ეროვნული ბიბლიოთეკა

2025

N7

სარჩევი

სარედაქციო წერილი 1

სანდრო ნათაძე
თამარ მამალაძის ნაკვალევზე 3

ბესიკ მახათაძე
ცოტა რამ კანდელაკების გალობაზე 8

მაია გელაშვილი
ქართველთა ცოდნა ინფექციურ დაავადება „ბაკტონებზე" და მათი გამოვლინება ფოლკლორში 12

ეფთერ ინწკირველი
ქართული ხელოვნების დეკადა ოპერის კულუარებში 17

თეოდორე გოგოლაძე
უენო სალამური – ცოცხალი ტრადიცია თუ სამუზეუმო ექსპონატი? 30

ლუარსაბ ტოფონიძე
ქართული გალობის მცველები 39

სარედაქციო წერილი

ქართული ფოლკლორის წინამდებარე ნომერში ავტორები მოგვითხრობენ ამბებს, რომლებიც მეხსიერებამ ისტორიის მივიწყებულ ქრონიკებსა და მითოსურ-სარიტუალო პრაქტიკებში შემოინახა.

აქ თქვენ წაიკითხავთ ოდესღაც ღვთაებრივად მიჩნეულ სნეულებებზე, თითქმის გაქრობის პირას მყოფ და ხელახლა სიცოცხლე შთაბერილ საკრავებზე, ოჯახებზე, რომლებმაც მძიმე ქარტეხილების ჟამს უვნებლად შემოინახეს წინაპართა დანატოვარი, შეხვდებით ადამიანებს, რომლებიც გვიზიარებენ წინაპართა ნაკვალევზე მოგზაურობის საკუთარ ისტორიას.

დავიწყებთ მითოპოეტური, „ბატონებად“ წოდებული ინფექციური სნეულებების სამყაროს გაცნობით. ავტორი, მაია გელაშვილი ცდილობს ამ რთული მოვლენის მრავალმხრივად განხილვას და წარმოაჩენს მის კომპლექსურ ბუნებას, საიდანაც ჩანს, რომ ბატონები, თეთრი ზღვიდან მომავალი ეს უსხეულო არსებები არა უბრალოდ სნეულებების მატარებლები, არამედ კოსმიური ძალების აგენტები და მორალური წესრიგის გუშაგები არიან.

თევდორე გოგოლაძის დახმარებით სრულიად განსხვავებულ, არამითოლოგიურ კონტექსტში გაეცნობით და ხელახლა აღმოაჩენთ უენო სალამურს, რომლის ხმა ერთ დროს საქართველოს საძოვრებს ეფინებოდა და რომელიც საბჭოთა ეპოქაში დაკარგვის საფრთხის წინაშე დადგა. თითქოს ავტორი შიშობს, რომ მისი ძალისხმევის მიუხედავად, უენო სალამურმა შეიძლება საბოლოოდ შეწყვიტოს არსებობა და სვამს კითხვას: ნუთუ მხოლოდ სამუზეუმო ექსპონატად შემოგვრჩება ეს უძველესი საკრავი?

ჟურნალის ორი სტატია იმ ოჯახების მემკვიდრეობას ეძღვნება, რომლებმაც ქართული სიმღერის ცოცხალი ტრადიცია თაობიდან თაობას შემოუნახეს. ბესიკ მახათაძე მოგვითხრობს იმერეთში ივანე, ოქროპირ და სინო კანდელაკების ოჯახზე, რომელთა გალობა ერთ დროს იმერეთის ტაძრებსა და სასახლეებს ეფინებოდა. სტატიაში ჩანს, როგორი განსაკუთრებულია კანდელაკების როლი დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის დაცვასა და განვითარებაში.

ლუარსაბ ტოგონიძის ფოტოისტორია კი აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლის ღვაწლმოსილი წარმომადგენლების, კარბელაშვილების ოჯახზე მოგვითხრობს. მე-19 საუკუნეში, როდესაც იმპერიულმა რუსეთმა სცადა საქართველოს ავტოკეფალიური ეკლესიის ჩახშობა, კარბელაშვილებმა დიდი შრომა გასწიეს ქართული გალობის დასაცავად და ხელი შეუწყვეს გაქრობის საფრთხის ქვეშ მყოფი ამ ძვირფასი მემკვიდრეობის გადარჩენას.

სანდრო ნათაძე გვიზიარებს საკუთარ პილიგრიმაჟს პირველი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ქალის, თამარ მამალაძის ნაკვალევზე. ეს ამბავი თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, როგორ შეიძლება მიზანსწრაფულობისა და არდანებების წყალობით ერთი შეხედვით დაუძლეველი ამოცანების გადალახვა და მიზნის მიღწევა. თუმცა, ეს ისტორია მხოლოდ ავტორის პირადი გამარჯვების ქრონიკა არ არის – იგი წარსულთან დიალოგია, რომელიც პატივს მიაგებს თამარ მამალაძის მემკვიდრეობას, უკვდავყოფს მის მიერ დოკუმენტირებულ ადამიანთა სახელებს და აცოცხლებს მივიწყებულ სიმღერებს.

დაბოლოს, ეთერ ინწკირველი თავის ვრცელ ნარკვევში ჩვენი არცთუ შორეული წარსულის ისტორიულ მომენტს, 1937 წელს მოსკოვში გამართულ „ქართული ხელოვნების დეკადას“ შეგვახსენებს, რომლის დროსაც, ამ გარეგნულად თვალისმომჭრელი მოვლენის უკან, კულისებში, დრამატული პროცესები და ბობოქარი რეპრესიები იმალებოდა. სტატია მოგვითხრობს ისტორიული პერსონაჟების ტრაგიკულ ხვედრზე ტოტალიტარული სისტემისთვის ჩვეული მორალური ხრწნის პირობებში. გვაჩვენებს, როგორი დაუცველია ამგვარ სისტემაში მისივე მსახური და როგორ თამაშდება ეს ტრაგედია თეატრის კედლებში, რომელიც კულტურული იდენტობის გამოხატვის ნაცვლად, ეგზისტენციალური საფრთხის შემცველ სივრცედ იქცევა.

მთლიანობაში, ამ ნომრის სტატიები ქართული ხალხური კულტურის ისტორიის ფურცლებს გვაცნობს და გვასწავლის, რომ ტრადიციების დაცვა თავისთავად და მარტივად არ ხდება. მემკვიდრეობის შენარჩუნებას კვლევა, ძიება, ცოდნა, ერთგულება და სიყვარული სჭირდება.

თამარ მამალაძის ნაკვალევზე

გზა თამარ მამალაძემდე

წლებია, ერთგვარ ვნებად თუ გამოწვევად მექცა ისეთ საქმეებთან შეჭიდება, რომლებიც, მიზეზთა გამო, შეიძლება ძალიან რთული გამოდგეს, თუმცა ყველაზე დიდ სიხარულს ადამიანი სწორედ მაშინ გრძნობს, როდესაც ერთი შეხედვით „დაუძლეველ“ დაბრკოლებას გადალახავს!

დროთა განმავლობაში არაერთი ასეთი ისტორია დამიგროვდა – ზოგი მასშტაბური, ზოგი უფრო მოკრძალებული. თამარ მამალაძის ამბავი მათ შორის სრულიად გამორჩეულ ადგილს იკავებს.

თუ არ ვცდები, 2014 წელს ეთნომუსიკოლოგმა ნინო რაზმაძემ მითხრა, რომ ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში ინახებოდა თამარ მამალაძის უნიკალური საექსპედიციო მასალა – აუდიოჩანაწერები და ხელნაწერები. ქართული ხალხური სიმღერის აუდიოჩანაწერებს 2010 წლიდან ვაგროვებ, ამიტომ ამ ამბავმა ძალიან დამაინტერესა. არაფერი მინდოდა იმაზე მეტად, ვიდრე ამ ჩანაწერების მოსმენა და ხელნაწერების გაცნობა. წავედი ინსტიტუტში და არქივის მცველს, ნიკოლოზ გურგენიძეს შევხვდი, რომელმაც დამიდასტურა, რომ არქივში მართლაც ინახებოდა მამალაძის მასალა. მითხრა, რომ ინსტიტუტი ღია იყო იმ პროექტებისათვის, რომლებიც მასალებს საჯაროდ ხელმისაწვდომს გახდიდა. მეც, ფრთხილი ოპტიმიზმით შევთავაზე თანამშრომლობა და გამოცემის იდეა გავუზიარე. ბატონმა ნიკოლოზმა იმ ეჭვით შემომხედა, რომელიც ყველა არქივარიუსისთვისაა დამახასიათებელი. ალბათ, ჩემი ასაკიც (მაშინ სულ რაღაც 19 წლის ვიყავი) არ უწყობდა დიდად ხელს ნდობის მოპოვებას. ამასთან, არც მუსიკასთან მქონდა პროფესიული კავშირი. საბოლოოდ, ჩვენი საუბარი მაინც ოპტიმისტურად დასრულდა იმ იმედით, რომ ამ იდეის განხორციელებას მალე დავიწყებდით.

სამწუხაროდ, ინსტიტუტის ადგილმდებარეობის შეცვლამ და მასთან დაკავშირებულმა ტექნიკურმა სირთულეებმა პროცესი შეაფერხა. თუმცა, არც პროექტზე ფიქრი შემიწყვეტია და არც მეგობრებთან მასზე საუბარი.

მოგვიანებით გავიგე, რომ 2000 იანი წლების დასაწყისში ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის თანამშრომელმა, ეთნომუსიკოლოგმა მანანა შილაკაძემ მამალაძის ხმოვანი ჩანაწერების ნაწილი, გაციფრების მიზნით თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გადაიტანა. ტრადიციული მუსიკით დაინტერესებულთა წრე არც ისე დიდია და ხშირად არაფორმალური მეთოდებით ვრცელდება გამოუცემელი საარქივო ჩანაწერები. სწორედ ასე მოხვდა ჩემს არქივში თამარ მამალაძის საექსპედიციო ჩანაწერებიც. ამ ნიმუშების მიხედვით დავიწყეთ ანსამბლ „ადილეის“ რეპერტუარის განახლება და არაერთი უნიკალური ქართული ხალხური სიმღერა გავაცოცხლეთ.

2020 წელს, ჩემს უფროს მეგობართან და კოლეგასთან დავით შუღლიაშვილთან ერთად კვლავ ვესტუმრე ეთნოლოგიის ინსტიტუტს.[1] ბატონ ნიკოლოზს თავი შევახსენე და კვლავ ვისაუბრეთ მამალაძის არქივის გამოცემის მნიშვნელობაზე. მიუხედავად ორმხრივი მზაობისა, მიზეზთა გამო, სამწუხაროდ, არც ამ შეხვედრას მოჰყოლია შედეგი.

თამარ მამალაძე

ერთი წლის შემდეგ, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში დავიწყე მუშაობა. ცენტრის დირექტორთან, გიორგი დონაძესთან სამომავლო პროექტების განხილვისას ერთ-ერთი პრიორიტეტულ ამოცანად სწორედ მამალაძის არქივის შესწავლა დავასახელე, რასაც იგი უყოყმანოდ დათანხმდა. ამის შემდეგ უკვე ფოლკლორის ცენტრის სახელით მივუბრუნდი ეთნოლოგიის და ისტორიის ინსტიტუტს. საბოლოოდ, რამდენიმეწლიანი ლოდინის შემდეგ, 2021 წლიდან დავიწყეთ პროექტზე მუშაობა.

პირველი ეტაპი არსებული მაგნიტური ფირებისა (იგივე ბაბინების) და დრეკადი ფირფიტების სრული კოლექციისა და ხელნაწერი ფონდის გაციფრება იყო. გზადაგზა სრულიად შემთხვევით ვაწყდებოდი მამალაძის მანამდე უცნობ ჩანაწერებს (მაგალითად, კონსერვატორიაში და დავით შუღლიაშვილის პირად არქივში). საერთო ჯამში, გაციფრდა 30 საათამდე აუდიომასალა და 5000-მდე გვერდი ხელნაწერი.

თამარ მამალაძის დღიურების გაცნობა კიდევ უფრო მეტად მარწმუნებდა, რამდენად დიდი და ღრმა იყო მკვლევრის ნაშრომ-ნაღვაწი. აღტაცება მისი პიროვნებისადმი ინტერესსაც მიღვივებდა. საექსპედიციო დღიურები მოგვითხრობს მის მიერ სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილი ეთნოფორების (მათი რიცხვი 1000-ზე მეტს ითვლის) შესახებ. მათი სახელები, მართალია, არაფერს მეუბნებოდა, თუმცა ვაცნობიერებდი, რომ ეს ის ხალხი იყო, ვისაც უნდა ვუმადლოდეთ ეროვნული სამუსიკო მემკვიდრეობის გადარჩენას და ჩვენამდე მოტანას. სწორედ მაშინ გამიჩნდა კიდევ ერთი სურვილი – მომეძიებინა ამ ადამიანების ისტორიები.

თამარ მამალაძის გზა

სანამ თამარ მამალაძის ნაკვალევს შევუდგებოდი, გადავწყვიტე, მისი შთამომავლები მომეძებნა. ეთნომუსიკოლოგ ნანული მაისურაძისგან, რომელიც თამარის კოლეგა და თანამშრომელი იყო, შევიტყვე, რომ თამარ მამალაძეს მცირეწლოვანი შვილი გარდაცვლოდა და სხვა შთამომავლების შესახებ ინფორმაცია არ ჰქონდა. საქმე, ერთი შეხედვით, არც ისე მარტივი ჩანდა. ბევრი მეუბნებოდა, რომ შეუძლებელი იქნებოდა თუნდაც შორეული ნათესავის პოვნა, რომელსაც შინ 1972 წელს გარდაცვლილი ადამიანის საარქივო მასალები ექნებოდა შენახული. თუმცა, ვერ ვიჯერებდი, რომ ამხელა შრომის შემდეგ თამარის ცხოვრება ასე უკვალოდ შეიძლებოდა გამქრალიყო. ყველას ვეკითხებოდი, ვინც კი ამ სფეროში ტრიალებდა, რამე ხომ არ სმენოდა თამარზე და მის შთამომავლებზე, პასუხად ერთსა და იმავეს ვისმენდი – სანამ ერთ დღეს ეს კითხვა ეთნომუსიკოლოგ ნუნუკა შველიძეს არ დავუსვი. ქალბატონმა ნუნუკამ მითხრა, რომ წლების წინ თავისი კურსელის, რუსუდან ჭიჭინაძისგან სმენოდა თამარ მამალაძეზე. მაშინვე დავუკავშირდი ქალბატონ რუსუდანს. მან გაიხსენა, რომ სტუდენტობისას ბინას ქირაობდა ერთ გოგონასთან ერთად, რომელიც თამარის ნათესავი იყო, გვარად მამალაძე, ზესტაფონიდან.

ექსპედიცია ადიღეში, 1957 წელი. პირველი რიგი: მარცხნიდან - თამარ მამალაძე, მესამე გიორგი ჩიტაია

ეს ინფორმაცია ძალიან დამეხმარა, რადგან მამალაძეები ძირითადად ჩოხატაურის რაიონის სოფელ ხევიდან არიან და ზესტაფონში ამ გვარის მქონე ოჯახი, სავარაუდოდ, ბევრი არ იქნებოდა.

საქმეს შევუდექი – გავწევრიანდი Facebook-ის ჯგუფში „ზესტაფონი და ზესტაფონლები“ და ჩემს ახლობლებსა და მეგობრებს, ვისაც რაიმე კავშირი ჰქონდა ზესტაფონთან, დახმარება ვთხოვე. დიდხანს ლოდინი არ დამჭირვებია – იმავე საღამოს რამდენიმე წერილი მივიღე, რომლებშიც მაცნობებდნენ, რომ ზესტაფონში მხოლოდ ერთ მამალაძეს მიაგნეს, რომელსაც თამარი ერქვა. ნომერიც მომცეს. დავრეკე და აღმოჩნდა, რომ სწორედ ის იყო თამარ მამალაძის შთამომავალი!

მეორე დღესვე ფოლკლორის ცენტრიდან ზესტაფონის გზას დავადექით და თამარ მამალაძეს სახლში ვეწვიეთ. აღმოჩნდა, რომ დიდი თამარი მისი ბაბუის ბიძაშვილი ყოფილა. მართალი გითხრათ, ცოტათი იმედგაცრუება ვიგრძენი, რადგან ვერ დავუშვი, რომ ბაბუის ბიძაშვილის პირადი მასალები ექნებოდა შენახული, მაგრამ საბედნიეროდ, შევცდი. ქალბატონ თამარს აღმოაჩნდა თამარ მამალაძის ორი ფოტოალბომი, დიპლომი, სამსახურის საშვები და სხვა მასალები. ვისაუბრეთ მის ოჯახზე, მასალაც გამომატანეს და თბილისში დავბრუნდით.

შემდგომ თამარ მამალაძის პირადი საქმეც მოვიძიეთ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, რაც დამატებით ცნობებს შეიცავდა მისი ბიოგრაფიის სრულყოფისათვის.

მალევე შევუდექი იმ ხალხის შთამომავლების ძებნას, ვისზეც თამარ მამალაძე თავის დღიურებში მოგვითხრობს – იმ ადამიანების, რომელთა წყალობითაც ჩვენამდე უნიკალურმა ნიმუშებმა მოაღწია. მათდამი მადლიერებამ და ვალში ყოფნის გრძნობამ მიბიძგა, მეგობრებთან და კოლეგებთან ერთად მომევლო 140-მდე სოფელი და შევხვედროდი ძველი მომღერლების შთამომავლებს, რომელთაგანაც მეტი შემეძლო შემეტყო თამარის მიერ ჩაწერილ ეთნოფორებზე.

ფაქტობრივად, წელიწადნახევრის განმავლობაში ათწლეულების შემდეგ ხელახლა გავიარეთ თამარის გზა.[2]

ეს იყო თავგადასავლებით და არაჩვეულებრივი ამბებით სავსე მოგზაურობა.

