

ՀԱՅՈՒՅԱՆ ԲՈՂՈՅՈՒՆ

2025

N8

სარჩევი

სარედაქციო წერილი	1
ბესიკ მახათაძე მგალობელი ქუთათელაძეები – ხონის სამგალობლო სკოლის წარმომადგენლები	3
ეთერ ინწკირველი მიხა ხელაშვილის უცნობი ლექსი	9
ბაია ასიეშვილი ქართული ქორეოგრაფიის მამა და სპორტის ჯადოქარი	13
ირინე ჯიბუტი ქართული კერამიკა, კულტურის უწყვეტი ფორმა	21
მეთიუ ნაითი Shape Note Singing და ფოლკლორული მუსიკის პრაქტიკა	27
ნანა სიხარულიძე რჩეულობის ინსტიტუტი ქართულ ხალხურ ტრადიციაში	33
სანდრო ნათაძე ინტერვიუ მარინე მიზანდართან: „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ადამიანის უფლებების ნაწილია“	46

საზოგადოებრივი ფერილი



კულტურა მხოლოდ მუზეუმში გამოფენილი საგანი, არქივში შენახული დოკუმენტი ან სასცენო წარმოდგენა არაა. კულტურა ცოცხალი პროცესია – მოძრაობაში, ხმაში, მატერიაში, მეხსიერებასა და ყოველდღიურ პრაქტიკაში გამოხატული. სწორედ ამ პერსპექტივიდან გაგაცნობთ ჩვენი ჟურნალის ახალ ნომერს, სადაც წარსული და აწმყო, არქივი და ცოცხალი ტრადიცია, კვლევა და პირადი გამოცდილება ერთმანეთს ხვდება და უკავშირდება.

ქორეოგრაფიის რუბრიკა მასპინძლობს ბაიას ასიეშვილის სტატიას, რომელიც ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ ფუძემდებელ ფიგურას – დავით ჯავრიშვილს ეძღვნება. ავტორი გვაჩვენებს, როგორ შეიქმნა ახალი ეროვნული სასცენო ენა და როგორ იქცა ქორეოგრაფია არა მხოლოდ ესთეტიკურ სანახაობად, არამედ კულტურული თვითგამოხატვის ფორმად. ჯავრიშვილის მემკვიდრეობა დღესაც გვიბიძგებს რეფლექსიისკენ – სად გადის ზღვარი ტრადიციასა და სიახლეს შორის და როგორ იბადება ახალი ტრადიცია.

არქივისა და ისტორიული მეხსიერების მნიშვნელობაზე დავაფიქრებს ეთერ ინწკირველის ნარკვევი, რომელიც 1930-იანი წლების დოკუმენტებში აღმოჩენილ მიხა ხელაშვილის აქამდე უცნობ სატრფიალო ლექსს გვაცნობს. ტექსტი არა მხოლოდ პოეტის სევდიანი ლირიკის ჩვენთვის უცნობ სტრიქონებს აცოცხლებს, არამედ მკაფიოდ აჩვენებს საბჭოთა ცენზურის პარადოქსებს და იმ ადამიანების როლს, რომლებმაც მძიმე ისტორიული პირობების მიუხედავად, პირადი რისკების ფასად შეძლეს კულტურული მეხსიერების გადარჩენა.

მატერიალური კულტურის თემას ირინე ჯიბუტის სტატია აგრძელებს, რომელიც ქართული კერამიკის მრავალსაუკუნოვან ისტორიას მიმოიხილავს – ნეოლითიდან დღევანდელ პრაქტიკებამდე. ეს არის ამბავი თიხის, ხელის ოსტატობისა და ზეპირი ცოდნის გადაცემის შესახებ, რომელიც სხვადასხვა ეპოქისა და სოციალური ცვლილებების მიუხედავად, დღემდე ცოცხლადაა შემონახული და თანამედროვე მოთხოვნებს პასუხობს.

სასულიერო მუსიკის სფეროში გვამოგზაურებს ბესიკ მახათაძის კვლევა ხონელი ქუთათელაძეების საგვარეულოს შესახებ. ოთხი თაობის მაგალითზე, სტატია გვიჩვენებს, როგორ გადაეცემოდა სამგალობლო ცოდნა ოჯახურ სივრცეში, რამაც ქუთათელაძეების ზეპირი სამგალობლო მემკვიდრეობა ქართული საგალობლების ნოტებზე გადატანის ერთ-ერთ მთავარ წყაროდ აქცია. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იშვიათი ცნობა ქალი მგალობლის შესახებ.

რწმენა-წარმოდგენათა სამყაროს ლაბირინთებში გარკვევას ემსახურება ნანა სიხარულიძის ნარკვევი, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს ტრადიციებში რჩეულობის ინსტიტუტს სწავლობს. ავტორი განიხილავს ქადაგის ფიგურას, მის ფუნქციებსა და პასუხისმგებლობას, ასევე მთისა და ბარის განსხვავებულ პრაქტიკებს, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს გაიაზროს ხალხური რელიგიური გამოცდილების რთული და მრავალფეროვანი ფორმები.

გლობალურ კონტექსტში ქართული გამოცდილების ანარეკლი შეიძლება შენიშნოს მკითხველმა მეტიუ ნაითის სტატიაში, რომელიც Shape Note Singing-ს ეძღვნება. ეს ჩრდილოეთ ამერიკული სასიმღერო ტრადიციაა, რომელიც თავისი დემოკრატიული ბუნების წყალობით, ადგილობრივი პრაქტიკიდან მოყვარულთა საერთაშორისო ქსელად გადაიქცა. ავტორი მიაწვდის პარალელებს ქართულ პოლიფონიასთან და გვაჩვენებს, როგორ შეიძლება მუსიკამ გააერთიანოს ადამიანები გეოგრაფიული და კულტურული საზღვრების გარეშე.

ნომერს ასრულებს სანდრო ნათაძის ინტერვიუ მარინე მიზანდართან, „საქართველოს ეროვნული ფონდის“ დამფუძნებელთან. საუბრიდან შეიტყობთ, როგორ შეიძლება პირადი გამოცდილება, პროფესიული ცოდნა და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა რეალურ საქმეებად იქცეს: ძეგლების რეაბილიტაციიდან ადგილობრივი თემების გაძლიერებამდე. ცისკარაულების კოშკის აღდგენის ისტორია ნათლად აჩვენებს, რომ კულტურული მემკვიდრეობა მხოლოდ წარსულის დაცვა კი არა, საზოგადოების კეთილდღეობისა და მომავლის საფუძველია.

საბოლოოდ, ნომერში წარმოდგენილი მასალები კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ კულტურა სტატიკური მოცემულობა კი არა, მუდმივი პროცესია.

შეგახსენებთ, რომ მე-7 ნომრიდან მოყოლებული, ჩვენი ჟურნალის სტატიების არა მხოლოდ წაკითხვა, არამედ მოსმენაც შეგიძლიათ – ონლაინ ფორმატში, თქვენთვის მოსახერხებელ დროსა და სივრცეში.

მგალობელი ქუთათელაძეები – ხონის სამგალობლო სკოლის წარმომადგენლები

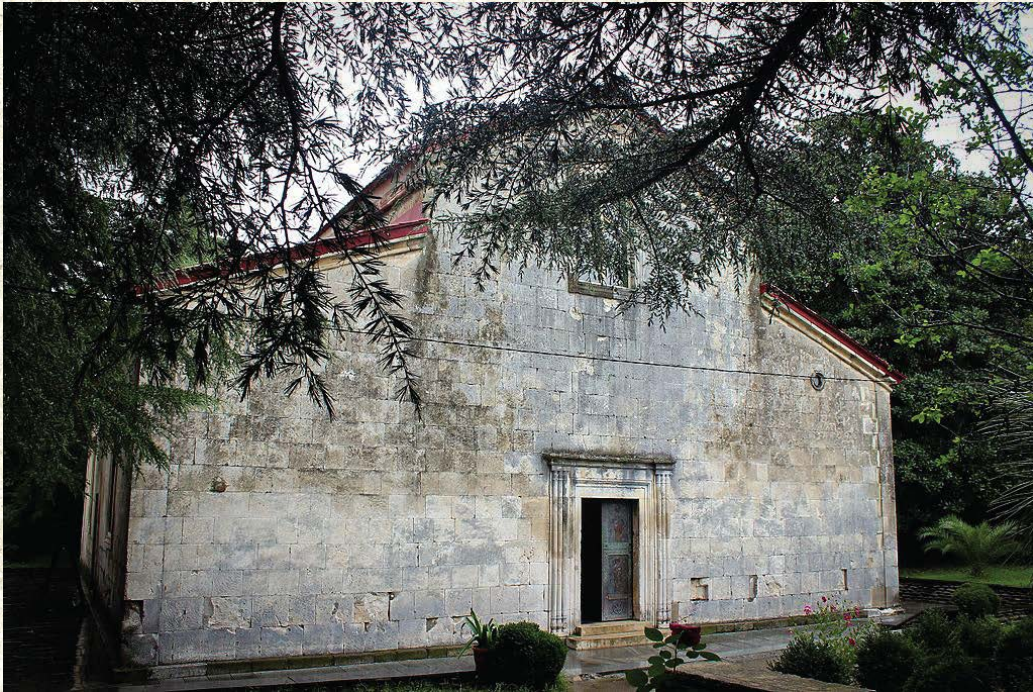


ჟურნალ „ქართული ფოლკლორის“ მე-4 ნომერში ვისაუბრეთ ხონის წმ. გიორგის სახელობის სასწავლებელზე, მის ხელმძღვანელზე – სიმონა კუტზე, იქაურ ძლიერ სამგალობლო ტრადიციებსა და იქ აღზრდილ მგალობლებზე.

ამჯერად, გვსურს გაგაცნოთ ხონელი ქუთათელაძეების საგვარეულო, რომელთა ოთხი თაობაც, რამდენადაც ჩვენთვის არის ცნობილი, ხონსა და მთელს იმერეთში სახელგანთქმული მგალობლები და სასულიერო პირები იყვნენ.

ძველ დროში სასულიერო პირთათვის გალობის ცოდნა იშვიათი არ იყო. პირიქით, ჩვენ ხშირად შეგვხვდრია ცნობა საარქივო მასალებში. სასულიერო პირთა შესახებ, სადაც მათი გვარის გასწვრივ მითითებულია – „იცის გალობა“.

თხრობას დავიწყებთ მე-18 საუკუნის მოღვაწით, ილუმენ ბასილი (ვასილი) ქუთათელაძით, რომელიც ხონის უკანასკნელი მთავარეპისკოპოსის, ანტონის (ჩიჯავაძე) თანამოღვაწე იყო. ილუმენი ბასილი აქტიურად იყო ჩართული ხონის კულტურულ და საგანმანათლებლო ცხოვრებაში. მის სახელს, მთავარეპისკოპოს ანტონთან ერთად, უკავშირდება ხონის სასაჰყრის^[1] დაარსება და ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის სასწავლებლის განახლება.



ბონის წმ. გიორგის ეკლესია

მთავარეპისკოპოს ანტონთან დაკავშირებულ საარქივო მასალებში ბასილის შესახებ მწირი, მაგრამ საყურადღებო ცნობა მოიპოვება, საიდანაც ვიგებთ, რომ ილუმენი სასულიერო მოღვაწის ოჯახიდან ყოფილა; თუმცა, ილუმენის მამის სახელი უცნობია:

„ილუმენმა ბასილიმ მიუგო:

– მამა ჩემი იყო ჩინებული დეკანოზი, პატივცემული ყოველთა მეფეთა და დედოფალთა, კათოლიკოსთა და მღვდელ მთავართაგან.

ყოვლად სამღვდლომ:

– მამა შენი კარგი კაცი იყო, მაგრამ შენ ხარ ავიკაცი.

ილუმენმა:

– არცა მე გახლავარ ავი კაცი. თავ ქედობით არ მოგახსენებთ. კარგი მწიგნობარი ვარ. კარგი მგალობელი ვარ. კარგი მღივანი. სიტყვა კარგი მაქვს პასუხი ზრდილობა. წირვა-ლოცვა და ტიბიკონი კარგი ვიცი“.^[2]

როგორც ვხედავთ, მღვდელმთავარი ანტონი ბასილს პირველი შეხვედრისას რატომღაც „ავ კაცად“ მიიჩნევს და ეს უკანასკნელი იძულებული ხდება თვითონ წარადგინოს საკუთარი თავი და წარმოაჩინოს საკუთარი პატიოსნება და ის აღზრდა-განათლება, რაც მას მიუღია. სამწუხაროდ, ამის მიზეზები და დეტალები ჩვენთვის უცნობია, თუმცა, რამდენადაც მღვდელმთავარი მომავალში ილუმენთან ერთად აღასრულებს ქველ საქმეებს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ბასილის მიერ აღწერილი ავტობიოგრაფიული სიმართლეს შეეფერება.

საეკლესიო მოღვაწე იყო ილუმენ ბასილის შვილიც – ანტონი, რომელიც დაიბადა 1799 წელს. რაჟდენ ხუნდაძე ანტონს საუკეთესო მგალობლად ახასიათებს და „მთელი გალობის მცოდნეთა“^[3] შორის მიუჩენს ადგილს.

საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ არამარტო ანტონი, არამედ მისი მეუღლეც – ჭალაგანიძის ქალი – სრული მგალობელი ყოფილა. აღსანიშნავია, რომ ეს გახლავთ ქართულ პრესასა თუ პირად არქივებში დაცული პირველი ცნობა „სრული მგალობელი“ ქალის შესახებ.^[4]

ქუთათელაძეების მგალობელი საგვარეულოს მესამე თაობის წარმომადგენელი, ანტონის ვაჟი – დეკანოზი ვასილი დაიბადა 1820 წელს. საარქივო მასალებში მის შესახებ ვკითხულობთ: „უსწავლია ქართული საღმრთო წერილი, წერა და გალობა ხონის სობოროსა შინა მამისათანა. ქართული წერა, კითხვა და გალობა იცის. კატეხიზმოსი საიდუმლონი და მოვალეობანი ეგრეთვე იცის“.^[5] ზოგიერთი ცნობის მიხედვით, ხონის სობოროში მან გალობის კურსი გაიარა ცნობილ სიმონა კუტთან.



დეკანოზი ვასილ ქუთათელაძე

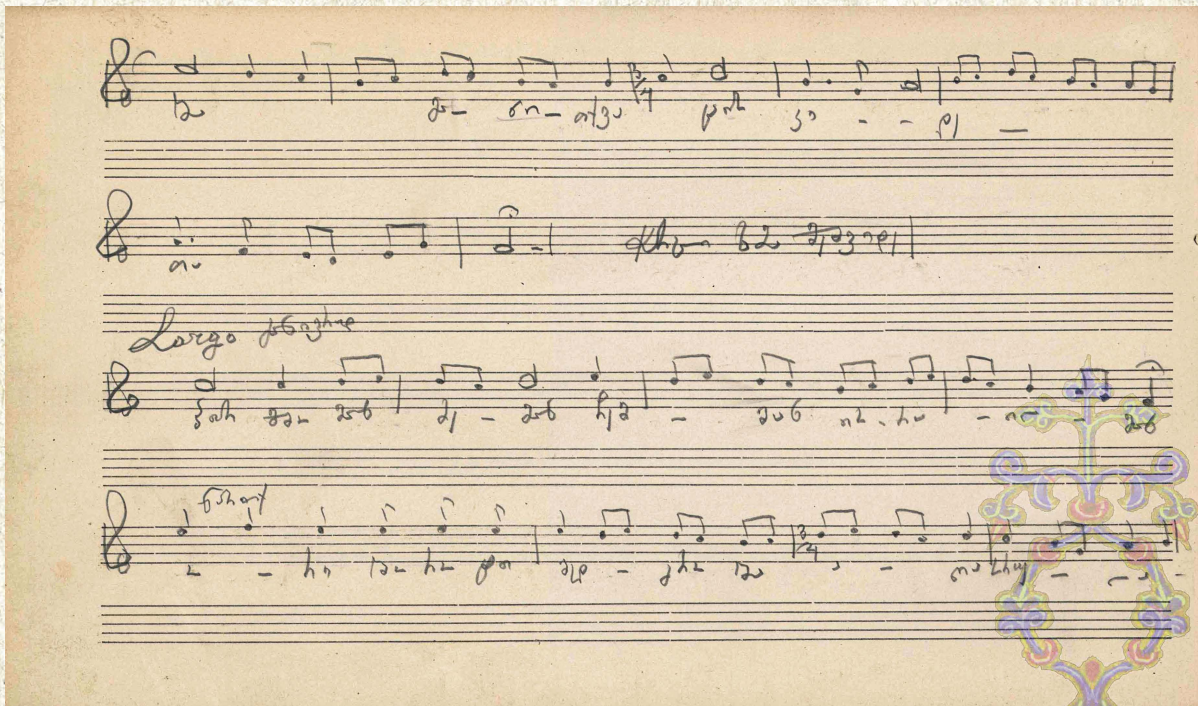
ვასილის შვილი, არისტო (არისტოვლე) ქუთათელაძე (1846-1912), ცნობილი პედაგოგი, პუბლიცისტი, სხვადასხვა სახელმძღვანელოს ავტორი და ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ნამდვილი წევრი იყო 1879-1899 წლებში.

ფილიმონ ქორიძის საგაზეთო სტატიიდან ვიგებთ, რომ ძალიან გამოდგომია ის, რომ არისტომ ძველი საგალობლები კარგად იცოდა, და როცა არისტო თბილისში ცხოვრობდა, მისგან ასობით საგალობელი ჩაუწერია: „ჩვენს მოღვაწეს ბ. არისტო ქუთათელაძეს ზედმიწევნით ცოდნია ზეპირი ძველი საგალობლები. მას უსწავლია ცნობილ მგალობლის სიმონ კუტისაგან ხონში და დამაწერინა ნოტებზე 551 ცალი საგალობელი, რომელნიც სავსეა მელოდიური სიტკბოებით, მეტადრე ჭრელები^[8] და წარდგომები^[9], დიდებულათ და ხელოვნურათ შედგენილი ძველი მგალობლების მიერ“.^[10]



არისტო ქუთათელაძე

არისტოს მიერ გადმოცემული საგალობლები ჟანრულად საკმაოდ მრავალფეროვანია^[11], სამწუხაროდ, ყველა საგალობელი მხოლოდ ერთ ხმაშია ნოტებზე ჩაწერილი,^[12] რის გამოც არ ვიცით, როგორი ხმათა შეწყობის პრინციპით გალობდნენ ხონელი მგალობლები. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ამ საგალობლების გარკვეული ნაწილი გალობის დიდმა მცოდნემ და ოსტატმა რაჟდენ ხუნდაძემ სამ ხმაში გააწყო, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მას უნდა სცოდნოდა ხონის სამგალობლო სკოლის თავისებურებებიც და ალბათ, გაითვალისწინა კიდევ.^[13]



არისტოს მიერ გადმოცემული ერთი ხმა (მთქმელი). კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ხელნაწერი: H 154 VIII

არისტო იყო პედაგოგი, ნამდვილი პროფესიონალი და, ამასთანავე, არაჩვეულებრივი პიროვნება, რასაც თან დაემატა საეკლესიო საგალობლების ცოდნა და მათზე ზრუნვა. მაქსიმე მარადე საგანგებოდ აღნიშნავდა არისტოს დამსახურებას გაზეთ „ივერიაში“: „მომქმედი კეთილი საქმისა, თუმცა თითონ არა თხოულობს ჩვენგან არც ქებასა და არც მადლობასა, რადგან იგი ამ ქებასა და მადლობას თავისისავე გაკეთებულს საქმეში ჰპოულობს, მაგრამ მაინც ვალდებულნი ვართ, ამისთანა კაცს თანაგრძნობა გამოუცხადოთ და იმისი ნამოქმედარი სიკეთე სიტყვით ან წერით გამოვთქვათ. ამითი კეთილისმომქმედი წახალისდება და უფრო გულიანად და უფრო ბევრს საქმეს გააკეთებს. ამიტომ, არ შეიძლება დავმალოთ და არა ვსთქვათ, რომ ეხლანდელ გალობის ნოტებზე გადაღების საქმეში დიდი შრომა და მეცადინეობა გასწია ბ-ნ არისტო ქუთათელაძემ“.^[14]

ექვთიმე კერესელიძე აღწერს, როგორ მიიწვია გაბრიელ ეპისკოპოსმა ქუთაისის სობოროში ფილიმონ ქორიძის მიერ ნოტებზე ჩაწერილი საგალობლების მოსასმენად მგალობლები და იქვე, „დიდ მგალობლებად“ მოიხსენიებს ვასილ და არისტო ქუთათელაძეებს: „ქ. ხონიდან და მარტვილიდან მოვიდნენ დიდი მგალობლები: დიმიტრი ჭალაგანიძე თავისი გუნდით და ვასილ და არისტოვლე ქუთათელაძეები.“^[15]

წლების შემდეგ, კალისტრატე ცინცაძემ არისტო ქუთათელაძის დაკრძალვის დღეს (1912 წელს), ქაშუეთის ტაძარში მასთან გამომშვიდობებისას ასე დაახასიათა არისტოს ღვაწლი: „კვირა უქმე დღეებში შეაგროვებდა ხოლმე მოწაფეებს და მათთან ერთად გაემგზავრებოდა ამა თუ იმ ტაძრის, თუ მონასტრისაკენ. თავდაპირველად განსვენებული მოწაფეებს წირვა-ლოცვას მოასმენინებდა, რომლის დროს ხშირად თითონ გალობდა და კითხულობდა საეკლესიო წიგნებს, ხოლო მას უკან შეუდგებოდა ძველის დროის ნაშთის აღწერა-შესწავლას. ენაწყლიანი და ტკბილმოუბარი, ისე გაიტაცებდა ხოლმე მსმენელებს წინამდებარე ძეგლის აღწერის დროს მამაპაპათა თავგადასავლით და სამშობლოს ბედიდბლით, რომ ყურადმღებელთ სრულებით ავიწყდებოდათ სასმელ-საჭმელი და დადლა-მოქანცულობა.“^[16]

არისტოვლეს მიერ გადმოცემული საგალობლების ნაწილი, მეორე და მესამე ხმებით გააწყო დეკანოზმა რაქდენ ხუნდაძემ.^[17] თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ კი, არისტოს მიერ ერთ ხმაში გადმოცემულ საგალობლებს მეორე და მესამე ხმები შეუწყო ეთნომუსიკოლოგმა, საეკლესიო გალობის სპეციალისტმა ლევან ვეშაპიძემ.^[18]



დიდი პარასკევის (წითელი პარასკევის) ცისკრის საგალობელი – „პირმშობან ძემან ჩემან“, დასდებული, თვითხმოვანი, ქრელი; ხმა ზ.

ასრულებს მგალობელთა გუნდი „ტაო“.

ბესიკ მანათაძე - რეგენტი, საეკლესიო მუსიკის მკვლევარი

საგალობლის პირველი ხმა გადმოცემულია არისტო ქუთათელაძის მიერ; მეორე და მესამე ხმები შეუწყო ლევან ვეშაპიძემ.

^[1]XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე ხონის მონასტერთან საკმაოდ სამრევლო სკოლა და ფიზიკური ნაკლის მქონე ბავშვებისათვის 100 ადგილიანი საავადმყოფო (სასაპყრე) არსებობდა, სადაც ეპარქიის ხარჯზე იზრდებოდნენ ბავშვები.

^[2]უცნობი ავტორი. [თარიღი უცნობია.] „ყოვლად სამღვდლო ხონელი მთავარეპისკოპოსის ანტონის (ჩიჯავაძე) ცხოვრება.“ ფონდი H, საქმე N-2784. ხელნაწერთა ეროვნული არქივი, თბილისი.

^[3]ტერმინი „მთელი გალობის მცოდნე“ იგივეა, რაც „სრული მგალობელი“, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას სცოდნია მთელი წლის სამგალობლო რეპერტუარი.

^[4]ხუნდაძე, რაქდენ. 1911. ქართული გალობა. ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და გრიგორი დვთისმეტყველისა: გურულ-იმერული სადა კილოზე, ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაქდენ ხუნდაძის მიერ. პარტიტურა. ტფილისი: სტამბა ა. კერესელიძისა, IV. https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/115782/1/Qartuli_Galoba_Liturgia.pdf.

^[5]ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (ქცსა). [თარიღი უცნობია.] ფონდი 21, საქმე 3890.

