერპრეტაციებს.

ზოგადად, მოვლენები, ფაქტები და მათი შემდგომი ინტერპრეტაციები ერთმანეთს არ ემთხვევა ხოლმე. ადამიანები ინფორმაციას იღებენ, გაიზარებენ და საკუთარ თავზე ირგებენ. ამიტომ, როგორც წესი, აუცილებელია, გვესმოდეს კონტექსტი, რომელშიც ესა თუ ის დღესასწაული იძენს მნიშვნელობას.^[1] ერიკ ჰობსბაუმს ეკუთვნის ტერმინი ტრადიციის გამოგონება.^[2] ამ ცნებაში ის ტრადიციას განიხილავს მოდერნულობის ეპოქაში, სადაც მისი არსებობა დამოკიდებულია სოციალურ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ კონტექსტზე.^[3]

პირველი მაისის აღნიშვნის პრაქტიკა პოსტსოციალისტური ეპოქის საქართველოში არსებობს ორგვარი ფორმით: ერთი, როგორც საბჭოთა რელიქტი (მოვლენა, რომელიც ყოფას შემორჩა წარსული სისტემებიდან ან ეპოქებიდან), და მეორე, როგორც მსოფლიოში აღიარებული მშრომელთა საერთაშორისო დღე.

ადამიანებისთვის, ვინც საბჭოთა ეპოქას მოესწრო, ეს დღე უფრო მეტად დაკავშირებულია საბჭოთა პერიოდის სენტიმენტებთან, ვიდრე თანამედროვე გლობალიზებულ, ნეოლიბერალურ და დაურეგულირებელი საბაზრო ეკონომიკის ეპოქაში მშრომელთა უფლებებისა და ყოფის გაუმჯობესებისათვის ბრძოლის დღესთან. საქართველოში, მშრომელთა უფლებების თვალსაზრისით, პირველი მაისი განსაკუთრებით მემარცხენე სამოქალაქო საზოგადოების საზრუნავადაა ქცეული. მშრომელთა დღის მასშტაბი თანამედროვე საქართველოში ჯერჯერობით ვერ უტოლდება საბჭოთა

პერიოდის დღესასწაულის აღნიშვნის მასშტაბსა და შინაარსს, საკავშირო სისტემის მოშლის გამო. ამ თვალსაზრისით, ქართველ მშრომელებს ევროპის კავშირი უფრო მეტი სისწრაფით იზიდავს თავისი ბაზრისკენ, ვიდრე საქართველოს განვითარებადი ეკონომიკა და საწარმოო ინფრასტრუქტურა. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით, მართებულია, ვისაუბროთ პირველი მაისის აღნიშვნის პრაქტიკის, როგორც საბჭოთა სენტიმენტის, შესახებ, რომელსაც საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ სამი ათეული წლის განმავლობაში მომხდარისა და მიღებული ყოფითი გამოცდილების ფონზე მოქალაქეები დღეს სხვაგვარად გაიაზრებენ.

კონტექსტზე საუბრისას ყურადღება უნდა გავამახვილოთ საბჭოთა იდეოლოგიის შემადგენელ ისეთ ერთეულზეც, როგორიცაა საბჭოთა სეკულარული პოლიტიკა, იგივე მებრძოლი ათეიზმი – იდეა, რომელიც უპირისპირდებოდა რელიგიას და, ამავდროულად, თავად ქმნიდა ახალ, პროლეტარულ, მუშათა დიქტატურაზე დაფუძნებულ რელიგიურ პრაქტიკას.^[4] ამის მაგალითი იყო რელიგიური ტერმინოლოგიისა და ობიექტების გადაკეთება და გამოყენება საბჭოთა იდეალებისათვის. მაგალითად, ქალაქ ფოთში აია სოფიას საკათედრო ტაძარი გადაკეთდა თეატრად, რომელზეც გამოსახული იყო ლენინის ფიგურა. თეატრში ჴწყობოდა პარტიული ყრილობები, ხოლო მის გარეთ – საპირველმაისო მსვლელობები. ასეთი მსვლელობები, რიტუალური განმეორებითობა და შინაარსი მატებდა ამ დღესასწაულს საბჭოთა ელფერს და მის მუშათა დიქტატურის ერთ-ერთ სიმბოლურ ინსტრუმენტად გარდაქმნას ემსახურებოდა. ამგვარადვე, თუ მანამდე დღესასწაულები წმინდანების მოხსენიებასთან იყო დაკავშირებული, ახლა უკვე პირველი მაისი ქმნიდა ახალ საფუძველს ახალი იდეოლოგიისათვის.



პირველი მაისი. საზეიმო პლაკატი

კომუნისტური პარტიისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა პირველი მაისის დღის აღნიშვნას. საყურადღებოა 1921 წლის 1 მაისის გაზეთ „კომუნისტის“ 49-ე ნომერი, რომლის პირველ გვერდზე, მთავარ სათაურში ვკითხულობთ:

„გაუმარჯოს შრომის ბრწყინვალე დღესასწაულს! გაუმარჯოს პირველ მაისს! გაუმარჯოს საერთაშორისო პროლეტარიატს! გაუმარჯოს მესამე კომუნისტურ ინტერნაციონალს! გაუმარჯოს საერთაშორისო რევოლუციას და მის ავანგარდს – საბჭოთა რუსეთს! გაუმარჯოს საბჭოთა საქართველოს! გაუმარჯოს კომუნიზმს!“^[5]

ამ ნომერში საუბარია საერთაშორისო პროლეტარიატის დღესასწაულსა და მის მნიშვნელობაზე საბჭოთა

საქართველოსათვის, სადაც მშრომელები აღარ არიან სახელმწიფოს გარეშე მდგომი და მის წინააღმდეგ აღმართული ძალა, არამედ, როგორც სახელმწიფო და მისი დამცველი. ამ ლოზუნგს მიჰყვებოდა საბჭოთა იდეოლოგია, როგორც პოლიტიკური წესრიგის განმსაზღვრელი ძალა, არსებობის განმავლობაში და ქმნიდა მუშათა მილიტარიზებულ სახელმწიფოს.

პირველი მაისი, როგორც მშრომელთა დღე, სათავეს იღებს 1886 წლის მოვლენებიდან, როდესაც მაისში ჩიკაგოში მუშების უფლებებისა და სამუშაო პირობებისათვის (მოთხოვნა იყო 8-საათიანი სამუშაო დღე) გამართული საპროტესტო აქცია მსხვერპლით დასრულდა. მაისის დღე მუშათა დღე გახდა და მისი აღნიშვნა ყოველწლიურ პრაქტიკად იქცა. მაისის დღე ასევე არის ანტიკური დღესასწაული, რომელსაც, როგორც გაზაფხულის დღესასწაულს, საფუძველი ჩაეყარა ძველ რომში. ამ ორი ისტორიული ფაქტის

შერწყმის შედეგად წარმოიქმნა მუშათა დღე, რომელიც XX და XXI საუკუნეებში მუშათა დემონსტრაციების ფორმით არსებობს. მსოფლიოს მასშტაბით ეს დღე მიიჩნეულია მუშათა კოლექტიური გამძლეობის დღესასწაულად. ამერიკაში მუშათა დღედ მიიჩნევა სექტემბრის პირველი ორშაბათი, თუმცა აქაც მაისის დღე პროტესტისა და მუშათა კლასის საჭიროებებზე საუბრის დღეა.^[6]

პირველი მაისი, როგორც არაოფიციალური დღე, რუსეთში 1917 წლის ბოლშევიკურ რევოლუციამდე აღინიშნებოდა. 1918 წელს ის გამოცხადდა საჯარო დღესასწაულად საბჭოთა რუსეთში. საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ეს დღე იყო კლასობრივი დაპირისპირებისა და ბრძოლის დღე.^[7]



1 მაისი მშრომელთა საერთაშორისო დღესასწაულია. საზეიმო პლაკატი

პირველი მაისის აღნიშვნის ფორმა და შინაარსი განსაკუთრებულ ასოციაციებს იწვევს 50-70 წლის ადამიანთა თაობაში. საბჭოთა კავშირის ეპოქაში ამ დღესასწაულის აღნიშვნის პრაქტიკა ბავშვობასა და სკოლის პერიოდთან არის დაკავშირებული. მუშათა დღესასწაულის ეთნოგრაფიული ასპექტების გამოსავლენად საგანგებოდ ჩავატარე მცირე კვლევა, რომლის შედეგები საკითხის სიღრმისეულ ინტერპრეტაციას ეფუძნება და დღესასწაულის სტრუქტურულ გააზრებაში გვეხმარება.

საინტერესოა, რომ დღესასწაულების შესახებ საუბრისას ინფორმანტები ყურადღებას ამახვილებდნენ რელიგიურ რიტუალებსა და პრაქტიკაზე, რომლებიც საბჭოთა პერიოდში საჯარო სივრცეში აღარ არსებობდა და საოჯახო პრაქტიკის ნაწილი იყო.^[8] კითხვაზე, თუ რომელ დღესასწაულებს აღნიშნავდნენ საბჭოთა პერიოდში, ინფორმანტები მეუბნებოდნენ, რომ ოჯახში აქცენტი კეთდებოდა საჯაროდ აკრძალული რელიგიური რიტუალების აღნიშვნაზე. ბუნებრივია, ამას მოჰყვებოდა ჩემი მხრიდან დამაზუსტებელი კითხვა საჯარო დღესასწაულების (მათ შორის, პირველი მაისის) აღნიშვნის შესახებ. თუ ამ ნიუანსს გავითვალისწინებთ, ჩანს, რომ საბჭოთა საჯარო რიტუალების პრაქტიკა, მიუხედავად კომუნისტური პარტიის განსაკუთრებული მცდელობებისა, ვერ აღემატებოდა რელიგიურ რიტუალებსა და დღესასწაულებს (აღდგომა, შობა), რომელთა

აღნიშვნის ტრადიცია მრავალსაუკუნოვან უწყვეტ პრაქტიკას მოიცავს და, საჯარო სივრციდან მათი გაქრობის მიუხედავად, ხალხურ ყოფაში შენარჩუნებული ფორმებითა და მნიშვნელობით აღემატებოდა პარტიის მიერ შეთავაზებულ ალტერნატიულ დღესასწაულებს (პირველი მაისი, 7 ნოემბერი).

ჩემი ერთ-ერთი ინფორმანტი 53 წლის მარიამია. პირველი მაისის შესახებ საუბრისას იგი აღნიშნავს, რომ ამ დღესთან დაკავშირებული აღლუმისათვის განსაკუთრებულად ამზადდებდნენ სკოლაში და ადგილობრივად კომუნისტური პარტიის განდიდების გამომხატველ სხვადასხვა სცენას. მან თქვა:

„მახსოვს, რომ ვარსკვლავის ფორმის ხის კონსტრუქცია კეთდებოდა, რითაც მოსაშაადებელი სამუშაოები იწყებოდა ხოლმე. ეს კონსტრუქცია მიგვეჩინა მთავარ მოედანზე. მის გარშემო მდგომ ახალგაზრდებს სხვადასხვა ფერის ფორმები გვეცვა. ამ ვარსკვლავის ფორმას კვილებდით ხელს და გამოვდიოდით გარეთ. ამ დღის აღნიშვნაში მონაწილეობდნენ როგორც ადგილობრივი, ისე დედეგაციის წევრები მთავრობიდან ან პარტიიდან. უფროსკლასელები მორთული მანქანებით მიდიოდნენ ალღუმზე, მათ ეკავათ ხელში დროშები და პლაკატები, რომლებიც განადიდებდა კომუნისტურ პარტიას“.

მარიამს დღესასწაულის შინაარსი არ ესმოდა, მისთვის საბჭოთა პერიოდის პირველი მაისი საზეიმო განწყობას იდეოლოგიური კონტექსტის გარეშე ქმნიდა. სკოლისა და ბავშვობის მოგონებები, რომლებიც წარსულის სენტიმენტებს უკავშირდება, მისთვის იდეოლოგიურ კონტექსტზე მაღლა იდგა.

მარიამისთვის ამ დღის აღნიშვნა ასევე დაკავშირებული იყო ალღუმის შემდგომი ოჯახური ურთიერთობების დემონსტრირებასთან. იხსენებს, რომ მსვლელობებში მონაწილეობდა დედამისიც, რომელიც ალღუმზე ღვინის ქარხნის სახელით გამოდიოდა. ამბობს, რომ უფროსებსაც ისევე აშაადებდნენ, როგორც სკოლის მოსწავლეებს. მათაც სიმაღლის, სქესის მიხედვით აჯგუფებდნენ და ისე ჩაატარებდნენ ხოლმე. ალღუმი მორჩებოდა თუ არა, მარიამისთვის ნამდვილი დღესასწაული იწყებოდა. დედა ამ დღისთვის მარიამს განსაკუთრებით აშაადებდა. ახალ ტანსაცმელს ყიდულობდა მისთვის, რასაც მარშის შემდეგ იცვამდა. ახალ ტანსაცმელში გამოწყობილი მარიამი დედას ფოტოს გადასაღებად მიჰყავდა, რის შემდეგაც კაფეში მიდიოდნენ. განსაკუთრებულ განცდას იწვევდა დედასთან ერთად ამ დღეს კაფეში დროის გატარება, რაც მისთვის იდეოლოგიაზე მაღლა იდგა, რადგან, როგორც თქვა, გააზრებული არ ჰქონდა, რას აკეთებდა. მან დღემდე არ იცოდა, კონკრეტულად რას ზეიმობდნენ პირველ მაისს.

მარიამმა სკოლა 1988 წელს დაასრულა და იმ პერიოდიდან პირველი მაისი აღარც თავად აღუნიშნავს და აღარც ხალხს ჰქონია ამ დღეს ის განსაკუთრებული საზეიმო განწყობა, რაც მანამდე. არც ის იცის, აღინიშნებოდა თუ არა საერთოდ ეს დღე 1988 წლის შემდეგ. მისი თქმით:

„საბჭოთა კავშირი რომ იშლებოდა, ამ დღემ დაკარგა მნიშვნელობა, არც მე მიხაროდა და არც არავის. მერე ომი იყო, გაჭირვება და ეს დღე აღარავის აინტერესებდა. პირველი მაისი იყო განსაკუთრებული დღე, ისევე როგორც შვიდი ნოემბერი, როდესაც გამოვდიოდით მარშზე. ორივე დღის აღნიშვნის ეიფორია დარჩა წარსულში, ვერ ვიტყვი, რომ რომელიმე დღის აღნიშვნა უტოლდება იმ დღის მოგონებებს“.

მომდევნო ინფორმანტი 56 წლის ნინოა. მისი მოსაზრებები პირველი მაისის დღესასწაულის შესახებ სიუჟეტურად ჰგავს წინა ინფორმანტის ინტერპრეტაციას, თუმცა ნინოსთვის პირველი მაისი დაკავშირებული იყო მხოლოდ ალღუმთან, რომელიც გულმოდგინედ იგეგმებოდა და მისი ყველა ფაზა (მარშირების რეპეტიციებიდან დღესასწაულის რეალურ აღნიშვნამდე) მკაცრად კონტროლდებოდა. ვთხოვე, რამდენიმე ფრაზით დაეხასიათებინა პირველი მაისის აღნიშვნის პრაქტიკა, უცებ წამოიძახა: „ვაშა! ვაშა! ვაშა! გაუმარჯოს საბჭოთა კავშირს! გაუმარჯოს პირველ მაისს!“.

ნინომ ყურადღება გაამახვილა ალღუმზე მოსწავლეების ჩაცმის წესზე; თქვა, რომ ერთნაირი სკოლის ფორმებით მიჰყავდათ. გოგონებს ეცვათ ყავისფერი სამოსი და თეთრი წინსაფრები. პირველი მაისის დღე მისთვის იმ მხრივ იყო გამორჩეული, რომ უქმე დღის გამო, გაკვეთილები არ ტარდებოდა. ალღუმისთვის დიდი ზომის ე.წ. „კუზაოიანი“ მანქანებით მიჰყავდათ და დარაზმული მიდიოდნენ ქალაქის ცენტრში. მან განაგრძო:

„წაგვიყვანდნენ და კოლონა-კოლონად დაგვყოფდნენ. სკოლების მიხედვით ვიყავით დაყოფილი. სხვადასხვა სკოლას სხვადასხვა კოლონა ჰქონდა. მივიდოდით და ჩავივლიდით ალღუმზე“.

ნინომ თქვა, რომ პიონერები ალღუმის დროს წითელი ყელსახვევებით გამოდიოდნენ ხოლმე:

„ის რომ არ გკეთებოდა, არ შეიძლებოდა. ბიჭებს თეთრი ჰერანგი, კოსტიუმი და მარჯალი ეცვათ, ისეთი, რომ ჰერს არ ატარებდა. შეგვაძოვნებდნენ, რამდენად მოწესრიგებულად გვეცვა და ისე გვიშვებდნენ. ჰიონერი იყო გამორჩეული მოსწავლე. ჰიონერის რიგებში გვიღებდნენ, ფიცს ვდებდით და გამოცდას ვაბარებდით. ჰიონერის რიგებში რომ მიგიღებდნენ, მოგცემდნენ წითელ ყელსახვევს და უნდა გეტარებინა; ეს იყო სიამაყე. ვინც ჰიონერი იყო, მისთვის ცალკე იყო ადგილი კოლონაში. მერვე კლასის მერე რომ გახდებოდი კომკავშირელი, პატარა სამკერდე ნიშანი გქონდა და ის უნდა გკეთებოდა, იმათთვისაც აღლუმის დროს ცალკე ადგილი იყო გამოყოფილი კოლონაში. კოლონა ეწყობოდა შემდეგნაირად: მეხუთე კლასის ჰიონერები, მეექვსე, მეშვიდე, მერე – მერვე კლასიდან კომკავშირელები და ბოლოს – მეთათ კლასი. ამის შემდეგ დგებოდნენ დანარჩენი მოსწავლეები. სკოლებს შორის იყო შეჯიბრებები, ვინ უფრო კარგად ჩაივლიდა და ჩაატარებდა მსვლელობას, მერე სამადლობელს ეტყოდნენ მთავრობიდან, სიგელებს მისცემდნენ და ასე შემდეგ“.

წინა ინფორმანტის მსგავსად, არც ნინოს ესმის, რატომ აღნიშნავდნენ პირველ მაისს. მისი თქმით:

„არ ვიცი, რატომ აღნიშნავდით ამ პირველ მაისს. ეს იყო ძალადობა, არავის უნდოდა. რომ გნდომებოდა, ის მაინც ხომ უნდა გგოდნოდა, რატომ აკეთებდი?! ჩემს ოჯახში ამ დღესასწაულს რაიმე განსაკუთრებული განწყობით არ ვხვდებოდით, რომ პირველი მაისი მოდის და მოვეშადოთ ამ დღისთვის... ამისთვის უფრო სკოლა ემზადებოდა, ვიდრე ოჯახი. დაწესებულებების დღესასწაული იყო ეს და არა საოჯახო. როგორც ვიცი, პირველი მაისი საბჭოთა დღესასწაულია. მაშინ რომ აღნიშნავდნენ, არც მაშინ მოჰქონდა განწყობა და ბარაქა და ახლაც რომ აღინიშნებოდა, დაქცეული იქნებოდა ეს ქვეყანა“.

