

ქეთევან შავგულიძე

დაბადების ადგილი: თბილისი

დაბადების თარიღი: 16.07.1975

ინსტიტუცია: ა.ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია (მონწილე ლექტორი)

გრიგოლ რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტი (სრული პროფესორი)

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (მონწილე ლექტორი)

სამეცნიერო ხარისხი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სამეცნიერო-კვლევითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის სფერო: თანამედროვე ხელოვნება, სცენოგრაფია, თეატრის ისტორია.

“უწინდელი საქართველოს” კარნავალი.

The Carnival of ‘Previous Georgia’

„აქ თქვენ ვერ ნახავთ მეღანეოლიას.

აქ მხოლოდ სიციხეა:

ხალისით, გულახდით, ნადიმით“. (რობაქიძე, 1926, 57)

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 საფინანსო კრივი აკრძალა. უპირველეს ყოვლისა ეს აკრძალვა თბილისს შეეხო...

არადა ყველიერის დასასრულს, „წმინდა“/“შავ ორშაბათს“ ქალაქსა თუ სოფელში დიდი საზეიმო სანახაობის - ყეენობის გამართვა იმდენად მტკიცე ჩვეულებად იყო ქცეული, რომ ამ დღეს ყეენობის ორშაბათსაც უწოდებდნენ. “მთელი ტფილისი ქალაქი: ავლაბარი, ნარიყალა და ჩუღურეთი ყეენობის სათამაშოდ ემზადებოდა. სეიდაბადის ხელოსნებს, ფეიქრებს, ხუროებს და მჭედლებს ბევრი სამუშაო ჰქონდათ აღებული” (გ.წერეთელი, 1893, 8-10). „საკვირველი დღეა ეს პირველი დღე დიდ-მარხვისა... ისეა ხალხის ძვალ-რბილში გამჭდარი ეს ჩვეულება, რომ ტფილისის თითოეულ უბანს ყოველ წელიწადს თავისი უბნის ყეენი გამოჰყავს. აგერ გათენდა... ტფილისის ყველა უბანში ზურნა აჭიჭინდა...“ მოკაზმულ სახედარზე შემომჭდარი ყეენი მისი ამაღლა - ეშმაკები, მცველნი, ხანუმა, თარჯიმანი, მეალმე, ფალავანი, დამკვრელნი, მოთამაშენი ქალაქის მოსახლეობისაგან „ხარკს“ კრეფენ. „ყეენი, როგორცა ვთქვით ვირზედ ან ცხენზედა ზის და ხელებში დიდი დავთარი უკავია. ამ დავთარში სწერს ვისაც ხარჯს ახდევინებს“ (გაბ. ივერია, 1988, № 49). ტყვეებითა და ნადავლით მიდიან „სუპკარაპეტის აღმართით“ ისნის უბანში... იქაც ისეთივე დარბევა-დანოკებაა. ბოლოს გამოჩნდება რაზმი თავდადებულ ქართველებისა, რომელიც თავს ესხმის ყეენს - „უფლეთამენ შაქრის ქუდებს“. ყეენი მცირედი ბრძოლის შემდეგ გარბის ნავთლულისკენ. მას მისდევენ ქართველები... დამარცხებულ ყეენს უკუღმა შესვამდნენ სახედარზე და მდინარეში გადაადგებდნენ, „ისეთ ადგილას კი, რასაკვირველია, რომ არ დაირჩოს“ და მისგან ქალაქის გათავისუფლებას დიდი ზარ-ზეიმით აღნიშნავდნენ. ამის შემდეგ კი „მოგროვილი ფულებით მშველიერს ლხინსა ჰმართავენ“ (გაბ. ივერია, 1988, № 49).