^[6]ქორელი, მიხეილ. 1949. ფილიმონ ქორიძე. თბილისი: ხელოვნება, გვ. 87. https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/411365/1/Filimon_Qoridze_1949.pdf

^[7]ქუთათელაძე, ვასილ, მეძმარიაშვილი, ნიკო, კანდელაკი, ნიკოლოზ. 1887. „ქართულ გალობის შესახებ.“ ივერია, N 95:3-4. https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/47183/1/Iveria_1887_N95.pdf

^[8]ტერმინი „ჭრელი“ აღნიშნავს ქართული საეკლესიო გალობის ერთ სახეობას – რთული პოლიფონიური ქსოვილისა და განვითარებული ჰანგის მქონე საგალობელთა ჯგუფს. ტერმინი მრავალმნიშვნელოვანია: იგი ნიშნავს არა მხოლოდ მელოდიურ ნაგებობას ან მოდუსს, არამედ თავად რთული და განვითარებული პოლიფონიური ჰანგის მქონე საგალობელს. ამასთანავე, ქართულ საეკლესიო მუსიკაში „ჭრელი“ აღნიშნავს ჰანგის ჩაწერის ვერბალურ მეთოდსაც – საგალობლის მელოდიის გადმოცემას სიტყვიერად, მოდუსების ანუ „ჭრელების“ მეშვეობით. წყარო: ჯანგულაშვილი, სვიმონ (ჯიქი), შემდგენელი. 2018. შუა საუკუნეების ქართული გალობა: რჩეული საგალობლები. თბილისი, გვ. 9–10. <http://folk.gov.ge/wp-content/uploads/2020/07/Shua-saukuneebis-kartuli-galoba-Rcheuli-sagaloblebi-E-book.pdf>

^[9] ტერმინი „წარდგომა“ (ბერძ. *προειμεινον* – „წინადაგებული მუხლი“) აღნიშნავს დავითის ფსალმუნიდან (ძირითადად) აღებული მუხლს, რომელიც შეესაბამება დღისა თუ ღვთისაწაულის შინაარსს. მას თან ერთვის დამატებითი მუხლებიც, რომლებიც განაწილებენ პირველის აზრს. ქართულ საეკლესიო ტრადიციაში „წარდგომა“ ასევე შეიძლება აღნიშნავდეს იმ საგალობელს, რომლის დროსაც მლოცველებს ტაძარში დასხდომა შეუძლიათ (მაგ., სტიქოლოგიების შემდეგ).

წყარო: <https://martlmadidebloba.ge/terminebi26.html> წვდომა: 15 ოქტომბერი, 2025.

^[10] ქორიძე, ფილიმონ. 1905. „ქართული მუსიკა:“ მოგზაური, №37 (9 ოქტომბერი), გვ. 587. https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/301453/1/Mogzauri_1905_N37.pdf

^[11] დასდებულები დადადყავსა, აქედითსა და სტიქოლოგიასა ზედა, სძლისპირები, კონდაკები, ჭრელი გალობები და სხვა.

^[12] ერთ ხმაში არის გადმოცემული, რათა დრო მოეგოთ და უფრო მეტი საგალობელი ჩაეწერათ.

^[13] ამ ვარაუდის შემოწმება რაჟდენის მიერ სამ ხმაში გაწყობილი საგალობლების შედარებითი კვლევიტაა შესაძლებელი, რაც მომავლის ამოცანაა.

^[14] შარაძე, მაქსიმე. 1894. „ჩვენს საეკლესიო საგალობელთა ნოტებზედ გადაღებისა და ბეჭდვის გამო.“ ივერია, № 276, გვ. 2-3. https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/53351/1/Iveria_1894_N276.pdf

^[15] კერესელიძე, ექვთიმე. [თარიღი უცნობია]. „ისტორია ქართულ საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა.“ ხეც, ფონდი Q-840, გვ. 14.

^[16] მწიგნობრობა ქართული: მრავალტომეული. 2010. ტ. 10, წგ. 2, კალისტრატე ცინცაძე. თბილისი: ციციანთელა. გვ. 189.

^[17] საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. [თარიღი უცნობია]. ხელნაწერი № 2127. თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

^[18] ქართული გალობა – ანთოლოგია. 2022. ტომი XXIV, გვ. 361 <https://online.fliphtml5.com/pwcf/gcga/#p=1>



ავტორი: გენიკ მახათაძე - ჩაგანდი, საქალაქო მუსიკის მკვლევარი

მისა ხელაშვილის უცნობი ღოქსი



1934 წლის 20 აგვისტოს საქართველოს კომპარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით, 1937 წლის ოქტომბერს მთელ საქართველოში უნდა მოწყობილიყო საყოველთაო სახალხო ზეიმი შოთა რუსთაველის 750 წლისთავის აღსანიშნავად. ამავე დადგენილებაში ცხადდებოდა სხვადასხვა სახელოვნებო კონკურსის შესახებ – შოთა რუსთაველის ძეგლის საუკეთესო პროექტის, პოემის მხატვრობის, მუსიკალური კომპოზიციებისა და კინოსცენარის გამოსავლენად; აგრეთვე, უნდა გადაწყვეტილიყო პოემის აკადემიური გამოცემისა და უცხო ენებზე თარგმნა-გამოცემის საკითხიც. განათლების სახალხო კომისარიატმა დააწესა რუსთაველის პრემია საუკეთესო მაღალმხატვრული პოეტური ნაწარმოებისთვის. ერთი სიტყვით, ქვეყნის სახელოვნებო და სამეცნიერო წრეები სრულად მოიცვა შოთა რუსთაველმა და მისმა პოემამ.

ამ მოვლენას თავისებურად გამოეხმაურა საქართველოს სსრ მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატის საგლეხო გაზეთი „კოლექტივიზაცია“, რომელმაც ორ დღეში, 22 აგვისტოს „შოთა რუსთაველის სახელობის კულტურული ლაშქრობა“^[1] გამოაცხადა და საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წერა-კითხვის მცოდნე პირებს მოუწოდა, რომ ჩაეწერათ ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული უსახელო გლეხი-პოეტების ლექსები ახალ, საჭირობოროტო საკითხებზე; აგრეთვე შოთა რუსთაველის პოემის ხალხში მოარული სტროფები და გამოეგზავნათ რედაქციაში, რომელთაგან საუკეთესოები დაიბეჭდებოდა გაზეთში და ბოლოს წიგნადაც გამოიცემოდა. „მხურვალე“ მონაწილეებს გაზეთის რედაქცია ჯილდოსაც ჰპირდებოდა.

დაახლოებით ერთ კვირაში გაზეთ „კოლექტივიზაციის“ რედაქციაში ხალხური ლექსების კორიანტელი დატრიალდა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან გზავნიდნენ გლეხებისგან ჩაწერილ ლექსებს, ხშირად კი თვითონ გლეხი-პოეტები აგზავნიდნენ საკუთარ ნაწარმოებებს.

გაზეთის იმჟამინდელი რედაქტორი, აკაკი ჭყონია, თავისი მეხედულებისამებრ არჩევდა გაზეთში გამოსაქვეყნებელ ლექსებს და, როგორც კომუნიზმის იდეების მხარდამჭერი, უპირატესობას სოციალისტურ თემატიკაზე შექმნილ ლექსებს ანიჭებდა და მათ გაზეთის ყოველი ნომრის მესამე გვერდზე გამოყოფილ რუბრიკაში „შოთას სახელობის კულტურული ლაშქრობა“ აქვეყნებდა. ერთი წლის შემდეგ, როცა აკაკი ჭყონია ოპერის დირექტორად გადაიყვანეს,^[2] გაზეთმა რამდენიმე თვე იარსება და მალე დაიხურა.

აკაკი ჭყონიამ შოთას კულტურული ლაშქრობით შემოსული ლექსებით ცნობილი სამტომეული „საუნჯე ხალხური სიტყვიერებისა“ შეადგინა და გამოსცა 1935-1936 წლებში. ეს კრებულები გასული საუკუნის 80-იანი წლების ჩათვლით საბჭოთა ფოლკლორის მთავარ წყაროდ ითვლებოდა და ასაზრდოებდა მდმდევნო წლებში გამოცემულ კრებულებსაც, რომელთა რედაქტორები პოლიტკორექტულობის გათვალისწინებით არჩევდნენ ლექსებს. საბოლოოდ, თითქმის ერთი წლის განმავლობაში შეგროვებული არქივი (როგორ თვითონ წერს, დაახლოებით 10 ათასი ლექსი) აკაკი ჭყონიამ ლიტერატურის მუზეუმს გადასცა.



აკაკი ჭყონია

ლიტერატურის მუზეუმში გაზეთ „კოლექტივიზაციის“ მასალებზე მუშაობისას იკვეთება, რომ ამხ. ჭყონია შემოსულ ლექსებს საკუთარი გემოვნების მიხედვით არჩევდა და ხშირად ასწორებდა კიდეც; ასწორებდა სიტყვებს, რითმებს, ზოგჯერ მთელ ფრაზასაც. ხშირად ხელნაწერზე გადახაზულია მთელი სტროფი ან სტროფები და მისი გარკვეული ნაწილია დატოვებული; ზოგჯერ შეცვლილია სათაური და ა.შ.. განსაკუთრებული სიფრთხილით რედაქტორი ორაზროვანი ლექსების გამოცემას ეკიდებოდა და ამ მიზეზით უმეტესად იბლოკებოდა მაღალმხატვრული პოეზია.

აკაკი ჭყონია საკმაოდ გამოცდილი პარტიული მუშაკი იყო, ყმაწვილობაში ახალგაზრდა მარქსისტთა (მენშევიკების) ორგანიზაციის წევრი გახლდათ და მისი სიფრთხილე საკუთარი ბიოგრაფიითაც იყო განპირობებული. ამიტომ, გაზეთ „კოლექტივიზაციის“ რედაქციაში შემოსულ ვანო ხორნაულის გზავნილს, რომელშიც ის წერს, რომ ეს ლექსი 1922 წელს ჩაუწერია მიხა ხელაშვილისგან, ცხადია, ვერასოდეს ეღირსებოდა მზის სინათლე.^[3]

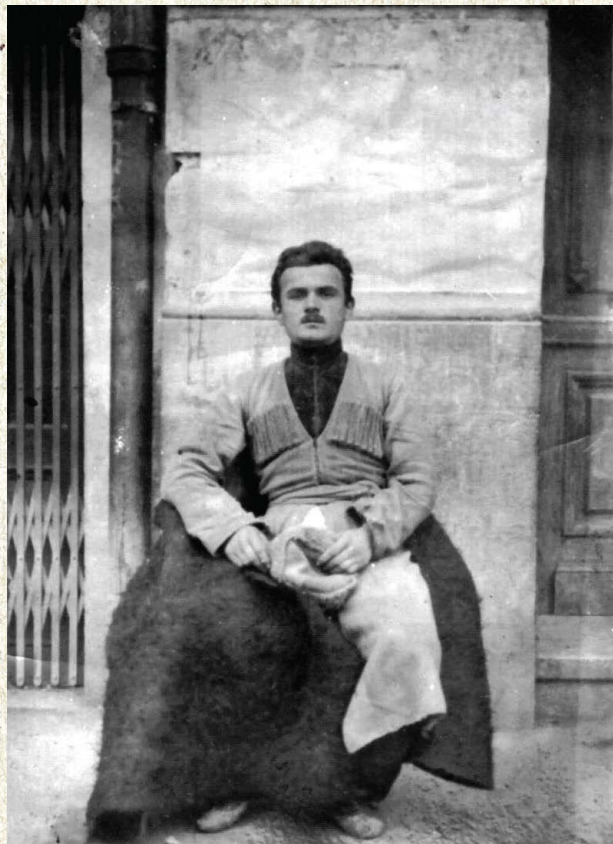
სწორედ „შოთა რუსთაველის კულტურული ლაშქრობის“ წყალობით შემორჩა ლიტერატურის მუზეუმის არქივის გაზეთ „კოლექტივიზაციის“ ფონდს ვანო ხორნაულის მიერ 1934 წელს გაგზავნილი ლექსი, რომელიც მაშინვე დაიბლოკა, და დღემდე გამოცემულ მიხა ხელაშვილის ლექსების არც ერთ კრებულში არ გვხვდება. ჩვენს მკითხველს პირველად ეძლევა საშუალება, ეს სევდიანი სატრფიალო ლექსი გაიცნოს, რომლის ლირიკული გმირი ნატრობს ისეთ დროს, როცა შეძლებს, თავს უფლება მისცეს, რომ მთელი არსებით დაისვენოს საყვარელ ქალთან:

ძველიმც დრუება მაასპო, ახალიმც დაიწყებოდა,

მუდამ შენთანა ყოფნითა არვისგან შამხათრდებოდა.

შენთანით არ ავსდგებოდი ტყვიაც რო გამეყრებოდა,

შენ რო გნახავდი, ლამაზო, დაჭრილი გამთელდებოდა,
 თუნდა სუ მთელი ქვეყანა წინ გზაში ჩამიჯდებოდა,
 უკან ვერ მამაბრუნებდა, ბევრიც რომ შაეცდებოდა,
 ნეტავი ჩემი საფლავი შენს გულზემც გაითხრებოდა,
 ჩემი მხარი და მკლავები შენს გულზემც ჩამოდნებოდა,
 თუნდა ერთადამც გვეცხოვრა, იმით რა დაშავდებოდა?^[4]



მიხა ხელაშვილი

არავის გაუკვირდება, რატომ ვერ გაბედეს ამ ლექსის გამოქვეყნება ვერც აკაკი ჭყონიამ და ვერც მომღეწნო დროის ქართველმა ფოლკლორისტებმა, რომელთაც ამ არქივზე უმუშავიათ. ტოტალური საბჭოთა ცენზურის პირობებში, როცა ხელაშვილის გვარის ხსენებაც კი აკრძალული იყო, ვერავინ გადაურჩებოდა მკაცრ რეპრესიას. მაგრამ გამბედაობა სჭირდებოდა ანტისაბჭოთა შინაარსის ლექსების არქივში შენახვას და გამომგზავნის გაუმჟღავნებლობასაც. შიშის გამო ან თავდაცვის მიზნით, აკაკი ჭყონიას შეეძლო, ერთი ხელის მოსმით გაენადგურებინა ანტისაბჭოთა და კონტრრევოლუციური ლექსები (არ გამოვრიცხავთ, რომ რიგ შემთხვევაში ასეც შეიძლება მომხდარიყო) და ჩვენ ვერასოდეს გაგვეგო მათი არსებობის შესახებაც კი; ვერ გაგვეგო წინააღმდეგობის მოძრაობის შესახებ, რომელიც ქართველ ხალხში მაინც არსებობდა, მიუხედავად მისი ყველაზე სასტიკი შეთოდებით ჩახშობისა, ვერ გაგვეგო ხალხის ხსოვნა და სიყვარული მუხანათურად მოკლული თავისუფლების პოეტის მიმართ.



ქართული ხალხური სიმღერა „ბინდისფერია სოფელი“, რომლის ტექსტი დაფუძნებულია ნიკო სამადაშვილის („ბინდისფერია სოფელი“) და მიხა ხელაშვილის („ლექსო ამოგთქომ“) ლექსებზე. ასრულებს ახმეტის მუნიციპალიტეტის კულტურის ცენტრთან არსებული ფოლკლორული ანსამბლი „ბახტრიონი“, ხელმძღვანელი ბექა ბიძინაშვილი. სოლისტები ბექა ბიძინაშვილი და ზურა მამუკლაშვილი.

^[1]ვრცლად ამ ლაშქრობის შესახებ იხილეთ: ეთერ ინჭიკიშვილი. 2024. „შოთა რუსთაველის სახელობის კულტურული ლაშქრობის“ გურული მასალები. „წელიწადული“ 16 (2024): 111-126.

^[2]ვრცლად აკაკი ჭყონიას ოპერის თეატრში მოღვაწეობის შესახებ იხილეთ: ინჭიკიშვილი, ეთერი. 2025. „ქართული ხელოვნების დეკადა ოპერის კულტურებში.“ ქართული ფოლკლორი 7 (2025): 17-29. <https://geofolk.ge/ka/article/qartuli-khelovnebis-dekada-operis-kuluarebshi/306>

^[3]პოეტ მიხა ხელაშვილის სახელი ფართო საზოგადოებამ პოსტსაბჭოთა ეპოქაში გაიცნო, როცა მასზე, როგორც 1924 წლის აჯანყების მონაწილეზე, საუბარი აღარ იკრძალებოდა. მისი ლექსები საბჭოეთში ხალხური შემოქმედების სახელით ვრცელდებოდა.

^[4]ლიტერატურის მუზეუმის არქივი. გაზ. კოლექტივიზაცია, ფონდი N 20029-ხ, გვ. 17.



ავტორი: ეთერ ინჭიკიშვილი - ფოლკლორისტი, ფილოლოგიის დოქტორი

ქართული ქორეოგრაფიის მამა და სპორტის ჯაფოქარი

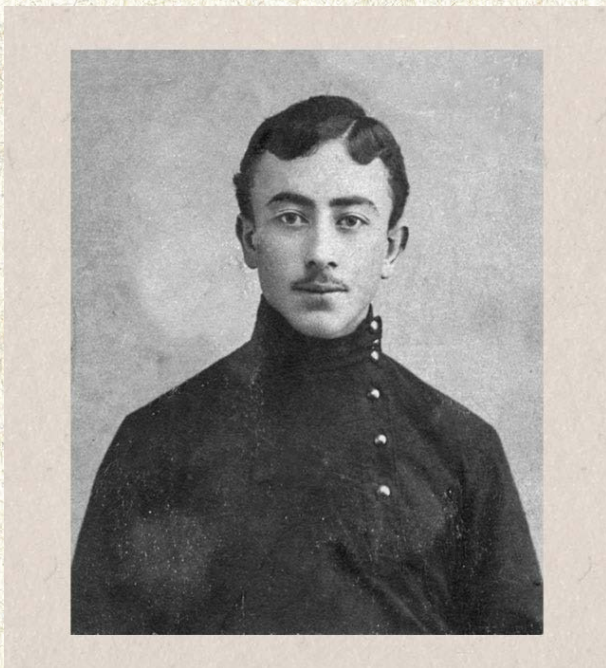


დიდია დავით ჯავრიშვილის – ქართული მხატვრული ტანვარჯიშის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ბალეტმაისტერის, საქართველოს სახალხო არტისტისა და ეროვნული ქორეოგრაფიის შესანიშნავი მკვლევრის წვლილი ქართული ხალხური კლასიკური ქორეოგრაფიის განვითარებაში.

დავით ჯავრიშვილი არ გაზრდილა ხელოვანთა ოჯახში, არასდროს უოცნებია მოცეკვავეობასა და ბალეტმაისტერობაზე, მან მხატვრული ტანვარჯიშიდან დაიწყო და მოგვიანებით, ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა ქართული ხალხური ცეკვის ისტორიაში.

დაიბადა 1894 წელს გორის მაზრის სოფელ ერთაწმინდაში. დაამთავრა თბილისის ქართული გიმნაზია (1914), შემდეგ სამხედრო სასწავლებელი და ახალგაზრდა იუნკერი თურქეთის ფრონტზე წავიდა. სამი წლის შემდეგ (1917) სპორტული საზოგადოება „ამირანის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი და და ხელმძღვანელია. მისი ბიოგრაფი და მოსწავლე ლილი გვარამაძე აღნიშნავს, რომ „მოძრაობისაკენ მუდმივი სწრაფვა, პასიურობისაგან თავის დაღწევა, შემოქმედებითი ინიციატივის გამოვლენა დავით ჯავრიშვილის განმასხვავებელი თვისებებია“.^[1]

დავითმა არჩევანი სამხედრო კარიერასა და სპორტს შორის სწრაფად გააკეთა: ის გახდა საქართველოში ფიზკულტურული მოძრაობის ერთ-ერთი წამომწყები და საზოგადოება „შევარდენის“ აქტიური წევრი, გიორგი ეგნატაშვილთან^[2], გიორგი ნიკოლაძესა^[3] და თანაგიმნაზიელ გაიოზ ბერელაშვილთან^[4] ერთად. გიმნაზიაში ჩეხ ანტონ ლუკეშთან მეცადინეობას, სასწავლებელში ტანვარჯიშის ტრადიციადქცეული დილების^[5] გამართვას, ასევე, საერთაშორისო შეჯიბრებებში მონაწილეობას უკვალოდ არ ჩაუვლია და დავით ჯავრიშვილმა მომავალი მხატვრულ ტანვარჯიშს დაუკავშირა.



იუნკერი დავით ჯავრიშვილი



სპორტსაზოგადოება „ამირანის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი, და ვარჯიშთაჲს მოადგილე დავით ჯავრიშვილი. 1917 წელი

1919 წელს დავით ჯავრიშვილი ქუთაისში გადადის და თბილისის შემდეგ ქუთაისი იქცევა ქართული ტანვარჯიშის კერად.

1921 წლიდან დავით ჯავრიშვილი ათი წელი ბათუმში მოღვაწეობს. 1928 წელს, მან შალვა თაქთაქიშვილის მუსიკისა და საკუთარი ლიბრეტოს მიხედვით, ბათუმის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტების მონაწილეობით დადგა ოთხნაწილიანი ტანვარჯიშული სანახაობა – „ძველ ელადში“, გრანდიოზული სპექტაკლი 90 მონაწილით. ჯავრიშვილმა ძველი საბერძნეთის ისტორიას მიმართა, უარი თქვა ტანვარჯიშისა და ქართული ცეკვის მოძრაობების შერწყმაზე და ხარკი გადაუხადა ძველბერძნულ ხელოვნებას. დავითი კარგად იცნობდა ძველი საბერძნეთის სპორტულ სანახაობებს და სურდა, საკუთარი ინტერპრეტაციით წარმოედგინა ისინი მაყურებლისთვის.

სწორედ ამ პერიოდში გადაწყვიტა, რომ ტანვარჯიშში შეეტანა ქართული ხალხური ცეკვის ელემენტები და თავისუფალი ვარჯიში მუსიკის თანხლებით შეესრულებინა. ქუჩი ძიძიშვილი წერდა: „ჯერ კიდევ დათა ჯავრიშვილის ადრეულ ნამუშევრებში გამოჩნდა ტანვარჯიშის ლაკონიური მოძრაობებისა და ქართული ცეკვის ემოციური, ტემპერამენტური ილეთების მხატვრული ფორმით შერწყმის უნარი და, თუკი გიორგი ეგნატაშვილმა ქართული ფიზიკური კულტურის უძველესი ტრადიცია აღადგინა, დათა ჯავრიშვილს არანაკლები დამსახურება მიუძღვის ასევე ძველი ტრადიციის – მეფუნდრუკის (ტანმოვარჯიშე-მოცეკვავის) ხელოვნების აღდგენაში“.^[6]

ძველი საცეკვაო-სავარჯიშო ხელოვნების გაცოცხლებაში გამოიკვეთა დავითის უზადო ნიჭი, რაშიც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა გიორგი ნიკოლაძემ: მან ურჩია, უფრო ღრმად ჩაეხედა ცეკვის ხელოვნების არსში და ის ფიზიკური კულტურის პრიზმაში აღექვა, საწყისად კი ეგზერსისის (Exercice) კანონები აეღო. ჩანს, ნიკოლაძე კარგად ერკვეოდა სპორტისა და ცეკვის საკითხებში და კარგადვე იცოდა ემილ ჟაკ-დალკროზის^[7] რიტმულ-პლასტიკური სისტემა.