კიდევ ერთი ინფორმანტი 68 წლის ვანოა, რომელსაც ამ დღის იდეურ შინაარსზე ვუმახვილებ ყურადღებას; ამბობს, რომ ეს დღე აღლუმთან, მარშირებასთან იყო დაკავშირებული. მან, წინა ინფორმანტებისგან განსხვავებით, იცოდა, რას ნიშნავდა პირველი მაისის დღე, თუმცა გააზრებული არ ჰქონდა მისი შინაარსი, რაც გამოიკვეთა მის მიერ წარმოთქმულ წინადადებაში: „პირველ მაისს მთავრობა აწყობდა. მე როგორც ვიცოდი, ეს იყო მშრომელთა... რაღაცა... საერთაშორისო დღე...“ და აგრძელებს: „პირველი მაისი კომუნისტმა ქალმა დანერგა... თუ ეს რვა მარტი იყო? ზუსტად არ მახსოვს, როგორ, მაგრამ პირველი მაისი საერთაშორისო იყო. იძულებითი დღე იყო მაინც, ხალხს ჩანერგილი ჰქონდა, რომ უნდა გასულიყო ამ დღეს გარეთ. ვითომ ამ დღით მშრომელებს ადიდებდნენ, გამოცხადებული იყო, როგორც მშრომელთა საერთაშორისო დღე და პატივი უნდა ეცა ყველას. ამ მსვლელობას მაყურებელიც ჰყავდა. კოლონების იქით ხალხი იდგა, ლოზუნგები ეჭირათ და ტაშს უკრავდნენ. ამ დღეს ვითომ მშრომელებს თანაუგრძნობდნენ, მაგრამ საერთაშორისო პოლიტიკა მთავრობას ფეხზე ეკიდა, საკუთარ ინტერესებს ატარებდნენ“.



1982 წლის პირველი მაისი. დემონსტრაცია აბაშაში

ინტერვიუებიდან პირველი მაისის აღნიშვნის ყოფითი თავისებურებები და მათთან დაკავშირებული შეხედულებები წარმოჩინდება. ინფორმანტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ დღის შესახებ ინტერპრეტაციები წარმოადგენს პირველი მაისის საბჭოთა პერიოდისეულ აჩრდილს, რომელიც საბჭოთა პერიოდგამოვლილი ადამიანების მოგონებებმა შემოინახეს. ამ მოგონებების მიხედვით, საბჭოთა პერიოდის მოქალაქეების დიდ ნაწილს არც მუშათა უფლებები ესმოდა, არც საერთაშორისო დღის აღნიშვნის კონკრეტული იდეა და არც მისი კავშირი გამოსატყვის ფორმებთან.

მათთვის ეს დღე უფრო მეტად მისი აღნიშვნის ფორმალურ დეტალებსა და პირად ემოციურ დამოკიდებულებებს უკავშირდება და არა ფართო მშრომელთა იდეალებსა და მათდამი საკუთარი თავის მიკუთვნებულობას, რისკენაც ასე თავგამოდებით მოუწოდებდა საბჭოთა იდეოლოგია მოქალაქეებს.

- ^[1]Komakhidze, B. (2022). "The Visibility of Georgian Hagia Sophia: Urban Religious Transformation in Poti, Georgia." *Urbanities* 12 (1): 76–92. <https://www.anthrojournal-urbanities.com/vol-12-no-1-may-2022/>
- ^[2]Hobsbawm, E. (1983). Introduction: The Invention of Tradition. in Hobsbawm Eric & Ranger Terence (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1–14.
- ^[3]კომახიძე ბ. (2022). *ფაშისის ურბანული ხილვადობა: მეხსიერების ტრანსფორმაცია ქალაქ ფოთში*. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის III (29): 133–155.
- ^[4]Pelkmans, M. (2009). Introduction: post-Soviet space and the unexpected turns of religious life. In M. Pelkmans (ed.), *Conversion After Socialism: Disruptions, Modernisms and Technologies of Faith in the Former Soviet Union*. Oxford: Berghahn.
- ^[5]„გაუმარჯოს შრომის ბრწყინვალე დღესასწაულს“. გაზეთი „კომუნისტი“, 1921, №49. გვ. 3.
- ^[6]Leinebaugh, P. (2016). *The Incomplete, True, Authentic, and Wonderful History of May Day*. PM Press/Spectre.
- ^[7]Van Ree, E. (2016). Stalinist ritual and belief system: Reflections on “political religion”. *Politics, Religion and Ideology*, 17(2-3), 143–161. <https://doi.org/10.1080/21567689.2016.1187600>
- ^[8]Dragadze, T. (1993). The domestication of religion under Soviet Communism. In C. M. Hann (ed.), *Socialism: Ideals, Ideologies, and Local Practice*. London: Routledge.



გიორგი კომახიძე - ანთროპოლოგიის დოქტორი

ქართული ქორეოლოგიის მესაპირკვლე



ცეკვა უძველესი ხელოვნებაა. ქართული ქორეოკულტურა იმდენ საუკუნეს ითვლის, რამდენსაც ჩვენი ერი ინახავს თავის მუხსიერებაში. ქართულმა საცეკვაო ფოლკლორმა უდიდესი როლი შეასრულა ჩვენი წინაპრების მხატვრული შემოქმედების ჩამოყალიბებაში. სიტყვის, მუსიკისა და სანახაობის სინთეზმა სათავე დაუდო უნიკალურ ქართულ ფოლკლორს, მათ შორის, მასობრივ და პლასტიკურ ხელოვნებას – ქართულ ხალხურ ცეკვას. ქართულ ცეკვაში გაცხადებულია ხილვადი პლასტიკა, რიტმული შრე და ქართველი კაცის განსაკუთრებული პათოსი – ტემპერამენტი, რაც პირდაპირ უკავშირდება ერის სასიცოცხლო ენერგიას.

ქართველთა მოდგმის ფესვები უშორეს წიაღში იკარგება, მასში ჩვენი წარსული იკითხება, მაგრამ საცეკვაო ხელოვნების ისტორიასთან შედარებით სრულიად ახალგაზრდაა სამეცნიერო კვლევის დარგი და სასწავლო დისციპლინა – ქორეოლოგია. ქართული ქორეოლოგია საუკუნე-ნახევარსაც ძლივს ითვლის. მართალია, უმნიშვნელოვანესი ქართული ისტორიული წყაროები – „ქართლის ცხოვრება“ და ვახუშტი ბაგრატიონის „აღწერა სამეფოსი საქართველოსი“ – საგანგებო ადგილს უთმობენ ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღწერას, მაგრამ ეს მაინც ზღვაში წვეთია და დღესაც ვალში ვართ ქართული საცეკვაო გენიის წინაშე.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, როცა ერთბაშად გაიღვიძა ერის ეროვნულმა ენერგიამ, ქართულ საგალობლებს პატრონი გამოუჩნდა, ქართული სიმღერა-ცეკვა სცენაზე ავიდა, ქართველმა მოცეკვავეებმა და ქორეოგრაფებმა თავიანთ მოღვაწეობას წარმატებით შეუხამეს სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა ქორეოლოგიაში.

დღესდღეობით ქართული ხალხური ცეკვის პირველ მკვლევრად აღიარებულია ალექსი ალექსიძე – ალექსანდრე სონდულაშვილი (1874-1934), ზოგიერთი დოკუმენტით, სიგულაშვილი (თეატრალური ფსევდონიმით – ალექსიძე). დარიბი ოჯახის შვილს საფუძვლიანი განათლება არ მიუღია, ცეკვა არასდროს უსწავლია, სრულიად პატარა, 12-13 წლისა, დადგა სცენაზე. მან მხოლოდ დიდი ტალანტითა და დაუღალავი შრომით შეაღო ქართული ქორეოგრაფიის კარი. ცნობილმა

ბალერინამ, მეცნიერმა და ქოროგრაფმა ლილი გვარამაძემ შესანიშნავი მონოგრაფია „მთაწმინდელი მოცეკვავე“ უძღვნა მას^[1] (ამ სტატიაში ჩვენ, ძირითადად, დასახელებულ ნაშრომს ვეყრდნობით). ნუ დაგვავიწყდება, რომ ალექსიძე არ აღზრდილა ქართულ ფოლკლორულ წიაღში, ის მაინც იყო ურბანული ყოფის ნაწილი, სადაც ქართული საცეკვაო ფოლკლორი უკვე ხელუხლებლად აღარ შემორჩენილიყო.

პირველად ცერებზე დგომა რვა-ცხრა წლისამ ეზოში მცხოვრები ლეკი ბიჭისაგან ისწავლა და მალე ცერებზე სირბილში კიდევაც სჯობნიდა მასწავლებელს (მამაკაცთა ცეკვებში თითების ტექნიკა საქართველოს მთის მცხოვრებთათვის დამახასიათებელი თვისებაა. სვანური ცეკვა „ცერული“ მთლიანად ცერებით ცეკვაზეა აგებული. ეს ხერხი დამახასიათებელია დაღესტნელი, ოსი და ჩეჩენ-ყაბარდოელი მამაკაცებისათვის. ჩვენი უახლოესი მეზობლები – სომხები და აზერბაიჯანელები – არასოდეს არ ცეკვავდნენ ფეხის თითებზე).^[2] შემდეგ თავის უბანში გადააწყდა შესანიშნავ დაღესტნელ სახალხო მოცეკვავეებს, რომლებიც თავსატეხ ილეთებს პირდაპირ მიწასა და ქვა-დორღზე აკეთებდნენ. მრავალი მცდელობის მიუხედავად, ვერაფრით შეძლო მუხლებზე დაცემა, ხელაღვე წამოხტომა და ცერებზე შედგომა, ლამის მუხლის თავები დაიმსხვრია. როგორც თვითონ იგონებს,^[3] ლეკი მოცეკვავეების დევნის ბოლო დღეს უცებ გონებში გაუელვა, დიდი ხნის სურვილი მოეკლა და თვითონაც ეცეკვა. მოხეტილად ჯგუფის ხელმძღვანელმა ნება დართო და ალექსიძემ ფეხის ცერებზე წრეს შემოუარა. ეტყობა, კარგად იცეკვა, რადგან აივნებზე გადმომდგარმა მაყურებელმა ტაშით დააჯილდოვა. ამ ცეკვამ არა მარტო შეაძლებინა იმ რთული მოძრაობების შესრულება, რომელთაც დიდხანს ვერ ახერხებდა, არამედ გაუადვილა იგი და გადაწყვიტა მთელი თავისი შემდგომი ცხოვრების ბედი და გზა. ასე გახდა ალექსი ალექსიძე მოცეკვავე.



ალექსი ალექსიძე

XIX საუკუნის 80-იან წლებში თბილისში ხშირად იმართებოდა ლხინი ბანია სახლებზე. ეს ფაქტი შეუმჩნევია ფრანგ მოგზაურ ლუი დელაპორტს.^[4] ალექსიძე ბანზე ცეკვით თანდათან დაოსტატდა და საუკეთესო მთაწმინდელი მოცეკვავის სახელი დაიმკვიდრა. ერთხელ მისმა ახლო ნათესავმა, ხელოვნების დიდმა მოყვარულმა, რომელიც მეგობრობდა ქართული დრამატული თეატრის მსახიობებთან, ალექსიძის დედას სთხოვა, ბავშვი საცეკვაოდ გაეშვა თეატრში. ასე მოხდა 13 წლისა პირველად ნამდვილ სცენაზე – დივერტისმენტში. ბიჭს ერთადერთი მითითება მისცეს: ეცეკვა სცენის შუაგულიდან პირით ხალხისაკენ. სცენიდან გაქცევის ვიღაცის დამამშვიდებელმა და მბრძანებლურმა ხმამ გადაარჩინა: „გადი! განაგრძე ცეკვა, ფეხის თითებზე დადექი!“. ეს ხმა ეკუთვნოდა ცნობილ ქართველ მწერალს, უნიჭიერეს მოცეკვავს, „დავლურ-ქართულისა“ და „ხანჯლურის“ უბადლო შემსრულებელს, ალექსანდრე ყაზბეგს,^[5] რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ალექსი ალექსიძის

შემოქმედებაში. ყაზბეგის საცეკვაო ოსტატობას დიდი გავლენა უნდა მოეხდინა პატარა ლექსოზე. შეუძლებელია ყაზბეგისგან არ გადმოედო მისი კეთილშობილური მანერები, სხეულის პლასტიკური დაუფლების უნარი, მოძრაობათა თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეობა. კითხვა, საიდან ან ვისგან ისწავლა ცეკვა ალექსიძემ და ვისი დამსახურებაა მის მიერ ქართული ცეკვების ასე ტრადიციულად შესრულება, პასუხგაცემულია. ასეთმა შთამაგონებელმა მაგალითმა მისცა შესაძლებლობა, ბავშვობიდან გამოემუშავებინა კარგი გემოვნება და ამან გახადა საქართველოს საუკეთესო მოცეკვავე.

ალექსი ალექსიძე ცეკვავდა სპექტაკლებში, ოპერეტებში, კონცერტებზე. როგორც სახელოვანი მოცეკვავე, მიიწვიეს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში,^[6] სადაც ქართულ ცეკვებს ასრულებდა ბალეტებში: „რუსლან და ლუდმილა“, „დემონი“. მან, როგორც ქართული ცეკვების ბრწყინვალე შემსრულებელმა, სახელი გაითქვა 1895 წლიდან, პარიზში გამგზავრების შემდეგ, საიდანაც ის გამარჯვებული, დიდი ოქროს მედლით დაბრუნდა. პარიზში, როგორც იტყვიან, ალექსიძეს საუკეთესო პრესა ჰქონდა. პარიზის გემოვნებიანი საზოგადოება აღაფრთოვანა ქართულმა ცეკვებმა. ამაში დიდი როლი შეასრულა ფრანგმა მწერალმა და ჟურნალისტმა ჟიულ მურიემ, რომელიც ალექსიძეს თბილისიდან იცნობდა (მურიე ავტორია წიგნისა „ძველი კოლხიდა“). სამწუხაროდ, პარიზის ორთვიანი და ლიონის თვენახევრიანი ტურნეს ამსახველი წერილობითი თუ ფოტომასალა არ შემორჩენილა (დაბრუნებისას ალექსიძე გერმანიაში გაძარცვეს.)

ცალკე საუბრის თემაა ალექსიძის პედაგოგიური მოღვაწეობა, რაც, ფაქტობრივად, მისი საფრანგეთიდან დაბრუნებისთანავე დაიწყო. ეს ის დრო იყო, როცა იკრძალებოდა ქართული ენა, ეროვნული სამოსი, ქართულ ცეკვებს აგდებულად აზიურ ცეკვებს უწოდებდნენ. სწორედ პედაგოგობით ჩასწვდა ხელოვანი ქართული ცეკვის სიღრმეს – რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას;^[7] სწორედ მაშინ მოგვევლინა ქართული ცეკვის მგზნებარე პროპაგანდისტად, გახსნა სტუდია, რათა რაღაც უნდა დასჯდომოდა, ხელუხლებლად შეენარჩუნებინა ქართული ქორეოკულტურა. პირველად ევროპული და საბალო ცეკვების მასწავლებელმა, მარია პერინის^[8] მეუღლემ, აბდონ ინოჩენციმ^[9] კვირაში ორჯერ დაუთმო დარბაზი, 1902 წელს კი გახსნა საკუთარი სტუდია, რომლის კარი ღია იყო ქართული ხალხური ცეკვის შესწავლის ყველა მსურველისათვის. მრავალი საამაყო მოსწავლე აღზარდა ალექსიძემ, სანიმუშოდ თუნდაც მთელ მსოფლიოში ცნობილი ლეგენდარული სუხიშვილების ერთ-ერთი დამაარსებელი ილიკო სუხიშვილიც კმარა.

გამოჩენილმა ბალეტმაისტერ-რეფორმატორმა მიხეილ ფოკინმა, რომელმაც რევოლუცია მოახდინა პეტერბურგის საიმპერატორო ბალეტის გაყინულ ჭაობში, 1916 წელს თბილისში რამდენიმე გაკვეთილი მიიღო ალექსიძისაგან ქართული ცეკვის შინაგანი ბუნების გასაგებად. ფოკინი ასე გამოსთხოვებია ალექსიძეს: „მე ამ ცეკვებს ვდგამდი ლონდონსა და პარიზში საკუთარი გაგებით, ისინი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე, მაგრამ ის, რაც მე თქვენგან ვისწავლე, სრულიად საწინააღმდეგოა იმისა, რაც ვიცოდი. დამტკიცდა, რომ მე არ ვიცნობდი თქვენს ცეკვებს. დღეიდან კი, როდესაც ამის მსგავსის დადგმა მომინდება, ვიხელმძღვანელებ ქართული ცეკვების იმ გაკვეთილებით, რომლებიც თქვენგან მივიღე“.^[10] ალექსი ალექსიძეს არ დაუწერია ფუნდამენტური ნაშრომები ქორეოლოგიაში, არ განუხილავს ქართული ხალხური ცეკვის ფოლკლორული კონტექსტი და მისი ისტორიული განვითარების ეტაპები, არც ქორეოგრაფიული დიალექტების მიხედვით დაუხასიათებია ქართული ცეკვა და არც სასცენო ქორეოგრაფიას შეხებია. რა თქმა უნდა, ის ამას ვერ შეძლებდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ცეკვისა და ქორეოგრაფიული დიალექტების შეუსწავლელად, მაგრამ მან, როგორც ქართული ქორეოლოგიის სათავეებთან მდგომმა, გზა გაუკვალა მომავალ ქორეოლოგებსა და მკვლევრებს, ქართულ ცეკვას ახალი ასპარეზი გადაუშალა, საიდანაც, მის დიდებულებასა და მშვენიერებასთან ერთად, მისი ყველა იარა და ტკივილი ჩანდა. მისი ოცნება იყო, გაეგზავნა

საქართველოს რაიონებში ისეთი ექსპედიცია, რომელიც ძველ ქართულ ცეკვებს შეისწავლიდა. 1930-იან წლებში მართლაც შეიქმნა ასეთი ექსპედიციის რამდენიმე ჯგუფი, ოღონდ სასიმღერო და ზეპირსიტყვიერი ნიმუშების ჩასაწერად. ამ ფაქტის შესახებ ალექსიძე წერდა: „მე დიდად პატივს ვცემ იმ ადამიანს, რომელსაც პირველად ჩაესახა აზრად ამ ექსპედიციის გამოყოფა, ვინაიდან ხელოვნება არის ხალხური სიმდიდრისა და ხალხის მიერ საუკუნეობით გამომუშავებული სილამაზე, ძვირფასი განძია იმავე ხალხისთვის და ამიტომ ჩვენ არა გვაქვს უფლება, მომავალ თაობას არ გადავცეთ ეს განძი სრული თავისი სილამაზით“.^[11]

ალექსი ალექსიძემ, როგორც ქორეოლოგმა, დავიტოვა ძალიან საინტერესო მოსაზრებანი ზოგიერთი ცეკვის წარმოშობის, შინაარსისა და ხასიათის შესახებ, ასევე ცეკვათა ჩანახატები (შემდეგ ამის მიხედვით ლილი გვარამაძემ აღადგინა „დავლურ-ქართული“ და „მირზაია“) და რამდენიმე ცეკვის მისეული დახასიათება. მანვე ქართულ სინამდვილეში პირველმა უწოდა „ლეკურად“ მონათლულ ქართული საცეკვაო ფოლკლორის გვირგვინს „ქართული“ და დაასაბუთა კიდევ ამ სახელის მართებულობა (თავად ხომ „ქართულის“ ვირტუოზი შემსრულებელი იყო და თავისეული ნახაზითა და ვარიანტით ასრულებდა მას).^[12] დიდი ხელოვანი ცეკვის წარმოშობის საკითხსაც შეეხო: მას მიაჩნდა, რომ ცეკვა წარმოშობილია ფუნდრუკისაგან, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებაზე^[13] დაყრდნობით, ერთგვარი ტანვარჯიშული კომპლექსისაგან, რომელსაც ქართველები ძველთაგანვე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. სპეციალისტებმა მისი მოსაზრება არ გაიზიარეს, რადგან ქორეოგრაფიის დასაწყისად მიიჩნევა მონადირეთა ცეკვა და არა ტანვარჯიშულ მოძრაობათა კომპლექსი; არადა ის არასდროს განასხვავებდა ცეკვას ტანვარჯიშისაგან და გამოდიოდა ფიზიკური კულტურის აპოლოგეტად (მომდევნო სტატიებში ჩვენ ვნახავთ, თუ როგორ მოარგო დიდმა ქართველმა ქორეოლოგმა დავით ჯავრიშვილმა მხატვრული ტანვარჯიში ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას). ამით ალექსიძემ ერთგვარი ხარკი გადაუხადა ნიკოლაი ფორგერის მანქანების აცეკვების მოდურ თეორიას. მიუხედავად ამისა, ყველამ ვიცით, რომ ცეკვისაგან სპორტისა და ტანვარჯიშის გამიჯვნა მიზანშეუწონელია, რადგან იგი ხელს უწყობს სხეულის გალამაზებას, გამაგრებას, სწორ სუნთქვას და ა.შ.



