

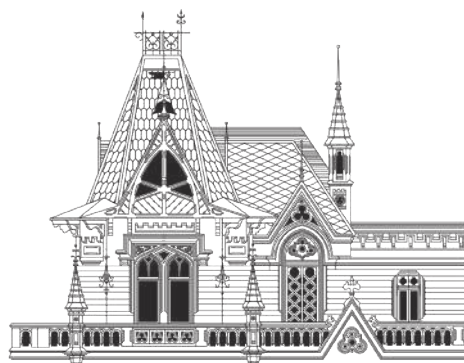
მძღვნება ლილი გვარამაძის  
დაბადებიდან 110 და საქართველოს ფოლკლორის  
სახელმწიფო ცენტრის დაარსებიდან 85 წლისთავს



ანტონ ერქომაიშვილის სახელობის  
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი



საქართველოს  
კულტურის, სპორტისა  
და ახალგაზრდობის  
სამინისტრო



საქართველოს ხელოვნების სასახლე  
— The Art Palace of Georgia —



ლილი გვარამაძე

# ქართული ხალხური ცეკვა

თბილისი  
2023

შემდგენლები:  
უჩა დვალისვილი, ბანია ასიეშვილი

რედაქტორი  
ბანია ასიეშვილი

მთარგმნელი  
ნათია ამირეჯიბი

რეცენზენტები:  
რევაზ ჭანიშვილი, მირანდა ბაღდადიშვილი

გამოცემაზე მუშაობდნენ:  
თეა კასაბური, ნანა ვალიშვილი, ირინა სანებლიძე,  
ნანა კალანდაძე, ნუნუკა შველიძე, ნიკოლოზ გოგაშვილი

მუსიკალური მასალის ელექტრონული ვერსია  
ლევან ვეშაპიძისა და მანანა ჭლენთისა

საცეკვაო გრაფიკული ნახაზები დაამუშავა  
ეკა გელიაშვილმა

მხატვარი  
ლადო გუდიაშვილი

საზედაო ასოები  
ლადო ბრიგოლიასი

ყდის დიზაინერი  
ბობა დემეტრაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა  
ეკა გელიაშვილისა

ფოტოგრაფი  
ბიორგი მქვაბიშვილი

ფოტომასალა დაამუშავა  
ლუბა ციხისელმა

პროექტის ხელმძღვანელი  
ბიორგი გაბუნია

პროექტის კოორდინატორი  
სოფიო ლოპხანიძე

© ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

© კულტურის ისტორიის მუზეუმი – ხელოვნების სასახლე

ISBN 978-9941-8-5853-6



ԸՌԸՌ ԵՅՅԻԿԵՄԵԿԵ



ՎԵՏԻԿԱՆԻ  
ՆԱՐԵՄԻ  
ՎՈՒՅՆԻՆԻՆԻ

ԺՈՒՆԻՍԵՐԻ ՆԱՏՈՒՆԵՅԻ



ՆԱՐԵՄԻ  
19 ԹՅՈՒՆԻՆԻ 57



# სარჩევი

რელაქტორისაგან..... 15

## ქართული საცეკვაო ფოლკლორი

**ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. ძირითადი საკითხები..... 21**  
1957 წლის გამოცემის წინასიტყვაობა..... 21  
რეცენზია. ქართული საცეკვაო ფოლკლორი  
(ჩამოყალიბება და განვითარება) ..... 34  
1985 წლის რუსული გამოცემის რეცენზია ..... 39  
1997 წლის ქართული გამოცემის წინათქმა ..... 41

**შესავალი..... 43**

### თავი I

**ქართული ხალხური ცეკვის სათავეებთან ..... 45**  
**უძველესი ფერხულები – მონადირეთა ცეკვები – შუშპარი, ლამპრობა ..... 45**  
**ფერხული..... 49**  
პატრიოტული ფერხული..... 50  
სამხედრო ფერხული – იარუსებიანი, ანუ სართულებიანი ფერხული ..... 51  
ფერხული ოსხაპუე..... 59  
საყოფაცხოვრებო ფერხული – ორმწკრიული წყობა..... 59  
როკვა..... 66  
დასკვნა..... 68

### თავი II

**სამინათმომოქმედო ფერხულები და ნაყოფიერების ღვთაების  
კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალო-საცეკვაო თამაშობანი ..... 70**  
ფერხული ოსხაპუე..... 70  
ადრეკილაჲ. მელია-თელეპია. საქმისაჲ ..... 74  
მფერხაობის დღე – საახალწლო სარიტუალო ცეკვები ..... 77  
ბერიკაობა ..... 78  
ყეენობა..... 83  
ბერობანა ..... 85

მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული საცეკვაო რიტუალები და წეს-ჩვეულებანი .....	86
ხეების კულტი – ჭვენიერება. მიზითხუს დღესასწაული .....	90
დასკვნა.....	94

### **თავი III**

#### **ვაჟთა ცეკვა..... 96**

ცეკვა ქართული ვაჟის შესრულებით .....	97
ხანჯლური .....	97
ცერული.....	98
ყოლსამა.....	100
მხარული.....	101
ცეკვა აფხაზური .....	102
ბალდადური – ყარაჩოხული. კინტოური .....	104

#### **ვაჟთა უძველესი ცეკვები**

ფუნდრუკი .....	110
მუშაითობა.....	112
სახიობა.....	116
ჯამბაზობა.....	117
ბასტი .....	119
ბუქნა.....	119
კოჭა .....	120
ცეკვა, ანუ ცეკვა ფეხის ცერებზე .....	121

#### **საცხენოსნო სპორტი**

#### **გასამხედროებული ასპარეზობანი და ცეკვა-თამაშობანი .....**

ჩოგანბურთი, ანუ ცხენბურთი. რადრაბაგანი .....	123
ლელი.....	124
ისინდი, ანუ წინათ ჯირითობა .....	125
ყაბახობა .....	126
თარჩია .....	128
მკერდაობა.....	128
დოლი და მარულა .....	128
ჭიდაობა .....	130
კრივი.....	133

ლახტის ცემა – წრელახტობა.....	133
ხორუმი .....	135
ხორუმის ტექნოლოგია .....	139
ლაზური .....	142
იდუმალა .....	143
ფარცაკუკუ .....	144
მთიულური. მთიელთა ცეკვები .....	144
ხევსურული ფარიკაობა და კეჭნაობა .....	146
აფხაზური ჯირითი (ბასტი) და მეგრული თამაში ხინთქირია .....	148

## თავი IV

<b>ქალთა ცეკვა .....</b>	<b>150</b>
ლაზარობა .....	154
სამკურნალო საცეკვაო-რიტუალური წეს-ჩვეულებანი .....	157
ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ქალთა ცეკვები .....	161
თეთრი გიორგის მონა ქალები .....	162
სამაია.....	167
ფრესკაზე გამოსახული ქალთა ცეკვები.....	176
გოგმანი .....	177
საქორწილო-საცეკვაო წეს-ჩვეულება შაბაში .....	179
აღმოსავლური გავლენის ნიშნები ქალთა ქართულ ცეკვაში .....	182
ქალთა ცეკვა XIX საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში.....	185
ქალთა თანამედროვე ქართული ცეკვები .....	190

## თავი V

<b>ქალ-ვაჟთა ჯგუფობრივად და წყვილად ცეკვა .....</b>	<b>192</b>
---	------------

### ჯგუფობრივად ცეკვა

დავლური .....	197
სვანური .....	198
სიმღი .....	199

### წყვილად ცეკვა

არირა .....	204
შარათინი .....	205
მოხეური .....	206
განდაგან.....	207

ქართული.....	209
დასკვნა.....	219
ბოლოსიტყვაობა. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, 1957 წ.....	221
დასკვნა. ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, 1997 წ.....	230
<b>დამონმებული ლიტერატურა.....</b>	<b>238</b>
<b>ილუსტრაციათა სია .....</b>	<b>250</b>

## საარქივო მასალები

### სამეცნიერო შრომები

ხევსურული ცეკვა.....	295
სვანური ცეკვა.....	297
ცერული.....	300
მთიულური ცეკვა.....	301
აღმოსავლეთი საქართველოს საცეკვაო ქმედებანი.....	303
ქართული ხალხური ქორეოგრაფია და ეროვნულობის დაცვა ქართულ ცეკვაში .....	307
ისევ ქართულ ქორეოგრაფიაზე .....	309
მასალა ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიისათვის (ნაწყვეტი).....	311
ქორეოგრაფიული ტერმინოლოგია ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიისათვის .....	314
ქართულ ცეკვათა ნუსხა.....	316
საცეკვაო ტერმინები .....	318
აზერბაიჯანის ხალხური ქორეოგრაფია .....	320
ჩრდილოეთი კავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფია .....	343
ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ქორეოგრაფია .....	365
სომხეთის ხალხური ქორეოგრაფია.....	384
ცეკვა თბილისური.....	406
მოძრაობათა აღწერა.....	424
ბალეტზე ფოლკლორის გავლენა .....	427
ქრისტიანობამდელი ცეკვები .....	431
ფეოდალიზმის ეპოქა .....	432
ქალის როლი ძველ საქართველოში.....	435
ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ქალთა ცეკვები .....	437
თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილი ცეკვები .....	438

ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში კომპოზიციის შესახებ.....	441
ქართული ცეკვის ტექნიკა .....	452

**მონობრაფიები**

<b>დავით ჯავრიშვილი.....</b>	<b>456</b>
<b>მთანმინდელი მოცეკვავე.....</b>	<b>467</b>
ნინასიტყვაობის მაგიერ.....	467
ბავშვობა.....	468
სასცენო მოღვაწეობა .....	474
პედაგოგიური მოღვაწეობა.....	480
მოსაზრებანი ცეკვების შესახებ .....	494
რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას .....	506
საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში ალექსი ალექსიძის შესახებ დაცული საარქივო მასალები.....	508
<b>ანა ანდრონიკაშვილი და ცეკვა ქართული .....</b>	<b>512</b>
<b>გიორგი სალუქვაძე.....</b>	<b>519</b>
წარმომავლობა. წინაპარები .....	520
ბავშვობა.....	522
დანეებითი, საშუალო და უმაღლესი განათლება.....	524
ომის შემდეგ .....	530
ფარცაკუკუ .....	531
კალმახობა .....	536
ფუნდრუკი .....	538
თვითმოქმედი კოლექტივები .....	546
სამხრეთი საქართველო და საინგილო .....	547
ძველი ხალხური სიმღერების აღმდგენელი და შემსწავლელი სკოლა .....	548
ინჟინერი გიორგი სალუქვაძე.....	550
ცხოვრების თანამგზავრი და გვარის გამგრძელებლები.....	553
სხვადასხვა .....	554
სად, რა, როდის... ..	562
ჯილდოები და საპატიო წოდებანი .....	564

**მოხსენებები, რეცენზიები, სტატიები, წერილები**

ქართული ხალხური ცეკვების სინმინდისა და ტრადიციულობის დაცვისათვის .....	569
---	-----

საქართველოს საცეკვაო კულტურის თავისებურება, ცეკვის სასცენო დამუშავება და განვითარების ტენდენციები.....	572
VIII რესპუბლიკური ოლიმპიადის შედეგები .....	577
ფიქრები ქართულ ქორეოგრაფიაზე – მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადა .....	583
თანამედროვე თემა ხალხურ ცეკვაში .....	585
ერთი წერილის გამო (ლეკურის შესახებ).....	587
თამარ მამალაძის რეცენზია ლილი გვარამაძის ნაშრომზე ქართული საცეკვაო ფოლკლორი .....	590
თამარ მამალაძის რეცენზიის პასუხი.....	594
მირა ფიჩხაძის რეცენზია ელენე გვარამაძის ნაშრომზე დავით ჯავრიშვილი.....	595
მოხსენებითი ბარათი უფროს რედაქტორ ი. აფაქიძის შენიშვნების შესახებ ლ. ლ. გვარამაძის ხელნაწერზე ქართული საცეკვაო ფოლკლორი.....	597
რეცენზია პროფესორ სიმონ ენუქაშვილის ნაშრომზე ქორეოგრაფიული ტერმინები – პარი და შუშპარი .....	603
ვახტანგ ჭაბუკიანის გამოსმაურება ელენე გვარამაძის ნაშრომზე ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები.....	604
ელენე გვარამაძის სიტყვა ანდრია ბალანჩივაძის იუბილეზე .....	606
ივანე გვარამაძე – ცნობილი მწერალი, პუბლიცისტი, მკვლევარი და სახალხო განმანათლებელი .....	607
დიმიტრი ჯანელიძე და ქართული ქორეოგრაფია .....	610
ანდრია აფაქიძის წერილი ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავის გამოსახულებიანი ძვლის ფირფიტის შესახებ .....	611
აღდგენილი ცეკვა ფუნდრუკი.....	612
იალის თამაში და კინტოური.....	612
საქართველო – ცეკვა .....	616
ოსური ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესახებ .....	618
ხალხური ცეკვის შესახებ. სბრუი ლისიციანის წერილი ელენე გვარამაძეს ...	623
მხატვარ გიორგი გორდელაძის მიმართვა საქართველოს კულტურის მინისტრ ოთარ თაქთაქიშვილისადმი ქართული ხალხური ცეკვის შესახებ....	626
ელენე გვარამაძის მიმართვა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრ ამხ. ვალერი ასათიანს ქართული ხალხური ცეკვის თეატრის დაარსების შესახებ .....	629
არ დაიკარგოს ცეკვა. როსტისლავ ზახაროვის სტატიის პასუხი.....	631
აფხაზეთის ქორეოგრაფიის შესახებ .....	633



## მოგონებები

ვახტანგ კოტეტიშვილი.....	639
პროფესორ ალექსანდრე ხახანაშვილის 110 წლისთავთან დაკავშირებით.....	640
რატომ მომწონს ლატავრა ფოჩიანის შესრულებული ცეკვა ქართული .....	641
ლეილა თათეიშვილი – დავით ჯავრიშვილი .....	642
შენყვეტილი ცეკვა. დიდი თეატრის სოლისტი მიხეილ სულხანიშვილი.....	644
მიხეილ სულხანიშვილი .....	646
მიხეილ შუბაშიკელი .....	648
თეატრალური პორტრეტები. ლილი გვარამაძე .....	648
უმანგი ჩხეიძე .....	650
ევგენი მიქელაძე.....	653
თენგიზ სანაძე – სატელევიზიო გამოსვლა .....	655
სერგო ნონიაშვილი .....	656
იოსებ გრიშაშვილი.....	657
იოსებ სტალინი.....	658
ხელოვნების პირველი დეკადა მოსკოვში.....	659
<b>ფოტოალბომი.....</b>	<b>661</b>

## სხვადასხვა

კონსტანტინე მანჯგალაძის ავტობიოგრაფია .....	705
მის თამაშს ვენაცვალები .....	707
უმცროსი მეგობრის ლექსი ძვირფას ლილის.....	708
კოლაუ ნადირაძე .....	709
ორი ინიციალის გახსნა ლ....გ. ....	710
ქალბატონ ლილი გვარამაძეს .....	711
ძველი საბერძნეთის საცეკვაო ხელოვნების საწყისები.....	711
ელენე გვარამაძის მეუღლის, პროფესორ ალექსანდრე დუდუჩავას უკვდავსაყოფად განსახორციელებელი ღონისძიებების შესახებ.....	712
მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარი .....	713
გამოხმაურება ჰარის სუნას დისერტაციაზე .....	717
ლილი (ელენე) გვარამაძის ავტობიოგრაფია .....	718
ნათელა ჩხიკვიშვილის ინტერვიუ ელენე გვარამაძესთან.....	720

ტაკარაცუკას ქალიშვილები .....	722
ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის გასტროლები თბილისში, 1962 წ.....	722
მალთაყვა.....	728
ოქროს ჩანგის ლიბრეტო .....	732
ნაზიბროლას ლიბრეტო .....	737
ნაზიბროლა – ახალი ქართული ბალეტი .....	741
იუნესკოს პროექტი – ხალხური ცეკვები.....	742

## რედაქტორისაგან

ლილი გვარამაძის ქართული ხალხური ცეკვით გასრულდა ქართული ქორეოკულტურის შესახებ სამტომეულის გამოცემა. ავთანდილ თათარაძისა (2010) და დავით ჯავრიშვილის (2018) ნაღვანს უკვე ლილი გვარამაძის მეცნიერული ნააზრევიც დაუმშვენებს მხარს. უდავოა, რომ ეს გამოცემები საეტაპო ნაშრომებია ქართულ ქორეოგრაფიასა და ქორეოლოგიაში. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ასეთ მოკლე დროში სამი მნიშვნელოვანი ავტორის გამოცემა შეძლო, თანაც ქართული საცეკვაო ფოლკლორი არაა განებივრებული მსგავს ნაშრომთა გამოქვეყნებით.

ლილი გვარამაძის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია (ძირითადი საკითხები) 1957 წელს გამოვიდა. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი ხშირად იბეჭდებოდა პერიოდულ გამოცემებში (განსაკუთრებით *საბჭოთა ხელოვნებაში*), ამ წიგნის გადამუშავებული და შევსებული ვერსია მხოლოდ ოცდაათი წლის შემდეგ დაისტამბა – 1987 წელს – რუსულად. ერთი შეხედვით, თითქოს ეს ერთი და იგივე ვარიანტია, უფრო სრულყოფილი და გავრცობილი, მაგრამ ავტორმა უარი თქვა ფერხულთა თავდაპირველ კლასიფიკაციაზე და პირდაპირ სამონადირეო ფერხულებით (მონადირეთა ცეკვებით) – *შუშპრითა* და *ლამპრობით* – დაიწყო. ამ გამოცემაში ჩვენ მიერ ორივე ვარიანტი შენარჩუნებულია. ფოლკლორის ცენტრის კიდევ ერთ გამოცემაზე შევაჩერებთ ყურადღებას: *ქართული საცეკვაო ფოლკლორის 1997 წლის ქართულ ვერსიაზე* (რუსულიდან თარგმნეს, გადაამუშავეს, შეავსეს და გამოსაცემად მოამზადეს ბაია ასიეშვილმა და ოთარ ციციშვილმა, კონსულტანტი უჩა დვალისხვილი). ამ გამოცემამ თავისი საქმე გააკეთა – ვაკუუმი შეავსო, მაგრამ აუცილებელი იყო ლილი გვარამაძის ნაღვანის ერთად თავმოყრა, საარქივო მასალებით შევსება და ამ დიდი მეცნიერის მემკვიდრეობის სრულყოფილად წარმოჩენა. საბედნიეროდ, დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ, რომ, დიდი ძალისხმევითა და ტიტანური შრომით, ეს მოხერხდა: წიგნში, სათანადო რედაქტირებითა და კუპიურებით, ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ მრავალმა გამოუქვეყნებელმა ნაშრომმა იხილა დღის სინათლე. გარდა სამეცნიერო ნაწილისა, მკითხველისათვის, უდავოდ, საინტერესო იქნება მონოგრაფიები, მოგონებები, დოკუმენტები, ფოტომასალა და სხვა.

ვისაც მსგავსი მოცულობის წიგნებზე უმუშავია, დაგვეთანხმება, უავტოროდ რა ძნელი და საპასუხისმგებლოა ამოდენა მასალის დამუშავება, რედაქტირება, ორი ძირითადი გამოცემის – *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისა* და *ქართული საცეკვაო ფოლკლორის* – კონპილაცია: არაფერი უნდა დაიკარგოს, არაფერი გამოჩვენდეს, სინთეზი ძალდაუტანებელი და ჰარმონიული უნდა იყოს.

აუცილებლად უნდა შევეხოთ ორ საკითხს. უპირველესად, წითელი რეჟიმის უსასტიკეს ცენზურას და უმძიმეს წნეხს ცხოვრების ყველა სფეროში, მით უმეტეს, ჰუმანიტარულ მეცნიერებასა და ხელოვნებაში. ჩვენ ხშირად გვიმუშავია საბჭოთა

პერიოდის მოღვაწეთა არქივებში – საბჭოთა იდეოლოგიის აჩრდილი ყველგან და ყველაფერში იგრძნობა. მარქსიზმ-ლენინიზმის ბაზისისა და ზედნაშენის თეორიამ მრავალი სალი მეცნიერული აზრი შეინირა და ქორეოლოგიურ კვლევასაც დალი და-ასვა. ტიპობრივი საბჭოთა ნააზრეცია *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის* (1957) წინათქმა; ზენოლის კვალი ეტყობა სხვადასხვა ნაშრომს, წერილსა თუ რეცენზიას, მაგრამ როგორი გაბედული, პირუთვნელი, მომთხოვნი და დაუნდობელია მეცნიერი, როცა საქმე ქართული ცეკვის სინმინდეს ეხება – პირდაპირ ამოღებული მახვილია, არავის იოტისოდენს არაფერს უთმობს. თანამედროვე (საბჭოთა) თემაზე შექმნილ ცეკვებს ხომ ქარცეცხლში ატარებს, ფესვებსა და ფოლკლორთან სიახლოვეს მოითხოვს, იუმორსაც არ იშურებს.

მეორე ყველაზე დიდი სირთულე: ლილი გვარამაძე რუსულენოვანი ავტორია. მთარგმნელმა ნათია ამირეჯიბმა ამ ურთულეს ტექსტებს საკმაოდ კარგად გაართვა თავი, მაგრამ შემდგენლები და რედაქტორი მაინც უდიდესი სირთულის წინაშე აღმოვჩნდით: საცეკვაო ტერმინები, ილეთები, გეოგრაფიული სახელები, გვარ-სახელები და ა.შ. საბჭოთა პრაქტიკის თანახმად, ადამიანებს სახელები წართმეული ჰქონდათ. საუკუნეების, წლების შემდეგ, გაჭირდა მათი მიგნება, დაზუსტება (ყველაფერი ინტერნეტშიც არ იძებნება). თანამედროვე სტანდარტების მიხედვით გამართულ ორივე წიგნის დამონმებულ ლიტერატურაში ჩვენ ეს თითქმის შევძელით (თუ რამე უზუსტობა მაინც გაიპარა, მკითხველს ბოდიშს ვუხდით).

აუცილებლად აღსანიშნავია კიდევ ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი რამ: XIX საუკუნის რუსმა მეცნიერებმა, რომ იტყვიან, ხუთი თითივით შეისწავლეს საქართველოს (ზოგადად კავკასიის) რელიეფი, ისტორია, ეთნოგრაფია, ტრადიციები, წეს-ჩვეულებები, საომარი თუ საბრძოლო ხელოვნება. ლილი გვარამაძე, პირველად ქართულ სინამდვილეში, ამ უზარმაზარ მასალას შეეჭიდა, სამეცნიერო კვლევის ობიექტად აქცია და ქართული თუ კავკასიური ქორეოგრაფიის შრეებში უცხოელთა თვალითაც ჩაგვახედა, თუმცა ურევიზიოდ არაფერი მიუღია. ამით მან მომავალ თაობებს *სიძნელე გზისა* გაუადვილა, ქართული ქორეოკულტურის არეალი გააფართოვა და კომპლექსურ კვლევა-ძიებას ახალი გეზი და მიმართულება მისცა.

ჯერ იყო და დავით ჯავრიშვილის საარქივო მასალებზე მუშაობისას გავოცდით, ამჯერად ლილი გვარამაძის არქივის სიმდიდრემ, მრავალფეროვნებამ და წესრიგმა აღგვაფრთოვანა. აქ თავმოყრილი და შენახულია ყველაფერი – მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება. ასამდე ღია ბარათი საბჭოთა კავშირის ყოველი კუთხიდან – გამოჩენილ ბალერინასა და მეცნიერს დღესასწაულებს ულოცავენ ცნობილზე ცნობილი ხელოვანები, უცნობი ადამიანები ლექსებს უძღვნიან და ეთაყვანებიან. ინვევენ კონგრესებზე, სიმპოზიუმებზე, კონფერენციებზე, სთხოვენ სამეცნიერო ნაშრომთა რეცენზირებას და ოპონენტობას. ნაშრომთა ნაწილი ეხება ეგვიპტის, ინდოეთის, აფრიკის, საბერძნეთის, ძველი რომის და ა.შ. კლასიკურ და ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებას. მარტო ამ ჩამონათვლით ბევრი რამაა ნათქვამი. საარქივო

მასალებში ჩვენი ყურადღება მიიქცია სამეცნიერო ნაშრომებმა: *ინდოეთის კლასიკური ცეკვა; რუსული ბალეტი; ნარკვევები ბალეტის ისტორიიდან* – მიხეილ ფოკინის ბალეტები *რუსული სეზონი*; გამოკვლევებმა და სტატიებმა სერგეი დიაგილევის, ანა პავლოვას, ვაცლავ ნიჟინსკის, მარიუს პეტიპას, ლევ ივანოვის, ალექსანდრე გორსკისა და სხვათა შესახებ. აი, ასეთი განსაცვიფრებელი მასშტაბის მეცნიერი და მკვლევარი გახლდათ ლილი გვარამაძე.

მკითხველს ამ წიგნის გამოცემით დიდი სიახლე ელის. ლილი გვარამაძის მდიდარი არქივიდან ჩვენ შევარჩიეთ უშუალოდ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიასთან დაკავშირებული მასალები, უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, მთლიანი წარმოდგენის შესაქმნელად: ამიერ და იმიერკავკასიის საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მიმართება ქართულ სამყაროსთან; ქართულ ცეკვათა ორასამდე სახელი; მრავალი საინტერესო წერილი, რეცენზია, მოგონება, საბალეტო ლიბრეტო... ასევე საკმაოდ საინტერესოა ფოტოალბომი და რამდენიმე მონოგრაფია: *დავით ჯავრიშვილი* ნახევარი საუკუნის წინ დაიბეჭდა რუსულად და ქართულად პირველად ითარგმნა. რაც შეეხება *მთანმინდელ მოცეკვავებს*, იგი დიდი ხნის შემდეგ, გასულ წელს, გამოსცა ქორეოლოგმა ანანო სამსონაძემ. ჩვენ, გამოცემის მთლიანობისა და სრულყოფილებისათვის, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ, ალექსი ალესიძის ცხოვრება და შემოქმედებაც შესულიყო ლილი გვარამაძის *ქართულ ხალხურ ცეკვაში*, რაზეც ანანო სამსონაძემაც დიდსულოვნად დაგვრთო ნება. ამისათვის დიდი მადლობა მას. შეიძლება, მავანი გაოცდეს, რატომ შევიდა ამ გამოცემაში სამუელ თოიძის მონოგრაფია – *გიორგი სალუქვაძე*. ეს ნაშრომი ლილი გვარამაძის არქივში იდო, ეტყობა, სარეცენზიოდ. *გიორგი სალუქვაძე ამ სახით* (მთლიანად) არასდროს გამოქვეყნებულა, ჩვენი აზრით, სრულიად უსამართლოდაც. მისი დადგმული ცეკვები ქრესტომათიული ნიმუშია, თუ როგორ უნდა მოიძიო, ალადგინო და მეორე სასცენო სიცოცხლე მისცე ფოლკლორულ ცეკვას. მეცნიერი უდიდეს პატივს სცემდა გიორგი სალუქვაძეს. ცეკვები – *ფარცაკუკუ, კალმახობა, ფუნდრუკი* – საეტაპო ქმნილებებად მიაჩნდა და ხშირად დადგმული ცეკვის საუკეთესო ნიმუშებადაც ასახელებდა. ვფიქრობთ, ეს მონოგრაფია სიამოვნებას მოჰგვრის მკითხველს.

კიდევ ერთი განმარტება: ჩვენი დიდი მცდელობის მიუხედავად, საჭიროებამ მოითხოვა, აქა-იქ ზოგიერთი აზრისა და დეტალის გამეორება, თანაც ისეთ კონტექსტში, როცა მეცნიერი რაიმე ახალს ამტკიცებს და უკვე ნათქვამის მოშველიება სჭირდება – აზრის დასასაბუთებლად თუ ახალი დებულების ჩამოსაყალიბებლად. თანაც ეს ისე ლამაზად ერწყმის სათქმელს, რომ გამეორების და ზედმეტის შთაბეჭდილებას ნამდვილად არ ტოვებს.

წიგნისთვის წერილების, მოგონებების, დოკუმენტების, ფოტომასალის დართვა აცოცხლებს და სხვა რაკურსით წარმოაჩენს ლილი გვარამაძეს – ადამიანს, მოქალაქეს, საზოგადო მოღვაწეს (ცნობისათვის: ლილი გვარამაძის მეუღლე ალექსანდრე დუდუჩავა 1937 წელს რეპრესიებს ემსხვერპლა). *ქართული საცეკვაო ფოლკ-*

ლორისათვის ილუსტრაციის უმეტესობა დედნებიდან მოვიძიეთ, თუმცა, მასალათა სიძველის გამო, მცირე ნაწილი წიგნიდანაც გამოვიყენეთ. იმედია, ოთხმოცი ილუსტრაცია და სანოტო ჩანაწერები თვალნათლად წარმოაჩენს ლილი გვარამაძის სამეცნიერო ნააზრევს.

ლილი გვარამაძის *ქართული ხალხური ცეკვა* მნიშვნელოვანი შენაძენია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისათვის. სამეცნიერო კვლევის ფართო არეალი, ვრცელი გეოგრაფია, საკვლევი თემების წინ წამოწევა, ქართული ცეკვის სინმინდისათვის ბრძოლა, ოლიმპიადების გამონვლილვითი ანალიზი დააინტერესებს სპეციალისტებს, დამდგმელ ქორეოგრაფებს, მოცეკვავეებს, პედაგოგებს, სტუდენტებს, მაგისტრანტებს, დოქტორანტებს, ფოლკლორისტებს, ეთნომუსიკოლოგებს, ეთნოგრაფებს, მკითხველთა ფართო წრეებს, ხალხური კულტურის მოყვარულთ.

წიგნზე მუშაობაში განეული დახმარებისათვის გულწრფელ მადლობას მოვახსენებთ ხელოვნების სასახლის – კულტურის ისტორიის მუზეუმის თანამშრომლებს: ირინე მოისწრაფიშვილს, ნინო ნასიძეს, რუსუდან სიხარულიძეს, მარინე გოძიაშვილს, თამარ მაისურაძეს; თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სპეციალისტებს: ანანო სამსონაძეს, ეკა გელიაშვილს, ანი ღვინიაშვილს, ავთანდილ ჩუბინიძესა და რობერტ ღონლაძეს.

განსაკუთრებული მადლობა ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის სპეციალისტებს, ჩვენს ნაცად, თავდადებულ, სახელოვან და გამობრძმედილ გუნდს: თეა კასაბურს, ნანა ვალიშვილს, ირინა სანებლიძეს, ნანა კალანდაძეს, ნუნუკა შველიძეს, ლევან ვეშაპიძეს, ნიკა გოგაშვილს, სოფიო ლობჯანიძეს, გოგა მექვაბიშვილს, თაკო კინმარიშვილს. რომ არა თეა კასაბურის, თეონა რუხაძისა და სანდრო ნათაძის ყურადღება და მონდომება, ამ ნაშრომში ვერ მოხვდებოდა თამარ მამალაძისა და ა. პანდელოვას რეცენზიები *ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიასა და ქართულ საცეკვაო ფოლკლორზე*. ამისათვის დიდი მადლობა მათ.

ლილი გვარამაძის *ქართული ხალხური ცეკვა* ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების დიდი შენაძენია. ქართულ ქორეოკულტურას ამშვენებდა და მომავალშიც დაამშვენებს შესანიშნავი მოცეკვავისა და მეცნიერის უკვდავი სახელი.

**ქართული  
საბეკვაო ფილკლორი**





# ქართული ხალხური ქორეოგრაფია –

## ძირითადი საკითხები

### 1957 წლის გამოცემის წინასიტყვაობა

ლილი გვარამაძის შრომა (ქართული ხალხური ქორეოგრაფია) ქართველი ხალხის მდიდარი კულტურის ერთ-ერთი დარგის შესწავლის საქმეს ემსახურება. იგი აშუქებს ქართული ცეკვის გენეზისს, ქართული ქორეოგრაფიის ჩასახვისა და განვითარების პრობლემებს. გამოიყენა რა ქართული ხელოვნების ისტორიის მდიდარი მასალები, ლიტერატურული და მატერიალური ძეგლები, ქორეოგრაფიის საფუძვლიანი ცოდნით აღჭურვილმა ავტორმა განიხილა ქართველ ისტორიკოსთა, ხელოვნებათმცოდნეთა, მუსიკოსთა, გამოჩენილ უცხოელ სწავლულთა და მეცნიერთა შეხედულებები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე, მეცნიერულად გააანალიზა ქართული ხალხური ცეკვების ჩასახვა-განვითარების უშორესი ისტორია და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი.

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას ისეთივე შორეული წარსული აქვს, როგორც, საერთოდ, ქართულ ხელოვნებას. ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ იმაზე, თუ რომელი უფრო ხნიერია: არქიტექტურა, ცეკვა თუ მუსიკა. აქ ძნელია ზუსტად დავადგინოთ მათი წარმოშობის და განვითარების თარიღები და მიჯნები. ერთი კი ცხადია: რა დიდიც უნდა იყოს დისტანცია, რომელიც ხელოვნების ამ სახეობათა ჩასახვას ერთი მეორისგან აშორებს, ყველა ესენი, ერთად თუ ცალ-ცალკე, უკავშირდება საზოგადოების საერთო განვითარებას, ადამიანის მოთხოვნილებებსა და საჭიროებას, ხალხის უტილიტარულ ინტერესს. პირველყოფილი ადამიანები მხოლოდ იმისთვის არ გამოსცემდნენ ნაირნაირ მუსიკალურ ბგერას, იმისთვის არ მიმართავდნენ ტანის პლასტიკურ მოძრაობას, იმისთვის არ აგებდნენ არქიტექტურულ სადგომებს, იმისათვის არ იტატუირებდნენ სახეს, რომ ყოველივე ამით მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნება ეგრძნოთ და მხოლოდ ასეთივე გრძნობა გამოეწვიათ ამ საქმეში უფრო ნაკლებად განაფულ ადამიანებში (წინასიტყვაობის ავტორი, საბჭოთა ცენზურის მოთხოვნის შესაბამისად, ავითარებს ბაზისისა და ზედნაშენის თეორიას და მთელ მსჯელობას ამ მხრივ წარმართავს. ტექსტის ნაწილობრივი კუპიურების მიუხედავად, ძირითადი ნაწილი დატოვებულია. რედ.).

ადამიანის მოქმედება-მოღვაწეობის ყოველი სფერო მჭიდროდ უკავშირდება მის ეკონომიკურ საჭიროებას. ეკონომიკა ყოველთვის განაპირობებდა ესთეტიკურ გემოვნებასა და მოთხოვნილებებს. პირველყოფილი ადამიანი ხელოვნებას უყურებდა სარგებლიანობის მხრივ და მხოლოდ ამის შემდეგ აფასებდა მას ესთეტიკური თვალსაზრისითაც. „პირველყოფილი ტომების ხელოვნების შესწავლამ გვაჩვენა, — წერდა გიორგი პლექხანოვი, — რომ საზოგადოებრივი ადამიანი თავდაპირველად ნივთებსა და მოვლენებს უყურებს უტილიტარული თვალსაზრისით და მხოლოდ ამის შემდგომ გადადის იგი ზოგიერთი მათგანისადმი თავის დამოკიდებულებაში

ესთეტიკურ თვალსაზრისზე. ეს განმარტება ხსნის ხელოვნების ისტორიას. რასაკვირველია, ყველა სასარგებლო ნივთი არ ეჩვენება საზოგადოებრივ ადამიანს ლამაზად, მაგრამ უეჭველია, რომ ლამაზად შეიძლება ეჩვენოს მხოლოდ ის, რაც მისთვის სასარგებლოა, ე.ი. რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი არსებობისათვის, მისი ბრძოლისათვის ბუნებასა ან სხვა საზოგადოებრივ ადამიანთან. ეს არ ნიშნავს, რომ საზოგადოებრივი ადამიანისათვის უტილიტარული თვალსაზრისი ესთეტიკურს ემთხვევა. სრულიადაც არა! სარგებლობა შეიცნობა გონების განსჯით, სილამაზე – ჭვრეტის უნარით. პირველის სფეროა ანგარიში, მეორის – ინსტინქტი“ (პლენანოვი, გიორგი. *ხელოვნება და ლიტერატურა*. ტ.VII გვ. 117)

არ ყოფილა და არც არის ესთეტიკური გრძნობების გამომწვევი ისეთი მიზეზი, რომელიც არ უკავშირდებოდეს ცნებას – *ეს მე მარგებს*. არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ისეთი პირველყოფილი ადამიანი, რომელიც უმიზნოდ იცეკვებდა ან იმღერებდა, როგორც შეუძლებელია წარმოდგენა ისეთი პირველყოფილი ადამიანისა ან ადამიანების ჯგუფისა, რომლებიც, უტილიტარული მიზანდასახულობის გარეშე, ტატუირების რთულსა და ფიზიკური ტკივილის მომგვრელ ხელოვნებას დაენაფებოდნენ და შეიყვარებდნენ.

პირველყოფილ ადამიანებს ჰქონდათ საკუთარი ხელოვნება. ეს უკანასკნელი განვითარების იმავე დონეზე იდგა, როგორზეც საწარმოო საშუალებანი. ვითარდებოდა საწარმოო საშუალებანი, ვითარდებოდა ხელოვნებაც. ამ პირველ ფაქტორთან ერთად ვითარდებოდა და უფრო მრავალფეროვანი ხდებოდა ცეკვა და პლასტიკური თამაშობა.

თანამედროვე უცხოელი ხელოვნებათმცოდნენი, უარყოფენ რა მატერიალისტურ შეხედულებას ხელოვნებაზე, ესთეტიკის სათავეს აბსტრაქტულ იდეათა სამყაროში ეძებენ. კარლ ბიუხერი პირდაპირ აცხადებდა, რომ ხელოვნება საფუძველია შრომისა და არა შრომა – ხელოვნებისა. მისი აზრით, შრომის წყურვილი ადამიანში გაჩნდა და განვითარდა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ადამიანების ესთეტიკურმა მოთხოვნილებამ უკვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფორმა მიიღო. კარლ ბიუხერის და მის თანამოაზროვნეთა რწმენით, თითქოს ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი – ცეკვა – წარმოიშვა უფრო ადრე, ვიდრე ადამიანის სამეურნეო, ეკონომიური საქმიანობა. თურმე პირველყოფილ ადამიანს ცეკვის სურვილი დაებადა იმაზე ადრე, ვიდრე თანდაყოლილ ბუნებრივ მოთხოვნილებებს – შიმშილსა და ძლომას იგრძნობდა, მანამდე, ვიდრე შეიგნებდა, რომ ბუნებაში გაბნეული საკვების მოსაპოვებლად და კუჭის ასავსებად საჭიროა გარე ძალებთან შებმა, ბუნებასთან ბრძოლაში სამეურნეო-თავდაცვითი უნარის გამოვლენა და მისი შემდგომი განვითარება.

გარკვეულ საფეხურზე პირველყოფილ ადამიანს უკვე შეგნებული აქვს, რომ უკეთესი საარსებო პირობების ძიებაში მხოლოდ ის მიაღწევს მეტ წარმატებას, ვისი ორგანიზმიც უფრო მოქნილი და განაფული იქნება. ბუნებისაგან მეტ საარსებო პროდუქტს მოიპოვებს ის, ვინც უფრო მეტ წინააღმდეგობას გაუწევს ბუნების ძალებს, ვინც უფრო შეუმჩნევლად იხობებს მუცელზე და უფრო მოხერხებულად მიეპარება ნადირს, ვინც თავისი მოძრაობით გამოწვეულ ხმაურს შეგნებულად მიაშვავებს ნადირის მოძრაობით აღძრულ ჩქამს, ვინც ნადირივით იღმუვლებს, ნადირივით მიწვევ-მონევს ბუჩქებს, დალენავს ტოტებს. ერთი სიტყვით, ვინც მთელი

თავისი შეგნებითა და მოძრაობით სხვად იქცევა, ვინც დაემორჩილება ნადირად ქცევის საჭიროებას, რათა ამ გზით არა მარტო იგრძნოს სიამოვნება ნანადირევით, არამედ შეინარჩუნოს საკუთარი სიცოცხლეც ნადირთან შებმისას. ადამიანმა იცის, რომ მტერსა ან ბუნების სხვა ძალებთან პირდაპირმა შეჯახებამ, შესაძლოა, მას წარმატება ვერ მოუტანოს, მტერზე გამარჯვებას ვერ მიაღწიოს, თუ კარგად არ შეინიღბა. ეს უკარნახებს მას რადიკალურად შეიცვალოს სახე, გადმოიღოს ნადირისათვის დამახასიათებელი ჩვევები, მოძრაობები, მოირგოს ტანსა და სახეზე ნადირის ნიღაბი, მიბაძოს მას და თითქმის იმად იქცეს. ამ ხერხით ადამიანი ადვილად პოულობს დამატებით ძალას.

„ბუნებასთან ბრძოლაში თვით ადამიანი მოქმედებს როგორც ბუნების ძალა, მაგრამ ბუნებასთან შებმის პროცესში, რომლისგანაც მას სურს მიიღოს თავისი არსებობისათვის აუცილებელი ნივთიერებანი, საარსებო საშუალებანი, ადამიანი თვით ხდება ბუნების ზემოქმედების ობიექტი. როცა ის მოძრაობის საშუალებით ბუნებაზე ზემოქმედებას ახდენს და ცვლის მას, ამავე დროს ცვლის თავის საკუთარ ბუნებასაც. იგი ავითარებს საკუთარ ბუნებაში მთვლემარე სხვადასხვა უნარს და ამ ბუნების ძალთა ლალ მოძრაობას თავის საკუთარ ნებას უმორჩილებს (მარქსი, კარლ. კაპიტალი ტ. I. გვ.228).

შრომის პირველადი, ცხოველისებური ინსტინქტური ფორმა განაპირობებს ცეკვას, როგორც ხელოვნების ფორმას. ადამიანი აღძრავს თავის საკუთარ არსებაში პოტენციურ ბუნებრივ ძალებს. აღვიძებს თავის თავში მიბაძვის, შეხამების, სხვადაქცევის უნარს. საკუთარი სურვილის მიხედვით წარმართავს ამ ძალების მოძრაობას, აჰყავს მათი წრთობა შესაძლებელ საფეხურამდე, ხდის ბუნების ძალებზე ზემოქმედების დამატებით საშუალებად, იყენებს მათ საკუთარი კეთილდღეობისათვის.

ის, რაც ერთისათვის კარგი და სასარგებლოა, არ შეიძლება სხვებში მიბაძვის სურვილს არ იწვევდეს. ადამიანი, რომელიც უფრო მოუქნელია და რომელშიც ჯერ კიდევ არ გაღვიძებულია ბუნების ძალები და არ გამომუშავებულია სხვადასხვა მოქმედების უნარი, ტკბება სხვისი, თავისზე ძლიერი, მოქნილი, განაფულის ოსტატობითა და სხვადაქცევის ნიჭის ხილვით. მას იტაცებს ასეთი ხელოვნება. ამიტომ ისინი უფრო და უფრო ავითარებენ სხვადაქცევის ოსტატობას, ხდიან მას შემოსავლის დამატებით წყაროდ, აქცევენ ხელოვნებად. ამის შემდეგ საარსებო სახსრების მოსაპოვებლად მისთვის საჭირო აღარ არის ნამდვილი ნადირობა და უშუალო რეალური შებმა ნამდვილ საშიშ მტერსა ან მხეცთან. საკმარისია მხოლოდ ამ შებმის იმიტაცია, გამეორება, ნადირთან შეჯახების წარმოდგენა, წარმოსახვა, სხვადაქცევა, რომ ამით მაყურებლის კმაყოფილებაც გამოიწვიოს და მატერიალური სარგებლობაც მოიპოვოს. ამრიგად, ხელოვნებას იგი საარსებო წყაროდ ხდის და მის არსებობას მატერიალურადაც ამართლებს.

ადამიანი შრომის პროცესის დასასრულს იღებს იმ შედეგს, რომელიც ამ პროცესის დაწყებისას მის წარმოდგენაში უკვე იდეალურად არსებობდა. ამ დებულების თანახმად, მონადირე-მოცეკვავეც ასე იქცევა. იგი ავლენს არა მარტო თავისი ტანის პლასტიკას, საკუთარი სხეულის მოქნილობას, გარდასახვის – სხვადაქცევის უნარს, იგი გააზრებულად ხატავს იმასაც, რაც მას უნახავს, გონებაში წინასწარ

აღადგენს იმას, რასაც შემდეგ რეალურად წარმოსახავს და მოქმედებით წარმოადგენს. პირველყოფილი მონადირე-მოცეკვავე, უფრო სწორად, მონადირეობის იმიტაციური, იმით განსხვავდება ცხოველისაგან, რომ, სანამ იგი შეუდგებოდეს ბუნების ძალების ან ცხოველთა მოქმედების იმიტაციას, მას უკვე გააზრებული აქვს გონებაში, თუ როგორი თარგით უნდა გადმოსცეს დათვის, ვეფხის, თხის, მელიის და სხვა ცხოველების მოქმედება მათივე დამახასიათებელი მოძრაობით. მონადირის იმპროვიზაცია განსხვავდება თამაშის ინსტინქტით აღჭურვილი ცხოველის მოქმედებისაგან იმით, რომ მან, ადამიანმა, უკვე გონებაში გაიაზრა თამაშის ზუსტი ქარგა, ნახაზი, მოქმედების დრო და სივრცე, ერთი სიტყვით, გონებაში შექმნა ცეკვა, რომლის შემდგომი განსხეულება მის აზროვნებაში ჩასახული, ჩამოყალიბებული და დამკვიდრებული ცეკვის ასლია. თუმცა ხშირად დეტალები იცვლება, ძირითადი მაინც უცვლელი რჩება.

მონადირე ცეკვაში არ ურთავდა ბუნების ისეთი საგნების გამოხატულებას, რომლებსაც მონადირეთა ტომებისათვის გამოყენებითი მნიშვნელობა არა ჰქონოდათ. ასე იყო ცეკვასა და სახვით ხელოვნებაშიც. პირველყოფილი ადამიანი ნადირობის გარდა სხვა საქმიანობასაც ეწეოდა, მაგალითად, აგროვებდა იმ მცენარეებს, რომლებიც სჭირდებოდა, მაგრამ ეს საქმიანობა მაინც მისთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო; ამიტომ მან ვერ პოვა ასახვა მონადირის ცეკვის საერთო ნახატზე. ედუარდ გროსეს აზრით, „ამით აიხსნება, რომ მის ორნამენტულ კაპში ჩვენ არ ვხვდებით მცენარეულობის მოტივების ნიშანწყალსაც კი, რომლებიც ასე დიდად განვითარდა ცივილიზებული ხალხების დეკორატიულ ხელოვნებაში. სინამდვილეში, ცხოველების ორნამენტებიდან მცენარეების ორნამენტებზე გადასვლა წარმოადგენდა პროგრესის უდიდეს სიმბოლოს ხელოვნების ისტორიაში, მონადირული ყოფიდან მეურნეობის ყოფაში გადასვლისას“.

როგორც აღვნიშნეთ მონადირეები ცეკვებს აგებენ იმ ცხოველების მოქმედებათა და მოძრაობების მიბაძვაზე, რომლებზეც ნადირობენ. მოცეკვავის პლასტიკური ქარგა მდიდარია უმთავრესად ცხოველისათვის დამახასიათებელი მოძრაობის ძირითადი ნიშნებითა და მისი ხასიათის გამომყოფი თვისებებით. ის მონადირე, რომელსაც უფრო ხშირად უხდება ვეფხვსა და ლომთან შეხვედრა, სულ სხვაგვარი პლასტიკითა და მოქმედებით ცეკვავს, ვიდრე დათვებზე მონადირე; პირველის ცეკვას ახასიათებს სწრაფი, ტეხილი ნახტომების მაგვარი მოძრაობა, მეორისას კი – მძიმე, ძუნძულის მსგავსი. გარეულ თხებზე მონადირე ცეკვაში იყენებს შეხტომა-დაცემისა და მუხლის მოდრეკის ილეთებს, მაშინ როცა მოცეკვავე-მეთევზე მდორე მოძრაობებითა და წინგაშლილი ხელების მოსმა-მოქნევით თევზაობის პროცესის შთაბეჭდილებას ქმნის.

მონადირის ცეკვა ყოველთვის გამოხატავს ადამიანის იმ თვისებებს, რომლებიც მას გამოუმუშავდა ბუნების ძალებთან ბრძოლის პროცესში და იმ გარემოცვაში, რომელშიც მოცეკვავე ცხოვრობს. არსებობისათვის ბრძოლა განაპირობებს მისი ცეკვის ხასიათს, ფორმას, ტემპსა და რიტმს. მონადირის ცეკვის შინაარსი და ფორმა იქმნება ბუნების და მისი ურთიერთობის ზეგავლენით. პირველყოფილი ადამიანის ცეკვა მეტწილად ლოკალური შინაარსისა და ფორმისაა. ეს აიხსნებოდა იმით, რომ ცეკვას პირველყოფილი ადამიანისათვის ჰქონდა წმინდა უტილიტარული ხა-



სიათი და, რამდენადაც იგი ეხმარებოდა მას ბუნების ძალებთან ბრძოლაში, საარსებო საშუალებათა მოპოვებაში, იმდენად კონკრეტულ-ნატურალისტური ნახაზით და ილეთებით იფარგლებოდა ცეკვის ფორმა, იმდენად მარტივი და მიზანდასახული ხდებოდა ცეკვის შინაარსი, იმდენად სწორად ასახავდა ცეკვა ნადირობის გარკვეულ დარგს, სახეობასა და ხასიათს. შემდეგ, როცა ადამიანმა მიაგნო არსებობის სხვა საშუალებებს და თავს მარტო ნადირობით აღარ ირჩენდა, ცეკვას მიეცა გართობისა და ესთეტიკური ტკბობის ფუნქციაც – ადამიანები ნაკლებად ფიქრობენ ნადირობისას ცეკვის ილეთების გამოიყენებაზე. ახლა ცეკვას ეძლევა სხვა დანიშნულება: იმპროვიზებული ნადირობით აღძრას ადამიანებში რეალურს მიახლოებული ესთეტიკური სიამოვნება, რაც, მართლაც, კმაყოფილების მომგვრელია. რეალობა ცხოვრებაში, რეალობა იმპროვიზაციაში, ხელოვნებაში – ასეთი იყო პირველყოფილი ადამიანის ესთეტიკური მიდრეკილება. ამიტომ მისი ცეკვებიც ფაქტობრივის, ნამდვილის, რეალურის ამსახველი უნდა ყოფილიყო.

მართალია პირველყოფილი ცეკვა რეალისტური იყო, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი გამორიცხავდა მისტიკურობას. იმ პერიოდში, როცა პირველყოფილი ადამიანი ხედავდა თავის უმწეობას ბუნების ძალებთან ბრძოლაში, – წვიმა, წყალდიდობა, ხანძარი, მიწისძვრა, – ის ქედს იხრიდა ბუნების მოვლენების წინაშე და ცდილობდა სტიქიური ძალების პატივსაცემად გაემეორებინა ადამიანებისათვის სასიამოვნო მონადირული ცეკვები, რომლებსაც კაზმავდა სტიქიური მოვლენების მსგავსი მოძრაობებით. ამრიგად, რეალურ ცეკვაში იჭრებოდა მისტიკის ელემენტები და დიდად განსხვავდებოდა მონადირის ცეკვისაგან. საფუძველი ეყრებოდა ახალს – რელიგიური კულტის ცეკვას, რომლის გარჩევას და ანალიზს საკმაო ადგილი დაუთმო ლილი გვარამაძემ თავის საფუძვლიან სამეცნიერო ნაშრომში.

ამრიგად, მონადირული ცეკვა მეომრულის წინაპარია. საზოგადოების განვითარების კანონზომიერების თანახმად, სამხედრო ცეკვას წინ უსწრებდა მონადირული ცეკვა, რომელიც თავისი ძირითადი ელემენტებით გადაიზარდა სამხედრო ცეკვაში. ასეთი კავშირი სხვადასხვა ხასიათისა და დანიშნულების ორ ცეკვას შორის აიხსნება მათ შორის არსებული სიახლოვით. პირველყოფილი ადამიანი ნანადირებით იკვებებოდა, მაგრამ ეკონომიური არსებობისათვის ნაკლები მნიშვნელობა როდი ჰქონდა ომით მოპოვებულ ნადავლს ან მეტოქე ტომის მოსპობას, რის შემდეგ გამარჯვებულს რჩებოდა დამარცხებულის სანადირო მიწა-წყალი. პირველყოფილი ადამიანისათვის ომი იგივე ნადირობა იყო, ხოლო უცხოტომელი ისეთივე ნანადირევი, როგორიც ნადირობის დროს მოკლული ცხოველი.

