
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიბანო

№3 (72), 2017

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2017

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა დიეზანი №3 (72), 2017

სარედაქციო საბჭო

მარინა

ხარატიშვილი

მამა მასაძე

ნათო გენგიური

ლიტერატურული

რედაქტორები

მარიამ იაშვილი

მარიპა

ამაგაშვილი

დაკაბადონება

ეკატერინე

ოქროპირიძე

გამომცემლობის

ხელმძღვანელი

მამა მასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №3 (72), 2017

Editorial Group

MARINA
KHARATISHVILI
MAKA VASADZE
NATO GENGIURI

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2943728

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრგეოლოგია

ეკა ცხადაძე მაკა ვასაძის „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“	9
ბანიტ ნურბეისი მერუერტ ფაკსილიკოვა ახალი ტენდენციები ყაზახურ რეჟისურაში	18

ხელოვნებათგეოლოგია

ლალი ოსეფაშვილი XX საუკუნის ამერიკული ნაივური ფერწერის თავისებურებანი	21
---	----

ქორეოლოგია

ანანო სამსონაძე სამადლოს ქმვერის ქორეოგრაფიული ანალიზი	37
--	----

უნივერსიტეტის საღმრთო პროგრამა

ლევან ალიაშვილი ძართული მისნური საცემკავო	63
რიტუალები ხათუნა დამჩიძე რატული საცემკავო ღიაღმეტის ურთიმერთმიმართების საკითხი I ნაწილი).....	82
გორა კაპანაძე „კვაჭიალა“ რუსთაველის თეატრში	102
ლიკა მამაცაშვილი აღმესანდრე როინაშვილი – XIX საუკუნის რჩეული	115

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Eka Tskhadadze

MAKA VASADZE'S "THEATER LANGUAGE
SEMIOTICS OF ROBERT STURUA"120

Nurpeis B.K.

Zhaxylykova M.B.

A NEW TURN IN THE ART OF
KAZAKH DIRECTING121

ART STUDIES

Lali Osepashvili

THE PECULIARITIES OF XX CENTURY
AMERICAN NAIVE PAINTING130

CHOREOLOGY

Anano Samsonadze

THE CHOREOGRAPHIC ANALYSIS OF THE PITHOS
("KVEVRI) FROM SAMADLO131

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Levan Aliashvili

THE MAGIC DANCE RITUALS IN GEORGIA132

Khatuna Damchidze

THE ISSUES OF INTER RELATION OF
RACHIAN DANCE DIALECT133

Gocha Kapanadse

"KVACHIADA" IN RUSTAVELI THEATRE134

Lika Mamatsashvili

ALEKSANDRE ROINASHVILI – THE CHOSEN
PERSON OF THE XIX CENTURY136





თეატრმცოდნეობა



ეკა ცხადაძე.

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მოწვეული პედაგოგი

მაკა ვასაძის „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“

რობერტ სტურუას შემოქმედებამ ქართული თეატრალური ცხოვრება საყოველთაო დაინტერესების ობიექტად აქცია, რადგან სრულიად უპრეცედენტოა მისი სარეჟისორო სტილისა და გავლენის რეზონანსი XX-XXI სს. კულტურულ ცხოვრებაში. რეჟისორის შემოქმედება თითქმის ყველა ეტაპზე იწვევდა და იწვევს დაინტერესებას; გამუდმებული ყურადღების ცენტრშია მის მიერ ინტერპრეტირებული შექსპირისა და ბრეხტის პიესები, ქართული კლასიკური მწერლობის ნიმუშები და ის მსოფლმხედველობითი მომენტები, რაც ქართული სათეატრო ენის ორიგინალობას და შინაგან ენერგიას განსაზღვრავენ.

ნოდარ გურაბანიძის, დალი მუმლაძის, თამარ ბოკუჩავას და სხვათა გამოკვლევებში საფუძვლიანად იქნა შესწავლილი რობერტ სტურუას ორმოცწლიანი შემოქმედებითი ძიებები და მიგნებები, გამარჯვებები და განვლილი ეტაპების შუქ-ჩრდილები.

განსხვავებული გზა აირჩია ხელოვნებათმცოდნე მაკა ვასაძემ, რომელმაც მიზნად დაისახა სემიოტიკური კუთხით შეესწავლა და წარმოეჩინა დიდი მანერტროს ძიებები და ამ ძიებათა შედეგები.

აღსანიშნავია, რომ მკვლევარმა „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკაში“ უზარმაზარი სამეცნიერო საშუალო შეასრულა, მოიცვა პრესტურუასეული ეპოქაც და მოგვცა მთლიანი სურათი ჩვენი

კულტურული ცხოვრების პრიორიტეტებზე, სტილსა და სიცოცხლისუნარიანობაზე.

სემიოტიკური კვლევების პოპულარობა ამ მეთოდის უნივერსალობაში მდგომარეობს. სემიოლოგი ცირა ბარბაქაძე აღნიშნავს: „სემიოტიკის, როგორც მეცნიერების და როგორც კვლევის მეთოდის გააქტიურება და გააქტუალურება თავისთავად უკვე იმის ნიშანია, რომ სამყარო გართულდა, ადამიანები გართულდნენ და ნიშნები დაშორდნენ იმას, რასაც ნამდვილად გამოხატავენ...“¹. თუ როგორ გართულდა თეატრალური სამყაროს ნიშანთა ენა და დაშორდნენ თუ არა ნიშნები არსს, ამაზე მაკა ვასაძის წიგნიდან მრავალ საინტერესო მიგნებებს გავეცნობით.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მაკა ვასაძის „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“ ინოვაციური ნაშრომია, სადაც სემიოტიკის თეორია და პრაქტიკა მის მიერ სრულფასოვნად იქნა თეატრალური ხელოვნების სფეროში ადაპტირებული.

„რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“ ექვსი თავისაგან შედგება, სადაც გადანაწილდა შემდეგი საკითხები: სათეატრო ენის სემიოტიკა, სათეატრო ენის საწყისები და ფორმირება, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საფუძვლები, ქართული კლასიკური ნაწარმოებების სტურუასეული ინტერპრეტაციები XX საუკუნის 60-70-იან წლებში, „გაუცხოების ეფექტი“, რობერტ სტურუას სათეატრო ენა და რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა.

მაკა ვასაძის დაკვირვების არეალში მოექცა ჩვენი ინტელექტუალური ცხოვრების ფართო სპექტრი, მთელი თავისი ზიგზაგებით, ძიებებით, ჩავარდნებითა და გამარჯვებებით, რაც ასე საინტერესოს და მიმზიდველს ხდის მეცნიერისა და მკვლევრის დიდ შრომას.

ნაშრომში ყურადღებას იპყრობს თავად მაკა

¹ ც. ბარბაქაძე, რა არის სემიოტიკა? http://guguliperadze.blogspot.com/2014/04/blog-post_7793.html

ვასაძის კონცეფცია, რომელიც საკვლევი საგნის სრულყოფილად აღქმასა და ანალიზზეა დაფუძნებული და დამაჯერებლობას და ნდობას დასაწყისიდანვე იწვევს. მაკა ვასაძე მიიჩნევს, რომ სემიოტიკური აქტი რთული და ცოცხალი პროცესია, რომელიც ტრანსფორმირდება და სამყაროს ცვალებადობას ყოველ წაშს აფიქსირებს; ამ ცვლილებებისა და მრავალფეროვნების ფონზე ხელოვანთა მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაციები არ შეიძლება მიჩნეულ იქნან მხოლოდ ხელოვანისა და რეციპიენტის გარკვეული სახის შეტყობინებად, არამედ ნიშანთა მთელ რიგ სისტემებთან გვაქვს საქმე და ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, როგორ ვართ მზად – აღვიქვათ, მივიღოთ და გავიგოთ ეს ნიშნები.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ბრეხტის პიესების ქართულ თეატრში დაფუძნებისა და დარჩენის მეცნიერული ახსნა. მაკა ვასაძე დაწვრილებით მიმოიხილავს დოღო ალექსიდის „სამგროშიანი ოპერის“ ხვედრს, რომლის მისაღებად ქართული საზოგადოება მზად არ აღმოჩნდა (ნ. გურაბანიძე), მაგრამ უკვალოდ არ ჩაუვლია (ე. გუგუშვილი) და მიგვიყვანა ანტიილუზორულ, პაროდულ-გროტესკულ (მ. ვასაძე) თეატრამდე. სწორედ აქ და ამგვარ პასაჟებში ვხედავთ მაკა ვასაძის მეცნიერულ ეთიკურობას, კოლეგების მოსაზრებების პატივისცემას, რაც მათი შეხედულებების გათვალისწინებაში, საჭიროებისამებრ გამოყენებასა და საკუთარი კონცეფციების დასამტკიცებლად ღონიერებულად გამოყენებაში მდგომარეობს. ეს ერთგვარი ეთიკური რევერანსია, რაც აუცილებელია საკითხის ჯეროვნად შესწავლისათვის, რომ მერე კიდევ უფრო შორს წახვიდე და საკუთარი იდეები უფრო თამამად და სრულყოფილად მიაწოდო საზოგადოებას.

მაკა ვასაძე რობერტ სტურუას უმთავრეს ღვაწლსა და მიღწევას ასე აფასებს: „(რობერტ სტურუამ) გაბედულად გაარღვია საქართველოში რომანტიკური

თეატრის, მიმეტურ-გროტესკული თეატრის წრე და დასაბამი მისცა ანტიილუზორულ, პაროდიულ-გროტესკულ თეატრს“.¹

„რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკაში“ მაკა ვასაძემ იმ თეატრალურ ნიშანთა სისტემა გამოკვეთა, რაც თანამედროვე კულტუროლოგიური კვლევების საუკეთესო მახასიათებელია და გარკვეულწილად ცდება ამა თუ იმ დისციპლინის საზღვრებს. მკვლევარმა საუკეთესოდ აჩვენა, თუ რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში, როგორ ახერხებს მანერტრო რობერტ სტურუა შექმნას „თავისი“ თეატრი და მხოლოდ მისი ხელწერით გააერთიანოს „სიტყვიერება, მუსიკა და განათება“. ასევე საგანგებოდ გამოკვეთილი და გაანალიზებულია რობერტ სტურუასეული სათეატრო ენის ელექტიკის ქვაკუთხედი: „წარმოდგენა“, „წარმოსახვა“, „ფსიქოლოგიზმი“ და „განცდა“.

მაკა ვასაძის მოსაზრებით, რობერტ სტურუა პოსტმოდერნიზმის ხელოვანია, რომელსაც დიდი ინტელექტი საშუალებას აძლევს ნებისმიერ თემას თავისუფლად მოკიდოს ხელი და საკუთარი მსოფლმხედველობის პრიზმაში გაატაროს. როცა შექსპირის ინტერპრეტირებაზე მიდგება საქმე, რობერტ სტურუა კლასიკას უაღრესად თანამედროვე დეტალებს და ნიუანსებს უშურველად ამატებს. „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ ამის დასტურად მოყავს მაკა ვასაძეს და თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ როგორ სძენს რობერტ სტურუა შექსპირის კომედიას სახარებისეული სიუჟეტების დამატებით, სრულიად ახალ ჟღერადობას. მისი დაკვირვებით: „სტურუას სპექტაკლები, ისევე როგორც ფელინის ფილმები, ერთდროულად არის კარნავალური, სანახაობითი, მხიარული, სევდიანი, ღრმა ფილოსოფიური აზრით

¹ მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016, გვ. 81

გამსჭვალული, რომელთა მიღმა არსებობს უზარმაზარი შეუცნობადი სამყარო. ვარსკვლავებით და ანგელოზებით მოჭედილი ცა „მეთორმეტე ღამეში“ – კოსმოსის აღმნიშვნელი სიმბოლო – ერთდროულად გიზიდავს და თანაც გახსენებს, თუ რამდენად დაშორებულია ჩვეულებრივი მოკვდავი ირეალურ სამყაროს. სცენაზე კი თამაშდება ადამიანური ვნებებით აღსავსე ტრაგიკომედია, ცოდვილთა სევდის მომგვრელი კარნავალი¹. ფელინის ფილმები და სტურუას სპექტაკლები ერთ სააზროვნო ჭრილში მოიაზრა მკვლევარმა, რითაც ხაზი გაუსვა გამომსახველობითი ფორმების უნივერსალობას და საყოველთაოობას, რაც ინტელექტუალურობის გამომსახველობით არეალს უკიდევანო გასაქანს აძლევს და აახლოვებს კიდევც.

რობერტ სტურუა „მეთორმეტე ღამეს“ ორსინოს ჰერცოგის მონოლოგის ნაცვლად სახარებისეული „მარიაძის დაწინდვის“ სცენით იწყებს, ჩართავს მასში იესოს დაბადებას და ჯვარზე გაკვრას, რომ ხაზი გაუსვას მიწიერში არამიწიერის არსებობას და რეალურში ირეალურის მოხელთებას. სპექტაკლში მაკა ვასაძე გამოყოფს ძალაუფლების, ცოდვის და მონანიების მომენტებს, რაც რეჟისორისეულ ხედვას უფრო მკაფიოს და სტილიზებულს ხდის.

„რიჩარდ III“ ქართული თეატრალური ხელოვნების მიღწევათა შორის გამორჩეულია, რადგან მასში რობერტ სტურუამ თვალნათლივ აჩვენა, თუ სანამდე მიყავს ძალაუფლების ხიბლს ადამიანი. მაკა ვასაძის შეფასებით: „ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამეში“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლებისათვის, ირონიულად

¹ მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016, გვ. 169

უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უკვირდება, აფასებს მათ მოქმედებას და მაყურებელსაც უქმნის სცენაზე მიმდინარე ამბის მკვლევარი დაწვრილებით ანალიზებს და აფასებს სპექტაკლის შინაარსობრივ-მსოფლმხედველობითსა და ვიზუალურ მხარეს. ყურადღების მიღმა არ რჩება ის დეტალიც, რომ ზურაბ კიკნაძემ რეჟისორის ნებით ხელახლა თარგმნა შექსპირის „რიჩარდ III“ და ივანე მაჩაბლისეული თარგმანიც ჩართო მასში. ასევე ყურადღება გამახვილებულია მ. შველიძისეულ მხატვრულ გაფორმებასა და გ. ყანჩელის მუსიკაზე, როგორც საერთო თეატრალური ტრიუმფის მიღწევის კომპონენტურ მახასიათებლებზე. მაკა ვასაძე საგანგებოდ მსჯელობს „რიჩარდ III-ში“ მასხარის პერსონაჟის შემოყვანაზე, რაც შექსპირთან არ არის, მაგრამ სტურუას დასჭირდა და საგანგებოდ შემოიყვანა კიდევც.

ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ მაკა ვასაძე რობერტ სტურუას წარმატებული სარეჟისორო მოღვაწეობის მასტიმულირებელ ფაქტორთა შორის მიხეილ თუმანიშვილის დადგმებს ასახელებს. მისი აზრით: „სტურუას მიერ შექსპირის „რიჩარდ III“ ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წანამძღვრები უნდა ვეძებოთ „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. ლოგიკურად არ შეიძლება, რომ „ჭინჭრაქასა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კიცხავდნენ თუმანიშვილს, მეფობს სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“.¹

მაკა ვასაძემ შესანიშნავად იცის ქართული თეატრის და ზოგადად ხელოვნების ისტორია, მისი მასტიმულირებელი

¹ მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016, გვ. 103

ფაქტორები, სტილური ძიებების ურთულესი ხვეულები და ხელოვანთა ძიებების ლოგიკური თუ ალოგიკური შედეგები. სწორედ ამიტომაც არის მისი მსჯელობა და დასკვნები ასე დამაჯერებელი და სარწმუნო, ხოლო ვერბალური გამოხატვა მისაბამი. როცა იგი რობერტ სტურუას უპრეცედენტო გამარჯვებათა შესახებ წერს, მისი წინამორბედის ძიებებისა და მიგნებების აღნუსხვა, მასში იმ ნიშნების აღმოჩენა და გამკაფიოება, რამაც სტურუას შემოქმედება დიდ მოვლენად აქცია, მართლაც შთაბეჭდავი და დამაჯერებელია.

თავის დროზე ქართული თეატრის მოდერნიზების სათავეებთან იდგნენ კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი, გრიგოლ რობაქიძე და იოსებ ოცხელი, აკაკი ვასაძე და უშანგი ჩხეიძე, ირაკლი გამრეკელი და კ. ზდანიევიჩი და სხვა ლეგენდარული ლეაწლის მქონე ადამიანები, რომლებსაც ჩვენი კულტურის „ევროპული რადიუსით გამართვა“ ეწადათ და გასაბჭოებამდე მცირე ხნით თითქმის მიზანს მიაღწიეს.

სწორედ ამ დროს შექმნა გრიგოლ რობაქიძემ ქართული თეატრისთვის „ლონდა“, „მალშტრემ“, „უდეგა“, „ლამარა“ და „კარდუ“. მისი აზრით, „რიტმზე შეყვარებული ხელოვანი“, „ხელოვანი მჭვრეტელი“ და „ხელოვანი-ცეცხლთაყვანისმცემელი“ ახალი ევროპული კულტურის დაბადების თაურმდგენი იყო, რომელსაც ქართული კულტურაც უნდა ზიარებოდა.¹ ამავე პათოსის მქონე იყო ვახტანგ კოტეტიშვილი, რომელიც წერილში „ქართული დრამატურგია და რეპერტუარი“ წერდა: „ჩვენი მეტად გამახვილებული პსიხოლოგიზმი, რასაკვირველია, მოითხოვს განცდათა უახლეს ფორმებს... მაყურებელი თუ მკითხველი ხშირად ავტორს წინაც უსწრებს, იმდენია მათში ემოციური ღიზიანობა. შექმნილია უჩვეულო მდგომარეობა, რომელშიც ისმის

¹ გრ. რობაქიძე, გამონაგონი ნიღბები; იხ.: გრიგოლ რობაქიძე, ომი და კულტურა, თბ., 2014, გვ. 86-94

ტკივილიც, სიხარულიც, სევდაც, ანთებაც, ისმის ყველაფერი, მაგრამ გარკვეულად არაფერი. ბუდიდან ამოვარდნილი ადამიანი უთენია აწყდება ხან მიწას, ხან ცას და აღარ იცის, მუხლი მოუყაროს დიდ ნატურას, თუ თვით იგი წამოაჩოქოს მუხლებზე“.¹ მაკა ვასაძემ არგუმენტებითა და ფაქტებით დაგვიმტკიცა, რომ დიდ მოღერნისტთა იდეურ მემკვიდრე რობერტ სტურუას „არასოდეს მოუყრია მუხლი დიდი ნატურის წინაშე“ და პირიქით, ყოველთვის ცდილობდა მის დაურევბას – რაც მოახერხა კიდევ.

სამეცნიერო ნაშრომი „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“ ქართული თეატრალური კულტურის სემიოტიკურ ჭრილში გადაწყვეტის წარმატებული ნიმუშია, რომლის თემატიკა და მეცნიერული მიგნებები კიდევ ბევრ დადებით გამოხმაურებას და შეფასებას მიიღებს. მაკა ვასაძემ დაგვანახა, თუ როგორი ამოუწურავია „სათეატრო ენის“ შესაძლებლობები, როგორ შეიძლება სრულყოფილად აიხსნას მთელი რიგი ნიშნები და ქარაგმები, რომლებსაც სცენაზე ვხედავთ და, რაც მთავარია, „სათეატრო ენის“ უნივერსალიზმი და საყოველთაოობა ბრწყინვალედ აისახა რობერტ სტურუას უნივერსალურ შემოქმედებაში.

¹ ვ. კოტეტიშვილი, ქართული დრამატურგია და რეპერტუარი; იხ.: ვახტანგ კოტეტიშვილი, წერილები, თბ., 2016, გვ. 327

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016;
- ვ. კოტეტიშვილი, ქართული დრამატურგია და რეჟერტუარი; იხ.: ვახტანგ კოტეტიშვილი, წერილები, თბ., 2016;
- გრ. რობაქიძე, გამონაგონი ნიღბები; იხ.: გრიგოლ რობაქიძე, ომი და კულტურა, თბ., 2014;
- ც. ბარბაქაძე, რა არის სემიოტიკა? http://guguliperadze.blogspot.com/2014/04/blog-post_7793.html

ბახიზ ნურპეისი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ყაზახეთის ტ. ჟურგენოვას სახელობის
ხელოვნების ეროვნული აკადემიის პროფესორი

მერუერტ ჟაკსილიკოვა,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორანტი,
ყაზახეთის ტ. ჟურგენოვას სახელობის
ხელოვნების ეროვნული აკადემიის ასოცირებული
პროფესორი

ახალი ტენდენციები ყაზახურ რეჟისურაში *

სტატია საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, გამორჩეული პედაგოგის, პროფესორ ა. მამბეტოვის შემოქმედებაში განხორციელებულ ნოვატორულ ტენდენციებს ეძღვნება. მამბეტოვი XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოჩნდა ყაზახურ თეატრში, რის შემდეგაც განავითარა ყაზახური თეატრის ისეთი ტრადიციები, როგორებიც იყო: ეპიკურობა, პოეტიკა, სასცენო მეტყველების მეტაფორული სიმდიდრე. ამასთან, სასცენო მოქმედების დინამიკის განვითარების მიზნით, სპექტაკლებს ყოფითი სიზუსტეები მოაშორა.

სტატიაში გაანალიზებულია ის სპექტაკლები, რომლებშიც სიმბოლურ-მეტაფორულმა გადაწყვეტამ დადგმის პლასტიკურ-რიტმული მხარე გააძლიერა და გამოავლინა აზრობრივი სიღრმე. ასევე განხილულია იმის მაგალითები, თუ როგორ აიყვანა განვითარების ახალ საფეხურზე მამბეტოვმა ყაზახური თეატრალური ხელოვნება მსოფლიო და ყაზახური დრამატურგიის დადგმის საშუალებით.

* სრული ტექსტი ინგლისურ ენაზე იხ.: გვ. 121



სელოვნებათმცოდნეობა



ლალი ოსეფაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი,

XX საუკუნის ამერიკული ნაივური ფერწერის თავისებურება

XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებად იქცა ნეოპრიმიტივიზმი. ცნობილია, რომ პრიმიტივისტს უწოდებენ მხატვარს ან სკულპტორს, რომელსაც არა აქვს მიღებული აკადემიური ცოდნა და შესაბამისად არ ფლობს ილუზორული გამოსახვის საშუალებებს. ის ხატავს, ძერწავს ან თლის უშუალოდ, თავისუფლად. პრიმიტივისტებად ითვლებიან ე.წ. თვითნასწავლი მხატვრები. ხანდახან ამ ცნების ქვეშ იგულისხმება ბავშვთა ხელოვნება, ნაივური ან მენტალურად დაავადებულთა მხატვრობა, და გრაფიტიც კი.¹ პრიმიტივისტის ნამუშევარი ფასეულია მისი უშუალობის, ცოცხალი ემოციურობის გამო. ის ცოდნით არ არის გაჯერებული და გულუბრყვილობას ინარჩუნებს. იყო დრო, როდესაც რენესანსის წინამორბედი პერიოდის ხელოვნებასა და ნიდერლანდის სკოლებსაც პრიმიტიულად თვლიდნენ. დღესდღეობით ეს ტერმინი გამოიყენება დიდი დასავლეთის, ახლო აღმოსავლეთის, აზიურ ცივილიზაციათა გარეთ არსებულ საზოგადოებათა ხელოვნების მიმართ. იგულისხმება წინაკოლუმბიური, ჩრდილო ამერიკულ-ინდიური, საჰარას სამხრეთით მდებარე აფრიკისა და ოკეანიის ხალხთა ხელოვნება. წინა საუკუნეებში ეს ტერმინი კნინობითი მნიშვნელობით იხმარებოდა.

¹ ქ. კინწურაშვილი, XX საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი), თბ., 2005. გვ. 42-43

XX საუკუნეში მოხდა პრიმიტიული ხელოვნების მნიშვნელობის გადაფასება. ტერმინი აღარ იხმარება ნეგატიური ტონით, პირიქით, აღიარებენ, რომ ხშირ შემთხვევაში ე.წ. პრიმიტიული ხელოვნება მხატვრული კულტურის უმაღლეს მიღწევებს უტოლდება.¹

საუკუნეების განმავლობაში კოლონიური მონაპოვარი შემფასებელთა ყურადღებას იქცევდა მხოლოდ როგორც კურიოზული, ეგზოტიკური, ან ძვირფასი მასალიდან გაკეთებული პრიმიტიული ან ნაივური ხელოვნება. 1890-იანი წლებიდან კი ზემოქმედებას ახდენს დასავლეთის ხელოვნებაზე. გოგენმა ტაიტიზე იპოვა თავშესაფარი ცივილიზაციის „სენისგან“. მას მისდიეს ემილ ნოლდემ და სხვებმა. დერენი, მატისი, პიკასო და მორის დე ვლამინსკი ხშირად ყიდულობდნენ აფრიკულ ნიღბებს. ჰენრი მურზე განსაკუთრებული გავლენა მაიას ტომის სკულპტურამ მოახდინა, რომელიც ლონდონში, ბრიტანული ხელოვნების მუზეუმში იხილა. ხშირ შემთხვევაში ამგვარი ინტერესი ანტიიმიპერიალისტური, ანტიკოლონიური განწყობის გამომხატველი იყო. მაგალითად, 1931 წელს სიურრეალისტებმა მოაწყვეს გამოფენა – „სიმართლე კოლონიების შესახებ“, რომელზეც საფრანგეთის კოლონიების ნამუშევრების ნიმუშები იყო წარმოდგენილი.

როდესაც ნაივურ ფერწერაზე ვსაუბრობთ მუპირატესად თვალწინ წარმოგვიდგებიან ფრანგი პრიმიტივისტი მხატვარი ანრი რუსო, ჩვენი ფიროსმანი და ა.შ.

ანრი რუსო (1844-1910) – ცნობილია, როგორც, ფრანგი ნაივური, პრიმიტივისტული მანერის პოსტიმპრესიონისტული მხატვარი. სიცოცხლეში მის შემოქმედებას დასცინოდნენ და მხატვრად არ აღიარებდნენ. მისი სამსახურის გამო, მეტსახელად მებაჟე დაარქვეს.

¹ ქ. კინწურაშვილი, XX საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი), თბ., 2005. გვ. 42-43

მიაჩნდათ, რომ მხატვრობაში დილეტანტი იყო, რადგან არასოდეს მიუღია აკადემიური განათლება. ანრი რუსომ მხატვრობას 40 წლის ასაკში მიჰყო ხელი. ხატავდა სახლში, ქუჩაზე, ბოტანიკურ ბაღში, ლუვრშიც კი მიიღო ძველი მხატვრობის კოპირების უფლება.¹ ალბათ, უპრიანი იქნება მისი ერთი ნამუშევარი მაინც განვიხილოთ, მაგ.: „მაიმუნები“.

„მაიმუნები“ სცენა ჯუნგლებში ვითარდება.² საინტერესოა, რომ ის ამბობდა, თითქოს ჯუნგლების მრავალრიცხოვანი სურათები შექმნა მექსიკაში მოგზაურობისას მიღებული შთაბეჭდილებებისგან, სინამდვილეში კი საფრანგეთი არასოდეს დაუტოვებია და ჯუნგლი თვალთ არ უნახავს. ცხოველებს ხატავდა საბავშვო ილუსტრირებული წიგნებიდან. მისი შთაგონების წყარო წიგნების ილუსტრაციები და პარიზის ბოტანიკური ბაღი იყო.³

ანრი რუსოს მიერ დახატული მცენარეები საკმაოდ მოცულობითია, ცოცხალი, ხელშესახები, ჩნდება ერთგვარი პერსპექტივის გრძნობა, განცდა, რომელსაც თვალი სიღრმეში შეჰყავს და ჯუნგლებიდან მაიმუნები სურათის ზედაპირისკენ გამოჰყავს. არანაკლები როლი ენიჭება ფერს; ხასხასა მწვანე ხეები და ყვითელი ნაყოფი მეტად ცოცხალ ცხოველმყოფელობას ქმნის და საერთოდ არ იგრძნობა, რომ სურათი გონითი პრიმატით არაა შექმნილი.

რაც შეეხება ნიკო ფიროსმანს (1863-1918), მის შემოქმედებაზე მართალია გვიან, მაგრამ ძალიან ბევრი დაიწერა. გიორგი ზოშტარიამ მისი შემოქმედება სამეცნიერო შესწავლის საგნად აქცია.

¹ www.Burusi.Wordpress.Com/2010/06/04/henri-rousseau. ნანახია 4.11.2017

² La gitana de la selva Rousseau, Edhasha, 1980 p.16

³ www.Burusi.Wordpress.Com/2010/06/04/henri-rousseau. ნანახია 4.11.2017

როგორც ირინე არსენიშვილი წერს, „ფიროსმანაშვილის აზროვნებისთვის მითოლოგიზმია დამახასიათებელი. მხატვრის მიერ სამყაროს მითოლოგიური შემეცნება უშუალო, გულუბრყვილო და გასაგებია. სამყარო ფიროსმანაშვილისთვის სინთეტიკურად ცოცხალია და ცოცხალი არსებებისგან შედგება, რომელთა არსებობა, ბედი ემოციურად და ინტიმურად არის შეგრძნებადი.¹

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ჟანრული დიაპაზონი ფართოა; აქ ვხვდებით ნატურმორტებს, პორტრეტებს, ქეიფებს, ანიმალისტურ გამოხატულებებს. მაგალითისათვის განვიხილოთ „ქალი ქოლგით“² და „მეთევზე“.³

ფიროსმანი რუსოს იმით ენათესავება, რომ ფორმა აქაც მოცულობითია. შავი ნეიტრალურ ფონიდან ქალის ფიგურა მოცულობიანად იკვეთება, გულუბრყვილოდ შექმნილი მხატვრული ფორმა, მიუხედავად პრიმიტიული შესრულებისა, ცოცხალ განცდას გვიქმნის და პოეტურ სიხალასეს მის ხელში დაკავებული ყვავილებიც გვიქმნიან.

რაც შეეხება „მეთევზეს“, როგორც დიმიტრი თუმანიშვილი წერს: „შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიცია სამ არედ იყოფა, რომელთაც მსჭვალავს ქვემოთ წყლის სითეთრე, ხოლო ზევით – ბალახის მწვანე ლაქები, ამგვარად კი, სურათი სავსებით ცხადი რიტმითაა მოწესრიგებული“.⁴

¹ ი. არსენიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა, თსუ, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, 4, 2002, გვ. 15

² Art Museum of Georgia, Tbilisi, Aurora 1985, tab. 83

³ იქვე, სურ. 84

⁴ დ. თუმანიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა), ქართული ხელოვნება, სერია „ახალი და თანამედროვე ხელოვნების საკითხები“, თბ. 1991, გვ. 23

დამაინტერესა, თუ როგორ სიმაღლეებს მიაღწია ნაივურმა ფერწერამ ამერიკაში, სადაც ამ ტიპის ხელოვნებას, შესაძლოა, თვალი გაგადევნოთ XVIII საუკუნიდან მოყოლებული. ევროპისგან განსხვავებით, მას ხალხურს, ანუ Folk Art-ს უწოდებენ. ამ მიმდინარეობას ქმნიდნენ მხატვრები, რომლებიც პროვინციებიდან იყვნენ და არ ჰქონდათ აკადემიური განათლების მიღების საშუალება.

რადიკალურად შეიცვალა XX საუკუნის ხელოვნება, თუმცა, არა ახალი ტექნოლოგიების მეშვეობით, არამედ სულიერი თავისუფლებით. ამერიკულ საზოგადოებაში მხატვრები არ იყვნენ შეზღუდულები აკადემიური წესებით და არც საზოგადოებრივი აზრის ძალდატანებით. შემთხვევითი არაა იმ პერიოდში გავრცელებული ფრაზები – „მე ვქმნი საკუთარ სამყაროს“ და „ის ჩემშია“. რაც მიუთითებს ინდივიდუალიზმის წინ წამოწევას. XX საუკუნის მხატვრები ინდივიდუალიზმის ერაში მოღვაწეობდნენ და სულიერად თავისუფლები იყვნენ საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობისგან.

ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნეების დაკვირვებით, XX საუკუნეში გამოიყოფა ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი – 1930-1960-იანი წლების სახით. მას უწოდებენ „ამერიკულ პრიმიტივიზმს“¹ და ამ მიმდინარეობის ბევრი ნიმუში ეროვნულ მუზეუმებში მოხვდა. განვითარდა ხალხური ხელოვნების ბაზარი. 1931 წელს კაპირმა ამის შესახებ აზრი გამოთქვა: – ხალხური, ანუ ფოლკლორული ხელოვნება ემყარებოდა შეგრძნებებს და მომდინარეობდა ტრადიციებიდან, ამასთანვე პერსონალური, პიროვნული იშვიათი ოსტატობიდან და არა აკადემიური, ან პროფესიონალური განათლებიდან. ამ მხატვრებისთვის დამახასიათებელია დაკვირვება

¹ Chuck and Jan Rosenak, Museum of American Folk Art Encyclopedia of Twentieth-Century, American Folk Art and Artists, New-York, 1973

გარემომცველ სამყაროზე. ინტერესს იწვევს, ასე ვთქვათ, ინსპირაცია, ანუ მოტივირება. ზოგს ღმერთი ან ანგელოზი შთააგონებს, ზოგი პენსიაზე გასვლის შემდეგ იწყებს ხატვას, ანუ მხატვრობა მათთვის სულიერი მოთხოვნილებაა და არა მატერიალური შემოსავლის წყარო.

1960-იანი წლებიდან მხატვრებმა გააგრძელეს ინდივინდუალიზმის ტრადიციები და გახდნენ სულიერად თავისუფლები. გაჩნდა ცნებები: „ახალი მხატვარი“, „ახალი იდენტობები“. კოლექციონერები, დილერები თავიანთ ქალაქებში, ინდიელთა დასახლებებში, მთელი ქვეყანის მასშტაბით, ასეთ უცნობ მხატვრებს ეძებენ. ბაზარზე ხალხური ხელოვნების ბუმი, რადგან შიში აქვთ ამგვარი მხატვრობის ნიმუშების განადგურებისა. როგორც თვლიან, აფრო-ამერიკელები პროცენტულად გაცილებით ბევრნი არიან პრიმიტიული მხატვრობის მიმდევართა შორის.

1973 წლიდან ჩაკ და ჯეინ როუზენაკებმა დაიწყეს ამერიკის მთელ ტერიტორიაზე ხალხური ხელოვნების ნიმუშების მოძიება, რაც საფუძვლად დაედო ამერიკის ფოლკლორის მუზეუმის კოლექციის შევსება-გამდიდრებას.¹

თუ თვალს გადავაკვლებთ თვითნასწავლ მხატვართა შემოქმედებას, დავინახავთ, რომ მათი ინტერესების სფეროში ექცევა და სჭარბობს რელიგიური თემატიკა. სხვადასხვა ჟანრს შორის პეიზაჟით დავინტერესდით. თუ მხატვარი რელიგიური, სახარებისეული სცენების გადმოცემისას განსაკუთრებულ პრიმატს თავის წარმოსახვასა და მენსიერებას ანიჭებს, ანუ ბავშვობიდან მოყოლებული თუკი რამ უნახავს, ან წაუკითხავს და ცნობიერებაში ღრმად აღბეჭდვია,

¹ Chuck and Jan Rosenak, Museum of American Folk Art Encyclopedia of Twentieth-Century, American Folk Art and Artists, New-York, 1973

სწორედ ამას გადმოსცემს საღებავების მეშვეობით. ვთქვათ, შუა საუკუნეების მხატვრებისგან განსხვავებით, ისინი ყოველგვარი იკონოგრაფიული ნორმებისგან თავისუფალნი არიან და ხატავენ ისე, როგორც თვითონ ესმით ესა თუ ის ბიბლიური, ან სახარებისეული სიუჟეტი. მათი ასახვის საგანი წმიდანის სახეც ხდება და აქ იჩენს თავს ამერიკული ფოლკლორული ხელოვნების თავისებურება, ისინი ასეთ შემთხვევებში ცდილობენ ტრადიციულ ხატწერაზე უარი არ თქვან და წმიდანის სახის დაწერისას ტრადიციულ ხატწერას მიმართავენ.

რასაკვირველია, რელიგიურ თემატიკაზე, ძირითადად, მორწმუნე მხატვრები მუშაობენ, რომლებიც მის სიღრმეებს კარგად იცნობენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვიტყვოდი, რომ ნაივური მიმართულების მხატვარი სპეციალურად ჩაუღრმავდა იმ სფეროს, რასაც თეოლოგია ჰქვია და რაც იმდენად მრავალპლასტიანია, რომ უბრალოდ შეუძლებლად მიმაჩნია, პენსიაზე გასული ამერიკელი მოხუცი, რომელიც მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრებით დიდი ქალაქის რიტმით ცხოვრობდა, – ანუ მატერიის იდეალიზაციის, მომძლავრების ეპოქაში, – ღმრთისმეტყველების იმ სიღრმეებს დაუფლებოდა, რომელთაც აღმოსავლელი, თუ დასავლელი ეკლესიის მამები საუკუნეების განმავლობაში სწავლობდნენ. და რაც, შემდეგ, სალოცავ ხატებსა თუ ფრესკებზე საკრალურ სახეებად გადაიქცეოდა.

საინტერესოა, აქვე გაგვეხსენებინა ჩვენი ნიკო ფიროსმანის შემოქმედებიდან სააღდგომო თემაზე შესრულებული კომპოზიციები, რომლებიც ტრადიციულ ქართულ კანონიკურ მხატვრობაში საერთოდ არ ჯდება და მხატვრის შინაგან, სულიერ დამოკიდებულებას გამოხატავს ამ თემატიკისადმი. თუმცა ეს არ გამორიცხავს მხატვრის ქრისტიანულ, რელიგიურ მრწამსს, და პირიქით, ჩვენ წინაშეა ღრმად მორწმუნე მხატვარი. ასევეა გამოხატული რელიგიური თემატიკა ამერიკელ

ნაიური მხატვრობის მიმდევართა შემოქმედებაშიც, რადგან, ჩემი აზრით, ეს თემატიკა ზედაპირულ გაგებას მოკლებულია და ღრმა, იმანენტური, სასულიერო განათლებაში ჩაუღრმავებლობა საუკეთესო შედეგებს ვერასოდეს მოგვცემს.

ზემოთქმულისგან განსხვავდება იმ თვითნასწავლ მხატვართა შემოქმედება, რომლებიც გატაცებულნი არიან პეიზაჟის ჟანრით. გადავხედე რა ამ ნაწარმოებებს, ერთ რამეში დავრწმუნდი, აქ აბსოლუტურად სხვა მიდგომასთან გვაქვს საქმე... ბუნების ჭკრეტა, მისით აღფრთოვანება, მზიანი დღის, მთის, ცის, ზღვის სილამაზის ტილოზე გადმოტანა, ასე ვთქვათ, არა მხოლოდ განუსწავლელ, არამედ პროფესიონალ მხატვართა ასახვის ობიექტიც მას შემდეგ გახდა, რაც ფერწერა გამოეყო შუა საუკუნეების ე.წ. სინთეზურ ხელოვნებას, შეიძინა დამოუკიდებელი, ავტონომიური, ანუ როგორც უწოდებენ, დაზგური სურათის კომპოზიციური სტრუქტურა და XVII საუკუნიდან მოყოლებული მრავალი გენიალური მხატვრის შემოქმედებით ძიებებს უდებს სათავეს. აქ თითოეულის გვარისა და მიღწევის ჩამოთვლა მიზანშეუწონლად მიმაჩნია. მოგვიანებით, ამ მხატვართა შემოქმედებას ისეთი მიმართულება ცვლის, რომელიც ეტაპობრივად გამოიყვანს ფერწერას მატერიის ტყვეობიდან და მოუძაადებს ნიადაგს სიბრტყეზე ფერისა და ხაზის ისეთ ჰარმონიაში მოქცევას, რომელსაც უსაგნო, ანუ აბსტრაქტულ ხელოვნებასთან მივყავართ. და აი, ამ ფონზე, როდესაც პროფესიონალურ მხატვრობაში ე.წ. ავანგარდული მიმდინარეობები ბატონობს, რომელიც თითქოს, სრულად შეესაბამება თავისი დროის სულიერ მოთხოვნებს, თუ, რასაკვირველია, აქ არ ვიგულისხმებ და გამოვრიცხავ ე.წ. კომუნისტურ რეჟიმს, რომელიც საკმაოდ ფართო ტერიტორიაზე ბატონობდა და ილაშქრებდა ყოველივე იმ მიმდინარეობების მიმართ,

რომლებიც გავრცელებული იყო იმდროინდელ დასავლეთ ევროპასა და აშშ-ში და მონათლული იყო, როგორც ანტიისაბჭოური, ანუ სოციალისტური ქვეყნების მოქალაქეებისთვის მიუღებელი.

ყოველივე ზემოთქმულის ფონზე საინტერესო სახეს იძენს, ზემოთ ჩემ მიერ დახასიათებული ე.წ. ნაივური, ანუ ფოლკლორული ხელოვნება. მან ყველა ქვეყანაში, ასე ვთქვათ, თავისებური ხიბლი შეიძინა. აქვე შევნიშნავდი, რომ ჩვენში ამ მიმდინარეობის შესანიშნავ და ერთადერთ მიმდევრად ნიკო ფიროსმანი ითვლება. თუმცა, მის შემდეგ სხვებიც მოღვაწეობდნენ და მათზე დაკვირვება სულ სხვა ნაშრომის თემაა. ამგვარ მხატვრობას ევროპაში, ძირითადად, საფრანგეთში, იქ, სადაც იშვა ანრი რუსო, ნაივური, მოგვიანებით კი – ნეო-ნაივური უწოდეს. პრიმიტიულ ხელოვნებას, როგორც აღვნიშნე, ქმნიან აფრიკაში, აზიასა და ოკეანიაში. როგორც კეიტი წერს, ამერიკაში ტერმინოლოგიაზე ცხარე კამათი იყო გამართული და მოგვიანებით, ამგვარ ხელოვნებას ხალხური, ანუ ფოლკლორული უწოდეს¹.

ამერიკული ხალხური ხელოვნება, მართლაცდა, სპეციფიკურია. აქ აბსოლუტურად განსხვავებული კომპოზიციური ხედვა იგრძნობა – დანახულის სასურათე სიბრტყეზე გადმოტანის და ხელოვნების ნიმუშად ქცევის სულ სხვა სამყაროს, სხვა ესთეტიკას გვთავაზობს. ევროპულისგან განსხვავდება როგორც მხატვრული მეთოდით, ისე სამყაროს აღქმის თავისებურებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ამ მიმართულების მხატვართა ნამუშევრებში პეიზაჟმა გამიტაცა, რის წინაპირობებზეც ზემოთ მეტ-ნაკლებად ვიმსჯელე. ისინი იმდენად ზუსტია და ისე ახლოსაა ასახვის ობიექტთან, რომ ვფიქრობ, წინ წევს მხატვრის პერსონას, ხაზს უსვამს მის არა

¹ Chuck and Jan Rosenak, Museum of American Folk Art Encyclopedia of Twentieth-Century, American Folk Art and Artists, New-York, 1973

თუ სამხატვრო, არამედ ე.წ. საბაზისო განათლებას. ანუ ნაწარმოებებში ნათლად იკვეთება არა მხოლოდ მხატვრული გემოვნება, კომპოზიციის, ნახატის შექმნის უნარი, არამედ ინტელექტიც – გონითი ჭვრეტა, ემპირიული დაკვირვება ბუნებასა თუ არქიტექტურულ ლანდშაფტზე. ისინი მხატვრისგან ითხოვენ პერსპექტივის კანონების ცოდნას, რაც ავლენს კიდევ თვითნასწავლი მხატვრის ინტელექტს, გონებრივ შესაძლებლობებს.

გავცანნი ნიუ-იორკის ფოლკლორის მუზეუმის ფონდებში დაცულ ამერიკელ მხატვართა ნამუშევრების რეპროდუქციებს, რომლებიც ამ მუზეუმის კოლექციის კატალოგ-ენციკლოპედიას წარმოადგენს და თვითნასწავლი, ანუ როგორც ამერიკაში უწოდებენ – ხალხური ხელოვნების მიმდევარი მხატვრების შემოქმედებიდან რამდენიმე პეიზაჟი შევარჩიე განსახილველად, რათა უფრო არგუმენტირებულად გამოვთქვა ჩემი აზრი ამ მხატვრობის შესახებ და შევქმნა საერთო სურათი.

როუზ ერცევის ნიმუშმა „წითელსახურავებიანი ქალაქი“,¹ ჩემი ყურადღება იმით მიიპყრო, რომ იგი მშობლიური ქვეყნისა და ქალაქის რემინისცენციაა, წარმოადგენს იუგოსლავიურ დასახლებას, რომელსაც მხატვრის წარსული უკავშირდება. თვალში გზვდება წითელი აკვარელის მონასმით დაფარული სახლების სახურავები, ზედაპირის მარჯვენა კუთხიდან სიღრმისკენ კი ბილიკი მიემართება. იქით, სადაც სახლებია გამოსახული. მხატვარი ამით სიღრმისა და სივრცის ილუზიას ქმნის. ხატავს ტბასაც, მასთან ხეებს, რომლებიც რამდენიმე შტრიხითაა შესრულებული. ამით მხატვარი რეალისტური მიდგომით გადაწყვეტილ მხატვრულ სახეს გვთავაზობს. ცდილობს, კომპოზიციის მათემატიკურ სიზუსტეზე ორიენტირებას, რაც ინტელექტის პრიმატის მიმანიშნებელია. თუმცა, როგორც ქვემოთ,

¹ Chuck and Jan Rosenak, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112-113

სხვა ნიმუშების განხილვისას ენახავთ, ამ პეიზაჟში უფრო მეტი ცხოველმყოფელობაა შეტანილი, უფრო ხასხასა და ცოცხალია ფერები და აქედან გამომდინარე – მხატვრული სახის გადაწყვეტაც. თითქოს, ეს პეიზაჟი არა იმდენად სიზუსტეზეა გათვლილი, რამდენადაც მისი ხილვით გამოწვეული შთაბეჭდილების, განცდების გადმოცემაზე.

სტივ ჰარლის დიდი ზომის ტილოზე ზედაპირიდან სიღრმეში შევყავართ უზარმაზარ, უკიდევანო მდინარეს, რომელიც უკან შემოფარგლულია კლდოვანი ლანდშაფტით.¹ მდინარის ლურჯი ფერი ირეკლავს ცის შეფერილობასაც და შუაში, ცაში მსხვილი მასშტაბის მოლივლივე, ფრთებგაშლილ ჩიტსაც. აქ ყველაფერი მათემატიკური სიზუსტითაა გათვლილი. ინტერესს იპყრობს ფერთა გამა. ცივი, ასე ვთქვათ, უკარება ცისფერი დომინანტია მთელ კომპოზიციაში. მიუხედავად იმისა, რომ კოლორიტში შერწყმულია ბაცი წითელი, ბაცი მწვანე, მიმქრალი ყვითელი და თეთრი ფერები, სურათი მთლიანობაში მოკლებულია ყოველგვარ კონტრასტულობას. ე.წ. აკადემიური სიმშრალით შექმნილი პეიზაჟი ზუსტად კი გადმოგცემს რეალურ ლანდშაფტს, მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების მთავარ ფასეულობას – გარემოთი მიღებულ ცოცხალ განცდას, წარუშლელ შთაბეჭდილებას, ანუ იმას, რაც აიძულებს მხატვარს ასახოს ბუნების პეიზაჟი, თითქოს, მოკლებულია. როგორც ვხვდები, ამ მხატვრის მიზანს მხოლოდ რეალობის ზუსტი ასახვა წარმოადგენდა და სურათის, კომპოზიციის შინაარსობრივ სიღრმეზე ორიენტაცია სულაც არ ყოფილა მისი მიზანი.

ლოურენს ლებდუსკას ორი ნამუშევრით დავიწყებთ.² პირველი ესაა „ორი მაიმუნი“. ერთი შეხედვითვე ცხადი ხდება, რომ იგი ერთგვარი რეპლიკაა

¹ Chuck and Jan Rosenak, დასახ. ნაშრომი, გვ. 150-151

² იქვე, გვ. 184-185

ანრი რუსოს ნაწარმოებისა. ბუნების ფონზე მოცემული ორი მოთამაშე მაიმუნის ფიგურა შეკრულ ჯგუფს ქმნის, მათ უკან ტბაა, ხოლო მეორე მხრიდან, ტბას დასწაფებია ჟირაფი და ორი ეგზოტიკური ცხოველი. ხე არ მოჩანს, მაგრამ ტოტებია შემოჭრილი წინა პლანზე და დახუნძლულია წითელი ნაყოფით. აქაც შეიგრძნობა კომპოზიციის აგებისას გეომეტრიული პრინციპების დაცვის სურვილი, თუმცა, წინა კომპოზიციისგან განსხვავებით, ბუნებით ტკობის განცდა გაცილებით ძლიერაა წარმოჩენილი.

ასევე ეგზოტიკურ გარემოს გვიჩვენებს ლოურენს ლებდუსკას მეორე ნაწარმოები – „პანიკაში მყოფი ცხენები“.¹ სურათის სიღრმეში მოჩანს მთის ფერღობი, რომლის ფონზე ჩამწკრივებულია წითელი ფერის კედლებიანი სახლები. მათ წინ უზარმაზარი მდელია, რომელიც სურათის ზედაპირამდე ამოდის და სადაც, მეტად ცხოველმყოფელი სცენაა ჩართული, ესაა ყალყზე შემდგარი ცხენების რემა. მათი შფოთის მიზეზი არ იგრძნობა, მხატვარი უფრო ცხენების პლასტიკით გამოწვეულ ადფრთოვანებას გამოხატავს, ამასთან ყველა ცხენი თეთრია, გარდა ერთისა, რომელიც რატომღაც ყვითლადაა შეფერილი. ასევე წინა პლანზეა ტბის ვიწრო მონაკვეთი, სადაც სარკისებური სიმეტრიის პრინციპით ოთხი გედია ჩართული. მთლიანობაში სურათი საუცხოო იდილიის შეგრძნებას გვიტოვებს. ამ მხატვრის ნაწარმოებები უფრო ევროპული სურათის კულტურასა და სტილისტიკას ეყრდნობა.

ანა მარია რობერტსონ მოსეს შესანიშნავი ნაწარმოებია „ჩვენ ვისვენებთ“.² სათაურიდანვე ჩანს მხატვრის ორიენტირი კომპოზიციის აგებისას. გამოყენებულია პეიზაჟის აგების ცნობილი ხერხი. წინა პლანზე, მიწის მცირე მონაკვეთზე, ცხენოსანი ფიგურებია, ქვეითად

¹ Chuck and Jan Rosenak., დასახ. ნაშრომი, გვ. 186

² იქვე, გვ.220-221

მავალი ადამიანები, ასევე ხეები, მდინარე, რომლის გაღმა ნაპირზე გაშლილი მდელია, მოვლილი მიწით, ორი სახლი, გზა, რომელსაც სიღრმეში შევყავართ. სურათს მთის ორი ფერდი კეტავს, ასევე ნაჩვენებია ცაც. აქ ყველაფერი რეალობის გრძნობის სიზუსტითაა მოცემული, ფერებიც კი.

ჯოზეფ ჰიკეტს ეკუთვნის „კორიელის ბორანი“.¹ თუ გავითვალისწინებთ ყველა ზემოთ განხილულ პეიზაჟს, ასე ვთქვათ, მხატვრის ნაივური ბუნება ყველაზე მეტად ამ სურათში გამოჩნდა, რაც გულისხმობს სახლების აგებას გულუბრყვილოდ, ზედმიწევნით მშრალი გეომეტრიული კანონების გამოყენებით, და საბოლოოდ მშრალ, ცივ, მიაშიტური მიბაძვით ცლომილ გამოსახულებას გვთავაზობს. რასაც ვერ ვიტყვით მდუღარების, ხეების, მთების, ხიდის გადმოცემაში. აქ მეტი მკაფიობა და მეტი მიახლოებაა ბუნებასთან.

ფანი ლოუ სპელზის ნაწარმოებია „არკანზასის ატმის სეზონი“.² მხატვარი გადმოსცემს სოფლის პეიზაჟს – უზარმაზარ გაშლილ მდელის, დასერილს გზებით, მდინარით და ჩადგმული სახლებით. თითოეული გეომეტრიული ფორმა ღრმად, სკრუპულოზურად, გულმოდგინებითაა ამოწერილი, იგრძნობა სიმშრალე, სიხისტე, ერთგვარი ბუტაფორიება. იგრძნობა მხატვრის ინტელექტი, განათლება, რომელიც მთელ კომპოზიციაში მათემატიკური სიზუსტით ფორმათა შეფარდებას ქმნის, თუმცა, ვფიქრობ, ეს ნახატი მოკლებულია ხელოვნების ნიშნის ესთეტიკური ფასეულობის გადმოცემას.

ამრიგად, ჩემი აზრით, XX საუკუნის 60-იანი წლების ამერიკელი პრიმიტივისტები სულაც არ გამოხატავენ იმ მხატვრულ სულისკვეთებას, რაც საუკუნის დასაწყისის ამ მხატვრულ მიმართულების მხატვრობას ახასიათებდა: ფერის, ხაზის ცოცხალი შეგრძნება. მათ

¹ Chuck and Jan Rosenak, დასახ. ნაშრომი, გვ. 239-240

² იქვე გვ. 287-288

არ აინტერესებთ ფორმის უშუალო, ხალასი გადმოცემა, ანუ მხატვრის მიერ ინდივიდუალურად განცდილის, შეგრძნებულის გამოხატვა. აქ დიდ როლს თამაშობს მხატვრის გონების, ინტელექტის პრიმატი. თითოეული კომპოზიცია, როგორც აღვნიშნე, მკაცრი გეომეტრიული გამოთვლების პრინციპებზეა აგებული. ეს მხატვრები არიან საოცრად ინტელექტუალური, განათლებულნი, ერუდირებულნი. მათთვის პეიზაჟის ჟანრი ბუნების ზედმიწევნითი მიბაძვის, გარემოს კოპირების საბაბია, და არა მხატვრული განზოგადების გამოხატულება, შინაარსობრივი წიაღსვლების საგანი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქ. კინწურაშვილი, XX საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი), თბ., 2005;
- ი. არსენიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა, თსუ, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, № 4, 2002;
- დ. თუმანიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა), ქართული ხელოვნება, სერია „ხალი და თანამედროვე ხელოვნების საკითხები“, თბ., 1991;
- Art Museum of Georgia, Tbilisi, Aurora, 1985;
- Chuck and Jan Rosenak, Museum of American Folk Art Encyclopedia of Twentieth-Century, American Folk Art and Artists, New-York, 1973;
- La gitana de la selva Rousseau, Edhasha, 1980;
- www. Burusi. Wordpress. Com /2010/06/04/ henri-rousseau, ნანახია 4.11.2017.

ქორეოლოგია



ანანო სამსონაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული
პროფესორი, ქორეოგრაფ-ქორეოლოგი

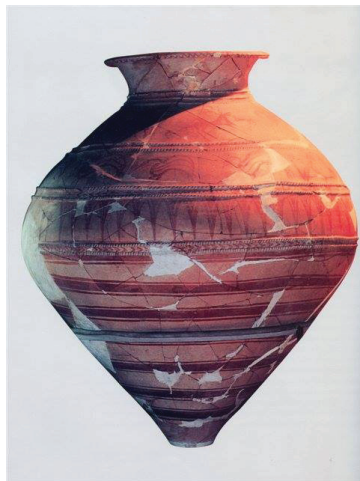
სამადლოს ძველის ქორეოგრაფიული ანალიზი

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიული კვლევის პროცესში არქეოლოგიურ მასალას ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება. საცეკვაო ხელოვნების უძველესი ნიმუშები სწორედ არქეოლოგიურ ძეგლებშია შემონახული.

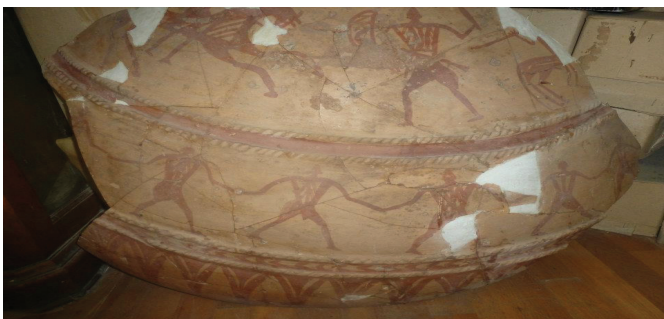
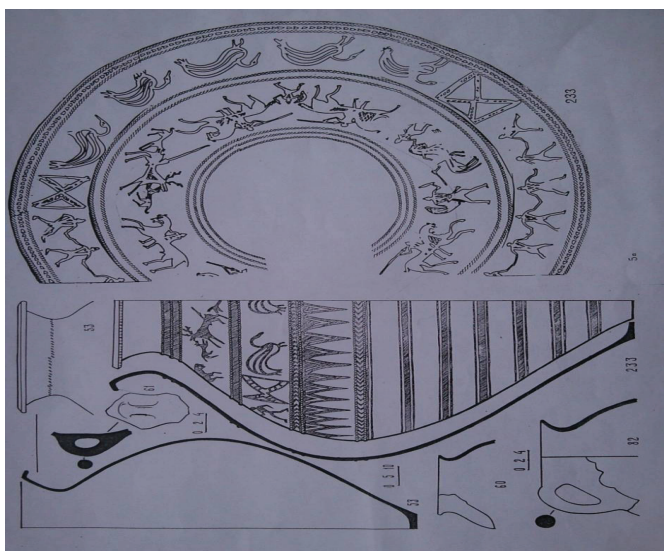
ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარმომავლობას სხვადასხვა არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოძიებული რამდენიმე ნივთი გვიმოწმებს, მათ შორის: თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ.წ. II ათასწ.), ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ.წ. VIII ს.), სამცხე-ჯავახეთში აღმოჩენილი ითიფალური ქანდაკებები (ძვ.წ. I ათასწ.) და სხვა. ყველა ამ ნიმუშის ისტორიულ-კულტუროლოგიური და სემანტიკური ანალიზი ქორეოლოგიურ ლიტერატურაში ვრცლად არის წარმოდგენილი (ლ.გვარამაძე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ (1957), მისივე „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“ (1997), ა.თათარაძე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (1999) და ა.შ.). განსაკუთრებით საყურადღებოა აგელაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“ (დაცვა შედგა 2013 წ.), რომელშიც ავტორი, სხვა არქეოლოგიურ ძეგლებთან ერთად, განიხილავს არუხლოს და იმირის გორის თიხის ჭურჭელს (ძვ.წ. VI-IV ათასწ.), ოზნის ფილას (ძვ. წ. III ათასწ.), სამადლოს ქვევრს და

ისარნას (ძვ. წ. I ათასწ.), კავთისხევის საბეჭდავს (ძვ.წ. I ათასწ.).

ჩვენი კვლევის ობიექტს სამადლოს გათხრების შედეგად მოპოვებული ქვევრი წარმოადგენს, რომელზედაც საცეკვაო სანახაობაა გამოსახული.¹ ქვევრი იმ არქეოლოგიურ პირველწყაროთა რიგს მიეკუთვნება, რომლებიც ქართული ქორეოგრაფიის გენეზისის პირველი ეტაპის პერიოდიზაციას განსაზღვრავენ. კვლევის მიზანია, სამადლოს ქვევრის ქორეოგრაფიული (სტრუქტურულ-სემანტიკური) ანალიზი, რომლის შედეგად ეს არქეოლოგიური ძეგლი უფრო მეტად საყურადღებო გახდება მომავალი თაობის ქორეოგრაფებისა და ქორეოლოგებისათვის და, ასევე, ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს ისტორიული თემატიკის ქართულ ქორეოლოგიურ ლიტერატურაში. იმისათვის, რომ ნათელი იყოს წინამდებარე კვლევის არსი, მოგვყავს სამადლოს ქვევრის სქემატური გამოსახულება:



¹ წინამდებარე სტატიის სამუშაო მასალები მომზადებულია 2010წ.



* * *

სამადლოს არქეოლოგიურ გათრებს ხელმძღვანელობდა არქეოლოგი იულონ გაგოშიძე. ამ გათხრების შესახებ მას მრავალი ნაშრომი აქვს გამოქვეყნებული.¹ ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში სამადლოს შესახებ ვკითხულობთ: 1. „სამადლო, ისტორიული სოფელი ქვემო ქართლში, ბეშქენაშენის ხევის მარცხ. მხარეს, ბარეთის ტბის დას-ით. პირველად მოხსენიებულია XVI ს. ისტორიულ წყაროებში.“ 2. „სამადლო, მრავალფენიანი არქეოლოგიური ძეგლი, ელინისტური ხანის (ძვ.წ IV-II სს.) ნაქალაქარი მცხეთის რაიონში, სადგ. ქსნის პირდაპირ, მტკვრის მარჯვ. ნაპირას ორ მაღალ ბორცვზე (სიმაღლე 75-80 მ. საერთო ფართობი დაახლ. 16 ჰა). აქ შემთხვევით აღმოჩენილი მდიდრული სამარხეული ინვენტარის ნაწილი (500-მდე ოქროს ნივთი) ინახება ს.ჯანაშიას სახ. საქართვე. სახელმწ. მუზეუმში, საქართვე. ხელოვნ. სახელმწ. მუზეუმსა და ერმიტაჟში.

სამადლოს გათხრით (1966-75წწ., ხელმძღვ. ი.გაგოშიძე) გამოვლენილი მრავალფეროვანი არქეოლ. მასალა (ყოფითი და საკულტო ნივთები, საყოფაცხოვრებო და სამშენებლო კერამიკა, სამკაული და იარაღი, საფორტიფიკაციო, საცხოვრ. საკულტო, სამეურნეო და სამარხი ნაგებობანი და სხვა) სრულყოფილად ასახავენ ძვ.წ. IV-II სს. ქართლის მოსახლეობის ნივთიერი და სულიერი კულტურის თითქმის ყველა მხარეს. სამადლოს გათხრის შედეგად პირველად გაირკვა, რომ

¹იხ.: Ю. Гагошидзе, Самадло (археологические раскопки), ТБ., 1979; Ю. Гагошидзе, Городище Самадло, археологические открытия М., 1969; Ю.Гагошидзе, Раскопки Городища Самадло, археологические открытия М. 1970; Ю. Гагошидзе, Картли (иберия) в V – I в До н.э., Автореферат канд. науч. дис., 07.00.06 ТБ., 1983; ი. გაგოშიძე, სამადლო: არქეოლოგიური მასალის კატალოგი, თბ., 1981; ი. გაგოშიძე, ქვემო ქართლი, თბ., 1990; ი. გაგოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბ., 1964; ი. გაგოშიძე, თრიალეთის სამარხები, თბ., 1982

ძვ.წ. IV-III სს. საქართველოში არსებობდა მხატვრული კერამიკის მალაღვანვითარებული წარმოება. მოყვითალო ანგობირებულ ფონზე წითელი წერნაქით შესრულებული გეომეტრიული სახეებით (სარტყლური, სამკუთხედის და სხვა) და მრავალფიგურიანი კომპოზიციებით (ბრძოლის, ნადრობის, ცეკვის სცენები და სხვა) შემკული თიხის ზოგიერთი ჭურჭელი ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშია...“¹

მოცემული ენციკლოპედიური სტატია ნათელყოფს სამადლოს არქეოლოგიური გათხრების მრავალდარგობრივ მნიშვნელობას. ისტორიული სამადლო გეოგრაფიული, კულტურულ-სოციოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ხელოვნებათმცოდნეობითი ინტერესების ობიექტს წარმოადგენს. მათ შორის, ჩვენი დანტერესება სამადლოს გათხრებით მისი ქორეოგრაფია-ქორეოლოგიური მნიშვნელობით არის განპირობებული.