საოცარი ემოციებით ივსებოდა ხალხი, როდესაც იგებდნენ, რომ მათი ბაბუების ამბის მოსმენა გვსურდა. იმ ბაბუების, რომელთა სახელებიც, ბევრგან, დავიწყებისა და დაკარგვის პირას იყო მისული. სიხარულისა და წინაპრების მონატრების ცრემლებით იყო გაჯერებული თითოეული ასეთი შეხვედრა, რომლებიც არაერთ დაუვიწყარ მოგონებად იქცა.

განსაკუთრებით მინდა ერთი ასეთი ემოციური შეხვედრა გაგიზიაროთ. ხულოს რაიონის სოფელ ქედლებში თამარ მამალაძემ გასული საუკუნის 50-იან წლებში ჩაწერა მეჭიბონე როსტომ ჯიმშერაძე. სწორედ მის შთამომავლებს უნდა შევხვედროდით. როგორც აღმოჩნდა, ჩვენს გამყოლს, ავთანდილ ბოლქვაძეს წინასწარ გაუფრთხილებია როსტომის შთამომავლები. მათ მთელი სანათესავო შეუკრებიათ: ზოგი ბათუმიდან საგანგებოდ ამოსულიყო, ზოგიც ბეშუმიდან შემოგვიერთდა. ასე უთქვამთ: „როგორ, ნენეის ამბებზე მოდიოდნენ და სხვანაირად არ შეგვეძლო“.

ამავე შეკრებაზე მოიწვიეს არაჩვეულებრივი მეჭიბონე თემურ არძენაძეც, ქედის სოფელ დანდალოდან. მართლაც განსაკუთრებული შეხვედრა გამოვიდა. ვიდეოც გვაქვს, რომელსაც ქვემოთ გთავაზობთ და რომელიც იწყება როსტომ ჯიმშერაძის შვილების სიმღერით და ცეკვით გრძელდება. საოცარი სანახაობა იყო – ერთად ცეკვავდნენ როსტომის შვილიშვილი, შვილთაშვილი და შვილთაშვილის შვილი!

ვეცადე, მოკლედ მომეყოლა ამბავი, რომელიც ჩვენი წინაპრების მივიწყებულ სახელებსა და საქმეებს სიცოცხლეს უბრუნებს.

ამ საქმის დაგვირგვინება იქნება კრებული, რომელიც წლის ბოლოს გამოიცემა და მოიცავს რამდენიმე წიგნს: თამარ მამალაძის მონოგრაფიას, მის სამეცნიერო შრომებს, საექსპედიციო დღიურებს, აუდიოჩანაწერებს და ისტორიებს იმ ეთნოფორებზე, ვინც თამარმა ჩაწერა.

პროექტში ჩართულია არაერთი ადამიანი: თეონა რუხაძე, ნანა მჟავანაძე, თამარ ასათიანი, ილია ჯღარკავა, ლიკა ლოლაშვილი, ქეთევან მარგიანი, მაია ლომია, კახა ჩანგაშვილი, თეონა ბენაშვილი, ანი ქველაძე, ქეთი ლაცაბიძე, ნუნუკა შველიძე, ნანა კალანდაძე, მარიამ ებანოიძე, რომა კალანდაძე, მერაბ ლომიძე, გიორგი დევდარიანი.

განსაკუთრებული მადლობა ყველას, ვინც რაიონებში ძველი მომღერლების შთამომავლების მოძიებაში მეხმარებოდა, ვინც თუნდაც ერთი ოჯახი მიმასწავლა და დამაკვალიანა.

პროექტის შედეგები, რომლის მეშვეობითაც ხელმისაწვდომი გახდება ის ცოდნა, რომელსაც ათწლეულების განმავლობაში ველზე აგროვებდა თამარ მამალაძე და რომელიც არქივების თაროებზე ელოდა მზის სინათლეს, ფასდაუდებელ დახმარებას გაუწევს როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკის მკვლევრებს, აგრეთვე პრაქტიკოსებს.

ამ ექსპედიციებმა კიდევ ერთხელ დამარწმუნა იმაში, თუ რაოდენ საჭირო და აუცილებელია იმ ხალხის სახელების და ისტორიების ცოდნა, რომელთაც ქართული ტრადიციული მუსიკა შემოგვინახეს.

---

[1] დავითმა გამოსცა კრებული ,,ჩვენ მშვიდობა", რომელშიც რამდენიმე ვარიანტი მამალაძის არქივიდანაც შევიდა. იხ. შუღლიაშვილი, დავით (ნოტებზე ჩაწერა და შეადგინა). 2020. ქართული ხალხური სიმღერა. ჩვენ მშვიდობა. თბილისი.

[2] ჩემთან ერთად სხვადსხვა დროს ექსპედიციებში ჩართულები იყვნენ ეთნომუსიკოლოგები: თეონა რუხაძე და ნანა მჟავანაძე. ხოლო ჩვენს ტრასპორტირებაზე ზრუნავდნენ: კახა ჩანგაშვილი, პაატა მჟავანაძე, გიორგი დევდარიანი და მერაბ ლომიძე.

ავტორი: სანდრო ნათაძე - ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის ხელმძღვანელი

ცოტა რამ კანდელაკების გალობაზე

ქართული ტრადიციული გალობის შენახვასა და გავრცელებაში ამა თუ იმ საგვარეულოთა დამსახურება იმდენად დიდი იყო, რომ სხვადასხვა სამგალობლო სკოლას, ზოგჯერ გვარებით მოიხსენიებდნენ. მაგალითად, საქვეყნოდ ცნობილი *დუმბაძის კილო*, შემოქმედის სკოლის სამგალობლო ტრადიციების აღნიშნავდა.

XIX-XX საუკუნეებში აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ გალობას კარბელაანთ კილოს, ან კარბელაანთ გალობას უწოდებდნენ, რასაც ძალიან კარგად ხსნის ვასილ კარბელაშვილი: „რაც შეეხება სახელწოდებას „კარბელაშვილის გალობა“[1] - იმიტომ კი არ ეწოდების, რომ იგი შეჰქმნა კარბელაშვილმა, არა-მარტო იმიტომ, რომ მისითვე მამაპაპეულად დღემდის დარჩა იმის ოჯახში და აქნობამდის მოიტანეს. აი, ამიტომ ჰქვიან „კარბელაშვილის კილოთი“.[2]

იმერეთში კი გალობით განთქმულ გვარებს შორის გამოირჩეოდა კანდელაკების გვარი, რომელიც ითვლებოდა ძველი სამგალობლო კილოების დამცველად და შემსრულებლად.[3]

კანდელაკები სხვადასხვა დროს გალობდნენ გელათის მონასტერში, სოლომონ II-ის სამეფო სასახლის კარის ეკლესიაში და ქუთაისის საკათედრო ტაძარში.

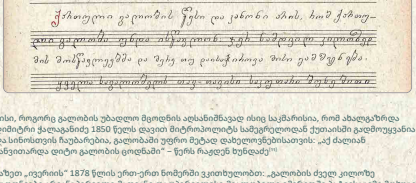
ჩვენ მოვიძიეთ მცირე ბიოგრაფიული ცნობები ამ გვარის რამდენიმე გამორჩეული მგალობლის შესახებ.

ივანე გიორგის ძე კანდელაკი, დაბადებული 1778 წელს, გალობდა იმერეთის უკანასკნელი მეფის – სოლომონ II-ის სამეფო კარის წმ. გიორგის ეკლესიაში.[4] იმერეთის სამეფოს გაუქმების (1810) შემდეგ კი, 1821 წლიდან გალობა გააგრძელა ქუთაისის ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის (იგივე ბაგრატის) ეკლესიაში, რომელიც იმხანად საკათედრო ტაძარს წარმოადგენდა.[5] ივანე ტაძარში იგი 1853 წლამდე გალობდა. გარდაცვალების შემდეგ კი ივანე კანდელაკი სახელგანთქმულმა მგალობელმა დიმიტრი ჭალაგანიძემ ჩაანაცვლა.

ბაგრატის ტაძარი (ეროვნული ბიბლიოთეკის ფოტო)

ოქროპირ კანდელაკი, რომელიც დაიბადა 1787 წელს, ასევე გალობდა სოლომონ II-ის სამეფო კარის ეკლესიაში; ივანეს მსგავსად, 1821 წლიდან კი – ქუთაისის საკათედრო ტაძარში. მან იმდენად კარგად იცოდა გალობა, რომ როდესაც 1833 წელს ეგზარქოსმა მოსემ ქუთაისის არქიეპისკოპოს სოფრონს მგალობლების სასახლეში გაგზავნა სთხოვა, გაგზავნილ ოთხ მგალობელს შორის ერთ-ერთი სწორედ ოქროპირ კანდელაკი იყო.[6]

სინო (სიმონ) გიორგის ძე კანდელაკი 1800 წელს დაიბადა. საღმრთო წერილი და გალობა ამ საქმის ნამდვილი მცოდნეებისგან შეისწავლა. ის წარმოშობით სოფელ გელათიდან იყო. ქუთაისის საკათედრო ტაძარში მგალობლად გამწესებულა 1821 წლიდან და საკმაოდ დიდი ხანი გალობდა იქ. მისი ნამსახურების სიაში ნათქვამია, რომ: „იცის კითხვა წერა და გალობა ძლიერ კარგად“.[7]



აკაკი წერეთელი თავისი ყმაწვილობისდროინდელ მოგონებაში იხსენებს იმერლების (კანდელაკების) და სტუმარი გურულების (ანტონ დუმბაძის ხელმძღვანელობით) ერთობლივ გალობას ბაგრატის ტაძარში და სინოს შესახებ ამბობს: „დუმბაძის ბანი ათს ჩაყლაპავს სინოს ბანისთანას, მაგრამ სინო რომ დაუკვერას[8] და გადაჭედ-გადმოჭედს ხმატკბილებით, იმას ვეღარა შეედრება რა“[9].

რაჟდენ ხუნდაძე სინო კანდელაკს ისეთი დიდი მგალობლების გვერდით აყენებს, როგორებიც იყვნენ ანტონ დუმბაძე და დავით შოთაძე: „ჩვენი სახელოვანი მგალობლები, განსვენებულნი: ანტონ დუმბაძე, სინო კანდელაკი, დავით ჩხარელი (შოთაძე) და სხვა საუკეთესო მგალობლები გელათში იყვნენ გაზრდილნი“.[10]

მისი, როგორც გალობის უბადლო მცოდნის აღსანიშნავად ისიც საკმარისია, რომ ახალგაზრდა დიმიტრი ჭალაგანიძე 1850 წელს დავით მიტროპოლიტს სამეგრელოდან ქუთაისში გადმოუყვანია და სინოსთვის ჩაუბარებია, გალობაში უფრო მეტად დახელოვნებისათვის: „აქ ძალიან განვითარდა დიტო გალობის ცოდნაში“ – წერს რაჟდენ ხუნდაძე[11]

გაზეთ „ივერიის“ 1878 წლის ერთ-ერთ ნომერში ვკითხულობთ: „გალობის ძველ კილოზე მცოდნეები არიან: პირველი მათგანი და უპირველესი მგალობელი იმერეთში პატივსაცემი მოხუცი სიმონ კანდელაკი, ეს არის ერის კაცი; ამ უკანასკნელ წლამდის იმერეთის ეპისკოპოზის მგალობელთა რიცხვში უკეთესი ადგილი ეჭირა. ახლა შეუძლებლობისა გამო იქ აღარ ითვლება. იმის გალობის ცოდნაზე ამის მეტი არა ითქმის რა: ის არის უკეთესი მგალობელი იმერეთში, გურიაში და სამეგრელოში. მხოლოდ როცა მას თანასწორი ამხანაგები ჰყავდა, ასე იტყოდნენ: „სიმონმა ყველაზე უფრო ბევრი ჭრელები იცისო“[12].

სინო კანდელაკი ქუთაისის საკათედრო ტაძრიდან 1873 წელს გაუთავისუფლებიათ სიბერის გამო. მისი გარდაცვალების თარიღი უცნობია.

[1] წყაროში წერია „კარბელოვი“ რაც რუსული კოლონიალური პოლიტიკის მოთხოვნით, ქართული გვარების სლავური გვარებისთვის დამახასიათებელი ბოლოსართებით დაბოლოებას ითვალისწინებდა.

[2] კარბელოვი, ვასილ. 1897. ქართლ–კახური გალობა: კარბელაანთ კილოთი, მწუხრი. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

[3] „კანდელაკი“- *ბერძნ.* Κανδηλάπτη- მნათე. სიტყვამ პირველად კანდელაფტ-ი მოგვცა, შემდეგ იგი კანდელაკად იქცა. ჩვენში მიღებული იყო წესად, რომ თუ ერთ ჩამომავლობაში პაპა, მამა და შვილი მღვდლები იყვნენ, შემდგომი თაობა გვარად კანდელაკს ირქმევდა. მაგ., საჯავახოს კანდელაკები წარმოშობით ქორიძეები არიან, სამტრედიისა კი – ნიკურაძეები. ცნობილმა ლოტბარმა და მუსიკის მცოდნემ ფილიმონმა გვარის გამოცვლა არ ინება და ქორიძედ დარჩა. მისი ახლო ნათესავები კი კანდელაკებად იწერებიან (ა. შ.)

სასკოლო ლექსიკონი, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. ხელმისაწვდომია: http://www.nplg.gov.ge/saskolo/index.php?a=term&d=44&t=41562 (წვდომის თარიღი: [03.03.2025]).

[4] კეზევაძე, მერაბ. 2006. დოკუმენტები იმერეთში საეკლესიო გალობის ისტორიისათვის (*1821–1920* წწ.). რედაქტორი ქეთევან მამუკელაშვილი. ქუთაისი: ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი.

[5] ქუთაისის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი 1003 წელს ბაგრატ III-მ ააგო და ამიტომ მის სახელთანაა დაკავშირებული.

[6] კეზევაძე, მერაბ. 2006. დოკუმენტები იმერეთში საეკლესიო გალობის ისტორიისათვის (*1821–1920* წწ.). რედაქტორი ქეთევან მამუკელაშვილი. ქუთაისი: ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. გვ. 10

[7] ქუთაისის ცენტრალური არქივი. ფონდი 21, საქმე 5603.

[8] ნაწარმოებია ზმნიდან „კვერვა“. კვერვა (სიტყვიდან „კვერი“- პატარა ზომის ჩაქუჩი)- კვერის ცემით ლითონის დამუშავება, ჭედვა. წყარო: ჩიქობავა, არნ. 1955. *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი,* ტომი 4. მთავარი რედაქცია: არნო ჩიქობავა. თბილისის: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

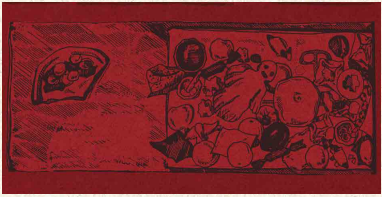
[9] წერეთელი, აკაკი. 1894. „მოგონება“ (ფეხთა ბანა). კვალი, 3 ივლისი, N28, გვ. 4-5.

[10] ხუნდაძე, რაჟდენ. 1910. „ქართული გალობა (რა მდგომარეობაში იყო ქართული გალობა წინათ და რა მდგომარეობაშია დღეს).“ შინაური საქმეები, N18: გვ. 9.

[11] სუხიაშვილი, მაგდა. 2009. *„დიტო ჭალაგანიძე“*. მთავრი რედაქტორი ვახტანგ როდონაია. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, საერთაშორისო საქველმოქმედო ფონდი „ხობი“. 8.

[12] ივერიელი, ლ. 1878. „ქართულს გალობაზედ.“ *ივერია,* N 38, გვ. 6–9.

ავტორი: ბესიკ მახათაძე - რეგენტი, საეკლესიო მუსიკის მკვლევარი



ქართველთა ცოდნა ინფექციურ დაავადება „ბატონებზე“ და მათი გამოვლინება ფოლკლორში

ქართველ ხალხს „ბატონები“[1] – ბავშვთა ინფექციური დაავადებები სულიერ არსებებად ჰყავდათ წარმოდგენილი და მათ „ანგელოზებს“ და „ღვთისგან გამოშობილებს“ უწოდებდნენ.

ხალხური წარმოდგენით ბატონები შვიდი და-ძმანი არიან: წითელა, წითურა, ჩუტყვავილა, ყივანახველა, ქუნთრუშა, ყბაყურა და ყვავილი. მათი მოსვლა ავადმყოფობის სახით, ხშირად არასასურველ გართულებებს და სიკვდილიანობასაც კი იწვევდა.

საყურადღებოა ის მიზეზები, რის გამოც ჩვენი წინაპრების თვალთახედვით, მოდიან ბატონები ჩვენთან დედამიწაზე. საინტერესოა, ისიც, რომ მათ მობრძანებას სასჯელად თვლიდნენ თუ წყალობად[2] მიიჩნევდნენ.

ამ და ბევრ სხვა კითხვაზე ქართველთა ეთნოგრაფია და ფოლკლორული მასალები გვაძლევს პასუხს.

ეთნოგრაფიული ცნობებიდან ვიგებთ, რომ ბატონები მოდიან თეთრი ზღვიდან:

„თეთრი ზღვიდან გეახელით, იავნანინაო
შვიდი და-ძმანი ბატონი, იავნანინაო“

ილუსტრაცია წიგნიდან „მხიარულ-ბრაზიანი ბატონები“, მხატვარი - ქეთევან ძიძიგური

ყველა ავადმყოფობა შავი ზღვის გადაღმა ბინადრობს, იქ, საცა განუწყვეტლივ სდის თაფლის მდინარენი და რძის ნაკადულები. თაფლის მდინარეები მზის სხივების მეტაფორაა, ხოლო რძის ნაკადულები – თეთრი ღრუბლებისა და ნისლისა.[3] ბატონების მობრძანება არ უკავშირდება წელიწადის ერთ კონკრეტულ დროს და ისინი შეიძლება მობრძანდნენ, როგორც გაზაფხულზე, ისე შემოდგომაზე და შესაძლოა, ზამთარშიც, ანუ წელიწადის ნებისმიერ დროს, მაშინ, როდესაც მზის სხივი გაარღვევს ღრუბელს. ამ მზის სხივს მოჰყვებიან ბატონები. ცნობილია, რომ ინფექცია სწორედ თბილ ამინდში იჩენს თავს. რამდენადაც ბატონები ანგელოზებად მოიხსენებიან, ისინი არამიწიერ არსებებად უნდა ჩავთვალოთ. აქედან გამომდინარე, კიდევ ერთხელ დასტურდება ბატონების ცალკე მდგომი სამყაროსა და სამფლობელოს არსებობა – მზის სხივებისა და თეთრი ღრუბლების სამყაროსი.

