

# ՀԱՅՈՒՅԻՄ ՅՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏ

2024

N5

## სარჩევი:

სარედაქციო წერილი .....	1
სანდრო ნათაძე სამი ძმის „ოთხი ნანა“ .....	3
ბესიკ მახათაძე დიდი მგალობელი – დავით შოთაძე (დავით ჩხარელი) .....	7
მარიამ ბედენაშვილი ქართული ცეკვა, როგორც თერაპია.....	10
ანა ივანაშვილი ამირანის ორსახოვანი ბუნება .....	14
რობინ დეკურსი „ცეკვა-ლაშქრობიდან“ „მკურნალ ბუნებამდე“ .....	18
ილია ჭლარკავა ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღების საიდუმლო.....	23
ნანა მუავანაძე ინტერვიუ თეოდორ ლევინთან .....	32
ქეთევან ბაიაშვილი სტვირი თუ სალამური.....	43
გონა ბალავიძე რევამ ანდლულაძე – ხელმარჯვე ოსტატი და ხელოვანი .....	46

# სარედაქციო წერილი

მოგესალმებით და წარმოგიდგინთ ჩვენი ჟურნალის მეხუთე ნომერს.

ტრადიციისამებრ, შევეცადეთ, „ქართული ფოლკლორის“ მორიგ გამოცემაში თქვენთვის მნიშვნელოვანი, საინტერესო და მრავალფეროვანი თემები შეგვეჩია.

ჟურნალის ეს ნომერი დაეთმო რუბრიკებს: „ხალხური სიმღერა“, „საეკლესიო გალობა“, „ქორეოგრაფია“, „ზეპირსიტყვიერება“, „საკრავი“, „სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება“, „ნარკვევი“, „ინტერვიუ“ და „მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობა“.

თუ ქართული ხალხური სიმღერების ისტორია გაინტერესებთ, აუცილებლად უნდა წაიკითხოთ სანდრო ნათაძის სტატია „სამი ძმის ოთხი ნანა“. სტატიაში სანდრო მისთვის ჩვეული ცოცხალი და ხალისიანი თხრობით გადმოგვცემს „ოთხი ნანას“ პერსონაჟების – ლადიკო, აქვსენტი და მანასე სალუქვაძეების – თავს გადახდენილ ამბავს, რომელიც შემდგომ ამ სიმღერის ტექსტის საფუძვლად იქცა; გვიამბობს რეალურად არსებული ძმების ცხოვრების შესახებ და მათი უნიკალური საშემსრულებლო სტილის თაობაზე საკუთარ დაკვირვებასაც გვიზიარებს.

რუბრიკა „საეკლესიო გალობა“ ამჯერადაც ბესიკ მახათაძის სტატიას დავუთმეთ. ავტორი კვლავ XIX საუკუნეში მოღვაწე მგალობლების ისტორიას გვაცნობს და ამავე პერიოდში მოღვაწე ცნობილი მგალობლის, დავით შოთაძის (ჩხარელის), შესახებ მოგვითხრობს. დავით შოთაძისა და მისი თანამედროვე მგალობლების ღვაწლზე საუბრისას ბესო ისევ საინტერესო საარქივო წყაროებს იშველიებს. სტატია წარმოდგენას გვიქმნის მეფის რუსეთის დროინდელ იმერეთში, კერძოდ, ქუთაისში არსებულ ვითარებაზე.

ბესო მახათაძის სტატიის მსგავსად, გასული ნომრის რუბრიკა „ზეპირსიტყვიერებაში“ გამოქვეყნებული სტატიის ერთგვარ გაგრძელებად შეიძლება აღვიქვათ ანა ივანაშვილის წერილი „ამირანის ორსახოვანი ბუნება“. წინა ნომერში ანამ ქართული ხალხური ეპოსის გმირის, ამირანის, თავგადასავალი მოგვითხრო. ამჯერად ავტორი ეხება კონკრეტულ საკითხს – ამირანის ორსახოვნებას. იგი, ერთი მხრივ, სიკეთისა და მშვიდობისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარი თავის განდიდებისათვის მებრძოლი გმირის ხასიათს განიხილავს. მსჯელობისას მაგალითად მოჰყავს ამირანის ეპოსის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილი ვარიანტები და ქართული მხატვრული ლიტერატურის ის ნიმუშები, რომლებშიც ეს გმირია წარმოჩენილი. ავტორი ქართული საზოგადოების ცნობიერებაში ამირანის ერთმნიშვნელოვნად სიკეთისთვის მებრძოლ პერსონაჟად აღქმას გარკვეულწილად ქართული მწერლობის გავლენასაც უკავშირებს.

ჩვენს ერთგულ მკითხველს ალბათ ემახსოვრება „ქართული ფოლკლორის“ პირველ ნომერში ქეთევან ბაიაშვილის ავტორობით გამოქვეყნებული წერილი საქართველოში აღმოჩენილი უძველესი საკრავის – ძვლის უნო სალამურის, ე. წ. „მწყემსი ბიჭის სალამურის“ შესახებ. ამჯერად ავტორი გვთავაზობს სტატიას, რომელიც უშუალოდ ტერმინ „სალამურის“ წარმოშობის საკითხს ეხება და ამ საკრავთან დაკავშირებულ სხვა ძველ ქართულ ტერმინებს განიხილავს. სალამურის შესახებ ეტიმოლოგიურ ძიებებს იგი ბერძნული ენის ლექსიკონამდე მიჰყავს. როგორ ითარგმნება ბერძნულიდან ქართულად სიტყვა „სალამურა“ (σαλαμύρα) და რა კავშირი შეიძლება იყოს ამ სიტყვასა და ჩასაბერ საკრავ სალამურს შორის, ამას სტატიიდან შეიტყობთ.

ტრადიციული რეწვის ოსტატის, რევაზ ანდლულაძის, შესახებ გვიყვება გოჩა ბალავაძე რუბრიკაში „სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება“. ავტორი გვაცნობს ქვაზე, ხესა და ლითონზე კვეთის ღიდოსტატის შემოქმედებით გამოცდილებასა და ამჟამინდელ საქმიანობას. სტატიას ახლავს ფოტოები, რომლებზეც ახალციხეში მოღვაწე ოსტატის გამორჩეული ნამუშევრებია აღბეჭდილი. მათი დათვალიერების შემდეგ ალბათ მოისურვებთ, ოსტატის სახელოსნოს პირადადაც ესტუმროთ.

რუბრიკა, რომელიც ქართულ ხალხურ ცეკვას ეძღვნება, ამჯერად ახალგაზრდა ქორეოგრაფ მარიამ ბედენაშვილს დავუთმეთ. მარიამი ცეკვით ბავშვობიდანვე იყო გატაცებული, გერმანიაში სწავლისას კი ცეკვის თერაპიით დაინტერესდა. სამშობლოში დაბრუნებულმა სცადა, ევროპაში შესწავლილი მეთოდები ქართული ტრადიციული ცეკვისთვის მოერგო. ამ მიზნით შეიმუშავა სპეციალური პროგრამა, რომელიც ქართულ ცეკვებსა და საცეკვაო ჰანგებზე აგებულ აქტიურ თამაშებს მოიცავს, შედგენილია ასაკობრივი ჯგუფების მიხედვით და მომხმარებელთა ფართო სპექტრის ინტერესს ითვალისწინებს. სტატიაში მარიამის საქმიანობისა და სამომავლო გეგმების შესახებ უფრო დაწვრილებით წაიკითხავთ და შესაძლოა, თქვენც დაინტერესდეთ ქართული ცეკვის თერაპიით.

ქართული კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ გამორჩეულ ფაქტს – ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადატანასა და მასთან დაკავშირებულ პრობლემებს – ეხება გალობის მკვლევარ ილია ჯღარკავას სტატია „ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღების საიდუმლო“, რომელსაც, საკითხის აქტუალობიდან გამომდინარე, ჟურნალის ვრცელი რუბრიკა „ნარკვევი“ დავუთმეთ. ქართულ ზეპირ ტრადიციაში შემონახული უნიკალური ბგერათწყობის ქართული საგალობლების ხუთხაზიან სანოტო სისტემაზე გადატანის პროცესში სირთულეებმა თავი იმთავითვე იჩინა. ქართული ბგერათწყობის პრობლემა XIX საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული დღემდე სამეცნიერო კვლევისა და ხშირად მწვავე დისკუსიის საგანია. ნარკვევში მოხმობილი დოკუმენტური წყაროებიდან კარგად ჩანს, რომ საგალობელთა კილოებისა და სანოტო პარტიტურების თაობაზე XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედშიც ისევე ცხარედ კამათობდნენ, როგორც დღეს. ილია თანმიმდევრულად აანალიზებს ამ პრობლემების მიზეზებს და იმედოვნებს, რომ შემდგომი კვლევები და სამეცნიერო დიალოგები შესაძლებლობას მოგვცემს, დავადგინოთ და ყველასთვის გასაგები გავხადოთ, როგორი იყო გალობა ნოტებზე გადატანამდე და როგორი გახდა ნოტებზე გადატანის შემდეგ. საკითხის მასშტაბურობისა და აქტუალობის გამო, მსჯელობის გაგრძელებას ავტორი ჟურნალის შემდეგ ნომრებშიც გვპირდება.

მიმდინარე ნომერში გაეცნობით ნანა მჭავანაძის ინტერვიუს ცნობილ ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგ თეოდორ (ტედ) ლევინთან, რომელიც მრავალი წელია, დაულალავად მოგზაურობს და იკვლევს მსოფლიოს მუსიკალურ პეიზაჟებს აპალაჩის მთებიდან თბილისურ ხეივანებამდე და კიდევ უფრო შორს, ცენტრალური აზიის ქვეყნებამდე. ბევრს ალბათ ახსოვს ლეგენდარული ბილი ჯოელის თბილისური ტურნე, მაგრამ შესაძლოა, არ იცოდეს, რომ ეს პროექტი სწორედ ტედ ლევინის დამსახურებით განხორციელდა. მკვლევარი გვიამბობს, როგორ გაარღვია მამინ საბჭოური რკინის ფარდა მუსიკის უნივერსალური ენის საშუალებით და როგორ გაუკვალა გზა ქართულ ტრადიციულ მუსიკას ამერიკულ აუდიტორიამდე. ინტერვიუდან კიდევ არაერთ საინტერესო ამბავს შეიტყობთ.

არ უნდა გამოტოვოთ „მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის“ რუბრიკა, რომელშიც ქორეოგრაფიული ხელოვნების იშვიათ მიმდინარეობას გაეცნობით. სტატიის ავტორი რობინ დეკერსი მკითხველს უამბობს თავის უნიკალურ პროექტზე, რომელშიც ცეკვის ხელოვნებას ბუნების უკეთ შეცნობისა და მასთან ჰარმონიული შერწყმის მიზნით იყენებს და ასე ცდილობს დედაბუნებისადმი საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებას. ქართველ მკითხველს, რომლის კულტურული იდენტობა მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ ცეკვასთან, დეკერსის ინოვაციური მიდგომა შესაძლოა, უცნაურ სიახლედ და ნორმიდან თამამ გადახვევად მოეჩვენოს, თუმცა ცეკვის პოტენციალის ახლებურად გააზრებისა და დანახვის შესაძლებლობასაც იძლევა. როგორ ახერხებს ამას ავტორი, სტატიაში გაეცნობით.

იმედი გვაქვს, ჟურნალის ახალი ნომერი ჩვენს ერთგულ მკითხველს მოეწონება. წლის ბოლოს კი ახალი ნომრითა და მრავალი საინტერესო მასალით შევხვდებით.

ჩელაქორთა ჯგუფი



# სამი ძმის „ოთხი ნანა“



ვინც ქართული ხალხური სიმღერით დაინტერესებულა და მისი შესწავლა დაუწყია, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ყველას უმღერია გურული „ოთხი ნანა“. ასე ვიყავი მეც. მახსოვს, ბავშვობაში ანსამბლ „მართვეს“ ლოტბარმა ვალერი ქუტიძემ გვასწავლა სიმღერა, რომლის ტექსტიც გვიამბობდა სამ ძმაზე: ლადიკო, აქვსენტი და მანასე სალუქვაძეებზე, რომლებმაც დაკარგეს ხარები: ქამუშა და აღმასა.

დიდი ხნის განმავლობაში ეს სამი ძმა გამოგონილი პერსონაჟები მეგონა. ვფიქრობდი, რომ მათ გასაჭირზე გამოითქვა ლექსი, შემდეგ კი ეს ტექსტი გამოიყენეს სიმღერაში „ოთხი ნანა“. თურმე საქმე ასე მარტივადაც არ ყოფილა. პირველად, 2009 წლის, ანჩისხატის გუნდის სოლო კონცერტზე ნათქვამი „ჩვენ მშვიდობა“ მოვისმინე, რომელიც სხვა ვარიანტებისგან მკვეთრად განსხვავდებოდა. მისმა მელოდიურმა მოუსვენრობამ თავიდანვე სასიამოვნო, ღიმილისმომგვრელი გაცემა გამოიწვია. სიმღერის წარდგენისას გუნდმა აღნიშნა, რომ ეს იყო ძმების – ლადიკო, აქვსენტი და მანასე სალუქვაძეების – ვარიანტი. მიკვირდა, როდესაც ცნობილი „ოთხი ნანას“ (რომელიც მელოდიური სირთულით არ გამოირჩევა) შემდეგ ძმების „ჩვენ მშვიდობას“ ასეთ გამორჩეულ ვარიანტს ვუსმენდი. დავინტერესდი მისი პირველადი აუდიოჩანაწერით და დავუკავშირდი ანჩისხატის გუნდის წევრ ლევან ვეშაპიძეს, რომელმაც მითხრა, რომ ძმებ სალუქვაძეების მიერ შესრულებული სიმღერები ცვილის ლილვაკების ჩანაწერების<sup>[1]</sup> გამოცემებში იყო შესული. გავხსენი შალვა მშველიძის 1931 წლის ექსპედიციის დისკი და აღწერაში დამხვდა „ბახველი ძმების“ მიერ შესრულებული სიმღერების მთელი წყება:<sup>[2]</sup> „ოთხი ნანა“, „ჩვენ მშვიდობა“, „მადლობელი“, „მრავალჟამიერი“, „მასპინძელსა მხიარულსა“, „ახალი შვიდკაცა“, „მწვანესა და უქულოსა“ და „პატარა საყვარელო“. ყველა მათგანს აერთიანებს მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერა, რომელიც ქმნის ვარიანტულობას. ძმების ვარიანტები საოცრად მრავალფეროვანია, სამივე ხმა მუდმივად მოძრაობს, არ ტოვებს სივრცეს მელოდიური ფიგურაციის გარეშე, რაც ერთგვარ ბუნჯის ხიდზე სვლას ჰგავს, თუმცა ამ ჩახვეულ ვარიანტებს ძმები სალუქვაძეები იდეალურად ახერხებენ. ამ ყველაფრის დასტურად გთავაზობთ მათ მიერ ნამღერ „ჩვენ მშვიდობას“:



ჩაწერილია შალვა მშველიძის მიერ. 1931 წელი.

ძმები: ლადიკო (1892-1963), მანასე (1894-1964), აქვსენტი (1897-1970) და ამბროსი<sup>[3]</sup> (უფროსი ძმა) სალუქვაძეები დაიბადნენ სოფელ ფამფალეთში, ბესარიონ სალუქვაძისა და ფილიმონ ინწკირველის<sup>[4]</sup> ოჯახში.<sup>[5]</sup> ბესარიონის გარდაცვალების შემდეგ ოთხი შვილი დედამ, ფილიმონ ინწკირველმა, გაზარდა. ძმები განთქმული ხის ოსტატები იყვნენ, აშენებდნენ სახლებს და ღურგლობით ირჩენდნენ თავს. თუმცა სოფლის მეურნეობასაც მისდევდნენ. მათ სოფელში სიმინდისთვის გამოუსალეგარი მიწა იყო, ამიტომ ძმებს, მთელი სოფლის მოსახლეობის მსგავსად, საყანე მიწები ჰქონდათ ლეკიანში, მდინარე ნატანებისა და შავი ზღვის შესართავთან.

ერთ დღეს სოფელში გავრცელდა ამბავი, რომ ლეკიანში წვიმამ ნალიები დააზიანა. ძმებმა უღელში შეაბეს თავიანთი ხარები, ქამუშა და ალმასა, და ლეკიანისკენ გაეშურნენ. უკანა გზაზე ნაცნობებმა მიიპატიჟეს, ძმებმა უარი ვერ თქვეს. პატრონების მოლოდინში სიმინდით დატვირთულმა ქამუშამ და ალმასამ კი გზა განაგრძეს, დაიბნენ და მოსავლით დატვირთული ურემზე შებმული ხარები მდინარემ ზღვისკენ გარიყა. დაბრუნებულ ძმებს მხოლოდ მდინარისკენ მიმავალი ურმის კვალი და დახვდათ. რაღას იზამდნენ, უკანა გზაზე ეს ამბავი ლექსად გამოთქვეს და „ოთხი ნანას“ ჰანგს მოარგეს. ვარიანტის პოპულარობის გამო, ბევრს „ოთხი ნანა“ ძმებ სალუქვაძეების შექმნილი ჰგონია. სინამდვილეში, ამ სიმღერას სულ სხვა ისტორია აქვს. ცნობილი მომღერალი სიმონ მეგრელიშვილი წერს, რომ სიმღერის ძველი ტექსტი შემდეგნაირად ითქმოდა:

„უთხრათ ერთი ოთხი ნანა,  
გურულების ოთხი ნანა,  
გურულების ოთხი ნანა,  
აჭარლების ჩარირამა.“<sup>[6]</sup>

სიმღერის ტექსტი ბევრჯერ შეიცვალა. თუმცა პოპულარული მას შემდეგ გახდა, რაც ძმებმა სალუქვაძეებმა მოარგეს ლექსი, რომელიც ლეკიანში მათი ხარების დაკარგვას ეხება (იხ. შალვა მშველიძის მიერ 1931 წელს ჩაწერილ „ოთხი ნანა“, ასრულებენ ძმები: ლადიკო, აქვსენტი და მანასე).



მარცხნიდან მარჯვნივ: აქვსენტი, მანასე და ლადიკო სალუქვაძეები



ჩაწერილია შალვა მშველიძის მიერ. 1931 წელი.

1918 წელს ძმები ირიცხებოდნენ გურია-აჭარის სახალხო არმიამში, თურქეთთან შეტაკების დროს კი მანასე სალუქვაძე ფერდში დაიჭრა.

ძმები სალუქვაძეები გადაღებული არიან სიკო დოლიძის ფილმ „დარიკოს“ (1936) ეპიზოდურ და მასობრივ სცენებში; ისინი ასევე მონაწილეობდნენ 1949 წელს თბილისში გამართულ მხატვრული თვითშემოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადაში.

ფამფალეთიდან იყო ცნობილი მომღერალი ბესარიონ ინწკირველი, რომელმაც სიმღერა ისწავლა გურული სიმღერის დიდად მცოდნე, თავად სამუელ მაქსიმელიშვილისა და გურული სიმღერა-გალობის იშვიათი ოსტატის, თავად დათა გუგუნავასგან. ბესარიონი იყო გურული სიმღერის ბუღბუღად წოდებული სამუელ ჩავლეიშვილის გუნდის წევრიც.



გადმოცემით ვიცით, რომ ძმები სალუქვაძეების მუსიკალურ განვითარებაში დიდი წვლილი სწორედ ბესარიონ ინჭირველმა შეიტანა. თუმცა, ჩემი აზრით, მათი მღერა, ვარიანტულობა და მუსიკალური აზროვნება არავის ნამღერს არ ჰგავს, მათ შორის, არც ბესარიონ ინჭირველისას, რომლის მრავალი ჩანაწერიც მოგვეპოვება. სალუქვაძეების სტილს გამოარჩევს ინდივიდუალურობა, ის ყველასგან განსხვავებულია. ამის თქმის საშუალებას მაძლევს შალვა მშველიძის მიერ სალუქვაძეებისგან ჩაწერილი სხვა სიმღერებიც.

სხედან მარცხნიდან მარჯვნივ: ლადიკო სალუქვაძე, უცნობი დგანან: აქსენტი და მანასე სალუქვაძეები სანდრო ნათაძის არქივიდან



მადლობელი



მრავალკამიერ



მასპინძელსა  
მხიარულსა



ახალი შვიდაცა



მწვანესა და  
უქუდოსა



ჰატარა  
საყვარელო

საარქივო მასალებზე დაყრდნობით ვიცით, რომ ძმები სალუქვაძეები ჩაუწერია სულ რამდენიმე ექსპედიციას:

- 1) 1931 წლის შალვა მშველიძის ექსპედიცია, რომლის დროსაც მშველიძემ ჩაიწერა 8 სიმღერა (ჩამონათვალი იხილეთ სტატიის დასაწყისში).
- 2) 1933 წლის გრიგოლ ჩხიკვაძის ექსპედიცია, რომლის ფარგლებშიც ჩაწერილია ძმების მიერ შესრულებული „ჩვენ მშვიდობა“ და „ხასანბეგურა“.<sup>[7]</sup>
- 3) გრიგოლ კოკელაძის ექსპედიცია, რომლის ჩატარების წელიც უცნობია. ამ ექსპედიციის მონაპოვარია „ოთხი ნანა“<sup>[8]</sup> და „მწვანესა და უქუდოსა“.<sup>[9]</sup>

სამწუხაროა, რომ ძმებ სალუქვაძეების ბევრი ისტორია არ შემოგვრჩა, თუმცა იმედს ვიტოვებ, რომ ძიებისას არაერთ ახალ და უცნობ მასალას გადავაწყდები.

დაბოლოს, დახმარებისა და მოწოდებული ინფორმაციისთვის მადლობას ვუხდის ძმებ სალუქვაძეების შთამომავლებს: მალხაზ უთურაშვილს, გულნაზ მუჯირს, მარინა ორაგველიძესა და მზია მამალაძეს.

<sup>[1]</sup> 2006, 2007 და 2008 წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის ცენტრის პროექტის ფარგლებში გაციფრდა იმ დროისთვის საქართველოს სხვადასხვა ინსტიტუტში, მუზეუმსა თუ არქივში დაცული ცვილის ლილვაკები „ძმები წარსულიდან“. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფიის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისი. 2006. CD 4.

<sup>[2]</sup> ძმები სალუქვაძეები იყვნენ სოფელ ფამფალეთიდან, თუმცა იმხანად სოფელი ადმინისტრაციულად სოფელ ბახვს ეკუთვნოდა. სავარაუდოდ, ამის გამო იხსენიებენ მათ „ბახველ ძმებად“.

<sup>[3]</sup> მანასე სალუქვაძის შვილიშვილ გულნაზი მუჯირის გადმოცემით, ამბროსი არ მღეროდა, თუმცა ცნობილი თამადა ყოფილა.

<sup>[4]</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ფილიმონი მამაკაცის სახელია, გადავამოწმე შთამომავლებთან და დამიდასტურეს, რომ სალუქვაძეების დედას ნაღმვილად ერქვა ფილიმონი.

<sup>[5]</sup> „ბახველი ძმების, ლადიკო, მანასე და აქვსენტი სალუქვაძეების მიერ შექმნილი სიმღერის „ოთხი ნანას“ ისტორია“. (წყარო: მანასე სალუქვაძის შთამომავლის მალხაზ უთურაშვილის ხელნაწერი.)

<sup>[6]</sup> გაზეთი „კომუნიზმის განთიადი“, N85, თბილისი, 1972 წლის 18 ივლისი, გვ. 4.

<sup>[7]</sup> იხ. Folkcatalog.ge – ეროვნული არქივის კინოფოტოფონოლოკუმენტების არქივის ფონოლოკუმენტების განყოფილებაში მაგნიტური ფირების აღწერის პირველი წიგნი.

<sup>[8]</sup> კოკელაძე, გრიგოლ. (1984). *ასი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 264.

<sup>[9]</sup> ნიმუშების ჩამონათვალი მოცემულია კატალოგში, თამარ მამალაძის არქივში, რომელიც ინახება ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტსა და ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში - თ. მ. 40-6.



ავტორი: სანერო ნათაძე - ფოლკლორის  
სახელმწიფო ცენტრის არქივის ხელმძღვანელი



დიდი მგალობელი – დავით შოთაძე (დავით ჩხარელი)



ქუთაისში არსებულ უძველეს საერო დანიშნულების ნაგებობათაგან აღსანიშნავია ეროვნული მნიშვნელობის კულტურის ძეგლი „ოქროს ჩარდახი“, რომელიც იმერეთის მეფეთა სასახლე ყოფილა.