ყენობის კულმინაცია, რომელიც უძველეს სარიტუალო ქმედებას იმეორებდა, მთავარი ობიექტის სიმბოლურ განადგურებას განასახიერებდა. ყენის მდინარეში ან ლაფში ჩაგდება, მტრის დამარცხებასთან ერთად უგვალვო წელიწადის პირობას წარმოადგენდა. **ს.მაკალათიას** მოსაზრების თანახმად კი, „ეს უკანასკნელი მომენტი, ფალოსის რწმენის პირვანდელი გაგებით, ნამის მოცემასთან იყო დაკავშირებული“ (მაკალათია, 1926,130). ყენობა, რომელიც „ეროტიკულ-სექსუალური წესებით“ ბუნების განაყოფიერების სიმბოლური გამოხატველია, „სქესობრივი განაყოფიერების, შვილიერების და საერთოდ მოსავლიანობის მფარველი ღვთაებას კვირიას“ თაყვანისცემისა და დღესასწაულის ნაშთად მოიაზრება (ჯავახიშვილი, 1928, 69). ბუნებრივია, რომ წარმოდგენის სანახაობითი ელემენტები საუკუნეების განმავლობაში ტრანსფორმირებას განიცდიდა, მაგრამ თავდაპირველ სარიტუალო შინაარსს მაინც ინარჩუნებდა. მაგ. მთავარი ობიექტის რიტუალურ შემოსვაში მთელი ქალაქი ან სოფელი მონაწილეობდა - ყენს საჯაროდ რთავდნენ, სათანადოდ მოკაზმულ ვირზე, აქლემზე, ცხენზე ან კამეჩზე შესვამდნენ, პირზე მურს უსვამდნენ, სახის მოყვანილობას კოჭებიდა და ბოლოკის მეშვეობით უცვლიდნენ და ღორის ჯაგრისისაგან დამზადებული წვერ-ულვაშით უმშვენებდნენ, თავზე „შაქრის ქალაღლის წვეტიან ქუდს“ (ანჩისხატისუბნელი, 1893, №7) ასურავდნენ, გადმობრუნებულ ტყაპუჭს აცმევდნენ. ყენის აუცილებელი ატრიბუტი - ჭოგრიტი („კანჭის ძვალი“, ლამფის შუბა, კოკის ყელი, დახვეული ხის ქერქი) ფალოსის ინვარიანტს წარმოადგენდა, ხმაღზე (შემდგომში შამფურზე) ნამოცმული ხახვი და ვაშლი კი, უხვ მოსავალს განასახიერებდა. საკულტო წარმოდგენების კვალზე აგრეთვე ის ეროტიკული ცეკვები და სტრუფილო („სააშიკო“) სცენებიც მეტყველებდა, რომელსაც ყენი და მისი ამაღლის წევრები მართავდნენ.

საკულტო წარმოდგენებისა და წარმართული მისტიკების წიაღში ჩასახული ყენობა, საუკუნეების განმავლობაში საერო სანახაობად - ქართველი ხალხის დამპყრობელთან ბრძოლის ამსახველ დღესასწაულად - ერთგვარ ომის მისტიფიკაციად იქცა. მე-7 საუკუნიდან ყენობაში საღამურო პატრიოტული მოტივებს გაჩნდა, დროთა განმავლობაში ნათლად გამოიკვეთა ორი მთავარი ნილაბი - შემოსეული მტრისა და ქართველი ხალხის წინამძღოლისა. ისტორიული ვითარების ცვლილებასთან ერთად „კეისარი“ „არაბმა“ შეცვალა, „არაბი“ „ყენმა“, „ყენი“ „შაჰმა“, „შაჰი“ კი „პომპოლიკმა“. „ბევრი შეიძლება ამ მისტიფიკაციაში მხოლოდ მოცლილი ხალხის გათამაშებას ხედავდა, ბევრისათვის კი იგი იქნება კატეგორიული გამოხატულება იყოს იმ საიდუმლო გულის ზრახვების, რომელიც ჯერ კიდევ ცოცხლობდნენ განსაკუთრებით საქართველოს იმდროინდელ მოწინავე საზოგადოებაში. ის ინტერესი, რომელსაც იჩენდა მაშინდელი დიდი გვარიშვილობა, საბუთს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „ყენობა“ სურდათ პატრიოტული პროპაგანდის ალტერნატიულ საშუალებად გაეხადათ. <...> მთავრობას აჯანყების გათამაშება, მიუხედავად იმისა, რომ ის ტაკიმასხარული ყენის წინააღმდეგ იყო მიმართული, არ მოსწონდა“ (გრიშაშვილი, 2008, 21-22). კარნავალი ხომ თავისი არსით საერთო-სახალხო მოვლენაა. სანამ ის მიმდინარეობს, მისეული ცხოვრება ცხოვრების ერთადერთ ფორმას წარმოადგენს. მისგან გაქცევა შეუძლებელია.... მთავრობამ სათანადო ზომების მიღება გადაწყვიტა. მე-19 საუკუნის შუა ხანებში - თბილისში ყენობა და მისი საფინანსო კრიზი აიკრძალა, მაგრამ ხალხმა „თავი გამოიღო“ თავის საყვარელი სანახაობის დასაცავად და მთავარმმართველი ციციანოვი იძულებული იყო ეს აკრძალვა