ეთნოგრაფიული მონაცემების თანახმად, ქართულ-ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში სნეულებისა და მათ შორის სახადის გამგებლად მზის ღვთაება ითვლება, რომლის სახელიც შუამდინარული მზის ღვთაების სახელს ჰგავს – ბარბალე ბაბარ//ბაბარ. შუმერული სიტყვა ბაბარი ბრწყინვის და სინათლის გამომხატველია.[4] ბატონების გამომგზავნი ღვთაება ბაბარი – ცეცხლოვანი, ელვარე ღვთაებაა, რომელიც წითელ ფერთან ასოცირდება. ბატონების სტუმრობას განსაკუთრებულად ხვდებოდნენ და ყველაფერს წითლად რთავდნენ. ასეთივე ელვარე და ბრიალა თვისებებით ხასიათდება ღვთაება ბარბარე, თუმცა ქართულ და შუმერულ ღვთაებებს სქესი განასხვავებთ. როგორც ჩვენს ეთნოლოგიურ მეცნიერებაშია აღიარებული, ქართული მზის ღვთაება ბაბარ//ბაბარი ქალღვთაებაა.[5]

მეორე მხრივ, ბარბარე, რომელიც ქართულ ხალხურ ეთნოგრაფიაში ხშირად მოიხსენიება, როგორც ბატონების „მამიდა“ ან „დედა“ – ქალღვთაებაა, რომელსაც ევედრებიან ავადმყოფის გამოჯანმრთელებას.[6] შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ ხალხურ წარმოდგენაში დროთა განმავლობაში მოხდა ბაბარისა და ბარბარეს ფუნქციური და სიმბოლური გადაკვეთაც. მითოლოგიაში ხშირად ვხვდებით ღვთაებების „გაყოფას“ სქესის ან ფუნქციის მიხედვით. შესაბამისად, ბაბარი წარმოდგენილია, როგორც მამრი, შორეული, მრისხანე და ძლიერი ღვთაება, ხოლო ბარბარე – როგორც ქალღვთაება, ახლობელი, ხალხის მხარეს მდგომი, მწყალობელი. ეს ორი ღვთაება, შესაძლოა, წარმოადგენდეს ერთი არქეტიპის ორ მხარეს.– მრისხანე ძალისა და მწყალობლის სინთეზს, რაც ბატონებთან მიმართებით ქმნის სრული მითოლოგიური ციკლის მოდელს: ბაბარი – ბატონების გამომწვევი და მომავლინებელი, ბარბარე – შუამავალი და განმკურნებელი.

ბატონები თავიანთ მობრძანებას გვამცნობენ გამონაყარის – ყვავილის სახით. ყვავილი იმ სულიერი სათნოებების ნაყოფის სახე-ხატია, რაც ღვთაებათაგან გვაქვს ადამიანებს შთაგონებული და მიზეზთა გამო დავიწყებული. იგზავნებიან ბატონები, რათა შეგვახსენონ ერთმანეთის სიყვარული, ზრუნვა, მოფრთხილება, ანგარიშის გაწევა, თავგანწირვა – ბატონთა სტუმრობამ ადამიანები უნდა დააფიქროს და სათნოებანი შეახსენოს. სწორედ ამიტომ, ამ დროს სახლში ისადგურებს სიმშვიდე და სიწყნარე. ეთნოგრაფიული ცნობებიდან ვიგებთ, რომ იკრძალება ხმამაღალი საუბარი, ჩხუბი, თოფის სროლა, თრობა და ა.შ.[7] თუ ეს წესები არ შესრულდა, ბატონები განაწყენდებიან და ავადმყოფს დაავადება გაურთულდება. შესაბამისად, ბატონებს პატივითა და მოწიწებით ეგებებიან. ერთ-ერთ მესხური ტექსტი კარგად აღწერს ამ პატივისცემას:

„ბატონების მამიდასა, იავნანინაო,
ქვეშ გავუშლი ხალიჩასა, ვარდო ნანინაო,
იმასაც არ დავაჯერებთ, იავნანინაო,
ზედ გავუფენთ ორხოვასა[8], ვარდო ნანინაო...
ია ვკრიფე, ვარდი ვშალე იავნანინაო,
წინ ბატონებს გავუშალე ვარდო ნანინაო.“[9]

რამდენადაც ქალღვთაება ბარბარეს სახადიანის განკურნება მიეწერება, ამ პროცესის ხილულად შესაგრძნობად ავადმყოფთან მოჰყავთ ღვთაების მიწიერი/ხორციელი განსახიერება – ქალი, რომელსაც საუკეთესო სიმღერა, ტკბილი საუბარი და კარგი განწყობის შექმნა შეუძლია. ასეთ ადამიანს მებოდიშე, მახვეწელი, გამომლოცველი ჰქვია. ხანდახან მას ბატონების მამიდასაც უწოდებენ. ხალხი მას არ აღიქვამს როგორც ქალღვთაება ბარბარეს ვიზუალურ გამოხატულებას, თუმცა სახელწოდება „ბატონების მამიდა“ შორეულ წარსულში ასეთ კავშირზე მიანიშნებს.

ღვთაება ბარბარე ხან ბატოწების მამიდად გვევლინება, ხან კი დედად. ორივე შემთხვევაში, ის არის ქალღვთაება, რომელსაც ავადმყოფის განკურნება შეუძლია და ამას შესთხოვენ კიდეც.

ბატონების სიმღერა „იავნანას“[10] ზოგიერთ ტექსტში სახადი მოიხსენიება, როგორც „ღვთიური დაავადება“. ფშავ-ხევსურეთში მას „ღვთის ვალი“ დაერქვა, ანუ ის, რაც ყველა ადამიანის მოსახდელია და ფაქტობრივად, დაავადებადაც არ მიაჩნდათ, თვლიდნენ, რომ ღვთაებები ესტუმრნენ ოჯახს და როგორც ძვირფას სტუმრებს, ისე უნდა დახვედროდნენ. ბატონები შედიოდნენ ადამიანის სხეულში და გამონაყარით – ყვავილით ამცნობდნენ ამას. ვისაც ბატონები არ შეხვდებოდა, ის ღვთაებათა მიერ „დაწუნებულად“ მიაჩნდათ. იტყოდნენ – „ანგელოზები არ დაუბრძანდა, არ მოეწონათო“.

თუმცა, მიუხედავად ერთი შეხედვით საზეიმო განწყობისა, ბატონების მოსვლა ამავდროულად ერთგვარ შიშსაც აღძრავდა, რადგან ზოგჯერ ბატონების სტუმრობა ავადმყოფისთვის ტრაგიკულად სრულდებოდა. ფსალმუნებში ვკითხულობთ: „უფალო ნუ რისხვითა შენითა მსწავლი მე.“ უფალო, ნუ გულისწყრომითა შენითა მამხილებ მე, ნუცა რისხვითა შენითა მსწავლი მე.” (ფსალმ. 37:2). ასეთი გააზრების თანახმად ბატონების სტუმრობა ადამიანის სულის გამოსაწრთობ საშუალებად, ღვთისგან გამოგზავნილ შემეცნებით მექანიზმად აღიქმება, რომელსაც ადამიანი ჭვრეტის, სინანულისა და სულიერი გარდაქმნისკენ მიჰყავს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ავადმყოფობას ღვთის რისხვა და ტრაგიკული დასასრული მოჰყვება. სწორედ ამ რისხვისგან და მისი ტრაგიკული დასასრულისგან იცავდა თავს ხალხი მობოდიშებით. ამიტომაც ერქვა „მებოდიშე“, ქალს, რომელსაც სპეციალურად იწვევდნენ ავადმყოფის მოსავლელად. თუკი ვეურჩებით – ვისჯებით. გვართმევენ ყველაზე ძვირფასს – ბავშვის ჯანმრთელობას ან მის სიცოცხლეს, ჩვენს ხორციელ ნაყოფს. ასეთ დროს უამრავი კითხვა უჩნდება ადამიანს და პროცესის გააზრება მას ფიქრისკენ და დამნაშავის საკუთარ თავში ძიებისკენ უბიძგებს. პასუხიც შესაბამისია: ვერ მოვუფრთხილდი, ვერ მოვუარე საკადრისად.

ამავდროულად, ბატონები მწყალობლებიც არიან. ადამიანების მიერ სიკეთეების შემეცნების კვალდაკვალ ისინი წყალობას მოიღებენ ჩვენთან სტუმრობით. ამ დროს ავადმყოფის სახლში ისადგურებს სიმშვიდე, ერთმანეთზე ზრუნვა, ანგარიშის გაწევა, განსაცდელის დათმენა. ეს იმის ნიშანია, რომ ბატონმა მიზანს მიაღწია. სახლში ისეთი ნათელი, სუფთა და ხალასი ატმოსფეროა, რომ ბატონთა წაბრძანების მერეც ნატრობენ იმ გარემოს. [11]

ბატონების ამგვარი გააზრების ექო ისმის ჩვენი დროის პოპულარული ჟანრის ერთ სიმღერაშიც:

“რაც ვინატრე ამისრულეს ისე სწრაფად
თითქოს ყველამ გამოისხა ჩემთვის ფრთები....
ნეტავ მართლა ბატონები შემეყაროს,
მიგალობონ შენისთანა ბულბულებმა“.[12]

ის განწყობა, დამოკიდებულება, რომელიც ქართველებს გაგვაჩნდა და გაგვაჩნია ბატონების მიმართ, შორეული პერიოდის გამოძახილი უნდა იყოს და იმ უძველეს ხანას უკავშირდებოდეს, როდესაც ქართველთა კოსმოგონია ყოველივე ხილულსა თუ უხილავს ღვთის განგებულებად მოიაზრებდა, როდესაც ლხინსა და ჭირს, სიხარულსა თუ განსაცდელს, მათ შორის, ავადმყოფობებსაც, თავისი გამრიგე ღვთაება ჰყავდა. მაშინდელ ქართველს ჰქონდა ცოდნა სულის ნაყოფების შესახებ, შეეძლო სხვისთვის თავგანწირვა, ესმოდა სხვისი გადარჩენის/შველის მნიშვნელობა. ეს ცოდნა ქართულ ხალხურ ზღაპარ „წიქარაშიც“ ჩანს: ეს უპირობო სიყვარულია. ბატონების მობოდიშების რიტუალი, ერთი მხრივ, ავადმყოფისადმი უპირობო სიყვარულის გამოვლინებაა,[13] ხოლო მეორე მხრივ კი – ღვთის შიშისა და უსაზღვრო მორჩილების.

თუკი ავადმყოფის მდგომარეობა კრიტიკულია, მომვლელი, ანუ დედა მზადაა ჩაენაცვლოს სიკვდილის პირას მისულ შვილს. მანამდე ცხვარს, მამალს, როგორც ჩამნაცვლებელს, ისე სწირავს სალოცავში. როდესაც ესეც არ შველის, დედა მიდის სალოცავში და თეთრებში ჩაცმული ბავშვიც მიჰყავს. მკერდით მიწას „ხნავს“, გამოხატავს მზაობას, მიწაში თავად ჩავიდეს, ჩაენაცვლოს. თეთრი ფერის სამოსიც სულეთის სამყაროსთან სიახლოვეზე მიუთითებს. უკან წამოსულები ავადმყოფს სამოსს ხდიან და სალოცავში ტოვებენ. მათ ხომ თავი შესთავაზეს სანაცვლოდ და წყალობა გამოითხოვეს. მიწაში მიცვალებულს ღვთაება „დიდი დედა ნანა“ იღებს, იბრუნებს. ბუნების დედური ძალების განმასახიერებელი, ქართველთა ქალღმერთი ნანა განაგებდა მიწის ნაყოფიერებას, ბუნების კვდომა-აყვავებას. ის სიცოცხლის მზრდელია. როგორც თესლიდან ნაყოფს, ისე აღმოაცენებს სიცოცხლეს. თუ კი „დიდი დედა ნანა“ ღვთაებაა, ადამიანის ბიოლოგიური ადამიანის ბიოლოგიური დედა „პატარა დედად“ აღიქმება. ამიტომ იყო ძველად თიხის ქვევრებში ადამიანთა ემბრიონის პოზაში დასაფლავება მიღებული: „დიდმა დედა ნანამ“ თავის წიაღში უნდა დაიბრუნოს გარდაცვლილი. ამიტომ ჰქვია ძილისპირულს „იავნანა“, ხოლო ბატონებს „დედა ნანას“ ავედრებდნენ, რათა მშვიდი ძილი მოჰგვაროს და დროებით მასთან ამყოფოს, ხოლო გარდაცვალების შემთხვევაში სამუდამოდ თავისთან დაიტოვოს. როგორც მიცვალებულებს სულეთში ყვავილებით ვაცილებთ, ასევე ისტუმრებდნენ ქართველები ბატონებს დედა „ნანასთან“.

ილუსტრაცია წიგნიდან „მხიარულ-ბრაზიანი ბატონები“, მხატვარი - ქეთევან ძიძიგური

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბატონების მობრძანება განიხილებოდა, როგორც განსაკუთრებული სულიერი მოვლენა, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ბავშვისა და მისი მომვლელის სულიერი განვითარების საქმეში. მათი მოხდის შემდეგ ადამიანი აღარასდროს იქნებოდა ისეთი, როგორც მანამდე. სულიერ სამყაროსთან ურთიერთობის ეს უძველესი ფორმა, ბატონების დახვედრა-გასტუმრების ტრადიციის სახით, ქართველებს თითქმის ბოლო დრომდე შემორჩათ.

[1] ბატონები – ბავშვთა გადამდებ დაავადებათა (წითელა, წითურა, ყივანახველა, ჩუტყვავილა, ყბაყურა, ყვავილი, ქუნთრუშა, ყივანახველი) საერთო ხალხური სახელწოდება.

[2] ბატონების მოვლენა ამ კუთხით განხილულია გია რაზმაძის სტატიაში „ბატონების ნანინა“- წყალობისმიერი ეპოქის კვალი ქართულ სიმღერაში“, რომელსაც შეგიძლიათ გაეცნოთ ჩვენი ჟურნალის N2 ნომერში.

[3] ერთ-ერთი მეგრული ლეგენდის მიხედვით, მეთევზე ანკესზე წამოგებულმა დიდმა თევზმა ნავიანად გაიტაცა ზღვის იქით. ის მოხვდა ბატონების სამფლობელოში საცა „თაფლის მდინარენი და რძის ნაკადულები სდიოდა...“ (სახოკია, თედო. 1956. ეთნოგრაფიული ნაწერები. თბილისი, სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა. გვ 23-40)

[4] გიორგაძე, გრიგოლ, 2002. უძველესი ახლოაღმოსავლური ეთნოსები და ქართველთა წარმომავლობა. თბილისი: სულხან-საბა ორბელიანის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. გვ. 23

[5] ბარდაველიძე, ვერა, 2006. ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან: ღვთაება ბარბარ-ბაბარ. თბილისი: კავკასიური სახლი. გვ. 52

[6] იქვე. გვ. 55, 57

[7] მინდაძე, ნუნუ. 1979. „ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები და რწმენა-წარმოდგენები ფშავ-ხევსურეთში.“ *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის,* 20. 20: გვ.124–126. თბილისი: მეცნიერება. გვ. 122-128.

[8] ორხოვა — ხაოიანი საფენი, ორპირად ნაქსოვი ხალიჩა.

[9] ქართული ფოლკლორი, 2003. გვ.40. რედაქტორი ნაირა გელაშვილი. თბილისი. კავკასიური სახლი. *ქართული ფოლკლორი.* 2003. რედაქტორი ნაირა გელაშვილი. თბილისი: კავკასიური სახლი. გვ. 40.

[10] ბატონებისათვის განკუთვნილ სიმღერას „იავნანას“ უწოდებენ აღმოსავლეთ საქართველოში. ხოლო დასავლეთ საქართველოში ის „ბატონების“ ან „საბოდიშოს“ სახელით არის ცნობილი.

[11] რაზმაძე, გია, 2022. „ბატონების ნანინა – წყალობისმიერი ეპოქის კვალი ქართულ სიმღერაში.“ ქართული ფოლკლორი, №2.რაზმაძე, გია, 2022. „ბატონების ნანინა – წყალობისმიერი ეპოქის კვალი ქართულ სიმღერაში.“ ქართული ფოლკლორი, №2.

[12] ტექსტი- ბიჭიკო სვანიძე; მუსიკა- თემურ ხუჯაძე.

[13] რაზმაძე, გია, 2022. „ბატონების ნანინა – წყალობისმიერი ეპოქის კვალი ქართულ სიმღერაში.“ ქართული ფოლკლორი, №2.

ავტორი: მაია გელაშვილი - ეთნომუსიკოლოგი,
ოზურგეთის ფოლკლორის ცენტრის ხელოვნების
მიმართულების ხელმძღვანელი

ქართული ხელოვნების დეკადა ოპერის კულუარებში

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Коммунистическая партия Советского Союза
ПРАВДА
Газета основана 5 мая 1912 года В. И. Лениным
Орган Центрального Комитета КПСС
გადმოგვირბენენ - მოგვიკლავენ.
გადავურბენთ - ვუმღერებთ.
ბ. კეკელიძე
ქართული ხელოვნების დეკადა ოპერის კულუარებში

გადმოგვირბენენ - მოგვიკლავენ,
გადავურბენთ - ვუმღერებთ.
ბ. კეკელიძე

1937 წლის დასაწყისში გაზეთი „პრავდა“ მთელ საბჭოთა კავშირს აცნობებდა, რომ 5 იანვრიდან მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადა იწყებოდა. ორი კვირის განმავლობაში ქართული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს დღეში რამდენიმე წარმოდგენა შესვენების გარეშე უნდა გაემართათ რუსებისთვის, რათა მოსკოვის პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ელიტას ქართული ცეკვა-თამაშის მიღმა იოსებ ბესარიონიჩის სამშობლოს მდიდარი კულტურა დაენახა.