სასახლის ტერიტორიაზე სხვა შენობა-ნაგებობებთან ერთად იდგა სამეფო კარის ეკლესია, სადაც, საარქივო ცნობებზე დაყრდნობით, იმერეთის უკანასკნელი მეფის, სოლომონ II-ის, მმართველობის დროს (1789-1810) გალობდნენ ძველი დროის საუკეთესო მგალობლები.

ერთ-ერთი მგალობელი ყოფილა დავით შოთაძე, ცნობილი, როგორც დავით ჩხარელი. მის ბიოგრაფიაში ვკითხულობთ: „დროსა მეფობისასა მსახურებდა მეფის კარის მგალობლად და ჩყბა (1821 – ბ. მ.) წლიდგან განწესებულ არს ქუთაისის სობოროსა შ ~ ა მგალობლად“<sup>[1]</sup>.

დავით იესეს ძე შოთაძე დაბადებულია 1768 წელს თერჯოლაში, დაბა ჩხარში. სასულიერო განათლება გელათის მონასტერში მიუღია და აქვე შეუსწავლია გალობაც: „გელათი წინეთ გალობის ბუდე იყო. როგორც ვიცით, ჩვენი სახელოვანი გალობლები, განსვენებული: ანტონ ღუმბაძე, სინო კანდელაკი, დავით ჩხარელი (შოთაძე) და სხვა საუკეთესო გალობლები გელათში იყვნენ გაზდილი“.<sup>[2]</sup>



„ოქროს ჩარდახი“ (ეროვნული ბიბლიოთეკის ფოტო)

ზოგიერთ საარქივო ცნობაში ის მოხსენიებულია, როგორც დავით დეკანოზიშვილი. სავარაუდოდ, ამის მიზეზი მამამისის, იესეს, დეკანოზობა ყოფილა.

იმერეთის სამეფოს გაუქმების შემდეგ (1810) მანამდე არსებული ოთხი (ქუთაისის, გელათის, ხონისა და ნიკორწმინდის) ეპარქიის ნაცვლად ერთი ახალი – იმერეთის ეპარქია შეიქმნა და აქაც, რუსეთის მსგავსად, მაგალობლებისთვის საეკლესიო შტატები დაწესდა: „ქუთაისის საკათედრო ტაძარში 5 შტატი, გელათის მონასტერში – 1 (შემდგომ ესეც გააუქმეს). 1810-1812 წლების შავი ჭირითა და სტიქიური უბედურობებით ისედაც შემცირებული მაგალობლები ხსენებული შტატების დაწესებამ კიდევ უფრო უარეს დღეში ჩააგდო“.<sup>[3]</sup>

დავით შოთაძესთან ერთად კარის ეკლესიასა და საკათედრო ტაძარშიც მაგალობლებად იყვნენ იმერეთში გალობით განთქმული გვარის – კანდელაკის საუკეთესო წარმომადგენლები: ოქროპირ და სიმონ კანდელაკები.

სიმონ კანდელაკის გალობის ცოდნაზე იტყოდნენ: „ის არის უკეთესი მაგალობელი იმერეთში, გურიაში და სამეგრელოში... თვითონ კი პატივცემული მოხუცი პირმოუთვნელად ამბობს: „დავით ჩხარელს“ (გვარად შოთაძე იყო, მშვენიერი მაგალობელი დაბა ჩხარიდგან) ოცი იმისთანა ჭრელი ჩაჰყვა საფლავში, რომ ზევით აღრავის დაგვრჩენიაო“.<sup>[4]</sup>



ეგზარქოსი მოსე ბოგდანოვ-პლატონოვი (1832-1834) (სურათი ვიკიპედიიდან)

1833 წელს მოხდა უპრეცედენტო ამბავი, რომლის მსგავსი არც მანამდე და არც შემდეგ არავის ახსოვს. საქართველოს ეკლესიის იმჟამინდელი ეგზარქოსი მოსე ბოგდანოვ-პლატონოვი (1832-1834), თავისი წინამორბედებისგან განსხვავებით, სრულებითაც არ აღმოჩნდა გულგრილი ქართული საეკლესიო გალობისადმი. იგი წერილს სწერს იმერეთის ეპარქიის მმართველს, მთავარეპისკოპოს სოფრონს და სთხოვს, თბილისში გაუგზავნოს ეპარქიის საუკეთესო მაგალობლები ძველი იმერული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე ჩასაწერად:

„შეხვედრისა საჭიროებისა გამო, უმორჩილესად გთხოვ, თქვენო ყოვლად უსამღვდელოესობავ, გამომიგზავნოთ მე შემდგომ წმინდისა პასუქისა თქვენის მაგალობელთაგანი სამი კაცი მაგაობელი, მცოდნენი კარგად იმერულისა საეკლესიო გალობისა, რომელნიცა მოვლენ რა თბილისს ხუთს ანუ ექვს დღეს, შემდგომ გამოიგზავნებიან კვალად თქვენდამი“.<sup>[5]</sup>

იმერეთის ეპარქიის მმართველმა, მთავარეპისკოპოსმა სოფრონმა თბილისში გასაგზავნად შეარჩია სამის ნაცვლად ოთხი მაგაობელი – ოქროპირ კანდელაკი, სვიმონ კანდელაკი, მღვდელი სვიმონი და დავით შოთაძე. რამდენიმე დღის შემდეგ დიდად კმაყოფილი ეგზარქოსი მოსე მაგალობლებს სამადლობელი წერილით უკან აგზავნის.

დავით შოთაძე ცნობილი იყო არა მარტო როგორც მაგაობელ-შემსრულებელი, არამედ მრავალი გამოჩენილი მაგაობლის აღმზრდელი და მასწავლებელი, მათ შორის: ოქროპირ იესეს ძე კანდელაკისა, ივანე გიორგის ძე კანდელაკისა და თავისი ვაჟის, შემდგომ გამოჩენილი მაგაობლის, გიორგი, იგივე გოგინა შოთაძისა, რომელიც მამის მსგავსად ქუთაისის საკათედრო ტაძრის მაგაობელი იყო. გოგინას ოსტატობას მოწმობს აკაკი წერეთლის სიყმაწვილის დროინდელი მოგონებებიდან ერთი ეპიზოდი, რომელშიც აღწერილია გურული და იმერული გალობის გამოცდილი და ცნობილი მაგაობლების ორ გუნდად გალობა:

„ზარების დახშირებულმა რეკამ სადგურიდან გამოიწვია მღვდელმთავარი და ისიც გამობრძანდა. აიაზმითა და საკმელ-საცეცხლურით მიეგება კრებული, ორის მხრით მაგაობლები წამოუძღვენ ეკლესიისაკენ. ერთს გუნდს იმერლები შეადგენდნენ: ოქროპირ კანდელაკი, გოგინა შოთაძე და სინო კანდელაკი, მეორეს – სტუმარი გურულები: დათა გუგუნავა, ყარამან თავდგირიძე და ანტონ

დუმბაძე. კანდელაკური სადა გალობა იყო და გურული კი – კრიმანჭული. ხალხი გაიტაცა მათმა გალობამ, მაგრამ ორ მხარედ კი გაიყო: ერთს გურულები უფრო მოწონდა და მეორეს კი – იმერლები. ახალგაზდები უფრო გურულებისკენ იყვნენ. „არა! – ამბობდნენ მოხუცებულები, – სად კანდელაკური და სად გურული კრიმანჭული? მართალია, ესენი დაბერდნენ, ხმა დაუპატარავდათ და ისინი კი ახალგაზდები, ხმაძლიერი არიან და კილოზედაც ამბობენ, მაგრამ... მაგრამ მაინც სულ სხვა არის!“<sup>[6]</sup>

მდიდარი ოცდათოთხმეტწლიანი სამგალობლო ღვაწლის შემდეგ, 1845 წლის 4 ივლისს, დავით შოთაძე საკათედრო ტაძრიდან გაათავისუფლეს: „ჩუმა წელსა 4 ივლისს. შემთხვევისა გამო, მოხუცებულობისა და ვერდა შემძლებელობისა მსახურებად ქუთაისის სობოროს მგალობლის დავით შოთაძისა, მე განვათავისუფლე ისი თვისის თანამდებობისაგან მოსპობითა ჯამაგირისათა პირველისა მაისიდამ ამა წლისა, რომელსა მაგიერად განვაწესე მგალობლად ბესარიონ ოქროპირის ძე კანდელაკი“.<sup>[7]</sup>

სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია და ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიეთ, ზუსტად რომელ წელს გარდაიცვალა და სად არის დაკრძალული ღვაწლმოსილი მგალობელი.

არქივებმა შემოგვინახა ისტორია კიდევ არაერთი ღვაწლმოსილი, თუმცა ნაკლებად ცნობილი მგალობლისა, რომელთა ფართო საზოგადოებისთვის გაცნობა ძალზე მნიშვნელოვანია. მომდევნო ნომრებში კვლავაც შემოგთავაზებთ მასალას, რომლის დიდი ნაწილი პირველად გამოქვეყნდება.

<sup>[1]</sup> თბილისის სახელმწიფო არქივი, ფონდი 489, საქმე 6304 (1838).

<sup>[2]</sup> ხუნდაძე, რაჟდენ. „ქართული გალობა“ („რა მდგომარეობაში იყო ქართული გალობა წინეთ და რა მდგომარეობაშია დღეს“). „მინაური საქმეები“. 1910, #18, გვ. 10.

<sup>[3]</sup> კუზუვაძე, მერაბ (2006). *დოკუმენტები იმერეთში საეკლესიო გალობის ისტორიისათვის*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი. 2006, გვ. 8-9.

<sup>[4]</sup> ივერიელი, ლ. „ქართულს გალობაზე“. „ივერია“. 1878, #38, გვ. 8.

<sup>[5]</sup> კუზუვაძე, მერაბ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 10.

<sup>[6]</sup> წერეთელი, აკაკი. „მოგონება (ფებთა ბანა)“. „კვალი“. 1894, 3 ივლისი, #28, გვ. 4.

<sup>[7]</sup> ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 21, საქმე 3327.



ავტორი: ბესიკ მახათაძე - ჩიბენი,  
საეკლესიო მუსიკის მკვლევარი

# ქართული ცეკვა, როგორც თერაპია



**მარიამ ბედენაშვილი** პროფესიით ქორეოგრაფია. გერმანიაში ცხოვრების, სწავლისა და მუშაობის დროს ცეკვის თერაპიული თვისებებით დაინტერესდა და საქართველოში დაბრუნებისთანავე ქართული ცეკვის თერაპიული მიზნით გამოყენების იდეის ხორცმესხმა დაიწყო. ვრცლად ამ ამბავს მარიამი ჩვენი ჟურნალის მკითხველს უზიარებს.

ქართული ცეკვა ბავშვობიდან შემეყვარდა: 5 წლის ვიყავი, ცეკვაზე რომ შემეყვანეს. მართალია, მას შემდეგ ბევრი ახალი ინტერესი გამიჩნდა, მაგრამ ცეკვის სიყვარულმა ყველაფერს სძლია და ოცნებაში არჩეული პროფესია რეალობად ვაქციე. 10 წლის განმავლობაში ქორეოგრაფიულ ანსამბლში ვცეკვავდი, რაც ჩემი ბავშვობის საუკეთესო მოგონებად დამრჩა. სკოლის დასრულების შემდეგ სწავლა ქორეოგრაფიის მიმართულებით გავაგრძელე და ცეკვა ჩემთვის თეორიული თვალსაზრისითაც ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა. სწავლის დასრულების შემდეგ სხვადასხვა სკოლასა და ანსამბლში ვიმუშავე ცეკვის მასწავლებლად. 2017 წელს გერმანიაში წასვლა და ახალი პროფესიული გამოცდილების მიღება გადავწყვიტე. სწორედ იქ აღმოვაჩინე ისეთი რამ, რის შესახებაც საქართველოში არაფერი მსმენოდა. ეს იყო ცეკვის თერაპია.

რა არის ცეკვის თერაპია? ცეკვის, მოძრაობის თერაპია ერთგვარი პრაქტიკაა, რომელიც ადამიანს ეხმარება ემოციური, შემეცნებითი, ფიზიკური და სოციალური უნარების განვითარებაში. თერაპიის მიზანია გარშემომყოფებთან კომუნიკაცია, თვითშეფასების ამაღლება, ფსიქოემოციური ფონისა და ფიზიკური აქტივობის გაუმჯობესება.

ამ მიმართულებით ჩემი ინტერესი დღითიდღე იზრდებოდა და ინტენსიურად დავიწყე ინფორმაციის მოძიება. ამავდროულად, ჩემს წარმოსახვაში ვცდილობდი ამ მეთოდების ქართულ ცეკვაზე მორგებას. ქართული ცეკვის თერაპიის იდეაც გერმანიაში, დეიდასთან საუბრისას გაჩნდა, როცა ვმსჯელობდით ქორეოგრაფიის მნიშვნელობაზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. სწორედ ამ საუბრებმა შთამაგონა ქართული ცეკვის თერაპიული მიზნით გამოყენების იდეა.

გერმანიაში, ბადენ-ვიურტემბერგის მხარეში, მომეცა შესაძლებლობა, ახლოს გავცნობოდი ცეკვის თერაპიასა და მის დადებით გავლენას ხანდაზმულთა ფსიქოფიზიკურ მდგომარეობაზე. რამდენიმე თვის განმავლობაში ვაგროვებდი გამოცდილებას, რომლის საფუძველზე ვმუშაობდი ქართული ცეკვის თერაპიული მიზნებით გამოყენების ეფექტიან ჩარჩოზე.



საქართველოში ჩემი დაბრუნების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზიც ამ იდეას უკავშირდება. რაც უფრო დიდხანს ვიყავი მოწყვეტილი ჩემს საყვარელ საქმეს, ქართულ ცეკვას, მით მეტად მიჭირდა ემოციურად. მიუხედავად იმისა, რომ ქ. შტუტგარტში ქართული ცეკვის შემსწავლელი კურსიც კი გავხსენი, გამუდმებულ ნოსტალგიასთან გასამკლავებლად ეს საკმარისი არ აღმოჩნდა.

2021 წელს საქართველოში დავბრუნდი. ჩემი ჩამოსვლა დაემთხვა პანდემიის პერიოდს. მიუხედავად პანდემიით გამოწვეული უძრაობისა, გადავწყვიტე, შემექმნა ქართული ცეკვის თერაპიის კურსი.

ქართული ცეკვის თერაპია ახალი შესაძლებლობაა ჩვენს რეალობაში, რადგან დღემდე საზოგადოება ქართულ ცეკვას მხოლოდ სასცენო ან ხალხურ საშემსრულებლო ხელოვნებად იცნობს და აღიქვამს. ხალხური ქორეოგრაფიის მრავალსაუკუნოვან და ნოყიერ ნიადაგზე აღმოცენდა თეატრალიზებული ქართული ცეკვა და საფუძველი ჩაეყარა ერთვნიულ ბალეტს, რომელმაც საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა. ამ პირობებში მისთვის ახალი, აქამდე არარსებული სტატუსის (თერაპიული დანიშნულების) მინიჭება ქართული ცეკვის სრული პოტენციალის გამოვლენის საშუალებას იძლევა და ბენეფიციართა განსხვავებული ჯგუფის გაჩენას ემსახურება.

ამ მიზნით შევიმუშავე სპეციალური პროგრამა, რომელიც ქართულ ტრადიციულ ცეკვებსა და საცეკვაო ჰანგებზე მორგებულ აქტიურ თამაშებს მოიცავს. პროგრამა შედგენილია ასაკობრივი ჯგუფების მიხედვით და მომხმარებელთა ფართო სპექტრის ინტერესებს ითვალისწინებს. მათ შორის არიან ბავშვები, რომლებიც ცხოვრობენ ბავშვთა სახლებში და ესაჭიროებათ ფსიქოლოგიური და სოციალური დახმარება, სოციალურად დაუცველი და დღის ცენტრებით მოსარგებლე მოზარდები, ხანდაზმულთა პანსიონატების ბინადარი თუ დღის ცენტრების სერვისებით მოსარგებლე 60 წელს გადაცილებული მოქალაქეები და სხვ.

თუმცა როგორც ყველა ინოვაცია, ქართული ცეკვის თერაპიის საწყისი ეტაპი სირთულეებით სავსე აღმოჩნდა. ის წარმოდგენები და გეგმები, რომლებიც ჯერ კიდევ გერმანიაში ყოფნისას ჩამომიყალიბდა, საქართველოში წინააღმდეგობას გადააწყდა. ბევრი იმასაც მიჩვედა, თავი დამენებებინა ამ „აბსურდული“ იდეისთვის, რადგან, მათი აზრით, ქართული საზოგადოება არ იყო მზად ამ სიახლისთვის, ასაკოვანი ადამიანები ამ წამოწყებას ვერ გაიგებდნენ და არ მიიღებდნენ. სწორედ ამიტომ ცეკვის თერაპიის მეთოდის დანერგვის ეტაპი საქართველოში სტერეოტიპებთან ერთგვარ ბრძოლად იქცა.

მიუხედავად წინააღმდეგობებისა, გადავწყვიტე, მემოქმედა და პანდემიით ჩაკეტილ ქვეყანაში დავიწყე ბავშვთა და ხანდაზმულთა სახლებში რეკვა და ქართული ცეკვის თერაპიის აქტივობების ჩატარება მოხალისეობრივი რესურსით.

სამწუხაროდ, ბევრი ხანდაზმულთა პანსიონატი და ბავშვთა სახლი შეუშინდა ამ შეთავაზებას და უარით გამომისტუმრეს. ზოგიც ირონიულად მეკითხებოდა, ვიცოდი თუ არა, რა პრობლემები აწუხებდათ თავშესაფრებში მყოფ მოქალაქეებს; ამბობდნენ, რომ ცეკვაზე მეტად, უმჯობესი იქნებოდა, ეს ადამიანები მედიკამენტებით, საკვებითა და პირველადი მოხმარების ნივთებით მომემარაგებინა.

თუმცა, საბედნიეროდ, ისეთებიც გამოჩნდნენ, რომლებიც დიდი სიხარულით დათანხმდნენ ჩემს შეთავაზებას და საქმეს შევუდექი. თავიდან არ ვიცოდი და მაფიქრებდა, როგორ მიიღებდნენ ამ წამოწყებას ჩემი ბენეფიციარები. პირველ სეანსებს მხოლოდ 4 ხანდაზმული დაესწრო, დაახლოებით 6 თვის შემდეგ კი მათი რიცხვი ოცდაათს აღწევდა. თანდათან გაიზარდა ინტერესი და მოწონება არა მარტო ბენეფიციარების, არამედ საზოგადოების მხრიდანაც.



რაც უფრო იხვეწება ქართული ცეკვის თერაპიის მეთოდი, მით მეტად ვრწმუნდები, რომ ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო და ღირდა იმ ბრძოლად, რამაც აქამდე მოგვიყვანა მე და ჩემი ბენეფიციარები. ამგვარი თერაპია სოციალური და ფსიქოლოგიური ინტერაქტიურობის შესანიშნავ მაგალითს იძლევა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხანდაზმულ ადამიანებს თავიდან უჭირთ პროცესში ჩართვა, უჭირთ ცეკვის დაწყება არა მარტო შეზღუდული ფიზიკური შესაძლებლობის, არამედ მორიდებულობის გამოც. რამდენიმე შეხვედრის შემდეგ კი მონდომებაც იზრდება და უხერხულობაც ქრება. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ერთი შემთხვევა: 90 წლის როლატორით (სპეციალური ეტილი/მანქანა) მოსარგებლე ქალბატონი ესწრებოდა ცეკვის თერაპიას. თავიდან მონაწილეობის სურვილი არც ჰქონდა. მესამე თერაპიის შემდეგ კი პროცესში ჩართვა გადაწყვიტა, თვალების კონტაქტით და ჩემი ხელის დახმარებით წამოდგა და ჩემთან ერთად დაიწყო ნული მოძრაობით ქართული ცეკვის ილეთების შესრულება. დღემდე გასაოცარი და დაუვიწყარია ეს კადრი ჩემთვის. მუსიკის ძალამ და რიტმმა მას მოტივაცია გაუღვიძა და, წლების განმავლობაში როლატორზე დაყრდნობილს, თუნდაც რამდენიმე წუთით დამოუკიდებლად გადაადგილების შესაძლებლობა მისცა. ამ შემთხვევამ უდიდესი ძალა მომცა და ერთგვარი ნიშანი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ეს საქმე გამეგრძელებინა.



ასევე ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა დემენციის მქონე ადამიანებთან მუშაობა. სამწუხაროდ, დემენციის პროცესის შეჩერება გარდაუვალია, მაგრამ მისი შენელება და გახანგრძლივება შესაძლებელია, მაგალითად, მუსიკის რიტმზე ერთი და იმავე მოძრაობის ხშირი გამეორებით; აგრეთვე, სოციალური ფონის გაუმჯობესებით იმისათვის, რომ თავი იგრძნონ სრულფასოვნად.

ამ პროცესებზე დაკვირვებამ მიმახვედრა, რომ ბავშვსა და ზრდასრულ ადამიანს თანაბრად სჭირდებათ ფსიქოლოგიური თანადგომა და მხარდაჭერა ფიზიკური შესაძლებლობების განსავითარებლად თუ შესანარჩუნებლად.

ქართული ხალხური ცეკვის თერაპიული პოტენციალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ჩვენი ქვეყნის რეალობის გათვალისწინებითაც, რადგან ხანდაზმულ ადამიანებს არ აქვთ სოციალური და კულტურული აქტივობების საშუალება, ამ ტიპის სერვისების დეფიციტის გამო.

ადგილობრივ სოციუმსა და კულტურულ თავისებურებებზე მორგებული ქართული ცეკვის თერაპია ხელს უწყობს 60 წელს გადაცილებული მოქალაქეებისთვის ფიზიკური, ფსიქოემოციური და კოგნიტიური უნარების გაუმჯობესებას. სოციალური აქტივობა უმნიშვნელოვანესია ხანდაზმულთათვის. ქართული ცეკვა ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა სოციუმში მათ ჩასართავად და გასააქტიურებლად, განსატვირთად და, ზოგადად, ფსიქოსომატურ პრობლემებთან გასამკლავებლად.

ახლო მომავალში იგეგმება ჩამოყალიბება ქართული ცეკვის თერაპიის „მოძრავი ოთახისა“, რომელიც მოიცავს საქართველოს ყველა რეგიონს. მისი მიზანია, ხელი შეუწყოს მოსახლეობის ემოციურ და ფიზიკურ სიჯანსაღეს და სოციალური აქტივობის გაძლიერებას. მიხარია, რომ ჩემი საყვარელი საქმით შემდიდრია დავებმარო ადამიანებს, დაიბრუნონ იმედი, საკუთარი თავის რწმენა და ცეკვით გავეულამაზო სიცოცხლე.



ავტორი: მარია ბაქუნაშვილი - ჯეაბომ-ქორეოგრაფი

## ამირანის ორსახოვანი ბუნება



საზოგადოდ, ეპოსის ჟანრში საგმირო-სათავგადასავლო ამბავი წამყვანი მოტივია, პერსონაჟის თვისებებიდან კი მხოლოდ უძლეველობაა გამოკვეთილი. ამ მხრივ არც „ამირანის ეპოსი“ სცილდება ჟანრის ზოგად თავისებურებს, თუმცა აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილ ტექსტებში ვლინდება გმირის ამბივალენტური ბუნება. ერთი მხრივ, იგი ბოროტ ძალასთან მებრძოლი გმირია, მეორე მხრივ, მისი ქმედებები ძალის დემონსტრირებისა და თავის განდიდების სურვილით არის ნაკარნახევი.

ჟურნალის წინა ნომერში განთავსებულ სტატიაში უკვე ვისაუბრეთ ამირანის თავგადასავლის გარდამტეხ მომენტებზე, წინამდებარე სტატია ეთმობა გმირის ორსახოვნების საკითხს, კერძოდ, თუ როგორ ვლინდება ეს ორსახოვნება ეპოსის სხვადასხვა ვარიანტში.