კვლევის საკითხის შესახებ სრულ პირველად ინფორმაციას თავად არქეოლოგი ი.გაგოშიძე გვაწვდის. მისი ფუნდამენტური ნაშრომი რამდენიმე საკვანძო საკითხის განხილვას მოიცავს:

1. სამადლოს ნაქალაქარის შესწავლის ისტორია;
2. სამადლო და მისი გარეუბნები;
3. სამადლო და ნასტავისი – ერთი ქალაქის ორი ნაწილი;
4. ნაქალაქარის გათხრები და სტრატეგრაფია;
5. ფენების დათარიღება;
6. არქეოლოგიური მასალის ანალიზი.²

სამადლოს „ქორეოგრაფიული“ მასალის შესწავლა ამ საკითხების გაცნობით დავიწყეთ, რაც მნიშვნელოვნად დაგვეხმარა თემატურ კვლევაში.

¹ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ.8, თბ., 1987, გვ. 697

² გაგოშიძე ი., სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები), თბ., 1979, გვ. 138



1966-1972 წლებში საქართველოს მუზეუმი სამადლოს ნაქალაქარის სისტემატურ არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებდა, რის შედეგადაც დადგინდა, რომ ამ ტერიტორიაზე უძველესი დასახლება ბრინჯაოს ხანაში დამკვიდრდა (ძვ.წ. II ათასწ.) და ძვ.წ VII-V სს.-მდე არსებობდა. სამადლოს აყვავების პერიოდი ძვ.წ. IV-III სს. მიეკუთვნება.

ამ ხანგრძლივ არქეოლოგიურ კამპანიას წინ რამდენიმე მოვლენა უსწრებდა. ყოფილი კავკასიის მუზეუმის საინვენტარო წიგნებში ორი ჩანაწერია დაფიქსირებული, რომელთა მიხედვით, 1913 და 1914 წლებში მუზეუმში შემოვიდა მცირე ზომის ოქროს ნაკეთობათა (ლილები, საკიდები და ა.შ.) 65 ნივთი. ჩანაწერის მიხედვით, ეს ნივთები 1912 წ. ტიფლისის გუბერნიის სოფელ ქსანთან მოიძიეს და მისი ერთი ნაწილი იყო შესყიდული ტიფლისში იტალიის გენერალურ კონსულის ბ-ნ ლ. ვალერის მიერ, ხოლო მეორე ნაწილი, – „ტიფლისის ქართული მუზეუმის“ მიერ. უკანასკნელი აღმოჩნდა საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საზოგადოების მუზეუმი, რომელიც 1907 წ. ექვთიმე თაყაიშვილის თაოსნობით დაარსდა (იგი ამ მუზეუმს 1921 წლამდე, ემიგრაციამდე ხელმძღვანელობდა). ქსანში აღმოჩენილი საგანთა ნაწილი თბილისში ე. თაყაიშვილმა ჩამოიტანა და თავისივე ხელით გააკეთა ჩანაწერი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საზოგადოების მუზეუმის საინვენტარო წიგნში.

საუკუნის დასაწყისში აღმოჩენილი ოქროს ნივთებისა და სხვა ფრაგმენტული ფაქტობრივი მასალის ანალიზი ამ ტერიტორიაზე საინტერესო ისტორიულ-არქეოლოგიური ფენის არსებობაზე მიუთითებდა. დაზვერვითი ხასიათის არქეოლოგიური ექსპედიცია 1962 წ. ჩატარდა. ხოლო უკვე 1964-1965 წლებში შეგროვდა და ამოღებულ იქნა მდიდარი არქეოლოგიური

მასალა, მათ შორის დიდი ზომის კერამიკული ჭურჭლის ფრაგმენტები ბრწყინვალე სიუჟეტური მოხატულობით, რამაც არქეოლოგები დაარწმუნა, რომ არქეოლოგიური გათხრები სამადლოში საინტერესო შედეგების მომცემი იქნება, მიუხედავად იმისა, რომ ნაქალაქარი ძლიერ იყო დაზიანებული ქსანში თიხის კერამიკული ქარხნის ფუნქციონირებით.

სამადლოს გათხრებმა გაგვაცნო ქართულ ხელოვნებაში მანამდე უცნობი სფერო – ლარნაკის მოხატულობა. კერამიკული ჭურჭლის მოხატულობის თვითმყოფადი და მაღალგანვითარებული სკოლის არსებობა (გვიანაქემენიდური – ადრეელინისტური ხანის) იყო მოულოდნელი საქართველოსათვის; კერამიკულ წარმოებაში საერთოდ არ გამოიყენებოდა მოხატულობა გვიანი ბრინჯაოს ხანის შემდეგ (II ათასწ. შუა), მაშინ როდესაც საქართველოს სამხრეთით მდებარე ქვეყნებში (ირანი, სომხეთი, ანატოლია) უძველესი დროიდან მოხატული კერამიკის წარმოების უწყვეტი ტრადიცია შენარჩუნდა. სამადლოს გათხრებმა საქართველოში მსგავსი და, ამასთანავე, მეტად თვითმყოფადი უწყვეტი ტრადიციის არსებობაზე მიგვითითა.

სამადლოს არქეოლოგიური მასალის ანალიზის დროს იგავოშიძე თიხის, კერამიკული ჭურჭლის სრულ აღწერას ახდენს ზომის, ფორმის და მოხატულობის მხრივ და აქვე გვთავაზობს სიუჟეტური მოხატულობის ახსნა-განმარტებით ვერსიას. იგი წერს:

„სამადლოს არქეოლოგიური კოლექციის ჭეშმარიტ მშვენებას მოხატული ქვევრები წარმოადგენს. თავისი ფორმით ისინი არ განსხვავდებიან ჩვეულებრივი ქვევრებისაგან. ამასთანავე, მათი მდიდარი მოხატულობა გამორიცხავს ამ ქვევრების სამეურნეო დანიშნულებას“¹.

ღია კრემისფერ ფონზე წითელი მოხატულობა

¹ გავოშიძე ი., სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები), თბ., 1979, გვ. 88

ფრიზებად არის განლაგებული და პრაქტიკულად მთელ ზედაპირს ფარავს. ქვევრები, ასევე, რელიეფური სარტყელებით არის შემორტყმული, რომლებიც წყვილ-წყვილად და სამეულებად მთელ ქვევრზეა მოთავსებული. ქვევრების მოხატულობა სიუჟეტურია. წარმოდგენილია ბრძოლის, ნადირობის, ფერხულის სცენები. მთელი ეგ ზემპლარის ზომებია: სიმაღლე 170 სმ, სიგანე 147სმ, გვირგვინის სიგანე 73 სმ, ყელის სიგანე 52 სმ, ფსკერის სიგანე 19 სმ, კელის სისქე 1.2 - 1.5 სმ, მოცულობა დაახლ. 1.3 კუბ.მ.

აღნიშნულ ქვევრს, რომელიც სრულად იყო აღდგენილი, მოხატული აქვს მთლიანი ზედაპირი (შესაბამისად, იგი არ იქნებოდა მიწაში ჩაფლული და, ამიტომ, ვერ გამოიყენებოდა ღვინის შესანახად). წითელი მოხატულობა ღია-კრემისფერ ანგობირებულ ზედაპირზეა შესრულებული. ზედაპირი მოხატვის შემდეგ კვლავ დამუშავებულია. გვირგვინის ბრტყელი გადაშლილი პირი ბადით არის მოხატული. ქვევრის ყელის ძირი სამმაგი რელიეფური სარტყელით არის შემორტყმული, თასმებს შორის შეღებილი შუალედებით. კიდევ სამი მსგავსი სარტყელი ორმაგი თასმებით გარს ეკვრის სამ მოხატულ ფრიზს ქვევრის ზედა ნაწილში. ფრიზების სიმაღლე 23 სმ, 19 სმ და 16 სმ ქვედა სარტყელი მოქცეულია ქვევრის ტანის ყველაზე განიერ ნაწილში. მის ქვევით ძირამდე ექვსი მოხატული სარტყელია მოთავსებული, ყოველი მათგანი ერთი განიერი და ორი ვიწრო ზოლისაგან შედგება.

მთელი ქვედა ფრიზი სამკუთხა შევრონებით არის შევსებული. შუა ფრიზზე ორი სცენაა წარმოდგენილი, რომლებსაც თავისებური, დიაგონალებად გადაჯაჭვული, ფიგურები ყოფს. ერთზე **ხელიხელჩაკიდული ათი მოცეკვავე მამაკაცია გამოსახული**, ხოლო მეორეზე – ხუთი წყლის ჩიტის მსვლელობა.

ზედა ფრიზზე ასევე მრავალფიგურიანი

კომპოზიციანა წარმოდგენილი, მაგრამ აქ სცენები არ არის ერთმანეთისაგან დანაწევრებული. ერთი მათგანი ნადირობის სურათია: ორი მოკლე შუბებით შეიარაღებული მხედარი სხვადასხვა მხრიდან მიემართება დაჭრილი ირმისაკენ, რომელსაც ორი ძალღი მისდევს.

მეორე მხარზე ბრძოლის სცენაა წარმოდგენილი, რომელშიც ექვსი მეომარი მონაწილეობს: სამი ფეხოსანი, სამი მხედარი. ფეხოსნები მოკლე ხმლებით არიან შეიარაღებულნი, ორ მათგანს ფარებიც აქვთ. ორ მეომარს ქამართან დაშნები, ხოლო ერთს ხანჯალი უკეთია. მხედრებს მარჯვენა ხელში თავზევით აღმართული მოკლე შუბები უჭირავთ. მარცხენა ხელით ისინი აღვირით ცხენს იმორჩილებენ. ბრძოლის ყველა მონაწილეს, ისევე, როგორც მონადირეებს, თავზე **კონუსური ფორმის ქუდები** ახურავთ.

მეომრები ორ ჯგუფად არიან დაყოფილნი: ოთხი ებრძვის ორს – მხედარსა და ფეხოსან „გიგანტს“, რომელიც სხვა მეომრებზე ორჯერ უფრო მაღალია. ეს შემთხვევითი არ არის, რადგან მხატვარი თავისუფლად ფლობს ფუნჯს და მშვენივრად იცავს გამოსახული ფიგურების თანაზომიერებას. ისიც არ იქნება შემთხვევითი, რომ გიგანტის მხარეზე მებრძოლი მხედრის ცხენს კუდი თავისუფლად აქვს გაშლილი. მაშინ როდესაც ყველა დანარჩენს (ნადირობის სურათის ჩათვლით) კუდები შეკრული აქვთ.

არანაკლებ შინაარსობრივია სამადლოს სხვა, ფრაგმენტულად შემონახულ ქვევრებზე გამოსახული სცენები (შემონახულია მხოლოდ გვირგვინი და ზედა ნაწილის მოხატული ფრიზის ორი ფრაგმენტი).

მოხატულობის სტილი და სისტემა ისეთივეა, როგორც წინამორბედ ქვევრზე.

ზედა ფრიზზეც ორი სცენაა წარმოდგენილი: ნადირობისა და ბრძოლის. მაგრამ აქ ირემზე მხოლოდ ერთი მხედარი ნადირობს. ბრძოლის სცენაში ოთხი

მოკლეშუბიანი მხედარი მონაწილეობს, რომლებიც დამარხული „გიგანტისკენ“ მიიმართებიან. „გიგანტიც“ პირალმა დაცემული, მარცხენა ხელში ფარი უჭირავს, ხმალი კი უკვე გავარდნია. იგი შუბით მხარშია დაჭრილი, ფეხოსანი მეომარი ფეხში უძიზნებს. ყველა მეომარი კონუსურ თავსაბურავებშია. მეორე ფრიზის მხოლოდ მცირედი ფრაგმენტია შემონახული, მასზე ორი ფიგურაა გამოსახული: მებრძოლი მეომარი და ირემი.

სამადლოს არქეოლოგიურ მასალებში მსგავსი მოხატულობის კიდევ რამდენიმე ფრაგმენტია აღმოჩენილი. ამ ქვევრების და მათი მოხატულობის ზუსტი ანალოგები საქართველოს ფარგლებს გარეთ არ მოიპოვება. სავარაუდოდ, ქვევრები სხვადასხვა მხატვრის მოხატულია, მაგრამ ყველა მხატვარს მძლავრი ექსპრესია, ერთიანი სკოლა და კანონიკური მანერა აერთიანებთ. მიუხედავად წინასწარ განსაზღვრული თემატიკისა, ნიჭიერმა მხატვრებმა თავისი დეკორატიული გამომსახველობით უნიკალური მოხატულობა შექმნეს.

იულონ გაგომიძე წერს: „სიუჟეტური კომპოზიციების დათვალიერებისას, მათი შინაარსობრივი ამოხსნის სურვილი გებადება. ერთ-ერთ კომპოზიციის – ფერხულის – ამოხსნა ძალზე იოლია. ფერხულის სცენებს ანალოგები ყველა ქვეყანაში, ყველა ისტორიულ ეპოქაში მოეპოვებათ. ყველგან ფერხულებს ნაყოფიერების კულტს უკავშირებენ. შორს რომ არ წავიდეთ, საკმარისია გავიხსენოთ ხატობების დროს შესრულებული ქართველ მთიელთა საკულტო ფერხულები, რომლებიც ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალური სანახაობის ერთ-ერთ კომპონენტს წარმოადგენენ. ფერხულები კონკრეტული ღვთაების სადიდებლად სრულდებოდა. მათ არქაული სიმღერების თანხლებით ცეკვავდნენ. ამ სიმღერების ტექსტში „სიცოცხლის ხე“ ფიგურირებს, რომელსაც

ქართველი ვაზს უკავშირებს. სამადლოს კრატერიც და ქვევრიც ზომ ღვინოს, მეღვინეობას, მევენახეობას უკავშირდება.

უფრო რთულია ნადირობისა (სავარაუდოდ რიტუალურის) და ბრძოლის სცენების ახსნა. შესაძლებელია, მითოლოგიურ სცენებთან გვექონდეს საქმე. მაშინ ქვევრების მოხატულობა რომელიღაცა მითის დასურათებად უნდა მივიჩნიოთ“¹.

* * *

სამადლოს არქეოლოგიური მასალებიდან გამოიკვეთა ორი ნიმუში, რომელიც ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიული შესწავლისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს: ქვევრი და ისარნა (იგივე, კრატერი – ა.ს.) ორივე მათგანზე საფერხულო წყობის ცეკვაა გამოსახული, შესაბამისად, მათი სემანტიკურ-სტრუქტურული აგებულების დადგენა ქორეოლოგიურ ანალიზს მოითხოვს. წინამდებარე სტატიაში მხოლოდ ქვევრს განვიხილავთ.

ზემოთ მოყვანილი გვაქვს ქვევრის სრული არქეოლოგიური აღწერა (ზომისა და ფორმის მიხედვით), მათ შორის, ქვევრის შუა ფრიზზეა მოთავსებული საცეკვაო სცენის ზოგადი აღწერა-ანალიზი. თუმცა, საცეკვაო მსვლელობაზე უფრო დეტალური დაკვირვება ამ ცეკვასთან დაკავშირებულ მრავალ საინტერესო დეტალს ააშკარავებს.

სამადლოს ქვევრის საცეკვაო ფრაგმენტის ქორეოგრაფიული ანალიზი ლოგიკურ და სისტემიზირებულ მეთოდოლოგიას მოითხოვს. მსოფლიო ფოლკლორისტიკაში საცეკვაო ნიმუშების შესწავლის პროცესში მრავალგვარი მეთოდოლოგიური მიდგომა გამოიყენება. მათ შორის, ერთ-ერთი ყველაზე

¹ გათომიძე ი., სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები), თბ., 1979, გვ. 95

გავრცელებული – **შედარებითი ანალიზის მეთოდია**, რომელიც სამ ძირითად მიმართულებას მოიცავს¹:

1. **სტრუქტურული ანალიზი** – შეფასება-დახასიათება ცეკვის აგებულების (ცეკვის ნახაზისა და საცეკვაო ლექსიკის) მიხედვით;
2. **ფუნქციური ანალიზი** – ცეკვის დანიშნულებითი (საწესჩვეულებო და საყოფაცხოვრებო) ხასიათის დადგენა;
3. **შინაარსობრივი ანალიზი** – ცეკვის თემატურ-სიუჟეტური სემანტიკის დადგენა.

სამადლოს ქვევრი შედარებითი ანალიზის სამივე მიმართულებით შევისწავლეთ და შევეცადეთ დაგვედგინა მისი სტრუქტურულ-ფუნქციურ-შინაარსობრივი კუთვნილება.

სტრუქტურული აგებულების მიხედვით, სამადლოს ქვევრზე წარმოდგენილი საცეკვაო სცენა ერთაზროვნად **საფერხულო წყობისაა**, რასაც ამ სურათის რამდენიმე ნიშან-სიმბოლო გვიმოწმებს:

- მასობრივი შესრულება (ათი ვაჟის მონაწილეობა);
- ხელი-ხელ ჩაჭიდება;
- გადაბმული მწკრივის შექმნა;
- საცეკვაო მოძრაობის სინქრონული შესრულება (ყველა მოცეკვავე ერთდროულად დგამს ნაბიჯს მარცხნივ);
- საგულისხმო მუსიკალური, სავარაუდოდ, სასიმღერო თანხლება (სინქრონული საცეკვაო მოძრაობის შესრულების აუცილებელი პირობაა მელიოდირ-რიტმული თანხლების არსებობა).

ყველა ეს ნიშანი საფერხულო წყობის ცეკვებს

1 Актуальные проблемы современной фольклористики; СБ. Ст.; Л-Д; 1980, стр. 5; В. Е. Гусев, О полифункциональности фольклора; Е. И. Фадеева, Структура фольклора, и Методологические проблемы современного искусствознания; СБ. Ст.; Л-Д; 1975 (В. Е. Гусев, О методах изучения фольклора)

ახასიათებს. ფერხული, როგორც ხალხური დღეობა-დღესასწაულის შემადგენელი ნაწილი, როგორც ავთენტური საცეკვაო ნიმუში, კოლექტიურ შესრულებას გულისხმობს. მასში, როგორც წესი, ადამიანთა დიდი რაოდენობა მონაწილეობს, რაც ამ ცეკვის არქაულ ფორმაზე მიგვითითებს. შემდგომ ეტაპზე საფერხულო წრეს ცალკეული შემსრულებელი, მოცეკვავე-მითამაშე გამოეყო და, საფერხული წრის შიგნით, მისმა ქმედებამ რიტუალურ სანახაობამ თეატრალური ხელოვნების ნიშნები შესძინა.¹

სამადლოს ფერხულში ყველა მონაწილე ერთნაირ, თანაბარ პოზიციაში იმყოფება და ერთიან საფერხულო ჯაჭვს ქმნის (შეადარეთ თრიალეთის თასის ფერხულს, სადაც 23 პერსონაჟიდან, ერთი ყველასგან განსხვავებულ „როლს“ ასრულებს და კონკრეტულ ღვთაებას განასახიერებს). სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ცეკვის კოლექტიური, მასობრივი შესრულების ფორმა ამ ცეკვას ფერხულების ჯგუფს მიაკუთვნებს (შეადარეთ არუხლოს და იმირის გორის თიხის ჭურჭლის, ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელის, რეხის ქვის, კავთისხევის საბეჭდავის და ითიფალურ ქანდაკებების გამოსახულებებს, სადაც მროკავი ფიგურები, ცალკეული ინდივიდუალური შემსრულებლებია დაფიქსირებული). ამასთანავე, ფერხულში მონაწილეთა ათკაციანი ჯგუფი, არა ქაოსურ, არამედ ორგანიზებულ მდგომარეობაში იმყოფება. ორგანიზებული განლაგება განსაზღვრავს ფერხულის გეომეტრიულ ფორმას: ან წრეს, ან რკალს, ან მწკრივს (ხაზს) და სხვ. ამგვარი გეომეტრიული განლაგების (ფიგურის) მისაღებად შემსრულებლები ხელების დახმარებით საფერხულო ჯაჭვის კონტაქტურ წერტილებს, გადაბმის ადგილებს ქმნიან.

ქართულ ფერხულში ხელების რამდენიმე

¹ ვრცლად იხ.: დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ., 1948

მდგომარეობა არსებობს (ხელი-ხელ ჩაკიდებული დაშვებული, ხელი-ხელ ჩაკიდებული აწეული, მხარზე გადახვეული, გვერდზე მდგომის ქამარში ჩაჭიდებული და სხვა), მათ შორის ხელი-ხელ ჩაკიდებული დაშვებული ხელის მდგომარეობა ყველაზე გავრცელებული ვარიანტია ქართული საფერხულო ცეკვებისათვის. სწორედ ასეთ ხელების მდგომარეობას ვხვდებით სამადლოს ფერხულში.

სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ხელი-ხელ გადაბმული ათი ვაჟის განლაგება, შესაძლებელია რამდენიმე გეომეტრიულ ვარიანტად განვიხილოთ (წრე, რკალი, ხაზი). მოცემულ შემთხვევაში, პირველი და ბოლო შემსრულებლის თავისუფალი ხელის მდგომარეობა და, ამასთანავე, ფერხულის მოძრაობის მიმართულება გვაფიქრებს, რომ სამადლოს ფერხული არა ტრადიციულად წრიული, არამედ სწორხაზოვანია, რადგან ბოლო, მეათე მოცეკვავის მარჯვენა ხელი წელთან დოინჯის მდგომარეობაშია. ამავედროულად, მთლიან ფრიზზე საფერხულო მწყობრს წყვეტს ხუთი წყლის ფრინველი.

თუ ვთანხმდებით იმაზე, რომ სამადლოს ფერხული სწორხაზოვანია, მეტი სიზუსტისთვის, მას, ქართულ ქორეოგრაფიაში მიღებული ტერმინოლოგიის თანახმად, არა ფერხული, არამედ **ფერხისა** უნდა ვუწოდოთ. აქვე უნდა ითქვას, რომ ტერმინი „ფერხისა“ საქართველოს მთიან რეგიონებში (თუშეთი, ფშავი, ხევსურეთი) ზოგადად ფერხულების აღმნიშვნელ ტერმინად არის მიჩნეული. მაგრამ, ქართულ ქორეოლოგიაში, ისტორიულ-ლიტერატურულ მასალებზე დაყრდნობით, მოხდა ამ ორი ტერმინის – ფერხულისა და ფერხისას – შინაარსობრივი განცალკევება (დიფერენცირება): სულხან-საბა ორბელიანი, „ქართულ ლექსიკონში“ ამ სიტყვებს განმარტავს შემდეგნაირად: „ფერხული – მრგვალ(ა) წყობა ZABCD”,¹ ხოლო „ფერხისა –

¹ სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993, გვ. 190

მრავალ მობმით როკვა ZA; როკვა მობმითი მრავალითა B; როკვა მობმით მრავალთაგან D”¹. იმავე ისტორიულ პერიოდში მეფე-პოეტი თეიმურაზ-II ძეობის რიტუალის აღწერის დროს მოიშველიებს ტერმინ „ფერხისას“, როგორც მწკრივებად შესრულებული ცეკვის აღმნიშვნელ სიტყვას:

„იქმონენ **ფერხისის** დაუკლებლობას,
იქით და აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას,
გარეთ გამოვლენ **ფერხისას**, შევლენ სად ქალი
წვესა-და
იტყვიან გაღმით-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და
სიძღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიჟებენ
მზესა-და...“²

ამავე საკითხთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია მოვიყვანოთ ა.თათარაძის ფერხულების ერთ-ერთი კლასიფიკირება, რომელშიც ავტორი ფორმის მიხედვით ქართული ფერხულების შემდეგ დაყოფას გვთავაზობს:

1. წრიული;
2. წრე-წრეში ჩასმული;
3. ორ და სამსართულიანი ფერხულები;
4. ფერხულები ფერხულს შიგნით მოთამაშით;
5. ფერხულები მწკრივების სახით, რომლებიც

„**ფერხისებად**“ იწოდებიან.³

სამადლოს ქვევრზე გამოსახული საცეკვაო სანახაობას მწკრივებად შესრულების ფაქტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მისი ფუნქციურ-შინაარსობრივი ანალიზის დროს (იხილეთ შემდგომ).

საფერხულო ცეკვის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისება, რომელიც ქვევრის საცეკვაო სცენის დათვალიერებისას იჩენს თავს, მოძრაობის

¹ სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993, გვ. 189
² თეიმურაზ II, თხზულებათა სრული კრებული, თბ., 1939, გვ. 72
³ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999, გვ. 10

სინქრონულობაა. ზოგადად, ფერხულში ფეხის მოძრაობა-ილეთები, ისევე როგორც ხელის პოზიცია-მდგომარეობები არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით (რთული შეიძლება იყოს ამა თუ იმ კონკრეტული ფერხულის ფეხის მოძრაობათა კომბინაცია, მაგრამ მისი შემაღგენელი ნაწილები მეტად მარტივია: ნაბიჯი, მიღმა, წვიგქნეითი ჩაკვრა, ფეხის ჯვარედინი ჩასმა წინ ან უკან, გადაქანება და ა.შ.).

ქვევრის სტატიკურ სურათში მეფერხულენი ერთდროულად ერთსა და იმავე მოძრაობას, განიერ ნაბიჯს მარცხნივ ასრულებენ, რაზეც მოცეკვავეთა ტერფის მდგომარეობა (ცერით მიმართულია მარცხნივ) მიგვანიშნებს. ეს ნაბიჯი, ასევე, მიგვითითებს საფერხულო მწკრივის მოძრაობის მიმართულებაზეც – მარჯვნიდან-მარცხნივ. ფერხულის საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობენ ამავე ფრიზზე გამოსახული წყლის ფრინველები.

საცეკვაო მოძრაობის სინქრონული შესრულების აღქმა არ ირღვევა მაშინაც, როცა მხატვარი თითოეული ფიგურის მოხატულობაში განსხვავებულ სილუეტს ქმნის. არცერთი ფიგურა არ მეორდება დეტალური სიზუსტით და ეს უფრო მეტ დინამიკურობას, მეტ ექსპრესიულობას სძენს საცეკვაო სანახაობას.

აღნიშნული სანახაობის აუცილებელი თანმხლები კომპონენტი სიმღერა იქნებოდა. სიმღერის ტექსტი, როგორც საფერხულო წყობის ცეკვის ერთ-ერთი აუცილებელი შემაღგენელი ნაწილი, ფერხულის შინაარსის მატარებელია. მაშინ, როდესაც საფერხულო მოძრაობა მოკლებულია პირობითობას ანუ მოძრაობაში არ „იკითხება“ ფერხულის შინაარსი, სასიმღერო ტექსტი ფერხულის შინაარსობრივი დატვირთვის გარკვევის ერთ-ერთ საშუალებად იქცევა. თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში, სასიმღერო თანხლება მხოლოდ ნაგულისხმებია.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ

სტრუქტურული თვალსაზრისით, სამადლოს ქვევრზე გამოსახული საცეკვაო სანახაობა სწორხაზოვან ფერხულს (ფერხისას) წარმოადგენს, რომელშიც ათი ხელი-ხელ ჩაკიდებული ვაჟი ნაბიჯის გადადგმით მარცხნივ მიემართება.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქვევრზე გამოსახული ცეკვის ფუნქციურ-შინაარსობრივი ქორეოგრაფიული ანალიზი. პირველმა, ქვევრის რიტუალურ დანიშნულებაზე ამ გათხრების ხელმძღვანელმა არქეოლოგმა ი. ვაგოშიძემ ისაუბრა. მისი აზრით, ქვევრზე არსებული მოხატულობა, რომელიც გვირგვინიდან ძირაძღე ფარავს ქვევრის ზედაპირს, გამორიცხავს მისი სამეურნეო დანიშნულებით გამოყენებას. იგი მთლიანად მიწის ზედაპირზე უნდა ყოფილიყო მოთავსებული (როგორც სამუზეუმო ექსპონატი, ქვევრი ვერტიკალურ მდგომარეობას რკინის სამფეხა დასადგამის მეშვეობით ინარჩუნებს).

საქართველოს ტერიტორიაზე მრავლად მოიპოვება სხვადასხვა სახის რიტუალური ჭურჭელი (თასები, სასმისები, ღოჭები ზომორფული ელემენტებით და ა.შ.). ნაწილი მათგანი ჩვენამდე არქეოლოგიური ძეგლების სახით არის მოღწეული და დღეისათვის სამუზეუმო ექსპონატებს წარმოადგენს. სხვათა დანიშნულება კი თანამედროვე ყოფაში ხატობა-დღესასწაულებისა და ღვთისმსახურების რიტუალში მათი პრაქტიკული გამოყენებაა. პირველი ჯგუფის საუკეთესო მაგალითს თრიალეთის ვერცხლის თასი წარმოედგენს, რომელიც, როგორც ყორღანული კულტურის ელემენტი, თავისთავად რიტუალური ფუნქციის მატარებელია. ამასთანავე, მასზე გამოსახულ სურათზე ორი (სხვათა აზრით – სამი) სხვადასხვა ფორმის სასმისი (ჭურჭელი) ფიგურირებს, რომელთა დანიშნულებაც ერთაზროვნად საკულტო-რიტუალურია. რაც შეეხება დღევანდლობას, საქართველოს მთიან რეგიონებში კალენდარული დღესასწაულების დროს,

როგორც ვიცით, საგანგებოდ მზადდება რიტუალური სასმელი, რომელიც ხატობის დროს რიგდება. როგორც თრიალეთის თასზეა დაფიქსირებული და ხატობის დღევანდელი შესრულების წესიცაა, სარიტუალო ჭურჭლის გარშემო სხვადასხვაგვარი საფერხულო მსვლელობა იმართება. სამადლოს ქვევრის სიუჟეტური მოხატულობა ზემოთ მოყვანილი ტრადიციული წესების ერთ-ერთ მაგალითს წარმოადგენს. **იგი რიტუალური ჭურჭელია, რომელიც, აუცილებელი პირობით, გარკვეული საწესჩვეულებო სანახაობის შემადგენელი კომპონენტი იქნებოდა.**

ზოგადად, ქვევრი, როგორც საყოფაცხოვრებო ნივთი, კონკრეტულ სემანტიკურ არეალს უკავშირდება, რომელიც სამადლოს ქვევრის ფუნქციურ-შინაარსობრივი კავშირების დადგენაში ერთგვარ ლოგიკურ პარალელებს ავლენს, – ყურძენი, ღვინო, მევენახეობა, დიონისეს კულტი და ა.შ. შესაბამისად, ქვევრზე არსებული მოხატულობის შინაარსის გარკვევაში, წარმოდგენილ ფერხულს, პირველ რიგში, ღვინის კულტს უკავშირებენ. ი.გაგოშიძე თავის ნაშრომში წერს: „სამადლოს კრატერიც (ისარნა – ა.ს.) და ქვევრიც ხომ ღვინოს, მელვინეობას, მევენახეობას უკავშირდება“¹ და იქვე ასკვნის, რომ სამადლოს ფერხული ნაყოფიერების კულტის სადიდებელი სანახაობაა. მაგრამ, ასეთი დასკვნა ნაკლებად სარწმუნოდ მიგვაჩნია. ჩვენი აზრით, საფერხულო ცეკვის ამგვარი სიუჟეტური გარჩევა-ანალიზი ზედაპირული და არაარგუმენტირებულია. სახეზე არ გვაქვს არც მოძრაობის პირობითობა (მოძრაობის სიმბოლიკა), არც სასიძღვრო ტექსტი, რაც ფერხულის შინაარსის დადგენის უტყუარი საშუალებაა. ამასთანავე, ამ ფერხულის ნაყოფიერების კულტისადი მიკუთვნება ქვევრის მთლიანი მოხატულობის, ორივე ფრიზის სიუჟეტის კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი.

¹ გაგოშიძე ი, სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები), თბ., 1979, გვ. 95

ქვევრის მონატულობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ცეკვის სცენით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვა ფრიზზე, რომელიც ფერხულის ზედა ნაწილშია მოქცეული, კიდევ ორი სიუჟეტური სურათია განლაგებული: ბრძოლა და ნადირობა (აღწერა იხილეთ სტატიის დასაწყისში). ფერხულის ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირება შეუსაბამობას ქმნის ამ ორ ფრიზს შორის. ერთ ჭურჭელზე სხვადასხვა შინაარსობრივი დატვირთვის სიუჟეტური ფრაგმენტის მოთავსება, ამ ქვევრის კონკრეტულ რიტუალურ მიკუთვნებას გაურკვეველს ხდის. ხოლო, მოცემულ ისტორიულ პერიოდში პოლისემანტიკურობის ნიშნის არსებობა ნაკლებად სავარაუდოა.