დეკადა საქართველოს გასაბჭოების მე-15 წლისთავს ეძღვნებოდა და თავდაპირველად ის 1936 წლის გაზაფხულზე იყო ჩაფიქრებული.[1] ნაციონალური კულტურის დეკადების მომზადება დაევალა სხვა რესპუბლიკებსაც, რომელთაგან ყველას უკრაინამ დაასწრო (1936 წ. მარტში), მას მიჰყვა ყაზახეთი (1936 წ. მაისში). ქართული ხელოვნების დეკადას რიგით მესამე ადგილი ერგო. მას თავიდანვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა ლავრენტი ბერიამ და სწორედ დეკადის მოსამზადებლად დანიშნა 1935 წელს ოპერის დირექტორად თავისი კლასელი და სანდო პირი აკაკი ჭყონია, რომელიც „ადამიანური მიდგომის უნარითა და ადმინისტრაციულ-სამეურნეო მუშაკის მონაცემებითაც ... [ყოფილა] დაჯილდოებული“.[2]

ჟურნალისტიკიდან – კულტურაში

აკაკი ჭყონია კულტურაში ჟურნალისტიკიდან მოვიდა. მანქანაზე რუსულად ნაბეჭდი პარტიული ავტობიოგრაფიის[3] თანახმად, ის 1898 წელს ბათუმში, ყოფილი ყმა-გლეხის, მაქსიმე ჭყონიასა და ცხინვალელი გლეხის ქალის ღარიბ ოჯახში დაბადებულა. რკინიგზის კონდუქტორის რვაბავშვიანი ოჯახი გაჭირვებაში ცხოვრობდა, მაგრამ ამის მიუხედავად, მშობლებმა 1909 წელს ქართული ორკლასიანი სასწავლებელი მაინც დაამთავრებინეს აკაკის და სამჭედლო ხელობის შესასწავლად ამზადებდნენ, რომ არა ოჯახის ახლობელი მკერავი ქალი – მაია ივაშკევიჩი, რომლის დაჟინებით და დახმარებითაც აკაკი ჭყონიას გიმნაზიაში გაუგრძელებია სწავლა. მართალია, ავტობიოგრაფიაში ის არ აკონკრეტებს, რომელი გიმნაზია დაამთავრა, მაგრამ თუ მის ძმისშვილს, მომღერალ ლამარა ჭყონიას დავუჯერებთ, აკაკი ლავრენტი ბერიას კლასელი ყოფილა და იმდენად ახლო მეგობარი, რომ ტანსაცმელსაც ცვლიდნენ თურმე ერთმანეთში.[4] ლავრენტი ბერია კი, როგორც ცნობილია, სოხუმის უმაღლეს დაწყებით სასწავლებელში (Сухумская высшая начальная школа) სწავლობდა.

სოხუმის გიმნაზიის ჯგუფური ფოტო. აკაკი ჭყონიას კლასი. უთარიღო. სავარაუდოდ, წინა რიგში მარჯვნიდან მე-4 ლავრენტი ბერიაა გამოსახული გიმნაზიის წლებში. მასზე ხელი აქვს ჩამოდებული აკაკი ჭყონიას. თბილისის ცენტრალური არქივი.

გიმნაზიის ტიპის სასწავლებელი (სადაც კლასში 10-დან 25-წლამდე ბიჭები გვერდიგვერდ ისხდნენ) იმ დროს ქალაქის საუკეთესო სასწავლებლად ითვლებოდა. მას არ ჰქონდა პანსიონი და სწავლის გადასახადიც რთული მოსაგროვებელი იყო ჭყონიების ოჯახისთვის. ამიტომ, როგორც ღარიბ და ნიჭიერ მოსწავლეს, აკაკი ჭყონიას მეხუთე კლასამდე სწავლის გადასახადს მშობელთა წრე უხდიდა, მეხუთე კლასიდან კი თავად დაუწყია მოსწავლეთა რეპეტიტორობა და ზაფხულის თვეებსაც რკინიგზაზე ატარებდა შავ მუშად შრომაში.

აკაკი ჭყონია გიმნაზიის წლებში. თბილისის ცენტრალური არქივი

ჯერ კიდევ მოსწავლე ჭყონია 1914 წელს ახალგაზრდა მარქსისტთა (მენშევიკების) ორგანიზაციას შეუერთდა. მოგვიანებით ის ამ „ცოდვას“ მოინანიებს და თავსაც მოიწონებს, რომ არა მხოლოდ აქტიური მონაწილეობა მიიღო 1922 წელს ყოფილ თანაგუნდელებთან – მენშევიკებთან ბრძოლაში, არამედ 1924 წელს იარაღით ხელში გამოდიოდა „ჟორდანიას და სხვათა აგვისტოს ავანტიურის წინააღმდეგ“.[5]

1918 წელს გიმნაზიის დასრულების შემდეგ ერთხანს რკინიგზის დეპოში იმუშავა, 1921 წელს კი თბილისის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. ავტობიოგრაფიაში, რომელიც 1936 წლის 8 თებერვალს, თბილისის სახელმწიფო ოპერის დირექტორობის დროს, დაიწერა, საქართველოში სასწავლებლად დარჩენის მიზეზად მენშევიკების მიერ ამიერკავკასიის რუსეთისგან გამოყოფას ასახელებს და ირიბად რუსეთისადმი თავის სწრაფვაზე მიანიშნებს.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ აკაკი ჭყონია ტოვებს ახალგაზრდა მარქსისტების ორგანიზაციასაც, მედიცინასაც, თბილისსაც და 1922 წელს მიემგზავრება რუსეთში, სადაც მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საგარეო ურთიერთობების განყოფილებაზე იწყებს სწავლას. 1923 წელს განყოფილების გაუქმების გამო გადადის კომვუზში[6], ჟურნალისტიკის ინსტიტუტში, რომელსაც 1925 წელს ამთავრებს და მას შემდეგ საქართველოში მუშაობს სხვადასხვა თანამდებობაზე. 1923 წელსვე ჟურნალისტიკის ინსტიტუტის პარტორგანიზაცია მას კომუნისტური პარტიის კანდიდატად იღებს, 1926 წლიდან კი კომპარტიის წევრია.

„წითელ ჟურნალისტთა ინსტიტუტი“ (ИКЖ - Институт Красных журналистов) – ერთ-ერთი პირველი კომვუზი - 1919 წლიდან უზრდიდა საბჭოთა პროპაგანდას მომავალ ჟურნალისტებს. სახელწოდების რამდენჯერმე შეცვლის შემდეგ ის საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, როგორც ჟურნალისტიკის კომუნისტური ინსტიტუტი (КИЖ), თუმცა, რეორგანიზაციების მიუხედავად, არასდროს შეუცვლია თავისი თავდაპირველი პროფილი – გლეხებისა და მუშების წრის კორესპონდენტთა პარტიულ ჟურნალისტებად გადამზადება. მომავალი რედაქტორები საგაზეთო საქმესთან ერთად პარტიული ბეჭდვითი საქმის ინსტრუქტირებასაც სწავლობდნენ, ამიტომ სასწავლო პროგრამა გადატვირთული იყო „პოლიტეკონომიის“, „რევოლუციური მოძრაობის ისტორიის“, „ხელოვნება და მარქსიზმის“ და მსგავსი საგნების სწავლებით. სწავლების პრაქტიკული ნაწილი მოსკოვის პარტიულ ჟურნალ-გაზეთებთან თანამშრომლობას გულისხმობდა.

ასე და ამგვარი ცოდნით აღჭურვილი ამხანაგი ჭყონია 1925 წელს მოსკოვიდან თბილისში ბრუნდება და დაბრუნებისთანავე მუშაობას გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქტორის მოადგილედ იწყებს, შემდეგ სხვადასხვა კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორად მუშაობს, სადაც მისი მთავარი ფუნქცია პარტიული პოლიტიკის გატარებაა. 1935 წლის მაისიდან, სახელმწიფო ოპერის დირექტორად დანიშვნის შემდეგ აკაკი ჭყონია ჟურნალისტურ კომვუზში მიღებული ცოდნის დანერგვას კულტურაში იწყებს და ოპერის მუშაკებისგან სოც-შეჯიბრებსა და დამკვრელობაში[7] ჩაბმის ხელწერილებს აგროვებს. ყოველი ხელმომწერი ვალდებული იყო, თავი დამკვრელად გამოეცხადებინა და პოლიტიკური ცოდნის ამაღლების მიზნით, ერთ-ერთ პოლიტწრეში ჩაბმულიყო.[8]

სახელმწიფო ოპერის დირექტორობამდე, 1934 წელს, გაზეთ „კოლექტივიზაციაში“ მუშაობის

დროს, ჭყონიას წამოწყებულმა ხალხური პოეზიის პროექტმა – „შოთა რუსთაველის კულტურული ლაშქრობა“ – მრავალი გლეხი-პოეტი გამოავლინა. მათი ლექსები იბეჭდებოდა გაზეთებში და შემდეგ ხალხური პოეზიის კრებულებშიც. გლეხი-პოეტების აღმოჩენის ჭყონიასეული მეთოდი, ცხადია, საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკის ნაწილი იყო, რომელიც ყველაზე თვალსაჩინოდ მწერლობაში გამოვლინდა მუშა-მწერლების მთელი პლეადის შექმნით. იმავე მეთოდის გამეორებას ამხანაგი ჭყონია სახელმწიფო ოპერაშიც შეეცდება და 1935 წლიდან საოპერო ხმების ძიებას სოფლებსა და ფაბრიკა-ქარხნებში წამოიწყებს, სავარაუდოდ, იმ რწმენით, რომ სოციალისტური ქვეყნის კულტურის ავანგარდში სწორედ მუშათა კლასის შუაგულიდან გამოსული ხელოვანები უნდა იყვნენ. ამიტომ ოპერის დირექტორს განსაკუთრებით ეამაყებოდა არაპროფესიონალი მომღერლების აღმოჩენა და სახელმწიფო ოპერის სცენაზე მათი დგომა.

თავის 1936 წლის მოხსენება-ანგარიშში „სერიოზული გამოცდის წინაშე“ ჭყონია ხელიდან არ უშვებს შანსს, რომ თბილისის საოპერო ტრადიციაზე საუბრისას გამოკვეთოს საბჭოთა ხელისუფლების ღვაწლი, „რომელმაც პირველივე დღეებიდან მაცოცხლებელი ძალა შთაბერა ქართველი ხალხის და მშრომელი მასების შემოქმედებით შესაძლებლობებს“, და დაამციროს მეფის რუსეთის დროს თბილისის ოპერის „ნახევრადლეგალური არსებობა“;[9] გამოკვეთოს კომპარტიის და კერძოდ, ლავრენტი ბერიას დამსახურება თბილისის ოპერის აღორძინების საქმეში და ხაზი გაუსვას მოსკოვში გამგზავრების მოტივს: „ჩვენ მივემგზავრებით მოსკოვში და მტკიცედ გვჯერა გამარჯვების. გვინდა, ჩვენი მაგალითით კიდევ ერთხელ ვაჩვენოთ უდიდესი მიღწევა ნაციონალური კულტურის საქმეში, მიღწევა, რომელიც ერთ-ერთია საბჭოთა კავშირის მეგობარი ხალხებიდან;[10] სამხატვრო ხელმძღვანელობის – მიქელაძის, წუწუნავას, ვირსალაძის, ქობულაძის პარალელურად კი ხოტბას უძღვნის საოპერო გუნდს, რომელიც „ქარხნებიდან, კოლმეურნეობებიდან და კონსერვატორიიდან მოყვანილი მაღალხმიანი ახალგაზრდებისგან შედგება“.[11] თეატრის დირექტორი სათითაოდ ჩამოთვლის ოპერის ბრიგადის მიერ აღმოჩენილ ხმებს და ყურადღებას სწორედ მათ სოციალურ წარმომავლობაზე ამახვილებს:

„ვინ არის ეს ხალხი? როგორ მოხვდნენ ოპერაში?.. მაგალითად, პირველი შემადგენლობის არტისტი, კომკავშირელი მიშა ყვარელაშვილი, ბიჭი კახეთის სოფლიდან, რომელიც თეატრში პირდაპირ სამწყემსოდან მოხვდა. მისთვის ადვილი არ იყო დაძაბული, მიუჩვეველი სამუშაო, მაგრამ სულ რაღაც 3-4 წლის შემდეგ მან მკვეთრი ნახტომი გააკეთა წინ და ახლა ჩვენი გუნდის ერთ-ერთი წამყვანი მომღერალია. მღერის მთავარ პარტიებს ყველა ნაციონალურ ოპერაში: „ტრავიატაში“ – ალფრედოს, ჰერცოგს – „რიგოლეტოში“ და სხვ.

ან მეორე შემთხვევა - ქ. ზესტაფონის ფერო-მარგანეცის ქარხნის მუშა, კომკავშირელი დათიაშვილი, რომელიც მკვეთრად გამოირჩეოდა თავისი თანატოლებისგან, როგორც ხალხური სუფრული სიმღერების ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნე და მომღერალი. თეატრის მიერ სპეციალურად ორგანიზებულ ბრიგადის მიერ ის იქნა არჩეული ჩვენს თეატრში. ახლა ის გაძლიერებულად შრომობს თავის თავზე და მრავალს გვპირდება.

ან ტრამვაის კონდუქტორი, კომუნისტი ე. ცაგურია – მშვენიერი დრამატული ტენორი, რომელიც მღერის აბესალომის ძალიან საპასუხისმგებლო პარტიას.

ავიღოთ ფოთელი პარიკმახერი მიშა ხელაია, რომელიც, სამწუხაროდ, ერთგვარი დაგვიანებით აღმოვაჩინეთ. ის ახლა 35 წლისაა. მას განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემები აქვს. მას ხშირად ადარებენ საოპერო სცენის უდიდეს სახელებს. 6 – 7 თვეა, რაც აქ მუშაობს, და უკვე დიდი წარმატება ჰქონდა.“[12]

მოგვიანებით, დეკადიდან ახალდაბრუნებულ ჭყონიას კვლავ ახალი მომღერლების ძიების

პრობლემა აწუხებს და გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ წერილშიც – შეკითხვაზე, თუ სად უნდა ეძებოს ოპერამ ახალი მომღერლები, – ოპერის დირექტორს ერთადერთი პასუხი აქვს:

„იქ, საიდანაც მოდიან სოციალისტური მშენებლობის ყველა უბნის მუშაკები - ხალხში, სოფლად და ქალაქად. წარსულ ზაფხულს, როცა ოპერის თეატრი მოსკოვში გამგზავრებისათვის სამზადისს შეუდგა, ჩვენს ქალაქებსა და სოფლებში გაიგზავნა ხმების შემრჩევი ბრიგადები. შემოიარეს მხოლოდ რამდენიმე პუნქტი, იმუშავეს თითო-ოროლა დღე და მრავალი მეტად საინტერესო ახალგაზრდა მომღერალი აღმოაჩინეს. ეჭვი არ არის, თუ კი თავს შევიწუხებთ, თვითონ წავალთ ხმების საძებნად და არ დავუცდით ბედნიერ დღეს, როცა მომღერალი თავისთავად მოგვადგება კარს, დიდი საქმის გაკეთება შეიძლება.“[13]

მზადება ქართული ხელოვნების პირველი დეკადისთვის

1937 წლის პირველი დეკადისთვის[14] მზადება თბილისში ბევრად ადრე დაიწყო. საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებთან ერთად მოსკოვში ქართული ხალხური მუსიკის, როგორც ნაციონალური კულტურის და იდენტობის მარკერის, კონცერტებიც უნდა გამართულიყო. ქართული ხალხური სიმღერა უცხო არ იყო რუსული სცენისთვის. მანამდე მოსკოვსა და ლენინგრადში გამართულ ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადებზე ქართველებს არაერთხელ მიუღიათ მონაწილეობა. თუმცა, დეკადას შეუდარებლად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და, შესაბამისად გაზრდილი მასშტაბიცა და ბიუჯეტიც. გადაწყდა, რომ მოსკოვის საზოგადოებისთვის ქართული ფოლკლორი წარმოედგინა არა მცირერიცხოვან ხალხურ ტრადიციულ გუნდებს, არამედ საგანგებოდ დეკადისთვის შექმნილიყო ორი ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელთა რეპერტუარი მთელ საქართველოს მოიცავდა. ეროვნული არქივის ოპერის ფონდში დეკადის წინამოსამზადებელი სამუშაოების შესახებ დაცული დოკუმენტებიდან ჩანს, რომ დეკადაში მონაწილეობის მისაღებად გამართულ შესარჩევ ჩვენებაზე მთელი საქართველოდან იყო მოწვეული ხალხური გუნდები.