მოეხსნა. ცოტა ხანში კარნავალური თავისუფლების კანონები მაინც შეიზღუდა, რაზეც ჟურნალში „კვალი“ დაბეჭდილი პატარა საყველიერო სცენა მეტყველებს:

„კაკო: გედო ჯან, ვერ გაიგე რა, ხვალ ემზადებიან თუ არა ყეენობას?“

გედო: აბა რას ემზადებიან, შიგ ქალაქში აღარ უშვებენ და! ისე რა ლაშათი ექნება“ (კვალი, 1894, № 10). იგივეს ადასტურებს ამონარიდი ამავე წლის ჟურნალის ერთ-ერთ ნომრიდან: „ეს ჩვეულება რამდენიმე ხანია აკრძალულა და ტფილისი ჩვეულებრივ მყუდროებას ვეღარ არღვევს. ყეენობა გადავარდნილა, მაგრამ ჯერ კიდევ „ყეენობის კუდი“ არ მოშლილა. რას წარმოადგენს ეს „ყეენობის კუდი?“ შესანიშნავს არაფერს. ქალაქელი ვაჭრები მიდიან ორთაჭალაში და იქ მართავენ ლხინს - სუფრა მხოლოდ სამარხო საჭმელებით არის აჭრელებული... (აქედან „ყეენობის კუდის კიდევ ერთი სახელწოდება - „ისპანახობა“) დაღამებამდის ქეიფობდნენ და მერე კი ჩირაღდნებით ხელში, ზურნითა და კინტორით შემობრუნდებოდნენ ხოლმე ქალაქში. წელს შესანიშნავმა პირებმა მიიღეს მონაწილეობა და უფრო ბანკების წარმომადგენლებმა. ფოტოგრაფიას გადაუღია იმათი სურათი რა საუცხოო სანახაოც არიან მოქეიფენი ქალაქის გვირგვინებით თავზე. ფოტოგრაფიული სურათი იყიდება ბაბალოვის ფოტოგრაფიაში და არც ძვირად ჰღირს, სულ სამ მანეთად“ (კვალი, 1994, 8)

ცნობილია, რომ მას შემდეგ რაც ყენს „დაამარცხებდნენ“, „ხარჯდადებული მოქალაქეებისგან მოგროვილი ფულით ყიდულობდნენ ხორაგს და მთელი ერთი კვირის განმავლობაში დაუსრულებელი ქეიფი ჰქონდათ ორთაჭალაში, მტკვრის პირას, ვერის ბაღებში, დიდუბეში და სხვ.“ (გრიშაშვილი, 2008, 23) მაშასადამე თავად კარნავალი აკრძალულა და მხოლოდ მისი ფინალიღა დარჩენილა, ყეენობა გამქრალა, მაგრამ მისი კულმინაცია - „ქეიფობა“ - ლხინი არ/ვერ მოშლილა. უფრო მეტიც - „ყეენობის ზეიმის“ დასასრული მთავარ მოვლენად ქცეულა. **ი.გრიშაშვილი** ყეენობას „ევროპიულ“ კარნავალს ადარებს და თვლის, რომ ყეენობა „ისეთივე გამოხატულება უნდა იყოს საერთო ხალხოსნური, მასიური ლხენისა, რანაირიც კარნავალებისა და სხვა ამგვარი გასართობების სახით გვხვდება, და რომელსაც რაღაც ბავშვური სიხალისით და ჯანსაღობით ეტანება ქართველი ერი <...> ჩვენს ხალხს ისე არაფერი უყვარს, როგორც მასიური გასართობი... კარჩაკეტილი, ოჯახის ვიწრო ფარგალში მოქცეული გართობა მის გაშლილ ბუნებისათვის ბორკილს წარმოადგენს. დღეობა, ლხინი, ჯირითი, ბურთი, - ყველგან მასიურობა, ყველგან წყურვილი მასიური გართობისა. <...> და არ ვიცით, კარგია თუ ცუდი, რომ ეს მასიური გასართობი დავინწყებას მიეცა და მოლხენა ოთახის ვიწრო ჩარჩოებში მოექცა?!“ (გრიშაშვილი, 2008, 23-24).