მეორე რიგში მარცხნიდან მე-4: ალექსი ალექსიძე

ალექსიძის ჩანაწერებში მოცემულია მრავალი ცეკვის დაწვრილებითი სქემა, ყოველი მოძრაობის ტექნოლოგიის აღწერა განმარტებითა და მოძრაობათა ერთმანეთთან მონაცვლეობით. ის მოძრაობას იღეთს უწოდებს და მანვე დაამკვიდრა ეს ტერმინი. ასევე დაადგინა არსებითი დეტალი ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიისათვის: „დავლურის“ დუეტი ორი ვაჟისათვის და მასობრივი ცეკვა „დავლური“ შეჯიბრებაზეა აგებული; ეს ცნობილი ყოფილა გასული საუკუნის მიწურულში.^[14]

ალექსიძე ჩანაწერებში ასევე მოგვითხრობს ცეკვა „სამაიას“ შესახებ (ფრესკა სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედელზე). იგი „სამაიას“ მხოლოდ ქალთა ჯგუფურ ცეკვად მიიჩნევს. მას არ უცდია, გამოერკვია მისი შინაარსი, მხოლოდ მუსიკალური თანხლებით დაინტერესდა, თუმცა არ ჩანს, დაეხმარა თუ არა „სამაიას“ მელოდია, ეპოვა ამ ცეკვის ხასიათი, ნახაზი და ილეთები. „სამაიას“ გარდა, ის ცეკვა „კინტორსაც“ თავისებურად ხსნიდა და კინტოს არცერთ ეროვნებას არ მიაკუთვნებდა.^[15] ის ასევე საინტერესოდ აღწერს ცეკვა „შუშპარს“, ანუ „მუხამბაზს“, მთვარის პატივსაცემად გამართულ პირველყოფილ საფერხულო ცეკვას, შემდეგ მხოლოდ სამეფო კარზე რომ სრულდებოდა, ბოლოს კი სვანეთს შემორჩა. მისი აზრით, „შუშპარი“, ანუ „მუხამბაზი“, იგივე „ბადღადურია“.^[16]

1929 წლის 19 იანვარს თავისი სტუდიის მოწაფეთა ძალებით რუსთაველის თეატრში ალექსიძემ მოაწყო საბალეტო საღამო სამ მოქმედებად და ოთხ სურათად. ეს იყო მთლიანი საცეკვაო სპექტაკლის შექმნის ცდა. საღამომ წარმატებით ჩაიარა. ბოლო აქტში თავად დიდმა მანქანით იცეკვა. მოსწავლეები მხურვალედ მიესალმნენ საყვარელ მასწავლებელს.

ხალხის უსაზღვრო სიყვარულისა და დიდი ხელოვანის სახელის გარდა, ალექსიძეს არავითარი წოდება არ ჰქონია. ალექსი ალექსიძეზე, სწორუპოვარ მოცეკვავესა და პირველ ქართველ ქორეოლოგზე საუბარს მისივე სიტყვებით დავასრულებთ: „ხშირად ჩვენ, შეჩვეულნიც კი, უზომო აღტაცებაში მოვსულვართ მშვენივრად დახასიათებული ცეკვით. და ასეთ სილამაზეს ერისას, მის სიამაყეს, ნუ შევუშლით ხელს, რომ ცეკვა სხვა ხელოვნებასთან უფრო ფართოდ განვითარდეს“.^[17]

^[1] გვარამაძე, ლილი (2023). *ქართული ხალხური ცეკვა*. თბილისი: „ფავორიტ სტილი“. გვ. 467–511.

^[2] იქვე, გვ. 484.

^[3] ალექსიძე, ალექსი (1933). *ავტობიოგრაფია (ხელნაწერი)*. საქართველოს ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. გვ. 11.

^[4] ლუი, დელაპორტი (1842-1925) – ფრანგი მოგზაური, მკვლევარი, მხატვარი.

^[5] ბურთიკაშვილი, ალექსანდრე (1955). ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე. თბილისი: „ხელოვნება“. გვ. 86.

^[6] კაშმაძე, მალვა (1950). თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. ტ. I. თბილისი: „ხელოვნება“. გვ. 292–307.

^[7] გვარამაძე, ლილი (2023). დასახელებული ნაშრომი. გვ. 506-507.

^[8] მარია პერინი (1873-1939) – იტალიელი ბალერინა, ბალეტმამასტერი, ქართული საბალეტო სკოლის ფუძემდებელი. პერინის სტუდიაში აღიზარდა ქართული საბალეტო ხელოვნების მრავალი გამოჩენილი ოსტატი: დიმიტრი და ირინა ალექსიძეები, მარია ბაუერი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, სოლიკო ვირსალაძე, ნინო რამიშვილი, ილიკო სუნიშვილი, ელენე ჩიკვაძე, მარია კაზინეცი, ლილი გვარამაძე და სხვანი.

^[9] აბდონ ინოჩენცი – იტალიელი მოცეკვავე, ბალეტმამასტერი, პედაგოგი, მილანის საბალეტო სკოლის კურსდამთავრებული.

^[10] გვარამაძე, ლილი (2023). დასახელებული ნაშრომი. გვ. 481.

^[11] იქვე, გვ. 500.

^[12] ალექსიძე, ალექსი (1929). ქართული ცეკვის (ლეკურის) თვითმასწავლებელი (ხელნაწერი). საქართველოს ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი.

^[13] ორბელიანი, სულხან საბა (1991). ლექსიკონი ქართული. ტ. II. თბილისი: „მერანი“. გვ. 204.

^[14] ცეკვის სქემა: „დავლურ-ქართული“ ქალთან (უთარიდო, კალკის ქაღალდი. ტუში). საქართველოს ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი.

^[15] ბალახაშვილი, იაკობ (1951). ძველი თბილისი. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“.

^[16] გვარამაძე, ლილი (2023). დასახელებული ნაშრომი. გვ. 47-49.

^[17] იქვე, გვ. 507.



ავტორი: გაია ასეიშვილი - ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მთავარი რედაქტორი

საბჭოთა ნაძვის ხე და თოვლის ბაბუა – გავშვების სიხარული თუ მანიპულირების საშუალება



1926 წელს ჟურნალ „ახალ სოფელში“ გამოქვეყნდა მეტად უცნაური ბედის ლექსი „ტყეებს ნუ სჩეხავ“, რომელსაც ჩვენი საზოგადოება კარგად იცნობს.^[1]

ტყეებს ნუ სჩეხავ, ძმობილო, მთა გატიტვლდება, ბრალია!

ია და ვარდი დაზრება, ფესვებს მოუთხრის ქარია.

ტყე შეუნახე შვილებსა, მამა ხარ, შენი ვალია,

თორემ ჩამორეცხს ავდარი, კლდე-და დარჩება სალია.

მთის ცივი წყარო დაშრება, ყანას მოგიჭამს კალია;

ველარს იშოვი ხე-ტყესა, გამოგეთხრება თვალია,

დაბლუჰავს, დაგანიავენს ძლიერი ზუნა ქარია.

ტყეს გაუფრთხილდი, ძმობილო, ტყე მუდამ შენი ფარია,

მას ნუ ექცევი მტრულადა, მოყვრულათ მოიხმარია,

შვილების ცოდოს ნუ იღებ, გამოახილე თვალია.^[2]

დღესდღეობით ის სასკოლო სახელმძღვანელოებში ხალხური პოეზიის რუბრიკაშია განთავსებული და ბავშვები მას, როგორც ხალხურ ლექსს, ისე სწავლობენ. მეტიც, კარგა ხანია, სასკოლო სისტემაში ეკოლოგიის საკითხზე განხორციელებული პროექტების დიდი ნაწილი მიმდინარეობს სათაურით და/ან ლოზუნგით „ტყეებს ნუ კაფავ!“ ან „ტყე შეუნახე შვილებსა!“. ხშირად ლექსი ვაჟა-ფშაველას (1861-1915) მიეწერება და მასზე რეჟაზ ლალიძის მიერ შექმნილი სიმღერის ტექსტის ავტორადაც ვაჟა-ფშაველაა დასახელებული.

თუმცა ცოტამ თუ იცის, რომ ლექსის ავტორი მეტყვევებს ვასო აფციაურია თეთრიწყაროს რაიონის სოფ. ხოპისიდან. მის შესახებ ის ვიცით, რომ ბავშვობა სოფ. ნამტვრიანში გაუტარებია მწყემსობაში; შემდეგ თონეთის სკოლაში წაუყვანია ვაჟა-ფშაველას, წერა-კითხვაც უსწავლებია და პოეზიაც შეუყვარებია მისთვის. მეორედ ეს ლექსი კვლავ ავტორის გვარით დაიბეჭდა 1927 წელს საქართველოს მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატის მიერ გამოცემულ კრებულში „ტყის დღე“. შემდეგ, როგორც ჩანს, ზეპირად ვრცელდებოდა ხალხში, ხოლო ამ ზეპირი გადაცემისას ლექსმა ავტორი დაკარგა და ანონიმური გახდა. ვ. აფციაურს არაერთი ლექსი აქვს დაწერილი ტყის თემატიკაზე, მაგრამ სხვა ნიმუშებისგან განსხვავებით, „ტყეებს ნუ სჩეხავ“ მალევე გახდა პოპულარული, გაუჩნდა ხალხური ვარიანტები, რომელთაც ფოლკლორისტები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა დროს იწერდნენ.



1930 წლის საბჭოთა ანტირელიგიური სააგიტაციო პოსტერი. უცნობი ავტორი. წყარო - რუსეთის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი.

ამ ლექსის სახით იშვიათ ფოლკლორულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რადგან შეგვიძლია, თვალი გავადევნოთ ტექსტის გახალხურების პროცესს, რითაც ყოველთვის არ ვართ განებივრებული ფოლკლორისტები. კერძოდ: ა) დადასტურებულად ვიცით ლექსის ავტორი; ბ) დროთა განმავლობაში ლექსი გახალხურდა – ვარიანტები შეიძინა; გ) ფოლკლორიზაციის პროცესში დაიკარგა ინდივიდუალური ავტორ-მთქმელის ვინაობა, ტექსტი ანონიმური გახდა; დ) ლექსი ზუსტად მოერგო საბჭოთა პროპაგანდას და იმ პოლიტიკურ კონტექსტს, რომელში ჩართულიც აღმოჩნდა საქართველო 1921 წლიდან.

1920-იანი წლები ის პერიოდია, როცა ახლად შექმნილი მრავალეროვანი და მულტიკულტურული საბჭოთა კავშირი ახალი სამყაროული წესრიგის შექმნას იწყებს. ახალი რეალობა არ მოიაზრებს მასში შემავალი ერების ტრადიციულ სოციალურ სტრუქტურასთან, ყოფასა და კულტურასთან თანაარსებობას და ებრძვის ყველაფერს, რაც ძველ დროსთან არის დაკავშირებული; და რაკი რელიგია

ტრადიციული ყოფის განუყოფელი ნაწილი იყო, ბოლშევიკების ერთ-ერთი მთავარი სამიზნე სწორედ რელიგიური დღესასწაულები, საკულტო არტეფაქტები და სასულიერო პირები გახდა. 1922 წლის ნოემბრიდან სახელმწიფო მხარს უჭერდა ანტისამღვდელო ახალგაზრდულ მსვლელობებს. ამ ხმაურიან ანტირელიგიურ ცერემონიებზე კომკავშირელები არ კმაყოფილდებოდნენ სასულიერო პირების შეურაცხყოფით და ხალხს მოუწოდებდნენ, „მღვდლების შობა“ „კომკავშირული შობით“ შეცვლილიყო, 7 იანვარი კი „ღმერთების დამხობის დღედ“ გამოცხადებულიყო. ხალხი, რომელიც ერთ დროს ალტაცებული შეხვდა მეფის დამხობას და თავადაზნაურთა შევიწროებას, იმედგაცრუებული დარჩა ტრადიციული რწმენის დაკნინებით და გარკვეულ წინააღმდეგობას უწევდა რადიკალურ ათეისტებს. 1923 წლიდან დაპირისპირებას კიდევ უფრო გაამწვავებს რუსული პროპაგანდისტული ჟურნალის „უღმერთო ჩარხთან“ (Безбожник у станка) პერიოდული გამოცემა. ჟურნალის რედაქცია მიზნად დაისახავს, რომ ნებისმიერი რელიგიური მიკუთვნებულობა გონებრივ და მენტალურ ჩამორჩენილობად გამოაცხადოს, დასცინოს და აბუჩად აიგდოს არა მხოლოდ სასულიერო პირები და რელიგიური დღესასწაულები, არამედ ქრისტე, მუჰამედი, იაჰვე და მათთან ერთად – ხალხური მითო-რიტუალური სისტემის ღვთაებებიც. საბჭოთა კავშირის ცენტრალური კომიტეტი მალევე მიხვდა, რომ ხალხურ რწმენასა და ტრადიციებთან ბრძოლა მექანიკურად კი არა, მთელი სერიოზულობით და სისტემურად უნდა წარემართა, რათა ბოლშევიზმს ქვეყნის ყველა კუთხესა და კუნჭულში შეედნია. 1924 წლის ნოემბერში საქართველოში იწყება გაზეთ „მუშის“ ორკვირული იუმორისტული დამატების გამოცემა ჟურნალ „ტარტაროზის“ სახით, რომელიც, ფაქტობრივად, რუსეთში მიმდინარე ანტირელიგიური პროპაგანდის თარგმანს წარმოადგენდა. ამას მალე მოჰყვა 1925 წელს მოსკოვში „მებრძოლ უღმერთოთა კავშირის“ (მუკი) და 1928 წელს მისი „ფილიალის“ დაარსება თბილისში.

1924 წლიდან საშობაო ნაძვის ხე, როგორც ბურჟუაზიასთან დაკავშირებული „რელიგიური გადმონაშთი“, რეპრესირებულია სიაში მოხვდა და მასთან ერთად აიკრძალა თოვლის ბაბუაც (Дед Мороз), როგორც რუსული ხალხური დემონოლოგიური პერსონაჟის – *მოროზკოს* – ტრანსფორმირებული და გაკეთილშობილებული სახე. მოხალისე კომკავშირელებს კარდაკარ სიარული დაევალიათ, რათა შეემოწმებინათ, ხომ არ ედგა ვინმეს საშობაო ნაძვის ხე. ნაძვის დადგმა აიკრძალა სკოლებსა და საბავშვო ბაღებში. რუსი კომუნისტების მოგონებებიდან ვიგებთ, რომ პედაგოგებს საშობაოდ ბავშვებთან სტუმრობა და შემოწმება, შემდეგ კი მშობლების სახელმწიფო სტრუქტურაში დაბეზდება დაევალიათ. 1924 წლიდან იმდროინდელი საბავშვო ჟურნალების ნოემბერ-დეკემბრის გამოცემებში საშობაო ნაძვის ხის მავნებლობის პროპაგანდა ბავშვებისთვის შეიფუთება ნაძვების მოჭრის სისასტიკით. პერიოდულად გაისმება საშობაო ნაძვის ძველ, დრომოჭმულ ტრადიციებთან კავშირიც, როგორც ეს იოსებ გრიშაშვილის საახალწლო ლექსშია:

მართალია, ამ ოთახში

მწვანე ნაძვი არ ანათებს –

ეს მიტომ, რომ ჩვენ არ მივღევთ

ძველ წესებს და ძველ ადათებს.^[3]

საშობაო ნაძვთან ბრძოლის მთავარ არგუმენტად საბჭოთა ხელისუფლებამ ეკოლოგია დაასახელა. ყოველგვარი საკრალური საზრისისგან დაცლილ ხეს ოდენ სამომხმარებლო – სამშენებლო და ინდუსტრიული – დანიშნულება განესაზღვრა. ტყის საკრალიზაციის საკითხი მისი ეკოლოგიური მნიშვნელობით გადაიფარა და დაიწყო მიზანმიმართული ბრძოლა ხეების მოჭრისა და ტყეების განადგურების წინააღმდეგ. ამიტომაც მოერგო ზემოთ ხსენებული ლექსი „ტყეებს ნუ სჩეხავ“ ასე ორგანულად საბჭოთა პროპაგანდას და ამავე მიზეზით გავრცელდა.



1931 წლის ჟურნალის „უღმერთო ჩარხთან“ ყდა.

წერილი გაზეთ „პრავდას“ 1935 წლის 28 დეკემბრის ნომერში. წერილის ავტორი თანამოქალაქეებს ბავშვებისთვის საახალწლოდ ნაძვის ხის გამართვას სთავაზობდა. წერილის დისკურსი დაფუძნებულია იმ განსხვავების გამოკვეთაზე, რაც იმპერიის პერიოდის ნაძვს (როცა მისი დადგმის შესაძლებლობა მხოლოდ ბურჟუაზიის შვილებს ჰქონდათ, ხოლო მუშა-გლეხების შვილები შორიდან შეჰყურებდნენ მათ) და პროლეტარიატის კოლექტიურ ნაძვის ხეს შორის არსებობს, როცა უკლებლივ ყველა ბავშვს შეეძლო გაეხარა ნაძვის ხით. ავტორი მოუწოდებს პიონერთა ხელმძღვანელებს და კომკავშირელებს, რომ საახალწლოდ ყველა სკოლასა და ბაღში, პიონერთა სასახლეებსა და საბავშვო კინოთეატრებში აუცილებლად დადგან „საბჭოთა ნაძვის ხე“.