გასული საუკუნის 20-იანი წლების თბილისში იგრძნობოდა მძლავრი შემოქმედებითი მუხტი. წარმატებით იმართებოდა ეკატერინა გელცერის, ვასილ ტიხომიროვისა და ფეხშიშველა აისიდორა ლუნკანის გასტროლები. როგორც ჩანს, ნიკოლაი ფორგერისა და მიხაილ მორდკინის საბალეტო დადგმებმა, დიდი გავლენა მოახდინა დავით ჯავრიშვილზე. „დავით ჯავრიშვილი ქართული ქორეოგრაფიის შესწავლას 1924 წლიდან შესდგომია და ტანმოვარჯიშე დავითი ისე გაიტაცა ქართულმა ქორეოგრაფიამ, რომ მერე ამ დარგში მოღვაწეობდა“.^[8]

მართალია, მის წარმოსახვაში (როგორც ლილი გვარამაძე მიიჩნევს) ტანვარჯიშისა და კლასიკური ცეკვის ილეთთა შერწყმა ჯერ კიდევ ბუნდოვანი იყო, მაგრამ შესაძლო მონახაზი უკვე ჩანდა. როგორც თავად გულწრფელად აღიარებდა, მან ეს შეგნებულად გააკეთა, რადგან ნაკლებად იცნობდა ქართულ საცეკვაო ფოლკლორს და მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო ნიმუშების ცოდნა არ აღმოჩნდა საკმარისი. ამიტომ, დავით ჯავრიშვილი ბათუმში ორი წლის განმავლობაში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ყოფილ ბალეტმაისტერთან, სტანისლავ ვაკარეცთან^[9] მეცადინეობდა. თავად იგონებს, რომ 27-28 წლის ახალგაზრდას დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდა და უძნელდებოდა ვარჯიში, მაგრამ ძლიერმა ნებისყოფამ და მიზანდასახულობამ თავისი გაიტანა: „ვაკარეცი ჩემით კმაყოფილი იყო, განსაკუთრებით ჩემი ხტუნვები მოსწონდა“.^[10] – იხსენებდა მოგვიანებით, მართალია, ჯავრიშვილი პროფესიონალი მოცეკვავე არ გამხდარა, თუმცა კლასიკური ეგზერსისის ელემენტების ათვისება და მათი ორგანული აღქმა, ქართული ცეკვის სწავლების საკუთარი სისტემის შექმნაში დაეხმარა. ასევე დავითმა ხელი მოჰკიდა ქართული ხალხური ცეკვების შეგროვება-შესწავლას.^[11]

ქართული ხალხური ცეკვის საკითხებში ცოდნას ისტორიკოს ივანე ჯავახიშვილთან იღრმავებდა, 1926 წელს კი გამართა პირველი ექსპედიცია მაღალმთიან აჭარაში. ჯავრიშვილი აჭარის ყველაზე შორეულ, მიუვალ ადგილებში ეძებდა მოცეკვავეებს. ხშირად ცეკვაში თავადაც ერთვებოდა, რათა უკეთესად დაემახსოვრებინა სახასიათო მოძრაობები, იწერდა მელოდიებს, ცეკვის თანმხლები სიმღერების ტექსტებს, მოცეკვავეთა კომენტარებს. ყოფილა ქედაში, ხულოში, ხიხაძირში და ქობულეთში. ამ ექსპედიციაში შეუსწავლია: „ხორუმი“, „გადახვეული ხორუმი“, „ფერხულები“, „ცანგალა და გოგონა“, „ქალთა საცეკვაო“, „სახუმარო“. 1934 წელს იმავე მიზნით იმოგზაურა ზემო სვანეთში. კინოფირზე თავად აღბეჭდა 11 ცეკვის ცხრა ვარიანტი და გადაიღო 1300-მდე ფოტოსურათი.



თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბალეტმაისტერი დავით ჯავრიშვილი

აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის სიღრმისეული გაცნობის შემდეგ 1928 წელს ჯავრიშვილი ბათუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში ქორეოგრაფიულ სტუდიას ხსნის ექსპერიმენტული მიდგომით: ქართული ცეკვის, ფიზიკური კულტურისა და ეგზერსისის ელემენტების შერწყმით ის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საკუთარ სისტემას ქმნის. სტუდიაში 40 მოსწავლე ირიცხებოდა. როგორც თავად იგონებს, „სტუდიაში მასწავლებლებად მოვიწვიე ბალეტმაისტერი სტანისლავ ვაკარეცი, ბალერინა თამარ ბალანჩივაძე, პირადად მე ვასწავლიდი ქართულ ცეკვას. ქართული ხალხური ცეკვებიდან მე დავდგი: „ფერხული“, „ხორუმი“, „გოგონა“, „სახუმარო“, „ქალთა ცეკვა“.^[12] სწორედ ამ სტუდიის ბაზაზე შეიქმნა აჭარის სიმღერისა და ცეკვის პირველი ანსამბლი. იმ დროს სცენაზე სიმღერისა და ცეკვის შერწყმა ახალი სიტყვა იყო, რასაც შესანიშნავად გაართვეს თავი დავით ჯავრიშვილმა და ლობტარმა მელიტონ კუხიანიძემ.

1932 წელს დავით ჯავრიშვილი თბილისში გადმოდის. 1933 წლიდან ის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ქართული ოპერების ბალეტმაისტერად ინიშნება და ამ თანამდებობაზე 20 წელი მუშაობს. მანამდე, 1931 წელს, მან უკრაინის დედაქალაქ ხარკოვში დადგა ცეკვები „აბესალომ და ეთერისთვის“, რამაც უდიდესი წარმატება

მოუტანა. 1937 წელს, მოსკოვში ქართული კულტურისა და ხელოვნების დეკადის შემდეგ, ქართული ოპერები საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა თეატრის რეპერტუარში შევიდა. დავით ჯავრიშვილი პირველი ქორეოგრაფი იყო, რომელმაც მოსკოვის, პეტერბურგის, ხარკოვის, ოდესის თეატრებში დადგა ქართული ცეკვები, ასევე – მოსკოვის დიდ თეატრსა და საბჭოთა კავშირის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში. ის ქართული ხალხური ცეკვების შესახებ სემინარებს ატარებდა მოსკოვისა და ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებლებში. 1951 წელს – ბერლინის საერთაშორისო და 1955 წელს – ვარშავის ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა V მსოფლიო ფესტივალზე ქართველ მოცეკვავეებს დავით ჯავრიშვილი ხელმძღვანელობდა.

ტრიუმფალური იყო დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით 1935 წელს ლონდონში ცეკვის საერთაშორისო ფესტივალზე ქართველ მოცეკვავეთა ჯგუფის გამოსვლა. ფესტივალში ევროპის თვრამეტი ქვეყანა მონაწილეობდა. ფესტივალის მიზანი ხალხური ცეკვების ჩვენება-გაცნობა იყო. ქართველ მოცეკვავეთა ჯგუფმა გარდენ-ჰოლში სამი ცეკვა შეასრულა: „ხორუმი“, „ოსური“ და „მთიული დავლური“. ინგლისური პრესა აღფრთოვანებული გამოეხმაურა მეომართა უძველეს ცეკვას – „ხორუმს“. აღინიშნა მისი ეთნოგრაფიული თავისებურება – შერწყმული სკულპტურულ გამომსახველობასა და მოძრაობის ექსპრესიასთან. ქართველებმა კონცერტები გამართეს ჰაიდ-პარკში, რეჯენ-პარკში, ვიქტორია-პარკში, გრინვიჩში...

ფესტივალზე არავითარი პრიზი და ჯილდო არ გაცემულა: თითოეულ ჯგუფს ფესტივალის სახსოვრად გადაეცა ჟეტონი და მედალი. „ლონდონში სწორედ ჯავრიშვილმა წარმოადგინა ქართული ქორეოგრაფია „ყალბი ეფექტურობისაგან დაცლილი, თავისუფალი და ხალხურობისთვის დამახასიათებელი სიწმინდის შენარჩუნებით“.^[13]



ლონდონის საერთაშორისო ფესტივალი 1935 წელი.

მარცხნიდან დგანან: ვანო მაგულაშვილი (მელოღე), ძმები - ლევან და სერგო ზუბიაშვილები (მეღედუკეები), სერგო ნონიაშვილი, მიხეილ ჩოჩიშვილი. სხედან: ანტონ ჩიხლაძე, დავით ჯავრიშვილი, საბჭოთა კავშირის წარმომადგენლები, ილიკო სუხიშვილი და ვლადიმერ ხეთაგუროვი.

1934 წელს ჯავრიშვილი თბილისშიც ხსნის უფასო ქორეოგრაფიული სტუდიას, რომელსაც მალე მარია პერინის კერძო სტუდია შეუერთდა. 1935 წელს ეს სტუდია სახელმწიფო სასწავლებლად გადაკეთდა და 1952 წლამდე მისი დირექტორი დავით ჯავრიშვილი იყო.

თხუთმეტწლიანი ნაყოფიერი მუშაობის შემდეგ დავით ჯავრიშვილი სასწავლებლიდან და თეატრიდან სრულიად უმიზეზოდ, ვითომ „საკუთარი განცხადების საფუძველზე“ გაათავისუფლეს. სასწავლებლის დირექტორად კი ვახტანგ ჭაბუკიანი დანიშნეს (უკვე დიდი ხანია დავითის მიერ დაარსებული ქორეოგრაფიული სასწავლებელი ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელობისაა). დიდი გულისწყვეტის მიუხედავად, ხელოვანს ფარ-ხმალი არ დაუყრია: თბილისის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელში ქორეოგრაფიული განყოფილება დააარსა, რომელსაც სიცოცხლის ბოლომდე ხელმძღვანელობდა.

დავით ჯავრიშვილი თავისი ნაფიქრ-ნააზრევის ნაშრომებად ჩამოყალიბებას საკმაოდ გვიან შეუდგა. მისი შრომების უმეტესობა XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოქვეყნდა: ცეკვა „ქართული“ ნახაზით (1951), „ხორუმი“ (1954), „მთიულური ცეკვები“ (1957), „ქართული ხალხური ცეკვა“ (რუსულად, 1965). მისი ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი გახმაურებული ნაშრომია „ქართული ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“ (1961). თვით ავტორი წერს: „ჩემი სისტემის საშუალებით შეიძლება გრაფიკულად წარმოისახოს მხოლოდ ქართული ხალხური ცეკვები, თუმცა, ვინ იცის, იქნებ ძიებისა და სხვა ბალეტმაისტერთა დახმარებით მისი გამოყენება შესაძლებელი გახდეს სხვა ხალხთა ქორეოგრაფიული ხელოვნების, საცეკვაო მოძრაობებისა და ასევე კლასიკური ცეკვის ენის მიმართაც. მხოლოდ მაშინ შეიძლება მას ეწოდოს უნივერსალური“.^[14] პირობითი ნიშნები აღვიღა იკითხება, იოლად ფიქსირდება და შეესატყვისება მუსიკის ჩაწერის პრინციპსაც. ამ წიგნის რედაქტორი ლილი გვარამაძე წერს: „დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა: დავით ჯავრიშვილმა ქართული ცეკვის სპეციალური ნიშნებისა და თავისებურებების შენარჩუნებით, შეძლო ჩაწერის ლაკონიური ენის შექმნა. მაგრამ ამ წიგნში არსებითია არა მარტო მუსიკალური ტაქტებისა და საცეკვაო ნიშნების სინქრონიზაცია, ამ სისტემის აღვიღად მისაწვდომობა, ნებისმიერი ქორეოგრაფიული კომბინაციის ფურცლიდან წაკითხვა, არამედ ამ ნაშრომში სრულიად გამოიკვეთა დავით ჯავრიშვილის – ქორეოგრაფის, პედაგოგის და მეცნიერის შემოქმედებითი პრინციპები“.^[15]

დავით ჯავრიშვილის შრომები 60 წლის მანძილზე არ გამოქვეყნებულა. 20 წელი იდო მისი მნიშვნელოვანი ნაშრომი – „ქართველ ქალთა ცეკვები“ ერთ-ერთ გამომცემლობაში და 90-იან წლებში დაკარგვას მისმა რძალმა, ნატა ჯავრიშვილმა გადაარჩინა.



სვანეთის ექსპედიცია 1934 წელი



სვანეთის ექსპედიცია 1934



სვანეთის ექსპედიცია - სვანები

2018 წელს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა გამოსცა დავით ჯავრიშვილის წიგნი „ქართული ხალხური ცეკვა“, სადაც თავმოყრილია გამოქვეყნებული ნაშრომები და მრავალი უცნობი მასალა: „ქართველ ქალთა ცეკვები“ (ქალთა რვა ცეკვა); 1934 წლის სვანეთის ექსპედიციის მასალები და მუნჯი კინოფირიდან გაცოცხლებული სვანური ფერხულები.

წიგნს ამდიდრებს საარქივო მასალები, რომლებიც ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრიდან, ხელოვნების სასახლიდან და საოჯახო არქივებიდანაა მოპოვებული: 100-მდე ქართული ცეკვის სახელწოდება; საცეკვაო ჟანრებისა და ფერხულთა ჯავრიშვილისეული კლასიფიკაცია. „დავლურის“, „მწყემსურის“,

„გურული ფერხულის“, „მხედრულის“, „განდაგანას“ და „საოხუნჯო ცეკვების“ სიტყვიერი, გრაფიკული და სქემატური აღწერა; 15 ქართული ცეკვის გრაფიკულ-ქორეოგრაფიული ნახაზი: „მწყემსური“, „ოტლარჩოპა“, „სალხინო“, „სამაია“, „შუშპარი“, „ქალ-ვაჟთა ღვინი“, „სვანური სიუიტა“, „მეგობრობა“, „დოღური“, „საქორწილო“ და სხვები. ამ ცეკვათა უმეტესობის გრაფიკული ნახაზი ორიგინალია.

გამომცემელთა ჯგუფი დავრწმუნდით, რომ 1934 წლის სვანეთის ექსპედიციის მარტო ფაქტის აღნიშვნით არ უნდა შემოვფარგლიყავით და მუნჯი კინოფირიც უნდა გამოგვეყენებინა. ასე გაჩნდა წიგნში ქორეოგრაფიულად (სიტყვიერად) აღწერილი და ნოტირებული თოთხმეტი სვანური ფერხული სვანურ-ქართული ტექსტებით, რაც დიდი სიახლეა და ღირსებას მატებს ამ გამოცემას. ესენია: „ლაშგარი“, „ბიბა“, „დიდება თარგზელეს“, „თამარ დედფალ“, „ლამურგვალიაშ“, „მირმიქელა“, „როსტომ ჭაბიგვ“, „ყანსავ ყიფიანე“, „ჩეყარამს-ჩოყურამს“, „გივერგილა“, „კასლეთილა“, „ლაჟღვაში“, „დალა კოჟას ხელღვაჟალე“ და „რელი“.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი საკითხია დავით ჯავრიშვილის ფოლკლორის ცენტრთან (მაშინდელი ხალხური შემოქმედების სახლთან) ურთიერთობა: ის მუდმივად იყო ქორეოგრაფიული სექციის წევრი, აქტიურად მონაწილეობდა ოლიმპიადების მომზადებაში, აქ განიხილეს ჰირველად მისი ფუნდამენტური შრომა „ცეკვა ქართული“. 1941 წელს ხალხური შემოქმედების სახლმა მას ქართული ცეკვის ტერმინოლოგიის შედგენა დაავალა. დავით ჯავრიშვილმა ტანვარჯიშის მრავალი ტერმინი დაამკვიდრა ქართულ ქორეოგრაფიაში.



საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, ქორეოგრაფი დავით ჯავრიშვილი ცეკვავს ხორუმის დადგმისას. XX საუკუნის 50-იანი წლები

მისი არქივიდან ჩანს, რომ ჯავრიშვილს ლექსიკონზე მუშაობა ბოლომდე ვერ თუ არ მიუყვანია. „ქართულ ხალხურ ცეკვაზე“ მუშაობისას, ჯავრიშვილის შრომებსა და საარქივო მასალებზე დაყრდნობით, მის მიერ ნაჩვენები ნიმუშისა და სტილის მიხედვით, საკუთარ თავზე ავიღე ეს ურთულესი მისია (გამოცემა 400-ზე მეტ ლექსემას მოიცავს) და მკვლევრის დაწყებული საქმე შეძლებისდაგვარად დავასრულე, თუმცა ამ მხრივაც წინ ჯერ კიდევ დიდი სამუშაოა ჩასატარებელი.

ხელოვნების სასახლეში დაცული დავით ჯავრიშვილის პირადი არქივი 3000-მდე ერთეულს მოიცავს. ამ არქივის სრულად ათვისება და გამოცემა მომავლის საქმეა, თუმცა ჯავრიშვილის ცხოვრება – შემოქმედებით დაინტერესებულ მკვლევრებს დიდ სამსახურს გაუწევს ხელოვნების სასახლის მიერ გამოცემული არქივის კატალოგი და მისი ელექტრონული ვერსია.^[16]

ვინაიდან ეს დიდი კაცი, პროფესიონალი და მოქალაქე საკუთარ თავზე თითქმის არაფერს წერს, ისევ ლილი გვარამაძეს მოვუსმინოთ: „საცეკვაო ფოლკლორის ღრმა ცოდნა, მაღალი გემოვნება, ცეკვის მაღალმხატვრული, დასრულებული ფორმით გამოძერწვის უნარი – ბალეტმაისტერ ჯავრიშვილის ეს თვისებები, წითელ ხაზად გასდევს მთელ მის მოღვაწეობას, რაც განუმეორებელი ხალხური არომატიითა და კოლორიტით გაჟღერებული თეატრალიზებული ქართული ქორეოგრაფიის შექმნაში დაეხმარა“.^[17]

დავით ჯავრიშვილი 1971 წელს გარდაიცვალა. დაკრძალულია თბილისში, დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

[1] გვარამაძე, ლილი. 2021. ქართული ხალხური ცეკვა. მონოგრაფია: დავით ჯავრიშვილი. თბილისი: ფავორიტი. გვ. 458.

[2] გიორგი ეგნატაშვილი (1885-1962) – პედაგოგი, საქართველოში სპორტისა და ფიზკულტურული მოძრაობის ორგანიზატორი, „შევარდენის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი და მეთაური. 1909 წელს დაამთავრა პრაღის უმაღლესი სატანვარჯიშო კურსები. 1912 წელს სპორტსაზოგადოება „სოკოლის“ მსოფლიო შეკრებაზე, თბილისის გუნდთან ერთად დაიკავა პირველი ადგილი. მუშაობდა ფიზკულტურისა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტებში. მისი სახელობისაა თბილისის განათლების განყოფილების ბავშვთა და მოზარდთა ცენტრალური სავარჯიშო სკოლა. დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

[3] გიორგი ნიკოლაძე (1888-1931) – ნიკო ნიკოლაძის ვაჟი, მათემატიკოსი, საქართველოში სპორტული ტანვარჯიშისა და ალპინიზმის ფუძემდებელი, საქართველოს გეოგრაფიული საზოგადოების დამაარსებელი, პროფესორი. ბავშვობიდან ტანვარჯიშში მეცადინეობდა ჩეხ პედაგოგ ლუკეშთან, მონაწილეობდა საერთაშორისო შეჯიბრებებში. 1913 წელს დაამთავრა პეტერბურგის ტექნიკური ინსტიტუტი. 1918-1921 წლებში იყო საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მრეწველობისა და ვაჭრობის მინისტრის ამხანაგი (მოადგილე); 1928 წელს სორბონის უნივერსიტეტში დაიცვა დისერტაცია. კითხულობდა ლექციებს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

[4] გაიოზ ბერელაშვილი (1892-1937) – ქართველი ტანმოვარჯიშე, საქართველოში სპორტული ტანვარჯიშის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტის ქიმიის ფაკულტეტზე. 1912 წელს პრაღის მე-6 საიუბილეო შეკრებაში დაიკავა პირველი ადგილი. 1937 დახვრიტეს კონტრრევოლუციური ორგანიზაციის წევრობის ბრალდებით. რეაბილიტირებულია 1956 წელს.

[5] ტანვარჯიშის დილა ჯავრიშვილის გიმნაზიაში სწავლის დროს იდგმებოდა მისი მონაწილეობით.

[6] გვარამაძე, ლილი. 2023. ქართული ხალხური ცეკვა. მონოგრაფია: დავით ჯავრიშვილი. თბილისი: ფავორიტი. გვ. 460.

[7] ემილ ჟაკ-დალკროზი (1865-1950) – შვეიცარიელი კომპოზიტორი და პედაგოგი. შეიმუშავა მუსიკალური აღზრდის რიტმულ-ჰალასტიკური სისტემა, რომლის მიზანი იყო სხეულის მოძრაობით მუსიკისა და რიტმული ელემენტების გამოსახვა. ამგვარი სისტემის სკოლები შეიქმნა სტოკჰოლმში, ლონდონში, პარიზში, ვენასა და ბარსელონაში. 1920 წელს, ჟაკ დალკროზის მეთოდის მიხედვით, მოსკოვსა და პეტროგრადში დაარსდა ინსტიტუტები.

[8] ძიძიშვილი, ქუჯი. 1969. „გიორგი ნიკოლაძის მოსაგონარი“. ცისკარი, 4, გვ.100-109.

[9] სტანისლავ ფელიქსის ძე ვაკარეცი – ბალეტმაისტერი, პედაგოგი, მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში მოღვაწეობდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. 1919 წლის 5 თებერვალს დაიდგა დიმიტრი არაყიშვილის ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (ქორეოგრაფი სტანისლავ ვაკარეცი, რეჟისორი ალ. წუწუნავა). აფიშებზე ვაკარეცის გვარის მიუხედავად ეეჭვებათ, შეძლებდა არა უცხოელი ქართული ცეკვების დადგმას. სამართლიანად ფიქრობენ, რომ ბალეტმაისტერს უნდა დახმარებოდა ალექსი ალექსიძე, რომელიც იმ დროს ოპერისა და ბალეტის თეატრში ქართულ ცეკვებს დგამდა. (იხილეთ: სამსონაძე, ანანო. 2022. „ცეკვა „სამაიას“ ისტორიულ-გენდერული ტრანსფორმაციების შესახებ.“ ქალები და ხელოვნება: ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟურნალი 2 (12): 386-397).

[10] გვარამაძე, ლილი. 2023. ქართული ხალხური ცეკვა. მონოგრაფია: დავით ჯავრიშვილი. თბილისი: ფავორიტი. გვ. 461.

[11] იქვე.

[12] ჯავრიშვილი. დავითი. 2018. ქართული ხალხური ცეკვა. თბილისი: სამშობლო. გვ. 686-688.

[13] გვარამაძე, ლილი. 2023. „ქართული ხალხური ცეკვა. მონოგრაფია დავით ჯავრიშვილი“. თბილისი: ფავორიტი. გვ. 465. ლონდონის ფესტივალის მასალები ვრცელად იხილეთ: ჯავრიშვილი, დავითი. 2018. ქართული ხალხური ცეკვა. თბილისი: სამშობლო. გვ.673-676).

[14] ჯავრიშვილი, დავით. 2018. ქართული ხალხური ცეკვა. თბილისი: სამშობლო. გვ. 61.

[15] გვარამაძე, ლილი. 1964. „ქორეოგრაფი, მეცნიერი, პედაგოგი.“ Вечерний Тбилиси (რუსულ ენაზე). გვ. 25.

[16] საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი. ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა აღწერილობა. წიგნი III. აგრეთვე: ჯავრიშვილი, დავით. 2018. ქართული ხალხური ცეკვა. თბილისი: სამშობლო. გვ.178-344.

[17] გვარამაძე, ლილი. 2023. „ქართული ხალხური ცეკვა. მონოგრაფია: დავით ჯავრიშვილი“. თბილისი: ფავორიტი. გვ. 466.



ავტორი: ბაია ასიუშვილი - ფოლკლორის მკვლევარი

ქართული კერამიკა, კულტურის უწყვეტი ფორმა



შესავალი

კერამიკა კაცობრიობის ერთ-ერთი უძველესი შემოქმედებითი და ტექნოლოგიური აღმოჩენაა. ის წარმოადგენს ადამიანის ურთიერთობის ნაყოფს ბუნებრივ ელემენტებთან, მიწასთან, წყალთან, ჰაერთან და ცეცხლთან. ამ ოთხი ძალის შერწყმით შეიქმნა მატერია, რომელმაც ადამიანებს არა მხოლოდ საჭირო საგნების შექმნის შესაძლებლობა მისცა, არამედ საკუთარი კულტურის, რწმენისა და იდენტობის გამოხატვისაც. თიხა შეიძლება ჩაითვალოს ერთგვარ ცოცხალ არქივად, რომელიც ინახავს კაცობრიობის არსებობის ისტორიას. ყველაზე ძველი არქეოლოგიური ნიმუშები – იქნება ეს ნეოლითის ხანის ჭურჭელი, მცირე ქანდაკებები თუ არქიტექტურული ელემენტები – სწორედ თიხისგანაა დამზადებული. ისინი გვიყვება იმ ხალხის შესახებ, ვინც ამზადებდა საკვებს, აშენებდა სახლებს, ზრდიდა შვილებს და ქმნიდა სამყაროს, რომლის ნაწილიც დღეს ჩვენ ვართ. თიხის ზედაპირზე აღიბეჭდება ეპოქების ისტორია, ტრადიციები და რაობა. კერამიკა ამ თვალსაზრისით მხოლოდ ხელსაქმე ან ტექნოლოგია კი არა, ცოდნის გადაცემის უწყვეტი ხაზია. თიხის დამუშავების მეთოდები, დეკორატიული ნიშნები და ფორმები საუკუნეების განმავლობაში იქცა კოლექტიურ მემკვიდრედ, რომლის მეშვეობითაც ადამიანის ისტორია დღემდე გრძელდება.