სადღესასწაულო ტრაპეზის, წვეულების სიმბოლურობა, რომელიც ხალხურ მსოფლალქმას ახასიათებს, საქართველოში, განსაკუთრებით კი **ფიროსმანთან** რელიგიურად გამოიკვეთა. რა საინტერესო და საგულისხმო ფაქტია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას განსაკუთრებით უყვარდა „მოქეიფე ჯგუფის გადმოცემა“, ის სრულიად, როგორც **კუზნეცოვი** წერს - „დემონსტრატიულად“ გულგრილია ინტერიერის მიმართ. ის „ლხინის დაუსრულებელ ვარიაციებს იძლევა უმეტეს შემთხვევაში გაშლილ ჰაერზე, ვენახში, ყურძნის თაღის ქვეშ, მინდორში, მთებსა და მდინარის ფონზე და ქალაქის განაპირა ღუქანთან“ (ქიქოძე, 1925, 155). ლხინი არ არის ჩაკეტილი სახლის, ოთახის ფარგლებში, „მოქეიფეები არასოდეს სხედან ღუქანში ან ღვინის სარდაფში, როგორც სხვათა შორის, განსაზღვრულ ადგილას. ზოგჯერ ისინი აღმოჩნდებიან ბუნებაში, ხშირად კი განუსაზღვრელ პირობით სივრცეში“ (კუზნეცოვი, 1975, 100). ესაა ლხინი განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში, ქმედება, რომელსაც არ აქვს არც

დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. ის ერთგვარი სიმბოლური მნიშვნელობის რიტუალია, რომელიც ბეპიროვნული ქმედების რანგშია აყვანილი. მას არაფერი აქვს საერთო ინდივიდუალური კმაყოფილებასთან. ის ისეთივე განწყენებული, იმპერსონალური და უნივერსალური მოვლენაა, როგორც კარნავალური ღიზი. კარნავალურ კულტურაში, ხომ კოლექტიური კვება, როგორც კოლექტიური შრომისა თუ ბრძოლის „გვირგვინი და გამარჯვება“, მთელი საზოგადოების კუთვნილებაა. „ეს არ არის ბიოლოგიური ცხოველური აქტი, არამედ სოციალური მოვლენა“ (ბახტინი, 1965, 305) **ბახტინს** თუ დავესვს ხეობით, სევდა და ღიზი შეუთავსებელი ცნებებია. ის ყოველთვის გამარჯვებას ზეიმობს... ეს არის ადამიანის გამარჯვება სამყაროზე, ცხოვრების გამარჯვება სიკვდილზე... ამ თვალსაზრისით ნადიმი ჩასახვის, დაბადების, სიცოცხლის ექვივალენტია. აკი წერდა კიდევ **გრიგოლ რობაქიძე**: „ღღობა, ღრეობა, ყურძნის კრეფა, ქათმები, ბავშვები, ცხოველები, კალო - აქ არის ნამდვილი ფიროსმანი. აქ არის მოცემული ქართული ტემპერამენტი: ხალასი, მზით დაფერილი. აქ თქვენ ვერ ნახავთ მელანქოლიას. აქ მხოლოდ სიცოცხლეა: ხალისით, გულახდით, ნადიმით <...> ხედავ ფიროსმანს - და გკერა საქართველო“ (რობაქიძე, 1926, 57; 65)