საკავშირო მასშტაბით გაჩაღებულ ნაძვის ხეების ჭრის პროცესში ეკოლოგია ყველას დაავიწყდა. ნაძვის ხეები იღმებოდა არა მხოლოდ საბავშვო და ახალგაზრდულ ცენტრებში, არამედ იქაც კი, სადაც მას უკანასკნელი წლების განმავლობაში სასტიკად დასცინოდნენ და დევნიდნენ, მიიჩნევდნენ „განუვითარებლობად“ და „ჭკუასუსტობად“. ერთი სიტყვით, ნაძვის ხე მიიღეს კომპარტიაში და მასთან ერთად – მთავარი საახალწლო პერსონაჟი თოვლის ბაბუაც. რუსულ მოროზკოს იმდენი ტრანსფორმირებული სახე გაუჩნდა, რამდენი რესპუბლიკაც შედიოდა იმ დროისთვის საბჭოთა კავშირში. ასე მაგალითად, ქართველ თოვლის ბაბუას თეთრი ჩოხა-ახალუხი ჩააცვეს, თეთრი ნაბადი მოხვიეს და ხურჩინი გადაჰკიდეს. სრულიად განსხვავდებოდნენ მისგან სომხური ან უზბეკური თოვლის ბაბუები, რომლებიც ასევე საკუთარ ეროვნულ სამოსში იყვნენ გამოწყობილნი. ყველა ერი ვალდებული იყო, გაეზიარებინა რუსულ ფოლკლორზე დაფუძნებული სეკულარული თოვლის ბაბუას იდეა, მისი ნაციონალიზაციის კანონიერი „უფლებით“, რათა უფრო ახლობელი გამხდარიყო ის ხალხისთვის.

საბჭოთა კავშირის ანტირელიგიურ პროპაგანდაში ნაძვის ხის აკრძალვა კულმინაციას როცა მიაღწევს (1928-1929), მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატი სწორედ მსგავს ღექსებს შეაშველებს ხელისუფლებას და მუკს, რათა საკულტო საგანი ყოველგვარი საკრალური მნიშვნელობისგან დაიცალოს ადამიანების ცნობიერებაში და მას მხოლოდ ვიწრო, უტილიტარული მნიშვნელობა შერჩეს. იმავდროულად, ისევ და ისევ პროპაგანდისტული მიზნებით მეტად მოსახერხებელი იყო, რომ ხალხის წიაღიდან გამოსული პოეტის ღექსი მოსწყვეტოდა თავის შემქმნელს და ინდივიდუალურ შემოქმედებად კი არა, კოლექტიური წარმომავლობის ხალხურ ნაწარმოებად გასაღებელიყო, რომელიც გამოხატავდა არა ერთი რიგითი მოკვდავის, არამედ „ხალხის ხმას“.

მოგვიანებით, 1935 წლის მიწურულს, საბჭოთა ხელისუფლებამ, როგორც ჩანს, იგრძნო სახალხო დღესასწაულების აუცილებლობა ადამიანებისთვის, განსაკუთრებით – ბავშვებისთვის, და რეპრესირებული ნაძვის ხის რეაბილიტაცია გადაწყვიტა, ოღონდ ამჯერად არა საშობაო, არამედ, როგორც საახალწლო დღესასწაულის მთავარი ატრიბუტის. ერთი სიტყვით, 1936 წლის პირველ იანვარს მთელი საბჭოეთი მორთულ-მოკაზმული ნაძვებით შეხვდა. ამ მოვლენას წინ უძღოდა პაველ პასტიშევის

ასე, სტალინმა ჯერ წაართვა და შემდეგ დაუბრუნა საბჭოთა ბავშვებს საახალწლო ნაძვის ხე და სიკეთით სავსე, ყველასთვის საყვარელი და სანატრელი თოვლის ბაბუა. გაზეთ „კომუნისტის“ 1936 წლის 3 იანვრის ნომერში ვ. მაცაბერიძის რეპორტაჟით კი ვიგებთ, რომ საახალწლო ნაძვის ხე თბილისელ მოსწავლეებსაც უზეიმიათ უკვე 1935 წლის 31 დეკემბრის საღამოს, სადაც სკოლის დირექტორმა მადლობა გადაუხადა ამხანაგ სტალინს „ბედნიერი და სასიხარულო ცხოვრებისთვის“, „ბავშვების საუკეთესო მეგობარს“ – პაველ პასტიშევს და ბოლშევიკების წინამძღოლს – ლავრენტი ბერიას. გამომსვლელთა სიტყვებში კვლავაც მეორედობდა პ. პასტიშევის ბურჟუაზიისა და საბჭოთა ნაძვის ხისადმი ოპოზიციური პათოსი.



1952 წლის საბჭოთა საახალწლო პოსტერი. ავტორი კ. ივანოვი. წყარო: საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა.

ბოლო ორი წლის განმავლობაში ჩემ მიერ გამოკითხულ იქნა 2003-2005 წლებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დაბადებული ორასამდე სტუდენტი. აბსოლუტურად ყველასთვის ნაძვის ხე ასოცირდება ახალ წელთან და არა შობასთან. ალბათ საბჭოეთის ისტორიაში ძნელად მოიპოვება ისეთი „წარმატებული“ და დღემდე ცოცხალი სახალხო პროექტი, როგორიც იყო საახალწლო ნაძვის ხე. ნაძვი ორჯერ გახდა საბჭოთა ხელისუფლების მანიპულირების ობიექტი: როცა დასჭირდა, აკრძალა ანტირელიგიური მოსაზრებებით და როცა დასჭირდა, დააბრუნა სახალხო ზეიმისა და სანახაობის არსებობის მოტივით.

1936 წლის იანვრის ჟურნალ-გაზეთები აჭრელებული იყო ნაძვის ხეების ფოტოებით და იქვე იოსებ სტალინის ომახიანი მოწოდებით: „ამხანაგებო, ცხოვრება გახდა უკეთესი, ცხოვრება გახდა უფრო მხიარული!“. ჰქონდა თუ არა განწყობა, ყველა იძულებული იყო, გაემორებინა საბჭოური მეტანარატივი, აჰყოლოდა ეპოქის ხმას. ალბათ, ცოტა რამ თუ აჩვენებს ისე ნათლად ბოლშევიკების დამოკიდებულებას ადამიანებისა და საგნებისადმი, ადამიანური გრძნობებით თამაშს, როგორც ეს ორმაგი მანიპულირება ნაძვის ხით. ამ ორმაგობით თუ ბედის ირონიით 1936 წელს „ბავშვების საუკეთესო მეგობრად“ აღიარებული პაველ პასტიშევი 1937 წლის სტალინური რეპრესიების ერთ-ერთი აქტორი გახდა, ხოლო 1939 წელს სტალინის ერთგული თანამოაზრე

პასტიშევი იაპონიის ჯაშუშობისა და ტროცკისტობის ბრალდებით დახვრიტეს.

ალბათ ვერც კი წარმოიდგენდა ტყის სიყვარულით მთაგონებული ხალხური მთქმელი ვასო აფციაური, რომ ნებით თუ უნებურად საბჭოური პროპაგანდის გავლენას განიცდიდა, როცა ამ ულამაზეს ლექსს წერდა. იმ პერიოდში პირადი სივრცის ეკოლოგიურობა გაცილებით რთული ამოცანა იყო, ვიდრე ტყის ეკოლოგიაზე ზრუნვა.

ვასო აფციაური ალბათ ვერც იმას წარმოიდგენდა, რომ დროთა განმავლობაში მისი ლექსი დაკარგავდა ავტორს და 100 წლის შემდეგ სასკოლო სახელმძღვანელოების ფოლკლორის რუბრიკაში განთავსდებოდა, როგორც ანონიმური ხალხური შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუში.

^[1]წერილის ვრცელი, სამეცნიერო ვერსია იხ. ინჭიკიშვილი, ეთერ. (2024). *ხის კულტის სეკულარიზაციის საკითხი საბჭოეთის გამოცდილებაში*. „ფილოლოგიური ძიებანი“, გორი: VIII, გვ. 268-283. <http://www.sciencejournals.ge/index.php/NJ/article/view/552/495>

^[2]აფციაური, ვასო. (1926). *ტყეებს ნუ სჩეხავ*. ჟურნ. „ახალი სოფელი“, სასოფლო-სამეურნეო ყოველთვიური ჟურნალი, ტიფლისი: №4, გვ. 16.

^[3]გრიშაშვილი, იოსებ. (1925). *უნაძვოდ*. ჟურნ. „ნაკადული“, №11-12, გვ. 2.



ავტორი: ეთერ ინჭიკიშვილი - ფოლკლორისტი, ფილოლოგიის დოქტორი

კოლონიალიზმი და მოტლანდიური გუდასტვირის ცვლილება



არსებობს ვარაუდი, რომ გუდასტვირის (ინგლისურად: bagpipe) კონცეფცია ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 1300 წელს არსებობდა, რასაც ადასტურებს ადრეული ქანდაკებები.; გუდასტვირი ასევე მოხსენიებულია ძვ. წ. III ან IV საუკუნეებში რომაელი მწერლის, არისტოფანეს, ნაწარმოებებში. უფრო მეტი მტკიცებულება გვხვდება ბერძნულ, კერძოდ, ალექსანდრიული გამომწვარი თიხის (ტერაკოტას) ფიგურებში, რომლებიც ძვ. წ. ბოლო საუკუნით თარიღდება. ჩასაბერი ორმაგი გუდასტვირი ლათინურ ენაზე პირველად ნახსენებია სიტყვებით ტიბია უტრიკულარიუს (tibia utricularius), რაც ნიშნავს ჩასაბერ ორმაგ სტვირს^[1], რომელსაც ახლავს ტყავისგან დამზადებული გუდა. ცნობა ლათინურ ენაზე რომის იმპერატორ ნერონის პერიოდით, ახ. წ. I საუკუნით თარიღდება.^{[2] [3]} როგორც პირით, ისე გუდით ჩასაბერი სტვირი ბერძნული და რომაული მუსიკალური კულტურის უდავოდ მნიშვნელოვან და პოპულარულ კომპონენტს წარმოადგენდა.^[4] ხშირად ინსტრუმენტებს ხალხი აფინანსებდა. ამ ინსტრუმენტზე დამკვრელი ქალებისა და კაცების რაოდენობა თითქმის თანაბარი იყო. მუსიკის მკვლევრის, ფ. კოლინსონის თანახმად, რომაულ ორმაგ სტვირსა და იმ სტვირებს შორის, რომლებიც მოტლანდიის დაბლობსა (მდინარე ფორთის სამხრეთით) და მაღლობში გვხვდებოდა, კავშირის დადგენა შეუძლებელია.^[5] თუმცა ისტორია ვერ უგულებელყოფს სტვირის სხვადასხვა ფორმით არსებობას, რამაც ხელი შეუწყო ამ საკრავის მუსიკის მრავალგვარი ჟანრის რეპერტუარის შექმნას და თავად სტვირების მრავალფეროვნებას. რომაელების ჩამოსვლის დროს, ახ. წ. I საუკუნეში, ინგლისში ორმაგი სტვირი უკვე არსებობდა, ხოლო იმის მტკიცებულება, რომ რომაელებმა სტვირი თან ჩაიტანეს, არ გვხვდება.^{[6][7]} დღეს ევროპის ქვეყნების დიდ ნაწილში ვხვდებით გუდასტვირის ნაირსახეობას, თუნდაც მხოლოდ საფრანგეთში ამ საკრავის რამდენიმე სახეობაა გავრცელებული.

ირლანდია და მოტლანდია

სავარაუდოდ, გუდასტვირი მოტლანდიაში ევროპიდან შევიდა; ის ირლანდიისა და მოტლანდიის გაღურმა საზოგადოებებმა ყველაზე გვიან, XVI საუკუნეში ან შესაძლოა, უფრო ადრეც აითვისეს. როგორც წესი, გუდასტვირის მინიმუმ ერთი სტვირი (drone) ჰქონდა, და ხშირად საკრავსაც მხოლოდ სტვირს (drone) უწოდებდნენ. საკრავი შესაძლოა ყოფილიყო ბანი (bass), six finger key-tone-ზე ორი ოქტავით დაბლა, ან შესაძლოა ყოფილიყო ტენორი სტვირი, მხოლოდ ერთი ოქტავით დაბლა.



ირლანდია და შოტლანდია

ამ ორიდან რომელი სახეობაც არ უნდა ყოფილიყო პირველი, ინსტრუმენტმა გარკვეული დროის შემდეგ სტანდარტული სახე მიიღო თავისი შემადგენელი ნაწილებით: a chanter, ჩასაბერი ჩხირი (blow stick), ორი ტენორი და ერთი ბანის სტვირი. XIX საუკუნებდე ასევე გავრცელებული იყო ერთ-ტენორიანი და ერთ-ბანიანი გუდასტვირი. თუმცა, სამხედროები სამსტვირიან ვერსიას იყენებდნენ, რომელიც საბოლოოდ სტანდარტულ სტრუქტურად ჩამოყალიბდა როგორც შოტლანდიაში, ასევე ირლანდიაში. ზემოთ მოყვანილ ფოტოზე გამოსახულია გუდასტვირი, რომლის ბანის სტვირიც სხეულთან ყველაზე ახლოსაა, ხოლო ტენორის სტვირები გარეთაა მოქცეული.

გუდასტვირის როლი გალური საზოგადოების კარზე ისტორიულად აღიარებულია როგორც გალურენოვან ირლანდიაში, ასევე შოტლანდიაში.

ირლანდიაში გუდასტვირის საომარ სტვირის უწოდებდნენ, შოტლანდიაში 1745 წლის იაკობიტების აჯანყების წარუმატებლობის შემდეგ კი საომარ ინსტრუმენტად მოიხსენიებდნენ. ყველაზე ადრეული ცნობები გუდასტვირის შესახებ (და არა გუდის გარეშე ჩასაბერი სტვირის შესახებ) XVI საუკუნემდე შოტლანდიაში

იშვიათად გვხვდება, მათ შორის, გალურ წყაროებში. ადრინდელი, XVI საუკუნის ცნობა ინსტრუმენტის საბრძოლო კონტექსტში მოხსენიებისა შემონახულია ერთი ფრანგის აღწერაში, რომელიც მოგვითხრობს ედინბურგთან ახლოს, 1549 წელს პინკის ბრძოლაში მონაწილე შოტლანდიის მთიანეთის მეომართა შესახებ: „სანამ ფრანგები ბრძოლისათვის ემზადებოდნენ, ველური შოტლანდიელები გუდასტვირის ხმით იგულიანებდნენ თავებს საომრად“.^[8]

ეს შეიძლება იმაზე მიაწინებდეს, რომ გუდასტვირი და არფა ყოველთვის საბრძოლო მუსიკასა და საომარ მოქმედებებთან ასოცირდებოდა.^[9] მთელი XVII საუკუნის განმავლობაში გუდასტვირის კლანების მეთაურები მფარველობდნენ. გალურ სამეფო კარზე საკრავი კიდევ უფრო განვითარდა, მრავალფეროვნებითა და თემატიკით დაიხვეწა *ქეოლ მური* (*ceòl mòr*), ე. წ. დიდ მუსიკაში. ამ მუსიკას დღეს შეცდომით უწოდებენ *კლასიკურს* ან *ფიბროხეს* (*piobaireachd*) (ინგლისურად: *pibroch*), რაც გალურის მცოდნისთვის უბრალოდ სტვირის დაკვრის ხელოვნებას ნიშნავს.

სტვირის მუსიკას მის ყველაზე ადრეულ, 1820 წელს გამოქვეყნებულ პარტიტურებში ეწოდება *კალედონიის უძველესი საბრძოლო მუსიკა, სახელად ფიბროხი* (*Piobaireachd – The Ancient Martial Music of Caledonia called Piobaireachd*).^[10] თუმცა ამ მუსიკის უფრო ადრინდელ, 1760 წლის ხელნაწერში, რომელიც მოგვიანებით 1803 წელს გამოიცა, არ გვხვდება სიტყვები *ფიბროხი* და არც „*ქეოლ მური*“, არამედ გვხვდება ტერმინი - საბრძოლო მუსიკა.^[11] გალურ ენაზე მოსაუბრეები ამ მუსიკას, მარტივად, *ქეოლ მურს* უწოდებენ. *ქეოლ მური* მოიცავს სხვადასხვა მუსიკალური რიტმისა და ტემპის ვარიაციების მთელ სპექტრს. მაგალითად, არსებობს გოდება (ბარდები – bardic) და მოთქმა (keening), შეკრების/გამაფრთხილებელი მელოდიები, მარში, მისალმება, რომელთა რიტმების მრავალფეროვნება, რეპერტუარის სახელწოდებები და შინაარსი მათ თემატიკაზე მიგვანიშნებენ. *ქეოლ ბეგი* (*Ceòl Beag*), იგივე *პატარა მუსიკა* კი პირიქით, ბევრად ფართო და განსხვავებულ რეპერტუარს მოიცავს. მათ შორისაა მარში, სტრატესპეი, რილი, ჯიგზი, ჰორნპაიპი და აირი. *ქეოლ ბეგი* ასევე სრულდება მეტად ზომიერ ტემპში, გარდა რუბატოს ტემპის სიმღერებისა.

აღსანიშნავია, რომ ამ „კლასიკური“ ჟანრის მელოდიების სხვადასხვა მახასიათებლისა და მათ შორის არსებული განსხვავებების აღსაწერად ტერმინ ფიბროხეის/ფიბროქის (*piobaireachd/pibroch*) უნივერსალურად გამოყენებამ, ჩემი აზრით, ერთგვარი ზეგავლენა მოახდინა საბრძოლო და სამეფო კარის მუსიკის შესრულების მანერაზე. შედეგად, ეს მდიდარი რეპერტუარი ერთ ჰომოგენურ საშემსრულებლო სტილს გაუთანაბრდა, რაც სრულად უგულებელყოფს მუსიკის ფუნქციებს გალურ საზოგადოებაში, საიდანაც ის წარმოიშვა. ეს კი გალური საზოგადოების კულტურული კონტექსტიდან ინგლისურ კოლონიზებულ კონტექსტში გადასვლაზე მიანიშნებს. მართალია *ქეოლ მურის (1820)* კრებულის პირველი რედაქტორი და შემდგენელი დონალდ მაკდონალდი^[12] წარმოშობით სკაიდან იყო და გალურ ენაზე საუბრობდა, მაგრამ კრებულის გამომცემელს, „შოტლანდიისა და ლონდონის მთიანეთის საზოგადოებას“ (*The Highland Societies of London and Scotland*), სავარაუდოდ, შერჩეული ჰყავდა ადამიანი, რომელიც ინგლისურენოვან ტექსტებს წერდა, არ იყო გალურ ენაზე მოსაუბრე და ალბათ კრებულის სათაურიც ამ ადამიანის ჩამოყალიბებული იქნებოდა. მუსიკა საზოგადოების მაღალი ფენებისათვის გამოიცემოდა, საკმაოდ ძვირი ღირდა და მის გვერდებსა და ფორტეპიანოს აკომპანემენტში ჩართული იყო პოსტიაკობიტური რომანტიზმის ელემენტები.