სპეციალური კომისია, რომელსაც გაზ. „კომუნისტის“ რედაქტორი ერმილე (ერიკ) ბედია ხელმძღვანელობდა, რეგულარულად უსმენდა სხვადასხვა კუთხის ეთნოგრაფიულ გუნდს და წყვეტდა, რომელი გამოდგებოდა დეკადაზე გასამგზავრებლად და რომელი – არა. ასე მაგალითად, ერთ-ერთი სხდომის სტენოგრაფიული ჩანაწერით ვიგებთ, რომ კომისიამ დაახარვეზა რაჭველი მესტვირეები, რადგან მესტვირეთა სიმღერები „არაფერს ფასეულს აღარ წარმოადგენდნენ“, თუმცა შესაძლებლად მიიჩნია მათი გრამფირფიტაზე ჩაწერა.[15] კომისიის წინაშე საჩვენებელ დახურულ კონცერტზე ნამღერი დაუწუნეს მეგრელიძისა და აკობიას ანსამბლებსაც. ამ უკანასკნელის მიმართ ევგენი მიქელაძის ორაზროვანი კომენტარი - „ყველაფერი რევოლუციურია, არაფერი ხალხური“[16] – მართალია, გაუგებარს ტოვებს, შესრულების თვალსაზრისით იყო აკობიას გუნდი რევოლუციური, თუ შინაარსობრივად, მაგრამ ის აჩვენებს თვითონ მიქელაძის დამოკიდებულებას ხალხური მუსიკის გაგებისადმი, თუ რამდენად შეუთავსებელია ეს ორი ცნება ერთმანეთთან.

ხალხური გუნდების მოსმენის შემდეგ იმართებოდა კომისიის სხდომა, რომლის წევრები იყვნენ როგორც ოპერის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, ასევე პარტიული ფუნქციონერები. როგორც ცნობილია, საბოლოოდ მოსკოვში გასამგზავრებლად ორი გუნდი შეირჩა: ერთი – აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი სანდრო კავსაძის მეთაურობით და მეორე – დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელსაც კირილე პაჭკორია ხელმძღვანელობდა. კომისიამ რამდენჯერმე მოისმინა მათი ნამღერი და ყოველ ჯერზე, სხვადასხვა შენიშვნა-რეკომენდაციასთან ერთად, მოთხოვნა-მითითებებსაც აძლევდა მათ. მითითებები

შეეხებოდა როგორც ტრადიციული მუსიკის შემოქმედებით პრობლემებს, ისე პარტიულ დაკვეთას – ხალხური მუსიკის საბჭოთა კავშირის პოლიტიკასთან ჰარმონიზებას. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში მანამდეც არსებობდა ხალხური სიმღერის სასცენო შესრულების ტრადიცია, კომისიის სხდომებზე გაჟღერებული მრავალი მოსაზრება საბედისწერო გახდა ქართული ხალხური მუსიკისთვის, რადგან მუსიკოსებისა და პარტმუშაკების მოსაზრებათა გაცვლა-გამოცვლის მღელვარებაში ყალიბდებოდა ხალხური სიმღერის ერთგვარი „სტანდარტი", რომელიც, შემდგომ, ათწლეულების განმავლობაში, დაუწერელ კანონად ვრცელდებოდა ნებისმიერი ხალხური გუნდისთვის. დეკადის მუშაობაში კომპარტიის ჩართულობამ თავისი კვალი დატოვა მუსიკალური ფოლკლორის ფორმირებაში; პროფესიონალი მუსიკოსებიც კი, ვისაც ზუსტად ესმოდა ქართული ფოლკლორის სპეციფიკა, იძულებული გახდნენ, დათანხმებოდნენ კონიუნქტურას და ამ გრანდიოზული დეკადის ფერხულში ჩაბმულიყვნენ. ფაქტობრივად, ამ სხდომებზე წყდებოდა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ბედი, განისაზღვრებოდა მისი მომავალი ფორმა და გარკვეულწილად, შინაარსიც.

ერთ-ერთ სხდომაზე ახლადშექმნილი აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის მორიგი ჩვენება გაიმართა. კომისიის წევრებმა მოიწონეს კარგად შერჩეული ხმები და რამდენიმე სიმღერის ნამდვილად ხალხური შესრულება. გრიგოლ კოკელაძემ, ვინც პრიორიტეტს „ნამდვილ ხალხურ შემოქმედებას" ანიჭებდა, კავსაძის გუნდს მეტისმეტი აკადემიზმისკენ მიდრეკილება დაუწუნა: „ჩვენ აქ გვაქვს ეთნოგრაფიული გუნდი, ამხანაგებმა კი იფიქრეს, რომ ეთნოგრაფიული კი არა, რაღაც აკადემიური გუნდი იყო".[17] კომისიის თითქმის ყველა წევრი სამართლიანად იზიარებდა კოკელაძის მოსაზრებას, რომ ხალხურ სიმღერას ბუნებრიობა უნდა შეენარჩუნებინა და ხალხური გუნდიც არ უნდა დამსგავსებოდა კაპელას.

ევგენი მიქელაძის აზრითაც, გუნდი აკადემიურის შთაბეჭდილებას უფრო ახდენდა, ვიდრე ეთნოგრაფიულის, განსაკუთრებით მაშინ, როცა დირიჟორობდა შვილი, ახალგაზრდა დათა კავსაძე. აკადემიზმისკენ მიდრეკილება მან მეტისმეტ შრომისმოყვარეობასა და პროფესიონალიზმში ჩაუთვალა თავის ნიჭიერ მოწაფეს, თუმცა კავსაძის მიერ ჩატარებული კოლოსალური სამუშაოს არასწორი მიმართულება გააკრიტიკა: „არ შეიძლება, ეთნოგრაფიულ გუნდთან ისე იმუშაო, როგორც აკადემიურთან, არ შეიძლება მოითხოვო ასეთ ნიუანსები ადამიანებისგან, რომლებსაც დაუყენებელი ხმები აქვთ, მასთან კი ისინი ასრულებენ პიანისიმოს და ფორტისიმოს. ჩემი აზრით, ხალხურ სიმღერებს ასე არ ასრულებენ. [...] ეს შესრულება მიუღებელია ეთნოგრაფიული გუნდისთვის".[18]

მცირე „აკადემიურ ელფერში" პრობლემას ვერ ხედავდა ოპერის თეატრის რეჟისორი ალ. წუწუნავა, რომელიც აღნიშნავს, რომ „აკადემიურობის ტრადიცია საქართველოს გუნდებში ნამდვილად არსებობდა და მას კი არ უნდა გავექცეთ, არამედ ცოტა წავახალისოთ". წუწუნავას აზრით, როცა ადამიანი ღვინის ზემოქმედებით მღერის, ის ცოტათი წელავს და აგრძელებს ბგერას, ამიტომ „ზომიერების გრძნობა აუცილებელია და აკადემიური ელფერი არ იქნება ცუდი".[19]

მიქელაძე იზიარებდა ხალხური სიმღერის ავთენტურობის შენარჩუნების საკითხს, რომ დირიჟორის ჩანაფიქრის განხორციელების გამო ხალხური სიმღერა არ უნდა დაზარალებულიყო ზედმეტი, თუნდაც ხალხური ნიუანსებითა და დეტალებით და არც „ხალხური სიმღერის ხიბლი" უნდა დაკარგულიყო იმ მიზეზით, რომ გუნდის წევრებს „ქალაქში ცხოვრების გამო დავიწყებული აქვთ ხალხური სიმღერა". თუმცა დიდი მაესტროს მთავარი პროტესტი, რომ ხალხურმა სიმღერამ მეტისმეტი გადატვირთულობით თავისი „ხიბლი დაკარგა", მიემართებოდა არა იმდენად მამა-შვილ კავსაძეებს, რამდენადაც ტრადიციული მუსიკის შესრულების ფორმის ცვლილებას. ამ

თვალსაზრისით, მიქელაძე ორ მთავარ პრობლემას ასახელებს, რომლებიც ერთმანეთისგან გამომდინარეობს და თან შეუთავსებელია – იმპროვიზაცია და დირიჟირება: „ხალხური სიმღერის ხიბლი იმაში მდგომარეობს, რომ სოლო იმპროვიზაციას აკეთებს ერთ-ორი ხმა, ხოლო დანარჩენები აკომპანიმენტს უწევენ. მათ [კავსაძის გუნდს] კი არ ჰყოფნით იმპროვიზაცია“.[20] და მართლაც, რა გასაკვირია, რომ ფაბრიკა-ქარხნებში ნაპოვნ მომღერლებს, თუნდაც კონსერვატორიის სტუდენტებს, იმპროვიზაცია არ შეეძლოთ და რომც შესძლებოდათ, როგორ დაუშვებდა ამას დირიჟორი მინიმუმ 50-კაციან შემადგენლობაში? მიქელაძე პრობლემის საფუძველს სწორედ ტრადიციის ცვლილებაში ხედავს, როცა ამბობს, რომ, ტრადიციულად, „ხალხური საგუნდო სიმღერა ძალზე იშვიათად ექვემდებარებოდა დირიჟორის ჯოხს ან დირიჟორის ხელს“,[21] მაგრამ არსად საუბრობს მთავარ საფუძველზე, რამაც ხალხურ სიმღერაში დირიჟორის საჭიროება წარმოშვა.

არსობრივად იმავე აზრს გამოთქვამს გრიგოლ კოკელაძე კირილე პაჭკორიას დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის გურული სიმღერის განხილვისას: „მე მინდოდა მეთქვა დირიჟორობის შესახებ. მღერის გურული გუნდი, ამხ. პაჭკორია ეხმარება და ამავე დროს თქვენ ამბობთ, რომ ის დირიჟორობს. მაყურებლისთვის ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მან არ უნდა იდირიჟოროს გურული გუნდის სიმღერის დროს“.[22] გრ. კოკელაძე ირიბად კვლავ იმპროვიზაციის პრობლემაზე მიუთითებს დამსწრე საზოგადოებას, რომ ხალხური სიმღერა ხალხური ნიჭიერების გამომხატველი უნდა იყოს და არა ქორმაისტერის ოსტატობის; მაგრამ მას ავიწყდება, რომ პარტიულმა მოთხოვნამ – შექმნილიყო მასშტაბური ეთნოგრაფიული გუნდები, არსებითად შეცვალა მოცემულობა. პაჭკორია და კავსაძეები ორ ცეცხლს შუა აღმოჩნდნენ: ერთი მხრივ, ვალდებულნი იყვნენ, პარტიის ნება აღესრულებინათ, მეორე მხრივ, კი გაეთვალისწინებინათ კოკელაძე-მიქელაძის შემოქმედებითი ხასიათის რეკომენდაციები. მართლაც, კოკელაძის შენიშვნა სამართლიანი იქნებოდა, ის რომ არ მიემართებოდეს სახელდახელოდ დეკადისთვის შექმნილ მასშტაბურ გუნდებს და მათ წევრებს, რომლებმაც სიმღერა ტრადიციული გზით კი არ ისწავლეს, არამედ სარეპეტიციოში და უმრავლესობისთვის სიმღერა ყოფა-ცხოვრების წესი კი არა, დავალება იყო. ამ რეალობაში დირიჟორის ფუნქციის უგულებელყოფა კიდევ უფრო ართულებდა ხელმძღვანელთა ამოცანას, რომლებიც იძულებული ხდებოდნენ, თავი გაემართლებინათ სხდომის წევრების წინაშე. მაგალითად, პაჭკორია აღნიშნავდა, რომ გუნდის წევრებს უჭირდათ დამოუკიდებლად სიმღერა და რამდენიმეთვიანი მუშაობის მიუხედავად, მაინც სჭირდებოდათ „ცოტა ტაქტის ჩვენება“[23].

სხდომები რუსულ ენაზე მიმდინარეობდა. როცა საბოლოო სიტყვა სანდრო კავსაძეს მისცეს, მან ყველა შენიშვნა გაიზიარა და ხარვეზების გამოსწორების პირობა დადო. სტენოგრაფიულ ჩანაწერში აღნიშნულია, რომ ერთ მომენტში კავსაძე ქართულად საუბარზე გადასულა, თუმცა ვერასდროს გავიგებთ, რა უპასუხა დირიჟორმა კომისიას მშობლიურ ენაზე, რადგან ჩამწერს ის არ დაუფიქსირებია. შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ კავსაძემაც თავი იმართლა კოკელაძე-მიქელაძის შენიშვნებთან დაკავშირებით და მთავარ გამოწვევად ალბათ ის დაასახელა, რომ ხალხური სიმღერა ქართულ სოფელში ან სუფრაზე, ტრადიციულად, ხუთი-ექვსი მომღერლის მიერ სრულდებოდა, სცენაზე ათჯერ გაზრდილი რაოდენობით შეცვლისას კი ირღვეოდა მისი სტრუქტურა, ხოლო ხმების გაორმაგება იმპროვიზაციის კომპონენტს შეუძლებელს ხდიდა.[24]

ამ ვარაუდის საფუძველს გვაძლევს იქვე საბჭოს ერთ-ერთი წევრის, ვლადიმერ მირცხულავას კომენტარი: „რაც შეეხება იმას, რომ არ შეიძლება დიდი შემადგენლობით შესრულდეს სიმღერა, რომელსაც ასრულებს 5-6 ადამიანი... ამაში არის სიმართლის მარცვალი. რთული ისაა, რომ ეს დამოკიდებულია სამუშაოზე. ამხ. წუწუნავა მართალი იყო, როცა ამბობდა, რომ გუნდი სულ ახლახან ჩამოყალიბდა და არ შეიძლება მის მიმართ დიდი მოთხოვნები გვქონდეს, მაგრამ იქიდან ამოსვლა, რომ დიდი შემადგენლობის გუნდს არ შეუძლია, შეასრულოს ხალხური სიმღერები, არ შეიძლება“.[25] მირცხულავას კომენტარი რუსულად გაუჟღერებელი რეპლიკის პასუხი უნდა იყოს.

როგორც ჩანს, იმდენად ააღელვა კავსაძე შენიშვნებმა, რომ რუსულად აზრს თავი ვერ მოუყარა და მშობლიურ ენაზე ამოთქვა სათქმელი. სათქმელი კი სწორედ ხელისუფლების მიერ დაკვეთილი ხალხური შემოქმედების მასობრივი კონცერტები იყო, ისეთივე გრანდიოზული, მასშტაბური, როგორიც თვით საბჭოთა კავშირი, მისი იმპერიული, მონუმენტური სტილი და ფორმა. როგორ უნდა გადაეწყვიტათ პროფესიონალ მუსიკოსებს მთავარი დილემა? როგორ შეეთავსებინათ ხელისუფლების დაკვეთა და აეტანათ სცენაზე ის, რაც თავისი წარმოშობით, ფუნქციით, ფორმით და შინაარსით სრულებით არ იყო სასცენო და, მეტადრე, მასობრივი ხელოვნება? აცნობიერებდნენ თუ არა ისინი, რა ბედი ეწეოდა ხალხურ სიმღერას და ცეკვა-თამაშს, რომელიც თვალსა და ხელს შუა სწყდებოდა თავის ბუნებრივ ყოფას – სოფელს და სანახაობად ყალიბდებოდა, სცენაზე გადანაცვლებულს კი გაუჩნდებოდა ისეთი მაყურებელი ან მსმენელი, რომლისთვისაც ხშირ შემთხვევაში გაუგებარია ხალხური ტექსტის შინაარსიც კი, არათუ საზრისი. შეიძლება, ეს არ ესმოდათ აკაკი ჭყონიასა და ერმილე ბედიას, რომელთათვის ქართული ხელოვნების დეკადა მორიგი და/ან მნიშვნელოვანი პარტიული დავალება იყო, მაგრამ ევგენი მიქელაძეს, გრიგოლ კოკელაძეს, სანდრო კავსაძესა და კირილე პაჭკორიას უნდა სცოდნოდათ, რომ ფოლკლორი საზრისს მხოლოდ თავის ბუნებრივ ხალხურ ყოფაში იძენს, როცა შინაარსი უპირობოდაა გაზიარებულ-გათავისებული მონაწილეთა მიერ. აქ კი, თბილისის ოპერაში, ყველანი ხედავდნენ, რომ სცენაზე იდგა ათეულობით მომღერალი, დირიჟორი „ხტუნავდა ჯოხით“[26], და მაინც, მათი სიმღერა ბევრად ჩამოუვარდებოდა რომელიმე ქართული სოფლის რიგითი გლეხის ოჯახში, ყანაში ან ხალხურ დღესასწაულზე ნამღერს. ყველა ხედავდა, რომ მომღერლებით გადაჭედილმა სცენამ იმპროვიზების, როგორც ხალხური სიმღერის „მთავარი ხიბლის“, შესაძლებლობა წაართვა ხალხურ სიმღერას და, საბოლოოდ, მოსკოვში ჩავიდოდა არა ქართული ფოლკლორი, არამედ მისი სუროგატი, ნაყალბევი ვერსია. არ ვიცით, აწუხებდა თუ არა ეს სხდომის თავმჯდომარე ბედიას, მაგრამ ცხადია, რომ გაზ. „კომუნისტის“ რედაქტორი ზედმიწევნით ასრულებდა ზემოდან მართულ დაკვეთას. მან წინასწარ იცოდა შედეგი, რომელიც უნდა მიეღო, ამიტომაც თავს უფლებას აძლევდა, კავსაძეს მკაცრად დალაპარაკებოდა: „ხალხურობა არ ნიშნავს პრიმიტივიზმს. ხალხურობა არ ნიშნავს, რომ ისე ვიმღეროთ, როგორც გარე-კახეთში ან სიღნაღის რაიონში. აქ მხატვრული დამუშავება უნდა იყოს, მაგრამ ზომიერად. და აი, ამის შესახებ გაფრთხილებდით და გაფრთხილებთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ დასცილდებით ეთნოგრაფიული გუნდის ამოცანებს და ეს მავნებელი იქნება“.[27]

დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელმა, კირილე პაჭკორიამ, ხალხური სიმღერის ავთენტიკურობის შესანარჩუნებლად სხვა სტრატეგიას მიმართა და გამოსავალი გუნდის დანაწევრებაში დაინახა. დახურულ კონცერტზე გარკვეული სიმღერები მან შიდა მიკროჯგუფებს ამღერა იმ არგუმენტით, რომ „მეგრელებს არ შეუძლიათ გურულების დახმარება, რადგან ყველას თავისი აქცენტი აქვს“,[28] თუმცა კომისიის მკაცრი კრიტიკა მაინც დაიმსახურა; ამ მხრივ განსაკუთრებით აქტიურობდა ალექსანდრე დუდუჩავა: „პაჭკორიას გუნდი კრიტიკას ვერ უძლებს. ეს არის დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი, და თითქოს გურული, იმერული და მეგრული სიმღერა ყველას ერთად უნდა ემღერა. აქ კი მეგრულ სიმღერას მეგრელებს ამღერებს, გურულები კი ამ დროს დუმან. რატომ ასეთი გაყოფა?“.[29] დუდუჩავა ასევე იწუნებს „ალი ფაშას“ და „ხასანბეგურას“ ჟღერადობას და მიუხედავად იმისა, რომ თვითონვე აღნიშნავს საკუთარ არაკომპეტენტურობას ხალხური მუსიკის დარგში, მას, როგორც მსმენელს, სასაცილოდ ეჩვენება გურული სიმღერები სიმონიშვილის გუნდის შესრულების შემდეგ.[30]