*„მეთოთხმეტე დათვშიდა მის, მეთოთხმეტე ქურციკში...“
(XVIII-ის პოემა)*

მკვლევარებს არაერთხელ აღუნიშნავთ ის ფაქტი, რომ ფოლკლორული საწყისი არსებობს **ნიკო ფიროსმანაშვილის** ნამუშევრებში, მაგრამ ღიად არა, არამედ მხოლოდ აღქმის დონეზე, ქვეტექსტის სახით... მათთვის უცნაური და მოულოდნელია „უგულებელყოფა ლიტერატურული თუ ისტორიული სიუჟეტების, ყველაფერი იმისა, რაც წესით დააინტერესებდა მაყურებელს“ (კუზნეცოვი, 1975, 88), „თემებისა, რომელიც მისთვის ძალიან კარგად იყო ცნობილი, თითქმის ყოველდღიურად ჰქონდა თვალწინ“, მაგრამ მათი „დახატვის სურვილი არასოდეს გასჩენია“ (ბერიძე, 2007, 64). ყვენობის პარალელურად, სწორედ ასეთ სიუჟეტს წარმოადგენს ბერიკაობა, რომელიც იმდროინდელი კულტურული ყოფის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა და რომლის „სახვით თხრობას“ (პაპაშვილი, 2012) თავს არიდებდა მხატვარი.

განაყოფიერების და შვილიერების კულტთან უშუალოდ დაკავშირებული ეს სანახაობა, საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გაზაფხულის დამდეგს, აღდგომის წინ, საკულტო ფესვებთან მისი დისტანცირების პარალელურად კი, ზაფხულში და ყოველ დღესასწაულზე იმართებოდა. „ბერიკული სიმღერებით ან დაფა-ზურნით წავიდოდნენ საბერიკოზე. იქ მთელი ქვეყანა იხუვლებდა და მოიყრიდა თავს“ (ჯანელიძე, 1948, 399). ბერიკოები გასამრჯელოს ხარკს/„ხარკს“/საჩუქარს კრეფდნენ მოსახლეობისგან. დღესასწაულის დასრულების შემდეგ კი დიდ ქეიფს მართავდნენ „შეიყრებიან სადმე, დაპატიჟებენ სტუმრებს, ხარშავენ ყველის ხინკლებს და გათენებამდე ქეიფობენ...“ (ჯანელიძე, 1948, 409). უძველესი რიტუალი „განაყოფიერების, მოსავლისა და საქონლის გამრავლების დასაბეველ ხერხებსა და რწმენა-წარმოდგენებს“ (ჯ. რუხაძე, 1966, 6) აერთიანებდა. მისიურ ცეკვასა და ჯადოქრულ საწყისო ქმედებაში საკულტო ცხოველებსა და ფრინველებს ასახიერებდნენ. ბერიკაობის მთავარ თავისებურებას ნილაბი, იგივე ბერიკო/სახიონი წარმოადგენდა. მას ნაბდისგან, ტყავისგან, ხისგან, კვახისგან, ბლის კანისგან თუ ქალაღდისგან ამზადებდნენ, უკეთებდნენ სათვალურს და საპირეს, რქებსა და კბილებს, მატყლის წვერ-ულვაშს და ფერადი ქსოვილებით, ბუმბულით,

ფოთლებით, ხორბლის თავთავებით რთავდნენ. როგორც წარმართული ხანის დანაშრევი, ძალზე ქმედითი ბერიკაობაში ზოომორფული, განსაკუთრებით კი, ეროტიკული სცენების მთავარი სახიონის - დათვის და ტახის (მითი ტოტემის გარდაცვალების და მისი აღდგომა-გაცოცხლების შესახებ) ბერიკო იყო. დასის/„დასტის“ ბელადი - ბერიკათნიამძღვარი უმეტესწილად სწორედ ტახის ბერიკოში „იჭდა“. ხშირად მოთამაშეთა გუნდი ორი დასტისგან შედგებოდა და თითოეულს ტახის ბერიკოში მჭდარი ორმოცისთავი მეთაურობდა, რომელიც ამავე დროს „ხარჯის აკრეფის“ (გასამრჯელოს) გამგებელი იყო. „მბრძანებელი დანარჩენი ბერიკებისა“ ის უკან დასდევდა ბერიკებს, ხან ერთს ამოჰკრავდა ღინგს და შეაგდებდა სახლში სურსათის გამოსატანად, ხან მეორეს... ბერიკებს მაგიურ ძალას მიაწერდნენ, მათი წყევლის ემინოდათ და „საჩუქრის“ გაცემაზე უარის თქმას ვერავინ ბედავდა.