პოლითეიზმი, როგორც ქრისტიანობამდელი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისება, დარგობრივი ღმერთების პანთეონს ქმნიდა. თითოეული კულტი მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი საწესჩვეულებო და სარიტუალო ქმედებებით იყო გამოხატული. ამ რიტუალების არეალი იყო მკაცრად შემოსაზღვრული, როგორც ნივთიერი, ასევე სამემსრულებლო კომპონენტების თვალსაზრისით. შესაბამისად, სამადლოს ქვევრის შინაარსობრივი ანალიზი ერთიანი სემანტიკური კონცეფციით უნდა აიხსნებოდეს. ერთ ფრიზზე ბრძოლისა და ნადირობის სცენების მოთავსება, ამ ქმედებათა ერთიანი სულისკვეთებიდან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურია. ორივე მათგანი ადამიანის სხვა სამყაროსთან (საწინააღმდეგო ძალასთან) დაპირისპირებაზეა აგებული (მტერი ან ნადირი) და, საკუთარი ძალისხმევის, სიძლიერის, მოხერხებულობის დემონსტრირებით, მიმართულია საბოლოო გამარჯვებისაკენ. ამიტომ, საკულტო-რიტუალური თვალსაზრისით, ეს ორი მოვლენა, ხშირ შემთხვევაში, გაერთიანებულია საერთო სემანტიკური ნიშნის ქვეშ. შესაბამისად, სამადლოს საფერხულო ცეკვის ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირება,

ქვევრის მოხატულობის ხელოვნურ შინაარსობრივ განხეთქილებაზე მეტყველებს და სხვა სემანტიკური ნიშნების მოძიების აუცილებლობისაკენ გვიბიძგებს. ერთ-ერთი ასეთი ნიშანთაგანი მეფერხულეთა სილუეტის მოხაზულობაა, სადაც ცეკვის შემსრულებლებს ზუსტად ისეთივე კონუსური მუხარადები ახურავთ, როგორც ზედა ფრიზის მეომრებს. ეს სპეციფიკური თავსაბურავი გვაფიქრებინებს ორივე ფრიზის პერსონაჟების იდენტობაზე.

თუ ქვევრის სიუჟეტურ მოხატულობას ერთიან კონტექსტში განვიხილავთ და წამყვან როლს ზედა ფრიზს, როგორც შინაარსობრივად მეტად სახიერს, მივანიჭებთ, საფერხულო ცეკვა საბრძოლო (ან მონადირული) შინაარსის მატარებელი უნდა იყოს. ამასთანავე, თავდაპირველად ასოციაციურ კავშირზე აგებული ეს მოსაზრება, ქვევრზე უფრო დეტალური დაკვირვებისა და სხვა ისტორიულ-ლიტერატურულ მასალასთან შეჯერებით, მეტ დამაჯერებლობას იძენს.

როგორც სტრუქტურული ანალიზის დროს დადგინდა, ქვევრზე გამოსახული ცეკვა ე.წ. ფერხისაა ანუ სწორხაზოვანი ფერხული. ამგვარი სტრუქტურული წყობის საცეკვაო სანახაობა აღწერილი აქვს იმავე ისტორიულ პერიოდში მოღვაწე (ძვ.წ. IV ს.) ბერძენ ისტორიკოს **ქსენოფონტეს**, რომელიც საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრები ერთ-ერთი ტომის, მოსინიკების საბრძოლო მზადების შესახებ წერს: „ისინი დანაწილდნენ დაახლოებით ასეულებად, მსგავსად გუნდებისა (სხვა თარგმანში – „ქორობად“ – ა.ს.), სწორ მწყობრში ერთი მეორის პირდაპირ. როცა ერთ-ერთმა მათგანმა სიმღერა წამოიწყო, დანარჩენებმა, რიტმს (სიმღერის) ფეხი აუწყეს და გაიმართნენ“¹. ეს ერთი ფრაზა სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ ქსენოფონტეს მიერ აღწერილი სანახაობა სწორხაზოვან

¹ მიქელაძე თ., ქსენოფონტის „ანაბასისი“, თბ., 1967, გვ. 100

ფერხულად ანუ ფერხისად მივიჩნით. ხოლო თუ ამ აღწერას სამადლოს ფერხულს შევადარებთ, მსგავსება აშკარაა. ქსენოფონტეს პროფესიული მისწრაფებებიდან გამომდინარე (იგი მეომარი მთავარსარდალი იყო), საქართველოში მოგზაურობის დროს, მისი ყურადღების ცენტრში სწორედ საბრძოლო შინაარსის სანახაობები მოიქცა.

საქართველოში საბრძოლო ხელოვნების განვითარების მაღალ დონეზე მეტყველებს, ასევე, ცნობა ისტორიული ქრონიკებიდან „მოქცევაი ქართლისაი“. ალექსანდრე მაკედონელი ქართლში შემოსვლისთანავე, „სარკინესა ქალაქსა ებრძოდა ათერთმეტ თთუე (თერთმეტი თვის განმავლობაში-ა.ს.)“.¹ ლეგენდარული მეომრისთვის ასეთი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში წინააღმდეგობის გაწევა, მხოლოდ კარგად ორგანიზებულ და საბრძოლო ხელოვნებაში გაწვრთნილ და დაოსტატებულ ხალხს თუ შეეძლო. სავსებით ლოგიკურია ვარაუდი, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ტომებს რიტუალურ სანახაობათა შორის ბრძოლის წინ ან მის შემდეგ შესასრულებელი სადიდებელი ცეკვებიც ექნებოდათ. თუმცა, ომის ღვთაების სახე, მსგავსად არესისა ან მარსისა, მათ ღვთაებათა პანთეონში არ შემოუნახავთ. შესაძლოა, იგი არც არსებობდა ჩამოყალიბებული ანთროპომორფული სახით, რაზეც სამადლოს ფერხულიც მიგვანიშნებს, სადაც არ იკვეთება მთავარი პერსონაჟი-ღვთაება (შეადარეთ თრიალეთის თასს). მაგრამ, ყველა დანარჩენი ნიშანი მეტად საინტერესო მონადირულ-მეომრული შინაარსის სარიტუალო სანახაობის არსებობაზე მეტყველებს, რომლის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი სწორედ საფერხულო ტიპის ცეკვა უნდა ყოფილიყო.

ამრიგად, დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას,

¹ მოქცევაი ქართლისაი. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები, I, შატ-ბერდის კრებული (X საუკუნე), თბ., 1979, გვ. 81

რომ სამადლოს ქვეერის მონატულობაში საცეკვაო სცენა, – ბრძოლისა და ნადირობის სადიდებელი რიტუალური სწორხაზოვანი ფერხულია, რომელიც საბოლოო გამარჯვებისათვის ან საომარი ლაშქრობების სადიდებლად სრულდებოდა. ამას გვიდასტურებს:

- ქვეერის ზედა ფრიზზე გამოსახული ბრძოლისა და ნადირობის სცენები (ფერხული უნდა განიხილებოდეს მათთან ერთიან კონტექსტში);

- ორივე ფრიზის პერსონაჟების, მეომრებისა და მეფერხულეების გამოსახულებების სტილისტური იდენტობა (კონუსური მუზარადები);

- ქსენოფონტეს ჩანაწერი (იმავე ისტორიულ პერიოდში საბრძოლო შინაარსის სწორხაზოვანი ფერხულის არსებობა);

- საბრძოლო ხელოვნების განვითარების მაღალი დონე (ცნობა ისტორიული ქრონიკებიდან);

სამადლოს ნაქალაქარის არქეოლოგიური მასალის შესწავლის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ, ქორეოლოგიური თვალსაზრისით, ძვ.წ. IV-II საუკუნეებში აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე მაღალმხატვრული საწესჩვეულებო საცეკვაო კულტურის არსებობა ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიული წარმომავლობისა და მისი გენეზისის განმსაზღვრელ მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებას წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ.8, თბ., 1987;
- გაგოშიძე ი. სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები), თბ., 1979;
- Актуальные проблемы современной фольклористики. СБ. Ст., Л-Д, 1980;
- В. Е. Гусев. О полифункциональности фольклора; Е. И. Фадеева, (Структура фольклора) и Методологические проблемы современного искусствознания, СБ. Ст., Л-Д; 1975 (В. Е. Гусев, О методах изучения фольклора);
- სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993;
- თეიმურაზ II. თხზულებათა სრული კრებული, თბ., 1939;
- თათარაძე ა. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999;
- მიქელაძე თ. ქსენოფონტის „ანაბასისი“, თბ., 1967;
- მოქცევაი ქართლისაი. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები. ტ. I, შატბერდის კრებული (X საუკუნე), თბ., 1979.



**უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა**



ლევან ალიაშვილი,
ქორეოგრაფიის ხელოვნების მიმართულების
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. უჩა დვალიშვილი

ქართული მისნური საცეკვაო რიტუალები

ხალხურ ქორეოგრაფიაში არსებული უძველესი საცეკვაო სანახაობებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა მისნური საცეკვაო რიტუალები, როგორც სინკრეტული ხალოვნების თვალსაჩინო მაგალითი და საცეკვაო რეპერტუარის სახეობრივი განვითარების ერთ-ერთი მთავარი საწყისი. იგი ცივილიზაციის გარიჟრაჟზე იღებს სათავეს და XIX-XX საუკუნეების მკვლევრებსა და ეთნოგრაფებს კვლავაც შეხვედრია ხალხურ ყოფაში. ამდენად, უძველესი საცეკვაო სანახაობები უწყვეტად ვითარდებოდა ქართულ ყოფიერებაში და საუკუნეების განმავლობაში თავისთავად იმკვიდრებდა ადგილს.

ქართული მისნური საცეკვაო რიტუალები საკმაოდ მრავალფეროვანი სიუჟეტით ხასიათდებიან. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გვხვდება როგორც საკულტო მსახურების სახით, ასევე სოციალურ სივრცეშიც. საკულტო მსახურებაში გავრცელებული იყო უპირველესი ხატის მონა ქალების მისნობა-ქადაგობა, სოციალურ სივრცეში კი ბავშვის ავადმყოფობის, თუ მიცვალებულის სულის მოსასწენებელ საცეკვაო რიტუალები, ასევე უამინდობასთან დაკავშირებული თუ სხვადასხვა სახის საწესჩვეულებო ქმედებანი. ერთი სიტყვით, უძველესი საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ასპექტი გარემოცულია უამრავი ღვთაებითა და მათთან დაკავშირებული სარიტუალო ქმედებებით.

აღნიშნული ქმედებები ზოგად-ქართული რელიგიურ-კულტურული მოვლენაა.

ქართულმა კულტურამ, ისევე, როგორც მსოფლიოს სხვა დანარჩენმა უძველესმა ცივილიზაციებმა, თითქმის ერთი და იგივე გზა გაიარეს, ანუ, უძველესი ხალხების საზოგადოებრივი ცნობიერება და რწმენა-წარმოდგენები თითქმის იდენტური იყო, ხოლო ნებისმიერი შემდგომი მოვლენები – ამ ცნობიერების საფუძველზე ყალიბდებოდა.

მისწერი საცეკვაო რიტუალები არ უნდა აგვერიოს პირველყოფილ ადამიანთა ტომობრივ, მომთაბარე, შემგროვებელ ან მონადირეთა ცეკვებთან. საჭიროა, გაიმიჯნოს პირველყოფილთა სამონადირეო ფერხული და მისწური რიტუალი, ვინაიდან ეს უკანასკნელი უკვე მდგრადი ცივილიზაციის ნაწილია, – კარგად გათვითცნობიერებული საზოგადოების წიაღში ჩამოყალიბებული რელიგიური საწესჩვეულებო ქმედება. სწორედ ცივილიზაციის განვითარების ამ ეტაპზე ვხვდებით ვრცელ რელიგიურ პანთეონს, სადაც არსებობენ ღვთაებები, ვხვდებით საკულტო დანიშნულების სამლოცველოებსაც, ან გამორჩეულ ადგილებს საკულტო მსახურების აღსასრულებლად. არსებობენ ქურუმები, ანუ იმდროინდელი უმაღლესი ღვთისმსახურები, რომელნიც წელიწადის განსაზღვრულ დროს წინასწარ განსაზღვრულ ადგილზე, ასევე წინასწარ განსაზღვრული ღვთაების სადიდებლად მართავენ სარიტუალო ქმედებას, სადაც ყველაფერი კონკრეტული წესების მიხედვით და დაცული თანმიმდევრობით უნდა ჩატარებულიყო. არსებობს მონაწილეთა დასი, რიტუალის საშემსრულებლო სცენარი და მოქმედების ციკლის რიგითობის პრინციპი, რაც მკაფიოდ გამოარჩევს მას პირველყოფილ საფერხულო სანახაობებიდან, რომელნიც მოგვითხრობენ ამა თუ იმ ნადირობის სცენის შესახებ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს,

რომ მართალია, მონადირული ფერხულები და ცეკვები მისნურ და ჯადოქრულ ელემენტებს შეიცავს, მაგრამ ისინი მაინც ცალკე სახეობად რჩებიან, არ გააჩნიათ ის სათანადო კრიტერიუმები, რაც მათ მისნურ საცეკვაო რიტუალად გადააქცევს.

უძველესი ადამიანები, ჯერ კიდევ უძველეს ხანაში, მთელი წლის განმავლობაში ელოდებოდნენ მოსალოდნელი რიტუალის წარმატებით ჩატარებას, რომელსაც მათი ყოფაცხოვრებისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. იმართებოდა მთელი რიგი საცეკვაო პროცესია, სარიტუალო ფერხულების სახით. მისნურ რიტუალში უდიდესი ადგილი ეკავა ცეკვას, რადგან სწორედ ცეკვის მეშვეობით მიდიოდნენ უმაღლესი ქურუმები საკულტო ქმედების კულმინაციამდე, რომლის შემდეგაც, განსაკუთრებულ ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობაში მყოფნი სწირავდნენ მსხვერპლს, ეცემოდნენ ქადაგად, მოგზაურობდნენ სულების სამყაროში – სააქოსა და საიქიოს შორის გადებულ ხილზე. უძველესმა ადამიანებმა გამიჯნეს სამყარო და აღიარეს მათზე უპირატესი არსებები, ანუ ღვთაებები. ამდენად, რადგან მათ წარმოდგენებში უკვდავი ღვთაებები, ანუ, სხვა სამყაროს მცხოვრებნი არსებობდნენ, მათ ბოლომდე სჯეროდათ სხვა სამყაროს არსებობაც. სწორედ ამ ფაქტის, ამ რწმენის არსებობამ განაპირობა იმდროინდელი ადამიანის ცნობიერებაში უძველესი რელიგიური საწყისების დანერგვა და შემდგომში მისი განვითარება.

ერთ-ერთი უპირველესი წყარო ქართულ მისნურ საცეკვაო რიტუალთან დაკავშირებით სტრაბონისეულ ინფორმაციას ეფუძნება, რომელიც გვაწვდის ცნობას უძველეს საქართველოში მთვარის კულტთან დაკავშირებულ სარიტუალო ქმედებაზე. აქ კონკრეტულად მითითებულია ქურუმთა მნიშვნელობა და წარმართული რელიგიისადმი საზოგადოების დამოკიდებულება,

როგორც მისდამი უპირობო მორჩილება და საკულტო მსახურების ტრადიციებისადმი პატივისცემა. სტრაბონი ასევე დეტალურად აღგვიწერს მსხვერპლშეწირვის რიტუალს და ერთ-ერთი უპირველესი გვაწვდის ცნობას ქადაგობის შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ ზვარაკს „ჯაჭვს დაადებდნენ და ერთი წლის განმავლობაში ასუქებდნენ“, ანუ გამორჩეულად ზრუნავდნენ მასზე, როგორც ღვთაების შესაწირზე. მისივე თანახმად, ზვარაკის შეწირვის შემდეგ, მსხვერპლს გულს ლახვარით განუგმირავდნენ. ხოლო, როდესაც ქურუმები გვამს დანიშნულ ადგილას მიიტანდნენ, რიტუალში მონაწილეები „თავიანთ თავის განსაწმენდად“ სათითაოდ ადგამდნენ ფეხს.

სტრაბონისეულ ინფორმაციასთან საინტერესო პარალელებს ავლებს ივანე ჯავახიშვილი და არგუმენტად მოჰყავს სოფ. აწყურში თეთრი-გიორგის დღესასწაულთან დაკავშირებით შესრულებული სარიტუალო ქმედება.¹ ქართველი ისტორიკოსის თანახმად, მრევლი ეკლესიის გალავანს სამჯერ ან შვიდჯერ უკლიდა გარს. დედაკაცთა გუნდი წინ მიუძღვოდა, ხოლო შემდეგ მამაკაცები მოჰყვებოდნენ. ორთავე გუნდი „დიდებას“ გალობდა: ადიდება ღმერთს და წმინდა გიორგის. მკვლევარი აქვე ახსენებს საღამოს ზარის „დარისხებას“, რის შემდეგაც, თეთრი-გიორგის ერთ-ერთი მონათაგანი ეკლესიის დასავლეთ კარიბჭესთან (თავით ჩრდილოეთისკენ) დაეცემოდა. მასზე ფეხით შედგომა ან ზედ „გადაბოტება“ აუცილებელი ქმედება იყო საყდარში შესასვლელად. საინტერესოა, რომ ფეხის დაბიჯებით მიყენებული ტკივილის მიუხედავად, მონა ქალი ცდილობდა არაფერი შეეძინია. აღნიშნული ფაქტი, რომლის თანახმადაც – „რაც არ უნდა ძალიან დაადგან ფეხი, იგი ცდილობს კრინტი არ დაძრას“ – პირდაპირ კავშირშია სტრაბონის მიერ აღწერილ,

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბ., 2012, გვ.52

მთვარის კულტთან დაკავშირებულ მსხვერპლშეწირვის რიტუალთან, რადგან ივ. ჯავახიშვილის აზრით, მსხვერპლის „როლის“ შემსრულებელი მაქსიმალურად ცდილობდა განესახიერებინა შეწირული ზვარაკის სახე.

ქართველი ისტორიკოსის აზრით, ეკლესიაში შეკრებილი ხალხის მოწიწება და პატივისცემა მონა ქალისადმი, წარმართული დროის გადმონაშთი უნდა იყოს. რადგან იმდროინდელ ადამიანებს, ჯერ კიდევ სჯეროდათ, რომ „მონა ქალს ხატი აცეკვავენდა“, მოცეკვავე კი თავის ემოციებს დროდადრო გმინვითა და კრუნჩხვით გამოხატავდა. ივ. ჯავახიშვილი დეტალურად აღწერს, თუ როგორ ათავისუფლებდნენ მღვდელი და დიაკვანი აღთქმადადებულებს და როგორ ხსნიდნენ ყელიდან „მანას“. მაგრამ, ამ საწესო ქმედებაში, საყურადღებოა ჩვენთვის ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი. მკვლევარი აღწერს, რომ თეთრი გიორგის მონა ქალები „საყდარს ჩოქვით შემოუვლიან, რომელთაც ყელზე თეთრი გიორგის ეკლესიის მძიმე რკინის ჯაჭვი ადევთ და ყველანი ნაზის ხმითა გალობენ და თანაც ანთებულ სანთლებს კედლებზე აკრავენ. ერთი მათგანი ბამბისძაფს ახვევს კვირისტავით ეკლესიის გარშემო“.¹

ზემოთ აღნიშნული რიტუალი არაა ერთადერთი, სადაც წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ სარიტუალო ქმედებაში კისერზე ჯაჭვის დადებისა და საკულტო ადგილის შემოვლის ფაქტებს ვხვდებით. აღნიშნული ქმედება მოგვიანებითაც გვხვდება შიდა-ქართლში, რომელსაც „გორის ჯვარს“ უწოდებენ. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაშიც რიტუალის შესრულების წესები იდენტურია – ტაძართან მიმავალ პროცესიას აქაც ჯერ ქალები მიუძღვებიან და მხოლოდ მათ შემდეგ მიდიან მამაკაცები. თუმცა, მართლმადიდებლურ სარწმუნოებაში

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. 1, გამომც. „პალიტრა L“, თბ., 2012, გვ. 53

ზიარების დროს მამაკაცების რიგითობა წინ უსწრებს ქალებისას. ამდენად, ზემოთ ხსენებული პროცესიის რიგითობის პრინციპი, წარმართული საწესჩვეულებო მწყობრის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ. რაც შეეხება შემოვლას, რა რაოდენობისაც არ უნდა იყოს ის, ყველა შემთხვევაში, ნებისმიერი წრიული ფორმის გადაადგილება პირდაპირ საფერხულო მსვლელობაა, მიუხედავად იმისა, შეიცავს თუ არა ეს მსვლელობა გამორჩეულ საფერხულო კომპლექსს.

ივ. ჯავახიშვილი იმოწმებს ვახუშტის ცნობებს, რომლის თანახმადაც ქართლში, „გორის პირისპირ არს ეკლესია წმინდის გიორგისა, მაღალს გორასა ზედა ნაშენი, სასწაულთმოქმედი თავი წმინდისა გიორგისა მდებარესა ჯვარსა შინა. უწოდებენ გორის ჯვარს“. სწორედ აქ ყოფილა შენახული მძიმე რკინის ჯაჭვი, რომელიც მლოცველს კისერზე უნდა დაედო და სამჯერ შემოეარა ეკლესიისთვის.¹

თანამედროვე ქართულ რელიგიურ-რიტუალურ წეს-ჩვეულებებში ღამის თევა, მთელ რიგ სალოცავებში, ჩვეულებრივი საწესო აუცილებლობაა. ხოლო რაც შეეხება, მძიმე ჯაჭვით წმინდა ადგილის გარშემოვლას ღომისას წმინდა გიორგის სამლოცველოში, იგი დღემდე სარიტუალო ქმედების განუყოფელი ნაწილია.

ლ. გვარამაძის აზრით, ცეკვები, როგორც ღვთაების პატივისცემის ერთ-ერთი ხერხი, ყველა ხალხისათვის დამახასიათებელი იყო. მაგ., კახეთში მთელი რიგი წესჩვეულებებისა სწორედ თეთრი გიორგის „ეკლესიებში“ სრულდებოდა. ეს ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ღვთაების სახელზე საქართველოში არაერთი ტაძარი არსებობდა. მკვლევარი იქვე დაწვრილებით აღწერს მთელ ამ პროცესიას: „გარს უვლიან ეკლესიას, ხშირად ფეხშიშველნი, მუხლებით

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია ტ.1, გამოც. „პალიტრა L“, თბ., 2012, გვ. 54

დახოზავენ ეკლესიის გარშემო, ზოგჯერ მძიმე ჯაჭვით კისერზე. თავისი ღვთაების პატივსაცემად, მამაკაცები ზურნითა და დუდუკით წინ მიუძღოდნენ პროცესიას ეკლესიის გარშემო ცეკვით. ქალებიც მიდიოდნენ ზურნითა და დუდუკით, ცეკვითა და მონოტონური სიმღერით. ზოგი ქალი ნებაყოფლობით ემონებოდა წმინდა გიორგის. მათ ეწოდებოდათ „თეთრი გიორგის მონა ქალები“. სანამ ისინი თეთრი გიორგის მონა ქალები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ეკლესიასთან და ასრულებდნენ გიორგისა და მორწმუნეთა შორის შეამავლის როლს.¹

აღთქმის დადებიდან სარიტუალო ქმედებამდე, სამლოცველოსთან ცხოვრება და თავის ზვარაკად წარმოდგენა, საკმაოდ საინტერესო პარალელია სტრატონისეული ვერსიისა. გავიხსენოთ, რომ სტრატონის თანახმად: ზვარაკს დაიჭერდნენ, ჯაჭვით დააბამდნენ და ერთი წელი განსაკუთრებულად „ინახავდნენ“. როგორც ჩანს, თეთრი გიორგის მონა ქალსაც განსაზღვრული დრო უნდა გაეტარებინა საკულტო მსახურების ადგილთან, რათა იგი ზვარაკის ფორმას მიახლოვებოდა, ხოლო სამლოცველოსთან სიახლოვე – ერთ-ერთი პირობა იყო საკუთარი თავის ხატისადმი მიძღვნის თვალსაზრისით. ხალხში გავრცელებული საყოველთაო დამოკიდებულება ზვარაკისადმი, რომ მას „ხატის დაჭერილი“ ეწოდებოდა, ესეც საკმაოდ მნიშვნელოვანი ტერმინია, რომელსაც ჩვენ სტრატონისეულ ვერსიაში ვხვდებით: ზვარაკს „დაიჭერდნენ“ და აბამდნენ.

ლ. გვარამაძე წერს, რომ მსგავსი სარიტუალო ქმედება გვხვდებოდა ქართლის რეგიონშიც, სოფელ არბოში, გერისთაობის დღესასწაულზე, რომელიც 14-15 აგვისტოს იმართებოდა: „მსხვერპლის მიტანის შემდეგ იწყებოდა „ფერხული“, რომელშიც მონაწილეობდნენ დიდი ჯგუფები. ხან იქ, ხან აქ წმინდა გიორგის მონა

¹ ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, გამომც „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 32-33

ქალები კრუნჩხვით ეცემოდნენ და წინასწარმეტყველებას (ქადაგობას) იწყებდნენ“.¹ როგორც ჩანს, აგვისტოს 14-15 საკრალური ციფრებია, რადგან ივანე ჯავახიშვილის მიერ მოყვანილი მაგალითი, ზუსტად იმავე დროით (14-15 აგვისტო) თარიღდება. მისი აზრით, წმინდა „თეთრი გიორგი“ და „წმინდა გიორგი“, იმავდროულად, მთვარის კულტთან ასოცირდება და უფრო მეტიც – მისი უშუალო შთამომავალია რელიგიური თვალსაზრისით.

XX საუკუნის 40-იან წლებში, ლამარობის დღესასწაულზე ვ. ბარდაველიძე თვითონ შესწრება ზემოთ ნახსენებ რიტუალს. თავის დღიურში ჩაუწერია კიდევ, რომ „კახელები – ბევრი ფეხშიშველი, თეთრი თავშლებით, ან თეთრი ნაჭრით ტანისამოსზე, ვინც ფიცი დადო თეთრებში გამოწყობილი, მიემართებიან სალოცავისკენ. თეთრი გიორგის მონა ქალები – „ხატის დაჭერილები“ სანახევროდ თეთრებში არიან ჩაცმული“.² ვ. ბარდაველიძის მიერ აღწერილ სანახაობაში ვხვდებით ასევე რიტუალში მონაწილე სხვა საინტერესო პერსონაჟებსაც, მაგ.: 16-17 წლის თეთრებში გამოწყობილ ჭაბუკს და ქადაგად დავარდნილ მონა ქალის დედას. მკვლევარი იხესნებს, რომ საცეკვაო რიტუალში, რომელიც გარმონის თანხლებით სრულდებოდა, აქტიურად იყო ჩართული იქ მყოფი მომლოცველთა დანარჩენი ნაწილიც. აქ იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მონა ქალის მიერ შესრულებულ ცეკვას: „სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი. იგი ცეკვავს მსუბუქად, ლამაზად და „მთავონებით“. მისი უკანასკნელი პარტნიორია, თეთრებში გამოწყობილი ჭაბუკი. უცბად ქალიშვილმა, უკან დაიხია, გაარღვია ღვთისმლოცველთა წრე და პირქვე დაემხო. რამდენიმე ხნის შემდეგ, იგი ქადაგებას იწყებს.

¹ ლ. გვარამაძე. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, ხელოვნება, თბ., 1957, გვ. 32-33

² იხ.: ვ. ბარდაველიძე, ივრის ფშაელები, თბ., 1941

მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა, შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვა. ამჯერად ქალიშვილმა რამდენიმე წრე გააკეთა დახუჭული თვალებით, შემდეგ განაგრძო ცეკვა და ფართოდ გაახილა თვალი. როგორც პირველი დაცემის შემდეგ, იგი დიდხანს ცეკვავდა¹. ფრიალ საყურადღებო და მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ დღესასწაულის დასრულების შემდეგ, „ღვთისმლოცველები“ თეთრ ტანისამოსს იხდიდნენ და ხის ტოტზე კიდებდნენ. ეს ხე – გვამცნობს ვ. ბარდაველიძე, – „წმინდა ხედ“ ითველობა.

წმინდა გიორგის სადიდებელი ფერხული, რომელიც ამჟამად, ცალკე ქალთა ფერხულის „დიდებას“ სახით გვევლინება, ათათარადის ცნობით, კახეთში გვხვდება. მისი აზრით, არსებობს ამ ფერხულის შესრულების ორი ვარიანტი: „შილღური“ და „გავაზური“², რომელიც ნ.ზუმბაძემ თავისი საფერხულო კომპლექსით ჩაწერა. წმინდა გიორგის კულტის არსებობას და საქართველოში მისდამი უდიდეს პატივისცემას, იგიც ძველ ქრისტიანობამდელ, ანუ წარმართულ ხანას უკავშირებს და თვლის, რომ დროთა განმავლობაში მან ფესვები გაიდგა და როგორც მთვარის ღვთაების ანალოგმა, მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართველი ხალხის ეროვნულ ცნობიერებაში. წმ. გიორგის თაყვანისცემისადმი მიძღვნილი ქალთა ფერხული „დიდება“, რომელიც თავის წარმოშობით, სწორედ მთვარის თაყვანისცემას უკავშირდება, შემდგომში ტერმინების – „შუმპარი“, „სამა“ და „ცეკვას“ მსგავსად, ღვთაებათა სადიდებელი ფერხულების განზოგადებული მნიშვნელობა შეიძინა,

¹ იხ.: ვ. ბარდაველიძე, ივრის ფშავლები, თბ., 1941

² ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999, გვ. 47

რის გამოც, აღნიშნული ფერხული „დიდებათა“ სხვა ღვთაებათა გვერდით, უკვე ქრისტიანული წარმოშობის ღვთაებათა სამსახურში ჩადგა.¹

საინტერესოა, რომ მკვლევარი ო. ჩიჯავაძე „რელიგიურ პანტომიმას“ უწოდებს დიდებას სახელით გავრცელებულ სხვადასხვა ფერხულს, რომლებიც მთელი რიგი საწესო სიმღერებით, ხატის სადიდებლებით სრულდებოდა. იგი აღნიშნავს, რომ კახეთში სიმღერა „დიდებას“ თან ახლავდა სადიდებელი სცენები, მსხვერპლთშეწირვა და ცეკვები.² „საკულტო ცერემონიალში“ მკვლევარი ხაზგასმით უთითებს მხოლოდ ქალების მონაწილეობის მნიშვნელობაზე, ყურადღებას უთმობს თეთრებით მოსილი მოცეკვავის ეკლესიის დასავლეთ კართან გაწოლას და მსხვერპლად შეწირვის იმიტაციას; ო. ჩიჯავაძე ასევე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ზვარაკზე ფეხით შედგომის რიტუალსაც, იმ მიზეზით, რომ მან „ყველა ტანჯვა უნდა აიტანოს“. ზემოთ ხსენებულ მკვლევართა მსგავსად, იგიც ინტერესდება მონა ქალის „გატაცებით“ ცეკვაზე. დეტალურად აღწერს მის ქადაგად დაცემას, ლოცვას და წმინდანებთან საუბარს. ო. ჩიჯავაძეც აღნიშნავს, რომ ქალები, ასევე ფეხშიშველნი, ყელზე ჯაჭვებით შებმულნი, ფერხულით ეკლესიას გარს უვლიან. „დიდება წრიული ფერხულია, თვით სიმღერა წმინდა გიორგის ასხამს ხოტბას, მაგრამ წრის შიგნით მეფერხულენი, ნახევარ-მთვარეს წარმოსახავენ. აქ ამკარად ჩანს მთვარის ღვთაებასა და წმინდა გიორგის შორის არსებული მემკვიდრეობითი კავშირი“.³

ო. ჩიჯავაძე აღნიშნავს, რომ „თეთრ გიორგობაზე“ (სოფ. აწყურში) მლოცველები ქართლ-კახეთიდან და

1 ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითები, თბ., 1999, გვ. 46.