ქართული კერამიკის ისტორია

ქართულ კერამიკას უძველესი ტრადიცია და ისტორია აქვს. თიხის დამუშავება, როგორც მატერიალური კულტურის ფორმა, საქართველოში სათავეს იღებს ადრეული ნეოლითის ხანაში (ძვ. წ. VI–V ათასწლეულები). ამ პერიოდის არქეოლოგიური ძეგლები ცხადყოფს, რომ სამხრეთ კავკასია ერთ-ერთი უძველესი კერამიკული კულტურის ცენტრია ევრაზიაში. ამ დროის ჭურჭელი

დამზადებულია ხელით, შედარებით უხეში თიხისგან და გამომწვარია დაბალ გრადუსზე, რასაც მისი მოვარდისფრო, რუხი შეფერილობა ცხადყოფს. ნეოლითის ხანის ნაკეთობები მარტივი ფორმისაა და გეომეტრიული ნაკაწრებით ხასიათდება.

ენეოლითისა და ადრეული ბრინჯაოს ხანაში (ძვ. წ. IV–III ათასწლეულები) ვითარდება ახალი მხატვრული ნიშნები, ფორმები შედარებით დახვეწილია, ზედაპირი დამუშავებული და გაპრიალებულია, ჩნდება შავი და მოწითალო ტონალობები, ზოგიერთ შემთხვევაში – ხაზოვანი ორნამენტი ან რელიეფები. ფორმები კიდევ უფრო დახვეწილი და მრავალფეროვანია.



ქვემო ნიქოში აღმოჩენილი შუა ბრინჯაოს ხანის თიხის ჭურჭელი და სამარხი. (წყარო: 1tv.ge)

მოგვიანებით, შუა ბრინჯაოს ხანაში (ძვ. წ. II ათასწლეული) კერამიკა უკვე მრავალფეროვან ფუნქციებს იძენს. ჭურჭელი გამოიყენება არა მხოლოდ საყოფაცხოვრებო, არამედ რიტუალური და სამარხი მიზნებისთვისაც. ასევე ჩნდება გაპრიალებული, შავად შებოლილი კერამიკა და სიუჟეტური მოხატულობა.

მნიშვნელოვანი ცვლილებები და განვითარება შეიმჩნევა ანტიკური ხანის კერამიკაში. (ძვ. წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევარი – ახ. წ. I ს.) სწორედ ამ დროს საქართველოს ტერიტორიაზე ჩნდება თიხის ამოსაყვანი ჩარხი, ე.წ. მორგვი^[1], რაც მკვეთრად ცვლის წარმოების პროცესს.

ამ პერიოდის ნიმუშები გამოირჩევა ფორმების სიმარტივით, კედლების თანაბარი სისქით და უფრო მაღალი ხარისხის გამოწვით. ანტიკური კერამიკა მეტწილად წითლად არის გამომწვარი, გამოირჩევა სადა და მოზრდილი ფორმებით. ძირითადად მთლიანად დაფარული წერნაქით^[2], თუმცა, გვხვდება ასევე დიდი ოსტატობით მოხატული ნაკეთობებიც, რომლებიც ბრძოლის ან ნადირობის ეპიზოდებს ასახავს.

მორგვის შემოტანამ შესაძლებელი გახადა სერიული წარმოება. ამ უწყვეტ ტრადიციაზე ვითარდება საქართველოში შუა საუკუნეების კერამიკა (IX–XV სს.). სწორედ ამ დროს ქართული კერამიკა აღწევს ტექნოლოგიურ და ესთეტიკურ სრულყოფას. ამ პერიოდში ფართოდ ვრცელდება მოჭიქული კერამიკა მწვანე, ლურჯი და ყავისფერი ტონალობებით, რომელიც ძირითადად მზადდებოდა ქალაქურ სახელოსნოებში. მოჭიქული ფილები გამოიყენებოდა როგორც არქიტექტურულ დეკორაციებში (ეკლესიების იატაკი, კედლები, გუმბათები), ასევე საყოფაცხოვრებო ჭურჭელში.



ახოსჭირელის ქ. 3/7-ზე გამოკვეთილი გუმბათოვანი სარდაფი (მე-17-18 სს.)
და მომიჯნავე სარდაფში აღმოჩენილი მოჭიქული თასი (მე-11-12 სს.).
წყარო: თბილისის განვითარების ფონდის ოფიციალური Facebook-გვერდი.

საქართველოს სხვადასხვა რეგიონსა თუ ქალაქში – თბილისში, თელავში, დმანისში, გორსა და ქუთაისში არსებობდა ადგილობრივი სახელოსნოები. თითოეულ სამეთუნეო კერას საკუთარი ტექნიკური და დეკორატიული ტრადიცია ჰქონდა. მაღალი ოსტატობისა და შემოქმედებითი მრავალფეროვნების მიუხედავად, თიხის დამუშავება და ჭურჭლის შექმნა ყოველთვის იყო ხალხური ყოფის ორგანული ნაწილი. მეჭურჭლეობა (რომელიც მოითხოვდა ტექნიკურ ცოდნას, ოსტატობას, გამოცდილებასა და გარემოსთან თანაცხოვრების უნარს) წარმოადგენდა ერთ-ერთ ძირითად საქმიანობას ქართულ სოფლებში. ქართველი მეთუნე/კერამიკოსი თავად მოიპოვებდა თიხას, ამუშავებდა ადგილზე, აფასებდა მასალის ხარისხს და ქმნიდა ჭურჭელს, რომელიც ზუსტად შეესაბამებოდა ადგილობრივ საჭიროებებსა და გემოვნებას. ეს ხალხური ცოდნა თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ზეპირად, პრაქტიკული სწავლებით, ყოველგვარი წერილობითი ინსტრუქციის გარეშე.

XIX საუკუნიდან მოყოლებული, კერამიკული წარმოება თანდათან ინდუსტრიულ სახეს იძენს, თუმცა ხალხური სახელოსნოები კვლავ აგრძელებს არსებობას თითქმის ყველა რეგიონში.

ქართული კერამიკის რეგიონული ტრადიციები და სახელოსნოები

ქართული კერამიკის მრავალფეროვნება ყოველთვის დაკავშირებული იყო ქვეყნის გეოგრაფიასთან, ბუნებრივ რესურსებთან, ცხოვრების წესთან და კულტურულ მრავალფეროვნებასთან. მეჭურჭლეობის, კერძოდ კი, მეთუნეობის ტრადიცია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებულ თავისებურ სტილსა და ფორმებს იღებდა.

საქართველოს თითოეულ რეგიონს ჰქონდა საკუთარი თიხის ტიპი, ფერი, და დამუშავების ტრადიცია, რაც განაპირობებდა ჭურჭლის ფორმისა და ფუნქციის განსხვავებებს.

აღმოსავლეთ საქართველოში – კახეთში, შიდა ქართლსა და ქვემო ქართლში გავრცელებული იყო მსუბუქი, თხელი კედლის მქონე ჭურჭელი. აქაური თიხა, როგორც წესი, შეიცავს უფრო მაღალ ალუმინის სილიკატებს და ნაკლებ რკინის ჟანგს, რის გამოც პროდუქცია ღია ფერისაა და ხშირად დაფარულია თბილი მოწითალო ტონით. ამ რეგიონებში განსაკუთრებით გამოირჩევა თელავის,

იყალბოს, დმანისისა და გორის ოსტატთა ნამუშევრები, რომლებიც ცნობილი იყვნენ მკაფიო სიმეტრიითა და ფორმის სისუფთავით.

დასავლეთ საქართველოში – იმერეთსა და გურიაში, თიხა უფრო ცხიმინია და მდიდარია რკინის მინარევებით, რის გამოც გამომწვარი ჭურჭელი მუქი, ყავისფერი ან თითქმის შავი ფერის გამოდის. იმერელი მეჭურჭლეები ხშირად ამზადებდნენ მასიურ და გამძლე ჭურჭელს ყოველდღიური გამოყენებისთვის – ქოთნებს, ღვინის დოქებს, მარცვლეულის შესანახებს, წყლის ჭურჭელს. ამ მხარეს ახასიათებდა პრაქტიკული ფუნქციისა და ესთეტიკის სინთეზი, დეკორი იშვიათად იყო ზედმეტად ორნამენტული, თუმცა ფორმა და პროპორცია დახვეწილი ჰქონდა და გათვლილი იყო გამოყენებისათვის.

როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში კერამიკული წარმოება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებასთან, ისე რიტუალურ კულტურასთან — მრავალი ჭურჭლის ფორმა (მაგალითად, ქოთანი საკურთხევლისთვის ან გრძელი ყელის დოქი) ტაძრებთან და დღესასწაულებთან ასოცირდებოდა.

სვანეთში და რაჭაში კერამიკული წარმოება შედარებით მცირე მასშტაბით იყო გავრცელებული, რასაც კლიმატური პირობები და ბუნებრივი რესურსების სიმწირე განაპირობებდა. თუმცა, აქაც არსებობდნენ ადგილობრივი ოსტატები, რომლებიც ამზადებდნენ პატარა ზომის ჭურჭელსა და საკულტო ნივთებს, ხშირად უხეში ტექსტურითა და მინარევებით გაჯერებული თიხისგან.

თითოეულ რეგიონს ახასიათებდა ფორმათა და მასალის თავისებურება, სამუშაო პროცესის განსხვავებული ორგანიზება. ეს ტრადიციები ხალხური ცოდნის (ზეპირი გადაცემის) ერთ-ერთ ყველაზე გამძლე ფორმაა. დღეს ამ მრავალფეროვანი ტრადიციის ნიშნები კვლავ იკითხება თანამედროვე ქართველ კერამიკოსთა ნამუშევრებში.

ქართული კერამიკა კვლავ აგრძელებს დიალოგს საკუთარ წარსულთან. მე-20 საუკუნეში ქართული კერამიკის განვითარება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქვეყნის სოციალურ და ეკონომიკურ ცვლილებებთან. საბჭოთა ეპოქამ კერამიკას ახალი ფუნქცია მიანიჭა, ის იქცა როგორც სამრეწველო წარმოების, ისე იდეოლოგიური კულტურის ნაწილად. სახელმწიფოს მიერ კონტროლირებადი სისტემის ფარგლებში ჩამოყალიბდა ხელოვნების სწავლების ინსტიტუციური მოდელი: თბილისსა და რეგიონებში აშენდა კერამიკის ქარხნები, სადაც ტრადიციული ოსტატობა შერწყმული იყო სტანდარტიზებულ წარმოებასთან. შეიქმნა მხატვრული კერამიკის ფაკულტეტი და სახელოსნო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. ამ პერიოდში დამკვიდრდა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ცნება, რომლის ფარგლებშიც კერამიკა განიხილებოდა როგორც ერთ-ერთი „სახელმწიფოებრივად მნიშვნელოვანი“ ხელოვნების დარგი.



მიუხედავად სისტემის მკაცრი ჩარჩოებისა, კერამიკის სფერო მაინც რჩებოდა სივრცედ, სადაც ოსტატები და მხატვრები ცდილობდნენ ინდივიდუალური სტილის შენარჩუნებას. ადგილობრივ მასალებთან, ფორმებთან და ტრადიციებთან დაკავშირებული ინტერესი ამ დროსაც არსებობდა, თუმცა ხშირად მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე, რადგან სამრეწველო მიზნებისთვის ბუნებრივი თიხების გამოყენება თითქმის მთლიანად ჩანაცვლდა ტექნოლოგიურად დამუშავებული მასალებით. ამან ნაწილობრივ დააშორა კერამიკა თავის ისტორიულ ფესვებს, თიხასთან უშუალო ურთიერთობასა და გარემოსთან ინტეგრირებულ გამოცდილებას.

აწყური, კახეთი. მეთუნე რამაზ გახუტიშვილის უძველესი და განსაკუთრებით იშვიათი ტიპის გამოსაწვავი ღუმელი (ფოტო: ირინე ჯიბუტი).

თანამედროვე ქართული კერამიკის ახალი სიცოცხლე

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კერამიკის სფერო საქართველოში მძიმე კრიზისში შევიდა. ქარხნები დაიხურა, სახელმწიფო შეკვეთები გაქრა, სასწავლო და სამეცნიერო ინფრასტრუქტურა დაიშალა. კერამიკოსებს, ოსტატებს, ხელოსნებს, რომლებიც წლების განმავლობაში მუშაობდნენ ერთიან სისტემაში, მოუწიათ საქმიანობის დამოუკიდებლად გაგრძელება თითქმის ყოველგვარი მატერიალური თუ ტექნიკური მხარდაჭერის გარეშე. ბევრმა მათგანმა პროფესია მიატოვა, ხოლო სახელოსნოები, სადაც ოდესღაც ოსტატები და მოსწავლეები ერთად ქმნიდნენ, თანდათან გაქრა ქალაქებისა და სოფლების ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ამ პერიოდში კერამიკა საქართველოში თითქმის სრულიად გასცდა საჯარო და კულტურულ სივრცეს. ის აღარ იყო არც სამრეწველო პროდუქტი, არც ხელოვნების აქტიური დარგი. მხოლოდ რამდენიმე ოსტატმა და მხატვარმა კერამიკოსმა შეძლო ინდივიდუალურად შეენარჩუნებინა პრაქტიკა, ხშირად, ძალიან შეზღუდულ პირობებში. ეს იყო დრო, როცა კერამიკის ტრადიცია სიყვარულით გადარჩა. მიუხედავად ამ რთული ფონისა, ბოლო ათწლეულებში თანდათან იკვეთება კერამიკის თანამედროვე მიმართულებით განვითარების ნიშნები.

თანამედროვე ქართული კერამიკა დღეს არ არის მასშტაბური ინდუსტრია, მაგრამ სწორედ ამ არაინსტიტუციურობაში შეიძლება შეიძინოს საინტერესო თანამედროვე მნიშვნელობა. კერამიკა იქცა პირად პრაქტიკად – კვლევის, ექსპერიმენტის და თვითგამოხატვის სივრცედ: მიუხედავად ეკონომიკური სირთულეებისა, ნედლეულის დეფიციტისა და ბაზრის არარსებობისა, ეს სფერო მაინც ცოცხლობს.

გვიანი 2000 იანი წლებიდან, ახალი თაობის ხელოვნები, მათ შორის მკვლევრები, მასწავლებლები და რეგიონული სახელოსნოები, ქმნიან იმ ტენდენციას, რომელიც თანდათანობით აბრუნებს კერამიკას თავის ნამდვილ ფესვებთან. ადგილობრივი თიხის გამოყენება ჯერ კიდევ შეზღუდულია, თუმცა თანდათანობით ჩნდება ინდივიდუალური ინიციატივები, რომლებიც ცდილობენ მასალის შესაძლებლობების კვლევას და პრაქტიკაში დაბრუნებას. ჩნდება ახალი მცირე სახელოსნოები, სამხატვრო სივრცეები და ინდივიდუალური პროექტები. ეს არ არის ორგანიზებული მოძრაობა, არამედ უფრო დამოუკიდებელი და თვითნებური, თავისუფალი პროცესი.



ქვის მასის კერამიკა. ავტორი: ირინე ჯიბუტი. 2022.

თანამედროვე ქართული კერამიკული ნამუშევრები იქმნება ახლებური გააზრებით, სადაც ტრადიციული ფორმები და ტექნიკა ერთიანდება ახალ ვიზუალურ ენასთან. ამ პროცესში იქმნება როგორც გამოყენებითი ნივთები (ჭურჭელი, ინტერიერის ელემენტები), ასევე მხატვრულად უფრო დახვეწილი ნამუშევრები, რომლებიც ფოკუსირებულია ესთეტიკურ მხარეზე/გამომსახველობაზე და ავტორის ხელწერაზე.

ქართული კერამიკა დღეს არის მყიფე, მაგრამ სიცოცხლით სავსე სივრცე – უფრო შინაგანი მდგრადობის სიმბოლო, ვიდრე სტაბილური ინსტიტუცია. და სწორედ ამ სიჩუმეში, ინდივიდუალური სახელოსნოებისა და კვლევების ფონზე, იგრძნობა იმ ძველი ტრადიციის სუნთქვა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ინახებოდა ადამიანთა ხელებში მოქცეულ თიხაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ლორთქიფანიძე, დავით (რედ.). 2013. კერამიკული ნაკეთობანი შუა საუკუნეების საქართველოში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.

ჯავახიშვილი, ივანე (რედ.). 1979. მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და წვრილი ხელოსნობის ისტორიისათვის: 5 ტომად. მეჭურჭლეობა. ტომი II, ნაწილი თბილისი: მეცნიერება.

ხახუტაიშვილი, დავით. 1970. უფლისციხე: არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, ტომი რედ. შალვა ამირანაშვილი. თბილისი: მეცნიერება.

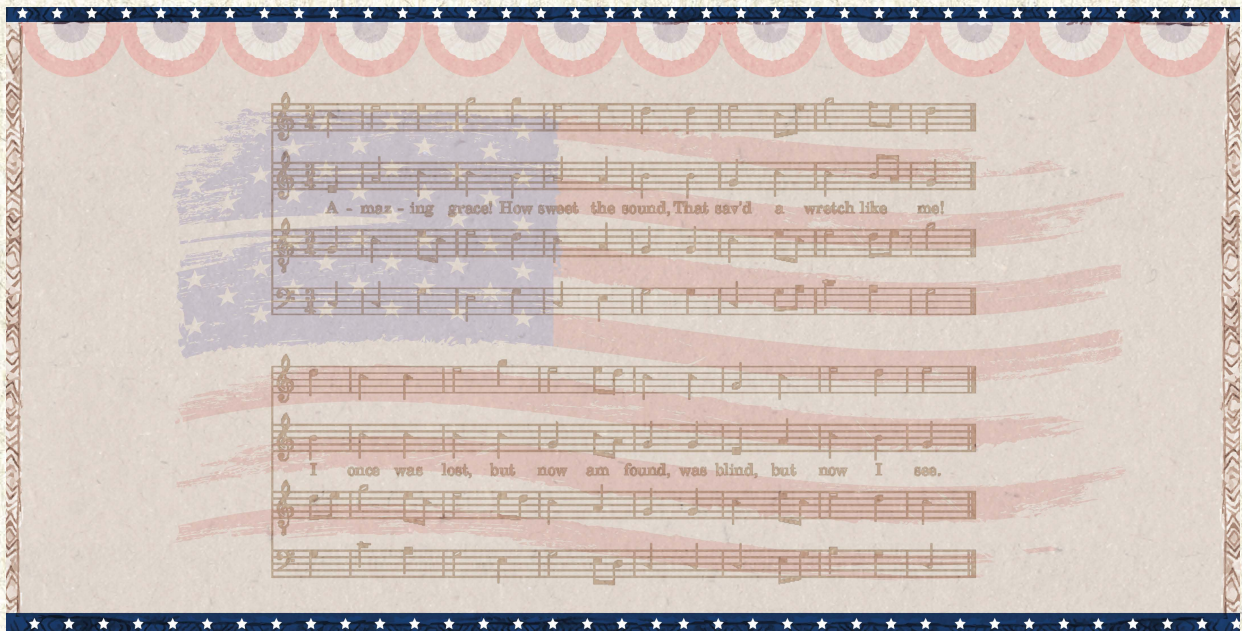
^[1]თიხის ქურჭლის დასამზადებელი ხელსაწყო.

^[2]ერთგვარი მიწა, გამოიყენება თიხის ქურჭლის მოსახატად.



ავტორი: ირინე ჯიბუში - კერამიკოსი, კერამიკის მამისტრი და კერამიკის მკვლევარი

Shape Note Singing და ფოლკლორული მუსიკის პრაქტიკა



Shape note singing, იგივე, Sacred Harp singing მუსიკალური პრაქტიკაა, რომელსაც ჩრდილოეთ ამერიკაში ჩაეყარა საფუძვლი და ორ საუკუნეზე მეტს ითვლის. სიმღერას (გალობას) ოთხ ხმაში ასრულებს ჯგუფი, რომლის წევრები რამდენიმე მწკრივად ქმნიან წრეს, ხოლო შუაგულში ჯგუფის ხელმძღვანელი (წამყვანი) დგას. ეს არის დემოკრატიასა და თანასწორობაზე დაფუძნებული ტრადიცია, სადაც ჯგუფის თითოეულ ახალბედას კეთილგანწყობით ეგებებიან და სადაც თითოეულ მონაწილეს, მორიგეობით, განურჩევლად ასაკისა, შეუძლია აირჩიოს სიმღერა და გახდეს წამყვანი – ცენტრიდან უხელმძღვანელოს ჯგუფს.

მიუხედავად იმისა, რომ რეპერტუარს რელიგიური ძირები აქვს, ის სრულდება არა რელიგიური მსახურებისას, არამედ მორწმუნე ქრისტიანებისა და არამორწმუნეების შეკრებების დროს, რომელთაც ეს მუსიკა და მისი ესთეტიკის სიყვარული ერთნაირად იზიდავთ.^[1] Shape note singing-ის ღონისძიებების ყველა მონაწილე ერთსა და იმავე სანოტო კრებულს (სახელმძღვანელოს) იყენებს. ყველაზე ხშირად გამოიყენება კრებული The Sacred Harp (წმინდა ქნარი/არფა), რის გამოც ტრადიცია Sacred Harp-დაც მოიხსენიება. თუმცა, კიდევ არაერთი კრებული არსებობს, რომელთაგან ზოგი დღემდე გამოიყენება და რომელთა შორისაა, მაგალითად: *Shenandoah Harmony* (შენანდოა ჰარმონია) და *The Christian Harmony* (ქრისტიანული ჰარმონია).

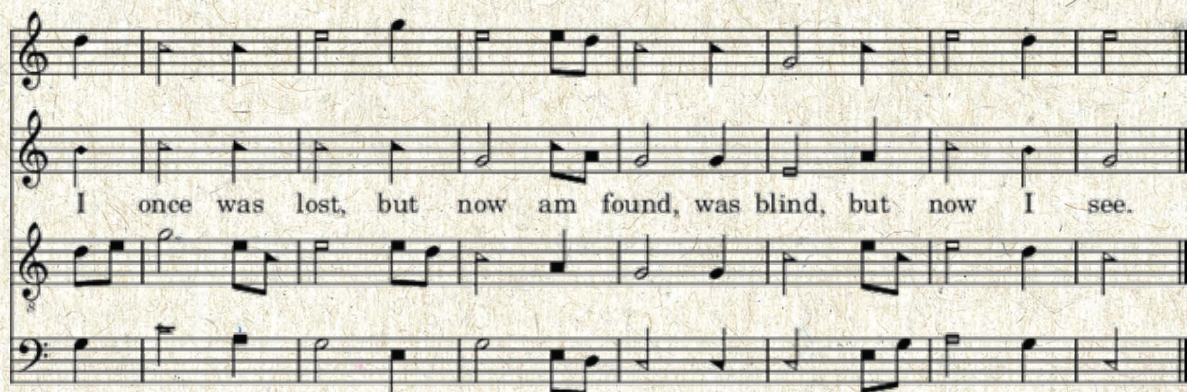
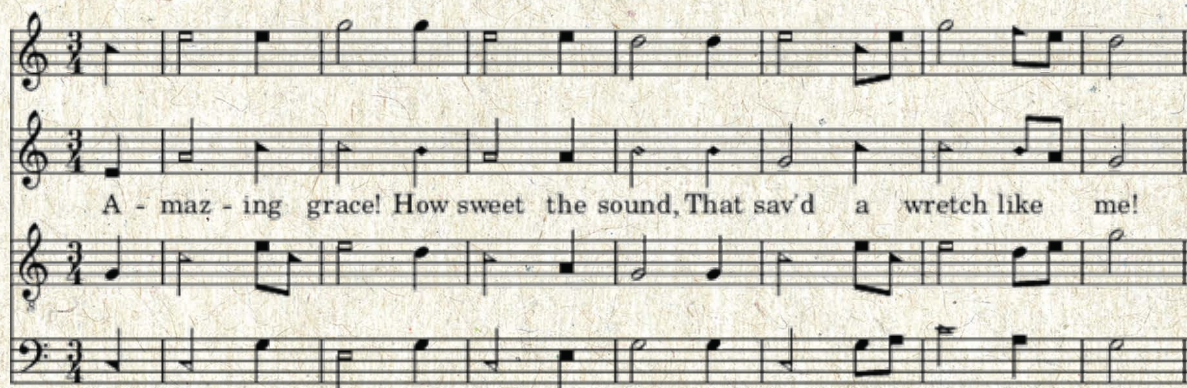
ამგვარ ნოტებს shape note -ს (ფიგურულ ნოტს) უწოდებენ, რადგან ის იყენებს სხვადასხვა ფორმის/ფიგურის ნოტების თავაკებს (იხ. სურ. 1).^[2] ეს ხელს უწყობს ფურცლიდან კითხვაში დაოსტატებას, მუსიკალურ წიგნიერებასა და სხვადასხვა ხმაში მღერას. მე-18 საუკუნის ბოლოს, როდესაც ახალ ინგლისში (აშშ-ს ჩრდილო-აღმოსავლეთ რეგიონი) shape note სისტემა გამოიგონეს, საეკლესიო გალობა ძირითადად მონოფონიური იყო, გაწელილად, ნელა სრულდებოდა და რთულად აღიქმებოდა. Shape note სისტემის პოპულარიზაციაში დამსახურება მიუძღვით იმ მოგზაურ მასწავლებლებს, რომლებიც ნოტებით დატვირთული ეტლებით თემიდან თემში მოგზაურობდნენ. თითოეულ ადგილას კვირები რჩებოდნენ, რომ წიგნები გაეყიდათ და ახალი მეთოდის საფუძვლები და პრინციპები ესწავლებინათ.