„ბერიკაის კარსაო, გიჭყრიან თვალსაო,

ჩქარა თუ რას გამომიტან, თორე გიმტვრევ კარსაო“ (ჯანელიძე, 1948, 403)

გასამრჯელოს აკრეფას ბერიკაობაში თეატრალიზებული სახე ჰქონდა. ბერიკაობის უფრო გვიანდელ დანაშრევში ის მტრის თავდასხმას და დანთავებას განასახიერებდა. ბერიკათა დასტის შემადგენლობა სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვანაირი იყო. ტრადიციულად დასში შედიოდა ტახისა და დათუას გარდა, მგელი, ირემი, შველი, კურდღელი, ყოჩი, თხა, ცხენი, აქლემი, ძაღლი... აგრეთვე პატარძლის, მეფის, მღვდლის, მაჭანკალის, მებატონის, ვაჭრის, გლეხის ბერიკოები, მცენარეები, სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობები (ტაძარი, საბძელი), მითოლოგიური არსებები (დევი, ეშმაკი) და განყენებული ცნებები („დედაკაცის სიმყრალე“, „უკუღმართი ცხოვრება“) და სხვ. ტოტემისტური რიტუალებისა და წარმართული მისტერიების ნიაღში ჩასახულმა კარნავალმა საუკუნეების განმავლობაში სახე იცვალა. ბუნებრივია, ტრანსფორმირება განიცადა სცენოგრაფიის უძველესმა ფორმებმა, მისმა პირველელემენტებმა. დროთა განმავლობაში საკულტო სანახაობას საერო ბერიკაობა ჩაენაცვლა, გაჩნდა ახალი ნიღბები (აღვოკატი, ექიმი, მოსამართლე, მოხელე და სხვ.), სიუჟეტები, თემები... შესაბამისად, დღესასწაულის მთავარი მოქმედი პირი, თაყვანისცემის, სერიოზული ქმედების ობიექტიდან მსახიობის იმპროვიზაციის, თამაშის მეშვეობით განსახიერებულ გმირად იქცა, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ დროთა განმავლობაში სახიობითმა ფუნქციამ დომინანტის მნიშვნელობა შეიძინა, სარიტუალო შინაარსის „პერსონაჟული“ მნიშვნელობის სცენოგრაფიული ელემენტები - ცხოველთა ნიღბები, ბერიკაობაში მეოცე საუკუნემდე შემორჩა. **დ.ჯანელიძემ** საგანგებოდ მიაქცია ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ზოომორფულ თამაშობებში, რომელიც ცხოველების და ფრინველების კულტის გადმონაშთად მიიჩნევა, ნიღბთაგან ყველაზე ხშირად დათვისა და ტახის ნიღბს მიმართავდნენ (მან ეს მისტერიები ღვთაებათა კვდომა-აღდგენის უძველეს ციკლს დაუკავშირა). რაც შეეხება ირემს, ცნობილია, რომ ხალხი მას „წმინდა ნადირად“ მოიაზრებდა. უძველესი რწმენა-წარმოდგენების თანახმად, ის ნადირთ ღვთაების ზოომორფული სახე უნდა იყოს. ირემი ზებუნებრივი ძალის მატარებელ, ღვთაებრივ სამყაროსთან დამაკავშირებელ არსებადაც გვევლინება (მისი რქების მეშვეობით შესაძლებელია ზესცნელში ასვლა). აღსანიშნავია, რომ სამყაროებს შორის დაკავშირების უნარს ისეთი სასწაულმოქმედი არსებებიც ფლობენ, როგორც ცხენი, არწივი, ცხვარი, ფასკუჩი და სხვ. ირემი აგრეთვე მზისა და მთვარის ასულის მხლებელია. მასთან ერთად, მზის „ნაწილიანებად“ ითვლებიან მამალი, ცხვარი, ცხენი, ხარი, ძროხა, ლომი...