მიუხედავად იმისა, რომ მეომრული ცეკვა მონადირული ცეკვის მრავალ ილეთსა და მოძრაობას შეიცავს, იგი მაინც დამოუკიდებელი ფორმისა და შინაარსის მხატვრული ქმნილებაა. მეომრული ცეკვა გამოხატავს ბრძოლის სცენებს მთელი საომარი პროცესით – დაზვერვა, შეტევა, გამარჯვების აპოთეოზი. მეომრული ცეკვები უმთავრესად ჯგუფური ხასიათის იყო. ხშირად მასში მრავალი მეომარი მონაწილეობდა, ზოგჯერ ათასი კაციც კი, მაგალითად: ახალი კალედონიის მცხოვრებთა მეომრული ცეკვა მოიცავდა ოთხკუთხედად შეკრული მოცეკვავე ფალანგას – მოცეკვავეთა 33 სახეობას, თითოეულში შუბებით შეიარაღებული 33 მეომრით. მათი იარაღი და თავადაც მორთულ-მოკაზმული იყვნენ მამლის ფრთებით, ადამი-

ანის კბილებით, ცხოველების ეშვებით. დოლის ხმაზე მათი წინამძღოლი – კატო – წამოიწყებდა გულისგამგმირავ სიმღერას, ხმას თანდათან უწევდა და, როცა შემზარავ ბგერებს მიაღწევდა, აწევდა შუბს. 1089 მეომარი-მოცეკვავე ბანს მისცემდა და შეტევაზე გადადიოდა. მოცეკვავენი განსაცვიფრებელი მოქნილობითა და რიტმით იქნევდნენ შუბებს, ერთდროულად სცემდნენ მიწაზე და თავზარდამცემი ხმით ყვიროდნენ: შევუტიოთ ჩვენს მტერს? – შევუტიოთ! ძლიერია იგი? – არა! გულადია იგი? – არა! ჩვენ მათ ამოვხოცავთ? – კი! ჩვენ მათ შევჭამთ? – კი!

კალედონიელი მეომარნი სიმღერის აკომპანიმენტით ცეკვავდნენ. ეს კიდეც უფრო შთამბეჭდავს, წამახალისებელს, მისაბაძსა და მოსაწონს ხდიდა ცეკვას.

მაყურებლის თვალში, *რასაკვირველია, ეს იყო ერთ-ერთი უმშვენიერესი და ამალელებელი სანახაობა, რომელიც მე ვნახე აფრიკაში*, – ამბობდა ახალი კალედონის მოცეკვავე-მეომართა მნახველი ჰენრი მორტონ სტენლი (1841-1904) – ბრიტანელი მოგზაური, ჟურნალისტი, აფრიკის მკვლევარი.

მეომრულ-ქორეოგრაფიულ ასოციაციებს აღძრავს ქართული ცეკვა *ხორუმი*. ყოველი ილეთი, ტანის გადახრა, ფეხის გადადგმა, ხელის მოხრა, მკლავის მოქნევა, თავის მოღერება, ისრისა თუ შუბის ასაცდენად ხელის აფარება ნამდვილ სამხედრო ბატალიას მოგვაგონებს. უყურებთ *ხორუმს* და თქვენ თვალწინ იშლება ღონიერი და გაბედული, მკვირცხლი და სწრაფი, მოხერხებული და მოქნილი ადამიანების შეტევა-შერკინება. *ხორუმი* ღრმა ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი ცეკვაა. მისი წარმატება, სხვა ქართული მეომრული ცეკვების მსგავსად, აიხსნება იმით, რომ მკაფიო წარმოდგენას იძლევა უძველესი დროის ცეკვებზე.

ლილი გვარამაძე სწორად დაასკვნის, რომ ქართველი ხალხის მეომრული ცეკვები და თამაშობანი საქართველოს პოლიტიკური და ეკონომიური ვითარების ნაყოფია: *სწორედ ამ ისტორიული წინამძღვარებიდან მომდინარეობს ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და თამაშის გარკვეული სამხედრო ხასიათი*. საერთოდ ქართული ცეკვების, კერძოდ, *ხორუმის* მკაფიოდ გამოხატული მეომრული ხასიათი, მისი ფორმა და შინაარსი სავსებით შეესაბამებოდა ძველი საზოგადოების გარკვეულ პირობებს, ასახავდა იმ ვითარებას, რომელშიც უხდებოდა ცხოვრება ადამიანს.

*ხორუმის* სათავე შორეულ ისტორიულ წარსულში უნდა ვეძიოთ. ბოლო წლების არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ძეგლები, პროფესორ შალვა ამირანაშვილის მიერ ამ ძეგლების განმარტებანი ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ *ხორუმი* და *ფერხული* ქორეოგრაფიულად მაშინდელ საზოგადოებრივ ვითარებას გამოხატავდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ძველმა ქართველებმა თავიანთი საზოგადოებრივი ცხოვრება, უპირველესად, ცოცხალი პანტომიმური ხერხებით ასახეს და მხოლოდ ამის შემდეგ აღბეჭდეს თავიანთი თავი და თავიანთი დამოკიდებულება ცოცხალზე, ქვასა თუ ხეზე. საფიქრებელია, რომ ძველად ადამიანი საკუთარი ტანის მოძრაობით უფრო ადვილად წარმოსახავდა მტერთან შებმის სცენას, ვიდრე სახვითი საშუალებებით. აქედან ის დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ, რომ ცეკვის ხელოვნება უფრო ძველია, ვიდრე სახვითი ხელოვნება.

ის ფაქტი, რომ ცეკვის გამომხატველი სიტყვა *როკვა* პირველად მხოლოდ ბიბლიის V საუკუნის თარგმნშია ნახმარი, ხოლო იროდის მოცეკვავე ასულის გამოსახულებას უფრო გვიან, XI-XII სს. საფრესკო მხატვრობასა და სახარების მინიატურ-

რაში აისახა, ადასტურებს ცეკვის პირველადობას. როკვა, საკმაოდ გვიან ასახული ლიტერატურულ და მატერიალურ ძეგლებში, ბევრად ადრე ყოფილა ცნობილი ხორუმისა და ფერხულის სახით. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ცეკვა უძველეს დროში უმთავრესად მონადირე მამაკაცების საქმე იყო, უნდა ვიფიქროთ, რომ დიდი ხნით ადრე, მოცეკვავე სალომეას გამოსახვამდე, ალბათ, იქნებოდა მამაკაცების ცეკვის ამსახველი მატერიალური ძეგლებიც, რაც მეტწილად აღმოუჩენელია, ხოლო რაც არის, მათზე ნათლად ჩანს მოცეკვავე მამაკაცების გამოსახულებები. ამის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ, თუ XI-XII სს.-ის ცეკვები რელიგიურ-საკულტო ხასიათისაა, ძველი მონადირული ცეკვები, თუნდაც ისეთი, როგორც თრიალეთის თასზეა გამოსახული, წმინდა მეომრულ ნიშნებს ატარებს.

ქართული ხელოვნების უძველეს ნიმუშებზე ასახული ცეკვის კომპოზიციები ცხადყოფს, რომ ოქროსა ან ვერცხლზე, ქვასა ან ხეზე ამოკვეთილ ან გამოსახულ ქორეოგრაფიულ მოტივებს წინ უსწრებდა დახვეწილი ქორეოგრაფიული ხელოვნება, სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. ადამიანმა ჯერ გაიაზრა და სხეულით წარმოსახა ცეკვა, ხოლო შემდეგ აღბეჭდა იგი სხვადასხვა საგანზე სახვითი ხერხებით. ჯერ იყო ომი, შემდეგ კი ცეკვა – ომის სხვადასხვა სცენა: შთაბეჭდილება, რომელიც ველურზე მოახდინა ომში დაჭრილი ამხანაგის სიკვდილმა, ხოლო შემდეგ წარმოიშვა მისწრაფება, ცეკვით აღედგინა ეს ემოცია“ (გიორგი პლექხანოვი, თხზ. ტ.VXI წერილები უმისამართოდ. გვ. 58).

ამრიგად, ცეკვას უფრო შორეული წარსული აქვს, ვიდრე ცეკვის სიუჟეტის გადმომცემ სახვით ხელოვნებას. რაკი ეს ასეა, ქართული ხორუმისა და სხვა მეომრულ-მონადირული ცეკვების გენეზისის დასადგენად უნდა მოვიშველიოთ არქეოლოგიური განძიც, კერძოდ, თრიალეთის გათხრების დროს ნაპოვნი სარტყელი და ვერცხლის თასი, რომელთა ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით განხილვას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, როგორც ლილი გვარამაძის შრომაში, ისე შალვა ამირანაშვილისა და დიმიტრი ჯანელიძის გამოკვლევებში. აღნიშნული არქეოლოგიური ძეგლები ეკუთვნის ძვ.წ.-ის მეორე ათასწლეულს.

როგორც პროფესორი შალვა ამირანაშვილი აღწერს, ამ ნივთებზე გამოსახული ყოველი ფიგურა მოცეკვავის მოძრაობასა და პოზას გადმოგვცემს. ეს მეტად საგულისხმო ფაქტია. უნდა ვიფიქროთ, რომ აღნიშნული განძის გამკეთებელს, მით უფრო მის შემკვეთს ან შემძენს, არ შეეძლო არ ეზრუნა ისეთ ძვირადღირებულ ნივთზე, რომელზეც გამოსახული იქნებოდა იმ დროისათვის უაზრო ან, თუნდაც, საზოგადოებრივად უმნიშვნელო მოქმედება ან მოვლენა. ცეკვას დიდი ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული იმდროინდელ საზოგადოებაში. ძველი ადამიანი არ გამოსხატავდა ცეკვის ელემენტებს არც ძვირფას თასსა და არც სარტყელზე, იმ დროში ცეკვას რომ არა ჰქონოდა საზოგადოებრივად სასარგებლო, გამოყენებითი მნიშვნელობა. ხატავდნენ სწორედ იმ ცხოველს, რომელიც ადამიანის საარსებო წყაროს წარმოადგენდა. ერთი სიტყვით, ხალხი იმას ხატავდა, რაც მისი სულიერი და ფიზიკური არსებობისათვის საჭირო და აუცილებელი იყო. დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა ცეკვას ძველ საქართველოში, განსაკუთრებით სამხედრო ცეკვებს, რომელთა ილეთებში ჭარბობს არა აგრესიული, არამედ თავდაცვითი ბრძოლების გამომსახველი ქორეოგრაფიული სვლები და ქარგა.

ლილი გვარამაძის მიერ გარჩეული ორივე ნივთი, *ხორუმისა* და *ფერხულის* გამოსახულებით, მონუმობს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ცეკვას ყველა ტომისათვის, კერძოდ, ქართველებისათვის. როგორც ჩანს, *ხორუმი* თავისი პატრიოტული შინაარსით იმდენად მიმზიდველი თემა იყო ძველი დროის ოქრომჭედლის, კერამიკოსისა თუ მომხმარებლისათვის, რომ შემოქმედი ქართული ცეკვის ილეთებისა და ქორეოგრაფიული ნახაზის ცხოვლად აღსაბეჭდად არ ზოგავდა არც ენერგიას, არც დროს და არც ძვირფას მასალას, რათა მნახველს მისგან ცოცხალი ცეკვის შთაბეჭდილება მიეღო. ღრმა ემოციების გამომწვევია *ხორუმი* და *ფერხული*, *ბასტი* და *ლაზური*, *ფარცაკუკუ* და ქართველი ხალხის მიერ შორეულ წარსულში შექმნილი დახვეწილი, ჩვენს დრომდე უზადო ფორმით და შინაარსით მოტანილი ცეკვები.

პროფესორმა შალვა ამირანაშვილმა განიხილა პენტიუხოვის მიერ ნაპოვნი ძვ.წ. II საუკუნით დათარიღებული ბრინჯაოს ნივთები და დაადასტურა, რომ ზოგიერთი გამოსახულება ამ ნივთებზე მოცეკვავეს ჰგავს. მკვლევარი მართებულად დაასკვნის, რომ აქ ასახულია ჯგუფური *ფერხული* (საფერხულო ცეკვა). ეს ფიგურები გამოსატყვევებენ ფერხულ *საქმისა*ს მთავარ მონაწილეებს.

ლილი გვარამაძე, ქართული ქორეოგრაფიის სპეციფიკის თვალსაზრისით განიხილავს რა ამავე ფიგურებს, გამოთქვამს აზრს, რომ ბრინჯაოს ფიგურების „პირველი ნყვილი მოცეკვავე ასახავს *ხორუმის* ცეკვის ერთ-ერთ მომენტს, სახელდობრ, ნახევრად მჯდომ მდგომარეობაში გაშლას, ეს ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი მოძრაობაა თანამედროვე *ხორუმში*, ერთ-ერთი ფიგურა გარკვეულად გამოხატავს დაზვერვის იმ მომენტს, როცა წინამძღოლი მტერს უთვალთვალავს“.

ამასთან დაკავშირებით ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ ძველი სვანური ფერხული *საქმისა* (იგივე *მურყვამობა*), რომელიც, სერგი მაკალათიას გადმოცემით, ნაყოფიერების კულტისადმია მიძღვნილი და მხოლოდ ზამთარში სრულდება ასეთი სახით: რამდენიმე სოფლის მცხოვრებნი თოვლის კოშკს აშენებენ, რომელზედაც ნაძვს დგამენ. ნაძვზე ჰკიდებენ ძველ კალათს, ნაყოფიერების სიმბოლურ განსახიერებას. ზედვე ამაგრებენ ორ ხანჯალს, შემდეგ თოვლის კოშკზე შედგებიან და რელიგიურ-რიტუალურ ფერხულს უვლიან. მერე ძირს ჩამოდიან, ორ ჯგუფად გაიყოფიან და თოვლის კოშკს ორი მხრიდან მიანვებიან, საითაც კოშკი გადაინგრევა, კარგი მოსავალიც იმ მხარეს მოვა.

ლილი გვარამაძის დასკვნით, *საქმისა*სა და *ყენობა*ში ერთი და იგივე სარიტუალო ხერხებია გამოყენებული. იგი ეყრდნობა ივ. ჯავახიშვილის ავტორიტეტულ აზრს *საქმისა*სა და *ყენობის* ერთსახოვნობის შესახებ (ივ. ჯავახიშვილი. ქართული ერის ისტორია, წიგნი 1, გვ.66), რასაც იზიარებს დიმიტრი ჯანელიძეც (ქართული *თეატრის ხალხური საწყისები*, გვ.105). ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ცეკვის ტექნოლოგიის თვალსაზრისით *საქმისა*ს ახლოა *ყენობასთან* და შესამჩნევად შორდება *ხორუმს*, ამ ცეკვის დამახასიათებელ ილეთებს. პენტიუხოვის მიერ ნაპოვნი ბრინჯაოს ფიგურები კი გარკვევით გამოხატავს *ხორუმის ცეკვის ერთ-ერთ მომენტს*, *სახელდობრ*, *ნახევრადმჯდომ მდგომარეობაში გაშლას* და დაზვერვის ეპიზოდს, რაც სიუჟეტის მიხედვით ოდნავადაც არ შეესაბამება, არ უდგება *საქმისა*ს. ამიტომ მართებულად უნდა მივიჩნიოთ შალვა ამირანაშვილის აზრი, რომ ბრინჯაოს ფიგურებში მართლაც, *საქმე გვაქვს ჯგუფურ ცეკვა ფერხულთან*.



აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი უფრო ახლოა მეომრულ *ხორუმთან*, ვიდრე რელიგიურ-რიტუალურ *საქმისაღსთან*.

მაგრამ რა არის *ხორუმი*? ლილი გვარამაძის აზრით, გამოსარკვევია, თუ რა სახეობის ცეკვას მიეკუთვნება იგი – *მიმიკურს* თუ *ტანვარჯიშულს*, რადგან მასში გაერთიანებულია ორივეს ელემენტები. *ხორუმში*, მართლაც, შეერთებულია ტანვარჯიშული და რიტუალური ცეკვის ილეთები და შესტები. სწორედ ეს აძლევს ამ ცეკვას ღრმა შინაარსს და ფერადოვნებას. ამ ორი ელემენტის ბრწყინვალე შერწყმით *ხორუმმა* საუკუნეებს გაუძლო და ნაკლებად განიცადა საზოგადოებრივი განვითარებით გამოწვეული ცვლილებები, რამაც ზოგიერთ ცეკვას თავისი პირვანდელი სახე და მნიშვნელობა დაუკარგა. *ხორუმმა* თავისი სახე იმიტომ შეინარჩუნა, რომ მისი შინაარსი და ფორმა მუდამყამს ახლობელი და აქტუალური იყო ყველა ეპოქის ქართველისათვის.

*ხორუმი* კონტრასტებით აღსავსე, ღრმა დრამატიზმით გამსჭვალული მთელი სიმფონიაა – დაზვერვის, იერიშისა და გამარჯვების სიუჟეტური ცეკვა. მისი ლაიტ-მოტივი სამშობლოს სიყვარულია, რომელიც შეუპოვარი ბრძოლის და გამარჯვების რწმენით აღანთებს მნახველს. მეომარი-მზვერავი დიდი სიფრთხილით ათვალერებს ახლომახლო მიდამოებს, მიწაზე ყურს დაადებს და შორს ნაგულევი მტრის მოახლოებას ამონმებს. როცა დარწმუნდება, რომ მტერიც გაყურებულია და მზაკვრულ შემოტევას ამზადებს, თავისი რაზმის მეზრძოლებს ყრუდ დაუსტვენს და საიერიშოდ მოიხმობს.

მზვერავის მიმიკურ-ტანვარჯიშული სოლო ცეკვა მთავრდება. საიერიშოდ ამორჩეულ ადგილას თავს იყრიან – ვეფხვის ჩუმი ნახტომით შემოდიან და ერთმანეთს უხმოდ მიესალმებიან. მათ მოძრაობაში იგრძნობა, რომ ყოველ მათგანს ესმის, რატომ მოსულა აქ და ვის უნდა შეეზრძოლოს.

ხელმძღვანელის ნიშანზე ყველანი იქით გაიხედავენ, სადაც მტერი ეგულებათ, ყოველი მათგანი მზადაა, იერიშზე პირველი გადავიდეს. მერე მეზრძოლთა ერთი ნაწილი წრეს შეკრავს, დანარჩენებს (მახვილი თვალისა და სმენის მქონეთ) მხრებზე შეისვამს. ასე დაზვერავენ მტერს და კვლავ საბრძოლველად დაენწყობიან. ერთი მეორეს მკლავს და მუხლს უსინჯავს, გულადობასა და სიმტკიცეს მატებს. მალე ყველა მზადაა, წინამძღოლის პირველსავე დაძახილზე გრიგალივით წამოიჭრას და იერიში მიიტანოს ჩასაფრებულ მტერზე.

აი, აქ მთლიანად იქსოვება *ხორუმის* საცეკვაო ქარგა: სამხედრო და ტანვარჯიშული ხასიათის მოძრაობებით ერთიმეორეს ცვლის ბრძოლის დანყების, მტერთან ხელდახელ შებმის, მტრის განგმირვის გამომხატველი მიმიკურ-პლასტიკური შესტები და ილეთები. მონაწილენი მტრის მისაპარად მუხლებში იხრებიან, ჩაიჩოქებენ, შემდეგ წელში სწორდებიან, წინ წაიხრებიან, რათა მოკლე ხანჯლით მისწვდნენ და განგმირონ მოწინააღმდეგე. შეტევისას ხელიხელჩაკიდებული მიაბიჯებენ წინ, ხან მცირე ხნით უკან იხევენ, ოდნავ სულს მოითქვამენ და უფრო მეტი ძალღონით უტევენ მტერს.

მასობრივი შეტევა და იერიში გამარჯვების ყიჟინით მთავრდება. ყველას სახეზე სიხარულის ღიმილი გადაურბენს, მაგრამ სწორედ ამ დროს, ყველაზე დიდი ბედნიერებისა და ზეიმის წუთებში, მტრისაგან გამოსროლილი ისარი სასიკვდილოდ დაჭ-

რის წინამძღოლს. ეს ტრაგიკული ამბავი მონოლითურად კრავს მებრძოლებს, მაგრად ჩაჰკიდებენ ერთმანეთს ხელს, მხარს შეუდგამენ დაჭრილ მეგობარს და ამ ამბით დაღონებულს, მაგრამ გამარჯვების რწმენით ალგზნებულს, მიჰყავთ იგი, როგორც გმირი და სახელოვანი მებრძოლი. დაჭრილი წინამძღოლი კი ოდნავ არ იმჩნევს მოახლოებულ სიკვდილს, იღიმება, მაგრამ ეს უფრო მეგობრების დასამშვიდობებლად არის გამიზნული. ბოლოს ძალ-ღონეს კარგავს და ჰაერში აფრიალებს საკუთარ სისხლში შეღებულ წითელ ხელმანდილს, რომლითაც წელან ბრძოლისა და თავგანწირვისაკენ მოუწოდებდა თანამებრძოლებს. მეომრები მიდიან, თანდათან ღამის წყვდიადში ინთქმებიან, მაგრამ მათი ხმა მაყურებელს დიდხანს რჩება მესხიერებაში, როგორც იმედისა და გამარჯვების მაუწყებელი.

ასეთია *ხორუმის* შინაარსი, ასეთია მისი ფორმა. ამდენად, მართლაც ძნელია დადგინდეს, თუ რა სახის ილეთები ქარბობს მასში – მიმიკური თუ ტანვარჯიშული, მაგრამ, რამდენადაც მდიდარიც უნდა იყოს ერთითაც და მეორითაც, იგი მეტწილად უფრო ტანვარჯიშულია. ტანის პლასტიკამ და ტანვარჯიშის ილეთებმა იმდენად ღრმა შინაარსი მისცეს ხორუმს, რომ მას მიმიკური შესტების მიშველებაც დასჭირდა.

ლილი გვარამაძე გამოთქვამს ასეთ აზრს: „*ხორუმში* ისტორიულად ასიმილირებულია ტანვარჯიშული ცეკვის ელემენტები *თულო წრის* რიტუალურ ნიშნებთან. შესაძლოა, ძველ დროში *ხორუმსაც* ჰქონდა რიტუალური თვისებები, რადგან მეომრები მტერზე გასამარჯვებლად ლაშქრობის წინ ასრულებდნენ რიტუალურ ლოცვას“.

საკითხის ასეთი გადაწყვეტა მკითხველს საფუძველს აძლევს დაასკვნას, რომ *ხორუმი* უფრო რიტუალური და, მამასადამე, მიმიკური ცეკვაა, ვიდრე ტანვარჯიშული (ე.ი. მეომრული). ჩვენ ვლავარაკობთ, რომ მკითხველს აქვს საბაბი ასეთი კითხვა დასვას, თუმცა *ხორუმის* ცეკვის ტექნოლოგია, რომელიც ასე მართებულად გაიაზრა ავტორმა, ამტკიცებს იმას, რომ *ხორუმი* არაა რიტუალური ცეკვა. იგი იმ ტანვარჯიშული ილეთების ნაკრებია, რომელნიც უფრო მეომართა წვრთნას და საბრძოლო მომზადების პრაქტიკულ საქმეს ემსახურებოდა, ვიდრე ლოცვასა და ზენა ძალებისადმი ვედრებას. მართლაც, თუ დავუკვირდებით ცეკვის ნახაზს, ილეთების ფორმას, ტანის ნაირნაირ მოძრაობას, დავრწმუნდებით, რომ ცეკვა *ხორუმის* მამოძრავებელია ადამიანების სურვილი – გამოაწრთონ მეომართა რაზმი კონკრეტული საბრძოლო ვითარებისათვის. ხოლო ის ფაქტი, რომ *ხორუმი*, მართლაც, მდიდარია საკულტო ცეკვებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი მიმიკური შესტებით, მონიშნავს იმას, რომ მისი ცეკვითი ფორმა და შინაარსი ღრმადვებოდა მიმიკურ-თხრობითი მოძრაობებითაც, რათა ცეკვას მისცემოდა ადამიანებზე მეტი ზეგავლენის ძალა, გადაქცეულიყო იგი მასების მათორგანიზებელ საშუალებად. ომი წინ უძღოდა ცეკვას, ამ გარემოებამ განსაზღვრა მისი შინაარსი და ფორმა, – აღნიშნავდა გიორგი პლენხანოვი.

*ხორუმიც* მეომრული ცეკვაა, მისი ფორმა და შინაარსიც გაპირობებულია თავდაცვითი ბრძოლის საჭიროებით. საეჭვოა, რომ ხალხს, რომელსაც ღრმად სჯეროდა თავისი ფიზიკური და სულიერი ძალისა, რომელიც ჰუმანური მიზნებით იყო გატაცებული, თავისუფლებისთვის მებრძოლთ თავისი ეროვნულ-პატრიოტული ცეკვა პასიურ რელიგიურ მოტივებზე აეგო. უფრო მართებული იქნება თუ ვიტყვით,

რომ *ხორუმი*, როგორც ტანვარჯიშული ხასიათის ცეკვა, შეიცავდა რიტუალური ცეკვის ელემენტებსაც, მაგრამ მოცეკვავენი იმდენად აქტიურ ფორმას აძლევდნენ მათ, რომ ხორუმში შეტანილი რიტუალური ელემენტები სავსებით კარგავდა ლოცვა-ვედრების ხასიათს და მთლიანად *ხორუმი* ჟღერდა, როგორც დრამატიზმით აღსავსე გმირული ქორეოგრაფიული პოემა.

ასეთივე შინაარსისაა მეომრულ-მონადირული წარმოშობის სხვა ცეკვებიც, კერძოდ, *ფერხული*. უფრო გვიან *ფერხულმა* შრომის პროცესის გამომხატველი ცეკვის ხასიათი მიიღო, მაგრამ სანამ ადამიანები ნადირობასა და მტერთან შებმას თავიანთი არსებობისათვის აუცილებელ შრომის პროცესად თვლიდნენ, *ფერხული* მეომრულ-მონადირულ ხასიათს არ კარგავდა.

ლილი გვარამაძე მრავალმხრივ და საფუძვლიანად არჩევს ქართულ მასობრივ ცეკვა როკვას. როკვა *ფერხულის* ერთ-ერთი ფორმაა, რომელსაც, ალბათ, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხალხის ყოფაში. *ფერხულს* როკვავდნენ იმ მიზნით, რომ გამოეკლინათ თავიანთი დამოკიდებულება მტრებისადმი, წინააღმდეგობა გაენიათ მათი თავდასხმებისათვის. თუ სწორია დებულება, რომ ცეკვა საერთოდ მონადირეთა განაფვა-დაოსტატების საჭიროებამ წარმოშვა, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ *ფერხულიც*, უპირველეს ყოვლისა, წმინდა სამხედრო-უტილიტარულმა საჭიროებამ წარმოშვა. *ფერხული*, ისევე როგორც მისი წინამორბედი *ხორუმი*, ტანვარჯიშული და სამხედრო ილეთებისაგან შედგება. *ფერხულშიც* აკეთებენ *წრემხარულს*, აქაც მოცეკვავეების ერთი ჯგუფი მეორეს ისვამს მხრებზე და თვალთვალისას აქაც იმპროვიზაციაა – თითქოს ორსართულიანი ან სამსართულიანი *ფერხულის* მონაწილენი მაღალ ხეზე ასულან და მტერს იქიდან ზვერავენ. როცა მოცეკვავეები ქმნიან ერთიმეორეზე შემდგარ ორ ან სამსართულა მოტრიალე წრეს, უეჭველად იმ ნუთში წარმოიდგენენ მრგვალი ფორმის მაღალ ციხე-კოშკს, რომელსაც საგუშაგოდ ან შორ მანძილზე მტრის დასაზვერავად იყენებდნენ. საფიქრებელია, რომ ყველაზე მაღლა მდგარი მოცეკვავენი თავიანთ თავს ციხე-კოშკში მყოფ მეზრძოლებად წარმოსახავდნენ. შესაძლოა, სამსართულა *ფერხული* თვით ციხე-კოშკის იერიშის იდეასაც გამოხატავს, რადგან ციხეებზე საიერიშოდ მოსულნი ხშირად ერთმანეთის მხარზე დგებოდნენ, რომ ქონგურებისათვის ხელი ჩაეველოთ და კოშკში შეჭრილიყვნენ. ყოველ შემთხვევაში, სამსართულა *ფერხული*, როცა პირველ წყებას მხრებზე მეომართა ორი წყება აზის, ვერ შექმნიდა საზეიმო განწყობილებას. წარმოუდგენელია იზეიმოს იმ ადამიანმა, რომელიც სხვის მხრებზე ზის, მით უფრო იმან, ვისაც ადამიანთა ერთი კი არა, ორი წყება უზნექს ქედს.

*სამსართულა ფერხული* რომ დაზვერვის მომენტს გადმოსცემს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მონადირე-მეომრებისათვის მოუხერხებელია ერთიმეორის მხრებზე შედგნენ და წონასწორობის დაუკარგავად იზრძოლონ. ასეთი მდგომარეობა გამოსაყენებელია მხოლოდ დასაზვერავად. *ხორუმისა* და *ფერხულის* მონაწილენი მხოლოდ მაშინ მართავდნენ *სამსართულას* ან *ზემყრელოს*, როცა დაზვერავდნენ, ძირს ჩამოვიდოდნენ და ხელჩაკიდებულ ცეკვას, ე.ი. ხელჩართული ბრძოლის სურათს, განასახიერებდნენ.

არის *ფერხულის* ისეთი ვარიანტიც, როცა ცეკვა *სამსართულათი* მთავრდება. ეს იმ მომენტს უნდა გამოხატავდეს, როცა მოცეკვავე-მეომრებმა მტრის ციხეზე

იერიში მიიტანეს და მონინაალმდეგის თავზე გამარჯვების დროშა ააფრიალეს (ასეთი სცენა შექმნა ვახტანგ ჭაბუკიანმა ოპერაში *ამბავი ტარიელისა*). ესეც იმას მონიშნავს, რომ *ფერხული*, უპირველეს ყოვლისა, მონადირული წარმოშობისა იყო, რომელმაც შემდეგ მეომრული-პატრიოტული ხასიათი მიიღო.

დადასტურებულია, რომ *ფერხულს* რიტუალურ-სანესჩვეულებო, კერძოდ, ტოტემური ცეკვის ხასიათიც ჰქონდა. ამასთან ერთად ისიც საფიქრებელია, რომ ვიდრე იგი რელიგიურ-საცეკვაო და ტოტემური ხასიათის ცეკვა გახდებოდა, *ფერხული* მონადირულ-სამხედრო და პატრიოტული მნიშვნელობისა იყო. ამ დასკვნამდე მივყავართ იმ ფაქტს, რომ *ფერხული* სრულდებოდა წრიულად, ზოგჯერ იკვრებოდა ორი წრე, რომლებიც ერთი მეორის სანინაალმდეგო მიმართულებით მოძრაობდა, ხოლო შუაგულში მხრებზე შემსხდარ მეომართა წრე ტრიალებდა. ცეკვის ასეთი მუსიკალურ-რიტმული ნახაზიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ორივე წრე წარმოადგენდა მონადირეთა მთელი მასის ორგანიზებულ იერიშს, ორი წრის სახით ისინი ალყას არტყამდნენ მთელ სანადირო ტერიტორიას. შიგნითა წრეში ერეკებოდნენ ნადირს, სწორედ ისე, როგორც ეს აღწერილი აქვს მოგზაურ-ეთნოგრაფ დოჯს, რომლის დაკვირვებიდანაც ჩანს, რომ პირველყოფილი ადამიანები კოლექტიურად გადიოდნენ სანადიროდ, ალყის შემოსარტყმელად რამდენიმე წრეს აკეთებდნენ და წრეში მოქცეულ ნადირს მეთოდურად ავიწროებდნენ, სწორედ ისე, როგორც ამას ჩვენი დროის მონადირენიც ჩადიან.

ეს მოსაზრება არ გამორიცხავს ლილი გვარამაძის ვარაუდს იმის შესახებ, რომ *ფერხულის* წრიული ხასიათი სიმბოლიურად გამოხატავდა მზისა და მთვარის ბრუნვას, მას ასრულებდნენ ღმერთების გამოსახულების წინაშე თაყვანისცემის ნიშნად. ცხადია, მეურნეობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ხალხი მზის და მთვარის ძლიერ გავლენას განიცდიდა, მაგრამ ამგვარ სოლარულ თეორიას, რომელიც მინათმოქმედების განვითარებამ წარმოშვა, წინ უსწრებდა ეპოქები, როცა ადამიანები არ იცნობდნენ სოფლის მეურნეობას, როცა მათი საარსებო საქმიანობა ნადირობა და ომი იყო. იმ ვითარებაში არ შეიძლებოდა *ფერხულს* რიტუალურ-რელიგიური ხასიათი ჰქონოდა, მას უფრო მოგვიანო ეპოქებში უნდა მისცემოდა ასეთი ხასიათი. მანამდე კი, ალბათ, იგი უფრო გამოყენებითი მონადირულ-ტანვარჯიშული ცეკვის ხასიათს ატარებდა. ამით აიხსნება, რომ დღემდე შემორჩენილი *ფერხულის* ნაირსახეობაში რელიგიური კულტის ცეკვასთან ერთად მეომრულ-პატრიოტული ცეკვაც გვხვდება, რაც ასე დამაჯერებლად არის განხილული ლილი გვარამაძის ამ შრომაში.

ქართველ ხალხს მდიდარი ქორეოგრაფიული საუნჯე აქვს, მაგრამ დღემდე მაინც არ გაგვანჩნდა ისეთი მეცნიერული შრომა, რომელშიც ღრმად იქნებოდა გაშუქებული ხალხური ცეკვების გენეზისისა და განვითარების საკითხები. ეს, რასაკვირველია, უკან ეწეოდა ჩვენი ცეკვების ფართო პოპულარიზაციის საქმეს. ლილი გვარამაძის წიგნი პირველი სერიოზული ნაშრომია ქართულ, და არა მარტო ქართულ ენაზე, რომელიც ამ ნაკლს ავსებს. მასში მოცემულია ქართული ხალხური ცეკვების მეცნიერული ანალიზი, გადმოცემულია მრავალრიცხოვანი ცეკვის ტექნოლოგია. ამ შრომაში არ არის მნიგნობრის მშრალი ანალიზი, რომელშიც მკითხველი სუსტად იგრძნობდა ცეკვის სუნთქვას. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ლილი გვარა-



მაძე თვითონ არის სახელგანთქმული მოცეკვავე, რომელმაც არაერთი ბრწყინვალე ქორეოგრაფიული სახე შექმნა ქართულ, რუსულ და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა საბალეტო სპექტაკლებში, ამიტომ მის მიერ მეცნიერულად განხილულ ყოველ ცეკვაში ადვილად იგრძნობა ცეკვის რიტმი, მელოდიური ხაზი, ილეთების სიმდიდრე და მხატვრული ფორმის სიფაქიზე. წიგნის ღირსება კიდევ ის არის, რომ მასში თავმოყრილია მრავალი უძველესი და, სამწუხაროდ, ამჟამად დაუმსახურებლად მივიწყებული ცეკვა.

მკითხველი ინტერესით შეხვდება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული საწყისების გამომზეურებისა და სისტემაში მოყვანის ამ პირველ სერიოზულ წამოწყებას, რომელსაც, თქმა არ უნდა, ხვალ უფრო მეტი მხარმომცემი და მზრუნველი გამოუჩნდება. ქართველი მეცნიერები მეტს იღონებენ იმისათვის, რომ ცეკვის ნიმუშებიც ისევე მოვიშველიოთ ჩვენი ხალხის მდიდარი კულტურული წარსულის შესასწავლად, როგორც ლიტერატურისა და ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და საგალობლების მრავლისმთქმელი და მრავლის ამხსნელი ძეგლები.

რიტუალური ცეკვები, ხალხური ასპარეზობანი, სატრფიალო და საყოფაცხოვრებო, სამხედრო და შრომითი ხასიათის ცეკვები, – აი, ლილი გვარამაძის მეცნიერულ-კვლევითი პალიტრა, რომელზეც აისახა უაღრესად მრავალილეთური და ფერადოვანი, ქორეოგრაფიული პოლიფონიურობით შეწყობილი *ფერხული* და *ხორუმი*, *სამაია* და *დავლური*, *ფარცაკუკუ*, *ცერული* და სხვა მრავალი ხატოვანი და აზრით სავსე ცეკვა: ცეკვა ბრძოლაზე, რათა ხალხს ეროვნული არსებობა შეენარჩუნებინა; ცეკვა შრომაზე, რომ მას კეთილდღეობა მოეპოვებინა; ცეკვა ძმობასა და ჰუმანიზმზე; ცეკვა მშვიდობასა და ბედნიერებაზე. ვკითხულობთ ამ შრომას და კმაყოფილებით ქედს ვიხრით შრომისმოყვარე ხალხის წინაშე, რადგან მისი ცეკვების რიტმში შემოსეული მტრების დასახვედრად ამდგარ თავისუფლებისმოყვარე ადამიანების შეძახილები ისმის და არა იმის ყიჟინა, რომ სხვას კარზე მიუხტეს. ვკითხულობთ წიგნის სტრიქონებს და ვამაყობთ, რომ ჩვენი ხალხი შრომობდა, რათა ქვეყანაში ბარაქა დატრიალებულიყო, სიკეთეს წელი გაემართა და ბოროტება პირქვე დამხოვნილიყო.

ამიტომ არის, რომ ლილი გვარამაძემაც ასეთი სიყვარულით მონახა ძველ ქართულ ხალხურ ცეკვაში მადლიანი მარცვალი, რომელიც დღესაც ასე კარგად ხარობს და ყვავის.

ვინც წყალს სვამს, მან სათავეზეც უნდა იზრუნოს – აი, რას გვახსენებს ლილი გვარამაძის ეს საინტერესო მეცნიერული შრომა.

**ოთარ ეგაძე**

ქ.თბილისი. 21 დეკემბერი. 1956წ.

## რეცენზია

### ქართული საცემვაო ფოლკლორი

#### (ჩამოყალიბება და განვითარება)

საცეკვაო ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესის კვლევას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კონკრეტული ერის კულტურის ისტორიაში. ცეკვა ერის სულიერი ცხოვრების განუყოფელი და მნიშვნელოვანი ნაწილია. ქართულმა საცეკვაო ფოლკლორმა – ქართული კულტურის უძველესმა სფერომ – საპატიო როლი შეასრულა ჩვენი წინაპრების მხატვრული შემოქმედების ჩამოყალიბებაში. თავიდან იყო სიტყვის, მუსიკისა და სანახაობის სინთეზი, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ქართული ხალხური ხელოვნების ყველა დარგს, მათ შორის მდიდარ, მრავალფეროვან ქორეოგრაფიას.

მრავალსაუკუნოვანმა ქართულმა ხალხურმა ცეკვამ განვითარების ძნელი, საინტერესო გზა განვლო და ჩვენამდე დასრულებული, ბოლომდე ჩამოყალიბებული ფორმით მოაღწია. ქართული ხალხური ცეკვის მრავალფეროვნება, შინაარსობრივი სიმდიდრე, შესრულების ოსტატობა და ღრმა ემოციურობა განსაკუთრებით მკაფიოდ ბოლო წლებში გამოჩნდა. გამორჩეული მაღალმხატვრულობის გამო, ქართულმა საცეკვაო ფოლკლორმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა.

ქართული ხალხური ცეკვა იმითაც იქცევა ყურადღებას, რომ მის საფუძველზე წარმოიშვა და განვითარდა ნაციონალური პროფესიული ქორეოგრაფიული ხელოვნება – ქართული ბალეტი.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მსოფლიო არენაზე გასვლამ დიდი ინტერესი გამოიწვია. ფართო საზოგადოების მიერ მისმა აღიარებამ სტიმული მისცა ამ ფენომენის სამეცნიერო კვლევას.

ამ კეთილშობილურ მიზანს უკავშირდება ელენე ლევანის ასული გვარამაძის მიერ წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი თემაზე: *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი (ჩამოყალიბება და განვითარება)*. აღსანიშნავია, რომ ეს კაპიტალური ნაშრომი, რომელიც თვითმყოფადი ქართული ცეკვის სათავეებისა და განვითარების ეტაპებს, მისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს ეძღვნება, ამ სფეროში პირველი ნამუშევარია. ამდენად, ამ საპატიო მისიის პიონერობა ხვდა წილად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორს, გამოჩენილ ქართველ ბალერინას ელენე გვარამაძეს, რომელსაც დიდი დამსახურება აქვს ქართული საბალეტო ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში.

ქართველ მოცეკვავე ქალებს შორის ელენე გვარამაძემ პირველმა შეაღო ოპერისა და ბალეტის თეატრის კარი და დიდი ხნის განმავლობაში საბალეტო დასის წამყვან ძალას წარმოადგენდა. მან, როგორც დიდი ნიჭით დაჯილდოებულმა მოცეკვავემ, მრავალი შესანიშნავი მხატვრული სახე შექმნა როგორც რუსულ, ისე დასავლეთევროპულ საბალეტო სპექტაკლებში. წლების განმავლობაში თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრის

სცენაზე გამოსვლისას მან დაუფინყარი შთაბეჭდილება მოახდინა საბალეტო პარტიების ბრწყინვალე შესრულებით.

შემოქმედებითი საქმიანობის პარალელურად ელენე გვარამაძე, ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესანიშნავი მცოდნე, თავისი საქმის სპეციალისტი და ჩინებული პროფესიონალი, სისტემატურად უწევს კონსულტაციას ცეკვის თვითმოქმედ წრეებსა და ანსამბლებს. ხელს უწყობს მხატვრული გემოვნების განვითარებას, ეხმარება მათ რეპერტუარის შერჩევასა და დახვეწაში, ტექნიკურად რთული და მრავალფეროვანი მოძრაობების ათვისებაში.

ასევე აღსანიშნავია დისერტანტის ნაყოფიერი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა – ახალგაზრდა ნიჭიერი ქართველი მოცეკვავეების აღზრდა და მომზადება, მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური დათვალიერებების ორგანიზება და ჩატარება. ყოველივე ეს ელენე გვარამაძის დიდ ავტორიტეტზე და ქართული კულტურის ამ მნიშვნელოვან სფეროში მის კეთილშობილურ საქმიანობაზე მეტყველებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას ის გარემოება იქცევს, რომ სარეცენზიოდ წარმოდგენილი ნაშრომის ავტორი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სათავეებისა და განვითარების ეტაპების არა მხოლოდ პირველი მკვლევარია, არამედ პირველი ქართველი პროფესიონალი მოცეკვავე ქალი და ქართული ნაციონალური საბალეტო ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

თვითმყოფადი ქართული ცეკვის ზედმიწევნით პრაქტიკული და თეორიული შესწავლა, მისი ისტორიულ ქრილში განხილვა, ღრმა და ყოველმხრივი ანალიზი საფუძველია ელენე გვარამაძის მონოგრაფიული ნაშრომისა, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლადაა წარმოდგენილი.

ნაშრომში უძველესი წყაროებია გამოყენებული (როგორც წერილობითი, ისე ბეჭდური), ისტორიული და მხატვრული ლიტერატურა, ხალხური პოეზია, მუსიკალური ფოლკლორის საცეკვაო ნიმუშები, ეთნოგრაფიული მასალები.

იმის გათვალისწინებით, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფია აქამდე არ გამხდარა მეცნიერული კვლევის საგანი, ამკარაა, თუ რა სირთულეებს წააწყდა დისერტანტი მუშაობის პროცესში. ელენე გვარამაძემ, როგორც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის პირველმა მკვლევარმა, უზარმაზარი წინასწარი შრომა განია, მისხალ-მისხალ შეაგროვა მასალა, რომელიც ქართულ, რუსულ და უცხოურ ენებზე გამომავალ მრავალრიცხოვან კრებულში, ჟურნალსა და გაზეთში სტატიების სახითაა გაბნეული. მან შეკრიბა, გააანალიზა და სისტემაში მოიყვანა უამრავი დღემდე უცნობი მონაცემი, რაც ნაშრომს განსაკუთრებით ფასეულს ხდის. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ, ქართული ხალხური ცეკვების უძველეს ფორმებთან ერთად, ავტორი მკითხველს თანამედროვე ცეკვებსაც აცნობს.

სადისერტაციო ნაშრომი (435 გვერდი) სტრუქტურულად შედგება ვრცელი შესავლის, ოთხი თავისა და მოკლე დასკვნისაგან. გარდა ამისა, ყოველი თავი სრულდება დასკვნებით, რომლებშიც ავტორი აჯამებს მოცემულ დებულებებს. დისერტაციის პირველი გვერდებიდანვე იგრძნობა სერიოზული და ფრთხილი მიდგომა დასმული ამოცანისადმი, ამა თუ იმ საკითხის გაშუქებისას უზარმაზარი და საკმაოდ ფასეული მასალის მართებული გამოყენება. შესავალში ელენე გვარამაძე, როგორც ქორეოგრაფი, საბალეტო ნაწარმოების უვერტიურის მსგავსად და ხატად,

ნაშრომის მოკლე შინაარსს იძლევა. აქ მკითხველი ზოგადად ეცნობა ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარსულს იმ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ფორმაციებთან უწყვეტ კავშირში, რომელთა წიაღშიც ჩაისახა და განვითარდა იგი.

აქვეა ხაზგასმული ცეკვის მათგანიზებული როლი შრომის პროცესში, მისი განუყოფლობა ადამიანის ყოველდღიურ ყოფასთან (ნადირობა, მიწათმოქმედება, წარმართული რიტუალები, რელიგიური დღესასწაულები, სახალხო სანახაობები). იმ შორეულ დროს ცეკვა, უფრო სწორად რიტმული მოძრაობა, სრულდებოდა არა გართობის მიზნით, არამედ როგორც პრაქტიკული აუცილებლობა.

შესავალში დანვრილებითაა წარმოდგენილი მრავალსაუკუნოვანი ქართული ქორეოგრაფიის განვითარების გზა. XIX საუკუნის დასაწყისში ქართული საცეკვაო ხელოვნების დაცემა შეინიშნება, რაც ევროპული ცეკვების პოპულარიზაციამ გამოიწვია. 80-90-იან წლებში იწყება მისი აღორძინება, რასაც ხელი გამოჩენილმა ქართველმა მოცეკვავეებმა შეუწყეს (მათ შორის დასახელებულია ჩვენი ორი სახელგანთქმული მწერალი – ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ალექსანდრე ყაზბეგი). ქართული საცეკვაო ხელოვნება მხოლოდ XX საუკუნეში აყვავდა.

პირველ თავში ავტორი, ვიდრე მკითხველს ცალკეული ცეკვის შინაარსსა და თავისებურებას გააცნობს, ქართული ქორეოგრაფიის გენეზისის პრობლემას ეხება (ძვ.წ.-ის II ათასწლეულის ვერცხლის თასი და ძვ.წ.-ის I ათასწლეულის ბრინჯაოს ქამარი). ავტორი საყურადღებო დასკვნებამდე მიდის. ის ვარაუდობს, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უძველესი ფორმა მონადირის რიტუალური როკვა შეიძლება ყოფილიყო მისთვის დამახასიათებელი პრიმიტიული ტექნოლოგიით – ნაბიჯით წრიული მოძრაობა მარცხნიდან მარჯვნივ (იხ. თასის ზედა ფრიზი) და მარჯვნიდან მარცხნივ (იხ. თასის ქვედა ფრიზი). თუ გავითვალისწინებთ, რომ ღვთაებათა პანთეონში ნაყოფიერებისა და ნადირობის მფარველის როლი მთვარეს მიენერება, დისერტანტის დებულება საფუძველს მოკლებული არ არის. ამავე თავში ავტორი ყურადღებას ორ უძველეს ცეკვაზე – *შუშპარსა* და *ლამპრობაზე* – ამახვილებს და მათ ფუნქციას, ხასიათსა და შესრულების ადგილს განსაზღვრავს. ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროები საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ *შუშპარი* და *ლამპრობა* ასევე მთვარის კულტს უკავშირდებოდა.

ძალიან საინტერესოა პირველი თავის მეორე ქვეთავი, რომელშიც უძველესი სამიწათმოქმედო *ფერხულები*ა განხილული და მათი უმრავლესობა ფართო აუდიტორიისათვის უცნობია. ეს *ფერხულები* მივიწყებულია – ისინი იშვიათად სრულდება სახალხო დღესასწაულების დროს, ხოლო ჩვენი ქორეოგრაფები არ ირჯებიან მათ აღსადგენად. ასეთი *ფერხულების* რიცხვს განეკუთვნება: *ფერხული-ოსხაპუე*, *ადრეკილაჲ*, *მელია-ტელეფია*, *საქმისაჲ*, *ზემყრელო* და სხვა.

ამავე თავში ჩვენს უძველეს რიტუალებს ვეცნობით, რომლებმაც ხელი შეუწყო ცეკვის სხვადასხვა ფორმის გაჩენას.

პირველ თავს ლოგიკურად აგრძელებს ორი მომდევნო თავი, რომლებშიც კაცთა და ქალთა ცეკვებია განხილული. მეორე თავს, რომელიც მამაკაცთა ცეკვებს ეძღვნება, წინ უძღვის ცეკვების ზოგადი დახასიათება. სრულიად მართებულია ავტორის დასკვნა, რომ ქართველი ერის ისტორიული ბედი დიდწილად განსაზღვრავდა ვაჟთა ქორეოგრაფიის ხასიათსა და ფორმას. სწორედ ისტორიული პირობებით შე-



იძლება აიხსნას ვაჟთა ზოგიერთი ცეკვის შესრულების დინამიკურობა და სამხედრო-სპორტული ხასიათი.

თხრობის მკაფიოობისათვის ავტორმა მიზანშეწონილად ჩათვალა მეორე თავის მასალის სამ ნაწილად დაყოფა: 1. მამაკაცთა უძველესი ცეკვები და მუშაობა; 2. საცხენოსნო სპორტი, სპორტული თამაშები; 3. მამაკაცთა თანამედროვე ცეკვები.

ამრიგად, მკითხველს მკაფიო წარმოდგენა ექმნება ვაჟთა ქართული ქორეოგრაფიის მრავალფეროვნებაზე, მის განმასხვავებელ თავისებურებებზე, შინაარსის სიმდიდრესა და მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკაზე. განხილული ოცდახუთი ცეკვისგან მკითხველისათვის მრავალი პირველად სწორედ წარმოდგენილი ნაშრომიდან გახდება ცნობილი. ეს ცეკვებია: *ბასტი, ქოჩა, ფუნდრუკი, მეგრული ხინთქირია, აჭარული ყოლსარმა, აფხაზური ჯირითი*; თამაშები: *მუშაობა – ძალზე პოპულარული სანახაობა ძველ საქართველოში – და სპორტის სხვადასხვა სახეობა: რადრაბაგანი, მკერდაობა, ლახტისცემა...* გარდა ამისა, ნაშრომში დეტალურადაა გაანალიზებული ცნობილი ცეკვების, – *ხორუმის, მთიულურის, ხანჯლურის, ცერულის* – ხასიათი და შინაარსი, ასევე სპორტული თამაშები: *ჩოგანბურთი, ისინდი, ყაბახობა...* მიუხედავად დასახელებული ცეკვა-თამაშების პოპულარობისა, მკითხველი მათთან დაკავშირებულ მრავალ ახალ ცნობას გაიგებს.

ასეთივე ინტერესით იკითხება დისერტაციის მესამე თავი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მასში მოთხრობილია ქალთა ცეკვების შესახებ, რომლებიც თავისი შინაარსით, სტილითა და შესრულების თავისებურებით ძალიან განსხვავდება მამაკაცთა ცეკვებისაგან.

მოცემულ თავში დანვრილებითაა განხილული ცალკეული ცეკვა. მიუხედავად განსხვავებული შინაარსისა, ზოგადად, ქალთა ცეკვები გამორჩეულია სირბილითა და პლასტიურობით. ქალთა ცეკვის ეს მახასიათებელი შორეულ საუკუნეებში ჩაკარგულ რიტუალებში უნდა ჩასახულიყო. მესამე თავის დიდი ღირსება ისიცაა, რომ მკითხველს შეუძლია ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ უძველეს რიტუალურ ქალთა ცეკვებს გაეცნოს, თუნდაც *ლაზარობას, ბატონებოს* და სხვა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქალთა ფრესკული გამოსახულებების პლასტიურობა, ასევე ცეკვების – *საფანას, სამიას, გოგმანის, შაბაშისა* და სხათა წარმოშობის ანალიზი.

ნაშრომის ბოლო თავში ავტორი, ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, განიხილავს სიტყვების – *სახიობის, როკვისა და მუშპარის* – შინაარსსა და მნიშვნელობას. შემდეგ გადადის საყოველთაოდ ცნობილ ჯგუფურ და წყვილთა ცეკვების ნიმუშების განხილვაზე. განსაკუთრებულ ყურადღებასა და ადგილს უთმობს ქართული ქორეოგრაფიის გვირგვინს, რომანტიკულ ცეკვა *ქართულს*. ავტორი ამას აკეთებს იმის გამო კი არა, რომ ცეკვა *ქართული* განსაკუთრებული შინაარსითა და შესრულების ფორმით გამოირჩევა, არამედ დიდი ხნის განმავლობაში ცეკვა *ქართული* ცნობილი იყო სახელწოდებით *ლეკური*, რაც იმის თქმის საფუძველს იძლეოდა, რომ ის ლეკებისგანაა ნასესხები. ავტორმა უზარმაზარი მასალა შეაგროვა იმის დასამტკიცებლად, რომ აღნიშნულ ცეკვას *ქართული* უნდა ეწოდოს. *ქართული* თვითმყოფადი, ორიგინალური ცეკვაა, რომელიც უძველეს დროში ჩაისახა, და თავისი შინაარსითა და ფორმით არსებითად განსხვავდება ლეკთა ცეკვებისაგან. მარ-

თალია, ამ საკითხის შესწავლა სცდება წარმოდგენილი დისერტაციის ფარგლებს, მაგრამ ელენე გვარამაძემ, როგორც ქართული ხალხური კულტურის პატრიოტმა, ის განხილვის საგნად აქცია.