### **ამირანი – ბოროტ ძალასთან მებრძოლი გმირი**

ეპიკური გმირის თავგადასავალში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს ბოროტ ძალებთან ბრძოლა წარმოადგენს. ამირანი ორ ანტაგონისტს, დევსა და გველეშაპს, ებრძვის; სძლევს მათ და მხსნელად ევლინება საზოგადოებას, რაც გმირს დადებითად წარმოაჩენს. სწორედ ამას აღნიშნავს ივანე ჯავახიშვილი ამირანის ბუნებაზე მსჯელობისას: „ძლიერი ღონის პატრონი ამირანი ებრძვის განუწყვეტლივ ბოროტ არსება – მღვევს. ის მათი დაუძინებელი მტერია, მათი გამწყვეტავია, იმიტომ რომ დევები კაცის მჭამელები და შემავიწროვებლები არიან. ამ მხრივ ამირანი კეთილი გმირია, ბოროტ ძალათა წინააღმდეგ მებრძოლი.“<sup>[1]</sup>

ამირანის სიკეთე ეპოსის მრავალ ვარიანტში აისახა. მაგალითისთვის, ქართლში ჩაწერილი ვარიანტის მიხედვით, დევების მიერ დატყვევებული ამირანის ბიძები, ბადრი და სულკალმახი, ამირანის ბრძოლის შედეგად გათავისუფლდნენ. ამირანმა „ამოიღო ის მოკლე ხმალი და სულ ერთიანად დაჟლიტა ის დევები. გახარებული ბიძები მოეხვივნენ ყელზე თავიანთ ძმისწულს და მხსნელსა.“<sup>[2]</sup>





სვანეთში ჩაწერილი ტექსტის მიხედვით, არსებობდა ცხრათავიანი დევი, რომელმაც ძალიან დააზიანა ამირანის გამზრდელი იამანი და შვილის ან თვალის დათმობა მოსთხოვა. იამანმა შვილის გაწირვას თვალის დათმობა არჩია. ამ შემთხვევაშიც ამირანის საზარელ დევთან შერკინება სიკეთის კეთების სურვილით არის განპირობებული. გმირი უშიშრად ებრძვის ბოროტ ძალას და თვალისჩინს უბრუნებს მამობილს.<sup>[3]</sup>

ქართლში ჩაწერილ ერთ ვარიანტში ამირანი ებრძვის სამ გველეშაპს, რომლებიც წყლის მიმტაცებლის სახით არიან წარმოდგენილნი და ხარკად ადამიანებს ითხოვენ. გმირის მიერ გველეშაპების დახოცვა კი დიდ სადარდებელს აშორებს და სიმშვიდეს უბრუნებს ხალხს.<sup>[4]</sup>

ამირანი დადებითი თვისებების მატარებელია ერთ-ერთ კახურ ვარიანტშიც. ტექსტის მიხედვით, იგი ურჯულოებს ებრძვის. ამ ვარიანტის თავისებურება ისაა, რომ ამირანს მისგან შევიწროებული ურჯულოები სჯიან მიჯაჭვით, ხოლო ღმერთი შემწედ ევლინება და საკვებით უზრუნველყოფს განსაცდელში ჩავარდნილ გმირს.<sup>[5]</sup>

კიდევ ერთ კახურ ვარიანტში მიჯაჭვული ამირანი საკუთარ თავს ახასიათებს და ამბობს: „მე საწყლის და ღარიბის მოკეთე ვარ.“<sup>[6]</sup> ამ ვარიანტის მიხედვითაც, ამირანი ღმერთთან მეზრძოლი გმირია, თუმცა საკუთარი ამპარტავნობის გამო კი არ ებრძვის მას, არამედ იმიტომ, რომ „ქვეყანა მაღლიანად არ არის მორთული“.<sup>[7]</sup>



ბოროტებასთან ბრძოლა

### ამირანის სახე ლიტერატურაში

დევსა და გველეშაპთან შერკინების მოტივის გარდა, ამირანის სახე დადებითად წარმოაჩინა იმანაც, რომ ლიტერატურაში ერთ დროს უძლეველი, ახლა კი თავისუფლებას მოწყურებული გმირი საქართველოს სიმბოლოდ მოიაზრება. მსგავსად არის იგი წარმოდგენილი აკაკი წერეთლის პოემაში „თორნიკე ერისთავი“. ნაწარმოებში ამირანის გათავისუფლების იმედით საქართველოს თავისუფლების იდეაცაა გამოხატული.

ამ კუთხით არის წარმოჩენილი მიჯაჭვული ამირანი ვაჟა-ფშაველას ლექს „ამირანშიც“. ავტორი თანაუგრძნობს დევ-ეშმაკთა გამანადგურებელ გმირს და ელოდება დროს, როცა იგი ჩვეულ ძალაუფლებას დაიბრუნებს.

მიჯაჭვული ამირანის ამბავი გაცოცხლებულია დემნა შენგელიას რომანში „სანავარდო“ და გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში „ამირანი მიჯაჭვული“. ლექსის მიხედვით, „ადამიანებს მოსწყვიტეს ის, ვის ასე უყვარდა ადამიანი“.<sup>[8]</sup> გალაკტიონ ტაბიძის კიდევ ერთ ლექსში „მშობლიური ეფემერა“ იხატება გმირის ტრაგიკული ბედი და მისი მარადიული სასჯელის სევდა.



მიჯაჭვული ამირანი

ქართულ ლიტერატურაში ამირანი არ არის ღმერთთან მებრძოლი გმირი, არამედ იგი საკმაოდ მძიმე ხვედრის მქონე პერსონაჟია. ამავდროულად, ლიტერატურაში მიჯაჭვული გმირის ამბის ფართოდ გავრცელება მეტყველებს თავად ამირანის მითის პოპულარობასა და მის მიმართ საზოგადოების განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე.

**ამირანი – განდიდებისთვის მებრძოლი გმირი**

ღევსა და გველუშაპთან შერკინება და მათი დამარცხება სიკეთისა და მშვიდობის მომტანი იყო საზოგადოებისთვის. ამან ამირანი ხალხის საყვარელ გმირად აქცია. თუმცა ეპოსის სხვადასხვა ვარიანტში გვხვდება მინიშნება იმაზე, რომ ამირანის ქმედება, გაილაშქროს ბოროტი ძალის წინააღმდეგ, უპირველესად, საკუთარი თავის წარმოჩენის, განდიდებისა და ძალის დემონსტრირების სურვილით არის შთაგონებული.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილ ტექსტთა უმრავლესობაში ნათლად არის ასახული ის, რომ ამირანი ღმერთთან შერკინების სურვილამდე ავლენს ამპარტავნობის ნიშნებს, არ ფიქრობს საფრთხეზე და საკუთარ ძალებს ნებისმიერ დაბრკოლებაზე აღმატებულად მიიჩნევს.

ქართლში ჩაწერილი ტექსტი მოგვითხრობს, რომ ამირანს და მის ბიძებს გზად ღვეი შემოხვდათ. სასწაულებრივი ძალის მქონე ამირანმა მხოლოდ იმიტომ არ მოკლა ღვეი, რომ თავად არ მოელოდა მისგან საფრთხეს და დარწმუნებული იყო საკუთარ აღმატებულ ძალაში.<sup>[9]</sup> გარდა ამისა, თუ ამირანი იბრძოდა მხოლოდ ხალხის კეთილდღეობისა და არა პირადი განდიდებისთვის, მაშინ იგი დაუფიქრებლად მოკლავდა ღვეს, რომელიც საფრთხის მომტანი იყო საზოგადოებისთვის, თავისი ბოროტი ბუნებიდან გამომდინარე. მოცემულ თვალსაზრისს ამყარებს ის ეპიზოდიც, როდესაც ამირანი ვერ მოერია მკვდარი ამბრი არაბის ფეხს, „ჩაჯდა საბნელოს, დღე და ღამე იმისთვის ერთი იყო. არც კაცი იცოდა და არც სხვა რამ სულიერი“.<sup>[10]</sup> თუ მისი მიზანი იყო უბრალოდ ბოროტების აღკვეთა და არა ბრძოლა გამარჯვებისა და თავის განდიდებისთვის, რატომ უნდა დაელონებინა იგი ამგვარ დამარცხებას? ამბრი არაბთან განცდილმა მარცხმა ამირანს უჩვენა, რომ სულაც არ იყო უძლეველი და სწორედ ეს გახდა მისი მწუხარების მიზეზი. ამირანი მხოლოდ მაშინ დაუბრუნდა დღის სინათლეს, როდესაც უფალმა ძალა განუახლა. თუმცა მაშინვე საკმაოდ უხეშად სცადა, დაემტკიცებინა საკუთარი შესაძლებლობები და „რაც გზაში ხვდებოდა, სულ აქეთ-იქით ისროდა“.<sup>[11]</sup>

ამირანს საკუთარი ძალის დაკნინებად მიაჩნია მასზე უფრო ძლიერის არსებობაც. განდიდების სურვილი ნელ-ნელა იზრდება და გმირიც ცდილობს, დაჯაბნოს ყველა, ვინც სჯობნის, ან შეიძლება მომავალში აჯობოს. ფშაური ვარიანტის მიხედვით, ამირანი მიწიდანაც ვერ ძრავს გარდაცვლილი ამბრი არაბის ფეხს, მაშინ იქვე მყოფი ამბრი არაბის ღელა ამბობს: „ე, მაგის პატრონი უბარებდი ამბრის მუქარას, დარუჯანიანთ ამირანო, მაგ ღონით თუ უპირობდი ჩემს შვილს შებმასო?!“<sup>[12]</sup> ნათელია, რომ ამბრი არაბი<sup>[13]</sup> გარდაცვლილიც კი სძლევს გმირს, თუმცა ისიც ცხადია, რომ ამირანს ერთ დროს მასთან შერკინებაც მოუწოდებია.

გავიხსენოთ სვანეთში ჩაწერილი კიდევ ერთი ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც, ამირანმა დაუფარავად გამოსატა განდიდების სურვილი და სამჯერ დაარღვია უფლის სახელით დადებული პირობა. ბოლო შემთხვევაში იგი ანდრერობს<sup>[14]</sup> გადაეყარა. მომაკვდავმა ანდრერობმა მას საკუთარი შვილი მიაბარა და თან ქრისტე დააფიცა, ძმად მოეკიდე და არ უღალატო. ანდრერობის ძე საკმაოდ ძლიერი და მოხერხებული აღმოჩნდა. ერთხელ მან ორი ირემი დაიჭირა, ამის მნახველი ამირანი დამწუხრდა: „ჯერ ყმაწვილია, ამას სჩადის, რომ დავაჟყავდება, მე მაჯობებსო, სთქვა და განიზრახა მოკვლა და კიდევაც აასრულა“.<sup>[15]</sup>

კიდევ ერთ სვანურ ტექსტში ამირანმა ძმობა შეჭვივცა ორ ბავშვს, რომლებიც ძალიან სწრაფად გაიზარდნენ და საოცარი ძალაც გამოავლინეს. ამირანს შეუშინდა, მომავალში ჩემზე ძლიერები იქნებიანო და ორივე დახოცა. მეტიც, მისმა ამპარტავნობამ იმდენად იმძლავრა, რომ მიწაზე სამი მუხის, სამი კაცისა და სამი ქალის მეტი აღარავინ დატოვა.<sup>[16]</sup>

ამირანის ამპარტავნული ბუნება შესანიშნავად ვლინდება კახეთში ჩაწერილ ტექსტში, რომლის მიხედვითაც, ამირანი საჭიდაოდ იწვევდა ყველას, ვინც კი გზად გადაეყრებოდა და სასტიკად უსწორდებოდა მათ.<sup>[17]</sup> ერთ სვანურ ვარიანტში კი პირდაპირ არის ნათქვამი: „ამირანს ქვეყანაზე მასზე მძლე არავინ ეგულებოდა, რადგან ვინც მის მოპირდაპირედ მიაჩნდა, ზოგი ღალატით და ზოგი პირდაპირი ბრძოლით გამოასალმა წუთისოფელს.“<sup>[18]</sup> ამგვარად იქცა დევების წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი ღმერთთან მებრძოლ გმირად, რამაც განსაზღვრა კიდევ მისი ამბის ტრაგიკული დასასრული.

„ამირანის ეპოსის“ ვარიანტების შედარებითი კვლევა გვიჩვენებს, რომ გმირის ბუნება ორგვარად არის წარმოდგენილი. ტექსტების ნაწილში წარმოჩენილია ამირანის დაუღალავი ბრძოლა სიკეთისა და სიმშვიდის დამკვიდრებისთვის, ზოგიერთ ვარიანტში კი გამოკვეთილია გმირის მისწრაფება განდიდებისა და ძალის დემონსტრირებისკენ. ღმერთთან შეჯიბრების სურვილის მიუხედავად, საზოგადოების ცნობიერებაში ამირანი კეთილი, უკეთურებასთან მებრძოლი პერსონაჟის სახითაა აღბეჭდილი, რაც, ერთგვარად, ქართული მწერლობის გავლენითაც უნდა აიხსნას. როგორც ჩანს, ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გმირის ამპარტავნობის უკანა პლანზე გადაწევამ, მისი ტანჯული მდგომარეობის გამოკვეთამ და ალეგორიულ სახედ გააზრებამ ხელი შეუწყო ამირანის დაღებითად წარმოჩენის ტენდენციას.

[1] ჯავახიშვილი, ივანე (1951). *ქართველი ერის ისტორია*. ტ. I. თბილისი, გვ. 154.

[2] ქართული ხალხური პროზა (2019). „ამირანიანი“. ტ. II. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 121.

[3] იქვე, გვ. 316.

[4] იქვე, გვ. 37.

[5] იქვე, გვ. 144.

[6] იქვე, გვ. 99.

[7] იქვე, გვ. 99.

[8] ტაბიძე, გალაკტიონ (1947). *თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: სახელგამი, გვ. 46.

[9] ჩიქოვანი, მიხეილ (1947). *მიჯაჭული ამირანი*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 275.

[10] იქვე, გვ. 325.

[11] იქვე, გვ. 277.

[12] იქვე, გვ. 324.

[13] ფშავში ჩაწერილ ვარიანტში ამბრი არაბი ამირანის მტრად არის სახელდებული. ამბრის დედამ დაინახა ამირანი, იცნო, მოინდომა მისი გამოცდა და ამიტომ სთხოვა ამბრის ფეხის აწევა.

[14] სვანურ ვარიანტში ამბრი არაბს ანდრეობი ენაცვლება.

[15] ჩიქოვანი, მიხეილ. *დასახელებული ნაშრომი*, გვ. 274.

[16] ქართული ხალხური პროზა. *დასახელებული ნაშრომი*, გვ. 335.

[17] იქვე, გვ. 134.

[18] იქვე, გვ. 321.

სტატიამი გამოყენებულია ვახტანგ ონიანის ილუსტრაციები.



ავტორი: ანა ივანაშვილი - თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის დოქტორანტი

## „ცეკვა-ლაშქრობიდან“ „მკურნალ ბუნებამდე“



### სავარჯიშოს დაბადება

რამდენიმე მოგზაურობის შემდეგ, რომელთაც ესპანეთში ხელოვან მეგობრებსა და ვირებთან სამი თვით ხეტიალი მოჰყვა, ცხოვრებამ მომთაბარეობის შეწყვეტა მაიძულა. ამ გადაწყვეტილების კომპენსირების მიზნით, ჩემს სახლთან ახლოს, საფრანგეთის სამხრეთში მდებარე მთებისკენ ავიღე გეზი. ამასობაში ნელ-ნელა ჩემს ბოლოდროინდელ პირად აღმოჩენებს მთებში ხეტიალისთვის სასიკეთო გამოყენებაც მოვუძებნე. ცეკვით უკვე ძალიან ვიყავი დაინტერესებული. განსაკუთრებით მაშინ, როცა ტექნოში გამოჩნდა ჯგუფური ტრანსის სხვადასხვა სავარჯიშო თავისი ალტერნატიული გამოხატულებებით: რეივებით, ქლაბინგით, აფთერფართით და კლანდესტინფართით.<sup>[1]</sup> თუმცა წლების შემდეგ გადავწყვიტე ჯულიენ ჰამილტონის სწავლებას „წამიერი კომპოზიცია“, რომელსაც მოჰყვა „კონტაქტური იმპროვიზაცია“, ასევე რამდენიმე მნიშვნელოვანი შეხვედრა ისეთ მოცეკვავეებთან, როგორებიც არიან ივონა რაინერი და ლიზა ნელსონი. მოგვიანებით ეს სავარჯიშოები საკუთარ თავზე გამოვცადე და დავიწყე მათი შერწყმა ჩემს ხეტიალთან. მას შემდეგ, ამ ყველაფრის კეთების სიამოვნებით აღვსილმა, დავიწყე მეგობრების, შემსრულებლების, მოცეკვავეების მოწვევა. მათ ვთავაზობდი საფუნჯო მარშრუტის მონაცემებს ან უფრო სტატიკურ, სომატურ აქტივობებს, რომლებშიც იმ სხვადასხვა ტიპის ბუნებრივი გარემოთი იყვნენ გარშემორტყმული, რომელთა შესახებაც საფუნჯოლიანი ცოდნა მექონდა და, შესაბამისად, შემეძლო, აღმეწერა მათი გეოლოგიური ფორმირება თუ ათასწლეულთა ისტორია, ასევე მომეთხრო ზოგიერთი ლეგენდა. როცა ჩემი შეთავაზებები მცირე ხნით დარჩენის შესახებ გახანგრძლივდა, ცეკვა-იმპროვიზაცია, უპირველესად, გარემოსთან ურთიერთობის ვექტორად იქცა. ის სავსე იყო სიზუსტის, აღმოჩენის, სინარულითა და ზრუნვის პოტენციალით, რომლის ნაყოფსაც ყველა ვიზიარებდით. ასევე გავიგე, რომ სხვა ხელოვანებსაც გამოუმუშავებიათ მსგავსი მიდგომები. ყველაზე ახალი მიდგომები სამი ქორეოგრაფისგან ან ქორეოგრაფიული ჯგუფისგან მომდინარეობს. პირველი, ეს იყო ანა ჰალპრინი, ცნობილი ქორეოგრაფი კალიფორნიიდან. ა. ჰალპრინის სავარჯიშოს შესახებ მისი სტუდენტებისა და კოლეგების დახმარებით გავიგე. ასევე იყო ქრისტინ ქუორაუდი, რომელმაც მინ ტანაკას მიერ შემუშავებული „სხეულის ამინდი“ (Body Weather) შეისწავლა და შემდეგ პირველი „ცეკვა-ლაშქრობების“ შექმნით თავისებურად გააგრძელა ეს საქმე. დაბოლოს, ჯგუფი „ტურისტ ეჯენსი“ რომელსაც ვირჯინია თომასი და მათიას პოისონი ხელმძღვანელობენ. ამ ჯგუფთან ერთად მას შემდეგ ვმუშაობდი, რაც თავად დავიწყე „ცეკვა-ლაშქრობა“ (TREK DANSE).



„ცეკვა-ლაშქრობა“ (TreK Danse) éco-somatic. ფოტო: რობინ დეურსი

„ცეკვა-ლაშქრობა“

„ცეკვა-ლაშქრობა“ ხალისიანი და ინკლუზიური მსვლელობაა, რომელიც ახალ-ახალ რიტუალებს ქმნის ყოველ ჯერზე, როცა გიღებს ჩემ მიერ წარმოსახული მარშრუტებით დაჰყავთ მონაწილეები. ეს თანამოაზრე ადამიანები შეიძლება იყვნენ ქორეოგრაფები, მუსიკოსები, მსახიობები, ნატურალისტები, ცხოველთა მომშენებლები. ეს სავარჯიშო პოსტმოდერნული ცეკვითა და ტრანსისა თუ მომთაბარეობის ისტორიითაა შთაგონებული. მულტისენსორული გამოცდილებები კი წარმოდგენილია თამაშების, შეჯიბრებებისა და ინიციაციების სახით. კონკრეტული ლანდშაფტის ტიპის გათვალისწინებით, გამოიყენება სხვადასხვანაირი პროპრიოცეპტული (სხეულის შინაგანი აღქმის უნართან დაკავშირებული მოძრაობისა და

წონასწორობის შეგრძნებები) ტექნიკები, მათ შორის, ემპათიური მსვლელობები, ბუტბუტი თუ ოკულტური ძიებები. ტურის განმავლობაში, შესვენებებისას, მონაწილეებს საშუალება აქვთ, უფრო ღრმად აღიქვან მიმართებები თუ კომპოზიციები იმ ეკოსისტემასთან, რომელშიც თავად იმყოფებიან. საზოგადოდ, „ცეკვა-ლაშქრობა“ მიზნად ისახავს, პოეტური ქმედება ემოციურ და სოციალურ სხეულად აქციოს, შესაბამისად, მას ახასიათებს მომნუსხველი პერფორმანსები, რომლებშიც მონაწილეები აღმოჩნდებიან მოჯადოებულ სამყაროში, სადაც რეალობა და გამოგონილი უცნაურადაა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული. გარემო მზრუნველი და მოკრძალებულია, გახსნილია ისეთი საკითხებისადმი, როგორებიცაა გენდერი, ჩვენი ცხოველური საწყისი, ჩვენი იმპულსები, ჩვენი სხეულისა და ცნობიერების სხვადასხვაგვარი მდგომარეობა.

„ცეკვა-ლაშქრობა“ რომ შევქმენი, ათ წელზე მეტი ვსწავლობდი მას. თუმცა თავდაპირველი განზრახვა არ ყოფილა, ის ტექნიკად ან პერფორმანსად მექცია. მხოლოდ ახლა ვუთმობ დროს მისი წარმომავლობისა და მასთან დაკავშირებული დეტალების სრულყოფილად გაგებას. წიგნებისა თუ დისერტაციების შესახებ ინტერვიუების გაცნობის შემდეგ, რომლებიც ცეკვისა და ეკოლოგიის ურთიერთმიმართებას შეეხებოდა,<sup>[2]</sup> გავიაზრე, რამდენად ვიყავი დავალებული სხვადასხვა ხელოვანის, ფილოსოფოსისა და თერაპიული პრაქტიკის მიმდინარეობისგან. ამის გაცნობიერებას ლოგიკურად მივყავარ ცვლილებისა და თანაკვეთის ახალ წერტილამდე ჩემს კვლევაში. „ცეკვა-ლაშქრობა“ პასუხს სცემდა სტიქიური მოვლენების დროს არსებულ უმოქმედო მდგომარეობას. მაყურებელი პირდაპირ ბიოტოპში, ანუ ჩვენ გარშემო არსებულ ჰაბიტატში, გადავიყვანე და შევთავაზე, ძლიერ შესაგრძნობი სავარჯიშოებით გამოეცადა, როგორია მცირეხნიანი მიგრაციის პირობები. ამ ფორმით ისინი უამრავ ინტოლოგიურ შრეს გამოიხმობენ: ჩვენს, როგორც მონადირე-შემგროვებელთა წარმომავლობას (საკვებთან დაკავშირებული თვითკმარობა და მუდმივი ეკოლოგიური შემგუებლობა), მომთაბარე ტომების ისტორიებს, რომლებიც იმავე მიზეზებით იღვწებოდნენ, დაბოლოს თანამედროვე თუ მომავალ მიგრაციულ ეკოტრაგედებს. „ცეკვა-ლაშქრობა“ არის ცეკვის ხელოვნების ე.წ. „აუტსაიდერული“ მიმართულება, რომლის წარმოშობა დაკავშირებულია მომთაბარეთა წეს-ჩვეულებებთან და მათი ცხოვრების თავისებურ ანარეკლს წარმოადგენს.

ამ ყველაფერმა თანამოაზრეებში ძლიერი გამოძახილი პოვა – სხეულის მოვარჯიშები და პროფესიონალი მოცეკვავეები თავიანთი გამომსახველობის ჩვეულ საზღვრებს გასცდნენ. მათ კი სხვადასხვა ყაიდის უამრავი მიმღვარი შეუერთდა. სხვადასხვა სახელოვნებო ჯგუფისა თუ ინსტიტუციის მიერ (ასოციაციების, ეროვნული დაწესებულებების, ქორეოგრაფიული თუ სახელოვნებო ცენტრები) წახალისებული და მოტივირებული „ცეკვა-ლაშქრობა“, თავისი ფორმალური განვითარების თვალსაზრისით, მაინც კონფიდენციალური დარჩა. მხოლოდ განდობილებმა და თავად მოცეკვავეებმა იცოდნენ მის შესახებ. ამის მიზეზი გახდა მონაწილეთა შეზღუდული რაოდენობა (20-იდან 100 ადამიანამდე), ხანგრძლივობა (ერთი ან

ორი დღე). თუმცა ყველაზე მთავარი მაინც ის თავდადება აღმოჩნდა, რასაც „ცეკვა-ლაშქრობა“ მოითხოვს: ოთხ კედელს მიღმა გარისკვა, ძალისხმევა სიარულისას, ცეკვის ცოდნა... ერთი სიტყვით, რამდენიმე კრიტერიუმი, ყველას აღარ ჩამოვთვლი. კოვიდპანდემიის შემდეგ ინსტიტუციებმა მიზნად დაისახეს, ჩვეული პროგრამის ფარგლებს გარეთ გასულიყვნენ და დეპოზიტორებთან თანამშრომლობით სოფლებში უფრო დიდი, შინაარსობრივი აქტივობები წამოეწყოთ. წლების განმავლობაში საკმარისი დრო მქონდა, გარემოსა და კულტურულ ფაქტორებთან დაკავშირებულ დეტალებზე მეფიქრა. ამჟამად ჩემი ყურადღება შემდეგი გაჩერებისკენაა მიპყრობილი – პოსტმოდერნული ბანაკი, ერთგვარი ეკოსაკითხების ადგილი, რომელსაც ახლა ვაშენებ და რომელსაც „მკურნალ ბუნებას“ ვუწოდებ.