ლევი-სტროსის თანახმად, თითოეული ტრადიციის, წეს-ჩვეულებისა თუ სოციალური წყობის საფუძველში „არაცნობიერი სტრუქტურა“ (ლევი-სტროსი, 2001, 31) ძევს. **ელაიდეს** „მითის მარადიული კვლავდაბრუნების“ (ელაიდე, 2002, 95) პრინციპით თანახმად კი პირველმოვლენები, პირველარსებები, პირველსაგნები კვლავდაკვლავ ცოცხლდებიან აწმყოში და მომავალში. შესაძლებელია თუ არა, რომ კარნავალური კულტურის გავლენაზე, მის პროექციაზე ვისაუბროთ ფიროსმანთან? შესაძლებელია თუ არა ვივარაუდოდ, რომ უძველესი ზომორფული სახე-ხატებები ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების პერსონაჟებად, ერთგვარ გამო-სახულ არქეტიპებად ქცეულან? ბერიკო ზედაძიანური, ზეპიროვნული ძალის მატერიალიზებული განსახიერებაა, რომელიც კონკრეტული ნიშნების ნაცვლად, ტოტემის განზოგადოებულ, აბსტრაქტიზებულ ტიპურ ნიშნებს აერთიანებს. ფიროსმანის ცხოველიც ხომ სახე-სიმბოლოა, რომელსაც განსაკუთრებული ზემოქმედების უნარი გააჩნია და „თავისებური ჯადოქრობა“ (ბერიძე, 2007) ახასიათებს. ეს ერთგვარი ნილაბია, რომელსაც თავის თავში მთელს სამყაროს ატარებს და „უცნაურ შემფოთებას, თუ გნებავთ - ძრწოლასაც“ (პეტროკოვსკი, 1916, 18/05) კი იწვევს. ეს ხომ მნიშვნელოვანი, ტევადი, თვითკმარი იმიჯია, რომლის ხილვისას გავიწყდება, რომ ეს უბრალოდ ცხოველია და გიჟყრობთ მისტიკური შიში“ (გოლენდი, 1916, 16/05). მიუწვდომელი, მომხიბლავი, მომაჯადოებელი არსებები ხომ პიროვნებად მოიაზრებიან, რომელნიც თავის ცხოვრებით, დამოუკიდებელი ცხოვრებით ცხოვრობენ, არსებობენ თავისთავად, დამოუკიდებლად გარემოსგან. მათი „გამგმირავი თვალების გამომეტყველება არავის დაავიწყდება, ვინც ისინი ერთხელ მაინც ნახა“ (ქიქოძე, 1925, 155) „ეს რაღაც მაგიაა, ჯადოქრობაა....“ (პეტროკოვსკი, 1916, 18/05). ასოციაციები თავისთავად ჩნდება - ფიროსმანაშვილის ცხოველების პორტრეტების კავშირი კარნავალის ზომორფულ სახიონთან ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად იკვეთება. მით უფრო, რომ აღნიშნული ხალხური წარმოდგენა, იმ კულტურული სივრცის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, სადაც ფიროსმანაშვილი არტიტად ყალიბდება. ეს საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნული ნათესაობა ვიზუალური შთაბეჭდილებების, მხატვრის გონებაში დაღეწილი სახე-ხატებების ანარეკლია. შესაძლოა ეს გავლენა არაცნობიერი იყოს.... ცხოველების გამოსახულებები, რომლებიც ასეთ მსგავსებას ამჟღავნებს კარნავალურ პროტოტიპთან, საუკუნეების განმავლობაში ერის მეხსიერებაში დაშრეველ ინფორმაციას ასახავდეს.

სხვადასხვა მკვლევარის მიერ ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის წყაროდ სახელდება „ქართულ ფრესკასთან ერთად, ხალხური თიხის ქანდაკება, <...> ქართული ეროვნული ტანისამოსი, საფლავის ქვები, თავსაკრავის საუთოებლის ფერწერული სამკაული, აბრები, ფოტოგრაფიების „ფონები“, დუქან-სადარბაზოთა მოხატულობა, „ტფილისური პორტრეტები“, ყაჯართა ხანის სპარსული პორტრეტები, სპარსული მინიატურა თუ ლითოგრაფიები, XIX საუკუნის საეკლესიო ფერწერა, ფოტოსურათები, საჟურნალო ნახატ-ილუსტრაციები“ (თუმანიშვილი, 2011), იქნებ დადგა დრო, რომ ამ ჩამონათვალს „უწინდელი საქართველოს“ კარნავალიც დაემატოს?!