1840-იანი წლებისთვის უკვე არაერთი ასეთი სიმღერის კრებული იყო გამოცემული. ეკლესიის ფარგლებს მიღმა რეგულარული შეკრების ტრადიციამ განსაკუთრებით ამერიკის სამხრეთში გაიშალა ფესვები და დღემდე ცოცხალია. ჩრდილოეთ შტატებში shape note მღერის ტრადიცია გაქრა, თუმცა, 1960-იან და 1970-იან წლებში დაიწყო მისი გავრცელება ჩრდილოეთ ამერიკის ხალხური მუსიკის აღორძინების მოძრაობის კვალდაკვალ. სწორედ ამის გამო, ამერიკის სამხრეთი ამჟამად ავთენტური shape note-ს პრაქტიკის წყაროდ ითვლება.

დღესდღეობით, shape note-ს ყველაზე გავრცელებულ სისტემაში, მაჟორული ტონალობის პირველი საფეხური (ფა) გამოისახება სამკუთხედის ფორმის თავაკით, მეორე საფეხური (სოლ) – მრგვალით, მესამე (ლა) კი – მართკუთხა თავაკით და ა.შ. (იხ. სურ. 1). მიუხედავად იმისა, რომ დასავლური მუსიკალური ბგერათრიგი შვიდ განსხვავებულ ნოტს შეიცავს ოქტავურ გამეორებამდე და ზოგიერთი კრებული შვიდფორმიანი/ფიგურიანია, *The Sacred Harp* და დღესდღეობით აქტიურად გამოყენებული კრებულების უმეტესობა ოთხი ფორმის სისტემას იყენებს. ამ სისტემაში, ბგერათრიგის პირველი და მეოთხე ნოტი ერთ ფორმას იყენებს, მეორე და მეხუთე – მეორეს, მესამე და მეექვსე ნოტები მესამე ფიგურით გამოისახება, ხოლო მეშვიდე ნოტს („მი“) თავისი საკუთარი, რომბისებრი ფორმა აქვს. ამგვარად იქმნება, ერთი მხრივ, მაჟორული ბგერათრიგის ნიმუში: ფა-სოლ-ლა-ფა-სოლ-ლა-მი (-ფა) და, მეორე მხრივ, მინორული გამის მოდელი: ლა-მი-ფა-სოლ-ლა-ფა-სოლ(-ლა).^[3] „წმინდა ქნარისა“ და სხვა კოლექციების ფიგურული ნოტების უმეტესობა დღეს ოთხ ხმაშია არანჟირებული, თუმცა ადრეული კომპოზიციები ძირითადად სამხმიანი იყო, რომელთაც ალტის ხმა ათწლეულების შემდეგ დაემატა (იხ. სურათი 2).^[4]



მაჟორული და მინორული ბგერათრიგები 4-ფიგურიან სისტემაში.



ოთხხმიანი ჰიმნი shape note-ს სტილში. ხმების სახელწოდება (ზევიდან ქვევით): სოპრანო, ალტი, ტენორი (წამყვანი მულოდია) და ბასი.

ადგილობრივი Shape Note-ს გალობის ღონისძიებები ხშირად ყოველ კვირას ან ყოველ ორ კვირაში ერთხელ ტარდება აშშ-ის მრავალ ქალაქსა და სოფელში და ღღეს უკვე – ბევრ სხვა ქვეყანაშიც. ადგილობრივთა ჯგუფი, რომელიც რეგულარულად იკრიბება და გალობს, შეიძლება ჩაითვალოს მუსიკალური სუბკულტურის მონაწილედ^[5] – ესაა ერთმანეთთან დაკავშირებული ქსელი, რომელიც დიდ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, თუმცა, რეალურად მრავალ ადგილობრივ „სცენაზე“ ან „სოციალურ-კულტურული აქტივობის ფენებში“ არსებობს და მოქმედებს.^[6]

უფრო მასშტაბური ღონისძიებები, რომელთაც *all day singings* ანაც – *conventions*-ს უწოდებენ, შაბათ-კვირას იმართება, რომლის დროსაც სრული ერთი ან ორი დღის განმავლობაში გალობენ (დილას – საუზმემდე, ნაშუადღევს და საღამოს არაოფიციალურ წვეულებებსა და შეკრებებს). ამგვარ ღონისძიებებს ზოგჯერ ასი და მეტი მონაწილეც ჰყავს.

ჩვეულებრივ, სიმღერის ღონისძიებებზე მონაწილეები მორიგეობით ირჩევენ სიმღერებს; ის, ვინც არჩევს სიმღერას, ხელმძღვანელობს პროცესს ოთახის შუაგულიდან. არავის მოეთხოვება ხელმძღვანელობა, თუმცა, როგორც წესი, მეორედ სიმღერას არავინ უხელმძღვანელებს, სანამ ყველა მსურველის პირველი არჩევანი არ დაკმაყოფილდება. უფრო მასშტაბურ ღონისძიებებზე ხელმძღვანელობის მსურველები წინასწარ რეგისტრირდებიან, რათა არავინ დარჩეს გაწბილებული.

მე თავად იმდენი ხანია Sacred harp მუსიკას ვასრულებ, რამდენიც ქართული ვოკალური პოლიფონიით დავინტერესდი – მას შემდეგ თითქმის 15 წელი გავიდა.

ამ ხნის განმავლობაში აღმოვაჩინე მნიშვნელოვანი მსგავსება იმ არაქართველებს შორის, რომელთა ნაწილი ქართულ მუსიკაზეა შეყვარებული, ხოლო ნაწილი shape music-ს ასრულებს (რამდენიმე ქართველსაც გადავაწყდი, რომლებიც shape note მუსიკას მღერიან, თუმცა, ეს მაინც იშვიათობაა). ეს განსაკუთრებით ეხება ქართული მუსიკის ჩრდილოეთ ამერიკელ მომღერლებს და, ასევე, ჩემს ევროპელ და ავსტრალიელ მეგობრებსა და ნაცნობებს.

მუსიკის ამ ორ სტილს რამდენიმე რამ აერთიანებს: „ბუნებრივი ხმით“ მღერის პრინციპი, რომელიც კლასიკური ტექნიკის ნაცვლად იყენებს გულმკერდისა და ცხვირისმიერი რეზონირებას; მაღალი დეცებლების ხარისხი/დონე; ტრადიციული ევროპული ჰარმონიის თავიდან აცილება; მღერის თანამონაწილეობითი ფორმატი; ვოქაბლების (სამღერისების) გამოყენება; სტუმართმოყვარეობასა და სამზარეულოსთან ასოციაცია; და ზოგადად, ხედავ, რომლის მიხედვითაც ეს სოფლური, ავთენტური და ფუნქციური ფესვების მქონე ხალხური ტრადიციაა.



რა თქმა უნდა, მუსიკალური სტილები ძალიან განსხვავებულია, მაგრამ ევროპული კლასიკური კანონის მიღმა არსებული ჯგუფური მღერის ტრადიციები, ახალბედებს ამ საერთო მახასიათებლების გამო იზიდავს (ამის შესახებ დამატებითი ინფორმაციისთვის იხილეთ კეროლან ბითელის წიგნი „*A Different Voice, a Different Song*“)^[7]. ბევრი ადამიანი, ვინც ქართულ სიმღერას ან shape note-ს მღერას, როგორც ამ ტრადიციისგან შორს მყოფი (უცხოელი) ეცნობა, ამ ახალ სტილებთან პირველ შეხვედრას ერთგვარ მუსიკალურ ტრანსფორმაციად, გარდამტეხ მომენტად აღწერს, როგორც უცნობ, შოკისმომგვრელ მუსიკალურ გამოცდილებას, რომელმაც მთლიანად შეცვალა მისი ცხოვრება.

მართლაც, ბევრი shape note-ს შემსრულებელი/პრაქტიკოსი წელიწადში რამდენჯერმე რეგულარულად ასობით კილომეტრს გადის, რათა დაესწროს შაბათ-კვირის მასშტაბურ შეკრებებს ახლომდებარე თუ შორეულ ქალაქებსა და რეგიონებში. სწორედ ისე, როგორც ქართული მრავალხმიანობის მოყვარული და შემსრულებელი უცხოელი ჩამოდის საქართველოში სიმღერის ადგილზე შესასწავლად. ამერიკის

სამხრეთ შტატებში, როგორიცაა ალაბამა, ჯორჯია და ტენესი, ყოველწლიური სიმღერის ღონისძიებები shape form-ის შემსრულებლებს ისეთი შორეული რეგიონებიდან იზიდავს, როგორიცაა ილინოისი, ნიუ-იორკი, ვერმონტი, კალიფორნია და სხვები. სამხრეთელი შემსრულებლები ჩრდილოეთის გალობის მასშტაბურ შეკრებებსაც ესწრებიან, ზოგჯერ საგანგებო სტუმრების სტატუსით; სწორედ ისე, როგორც ჩრდილოეთ ამერიკელები და ევროპელები ხშირად მასპინძლობენ ქართული სიმღერის მასწავლებლებსა თუ ანსამბლებს კონცერტების ჩასატარებლად. ახალბედებისადმი კეთილგანწყობისა და ინკლუზიურობის მნიშვნელობის დემონსტრირების მიზნით, სტუმარი მომღერლები ხშირად უფასოდ რჩებიან ადგილობრივი მომღერლების სახლებში, რომლებიც ღონისძიების მასპინძლები და ორგანიზატორები არიან.

რადგან sacred harp-ის ღონისძიებები საერთო სანოტო კრებულის გარშემო დაგეგმილი და თავად ტრადიციაც იმ იდეას ეფუძნება, რომ ყველა მონაწილეს შეუძლია (ან სწავლობს) კრებულიდან ნოტების გაშიფვრა, მონაწილეებს თეორიულად შეუძლიათ ნებისმიერ ასეთ შეკრებაზე დასწრება ნებისმიერ ადგილას და მოცემული კრებულიდან ნებისმიერი გალობის შესრულება, მაშინაც კი, თუკი ისინი მანამდე არასდროს შეხვედრიან სხვა შემსრულებლებს ან არ უგალობიათ ეს კონკრეტული ჰანგი.

წიგნში შესული 590 სიმღერიდან ზოგიერთი ნაცნობია პრაქტიკულად sacred harp-ის თითოეული მომღერლისთვის. ეს განსაკუთრებით ეხება ისეთ სიმღერებს, როგორიცაა „Idumea“, რომელიც 2003 წლის ფილმში „Cold Mountain“ (ცივი მთა) გაჟღერდა, რითაც მილიონობით მაყურებელი პირველად ეზიარა shape note-ის მუსიკას.^[8] იმის გათვალისწინებით, რომ sacred harp-ის კრებული ხელახლა გამოიცა 2025 წელს და 1991 წლის გამოცემიდან 77 სიმღერა 113 ახლით ჩაანაცვლეს. შესაბამისად, გარკვეული დრო დასჭირდება, სანამ ახალი სიმღერები ფართოდ გახდება ცნობილი. shape note-ის შემსრულებელთა თითოეული ლოკალური ჯგუფი ამჯობინებს გარკვეულ სიმღერებს და დიდწილად თავს არიდებს სხვებს; ზოგიერთ ჯგუფში, სადაც თავგადასავლების მოყვარულ შემსრულებელთა ნაკლებობაა და მაინცდამაინც რეგულარულადაც არ იკრიბებიან, შეიძლება კოლექციიდან ჰანგების მხოლოდ 10-20% იყოს ათვისებული.

Shape music-ის მღერა გარკვეული გამოწვევაა, რადგან წარმოშობს კითხვას, რა იგულისხმება ფოლკლორულ ავთენტურობაში. ბევრი ეთნომუსიკოლოგი აღიარებს, რომ ტერმინი „ფოლკი“ მრავალი თვალსაზრისით პრობლემურია, თუმცა, ის კვლავ ფართოდ გამოიყენება ისეთი ზოგადი მახასიათებლების აღსანიშნავად, რომლებიც აღწერილია ფილიპ თაგის „Axiomatic triangle“-ში (აქსიომური სამკუთხედი), რომელიც ერთმანეთისგან გამოყოფს ფოლკლორულ, პოპულარულ და არტ მუსიკას და პირველს ასე განმარტავს: 1) იქმნება და გადაეცემა, ძირითადად, მოყვარულთა მიერ; 2) ვრცელდება ადგილობრივად და არა მასობრივად; 3) ინახება და ვრცელდება, ძირითადად, ზეპირად და არა მუსიკალური ნოტების ან ჩანაწერების საშუალებით; 4) ძირითადად, მომთაბარე ან აგრარულ საზოგადოებებში წარმოიქმნება; 5) „ფოლკ“ მუსიკის წერილობითი თეორია და ესთეტიკა შეზღუდული ან იშვიათია; 6) მუსიკის კომპოზიტორი, როგორც წესი, ანონიმურია.^[9]

Shape note-ის მღერა, რა თქმა უნდა, აკმაყოფილებს ამ მახასიათებლების ნაწილს. ეს სრულიად არაპროფესიონალური პრაქტიკაა: sacred harp-ის შეკრებებზე დასწრებისთვის არ იხდიან, და თითქმის არავინ გამოიმუშავებს ფულს shape note-ის სიმღერით, გარდა ხანდახან მოწვეული ინსტრუქტორისა, რომელიც shape note-ის სისტემის შესახებ პრაქტიკულ სემინარებსა თუ გაკვეთილებს ატარებს.

Sacred Harp Publishing არაკომერციული ორგანიზაციაა, რომელიც ცდილობს წიგნების ფასი მაქსიმალურად დაბალ ღონეზე შეინარჩუნოს, რათა მონაწილეობის ბარიერები შემცირდეს. Shape note შემსრულებლები იშვიათად მღერიან ფულის სანაცვლოდ, გარდა შემთხვევებისა, როდესაც მათ ფილმისთვის მუსიკის შესრულების ან სხვა მსგავს ღონისძიებებში მონაწილეობისთვის იწვევენ. Shape note-ის ტრადიცია განსაკუთრებით ფესვგადგმულია სოფლის გარემოში და კვლავ ცოცხალია ისეთ რეგიონებში, როგორიცაა ალაბამა და ტენესის აგრარული შტატები.

გამოცემული კრებულები გადამწყვეტ როლს თამაშობს shape note მღერის პრაქტიკაში – ფაქტობრივად, ტერმინი „shape note“ თავად მუსიკალურ ნოტაციას გამოხატავს. ამიტომ, არასდროს ყოფილა ზეპირი

გადაცემის ტრადიცია. თუმცა, არსებობს გარკვეული, ზოგადად მიღებული პრაქტიკა, რომელიც სცილდება მუსიკალური ნოტების მკაცრ, სიტყვასიტყვით წაკითხვის ჩარჩოებს და ზეპირი გადაცემის ტრადიციისკენ იხრება.

მაგალითად, იშვიათად მღერის ფურცელზე ფიქსირებულ ტონალობაში. ნაცვლად ამისა, ერთ-ერთი უფრო გამოცდილი მონაწილე, როგორც წესი, არჩევს სიმღერის ტონალობას, რომელიც, მისი აზრით, ყველაზე მეტად შეესაბამება მონაწილეთა დიაპაზონს. გარდა ამისა, მინორული მელოდები ზოგჯერ დორიულ კილოში (მაღალი მეექვსე საფეხურით) სრულდება და, ზოგიერთი ექსპერტის აზრით, იმთავითვე იგულისხმება, მიუხედავად იმისა, რომ მაღალი მე-6 საფეხური, შეიძლება, სულაც არ იყოს ნოტებში მითითებული.

იმის მიხედვით, თუ რომელი სიმღერები იყენებს მაღალ მე-6 საფეხურს, მოითხოვს კონტექსტის ცოდნასა და გამოცდილებას, მაგრამ ეს ინფორმაცია ხშირად ვერბალურად კი არ გადაეცემა, არამედ უბრალოდ შეიწოვება შესრულების პროცესში, რაც ზეპირი გადაცემის კლასიკური მაგალითია.

დაბოლოს, ბევრი შემსრულებელი იმახსოვრებს სიმღერებს, მათ შორის თითოეული ნოტის ფორმას და მათ ნოტების გარეშე ასრულებს. ეს საშუალებას იძლევა ჰანგის გამდიდრებისთვის, ვოკალური ნიუანსების დამატებისა და ვარიაციების მეშვეობით, რაც პარტიტურაში არ არის მითითებული.

Shape note-ის სიმღერების მუსიკალური და სიტყვიერი შინაარსი იშვიათადაა ანონიმური: ჰანგის კომპოზიტორისა და ტექსტის ავტორების სახელები ნოტებთან ერთად იბეჭდება კრებულში. ზოგი ჰანგი 200 წლის წინანდელია, ან უფრო ადრეა შექმნილი, სხვები გაცილებით გვიანდელია, ხოლო ზოგი ბოლო ათწლეულის განმავლობაში შეიქმნა. 2025 წლის „Sacred Har“-ის გამოცემა 78 კომპოზიტორის 113 ახალ ჰანგს შეიცავს, მათგან 49 ჯერ კიდევ ცოცხალია, ხოლო ერთი ნაწარმოები 2024 წლით თარიღდება.^[10] უმეტეს შემთხვევაში, ახალ კომპოზიციებში გამოყენებულია ტექსტები, რომლებიც შეესაბამება ტრადიციული რელიგიური პოეზიის სტილს. სინამდვილეში, ხშირად იყენებენ პოეტურ ტექსტებს, რომლებიც ასეულობით წლით ადრე დაწერეს ჰიმნების ავტორებმა, მაგალითად, ინგლისელმა ისააკ უოტსმა (1674–1748). მიუხედავად იმისა, რომ ჰანგები ახალია, ისინი დაწერილია სტილით, რომელიც დიდწილად ეფუძნება უკვე არსებული shape note-ის ფორმის სიმღერებს. ახალი კომპოზიციები რადიკალურად განსხვავებული სტილით რომ შეექმნათ, სავარაუდოდ, ფართო აღიარებას ვერ მოიპოვებდა.



ფოლკლორული ტრადიციის პერსპექტივიდან, shape note-ის მღერის ყველაზე საინტერესო ასპექტი შესაძლოა იყოს ის, თუ როგორ შლის საზღვრებს „შინაური-უცხო“ (insider/outsider) დიქტომიას. ერთი მხრივ, shape note-ის მღერით დაინტერესებული თემების განვითარება ჩრდილოეთ და შუა დასავლეთ შტატებში, როგორიცაა ნიუ-იორკი, ილინოისი და პენსილვანია, შეიძლება კულტურული აღორძინების ფორმად ჩაითვალოს. თუმცა, ეს არ არის „მეორადი ფოლკლორი“ იმ გაგებით, როგორც მას ედიშერ გარაყანიძე განსაზღვრავს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩრდილოელმა მომღერლებმა, შესაძლოა, გადმოიღეს „მუსიკალური პრაქტიკები, ფუნქციები და მნიშვნელობები დრამა ლოკალური, როგორც წესი, სოფლური კონტექსტიდან“^[11] მათი მიზანი არ ყოფილა თანამონაწილეობითი ტრადიციის საკონცერტო სცენაზე გადატანა და მისი წარმოდგენად ქცევა/გარდაქმნა. ვინაიდან shape note-ის მღერა არასოდეს ყოფილა მხოლოდ ერთი რომელიმე ეთნიკური ან რელიგიური ჯგუფის ექსკლუზიური კუთვნილება და წარმოდგენდა ადგილობრივი თემების ქსელს, რომლებიც ერთმანეთს მასპინძლობდნენ და სტუმრობდნენ, გეოგრაფიულად დამორებული ადგილებში ახალი თემების შემომატება არ ითვლებოდა ტრადიციის შებღალავად. ახალბედა ჩრდილოელმა მომღერლებმა სამხრეთული ტრადიციები აითვისეს, როგორიცაა, მაგალითად, არადენომინაციური ლოცვა, ახალგარდაცვლილი მომღერლების ხსოვნისადმი პატივის მიგება მცირე რიტუალის ფორმით და ერთდღიანი shape note-ის ღონისძიების დროს შესვენებისას ერთად პურობა.

მიუხედავად იმისა, რომ სამხრეთელი მომღერალი თემების წევრები, რომლებიც თაობების განმავლობაში დაბადებიდანვე უზიარებოდნენ Sacred Harp-ის მუსიკას, დღემდე დიდი პატივით სარგებლობენ, როგორც ავთენტური ტრადიციის მცველები, ახალბედებსაც შეუძლიათ ლიდერის როლის აღება თავიანთ ადგილობრივ თემებში საკმარისი გამოცდილების მიღებისა და სხვადასხვა ადგილზე ღონისძიებებში მონაწილეობის კვალდაკვალ.

Shape note მუსიკა, რომელიც ოდესღაც ადგილობრივი ტრადიცია იყო, დღეს უკვე ფართოდ გავრცელდა და მსოფლიოს ყველა კუთხიდან იზიდავს მომღერლებს. ის ეპატიჟება ყველას, რათა შეუერთონ ხმები ერთმანეთს და მეტიც, გახდნენ ლიდერები და უზიარონ ამ ტრადიციას. მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, ყველასთვის ერთნაირად მიმზიდველი არ იყოს, აქ მიღებული ძლიერი ემოციური და ფიზიკური გამოცდილება ამ უნიკალური ტრადიციის ერთგულ მიმდევრებად გვაქცევს.

იმის მიუხედავად, თუ როგორ აღვიქვამთ ცნებას „ფოლკლორული ტრადიცია“, იგი უდავოდ ცოცხალი და დიდებული პრაქტიკაა, რომელიც პროფესიული მუსიკის მიღმა არსებობს, და მისი უნარი და ძალა, გააერთიანოს ადამიანები და ადამიანთა ჯგუფები, ქება-დიდებისა და აღნიშვნის ღირსია.

[1] Miller, Kiri. 2008. *Traveling Home: Sacred Harp Singing and American Pluralism*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Shape_note#/media/File:TheShapesOfShapeNoteSinging_4ShapeSystem.gif

[3] ერთ-ერთი სარგებელი ოთხი ფორმის გამოყენებისა შვიდის ნაცვლად არის ის, რომ ნათლად აჩვენებს მთელი ტონის მანძილს ფა-დან სოლ-მდე და სოლ-დან ლა-მდე, ასევე მაჟორულ ტერციულ დამოკიდებულებას ფა-სა და ლა-ს შორის. ეს მოდელი მაჟორულ ბერათრიგში ორჯერ გვხვდება: პირველად 1-3 საფეხურებს შორის და მეორედ 4-6 საფეხურებს შორის.

