საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა,

ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

ავთანდილ ჩაჩავა

ქართული ფოლკლორული სანახაობების

მხატვრული გაფორმების ტენდენციები

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური

ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი ნაშრომი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ირინე აბესაძე

თბილისი 2016

შინაარსი

შესავალი

თავი პირველი

ქართული ფოლკლორული სანახაობები, საკულტო ცერემონიალი და წარმართული მისტერიები. ქართული ხალხური თამაშობანი

1.1. ქართული ფოლკლორის თავდაპირველი სინკრეტულობა. ---------- 10

1.2. წარმართული ხანის ქართული სანახაობრივი კულტურის ზოგადი დახასიათება. -- 15

1.3. ქართული ხალხური თამაშობანი. ---------- 20

1.4. უძველესი ქართული საცეკვაო ფოლკლორი / ქორეოგრაფია/. ---------- 24

1. 5. უძველესი ქართული სასიმღერო ფოლკლორი /ქართული ხალხური სიმღერა/. --- 41

1. 6. უძველესი ქართული მითოსი და ხალხური პოეზია. ---------- 51

1. 7. უძველესი /წარმართული/ ხანის ქართული ხალხური სარეწები. /გამოყენებით – დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები ----------———————————————---------- -59

თავი მეორე

„ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, როგორც ფოლკლორული სანახაობები

2.1 „ბერიკაობა“ როგორც ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრი. ----------– – 64

2. 2. ბერიკაობის ნიღბები და მათი მხატვრული გაფორმება. ---------- 74

2.3. „ბერიკაობაში“ გამოყენებული ნიღბების ფუნქციური დატვირთვა. ---------- -77

2.4. „ყეენობა“,როგორც უძველესი ფოლკლორული სანახაობა და მისი სახეცვლილება. -80

თავი მესამე

პოლიტიკური კონიუნქტურა და ხალხური სანახაობები

3.1. „ყეენობის“ გარდაქმნა ხელისუფლებისათვის საშიშ სანახაობად.---------- --90

3. 2. „ყეენობის“ აკრძალვა და ე. წ. „ყეენობის კუდი“. ---------- 96

3.3. ახალი ქართული დღესასწაულები და სანახაობები. ---------- 101

თავი მეოთხე

ხალხური სანახაობების („ბერიკაობა“ და „ყეენობა“) მხატვრული გაფორმების

განვითარების ტენდენციები. ---------- 108

4.1. ფერები და ფერთა სიმბოლიკა ქართულ საკულტო სანახაობებში. ---------- 111

4.2. ფოლკლორული სანახაობების მხატვრულ გაფორმებათა /ნიღბები, კოსტიუმები, საგნები/ რეკონსტრუქციის ცდა ქართველ მხატვართა შემოქმედების მაგალითზე.——--129

4.3. ბერიკაობა-ყეენობის მხატვრულ-სანახაობრივი გაფორმებათა რეგიონალურ თავისებურებათა შედარება საქართველოს ეთნიკურ უმცირესობათა, აგრეთვე ჩრდილო კავკასიურ და იბერიულ–ბასკური მსგავსი ხასიათის სანახაობების მხატვრულ სახეებთან. ——————————————————————— 148

თავი მეხუთე

ფოლკლორულ სანახაობათა მხატვრული სახე კულტუროლოგიურ განასერში

5.1. საკულტო სანახაობა როგორც საზრისიანი თამაში /იოჰან ჰაიზინგას ,,Homo Ludens”-ის მიხედვით. ----------160

5.2. საკულტო სანახაობები /„ბერიკაობა“ და „ყეენობა“/ როგორც კულტურული ღირებულებები და გონითი ფენომენები. ---------- 166

დასკვნა ---------- 173

გამოყენებული ლიტერატურა ---------- 178

ილუსტრაციების სია ---------- 188

შესავალი

ფოლკლორული სანახაობების, როგორც ამა თუ იმ ერის კულტურული მემკვიდრეობის, უმნიშვნელოვანესი ფაქტორის შესწავლის აქტუალობას დღეს ეჭქვეშ არავინ აყენებს, რასაც მოწმობს აღნიშნულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო ლიტერატურის არსებობა. სწორედ აღნიშნული აქტუალობის გამო, ქართული ხალხური წარმართული მისტერიები, შერწყმული ,,ბერიკაობასა“ და მისგან მოგვიანებით ამოზრდილ ფოლკლორულ სანახაობაში ,,ყეენობა“, დიდი ხანია ქართველ მეცნიერთა ინტერესის ობიექტი გახდა. რაკი გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები: თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე და ეთნოგრაფი ჯულიეტა რუხაძე აღნიშნულ საკითხთა წრეს თავიანთ პროფესიის ჭრილში განიხილავენ, შეიძლება ითქვას, რომ ,,ბერიკაობა–ყეენობის“ მხატვრული გაფორმების სახვითი მხარე კვლევის მიღმა დარჩა.

შეუსწავლელია ,,ბერიკაობა“ და ,,ყეენობის“ არა მხოლოდ ხელოვნებათმცოდნეობითი ასპექტები, არამედ ის კულტუროლოგიური კონტექსტი, რომელმაც განსაზღვრა აღნიშნული ფოლკლორული ტრადიციული რიტუალების ვიზუალური მხარის ცხოველმყოფელობა, ამ ხალხურ სანახაობებში ნიღბების და ეგზოტიკური კოსტიუმების გამოყენების ურყევი ტრადიცია. არ ყოფილა შესწავლილი აგრეთვე აღნიშნულ სანახაობათა მხატვრული მოდიფიკაციების კავშირი ეროვნულ ხასიათთან, სახილველებში განცხადებულ **თამაშისკენ** მიმართულ მიდრეკილებებთან.

ვინაიდან, მე, როგორც პრაქტიკოს მხატვარს, წლების განმავლობაში მიწევდა სწორედ ამგვარი ქართული სანახაობრივი ტრადიციების აღორძინებულ, დროსთან ადაპტირებულ, მხატვრულ ფორმებთან ,,ჭიდილი“, ჩემი ინტერესის ობიექტი გახდა ,,ბერიკაობისა“ და ,,ყეენობის“ თეატრალიზებულ სანახაობათა მხატვრულ-სცენური გაფორმების პრაქტიკულ საკითხთა შემოქმედებითად გადაჭრა. ბუნებრივად გაჩნდა სურვილი სწორედ ისტორიულ განასერში, ხელოვნებადმცოდნეობითი და კულტუროლოგიური მეთოდოლოგიის გამოყენებით, შემესწავლა აღნიშნული ხალხური სანახაობების მხატვრული გაფორმების ევოლუციური გზა. ის ფაქტი, რომ დღემდე არ არის ზუსტად განსაზღვრული ზოგადად ფოლკლორულ სახილველთა, კონკრეტულად კი, ,,ბერიკაობა“– ,,ყეენობის“ მხატვრული გაფორმების ადგილი არა მხოლოდ ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, არამედ მთლიანად ქართული კულტურის ისტორიულ განასერში, ჩვენი აზრით, უკავშირდება იმ პრობლემურ საკითხს, რის მიხედვითაც გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ,,ფოლკლორი“

ზოგადად გაიგივებული იყო გარკვეულწილად არაცივილიზებულ, პრიმიტიულ საზოგადოებრივ პლასტებთან, რის გამოც მას ხალხური მეხსიერების წარმართულ, ე. წ. ატავისტურ გადმონაშთად მიიჩნევდნენ საქართველოში, მხოლოდ ამ ბოლო დროს მიექცა განსაკუთრებული ყურადღება ფოლკლორის სამეცნიერო შესწავლის საკითხს. ქართულ უმაღლეს სასწავლებლების (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასა და ყოფილი ექვთიმე თაყაიშვილის სახ. კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის (ამჟამად საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ბაზაზე ჩამოყალიბდა სპეციალური სამეცნიერო – კვლევითი ფოლკლორული ლაბორატორიები, სადაც მეცნიერები ქართული ფოლკლორის სხვადასხვა დარგის საკითხებს იკვლევენ.

ჩემი მიზანია, სწორედ აღნიშნულ კვლევათა სამეცნიერო შედეგების გათვალისწინებით, ქართულ ხელოვნებადმცოდნეობით სამეცნიერო ლიტერატურაში შევიტანო სრულიად შეუსწავლელ საკითხთა წრე, რომელიც ,,ბერიკაობა – ყეენობის“ მხატვრული გაფორმების პრობლემატიკას ეხება. ამავდროულად, ჩემს მიზანდასახულობას წარმოადგენს, ვაჩვენო ბერიკაობა – ყეენობის, როგორც ქართველი ხალხის ტრადიციული სანახაობათა (,,ბერიკაობა“ და ,,ყეენობის“) ხანგრძლივი სიცოცხლისუნარიანობის მიზეზი, წარმოვაჩინო ,,ბერიკაობა – ყეენობა“ კულტუროლოგიურ განასერში, მათი თამაშებრივი საწყისების, როგორც ქართველი ხალხის თავისუფალი ნების გამოვლინების, მჭიდრო კავშირი ეროვნულ ხასიათთან.

თანამედროვე ეტაპზე ,,ბერიკაობა – ყეენობის“ გამართვის ტრადიცია ქართველი ხალხის ეთნომეხსიერების ერთგვარი მატერიალიზებური ასახვის ცდაცაა. დროში განცდილ ცვლილებათა მიუხედავად, ,,ბერიკაობა – ყეენობას“, რომლებშიც ქართული სახის სულიერი პრაქტიკული გამოცდილებაა დაუნჯებული, მჭიდრო სისტემური კავშირი აქვს ჩვენს თანადროულ ეროვნულ კულტურასთან. აღნიშნულ ხალხურ სანახაობათა განხილვისას, არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დარჩეს და არ შეფასდეს იმპროვიზაციულ ნიღბების და ქართული კოსტიუმების კონსტრუირების ხელოვნება, რიტუალური მატერიალური საგნების (აქსესუარების) მრავალფეროვანი დიზაინის თავისებურებანი, როგორც ისტორიული მხატვრული ინფორმაციის მნიშვნელოვანი გამოვლინება. ამ მხატვრულმა, დროში ტრანსფორმირებულმა ვიზუალურმა ფორმებმა, საკმაოდ დიდი როლი ითამაშეს და კვლავაც ითამაშებენ ქართველი ერის სულიერი კულტურის ისტორიაში.

კვლევის საგანი. ფოლკლორული სანახაობები საქართველოში მეტ-ნაკლებლად შესწავლილია ისტორიკოსების, ეთნოგრაფების, ფოლკლორისტების, ქორეოლოგების, თეატრმცოდნეების, მუსიკათმცოდნეების მიერ. ზემოჩამოთვლილი მეცნიერები საკულტო სანახაობებს იკვლევენ თავიანთი სპეციფიკის გათვალისწინებით, ანუ ცალკეული დარგების მიხედვით (იგულისხმება - ცეკვა, სიმღერა, პანტომიმა, სახიობა და ა. შ.) და ნაკლებ ყურადღებას ამახვილებენ ზოგადად ფოლკლორული სანახაობების, როგორც კულტურის გამოვლინების, ფორმებზე, როგორც გონით ფენომენებზე და, რაც მთავარია, აღნიშნული ფოლკლორული სანახაობები სრულიად შეუსწავლელია მათი მხატვრული გაფორმების ევოლუციური განვითარების კუთხით. ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენს ჩვენი ეროვნული ფოლკლორული სანახაობები, ამ შემთხვევაში, „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, შეგვესწავლა აგრეთვე, კომპარატივისტული მეთოდის გამოყენებით, იბერიულ-კავკასიური წარმოშობის ხალხთა მსგავსი ხასიათის სანახაობებთან შედარების ჭრილში. საამისოდ ერთი მეორეს ვუდარებთ, ერთი მხრივ, ქართულ ბერიკაობა- ყეენობას და ქართველ ტომთა წინაპრების, ხეთა-იბერების სანახაობრივ ხელოვნებას, ხოლო, მეორე მხრივ, ბასკურ „ფიესტას“ და ა. შ. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეთოდი, რომელსაც ჩვენი კვლევისას დავეყრდენით, არის რეკონსტრუქციის მეთოდი, როდესაც აღნიშნულ თემაზე („ბერიკაობა-ყეენობა“) ქართულ სახვით ხელოვნებაში არსებული მაგალითების (მოსე თოიძე, ვანო ხოჯაბეგოვი, ლადო გუდიაშვილი, რეზო თარხან-მოურავი, ზურაბ ფორჩხიძე,ასევე, საკუთრივ ჩემი) აღწერა-ანალიზით, შევეცადეთ ეროვნული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციები წარმოგვეჩინა.

თავის უაღრესად საინტერესო წიგნში ,,ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე ყეენობის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი სანახაობის, განხილვისას ეფუძნება რა აკად. ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრებებს, მისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიიდან სამ მთავარ დანაშრევს გამოჰყოფს: აქედან პირველია - საკულტო ცერემონიალებისა და წარმართული მისტერიების გადმონაშთები. მეორე - მათი წიაღიდან გამოსული და საერო სანახაობად განვითარებული ყეენობა, როგორც ქართველი ხალხის დამპყრობლებთან გმირული ბრძოლის გამომხატველი სანახაობა; მესამე კი - ცარიზმის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის რევოლუციური ბრძოლების ამსახველი სახილველი.

ვეყრდნობით რა პროფ. დ. ჯანელიძის მოსაზრებას ამ სამი მთავარი დანაშრევის თაობაზე, ჩვენ არსებითად ამ სქემით გადმოვცემთ აღნიშნული სანახაობების განვითარების ისტორიას საქართველოში, ოღონდ, ჩვენი მხრივ, ვცდილობთ, განვითარების შემდგომი პერიოდიც არ დაგვრჩეს უყურადღებოდ და ამით ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ფოლკლორული სანახაობები კიდევ დიდხანს გააგრძელებენ არსებობას, რადგან ისინი ქართული კულტურის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია და ქართველი კაცის (ადამიანის) ბუნებას, მის ხასიათს, მის ეროვნულ სპეციფიკას სრულად შეესაბამებიან და გამოხატავენ.

ამასთან, ჩვენ არა მარტო განვიხილავთ „ბერიკაობასა“ და „ყეენობას“ მათ განვითარებაში, არამედ საგანგებოდ ვიკვლევთ **ქართული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციებს**. კერძოდ, ფერებსა და ფერთა სიმბოლიკას ქართულ საკულტო სანახაობებში, რაც ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ სიახლედ მიგვაჩნია. გამომდინარე აქედან, ჩვენი მიზანია შევისწავლოთ ფოლკლორული სანახაობები მათ სინკრეტულ, დაუნაწევრებულ მთლიანობაში, მათ დიალექტიკურ განვითარებაში.

კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძვლები და თეორიული წყაროები:

ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგიურ საყრდენად მივიჩნევთ ფოლკლორული სანახაობების კულტუროლოგიურ დახასიათებას და ყველა იმ ცნობილი მეცნიერის ნაშრომებს, რომლებიც ჩვენი მუშაობის გზამკვლევს და ორიენტირს წარმოადგენენ. ასევე, კვლევის კომპარატივისტულ და სტილისტური ანალიზის მეთოდებს.

ნაწილობრივ ჩამოვთვლით ამ მეცნიერებს და ზოგადად დავახასიათებთ მათ ნაშრომებს იმდენად, რამდენადაც ტექსტში მრავალგზის მივუბრუნდებით მათ ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით. ესენი არიან: აკად. ივანე ჯავახიშვილის ,,ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ /1938/, პროფ. დიმიტრი ჯანელიძის ,,ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ /1948/, პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის ,,ქართული ხალხური სიმღერები“/1950/, ლილი გვარამაძის ,, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ /1957/, ავთანდილ თათარაძის ,,ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიის საფუძვლები“ /1999/, ნინო ბრაილაშვილის ,,საქართველოს ეთნოგრაფია“/1990/, პროფ. ვასილ კიკნაძის ,,ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“/2003/,პროფ. რევაზ ჭანიშვილის ,,ქართული ცეკვის საგალობელი“, ,,ფიქრები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე“ და ,,ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება

მოსწავლე ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში“, პროფესორების: უჩა დვალიშვილის, ანანო სამსონაძის ნაშრომები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე.

დისერტაციაში დავეყრდენით აგრეთვე, რაფიელ ერისთავის, სერგი მაკალათიას, აკად: გიორგი მელიქიშვილისა და დავით ხახუტაიშვილის საისტორიო ნაშრომებს, პროფ: კიტი მაჩაბელის, მანანა ხიდაშელის, მანანა შილაკაძის, სამსონ ლეჟავას, მაია ციციშვილის, ნინო ჭოღოშვილის, ირინე აბესაძის მონოგრაფიულ გამოკვლევებს სახვითი ხელოვნების საკითხზებზე და ცნობილ ხელოვანებზე.

ზემოაღნიშნული ნაშრომების უმრავლესობა საგანგებოდ შევისწავლეთ, რამაც საშუალება მოგვცა შევბმოდით ისეთ რთულ პრობლემას, როგორიც სადისერტაციო ნაშრომის თემაა, დაგვეძებნა მისი ისეთი ასპექტები, რომლებიც ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი, გაგვეხილა ფოლკლორული სანახაობები, როგორც ქართული ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი და გამოგვეყენებინა მის საკვლევად ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდი, რომელიც ჩვენს შემთხვევაში გულისხმობს ხელოვნებადმცოდნეობით და კულტუროლოგიურ შრომათა გამოყენებას. მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე იოჰან ჰაიზინგას წიგნზე ,,Homo Ludens“-ზე დაყრდნობით ფოლკლორული სანახაობების, როგორც ,,თამაშის“ ფორმების განხილვა. ამავდროულად“ბერიკაობა-ყეენობა“ ჩვენს მიერ განიხილება,როგორც გონითი ფენომენი, რასაც გაგება და საზრისიანი კავშირების წვდომა სჭირდება. აღნიშნული თეორიის შუქზე, ფოლკლორულ სანახაობათა შესწავლა, თემის აქტუალობასაც ზრდის და მის სიახლესაც უსვამს ხაზს.

სადოქტორო ნაშრომის მიზანი და ამოცანები

სადოქტორო ნაშრომის მთავარ მიზანს წარმოადგენს ფოლკლორული სანახაობების შესახებ არსებულ მდიდარ მეცნიერულ კვლევებზე დაყრდნობით, მათი დეტალური ანალიზით და ჩვენს მიერ დამუშავებული ცალკეული საკითხების გათვალისწინებით, შევქმნათ საკულტო სანახაობებისა და მათი მხატვრული გაფორმების ტენდენციების განვითარების შესახებ მონოგრაფიული ხასიათის გამოკვლევა, რაც, ჩვენი აზრით, წაადგება ამ საკითხების მკვლევარ ხელოვნებათმცოდნეებს, კულტურის ისტორიკოსებს, კულტუროლოგებს, უმაღლესი სასწავლებლის პედაგოგებს, რომლებიც ასწავლიან ქართულ ფოლკლორს და მის ცალკეულ სახეებს (ხალხურ ცეკვას, სიმღერას, მითოსს, ხალხურ

პოეზიას ან ხალხურ თამაშობებს და ა. შ.) და კულტურისა და ხელოვნების საკითხებით დაინტერესებულ ნებისმიერ მკითხველს.

გამოკვლევის მეცნიერული სიახლე

კვლევის სიახლეს მეცნიერული თვალსაზრისით წარმოადგენს ფოლკლორულ სანახაობებში შემავალი ცალკეული კომპონენტის განხილვა მათ ურთიერთკავშირში. სანახაობების მხატვრული გაფორმებისას ფერებისა და ფერთა სიმბოლიკის კვლევა, საკულტო სანახაობების გაფორმების ტენდენციების წარმოჩენა და მათი რეტროსპექტული განხილვა, ფოლკლორული სანახაობების ჩამოყალიბებაში გეოგრაფიული გარემოს (ჰავა, კლიმატი და ა.შ.) როლის გათვალისწინება, იოჰან ჰაიზინგას ,,Home Ludens"–ზე დაყრდნობით ფოლკლორული სანახაობების განხილვა საზრისიან თამაშად. რაკი ფოლკლორულ სანახაობებში ქართული კულტურისა და ხელოვნების ისეთი დარგები იყრიან თავს, როგორებიცაა: ცეკვა, სიმღერა, პანტომიმა, სახიობა და ა.შ. ვეცდებით კულტურისა და ხელოვნების თითოეული ამ დარგის განვითარების ისტორიის ნაწილობრივ წარმოჩენას, რათა უკეთ გამოვკვეთოთ ფოლკლორული სანახაობების განვითარების დინამიკა და ამ დინამიკაში ჩართული მხატვრულ-ესთეტიკური მხარე, როგორც სანახაობათა მხატვრული გაფორმების ცოცხალი პროცესი. როგორც ითქვა, სადისერტაციო ნაშრომის სიახლედ მიგვაჩნია ისიც, რომ „ბერიკაობა" და „ყეენობა" განხილულია როგორც ისეთი გონითი ფენომენები, რომლებსაც სჭირდებათ საზრისიანი კავშირების წვდომა, სიმბოლოებისა და მნიშვნელობების ამოკითხვა და დადგენა.

სადოქტორო ნაშრომის სტრუქტურა.

სადოქტორო ნაშრომი მოიცავს 187 გვერდს. იგი წარმოდგენილია: შესავლის, ხუთი თავისა და დასკვნის სახით, რომელსაც თან ერთვის შინაარსი (ანუ სარჩევი), გამოყენებული ლიტერატურის სია. ასევე, მხატვრების: ვანო ხოჯაბეგოვის, ლადო გუდიაშვილის, ზურაბ ფორჩხიძის და ამ სტრიქონების ავტორის მიერ ,,ყეენობა" - ,,ბერიკაობის" თემაზე შესრულებული ფერწერული და გრაფიკული ნაწარმოებების ილუსტრაციები.

თავი პირველი

ქართული ფოლკლორული სანახაობები, საკულტო ცერემონიალები და წარმართული მისტერიები. ქართული ხალხური თამაშობანი

& 1. 1. ქართული ფოლკლორის თავდაპირველი სინკრეტულობა

ქართული ეროვნული ფოლკლორი - ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობლები, ცეკვა, ზეპირსიტყვიერება, მხატვრობა, ქართული ჩუქურთმა, ფარდაგი, კერამიკა, ტიხრული მინანქარი, ქართული სამოსი, ქარგულობა, საჭურველი და ა.შ., არა მარტო ჩვენი ეროვნული განძია, არამედ, იმავდროულად, მსოფლიო კულტურის კუთვნილებაცაა. ისინი (ეს უძველესი ფოლკლორული ნიმუშები), სინკრეტული წარმომავლობისაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ აქ ჯერ კიდევ ცალკე დარგებად არ არის ჩამოყალიბებული ქართული ფოლკლორის შემადგენელი ნაწილები და რომ ისინი ჯერ კიდევ დაუნაწევრებელი და განუყოფელა. მხოლოდ შემდგომ, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ხელოვნების ცალკეულ დარგებად (ცეკვად, სიმღერად, ზეპირსიტყვიერებად და ა.შ.). რაკი, მკვლევართა აზრით, ფოლკლორის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად სინკრეტიზმია მიჩნეული.

სანამ ფოლკლორის ცალკეული დარგების ზოგად დახასიათებას შევუდგებოდეთ, შევჩერდეთ იმაზე, თუ რა იგულისხმება სინკრეტიზმში და როგორ ხასიათდება იგი. დავიწყოთ იმით, რომ კაცობრიობის განვითარების ადრეულ საფეხურზე ადამიანის „შემეცნებითი“ საქმიანობა სინკრეტული იყო და ადამიანის სულიერი ქმედების სხვა ფორმებს ერწყმოდა. შესაბამისად, პირველყოფილი ადამიანის ცნობიერებაც სინკრეტული, დიფუზური იყო.[1]

რაც შეეხება სინკრეტიზმს ხელოვნებაში, აქ იგი მუსიკის, ცეკვის, პოეზიისა და სახიობის ერთობლიობას წარმოადგენს. თავის წიგნში „წერილები ქორეოგრაფიაზე“ პროფ. რეზო ჭანიშვილი წერს: „უძველესი საცეკვაო პანტომიმა და სიმღერა ერთ სინკრეტულ ძირზე აღმოცენებული მხატვრული საქმიანობის ფორმაა“[2]. და შემდეგ: „ხალხურ ფესვებზე აღმოცენებული ხელოვნების განვითარების ისტორიული კანონზომიერებანი

[1] ლია წურწუმია,ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თსუ-ს გამოცემა, თბ. 2005,გვ.28
[2] რეზო ჭანიშვილი, წერილები ქორეოგრაფიაზე, წიგნი პირველი, თბ.,2002,გვ. 30

გარკვეულწილად კომპლექსური ხასიათისაა და მისი ანალიზიც სწორედ ამგვარ კომპლექსურ მიდგომას მოითხოვს“[3].

სინკრეტიზმის დადასტურებად მიაჩნია პროფ. უჩა დვალიშვილს ფერხულებისა და სასიმღერო ტექსტების განუყოფლობა. მის მიხედვით, საქართველოში, კერძოდ სვანეთში, თითქმის პირვანდელი სახით არის შემორჩენილი სიტყვის, მუსიკისა და ცეკვის ერთიანობა[4].

სინკრეტული ხელოვნების მაღალგანვითარებულ ნიმუშად მიიჩნევს პროფ. უჩა დვალიშვილი თრიალეთის ცნობილ თასზე გამოსახულ საფერხულო მსვლელობას (ამ თასის დვალიშვილისეულ ვრცელ დახასიათებაზე ქვემოთ გვექნება მსჯელობა): „დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, - წერს პროფ. უჩა დვალიშვილი, - რომ თრიალეთის თასზე გამოსახული საფერხულო მსვლელობა არის სინკრეტული ხელოვნების მაღალგანვითარებული ნიმუში. აქ თავს იყრის სიტყვის, მუსიკის, ქორეოგრაფიული ხელოვნებისა და მათთან ერთად დრამატურგიის საწყისები, რაც სინკრეტული ტიპის სანახაობის აუცილებელი პირობაა“.[5]

ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი ნინო კალანდაძე-მახარაძე და ეთნომუსიკოლოგი ქეთევან ბაიაშვილი თავიანთ ერთობლივ ნაშრომში „ქართული ხალხური მუსიკა“ წერენ: სინკრეტიზმი დამახასიათებელია უძველესი ქართული ფოლკლორისათვის, რაც ამა თუ იმ ნიმუშის ქმნადობისა და შესრულების პროცესში სხვადასხვა ელემენტის (მუსიკის, პოეზიის, მოძრაობა-ქორეოგრაფიის, განწყობის, პოზის) ერთობლიობას, თანადროულობას გულისხმობს. ქართველთა კოლექტიურმა მეხსიერებამ სინკრეტიზმის დამადასტურებელი ძველქართული ტერმინებიც - მღერა, ძნობა, სახიობა შემოინახა.[6]

მათივე აზრით, სინკრეტული შესრულება განსაკუთრებით საფერხულო სიმღერებს ახასიათებთ. ჩვენამდე მოღწეული თუშ-ფშავ-ხევსურული, სვანური, რაჭული, ქართლ-კახური, მესხური, მეგრული ფერხულები ამგვარი აზროვნების მაგალითებია.[7] აქვე ნახსენებია ის უმნიშვნელოვანესი არქეოლოგიური ძეგლები, რომლებშიც ასეთი საფერხულო ქმედება არის ასახული და დასახელებულია თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელიც

---

[3]რეზო ჭანიშვილი, წერილები ქორეოგრაფიაზე, წიგნი პირველი, თბ.,2002,გვ.,გვ. 31

[4] უჩა დვალიშვილი, მიცვალებულთა კულტთან დაკავშირებული ცეკვები რელიგიურ და სახალხო რიტუალებში, ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ.,2003, გვ. 4

[5] უჩა დვალიშვილი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, წიგნში „ჩვენი ღირსებანი“,თბ., 2014, გვ119

[6] ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ქეთევან ბაიაშვილი,ქართული ხალხური მუსიკა, წიგნში „ჩვენი ღირსებანი“, თბ. 2014, გვ. 57

[7] იქვე, გვ. 58

ქრისტესშობამდე მეორე ათასწლეულით თარიღდება, ხოლო რელიგიური სინკრეტიზმის ნიმუშად მიჩნეულია ანიმიზმის, ტოტემიზმის, ზოროასტრიზმის და სხვა რელიგიათა თანაარსებობა.[8]

რამდენადაც ჩვენ მიერ ქვემოთ ვრცლად იქნება განხილული და გაანალიზებული ისეთი სინკრეტული წარმომავლობის საკულტო სანახაობები, როგორებიცაა: „ბერიკაობა“ და „ყეენობა,“ ამიტომ ამთავითვე უნდა დავახასიათოთ სინკრეტიზმის ძირითადი ნიშნები, რაც თავის მხრივ არა მხოლოდ „ბერიკაობა“ და „ყეენობის“, არამედ, ზოგადად, ფოლკლორული სანახაობების ერთგვარი პირველადი დახასიათებაც იქნება.

ფოლკლორული სანახაობების სინკრეტიზმის დამახასიათებელი ოთხი ნიშანი არსებობს, ესენია:

ა) ანონიმურობა;

ბ) კოლექტიურობა;

გ) ვარიანტულობა;

დ) იმპროვიზაციულობა.

დავიწყოთ **ანონიმურობით**: ფაქტია, რომ არც ერთ ფოლკლორულ ნაწარმოებს - ცეკვა იქნება იგი თუ სიმღერა, პოეზია, მითი თუ ზღაპარი, კედლის მხატვრობა თუ ხატწერა, ნაქარგი თუ კერამიკა და ა. შ.[9] ავტორი არა ჰყავს. ავტორი არა ჰყავს გენიალურ ლექსს ვეფხისა და მოყმისა, ანონიმურია სვანური ფერხული „ლილე“, ცეკვები „სამაია“ და „განდაგანა“ და მრავალი სხვა. ანონიმურია ქართლ-კახური სუფრული სიმღერები - გრძელი და მოკლე „მრავალჟამიერი“, „ბერიკაცი“, „ზამთარი“, „დიამბეგო“, „შემოძახილი“ „გამხიარულდი, ბუხარო“. ანონიმურია დიდი ფილოსოფიური სიღრმის ტექსტით „ბინდისფერია სოფელი, უფრო და უფრო ბინდდება, რა არის ჩვენი სიცოცხლე, ჩიტივით გაგვიფრინდება“, ანონიმია უდიდესი სიბრძნის შემცველი სიტყვების „წუთისოფელისა“ და „საწუთროს“ პირველმთქმელი და მრავალი სხვა.

ეს ანონიმურობა, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ისინი მართლა კოლექტიური საქმიანობის შედეგია და მათ ინდივიდუალური ავტორები არა ჰყავდათ. ყოველ მხატვრულ

---

[8] ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ქეთევან ბაიაშვილი, ქართული ხალხური მუსიკა, წიგნში „ჩვენი ღირსებანი“, თბ. 2014, გვ. 59

[9] ,,ჩვენი ღირსებანი“, წიგნი მეექვსე, თბ., 2014, გვ.64

ნაწარმოებს, ცხადია, თავდაპირველად ვინმე ერთი ავტორი ქმნიდა. ქმნიდა როგორც ახალ სინამდვილეს, თუმც რეალურის ამსახველ, მაგრამ მაინც ახალ სინამდვილეს და თანაც ისეთს, ამ ავტორის გარდა, სხვა რომ ვერავინ შექმნიდა. ამაშია სწორედ მხატვრული შემოქმედების უნიკალურობა და განუმეორებლობა.ამით განსხვავდება ხელოვანის მიერ შექმნილი სინამდვილე და მეცნიერის მიერ აღმოჩენილი სინამდვილე. მეცნიერი არ ქმნის ახალ სინამდვილეს. იგი აღმოაჩენს ბუნებაში უკვე არსებულ კანონზომიერებას. ის, რასაც ხელოვანი ქმნის, ბუნებაში არსებული არაა. იგი, როგორც უკვე ითქვა, ახალი სინამდვილეა, თავად ამ ხელოვანის მიერ შექმნილი და სხვისი მხრიდან მისი შექმნის ალბათობა ნულის ტოლია. კვლავ ვიმეორებთ: ამაშია ხელოვნების უნიკალურობა და განუმეორებლობა. „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გენიალური გალაკტიონის შექმნილია. ვერავინ სხვა, გარდა გალაკტიონისა, მას ვერ შექმნიდა და ეს მარტო იმიტომ კი არა, რომ თვითონ გალაკტიონი იყო განუმეორებელი და უნიკალური, არამედ იმიტომ, რომ ასეთია ხელოვნების ბუნება.

უნიკალური ძეგლი ქართული ხუროთმოძღვრებისა - ნიკორწმინდა ახლაც მყარად დგას ქართველი კაცის საამაყოდ და სადიდებლად. ამ ძეგლით მომავალშიც ბევრი აღფრთოვანდება და ბევრს გაუჩენს სურვილს - ხოტბა შეასხას მას, მაგრამ რამდენი ლექსი, მოთხრობა თუ რომანი არ უნდა დაიწეროს მასზე, იგი მაინც სხვა იქნება და არა გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“.

თავის დროზე ისევე ქმნიდნენ თავიანთ გენიალურ ნაწარმოებებს „ლექსი ვეფხვისა და მოყმის“ ავტორი, თავის სიმღერას „ჩაკრულოს“ ავტორი და ა.შ. როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გალაკტიონ ტაბიძე, მაგრამ დროთა განმავლობაში ხალხმა ისინი ისე გაითავისა, რომ ბოლოს, ხალხის **კოლექტიურ** შემოქმედებად წარმოჩინდა. ასე გახდა ანონიმური მრავალი ეკლესია-მონასტერი, ქართული ხუროთმოძღვრების მრავალი საუკეთესო ძეგლი, ციხე-სიმაგრე, კოშკი და მატერიალური კულტურის სხვა უთვალსაჩინოესი ნიმუში: მხატვრული ქარგულობა, „ლურჯი სუფრები“, თუ ხალხური რეწვის სხვა გამორჩეული ნაწარმოებები. ანონიმურია არა მარტო უძველესი ხელოვნების ნიმუშები, არამედ თვით შუა საუკუნეების ნიმუშებიც კი. „შუა საუკუნეების ხელოვნება მეტწილად ანონიმურია“, - წერს ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე კიტი მაჩაბელი წიგნში „სვანეთის საგანძურიდან“[10].

[10] კიტი მაჩაბელი, სვანეთის საგანძურიდან, გამ. „მეცნიერება“, თბ.1982, გვ.35

როგორც ითქვა, უძველესი ფოლკლორის შემდეგი თავისებურება მისი პოლივარიანტულობაა. ეს ეხება უკლებლივ ფოლკლორის ყველა დარგს. საქართველოს არც ერთი კუთხე ზუსტად არ იმეორებს მეორე კუთხის ცეკვას, სიმღერას ზღაპარსა და მითსაც კი. ყოველ კუთხეს თავისი განსხვავებული ვარიაცია აქვს, ხალხური რეწვის სხვადასხვა სახეობათა დამზადების განსხვავებული ტექნოლოგია, სხვადასხვა შეფერილობა, იმ კუთხეში დასახლებული ადამიანების ხასიათის, ფსიქიკური ნიშან-თვისებების გათვალისწინებით. აქ განსხვავებას მარტო კუთხეები კი არ ქმნიან, არამედ - ზოგჯერ თვით სოფლებიც კი. უფრო მეტიც. თვით ერთი ტაძრის, ერთი ეკლესია-მონასტრის ჩუქურთმებიც კი არ იმეორებს ერთმანეთს. თვით ერთი ოსტატიც კი არ ქმნის ორ ერთნაირ დეტალს.

მრავალვარიანტულობის კუთხით საინტერესოა ერთი ლექსის ანალიზი, რომელსაც ფოლკლორის ცნობილი სპეციალისტი ალექსანდრე გომიაშვილი მიმართავს. ეს ლექსია „შემომეყარა ყივჩაღი“. ალ. გომიაშვილის მიხედვით, მთაში ამბობენ: „შემომეყარა ხირჩლაი“, ანდა „მე და ხირჩლ შავიყარენით, ხოლო ბარში, მუხრანისა და შუაქართლის სოფლებში იტყვიან: „შემომეყარა ყივჩაღი“[11]

ეს მრავალვარიანტულობა ჩანს ისეთი საკულტო სანახაობების შესრულებაშიც, როგორებიცაა „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, რაზედაც ქვემოთ გვექნება ვრცელი მსჯელობა და ბოლოს კიდევ ერთი ნიშანი სინკრეტულობისა **იმპროვიზაციულობა.** ამ მხრივ ეს საკულტო სანახაობები, მართლაც, რომ გამორჩეულ მდგომარეობაში არიან. ცნობილია, რომ ამ დიდი სახალხო სანახაობების მონაწილეებს აქვთ მიახლოებითი სქემა მოქმედების ადგილისა, მონაწილე პერსონაჟებისა, იციან დაწყების დრო და ადგილი. დანარჩენი თითქმის ყველაფერი იმპროვიზირებულია. თვით გასაკილ ლექსებსაც კი ბერიკები ხშირად ექსპრომტად თხზავდნენ. ისინი იმას ითვალისწინებდნენ, რომ ხალხს უყვარს იმპროვიზირება, განსაკუთრებული მნიშვნელობას კი ადამიანები მოულოდნელობის ეფექტს ანიჭებდნენ. ეს იყო და არის იმის მიზეზი, რომ ამ სანახაობებმა საუკუნეებს გაუძლეს.

[11] ალ. გომიაშვილი, ქართული ხალხური პოეზია, რჩეული, შემდგენელ-რედაქტორი ალ. გომიაშვილი, „მერანი“, თბ. 1974, გვ. 3

&.1.2. წარმართული ხანის ქართული სანახაობრივი კულტურის ზოგადი დახასიათება

ზემოთ უკვე ითქვა, „ბერიკაობაც“ და „ყეენობაც“ ის ხალხური სანახაობა-თამაშებია, რომელთაც ღრმა ისტორიული ფესვები აქვთ. როგორც მეცნიერი ლილი გვარამაძე წერს თავის ნაშრომში “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია,“ მისი სოციალურ-ისტორიული საფუძველია ქართველი ხალხის განუწყვეტელი ომები მისი სამშობლოს მტრების წინააღმდეგ[12].

მეცნიერები დღემდე კამათობენ იმასთან დაკავშირებით, თუ საიდან იღებს სათავეს ეს სანახაობები. არსებობს აზრი, რომ, მაგალითად, „ყეენობა“ პირველად გაფორმდა XVII საუკუნეში, როცა გიორგი სააკაძემ და თეიმურაზ მეფემ დაამარცხეს სპარსული ჯარები შაჰ-აბასის ხელმძღვანელობით. მეორე შეხედულების მიხედვით, „ყეენობა“ მურვან ყრუს დროიდან მოდის, რომელიც, როგორც ცნობილია, საქართველოში VIII საუკუნეში შემოიჭრა. არის მესამე ვარიანტიც, რომელიც აკად, შალვა ამირანაშვილს ეკუთვნის. ამ თვალსაზრისის მიხედვით, სიტყვა „ყეენობა“ საქართველოში წარმოიშვა მონღოლთა ბატონობის დროს.

არანაკლებ საინტერესოა თვალსაზრისი, რომელიც ამბობს, რომ „ბერიკაობასა“ და „ყეენობას“ ერთი და იგივე ძირი აქვთ. როგორც აკად. ივანე ჯავახიშვილი წერს, სიტყვა „ბერე“ ან „ბერი“ ძველი დროიდანვე ნიშნავს ბავშვს, ხოლო სიტყვა „ბერობა“ - ბავშვობას. სიტყვა “ყეენი“ არის წინამძღოლი ბუნების ძალების წინააღმდეგ ბრძოლაში, ნაყოფიერებისა და უხვი მოსავლის სიმბოლო[13].

რაც შეეხება, „ყეენობას“,როგორც საკულტო სანახაობას, პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე (თავის მხრივ, აკად. ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრებებს ეყრდნობა) მას განიხილავს განვითარება-ცვალებადობაში, დიალექტიკაში და შესაბამისად, მისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიიდან სამ მთავარ დანაშრევს გამოჰყოფს. აქედან პირველია საკულტო ცერემონიალებისა და წარმართული მისტერიების გადმონაშთები. ჩვენც საკულტო სანახაობების კვლევას, სწორედ, ამ პირველი დანაშევრით დავიწყებთ. აღნიშნულ საკითხზე დიმიტრი ჯანელიძის მოსაზრებები იმით არის საინტერესო, რომ, როგორც ამას პროფესორი ლეო ესაკია აღნიშნავს, მან წარმოგვიდგინა ქართული სანახაობრივი

[12] ლილი გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია,თბ. 1958,გვ.56

[13] ივანე ჯავახიშვილი, ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა,თბ.1937,გვ.204.

კულტურის განვითარების ისტორია, შრომის სიმღერა–თამაშობით დაწყებული მისტერიების საფეხურის დრამით დასრულებული.[14]

პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე ქართული სანახაობრივი კულტურის სათავეების კვლევას იწყებს როგორც არქეოლოგიური მონაცემებით, ისე უძველესი და ანტიკური ხანის მწერალთა ცნობებით ძველი ქართული სანახაობებისა და მათთან დაკავშირებული წყაროების შესახებ.

წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ იგი, პირველ რიგში, განიხილავს ქართველ ტომთა წინაპრების – ხეთა - იბერების სანახაობრივ ხელოვნებას, რომლის შესახებაც საინტერესო ცნობებს გვაწვდის ცნობილი მეცნიერის ვინკლერის მეთაურობით წარმოებული გათხრები ხეთების სატახტო ქალაქის ხატუსასის ნანგრევების მიდამოებში. აქ აღმოჩენილმა არქივმა მრავალი საყურადღებო ცნობა შესძინა ძველი აღმოსავლეთის ისტორიას, კერძოდ, დადგინდა, რომ იმ დროს უკვე ტარდებოდა მარულა, რაც უეჭველად მოგვაგონებს საქართველოში უძველესი დროიდან გავრცელებულ ისეთ სპორტულ სანახაობებს, როგორიცაა: მარულა, ჯირითი, დოღი.

როგორც პროფ. დ. ჯანელიძე წერს, ხატუსასის ნანგრევების მახლობლად აღმოჩენილი იქნა ხეთური სამეფოს ციხე–კოშკის ნაშთები. ამ ძეგლს მეცნიერები ჩვენს წელთაღრიცხვამდე XIV საუკუნით ათარიღებენ. ძეგლი იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ მასზე გამოხატულია ქურუმი ქალები და მლოცველების პროცესია. პროცესიას წინ უძღვის მეფე–ქურუმი. ამის გარდა, ფიქალზე გამოსახულია მუსიკოსების პროცესია, რომელიც მლოცველთა მოპირდაპირე მხრით მოძრაობს (ამ ძეგლს ქვემოთ ჩვენ ისევ დავუბრუნდებით).

როგორც მეცნიერი წერს, ამავე ტერიტორიაზე აღმოჩნდა ღირშესანიშნავი ხეთური ძეგლი, რომლის ერთი ნაწილი შემკულია სარწმუნოებრივი შინაარსის ბარელიეფით. ერთ–ერთ ბარელიეფზე გამოხატულია ორი პროცესია. ისინი ერთიმეორისაკენ მიემართებიან. ერთ პროცესიას წინ უძღვის დედა–ღვთაება, რომელიც ავაზაზე დგას. მის ამალაშია ღვთაებათა და ქურუმთა მთელი კრებული, მეორე მხრიდან დედა ღვთაებისაკენ მიემართება ჭაბუკი ღვთაება, რომელიც წინ უძღვის ღმერთებს, ქურუმებსა და მუსიკოსებს. მეცნიერთა აზრით, ეს პროცესია გამოხატავს გაზაფხულის განაყოფიერების, ბუნების გაცოცხლების დღესასწაულს,

[14] ლეო ესაკიას სიტყვები დამოწმებულია დ. ჯანელიძის წიგნიდან „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები თბ. 1948, გვ. 2

დედა–ბუნების და განაყოფიერების ვაჟ–ღვთაების შეუღლების სცენას.[15] შემდეგ პროფ.დ.ჯანელიძე ლაპარაკობს კერხამიშის სასახლის ბარელიეფზე გამოხატულ რქისებრ სტვირზე დამკვრელ კაცსა და დიდ დაფდაფებზე დამკვრელ სამ კაცზე, რომელთა პირდაპირ დგანან მუსიკოსები, რომლებიც სხვადასხვა საკრავზე უკრავენ.

ხეთური კულტურის ნამდვილი მშვენება იყო გორაკ ზენჯერლის გათხრისას აღმოჩენილი ხეთურ სამოსში გამოწყობილი ცხენზე მჯდომი მხედრის ქანდაკება, რომელსაც მარცხენა ხელში ნიღაბი უჭირავს, ამასთან დაკავშირებით მეცნიერი შენიშნავს, რომ წინა აზიაში ნიღბების ტარება იცოდნენ ჯერ კიდევ შუმერულ ხანაში. ზენჯერლის ძეგლებს შორის პროფ. დ. ჯანელიძე განსაკუთრებით გამოყოფს ერთ–ერთ რელიეფს, რომელიც ძვ.წ.–ით IX საუკუნით თარიღდება. მასზე გამოხატულია ძალებიან საკრავ ბარბითზე დამკვრელი და მოცეკვავე... დამკვრელი უკრავს და თან მღერის, მოცეკვავე დამკვრელის წინ თამაშობს.[16]

როგორც დ. ჯანელიძე წერს, ხეთების პანთეონში შედიოდა ბუნების სიცოცხლის, განაყოფიერების ღვთაება ტელეფინი. ტელეფინი ხან კვდებოდა, ხანაც მკვრედით აღდგებოდა და როცა ის აღდგებოდა, ბუნებაც მაშინ გაცოცხლდებოდა.

მკვლევართა აზრით, ხეთები ასრულებდნენ ატისის მისტერიებს, მსგავსად თამუზის, ადონისის და ოსირისის მისტერიებისა. ატისი ხეთური ღვთაება იყო,[17] თუმცა დროთა განმავლობაში, როგორც ბ. ტურაევი წერს, მისი შემქმნელი ხალხის სახელიც კი დაივიწყეს და ხეთების ნაცვლად, სკვითებსა და ამორძალებს ასახიერებდნენ.[18] სუბარემის სახელმწიფო მითანში გავრცელებული იყო იშთარის კულტი. იშთარი სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთი იყო.

პროფ. დ. ჯანელიძე წერს, ძველქართულ სანახაობათა გასარკვევად მეტად საინტერესოა ფინიკიაში გავრცელებული ადონისისა და ასტარტას მისტერია, რომელიც დასაბამს წინააზიური იშთარისა და თამუზას კულტებში პოულობს. ბ.ტურაევის აზრით, ფინიკიელების კვდომადი და აღდგომადი ღვთაების კულტის ნათესაობა ხეთების რელიგიასთან უეჭველია. ადონისი მონადირე იყო. ის გაზაფხულზე შეხვდა და დაუახლოვდა ქალღმერთ ასტარტას. ერთხელ, ნადირობის დროს, ადონისი მოკლა ტახმა (მეორე ვერსიით

[15] Б.Тураев. История древнего востока, Ленинград. 1935, т. 1, стр. 331.
[16] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 7.
[17] Б.Тураев. История древнего востока, Ленинград. 1935, т. 1, стр. 332.
[18] Тамже, стр. 333 .

დათვმა). ადონისი კვდება და ასტარტაც ჩადის ქვესკნელში, რომ ადონისი დააბრუნოს დედამიწაზე.

ისტორიკოს ლუკიანეს და სხვა ავტორების მიხედვით, ადონისის მისტერიები სრულდებოდა ყოველწლიურად და ეს მისტერიები შვიდი დღე გრძელდებოდა.

როგორც პროფ. დ. ჯანელიძე აღნიშნავს: ზემოდასახელებული მისტერიების სახით ხეთა-იბერების ხალხებს უკვე გააჩნდათ დრამატული წარმოდგენების საწყისი ფორმები.

საინტერესო პარალელს ავლებს პროფ. დ. ჯანელიძე ნაყოფიერებისა და მცენარეების ხეთური ღვთაება ტელეფინუსა და შვილიერების ღვთაების სადიდებელი სვანური ფერხულის სახელწოდებას ,,მელია ტელეფიას“ შორის.

აკად. ივანე ჯავახიშვილის მიხედვით, ლაშხური ფერხულის სიმღერის სიტყვები XIV საუკუნის ტექსტში აღბეჭდილი სარწმუნოებრივი თქმულების ანარეკლს წარმოადგენს და მელაია ტელეფიაც სწორედ ამ ღვთაების (ტლეფი ნუშის) სახელია.[19]იმავე განაყოფიერების ღვთაების ,,მელიაი ტელეფია“ - ტელეფინუსის საკულტო სცენის მისტერიის გამოხატულებად მიიჩნიეს აკად. შალვა ამირანაშვილმა და მიხეილ უშაკოვმა თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატული პროცესიაც.[20] ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ცნობილი ეთნოქორეოლოგი უჩა დვალიშვილ დეტალურად აღწერს თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოსახულ მისტერიას. აღნიშნული თასის შესახებ იგი ამბობს, რომ აკად. ბ.კუფტინის ხელმძღვანელობით ფართომასშტაბიანი არქეოლოგიური სამუშაოების ჩატარების შედეგად მოპოვებულ უმდიდრეს მასალებს შორის, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი გამოდგა არქეოლოგ მ. ივაშჩენკოს მიერ, სოფელ სანომერის მახლობლად მდებარე ყორღანულ სამარხში აღმოჩენილი ჭედური ხელოვნებით დამზადებული ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი ნახევრით დათარიღებული, რელიეფური გამოსახულებით შემკული სარიტუალო ვერცხლის თასი,[21] როგორც მკვლევარი ამბობს, ნაპოვნმა ნივთმა იმთავითვე დიდი ინტერესი გამოიწვია მეცნიერთა შორის (ეს თასი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია დაცული). სარიტუალო სასმისი მთლიანი ფურცლისაგანაა

---

[19] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა, თბ.1937,გვ.250.

[20] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1943, ტ.I, გვ. 34, და თბილ. უნივერსიტეტის შრომები, XVIII, 1941, გვ. 111.

[21] უჩა დვალიშვილი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, წიგნში: ,,ჩვენი ღირსებანი“, წიგნი მეექვსე, თბ.2014,გვ. 115. ამავე საკითხს ეხება ა. გელაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, 2013

დამზადებული, იგი ცილინდრული მოყვანილობისაა და მირჩილული აქვს შემაღლებული ფეხი. სპეციალისტების საერთო აზრით, მძიმე ნაკეთობის საბოლოო დამუშავებისას, გამოყენებული უნდა ყოფილიყო შემოჭიმვა, დაუთოვება და ხეხვა.

ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა სიუჟეტური კომპოზიციების შემცვლელი ორი ფრიზი. პირველი ზედა ფრიზის კომპოზიციურ და აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს ორივე მხრიდან გამოყოფილი, უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურა, რომლის უკან გამოსახულია სტილიზებული ხე, როგორც სიცოცხლისა და ნაყოფიერების სიმბოლო,მამაკაცის ფიგურას წინ დიდი ზომის მაღალფეხიანი ჭურჭელი უდგას, რომელსაც ორი მწოლიარე ცხოველი დარაჯობს, ჭურჭლისაგან მარცხნივ კიდევ ერთი, შედარებით მცირე ზომის მაღალყელიანი ჭურჭელია გამოსახული.

ამავე ფრიზზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ოცდაორი ფიგურისაგან შემდგარი სარიტუალო პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება. მსგავსად ტახტზე მჯდომისა, პროცესიის მონაწილე ფიგურებსაც მოკლე ქულაჯები და ჭვინტიანი ფეხსაცმელი აცვიათ, ხელთ კი სასმისები უპყრიათ [22].

როგორც პროფ. უჩა დვალიშვილი წერს, ვერცხლის თასის მეორე რელიეფურ ფრიზზე გამოსახულია ირმების მსვლელობის სცენა. ისინი პირველი ფრიზის ფიგურათა საწინაამღდეგო მიმართულებით მოძრაობენ. სავსებით სწორია პროფესორის დაკვირვება, კერძოდ, ის, რომ ამ ორი საპირისპირო მიმართულებით სვლა გამოსახულებებს დინამიკურობას ანიჭებს და ოსტატის მხატვრული აზროვნების მაღალ დონეზე მიუთითებს[23].

თრიალეთის ვერცხლის თასის ღრმა და საფუძვლიანი შესწავლა იმის საშუალებას იძლევა, რომ მასში ამოვიკითხოთ ძველი ხეთების წარმოდგენები გაზაფხულისა და მარადიული განახლების ღვთაება ტელეფინუსზე.

მკვლევარების პ. უშაკოვის, შ. ამირანაშვილის, ნ. ჯაფარიძის მოსაზრებებზე დაყრდნობით, პროფ. უჩა დვალიშვილი მიიჩნევს, რომ თასზე არსებული გამოსახულებათა სიუჟეტურ წყობაში შესაძლებელია, ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული რელიგიური რიტუალის კვალიც ჩანდეს. ამასთან, იგი არც იმას გამორიცხავს, რომ რიტუალურ

[22] უჩა დვალიშვილი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ჩვენი ღირსებანი“,წიგნი მეექვსე, თბ., 2014, გვ115

[23] იქვე, გვ.117

მსვლელობაში ნაჩვენები იყოს მეფე–ღვთაებასთან ქვეყნის ცალკეულ კუთხეთა, ან ტომთა ბელადების მისალოცად მისვლისა და სასწაულებრივი სასმელის მირთმევის ცერემონიალი [24].

საგანგებოდ განიხილავს რა პროფ. უჩა დვალიშვილი თრთიალეთის თასზე გამოსახული კომპოზიციების მხატვრულ წყობას, მიიჩნევს, რომ იგი წრისებრი ხელმოუბმელი ერთი–მეორის უკან მიწყობით მოძრავი ფერხულია. ქართულ სანახაობათა შორის ამგვარი საფერხულო წყობა შემონახულია განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ „იალის თამაშობასა“ და სვანურ „მელია ტელეფია“–ში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ მოსაზრებას, რომ ნიღბოსანთა საფერხულო სანახაობის სათავეები უძველესი საკულტო ცერემონიებიდან და მისტერიებიდან იღებს სათავესა და მაცოცხლებელ წყაროს[25].

თრიალეთის ვერცხლის თასზე (სასმისზე) გამოხატული განაყოფიერებისა და ბუნების გაცოცხლების სადიდებელი მისტერიებების საგულდაგულო შესწავლით, პროფ. დ. ჯანელიძე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ქართული წარმართული მისტერიების კვალი შენახულია ხალხურ სანახაობაში, აღბეჭდილია არქეოლოგიურ ძეგლებზე, დამოწმებულია დამწერლობითი ცნობებითა და ცხადყოფილია ხელოვნების ნაწარმოებებით[26].

როგორც ზემოთ ითქვა, ქართულ სანახაობათა შორის საფერხულო წყობა შემონახულია განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ სვანურ საფერხულო თამაშში ,,მელიაი ტელეფიაში.“

&1. 3. ქართული ხალხური თამაშობანი

როგორც უკვე ითქვა, საკულტო სანახაობებში, უპირველეს ყოვლისა, შედის ცეკვა, სიმღერა, ინსცენირებული ზეპირსიტყვიერება (ფოლკლორი), თეატრალური სანახაობა და ა. შ. ხელოვნების ყველა ეს სახე სინკრეტულად, ანუ მათ მთლიანობაში (ერთიანობაში) არის წარმოდგენილი და მაინც ჩვენ საკულტო სანახაობებზე მსჯელობას ვიწყებთ არა ქართული ხალხური ცეკვით, ან სიმღერით, არამედ ხალხური თამაშების მოკლე მიმოხილვით. ვიწყებთ

[24] უჩა დვალიშვილი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ჩვენი ღირსებანი“,წიგნი მეექვსე, თბ., 2014, , გვ.117

[25] იქვე, გვ.118.

[26] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები ,გვ.33

იმიტომ, რომ ქვემოთ განხილული თამაშობები საფუძვლად დაედო ქართული ფოლკლორის ცალკეულ დარგებს, განსაკუთრებით კი ქართულ ცეკვას.

დ. ჯანელიძე აღნიშნავს, პირველყოფილ საზოგადოებაში არსებობის ძირითადი წყარო ნადირობა იყო (ამაზე ბევრს წერენ ზოოლოგები, ზოოფსიქოლოგები, ეთნოლოგები, ანთროპოლოგები) გარდა იმისა, რომ პირველყოფილი ადამიანები ნანადირევით ინარჩუნებდნენ ფიზიკურ არსებობას, ნადირობა ავითარებდა მათ გონებრივად, ასწავლიდა ელემენტარულ თანაარსებობას, თანაცხოვრებას. ჩააგონებდა არსებობას არა მარტო საკუთარი ბიოლოგიური მოთხოვნილებების, ცხოველური ინსტიქტებისა და რეფლექსების დონეზე, არამედ არსებობას სხვა ადამიანებთან ერთად, სხვა ადამიანების გარემოცვაში. ვალდებულს ხდიდა, გაეცნობიერებინა, რომ არსებობენ სხვა ადამიანები, რომელთაც, მათ მსგავსად, აქვთ მოთხოვნილებები, სურვილები, მისწრაფებები და ა. შ. სხვა ადამიანების ,,აღმოჩენამ“ ველური მიიყვანა იქამდე, რომ თავისი ნანადირევი სხვისთვისაც გაეყო იმდენად, რამდენადაც ის სხვა ნადირობისას სჭირდებოდა, როგორც დამხმარე ძალა. ნანადირევის გაყოფა, ცხადია, არ არის მექანიკური პროცესი. იგი არის იმის აღიარება, რომ არსებობენ სხვებიც, რომელთაც ანგარიში უნდა გაუწიონ.

თავის მხრივ, ნანადირევის სხვისთვის გაყოფა აიძულებდა პირველყოფილ ადამიანს, დაეხვეწა ნადირობის ილეთები, უფრო სწრაფი და მოქნილი გაეხადა იგი, როგორც იტყვიან, სულ ფორმაში ყოფილიყო, სხეული არ მოედუნებინა. პირიქით, ყოველთვის მხნედ და ბრძოლისა და შრომისათვის მზად ყოფილიყო.

შემდგომში, როცა ნადირობა არსებობის ერთადერთი წყარო აღარ იყო, როცა ადამიანები გადავიდნენ მიწის დამუშავებაზე, მოსავლის მოყვანაზე, ცხოველების მოშინაურებაზე, როცა დაიწყო ნატურალური პროდუქტების ურთიერთგაცვლა–გამოცვლა და ზედმეტი ქონების დაგროვება, ანუ დაიწყო ქონებრივი დიფერენციაცია, გაჩნდა მდიდარი და ღარიბი, მჩაგვრელი და ჩაგრული, ნადირობის შინაარსი ერთგვარად შეიცვალა, მაგრამ მან მაინც არ შეწყვიტა არსებობა. ახლა იგი გართობისა და დროსტარების საშუალებად იქცა (სხვათაშორის ეს ფუნქცია მას აქამდე არ დაუკარგავს და დღემდე რჩება თავისუფალი დროის გატარების ყველაზე საუკეთესო საშუალებად). ამავდროულად ნადირობა მარტო დროსტარების საშუალება როდი იყო. მას ერთგვარი აღმზრდელობითი ფუნქციაც ეკისრებოდა. მხედველობაში გვაქვს ის, რომ ნადირობა emplicito გულისხმობდა მუდმივ წვრთნასა და ვარჯიშს, როგორც უკვე ითქვა, კარგ ფორმაში ყოფნას. ამაზე მიანიშნებს

გენიალური რუსთაველის ,,ვეფხვისტყაოსნის“ ის ადგილი, სადაც აღწერილია არაბთა მეფის როსტევანისა და მისი სპასპეტის, ავთანდილის შეჯიბრი ნადირობაში. რაც შეეხება ცხენოსნობას (,,ვითარცა ცხენსა შარა გრძელი“) და მშვილდოსნობას – სპორტის ეს სახეები ,,ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგშია ნახსენები, თუმცა ისინი რომ უძველესი დროიდანაა საქართველოში გავრცელებული, ამაზე უამრავი ქართული და უცხოური წყარო მიანიშნებს. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ნაპოვნ არქეოლოგიურ ნივთებზე ცხენის გამოსახულებაც სწორედ ამის დასტურია[27].

საქართველოს ისტორიაში ბევრი შემთხვევაა დაფიქსირებული, როცა ქართველი მეფეები, თავისი მთრობით (ამალით) უცხოელ მეფეთა განცვიფრებას იწვევდნენ. გავიხსენოთ იბერიის მეფე ფარსმანი თავისი ვაჟებითა და მრავალრიცხოვანი ამალით როგორ ესტუმრა იმპერატორ ანდრიანეს და როგორ აღტაცებაში მოიყვანა იგი. შთაბეჭდილება იმდენად მომნუსხველი და ზეაღმტაცი იყო, რომ ადრიანემ პატივისცემის ნიშნად ფარსმანს კაპიტოლიუმში მსხვერპლის შეწირვის ნება დართო და მარსის მოედანზე ამხედრებული ფარსმანის ქანდაკება დაადგმევინა.

ცხენოსნობასთან ბევრი სხვა სპორტული თამაშობაა დაკავშირებული. ესენია: ჩოგბურთი, ყაბახი, მარულა, ანუ დოღი, ლელო, თავად ცხენბურთი და სხვა. სხვათა შორის, ჩონგბურთის თამაში დაწვრილებით აქვს აღწერილი XVII საუკუნის იტალიელ მისიონერს არქანჯელო ლამბერტისაც, მისი სიტყვებით ჩოგბურთი ნამდვილად ქართული ეროვნული თამაშია[28].

ჩოგბურთიც და მისი ერთგვარი სახესხვაობა აღწერილი აქვს თეიმურაზ მეფეს თავის ნაწარმოებში ,,სარკე თქმულთა“[29]. საცხენოსნო სპორტის შემდეგი სახეებია: ისინდი (ჯირითი) და ყაბახი, დოღი ანუ მარულა და ჩოგბურთი, ყაბახი დაწვრილებით აქვს აღწერილი იტალიელ ,,მოგზაურს“ არქანჯელო ლამბერტის და იტალიელ მისიონერს – დიონჯო კარლის თავის შრომაში ,,ტფილისის აღწერა“ (XVIIს.). ყაბახის შესახებ წერდნენ ნიკოლოზ ბარათაშვილი და თეიმურაზ მეორე. ყაბახი არის აღწერილი აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკში“ და მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელში“. რაც შეეხება დოღს, იგი ეწყობოდა მცირე დისტანციაზე (ორ კილომეტრზე), მარულა კი ათ კილომეტრზეა გათვალისწინებული. მარულაში უფრო მეტი ცხენოსანი მონაწილეობს, ვიდრე დოღში. დოღიც და მარულაც

[27] ჩვენი ღირსებანი, გვ. 190
[28] იქვე გვ.191
[29] თეიმურაზ მეორე, სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება, ქართული პოეზია, ტ.5,თბ. 1988

კახელთა, ხევსურთა, მეგრელთა და მოხევეთა საყვარელი სპორტია. როგორც ქალბატონი ლილი გვარამაძე აღნიშნავს, საქართველოში, ცხენოსნობის გარდა, ლელობურთსაც თამაშობდნენ. ეს თამაში დღესაც ძალზე პოპულარულია[30].

სპორტულ სანახაობათა შორის, საზოგადოებისათვის (მისი ყველა ფენისათვის) ერთ–ერთი ყველაზე საყვარელი სანახაობა იყო ჭიდაობა, მუშტი კრივი და ლახტისცემა. განსაკუთრებული პოპულარობით კი საქართველოში მაინც ჭიდაობა სარგებლობდა იმდენად, რამდენადაც მოჭიდავე მარტო ფიზიკურად ძლიერ ადამიანს კი არ გულისხმობდა, არამედ ძლიერი ნებისყოფისა და მტკიცე ხასიათის კაი ყმას, რომელიც უდრეკი და ჭირთამთმენი უნდა ყოფილიყო, თავისი ფიზიკური ძლიერების გამო, მტრის ადვილი დამმარცხებელი და ქვეყნის თუ კუთხის ძლიერი დამცველი. ამასთან, იგი სხარტი, მახვილი გონების ადამიანი უნდა ყოფილიყო. სწორედ კარგ მოჭიდავეზეა ნათქვამი ,,ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებსა“. სწორედ სისხარტით, მახვილგონიერებით დაძლია ბაში–აჩუკმა აბდუშაჰილი, აკაკი წერეთლის ნაწარმოების „ბაში-აჩუკის“ მიხედვით.

ჭიდაობა განსაკუთრებით პოპულარული იყო რელიგიური დღესასწაულის დღეებში. შესაბამისად, უმეტესად ეკლესიის ეზოში იმართებოდა ხოლმე. მაყურებელი ორ ჯგუფად იყოფოდა: თითოეულს თავისი ფალავანი ჰყავდა. გამარჯვებული ფალავანი დიდი პატივისცემით სარგებლობდა ხალხში.

ქართულ ჭიდაობას თავისი წესები ჰქონდა, რომელიც მოჭიდავეებს უეჭველად უნდა დაეცვათ. ჭიდაობა იწყებოდა ზურნის ხმაზე, როგორც კი ზურნის ხმა გაისმოდა, მოჭიდავეებს მოძრაობა უნდა დაეწყოთ, ისინი ცეკვით უვლიდნენ წრეს. ერთ–ერთი აუცილებელი წესი, რომელიც მოჭიდავეებს უნდა დაეცვათ, არის მოჭიდავეთა ურთიერთპატივისცემა. ისინი არასოდეს არ აყენებდნენ ერთმანეთს შეურაცხყოფას, გამარჯვებულად კი ის ითვლებოდა, რომელიც ბეჭებზე ზურგით დასცემდა მოწინააღმდეგეს. ამას სპეციალური ,,მსაჯები“ ამოწმებდნენ.

გარდა ჭიდაობისა, საქართველოში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა კრივიც. კრივი ყეენობის ერთ–ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. იგი მაშინ სრულდებოდა, როცა ყეენობა ბოლო ფაზაში შედიოდა.

[30] ლილი გვარამაძე, ხალხური თამაშობანი ძველ საქართველოში, ჩვენი ღირსებანი, გვ. 194

უძველესი წარმოშობისაა ლახტის თამაში. თამაშის მონაწილენი ორ ჯგუფად იყოფოდნენ. ერთნი, პირობითად, წრის გარეთ იდგნენ, მეორენი–წრეში. წრეში მდგომნი ლახტს იცავდნენ, წრის გარეთ მდგომნი კი ლახტის მოტაცებას ცდილობდნენ. ლახტად არსებითად ტყავის ქამარს იყენებდნენ. მთავარი „მუღამი“ ამ თამაშისა ისაა, რომ წრის შიგნით მდგომი არ უნდა შეხებოდა წრის გარეთ მდგომის ფეხს. თუ შეეხებოდა, ეს იმას ნიშნავდა, რომ მან თამაში წააგო და ადგილი უნდა შეუცვალოს იმას, ვისაც მისი ფეხი მოხვდებოდა. ყოველი ასეთი შეხების შემდეგ თამაში თავიდან იწყებოდა.

ზოგჯერ ისეც ხდებოდა, რომ წრეში მდგომთ წაართმევდნენ ლახტს. თუ ასე მოხდებოდა, წრეში მდგომნი წრეს კი არ ტოვებდნენ, არამედ ერთმანეთს მჭიდროდ მიეკვრებოდნენ და ასე იგერიებდნენ წრის გარეთ მდგომთა მიერ ლახტის დაკვრას. მათი მიზანი ის იყო, რომ როგორმე ფეხი მოერტყათ წრის გარეთ მდგომი მოთამაშისათვის, ცხადია, წრიდან გაუსვლელად. თუ რომელიმე მოთამაშე ამას შეძლებდა, ამით იგი მთელ გუნდს იხსნიდა და მოთამაშეებიც იცვლიდნენ ადგილს.

ზემოაღწერილი ყველა ეს თამაში იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ მისმა ცალკეულმა ელემენტებმა, რომლებიც ქართველი კაცის სისხარტეს, გამზედაობას, ვაჟკაცობას, სიმამაცეს, გამძლეობასა და ნებისყოფას გამოხატავდა, თავისი დაღი დაასვა ქართული ქორეოგრაფიის განვითარებას, იმდენად, რამდენადაც მათი ცალკეული ელემენტები შევიდნენ ქართულ ცეკვაში, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ[31].

&1. 4. უძველესი ქართული საცეკვაო ფოლკლორი /ქორეოგრაფია/

სანამ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიას შევეხებოდეთ, სანამ იმას ვიტყოდეთ, თუ საიდან იღებს სათავეს იგი, მანამ გვინდა ზოგადად დავახასიათოთ ქართული ცეკვის ფენომენი და მოვიტანოთ ცნობილი ადამიანების გამონათქვამები ქართულ ცეკვაზე, მის უნიკალურობასა და განსაკუთრებულობაზე.

ქართული ცეკვები ქართული ფოლკლორის ნამდვილი მშვენებაა. ვგულისხმობთ უძველეს ფერხულს და სარიტუალო, სატრფიალო, სანადიმო, სადაბაზო, სპორტულ, საბრძოლო თუ სალაღობო ცეკვებს, ქალაქურ საცეკვაო ფოლკლორს. ისინი დღეს მთელი

[31] ჩვენი ღირსებანი, წიგნი მეექვსე, თბ., 2014, გვ. 90

მსოფლიოს ყურადღების ცენტრშია მოქცეული და თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერის სავიზიტო ბარათს წარმოადგენენ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისადმი თავის აღტაცებას გამოხატავდნენ დიდი ქართველი მოღვაწეები: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი, იაკობ გოგებაშვილი. აკაკიმ ქართულ ცეკვას და სიმღერას ქართული სულის ხატება უწოდა. ალ. ყაზბეგის აზრით, „ქართული ცეკვა მარტო სანახაობა კი არაა, ქართველი ერის სულიერი სილამაზის გამოვლინებაა, ხალხის ცხოვრების ძნელი, მაგრამ მომხიბლავი ისტორიის გადმოცემაა“[32].

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას იმდენივე ხნის ისტორია აქვს, რამდენიც თავად ქართველ ხალხს. იგი საუკუნეების განმავლობაში იხვეწებოდა და დღეისათვის ისეთ სრულყოფილებასა და სრულქმნას მიაღწია, რომ იგი საყოველთაო აღტაცებასა და აღფრთოვანებას იწვევს მსოფლიო ყველა ქვეყნის, ერისა და ეროვნების, კონფესიისა და მრწამსის ადამიანებში“[33]. ქართული ცეკვებით თავიანთ აღფრთოვანებას ვერ მალავდნენ და მალავენ უცხოელი მწერლები, მუსიკოსები, კომპოზიტორები, უთვალსაჩინოესი მეცნიერები, პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეები. ქართულ ცეკვა-სიმღერას ზეაღმატებულ რეცენზიებს უწერდნენ და უმაღლეს შეფასებას აძლევდნენ უცხოური ჟურნალ - გაზეთები: ამერიკული „ნიუ-იორკ ტაიმსი“, „ნიუ-იორკ უორლდ ტელეგრაფი“, ინგლისური „ობსერვი“, „დეილ მირორი“ და „დეილ ტელეგრაფი“, ფინური „მენსი“, ფრანგული „კულტურა“ და „ლიუმანიტე“, ავსტრალიური „კუტიერ მეილი“, ფინური „ნიუა პრესენ“ და „სუომენ სოსიალი დემოკრასი“, უნგრული „საღამოს სიტყვა“, იტალიის „სიცილია“ და მრავალი სხვა.

ყველაფერი ის, რაც ზემოთ ითქვა და კიდევ გამოჩენილ ქართველ (და არა მარტო ქართველ) მოღვაწეთა შეხედულებები ქართულ ხალხურ ცეკვაზე, ქართული როკვის ფენომენზე, მის უნიკალურობასა და განუმეორებლობაზე, თავმოყრილია გამოჩენილი ქართველი ქორეოგრაფისა და ქორეოლოგის, პროფესორ რევაზ ჭანიშვილის უაღესად

[32] ჩვენი ღირსებანი, გვ. 143-144
[33] ჩვენი ღირსებანი, წიგნი მეექვსე, თბ., 2014 გვ. 144

საინტერესო წიგნში „ქართული ცეკვის სადიდებელი''. ,,გამოჩენილი ადამიანები ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ“[34].

„ხალხური ცეკვა მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების ის სარკეა, რომელშიც დაკვირვებული თვალი ამა თუ იმ ეთნოსის სულიერების გამომხატველ ზუსტად იმგვარ სახეს დაინახავს, რომლითაც მას საუკუნეების მანძილზე უცხოვრია და აქამდე მოუტანია მომავალი თაობისათვის გადასაცემი იდეალები, გრძნობა-განცდები თუ შეხედულებები.

ქართული ხალხური ცეკვა ერის მუსიკალურ მემკვიდრეობასთნ ერთად, ჩვენი სავიზიტო ბარათია და, ამდენად, მას განსაკუთრებული ზრუნვა - მოფრთხილება ესაჭიროება. გლობალიზაციის ეპოქაში ამ დონის კულტურული მემკვიდრეობა პატარა ერებს გადარჩენა-აყვავების მძლავრ სტიმულს უტოვებს და მისადმი დამოკიდებულებაც შესაბამისი უნდა იყოს“[35], - ამბობს აღნიშნული წიგნის ერთ-ერთი რედაქტორი, პროფ. ოლეგ ალავიძე.

„ქართული ხალხური ცეკვა ხალხის სულიერი კულტურის განუყრელი და მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილია. კერძოდ, ქართველი ხალხის საცეკვაო ფოლკლორმა საპატიო როლი შეასრულა ჩვენი წინაპრების მხატვრული შემოქმედების ჩასახვასა და ჩამოყალიბებაში. მრავალსაუკუნოვანმა ხალხურმა ცეკვამ განვითარების ხანგრძლივი გზა განვლო და ჩვენამდე მოაღწია დახვეწილი სახით. ქართული ხალხური ცეკვების მრავალსახეობამ, შინაარსის სიმდიდრემ, მისი შესრულების ოსტატობამ, ღრმა ემოციურობამ აღტაცებაში მოიყვანა ქართველი და არა მარტო ქართველი მაყურებელი და საყოველთაო აღიარებაც მოიპოვა“, - წერს პროფ. ლილი გვარამაძე[36].

„ნებისმიერი ერის კულტურა ერის სულის სარკეა. ქართული ცეკვა ქართული კულტურის ერთ-ერთი თვალ-მარგალიტია, რომელშიც ნათლად არის განცხადებული ჩვენი შინაგანი სამყარო. ქართული ცეკვა კდემამოსილების, ღირსების, ვაჟკაცობის, გაუტეხლობის, თავდადების, გონიერების, სიბრძნის, სიძლიერისა და ამაღლებული სიყვარულის საგალობელია. მის მრავალფეროვნებასა და მრავალსახეობაში ნათლად ჩანს, ერთის მხრივ, ერთიანი ქართული სულის გამოძახილი. მეორეს მხრივ კი, კუთხეების განსხვავებულობა,

---

[34] რეზო ჭანიშვილი, „ქართული ცეკვის სადიდებელი. გამოჩენილი ადამიანები ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ“, თბ. 2007,გვ.19

[35] იქვე, გვ. 20

[36] იქვე გვ.29

რაც საოცარ მოზაიკურ პანოს ქმნის. ქართული ცეკვა ჩვენი სიამაყეა და მსოფლიოს ნებისმიერ დონეზე ჩვენი ერის ღირსეულად წარმომჩენი“, - ბრძანებს სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრირქი, უწმინდესი და უნეტარესი ილია მეორე.

ქართული ხალხური ცეკვა უდიდეს როლს თამაშობს ქართველი კაცის ცხოვრებაში. მისი მხატვრული თავისებურებანი, ზნე, ადათი, წეს-ჩვეულება და ხასიათი. ცეკვა გადმოგვცემს ხალხის მსოფლმხედველობას და მის თანამედროვე დამოკიდებულებებს მშვენიერებაზე - ეს არის ხალხური ცეკვის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული თავისებურება. მასში ასახულია სინამდვილის თანამედროვე გაგება, უძველესი დროიდან ჩამოყალიბებული „საცეკვაო ენის“ საშუალებით, მისაწვდომი, გასაგები და ხალხისათვის საყვარელია. ქართული ხალხური ცეკვის შინაარსი და გამომსახველობითი საშუალებები ყოველთვის იცვლება ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენების კვალდაკვალ.

ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა ხალხურმა ცეკვამ დიდი როლი ითამაშა მსოფლიოს ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში და სამართლიანად დაიმკვიდრა ადგილი ჩვენი პლანეტის ქორეოგრაფიული ხელოვნების რუქაზე და ფოლკლორული შემოქმედების თანავარსკვლავედში“[37].

გამოჩენილი კომპოზიტორები, საქართველოს სახალხო არტისტები, რუსთაველის პრემიის ლაურეატები, პროფესორები ანზორ ერქომაიშვილი და ბიძინა კვერნაძე წერენ: „ ქართული ცეკვა ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი კულტურის იშვიათი მონაპოვარია. არავინ იცის, საიდან იღებს სათავეს ეს უნიკალური საგანძური, რომელიც ქართველი ხალხის უძველესი ტრადიციის თანამგზავრად იქცა. ქართული ცეკვა, ისე როგორც ქართული სიმღერა, მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართველი კაცის ყოფასთან და თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ზეპირი სახით[38].