პაჭკორიას გუნდს აკრიტიკებს ევგენი მიქელაძეც, ოღონდ მისი კრიტიკის საგანია ხალხური ნიუანსების დეფიციტი, რის გამოც სცენაზე ნამღერმა სრულად დაკარგა ხალხური ელფერი. მიქელაძის აზრით, ის, რაც კავსაძის გუნდში გადაჭარბებით იყო, პაჭკორიასთან მეტად თავშეკავებულად არის წარმოდგენილი.[31] ჩანს, პაჭკორიამ, კავსაძისგან განსხვავებით, ნაკლებად გარისკა არაპროფესიონალი მომღერლების გუნდთან მუშაობისას და თავი იმითაც კი იმართლა,

რომ სოლისტი ავად იყო; მაგრამ გურულ „კრიმანჭულს“ არ იწონებდა არავინ – კომისიის არც მუსიკოსი და არც პარტიული წევრები. ამიტომ კომისიამ ერთხმად მიიღო გადაწყვეტილება, რომ გურული სიმღერების გასაძლიერებლად პაჭკორიას 55-კაციან გუნდს კიდევ დამატებოდნენ მომღერლები ოზურგეთიდან. მომღერლების მოძიების ორგანიზება კომისიის წევრმა და ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ხელმძღვანელმა ბორია გორდელაძემ ითავა და იქვე მყოფ თავის მოადგილეს, ვლადიმერ მაჭავარიანს დაავალა; ხოლო როდესაც ევგენი მიქელაძემ გამოთქვა სურვილი, რომ მოსკოვში აუცილებლად უნდა წაეყვანათ სიმონიშვილის გუნდიც, ბედიამ საბედისწერო პასუხი გასცა – „ამას ჩვენ არ ვწყვეტთ, ვინ წავა მოსკოვში. ამას ადგენს შესაბამისი ორგანოები“.[32]

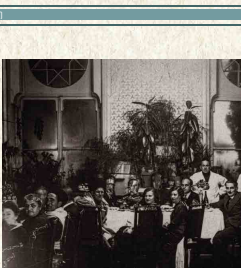
და მართლაც, დეკადასთან დაკავშირებული ყველა საკითხი – ვინ უნდა წასულიყო მოსკოვში, რა შემადგენლობით, როგორი რეპერტუარი უნდა წარმოედგინათ, რამდენი სპექტაკლი უნდა გამართულიყო და ა.შ. - ზემოთ წყდებოდა. დირექცია და სხდომათა თავმჯდომარეები იმას ახმოვანებდნენ, რასაც ცენტრალური კომიტეტი გადაწყვეტდა; იმასვე ასრულებდნენ მუსიკოსები. ამის მაგალითად ისიც კმარა, რომ ერთ-ერთი საოპერო სპექტაკლის გუნდიდან ლავრენტი ბერიას მოთხოვნით, სამი მომღერალი მოუხსნიათ.[33]

ეროვნული არქივის ოპერის ფონდში გვხვდება სხდომათა ოქმები, საიდანაც ვიგებთ, რომ დირექტორის ხედვები წინააღმდეგობაში მოდიოდა ოპერის დირიჟორის, ევგენი მიქელაძისა და მთავარი რეჟისორის – ალექსანდრე წუწუნავას მოსაზრებებთან. აზრთა უთანხმოება, ძირითადად, მოსკოვში გასამართი სპექტაკლების რაოდენობას შეეხება. როგორც ჩანს, თავიდან შეთანხმდნენ, რომ 30 სპექტაკლი წარედგინათ მოსკოვის საზოგადოებისთვის, ჭყონია 4 ივლისის სხდომაზე ითხოვდა დილის სეანსებზე ,,მაკნატუნას“ დამატებას.[34] დეკადის კომისიის 1936 წლის 9 სექტემბრის კრების სტენოგრაფიული ანგარიშის თანახმად, ოპერის თეატრის დირექტორი ითხოვდა, რომ დეკადის განმავლობაში 35 სპექტაკლი გამართულიყო მოსკოვში, რასაც არარეალურად მიიჩნევდა ხარისხზე ორიენტირებული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, და პირიქით, დირიჟორი და რეჟისორი ითხოვდნენ, რეპეტიციების რაოდენობა გაზრდილიყო სპექტაკლების შემცირების ხარჯზე.[35]

დეკადის შემდეგ

ქართული ხელოვნების დეკადას არნახული წარმატება ხვდა. დეკადაში 700-ზე მეტი კაცი მონაწილეობდა. შედეგად, ბევრმა მონაწილემ მთავრობის საპატიო ჯილდო დაიმსახურა, ხოლო ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერის თეატრი ლენინის ორდენით იქნა დაჯილდოებული.[36] „საპატიო ნიშნის“ ორდენით დაჯილდოვდა აკაკი ჭყონიაც.

1937 წლის 16 იანვარს „ზარია ვოსტოკა“ იტყობინებოდა, რომ 14 იანვარს კრემლში ქართული ხელოვნების დეკადის მონაწილეთა მიღება გაიმართა, რომელსაც ესწრებოდნენ ამხანაგი სტალინი, მოლოტოვი, ვოროშილოვი, კაგანოვიჩი, ორჯონიკიძე, კალინინი, ანდრეევი, მიქოიანი, ეჟოვი, ბერია და სხვ. თავის მკითხველებს გაზეთი ასევე დამატებითი საოპერო წარმოდგენების დანიშვნას აუწყებდა 15-დან 18 იანვრის ჩათვლით. მომღერალი ლამარა ჭყონია თავის მოგონებათა წიგნში იხსენებს, რომ იოსებ სტალინი არ აცდენდა ქართველების წარმოდგენებს მოსკოვში და დასკვნითი კონცერტის შემდეგ კრემლში გამართულ „ბანკეტზე ბიძაჩემი მაგიდასთან სტალინის გვერდით დაუსვამთ. დაულევია უამრავი სადღეგრძელო. აკ. ჭყონია თავისი ნიჭიერებით, ცოდნითა და ერუდიციით სტალინს ძალიან მოსწონებია. ბევრი უსაუბრიათ. ბოლოს კი ყველას ერთად „გაფრინდი, შავო მერცხალო“ უმღერიათ. ი. სტალინს აკაკი ბიძია მეორე დღისთვის თავის კაბინეტში დაუბარებია და დიდხანს უსაუბრიათ“.[37]
თბილისის ცენტრალური არქივის აკაკი ჭყონიას პირად ფონდში დაცული დაუთარიღებელი



ფოტო კრემლში

ფოტო. ფოტოზე საგანგებოდ არის გადახაზული აკაკი ჭყონიას გვერდით მსხდომთა სახეები.

მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ თეატრმა თავის ჩვეულ რიტმში განაგრძო მუშაობა. ოპერის თეატრმა მესამე ხუთწლედის გეგმის მზადება დაიწყო და აკაკი ჭყონიას მიერ გამართულმა ერთ-ერთმა ბოლო სხდომამ ამ საკითხთან დაკავშირებით იმსჯელა 1937 წლის 17 მაისს.[38] იმავე წლის 28 მაისს ოპერის დირექტორი ოპერის თეატრშივე მოკლეს. ეს საიდუმლოებით მოცული ამბავი სხვადასხვაგვარად არის შემორჩენილი ჭყონიას ოჯახურ და სამეგობრო წრეებში. ლამარა ჭყონია იხსენებს: „სულ მალე ერთ-ერთი სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ აკ. ჭყონია ჩვეულებისამებრ გასულა სცენაზე, რათა დარწმუნებულიყო, რომ ყველაფერი რიგზეა. ამ დროს მოულოდნელად სცენაზე გამოვიდა მაშინდელი თეატრის პარტკომი ვინმე მამალაძე და რამდენიმე ტყვია ზურგში დაუხლია აკაკი ჭყონიასათვის. ბიძაჩემს როგორღაც მოუკრებია ძალა, წამოწეულა, შეუხედნია მამალაძისათვის და უთქვამს: „რა გინდა, ბიჭო, რა დაგიშავეთ!“ ამაზე მკვლელმა, თურმე ასეთი შეძახილით უპასუხა: „აჰ! შენ კიდევ ცოცხალი ხარო?“ და რამდენიმე ტყვია დაახალა. სულ 6 ტყვია ჰქონია მოხვედრილი. ამ დროს თეატრის მთავარი რეჟისორი ალ. წუწუნავა პარტერის სკამებში ჩაიმალა, ხოლო მამალაძე, როგორც შემდგომში ცნობილი გახდა, მეორე დილით დაუპატიმრებიათ და ყოველგვარი გასამართლების გარეშე დაუხვრეტიათ“.[39]

აკაკი ჭყონიას მკვლელობას სხვაგვარი დეტალებით იხსენებს კანდიდ ჩარკვიანი. მისი თხრობით, ტროცკისტული ლიტერატურის გავრცელებაში მხილებული მამალაძე, რომელსაც რაიკომმა განმარტება მოსთხოვა, აკაკი ჭყონიას გამოტყდომია – „რა ვიცი, 1927 წელს იქნებ მართლა მივეცი ტროცკისტული ლიტერატურაო“. ამ სიტყვებით დაეჭვებულ ჭყონიას მამალაძესთან საუბრის შინაარსი რაიკომისთვის უცნობებია, ხოლო შემდეგ, როცა მამალაძე დამბეზღებელთან შეაპირისპირეს, ჭყონიას მამალაძისთვის სიტყვასიტყვით გაუმეორებია მისი ნათქვამი და ურჩევია, ყველაფერი ეღიარებინა პარტიის წინაშე. ამის შემდეგ, რაიკომის მდივნის ერთპიროვნული

გადაწყვეტილებით, მამალაძე ჩამოაშორეს თანამდებობას და მისი საქმეები პარტკომის წევრ აკ. ჭყონიას გადააბარეს. გადაწყვეტილების შესასრულებლად სამივენი ოპერის თეატრში წამოვიდნენ. პარტიული კომიტეტის ოთახში სინათლე არ ინთებოდა, ჭყონია მონტიორის დასაძახებლად დერეფანში გასულა, რა დროსაც მამალაძე დასწევია და ბრაუნინგის სისტემის პისტოლეტი მიბჯენით უსვრია ოთხჯერ. მიყენებული ჭრილობებიდან სამი სასიკვდილო იყო.[40]

აკაკი ჭყონიას ემშვიდობებოდა მთელი ოპერის თეატრის დასი, ყველა აღნიშნავდა მის განსაკუთრებულ ორგანიზატორულ ნიჭს, საუბრობდნენ მის დამსახურებაზე ქართული ხელოვნების დეკადის წარმატების საქმეში, მაგრამ კულუარებშიც კი არავინ განიხილავდა მისი მკვლელობის ამბავს. საზოგადოებას დეტალების გარეშე აუწყებდნენ გაზეთები ოპერის დირექტორის ტრაგიკულ დაღუპვას კლასობრივი მტრის ხელით. 1937 წლის 31 მაისს 6 წლის ლამარა ჭყონია დეიდამ ბიძის დაკრძალვაზე წაიყვანა და ხელში აყვანილს აყურებინა პროცესიისთვის, როცა აკაკი ჭყონია ოპერის თეატრიდან გამოასვენეს და ვაკის სასაფლაოზე დაკრძალეს. ოჯახს სულ ჰქონდა ეჭვი, რომ ვიღაცას სჭირდებოდა აკაკი ჭყონიას გზიდან ჩამოშორება და მომღერალსაც არაერთხელ გაუგონია თვალცრემლიანი მამიდა ვალიასგან – „ლავრენტია ოხერმა აკაკის ნიჭი ვერ აპატიაო“.[41]
უცნობია, რაში უშლიდა ხელს ლავრენტი ბერიას თავისი კლასელისა და თანაგუნდელის წარმატება. ისიც არ ვიცით, რას ფიქრობდა გულის სიღრმეში კანდიდ ჩარკვიანი; მისი მოგონება ბერიას ბრალეულობას გამორიცხავს, რადგან ჩარკვიანი პარტიული არქივის ჩანაწერებს იმოწმებს და ამბავსაც ბოლშევიკური დისკურსით გვაცნობს. 1985 წელს, როცა ჩარკვიანის მოგონებები პირველად გამოიცა, ბერიას მემკვიდრეს არც საქმის გამოძიება უცდია და არც პირადად „განცდილის და ნააზრევის“ გამოაშკარავება; როგორც ამ ეპოქის თითქმის ყველა მემუარული ნაწარმოების ავტორი, ჩარკვიანიც ნახევარი სიმართლით კეკლუცობს მკითხველის წინაშე. მას ყველაზე კარგად მოეხსენებოდა, როგორი განსაკუთრებული სისასტიკით უსწორდებოდნენ ბოლშევიკები თავიანთ თანაგუნდელებს და შემდეგ მკაცრად ასაიდუმლოებდნენ პირად შურისძიებათა სერიას. ჩარკვიანს სხვაზე მეტად მიუწვდებოდა ხელი ნებისმიერ საარქივო ჩანაწერზე, მაგრამ, როგორც ცნობილია, საქმეში არ არსებობს მკვლელობაში ეჭვმიტანილის დაკითხვის ოქმიც კი, რადგან ჭყონიას მკვლელობის მეორე დღესვე ის გაუსამართლებლად დახვრიტეს. ასე რომ, ვერასდროს გავიგებთ, ბერიას წახალისებით მოქმედებდა მამალაძე, თუ საკუთარი ნებით და ვერც იმას, ნამდვილად ის იყო თუ არა ოპერის თეატრის დირექტორის მკვლელი. არ გაუჭირდებოდა ლავრენტი ბერიას თავისი კლასელის ხალხის მტრად გამოცხადება და მისი ამგვარად მოშორება თავიდან, რომ არა სიფრთხილე ჭყონია-სტალინის პირადი ურთიერთობის გამო. ბერიას ხელწერა მაინც იკითხება ამ საიდუმლოებით მოცულ ამბავში: დასჭირდა – გამოიყენა, დაეჭვდა – თავიდან მოიშორა.

აკაკი ჭყონიას გამოსვენება ოპერის თეატრიდან. ეროვნული ბიბლიოთეკა

ამ ამბიდან სულ მალე დიდი ტერორის ალში გახვეულ თბილისს არც აკაკი ჭყონია გაახსენდება და

აღარც მისი სტუდენტი ძმა, აკაკის დასაფლავებიდან რამდენიმე დღეში რომ დაიჭირეს და ანტისაბჭოთა ანეკდოტებზე მხიარულების გამო ათი წლით გადაასახლეს. თბილისის საზოგადოება დეკადასაც მალე დაივიწყებდა და ის მხოლოდ მონაწილეების მეხსიერებას შემორჩებოდა, რომ არა 1930-იანი წლების დასაწყისში დაწყებული ტრადიცია, რომელიც გააძლიერა ქართული ხელოვნების პირველმა დეკადამ, რითაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ჩვენი ქვეყნის კულტურულ მეხსიერებაში. საბჭოეთი ტრადიციების შემქმნელი და წამომწყები ქვეყანა იყო. დეკადამ კი თითქოს კანონიზებული ფორმა მისცა ყველაზე უცნაურ ტრადიციას, რომელიც სხვადასხვა სახით და გამოვლინებით დღესაც იჩენს ხოლმე თავს, – გიორგი კეკელიძის არ იყოს, – „გადმოგვირბენენ - მოგვიკლავენ, გადავირბენთ - ვუმღერებთ“.

[1] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, ს. 203, გვ. 10.

[2] ჩარკვიანი, კანდიდ. 2004. განცდილი და ნააზრევი. *1906–1994*: მოგონებები. თბილისი: მერანი. გვ. 96.

[3] სეა თცა, აკაკი მაქსიმეს ძე ჭყონიას პირადი ფონდი 204, აღწ. 1.

[4] ჭყონია, ლამარა. 2007. ცხოვრების ტალღებზე. თბილისი; გვ. 42.

[5] სეა თცა, აკაკი მაქსიმეს ძე ჭყონიას პირადი ფონდი 204, აღწ. 1.

[6] კომვუზი (Комвуз) — კომუნისტური უმაღლესი სასწავლო დაწესებულება (Коммунистическое высшее учебное заведение) საბჭოთა კავშირში, რომელიც კომუნისტური პარტიის კადრების მომზადებას ემსახურებოდა.

[7] დამკვრელობა (Ударничество) – საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე მასობრივი სოციალისტური შეჯიბრების ფორმა, რომელიც მიზნად ისახავდა შრომის პროდუქტიულობის ზრდას, პროდუქციის თვითღირებულების შემცირებასა და შრომის მაღალ („დამკვრელ“) ტემპებს.

[8] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 199, გვ. 19.

[9] ოპერის თეატრის ამგვარი დამაკნინებელი ეპითეტით მოხსენიება უკავშირდება მის ბურჟუაზიულ წარსულს. სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 203. გვ. 11.

[10] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 203. გვ. 14.

[11] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 203. გვ. 12-13.

[12] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 203, გვ. 15.

[13] ჭყონია, აკაკი. 1937. „ოპერა ახალი ამოცანების წინაშე.“ *კომუნისტი*, 26 თებერვალი, № 46.

[14] ქართული ხელოვნების დეკადა ორჯერ გაიმართა საბჭოთა კავშირში – პირველი 1937 წ, მეორე – 1958 წელს.

[15] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 4.