ამრიგად, ხანგრძლივი შემოქმედებითი საქმიანობისა და თანმიმდევრული დეტალური ანალიზის შედეგად, დისენტანტმა შეძლო სრულყოფილად ეჩვენებინა უმდიდრესი ქართული მასალა. ელენე გვარამაძემ გამოავლინა უძველესი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თვითმყოფადობა და მრავალფეროვანი შინაარსი, რამაც დიდი როლი შეასრულა ხალხის სოციალურ ცხოვრებაში და ჩვენამდე განვითარებული, ჩამოყალიბებული, დასრულებული ფორმით მოაღწია.

დისერტაცია თხრობის დამაჯერებლობითა და სიმარტივით გამოირჩევა. ავტორმა შეძლო გამოეკვეტა ძირითადი, მნიშვნელოვანი ასპექტები, გადმოეცა ცეკვის იდეური და ემოციური არსი, მისი თავისებურებები. ამიტომ ნაშრომს ინტერესით წაიკითხავს ყველა, ვისთვისაც ძვირფასია მშობლიური კულტურა, ხალხური შემოქმედება, ხალხური ცეკვა.

ყურადღებას იქცევს დისერტაციაში წარმოდგენილი კარგად შერჩეული ფოტომასალა და ილუსტრაციები.

ასევე ნაშრომის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს გამოყენებული სპეციალური და მომიჯნავე ლიტერატურის 35-გვერდიანი სიაც.

მთლიანობაში, წარმოდგენილი ნაშრომი, რომელიც ქართული საცეკვაო ხელოვნების მნიშვნელოვან პრობლემებს აშუქებს, საგნის ღრმა ცოდნით, კარგი სალიტერატურო ენითაა დაწერილი და მაღალ შეფასებას იმსახურებს.

ზემოთქმულის გამო, ვშუამდგომლობ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს წინაშე, რათა ელენე გვარამაძეს სადისერტაციო ნაშრომისათვის ქართული საცეკვაო ფოლკლორი (ჩამოყალიბება და განვითარება) მიენიჭოს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი.

**გრიგოლ ჩხიკვაძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

## 1985 წლის რუსული გამოცემის რეცენზია

ვწერ ამ რეცენზიას და როგორ არა ვთქვა, რომ ამ შრომის ავტორი ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის დამამშვენებელი სოლისტი, სახალხო არტისტი ლილი გვარამაძე, 30-40-იან წლებში მაცურებელს ხიბლავდა და ახარებდა ფასკუნჯის (პუნის *კუზიანი კვიცი*), ტაო ხოას (გლიერის *ნითელი ყაყაჩო*), ოდეტა-ოდელიას (ჩაიკოვსკის *გედების ტბა*), დულცინეას (მინკუსის *დონ-კიხოტი*), მარიას (ასაფიევის *ბაღჩისარაიას შადრევანი*), ესმერალდას (პუნის *ესმერალდა*), სილფიდის (*შოპენიანა*), იდორას (თაქთაქიშვილის *მალთაყვა*) საბალეტო პარტიებით. ეს სცენური სახეები გამოირჩეოდა ცეკვის უზადო ტექნიკის, დრამატული განსახიერებისა და პლასტიკური გამომსახველობის ჰარმონიული მთლიანობით. ლილი გვარამაძის ცეკვა *ქართული* ქართველი ქალის ეროვნულ ღირსებასა და მშვენიერებას ასურათხატებდა. თითქოს ეს არ კმაროდეს ერთი ადამიანის სახელად და დიდებად და ლილი გვარამაძემ თავს იდვა ქართული ბალეტმცოდნეობის ფუძემდებლობა და ის დღეს მთელ საბჭოთა კავშირშია აღიარებული როგორც ამ დარგის ცნობილი და დიდებული სპეციალისტი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. ლილი გვარამაძემ საფუძველი ჩაუყარა და გზა გაუკვალა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესწავლას (ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, 1957), 1981 წელს კი ვრცელი ნარკვევი ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის სპეციალურ ტომში. ლილი გვარამაძემ პირველმა სცადა ნათლად და სახიერად გამოეკვეთა ქართული ხალხური ცეკვის ეროვნული თვითმყოფადი ბუნება და მისი თავისებურება (*ქართული ხალხური ცეკვის ზოგიერთ სპეციფიკური თავისებურების შესახებ*. რუსულ ენაზე, მოსკოვი, 1964); ლილი გვარამაძე ქართული ხალხური ცეკვის დამახინჯების წინააღმდეგ იბრძვის (მის პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად, მხედველობაში მაქვს წერილები პერიოდულ გამოცემებში და გამოსვლები შემოქმედებითი კავშირის პლენუმებსა და დისკუსიებზე). ლილი გვარამაძემ დიდმნიშვნელოვანი კვლევა-ძიება წამოიწყო კავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფიის შესასწავლად, რამაც შეიძლება გზა გაუკვალოს იბერიულ-კავკასიური ქორეოგრაფიის ფუძენის ამოცნობას. მას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ქართული ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა შემოქმედების მონოგრაფიულ შესწავლაში. მან გამოქვეყნა ნარკვევები: *მთანმინდელი მოცეკვავე* (თბილისი, 1963); *დავით ჯავრიშვილი* (თეატრალური ძიებანი, ტ. V, 1975); *ვასილ ლიტვინენკო* (თეატრალური ძიებანი ტ. X, 1980).

თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორზე მოვისმინეთ ლილი გვარამაძის *ბალეტის ისტორიის საკითხები*, რითაც ის შესანიშნავ საჩუქარს უმზადებს თეატრალური და ქორეოგრაფიული სასწავლებლების მოსწავლე-ახალგაზრდობას. ეჭვი არაა, რომ ეს შრომა სამაგიდო წიგნად იქცევა ბალეტის ისტორიით დაინტერესებული ყოველი მკითხველისათვის.

შეუძლებელია, აქვე არ გავიხსენოთ ის კეთილშობილური, თავდადებული შრომა, რასაც პროფესორი ლილი გვარამაძე, მისთვის ჩვეული გულისხმიერებით, მკაცრი მომთხოვნელობით და დედაშვილური მზრუნველობით უწევდა ახალგაზრდა მეცნიერ-პედაგოგოებს თუ ცალკეულ დისერტანტს მეცნიერული ხელმძღვანელობით

და ოპონირებით. ლილი გვარამაძე დიდი ხალისით მონაწილეობს თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელ ექსპედიციებში (სვანეთში, მესხეთში, ფშავ-ხევსურეთში, ქართლსა და კახეთში).

ლილი გვარამაძე თავის შრომაში – *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი* – აცხადებს, რომ მის ნაშრომს ცეკვის ხელოვნების ენციკლოპედიის პრეტენზია არ გააჩნია, რომ მან მხოლოდ ქართული ცეკვის არქაული ფორმები წარმოაჩინა, რამაც შეაძლებინა, თვალმისაწვდომ წარსულში მისი გენეზისი ამოეკითხა და მისთვის დამახასიათებელი თვითმყოფადობა გაერკვია. ვიტყვი: ლილი გვარამაძის ეს შრომა ენციკლოპედურია, რამდენადაც მასში სისტემაშია მოყვანილი და განზოგადოებული ქართული ცეკვის დასაბამი, განვითარება, დღევანდელი ვითარება და პერსპექტივა, რაც სრული ცოდნას იძლევა ქართულ საცეკვაო ხელოვნების შესახებ.

შესავალში გათვალისწინებულია, რაც კი მნიშვნელოვანი თქმულა ხალხურ ხელოვნებაზე, წარმოჩენილია ქართული ხალხურ ცეკვის განვითარების ზოგადი სურათი. ხალხური ცეკვა, შესაძლებლობის ფარგლებში, ისტორიულად განიხილება პროფესიულ ხელოვნებასა და საბალეტო შემოქმედებასთან ურთიერთობაში. მთელი შრომის მახასიათებელია საკითხთა ფართო თვალსაწიერი და სიღრმისეული კვლევა. შესავალსა და მომდევნო თავებშიც ყურადღებას იქცევს მრავლისმთქმელი პარალელები. ლილი გვარამაძის შრომაში ქართული ხალხური ცეკვა წარმოდგენილია არა იზოლირებულად, არამედ საერთაშორისო ფონზე ურთიერთკავშირების წარმოჩენითა და მეტად საგულისხმო დასკვნებით.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მასალის სიუხვე, ურთიერთთან შეჯერება და შემოქმედებითად განცდა, თავისი თვალთ ნახულის არტისტული მღელვარებით ჩვენამდე მოტანა. შთაბეჭდილებანი და დაკვირვებანი ექსპედიციებიდან, ოლიმპიადებიდან, ფესტივალებიდან, საკუთარი მდიდარი მხატვრული გამოცდილებიდან – ყოველივე ეს ნამდვილად აცოცხლებს და მომხიბვლელობას სძენს ამ შრომას.

**დიმიტრი ჯანელიძე**  
პროფესორი

## 1997 წლის ქართული გამოცემის წინათქმა

ლილი გვარამაძე კარგად არის ცნობილი ქართველი საზოგადოებისათვის: სახელმძღვანელო ბალერინა, ცეკვა ქართულის უბადლო შემსრულებელი, საქართველოს სახალხო არტისტი, ქართული ცეკვის ფენომენის პირველი მკვლევარი... მოსკოვში, ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტში, ლილი გვარამაძემ დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე: *ქართული ცეკვის წარმოშობა და მორფოლოგია*, ხოლო ნაშრომისათვის – *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი* – მას 1947 წელს ხელოვნებისმცოდნეობის დოქტორის ხარისხი მიენიჭა.

„ქართული ცეკვა საქართველოს ისტორიაა, – ნერდა იგი, – რომელიც ქორეოგრაფიის ენით მოგვითხრობს ჩვენი ერის წარსულზე, რომელშიც აირეკლება ქართველი ხალხის სულიერი სიმდიდრე“.

მთელი თავისი სიცოცხლე მიუძღვნა ლილი გვარამაძემ ქართულ ქორეოგრაფიას, მის კვლევას, მეცნიერულ შესწავლას. იგი აქტიურად იყო ჩაბმული ხალხური შემოქმედების მოვლა-პატრონობის, მისი სინამდის დაცვის სამსახურში. თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში პროფესორობის პერიოდში, სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე, იგი საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობდა.

ლილი გვარამაძე წლების განმავლობაში უძღვებოდა საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის სამეცნიერო ცენტრის ქორეოგრაფიულ სექციას. იყო ცეკვა ქართულის არაერთი რესპუბლიკური კონკურსის ჟიურის თავმჯდომარე, ქართული ცეკვის კულტურის საკითხებზე მონაწილე სამეცნიერო თუ თეორიული კონფერენციების, სემინარების, შემოქმედებითი ლაბორატორიების მომხსენებელი და აქტიური მონაწილე თბილისსა და მოსკოვში, ბათუმსა და პეტერბურგში...

პროფესორ ლილი გვარამაძის წიგნი *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია* მკითხველისათვის ცნობილია ჯერ 1957 წლის ქართული, ხოლო შემდეგ – 1985 წლის რუსული გამოცემით (*ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*). აღნიშნული გამოცემები კარგა ხანია ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა და სულ უფრო და უფრო ძნელად ხელმისაწვდომია სპეციალისტებისა და სტუდენტებისათვის.

*ქართული საცეკვაო ფოლკლორი* ქართულ და რუსულ ენებზე გამოცემული წიგნების შევსებულ-შეჯერებული ვარიანტია, რომელზეც დიდი რუდუნებით იმუშავეს მთარგმნელ-რედაქტორებმა ბაია ასიეშვილმა და ოთარ ციციშვილმა.

ლილი გვარამაძე სიცოცხლის ბოლო წლებში შეუდგა თავისი ნაშრომების ხელახლა გამოცემაზე ზრუნვას. მუშაობდა მისი ახალი მასალებით შესავსებად, ტერმინოლოგიის დასაზუსტებლად, რედაქტორებთან ერთად ბჭობდა კიდევ მის ცალკეულ თავსა და ნაწილზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, მის სიცოცხლეში წიგნის გამოცემა ვერ მოხერხდა.

და, აი, ისიც: ლილი გვარამაძის *ქართული საცეკვაო ფოლკლორის* ნანატრი, მეორე, უკვე ქართული გამოცემა, რომელსაც, რედაქტორებთან ერთად, წიგნის კონსულტანტს, ლილი გვარამაძის მონაფეს, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინს-



ტიტუტის ქორეოგრაფიული ხელოვნების კათედრის გამგეს, უჩა დვალიშვილს ვუ-  
მადლით.

იმედი გვაქვს, რომ წიგნი კარგ სამსახურს გაუწევს ქართველ მკითხველს, ქარ-  
თული ქორეოგრაფიით დაინტერესებულ სტუდენტ-ახალგაზრდობას და სპეცია-  
ლისტებს.

საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედებისა და კულტუ-  
რის ცენტრის ეს გამოცემა, რომელიც ჩვენი დაწესებულების 60 წლისთავს დაემ-  
თხვა, ქალბატონი ლილის ნატვრის ასრულებაც არის და ერთგვარი ვალის მოხდაც  
მისი ნათელი ხსოვნის წინაშე.

**ცისანა ქორჩიაშვილი**

ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრის დირექტორი



## შესავალი

ეს ნაშრომი – *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია* (ძირითადი საკითხები) – ძველი ქართული რიტუალური წეს-ჩვეულებების შესწავლის შედეგად შეიქმნა. ქართულ რიტუალურ წეს-ჩვეულებებს თან ახლდა ხალხის ყოფაში დამკვიდრებული სამხედრო-თავდაცვითი დანიშნულების მქონე ცეკვები და სპორტულ-ცხენოსნური ასპარეზობანი.

ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალა, რომელზეც აგებულია ნაშრომი, დამუშავებულია ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით. ავტორს აინტერესებდა ამა თუ იმ ქართული რიტუალური წეს-ჩვეულების საცეკვაო გაფორმება, აგრეთვე, სასცენო მოედანზე სხვადასხვა სპორტული თამაშის *გაცეკვების* შესაძლებლობა.

თუ ბევრჯერ ვერ მოხერხდა ამა თუ იმ ცეკვისათვის დამახასიათებელი მოძრაობის ტექნოლოგიის დადგენა, მაინც შესაძლებელი გახდა ცეკვისა და მისი ნახაზის განსაზღვრა თანმხლები სიმღერის ზომის მიხედვით. იმის გამო, რომ ამ დარგში თითქმის არ არსებობს სპეციალური მეცნიერული კვლევა, მუშაობა გართულდა. საჭირო იყო დავერდნობოდით ლიტერატურულ წყაროებს, რომელთა სიზუსტე უნდა დაგვედგინა ცალკეულ შემთხვევაში. ეს ნაკარნახევი იყო ამა თუ იმ ცეკვის წარმოშობისა და ტომობრივი კუთვნილების გამორკვევის საჭიროებით. რაც შეეხება ლიტერატურულ წყაროებს, მათ გამოყენებას ერთგვარი სიფრთხილე ესაჭიროებოდა, ვინაიდან უფრო ხშირად ეს იყო არა ნამდვილი მკვლევრების აღწერილობა, არამედ ეგზოტიკური სიახლის მაძიებელი შემთხვევითი მაცურებლების ან დაუინტერესებელი მოგზაურების შთაბეჭდილებანი. ფუჭი ქანის ვეებერთელა მასაში საჭირო იყო შეგვერჩია მცირე ოქროს მარცვლები, რომლებიც ჭეშმარიტებას შეესაბამებოდა და ისტორიული და ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევის საქმეში მეცნიერულ ბაზას წარმოადგენდა. მასალის სიმცირემ მხოლოდ იმის შესაძლებლობა მოგვცა, ცალკეულ შემთხვევაში დავკვირვებოდით სხვადასხვა ისტორიული პერიოდის ქართული ქორეოგრაფიის შინაარსისა და ფორმის შეცვლის პროცესს. ერთგვარ სიძნელეს ქმნიდა იმ ცეკვების ნომენკლატურის სხვადასხვაობა, რომლებიც ამა თუ იმ წეს-ჩვეულებას ახლდა ან სიმღერებისა, რომელთა აკომპანემენტიც სრულდებოდა ცეკვა. მაგალითად, ქალთა აფხაზურ ცეკვას სამი სხვადასხვა სახელწოდება ჰქონდა: *ალზანი*, *ბალგაჩი*, *აფხაზური*.

ნაშრომის საილუსტრაციო მასალად ძველი ფრესკები, არქეოლოგიური ძეგლების სურათები და ნოტების ჩანაწერები გამოვიყენეთ. თვალსაჩინოება გაერთიანებულია საერთო დეტალების მიხედვით, ეროვნულ-ტომობრივი დიფერენციაციის გამოუყენებლად, რაც უფრო მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ.

გეოგრაფიული გარემო გადამწყვეტი არაა საზოგადოების განვითარებისათვის, მაგრამ ზოგიერთი რამ ერთგვარ გავლენას ახდენს ადამიანის ყოფაზე. მაგალითად: სვანეთის მკაცრმა ბუნებამ დალი დაასვა სვანურ ხასიათს. მტკიცე ნებისყოფა და ვაჟკაცობა აისახა დიდებულ ეპიკურ სვანურ *ფერხულებში*. კავკასიონის სამხრეთ კალთებზე შეიქმნა ცეცხლოვანი, მთის ნაკადულივით დაუდეგარი ცეკვა *მთიულუ-*

რი, ქართლ-კახეთის აყვავებულ ველებზე განვითარდა ნარნარა, ლირიკული ქართული. მტრის საზღვრის სიახლოვემ ხელი შეუწყო აჭარულ-გურული მხედრული ცეკვის ხორუმის შექმნას. გეოგრაფიული პირობებითვე შეიძლება აიხსნას ნაწილობრივ ქართული ცეკვის ტექნოლოგიაც. ნარნარა დავლა და გასმა ბარის კუთვნილებაა, ხოლო ყოველგვარი ჩაკვრა, მთელ ტერფსა და ფეხის თითებზე ნახტომისებური მოძრაობა დამახასიათებელია მთიანი რელიეფისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნაშრომი მიზნად არ ისახავს ქართული ქორეოგრაფიის ტექნოლოგიის დაწვრილებით აღწერას, თითქმის ყოველ ცეკვას ახლავს ჩონჩხის სქემატური აღწერილობა და სანოტო მაგალითი, რაც შესაძლებლობას იძლევა გავეცნოთ მის მუსიკალურ-რიტმულ ნახაზს.

კვლევის მეთოდიკა აგებულია ამიერკავკასიისა და ჩრდილოეთ კავკასიის სხვადასხვა ტომისა და ეროვნების ამა თუ იმ რიტუალური წეს-ჩვეულების, ანუ ცეკვის ზოგადი ნიშნების, შედარებებზე. ზოგჯერ ანალოგიები ვრცელდება არაკავკასიელებზეც.

ნაშრომი შედგება ხუთი თავისა და ბოლოსიტყვაობისაგან: პირველ თავში მოცემულია ქართული ქორეოგრაფიის გენეზისის დადგენის ცდები, განხილულია ბიბლიის პირველ ქართულ თარგმანში ნახსენები ქართული ცეკვის ტერმინი როკვა, იმ დროის მხატვრების ინტერპრეტაციით უძველეს ფრესკებზე გამოხატული მოცეკვავე სალომე, აგრეთვე, ჯგუფური ცეკვა ფერხული და მისი ნაირსახეობა.

მეორე თავში აღწერილი და გარჩეულია წარმართობისდროინდელი სანესჩვეულებო რიტუალური ცეკვები.

მესამე თავში გაანალიზებულია ხალხური ასპარეზობანი – სარიტუალო და საცხენოსნო სპორტული სანახაობანი, რომლებიც საუკუნეების წინ აუცილებელ რგოლს შეადგენდა საქართველოს ახალგაზრდობის ფიზიკური აღზრდის საქმეში. ცხენოსნურ-სპორტულმა და სხვა ასპარეზობათა კომპლექსმა საფუძველი ჩაუყარა ფერხულ-ორსართულას, ანუ ზემყრელოს, ხორუმს და სხვა ტიპის ვაჟთა გასამხედროებული ცეკვებს.

მეოთხე თავში დახასიათებულია ქალთა და ვაჟთა ცეკვები და მათი ნიშან-თვისებები. ვაჟთა ცეკვის ნაირსახეობანი ქმნის მთიულურის ჯგუფს.

მეხუთეში გარჩეულია წყვილთა ცეკვები და ქართული ქორეოგრაფიის გვირგვინი – ცეკვა ქართული.

ამ ნაშრომის მიზანია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ელემენტების სინთეზი, რაც მკაფიოდ აისახა პროფესიულ ბალეტში. აგრეთვე, დაამტკიცოს ხალხის მიერ წარმოშობილი ცეკვის თავისთავადობა და უძველესი კულტურა, იმ ხალხისა, რომელმაც ისტორიულად ბედის მრავალი უკუღმართობა განიცადა.

ქართული ცეკვის კულტურა ერთ-ერთი ფურცელია ქართული ხელოვნების ისტორიისა, ძვირფასი საუნჯე ხალხური შემოქმედების დიდ საგანძურში.

დასასრულ, ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია დიდი მადლობა გამოგუცხადო თამარ მაჭავარიანს და თამარ დონდუას, დოცენტ დიმიტრი ჯანელიძეს, პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძეს და კომპოზიტორ ქეთევან თუმანიშვილს იმ დახმარებისათვის, რომელიც მათ გამიწიეს ამ წიგნის ზოგიერთი მასალისა და ილუსტრაციის შერჩევისა და მუსიკალური კონსულტაციისათვის.



## თავი I

### ქართული ხალხური ცეკვის სათავეებთან

#### უძველესი ფერხულები – მონადირეთა ცეკვები –

#### შუშპარი, ლამპრობა



ეკვა ოდითგანვე კაცობრიობის მუდმივი თანამგზავრი იყო. მთლიანად ხელოვნება, და მათ შორის ქორეოგრაფიულიც, განუყრელადაა დაკავშირებული იმ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ფორმაციასთან, რომელშიც იგი ისტორიულად წარმოიშვა და განვითარდა. უეჭველია შრომის პროცესში ცეკვის მორგანიზებელი როლი, განსაკუთრებით, საზოგადოების განვითარების ადრეულ სტადიაში. ოდესღაც ცეკვის ხელოვნება დიდ როლს ასრულებდა სოციალურ ცხოვრებაში, უკავშირდებოდა კულტს და ამ სახით გასდევდა ადამიანის ცხოვრებას დაბადებიდან სიკვდილამდე. განვითარების ადრეულ საფეხურზე საცეკვაო ხელოვნება ემსახურებოდა საზოგადოებას და მაგიურ როლს თამაშობდა ბუნების ამოუცნობ ძალებთან ბრძოლაში. ცეკვით აღინიშნებოდა, ცოტად თუ ბევრად, მნიშვნელოვანი მოვლენები: მხიარულება, დარდი, ლაშქრობა, მეგობარ ტომებთან შეხვედრა, მოსავლის აღება და სხვ. სარიტუალო, სამხედრო, საყოფაცხოვრებო და სასცენო ცეკვებიც კი ხელს უწყობდა შრომით პროცესს. იმ საოცარი ემოციის ძალით, რომელსაც ცეკვა პირველყოფილ ადამიანში იწვევდა, შეიძლება გავიგოთ, თუ რატომ ეძლეოდა მას რელიგიური წეს-ჩვეულებების ხასიათი და რატომ იყო იგი ასეთი დღესასწაულების განუყოფელი ნაწილი. ადამიანი ბუნებრივად მიდიოდა იმ დასკვნამდე, რომ ცეკვას, რომელიც მასზე ესოდენ ძლიერად მოქმედებდა, შეეძლო მისი ბედის განმგებელ ძალებზეც ერთგვარი გავლენის მოხდენა, ადამიანები ერთიანდებოდნენ დიდ ჯგუფებად და ცეკვავდნენ თავიანთი ღმერთების პატივსაცემად.

პირველყოფილი ადამიანის პირველი ცეკვა იყო ცეკვით ნადირობის გადმოცემა – *აცეკვებული ნადირობა*, ანუ მონადირეთა ცეკვა. მოძრაობითა და მიმიკით გადმოიცემოდა ნადირობის ყოველი სტადია და პირველყოფილი ადამიანი ნამდვილ საცეკვაო პანტომიმას ქმნიდა; ცეკვა მუდამ ემორჩილებოდა რიტმს, დრამატიზმით იყო გაჟღენთილი და გარკვეულ რიტუალს წარმოადგენდა. მონადირეთა ცეკვის დამახასიათებელ მაგალითად მიჩნეულია ავსტრალიური *კორობორი*, ვაჟთა ცეკვა, რომელსაც რამდენიმე ტომი, ზოგჯერ ოთხასამდე კაცი ასრულებდა მთვარის შუქზე (გროსე, 1899:193). ავსტრალიურ კორობორს მთვარის შუქზე იმიტომ კი არ

ასრულებდნენ, რომ ის ნაკურთხი იყო, არამედ იმიტომ, რომ განათებული იყო მისი შუქით (იქვე:193) ამ მასობრივი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი იყო გამაერთიანებელი სანყისი, რომელიც შემდეგში თანდათან დაკარგა ცეკვამ: გვაროვნული კავშირები იქცნენ ტომებად, წარმოიშვა დიდი სოციალური ჯგუფები და უკვე შეუძლებელი გახდა მათი გაერთიანება ერთ საერთო ცეკვაში.

ცეკვის ფორმების ევოლუცია, უპირველეს ყოვლისა, განისაზღვრება საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ფორმაციათა ევოლუციით. თითოეული საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაცია შეიცავს ახალი ფორმაციის ჩანასახს და ყოველი ცალკეული შემთხვევის ანალიზმა შეიძლება ცხადყოს მემკვიდრეობითი კავშირი ხელოვნების ფორმებს შორის, რომლებიც, ერთი შეხედვით, არაფრით უკავშირდება ერთმანეთს.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიაც მონადირეთა ცეკვიდან იღებს სათავეს. არქეოლოგიური გათხრებისა და ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული წყაროებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ხალხური ცეკვის წინამორბედია მონადირეთა ცეკვა – *ფერხული*, რომელიც მთვარის, ნაყოფიერების ღმერთის, პატივსაცემად სრულდებოდა. ძველ საქართველოში მთვარე იყო ყველაზე მთავარი ღმერთი და არა მზე. იგი ღამღამობით ფასდაუდებელ სამსახურს უწევდა მონადირეებს, ღამით დაეჭირათ ნადირი. ძველი ქართველების შესახებ სტრაბონი წერს: „ღმერთებსავე სცემენ ისინი პატივს მზეს, ზევსსა და მთვარეს, ყველაზე მეტად კი მთვარეს. მისი ტაძარი იბერიის ახლოს არის (სტრაბონი, 1879:513).

მონადირეთა ცეკვის შესახებ მნიშვნელოვან მასალას იძლევა თრიალეთის გათხრების დროს ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელი (**სურ.1**). იგი თარიღდება ძვ.წ. II ათასწლეულით. სარტყელზე გამოსაულია ცხოველები დიდი რქებით და ურქოდ, მამაკაცის ოთხი ფიგურა ფრინველის ნიღბებით – მშვილდით ერთ ხელში და ისრების კაპარჭით ზურგს უკან. ფიგურები საცეკვაო მდგომარეობაშია. ეს განსაკუთრებით ემჩნევა ორს: მშვილდი მარჯვენა ხელში, მარცხენა აწეულია თავს ზემოთ, მარჯვენა ფეხი მიწაზე უდგას ნახევრადმოღუნული, მარცხენა აცილებულია მიწას. ნახატის შუაში გამოსატულია ორი ცხოველი გადაჯვარული უჩვეულო ფორმის რქებით, რომელიც მოგვაგონებს ნამგალა მთვარეს. შესაძლებელია, ასეთი იყო იბერთა მიერ მონადირეთა ცეკვის აზრობრივი შესრულება.

ბრინჯაოს სარტყელზე ახალი მთვარის გამოსახულება გვაფიქრებინებს, რომ მონადირეთა ცეკვას ასრულებდნენ მთვარის შუქზე. ამ მოსაზრებას აძლიერებს ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი სახეობის ქართული მასობრივი ცეკვა *შუშპარი* – ფერხული მთვარის პატივსაცემად. *სიუს* ანუ *შუშ* ნიშნავს მთვარეს, *პარ* – ფერხულს. ქრისტიანულ ხანამდე ქართველები, ისევე, როგორც სხვა ხალხი, კვირის ერთ დღეს მთვარეს უძღვნიდნენ. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონით, კვირის ერთ-ერთ დღეს – ორშაბათს, მთვარის დღე ეწოდება. მეგრულადაც *თუთაშხა* ორშაბათს ჰქვია. მთვარის დისკოს ფაზობრივმა ცვლილებამ ჩვენს წინაპრებს მთვარის კალენდრის შევსების საშუალება მისცა. აქ უკვე ერთმანეთს შეერწყა პირველყოფილი თემის სამეურნეო შრომითი საქმიანობა და საკულტო-საწესჩვეულებო რიტუალები. ამრიგად, სავსებით მართალი შეიძლება იყოს ვარაუდი, რომ *შუშპარის* სახელწოდებით ძველ საქართველოში ასრულებდნენ ორი სახეობის ცეკვას: მონა-



დირეთა ცეკვას, რომელიც ასახავდა შრომის პროცესს – ნადირობას და სარიტუალო ფერხულს – წარმართული ღვთაების პატივსაცემად.

არცთუ იშვიათად ფერხული *შუშპარი* ლეგენდარული სვანი მონადირის – ბეთქილის – პატივსაცემად სრულდებოდა. ელენე ვირსალაძე ნაშრომში – *ქართული სამონადირეო ეპოსი* (ვირსალაძე, 1964:91) – ბეთქილისადმი მიძღვნილ ფერხულს კაცობრიობის მონადირულ პერიოდს მიაკუთვნებს. ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთ მთავარი სიუჟეტი ქალღმერთ დალისა და მონადირე ბეთქილის ტრაგიკული სიყვარულია. თეთრ შვლად გადაქცეული ქალღმერთი დალი მოღალატე ბეთქილს თვალწმენდელ კლდეზე მიიტყუებს და უფსკრულში გადაჩეხავს. ბეთქილი იღუპება. ეს ფერხული (*სამთი ჭიშხაში*), ჩვეულებრივად, სოფელ ჟაბეშში, უზარმაზარი კლდის ძირში – სრულდება, იმ ადგილას, სადაც, ლეგენდის მიხედვით, მონადირე ბეთქილი დაიღუპა.

დღეს მასობრივი ცეკვა *შუშპარი* ზემო სვანეთში იშვიათად სრულდება. სიტყვა *შუშპარი*, ეთნოგრაფ პლატონ დადვანის დამოწმებით, იმ საფერხულო სიმღერაში გვხვდება, რომელიც, მხოლოდ სოფელ იავქალთშია შემორჩენილი: *იავქალთი ბაბუცია, სოფელ ხალდი შუშპარია*. ცეკვა *შუშპარს* ასრულებს რამდენიმე წყვილი და იგი *ცერულში* გადადის. ამის შესახებ უფრო დანვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ.

აკადემიკოსი ივანე ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი, 1928:55) აღნიშნავს, რომ ძველ სვანებს მთვარის პატივსაცემად ჰქონდათ დღესასწაული *ლამპრობა* – ჯგჯრაგი, რომლის აღსანიშნავად ისინი ანთებული ჩირაღდნებით (*დეცე ლამპრობ* – ციური ლამპარი) ადიდებდნენ ღვთაებას და სადღესასწაულო წვეულების დროს ასრულებდნენ ფერხულს – კვარის ლამპრებით წრიულ ცეკვას. სვანები ეკუთვნოდნენ მონადირეთა ტომებს და მესაქონლეობას ენეოდნენ, რადგან, არახელსაყრელი გეოგრაფიული პირობების გამო, მინათმოქმედება იქ სუსტად იყო განვითარებული.

მე-14 საუკუნის ისტორიულ ძეგლში – *ხელმწიფის კარის გარიგება* – აღწერილია წრიული სამონადირეო ფერხული *ლამპრობა*. იგი სრულდებოდა ღამით, იანვრის ერთ-ერთ ორშაბათს, მთვარის დაბადების დღეს (თაყაიშვილი, 1920:11-12). რაფაელ ბერნოვილი, რომელსაც *ლამპრობა* მე-19 ს-ის მეორე ნახევარში უნახავს (ამ დროს მას უკვე მურგვალ – მრგვალი ეწოდებოდა), აღნიშნავს ამ ფერხულის სირთულესა და თავისებურებას, აღწერს მოცეკვავეთა ცალკეულ მოძრაობასა და ილეთს (ბერნოვილი, 1875:76).

ფერხულმა *ლამპრობამ* ჩვენს საუკუნემდეც მოაღწია. როგორც ცნობილი ეთნოგრაფი ბესარიონ ნიჟარაძე აღნიშნავს, „ლამპრობას ქალებთან ერთად ვაჟებიც ასრულებდნენ. ამ ცეკვის ორწრიული (ორფერხული) ან ნახევარწრიული პრინციპები დაცული იყო“ (ნიჟარაძე, 1962:54-59). თუ უძველეს ფერხულებს *შუშპარსა* და *ლამპრობას* ერთმანეთს შევადარებთ, მათ შორის საერთო ნიშნებს აღმოვაჩინოთ: ეს ცეკვები, ძირითადად, მთვარის კულტსა და ნადირობის ქალღმერთ დალის ეძღვნება და გამოკვეთილად სარიტუალო ხასიათისაა. ორივე შემთხვევაში პრიმიტიული საცეკვაო ტექნოლოგია – წრიული გადაადგილების პრინციპი (უბრალო ნაბიჯი) გამოიყენება, შესრულების ფორმა კი ოდნავ განსხვავდება ერთმანეთისაგან: *ლამპრობა* მოცეკვავეთა მიერ კვარის ლამპრებით სრულდება, ბეთქილისადმი მიძღვნილი ფერხული კი გამოკვეთილად პანტომიმური ხასიათისაა.

ხაზგასმულად სარიტუალო ხასიათისაა, აგრეთვე, თრიალეთის სამარხში, ყორღან კურუხტაში, ნაპოვნ ვერცხლის თასზე ამოტვიფრული სურათი (ძვ.წ. II ათასწლეული. სიმაღლე 111 მილ. დიამეტრი 90 მილ. წონა 250 გრ). ხელოვნების ეს იშვიათი ნიმუში არქეოლოგმა ბორის კუფტინმა აღმოაჩინა. თასმა არაერთი მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო. მისი აღწერა და მეცნიერული ანალიზი შალვა ამირანაშვილს ეკუთვნის **(სურ.2)**: „ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით, მთავარი მნიშვნელობა აქვს თასზე მოთავსებულ ზედა კომპოზიციას; ცენტრში მაცურებლისაკენ ნახევრად მიბრუნებული პოზით გამოსახულია მთავარი პერსონაჟი ტახტზე მჯდომარე, რომელსაც მარჯვენა ხელში სასმისი უჭირავს, მარცხენა ხელი მოხრილია რაკურსში; თავი პროფილშია; ადამიანის პირსახის ნაცვლად გამოსახულია ცხოველის თავი (ნილაბი). აღნიშნული პიროვნების ტანსაცმელი ჰგავს ასურულ ხელოვნებაში გავრცელებულ ზედა სამოსს, მაგრამ იგი გაცილებით უფრო მოკლეა, რაც მოგვაგონებს ხეთების ტანსაცმელს.

მთავარი პერსონაჟის გამოხატულებისაკენ მიმართულია მთელი პროცესია, რომელიც ოცდაორი ფიგურისაგან შედგება. თითოეული ფიგურის პოზა, ჩაცმულობა ერთი და იგივეა. მარჯვენა ხელში მათ უჭირავთ მოგრძო სასმისი, ტანსაცმლის ქვემოთ მიმაგრებული აქვთ ბენვიანი კუდი, რომელიც მთავარ პერსონაჟს არა აქვს. ყველას, და მათ შორის მთავარ პერსონაჟსაც, სახეზე მოფარებული აქვს ნილაბი ცხოველის თავის გამოსახულებით. ნილაბი გამოყოფილია კისრისაგან ხაზით, ცხოველის თავი ბენვიანია. ნილაბს ატარებდნენ ჯერ კიდევ შუმერულ ხანაში... თასზე ნილაბი გამოსახავს ცხოველს (ნადირს), რაც, აგრეთვე, მიღებული იყო რელიგიური ხასიათის პროცესების დროს. ბენვიანი კუდი, რომელიც ყველას აქვს, გარდა მთავარი პერსონაჟისა, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ აქ გამოსახულია განსაზღვრული მნიშვნელობის რელიგიური რიტუალი. ცნობილია, რომ ძველ ერებს, და დღესაც კი ჩამორჩენილ ტომებს, მიღებული ჰქონდათ რელიგიური ცერემონიების დროს სახეზე აეფარებინათ ნილაბი განსაზღვრული ცხოველის – ტოტემის – გამოსახულებით“ (ამირანაშვილი, 1944:7273).

თასზე გამოსახული ტვიფრის გულდასმით შესწავლა საშუალებას იძლევა დავრწმუნდეთ, რომ ეს არის რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალი ფერხულის ფორმით, რომელიც ღვთაების პატივსაცემად. შესაძლებელია, ეს ნახატი გამოსახავს ტოტემურ ცეკვას (მოცეკვავეთა თავზე გაკეთებული ნიღბები მოწმობენ ქართველების ძველ ტოტემიზმს) ტომის ტოტემის გარშემო ზუსტად დამუშავებული სცენარული სიუჟეტით. პირველყოფილი ადამიანი იკეთებდა იმ ცხოველის ნილაბს, რომელზეც ნადირობდა და ცეკვაში ემსგავსებოდა მას, რათა ნადირობა წარმატებით დამთავრებულიყო.

როცა კოლხური თეთრის (ვერცხლის მონეტის) და თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებს ერთმანეთს ადარებენ, ეჭვი არავის ეპარება, რომ ფიგურების ნიღბები გარკვეული რიტუალის შესრულების უცვლელი ატრიბუტია. რადგან რიტუალს მუდამ თან ახლდა ცეკვა, სწორია ვარაუდი, რომ კოლხური თეთრისა და თრიალეთის თასის ფიგურები საცეკვაო მოძრაობებს განასახიერებენ.

ვერა ბარდაველიძე თავის საინტერესო ნაშრომში – *უძველესი საწმენოებანი და ქართველ ტომთა გრაფიკული საწესო ხელოვნება* – თრიალეთის თასის კომპო-



ზიციაზე ძალზე საინტერესო დასკვნას აკეთებს. მეცნიერის აზრით, თრიალეთის ვერცხლის თასის ზემოთა ფრიზის კომპოზიცია გამოხატავს ზეციურ სამეფოს, რომლის შესასვლელთან ცხოვრების ხე დგას. აქ ძველი საქართველოს ერთ-ერთი ტომის მთავარი და სათემო ღმერთის სადიდებლად, წმინდა სასმელით სავსე თასებით, სახოტბო სიტყვებს წარმოთქვამენ. იმას, რომ თასზე ქორეოგრაფიული სიუჟეტიცაა ამოტვიფრული, ავტორი შემდეგი მოსაზრებით ადასტურებს: „იმისათვის, რომ სწორად იქნეს გაგებული ცენტრალური ფიგურის ღვთაებასთან გაიგივება, ძველ ქართულ ხალხურ სიმღერას უნდა მოვუსმინოთ, რომელიც ადგილობრივ ღვთაებათა საკულტო ცენტრებში საფერხულო ცეკვასთან ერთად სრულდებოდა“ (ბარდაველიძე, 1957:248-252).

მიხეილ ჩიქოვანი კი მიიჩნევს, რომ თასზე გამოსახული ცენტრალური ფიგურა ნადირობის ქალღმერთი დალია, რომლის გარშემო მონადირენი გარკვეულ რიტუალს ასრულებენ (ჩიქოვანი, 1960:56-62). მისი აზრით, ქალღმერთის გარშემო რიტუალური სვლა სხვა არაფერია, თუ არა რიტუალური მოძრაობა.

ქართველ მეცნიერთა დასკვნები გვაფიქრებინებს, რომ თასზე მასობრივი სარიტუალო ცეკვა – *ფერხულია* – გამოსახული, ხოლო წრიული მოძრაობები ასტრალური ღმერთების სადიდებლად სრულდება. თასის ზევითა რიგში ნიღბებიანი ფიგურების, ქვედაში კი ირმების საპირისპირო მიმართულება, მხოლოდ სარიტუალო ფერხულებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს რიტუალი მთვარეს ეძღვნებოდა და მის რამდენიმე ფაზას გამოსახავდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეფერხულენი არ ეხებიან ერთმანეთს. ეს ადასტურებს სარიტუალო ცეკვის უძველეს წარმოშობას. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ცეკვის ამგვარი ფორმა დღევანდლამდე შემორჩა, თითქმის ყველა ჯგუფურ და წყვილთა ცეკვაში, – *დავლური*, *ქართული*, *მთიულური*, *განდაგან* და სხვ. ზოგიერთ სვანურ ფერხულშიც, – მოცეკვავენი ერთმანეთს არ ეხებიან.

## ფერხული

ქართული მასობრივი ცეკვა – *როკვა* – ფერხულის ფორმისა იყო. *ფერხული* წარმოშობილია ზმნიდან *მფერხაობა* (*მფერხაობა* და *ფერხული* მოქმედებითი და ვნებითი გვარის მიმღეობის ზმნური ფორმებია – რედ.).

*ფერხული* სრულდებოდა სხვადასხვანაირად – მწკრივებად გაყოფილი (ფრესკა *სამაია* სვეტიცხოვლის ტაძარში), რამდენიმე მწკრივად დაფანტული, *მობმით* *ფერხული* და სხვა.

*ფერხული* ხშირად იგებოდა წრიული პრინციპით და ჩვენი შორეული წინაპრების გულუბრყვილო წარმოდგენით სიმბოლურად გამოხატავდა მზისა და მთვარის ბრუნვას. მრავალ ხალხში არსებობდა *ფერხულის* წრიული ფორმა და მას ასრულებდნენ ღმერთების გამოსახულებათა წინაშე თაყვანისცემის ნიშნად. ნიმუშებად ჩაითვლება ბერძნული დითირამბი დიონისეს საკურთხევლთან, ზოგიერთი რუსული *ფერხული*, სომხური *პარები*, ოსური *ფერხული* ძუარის პატივისცემად, აფხაზური *ფერხული* წმიდა მუხის გარშემო და სხვა.

თუ არ გავითვალისწინებთ სოლარულ თეორიას, რომელიც ყველა კულტს ზეცის მნათობთა თაყვანისცემით ხსნის, დავრწმუნდებით, რომ ცეკვის წრიულ ფორმას იცნობდა მხოლოდ მინათმოქმედი ხალხი, თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ წრიული ფერხული სრულდებოდა არა მარტო ღმერთების პატივსაცემად და ბაძავდა არა მარტო მზისა და მთვარის მოძრაობას. მაგალითად: ჩრდილოეთ აფრიკის ზოგიერთი ტომი წრიულად ცეკვავდა პალოზე მიბმული ტყვის გარშემო, ზანგთა ზოგიერთ ტომში მოცეკვავეთა წრეში იმყოფებოდნენ მუსიკოსები, წყნარი ოკეანის ზოგიერთ ხალხში წრეში რამდენიმე კაცი ცეკვავდა. აფხაზები *ფერხულ აიბარკრას* ასრულებდნენ ნაბდის ქვეშ მყოფი ნეფე-დედოფლის გარშემო.

რიტუალურ-სანესჩვეულებო ხასიათის პირველყოფილი ქართული ცეკვების *ფერხულის* ფორმას მოწმობს თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელზეც ზემოთ დანვრილებით ვისაუბრეთ.

## პატრიოტული ფერხული

შინაარსობრივად *ფერხული* მრავალფეროვანი იყო: რელიგიურ-რიტუალური, სამხედრო-პატრიოტული, საყოფაცხოვრებო (მართალია, ნაშრომის მეორე, რუსულ, გამოცემაში ავტორს აღარ გაუშეორებია *ფერხულთა* ასეთი კლასიფიკაცია, მაგრამ ჩვენ ის უცვლელად დავტოვეთ. რედ.). ხშირად ხალხი *ფერხულში* დებდა გარეშე მტრების წინააღმდეგ ბრძოლის შინაარსს. *ფერხულს* ეძლეოდა პატრიოტული ელფერი. ამ ცეკვების დროს ასრულებდნენ ხალხის მიერ შექმნილ სიმღერებს სახალხო გმირებზე – უტუ მიქავაზე, არსენა ოძელაშვილსა და სხვებზე.

ღრმა პატრიოტიზმითაა განმსჭვალული *ფერხული-შავლეგო*. ეს საფერხულო ცეკვა პანტომიმური ხასიათისაა და გამოჩენილ გმირს შალვა ახალციხელს ეძღვნება. საფერხულო წრეში მტრის მიერ დატყვევებული მამაცი შავლეგო დგას, რომელიც განსაკუთრებული მოძრაობებითა და მიმიკით გვამცნობს თავის მძიმე ხვედრს, სულის წუხილს. უცებ შავლეგოს თანამოდმენი ათავისუფლებენ, იკვრება საერთო წრე და ისიც სხვებთან ერთად ამ პანტომიმურ სცენას მხიარული სიმღერითა და ცეკვით აბოლოებს.

პატრიოტული *ფერხულის* მკაფიო მაგალითია *ძაბრა*, რომელიც პოეტურად და ლამაზად აღწერა დუტუ მეგრელმა მოთხრობაში *საცოდავნი*:

...აგერ ყმანვილ ვაჟებსა და ქალებს გაუკეთებიათ წრე და გაუმართავთ ცეკვა-სიმღერა: ერთს მხარეზედ დამდგარან მომღერალი ბიჭები, ჩაუყენებიათ შუაში მოდაირე ქალი და გაიძახიან „რერო-რაშას“, დანარჩენნი კი ზოგი ცეკვავს, ზოგიც გულს იყოლებს იმათის ცქერით და ტაშს უკრავს.

– აბა, ბიჭებო, *ფერხული* ეხლა და გავათავოთ! – სთქვა ერთმა ბიჭმა... – ჩვენც გავებმით *ფერხულში*, – სთქვეს ქალებმა და ახალგაზრდებმა ჩაჰკიდეს ერთი მეორეს ხელი. ამნაირად გაიშალა დიდი უშველებელი წრე და შეიქმნა ორპირი ერთიანი სიმღერა წრის ორ მოპირდაპირე მხარეზე, ერთი მეორეს სიმღერით ეკამათებოდა; ერთნი „მოსათვალავს“ ამბობდნენ და მეორენი კი ყოველი ლექსის გათავებაზე გაიძახოდნენ *ჰოი, ძაბრას* (მეგრელი, 1888:91).

დაბრას დანვრილებით აღწერს დიმიტრი ჯანელიძე წიგნში *ქართული თეატრის ხალხური სანყისები*. მან მდიდარი მასალა შეაგროვა *ფერხულის* სხვადასხვა ფორმის შესახებ (ჯანელიძე, 1948:165-166).

**დაბრა არჩილ კერესელიძის ბალეტიდან ნაზიბროლა**



დაბრას მონაწილენი ჯოხებით გარს უვლიან ქუდს, რომელიც სიმბოლურად მჩაგვრელს განასახიერებს. მოცეკვავეები მკაფიოდ გამოხატავენ სხვადასხვა განცდას: შიშს, მტრისადმი სიძულვილს, სიმამაცესა და სიმტკიცეს. დასასრულ, მტერზე გამარჯვება, ქუდი დაფლეთილია, ყველა მხიარულად ცეკვავს.

დაბრას აღწერა საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ის გენეტიკურად ძველ სამხედრო ცეკვებს უკავშირდება. შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ ქუდი, რომელსაც გარს უვლიან მოცეკვავენი, განასახიერებს გარეშე მტრებს, რომელთაც არაერთხელ აუწიოკებიათ საქართველო.

**სამხედრო ფერხული – იარუსებიანი, ანუ სართულებიანი ფერხული**

სართულებიანი ფერხულს ახსენებს სულხან-საბა: *მომხრე – მხრებზე მდგომი*. ვფიქრობ, *მომხრე* საბრძოლო ოპერაციის მონაწილეთა ცოცხალ პირამიდას გულისხმობს. სამხედრო ხასიათის ფერხული ხშირად იგებოდა სართულების პრინციპით. სართულებიანი ფერხული შეიძლებოდა რიტუალურ-მაგიური და სამხედრო-ტაქტიკური ხასიათისა ყოფილიყო. ცეკვა-სიმღერის განუყოფლობის გამო, სრულიად დასაშვებია, რომ ქართული სიმღერის პოლიფონიურ ფორმას მსგავსი *მრავალხმიანი* ცეკვა შეესაბამებოდა.

ასევე პოლიფონიური ფორმით სრულდებოდა ორწრიული *ფერხისა*, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია. ლიტერატურული წყაროები მისი ნახაზის აღდგენის საშუალებას იძლევა. მოცეკვავეთა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მოძრავი წრე მღე-

რით (ანტიფონურად) სხვადასხვა მოძრაობას ასრულებს. ამავე დროს წრეებს შიგნით მყოფი ორი ან რამდენიმე ვაჟი სიმღერის რიტმთან შეწყობილ ტანვარჯიშის აკრობატულ ილეთებს აჩვენებს (მახარაძელი ხანდაზმულები ადასტურებენ XIX საუკუნეში ვაჟთა მსგავსი მასობრივი ცეკვის პოპულარობას და მას *ფუნდრუკს* უწოდებენ).

ორი და სამსართულიანი *ფერხული* ცნობილია *ორსართულას*, ანუ *ზემყრელოს* სახელწოდებით. *ფერხული* *ორსართულა*, ანუ *ზემყრელო*, ფართოდ იყო გავრცელებული მთელ საქართველოში. ერთი ექსპედიციის მასალების მიხედვით (ხელმძღვანელი თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის უფროსი მეცნიერი მუშაკი გივი ჯაოშვილი), იგი ბოლო დრომდე ქართლში გვხვდებოდა *ზემყრელოს*, *ორსართულას*, სახელწოდებით. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ამ სახეობის *ფერხული* ძველ ქართულ სპორტს, აგრეთვე, საქართველოში პოპულარულ სანახაობით გართობას – *მუშაითობას* – ეხმაურება. ამის შესახებ დანვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ.

დღევანდელი *ფერხულის* პარტიტურა სამ კონცენტრირებულ წრეზე იგება: ვაჟთა წრის შიგნით ქალთა წრეა, რომლის შიგნითაც ისევ ვაჟთა ორი ან სამსართულიანი წრეა განლაგებული – *ზემყრელო*. სამივე წრე ერთმანეთის საპირისპიროდ და განსხვავებულად მოძრაობს (**სურ. 3,4**).

თუ შორეულ წარსულს გადავხედავთ, გამორიცხული არაა, რომ *ფერხული* *ორსართულა*, ანუ *ზემყრელო*, გამოხატავს ბრძოლების იმ მწვავე მომენტებს, როცა უშიშარი მეომრები *ერთმანეთს* მხრებზე ადგებოდნენ, რათა იერიში მიეტანათ მონააღმდეგის მიუვალი ციხის კედლებზე.

ეს *ფერხული* ასე სრულდება: ერთმანეთის მხრებზე შემდგარი მოცეკვავეები ორ ან მეტ სართულს ქმნიან. რაც უფრო მაღალია *სართული*, მოცეკვავეთა რიცხვი კლებულობს. ქვევითა წრე მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობს და ტემპს თანდათან უმატებს. ბოლოს *ფერხულის* ყველა მონაწილე ერთ დიდ წრეს კრავს და ცეკვა უკვე მიწაზე გრძელდება.

*ზემყრელოს* დანვრილებით აღწერს ზაქარია გულისაშვილი: „*ზემყრელო* *ფერხულის* გართულებული სახეა. მონაწილეთა ნაწილი ადგენს წრეს, თვითეულ მათგანს ხელი უდევს მეზობლის ზურგზე; ამ წრეს ზედ ადგება მეორე წრე, ამასთან ზემოთ მდგომთ ცალი ფეხი უდგიათ ერთი კაცის მხარზე, მეორე მეორისაზე. ზემოთ მდგომებსაც ხელები ჩაჭიდებული აქვთ ერთმანეთისათვის, მათ მხრებზე ადგება მესამე იარუსი. მთელი ეს სამიარუსიანი ჯგუფი, მხიარული სიმღერის აკომპანემენტით, რომელსაც ხან პირველი *სართული* ასრულებს, ხან – მეორე და ხან – მესამე, იწყებს ტაქტი მოძრაობას. ტაქტი სულ უფრო ხშირი ხდება და ზოგჯერ ისეთი სწრაფია, რომ მაყურებელს თვალი უჭრელდება. როცა დაიღლებიან, ზემო იარუსი ჩამოხტება და ფეხზე დგება, ამასვე აკეთებს მეორე იარუსი; მაშინ პირველი იარუსი ხელებს დაუშვებს და ნელა იწყებს მოძრაობას. მათ უერთდებიან ზემო იარუსებში მყოფნი და თამაში ცეკვაში გადადის“ (გულისოვი, 1886:V).

ამ კონსტრუქციული ცეკვის მნახველი ზაქარია გულისაშვილი კახეთის მცხოვრები იყო, სოფელ რუისპირიდან, თელავის მახლობლად. ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ სამსართულიანი *ზემყრელო* კახეთშიც ყოფილა გავრცელებული.