იგივე ავტორები ასე ახასიათებენ ცეკვა „ქართულს“: „ქართული ცეკვებიდან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „ცეკვა ქართული“, რომელიც, ჩვენი აზრით, ისევე როგორც „ჩაკრულო“ და სხვა იშვიათი ძეგლები, რენესანსის პერიოდს უნდა ეკუთვნოდეს. არც ერთ ერს არ გააჩნია ასეთი ღრმა ეთიკური შინაარსის ცეკვა, რომელშიაც ნათლად აისახა იშვიათი ამაღლებული დამოკიდებულება ქალსა და მამაკაცს შორის. ეს ცეკვა გახლავთ

---

[37] რეზო ჭანიშვილი, ქართული ცეკვის სადიდებელი.გამოჩენილი ადამიანები ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ“, თბ., 2007,გვ. 43

[38] იქვე, გვ.47

ნამდვილი პოემა სიყვარულზე,, ხელთუქმნელი და ამაღლებული. გააცანით მსოფლიოს „ვეფხისტყოსანი“ ,,,ჯვრის მონასტერი“, „ჩაკრულო“, „ცეკვა ქართული“ და ყველასათვის გასაგები გახდება, რომ საქართველო უძველესი და უმდიდრესი კულტურის ქვეყანაა“[39].

„ქართული ცეკვა მუსიკით, რიტმით, მოძრაობით, პლასტიკით, გამოხატავს იმას, რისი გამოხატვაც მხატვრული სიტყვის ისეთ ტიტანებს თუ ხელეწიფებათ მხოლოდ, როგორებიც იყვნენ: ჰომეროსი, რუსთაველი, შექსპირი, დოსტოევსკი. იგი ისევე უკვდავია, როგორც ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოს, რაფაელის ხელთუქმნელი შედევრები. იგი ის უნიკალური განძია, რომელიც ყოველ ქართველში იწვევს ეროვნული ღირსების, ეროვნული სიამაყის გრძნობას“[40] - ამბობს ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, წინამდებარე წიგნის მეორე რედაქტორი, პროფ. რევაზ ბალანჩივაძე.

ზემოთ ჩვენ, ძირითადად, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნეების და წიგნის რედაქტორების მოსაზრებები მოვიტანეთ ქართული ცეკვის ფენომენზე, მის უნიკალურობასა და განუმეორებლობაზე, მის სიდიადეზე და ა.შ. ახლა კი გავეცნოთ ქართული ცეკვის მოკლე ისტორიას დასაბამიდან დღევანდლობამდე.

ცნობილია, რომ ქორეოგრაფია, როგორც ცეკვის ხელოვნება, უძველეს წარსულიდან, კერძოდ, წარმართობის პერიოდიდან, იღებს სათავეს. ძნელი დასადგენია, რა გახდა უშუალოდ ცეკვის წარმოშობის მიზეზი, თუმცა მკვლევართა დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ იგი ნადირობასთან დაკავშირებული რიტუალი უნდა იყოს და მას ადამიანები ოდიდგანვე ასრულებდნენ, ისე კი, ცეკვის წარმოშობას უფრო მეტად ალბათ უტილიტურ-პრაგმატული დანიშნულება უნდა ჰქონოდა და არა იმთავითვე ესთეტიკური.

ესთეტიკური ხასიათი მან გვიან შეიძინა, როცა ადამიანი გამოეყო ცხოველთა სამყაროს და სხეულებრივ მოთხოვნილებებზე უფრო მაღალი-სულიერი, ეთიკური და ესთეტიკური მოთხოვნილებები გაუჩნდა. მანამდე კი იგი იმ ემოციებს გამოხატავდა, რომელიც ნადირობის წარმატებით დასრულებასთან იყო დაკავშირებული. რამდენადაც ნადირობა ინდივიდუალურად კი არა, არამედ კოლექტიურად ტარდებოდა (და ტარდება) საცეკვაო რიტუალშიც, ცხადია, მთელი კოლექტივი ღებულობდა მონაწილეობას, ოღონდ აუცილებლად მამაკაცების კოლექტივი და არა ქალების, რადგან ქალები სანადიროდ არ

[39] რეზო ჭანიშვილი, ქართული ცეკვის სადიდებელი.გამოჩენილი ადამიანები ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ“,გვ. 47

[40] იქვე, გვ. 18-19

დადიოდნენ და შესაბამისად, არც ზეიმის თანამონაწილენი იყვნენ. ყოველ შემთხვევაში, თუ ქალები მაინც გამოხატავდნენ თავიანთ ზეიმს, ისინი ცალკე (მამაკაცების გარეშე) ცეკვავდნენ ხოლმე.

როგორც ითქვა, ცეკვის წარმოშობასთან დაკავშირებით ორი განსხვავებული პოზიციაა გამოთქმული: პირველის მიხედვით, ცეკვა ყველაზე ადრინდელი ხელოვნებაა, მეორის მიხედვით კი, ცეკვა სიმღერის შემდეგ გაჩენილია. მათგან ჩვენ პირველი თვალსაზრისი მიგვაჩნია სწორად,რამდენადაც იგი ადამიანის პრაქტიკულ საქმიანობასთან (კერძოდ, ნადირობასთან) არის არსებითად დაკავშირებული. ამ აზრს იზიარებს ცნობილი თეატრმცოდნე ა. ავდეევი ნაშრომში ,, „თეატრის წარმოშობა''. კერძოდ, იგი წერს: ,,სწორედ მონადირული შენიღბვა გახდა წინაპირობა მონადირული ცეკვის შეკვრისა''. რაც შეეხება სიმღერას, იგი პირველია ცეკვის შემდეგ, რადგან, როგორც აკადემიკოსი ივ. ჯავახიშვილი წერს თავის წიგნში ,,ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები'', ,,ქართული ხმიერი მუსიკა (იგულისხმება სასიმღერო მუსიკა) პირველად თამაშობასთან ყოფილა განუყრელად დაკავშირებული და იქ ყოფილა სწორედ მისი სათავე“[41]. როგორც ა. თათარაძე წერს თავის წიგნში ,,ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“: აქ სიტყვა ,,თამაშობაში'' დიდი ქართველი მეცნიერი ივანე ჯავახიშვილი ცეკვას გულისხმობს და სიმღერის წარმოშობის სათავესაც, სწორედ, ცეკვის ხელოვნებაში ხედავს.

საინტერესო დაკვირვება აქვს ა. თათარაძეს სიტყვა ,,ტაშის'' გაჩენასთან დაკავშირებით, რომელიც თავდაპირველად საცეკვაო მოძრაობების ერთ რიტმში მოქცევის აუცილებელი ელემენტი ხდება. იგი მიიჩნევს, რომ ტაში უნდა მოდიოდეს არაბული სიტყვისაგან ,,დაშ'', რაც ,,ქვას,, ნიშნავს. იმდენად, რამდენადაც თავდაპირველად სწორედ ქვების ერთმანეთზე შემორტყმა (შემოკვრა) ახლდა თან ცეკვას, როგორც აკომპანიმენტი. შემდგომში კი იგი ტაშის ცემაში გადაიზარდა.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია რომ უძველესი წარმოშობისაა, ამაზე, ა. თათარაძის აზრით, კარგად მიანიშნებს სვანეთში დღემდე ცოცხლად შემონახული ნადირობა ქალ-ღვთაების დალის სათაყვანებელი ფერხული ,,დალა კოჯას ხელღვაჟალე'' (დალი კლდეში მშობიარობს) და ,,ბაილ ბეთქილი'', რომელთა წარმოშობა, ა. თათარაძის

[41] ივანე ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია. წ. პირველი,თბ. 1938, გვ. 238

მიხედვით, უშუალოდ უკავშირდება ადამიანთა განვითარების იმ პერიოდს, როდესაც მათი ძირითადი საქმიანობა ნადირობა იყო[42].

რაც შეეხება დალის, იგი ქართულ მითოსში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟია. დალი ზოგჯერ კეთილი, ხოლო ზოგჯერ ბოროტი ქალღვთაებაა. ნაწარმოებებში იგი შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ნადირთუფროსი - ნადირისა და მონადირეთა მფარველი ღვთაება, ანდა როგორც მავნე ალი.

დალი ძალზე ლამაზია - კოჭებამდე სცემს ოქროს ნაწნავები და სახით ცის მნათობს ჰგავს. დალი ერთი არაა. ისინი ბევრნი არიან. დალის დამარცხება ადამიანს არ ძალუძს. ეს მხოლოდ ღვთაებრივ არსებას - ჯგირაგს (წმინდა გიორგის) ხელეწიფება. მონადირეები დალის სახელზე ლოცულობენ, მისგან წყალობას მოელიან, ნადირობის წესების დამცველსა და რიგიან მონადირეს დალი არასოდეს ხელს არ უშლის, პირიქით, ასაჩუქრებს, ხელს უმართავს, ეხმარება. დალიმ შურისძიებაც იცის, თუკი მასთან ყოფნის საიდუმლოს გაამჟღავნებ. მას შეუძლია ადამიანის განკურნებაც. დალი ძალზე პოპულარულია სვანურ ზეპირსიტყვიერ ნიმუშებში, რასაც კარგად ადასტურებს ზემოდასახელებული დალის სათაყვანებელი ფერხული[43].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თრიალეთში აღმოჩენილი ვერცხლის თასზე გამოსახული სცენები უნდა გამოხატავდეს გაცოცხლების ღვთაების - ტელეფინუსისადმი თაყვანისცემას. აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოსახული სცენა გამოხატავს ნიღბოსანთა მოძრაობას სამსხვერპლოს გარშემო წრის შიგნითა ნიღბოსანი პერსონაჟით. გარდა თრიალეთში აღმოჩენილი თასისა, უძველეს ქორეოგრაფიაზე ნათელ წარმოდგენას იძლევა ძვ.წ. პირველი ათასწლეულის შუახანის ითიფალური ქანდაკებები, აღმოჩენილი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად - ხონში, ხევსურეთში, კავკავსა და დაღესტანში. ამ არქეოლოგიურ მონაპოვართა უმეტესობა მოცეკვავის ამა თუ იმ პოზაშია დაფიქსირებული, ხოლო ზოგიერთი რქოსანი ცხოველის ნიღბის მატარებელია.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უძველეს წარმომავლობაზე კარგად მიანიშნებს ნიჩბისის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნაპოვნი ძვ. წ. პირველი ათასწლეულის ბრინჯაოს სარტყელი, რომელზედაც გამოსახულია ცხოველის ნიღბებიანი მამაკაცების ცეკვის ორი მომენტი. აქ, ა.თათარაძე ერთ საინტერესო დეტალზე ამახვილებს ყურადღებას.

---

[42] ავთანდილ თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ. 1999, გვ. 5
[43] ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები, თბ, 1992, გვ. 10-11

კერძოდ, ის ამბობს, რომ მრავალრიცხოვან ირმებს შორის გამოსახული ეს ადამიანები ნადირობის პროცესს კი არ გამოსახავენ, რაც უმეტეს შემთხვევაში ხდება ხოლმე, არამედ, მოძრავ ირმებს შორის ისინი მხოლოდ საცეკვაო რიტუალს ასრულებენ. როგორც ა. თათარაძე წერს, ეს იშვიათი შემთხვევაა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიაში და იგი მკვლევართა საგანგებო შესწავლის ობიექტი უნდა გახდეს. შემდეგ ა. თათარაძე ეხება ძველ ქართულ ხალხურ საიმპროვიზაციო სანახაობას - ,,ბერიკაობას'', რომელიც თავის მხრივ, ქორეოგრაფიასაც გულისხმობს. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ,,ბერიკაობა'' არა თუ გულისხმობს ცეკვა-თამაშს, არამედ ეს უკანასკნელი ,,ბერიკაობის'' ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტია. როგორც უკვე ითქვა, ა. თათარაძე არა მარტო დეტალურად განიხილავს ,,ფერხულის სახეებს'', არამედ ახდენს ,,ფერხულების '' კლასიფიკაციას მათი ფორმისა და შინაარსის მიხედვით. ამ კლასიფიკაციაში, გარდა მონადირული შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური (სვანური) ფერხულისა; ,,დალა კოჯას ხელხვაჟალე'' და ,,ბაილ ბეთქილი'', ასევე შედის ,,ამირანის ფერხული'', ''სანადირო'', ,,ლემჩილი'' , რომელთაც იგი დეტალურად აღწერს.

,,ფერხული'' ცეკვის უძველესი ფორმაა საქართველოში და მისი ყველაზე უფრო ძველი სახეები სვანეთშია შემონახული, რასაც ადასტურებს პროფ. უ. დვალიშვილი. იგი წერს: ,,ფერხული მიიჩნევა რიტუალებში ფართოდ გამოყენებულ ცეკვად, რომელიც ყოველთვის არის აღმნიშვნელი საკრალურის, ძნელად შესაცნობისა და აღსაქმელის. ისე, როგორც შელოცვა, შეიცავს სიტყვიერ რესურსს, საფერხულო ცეკვაც საკრალურ მოქმედებათა შემცველი და შემნახველია. ყოველ დეტალს, ყოველ მოძრაობას აქ თავისი აზრობრივი დატვირთვა ახლავს და ფარულის, მიღმურის ქვეტექსტურის შემცველია".[44] ცალკე უნდა გამოიყოს რელიგიურ- რიტუალური შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. ამგვარი შინაარსის ცეკვები უშუალოდ უკავშირდება ადამიანთა საქმიანობაში მომხდარ ცვლილებებს. როგორც ა.თათარაძე წერს, მას შემდეგ, რაც ადამიანთა ყოფაში ნადირობის ადგილი მიწათმოქმედებამ დაიკავა, ადამიანთა რწმენაში ცხოველთა ღვთაებების ნაცვლად წინა პლანზე გამოვიდა და უფრო გაძლიერდა ასტრალური სხეულების თაყვანისცემა. ასეთი ასტრალური ღვთაებებია: მზე, მთვარე და ვარსკვლავები. მზე ყველა ხალხის მითოსში ერთ-ერთ უძველესი და უმთავრესი ღვთაებაა. ამასთანავე, იგი მხატვრული სახეცაა. მზის გამოჩენით იწყება დღე და დედამიწას ნათელი ეფინება, ქრება ღამე და

[44] უჩა დვალიშვილი, მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული ცეკვები რელიგიურ და სახალხო რიტუალებში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 2003, გვ 141

იფანტება წყვდიადი. მზე სითბოს წყაროცაა, ქვეყნის გამაცოცხლებელი, სინათლის მომნიჭებელი. აქედან გამომდინარე, იგი აღიქმება როგორც სიცოცხლის საწყისი. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში ჩნდება მზის სხვადასხვა სახე: მზე -სიცოცხლის მომნიჭებელი, მზე-დედა, მზე-მადლის მომნიჭებელი, მზე ქვეყნის ნათელი და ა.შ.[45] მზე დაკავშირებულია შვილიერებასთან.

საინტერესოა, რომ ქართველ ხალხს მზე ცოცხალ, სულიერ არსებად ჰყავდა წარმოდგენილი. ამასთან, მზე ადამიანთა მფარველი, დამხმარე იყო, უფრო მეტიც, ზოგჯერ მზე დედათაც კი ჰყავდათ წარმოდგენილი, მთვარე კი - მამად. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში მზე და მთვარე ადამიანებად არიან წარმოდგენილნი. მათ ჰყავთ შვილები - ვარსკვლავები. მთვარე კაცღვთაებაა, იგი ღამის გუშაგია, მთვარე მზეს ეცილება მიწათმოქმედებისა და მესაქონლეობის მფარველობაში.

მზე - ქალღვთაება, თუმცა ზოგჯერ იგი კაცთღვთაებაცაა, ისევე როგორც მთვარე ქალღვთაება. ზოგჯერ ისინი ცვლიან როლებს[46].

ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ ხშირად მზე სამების (მამაღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმიდა) გამომსახველი მხატვრული, პირობითი სახე - სიმბოლოა როგორც სასულიერო მწერლობაში, ასევე საეკლესიო კედლის მხატვრობაში (ფრესკებში)[47].

წიგნში ,,საქართველოს ისტორიის ნარკვევები'' ვკითხულობთ: ,,ადრეკლასობრივი საზოგადოების დროსაც ქართველთა წინაპრები ყველაზე დიდ პატივს და თაყვანს სცემდნენ მთვარეს, მზეს და ვარსკვლავებს - ვითარცა საერთო ქართულ ღვთაებებს. ცოტა ქვემოთ უფრო კონკრეტდება, რომ ეს სამეული იყო მთვარე, როგორც მამა ღმერთი. მზე, როგორც ქალღმერთი და კვირია. კვირია აქ განაყოფიერებისა და შვილიერების ღვთაებად არის წარმოდგენილი.[48] ალაგებს რა ასეთი თანმიმდევრობით ასტრალურ ღვთაებებს, ა. თათარაძე იგივე თანმიმდევრობით განიხილავს მათთან დაკავშირებულ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას. როგორც ის წერს: მთვარის ადრინდელი დღესასწაულები საფუძვლად დაედო საქართველოში უკანასკნელ დრომდე შემორჩენილ წმინდა გიორგის დღესასწაულებს. სწორედ ეს გახდა იმის მიზეზი, რომ ქართველთა წარმოდგენაში წმინდა გიორგი ყველაზე უფროსია და იგი, მთვარის მსგავსად, მთავარ ღვთაებადაა აღიარებული.

---

[45] ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები,თბ. 1992,გვ.3
[46] იქვე, 1992,გვ. 4-5
[47] იქვე.
[48] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 1, თბ.1970, გვ 661

ა. თათარაიძის მიხედვით, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მთვარისა და წმინდა გიორგის დღესასწაულებზე გამოყენებული ქორეოგრაფიული ფორმები. აშკარაა, რომ ყველა ამ დღესასწაულზე იყენებენ ცეკვებს - ,,ცალური'', წყვილები და მასობრივი ფერხულების სახით. მათ შორის უპირველესია წმინდა გიორგის თაყვანისცემისადმი მიძღვნილი ფერხული ,,დიდება". აი, როგორ აღწერს ა. თათარაძე ქართლ-კახურ ქალთა ფერხულს: აღნიშნულ ფერხულში ხალხი ჯერ ღმერთს ადიდებს, შემდეგ კი წმინდანებს. განსაკუთრებით წმინდა გიორგის, რომელსაც სთხოვს წყალობას. „პურით აუვსოს კალთა და ღვინით აუვსოს მარანი". როგორც ა. თათარაძე ამბობს, ფერხული „დიდების" ორი სხვადასხვა ვარიანტი - შილდური და გავაზური, რომელიც ყვარლის რაიონშია დღემდე შემორჩენილი, ჩაიწერა და გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ. მართალია, ამ ფერხულს ქალთა ფერხული კი ეწოდება, მაგრამ მასში მამაკაცებიც მონაწილეობდნენ. ეს რომ ნამდვილად ასე იყო, ამის დასტურად ა. თათარაძეს მოჰყავს სოფ. აწყურში აკად. ივანე ჯავახიშვილის მიერ აღწერილი თეთრი გიორგის დღესასწაულის ჩატარების წეს-ჩვეულება. ეს დღესასწაული იმართებოდა 14 აგვისტოს. საღამო ხანს სოფელ აწყურში დიდძალი მლოცველი იყრიდა თავს ქართლიდან, კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშავ- ხევსურეთიდან. ისინი ჯერ ეკლესიის გალავანს შემოუვლიდნენ გარს სამგზის, ან შვიდგზის. წინ აუცილებლად დედაკაცები მიუძღოდნენ, მათ უკან მამაკაცთა გუნდი მოჰყვებოდა. ორივე გუნდი „დიდებას" გალობდა, ოღონდ რიგ-რიგობით: ჯერ დედაკაცები, მერე - მამაკაცები. სწორედ ეს რიგ-რიგობით გალობა ჯერ დედაკაცების და მერე კი მამაკაცების გუნდისა, აძლევს საშუალებას ა. თათარაძეს დაასკვნას, რომ ქალთა „დიდების" პარალელურად არსებობდა მისი ანალოგიური ცალკე მამაკაცთა მიერ შესრულებული ღმერთის სადიდებელი ფერხულიც იმავე „დიდების" სახელწოდებით.[49] შემდეგ ავტორი აღწერს მზის კულტთან დაკავშირებულ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, ისეთ ფერხულებს, როგორიცაა: ,,ლილე'', ,,ადრეკილა"

საბრძოლო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია და მისი ნიმუშებია: ცეკვა ,,ხორუმი'', საბრძოლო შინაარსის და სამსართულიანი ,,ფერხულები'', ფერხული ,,მირმიქცა'', ,,იავ ქალთი'', ,,ყანსავ ყიფიანე'', ,,მურბა ი ბექსილი'', ,,ლაშგარი'' ,,უსგვირ ლაშგარია'', ,,თამარ დედოფალ რავქენისა'', ,,თამარ დედოფალ საიერიშო'', ,,გაჟ გავხე'', ,,დიდგორსა დასხდნენ ვეზირნი''.

[49] ავთანდილ თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები,თბ. 1999, გვ.47

პატრიოტული შინაარსის ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას განეკუთვნება ფერხულები: ‘’შავლეგო’’, ,,როსტომ ჭაბუკი’’, ,,ჩეყარამსა’’,,ქალსა ვისმე’’, ,,ჰაბრალე“

საყოფაცხოვრებო და სატრფიალო ხასიათის ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას განეკუთვნება: ,,ქართული’’, ,,დავლური’’, ,,მოხეური’’, ,,ყაზბეგური’’, ,,განდაგანა’’, ,,ავთანდილის ფერხული’’, ,,აბესალომ და ეთერი’’, ფერხული ,,ბიმურზელა’’ და ,,ირინოლა’’.

სახუმარო შინაარსის ქართული ხალხური ცეკვებია: ფერხული ,,ქალტაციობა’’, ,,ბიბა’’, ,,აბირუ’’, ,, თამარ ქალი’’, ,,ჟიჟინა’’, ,,ერთხელ წასვლისათვის’’, ცეკვა ,,ოღრო- ჩოღრო’’, ,,ჩაგუნა’’, ფერხული ,,ჯანსუღო’’. შეჯიბრის ხასიათის ქართული ხალხური ცეკვები: ცეკვა ,,მთიულური’’, ცეკვა ,,ცერული’’, კინტაური და ყარაჩოღლური ცეკვები; საცეკვავო რიტუალები ბავშვის ავადმყოფობის დროს შესასრულებელი; მიცვალებულის სულის მოსახსენიებელი საცეკვაო წეს–ჩვეულებები; ბუნების მოვლენებთან დაკავშირებულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფია – ფერხული ,,ქვედრულა ადიდებელა’’, ფერხულები ,,შიში იგერგილი“ და ,,გერგილი’’.

ზემოთ ჩვენ ცნობილი ქორეოლოგის, პროფ.უჩა დვალიშვილის აზრი გავიხსენეთ იმასთან დაკავშირებით, რომ ქართული ცეკვის უძველესი ფორმა არის ფერხული და რომ იგი ყველაზე უკეთ სვანეთშია შემონახული. რაკი პროფ უჩა დვალიშვილი ფერხულის, როგორც უნივერსალური საცეკვაო ნიმუშის, წარმოშობისა და გენეზისის საკითხს დიდი სიღრმით და მაღალპროფესიულ დონეზე იხილავს, გვინდა, მოკლედ გავაანალიზოთ მისი აღნიშნული სტატია.

პროფ. უჩა დვალიშვილი სანახაობათა კულტურის პირველსაწყისებს ეძებს უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებსა და მასთან დაკავშირებულ საკულტო რიტუალებში. პირველ რიგში, უძველესი საკულტო დანიშნულების ნივთებში, ისეთებში, როგორებიცაა: თრიალეთის ვერცხლის თასი, ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი, სამადლოს მოხატული ჭურჭელი. ყველა ამ ძეგლის ანალზიდან ჩანს მითოლოგიურ- რელიგიური შეხედულებებისა და მათი შესაბამისი რიტუალური ქმედებების ჩამოყალიბების ეტაპები[50] .

ქართულმა ხალხურმა ცეკვამ იმთავითვე გამოხატა ქართული ყოფისა და ცხოვრების წესის თავისებურება. პიველ რიგში, მისი კავშირი სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობასთან, მიწათმოქმედებასთან (სახელწოდება „გეორგიაც„ ხომ ამის დასტურია). მტრის ურდოებთან

[50] ჩვენი ღირსებანი, წიგნი მეექვსე, თბ., გვ.102

ქართველი ხალხის გმირული და თავგანწირული ბრძოლა აისახა უძველეს საბრძოლო შინაარსისა და ხასიათის ცეკვებში.

ფერხულის, როგორც უძველესი საცეკვაო ნიმუშის წარმოშობისა და გენეზისის გარკვევას ცნობილი ქორეოლოგი იწყებს ცალკეული პასაჟების მოხმობით „ბიბლიიდან''. ამ წმინდა წიგნიდან მოტანილი ცალკეული ამონარიდები ნათლად აჩვენებს, თუ როგორ არ თაკილობდა დავით მეფე, გამოჩენილიყო მხევალთა და მდაბიოთა შორის და ეცეკვა მათთან ერთად[51]. მეფის ამგვარ საქციელს მკვლევარი იმით ხსნის, რომ მსგავსი ცეკვით მიიღწეოდა ღვთაებრივი, ამაღლებული, ექსტაზური, მდგომარეობა,რაც ცეკვის მონაწილეებს თავისი წარმოსახვით აახლოებდა მამა-ღმერთთან[52]. მეფესაც და მის ქვეშევდრომებსაც ჰქონდათ იმის განცდა, რომ ამგვარი ცეკვით ისინი ღვთისათვის საამო საქმეს აკეთებდნენ. შემდეგ, უ.დვალიშვილი საგანგებოდ აანალიზებს თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ რიტუალს.

თრიალეთის ვერცხლის თასი და მასზე გამოხატული პროცესია ასევე დეტალურად აქვს აღწერილი პროფ. ბ. კუფტინს, აკად. ივანე ჯავახიშვილს და პროფ. დიმიტრი ჯანელიძეს.

როგორც პროფ. ჯურხა ნადირაძე წერს, საქართველოს უძველესი ხანის მკვლევრისათვის ბორის კუფტინისთის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მცირე აზიაში მომხდარ უახლოეს ძვრებსაც კი. ალბათ ამიტომ იყო, რომ ქართულ კულტურაზე შეყვარებული რუსი მეცნიერი გულმოდგინედ აკვირდებოდა ბარმაქსიზის ბაზარში ძველი ქართული ეკლესიის გალავანგადაღმა მწვანე ველზე მოცეკვავე, ატლასის კაბებში გამოწყობილ ბერძენ ქალებს.[53]

საინტერესო ისაა, რომ პროფ. კუფტინამდე მთელი 40 წლით ადრე აქაურ ნანგრევებსა და ტაძრის გალავნებს უდიდესი რუდუნებითა და გულმოდგინებით ათვალიერებდა და სწავლობდა ქართული კულტურის დიდი მოამაგე და თავდადებული მოღვაწე ექვთიმე თაყაიშვილი. როგორც მკვლევარი ჯურხა ნადირაძე ამბობს, ექვთიმე თაყაიშვილი, უმთავრესად, ფეოდალური ხანის ძეგლებს სწავლობდა, თუმცა გუმანით ხვდებოდა, რომ ეს მიწა უფრო შორეული წარსულის კვალსაც ინახავდა. ამიტომ იყო, რომ ჯერ კიდევ 1896 წელს მან გათხრები წამოიწყო თრიალეთში და მეტად საყურადღებო მიწისქვეშა არქეოლოგიური ძეგლები გამოავლინა. მაგრამ ბედის უკუღმართმა ტრიალმა მას არ არგუნა თრიალეთის

[51] უ. დვალიშვილი, ჩვენი ღირსებანი, გვ. 104-105
[52] იქვე გვ. 106
[53] ჯურხა ნადირაძე ,არქეოლოგიური ძიებანი, გვ. 6

„ბრწყინვალე კულტურის“ აღმომჩენის სახელი დაემკვიდრებინა. მხოლოდ 40 წლის პაუზის შემდეგ გააგრძელა პროფესორმა კუფტინმა ექვთიმე თაყაიშვილის დაწყებული საქმე და დიდი წარმატებითაც. მალე მეცნიერ-არქეოლოგთა ჯგუფი პროფ. კუფტინის ხელმძღვანელობით მიხვდა, რომ თრიალეთის ყორღანული კულტურა შეიცავდა აღმოსავლეთის უძველესი ცივილიზაციის თანადროულ და ტოლფასოვან ძეგლებს.[54] 1936-1937 წლებში ყველაზე დიდი მიღწევა ყორუღ-ტაშის ყორღანის გათხრა იყო. აქ მათ აღმოაჩინეს ნატიფად მოხატული ჭურჭლის ნატეხები, ოქროსა და ვერცხლის ნივთები, მაგრამ ყველა მათგანის ბრწყინვალება დაჩრდილა აქ აღმოჩენილმა ვერცხლის თასმა, რომელიც ჭედური ხელოვნების ულამაზეს ძეგლს წარმოადგენდა.[55]

თრიალეთში აღმოჩენილი ვერცხლის თასი ბევრ მკვლევარს აქვს აღწერილი, მათ შორის ჯურხა ნადირაძესაც. აი, როგორ აღწერს იგი ამ თასს: ორად გაყოფილი თასის ზედაპირის ქვემო ნაწილში ხარი და ფურ-ირმები ზოზინ-ზოზინით მიდიოდნენ ერთმანეთისაკენ, ხოლო ზედა ნაწილი საკულტო-რიტუალურ სცენას ჰქონდა დათმობილი. ოცდაორი მამაკაცი, ხელში ზეაღმართული თასები რომ ეპყრათ და სახეზე ნიღბები რომ ჰქონდათ აფარებული, პროცესიად მიემართებოდნენ თასის შუაგულში ტახტზე მჯდომარე ღვთაებისაკენ. ნიღაბაფარებულ ღვთაებას ხელში თასი ეპყრა, ხოლო მის ზურგს უკან გამოხატული იყო წმინდა ხე, ხე ცხოვრებისა.

მკვლევარი ჯურხა ნადირაძე წერს, აქ ყველაფერი ისე იყო წარმოდგენილი, ძველი აღმოსავლეთის მაღალ ხელოვნებასა და რელიგიას რომ შეეფერებოდა. ნიღბიან მამაკაცებს ეცვათ ხეთური ტანისამოსის მსგავსი ქულაჯები (ქიტონები) და ჭვინტიანი ფეხსაცმელები, ისევე როგორც ხეთური ხელოვნების ძეგლებზე - იაზილი-ყაის კედელზე გამოხატულ მამაკაცებს.

საკულტო-რიტუალურ სცენაში როგორც ვხედავთ, დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ნიღბებს. ნიღბებიანია ოცდაორივე მამაკაცი, ნიღაბაფარებულია ღვთაებაც. ამას ჩვენ იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ დავაფიქსიროთ, რომ ნიღბები აუცილებელი ატრიბუტი იყო აღმოსავლეთისა და ეგვიპტის რელიგიურ მისტერიებში. ასე მაგალითად, ოსირისის დღესასწაულზე ქურუმები ცხოველის ნიღბებით გამოდიოდნენ. იგი ასევე აუცილებელი ატრიბუტი იყო შუმერული ხანის ურის დინასტიის მეფეთა ქურუმებისათვისაც.

---

[54] ჯურხა ნადირაძე ,არქეოლოგიური ძიებანი, გვ. 7
[55] იქვე, გვ.9.

რაც შეეხება ნიღაბაფარებული ღვთაების უკან გამოხატულ წმინდა ხეს ანუ ხეს ცხოვრებისას, იგი ძველი აღმოსავლეთის ხალხების წარმოდგენაში სასწაულებრივი თვისებების მატარებელი იყო, რომელსაც სიკეთესთან ერთად ბოროტების მოტანაც შეეძლო. შემდგომში ყორუღ-ტაშის გორასამარხში აღმოჩნდა ოქროსაგან გამოქანდაკებული ირმის თავის გამოსახულება. ორნამენტით შემკული ოქროს ფირფიტები, ვერცხლის ნივთები და თიხის მოხატული ჭურჭელი, რომლებიც ძალზე ჩამოჰგავდნენ ხეთების იმპერიის ხანის მოხატულ ჭურჭლებს, - აღნიშნავს ჯურხა ნადირაძე.[56] მიუხედავად იმისა, რომ საქმე მძიმედ მიიწევდა წინ, ექსპედიციის წევრები საოცარ სულიერ სიძლიერეს იჩენდნენ და მუშაობას მაინც არ წყვეტდნენ და აი, დაუღალავმა და თავდაუზოგავმა შრომამ თავისი შედეგი გამოიღო. ერთ-ერთი მორიგი ორმოს თავზე კაკლისოდენა ბაჯაღლოს მძივები ამობრწყინდნენ და ვარსკვლავებივით აკიაფდნენ. როგორც მკვლევარი წერს, ზოგიერთი მათგანი უნატიფესი ორნამენტებით იყო შემკული. ჩუქურთმებს შორის ჩასმული ბროწეულის მარცვლისფერი ქვები მძივებს გარს უვლიდა და ოქროს ბრწყინვალებას მეწამულ ფერში ახვევდა. საღამო ხანს არქეოლიოგებს უკვე ხელთ ჰქონდათ მძივებად ასხმული ოქრომჭედლობის უძველესი ნიმუში, რომელიც აქატის ქვით შემკული საკმაოდ დიდი ზომის გულსაკიდით იყო დამშვენებული. მეცნიერებმა დაასკვნეს, რომ ხელოვნების ეს უძველესი ნიმუში თავისი ფორმითა და დამზადების ტექნიკით ძალზე ჩამოჰგავდა შუამდინარეთის საიუვილერეო ნაწარმს.

წალკაში შემდგომ აღმოჩენილ გულსაკიდს კუფტინი, ქურუმი ქალის აბაბაშტის გულსაკიდს ადარებდა, რომელიც გათხრების შედეგად აღმოჩნდა ქალაქ ურის (ძველი წელთაღრიცხვის III ათასწლეული) მდიდრულ სამარხებში. კუფტინი ფიქრობდა, რომ ეს ორი სამკაული ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ვერ წარმოიქმნებოდა. მართალია, ქურუმ აბაბაშტის ყელსაკიდი წალკაში აღმოჩენილზე რამდენიმე საუკუნით ადრინდელია, მაგრამ მკვლევარის მოხდენილი ნათქვამით რომ ვისარგებლოთ, შუამდინარეთში წარმოქმნილი ხელოვნებათა ნაკადები უფრო შორს მიედინებოდა, ვიდრე ტიგროსისა და ევფრატის წყლები. აქაური ნაწარმოებები დიდი ხნის მანძილზე წარმოადგენდნენ ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში მოღვაწე ხელოვანთა გადამუშავებისა და სრულყოფის საგანს. ამის საუკეთესო ნიმუშია პოეზიის უძველესი და უბრწყინვალესი ძეგლი გილგამეშის ეპოსი, რომელიც შუმერულ ხანაში ლეგენდების სახით აღმოცენდა და ათეული საუკუნეების მანძილზე

[56]ჯურხა ნადირაძე ,არქეოლოგიური ძიებანი, გვ.9

წარმოადგენდა სხვადასხვა ქვეყნის პოეტთა შთაგონების წყაროს.[57] როგორც ჩანს, აგრძელებს თავის საინტერესო მსჯელობას ჯურხა ნადირაძე, საქართველოს მიწა-წყალზე სამი ათას შვიდასი წლის წინათ არსებული ოქრომქანდაკებლობის ტრადიცია იმ უძველესი ცივილიზაციის ხსოვნას ინახავდა, რომელიც კაცობრიობის კულტურის გარიჟრაჟზე ტიგროსისა და ევფრატის შუამდინარეთში აღმოცენდა.

ბ.კუფტინის აზრით, თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე, რომელიც მცირე აზიისა და მესოპოტამიის დიდი სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნების ხანას მიეკუთვნება, გამოხატულია მხეცისთავიანი, კუდიანი და ტუნიკით მოსილი 23 არსების მსვლელობა (აკად. შალვა ამირანაშვილი 22 არსებას ასახელებს და არა 23-ს), ეს არსებანი წარმდგარან სკამზე მჯდარი ასეთივე არსების წინაშე, ხელში მათ თითო-თითო დიდრონი სასმისი უჭირავთ, სკამზე მჯდარი არსების ზურგს უკან ვხედავთ „სიცოცხლის ხეს“, ხოლო წინ-სამფეხა სამსხვერპლოს, მაღალ ჭურჭელსა და ორ ცხოველს.

თრიალეთის ვერცხლის სასმისის შესახებ ბ. კუფტინის მოსაზრების კომენტირებისას პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე ამბობს, რომ მხეცისთავიან ადამიანთა გამოსახულება საქართველოში სხვა სამარხებში აღმოჩენილ ნივთებზედაც გვხვდება. ერთ-ერთ სარტყელზე მხეცისთავიანი, ან უკეთ, მხეცის ნიღბოსანი მონადირეებია გამოხატული.

დ.ჯანელიძის ამ თვალსაზრისს ამყარებს აკად. ივანე ჯავახიშვილის აზრი იმის შესახებ, რომ სარტყელზე მონადირეობის ღვთაება უნდა იყოს გამოხატული. ამგვარ ლოგიკას დ.ჯანელიძე მიჰყავს დასკვნამდე, რომ აქ ,,მხეცისთავიანი“ არსება კი არ უნდა იყო გამოსახული, არამედ ნიღბოსანი ადამიანი. გარკვევით ჩანს თავზე ჩამოსაცმელი ნიღაბი, ის თავთან ერთად სხეულის ზედატანსაც ფარავს, ასეთ ნიღბებს ბერიკები ბოლო დრომდე იყენებდნენ. ტახის ბერიკული ნიღაბი თავზე ჩამოსაცმელი და ტანზე მოსასხამი ნიღაბი იყო.[58] მიუხედავად იმისა, რომ თრიალეთის ვერცხლის თასი არაა დიდი, იგი მრავალგამოსახულებიანი და ამიტომ სხვადასხვა ავტორი სხვადასხვა რამეს კითხულობს მასში. კიდევ უფრო განსხვავებულია ამ გამოსახულებების პერსონაჟები, ანუ „არსებები“, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში ნიღბოსანი მონადირეები, მეორე შემთხვევაში, ნადირობის ღვთაება; რაც შეეხება თასზე გამოხატულ ამბების შინაარსს, მასაც სხვადასხვა ავტორი

[57] ჯურხა. ნადირაძე, არქეოლოგიური ძიებანი, გვ.11
[58] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, წიგნი პირველი, თბ., 1948, გვ. 17

სხვადასხვავარად ჰყვება. პ.უშაკოვის აზრით, თრიალეთის სასმისზე გამოსახულია რიტუალური სცენა მელისკუდიან ადამიანთა მწკრივით, რომელთა თავები დაფარულია სტილიზებულ თხუნელათა ნიღბების ქვეშ. ეს მწკრივი ძღვენით მიემართება ტახტზე მჯდომ ღვთაებრივ მეუფისაკენ. რუს მეცნიერს მიაჩნია, რომ ამ სცენის სურათები ხეთურისებურია ჩაცმულობაც ხეთურია და რომ ეს სცენა უნდა გამოხატავდეს გაზაფხულის (ბუნების განახლების) ღვთაების ტელეფინუსისადმი თაყვანისცემას. იმის მიუხედავად, თუ როგორ გავიგებთ აღნიშნული სასმისის რიტუალურ სცენას, აშკარაა, რომ უკვე XIV-XV საუკუნეებში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე საქართველოში არსებული მაღალი კულტურა, რაც საქართველოს უძველეს მოსახლეობას ხეთური წრის მოწინავე ხალხებს უკავშირებს. რაც შეეხება ბ.კუფტინს, ის არ უარყოფს თრიალეთის სასმისის გამოხატულების დაკავშირების შესაძლებლობას პროტოხეთურ ტელეფინუსთან და დასძენს, რომ ამ ღვთაების კულტი შეიძლება არსებობდა კიდეც საქართველოში, რის დასტურსაც შეიძლება სვანური დღესასწაული „ბელტაი ტელფაი“ წარმოადგენს, რაც შეეხება თვით ფიგურების გამოხატულებას, კუფტინი ერთ შემთხვევაში მათ ცხოველისთავიან არსებებს უწოდებდა, მეორე შემთხვევაში მათ ადამიანის თავის პროფილის თავისებურ გამოხატულებად მიიჩნევდა[59]. ახლა ისევ აკად. შალვა ამირანაშვილის აღწერილობას დავუბრუნდეთ. იგი თრიალეთის თასზე გამოსახულ სცენას ღვთაებისადმი მსხვერპლშეწირვის რიტუალს მიაკუთვნებს, რაც შეეხება ნიღბოსნების გამოსახვას, იგი მას მისტერიის აუცილებელ კომპონენტად მიიჩნევს[60]

პროფესორ უჩა დვალიშვილისთვის თრიალეთის თასზე ნიღბოსნების გამოსახვა იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ, ქართულ სინამდვილეში ნიღბების არსებობა დადასტურებულია „ბერიკაობა“ - „ყეენობის“ წარმოდგენებში. მეცნიერის აზრით, რაც შეეხება სვანურ ფერხულს, მასში პირვანდელი სახითაა შემორჩენილი წინარექრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები, რასაც მელია-ტელეფიას შემთხვევაც ნათლად ადასტურებს.

პროფ. უჩა დვალიშვილი წერს, ცეკვა ყოველთვის იყო აღმნიშვნელი რაღაც საკრალურისა. იგი ყველა რიტუალში იყო ჩართული და გარკვეულწილად მაგიის ელემენტებს ატარებდა[61]. ცეკვა ისევეა მაგიის ელემენტების შემცველი, როგორც შელოცვა

[59] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, წიგნი პირველი, თბ., 1948, გვ. 18
[60] შ.ამირანაშვილი,ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ.,1961, გვ.22
[61] უ.დვალიშვილი,ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, წიგ.“ჩვენი ღირსებანი“,V1,თბ.,2014, გვ. 108

სიტყვიერი რესურსისა. რაც შეეხება ფერხულს, იგი იყო და არის მასობრივი სახალხო დღესასწაულების უმთავრესი კომპონენტები. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, არსებობს ფერხულთა მრავალი სახეობა, რომლებსაც ასრულებდნენ საერთო სახალხო ზეიმებზე, რელიგიურ დღესასწაულებზე, ეს საფერხულო ცეკვებია: „მელიაი-ტელფია“, „ზეცას ვიყავ, ზეცა ვნახე“, „ყურშაო, ჩემო ყურშაო“, „ამირანის ფერხული“, „ავთანდილის ფერხული“, „მონადირე ჩორლა“, „ჯანსულო“, „ბარბალე“ და მრავალი სხვა.[62]

აკად. ივანე ჯავახიშვილი თავის შრომაში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ საგანგებოდ იკვლევს ფერხულის აღმნიშვნელ მთელ რიგ ტერმინებს. სვანურ ფერხულს დიდ ყურადღებას უთმობდნენ, ჩვენი დიდი კომპოზიტორები: ზაქარია ფალიაშვილი და დიმიტრი არაყიშვილი.

პროფ. უჩა დვალიშვილი როგორც თვლის, ფერხული თავის ბუნებითა და თავდაპირველი დანიშნულებით წმინდა სარიტუალო-საკულტო ცეკვაა ნახევარწრიული თუ წრიული მოძრაობებით. მეცნიერის აზრით, იგი უნივერსალური სარიტუალო ცეკვაა, რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა თვდაპირველი დანიშნულება იგი დღესაც ყველაზე მასობრივი სანახაობაა, რომელიც არ ზღუდავს მონაწილეთა რაოდენობასაც და სქესს, იგი დღესაც ჩართულია სხვადასხვა სახალხო დღესასწაულში.

ქართული ცეკვა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, დღეს საყოველთაო ყურადღების ცენტრშია. ქართული ცეკვის ფენომენს საგანგებოდ სწავლობენ საქვეყნოდ ცნობილი ხელოვნებათმცოდნეები და ქორეოლოგები. ერთ-ერთი თემა, რომლის შესახებაც სერიოზული დავა მიმდინარეობს ასეთია: შეიძლება თუ არა ქართული ხალხური ცეკვის განვითარება, თუ მან უნდა შეინარჩუნოს თავისი პირვანდელი სიწმინდე და კდემამოსილება, შეინარჩუნოს ის ეროვნული თვისებები, რომლებიც მათშია გამოხატული. ამ საკითხთან დაკავშირებით თავიანთი პოზიცია დააფიქსირეს პროფ. რევაზ ბალანჩივაძემ და პროფ. რევაზ ჭანიშვილმა. ქვემოთ ჩვენ მოკლედ გადმოვცემთ მათ პოზიციას, ცხადია, ჩვენეული ინტერპრეტაციით.

თუ სამყაროში ყველაფერი - მოძრაობა, ცვალებადობა, განვითარებაშია, ცხადია, გამონაკლისი ვერც ხელოვნება იქნება. ხოლო თუ ისიც ვითარდება, მაშინ უნდა გაირკვეს, რა სახისაა ეს განვითარება. მიგვაჩნია, რომ არსებობს საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროები, რომელთა წინსვლასა და განვითარებაზე ლაპარაკი პირობითია. ვგულისხმობთ, ვთქვათ, ზნეობას, კულტურას (პირველ რიგში კი, ხელოვნებას). დიახ, დღეს არნახული ტემპით

[62] უ.დვალიშვილი,ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, წიგ.“ჩვენი ღირსებანი“,V1,თბ.,2014, გვ. 111

ვითარდება მეცნიერება და ტექნიკა, თუმცა მხატვრული შემოქმედება არ არის ჩართული ამ მარათონში, რამეთუ მხატვრული ნაწარმოების სიძლიერე დამოკიდებულია ცალკეულ ინდივიდთა ნიჭსა და ტალანტზე. ვეფხისტყაოსანი XI საუკუნის ძეგლია, მაგრამ ვერავინ იტყვის, რომ მას ნაკლები მხატვრული ღირებულება გააჩნია, ვიდრე შემდგომ საუკუნეებში შემქნილ ნაწარმოებებს.

დღემდე აუღებელ მწვერვალებად რჩება ჰომეროსი, რუსთაველი, ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რაფაელი, დანტე, შექსპირი, დოსტოევსკი, ტოლსტოი, გალაკტიონი და ა. შ. და ეს იმიტომ, რომ ამ გენიალურ ადამიანთა შემოქმედება ისეთი სიმაღლისაა, რომ არ სდევენ ჟამთა სვლას. ხელოვნება იმით არის უნიკალური, რომ მისი გამეორებაც გამორიცხულია და გაუმჯობესებაც. თუ ეს ითქმის ხელოვნებაზე, საერთოდ, მითუმეტეს ეს ითქმის ხელოვნების ხელთუქმნელ ძეგლებზე. ჩვენი ღრმა რწმენით, ასეთია, სწორედ, ქართული ხალხური ცეკვები და სიმღერები. ისინი მსოფლიო კულტურის, მართლაც, რომ დიდ საგანძურს წარმოადგენენ. რასაკვირველია, სანამ ქართული ცეკვა იმ სახეს მიიღებდა, რაც მას დღეს აქვს, დიდი და გრძელი გზა განვლო. იგი საუკუნეების განმავლობაში უმჯობესდებოდა, იხვეწებოდა, სულ უფრო და უფრო სრულყოფილი ხდებოდა და, საბოლოო ჯამში, მან სრულქმნის ისეთ დონეს მიაღწია, რომ იგი მსოფლიო კულტურის საგანძურში შევიდა, როგორც ქართული ცეკვის ფენომენი და როგორც უმაღლესი ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება.

ვინაიდან, ქართული ხალხური ცეკვა დაუცილებელია ქართული ხალხური სიმღერიდან (იმდენად, რამდენადაც ისინი უმეტეს შემთხვევაში ერთად სრულდებოდა), აქვე გავაანალიზოთ ქართული ხალხური სიმღერები.

& 1.5. უძველესი ქართული სასიმღერო ფოლკლორი /ქართული ხალხური სიმღერა/

როგორც ქართული ცეკვის შემთხვევაში, აქაც ჯერ ქართული ხალხური სიმღერის ფენომენი დავახასიათოთ ზოგადად და განვიხილოთ მისი განვითარების ისტორიას.

ეთნომუსიკოლოგები ნინო კალანდაძე-მახარაძე და ქეთევან ბაიაშვილი ეხებიან რა მომღერალთა პროფესიონალიზმის საკითხს, თავიანთ ერთობლივ ნაშრომში ,,ქართული ხალხური მუსიკა“ აღნიშნავენ, რომ კარგი პროფესიონალი ერთსა და იმავე სიმღერას ორჯერ

ზუსტად ერთნაირად ვერ და არ იმღერებს. ამას, ცხადია, გრძნობს გემოვნებიანი მაყურებელი, რაც მის აღფრთოვანებას იწვევს. „იმპროვიზაციულობა“ ხალხურ სიმღერას ახალ სიცოცხლეს სძენს. ერთი და იმავე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტის არსებობას სწორედ იმპროვიზაციულობა განაპირობებს“, წერენ ისინი[63].

მსოფლიო საქართველოს, რაც უკეთ ეცნობა და რაც ხანი გადის, სიამაყით უნდა აღინიშნოს, რომ, მით უფრო მეტად იზრდება ინტერსი ქართული ფოლკლორისადმი, როგორც უკვე ითქვა, განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში მაინც ქართული სიმღერა და ცეკვა ექცევა.

დღეს მთელ მსოფლიოში არის ცნობილი ქართული სიმღერის ფენომენი. დღეს ჩვენი ფოლკლორული ანსამბლების გვერდით ქართულ ხალხურ სიმღერებს დიდი ხალისით, სიამოვნებითა და სიყვარულით მღერიან ამერიკელები, იაპონელები, ფრანგები, ინგლისელები, ავსტრალიელები, კანადელები, შვედები, ჰოლანდიელები, ებრაელები.

ქართული სამხმიანი მუსიკისადმი ინტერესის გაზრდას გარკვეულწილად ქართული ხალხური სიმღერის „ჩაკრულოს“ კოსმოსში გაგზავნამაც შეუწყო ხელი. კოსმოსში კი იგი ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიასა და ჩიტების ჭიკჭიკთან ერთად, გაიგზავნა როგორც გამოხატულება ზეაღმტაცი, ამაღლებული, „არაამქვეყნიური“ ხელოვნებისა. დღეს ქართული სიმღერისადმი უდიდეს ინტერესს იჩენენ სახელგანთქმული ფოლკლორისტები, ეთნომუსიკოლოგები, კომპოზიტორები, მომღერლები. ასე მაგალითად, ცნობილი მუსიკისმცოდნე გერმანელი ზიგფრიდ ნადელი „ქართულ მრავალხმიანობას ევროპული მრავალხმიანობის საფუძვლად მიიჩნევს“[64]. ამერიკელი კომპოზიტორი ალენ ივანისი ამბობს: „ბახი რომ ცოცხალი იყოს, ისიც კი აღტაცებაში მოვიდოდა ასეთი პოლიფონიით“. ქართული სიმღერით აღფრთოვანებული იყო სახელგანთქმული რუსი კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი, უაღრესად საინტერესო წიგნის „ მე - კომპოზიტორის“ ავტორია. იგი წერდა: „ბოლო დროს ჩემი ერთ-ერთი უძლიერესი მუსიკალური შთაბეჭდილება შონბერგის „იაკობის კიბე“ და ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერის ჩანაწერებია... მუსიკის აქტიური შესრულების ეს ტრადიცია, სათავეს უძველესი დროიდან რომ იღებს, შესანიშნავი მიგნებაა, რომელიც შესრულებისათვის გაცილებით უფრო მეტს იძლევა, ვიდრე თანამედროვე მუსიკის

[63] ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ქათევან ბაიაშვილი, ქართული ხალხური მუსიკა, წიგ. “ჩვენი ღირსებანი“,V1,თბ.,2014, გვ.58.
[64] იქვე, გვ.59.

ყველა მონაპოვარი. იოდლი, რომელსაც საქართველოში „კრიმანჭულს“ ეძახიან, საუკეთესოა მათ შორის, რაც კი ოდესმე მომისმენია“.

რუსი მუსიკისმცოდნე ბორის ასაფიევი წერდა: „ქართული ხალხური მრავალხმიანი კულტურა უკვე დიდი ხანია აღიარებულია ისტორიულ წვლილად მუსიკის ზოგადსაკაცობრიო დიდ საგანძურში. იგი გვანცვიფრებს და ქედს გვახრევინებს ქართველი ერის მუსიკალური გენიის წინაშე“. ბორის ასაფიევის ეს სიტყვები განსაკუთრებით იმით არის საინტერესო, რომ იგი ლაპარაკობს არა ქართული სიმღერის რომელიმე გენიალურ შემსრულებელზე, ვთქვათ, ვანო სარაჯიშვილზე ან ჰამლეტ გონაშვილზე, არამედ მთელი ერის მუსიკალურ გენიაზე, ანუ იმაზე, რაც ეროვნული თვისებაა და რაც ერის გენეტიკურ კოდშია იმთავითვე ჩადებული.

თვალსაჩინო ამერიკელი ფოლკლორისტი ალან ლომაქსი ამბობს: „საქართველო მსოფლიო ხალხური მუსიკის დედაქალაქია“. სხვათაშორის, ეს ის ალან ლომაქსია, რომლის რჩევითაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გაგზავნეს კოსმოსში ქართული „ჩაკრულო“.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის აღიარებაა ის ფაქტიც, რომ 2001 წელს იუნესკომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერა მსოფლიო არამატერიალური კულტურის ძეგლად აღიარა და კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში შეიტანა.

2003 წელს თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში დაარსდა „ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი“. მართალია, მას ფორმალურად არ ეწოდება მრავალხმიანობის შემსწავლელი მსოფლიო ცენტრი, მაგრამ რეალურად ის მართლა წარმოადგენს მრავალხმიანობის შემსწავლელ მსოფლიო ცენტრს, რომლის ეგიდით ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ იმართება სიმპოზიუმი და რომლის მუშაობაშიდაც აქტიურად მონაწილეობენ მსოფლიოს სულ სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკისმცოდნეები და ეთნომუსიკოლოგები, მუსიკის ისტორიისა და ფოლკლორის მკვლევრები.

ქართული მუსიკალური ფოლკლორის პოპულარიზაციას დიდ სამსახურს უწევს „საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი“ (ყოფილი ხალხური შემოქმედების სახლი). ვინაიდან, საკულტო სანახაობების ერთ–ერთ შემადგენელ ნაწილს სიმღერა წარმოადგენს, უფრო დეტალურად დავახასიათოდ წარმართული ხანის ქართული ხალხური

სიმღერები, პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის რედაქციით გამოცემული წიგნის ,,ქართული ხალხური სიმღერა" მიხედვით. ჩვენი მიზანია, ვაჩვენოთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერა უძველეს წარსულში იღებს სათავეს და მას სამი ათასწლეულის სიღრმეებისაკენ მივყავართ.

მუსიკისმცოდნე – ფოლკლორისტი გრიგოლ ჩხიკვაძე, პირველ რიგში, იმ უცხოელ ავტორთაგან, რომლებიც ქართული ხალხური სიმღერის მრავალსაუკუნოვან წარსულზე ამახვილებენ ყურადღებას, ქსენოფონტეს ასახელებს, რომლის მიხედვითაც, შორეულ წარსულში, კერძოდ კი, XIV საუკუნეში ჩვ. წ. მდე საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა საერო მუსიკა–სამხედრო სიმღერები და საცეკვაო მუსიკა. ქსენოფონტეს გადმოცემით, ჭანები (იგივე ლაზები) ომსაც კი ცეკვებითა და სიმღერებით იწყებდნენ.

გრიგილ ჩხიკვაძე, თავის მხრივ დასძენს: ,,ჩვენამდე მოღწეული ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალი ნიმუშის არქაული სამუსიკო აღნაგობის მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იმ პერიოდისათვის, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს ისტორიკოსი ქსენოფონტე, სხვა ქართველურ ტომებსაც ჰქონდათ სიმღერები და ცეკვები და არა მარტო სამხედრო, არამედ დაკავშირებული აგრეთვე ხალხის ცხოვრების სხვა მხარეებთან. ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ ხალხურ სიმღერებიდან ზოგიერთში აშკარად ჩანს მეტად შორეული წარსულის კვალი. სიმღერების ამ კატეგორიას მიეკუთვნება მიცვალებულის დატირება, ზარი, სამკურნალო, საწესჩვეულებო და სანადო სიმღერები, რომლებიც დაკავშირებული იყო მიწის დამუშავების პროცესთან[65].

ყველა ზემოჩამოთვლილი სიმღერა წარმართული ხანის სიმღერებია, რომლებიც, სხვათაშორის, ქრისტიანობის შემოღების შემდეგაც აგრძელებენ არსებობას ქრისტიანული საეკლესიო საგალობლების გვერდით.

განსაკუთრებით დიდხანს შემოინახა ძველი სიმღერები მთაში მცხოვრებმა ზოგიერთმა ქართულმა ტომმა–ხევსურებმა, თუშებმა, ფშაველებმა, მოხევეებმა, მთიულებმა, რაჭველებმა, სვანებმა, რომელთა მუსიკალურ ფორმებში დღესაც ვამჩნევთ უძველესი წარმოშობის სიმღერებს, ამას ხელს უწყობდა აგრეთვე მათ ყოფაში ძველი წესების, რწმენისა და კოსმოლოგიური წარმოდგენების შემონახვა. როგორც პროფ. გრ ჩხიკვაძე წერს, იმ სიმღერათა რიცხვს, რომელთა პოეტური და, შესაძლებელია, საინტონაციო ელემენტებიც, თავის სათავეს წარმართული ეპოქის შორეულ საუკუნეებში პოულობენ, შეიძლება მივაკუთნოთ შემდეგი: „დიდება" , „მზე შინა" , „საბოდიშო", „ბატონებო", „იავნანა", „ზარი",

[65] გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, თბ. 1960, გვ. 9

„ტირილი“, „ლომისა“ (წარმართული ღვთაების სახელწოდება), „ლაზარე“ (ამინდის ღვთაება) „ლილე“ („მზისადმი მიმართვა“) „ნადური“ და აგრეთვე მრავალი „ფერხული“, „ფერხისა“, „როკვა“, რომლებშიც მუსიკა შეერთებულია სიტყვასა და მოძრაობასთან. ცნობილი მეცნიერის მიხედვით, ასტრალური რელიგიის აშკარა კვალი ემჩნევა სიმღერებს „მზე შინა“–ს და „ლილე“–ს, რომლებიც მიმართავდნენ მზეს. ხოლო ზოგიერთ სიმღერაში, ისეთებში, როგორიცაა „იავნანა“, „ბატონები“, „ხელხუავი“, წარმართული ღმერთები შეცვლილია სხვადასხვა ქრისტიანული წმინდანებით.

საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის შემოსვლა, რაც დაკავშირებულია წმინდა ნინოს სახელთან, იწვევს წარმართული მუსიკის ჩანაცვლებას ახალი ქრისტიანული საეკლესიო მუსიკით, უმეტესწილად გალობით.

ქართული სიმღერის მრავალხმიანობაზე ანუ პოლიფონიურობაზე მსჯელობისას, პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძე მიუთითებს მის უძველეს წარმოშობაზე, რასაც, მისი აზრით, ადასტურებს ქართულ ფოლკლორში შემონახული სიტყვა „ბანი“, რომელსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ,,იქ, სადაც ლაპარაკობენ ბანზე, სულ ცოტა ერთი ხმა მაინც უნდა იგულისხმებოდეს“ - თვლის მეცნიერი.[66]

ქართული მრავალხმიანობის საკითხის გარკვევას დიდი ამაგი დასდო აკად. ივანე ჯავახიშვილმა, რომელმაც ყურადღება მიიქცია „ბიბლიდან“, მეორე მეფეთა წიგნის XI საუკუნის ქართულ თარგმანს. ამ თარგმანის მეთოთხმეტე თავში ნათქვამია: „ დავით უცემდა ორღანოთა შებანებულითა“. როგორც აკად. ივანე ჯავახიშვილი ასკვნის ამ ამონარიდიდან XI საუკუნეში ქართველებს უკვე ჰქონიათ წარმოდგენა ბანზე, როგორც აკომპანიმენტზე, ანუ ჰქონიათ მრავალხმიანი მუსიკა[67].

მუსიკისმცოდნე–ფოლკლორისტი გრ. ჩხიკვაძე წერს, ქართული სიმღერის მრავალხმიანობაზე უაღრესად საინტერესო ცნობებს გვაწვდის ცნობილი ფილოსოფოსი, ქართული ფილოსოფიური სკოლის ფუძემდებელი იოანე პეტრიწი, რომელიც თავის შრომებში მსჯელობს ქართული მრავალხმიანობის შესახებ და ასახელებს სამ სხვადასხვა ხმას – „მზახრ“ – პირველი , „ჟირ“ –მეორე და „ბამ“ – ანუ ბანი – მესამე, რომელთაგანაც შედგება ქართული საგუნდო სიმღერა. რაც შეეხება ორხმიანობას, მისი ტრადიციები უძველესი

[66] გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა,ტ.1, თბ.,1960, გვ.11

[67] ივანე ჯავახიშვილი , ქართული მუსიკის ძირითადი საკითხები,გამომც.„ხელოვნება“,თბ.1990, გვ.102

დროიდან, ცხადია, წარმართობის დროიდან მოდის, ამას მოწმობს, ერთი მხრივ სიმღერები, დაკავშირებული ცეკვასთან, ფერხულებთან, შრომის პროცესთან, ხოლო მეორე მხრივ, საწესჩვეულო სიმღერები – სადიდებელი სცენები, მიცვალებულთა დატირებანი და სხვა. ამგვარი ორხმიანი სიმღერების კატეგორიას, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი საწესო სიმღერებისა – „დიდება“, „ზარი“, „მზე შინა“ და სამკურნალო „იავნანისა“, მიეკუთნება აგრეთვე შრომის სიმღერები „ჰერიო“ (კალური) , „ჰერიო“ (განიავების დროს) , „ჰერი ეგა“ (მკის) და სათამაშო სიმღერები[68].

ადარებს რა ერთმანეთს საწესჩვეულებო სიმღერებს, შრომის სიმღერებს, გრ. ჩხიკვაძე ამბობს, რომ შრომის სიმღერებში შეიმჩნევა რითმული მონახაზის სიმდიდრე, ხოლო მათ ფუძეს, მათ შინაარსსა და ხასიათს შეადგენს რითმი, რომელიც ყოველივეს იმოჩილებს – მოძრაობას, მუსიკასაც და ტექსტსაც.

საინტერესოდ მსჯელობს ქართული სიმღერის მრავალხმიანობის შესახებ პროფ. მანანა შილაკაძე. კერძოდ, ის ამბობს, რომ „ქართული სასიმღერო შემოქმედების ძირითად და არსებით ნიშანს წარმოადგენს მრავალხმიანობა“[69] და იქვე აგრძელებს: „ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობა თავისი ისტორიის მანძილზე სხვადასხვა ფორმით ჩამოყალიბდა:

1) კომპლექსური მრავალხმიანობა, დაფუძნებული ხმათა პარალელურ მოძრაობაზე

   მათი დიფერენციაციის გარეშე ;

2) მარტივი ორხმიანობა მელოდიისა და ბურდონული ბანის დამახასიათებელი შერწყმით;

3) განვითარებული მრავალხმიანობა პოლიფონიურ-ჰარმონიული წყობით;

4) წმინდა პოლიფონიური წყობის მრავალხმიანობა“[70]

ქართული ხალხური სიმღერების ერთ–ერთი თავისებურება ისაა, რომ საქართველოს ყოველ ცალკეულ ეთნოგრაფიულ კუთხეს გამომუშავებული აქვს საკუთარი, მისთვის დამახასიათებელი სამუსიკო დიალექტი, რომელიც, თავის მხრივ, სიმღერის ხასიათისა და შინაარსის მიხედვით იძლევა სხვადასხვა განშტოებებს. ეს იმდენად საინტერესო თემაა, რომ გვინდა საგანგებოდ შევჩერდეთ მასზე, მითუმეტეს, რომ არსებობს არა მარტო მუსიკალური,

---

[68] გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, თბ. 1960, გვ. 12

[69] მანანა შილაკაძე, ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბ. 2007, გვ. 124.

[70] იქვე, გვ. 125.

არამედ ქორეოგრაფიული დიალექტებიც. დავიწყოთ იმის გარკვევით, თუ რატომ არის საჭირო და აუცილებელი როგორც მუსიკალური, ისე ქორეოგრაფიული დიალექტების შესწავლა? ამ კითხვაზე პასუხი ცალსახაა და ერთმნიშვნელოვანი. საჭიროა იმიტომ, რომ ვერც ქართული მუსიკალური ხელოვნებისა და ვერც ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორია სრულად ვერ წარმოიდგინება მათი ცალკეული დიალექტების შესწავლისა და მათი ურთიერთმიმართებათა დადგენის გარეშე.

ცნობილია, რომ მუსიკალურ თუ ქორეოგრაფიულ დიალექტებზე მსჯელობა სათავეს იღებს ენათმეცნიერებაში დიალექტების შესახებ არსებული ცოდნიდან. ამიტომ მართებული იქნება, ჩვენც აქედან დავიწყოთ და მივმართოთ ცნობილ ენათმეცნიერს აკად. არნოლდ ჩიქობავას და მის სტატიის „ენა და დიალექტები“ კომპიუტერულ ვერსიას, რომელიც აღებულია მისი ცნობილი წიგნიდან „ენათმეცნიერების შესავალი“.[71]

აკად. არნოლდ ჩიქობავა აღნიშნულ სტატიაში ბრძანებს, რომ დიდ ტერიტორიაზე გავრცელებულ ენაში ყოველთვის გამოიყოფა დიალექტები, ანუ კილოები. ეს არის ტერიტორიული დიალექტები“.[72] რითი განსხვავდებიან ეს დიალექტები სალიტერატურო ენისაგან? პირველ რიგში იმით, რომ „ყოველ დიალექტს ახასიათებს გარკვეული თავისებურებანი, რომლებითაც ერთი დიალექტი განსხვავდება მეორე დიალექტისაგან და აგრეთვე სამწერლო ენისაგან“, - წერს ა. ჩიქობავა. ქართულ ენაში ასეთი დიალექტებია: ქართლური (მესხურ-ჯავახეთურითაც), ქიზიყური, კახური, იმერული, აჭარული, გურული, რაჭული, ხევსურული, თუშური, ფშაური, მოხეური, მთიულური, ინგილოური (აზერბაიჯანში, ზაქათალას მხარეს), ფერეიდნული (სპარსეთში, ისპაჰანის მხარეს). თავის მხრივ, ერთიდაიმავე კილოს ფარგლებშიც ვხვდებით სხვადასხვაობას. ამისდა კვალად, კილოში (დიალექტში) გამოიყოფა უფრო წვრილი ერთეულები - კილოკავები. ასე მაგალითად, იმერული კილოს კილოკავები იქნება ზემო იმერული და ქვემო იმერული. კახურის კილოკავები იქნებიან: შიგნიკახური და გარეკახური. კილოკავზე მცირე ერთეულებია თქმა და ქცევა, მაგრამ მათზე აღარ გავაგრძელებთ მსჯელობას იმდენად, რამდენადაც მათზე უკვე აღარ ლაპარაკობენ არც მუსიკათმცოდნეები და არც ქორეოგრაფები და ქორეოლოგები.

---

[71] არნოლდ ჩიქობავა, ენათმეცნიერების შესავალი, თსუ-ს გამომც. 2008.

[72] www.dzeglebi.ge ენა და დიალექტები, სტატიის ავტორი არნ. ჩიქობავა. (გადამოწმებულია 2015 წლის 23 მაისს)

ენათმეცნიერების მონაცემების გათვალისწინებით, როგორც უკვე ითქვა, დიალექტებზე მსჯელობა ჯერ მუსიკათმცოდნეებმა, ხოლო ოდნავ მოგვიანებით ქორეოგრაფებმა დაიწყეს. მუსიკათმცოდნეობაში დიალექტების შესახებ თავისი აზრი პირველმა ცნობილმა უნგრელმა კომპოზიტორმა ბელა ბარტოკმა გამოთქვა, თუმცა პროფ. მანანა შილაკაძეს მიაჩნია, რომ მასზე ადრე ამ საკითხს ქართველი კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი შეეხო, ოღონდ ესაა, რომ მას არ უხმარია დიალექტის ცნება და მის მაგივრად იყენებდა ტერმინს „შტო“, „განშტოება“. ართმევს თუ არა დიმიტრი არაყიშვილს ეს ვითარება პირველობის უფლებას? ჩვენი აზრით, აქ მთავარია ის, თუ რა შინაარსს შეიცავდა არაყიშვილის „შტო“, „განშტოება“. თუ შინაარსი იგივეა, რაც „დიალექტი“, მაშინ ტერმინს არ უნდა მიენიჭოს უპირატესობა. მეცნიერებაში მთავარია გარკვეული შინაარსის მიგნება, მისი სპეციფიკის გამოკვეთა, ხოლო რა სახელს დაარქმევ მას - ეს არაა მთავარი. ფაქტია, რომ დ. არაყიშვილმა „შტოში“ ის შინაარსი ჩადო, რაც ბელა ბარტოკმა „დიალექტის“ ცნებაში. მეტი სინათლე ამ საქმეში ქართველმა მკვლევარმა ედიშერ გარაყანიძემ შეიტანა, რომელმაც ნათლად და მკაფიოდ გამოთქვა, რომ „მუსიკალური დიალექტი ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის განშტოებაა და იგი არსებითად ემთხვევა კუთხეების გეოგრაფიულ-ტერიტორიულ ურთიერთგანსხვავებას“. გულუბრყვილო, არამეცნიერულ დონეზე მუსიკალური დიალექტების განსხვავება სახეზეა, როცა ჩვენ ვამბობთ „სვანური ფერხული“, „აჭარული ცეკვა“, „მეგრული ცეკვა“ და ა. შ.

ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ საინტერესო თვალსაზრისს გამოთქვამს პროფ. მანანა შილაკაძე. მისი აზრით, ქართული მუსიკალური დიალექტების კლასიფიკაცია ემყარება მრავალხმიანობის ფორმების პრინციპს. აღმოსავლურ-ქართული დიალექტისათვის დამახასიათებელია ბურდონული მრავალხმიანობა. დასავლურ-ქართულისათვის კომპლექსური.

მუსიკალური დიალექტების კლასიფიკაციას, ამ ავტორის მიხედვით, საფუძვლად უნდა დაედოს მუსიკალური პრინციპი. ამავდროულად, მეცნიერის აზრით, მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიკაციის სქემები ფაქტობრივად ემთხვევა ენობრივ დიალექტთა საკლასიფიკაციო სქემებს[73], თუმცა მუსიკალური დიალექტები უფრო ფართო გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, ვიდრე - სამეტყველო. ასე მაგალითად, სვანური და მეგრული, რომლებიც

[73] მანანა შილაკაძე, ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბ, 2007, გვ.125

ქართველურ ენათა დონეზე ცალკე ენებს წარმოადგენენ, მუსიკალური თვალსაზრისით - დიალექტებია.

ქართული ხალხური მუსიკალური დიალექტების შესახებ საინტერესოდ მსჯელობს მუსიკათმცოდნე ნინო მაისურაძეც სტატიაში „ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ეტაპები“[74]. პირველ რიგში, ის მსჯელობს მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის სინკრეტიზმზე მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, შემდეგ კი, მუსიკალურ ფუძე-ენასა და მისი დიფერენციაციის შედეგად გაჩენილ მუსიკალურ დიალექტებზე.[75]

მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ სვანურ ტომებში განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური დიალექტის განცალკავება საერთო ქართველურიდან. იმ უძველესი ხანისათვის კომპლექსური მრავალხმიანობა ფართო ტერიტორიაზე ჩანს განფენილი. მრავალხმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოში საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალურ-კულტურული დასავლურ ქართულ წრეს და, ამგვარად, ჩამოყალიბდა ქართული მუსიკალური კულტურის ორი წრე: აღმოსავლური და დასავლური. ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ მნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურქართული და დასავლურქართული, აგრეთვე გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების, ანუ კილოების ჩამოყალიბება.[76]

პროფ. გრ. ჩხიკვაძე წერს, მუსიკალური დიალექტის მიხედვით, ქართული სასიმღერო ფოლკლორი შეიძლება დავყოთ ხევსურულ, თუშურ, ფშაურ, მოხევურ, მთიულურ, ქართლულ, კახურ, მესხურ, იმერულ, გურულ, მეგრულ, რაჭულ, სვანურ, აჭარულ, ჭანურ ანუ ლაზურ სიმღერებად[77]. ყველა ისინი წარმოადგენენ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიულად გამომუშავებულ ტიპს.

---

[74] ნინო მაისურაძე, ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ეტაპები, კრებულში: „ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია,თბ. 2001.გვ.59

[75] იქვე. გვ. 60.

[76] იქვე.

[77] გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბ. 1960, გვ. 14.

უპირველეს ყოვლისა, ეს თავისებურება მისი მრავალხმიანობაა, რაზედაც ზემოთ უკვე იყო მსჯელობა. გრ. ჩხიკვაძე, ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ ქართული სასიმღერო შემოქმედების დამახასიათებელ კანონზომიერებას. ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა, ცხადია, არ გამორიცხავს ერთხმიანი სიმღერების არსებობას. ასეთი ერთხმიანი სიმღერებია შრომის სიმღერები, რომელთაც მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ, ქალთა სიმღერები– უმთავრესად აკვნის, ანუ ბავშვის დაძინებასთან დაკავშირებული სიმღერები. ასეთივე ერთხმიან სიმღერებს განეკუთვნება ,,ნანა". ამავე კატეგორიას განეკუთვნებან ზოგიერთი ლირიკული, ისტორიული, სახუმარო სიმღერა, შაირები, რომლებიც სრულდება როგორც ქალების, ისე მამაკაცების მიერ სხვადასხვა სამუსიკო საკრავის თანხლებით.

ერთხმიან სიმღერებს განეკუთვნება საოჯახო ყოფასთან და საკულტო წესთან დაკავშირებული ,,იავნანა", ,,მზე შინა", ,,ზარი", ,,დიდება" და სხვა. ერთხმოვანი სიმღერების განსაკუთრებულ ნიმუშს წარმოადგენს პროფ. დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ,,დედაკაცების ფერხული" და პროფ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი ,,ლაზარე".

როცა ქართული ხალხული სიმღერების არქაულობის საკითხს ეხება, პროფ. გრ. ჩხიკვაძე, პირველ რიგში, ასეთად ასახელებს ხევსურულ ხალხურ სიმღერებს , რომლებიც ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებენ , რომ თითქოს ერთ წერტილზე გაყინულან და შერჩენიათ მუსიკალური შემოქმედების უძველესი ფორმები. „მათი წარსული მკაცრი ყოფა–ცხოვრება და არსებობის მძიმე პირობები აღბეჭდილა მათ სასიმღერო შთაბეჭდილებაში". როგორც პროფ. გრ.ჩხიკვაძე წერს, ხევსურები უმთავრესად ერთხმიან პრიმიტიულ სიმღერებს მღერიან.

ხევსურელი სასიმღერო შემოქმედების მსგავსად, თუშურ მუსიკალურ ფოლკლორში უმთავრესად ერთხმიან სიმღერებს ვხვდებით, რომელთა უმეტესობა დაკავშირებულია უძველეს წეს–ჩვეულებებთან. ეს სიმღერები მამაკაცების რეპერტუარს შეადგენენ[78].

უნისონური მღერის ერთ–ერთ მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს „დალა" – მიცვალებულის დატირება. ხევსურული „ხმით ტირილასაგან" განსხვავებით, მონაწილეებად გვევლინებიან არა დედაკაცები, არამედ მამაკაცები.

რაც შეეხება ფშავების სასიმღერო ფოლკლორს, იგი, როგორც პროფ. გრ. ჩხიკვაძე წერს, წარმოადგენს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ორიგინალურ ტიპს. საერთოდ კი, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სასიმღერო შემოქმედებაში ყველაზე მეტი

[78]გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბ. 1960, გვ. 15.

განვითარება მოხეურმა და მთიულურმა ხალხურმა სიმღერებმა განიცადეს. ისინი მელოდიურად უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანი არიან, სტილისტურად უფრო მთლიანი და მყარი. მათი სამუსიკო კულტურა თუშ–ფშავ–ხევსურულ მუსიკასთან შედარებით მაღალია, შენიშნავს პროფ. გრ. ჩხიკვაძე[79]. წინა პარაგრაფში ქართული ხალხური ცეკვები დავახასიათეთ, მაგრამ ქართულ ქორეოგრაფულ დიალექტებზე არაფერი გვითქვამს იმ მარტივი მიზეზების გამო, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული დიალექტების მეცნიერულ კვლევას წინ უსწრებდა ქართული ხალხური მუსიკალური დიალექტების შესწავლა. ახლა, როცა ქართული ხალხური მუსიკალური დიალექტების რაობა მეტ-ნაკლებად გარკვეულია, შეგვიძლია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დიალექტებსაც მივუბრუნდეთ. ამ საკითხზე საინტერესოდ მსჯელობს პროფ. რეზო ჭანიშვილი წიგნში „საუბრები ქორეოგრაფიაზე“.[80] კერძოდ, ის ამბობს, რომ „ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიის სრული სურათის წარმოდგენა შეუძლებელი გახდება ცალკეულ დიალექტთა შესწავლისა და ურთიერთმიმართების თავისებურებათა გათვალისწინების გარეშე“.[81]

ცალკეული ქორეოგრაფიული დიალექტების ჯერ დადგენისა და მერე შესწავლის მიზნით, პროფ. რეზო ჭანიშვილის აზრით, აუცილებელია იმ პრინციპების დადგენა, რომლითაც ცალკეული დიალექტები გამოიყოფიან ერთმანეთისაგან. ამისათვის კი, პირველ ყოვლისა, საჭიროა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი თავისებურებების განსაზღვრა და კლასიფიკაცია. ასევე დიალექტთა ურთიერთმიმართების დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენა და ამით ქორეოგრაფიული ენის განვითარების ზოგადი კანონზომიერების განსაზღვრა.“[82]

& 1. 6. უძველესი ქართული მითოსი და ხალხური პოეზია

საქართველოს სასიმღერო ფოლკლორთან მჭიდრო ურთიერთობაში განიხილება ქართული ხალხური პოეზია.იგი ქართული ფოლკლორის კიდევ ერთ მძლავრ ნაკადს წარმოადგენს. ქართული ხალხური პოეზიის მიმოხილვა გარკვეულწილად სცილდება ჩვენი

[79]გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბ. 1960, გვ.18.
[80] რეზო ჭანიშვილი, საუბრები ქორეოგრაფიაზე. წიგნი პირველი, თბ. 2002, გვ.4.
[81] იქვე, გვ. 31
[82] იქვე, გვ.32.