2 ო. ჩიჯავაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009, გვ. 21.

³ იქვე: გვ. 22.

თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან მიდენილან. აქ ვხვდებით როგორც ფერხულ „დიდებას“ შესრულებას, ასევე „იავნანას“. მკვლევრის წყაროზე დაყრდნობით, ამ დღესასწაულზე „დიდება“ ერთმნიშვნელოვნად წრიული ფერხულის სახით გვხვდება, ხოლო იავნანა – სწორხაზოვანი ფერხულია. მიუხედავად იმისა, რომ „იავნანა“ ნაყოფიერების წართმართული ქალმერთის, „ნანას“ სადიდებელი საგალობელია, წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ საეკლესიო დღესასწაულებზე შესრულებულ რიტუალებში ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტების სახით მოაღწია.

დღესასწაულში მონაწილეთა წარმოდგენით, ქადაგად დაცმულს აუცილებლად განსაკუთრებული მიზეზი უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან ხალხი მას სხვანაირად „ხატისაგან დამიზეხებულებად“ მოიხსენიებს. მათი რწმენის მიხედვით, თვითონ ქადაგად დაცმულს, ან მის ახლობელს, ან ნათესავს ცოდვა აქვს ჩადენილი: სალოცავი შეუღახავს, ურწმუნო გამხდარა და სხვ... „დამიზეხებული ქადაგებს, იმპროვიზაციულად განასახიერებს და თეთრი ლექსით გადმოსცემს ხატის ნათქვამს. მსმენელები დამიზეხებულის გასათავისუფლებლად ფანდურზე საცეკვაოსა და ანგელოზების გამოსაწვევს უკრავენ. თუ ფანდურის ხმა არ გასჭრის, მაშინ გალობენ, კეთილი სულების გამოსაწვევად, რომელთაც უნდა შთააგონონ ქადაგად დაცემული, წამოაყენონ და გაათავისუფლონ. საგალობელი ხატის დიდება-სადიდებელია, რათა „ტანჯულებს უღელი აერთოთ“. უმუხიკოდ და უსაგალობლოდ არც ქადაგად ეცემიან და არც ქადაგობენ. ეს კი პირველყოფილი სინკრეტიზმის მაჩვენებელია“¹ – ვკითხულობთ „ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიურ ლექსიკონში“. აქვე, ვეცნობით მონა ქალისა და მლოცველების

¹ ო. ჩიჯავაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009, გვ. 27

საოცარი ურთიერთდამოკიდებულების შესახებაც, თუ როგორი ერთობაა საჭირო საერთო მიზნის მისაღწევად. ამ შემთხვევაში, აშკარადაა გამოკვეთილი მისანი ქალის კავშირი გარემოსთან, მონაწილეებთან, რომელნიც ეხმარებიან მას რელიგიური რიტუალის აღსრულებაში, სატისაგან გათავისუფლებაში.

ამდენად, ჩვენ მიერ ზემოთ მოყვანილ კვლევებზე დაყრდნობით, შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ მისნური რიტუალისთვის აუცილებელი პირობაა – მთავარი მოქმედი პერსონაჟი (მისანი ქალის სახით), საჭირო გარემო, პროცესიაში მონაწილე დასი და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ-თეატრალური ურთიერთდამოკიდებულება. ეს ჩამოთვლილი კომპონენტები ეხმარება რიტუალში მონაწილე მთავარ პერსონაჟს გარდასახვაში, რათა მან სრულად განიცადოს ფორმაცია და შეაღწიოს ღვთაებათა სამფლობელოში, მათ სამყოფელში და გამოიტანოს ადამიანებისთვის საჭირო აუცილებელი ინფორმაცია. მსგავსი კრიტიკიუმების მქონე სანახაობა კი პირდაპირ და არგუმენტირებულად მიგვითითებს სინკრეტული ხელოვნების მაგალითზე და გვაძლევს ცნობებს იმის შესახებ, თუ რა ფორმით იბადებოდა და ვითარდებოდა რელიგიური ღვთისმსახურება, რის საფუძველზეც, მოგვიანებით საშემსრულებლო ხელოვნება ჩამოყალიბდა. ჩვენ მიერ ზემოთ აღნიშნული მისნური საცეკვაო რიტუალები სწორედ ამგვარი ქმედებების წინამორბედი და სხვა დანარჩენი საკულტო მსახურებებიც აქედან იღებენ სათავეს. მაგალითად განვიხილოთ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული უამინდობასთან დაკავშირებული რელიგიურ-რიტუალური წეს-ჩვეულებები, რომლებიც თითქმის ყველა რეგიონმა შემოინახა.

უნდა აღვნიშნო, რომ უამინდობასთან დაკავშირებული რელიგიურ-რიტუალური წეს-ჩვეულებები, რიგ შემთხვევებში სხვადასხვა სახელწოდებით გვხვდება,

თუმცა ფორმითა და შინაარსით თითქმის ყველა ერთმანეთის იდენტურია და ერთსა და იმავე მიზანს ემსახურება. ამ მხრივ, საქართველოში ყველაზე გავრცელებული რიტუალი ლაზარობაა.

დ. ჯანელიძე წერს: „გვალვიანობის დროს ქალები გამოიტანდნენ „ლაზარეს“ ტაროსის ღვთაების ქანდაკს, რომელიც ერთ-ერთ ოჯახში ინახებოდა და სოფელს ჩამოუკვლიდნენ სიმღერით. გვალვის ან უხვი ნალექის შემთხვევაში შესაბამის მისნურ ტექსტს წარმოსთქვამდნენ. სარიტუალო პროცესიის შემდეგ, ყოველი მოსახლე მათ კვერცხით და ფქვილით ასაჩუქრებდა. ვხვდებით ისეთ შემთხვევებსაც, სადაც მომღერალთა წრიდან წინასწარ შერჩეულ ერთ-ერთ ქალს სახლის პატრონი წყალს გადაასხამს, რაც ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ტაროსის ღვთაებისადმი ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის სიმბოლური გამოხატულებაა“.¹

ამ ტექსტში, ჩვენთვის ფრიად საინტერესოა მკვლევრის მიერ მითითებული საკულტო ფიგურა „ქანდაკის“ სახით და ამ სარიტუალო ქმედების საშემსრულებლო ადათ-წესები – „ქალების წრე“ და „გამორჩეული ქალის“ მნიშვნელობა, რომელიც, თავისთავად ასევე ზვარაკის ფუნქციას ითავსებს – „წყალს თავზე გადაასხამენ“. ასევე მნიშვნელოვანი დეტალია ის, რომ მოსახლეობა ლაზარობის მონაწილეებს შესაწირის სახით კვერცხითა და ფქვილით ასაჩუქრებს. იგივე სარიტუალო ქმედებებს ვხვდებით საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მაგრამ, იმ განსხვავებით, რომ უმეტეს შემთხვევაში, მონაწილენი, მხოლოდ ქალები არიან. ლაზარობა თავისებური ფორმით გვხვდება მესხეთ-ჯავახეთში, სადაც ქალები გუთანში შეებმებიან, ერთ ქალს გუთნისდედად აირჩევენ, ერთს მესხრედ, ხოლო დანარჩენები – გუთანში ებმებიან და წყალში გაათრევენ – ხვნა-თესვის ინსცენირებას

¹ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 37

ახდენენ და ლაზარეს ავდარს შესთხოვენ.¹

ამგვარ სანახაობაზე მიუთითებს რ. ერისთავი თიანეთშიც. ოღონდ, ამ შემთხვევაში, ერისთავი კონკრეტულად მიანიშნებს მონაწილე ქალთა სულადობაზე. იგი წერს: რიტუალი „გუთანში შებმული რვა წვეილი ქალიშვილის მიერ“ სრულდებოდა. რომელიც საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენა ყოფილა ადგილობრივებისათვის და „წვიმის მოხვნის“ სახელით ყოფილა გავრცელებული.²

უამინდობასთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვან ცნობას გვაწვდის ლილი გვარამაძე თავის წიგნში – „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ (ძირითადი საკითხები), რომელიც ფრეზერს დაუფიქსირებია. აღწერის თანახმად, ფშავ-ხევსურეთში არსებობდა „ცერემონია“ – „წვიმის მოხვნა“ და ეს რიტუალი გვალვის დროს სრულდებოდა: „ახალგაზრდა ქალიშვილები გუთანში ებმებოდნენ, რომელიც მდინარეზე მიჰქონდათ და წელამდე წყალში შედიოდნენ“.³

გუთანი, როგორც მოსავლიანობის სიმბოლო, კახეთშიც გვხვდება. ამ რეგიონში „სალვოთ გუთნის“ გადახდა იცოდნენ. „დიდებაზე“ დავლა გაზაფხულზე ეწყობოდა: „ფეხშიშველა ქალები სოფელს შემოივლიდნენ და ღვთისათვის შესაწირს აგოვებდნენ“, წერს ო. ჩიჯავაძე. საინტერესოა, რომ ამ აღწერის მიხედვით, აქაც მყარია ხალხთა რწმენა, რაც მათ სარიტუალო მსვლელობაში მონაწილეობას აიძულებს. „დიდებაზე თუ არ წახვიდოდი ბარაქა გაწყდებოდა“, – ვკითხულობთ

¹ ს. მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, ისტორიულ ეთნოგრაფიული ნარკვევები, „ფედერაცია“, თბილისი, 1938, გვ. 111

² Р. Эрстов, О Тушино-Пшаво-Хевсурском округе, Зап. (Кавк. Отд ИРГ о-ва, Тиф), 1855, Тб., с. 142

³ ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“, თბილისი, 1957, გვ. 51

იქვე და ვხვდებით, რომ ამგვარი პროცესიებისთვის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან მოვლენასთან – „პურობასთან“ გვაქვს საქმე. ო. ჩიაჯავაძეც მიანიშნებს, რომ დიდებაზე დავლას, თან ახლდა პურობაო. თუმცა, იქვე აღნიშნავს, რომ უძველესი წეს-ჩვეულებების მიხედვით, საღვთოს გადახდისა და დიდებაზე დავლის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი იყო გალობა და ცეკვა (ფერხული). დიდება, როგორც სარიტუალო გუნდური ქმედება მთელს საქართველოს მთასა და ბარში იყო გავრეცელებული.¹

ფრიად საინტერესოა დ. ჯანელიძის მიერ დამუშავებული ინფორმაცია – თოჯინების თეატრის წარმოშობასთან დაკავშირებით, სადაც მკვლევარი დაწვრილებით აღწერს, რომ „კუკა, ანუ ჭუპრა შორეულ წარსულში რელიგიურ კულტთან იყო დაკავშირებული. იგი საკულტო დღესასწაულებსა და წეს-სანახაობაში გამოხატავდა ღვთაებრივ ძალებსა და ავსულებს“. აღნიშნული ცნობა საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „კუკები“ ანუ „ჭუპრები“ სალოცავი კერპების ფუნქციას ითავსებდნენ და კონკრეტულ ღვთაებას წარმოადგენდნენ. ე.ი. ადრინდელ რწმენა-წარმოდგენებში თითოეულ ღვთაებას თავისი, შესაბამისი „სკულპტურა“ ჰქონდა დანიშნულების მიხედვით.

დ. ჯანელიძეს ასევე მოჰყავს მაგალითი, სპეციალურად ლაზარობისათვის შექმნილი, წმინდა ელიას „ჭუპრას“ სახით, რომელიც სოფელ ყანდაურაშია დაფიქსირებული, იმჭედლიშვილის მიერ, 78 წლის, ელისაბედ ემმაკურაშვილისაგან: „როცა გვალვა შეგვაწუხებდა ოცამდე სოფლის დედაკაცი, ან ორმოცამდე, ხან ასამდეც გავაკეთებდით წმინდა ელიას და წინ გავიმძვარებდით. ხელებგამლილი ელია ხალხს ძალიან მოსწონდა და მთელი სოფელი დაგვედევნებოდა

¹ ო. ჩიაჯავაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გვ. 23

ხოლომე უკან. დავდიოდით კარიდან კარს და ვამბობდით სიმღერით ლექსს, თან ვმღეროდით და თან წყალს ვასხამდით, ხოლო თუ წვიმა შეგვაწუხებდა და ნოტიო იქნებოდა, ლაზარეს მშრალად ვატარებდით და ვმღეროდით. დიდება რომ ჩამოვიარეთ, მერმე დიდი ქეიფი გაგვიმართეს შიგ სოფელში. საღამოთი იგეთი წვიმა წამოვიდა, რომ ძვალში და რბილში გაგვიარა“.¹

თუ აღნიშნულ მონათხრობს დავუკვირდებით, საინტერესო მოვლენებს არმოვაჩნთ. მაგ., ის, რომ კერპის შექმნაში ხალხთა ჩართულობა იყო საჭირო, გვაფიქრებინებს, რომ კერპის ზომა ან საკმაოდ შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო – რაც ნაკლებად სავარაუდოა, რადგანაც, რაღაც პომპეზური მოცულობის მქონე ნაკეთობის ტარება საკმაოდ გაჭირდებოდა; ან – აღნიშნული პროცესიაც, მონაწილეების მხრიდან ღვთაების უპირობო მორჩილებასა და რწმენას უკავშირდება. როგორც ცნობილია, მსგავს მისტერიებში მონაწილეობა უკლებლივ ყველას უნდა მიეღო და თუ ვინმე გაბედავდა დაუმორჩილებლობას – ხატი, სალოცავი, ღვთაება, და ა.შ. – „მას დაამიზეზებდა“, ან „რამე აუგს შეჭყრიდა“. ხოლო, რაც შეეხება საყოველთაო ღვთაებას, ქეიფის სახით, ამგვარი მისტერიებისათვის ჩვეულებრივ სავალდებულო ქმედებად იყო მიჩნეული. ფრიად საყურადღებოა, რომ ძველად საქართველოში ლაზარობის წეს-ჩვეულებასაც „დიდება“ ეწოდებოდა.² აქვე ვხვდებით კახეთში, კერძოდ შილაში, მსახიობ სერგი ცაგარეიშვილის მიერ მოწოდებულ ცნობასაც, სადაც გვალვიანობის პერიოდში – „ძველად სოფლელებს გამოჰყავდათ ხელზე წამოგებულნი ორი თოჯინა „გელიოსი“ და „მარო“, რომელთაც წყალს ასხამდნენ და ლოცვებს კითხულობდნენ“.³

¹ დ. ჯანელიძე, ტართული თეატრის ისტორია, გვ. 195

² იქვე: გვ. 196

³ იქვე: გვ. 37

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უამინდობასთან დაკავშირებული საწესჩვეულებო რიტუალები საქართველოს კუთხეებში, სხვადასხვა სახელით არის შემორჩენილი: მაგალითად, რაჭაში, იმერეთსა და სვანეთში ამ მიზნით „გონჯაობა“ ეწეობოდა.

დ. ჯანელიძე წერს: „რაჭაში, ივლისის თვეში, ორისამი ახალგაზრდა შეთანხმდებოდა, ერთი მათგანი წელს ზევით გაშიშვლებული, სახესა და ზედატანს ნახშირით „გაიგონჯებოდა“. ხელში ასკილის ჯოხს დაიჭერდა და მოთამაშენი მთელ სოფელს დაივლიდნენ. გონჯა ეკლის ჯოხს იქნევდა და თან სარიტუალო ტექსტს იძახდა. სახლიდან გამოსული ქალი და კაცი – ზოგი თუნგით, ზოგი ტაშტით, წყალს გადასხამდნენ და გაწუწავდნენ. ასევე, მისთვის საციქველი უნდა მიერთმიათ, უმეტეს შემთხვევაში, კვერცხის სახით. თუ ღვთაების გულის მოსაგებ შესაწირს არ გაიღებდნენ, მათ ყანას გვაღვა დაემუქრებოდა. ესეც ნათელი დასტურია ძველი ქართული რწმენა-წარმოდგენების გავლენაზე იმდროინდელ საზოგადოებაში. რაჭაში შესრულებულ გონჯაობას კიდევ ერთი საინტერესო პერსონაჟი ახლავს, „მებარგულის“ სახით, რომელსაც მიღებული ნაწყალობების ზიდვა ეკისრებოდა. შესაძლებელია მებარგულენი იმ ორი ბიჭის სახით იქნენ წარმოდგენილი. რადგანაც გაჩნდა კლასიფიკაცია, რიტუალში მონაწილეებისა, გონჯასა და მებარგულის სახით, უნდა ვიფიქროთ, რომ ხშირ შემთხვევაში, საციქველი საკმაოდ დიდი რაოდენობით გროვდებოდა და სწორედ ამან გამოიწვია ახალი პერსონაჟის გაჩენა.¹

იმერეთში გონჯას 10-13 წლის მთლად გაშიშვლებული და შემურული ბავშვი წარმოადგენდა. ხელში ჯოხი ეკავა და სიმღერით იმუქრებოდა. ეს უკანასკნელიც ყანის დაგვალვით აშინებდა მოსახლეობას.

¹ ს. მაკალათია, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი, თბ., 1938
მესხეთ-ჯავახეთი, გვ. 110-111

ს. მაკალათიას ცნობით, საინტერესო სახით ვხვდებით ლაზარობას მესხეთ-ჯავახეთში, რომელიც „კოტი-კოტის“ სახელით მოიხსენიება.¹ აღნიშნული რიტუალი გოგო-ბიჭების მონაწილეობით ხორციელდება, რომელსაც წინამძღოლის სახით „ქალწული ქალი“ ევლინება. ქალს თავზე საგანგებოდ დაადგამდნენ თასს და „გადაახურავდნენ ჩარყათს“ (შარფს). თასით შემკული ქალი მიუძღოდა რიტუალში მონაწილეებს და ასე დაივლიდნენ ოჯახებს, თან მღეროდნენ – „ლაზარე მოდგე კარსაო“. ოჯახის პატრონები, სწორედ ამ თასში დაასხამდნენ წყალს და რიტუალის მონაწილეებს ასაჩუქრებდნენ კვერცხით, ფქვილით და ფულით. თუ ლაზარობა არ გასჭრიდა, იმ შემთხვევაში ეწყობოდა წყალში გუთნის გატარება. ფეხშიშველი მოხუცი დედაკაცები სიმღერით დაივლიდნენ სოფელს, შემდეგ ქვრივი ქალები შეებმებოდნენ გუთანში და წყალში გაატარებდნენ.

საინტერესოა, ამ რეგიონისთვის დამახასიათებელი საწესო ქმედების წეს-ჩვეულებები რა კრიტერიუმებს უწესებს რიტუალში მონაწილე ქალებს: ერთ შემთხვევაში მოცემული გვაქვს აუცილებელი პირობა ქალწული ქალის სახით, შემდეგ – მოხუცებული ფეხშიშველი ქალბატონები და ბოლოს – გუთანში შებმული ქვრივი ქალების მსვლელობა. ამკარაა, რომ აღნიშნული რიტუალის აღსრულებას სოფლის მოსახლეობისთვის არსებული „განსაკუთრებული პირები“ ახდენენ, რომლებიც, სრულიად შესაძლებელია, ქურუმებთან გაავივივოთ.

ჩვენ მიერ ზემოთ ხსენებული სამივე კომპონენტი გამორიცხავს მამაკაცთან თანაცხოვრებას და გვაფიქრებინებს, რომ ქალური სისპეტაკე მთავარი განმპირობებელი მოცემულობაა, რაც რიტუალის

¹ ს. მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი, თბ., 1938 გვ. 110-111

აღმასრულებელს უნდა ჰქონოდა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულ ყოფაში არა ერთი შემთხვევა გვხვდება, სადაც ღვთისმსახური პირი აუცილებლად გამორჩეული ცხოვრების წესით უნდა ცხოვრობდეს და ეს წესი ვრცელდება როგორც წარმართული, ასევე ქრისტიანული რელიგიის მიმდევარ პირებზე.

გავრძელება იხილიეთ შემდეგ ნომერში

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999;
- ვ. ბარდაველიძე. ივრის ფშავლები, თბ., 1941;
- ლ. გვარამაძე. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, ხელოვნება, თბ., 1957;
- ს.მაკალათია. მესხეთ-ჯავახეთი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი, თბ., 1938;
- ო. ჩიჯავაძე. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009;
- ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია, ტ. 1., გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბ., 2012;
- დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1983;
- Р. Эристов. О Тушино-Пшаво-Хевсурском округе, Зап. (Кавк. Отд ИРГ о-ва, Тиф), Тб. 1855.

ხათუნა დამჩიძე,
ეთნოქორეოლოგიის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი პროფ. ანანო სამსონაძე

რაჭული საცემკვარო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი

I ნაწილი

რაჭა მდებარეობს დასავლეთ საქართველოს ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში. მას ჩრდილოეთით ოსეთი, ჩრდილო-დასავლეთით სვანეთი, დასავლეთით ლეჩხუმი, სამხრეთით იმერეთი, აღმოსავლეთით შიდა ქართლი ესაზღვრება. ასეთი გეოგრაფიულ-არეალური განფენილობა ასახავს პოულობს რაჭული ქორეოგრაფიული ხელოვნების დიალექტიკური მიმართულების ფორმირებისას. გეოგრაფიული მდებარეობის გარდა, ისტორიული პერიპეტიები, საქართველოზე გამავალი აბრეშუმის გზა, ეკონომიკურ-კულტურული ურთიერთობები, საზოგადოების შიდა და გარე მიგრაციები – ეს ის მიზეზებია, რომლებიც დიალექტის ჩამოყალიბებასა და დროთა განმავლობაში მის განვითარება-სახეცვლაზე ზემოქმედებენ.

რაჭა მოიცავს ქვემო, ზემო და მთარაჭის ნაწილებს. მთის რაჭის ნაწილში, რომელიც სვანეთს ემიჯნება, სვანური მოსახლეობა ცხოვრობდა და XV საუკუნის პირველ ნახევრამდე სვანეთს ეკუთვნოდა. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ რაჭული დიალექტური მიმართების ერთი შტო სვანეთისკენაა მიქცეული. ხოლო მეორე, მძლავრი შტო, აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც ბარს, ასევე მთას, უკავშირდება. ასეთ დიალექტს შუალედურს უწოდებენ. დიალექტური ურთიერთმიმართება სავარაუდოდ იმერეთსა და ლეჩხუმთანაც უნდა ისახებოდეს, მაგრამ ამ ორ კუთხეში იმდენად წაშლილია ქორეოგრაფიული ფაქტორი, რომ აღნიშნული მიზეზი ჩვენი კვლევის

პროცესის განვითარების საშუალებას არ იძლევა.

როგორც დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევამ დაადასტურა, მართლაც უაღრესად მრავალფეროვანი სურათი წარმოისახა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, მთისა და ბარის დაპირისპირებისას ხალხური ნიმუშების ურთიერთშედარების საფუძველზე. საკვლევი თემის სივრცე გაიშალა და ფაქტობრივად საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობის ნახევარზე მეტი ერთ ლოკაციაში მოექცა. რაჭული დიალექტის კონკრეტულად რომელიმე დიალექტთან ურთიერთმიმართების მოთავსება ჩარჩოში სასურველ შედეგს ვერ მოგვცემდა, რადგან ამ დიალექტის უაღრესად მრავალშრიანმა შემოქმედებითმა კულტურამ ბევრი პლასტის გამოვლენა შეძლო. თემატურ განშტოებათა მიმართულებებმა სხვადასხვა კონფიგურაცია შექმნა. როგორც აღმოჩნდა, რაჭული დიალექტი წარმოადგენდა გზაგამტარს აღმოსავლეთ საქართველოდან სვანეთისკენ, ამავე დროს, ჯერ თავად ამუშავებდა, ქმნიდა სახესხვაობას, ხოლო შემდგომ იქმნებოდა სვანური ვარიანტები. ეს იმ ფოლკლორულ ნიმუშებს ეხება, რომლებიც სვანეთში მხოლოდ ქართულ ენაზეა შემორჩენილი და მათი ანალოგები ქართლში, კახეთში, რაჭაში ან აღმოსავლეთ საქართველოს მთაშიც არის დაფიქსირებული. დასავლეთ საქართველოს შუაგულში მდებარე რაჭული დიალექტი, აღმოსავლეთით ქართლისა და კახეთის, ასევე აღმოსავლეთის მთის, ურთიერთმიმართების მძლავრ კონტურულ კონფიგურაციას გამოსახავს.

საქართველოს მთამ როგორც დასავლეთში, ასევე აღმოსავლეთში, გეოგრაფიული მდებარეობიდან გამომდინარე, შეინარჩუნა და დააკონსერვა არქაული წესი და რიტუალი. ხალხურ ტრადიციაში სულიერი კულტურის ძეგლები აგრძელებენ სიცოცხლეს. ხალხური შემოქმედების ნიმუშების შესახებ, რომლებმაც გაარღვიეს ლოკალური სივრცე, არნ. ჩიქობავა

აღნიშნავს: ხალხური შემოქმედება „ამა თუ იმ კუთხის მეტყველებას წარმოგვიდგენს და გარკვეულ კუთხეში იხმარება, მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ საუკეთესო ნიმუში ამ შემოქმედებისა ვრცელდება სხვა კუთხეებშიც, მასთან რიგ თავისებურებებსაც კარგავს. თანდათანობით იგი შეიძლება იქცეს საერთო კუთვნილებად“.¹ (ჩიქობავა არნ., ენათმეცნიერების შესავალი; სტალინის სახ. თბ. სახელმწ. უნ-ტის გამ-ბა და სტამბა; თბ.; 1952; გვ. 118. – ციტატა ამოღებულია ელ. ვირსალაძის ნაშრომიდან.) იგი ასევე აღნიშნავს, რომ „ამ კუთხეების ფოლკლორული რეპერტუარის შედარება საქართველოს ცენტრალური რაიონების რეპერტუართან დაგვიანახვებს მათს ნათესაობას, ერთობლიობას, მსგავსებას საერთო წარმოშობას და განვითარების გზებს, მაგრამ ამავე დროს – ამ განვითარების განსხვავებულ საფეხურებსაც“.²

ზეპირსიტყვიერი ნიმუშების საქართველოს ერთი კუთხიდან მეორეში მიგრაციისა და მისი გამომწვევი მიზეზების, ფოლკლორული ნაწარმოებების ვარიანტულობისა და მათი ფიქსაციის შესახებ, ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდიან ელ. ვირსალაძის, გ. კალანდაძის, ვ. ბარდაველიძის, ვ. კოტეტიშვილის და სხვა მეცნიერთა ნაშრომები. ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს, საფერხულო ლექსებს: „ამირანი“, „შავო ყურშაო“, „შავლეგო“, „ია მთაზედა“, „ავთანდილ გადინადირა“, მთასა თუ ბარში შემორჩენილი ვარიაციული მრავალფეროვნების გამო, ფაქტობრივად, საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე ვხვდებით, თუმცა მათი მოცულობითი ნაწილი მთამ შემოინახა.

როდესაც ბარისა და მთის ერთსა და იმავე ნიმუშის ვარიანტებს ვადარებთ, შესაძლებელია ბარის

¹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 19

² იქვე: გვ. 9

ვარიანტი უფრო ძველი და მეტი არქაიკის შემცველი აღმოჩნდეს, ვიდრე მთის, მაგრამ ბარში მისი სრული სახე არ შენარჩუნებულიყო და მთას კი შემოენახა და ჩვენამდე მოეღწია. ამიტომ, ბარში ხშირად მხოლოდ ცალკეული მოტივებია შემონახული, ან ზოგჯერ მხოლოდ ძველის სახელწოდება. თუმცა, ეს დეტალი იმის სამტკიცებლად, რომ მთაში დაცული უფრო ძველია, არ გამოდგება. შესაძლებელია, ფერხული ქრონოლოგიურად, სიუჟეტიდან გამომდინარე, სულ რამდენიმე საუკუნის მოვლენას ასახავდეს, მაგრამ არსებობს ტრადიცია, რომელსაც ღრმა საფუძველი აქვს და მასზე დაყრდნობით ბევრი ნაწარმოები შექმნილა. ამის დასტურია, როდესაც ერთი და იგივე სიუჟეტი, ერთი და იგივე ნაწარმოები განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე სხვადასხვა რეგიონში გვხვდება, აქ უკვე შესაძლებელია გამოჩნდეს ნიშუშის განვითარების გზა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო სამონადირო ეპოსი გვესახება. მაგალითად, მთელ საქართველოში ცნობილი საფერხულო ლექსი – „ავთანდილ გადინადირა“¹. „ცნობილია, რომ „ავთანდილ გადინადირას“ ლექსს ასრულებენ დასავლეთ საქართველოში ნადურში ან თიბვიდან დაბრუნებისას, ფერხულში. ამ ლექსის შესრულება მაყრულში დამოწმებულია ქართლშიც“¹.

ქართული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კვლევისას პირდაპირ ანალოგიას მუსიკალური დიალექტების ურთიერთმიმართება გვაძლევს, რადგან მუსიკის ხასიათი, ტემპი და რიტმი განსაზღვრავს მოძრაობის შესაბამის პარამეტრებს და ზოგჯერ თვით მოძრაობასაც. სინკრეტული ხელოვნების კვლევისას მუსიკას წამყვანი როლი ენიჭება, რადგან მუსიკის

¹ ვირსალაძე ელ.. მთისა და ზემო რაჭის საწესხვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 88

რითმული წყობა ლექსის რითმიკასაც განსაზღვრავს.¹ გარდა ამისა, მუსიკალური დიალექტების კვლევას გაცილებით დიდი ხნის ისტორია აქვს, ვიდრე ქორეოგრაფიულის. იმდენად, რამდენადაც ცეკვა უშუალო კავშირშია ზეპირსიტყვიერებასთან და მუსიკასთან, ქორეოგრაფიული დიალექტების ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას ამ მომიჯნავე სფეროს კვლევების შედეგები მეტად მნიშვნელოვანია და გასათვალისწინებელი.

როგორც ცნობილია, რაჭულ სასიძლერო ფოლკლორს ეთნომუსიკოლოგები შუალედურ ზონად მიიჩნევენ ქართლ-კახურსა და სვანურს შორის. მთარაჭასა და ზემო რაჭაში დაფიქსირებული მუსიკალური ნიმუშები მეტ მსგავსებას სვანურთან ამჟღავნებენ, განსაკუთრებით ეს ფერხულთა კატეგორიას ეხება, ხოლო ქვემო რაჭული და ნაწილი ზემო რაჭულთა შორის, ქართლ-კახურის ანალოგიურია. რაჭული ხალხური მუსიკალური ხელოვნების კვლევისას სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას მუსიკალური დიალექტოლოგიის ფუძემდებელი დ. არაყიშვილი. იგი აღნიშნავს, რომ „რაჭული სიმღერები ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ორი განშტოების: ერთის მხრივ სვანურის, ხოლო მეორეს მხრივ ქართლ-კახური სიმღერების გავლენათა მიჯნაზეა მოქცეული, ქმნის მის თავისებურებას“.²

ეთნომუსიკოლოგთა ნაშრომები აღნიშნული თემის შესახებ თითქმის ანალოგიურია, დ. არაყიშვილის შეხედულებას იზიარებენ სხვა მკვლევარებიც. ამიტომ, ყოველი მათგანის შეფასების აქ მოყვანა შორს წაგვიყვანს და მხოლოდ რამდენიმეს მოვიშველიებთ: „სვანურ ტომთა განსახლებას თანამედროვე რაჭის

¹ მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, თბ., 1989, გვ. 4–5.

² არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 30

ტერიტორიაზე მოწმობს სვანთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეების არსებობა რაჭულში. მასთანავე, რელიეფურად ჩანს რაჭულის (ქვემო, ზემო და ნაწილობრივ მთის რაჭის) მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ სამყაროსთან. ამ მხრივ საყურადღებოა რაჭულის კავშირი არამარტო აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან, არამედ მთის რეგიონებთან, ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ რაჭულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლეთქართული წრის წიაღშია საძიებელი. სიმპტომატურია, რომ რაჭულში შეღწეული სვანური სიმღერების უძველესი ფორმები რელიქტის სახით შემოინახა“.¹ საყურადღებოა, რომ ეთნომუსიკოლოგი ნ. მაისურაძე რაჭული დიალექტის კავშირს არა მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან ხედავს, არამედ მთასთანაც. მნიშვნელოვანია, რომ ეს მოტივი ქორეოგრაფიული ურთიერთმიმართებისათვისაც ნიშანდობლივია და მეტად საინტერესო. ნ. მაისურაძე ამგვარ სიახლოვეს აღმოსავლეთიდან რაჭაში მოსახლეობის მიგრაციით ხსნიდა. „ნაწილი რაჭული სიმღერებისა ახლომდგომია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერების უძველეს ფორმებთან. სიმპტომატურია, რომ არქაიზმის თვალსაზრისით მთის რაჭის დიალექტი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კილოკავებთან ავლენს სიახლოვეს“.²

რომ არა უამრავი საცეკვაო ლექსიკადაკარგული ფოლკლორული ნიმუში, რომელთა შესახებაც სამეცნიერო ექსპედიციებისა და ეთნოფორთა მეშვეობით შემორჩენილი დოკუმენტური წყაროები გვამცნობენ, სახეზე იქნებოდა აღმოსავლეთქართული საფერხულო შემოქმედებაც. ამიტომ, რაჭაში შემორჩენილ ფერხულთა მოცულობითი რაოდენობა აღმოსავლეთში დაცულ

¹ მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, თბ., 1989, გვ. 51

² იქვე, გვ. 14

რამდენიმე ფერხულს – „ქორბელელას“ „სამყრელოს“, „ზემყრელოს“ და „აბარბარეს“ უპირისპირდება. რაჭვის მეზობლობა ქართლთან რაჭული და ქართლ-კახური ფოლკლორული შემოქმედების ურთიერთმიმართების განმაპირობებელი გახდა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ძველ დროში ქართლში ქორწილი რაჭველი მესტვირეების გარეშე არ ჩაივლიდა. შესაბამისად, კულტურის უკუმიმართულებით მოძრაობასაც ჰქონდა ადგილი. ამიტომაც, რაჭა სწორედ ის რეგიონია, რომელმაც ასეთი მოცულობითი რაოდენობით შემოინახა როგორც საკუთარი, ასევე სვანური და აღმოსავლეთქართული საფერხულო ნიმუშები, თუნდაც არასრული სინკრეტული სახით.

ეთნომუსიკოლოგი ო. კაპანაძე, ანთროპოლოგიური და ენათმეცნიერული ფაქტორების გათვალისწინებით, რაჭულ საფერხულო შემოქმედებაში გამოყოფს ორ მუსიკალურ დაჯგუფებას: ზემო და მთის რაჭისა და ქვემო რაჭის. ზემო და მთის რაჭის მოსახლეობა (ონის რაიონი) სვანებთან და აღმოსავლეთის მთის ხალხთან (ხევსურებთან, მოხვევებთან, მთიულებთან, თუშებთან, ფშავლებთან და ზოგიერთ ჩრდილოკავკასიელ ხალხებთან) ერთად ე. წ. „კაკკასიურ“ ტიპში ერთიანდებიან, ხოლო ქვემო რაჭველები (ამბროლაურის რაიონი) კოლხეთის დაბლობზე მოსახლე ქართულ ეთნოსთა (იმერლებთან, მეგრელებთან, გურულებთან, აჭარლებთან, ლეჩხუმელებთან ერთად) მსგავსად, ე.წ. „კოლხურ“ ტიპს ქმნიან. ამასთან დაკავშირებით მას მოჰყავს ქართველ მეცნიერთა მოსაზრება, რომ „რაჭული ეთნოსი ჩამოყალიბდა ადგილობრივი (სვანური და ზანური) და VII-VIII საუკუნეებიდან აღმოსავლეთ საქართველოდან გადასახლებული მოსახლეობის შერევის შედეგად“.¹

¹ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 111

მისი დაკვირვებით, აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული „იანანას“ ჰანგი დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან ყველაზე მეტად რაჭაშია გავრცელებული, ზემო და მთარაჭული მაყრულები კი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, განსაკუთრებით მოხეურ-მთიულურ ფერხისებს, ძალზე ჰგავს.¹ „რაჭული მუსიკალური დიალექტის გარდამავალი ბუნება საფერხულობის მუსიკალურ თავისებურებებშიც იჩენს თავს. რაჭული საფერხულო სიმღერები, ერთი მხრივ, ენათესავება ქართლ-კახურსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ფერხულებს (განსაკუთრებით – მოხეურს), მეორე მხრივ კი – სვანურს. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური დიალექტების რომელიმე არეალის გადამწყვეტი ზეგავლენა რაჭულ ფერხულებში არ შეინიშნება“.²

ქორწილის დროს შესასრულებელ საფერხულოს „**ჯვარი წინასა**“, რომელიც მკვლევარების მტკიცებით დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ რაჭაშია გავრცელებული, აღმოსავლეთ საქართველოში იცოდნენ,³ – ეს დეტალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკალურად რაჭული ფოლკლორის შუალედურ დიალექტად მიჩნევის ვერსიას. „ოჯახის ახალი წევრის – პატარძლის კერის გარშემო მზის მოძრაობის მიმართულებით შემოვლა სწორედ მისი ოჯახის წევრად გახდომის, კერის მიერ მისი მიღების სიმბოლო იყო. ეს წესი ზოგადქართულია. მთიულეთსა, კახეთში თუ

¹ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 101-109

² იქვე, გვ. 111

³ ვირსალაძე ელ, მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 84

რაჭაში ეს წესი საქორწილო რიტუალის მთავარ მომენტს წარმოადგენდა.¹

აღმოსავლეთის მთასთან რაჭის კავშირმა ერთი დღესასწაულის იდენტური სახელწოდებითაც მიიქცია ჩვენი ყურადღება – „გიორგობის“ დღესასწაული, რაჭაში, სოფელ შხელში ორჯერ იმართება, ერთი – მაისში, წარმართულ-თემური ხასიათის, რომელსაც „ათანიგენას“ უწოდებენ და მეორე – 10 ნოემბერს, „გიორგობა“. „გიორგობა“ მთელ საქართველოში ცნობილი იყო, მაგრამ განსხვავებული „ათანიგენა“ ხევესურეთშიც იცოდნენ ხატობა „ათანგენობის“ სახელწოდებით, რაც კიდევ უფრო ამყარებს მეცნიერთა მოსაზრებას, რომ რაჭაში მოსახლეობა აღმოსავლეთის მთიულეთიდან მიგრაციის შედეგად შეივსო.

როგორც აღენიშნეთ, გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა დიალექტიკური ურთიერთმიმართების კვლევისას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ამიტომ, გვერდს ვერ ავუვლით მეზობელი რეგიონების კულტურულ ზეგავლენას, რაც ხშირად ამა თუ იმ რეგიონში **გარდამავალი ზონის** წარმოქმნას განაპირობებს. სწორედ ამ ზეგავლენის შედეგია ნაწილობრივ ზემო და მთლიანად მთარაჭის საფერხულო ნიმუშთა მსგავსება სვანურ საფერხულოებთან. მათი შესრულების საერთო კონფიგურაციისა და, მოძრაობათა ანალოგიების გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რაჭული და სვანური საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართება სახეზეა. საფერხულო ნიმუშების გარკვეული რაოდენობა იდენტურია ორივე რეგიონში თემატურ-შინაარსობრივი ფაქტორის გათვალისწინებით, ხოლო საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით (საფერხულო ნაწილში), მსგავსი. იმ ნაწარმოებთა მაგალითზე კი, რომლებიც

¹ ვირსალაძე ელ, მთისა და ზემო რაჭის საწესხვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 80

სახეზე სრული სინკრეტული სახით გვაქვს, შეგვიძლია სვანურ და რაჭულ ნიმუშთა შორის მსგავსება-სხვაობის გამოვლენა. ზოგად კანონიკაში მოქცეული ფერხულთათვის დამახასიათებელი საცეკვაო მოძრაობების კლასიფიცირებული შედარება, სწორედაც რომ ქორეოგრაფიული დიალექტების ურთიერთმიმართების კვლევისას მართებული მეთოდი იქნება. სვლების, ბრუნების, ცერილეთების, მუხლილეთების, ქვედა და ზედა კიდურების მდგომარეობების შედარება სწორი ანალიზის საშუალებას მოგვცემს. ძირითადი მოძრაობები და მდგომარეობები, რომლებიც რაჭულ და სვანურ ფერხულებში გვხვდება, იქნება ეს სვლები, ფეხის მიდგმითი თუ ჭდომილი ილეთები, მკლავთა პოზიციები, მნიშვნელოვან მსგავსებას ამჟღავნებენ ორივე დიალექტში.

როგორც აღინიშნა, მთარაჭულ შემოქმედებასა და სვანურ საცეკვაო ხელოვნებას შორის ურთიერთკავშირში გადამწყვეტი როლი ტერიტორიულმა სიახლოვემ შეასრულა და სწორედ ამ ფაქტორის შედეგად ამ ორ მომიჯნავე რეგიონში სახეზე გვაქვს თემატურად იდენტური საფერხულოები მაგ.: „ამირანის ფერხული“ და „სანადირო“; „თამარ ქალი“ და „თამარ დედფალ“ (საიერიშო) და „თამარ დედფალ“ (რავექნსია). ამ ფერხულებმა საცეკვაო ლექსიკა შეინარჩუნეს.

სამონადირო ეპოსის უძველეს ტილოს ამირანის შესახებ, სვანეთში, ა. თათარაძის მიხედვით, „სანადიროს“, რაჭაში კი „ამირანის ფერხულს“ უწოდებენ.

გ. კალანდაძის ნაშრომში, „ქართული ხალხური ბალადა“, რაჭულ ვარიანტს „ამირან და ძმანი მისნი“ ჰქვია და ავტორი მას ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელ სიმღერად მიიჩნევს: „ასე სრულდება იგი დღესაც ზემო რაჭაში. სიმღერის წამყვანია ერთი კორიფე, რომელიც ძირითად ტექსტს მღერის, ხოლო გუნდი მას ეხმარება და ყოველი სტრიქონის დასასრულს

– ერთ ან ორ სიტყვას, ოთხი მარცვლისაგან შემდგარს – იმეორებს. ამგვარი განმეორებანი ცეკვის რიტმს აწესრიგებს და ამბის შთაბეჭდილებას აძლიერებს მსმენელში“.¹ როგორც აღწერილობიდან ირკვევა, რაჭაში დაფიქსირებულ ფერხულს წრისა და წრის შიგნით მოქმედი პროტაგონისტის სახე ჰქონია.

სვანეთში დაცულ ვარიანტს კი გ. კალანდაძე **„ამირანის ფერხულს“** უწოდებს. „ამ ლექსის სვანურ ვარიანტს „ამირანის ფერხული“ („ამირანი ჭიშხაშ“) ჰქვია („სვანური პოეზია“, 1939, გვ. 383). თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, რომ სვანეთშიაც ეს ლექსი ფერხულზე სრულდებოდა. სვანური ტექსტი ვრცელია. მასში ამირანის დევთან ბრძოლის ეპიზოდისაა შეტანილი“.²

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სვანური ვარიანტის ტექსტი მხოლოდ ქართულ ენაზეა. „ამირანის ფერხული, რომელსაც სვანები ქართული ტექსტით მღერიან, სვანებს რაჭიდან ნასესხებად და გასვანურებულად მიაჩნიათ (ახობაძე 1950: 65)³, თუმცა სვანური ამირანის ფერხული განსხვავდება მისი რაჭული ვარიანტებისგან როგორც მელოდიური თვალსაზრისით, ისე მეტრიტიტითა და აგებულებით (147, 148).⁴

საქართველოში, განსაკუთრებით სვანეთსა და რაჭაში, თამარ მეფის სახელს ბევრი ფოლკლორული ნიმუში უკავშირდება. მათი დიდი ნაწილი საფერხულოა, თუმცა ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ ლექსის სახით შემორჩა, რადგან ჰანვიც კი დაკარგული აქვთ, არა თუ

¹ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 84.

² იქვე, გვ. 84

³ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 58

⁴ იქვე, გვ. 114

საცეკვაო ლექსიკა. თამარ მეფისადმი (თუ ზოგადად თამარ ქალისადმი) ჩვენამდე შემორჩენილ ფერხულთა შორის, რაჭაში სრული სინკრეტული სახით ფერხული „**თამარ ქალი**“, ხოლო სვანეთში „**თამარ დედფალ**“ (რაჯქენსია) და „**თამარ დედფალ**“ (საიერიშო), მოგვეპოვება. სვანეთში ამ ორ ფერხულს ერთმანეთის მიყოლებით, ერთ ნაწარმოებად ასრულებენ.

თამარისადმი მიძღვნილ ფერხულს, „ამირანისგან“ განსხვავებით, სვანური ტექსტი ახლავს. თუ სვანური და რაჭული ტექსტები „ამირანის“ შესახებ, ფაქტობრივად იდენტურია, თამართან დაკავშირებით იმავეს ვერ ვიტყვით. რაჭული ფოლკლორული ნიმუშის, „თამარ ქალი“, ტექსტის შინაარსი მსუბუქი იუმორით აღბეჭდილი ლექსია თამარ მეფეზე ან ვინმე თამარზე, რომლის სიმძიმემ ცხენს ზურგზე წყლულები გაუჩინა. თამარ მეფის პატივსაცემად შექმნილ სვანურ ვერსიაში კი დიდი მეფის სილამაზე, ძლიერება, აღკაზმულობა არის ხოტბაშესხმული. ტექსტის შინაარსისა და ქართულ ენაზე სვანეთში დაცული „ამირანის“ ფოლკლორული ნიმუში ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზების გამო, სავარაუდოდ, რაჭიდან უნდა იყოს შეღწეული. თამარისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები კი ყველა ნიშანთვისების გათვალისწინებით, სვანურია.

შეუძლებელია ყურადღების მიღმა სამონადირო ეპოსის საფერხულო ძეგლების ტრიადის დატოვება. რაჭული დიალექტის ორმხრივ დიალექტურ განფენილობას შემოქმედების ეს ჟანრი განსაკუთრებით თვალნათლივ ასახავს. დაღუპული მონადირის ციკლს რაჭველი „ივანე ქვაციხისელის“ („ნაადღომევეს, მესამე კვირას, ს. ღებში გააბამდნენ ფერხულს და ივანე ქვაციხისელის ლექსს იტყოდნენ. ეს ლობჯანიძეების დღეობა იყო“¹), მოხვეე „ჯარჯისა“ (ფრაგმენტული სახით მოიპოვება

¹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 93

მოხეური, თუშური, მთიულურ-გუდამაყრული და ხევსურული ვარიანტები, რომლებიც, ფაქტობრივად, რაჭული ვერსიის ანალოგებია¹) და სვანი „ბაილ ბეთქილის“ სამკუთხედი ქმნის. იმდენად, რამდენადაც საცეკვაო ლექსიკა მხოლოდ სვანეთში დაცულ ნიმუშს აქვს შერჩენილი, სრულყოფილი დიალექტური ურთიერთმიმართების ჩამოყალიბება ვერ მოხერხდება და მხოლოდ შინაარსობრივი მხარით დავკმაყოფილდებით. ჩამოთვლილთაგან რაჭველი „ივანე ქვაციხისელისა“ და მოხევე „ჯარჯის“ ისტორია, ფაქტობრივად, იდენტურია. სამივე ფოლკლორული ნაწარმოების შინაარსი მონადირის სიკვდილით სრულდება.

დ. არაყიშვილი რაჭული და სვანური სიმღერების მსგავსების განსაზღვრისას აქცენტს მათ სამწილადობაზე აკეთებს: „რაჭული სიმღერების სვანურთან შედარებისას ჩვენ ვხედავთ, რომ როგორც სამხმთანობის, ისე სხვა ელემენტების მხრივაც, მათ შორის განსხვავება არ არსებობს. „ამას მღერის როგორც ქართველი ხალხის ერთი შტო სვანების სახელწოდებით, მცხოვრები კავკასიონის ქედზე, ასევე, უფრო დაბლა მთის ფერდობზე მობინადრე ქართველი ხალხის მეორე შტო – რაჭველების სახელწოდებით“.² მკვლევარი აღნიშნავს, რომ რაჭული საფერხულო სიმღერების „დიგორი და ბასიანი“, „მალლა მთას მოდგა“, „ამირანი“, სამწილადი ზომა ძლიერ ახლოს დგას სვანურ სიმღერებთან და შედარებისას ფაქტობრივად მათი ერთმანეთისგან გარჩევა თითქმის შეუძლებელია. იმავე აზრს ავითარებს მკვლევარი, როდესაც რაჭველი მუშებისგან ქუთაისისა და თბილისში 1901-1902 წლებში ჩაწერილ საფერხულო და სხვა სიმღერების სვანურის გავლენაზე ამახვილებს

¹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 45

² არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 16

ყურადღებას. ასეთივეა საფერხულო „ოდლა და ოდელია“, სიმღერა „სიო შრუშანა“, რომელიც ცნობილია როგორც რაჭული საფერხულო, მაგრამ ქვემო სვანეთშიც მღერიან.¹ საფერხულო სიმღერებსაც „რაეო, ჩვენო დედაო“ და „თამარიკი“ დ. არაყიშვილი სვანურთან ანალოგიურად მიიჩნევს.

რაჭული მუსიკალური დიალექტის ურთიერთ-მიმართების მეორე საზი, როგორც აღინიშნა, აღმოსავლეთ საქართველოსკენ მიემართება. მთარაჭა და ზემო რაჭის ერთი ნაწილი თუ სვანეთს უახლოვდება, ზემო რაჭის მეორე ნაწილი და ქვემო რაჭა აღმოსავლეთ საქართველოს – ქართლ-კახურ შტოსთან ამაყვანებს მსგავსებას. „ზემო და ქვემო რაჭის და ქართლ-კახური სიმღერები ყველა ნიშნების მიხედვით ერთგვაროვანია. აქაც შეიძლება გავიმეოროთ იგივე, რაც ითქვა სვანურ და მთის რაჭის სიმღერების (კერძოდ ფერხულების) ერთგვაროვნობის შესახებ“.²

მეტად საინტერესო სურათი გამოისახა შინაარსობრივი თვალსაზრისით, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოში ცნობილი საფერხულო ნაწარმოებების საკმაოდ მოცულობითი რაოდენობა რაჭაშიც აღმოჩნდა დაცული. რაჭის რეგიონის ქართლთან სიახლოვის შედეგი უნდა იყოს ისეთი ფოლკლორული ძეგლების შემონახვა, როგორებიცაა: „შავლეგო“, „სანლო, სალხინოდ დადგმულო“, „ყურშა“, „ავთანდილ გადინადირა“. მაგრამ აქ ვაწყდებით წინააღმდეგობას, რაც ბარში დაცულ რიგ საფერხულო ნიმუშთა საცეკვაო ლექსიკის გაქრობაში მდგომარეობს და დიალექტური ურთიერთმიმართების შეფასება მხოლოდ თემატურ-შინაარსობრივი ფაქტორიდან გამომდინარე მოგვიწევს. ბარში საფერხულო ნაწილის დაკარგვის მიზეზს,

¹ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ.12

² იქვე, გვ.20

შესაძლოა, როგორც საცეკვაო ლექსიკის სირთულე, ასევე გამარტივება წარმოადგენდეს. ასე მაგალითად: სვანეთის სოფელ უშგულში შექმნილი ფერხულის, „თამარ დედფალ“, არქეტიპს იმდენად რთულად შესასრულებელი საცეკვაო ლექსიკა გააჩნდა, რომ მისი სწავლა ყველამ ვერ შეძლო და დროთა განმავლობაში გამარტივებისკენ წავიდა. „თამარ დედფალი“ დღესდღეობით სრული სინკრეტული სახით არსებობს, მაგრამ საქართველოს სხვა რეგიონებში შესაძლოა გამარტივებისკენ სვლამ არა მხოლოდ ცვლილებები შეიტანა, არამედ საერთოდ გააქრო ფერხულის საცეკვაო ნაწილი და დაარღვია სინკრეტული სიმთელე. ვერც საპირისპირო პროცესს გამოვრიცხავთ: მარტივიდან რთულისკენ სვლაც, შესაძლოა, სირთულის დაძლევის პრობლემას გამოეწვია, რამაც საბოლოოდ ფერხული მოძრაობის გარეშე დატოვა.

საფერხულო ლექსიკის გარეშე ფერხულებიდან „ცნობილია „ყურმას“ სვანეთში, ქართლსა და რაჭაში ჩაწერილი ვარიანტები“¹. მთელ საქართველოში მეტად პოპულარული და გავრცელებული საგუნდო-საფერხულო ლექსი, **„ჩემო ყურმაო“** სამონადირო ეპოსის მარგალიტად შეიძლება ჩაითვალოს. „ჩემო ყურმაოს“ საუკეთესო მთქმელად დავით გურამიშვილი ყოფილა აღიარებული. ამ შემთხვევაში დასახელებულ ნიმუშს, როგორც სვანური და რაჭული დიალექტური ურთიერთმიმართების მაგალითს, ვიყენებთ, თუმცა მისი მოხსენება საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილთან მეტად უპრიანი იქნებოდა, რადგან, სავარაუდოდ, სვანეთში მან, რაჭის გავლით, სწორედ აქედან შეაღწია. „ყურმაო“ მთელ საქართველოში ცნობილი ლექსია, ცნობილია მისი მრავალი ვარიანტი. ჩვენამდე მოღწეული ლექსების უმრავლესობა ჩაწერილი ყოფილა რაჭაში და

¹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 36.

სწორედ რაჭაში ჩაწერილი ტექსტები გახდა უმეტესად მეცნიერთა დაინტერესების საგანი. მიუხედავად იმისა, რომ ეპიკური ძეგლის ტექსტური ვარიანტები რაჭის გარდა აღმოჩენილია სვანეთში, ქართლ-კახეთში, მთიულეთში, ხევსურეთში, ხევში, თუშეთსა და ფშავში, ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა არსად შემორჩენილა. სვანეთში ჩაწერილი „ყურშაო“ ქართულია, ამიტომ სვანური მას პირობითად ჰქვია. ეს ნიშნავს, რომ სვანეთში იგი საქართველოს სხვა რეგიონიდან შევიდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სვანურ ენაზე ერთი ვარიანტი მაინც აღმოჩნდებოდა. ბარში ფრაგმენტულად დარჩენილი ეს ფოლკლორული ნიმუში მთამ შემოინახა. ამ აზრს ავითარებს ელ. ვირსალაძე.¹ თუმცა, წმინდა სვანური საფერხულო სიუჟეტური მსგავსების თვალსაზრისით, შემონახულია ფერხულ „ბეთქილის“ სახით. რაჭულმა ხალხურმა ხელოვნებამ ადგილობრივი, „ყურშას“ ლოკალური ვერსია შექმნა „ივანე ქვაციხისელის“ სახით, სადაც ყურშა, მონადირე ივანეს ღვთაებრივი ძალლი, როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი ფიგურირებს.

საყურადღებოა, რომ საფერხულო ლექსი **„ია მთაზედა, თოვლიანზედა“** შემოინახა როგორც აღმოსავლეთმა ქართლ-კახეთისა და ფშავ-მთიულეთის სახით, ასევე დასავლეთმა რაჭის სახით. მიუხედავად მისი ფართო გავრცელებისა, ნიმუშის საფერხულო ნაწილი არსად შემორჩა. ამ ბალადის მთიულური ვარიანტი თითქოს აგრძელებს რაჭულ ვარიანტში განვითარებულ სიუჟეტს. ორივე ვარიანტისთვის დამახასიათებელია ტრაგიზმი და ემოციური სიმძაფრე.

იმ ფერხულთა შორის, რომელსაც დაკარგული აქვს ქორეოგრაფიული ნაწილი, ერთ-ერთია ნ. აბაკელიას მიერ დაფიქსირებული საფერხულო სიმღერა **„სახლო,**

¹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 38.

სალხინოდ დადგმული¹. სიმღერა სრულდებოდა სახლის საძირკვლის ამოყვანის დროს. ლექსი ქართლ-კახეთშიც შემორჩენილია როგორც ფოლკლორული ზეპირსიტყვიერების ნიმუში. საცეკვაო ლექსიკა არც აქ შემოგვრჩა.

„შავლეგო“ რაჭული ეპიკურ-ისტორიული ჟანრის ღირსეული წარმომადგენელია. ამ ლექსის რაჭული ვარიანტი ა. თათარაძეს მოცემული აქვს თავის ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“. საცეკვაო ლექსიკა იგივეა, რაც „ამირანის ფერხულის“. ის თვლის, რომ თუ ფერხულ „შავლეგოს“ საცეკვაო ლექსიკის დადგენის შესაძლებლობა მოგვეცემოდა, მისი ქართლ-კახური წარმომავლობის გათვალისწინებით, ზოგადად ქართლ-კახური ფერხულების შესახებ ინფორმირებულნი ვიქნებოდით. ვფიქრობ, აღნიშნული ვერსია არასწორია, რადგან ის თავად განსაზღვრავს ამ ფერხულის საცეკვაო ლექსიკას, რომლის მიხედვითაც ფერხულთა საკმაოდ დიდ ჯგუფში ერთიანდება. ამ ლოგიკით, აღმოჩნდება, რომ ყველა ფერხული, რომელთა საცეკვაო ლექსიკაც „შავლეგოს“ საცეკვაო ლექსიკის იდენტურია, ქართლ-კახური ყოფილა. ჩვენი აზრით, მხოლოდ ერთი ნიმუშის საფუძველზე, მთელი დიალექტის განსაზღვრა შეუძლებელია. გარდა ამისა, ახალ ობიექტურ რეალობაში, ნიმუში იძენს იმ მხატვრულ მახასიათებლებს, რომელშიც არსებობას აგრძელებს.

სიმპტომატურია, რომ დასავლეთ საქართველოს ბარი სამონადირო ეპიკური ძეგლების დაცულობით არ გამოირჩევა. სამეგრელო, გურია, სადაც ხელშესახები ქორეოგრაფიული ნიმუშები გაგვაჩნია, დიალექტურ ურთიერთმიმართებაში რაჭულ ფოლკლორთან არ ფიქსირდებიან. იმერეთთან რაჭას საფერხულო

¹ აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 53.

ნიმუში „**მადლი მახარობელსა**“ აკავშირებს, თუმცა ამ ფოლკლორული ნიმუშის ქორეოგრაფიული სახე შემორჩენილია მხოლოდ როგორც რაჭული. „ეს ფერხული სრულდება აღდგომას ეკლესიის ეზოში, შემდეგ კი მთელი კვირის განმავლობაში“.¹

„ქრისტე აღდგას სამწილადი ვარიანტები მხოლოდ მთარაჭაში (სოფ. ლებში) ფიქსირდება (♩ 136, ♩ 60). გაცილებით უფრო გავრცელებულია ამ სიმღერის ორწილადი ნიმუშები, რომლებიც სრულდება მთარაჭაში, ზემო და ქვემო რაჭაშიც. ყურადღებას იქცევს ქვემორაჭული ქრისტე აღდგას ვარიანტები, რომელთაგან ერთი (♩ 61) ამავე სახელწოდების ლენხუმური საფერხულო სიმღერის (♩ 86) ანალოგიურია, ხოლო მეორის (♩ 59) ინტონაციური და სტრუქტურული ქარგა სვანურ ბიბას (♩ 168) ენათესავება“.²

იმერული „ქრისტე აღდგა“ მეტ სიანლოვეს რაჭულ საფერხულოებთან ამჟღავნებს.³

რაფიელ ერისთავი, ნაშრომში, „ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები“, აღწერს ლენხუმის სოფლებში გამართულ დღეობებსა და მათ თანმხლებ საწესო-რიტუალურ ქმედებებს. არც ერთი მის მიერ ჩამოთვლილი თავშეყრა ცეკვა-თამაშის, ფერხულისა და სხვადასხვა სანახაობის გამართვის გარეშე არ მთავრდებოდა. აქაც ხალხი ისევე ილხენდა და ერთობოდა, როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში. ლენხუმს გარს ეკვრის სვანეთი, რაჭა, სამეგრელო, იმერეთი. მხოლოდ იმერეთი გამოირჩევა ფერხულთა სიმწირით. რაჭულ და სვანურ მდიდარ საცეკვაო გავლენას ლენხუმში ვერ

¹ Вирсаладзе Ел., Весенняя хороводная поэзия, Изд. „Наука“, Мос., 1964, стр. 8.

² კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014. გვ. 54.

³ იქვე, გვ 131.

ვადასტურებთ. ლეჩხუმში გამართული სანახაობების შესახებ ძალიან მწირი ინფორმაცია მოგვეპოვება თეორიული თვალსაზრისითაც. ჩვენთვის ამოუხსნელი მიზეზით კი, თუნდაც ამ მწირი აღწერილობების შესაბამისი, არც პრაქტიკული მხატვრული ნიმუში არ შემორჩა ქართულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს.

ერთადერთი ფოლკლორული ნიმუში, ისიც სასიმღერო სახით რაჭული და ლეჩხუმური დიალექტური ურთიერთმიმართების დასტურად არის „ქრისტე აღდგა, გიხაროდეს, მადლი მახარობელსაო“. სოფელ დონორისას (სავარაუდოდ დონორისა უნდა იყოს) ახალკვირიკე დღეს, რომელიც პასექის მეორე კვირასაა, „შემდეგ წირვისა, ორ საათს, შეექცევიან თამაშობასა, იმღერებენ ქრისტე აღდგა, გიხაროდეს, მადლი მახარობელსაო“¹ და სხვა სიმღერებს. საფერხულო „ქრისტე აღდგა“ დაფიქსირებულია ლეჩხუმშიც, თუმცა რაჭული ანალოგი განსხვავებულია, მხოლოდ ქვემო რაჭის სოფელ ცახის ვარიანტი ამჟღავნებს ლეჩხუმურთან მსგავსებას, რაც ქვემო რაჭისა და ლეჩხუმის ტერიტორიული სიახლოვით უნდა იყოს განპირობებული. საცეკვაო ლექსიკა უცნობია.²

ვაგრძელებ იხილეთ შემდეგ ნომერში

¹ ერისთავი რ., ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები, „მეცნიერება“, თბ., 1986, გვ. 26

² კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014. გვ. 129

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997;
- არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950;
- გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011;
- დვალისხვილი უ., ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა (დამხმარე მეთოდური სახელმძღვანელო), „კენტავრი“, თბ., 2017;
- ეთნოგრაფიული წერილები სვანებზე, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1973;
- ერისთავი რ., ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები, „მეცნიერება“, თბ., 1986;
- ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ებოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964;
- ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი; ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977;
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა; საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010;
- კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014;
- კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957.;
- მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, თბ., 1989;
- Вирсаладзе Ел., Весенняя хороводная поэзия, Изд. «Наука», М., 1964.

გორა კაპანაძე,

დრამის რეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: პროფ. დავით კობახიძე,
პროფ. თამარ ბოკუჩავა

„კვაჭიალა“ რუსთაველის თეატრში

მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“
როული სტრუქტურისა და ფორმის ნაწარმოებია, თუმცა
მისადმი ინტერესი და მისი პოპულარობა სწორედ
რომანის მრავალპლანიანობამ განსაზღვრა. ქართული
თეატრი ყოველთვის უტრიალებდა ამ თემას. მიხეილ
ჯავახიშვილის პირველი რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“
1924 წელს დაიწერა და იმთავითვე გამოიწვია
საზოგადოების ინტერესი.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ 1925 წლის პირველივე
გამოცემას წინ უძღვის ავტორის წინათქმა, რომელშიც
ვკითხულობთ: „ვბედავ და ამ წიგნს წრფელის გულით
მივუძღვნი ყველა მსხვილფეხა და წვრილფეხა კვაჭის
და კვაჭიკოს, რომელნიც ჩემს კურთხეულ სამშობლოში
ყოველთვის უხვად მოიპოვებოდნენ“¹. თავად კი
მოგვიანებით, 1930-31 წწ., უბის წიგნაკში ჩაწერს:
„მეუბნებიან, ჩვენ კვაჭები აღარ გვყავსო. ეს მართალია,
რადგან უდაბნოში კვაჭს რა უნდა! სამაგიეროდ, თუმნიანი
კვაჭიკო ათიათასობით მოიპოვება. დიდი კვაჭები კი
სულ სხვა ბანაკში უნდა ვეძებოთ (პოლიტკვაჭები)“². ეს
უკანასკნელი – **პოლიტკვაჭები** – შესაძლოა, ნებისმიერ
დროსა და ეპოქაში გამოიყენო ფულის, ძალაუფლების,
პოპულარობისა და საკუთარ თავზე მოფიქრალი
პოლიტიკოსების სიმბოლოდ.