ბიბლიოგრაფია:

რობაქიძე, 1926: ფიროსმანიშვილი, გრ.რობაქიძე, ნიკო ფიროსმანი, ტფილისი, 1926
 გ.წერეთელი, 1893: გ. წერეთელი, ყვენობის კუდი, კვალი, 1893, № 6, 8-10
 ივერია, 1988: შავი ორმაბათი, გაზ.ივერია, 1888, № 49
 მაკალათია, 1926: ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, თბილისი, 1926
 ჯავახიშვილი, 1928: ივ.ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია I, თბილისი, 1928,
 ანჩისხატისუბნელი, 1893: ანჩისხატისუბნელი, ყვენობის ორმაბათი, კვალი, 1893, №7
 გრიშაშვილი, 2008: ი.გრიშაშვილი, ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა, თბილისი, 2008
 კვალი, 1894: საყველიერო სცენა, კვალი, 1894, № 10
 კვალი, 1894: ყვენობის კუდი, კვალი, 1894, № 20, 8
 ქიქოძე, 1925: გ.ქიქოძე, ქართული მხატვრობა და ფიროსმანიშვილი, მნათობი, 1925, № 3 (11)
 კუზნეცოვი, 1975: Э. Кузнецов, Пиромани, Л., 1975
 ბახტინი, 1965: М.Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965
 ბერიძე, 2007: გ.ბერიძე, ნიკო ფიროსმანიშვილი, 1862-1918, 2007
 პაპაშვილი, 2012: გ.პაპაშვილი, ნიკო ფიროსმანიშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, ელექტრონული ჟურნალი ARS GEORGICA, www.georgianart.ge, 2012
 ჯანელიძე, 1948: დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, წიგნი პირველი, თბილისი, 1948
 რუხაძე, 1966: ჯ.რუხაძე, ქართული ხალხური დღესასწაული, თბილისი, 1966
 ლევი-სტროსი, 2001: К.Леви-Строс, Структурная антропология, М., 2001
 ელიადე, 2002: Элиаде М, Тайные общества.Обряды инициации и посвящения, М., 2002
 პეტროკოვსკი, 1916: А. Петроковский, Ещё о Пироманашвили, Кавказ, 1916, 18/05
 გოლენდი, 1916: Г. Голлэнд, Грузинский примитивист, Кавказ, 1916, 16/05
 თუმანიშვილი, 2011: დ.თუმანიშვილი, ნიკო ფიროსმანიშვილის „პატარა მეთევზე“ (ნაწილი II), ელექტრონული ჟურნალი ARS GEORGICA, www.georgianart.ge, 2011

Ketevan Shavgulidze

The Carnival of ‘Previous Georgia’

*“The fourteenth one’s bear-masked, the fifteenth one’s a gazelle ...”
 (17th century Georgian poem)*

Keenoba. Towards the end of the 19th century, *keenoba*, or rather ‘*keenobis kudi*’ (final part of carnival - multiple feasts in the Ortatchala, Vera and Didube gardens) was already being secretly held in Tbilisi. Under the pretext of ‘maintaining public order’, the government initially placed some restrictions on the carnival and subsequently prohibited *keenoba*.

Berikaoba, a tradition with its origins in the fertility cult, was celebrated in almost all corners of Georgia in the onset of spring. The main feature of this folk theatre was the mask, or *beriko*. As a vestige of paganism, the most prevalent disguises in *berikaoba* were animal masks, particularly those of a bear (the primary *beriko* in erotic scenes) and a hog (personified the myth of Totem’s death and resurrection). Aside from the bear and the hog, the traditional masks of *berikaoba* included those of a wolf, a cat, a deer, a roebuck, a rabbit, a ram, a goat, a horse, a camel and a dog... Associations naturally emerge – there seems to be a clear connection between Piroshmanashvili’s animal portraits and zoomorphic carnival masks. Moreover, the aforesaid folk show represents an integral part of the very cultural space, within which Piroshmanashvili matured as an artist. This gives sufficient ground to assume that the

abovementioned affinity of visual impressions is a reflection of images settled in the mind of the artist. This influence could possibly be subconscious... The portrayal of animals, which bears such likeness to the carnival prototype, could be reflecting information accumulated over centuries in national memory.

Various researchers name different sources of Niko Piroshmanashvili's art, including Georgian frescos, folk clay sculptures, tombstones, pictorial ornaments of headdresses, signboards, photo studio backdrops, *dukhan* paintings, 'Tiflis portraits', Qajar portraits, Persian miniature, photographs and magazine artwork... Perhaps, it is time to add the carnival of the 'Previous Georgia' to this list?!