თემის ფარგლებს იმდენად, რამდენადაც ერთი შეხედვით პოეზია არ არის „ფოლკლორული სანახაობა“, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ეს სანახაობები არ არსებობენ მის გარეშე. პირველ რიგში კი - სიმღერა. უდავოა, რომ ყოველ სიმღერას საფუძვლად გარკვეული ტექსტი უდევს. ტექსტი აუცილებლად გამოიყენება „ბერიკაობაშიც“ და „ყეენობაშიც“, ზოგჯერ ტექსტი ახლავს ცეკვასაც, ამდენად, ქართული ხალხური პოეზიით ჩვენი დაინტერესება სრულიად ბუნებრივი და ლოგიკურია.

მეცნიერები რამდენადაც პოეზიის ბალავრად მითოლოგიას მიიჩნევენ, ჩვენც ქართული ხალხური პოეზიის ანალიზი მითოლოგიაზე მსჯელობით უნდა დავიწყოთ. მითოლოგია უძველესი კულტურის მქონე ხალხების აზროვნების წესია და იგი წინ უსწრებს რელიგიურს და ფილოსოფიურ აზროვნებას, ეთნოგრაფია არ იცნობს ძველ ხალხებს, რომელთაც მითები არ გააჩნდეთ. მითოლოგიური აზროვნება, ანუ მითოლოგიური მსოფლმხედველობა წინ უსწრებს რელიგიურსა და ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობებს.

მითოლოგიური მსოფლმხედველობა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის სამყაროზე, მის შექმნაზე, ღმერთებსა და ადამიანებზე. შესაბამისად, არსებობს როგორც მითოლოგიური კოსმოგონია (იგი ეხება სამყაროს, კოსმოსის შექმნას), ისე მითოლოგიური თეოგონიაც, რომელიც ეხება ღმერთებს და მათ შორის არსებულ იერარქიას პოლითეიზმის პირობებში). მაგრამ მითოლოგიური წარმოდგენა არ სცილდება მითის, ზღაპრის, ლეგენდის, თქმულების დონეს. მითოსისათვის დამახასიათებელია სიცოცხლის ერთიანობის პრინციპი. მასში ადამიანი საკუთარ თავს არ გამოჰყოფს გარემოსაგან. ყოველი საგანი, მოვლენა თუ ნივთი განსულიერებულია. მითოსის მიხედვით, ყველა საგანი თუ მოვლენა არა უბრალოდ განსულიერებულები, არამედ ადამიანური თვისებების მატარებელნიც იყვნენ. ამ თვალაზრისის მიხედვით, ყოველი ბუნებრივი მოვლენა ისევე აღიქვამს, განიცდის, წუხს ან უხარია როგორც ამას ადამიანი აკეთებს. ამ აზრით, სამყარო ანთროპომორფულია.

„მითოლოგიაში სამყაროს ხატოვან-სახეობრივი ასახვაა მოცემული წარმოდგენებით, სადაც ბუნება განსულიერებულია, ბუნების ყველა მოვლენა პერსონიფიცირებულია ღმერთის სახით. ესაა იმ პერიოდის აზროვნების წესი, როცა ადამიანს თავისი თავი ბუნების განუყოფელ ნაწილად წარმოედგინა“- წერს პროფ. ლია წურწუმია[83]. ავიღოთ რამდენიმე მაგალითი ქართული მითოლოგიიდან. აქ, მაგალითად, მზე ადამიანებს ცოცხალ, სულიერ არსებად ჰყავთ წარმოდგენილი. მზე მგრძნობიარეა და მოაზროვნე. მას შეიძლება სთხოვო,

[83] ლია წურწუმია, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ. 2005, გვ. 30

რომ არ ჩავიდეს და შეისმინოს შენი ვედრება. მზე არის სიცოცხლის მომნიჭებელი, მადლის მატარებელი, ქვეყნის ნათელი და ა.შ.

მითოსური აზროვნება წარმართულ რელიგიას ეყრდნობა. მითოსი წარმართული რელიგიის მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებაა, მითოსურ აზროვნებაში ბუნება არ უპირისპირდება ადამიანს, ადამიანი კოსმოსის ნაწილია, ბუნების შვილია[84]. როგორც უკვე ითქვა, წარმართი ქართველები მზეს თაყვანს სცემდნენ, როგორც ღვთაებას. ქართულ ფოლკლორში მზე ქალია, მთვარე -კაცი და, როგორც ქალი- ღვთაება, მზე დაკავშირებულია შვილიერებასთან:

„მზე დედაა ჩემი,

მთვარე-მამა ჩემი,

მოციმციმე ვარსკვლავები

და და ძმაა ჩემი.“

ადამიანი ბუნებასთან მითოლოგიური მიმართულებისას, თავის თავს აღიქვამს როგორც ბუნების შვილი. მისგან განუყოფელია. იგი ერთსა და იმავე კანონზომიერებას ხედავს თავის თავსა და ბუნებაში. ამიტომ მისთვის დამახასიათებელ სულიერ ნიშნებს გადაიტანს ბუნებაზე.

ფილოსოფოსი და ესთეტიკოსი ლოსევი აღნიშნავს, სანამ „დამოუკიდებელი ადამიანური პიროვნება ჯერ კიდევ ძალიან სუსტად იყო განვითარებული, იგი ვერ ბედავდა, გაეთიშა გვაროვნებითი იდეა და კერძოობითი ცოცხალი არსება“. როგორც ვთქვით, მითოსში ყოველი მოვლენა გასულიერებულია, ყოველი საგანი ადამიანური თვისებების მატარებელია, თანაც ყოველი საგანი ადამიანის მიმართ ან სამტროდ არის განწყობილი, ან სამოყვროდ, ან მახლობელია და კეთილისმყოფელია, ან ავისმომასწავებელი, ან მაცდური და მომნუსხველი, ან საზარელია და შიშისმომგვრელი.

პრაგმატისტული ფილოსოფიის ცნობილი წარმომადგენელი ჯონ დიუის აზრით, ემოციები მძლავრად მონაწილეობენ მითოსური სამყაროს აგებაში. მითოსის ჭეშმარიტი საფუძველი არის არა აზროვნება, არამედ-გრძნობა.

[84] ლია წურწუმია, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ. 2005, გვ. 37

მითოსური ცნობიერების ზოგადი წანამძღვარია სიცოცხლის ფორმათა საერთო წარმომავლობა, ან გენეზისური ერთიანობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მასში ადამიანს არ უჭირავს განსაკუთრებული ადგილი. იგი, როგორც ბუნების შვილი, არაფრით არ დგას ამ ერთიანობის რომელიმე წევრზე მაღლა.

მითოსური ცნობიერებისათვის უცხოა დროის დანაწევრება წარსულად, აწმყოდ და მომავლად, რის გამოც საზღვრები თაობათა შორის ბუნდოვანია. ის გარემოება, რომ მითი არ ცნობს დროის დანაწევრებას - წარსულად, აწმყოდ და მომავლად, დიდი ხანია ცნობილია მეცნიერებისათვის, ამ საკითხს განსაკუთრებული ყურადღება პროფ. რევაზ სირაძემ და მეცნიერულ სიტყვათხმარებაში შემოიღო ტერმინი „დროის მითოლოგიზაცია“.

პროფ. რევაზ სირაძე წერს, რომ ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყველაფერი გარკვეულ დროსა და გარკვეულ სივრცეში ხორციელდება. ასეთ დროს კონკრეტული დრო ჰქვია. ცნობილია ამგვარი დროის დახასიათება. ვამბობთ, რომ დრო სწრაფმდენია და სწრაფწარმავალი, რომ იგი მხოლოდ ერთი მიმართულებით მიდის - წარსულიდან აწმყოსაკენ და აწმყოდან მომავლისაკენ. სულ სხვანაირია დრო მითში, ზღაპარში, მხატვრულ შემოქმედებაში. როდის მოხდა „ვეფხისტყაოსანში“ აღწერილი ამბები? ვამბობთ, თამარის მეფობის დროს-თქო, მაგრამ ტექსტში რომ არაა მითითებული? როდის მოხდა ამირანის ამბები? როდის ცხოვრობდა მზეჭაბუკი? ვამბობთ, წარსულში, მაგრამ კონკრეტულად როდის? ამას უწოდებს პროფ. რევაზ სირაძე „დროის მითოლოგიზაციას“, გამოდის, რომ დროის მითოლოგიზაციით მომხდარი ესა თუ ის ამბავი ყველა დროის კუთვნილებაა[85]

დროის მითოლოგიზაციას იყენებს ისეთი საკულტო სანახაობები, როგორებიცაა „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. მართალია, ეს სახალხო დღესასწაულები წლის ერთიდაიმავე დროს (გაზაფხულზე) აღინიშნება, მაგრამ ეს კი არაა არსებითი, არამედ ის, რომ თვითონ სანახაობები არ განეკუთვნებიან ამა თუ იმ კონკრეტულ საქმის ვითარებას, კონკრეტულ დროს. თვით ის გარემოება, რომ ყეენში ხან ერთი ისტორიული მტერი იგულისხმება, ხან-მეორე, იმის მიმანიშნებელია, რომ აქ დროის მითოლოგიზაციით ხდება აზრის განზოგადება და „ბერიკაობასა“ და „ყეენობაში“ მოთხრობილი ამბავი ყველა დროის კუთვნილებად ცხადდება.

---

[85] სირაძე რევაზ, სახისმეტყველება, გამომც „ნაკადული“, თბ. 1982

ამრიგად, მითოსში ადამიანები კი არ კვდებიან, არამედ კვლავაც აგრძელებენ ცხოვრებას მომდევნო თაობებში. სიცოცხლის ურღვევი მთლიანობის განცდა იმდენად ძლიერია, რომ მითოსური ადამიანი არ ცნობს სიკვდილის ფაქტს. მას სიკვდილი არ მიაჩნია ბუნებრივ მოვლენად. სიკვდილი შემთხვევითია და არა აუცილებელი. იგი მუდამ განპირობებულია შემთხვევითი მიზეზებით. იგი ან მისნობით ან მაგიით არის გამოწვეული, ან რაიმე ძალის მტრული ზემოქმედებით.

მითოსის შემდეგი ფორმებია: ტოტემიზმი, ფეტიშიზმი, მაგია. ჩვენ არ შეუდგებით, თითოეული მათგანის დახასიათებას, ვიტყვით მხოლოდ, რომ მითოსის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი სიცოცხლის უწყვეტი და ურღვევი მთლიანობის რწმენაა. ამიტომაა, რომ მითოსური აზროვნებისათვის სრულიად უცხოა გაგება იმისა, რომ ადამიანი მოკვდავი არსებაა. აქ არსებობს მტკიცე რწმენა მიცვალებულთა შემდგომი არსებობის შესახებ. ადამიანის სიცოცხლეს არ აქვს გარკვეული საზღვრები დროსა და სივრცეში.

ჰერბერტ სპენსერი იმ აზრისა იყო, რომ წინაპართა თაყვანისცემა მითოსური ცნობიერების პირველწყარო და ჭეშმარიტი სათავეა. დედამიწის ზურგზე ცოტაა ისეთი რასა, რომელიც ამა თუ იმ სახით თაყვანს არ სცემდეს გარდაცვლილ წინაპრებს.

გვინდა ხაზგასმით ვთქვათ, რომ მითოსური წარმოდგენები პოეტური ბუნებისაა, ამდენად პოეტურობა განუყოფელი თვისებაა მითოსური აზროვნებისათვის, ამიტომ იყო, რომ მითოსის როლის შესწავლას და მის კავშირს მხატვრულ ლიტერატურასთან დიდ ყურადღებას უთმობდნენ გერმანელი მეცნიერები, მათ შორის ჰერდესი და ვუნდტი.

ახალი დროის თეორიების მიხედვით, მითოსი პოეტური შემოქმედებაა. განსხვავება მითოსსა და პოეზიას შორის ისაა, რომ მითოსი იქმნება მთელი ხალხის მიერ (როგორც ფოლკლორი). პოეტური ნიმუშები კი ერთი პირის შემოქმედებაა. მითს იკვლევდა ჯამბატისტო ვიკო, შელინგი, ჰეგელი, მიულერი, ტეილორი, მითის აპოლოგიას ვხვდებით ნიცშესთან, კამიუსთან, მარტინ ჰაიდეგერთან, ერნს კასირერთან, თომას მანთან, ჯორჯ ფრაიზერთან, ზიგმუნდ ფროიდთან, კარლ იუნგთან. შემდგომში მითს გამოეყო ხელოვნება, პირველ რიგში კი, პოეზია.

ზემოთ ჩვენ ვეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ, მართალია, მითი არ არის პოეტური ნაწარმოები, მაგრამ იგი სავსეა პოეტური სახეებითა და სიმბოლოებით. ამიტომ ეძახიან მითოსურ აზროვნებას პოეტურ ანუ მეტაფორულ აზროვნებას. „რა ფორმითაც არ უნდა

მოგვევლინოს მითოსი, წერს მარსეა ელიადე, ის ყოველთვის პოეზიაა, რადგან იგი პოეტურ სახოვანი ფორმით ნამდვილად მიჩნეულ ამბებზე მოგვითხრობს. მას ისეთი კავშირების გამოხატვა ძალუძს, რაციონალური გზით ვერასოდეს რომ ვერ აღვწერთ“.[86]

ახლა კი საკუთრივ უძველეს ქართულ ხალხურ პოეზიაზე გადავიდეთ. უძველესი ქართული ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი გამოცემის შემდგენელ-რედაქტორი ალ. გომიაშვილი ქართული ხალხური პოეზიის შესახებ წერს: „არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენი ქართული მხატვრული პოეზია (ფორმითაც და შინაარსითაც) მეტად მაღალპოეტურია და მისი საუკეთესო ქმნილებანი ჩვენი სიტყვაკაზმულ კლასიკას ეჯიბრებიან[87]. ამ მაღალმხატვრული პოეზიის ნიმუშად წიგნში დასახელებულია „ლექსო, ამოგთქომ, ოხერო“, „ლექსი ვეფხისა და მოყმისა“, „შემომეყარა ყივჩაღი“. ხოლო მათი გაანალიზების შემდეგ გაკეთებულია დასკვნა, რომ ქართული ხალხური პოეზია ერთი უსაზღვრო ზღვაა და ზემოთ დასახელებული ლექსები ძვირფასი თვალმარგალიტებია ამ ზღვაში ჩაძირული[88].

მეორე ფოლკლორული კრებულის „პირმა დაგლოცოსთ ღვთისამა“ შემდგენელ-რედაქტორები ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორები ამირან არაბული და ეთერ თათარაიძეები წერენ: „თუკი კაცი გულდასმით წაიკითხავს, აღიქვამს და გააცნობიერებს საქართველოს რომელიც გნებავთ კუთხის ზეპირსიტყვიერ რეპერტუარს, სრულიად მკაფიო წარმოდგენა შეექმნება ზოგადად მის ბუნება- ხასიათზე, ინტერესთა სფეროზე, რწმენა-წარმოდგენათა სისტემაზე, ცხოვრების თავისებურებებზე, წყობაზე“[89].

ხალხური პოეზიის შედევრებია „ხოგაის მინდი“, „ქალი ხვარამზე“, „ლილე“, „რა ვქნისა ციხე ავაგე“, „ბეთქილ“, „შემომეყარა ყივჩაღი“, „შირაქის ველზე მივდივარ“, „ზენ ბაცალიგოს“, ლექსი ,,ვეფხვისა და მოყმისა“ და სხვა მრავალი [90].

პოეტური ფოლკლორის უძველეს ნიმუშებში ასახულია სამყაროს მითოლოგიური ხედვა. ასახულია როგორც მითოლოგიური კოსმოგონია, ისევე მითოლოგიური თეოგონია, რომელთაგან პირველი სამყაროს შექმნის მითებს ჰყვება, ხოლო მეორე ღმერთების იერარქიას

---

[86] მარსეა ელიადე, მითების სტრუქტურა, „ივერია“, ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, პარიზი, 1991, გვ. 71

[87] ქართული ხალხური პოეზია, რჩეული, წინათქმა. გვ.4

[88] იქვე, გვ.5

[89] „პირმა დაგლოცოსთ ღვთისამა“,მოხეური ხალხური სიტყვიერება, გამომც. „უნივერსალი“, თბ. 2014, გვ.3-4

[90] იქვე, გვ. 72

პოლითეიზმის (მრავალღმერთიანობის) პირობებში. ასეთი ღმერთებია მორიგე ღმერთი, კვირია და სხვები.

ქართული მითოლოგიური თეოგონია კარგად არის გამოხატული „ღვთისშვილთა დაბადებაში“, რომელიც წარმოადგენს ქართული სიტყვიერი ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველეს ძეგლს, სადაც შეგვიძლია, თვალი მივადევნოთ გერგეთის მთაზე მდებარე ბეთლემის სახლში ციდან ჩამოსული დარგობრივი ღვთაებების „შემოსვისა“ და თავიანთი ფუნქცია-მოვალეობებით აღჭურვის საკრალურ რიტუალს[91].

მრავალფეროვანია ქართული ხალხური პოეზიის თემატიკა. საქართველოს ავბედითი ისტორიის გამო მასში ჭარბობს საბრძოლო ხასიათის ლექსები, რომლებშიც ასახულია ქართველი ხალხის ბრძოლა მომხვდური მტრების წინააღმდეგ:

„მუმლი მუხასაო გარს ეხვეოდაო,

მუმლი ჰქრებოდაო, მუმლი სწყდებოდაო,

ხე არ ხმებოდაო“.

პატრიოტული სულისკვეთების ამ ბრწყინვალე ლექსში „მუმლი“ მოძალადის, მომხვდურის სიმბოლური სახეა, ხოლო მუხა არის საქართველოს სიმბოლური გამოხატულება. ხალხური პოეზიის მრავალი ნიმუში ეძღვნება „კაი ყმებს“ ვოჟა ჯურხაისა და მამუკა გელდიაურს. პირველის შესახებ გამოთქმულ ლექსში ვკითხულობთ:

„ბეთლემის კარზე ჰკიდია ვოჟა ჯურხაის ფარიო,

მაუვლის ომის წადილი, ხანდისხან შასძრავს ქარიო“.

მეორეს კი ლექსი ასე ახასიათებს:

„ჰკითხევდეს გელდიაურსა ამბავსა წინა-წინასო,

ჯერ ჭკვას გამურჩევს მამუკა, არგამგონისად რკინასო“.

ხალხური პოეზიის ნიმუშთა შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს სატრფიალო, ან, როგორც მთაში იტყვიან, საქალვაჟო ხალხურ ლექსებს. მოვიტანთ რამდენიმე ამონარიდს ამ ლექსებიდან:

---

[91] „პირმა დაგლოცოსთ ღვთისამა“,მოხეური ხალხური სიტყვიერება, გამომც. „უნივერსალი“, თბ. 2014, გვ.73

„დამლია შენმა სურვილმა, ჭრელკაბიანო ქალაო“

ან: „სურვილით გახელებულსა ქალას მთა გადუვლავისა“.

ქართული ხალხური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშია: „შენ, ჩემო დიდო იმედო, კოშკო, ნაგებო კირითა''. აი, ეს ლექსიც:

„შენ, ჩემო დიდო იმედო, კოშკო, ნაგებო კირითა,

კახეთს მოჭრილო ისარო, ქალაქს ნაღებო ინითა,

წითელო მოვის პერანგო, შვიდგან შეკრულო ღილითა,

ცავ, წმინდავ, ვარსკვლავიანო, მზევ, დაფენილო დილითა,

უკვდავებისა წყაროო, ნადენო ოქროს მილითა,

შენთანამც ყოფნით გამაძღო, შენთანამც წოლა-ძილითა“[92].

ცნობილია, რომ ლექსის ღირსება იმ მხატვრული საშუალებებითა და სახეებით იზომება, რომელთაც იყენებს ლექსის ავტორი. შეიძლება ითქვას, რომ, რაც უფრო მეტია ტროპის სახეები: შედარება, ეპითეტი, მეტაფორა, განპიროვნება და ა.შ., მით მაღალმხატვრულია ლექსი. პროფესორები ეთერ თათარაიძე და ამირან არაბული საგანგებოდ უყრიან თავს ამგვარ ტროპულ სახეებს და სთავაზობენ მკითხველს. „პოეტური ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა სალაროში,- წერენ ისინი, იშვიათად მოიძებნება ისეთი ნედლი და ნამდვილი, ხელხვეწილი და ხალხურად ხალასი სახეები, რომელთაც, იმავდროულად,, საგნობრიობამდე მკვეთრი და „მკვრივი“ ვიზუალური ეფექტის ძალუმი განცდაც ახლავს“[93].

დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს:

„ისე მშვენივრად დადიხარ, ვით წყაროს წყალი ქვებზედა“ /შედარება/

„გამოვლევ პირის საბანლად - შუქნი მთათ გადივლიანო“.

/მეტაფორა, გაპიროვნება/

„ისეთი ლამაზი არის, როგორც მთა ჩამოთოილი“ /შედარება/

---

[92] ეთერ თათარაიძე და ამირან არაბული, ქართული ხალხური სიტყვიერება, წიგნში „ჩვენი ღირსებანი“, გვ.87.

[93]იქვე, გვ.88.

ცალკე საუბრის თემაა ქართული ხალხური პოეზიის კეთილისმყოფელი გავლენა ქართველი პოეტების შემოქმედებაზე. ქართული ფოლკლორისტი, პროფესორი ვახტანგ კოტეტიშვილი ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ძირითად წყაროდ სწორედ ქართულ ხალხურ პოეზიას მიიჩნევდა. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია დავასახელოთ თუნდაც „შემომეყარა ყივჩაღი“ და გიორგი ლეონიძის „ყივჩაღის პაემანი“.

ქართულ ხალხურ ცეკვას, სიმღერასა და პოეზიას ტოლს არ უდებდნენ ქართული ფოლკლორის სხვა უკვდავი ნიმუშები (მითები, ზღაპრები, თქმულებები, ანდაზები, აფორიზმები) და უძველესი ხანის გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები (ქართული სარეწები).

&1.7. უძველესი (წარმართული) ხანის ქართული სარეწები /გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები/

უძველესი ქართული გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების შესწავლისათვის საინტერესო მასალას იძლევა წიგნი ,,საქართველოს ეთნოგრაფია“[94]. ეს წიგნი ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმაზე, თუ რატომაა ასე მდიდარი და მრავალფეროვანი ქართული ცეკვა, სიმღერა, ზეპირსიტყვიერება, ყოფა, ცხოვრება, ქართული ტაძრები, ეკლესია-მონასტრები, ქართული ფრესკა და ჩუქურთმა, ქართული სამოსი, ოქრონემსული, ოქრომკვეთითა და ვერცხლმკვეთით ქარგულობა, ქართული საჭურველი. ხატები, ჯვრები, უძველესი ხელნაწერები, სამღვდელმსახურთა ნივთები, ოქრომჭედლობა, საიუველირო ხელოვნება, ლითონქანდაკებულობა, ჭედურობა, ქართული კერამიკა, ფარდაგი, ტიხრული მინანქარი, კედლის მხატვრობა, თიხის ჯამ–ჭურჭელი, ნაქარგობა, ადათები, წეს–ჩვეულებები. თავის მხრივ, ყველაფერი ეს აყალიბებს ქართულ ბუნებას, ქართულ ხასიათს, ქართულ ტემპერამენტს და ა.შ., ანუ ყველაფერ იმას, რასაც ფენომენი „ქართული“ ჰქვია. ეთნოგრაფი ნინო ბრაილაშვილი მიიჩნევს, რომ ქართულ ეროვნულ თავისებურებაზე ძალიან დიდ გავლენას ახდენს ასევე გეოგრაფიული გარემო (კლიმატი, ჰავა). ის წერს: ,,ამ პატარა ქვეყანაში, რომელსაც სურამის ქედი შუაზე ჰყოფს, აღმოსავლეთ ნაწილში ჰავა კონტინენტურია, დასავლეთით ზოგან ზღვისა, ზოგან კი - სუბტროპიკულია“. შესაბამისად, განსხვავებულია ფსიქიკურ- გონითი თავისებურებანი. აღმოსავლელები–ჩასკვნილები და

[94] საქართველოს ეთნოგრაფია ნინო ბრაილაშვილი, ასეთი მახსოვს საქართველო, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბ. 1990.

შავგვრემანები არიან, დასავლეთმა ქართული ტიპი უფრო სუფთა სახით შემოინახა. ისინი ტანადნი ხშირად ქერათმიანი და ცისფერთვალებიანი არიან, ხასიათებიც განსხვავებულნი აქვთ, არის სხვაობა ენობრივ დიალექტებსა და კილო-კავებში (თუმცა მათ ყველას ერთი საერთო ძირი ენა აქვთ).

განსაკუთრებულია ქართული საცხოვრებლის ძირითადი ტიპები. ეთნოგრაფი ნინო ბრაილაშვილი ჩამოთვლის ქართული საცხოვრებლის 9 ძირითად ტიპს, რომელშიც მეცხვარეთა კარავიდან მოკიდებული, შედის მეგრულ–აფხაზური ფაცხა, სვანური კოშკი, რაჭული, აჭარული, ხევსურული და სხვა საცხოვრისები. თითოეული მათგანი სხვათაგან განსხვავებულია, თავისებურია, ორიგინალურია. სვანური კოშკთან დაკავშირებით ნინო ბრაილაშვილი წერს ,რომ ,,სვანური კოშკი ერთადერთია და განუმეორებელი". ,,აქ ყველაფერი დიდია, მონუმენტური, თავისუფალი და ერთობ მკაცრი. მკაცრია სვანური დასახლებებიც– მძიმე, ძლიერი, თითქოს-და მოღუშული, შუბლშეკრული. კოშკები და ციხე-სიმაგრეები, თავისი სათოფურებით, მთელს არემარეს, ყველა გზასა და ბილიკს რომ უთვალთვალებს – უდრეკი ამაყი კოშკები"[95]. მკაცრია თვითონ სვანი. სიტყვაძვირი, წარბგაუხსნელი, კუშტი, მაგრამ ამაყი, უდრეკი, უშიშარი. ეჭვგარეშეა, ეს სვანური სიამაყე, სიძლიერე, ხასიათის სიმტკიცე, ქედუხრელობა მოდის სვანეთის მკაცრი ბუნებიდან, კლიმატიდან, საცხოვრებელიდან.

ნინო ბრაილაშვილის მიხედვით, სულ სხვაგვარად გამოიყურება აღმოსავლეთ საქართველოს მთებს შეფარებული ხევსურეთი, იქაური ხეობები დიდი არ არის, მთები ხავერდოვანია. ძირისაკენ ხუჭუჭა ტყით დაფარული. მთის ფერდობებზე მოკალათებული პატარა სოფლები მათ მონახაზს იმეორებენ. ხმაურიანი არაგვიც (ხევსურეთისა) დაუცხრომელ და ბრწყინვალე ენგურზე უფრო კეთილია. ირგვლივ არაჩვეულებრივი სიწყნარე, სიმშვიდე და ინტიმურობა სუფევს.[96]

ხევსურეთის შემდეგ ეთნოგრაფი ნინო ბრაილაშვილი აღწერს მთის რაჭას, იმერეთს, სამეგრელოსა და ჩვენი ქვეყნის სხვა კუთხეებს. სხვათაშორის, მის მიერ შესრულებულ ჩანახატებში არის სხვადასხვა კუთხის დედოფალა. თითოეული კუთხის დედოფალა განსხვავებულია სხვა კუთხის დედოფალასაგან. აღარაფერს ვამბობთ თითოეული კუთხის

---

[95] საქართველოს ეთნოგრაფია, ნინო ბრალიაშვილი, ასეთი მახსოვს საქართველო, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბ. 1990,გვ.16

[96] იქვე.

ადამიანთა (ქალისა და მამაკაცის) სამოსებზე, რომლებიც გვარწმენებს, რომ „ბერიკაობასა“ და „ყეენობაში“ მონაწილეთა სამოსი სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა ფერისა და მოხატულობის იყო. ამგვარი განსხვავება საცხოვრებელ ბინებსა და სამოსს როდი ეხება მხოლოდ. განსხვავებაა მათ საკარმიდამო კომპლექსებშიც, მხატვრულ ნაქარგებშიც, ჯამ – ჭურჭელშიც და თვით რელიგიურ რიტუალებშიც კი. რელიგიურ განსხვავებაზე რომ ლაპარაკობს ქალბატონი ნინო ბრაილაშვილი იმას გულისხმობს, რომ მთელ საქართველოში (ხევსურეთში, ფშავში, სვანეთში, რაჭაში და ა. შ.) ადგილობრივი ხალხური რწმენები ისე შეერია ქრისტიანობას, რომ მათი დაცილება შეუძლებელიცაა და არცაა საჭირო და აუცილებელი. ცალკეულ შემთხვევაში ქრისტიანობამ მხოლოდ სახე უცვალა წარმართულ კულტებს, მიუსადაგა რა ისინი თავის წმინდანებს (ასე მაგალითად, მთვარის ღვთაების კულტი დაუკავშირა წმინდა გიორგის).

ეთნოგრაფ ნინო ბრაილაშვილის მოკლე მონათხრობი სავსეა მის მიერვე შესრულებული ჩანახატებით.[97] აი, რას წერენ მის შესახებ აკად. გიორგი ჩიტაია და ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი ჯულიეტა რუხაძე: ,,იგი ეკუთვნის ქართველ მხატვართა იმ ბედნიერ თაობას, რომლის წარმომადგენლები თბილისის აკადემიაში 1924–1929 წ.წ. სწავლობდნენ ისეთ ცნობილ მეცნიერთა და ხელოვანთა მოღვაწეობის დროს, როგორებიც იყვნენ: გიორგი ჩუბინაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, გიგო გაბაშვილი, ევგენი ლანსერე, იოსებ შარლემანი, ეღიშე თათევოსიანი და სხვები“.[98]

რაც შეეხება მის მიერ შედგენილ დასურათებულ და ზოგჯერ ტექსტითაც დამშვენებულ ალბომს, იგივე ავტორები წერენ: ,,წინამდებარე ალბომში გამოქვეყნებულია ქალბატონი ნინო ბრაილაშვილის ჩანახატების მხოლოდ ნაწილი (სამწუხაროდ, ბევრი რამ დაკარგულია) დღეს უკვე გარდასული საქართველოს ანარეკლი, დაფიქსირებული და უკვდავყოფილი მხატვრის მიერ. მისი მნიშვნელობა განსაკუთრებით დიდია იმის გამო,რომ საცავებში გაბნეული ნამუშევრები ძნელად მისაკვლევია სპეციალისტებისათვის და მიუწვდომელი ფართო საზოგადოებისათვის“.[99]

ქართულ ხალხურ სარეწებზე როდესაც ვსაუბრობთ, რომლის შესახებაც ნ. ბრაილაშვილიც მიუთითებდა, უპირველეს ყოვლისა, ქართველის საცხოვრისს

---

[97] როგორც ცნობილია, ნინო ბრალიაშვილი, ამავდროულად მხატვარ – გრაფიკოსი იყო.

[98] საქართველოს ეთნოგრაფია, ნინო ბრალიაშვილი, ასეთი მახსოვს საქართველო, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბ. 1999, გვ.5.

[99] იქვე, გვ.6

წარმოვიდგენთ, რომელიც, როგორც ეს ზემოთ აღვნიშნეთ, რეგიონალური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის საცხოვრებელთა დიდი ნაწილი, ე.წ. „ხალხური“ საერო არქიტექტურა იგებოდა ბუნებრივი მასალისაგან, იქნებოდა ეს: რიყის ქვა, ქვითკირი, ქვა-აგურის შერევით, ან მთლიანად აგურით . დასავლეთ საქართველოში იყო მოხარატებული აივნიანი ხის ოდები, ასევე, წნელისგან „მიწნული და მიგრეხილი“ ფაცხები. ხელოვნებათმცოდნე სამსონ ლეჟავას თუ დავესესხებით, ქართული ხალხური საცხოვრებელი სახლები გამოირჩეოდნენ „სიმკვიდრით, მოხდენილობით წყობისა, დეკორის სისადავე-თავდაჭერილობით, მტკიცედ „შეკრული“ ერთობილი იერით“[100].

განსაკუთრებით ყურადსაღებია ხელოვნებათმცოდნის მოსაზრებები გამოთქმული მესხეთ-ჯავახეთის დარბაზული ტიპის საცხოვრებლების მისამართით. „დარბაზი,არა მხოლოდ ეროვნული თუ რეგიონული მასშტაბის, არამედ უთუოდ საყოველთაო ფასეულობის მქონე მოვლენაა, როგორც მსოფლიო კულტურული საგანძურის დიდად საგულისხმო ნაწილი...ეს როდია მხოლოდ საცხოვრისი-სამყოფელი, არამედ, ეჭვმიუტანლად, სახლი-კოსმოსია, თავისი მრავალკონტექსტუალური მიმართებით “ბუნება-კულტურა“ საწყისებს შორის.[101]

ქართველი კაცის ყოველდღიურობას ავსებდა ხალხური ჯამ-ჭურჭელი. ძუნწი დეკორატიული შემკულობით, სრულფასოვნად ამოყვანილი დახვეწილი ფორმის ხელადები, დოქები, ჩაფები, უზარმაზარი ქვევრები „ფორმის ძალმოსილებით“ იყო აღსავსე. ქართული საცხოვრისის ინტერიერებს ამშვენებდა ფაქტურულად დამუშავებული, „ხაოიანი“, თავშეკავებული, მაგრამ მჟღერი ფერადოვნებით გამორჩეული ფარდაგები, ან სულაც მხოლოდ შავ-თეთრი თექები, რომელთა კონფიგურაციები და მათზე დატანებული მწირი ორნამენტაცია რიტმულად იყო ორგანიზებული და დიზაინის ტექტონიკით სრულ ჰარმონიაში იყო ქართველი კაცის გარემომცველ ბუნებასთან, მის ამაყ, ცადაზიდულ მთებთან და ფართოდ გადაშლილ ველებთან, ვიწრო ხეობებთან და ჭიუხებთან, აბიბინებულ კორდოხებთან და ორღობეებთან. ქართველის ეროვნული შესამოსელიც რეგიონალური თავისებურებებით ხასიათდებოდა, განსხვავება იყო არა მხოლოდ თარგის მხრივ, არამედ შეფერილობითაც, ორნამენტაციის რეპერტუარით. საქართველოს სხვადასხვა

[100] სამსონ ლეჟავა, ნიკო ფიროსმანიშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, ჟ. „სპექტრი“. 2005, გვ7.
[101] სამსონ ლეჟავა, დარბაზული საცხოვრებლები მესხეთ-ჯავახეთში, ჟ. „ძველი ხელოვნება დღეს“,2011,

კუთხეში გამართული , ხალხური სანახაობების: „ბერიკაობისა'' და ,,,ყეენობის“ მსვლელობისას გამოყენებული კოსტიუმები, ნიღბები, თუ პერსონაჟთა განმასხვავებელი საგნობრივი ატრიბუტები არაჩვეულებრივი დემონსტრირება იყო მათი თვითმყოფადობის და მრავალფეროვნების.

თავი მეორე

„ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, როგორც ფოლკლორული სანახაობები

& 2.1. „ბერიკაობა“, როგორც ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრი

ძველი ქართული სანახაობებიდან, “ყეენობასთან“ ერთად, გამორჩეულია „ბერიკაობაც“. ბერიკაობა ძველი ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრია. როგორც პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე წერს, „ბერიკაობა“ ბერი–დან არის ნაწარმოები და სვანეთში მას ბერიკას, ბერს ეძახიან. ცნობილი მეცნიერის სერგი მაკალათიას მიხედვით ასევე, ეძახიან ბერიკას ბერს მესხეთ-ჯავახეთში. „ბერის“ ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა საგანგებოდ აქვს შესწავლილი აკად. ივანე ჯავახიშვილს. პირველი აქედან აღნიშნავს ცხოველის მცირეწლოვან (ნორჩ) შვილს. “შვილის“ მნიშვნელობით იხმარება იგი ჭანურშიც, რასაც ადასტურებს აკად. არნოლდ ჩიქობავა თავის ლექსიკონში. აკად. ა.ჩიქობავას მიხედვით, „ბერა“ შვილია, ოღონდ პატარა ბავშვი, თანაც აუცილებლად ძე, ანუ ბიჭი, რასაც ბოლომდე არ ეთანხმება აკადემიკოსი ივანე ჯავახიშვილი. მისი აზრით, ბერა არა მარტო ბიჭის საზოგადო სახელია, არამედ საკუთარიც (გავიხსენოთ რომ სანათას ქმარს „ბერი“ არა, მაგრამ „ბერიძე“ კი ერქვა.

„სანათაი ვარ მე, შვილო, აფხუშოური ქალია,

აქა ვარ გამოთხოვილი, ბერიძე მყვანდა ქმარია“

(როგორც ვხედავთ, აქ ბერიძე გვარი კი არა, არამედ სანათას ქმრის საკუთარი სახელია)[102]. გარდა ბერისა, საკუთარი სახელებია: იაბერი, ჭიაბერი, კახაბერი, გინდაბერი, ძომებერი, ხაჭუბერი, გეგებერია. როგორც დიდი მეცნიერი ამბობს, ძველ ქართულ საკუთარ სახელებში „ბერი“ შვილის მნიშვნელობით იხმარება. “ბერიდან“ არის ნაწარმოები „ბელი“, რომელიც დათვის შვილს ნიშნავს. თავის მხრივ, „ბელიდან“ მოდის „დაბელვა“ ანუ ხისათვის ძველი ტოტების შეჭრა, ანუ დაპატარავება, რაც ნორჩი ტოტების გამოსატანად მომზადებას ნიშნავს. ყოველივე ზემოთ ნათქვამის გათვალისწინებით, აკად. ივანე ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ

[102] ვაჟა-ფშაველა, ბახტრიონი, გამომც. „განათლება“, თბ. 1972, ლექსიკონი, გვ.270

„ბელსაც“ წინათ ზოგადი მნიშვნელობა ჰქონია და იგი მარტო დათვისა კი არა, არამედ საერთოდ, ნაშობის, გამონაყოფის გამომხატველი ყოფილა.[103]

აკად. ივანე ჯავახიშვილი აგრძელებს „ბერის“ მნიშვნელობათა ჩამოთვლას და ამბობს, რომ ბერს წმინდა გიორგისათვის შეთქმულ ბავშვებს ეძახიან. რომ ხევის–ბერი — წმინდა გიორგის ხატის მთავარ მსახურს ერქვა. „ბერად იწოდება ყველა, ვისაც წმინდა გიორგის ხატის სამსახურისა და მონობის აღთქმა ჰქონდა დადებული“.[104]

აკად. ივანე ჯავახიშვილის ჩამონათვალს აგრძელებს პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე. იგი წერს: ზვარა–ბერი – ხატისთვის შეწირული მონაა. აქვე განმარტავს: როცა ოჯახში ვინმე ავად გახდებოდა, ავადმყოფობა გაუგრძელდებოდა, ოჯახის პატრონი შეუთქვამდა რომელიმე ეკლესიას: ოღონდ მორჩეს ავადმყოფი და შენი ზვარა–ბერი იქნებაო (ეს ცნობა პროფ. დიმიტრი ჯანელიძისათვის მიუწოდებია მსახიობ ავალიანს ჩანაწერის სახით). იმავე ავალიანის ჩანაწერით, ხშირად, როცა ავადმყოფობა დიდხანს გრძელდებოდა, ოჯახი რომელიმე ძლიერ ეკლესიას შეუთქვამდა ამ ავადმყოფის ბერობას (მისი მალე გამოჯანმრთელების მიზნით) და იმ ეკლესიაში სამსახურს გარკვეული დროის განმავლობაში, უმეტესად თავისივე ხარჯით. კვახა–ბერა – ეს იყო ყეენობისას კვახისაგან გაკეთებული ნიღაბი. უმეტესად ასეთ ნიღაბს იმერეთში იყენებდნენ. ბერიკო – იყო კახეთში, ,,ბერიკაობაში'' გამოყენებული ტახის ან რომელიმე სხვა ცხოველის გამომხატველი ნიღაბი.

კერია–ბერი – ერქვა რაჭაში საახალწლოდ გამზადებულ კაცის სახის მქონე კვერებს. აღსანიშნავია, რომ სიტყვა „ბერა“ გვხვდება როგორც სულხან–საბა ორბელიანის ლექსიკონში, ისე დავით გურამიშვილთან, ოღონდ არა „ბავშვის“ მნიშვნელობით და მაინც, “ბერის“ ძირითადი ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი არის ბავშვის, შვილის, ძის, ბიჭის აღმნიშვნელი ტერმინი. აქედან, პროფ. დ.ჯანელიძე აკეთებს დასკვნას: „ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ,,ბერიკაობა,, თავდაპირველად საბავშვო თამაშობა იყო და შემდგომ იქცა იგი ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად? მითუმეტეს, რომ თუშური ,,ბერიკაობის'' ერთ–ერთ აღწერილობაში იგი არის პატარა ქალების ,,ბერიკაობა''. ამ აღწერილობის მიხედვით, ეს პატარა ქალები /იგივე ბერიკები/ იკეთებენ ყვავილების გვირგვინს, ტანზე იცვამენ ღია ფერის

---

[103] ივ.ჯავახიშვილი,ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა, თბ, 1937წ. გვ.208–209

[104] ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, თბილისი, 1928წ. გვ.50

კაბებს (თეთრს, წითელს, ყვითელს და ა.შ). პროფ.დ. ჯანელიძის მიხედვით, ბერიკაობას ასევე ბავშვები ასრულებენ თუშეთსა და სვანეთში.

ახლა იმის შესახებ, თუ რომელი ცხოველის ნიღაბით იყვნენ შემოსილნი ბერიკაობის შემსრულებელი ბერიკები. პირველ რიგში, ეს იყო დათვი, რომელსაც ზოგჯერ დათოსაც უწოდებდნენ. შემდეგ იყო ხარის ნიღბით მონაწილე მოთამაშე, ასევე, ტახის, კურდღლის, ვირის, კატის, თხის, ძაღლის, მაიმუნის, ირმის, ცხვრის, შვლის ნიღბების მატარებელი მოთამაშეები. ამათ გარდა, ბერიკაობა ერთმანეთზე შეყვარებული და ურთიერთმოტრფიალე ქალ–ვაჟის როლების შემსრულებლებსაც გულისხმობს.[105] ბერიკაობა, საზოგადოდ, საგაზაფხულო დღესასწაულია. ეს ის დროა, როცა ზამთრის „ძილისაგან“ გამოღვიძებული ბუნება მწვანე სამოსს ისხამს, როცა იფურჩქნება ყვავილები, მწვანდება მინდორ–ველი. ასეთ სიტუაციაში სრულიად ბუნებრივი ჩანს, რომ ბერიკაობაში მონაწილე ბავშვები, ყვავილების გვირგვინებით თავმორთულები, სიმღერითა და ცეკვით ასრულებენ ბერიკაობას, ზეიმობენ ბუნების გამოღვიძებას და ამბობენ ახლად განაყოფიერების სადიდებელს. სწორედ ამიტომ, შეგვიძლია დავასკვნათ, ფიქრობს პროფ. დ.ჯანელიძე, რომ „ბერიკაობა'' განაყოფიერებისა და შვილიერების საერთო კულტს უკავშირდება და იგი განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის სადიდებელი სანახაობა უნდა იყოს.[106] ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ბერად იწოდება ყველა, ვისაც კი რელიგიური კულტის სამსახურისა და მონობის აღთქმა ჰქონდა დადებული, ბერიკაობა ღვთაებათა სადიდებელ საკულტო წეს–მსახურების აღმნიშვნელი სანახაობაც უნდა ყოფილიყო.[107]

როგორ ზემოთ უკვე ითქვა, ,,ბერიკაობა'' უძველესი წარმართული სანახაობაა, რომელმაც საუკუნეების განმავლობაში იცვალა სახე და საბოლოოდ, ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად ჩამოყალიბდა. “საიმპროვიზაციო“– თქო იმიტომ ვამბობთ, რომ ბერიკები სპექტაკლებს ქმნიდნენ არა ერთხელ დაწერილი სცენარის მიხედვით, არამედ გზადაგზა ახდენდნენ მის სახელდახელო იმპროვიზაციას. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ,,ბერიკაობის'' მონაწილეებს ხელთ ჰქონდათ არა გამზადებული სცენარი, არამედ სცენარის ზოგადი მონახაზი, რომელიც მოქმედ პირთა შემადგენლობას, მთავარი სიუჟეტური ხაზის

---

[105] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.348–349

[106] იქვე, გვ.350

[107] იქვე, გვ.351

განვითარებას და ძირითად სიტუაციებს განსაზღვრავდა. დანარჩენი ყველაფერი ბერიკაობაში მონაწილე მსახიობთა ნიჭსა, უნარსა და შესაძლებლობაზე იყო დამოკიდებული. ეს საინტერესო იყო იმდენად, რამდენადაც ბერიკაობის თითოეულ მონაწილეს ეძლეოდა საშუალება, ბოლომდე გამოემჟღავნებინა მისი კრეატიულობა, შემოქმედებითი ფანტაზია, მხატვრული გემოვნება, წარმოსახვისა და გარდასახვის უნარი, შესრულების ოსტატობა. მეორეს მხრივ, ის საინტერესო იყო ყველა იმათთვის, ვინც უშუალოდ არ იყვნენ ბერიკები და საშუალება ჰქონდათ, დამტკბარიყვნენ სხვათა ნიჭიერების ცქერით. ცხადია, ნებისმიერი იმპროვიზაცია საჭიროებს ერთგვარ წინასწარ ვარჯიშს, ბოლოსდაბოლოს, იმაში შეთანხმებას, თუ ვინ რომელი ცხოველის ნიღაბი უნდა მოირგოს, ვინ და როგორ უნდა შექმნას ეს ნიღაბი. ამიტომ, ცხადია ,,ბერიკაობისათვის'' მზადება ადრევე იწყებოდა. სხვადასხვა ცხოველის შემსრულებელი ბერიკები წინასწარ უთანხმებდნენ ერთმანეთს თავიანთ ჩანაფიქრს, თუმცა, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ეს არ გამორიცხავდა იმპროვიზაციას სწორედ სანახაობის, ანუ სპექტაკლის მსვლელობის დროს. პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე ,,ბერიკაობიდან'' მის ორ ძირითად სახეს გამოჰყოფს. აქედან პირველია ძველი ქართული წარმართული ბერიკაობა, რომელშიც შედის: 1. ცხოველებისა და ფრინველების კულტი; 2. მითოლოგიური მოტივები; 3. შვილიერების, ბუნების განაყოფიერებისა და განახლების.

მეორე კი არის საერო ბერიკაობა, რომელშიც შედის:

1. სალაშქრო ბერიკაობა;

2. ეკლესიის მსახურთა მამხილებელი ბერიკაობა;

3. საყოფაცხოვრებო;

4. ბატონყმობისა და, საერთოდ, უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული ბერიკაობა.

როგორც ითქვა, ,,ბერიკაობის'' სხვადასხვა ვარიანტი არის გავრცელებული საქართველოს თითქმის ყოველ კუთხეში. მათი რაოდენობა 100–ზე მეტია, რომელთა უმეტესობა კომიკური შინაარსისაა და სოციალურ საკითხებს ეხება.

პროფ. დ.ჯანელიძე თავის წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ დაწვრილებით იხილავს როგორც ძველი ქართული წარმართული ,,ბერიკაობის'' ყოველ სახეს, ისე საერო ,,ბერიკაობის'' სახეებს და მათ სიუჟეტებს. ჩვენ ,,ბერიკაობის'' სახეების

ზოგადი დახასიათებით დავკმაყოფილდებით და მხოლოდ იმ ნიშნებს შევეხებით,რომლებიც საერთო აქვთ როგორც ძველ ქართულ წარმართულ ბერიკაობას, ისე საერო ბერიკაობებსაც. ეს ზოგადი ნიშნებია :

ა) ბერიკაობათა ორგანიზაციული წყობა;

ბ) მათი სათამაშო ადგილი და მოწყობა;

გ) საბერიკო წარმოდგენის წესრიგი და ა.შ.

. შედარებით ვრცლად შევჩერდებით ბერიკათა ნიღბების, მათი ტანსაცმლისა და მოკაზმულობის დახასიათებაზე. პირველ რიგში, შევეხოთ იმას, თუ როდის იმართება ,,ბერიკაობა'' და რამდენი ხანი გრძელდება იგი.

როგორც ზემოთ ითქვა, ,,ბერიკაობა'', რამდენადაც იგი ბუნების განახლებისა და განაყოფიერების საკულტო წეს–მსახურებას წარმოადგენს. სრულიად ბუნებრივია, რომ ბუნების გამოღვიძებისას, გაზაფხულის დამდეგს იწყებოდა, უფრო ზუსტად კი, დიდი მარხვის დაწყების წინ ერთი კვირით ადრე, ყველიერის ორშაბათს და იგი, როგორც წესი, მთელი კვირა გრძელდებოდა. იმერეთში, მაგალითად, ამ კვირას ბერიკაობის კვირას ეძახდნენ.ზოგან ორშაბათობით მხოლოდ სამზადისი იწყებოდა, ხოლო თავად ბერიკაობა, როგორც სანახაობა, ხუთშაბათს იმართებოდა. არის ცნობებიც, რომ ზოგ ადგილას ,,ბერიკაობა '' აღდგომის წინ იმართებოდა, ზოგან კიდევ თებერვლის დამლევიდან აპრილის დამლევამდე გრძელდებოდა.

,,ბერიკაობის'' გამართვის დროის სხვადასხვაობას პროფ. დ. ჯანელიძე ასე ხსნის: ეს იმ პერიოდთან უნდა იყოს დაკავშირებული, როცა „ბერიკაობამ'' საკულტო მნიშვნელობა დაკარგა და ყოველი დროისა და ყოველი ხასიათის დღესასწაულის კუთვნილ საერო სანახაობად იქცა.

არსებობდა ,,ბერიკაობის'' გამართვის სხვადასხვა წესი. ერთის მიხედვით, იგი მთელი სოფლის შემოვლას, კარდაკარ ჩამოვლას და ყოველ ეზოში, ყოველი სახლის წინ შესრულებას გულისხმობდა. რაც შეეხება ქალაქად ,,ბერიკაობის'' წარმოდგენას, აქ რამდენიმე ბერიკა (მათ შორის მგლისა და დათვის წარმომსახველი ბერიკები) ქუჩა–ქუჩა დადიოდნენ და ცეკვავდნენ. ზოგჯერ ისეც ხდებოდა, რომ ,,ბერიკაობა'' სპეციალურად შერჩეულ მოედნებსა და სათამაშო ადგილებზე იმართებოდა. ეს, რასაკვირველია, იცოდნენ ადამიანებმა, რომლებიც, როგორც მაყურებლები, თავს იყრიდნენ ამ მოედნებსა და სათამაშო ადგილებზე. თავად ბერიკები კი

მოდიოდნენ ბერიკული სიმღერებითა და დაფა–ზურნით. რაც შეეხება ბერიკების რაოდენობას, ისინი ზოგან სულ რამოდენიმე კაცისგან შედგებოდა და მას „პატარა ბერიკაობას“ უწოდებდნენ, ზოგან კი 40–დან 100 კაცამდე ბერიკა მონაწილეობდა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ზოგან ,,ბერიკაობა'' თავისი წყობით საფერხულო იყო. ბერიკები ფერხულის შიგნით თამაშობდნენ და რასაც საფერხულო სიმღერით ფერხული მოუთხრობდა, წრის შიგნით ბერიკები ამას უსიტყვოდ განასახიერებდნენ, ან არადა, ფერხულის კითხვებზე ბერიკა მოქმედებით, მიმიკური წარმოსახვით პასუხობდა. პროფ. დ. ჯანელიძე წერს: „საბერიკო წარმოდგენების საფერხულო წყობა ადრინდელი, ძველისძველი ,,ბერიკაობის'' დამახასიათებელია. ,,ბერიკაობაში'', რომელსაც საფერხულო წყობა აქვს შემორჩენილი, ხაზგასმით ჩანს მისი ადრინდელი საკულტო დანიშნულება“.[108]

,,ბერიკაობა'' საქართველოს ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა. ისინი განსხვავდებოდნენ ორგანიზებული წყობითაც, შინაარსითაც, სიუჟეტური განვითარებითაც, ბერიკათა სიმრავლითაც, შესრულების სტილითა და მანერითაც. როგორც პროფ. დ. ჯანელიძე წერს, ბერიკაობა, თავისი თამაშობის ადგილისა და ხასიათის მიხედვით, სამგვარი იყო:

1. კარდაკარ მოსიარულე;

2. მოედანზე მოთამაშე;

3. შერეული ტიპის.

ჩვენ ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა კარდაკარ მოსიარულე ბერიკებზე. როგორც სახელწოდებაც მიუთითებს, კარდაკარ მოსიარულე ბერიკები ეზოებსა და ქუჩებში აწყობდნენ საბერიკო წარმოდგენას. მოედანზე მოთამაშე ბერიკები საგანგებოდ ეძებდნენ ისეთ ადგილს, რომ მაყურებელს ადვილად შესძლებოდა მათი დანახვა. შესაბამისად, ეს ადგილი ან ამაღლებული უნდა ყოფილიყო (სცენასავით), ან ამფითეატრის ფორმა უნდა ჰქონოდა. მოედანზე მოთამაშე ბერიკები, ცხადია, გაცილებით მეტნი იყვნენ, ვიდრე კარდაკარ მოსიარულეები.

---

[108] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.401

შერეული ტიპის ,,ბერიკაობა'' ჯერ კარდაკარ შემოვლით იწყებოდა და საგანგებოდ შერჩეულ მოედანზე სრულდებოდა. ,,ბერიკაობის'' ერთი დამახასიათებელი თავისებურება ის იყო, რომ მასში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. თუ პერსონაჟი ქალი გახდებოდა საჭირო, მასაც ქალად გადაცმული მამაკაცი ბერიკა ასრულებდა. ეს იმას კი არ ნიშნავდა, რომ ქალებს ეკრძალებოდათ ,,ბერიკაობის'' თამაში. არა, იმ ,,ბერიკაობის'' გვერდით და მის პარალელურად არსებობდა ქალთა ,,ბერიკაობაც'', რომელსაც ქალები მართავდნენ ხოლმე. ასეთ ,,ბერიკაობაში'' მამაკაცები მხოლოდ მაყურებლები შეიძლებოდა ყოფილიყვნენ.

პროფ. დ. ჯანელიძის მიხედვით, ბერიკათა გუნდს „დასი“ ანუ „დასტა“ ეწოდებოდა. დასის ანუ დასტის შემადგენლობა სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვაგვარი იყო. ტრადიციულად, დასში შედიოდნენ: ტახის, მეფის, პატარძლის, თხის, დათვის, მგლის, მოსამართლის, ექიმის, მღვდლის, დიაკვნის, მაჭანკლის, ბატონის (მემამულის), ვაჭრის, მეღორის, მიწის მუშის – გლეხის ბერიკები /ნიღბები/.[109] ბერიკათა დასტას, აკრეფილი ხარკის დასაბინავებლად „მებარგულები“ ჰყავდა. ბერიკების მეთაური კი, როგორც წესი, ღორის ნიღაბში მჯდომი ბერიკა იყო.

საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ბერიკების მიერ ხარკის ან გასამრჯელოს აკრეფას უმეტესწილად თეატრალიზებული სახე ჰქონდა. ამ ხარკის თუ გასამრჯელოს აკრეფას მოსახლეობა მხიარულად ხვდებოდა. უმეტესად, მოსახლეები ხარკის ამკრეფთა ოჯახში „შემოჭრას“ არც იტყობდნენ და თავად გამოჰქონდათ საჩუქრები.

,,ბერიკაობაში'' ერთ–ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი ბერიკის ნიღბები იყო. ცნობილია, რომ ყოველ ბერიკას, რომელსაც ადამიანის ცხოველის, მცენარის, შენობის, ნივთის, მითოლოგიური არსების როლი უნდა შეესრულებინა, თავისი ნიღაბი ჰქონდა. უფრო მეტიც, თუ ერთი და იგივე ცხოველს სხვადასხვა ადამიანი ასრულებდა, მათაც კი არ ჰქონდათ ერთნაირი ნიღაბი. რაკი ნიღბებს თავად შემსრულებლები ამზადებდნენ, ისინი მათ საკუთარი გემოვნებით და ფანტაზიით ქმნიდნენ. ამიტომ იყო მათი ერთიანი აღქმა ესთეტიურად სასიამოვნო და მიმზიდველი.

„ცხოველის ნიღბებით განსახიერების ტრადიცია უძველესი დროიდან მოდის. წერს დიმიტრი ჯანელიძე, ჯერ კიდევ შუმერულ ეპოქაში არის დაფიქსირებული. კაცი ნიღბით ხელში, ხეთურ ბარელიეფზეც არის გამოსახული. გარდა ამისა, ცნობილია ისიც, რომ

[109] დ.ჯანელიძე ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.396

ეგვიპტეში სარწმუნოებრივი ცერემონიების დროს, მოგვები ცხოველების ნიღბებში ისხდნენ“.[110]

ნიღბებში არიან თრიალეთის ყორღნების არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებულ ვერცხლის სასმისზე გამოხატული საკულტო სანახაობის მონაწილენი. გარდა ამისა, მონადირეები ცხოველთა და ფრინველთა თავებით, არქეოლოგთა მიერ საქართველოს ტერიტორიის სხვა სამარხებშიცაა აღმოჩენილი. ყველაფერი ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ ,,ბერიკაობაში'' ძველისძველი წარმართული ტრადიციაა შემორჩენილი და რომ ცხოველის ნიღბებიანი ,,ბერიკაობა'' უძველეს დროს ეკუთვნის. როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ,,ბერიკაობაში'' ცხოველის ნიღბიანი უამრავი პერსონაჟი ფიგურირებს. ყველაზე ხშირად კი გამოყენებულია ტახის ნიღაბი. მწერალი რაფიელ ერისთავი ,,ბერიკაობის'' ნიღბებიდან საგანგებოდ გამოყოფს ღორის ნიღაბს. იგი წერს: „ღორის შემსრულებელი წინიდან და უკნიდან დაფარულია ღორის ტყავებით, რომლებიც შალივით არის შეკერილი; ამაზე მიბმულია ღორის მთელი თავი, დიდი ეშვებით, რომელიც თავზე ახურავს შენიღბულს. ქვედა ყბას გამობმული აქვს თოკი – (რომლის საშუალებითაც შეიძლება ღორს ხახა დააღებინოს მოთამაშემ), ხოლო ჯოხით, რომელიც მასზეა მიმაგრებული, სრულებით შეიძლება მოიხსნას ეს სანიღბო ჩაცმულობა“.[111]

რაფიელ ერისთავის აღწერილობას კიდევ უფრო მეტად აზუსტებს და დაწვრილებით აღწერს პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე: „ღორის ნიღაბს მოკლული გარეული ტახის ან დაკლული ღორის თავისგან ამზადებდნენ. ღორის თავს ხისგანაც აკეთებდნენ. გამოთლიდნენ ხისგან ღორის თავის ფორმას, ტყავის ნაჭრებით მიაბამდნენ ქვედა ყბას, ყბაში ჩაუსვამდნენ ეშვებს, ზედა ყბაში ლურსმნებს მიაჭედებდნენ, მასში ქვედა ყბაში გამოტარებულ თოკს გამოაბამდნენ, თოკის ხელშეხებითა და ჩამოწევით ტახის ყბები მოძრაობაში მოდიოდა. ტახი ხან პირდაღებული იყო, ხან კიდევ - პირმოკუმული. ნიღაბი ღორის ტყავით იყო შემოსილი და ჯოხზე დამაგრებული. ჯოხს ხელში ბერიკა დაიჭერდა, ნიღაბში შევიდოდა, ღორის ხახადაღებული ნიღაბი ბერიკას თავზე ედგა, ხოლო ტყავი მხრებზე ჰქონდა წამოსხმული, თავ–პირს უფარავდა. საცქერლად ტყავში გამოჭრილი ჰქონდა ორი სათვალური. როდესაც ბერიკა ნიღაბში იყო, სრული შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ ზეზე ამდგარი ტახი

---

[110] დ.ჯანელიძე ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.401–402

[111] რ. ერისთავი, მასკარადი, გაზ.“კავკაზი“, 1849წ.N16

დაიარებოდა“. ტახის ნიღბით მოთამაშე ბერიკას „ტახში მჯდომს“ უწოდებდნენ. როგორც აკად. კორნელი კეკელიძე წერს, მე–17 საუკუნის ქართულ პოემაში ნათქვამია: „მეთოთხმეტე (მოთამაშე) დათვშიდა ზის, მეთხუთმეტე ქურციკში ზის, მეთექვსმეტე ჯეირანში ზის“.

ბუნებრივად ისმება კითხვა: რატომაა ,,ბერიკაობის'' მრავალ სიუჟეტში ასე პოპულარული ტახის (ღორის) ნიღაბი? რისი სიმბოლური გამოხატულება შეიძლება იყოს იგი? პროფ. დ. ჯანელიძის აზრით, ,,ბერიკაობის'' მრავალ სიუჟეტში ასახულია ტახის სიკვდილის ამბავი, მისი დატირების ცერემონიალი, რაც მთავრდება მოკლულის აღდგომა–გაცოცხლებით, ეს უნდა გამოხატავდეს ბუნების ნაყოფიერების ღვთაების გარდაცვალებისა და გაცოცხლების (აღდგომის) გამომხატველ მისტერიას.

სამეგრელოში ჩაწერილ ერთ–ერთ ზღაპარზე დაყრდნობით, რომელშიც დაცულია თქმულება მითიური უსაშველო ტახის შესახებ, დ.ჯანელიძე აკეთებს დასკვნას, რომ ამ თქმულების მიხედვით, ტახი ის ჯადოსნური ძალის ნადირია, რომელსაც არც ძალა აკლდება და არც სიცოცხლე. ეს მითიური არსება – ღმერთებთან, ბუნების განმგებელ ძალებთან დაკავშირებული ძალაა.

ერთ–ერთი ზღაპრის მიხედვით, ტახკაცას შეეძლო სააქაოდან საიქიოში ემოგზაურა, შემჯდარიყო მიწიდან ამოსულ საუცხოო რაშზე და სადაც უნდოდა, იქ გაჩენილიყო. პროფ. დ.ჯანელიძის მიხედვით, ტახი, ბერიკაობის მთელი რიგი სცენებით, მთავარი პერსონაჟია ომიანობის დროს. მას, თავისი სწრაფმავალი რაშით შეუძლია თვალის დახამხამებაში გაჩნდეს იქ, სადაც ომია გამართული. ელვის სისწრაფით დაამარცხოს მტერი და ა.შ. ყველაფერი ეს კი იმის დამამტკიცებელია, რომ „ძველად ,,ბერიკაობა'' ღვთაებრივ ძალთა შესახებ არსებული მითების დრამატულ განსახიერებას წარმოადგენდა“.[112]

„სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონის“ ავტორები ზ. აბზიანიძე და ქ. ელაშვილი ტახსა და ღორს სხვადასხვანაირად ახასიათებენ. მათი აზრით, არსებობა ღორის ნეგატიური დახასიათება, რომლის მიხედვითაც, ღორი უწმინდურ, უგუნურ, ხარბ ცხოველად არის დახასიათებული, თუმცა აქვე იმასაც წერენ, რომ ღორის ამგვარი ნეგატიური სიმბოლიკა არ იყო უნივერსალური და სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდსა და კულტურულ ტრადიციაში ამ შინაურ ცხოველს სრულიად განსხვავებული სიმბოლური ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული:

---

[112] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.415

ზეცის ეგვიპტური ქალღმერთი ნუტი გამოისახებოდა ხოლმე როგორც დედა-ღორი, თავის გოჭებიანად. ამ გოჭებში იგულისხმებოდნენ ვარსკვლავები, რომელთაც ნუტი დილაბით შთანთქავდა და დაღამებისას კვლავ შობდა. ჩრდილოგერმანელი ღმერთქალის - ფრეიას - მეტსახელი „ღორი“ იყო. ასეთივე ღმერთქალი ჰყავდათ კელტებს, ხოლო ძველ ჩინეთში ღორი „მამაკაცურ ენერგიას“ განასახიერებდა.

ღორის დაკავშირებას საახალწლო (,,საშობაო“) სიმბოლიკასთან ფსიქოანალიტიკოსები (მაგალითად, ე. აეპლი) ხსნიან ღორის იდილიური სურათით, რომელიც ახლადდაბადებულ გოჭებთანაა მიწოლილი და როგორც დედა, ნაყოფიერებასთან, მზრუნველობასა და ბედნიერებასთან არის ასოცირებული.[113]

რაც შეეხება ტახს, იგი სტიქიური ძალის, შიშის არმქონე არსების პირველყოფილი სიმბოლოა. ეს სიმბოლო, მეტ-ნაკლები განსხვავებით, ჩრდილო ევროპიდან იაპონიამდე იყო გავრცელებული. ქრისტიანობამდელ კულტებთან ეს უშიშარი ცხოველი სიმამაცეს განასახიერებდა და მეომართა აღიარებული სიმბოლო გახლდათ.

ვახუშტი ბატონიშვილის მიხედვით, ოდიშის დროშაზე გამოსახული იყო ტახი, რაც, მისი აზრით, ძველი სამეგრელოს ტოტემური სიმბოლო იყო, როგორც ნაყოფიერებისა და ტომობრივი ერთობის განსახიერება.[114]

გარდა ტახის ნიღბისა, ,,ბერიკაობაში'' ასევე ფართოდ იყო გავრცელებული ცხენ–კაცის ნიღაბი. ცხენ–კაცის ნიღაბი აღწერილია იოანე ბაგრატიონის „კალმასობა“–ში. როგორც დ.ჯანელიძე წერს, ცხენის ნიღბით თამაშობაც იმის მაუწყებელია, რომ ძველად საქართველოში ცხენის კულტი არსებობდა.

ქართული ზღაპრები ხომ სავსეა გულთმისნობისა და წინასწარმეტყველების უნარის მქონე მფრინავი რაშებით.

---

[113] ზაზა აბზიანიძე, ქეთევან ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონი, ბაკმი, 2007,გ.103

[114] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.415

იოანე ბაგრატიონი ლაპარაკობს აქლემ–კაცის ნიღაბზეც. „გააკეთებდნენ აქლემის მსგავსად ფარდაგებს და ორნი კაცნი შეუდგებოდნენ ქვემოთ მსგავსად აქლემისა“.[115] სხვა ცხოველთაგან არსებობდა ირმის ნიღაბი, ვირის ნიღაბი, რომელიც ვირ–ბერიკად იწოდებოდა. ასევე თხის ნიღაბი, კურდღლის ნიღაბი, დათვის ნიღაბი, მგლის ნიღაბი და ა.შ.

&2.2. ბერიკაობის ნიღბები და მათი მხატვრული გაფორმება

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ჩვენ ნიღბები მათი მხატვრული გაფორმების მხრივაც გვაინტერესებს. სწორედ ამიტომ ამ ქვეთავში ნიღაბთა მხატვრულ გაფორმებაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ზოგიერთი ნიღაბი იმდენად საინტერესოდ იყო მოფიქრებული, ნიღბის მატარებლის ისეთ დიდ ფანტაზიას, გონიერებას და გემოვნებას ამჟღავნებდა, რომ მათ ჩანახატებს ზოგი ჩვენი ცნობილი მხატვარი აფიქსირებდა. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ქართველი მხატვარი ლადო გუდიაშვილი. ამ ჩანახატებზე ჩვენ ქვემოთ გვექნება სათანადო მსჯელობა, აქ კი მხოლოდ მის ცნობილ ნახატზე შევჩერდებით, რომელიც ვირის ნიღბიან ბერიკას გამოხატავს. ეს ნიღბოსანი, ვირის ბერიკაში არის ჩამჯდარი და გამოხატავს ვირის თავს, კისერს, მკერდსა და წინა ფეხებს. მეორე ბერიკა პირველს წელზე მობმია და ვირის ტანსა და უკანა ფეხებს გამოხატავს.[116]

კახელი ილიკო სინჯიაშვილის აღწერით: „ბერიკას თავი მუდამ კარგად ჰქონდა მორთული, თხის თავი რქებით, რქებზე ზარები იყო გამობმული და ფერად–ფერადი ფრთებით იყო დამშვენებული“.

თხის ნიღბის გამოსახვა გიორგი წერეთელმა უძველესი ბერძნული ტრაგედიის – „თხის თამაშის“ მსგავს სანახაობად მიიჩნია. იგი წერდა: „ჩვენს ქვეყანაშიც ,,ბერიკაობა'' 'წარმოადგენდა... კერპთაყვანისმცემლობის დროს თხის სახედ მოვლენილ ტყის ღმერთს, ანუ ტყის სულის მოჩვენებას ქალ–ვაჟის შესაცდენად“.[117] ამ მოსაზრებას იზიარებს პროფ.

---

[115] იოანე ბაგრატიონი, კალმასობა, თბ., 1936, გვ. 213

[116] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 416

[117] გ. წერეთელი, ბერიკაობა, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. N5

დ.ჯანელიძე, რომლის მიხედვითაც, „საქართველოში მონადირეების ღვთაებად ოჩოკოჩი ანუ თხაკაცი იყო მიჩნეული“.[118]

ყველა ზემოჩამოთვლილი ნიღაბი, ისევე როგორც კურდღლის, ყოჩის, დათვისა და მგლის ნიღბები, მოთამაშის თავზე წამოსადგმელი ნიღბებია, მაგრამ, გარდა ასეთი ნიღბებისა, არსებობდა ირმის, თხის, შვლის და სხვა ცხოველთა ნიღბებიც.

საგანგებო დახასიათებას მოითხოვს შავი ნაბდის ნიღაბი. აშკარაა, რომ იგი განასახიერებდა ავ სულებსა და ბოროტ ძალებს. ასეთი რამ დადასტურებულია თუში უშარაულის ჩანაწერებში: ნიღბის ფორმები მრავალნაირია. არის ნიღაბი ეშმაკის, რომელსაც აკეთებდნენ შავი ნაბდისაგან. ამგვარ ნიღაბს ჩამოკიდებდნენ დიდ წვერ–ულვაშს, თავზე გაუკეთებდნენ რქებს და ისე მართავდნენ, რომ ცუდი შესახედი ყოფილიყო.

როგორც დ. ჯანელიძე წერს: „იმის მიხედვით, თუ რას განასახიერებდნენ, ნიღბის შესაკერად სხვადასხვა ფერის ნაბადს ხმარობდნენ“. იმ ბერიკებს, რომელთაც შავი ნაბდისგან შეკერილი ქუდები ეხურათ, ქუდები სახეს მთლიანად უფარავდათ. ნაბადქუდა ნიღბებს სათვალურები და ზოგჯერ სასუნთქი და საპირე ჰქონდა ამოჭრილი“.[119]

მკვლევარის მიხედვით, ნაბადქუდა ნიღბები იყო „ამოქარგული“ და „მოუქარგავი“. მოქარგვა სხვადასხვა ფერის ძაფებითა და ფერადი ჩითის ნაჭრებით ხდებოდა. ნაბადქუდა ნიღაბს ზოგჯერ წნელის ან მავთულის რკალი ჰქონდა ზემოდან შემოვლებული. როგორც სერგი მაკალათია წერს: „თუშეთში ნაბადქუდა ნიღაბს წვერ–ულვაში ხშირად გაპენტილი მატყლისა ჰქონდა“.[120]დიმიტრი ჯანელიძე წერს, ნაბადქუდა ნიღაბთაგან განსხვავებით არსებულა ცალპირა ნიღბებიც, რომლებიც მხოლოდ სახეს ფარავდნენ. ამის შესახებ წერს ს. ტურიანიც, რომლის მიხედვითაც ბერიკებს სახეზე აფარებული აქვთ ნაბდისგან შეკერილი ნიღაბი, რომელსაც ბუმბულის რქები და თხის ბალნისგან გაკეთებული წვერ–ულვაში აქვთ. ერთი სიტყვით, მთელი ნიღაბი სხვადასხვა ფერადი ჩითითაა აჭრელებული .

როგორც ამ ამონაწერიდან ჩანს, ,,ბერიკაობაში'' გამოყენებულ ნიღბებს მარტო ის დანიშნულება კი არ ჰქონდა, რომ იგი ამა თუ იმ ცხოველს გამოსახავდა, არამედ იგი

---

[118] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.417

[119] იქვე, გვ. 418

[120] იქვე, გვ. 419

მხატვრულად ისე უნდა ყოფილიყო გაფორმებული, რომ იგი ესთეტიკურად საამო სახილველი გამხდარიყო მაყურებელთათვის.

დიმიტრი ჯანელიძის აზრით ,,ნიღბების ნაყოფიერების მანიშნებელი მცენარეული ორნამენტებით „მოქარგვლა“, გაპენტილი მატყლით, ფრინველთა ფრთებით, ბუმბულით, მწვანე ფოთლოვანი ყლორტებთა და პურის თავთავებით მოკაზმვა, სრულიად შეეფერება ,,ბერიკაობის'' ადრინდელ დანიშნულებას. ის ხომ ძველად ბუნების განახლებისა და განაყოფიერების სადიდებელ სანახაობას წარმოადგენდა“

ზემოთ ჩვენ ძირითადად ნაბდის ნიღბები დავახასიათეთ. გარდა ნაბდის ნიღბებისა, ,,ბერიკაობაში'' იყენებდნენ ტყავის ქუდ–ნიღბებს. როგორც წესი, თუ მოხუცის განსახიერება უნდოდათ, ტყავის ნიღბებს თეთრ წვერ–ულვაშს უკეთებდნენ. წვერად თხის დაგრეხილ მატყლს ხმარობდნენ. თავზე რქები ჰქონდათ დამაგრებული.

დ.ჯანელიძის მიხედვით, სანიღბე მასალად, გარდა ნაბდისა და ტყავისა, იყენებდნენ აგრეთვე კვახს და ბალს. ასეთი ნიღბები განსაკუთრებით იმერეთში იყო გავრცელებული. კვახისაგან გაკეთებულ ნიღაბს კვახაბერას უწოდებდნენ. ფ. მშვილდაძის მიხედვით, კვახაბერას აკეთებდნენ სარწყული კვახიდან. აირჩევდნენ ადამიანის სახის ტოლა კვახს, ამოაჭრიდნენ სათვალეებს და დაუტოვებდნენ ადგილს ცხვირის გამოსაყოფად და კბილების გამოსაჩენად. კვახს ქვემოთ ჯოხი ჰქონდა მიმაგრებული, რომელშიც თხის კუდი იყო დატანებული, თითქოს წვერებიაო, ტუჩების ადგილას კი მატყლს ატანებდნენ, ვითომ ულვაშებიაო.

ნიღბებს ბლის კანისგან, როგორც ითქვა, უმეტესად იმერეთში ამზადებდნენ. როგორც დ.ჯანელიძე წერს: „ბერიკები ნიღბებად იყენებდნენ ტომრებსაც, ასევე ქაღალდსა და გახევებულ საგანს. ბერიკები იყენებდნენ თეთრი ქსოვილის ნიღაბსაც[121]“. მაგრამ ბერიკები მარტო ნიღბების დამზადებითა და მათი გაფორმებით როდი კმაყოფილდებოდნენ. ისინი სახესაც იღებავდნენ, ანუ გრიმს იკეთებდნენ. აღსანიშნავია, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სახის შესაღებად სულ სხვადასხვა მასალას იყენებდნენ. ასე მაგალითად, კახეთში,მთიულეთსა და თუშეთში საამისოდ ძირითადად მურსა და მჭვარტლს იყენებდნენ.

[121] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ 421

,,ბერიკაობის'' დახასიათება რომ სრული იყოს, გავიხსენოთ, თუ როგორი მუსიკა სრულდებოდა ძველი ქართული ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრ– ბერიკაობაში.

ცნობილია, რომ არსებობს საკრავიერი და ხმიერი მუსიკა. ,,ბერიკაობაში'', ცხადია, იყენებდნენ ერთსაც და მეორესაც. საკრავიერი მუსიკიდან, პირველ რიგში, იყენებდნენ დაფა–ზურნას. კერძოდ, დაფა–ზურნის დაკვრით იწყებოდა ბერიკების მსვლელობა სოფელში. ამ მუსიკით შედიოდნენ ისინი ეზოებში, ამავე მუსიკით მიდიოდნენ სათამაშო ადგილისაკენ.