„ცეკვა-ლაშქრობა“ (Trek Danse) სემნოზი. ფოტო: რობინ დეურსი

### მეჯლისები და ბანდიტები

ამასობაში ახალი პროექტების შექმნის ბედნიერებაც მქონდა. „კონტაქტბალი“ არის პროექტი, რომელიც საფუძველს უდებს და პოპულარულს ხდის შეუზღუდავ, ტრანსში გადასულ იმპროვიზაციულ ცეკვას. დრმა განტვირთვიდან ყველაზე დახვეწილ გარდასახვამდე, სოლოდან კვარტეტამდე, სამეჯლისო ცეკვების დარბაზებიდან რეივამდე „კონტაქტბალი“ ძირეულად ცვლის და გადაახალისებს ტრადიციული მეჯლისის იდეას. არანაირი წინასწარი ცოდნა არ მოითხოვება. მთავარი ყურადღება მიპყრობილია თანხმობასთან დაკავშირებულ საკითხებზე. მაყურებელი, როგორც ორგანიზმი. ცეკვა, როგორც სამუშაო რეჟიმი. ინტერაქციული თამაშების რამდენიმე წყება,

რომლებიც ქმნიან ამ ხალისიან ცერემონიას. მრავალხმიანი ორკესტრი ჯერ მაყურებლისთვის გარემოს ამზადებს, ჯადოსნურ სასმისად რომ აქციოს ის და კარები გაუხსნას წარმოუდგენელ სანახაობას: სომატურ ტრანსს, აკუსტიკურსა და მრავალმრიან დღესასწაულს. თითოეული მოწვეული მუსიკოსი ასევე ავტორ-კომპოზიტორია. ისინი აახლებენ იმ საზოგადოებების მუსიკალურ ჟანრებს, რომელთაგანაც თავად მიიღეს საზრდო. ეს იქნება ფოლკი, ფულანი, ტანგო, მანდინგო, ტექნო, ქანთრი თუ ტრანსტელა. ისინი იღებენ გამოწვევას, წარმოადგინონ თავიანთი ნაწარმოებები, შემდეგ კი ერთად ჩაერთონ იმპროვიზაციაში ელემენტარული, ფილოგენეზური და კოსმოგონიური შთაგონების უნივერსალური ნიშნების მიხედვით. ამ მუსიკოსების ნაწილი დიდმა რეჟისორმა ვინსენტ მუნმა გამაცნო. მან გადაიღო მუსიკალური დოკუმენტური ფილმების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ციკლი მსოფლიოში, რომელიც ხელმისაწვდომია შემოქმედებითი ადამიანებისთვის ინტერნეტში. შთამაგონებელი ფოლკ და როკხელოვანებისაგან, „არკაიდ ფაისგან“ (Arcade Fire), „ერიემისგან“ (R.E.M.), „ბეირუთისა“ (Beirut) თუ „ლასა დე სელასგან“ (Lhasa de Sela) მიღებული რჩევების გათვალისწინებით, იგი გარეთ გავიდა, რათა ქუჩებში, პარკებსა და ტყეებში დაეკრა. ასე იპოვა საკუთარი გზა ახალი თემებისკენ, რომლებიც უფრო მეტ რამეს ხსნიდნენ და ნაკლებად დასავლური ორიენტაცია ჰქონდათ. ეს მოიცავდა ყველა ტიპის მუსიკის შექმნას, მათ შორის, ექსპერიმენტულის, ტრადიციულის, რელიგიურის, რიტუალურისა და შამანურის, ასევე შედარებით ახალ ინტერესს ცეკვის, განსაკუთრებით – ახალი კოლექტიური, რიტუალური ცეკვების მიმართ. მას შემდეგ ვინსენტი და მე ერთად ვმუშაობთ ისეთ პროექტებზე, როგორცაა, მაგალითად, „ბანდიტს“ (BANDITS) – იმპროვიზაციის მართონი. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი, თუ რატომ ვსტუმრობ საქართველოს მასთან ერთად. ჩვენ უნდა გადავიდოთ ფილმი სვანეთში ლიფანალის ტრადიციული ფესტივალის შესახებ, რომელიც ეძღვნება საკუთარი იდენტობის დაკარგვისა და ხელახლა შობის ფაზაში მყოფ გარდაცვლილთა სულებს.



„ბანდიტები“ (BANDITS). ფოტო: ვინსენტ მუნი

პროექტმა „ბანდიტსმა“ ახალი ფილმის გადასაღებად რეჟისორ ბოჯინა პანაიოტოვასთან ერთად შეგვკრიბა. პროექტის ფარგლებში იმპროვიზაციის მართონი ხელმძღვრედ გაიმართება. რამდენიმე დღის განმავლობაში შემსრულებლები და მოცეკვავეები მონიშნულ ტერიტორიაზე იხეტიან: უბნებში, პარკებში, სოციალურ-პროფესიულ სივრცეებში, სოფლებში, ლანდშაფტებზე და ა.შ. ათლეტური და არტისტული წარმოდგენები იწყება წვეულებითა და მუსიკით, საერთო იდეის რწმენით. მაყურებელს შეუძლია გაჰყვეს და ურთიერთობა ჰქონდეს ათლეტებთან, რომლებსაც დანომრილი მაისურები აცვიათ. მაყურებელს ასევე შეუძლია დაესწროს მათ ყოველდღიურ შეხვედრებს კომპოზიციის უშუალო მიმდინარეობისას. ეს ასობით საათი სრულდება მათი

ჩვენთან დაბრუნებით. სოციალური სივრცის პოეტური და მგრძობიარე პორტრეტი – მცხოვრებლების, ადამიანების თუ ცხოველების – ამ პროექტის მიზანია, შევეერთდეთ ჩვენ გარშემო არსებულ რეალობის კარნავალს. ეს პროექტი პერუსა და ეკვადორში დაიბადა არტისტული ვიზიტისა და შუარ შამანებთან შეხვედრისას. ის მიზნად ისახავს, მაყურებელს გამოაცდევინოს ურთიერთობებთან დაკავშირებული სხვადასხვა ფსიქოლოგიური შესაძლებლობები, რომლებიც ახლებური იმპროვიზაციული ტექნიკებითაა წარმოდგენილი, ასევე, ხელახლა აღმოაჩინოს უძველესი პოეტური და სხეულის გამომსახველობითი სავარჯიშოები. პროექტის უახლესი რეგისტრაცია ხელმისაწვდომი იყო 40 მართონელისთვის. მას შემდეგ „ბანდიტის“ ვითარდება და იქცევა უფრო და უფრო გამოკვეთილად სამოქალაქო პროექტად, რომელსაც ყოველდღიურობის წიაღში შემოაქვს ჩვენი ქმედებისა თუ ჩვევების ბიომრავალფეროვნება, მგრძობიარე, უსიტყვო, განსხვავებული და საუბარს იწყებს ჩვენს ყველაზე მთავარ მოკავშირეებთან: ზღვრებზე მცხოვრებ შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე ადამიანებთან, მოხუცებთან, ბავშვებთან, ცხოველებთან.

**სამადლობელი სიტყვა**

„ცეკვა-ლაშქრობა“ ჩატარდა არაერთ ადგილას. მის განხორციელებაში მხარი დაგვიჭირა ბევრმა პარტნიორმა, მათ შორის: Le Bureau des Guides, L'Agence Touriste, Petites Planètes, FAI-AR, 1001 Spirales, La Folie Kilomètres, Le Bruit du Frigo, Mulhouse Festival, Escales Danse, CDCN Avignon, CDCN Grenoble, CCNC de Caen, Le Carreau du Temple, Théâtre de Grasse, Common Points - Scène Nationale de Cergy, Le 3 BIS F, Théâtre National de Bonlieu- Annecy, Nuit Blanche - Paris City Hall, FRAC PACA, PACA Regional Council, Vaucluse Departmental Council, DRAC PACA...



Bal Contact. ფოტო: ჰენელოზ მაღკაღე

## ავტორის შესახებ

რობინ დეკურსი ფრანგი მწერალი, ქორეოგრაფი, ვიზუალური არტისტი და „ცეკვა-ლაშქრობის“ შემქმნელია. „ვილა არსონსა“ (Villa Arson) და „ბეუს არტსში“ (Beaux Arts) (მექსიკა) სწავლის შემდეგ მის საქმიანობაზე გავლენა იქონია აზიაში, ლათინურ ამერიკასა და, განსაკუთრებით, სამხრეთ ამერიკაში მოგზაურობამ. მისმა შეხვედრებმა თანამემწისა თუ სტაჟიორის როლში ისეთ სუპერგმირებთან, როგორებიცაა: „პოსტმოდერნ დენსი“ (Post-Modern Dance), „ფლასას, საუნდ პოეტრი“ (Fluxus, Sound Poetry) და ასევე „სიეთა ენდ ლითორია“ (theater and literature)[3] მას იმპროვიზაციისა და ტექნიკის სწრაფი ინტეგრირების საშუალება მისცა. ბოლო ათი წლის განმავლობაში მისი ნამუშევრები, მათ შორის, „ცეკვა-ლაშქრობა“, ხშირად არის წარმოდგენილი ფესტივალებზე, თეატრებში, ხელოვნებისა და ქორეოგრაფიულ ცენტრებში. რობინ დეკურსზე გავლენა მოახდინა ტექნომ, ტრადიციულმა და ექსპერიმენტულმა სცენამ, ასევე ძირძველი ხალხების სწავლებებმა. გარემოსთან დასაკავშირებლად იგი იყენებს სხვადასხვა ალტერნატიული ურთიერთობის ფორმას დიდი, ინკლუზიური პერფორმანსების სახით. აერთიანებს რა ეთოლოგიურ და ვიწროპოლიტიკურ პროცესებს, მისი მიდგომა, რომელიც ე.წ. „ეკოსომატურ“ ხელოვნებასთან ასოცირდება, კონფერენციებისა და პუბლიკაციების განხილვის საგანია; რობინ დეკურსი თანამშრომლობს არაერთ შემოქმედთან, ჟუჩისა თუ ცირკის არტისტებთან, მოცეკვავეებთან, კომპოზიტორებთან, რეჟისორებთან, მკვლევრებთან, პრაქტიკოსებთან.

<http://www.documentsdartistes.org/decourcy>

<https://www.avaleur.net>

[1] კლაბინგი (clubbing) გულისხმობს ღამის საცეკვაო წვეულებებს ღამის კლუბებში, ფესტივალებსა თუ სხვა ადგილებში, სადაც ძირითადად ელექტრონულ მუსიკას უსმენენ და ცეკვავენ. რეივი (rave) არის თავად საცეკვაო წვეულება. აფთერფართი (after-party) არის წვეულება, რომელიც იმართება სხვა აქტივობის, ძირითადად, წვეულების ან კონცერტის შემდეგ. კლანდესტინფართი (clandestine party) არის არალეგალური, არალიცენზირებული, ფარულად გამართული წვეულება.

[2] იხილეთ, მაგალითად, Marie Bardet, Joanne Clavel, and Isabelle Ginot, *Écosomatiques: penser l'écologie depuis le geste* (Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2019).

[3] ლისა ნელსონი, ჯულაენ ჰამილტონი, ჯონ გიორნო, ივონა რაინერი, პოლ მაკ-კარტნი, პატრის შერო, ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიო



ავტორი: რობინ დეკურსი - ფრანგი მწერალი, ქორეოგრაფი, ვიზუალური არტისტი და „ცეკვა-ლაშქრობის“ (Trek Danse) შემქმნელი



# ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღების საიდუმლო



ქართული საეკლესიო გალობის ისტორია ბევრ ძვირფას ამბავს ინახავს, მათ შორის, ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანსა და საინტერესოს – ფილიმონ ქორიძის<sup>[1]</sup> მიერ საგალობლების ნოტებზე გადაღების საიდუმლოს. სიტყვა „საიდუმლო“ აქ არც შემთხვევით და არც შეცდომით არ მიხსენებია. ერთი შეხედვით, მუსიკის ნოტებზე ჩაწერაში საიდუმლო არაფერია, მაგრამ საკითხს თუ ღრმად შევისწავლით, აუცილებლად გაგვიჩნდება მრავალი თავსატეხი.



ფილიმონ-ქორიძე

ფილიმონმა საგალობლების ნოტებზე გადაღება მელქისედეკ ნაკაშიძისა<sup>[2]</sup> და ნესტორ კონტრიძისაგან<sup>[3]</sup> 1882 წელს დაიწყო, რასაც წინ უძღოდა და თან სდევდა გალობის ნოტებზე გადაღებასთან დაკავშირებით საზოგადოებაში არსებული სკეპტიკური დამოკიდებულება.

1878 წელს ფოლკლორისტმა პეტრე უმიკაშვილმა გაზეთ „ივერიაში“ გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ:

„მცოდნე კაცების მოწვევა საჭიროა არა მარტო ამ გარემოების გამო, რომ ნოტების წერა საზოგადოთ ძნელია; სხვა გარემოებაც მოითხოვს. ვისაც მუზიკისა და გალობისათვის ყური მიუჩვევია, ის ადვილად განარჩევს ევროპულს მუზიკას, გალობას, ჩვენის – ქართულისაგან. ნოტების ანბანი ევროპულის ხმებისა და მუზიკისათვის არის შემოღებული. ქართულ საკრავში, გალობაში ანუ სიმღერაში კი ისეთი ხმებია, რომლისათვისაც

ევროპული ნოტები არ არის. სწორედ ამგვარად, როგორც ქართული ასო „ყ“ და „ჭ“ არც ერთს ევროპულს ანბანში არ არის. ამ ცალკე ასოებს გარდა ხმების შეწყობა-შეთანხმებასაც განსხვავებული კანონი აქვს ქართულსა ევროპულსაგან“.<sup>[4]</sup>

პეტრე უმიკაშვილის ამ წერილს მოჰყვა მკვლევრისა და პუბლიცისტის, ნიკოლოზ მთვარელიშვილის, კრიტიკული წერილი<sup>[5]</sup>, რასაც პეტრემ კიდევ უფრო საინტერესო პასუხი გასცა:

„ჩემს აზრს ასხვავებებს, ვითომც მე მეთქვას, რომ ევროპული ნოტები ჩვენთვის არ გამოდგებოდეს. ამაზე ვრცელ, გაზვიადებულ და გაჭიანურებულ ლაპარაკს შესდგომია და ვითომ ამტკიცებს, ევროპული ნოტებით უნდა დაიწეროსო. მე რომ ვთქვი, ნოტების ანბანი ევროპიულის ხმებისთვის არის დაწერილი მეთქი, ამით ის კი არ მინდოდა მეთქვა, რომ ქართულისთვის არ გამოდგება. არა, მე ისა ვთქვი, რომ ევროპულ ნოტებში არ არის ისეთი ნიშნები, ასოები, რომელიც გამომხატველი იყოს ზოგიერთის ქართულის ტონებისა. ევროპული ნოტები გამოდგება და უნდა ის ვიხმაროთ, მაგრამ ესეც კი უნდა ვიცოდეთ, რომ ზოგი ტონები ქართულის გალობისა თუ სიმღერისა ნამდვილათ არ იქნება დარჩენილი ამ ნოტებში. ევროპული ხალხები სხვა ტონებს არ ხმარობენ ნაკლებ ნახევარ ტონებისა: მხოლოდ იქაურ მთის ხალხების სიმღერაში ისმის მეოთხედის ტონები. თუ სიმღერით არ ისწავლის ვინმე, ნოტებით ვერ წაიკითხავს იმ სიმღერასა, რადგან არ არის მეოთხედი ტონის აღმნიშვნელი ნოტები. ჩვენს ქართულ გალობაში და სიმღერაში ყველგან გავრცელებულია მეოთხედი ტონები“.<sup>[6]</sup>



პეტრე უმიკაშვილი

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ბიბლიოთეკა „ივერიელი“

ამ ორი წერილიდან ირკვევა, რომ პეტრე უმიკაშვილი ღრმად იცნობდა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კილოთა თავისებურებებს, საგალობლების ხუთხაზიან სანოტო სისტემაზე ჩაწერასაც დასაშვებად მიიჩნევდა, თუმცა წინასწარ აცნობიერებდა მოსალოდნელ შედეგებს.

ქართული საეკლესიო გალობის უდიდესი მოამაგე, წმინდა ექვთიმე აღმსარებელი საინტერესოდ და ემოციურად გადმოგვცემს გალობის ნოტებზე გადაღების ისტორიას. იგი გვაწვდის უმნიშვნელოვანეს ცნობებს. თუმცა ზოგიერთი ფაქტის დაზუსტება სხვა წყაროების მოშველიებით შეიძლება, რაც, ჩემი აზრით, აუცილებელიცაა.

ექვთიმე გვიყვება იტალიიდან სამშობლოში დაბრუნებული ფილიმონ ქორიძისა და მელქისედეკ ნაკაშიძის შეხვედრის ამბავს და დაწვრილებით აღწერს მათ დიალოგს:

„მელქისედეკმა ჰკითხა: ამბობენ, რომ ქართული გალობა ნოტებზე ვერ გადავა, ვერ დაიწერებაო, მაგრამ მე ვფიქრობ, თუ კი რუსულად არის და სხვა ტომთა ენებზე გადაღებული და დაწერილი, რატომ ქართულადაც არ უნდა შეიძლებოდეს? ფილიმონმა უთხრა, როგორ არა! ქართული სიმღერა და გალობა კარგად შეიძლება, რომ ნოტებზე გადავიდოთ და დავსწეროთო. მაშინვე კიდევაც უჩვენა ფილიმონმა ქართული სიმღერები ნოტებზე დაწერილი, უმღერა და დაარწმუნა, რომ ნოტებზე ყველა ნაირი ხმა და სიტყვები დაიწერებაო. მაშინ მელქისედეკმა განაგრძო: გურიის დიდი მგალობლები: ანტონ, გიორგი, დავით ღუმბაძეები და სხვები, რომელთაგან მისწავლია, დიდი სურვილი მაქვს, რომ ეს ეროვნული დიდება და ცოდნა ნოტებზე იქმნეს დაწერილიო, რადგან დროის განმავლობაში ემჩნევა, რომ სრული ქართული გალობის მოსწავლენი მცირდება და ბოლოს და ბოლოს, ეს დიდი მცოდნე მგალობლებიც დაიხოცებიან და გალობაც დაეკარგება ჩვენს მომავალ თაობასო.“

მაშინ ფილიმონმა უთხრა: მართლაც, რომ დიდად საჭირო არის ჩვენი ეროვნული სიმღერა და გალობა ნოტებზე დაიწეროს, ამიტომ მე ჩემის მხრიდან ძალიან ვეცდები, რომ ეს საკეთილო საქმე ფეხზე დავაყენოთო. მას დროსვე მოილაპარაკეს, თუ როგორ მოიქცნენ ამ საქმის შესახებ. ფილიმონმა უთხრა: მუნ მენის გუნდით მოდით აქვე, აგურ დასაკრავი ფორტოპიანო, თქვენ იგალობეთ, მე დაუკრავ და დავსწერო. დანიშნულ დროს მოიყვანა მელქისედეკმა თავისი თანამემწე მგალობლები; ფილიმონმა უთხრა მელქისედეკს: დაიწყეთ გალობა, რომელიც უნდა დავსწეროთ, ჯერ რამდენჯერმე სთქვით, რომ

ვისმინო და დაუკრაო; მელქისედეკმა და მისმა ანხანაგებმა დაიწყეს ჭრელი საგალობელი: „განმანათლებელი ჩვენი“. ფილიმონმა უყურა-უყურა და მერე სთქვა: ჯერ-ჯერობით კრიმანჭულებს ნუ დავსწერთ, სანამ გაუჩვეველი ვართ და როცა გავჩვევით, მაშინ კრიმანჭულებიც შეიძლება და ქაჯურიც. ამიტომ მე ვფიქრობ, რომ ჯერ წირვის წესის საგალობლები დავსწეროთ პატარ-პატარა და როცა რომ დავასრულებთ წირვის წესს, მაშინ ვიგალობოთ კიდეც და ამითი დაუმტკიცოთ საზოგადოებას, რომ შესაძლებელ არის ქართული გალობის ნოტებზე დაწერა-გადაღება და გალობა. ეს რჩევა მოსაწონი გახდა, და დაიწყეს წირვის წესის გადაღება 1884 წ. [1883 უნდა იყოს – ი.ჯ.]. სწერდნენ თავისუფალ დროებში და როცა დაასრულეს ერთი წირვის – წესი, მაშინ ფილიმონმა სთქვა: ახლა მე ეს ჩემ ხოროს უნდა ვაგალობებო, რომელთა არ იციან ქართული გალობა, თუმცა ჩემ ხოროში რუსებიც არიან მომღერლები და ერთად რუსებთან რო ვიგალობებთ, მაშინ საზოგადოება უფრო დარწმუნდება, რომ რუსებმაც კი იგალობეს ნოტების საშვალებით ქართული გალობაო.

ამ რიგად გააწყო ფილიმონმა ახლად დაწერილი გალობა; ჯერ აგალობა აქ თბილისში, ყველასათვის სასიამოვნო და გასაკვირველი გახდა და ფილიმონმა საზოგადოებისაგან დიდი მადლობა მიიღო.<sup>[7]</sup>

ექვთიმეს გადმოცემის გარდა, 1880-იანი წლების პრესითაც დასტურდება, რომ ფილიმონ ქორიძის გამოჩენით ქართული საეკლესიო გალობის გადარჩენის საქმე რეალურად დაიწყო და საზოგადოებამ მისი შრომა დადებითად შეაფასა, მაგრამ „ყველასათვის სასიამოვნო და საკვირველი“ რამდენად გულისხმობდა საქმის უნაკლოდ შესრულებას, ეს მაგალობელთა და გალობის მკვლევართა შორის დღემდე განხილვისა და კამათის საგანია.