## ზემყრელო. გიორგი სვანიძის ჩანაწერი

საშუალო ტემპით - Andante

Soloist

ჰაი  
hai

ჰეი!  
hei!

ჰე  
he

ჰე  
he

1; 3 - I choir

1. ზე - მყრე - ლო      ზე - მყრე - ლო      ზე - ვი - დან      ჩა - მო -  
1. ze - mqre - lo      ze - mqre - lo      ze - vi - dan      cha - mo -

1. ზე - მყრე - ლო      ზე - მყრე - ლო      ზე - ვი - დან      ჩა - მო -  
1. ze - mqre - lo      ze - mqre - lo      ze - vi - dan      cha - mo -

საყ - რე - ლო      ჩა - მო - ხვალ  
saq - re - lo      cha - mo - khval

საყ - რე - ლო      თუ ჩა - მო - ხვალ და      ჩა - მო - ხვალ  
saq - re - lo      tu cha - mo - khval da      cha - mo - khval

თუ ა - რა      ძა - ლით      ჩა - მოგ - ყრით  
tu a - ra      dza - lit      cha - mog - qrit

თუ ა - რა      ძა - ლით      ჩა - მოგ - ყრით      თუ ჩა - მო - ხვალ და  
tu a - ra      dza - lit      cha - mog - qrit      tu cha - mo - khval da



ჩა - მო - ხვალ თუ ა - რა ძა - ლით ჩა - მოგ - ყრით ვა - რა - ლე  
 cha - mo - khval tu a - ra dza - lit cha - mog - qrit va - ra - le

ბი - ჭო ვა - რა - ლე ვა - რის ვა - რა - ლი ვა - რა - ლე  
 bi - ch'o va - ra - le va - ris va - ra - li va - ra - le

სართულებიანი *ზემყრელო-ფერხული* ყაზბეგის რაიონშიც სრულდებოდა. გრიგოლ ჩხიკვაძის ცნობით, ასეთ სართულებიან *ფერხულს* სვანეთში ეწოდება *მირმინ-ქელა* და თუშეთში – *ქორბელელა*. თუშების რწმენით, რაც უფრო მარჯვედ შეასრულებდნენ *ქორბელელას*, მოსავალი უფრო უხვი იქნებოდა, ხოლო საქონელი ურიცხვი. შალვა ასლანიშვილის ცნობით, *სამსართულიანი ფერხული* თუშეთში მინდვრის საზაფხულო სამუშაოების წინ სრულდებოდა, სწორედ იმ დროს, როცა ლაშარის ჯვრის ადგილობრივი დღესასწაული იწყებოდა. ამ ცეკვას უძველესი სასიმღერო მელოდია *ლაშარის სიმღერაც* ახლდა (ასლანიშვილი, 1957:75). ალექსანდრე ყაზბეგმა აღწერა ორსართულიანი მოხეური ფერხულები – *გერგეტულა* და *აბარბარე* (არც ყაზბეგი და არც შემდგომი მკვლევრები *გერგეტულას* ორსართულიან ფერხულად არ ასახელებენ. ყაზბეგი *გერგეტულას* საკმაოდ დაწვრილებით აღწერს, როგორც მამაკაცთა წრიულ ფერხულს, მაგრამ არა ორსართულას. რედ.).

ექსპედიციის მასალების მიხედვით, სართულებიან *ფერხულს*, ქუთაისსა და ტყიბულში აღდგომას რომ სრულდებოდა, თან ახლდა *სიმღერა*, *მადლი მახარობელსა*, რომლის ტექსტში გაზაფხულისა და ზამთრის ბრძოლა აისახებოდა.

რამდენიმე ათეული წლით ადრე გაქსტჰაუზენი აღნიშნავდა *ზემყრელოში* მეომრულ ელემენტებს: „ცეკვავდნენ მამაკაცები და მათ ცეკვას, როგორც ჩანს, მეომრული ხასიათი ჰქონდა, ბოლოს, 13-16 წლის ახალგაზრდები მხრებზე შეახტებოდნენ მოზრდილ მამაკაცებს, რომლებიც ადვილად განაგრძობდნენ ცეკვას, ხოლო ბავშვები ისე კარგად იცავდნენ წონასწორობას, რომ არც ერთი მათგანი არ ჩამოვარდნილა. ამ მეომრულ ცეკვა-თამაშში, რომელიც ხშირად დასახიჩრებით და სიკვდილით მთავრდებოდა, სავსებით მოჩანს რაინდი ქართველის დაუდეგარი, უდარდელი ხასიათი“ (ფონ გაქსტჰაუზენი, ავგუსტი. 1857:104).

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი აშკარად აზვიადებს ამ სავსებით უწყინარ ცეკვა-თამაშს ამგვარი სამწიხრო დასასრულით, მას სწორად შეუნიშნავს ცეკვის მეომრული ხასიათი.

შალვა ამირანაშვილის *ქართული ხელოვნების ისტორიის* მე-16 ტაბულაზე აღბეჭდილია ბრინჯაოს შიშველი ფალოსური ფიგურა, რომელიც ვერტიკალურად შეერთებული სამი წყვილი ხარის რქის კვარცხლბეკზე დგას (**სურ.5**). ცნობილია, რომ ხარი ტოტემურ ცხოველად ითვლებოდა ძველ საქართველოში. მის რქებს მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა და ნამგალა მთვარის სიმბოლოდ მიჩნეოდა (ამირანაშვილი, 1944:53). ბრინჯაოს ფიგურის სიშიშველ საკულტო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ (ნიუტიდე საკრე). ალბათ, იგივე ფუნქცია აქვს ბაგინეთის სამარხში ნაპოვნი ქალის ფიგურის სიშიშველესაც (**სურ.6**), ჭაბუკების გამიშველებას *მელია თელეპიაში*, ტანი-სამოსის გახდას რთვლის დროს ან სანესჩვეულებო რიტუალ *ჭვენიერებაში* და უფრო გვიანდელ *იალის თამაშში*. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რქებზე შემდგარი – მინათმოქმედი, რომელიც მზისკენ მიისწრაფის, ნაყოფიერების ღვთაების კულტის პატივსაცემად გარკვეული რიტუალის შემსრულებელია. მას ხელთ სამინათმოქმედო იარაღი უპყრია.

სამთავროს სამარხებში (1939 წ.) ორსართულიანი (ორმუცლიანი) საკულტო დანიშნულების დოქები (ძვ.წ. X-IXსს.) იპოვეს. დოქის ფორმაში ღრმა აზრი დევს: ყელისაკენ თანდათანობით შევიწროვება ცხოველმყოფელი მზისკენ მიისწრაფების გამომხატველია (კალანდაძე, 1969:XII-3) საკულტო ჭურჭლის ფორმისა და სართულებიანი ფერხულების ანალოგიაც თვალში საცემია. ცნობილია, რომ კავკასიაში, კერძოდ, საქართველოს მთიან რეგიონებში, ტერასებზე მოსავლის მოყვანა ფართოდ იყო გავრცელებული (ჩიტაია, 1960:63,106; რობაქიძე, 1960:63,106; გეგეშიძე, 1964:1). მინდვრის სამუშაოების დამთავრების შემდეგ ტერასებზე რიტუალური სახალხო დღესასწაულები იმართებოდა და, არცთუ იშვიათად, ცეკვა-თამაშით, სხვადასხვა შეჯიბრებითა და დოლით მთავრდებოდა. ყაბარდო-ბალყარეთის სოფელ ურუხთანში ერთ-ერთ მთას, ლეგენდის მიხედვით, ადგილობრივი მცხოვრებნი *ერისთავის მთას* (ერისაუ *სუაშხიე*) უწოდებენ. მთას ირგვლივ ორი ბუნებრივი ტერასი ავლია. თქმულების მიხედვით, სწორედ აქ, ზედა ტერასზე, ქალთა ცეკვაში შეჯიბრება იმართებოდა, ქვედაზე – დოლი. ამ დღესასწაულში კავკასიის მთიანეთის მცხოვრებნი მონაწილეობდნენ, მათ შორის, ქართველებიც. ერთხელ აქ ქართველი ერისთავის ასულსაც უცეკვია, გაუმარჯვია და თვითმხილველებს ამ ადგილისათვის ერისთავის მთა უწოდებიათ (ბოცვაძე, 1963:130-131).

ერთ-ერთი სპელეოლოგიური ექსპედიციის ცნობით, ვანის თოთხმეტსართულიან მღვიმეში აღდგომა დღეს კვერცხის შეღებვის (ნაყოფიერების სიმბოლო) დღესასწაული იმართებოდა – თამაშით, ცეკვით, სპორტული შეჯიბრებით (ვართაგავა, 1966:184). ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი იქ შესრულებული მასობრივი ცეკვები სართულებიანი ფერხულის ფორმისა იყო. მართალია, აქ საკამათო ბევრია, მაგრამ ამ ვარაუდის დაშვებით, – შრომითი პროცესებიდან *სართულების* საცეკვაო ხელოვნებაში გადმოტანამ, – ჩვენს შორეულ წინაპრებს ჭეშმარიტად თავისთავადი ხელოვნების ნიმუშთა შექმნა შთააგონა. გარდა ამისა, სართულების პრინციპი ასტრალურ ღვთაებათა იერარქიაზე მიუთითებს, რომელშიც ადრეული საქართველოს

საზოგადოებრივი და ისტორიულ-კულტურული განვითარების ძირითადი საფეხურებია გამოკვეთილი (ბარდაველიძე, 1957:36).

ხალხური თქმულებით, ვანის გამოქვაბულებში ყველა სართული იერარქიული სისტემით იყო განაწილებული და ფეოდალური საქართველოს იერსახეს წარმოადგენდა (ვართაგავა, 1966:184).

ჩვენთვის ცნობილი სართულებიანი ფერხულის ძირები შორეულ ისტორიულ შრეებში უნდა ვეძიოთ. გასული საუკუნის ლიტერატურული წყაროები *ზემყრელოს* საბრძოლო ხასიათზე მიუთითებს. პერიოდული პრესის ცნობით, *ფერხულ ზემყრელოს* ქართველ ცხენოსან მონადირეთა რაზმიც ასრულებდა (გაკატჰაუზენი, ფონ ავგუსტი. 1854:№4). ზოგჯერ *ზემყრელოს* თან ახლდა სიმღერა – *რად გვინდა ფარი და მახვილი*, რაც წარსულში ამ ცეკვის სამხედრო ხასიათს ადასტურებს (სვანიძე, 1954:26).

სართულებიანი ფერხული, რომელსაც ზიგფრიდ ნადელემ მხედართა *ცეკვა* უწოდა, სკანდინავიაში, ალპებში და ბალკანეთის ნახევარკუნძულზეც ყოფილა გავრცელებული (ასლანიშვილი, 1957:75), ხოლო ორსართულიანი ფერხული სახელწოდებით *ნართონ-სიმღი* – ოსეთში. ოსები ამ ცეკვას ახალი წლის კვირაცხალს კოცონის გარშემო ასრულებდნენ (ტუგანოვი, 1957:8-10). უნდა ვივარაუდოთ, რომ სართულებიანი ფერხული ანალოგია იმ საბრძოლო ეპიზოდისა, როცა უშიშარ მეომრებს, ერთმანეთის მხრებზე შემდგართ, იერიში მიჰქონდათ მოწინააღმდეგის ციხესიმაგრის კედლებზე.

მესხეთ-ჯავახეთში გავრცელებული სპორტული თამაშობებიდან აღსანიშნავია ერთმწკრივიანი *ფერხული სამყრელო*, ანუ *ციხებუნა* (ციხესიმაგრე). ორსართულიანი ან სამსართულიანი *ფერხულის* შესრულებისას საგმირო სიმღერებს მღეროდნენ და, ეს ორსართულიანი ან სამსართულიანი *კონსტრუქცია*, ცეკვა-ცეკვით ორ ან რამდენიმე ვერსსაც გადიოდა, რათა ნათესავები და მეგობრები მოენახულებინათ, შემდეგ ისევ უკან ბრუნდებოდა. ეს ფერხული საბრძოლო ხასიათს წინა საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებდა (გვარამაძე, 1982:217).

მეომრული სულით არის გამსჭვალული სვანური *ფერხული* საბრძოლო სიმღერებით. სერგეი ანისიმოვი შრომაში *კავკასიის სურათები* საინტერესოდ აღწერა ასეთი *ფერხული*: „ყველა სვანმა მწკრივად შეკრულმა წამოიწყო ერთფეროვანი გამაყრუებელი, მაგრამ ენერგიით სავსე სიმღერა და სრულიად განსაკუთრებული *ფერხული*: მათ წინ მიუძღოდა მოხუცი ორატორი. ყველა ფეხით აკეთებდა საერთო მოძრაობას და შემდეგ საშინლად უტევდნენ წინ, ისევ ჩერდებოდნენ ადგილზე, ნარნარად ქანაობდნენ, კვლავ აკეთებდნენ იმავე მოძრაობას და კვლავ ერთსულოვნად ერთად ეკვეთებოდნენ უხილავ მტერს. ეს ფერხული, რომელსაც ასე წლის მოხუცი ხელმძღვანელობდა, საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. სვანები კი განაგრძობდნენ ფერხულს, გატაცებული საბრძოლო სიმღერის რიტმით“ (ანისიმოვი, 1915:).

ეს მოკლე ნაწყვეტი მკაფიოდ გვიხატავს ვაჟკაცურ სვანურ *ფერხულს*. თითქოს თვალწინ ჩაივლის მთელი წყება ვაჟკაცებისა, ბრძოლებში გამობრძმედილი, ნაბდისქუდიანი სვანებისა.

სვანურ *ფერხულს* უფრო ადრე აღწერს ფრანგი ავტორი (ბერნოვილი, 1875.) იგი ამ ცეკვას უწოდებს *მურგვალს* (ეს საფუძველს გვაძლევს განვსაზღვროთ *მურგვალი* როგორც წრიული *ფერხული*). ბერნოვილი აღნიშნავს მოძრაობის არაჩვეულებ-

რივ ორიგინალობას და რიტმული ნახაზის სირთულეს. სვანები ცეკვას იწყებენ ნელი ტემპით და თავისებური სიმღერით, რომელიც ეკლესიურ საგალობელს მოგვაგონებს, თანდათან აჩქარებენ და, თითქოს დამთვრალნი, არაჩვეულებრივი სწრაფი ტემპით ამთავრებენ.

1949 წლის დამლევს თბილისში ოლიმპიადის დროს სვანებმა შეასრულეს *ფერხული*. ერთ-ერთი მათგანია *თამარ-დედფალ*, რომელიც გადადის *ცერულში* და მთავრდება მეომრული ცეკვა *იერიშით*. ჩვენ შევეცადეთ ჩაგვეჩვენა ამ ფერხულის რიტმული ნახაზი:

ორი ნაბიჯი განზე მარჯვენა ფეხით, მარცხენის განზე გადადგმა მარცხნივ და მარჯვენა ფეხის მიდგმა. იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით მარცხნივ, კვლავ იგივე მოძრაობა მარჯვნივ, მარცხენა ფეხის უკან აქნევა 45°-ით და მუხლში მოღუნვა, მარცხენის მარჯვენასთან მიდგმა, პაუზა. იგივე მარჯვენა ფეხით და მარცხენასთან მიდგმა. ამის შემდეგ ამ მოძრაობათა მთელი კომბინაცია იწყება და სრულდება მარცხენა ფეხით.

სვანურ *ფერხულში* მოცეკვავეს უჭირავს მეზობლის სარტყელი ან ხელი. ზოგიერთ ფერხულში მონაწილეები დგანან ხელჩაუკიდებლად, სიმღერის ერთი ფრაზის დამთავრებისას მოტრიალდებიან და ერთმანეთს ზურგში ამოუდგებიან.

რა თქმა უნდა, ასეთი სქემატური აღწერა ვერ შეგვიქმნის საქართველოს ერთ-ერთი კუთხის ვაჟკაცური და ორიგინალური ცეკვის სრულ შთაბეჭდილებას.

მუსიკისმცოდნე ედუარდ სავიცკის აზრით, ზოგიერთი სვანური *ფერხული* ანალოგიურია რაჭულისა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ რაჭველები *ფერხულის* დროს მღერიან სიმღერებს გასაგები ტექსტით, ხოლო სვანები იმავე მელოდიაზე წარმოთქვამენ დღემდე გაუშიფრავ სიტყვებს: *რაშო, ორდილა, რაშოვუ ორდილა, რაშაუ რერა, ვაისა რერა რაიმაშა, შაიამა შამარერა*. შემდეგ სავიცკი იმონმებს კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის დაკვირვებას, რომ ზოგიერთი *ფერხული* ერთნაირად სრულდება რაჭასა და სვანეთში. ასეთებია: *ფერხისა* და *წინამძლოლა*. ამ *ფერხულებში* მონაწილეობენ ქალებიც. *ფერხისა* სრულდება ასე: რამდენიმე ვაჟი, რომლებმაც კარგად იციან მელოდია, დგება მწკრივად მხარი მხარს მიბჯენილი, ხელი ჩაკიდებული აქვთ ერთმანეთის ქამრებში ან შემოხვეული მეზობლის კისერზე. მოძახილი იწყებს პირველ ფრაზას, მეორეს ეუბნება *ფერხისას* ერთ-ერთი მონაწილე, ბანის პარტიას ასრულებენ დანარჩენები. როცა ვაჟები პირველ ფრაზას ასრულებენ, ქალები ეწყობიან მწკრივად მათ პირდაპირ და იმეორებენ პირველ ფრაზას. ანტიფონური ფორმით სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ, ორივე მწკრივი უახლოვდება ერთმანეთს, ქმნიან საერთო წრეს და იწყება საცეკვაო სვლა მარცხნიდან მარჯვნივ. სიმღერის რიტმი ემთხვევა სხეულის და ფეხის მოძრაობას. *ფერხისაში* მოძრაობა ჯერ ნელია, შემდეგ თანდათან ჩქარდება სიმღერის ტემპის აჩქარებასთან ერთად.

სვანური (და რაჭული) *ფერხული-წინამძლოლა* არსი ასეთია: დგას ვაჟთა მწკრივი, წინ – წინამძლოლი (ვინც კარგად იცის სიმღერის მელოდია) ნითელი ხელმანდილით, რომელიც საბრძოლო დროშის სიმბოლოა. ზოგჯერ ვაჟთა მწკრივში ქალებიც დგანან. წინამძლოლი ამავე დროს მოძახილია, მას მეორეს ეუბნება *ფერხულის* რომელიმე მონაწილე, დანარჩენები გუნდად მღერიან ბანის პარტიას. წინამძლოლი ერთ ადგილზე ტრიალებს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობას, რასაც იმეორებენ დანარჩე-



ნები. ცეკვის ნახაზი დამახასიათებელია ფერხულისათვის – ხან შეკრული წრე, ხან კლაკნილი ჯაჭვი, ხან ხის ან რომელიმე საგნის გარშემო შემოვლა. სიმღერა, რომელზეც *წინამძღოლა* სრულდება, ორგუნდოვანია და ორი მოძახილი ჰყავს, მუსიკალური ზომა 3/4.

ეს *ფერხული წინამძღოლა* სხვა არა არის რა, თუ არა ვაჟთა ძველი რიტუალურ-სანესჩვეულებო ცეკვა ნაყოფიერების ღმერთის კვირიას პატივსაცემად, რაც სვანებში ცნობილი იყო *მელია თელეპიას* სახელწოდებით. როგორც ჩანს, ჩვენს დროში, როცა იგი დიმიტრი არაყიშვილს უნახავს, მასში ქალებიც მონაწილეობდნენ.

სვანეთში ძალიან პოპულარულია, აგრეთვე, სამსართულიანი *ფერხული მირმინქ-ქელა*, რომლის შემდეგ სრულდება ქალ-ვაჟთა *ფერხული შინავორგილ*, ხოლო ცეკვის დასასრულს მამაკაცები გამოეყოფიან წრეს და ცერულს ასრულებენ. ხელების მდგომარეობა, ფიგურის შემართება და სახის ამაყი გამომეტყველება, როგორც *მირმინქელაში*, საბრძოლო სულისკვეთებითაა გაჟღენთილი. *მირმინქელა* აღწერილია ჩვენი დროის პერიოდულ პრესაში – დ. იოსელიანის სტატიაში *სისხლის შურისძიება* (იოსელიანი, 1948:12): „სვიფზე (მოედანი წმინდა ცაცხვთან) დაიწყო სადღესასწაულო *ფერხული*. თორმეტმა ყველაზე ღონიერმა მამაკაცმა ჩასჭიდა ხელი ერთმანეთს სარტყელში და საკუთარი სიმღერის აკომპანემენტით დაიწყო მხნე და ელასტიკური ცეკვა. ისინი ტრიალებდნენ და ერთ ფეხზე იჩოქებდნენ, მეორეს კი წინ გამოსწევდნენ. მალე კიდევ თორმეტი კაცი მოხდენილად შეახტა მათ ზურგზე და შექმნეს მეორე სართული. მათ შეასხდა კიდევ თორმეტი. სამსართულიანი *ფერხული* ტრიალებდა ცეკვავდა და მღეროდა, ეჯიბრებოდა ერთმანეთს სხვადასხვა გამოგონებაში. ეს გრძელდებოდა მანამდე, სანამ ქვემოთ მყოფნი დაიხელთებდნენ დროს და ჩამოყრიდნენ ზემოთებს დამსწრეთა სიცილ-ხარხარში“. ოსური ნართული თქმულებებით, ორსართულიანი *ფერხული ზემყრელო*, ანუ ამ შემთხვევაში *ორსართულა*, იყო ოსებშიც და მას ეწოდებოდა *სიმდი*.

ოსეთში ორსართულიანი *ზემყრელო-სიმდის* არსებობას ადასტურებს სხვადასხვა წყარო. „...შეიკრიბა ერთხელ ნართის ახალგაზრდობა სათამაშო მოედანზე. ჯერ დაიწყეს დიდი სიმდი – ნართელების საყვარელი გრძელი თამაში. ამ ცეკვაში თავი გამოიჩინა სოსლანმა, ვერავინ ვერ იცეკვა მასზე უკეთესად. კარგად ცეკვავდა იგი მიწაზე, მაგრამ არც ნართელი ჭაბუკების მხრებზე იცეკვა უარესად“ (წყარო მიუთითებელია. რედ.).

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ *ორსართულას*, ანუ *ფერხულ-ზემყრელოს*, ჩვენს სცენაზე ასრულებდნენ ჯერ კიდევ 80 წლის წინ: „შაბათს, 30 მარტს, 1902 წელს, ტფილისის სათავადაზნაურო თეატრში გამართული იქნება კონცერტი, რომელშიაც იმღერებს გურულ ტანისამოსში გამონყობილი ხორო გურულს, ქართულს, იმერულს, მეგრულს და კახურ სიმღერებს. მათ შორის ადასრულებს ორსართულიან *ფერხულს* და მეგრულ *ნადურს* თოხნით ისე, როგორც ნამდვილ ყანაში – ბ. ქორიძის ლოტბარობით“ (ცნობის *ფურცელი*, 1902:№1766).

1923 წელს კოტე მარჯანიშვილმა დადგა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისი*. *დაისის* პირველ მოქმედებაში *ფერხული-ორსართულას* ელემენტები შეიტანა ბალეტმაისტერმა სერგეი სერგეევმა, ხოლო 1925 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტ *მთების გულსა* და დავით თორაძის *გორდაში*. ჭაბუკიანმა



ფერხული-ორსართულა გამოიყენა როგორც დაზვერვის მომენტი ბრძოლის დროს (III აქტი): მოცეკვავეთა მხრებზე მდგომნი შორს იცქირებიან და თვალთ ეძებენ მონინაალმდეგს.

## ფერხული ოსხაპუე

ვინაიდან მოგვიანებით ავტორმა ფერხული ოსხაპუე ცალკე კი არ განიხილა, არამედ მიაკუთვნა სამინადმოქმედო ფერხულსა და ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ საცეკვაო ქმედებას, და სწორედ ამით იწყებს ამ ტიპის ფერხულთა განხილვას, ჩვენც მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ შესაბამის თავში მისი განთავსება (რედ.).

## საყოფაცხოვრებო ფერხული – ორმწკრიული წყობა

სარიტუალო ცეკვებმა და საცეკვაო თამაშობებმა, წარმართულ რიტუალებს რომ ეძღვნებოდა, დროთა განმავლობაში თავდაპირველი დანიშნულება დაკარგა, სამაგიეროდ, უფრო რთული ილეთები გაჩნდა და ყოფითი ცეკვის ფორმები შეიძინა. იოანე ბატონიშვილი აღნიშნავს (XVIII-XIXსს.), რომ „ფერხული ჩვენებურ გლეხობაში ძალიან გავრცელებული ყოფილა“ (ბატონიშვილი იოანე, 1936:213). ქართულ ფერხულს, როგორც სხვა მრავალ ცეკვას, შესაბამისი სიმღერაც თან ახლდა, რომელიც დაირაზე ზომიერი დარტყმითა და ნელი ტაპით სრულდებოდა. დაირაზე დაკვრა და ტაპი ცეკვის რიტმს განსაზღვრავდა. ტაპის მიხედვით იცვლებოდა საცეკვაო რიტმი, ხან ნელდებოდა, ხან კი, პირიქით, ჩქარდებოდა. ტაპი არაბული სიტყვიდან დაშიდან მოდის და ქვას ნიშნავს. უძველეს ხანაში რიტმის ფიქსაციისათვის ქვას ქვაზე ურტყამდნენ. ამ მეთოდს ქართველებიც იყენებდნენ, როგორც მეტრონომს კოლექტიური სამუშაოების შესრულების დროს. ნიკო კეცხოველსა და გია ნახუცრიშვილს უნახავთ საქართველოს ზოგიერთ სოფელში, კერძოდ, ხაშში ქვის ქვაზე დარტყმის რიტმზე შესრულებული ცეკვები (ჩხიკვაძე, 1948:). ხევსურები საცეკვაო რიტმს ფიცარზე ხანჯლის დარტყმით განსაზღვრავდნენ და მას ტაშ-ფანდურს უწოდებდნენ.

საინტერესოა ფერხულის სოლომონ მრევლიშვილისეული აღწერა საქართველოში პოპულარული საეკლესიო დღესასწაულის სვეტიცხოვლობის დროს: „ლოცვისა და წირვის შემდეგ ტაძრის გალავანში და მის გარეთ სხვადასხვა ადგილას გადაიშლებოდა დღესასწაულის საყოფაცხოვრებო მხარე; დიდი კოცონების ახლოს, რომლებითაც განათებული იყო მთელი მიდამო, იქმნებოდა მოქეიფეთა ლამაზი ჯგუფები, რომლებიც მღერიან, ხან თამაშობენ სხვადასხვა თამაშს, მეტ წილად მთელ ლამეს. ამავე დროს იმართება მხიარული ქართული ფერხული, რომელშიც მონაწილეობენ უმთავრესად სოფლელები“ (მრევლიშვილი, 1856:1/X).

XIX საუკუნის 80-იან წლებში პოეტი დუტუ მეგრელი ქალ-ვაჟთა ფერხული-ძაბრას შესახებ მოგვითხრობს. წრის შუაგულში გოგონა დგას, რომელიც ეჭვანს აჟღარუნებს. ორხმიან სიმღერაში გაისმის შეძახილი რერო-რაშა, ხოლო ყოველი ფრაზა რეფრენით ჰოი, ძაბრა, მთავრდება. ამ შემთხვევაში, როგორც ინგილოურ ცეკვა შიპრობაში,

ეჟვნის ჟღარუნი ცეკვის რიტმული ნახაზის განმსაზღვრელია (მეგრელი, 1888: №91). ხშირად ხალხი *ფერხულს* შინაურ და გარეშე მტერთან ბრძოლას უკავშირებდა, ფერხულის თანმხლებ სიმღერებში კი მამულისათვის დაცემულ გმირებს აღიძებდა. ამგვარი *ფერხულის* მაგალითად საცეკვაო თამაში *ძაბრაც* გამოდგება, რომელსაც დეტალურად დიმიტრი ჯანელიძე აღწერს. მეცნიერმა *ფერხულის* სხვადასხვა ფორმის შესახებ უამრავი მასალა მოაგროვა. *ძაბრას* მოცეკვავენი, ჯოხებით ხელში, მიწაზე დაგდებული ქუდის გარშემო გროვდებიან. ცეკვის თანმხლებ სიმღერაში ხალხის სულის მოძრაობა ვლინდება: აქ არის შიშიც, მტრისადმი სიძულვილიც, სიმამაცეცა და ნებისყოფის სიმტკიცეც. ცეკვის დასასრული კეთილია – მტერი დამარცხებულია – ქუდი ნაფლეთებადაა ქცეული... სულ ბოლოს კი მხიარული, ხალისიანი ცეკვაა (ჯანელიძე, 1948: 162-166).

დღეს *ძაბრა*, საფერხულო წყობის გათეატრალეზებული ცეკვა-თამაში, *ჯანსულოს* სახელითაა ცნობილი. მიუხედავად მისი სახუმარო ხასიათისა, მასში ჯერ კიდევ ისმის შორეული წარსულის გამოძახილი: მომხდურისა და გადამთიელისადმი სიძულვილი, *ჯანსულო* – ტრაბახა და ყოყოჩა, თოფ-იარაღში ჩამჯდარი, დამპყრობელს ემუქრება (წრის შუაგულში დაგდებული ბოხობი ბოროტი ძალის სიმბოლოა). სოლისტის მიერ წარმოთქმული ტექსტის შემდეგ, მოცეკვავენი რეფრენს იმეორებენ: *ჯანსულო, ჯანსულო*. ამ ცეკვას დიდი წარმატება ახლავს, თუ მოცეკვავის პლასტიკა დამაჯერებელია და იუმორის გრძნობითაა გაჟღენთილი. დასასრულ ყველა წყვილად ცეკვავს (რიგრიგობით) *არირას*, რომელშიც *წართმევიას* ელემენტებია ჩართული (**სურ.7**).

ლიტერატურული წყაროები თითქმის ერთნაირად ახასიათებს ხალხურ ფერხულს. მასაც, როგორც ზემოთ *ზემყრელოს*, ძალიან შთამბეჭდავად აღწერს ზაქარია გული-საშვილი: „ფერხულში“ წრის წევრები დგებიან („კუდ უკან დაგდების“ თამაშის შემდეგ. ლ.გ.) და თვითეული მონაწილე ცალ ხელს ადებს თავის მეზობლის მხარს, ეს თავის მხრივ მეორეს, ისე, რომ წრის რგოლები შეერთებულია. დანარჩენი მოთამაშენი მწყობრად გუგუნებენ, რითაც ეხმარებიან სიმღერას და ამავე დროს ერთ ადგილას ურტყამენ ფეხს. მაგრამ მალე სიმღერა აჩქარდება და თვითეული მოთამაშე, მთელ წრესთან ტაქტში, მარჯვედ გადახტება განზე და მაშინვე სხვა მიმართულებით ხტება. მოთამაშე თან იტაცებს მეზობელს და მთელი წრე ტრიალებს. ტემპი სულ უფრო ხშირდება, ნახტომები სხვადასხვა სახისაა, სიმღერა მაღალ ტონში გუგუნებს და წრე სულ უფრო სწრაფად ტრიალებს. უფრო მარჯვენი ყირაზე გადადიან. მოზრდილთა თამაშის დროს გაისმის დამბაჩების ხმა. დაღლის შემდეგ ტრიალი თანდათან ნელდება და ბოლოს ყველა ხელს დაუშვებს, თუმცა მაინც ერთ ადგილს ტკეპნიან. მოძახილი იწყებს სწრაფ და ცოცხალ სიმღერას, მოთამაშენი ტაშს უკრავენ და თან გუგუნებენ, ამასთან რიგრიგობით გამოდიან და ცეკვავენ. *ფერხული* ძალიან უყვართ ქართველებს და არც ერთი დღესასწაული არ ჩაივლის უმისოდ“ (გულისაშვილი, 1886: V).

ასე სრულდებოდა საყოფაცხოვრებო *ფერხული* კახეთში. მეგრული *ფერხულიც* მრავალი ნიშნით ენათესავება კახურს.

თითქმის იმავეს წერს დუბროვინი: „სოფლის ერთ-ერთი ყველაზე მხიარული გასართობია *ფერხული*. ადგენენ წრეს, რომლის მონაწილენი ერთმანეთის გვერდით დგანან დაშვებული ხელებით. იწყება სიმღერა, რომელიც გვიხატავს ქართველების

დამოკიდებულებას ლეკებისადმი და ამ სიმღერის თანხლებით წრე ნელა მოძრაობს, უცბად მოთამაშენი შემჭიდროვდებიან, ხელებს გადახლართავენ და იწყებენ ისე ძლიერად ხტუნვას, რომ მიწა ზანზარებს მათ ფეხქვეშ და ნალის წვეტიანი ლურსმნები მიწას ესობა“ (დუბროვინი, 1871:147).

ჟიულ მურიე *ფერხულს* ადარებს ფრანგულ კადრილს: „20-დან 30-მდე ან 100 კაცი ხელიხელჩაკიდებულნი, როგორც კადრილის მეექვსე ფიგურაში, კრავს წრეს და იწყებს ტრიალს მარჯვნიდან მარცხნივ სიმღერის თანხლებით. მოცეკვავეთა ერთი ნახევარი იწყებს სიმღერას, რომელიც შეგუებულია მოძრაობასთან; მეორე უპასუხებს და ასე შემდეგ. ამ ცეკვას ეწოდება *ფერხული*, იგი საკმაოდ მოსაწყენია, იმიტომ, რომ რამდენიმე საათის ცეკვის დროს მხოლოდ ტრიალებენ მარჯვნიდან მარცხნივ, იშვიათად ხტუნაობენ ძალიან მონოტონური ტემპით“ (მურიე. 1883:).

როგორც ჩანს, ხალხური *ფერხულის* პოეზია ვერ გაიგო რაფინირებულმა უცხოელმა. მომქანცველი მონოტონურობის გარდა მურიემ მასში ვერაფერი დაინახა.

50 წლით ადრე მეორე ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუამ სწორად შენიშნა მთავარი ნერვი *ფერხულის*, რომელიც მას უნახავს იმერეთის გულში – ქუთაისში: „რაც შეეხება ახალგაზრდა ვაჟებს, მათ უფრო ხშირად ვხედავდი კვირაობით, როცა ისინი ქუთაისის მშვენიერი ხეების ჩრდილში ერთობოდნენ და *ფერხულს* ცეკვავდნენ. ოციდან ოცდაათამდე ჭაბუკი ხელიხელჩაკიდებული კრავდა წრეს, ახალგაზრდები მაღალი ხმით იმეორებდნენ რეფრენს, რომელზეც მოზრდილები ბანით უპასუხებდნენ... სირცხვილი იყო ვინმე პირველი გამოსულიყო *ფერხულიდან* და ყველა ცეკვავდა, სანამ ქანცგამოლეული მიწაზე არ დაეცემოდა. ეს არის ობერონის ცეკვა, როცა მან თავის პატარა სტვირს ჩაბერა. ბოლოს რჩება ორი ან სამი მოცეკვავე, რომლებიც მალე, აგრეთვე, მიწაზე ეცემიან ქანცგამოლეული დანარჩენებსავით“ (დიუბუა. 1839:). დიუბუამ სწორად შენიშნა მგზნებარება და შინაგანი ტემპერამენტი, რომელიც მოცეკვავეებს შეაქვთ *ფერხულის* შესრულებაში.

ზემოაღწერილისაგან თითქმის არაფრით განსხვავდება აფხაზური *აიბარკრაც*.

მოყვანილი მასალების შედარებისას შეიძლება მივიღეთ ერთ დასკვნამდე: საყოფაცხოვრებო ხასიათის *ფერხულს* მრავალი საერთო ჰქონდა საცეკვაო ნახაზისა და შინაარსის მხრივ საქართველოს ყველა კუთხეში. *ფერხულს* ქალებიც და კაცებიც ცალ-ცალკე ცეკვავდნენ. იყო ქალ-ვაჟთა შერეული *ფერხულიც*. სრულდებოდა წრიულად: მარჯვნიდან მარცხნივ ან – პირიქით. მიმართულება იცვლებოდა ცეკვის პროცესში. ცეკვა შენელებული ტემპით იწყებოდა, რათა მოცეკვავეთათვის ერთიანი რიტმი დაედგინათ (უძველეს ხანაში *ფერხულში* მოცეკვავეთა დიდი რაოდენობა ერთვებოდა). ორხმიანი სიმღერის აჩქარებასთან ერთად (რომლის თანხლებითაც *ფერხული* სრულდებოდა) ცეკვაც ჩქარდებოდა, რთულდებოდა მოძრაობანი, ნელი, რიტმული ნაბიჯებიდან მოცეკვავენი ხტუნვით მოძრაობებზე გადადიოდნენ. *ფერხულის* შესრულებისას განსხვავება რამდენიმე დეტალში შეინიშნება: შერეულ *ფერხულში* მონაწილეთა განლაგება, ხელების მდგომარეობა და ა.შ. (გულისოვი, 1886:V; დუბროვინი, 1871:147; ბივიკოვი, 1854:№70).

ზოგჯერ *ფერხულში* სიმღერის სიუჟეტიც თამაშდებოდა მონაწილეთა შესრულებით: რომელიმე მოცეკვავის რეპლიკას მთელი *ფერხული* ერთხმად უპასუხებდა. ჩვეულებრივი ამბავი იყო *ფერხულეებში* ქართული ზღაპრებისა და მითების (ამი-

რანი, თავფარავნელი ჭაბუკი, აბესალომ და ეთერი და სხვ.) სიუჟეტური სცენების წარმოდგენა. იმპროვიზებული ლექსების თანხლებით შესრულებული ორმწკრიული საფერხულო ცეკვები ხალხში მეტად სწრაფად ვრცელდებოდა და პოპულარული იყო. საფერხულო ცეკვის ასეთი სახეობა ლაზებში იყო გავრცელებული. თითოეული მწკრივი, რიგრიგობით, ცეკვით უახლოვდებოდა მოპირდაპირე მწკრივს; ეს მაშინ ხდებოდა, როცა მწკრივის მეთაური ექსპრომტად ლექსს წარმოთქვამდა. მამაკაცთა ჯგუფის მიერ ცეკვის ასეთი ფორმით შესრულებას *ობირუ* ანდა *ოტრადლოდუ* ეწოდებოდა, ხოლო, თუ ამ საცეკვაო პოეტურ ნაზავში ქალებიც მონაწილეობდნენ, მაშინ მას *ტრადლოდუმანს* უწოდებდნენ (მარი, VII:629).

ორმწკრიულ საფერხულო ცეკვებში მონაწილე სახალხო პოეტებზე გასულ საუკუნეში მრავალი ცნობა შემორჩენილა. სამეგრელოში პოეტთა შეჯიბრება საათობით გრძელდებოდა, საცეკვაო მოძრაობებიც თანდათან რთულდებოდა და ჩქარდებოდა (მაჭავარიანი, 1889: №№37.38). ცეკვაში მამაკაცებთან ერთად ქალებიც ებმებოდნენ. ამ ცეკვის თვითმხილველი აღნიშნავს, რომ მოცეკვავენი ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ დაიხრებოდნენ (ასრულებდნენ *დონდგალის* ელემენტებს). რიტმული ტაქტის ნახაზის მიხედვით.

სერგი მაკალათიას თქმით, სამეგრელოში ცეკვა *ობობოიას* ორპირად მდგარი ვაჟები და ქალები საცეკვაო მოძრაობებისა და სახუმარო კაფიების თანხლებით ასრულებდნენ: ამ დროს ვნებები თურმე ისე ღვივდებოდა, რომ ცეკვა საერთო ზედახორაში გადადიოდა (მაკალათია, 1941:292:XIX). იმერეთშიც, ასეთი ხასიათის ცეკვის შესრულებისას, ვაჟები და ქალები პირისპირ იდგნენ და მათ შორის სიმღერაში შეჯიბრება იმართებოდა, რაც ცეკვით მთავრდებოდა. ამ დროს მწკრივები ერთმანეთს უახლოვდებოდა და შორდებოდა (ხუსკივაძე, 1894:XIX-174) ფშავში ქალ-ვაჟთა კაფიაობა დღესაც გავრცელებულია.

ასეთი სახით შესრულებული საფერხულო ცეკვა თავისი ფესვებით, ალბათ, უძველესი დროიდან ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. შესაძლოა მისი ადრეული ფორმა ყველაზე უკეთ სვანურ *ადრეკილაიში* გამოიხატა.

ორმწკრიულ *ფერხულში*, არცთუ იშვიათად, რთული მოძრაობებია ჩართული: ორ მწკრივს შორის სოლისტი დგას, ჯერ შენელებულად ცეკვავენ, შემდეგ – აჩქარებულად. თვითმხილველის თქმით: „გახურებული ცეკვის დროს ერთი უცებ ჩაიმუხლებდა და ასე მიქროდა, მეორე – ყირაზე დგებოდა, მალაყზე გადადიოდა და ხელებზე დიდხანს დადიოდა“ (ბაქრაძე, 1850: №92; დუბროვინი, 1871:147). ამ ცეკვაში მონაწილის ინდივიდუალური სახე იკვეთება, რადგან ყოველი მოცეკვავე პარტნიორისაგან განსხვავებულ მოძრაობას ასრულებს. უხუცესთა თქმით (ზ.მენაბდე – 110 წლის, ა.მენაბდე – 103 წლის, გ.ჭყონია – 88 წლის), მალაყზე გადასვლა, ხელებზე სიარული და სხვ., – ტანვარჯიშისა და აკრობატიკის მოძრაობები, – გასული საუკუნის ვაჟთა ცეკვისათვის ჩვეულებრივი ილეთები იყო, რაც *ფუნდრუკის* სახელითაა ცნობილი (სალუქვაძე, 1961).

ერთ-ერთი წყარო მიუთითებს, რომ ტანვარჯიშის ხასიათის მამაკაცთა ცეკვა წრიულ ფერხულშიც სრულდებოდა (მარკოვი, 1904:411). მამაკაცთა ანალოგიურ ცეკვას *ილიადაშიც* ვხვდებით. ფერხულის წამომწყებ ორ მოცეკვავეზე ლუკიანეც მიუთითებს (ლუკიანე, II:56). პოემის სხვა ადგილას პოეტი ამ ცეკვას *ყირამალას* უწოდებს.



თუ ამ ორ ლიტერატურულ წყაროს ვირწმუნებთ, – ჰომეროსისა და ლუკიანეს მიერ აღწერილ ყირაზე გადასვლას, მაშინ შეიძლება ისინი ტანვარჯიშის ელემენტებით შეფერილი ქართული *ფერხულის* პროტოტიპად მივიჩნიოთ, მაგრამ უფრო უპრიანია, რომ ამ ცეკვის ძირები შორეულ წარსულში ვეძიოთ. ბრინჯაოს სარტყელზე (ჩვ.წ.-მდე II ათასწლეული) ამოტვიფრული სცენები, – პირველყოფილი მონადირის მიერ ცხოველთა მოტყუების მიზნით შესრულებული, – იმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ისინი მიმბაძველურ მოძრაობებად აღვიქვათ: მალალი, ხანგრძლივი, ნახევრად-მჯდომარე მდგომარეობაში შესრულებული ხტომა ან კიდევ ჰაერში ბრუნვის შემდეგ ზურგზე დაცემა და სხვ. მიწათმოქმედებაზე გადასვლის შემდეგ, უკვე აპრობირებული მონადირული ილეთები, ადამიანმა – ბუნებაზე ზემოქმედების მაგიურ ძალად მიიჩნია ან ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ საკულტო მოძრაობებს მიაკუთვნა.

ჩვენს ხელთ არსებული იკონოგრაფიული მასალებიდან ქალის სტატიკური გამოსახულება აკრობატულ პოზაში (ეგვიპტური მუზეუმის ჭურჭელზე გამოსახული ფრაგმენტი), რომელიც *ხიდს* ქმნის (ზაქსი, 1937:229) და ყირაზე მდგომი ქალის ფიგურა (ვერცხლის ჭურჭლის ფრაგმენტი. სურ.12.) ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნება (პოპე, 1939:2659).

ეს კი იმის უფლებას გვაძლევს, რომ ვაჟთა ინდივიდუალური ცეკვა *ფუნდრუკი*, რომელსაც ტანვარჯიშისა და აკრობატიკის ილეთები ახასიათებს, შორეულ წარსულში ვეძიოთ, იმ დროში, როცა ეს ცეკვა სარიტუალო დანიშნულებისა იყო.

ერთხელ ამ შრომის ავტორი რელიგიური დღესასწაულის – *ალავერდობის* – დროს (1969 წ.) უცნაური ცეკვის მოწმე გახდა: ერთ-ერთ წრეში ჩვეულებრივ სამოსში გამონყობილი შუა ხნის კაცი დოლისა და გარმონის ხმაზე ცეკვავდა. იგი ნელა მოძრაობდა *ბაღდადურის* ჰანგზე, თანაც შესატყვის მოძრაობებსაც ასრულებდა ისე, რომ ცეკვის რიტმი და ტემპი არ დაურღვევია. უცებ მან თავს ზემოთ მიწაზე ცხვირსახოცი გადააგდო, მერე, ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე, გადაიზნიქა, გააკეთა მთლიანი *ხიდი* და ცხვირსახოცი კბილებით აიღო (ეს რამდენიმეჯერ გაიმეორა), მერე წრეში კიდევ ერთხელ ჩამოუარა და ხალხს შეერია. ღამის ბინდბუნდში, უამრავი კოცონის შუქზე, ეს მართლაც შთამბეჭდავი სანახაობა იყო (სურ.8).

სრული სურათისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ კიდევ ოსური საფერხულო ცეკვა, რომელიც ჯერ უქალებოდ სრულდებოდა და მხოლოდ შემდეგ შეიყვანეს მასში ქალები. ოსეთის სახალხო პოეტი კოსტა ხეთაგუროვი წერდა: ოსების წინაპრები დიდი ხალისით არ ცეკვავდნენ, რაც აიხსნება იმ გარემოებით, რომ მის დრომდე შემორჩენილი საცეკვაო ხელოვნების ნიმუშები საკმაოდ პრიმიტიული იყო. კოსტა ხეთაგუროვი ამ მხრივ არ იყო სამართლიანი თავის თანამემამულეთა მიმართ. ნართულ ეპოსსა და ლიტერატურაში არსებული ცნობების მიხედვით, ოსურ ცეკვას ძველი ტრადიციები, გარკვეული ფორმა და ხასიათი ჰქონდა.

ოსურ ცეკვებს საფუძვლად უდევს წრიული *სიმდი*, რომელიც მოხსენებულია ოსურ-ნართულ თქმულებაში. თქმულების მიხედვით, ნართელი ახალგაზრდების ყოველდღიური ცხოვრების თითქმის ყოველი მოვლენა აღინიშნებოდა *სიმდის* ცეკვით. „ყველა მამაცი ნართი შეიკრიბა შავი მთის მწვერვალზე და იქ ცეკვავენ *სიმდს*, ისეთ *სიმდს*, რომ მთები იმსხვრევა, უღრან ტყეებში საუკუნოვანი ხეები ზანზარებენ და



მათი მძლავრი ტანი სკდება. მიწა ზანზარებს მოცეკვავე ნართთა ფეხქვეშ...“ (ოსური ნართული თქმულებები, 1949:234).

არსებული ლიტერატურული მონაცემებით, წრიული სიმდი პირველად უმთავრესად ვაჟთა ცეკვა იყო და ქალები იშვიათად შეჰყავდათ. მაგრამ ნართულ ეპოსში მოხსენებულია, რომ ამ ცეკვაში ქალებიც მონაწილეობდნენ. „გონს მოვედი მკვდართა ქვეყანაში, ვხედავ, ცეკვავენ სიმდს, და ჩემი განსვენებული ცოლიც მათთან არის. იქვე ხელი მოვკიდე მას და ჩავები სიმდში და თვით ბარასტირი უყურებდა ჩვენს ცეკვას...“ (იქვე:234).

სიმდში ქალების მონაწილეობას, როგორც ჩვეულებრივ მოვლენას, უარყოფს ზოგიერთი ლიტერატურული წყარო: „...შემდეგ ჩვენ ვნახეთ ეროვნული ოსური ცეკვა სიმდის შესრულება, რომელშიც მონაწილეობენ მხოლოდ მამაკაცები. ისინი ხელი-ხელჩაკიდებულნი ცეკვავენ ფერხულს და თან მღერიან“.

ვაჟთა სიმდებში ქალების მონაწილეობა დაახლოებით XIX საუკუნის დამლევს მომხდარა. „უფრო გვიან ფერხულ სიმდში შედის ქალი, ერთ-ერთი იმ მოღებესე მოხუცი ქალებისგან, რომლებსაც ჰქონდათ მწარე ენა, მოქნილი გონება და საკმაო პოეტური ნიჭი. ასეთ მოხუცს ხალხში ჩვეულებრივ უწოდებდნენ დაუძლეველ მოტირალს, გამცინებელს. იგი ჩინებული მთქმელი და მოსიმღერეა. სწორედ ამ თვისებებმა მოუპოვეს მას ადგილი ვაჟთა ფერხულ სიმდში, სადაც იგი შეუცვლელი იყო როგორც სიმღერის დამწყები“ (ბალაევი, 1938:10-11).

სიმდი უკვე ქალთა მონაწილეობით XIX საუკუნის დამლევს ასე იცეკვებოდა:

„ვაჟები აკეთებენ წრეს, იღლიებში უჭირავთ ერთმანეთი, მღერიან და ერთ ადგილზე ტრიალებენ. ზოგჯერ ძალიან ეროტიკული ხასიათის სიმღერებს მღერიან, თუმცა სიმდში ხშირად ვაჟებთან ერთად მონაწილეობენ ქალიშვილები. ამ დროს ქალიშვილები თავჩალუნულები დგანან და მხოლოდ წითლდებიან“ (კანუკოვი, 1875:22).

ასეთივე შთაბეჭდილება დარჩენია სიმდზე მეორე მნახველსაც გასულ საუკუნეში: „ოსების სიმღერები მეტწილად ეროტიკული ხასიათისაა და უაღრესად ცინიკური. ერთი იწყებს, დანარჩენები აჰყვებიან, აკეთებენ წრეს და მოძრაობენ რალაც არაგრაციული ნახტომებით (სიმდი). ქალები, განსაკუთრებით გაუთხოვრები, ამ დროს არ უნდა გამოჩნდნენ, თორემ დაიწყება ეროტიკული ლაპარაკი...“ (ზისერმანი, 1878:38).

ოსური წრიული ფერხულის სიმდის შემდგომმა ევოლუციამ შეცვალა მისი ნახაზი, შინაარსი და საფუძველი ჩაუყარა საერთო სიმდს, რომელსაც ჩვენს დროში ასრულებენ ქალები და ვაჟები რამდენიმე წყვილად.

რაც შეეხება დღეს ფერხულის შესრულებას, მისი ნახაზი ჩვენს დროში ორი კონცენტრული წრის მიხედვით იგება: ვაჟთა გარე წრე მარჯვნივ მოძრაობს, ქალთა შიდა წრე კი – მის საწინააღმდეგოდ. ქალები სამნაბიჯიანი სვლით – ტერფს მიწას არ აცილებენ, ვაჟები პირიქით: ერთი ფეხით ხტომის მცირე ელემენტების შემცველი მოძრაობა, მეორეთი, მუხლში მოკეცილი ფეხით – მუხლკეცილი.

სხვადასხვა საცეკვაო ანსამბლი ფერხულს რთულ ილეთებზე აგებს. მასში თითქმის ყველაფერი შედის: ვაჟთა გარე წრე, ქალთა შიდა წრე (ყველა წრე ურთიერთსაპირისპიროდ მოძრაობს), წრის შუაგულში ორ ან სამსართულიანი პირამიდა და სხვ. რამდენიმე წრის ერთდროული შერწყმა, საცეკვაო ილეთების მრავალფეროვნება და სხვადასხვაობა ფერხულის ამ კომპოზიციაში პლასტიკურ პოლიფონიას ქმნის (სურ.9).

საყოფაცხოვრებო ფერხულის მოყვანილი აღწერილობანი ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ამ ხალხური ცეკვის ფორმასა და შინაარსზე. აღწერილობათა ავტორები სხვადასხვა დროს აღნიშნავდნენ თითქმის ერთსა და იმავე დეტალებს მცირე განსხვავებით: ერთი წერს – ცეკვის მონაწილეთ ხელები ერთმანეთის მხრებზე უწყვიათ (კახეთი), მეორეს – იდაყვები ერთმანეთს მიბჯენილია (სამეგრელო), მესამე – ხელები დაშვებულია (ქართლი).

როგორც დიმიტრი ჯანელიძე აღგვინერს და ზემოთაც აღვნიშნეთ, *ფერხულში* მკაფიოდ ჩანდა დრამატურგიის ელემენტები. წრეში ან ორ მწკრივს შორის ფერხულის მონაწილენი გაითამაშებდნენ სიმღერის სიუჟეტს ან სცენებს ძველი ხალხური თქმულებებისა და ლეგენდების თემებზე და მოქმედ პირთა რეპლიკებს მეფერხულენი ერთად უპასუხებდნენ.

ეს ნამდვილი ხალხური წარმოდგენები საქართველოში პროფესიული დრამატული თეატრის ჩასახვის ერთ-ერთი წყარო იყო. ქვემოთ მოგვყავს სქემატური მაგალითი ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისში* დავით ჯავრიშვილის მიერ დადგმული ფერხულისა, რომელიც დღესაც გათეატრალურებული ხალხური ცეკვის ქრესტომათიულ ნიმუშად ითვლება. ამ *ფერხულში* მამაკაცები მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობენ. ასეთივე ფორმითა და მოძრაობით მათ შესახვედრად ქალები მოემართებიან.