თუკი ადრეულ XVII საუკუნეს დავუბრუნდებით, ვნახავთ, რომ 1609 წელს შედგენილ „აიონის წესდების“ თანახმად, გალური მთიანეთის კლანის მეთაურების შთამომავლებს განათლება უნდა მიეღოთ შოტლანდიის დაბლობში, ინგლისურენოვან სკოლებში. ეს იყო ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი კოლონიზაციისა და იმპერიალიზმის პროცესში. ამავე საუკუნის დასაწყისში ინგლისელები და შოტლანდიელები კლანების მეთაურებს აჩილდობდნენ ისეთი წოდებით, როგორიც გადაეცა, მაგალითად, დანვეგანის სერ რორი მორ მაკლაუდს (*Sir Rory Mór MacLeod of Dunvegan*) 1613 წელს. საუკუნის მიწურულს მეთაურები უკვე აღარ მფარველობდნენ მუსიკოსებს, პოეტებსა და შემსრულებლებს. 1692 წელს გარდაიცვალა სკაის დანვეგანის ციხის მაკლაუდების სტუმართმოყვარე მეთაური, რომელიც უსინათლო არფისტსა და პოეტს, რური დალ მორისონს (*Ruairidh Dall Morrison*) მფარველობდა, მის შვილს კი, რომელსაც განათლება დაბლობში ჰქონდა მიღებული, აღნიშნული ტრადიცია აღარ გაუგრძელებია.^[13] რური დალის დაწერილი შთამბეჭდავი სიმღერა „მაკლაუდის დიდი სიმღერა“ (*Òran Mór MhicLeòid*) გალელი მთავრების ციხესიმაგრეებში მუსიკოსების მფარველობის კულტურის მივიწყებას აკრიტიკებს. არფის მფარველის დაკარგვის პარალელურად კი სტვირების საბრძოლო მუსიკა უფრო დომინანტური გახდა.

XVIII საუკუნეში, 1715 წლის იაკობიტების ბოლო ბრძოლებისა და კალოუდენის 1745 წლის ხოცვა-ჟლეტის შედეგად, გალური საზოგადოება საბოლოოდ დასუსტდა და განადგურდა.

კალოუდენის ბრძოლის შემდეგ ინგლისურმა ჰანოვერის დინასტიამ აკრძალა მთიელთა ჩაცმულობა *ფეილე (féile)*, იგივე *კილტი*.^[14] გავრცელებული აზრისგან განსხვავებით, არ აუკრძალავთ სტვირი^[15], მაგრამ მთელი კულტურა მკაცრი რეპრესიების მსხვერპლი გახდა: წვავდნენ სახლებს, ხოცავდნენ საქონელს, ანადგურებდნენ მოსავალს და ასახლებდნენ ხალხს. ამ პერიოდში მთელი ქვეყნის მასშტაბით იჭერდნენ მამაკაცებს და მათზე ზეწოლას ახდენდნენ. ეს 1756 წლამდე ხდებოდა, ამის შემდეგ კი აქტიურად დაიწყო მთიელი ჯარისკაცების გადაბირება ბრიტანეთის იმპერიალისტური ექსპანსიებისთვის ევროპასა და აღმოსავლეთ ინდოეთში. კალოუდენის შემდეგ, 70 წელიწადში სამხედრო გაწვევა იქცა ბრიტანეთის ყველაზე წარმატებულ სახელმწიფო პოლიტიკად, რომელიც შოტლანდიის მთიანეთში განხორციელდა.^[16]

XVIII და XIX საუკუნეებში სტვირები აღიარებულ იყო საბრძოლო ინსტრუმენტებად ან საომარ ინსტრუმენტებად, რომლებიც ხალხს ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა. ეს ინსტრუმენტი, ძველებურ არფასთან ერთად, კლანების მეთაურების ამაღლის ნაწილი იყო გალურ სამეფო კარზე საუკუნეების განმავლობაში. დონალდ მაკდონალდის 1820 წლის გამოცემის თანახმად: „გუდასტვირი არის ალბათ ერთადერთი ეროვნული ინსტრუმენტი ევროპაში. ყველა სხვა ინსტრუმენტი ბევრ ქვეყანას მიეკუთვნება, მაგრამ გუდასტვირი მხოლოდ შოტლანდიისაა“. თუმცა ასეთი აღქმა მხოლოდ შოტლანდიაში არსებობდა, რადგან ეს სიტყვები სიმართლეს არ შეესაბამება. ამ წინადადების მთელი არსი გადმოსცემს საბრძოლო ჰეროიზმისათვის დამახასიათებელ რომანტიზმსა და ეროვნულ სიამაყეს, რომლებიც ფართო იმპერიალისტური სურათის ნაწილია. ბევრი ამტკიცებდა, რომ შოტლანდიის მთიანეთის ხალხს კალუდენის ბრძოლის შემდეგ სტვირის დაკვრას უკრძალავდნენ, მაგრამ არც ეს არის სიმართლე. მართალია სტვირების გამოყენებას ნამდვილად არ ახალისებდნენ და ინსტრუმენტი თითქმის სრულად უგულებელყვეს, მაგრამ ინგლისურ ხელისუფლებას დიდი დრო არ დასჭირვებია, მიმხვდარიყო, რომ შოტლანდიის მთიანეთის მოსახლეობის მთელი მსოფლიოს გარშემო ბრიტანეთის იმპერიალისტურ ბრძოლებში ჩასართავად საჭირო იყო ისეთი შოტლანდიური დანაყოფების გაწვევა, რომლებსაც ტრადიციულად მესტვირეები ახლდნენ ბრძოლის ველზე. შოტლანდურაში^[17] გამოხვეული მესტვირეები ქმნიდნენ მთიელი მეომრის წარუშლელ სურათს, რომელსაც ომში წინ მიუძღოდა შეუიარაღებელი მესტვირე და ამაღელვებელი მელოდიით სიმამაცისაკენ მოუწოდებდა. ეს ყველაფერი მეორე მსოფლიო ომის დროსაც გრძელდებოდა.

თავდაპირველად მუსიკა, რომელიც ყოველდღიური უცვლელი ბრძანებების გასაცემად გამოიყენებოდა სამხედრო დანაყოფში, საღვიძარათი^[18] დაწყებული – შუქის ჩაქრობის სიგნალით დამთავრებული, ქეოლ მურის ან ფიბროხეის ტრადიციით იყო ნასაზრდოები. ეს მელოდიები გალურ კულტურაში ღრმად გახლდათ ფესვგადგმული. 1778-1783^[19] წლებში ადრეულ სამხედრო დანაყოფში შეკრების მელოდია იყო „ომი ან მშვიდობა“ (*Cogadh neo Sith*), „თითის საკეტი“ (*A' Ghlas Mheur – The Finger-lock*) გამოიყენებოდა საღვიძარად, ხოლო „მოხუცი კაცი შარვლით“ (*Bodaich nam Briogais*) – ჯარის მსვლელობისთვის - უფრო იმ მელოდიის მსგავსი იყო, რაც „მარშებად“ გარდაიქმნა. ეს უკანასკნელი კი უფრო ხშირად ქეოლ ბეგი „ceòl beag“ ან „მსუბუქი მუსიკის“ ჟანრად მოიაზრება, ვიდრე ქეოლ მური „ceòl mòr“. კლასიკური რეპერტუარის მელოდიების ნაწილები კი აღებული იყო ყოველდღიური/სამებადუო მელოდიებიდან, რომლებიც გალურ ზეპირსიტყვიერებაში უკვე საკმაოდ გავრცელებული იყო. ქეოლ მურის მარშების ჟანრი წარმოადგენდა გალური სიტყვის სპადშეარახქ (*spaidsearachd*) თარგმანს; შინაარსობრივად ის სიარულს უფრო შეესაბამებოდა ვიდრე გაზომილ დროზე მორგებულ მარშს. ქვემოთ მოყვანილია სხვა ცნობილი სიტყვიერი გადმოცემით გავრცელებული გალური ტრადიციული სიმღერები, რომელიც თავდაპირველად დღის განმავლობაში სხვადასხვა სამხედრო ბრძანების გასაცემად სრულდებოდა.

ქვემოთ მოცემულია ამ მელოდიების თემების ან „ურლარების“ (*urlars*) აუდიო მაგალითები, როგორც ისინი მათი თავდაპირველი ფუნქციის შესრულების დროს ჟღერდა. ამის შემდეგ შემოგთავაზებს ამ მელოდიების უკვე სტანდარტიზებულ ვერსიებს იმ სახით, რომელიც შეჯიბრებების დროს მიიღო და დღესაც მკაცრად ამ ფორმით სრულდება:



Cogadh neo Sith (War or Peace) (ომი ან მშვიდობა)



A' Ghlas Mheur (Fingerlock) (თითის საკეტი)



Bodaich nam Briogais (The Old Men with the Trousers) (მოხუცი კაცი შარვლით)

ეს მელოდიები დღეს ბევრად უფრო ნელა სრულდება, წყნარ, მშვიდ სტილში; ისინი აღარ მოუწოდებენ ხალხს შეკრებისა და გაღვიძებისკენ. XIX საუკუნიდან მოყოლებული, დროთა განმავლობაში, მთელი რეპერტუარის ტემპი შეიცვალა ცოცხალი სტილიდან უფრო ნელ ვერსიამდე. ამის მიზეზად იქცა მუსიკის კონკურენტულ გარემოში გადანაცვლება, მისი ბუნებრივი კონტექსტიდან ამოგლეჯა, 200 წლის განმავლობაში ამ მუსიკის სტანდარტიზაცია და განსჯა, რამაც საბოლოოდ შესრულების სულ სხვა სტილი მოგვცა შედეგად.



*Cogadh neo Sith (War or Peace) Modern style/(ომი ან მშვიდობა)
თანამედროვე სტილი*



*A'Ghlas Mheur (The Fingerlock) Modern style/
(თითის საკეტი) თანამედროვე სტილი*



*Bodaich nam Briogais (The Old Men with the Trousers)
Modern style/(მხუცი კაცი შარვლით) თანამედროვე სტილი.*

ზემოთ მოყვანილი ნაწარმოებების შესრულების სტილი ახლა მიღებულია, როგორც მათი დაკვრის „ტრადიციული“ ვერსია: ისევე როგორც XVII და XVIII საუკუნეების დიდი მესტირე საგვარეულოები შეასრულებდნენ მათ კალუდენის ბრძოლამდე (1746).

ქეოლ ბეგის რეპერტუარი უხვად შეივსო საბრძოლო კომპოზიციებით, მაგალითად, ქვიქსტეპით და მარშით განსაკუთრებით, სტრატსპეით, რილითა და ჯიგზით. ასეთი ნაწარმოებების უმრავლესობას ჰქონდა სამხედრო სათაური, რომელიც მიანიშნებდა, რომელ დანაყოფს ან/და ისტორიულ მოვლენას უკავშირდებოდა ის; მაგალითად, „სამოცდამეთოთხმეტე, ედინბურგთან გამომშვიდობება“, „სამოცდამეთორმეტე ჰუნჯები“, „პირველი სამეფო მოტლანდიელები მაკედონიაში“ და ა.შ. 150 ასეთი სათაური მაინც არსებობს. სტრატსპეის ჟანრში გალური სათაურების დიდი ნაწილი ინგლისურით შეიცვალა და მიწადმოქმედი ან სამხედრო აზნაურების ახელები ეწოდათ. სტრატსპეის „მიეცი ბიჭი ვინმეს“ (Thoir an Gille dh'fhear-eigin) სახელი შეეცვალა და მას „ლუიდი ლუდონი და მის ლუიზა კემპბელის სიამოვნება“ (Lady Loudon and Miss Louisa Campbell's delight) დაარქვეს, დღესდღეობით კი ლედი ლუდონის (Lady Loudon) სახელითაა ცნობილი - მიწათმფლობელი კემპბელის ქალიშვილის სახელით.

სტრატსპეის „გლენის ხეიბარი ბიჭი“ (Gille crùbach anns a' Ghlean) კიდევ ერთი მელოდიაა, რომელსაც სახელი გადაერქვა და გახდა „პერთის მისის დრამონდი“ (Miss Drummond of Perth). შემდეგი მელოდია, აუდიო N8 გვიჩვენებს სტილში ცვლილებებს ადრინდელი პერიოდიდან, რომელიც უკავშირდება სტეპ-ცეკვის ტრადიციას და მეორე, რომელიც მას აკავშირებს ახალ "ქორეოგრაფიულ", გადასახლების შემდგომ არსებულ მაღალმთიან ცეკვის სტილთან:

თუმცა გალური ტრადიციის სათაურების დიდი ნაწილი, მაგალითად, რილი რომლებშიც ქალი, სახელად მერი, ქერა ღონაღდის ქალიშვილია ნახსენები (Mairi nighean Dhòmhnuill Dhuinn), ახლა „ლორდ მაკდონალდის“ (Lord MacDonald) სახელით გვხვდება. აუდიო N9 გვაჩვენებს ცვლილებას ძველი საცეკვაო და სასიღერო სტილიდან ახალ საცეკვაო სტილზე, მას შემდეგ, რაც ადგილობრივი სტეპ-დენსინგის ტრადიცია გაქრა.

ეს იყო ზოგადად მთიანეთის მუსიკის და არა მხოლოდ გუდასტვირის მუსიკის საერთო მახასიათებელი XIX საუკუნის განმავლობაში. როგორც ჩანს, აღნიშნული ტენდენცია მას შემდეგ გაიზარდა, რაც ახალმა მიწათმფლობელებმა (რომლებიც ძირითადად ამ დროისთვის

გაინგლისელებული იყვნენ) გადაწყვიტეს მესტივირების მფარველობის ძველი ტრადიციის გაგრძელება, რათა მათ დიდ მამულებსა და ციხესიმაგრეებში დაეკრათ და სხვა ვალდებულებები შეესრულებინათ: დღის კონკრეტულ მონაკვეთში და სტუმრებისთვის შეესრულებინათ ნაწარმოებები. რთულია იმის გამორკვევა, როგორ მოხდა ნაწარმოებების სახელების ცვლილება, მაგრამ ალბათ ამ პროცესში მესტივირეც თამაშობდა გარკვეულ როლს. ზოგიერთ მელოდიას გალურ ენაზე მრავალი სახელი აქვს, ასევე გვხვდება ინგლისურ და შოტლანდიურ ენებზე. ადვილი წარმოსადგენია, რომ როდესაც მესტივირემ არ იცოდა ენა, შესაძლოა თავისი ბატონისთვის შეესრულებინა და მისთვის მიეძღვნა მელოდია საკუთარი ტრადიციიდან. დღესდღეობით გალურის მცოდნე მესტივირებს აღარ ახსოვთ გალური სახელწოდებების უმრავლესობა და ეს კავშირიც დაიკარგა.

ქეოლ მურის ტრადიციასთან დაბრუნება იმ ჟანრთან დაბრუნებაა, რომელში დახელოვნებაც აუცილებლობად მიიჩნეოდა, რათა შემსრულებელი სტივის ოსტატი გამხდარიყო. „პროფესიონალი ხალხის“ მფარველობით ამ მუსიკას „კლასიკური“ უწოდეს, ისე, რომ შეასწორეს ყველა მორთულობა, რომელიც ნოტებზე არსებობდა და „გაუმჯობესეს“ „ფიბროხების საზოგადოების“ (Piobaireachd Society) ზედამხედველობით. მუსიკა უნდა შესრულებულიყო ზუსტად ისე, როგორც ნოტებზე იყო ჩაწერილი. ბოლო 40 წლის განმავლობაში გუდასტივის ისტორიისა და შოტლანდიურ საზოგადოებაში მისი როლის კვლევამ უფრო სიღრმისეული, ნაკლებად რომანტიკული სახე მიიღო ინსტრუმენტის ისტორიისა და შოტლანდიურ საზოგადოებაში მის როლთან დაკავშირებით.

ეს „კლასიკური მუსიკა“, როგორც ახლა უწოდებენ, საზოგადოებისთვის სრულდება კონკურსებში, რომელთაც 1781 წელს ჩაუყარა საფუძველი „შოტლანდიისა და ლონდონის მთიანეთის საზოგადოებამ“ (The Highland Societies of London and Scotland). ამ ორგანიზაციის მიზანი იყო მუსიკის „სტანდარტიზაცია“, რათა ნაწარმოებები „ყველა სხვა ინსტრუმენტს მორგებოდა“, მათ შორის, ორგანს, ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და გერმანულ ფლეიტას.^[20]

XVIII საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული კონკურსები ყოველწლიურად ტარდებოდა. მუსიკა გავლენას ახდენდა მსმენელზე, კონკურსები დღესაც ამ მუსიკის მთავარ „სცენას“ წარმოადგენს შოტლანდიაში. ახლა ის სახელოვნებო მუსიკა უფროა, ვიდრე სათემო მუსიკა და სახალხო ფუნქციის მქონე. ნელ-ნელა იცვლებოდნენ ამ მუსიკის მფარველებიც, რომელთა შესახებ ფრანგი მწერალი და ფსიქოლოგი სტენდალი ამბობდა: „[ისინი არიან] სწავლული ადამიანები, რომლებიც მხატვრობისა და მუსიკის კრიტიკის პრივილეგიას მიიჩნევენ საკუთარ პროფესიულ ტიტულებზე ლეგიტიმურ დამატებად“.

შესრულების მანერა დიდწილად შეიცვალა, თავისუფალი გამოხატვისა და ფუნქციასთან შესაბამისი ფორმისგან განსხვავებული გახდა. იქიდან გამომდინარე, რომ სტივის კულტურაში კონკრეტული სტილი ღრმადაა ფესვგადგმული, ხოლო კონკურსები იქცა მთავარ პლატფორმად, ხალხთან შეზღუდული კომუნიკაციით, ცვლილებებისადმი წინააღმდეგობა არსებობს, კონფორმიზმი კი მიღებული ნორმაა. არასრულფასოვნების კომპლექსი, რომელიც კოლონიზაციის გრძელი პერიოდის შედეგად წარმოიშვა საზოგადოებაში, ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი თაობის იმედი გვქონდეს, იმედი იმისა, რომ ერთ დღეს ისინი მკაცრი სტანდარტიზაციით დაიღლებიან და თავს დაადნევენ მას.

^[1]ორმაგი სტვირი ნიშნავს ორ პარალელურ ხმას. რომელ მესტირეებს, ბერძნების მსგავსად, ჰქონდათ *tibiae impares* (ორმაგი სტვირი, განსხვავებული სიგრძისა, მისი ბერძნული ვერსიაა *auloi elymoi*); ასევე ერთნაირი სიგრძის *tibiae sarranae* (ბერძნული შესატყვისია *diaulos*)

^[2]Collinson, Francis. 1966. *The Traditional and National Music of Scotland*. London: Routledge & Kegan Paul გვ. 95.