ექვთიმეს ხელნაწერში ნახსენები, თბილისში გამართული ღონისძიების შემდეგ, 1884 წლის დასაწყისში ფილიმონი ეწვია ქუთაისს და გაბრიელ ეპისკოპოსის წირვაზე თავისი გუნდი ნოტებით აგალობა. ეპისკოპოსის სურვილით წირვას ესწრებოდნენ იმ დროისათვის საუკეთესო მაგალობლები, რომელთა შესახებ ექვთიმე წერს:

„ამის შემდეგ მივიდნენ ფილიმონთან გალობის მცოდნე პირები და უთხრეს: ჩვენ ყველა დარწმუნებულები შევიქენით მით, რომ თურმე ქართული გალობა-სიმღერის ნოტებზე დაწერა შესაძლებელი ყოფილა, მაგრამ ეს რათ გინებებიათ, რომ ზოგიერთი მაგ., „რომელი ქერუბიტა“, „დავითარცა მეუფისა“ და „შენ გიგალობთ“, გადაქმნილი და გადაგვარებული ხმით დაგიწერიათო, ასე რომ თავის ბუნების ხმაზე არ დაგიწერიათო? ფილიმონი შეჩერდა და სთქვა: კარგათ მოგეხსენებათ, მე ქართული ზეპირი გალობა არ მისწავლია, მე ვიცი ნოტები; ნოტებს რასაც ჩასძახებთ, იმას ამოგაძახებთ და მე რაც მიგალობეს, ის დავსწერე და ის ვიგალობეთ და კანონიერი გალობა იყო თუ უკანონო, ის მე არ ვიცი, ეგ გადამცემლის ბრალიაო. მაშინ მისცვივდნენ მელქისედეკ ნაკაშიძეს და დიდ ბიაბრობაში ჩააგდეს, როგორ გაბედე, გალობებს თავის ბუნების ხმას უკარგავ და გარდაქმნილს და გარდაგვარებულად აწერიებო! ამით ჰკარგავ შენ გალობის ღირსებას და შენი თავის პატივსაცაო“.<sup>[8]</sup>

იმავ პერიოდში ფილიმონ ქორიძემ ქუთაისში კონცერტებიც გამართა. ამ ამბავს თავადი სვიმონ გუგუნავა, დიდი მაგალობელ-მომღერლის, დათა გუგუნავას შვილი, გაზეთ „დროებაში“ გამოეხმაურა:

„ბ. ქორიძემ თავისი ხორით გამართა ქ. ქუთაისში ორი კონცერტი ქართულის გალობისა და ხალხურის სიმღერებისა. მე, როგორც მოყვარული ქართულის გალობისა, ორივეზე დავესწარი და ჩემი აზრი მის შესახებ მსურს გამოვუცხადო ბეჭდვის საშუალებით ქართველთ საზოგადოებას. იგალობეს ნამდვილი კილოთი, შეუცვლელათ: 1. „მოვედით თაყვანი ვსცეთ“, 2. „წმინდაო ღმერთო“, 3. „ღირს არს ქეშმარიტად“, 4. „უფალო შეგვიწყალებ“ და 5. „ისპოლა“, ხოლო დანარჩენი „რომელი ქერუბინთა“ იგალობეს მერვე ხმაზედ, „შენდამი იხარებს“ კილოზედ, მაგრამ არ გამოვიდა კარგად. ეგრეთვე „განმანათლებელი“ და „შენ გიგალობთ“ არ გამოდიოდა მართალის კილოებით, რადგან მუხლები და უსულები გააგრძელეს. ხოლო, რაიცა შეეხება სახალხო სიმღერებს: „ხასანბეგური“, „ხელხვაკი“ და „დეღიავდა“ გვარიანად იმღერეს და დანარჩენები კი გასწორებას საჭიროებენ... ქორიძისათვის, რომელი გალობაც კი შეუმცდარის და მართალის კილოთი უჩვენებიათ, სრულებით შეუმცდარათ და უნაკლოდ გადაუღია და რომელიც გაფუჭებულის კილოთი უჩვენებიათ, მაგამი უნდა გავამტყუნოთ მაჩვენებელი და არა ბ. ქორიძე“.<sup>[9]</sup>

ფილიმონის გუნდის კონცერტს ჟურნალ „მწყემსის“ საშუალებით გამოეხმაურა ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლის გალობის მასწავლებელი, დიაკონი რაჟდენ ხუნდაძე:

„ბ. ქორიძემ მით გაგვახარა, რომ მან დაგვანახა ქართული გალობის ნოტებზე გარდაღება შესაძლებელ მოვლინებად და ჩემის მხრით მეც სრულს თანხმობას ვაცხადებ, რომ ნოტებზე ქართულ გალობის გარდაღება შეიძლება ისე უმეტნაკლოთ. რაიცა შეეხება ბ. ქორიძის ნოტებზე გარდაღებულ გალობის აკვარგობას, ამაზე ვიტყვი შემდეგ: იგალობეს პირველად „ამინ“, „უფალო, შეგვიწყალებ“ და ამგვარი წვრილმანები, აგრეთვე „მოვედით, თაყვანის ვსცეთ“, „წმიდაო ღმერთო“, „მრწამსი“, „შენ გიგალობთ“, „ღირს არს ჭეშმარიტად“ და „განმანათლებელი“. ესენი გურული კილო იყო, მხოლოდ ამათში ეს ნაკლულევანება შევნიშნეთ, ბანი და მაღალი ბანი არ ეთანხმებოდა დაწყებას. „რომელი ქერაბიმთა“, „მეუფისა“, „ღირს არს და მართალი თაყვანის ცემა“, და „წმიდა არსი“, მართალი უნდა მოგახსენოთ, რომ პირველი გაგონება იყო ჩემი! „რომელი ქერაბიმთა“ იგალობება სამნაირად: 1) სამღვდელმთავრო ჭრელი, 2) სამღვდლო, ესე იგი, რომელსაც საზოგადოდ ხმარობენ, და 3) განმანათლებლის კილოზე, რომელსაც აქვს ხმა 2-ის. ამ უკანასკნელს ჭრელი აქვს გათავებისას საკმაოდ და მეუფისაცა ამ ხმითვე დაბოლოვდება. არცერთს მათგანს არ ემსგავსებოდა ამათი „რომელი ქერაბიმთა“. ეს იყო, ვითომ მერვე ხმაზედ გარდაკეთებული (არ ვიცი, ვისგან) „სდუმენინ ყოველი ხორცი“ – ამის შედარებით; იმეორებდნენ ერთსა და იმავე სიტყვას, რომლის მსგავსად ქართულ გალობაში არ არის ხმარებული! „ღირს არს და მართალი თაყვანის ცემა“ და „წმიდა არსი“ პირველი და მეორეც გარდაკეთებული არის. პირველი იგალობეს საცისკრო პარაკლიტონის მეექვსე ხმაზე და მეორე, მართალი უნდა მოგახსენოთ, ვერ გავარჩიე კარგათ, რომელ ხმაზედ არის გარდაკეთებული. მაშინ, როდესაც თავ-თავისი ხმები აქვს ორთავეს: პირველი იგალობება ორნაირად, ჩვეულებრივად და სამღვდელმთავრო ჭრელად. მეორე კი სამნაირად: ჩვეულებრივად, სამღვდელმთავრო ჭრელად და სძლისპირის ხმაზედ; ამ უკანასკნელ ხმას ძვირად [იშვიათად – ი.ჯ.] გალობენ ეკლესიაში. ამ მოხსენებულ ერთსა და ერთს ჩვეულებრივს ხმაზედ რომ ყოფილიყო გარდაღებული ეს გალობები, ძალიან კარგი იქმნებოდა; მაგრამ ბ. ქორიძეს ამაში სრულიად არა აქვს ბრალი; როგორი ხმაც აჩვენეს იმას, ის ხმა გარდიდო. რომ ბ. ქორიძეს ამ შრომის დროს ერთი კიდე ვინმე, გალობაში ძალიან გავარჯიშებული პირი დაესწრო იმ მგალობელთაგან, რომელმაც ეს დააწერინა, უფრო კარგი იქმნებოდა. ჩვენ დარწმუნებით ვიცით, რომ ბ. ქორიძეს მისი მეუღლის შემწეობით და კარგი მგალობლების დახმარებით შეუძლია უმეტნაკლოდ დასწეროს ნოტებზედ ქართული მშვენიერი გალობა.“<sup>[10]</sup>

ვფიქრობ, ეს სამი წყარო გვარწმუნებს, რომ მელქისედეკ ნაკაშიძემ ფილიმონ ქორიძეს ნოტებზე ჩააწერინა ისეთი ნიმუშებიც, რომლებიც სხვა საგალობლების ხმებზე იყო გაწყობილი. მერვე ხმაზე „რომელი ქერაბიმთას“ შესრულება მგალობლებისთვის რომ უჩვეულო და მიუღებელი იქნებოდა, ეს არაა გასაკვირი. კრიტიკის მთავარი მიზეზიც უეჭველად ეს იყო, მაგრამ საყურადღებოა, რომ გუგუნავასა და ხუნდაძის წერილებში მხოლოდ ამაზე არ არის საუბარი. სვიმონი წერს, რომ „შენდამი იხარებს“ თავის ხმაზე იგალობეს, „მაგრამ კარგად არ გამოვიდა“, რაჟდენმა კი შენიშნა, რომ „ბანი და მაღალი ბანი არ ეთანხმებოდა დაწყებას“, ე.ი. ბანი (მესამე ხმა) და მოძახილი (მეორე ხმა) არ შეესაბამებოდა მთქმელს (პირველ ხმას), რაც შესაძლოა ეხებოდეს შეცდომებს ხმათა მოძრაობაში ან ბგერათწყობის საკითხს, რის შესახებაც პეტრე უმიკაშვილმა რამდენიმე წლით ადრე გამოთქვა აზრი. საინტერესოა ისიც, რომ შემჩნეულ ნაკლოვანებებს ორივენი მხოლოდ გალობის გადამცემებს მიაწერენ, ფილიმონზე კი ამბობენ, რომ რაც უგალობეს, ის ჩაწერა.

აუცილებლად უნდა ვახსენო გალობის უდიდესი მცოდნე ანტონ დუმბაძეც, რომელმაც იმავე 1883 წელს თქვა: „აქამდის არ მჯეროდა, რომ ქართული საეკლესიო გალობის და სალხინო სიმღერების ნოტებზედ გადაღება შესაძლებელი ყოფილიყო, მაგრამ ჩემის ყურით გავიგონე და ეხლა ურწმუნოება უადგილო ჯიუტობა იქნებაო.“<sup>[11]</sup>

დავსვით კითხვები:

ნოტების არმცოდნე მგალობლებს სანოტო პარტიტურების შემოწმება შეეძლოთ? რატომ მიიჩნიეს მგალობლებმა, რომ როგორც იგალობეს, ფილიმონმა ზუსტად ისე ჩაწერა? შესაძლებელი იყო სანოტო სისტემაზე ყველა საგალობლის კარგად და, მით უფრო, „უმეტნაკლოდ“ ჩაწერა? სანოტო სისტემა რამდენად იყო გამოსადეგი ქართული საეკლესიო გალობისათვის? შეეძლო თუ არა თავად ფილიმონს საგალობლების ნოტებზე უშეცდომოდ ჩაწერა? ნოტებით გალობისას შემსრულებლები ზუსტად იმეორებდნენ პარტიტურაში მითითებულ საგასაღებო და ალტერაციის ნიშნებს? საგალობელთა სანოტო პარტიტურების შემოწმებისას მხოლოდ ხმების მიმოხვრას ამოწმებდნენ, თუ კილოს სიზუსტესაც? პარტიტურების შემოწმებისას ყოველთვის იყენებდნენ ფორტეპიანოს (ან ფისჰარმონიას)? შემოწმებელი ხმებს ცალ-ცალკე ამოწმებდა, თუ ორ ან სამ ხმას ერთად? საგალობელთა პარტიტურებს მხოლოდ ინსტრუმენტზე ამოწმებდნენ, მხოლოდ სიმღერით თუ შერეულად? გალობის მცოდნე პირებმა მხოლოდ ხმაშეცვლილი ნიმუშები დაიწუნეს, თუ ისინი უნებურად, გაუცნობიერებლად შეეხნენ ბგერათყვობის სხვადასხვაობის პრობლემასაც? ზუსტად რას ნიშნავს „კარგად არ გამოვიდა“ და „ბანი და მაღალი ბანი არ ეთანხმებოდა დაწყებას“?

ეს არის მცირე ნაწილი იმ კითხვებისა, რომლებსაც მეცნიერულად დასაბუთებული პასუხები უნდა გაეცეს, მაგრამ ამისათვის ღრმა და კომპლექსური კვლევაა საჭირო.

ზემოთ ვახსენე ტერმინი კილო, რაც ქართული ტრადიციული მუსიკის მკვლევართა შორის ხშირად იწვევს კამათს. ეს იმის გამო ხდება, რომ მგალობელ-მომღერლები ამ სიტყვას ფართო მნიშვნელობით იყენებდნენ. ჩემი აზრით, ისინი გულისხმობდნენ ერთდროულად ყველაფერს, რასაც სასიმღერო კილო შეიძლება გულისხმობდეს. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ამ ტერმინის ყველაზე მრავლისმომცველ და საინტერესო გაგებას გვთავაზობს პროფესორი ივანე ჟღენტაძე: „ფართო გაგებით, კილო არის ბგერათა და თანხმოვანებათა ორგანიზება სივრცესა და დროში. ამ თვალსაზრისით, ისეთი ცნებები, როგორიცაა კილო და ჰარმონია ილენტურია, მათ შორის სხვაობა ფაქტობრივად იკარგება.“<sup>[12]</sup> ამ განმარტებით, ცხადია, საკითხი არ ამოიწურება, მაგრამ იმის გაგება მაინც არის შესაძლებელი, თუ რა მნიშვნელობით ვიყენებ აღნიშნულ ტერმინს.

1884 წლის 14 ივლისს ჟურნალ „მწყემსში“ დაიბეჭდა ანონიმური წერილი სახელწოდებით „ნოტებით ქართული გალობა ეკლესიაში“, რომელშიც წერია, რომ „მ. მაჭავარიანმა ყველა დასაკრავ ინსტრუმენტებზე სინჯა თურმე ქართული გალობის ნოტებზე გადალება, მაგრამ მან ვერ მოახერხა თურმე გალობის ნოტებზე გადალება! ბოლოს გამოაცხადეს, რომ სხვა ნაირი დასაკრავი იარაღი უნდა უნდა გაკეთდეს სამძღვარ გარეთო; ან როიალს რამდენიმე კლავიშები უნდა მიემატოსო, თორემ ისე არ შეიძლება ქართული გალობის ნოტებზე გადალებაო!“<sup>[13]</sup>

ეს ამონარიდი ბოლო წლებში რამდენიმეჯერ გამოქვეყნდა, მაგრამ კონტექსტი ჩემთვის მხოლოდ წერილის სრულად წაკითხვის შემდეგ გახდა ცხადი. ციტატა გრძელდება ასე: „ამით საქმე გაათავეს და ფულებიც მიირთვეს ამისთანა სიბრძნის გამოგონებისათვის!“<sup>[14]</sup> აღმოჩნდა, რომ წერილში გაკრიტიკებულია გალობის ადმდეგნელი კომიტეტის საქმიანობა და, სავარაუდოდ, მიხეილ მაჭავარიანის მიერ გამოთქმული აზრი. ასეთი აზრი რომ მიხეილ მაჭავარიანს ნამდვილად ჰქონდა გამოთქმული, ადასტურებს გაზეთ „დროებაში“ დაბეჭდილი წერილი:

„17-ს ამ თვისას, ორშაბათს საღამოს, მე წავყევ მამა არხიმ. მაკარის ბ. ქორიძესთან, სადაც იგი იყო მიპატიჟებული ქართული საეკლესიო გალობის მოსასმენლად, რომელიც გადაღებულია ნოტებზედ ქორიძის და მის მეუღლის შრომით.“

შესვლისთანავე ჩვენ მოგვესმა ნამდვილს გურულს კილოზედ საეკლესიო გალობა. ეს სასიამოვნოდ დარჩა მით უფრო, რომ გალობდნენ არა გურულები, არამედ საქართველოს ექზარხოსის ხოროს

მაგლობლები: ბ. ბ. კვიციანიძე, ვინჩენკო, ბალანჩივაძე და ბერიძე. რეგენტობდა თვითონ ბ. ქორიძე. იგი აძლევდა ტონს ისე, როგორც შეეფერება ევროპიულს მუსიკას და გალობა, ნოტებზედ გადაღებული, მშვენივრად გამოდიოდა. ამ შრომით, უჭყვლია, ბ. ქორიძე დაარღვევს ბ. მაჭავარიანისთან არტისტებისგან გავრცელებულს აზრს, რომ ქართული სიმღერების ნოტებზედ გადაღება სრულიად შეუძლებელიაო და ახალი ნოტები უნდა მოვიგონოთო.

პატივცემული მაკარი აპირებს ამ მოკლე ხანში წარუდგინოს როგორც საქართველოს ექზარხოსს, ისე ჩვენს საზოგადოებას ბ. ქორიძის და მის მეუღლის შრომა და მაშინ თვით საზოგადოებას ექმნება საშუალება დააფასოს იგი.

გარდა ამისა, მამა არხიმანდრიტმა დამარწმუნა, რომ ბ. ქორიძე კისრულობს ყველა ქართულ საეკლესიო გალობის გადაღებას ნოტებზედ, თუ რომ ქართველი საზოგადოებაც დაეხმარება მას ამ მძიმე საქმეში.<sup>[15]</sup>

სამწუხაროდ, გალობის აღმდგენელი კომიტეტის სხდომაზე მსგავსი აზრი ბოროტი განზრახვით გამოთქვა თავმჯდომარის მოადგილემ და სემინარიის რექტორმა პავლე ჩუღეცკიმაც, რითაც კრიტიკული აზრის გათვალისწინებას ძალიან შეუშალა ხელი.

აი, რას გვიყვება მწერალი გიორგი ბოკერია გალობის აღმდგენელი კომიტეტის სხდომის შესახებ:

„პირველ სხდომაზედვე რექტორმა ჩუღეცკიმ გამოსთქვა შემდეგი აბსურდი: „ქართული კილო ნოტებზე არ გადიდება, რადგანაც მას არა აქვს მართლტონალობა, და ამიტომ მისთვის არ გამოდგება არსებული ევროპიული ნიშნები; იძულებული ვიქმნებით, გამოვიგონოთ ჯერ არ არსებული ნიშნები. ეს კი იმდენი დაჯდება, რამდენიც დიდად გადააჭარბებს ქართული გალობა-მუსიკის ღირებულებას, ხოლო ღარიბ ქართველ სამღვდულოებას არა აქვს საიმისო შეძლება, რომ დახარჯოს და მას არ დააკლდეს. ანკი რად გვესაჭიროება ასეთი კაკოფონიის შექმნა იმ დროს, როდესაც ფრიად – კეთილხმოვანი დიდსლავიანური გალობა თავისი ღვთაებრივი ჰანგებით და მელოდიებით განუზომელ რუსეთის იმპერიას, დედამიწის ერთ მეექვსედს, ატკბობს, მთელ ევროპას კი ანცვიფრებს და შურის თვალით ჩვენკენ აცქერინებსო?... მღვდელმა აუშვემა, როგორც მუსიკის კარგად მცოდნემ და ქართული გალობის მოყვარულმა, დაურიღებლად უპასუხა: „თქვენი აზრი, პატივცემულო რექტორო, ქართული გალობა-მუსიკის შესახებ ოდნავადაც სიმართლეს არ შეეფერება, რადგან ყველა ის მასალა, რაც უნდა დაიბეჭდოს, უკვე ნოტებზე გადაღებულია, მასთან ნიმუშები შესრულებული და მოწონებულია... აკუსტიკურად ხმის დაყოფა განუსაზღვრელად შეიძლება. ამავე კანონით არ არის ხმა, რომლის გადაღება ნოტებზე არ შეიძლებოდეს. ქართული მუსიკაც იმავე აკუსტიკის კანონებს სავსებით ემორჩილება და ისევე გადაიღება ნოტებზე, როგორც ყოველი ევროპიული ხმა. ესევე უდავოდ დაამტკიცა პრაქტიკამო. აზრთა გაყოფის გამო სხდომა გადაიდო მეორე დღისათვის“.<sup>[16]</sup>



მღვდელი ვასილ აუშვი

გიორგი ბოკერიას გადმოცემით, მელიტონ ბალანჩივაძემ იფიქრა, რომ ჩუღეცკი საქმის ხელის შემლას ცდილობდა. ამის გამო, მეორე დღეს სხდომაზე მიიყვანა აკაკი და გიორგი წერეთლები და ალექსანდრე ყაზბეგი. სწორედ მაშინ გამოუთქვამს აკაკის საპროტესტო სიტყვა ჩუღეცკისადმი, მაგრამ ჩემს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქ აუშვიის პასუხი იქცევს. ის ამბობს, რომ „აკუსტიკურად ხმის დაყოფა განუსაზღვრელად შეიძლება“ და „ქართული მუსიკაც იმავე აკუსტიკის კანონებს სავსებით ემორჩილება და ისევე გადაიღება ნოტებზე, როგორც ყოველი ევროპიული ხმა“.

ამ რამდენიმე წყაროდან ნათლად ჩანს, რომ XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში, მაშინდელი ცოდნის შესაბამისად, ისევე ცხარედ კამათობდნენ საგალობელთა კილოებისა და სანოტო პარტიტურების თაობაზე, როგორც ჩვენ ვკამათობთ XXI საუკუნეში.

მაინც რომელმა თქვა სიმართლე, პეტრე უმიკაშვილმა თუ ვასილ აუშევმა?

ჩვენმა წინაპრებმა უდიდესი საქმე გააკეთეს გალობის ნოტებზე გადაღებით, მაგრამ თითქმის საუკუნე-ნახევარი გავიდა და ჩვენ ისევ მათსავით ვკამათობთ. ყველაფერს კი ართულებს ის გარემოება, რომ საგალობლების ძალიან ბევრი სანოტო ჩანაწერი გვაქვს, აუდიოჩანაწერები კი – არა. ამის გამო, არ ვიცით, ნოტებზე ჩაწერისას მათ როგორ იგალობეს, მაგრამ, საბედნიეროდ, ვიცით, როგორ გალობდნენ და მღეროდნენ მათი მოსწავლეები.

ამ მხრივ აღსანიშნავია ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტი, რომ მელქისედეკ ნაკაშიძის აღზრდილმა სრულმა მგალობელმა არტემ ერქომიძემ 1966 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ფოლკლორისტების, პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძისა და კახი როსებაშვილის მიერ საგალობლების აუდიოჩანაწერისას იგალობა „ღირს არსის“ ის ვარიანტი, რომელიც ნაკაშიძემ და კონტრიძემ ფილიმონს ნოტებზე ჩააწერინეს.



სანოტო პარტიტურა, რომელსაც კადრში ხედავთ, კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული Q 676 ხელნაწერიდანაა. ექვთიმე კერესელიძე მას პირველ წიგნად მოიხსენიებს. მართლაც, ეს იყო გალობის პირველი სანოტო პარტიტურა, რომელიც ფილიმონ ქორიძემ 1883 წელს მელქისედეკისა და ნესტორის დახმარებით შექმნა, მისმა მეუღლე ზინაიდა ვორობეცმა კი გადაწერა.

ეს სინქრონიზებული ვიდეო საგანგებოდ ამ სტატიისთვის მოვამზადე, რაც საშუალებას გაძლევთ, არტემის 1966 წლის აუდიოჩანაწერის მოსმენის პარალელურად თვალი მიადევნოთ ფილიმონის მიერ 1883 წელს ნოტებზე ჩაწერილ ნიმუშს, რომლის პირველი ხმა არტემის ნამღერისაგან მცირედით განსხვავდება, მსგავსებისა და განსხვავების უკეთ აღსაქმელად კი დააკვირდეთ თანდართულ ანიმაციურ ელემენტებს, რაც არტემის მიერ ნათქვამ პირველ ხმას მიჰყვება.

ამ ვიდეოსა და ზემოთ მოყვანილ ციტატებთან დაკავშირებით ჩნდება ბევრი კითხვა, რომელთაც მომდევნო სტატიებში შევხებით. მანამდე კი, ვფიქრობ, ყველანი უნდა შევთანხმდეთ, რომ ფილიმონ ქორიძის ღვაწლის გადახედვა არა მხოლოდ დაუშვებელი, არამედ შეუძლებელიცაა. ამის შემდეგ შევძლებთ, თავისუფლად ვიმსჯელოთ, დავადგინოთ და ყველასთვის გასაგები გავხადოთ, თუ როგორი იყო გალობა ნოტებზე გადატანამდე და როგორი გახდა ნოტებზე გადატანის შემდეგ.

დროებით...

- [1] ფილიმონ ქორიძე (1835-1911) – ქართველი საოპერო მომღერალი, ქართული საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პირველი ქართველი პროფესიონალი მომღერალი (ბანი), ქართული სახალხო გუნდების ორგანიზატორი და ლოტბარი. ქორიძე იყო პირველი ქართველი მუსიკოსი, რომელმაც ქართული მრავალხმიანობა ნოტებზე გადაიტანა. 2011 წელს, ქართული საეკლესიო გალობის სფეროში გაწეული დიდი ღვაწლის გამო, საქართველოს მართლმადიდებელმა ეკლესიამ წმინდანად შერაცხა და უწოდა წმინდა ფილიმონ მაგლობელი, ერისათვის თავდადებული.
- [2] მელქისედეკ ნაკაშიძე (1858-1934) – ქართველი თავადი, მაგლობელი და მედავითნე, კავკასიაში მართლმადიდებელი ქრისტიანობის აღმდგენელი საზოგადოების მისიონერი ოზურგეთის მაზრაში.
- [3] ნესტორ კონტრიძე (1854-1932) – ქართველი მღვდელი, ლიხაურის ტაძრის წინამძღვარი, მაგლობელ-მომღერალი და ლოტბარი.
- [4] გაზეთი „ივერია“, 1878, 5 ოქტომბერი, №39, გვ. 5-7.
- [5] გაზეთი „ივერია“, 1878, 2 ნოემბერი, №43, გვ. 7-9.
- [6] გაზეთი „ივერია“, 1878, 9 ნოემბერი, №44, გვ.8.
- [7] კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი Q 840 „ისტორია ქართულ საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა“, გვ. 9-13.
- [8] იქვე, გვ. 16-17.
- [9] გაზეთი „დროება“, 1884, 30 მარტი, №31, გვ. 2-3.
- [10] რაჟდენ ხუნდაძე (1884). „ქართული საეკლესიო გალობა“, ჟურნალი „მწყემსი“, 1884, 1 აპრილი, №7, გვ. 4-5.
- [11] გაზეთი „დროება“, 1883, 25 ნოემბერი, №237.
- [12] ჟღენტა, ივანე. (2017). *ნარკვევები ქართული ხალხური და ძველი პროფესიული მუსიკის შესახებ. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. თბილისი, გვ. 64.*
- [13] „ნოტებით ქართული გალობა ეკლესიაში“, ჟურნალი „მწყემსი“, 1884, 14 ივლისი, № 15, გვ. 2-3.
- [14] იქვე.
- [15] „შინაური ქრონიკა“, გაზეთი „დროება“, 1883, 22 ოქტომბერი, № 211, 2.