### ფერხული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერიდან დაისი

Moderato assai poco a poco animato

ო - რი ვო - დი-ლა ვა დე - ლი ვო - დე - ლი ვო - დე - ლა

დილ ვო - დე - ლა ა - ბა-დე - ლა ო ა - ბა-დე - ლა

ა - ბა-დე - ლი დილ ვო - დე - ლა ვა - დი - ლა ო!

**ნელი ნაწილი:** პირველი ოთხი ტაქტი – ნაბიჯი განზე მარჯვენა ფეხით, მარცხენის უკან მარჯვენასთან მიდგმა ორივე ფეხზე ოდნავი ბუქნით. ერთხელ კიდევ იგივე.

მარჯვენა ფეხით ოთხი ნაბიჯი წრის მიმართულებით, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხზე მსუბუქი შეხტომით, შეხტომისას მარცხენა ფეხის წინ 45°-ით აქნევა.

ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, შეხტომით მარჯვენა ფეხის წინ 45°-ით აქნევა, აწეული მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი განზე, მარცხენის მის უკან ორივე ფეხზე ოდნავი ბუქნით მიდგმა.

კიდევ ერთხელ ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით განზე ბუქნით. მოძრაობა იმავე თანმიმდევრობით მეორე მხარეს: მარცხენა ფეხით ნაბიჯი განზე მსუბუქი შეხტომით, მარჯვენა ფეხის წინ აქნევა 45°-ით.

ისევ ორჯერ მოძრაობა ოდნავი ბუქნით. მარჯვენა ფეხით ორი ნაბიჯი წრის მიმართულებით. ნაბიჯი მსუბუქი ხტომით მარჯვენა ფეხზე, იგივე მარცხენაზე. ხტომა წინ მარჯვენა ფეხზე, მარცხენის მარჯვენის უკან მუხლში მოხრა. ხელების მხრებიდან ჩამოღება და ხტომასთან ერთდროულად თავს ზემოთ ტაში. ხტომა მარცხენა ფეხზე უკან, მარჯვენის მუხლში მოხრა მარცხენა მუხლის წინ, ხელების საწყის მდგომარეობაში დაბრუნება.

**სწრაფი ნაწილი:** მარჯვენა ფეხით – ორი სწრაფი ნაბიჯი მარჯვნივ, მესამე – ხტომა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხის სწრაფი გაჭიმვა წინ 45°-ით. გასმა მარცხენა ფეხით (გასმა არის შენაცვლებითი სრიალა მოძრაობა ტერფით, კეთდება სამ თვლაზე. მესამეზე ფეხის წვერი ფიქსირებულია და მოძრაობა მთავრდება). იგივე მოძრაობა მარცხნივ, გასმა მარჯვენა ფეხით. გასმის შემდეგ ოთხი ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვნივ, ბუქნი, სწრაფად ადგომა, გასმა მარჯვენა ფეხით და მოძრაობის გაგრძელება მეორე მხარეს.

ცეკვის ჩქარ ნაწილში, გასმისა და ბუქნის ნაცვლად, ფეხის ზედიზედ სამჯერ გასმა და მარცხენა ფეხზე ოდნავ მაღლა შეხტომა, ხან შეხტომისას თავს ზემოთ ტაში. დასასრულ, ფერხული სახუმარო კვარტეტ ქართულში გადადის.

## როკვა

საქართველოში ცეკვა არსებობდა კერპთაყვანისმცემლობის დროს, დიდი ხნით ადრე ქრისტიანობის მიღებამდე. IV საუკუნეში, ქრისტიანობის მიღების შემდეგ, ცეკვა – როკვა – საქართველოში კვლავ სადღესასწაულო გართობის განუყოფელი ნაწილი იყო.

საქართველოს გაქრისტიანებამ გავლენა მოახდინა ცეკვაზეც, შეცვალა მისი ფორმა, შინაარსი და იგი რელიგიური რიტუალისაკენ წარმართა.

პირველად სიტყვა როკვა გვხვდება ბიბლიის პირველ ქართულ თარგმანში (Vს.): „და ვითარცა შობისა დღენი იყუნეს იროდისანი ჰროკვიდა ასული იროდისა შობის და ჰსთნდა როკვა იგი მისი“ (იროდის ასულის ცეკვის საფრესკო მასალებზე და,

საერთოდ, ქალთა ცეკვის ფრესკულ გამოსახულებებზე ქვემოთ ვისაუბრებთ). ზემოთქმული მონუმობს იმას, რომ ცეკვას საქართველოში დიდი ხნის ისტორია აქვს. ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ცეკვა კვლავ სადღესასწაულო გართობის განუყოფელ ნაწილად დარჩა. ქართულ ენაში ცეკვა მარტოოდენ ერთი სახელით არ აღინიშნება, ძალზე საინტერესოა ტერმინთა მრავალფეროვნება და ეტიმოლოგია. ვახუშტი ბატონიშვილი *საქართველოს გეოგრაფიაში* ცეკვას როკვას უწოდებს (ბაგრატიონი, 1972:IV). *ცეკვა* და *როკვა* სინონიმებია. სულხან-საბა აზუსტებს *ცეკვის* მნიშვნელობას – *ფერხის თითებით როკვად განმარტავს, ხოლო თავად როკვას – სამა, ცეკვა და მისთანანი; სამას – ცეკვა შუშპარი*. (ორბელიანი, 1991-1993:). პირველად სიტყვა *როკვა* ზმნის ფორმით ნახმარია X ს-ის ძეგლში *სიბრძნე ბალავარისა*. „ისწრაფდა თითოეული ცდუნებად იოდასაფისსა და წინა უროკვიდეს და სტვირითა და ჩანგებითა ქებასა შეასხმიდეს“ (*სიბრძნე ბალავარისა*, 1937:67). *როკვა* ხშირად იხსენიება ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში, უფრო მეტად აღორძინების ხანის ლიტერატურაში, მაგალითად, *არჩილიანში* (მეფე არჩილი, 19:576-6):

ერთს კვირასა ამა წესით ლხინი იყო მათგან ქმნილი,  
როკვიდეს და თამაშობდეს ერთმანეთის ატანილი.

ძალიან საინტერესო სტროფებია *დავითიანში*:

როკვით-სამეხით, ცხონდა სამეხით,  
თქვა, თუ: დასია ღმერთად არ ვარგა,  
და სანამდის რეკა, კერპნი გარეკა,  
თან განატანა თავიანთ ბარგა.  
დავით ქნარებით, ბუქნა ქნარებით  
სჯულის კიდობანს უროკა წინა:  
მელქოლამ ნახა, დაგმო, დასძრახა  
მეფე ხლტის ვითა ყრმა პანანინა.  
ცოლმა გაკილა, ქმარს ეთაკილა,  
წყრომით თქვა, ვროკე მე იმისთვინა,  
და ვინც უმეტესად, მე უკეთესად  
მამის შენის წილ ტახტზე მაჯდინა.

ამ სტროფებში აღწერილია მეფე დავითის რელიგიური ექსტაზური ცეკვა აღთქმის კიდობანთან. მეფე ხტუნვით მსხვერპლს სწირავს ღმერთს. გურამიშვილი *როკვას* ხმარობს ცეკვის მნიშვნელობით (გურამიშვილი, 1975:176).

*ქართველი ერის ისტორიაში* ივანე ჯავახიშვილი იმონებს ბიბლიის შემდეგ ტექსტს: „მოვიდნენ ასულნი იგი მკვიდრთა სელომისთანი მძნობერნი ძნობად მსაჯულთა მას“ (ჯავახიშვილი, 1928:205). თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ბიბლიის ბერძნულ ტექსტში *ძნობას ქორეა* შეესაბამება, ლათინურში კი – *სალტატიო*, ვფიქრობთ, ქართულ ტექსტში *ძნობა* ცეკვას უნდა ნიშნავდეს. ივანე ჯავახიშვილის აზ-



რით, *ძნობა* დაახლოებით XI საუკუნემდე წარმოადგენდა რელიგიური შინაარსის საცეკვაო ფერხულს, რომელსაც თან ახლდა მუსიკა; ეს დასტურდება შავთელისა და ჩახრუხადის პოეზიაშიც. ჩვენი აზრით, *ძნობა* უნდა ყოფილიყო, რელიგიური შინაარსის ქალთა საფერხულო როკვის ნაირსახეობა სიმღერისა და მუსიკის თანხლებით (სულხან-საბას განმარტებით, *ძნობი* – შეწყობილ ჳმას ნიშნავს, *მძნობელი* – ძნობის მოქმედს). ზემონათქვამი გვაფიქრებინებს, რომ ხომ არ გამოხატავს *ძნობას* სვეტიცხოვლის ტაძრის მარჯვენა კედელზე გამოსახული *სამაიას* ფრესკა? აი, რას წერს *სამაიას* შესახებ შალვა ამირანაშვილი: „მცხეთის სვეტიცხოველის დიდი კათედრალური ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახულია საზეიმო კომპოზიცია ფსალმუნის თემაზე: *ყოველი სული აქებდის უფალსა*. ამ კომპოზიციაში ყურადღებას იპყრობს XVII საუკუნის სამი ქართულ ტანსაცმლიანი ქალის ფიგურა, რომლებიც ცეკვავენ დამახასიათებელ ცეკვა *სამაიას* (ამირანაშვილი, 1944:107).

*სამაიაზე* ქვემოთ – ქალთა ცეკვაში – ვისაუბრებთ, აქ კი მხოლოდ ერთს აღვნიშნავთ: სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახული *სამაია* იმ რიტუალურ-რელიგიური ცეკვების გამოძახილია, რომლებსაც ასრულებდნენ ქალები ეკლესიის გალავანში ქრისტიანობის დროს, ხოლო თვით ეკლესიაში – წარმართობის ეპოქაში.

## დასკვნა

არსებული ისტორიული მონაცემებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძველია მონადირეთა ცეკვა *შუშპარი*, ფერხული მთვარის პატივსაცემად. ამას მოწმობს არქეოლოგიური მასალა – ბრინჯაოს სარტყელი თრიალეთის ყორღანში (ძვ.წ. II ათასწლეული). სვანები (წარსულში მონადირეთა ტომი) დღემდე ასრულებენ ჯგუფურ ცეკვას, რომელიც ლიტერატურულ წყაროებში ცნობილია *შუშპრის* სახელწოდებით.

ძველად ქართველთა მთავარი ღვთაება იყო მთვარე. საფუძვლიანია ვიფიქროთ, რომ სიტყვა *შუშპრით* უძველეს დროში იგულისხმებოდა ორი სახეობის ცეკვა – მთვარის შუქზე შესრულებული მონადირეთა ცეკვა და რიტუალური ცეკვა მთვარის პატივსაცემად.

საქართველოში IV საუკუნეში, ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ, ცეკვას ემატება ქრისტიანული იდეოლოგიის ნიშნები. იმ დროის მხატვართა ინტერპრეტაციით გამოჩნდა მოცეკვავე სალომეს, მოცეკვავე დავითის გამოსახულება (XI საუკუნის დასაწყისი) და სხვ. რელიგიურ-რიტუალური ხასიათი თავს იჩენს ქალთა მასობრივ ფერხულ *ძნობაში*, რომელიც საკრავების აკომპანემენტით სრულდებოდა, აგრეთვე, *სამაიაში*. წარმართული *სამაია* ასიმილირდა ქრისტიანულ საქართველოში, რასაც ადასტურებს მცხეთის კათედრალური ტაძრის სამხრეთი კედლის ფრესკა – *ყოველი სული აქებდით უფალსა*.

რამდენადაც მცირე ფრაგმენტული თუ ისტორიული მონაცემებით ამის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ, ქართული მასობრივი ცეკვის (როგორც მრავალი სხვა ხალხისა) ფორმა *ფერხულია*. *ფერხული* ფორმდებოდა სხვადასხვანაირად: წრიული



ტოტემური ცეკვა (გამოსახულება თრიალეთის ვერცხლის თასზე, ძვ.წ. II ათასწლეული ); სართულიანი ფერხული – ორსართულა, ანუ ზემყრელო; შრომის თანმხლები მასობრივი ცეკვა, მაგალითად, ხუჯიში-ოსხაპური – მხრების ცეკვა, რომლის თავდაპირველი დანიშნულება შრომის პროცესების ორგანიზაცია და შემსუბუქება იყო; ყოფითი ფერხული და სხვა.

საყოფაცხოვრებო ფერხულები გაჟღენთილი იყო ნამდვილი დრამატურგიით. წრეში ან ორ მწკრივს (ორ გუნდს) შორის იმართებოდა ხალხური წარმოდგენები ძველი ქართული ლეგენდებისა და თქმულებების თემებზე.





## თავი II

# სამინათმოქმედო ფერხულები და ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალო-საცემკვაო თამაშობანი



ირველყოფილი თემური წყობილებიდან განვითარებულ მინათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლამ ასტრალურ ღვთაებათა შორის მზის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების, როლი უფრო მეტად გააძლიერა. ლეონტი მროველის ცნობით, *ქართველები სხვა მნათობებთან ერთად მზესაც აღმერთებდნენ* (ჯავახიშვილი, 1928:70). მთვარე მამაკაცური სანყისის მატარებლად იყო მიჩნეული, ხოლო მზე, მატრიარქალური წარმოდგენების სანესჩვეულებო-საკულტო სისტემაში, ქალურ სანყისს განასახიერებდა. ცხოველმყოფელი მზის კულტი საფუძვლად დაედო ბუნების ამალორძინებელ ძალებს.

სხვა ხალხთა მსგავსად, საფერხულო ცეკვებს ქართველებიც განსხვავებულად ასრულებდნენ: *ფერხული* ხშირად აგებული იყო წრიული პრინციპით: ჩვენი წინაპრების გულუბრყვილო რწმენით, საფერხულო ცეკვები სიმბოლურად გამოხატავდა მზისა და მთვარის მოძრაობას. სწორედ მზესა და მზის წელიწადთან (და არა მთვარის) კოორდინირებულად (შეთანხმებულად) წარიმართებოდა სამინათმოქმედო წეს-ჩვეულებები (ჩიჩეროვი, 1957:65).

მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ დღეისათვის ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციების გამიჯვნა ყოველთვის არაა შესაძლებელი: მთვარისადმი თაყვანისცემა ხშირად მზის კულტსაც უკავშირდება (შტერნბერგი, 1936:414-417).

მზის კულტს უკავშირდება ქართული საფერხულო თამაში *ზეცას ვიყავ, ზეცა ვნახე*, რომელიც საეკლესიო დღესასწაულებზე სრულდებოდა. სიმღერის ტექსტში კი ასახულია მინათმოქმედისა და გაღმერთებულ მნათობთა ურთიერთკავშირი (ჯანელიძე, 1959:30).

### ფერხული ოსხაპუე

ფერხულთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შრომითი პროცესის თანმხლებ ფერხულ ოსხაპუეს. ამ საფერხულო ცეკვამ უკვე გასულ საუკუნეში და-

კარგა თავისი პირვანდელი დანიშნულება და მას მხოლოდ სამეგრელოს ზოგიერთ რაიონში ასრულებდნენ. *ფერხული ოსხაპუე* არის ცეკვა, რომელშიც შიგადაშიგ გარეულია შრომის პროცესები (ხუჯიში *ოსხაპური* – მხრების ცეკვა – ეს სახელწოდება უნდა წარმოშობილიყო ცეკვისას მხრების მოძრაობისაგან, რასაც მონაწილენი მინდორში წელმოხრილი მუშაობის შემდეგ მოთენთილი სხეულის გასასწორებლად აკეთებდნენ). *ოსხაპუე* იწყებოდა დღესასწაულის წინა დილას სადმე მინდორში ან ეკლესიის მოედანზე და მთავრდებოდა ბინდისას. ღამე *ფერხულს* პატიჟებდნენ რომელიმე ოჯახში, ხოლო დილით იგი მთელი სოფლის დასახლება მღეროდა და ცეკვავდა. *ფერხულში* ხშირად მთელი სოფელი მონაწილეობდა – ორივე სქესისა და ყველა ასაკის წარმომადგენელი, მიუხედავად მათი სოციალური წარმოშობისა. ზოგჯერ *ოსხაპუეს* ერთი კომლი აწყობდა. ასეთ შემთხვევაში ახალგაზრდობას დასახმარებლად იწვევდნენ სხვადასხვა სოფლიდან. შრომა იცვლებოდა ღვინით, ცეკვა-თამაშით და კვლავ შრომით.

ეს უაღრესად საინტერესო სანახაობა, უეჭველია, უშორეს წარსულს ეხმაურება, როცა ადამიანი ის-ის იყო შეუდგა მინათმოქმედებას, როცა საზოგადოება გაყოფილი იყო საგვარეულო თემებად, როცა ერთობლივი შრომა იცვლებოდა დასვენებით, ცეკვითა და კვლავ შრომით. შესაძლოა, ამ *ფერხულის* საწყისები ეკუთვნის პირველყოფილ გვაროვნულ წყობილებას – წარმოების საშუალებათა საზოგადოებრივი საკუთრების ეპოქას.

შრომისა და ცეკვის (თამაშის) ურთიერთკავშირის მაგალითი მოჰყავს პლექსანოვს: „...მინდა თქვენი ყურადღება მივაქციო იმას, თუ როგორ წარმოებს სამხრეთ მინდანაოს ერთ-ერთი აბორიგენი ტომის, ბაგობოსების, მინდვრების საზოგადოებრივი დამუშავება. იქ მინათმოქმედებას ეწვევიან ქალებიც და კაცებიც. ბრინჯის თესვის დღეს ისინი დილაადრიან ერთად იკრიბებიან და იწყებენ მუშაობას. კაცები წინ მიდიან ცეკვით და რკინის წერაქვს არჭობენ მინაში. მათ მისდევენ ქალები და გაკეთებულ ფოსოებში ყრიან ბრინჯის მარცვლებს და მიწას აყრიან. ყოველივე ეს ხდება დიდი ზეიმით, აქ შრომა შეერთებულია თამაშთან – ცეკვასთან“ (პლექსანოვი, ტ.XIV:58).

კარლ ბიუხერს შრომაში *მუშაობა და რიტმი* მთლიანად მოჰყავს ერთ-ერთი თავისი მსმენელის – პროფესორ ფილიპე გოგიჩაიშვილის – ცნობა იმის შესახებ, რომ საქართველოში ძალიან გავრცელებული იყო *დახმარების* ჩვეულება მინდვრის სამუშაოების დროს, თვით მუშაობას კი თან ახლდა სიმღერა. „ასეთ დახმარებას ქართულად ეწოდება ნადი, ხოლო სიმღერას, რომელსაც ამ დროს ასრულებენ (განსაკუთრებით სიმინდის თოხნისას) – ნადური... პურის მკის დროს მუშები ნაწილდებიან კვლების მიხედვით, შუაში დგება უფროსი მუშა, რომელიც ამავე დროს საუკეთესო მომკელია. იგი იწყებს სიმღერას და ნიშანს აძლევს ყველას. სიმღერა განსაზღვრავს მთელი მუშაობის რიტმს“ (ბიუხერი, 1923:197). სამუშაო პროცესების რიტმულ ხასიათს ბიუხერი ძალზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. მართლაც, ორგანიზებული შრომა რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია. შალვა ამირანაშვილი ზემო იმერეთის ერთ-ერთ სოფელში ბევრჯერ შესწრებია მკას, მისი თქმით, მკა გამოკვეთილად რიტმული მოძრაობისაა, მომკელებს თითებზე სათითურები აქვთ წამოცმული. ცეკვა ურიტმოდ შეუძლებელია, ამიტომ ცეკვის სურვილს სწორედ რიტმი

განაპირობებს. რიტმული სანყისი დამახასიათებელია, როგორც შრომითი პროცესებისათვის, ასევე ცეკვისათვისაც, მაგრამ საცეკვაო ხელოვნების მხატვრული ზემოქმედება მარტო რიტმზე როდია დამოკიდებული. აქ ჩანს შრომის პროცესების რიტმული ხასიათი, რასაც, როგორც ცნობილია, ბიუხერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. და, მართლაც, ორგანიზებული შრომითი პროცესი წარმოუდგენელია ურიტმოდ.

სამინათმოქმედო სამუშაოების დროს ერთმანეთის დახმარება (მამითადი) მთელ საქართველოში, აგრეთვე, რუსეთში და კავკასიის ზოგიერთ ხალხს შორისაც (დაღესტანი, ლაკები) იყო გავრცელებული. *მამითადის* ჩვეულება შესანიშნავად ასახა პოეტმა რაფიელ ერისთავმა ლექსში *თინიას მამითადი*. საერთო შრომას თან ერთვოდა მხიარული ცეკვა-თამაში. ნასაუზმევს ნადი მღეროდა, ცეკვავდა და აგრძელებდა მუშაობას დაღამებამდე. ასეთი რამ მიღებული იყო ყურძნის კრეფის დროსაც. ყურძნის კრეფისადმი მიძღვნილი დღესასწაულის ნაშთები დღესდღეობით უძველეს ქართულ პროვინციაში – პარხალშია (დღევანდელი თურქეთის რესპუბლიკა) შემორჩენილი: ყურძნის აკიდობით მორთული გაშიშვლებული ვაჭები ფერხულს უვლიან (თაყაიშვილი, 1952:90). იაპონიაში სრულდებოდა *ბრინჯის ცეკვა*, საფრანგეთში – *ყურძნის ცეკვა*, ხოლო ახალი ჰერბიდის კუნძულის მცხოვრებთ მსგავსი ჩვეულება ბანანის კრეფის დროს ჰქონიათ.

*ოსხაპუე* სიმღერასა და საცეკვაო რიტმთან შრომის პროცესების ორგანული შერწყმის მაგალითია. თვით *ფერხული* წარმტაცი სანახაობა იყო: მორთული ახალგაზრდობა, ქალიშვილები და ჭაბუკები, ხელიხელჩაკიდებული აკეთებდნენ წრეს, შემდეგ ინყებოდა ორიგინალურ ცეკვასთან შეხამებული სიმღერა: სიმღერის ტაქტზე წრე ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მოძრაობდა; შემდეგ ქალები წრეში შედიოდნენ, ხოლო ვაჭებს ადგილზე ტოვებდნენ, შემდეგ იმასვე იმეორებდნენ ვაჭები. წრის ნახევარი მღეროდა სიმღერის პირველ ნახევარს, დანარჩენები – მეორეს.

„წრეში, როგორც ვაჭები, ისე ქალებიც ერთიანდებოდნენ. ისინი ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მოძრაობდნენ. შემდეგ ქალები გამოეყოფოდნენ საერთო წრეს და ცენტრისაკენ მიემართებოდნენ, მამაკაცებიც მას მიჰყვებოდნენ. ცეკვა სიმღერის რიტმში სრულდებოდა. სიმღერას წრეში მდგომი რამდენიმე მოცეკვავე წამოიწყებდა, მათ სხვებიც აჰყვებოდნენ ხოლმე.” ამ ფერხულის უფრო შორეული აღწერა იმის დადგენის საშუალებას გვაძლევს, თუ როგორ გართულდა მისი ტექნოლოგია; როგორც ა. ბივიკოვი აღნიშნავს, შემდეგში სასიმღერო და საცეკვაო რიტმი უფრო დაჩქარდა, ნარნარი რხევიდან იგი მკვეთრ ხტომებად გადაიქცა (ბივიკოვი, 1854:№3). ფერხულში ნარნარი რხევიდან მკვეთრ ხტომებზე გადასვლა დამახასიათებელია საქართველოს ყველა რეგიონისათვის. *ფერხული*–*ოსხაპუე* მარჯვნივაც და მარცხნივაც სრულდება, უფრო ხშირად კი მარჯვნიდან მარცხნივ.

ძველ სამინათმოქმედო როკვაში ხტომები ნაყოფიერების ღვთაების კულტს უკავშირდება და ყველა ცოცხალი არსების ზრდისათვის მაგიური ზემოქმედების ნიშანს ატარებს. როგორც პეტრე ბოგატირევი აღნიშნავს, ხტომებით შესრულებულ სანესჩვეულებო ცეკვას მცენარის ზრდისათვის უნდა შეეწყოს ხელი. რაც უფრო მაღალი იქნებოდა ნახტომი, მით უფრო მაღალი გაიზრდებოდა მცენარე. ცეცხლის გარშემო შესრულებული ცეკვაც ამგვარივე ხასიათისა იყო. აგიზგიზებულ კოცონ-

ზე გადახტომა ივანე კუპალასადმი მიძღვნილი დღესასწაულის დროს, მიღებული იყო რუსეთსა და უკრაინაში, ბალტიისპირეთსა და სხვა ქვეყნებშიც.

*ოსხაპუეს* ხშირად ახლდა სპორტული ასპარეზობა. ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სირბილში, მძლეოსნობაში, ცხენოსნობაში. ჭაბუკები განსაზღვრული მანძილით სცილდებოდნენ ფერხულს, დგებოდნენ მწკრივად და, ნიშნის მიცემის შემდეგ, სირბილში ეჯიბრებოდნენ. ქალიშვილები მათთვის ჯილდოებს ამზადებდნენ. აღდგომას სხვაგვარი შეჯიბრება იმართებოდა. ამ ფერხულისათვის ქალიშვილები კერავდნენ და ვერცხლის ფულით რთავდნენ სხვადასხვაფერ ბურთს. ჭაბუკები აკეთებდნენ წრეს, რომელშიც შედიოდა ერთ-ერთი ქალიშვილი და მალლა ისროდა ბურთს; ვინც ბურთს ჰაერში დაიჭერდა, ის მას საჩუქრად ერგებოდა (ტეპცოვი, 1894:III).

ძალზე გავრცელებულ აფხაზურ წრიულ საფერხულო ცეკვას, როგორც *ოსხაპუეს*, *მხრებით ცეკვა* – *აიბარკრა* – ჰქვია. უხუცესი აფხაზი ეთნოგრაფის ივანე ლაკერბაიას თქმით, ეს სახელწოდება წარმოიშვა ცეკვის დროს მხრების მოძრაობისაგან; მინდვრის სამუშაოების დამთავრების შემდეგ მოღლილი სხეულის გასასწორებლად მხრებს ამოძრავებდნენ, რაც შემდეგ რიტმულ მოძრაობაში გადადიოდა, იკვრებოდა წრე, მკლავებგადაჭდობილი და მხარიმხარს მიყრდნობილი ადამიანები *აიბარკრას* საცეკვაო ფერხულში ებმებოდნენ. თავდაპირველად საცეკვაო ფერხულს ორი სახელწოდება ჰქონდა: *აჟიოხორ* (მხრები) და *აიბარკრა*. შემდეგში სიტყვა *აჟიოხორ* ამოვარდა და დარჩა *აიბარკრა*. დღეს ის ქორნილის დროს სრულდება: წრის შუაგულში დგას ნაბადშემოხვეული ნეფე-დედოფალი, მოცეკვავეები მღერიან *აიბარკრას*. რომელიმე მონაწილე მათრახს მინას ურტყამს დედოფლის ფეხებთან, რომ იგი ახტუნოს და ამით ცეკვა გამოაცოცხლოს. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ *აიბარკრაც*, ფერხული *ოსხაპუეს* მსგავსად, ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა და შრომითი პროცესების თანმხლები იყო. ზოგჯერ *აიბარკრაში* ცხენოსნებიც მონაწილეობდნენ. ამ დეტალში შეიძლება საბრძოლო ელემენტები დავინახოთ, როგორც ეს მიაჩნია აფხაზ ისტორიკოს შალვა ინალ-იფას და პოეტ ბაგრატ შინკუბას.

სავსებით მისაღებია, რომ *აიბარკრა* და *ხუჯიში ოსხაპური* შორეულ წარსულში ასახავდა შრომის პროცესს და თან ახლდა მას. *აიბარკრამ* სახე იცვალა და გახდა საქორნილო ფერხული.

დღეს ფერხულმა *ოსხაპუემ*, ერთ-ერთმა უძველესმა სამინათმოქმედო-საფერხულო ცეკვამ, სამწუხაროდ, თავდაპირველი სახე თანდათანობით დაკარგა და ძალიან იშვიათად სრულდება სამეგრელოში. *აიბარკრა*, საქორნილო ფერხული, კი აფხაზების საცეკვაო რეპერტუარის ერთ-ერთი ძირითადი და უცვლელი ნიმუშია.

მეგრელებისა და აფხაზების ცეკვის ერთობა შეიძლება აიხსნას საუკუნეთა მანძილზე მათი უშუალო მეზობლობით. საერთოდ კი, საყოფაცხოვრებო ფერხულების შედარებისას, შეიძლება გაკეთდეს ერთი დასკვნა: შესრულების ნახაზისა და შინაარსის მხრივ ამ ცეკვებს ბევრი საერთო აქვთ საქართველოს ყველა კუთხეში.

ურთიერთდახმარების ეს ორიგინალური წეს-ჩვეულება, სადაც შრომას ცვლის სიმღერა და ცეკვა, ენათესავება რუსულ *პომოჩებს*.

*ოსხაპუეს* მსგავსი წეს-ჩვეულება არსებობდა დალესტნის ლაკებში. იქ ზაფხულის მინდვრის სამუშაოების დროს შეძლებული მეპატრონე მიიწვევდა თანასოფ-



ლელეებს დასახმარებლად, რაც ცნობილია *მარშის* სახელით. საუზმის შემდეგ მონვეულები მღეროდნენ, წყვილ-წყვილად ცეკვავდნენ და გვიან ღამემდე მუშაობდნენ.

### აიბარკრა ივანე ლაკერბაიას ჩანანერი

Moderato

სამხრეთ რუსეთის ზოგიერთ ოლქში XIX საუკუნეშიც კი კოცონის აგიზგიზება სამინათმოქმედო რიტუალის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ელემენტი იყო და იგი მზის ახალი წლის დაწყებას უკავშირდებოდა (ბოგატიროვი, 1971:428-429). ცეცხლთაყვანისმცემლობა, რაც გამოიხატებოდა მსხვერპლის შეწირვით, ცეცხლზე გადახტომით, ცეცხლის გარშემო ცეკვით, ფართოდ იყო ცნობილი მთელ რუსეთსა და უკრაინაში.

თუ გავიხსენებთ სვანების ძველ დღესასწაულს *ლამპრობას*, საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ქართველები, ისევე როგორც სხვა ხალხები, ქრისტიანობამდე ცეცხლს სცემდნენ თაყვანს. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ საქართველოში ეს ჩვეულება კი არ გამქრალა, არამედ სხვა ფორმა მიიღო. ლეგენდის თანახმად, წმინდანინო, წარმართები რომ დაერწმუნებინა თავისი სარწმუნოების სიდიადეში, კოცონს გადაახტა და უვნებელი გადარჩა. აქედან წარმართული წეს-ჩვეულება ქრისტიანული გახდა. იგი საქართველოში ცნობილია *ჭიაკოკონობის* სახელწოდებით. *ჭიაკოკონობა* საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში იყო გავრცელებული და იგი ვნების ოთხშაბათს სრულდებოდა, ხევსურები კი ამ რიტუალს გაზაფხულზე ასრულებდნენ, საქონლის საძოვრებზე გაყვანის დროს. ხევსურეთში კოცონზე გადახტომას ჰქონდა აგრეთვე განსაკუთრებული ხასიათი – *ბოროტი სულების გარეკვა*. ასეთივე მიზნით ანთებდნენ კოცონს სამეგრელოში: ამალლების წინა დღეს კოცონზე ხტებოდნენ დიდებიც და პატარებიც. ყაბარდოელებს ცეკვის განსაკუთრებული სახეობით გამოხატული ცეცხლთაყვანისმცემლობის ელემენტები ქრისტიანობის ხანაშიც შემორჩათ.

### ადრეკილაჲ. მელია-თელეპია. საქმისაჲ

ნაყოფიერების კულტისადმია მიძღვნილი თვითმყოფადი სვანური ფერხულები *ადრეკილაჲ* და *მელია-თელეპია*. ივანე ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ ორივე ცეკვა სა-

კულტო ქმედების საქმისაჲს შემადგენელი ნაწილია. ადრეკილაჲ ეროტიკული ხასიათის მამაკაცთა საფერხულო ცეკვაა, რომელშიც ორი საპირისპირო მწკრივი, ანტიფონურად, ხან სვანურად, ხან ქართულად მღერის. ლენტეხის (ქვემო სვანეთი) სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელის ჯოკია მეშველიანის ნაამბობით, შორეულ წარსულში მწკრივის წინამძღოლი (ბეროლი – წინამძღოლი) ტანისამოსს იხდიდა, მწკრივებს შორის, არც თუ იშვიათად, შეხლა-შემოხლა ატყდებოდა, ზედახორა იმართებოდა, აქა-იქ რომელიმე ცხოველის ძვალი, გრძელი ჯოხი და ზოგჯერ ხანჯლებიც გაიელვებდა ხოლმე. ფერხულის მონაწილეთა ორ რიგად ჩამწკრივება, უძველეს ხალხთა შორის ნაყოფიერების ღვთაების კულტის რიტუალის შესრულებისას, მაგიურ ხასიათს ატარებდა (ზაქსი, 1937:28): ამგვარ ფერხულებში ხანდახან ქალებიც მონაწილეობდნენ, თუმცა ადრეკილაჲში საცეკვაო მომენტები ისე მკვეთრად არ იყო გამოხატული, როგორც *მელია-თელეპიაში*. მიუხედავად ამისა, ადრეკილაჲ არქაული ფერხულის ტიპობრივი ფორმაა, კერძოდ, სწორხაზოვანი *მწყობრი*.

ივანე ჯავახიშვილი განმარტავს ფერხულ *მელია-თელეპიას* და ხაზს უსვამს ამ ცეკვის მკაფიოდ გამოხატულ რიტუალურ ხასიათს (ჯავახიშვილი, 1928:).

ჯავახეთში ჩალისაგან დაწნულ თოკს, რომელსაც ყენს შემოარტყამდნენ, უწოდებენ *თულოს*. სულხან-საბას ლექსიკონით, *თულო ფუნდრუკია ერთი*. საბასვე განმარტებით, *ფუნდრუკი* ვაჟთა ტანვარჯიშული კომპლექსის აღმნიშვნელია, ე.ი. *თულო* ტანვარჯიშული ხასიათის ვაჟთა ცეკვაა. ამიტომ ივანე ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ თავდაპირველად თულო არ ნიშნავდა თოკს, არამედ იყო სარიტუალო-რელიგიური ხასიათის ვაჟთა საფერხულო ცეკვა. ამდენად, *მელია-თელეპია*, აგრეთვე, არის სარიტუალო-რელიგიური ხასიათის ვაჟთა სვანური ფერხული. აღსანიშნავია ისიც, რომ მესხეთ-ჯავახეთში სხვა ძველ ხალხურ თამაშობათა შორის არსებული *თულოს წრე*, წრიული ცეკვა, აგებული იყო ტანვარჯიშულ მოძრაობებზე და სრულდებოდა რომელიმე რიტუალის დროს (გვარამაძე, 1882:№127).

*მელია-თელეპიას* ეტიმოლოგიას შალვა ამირანაშვილიც ეხება. სვანური ფოლკლორის მასალებზე დაყრდნობით, მეცნიერი ვარაუდობს, რომ არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაება თელეპია-მელიას ან უფრო ადრე თელეპია-მელიას სახელწოდებით. ღვთაება თელეპიას სახელისათვის სიტყვა *მელიას* დამატება უკავშირდება დიონისეს კულტს, რომელიც მიაჩნდათ მელიად და უწოდებდნენ დიონის-ბასარეუსს. როგორც ცნობილია, დიონისეს კულტი ანალოგიურია ნაყოფიერების ღმერთების – ადონისის, თამუზის, ოზირისისა (ოსირისისა). ხეთებშიც იყო ამგვარი ღმერთის კულტი – თელეპიას სახელწოდებით. შემონახულია ტექსტი, რომელშიც აღწერილია ამ ღმერთის საქმიანობა და ფუნქციები. საკვირველია ხეთებისა და სვანების ღმერთების სახელების მსგავსება. მხოლოდ სვანურმა ფოლკლორმა შემოინახა სიტყვა *მელია* დიონისეს კულტის მსგავსად. ხეთების ღვთაებას ეს სიტყვა სახელთან არ ემატება, რადგან დიონისეს კულტში ბევრია აღმოსავლური ელემენტი, შესაძლებელია, ხეთების რელიგიამ ერთგვარი გავლენა მოახდინა დიონისეს კულტზე. ეტრუსკები იცნობდნენ თელეპინუსის კულტს, გადმოტანილს აღმოსავლეთიდან თელეპის სახელწოდებით. ზემო იმერეთში არის სოფელი თელეპა. ზემოაღნიშნულ ორ სვანურ ფერხულს ადრეკილიაჲსა და *მელია-თელეპიას* შორის გარკვეული მონათესავე ნიშნები არსებობს (ამირანაშვილი, 1944:№№1-2).

ქვემოთ მოგვყავს ფოტო ბრინჯაოს სარტყლისა (ძვ.ნ. IX-VIII სს.), რომელიც 1948 წელს მესხეთში არქეოლოგიური გათხრების დროს ალექსანდრე კალანდაძემ აღმოაჩინა (სურ. 10-11). სარტყელზე ნადირობის სცენაა გამოსახული. აღწერს რა ნადირობის სცენას, მეცნიერი გამოყოფს ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილ უძველესი სვანური სარიტუალო ფერხულის – *მელია-თელეპიას* – შემსრულებელ წყვილს (კალანდაძე, 1959:179).

წყვილთა ცეკვის ეს ფორმა ასტრალურ ღვთაებათა და ნაყოფიერების ღვთაების კულტს უკავშირდება. ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული წყვილის თავზე აშკარად მოჩანს მზის დისკო, ერთ-ერთ მოცეკვავს ხელები ზევით აღუმართავს. ეს ქმედება ორნაირად შეიძლება აიხსნას: როგორც მზის ცხოველმყოფელი სხივებისადმი მისწრაფება და როგორც საცეკვაო მოძრაობის მომენტი. სვანური გრაფიკული ხელოვნების დამახასიათებელი მოტივია ასტრალურ მნათობთა კომპოზიციაში მოცეკვავე ქალ-ვაჟთა ითიფალური ფიგურების გამოსახვა (ბარდაველიძე, 1957:146-149). სვანური ცეკვა *შუშპარი*, ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში, ერთი ქალისა და ორი ვაჟის მიერ სრულდებოდა (დოლგუშინი, 1900:XXVIII).

*მელია-თელეპიას* ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში ვაჟები ერთ მწკრივად ასრულებდნენ. ეს ცეკვა საინტერესოდ აღწერა ბორის კოვალევსკიმ: „კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და ხელი მეზობლის თეძოზე უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს, თან სულ უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს. უცბად წინა მოცეკვავე გაიხდის ტანსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯოხს იქნევს. სვლა იქცევა თავშეუკავებელ ბაკქურ ცეკვად. უდიდესი დაძაბულობის მომენტში ცეკვის ყველა მონაწილე და მაყურებელი აგზნებული თვალებით მუხლებზე ეცემიან პირით აღმოსავლეთისაკენ და მღერიან ჰიმნს ნაყოფიერების ღვთაება კვირიასადმი“ (კოვალევსკი, 1930:22-23).

საინტერესოა კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის აზრი ზოგიერთი რაჭული და სვანური *ფერხულის* იდენტურობის შესახებ (ეს მოსაზრება ჩვენ ზემოთაც დავიმოწმეთ). ამ *ფერხულს* აგებულების მიხედვით *წინამძღოლას* უწოდებს და მის ნახაზსაც გვანვდის: წინამძღოლი, დროშასავით აფრიალებული ნითელი ნაჭრით ბრუნავს ადგილზე და სიმღერით *ფერხულის* რთული პლასტიკური ნახაზის იმპროვიზაციას იწყებს. სიმღერაში მას გუნდიც აჰყვება და მის მოძრაობებს იმეორებს. *ფერხული* თავდაპირველად შეკრული წრეა, შემდეგ იხსნება და დაგრაგნილი ჯაჭვის ფორმას იღებს, თითქოს რაღაც წინააღმდეგობას გვერდი უნდა აუაროსო (მაგალითად ხეს). ე.ი. წრიული *ფერხული* *ფერხისაში* (მრავალთ მობმით როკვა – მწკრივში ხელიხელჩაკიდებული ცეკვა) გადადის, რომელიც კვლავ მჭიდრო რკალად იკვრება, შემდეგ ისევ იშლება და ახალ წყობას ქმნის. ეტყობა, წრეში მბრუნავი წინამძღოლი და, საერთოდ, წრიულად მოძრაობა ასტრალურ ღვთაებათა კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია, დინამიკა მისი თვისებაა (წრეში მოძრაობით რომ გამოიხატება), მიბაძვის მცდელობაა (ბარდაველიძე, 1957:197). *ფერხული-წინამძღოლა* (ამ მოდიფიკაციით მას ჩვენამდე არ მოუღწევია) ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი უძველესი სარიტუალო-სანესჩვეულებო ცეკვის *მელია-თელეპიას* სახესხვაობა უნდა იყოს. უკვე იმ დრო, როცა ამ ცეკვას დიმიტრი არაყიშვილი თვალს ადევნებდა, *ფერხულში* ქალებიც ებმებოდნენ.

ამ ფერხულს იმონმებს ვერა ბარდაველიძეც. ავტორი აღნიშნავს *ფერხულის* სახეობათა ნაირგვარობას (წრიული, სართულებიანი, ორმწკრივიანი) და ყურადღებას ამახვილებს მათ როლზე ქართველების საკულტო ქმედებაში. საქართველოს მთიანეთში ღვთისმსახური დროშით მიუძღვოდა მლოცველებს. წმინდა დროშით სვლას საფერხულო ცეკვა და სიმღერა ახლდა მუდამ (იქვე:197-198). აჭარაში, ხულოს რაიონში, შემორჩენილია უძველესი საფერხულო ცეკვა: *ო, ჰოი, ნანო*, რომელსაც მიზნობრივი დანიშნულება აქვს. ამ ცეკვაშიც წინამძღოლი იმავე ფუნქციებს ასრულებს, რასაც *მელია-თელეპიაში* (*მაკალათია*, 1926:71; ჯავახიშვილი 1928:45-48).

როგორც უკვე აღინიშნა, *ადრეკილაჲ* და *მელია-თელეპია* საწესჩვეულებო რიტუალის – *საქმისაჲს* – შემადგენელი ნაწილი იყო (**სურ. 12**). ეს წეს-ჩვეულება, მკეთრად გამოკვეთილი ფალოსის კულტით, ბუნების განაყოფიერების სიმბოლიზება, სვანეთის სოფლებში დიდხანს იყო შემორჩენილი (სოფელ ჟაბეშში და კიდევ რამდენიმე სოფელში). ყველიერში, ხუთშაბათს, ამ სოფლების მცხოვრებნი აშენებენ თოვლის კოშკს *მურყვამს* (საქმისაის ეწოდება აგრეთვე *მურყვამობა*). კოშკის თავზე დგამენ ნაძვს, რომელზეც სიმბოლურად, როგორც ნაყოფიერების განსახიერებას, ძველ კალათს – *ფათას* – კიდებენ, იქვე ხის ორ ხანჯალს – *დაშნარს* მიამაგრებენ. კვირას ირჩევენ *საქმისაჲს*: ცოცხიან კუზიან მახინჯს, სახეს უთხუპნიან მურით. ამ ნიღაბს მომავალში, თითქოსდა, უხვი მოსავალი უნდა მოეყვანა. *საქმისაჲს* გარს არტყია ექვსკაციანი ამაღა – *მოახარი*. ირჩევენ *ყაენს* (ქართული ყეენისაგან განსხვავებით), მას ხელში აძლევენ ხის *დაშნარს*. ქალის კაბაში გამოწყობილი ორი მამაკაცის თანხლებით (დედაფლარები) ყაენი ეროტიკული ხასიათის საცეკვაო იღეთებს ასრულებს, თან *საცოლეებს* ეთამაშება. *საქმისაჲ* სარგებლობს რა ყაენის უყურადღებობით, ერთ-ერთ *დედაფლარს* იტაცებს. ყაენი მას მისდევს და ეჩხუბება, ამასობაში კოშკის გარშემო მამაკაცები და ქალები ფერხულს უვლიან, შემდეგ ისინი ორ ჯგუფად იყოფიან და კოშკს სხვადასხვა მხრიდან აწვებიან. საითაც კოშკი წაიქცევა, მოსავალიც იქითკენ არის მოსალოდნელი (იქვე:).

კოშკის დანგრევა ზამთრის აღსასრულს მოასწავებდა. მის ნაცვლად მაცოცხლებელი ძალით გაზაფხული მოდიოდა. ხოლო *საქმისაჲსა* და *ყაენის* ორთაბრძოლაში გამარჯვებულს ფალოსის კულტისთვის დამახასიათებელ გამნაყოფიერებელ ძალას მიანერდნენ. უდავოა სვანური *საქმისაისა* და *ყეენობის* იგივეობა, ტერმინოლოგია, გაფორმება და სხვ. ორივე სანახაობაში *ყაენსა* და *ყეენს* ერთი და იგივე რიტუალური ხერხები აქვთ“ (ზაქსი, 1937:94).

## მფერხაობის დღე – საახალწლო სარიტუალო ცეკვები

ახალი წელი ზამთარში მზის ბრუნვის დღესასწაულად ითვლებოდა, მომავალი მოსავლისათვის ზრუნვა, მინათმოქმედის ოჯახის კეთილდღეობა, ამ დღეს უკავშირდებოდა. საქართველოში ახალი წლის მეორე დღეს *მფერხაობის დღეს* (სიტყვასიტყვით – ცეკვის დღეს) უწოდებდნენ. ყოველ ოჯახში *მაფეხურს*, *ბედნიერი ფეხის* მქონეს ირჩევდნენ. მას ღამე სხვაგან უნდა გაეთია, გათენებისას მისულიყო შინ და ოჯახის ყოველ წევრთან ეცეკვა. ამ ცეკვას მაგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ყვე-



ლაფერი, რაც კარგი ან ცუდი მოხდებოდა ამ წელს ოჯახში, დამოკიდებული იყო *მაფეხურის* ცეკვაზე.

ასეთი ჩვეულება არსებობდა იმერეთში, გურიაში, ხევსურეთში და ა.შ. იმერეთში ახალ წელს ოჯახში შესულ უცხო მიმლოცველს *მეფერხე* ენოდებოდა, გურიაში – *მფერხავი*, ხევსურეთში მისალოცად ახალი წლის მესამე დღეს მიდის *მეკვლე*. *საფეხური*, *მეფერხე*, *მფერხავი*, *მეკვლე* – სინონიმებია და მოცეკვავეს ნიშნავს.

ახალი წლის მილოცვის ადათი საქართველოს მრავალ კუთხეში შემორჩა. თბილისის სამხატვრო აკადემიის თანამშრომელი ლიდა ფირცხალავა, ამ ამბის მოწმე, მოგვითხრობს: ხონის რაიონის სოფელ კონთუათში ახალი წლის მეორე დღეს გარიჟრაჟზე *მეფერხე* ოჯახში ასეთი სიმღერით შედიოდა: *შემოვდგი ფეხი, გწყალობდეს ღმერთი და წმინდა ბასილი*. იგი ცეკვა-ცეკვით ოთახს უვლიდა, თან ყველა კუთხეში ხორბალს აბნევდა. მეკვლეს ხელში ამ რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი ჩიჩილაკი ეჭირა, რომელზეც ვერცხლის მონეტის ვაშლი იყო წამოცმული (კალანდარიშვილი, 1880:№3). ჩიჩილაკი განასახიერებდა სიუხვეს და ბასილის ქალარა წვერს, ხოლო ქრისტიანობის ხანაში ამით პატივს მიაგებდნენ წმინდა ბასილის (ბარდაველიძე, 1957:76).

წინა საუკუნეებში ანალოგიურ რიტუალს რუსეთის სოფლებშიც ასრულებდნენ. იქაც ხორბალს აბნევდნენ მაგიდაზე და წმინდა ბასილი კესარიელს სანთლებს უნთებდნენ (ჩიჩეროვი, 1957:80). სამწუხაროდ, დღეს ეს წეს-ჩვეულება დავიწყებას ეძლევა. იგი მხოლოდ ხანდაზმულთ თუ ახსოვთ და მისადმი ჩვენს ინტერესსაც მასში საცეკვაო ელემენტების არსებობა გაანაპირობებს.

1953 წელს პოეტმა გიორგი ლეონიძემ საქართველოს ახალი წელი ასე მიულოცა: *ჩემო სამშობლო, შენი მეკვლე ვარ...*

## ბერიკაობა

სამინათმოქმედო სამუშაოების წარმატება მნიშვნელოვნად იყო დამოკიდებული ამინდზე. გვიანი გაზაფხული, ადრეული შემოდგომა ან გადაუღებელი წვიმები – დამღუპველად მოქმედებდა მოსავალზე. ბუნების ძალების წინაშე უმწეობა, მისი დაძლევის სურვილი სიმღერებსა და ცეკვებში აისახებოდა. სარიტუალო-საცეკვაო სანახაობათა შორის, რომლებიც ბუნების მაცოცხლებელ ძალებს ეძღვნება, ძალიან მნიშვნელოვანია *ბერიკაობა* და *ყეენობა*. როგორც ივანე ჯავახიშვილი განმარტავს, სიტყვა *ბერე* ან *ბერი* ბავშვის აღმნიშვნელია, *ბერობა* – ბავშვობის (ჯავახიშვილი, 1937:209). *ბერიკაობა*ც ნაყოფიერებას უკავშირდება, ამიტომ *ბერი-ბერიკა* ძველი ქართული აგრარული დღესასწაულის მთავარი ითიფალური პერსონაჟია (რუხაძე, 1957:171).

როგორც შალვა ამირანაშვილი არკვევს, სიტყვა *ყეენობა* საქართველოში წარმოიშვა მონღოლთა ბატონობის დროს (ყაანი) – არა უადრეს XIII საუკუნისა (XVII საუკუნეში, სპარსელების შემოსევის დროს, ბერიკები იცვამდნენ ქალის ტანსაცმელს და ამით ცხადყოფდნენ, რომ ღირსი არ არიან იარაღი ატარონ, რადგან ისინი მტერმა დაამარცხა. ამ სანახაობით აღელვებულმა ქართველობამ გადაწყვიტა ებრძოლა სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე **სურ.13**).



ქართული ხალხური მასკარადი ბერიკაობა საქართველოს ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული. ბერიკაობა, ენყობოდა ყველიერის დღეებში; რადგან საქართველოში ყველიერი მოდის გაზაფხულის დამდეგს, ბუნებრივია, ვიფიქროთ, რომ ბერიკაობა შინაარსით ემთხვევა გაზაფხულის ბუნობის ძველი დღესასწაულის შინაარსს (ხახანოვი, 1901:363). გარეგნულად ბერიკაობა ასეთია: რამდენიმე კაცი საგან შემდგარი ჯგუფი (უფრო მოგვიანებით მათი შემადგენლობა ოთხი-ხუთი კაცით განისაზღვრებოდა), განსაკუთრებული კოსტიუმებითა და ნიღბებით ღია ცის ქვეშ იმპროვიზებულ სცენებს გაითამაშებდა – როლების განანიღბებით, ტექსტის თავისუფალი იმპროვიზაციით და, რაც მთავარია, ცეკვითა და მუსიკით. გამორიცხული არ არის, რომ ბერიკაობას საფუძვლად უდევს ტოტემური ცეკვა (ნიღბოსანთა ფერხული თრიალეთის თასზე).

არსენ ავდევი ნიღბებით გარდასახვის სამ ფორმაზე მიუთითებს: 1. შრომითი მიზნით, რაც პრაქტიკულად ნადირობას უკავშირდება და უძველეს დროს მიეკუთვნება; 2. ტოტემური (სამინათმოქმედო, სხვა რიტუალებისა და წეს-ჩვეულებების შესრულების დროს) 3. მხატვრული მიზნით (ავდევი, 1964:3). განხილული მასალა გვარწმუნებს, რომ გარდასახვის ნიღბები საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა. მონადირენი ფრინველთა და ფანტასტიკურ ცხოველთა ნიღბებით ცეკვავენ (ბრინჯაოს სარტყლის გამოსახულება, ძვ.წ. II ათასწლეული). თრიალეთის სამარხში ნაპოვნ ფიალაზე (II ათასწლეული ძვ.წ.) ნიღბოსანი ფიგურების რიტუალური სვლაა აღბეჭდილი. გამორიცხული არაა, რომ ბერიკაობას საფუძვლად უდევს ტოტემური ცეკვა (შენიღბულთა ფერხული თრიალეთის თასზე). ამდენად, ერთი მხრივ, ნიღბებით შემოსვა ბერიკაობაში ტოტემური ცეკვის, ანუ თანდათანობით სახეშეცვლილი მონადირეთა ცეკვის, გამოძახილია (გარეული ღორის (ტახის), დათვის, თხის ნიღბები), მეორე მხრივ, იგი ბუნების განაყოფიერების ატრიბუტია. (მამაკაცი ქალის ნიღბით წყვილთა ცეკვაში). ბერიკაობაში დაცული იყო ნიღბების სტაბილურობა. როგორც აღვნიშნეთ, სცენებს თან ახლდა იმპროვიზებული ტექსტი, დიდი ყურადღება ექცეოდა საკრავებზე (საზანდარი, სტვირი) დაკვრასა და ცეკვას. ცეკვა ყოველთვის სიმღერით სრულდებოდა, სიმღერას კი ბერიკული ეწოდებოდა. ბერიკები გულუხვ მასპინძელს ცეკვით მიუმღერებდნენ ხოლმე:

ალათასა, მალათასა,  
ხელი ჩაყავ კალათასა,  
ერთი კვერცხი შიგ ჩადევი,  
ღმერთი მოგცემს ბარაქასა.