[4] “New Britain” კრებულიდან *The Sacred Harp*, 1991 გამოცემა (გვ 45). <https://upload.wikimedia.org/score/o/w/owhcf1tly76z65t4iq4t6eccl79slv4/owhcf1tl.png>

[5] Slobin, Mark. 1992. “Micromusics of the West: A Comparative Approach.” *Ethnomusicology* 36(1):1-87.

[6] Straw, Will. 2004. “Cultural Scenes.” *Loisir et société/Society and Leisure* 27(2):412.

[7] Bithell, Caroline. 2014. *A Different Voice, a Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. Oxford: Oxford University Press.

[8] სხვა საყოველთაოდ ცნობილი მელოდიებია „Hallelujah“, „Northfield“, „Africa“, „Redemption“ და „Stratfield.“

ვებგვერდზე <https://fasola.org/minutes/stats/> ხელმისაწვდომი სტატისტიკის მიხედვით, „Idumea“ 2004 წლიდან მოყოლებული The Sacred Harp-ის ათ ყველაზე ხშირად შესრულებულ ჰანგებს შორისაა მამინ, როცა Cold Mountain-ის გამოსვლამდე ის ორმოცეულშიც კი არასოდეს შესულა.

[9] Tagg, Philip. 1982. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. *Popular Music* 2: 37-67.

[10] <https://sacredharp.com/2025/08/01/songs-added-sacred-harp/>

[11] Bithell, Caroline. 2016. “Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage,” in *The Oxford Handbook of Musical Revival*. Ed. Caroline Bithell & Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press, 573.



ავტორი: მეთუ ნაითი - მუსიკის და გუნდის მასწავლებელი, ვინიპეგი. კანადა. მოწვეული ლექტორი, Canadian Mennonite University

რეპულობის ინსტიტუტი ქართულ ხალხურ ტრადიციაში



საერთო ხალხურ წარმოდგენებში ქადაგი არის ის, ვინც ღვთაებასთან თითქმის უშუალო კავშირშია – ხალხს აცნობებს ღვთაების ნებას, მისი სიტყვებით ლაპარაკობს და ამ გზით შუამავლობს ღვთაებასა და ხალხს შორის. თინათინ ოჩიაური ნაშრომში „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“ აღნიშნავს, რომ ძველ ქართულ ლიტერატურულ ძეგლებში ტერმინი „ქადაგი“ შედარებით სხვა მნიშვნელობით გვხვდება: აქ იგი არა მხოლოდ ღვთაების ნება-სურვილის მაცნეა, არამედ ზოგადად – სხვის მაგივრად მთქმელი, რაიმე ამბის გადამცემი ან მაუწყებელიც შეიძლება იყოს^[1]. ამრიგად, ლიტერატურულ წყაროებში ტერმინი უფრო ზოგადი და პროფანული მნიშვნელობით გვხვდება – როგორც ამბის გადამცემი ან სხვის მაგივრად მოლაპარაკე პირი, ხოლო ხალხურ ტრადიციაში ქადაგს ღვთაებრივი ქმშარიტების გამტარის/გადმოცემის ფუნქცია აქვს. ორივე შემთხვევაში, საერთოა ის, რომ ქადაგი სხვის ნაცვლად ლაპარაკობს. „ხატის ქადაგი“ სწორედ ხალხურ წარმოდგენაში არსებული ქადაგია, რადგან ის რომელიმე წმინდანის ან ღვთაების მოთხოვნებსა და სურვილებს ამცნობს ხალხს.

ხალხური გაგებით ქადაგს პირველად ვახუშტი ბაგრატიონი ეხება.^[2] ავტორი ფშაველ ქადაგს ახსენებს და მიაწვდის იმაზე, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხალხში ქადაგის სიტყვას. ამ ცნობის შემდეგ მე-19 საუკუნესა და მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრამდე ქადაგის შესახებ ლიტერატურაში თითქმის არაფერი გვხვდება. ოჩიაურის მიხედვით, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქადაგის შესახებ საუბრისას ავტორები ძირითადად აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებს – თუშეთს, ფშავს, ხევსურეთს, ხევს და მთიულეთს ეხებიან.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქადაგად გახდომა ადამიანის ნებაზე არასოდეს იყო დამოკიდებული. ხალხური რწმენით, ღვთისშვილი თავად ირჩევდა იმ პირს, ვისაც დაამიზეუებდა, ხოლო დამიზეუება ნერვული ხასიათის აშლილობის ფორმით ვლინდებოდა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების გარდა, დამიზეუებულების შესახებ შედარებით უფრო ღარიბი

ცნობები მოიპოვება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის კუთხეებში – ქართლსა და კახეთში. რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს, ოჩიაურის თქმით, თითქმის ვერაფერს ვხვდებით.^[3] ამიტომ, დარწმუნებით ვერ ვიტყვით, რომ ქადაგობის ინსტიტუტი მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოსთვის დამახასიათებელი მოვლენაა და შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ საქართველოს ამ ნაწილში ტრადიცია შედარებით უფრო განვითარდა და გარკვეული დროის განმავლობაში შენარჩუნდა.



დამიზეზების ორი სახე – რჩეულობა და დასჯა

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, კერძოდ, ხევსურეთში ოჩიაური დამიზეზების ორ საფუძველს ასე წარმოგვიდგენს:

ღვთაება ადამიანს სხვადასხვა თვისების საფუძველზე (მაგალითად, მორწმუნეობა, ღვთის რიდი, წინაპრებში ქადაგის ყოლა) ირჩევდა, ხოლო რჩეული დამიზეზებას შემდეგნაირად ავლენდა: თავსა და გულს იტკივებდა, ტიროდა, გრძნობა ეკარგებოდა, უმადობა, უგუნებობა ემჩნეოდა. რადგან დანაშაული არ მიუძღოდა, ავადმყოფობას ხატის მიზეზით ხსნიდნენ და ამბობდნენ, რომ ხატი მას „ხელს სდებდა“.^[4]

დასჯა: ღვთაება ადამიანს დასჯის მიზნითაც ამიზეზებდა იმ შემთხვევაში, თუ ყმა ღვთისშვილს რაიმე საქციელით შეურაცხყოფას მიაყენებდა, „ზღვენ-სამსახურს“ დააკლებდა, ნაკრძალ ადგილზე გაივლიდა, ხატის მამულით ან ტყით ისარგებლებდა და სხვა.^[5] ასეთ შემთხვევაში, ავადმყოფობა დროებითი ხასიათის, არაფსიქიკურ დაავადებაში გამოიხატებოდა (მაგალითად, თავის, თვალების, გვერდების ტკივილი, ფილტვების დაავადება და სხვა). ოჩიაურის ცნობით, ფშავთან ერთად, ხევსურეთსა და მთიულეთშიც მსგავსი სურათი გვაქვს – ხატი გამოარჩევს მომავალ ქადაგს და ამიზეზებს. აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში კი ქადაგად გახდომა სხვა თავისებურებას ამჟღავნებს: თუ მთაში ქადაგის არჩევა და მისი დამიზეზება ღვთაების სიმპათიების გამო ხდება, ბარში დამიზეზების საფუძველი ადამიანის მიერ ჩადენილი დანაშაულია.^[6] როგორც კახეთში, ისე ქართლშიც დამიზეზებას რაიმე ცოდვა იწვევს, რომელსაც ესა თუ ის პირი ხატის მიმართ ჩაიდენს, სასჯელად კი ხატი დაამიზეზებს. დანაშაულის გამო დამიზეზებას წინ უძღვის ხატის მიერ ქადაგად, იგივე მონად (როგორც ბარში უწოდებდნენ) აყვანას. ამასთანავე, მნიშვნელოვანი ასპექტია ის, რომ ბარში ხატის მიერ დანაშაულის გამო დამიზეზებული იმავე სიმპტომებს ავლენს, რასაც მთაში ღვთაების მიერ სიმპათიების გამო დამიზეზებული^[7].



ხატის მონობა კახეთში

ხატის მონის ზოგად სურათს ნინო აბაკელია სტატიაში „ხატის მონობის ინსტიტუტი კახეთში“ ასე წარმოგვიდგენს: „საველე ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, „ხატის მონა“ არის ხატისგან რაიმე დანაშაულის გამო დამიზნებული ადამიანი (უმეტესად ქალები, თუმცა, კაციც შეიძლება იყოს). ხატის მონას ირჩევს თვითონ ხატი თავის სამსახურში ასაყვანად და აძლევს გონებას, ჭკუას, ნიჭს ღვთიურს, რომ მან სხვას არწმუნოს ღმერთი“.^[8]

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხატის ქადაგობაც და ხატის მონობაც ადამიანის პირადი არჩევანი არ არის. აბაკელიას მიხედვით, არჩეული ადამიანი თავდაპირველად ხატს ეწინააღმდეგება, რის გამოც იტანჯება, გული მისდის, გულყრები ემართება და ა.შ. როცა ქადაგად ეცემა, სიზმრის ან ჰალუცინაციების მეშვეობით იგებს, თუ რომელი სალოცავის მონაა და ადამიანებსა და ღვთაებას შორის შუამავალიც ხდება. ღმერთთან კავშირი კი ასე მყარდება:

„გაჭირვებული ადამიანი მიდის მონასთან და უამბობს თავის ამბავს. მონა ამას „აცნობებს“ წმინდა გიორგის (ან სხვა რომელიმე წმინდანს, შესაბამისად იმისა, თუ ვისი მონაა); წმინდა გიორგი (რომელიც ხორციელია) თავის მხრივ ამას აცნობებს მთავარ ანგელოზს (უხორცოთა ძალას); მთავარი ანგელოზი კი ღმერთს. მონის საშუალებით ხალხი გებულობს სათანადო მიზეზებს, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ ხატის გულის მოსაგებად.“^[9]

გარდა შუამავლობისა, ხატის მონებს ხატის წინაშე სხვა ვალდებულებების შესრულებაც ევალებოდათ. მაგალითად, ზოგიერთი დამიზნებული „ხატს ღამისთევას შეუთქვამს, საკლავს შეუსახელებს, აუნთებს სანთლებს, ერიდება მკითხავის^[10] მიერ აკრძალული საქმის ჭამას, ატარებს საგანგებო ტანისამოსსა და სხვ. იმ შემთხვევაში, თუ ხატი გულს მოიბრუნებს, მას სასჯელს ახდის და დამიზნებულისგან მორჩება“.^[11]

დამიზნებულისა და დაჭერილის ტერმინოლოგიური შედარება

მნიშვნელოვანია, განვასხვაოთ ტერმინები „დამიზნებული“ და „დაჭერილი“. ოჩიაურის აზრით, ხევსურეთში დამიზნებასა და დაჭერას შორის შინაარსობრივად განსხვავებული საფეხურების დადგენა ჭირს და ასევეა ბარშიც, თუმცა პირობითი ზღვარი ასეთია: „დამიზნებულად შესაძლებელია მივიჩნიოთ ის, ვისაც ხატი გარკვეული ვალდებულების მოხდის შემდეგ განათავისუფლებს, ხოლო დაჭერილად ის, ვისაც მონად მისვლა არ ასცდება“.^[12] შესაბამისად, თუკი

ადამიანი „დაჭერილია“, იმ ყველაფრის შესრულების მიუხედავად, რასაც ხატი მისგან ითხოვს, მონობას თავს ვერაფრით დააღწევს. როგორც უკვე აღვნიშნე, დაჭერა-დამიზეზება ხატის მონად გახდომას უძღვის წინ, რასაც ვერა ბარდაველიძის ნაშრომის, „ივრის ფშველებში“ განხილვისას მაგალითების საფუძველზე დავუბრუნდები.

საინტერესოა იმ საფუძვლების გააზრება, რომლებიც ხალხურ წარმოდგენებში დამიზეზება-დაჭერას ზებუნებრივ ძალებთან აკავშირებს. ამ საკითხს ნინო მინდაძე ეხება წიგნში – „ქართული ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა“ და აღნიშნავს, რომ როდესაც სნეულების რეალური მიზეზი არ ჩანს, მაშინ ხალხი ამ სნეულებას ზებუნებრივი მიზეზით ხსნის.^[13] ასე ჩნდება მაგიურ-რელიგიური მედიცინა – სამკურნალო პრაქტიკა, რომელსაც ზებუნებრივი გააზრება უდევს საფუძვლად და რომელიც დაავადებათა გამომწვევი მიზეზების შესახებ რწმენა-წარმოდგენათა სისტემას მოიცავს.^[14] ტერმინ „დამიზეზებას“ მინდაძე ასე განმარტავს:

„ხალხური ეტიოლოგია გარკვეულ დაავადებებს კეთილ ძალებსაც უკავშირებდა. საქართველოს მოსახლეობას მიაჩნდა, რომ სამყაროს კეთილი ძალები – ღმერთი, ანგელოზები, ღვთაებები, წმინდანები – ადამიანის კეთილდღეობაზე ზრუნვასთან ერთად, მათი მსჯავრმდებლის მოვალეობასაც ასრულებდნენ. მათ მიერ დადებული მსჯავრი კი მეტწილად სნეულება იყო. კეთილი ძალები ადამიანს თავის სამსახურში ჩაყენების მიზნითაც აავადებდნენ. ორივე შემთხვევაში, მათ მიერ ადამიანის დასჯას, დაავადებას საქართველოს ზოგიერთ რეგიონში დამიზეზება ეწოდებოდა.“^[15]

ამგვარი ღვთიური სასჯელი თუ რჩეულობა, ფსიქიკური დაავადებით მქდავანდებოდა. მინდაძე ხატის მონობის საინტერესო ახსნასაც გვთავაზობს: საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში ტერმინი დამონებული – უნარმოკლებული, უმოქმედო, ზოგჯერ მეტყველება წართმეული ადამიანის აღსანიშნავად გამოიყენება. შესაბამისად, დამონება ხატის მიერ დანაშაულისთვის ადამიანის დასჯას, მისთვის ცხოვრების უნარის წართმევას ნიშნავდა. ამიტომაც, ხატის მონად მძიმე სნეულებით დაავადებული ადამიანი დგებოდა. განკურნების სანაცვლოდ, იგი გარკვეული ვადით ან სამუდამოდ^[16] სალოცავს მონად ეწირებოდა.^[17]

რომ შევაჯამოთ, დამიზეზებულის ნერვული აშლილობა აუცილებელი მიზეზია იმისთვის, რომ მან ღვთაება იხილოს, დაელაპარაკოს, მისი სურვილი სხვებს გადასცეს ანუ „აქადაგდეს“. ამასთანავე, ოჩიაური აღნიშნავს, რომ ამგვარი არანორმალური ნერვული მდგომარეობა გარდატეხის ასაკში განსაკუთრებული აღგზნებადობითა და შთაბეჭდილებათა სიძლიერით ხასიათდებოდა. ფსიქიკურ მდგომარეობას კი თან ერთოდა რელიგიური რწმენები და ის ნიადაგი, რომელიც საზოგადოებაში არსებობდა. შედეგად, ხატის მიერ დამიზეზებული დათმობაზე მიდიოდა და „ენა გამოჰქონდა, რაც ღვთაების სურვილების გადმოცემას გულისხმობს“.^[18]

მინდაძე ერთმანეთს ადარებს ქადაგად დაცემას და ეშმაკის მიერ ადამიანის დაპატრონებას. მიუხედავად იმისა, რომ პროცესები ფორმით მსგავსია – ორივე შემთხვევაში ადამიანს ხილვები, მოლანდებები და შინაგანი წინააღმდეგობა ეწყება – დაავადების გამოვლენის სიმპტომები შესაძლებელს ხდიდა მათ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. ხალხური წარმოდგენით, როცა ადამიანი ტრანსის მდგომარეობაში ვარდებოდა, წინასწარმეტყველებდა და „ენას გამოიტანდა“ – ღვთიურ მოვლენად განიხილებოდა და ქადაგად დაცემას ნიშნავდა. ამასთან, თუ ადამიანი აგრესიულად იქცეოდა, აბამდნენ კიდეც და ეს ეშმაკულ დაავადებად ითვლებოდა. ამრიგად, ერთი და იმავე ფსიქიკური პროცესის განსხვავებული სიმპტომები ხდებოდა მათი რელიგიურ-მითოლოგიური ინტერპრეტაციის საფუძველი: ტრანსი – ღვთიური რჩეულობის ნიშანი, ხოლო აგრესიულობა – ეშმაკის დაპატრონების მტკიცებულება.^[19]



დამიზნება და მემკვიდრეობითობა

ასევე, საინტერესოა მემკვიდრეობის როლი დამიზნება-დაჭერის დროს, რაც დასტურდება როგორც მთაში, ისე ბარში. ეს ფაქტორი, თავის მხრივ, ნერვულ დაავადებებს უკავშირდება, რაც, ზოგიერთ შემთხვევაში მემკვიდრეობითია. ამ თემასთან დაკავშირებით, ოჩიაური პარალელს ავლებს შამანობასთან, რომელიც ასევე მემკვიდრეობითი უნარი იყო და ზოგადად აღწერს ამ მოვლენას (რომლის ანალოგიას ხევსურეთშიც და კახეთშიც ვაწყდებით):

„შამანად გახდომისათვის აუცილებელია განსაკუთრებული ავადმყოფური აგებულება, უკიდურესი აღგზნებადობა, მიდრეკილება ექსტაზური გულყრებისაკენ, სხვადასხვა სახის ჰალუცინაციები და სხვა. ერთი სიტყვით, იგი შეპყრობილი უნდა იყოს ამა თუ იმ ინტენსივობის ისტერიულობით. ისტერიულობა კი, როგორც ცნობილია, ძლიერ ადვილად გადაეცემა მემკვიდრეობით“.^[20]

ხევსური დამიზნებულ-დაჭერილნი ხშირად ერთი შთამომავლობის იყვნენ, რადგან დედის ან მამის ხაზით ვინმე ქადაგი უკვე ჰყავდათ. აქ აუცილებელი მოთხოვნა არ არის, რომ ქადაგს წინაპრებში აუცილებლად უნდა ჰყავდეს სხვა ქადაგი, თუმცა, რადგან გაქადაგება ღვთაების ნების ხალხისთვის გაცნობას ნიშნავს და ეს „უნარი“ ნერვული ამლილობის სიმპტომებით ვლინდება, მემკვიდრეობითად გადაცემული ნევროზული ან ფსიქიკური მიდრეკილებები კარგ ახსნას გვთავაზობს იმისთვის, თუ რატომ არიან ქადაგები ხშირად შთამომავლობით დაკავშირებულნი. შამანობის შემთხვევაში კი, შედარებით უფრო მკაფიო მიზეზად გვევლინება ის, რომ მათ წინაპართა შორის დედის ან მამის ხაზით ვინმე შამანი დანამდვილებით ჰყავდა. უფრო მეტიც, შამანის როლის შესრულებისთვის აუცილებელიც კია ნევროზული ან ფსიქიკური ამლილობის მიდრეკილებები, რაც მემკვიდრეობითაც ბუნებრივი მოვლენაა.

დამიზნებულებს რომ დავუბრუნდეთ, ქადაგად გახდომასაც, იქნება ეს რჩეულობა თუ დასჯის მიზნით ადამიანის ხატის მონად ქცევა, თან ახლავს განსაკუთრებული ფსიქო-ფიზიოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც ხშირად შეიძლება, მემკვიდრეობითი ნევროლოგიური და ფსიქიკური წინაპირობებით აიხსნას.

ასე რომ, მემკვიდრეობითობა ქადაგად არჩევის აუცილებელ პირობას არ წარმოადგენდა, იგი მხოლოდ ერთ-ერთი საფუძველი იყო, რომელსაც, შესაძლოა, სხვა ფაქტორებიც ერთოდა. ასევე, ვერც იმას ვიტყვით, რომ ქადაგის ყოველი შთამომავალი უპირობოდ იქცეოდა ქადაგად. უბრალოდ, მემკვიდრეობითი ნიადაგი ქმნიდა ფსიქო-ფიზიოლოგიურ და სოციალურ პირობებს,

რომლებიც ხელს უწყობდა ამ გზით ქადაგის არჩევას: ერთი მხრივ, წინაპართა ნერვულ-ფსიქიკური მახასიათებლების გადაცემა ქმნიდა მიდრეკილებას, მეორე მხრივ კი, საზოგადოებრივი მოლოდინი და ტრადიცია ამ მახასიათებელს რეალურ რელიგიურ სტატუსად აქცევდა – ღვთის ნიშნად, რჩეულობის მოწმობად.



ქადაგობის რიტუალი აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში

რადგან აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში ღვთაების სიმბატია გამორიცხულია და დამიზეზება დანაშაულის დასჯის მიზნით ხდება, განსხვავებულია ქადაგობის რიტუალიც. ოჩიაური ხევსური და ბარელი დამიზეზებულების შედარებისას აღნიშნავს, რომ ბარში ხატის კარზე რიტუალური ცეკვა და გალობა გვხვდება, ხევსურებს კი ასეთი რამ არ ახასიათებთ. შესაძლებელია, ხევსურები დღეობის დროს გაქადაგებულიყვნენ, მაგრამ ეს გაქადაგება ტრადიციული წესით მიმდინარეობდა. მას არ უძღოდა წინ ცეკვით გამორწვეული ექსტაზი, შემდეგ მიწაზე დაცემა და აქადაგება. ხევსური დაჭერილად ითვლებოდა, თუ ის ენას გამოიტანდა, ან ფეხზე იდგა, ან იჯდა და ისე აქადაგდებოდა. ბარში ამის საწინააღმდეგო სურათი გვაქვს:^[21]

ა) ლაშარის ჯვრის დღეობა

ბარელი დამიზეზებულ-დაჭერილებისა და დღეობის რიტუალში მონა ქალების მონაწილეობის შესახებ უნიკალურ მასალას წარმოადგენს ვერა ბარდაველიძის წიგნი „ივრის ფშვლებში“. ბარდაველიძე ლაშარის ჯვრის დღეობას თავად შეესწრო ჯატკვევის ხეივანში, სადაც მისასვლელად კახელ მლოცველებს 4 დღე-ღამე სჭირდებათ, დღეობაზე კი ღამეებს ლაშარის ჯვართან ათენებენ და ხეობაში ბანაკდებიან. ზოგადი სურათის აღწერა ასეთია:

„ხეივანი გავიარეთ და მივაშურეთ ლაშარის ჯვარს. იგი მოთავსებულია მთის ფართო დავაკებაზე, რომელსაც თხელი ტყე სარტყელივით აკრავს. ვაკის დასავლეთის მხარე კახელების ჩარდახიან ურმებს უჭირავს. ხარებიდან განთავისუფლებული ურმის მხრები მიწაზეა დაშვებული და ამგვარად დაყირავებულ ურმების ქვეშ, ჩრდილში, დიასახლისები ფუსფუსებენ: მახლობლად ცეცხლის სანთები ადგილი მოუწყვიან და საჭმელს ამზადებენ. ურმები ყვარელსა, მატანსა, ენისელსა და შილდაში მცხოვრებ მორწმუნეებს ეკუთვნის. დამსწრეთა შორის ბევრია არამორწმუნეც. დღეს მბატია. ლაშარში ფშვლები თითქმის არ ჩანან...

კახელ მლოცველთა უმრავლესობა ჯატკვევში ფეხშიშველია და თავზე მიტკლის ან მარლის თეთრი თავშალითაა წაკრული. კაცების ნაწილს თეთრის ნაცვლად წითელი ფერის თავშლები ახვევიათ. ამას გარდა თითქმის ყველა მამაკაცს წელზე, ქამრის ნაცვლად ან ქამართან ერთად, მიტკლის თეთრი ნაჭრები შემოუკრავთ. ახალგაზრდა ქალებს და ბავშვებს მხრებზე გადაგდებული და მკერდსა და ზურგზე ცერად გაყოლებული აქვთ წითელი ან ვარდისფერი ლენტები, რომლებიც თედოს თავთან გაუნასკვავთ. ზოგ შუახნისა და მოხუც მანდილოსანს კაბის გულისპირზე სამკუთხა მოყვანილობის წითელი ნაჭერი დაუკერებია. ზოგის გულმკერდს კი ოთხკუთხა ფორმის წითელი ან თეთრი ნაჭერი, ან ზოლებად დაჭრილი და ბადის მსგავსად მოწნული ამავე ფერის „სამკაული ამკობს.“ მკითხავი თავით-ფეხამდე მიტკლის თეთრ სამოსშია გამოწყობილი. „ხატის დაჭერილებს“ მიტკლისა მხოლოდ ზედატანები აცვიათ. ამ მხრივ მათგან გამოირჩევა დარიკო ა-შვილი, რომელსაც, თეთრი ფერის ზედატანის გარდა, ხატის სახელზე შეთქმული ყვითლით დაფოთილი წითელი ქვედატანი აცვია.^[22]

ბარდაველიძის დღიურის მიხედვით, ლაშარის ხატის დღეობა ამგვარ გარემოში აღინიშნება, რასაც თან ახლავს ცეკვა და სიმღერა ფანდურის თანხლებით.