[16] გიორგი ბოკერია. მიხეილ ფილიმონის-ძე ქორიძე. „ეროვნული მუსიკის თანდათანობითი განვითარება ჩვენში“ [ფილიმონ ქორელის მუშაობის შესახებ]. 1931 წელი, თბილისი. საქართველოს ხელოვნების სასახლეში დაცული ხელნაწერი – ფ. 1. საქ. 88. ხ. 4429. №371.

**დამხმარე ლიტერატურა:**

1. თავბერიძე, ილია. (2005). *XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწეები და საეკლესიო გალობა*. თბილისი.
2. სუხიაშვილი, მაგდა, სანიკიძე, ვკატერინე. (2004). *ქართული გალობის მოამაგენი (I), ფილიმონ ქორიძე*. თბილისი.
3. შულღიაშვილი, დავით. (2015). *ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში*. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. თბილისი.

*ფოტო გარეკანზე: ცენტრში ფილიმონ ქორიძე. 1890-იანი წლები (თბილისი). ფოტოს მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით ლუარსაბ ტოგონიძეს.*



ავტორი: ილია ჭლავაძე ქართული საეკლესიო გალობის მკვლევარი

## ინტერვიუ თეოდორ ლევინთან



თეოდორ ლევინი გამორჩეული ფიგურაა ეთნომუსიკოლოგიაში. თუმცა საკუთარ თავს მორიღებით „მუსიკის ეთნოგრაფს“ უწოდებს და მარადიულ მოსწავლედ მიიჩნევს. მიუხედავად ამგვარი მოკრძალებული თვითშეფასებისა, თედის მუსიკალური ბიოგრაფია გასაოცარია. მისი თავგადასავალი კლასიკური ფორტეპიანოს გაკვეთილებით დაიწყო და ისტორიულ მუსიკოლოგიაში კვლევით გაგრძელდა. არჩეულ გეზს მაშინ გადაუხვია, როდესაც სიყმაწვილის ასაკში ხალხურმა მუსიკამ გაიტაცა და ტრადიციული კვლევების მიღმა გლობალური მუსიკის ლაბირინთებში ხეტიალის სურვილი გაუჩნდა.

ამ გატაცებამ მკვლევარს, ამერიკული ხალხური მუსიკის გარდა, კულტური მემკვიდრეობის, ინდოეთის რიტმების, ციმბირული ჰანგების, შუა აზიის ცოცხალი მუსიკალური ტრადიციებისა და საქართველოს მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობის სიდრმეებში გაუკვალა გზა. გზადაგზა ახალ ინსტრუმენტებს, ბანჯოსა და ხალხურ ვიოლინოს დაუფლა და მუსიკალური შემეცნებისკენ მუდმივმა სწრაფვამ თანდათან გადააღაზვინა კულტურული საზღვრები.

ამჟამად თედი წერს წიგნს, რომელიც მისთვის საინტერესო რეგიონების მუსიკას ეძღვნება. მათ შორისაა საქართველო. მკვლევარი ამ მრავალფეროვანი მუსიკალური ტრადიციების არსისა და გლობალურ კულტურაზე მათი გავლენის წარმოჩენას ისახავს მიზნად.

წინამდებარე ინტერვიუში თედი გვიზიარებს საკუთარ, როგორც მკვლევრის, მუსიკალურ გამოცდილებასა და თავგადასავალს. მისი მეშვეობით მკითხველი შეიტყობს კულტურული გაცვლის მრავალფეროვნებისა და იმ უსაზღვრო შესაძლებლობის შესახებ, რომელთაც მუსიკა გვთავაზობს.

**– როგორც საუბრისას ახსენეთ, მუსიკოლოგიური კვლევები ამერიკული მუსიკით, კერძოდ, აპალაჩების მუსიკით დაიწყეთ. ანუ ამერიკული „ფესვების“ მუსიკა გაინტერესებდათ?**

– დიას, ფართო გაგებით, ასეა. არაერთი თანამედროვე კვლევის ინტერესის საგანს წარმოადგენს აფროამერიკული მუსიკის წვლილი აპალაჩების მუსიკაში, რომელიც დიდწილად განსხვავებული გავლენის ნაზავს წარმოადგენს.

ადრეულმა ბლუზმა და აფრიკული წარმომავლობის მუსიკამ, ისევე როგორც ბანჯოს, ხალხური ვიოლინოსა და გიტარის შავკანიანმა შემსრულებლებმა, გადამწყვეტი როლი ითამაშეს აპალაჩების მუსიკის ჩამოყალიბებაში. თუმცა, ვფიქრობ, ჩემს მუსიკალურ ინტერესებში უმთავრესი მაინც მუსიკაში საკრალურის იდეაა, უფრო კონკრეტულად კი, როგორ აისახება საკრალური მუსიკაში.

ეს გატაცება ახალგაზრდობაში აპალაჩებში ყოფნის დროს დაიწყო, სადაც ჩემი საყვარელი საქმიანობა იყო საეკლესიო მსახურებებზე დასწრება. თავად არ ვარ რელიგიური, მაგრამ დიდი ხნის განმავლობაში ვესწრებოდი რელიგიურ ცერემონიებს, რადგან ვფიქრობ, რომ ეს კონტექსტი ქმნის და იწვევს რაღაც ძალიან ძლიერს მუსიკაში.

**– აღმოსავლურ მუსიკაში თქვენი გამოცდილება ათწლეულებს ითვლის, ამას მოწმობს თქვენი წიგნებიც, რომლებმაც ინტერნეტში აღმოჩენისთანავე დამაინტერესა (და რომელთა გაცნობასაც, იმედია, უახლოეს მომავალში მოვახერხებ). თქვენი აღმოსავლეთით დაინტერესების საფუძველი სუფიზმი იყო და მისი გავლით მიხვედით თურქულ მუსიკამდე, ასეა?**

– დიას, თავდაპირველად სწორედ მეკლავის მბრუნავმა დერვიშებმა და მათი მშვენიერი, ღრმად სულიერი მუსიკისადმი ინტერესმა მიმიყვანა თურქეთში, შემდეგ კი დავინტერესდი ზოგადად აღმოსავლეთისა და, განსაკუთრებით, მუსლიმური აღმოსავლეთის მუსიკით. თუმცა მოგვიანებით დავინტერესდი ტუვით, სადაც მუსლიმები არ ცხოვრობენ და იქაურები, ძირითადად, შამანები, ანიმისტები არიან.

**– როგორი იყო ქართულ მუსიკასთან პირველი შეხვედრა და რამ გამოიწვია თქვენი ინტერესი? ვფიქრობ, ქართველ მკითხველს ეს ამბავი დააინტერესებს.**

– საქართველოსა და ქართული მუსიკის შესახებ ინფორმაციის მოპოვება არცთუ იოლი საქმე იყო ჩემი სტუდენტობისას, 1970-ან წლებში. თუმცა რუსულმა ენამ, რომლის შესწავლაც საშუალო სკოლაში დავიწყე და უნივერსიტეტში გავაგრძელე, ეს შანსი მომცა. უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ 22 წლისამ მოვიპოვე სტიპენდია და ერთი წლით საზღვარგარეთ გამგზავრების საშუალება მომეცა. ჩემი პროექტი მიზნად ისახავდა ირლანდიიდან ინდოეთამდე მოგზაურობასა და ტრადიციული მუსიკის გაცნობას. საქართველოს უნიკალური კულტურისა და მუსიკის შესახებ მეგობრისგან შევიტყვე და დამაინტერესა. ეს გზა 1974 წელს დავიწყე და საბჭოთა კავშირში მანქანით მოგზაურობისას თბილისს ტურისტის რანგში მოვაშურე. მიუხედავად შეზღუდვებისა, ადგილობრივი მუსიკა მოვიძიე და საბჭოთა ტურისტული კომპანია „ინტურისტის“ რჩევით, მცხეთაში, ჯვრის მონასტერში დავესწარი კონცერტს, რომელიც ქართული მუსიკის კონცერტი აღმოჩნდა. ჩემთვის არ უთქვამთ ანსამბლის სახელი, თუმცა, ვფიქრობ, ანსამბლი „რუსთავი“ უნდა ყოფილიყო. ჩოხაში გამოწყობილი მამაკაცები ძალიან, ძალიან ლამაზად მღეროდნენ. ამ პატარა აღმოჩენამ ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა და მისი მოსმენისთანავე ერთადერთი სურვილი მქონდა, რომ კიდევ უფრო მეტი მომესმინა.

**– მანამდე არასოდეს გსმენოდათ ქართული მუსიკის შესახებ?**

– არა, ზოგადად საქართველოზე, მის კულტურაზე, გაგონილი მქონდა, მაგრამ კონკრეტულად ქართულ მუსიკაზე – არა. ინფორმაციის ნაკლებობა იყო. დარწმუნებული ვარ, ძალ-დონე რომ არ დამეშურებინა,

უფრო მეტს მოვიძიებდი, მაგრამ მაშინ ჩემი პროექტის დაგეგმვით ვიყავი დაკავებული და ვცდილობდი, სპონსორებისთვის ამეხსნა, რატომ მინდოდა საქართველოში წასვლა. განსაკუთრებულად აღვნიშნავდი მის უნიკალურ კულტურას, ენას, მუსიკასა და სამზარეულოს. თუმცა საინტერესოა, რომ კონკრეტულად მუსიკაზე მათ არაფერი უკითხავთ.

**– როგორც ბრძანეთ, უნივერსიტეტში რუსულ ენას სწავლობდით. როგორ წაგადგათ ეს თქვენი ამოცანების შესრულებაში?**

– პირველი წიგნი, რომელიც რუსულად წავიკითხე, იყო ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირი“, რამაც ასევე აღმიძრა კავკასიის მიმართ ინტერესი. კავკასიელების ლერმონტოვისეული დახასიათებები, რა თქმა უნდა, ორიენტალიზებულია, მაგრამ ჩემთვის მაინც საინტერესო აღმოჩნდა. ჯერ კიდევ უნივერსიტეტში სწავლისას დავინტერესდი გიორგი გურჯიევით და წავიკითხე მისი წიგნი „შეხვედრები შესანიშნავ ადამიანებთან“. წავიკითხე აგრეთვე პეტრე უსპენსკის „სასწაულებრივის ძიებაში“. ერთი სიტყვით, უკან რომ მოვიხედავ, ვფიქრობ, სწორედ ეს იყო ის ძირითადი მიზეზები, რამაც აქ ჩამოსვლა მომანდომა.

**– ერთი მხრივ, ლერმონტოვი, მეორე მხრივ, გურჯიევი. გამოდის, რუსული მართლაც გამოგდგომიათ [სიცილი].**

– დიას. შეიძლება ვთქვათ, რომ ნამდვილად გამომადგა. 1974 წელს რომ ჩამოვედი, ყველა ლაპარაკობდა რუსულად. ცხადია, ქართულთან ერთად. ასე რომ, ამ მხრივ პრობლემა არ ყოფილა. მართალია, მაინცდამაინც კარგად არ ვიცოდი რუსული, მაგრამ საკმარისი იყო, არ დავკარგულიყავი და მეგრძნო კავშირის ძალა იმ ადამიანებთან, რომლებიც, როგორც მაშინ ვუწოდებდით, „რკინის ფარდის“ მიღმა ცხოვრობდნენ. სწორედ ეს ტერმინი იყო მაშინ გავრცელებული. ეს ყველაფერი ჩემთვის სიახლე აღმოჩნდა. ძალიან საინტერესო იყო ურთიერთობა ჩემს თანატოლებთან, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ სისტემაში, სრულიად განსხვავებულ გარემოში გაიზარდნენ და იმის აღმოჩენა, რომ ჩვენ საერთო ინტერესები გვაქვს და ძალზე ვგავართ ერთმანეთს. პირველი ჩამოსვლისთანავე ვიგრძენი ძლიერი კავშირი ადამიანებთან. გურჯიევის წიგნებმა გამიღვივა ინტერესი იმ იდეისადმი, რომ არსებობდა გარკვეული ეზოთერული ცოდნა, რომლის მიგნებაც შესაძლებელი იყო და რომელიც უძველესი დროიდან იყო შემონახული მონასტრებსა და შორეულ ადგილებში. რა თქმა უნდა, ჩემთვის, როგორც „ინტურისტის“ თანამშრომლისათვის, რომელიც მოგზაურობისას მათ ბანაკებსა თუ მოტელებში ჩერდებოდა, მონასტრების მონახულება, უძველესი ცოდნის ძიება, სრულიად წარმოუდგენელი იყო. თუმცა გურჯიევის იდეებმა მიბიძგა ამგვარი ძიებებისაკენ.

**– სანამ ქართულ მუსიკას დაუბრუნდებოდეთ, შეგახსენებთ, რომ პრეზენტაციის დროს აღნიშნეთ, რომ თავს ქართული მუსიკის ექსპერტად არ მიიჩნევთ. ამავე დროს, თქვენ ხართ არაერთი წიგნისა და ნარკვევის ავტორი სხვა, მაგალითად, ცენტრალური აზიის მუსიკის შესახებ. შეგიძლიათ, მეტი გვიამბოთ თქვენი კვლევითი ინტერესების შესახებ სხვა ხალხების მუსიკაში?**

– გურჯიევის ბუნარაში (სადაც იგი გაეცნო სუფიებს და მათ სულიერ პრაქტიკას, მათ შორის, სუფიურ ცეკვებს) მიღებული გამოცდილებით გამოწვეულმა აღტაცებამ, ისევე როგორც ისლამური სამყაროს მუსიკისადმი ინტერესმა, მიმიყვანა ცენტრალურ აზიამდე. მართალია, სპეციალობით ეთნომუსიკოლოგი არ გახლავართ, მაგრამ განათლებით მუსიკისმცოდნე ვარ. უზბეკეთში დავინტერესდი კლასიკური მუსიკით, რომელიც ბუნარელი ემირების პატრონაჟით არსებობს და რომელიც ცნობილია შამშაკამის სახელწოდებით. იგი ექვსი მაკამისგან (მოდალური პრინციპების მიხედვით კონსტრუირებული სიუიტა) შედგება. ეს ვრცელი მხატვრული ვოკალური და ინსტრუმენტული რეპერტუარი შედგება ექვსი ვრცელი სიუიტისაგან, რომელთაგან თითოეული მრავალნაწილიანია. ტექსტები სუფიური წარმოშობის იყო, თუმცა საბჭოთა პერიოდში მოხდა მათი ჩანაცვლება. ასეა თუ ისე, ჩემამდე დასავლეთში იმ ქვეყნებიდან, რომელთაც საბჭოთა ხელისუფლება „კაპიტალისტურ ქვეყნებს“ უწოდებდა, არავინ არ იკვლევდა ამ მუსიკას. ასე რომ, მე ვიყავი პირველი.



ტედ ლევინი ბუხარელ ებრაელ მუსიკოს თოფახონ პინხასოვასთან ერთად. ბუხარა. 1990

### – „რკინის ფარდის“ მიზეზით?

– დიას, „რკინის ფარდის“ გამო. გვიან, 1970-ანებში, ტაშკენტში ერთი წელი (1977-1978) ვიცხოვრე. იმხანად მეცნიერებს აშშ-სა და სსრკ-ს შორის მიმოსვლა მხოლოდ ოფიციალური პროგრამების ფორმატში შეეძლოთ, რომლებიც სსრკ საგარეო საქმეთა სამინისტროსა და აშშ სახელმწიფო დეპარტამენტის ეგიდით ხორციელდებოდა. ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებებში გაცვლითი პროგრამების მონაწილეთა საერთო რაოდენობა ორივე ქვეყნიდან 23-ს არ აღემატებოდა მთლიანად ორი ქვეყნის მასშტაბითა და ერთად აღებული ყველა მიმართულებით. ამიტომ გამიმართლა, რომ ამ 23-ში მოვხვდი. ამერიკელების უმრავლესობა მოსკოვსა თუ ლენინგრადში მიდიოდა, მე ვიყავი ერთადერთი მესამე თუ მეოთხე ამერიკელი, ვინც ტაშკენტში წავიდა სასწავლებლად. ჩემამდე სხვები ენას ან ისტორიას სწავლობდნენ. მე ვიყავი პირველი ამერიკელი, ვინც ამ პროგრამის ფარგლებში მუსიკის შესასწავლად ჩავიდა.

### – როგორც ვხვდები, არც საქართველოში ყოფილა ამერიკელი ამავე მიზნით მანამდე.

– ზუსტად ვერ გეტყვით. შესაძლებელია, ამ გაცვლითი პროგრამით შემდგომ ჩამოვიდა ვინმე ქართული მუსიკის შესასწავლად, მაგრამ საბჭოელებს არ უნდოდათ ამერიკელები მთელ სსრკ-ს მოსდებოდნენ. ერთიანად, ისინი მოსკოვსა და ლენინგრადში გაეგზავნათ, რათა უკეთ ეღვენებინათ თვალი მათთვის. თუმცა ჩემთვის გამონაკლისი დაუშვეს და ტაშკენტში გამგზავრების ნება დამრთეს ამერიკელი პროფესორის, მარკ სლობინის წყალობით, რომელსაც რაღაც კავშირები ჰქონდა იქ. ასე გავატარე ერთი წელი უზბეკეთში. ჩემი დისერტაცია ეძღვნებოდა უზბეკურ შამშაკამს და მისი დასრულების შემდეგ, პრაქტიკულად, დავემშვიდობე აკადემიურ სფეროს. დისერტაცია 1984 წელს დავიცავი და შემდეგ ჩამოვიცილდი ამ საქმეს. ეს ის პერიოდი, როცა „გლასნოსტი“ იწყება და კულტურული გაცვლებისადმი ინტერესი ღვივდება. აშშ-სა და სსრკ-ს შორის კულტურული გაცვლები მაშინ დასრულდა, როდესაც საბჭოთა კავშირი ავღანეთში შეიჭრა 1979 წლის ბოლოს. ყველა კულტურული პროექტი შეჩერდა, მაგრამ ინტერესი და ლტოლვა მოქალაქეთა კულტურული გაცვლების განახლებისადმი დიდი იყო. ამგვარად, მე შევეუერთდი ამერიკელთა და საბჭოელთა იმ მცირე არმიას, რომელიც მთავრობისგან დამოუკიდებლად ახორციელებდა პირად გაცვლით პროგრამებს.

### – როგორ ფიქრობთ, ეს მთლიანად ქვემოდან ზემოთ (grassroots) მოძრაობა იყო?

– დიას, აბსოლუტურად. ამაში ჩართული იყვნენ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები: ახალგაზრდა ექიმები, რომლებიც ამყარებდნენ ურთიერთობებს, განიარაღების აქტივისტები, აგრეთვე „ექსტრასენსორული აღქმით“ (ESP - საბჭოელების კვლევის საგანი) დაინტერესებულები. ჩემი საქმიანობის სამიზნე კულტურული გაცვლა იყო, რაც ამერიკელ შემსრულებელთა სსრკ-ში ჩამოყვანას (და პირიქით) გულისხმობდა. მეცნიერებასთან გამომშვიდობების შემდეგ ხუთი წელი ჩემოდნებზე ვიცხოვრე. როცა მეკითხებოდნენ, სად ვცხოვრობდი, ასე ვცემდი პასუხს: ჩემოდანსკში [რუსულად:

Чемодан/Чемоданск].

– ანუ ეს ის დროა, როცა პროდიუსერობას მიჰყავით ხელი?

– პატარა ბიზნესი მეონდა და გიჟურ პროექტებს ვახორციელებდით. იმხანად ბევრ პოპ მუსიკოსს სურდა საბჭოთა კავშირში ჩასვლა „გლასნოსტში“ საკუთარი ფანტაზიების განსახორციელებლად, თუმცა არ იცოდნენ, როგორ უნდა მოეხერხებინათ ეს. ჩვენ კი კონტაქტები გვქონდა. პირველი, ვინც ჩამოვიყვანეთ, იყო ქანთორის მუსიკოსი ჯონ დენვერი. მისი ტურნე 1985 წელს მოვაწყვეთ. ამის შემდეგ ბევრი მოგვმართავდა და გვეკითხებოდა: შეგიძლიათ, მეც წამიყვანოთ? შეგიძლიათ, მეც წამიყვანოთ?

– ნუთუ ასე ადვილი იყო დასავლელი მუსიკოსების „რკინის ფარდის“ მიღმა ჩაყვანა?

– სულაც არ იყო იოლი, მაგრამ ჩვენ, როგორც პროდიუსერებმა, ყველაფერი გავაკეთეთ ამისათვის. პირველი, ვინც დათანხმდა, გადაეხადა ჩვენთვის, რომ ჩავსულიყავით და მოგვეშაადებინა დიდი ტურნე, იყო ბილი ჯოელი. 1987 წელს მე და ჩემმა ბიზნესპარტნიორმა მოვაწყვეთ ბილი ჯოელის ტურნე საბჭოთა კავშირში. დავიწყეთ თბილისიდან, სადაც მან კონცერტი გამართა ოპერისა და ბალეტის თეატრში და ქართულად სიმღერაც კი სცადა. შემდეგ მოსკოვსა და ლენინგრადში წავედით და უზარმაზარ სტადიონებზე გავმართეთ კონცერტები. ეს იყო პირველი სრულფასოვანი ამერიკული როკენროლის ტურნე საბჭოთა კავშირის ისტორიაში.



როკვარსკვლავი ბილი ჯოელი, მისი მუდღეუ ქრისტი ბრინკლი და ქალიშვილი ალექსა რეი ჯოელი ქართულ მასშინძლებთან ერთად. ივლისი, 1987



როკვარსკვლავი ბილი ჯოელი და მისი მუდღეუ ქრისტი ბრინკლი ქართულ მუსიკოსებთან ერთად. ივლისი, 1987



(ბილი ჯოელი ანსამბლ „ჯურნალისტთან“ (შემდგომ – „ქართული ხმები“) ერთად თბილისის ოპერისა და ბალეტის სცენაზე)

**როგორი გამოხმაურება მოჰყვა და რა გავლენა იქონია თქვენმა პირველმა (ინოვაციურმა) პროდიუსერულმა პროექტმა?**

– ამ წარმატებულმა პროექტმა, რა თქმა უნდა, კიდე უფრო დიდი ინტერესი გამოიწვია. ძალიან ბევრი იყო, ვისაც სურდა, რომ სპეციალური პროექტები გაგვეკეთებინა და ჩვენც ათასნაირ საქმეს ვაკეთებდით. ორჯერ ვიყავი ბაიკალზე შუა ზამთარში, რათა ჩამეწერა ბაიკალის სელაპების ხმა ყინულის ხვრელებში ჰიდროფონების ჩაშვების მეშვეობით. ჯაზის მუსიკოს პოლ ვინტერს სურდა, საქსოფონზე დაეკრა სელაპების ხმებთან ერთად. მსგავსი გამოცდილება უკვე ჰქონდა ვეშაპებთან და მგლებთან ერთად და ამჯერად სელაპებთან დაკვრა უნდოდა. შემდეგ იყო კიდე ერთი პროექტი ცნობილ მსახიობთან, ამერიკული სატელევიზიო შოუს, სახელწოდებით „ვარსკვლავური მოგზაურობა“ (Star Trek) ვარსკვლავთან, ლეონარდ ნიმოისთან ერთად. ნიმოის მამა წარმოშობით უკრაინელი იყო და მსახიობს სურდა იმ სოფლის მონახულება, სადაც მამამისი იყო დაბადებული. ამ სატელევიზიო შოუს მიხედვით ფილმები იყო გადაღებული და კინოკომპანია „პარამაუნტს“ (Paramount Pictures) ვთხოვეთ, ამ ფილმებიდან ერთ-ერთი, „ვარსკვლავური მოგზაურობა IV“ (Star Trek IV), რუსულად ეთარგმნათ, რომ მოსკოვში გვეჩვენებინა. ფილმი ვეშაპებზე ნადირობის საწინააღმდეგო სულისკვეთების იყო და მიზნად ისახავდა, ეძულებინა საბჭოთა კავშირი, შეეწყვიტა ვეშაპებზე ნადირობა. საბჭოთა კავშირმა მალე მართლაც შეწყვიტა ვეშაპებზე ნადირობა, თუმცა, ცხადია, ეს დამთხვევა იყო. ფილმის ჩვენების შემდეგ ცნობილი მსახიობი უკრაინაში მამამისის სოფელს ეწვია.