¹ ჯავახიშვილი მ., კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი,
შვიდ-კარიანი რომანი, ტფ., „საბჭოთა კავკასიონი“, 1925. გვ. 3

² ჯავახიშვილი მ., უბის წიგნაკებიდან (1924-1935წწ.), წიგნი
გამოსაცემად მოამზადეს მარინა შიშნიაშვილმა და ცისანა გენძეხაძემ,
თბ., „ინტელექტი“, 2011, გვ. 254

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ დაწერის შემდეგ, მიხეილ ჯავახიშვილს დაუწერია სუთმოქმედებიანი პიესა, შვიდ სურათად, 30-ზე მეტი მოქმედი პირით, სახელწოდებით „ივერიუმი“ (ამჟამად დაკარგულია), რომლის მთავარი მოქმედი პირი ისევ კვაჭი იყო. პიესა რომანის გაგრძელებას წარმოადგენდა. მასში კვაჭის თურქეთიდან საქართველოში დაბრუნება ყოფილა აღწერილი. კვაჭობა, როგორც მოვლენა, მნიშვნელობას იძენდა. თავად ჯავახიშვილი დავით კასრაძესთან საუბარში აღნიშნავდა: „კვაჭი“ იმდენად პოპულარული გახდა, რომ „კვაჭობა“, „გაკვაჭება“ უკვე გაქნილი ადამიანის სახელად გადაიქცა“.¹ ასეთი პოპულარობის გამო, „ივერიუმი“ ბათუმის, ქუთაისისა და რუსთაველის თეატრების რეპერტუარში შეიტანეს, შესაბამისად, ის უნდა დაედგათ აკაკი ფალავას, მიხეილ ქორელსა და სანდრო ახმეტელს. პიესის შესახებ მაღალი აზრის ყოფილა სანდრო ახმეტელი: „ბოლო წლებში ქართულად ასეთი პიესა არავის დაუწერიაო“.² 1927 წლის 10 მაისს გერონტი ქიქოძე ჯავახიშვილს სწერდა: „სანდრო ახმეტელს შენი „ივერიუმი“ ძალიან მოსწონს“. რა თქმა უნდა, რეჟისორებს ჰქონდათ შენიშვნებიც, მაგალითად, მიხეილ ქორელი ჯავახიშვილს სწერდა: „პიესა ჯერჯერობით სცენისთვის არ გამოდგება – მიზეზებს კი ასე ასაბუთებდა – პიესა ძალიან დიდია, თვითეული მოქმედებაც გრძელია, გაჭიანურებულია, ამიტომ დიალოგები, რომელნიც თავის თავად ძალიან შინაარსიანია, მოსაწყენი ხდება და მსმენელს ღალავენ“. სანდრო ახმეტელს უთქვამს: „ივერიუმს“ ჯერ კიდევ ცოტათი მოთხრობის სტილის გავლენა ეტყობა, მაგრამ შემდეგ ამ გავლენისგან განთავისუფლდებო. გერონტი ქიქოძის თანახმად, ახმეტელს ერთი რჩევა

¹ ჯავახიშვილი ქ., მოგონებანი მამაზე, თბ., „მერანი“, 2000, გვ. 156

² ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი, ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968, გვ. 165

ჰქონია: „კვაჭის სახელი შესცვალო – ეს სრულიად დამოუკიდებელი ნაწარმოებიაო“.

რა თქმა უნდა, მიხეილ ჯავახიშვილი გაგებით ეკიდებოდა იმ ფაქტს, რომ პიესა სცენური ადაპტაციის დროს ცვლილებებს განიცდიდა. თავადაც სწერდა აკაკი ფალავას: „გასწორება მინდობილი აქვს ახმეტელსა და თათარაშვილს. ახმეტელი მარწმუნებს, არაფერს შევცვლითო“¹.

„ივერიუმი“ დამოუკიდებელი ნაწარმოები ყოფილა (და არა „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება), რომელშიც მწერალს კვაჭის სტამბოლიდან საქართველოში დაბრუნების ამბები ჰქონია აღწერილი. ეს დადასტურებულია ჯავახიშვილის მიერ შალვა დადიანისადმი გაგზავნილ წერილებში: **„მე ვწერ კვაჭის დაბრუნების ამბავს პიესად“**.

1927 წლის 4 სექტემბრის „ზარია ვოსტოკა“ აქვეყნებს ცნობას: „მწერალმა ჯავახიშვილმა უკვე დაწერა საბჭოთა პიესა „ივერიუმი“. 29 სექტემბერს კი ამავე გაზეთის რუბრიკაში „ხელოვნება“ სათაურით – „ახალი სეზონი ქართულ დრამაში“ მითითებულია, რომ „მიხეილ ჯავახიშვილმა დაამთავრა პიესა „ივერიუმი“, რომელიც ამჟამად თეატრშია და სათანადო გადამუშავების პროცესშია, შემდეგ გადაეცემა სათანადო ორგანოებს დასამტკიცებლად“.

1924 წლის 2 სექტემბერს გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა: „შალვა დადიანი, რომელიც ამჟამად მოსკოვში იმყოფება სცენაზე დასადგმელად ამზადებს მ. ჯავახიშვილის რომანს „კვაჭი კვაჭანტირაძე“². შალვა დადიანს, მიხეილ ჯავახიშვილის ნებართვით, დაუწყია რომან „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირებაზე მუშაობა. ამას დადასტურებს მიხეილ ჯავახიშვილის პირად არქივში დაცული შალვა დადიანისადმი მიწერილი

¹ ჯავახიშვილი ქ. ივერიუმი, ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968, გვ. 169

² გაზ. „კომუნისტი“, 2 სექტემბერი, 1924

არაერთი წერილი, რომლებშიც ავტორი აღფრთოვანებას გამოხატავს რომანის სასცენო ვარიანტის შექმნის გამო. „კვაჭი“ და, ზოგადად, კვაჭობა მალევე იქცა მყარ გაქვავებულ ფორმად, რომელსაც დაუკავშირდა თაღლითობის, ავანტიურის, უზნეობის... მნიშვნელობები. რომანისა და ამ თემის პოპულარობას ისიც ადასტურებს, რომ 1927 წელს, როცა „ივერიუმი“ რუსთაველის თეატრში უნდა დაედგათ, უკვე რეპერტუარში შეტანილი იყო კიდევ სამი პიესა, სამივე კვაჭის თემაზე: ნიკოლოზ შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“ და „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“, შალვა დადიანისეული ინსცენირება „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, რომელიც მოსკოვის „წითელი თეატრის“ დაკვეთით იქმნებოდა: „უთუოდ გეცოდინებათ, რომ „წითელმა თეატრმა“ შემიკვეთა პიესად ამეიქნა... პიესა ამჟამად მზადა მაქვს“ – ეს წერილი დათარიღებულია 1926 წლის 21 ივლისით. მიხეილ ჯავახიშვილი პასუხად მისწერს: „პიესის ტექნიკაც კარგად იცით და ნიჭიც შეგწევთ, ამიტომ დარწმუნებული ვარ, რომ „კვაჭის“ ნელ მასალას შესაფერად გარდაქმნით და ამოსწურავთ“. ამავე წერილში საინტერესოა მწერლის აზრი იმის შესახებ, რომ მისი რომანი ქრონოლოგიური წესით – ქრონიკის ფორმითაა დაწერილი და ეს გაართულებს ინსცენირებას, ამიტომ იმედს გამოთქვამს: „**მთლიანი კვანძის უქონლობა დინამიკამ უნდა აინაზღაუროს**“.¹

გარდა ამისა, მიხეილ ჯავახიშვილს აღელვებდა მთავარი როლის შემსრულებლის საკითხიც. მოგვიანებით ის აკაკი ფალავას მისწერს: „ერთი რამ მაფიქრებს ოღონდ: კვაჭის როლი მეტად რთულია და ძნელი. ვის დააკისრებთ, ვინა გყავთ? ზარდალიშვილი მოერევა, თქვენს დასში ხომ არ არის?... **ნამდვილი სატირაა, „რევიზორივით“ ყველასი და ყველაფრის გაბითურებაა. გროტესკის საზებში არის დაწერილი**“ (წერილი დაწერილია 25. 08. 1927 წ.). აქედან აშკარაა,

¹ ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი, ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968, გვ. 166

რომ სტამბოლიდან ბოლშევიკურ საქართველოში დაბრუნებული კვაჭის ამბები, გროტესკულ ხაზებში დაწერილი სატირაა, ალბათ, უფრო – პოლიტიკური სატირა (ყველასი და ყველაფრის გაბითურება)! საინტერესოდ გვეჩვენება მწერლის ერთი ბარათიც, დათარიღებული 1934 წლით, რომელიც ეძღვნება სანდრო ახმეტელს. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ფარული თუ გამოვლენილი უთანხმოება „ივერიუმის“ გამო ახმეტელსა და ჯავახიშვილს შორის უკვე შვიდი წლის მომხდარი იყო, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია დიდი პროზაიკოსისთვის, რეალურად შეეფასებინა, ასევე, დიდი რეჟისორი. ბარათში ჩვენთვის საინტერესო ასეთი პასაჟია: „შენი თაოსნობით დაარსებულმა და შენივე ხელმძღვანელობით აღზრდილმა თეატრმა – მიმართავს სანდრო ახმეტელს – თანდათან იპოვა **ეროვნული ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიკურობა, გმირული სული**“.¹ აქ ჩამოთვლილია სათეატრო ხელოვნების უმთავრესი კომპონენტები, სწორედ ის, რაც ასე თვალსაჩინოა თავად „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მხატვრულ ქსოვილში.

მიხეილ ჯავახიშვილი უტყუარი აღლოთი გრძნობდა საშიშროებას რუსთაველის თეატრში დატრიალებული „კვაჭიდას“ გამო. სანდრო ახმეტელი გაუფრთხილება კიდევ, ოთხი კვაჭი ერთ სეზონში ვერ დაიდგმებაო! ახმეტელის პასუხი იყო: „არაფერია, უმნიშვნელოა!“ მწერალს გერონტი ქიქოძეც აიმედებდა: „ივერიუმი“ რომანის გავრძელებაა და შალვას პიესა ხელს არ შეეიშლის აგრე რიგადო.

ამ პერიოდისათვის მიხეილ ჯავახიშვილი რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭოს წევრი იყო, მაგრამ „ივერიუმის“ დადგმა, თეატრის მთავარი სარეპერტუარო კომიტეტის გადაწყვეტილებით, მომავალი სეზონისათვის

¹ ჯავახიშვილი ქ., მოგონებანი მამაზე, თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 2000, გვ. 166

გადაიდო. სპექტაკლზე მუშაობა შეჩერდა ბათუმისა და ქუთაისის თეატრებშიც. ზუსტი მიზეზები უცნობია. როგორც მიმოწერიდან იკვეთება, ბათუმისა და ქუთაისის თეატრებს იდეის განხორციელებაში, ალბათ, უფრო ფინანსურმა პრობლემამ შეუშალა ხელი. სულ სხვა ვითარება იყო რუსთაველის თეატრში. კვაჭის თემაზე ოთხმა პიესამ უხერხულობა მანც შექმნა (როგორც ამას თავიდანვე ვარაუდობდა მწერალი), ამიტომ საჭირო გახდა ერთი რომელიმე პიესის მომავალი სეზონისთვის გადატანა და ეს ბედი სწორედ მიხეილ ჯავახიშვილს ხვდა. ამის შემდეგ ჯავახიშვილი იწყებს გზების ძიებას, როგორმე მშვიდად, უკონფლიქტოდ თავადვე მოაგვაროს საქმე. პირველ სამოქმედო ნაბიჯად მან გადაწყვიტა, ნიკო შიუკაშვილისთვის ეთხოვა, რომ მოესხნა კვაჭის სახელი ორივე პიესიდან: „პატივცემულო ძმაო ნიკო, ...ან მე უნდა მოვინელო ზარალიც და დამცირებაც, ან თქვენ უნდა გამოუცვალოთ სახელი კვაჭს. მე ვერ გამოვცვლი ჩემს გმირს, რადგან ტიპის ავტორი ვარ... მე „ამერიკელი ძია“ მხოლოდ სცენაზე ვნახე და დავრწმუნდი, რომ თქვენი კვაჭი არ არის ჩემი რომანის ტიპი. ის უფრო თაღლით კომისიონერს ჰგავს, ვიდრე – კვაჭს. როგორც ხედავთ, მეტად უსიამოვნო ამბავი გაიხლართა. მე მინდოდა მომეთხოვნა სარეპერტუარო კომისიისთვის, რომ მასვე გადაეჭრა დავა. რადგან მან აღძრა ეს საქმე, ისევ ის არის მოვალე, განაჩენიც გამოიტანოს. მეურ გადავწყვიტე, თქვენთვის მომემართა და ისევ შინაურულად გაგვეხსნა ეს ხლართი“¹.

რა თქმა უნდა, ნიკო შიუკაშვილი მაშინვე დათანხმდა მწერალს, მოესხნა კვაჭის სახელი პიესიდან, მაგრამ ამის წინააღმდეგი უკვე თეატრი წასულა. მოკლედ, საქმე ისე გართულდა, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი იძულებული გახდა, თხოვნით მიემართა საქართველოს კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის,

¹ ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი, ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968, გვ. 168

მიხეილ კახიანიასთვის. წერილში ვკითხულობთ: „ჩემი პიესის დადგმა მომავალი სეზონისთვის გადასდეს მარტო იმიტომ, რომ ჩემი პიესის გმირი კვაჭი სხვების პიესებშიც გამოდის და მთელი სეზონი კვაჭიად გადაიქცევაო... თხის პატრონს თხის კულსაც არ აძლევენ. კვაჭის ტიპი მე მეკუთენის და ისევ მე უნდა დავიწიო უკან? უსამართლობა ცხადზედ უცხადესია... გამოსცვალონ კვაჭის სახელი და დასდგან ორი კვაჭი – დადიანისა და ჩემი. ან ოთხივე პიესა გაუშვან და, რომელიც გაიმარჯვებს, თეატრსაც ის შერჩება. მიიღეთ კონკურენციის პრინციპი და დავაც თავის თავად გადაწყდება... მწამს, რომ სამართლიანობა აღდგენილ იქნება“.¹

ამის შემდეგ ჯავახიშვილი წერილით მიმართავს სანდრო ახმეტელს (წერილი დათარიღებულია 1927 წლის 28 დეკემბრით). მწერალი დაბეჯითებით ითხოვს, რომ ნიკო შიუკაშვილის პიესებში მოხსნან კვაჭის სახელი (ნ. შიუკაშვილის თანხმობის საფუძველზე), მაგრამ, როგორც ჩანს, თეატრი არ წავიდა კომპრომისზე (აუხსნელი სიჯიუტის გამო) და არც მიხეილ ჯავახიშვილი დასთანხმდა „ივერიუმის“ მომავალი სეზონისთვის გადატანას.

ამაო აღმოჩნდა მიხეილ ჯავახიშვილის მცდელობაც, დაედგათ სპექტაკლი. ნიკოლოზ შიუკაშვილისადმი, სანდრო ახმეტელისა და საქართველოს კომუნისტური პარტიის პირველი მდივნის, მიხეილ კახიანიასადმი მიწერილმა წერილებმა შედეგი ვერ გამოიღო.

როგორც ცნობილია, 1927-1928 წლების სეზონის მოსამზადებლად რუსთაველის თეატრის დასი ზაფხულში ბორჯომში ჩავიდა. ახმეტელმა აქ მუშაობა დაიწყო უილიამ შექსპირის „მეფე ლირსა“ და მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძეზე“ (ინსცენირება შალვა დადიანისა). სარეპეტიციო დღიურის მიხედვით

¹ ჯავახიშვილი ქ. ივერიუმი, ჟურნ. მნათობი, №5, 1968. გვ. 168.

ირკვევა, რომ რეჟისორის ასისტენტი დოდო ანთაძე ყოფილა (რუსთაველის თეატრის მუზეუმის 1927-28 წწ. სარეპეტიციო დღიურის მასალები №30-55). რეპეტიციები დაიწყო 4 ივლისს და შეწყდა რვა თვის შემდეგ – 1928 წლის 23 მარტს. სპექტაკლზე მუშაობის შეჩერების რეალური მიზეზები კარგა ხანს უცნობი იყო. არსებობდა მხოლოდ ვარაუდები. სამწუხარო ფაქტია ისიც, რომ, როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის „ივერიუმი“, ისე შალვა დადიანისეული ინსცენირებაც დაკარგულია. სარეპეტიციო დღიურის მიხედვით, ბევრი რამის რეკონსტრუქციაა შესაძლებელი¹, ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ ასპექტს შევხებით: 1927 წლის 23 ივლისს გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ რუბრიკაში „ხელოვნება“ აქვეყნებს ცნობას, როგორ ემზადება ქართული თეატრი 1926-27 წწ. სეზონისათვის: „ქართული პიესებიდან თეატრმა უკვე მიიღო „კვაჭი“ შ. დადიანის მიერ მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების რომანიდან გადმოკეთებული“. პირველივე რეპეტიციის ჩანაწერში სახელწოდებად წერია „კვაჭი“, მის ქვემოთ – როლების განაწილება. „კვაჭი“ კიდევ გამოჩნდება 8 ივლისისა და 3 სექტემბრის სარეპეტიციო ჩანაწერებში. სხვა შემთხვევაში მითითებულია, როგორც „კვაჭი კვაჭანტირაძე“. 13 აგვისტოს „ზარია ვოსტოკა“ იუწყება, რომ თეატრში „დასადგმელად მზადდება აგრეთვე შ. დადიანის ახალი პიესა „გაიმასქნება“, რომელსაც საფუძვლად უდევს მ. ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭის“ ფაბულა“. მხოლოდ 1927 წლის 6 სექტემბრიდან 30 სექტემბრის ჩათვლით სარეპეტიციო ჩანაწერებში „კვაჭის“ ნაცვლად ჩნდება სახელწოდება – „გაიმასქნება“, თუმცა იქვე ფრჩხილებსა და ბრჭყალებში მითითებულია – („კვაჭი“), რომელსაც მოსდევს დასათაურება „II სურათის დაგეგმვა“. ასე

¹ დაწვრილებით იხ.: დავითაია ე., სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით, თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, №8-9, თბ., 1979, გვ. 81-94

რომ, „კვაჭისა“ და „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ გვერდით ჩნდება მესამე სახელიც, „გაიმასქნება“.

ახმეტელი სპექტაკლში იყენებდა ინტერმედიებს: „ინტერმედიები ჩართული უნდა იქნეს ყოველი სურათის შემდეგ ან დასაწყისში“ – ვკითხულობთ დღიურში. ვასილ კიკნაძის აზრით, ინტერმედიებს არ ჰქონდა მხოლოდ სპექტაკლის „შეკვრის“ ამოცანა. ახმეტელს „აინტერესებდა ხალხური თეატრალური სანახაობითი ფორმების ძიება, მისი გაცოცხლება. ინტერმედიები მას საშუალებას აძლევდა, ჩატარებინა გაბედული ექსპერიმენტი“.¹ წარმოდგენას მუსიკალურად აფორმებდა იონა ტუსკია, ხოლო ესკიზებს ირაკლი გამრეკელი ქმნიდა. სარეპეტიციო დღიურების მიხედვით ირკვევა, რომ სპექტაკლი დატვირთული იყო მელოდიებით. რეპეტიციებზე მოუსმენიათ შემდეგი ნომრები: სიმღერა „ქალი მომწონდა“; „მარში ქოსასა და ნაცარქექიას დიალოგისათვის“; „ნანა“; „საყვარელი მყავს და მიყვარს“; „ეო მეო“; „მე ვარ და ჩემი ნაბადი გამთენებელი ღამისა“; „ოი, დილილმე, დილილმე“; „მივიღვარ ღამაზ ქუთაისს“. როგორც ჩანს, იონა ტუსკია ეყრდნობოდა ხალხში გავრცელებულ ჰანგებს და სპექტაკლისთვის ამუშავებდა. ამკარაა, რომ ეს მელოდიები პერსონაჟთა ხასიათის გამოკვეთას უწყობდა ხელს. შემოქმედებით წვასა და ძიებაში იყო ირაკლი გამრეკელიც. მას წარმოუდგენია ესკიზები, მუშაობდა დეკორაციებზეც, მაგალითად: პირველი მოქმედების მეშვიდე სურათში ცარიელ სცენაზე შემოჰქონდათ კასრი, რომელიც გახსნის შემდეგ რესტორნის ფუნქციას იძენდა ოთხი მაგიდითა და 17 სკამით.

სანდრო ახმეტელს საინტერესოდ გაუნაწილებია როლებიც:

¹ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელის დაუმთავრებელი რეპეტიციები (კვაჭი კვაჭანტირაძე – 1927 წ.), თეატრალური მოამბე №1, 1975, გვ. 28.

კვაჭი კვაჭანტირაძე – გ. დავითაშვილი
სილიბისტრო – ალ. კორიშელი
ჭიპი – ალ. ჟორჟოლიანი
ლექსა – თ. წულუკიძე
ელენე – თ. ჭავჭავაძე
ლასპუტინი – ა. ხორავა

სპექტაკლში დაკავებული იყო თითქმის მთელი დასი:
ს. თაყაიშვილი, პ. კობახიძე, ე. აფხაიძე, პ. კანდელაკი,
ვ. გოძიაშვილი, ი. ქანთარია, ბ. შავიშვილი...

ახმეტელმა ბორჯომიდან დაბრუნების შემდეგ
თბილისშიც განაგრძო სპექტაკლზე მუშაობა. „მე-2
მოქმედება, ფაქტობრივად, თითქმის დასრულებული
იყო, როცა მუშაობა შეწყდა“¹

რეპეტიციების დაწყებიდან ერთ კვირაში ბორჯომში
ჩავიდა თავად მიხეილ ჯავახიშვილი, რომელიც
დაესწრო მერვე რეპეტიციას და სანდრო ახმეტელთან
ხანგრძლივი საუბარიც ჰქონდა სპექტაკლის ირგვლივ.
არ არის გამორიცხული, ემსჯელათ „ივერიუმის“
შესახებაც, ასე მტკივნეულად რომ განიცდიდა
მწერალი. როგორც ცნობილია, სანდრო ახმეტელს
დადიანისეული ინსცენირების დადგმა გადაწყვეტილი
ჰქონდა ბერიკების ნიღბებით. აკაკი ვასაძის აზრით,
ეს ერთგვარი სტილისტური შეუსაბამობა იყო, რადგან
მიხეილ ჯავახიშვილის მკვეთრად რეალისტურ სახეებზე
მორგებული ბერიკების ნიღბები, ცოტა არ იყოს,
ხელოვნური აღმოჩნდა, კარგავდა მნიშვნელობას და
სიმწვავეს. ფორმა და არსი უნებურად დაუპირისპირდა
ერთმანეთს, როგორც ცა და მიწა“²

მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭიდაზე“ შეტევა
პრესითაც დაიწყო. 1927 წლის გაზეთი „კომუნისტი“

¹ დავითაია ე., სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა
„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით,
თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, №8-9, თბ. 1979. გვ. 94.

² ვასაძე ა., მოგონებები და ფიქრები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“,
№11, 1974. გვ. 101.

აქვეყნებს პლ. ქიქოძის წერილს: „რაც შეეხება რეპერტუარის იმ ნაწილს, სადაც კვაჭი ბატონობს („კვაჭის გასაბჭოება“, „ივერიუმი“ - მ. ჯავახიშვილის, „ამერიკელი ძია“ - შიუკაშვილის), ამაზე რაღა ითქმის? აქაც ამკარაა, თუ რომელი აუდიტორიისთვისაა შექმნილი იგი. საქმე იმაშია, რომ თეატრი გვპირდება კვაჭის ნიღაბის შექმნას და, საერთოდ, ნიღაბთა თეატრად გადაქცევას ლამობს“.

1927 წლის 13 ნოემბერს შედგა პრემიერა ნიკო შიუკაშვილის პიესისა „ამერიკელი ძია“ (მეორე ნაწილი), დამდგმელი რეჟისორი - ს. ახმეტელი, მხატვარი - მ. შავიშვილი, კომპოზიტორი - ი. ტუსკია. მართალია, ამ სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟი - კვაჭი, როგორც მიხეილ ჯავახიშვილი ამბობდა, არ ჰგავდა თავის კვაჭს. რა თქმა უნდა, იყო მსგავსებაც, მაგრამ „რომანის გმირისგან განსხვავებით, შიუკაშვილთან იგი არაა ისეთი თავაწყვეტილი - ფრთხილობს, ზვერავს ახალ სინამდვილეს. „ამერიკელ ძიაში“ კვაჭი „განვითარებადი“ ტიპია, პარტიულ-ბიუროკრატიულ აპარატთან ერთად დასახვეწი. მომავალში იგი დიდი კომბინატორი გახდება“.¹

ნიკო შიუკაშვილთანაც და მიხეილ ჯავახიშვილთანაც ერთი მთავარი ფაქტი იყო სარისკო: როგორც უკვე დადგმულ სპექტაკლში, ისე დასადგამ „ივერიუმიც“ კვაჭი მოქმედებდა ბოლშევიკურ საქართველოში და ყალიბდებოდა ახალი ტიპის ბოლშევიკ თაღლითად. კვაჭის გასაბჭოება, რა თქმა უნდა, შეუმჩნეველი არ იქნებოდა პარტიული ნომენკლატურისთვის და, როგორც ჩანს, პრობლემებმაც ამის გამო იჩინა თავი.

1927 წლის 8 დეკემბერს გაიმართა ნიკო შიუკაშვილის მეორე პიესის „ძიას გასაბჭოება“ პრემიერა. როგორც აკაკი ვასაძე იგონებს: „აწ დადგმული „გასაბჭოებული ძია“

¹ ოქროპირიძე ზ., კვაჭის ტიპი XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ დრამატურგიაში, ჟურნ. „კრიტიკიუმი“, №13, 2005. გვ. 107

ისეთ მწვავე პოლიტიკურ პასქვილში გადაიზარდა, რომ რამდენიმე ხნის შემდეგ მოიხსნა რეპერტუარიდან¹.“

საქმე ისაა, რომ 1928 წლის 7 იანვარს შედგა რუსთაველის თეატრის სარეპერტუარო საბჭოს სხდომა, რომელზეც მოიხსნა ნიკო შიუკაშვილის პიესა „ძიას გასაბჭოება“. სხდომის თავმჯდომარემ ს. თოხაძემ განაცხადა: „შემდეგი საკითხია „ივერიუმის“ შესახებ. ჩვენ ეს პიესა ავკრძალეთ. საკითხი ახლა ასე დგას: ერთ-ერთ ორგანიზაციაში ის განხილულ იქნა. **პიესა მოხსნა ამ ორგანოში**...“ შემდეგ კ. მეგრელიძე ასე დააბოლოოებს: „არსებობს **ორგანოს დადგენილება** ამ პიესის აკრძალვის შესახებ. სამხატვრო კომიტეტს არა აქვს არავითარი უფლება ამ პიესის შესახებ ილაპარაკოს“².

მამასადაძე, „ერთ-ერთ ორგანოში“ უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდათ რეპერტუარიდან კვაჭის თემაზე არსებული პიესების გაქრობა. ამიტომაც აკრძალეს დადგმული სპექტაკლი „ძიას გასაბჭოება“ (პიესა დაკარგულად ითვლება), არ დადგმულა და აიკრძალა „ივერიუმი“ (პიესა დაკარგულია) და 8-თვიანი რეპეტიციების შემდეგ (სულ 93 რეპეტიცია), შეწყდა შალვა დადიანისეულ ინსცენირებაზეც მუშაობა (ეს ინსცენირებაც დაკარგულია).

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანმა, რომ იტყვიან, შეაზანზარა ქვეყანა! რუსთაველის თეატრში დაწყებული „კვაჭიდას“ ბუმი გასაბჭოებულ საქართველოში საშიშ მოვლენად მიიჩნიეს, რადგან არც თაღლითი ბოლშევიკის სახე და არც სატირული, „გროტესკულ ხაზებში დაწერილი ყველას და ყველაფრის გაბითურება“, მამხილებელი პათოსის პიესები „ამ ორგანოსათვის“ მისაღები არ იყო. ასე გამოუტანა განაჩენი სპექტაკლსა და პიესებს ბოლშევიკურმა რეჟიმმა. ეს დასაწყისი

¹ ა. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, 1977, თბ., გვ. 243

² დავითაია ე., სანდრო ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები, თბ., 1987, გვ. 281

იყო წითელი ტერორისა. „ამ ორგანოსგან“ ათი წლის შემდეგ თავად მიხეილ ჯავახიშვილსაც საბედისწერო განაჩენი ელოდა!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჯავახიშვილი მ., კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი, შვიდ-კარიანი რომანი, ტფილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა კავკასიონი“, 1925;
- ჯავახიშვილი მ., უბის წიგნაკებიდან (1924-1935წწ.), წიგნი გამოსაცემად მოამზადეს მარინა შიშნიაშვილმა და ცისანა გენძეხაძემ, თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011;
- ჯავახიშვილი ქ., მოგონებანი მამაზე, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2000;
- გაზ. „კომუნისტი“, 2 სექტემბერი, 1924;
- გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 23 ივლისი; 13 აგვისტო, 4 სექტემბერი, 1927;
- ვასაძე ა., მოგონებები და ფიქრები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1974;
- ოქროპირიძე ზ., კვაჭის ტიპი XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ დრამატურგიაში. ჟურნ. „კრიტიკიუმი“, №13, 2005;
- ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი. ჟურნ. მნათობი, №5, 1968.
- რუსთაველის თეატრის მუზეუმის 1927-28 წწ. სარეპეტიციო დღიურის მასალები, №30-55.

ლიკა მამაცაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ნატო გენგიური

**ალექსანდრე როინაშვილი –
XIX საუკუნის რჩეული**

*„...ალექსანდრე როინაშვილი თავის თავს კი არ
მოუკვდა, მოუკვდა თავის ერს, მოუკვდა ქართველობას,
რომლის ბედი და უბედობა თავის საკუთარ ბედად და
უბედობად გაიხადა და ამის გარე სხვა საგანი ცხოვრებისა
არა ჰქონია... თითოეული ამისთანა ადამიანი, ძალ-ღონე და
ციხე-სიმაგრეა ერისა, ქვეყნისა და მის მიერ განვლილი,
ღვაწლით დაქნილი ვ ზა მთელი სკოლაა და მწურთვნილია
ყველასი, ვისაც კი კაცობისათვის გული ერჩის.“¹*

ილია ჭავჭავაძე

XIX საუკუნის საქართველო, მძიმე პოლიტიკური და სოციალური რეალობის წინაშე დადგა: რუსიფიკაციის პროცესმა ჩვენს ქვეყანაში, ერთი მხრივ, ყოველივე ეროვნულის წაშლის არნახულ მასშტაბებს მიაღწია, თუმცა, მეორე მხრივ, ამ რთულმა ვითარებამ, ახალი თაობის მოღვაწეთა მთელი პლეადა წარმოქმნა საზოგადოებრივი და ეროვნული ინტერესების სასარგებლოდ.