ბ) დამიზეზებულები ლაშარის დღეობაზე

ბარდაველიძის ჩანაწერების მიხედვით, საინტერესო სანახაობა იწყება მას შემდეგ, რაც დაჭერილმა დარიკომ მოცეკვავეთა წრე გაარღვია, გულაღმა დაწვა, ყვირილი მორთო და გორვა დაიწყო. გორვა-გორვით ის ხატის გაღავნის ჩრდილოეთის კიდეს მიადგა, შემდეგ კი შეკრებილებმა მუხლებზე შალი წააფარეს. დარიკომ თავის აქეთ-იქით ქნევა და ძახილი დაწყო: „ეეი, ეეი, ტანჯულო, ტანჯულო, შვილო, შვილო“ და სხვ. დარიკო ქადაგობდა. მას თითქოს ხატები ალაპარაკებდნენ თავის ცოდვებს და მისივე პირით ემუქრებოდნენ. „აბა, რა გეგონა, განა შეგარჩენდი ძელი ჭეშმარიტის დანგრევას, ჩემ საბრძანებელში ძვლების შეყრას, ნეკრესის დაზურვას... ეეი, ეეი, ტანჯულო“, – ყვიროდა დარიკო, თან თრთოდა.“^[23]

ამ სცენის პარალელურად ფანდურზე დაკვრა დაიწყეს, რასაც, ადგილობრივების რწმენით, ანგელოზები უნდა გაემხიარულებინა, შედეგად კი დაცემული წამოდგებოდა და ცეკვას გააგრძელებდა. დარიკოს ძახილში თავს იჩენს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც მთისა და ბარის დამიზეზებულებს განასხვავებს. თუ მთაში ქადაგობა საზოგადო თემებზე (მაგალითად, როგორი მოსავალი და ამინდები იქნებოდა, მოსალოდნელი იყო თუ არა მტრის შემოსევა, მოელოდა თუ არა სოფელს სიკვდილიანობა ან ავადმყოფობა და სხვ.) ხდება და რიტუალისა თუ ექსტაზის ელემენტებიც ნაკლებად ახლავს, ბარში ქადაგობის ტექსტი ძირითადად პირადი დანაშაულის გამოსყიდვას, ცოდვათა მონანიებასა და ხატების რწმენის განმტკიცებას უკავშირდება.



ბარდაველიძე ამ სცენის აღწერისას გვთავაზობს საგალობლის ტექსტს, რომელსაც ძველად ქადაგად დაცემის დროს მღეროდნენ:^[24]

„ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!

გამარჯვებულო ჩვენო ლაშარო,

იავ ნანინაო.

ია და ვარდი გაშლილი ჰქონდეს,

ია-ვარდ გაშლილი გებძანებოდეს ლაშარსა.

ნანა და ნანა, იავ ნანას გეტყვი,

გაუმარჯოს შენ სიძლიერეს,

ჩვენ სათავეში იარეო.

გაუმარჯოს შენ სიძლიერეს, გადმოხედეყ,

პატარები არიან შენი ტანჯულები.

გეხვეწებით, გევედრებით, იავ ნანინაო,

გადმოჰხედე, დამწუხრებული პატარა ქორეზები არიან,

გაუმაძღრები არიან, იავ ნანინაო.

ნანა და ნანა, ნანას გეტყვი,

ჩვენო დედა ღვთიშობელო,

იავ ნანინაო.

დედა, დედა ღვთიშობელსა,

მფარველი ხარ ტანჯულების,

პატარა ქორეზებზედა ია-ვარდი გეფინოსა.

ნანა და ნანა, გაუმარჯოს თამარ დედოფალს!

იავ ნანით მოვიხსენიოთ,

იავ ნანინაო.

გაუმარჯოს ჩვენ თამარ დედოფალს, სათავეში რომ ბრძანდება,

ტკბილათ და შაქრათა, ია-ვარდ გაშლილი დამტკბარიყოს,

იავ ნანინაო.

გადმოჰხედე, გადმოჰხედე ტანჯულებსა,

პატარები არიან, დამწუხრებული,

იავ ნანინაო.

ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!

გამარჯვებულო ჩვენო ნეკრესო გავაზისთაველო

შენი სახელის ჭირიმეო.

ნანა და ნანა, იავ ნანა!

გაუმარჯოს წყაროს თავსაცა,

ფშაელების თავში რომ ბრძანდება, იავ ნანინაო.
 ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!
 ალავერდო, შარიანო და გამარჯვებულო,
 იავ ნანინაო.
 ნანა და ნანა, ჩვენო დედა ბარბარე,
 ქვეყნის გადმომხედავო. ყველას მფარველო,
 ყველა დამწუხრებულისა, იავ ნანინაო.
 გაუმარჯოს, გაუმარჯოს დედა ბარბარეს,
 გადმოჰხედეყე, ძალიან დამწუხრებულები,
 პატარა ქორეები არიან, იავ ნანინაო.
 საკმარისია იავ ნანით მოგიხსენოთ,
 საკმარისია პატარა ქორეებმა გაიხარონ ...
 თავის ტოლ-ამხანაგებში, იავ ნანინაო.
 ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!
 ჩვენო მინგრეულ-მონგრეულო ძელო ჭეშმარიტო ღვთაება,
 იავ ნანით მოგიხსენოთ, იავ ნანინაო.
 ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!
 გადმოჰხედე ტანჯულებსა, ტანჯულები არიან
 პატარა ახალგაზრდები, იავ ნანინაო.
 ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!
 სამას და სამოცდასამ წმინდა გიორგის
 გაუმარჯოს, იავ ნანინაო.
 გაუმარჯოს იმათ ია-ვარდ გაშლილ გზავრობას,
 ტანჯულებს უღელი აერთოთ,
 იავ ნანინაო.
 გაუმარჯოს, გაანთავისუფლოს,
 იმათ ტანჯულებს უღელი აერთოს,
 იავ ნანა, იავ ნანინაო^[25].

გალობის მიუხედავად, დარიკო ისევ გაუნძრევლად იწვა, შემდეგ კი კიდევ ერთი დამიზეზებული – შილდელი ელიკო დაეცა. მას ხელში ფანდური მისცეს და დაკვრის პარალელურად დარიკოც და ელიკოც ხალხს ცეკვით შეუერთდა. ბარდაველიძე დარიკოს პირადად ესაუბრა, რომელმაც თავისი დამიზეზების ამბავი ასე ახსნა:

„რამდენიმე წლის წინათ მას სხვა ახალგაზრდებთან ერთად დავალება მიუღია სოფელში უტილ-ნედლეული შეგროვებინა. გადაუწყვეტიათ უტილ-ნედლეულისათვის თავი მოეყარათ „ძელი ჭეშმარიტის“ სახელობის გაუქმებულ და ნახევრად დანგრეულ ეკლესიაში, რომელიც სოფელ შილდაში მდგარა. გალავანში კი შევიტანეთ ნაყარ-ნუყარი, მაგრამ ვერც ერთი ჩვენგანი

ვერ ბედავდა იგი ეკლესიაში პირველად თვითონ შეეგდო – გვიამბობს დარიკო. მაშინ გადაწყვიტე სხვებისათვის მაგალითი მეჩვენებინა, შევედი ეკლესიაში, დაუმჩნე ხატს ძვლები და ვესროლეო.[26] ერთი კვირის შემდეგ დარიკოს ცუდი სიზმარი უნახავს, მალე მაღაც დაჰკარგვია, გამხდარა, ბოლოს მოსვლია ის, რაც შემდეგში ხშირად ემართებოდა და დღეს ჩვენ თვალწინ დაემართა. ხატისა არაფერი მწამდა – განაგრძობს დარიკო, ვიდრე „ძელ ჭეშმარიტში“ ძვლებს შევყრიდი, ამ შენობის მინგრევ-მონგრევაში და ნეკრესის ეკლესიის დაკეტვაში მხურვალე მონაწილეობას ვიდებდიო. შემდეგ გაუბედავად დასძინა: ხატისა არც ეხლა მწამს რამე, ჩემი ბრალი არ არის, რომ ასე შემართებო.“^[27]

დარიკო სწორედ ამ მიზეზით დამიხეუბნულა, ამ ამბის თხრობის შემდეგ კი ელიკო კვლავ დაეცა, ქადაგებდა, ქვებზე თავს ახლიდა და წყლისკენ მიცოცავდა. ელიკო ბოლოს ხალხმა გამოიყვანა, შემდეგ ფანდურზე დაუკრეს; ელიკო კვლავ აცეკვდა და დღეობაც გაგრძელდა. როგორც ვხედავთ, ექსტაზის მდგომარეობის განეიტრალება ისევ ცეკვითა და მუსიკით თანხლებით ხდება, რასაც დამიხეუბნულიც უერთდება.^[28]

გ) მონა ქალი – შუამავალი ხატსა და ადამიანებს შორის

ლაშარის ხატის დღეობაზე ბარდაველიძის დღიურის ჩანაწერებიდან მნიშვნელოვანია კიდეც ერთი ეპიზოდი, რომელშიც უშუალოდ მონა ქალი ჩანს. დღიურის მიხედვით, მიწაზე კიდეც ერთი გოგო, სახელად მარგო, დაეცა. მარგოს მაშინვე გულზე ფანდური დაადეს. მან ფანდურს ხელი მოჰკიდა და აწყობა დაიწყო, თან ფანდურის ხმა არ მოსწონდა, სახე ედრიჯებოდა. ბოლოს, მარგომ საკრავი შორს გადაისროლა და ხელები მიწაზე დაუშვა. სწორედ ამ დროს ერთმა ქალმა, რომელიც ხატის მონა იყო, წამოიძახა: „მომიტათ ფანდური, მაგას ხელათვე ავახტუნებო“, „ქალს თეთრწინწკლებიანი შავი კაბა აცვია, გულზე მიტკლის თეთრი „ბადე-სამკაული“ აქვს ჩამოკიდებული და თავზე შავი მოსახვევი ხურავს; 65 წლისა იქნება, ჯმუხია, შავვკრემანი და შუატანზე დაბალი“, ასე აღწერს ბარდაველიძე ხატის მონის გარეგნობას, – „ერთ მომენტში თავშალი წასძვრა და აღმოჩნდა, რომ თმა გადაპარსული ჰქონდა. ეს ფაქტი შეკრებილებმა ასე ახსნეს: ამას ისეთი ძლიერი ანგელოზები ჰყავს, რომ თმას არ უჩერებენ; რომ არ გადაიპარსოს ცეცხლის ალად მოედებიან და დაწვავენო“.^[29]

ხატის მონამ ფანდურზე დაკვრა დაიწყო, თუმცა მარგო არ ინძრეოდა. ბოლოს მონა ქალმა თქვა „ქადაგად დაეცა, აძრახდაო“. მას შემდეგ, რაც მარგომ თვალები გაახილა და წამოაყენეს, ხატის მონამ, რომელმაც თავიდან მარგოს გონზე მოყვანა საკუთარ თავზე აიღო, ქადაგობა დაიწყო, რომელიც ლექსად აგებული იმპროვიზაცია იყო და ფანდურის თანხლებით ასრულებდა. ქადაგობის შემდეგ ხატის მონამ ფანდური გააგდო, დაიწყო ბორგვა და ყვირილი, შემდეგ კი გორვა-გორვით ხატის გალავნისკენ გაემართა. ის ხალხმა შეაჩერა, რასაც კვლავ მოჰყვა ფანდურზე დაკვრა და ჩვეულებისამებრ, დღესასწაულის თანხმლები ცეკვა გაგრძელდა.^[30]

ამბავი სრულდება იმით, რომ მონა ქალი დარიკოსთან ერთად ხატის გალავანთან მივიდა, საკლავი თავადაც აიყვანა და ბუტბუტისა და ტაძრის შემოვლის შემდეგ დღესასწაულის მონაწილეებს მიუთითა, საკლავი სად უნდა დაეკლათ. ასე დაიწყო საკლავების დაკვლა-შეწირვის პროცესი, ყველამ მორეკა თავისი საკლავი და მონა ქალის მიერ მითითებულ ადგილას აკვლევინებდნენ.

ბარდაველიძის მიერ აღწერილი ლაშარის ხატის დღეობაში ჩანს, ერთი მხრივ, დაჭერილებისა და დამიხეუბნულების ექსტაზური მდგომარეობა, მეორე მხრივ კი, ცეკვა-სიმღერა, დაკვრა და ქადაგობა. როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი როლი მაინც ხატის მონას აკისრია, რომელიც დამიხეუბნულთა ეპიზოდებშიც და საკლავის შეწირვის მომენტშიც გადამწყვეტ სიტყვებს ამბობს.



ქმოდისგორი (ფშავი). დღეობაზე ხატში ასული ქადაგი ქალები

დასკვნა

განხილული წყაროებისა და ინფორმაციის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ხატის ქადაგობას და ბარში ხატის მონობას მსგავსებებთან ერთად, სხვადასხვა ფუნქცია და სოციალური გამოხატულება ჰქონდა. თუ ხატის ქადაგი მთის, კერძოდ, ხევსურეთის შემთხვევაში ღვთაების რჩეულია და ამიტომაც დამიზნებული, ხატის მონა ქალი დანაშაულის გამო იხდის სასჯელს და ხატის მიერაა დაჭერილი. ორივე შემთხვევაში, ხატის მიერ ხელის დასმა ნერვული დაავადებებით გამოიხატება, რაც ამ ადამიანების ფსიქიკური მდგომარეობითა და მისი ხალხური ინტერპრეტაციებით იხსნება.

ბარში დამიზნებული შეიძლება გახდეს ხატის ქადაგი (ხატის მონა). თუ მხოლოდ დამიზნებულია, მაშინ შეიძლება მონობა ასცდეს, თუ დაჭერილია, თავს ვეღარ დააღწევს და როცა წინააღმდეგობას შეწყვეტს, ხატის მონა გახდება.

ქადაგი ბარში თავის ცოდვებს ამხელს და გათავისუფლებას – ხატის გულის მოგებას ითხოვს, რაც აისახება გამოხატვის ფორმებზე: მთაში ქადაგობისას რიტუალური ელემენტები ნაკლებად ან საერთოდ არ გვხვდება. ბარის ქადაგები კი, ხშირად, „დაეცემიან“ ექსტაზურ მდგომარეობაში ვარდებიან და ასე ქადაგობენ, რასაც თან ახლავს დღეობისთვის დამახასიათებელი ელემენტები – ფანდურზე დაკვრა, ცეკვა, სიმღერა, გალობა და სხვა.

სტატიაში გამოყენებულია ვერა ბარდაველიძის დღიურისათვის მხატვარ ნინო ბრაილაშვილის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები.

[1] ოჩიაური, თინათინ. 1954. *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან*. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემია, გვ. 4.

[2] ბაგრატიონი, ვახუშტი. 1941. *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 86-92.

[3] იქვე, გვ. 24.

[4] იქვე, გვ. 16.

[5] იქვე, გვ. 16.

[6] იქვე, გვ. 29.

[7] იქვე, გვ. 30.

[8] აბაკელია, ნინო. 1982. „ხატის მონობის“ ინსტიტუტი კახეთში. გვ. 121-128, საქართველოს ისტორიის საკითხები. თბილისი: მეცნიერება, გვ. 126.

[9] იქვე, გვ. 126.

[10] ხევსურეთში ქადაგს სვამდნენ როგორც ხატში, ისე სახლშიც. ჯვარში ქადაგის დასმა ძირითადად საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საქმეთა მოსაწესრიგებლად ხდებოდა: ჯვრის მსახურთა დაყენება, ჯვრის ქონებრივი მდგომარეობის განმტკიცება, ხოლო სოციალური მნიშვნელობის მქონე საკითხების გადაწყვეტისას მისთვის აზრის კითხვა და ა.შ. სახლში ქადაგობა პირად და საოჯახო მიზნებს უკავშირდებოდა. მაგალითად, სახლში დასმულ ქადაგს მიმართავდნენ ავადმყოფობის, საქონლის ზარალის, მოუსავლიანობის ან სხვა შემთხვევების დროს. სწორედ სახლში ქადაგობა ითვისებს მკითხაობის ფუნქციას – ქადაგი მასთან მისული ადამიანისთვის საინტერესო საკითხების შესახებ მკითხაობს. ბარელ ქადაგ-მკითხავებთანაც სიტუაცია მსგავსია, რადგან სამკითხაოდ მასთანაც სახლში მიდიან. თუმცა აქ განსხვავებულია თავად პროცესი: თუ ქადაგობის დროს იგი ექსტაზშია (ყვირის, ტირის და ა.შ.), მკითხაობის დროს უყურებს გარკვეულ საგანს (წყლიანი ჯამი სანთლებით, ნახშირი, დანა, და სხვა) და საუბრობს.

[11] ოჩიაური, თინათინ. 1954. გვ. 32.

[12] იქვე, გვ. 33.

[13] მინდაძე, ნინო. 2013. *ქართული ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა*, გვ. 117.

[14] ამის კარგი მაგალითია ინფექციური დაავადებების, „ბატონების“ ხალხური წარმოდგენები. ბატონები არაამქვეყნიური სულები არიან და ისეთ დაავადებებს იწვევენ, როგორებიცაა: წითელა ბატონები, ყვავილ-ბატონები, ყივანახველა და სხვ. ხალხურ წარმოდგენაში ეს სულები ჩაიბუდებენ ადამიანის (ხშირად ბავშვის) სხეულში და აავადებენ მას. ბატონებს საკუთარი წესები აქვთ, რომელთაც ადამიანებს კარნახობენ. ავადმყოფის ოჯახის წევრების მიერ ამ წესების უგულვებელყოფა განარისხებს ბატონებს და მათ თან „მიჰყავთ“ ავადმყოფი, ანუ კლავენ. ბატონების „ნანაც“ ამ წესების შემადგენელი ნაწილია და ამ სიმღერას სწორედ ბატონების საამებლად მღერიან. [ბატონებისადმი მიძღვნილ სტატიებს შეგიძლიათ გაეცნოთ ჩვენი ჟურნალის სხვა ნომრებში: geofolk.ge/ka/article/batonebis-nanina—tsyalobismieri-epoq-is-kvali-qartul-simgherashi/79 და geofolk.ge/ka/article/qartvelta-codna-infeqciur-daavadeba-batonebe-da-mati-gamovlineba-folklorshi/304

[15] იქვე, გვ. 146.

[16] შესაძლოა, ზოგ მკითხველს ქრისტიანულ „სალოსის“ ინსტიტუტთან გაუჩნდეს ასოციაცია, თუმცა ეს ორი მოვლენა არსებითად განსხვავდება. სალოსი თავად ირჩევს „ღვთისთვის სულელის“ გზას სულის სრულყოფის მიზნით მაშინ, როცა ფსიქიკურად ჯანმრთელია. ხატის მონა კი, როგორც წესი, ნერვულ

აშლილობას რეალურად განიცდის, მაგრამ ხალხური წარმოდგენით ეს მდგომარეობა ხატის მიერ „ხელდასხმად“ აღიქმება და ღმერთსა და ხალხს შორის შუამავლის როლის დაკისრების წინაპირობას წარმოადგენს.

[17] იქვე, გვ. 152.

[18] იქვე, გვ. 24.

[19] იქვე, გვ. 154.

[20] იქვე, გვ. 26.

[21] იქვე, გვ. 35.

[22] ბარდაველიძე, ვერა. 2003. *ივრის ფშავლებში*. თბილისი: კვირიკონი, გვ. 41.

[23] იქვე, გვ. 42.

[24] იქვე, გვ. 43-45.

[25] მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერის ეს კონკრეტული ტექსტი ინდივიდზე დადის და ცოდვების მონანიებას ეხება, ამ სიმღერის სხვა ვარიანტი (იხილეთ ბმული) საზოგადო კეთილდღეობასთანაა დაკავშირებული და არა ერთი კონკრეტული ადამიანის მოსანანიებელ ლოცვასთან. „ღვთის კარზე სათქმელი იავნანას“ ეს კონკრეტული ვერსია საკამათოს ხდის იმ მოსაზრებას, რომ ბარში ღვთის კარზე გალობა მხოლოდ პირადი დანაშაულების და ცოდვების გამოსყიდვასთან იყოს დაკავშირებული.

[26] იქვე, გვ. 46.

[27] იქვე, გვ. 46.

[28] როდის დამიზეზებულა ელიკო, ტექსტში არ ჩანს, თუმცა დღეობაზე მოსული უკვე დამიზეზებულა და შესაბამისად, ვარდება ასეთ მდგომარეობაში. ანუ დარიკოც და ელიკოც დღეობაზე „ავლენენ“ ამ დამიზეზებას და ქადაგობას იწყებენ.

[29] იქვე, გვ. 48.

[30] იქვე, გვ. 48-51.



ავტორი: ნანა სიხარულიძე - ფილოსოფიის მაგისტრი, On.ge-ის მთავარი რედაქტორი

მარინე მიზანდარი: „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა აღამიანის უფლებების ნაწილია“



წლებია, რაც მარინე მიზანდარი ქართულ კულტურულ მემკვიდრეობას იკვლევს და მუშაობს მის გადასარჩენად. მას უმუშავია უცხოეთშიც და საქართველოშიც – როგორც სახელმწიფო სტრუქტურებში, ისევე საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში.

რამდენიმე წლის წინ მან თანამოაზრეებთან ერთად დააარსა „საქართველოს ეროვნული ფონდი“, რომლის ძირითადი საქმიანობა არა მხოლოდ კულტურული მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად მუშაობაა, არამედ საზოგადოების ცნობიერების ამაღლება და ცოდნის გავრცელება კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობის შესახებ.

მარინე მიზანდარს ესაუბრა ჩვენი ჟურნალის რედაქტორი, სანდრო ნათაძე

მარინე, მიხარია, რომ მაქვს შესაძლებლობა გესაუბროთ იმ თემებზე, რომლებზეც წლებია მუშაობთ. სანამ უმუშაოდ თქვენს საქმიანობაზე საუბარს დავიწყებთ, იქნებ განმარტოთ, რა არის კულტურული მემკვიდრეობა?

კულტურული მემკვიდრეობა ფართო ცნებაა და მოიცავს იმ უდიდეს საგანძურს – ხელშესახებს თუ ხელშეუხებელს – რომელიც წინაპრებმა დაგვიტოვეს, ადამიანებმა, რომლებმაც იცხოვრეს ჩვენს მიწაზე და ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. მთავარი ისაა, რომ ეს ყოვლისმომცველი სფეროა და არ შემოიფარგლება მხოლოდ არქიტექტურული ძეგლებით, ისტორიული ქალაქებითა და ქუჩებით, არამედ მოიცავს ჩვენს ყოველდღიურ ყოფასაც: სამიწათმოქმედო ტრადიციებს, პოლიფონიურ სიმღერას, სამზარეულოს და, ზოგადად, ცხოვრების წესს.

„საქართველოს ეროვნული ფონდი“ ძირითადად მატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობაზე მუშაობს, თუ ინტერესდებით არამატერიალური მიმართულებითაც?

არ ვმუშაობთ მხოლოდ მატერიალურ კულტურაზე, რადგან ვფიქრობთ, რომ ეს არ იქნებოდა სწორი. შესაძლოა, ჩვენი საქმიანობა უფრო ხშირად მატერიალური კულტურის ძეგლებს უკავშირდებოდეს,

მაგრამ ჩვენი მიზანია, მაქსიმალურად გავადრმაოთ ახალგაზრდების ცოდნა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის კუთხითაც და ვაზიაროთ ისინი სხვადასხვა დარგს, ტრადიციასა და სამუსიკო ხელოვნებას.