^[3]იქვე. გვ. 30, 42–43, სადაც ნათქვამია, რომ ნერონი გუდასტვირზე უკრავდა.

^[4]იქვე. 37-38

^[5]იქვე. 57

^[6]იქვე.

^[7]ორმაგი სტვირი ნიშნავს ორ პარალელურ ხმას. რომელ მესტირეებს, ბერძნების მსგავსად, ჰქონდათ *tibiae impares* (ორმაგი სტვირი, განსხვავებული სიგრძისა, მისი ბერძნული ვერსიაა *auloi elymoi*); ასევე ერთნაირი სიგრძის *tibiae sarranae* (ბერძნული შესატყვისი არ არსებობს)

F.Collinson 'The Traditional and National Music of Scotland' (1966:95)

იქვე, გვ. 37-38

იქვე, გვ.57

იქვე.

F.Collinson: 'იქვე (1966: 30,42,43) ნერონი გუდასტვირზე უკრავდა.

იხ. See Cannon 'The Highland Bagpipe and its Music' (1988: 8)

საინტერესოა, ყველაზე ადრინდელი ძველი წელთაღრიცხვით დათარიღებული ტექსტები, რომლებიც ომში სპარტელების მიერ სტვირის გამოყენებაზე საუბრობს, სინამდვილეში ომში სტვირებს იყენებდნენ და არა რქებს ან საყვირებს. სტვირის გამოყენება განსხვავდებოდა „საომარი სტვირების“ გამოყენებას ირლანდიასა და შოტლანდიაში იმ მხრივ, რომ ეს ინსტრუმენტები მეომრების აგრესიის გასაზრდელად კი არ გამოიყენებოდა, არამედ სიმამაცის საერთო სურათს ქმნიდა, რაც წყობის რღვევასა და უწესრიგო, იმპულსური გზით ბრძოლის „წახალისებაზე“ უფრო ეფექტური იყო.

დონალდ მაკდონალდი, Donald MacDonald

Joseph MacDonald- Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe

მას ასევე ჰქონდა, პირველად, მთელი რიგი სრულად ნოტირებული მელოდია Ceòl Beag-ის რეპერტუარიდან- ნიმუში იმისა, რაც მოგვიანებით, 1828 წელს უნდა გამოქვეყნებულიყო.

ბოლო კლანის მეთაური, რომელსაც მეარფე და მევიოლინე ჰყავდა, იყო მაკლინი (MacLean), 1828 წლამდე.

მაგრამ როგორც დონალდ მაკდონალდის 1820 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში ნათქვამია; "გუდასტვირი დიდი ხნის განმავლობაში, თითქმის მთლიანად განზე იყო დადებული.

A.MacKillop (2000) 'More Fruitful than the Soil':Army Empire and the Scottish Highlands 1715-1815'

Donald MacDonald(1822) შესავალი, პარაგრაფი 3.

არგილის ანუ დასავლეთის თავდაცვის დანაყოფი რომელიც მხოლოდ 5 წელი არსებობდა.

შესავალი - დონალდ მაკდონალდის 1820 წლის კალედონიის უძველესი საბრძოლო მუსიკისა, სახელად Piobaireachd.

^[8]იხ. Cannon, Roderick D. *The Highland Bagpipe and Its Music*. ედინბურგი: John Donald, 1988, გვ. 8; აგრეთვე: De Beaugué, Ian [Jean]. *Histoire de la Guerre d'Écosse*. პარიზი: Jean De Beaugué, 1556, გვ. 54.

^[9]საინტერესოა ყველაზე ადრინდელი ძველი წელთაღრიცხვით დათარიღებული ტექსტები, რომლებშიც ომში სპარტელების მიერ სტვირის გამოყენებაა ნახსენები. სინამდვილეში ომში სტვირებს იყენებდნენ და არა რქებს ან საყვირებს. სტვირის გამოყენება განსხვავდებოდა „საომარი სტვირების“ გამოყენებისაგან ირლანდიასა და შოტლანდიაში იმ მხრივ, რომ ეს ინსტრუმენტები მეომრებში აგრესიის გასაძლიერებლად კი არ გამოიყენებოდა, არამედ შეუპოვრობის სულისკვეთების ფონისა და დისციპლინის შესაქმნელად, რაც ბევრად ეფექტური და შედეგიანი იყო, ვიდრე შეტევისკენ იმპულსური და გააფთრებული მოწოდებები, რაც მწყობრის რღვევასა და ქაოსს იწვევდა.

^[10]MacDonald, Donald. 1822. *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia, Called Piobaireachd*. მე-3 გამოცემა, დახვეწილი. ედინბურგი: Alex. Robertson.

^[11]MacDonald, Joseph. 1803. *A Complete Theory of the Scots Highland Bagpipe*. ედინბურგი: Patrick MacDonald.

^[12]ის იყო აგრეთვე პირველი, ვინც Ceòl Beag-ის რამდენიმე ჰანგი ნოტებზე გადაიტანა. ეს მელოდიები წარმოადგენდა იმ მასალის პირველ ნიმუშებს, რომლებიც მოგვიანებით, 1828 წელს გამოქვეყნდა.

^[13]მაკლინი (MacLean) იყო უკანასკნელი კლანის მეთაური შოტლანდიაში, რომელსაც ჯერ კიდევ ჰყავდა თავის ამაღლაში არფისტი და მევიოლინე 1828 წლამდე.

^[14]კილტი, ტრადიციული შოტლანდიური სამოსი; დამზადებულია სპეციალური ქსოვილისგან - ტარტანისგან — ნაქსოვი ბუნებრივი მატყლისგან. მისი დღევანდელი, მუხლებამდე ფორმა, რომელმაც ტრადიციული გრძელი კილტი (*feileadh beag*) ჩაანაცვლა, მე-18 საუკუნიდან იღებს სათავეს და დღესდღეობით მხოლოდ ფორმალური შეკრებებისას გამოიყენება, როგორც ნაციონალური სიმბოლო.

^[15]როგორც დონალდ მაკდონალდი აღნიშნავს თავის წიგნის *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia, Called Piobaireachd* (ედინბურგი: Alex. Robertson, 1820) წინასიტყვაობაში: „**გუდასტვირი დიდი ხნის განმავლობაში თითქმის სრულად იყო მივიწყებული.**“

^[16]MacKillop, Andrew. 2000. *'More Fruitful than the Sail': Army, Empire, and the Scottish Highlands, 1715–1815*. ისტ ლინტონი: Tuckwell Press.

^[17]შოტლანდურა, იგივე ტარტანი — შოტლანდიური ნაციონალური სამოსი, კუბოკრული ორნამენტით შემკული ქსოვილი. იხ: <https://dictionary.ge/ka/word/tartan/>

^[18]სალვიძარა — ჯარის აღგომის მანიშნებელი სიგნალი. იხ: <https://dictionary.ge/ka/word/reveille/>

^[19]არგაილის (ან დასავლეთის) თავდაცვითი ჰოლკი მხოლოდ ხუთი წლის განმავლობაში ფუნქციონირებდა.

^[20]იხ. შესავალი ტექსტი წიგნში: MacDonald, Donald. 1820. *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia, Called Piobaireachd*. Edinburgh: Donald MacDonald.



ავტორი: ალან გაქონალდი - შოტლანდიურ გუდასტვირზე შესრულებული, კომპოზიციური და გარეგანი მუსიკალური მრავალფეროვნების მქონე მუსიკა

„მამის მეგობრები ქალი“ – ლელა თათარაიძე



თუშური სიმღერებისა და მელოდიების განუმეორებელ ავტორ-მემსრულებელთან, ლელა თათარაიძესთან ინტერვიუს ჩაწერის იდეა მის 75 წლის იუბილეს უკავშირდება.

ალბათ ინტერვიუზე დათანხმება გაგვიჭირდებოდა, რომ არა ეთერ (ეთერო) თათარაიძე – პოეტი, ფოლკლორისტი, ლელა თათარაიძის და. იგი ესწრებოდა ინტერვიუს ჩაწერის პროცესსაც. ამიტომ, ვფიქრობთ, მკითხველისთვის საინტერესო იქნება მისი ჩართვებისა და კომენტარების გაცნობა.

ლელა თათარაიძის საიუბილეო საღამო 24 ოქტომბერს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე გაიმართება. აღსანიშნავია, რომ იუბილეს მიეძღვნა ფოლკლორის ცენტრის ფოტოპროექტიც „ლელა და ეთერო“.

– ვეცადე, თქვენთან ინტერვიუსთვის მაქსიმალურად მოვმზადებულიყავი, თუმცა თქვენი სხვა ინტერვიუ ვერსად ვიპოვე, არ იძებნება. ალბათ, შეიძლება ითქვას, ეს ექსკლუზიური ინტერვიუა, რისთვისაც, რა თქმა უნდა, დიდ მადლობას გიხდით.

– დიახ, შეიძლება ასეც ითქვას, რადგან არასოდეს არაფერზე არ ვლაპარაკობ.

– გვიამბეთ, როგორ ცხოვრობთ ახლა? როგორია თქვენი ყოველდღიურობა?

– ასაკი, ჯანმრთელობა – ყველაფერი წარმავალია, ასაკს მოაქვს ან ეს, ან – ის.

– მალე თქვენი 75 წლის იუბილეა. საინტერესოა, როგორ აფასებთ თქვენს განვლილ ცხოვრებას? წარსულზე როცა ფიქრობთ, პირველად რა გახსენდებათ? სად გაიმარჯვეთ და სად დამარცხდით?

– გამარჯვებისა და მარცხისა რა მოგახსენოთ, არაფერი მახსოვს, არც ჩავეძიები ხოლმე, როდის რა იყო,

როდის რა შევქმენი და გავაკეთე. რაღაც სულ სხვანაირი განწყობა მაქვს ხოლმე. არც მილაპარაკია, არც მიყვირია, როდის რა გავაკეთე და რა ვერ გავაკეთე. რით მეტკინა გული და გამიხარდა. უფრო მღუმარება მიყვარს, ვიდრე ლაპარაკი. ფიქრი მიყვარს, ფიქრი ნისლია მთებისა...



ლელო თათარაიძე
ნისლთან ბასი

– გაიხსენეთ, როდის იგრძენით პირველად სიმღერასთან კავშირი.

– სიმღერასთან ბავშვობიდან მექონდა შეხება, მაგრამ არასოდეს მიფიქრია, რომ პროფესიად გავიხდიდი, გავყვებოდი და გამოვჩნდებოდი. ასეთი სურვილი არასოდეს მექონია. სულ სხვა პროფესია მინდოდა, არ გამიშვეს და ამიტომ...

– რა პროფესია გინდოდათ?

– მფრინავობა, ფრენა მინდოდა და დედაჩემმა გაიგიჟა თავი, არაო. მამა ბევრს არ იტყოდა, ან ჰო, ან არა. დედამ, არაო. ვკითხე, რატომ-მეთქი? ახლა მე იქ შენ სად გისაგონოო (სად ვიფიქრო, შენ სად ხარ ცაშიო – რ.კ.), რაღაც რომ მოხდესო?! მე ვუთხარი, მიწაზე არა კვდებიან-მეთქი? არაო და გამზადებული საბუთებით დამტოვა ასე.

– პირველად როდის იმღერეთ?

– საშუალო სკოლა რომ დავამთავრე, გიორგი (ბუხუტი) დარახველიძე ჩამოვიდა ალვანში. ანსამბლი ჩამოაყალიბა. იქ წამყვანი სოლისტი ვიყავი, სხვათა შორის, ეს აზრიც ბუხუტისგან იყო, მან მითხრა, შენ ამ საქმეს უნდა გაჰყვე და ისწავლოო. რამდენიმე მეგარმონე ქალი იყო ბუხუტისთან. ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა იმართებოდა იმ დროს (იგულისხმება 1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა – რ.კ.). ბუხუტი ჩამოვიდა ახმეტის რაიონში, რომ სასწრაფოდ ჩამოეყალიბებინა ანსამბლი. ძალიან ნიჭიერი კაცი იყო, უნიჭიერესი ქორეოგრაფი. მოიფიქრა, რომ ფოლკლორი ყოფილიყო წინა ხაზზე, 65 გარმონიანი ქალი შეგვკრიბა, თან ვცეკვავდით. ცეკვის ნახაზი ისე იყო გაკეთებული, რომ 65 მეგარმონე ქალი ციფრ 50-ს ვწერდით. მოსკოვში, ყრილობათა სასახლის დარბაზში, ვიცეკვეთ. სამი ფერი ეცვათ შემსრულებლებს, თეთრი მარტო მე მეცვა, წამყვანი სოლისტი ვიყავი იმ ანსამბლისა.

– ეს იყო თქვენი დებიუტი დიდ სცენაზე?

– ქვეყნის გარეთ პირველი გასვლა იყო, ისე რაიონულ ოლიმპიადებზე, სკოლაში სულ ვმღეროდი გარმონით.

– თქვენს ბავშვობას რომ დავუბრუნდეთ, რა გახსენდებათ ყველაზე ხშირად?

– ალვანში და, მით უმეტეს, თუშეთში სხვა რა გასართობი გვქონდა, შევიკრიბებოდით ბავშვები, ვდგამდით რაღაცა ლხინს, ცეკვას, ნოველებს; მგელსა და კრავს და რაღაცებს ვასახიერებდით ლეკორაციებით. სახლში ხომ ყველა ვმღეროდით. სულ მუსიკის ხმა ისმოდა ჩვენი სახლიდან.

საუბარში ერთვება ლელას და, ეთერო თათარაიძე:

– ჩვერთვები, რა. არ მამღერებდნენ. როგორც კი ამათთან სიმღერას ვიწყებდი, წუჟ და ჩემი სამივე და-ძმა წაჰუნით გაჩერდებოდა. დედა ეკითხებოდა, რად არ ამღერებთო. სამივე ერთდროულად წამოიძახებდა: „ურევს!“

– გარმონი თქვენს ცხოვრებაში რუსეთში წასვლის შემდეგ შემოვიდა?

– არა, იქამდეც. სკოლაში სულ ჩემი გარმონი იყო. ოლიმპიადებზე, სკოლის და რაიონის ღონისძიებებზე – ყველგან გარმონით სულ მე ვიყავი. თავიდან გარმონი არ მქონდა და თუშეთში თხელ ფიქალს (სიპი ქვა) გავხვრეტდი, კლავიატურას ნახშირით დავუხატავდი, ბაწარს გავუყრიდი და ვითომ გარმონზე ვუკრავდი, მელიოდის ხმით ვასრულებდი.

კვლავ ერთვება ეთერო:

– ეს ფიქალი ხომ ჭრიდა ბაწარს, ბაწარი არის თუშური დართული საქსოვი ძაფი. დედამ, სულ ფეხები ჰქონდა დაღურჯებული და გაჭრილი, ის უცებ გაუწყდებოდა და ზედ ეცემოდა სიპი ქვა, მაგრამ არ ადარდებდაო. სახლს რომ ვაშენებდით, მეორე სართულზე ფანჯრები არ გვქონდაო; ლელა გადაყოფდა ფეხებს და ეს სიპი ქვა „გარმონი“ ეჭირა, დიდიდან სადამომდე რომ არ ჩამოგეყვანა, საჭმელიც კი არ ახსოვდა, მღეროდა ამვლელ-ჩამვლელისთვისო. ვინ გამოხვალო, რომ ეკითხებოდა, მამის მეგარმუნე ქალიო.



– სხვა საგნებს როგორ სწავლობდით სკოლაში?

– ტექნიკური საგნები შორს ჩემგან, უფრო ჰუმანიტარული – ქართული, ისტორია. მასწავლებლებს გარმონისთვის ვუყვარდი და მიწერდნენ ნიშნებს.

– ბავშვობის სიმღერა რომელია? ყველაზე ხშირად რომელ სიმღერას ღიღინებდით?

– მაგალითად, მამასა და ბიძებისგან გვესმოდა „შირაქში ერთმა მეცხვარემ სიზმარი ნახა ზიანი, ადგა და ბიძას უამბო...“ (მღერის).

ისევ ეთერო საუბრობს:

– ისეთი ხმა ჰქონდა, ღამე სოფელი რომ ჩუმდებოდა, ნიავს მიჰქონდა ლელას სიმღერა, წარმოუდგენელი ხმა იყო.

– ბავშვობაში ოჯახში როგორი ურთიერთობა გქონდათ მშობლებთან?

– ბავშვობაში და შემდეგ ახალგაზრდობაშიც მშობლების ხათრი და რიდი გვქონდა ყველაფერში, დიდად არც შევეწინააღმდეგებოდით, მე ეს მინდა, ან არ მინდა. ამას ვერც გავბედავდით და ვიკადრებდით. ჩვენ სხვა მენტალიტეტით ვიზრდებოდით, მით უმეტეს, მთის ხალხი. მამა უფრო დამთმობი იყო. ჩვენს ახალგაზრდობაში არტისტი როგორ შეიძლებოდა ყოფილიყო. სცენა, არტისტი – არ შეიძლებოდა, მით უფრო, სოფელში. არ მახსოვს, მამაჩემს ეთქვა, რომ არ წახვალ მაგ პროფესიაშიო. კონცერტები გვქონდა, ღამით გვიან ან გამთენიისას მოვიდოდი სახლში. არ მახსოვს, მამას ეთქვას, სად იყავი ამდენ ხანსო. დედა დიდად არ იტყოდა, მაგრამ იჯდა და ათენებდა ღამეს, მით უფრო, როცა ჩემი მანქანა მყავდა. დედას არასოდეს არ დაუძინია, სანამ არ მივიდოდი, თუნდაც გამთენიისას. რომ მოვიდოდი, დამშვიდდებოდა.

– ალვანის სკოლასა და ბაღში მუშაობდით მასწავლებლად და გუნდის ხელმძღვანელად. როგორც ლოტბარი და პედაგოგი, როგორი იყო თქვენი მიდგომა ბავშვებისა და სწავლების მიმართ?

– დიპლომი დავიცავი ოქიოს სკოლაში, ახმეტის რაიონია. ერთი წელი იმ სკოლაში ვმუშაობდი, გაკვეთილებიც იქ მქონდა, გუნდიც და ყველაფერი. იმ დროს ახალგაზრდა ხარ და არ აქცევ ყურადღებას, მაგრამ წლები გადიოდა და შემხვდებოდნენ მოწაფეები ან მასწავლებლები. არც ვიცნობდი ბევრს, „ლელა მასწავლებლო!“ და „ლელა მასწავლებლო!“ – მხვდებოდნენ თბილად. დასკვნა გამოვიტანე, რომ სიყვარული დავტოვე იქ. გაკვეთილზე რომ შევდიოდი, ზარი რომ დაირეკებოდა, სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, არცერთი გარეთ არ იყო, კლასში მელიოდებოდნენ. ჩვენს მასწავლებლებს უკვირდათ, ჩვენ ვერაფრით მოვიხელთეთ ეს ბავშვები, გადარეული არიან, ნახევარი გაკვეთილის მერე შემოხსნიან კარებს ან ხმაურობენ, შენ როგორ ახერხებო. რომ მეკითხებოდნენ, ამას როგორ ვაკეთებდი, არ ვიცი, ეტყობა, სულ სხვა მიდგომა მქონდა. ამ სიმღერებზე, ტრადიციებზე ველაპარაკებოდი, ინტერესს ვუღვივებდი, მარტო სიმღერას არ ვასწავლიდი.