პროფ. დ.ჯანელიძის მიხედვით, „ძველად ბერიკები დაფა–ზურნას კი არა, უფრო სტვირს იყენებდნენ. ხშირ შემთხვევაში მესტვირე წინ მიუძღოდა ბერიკათა დასტას და ამდენად იგი ბერიკების გამგებლადაც კი ითვლებოდა“[122]. მესტვირის გარდა, ბერიკებს მეჩონგურეც ჰყავდათ. საკრავიერი მუსიკიდან ბერიკები ასევე დაირითა და გარმონითაც სარგებლობდნენ. ხშირად, ამგვარ საკრავიერ მუსიკას მეფე–დედოფლის პატივსაცემად უკრავდნენ მუსიკოსები. სწორედ ამ მუსიკის თანხლებით იწყებოდა მეფე–დედოფალის ცეკვა. ჰანგს, რომელიც მეფე–დედოფლის ცეკვის წინ სრულდებოდა, ბერიკული ერქვა.
თავისთავად ცხადია, ,,ბერიკაობაში'' გარდა საკრავიერი მუსიკისა, ხმიერი მუსიკაც გამოიყენებოდა. არსებობდა ხმიერი მუსიკის სასიმღერო რეპერტუარი. მათ, ზოგადად, „ბერიკული სიმღერები“ ერქვა. ბერიკული სიმღერების ტექსტი კომიკური შინაარსის იყო. მომღერლები ხან ვის აჯავრებდნენ და ხან ვის. ტექსტის ასეთი სასაცილო შინაარსის გამო, ამგვარ სიმღერებს „მრუდ სიმღერასაც“ უწოდებდნენ.

&2. 3. „ბერიკაობაში“ გამოყენებული ნიღბების ფუნქციური დატვირთვა

ზემოთ ჩვენ ყველა ის ნიღაბი ჩამოვთვალეთ და მეტ-ნაკლები სიზუსტით დავახასიათეთ, რომელსაც ,,ბერიკაობა'' იყენებდა. ესენი იყო ცხოველთა, მცენარეთა და უსულო საგნების (ხე, ყალიონი,) ნიღბები. ახლა გვინდა, იმაზე გავამახვილოთ ყურადღება, თუ რომელი ნიღაბი რა ფუნქციის მატარებელია. ასე მაგალითად, დათვის ნიღაბი უმეტესწილად ეროტიულ სცენებში გამოიყენებოდა, ტახის ნიღაბი კი - მღვდელმთავრისა და მკვდრის დატირების ან გაცოცხლების სცენებში[123].

---

[122]დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.425
[123]იქვე, გვ. 450

პროფ. დ. ჯანელიძის მიხედვით, ბერიკული სპექტაკლის აუცილებელ ნიღაბთა შორის გამორჩეულია ახალგაზრდა მიჯნურთა წყვილის ნიღაბი. ეს წყვილია მეფე და დედოფალი, რომელთაგან მეფე ხან სრულიად უნიათო, მოუხერხებელი და უშნო მოარშიყეა, ხანაც მეტისმეტად მუსუსი და მექალთანე, ასევეა დედოფალიც, იგი ან ანჩხლი და თავნებაა, ხანაც მეტისმეტად მორცხვი და გაუბედავი[124]. იქ, სადაც მეფისა და დედოფლის ნიღაბი არის ჩართული ,,ბერიკაობაში'', აუცილებლად არის არაბის ან თათრის ნიღაბიც. არაბი /ან თათარი/ ცდილობს, წაართვას სასიძოს საპატარძლო. ცალკეა თარჯიმნის კომიკური ნიღაბიც. სხვათაშორის, დროთა განმავლობაში თათრის ნიღაბი მტარვალ თავადის ნიღბად იქცა. დ. ჯანელიძის მიხედვით, ,,ბერიკაობის'' სცენებში ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟია ჩაგრული და უფლებააყრილი, მაგრამ მაინც უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი გლეხი[125].

,,ბერიკაობის'' ბევრი სცენარი სასულიერო თემატიკას ეძღვნებოდა, შესაბამისად, აქ აუცილებელი პერსონაჟები იყვნენ მღვდელი და დიაკონი, რამდენადაც ,,ბერიკაობა'' კომიკური სახის სანახაობა იყო, აქ მღვდელი და დიაკონი ეკლესიაში გამეფებულ მსუნაგობის, გაუმაძღრობისა და პარაზიტული ცხოვრების რეალურ განსახიერებას წარმოადგენდნენ. კომიკურ სიტუაციას კიდევ უფრო ამძაფრებდა ფოფოდიას ნიღაბი, რომელიც თავისი ქცევით ეკლესიის მსახურთა გარყვნილებას უსვამდა ხაზს.

კომიკური შინაარსისაა ასევე მექრთამე მოსამართლის, უცოდინარი ექიმის ნიღბები. ცხადია, მექრთამე მოსამართლისთვის უცხოა სამართლიანობა და ობიექტურობა. მისთვის მთავარია ისეთი გადაწყვეტილების მიღება, რაშიდაც მერე ქრთამს შესთავაზებენ. რაც შეეხება ექიმს, იგი ისეთ დიაგნოზს სვამს, სინამდვილეში ავადმყოფობასთან არაფერი საერთო რომ არა აქვს.

როგორც ზემოთ ითქვა, პროფ. დ. ჯანელიძე ,,ბერიკაობას'' იმპროვიზირებულ თეატრალურ სანახაობას უწოდებს. ამით იგი იმას უსვამს ხაზს, რომ ეს არ არის ნამდვილი თეატრი, თავისი მყარი სცენარით, პერსონაჟთა ზუსტი რაოდენობით და სიუჟეტის უცვლელობით მას იმპროვიზირებული თეატრი იმიტომ ჰქვია, რომ რაღაც სცენარი კი არსებობს, მაგრამ არა მყარი, არა უცვლელი. ბერიკები ქმნიან სცენარებს, რომლებიც ყველაზე მეტად მიესადაგებიან არსებულ საზოგადოებრივ ვითარებას, მიმდინარე პოლიტიკურ და

[124] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ 451
[125] იქვე, გვ. 453

სოციალურ პრობლემებს. ასეთი ,,არასიმყარე“ იძლევა სწორედ იმპროვიზაციის, ფანტაზიის მეტ შესაძლებლობას, ბერიკები სცენარის ძირითად ხაზს ავსებენ მოსწრებული სიტყვებით, მახვილგონიერებით, მეტყველი ჟესტებითა და მიმიკებით. ყოველ ბერიკას ჰქონდა საშუალება, თავი გამოეჩინა მხატვრული კითხვის ოსტატობით, მჭევრმეტყველებით, იუმორის გრძნობით და ა.შ.

ცნობილია, რომ ბერიკებად, ნიღბის შესატყვისად, საგანგებოდ შეარჩევდნენ ხოლმე შესაფერის ადამიანებს. ასე მაგალითად, მთავარი ბერიკა, ანუ ბერიკების გამგებელი გამორჩეული შესახედაობის ადამიანი უნდა ყოფილიყო: მაღალი, მხარბეჭიანი, სასიამოვნო შესახედი, იუმორის გრძნობის მქონე და, რაც მთავარია, ხალხში მიღებული, ავტორიტეტის მქონე. რაც შეეხება მღვდელს, დიაკვანსა და ფოფოდიას, ისინი დაბალი, შეუხედავი ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ (ბუნებრივად უნდა ყოფილიყვნენ ნაკლოვანნი, სიცილის მომგვრელნი, უსიმპატიურონი).

რაკი ,,ბერიკაობა'' ყოველწლიურად იმართებოდა, ხალხი აკვირდებოდა, თუ რომელი ბერიკა როგორ შეასრულებდა თავის როლს. თუ ბერიკა წარმატებით მოირგებდა თავის ნიღაბს, მას შემდეგ წლებშიც აირჩევდნენ. ასე თანდათანობით ყალიბდებოდნენ ყოფილი ბერიკები პროფესიონალურ მსახიობებად.

პროფ. დ. ჯანელიძე საგანგებოდ ასახელებს ზოგიერთ ასეთ ბერიკას. ესენი არიან: ოთარ ნორიოელი, თარხანი, გიორგი მახათაძე, აბელ რევაზიშვილი, პეტრე აბუსერიძე, ვასო გულმათაშვილი. ყველა ეს ბერიკა რეალურად არსებობდა და ადამიანთა დიდი სიყვარულითაც სარგებლობდა. ერთ-ერთს კი - ოიანა–ბუიანას, რომელსაც სინამდვილეში ბენია ერქვა, ცალკე განვიხილავთ.

პროფ. დ. ჯანელიძე ,,ბერიკაობის'' კიდევ ერთ თავისებურებას გამოჰყოფს, ეს არის მისი კომიკური ბუნება და ხასიათი. ამაზე ჩვენ უკვე გვქონდა მსჯელობა. მაგრამ ნათქვამს აქ იმას დავუმატებთ, რომ ,,ბერიკების სიცილი არ იყო მხოლოდ მარტოოდენ გასართობი“[126]. ანუ ეს სიცილი არ იყო ,,სიცილი სიცილისათვის“. მას სხვა, უფრო მთავარი და მნიშვნელოვანი ფუნქცია და დანიშნულება გააჩნდა, ეს არის მისი მამხილებელი ხასიათი. ეს ნიშნავს: როცა რომელიმე უაროფით პერსონაჟს დასცინოდა ბერიკა, ამით მისი პერსონაჟი დიდ აღმზრდელობით ფუნქციას იძენდა. აქ ვითარება ზუსტად ისეთია, როგორც მხატვრული ლიტერატურაში. ცნობილია, რომ რომელიმე უარყოფით პერსონაჟის დახატვით მწერალი

[126] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 455

(ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორი) არა მხოლოდ დასცინის ამ პერსონაჟს, არამედ მკითხველს ასწავლის – როგორი არ უნდა იყოს იგი, როგორ არ უნდა მოიქცეს და ა.შ. ამაშია მისი აღმზრდელობითი ფუნქცია. საამისოდ თუნდაც ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბი და დარეჯანი შეგვიძლია გავიხსენოთ ,,კაცია ადამიანიდან". ლუარსაბის დამოკიდებულება შრომისამი, სწავლისადმი, სხვა ადამიანებისადმი იმაზე მიგვანიშნებს, თუ როგორი არ უნდა იყოს ნამდვილი ადამიანი.

,,ბერიკაობის'' უარყოფით პერსონაჟებსაც ასეთივე აღმზრდელობითი მნიშვნელობა გააჩნიათ. შესაბამისად, მათ სახუმარო სიტყვებში მამხილებელი პათოსიც უნდა დავინახოთ. კარგად ამბობს XVIII საუკუნის სახელგანთქმული ბერიკა ოთარი: ,,ბატონის (მეფე) მხრიდან თუ უსამართლობა მინახავს, ანუ მოხელეებისაგან, ან იასაულისაგან, ხუმრობაში ბევრი წარმომიდგენია და მიშველია შეწუხებულთათვის"[127].

ბერიკების თეატრის მეოთხე თავისებურებების შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა ნაწილობრივ მსჯელობა. იგი ეხება იმას, რომ ,,ბერიკაობის'' წარმოდგენებში ჭარბად გვხვდება სპექტაკლის სიუჟეტისაგან სრულიად დაცილებული პატარ–პატარა სახუმარო სცენები, რომლებიც მაყურებელთა გაჯავრებას ან მათ თამაშში ჩართვას ისახავდა მიზნად[128].

ყოველივე ეს კი იმას ადასტურებს, რომ ,,ბერიკაობის'' თეატრი უსამართლობის პირუთვნელად მამხილებელი კომედიის თეატრი იყო[129], - ასკვნის დ. ჯანელიძე.

& 2.4. „ყეენობა", როგორც უძველესი ფოლკლორული სანახაობა და მისი კონიუნქტურული სახეცვლილება

„ყეენობა" ძველთაგანვე დიდი საზეიმო სანახაობა იყო საქართველოში. იგი იმართებოდა ყველიერობის დასასრულს, „შავ ორშაბათს". როგორც პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე წერს,ამ ქართულ კარნავალს თავისი წყობა ჰქონდა, თავისებური ნიღბები და სახიობა გააჩნდა. მასში ბევრი ადამიანი ღებულობდა მონაწილეობას, პრო. დ. ჯანელიძე ყეენობის შინაარსს 47 აღწერილობის მიხედვით გადმოსცემს. ,,ყეენობის'' ყველა ეს აღწერილობა XIX და XX საუკუნეების ავტორებს ეკუთვნით. სწორედ ამ აღწერილობების

[127] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 173
[128] იქვე,გვ. 452
[129] იქვე,გვ. 453

განხილვით ცდილობს დ.ჯანელიძე მიჰყვეს მისი განვითარების გზას, წარმოაჩინოს ,,ყეენობა'' მის დინამიკაში. იგი 47 აღწერილობიდან 8 აღწერილობას აერთიანებს ერთი სათაურით– **ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტი ,,ყეენობაში''.** აქ იგი, პირველ რიგში, ასახელებს ,,ყეენობის'' დღესასწაულს მცხეთაში, სადაც სანახაობის წინ სოფელი ორ დიდ ჯგუფად იყოფოდა და ერთიმეორის წინააღმდეგ იწყებდა ბრძოლას. თავისთავად ცხადია, ამ ორი ჯგუფიდან ერთი გამარჯვებული გამოდიოდა. ამ ორი ჯგუფის ბრძოლაში თავად ყეენი მონაწილეობას არ იღებდა, იგი ამ ბრძოლას მაღალი კოშკიდან უცქერდა მანამ, სანამ გამარჯვებული არ გამოვლინდებოდა. ერთ–ერთი გამარჯვებულის გამოვლინების შემთხვევაში სათანადოდ მორთულ–მოკაზმული ყეენი კოშკიდან ჩამოდიოდა და კონკილას მოძრაობით მაყურებლებს საარშიყო სცენებს უმართავდა.

მწერალ ვასილ ბარნოვის გადმოცემით, თბილისის მიდამოებში განსაკუთრებულად დიდი ,,ყეენობა'' იმართებოდა.

N:2 აღწერილობა ეხება სოფელ კოდაში ჩატარებულ ყეენობის დღესასწაულს მე–19 საუკუნის 60-იან წლებში. აქ ყეენს კონკის ძვალს ჰკიდებდნენ, რომლის მოძრაობითაც ის მაყურებელს ეროტიულ სცენებს უმართავდა, ,,კონკის ძვალი" ფალოსის კულტზე მიანიშნებს. ვასილ ბარნოვის ამ თვალსაზისს სერგი მაკალათიაც იზიარებს.

N:3 აღწერილობა ეხება კასპში ჩატარებულ ,,ყეენობას'', რომელიც დავით ჯანელიძის წიგნში ასეა აღწერილი: აქ ოთხ ადგილას შეჯგუფდა ხალხი, ქვემო უბანში ორი ყეენი იჯდა ერთი ქალებისა იყო, მეორე–კაცების.[130] ყეენები შალით იყვნენ თავშემოხვეულები, ქუდებში ფრთები ჰქონდათ გაკეთებული. მათ დროშებიც ჰქონდათ, ოღონდ დროშებად გამოყენებული იყო წითელხელსახოციანი მაღალი სარები. ზუსტად იგივე სურათი იყო ზემო უბანშიც. სადილობამდის არაყს და ღვინოს სვამდნენ, ხალხს ეპატიჟებოდნენ. თუ სურსათ–სანოვაგე შემოაკლდებოდათ, იასაულებს გზავნიდნენ მოსახლეობაში და მათ ააგროვინებდნენ. თავად ყეენები დასცინოდნენ ერთმანეთს და, რაკი თავად ვერაფერს აკლებდნენ (ჯერჯერობით) ერთმანეთს, თითოეული ცდილობდა, მეორე ყეენის კაცი დაეჭირა და მისთვის შეურაცხყოფა მიეყენებინა.

[130] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.275.

მესამე აღწერილობაში ასეთი ამბავია მოთხრობილი: ერთმა ყეენმა თავისიანებს მეორე ყეენის კაცი დააჭერინა. ჯერ მური წაასმევინა მისთვის, მერე სადღაც მკვდარი გოჭი მოიძიეს, გამოაბეს ამ კაცს და ისე გააგზავნეს თავის ყეენთან. ცხადია, ამ შეურაცხყოფას უპასუხოდ ვერ დატოვებდა მეორე ყეენი. ამიტომ, თავის მხრივ, მასაც უნდა დაეჭირა პირველი ყეენის კაცი, პირველ რიგში მური წაესვათ მისთვის სახეზე და მერე ჩამოეკიდათ მისთვის მკვდარი გოჭი, ან მკვდარი კატა და ისე გაეგზავნათ პირველი ყეენისათვის.

მიუხედავად ასეთი ,,სასიამოვნო ძღვენის" ურთიერგაცვლისა, როგორც ჩანს, იგი თამაშს არ სცილდებოდა და სერიოზულ გაბრაზებაში არ გადადიოდა, რასაც კარგად აჩვენებს, რომ სადილობის დროს ეს ყეენები ხვდებოდნენ ერთმანეთს და ერთ ველზე ჭიდაობას მართავდნენ.

ანალოგიურად იქცეოდნენ ქალი ყეენებიც. ისინიც სადილობის დროს ხვდებოდნენ ერთმანეთს და თავიანთი ამალით შედიოდნენ წყალში, კარგა გვარიანად სველდებოდნენ, მათთან ერთად ერთი მოხუცებული ქვრივი ქალი შეჰყავდათ. ეს ქალი ყეენებს ღვინოს უსხამდა და პურს აჭმევდა, ერთმანეთს დაალოცვინებდა. მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებდნენ ქალი ყეენები ,,ჭიდაობას." წყალში აგორავებდნენ ერთმანეთს და თანაც სიცილით იგუდებოდნენ. ეს, ცხადია, საყოველთაო ზეიმის გამოხატულება იყო. მართალია, აქ ბევრი ისე სველდებოდა, რომ შემდეგ სერიოზულად ავადდებოდნენ, მაგრამ ამ წესზე ხელის აღება არავის უფიქრია. პირიქით, დარწმუნებული იყვნენ, რაც უფრო მეტი მონაწილე დასველდებოდა წყალში, მით უფრო კარგი მოსავალი მოუვიდოდათ.

N:4 აღწერილობა შეეხება ,,ყეენობის'' დღესასწაულს ოჩამჩირეში 1909–1912 წლებში. სანახაობის მონაწილეები იყვნენ: ყეენი, დედოფალი, ეშმაკები, ჩაფრები, გარმონზე დამკვრელი, მოთამაშენი. ეს უკანასკნელნი ნაბდის ნიღბებით თამაშობდნენ. ჩაფრები იცავდნენ ყეენს და მის მეუღლეს. ყეენი თავის ამალით კარდაკარ დადიოდა, მოზეიმენი მოსახლის ეზოში ცეკვა–თამაშით შედიოდნენ ხოლმე. ხშირად ჩაფრები არშიყობას უწყებდნენ დიასახლისს, ეშმაკები კი გარს უტრიალებდნენ ყეენის ცოლს და ეძებდნენ შემთხვევას, რომ მისთვის ეკოცნათ, რაც საერთო მხიარულებას და სიცილ-ხარხარს იწვევდა. ყეენის ცოლს (დედოფალს) ეშმაკებისაგან ჩაფრები იცავდნენ, თუმცა ზოგჯერ თვითონაც ჰკოცნიდნენ მას.[131]

[131] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.278.

N:5 აღწერილობა ასეთია: გაშლილი ხალხი ქუჩაზე ნელი ნაბიჯით მიდის, ისმის ზურნის ჭყიპინი. ორი მაღალყელიანი აქლემი ნელი ნაბიჯით მოაბიჯებს,ისინი გველებივით პატარა თავებს ისე ამოძრავებენ, თითქოს მათ გვერდით მიმავალ ხალხს ვერ ამჩნევენო. კუზიანი აქლემის ზურგზე კაბით გადაჩაჩხული, სახეშეთხუპნული, მკერდჩავარდნილი ქალი თუ კაცი /ძნელი გასარჩევია/ მორცხვად იღიმება თავზე თავშალი შემოუკრავს, შუბლზე წამოუწევია და ნიკაპთან მარყუჟად შეუკრავს. მეორე აქლემზე გამოკვეთილად უკვე კაცი ზის. იგი აქლემთან ერთად აქეთ–იქით ქანაობს, იზნიქება, იმანჭება, შავ ულვაშებს იგრეხს. ორივე თავზე გვირგვინი ადგას, ვაჟს /ანუ მეორე აქლემზე მჯდომს/ თავზე სპარსული ჩალმა ხურავს, სპარსული ხმალი და ხანჯალი წელს არტყია, ისინი ნეფე–დედოფალივით ერთმანეთს არ სცილდებიან. ნეფე მხიარულობს, ხალხსაც ამხიარულებს იგი ხშირად დედოფლისაკენ გადაიხრება ხოლმე, ხელს ხვევს და კოცნის. დედოფალი ინაზება, მორცხვობს მათ უკან პატარა ბიჭები მისდევს. ისინი ყვირიან, უსტვენენ ზურნის ჭყიპინი ქუჩას ამხიარულებს ლოყებგაბერილი და თვალებდაჭყეტილი გრძელჯოხიანი მეზურნეები ბრბოს უკან მისდევენ. დოლის ბრახუნი ქუჩებს ეფინება.

საერთო ზეიმს სახლის ფანჯრებიდან მოცქირალი ხალხიც იზიარებს. ბავშვები სახლებიდან გარეთ გამორბიან. ორი ჩოხოსანი გამსვლელთაგან ფულს კრავის ქუდში აგროვებს, ზოგან მოზეიმენი შეჩერდებიან, წრეს შეკრავენ, აქლემებს დააჩოქებენ, ნეფე–დედოფალს ჩამოსხამენ. ხალხი ნეფე–დედოფალს ძალით (ხელის კვრით) შეაგდებს წრეში ისინი ცეკვავენ, ხტუნავენ, ჭვინტებზე დგებიან.

მერე მოზეიმეები ნეფე–დედოფალს კვლავ აქლემზე შესვამენ და პროცესიაც დაიძვრება. დღის განმავლობაში გორის ქუჩებს მოივლიან. საღამოს კი ლიახვის პირას გავლენ, კვლავ ჩამოსვამენ ნეფე–დედოფალს აქლემებიდან. მათ რომ გვირგვინები ადგათ თავზე, მოხდიან და წყალში ისვრიან, მათ კი წყალში გადაყრიან და ამოწუმპავენ. ამასთან ზედმეტ ტანსაცმელს გახდიან და ჩვეულებრივ ტანსაცმლით სუფრაზე დასვამენ. შეგროვებული ფულით იქეიფებენ, შებინდებისას კი კრივს გამართავენ.[132]

N:6 აღწერილობა შეეხება იმერეთის სოფელს ხიდარს. აქ ყეენი და დედოფალი ცხენებზე სხედან. ყეენი შემურულია, დედოფალი (გადაცმული ვაჟი) ლოყაშეწითლებული და ფერუმარილწასმული. ყეენს თავზე წოწოლა გიდელი აქვს წამოდგმული. ისინი მთელ სოფელს შემოივლიან. ყეენი ხარკს აწერს მოსახლეობას და მათაც გამოაქვთ სურსათ–სანოვაგე,

[132] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.280.

ტკბილეულობა, ხილი, კვერცხი და სხვა რამ ყეენის მოსაკითხავად. ყეენი და დედოფალი ეროტიულ სცენას წარმოადგენენ.

N:7 აღწერილობა შეეხება მაიაკოვსკის (ბაღდათის) რაიონის სოფ. ოფჩას, აქ ზეიმში მონაწილეობს დაახლოებით 20–დან 30–მდე კაცი როგორც მოხუცები ისე ახალგაზრდები. ესენი არიან; ყეენი, დედოფალი, მეჩონგურე, მაყრები: ცხენოსნები და ქვეითნი. ყეენი და დედოფალი ბლის კანის ან კვახის (კვახბერას) ნიღბებში არიან „ჩამსხდარნი“.

ისინი დილიდან იწყებდნენ სოფლის ჩამოვლას, მღეროდნენ უკრავდნენ ჩონგურსა და გარმონზე, თან ცეკვავდნენ და თამაშობდნენ, ყეენი დედოფალს ვითომ ჰკოცნიდა, ხან წააქცევდა და აგორებდა. მოზეიმეები მღეროდნენ ძველებურ ხალხურ სიმღერებს. შაირობდნენ, თუ გზაში ვინმე შეხვდებოდა, აიძულებდნენ, რომ საჩუქარი მიეცა მითთვის, ხოლო თუ მეორე სოფლის ყეენობის მონაწილეებს გადაეყრებოდნენ, მათ შორის ბრძოლა გაიმართებოდა.

ბოლოს, N8 აღწერილობა შეეხება მთიულეთსა და იქ გამართულ ,,ყეენობას''. ის იმართებოდა დიდმარხვის პირველ ორშაბათს (თებერვალი, მარტი). ყეენებს ფეხზე გადმობრუნებულ ტყაპუჭებს აცმევენ, თავზე წოწოლა ქუდს ახურავენ და ურმის თვალზე შესვამენ. ურემს უკან ყეენის ამალა მიჰყვება, სადაც ურემი არ უდგება (ანუ გზა ცუდია). იქ ყეენს ვირზე შესვამენ და ისე ატარებენ. ყეენი ოხუნჯობს და გამვლელ ქალებს ეარშიყება. ამალა ასრულებს ყეენის ბრძანებას. კერძოდ, ის ავალებს ამალას ჯარიმა გადაახდევინოს ყველას, ვინც მათ გზაზე შეხვდება.

რატომ გამოჰყო ყეენობის 47 აღწერილობიდან ეს 8 აღწერილობა პროფ. დიმიტრი ჯანელიძემ? იმიტომ, რომ ყველა მათგანში მან დაინახა ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის გადმონაშთები.

პირველ შემთხვევაში (მცხეთა) ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის გამოხატულებად პროფ. დ. ჯანელიძემ მიიჩნია ,,საყეენო კონკილა“, რომლის მოძრაობითაც ყეენი მაყურებელს საარშიყო სცენებს უმართავდა. ,,კონკილა“ ამ შემთხვევაში ფალოსის გამოხატულება იყო. მეორე შემთხვევაში კანჭის ძვალი, რომელსაც ასევე ჰკიდებდნენ ყეენს, მესამე შემთხვევაში ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის გამოხატულება იყო მოხუცებული ქვრივი დედაკაცის მიერ ყეენისათვის წყალში ღვინის მიწოდება, პურის შეჭმევინება და დალოცვა.

მეოთხე შემთხვევაში ჩაფრები არშიყს უწყებდნენ დიასხლისებს, რომელთა სახლებიდანაც საჩუქრები გამოჰქონდათ, იგივე ჩაფრები თავად ჰკოცნიდნენ დედოფალს, რომლის ეშმაკებისგან დაცვა წესით მათ ევალებოდათ, იმ ეშმაკებისგან, რომელთაც ერთი სული ჰქონდათ, ეკოცნათ დედოფლისთვის.

მეხუთე შემთხვევაში აქლემებზე შემომჯდარი ნეფე–დედოფალი ერთმანეთს ეფერებიან, ეხუტებიან. არ შორდებიან.

მეექვსე შემთხვევაში – ,,ყეენი და დედოფალი ეროტიულ სცენებს წარმოადგენენ".[133] მეშვიდე შემთხვევაში – ,,ყეენი დედოფალს ვითომ ჰკოცნის".[134] მერვე შემთხვევაში – ყეენი ოხუნჯობს და გამვლელ ქალებს ეარშიყება.

როგორც ვხედავთ, ზემომოტანილ აღწერილობებში ,,ყეენობა'' გამოხატავს ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტს, მაგრამ შემდგომში იგი ქართველი ხალხის გმირული ბრძოლის ამსახველ სახალხო სანახაობად, ანუ პატრიოტულ სალაშქრო ,,ყეენობად'' იქცა, რაც იმას მიანიშნებს რომ მან, როგორც ზეიმმა, ერთგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა და, რაც მთავარია, ეს განვითარება, ანუ გარდაქმნა მის შინაარსობრივ მხარეს შეეხება. აღწერილობის მიხედვით, ამ ტიპის ,,ყეენობა'' გაცილებით მეტია.

მივყვეთ მეცხრე აღწერილობიდან. N9 აღწერილობაში, ყეენის გარდა, უკვე ჩნდება მეფე. იგი, ცხადია, ქართველ მხარეს გამოხატავს. ქართველი მეფის ფონზე კიდევ უფრო მტრულ ძალად (ვიდრე წინა მე–8 აღწერილობაში) იკვეთება ყეენი. იმას არა აქვს მნიშვნელობა კონკრეტულად ვინ არის ეს მტერი – თურქია თუ სპარსი, ოსმალი თუ ირანელი.

ცხადია, ,,ყეენობის'' შემდგომი განვითარება ასეთი უნდა იყოს: ყეენი და ქართველი მეფე ებრძვიან ერთმანეთს. მას ,,პატრიოტული" იმიტომ ჰქვია, რომ ქართველები გმირულად, ვაჟკაცურად ებრძვიან მტერს და უეჭველად იმარჯვებენ. ეს არის მარტო მტრის დამარცხება. ეს არის ქართული ცნობიერების, ერონული ღირსების გრძნობის ამაღლების საუცხოო საშუალება.

ქართველები ყეენს, რომელიც ამ შემთხვევაში ქართველთა მტრის განზოგადოებული სახეა, არა მარტო ამარცხებენ, არამედ შეურაცხყოფენ კიდევაც. ღირსებას ულახავენ, მდინარეში აგდებენ, თითქოს მისი დახრჩობა უნდათო. ,,მტერზე გამარჯვებით" უზომოდ

[133] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.250

[134] იქვე, გვ.251

კმაყოფილი ქართველები, მაყურებლისაგან ფულს აგროვებენ და ამ ფულით თავიანთ გამარჯვებას ზეიმით აღნიშნავენ.

N:10 აღწერილობა XVII-XVIII საუკუნეების თბილისს ასახავს. ამ ,,ყეენობაში'' უამრავი ადამიანი ღებულობდა მონაწილეობას. ზოგი მათგანი ცხენზე იყო ამხედრებული, ზოგიც ქვეითად იღებდა მონაწილეობას. აქაური ყეენი სპარსელი იყო, ის ვირზე იჯდა, სახე შემურული ჰქონდა და ტანზე გადაბრუნებული ტყაპუჭი ეცვა[135]. ამ ,,აღკაზმულობით" უკვე დასცინოდნენ მოზეიმენი სპარსეთის ყაენს. სახის შემურვა ამ შემთხვევაში იმას უსვამდა ხაზს, რომ ყეენი ბოროტი და ქართველთმოძულეა. გადაბრუნებული ტყაპუჭიც ამის მიმანიშნებელი იყო. მსვლელობაში მონაწილეებს კი, პირიქით, ღია, მყვირალა ფერის ტანსაცმელი ეცვათ.

,,ყეენობის'' მონაწილენი მეფის სასახლეს მიადგებოდნენ თუ არა, დიდი ხმით გაჰყვიროდნენ:- ყეენს სალამიო. „მეფეები", როგორც წესი, ხალხს სიხარულით ხვდებოდნენ, თბილად ესალმებოდნენ და უხვადაც აჯილდოებდნენ. ვერცხლის ფულს პირდაპირ ქუჩაში გადაყრიდნენ ხოლმე. საღამოს ხალხი მტკვრის სანაპიროსაკენ მიდიოდა, რიყეზე იკრიბებოდა. შეგროვილი ფულით დიდი ქეიფი იმართებოდა.

N:11 აღწერილობის მიხედვით, მთელი თბილის–ქალაქი: ავლაბარი, ნარიყალა და ჩუღურეთი ყეენობის სათამაშოდ ემზადებოდა. მთელი ქალაქი ორ უბნად იყო გაყოფილი: ისანი და ნარიყალა. ნარიყალას ვერის მხარის მცხოვრებლებიც ეხმარებოდნენ და სოლოლაკისაც. ისნის მხარეს კი შეადგენდა ავლაბარი, ჩუღურეთი და გარდუბანი, ანუ კუკიის მხარე.

ნარიყალას მცხოვრებლებს ბევრი ცნობილი თავადი უჭერდა მხარს. ერმოლოვსაც ნარიყალებების მხარე ეჭირა. ისნის მხარეს იყვნენ კახეთის მებატონეებიც.

ყეენი უნდა გამოსულიყო ისნელებიდან და შემოსეოდა ქალაქს. დაეპყრო მთელი ქალაქი და გზებსა და გზაჯვარედინებზე თავისი მოხელეები დაეყენებინა და გამვლელ-გამომვლელთათვის ხარჯი გამოერთმიათ.[136] თვით ყეენი, შავად შემურული, თავის მეუღლით უნდა წამოსულიყო და სეიდაბადის მაღლობზე დაედგა ტახტი. ყეენს, ამალის გარდა, ჯარიც ჰყავდა მომზადებული, რომ ქალაქის სხვადასხვა უბანში დაეყენებინა.

---

[135] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ. 1948, გვ.252
[136] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ. 1948, გვ.282

თავის მხრივ, არც ნარიყალის მომხრეები იყვნენ უმოქმედოდ, ისინი ფარულად ამზადებდნენ თავიანთ ჯარს, რომელიც სოლოლაკის ხევში უნდა ყოფილიყო ჩასაფრებული.

დადგა დიდი ორშაბათი, დიდმარხვის პირველი დღე. ყეენი ჯერ ისევ სეიდამადის მაღლობზე ზის, სამაგიეროდ მოქმედებას იწყებენ მისი მოხელეები, ისინი იჭერდნენ გამვლელ გამომვლელებს და ყეენთან მიჰყავდათ თაყვანის საცემად.

ნაშუადღეს ყეენს მოახსენეს, რომ ქვეყანა აჯაყდა და რომ ქართველთა ჯარი სოლოლაკის მაღლობზე არის შემოწყობილი. ყეენი თავისთავად ცხადია, საომრად მოემზადა[137].

საბოლოოდ, ნარიყალელებმა დაიფრინეს ყეენის გუნდი, რომელიც აქეთ–იქით გაიფანტა. თვითონ ყეენი და მისი მეუღლე ,,ტყვედ" ჩავარდა ქართული ჯარის ხელში. ქართველებმა კი ყეენი და მისი მეუღლე პირუკუღმა შესვეს სახედრებზე, მტკვრის პირად ჩაიყვანეს და იქ ორივენი მდინარეში ჩააგდეს.

ანალოგიური სიტუაციაა მოთხრობილი N:12 და N:13 აღწერილობებში. N:14 აღწერილობაში ორი ბანაკის შერკინება ფალავნების ჭიდაობით სრულდება. N:15 აღწერილობაში ბრძოლა კრივით სრულდება. N:16–ში ყეენთან ერთად ბერიკაც გამოჩნდება, ყეენი მეტია ბერიკაზე, იგი ბრძანებას აძლევს ბერიკას და ისიც უყოყმანოდ ასრულებს მას. შემდეგ ყეენს ვირზე შესვამენ და ისე დაატარებენ. ბერიკა დაფა-ზურნის თანხლებით სახლებში შედის და ხარკს ჰკრეფს. როცა ბერიკას გამოსვლა აგვიანდება, ყეენი ბრაზობს, ხარკად ღებულობენ არაყს და პურს. პურს ჰყიდიან და ამ ფულით შემდეგ ქეიფობენ .[138]

N:17 აღწერილობა მოგვითხრობს, თუ როგორ გაინაწილა ხუთმა ყეენმა ქალაქი. ნასადილევს ყეენები თავიანთი ჯარებით ერთმანეთს დაეტაკნენ. შემდეგ გაჩაღდა კრივი. კრივი რომ დასრულდა, ყეენები წაიყვანეს და მტკვარში ჩაყარეს. როცა ყეენები ,,გაანეიტრალეს", საერთო მხიარულებასაც შეუდგნენ.

N:18 აღწერილობაშიც თბილისის ყველა უბანს თავისი ყეენი გამოჰყავს. აქვეა ნეფე–დედოფალი, მათ თავიანთი ამალა ახლავთ. ამალას ყეენი მოყვება, ყეენი ვირზე ან ცხენზე ზის და ხელში დიდი დავთარი უჭირავს. ამ დავთარში აფიქსირებს იგი – ვის რამდენი ხარჯი

[137] იქვე, გვ.285
[138] იქვე, გვ.283

გადაახდევინა. ხარჯს რომ მოკრეფენ, ყეენს წაიყვანენ და მტკვარში გადააგდებენ, ოღონდ ისე, რომ თამაში თამაშად დარჩეს და სერიოზულად არავის არაფერი დაუშავდეს.

როგორც ვხედავთ, პატრიოტული განწყობა ყველა შემთხვევაში ძალაშია - ქართველები იმარჯვებენ მომხვდურ მტერზე. ისინი არა მარტო ამარცხებდნენ მტერს, არამედ დასცინიან, შეურაცხყოფენ, სახეზე მურს უსვამენ, სახედარზე უკუღმა სვამენ, ბოლოს კი წყალში გადაისვრიან. სიმბოლურად, ეს შემოსული მტრის დამარცხებას და ქართველთა გამარჯვებას ნიშნავს.

არსებითად იგივე შინაარსისაა N19 და N20 აღწერილობები. თუ კარგად დავაკვირდებით, ამ აღწერილობებში ყეენობაში თანდათანობით შემოდის ბერიკაობის ელემენტები. საქმე ისაა, რომ ყეენი, როგორც მტრული ძალის წარმომადგენელი, იცვლება ისეთი ყეენით, რომელიც ან თვითონ ან აღმასრულებლების დახმარებით, ხარკს კრეფს, ფინალი ყველა შემთხვევაში ერთია – ყეენს წყალში აგდებენ და ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტად გაწუწონ. ამ გაწუწვასაც თავის სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა. ,,თუ (ყეენი) წყალში ძალიან დასველდებოდა, ეს იმის ნიშანი იყო, რომ იმ წელს გვალვა არ იქნებოდა.“[139]

N:23 აღწერილობიდან ყეენი წყალში თავად შედიოდა ჯერ თავად დასველდებოდა, მერე კი სხვებს გაწუწავდა. ეს იმისთვის ხდებოდა, რომ ამ წელს თავის დროზე წვიმები ყოფილიყო და კარგი მოსავალიც მოსულიყო. როგორც ითქვა, აქ უკვე ყეენი აღარ არის ქვეყნის მტერი და ქართველთმოძულე.

N:26 აღწერილობაში ყეენებს კი არ ყრიან წყალში, არამედ ისინი თავად შეგზავნიან თავიანთ ფალავნებს წყალში საჭიდაოდ, ოღონდ ვისი ფალავანიც დამარცხდებოდა, ეს თავად ყეენსაც დამარცხებად ეთვლებოდა და მას წყალში ჩააგდებდნენ.[140]

N:27 აღწერილობა იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ აქ ყეენს ცვლის მეფე, რომელიც უკვე თავად ჯდება პირუკუღმა ვირზე. ხელში ვირის კუდი უჭირავს. ვირი მიჰყავს მღვდელს. აქ ყეენიც ჩანს, ოღონდ ამჯერად იგი ,,კეთილია“, რამდენადაც საჩუქრად მამულებს, ან წისქვილებს არიგებს: ამის და ამის წისქვილები შენი იყოსო, ოღონდ ფეხი არ შედგა იმ წისქვილში, თორემ პატრონი წელს მოგწყვეტს ცემითო.

---

[139] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.289.

[140] იქვე გვ.289.

რაც შეეხება მეფეს, ზეიმის მონაწილენი მას დასცინოდნენ, ქვებს ესროდნენ. ასევე ექცეოდნენ მღვდელს, რომელსაც ანაფორას აფხრეწდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ აღწერილი სიტუაცია მკვეთრად განსხვავდებოდა სხვა (ზემო) აღწერილობებში ასახული სიტუაციებისაგან, თამაშის შემდეგ დაგროვილი ხორაგითა და ღვინით ქეიფი მაინც იმართებოდა.

N:28 აღწერილობაში ერთი სოფლის ყეენი ებრძოდა მეორე სოფლის ყეენს. აშკარაა, რომ ისინი არ იყვნენ საქართველოს მტრები.

N:29 აღწერილობაში უკვე ყეენს ვინმე გაბედული ახალგაზრდა ჯერ უარს ეუბნებოდა ხარკზე, მერე კი ბრძოლაშიც გამოიწვევდა. აქ უცნაური ისაა, რომ ხალხი ორ ბანაკად იყოფოდა. იყვნენ ისეთებიც ყეენის მხარეს რომ იჭერდნენ. მაგრამ რა შედეგითაც არ უნდა დამთავრებულიყო ორთაბრძოლა, საქმე მაინც ქეიფით სრულდებოდა[141].

N:30 აღწერილობაში ყეენს იმ დონეზე იცავდნენ, რომ თუ ვინმე მას ურჩობას შებედავდა და წინააღმდეგობას გაუწევდა, ყველას შეეძლო მისთვის თავში ჩაერტყა და შეურაცყოფა მიეყენებინა.

შემდგომი აღწერილობის მიხედვით, ყეენობა კარგ მოსავლიანობას დაუკავშირდა. ასე მაგალითად, N 31 აღწერილობაში ვკითხულობთ: ,,მერე ყეენები იჭიდავებდნენ, რომელიც წააქცევდა, ისა და იმის მხარე გამარჯვებულად ითვლებოდა, ხალხს ასე სჯეროდა, თითქოს გამარჯვებულ მხარეს კარგი მოსავალი და ბედნიერი ცხოვრება ექნებოდა.[142]ამრიგად, როგორც ზემოდ აღნიშნული აღწერილობებიდან ირკვევა, რომ სახალხო სანახაობამ „ყეენობა“ ადგილისა და ვითარების შესაბამისი, დროის მოთხოვნებთან ადაპტირებული ცვლილებები განიცადა.

[141] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გვ.291
[142] იქვე, 291

თავი მესამე

პოლიტიკური კონიუნქტურა და ხალხური სანახაობები

&3. 1. „ყეენობის“ გარდაქმნა ხელისუფლებისათვის საშიშ სანახაობად

წინამდებარე პარაგრაფში ნაჩვენები იქნება ის, თუ როგორ იქცა საუკუეების განმავლობაში საკულტო სანახაობებისა და წარმართული მისტერიების წიაღში ჩასახული ,,ყეენობა'' ქართველი ხალხის დამპყრობლებთან ბრძოლის ამსახველ საერო სანახაობად, ანუ ერთგვარი ომის მისტიფიკაციად[143]. – წერს თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფ. ქეთევან შავგულიძე.

ამ ავტორის მიხედვით, ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში გაჩნდა სალაშქრო- პატრიოტული მოტივები, ხოლო დროთა განმავლობაში ნათლად გამოიკვეთა ორი მთავარი ნიღაბი - ჩვენი ქვეყნის მტრისა და ქართველი ხალხის წინამძღოლის ნიღბები. ისტორიული ვითარების ცვლილებასთან ერთად ,,კეისარი“ ,,არაბმა“ შეცვალა, ,,არაბი“- ,,ყეენმა“, ,,ყეენი - შაჰმა“, ,,შაჰი“ კი ,,პომპოლიკმა“[144].

იმავეს ამბობს, პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე. კერძოდ, მას მიაჩნია, რომ დროთა განმავლობაში, კერძოდ, მას შემდეგ, რაც საქართველო რუსეთის ერთ-ერთი გუბერნია გახდა, ,,ყეენობა'' ცარიზმის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის რევოლუციური ბრძოლის ამსახველ სანახაობად იქცა. შესაბამისად, იგი ამგვარ ყეენობას ,,რევოლუციურ ყეენობას“ უწოდებს. ამგვარი რევოლუციური ყეენობის შინაარსი გადმოცემულია N35, N43 აღწერილობებში.

მივყვეთ ამ აღწერილობებს თანმიმდევრობით. ცხადია, ძირითად აქცენტს გავაკეთებთ რევოლუციურ განწყობილებაზე, რევოლუციური ბრძოლის ამსახველ ეპიზოდებზე.

წინა აღწერილობებიდან ჩვენ გვახსოვს ყეენი, გამურული სახით, ყეენი,რომელიც საყოველთაო დაცინვის ობიექტად ქცეულა. N35 აღწერილობაში ჩვენ გვხვდება ყეენები, რომლებიც სამსახურიდან გამოგდებული ,,პიანიცა კაპიტნების“ მუნდირებში არიან გამოწყობილნი. ამ ყეენთაგან ზოგს ნიღაბი აქვს სახეზე აფარებული, თუმცა ნიღბითაც რომ არ ჰქონდეთ სახე დაფარული, ძნელი მისახვედრი არაა, რომ ,,პიანიცა კაპიტანი“ რუსია. ეს, ცხადია, სიახლეა, აქამდე რუსული წარმოშობის ყეენი არცერთ აღწერილობაში არ გვხვდება.

---

[143] ქეთევან შავგულიძე, ფიროსმანი და ქართული კულტურა, საერთაშორისო ინტერდისციპლი-ნარული კონფერენცია, ფიროსმანი და ქართული კულტურა, თბ. 2014, გვ. 225

[144] იქვე, გვ. 54

ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, როგორ თანდათანობით იჭრება ქართულ მეტყველებაში რუსიციზმები, როგორ ბინძურდება და ირყვნება ენა (და არა მარტო ენა).

უფრო კონკრეტულად, N35 აღწერილობა 1888 წელს თბილისში გამართულ ,,ყეენობაზე'' მოგვითხრობს. აქ ერთი ყეენი აქლემზე შეუსვამთ და თავზე შაქრის ქაღალდის ფაფახი დაუხურავთ. ურმის თავზე ლუგანის ზარბაზანი დაუდევთ (ლუგანის ქარხნის ზარბაზანიც რუსი ყოფის შემოჭრის ამსახველია, თორემ ზარბაზანი ქართველებს ურმის თავზე შემოსადებად კი არა, აღმა–მაჰმად ხანის წინააღმდეგ საბრძოლველადაც კი ერთადერთი ჰქონდათ). პოვოსკაში კამეჩები ჰყავდათ შებმული, ,,პოვოსკა" რომ რუსული სამგზავრო საშუალებაა, ამაზე კარგად მიანიშნებს დიდი ილია ,,მგზავრის წერილებში". გავიხსენოთ ეს ადგილი: ,,დილის ექვსი საათი შესრულდა თუ არა, იმ სასტუმროს წინ, რომელშიაც წინა ღამეს ჩამოვხტი, რუსის პირდაუბანელმა და თავდაუვარცხნელმა ,,იამშჩიკმა" ფოშტის პოვოსკა მოაყენა. ეს იყო ვლადიკავკაზში",

ვინ არის ეს ,,იამშჩიკი" და რატომ დასჭირდა მისი დახატვა ილია ჭავჭავაძეს? ეს სხვა თემაა, მაგრამ პოვოსკის თემას ასე ადვილად არ ეშვება დიდი ილია: ,,როცა ავიბარგე, ესე იგი ჩემი ერთად–ერთი ბოღჩის ოდენა ტყავის ხურჯინი ჩავაგდე **პოვოსკაში,** მივუბრუნდი ჩემს ახალ გაცნობილს ფრანსიელს გამოსასალმებლად.

– ეგ ეტლი ვისი მოგონილია? – მკითხა მან და მიანიშნა ხელი ფოშტის **პოვოსკაზედ**, რომელზედაც ჯერ არ გამოფხიზლებული ,,იაშჩიკი" უგემურად სთვლემდა.

– რუსისა, – ვუპასუხე მე.

– არა მგონია, ხალხი მაგაში არ შეეცილოს. მებრალებით, რომ თქვენ იძულებული ხართ, მაგას გაალაყებინოთ ტვინი და გაადღვებინოთ გულ–მუცელი.

– არა უშავს–რა, მთელი რუსეთი მაგით დადის და მე რა ღმერთი გამიწყრება, რომ დამიშავდეს რამე.

– მაგით დადის? იმიტომაც შორს არის წასულიო[145]".

როცა ილია და მისი პერსონაჟი ფრანსიელი დაემშვიდობნენ ერთმანეთს, ილია პოვოსკაში ჩაჯდა. ყველაფერ ამას მისი ნაცნობი ფრანსიელი ფანჯრიდან ადევნებდა თვალ–

[145] ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, გვ. 172

ყურს და, როგორც მწერალი ამბობს, ,,სიცილითა სკდებოდა“. რა უხაროდა იმ სულელს? - განაგრძობს ილია.

– მაგით დადის? ხა, ხა, ხა, - ხითხითებდა იგი, –ვიღა დაეწევა“.

გასაგებია, თუ რისთვის დასჭირდა ილიას „ფრანსიელის“ შემოყვანა მოქმედებაში. აქ ფრანგი მარტო რუსულ ,,პოვოსკას“ კი არ დასცინის, არამედ რუსეთის ჩამორჩენილობას, იმ რუსეთისა, რომელიც ქართველ ხალხს და ქართულ ყოფას ზემოდან დასცქერის და თვალში ეპატარავება.

ილა ჭავჭავაძის ,,მგზავრის წერილები“ 1861 წელსაა დაწერილი. N35 აღწერილობაში კი 1888 წლის ამბებია აღწერილი. მათ შორის მთელი 27 წელი დევს, ამ 27 წელში რუსული მმართველობა, რუსული ყოფა ისე შემოჭრილა ქართულ რეალობაში, რომ რუსული პოვოსკა სახალხო დღესასწაულშიც კი ჩაურთავთ, ოღონდ ქართული ელფერი მაინც მიუციათ - ,,იამშჩიკის“ ცხენები კამეჩებით შეუცვლიათ.

პროცესიას წინ ბორკილგაყრილი ტუსაღები მიუძღვებოდნენ, რომელთაც შუბიანი ჯარისკაცები მიაცილებდნენ[146].

ესეც სიახლეა ,,ყეენობისათვის“. აქამდე ყეენობაში არასოდეს მიუღიათ მონაწილეობა ტუსაღებს, ისიც ,,ბორკილგაყრილს“, ,,ბორკილგაყრილი ტუსაღები“, ცხადია, იმის გამოძახილია, რომ რუსული მართველობა საშინლად ექცევა ადგილობრივ მოსახლეობას, იჭერს (ტუსაღებად აქცევს) და თანაც ბორკილებს უყრის, ,,შუბიანი ჯარისკაცებიც“ სიახლეა ყეენობისათვის და ესეც რუსული ძალადობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

ვაგრძელებთ N35 აღწერილობას: ,,ქალაქის გამგეობის წინ კიდევ ყეენად ჰყავდათ ჭკვიანი პოლკოვნიკი და ხარკსა ჰკრეფდა ვიღაც მუნდირიანი კაცი, ერთს რომელიღაც უბანს ევროპის პოლიტიკური გამწვავებული მდგომარეობის ჩვენება განუზრახავს და კამეჩებით შებმულ პოვოსკაზე შეუსხამს გენერალი ბულანჟე და თავადი ბისმარკი“[147].

ცხადია, არც გენერალი ბულანჟე და არც თავადი ბისმარკი, რუსები აღარ არიან, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ ,,ყეენობამ'' თანდათანობით იცვალა სახე და მეტი პოლიტიკული ელფერი შეიძინა, ვიდრე მას აქამდე ჰქონდა. აშკარაა, რომ განწყობა რევოლუციურია, მდგომარეობა კრიტიკული. როგორც იტყვიან, ჰაერში დენთის სუნი ტრიალებს,

---

[146] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.293
[147] გაზეთი „ივერია“,1888 წ. N 49

ბორკილებიანი ტუსაღები და მათი მცველი ჯარისკაცები აშკარად იმაზე მიანიშნებენ, რომ ,,ყეენობა'', ჩვეულებრივ, საერთო (სამოქალაქო) სანახაობიდან რევოლუციური განწყობილებების გამომხატველ სანახაობად იქცა.

N36 აღწერილობა აღარაა ასეთი რევოლუციური განწყობილებების გამომხატველი სცენებით სავსე. აქ ჩანს ვირზე პირუკუღმა მჯდარი ყეენი, აქვეა „კაკარდოსანი ეპოლეტებიანი მოხელე“ , რომელსაც ხელში ვეებერთელა კალმისტარი უჭირავს. არიან გმირები, რომლებიც პირდაპირ იჭერენ ქუჩაში გამვლელებს და მოხელესთან მიჰყავთ. მოხელე ყეენს მოახსენებდა და ყეენიც ხარკს შეაწერდა[148].

N37 აღწერილობა XIX საუკუნის 90–იანი წლების თბილისს ხატავს. აქ ყეენი კამეჩზე ზის, მას მოსდევს „პოვოსკა“, რომელზედაც ზარბაზანია დადგმული. ყეენს ამალა ახლდა, რომელიც ხალხს ხარკს ახდევინებდა.რამდენჯერმე ზარბაზანი გაისროლეს. ყეენი და მისი ამალა კადრდაკარ დადიოდნენ.[149]

N38 აღწერილობაში ისევ რუსეთი და მისი ანტიქართული პოლიტიკაა გაკრიტიკებული. კერძოდ, აქ წერია, რომ ერთმა ქალმა ჰკითხა თარჯიმანს: რას გვიბრძანებს ყეენიო, მაგრამ ჩვენთვის ის კი არაა მთავარი, თუ რას კითხულობს ის ქალი, არამედ ის, თუ რატომ სჭირდება მას ყეენთან საურთიერთოდ თარჯიმანი. აშკარაა, რომ ყეენი არაა ქართველი. ყოველ შემთხვევაში, მას არ ესმის იმ ქალის მიერ დასმული კითხვა, მაგრამ რომელი ეროვნების წარმომადგენელია ყეენი, ამის მიხვედრა ძნელი არ იქნება, თუ ყეენის პასუხსაც მოვისმენთ (ცხადია, უცხო ენაზე) , ყეენი ამბობს და თარჯიმანი თარგმნის: რასა, ბატონო და არ დააარსოთ სკოლებიო, არ მოიყვანოთ მასწავლებლებიო, თორემ რაღა გეშველებათ, რომ ჩემი მონა–მორჩილები აღარ იქნებითო.

ძნელი მისახვედრი არაა, თუ ვინ შეიძლება წასულიყო სკოლების (იგულისხმება ქართული სკოლების) დაარსების წინააღმდეგი, ვის შეიძლებოდა უარი ეთქვა ქართველ მასწავლებლებზე. ცხადია, მას, ვინც ქართული სკოლების და ქართულ ენაზე სწავლების წინააღმდეგი იყო. მას, ვინც ცდილობდა, რომ ქართველი მასწავლებლები რუსი მასწავლებლებით ჩანაცვლებულიყო და ბოლოს, ვის შეიძლება ეთქვა: ჩემი მონა–მორჩილი აღარ იქნებითო. ცხადია, რუსს. რუსს, რომელმაც წაართვა რა საქართველოს თვითმყოფადობა, დამოუკიდებლობა და თავისთავადობა, მიიჩნევდა, რომ საქართველო მისი მონა–მორჩილი

[148] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.293.
[149] იქვე, გვ. 294

ქვეყანა უნდა ყოფილიყო. ამდენად აქ მასწავლებლებიც რუსები უნდა ყოფილიყვნენ, სწავლა-სწავლებაც რუსულ ენაზე უნდა წარმართულიყო. და ბოლოს, რუსი ქართველი ხალხის განათლების წინააღმდეგი იმიტომ იყო, რომ ბნელი, უმეცარი, გაუნათლებელი ხალხი უფრო ადვილი სამართავი იქნებოდა, ვიდრე მცოდნე და განათლებული.

N39 აღწერილობაში მარტო „ყეენობის“ მონაწილე პერსონაჟების ჩამოთვლაც კი ნათელს ხდის, როგორ ამკვიდრებდა რუსეთი თავის ანტიქართულ პოლიტიკას, ანტი-ქართულ ცხოვრების წესს, ანტიქართულ განწყობილებას. აქ „ყეენობის“ მონაწილე : „ადუტანტი“, „პერევოდჩიკი“, ხაზინადარი, „პისარი“, არაბი ანუ მასხარა, ანუ „არტისტი“, ჯარისკაცები , „ჟანდარმები“ პოლიციელები „ჩეხაუბნები“ , სენატორები, ექიმები, „პალაჩი“. ამბავი, რომელიც აქ არის აღწერილი, სოფელ სტეფანწმინდაში (ხევში) ხდება, 1897 წელს.ამ დროს ქართველები 90 წელზე მეტია იბრძვიან ქართული ცნობიერების განსამტკიცებლად, ქართული ენის სიწმინდის დასაცავად. მაგრამ უბრალო ხალხს, ისიც მთაში, ილიასა და მისი თანამებრძოლების ბრძოლა ვერ შველის,რუსიციზმები აქ ისეა ფესვგადგმული,რომ მისი ამოძირკვა თითქმის შეუძლებელია.

მიუხედავად იმისა, თითქოს აქ მხოლოდ ,,ყეენობის'' მონაწილე პერსონაჟებია ჩამოთვლილი, დაკვირვებული მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ის მეორე ნაწილი ჩამონათვალისა ქართველი ხალხის საძულველი ძალაა, რადგან აქ არიან , „ჟანდარმები“, „პალაჩები“, „პისარები“, „პერევოდჩიკები“ . ამ სიტყვების რუსული ტრანსკრიფცია აშკარად მიუთითებს იმას, რომ ეს ადამიანები რუსები არიან. აქვეა ნახსენები „ზეკუცია“ (ეგზეკუცია), რომელიც გოგია უიშვილის მსგავსად შიშის ზარს სცემს ნებისმიერ ქართველ გლეხს. „ზეკუციის“ ხსენება უკვე იმას ნიშნავს, რომ მიდის მშრომელი ხალხის არნახული ექსპლოატაცია. ვითარებას კიდევ უფრო ამძიმებს ის, რომ ყეენი, რომელიც სასამართლოს წარმოადგენს, ზოგს ჩამოხჩობას უსჯის, ზოგისთვის მხრებში თოკის გაყრას და რამდენიმე წუთით სახჩობელაზე ჩამოკიდებას ბრძანებს. ზოგს ,,გაროზგვას“ გადაუწყვეტს, ზოგსაც თოვლში ფეხშიშველა არბენინებს.

თავისთავად ცხადია, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ,,ყეენობაში'' ყველაფერი გვხვდება: ჩამოხჩობაც, გაროზგვაც, თოვლში ფეხშიშველა სირბილიც – ის მაინც თამაშია და ბოლომდე თამაშად რჩება, თუმცა იგი ამ ,,თამაშ–თამაშში “ მაინც ახერხებს ქვეყანაში შექმნილი სოციალური მდგომარეობის, ქართველი ხალხის ანტიცარისტული განწყობილების ასახვას.

ამავე აღწერილობაში ნათქვამია: ,,ზოგიერთი დამნაშავე მუქარას უთვლის ყეენს: ,,ჩქარა რესპუბლიკა მოხდებაო“. რესპუბლიკა რომ თავისით არ მოხდება, ეს ყეენმაც კარგად იცის და ამ მუქარის ავტორმაც. ,,რესპუბლიკით“ რომ აშინებენ ყეენს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა ცნობიერება უკვე მომწიფებულია ცნობისმოყვარეობისათვის, იგი მზადაა, იბრძოლოს რესპუბლიკის დასამყარებლად. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ხალხში რომ ნამდვილად სუფევს რევოლუციური განწყობილება, ამაზე კარგად მიანიშნებს ამ აღწერილობის შემდეგი ნაწილიც: ,,ამ სახელმწიფოში რევოლუციონერებიც აღმოჩნდნენ. როცა ასამართლებდნენ ხალხს, უცბად ყეენის ფეხებთან რაღაცამ იფეთქა და არემარე ბოლმა მოიცვა. დამნაშავენი შეიპყვრეს. ყეენი სიბრაზისგან წვერებს იგლეჯდა და იმათ დახრჩობას ლამობდა, აქვე, ცოტა ქვემოთ წერია: ეწყობა ყეენისაგან ჯარების ,,სმოტრი“. აღლუმის სრული წარმოდგენა იმართება რუსულ ენაზე.

აქ უკვე ყველაფერია ნათქვამი. რუსული ენა მტრული ძალების სამეტყველო ენაა. ამ ძალების წინააღმდეგ ხალხის დამოკიდებულება უკიდურესად უარყოფითია. ხალხი ბრძოლისთვის მზადაა. ბრძოლის საბოლოო მიზანი ,,რესპუბლიკაა“.

N40 აღწერილობა გვიამბობს ხევში ყეენობის გამართვის ამბავს, ყეენობის ჩატარების თარიღი მითითებული არ არის, მაგრამ რევოლუციური განწყობილება აქაც შენარჩუნებულია. რაც შეეხება ყეენის ჩაცმულობას და ეროვნებას, აქ მითითებული არ არის, მაგრამ ის კი არის ხაზგასმული, რომ ყეენს თანაშემწედ ,,ადიუტანტი“ ჰყავს და იგი ხალხს სძულს. აქვე ისიც სწერია, რომ ყეენს მტრები ჰყავდა. ისინი ყეენს მიეპარებოდნენ და შუშხუნას უფეთქებდნენ. შეიქმნებოდა დიდი ორომტრიალი და აყალმაყალი. ამფეთქებლებს ყეენის ჯარი აპატიმრებდა, ხოლო მოსახლეობას ,,ზეკუციას“ ჩაუყენებდა[150].

ზემოთ ითქვა, რომ გამართვის თარიღი მითითებული არაა–თქო, მაგრამ განა ძნელი მისახვედრია, რომ ეს 1905 წლის წინა პერიოდია ასახული. ყოველ შემთხვევაში, ცხოვრების რეალური სურათები და ხალხის საბრძოლო განწყობილება პირდაპირ მიგვანიშნებს ამაზე.

[150] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ 297

& 3. 2. ,, ყეენობის'' აკრძალვა და ე. წ. „ყეენობის კუდი“

N41 აღწერილობა ასეა დასათაურებული: ,,ყეენობის'' კუდი თბილისში". ,,ყეენობის'' თვით სახელწოდებაც კი გვიჩვენებს, რომ ახლა ის აღარ ტარდება ძველი მასშტაბებით და ძალმოსილებით. მართალია, მთლად არ გაუქმებულა, მაგრამ მასშტაბები შეკვეცია, თუმცა ,,კუდი მაინც მოუქნევია“, აღწერილობაც იგივეს ადასტურებს. იგი ფორმითაც განსხვავებულია, შინაარსითაც და მასშტაბებითაც ძველ ,,ყეენობასთან'' შედარებით. ,,XIX ს–ის მიწურულს თბილისში ,,ყეენობას'' უკვე მალულად მართავდნენ. უფრო სწორედ კი, მხოლოდღა ,, ყეენობის კუდს“ აღნიშნავდნენ. ,,წესიერების დაცვის“ საბაბით, მთავრობამ კარნავალისათვის ჯერ გარკვეული შეზღუდვები დააწესა, შემდეგ კი ,,ყეენობა'' და მისი საფინალო კრივი აკრძალა, უპირველეს ყოვლისა, ეს აკრძალვა თბილისს შეეხო“[151]

ბუნებრივად დგება კითხვა: რატომ? განა ვის რა დაუშავა ამ თითქოს ,,უწყინარმა“ თამაშმა. იქ ხომ არც ნამდვილი ყეენი მონაწილეობს და არც მის მიმართ ნათქვამი შეურაცმყოფელი სიტყვებია სერიოზულად აღსაქმელი და არც წყალში ჩაგდებაა შეურაცხმყოფელი. აკი არც არავინ ბრაზდება, რაც მეტს ამოგვანგლიან წყალში ყეენს მით მეტია სიცილი და ხარხარი. ვინ და რატომ ებრძვის ყეენობას? ცხადია, ეს გარეშე ძალაა, კერძოდ, რუსული მმართველობაა, რომელიც ყეენში საძულველ მტრულ ძალას ხატავენ. იმასაც კარგად ხვდებიან, რომ ასეთი მტრული ძალა რუსეთია. დღეს რომ ასე აბსტრაქტულად აქვთ წარმოჩენილი, ხვალ რომ თავისი ნამდვილი სახელი დაარქვან და ბრძოლაც რომ ნამდვილ ბრძოლაში გადაიზარდოს, მაშინ? ამიტომაც ,,პრევენციული სამუშაოებია“ ჩასატარებელი. ამის ყველაზე კარგი საშუალებაა კი მისი შეკვეცა და ბოლოს აკრძალვაა. აღარ იქნება ფაქტი /ამ შემთხვევაში ,,ყეენობა“/, აღარ იქნება პრობლემა. მორჩა და გათავდა!

თუ ,,ყეენობის კუდში...“ ყეენობის საცოდავი ნარჩენებიღა იყო ასახული, N42 აღწერილობა სულ სხვა ვითარებას გვიხატავს. აქ ასახულია 1905 წლის ყეენობა იმერეთში. გავიხსენოთ, რომ 1905 წელი ერთ–ერთი ყველაზე რევოლუციური ბრძოლის წლები იყო ცარისტულ რუსეთში. ხალხის მოთმინების ფიალა აივსო. მისი უკმაყოფილება აჯანყებებში გადაიზარდა. ზუსტად ამ ვითარებას ასახავს ეს აღწერილობა.

ხალხის რევოლუციური აღტკინება რომ უდიდესი და უძლიერესია, ამის გამოხატულებაა ,,ყეენობაში'' მონაწილეთა არნახული რაოდენობა. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ თითქოს ისინი ბრძოლის გენერალურ რეპეტიციას გადიან. ცოტაც და... სათამაშო

[151] ქ.შავგულიძე, ,,უწინდელი საქართველოს“ კარნავალი, თბ. 2014. გვ.224.

თოფები ნამვილი თოფებით შეიცვლება, ასევე ბრძოლის თამაში რეალურ ბრძოლაში გადაიზრდება.

ისევ აღწერილობას დავუბრუნდეთ: ,,ყეენობის'' მონაწილე არტისტებმა იერიში მიიტანეს კანცელარიაზე პოლიციის ყველა საბუთი გამოიტანეს და დაწვეს. მერე მას მეფის სურათიც მიაყოლეს, ისიც საჯაროდ დაწვეს.

ადრე მეფის სურათის დაცვა არასოდეს არ შედიოდა ,,ყეენობის'' სცენაში, რადგან იმპროვიზირებულიც არ უნდა ყოფილიყო იგი. ყეენს დასცინოდნენ, შეურაცხყოფას აყენებდნენ, ამასხარავებდნენ, მდინარეში აგდებდნენ, წუწავდნენ და ა.შ. მაგრამ იქ მეფის სურათის ხსენება არასოდეს ყოფილა, მითუმეტეს, მისი სურათის დაწვა.

ასევე რევოლუციური განწყობილების გამომხატველია N43 აღწერილობაც. დგას 1905 წელი. ამ შემთხვევაში ამბავი თელავში ხდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ განწყობილება მთელ საქართველოში ერთნაირია.

აი, რა წერია ამ „აღწერილობაში“: დღეს ქალაქში დილიდანვე ხმა გავრცელდა– „ბუნტი“ იწყებაო, მედუქნეებმა სასწრაფოდ სავაჭროები დაჰკეტეს. გაზეთ „ცნობის ფურცელის“ კორესპონტენტი წერდა: ყეენი გამოსულა, ნახევარი თელავი– ძველი თელავი– მშვიდობით გამოუვლიათ, როცა სდომებია გამოსვლა რიყეში, რომელიც ჰყოფს ძველსა და ახალ თელავს, დახვედრია ბოქაული საერთო დარაჯებით და აუკრძალავს ,,ყეენობა''. ცოტა ხნით შევწყვიტოთ თხრობა და უკვე მონათხრობი გავაანალიზოთ, ჯერ ერთი, თელავის ბოქაული (ნამდვილი ბოქაულია და არა მოთამაშე ბოქაული) არასოდეს ყოფილა ყეენობის მონაწილე, თელავის ბოქაულის (ნამდვილი ბოქაულის) ჩართვა საქმეში იმას ნიშნავს, რომ ,,ყეენობა'', როგორც თამაში, როგორც გასართობი სანახაობა, უკვე საშიში გამხდარა ხელისუფლებისათვის. ბოქაული, ფაქტიურად, კრძალავს დღესასწაულს და ამით „საერთო დარაჯებს“ (ნამდვილ დარაჯებს და არა მსახიობ–დარაჯებს) იყენებს.

აშკარაა, რომ ეს უკვე აღარაა ,,ყეენობა'', როგორც თამაში. ეს ხალხის ბრძოლა და დაპირისპირებაა ხელისუფლებასთან, ამას ხალხიც კარგად გრძნობს და ხელისუფლებაც და „კუკუმალობის“ თამაშს აზრი აღარ აქვს–ყველაფერს თავისი სახელი უნდა დაერქვას. აშკარაა ისიც, რომ ,,ყეენობის'' მონაწილეები უკვე აღარ ეპუებიან ბოქაულებს და მის დარაჯებს (ანუ აღარ არიან არტისტები) ქვებს უშენენ მათ და ისე აპირებენ გზის გაგრძელებას. მაშინ

ბოქაულს იარაღი ჩაურთავს საქმეში - ერთი მონაწილე დაუჭერიათ, ტყვიას წვივის ყუნწში გაუვლია, ორი მონაწილე ტყვიას მსუბუქად გაუკაწრავს.

შემდეგ, აღწერილობის მიხედვით, საქმეში მაზრის უფროსი ჩარეულა. საქმის ვითარებაში რომ გარკვეულა, ადგილობრივ ბატალიონის უფროსთან წასულა. გასაგებია, რისთვისაც წავიდა, მას უნდოდა რომ შეიარაღებული რაზმი ჩაერთო საქმეში და, მართლაც, სულ მალე იგი შეიარაღებული რაზმით გამოჩნდა. როგორც აღწერილობაში არის მოთხრობილი, პოლიცია და ჯარი ხალხს დაერია დაიწყეს გამვლელ–გამომვლელთა ცემა, მაგრამ ხალხმა მაინც თავისი გაიტანა. მაზრის უფროსი იძულებული გახდა ,,ყეენობის'' ნება დაერთო.

აშკარაა, რომ აქ ,,ყეენობა'' როგორც–თამაში, როგორც სანახაობა, როგორც გართობა, უბრალო საბაბი იყო და არა მიზეზი ან მიზანი. ნამდვილი მიზეზი იყო ხელისუფლებასთან დაპირისპირების სურვილი.როგორც ვხედავთ, ხალხმა თავისი გაიტანა, ხელისუფლება იძულებული გახდა უკან დაეხია. შეიძლება ითქვას, რომ იმ პერიოდის ყეენები იყო მომავალი პოლიტიკული ბრძოლის ერთგვარი რეპეტიცია.

ხალხის რევოლუციურ განწყობასა და განწყობილებას კარგად გამოხატავს ამ აღწერილობის შემდეგი ეპიზოდი: საღამოს გავრცელდა ხმა – ,,ყეენობის'' მონაწილეთაგან ზოგიერთი დაიჭირეს და პოლიციაში წაიყვანესო. საღამოს 7 საათზე უამრავლმა ხალხმა მოიყარა თავი პილიციასთან. ისინი დაჭერილების დაუყონებლივ განთავისუფლებას ითხოვდნენ. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ გავრცელებული ხმები სინამვილეს არ შეეფერებოდა და ხალხიც დაიშალა. დაშლით კი დაიშალა, მაგრამ ხელისუფლებმა (ადგილობრივმა პოლიციამ) ხომ ნახა, რომ ხალხი მზადაა, წინააღმდეგობა გაუწიოს პოლიციას და თავისი ულტიმატუმიც კი წაუყენა.

პროფ. დ. ჯანელიძეს 47 აღწერილობაში მალანურობაც შეაქვს (N43–დან N47 აღწერილობის ჩათვლით), მაგრამ ჩვენ აუცილებლად არ მივიჩნიეთ მალანურობის აღწერების დაკავშირება ,,ყეენობის'' ტრანსფორმირებასთან იმდენად, რამდენადაც აქ მეფისა და დადიანის ურთიერთქიშპობაა აღწერილი და არა ხალხის რევოლუციური ბრძოლა ცარისტული რუსეთის მმართველობის წინააღმდეგ. და მაინც, ერთი რამ უნდა ითქვას: მალანურობა, ცხადია, დიდად განსხვავება ტრადიციული ყეენობისაგან. პროფ. დ. ჯანელიძეს მიაჩნია, რომ მალანურობა ყეენობის მეგრულ სახესხვაობას წარმოადგენს. ვამთავრებთ რა ,,ყეენობის'' ზოგად დახასიათებას, საჭიროდ მიგვაჩნია, ჩვენი აზრი გამოვთქვათ ტერმინ

,,ყეენობის“ გაჩენასთან დაკავშირებით. საქმე ის არის, რომ ჩვენ, ერთი მხრივ, ვამბობთ, რომ ,,ყეენობა'' უძველესი (წარმართული) ხანის საკულტო სანახაობაა, ხოლო, მეორე მხრივ, ტერმინ ,,ყეენობის'' შემოსვლას ვუკავშირებთ ,,ყეენობის'' განმტკიცებას საქართველოში. ამ წინააღმდეგობრივ მსჯელობაში ერთი სრულიად ცხადი და უკამათოა: ყეენობის გაჩენამდე ტერმინი ,,ყეენობა“ წინასწარ ვერ გაჩნდებოდა, მაგრამ რა ვუყოთ ძველ წარმართულ სანახაობას, რომელიც ტრადიცია ყეენობად მოიხსენიებს, ჩვენი აზრით, ამ წინააღმდეგობიდან თავის დახსნის ერთადერთი გზა ასეთია: ადრე არსებული (წარმართობის დროიდან) სახალხო სანახაობა ასახავდა ორ ძალას შორის ანტაგონისტურ, მტრულ დამოკიდებულებას, ოღონდ, ცხადია, მას ,,ყეენობა'' არ ერქვა. ეს სანახაობა საუკუნეებით ცოცხლობდა და საუკუნეებით აჩვენდა ქართველთა ბრძოლას მტრული ძალის (თუ ძალების) წინააღმდეგ.

მტრული ძალების წინააღმდეგ ბრძოლას, სამწუხაროდ, ადგილი ჰქონდა ბიზანტიელების, ირანელების, არაბების და ა. შ. არსებობის დროსაც. ,,ყეენობა'' კი იყო ამ მტრული ძალის მხატვრულად განზოგადოებული სახე.

შემდეგში, როცა ,,ყეენობა'' გავრცელდა და ისიც ზუსტად იგივე მტვრულ ძალას წარმოადგენდა. ხალხმა იმ მტრულ ძალას კონკრეტული სახელი მოუძებნა და ,,ყეენი“ დაარქვა. ოღონდ ყეენია არა მარტო ის, რომელიც XVII-XVIII საუკუნეებში ჩნდება, არამედ ისიც, ვინც წარმართობის დროსაც არსებობდა და იგივე ფუნქციას ასრულებდა. ასე ამგვარად, ,,ყეენის" შინაარსის ზრდასთან ერთად მოცულობაც გაიზარდა. ასეთი ფაქტი მეცნიერების ისტორიამ უამრავი იცის.

მოვიყვან რამოდენიმე მაგალითს: არისტოტელეს ეკუთვნის ნაშრომი, რომელიც, ,,პერი ფსიქე“ უწოდა, თავისი შინაარსით ის, რასაკვირველია, ფსიქოლოგი იყო, მაგრამ მაშინ ტერმინი (ცნება) ,,ფსიქოლოგისა“ არ არსებობდა და ამიტომაც მას, ბუნებრივია, ფსიქოლოგიას არავინ უწოდებდა. ახლა არ არსებობს „ფსიქოლოგიის ისტორიის“ სახელმძღვანელო, რომელშიდაც „პერი ფსიქე“ არ შედიოდეს, როგორც ერთ-ერთი პირველი ნაშრომი ფსიქოლოგიაში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „ფსიქოლოგიის“ ცნების მოცულობა იმ დონემდე გაფართოვდა, რომ მან თავიც შიგნით „პერი ფსიქეც“ მოიცვა.

მეორე: ისევ არისტოტელეს სახელთანაა დაკავშირებული. მას ეკუთვნის ნაშრომი ,,პოეტიკა“, ახლა, როცა არსებობს ესთეტიკა, დაბეჯითებით ვამბობთ, რომ ეს ნაშრომი არის ესთეტიკაში. მანამდე, საუკუნეების განმავლობაში, მას სხვა სახელი ერქვა. მეცნიერება

„ესთეტიკა“ 1750 წელს ეწოდა ამ მეცნიერებას, როცა ბაუმგარტენმა ,,ესთეტიკის“ ორი ტომი გამოსცა.

მესამე: მეცნიერება ,,პედაგოგიკა“ XVII საუკუნეში შეიქმნა და მისი ფუძემდებელია იან ამოს კომენსკი. მაგრამ პედაგოგიკა იმ დროიდან შეიქმნა რაც კაცობრიობამ ,,Homo Sapience“-ს საფეხურს მიაღწია – როგორ იწოდებოდა იან ამოს კომენსკამდელი პედაგოგიკა? თავისთავად ცხადია, იგი პედაგოგიკად არ შეიძლება წოდებულიყო .

მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ ბევრის შეიძლება. მაგრამ მოდით იმ აზრს დავუბრუნდეთ, რომ ,,ყეენობის“ ცნების შინაარსი გაიზარდა და იგი დღეს ყველა დამპყრობლის, ყველა მტრული ძალის განზოგადოებული სახელია.

ამრიგად, თუ ,,ყეენობის'' დღესასწაულს განვითარებაში /დინამიკაში/ განვიხილავთ და არა სტატიკაში, მაშინ მის შინაარსში შაჰ–აბასიც ჩაეტევა, მურვან–ყრუც, აღა–მაჰმად–ხანიც, თამაზ–ხანიც, რუს ხელმწიფეც და ბევრი სხვა ვინმეც.