ეს სიტყვები აგრარულ ქმედებაში საცეკვაო მოძრაობებს მაგიურობას ანიჭებს. ბერიკაობა რალაციით იტალიურ *Kommedi dell'arte*-ს (დასავლეთევროპული თეატრის ისტორია, 1956:245) მოგვაგონებს, რომელშიც მუსიკა, სიტყვა და ცეკვა სინთეზირდება. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ პროფესიონალიზმშია: ბერიკაობა ქვემარტად ხალხური მასკარადია, თანაც გაცილებით ძველი წარმოშობისა (სურ. 14).

აი, ბერიკაობის ერთ-ერთი ტიპობრივი წარმოდგენა: ერთ-ერთი პერსონაჟი დედოფალი (მას მამაკაცი ასრულებს) ქალის კაბასა და ნიღბშია გამოწყობილი, მე-

ორე – მეფე – დათვის, ტახის, ვირის ან სხვა ცხოველის ტყავში გახვეულა. ეს ორი ნილაბი ცეკვავს და ასრულებს სატრფიალო სცენას. მესამე ბერიკას – თხის ნილაბი, რქები და ჩლიქები ამშვენებს, იგი ცეკვა-ცეკვით ცდილობს ზევით ახტომას, მეოთხე მონაწილე უნილბოა, მას ხელში ხის ორი ხანჯალი უჭირავს და ცეკვის დროს რიტმულად აკაკუნებს, მეხუთეც უნილბოა, მას *მებარგულეს* ეძახიან. იგი კალათით შეწირულობას აგროვებს. ეს ჯგუფი დადის ეზოდან ეზოში, მას თან ახლავს საზანდარი, ისინი ასრულებენ იმპროვიზებულ სცენებს: ნილბიანი ქალ-ვაჟი არშიყობს და საცეკვაო დუეტს ასრულებს. ცეკვაში ერთვება თხის ნილბიანი ბერიკა: იგი ხან ვაჟს, ხან ქალს რაღაცას ჩასჩურჩულებს, იმანჭება, თან ხანჯლიან კაცს გაურბის. ამ სანახაობის ბოლოს *მებარგულეს* საკმაო შეწირულობა უგროვდება. იგი სიმღერით ამცნობს ყველას, რომ იმ ოჯახს, რომელიც უხვ მოწყალებას გაიღებს, ღმერთი მფარველობას არ მოაკლებს. ასეთია *ბერიკაობის* სქემატური აღწერა, რომელსაც უამრავი ვარიანტი აქვს (ჯანელიძე, 1959:70).

*ბერიკაობის* ელემენტების ჩასახვა პირველყოფილი თემური წყობილების დროს, ნადირთა მოშინაურების პროცესს უნდა მივაკუთვნოთ.

პირველყოფილი ადამიანის მიერ თხის მოშენება მრავალ წეს-ჩვეულებაში აისახა და კვალი დღემდე დატოვა. თხის ტყავით მრავალი ხალხი იმოსებოდა. მათი რწმენით, გაღმერთებული ცხოველის ტყავს ძალა და ჯანმრთელობა მოჰქონდა. კავკასიაში ეს ჩვეულება დღესაც ძალაშია. ცნობილია, რომ ქართველები ღვინოს თხის ტყავის ტიკებში ინახავდნენ, რომელსაც *თხიერი* ეწოდება. იგი სიტყვა *თხისგანაა* წარმოშობილი (ყაუხჩიშვილი, 1952:150).

დიონისეს თაყვანისმცემლები წმინდა თხის ხორცს ნაჭრებად ფლეთდნენ და მის გარშემო დითირამებს წარმოთქვამდნენ. სატირებად გარდასახვის დროს ისინი თხის ტყავით იმოსებოდნენ.

*ბერიკაობა* აჭარაში ნააგავდა დიონისესა და დემეტრეს პატივსაცემად გამართულ ბერძნულ დღესასწაულს: ორი ახალგაზრდა, ქალ-ვაჟის ტანსაცმელში გამოწყობილი, ცეკვავს. ცეკვა სახუმაროა, ცეკვისას ისინი ერთმანეთს ხან მიუახლოვდებიან, ხან – შორდებიან. მესამე თხისტყაოსანი მათ გარშემო ცეკვავს, დახტის, იმანჭება და თითოეულს ყურში რაღაცას უჩურჩულებს (ერთ-ერთ ბერძნულ ლარნაკზე თხის ცეკვაა გამოსახული). ქალი და მამაკაცი ქამანჩა-სტვირის ხმაზე ცეკვავენ, თხის ტყავიანი და ჩლიქებიანი სატირი კი მათ გარშემო როკავს და ცდილობს სასიყვარულო დუეტში ჩაერიოს (ხახანოვი, 1901:150). აქ საზის ნაცვლად აკომპანემენტად გუდაზე მიმაგრებული სტვირია, თხის გუდა მოგვაგონებს პანის ბერძნულ სალამურს. ამ შემთხვევაში ძველბერძნულ ტრაგედიას (ტრაგოსს) – თხის სიმღერასა (რომელიც თხის მიბაძვით ცეკვით სრულდება) და *ბერიკაობას* შორის გარკვეული პარალელის გავლება შეიძლება: *ბერიკაობაშიც* ხომ თხის ნილაბს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. არც არის გასაკვირი, რომ ქართულ *ბერიკაობასა* და ბერძნულ *თხის სიმღერას* ბევრი რამ აქვთ საერთო. შორეულ წარსულში კოლხეთსა და საბერძნეთს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ (ხახანოვი, 1899:№5407).

ცნობილია ისიც, რომ უძველეს დროს თრაკიასა და შავიზღვისპირეთში დიონისეს კულტი ორგიული ხასიათისა იყო, რომელსაც შლეგი ქმედება ახლდა (იესენი, 1947:17). (ლოსევი, სონკინა, ტიმოფეევა, ჩერემუხინა, 1958:17).

არანაკლებ დამაჯერებელია, აგრეთვე, შემდეგი ფაქტი: 1953 წლის აგვისტოში სოხუმში ზღვის ფსკერზე აღმოაჩინეს მარმარილოს ბარელიეფი და ძველი ქალაქის კედლები. ბარელიეფზე ოსტატურადაა გამოსახული ჯგუფი – სამი ფიგურა: ქალს მარჯვენა ხელი მოუხვევია თავის მუხლზე მიყრდნობილი ბიჭისათვის, მათ წინ დგას ქალიშვილი ყულაბის მსგავსი კვადრატული ნივთით მარცხენა ხელში. უაღრესად დახვეწილი კომპოზიციით შესრულებული ხელოვნების ეს ნიმუში საფლავის ძეგლია (V-IV საუკუნე ძვ.წ.). ზღვის ფსკერზე არქეოლოგიური მონაპოვარი საფუძველს იძლევა ვიფიქროთ, რომ ძველი ქალაქი დიოსკურია მდებარეობდა ახლანდელი სოხუმის რაიონში და ახლა ამ ქალაქის ნანჩლი სოხუმის ბუხტის ფსკერზეა.

ალექსანდრე იესენი კავკასიის შავიზღვისპირეთის ტერიტორიაზე წარმოებული გათხრების საფუძველზე შემდეგ დასკვნამდე მიდის: „IV საუკუნიდან ჩვენთვის ცნობილია დიოსკურია, რომელიც, ალბათ, მდებარეობდა თანამედროვე სოხუმის ბაზაზე. V-VI საუკუნეებში ნაპოვნი ბერძნული ნაკეთობანი დიდი რაოდენობით გვხვდება ძველი კოლხეთისა და კავკასიის სანაპიროს მრავალ ადგილზე, რომლებიც ჯერ შესწავლილი არ არის. ასეთი ადგილებია ბათუმიდან სოხუმამდე და გუდაუთამდე“.

თავისი სოციალურ-სატირული ხასიათით ბერიკაობა უახლოვდება რუსული თეატრის მამამთავრების – სკომოროხების ხელოვნებას. მათი ფუნქციების მსგავსება შესაძლებელს ხდის პარალელი გავავლოთ სკომოროხებისა და ბერიკების მოქმედებას შორის. კიევის სოფიოს ტაძრის სამხრეთ კიბეზე გამოხატულია სკომოროხები – მოცეკვავეები, ჯამბაზები, მუსიკოსები. ორი ნამდვილ საცეკვაო მდგომარეობაშია, დანარჩენები კრავენ ფერხულს. ფრესკაზე თხისა და დათვის ნიღბების არსებობა ადასტურებს გამოთქმულ აზრს (აინალოვი და რედინი, 1890:348-353).

1946 წელს, მცხეთაში არქეოლოგიური ექსპედიციის დროს, ბაგინეთის მთაზე აღმოაჩინეს ვერცხლის თასი, რომელზეც დიონისეს კულტის ატრიბუტებია გამოსახული. თასი ძვ.წ. III-I საუკუნით თარიღდება (პართიული ეპოქა): თასზე სატირთა ნიღბებია ამოტვიფრული, დიონისეს თირსოსი – შეკრული ბაბთით. შველი, რომელსაც მგელი და დათვი მოსდევენ, სახლი კიბეებით, ცხოვრების ხე. მგელი, დათვი, ტახი და თხა საქართველოს ტოტემური ცხოველები იყვნენ, ხოლო მათი ნიღბები კი ბერიკაობის განუყრელი ატრიბუტებია (სურ.15).

მეცნიერთა გამოკვლევებში ხაზგასმულია, რომ ვერცხლის თასი, რელიეფური ბაკქანალური სცენებითა და ნიღბებით, – პართიულ-სომხური არშაკიდების ეპოქას მიეკუთვნება და სომხეთის მეფის პაკორის კუთვნილებაა (ლუნინი, 1939:220-223; გ.ქოიანი, 1950:№3-183), თუმცა არქეოლოგიურ ლიტერატურაში, არცთუ იშვიათად, ანალოგიებიც გვხვდება: ასეთივე თასი, რომელზეც ახალგაზრდა და მოხუცი სატირები, მენადები, დიონისეს თირსოსი, პანის სალამური, ირმები და სხვა ცხოველებია გამოსახული, ბრიტანეთის მუზეუმში ინახება (ბრიტანეთის მუზეუმის კატალოგი, 1921:36-37). მსგავსი სიუჟეტები ამშვენებს ბოსკორეალის საგანძურის ვერცხლის ჭურჭელსაც (ბოსერტი, 1930:IV) იგივე მოტივები გვხვდება რომაული ეპოქის (III-I ს. ძვ.წ.) ვერცხლის ლანგრებზეც (გამოფენა, 1958-1959).

ბაგინეთის ვერცხლის თასზე ამოტვიფრული სიუჟეტიც, უდავოდ, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ბერიკაობა დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი დღესასწაულის ანა-

რეკლია. ბერიკაობის ისტორიული გაგებისათვის უნდა გადავხედოთ ისტორიის იმ პერიოდს, როცა ადამიანი ბუნებას ემორჩილებოდა და არ შეეძლო გამკლავებოდა მას. თემი მისდევდა თავის ფარებს უკეთესი საკვების საძებნელად. ხშირად ქალსა და ვაჟს შორის ისახებოდა სიყვარული; სიყვარულის დამაბრკოლებელი ძალა განსახიერდებოდა ბოროტი სულის ან თხის სახით. ასეთია ბერიკაობის ლეგენდარული წანამძღვარები. წარმართობის ეს ნაშთები დარჩა ქრისტიანობის დროსაც. ნუ დავივინყებთ, რომ ქრისტიანული სარწმუნოების მიხედვით, თხა ბოროტების განსახიერება იყო, ცხვარი კი კეთილი სანყისისა (თიკნებისა და ბატკნების სახარებისეული იგავი. რედ.).

### ბერიკაობა არჩილ კერესელიძის ბალეტიდან ნაზიბროლა



ისტორიული განვითარების პროცესში თანდათანობით კრისტალდებოდა და იხვეწებოდა ეროვნული ფორმა და ბერიკაობამაც, საბოლოოდ, მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული ჭეშმარიტად სახალხო სანახაობის იერსახე მიიღო. ბერიკაობაში ჩვენ ვხედავთ ქართული ქორეოგრაფიისათვის დამახასიათებელ მოძრაობათა სანყისებს. ამ სანახაობის ერთ-ერთი მონაწილე, – თხის ტყავსა და ნილაბში გამოწყობილი, – როკვის დროს ფეხის წვერებზე შედგომას ცდილობს. ამ ტოტემურ ცეკვაში შემორჩენილმა ელემენტებმა საფუძველი ჩაუყარეს ცერებზე ცეკვას, რაც ახლა ცეკვა მთიულურის პლასტიკური ლექსიკის განუყრელი ნაწილია. ნაყოფიერების კულტის მიერ წარმოშობილი წყვილთა ცეკვა ბერიკაობის სცენებში აისახა როგორც ორი შეყვარებულის კომიკური ბუფონური როკვა. ამრიგად, ბერიკაობამ – ნიღბების ქართულმა იმპროვიზებულმა თეატრმა (ჯანელიძე, 1959:70) – არა მარტო პირველი პროფესიული დრამატული მსახიობები წარმოშვა, არამედ მანვე შეუწყო ხელი მომავალი საცეკვაო პანტომიმის განვითარებასაც. დიმიტრი ჯანელიძის კლასიფიკაციით, ბერიკაობის შემორჩენილი სასცენარო ფონდი ძველ ქართულ წარმართულ და საერო სანახაობად იყოფა (იქვე:56).



## ყენობა

ყენობა ხალხური სანახაობა-თამაშია, რომელსაც ღრმა ისტორიული ფესვები აქვს და ხალხური თქმულება უდევს საფუძვლად: დიდმარხვის პირველ დღეს – შავ ორშაბათს – თბილისის მოქალაქენი შაჰ-აბასის ნაცვალს. მიუცვივდნენ, სასახლიდან ქუჩაში გამოათრიეს, მურით გათხუპნეს, ვირზე უკულმა შესვეს, მთელი თბილისი შემოატარეს და შემდეგ მტკვარში გადააგდეს. მრავალი წლის განმავლობაში, სწორედ ამ დღეს, ხალხი წყევლა-კრულვით იხსენიებდა შაჰ-აბასის სახელს (სურ. 16,17).

სოფლებში ყენი თავკაცი იყო, სიმბოლო ნაყოფიერებისა, დოვლათისა, უხვი მოსავლისა და ბუნების მკაცრ ძალებთან ბრძოლაში მუდამ გამარჯვებული გამოდიოდა. დიდმარხვის პირველ დღეს ყენს გადაბრუნებულ ქურქს აცვამდნენ, თავზე წვეტიან ჩაჩს ახურავდნენ, სახეს მურით უთხუპნიდნენ (შეადარეთ საქმისაჲს) და მთელი დღის განმავლობაში განუსაზღვრელ ძალაუფლებას ანიჭებდნენ. ყენის თანმხლებნი ორ ჯგუფად იყოფოდნენ და ჭიდაობას მართავდნენ, გამარჯვებულთათვის კარგი მოსავალი იყო გარანტირებული. იმართებოდა კრივიც, გამარჯვებულებს ასევე უხვი მოსავლის იმედი ჰქონდათ (ვერზეკოვი, 1850:№28; წერეთელი, 1893:№6; 1888:№49).

თბილისში ყენობა ტრადიციულად დადგენილი სცენარით იმართებოდა: დიდმარხვის პირველ დღეს მთელ თბილისში დილიდანვე უკრავდა ზურნა. შორიდან გამოჩნდებოდა ხალხით გარშემორტყმული ცხენოსნები. ჯოხებით შეიარაღებულ ჯგუფს მისდევდნენ ტაკიმასხრები. ტაკიმასხრებს კი ცხენებით – მეფე და დედოფალი. მათ უკან მოდიოდა ჯოხიანი მხლებლებით გარშემორტყმული ყენი – ცხენით ან ვირით. ხელში დიდი წიგნი ეჭირა საჩუქრების ჩასანერად. ყენის მხლებლები აჩერებდნენ ყოველ გამვლელს და შაურს ახდევინებდნენ ყენის სასარგებლოდ. ერთი უბნის ყენს მეორეში გადასვლა სასტიკად ეკრძალებოდა. ორივეს შეხვედრის შემთხვევაში ჯოხებით ჩხუბი გარდაუვალი იყო. ყენი დაჰყავდათ მთელ უბანში, აგროვებდნენ გადასახადს და შებინდებისას მტკვარში აგდებდნენ. შემდეგ შეგროვილი თანხით ლხინი იმართებოდა, დღესასწაულობდნენ ყენის დალუპვასა და მისგან განთავისუფლებას. წყალში გადაგდებაში, გარკვეულწილად, საქართველოს ისტორიული ბედ-იღბალიც განსახიერდებოდა და შორეული წარმართობის ატავისტური განცდაც: საგაზაფხულო ასპარეზობითა და აღმდგარი ღმერთებით (ფრეზერი, 1928:56).

როგორც პლატონ იოსელიანი აღნიშნავს, ამ თეატრალურ სანახაობაში მთელი ქალაქი მონაწილეობდა; მას ხმაურიანი ქალაქური მუსიკა ამშვენებდა და თან ახლდა ცეკვა-თამაშიც (იოსელიანი, 1862:67). ამ ცეკვებში იგრძნობოდა ნაყოფიერების კულტის გადმონაშთი. მათმა სარიტუალო (იალის თამაში) ხასიათმა დიდად შეუწყო ხელი ქალაქური ქორეოგრაფიის (ბაღდადური, კინტოური) განვითარებას. იოანე ბატონიშვილსაც მიაჩნია, რომ აქლემის ნიღბიანი და თავზე ჩაჩიანი ორი ახალგაზრდის მიერ ადგილის ტკეპნა და ხტომა სხვა არაფერია, თუ არა როკვა. წყვილთა ამგვარ ცეკვებს აქლემკაცობა ერქვა და ყენობაში გარკვეული ადგილი ეკავა. (სურ. 18).



საყოველთაოდ გავრცელებული აზრია, რომ ეს სანახაობა პირველად XVII საუკუნეში გაფორმდა, როცა გიორგი სააკაძემ და თეიმურაზ მეფემ მარტყოფში დაამარცხეს სპარსეთის ჯარი და შაჰ-აბასის ტირანიისაგან გაათავისუფლეს საქართველო. მეორე ვერსიით, *ყეენობა*, სამხედრო ვარჯიშისა და წვრთნის იმიტაცია, VIII საუკუნიდან მოდის და მუსლიმთა მხედართმთავრის მურვან-ყრუს (თუ საუკუნის შემდეგ ბულა თურქის. რედ.) ლაშქრობას უკავშირდება. არაგვის ხეობაში ერთ გორაკს დღემდე ეწოდება *ყეენურა*. ლიხის ქედის გადალახვის შემდეგ მურვან-ყრუმ გაანადგურა ქართველი მეფეების – მირისა და არჩილის – ჯარები და აბაშისა და ცხენისწყალს შორის დაბანაკდა. ღამით საშინელი ნიაღვარი მოვარდა და ორმა მდინარემ შთანთქა მურვან-ყრუს ბანაკი.

გიორგი წერეთლის აზრით, *ყეენობის* დასასრულს ყეენის და მისი ცოლის წყალში გადაგდება სწორედ ამ ისტორიული ფაქტის განსახიერებაა.

ყეენის წყალში გადაგდება უნდა უკავშირდებოდეს ნაყოფიერების კულტს – *მომაკვდავი და აღმდგარი ღმერთების* რელიგიურ-მისტიკურ კონცეფციას. ძველ რელიგიებში არის მრავალი ამგვარი მაგალითი. ერთ-ერთი ასეთია ე.წ. ადონისის ბაღების მოწყობა: მიწიან ყუთში თესავდნენ მარცვლეულს – ხორბალს, ქერს, მუხუდოს, სხვადასხვა ყვავილს, ისეთ მცენარეებს, რომლებიც მალე ჭკნება მზის სხივებზე. ამ მცენარეებს შემდეგ, თვით ადონისის გამოსახულებით, წყალში ყრიდნენ, ტირში კი ცეცხლში აგდებდნენ. ფინიკიელებს ჰქონდათ ჩვეულება ყოველწლიურად დაენვათ თავიანთი მცენარეულობის ღმერთი. ეს მომენტი ერთსა და იმავე დროს იყო მისი *სიკვდილისა და აღდგომის* მომენტი – *მკვდარი ღმერთის აღდგომა*, რადგან სითბო და ტენი აუცილებელი პირობაა მცენარის აღმოსაცენებლად. აღწერილი წესი – მდინარეში ადამიანებისა და თოჯინების გადაგდება-გადაყრა (გვალვის დროს ჩერქეზებში, მცურავ ტივზე თოჯინის დანვა აფხაზეთში), ისტორიულ-სოციალური არსით, წყალში *ყეენის* ჩაგდების ანალოგიურია.

წყალში გადაგებული *ყეენი* იგივე *ღმერთია*, რომელიც *კვდება* იმისათვის, რომ *აღდგეს*. ასეთია, ჩვენი აზრით, ამ სანახაობის ისტორიულ-სოციალური ფესვები.

ამ წეს-ჩვეულებას, ჩვენი აზრით, ღრმა ფესვები აქვს. საბერძნეთში ღმერთებს მსხვერპლად სწირავდნენ უმთავრესად ხარს, ცხვარს, თხასა და ღორს. იშვიათად სხვა პირუტყვს. მაგალითად, მდინარისა და ზღვის ღმერთ პოსეიდონს მსხვერპლად სწირავდნენ ცხენს – ცოცხლად აგდებდნენ წყალში. კუნძულ როდოსზე მზის ღმერთის ჰელიოსის პატივსაცემად ყოველ წელიწადს ზღვაში ყრიდნენ ოთხ ცოცხალ ცხენს.

როგორც ცნობილია, უძველეს დროს რუსეთში ღმერთებს მსხვერპლად სწირავდნენ ადამიანებს. საქართველოშიც იყო გავრცელებული ასეთი ჩვეულება. როგორც ავგუსტ გაქსტჰაუზენი აღნიშნავს, ძველი ქართველების წარმართობისა და მითოლოგიის შესახებ ძალიან ცოტა რამ ვიცით. მშობლები მსხვერპლად სწირავდნენ თავიანთ შვილებს. დღესასწაულის დროს იმართებოდა ცეკვა-სიმღერა (გაქსტჰაუზენი, 1857:101). მეფე რევმა აკრძალა მსხვერპლად ადამიანის შეწირვა, რასაც ვახუშტიც ადასტურებს: „შესწირავდნენ კერპთა ძეთა და ასულთა თვისთა, და იყო ესე ბოროტება მრავალსა წელსა; არამედ შემდგომად დააყენა დაკლვა ძეთა და ასულთა შეწირვად კერპთა მეფემან რევ და უბრძანა კვალად პირუტყვთა შეწირვად“ (ვახუშტი, 1972:186-213).

გაფორმებით ყვენობა რამდენადმე ჰგავს სხვა ხალხთა პროცესებს, მაგალითად, ოსებისა და სომხების. სომხეთში ბუნების ძალების პატივსაცემად არსებობდა გაზაფხულის სანახაობა *ქოსა და გიალინ*, – *ქოსა და პატარძალი*, – რომელიც წააგავს ქართულ *ყვენობას*.

ხშირად *ყვენობა* მთავრდებოდა კრივით. კრივში გამარჯვებული, მდიდარი ზაფხულის მაუწყებელი, სარგებლობდა თანასოფელთა პატივისცემით.

## ბერობანა

საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში *ბერიკაობა* მოდიფიცირებული სახით დღევანდლამდე შემორჩა, კერძოდ, ყვარლის რაიონის სოფელ საბუეში. ეს სანახაობა 1974 წლის თებერვალში ნახა და გააანალიზა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ექსპედიციამ დიმიტრი ჯანელიძის ხელმძღვანელობით. ექსპედიციამ საინტერესო კადრები კინოფირზე აღბეჭდა, ჩაინერა ტექსტები, შეაგროვა სხვადასხვა სახის ნიღაბი. ასეთივე სახალხო სანახაობა, *ბერობანას* სახელწოდებით, ყველიერში მესხეთ-ჯავახეთის სოფლებშიც იმართება.

იმავე სექტორის თანამშრომლებმა (რომელთა შორის ამ წიგნის ავტორიც იმყოფებოდა) *ბერობანა* 1974 წელს სოფელ უდეში ნახეს. საინტერესოა ის, რომ *ბერობანა* მესხეთ-ჯავახეთში, როგორც კახეთში, *ბერიკაობისა* და *ყვენობის* ელემენტებსაც შეიცავს, თუმცა *მებერგულესთან* ერთად, რომლის ფუნქცია არცთუ ისე გარკვეულია, სათანადო როლს *აქლემიც* თამაშობს. *აქლემკაცობა* საცეკვაო იმიტაციაა, აქლემის ზნისა და ხასიათის, რომელსაც აქლემის ნიღბიანი ორი ვაჟი ასრულებს. მათ თავზე წონოლა ქუდეები ახურავთ. გივი ჯაოშვილის ცნობით, ქართლის სოფელ ურბნისში, აქლემის ნიღბითა და წონოლა ქუდით თამაში დიდხანს იყო შემორჩენილი; აქლემის ყბებს თოკის მეშვეობით ნიღბის ქვეშ ერთ-ერთი ვაჟი ამოძრავებდა. *ბერობანას* ფინალი ასეთია: *ყვენს* აქლემზე უკუდმა სვამენ, მთელ მოედანს შემოატარებენ, მაგრამ, ყვენობის მსგავსად, მდინარეში კი არ აგდებენ, არამედ მიწაზე ზღართანს მოადენინებენ და წყლით წუნავენ.

იკონოგრაფიული და წერილობითი წყაროების მიხედვით, საქართველოს ყოველდღიურ ყოფაში აქლემს გარკვეული ადგილი ეკავა.

ვანის ოთხთავის ორნამენტებში (XII ს.) *ცხოველთა წვრთნის* სცენებიცაა აღბეჭდილი, მათ შორისაა აქლემიც (**სურ.19**). მწყემსი მას წკეპლას უღერებს. თამარ მეფის ისტორიკოსი, ეზოსმოძღვარი ბასილი, აქლემს, სხვა ცხოველებთან ერთად, გამწვევ ძალად მიჩნევს. მისიონერი ქრისტოფორო დე კასტელი (XVII ს.) აღნიშნავს, რომ ადგილობრივი მოსახლეობა აქლემს სასარგებლო პირუტყვად თვლის. (დონ ქრისტოფორო დე კასტელი, 1974:183). საყოველთაოდ ცნობილია, აგრეთვე, სულხან-საბა ორბელიანის იგავი *აქლემი და ვირი*. საბას ლექსიკონში ტერმინი *მოაქლემეც* გვხვდება, რაც აქლემის მწყემსს ნიშნავს.

ეს მონაცემები მოგვანიშნებს, რომ აქლემი საქართველოში შორეულ წარსულში დიდ პატივში იყო, მას ბაძავდნენ კიდეც, რაც ქართულ საცეკვაო თამაშში – *აქლემკაცობაში* – სათანადოდ აისახა.

ბერობანაში საფერხულო ხასიათის მრავალი ცეკვაა, ეს იმით არის გამოწვეული, რომ სანახაობაში მრავალი ადამიანი მონაწილეობს. *ფერხულს* წრეში წყვილი – *მეფე-დედოფალი* ცეკავს. *დედოფალი*, რა თქმა უნდა, ქალის კაბაში გადაცმული ვაჟია, *დედოფალს* იტაცებენ, მაგრამ *მეფე* მას უმაღლვე დაიხსნის, როგორც სვანურ *საქმისაიში*, როცა *ყაენს დედაფლარს* მოსტაცებენ. აღსანიშნავია, რომ მეფე-დედოფალი მთელი სანახაობის დროს ცეკვავს, თანაც საკმაოდ კარგად და დადგენილ წესს მტკიცედ იცავს. შეყვარებულთა ცეკვა *ბერიკაობაში*, ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, იმპროვიზებული, გამოკვეთილად ბუფონადურ-გროტესკული ხასიათისაა, რაც ამ სანახაობას განსაკუთრებულ სიმძაფრესა და თვითმყოფადობას ანიჭებს. *ბერობანაში* ახალი, თანამედროვე პერსონაჟიც ჩნდება – ექიმი თეთრი ხალათით, ჩაჩითა და სტეტოსკოპით, იგი ენერგიულად მანიპულირებს: ექიმის მიერ მიცვალებული გაცოცხლება ანალოგიურია უძველესი მითისა *მომაკვდავი და აღმდგარი ღმერთების* გაცოცხლებისა. ამ ეპიზოდს *ყეენობაში*, ნაყოფიერების ღვთაებისადმი თაყვანისცემას, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

ძალიან საინტერესოა *ბერობანას* ნაირსახეობა საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს კუთხეში – ლაზეთში. შეიარაღებული ლაზი ჩაფრები, სამხედრო ფორმიანი თურქის მეთაურობით, ერთ-ერთ დამსწრეს (ალბათ, ადგილობრივ მესხს) ატყვევებენ და *ყეენტან* მიჰყავთ. დატყვევებულ მესხს მხოლოდ ჯარიმის გადახდა თუ იხსნის. *ბერობანაში*, *ბერიკაობისა* და *ყეენობისაგან* განსხვავებით, ნიღაბს არ იკეთებენ (გარდა აქლემისა). მონაწილენი ან იგრიმებიან, ანდა სახეს მურით ითხუპნიან. *ბერობანა* უტექსტოა, მასში არ არის სიტყვიერი მასალა, მოქმედება პანტომიმით სრულდება, რასაც *ლალონი* ეწოდება: თურქულად *ლალ* უსიტყვოს, *ონი* კი მოქმედებას ნიშნავს. ლოგიკურია, რომ ამ ცეკვას *იდუმალა* ჰქვია.

*ბერობანას*, *ბერიკაობასა* და *ყეენობას* ერთი ქარგა აქვთ, მათი საფუძველი შორეულ წარსულში ნაყოფიერების კულტი იყო. ჯუნის ონიანი, *მურყვამობა – კვირაობის* (ძველი სვანური დღესასწაულები) ანალიზისას, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ზემო სვანური *ალბა-ლალრალი*, *ლამპრობა-კეისრობა*, ქართლ-კახური *ბერიკაობა-ყეენობა* შინაარსითაც და ფორმითაც ერთმანეთს ჰგავს, რაც მათ საერთო გენეზისზე მიუთითებს (ონიანი, 1969). ასეთივე ხასიათის მსგავსებას *ბერობანას*, *ბერიკაობასა* და *ყეენობას* შორისაც ვპოულობთ.

## მიცვალებულის კულთან დაკავშირებული

### საცეკვაო რიტუალები და წეს-ჩვეულებანი

სამგლოვიარო-რიტუალური ხასიათის ცეკვებიც რელიგიურ-საკულტო ცეკვებს მიეკუთვნება. ამ ცეკვებზე, სამწუხაროდ, ძალიან ცოტა ცნობა დარჩა, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ დაკრძალვის დროს ამ ცეკვებს მრავალი ტომი ასრულებდა და ისინი უეჭველად წარმართობის დროს წარმოიშვა. მაგალითად, ცნობილია, რომ ქელები ძველ რუსეთში შედგებოდა სამხედრო ვარჯიშისა და ორთაბრძოლებისაგან, ამასთან, რა თქმა უნდა, ქეიფიც იყო. თამაში, ცეკვა და გუგუ-

ნი ახლდა თან, აგრეთვე, სხვა წარმართულ დღესასწაულებს. ამას ებრძოდა მართლმადიდებელი ეკლესია, მაგრამ დიდი წარმატება არ ჰქონია, რადგან ქორწილსაც და ქელესსაც თან ახლდა *ეშმაკური თამაშობანი* (საბჭოთა ხალხთა თამაშობანი, 1933:11).

ქართველ ტომთა შორის გავრცელებული იყო წინაპართა კულტი. სვანების რწმენით, მიცვალებულთა სულები მათ უხვი მოსავლის მოყვანაში, საქონლის გამრავლებაში, მიწიერი ცხოვრების ყველა სიკეთის მოპოვებაში ეხმარებოდნენ. სვანების დღესასწაული *ლიფანალი* მიცვალებულთა კულტის შემადგენელი ნაწილი იყო და გაზაფხულზე ბუნების აღორძინებას უკავშირდებოდა. ეს წეს-ჩვეულება სვანურ გრაფიკულ ხელოვნებაშიც აისახა: „გასართობ ნახატთა შორის, რომლებიც, სვანების რწმენით, მიცვალებულთა სულების ესთეტიკურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა, ბევრი იყო შეკაზმული ცხენის, ჭრელი ძაღლის, მოკუნტრუშე ჯიხვისა და მოცეკვავე წყვილის გამოსახულება (ბარდაველიძე, 1957:162-164-166). ზოგიერთი მასალის მიხედვით, დასაფლავების აქტს სვანები ბოლო დრომდე სრული რიტუალური რხევით ასრულებდნენ (ბარდაველიძე, გამოუქვეყნებელი მასალები).

მოიპოვება საინტერესო აღწერა სვანებში მიცვალებულის მოსახსენებლისა: „სვანთა მტკიცე რწმენით, სავალდებულოა მიცვალებულთა სულის მოსახსენებლად შესრულდეს წეს-ჩვეულებანი – *ლაგვანი*, ანუ *კონჩხარი*, და *ბაცხი* ან *ქუენეგვეშ* – სულის საქმე, რათა მიცვალებულნი საიქიოს ნეტარებაში იყვნენ. *ლაგვანი* მოითხოვს დიდ ხარჯებს, ამდენად, წინასწარ მომზადებასაც. *ლაგვანი*, ანუ გარდაცვლილის ქელეხი (მაგრამ არანაკლებ სამი წლისა), სრულდება შემოდგომაზე. ბაცხის დროს იწვევენ ნათესავებსა და მეზობლებს – ორი-ოთხი კაცი ყოველი კომლიდან. ნათესავებს ეპატიჟებიან ვახშმად, თანასოფლელებს – სადილად. სადილზე მხიარულობენ, მღერაიან, შემდეგ კი ცეკვავენ ფერხულს, რაც *ლაგვანის* დროს არავითარ შემთხვევაში არ ხდება“ (ერისთავი, 1887:XIX).

ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს, საცეკვაო ფორმებში გამოხატული დასაფლავების სვანთა რიტუალი აღვადგინოთ. დღემდე დარჩენილი ფაქტები საფუძველს იძლევა ვიფიქროთ, რომ უფრო ადრე ეს წესი საცეკვაო რიტუალით გამოიხატებოდა.

მოხვევებიც დასაფლავების რიტუალს მკაცრად დადგენილი წესით ასრულებდნენ, იგი გარკვეულ ქმედებაში – შენელებულ ნაბიჯებსა და შესაბამის სიტყვებში აისახებოდა (ყაზბეგი, 1960:146-147). მეგრელთა მიერ მიცვალებულთა სულის მოსახსენებელი წესი, ანუ *ალაპი*, აღდგომის მეორე დღეს სრულდებოდა. გარდაცვლილის ახლობლები და ნათესავები სასაფლაოზე მღეროდნენ და საფერხულო ცეკვებს ასრულებდნენ (ლამბერტი, 1654:74-75).

ცეკვა თან ახლდა ქელესსაც. *სტოგლავიდან* ჩანს, რომ სამების შაბათს სასაფლაოზე თავს იყრიდნენ კაცები და ქალები, ტიროდნენ საფლავებზე ხმამაღლა და, როცა დაუკრავდნენ *სკომოროხები* და *გუდომნიკები*, მაშინ მოტირალნი წყვეტდნენ ხტუნვას, ცეკვას და ტაშის კვრას (სტოგლავი: 40-41-44). ცეკვით აღნიშნავდნენ ქელესს სომხებიც. აქაც ქელეხი, როგორც სამეგრელოში ალაპი, აღდგომის მეორე დღეს იცოდნენ.

გასულ საუკუნეში თბილისელ ხელოსნებს ასეთი ჩვეულება ჰქონიათ: ქორწილის წინა დღეს სასიძოს მამის საფლავზე უნდა ეცეკვა (**სურ.20**). ამ ცეკვით სასიძო დასა-



ქორწინებლად მშობლის ლოცვა-კურთხევას ითხოვდა (გრიშაშვილი, 1927:213). რუსეთშიც დასაფლავებას ცეკვა ახლდა, რომელსაც *ცოფიანთა თამაში* ეწოდებოდა.

აფხაზური წესით, წყლიდან დამხრჩვალ სულის ამოყვანის დროს სარიტუალო როკვა სრულდებოდა. ეს წეს-ჩვეულება მრავალ გამოკვლევაშია აღწერილი. უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი ფესვები მიცვალებულთა კულტის დროიდან მოდის. აღნიშნულ წეს-ჩვეულებებს, რასაკვირველია, მონადირეთა პირველყოფილი ტომებიც მისდევდნენ, რომლებიც, შელოცვისა და დასაფლავების ჟამს, უეჭველად ცეკვავდნენ (პლენხანოვი, 1956:96). პაპუასები კი ზღვის პირას გადიოდნენ და იქ ასრულებდნენ პანტომიმას, რომელშიც მონადირეები და გარდაცვლილ ნათესავთა სულებიც მონაწილეობდნენ. პანტომიმა გარდაცვლილებს ეძღვნებოდა, მათ კი იღბლიანი ნადირობა უნდა უზრუნველყოთ“ (ლევინ-ბრიული, 1937:119).

ნიკოლოზ ჯანაშია, რომელმაც აფხაზთა ყოფა და ზნე-ჩვეულებები შეისწავლა, აღწერს აფხაზების რელიგიურ-რიტუალურ წეს-ჩვეულებებს, კერძოდ, მოგვითხრობს წყალში დამხრჩვალთა სულების დაჭერასა და მეხდაცემული პირუტყვის დაკრძალვაზე. ორივე რიტუალს მუდამ თან ახლდა ცეკვა, როგორც სავალდებულო ელემენტი.

მდინარიდან დამხრჩვალის სულის დაჭერის წესს ნიკოლოზ ჯანაშია ასე აღწერს:

„მთელი თემი, სადღესასწაულოდ თეთრებში გამოწყობილი, გამოდის მდინარის ნაპირთან (ხესთან, კლდესთან), რომლის ტალღებშიც დაიღუპა მიცვალებული... ხალხი იყოფა ორ ნაწილად, რომლებიც იკავებენ ორივე ნაპირს. მდინარეზე, საიდანაც მიცვალებულის ცხედარი ამოიყვანეს, გადაჭიმავენ აბრეშუმის ახალ ბანარს, რომელზეც ჰკიდია ორივე მხრიდან გასუფთავებული, უხმარი ტიკი ღია ბოლოთი. ამ ბოლოსთან აყენებენ მიცვალებულის ყველაზე ახლობელ და საყვარელ ადამიანს. მდინარის ორივე ნაპირზე შეკრებილი ქალები და კაცები ასრულებენ სიმღერებს ჩონგურისა და აფხიარცას თანხლებით. ტიკთან მდგომი პირი სთხოვს დამხრჩვალის სულს შევიდეს ტიკში და ნავიდეს მასთან ერთად საუკუნო განსვენების ადგილას... სული შედის ტიკში, რომელსაც პირს მოუკრავენ აბრეშუმის ზონრით და სიმღერითა და ცეკვით მიაქვთ სასაფლაოზე, სადაც ტიკს ხსნიან და სულს უშვებენ დამხრჩვალის საფლავში“.

მდინარიდან დამხრჩვალის სულის ამოყვანა აღწერილი აქვთ, აგრეთვე, ი. ხრამელაშვილს, გრიგოლ ჩურსინსა და სხვებს.

კიდევ უფრო საინტერესო იყო აფხაზური საცეკვაო ჩვეულება მეხით მოკლული ადამიანის ან პირუტყვის შემთხვევაში. ეს საცეკვაო რიტუალი აღწერილია მრავალ ლიტერატურულ წყაროში. ეს წესიც ყველაზე სრულად აღწერა ნიკოლოზ ჯანაშიამ იმავე სტატიის (ყურნალი *ქრისტიანული აღმოსავლეთი*):

„მოკლულ პირუტყვს სადგამზე (აშვამქიათი) დებდნენ, რათა ადგილის დედა არ შეეხილნათ. ხალხი დილიდანვე იწყებდა დენას იმ ადგილისაკენ, სადაც უბედურება მოხდა: აქ ხდება ლოცვა. ოჯახის (ან გვარის) ყველა წევრი მორთულია თეთრ ტანსაცმელში და, მორჩილების ნიშნად, კისერზე ჩამოკიდებული აქვს კერიის რკინის ჯაჭვები, რომლითაც ქვაბს კიდებენ ცეცხლზე, როცა საჭმელს ხარშავენ. ზვარაკის დაკვლის დროს ყველა დაჩოქილი დგას დასაკლავი პირუტყვის უკან. მლოცველი წარმოთქვამს მოკლე ლოცვას და დაკლავს პირუტყვს. დამნაშავეთა უკან (ავტორს



დამნაშავეებად მიაჩნია მეხით მოკლული პირუტყვის პატრონები) მდგომი ხალხი ორ გუნდად მღერის *არშიშრას*. დამნაშავენი სამჯერ შემოტრიალდებიან მარჯვნიდან მარცხნივ და პირჯვარს იწერენ, თუ, რა თქმა უნდა, ისინი ქრისტიანები არიან. ხალხი მთელ დღეს მხიარულობს და მღერის ღვთის სიმღერას... ზვარაკის დაკვლის შემდეგ სამჯერ იმღერებენ *არშიშრას*, რომელსაც იწყებს მლოცველი; ამასთან ერთად უხვად ასხამენ ღვინოს საქონლის გულსა და ღვიძლზე. ამის შემდეგ *არშიშრას* სიმღერით სრულდება ფერხული – *ღვთის ცეკვა* და წრის შუაში დგანან დამნაშავენი (ზოგიერთ ადგილას ისინი წრეში შეჰყავთ და აცეკვებენ ჯაჭვებით). შემდეგ მიწაზე სხდებიან და სადილობენ. ცეკვა და მხიარულება საღამომდე გრძელდება. საღამოს ჯაჭვებს იხსნიან. ეს ცეკვები სრულდებოდა *ატლარჩოპის* სიმღერის თანხლებით. სიმღერა *აფრაშვას* ზოგჯერ *ატლარჩოპასაც* უწოდებენ (ჯანაშია, 1917:166). მეხდაცემული პირუტყვის დამარხვის ჩვეულება ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. ამის დასტურია ტექსტის პირველწყაროში მის სიუხვედ – მიწის დედოფლად – ადგილის დედად – მოხსენიება. ასტრალურ ღვთაებათა პანთეონში *მზე-ქალი* მინდვრის ღვთაებადაც – მინდვრის ჯვრადაც – მოიხსენიებოდა და, ხალხის რწმენით, ღრუბელთა მოძრაობის მართვაც შეეძლო (ბარდაველიძე, 1957:17).

აღწერილი წესი იმდენად დამკვიდრდა აფხაზეთში, რომ ვერავინ ვერ გაბედავდა ისე აენია მოკლული ადამიანის ან პირუტყვის გვამი, რომ არ ემღერა და არ ეცეკვა.

ღმერთ აფის პატივსაცემ ამ წეს-ჩვეულებაზე, რომელიც ცეკვით სრულდებოდა, არსებობს დიდძალი ლიტერატურული მასალა.

*ღვთის ცეკვის* შინაარსი და ხასიათი იგივე იყო, რაც *თეთრი გიორგის მონა ქალის* ცეკვისა, მიუხედავად სხვადასხვა მიზეზისა, რომლებმაც წარმოშვა ეს ორივე რიტუალური ცეკვა, საფუძვლად ედო საერთო საწყისი – *უმაღლესი არსების* პატივისცემა. ისევე, როგორც ქალიშვილს, რომელმაც თავი შესწირა წმიდა გიორგის, *ღვთის ფერხულის* მონაწილეთ და აფხაზ ქალიშვილსაც, რომელიც ვიტას ცეკვას ასრულებდა, თეთრები ეცვათ.

ამ ჩვეულების აღწერისას ყურადღებას იპყრობს *ღვთის ცეკვის* წინ *დამნაშავეთა* სამგზის შემოტრიალება. ქართველი ტომები ასტრალურ ღვთაებათა და წმინდა პირუტყვთა პატივსაცემ რიტუალს მარცხნიდან მარჯვნივ ასრულებდნენ, მაშინ, როცა *დამნაშავენი* მარჯვნიდან მარცხნივ მოძრაობდნენ (იქვე:195). როგორც შტერნბერგი აღნიშნავს, მარცხენა მხარე ყოველთვის უბედურების მომტანი იყო, ამიტომ *დამნაშავეთა* მარცხნივ, ანუ უბედურების მხარეს შემობრუნება, თითქოს მეხთა მბრძანებლის წინაშე ცოდვის გამოსყიდვას მოასწავებდა, როგორც მაგიური შელოცვის აქტი, რომელსაც მომავალში დამნაშავე ოჯახისათვის ახალი უბედურება აღარ უნდა მოეტანა (შტერნბერგი, 1936:513). მთვარისა და მიწისადმი მიძღვნილ საკულტო წრიულ ცეკვებში პირველყოფილ ადამიანთა მარცხნივ მოძრაობა მატრიარქატის დროს დომინირებდა, პატრიარქატისას კი, მზისა და მიწისადმი მიძღვნილ საკულტო ცეკვებში, მარჯვნივ (ზაქსი, 1937:170). აქ შეიძლება ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ: *დამნაშავეთა* ტრიალი და წრიული ცეკვა შედიოდა ნაყოფიერების კულტში და ასტრალური ღვთაებათა კულტის თანმხლები იყო. ჩვენი წინაპრების მაშინდელი რწმენით კი, ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციები გამიჯნული და არც ზუსტად განსაზღვრული არ ყოფილა.

მნიშვნელოვანია ის, რომ აფხაზეთში, მეხდაკრული ადამიანისა თუ ცხოველის სხეულს, ცეკვისა და სიმღერის გარეშე, მალა არ ასწევდნენ. მოსე ჯანაშვილს ამის თაობაზე ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი მოაქვს პ. გიორგაძის სტატიიდან: „ამას წინად ტირილითა და ქვითინით მარხავდნენ ერთ კაცს. ამ დროს მეხმა მოკლა ორი ხარი, რომლებიც იქვე სძოვდნენ. ტირილი უცებ შეიცვალა ცეკვით, ატლარ-ჩოპის სიმღერით. მოკლული ხარები ხეზე ჩამოკიდეს, ხოლო შემდეგ სამარისებულ სიჩუმეში მიცვალებული მიწას მიაბარეს“ (გიორგაძე, 1888:№186).

კომპოზიტორი სერგეი ტანეევი ოსების მიერ მეხდაკრული ადამიანისა და ცხოველის გარშემო შესრულებულ ცეკვას ჩოპას უწოდებს. „ოსებში დღემდე დარჩენილია ცეკვა ჩოპა, მიძღვნილი მეხის ღმერთისადმი, ასევე ჰქონიათ მთის თათრებსა და ყაბარდოელებს, სანამ მაჰმადიანობას მიიღებდნენ ამ ცეკვას ასრულებდნენ მეხის ღმერთის პატივსაცემად იმ შემთხვევაში, თუ მეხი მოკლავდა კაცს ან პირუტყვს“, – წერდა 1885 წელს სერგეი ტანეევი სტატიაში *მთის თათართა მუსიკის შესახებ*.

ქუხილის ღმერთ შიბლესადმი მიძღვნილი მსგავსი სარიტუალო-საცეკვაო ჩვეულება ჰქონიათ ჩერქეზებს. ოლონდ ისინი ამ ცეკვას ფეხშიშველი ასრულებდნენ (ლიულე, 1904:87; ვასილკოვი 1901:87).

ვასილკოვი გვაცნობს ძალიან საინტერესო დეტალს: ქუხილის ღმერთ შიბლეს პატივსაცემი ცეკვა სრულდებოდა ფეხშიშველი. როგორც ჩანს, ადგილი, სადაც ამ ცეკვას ასრულებდნენ, ითვლებოდა წმინდად და არ შეიძლებოდა მისი შეურაცხყოფა. გავიხსენოთ სიტყვები ბიბლიიდან: „და თქვა ღმერთმ არ მოეკარო ამ ადგილს, გაიხადე შენს ფეხთაგან ფეხსაცმელი, რადგან ადგილი, სადაც შენ დგახარ, არის წმიდა მიწა“ (ბიბლია, წიგნი გამოსვლა, 3).

გარდა ზემოთ აღწერილი წეს-ჩვეულებისა, ხევსურები, აფხაზები, ოსები და საქართველოში მოსახლე მთის ხალხები, დაკრძალვისა და ქელების დროს მართავდნენ დოღს შორ მანძილზე.

მთიულები დოღს აწყობდნენ ახლობლის გარდაცვალების წლისთავზე. დოღი ინიშნებოდა 10 ვერსზე იქით და აქეთ. გამარჯვებულთ ეძლეოდათ ჯილდო – მიცვალებულის ტანსაცმელი, ჩითის ნაჭრები და სხვ. სანამ მოჯირითეები მართავდნენ რიტუალურ დოღს, ქალიშვილები და ჭაბუკები ცეკვავდნენ ფინიშთან, სადაც ეკიდა ჯილდო. ეს ცეკვაც, როგორც ჩანს, რიტუალური ხასიათისა იყო.

აფხაზები გარდაცვლილის წლისთავზე დოღის დროს ასრულებდნენ სიმღერა აზარს. თქმულებით, აზარი ცხენის სახელია.

## **ხეების კულტი – ჭვენირება. მიზითხუს დღესასწაული**

ბუნებასთან განუყრელი კავშირი და შრომითი პროცესებით განპირობებული მოვლენები იმდროინდელ მიწადმოქმედს მცენარეთა კულტის შექმნას აიძულებდა. ჩვენი წინაპრების ყველაზე პატივსაცემი მცენარე მუხა იყო. სამეგრელოში საუკუნის დასაწყისში ერთ მოგზაურს უნახავს მოსუფთავებული კორდები, სადაც მხოლოდ მუხა იდგა ამაყად წამომართული. ძველ დროს ხეებს, როგორც ღვთაებას, თაყვანს სცემდნენ სამეგრელოში.