– ბავშვების ამბავი ერთია, მეორე კი უკვე ზრდასრულებთან რომ გიწევს მუშაობა და ანსამბლის, გუნდის ხელმძღვანელობა. თქვენი აზრით, რა გამოწვევებსა და სირთულეებთან არის დაკავშირებული ანსამბლის ხელმძღვანელობა?

– ტრიო, კვარტეტები, ანსამბლები... რა ვიცი, რთულია. უბრალოდ, დაგვიანებას ვერ ვეგუები. ერთი საათით რომ დააგვიანებს და მოვა, ვითომ არაფერი, აქ კი ამდენი ადამიანი ელოდება, არ ვიცი, ეს ჩემთვის რა არის. გარმონთან ძირითადად მეხით მოძრაობა მაქვს, პირველი მე შემოვიტანე ეს მოძრაობა. ჩარჩოში არაფერი მაქვს; სიმღერაა თუ ინსტრუმენტი, რა ხასიათზეც ვარ, ორთვლიანს ზოგჯერ რვაზე გავუშვებ და პირიქით.

– 1992 წლიდან მუშაობდით მერაბ კოსტავას სახელობის ეროვნულ თეატრში, იყავით მუსიკალური გამფორმებელი და მსახიობიც. ეს ახალი სფეროა. გვიამბეთ თქვენი ცხოვრების ამ ეპიზოდზეც, რამდენად საინტერესო იყო თქვენთვის, როგორც მსახიობისა და როგორც მუსიკალური გამფორმებლისათვის, თეატრის ეს მიმართულება?

– ეგ თეატრშიც მქონდა, კინოშიც და ყველგან. გოდერძი ჩოხელის ფილმები, იურა კვაჭაძის ფილმები. ვთამაშობდი კიდეც ორივე ფილმის ეპიზოდებში. ბევრი ფილმი მაქვს მუსიკალურად გახმოვანებული. „სურამის ციხისთვის“ ზურაბის დედის ტირილი მე ჩავუწერე. ფარაჯანოვი და დოდო აბაშიძე იყვნენ მაშინ.



ზურაბის დედის ტირილი ასრულებს ლელა თათარაიძე

– კოსტავას ეროვნულ თეატრში ვთამაშობდი სპექტაკლში „ნურც რა მოგმლია, არწივო, ბუდეი“, თუშების ცხოვრებაზე იყო. ნინუა, თეატრის ხელმძღვანელი, ერთი წელი მითვლიდა, მიბარებდა, ჩვენთან უნდა მოხვიდეთ. კინო არ არის იმდენი სალაპარაკო, რა მაქვს ისეთი, არაფერი. „ადამიანთა სევდა“, „ექვსი თოვლიანი დღე“, „წიგნი ფიცისა“ – ამ ფილმებში ჩემი სიმღერაა გამოყენებული. „წიგნი ფიცისა“ რომ გადაიღეს, ბიძინამ (კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე – რ.კ.) სიმღერა გააკეთა, გიგა ლორთქიფანიძე იყო რეჟისორი. მითხრეს, რომ იქ უნდა მემღერა ინგილო ქალის „ნანა“. ვუთხარი, ვიმღერებ, მაგრამ ისე, როგორი განწყობაც მოვა, მელიზმები, ჩახვევები უნდა ყოფილიყო ჩემი. მერე მითხრეს, რომ „დალაი“ – თუშური „ზარი“ გვჭირდებაო. ვუთხარი, რომ ეს კაცების „ზარი“ იყო და ამას თავისი განუყოფელი მელოდია ჰქონდა. იქვე შევასრულე, ძალიან მოეწონათ და მითხრეს, რომ ესეც მე უნდა შემესრულებინა. უარი ვუთხარი, რადგან ქალები არ ასრულებდნენ „ზარს“. მოიყვანეს ჰამლეტ გონაშვილი. ჰამლეტი სიმღერის დას მეძახდა, სახელით არ მომმართავდა. საოცარი ადამიანი იყო, ბუნების, მთების მოყვარული. ისწავლა, მაგრამ ხმის ტემბრი არ მიესადაგა, თვითონაც ასე ფიქრობდა. მოიყვანეს თემურ ქევნიშვილი და ჩაწერეს თემური.



ადამიანთა სევდა - ლელა თათარაიძე

– მუსიკისთვის ტექსტის შერჩევისას რა არის თქვენი სათქმელი? რის მიხედვით არჩევთ ხოლმე ლექსს?

– მე მუსიკისთვის ლექსს არ ვარჩევ, ლექსი მარჩევინებს მელოდიას. შეკვეთებიც რომ იციან ხოლმე, ის გააკეთე ჩემს ლექსზეო, არ არის ეს ჩემი სამყარო. შეკვეთით ჩემს ცხოვრებაში არაფერი გამიკეთებია. ლექსს რომ წავიკითხავ, იმ ლექსიდან თუ ორი ხაზი მაინც დარჩა გულში და მომეწონა, ის თვითონ მაწვალებს და როცა მოვა, მოვა... შეიძლება ღამე საწოლიდან წამოგაგდოს. „ლომო, შე ლომის მოკლულო“ – ეს ლექსი რომ წავიკითხე, როცა მოვიდა, თვითონ მოვიდა და ასევე სხვა.



ლელა თათარაიძე ლომო

ყველა ლექსს თავისი ისტორია აქვს, თუ ეს ისტორია არ იცი და შენს გულში არ ჯდება, შეიძლება ტკივილით, სიხარულით, იმას მე ვერ მივიღებ. მეუბნებიან, როგორ ძლიერ ლექსებს იღებ და ძლიერ ლექსებზე აკეთებო.

თუშური მელოდიები, რაც ბავშვობაში, ახალგაზრდობაში მესმოდა, რაც ჩემს მეხსიერებას შემორჩა, ყველაფერი ზეპირად ვიცი. ამ მელოდიებზე ტექსტებს მე ვადებ და მე ვარგებ, ყველაფერი ჩემი გაკეთებულია, რამდენიმეს გარდა. ლექსი არის ფშავ-ხევსურების, მით უმეტეს, ხევსურების. მელოდია-მუსიკა არის თუშების.



– თქვენი და თქვენი დის ვარსკვლავი ერთად გაიხსნა. თქვენს შემოქმედებაშიც არის ეთეროს პოეზია. საერთო ისტორია გაქვთ, ერთი ამბავი გადაგხდენიათ, ერთი გაგხარებიათ და გწყენიათ. როცა თქვენი დის ლექსს არჩევთ, მის ტექსტში თუ ხედავთ ხოლმე თქვენი ბავშვობის ემოციებს? აკავშირებთ საერთო მოგონებებს?

– ის, რაც ჩემია, ამისია... ტირილიც ერთია, სიხარულიც, ტკივილიც და ყველაფერი. ის ჩემში ისეთ ემოციებს იწვევს, რომ სხვებისგან შეიძლება ისე ვერ აღვიქვა და ვერ შევისისხლხორცო. ზოგჯერ მეუფლება განცდა, რომ არც ეს არის ლექსის ავტორი და არც მე ვარ სიმღერის ავტორი, თუმეითა ყველაფერი თავისი სილამაზით, თავისი ბრძოლებით, ემოციებით, სიხარულით, ყველაფრით, რაც ჰქონდათ და იყვნენ ჩვენი წინაპრები.

ადრე თუმეით რომ სატვირთო მანქანებით დავდიოდით, ბარგზე ვისხედით ხოლმე მთელი ოჯახი. გამაძლიერებლები ედგათ ბიჭებს, ჩემი სიმღერები იყო ჩართული... მაშინაც კი ვფიქრობდი, რომ ის მე არ ვიყავი, მე არ ვმღეროდი. სულ სხვა სამყაროა იქ, თუმეით.

კვლავ ეთერო ერთვება:

– ბოლო სადამოს ვიყავით დანოს (ეთეროს და ლელას სოფელი თუმეითში – რ.კ.) გორზე. ვისხედით და ხან მე მაკითხებდნენ ლექსს და ხან შენ გამღერებდნენ. ქალებმა თქვეს: „ვაიმე, არ გებრალებათა თუმეით, სვალ რო წახვალთად, ვეღარც თქვენ ლექსს გიგონებსად ვეღარც თქვენ ნამღერს?!“ – ეს ფრაზა ძალიან მოქმედებს ჩემზე, ეს დროც ხომ მოვა, სულ რომ წავალთ (საუბრისას თვალზე ცრემლი მოადგა).



ლელა თათარაიძე
რა ლამაზია თუმეითი

– ბავშვობის წყენა? რა გაწყენინათ ეთერომ ბავშვობაში?

– არაფერი. დედას გაეკიდებოდა ხოლმე ხშირად, დედა თუ მიდიოდა საქმეზე, დედა მობრუნდებოდა. „ლელა!“ – დამიძახებდა და აბა, ნუ მოხვალ შინ! მობრუნდებოდა ეგრევე. სიმღერის და სიყვარულის მეტი, სხვა არაფერი გვქონია სახლში. სხვათა შორის, მამაც და დედაც მღეროდნენ, მაგრამ ვერ გამოჩნდნენ იმდროინდელი ცხოვრების გამო. მუსიკოსობა, კაცის სიმღერა სირცხვილი იყო და დამალულად მღეროდნენ ხოლმე.

– რას ურჩევდით ახალგაზრდებს?

– უყვარდეთ სამშობლო, ქართული, ეროვნული, წარსული... იფიქრონ მომავალზე და იყვნენ ისეთი ადამიანები, რომ უყვარდეს ყველას, თავის ერსა და სამშობლოს.

– რომ არა სიმღერა, რა იქნებოდა?

– რომ არა სიმღერა, იქნებოდა მფრინავობა.



ავტორი: რომა კალანდიაძე



ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრი



ინსტრუმენტული მუსიკა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება სხვადასხვა ფორმისა და წყობის მუსიკალური ინსტრუმენტები. ქართულ ყოფაში საკრავის დანიშნულება ძირითადად სიმღერისა და ცეკვის თანხლება იყო, თუმცა ზოგჯერ სასიგნალო ფუნქციასაც ითავსებდა. ინსტრუმენტები ზოგჯერ საკრალურ მნიშვნელობასაც იძენდა და სხვადასხვა საკულტო-რელიგიურ რიტუალში (ავადმყოფის მკურნალობა, შელოცვა, შრომა და მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები) გამოიყენებოდა.

ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრის შექმნის ისტორია უკავშირდება აქამდე გამოუქვეყნებელ ფაქტებს, რომელთაც ქვემოთ გიამბობთ. მანამდე კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკალური ყოფისათვის საკრავთა ანსამბლი სულაც არ არის უცხო. საკრავთა საანსამბლო პრაქტიკას განიხილავს მანანა შილაკაძე, რომლის მიხედვითაც: „1) ქართული ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლი აერთიანებს ორ სხვადასხვა საკრავს; 2) მის რეპერტუარს საცეკვაო ჰანგები შეადგენს“.^[1] ოთარ ჩიჯავაძის ცნობით, სიმებიან საკრავთაგან მწყობრში გამოიყენება ჩონგური, ჩასაბერთაგან – ჭიბონი, დასარტყამთაგან – დოლი და დაირა.^[2] ჩონგურის და დოლის მწყობრი დასტურდება აჭარაში, ფანდურისა და დაირის – კახეთსა და თუშეთში, დოლისა და ჭიბონის – აჭარაში. სიმებიანი საკრავების, ჩანგისა და ჭუნირის, მწყობრს ვხვდებით სვანეთში.^[3]

საინტერესოა, თუ როდის შეიქმნა ხალხური საკრავების ორკესტრი. მუსიკალური საკრავების ჩამოყალიბებაზე, შემსრულებლობასა და განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია სოციალურ-კულტურულმა პროცესებმა. საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის ეკონომიკურ პოლიტიკას საფუძვლად დაედო კერძო საკუთრებების (მეურნეობების) მსხვილ კოლექტიურ მეურნეობებად გაერთიანება – კოლექტივიზაცია. კოლექტიურმა აზროვნებამ და აღნიშნულმა სოციალურმა ყოფამ ცვლილებები ფოლკლორშიც შემოიტანა. დაარსდა დიდი,

მასობრივი გუნდები. სწორედ ამ პერიოდში, 1930-იან წლებში, იბადება ხალხური ინსტრუმენტების ორკესტრის შექმნის იდეაც; ის ასევე უნდა ყოფილიყო მასებზე გათვლილი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ დიდი გუნდებისა და ორკესტრის არსებობამ გარკვეულწილად იქონია ზეგავლენა ტრადიციული შემსრულებლობის ფორმებზეც. შესაბამისად, საკრავთა ანსამბლიც, შეიძლება ითქვას, ჩანაცვლდა ორკესტრით. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ რამდენიმე ჩონგურის ერთდროულად გამოყენება, რომელიც XX საუკუნის 20–30-იანი წლების მოვლენაა. ის სამეგრელოში დაკავშირებულია ძმებ სიჭინავების, გურიში კი – ავქსენტი მეგრელიძის სახელთან. 1927 წელს ავქსენტი მეგრელიძემ ჯერ მეჩონგურე ქალთა ჯგუფი ჩამოაყალიბა, მოგვიანებით მეგრელიძის მეჩონგურეთა ანსამბლს სხვა საკრავებიც დაემატა. ჩონგურისა და ფანდურის ერთ ანსამბლად გაერთიანებაც პირველად სწორედ მის გუნდში მოხდა. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სიმებიანი საკრავების ერთად აჟღერება, ცხადია, ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში სიახლეს წარმოადგენდა. თავის ერთ-ერთ სტატიამში ლოტბარი წერდა: „ჯერჯერობით ჩვენს ანსამბლში შედის დასავლეთ საქართველოს ოთხსიმიანი ჩონგური და აღმოსავლეთ საქართველოს სამსიმიანი ფანდური... ყველა ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტის ერთად თაჭისმოყრა, მათი შეწყობა და შეხმატკბილება ჩემი მუშაობის აქტუალური ამოცანაა. მიზნად მაქვს დასახული, უმოკლეს ხანაში მოვახდინო ჩონგურის, ფანდურის, ჭიანურის, სტვირის, სვანური ჩანგის, დოლის და სალამურის შეხმატკბილება“.^[4]

ეს მიზანი ლოტბარს 30-იან წლებში წარმატებით განუხორციელებია. ავქსენტი მეგრელიძის ექსპერიმენტები ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნის მცდელობად უნდა განვიხილოთ. აღსანიშნავია, რომ მის თვითმიზანს არ წარმოადგენდა ორკესტრის შექმნა, რადგან მსგავსი მოვლენა ქართული სოფლური ყოფისათვის უცხო იყო. ა. მეგრელიძე ტრადიციული საკრავების შესაძლებლობებს დასჯერდა და მათი რეკონსტრუქცია არ მოუხდენია.^[5]

გსმენიათ კირილე ვაშაკიძის ან ვასილ თამარაშვილის შესახებ? სწორედ მათ სახელებს უკავშირდება ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრის ჩამოყალიბება. 1937 წელს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ კირილე ვაშაკიძემ შეაგროვა სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული ინსტრუმენტები, ზოგიერთი მათგანი განაახლა და თბილისის არქიტექტურულ ტექნიკუმში ჩამოაყალიბა ორკესტრი. სწორედ კირილე ვაშაკიძე იყო ის ადამიანი, ვინც საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრს. ამ ორკესტრის პარალელურად მუსიკოსმა ვასილ თამარაშვილმაც განაახლა ინსტრუმენტები და შექმნა ხალხური საკრავების ორკესტრი.^[6]



კირილე ვაშაკორიას ორკესტრი მეორედ აღდგენის შემდეგ

რა განასხვავებდა ორკესტრებს ერთმანეთისგან? კირილე ვაშაკიძის მიერ დაარსებული ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრი გარკვეულწილად ამართლებდა სახელწოდებას (ქართული ხალხური ორკესტრი), რადგან მის ორკესტრში ხალხურ ინსტრუმენტებს მეტწილად შენარჩუნებული ჰქონდა საკრავებისთვის დამახასიათებელი ტემბრი, ფორმა და შინაარსი. ვასილ თამარაშვილის ორკესტრი კი სრულად მის მიერ რეკონსტრუირებული ინსტრუმენტებისგან შედგებოდა. თუმცა მათ შორის მსგავსებაც არსებობდა: ორივე ორკესტრი დიატონურის ნაცვლად ქრომატული საკრავებისაგან შედგებოდა, რადგან მიიჩნევდნენ, რომ ხალხური ინსტრუმენტები პრიმიტიული იყო და განვითარებას საჭიროებდა. ამასთან, სხვადასხვა ჯგუფისა და კუთხის ინსტრუმენტების ერთად აქლერება გარკვეულ ცვლილებებს მოითხოვდა. ამიტომ ორივემ შეცვალა საკრავების წყობა და ტემპერირებული გახადა.

საინტერესოა, რას წერს კირილე ვაშაკიძე გაზეთ „მუშაში“: „ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე მუშაობა ჩამორჩენილია. ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ დავუფლეთ ამ ინსტრუმენტებს თანამედროვე მელოდიების გადმოსაცემად: მათი გამოყენება ჯერ კიდევ ვერ გაცდილებია მარტივი ანსამბლების ფორმას, სადაც მელოდიების შესრულება ხდება არა თვით ინსტრუმენტებზე, არამედ მომღერალთა მიერ, ინსტრუმენტები კი მხოლოდ მარტივ აკომპანემენტს ასრულებენ“.^[7]

როგორც უკვე ვთქვით, ვასილ თამარაშვილის ორკესტრში წარმოდგენილი იყო რეკონსტრუირებული ინსტრუმენტები. მან ხუთ სხვადასხვა ქართულ ხალხურ ინსტრუმენტს (ჩონგური, გუდასტვირი, ფანდური, ჭუნირი და ჩანგი) შეუცვალა წყობა და დიაპაზონი, თუმცა შეუნარჩუნა გარეგნული იერსახე, გარდა ჭუნირისა, რომელსაც მიეცა კლასიკური სახე. ვასილ თამარაშვილი ასე აღწერს ამ რეკონსტრუირებული ინსტრუმენტების წყობებს: „ქართული სამხმოვანი სიმღერა ეს მისი ბუნებრივი თვისებაა და ინსტრუმენტალურ მუსიკაშიც ეს გადმოვიტანე, ე. ი. ექვს ხმად შემუშავებულ ჩონგურების ანსამბლში ძირითადად ავიღეთ სამი ხმა და შემდეგ იგი გავაორეთ ოქტავებში: წმინდა ხმის ჩონგური არის კრინი, შემდეგ ჩონგური თქმა, შემდეგ ჩონგური ზილი, ჩონგური მოძახილი, ჩონგური ბანი და ჩონგური დვრინი. ყველა ესენი ერთმანეთში შეწყობილია კვინტაში და ყოველ მათგანს აქვს წყობა სუფთა კვარტად. თითოეულის დიაპაზონი აღწევს ორ ნახევარ ოქტავამდე და აბმული აქვს სამი ნაწლავის სიმი“.^[8] გუდასტვირი კი ვასილ თამარაშვილმა სამნაირად გადააწყო. 8-თვლიანი გუდასტვირი მელოდიის დასაკრავად იყო განკუთვნილი, ხოლო დანარჩენი ორი მხოლოდ ბანს გამოსცემდა. აქედან გამომდინარე, ვაშაკიძის ორკესტრისგან განსხვავებით, თამარაშვილის ორკესტრი შედგებოდა სრულად მოდიფიცირებული ინსტრუმენტებისგან. მისი ორკესტრის მიზანი იყო, შეესრულებინათ არა მხოლოდ ხალხური, არამედ ქართველ და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომელთა არანაქირებას ვასილ თამარაშვილი ქმნიდა თავისი ორკესტრისათვის. ამ ორკესტრების პარტიტურები დაცულია საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში.