თერგდალეულთა მოღვაწეობის კვალდაკვალ, საქართველოში ეროვნული ინტერესების გასატარებლად იბრძოდნენ სხვა ადამიანებიც, ისინი, ვინც სხვადასხვა სფეროში ქვეყნისადმი ერთგულებას ამკვიდრებდნენ. მათთან ერთად, ამ პერიოდის საქართველოში, ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა ალექსანდრე როინაშვილი. მის მოღვაწეობას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ ჩვენ

¹ ალექსანდრე როინაშვილი (ნეკროლოგი), ი. ჭავჭავაძე, გაზ. „ივერია“, № 102, 1898, 17 მაისი

დღეს ვფლობთ ვიზუალურ მასალას, ისტორიულ ფოტოებს, რომლებიც ფასდაუდებელია ჰუმანიტარული მეცნიერების დარგებისთვის, საქართველოსა და კავკასიის შესწავლისათვის. მისი მოღვაწეობის შედეგი მხოლოდ ის კი არაა, რომ შემოგვინახა ისტორიული სიმდიდრე ფოტომატიანის სახით, არამედ ისიც, რომ ჩვენამდე მოიტანა სამუზეუმო კოლექციები. გარდა ამისა, ალექსანდრე როინაშვილი ცნობილი მეცენატი და ფოტოგრაფიული სკოლის შემქმნელი იყო საქართველოში. ყოველივე განაპირობებს მის მნიშვნელობას ქართული კულტურისათვის.

ნებისმიერი კრიზისული ხანა, ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, საპირისპირო პროცესებს წარმოქმნიდა და თითქოს, გარკვეული კანონზომიერების თანახმად, სწორედ მაშინ იწყებოდა ქვეყნის ინტერესებისათვის ბრძოლა, როდესაც თითქოს ყოველივე ეროვნულის გასანადგურებლად იყო მიმართული. ამ ფონზე, ქართული ეროვნული სულისა და კულტურის შენარჩუნების, განვითარებისათვის ბრძოლა სხვადასხვა ფრონტზე მიმდინარეობდა.

ალექსანდრე როინაშვილის ფენომენი ეპოქამ, საუკუნემ, გარემოცვამ, საზოგადოებრივმა განწყობამაც მიიღო და ობიექტურად აქცია იმ დროისათვის გამორჩეულ პიროვნებად. XIX საუკუნე ახალი ტექნოლოგიების დაბადებისა და განვითარების ხანაა. ამ მხრივ, არც საქართველოა გამონაკლისი – ევროპისა და აზიის გასაყარზე მყოფი ქვეყანა, სრულიად ღიაა გამოგონებებისა და იმ პროცესების მისაღებად, რომლებიც ვითარდება მსოფლიოში. ალექსანდრე როინაშვილი სწორედ ის პიროვნებაა, რომელმაც ყოველივე ახალი შეითვისა, შეისწავლა, განავითარა და საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საუკეთესო ტრადიციებს დაუკავშირა. ფოტოგრაფიას ეროვნული იერი დაუძველდა, იქცა სამუზეუმო საქმის ინიციატორად და

პირველი კერძო მუზეუმის დამაარსებლად. ამ გზით, მან საგანმანათლებლო საქმიანობის ვრცელი არეალი შექმნა, ვინაიდან მუზეუმს ერის სახედ თვლიდა. როგორც ითქვა, როინაშვილის სახელს უკავშირდება პირველი ქართული ფოტოგრაფიული სკოლა.

ალექსანდრე როინაშვილი, თავისი დროის გამოჩენილ საზოგადო მოღვაწეთა გვერდიგვერდ, მუშაობდა პუბლიცისტური მიმართულებითაც. მისი წერილები და საჯარო გამოსვლები კრიტიკული და მწვავე ხასიათის მატარებელი იყო, ყოველი მათგანი ზუსტად ასახავდა საქართველოს ყოფა-ცხოვრების მანკიერ მხარეებს, მოუწოდებდა თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და ახლის ათვისებისაკენ, ცდილობდა თავადაზნაურობისა და გლეხობის პრობლემების საჭირობოროტო ჭრილში დანახვას, მათ გადაწყვეტას სხვადასხვა გზით, რაც პრობლემათა კარგ ცოდნაში გამოიხატებოდა. მისი უტყუარი ალლო მუდმივად უბიძგებდა როინაშვილს, ყოფილიყო ყველაზე რთული საკითხების გადაჭრის ინიციატორი. აალორძინა ქართული ხელსაქმე, რაც მივიწყებისკენ მიდიოდა.

ფაქტია, რომ ქველმოქმედებამ მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში დიდი როლი ითამაშა. როგორც მეცენატი, როინაშვილი ნიჭიერი ახალგაზრდების დასაქმებისა და სწავლისაკენ იყო ორიენტირებული, აფინანსებდა მათ სწავლას სხვადასხვა ქალაქში. მისი ხელშეწყობა მიმართული იყო ახალგაზრდებისკენ, სოციალური ფენისა და ეროვნების განურჩევლად, ვინც კი ამჟღავნებდა ნიჭსა და შრომისმოყვარეობას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი საქმიანობა ბიბლიოთეკების განვითარების მხრივ. ის უსასყიდლოდ არიგებდა წიგნებს სხვადასხვა სოფლებსა და ქალაქებში. ასევე ბიბლიოთეკების გახსნასა და აღჭურვაშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდა.

ალექსანდრე როინაშვილი სამუზეუმო კოლექციების

ერთ-ერთი პიონერია საქართველოში, რომელმაც მთელი თავისი ნაღვაწი საკუთარ ერს დაუტოვა. მან ერთ-ერთმა პირველმა გააცნობიერა მუზეუმის დანიშნულება. ამ კუთხით, პირველი ქართველი ფოტოგრაფის და სამუზეუმო ნივთების კოლექციონერის შემოქმედება ჯერ არ ყოფილა გამოკვლეული.

ალექსანდრე როინაშვილმა, როგორც ფოტოგრაფიმა, კავკასიის ერების, ყოფისა და ისტორიის მატთანე შექმნა. გარდა კავკასიურისა, ის დაინტერესებული იყო ისლამურ, ევროპულ, ჩინურ, იაპონურ ყოფასა და კულტურასთან დაკავშირებული მასალის შეგროვებით. მისი ფოტოგრაფია, გარდა ისტორიული მნიშვნელობისა, მხატვრული ღირებულების მატარებელია.

ალექსანდრე როინაშვილის თითოეული ქმედება გამიზნული იყო ეროვნული და კავკასიური კულტურის ისტორიის პოპულარიზაციისათვის. მისი სამუზეუმო კოლექციები აქტუალურია რამდენიმე მიზეზის გამო: შემოგვინახა რა კავკასიელი ერის ყოფის ამსახველი ექსპონატები, მისი კოლექციები წარმოადგენს სამეცნიერო-ისტორიულ ფასეულობას, რომლის ძირეული კვლევა აუცილებელია კულტურული მემკვიდრეობისთვის. ეს დანატოვარი დღემდე შესწავლის საგანია. მასში იკითხება მრავალეთნიკური კულტურის ნიშნები.

ალექსანდრე როინაშვილი საქმის ღრმა ცოდნით, მიზანდასახულად აგროვებდა ნივთებს, ქმნიდა ფოტოარქივს, რომელმაც ისტორიის ვიზუალიზაცია მოახდინა. XIX საუკუნის ბოლოს არსებული საქართველოს მძიმე პოლიტიკურ სინამდვილეში, გარემოში, სადაც ეროვნული ინტერესების აღზევებამ შექმნა საზოგადო მოღვაწეთა მთელი პლეადა და შესაბამისად, განსაკუთრებული ეტაპიც საქართველოს ისტორიაში, როინაშვილის პიროვნებაში გაერთიანდა ფოტოგრაფი, მემატთანე, სამუზეუმო საქმის ინიციატორი, კოლექციონერი, საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი,

შემოქმედი, მეცენატი და საგანმანათლებლო საქმის ერთგული გამგრძელებელი. სწორედ ამ გამორჩეული, განსაკუთრებული პიროვნების დანახვა და მისი ღვაწლის დაფასება შეძლეს მისი ეპოქის მოღვაწეებმა და მას, გარდაცვალების შემდეგ, დიდუბის პანთეონში მიუჩინეს ადგილი. ეს ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ინიციატივით მოხდა.

და ამას ადასტურებს სიტყვებიც, ილიამ რომ წარმოთქვა მისი დაკრძალვის დღეს:

„...აქ გამოსაკითხი ის კი არ არის, ბევრი შესწირა თავის ქვეყანას, თუ ცოტა. საქმე იმაშია, რომ რაც ჰქონდა, სულ მთლად თავისის ქვეყნის საკურთხეველზე დასდგა შესაწირად... ვინც თვითონ მოიპოვებს სახელს, იგი ბევრით წინ არის, იმაზე, ვისაც სახელი მამა-პაპათგან რჩენია და რგებია, ამიტომაც არის თქმული, რომ უფრო სასახელოა კაცმა თავისი გვარიშვილობა ასახელოს, ვიდრე – სახელოვანის გვარიშვილობით თავს იწონებდესო“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალექსანდრე როინაშვილი (ნეკროლოგი), ი. ჭავჭავაძე, გაზ. „ივერია“ № 102, 1898, 17 მაისი.

¹ ალექსანდრე როინაშვილი (ნეკროლოგი), ი. ჭავჭავაძე, გაზ. „ივერია“, № 102, 1898, 17 მაისი

Eka Tskhadadze,
Doctor of Letters

**MAKA VASADZE'S "THEATER LANGUAGE
SEMIOTICS OF ROBERT STURUA"**

Summary

Maka Vasadze's "Theater language semiotics of Robert Sturua" is an innovative work, in which the theory and practice of semiotics is completely adapted by her in the area of theatrical art. "Theater language semiotics of Robert Sturua" consists of six chapters, in which the following issues are distributed: theater language semiotics, fundamentals and formation of theater language, basics of Robert Sturua's theater language formation, Sturua-like interpretations of Georgian classical texts in 60-70s of the 20th century, "Effect of alienation", Robert Sturua's theater language and Georgian Shakespeariana of Robert Sturua.

Maka Vasadze supposes that act of semiotics is complex and living process, which permanently transforms and in every second fixes the world variability; against the background of these changes and diversity the interpretations offered by craftsman cannot be considered as certain message to craftsman and recipient, but we deal with a variety of sign system and everything depends on how we are ready to perceive, accept and understand these signs.

Maka Vasadze showed us how endless are the possibilities of "the theater language", how one can completely explain a wide range of signs and allegories, which we see on the stage and the most important, the universalism and generality of "theater language" is brilliantly reflected in versatile creation of Robert Sturua.

Nurpeis B.K.,
Doctor of Arts, Professor of the Kazakh National Arts
Academy named after T.Zhurgenov
Zhaxylykova M.B.,
PhD in Art History, associate professor of the Kazakh
National Arts Academy named after T.Zhurgenov

A NEW TURN IN THE ART OF KAZAKH DIRECTING

If we cast a glance at the history of Kazakh theatre, we will see that a number of prominent stage directors have made a contribution to the development of Kazakh theatrical art. Among them is the People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize of the USSR and the KSSR, People's Hero Azirbaizhan Mambetov who joined the Kazakh theatre in the 1950s and brought important innovations to Kazakh stage. At that time, in many Soviet theatres a generation of renowned directors, who opened up new horizons in their profession, came in sight. There were N.P.Okhlopkov, O.N.Yefremov, A.V. Efros, M.A.Zakharov in Russia, V.Panso in Estonia, M.Tumanishvili in Georgia and others. Azirbaizhan Mambetov who worked at the Kazakh Academic Theatre named after M.Auezov belonged to that cohort.

The renowned master of Kazakh theatre and cinema, great artist, wise mentor, Professor Azirbaizhan Mambetov takes an important place not only in the local, but in the world culture as well.

He went down in history as an artist with a peculiar creative style who maintained a busy directing career. For more than 35 consecutive years he served as the head of the theatre named after M.Auezov, which was a flagman Kazakh theatre, and made it famous throughout the world. He headed the Union of Theatre Workers of Kazakhstan for more than twenty years. At the same time, as a deputy of the Supreme Soviet of the KSSR and the member of party committee of the city he performed numerous duties. He was a prominent figure of social and cultural life of the Republic and dedicated years

to doing important work and contributing to the development of culture.

After the country had gained independence, he successfully staged *Birzhan-Sara* and *Kyz Zhibek* at the newly opened Opera and Ballet Theatre named after K. Baiseitova in Astana. Being the head of the Musical Drama Theatre named after K. Kuanyshbayev, he spared no effort to develop the young theatrical company. He helped to enliven the cultural life of Astana. In retrospect, the eventful life of the great master who turned into a legend all over the world can be seen as an example of dedication to theatrical art.

Theatre critic L.I. Bogatenkova wrote: “A. Mambetov is one of the brilliant representatives of director-dominated theatre who bravely and enthusiastically uses directorial devices that have formed in the world theatre. Despite the fact that he mastered skills of contemporary directing to perfection, Mambetov continued to develop the best traditions of Kazakh theatre: its epic grandeur, poetry and musicality, and the richness of the stage language with metaphors. He proved that he was a real artist of his nation”. [2, 11] In these words she accurately characterized peculiarities of Mambetov’s directing style. In fact, it is not difficult to ascertain now that in A. Mambetov’s performances done in accordance with his directing principles there were spectacular achievements in terms of stage adaptation of national classics. It is worth mentioning *Abai*, *Karakypshak Kobylandy*, *Aiman-Sholpan*, *Karagoz* by M. Auezov, *Kozy Korpesh-Bayan Sulu* by G. Musrepov, *Mother Earth* by Ch. Aitmatov, *Blood and Sweat* by A. Nurpeisov and others. The national style of acting in the above mentioned performances reached a new quality level.

From the first steps in his career at the Academic Drama Theatre named after M. Auezov A. Mambetov understood well one thing, that to bring innovations to Kazakh theatre he would have to reconsider national stage traditions, to single out the necessary ones and to reject the rest. It was the only possible decision. The young director started to gradually introduce his method.

In his first year at the theatre the director faced a lot of

problems. They arose because he came to the theatre with fully formed traditions. Nobody doubted these traditions there. However, in other cities, for example, in Moscow where the audience was very discerning, theatrical art was developing in a new way following the call of the times. At that period even in Moscow theatres there were no performances staged in a traditional psychological way. And being a demanding director, A.Mambetov understood that the status quo of Kazakh theatre that kept aloof from any radical innovations was such that it necessitated fundamental changes. He applied himself to the task with ardour of youth. His directorial devices clearly manifested themselves in his productions revealing his civic stance and artistic views. The energetic directing style of Mambetov embodied new artistic principles. As a talented and progressive director of his time A.Mambetov tried to make acting subordinate to his elaborate directorial decisions and the main idea of the performance. Carrying on the traditions set up by the experienced theatre practitioners of the previous generations, Mambetov resorted to those elements of national acting school that could be adapted to his needs. He did his best to avoid clichés and tried to bring a touch of novelty into crystallized acting devices. Before that time, acting tended to dominate the stage in Kazakh theatre, and now directing being on a par with it, acting turned into an important integral component of the performance.

In 1958 the young director A.Mambetov staged *A Wolfing under a Hat*, a comedy by K.Mukhamedzhanov that posed a number of topical questions for that time. It is common knowledge that this production caused heated debates between its supporters and opponents. Such prominent theatre figures as Sh.Aimanov, T.Akhtanov and Z.Shashkin published their not very favourable reviews in the press. These articles dealt not only with the flaws of directing and acting, but also contained fair critical opinions concerning the shortcomings of the play itself.

Taking into account these critical opinions, he successfully directed such comedies as *A Matchmaker Has Come* by

K.Mukhamedzhanov, At the Party by A.Tazhibayev, Hey, Girls! by K.Shangytbayev and K.Baiseitov. A number of comedies that started with The Servant of Two Masters by Goldoni became an important part of Mambetov's directing. He took the lead in staging comedies on Kazakh stage. He tried to explore genre conventions of comedy, the nature of laughter and artistic means using a set of directing criteria. That is why in his productions there are no satirized characters whose presence might have brought light-hearted humour. Everything stems from peculiarities of the play and develops in a natural way.

After that Mambetov decided to prove his strength in a classical comedy and in 1960 directed Aiman-Sholpan by M.Auezov. These were his first steps in staging masterpieces of Kazakh classics. The production of Aiman-Sholpan was hailed in the press as his first artistic achievement. But critics did not pay enough attention to the fact that in this performance he had brought some innovations: had stripped the stage of unnecessary everyday objects and had skillfully used music to express the idea of the production. Not analyzing in great detail the acting of the cast, the reviewers seemed not to notice the striving for innovation that permeated the performance. Despite that, the young director who started to believe in himself now wanted to stage a serious play based on a conflict of complex characters and capable of giving the director and the cast an opportunity to look for new artistic solutions.

In 1962 Azirbaizhan Mambetov decided to stage Abai tragedy by M.Auezov and L.Sobolev. The director understood very well how valuable Abai's legacy was to Kazakh people. This meant that he had to be especially careful staging the play. He also remembered that the stage version of 1940, and the image of Abai in particular, received great critical acclaim and was very dear to the audience.

A.Mambetov had a new perspective on the play and worked on it using a different, fundamentally new method to distinguish it from the first version based on The Path of Abai novel. He perceived historic events from contemporary point

of view. To create dynamic action he refrained from showing details of everyday life on stage. Using metaphoric solutions, he strengthened the rhythmic, physical side of the performance and made subtext underneath the words palpable.

In the process of staging Abai tragedy Mambetov made the main character, a great Kazakh poet, a true son of his nation defending the interests of ordinary people. This method “hints at the fact that the path of Abai is the path of the nation” [3, 119]. So, Abai always shared with ordinary people joys and sorrows of their everyday life. While staging the play, the director showed Abai as a fighter and supporter of ordinary people and in every scene strived to stress these traits of his personality in acting. This artistic solution was close to the idea of the play.

The most important thing was that in this performance A.Mambetov was able to fully express his ideas of “new turn”, i.e. of revitalizing artistic means and abandoning acting clichés.

It is common knowledge that in Kazakh theatre the art of declamation stemming from folk poetry and the art of folk performers was highly appreciated. For Kazakh actors it was of utmost importance to pay attention to the spoken word and the manner of reciting. In 1926 – 1960 in performances based on the national classics the art of declamation was the strongest side of the production. The figurative language of Abai tragedy full of aphorisms, the portrayal of characters in a philosophical manner and combination of multiple plots gave the actors a great opportunity to develop action through words.

The director understood well that the actors possessed a unique ability in working with the spoken word. However, as a director he wanted to create a dynamic conflict in the performance. For A.Mambetov it was not enough to stage a play in the traditional psychological mode. Thoughtfully looking into the past of his country, the astute director came to a conclusion that he could show the pace of history through a dynamic rhythm of action. In other words, using an energetic rhythm he did not have to divide the multi-event play into

separate acts and could present it as a whole theatrical piece. In order not to slow down the rhythm of the performance, the stage settings had to be changed quickly. To achieve this aim the director significantly reduced the number of props and made space for a free movement of actors. Mambetov deliberately avoided showing the minute domestic and ceremonial details to foster the escalation of dramatic conflict, continuous flow of action and smooth scene progression. At the same time, the few props necessary for development of action served as “visual signs”. They added information on the character of *dramatis personae*. (For example, the book in the hands of Kerim meant that he was a learned man). A quick change of settings was an unexpected novelty for the actors who got used to playing in traditional historical performances. Instead of familiar yurts and silk carpets there was on stage only their symbolic representation. Through this Mambetov helped the actors to brilliantly demonstrate their psychophysical abilities not shadowed by the unwieldy props. The attention of the audience was focused only on the actors. The actors had to convey the feelings and ideas of their characters with energy and precision.

The continuous flow of action and uninterrupted chain of events implied special intensity of acting. In the years following the staging of that performance the troupe was not able to unlock its potential and played in a perfunctory manner. Some performers who got accustomed to the pompous style of traditional acting did not seem to fit into the production. In the process of staging there was increasing controversy over the old and new ways of acting. The actors who got used to the psychological nuances peculiar to the traditional way of directing could not fulfil the task set by A.Mambetov that implied collective work on the complex material requiring high professionalism. In other words, the director wanted the actors to be the sole creators of their characters.

Although in *Abai* of 1962 there could be seen a number of achievements, such as a completely new artistic solution, unlike that of 1940, topical ideas, unparalleled dramatic power

and impressive crowd scenes, it lacked in-depth exploration of the characters' psychology. For that there were several reasons. The first one was the manner of acting, especially that of the performer of Abai, which was not remarkable enough. Whereas in the 1940 version Sh.Aimanov showed the spiritual downfall of Kerim with philosophical complexity, in the production of 1960 K.Karmysov created the image of an ordinary envious person decreasing the caliber of the role. Reduced tension in the conflict between Abai and Kerim resulted in the fact that the figure of Abai also seemed less important. Despite the fact that I.Nogaibayev revealed the inner life of Abai really well, his character did not have an equal opponent and as a result the philosophical significance of the performance diminished and its main emphasis was changed. It looked as though Abai was only fighting with the supporters of outdated traditions, which meant that outer conflict received much more attention in the performance.

With the passage of time the actors began to feel confident and free in this strictly structured performance. They got accustomed to the directorial solution that at first seemed so unusual to them and gradually reached the state of artistic freedom.

Mother Earth was one of the influential performances that fostered development of Kazakh school of acting and changed the perception of actors' life on stage. The theatre that only a few years before had successfully adopted an intellectual manner of acting was able to demonstrate in this performance the whole gamut and intensity of emotions. The complex stage language and expressive artistic solutions applied by the director A.Mambetov made the actors refuse from slow exploration of their characters that was typical of their predecessors. The dynamic rhythm of the performance left no room for idle rhetoric. Everything was measured. The task set for the actors was to show with the help of a limited number of indispensable techniques the objectives and inner world of their heroes and, reflecting in acting their civic stance, to create three-dimensional characters. It is worth mentioning that the actors managed to do this task not straight

away. However, the young generation of actors in the troupe fulfilled the strict director's demand very well. This period that went down in the history of Kazakh theatre as "the era of Mambetov" can be described as the golden age not only of the Kazakh Academic Drama Theatre named after M.Auezov but also of Kazakh theatre in general. The years from 1965 to 1990 when Mambetov maintained a busy directing career were the happiest time for Kazakh theatre. A constellation of stars from the troupe left their mark in history.

A.Mambetov staged classical works in a new way and skillfully showed in these productions a talent for improvisation, declamation and singing peculiar to Kazakh actors which they inherited from folk performers.

A.Mambetov put on the best Russian and European plays and thus broadened the artistic range of directorial work. His popular and long-lived productions such as Don Juan's Feast (Don Juan or the Love of Geometry) by M.Frisch, Stars of Vietnam by V.Kupriyanov, Coriolanus and Romeo and Juliet by W.Shakespeare, Uncle Vanya by A.Chekhov impressed the spectators with the director's power of imagination and his keen sense of the pulse of time. These performances were highly appreciated because of their capacity for showing the inner world of a person, acuteness of social problems and civic-mindedness of the troupe. Mambetov's productions that enchanted the audience by the magic of his directing were also on tour in other republics of the USSR. Even the discerning spectators of Moscow theatres who had seen a lot of good productions enthusiastically applauded to A.Mambetov's talent more than once. The fact that such theatre stars as Oleg Efremov, Michael Ulianov, Oleg Tabakov, Kirill Lavrov, Galina Volchek recognized A.Mambetov's talent and his constant search for artistic innovations and made friends with him meant that he had reached the top of his profession.

The prominent director not only opened up new horizons for Kazakh theatre but also made a great contribution to the development of other national theatres in Kazakhstan. He focused attention on updating of their repertoire. He was often invited to work in theatres of the former USSR republics.

The fact that he directed *Blood and Sweat* at the National Theatre of Czech Republic, *The Day Lasts More Than a Hundred Years* at the Theatre named after E.B.Vakhtangov in Moscow not only proved A.Mambetov's creative maturity but also fostered recognition of Kazakh theatre all over the world.

References:

1. Kundakbayev B. *Time and Theatre*. Almaty: Oner, 1981, 326 p.
2. Bogatenkova L.I. *Modern Kazakh Theatrical Art*. Almaty: Nauka, 1979, 269 p.
3. Kuandykov K. *The First National Theatre*. Almaty: Zhazushy, 1969, 244 p.
4. Borisova I. *Theatre Journal*. 1963, Issue 2.

Lali Osepashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University, Assistant-professor,
The doctor of Arts

**THE PECULIARITIES OF XX CENTURY
AMERICAN NAÏVE PAINTING**

Summary

The goal of this paper is to show the new primitivism which prevailed in XX century American naïve painting.

The main research question of this paper is: How did the USA naïve painting develop from XVIII to XXI centuries?

Primitivism is called a naïve painting school, in which artists or sculptors don't have an academic degree. They are mentioned as self-taught artists. An American naïve painting is called "folk-art" unlike European naïve painting.

This research is based on studying some American artists' works from the collection of American folk museum: Rose Erceg, Stew Harley, Lawrence Lebduska, Anna Mary Robertson Moses, Joseph Pickett, Fannie Lou Spelse, Joseph Elmer Voakun.

According to this study, they are characterized by primacy of mind and intellect. Every composition is built with strict geometrical calculation. These artists are intellectuals, very educated and erudite. The genre of landscape is for them the object of imitation of nature but their compositions contain fewer aesthete values which are characteristic of art work. So, it can be said, that these artists worked with the dictation of their minds.

CHOREOLOGY

Anano Samsonadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University, Assistant-professor,
The doctor of Arts

THE CHOREOGRAPHIC ANALYSIS OF THE PITHOS (KVEVRI) FROM SAMADLO

Summary

During historical studies of the choreographic art, the archeological material possesses one of the leading places. As a result of archeological excavations in Samadlo, pithos (kvevri), which is painted by plot-ritual scenes, was found. The full description of the pithos belongs to the head of the given expedition, archeologist I.Gagoshidze, he connects represented round dance on pithos with a cult of fertility.

During the choreographic analysis of this subject painting, the belonging of this round dance scene to group of dances, which were executed in glory of military campaigns and hunting, was defined. To it testifies:

- Scenes of fight and hunting which are represented on the top frieze of the pithos (a round dance with them should be considered in an unified context);
- Helmet-shaped, conic formed headdress of dancers (the same attire at soldiers and hunters);
- The information of the ancient Greek Historian Ksenofont (described a rectilinear militant round dance, in the same historical period);
- A high level of development of military art (data from historical chronicles).

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Levan Aliashvili,

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

The head: Prof. Ucha Dvalishvili

THE MAGIC DANCE RITUALS IN GEORGIA

Summary

Georgia as an integral part of antique civilizations, which is rich with pagan religious sacraments, the latter have been formed and developed in a well-organized social space. The existence of a religious service indicates the presence of a ceremonial culture for certain ethnos. The ritual performed in honor of a particular deity, clearly represents the existence of the sacral cult. This factor conditions to realize the religious development stage of ethnos, the development of a social space, as well as the world outline and the mentality.

The birth of the deities on the basis of the consciousness and social needs, their formulation according to the sector sections, the cycle of actions or additions in the ritual performed in the honor of the new deity, pursuant to the specifics of the cult, enables us to observe the development of the nation's spiritual and life events.

The Magic dance rituals in Georgia clearly reflect the religious culture of ancient Georgia. Sacrifice, falling into prophetic trance are the ritual processes as a roundelay form, these are the necessary events in the ceremonial activities that were widely spread in the antique world. The aforesaid ceremonial activities are met in the different parts of Georgia. In spite of the changes of epoch and religious beliefs, it never goes beyond its principal core and is represented as a roundelay mystery everywhere.

Social development and diversification of the religious pantheon arise ritual spectaculars such as: "Lazarus" (ritual to end drought, heavy rain), "Gonjaoba" - rain-making ritual

(women carry across made of two scarecrows house to house), “Kotikotoba” etc. But the ritual process is the staging of the sacrifice, cyclic quality of actions and high religious obedience, the ceremonial activities are necessary conditions here too.

Only a highly developed society can create such a strong cult, which benefits from the general national authority, to implement the sequence of actions, to set the specific criteria for the participants of the ritual, to create the necessary attributes for the cult service as well as to gain a high confidence in the community.

Khatuna Damchidze,

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

The head: Prof. Anano Samsonadze

THE ISSUES OF INTER RELATION OF RACHIAN DANCE DIALECT

Summary

Inter relation of Rachian dance dialect was spread in non-linear, star disposition. Lower, upper and mountainous Racha located in mountainous part of the Western Georgia is revealing the dialect inter relation with the regions of the western part of Georgia, as well as the mountainous and plain part of the Eastern Georgia as well.

From the regions of the Western Georgia, Rachian dance folklore was too much related with Svaneti, especially in part of dance and round dance. Svanetian dance folklore is related by round dance and dance lexica, where it can be said, that movements, motions, positions of arms are differed only by combination of modes. Thematic and content similarity of round dances is quite frequent.

It's related by Eastern round dance with adjusting Imereti from the Western Regions.

There are too much samples having lots of dance lexica in Eastern Georgia. It's worthwhile to notice, that the part of round dances is maintained in Racha and has obtained the structure characteristic for the location of the ancient archetypes.

In dancing part, as it was revealed, too much is related with Eastern Mountain, which is confirmed by similarity of dance movement, and motions.

Gocha Kapanadse,

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

The head: Prof. Anano Samsonadze

“KVACHIADA” IN RUSTAVELI THEATRE

Summary

Mikheil Javakhishvili wrote “Kvachi Kvachantiradse” in 1924. Manifoldness of the novel determined its popularity and interest of Georgian theatre. After the novel, Mikheil Javakhishvili wrote five-act play, entitled “Iverium”. The main character was Kvaci again. The play represented the continuation of the novel. “Kvachoba” turned into hard shape, which was contacted with the meanings of fake, adventure, immorality. In 1927, when they were going to stage “Iverium” at Rustaveli theatre, there were three plays on the theme of Kvachi in the repertoire already: “American uncle” and “Sovietized Uncle”, by Mikheil Shiukashvili and “Kvachi Kvachantiradse”, dramaturgy by Shalva Dadiani. Because of this reason “Iverium” by Mikheil Javakhishvili was delayed for the next season.

In November 13, 1927, was heled the premiere of “American uncle”, by mikheil Shiukashvili, staged by Sandro Akhmetely. One main factor was risky for both authors: Nikoloz Shiukashvili and Mikheil Javakhishvili: Kvachi was

acting in the Bolshevik Georgia and was shaping as a new type of Bolshevik swindler. This could not be overlooked by party nomenclature and it seemed that because of this the problems have arisen.

In December 8, 1927, was held the premiere of the second play by Nikoloz Shiukashvili “Sovietized Uncle”. In January 4, 1928, on the session of the repertoire council of Rustaveli Theatre the following was announced: one of the governing bodies removed the performance from the stage. This governing body (KKB) had already made decision to vanish all the plays about Kvachi’s theme from the repertoire. They forbade newly staged performance “Sovietized Uncle”, (the play script is lost), “Iveriumi” was banned to be staged and thus was not staged (the play script is lost) and after the eight-month rehearsal (93 rehearsals on the whole) work on Shalva Dadiani’s dramaturgy was terminated. (The play script of which is also lost).

The novel by Mihkeil Javakhishvili shook the country. The boom of “Kvaciada”, which started in Rustaveli theatre, became the dangerous event in the Sovietized Georgia. That is why the Bolshevik regime passed an unfair verdict towards the performance and towards the plays. It was the start of the Red terror. In ten years Mikheil Javakhishvili was also sentenced by “this body” with fatal verdict.

Lika Mamatsashvili,
PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Head of: Prof. Nato Gengiuri

**ALEKSANDRE ROINASHVILI – THE CHOSEN
PERSON OF THE XIX CENTURY**

Summary

In the 19th century Georgia was faced with a serious political and social reality, but on the other hand the difficult situation has created the whole pleads of the new generation for the benefit of public and national interests. One of the most distinguished figures of that period in Georgia was Aleksandre Roinashvili, whose existence and activity in many fields, preserved historical wealth, photo chronicle and museum collections. Besides, Aleksandre Roinashvili was a famous Maecenas and founder of photographic school in Georgia. The phenomenon of Alexandre Roinashvili was recognized by the epoch, century, encirclement, public attitude and objectively made him a distinctive personality of the time. The fact is that charity has played a big role in his life and creativity. Century was able to appreciate the contribution of this distinguished and special person and after the death honored him with burial in Didube Pantheon. This fact was initiated by the Georgian public figures.





დაბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

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