ხისადმი მიძღვნილი წარმართული კულტი მეგრული *ჭვენიერების* დღესასწაულშიცაა შენარჩუნებული. იმ დროს, ღვთისმსახურების შემდეგ, საფერხულო და წყვილთა ცეკვები თითქმის საღამომდე გრძელდებოდა. მორწმუნეთ ეკლესიაში ზარების რეკვა და ბუკის ხმა იწვევდა. აი, როგორ აღწერს ამ დღესასწაულს დავით ბარნაბიშვილი: „პირაქეთ საქართველოს ხალხნი როგორათაც ერთი ერთმანეთს ჰგვანან ხასიათით, ზნით და ჩვეულებებით, ეგრეთვე, ბევრით განსხვავდებიან, ჩვენ აღვწერთ სხვათა მრავალთა განსხვავებულ ჩვეულებათა შორის, ერთს მეგრელებისა ჩვეულებასა, რომელიც, ვგონებ, შესანიშნავი იყოს. 20 აპრილს, ორშაბათ დღეს, სოფელ ბანძას იყო ჭვენიერება (სიტყვა „ჭვენიერება“ არის მეგრული, მაგრამ ქართულად რას ნიშნავს თვით მეგრელებმაც არ იციან – უნდა იყოს დღესასწაული); ამ დღეს თვით წირვაზედ ცოტა იყო ხალხი; გამოსვლის შემდეგ ხალხმა დენა იწყო ეკლესიასთან; შუადღის უკან ზარების რეკა და ბუკით ყვირილი დაიწყეს, რომ ხალხი შეგროვებულიყო და მართლაც ხალხმა ოთხივ-კუთხივ მოხშირებით დენა იწყო; ოთხ საათამდის ათი, ოცი, თხუთმეტი ერთად ცხენიანი და ქვეითად, მყოფნი ერთად გამოდიოდნენ დიდის სიმღერით და „კირიელეისონის“ გალობით. შემდეგ შეგროვებული ხალხი გაიყო რამდენსამე ნაწილად და თითო ნაწილი ცალკე თამაშობდა. ხან გააბამდნენ ფერხულსა, ფერხულში იყვნენ როგორათაც კაცნი, ეგრეთვე, ქალნი, და სამი მხრით იმღეროდნენ; ხან დაჰკრავდნენ დაირას, დაირაზედ ტაშს და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი (აქ უფრო საქართველოს სხვა ნაწილზე ქალნი და კაცნი ერთად თამაშობენ, ცალკე თამაში ქალისა ან კაცისა იშვიათი არის), ხან თავიანთ ენაზედ ლექსებს მღეროდნენ, ლექსებზედ ტაშს უკრავდნენ და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი. ესეთმა ნაწილ-ნაწილმა სხვადასხვა ალაგის თამაშმა განგრძო ოთხ საათამდინა, ვიდრემდისინ ხალხი კარგად ბლომად შეიკრიბებოდა. ოთხ საათზედ დარეკეს ხელახლად ზარები და დაიწყეს ბუკით ყვირილი; ცხენიანებმა განკერძოებითი თამაში დააშლევინეს, სუყველანი წამოვიდნენ ეკლესიასთან. ეკლესიაში აღსავლის კარებთან დიდი წითელი ბურთი იდვა, რომელიც მღვდელმა აიღო და დაიძახა; „აბა, შვილებო, დაიხადეთ“. ხალხმა ტანისამოსის ხდა დაიწყო – „მოდით, შვილებო, და აქ შეინახეთ“, უთხრა მღვდელმა. ზოგნი მათგანი შეცვივდნენ და თავიანთი ტანისამოსი სამკვეთლოში შეიტანეს და დაანყეს; ზოგმა გარეთ ანბიონის წინ; ზოგმა სანიგნეზედ, ზოგმა სად და ზოგმა – სად... მღვდელმა ჩამოიღო ოლარი, გამოვიდა ეკლესიიდან და გასწია აღმოსავლეთისაკენ. ხალხი, ქალნიც და კაცნიც, მას გაჰყვა „კირიელეისონის“ განუწყვეტელის გალობით, ძლიერის ზარების რეკით და ბუკის ყვირილით. ესეთის ცერემონიით გარ-ირგვლივ შემოუარეს ეკლესიას, თითქოს აღდგომა დღეს ლითონიას უვლიანო. ლითონიას შემდეგ მღვდლით და ამავე ცერემონიით ხალხი გავიდა მინდვრათ, მღვდელმა მეგრულს ენაზედ ორატორულად სთქვა... და გარდააგდო ბურთი. დაეხვივნენ ბურთს კაცნი, ზოგნი ზევით ეწეოდნენ და ზოგნიც ქვევითა და ერთმა ცხენიანმა იგდო ხელში ბურთი, გააფრინა ცხენი და მოიტაცა... შემდეგ ეკლესიის გარ-ირგვლივ ერთი შემოვლის შემდეგ გასწიეს სოფლისაკენ კიდევ „კირიელეისონის“ გალობით, ზარების რეკით და ბუკის ყვირილით... მისცვივდნენ ერთს ვაშლის ხესა, რომლის სიმსხოც არც არშინ-ნახევარი ძაფი ვერ შემოწვდებოდა, ზოგი მათგანი ხის წვეროზედ აცვივდნენ, ზოგი შუა ტოტებზე და ზოგი ძირში; ძირის ტოტებს, რომლებსაც ქვეითად მყოფნი კაცნი ვერ სწვდებოდ-

ნენ, იმათ ცხენზე მჯდომნი ეწოდნენ და დაუწყეს რხევა, ყველას ეს ხე ერთბაშათ ხან აქეთ გადმოჰქონდა და ხან იქითა... გადაიქნევდნენ ხეს იქით და დასძახებდნენ „კირიელეისონსა“ და გადმოიქნევდნენ აქეთ კიდევ ხელახლად „კირიელეისონის“ გალობით. ხემ ასეთ წვალეზას დიდხანს ვერ გაუძლო და ცოტა ხნის შემდეგ ცალ მხარეს, ფესვები დაანყდა და მეორე მხრისაკენ გადაეშვა.

...ასწიეს ეს ხე მალლა, დედამიწას არ დააკარეს, ისე ჰაერში წამოიღეს და მოიტანეს ეკლესიასთან კიდე ზარების რეკითა, ბუკის ყვირილითა და „კირიელეისონის“ გალობითა. მერმე ეკლესიის კარების წინ დადგეს; იმ ხეზედ შედგა იმ ეკლესიის სტაროსტა და მეგრულს ენაზედ წარმოსთქვა შემდეგი სიტყვები: „დიდებულო წმიდა გიორგი, შენ მიეცი ბანძელებს შეძლება, მშვიდობა, დღეგრძელობა, ძალა, ღონე და გაამარჯვებინე ყოველს წელს, როგორათაც ეხლა. ხალხმა „ამინ“ დასძახა.

მერე ჩამოვიდა სტაროსტა ხიდანა და კიდევ დიდის კიჟინით ასწიეს ხე და იქ მყოფ ხეზედ თავ-აღმა ააყუდეს. მერმე გამართეს ცხენის ჭენება, ჯირითი და იმითი გათავდა დლესასწაული“ (ბარნაბიშვილი, 1870 წ. №10-№20).

1905 წლის რევოლუციის დროს *ჭვენიერებასა* და *ძაბრაში* სულ უფრო მეტად იჭრება სოციალური მოტივები. ხის ამოგლეჯა თვითმპყრობელობის მოსპობასა და თავისუფლების მოპოვებას უკავშირდებოდა (დადიანი, 1974:201-202).

ხის ამოგლეჯა წმინდა გიორგის დლესასწაულს ემთხვეოდა (23 აპრილს) და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც (ბანძა, ოფშკვითი) იყო გავრცელებული (ერისთავი, 1857:№77). ამ ადათ-წესისათვის დამახასიათებელ სამოსის გახდას, რა თქმა უნდა, სარიტუალო ფუნქცია ჰქონდა. ასევე რიტუალურია ბურთის თამაში. ბურთი, როგორც უძველეს *ფერხულ ოსხაპუეში*, ცხოველმყოფელი მზის სიმბოლო იყო. ბურთის დასაჭერად ხტომა, *ფერხულ ოსხაპუესა* და *ჭვენიერებაში*, მზისკენ სწრაფვას გამოხატავდა, ხოლო ეკლესიის მსახურის მიერ ბურთის თამაშის დალოცვა მაგიური ძალის მიმნიჭებლად ითვლებოდა.

ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ბურთის თამაშს უკვე აღდგომის დლესასწაულს უკავშირებენ (ვახუშტი, 1904:16). საფრანგეთში, ისევე როგორც ჩვენში, ქრისტიანობის პირველ წლებში ეკლესიებში ცეკვა და ბურთის თამაში ძალიან გავრცელებული ყოფილა (მენილე, 1905:42). მრავალი ხალხის ყოფაში წარმართული ადათ-წესები ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგაც დიდხანს იყო შენარჩუნებული.

ხის ამოგლეჯა, ყოველი ნიშნის მიხედვით, რიტუალური იყო, რაც ძველად ყოველთვის საცეკვაო მოძრაობებით სრულდებოდა. ხის კულტს ეძღვნება აჭარული და გურული სიმღერა *ელესა*. მას ხის (საწნახლის) გამოტანისას ასრულებდნენ. მოჭრილი ხის გარშემო საფერხულო წრე იკვრებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ჩვეულების ჩანერისას საცეკვაო მოძრაობები არ არის მინიშნებული, მაინც უნდა ვიფიქროთ, რომ ხის დაცურებისას საფერხულო ცეკვა სრულდებოდა. ხის ერთობლივი ამოგლეჯისას აქეთ-იქით რყევა საფერხულო ცეკვის ჩანასახზე მიუთითებს. დღევანდელ საფერხულო ცეკვებში ხელისხელგადაჭდობილი მოცეკვავენი აქეთ-იქით მოძრაობენ, ხოლო თავს საწინააღმდეგო მხარეს აბრუნებენ. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში არის ტერმინი *დონდგალი*, რომელიც ასეა ახსნილი: *შეფერხებასავით დონდგალი (ქანებასავით რამ)*, რაც აქეთ-იქით ქანაობას ნიშნავს. ამგვარი ელემენტებით დამშვენებული საფერხულო ცეკვა მესხეთ-ჯავახეთშიც



გვხვდება: მოცეკვავენი დიდების სიმღერით აქეთ-იქით შენელებულად მოძრაობენ. ტექსტი წმიდანებისადმი, განსაკუთრებით კი, წმიდა შიოსადმია მიძღვნილი: წმინდა შიოს მინის ბარაქას შესთხოვენ. ფერხულის მეორე ნაწილი უფრო აჩქარებულ ტემპში სრულდება (მაღრაძე, 1966:№4). ეს ფერხული, ქრისტიანობის დროს სიმღერით რომ სრულდება, ნაყოფიერების წარმართული ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია. ტექსტის ლოცვითი ხასიათი, ცეკვაში დონდგალის ელემენტები, მის უძველეს წარმოშობაზე მიუთითებს. ვალერიან მაღრაძის მიერ მოძიებულ სიმღერას – დიდებას – გიორგი სალუქვაძემ პლასტიკური სახე მისცა: შენელებული ნაწილის შემდეგ, ქორეოგრაფმა ფერხული მესხურ-ჯავახურ სახუმარო როკვაში – ვარძიობა-ძიობასა – გადაიყვანა, რომლის მუსიკალური გადამუშავება კვლავ ვალერიან მაღრაძეს ეკუთვნის (ეს ცეკვა ახალციხის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა შეასრულა).

აფხაზები გაზაფხულის პირველი ყვავილობის დღესასწაულზე მუხის ხის გარშემო ხანჯლებით გარკვეულ რიტუალს ასრულებდნენ (ჯავახიშვილი, 1928:87). ეს რიტუალი მნიშვნელოვან მოვლენებს ემთხვეოდა: ომში წასვლის წინ აფხაზები მუხის წმინდა ხეს სატევარს არჭობდნენ და მის გარშემო სიმღერით ფერხულს უვლიდნენ (დანილევსკი, 1851:139). აფხაზეთში განსაკუთრებული ცეკვებით აღინიშნებოდა გაზაფხულის პირველი ყვავილობის დღესასწაული, მიძღვნილი, ტყის ღმერთის მიზითხისადმი (*მიზითხუ* – ადიღურად მცენარეთა და ტყის ღმერთს ეწოდება). ყოველ წელიწადს ამ დღეს, რომელსაც ეწოდება *მანიჩეკანი*, მთიელი აფხაზები დიდი ზეიმით დღესასწაულობდნენ. სახლებს რთავდნენ ყვავილებითა და ფოთლებით. დღესასწაულის წინა ღამეს გოგონები ხნიერი ქალის თანხლებით ტყეში ტყის ყვავილის (ხეტყურას), ხოლო ვაჟები – განძის საძებნელად მიდიოდნენ. მზის ამოსვლისას კი ყველანი, სიმღერითა და რიტუალური წესების დაცვით, სოფელში ბრუნდებოდნენ. წინ მუხის ფოთლების გვირგვინით შემკული უხუცესი მიდიოდა, ყოველ გოგონას ხის ტოტი ან ყვავილი ეჭირა ხელში, რომელიც უნდა დაედო მიზითხუს სამსხვერპლოს კვარცხლბეკთან (ჯავახიშვილი, 1928:91). შეწირვის შემდეგ იმართებოდა თამაშობა, ჯირითი, ყაბახობა. გამარჯვებულ ვაჟს წილად ხვდებოდა საკურთხეველთან დალაგებული ერთ-ერთი ყვავილი და იმის უფლება, რომ მთელი საღამო ეცეკვა *მიზითხუს ცეკვა* იმ ქალიშვილთან, რომელმაც ეს ყვავილი მოიტანა (სავინოვი, 1850:IV.VIII). დამარცხებულები კარგავდნენ ამ უფლებას, სამაგიეროდ უხვად სვამდნენ ღვინოს.

მცენარეთა კულტი მრავალ ხალხში იყო გავრცელებული – თავისი *მწვანეფოთლოვანი* გაფორმებით. ამ დღეს ყველა ცეკვავდა და მხიარულობდა. ღვთაება *მიზითხუს*, თავისი საფუძვლით – ნაყოფიერების კულტით – ჩერქეზთა წარმართულ პანთეონში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა (გავისხენოთ თუნდაც აფხაზური საცეკვაო წეს-ჩვეულება ქუხილის ღმერთ აფის პატივსაცემად, რაც ანალოგიურია ჩერქეზთა წეს-ჩვეულებისა ქუხილის ღმერთის შიბლეს პატივსაცემად). ჩერქეზები მსხვერპლშეწირვას წმინდა წარაფზე ასრულებდნენ, რაც შემდეგ ლხინითა და ცეკვა-თამაშით სრულდებოდა. ის, ვინც სიმამაცით, მოხერხებულობითა და სიჩაუქით გამოირჩეოდა, სასურველ გოგონასთან ცეკვის უფლებას მოიპოვებდა (დუბროვინი, 1871:100-101;146-147). ასეთივე იყო ძველი რუსული დღესასწაულებიც:



სემიკი, ტროიცა და სხვ. (ტერეშჩენკო, 1848:131; 173-175), რომლებიც ეწყობოდა სამებობის წინააღმდეგ და თვით სამებობას. „დამასკოს მცხოვრებთა დასვენებისა და თაყვანისცემის საყვარელი ადგილი იყო საუკუნოვანი მუხების კორომი იმ ადგილის მახლობლად, სადაც დარჩენილი იყო ძველი ტაძრის ბაალის ნაშთები... ჩრდილოეთ სირიაში, ბანიასის ახლოს, არის წმიდა კორომი... ხშირად სოფლები წმიდა მუხებს რთავდნენ ნაჭრებით იმ შემთხვევაშიც, თუ ხეები იზრდება წმიდანის საფლავის ან სამლოცველოს ახლოს“ (ფრეზერი, 1931:307-311).

მიზითხუ შეიძლება ნაწილობრივ შევადაროთ სომხურ დღესასწაულ ვარდავარს, რომელსაც ფერისცვალების პირველ დღეს, 16 ივლისს, აღნიშნავდნენ, და ნიშნავს ვარდით მოფენილს.

თქმულებით ვარდავარის დღესასწაული დაანესა სომხეთის განმანათლებელმა გრიგოლ პარფიანმა იმ დღეს, როცა სომხებს, ჯერ კიდევ წარმართობის დროს, წესად ჰქონდათ ქალღმერთ ანახიტისათვის მსხვერპლად შეენიროთ თეთრი მტრედები, მიეტანათ ყვავილები და ხის ტოტები.

„ამჟამად ამ დღეს სომხურ ეკლესიებს აღარ რთავენ ვარდებით, მაგრამ მრავალ ადგილას ქალიშვილები და ჭაბუკები ამ დღესასწაულის წინა დღეს მინდორში კრეფენ ყვავილებს, კრავენ თაიგულებს, რიგრიგობით მღერიან სხვადასხვა სიმღერას.

## დასკვნა

ქართველები, ისე როგორც კავკასიის სხვა ხალხები, წეს-ჩვეულებებს ასრულებდნენ სიმღერისა და ცეკვის თანხლებით. თუმცა არ არის იმის შესაძლებლობა, რომ დავადგინოთ ტექნოლოგია იმ მოძრაობათა, რომლებიც საფუძვლად ედო რიტუალურ ცეკვებს, მაგრამ შეიძლება ვიმსჯელოთ ცეკვისა და მათი რიტმული ნახაზის ხასიათზე სასიმღერო რიტმის მიხედვით.

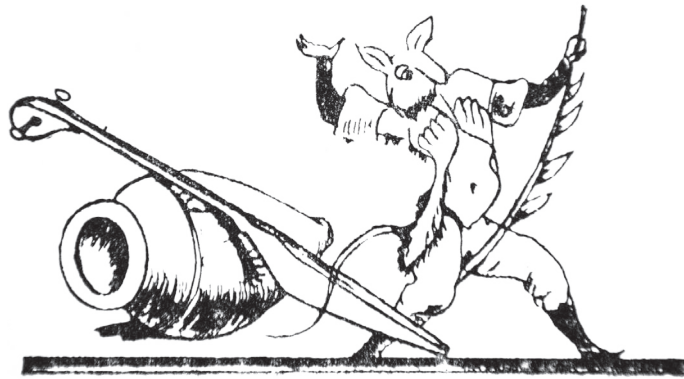
მეტ წილ წეს-ჩვეულებას ქრისტიანობის ხანაში საფუძვლად უდევს ბუნების მწარმოებლური ძალების წარმართული თაყვანისცემა და იმის ცდა, რომ ღმერთის (ან წარმართული ღმერთების) გული მოიგონ, რათა იგი იყოს დამცველი და მფარველი შრომის პროცესების სხვადასხვა სტადიაზე. ასეთი წეს-ჩვეულებებია: *მელიათელეპია*, *ბერიკაობა*, *მიზითხუ* – წეს-ჩვეულება მეხით მოკლულის პატივსაცემად, განსაკუთრებით ხის ამოგლეჯის ჩვეულება, რომელშიც შესანიშნავადაა შერწყმული წარმართული კულტის ელემენტები ქრისტიანობასთან.

წეს-ჩვეულების აღწერასა და ანალიზში საინტერესოა არა მარტო ფიქსაცია ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტებისა ადამიანის ინდივიდუალურ ცხოვრებაში – დაბადება, ავადმყოფობა, სხვადასხვა რიტუალი, არამედ ის გარემოებაც, რომ ეს იყო ნამდვილი საცეკვაო ქმედება. არის იმის შესაძლებლობაც, რომ დავაკვირდეთ ზოგიერთი მათგანის ფორმისა და შინაარსის ცვლილებებს, განვითარებას.

პირველ თავში ჩვენ გამოვარკვიეთ, რომ ძველ დროში ქართველები ასრულებდნენ მთვარის პატივსაცემად მონადირეთა ცეკვას – *შუშპარს*. ქრისტიანულ პანთეონში გაღმერთებული მთვარის ადგილი დაიკავა წმიდა გიორგიმ. *თეთრი გიორგის მონა ქალთა* ცეკვას, რომელიც რელიგიური ფანატიზმის ნიშნებს ატარებდა, გენე-

ზისს მონადირეთა ცეკვა შუშპრიდან იღებს. როგორც ფორმით, ისე შინაარსით ამ ცეკვამ ვერ დაიკავა ადგილი ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში და გაქრა, ვინაიდან არ ჰქონდა განვითარებისათვის ხელსაყრელი ნიადაგი.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ გაზაფხულის სანახაობას ბუნების ამალორძინებელი ძალების პატივსაცემად ან გაზაფხულის ხალხურ მასკარადს ბერიკაობას საფუძვლად ედო ტოტემური ცეკვა. ბერიკაობის იმპროვიზებულ სცენებში შესრულებული ორთა კომიკური ცეკვა განვითარდა და გადაიქცა სატრფიალო-რომანტიკული ხასიათის ნყვილთა ცეკვად.





## თაზი III

### ვაჟთა ცეკვა



აჟთა დინამიკური ცეკვა თავისებურ რთულ ტექნოლოგიაზეა დაფუძნებული. მის განვითარებაში გარკვეული როლი ითამაშა მონადირეთა ცეკვამ, რომელიც შემდგომი ევოლუციით *ტოტემურ* ცეკვას მჭიდროდ დაუკავშირდა. ვაჟთა ცეკვის საწყისი მასალა მსხვერპლის მიტყუება, ტოტემური ცხოველების მიბაძვა, სხეულის მოძრაობა და მონადირის ხტომები იყო. მოძრაობათა ეს პრიმიტიული, მიმბაძველური უსისტემო ნაკრები თანდათანობით ტანვარჯიშის კომპლექსის ორგანიზებულ ფორმას იძენს და, სულხან-საბას მიხედვით (სულხან-საბა, 1993:11), *ფუნდრუკის* სახელწოდებითაა ცნობილი (სიტყვა *ფუნდრუკში* საბა აერთიანებს ჭაბუკათვის განკუთვნილ ტანვარჯიშის კომპლექსს, ხოლო იმავე ვარჯიშებს, ქალთათვის უფრო გაადვილებულთ, *ხუნტრუცს* უწოდებს). ფუნდრუკში, აგრეთვე, ჩართულია *მუშაითობის* რთული აკრობატული ელემენტები (ამაზე ვრცლად იხ. ქვემოთ. რედ.).

ვაჟთა ცეკვაზე საქართველოს ისტორიულმა პირობებმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა. საუკუნეთა განმავლობაში საქართველო იყო საომარ მოქმედებათა ასპარეზი. ქართველი კაცი თავგანწირვით იცავდა სამშობლოს და თავის ფიზიკურ არსებობასაც. სწორედ ამ ისტორიული წინამძღვრებიდან მომდინარეობს ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და თამაშის გარკვეული სამხედრო ხასიათი. ჩვეულებრივი სამხედრო წვრთნა, საომარი მოქმედებისათვის მზადყოფნა, სპორტის სახეობებსა და თამაშობებში სათანადოთ აისახა და ვაჟთა ცეკვას სპორტულ-მხედრული ხასიათის თვისებები შესძინა. სწორედ ამან გვიბიძგა ქართული გასამხედროებული ასპარეზობანი ქართულ ცეკვასთან, კერძოდ, ვაჟთა ცეკვასთან მიმართებაში განგეხილა და მისი მოკლე ანალიზი გაგვეკეთებინა. გასული საუკუნის ავტორთა აღწერაში საკმაოდ საინტერესოა ვაჟთა ცეკვა, რომლის ძირითადი მოძრაობანი დღემდე თითქმის უცვლელადაა შემორჩენილი.

შესრულების ფორმის მიხედვით ვაჟთა ცეკვა შეიძლება დაიყოს: ჯგუფურ, წყვილთა და ინდივიდუალურ ცეკვებად.

ჩვენს დროში ძალიან გავრცელებულ ვაჟთა სოლო ცეკვებს მიეკუთვნება სვანური *ცერული*, ცეკვა ხანჯლებით, მთიულური ქარიშხლისებური ცეკვა და სხვ. მოძრაობანი, რომლებზეც ეს ცეკვებია აგებული, შეიძლება მიეკუთვნოს მთიულური ცეკვების ჯგუფს.

## ცეკვა ქართული ვაჟის შესრულებით

ცეკვა ქართული შეიძლება შეასრულოს ერთმა ვაჟმა და უჩვენოს თავისი ვაჟკაცობა და ოსტატობა.

„ბევრ ადგილას გაისმის ზურნა და დოლი, აუცილებელი თანამგზავრები; ერთ წუთში კეთდება განიერი წრე და რომელიმე ვაჟკაცი გადაიგდებს მხრებზე ჩოხის სახელოებს და იწყებს ლეკურის ცეკვას, მთელი ხალხი კი ტაშს უკრავს“ (გაზ. კავკაზი, 1853:№63).

ვაჟის მიერ ქართულის საუცხოო შესრულება არაერთხელ აღუნიშნავს პერიოდულ პრესას. „ბოლოს იმპროვიზებულმა მუსიკამ დაუკრა ლეკური და ცეკვა საერთო გახდა... შეხედეთ ვაჟს (გურულს – ლ. გ.), რომელსაც მთების გარდა არა უნახავს რა; რა ამაყია, რა მარჯვე თავისი წარმტაცი ტანსაცმლით“ (გაზ. კავკაზი, 1856:№85).

## ხანჯლური

ხანჯლით ცეკვაში საბრძოლო ხასიათი ნათლად გამოსჭვივის. მას ერთი ან რამდენიმე მოცეკვავე ასრულებს. გასული საუკუნის პერიოდული პრესის ერთ-ერთ სტატიამ ეს ცეკვა შთამბეჭდავდაა აღწერილი. „...ახალგაზრდობას წრე შეუკრავს და იქიდან მოისმის ზურნის, დიპლიპიტოს, ჭიანურისა და დაირის მხიარული ხმა. იქ ლეკურს ცეკვავს დახელოვნებული სახალხო მოცეკვავე და ყველა შეჰყურებს მის განსაცვიფრებელ გრაციას, მის მარჯვე მოძრაობას, შავ თვალებს, რომლებიც ცეცხლს აფრქვევენ. მას ხელში უკავია სამი გალესილი ხანჯალი: ორი კბილებით უჭირავს, მესამეს კი მალლა ისვრის და ცეკვითვე ტარით იჭერს. მთელი ხალხი შეკრებილია ამ მოცეკვავის გარშემო. ბოლოს იგი ჩერდება, ნელა, თითის წვერებზე ჩამოუვლის მთელ წრეს, ამაყად თავანუელი; შეკავებული ვნება გაყინულია დაძაბულ გამოხედვაში, ცხვირის დაბერილ ნესტოებში. თითქოს მთელი ხალხი მონაწილეობს ცეკვაში, მუსიკის ტაქტზე უკრავს ტაშს. მაგრამ, აი, მოცეკვავე დაიღალა. იგი აკეთებს ბოლო ილეთს: მიწაში ტარით ასობს ხანჯალს, მიწაზე მუხლებით ვარდება და უკან იხრება ისე, რომ ზურგით ხანჯალს ესობა. ერთი მცდარი მოძრაობა და ხანჯალზე წამოეგება. მაგრამ მაყურებელი დამშვიდებულია: საბედისწერო მოძრაობა არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც გველის მოქნილობა შეერთებულია ვეფხვის ძალასთან, და რამდენიმე წამის შემდეგ ჭაბუკი წამოხტება და სწრაფად შეერევა ხალხს“ (დუბროვინა, 1892:№ 3019). მიუხედავად აღტაცებული ტონისა, იგი არ შეიძლება, გაზვიადებულად მოგვეჩვენოს, ქართველი მოცეკვავის ოსტატობა შეიცავს შტრიხებს მუშაითობისას, რომელთაც, ფრიდონის მსგავსად, გულმოდგინედ სწავლობდნენ ჩვენი წინაპრები. აღწერილ ცეკვას შეიძლება ვუწოდოთ ხანჯლური ან ცეკვა ხანჯლებით.

ძველ ქართულ მითებსა და ლეგენდებს თუ მივმართავთ, აუცილებლად ოქროს მსახიობელი მზეჭაბუკის თქმულება გაგვახსენდება. ოქროს მსახიობელი მზეჭაბუკიც, ორფეოსის მსგავსად, ჯადოსნური მომღერალი იყო, მისი ხმა, სულიერსა თუ

უსულოს, ატყვევებდა და აჯადოებდა. ამავე დროს იგი ცეკვის იგავმიუხვდომელი ოსტატიც ყოფილა. არის ასეთი თქმულება: მზეჭაბუკმა და მეფის მზეთუნახავი ქალიშვილის ხელის მაძიებელმა ნიძლავი დადეს: ვინც ბასრი ხანჯლის პირზე იცეკვებდა, ქალიც მას დარჩებოდა. სასიძომ ფეხი გაიჭრა, ხოლო მზეჭაბუკმა ხანჯლის პირზე პირდაპირ ცეცხლი დაანთო. რა თქმა უნდა, მზეთუნახავი მას დარჩა (ჯანელიძე, 1982:9).

საინტერესოა ოსური ვაჟთა ცეკვა ხანჯლებით, რომელსაც ასე ოსტატურად ასრულებდა ლეგენდარული ნართი სოსლანი: „...ყველა მოქეიფემ აღმართა თავისი ხმლები და ხანჯლები და დაინყო სოსლანმა უმაგალითო ცეკვა ხმლებისა და ხანჯლების წვერებზე. ისეთი სისწრაფით ტრიალებდა, რა სისწრაფითაც წისქვილის ბორბლები ბრუნავს მქუხარე ჩანჩქერში“ (ოსური ნართული თქმულებები, 1949:82).

ხანჯლებით ცეკვავდნენ დღესასწაულზე ოსი ჭაბუკები, რომლებმაც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი სხვა ცეკვებში და უფროსთა მოწონება და ქება დაიმსახურეს: „...მოცეკვავეები ცდილობენ უჩვენონ თავიანთი ხელოვნება, უკეთესი მათგანი იმსახურებენ უფროსთა ქებას და ერთ ჭიქა ლუდს, როგორც განსაკუთრებული წარჩინების ნიშანს. დაჯილდოებულმა უნდა შეასრულოს ეროვნული ცეკვა ხანჯლებით“ (ირონი, 1900:№83).

ცეკვა ხანჯლურს გამორჩეული ადგილი უჭირავს თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიაში. იგი აგებულია ცეკვა მთიულურის მოძრაობაზე – ცერებზე შედგომა და ხანჯლის თამაში: მოცეკვავე ხანჯალს ერთი ხელიდან მეორეში გადაიგდებს, ხან ზემოთ აისვრის და სწრაფად იატაკს დაასობს. ამის მაგალითად გამოდგება აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა *კაკო ყაჩაღში* დავით ჯავრიშვილის მიერ დადგმული ვაჟთა ჯგუფური ცეკვა *ხანჯლური* (1940წ.).

საუკუნის დასაწყისში ალექსი ალექსიძის რეპერტუარის მშვენება ხანჯლებით ცეკვა იყო. *ხანჯლურის* საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა ქუთაისელი დათიკო უშვერიძე. იმპროვიზაციის დიდოსტატი ათზე მეტი ხანჯლით ცეკვავდა და განსაკუთრებულ მოძრაობებს იყენებდა, რომელიც ხალხში დღესაც *დათიკოს ილე-თადაა* ცნობილი.

## ცერული

*ცერული* ვაჟთა უძველესი ქართული ცეკვაა, რომლის ტექნოლოგიური საფუძველი ფეხის წვერებზე მოძრაობა, უფრო სწორად, ფეხის დიდ თითზე – ცერზე – შედგომაა. სვანურ ცეკვა *ცერულს* ვაჟები ასრულებდნენ წყვილ-წყვილად, ხან – ჯგუფ-ჯგუფად. მოცეკვავეები ზუსტ და რთულ მოძრაობებში ეჯიბრებიან ერთმანეთს, თან იმასაც მნიშვნელობა აქვს, თუ ვინ უფრო მეტ ხანს გაუძლებს ცეკვის რიტმს (ჯავრიშვილი, 1953:169).

*ცერულის* ძირითადი მოძრაობა *შლიფერხილი* – თითის წვერებზე შეხტომა – სვანური *ფერხულის* – *ლემჩილის* – ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია. ნაბიჯი მარცხენა ან მარჯვენა ფეხით, ნახტომი ცალი ფეხის ცერზე ან ორივეზე ერთად მიექვს ან მეორე პოზიციებში – განზე განეული ტერფებით. ეს მოძრაობა მოგვაგო-



ნებს გახსნილ მაკრატელს და მას ამიტომაც *შლიფერხილი* ეწოდება, ხოლო დავით ჯავრიშვილი *ფეხშლილ ჩაკვრას* ან *ფეხშლილ ცერშედგომს* უწოდებს (იქვე:170). თითის წვერებზე შემდგარი ჩამოუვლიან წრეს, მიდიან წინ, უკან, ხტუნავენ ადგილზე (ცერდაქნევით *ჩაკვრა*). *ცერულში* წრეს ჩამოუვლიან სამნაბიჯიანი მოძრაობით, აქცენტი კეთდება თვლა – ერთი – ფეხის ქუსლზე და მსუბუქი ხტომით. ამ მოძრაობას *ქუსლურა* ჰქვია. მოცეკვავეებს ხელები ხანჯალზე უწყვიათ. პლატონ დადვანი (მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელი) ამ პოზას *ბრძოლისათვის მზადყოფნის მომენტად* მიიჩნევს. ეს განსაკუთრებით მაშინ მჟღავნდება, როცა ის იმ დიდებული ბუნების ფონზე სრულდება. ამ მოსაზრებაში მართლაც არის ჭეშმარიტების მარცვალი: ძველად ეს ცეკვა, აგრარულთან ერთად, საბრძოლო ხასიათისაც იყო. ამის დასტურია სამსართულიანი ფერხული *მირმინქელა* (სურ.21,22).

**შინა ვორგილ. ჩაწერილია მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ**

Moderato

I ჯგუფი II ჯგუფი

ში - ნა ვორ - გილ ვორ - გი - ლე - სა ვო - ში - ნა ვო გე - გე

I ჯგუფი II ჯგუფი

ში - ნა ვორ - გილ ვორ - გი - ლე - სა ვო - ში - ნა ვო - გე - გე

Allegretto

I ჯგუფი II ჯგუფი

ვო - სო - რი - რა რა - მაგ - და ვო - სო ვო - რუ - დი - ლო რა - მაგ - და

ვო - სო - რი - რა რა - მაგ - და ვო - სო ვო - რუ - დი - ლო რა - მაგ - და

ფერხულ-ლემჩილსა და თავის მშობლიურ მულახს ხოტბას ასხამს პოეტი რევაზ მარგიანი:

თითქოს ძარღვები შეკრული  
ხელიხელგადახვეული,  
ასი ბრინჯაოს სხეული...  
მთიბველების ძმების  
– მოგუგუნე ბანი  
და გაშლილი მხრების  
მტკიცე გალავანი.

დღეს ცეკვა *ცერული* შესულია თითქმის ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში. მასში თითოეულ მოცეკვავეს შეუძლია გამოავლინოს თავისი ოსტატობა და შესაძლებლობა. ბოლო დროს იგი ძალიან სწრაფი ტემპით სრულდება. ცეკვა *ცერული* შეტანილია ბალეტ *მთების გულის* პირველ აქტში.

## ყოლსამა

ლაზებში გავრცელებული იყო ვაჟთა ცეკვა *ყოლსარმა*, ანუ ქართულად *ყოლსამა* – ცალკე სამა, სოლო სამა – სოლო ცეკვა.

ამ ცეკვას ლაზთა შესრულებით აღგვიწერს მხატვარი ევგენი ლანსერე: „ცეკვა დაინყეს ახალგაზრდებმა. მათი ცეკვა არსებითად მუცლის ცეკვაა: სხეულის ვნებიანი და ნარნარი მოძრაობა. ხელების, მხრების, მტევნების ძალიან ოსტატური რხევით და ადგილზე ფეხების ხშირი გასმით. ზოგჯერ მოცეკვავე დგება ცალ მუხლზე და არ წყვეტს სხეულის მოძრაობას, ბუქნავს, უკან გადაინყვს, ნაზად ხუჭავს თვალებს, მაგრამ სახე მუდამ უძრავი და სერიოზული აქვს...“ (ლანსერე, 1925:37-38).

ამ ცეკვის აღწერა და ნახატი გვარწმუნებენ, რომ მასზე გავლენა მოახდინა მუსლიმურმა აღმოსავლეთმა და იგი მოგვაგონებს *მუტრიბთა* ცეკვას (**სურ.23**).

*გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების* შესავალში ყოლსამას ზუსტად აღგვიწერს ნიკო მარი (მერჩულე, 1911:47): ნიკო მარი *ყოლსარმას ქ(ყ)არშიბერს*, ანუ *ხელგაშლილს*, უწოდებს, თან ხაზს უსვამს მის სატრფიალო ხასიათს. ცეკვას მხოლოდ ერთი ვაჟი ასრულებს, ზოგჯერ მეორეც ერთვება, რომელიც ქალის როლს განასახიერებს (იქვე:25).

მუცლით ცეკვა ნაყოფიერების კულტს უნდა უკავშირდებოდეს. იგი ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილ რიტუალებში მაგიური ხასიათის მატარებელია (ზაქსი, 1937:36).

ნიკო მარის მიერ ნახსენები ტერმინი *ხელგაშლილი* ვაჟთა მრავალი ცეკვის აღწერილობაში გვხვდება. ჩვენ კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ ეპიზოდს *დავითიანიდან*: ბიბლიური მეფე დავითის ღვთის კიდობნის წინ როკვას, რასაც გურამიშვილი *ხელგაშლილ შუშპარს* უწოდებს (გურამიშვილი, 1973:177):

და კურთხეულ არს უფალი, რომელმან გამომიჩნია,  
უფროს მამისა შენისა ღირს მყო და მე მიმიჩნია,  
დაცადგინებად, მფლობელად ერისა ისრაელისა.  
ამად ვმღერ უფლის წინაშე, ვარ შუშპრად მშლელი ხელისა.

საცეკვაო ფოლკლორს შემორჩა ზალიკო ორჯონიკიძის სახელი; იგი *ლეკურის* შესრულებისას ხელებს ფარშევანგივით შლიდა (სვანიძე, 1962: №9).

ფშავში ვაჟთა *სამაია* განზე გაშლილი ხელებით სრულდებოდა. განზე გაშლილი ხელები *მთიულურის* სანყისი პოზიციაა. დავით ჯავრიშვილი ამ მდგომარეობას *განგაშლილს* უწოდებს და ცერებზე ცეკვის აუცილებელ ატრიბუტად თვლის (ჯავრიშვილი, 1953:40).

„ჭორიზონტალურად გაშლილი ხელებისა და სხეულის ვერტიკალური შერწყმა, ქართული ხალხური ხელოვნების ტიპობრივი არქაული ფორმა“ (ამირანაშვილი, 1975:53), შეუძლებელია, არ ასახულიყო საცეკვაო ფორმითაც. *ხელგაშლილი* ქართული საცეკვაო ფოლკლორის უძველესი ფორმის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია.

## მხარული

*მხარული* სხეულის ნაწილის სახელისაგან წარმოდგება. ძირითადად იგი სოლო ცეკვაა. *მხარული* დიდი ოსტატობით პირველად აჭარელმა მოცეკვავეებმა 1949 წლის ოლიმპიადაზე შეასრულეს. მხრებისა და ხელების ოსტატურ თამაშზე აგებული ცეკვა აღსავსეა ვაჟკაცური საბრძოლო მოძრაობებით. განსაკუთრებით დასა-

### *მხარული. მიხეილ ჩირინაშვილის ჩანაწერი*

Vivo

The musical score is written for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The tempo marking 'Vivo' is placed above the first staff. The score consists of three systems, each with two staves. The first system contains three measures. The second system contains three measures. The third system contains two measures and concludes with a double bar line.

მახსოვრებელი მოძრაობა მოგვაგონებს ცხენების ჯირითს – თითქოს მხედრებმა ცხენებს მათრახი გადაუჭირეს და გააქროლესო. გარდა მხრებისა და ხელების თამაშისა, მხარულის ტექნოლოგია ეფუძნება ხშირ ბუქნს, რაც ნაწილობრივ მოგვაგონებს *თოქს (ВЕРЕВОЧКА)* რუსული ცეკვიდან. ამ მოძრაობას მოცეკვავე ასრულებს მარტო მარჯვენა ფეხით, რომელიც აიწევა მარცხენა ფეხის მუხლამდე და დაიდგება მის უკან ერგცერზე გაჭიმული ნახევარტერფით. ამ დროს მარცხენა ფეხით მსუბუქი ნახტომი და წინ წანევა. ეს მოძრაობა სრულდება ყველა მიმართულებით.

*მხარულის ტექნოლოგიაში* შეინიშნება უძველესი ცეკვა *კოჭას* ნიშნები. საბას ლექსიკონში *კოჭა* ბუქნით ცეკვაა, ხოლო ბუქნა ნახევრადმჯდომარე მდგომარეობაში ცეკვა. გარდა ამისა, მას შეუთვისებია აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის *დის-ყირმას* (მუხლების მტვრევა), *თოფალოინისა* (კოჭლის ცეკვა) და მეომართა უძველესი ცეკვა *ბასტის* ელემენტებიც. ცეკვა *მხარული*, როგორც წყვილთა ცეკვა, ხშირად სრულდება *განდაგანას* მეორე – სწრაფ ნაწილში (**სურ.24,25**).

## ცეკვა აფხაზური

ვაჟთა ცეკვა *აფხაზური* უაღრესად დინამიკურია. იგი სათავეს იღებს უძველესი აფხაზური მხედრული ცეკვა *ბასტიდან*, რომლის ტექნოლოგიური საფუძველი იყო ტაქტის მეტრული მახვილის გამოკვეთა ფეხის ცემით. ფეხის ცემით მეტრული მახვილის შეცვლას თანამედროვე მთიულურ ცეკვებში ეწოდება *ჩაკვრა*, რომელიც აგებულია ნახტომისებურ მოძრაობაზე, თითის წვერებზე შესრულებულ მოძრაობაზე. ტექნიკურად ძალიან ძნელი აფხაზური ცეკვა შემთხვევით მაყურებლებზე არაგრაციოზული ცეკვის, *მბტუნავი თხის ცეკვის* შტაბეჭდილებას ტოვებდა. ასეთი გამოთქმები ზოგჯერ გვხვდება გასული საუკუნის პრესაში და ისინი ეკუთვნის გულცივ ადამიანებს, რომლებმაც ვერ იგრძნეს ხალხის მიერ შექმნილი ცეცხლოვანი ცეკვის ბრწყინვალეობა და ცხოველმყოფელობა, ცეკვისა, რომელიც წარმოიშვა სამხრეთის მცხუნვარე მზის ქვეშ.

„დაიწყო ცეკვა ხმამაღალი სიმღერითა და აფხაზთა ჭყვივლით, რომლებიც ტაშს აყოლებენ ცეკვის რიტმს. აფხაზური ცეკვა საკმაოდ ძნელია: მას ასრულებენ თითქმის მხოლოდ თითის წვერებზე. მოქნილი და მარჯვე აფხაზები ასეთ მდგომარეობაში საკმაოდ რთულ ნახტომებს აკეთებენ, რაც შეშურდება ბალეტის ყოველ მოცეკვავეს. ეს მათი ეროვნული ცეკვაა...“ (სმოლენსკი, 1874:№5, 169).

აფხაზურ ვაჟთა ცეკვებს მრავალი საერთო აქვს ჩერქეზთა ცეკვებთან. ჩერქეზები მხიარული ხალხია. ვაჟები ცეკვავენ თითის წვერებზე, რაც ძალიან ძნელია, მაგრამ სამაგიეროდ ლამაზი“ (კორელენკო, 1909:).

კიდევ უფრო ადრე აღწერილი ამტკიცებს ამ ორი ცეკვის ნათესაობას: „ბოლოს სცენის შუაგულში გამოვიდა ახალგაზრდა ახოვანი ჩერქეზი, არწივისებური ცხვირით, ცეცხლოვანი თვალებით, თავით ფეხებამდე შეიარაღებული. აიქნია ხელი და ჩერქეზებმა დაიწყეს ყვირილი და ტაშისცემა. იგი ნახევარ საათზე მეტს გვართობდა მხედრული ცეკვით, რომელსაც ეწოდება *კაფა*. მოცეკვავემ ყველანი გაგვაოცა თავისი სიმსუბუქით, სისწრაფით და კუნთების ძალით: იგი ხან ფეხებს აბრუნებდა

უკან, ხან ნახტომით თითის წვერებზე დგებოდა, ხან გრიგალივით ტრიალებდა. სასურველია, ეს ცეკვა გადავიტანოთ პეტერბურგის სცენაზე რაც შეიძლება მეტი სიზუსტით და სრულიად შეუცვლელად“ (სვინინი, 1825:№64,244).

აფხაზური და ჩერქეზული ცეკვების აღწერა სხვადასხვა ავტორის მიერ მოწმობს შემსრულებელთა დიდ ვირტუოზულობას, რაც პროფესიულ ოსტატობას უახლოვდებოდა.

მთის წყაროსავით მჩქეფარე აფხაზური ცეკვა საკმაოდ გასაგებია შესრულების დინამიკითა და მოძრაობით, მაგრამ იშვიათი როდია, როცა აჭარბებენ ტემპს, რაც ბგერების ნამდვილ ქაოსად იქცევა, ხოლო ცეკვა ისეთი ელვისებური სისწრაფით სრულდება, ისეთ გრიგალად იქცევა, რომ ძნელია თვალი მოჰკრა რაიმე მოძრაობას. სისწრაფით ზედმეტი გატაცება აზიანებს პლასტიკურობას – ყოველი ცეკვის ამ განუყრელ ატრიბუტს. ასეთ საყვედურს ხშირად შეხვდებით თანამედროვე პრესაშიც.

როგორც უკვე აღინიშნა, ვაჟთა აფხაზური ცეკვის მოძრაობანი განეკუთვნება მთიელთა საცეკვაო მოძრაობებს, ე.ი. იმ მოძრაობებს, რომლებიც დამახასიათებელია საქართველოს მთის ცეკვისათვის, მაგრამ ერთმანეთისაგან სპეციფიკური ნიშნებითა და შესრულების სტილით განსხვავდება.

მოვიყვანოთ ამ ცეკვის რამდენიმე დამახასიათებელი მოძრაობა:

მოძრაობა წრიული წინსვლით – ნაბიჯი წინ მარჯვენა ფეხით, მარცხენის წინ გაჭიმვა და მაშინვე მუხლში მოხრა, ამავდროულად ნახტომი მარჯვენა ფეხზე. ნაბიჯი წინ მარცხენა ფეხით, სწრაფი ნაბიჯი მარჯვენით, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, მარჯვენის წინ გაჭიმვა და მუხლში მოხრა. ნახტომი საყრდენ ფეხზე, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, ნაბიჯი მარცხენათი და ა.შ. ანეული ფეხის სანინაალმდეგო ხელი აინევა მხრამდე, მტევანი ძალიან დაშვებულია, მეორე ხელი ქვემოთ, მტევანი ოდნავ ანეული. ასეთი მოძრაობით ჩამოუვლიან წრეს.

ასეთივე მოძრაობა უფრო გართულებული სახით: მარჯვენა ფეხით მარცხენის გამოკვრა (მარცხენის მუხლში მოხრა მარჯვენის უკან), ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, მარჯვენის წინ აქნევა 45°-ით (ეს მოძრაობა ანალოგიურია კლასიკური Rond de jambe-სი, ოლონდ წრიული მოძრაობის გარეშე). მარჯვენა ფეხის დადგმა, იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით. ერთი ფეხით მეორის გამოკვრის დროს ტანის წინ გადახრა, მარჯვენა ხელის მკერდთან მოხრა (თუ წინ არის მარჯვენა ფეხი), მარცხენა ხელის – ზურგს უკან; ჰაერში ფეხის აქნევისას ტანის გასწორება, ხელების მხრების სიმაღლეზე გაშლა. მეორე ფეხით მოძრაობის დაწყებისას მდგომარეობის შეცვლა. ეს მოძრაობა, აგრეთვე, სრულდება წინსვლით – წრის მიმართულებით.

მთიელთა ცეკვების ძირითადი მოძრაობაა ჩაკვრა – ცეკვის რიტმის გამოკვეთა ფეხის ცემით, ტერფების მოძრაობით, ხან – ქუსლით, ხან – წვერით (**სურ. 26, 27**).

მოძრაობა ფეხის თითებზე: ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, ნაბიჯი მარცხენით, შეხტომა მარჯვენა ფეხის თითის წვერებზე, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, შეხტომა მარცხენა ფეხის თითის წვერებზე და ა.შ. ამ მოძრაობის დროს ხელების მდგომარეობა ასეთია: მარჯვენა ფეხის თითის წვერებზე შეხტომისას (მარცხენის უკან მუხლში მოღუნვა), მარცხენა ხელის მკერდთან მოღუნვა, მარჯვენა ხელის განზე გაშლა, ტანისა და თავის მარჯვნივ გადახრა და ა.შ. ხტომა ფეხის



წვერებზე თანმიმდევრობით, წინ აწეული ფეხის ნახევრად მოღუნვა საპირისპირო ხელის წინ მოხრა. ხტომა – წინსვლით.

ერთ მუხლზე ორმაგი ან სამმაგი მობრუნებითა და მუხლების შეცვლით მაღლიდან ხტომა. ხელი შეესაბამება ძირს დადებულ მუხლს. ნახტომი ორივე მუხლზე სრიალით მთელი სცენის გასწვრივ.

ეს მხოლოდ სქემატური მონახაზია. ჩაკვრა და ფეხის წვერებზე მოძრაობა შეიძლება დაუსრულებლივ შეიცვალოს ცეკვის ნახაზისა და დამდგმელის ჩანაფიქრის მიხედვით, აგრეთვე, მოცეკვავის ტექნიკურ შესაძლებლობათა გათვალისწინებით.

### ფშკეჩი. ჩაინერა გრიგოლ კოკელაძემ

Allegro

ვა - ჰე უ-რაჲ-და რაჲ-და ვა - ჰე უ-რაჲ-და რაჲ-და ვა - ჰე

მთიულური ცეკვების ტექნოლოგია დანვრილებით აღწერილია დავით ჯავრიშვილის წიგნში *მთიულური ცეკვები*.

აფხაზურ ცეკვებს უფრო ხშირად ასრულებენ *ატლარჩოპას* ან *ფშკეჩის* სიმღერითა და ტაპით.

### ბალდადური – ყარაჩოხული. კინტოური

გარდა მთიულურ მოძრაობებზე აგებული ცეკვებისა, ვაჟთა სპეციფიკური ცეკვებია ძველი თბილისის, ანუ ქალაქური ფოლკლორის ცეკვები – კინტოს ცეკვა. ეს ცეკვები ძველი თბილისის ქალაქურ ყოფაში წარმოიშვა; მათ უმეტესად მამაკაცები ასრულებდნენ. ცეკვები სრულდება სხვადასხვა ნივთით – ტიკით, თაბახით თავზე, ბალდადით. ძირს დაგდებულ ბალდადს კინტო კბილებით იღებს, ხელების დაუხმარებლად – ფეხების თანდათან განზე გაშლით. ბალდადის ხმარება ახასიათებს *იალის თამაშსაც*. ეს დეტალი მას *კინტოურთან* ანათესავებს. *კინტოურს* და *ყარაჩოხულს* შორის დიდი განსხვავება არ არის: ცეკვის ტექნოლოგია ერთსა და იმავე ილეთებზეა აგებული, განსხვავება მხოლოდ შესრულებაშია: *ყარაჩოხული* ნელ ტემპში, საკუთარი ღირსების შეგნებით სრულდება, *კინტოური* – ცოცხლად, დინამიკურად და ჩქარა (**სურ.28,29**).

ყარაჩოხელებისა და კინტოების ცეკვები ქალაქური ფოლკლორის ცეკვებია. მათი წარმოქმნა ისტორიული სინამდვილით იყო ნაკარნახევი. კაპიტალიზმის გან-

ვითარებას წვრილ ხელოსანთა და მოვაჭრეთა გაჩენა მოჰყვა *ყარაჩოხელებისა* და *კინტოების* სახელწოდებით. მათ, ქართულ ფოლკლორსა და აღმოსავლურ მელოდიებზე დაყრდნობით, ქალაქური ფოლკლორი შექმნეს, რაც ცეკვებშიც აისახა. *ყარაჩოხელი* შავ ჩოხოსანს ნიშნავს (გრიშაშვილი, 1927:213), კინტო კი, ალექსი ალექსიდის მოსაზრებით, კენტისაგან წარმოდგება: მარტო მოვაჭრე, არც პატრონი ჰყავს და არც ამხანაგი. კინტოს ხომ თავით დაჰქონდა ხილით სავსე თაბახი. იგი ყოველთვის მარტო ცეკვავდა. დღეს *კინტოურში* წყვილთა ცეკვა ჩვეულებრივი ამბავია: ორ ამხანაგს შორის, მიმიკის ენაზე, დიალოგი იმართება. მიმიკა გადამწყვეტ როლს თამაშობს. *ყარაჩოხელებისა* თუ *კინტოების* კოლორიტული ფიგურა მრავალი ხელოვანის *კალმისა* თუ *ფუნჯის წვერს წამოედო*. მათ მიმართ ვერ დარჩნენ გულგრილი ლიტერატურისა და ხელოვნების მსახურნი: იეთიმ გურჯი, გრიგოლ ორბელიანი, ფიროსმანი, ლადო გუდიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, ოსკარ შმერლინგი, ვანო ხოჯაბეგოვი.

ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში *ბაღდადურსა* და *კინტოურს* დღესაც განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ. მართალია, სამუდამოდ ჩაბარდა წარსულს ორთაჭალის ბაღების რომანტიკა მოქეიფე კინტოებით, რამაც წარმოშვა ეს სპეციფიკური ცეკვა. კინტოები გაქრნენ, რადგან მოესპოთ მასაზრდოებელი ფესვები, მაგრამ ცეკვამ რამდენადმე მეტ ხანს გაძლო, თუმცა ისიც თანდათან კვდება და ამჟამად მხოლოდ ისტორიისთვისაა საინტერესო. თავის დროზე ეს ცეკვა ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებლებზე და დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. სოციალური ნიადაგის გამოცლის მიუხედავად, მათ მიერ შექმნილი საცეკვაო ფოლკლორი დღეგრძელი გამოდგა და ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში ქალაქური ფოლკლორის ცეკვებმა სამუდამოდ დაივანეს (ხუჭუა, 1958:60).

ქართული ქალაქური ფოლკლორი, ხელოსანთა და ვაჭართა – *ყარაჩოხელთა* ყოფა-ცხოვრება და *ზნე-ჩვეულებანი* – შესანიშნავად აღწერა იოსებ გრიშაშვილმა *ძველი თბილისის ლიტერატურულ ბოჰემაში*, რომელსაც ლადო გუდიაშვილისა და ვანო ხოჯაბეგოვის მრავალი ილუსტრაცია ამშვენებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვანო ხოჯაბეგოვის ილუსტრაცია *ნეფის ცეკვა მამის საფლავზე*.

*კინტოური* ყოფითი საცეკვაო გროტესკია, რომელსაც ძველი თბილისის წვრილ მოვაჭრეთა ფენა ასრულებდა. ხშირად კინტოს, საეკლესიო დღესასწაულებზე, ქალაქგარეთ საქონელი გაჰქონდა და იქაც ასრულებდა თავის ტრადიციულ ცეკვას, მაგრამ მშობლიურ გარემოში, – ძველ თბილისში, – შესრულებულ *კინტოურს* მაინც სულ სხვა ეშხი ჰქონდა. ამიტომ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ კინტოურის მასაზრდოებელი გაზაფხულის ხალხური სანახაობა *ყენობა* უნდა ყოფილიყო, რომელიც სწორედ ძველ თბილისში იმართებოდა: „ახალგაზრდა კინტოები შეიჭრებიან წრეში და იწყებენ თავისი ცნობილი “კინტოურის” ცეკვას. ეს ცეკვა კინტოს ცხოვრების მთელი პოემაა: შრომა, შიმშილი, უდარდელობა და სიტკბობა. მასში მოცემულია კინტოს მთელი ხასიათი: ეშმაკობა, მოხერხებულობა, გაბედული ხუმრობა, უდარდელი, თავაშვებული სიმამაცე. იგი წყნარად მოდის, ვილაცას თვალს ჩაუკრავს, ვილაცას საცეკვაოდ იწვევს. შემდეგ ერთი წამით შეჩერდა, ოდნავ ასწია მხრები,

ემმაკური ღიმილით გამოაჩინა ბროლივით თეთრი კბილები და სწრაფი ნახტომით, რომელიც ვეფხვის ნახტომს მოგაგონებთ, წრის მეორე მხარეზე აღმოჩნდა, – და დაიწყო იგივე გამომწვევი ცეკვა“ (დუბროვინა, 1892:№3019).