ვ. თამარაშვილის მიერ რეკონსტრუირებული ინსტრუმენტები

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ა. მეგრელიძის მიერ გამოთქმული აზრი ვ. თამარაშვილის მიერ რეკონსტრუირებულ ჩონგურთან დაკავშირებით. „ამ ინსტრუმენტებში წარმოდგენილი ეგრეთ წოდებული ჩონგური ნამდვილად ჩონგური არ არის. გარეგნულად მე ის მაინც არ მაკმაყოფილებს. ის უფრო მაგონებს კაცს, რომელსაც ჩოხა აცვია, ხოლო რუსული ქუდი ხურავს. რეკონსტრუირებული ჩონგურის ტემპერაცია სულ სხვა არის. ის სრულებით არ წააგავს ხალხურ ჩონგურს“.^[9] ვფიქრობ, ჩონგურის მსგავსად სხვა გარდაქმნილი და რეკონსტრუირებული ინსტრუმენტებიც დაკარგავდა პირვანდელ სახეს. აქედან გამომდინარე, სახეშეცვლილი ინსტრუმენტებისგან შემდგარი ორკესტრი, რა თქმა უნდა, მოითხოვდა დაკვირვებასა და დროში გამოცდას.

1940 წლის 3 იანვარს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოში შედგა ამ ორი ორკესტრის შემმოწმებელი კომისიის სხდომა. შეიქმნა ჟიური, რომელიც განიხილავდა მათ ფუნქციონირებასა და მნიშვნელობას. მოსაზრებას, რომ კ. ვაშაკიძის მიერ შექმნილი ქართული ხალხური ინსტრუმენტების ორკესტრი უფრო ახლოს დგას ხალხურ პრინციპთან, შენარჩუნებული აქვს ხალხური ტემბრი და ფორმა, იზიარებდნენ: გრიგოლ ჩხიკვაძე, ავქსენტი მეგრელიძე, ანდრია ბალანჩივაძე, გიორგი ხახანაშვილი, ვლადიმერ ჭუმბურიძე, პავლე ხუჭუა, პავლე კანდელაკი, აკაკი ფაღავა, გრიგოლ ნუცუბიძე, გრიგოლ კოკელაძე. მათი აზრით, ვ. თამარაშვილის რეკონსტრუირებულ ორკესტრს დაკარგული ჰქონდა ქართული ხალხური საკრავებისთვის დამახასიათებელი თვისებები. მათი შეხედულება გამომდინარეობდა სწორედ იქიდან, რომ რეკონსტრუირებულ ინსტრუმენტებს შეიძლება გავლენა მოეხდინა სუფთა ქართულ ხალხურ საკრავებზე და მეტიც, ჩაენაცვლებინა ისინი. გარდა ამისა, გრიგოლ ჩხიკვაძის აზრით, კ. ვაშაკიძის ორკესტრს უნდა დამატებოდა სხვა ქართული ხალხური საკრავებიც: საყვირი, წინწილა, ებანი, ბუკი და ა.შ.^[10]

საბოლოოდ, ჟიურიმ დაადგინა ვასილ თამარაშვილის ორკესტრის დაშლა, ვინაიდან კირილე ვაშაკიძის ორკესტრს შენარჩუნებული ჰქონდა ხალხური საკრავების პრინციპები: მათთვის დამახასიათებელი ქართული ტემბრი, ფორმა და შინაარსი.^[11]



ვასილ თამარაშვილის ორკესტრი

ომარ კელაპტრიშვილის^[12] მეუღლესთან, ციმი კელაპტრიშვილთან ინტერვიუს დროს ვიგებთ, რომ ამ გამარჯვების შედეგად კირილეს ორკესტრმა კიდევ რამდენიმე წელს იარსება. მიუხედავად ამისა, როგორც ქალბატონი ციმი დანაწევრებით აღნიშნავს, „ზემოთ ორგანოებში არ იყვნენ ისეთი პირები, ვინც ამ საქმეს მიაქცევდა ყურადღებას და ეს ორკესტრი, რომელმაც თამარაშვილის ორკესტრს აჯობა, რამდენიმე წლის შემდეგ მაინც გაუქმდა. თუმცა 1953 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ დაიწერა წერილი, რომლითაც ითხოვდნენ კირილე ვაშაკიძის ხალხურ საკრავთა ორკესტრის აღდგენას. საბედნიეროდ, ამ წერილს მოჰყვა დადებითი გამოხმაურება და, მართლაც, ხელმეორედ ჩამოყალიბდა და აღდგა ვაშაკიძის ორკესტრი, რომელიც სახელმწიფო ანსამბლთან (ახლანდელი „რუსთავი“) არსებული გახდა. სწორედ მეორედ აღდგენილ ორკესტრში უკრავდა ომარ

კელაპტრიშვილიც“. ქალბატონი ციმის მონათხრობიდან ირკვევა, რომ კირილეს მეორედ შექმნილ ორკესტრს კვლავ დაშლის საფრთხე დაემუქრა. „აღბათ პატრონობა სჭირდებოდა და მარტო იგი (კირილე ვაშაკიძე) ვერ მოერია. ვიდას არ აწუხებდა კირილე, მაგრამ მაინც დაიშალა ხალხურ საკრავთა ორკესტრი“.



კირილე პაჭკორიას ორკესტრი მეორედ აღდგენის შემდეგ

მართალია, კირილე ვაშაკიძისა და ვასილ თამარაშვილის ორკესტრები დაიშალა, მაგრამ დაიწერა ისტორია. მის საფუძველზეც დღეს შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, ერთი მხრივ, ხალხურ საკრავებს აქვს დიდი პოტენციალი, რათა მათზე შესრულდეს დამოუკიდებელი მელოდიები, მეორე მხრივ, შესაძლებლობა იმისა, რომ იარსებოს ორკესტრში. თუმცა მიმაჩნია, რომ მოდიფიცირებული და განვითარებული ინსტრუმენტების არსებობა არ უარყოფს ხალხური დიატონური ინსტრუმენტების მნიშვნელობასა და არქაულობას. ამ ორკესტრებმა, შეიძლება ითქვას, თავის დროზე ექსპერიმენტული ინოვაციური პროექტების როლი ითამაშეს. ტრადიციული შემსრულებლობის თვალსაზრისით კი, სხვადასხვა ჯგუფის რამდენიმე საკრავის ერთდროული ხმოვანება ზღუდავდა თითოეული მათგანის ინდივიდუალობას, რაც, ცხადია, ხელს უშლიდა ცოცხალი მუზიციურობისთვის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან თვისებას – იმპროვიზაციულობას.

გასულ საუკუნეში საკრავებთან დაკავშირებით განვითარებული ისტორია არაერთ კითხვას სვამს: რამდენად მართებულია სხვადასხვა კუთხის საკრავების ერთ ორკესტრად გაერთიანება? რამდენად შეესაბამება ერთმანეთს სხვადასხვა ინსტრუმენტის წყობა? როგორია ხალხურ საკრავთა ორკესტრის რეპერტუარი? და, საერთოდ, რა შემატა ან დააკლო ქართულ ტრადიციულ მუსიკას საკრავების სახეცვლილებამ? რამდენად გაამდიდრა საკრავების ახლებურმა საშემსრულებლო ესთეტიკამ ქართული ტრადიციული რეპერტუარი? ეს კითხვები სტატიის მკითხველს მიემართება და სამომავლოდ საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

^[1] შილაკაძე, მ. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება, გვ. 82.

^[2] ჩიჯავაძე, ო. (2009). *საკრავები ძველ საქართველოში*. თბილისი: სსიპ – ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი.

^[3] ოთარ ჩიჯავაძე ტერმინ „მწყობრის“ ენციკლოპედიური განმარტებისას მას ორკესტრს, საკრავიერ ანსამბლს უწოდებს: „ტრადიციული ქართული ინსტრუმენტული მწყობრი ორსაკრავიანია: ერთ-ერთი სიმებიანია ან ჩასაბერი, მეორე – დასარტყამი“. (ჩიჯავაძე, 2009, გვ. 44-45).

^[4] მოისწრაფიშვილი, ნ. (2008). *ავსენტი მეგრელიძე*. თბილისი: საქართველოს მაცნე, გვ. 168–172.

^[5] კოტრიკაძე, ს. (2015). „მწყობრიდან ხალხურ საკრავთა ორკესტრამდე“. წიგნში *ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები (Studies in Art Criticism)*. სამეცნიერო შრომების კრებული, VI, ბათუმი: ხელოვნების უნივერსიტეტი, გვ. 398.

^[6] კელაპტრიშვილი, ნ., კელაპტრიშვილი, ო. (2023). *ქართული სალამური დაპყრობილი მსოფლიო*. თბილისი: უნივერსალი, გვ. 61-62.

^[7] ვაშაკიძე, კ. „ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების ანსამბლი“. გაზეთი „მუშა“, 1937. გვ. 3.

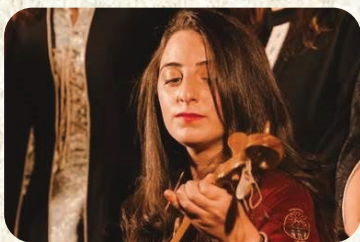
^[8] ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი. ოქმი №5, „თათბირი ქართული ხალხური რეკონსტრუირებული მუსიკალური ინსტრუმენტების ორკესტრის შექმნის შესახებ“. 1937. მასალა ინახება ეროვნული არქივსა და ფოლკლორის ცენტრის არქივში, ფონდი №130, ანაწერი 1, საქმე 5. გვ. 2.

^[9] იქვე, გვ. 4.

^[10] ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი. 1940. ოქმი №32, „ქართული ხალხური ორკესტრის შემამოწმებელი სხდომა“. გვ. 1.

^[11] იქვე, გვ. 5.

^[12] ომარ კელაპტრიშვილი – საქართველოს სახალხო არტისტი, სალამურზე ვირტუოზი შემსრულებელი და ანსამბლ „რუსთავის“ სოლისტი. მან ჩამოაყალიბა ანსამბლი „იავნანა“, რომელსაც მოგვიანებით მის პატივსაცემად „კელაპტარი“ ეწოდა.



ავტორი: - ანა ლოლაშვილი - შრამიშიული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის უფროსი სპეციალისტი

პირველი ხმოვანი ჩანაწერები საქართველოში



ხმის ჩამწერი აპარატის გამოგონება რევოლუციური მნიშვნელობის მოვლენა იყო XIX საუკუნის მსოფლიოში. თავდაპირველად იწერდნენ ედისონის ფონოგრაფით, რომელიც სწრაფად დაიხვეწა. 1894 წელს ვაშინგტონში ემილ ბერლინერმა გახსნა გრამოფონის პირველი კომერციული საწარმო „ას გრამოფონ კომპანი“ (Us Gramophone Company), რომელიც ძალიან მალე მთელ მსოფლიოში ავრცელებდა თავის პროდუქციას. საქართველოში ხმის ჩამწერი აპარატი 1901 წელს ლონდონში დაარსებული კომპანია „გრამოფონის“ წყალობით შემოვიდა და კავკასიის რეგიონში „გრამოფონის“ პირველმა „სტუდიამ“ მაშინვე დაიღო ბინა თბილისში, გოლოვინის №9-ში (დღევანდელი რუსთაველის გამზირი, ქართული სახვითი ხელოვნების მუზეუმის ტერიტორია), სასტუმრო „ორიენტის“ პირველ სართულზე.

1901 წლიდან ჩაწერა დაიწყო თბილისში. თავდაპირველად ძირითადად კომერციული მიზნებისთვის იწერდნენ, ჩაწერილ ფირფიტებს კი იქვე გრამოფონზე უკრავდნენ და სარეკლამოდ იყენებდნენ.

კომპანია „გრამოფონში“ ჩაწერილია უამრავი ინდივიდუალური მომღერალი თუ გუნდი, თუმცა არ ვართ განებივრებული ფოტოებით, რომლებიც ამ შემსრულებლების ჩაწერასთან დაკავშირებულ წუთებს ასახავს. უიშვიათესი გამონაკლისია 1907 წელს გრამოფონზე სიმღერების ჩასაწერად თბილისში ჩამოსული გიგო ერქომაიშვილის გუნდის ფოტო.

გიგოს გუნდის გურიიდან ჩამოყვანა და ფინანსური მხარდაჭერა ითავა მასიკო სალუქვაძემ. თბილისში ჩამოსულმა მომღერლებმა არა მარტო სიმღერები ჩაწერეს, მუშაობის პროცესში ერთი საინტერესო ფოტოც გადაიღეს, რითაც გუნდის წევრების სახელები სამუდამოდ შემოგვინახეს.

ამ ფოტოზე გურული სიმღერების გამორჩეული შემსრულებლები არიან ასახული:

წინ, პირველ რიგში, მარცხნიდან მარჯვნივ სხედან: არტემ ერქომაიშვილი (1887-1967), ერმილე მოლარიშვილი (1860-1950), ლუკა თოიძე (1883-1961).

მეორე რიგში, მარცხნიდან მარჯვნივ სხედან: გიორგი ბაბილოძე (1835-1931), გიგო ერქომაიშვილი (1840-1947), გიორგი იობიშვილი (1849-1933).

უკან, მესამე რიგში, მარცხნიდან მარჯვნივ დგანან: ნანიკო ბურძგლა (1855-1922), ივლიანე კეჭყაძე (1845-1947), მასიკო სალუქვაძე.

გურული გუნდის შესრულებით სიმღერები ჩაიწერა გერმანელმა ხმის ინჟინერმა მაქს ჰამპემ 1907 წლის იანვარში. ეს ჩანაწერები დროთა განმავლობაში გაიბნა, ზოგი მომღერლების ოჯახებში იყო შემორჩენილი, ზოგიც – პირად კოლექციებში, ნაწილი – ეროვნული ბიბლიოთეკის არქივში. მოგვიანებით, მრავალსერიან მხატვრულ ფილმ „შვიდკაცაზე“ მუშაობისას, რეჟისორი სოსო ჩხაიძე დაინტერესდა ძველი ჩანაწერებით, რომლებიც ფილმში უნდა გამოეყენებინა. საქართველოში არსებული მასალა უმეტესად ოჯახებში იყო დაცული. ბუნებრივია, ათწლეულებს ამ ჩანაწერებზე თავისი კვალი დაეჩნია და ფირფიტებზე ჩაწერილი სიმღერები უხარისხოდ, დაბალ ხმაზე ისმოდა. იმის იმედით, რომ მოსკოვში შეძლებდნენ „გრამოფონის“ მიერ ჩაწერილი ორიგინალი ფირფიტების ნახვასა და გაციფრულებას, რეჟისორმა თავის მეგობარსა და მუსიკოსს, ანზორ ერქომაიშვილს სთხოვა დახმარება. სწორედ აქედან იწყება ძველი ქართული ხალხური სიმღერის აუდიოჩანაწერების მოძიების გზა, რომელიც ანზორ ერქომაიშვილმა პეტერბურგსა და ლონდონში გააგრძელა. დიდია მისი წვლილი ამ მასალის თავმოყრისა და სრულყოფის საქმეში.

თუმცა დავუბრუნდეთ 1907 წელს...

გიგო ერქომაიშვილის გუნდმა თბილისში 44 სიმღერა ჩაწერა. დღესდღეობით ამ ისტორიული ჩანაწერების მხოლოდ ნაწილს, 32 ნიმუშს ვიცნობთ, დანარჩენ „უცნობ“ ჩანაწერებთან დაკავშირებით კი მოლაპარაკებები დღემდე მიმდინარეობს. იმედია, ისინი მალე დაუბრუნდება საქართველოს და კიდევ ერთხელ გააოცებს ქართული ხალხური სიმღერის მოყვარულებს.

დაბოლოს, აღსანიშნავია ის წვლილი, რომელიც ბრიტანელებმა შეიტანეს ქართული და არა მხოლოდ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის დაფიქსირებისა და შენახვის საქმეში. რომ არა ბრიტანელები და კომპანია „გრამოფონი“, ვერ გავიცნობდით ჩვენი ისტორიის საეტაპო პერიოდის ჩანაწერებს, ლეგენდად ქცეულ მომღერლებს, მათი მღერის სტილს, მანერას. სწორედ 1901-1914 წლების ჩანაწერებია დღეს ის საგანძური და, ფაქტობრივად, უნიკალური სახელმძღვანელო, რომელიც პრაქტიკოსებისა თუ თეორეტიკოსების მუდმივ ყურადღებას იპყრობს.

გთავაზობთ გიგო ერქომაიშვილის გუნდის დღეისთვის ჩვენს ხელთ არსებულ ჩანაწერებს. საინტერესოა, რომ თითქმის ყველა სიმღერა იწყება და მთავრდება შეძახილებით: „გიორგი იობიშვილო! მაყრული თქვი, თუ ძმა ხარ, მაყრული!“. ეს შეძახილები თავის თავზე აიღო გუნდის ერთ-ერთმა განუმეორებელმა წევრმა ივლიანე კეჭყამაძემ.



ელესა

გამოყენებული ლიტერატურა:

ერქომაიშვილი, ანზორ, როდონია, ვახტანგ. (2006). ქართული ხალხური სიმღერა: პირველი ფონოჩანაწერები, 1901-1914.
https://www.recordingpioneers.com/RP_HAMPE2.html



ავტორი: სანდრო ნათაძე - ფოტოგრაფიის სახელმწიფო ცენტრის აქტივის ხელმძღვანელი

გამოსემაზე მუშაობენ

სანდრო ნათაძე – პროექტის ხელმძღვანელი, სარედაქციო საბჭოს წევრი

ნანა მუავანაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი

თეონა რუხაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი

ჯეფ ბარტონი – სარედაქციო საბჭოს წევრი, ინგლისური ტექსტის რედაქტორი

ლევან სიხარულიძე – მთარგმნელი

თამარ ასათიანი – ქართული ტექსტის რედაქტორი

ნიკოლოზ გოგაშვილი – დიზაინერი