ალბათ იცით, რომ ჩვენს სივრცეში მუშაობს ქვემო ალვანის ფოლკლორის სახლის ფილიალი. თუშური მუსიკის მკვლევარი და შემსრულებელი მარი ხაჩიძე აქ ასწავლიდა ზრდასრულებს თუშურ სიმღერებს, წელს კი სიახლე გვაქვს – ბავშვებსაც ასწავლის.

შეიძლება ითქვას, რომ ვმუშაობთ სამი მიმართულებით:

ძეგლის ფიზიკური მოვლა-პატრონობა, რეაბილიტაცია და კვლევა;

განათლება და ცნობიერების ამაღლება;

ადვოკატირება კულტურული მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად.

სანამ უშუალოდ ფონდზე ვისაუბრებდეთ, მინდა გთხოვოთ, მოგვიყვით თქვენ შესახებ...

ეს ყველაზე რთულია ხოლმე. იმით დავიწყებ, რომ ხელოვანთა ოჯახიდან ვარ: მამა – გივი მიზანდარი და ბაბუაც – ვალერიან მიზანდარი – მოქანდაკეები იყვნენ. ბაბუა რეზო გაბრიადის მასწავლებელი იყო. რეზო გაბრიადეს „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ მთელი ფრაზები – მაგალითად, „ჰგავს? არ ჰგავს?“ – ბაბუას სახელოსნოს სცენებიდან აქვს აღებული. ასე რომ, პატარაობიდანვე სახელოვნებო გარემოში ვიზრდებოდი.

ჩემი ცხოვრებისეული არჩევანი განაპირობა იმან, რომ მამამ ლამის ძალით მიმიყვანა ტურიზმ-ალპინიზმის წრეზე, რომელსაც დენიზა სუმბაძე ხელმძღვანელობდა. მაშინ 11-12 წლის ვიყავი და არ მსიამოვნებდა, რომ ზაფხულში უცხო ხალხთან უნდა მევლო. ერთ წელს ვიყავით სვანეთში, აილამას ბანაკში, საკმაოდ სპარტანულ პირობებში. მაშინ ჯგუფს ხელმძღვანელობდა სერგო ბარლიანი. მან აილამას ბანაკიდან, ქვემო სვანეთიდან, აგვიყვანა ზემო სვანეთში, უშგულში. ეს დაუვიწყარი მოგზაურობა იყო. ალბათ, სწორედ ამ საზაფხულო გასვლებმა გადაწყვიტა ჩემი სამომავლო საქმიანობაც.

რაც შეეხება განათლებას, განათლებით ხელოვნების ისტორიკოსი ვარ. პირველად მკვლევრად დავიწყე მუშაობა გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში – მაშინ ვიკვლევდი ახალადმოჩენილ ძაღლის მოზაიკას. შემდეგ ისე აეწყო ჩემი პირადი ცხოვრება, რომ გადავედი ბრიუსელში, სადაც კარგა ხანს ვცხოვრობდი. თუმცა იქაც საკმაოდ აქტიურად ვიყავი ჩართული სამეცნიერო სფეროში: წამიკითხავს მოხსენებები ქართული კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ პარიზში, ფრაიბურგში და ევროპის სხვა ქალაქებში.



მარინე მიზანდარი. ფოტო გიორგი მექვაბიშვილი

კიდევ ერთი საინტერესო გამოცდილება ბრიუსელში ყოფნისას იყო ევროკომისიაში მუშაობა. თავიდან ვიყავი ლიბანისა და პალესტინის კოორდინატორი, ვმუშაობდი სამეზობლო პოლიტიკის დირექტორატში, სადაც საქართველოც შედიოდა. ეს იყო დაუვიწყარი გამოცდილება როგორც პროფესიული, ისე ადამიანური თვალსაზრისით. ვმართავდი ინსტიტუციური დაძმობილების ინსტრუმენტის პროგრამას სომხეთში, საქართველოში და მოლდოვაში.

ბრიუსელში ყოფნისას მინდოდა, კიდევ უფრო მეტი არაფორმალური ბმა მექონოდა საქართველოსთან, ამიტომ ჩემს სახლში, პირველ სართულზე, ვაწყობდი ქართველი მხატვრების გამოფენებს – სულ 6-7 გამოფენა მაქვს გაკეთებული. ისე მოხდა, რომ ევროკომისიაშიც გავაკეთე ქართველი მხატვრების დიდი გამოფენა, რომელმაც გაზარდა ინტერესი საქართველოს მიმართ: აინტერესებდათ ქართული კინო, სამზარეულო, ლიტერატურა და ა. შ. ორი დიდი ჯგუფისთვის ტურიც კი გავაკეთე საქართველოში, რაც ძალიან გულისამაჩუყებელი იყო.

ამის შემდეგ, 2010 წელს, დავბრუნდი საქართველოში და მუშაობა დავიწყე ევროპის სახლში პროგრამების დირექტორად. იქაც ძალიან საინტერესო პროექტები განვახორციელეთ სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის კულტურული მემკვიდრეობის კუთხითაც. თუმცა 2012 წლიდან იქიდანაც წამოვედი – გარკვეული შეზღუდვა ვიგრძენი, რაც ჩემთვის მიუღებელი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ კარგი გამოცდილება მივიღე. 2012 წლის დამლევს, ნოემბერში, შემომთავაზეს კულტურის სამინისტროში მემუშავა მინისტრის მოადგილედ.

მართალია, ცოტა ვიყოყმანე, მაგრამ ბოლოს დავთანხმდი. წელიწად-ნახევარი ვმუშაობდი და ამ პერიოდმა დამანახა, რამდენად მნიშვნელოვანია, საჯარო სამსახურებში იყვნენ პროფესიონალი და საქმის ერთგული ადამიანები. ეს გამოცდილება ჩემთვის მაგალითი იყო, თუ როგორ შეიძლება კარგმა დამოკიდებულებამ შექმნას გუნდი იმ სივრცეში, სადაც რიგი მიზეზების გამო შეიძლება მტრადც აღგიქვან.

არასოდეს დამავიწყდება თანამშრომლების დიდი პროფესიონალიზმი და თანადგომა, რამაც შემაძლებინა შედეგის დადება. მთავარი ის იყო, რომ საერთო ხედვა გვაერთიანებდა. ვისარგებლეთ შემთხვევით და აღვნიშნავ ჩემს მაღლიერებას თანამშრომლების მიმართ.

2014 წლის თებერვლიდან, მას შემდეგ, რაც სამინისტროდან მომხსნეს, ისევ გავაგრძელე დამოუკიდებლად მუშაობა სხვადასხვა პროექტზე, საერთაშორისო პროექტების მონიტორინგზე. ბევრ ქვეყანაში მიმუშავია იუნესკოს კულტურისა და მემკვიდრეობის სფეროში მომუშავე ორგანიზაციებისთვის – იორდანიაში, ერაყში, ლიბანში და სხვაგან.

კულტურული მემკვიდრეობა ფაქიზი სფეროა და ბევრი ორგანიზაცია არ მუშაობს ამ მიმართულებით. სწორედ ეს იყო საფუძველი იმისა, რომ 2016 წლის ბოლოს მცირე ჯგუფმა დავაარსეთ „საქართველოს ეროვნული ფონდი“. ორგანიზაციის სტრუქტურა ავიღეთ ბრიტანეთის ეროვნული ფონდისგან – *National Trust*-ისგან – რომელსაც, რა თქმა უნდა, ვერ შევედრებით, იმდენად დიდი ისტორიისა და ტრადიციის მატარებელია.

მე-19 საუკუნის დამლევს ხელოვანებმა იბრძოლეს ლონდონის გარეუბანში მუშების ძველი უბნის გადასარჩენად და გადაარჩინეს კიდევ. შემდეგ საერთო ხედვის მექონე ადამიანებმა დაიწყეს ფიქრი და მუშაობა ბრიტანეთში კულტურული მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად. ამან მასშტაბური სახე მიიღო და დღეს ეს ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ორგანიზაციაა ბრიტანეთში.

როცა ფონდში პირველად მოვედი, ჩემი ყურადღება ამ ფანტასტიკურმა სახლმა მიიპყრო. ბევრ ორგანიზაციაში ვარ ნამყოფი, მაგრამ სხვაგან არსად მინახავს, ასე ჰარმონიაში ყოფილიყოს გარემო და შინაარსი. ცალკე აღსანიშნავია ამ სახლის რეაბილიტაცია. მოკლედ მოგვიყვით სახლის შესახებ.

ამ სახლს ჰყავს მეპატრონე – თამარ თენგიშვილი, რომელმაც შენობა ძალიან ცუდ მდგომარეობაში შეიძინა: მხოლოდ სახლის სტრუქტურა იყო შენარჩუნებული. თამარს „იკომოს საქართველოს“ შუამავლობით შევხვდით და შევთანხმდით, რომ ჩვენ ვიზრუნებდით მის რეაბილიტაციაზე და, რა თქმა უნდა, ყველაფერს მაღალი სტანდარტების დაცვით გავაკეთებდით.



საქართველოს ეროვნული ფონდის ოფისი. ფოტო გიორგი მექვაბიშვილი

გაგვიმართლა, რომ „იკომოსს“ ჰქონდა კალაში ძველი თბილისური სახლის აღდგენის გეგმა, თუმცა მათი ბიუჯეტი ამ პროექტს ვერ გასწვდა. აქვე აღვნიშნავ, რომ პროექტი დააფინანსა ნორვეგიის საგარეო საქმეთა სამინისტრომ; მათივე მხარდაჭერით აღდგა ბეთლემის უბანიც.

ერთი სიტყვით, ისე მოხდა, რომ არჩევანი ჩვენს სახლზე გაკეთდა. დაიწყო სამუშაოები თანმიმდევრულად და გეგმაზომიერად, საუკეთესო გამოცდილებების გათვალისწინებით. აქ რაც შემატებულია, ისიც შექცევადია – ანუ, თუ ერთ დღეს სახლის პირვანდელი სახით აღდგენა მოუნდებათ, ესეც უმარტივესადაა შესაძლებელი. რეაბილიტაცია ოთხი წელი გრძელდებოდა: დიდი ჩართულობა იყო, მიმდინარეობდა დავები და პოლემიკა, რათა სახლი მაღალი ხარისხით და ტრადიციული გზებით აღგვედგინა.

სახლს საინტერესო ისტორია აქვს, რომელსაც მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან ვიცნობთ, თუმცა მისი ქვედა ნაწილი ბევრად ძველია – მე-18 საუკუნის ფენებია. მაშინ ბანიანი სახლი ყოფილა. მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან აქ თბილისელ სომეხთა ოჯახი ცხოვრობდა, რომლებმაც ერთი სართული დააშენეს და შემდეგ კიდევ ერთი დაამატეს.



საქართველოს ეროვნული ფონდის ოფისი. ფოტო გიორგი მექვაბიშვილი ფოტო

სახლს აქვს კიდეც უფრო ძველი ნაგებობაც, რომელსაც მაია მანია, თბილისის მემკვიდრეობის ცნობილი მკვლევარი, მე-16-17 საუკუნეებით ათარიღებს. თბილისელი სომხების შემდეგ – რომლებიც აქვე მდებარე, ახლა უკვე დანგრეული სომხური ეკლესიის მეცენატები იყვნენ – ამ სახლში მათი ექიმი შთამომავლები ცხოვრობდნენ, უბანში ზრუნვითა და სიკეთით განთქმულნი. ბოლოს აქ, ამ საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით, ცხოვრობდა მხატვარი რობერტ კონდახსაშვი. ასე რომ, ერთი ოჯახის დიდ ისტორიასაც შეიძლება გავაღვეწოთ თვალი.

სანამ ჯერ კიდევ სახლზე ვლაპარაკობთ, მინდა მაღლიერებით აღვნიშნო, რომ თქვენი წყალობით ჩვენმა გუნდმა, „ადილეიმ“, სწორედ აქ დაიღო ბინა. ახლა მოგვიყევით ორგანიზაციის პროექტებზე: რით დაიწყეთ და რით ამაყობთ ყველაზე მეტად?

ჩვენი პროექტები დაიწყო კულტურული მემკვიდრეობის კონკურსით. გვინდოდა, ამით ყურადღება გაგვემახვილებინა იმ ადამიანებზე, რომლებიც ყოველგვარი წინასწარი მომზადებისა და ცოდნის გარეშე ინახავენ, უვლიან და გადასცემენ ცოდნას კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ. ამ პროექტით ცოტა დავეხმარეთ ადგილობრივებს. პროექტი დაფინანსებული იყო მსოფლიო მემკვიდრეობის ფონდის მიერ.

ამის შემდეგ ვიმუშავეთ თუშეთში, სადაც შემეცნებითი ხასიათის პროექტი გვექონდა: ზაფხულში შეხვედრებს ვატარებდით ადგილობრივებთან, რომელთა მხრიდანაც ძალიან დიდი ინტერესი წამოვიდა. შეხვედრები ჩავატარეთ დართლოსა და ომალოში და თავად ადგილობრივებმა ითხოვეს, რომ გაგვეკეთებინა ალვანშიც. ვაცნობდით მოსახლეობას, თუ როგორ შეიძლებოდა სოფლის განვითარება ინფრასტრუქტურულად, ტურისტულად და სხვა მიმართულებებით.

სამწუხაროდ, ამ სფეროში ცოდნის დეფიციტია: შეიძლება ადგილობრივს კარგი განზრახვა ჰქონდეს, მაგრამ ცოდნის არქონის გამო სამუდამოდ დააზიანოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი.



კულტურული მემკვიდრეობის კონკურსი. გამარჯვებულს აჯილდოვებს დიდი ბრიტანეთის ელჩი. ფოტო დიდი ბრიტანეთის საელჩო

ვფიქრობ, რომ პირადად ჩემთვის და ჩვენი გუნდისთვის გამორჩეული პროექტია ცისკარაულების კოშკის აღდგენა პირიქითა ხევისურეთში, არხოტის ხეობაში, სოფელ ახიელში. ზოგადად, დავიწყებ იმით, რომ საზღვრისპირა სოფლები მოწყვლადია და იქ ნებისმიერი აქტივობა, დამატებითი სიცოცხლის გაჩენა, ძალიან მნიშვნელოვანია. აუცილებელია ადგილობრივებისთვის მორალური მხარდაჭერის გამოხატვა – თუნდაც ჩვენი აქტივობებით.

ცისკარაულების კოშკი დაზიანდა რუსეთ-ჩეჩნეთის ომის დროს, 2001 წელს: რუსეთმა ჭურვი ესროლა, გამოანგრია ორი კედელი და გაუჩინა დიდი ბზარები.

ამ კოშკის რეაბილიტაცია ფრანგ და ბრიტანულ პარტნიორებთან ერთად დავიწყეთ; შემდეგ პოლონელებიც შემოგვიერთდნენ და საბოლოოდ შედგა საერთაშორისო პროექტი, რომელიც დაფინანსდა „ალიფის“ მიერ. ეს ორგანიზაცია კულტურული მემკვიდრეობის მიმართულებით მუშაობს შვეიცარიასა და ქენევამი.

პროექტში ჩაერთო უამრავი მოხალისე – თავიდან 48, შემდეგ დაემატა კიდევ 12 – სხვადასხვა ქვეყნიდან: საქართველოდან, საფრანგეთიდან, პოლონეთიდან, დიდი ბრიტანეთიდან და უკრაინიდან.

ამ პროექტის გამორჩეული თვისება, ჩემი აზრით, სწორედ მოხალისეობრივი ჩართულობა იყო. პროექტი დაამუშავეს ქართველმა არქიტექტორებმა, რომელთაც ნინო კორძახია ხელმძღვანელობდა. ასევე იმუშავა ვასიკო ნაყურმა – მშრალი ქვის წყობის არაჩვეულებრივმა ოსტატმა. მისი წვლილი ამ პროექტში განუზომელი იყო: ალბათ, რომ არა ის, პროექტი ვერ შედგებოდა. ვასიკო ფშაველია, დურგალიც არის, მაგრამ ქვის მშრალ წყობაში ბადალი არ ჰყავს; მუშაობის პროცესში ჯადოქარს ვეძახდით. ვუბნებოდით, ხელთათმანი გაეკეთებინა და ისე ემუშავა, მაგრამ ამბობდა: „ეგ რომ გავიკეთო, მერე ქვას



ცისკარაულების კოშკი

როგორ შევიგრძნობო?“ სულ ვეუბნებოდი: „დაიხმარე ვინმე, ქვემოთ რომ ქვეები აწყვია, სხვა მოგაწვდის-მეთქი“, – ამაზეც უარს ამბობდა: „თუ არ ჩაველი და ხელი არ მოვკიდე ქვას, ისე არ შემიძლიაო“. საოცარი გამოცდილება იყო მასთან თანამშრომლობა.

პროექტს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შედეგი ჰქონდა ადგილობრივებისთვისაც: იქ ყოფნის დროს ჩვენთან ჩამოდიოდნენ მეგობრები, ახლობლები, დაინტერესებული პირები და თითქმის სიცოცხლე განახლდა. ერთმა ოჯახმა სასტუმროც კი გახსნა – დაამატა და დაამატა ოთახები, რადგან საჭიროება უცებ გაჩნდა. იქამდე არხოტის ხეობა ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი.

მინდა აღვნიშნო კიდევ ერთი რამ: როგორც მოგახსენეთ, პროექტში მოხალისეები იყვნენ ჩართულნი, შემდეგ ბევრი მათგანი შემოგვიერთდა და ჩვენთან ერთად დაიწყო საქმიანობა – მაგალითად, გიორგი ბურჯანაძე დღეს ფონდის თანათავმჯდომარეა; მზია გულედანი, სალომე ტაბატაძე და სხვები. ფაქტობრივად, ამ პროექტმა ჩვენი ფონდის ჯგუფი ჩამოაყალიბა.

მისი დასრულების შემდეგ ძალიან მნიშვნელოვანი აღიარება მოვიპოვეთ: „ევროპა ნოსტრამ“ გადმოგვცა ჯილდო, შემდეგ კი გრან-პრიც კატეგორიაში. – „მოქალაქეთა ჩართულობა და ცნობიერების ამაღლება“. სამწუხაროდ, ეს იმ პერიოდს დაემთხვა, როდესაც ჩვენთან კონტექსტი შეიცვალა. ეს ჯილდო ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორიც კინოში კანის ფესტივალის ლაურეატობა – ამ დარგში ევროპაში ყველაზე პრესტიჟული აღიარებაა. ამის შემდეგ პრეზიდენტმა სალომე ზურაბიშვილმა ჯერ ვასიკო ნაყურს, შემდეგ კი პროექტის სამუშაო ჯგუფსა და რამდენიმე მოხალისეს გადასცა ღირსების ორდენები.

ახლა საუბრობდით ამ უნიკალურ პროექტზე და ასეთი კითხვა გამიჩნდა: ადამიანის ბუნება ხშირად მიდრეკილია, თავიდან აიცილოს და სხვაზე გადაიტანოს პასუხისმგებლობა. მაგალითად, როცა ჩვენთან რომელიმე ძველი ზიანდება, პირველ რიგში ვკითხულობთ, ამა თუ იმ უწყებამ ან ორგანიზაციამ რატომ არ იმუშავა ჯეროვნად – რაც ნამდვილად სწორია – მაგრამ რა შეგვიძლია ჩვენ, რიგით მოქალაქეებს? რით შეგვიძლია ხელი შევუწყოთ კულტურული მემკვიდრეობის მოვლასა და შენარჩუნებას?

მოგზაურობის დროს, სოფელში თუ ქალაქში ჩასულმა, ადგილობრივს რომ უთხრას: რა ლამაზი და ღირებული ძველი სახლია, რა ლამაზი კედელია, როგორ არის გაკეთებული! მაგალითად, ტრადიციულ დასავლურ ოლებში – რაჭაში და ზოგჯერ იმერეთშიც – ძველისძველ ოლებში ბევრი ინოვაციური მტრინია.

ვფიქრობ, რომ ყველას, მოქალაქეებს, შეგვიძლია გავაკეთოთ ელემენტარული: თუ ძველ ბინაში ვცხოვრობ, შემიძლია ხის ფანჯრის ჩარჩო არ ჩავანაცვლო მეტალპლასტმასით; თუ ბაღი მაქვს, არ შევწამლო ქიმიკატებით და შევწამლო ტრადიციული მეთოდებითა და გზებით. საჭიროა ამ ხალხის შექება.

მახსენდება ომალოს შემთხვევა, სადაც შენარჩუნებული იყო რამდენიმე საოცარი სახლი – უძველესი და საინტერესო. სულ ვიმეორებდით: ეს არის ის, რის შენარჩუნების გამოც უნდა ვიბრძოლოთ, რადგან თუ ეს განადგურდა, იქ აღარავინ გაჩერდება – ომალო მხოლოდ სატრანზიტო პუნქტი გახდება. მოკლედ, წაქეზებამ იმუშავა: სხვანაირად შეხედეს საკითხს და დაიწყეს ამ ძეგლების მოვლა.

ამიტომ იყო აუცილებელი ჩვენი პროექტი – „მემკვიდრეობის კონკურსი“, სადაც თითოეული ადამიანი, რომელიც ხელს უწყობს კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებასა და გავრცელებას, ჩამოგვყავს და ვაძლევთ სიტყვას; ისინი გვესაუბრებიან საკუთარ გამოცდილებაზე, თავს დაფასებულად გრძნობენ და უკან ამაყები ბრუნდებიან. ვფიქრობ, რომ ამ მოტივაციით მუშაობას მეტი ენთუზიაზმით გააგრძელებენ.



ცისკარაულების კოშკი რეაბილიტაციამდე და რეაბილიტაციის შემდეგ

ასევე, თუ ვხედავთ, რომ კულტურულ მემკვიდრეობაში მიუღებლად ერევიან, ადგილობრივებმა მეტად უნდა იაქტიურონ. ჩვენს საზოგადოებას არ გვაქვს მომთხოვნი დამოკიდებულება, არადა ეს ჩვენი უფლება და პასუხისმგებლობაცაა – როგორც მემკვიდრეობის, ისე ბუნების მიმართ. ვფიქრობ, თითოეული მოქალაქე, თუ სწორად მიუდგება საკითხს, შეძლებს წვლილის შეტანას მემკვიდრეობის გადარჩენასა და მოვლა-პატრონობაში.

მარინე, ბოლოს მინდა გთხოვოთ: თუ გაქვთ კიდევ სათქმელი – რისი თქმაც გინდოდათ და არ გკითხეთ?

მინდა, საზოგადოებაში გაჩნდეს უფრო მეტი პასუხისმგებლობა მატერიალური და არამატერიალური მემკვიდრეობის მიმართ და ვისურვებდი, რომ საზოგადოება მეტად იყოს ჩართული. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ადამიანის უფლებების ნაწილია; ეს ჩვენი ფუნდამენტური უფლებაა, ისეთივე, როგორც სუფთა ჰაერზე, ჯანდაცვაზე და ა. შ.

თუმცა, სამწუხაროდ, მემკვიდრეობას სხვა უფლებებთან ერთად არ განიხილავენ. კულტურული მემკვიდრეობა მთავარია ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარებისთვის და ასევე ადამიანის პირადი კეთილდღეობისთვის. თუ ეს საფუძველი მოირღვა, ვეღარაფერს დავაშენებთ.

ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაც კი, პირდაპირ თუ ირიბად, ძველი ცოდნით იკვებება. მთავარია, ყველამ გავაცნობიეროთ, რომ ეს არის სოციალური სიკეთე და ჩვენი კეთილდღეობის წყარო. რაც არ უნდა კარგად იყო, თუ ეს გარემო აღარაა, რაღაც მთავარი მოგაკლდება, რადგან კეთილდღეობის ერთ



ავტორი: სანერო ნათაძე - ფოტოგრაფი სახელმწიფო მუზეუმის არქივის ხელმძღვანელი

ბამოსეაფაჲ მუჰაოჲნენ

სანდრო ნათაძე – პროექტის ხელმძღვანელი, სარედაქციო საბჭოს წევრი

ნანა მუავანაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი

თეონა რუხაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი

მეთიუ ნაითი – სარედაქციო საბჭოს წევრი, ინგლისური ტექსტის რედაქტორი

ნანა მუავანაძე – მთარგმნელი

ნინო ბექიშვილი – ქართული ტექსტის რედაქტორი

ნიკოლოზ გოგაშვილი – დიზაინერი