**– შემდგომაც გააგრძელეთ ასეთი არაორდინარული პროექტების განხორციელება? როგორც ჩანს, ეს პროექტები ნაკლებად უკავშირდებოდა მუსიკას და მრავალფეროვანი იყო შინაარსობრივად. თუ სწორად გავიგე, საბოლოოდ ისევ მუსიკის, კერძოდ, საბჭოთა კავშირის რეგიონების მუსიკის კვლევას დაუბრუნდით.**

– ბილი ჯოელთან წარმატებული თანამშრომლობის შემდეგ გოსკონცერტის სამთავრობო სააგენტოში ჩვენმა ნაცნობებმა მადლიერება გამოხატეს და კითხვაზე, რისი გაკეთება შეეძლოთ ჩემთვის სანაცვლოდ, ვუთხარი, რომ ტუვაში მსურდა მოგზაურობა. თავიდან ჩემს თხოვნას სკეპტიკურად შეხვდნენ. ვერ გაიგეს, რა მინდოდა ტუვაში. ავუსხენი, რომ მათი ტრადიციული მუსიკის ჩაწერა მინდოდა. მიუხედავად იმისა, რომ იმხანად ამერიკელებისთვის ტუვა ჩაკეტილი იყო კრასნოიარსკში არსებული სარადარო სადგურის უსაფრთხოების მიზეზით, მომცეს გამგზავრების უფლება. შედეგად, 1987 წელს, მე აღმოვჩინე პირველი ამერიკელი, ვინც ტუვას ეწვია იქაური მუსიკის შესასწავლად.



*ტედ ლევინი ტუველი (ობერტონული) მომღერლების ჩაწერისას ოურტაში, ტუვა. 1987*

**– თქვენ იყავით პირველი ამერიკელი, ვინც ინტენსიურად იკვლევდა ყოფილი საბჭოთა რეგიონების მუსიკას. თქვენ ასევე შეუწყვეთ ხელი „რკინის ფარდიდან“ ამ მუსიკის ექსპორტს, როგორც ეს, მაგალითად, ქართული ხალხური მუსიკის (რომელიც პირველად ჯვრის მონასტერში მოისმინეთ) შემთხვევაში მოხდა. ეს ის მომენტი, როდესაც თქვენ პირველად შეხვდით ანზორ ერქომაიშვილს?**

– არა, ცხადია, მაშინ არ შეხვდებოდით. მაშინ რიგითი ტურისტი ვიყავი და უფლება არ გვქონდა, მუსიკოსებს გავსაუბრობოთ.

მეორედ ანსამბლ „რუსთავს“ 1981 წელს შეხვდით, პარიზში, „ლა მეზონ დე ლა კულტურაში“ (La Maison de la Culture), სადაც კონცერტი გამართეს. კონცერტის შემდეგ თეატრის გარეთ ვიდექი. ამ დროს მუსიკოსები გამოვიდნენ შენობიდან და ავტობუსისაკენ გაემართნენ. ძალიან მინდოდა დავლაპარაკებოდი და გამომეხატა მათი მუსიკისა და ქვეყნისადმი სიყვარული, მაგრამ სიმორცხვემ

მძლია. ასე გავუშვი შანსი ხელიდან. ვუყურებდი, როგორ ავიდნენ ავტობუსში და მიეფარნენ თვალს. თუმცა კონცერტითა და მათი შესრულებით უადრესად ნასიამოვნები ვიყავი. ანზორ ერქომაიშვილს კი პირველად მოგვიანებით, 1988 წელს შევხვდი. იმ დროს ამერიკის ფოლკლორული ფესტივალის (American Folklife Festival, რომელსაც დღეს „სმიტსონის ფოლკლორის ფესტივალი“ (Smithsonian Folklife Festival) ეწოდება) ერთ-ერთი მიმართულების კურატორი ვიყავი. ეს დიდი ფესტივალია, რომელიც მისი დაარსებიდან (1960-იანი წლების ბოლო) დღემდე ყოველწლიურად იმართება ღია ცის ქვეშ, „ნეშენალ მოლში“ (National Mall), ვაშინგტონში, აშშ-ის დედაქალაქში.



ტედ ლევინი ანზორ ერქომაიშვილს და ლევან აბამიძესთან ერთად. 1994

**– ქართველები როგორ მოხვდნენ ამ ფესტივალზე?**

– იმ წელს, სმიტსონის ინსტიტუტმა, (Smithsonian Institution) ჩვენი მუზეუმების ეროვნულმა ქსელმა, მოაწყო კულტურული გაცვლა საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროსთან. კულტურულ გაცვლებში ჩემი გამოცდილების გამო, ამ პროექტის კურატორობა მთხოვეს. ამგვარად, ჩემი დაჟინებული თხოვნა იყო ფესტივალზე ქართული მუსიკის გაჟღერება. კულტურის სამინისტრო დაუკავშირდა მათ წარმომადგენლებს და ანზორს. ანსამბლ „რუსთავის“ ნაცვლად, ჩვენ მიზნად

დავისახეთ ავთენტიკური ხალხური და არა პროფესიონალური გუნდის მოწვევა. ანზორმა „ელესა“ შეარჩია გურიიდან. თვითონ ჩართული იყო, როგორც ერთგვარი დამაკავშირებელი რგოლი, პროცესის ფასილიტატორი და არა როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი. მაშინ მე არაფერი ვიცოდი ქართული მუსიკის შესახებ. ფესტივალის პროტოკოლი მოითხოვდა, რომ მუსიკოსებს კონცერტები საკუთარ კარვებთან მოწყობილ მცირე სცენებზე გაემართათ 50-კაციანი აუდიტორიისათვის. თითოეული ჯგუფს უნდა ემღერა ოთხჯერ დღის განმავლობაში ამ კარვებში, ფესტივალის წარმომადგენელ ამერიკელ წამყვანს კი სცენიდან გაეცნო მსმენელისთვის რეპერტუარის შინაარსი და რაობა. მე ვიყავი სწორედ ასეთი წამყვანი. ერთადერთი პრობლემა იყო ის, რომ არაფერი ვიცოდი ამ მუსიკის შესახებ. ანზორი იქვე იყო და თითოეული სიმღერის წინ სწრაფად მიხსნიდა მის შინაარსს რუსულად. ერთმანეთს რუსულად ვესაუბრებოდით. შემდეგ ავდიოდი სცენაზე და ვიმეორებდი ანზორის ნათქვამს. ღამით ეწყობოდა საოცარი „ჯემ სესიონები“ (jam session) სხვადასხვა ანსამბლთან. იქიდან გამომდინარე, რომ ბევრმა არ იცოდა რუსული, მე და ანზორი ძალიან დავმეგობრდით.



ანსამბლი „ელესა“ ანზორ ერქომაიშვილთან ერთად (სმიტსონის ფესტივალი – Smithsonian Festival of American Folklife). ვაშინგტონი. 1988 წლის ზაფხული

**– როგორც ვიცი, სწორედ თქვენ დაეხმარეთ მას იმ საარქივო ჩანაწერების მოძიებაში, რომელთაც ნათელი მოჰფინეს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული მუსიკისა და მუსიკოსების ისტორიას.**

– ფესტივალის ბოლოს ანზორმა თქვა: „მე მყავს ანსამბლი „რუსთავი“, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ვიცნობდი, რადგან პარიზში მყავდა ნანახი და მათი ალბომებიც მქონდა. და განაგრძო: „არ გინდა, გამოსცე ჩვენი მუსიკალური ალბომი შეერთებულ შტატებში?“ და მეც გავიფიქრე: „დიდი სიამოვნებით ვიზამდი ამას“. ამგვარად, შევუთანხმდი „ნონსაჩ რექორდს“ (Nonesuch Records), რომელიც მაშინ დიდი ჩანაწერების კონგლომერატში (Warner-Elektra-Atlantic) შედიოდა, რომ გამოვცემდით ალბომს. 1989 წელს ჩამოვედი თბილისში, შევარჩიეთ სიმღერები ანზორთან ერთად და შევიმუშავე ალბომის ტექსტი. ალბომს დიდი წარმატება ხვდა წილად. მომდევნო წელს ანზორს სურდა ლონდონში წასვლა EMI-ის



არქივში ქართული მუსიკის საარქივო ჩანაწერების მოსაძიებლად. ერთმანეთს ლონდონში შევხვდით და ერთად მოვიძიეთ ჩანაწერები, რომელთა შორის იყო მისი დიდი ბაბუის, გიგო ერქომაიშვილის ნამღერიც. საოცრად ამაღელვებელი ისტორია იყო.

– გამოდის, ამ პროექტში მთავარი როლი ითამაშეთ.

– ჩართული ვიყავი, მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ მთავარი როლი ვითამაშე.

თავდაპირველი გეგმის მიხედვით ჩანაწერები პარიზში, OCORA ლეიბლზე (Radio France-ის ლეიბლი) უნდა გამოგვეშვა. მე მქონდა OCORA-თან კავშირები, რადგან მათთან მანამდეც მიმუშავია. თუმცა, დაპირების მიუხედავად, გარიგება ჩაიშალა, როცა დირექტორი, რომელსაც ვიცნობდი, კომპანიიდან წავიდა. საბოლოოდ, მან მოახერხა ჩანაწერების გამოცემა Traditional Crossroads ლეიბლზე CD-ის ფორმატში სახელწოდებით: “Drinking Horns and Gramophones: The First Recordings in the Georgian Republic, 1902-1914” (2001).

– თუ გავითვალისწინებთ თქვენს დაბრუნებას 50 წლის შემდეგ და თქვენს დაკვირვებას მოვლენებსა და მომხდარ ცვლილებებზე, რა თქმა უნდა, სასაუბრო ბევრია. თქვენი აზრით, რა შეიცვალა საქართველოში თქვენი თავდაპირველი გამოცდილების შემდეგ, განსაკუთრებით ანსამბლებისა და გუნდების, მათ შორის, სოფლის მუსიკალური ცხოვრების თვალსაზრისით. ამჯერად რა მდგომარეობა დაგხვდათ?

– პირველად 1974 წელს საქართველოს, როგორც ტურისტი, ისე ვეწვიე და ჩემი ვიზიტი ხანმოკლე (მგონი ერთ კვირაზე ნაკლებიც კი) იყო. ძირითადად თბილისში ვიყავი, თბილისიდან კი სოხუმში წავედი. მაშინ ანსამბლი „რუსთავი“ მხოლოდ ექვსი წლის იყო. ოფიციალური საკონცერტო დარბაზები მონოპოლიზებული იყო სახელმწიფოს მიერ და შეზღუდული იყო მუსიკის მოსმენის შესაძლებლობებიც, თუ არ ჩავთვლით ოფიციალურ კონცერტებსა და რესტორნების საესტრადო მუსიკას. აღსანიშნავია, რომ 1974 წელს თბილისში სულ რამდენიმე რესტორანი იყო.

– მას შემდეგ თითქოს ხალხურმა მუსიკამ და რესტორნებმა ერთობლივი განვითარების ხელშეკრულება დადეს! როგორც თბილისის გადაიქცა სულ რამდენიმე რესტორნიდან თვალისმომჭრელ და მიმზიდველ გასტრონომიულ სცენად, ასეთივე ტემპითა და ხარისხით გაიზარდა გუნდებისა და ანსამბლების რაოდენობა [სიცილი].

– წიგნის ერთ-ერთ თავს, რომელზეც ვმუშაობ, ეწოდება „მრავალხმიანობის მრავალხმიანობა“ (A Polyphony of Polphony), რაც ნიშნავს, რომ ახლა იგი [მრავალხმიანობა] განუზომლად ნაირგვარია. ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მუსიკის მრავალფეროვნებამ, რომელსაც თბილისში მოისმენთ. დიდი ხანია აქ არ ვყოფილვარ, მაგრამ რამდენიმე კვირაში მოვისმინე მუსიკა, რომელიც მოიცავს ვრცელ სპექტრს – დაწყებული ძველი სტილების მეტ-ნაკლებად ავთენტიკური (როგორც საეკლესიო, ისე ხალხური) ნიმუშებიდან, დამთავრებული იმით, რასაც მე ვუწოდებდი ნეოტრადიციონალიზმს, რაც მოწმობს იმას, რომ ხალხი მეტი თავისუფლებითა და შემოქმედებითად ეკიდება ტრადიციული მუსიკის ინტერპრეტაციას. მოვისმინე მშვენიერი ჯგუფი „ირიאו“.

– ძალიან მინდა მეტი შევიტყო ნეოტრადიციონალიზმის შესახებ და თქვენს დაკვირვებებზე ამ მიმართულებით. თქვენს პრეზენტაციაში შეეხეთ რამდენიმე დამაინტრიგებელ ასპექტს, ეს კი მეტის გაგების სურვილს აღძრავს. თქვენ აღნიშნეთ, რომ ეთნოჯაზს გარკვეულწილად სკეპტიკურად ეკიდებით გარკვეული კლიშეების გამო. შეგიძლიათ ცოტა უფრო მეტი გვითხრათ, რას გულისხმობთ?

– დიახ, გარკვეულწილად ეჭვით ვუყურებ ეთნოჯაზს, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა ის უდავოდ კარგია. „ირიאו“ კი ნამდვილად კარგი ჯგუფია. დავესწარი მათ რეპეტიციას და ძალიან ვისიამოვნე. მათ მუსიკას არაფერი აქვს საერთო კლიშეებთან.

**– ნიშნავს ეს იმას, რომ ისინი ქართული მუსიკის ანბანს იყენებენ იმისათვის, რომ მისგან შექმნან საკუთარი ორიგინალური მუსიკა?**

– ზუსტად. ცოცხლად რომ მოვისმინე, მერე წავედი და მოვუსმინე ყველაფერს, რაც კი Youtube-ზე ვიპოვე. მათ ჰყავთ ახალი დრამერი და ახალი ბასისტი, ნამდვილი დინამიტები. ისინი უბრალოდ ფანტასტიკურები არიან. ახლა რომაა, ასეთი კარგი ეს ჯგუფი არასოდეს ყოფილა. უსაზღვრო შემოქმედებითი ფანტაზია აქვთ. რომ არა „ბასიანის“ კონცერტი ამ სადამოს, „ირიას“ მოსასმენად წავიდოდი რუსთავეში 10 საათზე. უბრალოდ, ძალიან მომწონს ეს ჯგუფი. ნამდვილად ასწიეს ეთნოჯაზის თამასა.

**– ანუ თქვენ მათ მიმართულებას „ეთნოჯაზს“ უწოდებდით?**

– თვითონ ასე უწოდებენ. ვკითხე და მითხრეს, რომ ისინი ეთნოჯაზს ასრულებენ.

**– ეთანხმებით? როგორ ფიქრობთ, რამდენად აუცილებელია ამგვარი ჯგუფების კონკრეტული იარლიყებით მარკირება?**

– მუსიკოსებს არ უყვართ იარლიყები. მუდამ გაურბიან მათ. მახსოვს, ერთხელ პანელურ დისკუსიას ვესწრებოდი გია ყანჩელთან ნიუ-იორკში. სხვა ცნობილ მუსიკოსებთან ერთად იყო, რომლებიც მოხვდნენ კატეგორიაში „მისტიკური მინიმალისტები“ (mystical minimalists). ყოველი მათგანი ამბობდა, რომ არ მოსწონდა ასეთი კლასიფიკაცია.

**– შესაძლოა იმიტომ, რომ აქ მეტი ნიუანსია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. ალბათ არასწორია ამგვარი კლასიფიკაცია მხოლოდ იმ ნიშნით, რომ ესა თუ ის რეპერტუარი ტრადიციულ ჩარჩოებს სცდება. თუმცა ისინი („ირიას“) საკუთარ შემოქმედებას მაინც ეთნოჯაზად განსაზღვრავენ.**

– როგორც თავად თქვეს, ასე უფრო მოსახერხებელია. როცა გჭირდება, რომელიმე ფესტივალის დირექტორს აუხსნა, როგორ მუსიკას ასრულებ, უბრალოდ შეგიძლია თქვა: „ეთნოჯაზს“. ეს გენმარება იმის გარკვევაში, თუ რომელ თაროზე უნდა ეძებო მაღაზიაში. ასეა თუ ისე, „ირიას“ ნამდვილად ქმნის რაღაც ძალზე ორიგინალურს. შევხვდი აგრეთვე ნიაზ დიასამიძეს. მიყვარს ნიაზის მუსიკა. ვერ შევძელი რეპეტიციასზე დასწრება, მაგრამ მოვუსმინე ბევრ ჩანაწერს, რაც ონლაინ არის ხელმისაწვდომი. ერთსაათიანი სასიამოვნო საუბარი გვექონდა. გულწრფელად თქვა, რომ მისი სურვილია ემოცია აღძრას მსმენელში. ფრანგულად ვსაუბრობდით და ხშირად იმეორებდა სიტყვას frisson [ქრუანტელი]. „ჩემი მიზანია, ეს გრძნობა გამოვიწვიო მსმენელში“, — თქვა საუბრისას. ნიაზს დაეთმოდა წიგნის ქვეთავი სათაურით „ფანდურის როკი“ (Panduri Rock). მუსიკოსი ფანდურს, როგორც როკენროლის ინსტრუმენტს, ისე იყენებს. უაღრესად შემოქმედებითია და მომწონს, რასაც ფანდურით აკეთებს.

**– როგორც ჩანს, თქვენი მუსიკალური მოგზაურობა წარმოუდგენლად მრავალფეროვანია...**

– დიან. რეზო კიკნაძეც მოვისმინე. საოცარი მუსიკოსია. სამი მუსიკალური სიცოცხლე აქვს და არცერთი არ კვეთს ერთმანეთს. იგი ფანტასტიკური ჯაზ საქსოფონისტია. არის წარმატებული კომპოზიტორი, რომელიც ქმნის ელექტრონულ და ციფრულ მუსიკას და მანამდე იყო ანჩისხატის გუნდის მგალობელი. ვკითხე, იყენებს თუ არა ხალხურ მუსიკას თავის კომპოზიციებში. მიპასუხა, რომ არა, რადგან ეს სწორედ ისაა, რასაც აიძულებდნენ კომპოზიტორებს საბჭოთა პერიოდში და ამას ეწინააღმდეგება. მისი სურვილია, მსმენელმა იცოდეს, რომ ის ამას არ აკეთებს. მისი შემოქმედება სრულიად განსხვავდება ქართული ხალხური მუსიკისაგან.

ამდენად, ეს ის ფართო სპექტრია, რისი მოწმეც გავხდი [საქართველოში].

**– ამის გათვალისწინებით, როგორია ქართული მუსიკის დღევანდელი ლანდშაფტი თავისი მრავალფეროვნებითა და ინტენსივობით იმ რეგიონებთან შედარებით, რომლებსაც თქვენ იკვლევთ და აკვირდებით?**

– დღეს ბევრ ქვეყანაში თვალსაჩინოა ტენდენცია, როდესაც ტრადიციული მუსიკა პოპულარობას იხვეჭს სხვა კულტურებში პოპულარობის წყალობით. ცინიკურად ჟღერს, რომ საკუთარი მუსიკის პოპულარიზაცია იმაზეა დამოკიდებული, გახდება თუ არა ის პოპულარული სხვა ქვეყანაში. თუმცა ფაქტია, რომ ეს ის სტრატეგიაა, რომელიც ამართლებს. ავიდოთ, მაგალითად, ტუვა. მიუხედავად მისი მცირერიცხოვანი მოსახლეობისა (300 000 მცხოვრები), ობერტონულმა (ყელისმიერმა) მღერამ, რომელიც საბჭოთა კავშირის პერიოდში დაკნინდა, გლობალური პოპულარობა 1991 წლის შემდეგ მოიპოვა. ამ წარმატებამ სტიმული მისცა ათობით ანსამბლის დაარსებას, რამაც აღორძინებას დაუდო სათავე. ანალოგიურად, უცხოელები დაინტერესდნენ ქართული მუსიკით, მრავალხმიანი სიმღერის თანამონაწილეობითი თავისებურების გამო, რაც ხელს უწყობს ძლიერი საერთაშორისო საზოგადოების განვითარებას. მძლავრი მუსიკალური აღორძინების კიდევ ერთი კერა ირლანდიაა, სადაც ბევრი ახალგაზრდა ვირტუოზია. 50 წლის წინათ ვეწვიე ირლანდიასაც, სადაც მუსიკალური ცხოვრება ბევრად უფრო ცოცხალია დღეს, ვიდრე მაშინ იყო; განსაკუთრებით, ახალგაზრდებს შორის. ცხადია, ის მთელ მსოფლიოში პოპულარულია.

**– როგორ ფიქრობთ, უქმნის თუ არა ნეოტრადიციონალიზმი საფრთხეს ტრადიციულ მუსიკალურ ფორმებსა და მემკვიდრეობას?**

– წიგნი, რომელსაც ახლა ვწერ, ერთგვარი გამოწვევაა და მიზნად ისახავს საფრთხის წინაშე მდგომი ტრადიციების დაუყოვნებლივი დაცვისა და გადარჩენის შესახებ გავრცელებული დისკურსისგან (განსაკუთრებით UNESCO-ს სამყაროში და ეთნომუსიკოლოგიურ წრეებში) გადახვევას. დიან, ასეთი ტრადიციები ნამდვილად არსებობს, მაგრამ, ამასთანავე, მსოფლიოში უამრავი ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკოსია, რომლებიც საინტერესოდ და შემოქმედებითად უდგებიან ტრადიციულ მუსიკას. ამის უტყუარი დასტურია ისიც, რაც აქ, საქართველოში ხდება.

**– ხშირად ტრადიციული მუსიკა განიხილება, როგორც ხელშეუხებელი მიმართულება, რაც იწვევს ნეოტრადიციული ფორმებისადმი (როგორც, გავრცელებული მოსაზრებით, „ავთენტიკური“ მუსიკის არასწორად დამუშავებული ან იაფფასიანი ვერსიებისადმი) კრიტიკულ დამოკიდებულებას, რადგან მიიჩნევა, რომ ტრადიციული რეპერტუარი ხელშეუხებელია და უნდა შენარჩუნდეს ყოველგვარი ცვლილების გარეშე.**

– მე ვიტყვოდი, რომ ძირითადად აკადემიური სფეროს წარმომადგენლები ამბობენ ხოლმე: „არა, ჩვენ მხოლოდ ავთენტიკური ფორმები უნდა შევინარჩუნოთ და ნუ ცდილობთ ნეოტრადიციული ვერსიების შექმნას“. მე კი მგონია, რომ ყველასთვისაა ადგილი; რა თქმა უნდა, მუსიკის ძველი ფორმების შენარჩუნება აუცილებელია მომავალი თაობებისთვის, რათა მათაც ჰქონდეთ წვდომა ძველ შემსრულებლებზე, როგორც მათი შემოქმედებითი შთაგონების წყაროზე. ამიტომ, რა თქმა უნდა, აუცილებელია მისი დოკუმენტირება; რა თქმა უნდა, აუცილებელია მისი შენარჩუნება; რა თქმა უნდა, აუცილებელია მისი დაცვა, მაგრამ შეუძლებელია აიძულო ადამიანები, შეწყვიტონ იმპროვიზება, სიანსებებისკენ სწრაფვა. ეს ის პროცესია, რასაც მუსიკოსები ყოველთვის აკეთებდნენ და რითაც მუსიკა ინარჩუნებს სიცოცხლესა და აქტუალობას. ყველამ იცის და თანხმდება იმაზე, რომ მუსიკის სიცოცხლისა და აქტუალობისათვის ტრადიციები უნდა განვითარდეს. ამიტომ, ვფიქრობ, საჭიროა, რაც შეიძლება ფართოდ გაიშალოს მუსიკალური აქტივობები და მოიცვას მთელი სპექტრი, დაწყებული ადამიანებით, რომლებიც ისტორიულად ინფორმირებული შემსრულებლობით არიან დაინტერესებული, რომლებიც ახდენენ დოკუმენტირებას, რომლებიც იკვლევენ ეთნოგრაფიას, რომლებიც იწერენ ძველ შემსრულებლებს მათი საშემსრულებლო სტილის შენარჩუნების მიზნით და დამთავრებული იმ ადამიანებით, რომლებიც ნერგავენ სიანსებებს და შემოქმედებითად ეხმარებიან ტრადიციულ მემკვიდრეობას.