[16] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 208, გვ.14

[17] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 5.

[18] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 6.

[19] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 9

[20] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 6-7.

[21] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 6.

[22] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55; ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 5.

[23] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 7.

[24] მრავალრიცხოვანი გუნდები, სადაც შესრულების ხალხური წესს - ზედა ხმების შესრულება თითო მომღერლის მიერ- ცვლიდა გაორმაგებული ხმები (რამდენიმე მომღერლის მიერ ზედა ხმების მღერა), თავისთავად გამორიცხავს იმპროვიზაციის შესაძლებლობას (რედ.).

[25] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55 ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 11.

[26] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 12. ეს სიტყვები სანდრო კავსაძის მისამართით წარმოთქვა ვლადიმერ მაჭავარიანმა კირილე პაჭკორიას გუნდის ნამღერის განხილვის დროს.

[27] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 208 იქვე, გვ. 12.

[28] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 11.

[29] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ.7

[30] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 8.

[31] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 208, გვ. 6

[32] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 16.

[33] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 23

[34] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 217, გვ. 24

[35] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 206, გვ. 5.

[36] იოსელიანი, ავთანდილ. 1958. *საქართველო საბჭოთა კავშირის დიდ სამამულო ომში (1941-1945).* თბილისი: მეცნ. აკად. გამომცემლობა.

[37] ჭყონია, ლამარა. 2007. *ცხოვრების ტალღებზე.* თბილისი; გვ. 43

[38] სეა უიცა, ოპერის ფონდი 55, ანაწ. 1, საქმე 222, გვ. 3-31

[39] ჭყონია, ლამარა. 2007. *ცხოვრების ტალღებზე.* გვ. 43

[40] ჩარკვიანი, კანდიდ. 2004. *განცდილი და ნააზრევი. 1906–1994: მოგონებები.* თბილისი: მერანი. გვ. 97.

[41] ჭყონია, ლამარა. 2007. *ცხოვრების ტალღებზე.* გვ. 43

ავტორი: ეთერ ინწკირველი - ფოლკლორისტი, ფილოლოგიის დოქტორი

უენო სალამური – ცოცხალი ტრადიცია თუ სამუზეუმო ექსპონატი?

უენო სალამურის აღმოჩენა

შეიძლება ითქვას, რომ ჩემი დაინტერესება უენო სალამურით შემთხვევითი არ ყოფილა. ბავშვობიდან ინსტრუმენტული ანსამბლის წევრი ვიყავი და სალამურზე წლების განმავლობაში ვუკრავდი, ამიტომ ყოველთვის დიდი ყურადღებით ვაკვირდებოდი ქართულ ხალხურ საკრავებს.

უენო სალამურის ხმოვანება პირველად ბავშვობაში მუსიკოს-ინსტრუმენტალისტ ალეკო ხიზანიშვილის შესრულებული მელოდიებიდან შევიგრძენი, რომელმაც ჩემს ბავშვურ წარმოსახვაზე წარუშლელი კვალი დატოვა, უენო სალამურს ვუყურებდი, როგორც წარსულიდან შემორჩენილ, არქაულ ინსტრუმენტს, რომელზეც მხოლოდ რამდენიმე მელოდიის შესრულება თუ იქნებოდა შესაძლებელი. თუმცა ეს შეხედულება რადიკალურად შემეცვალა, როდესაც თბილისის კონსერვატორიის მიერ გამოცემულ აუდიო[1] ალბომებში უენო სალამურზე შესრულებული მელოდიები აღმოვაჩინე (ეთნოგრაფიული ჩანახატები - სალამური (დოკუმენტური ფილმი).

ამასთანავე, ფოლკლორისტ ბექა ბიძინაშვილის მიერ 2020 წელს სოფელ შილდაში უენო სალამურზე შემსრულებელ ეთნოფორ ზაურ თეთრაშვილის აღმოჩენამ საბოლოოდ დამარწმუნა, რომ საქმე არა უბრალოდ სამუზეუმო ექსპონატთან, არამედ დღემდე ყოფაში შენარჩუნებულ საკრავთან გვქონდა, რომელიც ადრე, განსაკუთრებით, მწყემსური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო.

უენო სალამური - მწყემსური ყოფის ნაწილი

უენო სალამური მწყემსებისთვის უბრალოდ მუსიკალური საკრავი არ ყოფილა – მას პრაქტიკული დანიშნულებაც ჰქონდა. პირველ რიგში, ის ცხოველების გაწვრთნაში ეხმარებოდათ: მწყემსები გარკვეული მელოდიებით მართავდნენ თავიანთ ნახირსა თუ ფარას. ბალახობის სხვადასხვა ეტაპსაც საკუთარი ჰანგი გააჩნდა, რაც ცხოველებისთვის ერთგვარ ნიშანს წარმოადგენდა. ამავდროულად, თავად

შემსრულებელი ერთობოდა და მუსიკის მეშვეობით ერთგვარ მედიტაციის მდგომარეობასაც აღწევდა. მწყემსები ყოველდღიურად უკრავდნენ უენო სალამურზე და ამით არა მხოლოდ საკუთარ ემოციებს გამოხატავდნენ, არამედ განუწყვეტლივ ხვეწდნენ საკრავზე საშემსრულებლო ტექნიკას და აფართოებდნენ რეპერტუარს.

მწყემსი ფარასთან ერთად - ნიკო ფიროსმანის ნახატი
© საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა

შედეგად, უენო სალამურზე დაკვრის ხელოვნება მაღალ საშემსრულებლო დონემდე განვითარდა, რომელსაც, როგორც დღემდე ცოცხალ კულტურულ მემკვიდრეობას, შემდგომი განვითარების პოტენციალი გააჩნია.

XX საუკუნის გამოწვევები

გასული საუკუნის 30-იან წლებში, კოლექტიურობამ, როგორც სააზროვნო პრინციპმა და საბჭოთა ხელოვნების გაბატონებულმა მონუმენტურმა სტილმა, გავლენა იქონია ფოლკლორის შესრულების ფორმებზე, მათ შორის – საკრავებზეც. ამ პერიოდის მონაპოვრად იქცა ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრები. საბჭოთა იდეოლოგია ახალ კულტურულ წესრიგს ამკვიდრებდა: ქართული ხალხური ინსტრუმენტებიც, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში, ძირითადად, ცალ-ცალკე არსებობდა და მათთვის არ იყო დამახასიათებელი ანსამბლურობა, ახლა ევროპული ტიპის ორკესტრებში გაერთიანდნენ. ტრადიციული ქართული საკრავები გადაიყვანეს ევროპულ ტემპერირებულ წყობაზე და დაინერგა ჰარმონიზაციის ახალი, ევროპული წესები. აგრეთვე, დაიწყეს ქართული ხალხური მელოდიების გადატანა ევროპულ სანოტო სისტემაში, რაც მათ ფორმალურ საზღვრებში აქცევდა და იმპროვიზაციის თავისუფლებას ზღუდავდა.[2]

თუმცა, უენო სალამური ვერ შეერწყა ორკესტრულ წყობას. ამის მთავარი მიზეზი რამდენიმე ფაქტორი იყო. ერთი მხრივ, ამ ტიპის სალამურზე დაკვრა სპეციფიკურ ტექნიკას მოითხოვდა, რაც მასობრივ შესრულებას ართულებდა. მეორე მხრივ, ენიანი სალამური, რომელსაც უფრო მეტი მუსიკალური შესაძლებლობები და მძლავრი ჟღერადობა გააჩნდა, თანდათან დომინანტ ინსტრუმენტად იქცა. შედეგად, უენო სალამურმა, რომელიც ტრადიციულ კონტექსტში ბუნებრივად ჟღერდა, ორკესტრულ არანჟირებებში ვერ მოიკიდა ფეხი და ფოლკლორული სცენიდან თანდათან გაქრა.

ამასთან, სასცენო რეპერტუარიდან ამოიღეს მრავალი დასაკრავი მელოდია, რომელსაც ყოფით ცხოვრებაში პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა. დროთა განმავლობაში დავიწყებას მიეცა ისეთი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნიმუშები, როგორებიც იყო მაგალითად ,,მეღორული“, „სამგზავრო“, „სატირალი“, „მაყრული“ და სხვადასხვა სახის მწყემსური მელოდიები.[3]

გარდა ამისა, უენო სალამური არა მხოლოდ სცენიდან, არამედ ყოველდღიური ცხოვრებიდანაც თანდათან გაქრა. მასზე დაკვრის ტრადიცია წინა საუკუნის მეორე ნახევარში უმეტესად მხოლოდ ხანდაზმულ ადამიანებმა შემოინახეს, ხოლო ახალგაზრდა თაობისთვის ის სულ უფრო გაუცხოვდა.

გიორგი ჩანგაშვილი. ზემო ხოდაშენი
© სსიპ ილია ჭავჭავაძის სახელობის საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა

გაიზარდნენ თაობები, რომელთაც ახსოვდათ, როგორ უკრავდა ამ საკრავზე მათი ბიძა, მამა, ბაბუა ან მეზობელი, მაგრამ თავად არც დაკვრა შეეძლოთ და არც მათი დამზადების ტექნოლოგიაზე ჰქონდათ წარმოდგენა.

როგორ და რა სახით შემოგვრჩა უენო სალამურის მემკვიდრეობა?

წინა საუკუნეში უენო სალამურის შესახებ ინფორმაცია ძირითადად ფიქსირდებოდა ბეჭდურ წყაროებში – გაზეთებსა და სამეცნიერო გამოცემებში და, აგრეთვე, ფოტოებსა თუ აუდიო-ვიდეო ფირებზე. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა საველე ექსპედიციებს, რომლებსაც აწარმოებდნენ ფოლკლორისტები: ოთარ ჩიჯავაძე, გრიგოლ ჩხიკვაძე, კახი როსებაშვილი და სხვები. ისინი ცდილობდნენ, შეეგროვებინათ ზეპირი გადმოცემები უენო სალამურზე, მისი დამზადების პროცესზე, გადაეტანათ დასაკრავი მელოდიები ნოტებზე და ჩაეწერათ აუდიოფირებზე.

უენო სალამური – სამეცნიერო კვლევების საგანი

ივანე ჯავახიშვილი იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც საგანგებო ყურადღება დაუთმო ქართულ ინსტრუმენტარიუმს და, მათ შორის, უენო სალამურს. მკვლევარი მწირი წერილობითი წყაროებით ვერ კმაყოფილდება და მისი თანამედროვე ეთნოფორების ზეპირსიტყვიერი ცნობების კვლევისა და შეჯერების საფუძველზე აყალიბებს ტრადიციული უენო სალამურის პროპორციების ოქროს წესს: 1 ციდა[4] ზედა ნაწილი, 1 ციდა შუა ნაწილი (სადაც თვლები თანაბრად არის განაწილებული) და ბოლოში სამი ან ოთხი თითის ზომა. ასევე დაფიქსირებულია უენო სალამურზე დაბალი და მაღალ რეგისტრების ბგერებზე დაკვრის ქართული სახელწოდებები: სტვინზე დაკვრა და დვრინზე (ბოხზე) დაკვრა.[5]

უენო სალამურის ტრადიციული პროპორციები: 1 ციდა + 1 ციდა + 4 თითის დადება

კომპოზიტორმა და ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელმა დიმიტრი არაყიშვილმა საგანგებო კვლევა მიუძღვნა ხალხურ საკრავებს და აღწერა ქართული და არაქართული წარმოშობის უენო სალამურის ტიპის სალამურები, მათი ზომები და ზოგიერთ შემთხვევაში – ბგერათრიგებიც. საინტერესოა, მისი მითითება, რომ უენო სალამურის ზომების აღებისას ციდის საზომად იყენებდნენ არა საჩვენებელ არამედ მესამე თითს. [6]

ვიქტორ ბელიაევის წერილი ორი უენო სალამურის – საქართველოს მუზეუმში დაცულ და მის მიერვე 1930 წელს გაზომილ ალექსანდრე ოგანეზაშვილის უენო სალამურების – შედარებას ეძღვნება და ადასტურებს უენო სალამურის დამზადების ოქროს წესს.[7]

თავის უნიკალურ კვლევაში კახი როსებაშვილი აჯამებს ხალხურ საკრავებზე მანამდე არსებულ ნაშრომებს და გვთავაზობს ნოტებზე გადატანილი მელოდიის მიხედვით შემუშავებული მათემატიკური ფორმულების საფუძველზე აღადგინოს იმ უენო სალამურის ზომები, რომელზეც კონკრეტული შემსრულებელი უკრავდა.[8]

ფოლკლორისტი გრიგოლ ჩხიკვაძე თავის გამოუცემელ ნაშრომში „ქართული მუსიკალური ფოლკლორი“ აჯამებს მის ხელთ არსებულ უენო სალამურთან დაკავშირებულ მასალებს და აღწერს საერთო სურათს მისი დამზადების, წყობების, საშემსრულებლო ტექნიკისა და ჰანგების შესახებ.[9]

ასევე ფასდაუდებელია მანანა შილაკაძის ნაშრომი სწორედ უენო სალამურის კვლევის მხრივ, რომელშიც ავტორი აჯამებს მანამდე არსებულ კვლევებს. ნაშრომი უენო სალამურის დამზადების წესსა და ბგერათრიგის დადგენას ეძღვნება.[10]

საფესტივალო ცხოვრება და ტექნოლოგიური პროგრესი

უენო სალამურის მემკვიდრეობის დაფიქსირებაში ასევე გარკვეული როლი ითამაშა საბჭოთა პერიოდში გამართულმა ღონისძიებებმა, როგორიც იყო, მაგალითად, თვითმოქმედი ანსამბლების ფესტივალი. ამ ფესტივალებზე აქტიურად გამოდიოდნენ ცნობილი მესალამურეები, მათ შორის ფირუზ ალიაშვილი, ივანე რაიბული, შალვა მირიანაშვილი და სხვები. ამგვარი ღონისძიებების წყალობით შემონახულია უენო სალამურის საკრავის ჩანაწერები, შემსრულებელთა ფოტოები და მათი შესრულებული მელოდიები.

ხელოვნების თვითმოქმედ შემსრულებელთა რესპუბლიკური კონკურსის მონაწილე შილდის კულტურის სახლი, ლევან და შაქრო მირიანაშვილები უენო სალამურზე ასრულებენ საჭიდაოს, 1959 © *ეროვნული არქივი.*

ტექნოლოგიურმა პროგრესმა უდიდესი გავლენა მოახდინა ფოლკლორული მემკვიდრეობის შესწავლასა და შენახვაზე. თუკი წინა საუკუნეში ფოლკლორული მასალა მხოლოდ ბეჭდვით გამოცემებში ან აუდიო-ვიდეო ლენტებზე ინახებოდა, დღეს მისი გაციფრულება და არქივებში სისტემურად განთავსება რეალობად იქცა. ეს არამარტო ინფორმაციის გადარჩენას ემსახურება, არამედ მნიშვნელოვნად აადვილებს მასზე წვდომას ყველასთვის, ვისაც ფოლკლორის კვლევა და გაცნობა სურს.

სწორედ ამ მიმართულებით ფასდაუდებელ როლს ასრულებს ფოლკლორული მასალების ციფრული კატალოგი, რომელმაც საშუალება მომცა დინამიკაში დამენახა ის საერთო სურათი, რომელიც უენო სალამურის გარშემო შეიქმნა დროთა განმავლობაში. აქ თავმოყრილი მასალა გვაძლევს შესაძლებლობას, შევაფასოთ, თუ რა მემკვიდრეობა შემორჩა ამ უძველეს საკრავს და როგორია მისი ადგილი ფოლკლორულ ტრადიციაში.

დღევანდელ არქივებში შემონახულია უენო სალამურის და საკრავების შემდეგი აუდიო მასალები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორის არქივი/ეროვნული არქივი:

- ფირუზ ალიაშვილი, ახმეტის რაიონი, 1958 წ. – 14 დასაკრავი მელოდია;
- აბრია სიდონაშვილი, თელავის რ. სოფ. იყალთო, 1964 წ – 5 დასაკრავი მელოდია + თხრობა უენო სალამური შესახებ;
- იოსებ მანგოშვილი, ყვარელი, 1959 წ. – თხრობა უენო სალამურის დამზადების შესახებ;
- შაქრო მირიანაშვილი, ყვარლის რაიონი სოფ. შილდა, 1959 წ. – 8 დასაკრავი მელოდია + თხრობა დამზადების შესახებ;
- იოსებ პატარაშვილი, თელავის რაიონი სოფ. ლაფანყური, 1966 წ. – 3 დასაკრავი მელოდია;
- გიორგი მენთეშაშვილი, ლაგოდეხის რაიონი, 1957 წ. – 5 ცხვრის დასამწყემსი მელოდია;
- შალვა ჯავახიშვილი, თიანეთის რაიონი, სოფ. თოლენჯი 1959 წ. – 5 დასაკრავი მელოდია.