ის აზრი, რომ ,,ყეენობა'', ერთი მხრივ, უძველესი სანახაობაა, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი საქართველოში ,,ყეენობის'' შემოსვლამდე ვერ გაჩნდებოდა ამ აზრს, თავისთავად ცხადია, ყველა მეცნიერი იზიარებს. ერთ-ერთი ასეთი მეცნიერია ალექსანდრე ხახანაშვილი. იგი თავის ,,სიტყვიერების ისტორიაში“ წერდა: წარმართული დღესასწაულების მოგონება შერჩენია ქართველ ხალხს ყველიერის დროს გატარებაში (დათო–დათვი, ბერიკაობა, ჩაღჩობა) დიდი მარხვის ორშაბათს ,ყეენობის'' დაწესებით და სხვა. ის გვაგონებს ზამთრისა და ზაფხულის ბრძოლას. ბრძოლას, რომელიც თავდება ზაფხულის გამარჯვებით. თვით სახელწოდებაც კი ამ დღესასწაულისა გვარწმუნებს, რომ ძველ წარმართულ ნაშთს დაერთო რაღაც ისტორიული მოგონება სპარსეთის გავლენის დროისა. პირგათხუპნილი ყეენის წყალში ჩაგდება ნიშანია მასზე გამარჯვებისა, სულ ერთია ავხსნით ამ გარემოებას ისტორიულად თუ სიმბოლურად“.[152] რაც შეეხება საკითხს, მაინც რა ერქვა იმ უძველეს სანახაობას მანამ, სანამ მას ,,ყეენობა“ დაერქმებოდა, სამწუხაროდ, ისევ ღიად რჩება.

[152] ალ. ხახანაშვილი, ქართული სიტყვიერების ისტორია, თბ. 1914წ. გვ.8

&3. 3. ახალი ქართული დღესასწაულები და სანახაობანი

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მანამ, სანამ საქართველო რუსეთიის იმპერიის ნაწილს წარმოადგენდა და შესაბამისად, რუსული მმართველობის ხელში იყო, ქართველი ხალხი ცდილობდა ,,ყეენობის“ სახალხო დღესასწაული არა მარტო შეენარჩუნებინა, არამედ მას თავისი აქტუალობა და სოციალური მნიშვნელობა არ დაეკარგა. ამიტომ იყო, რომ მას შემდეგ, რაც ,,ყეენობა“ ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართულ სანახაობად გადაიქცა, როგორც ამას ქალბატონი ჯულიეტა რუხაძე წერს, მთავრობა ოფიციალურად კრძალავდა ამ დღსასწაულის ჩატარებას, ჯერ დაიწყეს იმით, რომ იგი ქალაქგარეთ გაიტანეს, რომ მასზე დამსწრეთა რიცხვი შემცირებულიყო და ხალხს თანდათანობით დაევიწყებინა იგი, მაგრამ ამითაც რომ ვერ მიაღწიეს საწადელს, საერთოდ აკრძალეს იგი, სრულიად ცალსახა იყო, რომ მეფის მთავრობას ეშინოდა ამ სახალხო დღესასწაულის და ყოველმხრივ ცდილობდა, თუ ბოლომდე ვერ გააუქმებდა, ჩართულიყო მაინც დღესასწაულის მართვაში. პოლიციის მოხელეებმა მოინდომეს ყეენობა ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართულ დღესასწაულის ნაცვლად, პირიქით, ცარიზმის ძლევამოსილების გამომხატველ დღესასწაულად გადაექციათ, მაგრამ ყეენობაში თანამედროვეობის ელემენტების შეტანა ხალხმა სხვა მიმართულებით წარმართა –რაც შეიძლება მეტი სიძულვილი გამოეხატა ცარიზმისადმი.

ქალბატონი ჯულიეტა რუხაძე ყეენობის ზოგადი სანახაობიდან მაინც ცალკე გამოჰყოფს თბილისურ ყეენობას, რადგან მიაჩნია, წარმართული მითოლოგიის წიაღიდან გამოსული ბერიკაობა–ყეენობა თანდათან საერთო სანახაობად გაერთიანდა და ქართველი ხალხის დამპყრობლებთან გმირული ბრძოლის გამომხატველად იქცა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით ქალაქური, მეტადრე თბილისური ყეენობა გამოირჩევა.[153]

შემდეგ იგი დეტალურად აღწერს, თუ როგორ იწყებდა ,,ყეენობისათვის'' მზადებას ერთი კვირით ადრე მთელი ქალაქი, კერძოდ, იგი ასახელებს სეიდაბადის ხელოსნებს, ფეიქრებს, ხუროებსა და მჭედლებს, რომელთაც დიდძალი სამუშაო სამუშაო უჩნდებოდათ, რამდენადაც ამზადებდნენ ხის ხმლებსა და ხანჯლებს /ხაზს ვუსვამთ ხის და არა ლითონის/ საცერალებსა და შურდულებს, ყეენისა და სანახაობაში მონაწილე სხვა პერსონაჟთა ნიღბებსა და ტანსაცმელს.

ორშაბათ დღეს, სწორედ დიდმარხვის პირველ დღეს იწყებოდა ყეენისა და მისი თანმხლები პირების მოკაზმვა. ყეენი სპარსულად იყო მორთული, თავზე მაღალი, წოწოლა

[153] ჯ. რუხაძე, ხალხური დღესასწაულები და თანამედროვეობა. თბ.1980,გვ.31.

ქუდი ეხურა და სახე გამურული ჰქონდა. ყეენის მხლებლები სულ სხვადასხვა ფერის ტანსაცმელში იყვნენ გამოწყობილნი. მყვირალა ფერის მოსასხამი ეცვათ და სახე მთლად გამურული ჰქონდათ.

ქალაქს, ყეენის გარდა, მეფეც ჰყავდა, ქალაქი ორ ბანაკად იყო გაყოფილი (მეფე სამეფო ტანსაცმელში იყო გამოწყობილი). ერთ ბანაკს მეფე და მისი ამალა წარმოადგენდა, მეორეს– ყეენი და მისი თანმხლები პირები.

დღესასწაულის დაწყებისას პირველი ყეენი და მისი დედოფალი გამოჩნდებოდნენ, ისინი სახედარზე ან აქლემზე იყვნენ ამხედრებულნი, აშკარა იყო, რომ ყეენი ჩქარობდა ქალაქის აღებას თან ხარკის აკრეფასაც ახერხებდა თავისი მოხელეების დახმარებით. ყეენს სურდა, რაც შეიძლება ჩქარა მიეღწია სეიდაბადის მაღლობამდე, სადაც მისთვის ტახტი იყო გამზადებული. ასე ,,ბატონობდა“ ყეენი შუადღემდე, შუადღისას კი მდგომარეობა რადიკალურად იცვლებოდა. თავისი მოხელეები ყეენს მოახსენებდნენ - ქალაქი აჯანყდა და შენი ჩამოგდება სურსო. ყეენი ბრაზდებოდა თავის ხალხს მოუწოდებდა–ჭკუა ესწავლებინათ განდგომილთათვის.

შეტაკება მთაწმინდის სერზე ეწყობოდა, ჯერ ორივე მხარე შურდულებით, ხმლებით, ხელჯოხებით იბრძოდნენ, მერე კი ხელჩართული კრივი იმართებოდა. ცხადია, ამ ბრძოლაში მეფე იმარჯვებდა, მეფის ხალხი დამარცხებულ ყეენს და მის დედოფალს სახედრებზე პირუკუღმა სვამდა, მტკვრის პირას მიჰყავდა და წყალში ჰყრიდა.

ხალხი სიხარულით ხვდებოდა ყეენისაგან ქალაქის დახსნას. იწყებოდა სახალხო ზეიმი, ზეიმობდნენ მეფის მომხრეები. ყეენის მომხრეები კი ქალაქგარეთ გადიოდნენ და იქ ქეიფობდნენ.

როგორც ქალბატონი ჯულიეტა რუხაძე წერს, შემდეგში დღესასწაულმა კიდევ უფრო იცვალა სახე და ამის ნიმუშად იმას ასახელებს, რომ ამჯერად თვითონ თბილისში რამოდენიმე ,,ყეენობა'' ეწყობოდა, ყოველ უბანს თავისი ყეენი ჰყავდა, კარგია თუ ცუდი ეს? ერთმნიშვნელოვნად ამის თქმა ძნელია, მაგრამ მთავარი ეს კი არაა, არამედ მთავარი ისაა, რომ საუკუნეებით განმტკიცებულმა ყეენობის დღესასწაულმა სახე და ელფერი იცვალა, შეიცვალა გარემოც და შეიცვალა ყეენობის შინაარსიც.

შემდეგი მიზეზი ,,ყეენობის'' შეცვლისა იყო ის, როგორც ეს ზემოთაც იყო ნახსენები, ის ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართულ სანახაობად გადაიქცა. რამდენადაც ჩვენთვის იმის

თვალ-ყურის მიდევნებაა მთავარი, თუ როგორ იცვალა ფორმაც და შინაარსიც ყეენობამ, როგორ განვითარდა და ტრანსფორმირდა იგი. ქალბატონ ჯულიეტა რუხაძის ეს დაკვირვება ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია. ცარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ამსახველი ეპიზოდები მხოლოდ მას შემდეგ გამოჩნდა ,,ყეენობის'' სანახაობაში, რაც რუსიფიკატორული პოლიტიკის მავნე სოციალური შედეგებმა საზოგადოების მოთმინების ფიალა აავსო.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ კარგა ხანს ხალხური სანახაობების კვალი არ ჩანდა, მხოლოდ XX საუკუნის 50–60–იანი წლებში დაიწყო ახალი მხატვრული სანახაობების გაჩენა. ერთ-ერთი ასეთი სანახაობა არის **,,თბილისობა".** ამ სანახაობით ჩვენი დაინტერესება იმან გამოიწვია, რომ, როგორც ზოგი ავტორი ამბობს, ,,თბილისობა'' ,,ყეენობის'' ერთგვარი გაგრძელებაა, ოღონდ, ცხადია, მნიშვნელოვანი სახეცვლილებით, აქ უკვე აღარც ცარიზმის ნაშთი ჩანს და არც ადამიანების მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია. ,,თბილისობა" ახალი ქვეყნის ერთ–ერთი პირველი და სერიოზული სანახაობაა.

ინერნეტში არის სტატია ,, ყეენობა" და ,,თბილისობა" რომლის უცნობი ავტორი წერს, რომ „თბილისობა" არა ქალაქ თბილისის რომელიმე უბნის, არამედ მთელი დედაქალაქის და სრულიად საქართველოს დღესასწაულია.[154] პირველი „თბილისობა" ჩატარდა 1979 წლის 28 ოქტომბერს. ეს ტრადიცია შემდგომშიც შენარჩუნდა და „თბილისობა" ოქტომბრის ბოლო შაბათ – კვირას იმართებოდა ხოლმე, თუმცა ბოლო ხანებში დღესასწაულმა იმავე ოქტომბრის თვის დასაწყის შაბათ – კვირას გადმოინაცვლა.

როგორი იყო კომუნისტებისდრინდელი ,,თბილისობა?" უპირველეს ყოვლისა, იგი, როგორც უკვე ითქვა, მთელი ქალაქის დღესასწაული იყო. ეწყობოდა ფაეტონებით სვლა თბილისის ძველ უბნებში, მტკვარზე ტივებით გასეირნება, ყარაჩოხელთა ქეიფი იგივე ტივზე, გამოჩენილი ადამიანებისათვის საპატიო თბილისელის წოდების მინიჭება და მრავალი სხვა.[155]

კონცერტზე, რომელიც, როგორც წესი, რიყეზე იმართებოდა, მონაწილეობას იღებდნენ ჩვენი ქვეყნის უნიჭიერესი მომღერლები, მსახიობები, საზოგადო მოღვაწეები.

---

[154] Blog.mediamaill.ge, „ყეენობა" და „თბილისობა",11 ნოემბერი, 2013, გვ.1 (გადამოწმებულია 2015 წლის 28 ნოემბერს)

[155] იქვე, გვ.2

კონცერტები იმართებოდა არა მარტო რიყეზე, არამედ თბილისის ყველა უბანში, ყველგან უკრავდა ორკესტრი და მღეროდნენ მომღერლები.

ამ დღესასწაულის მთავარი ნაკლი ის იყო, რომ მას აკლდა ის,რაც მთავარია ამ ტიპის დღესასწაულებში - **სახალხოობა.** იგი მთავრობისა და ხელისუფლების დაწესებული დღესასწაული იყო. ამ დღესასწაულისათვის საგანგებოდ ემზადებოდნენ თბილისის პარტიის რაიკომები, იმართებოდა პარტიის აქტივის შეკრებები და ბოლოს, რაიკომების შეჯიბრი იმაში, ვინ მეტად მოაწონებდა თავს საქართველოს კომპარტიის პირველ მდივანს, ბატონ ედუარდ შევარდნაძეს, ეს, ცხადია, ამ დღესასწაულის ნაკლი იყო. პირდაპირ რომ ვთვათ, იგი მთავრობის მიერ დადგმული სანახაობა იყო, რომელსაც აკლდა ბუნებრიობა, გულრფელობა, უშუალობა და ა. შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ,,თბილისობამ" არნახულად გრანდიოზული მასშტაბები მიიღო, სამწუხაროდ, იგი, როგორც უკვე ითქვა, მაინც ვერ იქცა ჭეშმარიტ სახალხო დღესასწაულად. კაცმა რომ თქვას, ეს გასაგებიცაა. სახალხო დღესასწაულებს ხალხი საუკუნეებით ქმნის და იგი ვინმეს დადგენილებით არ იქმნება. სახალხო დღესასწაულებს „სახალხო" იმიტომ ჰქვია, რომ მას თავისი ერთი შემქმნელი არა ჰყავს. ცხადია, ოდესღაც იგი რომელიმე ერთმა პიროვნებამ შექმნა, მაგრამ მან საუკუნეების განმავლობაში ისეთი ტრანსფორმაცია განიცადა, იმდენ ხელში გაიარა, იმდენი აზრის მობილიზება გახდა აუცილებელი, რომ მისი პირვანდელი "შემქმნელის" სახელი დავიწყებას მიეცა და დარჩა როგორც სახალხო დღესასწაული.

ტრადიციული სახალხო დღესასწაულების ერთ-ერთი აუცილებელი ნიშანი ის იყო, რომ მასში ხალხი მასობრივად იყო ჩართული. ამიტომაც იყო ეს ზეიმი ნამდვილი სახალხო ზეიმი. ახალი დღესასწაულების (აქ, ცხადია, მარტო "თბილისობა" არ იგულისხმება) ნაკლი ისაა, რომ მასში ზეიმობს უმცირესობა, ხალხთა მასა - კი მაყურებელია.

დარჩება თუ არა ,,თბილისობა" სახალხო დღესასწაულად?! ამ კითხვას დრომ, პრაქტიკამ უნდა გასცეს პასუხი იმდენად, რამდენადაც პრაქტიკა არის ჭეშმარიტების კრიტერიუმი. აი, რას წერს პროფ. როზა გაფრიდაშვილი ამის თაობაზე: „მართალია, დღესაც ბევრი ტრადიცია იქმნება, მაგრამ „ახლებს" ის ნაკლი აქვთ, რომ ზეიმობს უმცირესობა, ხალხის მასა კი მაყურებელია"[156]. აგრძელებს რა „თბილისობის" დღესასწაულზე მსჯელობას, რ. გაფრინდაშვილი ამბობს: „თბილისობაზე" რაიონებიდან ჩამოტანილი და გამოფენილი

[156] გაფრინდაშვილი რ., ფსიქოლოგია ქართულ ფოლკლორში, თბ. 2014, გვ.11

პურმარილი მხოლოდ ქალაქში მცხოვრები უახლოესი ნაცნობ- მეგობრებისათვისაა განკუთვნილი. უმრავლესობა - მათი „ლხინის“ მაყურებელია. სასაქონლო პროდუქტი კი ჩვეულებრივ ფასებში, ან უმნიშვნელო ფასდაკლებით იყიდება. არადა, სახალხო ზეიმმა ყველა ოჯახში უნდა შეაღწიოს“.

რაც შეეხება ძველი სახალხო დღესასწაულების მიმართ საბჭოთა ხელისუფლების უარყოფით დამოკიდებულებას, ამას ისინი უწოდებდნენ ბრძოლას ცრურწმენებისა და მავნე ტრადიციების წინააღმდეგ. ამასთან დაკავშირებით გვინდა, ასეთი განმარტება გავაკეთოთ: დავიწყოთ იმით, რომ, ჯერ ერთი, მავნე ტრადიცია არ არსებობს. არსებობს მავნე საქციელი, მავნე ქმედება, მაგრამ ტრადიცია მავნე არ შეიძლება იყოს იმ მარტივი მიზეზების გამო, რომ ტრადიცია საუკუნეებით მკვიდრდება, ხოლო რაც მავნეა და ხალხისთვის მიუღებელი, იგი საუკუნეებს ვერ გაუძლებს. მერე მეორე, რწმენა არ შეიძლება იყოს ცრუ. თუ საქმე რელიგიურ რწმენას ეხება, რელიგიური რწმენა არის ღვთის უმაღლესი ნდობა, რომელიც იმით განსხვავდება მეცნიერული ცოდნისაგან, რომ არავითარი დასაბუთება არ სჭირდება.

მაგრამ მოდით ისევ „თბილისობას“ დავუბრუნდეთ. ფაქტია, რომ იგი არის ყველაზე დიდი, ყველაზე მასშტაბური დღესასწაული ყველა სხვა ახალ დღესასწაულთა შორის. უაღრესად მნიშვნელოვანია საქართველოს ძველი დედაქალაქის - **მცხეთობის აღნიშვნა**, იგივე სვეტიცხოვლობა, რომელიც იმართება ქ. მცხეთის საკათედრო ტაძარში სვეტი-ცხოველში ახალი სტილის 14 ოქტომბერს. იგი დაწესებულია საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ სადიდებლად „კვართისა საუფლოჲსა და სვეტისა ღმრთივბრწყინვალისა და მირონმდინარისა“. ამ დღეს ასევე აღინიშნება მეფე მირიანისა და დედოფალ ნანას, წმინდა სიდონიასა და აბიათარის ხსენებაც.

გადმოცემის მიხედვით, ჯერ კიდევ ქრისტეს ჯვარცმამდე მცხეთელ ებრაელებს შესთავაზეს გაეგზავნათ მათი წარმომადგენლები ქრისტეს ჯვარცმაზე დასასწრებად. მცხეთელმა ებრაელებმა ასეთად თავიანთი ორი წარმომადგენელი შეარჩიეს - ელიოზი და ლონგინოზი. მათ ჯვარცმის გადაწყვეტილების მიღებაში არავითარი მონაწილეობა არ მიუღიათ, მაგრამ ჯვარცმას დაესწრნენ და ისიც კი მოახერხეს, რომ იესო ქრისტეს კვართს დაუფლებოდნენ და მცხეთაში ჩამოეტანათ. მცხეთაში ჩამოტანილი ეს სიწმინდე ელიოზმა თავის დას, მართლმორწმუნე სიდონიას გადასცა, იგივე გადმოცემის მიხედვით, სიდონიამ კვართი მკერდში ჩაიკრა და სული განუტევა. რაკი სიდონიას კვართი ისეთი სიძლიერით

ჰქონდა ჩაკრული მკერდში, რომ მიცვალებულისაგან მისი დაცილება ვერ მოხერხდა. ამიტომ ელიოზმა თავისი და კვართითურთ დაკრძალა.

სიდონიას საფლავზე მშვენიერი ნაძვის ხე ამოსულა. მხოლოდ ოთხი საუკუნის შემდეგ, პირველი ქრისტიანი მეფის მირიანის ბრძანებით მოუჭრიათ ეს ხე ხუროებს, რომ დაეჭრათ და ქრისტიანული ეკლესიის ასაშენებლად გამოუყენებიათ. ხე შვიდ ნაჭრად დაჭრეს, რომ ეკლესიის სვეტებად გამოეყენებინათ. მაგრამ მოხდა ისე რომ ერთ-ერთ სვეტს, „სახილველად საკვირველს და სასწაულმოქმედს“, ძვრა ვერ უყვეს მანამ, სანამ საქმეში წმინდა ნინო არ ჩაერია.

აი, როგორ არის აღწერილი ეს ვითარება მთავარეპისკოპოს ანანია ჯაფარიძის წიგნში „საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორია“: ეკლესიის შვიდი სვეტი რომ დაამზადეს, ექვსი სვეტი აღმართეს საჭირო ადგილას,მაგრამ მეშვიდე სვეტს ძვრა რომ ვერ უყვეს, აცნობეს მეფე მირიანს. მირიანი მოვიდა უამრავი ადამიანის თანხლებით, „მოიტანეს მრავალღონე მანქანები“, მაგრამ სვეტი მაინც არ დაიძრა. მაშინ „დადგა წმინდა ნინო, განაპყრო ხელნი და დაიწყო ლოცვა ღმრთის მიმართ“. საბოლოოდ მაინც წმინდა ნინოს ღვთისადმი აღვლენილმა ლოცვამ შეძლო ის რაც რიჟრაჟის დადგომისას იხილა მეფე მირიანმა და უამრავმა სხვა ადამიანმა. „მათ საკვირველება იხილეს - ნათელით გაბრწინებული სვეტი ცამოდიოდა თავის ადგილზე თითქოსდა ზეციდან. და დადგა თავის ხარისხზედ და დაემყარა მას კაცთაგან ხელის შეუხებლად. ნეტარი იყო ის ჟამი, რამეთუ ამ დროს შიშითა და სიხარულით აღივსო ქალაქი მცხეთა“.[157] ასე აშენდა სვეტიცხოვლის ტაძარი იმ ადგილას, სადაც ქრისტეს კვართი იყო დავანებული, ტაძარი, რომელიც, როგორც ცნობილია, დასაწყისში ხის იყო. ისტორიულად ამ დღეს იმართებოდა დიდი წირვა და მრავალი მლოცველი მოდიოდა საკლავითა და უსისხლო შესაწირავით. წირვის შემდეგ მლოცველები ტაძრის გალავანში შლიდნენ სუფრას და იმართებოდა პურობა.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის (1991წ.) შემდეგ მცხეთობის დღესასწაული აღდგა და ოფიციალურ უქმე დღედ გამოცხადდა. ტრადიციულად ამ დღეს წირვას სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი, უწმინდესი და უნეტარესი ილია მეორე აღავლენს ხოლმე სვეტიცხოველში. ამ დღეს, როგორც წესი, მცხეთა, კერძოდ კი სვეტიცხოველი, სავსეა ქვეყნის სულ სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული მომლოცველებით. გულს განსაკუთრებით ის ახარებს, რომ მომლოცველთა რიცხვი წლიდან წლამდე იზრდება

[157] მთავარეპისკოპოსი ანანია ჯაფარიძე, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორია, ტ. პირველი, გამომცემლობა „მერანი“, თბ. 1996, გვ. 163-164

და მათ შორის ბევრია ახალგაზრდა. წირვა-ლოცვის დასრულების შემდეგ იმართება დიდი სახალხო სეირნობა მცხეთის ქუჩებში.ზეიმში მონაწილეობას იღებენ ხალხური შემოქმედების ანსამბლები, ცნობილი საესტრადო მომღერლები. იმართება ხალხური რეწვის ნიმუშების გამოფენა-გაყიდვა რას არ შეხვდებით აქ: საუცხოო ნოხებსა და ფარდაგებს, კერამიკას, ჭედური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს. ჭეშმარიტად სასიამოვნოა ის ფაქტიც, რომ ამ დღეს სვეტიცხოვლის ეზოში ბევრი უცხოელი სტუმარი იყრის თავს. მცხეთობის სახალხო ზეიმი, როგორც წესი, სულ სხვადასხვა სახის სპორტული შეჯიბრებებით სრულდება.

აღსანიშნავია, სახალხო დღესასწაული მიძღვნილი ქ. ქუთაისისადმი. **„ქუთაისობა“** ის სახალხო ღესასწაულია, რომელიც ყოველი წლის 2 მაისს იმართება ქუთაისში. ორმაისობა ნამდვილი სახალხო დღესასწაულია იმდენად, რამდენადაც მასში ჩართულია ქალაქის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი. ამ სანახაობის მხილველი სრულიად უცხო ადამიანიც კი დარწმუნდება, რომ ზეომობს მთელი ქალაქი. ზეიმი იმართება არა მარტო ქალაქის ცენტრში, ქალაქის ბაღისა და ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მიმდებარე ტერიტორიაზე, არამედ ქალაქის გარეუბნებშიც. სახალხო კარნავალის მონაწილეები სხვადასხვა ზღაპრის პერსონაჟთა კოსტიუმებით არიან გამოწყობილნი. ისინი ამ სამოსით დადიან ქალაქში და თავიანთი წვლილი შეაქვთ საერთო საზეიმო განწყობილების შექმნაში. ხალხმრავლობაა ქალაქის ცენტრალურ პარკშიც. აქ იმართება ხოლმე შეჯიბრი სპორტის სხვადასხვა სახეში, მათ შორის, ფარიკაობაში, კრივსა და ჭიდაობაში და ასევე ქართულ საბრძოლო ხელოვნებაში.

გარდა „თბილისობისა“, ,,მცხეთობისა“ და „ქუთაისობისა“, ქართველ ხალხში დიდი პოპულარობით სარგებლობს სახალხო დღესასწაული **„ვაჟაობა“.** დიდი მწერლებისა და პოეტების, თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწეების საპატივცემულოდ სხვა ბევრი სახალხო დღესასწაული და ზეიმი იმართება დღევანდელ საქართველოში, მაგრამ მათი სრული ჩამოთვლა და დახასიათება დიდად გაზრდიდა სადისერტაციო ნაშრომს, რომლის მოცულობა მკაცრად შემოფარგლულია და თანაც გარკვეულწილად დაგვაცილებდა უძველეს საკულტო რიტუალებს „ბერიკაობასა“ და „ყეენობას“. ამიტომ ახალ დღესასწაულებზე მსჯელობას მეტად აღარ გავაგრძელებთ.

თავი მეოთხე

ხალხური სანახაობების /„ბერიკაობა“, „ყეენობა”/ მხატვრული გაფორმების განვითარების ტენდენციები.

XX საუკუნის ქრონოლოგიურ ფარგლებში ,,ბერიკაობა – ყეენობის'' სანახაობრივი ფორმების განვითარებაში შეინიშნება რამდენიმე სპეციფიკური ტენდენცია, გადაჯაჭვული მათი განვითარების ეტაპებთან. მაგალითად, ურბანიზაციის პროცესის მატებასთან ერთად, აშკარად იგრძნობა წინა საუკუნეების მაარქაიზირებელი სანახაობრივი ელემენტების აღდგენის სურვილი. ამავდროულად ტექნიკურ პროგრესთან, სანახაობრივ–ტექნიკურ, მატერიალურ საშუალებათა მრავალფეროვანი ფორმების ფლობასთან ერთად, სანახაობითი მხატვრული გადაწყვეტის ამოცანათა მასშტაბური განხორციელების, სხვადასხვა ხელოვნების სინთეზურ ფორმათა (კინო, ვიდეო, მუსიკა, პერფორმანსი) გამოყენების გაცილებით მეტი შესაძლებლობა გაჩნდა. აშკარაა, ამგვარი მასშტაბების მაარქაიზირებელი ელემენტებით (ძველი ნიღბების მხატვრული სახეების, ეთნოგრაფულ კოსტიუმებთან მიმსგავსებულის) ისტორიზმის პრინციპის დაცვით შესრულებული სანახაობებისადმი საზოგადოების ფართო მასების მოთხოვნილების ზრდაც, არა მხოლოდ ქალაქების, არამედ სოფლის ტიპის დასახლების პირობებშიც.

აქედან გამომდინარე, ვთვლით, რომ აუცილებელია შესწავლილ იქნეს ტრადიციული სანახაობრივი ფორმების („ბერიკაობა-ყეენობა“) ურთიერთკავშირი მისი განხორციელების ტექნიკურ –ნოვაციურ საშუალებებთან სინთეზში. უფრო სწორად, ჩვენი ეთნოკულტურული ფასეულობის აღორძინებისათვის გათვალისწინებული უნდა იქნეს მათი დიალექტიკური კავშირი. აღნიშნული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის მიზნით კი, აუცილებლად მიგვაჩნია, მეტ–ნაკლებად უცვლელი სახით შემოვინახოთ ამ ისტორიული სანახაობრივი პლასტების ვიზუალური მხარე. რაც ხანი გადის, მით უფრო მასობრივი ხასიათი ენიჭება აღნიშნულ ტრადიციულ სანახაობებს, რაც მათი უფრო მეტი დემოკრატიზაციისაკენ სვლის გამოვლენილი ტენდენციაა. პირველ რიგში, ამ დემოკრატიზაციაში იგულისხმება ნიღბების და კოსტიუმების მხატვრული სახეების ადვილად შესრულებადი ფორმების დანერგვა, რაც კიდევ უფრო გაზრდის ამ სანახაობებში ჩართული მოსახლეობის მასშტაბურობის ხარისხს.

მასობრიობის ზრდასთან ერთად კი, ეთნო – ფოლკლორულ სანახაობების მხატვრული გაფორმების პლასტების მნიშვნელობა კიდევ უფრო არის ფოკუსირებული.

მსოფლიო თეატრის ისტორიის გამოცდილებას თუ გავიხსენებთ, XIX – XX ს.ს. მიჯნაზე კულტურის ვიზუალური ხელოვნებების ყველაზე მნიშველოვან დარგს – თეატრი წარმოადგენდა. ამის საფუძველზე, იმ დროს წარმოიქმნა მასობრივ სანახაობათა ისეთი თეორიები, რომელშიც ფოლკლორული სანახაობების, ისეთების, როგორებიცაა ,, ბერიკაობა-ყეენობა'' თეატრალიზებული ფორმებიც მოიაზრება. აღნიშნულ თეორიებში, ცნება ,,თეატრი" გაფართოებულ მნიშვნელობას იძენს და, ერთგვარი ექსპანსიონისტური ხასიათის გამო, თავის თავში არამხატვრულ ფორმებსაც მოიცავს. ამ ტენდენციაზე, თავის დროზე მიუთითებდა ნ. ევრეინოვი.[158]

მასობრიობის პრინციპმა თავი იჩინა თეატრალური ტრადიციების გადასინჯვის მოთხოვნილების გაჩენაში. ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ აღორძინების ხანიდან მომდინარეობდა და აქტუალურობას სძენდა ანტიკურ და შუა საუკუნეების თეატრალურ სისტემებს.[159] თუკი ანტიკური და შუასაუკუნეებრივი თეატრალური სისტემა, XX ს. მასობრივი კულტურის თანახმიერი იყო, ფოლკლორულ–მასობრივ სანახაობებმაც, როგორიც იყო XIX ს.–ში ტრანსფორმირებული ,,ბერიკაობა–ყეენობა'', წინასწარმეტყველურად წარმოაჩინეს ტექნიკური ნოვაციების გათვალისწინებით ტრადიციული მხატვრული მოდიფიცირებული ფორმების შექმნის შესაძლებლობა.

მასობრივ სანახაობათა მხატვრული გაფორმების განვითარების მეორე ეტაპი დაკავშირებულია მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა დაფუძნებასთან. მათ დამკვიდრებასთან ერთად, თეატრალურმა სანახაობებმა თითქოს მეორე პლანზე გადაინაცვლეს, ყოველ შემთხვევაში, თეატრალური სისტემები, ორიენტირებული მასობრივ მაყურებელზე, ნაკლებ აქტუალური გახდა და ადგილი დაუთმო სანახაობათა არასცენიურ ფორმებს. შეიქმნა შთაბეჭდილება, თითქოს ,,თეატრალიზებულმა კულტურამაც" თანდათან პოზიციები დაკარგა (კინო, ვიდეო, ტელე ხელოვნებასთან შედარებით). საცნაური გახდა ახალი ტენდენცია თეატრალიზებული სანახაობების მიერ ვიდეოარტისგან ფორმების სესხებისა. აშკარაა, რომ ამ შემთხვევაში, ტექნიკურ სანახაობრივი ფორმა უფრო საინტერესო გახდა მაყურებლისთვის (კინოხელოვნების ლიდერობით).[160]

---

[158] Еврейнов Н. Театр как таковой, СПБ. 1912, ст.12

[159] Гвоздев А. О Театре, (О смене театральных систем), Л. 1926, ст. 40

[160] Хренов К. Развитие и функционироание зрелишных форм в контексте култъуры. (сборник ,,искусство в системе культуры." Л. 1987),стр. 156.

მესამე ეტაპი, დაკავშირებულია იმ პერიოდთან, როდესაც ტექნიკურმა საშუალებებმა ერთგვარი მოყირჭება გამოიწვიეს ფართო საზოგადოებაში და ნოსტალგია გაჩნდა ძველი ტრადიციულ ფორმათა შეძლებისდაგვარად ხელუხლებლად წარმოჩენისა, მაგრამ უფრო მცირე მასშტაბით, უფრო კამერულ, მყუდრო გარემოში. მასშტაბურობის შემცირებასთან ერთად, მეტი აქცენტი იქნა გადატანილი თეატრალიზებული სანახაობის თითოეულ დეტალზე, მისი მხატვრულ გაფორმების ხარისხზე, რადგან მასშტაბის შემცირებამ მოთხოვნილება გაზარდა ხელით შესრულების ხარისხის ამაღლებაზე. საგანგებოდ იქმნებოდა არაჩვეულებრივი ნიღბები, იკერებოდა კოსტიუმები ესკიზების მიხედვით, (სწორედ „ბერიკაობა“ „ყეენობის“ ესკიზებზე მოუხდა მუშაობა ამ სტრიქონების ავტორსაც, მისი სტუდენტები კი ამ ესკიზების მიხედვით კერავდნენ კოსტიუმებს და ამზადებდნენ ნიღბებს).

მეოთხე ეტაპი, ამჟამად მიმდინარე პერიოდია და იგი იწყება 2001 წლიდან აღნიშნულ პერიოდში, როდესაც კომპიუტერიზაციამ არნახული მასშტაბი მიიღო, კვლავ გაჩნდა საშიშროება (მეორე ეტაპის მსგავსად), რომ ციფრული ტექნოლოგიები ჩაანაცვლებენ ხელით შექმნილს, ტრადიციულ ვიზუალურ ფორმებს, თუმცა სწორედ დღეს ყველაზე აქტუალურია მხატვრულ ფორმათა სანახაობრივი სექტორის კიდევ უფრო გაფართოება. ახალი სახვითი შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოყენება – აუდიტორიის არნახულ ზრდასთან შესაბამისობაში.

როდესაც ვსაუბრობთ სახალხო სანახაობათა მხატვრულ გაფორმებაზე, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს თეატრალიზებულ სანახაობასთან, როგორც სინთეზურ ხელოვნებასთან. ამ შემთხვევაში მისი გაანალიზება უნდა მოხდეს ეგრეთწოდებული სახილველის ამ სინთეზში შემავალი ცალკეული კომპონენტის, როგორც სივრცობრივი პლასტიკურის (იგულისხმება სცენოგრაფიული - სცენის მოწყობა, განათება, ბუტაფორია), ისე საგნობრივ – სტატიკური არტიფაქტების (ნიღაბი, კოსტიუმი) და სხვა აქსესუარების (ჯოხი, ზარი, ქოლგა და სხვ.) ერთობლიობაში შემავალი სტრუქტურების მორფოლოგიურ – სტილისტური შესწავლის საფუძველზე.

ვინაიდან, მაყურებლის მიერ მხატვრული აღქმა წარმოებს დროში, ,,ბერიკაობა – ყეენობის'', როგორც ტრადიციული სახალხო სანახაობათა „არსებობის“ გასახანგრძლივებლად გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ. ამ შემთხვევაში ეს სანახაობები ემსგავსებიან დროით ხელოვნებათა დარგებს. თუმცა სახვითობის (ანუ მხატვრული მხარის) გამოცალკავება

საერთო პლასტიკურ დროით სახილველისაგან თვალნათლივ გვიჩვენებს, ერთი შეხედვით კონტრასტული ტრადიციული ნიღბების მხატვრული სახის შენარჩუნების მცდელობასაც და მეორეს მხრივ, ცვალებადი დროის ადეკვატურ დანაწევრებულ ფორმაშეგრძნებას. სწორედ ეს იძლევა ტრადიციულის-გათანამედროვეობის, დროის მოთხოვნების შესაბამისი ტრანსფორმაციის საინტერესო სურათს.

& 4. 1. ფერები და ფერთა სიმბოლიკა ქართულ საკულტო სანახაობებში

ყოველი საკულტო სანახაობა სავსეა ფერებით. შეიძლება ითქვას, რომ ფერთა სიჭრელე, მათი კალეიდოსკოპი ყოველი სანახაობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. ფერები აძლევს ამ სანახაობებს შნოსა და ლაზათს, ხდის მათ მიმზიდველსა და ესთეტიკურად სასიამოვნოს. იმას, რომ მთელმა რიგმა სანახაობამ (მათ შორის, ,,ყეენობამ და ბერიკაობამ'') საუკუნეებს გაუძლო და დღემდე აგრძელებენ არსებობას, ისიც განაპირობებს, რომ ეს სანახაობები ფერთა ზეიმს წარმოადგენენ. ფერთა სიმრავლეს ქმნის ნაირნაირი ნიღბები, საკარნავალო სვლები, სადღესასწაულო კოსტიუმები.

სრულიად ნათელია, რომ ფერები მარტო სასიამოვნო აღსაქმელი როდია, როგორც ამბობენ, მარტო თვალს როდი ახარებს, არამედ იგი გარკვეული ნიშნებისა და სიმბოლოების მატარებელიცაა. სწორედ ეს თვისება სძენს მას საიდუმლო ელფერს და, გარდა ესთეტიკურისა, გარკვეულ ინტელექტუალურ-შემეცნებით დატვირთვასაც ანიჭებს. საილუსტრაციოდ თუნდაც თეთრი და შავი ფერები ავიღოთ. თეთრი ფერი მსოფლიოს ხალხთა უდიდეს ნაწილში უბიწოების, უმწიკვლოების, სისპეტაკის, სიწმინდის, კდემამოსილების, ქალწულებრივი უმანკოების, ღვთაებრივი სიწმინდის სიმბოლოა. შავი ფერი კი პირიქით, მსოფლიოს ხალხთა უმეტეს ნაწილში სიკვდილის, მწუხარების, ბნელი ზრახვების, ბოროტების, გლოვის, ტანჯვის და საერთოდ ყოველგვარი ნეგატიურის სიმბოლოა. ამიტომაც არის „ყეენობაში“ ყეენი, ან მუქი ფერით გამურული, ანდა სულაც შავი ფერის. ყეენი ხომ ჩვენი ხალხის მტრების (სულერთია არაბი იქნებოდა იგი, ბიზანტიელი, მონღოლი, თურქი თუ სპარსი) სიმბოლო იყო.

ზემოთ ჩვენ მხოლოდ ორი ფერი დავასახელეთ. ანალოგიური სიმბოლური დატვირთვა აქვს ნებისმიერ სხვა ფერსაც, რომლებზედაც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა. მანამდე კი იმაზე ვიმსჯელოთ თუ რა არის ფერი, როგორ ახასიათებენ მას ფსიქოლოგები,

უფრო ზუსტად კი ფერთა ფსიქოლოგიის (როგორც ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი დარგის) სპეციალისტები.

ფერის მეცნიერული განმარტება ასეთია: ფერი არის სინათლის გარკვეული სიგრძისა და სიხშირის ტალღები. შესაბამისად, სხვადასხვა სიგრძისა და სიხშირის ტალღებს სულ სხვადასხვა ფერი შეესაბამება და მას ყველა ნორმალური მხედველობის მქონე ადამიანი ერთნაირად აღიქვამს. ამიტომ, როცა ჩვენ ვამბობთ; „ცარცი თეთრია“ ან „დროშა წითელია“, გვაქვს იმის ღრმა რწმენა, რომ მას სხვა ადამიანებიც ისევე თეთრად ან წითლად აღიქვამენ, როგორც ჩვენ.

ფერის მეცნიერული შესწავლისას ფერის აღქმა დაცლილია ყოველგვარი სუბიექტური „მინარევებისაგან“. და მართლაც, მეცნიერი ისე ლაპარაკობს ფერებზე, რომ არსად არ ამჟღავნებს, მოსწონს თუ არა ეს ფერები, ან ჩამოთვლილ ფერთაგან, რომელია მისთვის უფრო სასიამოვნო, ნაკლებად სასიამოვნო, თუ სულაც უსიამოვნო. იგი პრინციპულად არ ამჟღავნებს თავის სუბიექტურ დამოკიდებულებას ამ ფერებისადმი. ფერი ამ შემთხვევაში მისთვის შესწავლის, დაკვირვების ობიექტია და მეტი არაფერი. როგორც უკვე ითქვა, მეცნიერისთვის თეთრი ფერი გარკვეული სიგრძისა და სიხშირის ტალღებია და სხვა არაფერი. მაგრამ სხვაა ფერი მეცნიერებაში და სხვაა ფერებისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება. შეიძლება თამამად ითქვას: სამყაროს სრულყოფილება წარმოუდგენელია ფერების გარეშე. ამიტომაა, რომ, როცა შოთა რუსთაველი თავისი პოემის „ვეხისტყაოსნის“ პირველსავე სტროფში აღწერს სამყაროს შექმნის ისტორიას, ცხადია, არც ფერებს ივიწყებს. გავიხსენოთ:

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,

ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,

ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,

მათგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა“.

ცხადია, მხოლოდ გენიოსს შეეძლო ერთ სტროფში ჩაეტია სამყაროს შექმნის მთელი ისტორია (კოსმოგონია), სადაც არც „ზეგარდმო არსნი“ არ არიან დავიწყებულ- ნი, არც ცა და მიწა, არც მზე, მთვარე და ვარსკვლავები, არც მთები, ზღვები და ოკეანეები (ანუ „ქვეყანა“) და არც ბუნების გვირვინი - ადამიანი. და აი, ამ ერთ სტროფში, სადაც მთელი „შესაქმეა“ დატეული, არც ფერები არაა დავიწყებული, ნიშნად იმისა, რომ სამყაროს სრული ჰარმონია

წარმოუდგენელია ნაირნაირი ფერების, ანუ მშვენიერების, სილამაზის გარეშე. ამიტომაც გასაგებია, რომ ფერებისადმი ინტერესი უძველესი დროიდან მოდის. რაც შეეხება ფილოსოფოსთა დამოკიდებულებას ფერებისადმი, ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა: „ყველა ცოცხალი არსება ისწრაფის ფერებისაკენ“. თანამედროვე ფსიქოლოგიაზე დაყრდნობით, უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას: „ფერისაკენ ისწრაფის“ თვით უსულო საგნებიც კი იმდენად, რამდენადაც ფერის გარეშე არცერთი საგანი არ აღიქმება. ფერი ნებისმიერი საგნის არსებობის აუცილებელი პირობაა. უფერო საგნები არც არიან რეალობაში და, ცხადია, არც აღიქმებიან. აქ ლაპარაკია როგორც ფერის შეგრძნებაზე, ისე მის აღქმაზე (ცნობილია, რომ ფერის შეგრძნება არ არსებობს ფერის აღქმის გარეშე, თუმცა ჯერ ფერის შეგრძნებაა და მერე მისი აღქმა). ადამიანი აღიქვამს ფერს (საგნის ფერს). ფერის შეგრძნება გულისხმობს უსაგნო ფერს, „წმინდა ფერს“. ასეთი რამ მიუწვდომელია ადამიანისათვის. ადამიანი რომ საგნის ფერს აღიქვამს, იქ უკვე შედის ფერის შეგრძნება, როგორც ამ ფერის აღქმის შემადგენელი ნაწილი. ამდენად, ფერის შეგრძნება მხოლოდ აბსტრაქციის გზით გამოიყოფა ფერის აღქმისაგან. ამასთან დაკავშირებით აკად. რევაზ ნათაძე წერს: „შეგრძნებები აღქმის გარეშე არ განიცდებიან. ადამიანი გარემოს განიცდის აღქმისა და არა შეგრძნებების სახით, ე.ი. საგნებისა და არა საგნობრიობას მოკლებულ თვისებათა სახით“ [161]

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ფერის შეგრძნება არ არსებობს ფერის აღქმის გარეშე, მაგრამ ზოგჯერ (თუმცა ძალზე იშვიათად) სუბიექტი, მისი გარკვეულ პირობებში ყოფნის გამო, აფიქსირებს შეგრძნებას („წმინდა შეგრძნებას“), რომელიც მყისვე საგნის აღქმად გადაიქცევა. ერთი ასეთი შემთხვევა თავად რ. ნათაძესაც აქვს აღწერილი: „გაღვიძების მომენტში (ლაპარაკია მის გაღვიძებაზე) მწვანე ფერი აღქმული იყო როგორც უსაგნო და სივრცეში ლოკალიზაციას მოკლებული „სიმწვანე“, რომელმაც უმალვე მის მიმართ ყურადღების გამახვილებასთან ერთად გადაინაცვლა მწვანე ხის მიმართულებით ეზოში და ხედ, ე.ი. ხის აღქმად გადაიქცა. „წმინდა სიმწვანის“ ხის მწვანე ფერად გადაქცევის ეს მოძრაობა სავსებით თვალსაჩინოდ იყო განცდილი. სრულიად უდავოა, - აგრძელებს რ. ნათაძე, -რომ თვალის გახელის მომენტში, აღქმის აქტის შესრულებამდე, ეზოში მდგარი ხის მწვანე ფერით თვალის ბადურის გაღიზიანებისას ერთ მომენტში აღმოცენდა მწვანე ფერის შეგრძნება (ლოკალიზაციას მოკლებული „სიმწვანე“), რომელიც ამ მწვანე ფერის აღსაქმელად სუბიექტის წარმართვისთანავე „გასაგნობრივდა“ - გამოეყო სუბიექტს და მის გარეთ მდგარ მწვანე

[161] რევაზ ნათაძე,ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ. 1956, გვ.42

საგნად (მწვანე ფოთლად) გადაიქცა.[162] როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი მეცნიერული ცოდნა ფერთა შესახებ არისტოტელემ მოგვცა. არისტოტელეს შემდეგ კი, ფერის კვლევა გააგრძელა მისმა მოწაფემ თეოფრასტემ, რომელმაც სპეციალური ტრაქტატიც კი მიუძღვნა ფერებს. თეოფრასტეს დამსახურება ფერთა კვლევის საქმეში (ისე როგორც ხასიათის კვლევის საქმეში) კარგად არის დახასიათებული ირინე დარჩიას საინტერესო ნაშრომში „ფერის ფენომენი ბერძნულ ტრაგედიაში“.

დღეს ფერთა მეცნიერული კვლევის საქმეში ბევრი რამ არის დადასტურებული. კერძოდ, დადასტურებულია ის, რომ, გარდა კინესთეტიკური შეგრძნებებისა და ასევე ყნოსვის, გემოს, სმენის, შეხების შეგრძნებებისა, არსებობენ მხედველობის შეგრძნებები, ანუ სინათლისა და ფერის შეგრძნებები და რომ მათი გამომწვევი ფიზიკური გამღიზიანებელი არის სინათლე ე.ი. ელექტრომაგნიტური ტალღების გარკვეული სიგრძე და სიხშირე . როგორც აკად. რ. ნათაძე ამბობს, მხედველობის შეგრძნებების გამომწვევი რხევის დიაპაზონი საკმარისად დიდია. იგი თავსდება ელექტრომაგნიტური ტალღების დაახლოებით შემდეგ სიგრძეთა შორის 396 მილიმიკრონიდან 760 მილიმიკრონამდე. მეცნიერებისთვის ზუსტადაა ცნობილი, თუ რა სიგრძისა და სიხშირის ტალღები რა ფერის შეგრძნებას იწვევს ნორმალური მხედველობის მქონე ადამიანში. ასე მაგალითად, 760 მილიმაკრონის ტალღა წითელი ფერის შეგრძნებას იწვევს, 600 მილიმაკრონის სიგრძისა- ნარინჯისფერის შეგრძნებას. უმოკლესი ტალღა (360 მილიმიკრონი) იისფერის შეგრძნებას იწვევს. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მეცნიერება მხედველობის შეგრძნებებს ორ ჯგუფად ჰყოფს: სინათლის შეგრძნებებად და ფერების შეგრძნებებად. პირველს უწოდებენ ნეიტრალურ ფერების, ანუ უფერო (აქრომატული) ფერების შეგრძნებებს, მეორეს კი სპექტრალური, ანუ ფერადი (ქრომატული) ფერების შეგრძნებებს.

როგორც რ. ნათაძე წერს, ნეიტრალური ფერები წარმოადგენენ რუხი ფერების ელფერებს, თეთრისა და შავის ფერის ჩათვლით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის სინათლის ხარისხის რიგი, დაწყებული მაქსიმალურად ნათელი, ე.ი თეთრით და გათავებული სინათლის მინიმალური ხარისხით, ე.ი შავით ეს ის ფერებია, რომელთაც ჩვენ კინო ან ტელეეკრანზე ვხედავთ იმ შემთხვევაში, როცა გამოსახულება არაფერადია, ანუ შავ-თეთრია.

[162]რევაზ ნათაძე,ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ. 1956, გვ.43

აკად. რ. ნათაძის აზრით, ნეიტრალური ფერები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან მხოლოდ ერთი თვისებით-სინათლის ხარისხით[163]. ყოველი ორი ნეიტრალური ფერი იმით განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ერთი უფრო ნათელია, მეორე კი-უფრო ბნელი. რაც მეტია სინათლის ხარისხი, ე.ი რაც უფრო ნათელია ნეიტრალური ფერი, მით უფრო უახლოვდება იგი თეთრს (მით უფრო ბაცი რუხია იგი) და, პირიქით, რაც ნაკლებ ნათელია ნეიტრალური ფერი, მით უფრო უახლოვდება იგი შავს.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ნეიტრალური ფერების რომელობითი განსხვავება მათ სინათლის ხარისხს ემთხვევა[164].როგორც უკვე ითქვა, სპექტრალური ანუ ქრომატიული ფერები ეწოდება იმ ფერებს, რომლებიც წმინდა სახით გვეძლევა სპექტრში. ეს ფერებია: წითელი, ნარინჯი, ყვითელი, მწვანე, ცისფერი, ლურჯი და იისფერი (ცნობილია, რომ, ამ თანმიმდევრობით არიან ეს ფერები წარმოდგენილი ცისარტყელაში).[165]

ფერებზე რომ ვსაუბრობთ, ისიც უნდა ითქვას, რომ თითოეული სპექტრალური ფერი სხვადასხვა ელფერით ვლინდება, ანუ ჩვენ შევიგრძნობთ არა ერთი სახის წითელს, არამედ წითელი ფერის მრავალ ელფერს. ასეთივე მდგომარეობა გვაქვს სხვა ფერების მიმართაც. მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ თვალი არჩევს რომელიმე ფერის თითქმის ორას ელფერს. სპეციალურად გავარჯიშებული თვალი კი (მაგალითად, მხატვრის თვალი) გაცილებით მეტ ელფერს შეიგრძნობს.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტრალურ ფერებში შედიან წითელი, ნარინჯი, ყვითელი, მწვანე, ცისფერი, ლურჯი და იისფერი, მათგან მაინც გამოიყოფა 4 მთავარი ფერი: წითელი, ყვითელი, მწვანე და ლურჯი. დანარჩენი ფერები იმიტომ არ არიან მთავარი ფერები, რომ ისინი იმ ოთხ მთავარ ფერთა შორის გარდამავალ ფერებს წარმოადგენენ. ასე მაგალითად, ნარინჯისფერი წითელსა და ყვითელს შორის გარდამავალი ფერია, იისფერი გარდამავალი ფერია ლურჯსა და წითელს შორის, ცისფერი ლურჯსა და მწვანეს შორისაა გარდამავალი[166].

რამდენადაც ჩვენი ამოცანა არის არა ფერების მეცნიერული დახასიათება, არამედ ფერის ადგილის ხაზგასმა ხელოვნებაში და ფერთა ზემოქმედება ადამიანზე, მის განცდებსა და ემოციებზე, მის გუნება-განწყობილებაზე. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ძირითადი სხვაობას სპექტრალურ ფერებს შორის იძლევა ფერის ტონი, სინათლის ხარისხი და სიმაძღრე.

---

[163] რევაზ ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ.1956, გვ. 84
[164] იქვე, გვ.84
[165] იქვე, გვ. 85.
[166] იქვე, გვ. 85.

რაც შეეხება ფერის შეგრძნების ზემოქმედებას ადამიანზე, ამაზე საინტერესო მოსაზრებები ჯერ კიდევ გოეთემ გამოთქვა.მან სპექტრალური ფერები „თბილ“ და „ცივ“ ფერებად იმის მიხედვით გაყო,თუ როგორ ზემოქმედებენ ისინი ადამიანზე.[167]

XXI საუკუნის გადმოსახედიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ გოეთემ ფერთა სიმბოლიკით ფაქტობრივად იწინასწარმეტყველა დიჯიტალური ფერწერის, ანუ მედია-არტის წანამძღვრები. მან, ასევე უდიდესი ყურადღება მიაქცია ადამიანთა ფსიქიკაზე ფერის ზემოქმედების საკითხს.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ირინე აბესაძე თავის ნაშრომში „გოეთე - ხელოვნების თეორეტიკოსი“[168] აღნიშნავს, რომ გოეთეს მოძღვრების მიხედვით, რომელიც მან დაახლოებით 1772 წელს შექმნა სახელწოდებით „მოძღვრება ფერთა შესახებ,“ წერია, რომ სინათლე დაუნაწევრებელი მთელია და მისი განათების ხარისხი განისაზღვრება სიბნელესთან მისი მიმართებით. გოეთეს აზრით, ფერის სიმბოლური შინაარსის გახსნა არის ადამიანის ბუნებასთან თანაშემოქმედების შედეგი. ამ თანამშრომლობისას კი, ადამიანი არის შემმეცნებელი სუბიექტი და ამავდროულად შემოქმედი – მხატვარიც. ამ ორმხრივ პროცესში ჩართულია ემოციები, ანუ განცდა, აღქმის შეგრძნებითი კომპონენტი. აქედან გამომდინარე,ნებისმიერ ფერს გააჩნია სულზე ზემოქმედების ზნეობრივ-ემოციური ძალა. ესა თუ ის საგანი არა თავისი საგნობრივი, არამედ ფერადოვანი ასოციაციებით ახდენს შთაბეჭდილებას და განაპირობებს ადამიანის ამა თუ იმ სულიერ განწყობას. ამრიგად, გოეთე აღიარებს, რომ კონკრეტულ ფერებს კონკრეტული შთაბეჭდილების და ზემოქმედების მოხდენა შეუძლიათ რეციპიენტზე. ადამიანზე ზემოქმედების მიხედვით, გოეთე ფერებს ყოფს დადებითად და უარყოფითად, დადებითი ფერებია: ყვითელი. მოწითალო – ყვითელი (ნარინჯისფერი), ხოლო უარყოფითი ფერებია: ლურჯი, მოწითალო-ლურჯი და მოლურჯო-წითელი. პირველი ჯგუფის ფერებს შეუძლიათ ადამიანზე აქტიური ზემოქმედება, სიცოცხლის წყურვილის მინიჭება და ქმედითუნარიანობის ამაღლება. მეორე ჯგუფის ფერებს კი, პირიქით, პასიურობის, მელანქოლიის, მოუსვენრობის შეგრძნების გამოწვევა. მწვანე ფერი კი ნეიტრალურობას ინარჩუნებს. პროფესორი ირინე აბესაძე გოეთეზე , როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსზე, საუბრისას, ხაზგასმით აღნიშნავს: „დიდი გერმანელი მოაზროვნე თვლიდა, რომ ცალკეული ფერების ზემოქმედება ადამიანში კონკრეტულ

[167] რევაზ ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ.1956, გვ. 97.

[168] ი. აბესაძე, გოეთე–ხელოვნების თეორეტიკოსი, აკაკი წერეთლის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სამეცნიერო ჟურნალი, ტომი IX, ქუთაისი, 2007, გვ.5.

შთაბეჭდილებას და განწყობას აღძრავს. ამით კი, სული, რომელიც ისწრაფვის განცდათა გამთლიანებისაკენ, ერთგვარად დასაზღვრულია. სულის სრულყოფისაკენ ამ სწრაფვისას კი, იბმევა პარალელები ფერადოვან ჰარმონიასა და ადამიანის სულიერ მდგომარეობას, ანუ ფსიქიკის ჰარმონიას შორის. ფერის ოპტიკური ბუნებიდან გამომდინარე, მყისიერად ჩნდება მეორე ფერიც, რომელიც არსებულ ფერთან თანამეზობლობაში ქმნის ფერადოვანი წრის მთლიანობას. ზუსტად ასევე, ადამიანის სულიც მთლიანობისკენ და ყოვლისმომცველობისაკებ ისწრაფვის. ფერის ადამიანზე ზემოქმედების თვალსაზრისით გოეთეს ასევე მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, ფერთა დახასიათება მათი განათების ძალის მიხედვით. ასე მაგალითად, დადებითი /აქტიური/ ფერები შავთან შეფარდებისას მომგებიანია მიღებული შთაბეჭდილების ინტენსივობის გამო, უარყოფითი /პასიური/ ფერები შავ ფერთან თანამეზობლობისას აგებენ, ხოლო თეთრთან მომგებიან პოზიციაში იმყოფებიან, ვინაიდან სიცოცხლით სავსე განწყობას ქმნიან. აღსანიშნავია, რომ გოეთე ფერადოვან სიმბოლიკაზე მსჯელობისას ამა თუ იმ ერის კულტურაზე ფერის ზემოქმედების დახასიათების ცდასაც იძლევა. დიდი მწერალი თვლიდა, რომ ჭრელ და მყვირალა ფერს უპირატესობას კულტურულად ჩამორჩენილი ერები ანიჭებენ, დაწინაურებული ცივილიზაციები კი, პირიქით, მათდამი უარყოფით დამოკიდებულებას ავლენენ“.[169] აღსანიშნავია,რომ გოეთეს ზემოაღნიშნული დაკვირვება ექსპერიმენტულად დაადასტურა ცნობილმა ფსიქოლოგმა, ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის ფუძემდებელმა ვილჰელმ ვუნდტმა. გოეთესა და ვუნდტის კვლევის შედეგებს დღესაც დიდი პრაქტიკული გამოყენება აქვთ ფერთა თერაპიაში. ასე მაგალითად, დეპრესიულ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს ნარინჯისფერი განათების პირობებში ამყოფებენ, აგზნებულ მდგომარეობაში მყოფ პარანოიკებს კი, პირიქით, ლურჯ განათებას უქმნიან და ა.შ. ცნობილია ისიც, რომ აღგზნებულ მდგომარეობაში მყოფ ნერვულ ავადმყოფებს ურჩევენ მწვანე ტყის, ცისფერი ზღვის ან მწვანე მინდვრის ცქერას და ა.შ.[170] ლურჯი ფერის სიმბოლიკაზე და მის ზემოქმედების ძალაზე საინტერესო საინტერესო განმარტებებს იძლევა მკვლევარების ზაზა აბზიანიძის და ქეთევან ელაშვილის ერთობლივი, მეტად მნიშვნელოვანი გამოცემა ,,სიმბოლოთა ილუსტრაციული ენციკლოპედია“.

---

[169] ი. აბესაძე, გოეთე - ხელოვნების თეორეტიკოსი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სამეცნიერო ჟურნალი, ტომი IX, ქუთაისი, 2007, გვ. 5

[170] რ. ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ.1956, გვ. 97

ლურჯი - ტიპიური ზეციური ფერია. რაც უფრო იმსჭვალება ადამიანი ამ ფერით, მით უფრო მეტი სიმშვიდე ეუფლებამას. ჩამუქებისას ის შავისკენ მიილტვის და არაადამიანური ნაღველის ელფერს იძენს. ის წააგავს რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანის უსასრულოდ წვდომას, რომელსაც არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს დასასრული“[171]

ლურჯი ფერის ამგვარი ინტერპრეტაცია ემყარება ამ ფერის ორსაწყისიანობას: წითელი (ლტოლვა, გზნება, ცეცხლი) გადადის ლურჯში (ინტელექტი, სიმშვიდე, წყალი ან ცა), ამიტომ ქრისტიანული იკონოგრაფიის უძველეს ნიმუშებში ქრისტესა და ღვთისმშობლის სამოსი იისფერია, რაც მიგვანიშნებს ღვთისმშობლის უბიწოებისა და ყრმა იესოს თვინიერებაზე[172].

ლურჯი ფერის საინტერესო დახასიათებას იძლევა ცნობილი აბსტრაქციონისტი მხატვარი კანდინსკი თავის ნაშრომში „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“.[173] იგი ამბობს „რაც უფრო უძიროა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ, აღვიძებს მასში სიწმინდისადმი და ზეგრძნობიერებისადმი სწრაფვას“.

„სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედიაში“ იისფერის ფსიქოლოგიური ეფექტის დასადგენად ასეთი მაგალითია დასახელებული: ტესტმა, რომელიც 1600 უმცროსი ასაკის მოწაფეს ჩაუტარდა, ცხადყო, რომ გამოკითხულთა 75%-მა აღიარა იისფერის დამამშვიდებელი ეფექტი (ლიუშერის ფერითი ტესტი). სწორედ ამიტომ სარგებლობს ეს ფერი დიდი პოპულარობით კათოლიკურ ეკლესიაში. სწორედ ამიტომ მიიჩნევენ მას „წინააღმდეგობათა ჰარმონიის სიმბოლოდ“[174]. ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებული ფერი არის მწვანე ფერი. იგი აღმოცენების, განახლების ბუნების გამოცოცხლების ფერია, ამიტომ უყვართ ადამიანებს ზამთრის ძილის შემდეგ ბუნების გაცოცხლების, განახლების მაჩვენებელი მცენარეთა გამწვანება, მწვანე ბალახის აბიბინება. როგორც გაცოცხლების, განახლების სიმბოლო, იგი იმედის მომცემი ფერია. მას განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა არა მარტო ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში, არამედ ისლამურ სამყაროშიც, როგორც ზ. აბზიანიძე და

---

[171] ,,სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“, ,,ბაკმი“,2007, გვ.92

[172] იქვე, გვ.92

[173] ვასილ კანდინსკი, სულიერების შესახებ ხელოვნებაში, 1911.მასალა აღებულია წიგნიდან: „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“, ,,ბაკმი“,2007, ტ.2, გვ. 82

[174] რევაზ ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ.1956, გვ.83

ქ. ელაშვილი წერენ, „ევროპის ქვეყნებში მწვანე ფერის სიმბოლიკა ძირითადად მაინც წარმატებას, აღორძინებას, სტაბილურობას განასახიერებდა“[175].

ზემოთ უკვე ითქვა, არცერთი ფერი არაა ისეთი, რომელსაც მსოფლიო ყველა ხალხში ერთნაირი სიმბოლური დატვირთვა გააჩნდეს. გავიხსენოთ: თუ ევროპელისათვის თეთრი სიწმინდის სისპეტაკის, უბიწოების და ა.შ გამოხატულებაა, ჩინეთისა და იაპონიაში იგი ტრადიციულად სამგლოვიარო ფერია. აქ ეს იმიტომ გავიხსენეთ, რომ მწვანე ფერიც არა მარტო განახლების, გაზაფხულის ფერია, არამედ იმქვეყნიურ არსებათა მისტიკურ ფერადაც გვევლინება.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ,,ბერიკაობა-ყეენობაში'' გამოყენებული ნიღბების და კოსტიუმების შეფერილობისადმი (ფერებისადმი) მაყურებელთა დამოკიდებულება ორგვარი იყო და არის: სუბიექტური (ანუ ინდივიდუალური) და ობიეტური (ანუ ისეთი, როგორიც სხვებსაც აქვს). ეს ნიშნავს, რომ ყოველ ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს მისი საყვარელი ფერები, რომელიც არ ემთხვეოდეს მეორე ადამიანის საყვარელ ფერებს. ეს განსხვავებულობა ადამიანთა ყოველდღიურ ყოფიერებაშიც აისახება და ელემენტარულად გამოიხატება ტანსაცმლის, ინტერიერის ან ავტომობილის შერჩევაში. ობიექტური კი ემთხვევა ფერის სიმბოლურ მნიშვნელობას, რაზედაც ჩვენ ზემოთ ვრცლად ვისაუბრეთ.

ფერებისადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების გარდა, არსებობს ფერებისადმი საუკუნეებით ჩამოყალიბებული კოლექტიური დამოკიდებულება, სადაც ფერს მყარი სიმბოლური მნიშვნელობა და დატვირთვა გააჩნია და რასაც ასევე საუკუნეების განმავლობაში უცვლელად ინახავდნენ სულ სხვადასხვა საკულტო სანახაობები, რელიგიური და სახალხო დღესასწაულები. ნაწილობრივ ამაზე ზემოთაც გვქონდა მსჯელობა. ახლა კი უფრო დაწვრილებით ვისაუბროთ მათზე.

პროფ. ზაზა აბზიანიძე და ქეთევან ელაშვილი თავიანთ წიგნში „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“ აღნიშნავენ, ფერთამეტყველების ისტორია საუკუნეთა სიღრმეში იღებს სათავეს. საგულისხმოა, რომ თითქმის ყველა უძველეს ცივილიზაციაში სამი ძირითადი ფერი დომინირებდა. ეს იყო თეთრი, შავი და წითელი.

[175] ვასილ კანდინსკი, სულიერების შესახებ ხელოვნებაში, 1911.მასალა აღებულია წიგნიდან: „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ,,ბაკმი“,2007, ტ.2, გვ.86

როგორც უკვე ითქვა, თეთრი სინათლის აბსოლუტური ფერია და ამიტომაც უმანკოების, უბიწოების, სიწმინდის, სისპეტაკის, ღვთაებრიობის სიმბოლოა იმთავითვე-დასავლურ კულტურაში. თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ თეთრი ტრადიციულად სამგლოვიარო ფერია ჩინეთსა და იაპონიაში. თეთრი და წითელი სიცოცხლის სიმბოლოებია, ოღონდ თუ თეთრი მშვიდობაა, წითელი ომია!, რაც შეეხება შავ ფერს, იგი მსოფლიოს უმეტეს ხალხებში სიკვდილის, მწუხარების, სიბნელის, უმეცრების, ბოროტების ფერია და გლოვისა და მწუხარების მომასწავლებელია. ეს ვითარება კარგად ჩანს როგორც ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მითებში, ზღაპრებში, ლეგენდებში, თქმულებებში), ისე ქართველი პოეტების ლექსებსა და პოემებში.

ზ. აბზიანიძისა და ქ. ელაშვილის მიხედვით, კოლუმბისდროინდელ ამერიკაში მაიას ტომებში ფერები ქვეყნიერების ოთხ მხარეს გამოხატავდნენ: აღმოსავლეთი - წითელი იყო, დასავლეთი - შავი, ჩრდილოეთი - თეთრი და სამხრეთი - ყვითელი.

ცნობილია ისიც, რომ ძველ ბაბილონში შვიდი ძირითადი ფერი შვიდ პლანეტას შეესატყვისებოდა: ყვითელი და ოქროსფერი-მზის ღვთაებას, თეთრი და ვერცხლისფერი-მთვარის ღვთაებას, ცისფერი ან მწვანე-მერკურის ღვთაებას, ყვითელი ფერი-ვენერას, მარსი-წითელი იყო, იუპიტერი-ნარინჯისფერით ან ძოწისფერით გამოიხატებოდა, სატურნის ფერი შავი იყო.

როგორც ზ. აბზიანიძე და ქ. ელაშვილი წერენ, ფერთამეტყველების თავისებური სისტემა შექმნა ქრისტიანობამ. აქ ოთხი ძირითადი ფერი იყო გამოყოფილი: თეთრი-უბიწოების, უმწიკლოების, სისპეტაკის სიმბოლო. ცისფერი-ზეციური საუფლოს სიმბოლო. დროთა განმავლობაში თეთრი ფერი მამა ღმერთის სიმბოლო ხდება. ცისფერი ძის ანუ მაცხოვრის სიმბოლო, წითელი-სულიწმინდის, მწვანე-რწმენის სიმბოლო. შავი-გლოვისა და მწუხარების. ასე ჩამოყალიბდა ოთხი კანონიკური ფერი ქრისტიანობაში: თეთრი, მწვანე, წითელი და შავი. დროთა განმავლობაში მათ მიემატა იისფერი. ამ ფერებმა დღემდე შეინარჩუნეს ის სიმბოლური დატვირთვა, რაც ჯერ კიდევ წარმართობის დროს ჰქონდა. ქართულ მითოლოგიაში თეთრი ფერი ზესკნელის ფერია და ღმერთთან, სამზეოსთან ასოცირდება, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქორწილში დედოფალს თეთრ კაბას აცმევენ, როგორც სიმბოლოს გამრავლებისა, სიცოცხლის განახლებისას, ბედნიერებისა და სიხარულისა და პირიქით, შავი სამოსი გლოვის, მწუხარების ნიშანია.

შავი ფერი რომ გლოვის, წუხილის, მწუხარების, სევდის გამომხატველი ფერია, ამაზე მიანიშნებს გამოთქმები: შავი დღე გაუთენდა, შავად არის საქმე, შავბნელი დრო შავი დღე დაადგა, შავი ჭირი, სახე გაუშავდა.

მსოფლიო მითოლოგიაში ასევე გავრცელებულია წითელი ფერი, როგორც ზ. აბზიანიძე და ქ. ელაშვილი წერენ, წითელი საღებავით (ოხრით) არის შესრულებული ჯერ კიდევ გამყინვარების პერიოდის მღვიმეების კედლებზე შემორჩენილი ნახატები-ნადირობის სცენები, პირველყოფილი ადამიანი ნებისმიერ ობიექტს, რომლის გაცოცხლებაც უნდოდა, სისხლის (წითელ) წვეთებს აპკურებს. ცნობილია ისიც, რომ ნეანდერტალელები თავიანთ მიცვალებულს სახეზე ოხრის ფხვნილს აყრიდნენ. აქედან კი იმ დასკვნის გამოტანა შეგვიძლია, რომ წინარეისტორიული ადამიანის წარმოდგენაში სისხლი (ან მისი სიმბოლური შენაცვლება-წითელი ფერი) სულთან იყო გაიგივებული.

სისხლის, როგორც წარმართული რელიქტის შესახებ, ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხური ყოფის რწმენა- წარმოდგენებში, საინტერესო მსჯელობა აქვს ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს გელა ქისტაურს თავის ნაშრომში[176], ,,სისხლი, როგორც წარმართული რელიქტი“

სისხლი რომ გარდაცვლილი სულის ძალის შემატების საქმეს ემსახურება, გელა ქისტაურის აზრით, ეს კარგად ჩანს ქართული მითოლოგიური პოემის „ამირანი“-ს ერთი მონაკვეთის მიხედვით. კერძოდ კი: ამირანი და მისი ძმები გარდაცვლილი ცამცუმის საფლავზე დაკლავენ საკლავს და სისხლისაგან სრულად დაწრეტენ, რათა გაციებულ ცხედარს, უფრო კი გარდაცვლილის სულს, ძალა შემატებოდა. ამ ცნობის მიხედვით, სისხლი საიქიო ცხოვრებაში მყოფ ადამიანთათვის ძალის მიმცემად გვევლინება.

მკვლევარ გელა ქისტაურის აზრით, ქართულ ეპოსშიც რომ მნიშვნელოვანია სისხლის დანიშნულება, ამის მაგალითად გამოდგება ღვთისშვილ „იახსარის“ მიერ დევებთან ბრძოლის ამსახველი სურათი, კერძოდ კი: როდესაც იახსარი გამოედევნება გაქცეულ დევს, ეს უკანასკნელი თავის გადარჩენის მიზნით, ჩადის აბუდელაურის ტბაში, სადაც იახსარულ ჩაჰყვება თან და მოკლავს მას. მოკლული დევის სისხლი ტბას გადაეფარება, რის გამოც იახსარი ვეღარ ამოვა ტბიდან მანამ, სანამ ეს სისხლი არ მოსცილდება ტბის ზედაპირს, ამის

[176] გელა ქისტაური, ,,წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში” საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ. 2012. გვ.104.

გამო იახსარის ერთგული ყმები აბუდელაურის ტბასთან დაკლავენ ოთხრქა-ოთხყურა ცხვარს, რომლის სისხლსაც ჩაღვრიან ტბაში, რის შედეგადაც ტბის ზედაპირს მიეცემა ტბიდან ამოსვლის საშუალება. ამ ცნობის მიხედვით, დაასკვნის გ. ქისტაური, სისხლით შექმნილ წინააღმდეგობას კვლავ სისხლით ძლევენ.[177]

გურამ ყიფიანის მიერ კოლხეთისა და იბერიის წარმართული ტაძრების შესწავლის შედეგად ზოგ წარმართულ ტაძარში მიგნებულია საფეხურებიანი სამსხვერპლო საკურთხეველი, რომელსაც დატანებული ჰქონია ღარები, საიდანაც მიედინებოდა სამსხვერპლო ცხოველის სისხლი და აქვე ხდებოდა მსხვერპლის დაწვაც.

როგორც გელა ქისტაური აღნიშნავს, წინაქრისტიანულ დროში სისხლის საკულტო მნიშვნელობაზე მეტყველებს ჩვენ დრომდე მოღწეული წარმართული ნიშნის მქონე ხალხური ყოფის რიტუალები, სადაც სისხლის მნიშვნელობას განსაკუთრებული ადგილი აქვს მიკუთვნებული. სანიმუშოდ ის ასახელებს სვანეთს, სადაც ძლიერი გვალვის პირობებში, როცა ლოცვა-ვედრება არ სჭრიდა სვანები ეკლესიას უწმინდური ცხოველების (სახედრის, ჯორის, ცხენის) სისხლით ბილწავდნენ რის შემდეგაც, მათი რწმენით, წვიმა აუცილებლად წამოვიდოდა.

გარდა სვანეთისა, ამინდის შეცვლის მიზნით სისხლიანი მსხვერპლშეწირვის რიტუალები დადასტურებულია საქართველოს სხვადასხვა მხარეში.

გელა ქისტაურის აზრით სისხლის (სიწითლის) ადგილი კარგად ჩანს სახალხო ხატობებში არსებულ რიტუალებში. ამ რიტუალის დანიშნულება იყო ცხოველის მსხვერპლშეწირვით მიცვალებულის განწმენდა და ამას, როგორც წესი, ხევისბერები ასრულებდნენ.[178]

ასეთი მსხვერპლშეწირვის ფაქტი: როგორც ვიცით, ასახული აქვს ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურში“. აქ ხატობის დღესასწაულზე ხევისბერი ბერდია კლავდა ხალხის მიერ მოყვანილ საქონელს და ამას დიდი სიამოვნებითაც აკეთებდა, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ ამგვარი „დამწყალობებით“ მიცვალებულის სულს ერთგვარ შვებას მიჰგვრიდა. ფშავში

---

[177] გელა ქისტაური, ,,წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში” საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ. 2012. გვ.106.

[178] იქვე, გვ.107.

არსებული შეხედულების მიხედვით, ხატში დაკლული საქონლის სისხლი ხატსაც სიამოვნებდა და მიცვალებულის სულსაც შველიდა.

მუცალის ქედუხრელბითა და ვაჟკაცობით აღრფთოვანებული ალუდა არა მარტო „ცხონებულად“ მოიხსენიებს მას, არამედ მისთვის შავი კურატის მსხვერპლად შეწირვასაც გადაწყვეტს. ხატობა დღეს ისე, როგორც ყველა სხვა, მასაც ხევისბერ ბერდიასთან მოჰყავს შავი კურატი, რომ შესწიროს მუცალს, მაგრამ მუცალი მაჰმადიანია და ეს კატეგორიულად გამორიცხულია. ბერდიას, რასაკვირველია, ვერც კი წარმოუდგენია ასეთი რამის დაშვება. იგი დარწმუნებულია, რომ ალუდას თავის მიცვალებულის (ან მიცვალებულების) შესაწირად მოჰყავს საკლავი, მაგრამ ბერდიას გაოცებასაც და აღშფოთებასაც საზღვარი არ ჰქონდა, როცა გაიგო, რომ ალუდამ კურატი მაჰმადიანი მუცალის შესაწირად მოიყვანა.ბერდია, რასაკვირველია, არ უკლავს საკლავს მაჰმადიან ქისტს, პირიქით ალუდას არიგებს: „გონთ მოდი, ქრისტიანი ხარ ურჯულოვდები მაგითა“[179].

მაგრამ ალუდა უკან არ იხევს. ისევ ცდილობს დაითანხმოს ბერდია /რადგან საქონელი სწორედ მან უნდა დაკლას და არა სხვამ/, მაგრამ ბერდიას არაფრის გაგონება არ უნდა. მაშინ ალუდამ თავად წააჭრა თავი კურატს. რაც ამის შემდეგ მოხდა, ყველამ კარგად ვიცით. განრისხებულმა ხალხმა ალუდა თავისი ცოლ-შვილითა და დედით მოკვეთა ხევსურეთს, მაგრამ ჩვენთვის ამჯერად მთავარი ისაა, რაც ვერ მიიღო ალუდამ, ანუ ვერ მიიღო მაჰმადიანის საფლავზე წითელი სისხლის გადასხმის ნება. არადა, ალუდა დარწმუნებული იყო, რომ, თუ ეს რიტუალი შესრულდებოდა, იგი ერთგვარ შვებას მისცემდა მუცალის სულს.