– აქ დგება „ხალხური მუსიკის“ კონცეფციის უფრო ფართო კონტექსტში გააზრების საკითხი. კლასიკური სტანდარტული განმარტებით, ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი მახასიათებელი ისაა, რომ მას, როგორც ზეპირ მემკვიდრეობას, არ ჰყავს ერთი ავტორი და არის მრავალჯერადი (ზოგჯერ რამდენიმე თაობის განმავლობაში) გადამუშავების პროდუქტი. თუმცა დასავლურ პრაქტიკაში ბევრი თანამედროვე მუსიკოსი, რომლებიც საავტორო მუსიკას ქმნიან, ასევე მიიჩნევიან ე.წ. „folk“ მუსიკოსებად.

– ყველა სიმღერას ჰყავს ავტორი და ერთადერთი მიზეზი, რის გამოც უცნობია მისი სახელი, ისაა, რომ უბრალოდ დაიკარგა. ასე რომ, შეგიძლიათ სცადოთ მისი აღდგენა, მაგრამ ხალხურ მუსიკაში, ყოველ შემთხვევაში, შეერთებულ შტატებში, მოიაზრება ფართო სპექტრი, დაწყებული მუსიკოსებიდან, რომლებიც აცოცხლებენ ძველ სტილებს მეტ-ნაკლებად ავთენტიკური გზებით და დამთავრებული ავტორ-შემსრულებლებით, რომლებიც ქმნიან ახალ სიმღერებს. ჯონი მიტჩელი, მაგალითად, ხალხური (folk) მომღერალია. ასევეა ჯოან ბაუზიცი. ერთ-ერთი რამ, რამაც თბილისში ცოტათი დამაბნია, ისაა, რომ გუნდებთან შეხვედრების დროს შეკითხვაზე: „ახალ სიმღერებს წერთ?“ პასუხად ვიღებდი: „არა“. ისინი არ წერენ ახალ სიმღერებს. ქმნიან ძველი სიმღერების ვერსიებსა თუ ახალ ვარიანტებს. ამ დროს დასავლეთში ფოლკლორული ჯგუფები ყოველთვის ქმნიან ახალ სიმღერებს. ისინი მღერიან ძველ სიმღერებს, მაგრამ ქმნიან ახლებსაც. როგორც ჩანს, აქ არსებობს ერთი მიმართულება, რომელშიც ე.წ. ხალხური ანსამბლები, მრავალხმიანი გუნდები არაფერს [ახალს] ამატებენ რეპერტუარს. ისინი ასრულებენ საკუთარ ვერსიებს, მაგრამ არ ქმნიან ახალს. მეორე მხრივ, არსებობს სრულიად განსხვავებული სამყარო, რომელსაც წარმოადგენენ ადამიანები, როგორიცაა, მაგალითად, ნიაზი, რომლებიც ქმნიან ახალს [საკუთარს], თუმცა ეს უკვე სხვა რამედ მიიჩნევა.

– იმდენი რამაა სასაუბრო და განსახილველი, რომ შეიძლება უსასრულოდ გაგვიგრძელდეს. სჯობს, აქ დავასრულოთ. სასიამოვნო იყო თქვენთან მუსიკაზე საუბარი. მნიშვნელოვანი ინფორმაცია და საინტერესო მოსაზრებები მოვისმინე, რაც დარწმუნებული ვარ, მკითხველსაც ისე დააინტერესებს, როგორც მე. გმადლობთ, რომ დაგვითმეთ დრო და გაგვიზიარეთ თქვენი ცოდნა და თავგადასავალი.



ავტორი: ნანა შავანავა - ეთნომუსიკოლოგი

# სტვირი თუ სალამური?



მთელ მსოფლიოში, ყველგან, სადაც მეცხოველეობას მისდევენ, გვხვდება მწყემსი და ყველა მწყემსის მუსიკალური საკრავი **სალამური**. დადგენილია, რომ მწყემსისთვის სალამური სამუშაო იარაღია, ამ საკრავის საშუალებით ამყარებენ მწყემსები ხშიერ კონტაქტს ცხოველებთან.[1]



ენიანი სალამური - ქართული  
ხალხური სიმღერისა და საკრავების  
სახელმწიფო მუზეუმი

საყურადღებოა საქართველოში ამ საკრავის გავრცელებული სახელი. ფაქტობრივად, ხალხი და, რაც მთავარია, მწყემსები, მას სტვირად მოიხსენიებენ. არავინ ამბობს „მესალამურეს“, მის ნაცვლად იტყვიან „მესტვირეს“, არც „გუდასალამურს“ შეხვდებით, „გუდასტვირი“ კი ხშირად გვსმენია.

მეცხოველეობა საქართველოში უძველესი დროიდან იყო გავრცელებული. ამის დასტურია მცხეთაში არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილი მწყემსი ბიჭის სალამური. ცნობილმა ისტორიოგრაფმა და ქართული მუსიკის ერთ-ერთმა პირველმა მკვლევარმა ივანე ჯავახიშვილმა ამ მონაპოვარს უწოდა „მწყემსი ბიჭის საფლავი“ და არა სალამური. გამოთქმა „მწყემსი ბიჭის სალამური“ სამეცნიერო ლიტერატურაში მოგვიანებით დამკვიდრდა. სიტყვა „სალამური“ ყურს საამურად ხვდება. თუმცა ისმის კითხვა: რომელია მართებული, სტვირი თუ სალამური? ან იქნებ ეს სახელები დიალექტური სახესხვაობებია? ამის დასადგენად ძველ წყაროებს უნდა მივმართოთ.

დიდი ქართველი ლექსიკოგრაფი სულხან-საბა ორბელიანი თავის ლექსიკონში რამდენიმე ადგილას განმარტავს სტვირსა და სალამურს. მისი ლექსიკონის მიხედვით, ჩასაბერი საკრავის საზოგადო სახელი „ნესტვი“ ყოფილა: „რაიც საკრავნი განხვრეტილნი პირით იბერვიან, ნესტვნი არიან, რაიც წვლილად განხვრეტილია, ნესტვად ითქმიან“.[2] დიმიტრი არაყიშვილი საკრავს „სალამურ-სტვირად“ მოიხსენიებს და შენიშნავს: „სტვირი მიღებულია კახეთში, ხოლო ქართლში უწოდებენ სალამურს“.[3] რაც მცირე, მაგრამ საყურადღებო შენიშვნაა და კვლევას იმსახურებს. ქართული საკრავების შესახებ არაერთი ნაშრომის ავტორი მანანა შილაკაძე აღნიშნავს, რომ ხალხში უმეტესად სტვირს ამბობენ და სალამურს – ნაკლებად.[4]



ჭიბონი - © ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი



გუდასტვირი - © ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი

ალექსანდრე (ალი) მსხალაძე წიგნში „აჭარული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან“ ცალკე თავად განიხილავს ჭიბონის წინამორბედ ინსტრუმენტებს, კერძოდ, საბავშვო საკრავებს, როგორებიცაა: ჭყიბინა, შტვირი და ჭიბონი,[5] რომელთა შორის ჩემი ყურადღება შტვირმა მიიპყრო. ეს სახელწოდება ზემო აჭარასა და მაჭახლის ხეობაში ყოფილა გავრცელებული. დავით ალავიძეს მოჰყავს ცნობილი მესტვირის, ლევან ზუბიაშვილის, გადმოცემა, რომლის მიხედვითაც, სალამურზე მაღალი რეგისტრის ხალხური სახელი ყოფილა „სტვენი, სტვინი – სტვე(ი)ნზე უკრავსო“.[6] საყურადღებოა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში სტვირს ზოგი მთხრობელი შტვირადაც მოიხსენიებს.[7]

ივანე ჯავახიშვილი სულხან-საბას ლექსიკონზე დაყრდნობით ასკვნის: „ნესტვი ამაზე უფრო ფართო მნიშვნელობის სიტყვაა და ყოველნაირი მილის აღმნიშვნელი იყო. მაგრამ თუ ადამიანი დაუკვირდება, დარწმუნდება, რომ თავდაპირველად ნესტვი მხოლოდ სტვენის ცნების გამომხატველი უნდა ყოფილიყო, და ისეთი საგნის, ანდა ნაწილის აღმნიშვნელად არის საგულისხმებელი, რომელიც უსტვენდა“. [8]



უენო სალამური - © ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი

ასევე საგულისხმოა მისი შენიშვნა, რომ „ძველ ქართულ ძეგლებში სალამური არა სჩანს“.[9] ძნელად დასაჯერებელია, ივანე ჯავახიშვილის გამოჰპაროდა სალამური ქართული ძეგლებიდან. მართალია, სულხან-საბასთვის ეს სიტყვა ნაცნობია, მაგრამ, როგორც ჩანს, უფრო აღრინდელ წყაროებში სალამური არსად ფიქსირდება. სულხან-საბას სალამურს „ზურნაიკად“ განმარტავს და იქვე „ნესტვის“ სინონიმადაც განიხილავს.[10] დავით გურამიშვილიც ერთგან „ნესტვს“ ამბობს, ხოლო მეორე ადგილას – „სტვირს“ („სტვირთა ხმა ესმა“[11]). შესაბამისად, განხილული წყაროების შეჯერების საფუძველზე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სულხან-საბასთვის სალამური ცნობილია, მაგრამ საკრავის განმარტებისას ნესტვსა და სტვირს ანიჭებს უპირატესობას. როგორც ჩანს, სალამური იმხანად არცთუ გავრცელებული სახელი ყოფილა. რაც მთავარია, ივანე ჯავახიშვილის გამოკვლევით დგინდება, რომ სალამური უფრო ძველ წყაროებში არ იხსენიება.

ბუნებრივია, კვლავ ჩნდება სამართლიანი შეკითხვა: როგორია სალამურის ეტიმოლოგია და საიდან გაჩნდა ის ქართულ მუსიკალურ სიტყვათა მარაგში? იქნებ ფონეტიკური ასოციაციით აღმოსავლურ სალამ-ქალამსაც[12]

უკავშირდება, ან იქნებ სულ სხვა მხრიდან არის მოსული? ამის გარკვევაში დაგვეხმარა თანამედროვე ბერძნული ენის ლექსიკონი[13], რომელშიც, ჩვენდა გასაოცრად, ვკითხულობთ, რომ „სალამოურა“ (σαλαμούρα) ბერძნულად მარილიან წყალს ნიშნავს. მაგრამ უცნაურია, რა აკავშირებთ მარილწყალსა და სალამურს? როგორც საექსპედიციო მასალებიდან, კერძოდ, მწყემსების მონათხრობიდან ჩანს, ხანდახან ლერწმის სალამური ძალიან რბილი ტოტებისგან მზადდებოდა და გამძლეობა რომ ჰქონოდა, მარილწყალში ალბობდნენ.[14] ასე გაცეა კითხვას პასუხი.

ვფიქრობ, ყოველივე ზემოთქმული ამტკიცებს, რომ სტვირი ქართული სიტყვაა, ხოლო სალამური – არა. ძველ წყაროებში სალამური არსად ჩანს. ის, რომ „სალამურა“ ბერძნულად მარილიან წყალს ნიშნავს, ფაქტია. ისიც ფაქტია, რომ მწყემსები მარილწყალში ალბობდნენ დუდგულის ან ლერწმის დეროების სტვირებს. თუმცა უპასუხოდ რჩება კითხვა, საიდან გაჩნდა ბერძნული სიტყვა ქართველი მწყემსების ლექსიკაში. ეს კი მომავალი კვლევის საგანია და ვფიქრობ, მასში ისტორიკოსებიც აქტიურად უნდა ჩაერთონ.

[1] საველე დღიურები (ავტორის პირადი კოლექცია). შალვა ასლანიშვილი (1958). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. ტ. 1. თბილისი: „მეცნიერება“, გვ. 46. შილაკაძე, მანანა (1970). ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. გვ. 33.

[2] ორბელიანი, სულხან-საბა (1991). ლექსიკონი ქართული. ტ. 1. თბილისი: „მერანი“, გვ. 590-591.

[3] არაყიშვილი, დიმიტრი (1940). ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა. თბილისი: „ტექნიკა და შრომა“, გვ. 16.

[4] შილაკაძე, მანანა (1970). ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. თბილისი: „მეცნიერება“, გვ. 33.

[5] მსხალაძე, ალექსანდრე (1969). აჭარული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან (ჭიბონი და მისი ტრადიცია აჭარაში). თბილისი: „მეცნიერება“, გვ. 15.

[6] ალავიძე, დავით (1979). ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები. თბილისი: „ხელოვნება“, გვ. 53.

[7] იქვე.

[8] ჯავახიშვილი, ივანე (1938). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: „ფედერაცია“, გვ. 99.

[9] იქვე, გვ. 197.

[10] ორბელიანი, სულხან-საბა (1993). ლექსიკონი ქართული. ტ. 2. თბილისი: „მერანი“, გვ. 35.

[11] იქვე, გვ. 111.

[12] წარმოებულია არაბული as-salāmu `alaykum -იდან (მშვიდობა შენდა!).

[13] ბაბინოტისი, გ. (2002). თანამედროვე ბერძნული ენის ლექსიკონი. მე-2 გამოცემა. ლექსიკოლოგიის ცენტრი, ათენი (ბერძნულ ენაზე).

[14] საექსპედიციო მასალები. პირადი არქივი. მთხრ. ლერი ნაკვეთაური, მწყემსი; წოვათა, თუშეთი. 1976; მთხრ. იოსებ გონჯილაშვილი, მწყემსი; სოფელი მაგრანეთი, თიანეთის მხარე. 1976.



ავტორი: ქეთევან ბაიაშვილი - ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნების სასახლის ქართული ხალხური სიმღერის და საკრავების მუზეუმი

## რევაზ ანდლულაძე – ხელმძღვანელი ოსტატი და ხელოვანი



რევაზ ანდლულაძე ნამდვილად უნივერსალური ადამიანია. მის ხელში ნებისმიერი მასალა – ქვა, ხე თუ ლითონი ცოცხლდება და გამოკვეთილ ხასიათს იძენს. ოსტატის მიერ ქვასა და ხეში გამოთლილი პორტრეტები ძველი ეკლესიის ბარელიეფებს მოგაგონებთ.

იგი 1950 წელს ადიგენის რაიონის სოფელ არალში, მრავალშვილიან ოჯახში დაიბადა. მამა ღურგალი იყო, ბაბუა – ქვის ოსტატი, ბებიას მამა ქვის, ხისა და ნალბანდის საქმესაც ეწეოდა. უბანი, სადაც ოსტატმა ბავშვობა გაატარა, ხელოსნებით ყოფილა დასახლებული. სკოლის მოსწავლეს ერთი სული ჰქონია, გაკვეთილების შემდეგ უბანში მისულიყო და მჭედლებსა და ღურგლებს მიხმარებოდა, რადგან მათი საქმიანობა ბავშვობიდან იტაცებდა. პროფესიული უნარ-ჩვევების შეძენასთან ერთად, რევაზი უფროსი თაობისგან უამრავ ისტორიას ისმენდა იმის შესახებ, თუ როგორ მოგზაურობდნენ მისი კუთხის ოსტატები სხვადასხვა ქვეყანაში, როგორ აშენებდნენ და შრომობდნენ.

ძველი მესხი ოსტატების ამბები ზედმიწევნით აქვს აღწერილი დღიურებში, რომლებიც მის პირად არქივში ინახება.



ბარელიეფი ქვაში (პორტრეტი)

სოფელ არალის საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ (1957-1967) რევაზ ანდლულაძემ სწავლა ახალციხის სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმის ეკონომიკის ფაკულტეტზე გააგრძელა (1968-1970) და წარჩინებით დაასრულა. პარალელურად, ოჯახის დასახმარებლად სულ მუშაობდა. 1971 წელს ჩააბარა თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის ეკონომიკის დაუსწრებელ ფაკულტეტზე, რომლის დასრულების შემდეგ ოსტატი ახალციხეში დაბრუნდა. 1978 წელს პედაგოგად დაიწყო მუშობა ახალციხის სასოფლო ტექნიკუმში, სადაც სტუდენტებს საბუღალტრო საქმეს ასწავლიდა.





1977 წელს ახალციხიდან აგზავნიან მოსკოვში, კ. ა. ტიმირიაზევის სახელობის სასოფლო-სამეურნეო აკადემიაში, სადაც 2 წლის განმავლობაში პედაგოგიკის ფაკულტეტზე სწავლობდა. რევაზ ანდლულაძემ სტუდენტობის პერიოდში იმოგზაურა ბალტიის ქვეყნებსა და უკრაინაში, სადაც დიდი ინტერესით გაეცნო ეთნოგრაფიულ მუზეუმებს. სწორედ ამ დროს იღვიძებს მასში ბავშვობაში დაღეპილი შემოქმედებითი ინტერესი და გადაწყვეტს, საფუძვლიანად შეისწავლოს მესხური დარბაზის არქიტექტურა, მესხური საყოფაცხოვრებო ნივთები, ქვის მშრალი წყობა, რომელიც იმ დროისათვის დაკარგვის პირას იყო. რევაზი ამ ყველაფრის მეცნიერულად შესწავლას იწყებს და უფლება ბარელიეფის ურთულეს ხელობას. მის მიერ ქვაში შესრულებული პორტრეტული ბარელიეფები თითქოს საუკუნეების წიაღიდან გიყურებენ. ეს ნამუშევრები გამოირჩევა ხასიათის მრავალფეროვანი პალიტრით, რაც პორტრეტში ყველაზე რთულად წარმოსაჩენია.

ბარელიეფი ქვაში (ჯავახი)

2002 წელს რევაზს ეძლევა საშუალება, აღადგინოს ნასოფლარ ოხერის წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესიის გალავანი, შემდეგ კი – თვით ძეგლი. როგორც თავად გვიამბობს, ასეთ დროს ძალიან რთულია ქვის სწორად მორგება. ყოფილა შემთხვევა, აშენებული დაუშლია, რადგან ქვები ჯეროვნად ვერ მორგებია ერთმანეთს. ბევრი რამ დამოკიდებულია ქვის ფერსა და ხასიათზე.

ქვის სწორად შერჩევას ცოდნა სჭირდება; მნიშვნელოვანია, რომელი და როგორი გათლილი ქვა გამოდგება კუთხისთვის, რომელი – სარკმლის თავისთვის და ა.შ. წმინდა გიორგის ამ ეკლესიას როცა უყურებთ, ხვდებით, რაოდენ ფასეულია ამგვარი სტილით აგებული ტაძარი. მთაბეჭდილება ისეთი ძლიერია, რომ გგონია, დრო ჩერდება. ყოველი ქვა ერთმანეთს იმდენად ჰარმონიულად ერგება, თითქოს ქართული მრავალხმიანობის სიდრმესა და ჟღერადობას გადმოსცემს.



სოფელ ოხერას წმინდა გიორგის სახელობის ბაზილიკა

ოსტატი 2010 წელს თბილისის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ხელმძღვანელობდა გოდერძიშვილების დარბაზის (ვიწრო ბანიანი დარბაზი) აღდგენას. დარბაზი 1853 წელს აუშენებიათ საგარეჯოს რაიონის სოფელ გიორგიწმინდაში და 1972 წელს გადმოუტანიათ თბილისში, ღია ცის ქვეშ მუზეუმის ტერიტორიაზე. ძლიერ დაზიანებულ შენობას პირვანდელი სახე სრული სიზუსტით უნდა დაჰბრუნებოდა. რევაზმა თითქმის საკუთარი ხელით შეასრულა ეს რთული სამუშაო, რადგან იმ დროს აღარ იყვნენ ამ დარგის მცოდნე ხელოსნები. აღდგენის პროცესში

ოსტატს ის ინსტრუმენტები გამოუყენებია, რომლებითაც თავის დროზე დარბაზი აუშენებიათ. ეს ძეგლი ქართული ეთნოგრაფიის შედევრია, რომელმაც დიდი კვლევისა და გამოცდილების შედეგად (პროექტი მვედეთის სამეფო ფონდის დაფინანსებით განხორციელდა) დაიბრუნა პირვანდელი სახე.



გოდერძიშვილების ვიწრო ბანიანი დარბაზი



დარბაზი 1853 წელს აუშენებიათ 1972 გადმოუტანიათ თბილისში ეთნოგრაფიულ მუზეუმში

ამჟამად რევაზი პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევა და საყვარელ საქმესა და გამოცდილებას ახალგაზრდებს უზიარებს; ეხმარება ბავშვებს, შეისწავლონ ისეთი ხელობები, რომლებიც სოფლის მეურნეობაში გამოადგებათ; ასწავლის, როგორ დაამზადონ სასოფლო-სამეურნეო იარაღები, იცოდნენ გოდრის მოწვნა, წნელსა და ქვაზე მუშაობა, სახლის შენება. ოსტატმა წლების განმავლობაში არაერთი შეგირდი დააყენა გზაზე და ცხოვრებაში საკუთარი ადგილი აპოვნინა.



ბარელიეფი ხეში (პორტრეტი)

რევაზ ანდლულაძე, როგორც ხელოვანი და მეცნიერი, ახალციხეში დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობს. მან ზედმიწევნით იცის თავისი კუთხის მცირე თუ დიდი ნაგებობა, მუხლჩაუხრელად შრომობს რაბათის ციხისა და სხვა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების აღდგენისა თუ კონსერვაციისათვის. მიაჩნია, რომ ძალიან გაუმართლა, რადგან საყვარელმა საქმემ და შრომამ მდიდარი გამოცდილება და, რაც მთავარია, საინტერესო ადამიანები შესძინა. ამჟამად ახალციხის მერიიაში ძეგლთა დაცვის სამსახურს ხელმძღვანელობს.

რევაზი კორპუსის ტიპის სახლში ცხოვრობს. ეზოში, ავტოფარეხის ტერიტორიაზე, მოწყობილი აქვს სახელოსნო, საიდანაც ქვაზე მუშაობის დროს მისი სამუშაო იარაღების ხმა ისმის. სახელოსნოში შესვლისას უცებ შეიძლება ვერც კი შეამჩნიოთ საქმეში ჩაფლული ოსტატი. თაროებზე დაინახავთ უამრავ ნამუშევარს, ზოგი ხისგან და ზოგიც უბრალო რიყის ქვისგან არის დამზადებული. ქვების შერჩევაზეც ძალზე საინტერესოდ საუბრობს და გვიხსნის, რომ საჭირო ქვის პოვნა არც ისე იოლია. მისი დაკვირვებული თვალი რიყის ქვებს საგულდაგულოდ არჩევს და მათზე პორტრეტებს კვთის. ეს ნამუშევრები რომ პირველად ვნახე, საოცარი სითბო ვიგრძენი. როგორც ჩანს, მარტო ჩემზე არ მოუხდენია „გაცოცხლებულ“ ქვებს ასეთი შთაბეჭდილება. მისი ნამუშევრების სანახავად ახალციხეში ბევრი უცხოელი ჩადის. ყოველი მათგანი სწორედ იმავს აღნიშნავს, რაც მე განვიცადე – ოსტატის თითოეული ნახელავი თბილი, ღრმა და მშობლიურია.



რევაზ ანდლულაძე მუშაობის პროცესში



ავტორი: ბოჩა ბაღაშიძე - ფოლკლორის სახელმწიფო  
ცენტრის სახვითი და ბამოყენებითი ხელოვნების  
მიმართულების კოორდინატორი

## ბამოცემაზე მუშაობენ

სანდრო ნათაძე – პროექტის ხელმძღვანელი, სარედაქციო საბჭოს წევრი  
ნანა მუამავაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი  
თეონა რუხაძე – სარედაქციო საბჭოს წევრი  
ბრაიან ფერლი – სარედაქციო საბჭოს წევრი, ინგლისური ტექსტის რედაქტორი  
მარინა დეკრისტოფორო – მთარგმნელი  
თამარ ასათიანი – ქართული ტექსტის რედაქტორი  
ნიკოლოზ გოგაშვილი – დიზაინერი