შალვა მირიანაშვილი – თუშური დასაკრავი. შილდა. 1959. ქართული ხალხური მუსიკა – აღმოსავლეთ საქართველო. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა 2007

შალვა მირიანაშვილი – მწყემსური დასაკრავი. შილდა. 1959. ქართული ხალხური მუსიკა – აღმოსავლეთ საქართველო. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა 2007

შალვა ჯავახიშვილი – მეღორული. თოლენჯი. 1959. ქართული ხალხური მუსიკა – აღმოსავლეთ საქართველო. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა 2007

საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი (წელი და ადგილი უცნობია):

- ფირუზ ალიაშვილის სხვადასხვა დროს ჩაწერილი 5 დასაკრავი მელოდია;
- ივანე რაიბულის მწყემსური მელოდია;
- შალვა მირიანაშვილის მწყემსური მელოდია.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკების ჩანაწერები[11], სადაც ზოგჯერ პირდაპირ მითითებულია, რომ უენო სალამურის ჩანაწერია, ზოგჯერ კი შემსრულებლისა და აუდიო ჩანაწერის ჟღერადობის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ უენო სალამურია.[12]

სიმონ ჯანაშიას სახელობის ეროვნული მუზეუმის ფონდი:

უცნობი ჩამწერის კოლექცია:

- უცნობი შემსრულებელი, კასპის რაიონი სოფელი მეტეხი - ლეკური[13];

მთათუშეთი

- ალექსი ექვთიმიშვილი (ადგილი არ არის მითითებული); 1947 წ. - 4 დასაკრავი მელოდია. [14]

შალვა მშველიძის კოლექცია:

კახეთი [15]

- აკოფ ხაჩატურიანი, სოფ. ალვანი, 1929 წ. – 2 თუშური დასაკრავი მელოდია

*ხელოვნების თვითმოქმედ შემსრულებელთა რესპუბლიკური კონკურსის მონაწილე სიღნაღის რაიონის კულტურის სახლის მომღერალთა ჯგუფის წევრი ი.რაიბული სალამურზე ასრულებს თუშურს, **1959 ©** ეროვნული არქივი.*

ალექსი ექვთიმიშვილი - ჩობნური - ხმები წარსულიდან – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილი ლილვაკებიდან. 2006. თბილისი: კინოს, თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ალექსი ექვთიმიშვილი - ტირილი - ხმები წარსულიდან – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილი ლილვაკებიდან. 2006. თბილისი: კინოს, თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ზემოთ ჩამოთვლილი აუდიო მასალები საერთო ჯამში შეადგენს 2 საათამდე უნიკალურ ნიმუშებს, რომელთა მეშვეობით შეგვიძლია დავადგინოთ თითოეული უენო სალამურის ბგერათრიგი,[16] საშემსრულებლო ხერხები, გამოვარკვიოთ სხვადასხვა ძველი მელოდიის ვარიანტების წარმოშობა, ერთი სიტყვით, ეს ჩანაწერები სამეცნიერო კვლევებისათვის ნოყიერ მასალას წარმოადგენს.

უენო სალამური ქართულ კინოში

გარდა ამისა, ქართულმა კინომ შემოინახა უენო სალამურზე შესრულების უნიკალური ვიდეო ჩანაწერები; კერძოდ:

- ფილმი „ალავერდობა“ (1962 წ.) – ფირუზ ალიაშვილის მიერ უენო სალამურზე დაკვრის კადრები (24:00 წთ), რომელთა მნიშვნელობა განსაკუთრებულია იმდენად, რამდენადაც მასში ვიზუალურად დაფიქსირებულია დღეს თითქმის მივიწყებული სალამურის საშემსრულებლო ტექნიკა, რომელსაც ცირკულარულ სუნთქვას უწოდებენ[17]
- ფილმი “ფიროსმანი“ (1969 წ.) – ფირუზ ალიაშვილის მიერ შესრულებული მწყემსური მელოდია (54:05 წთ);
- ფილმი “შემოდგომა” (1994 წ.) – გიორგი ოქროცვარიძის მიერ უენო სალამურის დამზადება.

ასევე აღსანიშნავია, რომ დღემდე შემონახულია ტრადიციულად დამზადებული უენო სალამურებიც, მათ შორის ხელოვნების სასახლის ქართული ხალხური სიმღერის და საკრავების მუზეუმში მაღალ პროფესიონალურ დონეზე ორნამენტებიანი და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გ.ჩხიკვაძის სახელობის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის ექსპედიციებიდან მოპოვებული ხელით გაკეთებული უენო სალამურები.

უწყვეტი ტრადიცია დღევანდელ დღემდე

ზემოთ ჩამოთვლილი წყაროების გარდა კიდევ არსებობს ხალხის მეხსიერებაში შემონახული უამრავი ცნობა უენო სალამურის შესახებ, მათ შორის უნდა აღინიშნოს მოგონებები ფირუზ ალიაშვილის შესახებ (ჩემ მიერ პირადად მოსმენილი და ჩაწერილი). ალიაშვილი კახეთის მრავალი ოჯახის სტუმარი ყოფილა, ბევრჯერ აუჟღერებია თავისი სალამური ერთი-ორი ჭიქის შემდგომ, მრავალი ადამიანის ბავშვობის ტკბილ მოგონებად ქცეულა მისი დაკრული ჰანგები.

ფირუზ ალიაშვილი. საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების მე-7 ოლიმპიადა. 1951 წ. თბილისი.
© ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი

აგრეთვე, ხალხში ცოცხლობს მოგონებები იმ წინაპრების შესახებ, რომლებიც უკრავდნენ უენო სალამურზე. ზოგიერთ ოჯახში შემონახულია თავად საკრავიც, როგორც უნიკალური რელიკვია, მაგალითად, შემორჩენილია ივანე რაიბულის უენო სალამური სიღნაღში და ალექსი ექვთიმიშვილის უენო სალამური სოფელ კაკაბეთში.

(მარცხნიდან მარჯვნივ) 1.სიღნაღში დაცული ივანე რაიბულის უენო სალამური 2. კაკაბეთში დაცული ალექსი (მიხაკო) ექვთიმიშვილის უენო სალამური 3.ხელოვნების სასახლის ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმში დაცული უენო სალამური 4.თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გ. ჩხიკვაძის სახელობის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიაში დაცული უენო სალამური

Tusheti National Park
Gora Addala Shukgelmezr
Sil'di
Сильди
Tlyarata
Тлярата
Bezhta
Бежта
Kabali
თბილისი
გამარჯვება
რუსთავი
მანგლისი
თიანეთი
დუშეთი
ბულაჩაური
ახმეტა
ნაფარეული
ყვარელი
სიღნაღი
საგარეჯო
ლაგოდეხი

ჩემ ხელთ არსებული ცნობების საფუძველზე, წარმოდგენილია უენო სალამურზე შემსრულებლების რუკა (წარმოშობის ადგილის მიხედვით). იხილეთ ბმული (რუკა განახლებადია)

რაც ყველაზე მთავარია, ამ სტრიქონების წერისას ცოცხალია უენო სალამურზე შემსრულებელი 86 წლის ზაურ თეთრაშვილი, რომელიც პირდაპირი მემკვიდრეა უენო სალამურის საშემსრულებლო ტრადიციისა. მის მიერ შემონახული ცნობები, უენო სალამურის დამზადების ტრადიციის, საშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ ზუსტად ემთხვევა და ავსებს ჩემ მიერ ზემოჩამოთვლილ წყაროებში არსებულ ცნობებს, რაც საჭიროებს სიღრმისეულ კვლევა-ძიებას როგორც დასაკრავი მელოდიების, ასევე საშემსრულებლო ტექნიკის მხრივ.

და მართლაც, სამუზეუმო ექსპონატია უენო სალამური?

ამ სტატიის მთავარი მიზანი იყო მკითხველისთვის გამეცნო ის მდიდარი მემკვიდრეობა, რომელიც უენო სალამურის სახით შემოგვრჩა. სხვა მხრივ კი, ვგონებ, თავად მკითხველმა უნდა განსაზღვროს, შევისწავლოთ და გავაგრძელოთ თუ არა წინაპართაგან დარჩენილი უწყვეტი ტრადიცია და იმსახურებს თუ არა ეს უნიკალური საკრავი ადგილს სხვა ცნობილ ხალხურ საკრავებს შორის, თუ ვაქციოთ ის სამუზეუმო ექსპონატად, როგორც წარსულის რელიკვია, როგორც წინაპართა შორეული ხმა.

---

[1] ხმები წარსულიდან – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილი ლილვაკებიდან. 2006. თბილისი: კინოს, თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. ქართული ხალხური მუსიკა → აღმოსავლეთ საქართველო. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა 2007

[2] ამ საკითხს ეძღვნება ანა ლოლაშვილი სტატია ჟურნალის წინა, N6 ნომერში.

[3] იხილეთ თბილისის კონსერვატორიაში დაცული სალამურის აუდიო მასალების ჩამონათვალი:

[4] ციდა – ძველი ქართული ზომის ერთეული – „მანძილი სალოკ თითსა და ცერს შორის“ (ნ. ჩუბინაშვილი). მეტრულ სისტემაში ის 12,65 სმ-ის ტოლია.

[5] ჯავახიშვილი, ივანე. 1938. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ფედერაცია. 200 გვ.

[6] არაყიშვილი, დიმიტრი. 1940. ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა. თბილისი. 11 გვ.

[7] Беляев, Виктор. 1936. К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე IX-B. ტფილისი, 1-40.

[8] როსებაშვილი, კახი. 1979. „ქართული ხალხური ჩასაბერი საკრავის აღდგენის საკითხისთვის“. შრომების კრებული (თბილისის კონსერვატორია), გამოშვება 7:113-133.

[9] ჩხიკვაძე, გრიგოლ. 1962/63. ქართული მუსიკალური ფოლკლორი. გამოუცემელი ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გრ. ჩხიკვაძის სახელობის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორია.

[10] შილაკაძე, მანანა. 1970. ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. თბილისი, მეცნიერება.

[11] ხმები წარსულიდან – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილი ლილვაკებიდან. 2006. თბილისი: კინოს, თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

[12] მაგალითად, თუკი ცნობილია, რომ კონკრეტული პიროვნება უკრავდა უენო სალამურზე, მაგრამ აღწერაში ზოგადად, მითითებულია მხოლოდ სალამური. ცხადია, რომ ეს იქნება უენო სალამურზე დაკვრის ჩანაწერი. ზოგჯერ კი, თუ ჩანაწერი დაზიანებული და ხარვეზიანია, რაც ართულებს საკრავის გამოცნობას, მაგრამ შემსრულებლის შესახებ ინფორმაცია (თუ ზუსტად ვიცით, რომელ ინსტრუმენტზე უკრავდა) გვეხმარება საკრავის სახეობის დადგენაში.

[13] ეს ჩანაწერი ადასტურებს ქართლის ტერიტორიაზე უენო სალამურის შემსრულებლების არსებობას.

[14] ალექსი ექვთიმიშვილი ნახსენებია ი. მჭედლიშვილის წერილში: „ ... ეს ჩავწერე სოფელ კაკაბეთში ალექსა ექვთიმიშვილისგან, რომლის მიერ დაკრული უენო სალამური გადაღებულია ფონოგრაფით 1928 წელს თებერვლის 13-ს კონსერვატორიაში ჩემ მიერ გამართული ხალხური კონსერტის შემდგომ. ი მჭედლიშვილი“ ჯავახიშვილი, ივანე. 1938. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ფედერაცია. გვ 200.

[15] ამ კოლექციაში მოცემული ორი ჩანაწერი მისი ხმოვანებიდან გამომდინარე შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, როგორც უენო სალამურის ჩანაწერი.

[16] უენო სალამურის ზომებს ხელის მტევნის ნაწილების მიხედვით იღებდნენ. აქედან გამომდინარე, ყველა მესალამურეს ხელის პროპორციების შესაბამისად საკუთარი, უნიკალური ზომის და ბგერათრიგირის უენო სალამური გააჩნდა. რამდენადაც ეს ფაქტი უკავშირდება ისეთ აქტუალურ მუსიკოლოგიურ პრობლემას, როგორიცაა ქართული ტრადიციული მუსიკის წყობა და ბგერათრიგი, ამ საკითხს მიეძღვნება საგანგებო კვლევა, რომელიც ჟურნალის შემდეგ ნომერში გამოქვეყნდება.

[17] ამ დროს შემსრულებელი ჰაერის ნაკადის კონტროლით, მელოდიას უწყვეტად ასრულებს.

ავტორი: თევდორე გოგოლაძე - უენო სალამურის მკვლევარი

ქართული გალობის მცველები

ეს ფოტო საქართველოს ეროვნულ არქივის კინოფოტოფონო დოკუმენტების ცენტრალურ არქივში, 394-ე ალბომშია დაცული. მასზე აღბეჭდილია ოთხი ძმა კარბელაშვილი, მღვდელ გრიგოლ მღებრიშვილთან და მღვდელ ალექსანდრე მოლოდინაშვილთან ერთად. ფოტოს ახლავს მღვდელ პოლიევქტოს კარბელაშვილის ხელმოწერა და თარიღი – 1885 წლის მარტი. ასევე ფოტოგრაფ ფილიპოვიცის საავტორო ბეჭედი.

ამ სტატიაში გიამბობთ, რა წინაისტორია აქვს ამ ფოტოს და რა დამსახურება მიუძღვით მასზე აღბეჭდილ ადამიანებს ქართული კულტურის წინაშე.

რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს დაპყრობამ და საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებამ სავალალო შედეგები რომლებმაც გავლენა იქონია ქართველთა ყოფაზე. ქართული კულტურის უძვირფასესი მუსიკალური მემკვიდრეობა – ქართული საეკლესიო გალობაც დაკარგვის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. გაუქმდა უძველესი ეპარქიები და მონასტრები, მოიშალა ასწლოვანი საგანმანათლებლო და სამგალობლო კერები. ეს განსაკუთრებით მძაფრად გამოჩნდა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც გალობის მცოდნე ასაკოვანი სასულიერო პირები აღესრულნენ და მრავალი საგალობელი სამუდამოდ დაიკარგა მომავალი თაობისთვის.

1860-იანი წლებისთვის ძველი გალობის მცოდნე ხალხი კანტიკუნტად იყო შემორჩენილი. აღმოსავლეთ საქართველოში გალობის ცოდნით გამოირჩეოდა კარბელაშვილების ოჯახი, რომელიც რუდუნებით ინახავდა საუკუნებრივ მემკვიდრეობას. მღვდელმა გრიგოლ კარბელაშვილმა სიყრმიდანვე შეისწავლა საღმრთო მსახურება მამისგან, მგალობელი პეტრესგან.

ეროვნული მოძრაობის მესვეურებმა, ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით, ქართული გალობის გადარჩენის საქმეზე საჯაროდ დაიწყეს საუბარი. დეკანოზ გრიგოლის მიერ ბოდბის მონასტერში განახლებულმა ქართული გალობის სკოლამ დიდი ყურადღება მიიქცია და მამა გრიგოლი თბილისის სასულიერო სემინარიასა და სასულიერო სასწავლებელში მიიწვიეს. 1864 წლიდან ასწავლიდა მამა გრიგოლი სასულიერო სემინარიის სტუდენტებს ქართულ გალობას. სამწუხაროდ, მას სემინარიის რუსი ადმინისტრაციის შოვინისტური პოლიტიკის გამო არაერთი დაბრკოლება შეხვდა, ხოლო 1877 წელს საბოლოოდ დაითხოვეს მასწავლებლობიდან.

დეკანოზ გრიგოლ კარბელაშვილს ხუთი ვაჟი ჰყავდა და ხუთივემ სასულიერო მოღვაწეობა აირჩია. მათ აღმოაჩნდათ მუსიკის ნიჭი და, რაც მთავარია, წინაპრების მემკვიდრეობის პატრონობის სურვილი. სამწუხაროდ, დეკანოზი გრიგოლი 1880 წელს გარდაიცვალა და ამ საშვილიშვილო საქმის გაგრძელება ანდრიამ, პოლიევქტოსმა, ვასილმა და პეტრემ ითავეს.

1884 წელს დიდმა ეროვნულმა მოღვაწემ და ქველმოქმედმა, წმინდა მღვდელთმთავარმა ალექსანდრე ოქროპირიძემ გადაწყვიტა, საკუთარი ხარჯით გადაეღო ნოტებზე ქართული საეკლესიო გალობა და გამოეცა. ის მოითხოვდა, რომ უშუალოდ ძმები კარბელაშვილები ჩართულიყვნენ ამ მეტად საშურ საქმეში. მამა გრიგოლის დანაკლისი აშკარა იყო. ძმებმა დასახმარებლად დეკანოზ გრიგოლის ორ უნიჭიერეს მოწაფეს მიმართეს: მღვდლებს – გრიგოლ მღებრიშვილსა და ალექსანდრე მოლოდინაშვილს. გადაწყდა, რომ საგალობლები ნოტებზე უნდა გადაეტანა თბილისის მუსიკალური სკოლის დირექტორს, მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვს.[1] შეთანხმება შედგა და 1884 წლის ოქტომბრიდან ჯგუფი შრომას შეუდგა. სწორედ მათი დამსახურებით გადაურჩა დავიწყებას ბევრი საგალობელი. ამ სამუშაოს დროს მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი დარწმუნდა, რომ აუცილებლად უნდა შეესწავლა სანოტო დამწერლობა, რათა დამოუკიდებლად შესძლებოდა საგალობლების ჩაწერა, რაც შემდგომში განახორციელა კიდეც.

სწორედ ზემოხსენებული მოღვაწეების სახეები შემოგვინახა ამ ფოტომ, მოღვაწეებისა, რომელთა წვლილი ფასდაუდებელია ქართული გალობის გადარჩენის საქმეში.

---

[1] იპოლიტოვ-ივანოვი მიხეილ (*1859*, გატჩინა- *1935*, მოსკოვი)- რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი. პედაგოგი. ქართული საგალობლებისა და ხალხური სიმღერების შემკრები. თბილისის კონსერვატორიის რექტორი 1924-1925 წლებში.

ᲐᲕᲢᲝᲠᲘ: ᲚᲣᲐᲠᲡᲐᲑ ᲢᲝᲒᲝᲜᲘᲫᲔ - ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲡᲐᲔᲙᲚᲔᲡᲘᲝ ᲒᲐᲚᲝᲑᲘᲡ ᲘᲡᲢᲝᲠᲘᲘᲡ ᲛᲙᲕᲚᲔᲕᲐᲠᲘ

გამოცემაზე მუშაობდნენ

სანდრო ნათაძე – პროექტის ხელმძღვანელი, სარედაქციო საბჭოს წევრი
ნანა მჟავანაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი
თეონა რუხაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი
მეთიუ ნაითი – სარედაქციო საბჭოს წევრი, ინგლისური ტექსტის რედაქტორი
ნანა მჟავანაძე – მთარგმნელი
ნინო ბექიშვილი – ქართული ტექსტის რედაქტორი
ნიკოლოზ გოგაშვილი – დიზაინერი