ვაჟა-ფშაველასთან არ ჩანს, მაგრამ გ. ქისტაურის მიხედვით, ფშავშიცა და ხევსურეთშიც ხევისბერი სისხლს არა მარტო მიცვალებულის საფლავს დააწრეტდა, არამედ თავადაც მოიცხებდა სისხლს ხელებსა და შუბლზე. აღწერილია შემთხვევები, როცა თვით საქონლის მეპატრონეც მიმართავდა განწმენდის რიტუალს: იგი ჯერ თავად დაიბანდა ხელებს სისხლით, შემდეგ კი ხუცესი თავად გამოუსახავდა მას ჯვარს შუბლზე და ზოგჯერ თავადაც გამოისახავდა ხოლმე. მოკლული ნადირის სისხლის შუბლზე ცხების ცერემონიალი ალ. რობაქიძეს მონადირედ ზიარების, მისი მონადირედ კურთხევის უძველესი წეს-ჩვეულების გადმონაშთად მიაჩნია.

[179] ვაჟა-ფშაველა ტ.3, პოემები, გამ. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1964, გვ.69

თ. გვიმრაძის მიერ კახეთში, ყვარლის რაიონის სოფ. ახალსოფელში ჩაწერილი ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, სისხლი მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ყანის მომკის დროსაც. ამ პროცესის, ანუ ყანის მომკის დაწყებამდე გლეხები შეჭამდნენ გამომცხვარ კვერს, რის შემდგაც იქვე მინდორში ცხვარს დაკლავდნენ, რომლის სისხლსაც ყანაში მოასხამდნენ.

გელა ქისტაური ამბობს, წმინდა მსხვერპლის სისხლით წმინდა ჯვარის გამოწერა დიდხანს ცხოვრობდა მწიგნობრულ ტრადიციაში და ამის ნიმუშად ასახელებს „გობრონის წამებას“. კერძოდ, მახვილის ორგზის ცემით მსუბუქად დაჭრილმა წმინდა გობრონმა „სისხლი იგი თვისი გამოიწერა ჯვარის სახედ შუბლსა თვისსა“[180]. ამრიგად, მსხვერპლად შეწირული ცხოველის სისხლის ცხება შუბლზე ის ძველისძველი რიტუალია, რომელიც ლამის დღემდე აგრძელებს არსებობას.

ახლა, ისევ ჩვენს მთავარ საკითხს მოვუბრუნდეთ და ვთქვათ, რომ საკულტო სანახაობები სავსეა ფერებით, აჭრელებული ნიღბებით და ფერადი ჩითის ნაჭრებით, რაც სანახაობას საზეიმო ელფერს აძლევდა და დაუვიწყარს, ესთეტიკურად სასიამოვნოს ხდიდა. სწორედ ფერები, მათი სიჭრელე, მათი მიმზიდველობა აძლევდნენ ამ სანახაობებს შნოსა და ლაზათს. ამას დავუმატოთ სხვადასხვა გემოვნებით შეკერილი და უბრალოდ ტანზე მოხვეული სამოსი და საკარნავალო სვლა, რომელშიც ხშირად ალბათ მრავალი ადამიანი იღებდა მონაწილეობას, რომელთაგან ცოტა თუ იყო მაყურებელი. ძირითადი მასა თავად იყო ამ კარნავალის, ამ კოლექტიური გარდასახვის, კოლექტიური იმპროვიზაციის თანამონაწილე.

მივყვეთ თანამიმდევრულად: პირველ რიგში ის გავიხსენოთ, რომ ,,ბერიკაობაში“, მაგალითად, ბევრი სხადასხვა ბერიკა იყო ჩართული, რომელთაგან თითოეულს თავთავისი სამოსი ეცვა და სხვადასხვა ნიღბები ეკეთათ. ერთერთი ასეთი ბერიკა, მაგალითად, კვახბერიკა იყო. მას კვახბერკა იმიტომ ერქვა, რომ მას კვახისაგან გაკეთებული ნიღაბი ეკეთა. როგორც პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე ამბობს, ასეთი ბერიკები გვხვდებოდნენ იმერეთში, კერძოდ სოფელ ობჩაში. ცხადია, კვახ-ბერიკას კვახის ფორმა და შესაბამისი ფერიც ჰქონდა.

---

[180] გელა ქისტაური, ,,წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში.” საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრიაპირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ. 2012. გვ.107.

გარდა კვახის ნიღბისა, არსებობდა ბლის კანისაგან დამზადებული ფერადი ნიღბები. ბალი ჩვენში სხვადასხა ფერისაა და შესაბამისად, ბალისაგან დამზადებული ნიღაბიც, ცხადია, შეიძლება ყოფილიყო თეთრი, წითელი, შავი და ა.შ. დ. ჯანელიძე ახსენებს 70 წლის ალ. გამყრელიძეს ერთ-ერთ ჩანაწერს, რომლის მიხედვითაც ყეენსა და დედოფალს ორთავეს ჰქონდათ ნიღაბი ბლის კანისაგან, ან კვახისაგან.

თვითონ პროფ. დ. ჯანელიძის წიგნის 35 გვერდზე არის ილუსტრაცია საერთო წარწერით „ბერიკული ნიღაბი“. მეცნიერი არ მიუთითებს, თუ ვისი შექმნილია ეს ნიღაბი, მაგრამ იგი ყურადღებას იმსახურებს ფერთა სიუხვითა და სილამაზით. კერძოდ, აქ არის გამოსახული მოხუცი კაცი, თეთრი წვერით, ულვაშით, თავზე ადგას ხორბლის სამი მწვანე თავთავი - მოსავლიანობის სიმბოლო. ნიღაბი მთავრდება ნაირფერადი ფოთლებით. აქვეა, მზე - ყვითელ ფერში რომ გადადის. ეს „ბერიკული ნიღაბი“ კარგად აჩვენებს, თუ რა დიდი სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა ფერებს ბერიკულ ნიღბებში და როგორ ჰქმნიდა თითოეული ნიღაბი სრულ ჰარმონიას და ერთიანი მთლიანის განცდას.

,, ბერიკაობა'' რომ ფერთა და ფორმათა სიმრავლეს შეიცავს, ამის უტყუარ საბუთად ის გამოდგება, რომ მასში ფართოდ იყენებდნენ სხვადასხვა ცხოველის (ტახის, კურდღლის, ვირის, კატის, თხის, ძაღლის, მაიმუნის, აქლემის, ცხენის, ირმის, ცხვრის, შველის და ა.შ.) ნიღბებს, თანაც ეს ნიღბები, როგორც უკვე ითქვა, მოძრაობენ, ცეკვავენ, ხალისობენ, ერთმანეთს აჯავრებენ, ზოგჯერ ჩხუბობენ კიდეც. ასეთი ნიღბები გარდა ცხოველებისა, გულისხმობდნენ ერთმანეთზე შეყვარებულ და ურთიერთმოტრფიალე ქალ-ვაჟის როლის შემსრულებლებსაც. ამასთან, რადგან ,,ბერიკაობა'' საგაზაფხულო დღესასწაულის სახეს ატარებს, მასში მონაწილე ბავშვები, ყვავილების გვირგვინით თავმორთული, სიმღერებსა და ცეკვებს ასრულებენ ბუნების გამოღვიძების, ახლად განაყოფიერების სადიდებლად[181].

პროფ. დ.ჯანელიძე წერს, ,,ბერიკაობა'' თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობისა დ განვითარების მანძილზე ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად ჩამოყალიბდა. ცხადია, გარკვეული ნიღბები არ იყო ერთმანეთის ზუსტი ასლი, არ იმეორებდა ერთმანეთს. როგორც ამბობენ, ერთი ერთზე, იმპროვიზაცია და გარდასახვა აძლევდა საშუალებას ნებისმიერ ბერიკას, თავისი გემოვნებით შეემკო თავისი ნიღაბი. თავისთვის სასურველი ფერი და ფორმა მიეცა მისთვის.

[181] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ, 349

თუშეთში ,,ბერიკაობის'' მზადებას 10-15 დღით ადრე იწყებენ. ამ საკულტო სანახაობისათვის ერთნაირი გულმოდგინებითა და ინტერესით ემზადებოდნენ როგორც დიდები, ისე პატარები. აწყობდნენ გეგმებს, თუ ვის რა როლი უნდა შეესრულებინა და ვის როგორი ნიღაბი გაეკეთებინა. წინასწარ თანხმდებოდნენ იმაზეც, თუ რა სიუჟეტი უნდა გაეთამაშებინათ, თუმცა ეს სიუჟეტი არ გამორიცხავდა მის იმპროვიზაციას, მის შევსებას ახალი დეტალებით, ახალი დიალოგებით, ახალი მახვილსიტყვაობით. ,,ბერიკაობის'' პირველი მონაწილე ცდილობდა ისე ოსტატურად მოერგო თავისი ნიღაბი, რომ რაც შეიძლება უკეთ გამოემჟღავნებინა თავისი არტისტული ბუნება,

როგორც დ. ჯანელიძე წერს, უშურაულისაგან (თუშეთი) მოწოდებულ ჩანაწერებში ნათქვამია: „ნიღბების ფორმები მრავალნაირია“. მაგრამ არა მარტო ფორმებია მრავალნაირი, არამედ ფერებიც (ისე კი, რომ არ უნდა დაირღვეს მისი სიმბოლური მნიშვნელობა). არის ნიღაბი ეშმაკის, განაგრძობს უშურაული, რომელსაც აკეთებენ შავი ნაბდისაგან. დავაკვირდეთ: რაკი ეშმაკია გამოსასახი, იგი ცხადია, შავი ფერისა უნდა იყოს, შემდეგ ამ ეშმაკს ჩამოჰკიდებენ დიდ წვერ-ულვაშს, თავზე რქებს გაუკეთებდნენ და ისე მორთავდნენ, რომ ცუდი შესახედი ყოფილიყო.

ზემოთ ითქვა, რომ ნიღბები მრავალგვარი იყო. ისინი მრავალგვარიც იყო და მრავალფეროვანიც. თვით ნაბდის ხმარების შემთხვევაშიც კი ცდილობდნენ ეს ნაბდები სხვადასხვა ფერის ყოფილიყო ერთი ჩანაწერის მიხედვით, ბერიკებს „თავზე ახურავთ ფერადი ნაბდის შეკერილი მასკისებური ქუდი“. სხვა ჩანაწერის მიხდვით, ბერიკებს „თავზე ეხურათ შავი ნაბდისაგან შეკერილი ქუდები, რომლებიც სახეს მთლიანად ფარავდნენ“, თუმცა ეს ნაბადქუდა ნიღბები ზოგი „მოქარგვეული“ იყო, ზოგიც- „უქარგველი“. რაც შეეხება მოქარგვას, იგი სულ სხვადასხვა ფერის ბაფთებითა და ფერადი ჩითის ნაჭრებით ხდებოდა. ნაბადქუდა ნიღაბს ზოგჯერ წნელის ან მავთულის რკალი ჰქონდა ზემოდან და მასზე თოჯინები იყო დაკიდებული, რომლებიც ფერადი ბაბთებითა და ნაირფერი ჩითის ნაჭრებით იყო გალამაზებული.

თუშეთში ნაბადქუდა ნიღაბს ხშირად წვერ-ულვაშსაც გაპენტილი მატყლისას უკეთებენ-ვკითხულობთ სერგი მაკალათიას წიგნში „თუშეთი“[182].

[182] სერგი მაკალათია, თუშეთი, 1933, გვ. 184

დიმიტრი ჯანელიძის ცნობით, ნაბადქუდა ნიღაბთაგან განსხვავებით, ხმარებაში ყოფილა ნაბდის ცალპირი ნიღბებიც, რომელიც მხოლოდ სახეს უფარავდა ბერიკას. ს. ტურიანის ჩანაწერით, ბერიკებს სახეზე აფარებული აქვთ თხის ბალნისაგან გაკეთებული წვერ-ულვაში. ერთი სიტყვით, მთელი ნიღაბი აჭრელებულია სხვადასხვა ფერადი ბაბთებით და ჩითებით.

საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკის და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული იყო ნიღბების კოლექცია. სამწუხაროდ, ამჟამად ამ კოლექციის მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია შემორჩენილი. როგორც მუზეუმის თანამშრომლება გვითხრეს, დროთა ვითარებაში ნიღბების ეს კოლექცია იმდენად დაზიანდა, რომ რესტავრაციას არ დაექვემდებარა და მუზეუმის დირექციამ მისი განადგურების გადაწყვეტილება მიიღო. საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმში გადარჩენილია მკვლევარების დიმიტრი ჯანელიძის და ჯულიეტა რუხაძის მიერ თავიანთ ნაშრომებში გამოქვეყნებული ნიღბების მიხედვით შექმნილი ილუსტრაციები (ილ. 6,7,8). ამ პატარა კოლექციაში სულ ათი ნიღაბი იყო, რომლებიც კარგად აჩვენებდნენ, თუ როგორი მხატვრული სახე ჰქონდათ ბიომორფული და ზოომორფული ხასიათის ნიღბებს, აგრეთვე თუ რა მნიშვნელობა ქონდა და აქვს ფერებსა და ფერთა სომბოლიკას ქართულ საკულტო სანახაობებში. აღნიშნული კოლექცია ოთხ ჯგუფად იყოფა, რომელთაგან თითოეული კარგად გვიჩვენებს ბერიკების ნიღბების მრავალფეროვნებას და მათ „მოქარგულობას“.

შევეცადოთ, აღვწეროთ და სტილისტურად გავაანალიზოთ თითოეული ჯგუფის ნიღაბთა მხატვრული სახე და მათი შეფერილობის სიმბოლური დატვირთვა.

პირველ ჯგუფის ნიღბები ჭარბად არის მოქარგული მცენარეული ორნამენტებით და სხვადასხვა ფერის ბაბთებით, ჩითის ლეჩაქის ნაჭრებით გალამაზებული. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნიღბები ძირითადად ბიომორფული ხასიათისაა, რადგან მცენარეული ორნამენტებით გაფორმება ჭარბობს და ამ შემთხვევაში, ნიღბის მხატვრულ გაფორმებაში ბუნების ნაოფიერების, ბუნების განახლების მარადიულობის საზრისია ჩადებული. სხვადასხვა ფერის დეკორატიული ელემენტებით ნიღბის ,,მოქარგვა“ – სიცოცხლის მფეთქავი ძალის გამოხატულება უნდა ყოფილიყო. აღსანიშნავია, რომ ამ ჯგუფის ნიღბების დამზადებისას, აქტიურად იყენებდნენ ანტროპომორფულ ელემენტსაც – ქალის ლეჩაქის სახით. ქალურ საწყისთან – ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული ეს დეკორატიული ელემენტი ამავდროულად, ეთნოიდენტობის ამოსაცნობი ნიშანიცაა, რადგან ლეჩაქი ქართველი ქალის

ეროვნული კოსტიუმის მნიშვნელოვანი აქსესუარია, რაც გარკვეულწილად, ეთნიკური კუთვნილების აღმნიშვნელია.

მეორე ჯგუფის ნაბდის ნიღბები კი, რომელთაც წვერ – ულვაში და წარბები მწვანე თავთავებით აქვთ გამოყვანილი – მამაკაცურ საწყისზე მიგვანიშნებენ. ამ შემთხვევაშიც, პირველი ჯგუფის ნიღბების მსგავსად, ნაყოფიერების სიმბოლიკაა ჩადებული მწვანე თავთავებით დამშვენებულ წვერ-ულვაშში.

მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით, ეს ნიღბები უფრო თავშეკავებული და ზომიერია. აქ გამოყენებულია ორი ფერის (შავის და მწვანის) სიმბოლიკა. ნიღბის ძირითად ფონს შავი ფერი წარმოადგენს, რაც ზემოაღნიშნული სემანტიკური დატვირთვის მიხედვით ბოროტების, ეშმაკისეულის, გლოვის და მწუხარების სიმბოლოა. ამ ჯგუფის ნიღბებში შავი ფერი განეიტრალებულია მწვანე ფერით, რომელიც უძველეს ცივილიზაციებში იმედისმომცემ ფერს წარმოადგენდა და ბუნების განახლებასთან ასოცირდებოდა.

მესამე ჯგუფის ნიღბებს რკალები მწვანე ყლორტოვანი ფოთლებით აქვს შემკული, ნიღაბზე წვერ – ულვაში გაპენტილი მატყლისაგან არის გაკეთებული. აქაც ამ ნიღბების ჯგუფის დამზადების მხატვრულ გაფორმებაში საინტერესოა ფერადოვანი სიმბოლიკა. თეთრი, როგორც ვიცით, ქართულ მითოლოგიაში ზესკნელის ფერია და სამზეოსთან ასოცირდება. იგი, ამავდროულად, გამრავლების სიმბოლოცაა. ამიტომ, ამ შემთხვევაშიც ეს მნიშვნელოვანი ელემენტი ანეიტრალებს შავი – ნეგატიური დატვირთვის (ბოროტება, გლოვა) მქონე ფონს. აქაც, მწვანე ყლორტები კვლავაც ნაყოფიერების სემანტიკური დატვირთვის მატარებელია და გაზაფხულზე აყვავებულ ბუნების ძალაზე მიგვანიშნებს.

რაც შეეხება, მეოთხე ჯგუფის შავი ქსოვილისაგან შეკერილ ნიღბებს, მათ ფრინველის ფრთა – ბუმბულისაგან აქვთ გაკეთებული რქები. ნიღაბს დატანილი აქვთ საპირეშვო კბილების გამოსახულება და გამოყენებულია ოდნავი მცენარეული ორნამენტაცია ,,ნაქარგობის“ სახით. ეს ნიღბები თითქოს უფრო ,,შემზარავ“ შთაბეჭდილებას უნდა ტოვებდნენ, მაგრამ ჭარბად გამოყენებული ორნამენტაცია სახალისოს ხდის და სადღესასწაულო განწყობით ავსებს სახილველს.

ამრიგად, ოთხივე ჯგუფის ნიღბებს, რომლებიც დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში ასევე, საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (ს. ჯანაშიას სახ. მუზეუმი) ერთმანეთთან აკავშირებთ ნაყოფიერების

მიმანიშნებელი მცენარეული ორნამენტებით ნიღბის ,,მოქარგვის“ წესი. გაპენტილი მატყლით, ფრინველთა ფრთებით, ბუმბულით, მწვანე ფოთლოვანი ყლორტებითა და პურის თავთავებით მოკაზმვა. ყოველივე, აღნიშნული კი ,,ბერიკაობების'' ადრინდელ დანიშნულებას სრულად შეეფერებოდა, რადგან ნიღბების მხატვრული გაფორმებისას, სრულად იყო გათვალისწინებული ის რომ ,,ბერიკაობა“ ბუნების განახლების და განაყოფიერების სადიდებელ სანახაობას განასახიერებდა.

&4. 2. ფოლკლორული სანახაობების მხატვრულ გაფორმებათა რეკონსტრუირების ცდა ქართველ მხატვართა შემოქმედების მაგალითზე

ფოლკლორული სანახაობები (მათ შორის, „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“) ბევრი ქართველი მხატვრის საყვარელი თემა, უფრო მეტიც, შთაგონების წყარო გამხდარა. იმ მხატვართა შორის, რომლებმაც დიდი ამაგი დასდეს „ბერიკაობა-ყეენობის“ ნიღბებისა და კოსტიუმების შექმნას, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ სანახაობების მხატვრულ ასახვას თავიანთ შემოქმედებაში, უპირველეს ყოვლისა, ლადო გუდიაშვილი უნდა დავასახელოთ.

მხატვარმა განსაკუთრებით ბევრი ნახატი შექმნა აღნიშნულ თემაზე. ამას თავისი ობიექტური მიზეზებიც გააჩნდა და სუბიექტურიც. ობიექტური მიზეზი ის იყო, რომ ეს სანახაობები (განსაკუთრებით „ბერიკაობა“) არა მარტო ერთ-ერთი უძველესი, არამედ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სანახაობა იყო სრულიად საქართველოში. ლადო გუდიაშვილის მიერ, შექმნილ ბერიკების ესკიზებიდან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი „ვირბერიკა“ (ილ.28) იყო. ეს ესკიზი სპეციალურად შექმნა მხატვარმა ი. მჭედლიშვილის პიესისათვის „ოიანა-ბუიანა“ (ეს ესკიზი, ისევე როგორც გუდიაშვილის კიდევ ერთი ესკიზი „ბერიკა ოიანა-ბუიანა“ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მუზეუმშია დაცული).

სანამ ლადო გუდიაშვილის „ვირ-ბერიკას“ დავახასიათებდეთ, გვინდა, მისი შექმნის ისტორიაზეც ვთქვათ რამდენიმე სიტყვა: საქმე ის გახლავთ, რომ ი. მჭედლიშვილის პიესის მთავარი პერსონაჟი, როგორც პიესის სათაურიდან ჩანს, არის ოიანა - ბუიანა.

ხალხური გადმოცემით, ოიანა-ბუიანა ერეკლე მეფის სასახლის კარის ბერიკა ყოფილა. ცნობილი მკვლევარი ზაქარია ჭიჭინაძე ასე ახასიათებს მას: იგი იყო ,,ტანით მაღალი, მეტად წვრილი, გრძელი სახის მქონე, ქოსა, მაგრამ გრძელულვაშა, წინ ცოტა წვერით''. ამ ბერიკის შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა პროფ. დ. ჯანელიძე, რომლის მიხედვითაც, ეს ხალხში სახელგანთქმული ბერიკა ბოდბისხეველი ყოფილა. ერთხელ მის წარმოდგენას თვით მეფე ერეკლე დასწრებია. დიდად მოსწონებია და უკითხავს: -''ვინა ხარო?'' ბერიკას უპასუხნია: -''ისა ვარო''. ბერიკას ამ გაურკვეველი პასუხის გამო მეფეს კვლავ გაუმეორებია შეკითხვა ,,ვინა ხარო?''-ბერიკას კვლავ ორაზროვნად უპასუხნია: - „ესა ვარო"! (გავიხსენოთ, ,,ბერიკაობა'' იუმორისტული სანახაობაა. აქ კითხვამაც და პასუხმაც სიცილი უნდა მოგვაროს მსმენელს. ოიანა-ბუიანას ასეთი გაურკვეველი, ორაზროვანი თუ ბუნდოვანი პასუხები მხოლოდ ამით უნდა აიხსნას. იგივე მიზეზით უნდა აიხსნას ისიც, რომ მეფეს არ აღიზიანებს მისი ასეთი პასუხი და ისევ უსვამს კითხვას: „ვინა ხარო?" ოიანა-ბუიანამ სულ ახლახან „ისა ვარო" რომ უპასუხა, ახლა უთხრა:-„ესა ვარო". რაკი მეფემ ვერც ამჯერად მიიღო სწორი პასუხი, ისევ გაუმეორა კითხვა: „ვინა ხარო") ბერიკამ ამჯერად ასე უპასუხა: „ისიც ვარ და ესეც ვარო". ამბობენ, რომ მეფემ ამ გაურკვეველი პასუხის გამო შეარქვა მას ოიანა-ბუიანა, რომელსაც სინამდვილეში ბენია ერქვა. როგორც ვთქვით, რაკი ,,ბერიკაობა'' იუმორისტულ-კომიკური სანახაობაა, მეფე არათუ გაუბრაზდა ბერიკას ამ პასუხის გამო, პირიქით, პატივისცემის ნიშნად, თბილისში, თავის სასახლეში გადმოიყვანა.

გადმოცემის მიხედვით, ოიანა-ბუიანა ენამოსწრებული, ენასხარტი და მახვილგონიერი კი იყო, მაგრამ მას არავითარი სასკოლო განათლება არ ჰქონია.როგორც ჩანს, მეფეს იმდენად მოსწონებია ეს ნიჭიერი კაცი, რომ ანტონ კათალიკოსის სკოლაში მიუბარებია. ოიანა-ბუიანას წერა- კითხვა უსწავლია და ათი მცნებაც რომ წაუკითხავს, რატომღაც სწავლაზე გული აუცრუებია და ანტონ კათალიკოსისათვის უთქვამს: ,,თქვენ ოცი წლის სწავლების შემდეგაც იმაზე მიხვალთ, რაც მე ამ ერთ თვეში ვისწავლეო."

სამწუხაროდ, გადმოცემა ამის იქით არ მიდის და არავინ უღრმავდება, რა იყო ამ სიტყვების ნამდვილი შინაარსი. იქნებ ის (ამას ჩვენ მხოლოდ ვარაუდის დონეზე ვამბობთ – ა. ჩ), რომ მან ერთგვარი პროტესტი გამოხატა სქოლასტიკური და დოგმატური აზროვნების წინააღმდეგ. ამის ფიქრის საშუალებას ის გვაძლევს, რომ ოიანა-ბუიანას საერთოდ არ უთქვამს უარი სწავლაზე. ამბობენ, რომ მან შეისწავლა აზიური ენები და ცოტაოდენი რუსულიც, ამას კი, ვფიქრობ ის ადამიანი ვერ შეძლებდა, ვინც საერთოდ წინააღმდეგია სწავლისა. ისე რომ, თავისი ხუმრობებით ელჩებსა და ოფიცრებსაც კი ართობდა თურმე. იმავე

გადმოცემის მიხედვით, ოიანა-ბუიანას საკუთარი საოხუნჯო ანუ საკომედიო დარბაზი ჰქონია მიჩენილი, სადაც მართავდა ხოლმე წარმოდგენებს. მისი მთავარი ღირსება ის კი არ იყო, რომ იგი, როგორც მახვილგონიერი ადამიანი, ართობდა და აცინებდა ადამიანებს, არამედ ის, რომ თავის გამოსვლებში იგი მწარედ აკრიტიკებდა ყველა იმას, ვინც ჩაგრავდა ღარიბ მოსახლეობას. პირველ რიგში, ცხადია, თავადაზნაურობას. მაგრამ ამის გამო მას დემოკრატი მეფის (იგულისხმება ერეკლე მეორე) რისხვა კი არ დაუმსახურებია, არამედ წყალობა, ამის გამოხატულება კი ის იყო, რომ სწორედ მას დაევალა სადილად მეფისათვის ფლავის მირთმევა.

ერთხელ, ოიანა-ბუიანამ მორიგი ფლავის მირთმევის შემდეგ, მეფეს ჰკითხა: კიდევ ვის მივართვაო? მეფეს უპასუხნია: -ბარათაშვილს მიართვიო. ბერიკამ ფლავი ბარათაშვილისკენ კი წაიღო, მაგრამ მას გვერდი აუარა და ძაღლს დაუდგა- ესაო და, ძაღლი უფრო ერთგულია შენი, ვიდრე ბარათაშვილიო (ამ შემთხვევაში, ბარათაშვილი განზოგადებული სახე იყო მეფის კართან დაახლოებული ყველა თავადის).

ასეთი საქციელის გამო, თავადაზნაურობას არ უყვარდა ოიანა-ბუიანა, ამიტომ მეფეს იმდენი უჩიჩინეს, სანამ მეფემ იგი არ ჩამოიცილა და სასახლიდანაც არ გააგდო. ოიანა-ბუიანა უსიტყვოდ დაემორჩილა მეფის გადაწყვეტილებას, ოღონდ ეგ თქვა: ამიერიდან ჩემს მიწაზე ვივლიო. წავიდა სოფელში, იქიდან ერთი ურემი მიწა ჩამოიტანა, თავის ეზოს გზა-ბილიკებზე დაყარა და ზედ დადიოდა.

მეფემ ეს რომ გაიგო, დაიბარა და დაყვავებით უთხრა: როგორც ეტყობა, უჩემოდ ვერ გაძელი და ისევ ჩემს მიწაზე შემოდგი ფეხიო ოიანა - ბუიანას კი უპასუხნია: მეფეო, მე პირობა არ დამირღვევია, ჩემს მიწაზე ვდგავარო. და მერე უამბნია, თუ როგორ ჩამოიტანა სოფლიდან ერთი ურემი მიწა, როგორ ჩაიყარა ეს მიწა ჩექმებში და როგორ უდგას ფეხი საკუთარ მიწაზე. ეს გადმოცემა კარგად აჩვენებს, რომ ოიანა-ბუიანა გაბედული, უშიშარი, ობიექტური, პრინციპული ადამიანი იყო,რომელიც თვით მეფესთან მიმართებაშიც კი არ ერიდებოდა იმის თქმას, რასაც ფიქრობდა.

ოიანა-ბუიანა რომ უშიშარი ვაჟკაცი კაცი იყო, ამის დასტურად ისიც გამოდგება, რომ იგი ქედუხრელად ებრძოდა სპარსელებს. გადმოცემის მიხედვით, ტყვედაც კი ჩავარდნია მათ, მაგრამ ისევ მის მწყალობელ ერეკლე მეფეს გამოუხსნია ტყვეობიდან.

აი, ამ ოიანა-ბუიანას ეძღვნებოდა პიესა, რომლის ავტორი იყო ი. მჭედლიშვილი. სწორედ ამ პიესისათვის მოამზადა ლადო გუდიაშვილმა ორი ესკიზი: ერთი იყო ,,ვირ-ბერიკა'', მეორე- თავად მთავარი პერსონაჟისთვის ,,ოიანა-ბუიანას''ესკიზი.

გარდა ამ ორი ესკიზისა, ლადო გუდიაშვილს ეკუთვნის ,,ყეენობა-ბერიკაობის'' ოცამდე ნახატი. ესენია: ,,ყეენის კოცნა'', ,,თხაბერიკა'' (ილ.33), ,,მოცეკვავე თხაბერიკა'', ,,ტახბერიკა''(ილ.30), ,,მგელ-ბერიკა'', ,,ვირბერიკა'', ,,ნაბდიანი ბერიკა'', ,,ბერიკა ჯოხის ცხენით''(ილ.29), ,,ცხვარ-ბერიკა'', ,,ბერიკა'', ,,ბერიკები ირთვებიან'', ,,მარტყოფელი ბერიკები'', ,,ყეენის არშიყი'', ღორ-ბერიკა''(ილ.32), ,,ბერიკების მოციქულები მიბეგვეს'';, ,,ყეენი''(ილ.31), ,,ყეენობა თბილისში''(ილ.34), ,,ყეენის მტკვარში ჩაგდება''.

მარტო ამ ჩამონათვალით მიხვდება მკითხველი, რომ ლადო გუდიაშვილი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა როგორც ,,ბერიკაობას", ისე ,,ყეენობას". პირველ რიგში მან იცოდა ბერიკების ნაირსახეობა (ტახ-ბერიკა, თხა-ბერიკა, ვირ-ბერიკა, მგელ-ბერიკა და ა. შ.), იცოდა, რომელი ბერიკა რა სამოსით გამოდიოდა (ტყავის, ნაბდის, კვახის, ბლის და ა. შ.) და რომელი სამოსი როგორ იყო გაფორმებული, არადა, ეს გაფორმება უაღრესად მრავალფეროვანი იყო. ქვემოთ ჩამოვთვლით ყველა იმ სამოსს, რომლითაც კაზმავდნენ ბერიკებს. ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორ ჯულიეტა რუხაძის მიხედვით ბერიკები იმოსებოდნენ თხის, ცხვრისა და ხარის ტყავებითა და ტყავკაბებით, საქონლის კუდებით, გოგრის, ნაბდის, მუყაოსა და ქაღალდის ნიღბებით, ღორისა და თხის გამხმარი თავებით, სხვადასხვა ფრინველთა ბუმბულებით, ნაირნაირი სახის თავსაბურავით, ზარებით, კრიალოსნებით, ინითა და ნახშირით, სიმინდის ნაქურჩის წითლად შეღებილი ,,კინკილებით", ხისგან გათლილი ხმალ- ხანჯლებით, ფარებით, შურდულებით, სხვადასხვა ფერის მაღალი ალმებითა და ჩირაღდნებით.

ლადო გუდიაშვილმა იცოდა, რომელი პერსონაჟი მონაწილეობდა როგორც ,,ბერიკაობაში'', ისე ,,ყეენობაში''. ეს პერსონაჟები იყვნენ: თავად ყეენი (არაბი, ლეკი, თათარი), მეფე, დედოფალი, მღვდელი, დიაკონი, მებარგულეები, მეკალათეები, მომღერლები, სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დამკვრელები. ზოგჯერ ლადო გუდიაშვილი უშუალოდ არ ხატავს ,,ყეენობასა'' და ,,ბერიკაობას'', მაგრამ თემატიკით მაინც ახლოსაა ამ განწყობილებასთან. მხედველობაში გვაქვს ის, რომ მხატვრის საყვარელი პერსონაჟებია მითებისა და ზღაპრების გმირები (ამირანი, მზეჭაბუკი) .

ბუნებრივად დგება კითხვა: რა იწვევს ლადო გუდიაშვილის ასეთ დიდ ინტერესს ,,ბერიკაობა-ყეენობისადმი?!'' უნდა ითქვას, რომ ამას მრავალი მიზეზი ჰქონდა, მათგან უპირველესი, ალბათ, ისაა, რომ იგი ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში დაინტერესდა ქართული არქეოლოგიითა და ეთნოგრაფიით, ქართული ტაძრებისა და ეკლესია-მონასტრების სიღრმისეული შესწავლით. ნათქვამის საილუსტრაციოდ, ალბათ, იმის გახსენებაც იკმარებდა, რომ იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა 1916 წ. დიმიტრი შევარდნაძის მიერ დაფუძნებული ,,ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების" მიერ მოწყობილ ექსპედიციებში, რომლის მიზანიც შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის პირების გადმოღება იყო. ლადო გუდიაშვილმა მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე, 1917 წელს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ სამხრეთ საქართველოს ამჟამინდელი თურქეთის ტერიტორიაზე არსებული ძეგლების შემსწავლელ ექსპედიციაში. ამის შესახებ, თავად ლადო გუდიაშვილი ლაპარაკობს თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში, რომელსაც „სილამაზის საიდუმლოება" ეწოდება[183].

აღნიშნული წიგნის მიხედვით ირკვევა, რომ ჯერ კიდევ 1914 წელს, სკოლის დამთავრებისთანავე, ბატონი ლადო გუდიაშვილი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ძველი ქართული ეკლესია-მონასტრებისა და ტაძრების არქიტექტურისა და ფრესკული ხელოვნების შესწავლაში. კერძოდ, იგი მონაწილეობდა თითქმის ყველა ექსპედიციაში, რომელიც იმ წლებში იმართებოდა საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების შესწავლის მიზნით. როგორც თვითონ ბრძანებს, ამ საქმეს მან მიუძღვნა ბევრი ძალა, დრო და ენერგია. ეს ექსპედიციები, ანუ უშუალო მიახლება ამ უნიკალურ ძეგლებთან, გახდა მისთვის მეორე უმაღლესი სასწავლებელი იმდენად, რამდენადაც ასეთი უშუალო კონტაქტის გზით გაეცნო იგი ძველი ქართველი დიდოსტატების ნამუშევრებს, მათ უძვირფასეს, განუმეორებელ ხელოვნებას, რომელსაც ღირსეული ადგილი უკავია მსოფლიო კულტურის საგანძურში. ამ გზით შეისწავლა მან საქართველოს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ძეგლი. შემდეგ იგი იგონებს მის ყოველდღიურ თავდადებულ მუშაობას მცხეთაში, სადაც იგი მუშაობდა საქართველოს ეთნოგრაფიული საზოგადოების დაკვეთით.

განსაკუთრებით საინტერესო, უაღესად შინაარსიანი და მიზანმიმართული იყო მისი მონაწილეობა ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით ჩატარებულ 1917 წლის ექსპედიციაში, რომლის მიზანიც, როგორც აღინიშნა ტაო – კლარჯეთის ძეგლების შესწავლა

[183] Ладо Гудиашвили, Таинство красоты. Тб. 1988

იყო. „მე უაღესად კმაყოფილი ვარ ბედის, - ამბობს ბატონი ლადო, - რომ ამ არაჩვეულებრივ ადამიანთან მომიწია მუშაობა“ – წერდა მხატვარი.[184]

ალბათ, საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ ამ ექსპედიციაში ბატონ ლადოსთან ერთად, მონაწილეობდნენ შემდგომში ქართული ხელოვნების ისეთი კორიფეები, როგორებიც იყვნენ: დიმიტრი შევარდნაძე და მიხეილ ჭიაურელი (შემდგომში დიდი კინორეჟისორი აქ მხატვრად მუშაობდა). არქიტექტორი კალგინი (საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის, იგივე საჯარო, ბიბლიოთეკის შენობის ავტორი), ხოლო ამზომი იყო ქართული კულტურის დიდი მოამაგე და ნიკო ფიროსმანაშვილის პირველი ამღიარებელი და დამფასებელი ილია ზდანევიჩი. აღნიშნული ექსპედიცია ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად ორგანიზებული იყო „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ დამაარსებლის დიმიტრი შევარდნაძის მიერ[185]

ამ ექსპედიციის დროს ზემოაღნიშნულმა ჯგუფმა შეისწავლა და აღწერა ხახულის, იშხანის, ოშკის, ბანას ძეგლები - ბარელიეფები, ფრესკები, წარწერები, თარიღები. განსაკუთრებულ ინტერესს ბატონი ლადო ფრესკებისადმი იჩენდა. აი, რას წერს ის ამასთან დაკავშირებით: „ეს ფრესკები წარმოადგენდნენ ჩემი ფანტაზიის უშრეტ წყაროს. ისინი დამეხმარნენ, მეპოვა საკუთარი თავი“[186].

ექვთიმე თაყაიშვილის გარდა, ბატონ ლადოს უძველეს ძეგლებზე დიდ ივანე ჯავახიშვილთანაც მოუწია მუშაობა. ისინი ერთად მუშაობდნენ აფხაზეთში,ბიჭვინთის მონასტერზე. აქაც ბატონი ლადოს განსაკუთრებულ ყურადღებას ფრესკები იქცევდა. იგი არა მარტო იხატავდა ამ ფრესკებს, არამედ პრაქტიკულადაც მუშაობდა მათ რესტავრაციაზე. სხვათაშორის, ფრესკებისადმი დიდი ყურადღება შეუნჩნეველი არ დარჩენი უცხოურ კრიტიკასაც. შემდგომში, როცა ბატონი ლადო საფრანგეთში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, მისი შემოქმედების შემფასებლები ხაზს უსვამდნენ იმას, რომ ეს მხატვარი ჯერ კიდევ ყმაწვილკაცობაში ბევრს მუშაობდა ფრესკებზე და ამდენად ამ საქმეში უაღესად გაწაფული იყო. აი, ეს ადგილი წიგნიდან: „ლადო გუდიაშვილი უძველესი ტაძრების ფრესკებიდან იღებდა ასლებს, მონაწილეობდა მათ რესტავრაციაში“.

ყველაფერ ამას ჩვენ იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ „„სიძველისადმი ნდობა, პატივი“ მასში ყმაწვილკაცობიდან მოდიოდა, ხოლო „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“ სწორედ ამ სიძველის

[184] ლადო გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნი, თბ., 1979, გვ.14
[185] ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბ. 1998
[186] Ладо Гудиашвили, Таинство красоты, стр., 36

ორგანული ნაწილი იყო. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ თავის ამ ავტობიოგრაფიულ წიგნში მხატვარი არა ერთხელ ახსენებს „ბერიკაობასაც“ და “ყეენობასაც“.

სიძველისადმი მისი განსაკუთრებული სიყვარულისა და პატივისცემის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ, ალბათ, ისიც, რომ პარიზში ერთ-ერთ დიდ კარნავალზე იგი ქართულ ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი მივიდა, წელზე ხმლით და ფეხეზე „აზიაცკებით“[187]. არც ისაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ იგი არაჩვეულებრივად ცეკვავდა სწორედ ქართულ ხალხურ ცეკვებს (საბედნიეროდ, მისი ერთ-ერთი ასეთი ცეკვა ქართულ მხატვრულ ფილმშიც კია დაფიქსირებული).

სიძველისადმი ამ ნდობისა და პატივის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ ლადო გუდიაშვილის ინტერესი ქართული ზღაპრებისადმი, ლეგენდებისადმი, თქმულებებისამი . მისი საყვარელი სამუშაო იყო მათი ილუსტრირება. არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავია მისი “დევების საქორწილო სვლა“, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანის“, სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე--სიცრუისას“ და ქართული ხალხური ზღაპრების ილუსტრაციები „მე ბევრს ვმუშაობდი სახალხო თემებზე როგორც ფერწერაში, ისე გრაფიკაში“,- წერს ლადო გუდიშვილი[188].

რაც შეეხება ლადო გუდიაშვილის დაინტერესებას „ყეენობით“ და „ბერიკაობით“, ახასიათებს რა ქართულ ბაზარს, როგორც ერთ-ერთ კოლორიტს ქართული ეროვნული ყოფისა, მხატვარი ამბობს: „ბაზრების უცვლელი აკომპანიმენტი იყო მუსიკა, კოლორიტული, თავისებური, ხმაურიანი. აქ თქვენ შეგეძლოთ, გეხილათ სახალხო წარმოდგენები, მაგალითად, ქართული თეატრონი „ყეენობა“[189]. „როგორ მიყვარდა მე ეს სახალხო სანახაობა, რომელიც წარმოშობდა უსაზღვრო ფანტაზიას.“ მერე იგი ასევე დიდი გატაცებით ჰყვება ხალხურ ცეკვებზე დუდუკის ხმების თანხლებით, მტკვრის სანაპიროზე ღამით ხეტიალზე და ბოლოს, მემწვანილეებზე, ვირზე გადაჯვარედინებული ჩანთებით.

ლადო გუდიაშვილი დიდ ინტერესს იჩენდა ზოგადად, ფოლკლორის, ხალხური შემოქმედებისადმი. „მე უკვე არაერთხელ ვწერდი ამ წიგნში იმის შესახებ, თუ რა ამოუწურავ წყაროს იფარავს თავისში ჩვენი ხალხური შემოქმედება. უძველესი ქართული ხალხური ტრადიციები,ფრესკული ხელოვნება, ფოლკლორი, რაც, ალბათ, უკვე იგრძნო მკითხველმა და

[187]Ладо Гудиашвили, Таинство красоты, стр., 36
[188] ლადო გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნი, თბ., 1979, გვ. 20
[189] Ладо Гудиашвили, Таинство красоты, стр, 88

რაც ჭაბუკობისდროიდან მაღელვებდა მე. მაახლოებდა ხალხთან, რომელიც არის მატარებელი უთვალავი სულიერი ღირებულების“, - ამბობს ლადო გუდიაშვილი[190].

ცოტა უკვე ქვემოთ ლადო გუდიაშვილი პირდაპირ ასახელებს ჩვენთვის ამჯერად ყველაზე საინტერესო „ბერიკაობასა“ და „ყეენობას“. კერძოდ, იგი წერს: „მე ყოველთვის მაღელვებდა და მაღელვებს, მაგალითად, ისეთი თემები, როგორებიცაა თბილისის წარმოშობა, ყეენობა, ბერიკაობა“.

ლადო გუდიაშვილის ზემოაღნიშნული ნამუშევრების სტილისტიკას, ის შესრულებულია მხატვრისთვის ჩვეული ხაზობრივი რიტმის არაჩვეულებრივი შეგრძნებით, ბერიკათა სხეულების პლასტიკის გადმოცემისას, მხატვარი გარკვეული სტილიზაციით ცდილობს, გადმოცეს ძველი თბილისის მნიშვნელოვანი სანახობის მთავარ პერსონაჟთა სხეულთა მოქნილობა, ნიღბების და სამოსის თავისებური კოლორიტი. თუ დავესესხებით აკად. ვახტანგ ბერიძეს: “გუდიაშვილის ძალას ის შეადგენს, რომ იგი ფლობს შინაგან დეკორაციულობას, ორგანულად, რომ წარმოშობს გუდიაშვილის მანერას, რომელშიც არსებითია სწორედ დეკორაციულობა, ორნამენტული აგება, ხაზების დინება, მანერას, რომელშიც ანატომიური სისწორე შეიძლება, ემსხვერპლოს ექსპრესიას, მეტყველ მახვილებს“[191]

30-იან წლებში, როდესაც მხატვარი ქმნის ამჯერად უკვე, „ყეენობის“ ამსახველ სახალხო კარნავალს, მას გამოყენებული აქვს ის გამოცდილება, რომელიც სპექტაკლ ოიანა-ბუიანას“ გაფორმებისას დაუგროვდა, კერძოდ კი, ის დეკორატიულობა და თეატრალურობა, რომელიც აისახა „ბერიკების“ სახეებში, უფრო სწორად მათ მხატვრულ ნიღბებში. ეს თეატრალიზებული, რომანტიკული ელფერით შეზავებული ხალხის საყვარელი სანახაობა-წარმოდგენა სახასიათო პლასტიკით და ჟესტიკულაციით აცოცხლებდა არცთუისე შორეული ისტორიული წარსულის სურათებს. არ შეიძლება, არ აღინიშნოს ამ დიდი ზომის ფერწერული ტილოს „ყეენობა თბილისში“ (1.04x1.37, ზ.ტ.) კოლორიტული გადაწყვეტა. ლადო გუდიაშვილი, თავის შემოქმედების ადრეულ ეტაპთან შედარებით, ახლებურად ამეტყველებს სასურათე სიბრტყეს და უფრო ნათელ, მჟღერ ფერთა პალიტრას იყენებს. ფუნჯის პასტოზური მონასმებით იგი კომპოზიციას შინაგანი დინამიზმით ავსებს. თუკი

[190] Ладо Гудиашвили, Таинство красоты, стр.105

[191] ვ.ბერიძე, ლადო გუდიაშვილი, გამომც., ,,ხელოვნება“, თბ., კორვინა- ბუდაპეშტი, 1975, გვ.25.

კომპოზიციათა ამგვარმა ფერწერულმა გადაწყვეტამ, 20-იანი წლების გუდიაშვილისთვის დამახასიათებელი ერთგვარად „გლუვი“ წერის მანერა შეცვალა, კარდინალური ცვლილება არ განუცდია ნახატის მხატვრულ გამომსახველობას. იგი კვლავაც დეკორატიულია, ხაზის მოძრაობის პრიორიტეტით. „ყეენობის“ პერსონაჟთა ფიგურები გუდიაშვილისეული პირობითობით არის გადაწყვეტილი. ერთი გამონაკლისით, რასაც პირველად ვ.ბერიძემ მიაქცია ყურადღება, ეს არის წინანდელი კონტურული მონახაზის, ამ შემთხვევაში ინტენსიური დაშტრიხვით შეცვლა, ასევე ახალი იყო ჩრდილ-სინათლით მოდელირების გამოყენება. ლადო გუდიაშვილის „ბერიკების“ ცალკეულ გამოსახულებებში და ფერწერულ ტილოზე „ყეენობა'', აშკარად გამოიკვეთა მხატვრის შემოქმედების ის ძლიერი მხარე, რომელიც მის არაჩვეულებრივ წარმოსახვის უნარში გამოვლინდა. მხატვრის ფანტაზიის მდიდარ შესაძლებლობებზე, საინტერესო დაკვირვება აწარმოვა ცნობილმა ფსიქოლოგმა ვლადიმერ ნორაკიძემ[192] ლადო გუდიაშვილი, სწორედ ამ არაჩვეულებრივი წარმოსახვით ქმნის ბერიკების თემაზე შესრულებულ ფერწერულ ტილოებს („ბერიკები ირთვებიან“, „მარტყოფელი ბერიკები“, “ბერიკაობა. ბოქაული მიბეგვეს“ და სხვ.)

ხელოვნებათმცოდნე ლიდია ზლატკევიჩმა მრავალი სტატია მიუძღვნა ლადო გუდიაშვილის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტების გაშუქებას, მე საგანგებოდ გამოვყოფ მის დამოკიდებულებას, ლადო გუდიაშვილის სპექტაკლ „ოიანა-ბუიანას“ ბერიკების ნიღბებთან დაკავშირებით. ავტორის აზრით, ლადო გუდიაშვილის ბერიკების „ცხოველური ნიღბები არ ფარავენ მათ უკან ამოფარებულ ადამიანურ სახეებს და ხასიათებს. გუდიაშვილისეულ მხატვრულ გადაწყვეტაში ერთმანეთს ენაცვლება ბოროტი და კეთილი ბერიკული ნიღაბი, რომლებშიც არაჩვეულებრივი ასახვა ჰპოვა ხალხური ხელოვნების ტრადიციებმა. სახალხო თეატრალიზებული სანახაობისადმი მხატვრის ღმა პატივისცემას რუსი ხელოვნეათმცოდნე ხედავს იმ ფაქტშიც, რომ მარტო სპექტაკლ „ოიანა-ბუიანასთვის“ მხატვარმა 41 ესკიზი შეასრულა. ბერიკების კოსტიუმებში ლიდია ზლატკევიჩის აზრით, შენარჩუნებულია ქართული კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი მოყავისფრო-ოქრას, მომწვანო-ცისფერის და ღია შინდისფერი ფერთა გამა“[193].

ძველ ქართულ ფოლკლორზე უზომოდ შეყვარებული იყო მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი. ეს თვითნასწავლი მხატვარი უდიდესი სიყვარულით ხატავდა თბილისურ ქალაქურ ყოფას. პირველ რიგში, შევჩერდეთ მის მიერ დახატულ დიდ სახალხო დღესასწაულზე - ,,ყეენობაზე“. ვანო ხოჯაბეგოვის „ყეენობა“ მრავალფიგურიანი ნახატია,

[192] ვლ. ნორაკიძე, ლადო გუდიაშვილი- ფსიქოლოგიური პორტრეტი, თბ., ,, ხელოვნება“, 1976 წ.
[193] Л. Златкевич, Ладо Гудиашвили, изд. Ганатлеба, Тб., 1971, с.149

მაგრამ ყოველი ფიგურა მკვეთრად არის გამოხატული თავისი დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშნებით. ყეენობის მონაწილეთაგან გამორჩეულია თავად ყეენი, აქლემზე შემჯდარი და სახეგამურული. (ილ.25, 26, 27) თავისი მართალი შემოქმედებით ვანო ხოჯაბეგოვმა შეძლო, ერთი მხრივ, მხატვარ-ეთნოგრაფის სახელი დაემკვიდრებინა, ხოლო, მეორე მხრივ, უკვდავეყო ძველი თბილისის ტრადიციები, ადათ-წესები, ძველი თბილისური ყოფის (ვთქვათ, ჩაცმულობის) თავისებურებანი. გაეცოცხლებინა ქალაქისათვის დამახასიათებელი ტიპაჟი - ყარაჩოხელები, კინტოები, მედუქნეები, მექელეხენი და ა.შ.

შეიძლება ითქვას, რომ ვანო ხოჯაბეგოვმა, ლადო გუდიაშვილმა, მოსე თოიძემ, ვასილ ჯორჯაძემ, გიგო ზაზიაშვილმა მაშინ მიუსწრეს ძველი თბილისის ტიპაჟს და მის საოცარ კოლორიტს, როცა იგი თანდათანობით ქრებოდა და დავიწყებას ეძლეოდა. ამ საქმეში ვანო ხოჯაბეგოვს თბილისში თვალით ნანახი ყოფითი დეტალების დახატვასთან ერთად იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ნატურიდან ხატვას თავისი წარმოდგენებით გაცოცხლება ერჩია.

ჩვენ, ცხადია, სრულად ვერ მოვიცავთ ყველა იმ ნახატს, რომლებიც ვანო ხოჯაბეგოვს თბილისის ყოფისა და ტრადიციების თემაზე შეუქმნია, მაგრამ რამდენიმეს მაინც დავასახელებთ. ესაა მისი „ყარაჩოხელთა ცეკვა“, ასევე რამდენიმე ნახატი „ყოჩების ჭიდილი“. ეს ნახატი თანმიმდევრულად ასახავს ყოჩების ჭიდილის დასაწყისს, თვითონ ჭიდილის პროცესს და ბოლოს, ქეიფს ჭიდილის შემდეგ.

ვანო ხოჯაბეგოვი საინტერესო ნახატს ქმნის ქართულ ჭიდაობზე. ამ ნახატში თვით ორთაბრძოლის პროცესია ასახული, რომელსაც გაფაციცებით ადევნებს თვალს მსაჯი. გაფაციცებითა და ყურადღებით იმიტომ, რომ არცერთი მომენტი, არც ერთი ნიუანსი არ გამორჩეს, რადგან მან კარგად იცის, რომ ჭიდაობის პროცესს, მის გარდა, ორივე ფალავანის მომხრეები ადევნებენ თვალს, ასევე გაფაციცებითა და ყურადღებით. სურათი ასახავს იმ პროცესს, როცა ერთ ფალავანს მეორე ფალავანი მიწაზე ჰყავს გართხმული. ამიტომაა, რომ ფალავანთა ერთი ნაწილი აშკარად კმაყოფილი და ბედნიერია, მეორე ნაწილი კი გაბრაზებულია და საჩხუბრადაა შემართული.

იმ თბილისში, რომელსაც ვანო ხოჯაბეგოვი ასეთი სიყვარულით ხატავდა, ჯერ კიდევ ბევრი იყო არღანი, იყვნენ მეთულუხჩეები, ყასბები, მექელეხეები, კურტნიანი მუშები. მტკვარზე ჯერ კიდევ ტივებით გადაადგილდებოდნენ, დადიოდნენ ეტლები და ფაიტონები, იყო ბაზრობები და ა.შ. როგორც უკვე ითქვა, ყველაფერი ეს, რამდენიმე სხვა მხატვართან ერთად, შემოუნახა ისტორიას ვანო ხოჯაბეგოვმაც. ლადო გუდიაშვილი ასე იგონებს ვანო

ხოჯაბეგოვს: ,,საფრანგეთში წასვლამდე, მე შინ მიმავალს, ხშირად შემივლია ვანოსთან დუქანში, მას აინტერესებდა ძველი თბილისის ყოფა. იცნობდა კლასიკურ მხატვრობას. საუბარი უყვარდა რაფაელზე, ისეთი გატაცებით ლაპარაკობდა, რომ ამ დროს მის დუქანში შემოსულ მუშტარს არც შეხედავდა. ცალი ხელით მიაწვდიდა საქონელს ისე, რომ ჩემთან ლაპარაკს არ შეწყვეტდა".[194]

ლადო გუდიაშვილისგან განსხვავებით, ვანო ხოჯაბეგოვის მიერ შესრულებული სახალხო სანახაობებისთვის დამახასიათებელია, უფრო მეტი სურვილი დოკუმენტური სიზუსტის დაცვისკენ მიმართული. რაც, თავის მხრივ, უფრო ხაზს უსვამს თხრობისადმი მეტ ინტერესს. ამგვარმა დამოკიდებულებამ ნარატივისადმი ვანო ხოჯაბეგოვისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციური აგება განსაზღვრა. ჩვენთვის საინტერესო მრავალფიგურიანი კომპოზიცია „ყეენობა" ერთგვარად შორი წერტილიდან აღქმული სანახაობაა. თვითნასწავლი მხატვარი ახერხებს სივრცეში თავისუფლად გაშალოს მოქმედება. თუმცა, ამ შემთხვევაში იგი მიმართავს კომპოზიციის დანაწევრების ხერხს. მხატვარი სხეულთა ფორმების მოდელირებისთვის იყენებს შუქ-ჩრდილს, რომელნიც განსაკუთრებით გამოკვეთენ ცალკეულ დეტალებს, ყველაფერს კი, ერთგვარად ამთლიანებს კონტურული მონახაზი.

მკვლევარი დალი ლებანიძე მიიჩნევს, რომ ვანო ხოჯაბეგოვის შემოქმედებში ძველი თბილისის თემაზე შესრულებული ნამუშევრები ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს.თუ პირველი ჯგუფის სურათებისთვის დამახასიათებელია ხედვის ახლო წერტილი, სადაც სასურათე სივრცე მთლიანად შევსებულია გამოსახულებებით და სქელი კონტურული მონახაზით არის აქცენტირებული („მუშტი-კრივი", „ჭიდაობა"). მეორე ჯგუფის ნაწარმოებები შორი ხედითაა ასახული და, შესაბამისად, კონტურიც უფრო მსუბუქია („შახსეი-ვახსეი", „ყეენობა").[195] ხელოვნებათმცოდნის აზრით, მხატვრული გამომსახველობის თვალსაზრისით, ეს მეორე ჯგუფი ნაკლებად ოსტატურად არის შესრულებული პირველ ჯგუფთან შედარებით, რაც ჩვენი აზრით საკამათო დებულებაა, რადგან მხატვრის მიერ დასმული ამოცანა შეექმნა სახალხო დღესასწაულის ზოგადი შთაბეჭდილება. ვფიქრობ, მიღწეულია ნახატის ადგილ-ადგილ დეტალიზებით. ეს კი ხელს უწყობს ყურადღების გადატანას თხრობის ცალკეულ

[194] ლ.გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნი, გამომც., ,,ხელოვნება", თბ.,1979, გვ.25

[195] დალი ლებანიძე, ძველი თბილისის ყოფა საქართველოში მცხოვრებ სხვადასხვა ეროვნების მხატვართა შემოქმედებაში, „ქართული ხელოვნება", №9, 1991.

პასაჟზე, რასაც შემდეგ, საკმაოდ ოსტატურად, თვითნასწავლი მხატვარის შესაძლებლობის ფარგლებში, მეტყველი კონტურით ამთლიანებს.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს 1899 წლის 14 მარტის გაზეთში „Тифлисский Листок“, (ილ.2) გამოქვეყნებული საინფორმაციო ხასიათის წერილი,რომელიც ეძღვნება ,,ყეენობის'' დღესასწაულის აღნიშვნას ძველ თბილისში. ამ სარედაქციო წერილს ახლავს მოსე თოიძის გრაფიკული ჩანახატი შესრულებული ყეენობის თემაზე. მხატვარი ძველი თბილისის დამახასიათებელ არქიტექტურული ნაგებობების ფონზე წარმოადგენს ეგზოტიკურ აქლემზე შემომსხდარ ნეფე-პატარძალს, ამ წყვილს ეროვნულ სამოსში ჩაცმული მოქალაქეები მოსდევენ, ხოლო მათ წინ მიუძღვებათ ყეენის ნიღაბსა და სხვა თეატრალიზებულ ნიღბებს ამოფარებულ „მსახიობთა“ დასი. მხატვარმა არც ზურნასა და დუდუკზე დამკვრელები დაივიწყა. აღსანიშნავია, რომ ეს ნამუშევარი მოსე თოიძის ჯერ კიდევ ლ.დიმიტრიევ-კავკაზსკის სამხატვრო სასწავლებელში სწავლის პერიოდს განეკუთვნება. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ უკვე სახეზეა მხატვრისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციური აგების თავისებურებანი, რომელსაც იგი, შემდგომში უფრო სრულყოფს ოქროს მედლით აღნიშნულ სადიპლომო ფერწერულ ნამუშევარში „მცხეთობა“.

საინტერესო ფერწერული ესკიზური ჩანახატები აქვს შექმნილი ,,ბერიკაობა – ყეენობის“ თემაზე მხატვარ ზურაბ ფორჩხიძეს. ესენია: ,,ღორ-ბერიკა''(ილ 43) და ,,კვახ-ბერიკა იმერეთიდან''. ასევე: ,,ყეენი'', ,,ყეენი კახეთიდან'', ,,დედოფალი'', ,,თხაბერიკა'', ,,ყეენი ქართლიდან'', ,,თბილისელი ყეენი''(ილ.44). მხატვრული თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოდ არის შესრულებული ,,კურობერიკა ქვემო ქართლიდან''. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ ზურაბ ფორჩხიძის აღნიშნულ ნამუშევრებს ეთნოგრაფიული დატვირთვა გააჩნიათ. მხატვარი მოწადინებულია, ზუსტად დაიცვას ,,ბერიკაობის'' და ,,ყეენობის'' პერსონაჟთა დამახასიათებელი ატრიბუტიკა. ვინაიდან, ამ უდროოდგარდაცვლილი (1998წ.) ნიჭიერი მხატვრის შესახებ თითქმის არ არსებობს ცნობები, შევეცადეთ, მოგვეძიებინა ამ მხატვრის პირადი არქივი და გავსაუბრებოდით მის ქვრივს. როგორც ირკვევა, მხატვარს პროფესორმა ჯულიეტა რუხაძემ დაუკვეთა საკუთარი მონოგრაფიის „ქართული ხალხური დღესასწაული“ (1966წ.) ილუსტრირება. თავად ცნობილი ეთნოგრაფის რჩევების გათვალისწინებით შესრულებული მხატვრის ეს ნამუშევრები მეტად ღირებულია, რადგან იძლევა აღნიშნული უძველესი ხალხურ სანახაობათა მხატვრული სახის რეკონსტრუქციის საშუალებას. ამ ფერწერულ ესკიზურ ჩანახატებს დოკუმენტური ვიზუალური წყარო-

მასალის ფუნქცია აკისრიათ. მხატვარი ძველი თბილისის სახილველთა გარდა, როგორც ჩანს კარგად იცნობდა აღნიშნული თეატრალიზებული სანახაობების რეგიონალურ თავისებურებებსაც. ამის დასტურია, ზურაბ ფორჩხიძის მიერ შესრულებული „ყეენი“ და „ბერიკა“ კახეთიდან (ილ. 35,36), ასევე, ,,ყეენი ქართლიდან“(ილ.38), „კვახ-ბერა იმერეთიდან“ (ილ.42) და სხვა. თუკი ძველი თბილისის ურბანულ გარემოში შესრულებული პერსონაჟების ნიღბები და სამოსი უფრო სტილიზებული და თეატრალიზებულია, საქართველოს რეგიონებში - პერსონაჟები უფრო ბუნებრივი, სადა, მაგრამ მეტად სახასიათო სხეულებრივი პლასტიკით, სამოსით და დამახასიათებელი კუთხური მარკერებით არიან „აღჭურვილი“ (მაგ. კახელი ბერიკას ზურგზე გადებული სახრე, ან ორშიმო-იმერელი კვახბერიკასთვის და სხვა).

აშკარად იგრძნობა, რომ ზურაბ ფორჩხიძე-მხატვრის ძლიერი მხარე არის მისი ფერწერული მეტყველება. ფორჩხიძისეულია ცალკეული ნიღბების, ფერადოვანი გადაწყვეტა. დიდ სიახლოვეს ავლენენ საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმსა და საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (ს. ჯანაშიას მუზეუმის საცავებში) დაცულ „ბერიკაობის“ და ყეენობის“ ისტორიულ ნიღბებთან, მხატვარს ნეიტრალურ ფონზე გამოსახული ჰყავს „ბერიკაობის“ და „ყეენობის“ ნიღბიანი პერსონაჟები. განვიხილოთ ვირზე უკუღმა შემჯდარი „ყეენის“ (ილ.38),“თხაბერიკას“ (ილ.37.) და „პატარძლის“(ილ.41.) მხატვრული სახეები. მხატვარი ფუნჯის თავისუფალი, ზოგან გრძელი, ზოგან მოკლე მონასმებით „ძერწავს“ პერსონაჟებს. მხატვარი ყურადღებას ნიღბების და სამოსის დეკორატიულ აქცენტებზე აკეთებს. ზედმეტი უტრირების გარეშე, უშუალოდ, ბუნებრივი ჟესტიკულაციით და პლასტიკით მეტყველებენ მხატვრული სახეები. ნეიტრალური ფონიდან, სილუეტურად იკვეთებიან საინტერესო რაკურსებში გადმოცემული ფიგურები „ნეფე“, “კურობერიკა“(ილ.39) მხატვარი შინაგანი რიტმით ავსებს გამოსახულებებს. ზოგან ეს რიტმი დინჯია, ზოგან კი, აჩქარებული.

ზურაბ ფორჩხიძის ,,ბერიკაობის“ სერიის ფერწერულ გადაწყვეტას კიდევ უფრო ამახვილებს განათების ეფექტებიც. მხატვარი, ზოგან ფერის ინტენსიური გამონათებით უფრო ცოცხალს და სახიერს ხდის პერსონაჟს. ნეიტრალური ფონიდან გამოყოფილი ფიგურების ჩრდილები და სხეულთა შემოსაზღვრული კონტურული აბრისები – დაჩრდილული და გამონათებული არეების საინტერესო თანამეზობლობას ქმნიან.

მეცხრამეტე საუკუნის 50-იანი წლებს განეკუთვნება გერმანელი არქიტექტორის ა.ბელის გრაფიკული ნახატი „სანახაობა თბილისში“, მასში იოანე ბატონიშვილის აღწერილობის მიხედვით არის ჩახატული : ,,ცხენკაცობა და აქლემკაცობა თბილისში'', ნახატი დაცულია თეატრის, კინოს და მუსიკის და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში.

საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ,,ბერიკაობის'' ათი ნიღაბია დაცული, რომელნიც ანონიმი ავტორების მიერ არის შესრულებული. ამ კოლექციიდან გამოვყოფდი: ,,ტახის ნიღაბს კახეთიდან'', ,,ტახბერიკას“ და ,,ბერიკაობაში'' გამოყენებულ ,,დედოფლის ნიღაბს“.

აღნიშნულ ნიღბებთან სტილისტურად მიახლოვებულია ცნობილი მოქანდაკის ბიძინა ავალიშვილის მიერ შესრულებული ბარელიეფი ხეზე სახელწოდებით:,,ბერიკული ნიღაბი“. არ შეიძლება, არ გავიხსენოთ შედარებით ახალი თაობის მოქანდაკის ავთანდილ მონასელიძის ჯგუფური ქანდაკება „ბერიკაობა“. მასში დიდი სიზუსტითა და მაღალი მხატვრული ოსტატობით არის გამოსახული წრის გარშემო მოცეკვავე მხიარული ბერიკები. იგი ძველ თბილისში, ბავშვთა სამხატვრო გალერეის წინ არის გაშლილი და დიდად უწყობს ხელს ლაღი და საზეიმო განწყობილების შექმნას.

რაკი ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ეს პარაგრაფი გულისხმობს არა მარტო „ბერიკაობა –ყეენობის“ გამოსახვას ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში, არამედ სხვა სახის ფოლკლორული სანახაობების მხატვრულ გაფორმების ანალიზსაც, ქვემოთ ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილავთ იმ მხატვართა შემოქმედებას, რომლებმაც თავიანთ მხატვრულ ტილოებზე ასახეს, ზოგადად, ძველი თბილისის ყოფა, ის ხალხური თამაშობები, რომლითაც მოქალაქეები თავს ირთობდნენ. ერთ-ერთი მათგანი ლახტის თამაშია, რომელიც ბევრ ქართველ მხატვარს დაუხატავს. მათგან ერთ–ერთი საუკეთესო ეკუთვნის თვალსაჩინო ქართველ მხატვარს, ცნობილ გრაფიკოსსა და თეატრის მხატვარს რევაზ თარხან-მოურავს. დიდი მხატვრული გემოვნებითა და ოსტატობით შესრულებულ მის ამ გრაფიკულ ნამუშევარში არაჩვეულებრივი მოქნილობა, სისხარტე, დინამიკურობა, მოხერხებულობა იკითხება. აღსანიშნავია, რომ ქართულ ხალხურ ცეკვებს, სიმღერებსა და თამაშობებზე რეზო თარხან-მოურავს შექმნილი აქვს სურათების მთელი სერია, სახელწოდებით

„ქართული ხალხური ცეკვები“, „ქართული ხალხური სიმღერები“ და „ქართული ხალხური თამაშობები“. მათგან განსაკუთრებულად გამორჩეულია ქართული

თამაშობებისადმი მიძღვნილი ნახატები: „მარულა“ და „მხედრული“ (ანუ „ცერული“). აქვეა მისი „ცეკვა ქართული“ და „საპირველმაისო დემონსტრაცია“. ეს უკანასკნელი ნამუშევარი ჩვენთვის განსაკუთრებით იმით არის საინტერესო, რომ აქ აშკარად იკითხება ძველი საკულტო დღესასწაული, თავისი მოთამაშე ბერიკებით და სახალხო კარნავალის ელემენტებით. აი, როგორ გამოიყურება ეს მხატვრული ტილო; წინა პლანზე ჩანს სასულე ორკესტრი რამდენიმე კაცის შემადგენლობით ცენტრში ჩანს დიდი აქლემი, რომელზედაც გადამჯდარ თეთრსამოსიან ბიჭუნას ხელში ანთებული სანთლები უჭირავს, აქლემს წინ ქართულ ჩოხაში გამოწყობილი ახალგაზრდა კაცი მიუძღვება. იქვეა თეთრწვეროსანი მოხუცი. წინა მხრიდან ჩანს სამი პატარა ბერიკა. ისინი ცეკვავენ და თან თეთრსამოსიან ბიჭუნას აჯავრებენ, ორკესტრთან ერთი სამხედრო ფორმიანი ახალგაზრდა კაცი დგას. აქლემს უკან ხალხის მასა მოჰყვება. მათ შორის არის გვერდზე გადახრილი და აქლემს მიყრდნობილი ინტელიგენტი დიდი შლიაპითა და საყელოზე „ბაბთით“. უკანა ფონზე წითელი დროშები მოჩანს. სწორედ ეს სიწითლე ქმნის საზეიმო განწყობილებას. ხალხთა მასების სულ სხვადასხვა ფენების მონაწილეობა ზეიმში (ჯარისკაცი, ინტელიგენტი, ახალგაზრდები, მოხუცები) იმას მიანიშნებს, რომ საქმე გვაქვს ნამდვილ სახალხო ზეიმთან, თუმცა ძნელი გამოსაცნობია, რას ზეიმობს ხალხი - პირველ მაისს, როგორც ხალხთა სოლიდარობის საერთაშორისო დღეს, თუ ხალხისთვის ეგზომ საყვარელ საკულტო სანახაობას - ,,ბერიკაობას''. ამ ეჭვს ის უფრო აჩენს, რომ საპირველმაისო საზეიმო ატრიბუტიკა აქ გაცილებით მწირედაა წარმოდგენილი, ვიდრე ,,ბერიკაობისათვის'' დამახასიათებელი ატრიბუტიკა. კაცმა რომ თქვას, არც წითელი დროშები არაა მთლად ნათლად გამოკვეთილი. არც ისაა გამორიცხული, რომ ეს იყოს კარიკატურა პირველი მაისისადმი მიძღვნილი ზეიმის თემაზე, მითუმეტეს, რომ, როგორც კრიტიკოსი გიორგი გვახარია წერს, ამ შესანიშნავი მხატვრის გასული საუკუნის 50-იან წლებში შექმნილი ნამუშევრები აბსოლუტურად განსხვავებულად აღიქმება ახლა, ვიდრე მაშინ, როცა ჩვენი ხელოვნება პირველად დაუპირისპირდა სოციალისტური რეალიზმის ფარისევლობას.

ლინოგრავიურის ტექნიკით შესრულებული რეზო თარხან-მოურავის ეს ნამუშევრები მოიაზრება, როგორც რევოლუციური ნახტომი იმდროინდელი იდეოლოგიზირებული ქართული თემატური ნამუშევრების ფონზე. გიორგი გვახარიას აზრით, მხატვრის ამ გრაფიკულ სერიებში არა მარტო მოძრაობა და სიცოცხლე იგრძნობა, არამედ აქტიურად დამკვიდრებული სტილიზაცია, ანუ ის, რაზეც ჭკუას კარგავენ

თანამედროვე პოსტმოდერნისტები.[196] თავის დროზე დაუფასებელ ხელოვანზე გიორგი გვახარია თავის საავტორო გადაცემაში ამბობს: ,,რეზო თარხან-მოურავს სრულად შეესაბამება თანამედროვე პოსტმოდერნისტების საყვარელი გამოთქმა „კულტურის ელჩი“, ანუ მხატვარი, რომელიც თავის შემოქმედებაში არა იმდენად საკუთარი თავის წარმოჩენას, რამდენადაც „სხვა კულტურის“ პროპაგანდას ეწევა. მხატვრის მიერ, კომპოზიციის შესაქმნელად, თბილისის ყოფის, მისი ტრადიციების, თბილისელთა ცხოვრების წესის, მათი ჩაცმულობის და ა. შ. შემოქმედებითი გააზრება საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ძველი თბილისის ეთნოგრაფიული სურათები, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებები. ამ კონტექსტში, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ის პლაკატები, რომელიც ეკუთვნის მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილს და მიეძღვნა 1958 წელს მოწყობილ ქართული კულტურის დეკადის დღეებს გამართულს საბჭოთა კავშირის ცენტრში-მოსკოვში. პლაკატები ასახავდნენ ნინო რამიშვილის და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით შექმნილი სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის გასტროლებს. ერთ-ერთ თეატრალურ პლაკატზე გამოსახულია ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი, ფეხის წვერებზე შემდგარი ხუთი ყმაწვილი კაცი. მათ ხელში ხმლები უჭირავთ და ცეკვის შესრულების დროს არიან დაფიქსირებულნი. მეორე პლაკატის წინა პლანზე, კვლავ ფეხის წვერებზე შემდგარი ახალგაზრდა კაცია გამოსახული. მას ჩოხა-ახალუხი აცვია და წელზე ხმალი აქვს შემორტყმული. ამ ფიგურის უკან დგანან მოცეკვავე ქალების ტანკენარი გამოსახულებები. მოქანდაკის მესამე პლაკატზე სამი ყმაწვილია გამოსახული, ოღონდ არატრადიციული ჩოხა-ახალუხით. როგორც ჩანს, ისინი მომღერლებია და ისე არიან გაწყობილნი, რომ, სიმღერას „სამნი ძმანი გურულები“ მღერიან. მერაბ ბერძენიშვილის სამივე ეს პლაკატი ფიგურათა მოძრაობითა და ფორმათა პლასტიკით ქმნის ამაღლებულ, საზეიმო განწყობილებას. აშკარაა, რომ ხელოვანი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ფიგურათა მოძრაობას, ფორმათა პლასტიკას. პერსონაჟთა განსხვავებული გამოსახვით ავტორი ეცადა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისა და მრავალხმიანობის სპეციფიკა წარმოეჩინა.

ჩემი, როგორც მხატვრის, პირადი გამოცდილება „ბერიკაობის“ სახალხო სანახაობის მხატვრულ გაფორმებასთან მიმართებაში 90-იან წლებთანაა დაკავშირებული. ანუ იმ პერიოდთან, როდესაც მე, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და ხელოვნების კოლეჯში ჩემი სალექციო და პრაქტიკული მეცადინეობების კურსი დავუკავშირე ქართული ხალხური სანახაობების

[196] გიორგი გვახარია, მხატვარი რეზო თარხან – მოურავი,რადიო ,,თავისუფლება“,1 აპრილი,2015 წელი.

მხატვრული გაფორმების პრობლემატიკას. მაშინ ჩემს მიერ (სტუდენტთა მონაწილეობით) შესრულდა „ბერიკაობის“ მხატვრული ესკიზები. მათი სცენური განხორციელებისათვის გავითვალისწინე ის არსებული მხატვრული ტრადიციები, რომლის შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი და რომლებიც უკავშირდებოდა ვანო ხოჯაბეგოვის, მოსე თოიძის, ლადო გუდიაშვილის, რევაზ თარხან-მოურავის, ზურაბ ფორჩხიძის მხატვრულ გამოცდილებას. თავისთავად ცხადია, ასევე ვსარგებლობდი ჩვენს ერში დაუნჯებული და საუკუნიდან საუკუნეებში გადმოსული რიტუალური ნიღბების მხატვრული სახეებით და სამეცნიერო თუ ლიტერატურულ წყაროებში დაფიქსირებული ცოდნით. რასაკვირველია, არ მიცდია ამ მხატვრული სახეებისა და ნიღბების ზუსტი კოპირება, რადგან ვთვლიდი და ვთვლი, რომ დროის ფაქტორი ძალზე მნიშვნელოვანია ნებისმიერი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტისას. ჩემი ღრმა რწმენით, სცენაზე განსახორციელებლად გამიზნული ჩემი ესკიზები „ბერიკაობისთვის“ თანამედროვე დროის მოთხოვნების ადეკვატური უნდა ყოფილიყო, ოღონდ აუცილებლად ტრადიციის გათვალისწინებით შექმნილი.

სანამ უშუალოდ ჩემს მიერ წარმოდგენილი ესკიზების დახასიათებას შევუდგებოდე, უნდა ჩამოვთვალო ის მატერიალური რესურსები, რომლებიც გამოვიყენე აღნიშნული ესკიზების რეალიზებისას, ანუ კოსტიუმების შეკერვისას, ნიღბების დამზადებისა და აქსესუარების შექმნისას. მასალა, რომელიც თავად ესკიზების შესაქმნელად გამოვიყენე, არის გუაში და მუყაო. კოსტიუმებისთვის: ჩითი, ტილო, ატლასის ზონარები და ბაფთები. ნიღბები შესრულებული იყო პაპიე მაშეს ტექნოლოგიით. მოგეხსენებათ, პაპიე-მაშეს (ფრანგ.papier-mache- ნიშნავს დაღეჭილ ქაღალდს) ტექნოლოგია გულისხმობს ქაღალდის მასას, შერეულს წებოსთან, ცარცთან, თაბაშირთან, ან სახამებელთან. ამ შერეული მასისგან მზადდება მულაჟები, თეატრალური ბუტაფორია, სათამაშოები, ზარდახშები, კოლოფები და ნიღბები. სხვადასხა აქსესუარისა და დეტალებისთვის გამოვიყენე რკინის ზანზალაკები (პატარა ზარები), ხის ჯოხი, თიხის პატარა კოკა, თხის ბრჭყალებისთვის მეტალი, ფეხსაცმელისათვის - ტყავი, თმისთვის- საქსოვი ძაფები, ჩანთა უხეში ტილოდან (ჯვალო) შევკერე. გამოვიყენე სკეიტ-ბორდი, თოჯინები კი ბამბისა და ნაჭრისგან დავამზადე.

სტუდენტების აქტიური ჩართვით (ეს მათთვის პრაქტიკული სამუშაო იყო) 1990-2000 წლებში ორი დიდი მასობრივი სანახაობა მოეწყო, რომელშიც გამოყენებული იყო ბერიკების მხატვრული სახეები. ამ სანახაობებმა მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა. ამის მიზეზი კი, უპირველეს ყოვლისა იყო მხატვრული ამოცანის დასახვის და რეალიზებისას, ორი მნიშვნელოვანი ფაქტორის გათვალისწინება. კერძოდ, ჩვენ თანამედროვე

ინტერპრეტაციით წარმოვადგინეთ ტრადიციული მხატვრული სანახაობები. დიდი ყურადღება მივაქციეთ დროის მოთხოვნების ადეკვატურად ტრადიციული ფორმების გათანამედროვებას. დრო კი გვკარნახობდა პოსტმოდერნულ მხატვრულ გააზრებას. მოგეხსენებათ, მეოცე საუკუნის 80-იან წლების ქართულ ფერწერაში (და არა მხოლოდ ქართულ მხატვრობაში), თვალსაჩინოა პოსტმოდერნისტული ტენდენციის გააქტიურება, რაც „ბერიკაობის“ მხატვრულ გაფორმებაში გავითვალისწინეთ. პოსტმოდენიზმის პირველი ნიშანი-ე.წ. „ინტერტექსტუალობა“ გამოჩნდა ესკიზების მულტიკულტურულ, ერთგვარ ეკლექტურ გადაწყვეტაში. მაგ. ბერიკას მხატვრული სახის შექმნისას (ვგულისმობ ნიღაბს, კოსტიუმს და აქსესუარებს) ჩვენ გამოვიყენეთ, ერთი მხრივ, ხევსურული ორნამენტის ცალკეული დეტალები, კერძოდ, ცალ ფეხზე პაჭიჭის და ცალ ხელზე სამკლაურის შემკულობაში, ასევე, მხარზე გადაკიდებული მოქსოვილი ჩანთის ორნამენტაციაში. ჩანთიდან „გადმოკიდებულ“ თოჯინას (ბიჭუნას გამოსახულებით) ეროვნული ჩოხის მაგვარი სამოსი და სვანური ქუდი აქვს მორგებული. ამავდროულად, იმავე ბერიკას მეორე ფეხზე, ფრანგი არლეკინის სამოსის მსგავსი წითელ-ყვითელი ზოლებიანი შარვლის ტოტი აქვს მჭიდროდ შემოტმასნილი, თეთრ წინდაზე კი ატლასის ზონარი უფრიალებს. ბერიკა ულტრათანამედროვე სკეიტბორდზე მოძრაობის პოზაშია გამოსახული (ილ.45). ამრიგად, გროტესკი გამძაფრდა, სწორედ, ამ თანამედროვე მარკერის, „თინეიჯერთათვის“ საყვარელი გასართობი საშუალების-სკეიტბორდის გამოსახვით. ამგვარი სტილთა აღრევა, კიდევ უფრო გამძაფრებულია პაპიემაშესგან დამზადებული ბერიკას ნიღბის გამომეტყველებასა და შვიდ „ძნად შეკრულ“ თმის კონებში. ბერიკას მაღლა აწეულ ხელში უჭირავს მღვდლის სამოსში გამოწყობილი, გულზე დიდი წითელი ჯვრით დამშვენებული თოჯინა, რაც შეეხება მეორე ბერიკას გამოსახულებას ჩვენ კვლავ განვაგრძეთ სხვადასხვა ეპოქათა დამახასიათებელ მხატვრულ სტილთა აღმნიშვნელი მარკერების ციტირება. ბერიკას სამოსი, ერთი შეხედვით, მამაკაცის ტრადიციულ აჭარულ სამოსს მოგვაგონებს, ფეხსაცმელების კონფიგურაცია კი, ხეთური წარმომავლობის ჭვინტიან ფეხსაცმელს უახლოვდება.. ბერიკას ნიღაბი დაღვრემილი სახის, შეჭაღარავებულ წვერიან მოხუცს გამოსახავს, თავზე ჭრელი მეფური გვირგვინით და გულზე წითელი ჯვრით დამშვენებულს. მას, წითელხელთათმიან ხელში მუსიკალური ინსტრუმენტი უჭირავს. მეორე ხელზე კი, მსგავსი ნიღბიანი პატარა თოჯინა აქვს გადაკიდებული (ილ.46).

აღმოსავლეთ-დასავლეთის დამაკავშირებელ სავაჭრო გზათა შესაყარზე მყოფი ჩვენი ქვეყნის წინაშე, ისტორიულად არსებულ ალტერნატივას - აღმოსავლეთი, თუ დასავლეთი,

ქართული კულტურა დროთა ვითარებაში, ამ ღირებულებათა ინტეგრირების, მათი ეროვნულ ნიადაგზე ტრანსფორმირების საუკეთესო მაგალითებით პასუხობდა. სწორედ ამგვარი კულტურული სინკრეტიზმი შევეცადე ამესახა სხვადახვა ინსტრუმენტებზე დამკვრელი სამი ნიღბოსანი მოცეკვავე ბერიკას გამოსახულებებში (ილ.47) უნდა აღინიშნოს, რომ ამავდროულად, პოსტმოდერნული ეკლექტიკისთვის დამახასიათებელი მულტიკულტურული პლასტების ამსახველი ატრიბუტიკის (სამოსი, ნიღბები, საგნები, ინსტრუმენტები) გადმოცემის პარალელურად, არასოდეს ვივიწყებდი ისტორიულ წყაროებში დაფიქსირებულ ტრადიციული ხალხური ფორმების მხატვრულ სტილისტიკას. ათივე ესკიზი გადმოსცემს ქართველ ხალხში გავრცელებულ ყველაზე პოპულარულ ბერიკულ პერსონაჟებს,. იქნება ეს: ნეფე, პატარძალი (ილ.48,49), მღვდელი, თათარი (ილ.50), ზოომორფული ნიღბებიანი ბერიკები: თხაბერიკა (ილ.51), ტახბერიკა (ილ.52) და სხვა. ზოგიერთი პერსონაჟი რამდენიმე ვარიანტად წარმოვადგინე. ამ ერთგვარი ისტორიული არქეტიპების თანამედროვე ტრანფორმაციის მცდელობას შეიძლება მივაწეროთ ის მხატვრული ამოცანაც, რომელიც დავისახე მიზნად: გადმომეცა პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი-ორმაგი კოდირების პრინციპი. რაც იმაში მდგომარეობს, რომ არტეფაქტის დემოკრატიულობის ხარისხის ზრდა, ერთმანეთთან აახლოვებს მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების ნაწარმოების) შემქმნელის და მისი აღმქმელი-რეციპიენტის ემოციური აღქმის ველებს. ეს კი, ძლიერ დამახასიათებელია ფოლკლორული ნაწარმოებებისათვის. ეს არის მომენტი, როდესაც იშლება ზღვარი ავტორსა და მისი შემოქმედების აღმქმელ ხალხს შორის, ხდება ნაწარმოების ე.წ. „გახალხურება“. ჩემს ესკიზებში დიდი ყურადღება მიექცა აგრეთვე იმასაც, რომ „ბერიკაობა“ და“ ყეენობის“ ტრადიციულ სანახაობებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ზოომორფულ გამოსახულებებს. ბესტიარული, ერთგვარად დაუოკებელი სწრაფვა ველური ბუნებისაკენ ჩანდა იმ ცხოველთა ნიღბებში, რომელთაც ქართველი ხალხი საუკუნიდან საუკუნემდე იყენებდა „ბერიკაობა-ყეენობის“ სახილველებში. სასწავლოდ განკუთვნილ ესკიზებშიც მე რამდენიმე ბერიკას გამოსახულება „აღვჭურვე“ ცხოველთა ნიღბებით. ასე მაგ. ვერძის ნიღბოსან ბერიკას ხელში ტოტებმომტვრეული ხის ჯოხი უჭირავს, რომელზეც ატლასის ლენტები და რკინის ზანზალაკები არის ჩამოცმული (ილ.53). ბერიკას მოძრაობისას, ზარების ხმას გარკვეული ხმაურის ეფექტის მოხდენა შეუძლია. ბერიკას კოსტიუმი ხევსურულს მივამსგავსე, მეორე ბერიკას ვირის ნიღბით და ხელში სახრეთი (ილ.54) კახეთში გავრცელებული სახედრების ასოციაცია უნდა გამოეწვია, რაც ბერიკას სამოსის თარგის რეგიონისთვის დამახასიათებელ თავისებურებაშიც გამოვლინდა.

საქართველოს სხვადასხვა მხარის ჩაცმულობის გარდა, ყურადღება მივაქციე ეთნოგრაფიულ ნივთებსაც. ესენია: მათარა, კერამიკული ხელადა, ყანწი, თუ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული მუსიკალური ინსტრუმენტები. ვფიქრობ, ამ ესკიზებში მეტ-ნაკლებად აისახა ისტორიული სიმართლე, შეზავებული თანამედროვე დროის ადეკვატურ პოსტმოდერნულ მხატვრულ ხედვასთან, ხალხური სანახაობის კარნავალური განწყობის მაპროვოცირებელი გროტესკული ნიღბების მიღმა შეფარული ნოსტალგიური განცდა წარსულის მიმართ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ როდესაც ამ ესკიზებზე ვმუშაობდი, მის სცენურ განხორციელებაში სტუდენტთა დიდი რაოდენობა იყო ჩართული. ისინი, ჩემი ესკიზების მიხედვით, კერავდნენ კოსტიუმებს, ქმნიდნენ ნიღბებს, ამზადებდნენ თოჯინებს. თავისთავად ცხადია, რომ ჩვენ არ გამოგვირიცხავს ფოლკლორის აუცილებელი მახასიათებელი - იმპროვიზაციაც, რომელშიც სრული თავისუფლება მივეცი ჩემს ე. წ. „შეგირდ-თანაავტორებს“. ისინი, ჩემთან შეთანხმებით, ზოგიერთ დეტალს საკუთარი გემოვნება-შეხედულების მიხედვით უცვლიდნენ სახეს, ოღონდ ისე, რომ არ დაკარგულიყო ამ უბერებელი ხალხური სანახაობის საერთო დინამიკა მისი მფეთქავი, ცხოველმყოფელი ძალა და ოპტიმისტური ხასიათი.

4.3. ,,ბერიკაობა-ყეენობის'' მხატვრულ-სანახაობრივი გაფორმებათა რეგიონალურ თავისებურებათა შედარება საქართველოს ეთნიკურ უმცირესობათა, აგრეთვე, ჩრდილო კავკასიურ და იბერიულ – ბასკური მსგავსი ხასიათის სანახაობების მხატვრულ სახეებთან

ქართული ხალხური დღესასწაულების ხსენებისას, პირველ რიგში, ,,ბერიკაობა-ყეენობა'' წარმოგვიდგება თვალწინ. გვახსენდება სხვადასხვა ცხოველებად გადაცმული უცნაური შეფერილობის ნიღბოსანი პერსონაჟები, აჭრილი ეგზოტიკური სამოსით და ყოფითი საგნებით ხელდამშვენებულნი, წარმართული ხანიდან მომდინარე რიტუალებში ჩართულნი, ხალხის ისტორიის სხვადასხვა ეპოქის ამსახველი ჟანრულ სცენებს რომ წარმოადგენენ.

როგორც ითქვა, ,,ბერიკაობა-ყეენობა'', თავისი თავდაპირველი ბუნებით, ნაყოფიერებისა და აღორძინებისადმი მიძღვნილი აგრარული დღესასწაულია. ეს უძველესი ქართული თეატრიცაა, რომელმაც საუკუნეების განმავლობაში გარკვეული შინაარსობრივი

ტრანსფორმაცია განიცადა, თუმცა თავისი მხატვრული სახით დღევანდელ დღემდე მეტ ნაკლებად უცვლელი შემორჩა.

შევეცდებით, კიდევ ერთხელ თვალნათლივ წარმოვაჩინოთ რიტუალთა მხატვრული გაფორმების ძირითადი სახე:

სოფლის მამაკაცები-ახალგაზრდებიც და მოხუცებიც, საკაზმის მომზადებას შეუდგებოდნენ. რაღა არ იყო აქ საამისოდ მოტანილი-თხის, ცხვრისა და ხარის ტყავები, ტყავკაბები, საქონლის კუდები, გოგრის, ნაბდის, მუყაოსა და ქაღალდის ნიღბები. ღორისა თუ თხის გამხმარი თავები. სხვადასხვა ცხოველის რქები და ფრინველთა ბუმბულები, საქორწილო ქართული კაბა და სხვადასხვა სახის თავსაბურავები, ფერადი ქაღალდები, ნაჭრის ჭრელი თოჯინები, ზარები და კრიალოსნები, ინა და ნახშირი, სიმინდის ნაქურჩის, ხისა და რქის წითლად შეღებილი „კონკილა“-ფალოსები, ხისგან გათლილი ხმალ-ხანჯლები, ფარები და შურდულები. აქვე კეთდებოდა სხვადასხვა ფერის მაღალი ალმები და ჩირაღდნები. მიწაზე ეწყო სანოვაგის შესაკრავი ჭრელი ხურჯინები, მორჩილი გუდები, კალათები, ხელადები და დიდი კოკები[197].

მეორე დღეს დღესასწაულის მონაწილენი მყუდრო ადგილას შეიკრიბებოდნენ და შესაფერისად მოირთვებოდნენ. ბერიკა-ბეროლი და დღესასწაულის სხვა მონაწილენი როგორც კი მორთვა-მოკაზმვას დაამთავრებდნენ, ბუკისა და ნაღარის ხმა სოფელს მათ მზადყოფნას ამცნობდა. ბერიკებს წინ თავბერიკა და დედოფალი მიუძღოდათ, მათ ხის ხმლებით, ფარებით, ჯოხებითა და შურდულებით შეარაღებული ამალა მოსდევდა. მესტვირენი, მეჩონგურენი, მეფანდურენი და სხვანი თავიანთ უნარსა და ოსტატობას წარმოაჩენდნენ.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალა გვარწმუნებს, რომ ,,ბერიკაობა-ყეენობა'' არ არის წარმოშობით ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ორი სხვადასხვა დღეობა, როგორც ეს მკვლევართა ნაწილს მიაჩნდა, არამედ ,,ყეენობა'' ,,ბერიკაობის'' საფუძველზე ჩამოყალიბებული დღესასწაულია. რომელშიაც, ,,ბერიკაობიდან'' მომდინარე წარმართული ხასიათის ელემენტებთან ერთად, ქართველი ერის ისტორიული წარსულის ცალკეული ეპიზოდები აისახა.

---

[197] ჯულიეტა რუხაძე, ქართული ხალხური დღესასწაული, გამ. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1966, გვ. 6;11; 16.

ისტორიულ მასალაზე დაკვირვება ნათლად წარმოაჩენს, რომ ქართველი ხალხის წიაღში ჩამოყალიბებულ ამ სანახაობებს თვითმყოფადი იერ-სახე და მონაწილეთა ჩაცმულობის თავისებურებები გამოარჩევს. ესაა ტანსაცმელი, ნიღაბი, სარიტუალო ნივთები და სხვა, რომელთა ხასიათი, ფორმა და აღწერილობა უშუალოდ გამომდინარეობს თვით მოვლენის შინაარსიდან, მონაწილეთათვის მიკუთვნებული როლიდან თუ წელიწადის დროსთან დაკავშირებული მსგავსი მოვლენებიდან.

ჩვენი ინტერესის ობიექტს წარმოადგენს ქართული ხალხური დღესასწაულებისა და რიტუალების დროს გამოყენებული ნიღბის მხატვრული სახეები და მათი განვითარება ჩვენში, ძველი დროიდან დღემდე.

ქართლსა და კახეთში ნიღბის აღმნიშვნელია ტერმინი „ბერიკო“ და ასევე ევროპიდან შემოსული „პარიკი“. იმერეთში ნიღაბს „კახაბერას“ ეძახიან.

მხატვრული სახის დასახასიათებლად, პირველ რიგში, ყურადღება უნდა მივაქციოთ მასალას, როგორც მხატვრული გამოსახვის საშუალებას და ამ საშუალებით შექმნილ შედეგს, ანუ მხატვრულ სახეს.

ამრიგად, ნიღაბი ეთნოგრაფიული მონაცემებით მასალისა და გამოსახულების მიხედვით შემდეგნაირად ჯგუფდება[198]:

მასალის მიხედვით: ცხვრის ან თხის ნიღაბი, რომელიმე ცხოველის თავის ქალის ნიღაბი, (რომელიც ზოგჯერ თავსაბურავიც არის) ნაბდის ნიღაბი, კვახის-გოგრის ნიღაბი, (კვახებრა), ბლის ხის კანის ნიღაბი, მუყაოს ან ქაღალდის ნიღაბი, გახამებული ქსოვილის ნიღაბი.[199]

გამოსახულების მიხედვით: ანთროპომორფული და ზოომორფული. პირველს განეკუთვნება ადამიანის გამომსახველი ნიღაბი, მეორეს კი-ცხვრის, თხის, კუროს, ღორის და სხვა ნიღბები.

,,ბერიკაობა-ყეენობის'' დღესასწაულის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს, როგორც აღვნიშნეთ, საწესო ნიღბები წარმოადგენენ. ამ დღესასწაულებში ჩვენს მიერ ზემოთგანხილულ მონაწილე პერსონაჟთა ნიღბების როგორც გარეგნული, ასევე ფუნქციური მხარეების დახასიათებამ მრავალი საყურადღებო მომენტი გამოავლინა. გარდა აღნიშნულისა,

---

[198] ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია,“განათლება“, თბ. 1983, გვ. 251;260; 261;
[199] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ.261.

მათი შესწავლა არა მხოლოდ აგრარული საკულტო ნიღბების განვითარების ისტორიისათვის თვალის მიდევნების საშუალებას იძლევა, არამედ თანამედროვე ეტაპზე მათი გამოყენების შემჩნეულ ტრანსფორმირების სახეთა დადგენასაც უწყობს ხელს.

შავნიღბიანები ან სახეგამურულები თხას, ცხვარს, ხარს, კუროს, მგელს, კურდღელსა, დათვსა და სხვა ცხოველებს განასახიერებენ. ზოგიერთი ნიღაბი კი ისტორიული პირის ან ეთნიკური სახის მატარებელია.

საახალწლო და საგაზაფხულო სადღესასწაულო ,,ბერიკაობაში'' მონაწილე პერსონაჟების გამომსახველობა შეზღუდული არ არის - ისინი სხვადასხვა ცხოველს ან პიროვნებას ასახიერებენ და მათ გარკვეული ტრადიციულობაც ახასიათებთ. მაგ: თხის ან ცხვრის გამომსახველი პირი დღესასწაულში საკმაოდ რეალისტურად არის წარმოდგენილი. საყურადღებოა ამ ცხოველთა სტილიზებული გამოსახულებანიც. მაგალითად: თუ ტყაპუჭიან ბერიკას შავი ნაბდის ნიღაბი ან გამურული სახე აქვს, თავზე მაღალი ქუდი ან ნიღაბზე დამაგრებული ფრინველის ფრთები (ორი ან მეტი) ან საქონლის რქები „კრუხი საბუდრით“ ან „ჩალა-ბურდაზე“ დასკუპებული თოჯინა „კუკი“ ამშვენებს, ის ბერიკად ან ყეენად არის გააზრებული, მისი თავსაბურავია აგრეთვე ხმიადი პური, რომელიც რკალად მოხვეული, თივაზეა დადებული. ამ პერსონაჟისთის მთავარი მაინც შავი ნიღაბი, სახის გამურვა და ტყაპუჭის ფალიკური ძვლით ან რქით თუ „კონკილათი“ ტარებაა. ტყაპუჭიანი ან შავად შეღებილი პერსონაჟი არასოდეს არ არის ტახი, კურო, მგელი, და ა.შ. ძალზე იშვიათად ისინიც ბერიკებად იხსენიებიან.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ბერიკა და ყეენი, როგორც დღესასწაულის სხვა მონაწილენი, როგორც აღნიშნული იყო, არა მარტო შავ ნიღბებს იკეთებენ, არამედ სახესაც შავად იხატავდნენ ან იმურავდნენ და ერთმანეთს წყალს ასხამდნენ, აღნიშნული წესი საქართველოში თითქმის ყველა აგრარულ წეს-ჩვეულებასა და რიტუალშია ცნობილი.

კახეთში ყეენის ქუდის მაგივრობას კრუხის საბუდარი სწევდა, რომელშიც ხშირად ცოცხალი კრუხი იჯდა, საბუდარი ფერადი ბუმბულით იყო მორთული. ქალაქებში-გორსა და თბილისში გამართულ ,,ყეენობაში'' ყეენი სპარსულ ჩალმასაც ატარებდა[200]

დედოფალი, რომელსაც აქაც ფერუმარილწასმული, ხელოვნური მკერდით დამშვენებული ვაჟი ასახიერებდა, ჩიხტი-კოპით ან აბრეშუმის წითელი ქალაღაიათი იყო

[200] რუხაძე ჯულიეტა, ქართული ხალხური დღესასწაულები და თანამედროვეობა. „მეცნიერება“, თბ.1980,გვ.11

მორთული. მას ქართულ ან სოფლურ ყაიდაზე შეკერილი ჩითის კაბა ეცვა. კაბას ამშვენებდა ჭრელი ქამარი და მასზე ჩამოკიდებული კამეჩის რქა.

დღესასწაულის მონაწილე სხვა ბერიკებსაც ცხვრის მოკლე გადმობრუნებული ტყავ-კაბები ეცვათ და თავზე ნაბადის შავი ქუდ-ნიღბები ეხურათ. კურო (ბუღა) თავზე ხარის რქებს იმაგრებდა და ხარის ტყავს წამოისხამდა ხოლმე.

ქართლ-კახეთში ყეენებს, ბერიკას მსგავსად, ცხვრის გადმობრუნებული ტყავ-კაბა ეცვათ ან ტყავწამოხურული დადიოდნენ, უკან კი საქონლის ან წნელისაგან გაკეთებულ კუდს იმაგრებდა. ტყაპუჭზე მას ქამარი ჰქონდათ შემორტყმული, რომელზედაც კამეჩის ან ხარის კანჭის ძვალი, წითელნაჭერშემოხვეული ან შეღებილი სიმინდის ნაფურჩი ან ხის მოკლე ჯოხი ჰქონდათ დაკიდებული. ზოგ ყეენს ჩოხა-ახალუხი სცმია, ზოგს - ყარაჩოღელის ტანსაცმელი. ქალაქში ხშირი ყოფილა მეფე ერეკლეს მსგავსად მორთული ყეენიც. რომელსაც „მეფეს“ ეძახდნენ. ყეენს ყელზე ყველიერში გამომცხვარი ნაზუქის კვერი და საგანგებოდ დამზადებული მამლის ტყავი ეკიდა, რომელსაც ნისკარტში თავისივე ბრჭყალი ჰქონდა გაყრილი. ყეენს ხშირად ყურძნის გამხმარი ჯაგნებით, კაკლის ჩხრიალებით, ხახვის გალათი ან ფერადი მძივებით შეამკობდნენ.

ყეენი სხვადასხვაგვარად იყო მორთული. იმერეთში იგი ჯვალოებით და ჭილოფით იყო შემოსილი, ზოგჯერ ბანჯგვლიანი ქურქი ეცვა, ან შავი ახალუხი და განიერი შარვალი ეცვა. არც თუ იშვიათად იგი „სამეფო“ ტანსაცმლითაც მოურთავთ.[201]

იმერეთში ყეენს წვერ-ულვაშით დამშვენებული „კვახბერა“ ეფარა ან სახე ჰქონდა შეღებილი. თავზე ეხურა „შაქრის ტყავის“ მსგავსი ქაღალდის ან ცხვრის ტყავის მაღალი ქუდი, რომელსაც „გუდის ტყავის“ ქუდსაც ეძახდნენ.

ყეენის სახეზე ქაღალდის ან მუყაოსაგან დამზადებულ ნიღაბს იფარავდა. რომელიც პირისფრად ან წითლად იყო შეღებილი. უფრო ხშირად კი იგი სახეს შავად იღებავდა, ფერად ან შავად შეღებილ ნიღაბსაც იკეთებდა, თავზე რქებს იდგამდა და ღორის ჯაგრის ან თხის ბეწვის წვერ-ულვაშით იყო მორთული. ნიღაბი ამოჭრილი იყო თვალებისა და ცხვირის გამოსაჩენად.

სვანეთში შობის დღესასწაულში ყაენი (ყეენი) თხის ან ჯიხვის ტყავში გამოეწყობა, ციკნის ხალათს („გუდრას“) დაიხურავს. ხელში ხის დაშნას დაიჭერს და წინ ხის ფალოსს

[201] იქვე,გვ.23

ჩამოიკიდებს. საქმიანობისას კანაფის ძველი ქვედა საცვლები აცვია, ზურგზე ჩალის ბურდო კუზივით ადგას, თავზე უბრალოდ ბოხოხს ჩამოიცვამს და სახეს მურით შემდეგნაირად დაიხატავს: ნახშირის ზოლები შუბლიდან ნიკაპამდე უწევს, ზედა ტუჩის გასწვრივ მიემართება და ლოყებიც გამურული აქვს.[202]

რაც შეეხება სხვა საკულტო დღესასწაულებს, საყურადღებოა თუშეთში ყველიერში გამართული „ოფოფობა“. აქ მამაკაცების მაგივრად უკვე ქალები არიან ყურადღების ცენტრში. ამ დღეს ექვს ქალს ბერიკებად ამოირჩევდნენ. სამს ოფოფებად მორთავდნენ. ქალის ძველებურ გრძელ კაბებს წინ ჩახსნილ ტილოს ჯუბებს ჩააცმევდნენ, სახელოებში ფეხებს გააყრევინებდნენ, თვალებთან პატარა საჭვრეტებს დაუტოვებდნენ, კაბის ბოლოს თავს ზემოთ შეყრიდნენ და თავს ბაწრით მოუკრავდნენ.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ხანგრძლივი თანაცხოვრების გამო საქართველოში მაცხოვრებელ ეთნიკურ უმცირესობათა სახალხო რიტუალებში აშკარად ჩანს საკულტო ნიღბების მხატვრული დამზადების ქართულთან მიმსგავსებული ესთეტიკა.

ამ ასპექტით ყურადღებას იმსახურებს **თეთრიწყაროს რაიონის ბერძენთა შორის შემონახული ახალი წლის დღესასწაული.** ახალ წელს დაახლოებით თორმეტი კაცი სხვადასხვანაირად მოირთვებოდა. ერთი მათგანი თხას გამოსახავდა, თავზე თხის ან ბუმბულის რქა ედგა და თხის ბეწვის ან სიმინდის ფოჩის წვერ-ულვაში ეკეთა. იგი შავ ნიღაბს ატარებდა ან სახე შავად ჰქონდა შეღებილი. მას თხის ტყავი ან ცხვრის ტყაპუჭი ეცვა, რომელზედაც მამრობითი სქესის აღმნიშვნელი გამოსახულება ეკიდა. დღესასწაულში მონაწილეობას იღებდა აგრეთვე ქალურად გადაცმული მამაკაცი, რომელიც დედოფალს, პატარძალს განასახიერებდა.[203] ადგილობრივი ბერძნები, როგორც აგრარულ, ასევე მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებსა და რიტუალებში ხშირად იყენებდნენ სახის გამურვის წესს.

ჩვენთვის საინტერესო იყო აგრეთვე საქართველოში მაცხოვრებელი **ქურთებისათვის** დამახასიათებელი საკულტო რიატუალებში გამოყენებული ნიღბების მხატვრული სახე. ტრადიციულად ისინი თამუზისადმი მიძღვნილ საგაზაფხულო დღესასწაულზე, რომელიც წვიმის გამოსათხოვრად და ნაყოფიერების მიღების მიზნით სრულდება, მთავარ მონაწილეს

---

[202] რუხაძე ჯულიეტა, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, ,,ბერიკაობა- ყეენობა“. თბ. 1999 გვ. 92.

[203] იქვე, გვ. 93.

თხის ტყავით მოსავენ, ზოგჯერ თავზე შავი თხის ტყავისაგან გაკეთებულ რქებს ადგამენ. მას შავი ნაბდის ქუდნიღაბი აქვს აფარებული ან სახე აქვს გამურული. აღნიშნული კი გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ ჩვენს მიერ მოყვანილ ყველა მასალაში საკულტო ნიღბებს მსგავსი სემანტიკური დატვირთვა გააჩნიათ. ძირითადად, როგორც ქართველებით დასახლებულ საქართველოს რეგიონებში, ისე ჩვენში მაცხოვრებელ ეთნიკურ უმცირესობათა საწესო დღესასწაულებში გამოყენებულ სახე-ნიღბებში ერთმანეთის მსგავსი შინაარსია ჩაქსოვილი.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ **ნიღბები ცნობილია აგრეთვე ჩრდილო კავკასიის ხალხებში: აბაზებში, კიახებში, ჩერქეზებში, ყაბარდოელებში, ოსებში, ინგუშებში, ხუნძებში, ლაკებში, ყარაჩალებში, ბალყარებში.** როგორც აღწერილობითი მასალიდან ჩანს, აქაც აღინიშნება,, ბერიკაობა-ყეენობის'' მსგავსი სხვადასხვა ნიღბოსან პერსონაჟთა მონაწილეობა. ჩრდილო კავკასიელ ტომებში, მეცხოველეთა ბარაქა დამოკიდებული იყო თიბვაზე, რომელიც ზამთარში ცხოველთა კვების პრობლემას აგვარებდა. ამ დროს მთიბავთა ჯგუფი ირჩევდა ძლიერ, ჯანმრთელ, ხუმარა ვაჟკაცს, რომელსაც არქმევდნენ აკსაკალს ან ტეკეს (თხა). ის იკეთებდა უცნაურ თექის ნიღაბს, ხელში ეჭირა ხის იარაღი, რომელიც თექით გაფორმებულ ქარქაშში ედო. აკსაკალი დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა, ყოველი გამვლელისგან, იქნებოდა ის თავადი, მეფის ხელქვეითი ან უბრალო გლეხი. აკსაკალი იღებდა ძღვენს მგზავრობისთვის საკვებით, საქონლით ან ფულით, რომელიც მოგვიანებით ზეიმის მოსაწყობად იხმარებოდა. თავისი ხუმრობებით, სასაცილო ქმედებებით ის ართობდა დაღლილ მთიბავს მუშაობის შემდეგ. თიბვის დროს ის დანარჩენებს მაგალითს აჩვენებდა, იყო დისციპლინისა და ხარისხიანი მუშაობის მომხრე. სხვა ტეკესთან შეხვედრისას ისინი იწყებდნენ ბრძოლას და გამარჯვებული უზრუნველყოფდა მთელ თავის ჯგუფს თივით. ყაბარდოელებისთვის, ჩერქეზებისთვის და ადიღეელებისთვის, რომლებთანაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მიწის დამუშავებას, თხად გამოწყობილი ადამიანი დიდ როლს თამაშობდა, სამუშაოდან დაბრუნებული მთიბავებისთვის ის იმედის მომცემი იყო. თავის დამხმარეებთან ერთად, თხად გამოწყობილი პიროვნება ჩამოუვლიდა მთელ სოფელს და აჩვენებდა საკუთარი სიკვდილისა და გაცოცხლების პატარა სცენებს, რისთვისაც სახლის მეპატრონე ფულს უხდიდა. პერსონაჟების გაცოცხლება სიმბოლურს ხდიდა იმ მარცვალთა გაზრდას, რომლებიც მიწაში ჩაფლული იყო. მიწათმოქმედების ღმერთის კულტი დამახასიათებელი იყო ყველა მიწათმოქმედი ხალხისთვის. მაგალითად ოსეთში, გავრცელებული იყო სანახაობა, სადაც კოსტიუმებში გამოწყობილი ადამიანები ჩნდებოდნენ

ახალი წლისთვის და ზოგჯერ ქორწილისთვის. მათ უწოდებდნენ არჩის (დათვს) ან მაიმულს (მაიმუნს). ცხოველებად გადაცმული ადამიანები, ოსურ მაღალმთიან, ადგილას ძეგვის დასახლებაში მდებარე წმინდა გიორგის ეკლესიასთან მიდიოდნენ და რიტუალს ატარებდნენ.

ზოგჯერ, განსაკუთრებულად ჩეჩნეთსა და დაღესტანში, ამ სანახაობების მოქმედი პერსონაჟები ნახევრადპროფესიონალი ნიღბოსანი ჯამბაზები იყვნენ. ისინი ბაგირზე გამოსვლებით ართობდნენ მაყურებლებს და მეგობარ აკრობატებს საშუალებას აძლევდნენ, შეესვენათ. მათ ფუნქციებში შედიოდა, აგრეთვე, ამ სახალხო წარმოდგენაში გადასახდელი ფულის შეგროვებაც.

დაღესტანში, ცნობილი იუველირების – კუბაჩთა დასახლებაში, XX საუკუნის ოციან წლებამდე შენარჩუნებული იყო ძველებური ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც იკრიბებოდნენ უცოლო მამაკაცები. ამ შეკრებების დროს, რომლებიც ერთი თვე გრძელდებოდა, ცალკე სახლში დასახლებული ახალგაზრა კაცები დაკავებული იყვნენ საბრძოლო ვარჯიშებით, ცეკვებითა და ხეზე კვეთით. უბედური შემთხვევის დროს – ხანძრისას, სახლის დანგრევისას, წყალდიდობისას, ისინი პირველები მირბოდნენ დასახმარებლად. შეკრება მთავრდებოდა მხიარული სანახაობით, რომლის დროსაც კაცები აჩვენებდნენ პანტომიმას. მთავარი ,,გმირი“ - „ხანი'' იცმევდა არაჩვეულებრივ, რკინისგან გამოკვეთილ შლემიან ნიღაბს. მას გარს ეკვრნენ მისი „ცოლები“– ქალებად გადაცმული მამაკაცები და თანმხლები პირნი. მხიარულების პიკისას, გამოჩნდებოდა მეომართა რაზმი, რომელთაც შემზარავი, დახატული ნიღბები ეკეთათ. ისინი ცდილობდნენ ,,ხანისთვის“ მეუღლეების წართმევას. დაღესტნელები თამაშობდნენ სცენას, რომლის დროსაც ,,ხანი“ ყოველთვის მარცხდებოდა.

დღემდე კუბაჩელთა ქორწილში მოქმედებენ ჯამბაზები ლითონის ტანსაცმლით და სქელი ნაჭრისგან გაკეთებული ნიღბებით, რომლებიც მათ ახსენებენ უცოლო მამაკაცთა გაერთიანებას. ხშირად, ამ პერსონაჟებს ხელში ეჭირავთ აკვანი, რომელშიც პატარა ბიჭს აწვენდნენ, რათა წყვილს პირველი შვილი ვაჟი შესძენოდათ.

ნიღბიანი სანახაობანი, დროთა განმალობაში კავკასიელთათვის ტრადიციულ სახეს იძენდა. კოსტიუმებში ჩაცმული მთავარი პერსონაჟები და მათი მხლებლები ცდილობდნენ, გამოესახათ უსამართლო მოსამართლეები, დასცინოდნენ მეფის გენერლებს და ბოქაულებს. ნიღბოსანთა ხუმრობები იყო სოციალურად მწვავე და ამიტომ ნიღბებს მათთვის, ფაქტობრივად, თავდაცვის მნიშვნელობა ჰქონდა.

ამრიგად, ჩრდილო კავკასიელებში, ყველაზე ხშირად ნიღბებს რიტუალების ჩატარებისას იკეთებდნენ, რომლის დროსაც ადამიანებს ეგონათ, რომ ზრდიდნენ მოსავლის რაოდენობას და ოჯახში ბარაქა შემოჰქონდათ. მართალია, ნიღაბს არ შეეძლო, შეესრულებინა ყველა ის ფუნქცია, რომლის იმედიც ჰქონდათ ადამიანებს, ის მაინც შობდა ბედნიერების, სიხარულის და იმედის განცდას.[204]

დაღესტნის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია ნაბდის ნიღბები (ილ.16,17,18), რომლებიც მათი წარმართული სანახაობების დროს აქტიურად გამოიყენებოდა. აღნიშნულ ნიღაბთა მხატვრული სახეები გარკვეულ მსგავსებას ავლენენ ს. ჯანაშიას მუზეუმის ფონდებში დაცულ ნაბდის ნიღბებთან, თუმცა ისინი (ყუბაჩის) მეტი პირობითობით გამოირჩევიან. უფრო მეტად ფანტასტიკურ არსებებს ემსგავსებიან, მაშინ, როდესაც ქართული ნიღბები, უფრო ანტროპომორფულ ხასიათს ინარჩუნებენ, ბასკოლოგთა (გ. ჩანტლაძე, ნ. ფუტკარაძე ნ.სტურუა, ს. გაბუნია) კვლევებით დასტურდება, რომ ქართულ ხალხურ დღესასწაულს ,,ბერიკაობა-ყეენობას'' და პირინეის ნახევარკუნძულზე მცხოვრებ ხალხთა დღესასწაულ **„fiesta"**-ს ბევრი რამ აქვთ საერთო. ალბათ, არაფერია უჩვეულო იმაში, რომ ადამიანთა წარმოდგენები თუ ტრადიციები ემთხვევა გეოგრაფიულად განსხვავებულ არეალებში. პირინეის, ანუ იბერიის ნახევარკუნძული ევროპის დასავლეთ ნაწილშია, საქართველო კი-გეოგრაფიულად-ევროპისა და აზიის გასაყარზეა განთავსებული. თუკი ,,ბერიკაობა-ყეენობა'' თავის ფორმით და შინაარსით, ნაწილობრივ, წააგავს ესპანეთში გავრცელებულ დღესასწაულს, რომელსაც სან მიგელის „ფიესტას" უწოდებენ, მას ოდნავ განსხვავებული სახე აქვს. იგი ბასკი ქალის-გარასისა და მისი სატრფოს- მიგელის სასიყვარულო ამბებზეა აგებული.

„ფიესტა"-ს წინა დღეებში მწყემსები ჩამოდიან თავიანთი სადგომებიდან, მოჰყავთ თხა ან ცხვარი, მათი ტყავისგან იკერავენ ტყაპუჭს, იკეთებენ თხის (ცხვრის) თავის გამოსახულებიან ნიღაბს, ფეხზე ტყავის ქალამნებს იცვამენ და დოლისა და სალამურის ხმაზე მღერიან სხვადასხვა ხასიათის (ხშირად, უწმაწურ) სიმღერებს. ხალხი მათ არ დევნის, პირიქით, საკვებითა და სხვა ნივთებით ასაჩუქრებ. ამ ტრუბადურებსა და ვულგარულ მომღერლებს – ,,ბერცოლარები" ეწოდებათ.

[204] Е. Студенецкая, ,,Маски Народов Северного Кавказа", Государственный музей этнографии народов СССР, 1980г. http://www.culturemap.ru/ უკანასკნელად ჩემს მიერ გადამოწმებულია 3. 04. 2016წ.

როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში ,,ბერიკაობა-ყეენობა'' სურსათის შეგროვებით, საქორწილო ურთიერთობებით და კვდომა-აღდგომის რიტუალით სრულდება. აქ აშკარა მსგავსებაა ბასკურ სან-მიგელის „ფიესტა"-სთან, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბასკ ქალ გარასისა და მის სატრფო მიგელის სასიყვარულო ურთიერთობას ეძღვნება. ბერცოლარების მიერ შესრულებულ სიმღერებში ყველაზე მეტად შემდეგი ტექსტი ფიგურირებს: „სან მიგელის დღეს, დიდ დღესასწაულზე შეერთდნენ სიყვარულით გარასი და მიგელი, ბედმა ისინი შეაერთა ბედნიერ წყვილად, პირველად იქ შეხვდა ერთმანეთს მათი მზერა". როგორც ვხედავთ წინა პლანზეა წამოწეული ქალ-ვაჟის სიყვარული, როგორც გაერთიანების, განაყოფიერებისა და გამრავლების სიმბოლო. მსგავსია ბასკი ბერცოლარებისა და ქართველი ბერიკების სამოსიც: ისინი ცხვრის ან თხის ტყავში არიან გახვეულნი, ნიღაბი მათი ჩაცმულობის აუცილებელი ატრიბუტია. ბერცოლარებს ბასკეთში მგელკაცებსაც უწოდებენ. ამ კონტექსტში, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ 2014 წლის დეკემბერში, იუნესკოს კულტურულ ძეგლთა დაცვის ნუსხაში შეტანილ იქნა შვაბურ–ალემანური წარმოშობის ხალხური სანახაობა ,,ფასტნახტი". ვფიქრობ, უპრიანი იქნება, თუ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ქართული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, სააგენტოს და მესვეურები იუნესკოს დღის წესრიგში დააყენებენ ქართული ,,ბერიკაობა – ყეენობის", როგორც უძველესი ხალხური სანახაობის ფორმების დაცვის საკითხს. რაც შეეხება ,,ფასტნახტს" იგი კარნავალური ტიპის სანახაობაა, რომელიც იმართებოდა და იმართება დიდი მარხვის წინ გერმანიის სამხრეთ–დასავლეთ, ავსტრიის აღმოსავლეთ, შვეიცარიის გერმანულ ნაწილსა და ელზასში. ამ სანახაობისათვის დამახასიათებელია ნიღბები, რომლებიც ძირითადად ხისგან იქმნება, თუმცა ზოგ შემთხვევაში, ეს ნიღბები მზადდება სხვა მასალისგანაც, მაგალითად: ნაჭრისგან, ქაღალდისაგან, თიხისგან, რკინისგან ან მავრთულთა ხლართისაგან. კოსტიუმები კი თითქმის უცვლელი იყო და ზოგჯერ, თაობიდან თაობას გადაეცემოდა.

ზოგ ადგილას ,,ფასნახტი" იწყება 11 ნოემბერს, უმთავრესად კი, 6 იანვარს და ნათლისღებამდე გრძელდება, როგორც ვხედავთ, ,,ბერიკაობისგან" განსხვავებით, რომელიც დასაბამს წარმართობიდან იღებს, ,,ფასტნახტი" კათოლიციზმის წიაღში ჩასახული დღესასწაულია და მას, ერთგვარად, საერთო სახელი აქვს, ზოგჯერ ,,ჯამბაზთა დღესასწაულსაც" უწოდებენ. ამ დროს, ადამიანები იცვამენ არა მხოლოდ ჯამბაზების, არამედ ალქაჯების, ჯადოქრების, ეშმაკებისა და სხვა კოსტიუმებს. მათი მთავარი მიზანი, ერთგვარი დანიშნულებაა, რაც შეიძლება დიდი ხმაურის და აურზაურის მოწყობა, ეჟვანს აჟღარუნებენ,

ცხენებს მათრახებს ურტყამენ, ზარებს რეკავენ, ყვირიან საყვირებით. (მსგავსად ქართული ,,ბერიკაობა – ყეენობის'' მუსიკალური თანხლებისა). ქართული სახილველის მსგავსად შვაბურ – ალემანურ (გერმანულ) სახალხო დღესასწაულ ,,ფასტნახტში" ამგვარი ,,მუსიკალური ინსტრუმენტების" გამოყენება სხვადასხვა ადგილებში ტრადიციის ნაწილადაც იქცა. ქალაქის ან სოფლის კონკრეტული უბნის, ან რაიონის ადამიანები ,,ფასტნახტისთვის" ერთნაირი პერსონაჟის სხვადასხვანაირ კოსტიუმებს იცმევენ და ერთნაირ რეკვიზიტებსაც ხმარობენ. დიდი ყურადღება ექცევა სისუფთავის დაცვას. ,,ფასტნახტი" იმართება ეგრეთწოდებულ „ბინძურ ხუთშაბათს", როდესაც ზოგიერთ რაიონში მცხოვრები ადამიანები მეეზოვეების ფორმებში გამოწყობილები, სახლიდან სახლში, კარდაკარ დადიან და სიმბოლურად ასუფთავებენ გარემოს. (შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივაც შეინიშნება მსგავსება ქართულ სანახაობებთან. – ა. ჩ.)

გერმანულ ,,ფასტნახტს", როგორც სახალხო დღესასწაულს XIII საუკუნიდან ჩაეყარა საფუძველი და ამ დროიდან მოყოლებული მისი აღნიშვნა გერმანიის სხვადასხვა რეგიონებში განსხვავებულად ხდებოდა.[205] XIV-XV საუკუნეებში ,,ფასტნახტის" აღნიშვნა ცეკვის, სახალხო მსვლელობის და გასართობი თამაშობების ფონზე ხდებოდა. XVI საუკუნიდან, თითქმის დღემდე, გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში ამ პოპულარულ ნიღბიან სანახაობას (კარნავალს), ფაქტობრივად, ერთნაირად აღნიშნავენ. ვინაიდან ამ სახალხო კარნავალის მოწყობას 1924 წლიდან ხელმძღვანელობს შვაბურ – ალემანური გილდია, ე.წ. ,,ჯამბაზთა ასოციაცია". ასოციაციის მესვეურები ყოველწლიურად 6 იანვრამდე, რამოდენიმე დღით ადრე იკრიბებიან და კარნავალის საყოველთაო მზადების საორგანიზაციო საქმეს განიხილავენ. ისინი გეგმავენ გასართობ ღონისძიებებს, რათა გერმანიის ყოველი მოქალაქე მაქსიმალურად იყოს ჩართული ამ საერთო სახალხო დღესასწაულში.

ამრიგად, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, „ბერიკაობა" ერთ-ერთი გამორჩეულია. ამგვარი გამორჩეულობა იმითაა განპირობებული, რომ მთელი სანახაობა ნიღბიანი პერსონაჟების მიერ თამაშდება. სხვადასხვა ცხოველის ნიღაბი, მისთვის დამახასიათებელი ტანთჩაცმულობა სარიტუალო ნივთები და სხვა ატრიბუტიკა სწორედ

[205] აღსანიშნავია, რომ შვარცვალდის მიდამოებში XII საუკუნიდან განსაკუთრებით პოპულარული იყო ნიღაბი ეშმაკის გამოსახულებით (ილ.21,22), ასევე გერმანელი მოქანდაკეები ხისგან კვეთდნენ ეშმაკის ფიგურებს ე.წ. Elzacher Schuttig. XIX საუკუნიდან კი განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვაTriberg Fastnacht–ის ფიგურებმა. **http://alemannische-fasnet.de/63**, **http://www.lang-holzbildhauer.de/masken/fasnachtsmasken/** ბოლოს გადმოწერილია ჩემს მიერ 18.04.2016წ.

ისაა, რაც ნიღბის დამამზადებელი ხელოვანისგან განსაკუთრებულ ცოდნას, ტრადიციების პატივისცემას და მდიდარ ფანტაზიას მოითხოვს. ეს საკითხი აქტუალობას არ კარგავს დღესაც, როდესაც ,,ბერიკაობა-ყეენობა'' კვლავაც იმართება, როგორც ქართველი ხალხის უძველესი ტრადიციისადმი ერთგულების დასტური. ასევე მნიშვნელოვანია ამ სარიტუალო ნიღბების დამზადების ხელოვნების აღორძინება. რასაკვირველია, დროის ადეკვატური, გარკვეული მოდიფიცირებით, თანამედროვე სცენაზე, ან თავისუფალ სივრცეში სხვადახვა ხალხური სანახაობის დადგმისას.

თავი მეხუთე

ფოლკლორულ სანახაობათა მხატვრული სახე კულტუროლოგიურ განასერში

& 5. 1. საკულტო სანახაობა, როგორც საზრისიანი თამაში

/იოჰან ჰაიზინგას "homo Ludens"-ის მიხედვით/

როგორც უკვე ითქვა, საკულტო სანახაობებში შედის როგორც საკულტო ცეკვები და სიმღერები, ისე საკარნავალო და თეატრალიზებული წარმოდგენები. ასე მაგალითად, როგორც ,,ყეენობა'', ისე ,,ბერიკაობა'' შეიცავს როგორც ცეკვებსა და სიმღერებს, ისე ერთგვარ არტისტულ გარდასახვასაც, ყველაფერ ამას კი (მთლიანობაში) იოჰან ჰაიზინგა თამაშს უწოდებს.

იოჰან ჰაიზინგას "homo Ludens" კულტურის ერთ–ერთი (და არა ერთადერთი და არა პირველი) თამაშებრივი თეორიაა. ამ თეორიის დამუშავებას მან დიდი ამაგი დასდო და ბევრი სიახლეც შეიტანა მის განვითარებაში. თუმცა კულტურისა და თამაშის ურთიერთობის შესახებ ჯერ კიდევ კანტისა და შილერის დროიდან დაიწყო მსჯელობა. ისინი (კანტიცა და შილერიც) ხაზს უსვამდნენ თამაშთან ხელოვნების აუცილებელ კავშირს. რაც შეეხება ჰაიზინგას, მან კიდევ უფრო გააფართოვა "თამაშის" ცნების მნიშვნელობა და მას მთელი კულტურა მოაცვევინა თავისი საზრისიანი კავშირებით.

კანტისა და შილერის შემდეგ "თამაშის" ცნება ჰ.სპენსერმა და მისმა მოწაფე გ.ალენმა გამოიყენეს, ოღონდ ერთმაც და მეორემაც მასში ის ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მოქმედება ივარაუდეს, ერთნაირად რომ ახასიათებდა ცხოველსაც და ადამიანსაც. თამაშის ეს გაგება უფრო ვიწროა, ვიდრე კანტისა და შილერის გაგება და მასში არაფერი სპეციფიკურ ადამიანური არ იგულისხმებოდა, შესაბამისად ეს ავტორები ეძებდნენ იმ საერთოს,რაც ჰქონდა ცხოველსა და ადამიანს და პოულობდნენ კიდევაც. ეს იყო გართობა, ე.წ. "თავისუფალი" (იგულისხმება შრომისაგან თავისუფალი) დროის გამოყენება გართობა – გახალისების მიზნით.

როგორც ითქვა, ჰაიზინგამ "თამაშის" ცნებაში სულ სხვა შინაარსი შეიტანა. კი არ უარყო იგი, არამედ შინაარსობრივად გაამდიდრა და გააფართოვა. ჰაიზინგას მიხედვით კულტურაში აუცილებლად მონაწილეობს და არსებით როლსაც ასრულებს თამაში ან მისი რომელიმე ელემენტი, სწორედ ეს "ელემენტია" სიცოცხლის მაცოცხლებელი სული, რადგან მის გარეშე ვერ იარსებებს კულტურა, შეიძლება ითქვას, რომ ჰაიზინგამ თამაშის ცნების

შინაარსი იმ დონეზე გააფართოვა,რომ მას სხვა ახალი მისია დააკისრა. მან "თამაში" უბრალო გართობიდან საზრისიანი კავშირების შემცვლელ ცნებად მიიჩნია.

საკულტო სანახაობები კულტურის შემადგენელი ნაწილია. მასში არსებით როლს თამაშებრივი ელემენტი ასრულებს, შესაბამისად, ჩვენ გვინდა, რომ საკულტო სანახაობები განვიხილოთ არა როგორც უბრალო გართობა, არა როგორც თავისუფალი დროის შევსება სახალისო წარმოდგენებით, თეატრალიზებული სანახაობებით, არამედ როგორც საზრისის მქონე ადამიანური მოღვაწეობა, ამას სულ სხვა სიმაღლეზე აჰყავს ჩვენთვის ცნობილი საკულტო სანახაობები და უპირველეს ყოვლისა, გასაგებს ხდის მათ ცხოველმყოფელობას, იმას, თუ როგორ გაუძლეს მათ საუკუნეებს და როგორ აგრძელებენ დღემდე არსებობას.

მნიშვნელოვანი აქ ისაა, რომ საკულტო სანახაობები, როგორც კულტურის ნაწილი, რომელშიც არსებითია თამაშებრივი ელემენტი, ამ კუთხით ჯერ არ განხილულა და ამიტომაც საკულტო სანახაობები (საკულტო ცეკვები და სიმღერები), როგორც საზრისის მქონე თამაში, როგორც ადამიანის გონითი მოღვაწეობა, ჩვენ წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის ერთ–ერთ სიახლედ მიგვაჩნია.

მაგრამ სანამ საკულტო სანახაობებს განვიხილავდეთ, როგორც საზრისის მქონე თამაშებს, მანამ გავარჩიოთ ხელოვნებისა და თამაშის ურთიერთმიმართების საკითხი ისე, როგორც ეს ისტორიულად იყო დაყენებული: კერძოდ, გავარკვიოთ ხელოვნებასა და თამაშს შორის რომელია პირველადი, რომელი უსწრებს წინ რომელს, ანუ ჯერ თამაში ჩნდება და მერე (მისი დახვეწის გზით) გადავდივართ ხელოვნებაზე, თუ პირიქით, ჯერ ხელოვნებაა და მერე თამაში. როგორც მოსალოდნელი იყო, აქ აზრი ორად იყოფა. ერთნი ამბობენ,რომ ჯერ ხელოვნება ჩნდება, ხოლო მერე თამაში, მეორენი კი - პირიქით.

ისინი, ვინც თამაშის პირველადობის მომხრეები არიან, ეყრდნობიან ზოოფსიქოლოგიის მონაცემებს. ამ ზოოფსიქოლოგთა შორის არის ცნობილი ქართველი მეცნიერი არნ. გეგეჭკორი, რომლის წიგნშიც ,,აზროვნების სათავეებთან" მეორე თავი სპეციალურად ეძღვნება თემას ,,ცხოველებიც თამაშობენ".[206] არნ. გეგეჭკორის მიხედვით, ცხოველთა თამაშობები არ სცილდება ინსტინქტების დონეს, მათში არაფერია საზრისის, მიზნის, მნიშვნელობის მატარებელი. მათგან პრინციპულად განსხვავებულია ადამიანის თამაში, რომელიც მაღლდება ხელოვნებისა და კულტურის დონემდე და გარკვეული აზრის (საზრისის) და საზრისიანი კავშირების მატარებელია.

[206] არნოლდ გეგეჭკორი, აზროვნების სათავეებთან, ,,ნაკადული“ თბ., 1982, გვ.194

რას ნიშნავს თამაშის კავშირი საზრისთან? ეს ნიშნავს იმას, რომ მოთამაშემ კარგად იცის, რომ იგი გარკვეულ როლს თამაშობს, გარკვეულ გარდასახვას ახდენს, ასე მაგალითად,თითოეულმა ბერიკამ კარგად იცის, რომ იგი თხა, მგელი, ვირი ან ცხენი კი არ არის, რომელსაც იგი ანსახიერებს, არამედ მათი როლის შემსრულებელია. ამიტომ იგი სიამოვნებით თანხმდება იყოს ის ცხოველი, რომელსაც განასახიერებს, ანუ სახე უცვალოს რელურ ვითარებას, წარმოსახულ სინამდვილედ გარდაქმნას იგი. ვითარება აქ დაახლოებით ისეთია, როგორიც ბავშვის თამაშის დროს. ბავშვმა ძალიან კარგად იცის, რომ ჯოხი, რომელზედაც იგია გადამჯდარი, ცხენი კი არა, უბრალო ჯოხია, მაგრამ მისთვის ამ მომენტში იგი სწორედ რომ ცხენია, რომელიც ან ზანტია და სახრეს გადაჭერას იმსახურებს, ან მკვირცხლია და დაუოკებელი. ავიღოთ პატარა გოგონას თამაში თოჯინებით. მან კარგად იცის, რომ მისი დედოფალა (თოჯინა) უსულო საგანია, მაგრამ ამის მიუხედავად, იგი მას ისე ეპყრობა, როგორც სულიერს, ჟორჟ სანდი ამბობს: ბავშვმა მშვენივრად იცის, რომ თვითონ დედოფალა კი არაა მისი აღფრთოვანების საგანი, მაგრამ მაინც მას ემსახურება. მას რთავს ათასნაირად, ეფერება და ასაჩუქრებს. ვილჰელმ ვუნდტი წერს: ბავშვი თავის დედოფალას ცოცხალ არსებად მიიჩნევს, ეფერება და ანუგეშებს მას „ნუ ტირიო“ – ეხვეწება, მაგრამ დედოფალას, მართლაც, რომ ერთბაშად დაეწყო ტირილი, ბავშვი უეჭველად შიშით გადაირეოდა.

როგორც აკად. რევაზ ნათაძე წერს, თამაშის უეჭველი თავისებურება ისაა,რომ იგი ერთდროულად ფანტასტიკური სინამდვილეცაა და ნამდვილი სინამდვილეც.იგი დიფუზური სინამდვილეა.[207]

ახლა თუ ამ მსჯელობას ბერიკას როლის შემსრულებელზე გადავიტანთ,უნდა ვთქვათ,რომ იგი ერთდროულად ორ სინამდვილეში ცხოვრობს–რეალურშიც და ირეალურშიც, ნამდვილშიც და წარმოსახულშიც. ვითარება აქ ზუსტად ისეთია, როგორიც რომელიმე როლის შემრულებელი მსახიობი, რომელსაც წუთითაც არ სცილდება იმის განცდა,რომ იგი სხვა ადამიანია და არა მისი პერსონაჟი. ამა თუ იმ როლის შესრულებისას, იგი ისევე, გარდაისახება სხვა პერსონაჟად, როგორც ,,ბერიკაობის'' ესა თუ ის მონაწილე გარდაისახება თხის, ვირის, ცხენის და ა.შ. ბერიკად.

[207] ჟორჟ სანდის, ვილჰელმ ვუნდტის და რევაზ ნათაძის სიტყვები ციტირებულია ა.გეგეჭკორის წიგნიდან აზროვნების სათავეებთან, ,,ნაკადული“ თბ., 1982.

იოჰან ჰაიზინგას მიხედვით, ადამიანის თამაშს სიამოვნებისა და გართობის გარდა, სხვა მიზანი, ამოცანა და ზე–ამოცანა გააჩნია. ,,ყეენობის'' შემთხვევაში, როგორც შემსრულებელმა, ისე მაყურებელმა იცის, რომ ყეენი დამპყრობელია, ამაოხრებელია, ანუ ცუდი კაცია, ბოროტია, ხალხის შემავიწროვებელია. ამიტომ ითმენს ყეენი შეურაცხყოფას, ზოგჯერ ცემასაც კი.

1888 წ. გაზეთი „ივერია“ წერდა: „შავ – ორშაბათს და ყეენობას საისტორიო მნიშვნელობა აქვს. ამ დღეს ქართველების მოთმინებას ბოლო მოჰღებია, მტარვალის ჩაგვრა და უღელი ვეღარ აუტანიათ და უსამართლო დევნას მთელი საქართველო მტრის საწინააღმდეგოდ ფეხზედ დაუყენებია. XVIII საუკუნეში, სწორედ ამ დღეს, ხალხი მისევია შაჰ–აბასის ერთ წარმომადგენელს, ქვეყნის მტერისათვის ჯერ მური წაუგლესიათ პირზედ, მერე ვირზედ უკუღმა შეუსვამთ, კუდი ხელში დაუჭერინებიათ. ამ სახით მთელი თბილისი შემოუტარებიათ და ბოლოს მტკვრში გადაუგდიათ. ისტორიის ამ შესანიშნავ ამბავს უვლია,უვლია მთელი ასი საუკუნე და აი დღეს,ორასი წლის შემდეგ,ხალხი იმავ შავ–ორშაბათს უქმობს, წყევლა–კრულვით და კეტების ჰაერში ტრიალით იხსენიებს იმ შავ და ბნელ დღეს საქართველოსათვის, ისეა ხალხის ძვალ-რბილში გამჯდარი ეს ჩვეულება, რომ თფილისის თითოეულს უბანს ყოველ წელიწადს თავის უბნის ყეენი გამოჰყავს“.[208] გაზეთ „ივერიის“ ამ ვრცელი ამონარიდიდან თვალნათლივ ჩანს, რომ ,,ყეენობას'' დიდი სოციალური დატვირთვა და საზრისი გააჩნია. იგი კარგად აჩვენებს ქართველი ადამიანის ერთ–ერთ არსებით თვისებას–მის თავისუფლებისმოყვარეობას, ბრძოლას მტარვალთა წინააღმდეგ, აჩვენებს ასევე, სამშობლოსადმი მის დიდ სიყვარულს.

აშკარაა, რომ მთავარი თემა, რომელიც საუკუნეებით მოყვება ,,ყეენობას“, არის პატრიოტიზმი, სამშობლოსადმი დიდი სიყვარული. მეორე მხრივ, იგი ხელს უწყობს ახალგაზრდების პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის საქმეს, აი, ამ აზრს (ამ საზრისს) ხედავს ქართველი კაცი ამ უძველეს ქართულ სანახაობაში და ამიტომაც არ წყინდება, არ ბეზრდება თამაში, რომელიც დახუნძლულია ეროვნული მუხტითა და ენერგიით.

წინა თავში ჩვენ ვიმსჯელეთ ფერებსა და ფერთა სიმბოლიკაზე. ფერთა ეს სიმბოლიკა კარგად ჩანს მოცემულ ამონარიდშიც. პირველ რიგში, ყეენისათვის პირზე მურის წასმა, ანუ გამურვა, ანუ შავად შეღებვა უკვე იმის სიმბოლური გამოხატულებაა, რომ იგი მტრული ძალაა, ბოროტი ადამიანია, რომელიც ღირსია შეურაცხყოფისა, ანუ ვირზე უკუღმა შესმის,

[208] გაზეთი „ივერია“, 1888წ., N49.

ვირის კუდის ხელში დაჭერისა და ბოლოს, მტკვარში ჩაგდებისა. თვითონ „შავ–ორშაბათსაც“, ცხადია, თავისი სიმბოლური დატვირთვა აქვს: „ხალხი იმ შავ–ორშაბათს უქმობს, წყევლა–კრულვითა და კეტების ჰაერში ტრიალით იხსენებს იმ შავ და ბნელ დღეს საქართველოსათვის“.

ამრიგად, ,,ყეენობა'' ისეთი თამაშობა იყო, რომელშიც დიდი აზრი და პატრიოტული სულისკვეთება იყო ჩადებული.

მეცნიერები ბევრს დაობენ იმის თაობაზე, თუ საიდან იღებს სათავეს ეს სანახაობა. ზოგი მას არაბების შემოსევებს უკავშირებდა, ზოგი მურვან–ყრუს ლაშქრობებს, ზოგი შაჰ–აბასის შემოსევებს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მასში ერთი ძირითადი და წამყვანი აზრია ჩადებული–ქართველებმა ქედი არ უნდა მოიხარონ მუხანათი მტრის წინაშე.

პროფ. ალ.ხახანაშვილი ლაპარაკობს ,,ყეენობის'' ორი სხვადასხვა ხანის, სხვადასხვა შინაარსისა და მნიშვნელობის დანაშრევზე: ერთზე, რაზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ და მეორეზე–გაცილებით უფრო ძველზე, რომელიც ზამთრისა და ზაფხულის ბრძოლას გვაგონებს და რომელიც ზაფხულის გამარჯვებით მთავრდება.[209] ზოგიც ფიქრობს, რომ იგი სქესობრივი განაყოფიერების, შვილიერებისა და, საერთოდ, მოსავლიანობის მფარველი ღვთაების, კვირიას, თაყვანისცემისა და დღესასწაულის ნაშთია.

რაც შეეხება „პირგათხუპნული ყეენის წყალში ჩაგდებას“,იგი ნიშანია (სიმბოლოა) მასზე ქართველთა გამარჯვებისა, სულ ერთია ავხსნით ამ გარემოებას ისტორიულად თუ სიმბოლურად, სხვათაშორის, ყეენი გამურული არაბია მოხეურ ყეენობაშიც, სადაც მას ასევე შავი, გრძელი ხალათი აცვია[210]

,,ყეენობასა'' და ,,ბერიკაობაზე'', როგორც თამაშზე რომ ვილაპარაკოთ, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აქ სწორედ ამ გამოგონილ, ილუზორულ სამყაროში არსებობა სიამოვნებს ნებისმიერ ადამიანს. ზემოთჩამოთვლილი სანახაობები (ბერიკაობა, ყეენობა) თავის მხრივ, ილუზიურ სამყაროში მყოფობის განცდომა სიამუვნებას ანიჭებს ადამიანს. ილუზიურ სამყაროში ყოფნა და თავისუფალი ქმედება კი, საუკეთესო საშუალებაა განმუხტვისა და განტვირთვისათვის.

---

[209] ალ. ხახანაშვილი, ქართული სიტყვიერების ისტორია, თბ. 1919, გვ. 8,
[210] დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 312.

საკულტო სანახაობებში სიცოცხლეს იძენს ყველა ბერიკა, ან ყეენი. გარდასახვის მიუხედავად, არცერთ ბერიკას არ ტოვებს იმის განცდა, რომ იგი მართლა თხა – ბერიკა კი არაა, არამედ ადამიანია, რომელიც თხის როლს ასრულებს. თხად, ირმად, ღორად და ა.შ. გარდასახვა ფანტაზიის, წარმოსახვის უნარს გულისხმობს. ამგვარი "ფანტაზიორობა" კი დიდად ართობს და ახალისებს ადამიანებს.

ხელოვნების ცალკეული დარგებიდან თამაშის ყველაზე წმინდა და სრულყოფილი ფორმაა ცეკვა. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ცეკვა თამაშის ნიშნებს კი არ შეიცავს, არამედ თავად არის თამაში. ამიტომ ეძახიან ცეკვაში გამოწვევას „სათამაშოდ გამოწვევას". ან კიდევ ამბობენ: ცეკვა-თამაში გაიმართაო.

თამაშისა და კულტურის ურთიერთკავშირს კარგად აჩვენებს პოეზიაც, როგორც ჰაიზინგა ამბობს, პოეზია თამაშში იშვა. სანიმუშოდ ავიღოთ პოეზიის ისეთი ჟანრს, როგორიცაა შაირობა, ან კაფიაობა. იგი გულისხმობს შეჯიბრებას მახვილსიტყვაობაში, იმპროვიზაციაში, მჭევრმეტყველებაში, გონიერებაში. თავისთავად ცხადია, პოეზიის ამ ჟანრს იყენებენ როგორც ,,ბერიკაობის'', ისე ,,ყეენობის'' მონაწილენი.

საინტერესოა, რომ კაფიის მონაწილენი ისე აქილიკებენ ერთმანეთს, რომ ერთიმეორეზე არ ბრაზდებიან, რადგან იციან, რომ ეს „თამაშია" და არა სინამდვილე, არარეალობა, როგორც წესი, ამგვარ თამაშში ჩართულია დამსწრე საზოგადოება. თამაშში ჩართული ადამიანები ყიჟინით, მხიარული შეძახილებით ხვდებიან მოპაექრის ტექსტს. შეჯიბრს ან თამაშს გულისხმობს ანდაზების თქმაც.

საოცარ სიახლოვეს თამაშთან ამჟღავნებს მუსიკა. საკმარისია ითქვას, რომ ინგლისურ ენაში სამუსიკო ინსტრუმენტზე დაკვრას თამაში (play) ჰქვია, ხოლო მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დამკვრელს player–ი, ანუ მოთამაშე.

ზემოთ ჩვენ მხოლოდ მოკლედ ვისაუბრეთ იმაზე, თუ როგორ ავლენს ქართული ცეკვა ქართველი კაცის ხასიათს, მის ბუნებას, მის ვაჟკაცობას, ქედუხრელობას, გაუტეხლობას, ერთი მხრივ და მეორე მხრივ, ქალის კულტს, ქალისადმი მოწიწებას და საოცარ პატივისცემას. თუ ასე გავიგებთ ადამიანის თამაშს, იგი ცხადია, კულტურის ერთ–ერთი შემადგენელ ნაწილად იქცევა და გონითი მოღვაწეობის სფეროსაც განეკუთვნება.

& 5. 2. საკულტო სანახაობები „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, როგორც კულტურული ღირებულებანი და გონითი ფენომენები

ჰაიზინგას მიხედვით, საკულტო სანახაობები თამაშია და ამდენად, კულტურა. რამდენადაც საკულტო სანახაობები აქამდე არასოდეს განხილულა, როგორც ობიექტური გონი, საჭიროდ მივიჩნიეთ სწორედ ეს მომენტი წამოვწიოთ ჩვენი ნაშრომის ამ ნაწილში. იგი, ისევე როგორც საკულტო სანახაობების გამოცხადება საზრისის მქონე თამაშობებად, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ საინტერესო სიახლედ მიგვაჩნია.

დავიწყოთ იმით, რომ „გონის“ ცნება ახალი არ არის მეცნიერებისათვის. მასზე ჯერ კიდევ კანტი და ჰეგელი ლაპარაკობდნენ, მაგრამ „გონის“ ცნებას ახალი სიცოცხლე შესძინეს მეოცე საუკუნის ისეთმა დიდმა ფილოსოფოსებმა, როგორებიც იყვნენ მარტინ ჰაიდეგერი, მაქს შელერი და სხვები. მაქს შელერმა, მაგალითად, ადამიანის სტრუქტურაში ოთხი სხვადასხვა ფენის არსებობას გაუსვა ხაზი. ეს ფენებია; სხეული, სიცოცხლე, ფსიქიკა და გონი.

რა არის გონი? გონი ადამიანის სპეციფიკური ნიშანია. იგი მას (ადამიანს) ყველა სხვა არსებულთაგან განასხვავებს, ყველა სხვა არსებულთაგან–თქო,რომ ვამბობთ, უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, ღმერთსა და ცხოველს ვგულისხმობთ. **კულტურა ადამიანის გონითაა შექმნილი.** გონი ქმნის ყველაფერს: მშვილდ-ისარსაც და დანა-ჩანგალსაც, მითსაც და რელიგიასაც, ენასაც და ზნე-ჩვეულებებსაც, მორალსაც და მეცნიერებასაც, სამართალსაც და ხელოვნებასაც, განათლებასაც და სახელმწიფო სისტემებსაც.

რაკი კულტურას ადამიანი ქმნის, მიაჩნიათ, რომ თითქოს მას ქმნის ადამიანი როგორც ფსიქიკური არსება, მაგრამ ეს არაა სწორი. სინამდვილეში კულტურა არც ფიზიკურია და არც ფსიქიკური. ის, როგორც ამას პროფ. თამაზ ბუაჩიძე ამბობს, ეკუთვნის ყოფიერების სრულიად თავისებურ სახეობას. იგი ობიექტური გონია. მართალია, ფიზიკური საგნების მსგავსად, იგი დროსა და სივრცეშია განფენილი, მაგრამ პრინციპულად განსხვავებულია ფიზიკური საგნებისაგან,

ფიზიკური საგნები ისაა, რასაც თვალი ხედავს, რასაც ხელით შეეხები და რასაც სივრცეში გარკვეული ადგილი უჭირავს. გონითი ფენომენის შემთხვევაში თვალი აღიქვამს ერთს, სინამდვილეში კი მასში სულ სხვა რამ იგულისხმება. სანიმუშოდ ვაჟა-ფშაველას „მოხუცის სიმღერა“ გავიხსენოთ. სიზმარი, რომელზედაც ამ ტექსტშია ლაპარაკი, მართლა

სიზმარი კი არაა, არამედ ამქვეყნიური ცხოვრების სწრაფწარმავლობის მხატვრული გამოხატულება.

ადამიანს, როგორც ბიო–სოციალურ არსებას, აქვს ბიოლოგიური, სასიცოცხლო მოთხოვნილებები, მაგრამ მას, როგორც სოციალურ და კულტურულ არსებას, ცხოველისაგან განსხვავებით, შეუძლია ამაღლდეს ბიოლოგიური მოთხოვნილებებიდან, არამედ მის საპირისპიროდაც იმოქმედოს. ამას კი ადამიანი ახერხებს იმდენად, რამდენადაც იგი არის გონითი არსება. გონი სულიერი ფენომენია. იგი, ფსიქიკისაგან განსხვავებით, არ არის ადამიანის სხეულზე მიჯაჭვული. სხეული ადამიანისაგან იმ დანაკლისის შევსებას მოითხოვს, რაც ორგანიზმს მოცემულ მომენტში გააჩნია. გონი კი იმ დონემდე უპირისპირდება სხეულს, რომ მასზე საერთოდ შეუძლია უარის თქმა. ამის საუკეთესო გამოხატულებაა თავგანწირვა, საკუთარ სიცოცხლეზე უარის თქმა. ეს, ცხადია, არ შეუძლია სხეულს, არ შეუძლია ფსიქიკას, ეს შეუძლია მხოლოდ და მხოლოდ გონს.

ადამიანის გონითი ცხოვრება გონითი აქტების სახით ხორციელდება, გონითი აქტი თავისუფალი აქტია. პირველ რიგში, მას ვხვდებით შემეცნების პროცესში, შემდეგ კი ხელოვნების ნაწარმოების აღქმაში, უფრო ზუსტად კი იმ ესთეტიკურ ტკბობაში, რომელსაც ადამიანი განიცდის ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას.

ახლა, თუ ყოველივე ზემონათქვამს ჩვენთვის საინტერესო საკულტო სანახაობებისაკენ მივაბრუნებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საკულტო სანახაობა მარტო გართობის, დროსტარების საშუალება კი არაა, არამედ იგი დიდ ესთეტიკურ ტკბობასაც ანიჭებს ადამიანს. თავის მხრივ, ესთეტიკური ტკბობა ესთეტიკურ ღირებულებებთანაა დაკავშირებული, რომელიც კულტურის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია.

ესთეტიკური ღირებულებები, ისევე როგორც ეთიკური ღირებულებები, კულტურის ფენომენებია, ანუ გონითი სამყაროა. გონის გამოვლინების უპირველესი ფორმა ხელოვნებაა. გარდა ხელოვნებისა, გონის გამოვლინების სფერო არის ენა, ზნე–ჩვეულებები, ტრადიციები, ადათ–წესები, რომლებიც ჩართულია საკულტო სანახაობებში. ისინი, რელიგიასთან ერთად, გონითი ფენომენებია და ამდენად, კულტურის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ.

კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ, რომ სული, ფსიქიკური ფენომენები, საზოგადოდ, სხეულთან არის დაკავშირებული. გონი კი ამაღლებულია სხეულიდან. შესაბამისად,

საკულტო სანახაობები, ისეთები, როგორებიცაა „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, გონითი ფენომენებია და არა ფსიქიკური.

თავის მხრივ, გონი ორი სახისაა: სუბიექტური გონი და ობიექტური გონი. სუბიექტური გონის გამოხატულებაა: ზნეობა, სინდისი, სილამაზე, ანუ მშვენიერება, რელიგიური რწმენა, სულიერი ღირებულებები.

ობიექტურ გონს განეკუთვნებიან კულტურის ცალკეული ფენომენები,მათ შორის ისეთი კულტურის ფენომენები, როგორებიცაა „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. შესაბამისად, ობიექტურ გონს განეკუთვნებიან ლექსი, მოთხრობა, პიესა, მუსიკა, მხატვრობა, სკულპტურა, ცეკვა, სიმღერა და ა.შ. ამ ობიექტურ გონს ქმნის სუბიექტი, ანუ სუბიექტური გონი. სუბიექტური გონი კულტურის ზემოთდასახელებულ ფენომენთა საშუალებით იქცევა ობიექტურ გონად.

კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც უნდა შევეხოთ, ასეთია: როგორ ახერხებს სუბიექტური გონი კულტურის (ხელოვნების ნაწარმოების) გაგებას? ამას იგი ახერხებს იმდენად, რამდენადაც თვითონ ხელოვნების ნაწარმოებსაც გონითი არსება ქმნის, ანუ ხდება ორი სუბიექტური გონის შეხვედრა, თუმცა მათ შორის გაგება შეიძლება საუკუნეების გასვლის შემდეგ მოხდეს. ასე მაგალითად, ჩვენ ვგებულობთ „ვეფხისტყაოსანს“ იმიტომ, რომ მასში, როგორც ობიექტურ გონში, ჩასახლებულია მისი შემოქმედის სუბიექტური გონი, მისი მსოფლგანცდა, იდეები, ღირებულებები და ა.შ. ანალოგიურად ვიქცევით ჩვენ საკულტო სანახაობების შემთხვევაშიც. ჩვენ ვგებულობთ საკულტო სანახაობებში ჩადებულ აზრებს იმდენად, რამდენადაც ვწვდებით მასში ჩადებულ იდეებს, ღირებულებებს, საზრისიან კავშირებს და ა.შ. ეს არის სწორედ გაგება და იგი არსებითად განსხვავდება ახსნისაგან, რომელსაც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები იყენებენ. ახსნა მხოლოდ იმის შეიძლება, რაც მიზეზ–შედეგობრივ კავშირშია ჩართული. უმეტესად ასე ხდება ხოლმე: გვაქვს შედეგი, მაგრამ არა გვაქვს მოცემული მიზეზი. ახსნა სწორედ ამ მიზეზის დადგენაა. თუ მე ვიცი, რომ ყველა სიმძიმის მქონე სხეული დედამიწას მიეზიდება, მაგრამ არ ვიცი მიზეზი, რომლის გამოც ეს ხდება, მე ჯერ მოვლენა არა მაქვს ახსნილი, მაგრამ თუ მე დავადგენ, რომ ამის მიზეზი მიზიდულობის კანონია, მაშინ მე უკვე მოვლენა ახსნილი მექნება. ან ავიღოთ სხვა მაგალითი: თუ წნევის საზომმა აპარატმა მაღალი წნევა მიჩვენა, მე შედეგი სახეზე მაქვს. მაგრამ შემდეგი ამოცანა იმის დადგენაა, თუ რამ გამოიწვია წნევის აწევა, ნერვიულობამ, ღვიძლის

გაღიზიანებამ თუ სხვა რამემ. მოვლენა ახსნილი მაშინ გვექნება, თუ, ბოლოს და ბოლოს, მივაგნებთ წნევის აწევის მიზეზს.

ახსნის მეთოდი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისათვის უმთავრესი მეთოდია, მაგრამ იგივე მეთოდით ვერ აიხსნება ლექსი, მოთხრობა, ნახატი, სიმღერა, ცეკვა და ვერც საკულტო სანახაობები „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. ამის წვდომის საუკეთესო საშუალებაა გაგება, გაგება და არა ახსნა.

გაგება ჰუმანიტარული მეცნიერებების მეთოდია. შესაბამისად, გონითი ფენომენები კი არ უნდა ავხსნათ, არამედ უნდა გავიგოთ. კულტურა ობიექტური გონია იმდენად, რამდენადაც მასში გამოვლინდება მისი შემქმნელი ხალხის ეროვნული პოტენციალი, მისი ხასიათი, ბუნება, ღირებულებითი ორიენტაცია, მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, ხვალინდელი დღის რწმენა და ა.შ.

ქართული ეროვნული გონი განსხეულებულია ქართული კულტურის ნებისმიერ ფენომენში, ქართულ ორნამენტსა და ფრესკაში, ქართულ სიმღერასა და ცეკვაში, თეატრალურ წარმოდგენასა თუ რელიგიურ რიტუალში და ა.შ.

სანიმუშოდ ავიღოთ ყინწვისის შესანიშნავი ფრესკები – ცნობილი ყინწვისის ანგელოზი და "ჯვარცმა".

პროფ. თ. ბუაჩიძე ამბობს, ერთიც და მეორეც ბუნებისმეცნიერის თვალითაც შეიძლება იქნას შესწავლილი. ამ შემთხვევაში ბუნების მეცნიერს შეუძლია დაინტერესდეს, ვთქვათ, იმით, თუ როგორი იყო იმ საღებავის შემადგენლობა, რომელთაც ხმარობდა ფრესკის შემქმნელი, ან იმით, თუ როგორ გადაურჩა დროთა სრბოლას ფრესკის ერთი ნაწილი, მეორე კი - ვერა. ეს საკითხი ახსნის კომპეტენციაში შედის, მაგრამ განა ეს ფრესკა ამგვარი ახსნისათვის შექმნა დიდმა ხელოვანმა?! ის გაგებისათვის შეიქმნა, რადგან ქართველმა შემოქმედმა თავისი მრწამსი ჩადო ფრესკაში.

ფრესკა ერთგვარი "ტექსტია", გრძნობადი მასალაა,რომელშიც უნდა ამოვიკითხოთ მასში ჩადებული საზრისი, ანუ ობიექტური გონი. ტექსტის ამგვარი გაგება განმარტების, ინტერპრეტაციის პროცესს გულისხმობს. ფრესკის ინტერპრეტაციით მიღწეული გაგება წინ გადაგვიშლის ქართული გონის მრავალფეროვანი სიცოცხლის ერთ მონაკვეთს. ეს ინტერპრეტაცია გამოამზეურებს,მაგალითად, ქართული ფენომენის გარკვეულ ასპექტს– უღრმეს მოწიწებას ღვთიურის წინაშე.

ჩვენ ვუცქერით უძველეს საკულტო სანახაობებს და ამ ობიექტად ქცეულ გონში, ვწვდებით ქართველი კაცის დამოკიდებულებას ბუნებასთან, სიცოცხლესთან, მეორე ადამიანთან, სამშობლოსთან, მის არტისტულ ბუნებას, სილაღეს, თავისუფლების-მოყვარეობას, სიცოცხლის წყურვილსა და ხალისს. ჩვენ ვუცქერით უძველეს საკულტო სანახაობებს (ისეთს, როგორებიცაა ,,ყეენობ'' და ,,ბერიკაობა'') და ვწვდებით ფენომენ "ქართულის" სპეციფიკას, მის უნიკალურობას და განსხვავებას სხვა ერის ეროვნული ნიშან-თვისებებისაგან.

თ. ბუაჩიძე როგორც აღნიშნავს, ერის ერთობა, უპირველეს ყოვლისა, გონითი ერთობაა.[211] ქართველია ის, ვინც აითვისა და გაითავისა ქართული ობიექტური გონის ფენომენები, მათ სიღრმეში ჩამალული ქართული. სწორედ ასეთია ქართული ცეკვა და ქართული სიმღერა, ქართული ფოლკლორული სანახაობები. ისინი ქართული გონის გამოხატულებაა ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა სახეები. ისინი თავის დროზე. (საუკუნეების წინათ) სუბიექტის ან სუბიექტთა მიერაა შექმნილი, მაგრამ ისინი შემდგომში ობიექტურ გონად იქცნენ, ისევე როგორც ლექსი, მუსიკალური ნაწარმოები, ნახატი, სკულპტურა, არქიტექტურის ნიმუშები და ყველა ისინი, როგორც უმაღლესი კულტურული ღირებულებები, მოითხოვენ არაჩვეულებრივად სათუთ მოპყრობას და თვალის ჩინივით დაცვას. ყველამ ვიცით, რომ ცეკვა ,,ხევსურულში'' ქალის გულის მოსანადირებლად, მისთვის თავის მოსაწონებლად მამაკაცებს შორის ხმლებით კენჭაობა გაიმართება. ქალი უდიდესი ინტერესითა და გულისფანცქალით ადევნებს თვალს ამ ორთაბრძოლას. მისთვის არ არის ადვილი, გაარკვიოს, ვინ არის ძლიერი და ვის სასარგებლოდ უნდა გააკეთოს არჩევანი. მამაკაცები ამას გრძნობენ და არც ერთი მხარე უკან დახევას არ აპირებს. გამარჯვების წყურვილი იმდენად დიდია თითოეულში, რომ ბრძოლა უფრო და უფრო მძაფრდება. ქალს ენანება ერთიც და მეორეც. იგი ხედავს, რომ მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო იძაბება, ინტუიციით გრძნობს მის მოსალოდნელ ტრაგიკულ დასასრულს და ამიტომაც ელვის უსწრაფესად მიგოგმანდება მორკინალ მამაკაცებთან და მათ შუა თავის თეთრ მანდილს ჩააგდებს. ხდება სასწაული - მამაკაცები მსწრაფლ წყვეტენ ბრძოლას და ამ სიფრიფანა, უნაზესი ქალის წინაშე თავმოდრეკილები გაქვავდებიან.

[211] ბუაჩიძე თ., ფილოსოფიური ნარკვევები, ტ. 1, გამომც. თსუ, თბ.2003

თავისთავად ცხადია, ეს ცეკვა ხაზს უსვამს ქართველი მამაკაცის სიმამაცესა და ბრძოლისუნარიანობას, მაგრამ ყველაზე მეტად მის მაღალ ზნეობას და უდიდეს მოკრძალებასა და პატივისცემას ქალისადმი. ოდითგანვე მომდინარე ქალის კულტი ზუსტად აისახა ქართულ ცეკვაში. ქალის მანდილი ამ ცეკვაში უდიდესი სიმბოლური დატვირთვის დეტალია. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ის მხატვრული სახეა, რომელმაც უნდა გაგვაგებინოს ცეკვის საზრისი და ფილოსოფიური შინაარსი.

მამაკაცთა შორის ჩაგდებული თეთრი მანდილი არა მარტო ქალის კეთიშობილების, სათნოების, თავისუფალი ნების და მამაკაცების ურთიერთშერიგების სურვილის გამომხატველია, არამედ იგი იმავდროიულად არის სიმბოლო ზავის, მშვიდობის, კეთილმოსურნეობის. ისტორიულად ცნობილია, რომ, თუ მტერი თეთრი ბაირაღით მოდიოდა, ეს ზავის, ნეიტრალიტეტის, დამორჩილების სიმბოლო იყო და ასეთ მტერს უპრობლემოდ ატარებდნენ მოწინააღმდეგეთა ბანაკში. ამასთან, თეთრი ფერი, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ოდითგანვე იყო სიწმინდის, სისპეტაკის, უბიწოების სიმბოლო.

ამგვარი საზრისები იკითხება როგორც ,,ბერიკაობაში'', ისე ,,ყეენობაში'', როგორც ქართველი კაცის შინაგანი ბუნების გარეგან გამოსახულებაში. გემოვნებიანი მაყურებელი და მსმენელი მიჩვეულია ამგვარი საზრისების ამოკითხვას ტექსტშიც და ქვეტექსტშიც და ამიტომაა, რომ მას მარტო წარმოდგენილი სანახაობების პლასტიკა და დახვეწილობა კი არ იზიდავს, არამედ ქართული სული, ქართული ხასიათი, ქართული ადამიანური ურთიერთობები.

როგორც ზემოთ ითქვა, ხელოვნების ყოველი ჭეშმარიტი ნაწარმოები, კულტურის ყოველი ფენომენი არის ობიექტური გონი, მაგრამ ეს იმას მაინც არ ნიშნავს, რომ ობიექტური გონია ყოველი ლექსი, ყოველი ნახატი, ყოველი სიმღერა, ყოველი ცეკვა და ა.შ. იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი კულტურის გარდა, არსებობს ე.წ. მასკულტურაც, რომელიც ობიექტურ გონად არ აღიქმება თავისი დაბალმხატვრულობის და უგემოვნობის გამო. გონია ის, რაც ერის მიერ არის მიღებული, გათავისებული, შესისხლხორცებული. ასეთია სწორედ ჩვენს მიერ განხილული საკულტო სანახაობები – „ყეენობა“ და „ბერიკაობა“. ადამიანი ბევრ რამეს ქმნის, მაგრამ ობიექტური გონის საუფლოში ყველაფერი როდი მკვიდრდება. ლექსი, რომელსაც არავინ კითხულობს, მკვდარია,რიტუალი რომელსაც არავინ ასრულებს, არ არსებობს, როგორც კულტურის ფაქტი. სანახაობა, რომელსაც არავინ ნახულობს, არავის გაახსენდება და მისი ნახვის სურვილი არავის გაუჩნდება, არ არის ობიექტური გონი. "ქართული" მხოლოდ ის

გონითი ფენომენია, რომელიც "შეირჩა", გამოიყო უამრავ სხვა ნაწარმოებთაგან, მტკიცედ დამკვიდრდა ობიექტური გონის საუფლოში და ტრადიციის სახით გადადის თაობიდან თაობაში. ასეთია, სწორედ, ძველთაძველი ქართული საკულტო სანახაობანი „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. ეს სანახაობები გამძლე გამოდგნენ, რადგან ისინი შეისისხლხორცა ქართველმა ერმა, ხოლო შეისისხლხორცა იმიტომ, რომ ისინი ყოველი ქართველის გულისთქმის, მისწრაფებების, აზრის, ხასიათის შესატყვისნი არიან. ანუ ერთიც და მეორეც ქართველის "შინაგანის" გარეგან გამოხატულებას წარმოადგენენ.

ყოველივე ზემონათქვამს თუ შევაჯამებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული კულტურა და ხელოვნება არის ქართული გონი, განხორციელებული ისეთ გონით ფენომენებში, როგორებიცაა ენა, ზნე–ჩვეულება, მითი, სარწმუნოება და ხელოვნება. მისი ყოველი დარგი: ცეკვა, სიმღერა, მხატვრობა, ხატწერა, სკულპტურა და ა.შ. ყველა ზემოჩამოთვლილი ფენომენი ქართული გონის ობიექტურ გამოსახულებებს წარმოადგენენ.

როგორც პროფ. თ. ბუაჩიძე წერს, ერი ორგანული მთელია. მისი ნაწილები გარეგნულად კი არ არიან "მიწებებულნი" ერთმანეთთან, არამედ ერთი საერთო საწყისიდან–ეროვნული გონიდან არიან წარმომდგარნი. უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ეს ერთი გონი აძლევს მთლიანობას ერს, ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერის ერთობა, უპირველეს ყოვლისა, გონითი ერთობაა. ქართველია ის, ვინც აითვისა და გაითავისა ქართული ობიექტური გონის ფენომენები, მათ სიღრმეში ჩამალული "ქართული". ეს ვითარება შესანიშნავად არის გამოთქმული გალაკტიონ ტაბიძის სიტყვებში:

"ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,

ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს".

ეს ნიშნავს: ვინც ჩაწვდება ჩუქურთმაში ქართულ სულს, მისთვის ღია იქნება კარი ქართული ლექსისა და სიმღერისა, ქართული საკულტო–სანახაობებისა და ა.შ.

დასკვნა

ცნობილია, რომ ფოლკლორი, როგორც ხალხური შემოქმედება, ხალხის სულიერი ცხოვრების ამსახველი ხელოვნებაა. ამდენად, თუ ჩვენ სერიოზულად ჩავუღრმავდებით ქართულ ფოლკლორული სანახაობების არსს, ჩვეულებრივი თვალისათვის შეუმჩნეველ საიდუმლოებებს, შევძლებთ, მათში ამოვიკითხოთ ქართული ხასიათის თავისებურებანი, ქართველი კაცის არა მარტო შემეცნებითი უნარები და შესაძლებლობანი, არამედ მხატვრული გემოვნება, მისი დამოკიდებულება სილამაზესთან, მშვენიერებასთან, ამაღლებულთან. ამოვიკითხოთ მისი გულგაშლილობისა და ხელგაშლილობის, მისი ოპტიმიზმის, ხვალინდელი დღის რწმენის ჭეშმარიტი მიზეზი.

ცნობილია ისიც, რომ ქართული ფოლკლორის ნიმუშები თაობიდან თაობას გადაეცემა ზეპირსიტყვიერების სახით. მთელი ამ ხნის განმავლობაში იგი უცვლელი კი არ ყოფილა, არამედ ნელა, მაგრამ მაინც ვითარდებოდა, წინ მიდიოდა, იხვეწებოდა და მხატვრულ დონესაც იმაღლებდა.

რაც შეეხება, სადისერტაციო ნაშრომს, შევეცადე, ფოლკლორული სანახაობების დღემდე დაუმუშავებელი ასპექტები წარმომეჩინა, რამაც სამეცნიერო სიახლე შესძინა ნაშრომს და გაზარდა მისი აქტუალობა. ახალ ასპექტებს წარმოადგენს კვლევა მიმართული ქართული ფოლკლორული პრობლემის დღემდე შეუსწავლელ ეროვნული მხატვრული სანახაობების მხატვრულ გაფორმებისაკენ, მსჯელობა ხალხური სანახაობების განვითარების ტენდენციებზე, მათ გამოცხადებაზე საზრისიან თამაშებად და გონით ფენომენად.

ნაშრომის დასკვნით ნაწილში ვცდილობთ, ერთგვარად შევაჯამოთ ყველაფერი ის, რაც სადისერტაციო ნაშრომში იყო კვლეული, გამოვკვეთოთ ის პრიორიტეტები, რომელიც ამ ნაშრომს გამოარჩევს მსგავს თემატიკაზე დაწერილი ყველა სხვა ნაშრომისაგან.

ეს პრიორიტეტებია:

1.საკულტო სანახაობების გამოწვლილვითი ანალიზი;

2. საუკუნეების განმავლობაში მათი განვითარების და ტრანსფორმაციის ჩვენება;

3. საკულტო სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციების გამოკვლევა;

4. საკულტო სანახაობების (კერძოდ, „ბერიკაობა“ და „ყეენობის“) გამოცხადება საზრისიან თამაშებად;

5. საკულტო სანახაობების მიჩნევა გონით ფენომენებად, რომელთა გაგებაა

საჭირო და არა ახსნა.

ნაშრომში ,,ქართული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციები'' საგანგებოდაა გამოკვლეული წარმართული ხანის ფოლკლორის სინკრეტული ხასიათი, ანუ სიმღერის, ცეკვისა და ზეპირსიტყვიერების განუყოფელობა, რასაც დროთა განმავლობაში მოჰყვა მათი დაყოფა ხელოვნების ცალკეულ დარგებად.

მართალია, სადირსეტაციო ნაშრომი ეხება ფოლკლურულ **სანახაობებს**, მაგრამ ჩვენ შევისწავლეთ ისეთი არასანახაობრივი დარგებიც, როგორებიცაა: უძველესი ქართული ხალხური პოეზია და უძველესი ხანის ეთნოგრაფია. პირველი იმიტომ, რომ უძველესი სასიმღერო ფოლკლორის ტექსტი, უმეტესწილად, ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების მიხედვითაა შექმნილი (გავიხსენოთ, მაგალითად, სვანური ლექს-სიმღერები), მეორე-კი იმიტომ, რომ ქართულ ხასიათის ფორმირებაში გამორჩეულია ქართული ეთნოგრაფიის მნიშვნელობა. აქ, კავშირი ორმხრივია: ქართული ეთნოგრაფია აყალიბებს ქართულ ეროვნულ ხასიათს და, პირიქით, ქართველი ხალხი ქმნის უმდიდრეს ქართულ ეთნოგრაფიას.

თავისი მიზანდასახულობის მიხედვით, ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში უძველესი ფოლკლორული სანახაობებიდან განსაკუთრებული ყურადღება გავამახვილეთ ისეთ თეატრალიზებულ სანახაობებზე, როგორებიცაა: „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. მათი სპეციფიკის, მათი გამძლეობისა და სიმყარის, მათი უნიკალურობისა და თავის - თავადობის ჩვენება ჩვენ შევძელით ქართული ფოლკლორის, ხელოვნებათმცოდნეობის, ეთნოლოგიისა და ეთნოფსიქოლოგიის, მუსიკათმცოდნეობისა და თეატრმცოდნეობის უთვალსაჩინოესი ავტორების (ლილი გვარამაძის, ავთანდილ თათარაძის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, დიმიტრი ჯანელიძის, ვერა ბარდაველიძის, ირინე აბესაძის, ნათია ფუტკარაძის ჯულიეტა რუხაძის, რევაზ ჭანიშვილის, უჩა დვალიშვილის, ანანო სამსონაძის და ა. შ.) სამეცნიერო ნაშრომების გამოწვლილვითი ანალიზის საფუძველზე და მათზე დაყრდნობით.

ეს სანახაობები უძველეს დროში იღებს სათავეს, რაც დადასტურებულია როგორც არქეოლოგიური მასალებით, ისე უძველესი ხელოვნების ნიმუშებით, ისეთებით, როგორებიცაა: თრიალეთის ვერცხლის თასი, ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი და სამადლოს მოხატული ჭურჭელი.

სადისერტაციო ნაშრომში ზემოდასახელებული საკულტო სანახაობები წარმოჩენილია არა მარტო მისი ზოგადი ბუნებით (არსით), არამედ მათ განვითარებაში, განსაკუთრებით ეს ეხება „ყეენობას“. იგი იუმორისტული ფოლკლორული სანახაობიდან თანდათანობით იქცა ისეთ საერო სანახაობად, რომელიც გამოხატავდა ხალხის რევოლუციურ განწყობილებას, მის პროტესტს არსებული რეჟიმისა და ადამიანთა ექსპლუატაციის წინააღმდეგ.

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთი სპეციფიკა და სიახლე ისაა, რომ იგი სწავლობს ქართული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრულ გაფორმებას. ამ მხრივ, უმდიდრეს მასალას იძლევა „ბერიკაობა“, როგორც ნიღბების თეატრი და მასზე დაწერილი სამეცნიერო ნაშრომები. რაც შეეხება ნიღბებს, მათი უამრავი სახესხვაობაა წარმოჩინებული. ისინი აშკარად მიუთითებენ ქართველი ადამიანის მაღალ მხატვრულ გემოვნებაზე, ფერთა ურთიერთშეხამების ოსტატობაზე, სინამდვილის მხატვრულ აღქმაზე. პირდაპირ გასაოცარია, რომ ყველა კუთხეს თავისი (სხვა კუთხისგან გამორჩეული) ნიღაბი გააჩნდა და მეორე: არცერთი ნიღაბი არ იმეორებდა ერთიმეორეს, ეს ნიშნავს: არც ერთი თხაბერიკა არაა ზუსტი ასლი მეორე თხაბერიკისა, არცერთი ღორბერიკა-სხვა ღორბერიკისა და ა.შ.

სადისერტაციო ნაშრომში ხასგასმულია, რომ ყოველ ნიღაბს აქვს თავისი ფუნქციური, ანუ სიმბოლური დატვირთვა. ეს დატვირთვა, ცხადია, ეფუძვნება ფერთა სიმბოლიკას. მაგალითად იმას, რომ თეთრი ფერი უბიწოების, კდემამოსილების, სისპეტაკის, პატიოსნების გამომხატველი ფერია და პირიქით, შავი ფერი დაკავშირებულია შავბნელ, სატანურ არაჯანსაღ და ა.შ ძალებთან. ნიღბების მხატვრულად გაფორმებისა და მათი ფუნქციური (სიმბოლური) დატვირთვის ანალიზისას, ჩვენ ვისარგებლეთ პროფ. ზაზა აბზიანიძისა და ქეთი ელაშვილის მნიშვნელოვანი ნაშრომით „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“.

სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი თითქმის მთლიანად „ყეენობას“ და მის ტრანსფორმაციას ეხება. ტრანსფორმაცია კი, იმ მიმართულებით წარიმართა, რომ იგი იქცა ქათველი ხალხის რევულუციური ბრძოლის ამსახველ სანახაობად. ნაშრომში არის იმის ჩვენების მცდელობა, რომ „ყეენობა“ სახელმწიფოსთვის ნამდვილ საშიშ ძალად იქცა იმ დონემდე, რომ ხელისუფლება იძულებული გახდა „ყეენობა“, როგორც საერთო სახალხო დღესასწაული, აეკრძალა.

ხელისუფლების უმეცრება აქ იმაში გამოჩნდა, რომ სახალხო დღესასწაულები ვიღაცის ბრძანებით ან კატეგორიული აკრძალვით არ გაუქმებულა. აკრძალვის მიუხედავად, ხალხმა

მაინც შეინარჩუნა ეს სახალხო საერო დღესასწაული, ოღონდ, რასაკვირველია, გაცილებით მცირე მასშტაბით, ამის გამო, მას „ყეენობის კუდი“ უწოდეს.

რამდენადაც ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის სათაური არის ,,ქართული ფოლკლორული სანახაობის მხატვრული გაფორმების ტენდენციები“, ჩვენ, ბუნებრივია, საგანგებოდ გამოვყავით ფოლკლორის მხატვრული გაფორმება. კერძოდ, შევისწავლეთ ფერები და ფერთა სიმბოლიკა ქართულ ფოლკლორში მთლიანად და არა მარტო ,,ბერიკაობა-ყეენობა“ – ში.

სადისერტაციო ნაშრომში სპეციალური პარაგრაფი ეძღვნება ხალხური სანახაობების ასახვას ქართველ ხელოვანთა შემოქმედებაში. განსაკუთრებული ყურადღებაა გამახვილებული ლადო გუდიაშვილის, ზურაბ ფორჩხიძისა და ვანო ხოჯაბეგოვის მიერ შესრულებულ ნახატებზე „ბერიკაობისა“ და „ყეენობის“ თემაზე. გამორჩეულად ბევრი ნახატი ამ თემაზე შესრულებული აქვს ლადო გუდიაშვილს, რომელიც, როგორც სადისერტაციო ნაშრომშია ნათქვამი, ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდიდან დაინტერესდა ქართული ფოლკლორით და არქეოლოგიით. იგი იყო ცნობილი სამეცნიერო – სამხატვრო ექსპედიციების მონაწილე, რომელიც სრულდებოდა დიმიტრი შევარდნაძის მიერ დაარსებული ,,ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ და ,,საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების“ დამფუძნებლის ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით. ლადო გუდიაშვილი თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში “სილამაზის საიდუმლო“ დიდი გატაცებით ჰყვება პირადად მის მუშაობაზე ოშკის, ხახულის, ბანას, ოლთისის, ბიჭვინთვის ეკლესია-მონასტრებსა და ტაძრებში. სხვა ცნობილ მხატვრებთან ერთად, იგი, ძირითადად იგი მუშაობდა ფრესკების, ორნამენტების ჩახატვა-გაწმენდაზე, ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე ამგვარმა მუშაობამ მხატვარს იმთავითვე განუვითარა ფოლკლორისადმი ინტერესი, მათ შორის ისეთი ფოლკლორული სანახაობებისადმი, როგორებიცაა „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“.

ზემოდასახელებულ წიგნში, ქართულ ფოლკლორთან დაკავშირებით, ქართველ მითებთან, ზღაპრებთან, თქმულებებთან ხალხურ პოეზიასთან ერთად, არაერთხელ ასახელებს ორივე ამ სანახაობას, ის გარემოება, რომ ლადო გუდიაშვილის 40-მდე მეტი ბერიკის ფერადი ნახატი აქვს შექმნილი, სწორედ ამგვარი ინტერესით უნდა აიხსნას.

სადისერტაციო ნაშრომში ცალკეა გამოყოფილი პიესა „ოიანა-ბუიანა“, რომლის ექსიზები ლადო გუდიაშვილის მიერ იქნა შესრულებული. ასევე, გაანალიზებულია სხვა

მხატვართა მიერ, (ვ. ხოჯაბეგოვის, მ.თოიძის, ზ. ფორჩხიძის და სხვა) მათ შორის ამ სტრიქონების ავტორის მხატვრული გამოცდილება აღნიშნული თემის დამუშავებაში.

სადისერტაციო ნაშრომში დიდი ადგილი ეთმობა საქართველოს სამუზეუმო საცავებში დაცული ნიღბების აღწერა – ანალიზს, მათ ფერთა სიმბოლიკას. მეოთხე თავში გაანალიზებულია აგრეთვე საქართველოში მაცხოვრებელ ეროვნულ უმცირესობებში გავრცელებული ხალხური სანახაობები. ამავე თავში, შედარებითი ანალიზის ჭრილში, განხილულია ჩრდილო-კავკასიურ ხალხებში გავრცელებული ხალხური სანახაობების ნიღბები, აგრეთვე, ბასკური და შვაბური სახილველები.

სადისერტაციო ნაშრომის სიახლეა საკულტო სანახაობების, ან ზოგადად, ქართული ფოლკლორის გამოცხადება საზრისიან თამაშად იოჰან ჰაიზინგის მიხედვით. თავისთავად ცხადია, აქ, ჰაიზინგა იძლევა „თამაშის“ ცნების ფართო გაგებას, იმდენად, რამდენადაც მისთვის ყოველი კულტურული ფენომენი თამაშის ფენომენია.

ნაშრომის ერთ-ერთ სიახლედ მიგვაჩნია ისიც, რომ ხალხური სანახაობები დახასიათებულია როგორც კულტურის ფაქტი, როგორც გონითი ფენომენი. აქ, მაქს შელერის წიგნზე „ადამიანის ადგილი კოსმოსში“ დაყრდნობით, დახასიათებულია გონი და მისი განსხვავება სხეულისა და ფსიქიკისაგან, როგორც სხეულთან დაპირისპირებული რამ, რომელიც ადამიანის ადამიანობის უპირველესი საზომია და გაკეთებულია დასკვნა, რომ „ყეენობა“ და „ბერიკაობა“ გონითი ფენომენებია, რომელთაც გაგება ესაჭიროება. სადისერტაციო ნაშრომის ბოლო თავის ორი პარაგრაფი ეძღვნება ეროვნული სანახაობებს, როგორც კულტურულ-გონითი ფენომენების და როგორც საზრისიანი კავშირების დადგენის საკითხებს. იმ მნიშვნელოვან პრობლემატიკას, რომელიც დღემდე არ განხილულა ქართულ ფოლკლორულ სანახაობებთან მიმართებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაევი- Абаев В.И. Осетинская традиционная героическая песня. Москва.1964
2. აბაკელია ნ. სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ.1997
3. აბაკელია ნ. ზოგიერთი ადრექრისტიანული ელემენტი ქართულ ტრადიციაში, ანალები,1999,
4. აბაკელია ნ., ალავერდაშვილი ქ., ღამბაშიძე ნ., ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი, თბ. 1998
5. აბესაძე ი., შალვა ქიქოძე, გამ. „ხელოვნება“, თბ. 1990
6. აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე,გამ. „საქართველო“, თბ. 1998
7. აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბ. 2005
8. ალიბეგაშვილი გ., ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები, გამომც. „განათლება“, თბ. 1992
9. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია,თბ.,1971
10. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, გამომც. „უნივერსალი“, 2011
11. არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950
12. არაყიშვილი დ., სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., 1952
13. ასლანიშვილი შ.. ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია.თბ. 1950
14. ასლანიშვილი შ. – Асланишвили Ш. –Народные основы грузинских композиторов.Грузинская музикальная культураб Москва, 1957
15. ატენის სიონის მოხატულობა, გამომცემლობა „ხელოვნება, 1984
16. აფანასიევი ვ.,ლუკონინი ე., პომერანცევი ნ., ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება, გამომც. „ნაკადული, თბ. 1986
17. აფციაური მ., ქართული ეთნოგრაფიული ყოფა XVIII – XIX საუკუნეების მიჯნაზე იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ მიხედვით. თბ. 2007
18. ხაშბა მ.,- Абхазинские народные песни,Тб. 1986.

19. ახვლედიანი ე.,საქარღველოს საინფორმაციო სააგენტო, თბილისი,1980
20. ახობაძე ვლ. აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ // ჟურნ.„საბჭოთა ხელოვნება“ 1957, N 2-3
21. ახობაძე ვლ., ქორთუა ი.,- Ахобадзе Вл.Кортуа И.Абхазские песни . СостовителиВ. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва,1957
22. ბაგრატიონი იოანე, კალმასობა, თბ. 1936
23. ბალიაური ნ., სწორფრობა ხევსურეთში, თსუ-ს გამ. თბ. 1991
24. ბალიაური ნ., სწორფრობა ხევსურეთში, თსუ-ს გამ. თბ. 1991
25. ბარდაველიძე ვ.,სვანურ დღეობათა აღწერილობა, თბ. 1935
26. ბარდაველიძე ვ., სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის 6, თბ., 1953
27. ბარდაველიძე ვ., ქართული /სვანური/ საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953
28. ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ- საკულტო ძეგლები, ტ. 1, თბ. 1974
29. ბარდაველიძე ჯ., ქართული ხალხური ლექსი, თბ.,1979
30. ბარამიძე რ., ფარნავაზმან ძლიერ ჰყო ქუეყანა თვისი, გამომც „საქართველო“, თბ. 1992
31. ბარათაშვილი ნიკოლოზ, თხზულებანი, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1972
32. ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში. ბათუმი, 1987
33. ბერიძე თ., მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი, თბ. 1969
34. ბერიძე ვ., ლადო გუდიაშვილი, „მნათობი“,5 , 1957
35. ბერიძე ვ., ლადო გუდიაშვილი, ხელოვნება თბ., კორვინა- ბუდაპეშტი, 1975,გვ.25
36. ბერძენიშვილი ელგუჯა, ხასანბეგურა, გამ. „ნაკადული“,თბ.1988
37. ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ს. ყაუხჩიშვილის თარგმანითა და განმარტებით, თბ. 1936, ტ. 3.
38. ბრაილაშვილი ნ. , ქართული ეთნოგრაფია. თბ. 1990

39. ბორევი ი., ესთეტიკა, გამ.„ხელოვნება“,თბ. 1974
40. ბოჭორიშვილი ა., ჩხარტიშვილი შ., ფსიქოლოგია, თბ.,1950
41. ბუაჩიძე თ., ფილოსოფიური ნარკვევები, ტ. 1, გამომც. თსუ, თბ.2003
42. ბუაჩიძე - Буачидзе Г.,Пиросмани или прогулка оленя. 1961
43. გაბისონია თ. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორეფერატი, თბ., 2009
44. გაფრინდაშვილი რ., ფსიქოლოგია ქართულ ფოლკლორში, გამომც. „ივერიონი“, თბ. 2014
45. გაჩეჩილაძე მ., ვახტანგ კოტეტიშვილი. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1990
46. გეგეჭკორი ა., ადამიანის ევოლუცია. გაუჩინარებული და ტრაიბალური ცივილიზაციები, ნაკადული, თბ.1982
47. გელაშვილი ა., ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორეფერატი. თბ. 2013
48. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია,თბ. 1957
49. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი. თბ. 1997
50. გვახარია - Гвахария В. О древных взаимосвязях грузинской и северокавказской народной музыки
51. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის,XII-XIII ,გამ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ. 1960.
52. გრაფიკოსი რევაზ თარხან-მოურავი -ფერწერა და გრაფიკა (კატალოგი), შესავ. წერილი მ.ციციშვილისა , თბ., 2002
53. გუდიაშვილი ლადო /ალბომი/ ტექსტი თ სანიკიძისა., თბ., 1979
54. გუდიაშვილი - Гудиашвили Ладо, Таинство красоты. Тб. 1988
55. გუდიაშვილი -Гудиашвили Ладо, Книга воспоминаний, Статьи, Из переписки, Современники о Художнике., Москва. 1987

56. გოგოჭური დ., ეს უმღერია პაპასა, თბ. 1999
57. გომიაშვილი ალ., ქართული ხალხური პოეზია, რჩეული, შემდგენელ-რედაქტორი, „მერანი“, თბ. 1974
58. დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახ. უნივერსიტეტის გამომ. თბ. 2005
59. ვაჟა-ფშაველა ტ.3, პოემები, გამ. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1964
60. ვაჟა-ფშაველა, ბახტრიონი, გამომც. „განათლება“, თბ. 1972,
61. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, /ორ ტომად/, თბ.,1999
62. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, თბ., 1974
63. თარხან-მოურავი რ. ფერწერა და გრაფიკა /კატალოგი/.თბ. 2008
64. თეიმურაზ II, სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება, ქართული პოეზია, ტ.5,თბ. 1988
65. იმედაძე ირაკლი, ფსიქოლოგიის ისტორია, 2
66. ითონიშვილი ვ. კავკასია და კავკასიელები, თბ. 2007
67. კაგანი მოისეი, მ.ლ. ესთეტიკა,1984
68. კაკაბაძე დავით, საქართველოს საინფორმაციო სააგენტო, თბილისი,1983
69. კვირკველია თ. ძველი თბილისი, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“თბ. 1984
70. კიკნაძე ვასილ, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.1 .თბ.
71. კიკნაძე ზურაბ, შობიდან შობამდე, თბ. 1998
72. კიკნაძე ზურაბ, ქართული მითოლოგია, თბ. 2004
73. კიკნაძე ზურაბ, ქართული ფოლკლორი, თბ. 2008
74. კოპალეიშვილი გ., მითებიდან კალენდრებამდე, 1991
75. კოპალეიშვილი გ. „სამზეო“ და „სულეთი“ ფშავ-ხევსურთა წარმოდგენების მიხედვით, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, თბ.,1987
76. კოტეტიშვილი ვ., ხალხური პოეზია, თბ.,1969
77. ერისთავი რ., მასკარადი, გაზ.“კავკაზი“, 1849წ.N16

78. ელიადე მარსეა, მითების სტრუქტურა, „ივერია“, ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, პარიზი, 1991
79. ლებანიძე დ., ძველი თბილისის ყოფა საქართველოში მცხოვრებ სხვადასხვა ეროვნების მხატვართა შემოქმედებაში, „ქართული ხელოვნება“, №9, 1991.
80. ლეჟავა ს., ნიკო ფიროსმანიშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, ჟურნალი „სპექტრი“. 2005
81. ლეჟავა ს., დარბაზული საცხოვრებლები მესხეთ-ჯავახეთში, ჟ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, 2011,
82. ლორთქიფანიძე - Н. Д. Лорткипанидзе. Тбилиси IV начало XII в. общество„цодна“, Тбилиси, 1991
83. ლოსევი - Лосев А.Ф. Эстетика возрождения.М. 1982
84. მაისურაძე ნ. მუსიკალური მონაცემები ქართველთა და აფხაზთა ეთნიკური ისტორიისათვის, ანალები,1, თბ., 1999
85. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი. თბ. 2002
86. მაისურაძე ნ. ქართული კულტურა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა კონტექსტში, ლოგოსი 5.თბ. 2008
87. მაისურაძე ნ. ეს სიმღერაა საქართველოსი, თბ. 2010
88. მაისურაძე ნ. ქართული ხალხური მუსიკადა მისი ისტორიულ - ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბ.1989
89. მაკალათია სერგი, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, გამომც. „უფლისციხე“,თბ. 1992
90. მაკალათია სერგი, მესხეთ-ჯავახეთი, თ.193
91. მაჩაბელი კიტი, სვანეთის საგანძურიდან, გამ. „მეცნიერება“თბ. 1982
92. მელიქიშვილი ლია, ეთნოგრაფია თუ ეთნოლოგია, გამ. „მემატიანე“, თბ 2000.
93. მთავარეპისკოპოსი ანანია ჯაფარიძე, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორია, ტ. პირველი, გამომცემლობა „მერანი“, თბ. 1996
94. მირზაშვილი - Тенгиз Мирзашвили 60. Издат. Советский художник, Москва,1973
95. ნათაძე რევაზ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თსუ-ს გამ. თბ.. 1956

96. ნადირაძე ჯურხა, არქეოლოგიური ნარკვევები, თბ. 1972
97. ნეტაი გოგო, მე და შენ /ქართული სატრფიალო პოეზია/, 1992.
98. ნორაკიძე ვლ., ლადო გუდიაშვილი- ფსიქოლოგიური პორტრეტი, თბ. ხელოვნება, 1976
99. პირმა დაგლოცასთ ღვთისამა /მოხეური ხალხური სიტყვიერება/, შემდგენელ-რედაქტორები პროფ. ამირან არაბული და ეთერ თათარაიძე, თბ. 2010
100. რუსთაველი შოთა, ვეფხისტყაოსანი, სასკოლო გამოცემა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა ნ. ნათაძემ, თბ. 2008
101. რუხაძე ჯულიეტა., ქართული ხალხური დღესასწაული, თბ. 1966
102. რუხაძე, ჯულიეტა., ხალხური დღესასწაულები და თანამედროვეობა, თბ. 1980
103. სანიკიძე თამაზ, უფლისციხე, ნარკვევი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიიდან, გამომც. „უნივერსალი“,თბ. 2002
104. საქართველოს ეთნოგრაფია, თბ. 1990
105. საქართველოს ეთნოგრაფია, ეთნოლოგია, თბ. 2010
106. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ. 1970
107. სახოკია თედო, მოგზაურობანი, თბ. 1985
108. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. 1 და ტ. 2, ,,ბაკმი“ 2006
109. სირაძე რევაზ, სახისმეტყველება, გამომც „ნაკადული“, თბ. 1982
110. სიხარულიძე გომარ, სიხარულიძე ნინო, დედასიმღერა, ამღერებული წიგნი, თბ.2005
111. სომეხი მხატვრები საქართველოში, ალბომი შეადგინა და ტექსტი დაურთო, ნ. ზაალიშვილმა, თბ. 2011
112. სოროკინი პიტიმირ, ხელოვნების კრიზისი, ქუთაისი, 2006
113. სუხიშვილი გიორგი, ქართველ ქორეოგრაფთა და მოცეკვავეთა ოჯახი,თბ. 1985
114. ტაბიძე გალაკტიონი, რჩეული, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1982
115. ტაბიძე ოთარ, შეგრძნებების ურთიერთობის პრობლემისათვის ფსიქოლოგიაში, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ. 1961
116. ტურაევი - Б. Тураев, История древнего востока, Л. 1935
117. უზნაძე დიმიტრი, ტ. III- IV /ზოგადი ფსიქოლოგია/, თბ. 1964

118. ფიროსმანიშვილი - Нико Пиросманишвилиб Автор – составитель Ш. Амиранашвили,Советский художник, Москва, 1967
119. ფუტკარაძე ნ., საგაზაფხულო ფიესტა და ქართული ბერიკაობა-ყეენობა. www. saunje. Ge
120. ფსიქოლოგიის საფუძვლები, რედაქტორი ირაკლი იმედაძე, გამომც. „ენა და კულტურა“, თბ.2005
121. ქართული იგავ-არაკები, თბ. 1992
122. ქართული მითოლოგია, გამ. „მერანი“, თბ.1992
123. ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია, თბ. 2001
124. ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბ. 2008
125. ქართული ხალხური პოეზია, რჩეული, შემდგენელ-რედაქტორი ალ. გომიაშვილი, გამ.„მერანი“, თბ. 1974
126. ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები, თბ 1992
127. ქართული ხალხური სიმღერა სამ ტომად, ტ. 1. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, 1960
128. ქართული ხელოვნება 8, გამოც. „მეცნიერება“, თბ. 1987
129. ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები, საქართველო დეპეშათა სააგენტო.
130. ქიქოძე გერონტი, წერილები, ესსეები, , ნარკვევები, თბ. 1985
131. ხახანაშვილი ალ., ქართული სიტყვიერების ისტორია,თბ. 1914
132. ღლონტი ალ., ქართული ხალხური ნოველის საკითხები, თსუ- გამომ. თბ. 1989
133. ყულიჯანიშვილი აკაკი, კულტურის თეორია, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბ. 2002
134. ყულიჯანიშვილი აკაკი, კულტუროლოგია, თბ. 2001
135. შავგულიძე ქეთევან, ფიროსმანი და ქართული კულტურა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია, ფიროსმანი და ქართული კულტურა, თბ. 2014
136. შანიძე ლ. თარხან-მოურავი /გრაფიკა/ N11, 1961

137. შილაკაძე ვანო, ქართული მუსიკის შესწავლისათვის, გამ „ხელოვნება“, თბ. 1949
138. შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბ. 1970
139. შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა, გამ. „მეცნიერება“, თბ 1988
140. შილაკაძე მანანა, ეთნომუსიკოლოგიის საგანი, მეთოდები და ამოცანები, გამ. „მეცნიერება“ თბ.1991
141. შილაკაძე მანანა, ქართულ-კავკასიური პარალელები /ხემიანი საკრავი/, გამ. „ძეგლის მეგობარი“, თბ. 1983
142. შილაკაძე მანანა, ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილო კავკასიურიეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბ. 2007
143. შიშნიაშვილი ნინო, ქართული ხალხური მოძრავი თამაშობანი, თბ. 1958
144. ჩანტლაძე გ. ბაქრაძე გ. ბასკურ-ქართული ეთნოლინგვისტური პარალელები, ქართველური მემკვიდრეობა IV, ქუთაისი, 2000
145. ჩვენი ღირსებანი, წიგნი მეექვსე, გამ. „წიგნი ერი“, თბ. 2014
146. ჩიქობავა არ., ენათმეცნიერების შესავალი, თსუ-ს გამომც. 2008
147. ჩიჯავაძე ოთარ, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, დაიბეჭდა შპს „ფავორიტში“, თბ.2009
148. ჩიჯავაძე ოთარ, ქართული /მეგრული/ ხალხური სიმღერა, თბ. 1974
149. ჩხარტიშვილი ა.,საუბრები ესთეტიკაზე,გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1984
150. ჩხიკვაძე გრიგოლ, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბ. 1948.
151. ცოცანიძე გიორგი, გიორგობიდან გიორგობამდე, გამომც. „მეცნიერება“, თბ. 1990
152. ცოცანიძე გიორგი, ნაწერი ხანჯრის წვერითა, გამომც. „თეთრი გიორგი“, თბ. 2003

153. ძველი თბილისის ყოფა საქართველოში მცხოვრები სხვადასხვა ეროვნების მხატვართა შემოქმედებაში. თბ.ჟურნალი „ქართული ხელოვნება“, სერია – B, N 9, 1991
154. წერეთელი გ., ბერიკაობა, ჟურნ. 1კვალი“, 1893, 5
155. წოწონავა ბორის, ესთეტიკა, თბ. 1974
156. წურწუმია ლია, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, გამ. თსუ. თბ. 2005
157. წუწუნავა აპ., ეთნოგრაფიული გურია, თბ. 1987
158. ჭანიშვილი რეზო, ქართული ცეკვის სადიდებელი. გამოჩენილი ადამიანები ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ, თბ. 2007
159. ჭანიშვილი რეზო, ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოსწავლე ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში, კულტურის სახ. ინსტიტუტი, თბ. 2000.
160. ჭანიშვილი რეზო, წერილები ქორეოგრაფიაზე, წიგნი პირველი, გამომც. „თანი“,თბ. 2002
161. ჭელიძე გიზო, ჰაუ, მოვდივართ საიდან! ანუ ქართველები კაცობრიობის კარიბჭესთან, გამომც. „ცის ნამი“, თბ.2004
162. ჭელიძე ვახტანგ, ესთეტიკური სახეები, გამომც. „ნაკადული”, თბ.1962 .
163. ჭილაშვილი ლ. საქართველოს IV - XVIII სს. მატერიალური კულტურა, გამომც. „მეცნიერება“,1990
164. ხუციშვილი ქეთევან, წინარექრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები საქართველოში, საქართველოს ეთნოგრაფია, ეთნოლოგია, თბ. 2010
165. ჯადოგნიშვილი თემურ, ბერი კაცი ვარ, ნუ მამკლავ, გამომც. „მეცნიერება“, თბ. 1990
166. ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, წ. პირველი, თბ. 1928
167. ჯავახიშვილი ი., ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება დანათესაობა, თბ.1937
168. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ძირითადი საკითხები, გამომც. „ხელოვნება“, თბ. 1990

169. ჯანბერიძე, მაჩაბელი - Н. Джанберидзе, К. Мачабели, Тбилиси . Мцхета. Изд. Искусство. М1981

170. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, სახელგამი, თბ. 1948

171. ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ. 1972

172. Гвоздев А. О Театре, (О смене театральных систем), Л. 1926

173. Еврейнов Н. Театр как таковой, СПБ. 1912

174. Златкевич Л., Ладо Гудиашвили, изд. Ганатлеба, Тб., 1971

175. Хренов К. Развитие и функционироание зрелишных форм в контексте култъуры. (сборник ,,искусство в системе культуры." Л. 1987)

176. Niko Pirosmani, Aurora –Kunstverlag, Leningrad. 1983

177. www.dzeglebi.ge ენა და დიალექტები, სტატიის ავტორი არნ. ჩიქობავა.

178. Blog.mediamaill.ge, „ყეენობა" და „თბილისობა",11 ნოემბერი, 2013

179. ქისტაური გ. ქართული უნივერსიტეტი. წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში. თბ. 2012. sangu.ge/images/qistauri.pdf

180. Е.Студенецкая, ,,Маски Народов Северного Кавказа", Государственный музей этнографии народов СССР, 1980г. http://www.culturemap.ru/

181. http://alemannischefasnet.de/63,http://www.lang--holzbildhauer.de/masken/fasnachtsmasken/

ილუსტრაციების სია:

1. **ყეენობის კუდი** (მონაწილეთა შორის არის ილია ჭავჭავაძე ჟურნალი ,,კვალი“ N 20, 1894წ.)
2. **ყეენობა თბილისში** (გაზ. ,,ტიფლისკი ლისტოკი“ N 5. 1899 წ.)
3. **,,ბერიკაობა – ყეენობა“** სოფ. საბუეში (კახეთი გადაღება 1947 წ.)
4. **ყეენობა ყაზბეგი** (ხევი)
5. **ორი ბერიკული ნიღაბი** (კახეთიდან) და **ნიღბოსანი მძივი** სტეფანწმინდის განძიდან
6. 7. 8. **ბერიკული შავი ნაბდის ნიღბები კახეთიდან** (საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი. ხალხურ სანახაობათა გამოფენის ექსპოზიციიდან 1938 წ.)
9. **ყეენის ქუდი** (აკად. ს.ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ინსტიტუტი)
10. **შავი ნაბდის ნიღაბი** (აკად. ს.ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ინსტიტუტი)
11. **კუკნები**
12. VI **კუკნები**
13. **თხა – ბერიკას ნიღაბი** (გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიის მუზეუმი. ეთნოლოგი ნანული აზიკურის მიერ შესრულებული, თუშური მატყლისგან, ბამბისგან, ნაბდისგან.)
14. **ყეენის ნიღაბი** (გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიის მუზეუმი. ეთნოლოგი ნანული აზიკურის მიერ შესრულებული, თუშური მატყლისგან, ბამბისგან, ნაბდისგან, 1978წ.)
15. **ფერადოვანი ნიღაბი** (გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიის მუზეუმი. ეთნოლოგი ნანული აზიკურის მიერ შესრულებული, ფერადი ნაჭრებისგან,1978წ.)
16. 17. 18. **ნაბდის ნიღბები ყუბაჩოდან** (დაღესტნის ასსრ. ე. მ. შილინგის მიხედვით)
19. **შელბახის გამოქვაბულის დათვი** (შვაბურ – ალემანური /გერმანული/ სახალხო დღესასწაული ,,ფასტნახტი“)
20. **გრძელცხვირა** (შვაბურ – ალემანური /გერმანული/ სახალხო დღესასწაული ,,ფასტნახტი“)

21. 22. **ნიღაბი ეშმაკის გამოსახულებით** (შვაბურ – ალემანური /გერმანული/ სახალხო დღესასწაული ,,ფასტნახტი“)

23. 24. **კრამპუსის ნიღაბი** (შვაბურ – ალემანური /გერმანული/ სახალხო დღესასწაული ,,ფასტნახტი“)

25. 26. 27. **ყეენობა თბილისში** (ნახატი ვ. ხოჯაბეგოვის)

28. **ვირბერიკა** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის

29. **ბერიკა ჯოხის ცხენით** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

30. **ტახბერიკა** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

31. **ყეენი** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

32. **ღორბერიკა** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

33. **თხაბერიკა** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

34. **ყეენობა თბილისში** (ნახატი ლ. გუდიაშვილის)

35. **ყეენი კახეთიდან** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

36. **ბერიკა კახეთიდან** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

37. **თხაბერიკა** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

38. **ყეენი ქართლიდან** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

39. **კურობერიკა ქვემო ქართლიდან** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

40. **ყეენი** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

41. **დედოფალი** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

42. **კვახაბერა იმერეთიდან** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

43. **ღორბერიკა** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

44. **თბილისელი ყეენი** (ნახატი ზ. ფორჩხიძის)

45. **ბერიკა** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

46. **ბერიკა** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

47. **მოცეკვავე ბერიკები** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

48. 49. **პატარძალი** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

50. **თათარი** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

51. **თხაბერიკა** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

52. **ტახბერიკა** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

53. **ვერძი** (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

54. ბერიკა ვირის ნიღბით (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

55. კახელი (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

56. ხარბერიკა (ნახატი ა. ჩაჩავასი)

1.

ТИФЛИССКІЙ ЛИСТОКЪ.

№ 5. Воскресенье, 14-го Марта 1899 г. № 5.

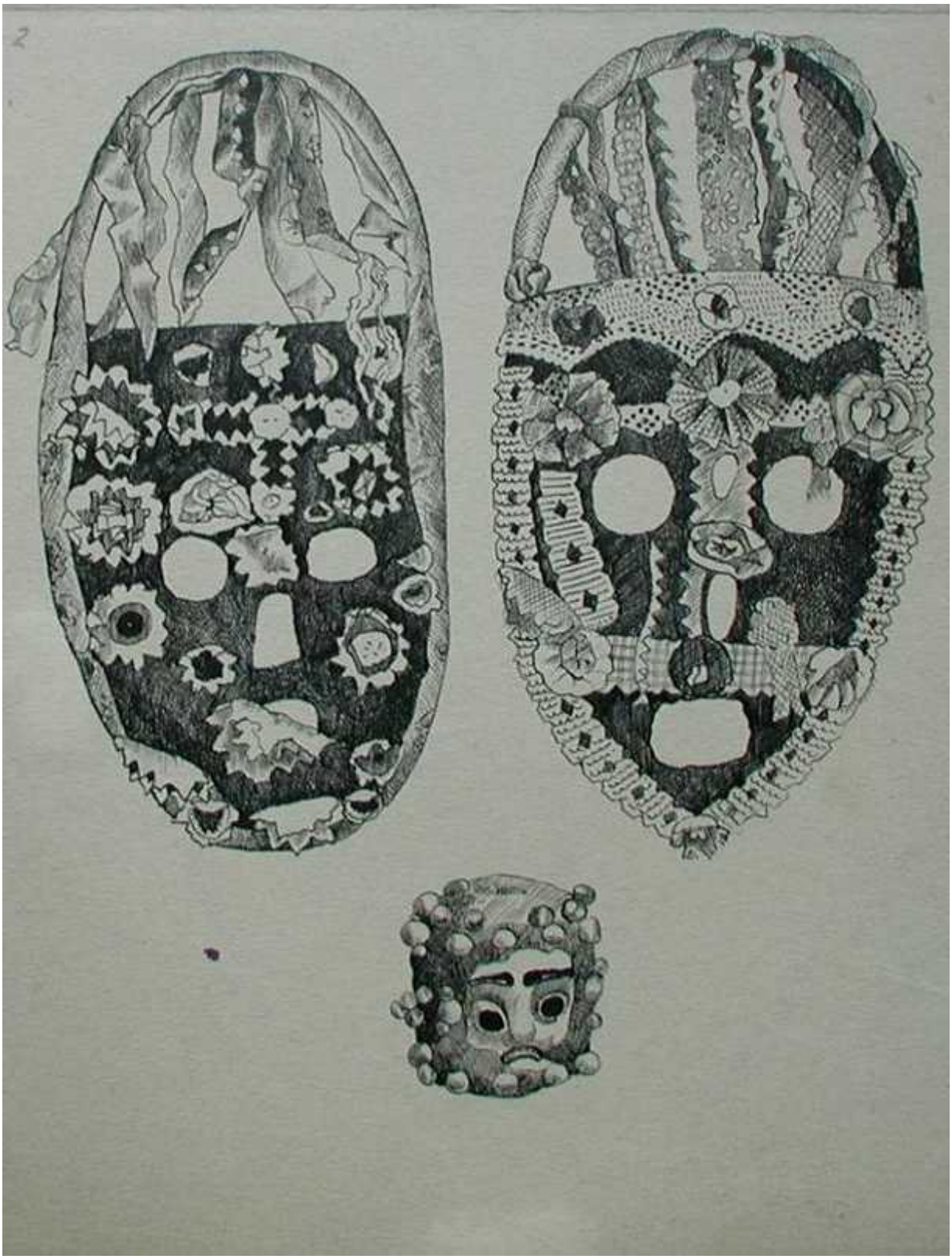
КЕЕНОБА.

Кеенобъ въ Тифлисѣ.

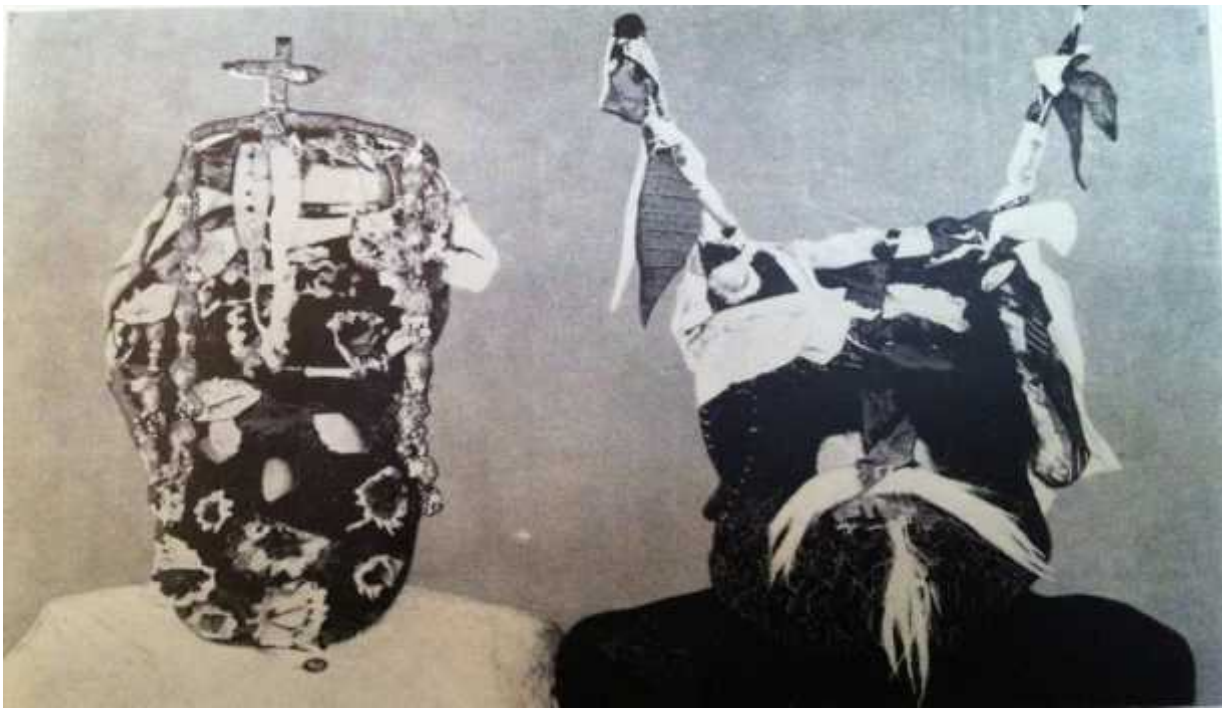
2.

3.

4.



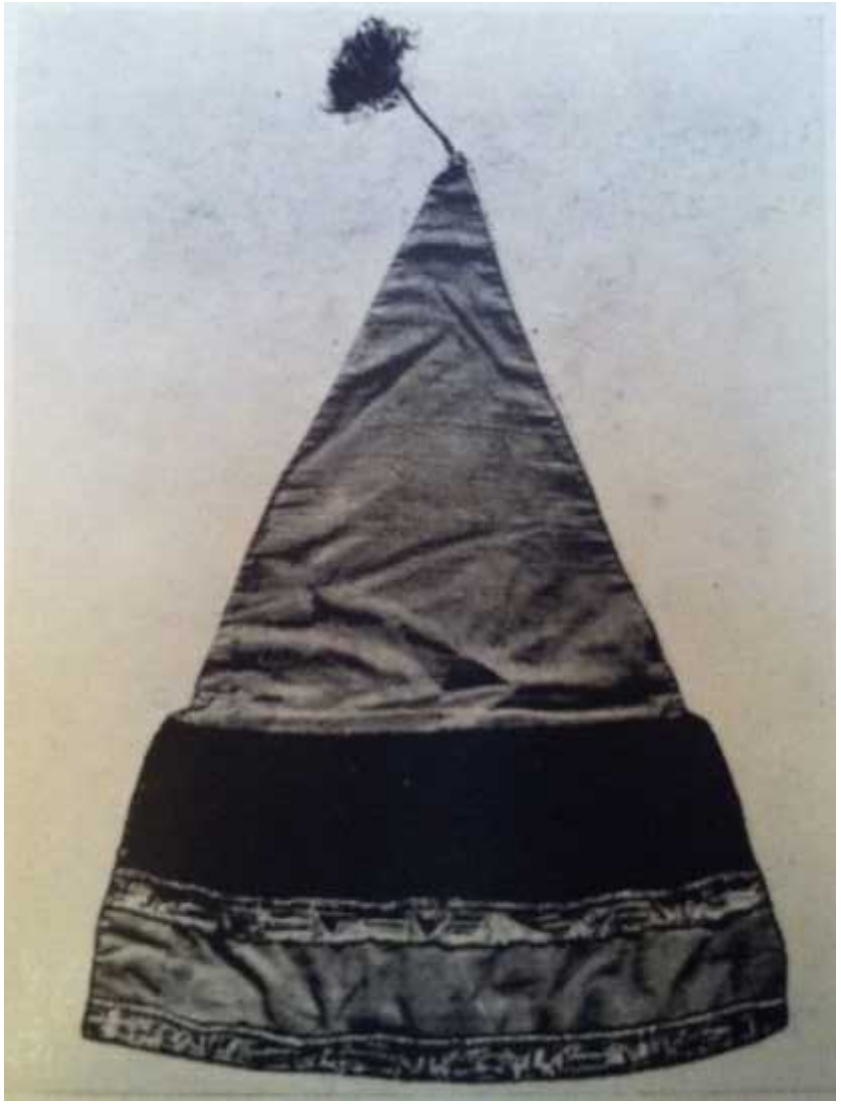
5.



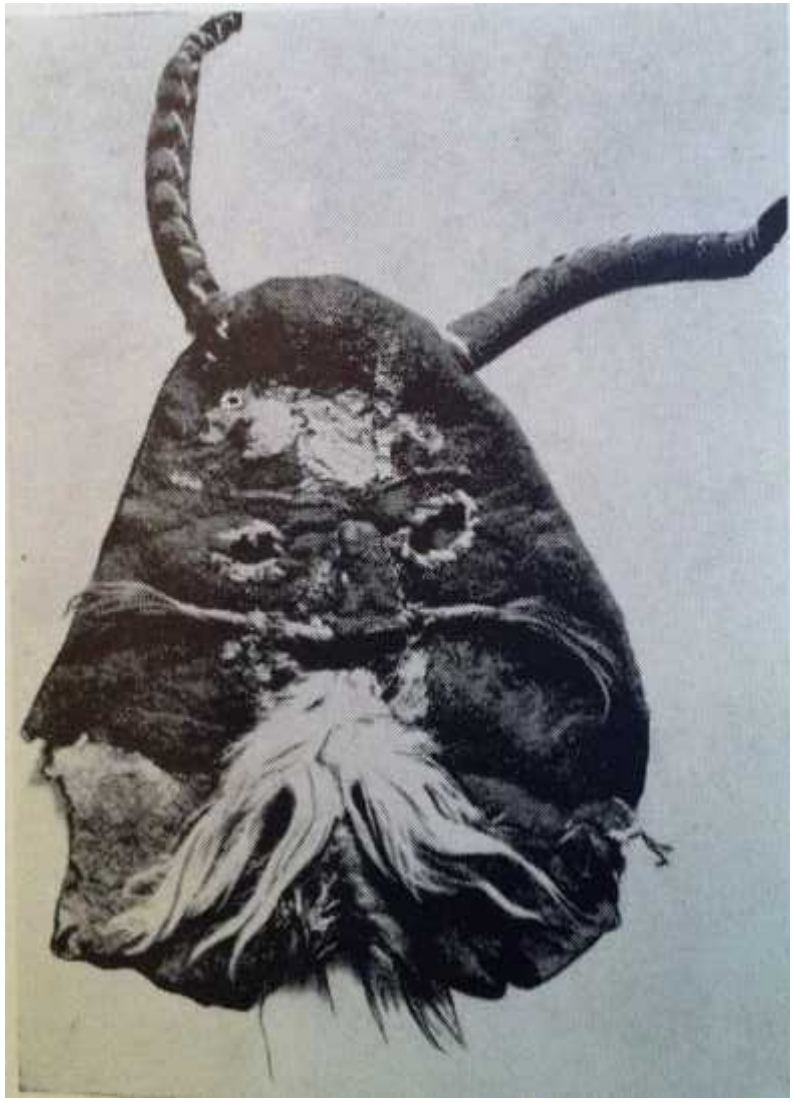
6.

7.

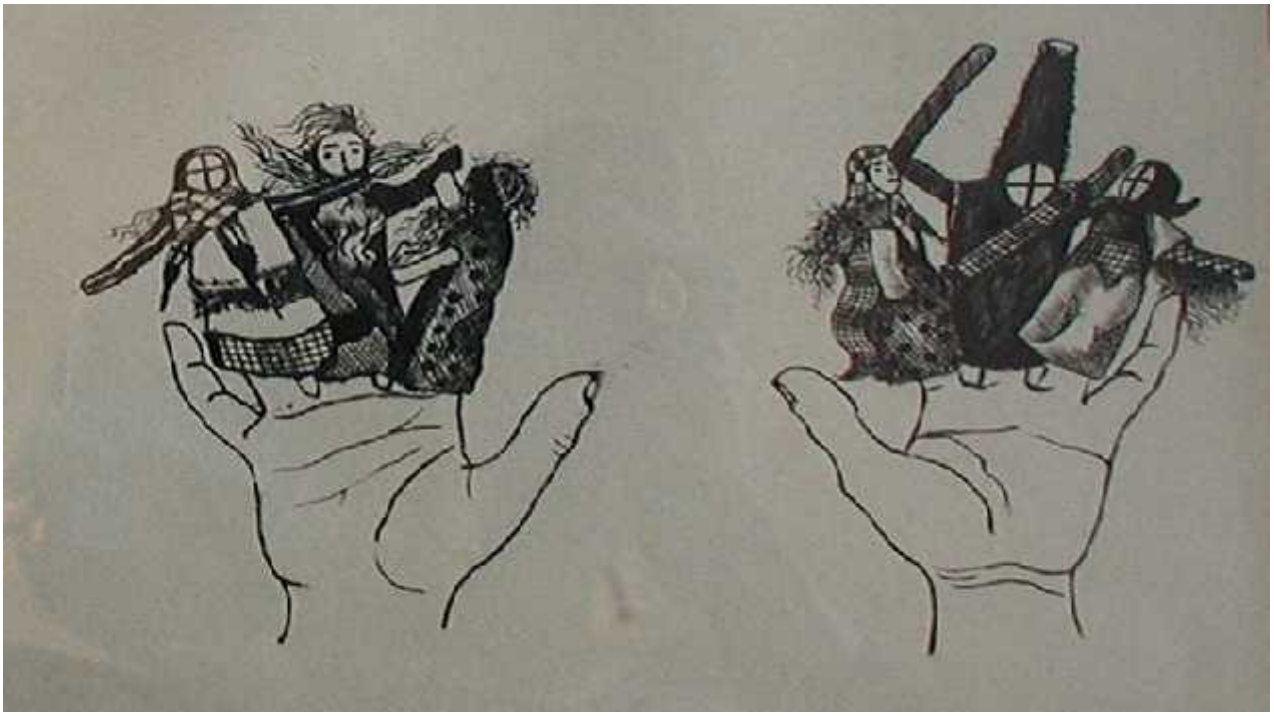
8.



9.



10.



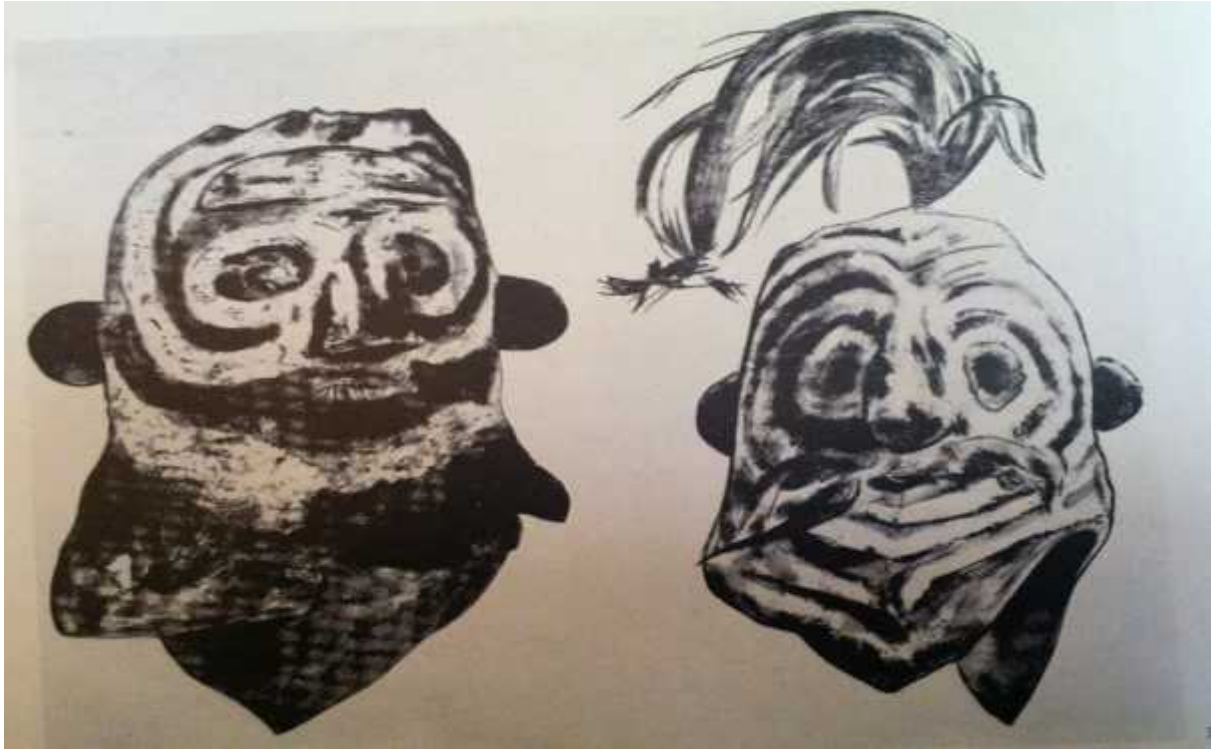
11.

12.

15.

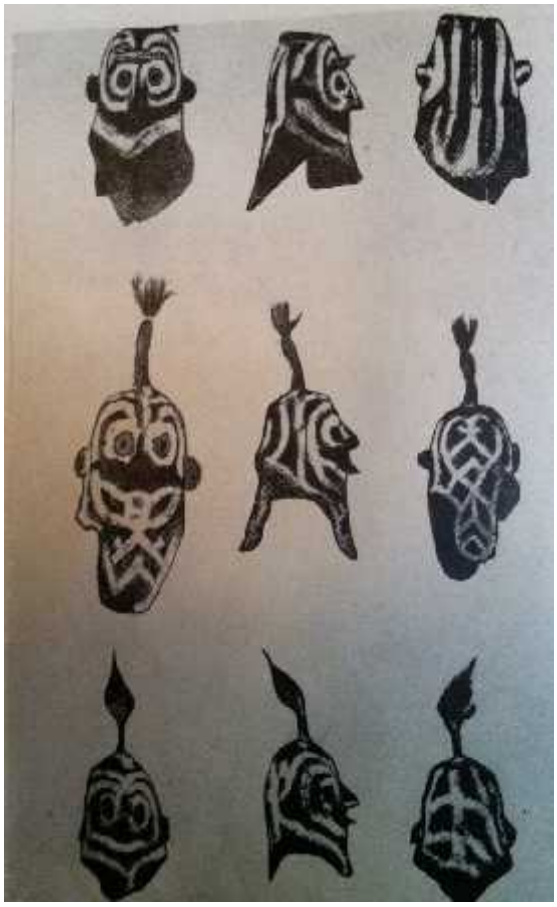
14.

13.



16.

17.



18.

20.

19.

22.

21.

24.

23.

25 .

26.

27.

28.

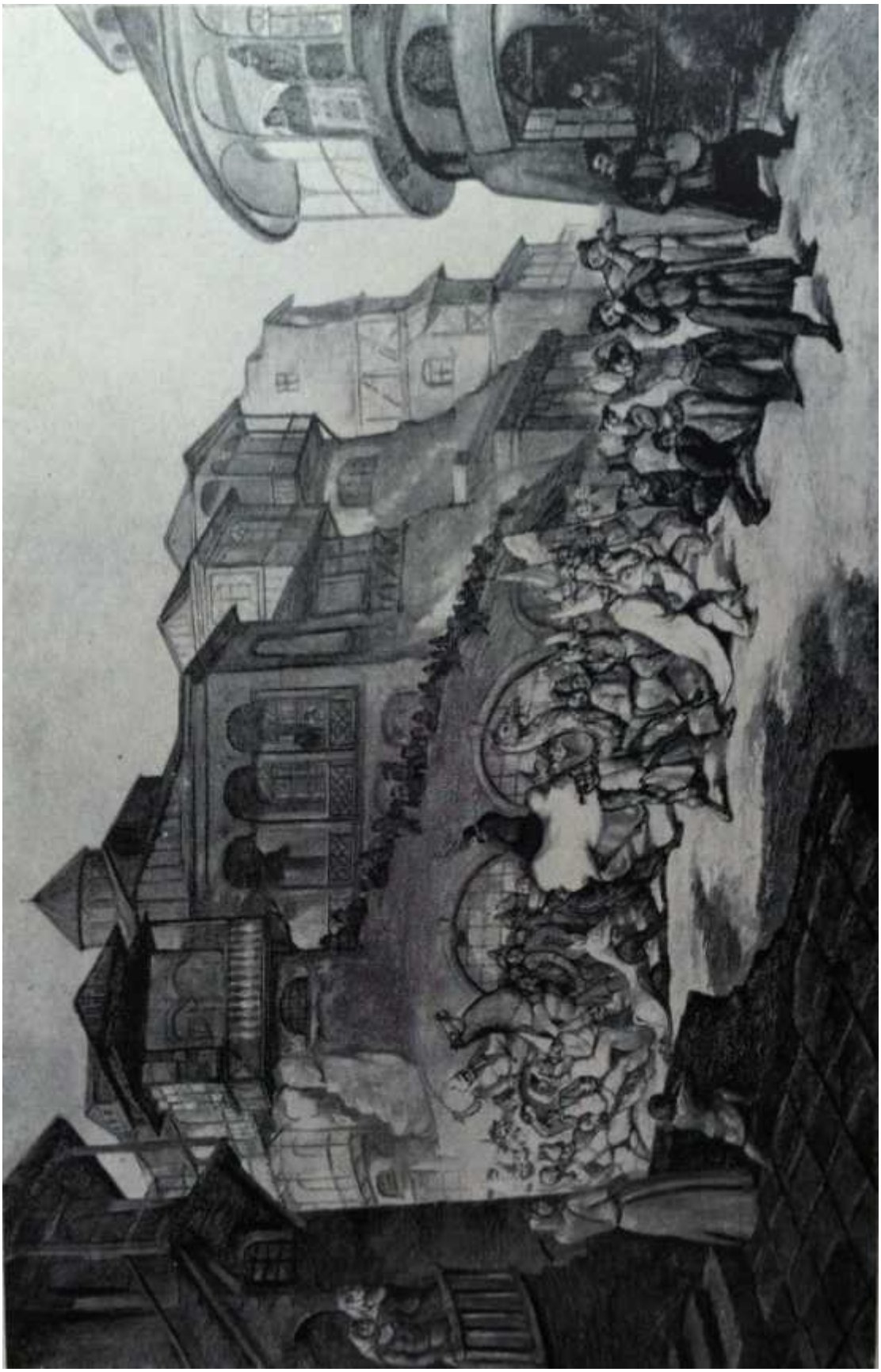
29.

30.

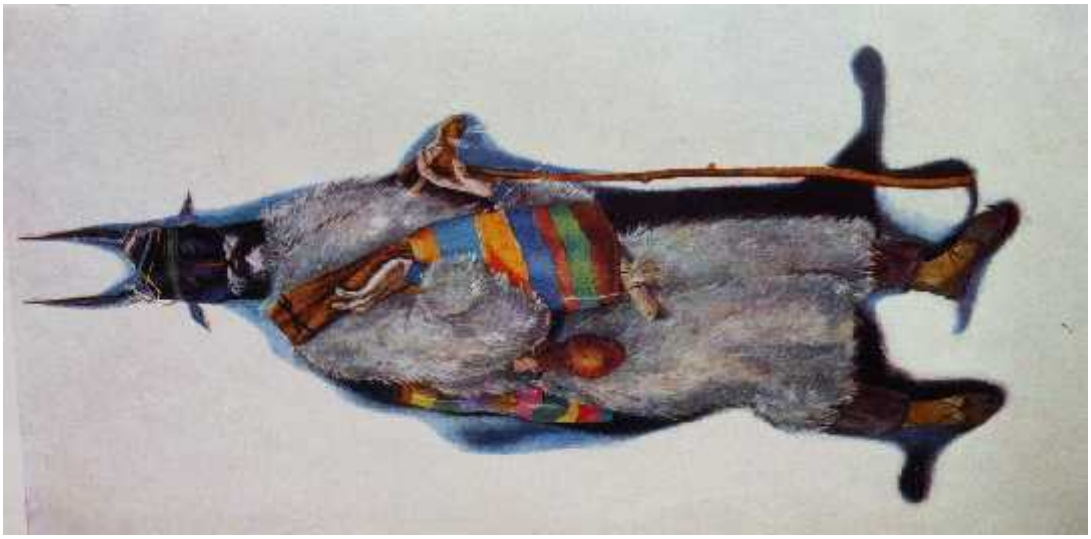
31.

32.

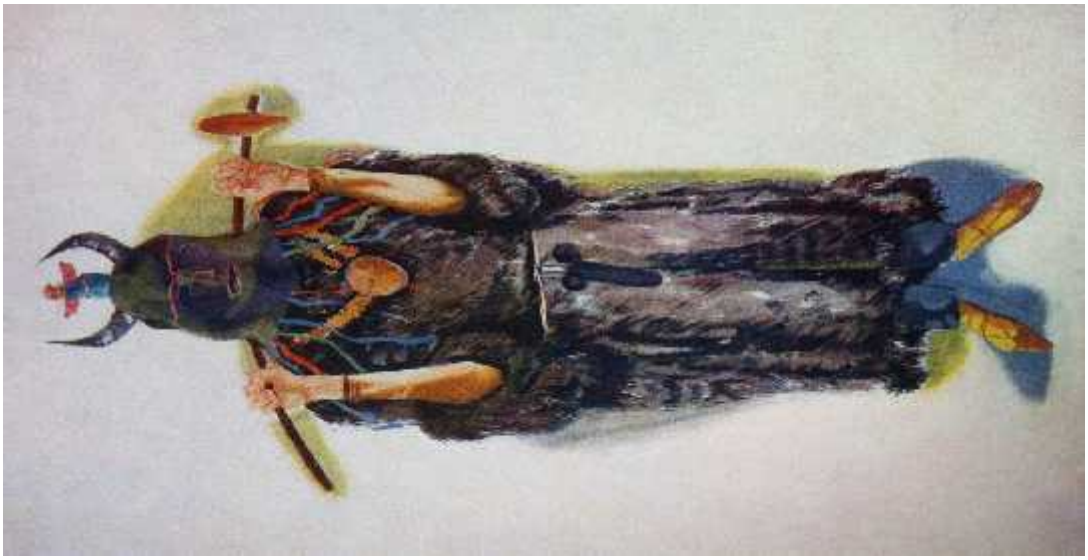
33.



34.



37.



36.

35.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.