ეს გროტესკულ-ყოფითი ხასიათის ცეკვები მეტად ორიგინალური ინტერპრეტაციით – *ძველი თბილისის სურათები* – დადგა ცნობილმა ქორეოგრაფმა ჯანო ბაგრატიონმა (სურ.30). აუცილებელია აქვე აღვნიშნოთ: ცეკვაში ქალის ჩართვა მისი თეატრალიზაციის დროს ყოვლად დაუშვებელია (ამას ზოგიერთი ქორეოგრაფი შეგნებულად აკეთებს), რადგან ქალი *ყარაჩოხელებისა და კინტოების* ლხინში არასოდეს მონაწილეობდა, ამის დასტურია ნიკო ფიროსმანისა და ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება.

დღევანდელ *კინტოურს* ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა *იალის თამაში*. აი, როგორ აღწერს ამ ცეკვას მნახველი: „ყველიერი თბილისის მოსახლეობის დაბალი კლასის მხიარულების დროა. ჩვენ საინტერესო სანახაობის მოწმენი ვიყავით. დაბალი მიწის სახლის ბანზე შეიკრიბა დიდძალი ახალგაზრდობა და ქეიფობდა. ზურნა დუმდა და ყურს უგდებდა სადღეგრძელოებს. უცბად საზოგადოება აჩოჩქოლდა: ყველა ფეხზე ადგა, მოემზადა რალაც განსაკუთრებული ამბისათვის, დამკვრელებს ლოყები გაებერათ და ზურნამ დაუკრა... ოთხი მოქეიფე ძმაბიჭი შუაში გამოვიდა და თვითეულმა ჯიბიდან ხელსახოცი ამოიღო და მხარზე გადაიგდო. ერთი მათგანი ჯოხით შეიარაღდა და დაუწყო მოცეკვავეებს გარეკვა, რომლებმაც უამისოდაც დაიწყეს გულმოდგინე ტრიალი და ხტუნვა ტაქტში; ასეთი სახით რამდენიმე წრის შესრულების შემდეგ ხელსახოცებმა ადგილი დაუთმეს ქამრებს; ბოლოს იქამდე მივიდა, რომ მოცეკვავეებმა თანდათან ყველაფერი გაიხადეს და პერანგის ამარა დარჩნენ. „გაიხადეთ პერანგებიც, – დაიძახა წინამძღოლმა, რომელიც კვლავ შეუბრალებლად ერეკებოდა მოცეკვავეებს ჯოხით – ინდოეთში პერანგი არ აცვიათ! ისინი უსიტყვოდ დაემორჩილნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროს თბილისში სრულიადაც არ იდგა ინდოეთის ამინდი, რომ სალამოს ყინვა ძვალ-რბილში ატანდა და თოვლი ბარდნიდა. მაგრამ ამით არ დამთავრებულა უცნაური ბალეტი; აქამდე იყო გახდის სცენა, მას მოყვა ჩაცმის სცენა ისეთივე წესით და ბალეტი დამთავრდა. მაყურებლები არ აკლდათ და ისინი გულმოდგინედ უკრავდნენ ტაშს, ამხნეებდნენ მოცეკვავეებს შეძახილებით: „შაბაშ, შაბაშ!“ შემდეგ შევიტყე მცოდნეებისაგან, რომ ამ ორიგინალურ ცეკვას ეწოდება „იალის თამაში“ (ი.ბ. 1854:№7).

როგორც ღიმიტრი ჯანელიძე სამართლიანად დაასკვნის, ცეკვა *იალის თამაში* ჰგავს სვანურ *მელია-თელეპიას*. მართლაც, თუ შევადარებთ ამ ორ ცეკვას, უდავო მსგავსებას დავინახავთ. მეთაური ორივე ცეკვაშია. იგი ცეკვის ხასიათს, მოძრაობათა თანმიმდევრობას და, რაც მთავარია, ნელზევით გამიშვლება-ჩაცმის პროცესს წარმართავს (სურ.31).

*მელია-თელეპიას* მსგავსმა *იალის თამაშმა* თავის მხრივ საფუძველი შეუქმნა ურბანისტული ხასიათის ცეკვა *კინტოურს*, რომელიც ასახავს ძველი თბილისის ყოფაცხოვრებას თავისი მუშტი-კრივით, ჭიდაობითა და *ყეენობით*.

*იალის თამაშისა* და *კინტოურის* კავშირს, აგრეთვე იმას, რომ *იალის თამაშს* კინტოები ცეკვავდნენ, მოწმობს შემდეგი: „...ქეიფობდნენ გვიანდილამდე. გამვლელე-

ბი ჩერდებოდნენ გულბათის სახლის წინ და შეჰყურებდნენ მის ბინას, სადაც კინტოები ცეკვავდნენ „იალის...“ (ქსმათი, 1901: №5582).

ტერმინი *იალი* ან *იაილი* გვხვდება ლიტერატურულ წყაროებში როგორც სომხური ცეკვის აღმნიშვნელი. მიუხედავად ერთნაირი სახელწოდებისა, ეს და *იალის თამაში* არსებითად სხვადასხვა ცეკვაა, რასაც მოწმობს ამ წყაროებში აღწერილი ამ ცეკვების ნიშნები.

აი, როგორ არის აღწერილი სომხური ცეკვა *იალი*: *იალი ცეკვაა მაღლა აწეული ხელებით*“ (ზელინსკი, 1882:8).

„ინყება ცეკვა, ჯერ ცეკვავენ ცალ-ცალკე, შემდეგ ინყება „იალი“. მოცეკვავეებს ნეკებით უჭირავთ ერთმანეთი და აკეთებენ წრეს, მოძრაობენ ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მუსიკის თანხლებით..“ (ხალატიანცი, 1898: №4).

„ვაჟები და ქალები იკრიბებიან და ინყებენ „იალის“ ცეკვას სიმღერის თანხლებით (შენიშვნა: *იალი* წრიული ცეკვაა). ამასთან თავში დგება ვაჟი ბაღდადით ხელში, რომელმაც კარგი სიმღერა იცის. იგი მღერის სოლოს ერთ კუპლეტს, მას შემდეგ იმეორებს ყველა მოცეკვავე“ (ნაზარიანცი, 1901: №3).

ზემოთ მოყვანილის მიხედვით შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ *იალის თამაშსა* და სომხურ ფერხულ *იალს* შორის საერთო ნიშნები არ არის.

სხვა წყაროებით, რომლებშიც აღწერილია აზერბაიჯანული ცეკვები, ჩანს რაღაც საერთო *იალის თამაშსა* და აზერბაიჯანულ *იალს* შორის. მაგრამ ეს წყაროები გაცილებით გვიანდელია, ვიდრე მოთხრობა *იალის თამაშის* შესახებ.

„გეირათის“ ცეკვის დროს ჭაბუკები ზოგჯერ ინყებენ თამაშს, რომელსაც ეწოდება „იალი“. ათი-ოცი კაცი დგება ერთი მეორის უკან. წინ მიდის არჩეული პირი, რომელსაც ხელში წკეპლა უჭირავს. მას უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილოს ყველა დანარჩენი. მუსიკოსები (საზანდრები, აშულები ან მეზურნეები) უკრავენ, ხოლო მთავარი მოცეკვავე, სხვა მოცეკვავეებთან ერთად, მოძრაობს მუსიკის ტაქტში. ამ უკანასკნელებმა უნდა გაიმეორონ ყველა მოძრაობა და შესტი, რომლებსაც გააკეთებს მთავარი მოცეკვავე. მაგალითად, თუ წინამძღოლი გააკეთებს მარჯვენა ხელით მოძრაობას ჰაერში, დანარჩენებმა დაუყოვნებლივ უნდა შეასრულონ იგივე მოძრაობა მარჯვენა ხელით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უფროსი წკეპლით გალახავს მათ, ვინც მისი ბრძანება არ შეასრულა“ (ვოსტრიკოვი, 1912:42, II).

თუ გავითვალისწინებთ, რომ *იალში* და *იალის თამაშში* არის განმკარგულბელი, რომლის ბრძანებას უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილოს ცეკვის ყველა მონაწილე, მაშინ შეიძლება დავადგინოთ ზოგიერთი მსგავსი ნიშანი, მაგრამ *იალის თამაშის* არსი, მისი საფუძველი ძალიან აშორებს მას აზერბაიჯანული *იალისაგან*. მთავარი საზრისი – ცეკვის დროს ტანისამოსის გახდა, ნაყოფიერების კულტის ერთ-ერთი რიტუალური მომენტი და *იალის თამაშს* მართლაც უახლოვებს სვანურ საკულტო ცეკვა *მელია-თელეპიას*. სვანურ თამაშობებში გასულ საუკუნემდე შემორჩენილი იყო ცეკვა *ფაქვა ლიქვედი*: ახალგაზრდა მინაზე ქუდს დააგდებდა, ხელებს ზურგს უკან დაინწყობდა და ცალ ფეხზე მდგომი ქუდს კბილებით იღებდა (ნიჟარაძე, 1962:136).

1957 წელს თბილისში, აჭარის ხელოვნების დეკადაზე, სიმღერისა და ცეკვის ჯგუფმა (ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე) უჩვენა უძველესი ცეკვა *ო ჰოი, ნანო*.



ეს ცეკვა ძლიერ წააგავს *მელია-თელეპიასა* და *იალის თამაშს*. მოცეკვავენი ერთ მწკრივში დგანან, მათ ხელჯოხიანი მეთაური მიუძღვის. წინამძღოლის სურვილი-სამებრ იცვლება ცეკვის ძალზე რთული და ეშმაკური ნახაზი. ცეკვას თან სიმღერა ახლავს, სოლისტია რომელიმე მოცეკვავე, უფრო ხშირად კი – მეთაური. იგი მღერის ტექსტს, მოცეკვავენი კი რეფრენით, – *ო ჰოი, ნანო*, – უპასუხებენ. ეს ცეკვა დღეს სახუმარო ხასიათისაა და ქორწილში სრულდება; უნდა ვივარაუდოთ, რომ წარსულში იგი ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა. დღესდღეობით *ო ჰოი, ნანოს* ხულოს რაიონში ასრულებენ (რაოდენ სასიამოვნოა, რომ იგი, უკვე რამდენიმე წელია, დამკვიდრდა ედიშერ გარაყანიძის ფოლკლორულ ანსამბლს *მთიების რეპერტუარში* – რედ.).

განმკარგულებელი, მეთაური, წინამძღოლი ცეკვაში სხვა ხალხთა ქორეოგრაფიაშიცაა ცნობილი. არსებობს ცნება: *წინაპარი ცეკვაში* – ცეკვის წინამძღოლი. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში *დასის თავს* – *კაეტი* ეწოდება, რომელიც ძველად მებრძოლთა რაზმის მეთაური ან კულტის თავი (აღმსრულებელი) უნდა ყოფილიყო. შემდეგ იგი სხვადასხვა *ფერხულისა* თუ *ფერხისას* იმპროვიზატორისა და დირიჟორის ფუნქციამდე დასულა. ხალხმა ყოველთვის იცოდა სიმღერაში კარგი ხმის ფასი, *ფერხულში* – კარგი წინამძღოლისა. ეს აზრი ხალხურ ლექსში ასე უღერს (კოტეტიშვილი. 1934:124):

სიმღერას ბანი ამშვენებს,  
წალკოტს – ვაშლი წითელი,  
ფერხულს კარგი მეთაური  
ხელ-ფეხ სწრაფი და მჭიდველი,  
ანა და ქალი ლამაზი.

როგორც ვთქვით, *კინტოური* აგებულია მიმიკაზე, მხრების თამაშსა და ხტუნვაზე, ბუქნაზე და სხვ. *ბაღდადურსა* და *იალის თამაშში* ხშირად გამეორებული ბუქნა გვაფიქრებინებს, რომ მათი ტექნოლოგიური საფუძველი ვაჟთა ძველი ქართული ცეკვის *კოჭას* ელემენტებია.

*კინტოურს* ზოგი რამ ამსგავსებს უკრაინულ *გოპაკს*. როგორც *გოპაკში*, ასევე *კინტოურშიც* უკიდურესი გამომგონებლობა და ვირტუოზულობაა, თუმცა, *გოპაკისაგან* განსხვავებით, *ბაღდადურ-კინტოურში* ეს თვისებები უაღრესად დახვეწილია, ცეკვის სიუჟეტი ყოველთვის გააზრებული: ყარაჩოხელებისა და კინტოების ქეიფი... ცეკვა ზურნისა და დუდუკის ხმაზე, ყოჩებისა და მამლების ორთაბრძოლა, სადღეგრძელოები. უეჭველია, *კინტოურში*, – ამ ქალაქურ ცეკვაში, – თბილისის მრავალეროვანი მოსახლეობიდან ყველას თავისი *წვლილი* შეუტანია (**სურ.32**).

ალექსი ალექსიძე ცეკვა *მუხამბაზს შუშპარს* უწოდებს. *მუხამბაზს* ყარაჩოხელები ასრულებდნენ თავზე შედგმული ბოთლით, უფრო გამოცდილი მოცეკვავეები, გარდა ბოთლისა, თავზე სავსე თაბახს იდგამდნენ, – თეფშებით, ჭიქებით და სხვა ნივთებით სავსეს, – ხელგაშლილნი წონასწორობას იცავდნენ და *გასმას* აკეთებდნენ, მერე თავიდან თაბახს იშორებდნენ და *ბუქნასა* და *ხტომებზე* გადადიოდნენ.



კინტოური ვიქტორ დოლიძის ოპერა ქეთო და კოტედან

Moderato

მუხამბაზი, როგორც ვიცი, აღმოსავლური სალექსო ზომია; ამ სახელწოდების ცეკვაც პოეტური უნდა ყოფილიყო. ამ ცეკვას ყარაჩოხელი სატრფოს უძღვნიდა, ცეკვით ასხამდა ხოტბას მის სილამაზესა და მშვენიერებას. შეუძლებელია, აქ არ გაგვახსენდეს გრიგოლ ორბელიანი, მისი შეუდარებელი მუხამბაზი – ყარაჩოხელთა ყოფის გვირგვინი. თუ მის მოგვარესა და უახლოეს ნათესავს, ვახტანგ ორბელიანს, არ მოსწონდა კილო მუხამბაზისა, კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა, გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაში მუხამბაზს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. პოეტი კარგად იცნობდა ძველი თბილისის ამ ფენას: ონიკაშვილებს, ბეჟანა მკერვალებს, ლოპიანებს; როცა შორით მოსულმა თავის მამულში ცხოვრება დააყვედრა, პოეტმა მუზა ორთაჭალის ბალების რომანტიკასა და კინტოების სამყაროს შეაფარა. ამის გათვალისწინებით ცეკვა მუხამბაზის არსებობაც არ არის შემთხვევითი.

კინტოურს გარკვეული ადგილი ეკავა ქართულ ქორეოგრაფიაში, მაგრამ ზოგიერთი გულმოდგინე დამდგმელის ხელში, ზედმეტი თეატრალიზაციის გამო, გავულგარებთა და დამახინჯებით, ზოგჯერ კარიკატურად ქცევით, ამ ცეკვამ დაკარგა საყოფაცხოვრებო გროტესკის თავდაპირველი აზრი, პირვანდელი ბრწყინვალეობა, გონებამახვილობა და ახლა სულ უფრო იშვიათად იდგმება ქართულ სცენაზე.

როცა უძველეს იალის თამაშსა და უფრო გვიან წარმოშობილ ბალდადურ-კინტოურს შორის პარალელს ვავლებთ, შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ მათი შემქმნელი ხალხის ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და დახვეწილი იუმორი, რაც მთელი სისავსით აისახა მის პლასტიკურ ფორმასა და შინაარსშიც. კინტოური შეტანილია ვიქტორ დოლიძის ოპერა ქეთო და კოტეში, რომელიც მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობს.

ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ: ვაჟთა ცეკვები მიეკუთვნება მთიულურის ჯგუფს. მთიულური ცეკვის ძირითადი მოძრაობა ჩაკვრა იყო ძველი მეომრული ცეკვა ბასტის ტექნოლოგიური საფუძველი. ცეკვა კინტოური ენათესავება უფრო ადრინდელ ნაყოფიერების კულტის პატივსაცემ ცეკვას იალის თამაშს. კინტოური დღეს მხოლოდ ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიისათვისაა საინტერესო.

# ვაჟთა უძველესი ცეკვები

## ფუნდრუკი

უძველეს საცეკვაო ტერმინთა შორის სულხან-საბას ლექსიკონში გვხვდება: *ფუნდრუკი, ბუქნა, კოჭა, ცეკვა*. მათი წარმოშობა, საფიქრებელია, პირველყოფილი მონადირის ცეკვას მიეკუთვნება: მოძრაობები ტახის, დათვის, გარეული თხის, არჩვისა და ირმის მსგავსად, ჩლიქებზე შეხტომა და სხვა.

სულხან-საბა ფუნდრუკს მოკლედ ასე განმარტავს: „ეს არის ჭაბუკთამიერი მღერა-რბოლა, ხლდომა, ქვათა სრვრა, მრავალ რიგნი სხვადასხვაობანი საკისკასონი (სულხან-საბა, 1973:204)“. ფუნდრუკის უფრო ვრცელ განმარტებას თამაშობასთან იძლევა: „თამაშობა ქართულად მღერა-შექცევათა სახელია და ესეც განიყოფების ექვსად: ასპარეზობად, მღერად, ფუნდრუკად, ხუნტრუცად, როკვად და შექცევად. ფუნდრუკი არის ვაჟთა მიერ (ს)რბოლა, ხტომა, სხვანი მრავალსახენი სიკასკასენი. ხუნტრუცი არის ქალთა მიერ(ნი) ფუნდრუკნი ძალისაებრ მათისა. როკვა არის სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოჭა, ფერხული, მგრგვალ(ა)თ წყობა და რაოდენიცა ებანთა და ფანდურ(ი)თა მიერ იქმნებიან“ (იქვე:296).

*ფუნდრუკის* შემსრულებელს სულხან-საბა ორბელიანი *მეფუნდრუკეს*, ანუ *ფუნდრუკის მქმნელს*, უწოდებს. ლექსიკონის მიხედვით, *ხლდომა მალლა კისკასით რეცა შეფრენასა ნიშნავს*, ხოლო *ლივლივი ჰაერში გრძლად გახტომას*. უეჭველია, რომ ხტომის ეს ორივე სახეობა *ფუნდრუკის* კომპლექსში შედიოდა და მათ, შესატყვისი სახელწოდებით, ტერმინთა სხვადასხვა სახეობა შეესაბამებოდა. მაგალითად, სიტყვა *ხარდიორდა* საბასთან მოგვერდი(თ) *ფუნდრუკს* აღნიშნავს და განზე ხტომას გულისხმობს. ივანე გვარამაძე თამაშს *მხარდავერდას* ხტომებით შესრულებულ თამაშობას მიაკუთვნებს. დავით ჩუბინაშვილი, *ხარდიორდას* ბუქნით ცეკვად განმარტავს (ჩუბინაშვილი, 1840:). შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტანვარჯიშული *ხარდიორდას* ამგვარი განსაზღვრება მის საცეკვაო ფორმაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ყველაზე ზუსტია სულხან-საბას განმარტება: *ხარდიორდა* ბუქნით კი არა განზე ხტომებით სრულდებოდა. სიტყვა *მოგვერდს* საბა ასე ხსნის; *თედოს კვრა ფუნდრუკში ან თედოს კვრით ფუნდრუკი*. *ხარდიორდასა და მოგვერდის* თავისებურებებზე *საქართველოს ზნეობანში* მეფე პოეტი არჩილიც მოგვითხრობს. იგი *ხარდიორდას* შემდეგ *ხლტომა-სა და მოგვერდს* გამოყოფს. საფიქრებელია, რომ სიტყვა კინკილი – *ცალი ფერხით ხტომა, ცალ-ფერხზე სლვა* – *ფუნდრუკის* ნაირსახეობა იყო (მეფე არჩილი, 1960:188).

ძველ ხალხში (იაპონია) ცალ ფერხზე ცეკვა მინდვრის სამუშაოებს უკავშირდებოდა და მაგიური ხასიათისა იყო (ზაქსი, 1937:31).

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შრომაში (მცხეთა I არმაზის ხევი, IVს.) ყურადღებას იპყრობს ფოტო: გემაზე მთელი ტანით გამოსახული, სახნისზე დაყრდნობილი კაცის სურათია, რომელსაც მარჯვენა ფეხი მოხრილი აქვს (აფაქიძე, გობეჯიშვილი, კალანდაძე, ლომთათიძე, 1958:135-135).

სავარაუდოა, რომ გემაზე მეომარია გამოსახული, რადგან მას ჩაჩქანისმაგვარი რალაც ახურავს და ჯოხით ტანვარჯიშს ასრულებს. ასეთ სპეციალურ ჯოხებს,

ტანვარჯიშისას რომ გამოიყენებოდა, ძველად *ტაფელა* ან *რიკი* ეწოდებოდა (სულხან-საბა, II:133).

მეომრის ანეული ფეხი მიგვანიშნებს, რომ ჯოხის მეშვეობით იგი მაღლა ახტომას ლამობს; შეიძლება ის მომენტიც გამოსახული, როცა მეომარი ცალი ფეხით უკვე მიწაზე დაეშვა. არც ისაა გამორიცხული, რომ მეომარი ფეხშიშველა იყოს (**სურ.33**). რადგან ტანვარჯიშული და აკრობატული ხასიათის ცეკვა, ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი უძველესი რიტუალი, ფეხშიშველა სრულდებოდა (ხუდიაკოვი, 1912:132).

უძველეს ბერძნულ ქორეოგრაფიაში მოხუცთა ჯოხებით ცეკვას *იპპოჰიპონა* ეწოდება. სიმონ ყაუხჩიშვილი, დორიულ დრამაზე საუბრისას, ჯოხებით შესრულებული ცეკვის აღწერას პოლუქსას მიაწერს. ასეთი ცეკვა ძველი საბერძნეთის სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტი იყო. *იპპოჰიპონას* შემსრულებელნი, ჯოხებს დაყრდნობილნი, მოხუცებს ბაძავდნენ. ძველ ეგვიპტეში ჭაბუკთა საყვარელი ცეკვა ნყვილთა ტანვარჯიში იყო. ისინი ამ ცეკვას თითქმის შიმშველნი, ცალ ფეხზე ასრულებდნენ (ყაუხჩიშვილი, 1952:214).

სულხან-საბა ორბელიანი *ფუნდრუკის* ჯგუფს *ჩუროს*, *ჯელთაობასა* და *თულოს* მიაკუთვნებს. თუ დღემდე *ჯელთაობისა* და *ჩუროს* ხასიათის დადგენა შეუძლებელია, ჩვენ ზემოთ უკვე ვნახეთ, ივანე ჯავახიშვილის განსაზღვრებით, რას ნიშნავს ჯავახეთში გავრცელებული, ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან დაკავშირებული მამაკაცთა ცეკვა *თულო*, მესხეთში კი ვაჟთა თამაში *თულოს წრე*. ეს გვაფიქრებინებს, რომ უძველეს დროში ამავე სახელწოდების ტანვარჯიშის ელემენტებზე აგებული ცეკვა სრულდებოდა. სვანეთში უძველესი დროიდან გასული საუკუნის დასასრულამდე გავრცელებული ყოფილა თამაში – სიგრძეზე ხტომა – *სახუჯ ლისქენე* (ნიჟარაძე, 1962:131-132).

*დავითიანის* სოლომონ იორდანიშვილისეული გამოცემის ლექსიკონში *ფუნდრუკი* განმარტებულია როგორც ხტომებით შესრულებული ვაჟთა ცეკვა.

ვაჟთა ხტომითი ცეკვები ეგვიპტესა და საბერძნეთშიც იყო გავრცელებული. ძველ რომში რიტუალების შესრულებისას სალიებს – მოცეკვავე მოგვებს – უნდა ეხტუნათ (სალტარე-ხტომა, ცეკვა), ძველ საბერძნეთში ვაჟთა ცეკვა ტანვარჯიშს უკავშირდებოდა. მეომართა ცეკვა *პირრიქიონში* პლატონი მიუთითებდა, – ბრძოლის ველიდან გაცლის, უკანდახევს, წელში მოხრისა და სიმაღლეზე ხტომის დროს, – როგორ შეიძლებოდა დარტყმის აცდენა. *პირრიქიონში* პლატონი აღწერდა, აგრეთვე, ომის დროს გამოსაყენებელ ილეთებს – მშვილდოსნობას, პატარა ნაჯახის სროლას და სხვ. სრულიად დასაშვებია, რომ უძველესი ფუნდრუკი რიტუალური ხასიათისა იყო და, ტანვარჯიშის კომპლექსის გარდა, საცეკვაო მოძრაობებსაც შეიცავდა.

ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ: გასულ საუკუნეებში ვაჟებს ტანვარჯიშის ილეთებთან ერთად ცეკვაც უნდა სცოდნოდათ. ასეთებს მაშინ *მეფუნდრუკე* ეწოდებოდათ (ტანმოვარჯიშე-მოცეკვავე). საბას ლექსიკონში მოხსენიებული ტერმინი *მბრუნავი* – წრიული მოძრაობა, რაც *ფუნდრუკის* შემადგენელი ნაწილია. სამინათმეცოდნო საკულტო ქმედებისას წრიული მოძრაობები ასტრალურ მნათობთა მიმსგავსებით სრულდებოდა და რიტუალურ ხასიათისა იყო. დროთა განმავლობაში

წრიული მოძრაობები სპორტულ-ტანვარჯიშულ შეფერილობას იძენს. წარსულში, შუბებით ორთაბრძოლისას, (ოროლი) მისი მონაწილენი დარტყმის ასაცილებლად სხვადასხვა მოძრაობას ასრულებდნენ. ამ გამოკვეთილმა ტანვარჯიშულმა ილეთებმა შემდეგ საცეკვაო ხასიათი მიიღო. შეიძლება დიმიტრი ჯანელიძეს არ დავეთანხმოთ იმაში, რომ სულხან-საბა ორბელიანს *ფუნდრუკი* უხეშ ქმედებად მიაჩნია და არა *როკვად* – საცეკვაო ხელოვნებად (ჯანელიძე, 1951:250). *ფუნდრუკის* შემადგენლობის მრავალფეროვნება იმის დამადასტურებელია, რომ მოძრაობათა ეს კომპლექსი ვაჟთა მეტად რთული ცეკვაა და მისი შესრულება სპეციალური ვარჯიშის გარეშე შეუძლებელია.

## მუშაითობა

*მუშაითობა* საქართველოში საკმაოდ გავრცელებულ სანახაობათა რიცხვს მიეკუთვნებოდა. ეს იყო საქართველოში ყველაზე ძველი და თავისი დროის ძალიან პოპულარული აკრობატული სანახაობა სიმღერითა და ცეკვით. *ქართლის ცხოვრებიდან* ვიცით, რომ არც ერთი ნადიმი არ ჩაივლიდა ისე, სტუმრებისათვის *მუშაითობა* არ ეჩვენებინათ. მეფე დავით აღმაშენებლის კარზე ყოველგვარი ნადიმი სიმღერითა და აკრობატული წარმოდგენით მთავრდებოდა.

*მუშაითობა* გასცდა ტანვარჯიშის კომპლექსის საზღვრებს, რისთვისაც საჭირო იყო მხოლოდ სიმარჯვე და ფიზიკური განვითარება. ის იყო ხელოვნება, რომლის მიღწევა მხოლოდ ბეჯითი შრომით შეიძლებოდა. ამ ოსტატობის დაუფლება ყველას როდი შეეძლო: სიმარჯვისა და ღონის გარდა საჭირო იყო კიდევ სხვა ბუნებრივი მონაცემები. ქართული ცეკვის ტექნოლოგიაში უხვადაა ტანვარჯიშული და აკრობატული მოძრაობანი. ორ და სამსართულიანი ფერხული *ზემყრელო*, ფეხებით ვირტუოზული მოძრაობანი ჩაკვრისა და გასმის დროს, ყოველნაირი ხტომა და თითის წვერებზე დგომა, მუხლზე დაცემა და მუხლზე სხვადასხვაგვარი ტრიალი – ყოველივე ეს გენეტიკურად უკავშირდება *მუშაითობას*.

*ვეფხისტყაოსანი* მოწმობს, რომ საქართველოში შუა საუკუნეებში ფიზიკური აღზრდის საკუთარი სისტემა ჰქონიათ; ახალგაზრდობა თითქმის ბავშობიდანვე ეუფლებოდა *ჯირითობას*, *ჩოგანბურთს*, *ყაბახობას*, *ბურთაობას* და ა.შ. გარდა ამისა ჭაბუკთათვის კანონი იყო *მუშაითობის* ხელოვნების ცოდნაც. ამას მოწმობს ქაჯეთის ციხის აღების წინ ფრიდონის სიტყვები (რუსთაველი, 1953:1394):

ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,  
მასწავლეს მათი საქმენი მახლტუნებდიან, მწვრთიდიან,  
ასრე გავიდი საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,  
ვინცა მჭვრეტდიან ყმანვილნი, იგიცა ინატრიდიან.

ფრიდონს იმდენად კარგად შეუსწავლია *მუშაითობა*, რომ მეგობრებს ქაჯეთის ციხეში შეღწევა ბაგირზე გასვლით შესთავაზა. ამ სტროფიდან კარგად ჩანს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფიზიკური ვარჯიშის ამგვარ კომპლექსს.



მუშაითობას ახსენებს კორნელი კეკელიძეს პოემა *სიბილიანის ანალიზისას*. პოემაში აღწერილი ნადიმი სამ ნაწილად იყოფა: მუსიკალურად, დრამატულად და მუშაითობად (კეკელიძე, 1940:№201):

მას მერე ტყავი აღძარცვეს, სხვას მოყვნიენ თამაშობასა.  
ზოგნი ბრუნვიან, ყივიან, ზოგი ხმობს ტკბილსა ხმობასა;  
ქუსლთან ბეჭედსა დასდებენ, წამწამით ხმობს აღებასა  
თავზე დგან, ხელით დარბიან, ფეხით ქმენ თამაშობასა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფეოდალთა სასახლეებში მუშაითობის გარეშე არც ერთი დღესასწაული არ ჩაივლიდა. წინასწარ შედგენილი სცენარის მიხედვით სანახაობა მუსიკალურ, დრამატულ და ქორეოგრაფიულ ნაწილებად იყოფოდა. დრამატულ ნაწილში *ცხოველთა თეატრი* გამოდიოდა, რომლის პროლოგში *მუშაითობას* უჩვენებდნენ. როგორც *სიბილიანის* ზემოთ აღნიშნულ სტროფშია ნაჩვენები, მისი მონაწილენი ქუსლთან რკინის რგოლს აგდებდნენ, წელში იხრებოდნენ და თვალდახუჭულნი ცდილობდნენ ამ საგნის აღებას, ამავე დროს ისინი თავისუფლად დარბოდნენ ხელებზე და შესანიშნავად ცეკვავდნენ (კეკელიძე, 1945:156-158).

მეფე თეიმურაზ I-ს რუსეთის ელჩ სუხანოვისათვის გაუმართავს სადილი და რუსეთის საელჩოსათვის მოუწვია იშვიათი სანახაობა: სადილზე უკრავდა ორი *სკომოროხი*, ერთი ზურნას, მეორე – დაირას, და იყო წარმოდგენა ჯამბაზობა. მინაში ჩასობილი ექვსი საყენი სიმალლის ხის ბოძებზე გაჭიმულ თოკზე დადიოდა ვაჟკაცი ლეკი, ფეხებით თოკს ეჭიდებოდა და ხელებს იქნევდა. სიარულისას ხელში ეჭირა 2,1/2 საყენი სიგრძის ჯოხი, რომელსაც ბოლოებზე ქვიშიანი ტომრები ეკიდა.

როცა ერეკლე II საქართველოში მოგზაურობისას გორში ჩერდებოდა, მისთვის ეწყობოდა ნადიმი, რომელზეც იმართებოდა ტანვარჯიშული წარმოდგენა. ამის შესახებ წერს დიმიტრი ბაქრაძე: „საქართველოში მოგზაურობისას მეფე ერეკლე II ჩამოდიოდა აქ (გორში) იშვიათად... მისთვის იმართებოდა ნადიმი, რომელზეც იწვევდნენ თავადაზნაურობას ახლომახლო ადგილებიდან. ვახშამი დიდხანს გრძელდებოდა... საუბარს, რომელიც, ალბათ, ეხებოდა სამეფოს საშიშ მდგომარეობას, ცვლიდა ხმამაღალი სიმღერა და თოფის სროლა, ვაჟთა ფერხული და ტანვარჯიშობა სახელგანთქმული მეომრებისა... აი, რა იყო მაშინდელი გართობა – სიამოვნება“ (კავკაზი, 1885:№49).

სულხან-საბას ლექსიკონით, *მუშაითობა* საბელზე სიარულია. მაგრამ *მუშაითობა* უბრალოდ თოკზე სიარული და ცეკვა როდია. ეს იყო ძალიან რთული ხელოვნება, რომელიც მოითხოვდა დიდ წვრთნას (**სურ. 34**).

*მუშაითობა* ფუნდრუკის გართულებული სახეობაა. მისი მეშვეობით ძველად ნებისყოფას გამოიმუშავებდნენ, რთულ პირობებში სიმამაცესა და ვაჟკაცობას ეჩვეოდნენ. სიტყვა *მუშაითობა* სხვა ენაზე ძნელად ითარგმნება, ხოლო თარგმნილი შინაარსსა და მნიშვნელობას კარგავს. ეს სიტყვა რუსულად ყველაზე ზუსტად შალვა ნუცუბიძემ და ალექსანდრე ცაგარელმა თარგმნეს.

*ვეფხისტყაოსნის* ბალმონტისეულ თარგმანში *მუშაითობა* აკრობატიკასთან იგივედება. ასევეა მიკოლა ბაჟანის უკრაინულ თარგმანშიც, პანტელეიმონ პეტრენკო კი მას ბაგირზე სიარულად თარგმნის.



სერგი ნულაძე შოთას პოემის ფრანგულ თარგმანში ამ სიტყვას ჟანგლიორობას უწოდებს. მარჯორი უორდროპი კი *ვეფხისტყაოსნის* ინგლისურ პროზაულ თარგმანში *მუშაითობას* ტანვარჯიშად მიიჩნევს. იმავეს აკეთებს ვენერა ურუშაძეც ინგლისურ პოეტურ თარგმანშიც. ალექსანდრე ნეიმანის *ქართულ სინონიმთა ლექსიკონში მუშაითი – ჯამბაზი* ცირკის მსახიობის სინონიმებია.

უმართებულა *მუშაითობის ჯამბაზობით* შეცვლა. არჩილ მეფემ XVII საუკუნეში ახალგაზრდობის აღზრდის სისტემა დაწვრილებით აღწერა პოემაში *საქართველოს ზნეობანი*. იმ დროის განათლებული ადამიანისათვის მსოფლიო ისტორიის, ლიტერატურის, უცხო ენების, თარგმანების, საღვთო რწმუნის, იურისპრუდენციის, დიპლომატიის საფუძვლების, პოლიტიკისა და მათემატიკის ცოდნა აუცილებელი იყო. ამასთან ახალგაზრდობა ეუფლებოდა საცეკვაო ხელოვნებას, ჯირითს, ტანვარჯიშსა და ფარიკაობას. ტანვარჯიში და *მუშაითობა* სასწავლო საგანი ყოფილა (არჩილი, 1975:17-18;503:6):

ჭადრაკის მღერა, ნარდისა და სხვა რაცრამა ყუმარი,  
ხარდიორდა და ჩალიჩი, სევდისა დასადუმარი,  
ხტომა, ქვის გდება, რკინობა, მოგვერდი, ფანდიც რამ არი,  
ის კაცსა ბევრჯერ უკუჰყრის, ვინც კარგი ხუმარი არი.  
ვერ ხედავთ, ფრიდონისასა, მუშაითობას ჩემულობს,  
საბელზედ გავლა-ხტომასა თამამად, ართუ მოზარობს,  
ტარიელსა და ავთანდილს ქაჯეთს მისვლაზედ უამბობს  
ვინ იცის, მის დროს იქმოდეს ცოდნასა, ნურვინ მცონარობს.

*ამირან-დარეჯანიანში მუშაითი* ნახსენებია როგორც მსახიობი, მოცეკვავე, აკრობატი. *ვარდ-ბულბულიანში* ის მომღერლებთან, მუსიკოსებთან, რიტორებსა და მგოსნებთან ერთად მოიხსენიება (თეიმურაზ I, 1975:101):

მკვრელნი, მთქმელნი და რიტორნი, მგოსანნი, მოშაითენნი  
ვარდ-ბულბულს გაიძახიან ყოველი სული იმთენი,  
ანყა დამიწყე ნუნობა, გამცრიცე, გამაყვითენი,  
შენი ბრალია შემშალე, თეთრ-ნითლად პირი მითენი.

ეს მოქმედნი პირნი პოემის სიუჟეტს აცოცხლებენ და სინთეზური სანახაობა *სახიობის* მონაწილენი არიან. მოცეკვავეთა გამოსვლა აუცილებელია. უეჭველია, პოემის ავტორი თეიმურაზ I *მოშაითენში* მოცეკვავეს გულისხმობს.

აღსანიშნავია, რომ ვანის სახარების ხელნაწერის აშიებს ცხოველთა წვრთნისა და *მუშაითობის* სცენები ამშვენებს, რაც მხატვრულ-რელიგიურ ტექსტს სულაც არ ესადაგება: იგი უფრო გასართობი და საორნამენტო დანიშნულებისაა. წმიდა ნიგნთა ამგვარი გაფორმება იმდროინდელი საქართველოსათვის ჩეულებრივი მოვლენა იყო (**სურ. 35**).

*მუშაითებს* – მსახიობებს, რომლებიც *სახიობაში* მონაწილეობდნენ, ბევრი საერთო ჰქონდათ დასავლეთ ევროპულ გისტრიონებთან, – ადრეული ფეოდალური ხა-

ნის მოხეტიალე მსახიობებთან, – და ძველი რუსეთის სკომოროხებთან (მასხარებთან).

*მუშაითობა* ძველი რუსეთის ცირკის ხელოვნების ანალოგია. მუშაითებისა და სკომოროხების ხელოვნების მსგავსებას კიევის სოფიის ტაძრის ფრესკაც მოწმობს. (აინალოვი, რედინი, 1890:349). ფრესკაზე ძალოსანია (გოლიათი) გამოსახული, მას ზურგს უკან სარტყლით ჭოკი მიუმაგრებია, რომელზეც ტანმოვარჯიშე ბიჭი მიცოცავს მის წვერზე დადგმული ლანგრის ჩამოსაღებად. მეთორმეტე საუკუნის ქართულ მინიატურაზე ანალოგიური სცენაა გამოსახული. მსგავსება დოკუმენტური მასალებითაც დასტურდება: XI საუკუნის *პეჩორის პატერიკიდან* ვიგებთ, რომ პეჩორის ლავრის მოსახატავად მიწვეული ყოფილან ბერძენი და ქართველი ხელოვნები – მოზაიკისა და ფერწერის ოსტატები. XI საუკუნის რუსულ წყაროებში ქართველებს *ობეზები*, ანუ *ავერები*, ეწოდებათ (მესხია, ცინცაძე. 1958:12-13; 1962:16-25).

სკომოროხები, გისტრიონები, ძველი სანახაობითი ხელოვნების მონაწილენი, ერთდროულად გიმნასტებიც, მოცეკვავენიც, მთხრობლებიც, მომღერლებიც და მუსიკოსებიც ყოფილან. სკომოროხები ყველაზე პოპულარულნი იყვნენ. გისტრიონებსაც ხალხი აღტაცებით ხვდებოდა. ისინი თავიანთი ხელოვნებით არსებულ უსამართლობას ამხილებდნენ, საკმაოდ ხშირად მათ ეკლესია არ წყალობდა. მუშაითებს, სკომოროხებსა და გისტრიონებს შორის განსხვავება მაინც არსებობდა: მუშაითები ეროვნულ თვითმყოფადობას მუდამ ინარჩუნებდნენ, ავითარებდნენ ეროვნულ ფოლკლორს და, რაც მთავარია, მოხეტიალე ცხოვრებას არ ეწეოდნენ, ისინი ფეოდალთა კარზე მსახიობთა სტაბილურ ჯგუფს ქმნიდნენ. თუმცა ზოგიერთი სკომოროხიც არ იყო მომთაბარე. მათ შორის განსხვავება მაინც აღზრდის სისტემაში იყო, რაც ჯამბაზებისა და გისტრიონებისათვის უცნობი იყო. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ისტორიკოს ვასილი კლიუჩევსკის მოსაზრება სკომოროხების შესახებ. ეკლესია მანამდე ითმენდა სკომოროხების გამოსვლას, ვიდრე მათ ხელოვნებას ბავშვურ ცელქობად და რეკრეაციულ თამაშად მიიჩნევდა, მაგრამ შემდეგ ქადაგებებში მკაცრად კილავდა და ასეთ ხელოვნებას ეშმაკეულად თვლიდა, ყოველ შემთხვევაში, აღზრდის სისტემაში მას არავითარ როლს არ აკისრებდა (კლიუჩევსკი, 1908:365).

მუშაითობის თანმხლებმა რთულმა ილეთებმა, რისკმა და სიმამაცემ ვაჟთა ცეკვის ტექნოლოგიას, *აცეკვებული სპორტის* კომპოზიციურ ფორმას, გარკვეული დალი დაასვა, ამიტომ დროთა განმავლობაში თავდაპირველი მიზნობრივი დანიშნულება დაკარგა და ესთეტიკური ფორმაც შეიცვალა. მოდერნიზებული *მუშაითობა* ქალაქებისა და სოფლების მცხოვრებთა საყვარელ სანახაობად – *ჯამბაზობად* იქცა. ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროები გვიმტკიცებენ, რომ *მუშაითობა* ხელოვნების ერთ-ერთი სახეობა იყო. იგი უძველესი სამხიარულო სანახაობის – *სახიობის* – შემადგენლობაში შედიოდა და ის მარტო ბაგირზე სიარულით არ შემოიფარგლებოდა.

ვიდრე *ჯამბაზობას* შევეხებოდეთ, განვიხილოთ *სახიობა* – სინთეზური წარმოდგენა ძველ საქართველოში (XI-XII სს.), რომლის შემადგენელი ნაწილი იყო *მუშაითობა*.

## სახიობა

საქართველოში ძველ გასართობ სანახაობათა რიცხვს, რომლებსაც თან ახლდა ცეკვები, უნდა მივაკუთვნოთ სახიობაც.

საბას ლექსიკონის მიხედვით, სახიობა არს მუსიკა მწყობრი ძალთა და საკრავთანი და ჯმონება ტკბილი, გალობა, თუ სიმღერა.

ქართლის ცხოვრებაში დიდი ყურადღება ეთმობა სახიობას: „იყო: ზმა. მგოსანთა: და: მოშაითთა: სახეობათა“.

აქ ლაპარაკია მგოსანთა გუნდზე, მუშაითობასა და სახიობაზე.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სახიობა იყო სიმღერის, საკრავთა, ცეკვებისა და მუშაითობის კომპლექსი – თავისებური სინთეზური წარმოდგენა.

მიაჩნდა რა სახიობა ეშმაკისეულად, 1103 წელს რუის-ურბნისის კრებამ აკრძალა მისი შესრულება დღესასწაულების დროს.

ვახუშტი სახიობას მიაკუთვნებს საქართველოში კერპთაყვანისმცემლობის ხანას. არმაზის დღესასწაულის დღეებში, მსხვერპლმწენრვის შემდეგ, ეწყობოდა თამაში ცეკვით – როკვა და სახიობა. მეცნიერი ახსენებს სახიობას ქრისტიანობის დროსაც – ახალი წლისა და აღდგომის დღესასწაულის დღეებში.

დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სახიობა მეფე დავით აღმაშენებლის კარზე (XII ს.). ამის შესახებ წერია ქართლის ცხოვრების მარიამ დედოფლისეულ ნუსხაში (თბილისი, 1906).

მიუხედავად ეკლესიის აკრძალვისა, სახიობით განსაკუთრებით გატაცებული ყოფილა სამხედრო წოდება, რამაც დისციპლინაც კი შეარყია ჯარში. დავით მეფე იძულებული გამხდარა, მიეღო გადამჭრელი ღონისძიება: მან სპეციალური ბრძანებით სამხედროთა შორის სახიობა აკრძალა.

იმას, რომ ცეკვა დიდ როლს ასრულებდა სახიობაში, გვარწმუნებს XIII საუკუნის მინიატურა. მასზე გამოხატულია მოცეკვავე – მეშუშპრე, რომელიც ცეკვავს მწყობრის (საკრავების ანსამბლის) აკომპანემენტით (სურ. 36).

ამ მინიატურას საერთო ნიშნები აქვს ბეთანიის ტაძრის XIII საუკუნის ფრესკასთან – სალომეს ცეკვასთან. მინიატურაზე მოცეკვავე ვაჟი მოჩანს, თავი მიბრუნებული აქვს მარცხნივ, მარჯვენა მკლავი, იდაყვიში მოღუნული და მტევანდაშვებული, აწეულია თავამდე; მარცხენა მკლავი, მოღუნული იდაყვით და შემობრუნებული მტევნით, დაშვებულია მარცხენა თეძოს გასწვრივ. მარჯვენა ფეხი წინ – ნახევარტერფზე, მარცხენა უკან – ფეხის წვერზე. ფიგურაში იგრძნობა საცეკვაო დაძაბულობა. საერთო მდგომარეობითა და დეტალებით მოცეკვავის გამოსახულება ანალოგიურია მოცეკვავე სალომეს გამოსახულებისა. თუ წარმოვიდგენთ, რომ მოცეკვავე – მეშუშპრე – სალომეს უკან დგას, მივიღებთ სანყის მდგომარეობას ორი მოცეკვავისა, რომლებიც ასრულებენ თანამედროვე ცეკვა ქართულს წრიული სვლით.

მინიატურაზე მოცეკვავე აღნიშნულია ტერმინით მეშუშპრე, რომელიც წარმოდგება ზმნისგან – შუშპრობა.

ტერმინი შუშპრობა პირველად XII საუკუნის ლიტერატურულ ძეგლში – ვისრამიანშია (პოემა სპარსულიდან თარგმნა სარგის თმოგველმა) ნახსენები:

იყო ხელმწიფე შაჰი მოაბად დედათა მოყვარული,  
უჭვრეტდა და იხარებდა და გასცემდა, და მუტრიბთა  
იმღერებდა, ზოგთა ასპარეზზე აცემინებდა, ზოგთა  
შუბითა ამღერებდა და კეკლუცთა ქალთა შუშპართა აქნევდა.

*იოსებ ზელიხანიანის ქართული ვერსიებში (XVI ს.) ვკითხულობთ: ზოგნი ჰკვრენ  
და ზოგნი შუშპრობს.*

*არჩილიანში (XVII ს.) ნაწილობრივ ვისრამიანის შინაარსია გალექსილი:*

პირდაპირიდან ხელმწიფე სჭვრეტდა მნათობთა კრებულსა  
მუტრიბს ამღერებს აშუშპრებს კეკლუც ქალ ხელ მოდებულსა.

აქ კვლავ გვხვდება ზმნური ფორმით ცეკვა *შუშპარი*, რომელიც დღემდე შემორჩა და მრავალმა ლიტერატურულმა წყარომ შემოინახა.

ამრიგად, სახიობა იყო წარმოდგენა, რომელშიც შეზავებული იყო ყველა სახეობის ხელოვნება: იმ დროის ტრუბადურები – მგოსნები – ამბობდნენ იმპროვიზებულ ლექსებს, მღეროდა გუნდი (მგოსანნი) საკრავების აკომპანემენტით (მუტრიბნი), სრულდებოდა აკრობატიკა და ცეკვები.

რამდენადაც ისტორიული წყაროები ამის საშუალებას იძლევა, შეგვიძლია ვთქვათ: სახიობა გავრცელებული და ძალიან პოპულარული ყოფილა ფეოდალთა წრეში, მეფის კარის წარჩინებულთა შორის. იგი ეწყობოდა სადღესასწაულო და საზეიმო დღეებში, რაც საქართველოში ცნობილი იყო დარბაზობის სახელწოდებით.

## ჯამბაზობა

*ჯამბაზობამ* დიდი პოპულარობა მოიპოვა ხალხში. ეს ტერმინი პირველად თეიმურაზ მეორემ (XVIII ს.) იხმარა პოემაში – *სარკე თქმულთა*.

*მუშაითობამ* საფუძველი ჩაუყარა საცირკო ხელოვნებას. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ქალაქად ჯამბაზის ჩასვლა დიდ გამოცოცხლებას იწვევდა და მის წარმოდგენებს დიდძალი ხალხი ესწრებოდა. ჯამბაზები ქართველ ხალხში ისეთივე სახელით სარგებლობდნენ, როგორც რაპო ან ბოსკო ევროპაში. ქუჩის საცირკო წარმოდგენების მამამთავრის აბელ რევაზიშვილის სახელი გასული საუკუნის თბილისის საზოგადოებას დიდხანს არ დავიწყებია.

„თბილისის ქრონიკამ უნდა ახსენოს ერთი მოვლენა, რომლითაც აღინიშნა უკანასკნელი დროის ქალაქის ცხოვრება. ჩვენ ვგულისხმობთ ჯამბაზს, ე.ი. თოკზე მოცეკვავეს, აკრობატს. იგი ამას წინათ გამოჩნდა საზოგადოების გარკვეული კლასის სასიხარულოდ, რომელსაც ძალიან იშვიათად ხვდება წილად ამგვარი სანახაობა, რაც მასში ნამდვილ აღტაცებას იწვევს. დიდი მწუხარებით იგონებს ეს საზოგადოება ამიერკავკასიის ყველა აკრობატისა და ფოკუსნიკის მამასა და ამფიტრიონს აბელ რევაზიშვილს, რომელიც ამ ბოლო დროს ძალიან იშვიათად ართობს მას...“ (კავკაზი, 1854:№1).



კიდევ ერთი საინტერესო შენიშვნა ჯამბაზის შესახებ პერიოდულ პრესაში: „თავიანთ ოსტატობას უჩვენებდნენ სხვადასხვა გიმნასტიკებიც. მათ შორის განთქმული იყო ვინმე აბელი, ხელობით ღურგალი, რომელიც განცვიფრებას იწვევდა იმით, რომ შეეძლო სიარული მაღალი, სამი არშინისა და მეტი სიმაღლის ოჩაფხებზე. აბელი ართობდა ხალხს პატარა ფოკუსებითაც. ამ ჯამბაზს იყენებდა საეკლესიო უწყება, როცა საჭირო იყო ეკლესიის გუმბათების შეკეთება, რასაც ხელს არ ჰკიდებდა არავინ მათი სიმაღლის გამო“.

ჩვეულებრივ ჯამბაზობის წარმოდგენა ენცობოდა კვირაობით ერევნის მოედანზე (ახლანდელი თავისუფლების მოედანზე. რედ.), რასაც მცხოვრებლებს აუნწყებდა ზურნა. შეკრებილი ხალხი მოედანზე ხედავდა გაჭიმულ ბაგირს, რომელიც ჭოკებს ეკავა. ბაგირის ახლოს დაფუსფუსებდა უჩვეულოდ გამონყობილი კაცი: მას ეცვა უკუღმა გადაბრუნებული ქურქი, თავზე ეხურა ნაბდის ნოპიანი ქუდი ჟღარუნებითა და მელიის კუდით. ბოლოს გამორჩნდებოდა თვით ჯამბაზიც, რომელსაც წითელი ქურთუკი ეცვა და მხრებსა და მკერდზე ეკიდა ფერად-ფერადი ტყავის ჯადოებიანი პარკები, რაც, ვითომდა, ჯამბაზს იცავდა ჩამოვარდნისაგან. ხალხს ჯამბაზი მიაჩნდა ავი სულის ნათესავად, ხოლო ჯადოს პარკებზე გამოხატული სხვადასხვა ნიშანი განუმტკიცებდა ამ აზრს.

ჯამბაზი ნელა ადიოდა ზევით ბაგირის ერთ-ერთ ბოლოზე და, როცა თავს მიაღწევდა, ცალ მუხლზე იჩოქებდა, კოცნიდა ბაგირს. პირჯვარს იწერდა, შემდეგ ყოველ მხარეს თავს დაუკრავდა მაყურებელს და დაიწყებდა თავისი რთული ხელოვნების ჩვენებას. ზურნა ლეკურს (ქართულს) უკრავდა და ჯამბაზი იწყებდა ხტუნვას, ნონასნორობას ინარჩუნებდა ჭოკით, რომელიც მას ჰორიზონტალურად ეკავა. ამ დროს მასხარა ჩამოუვლიდა მაყურებლებს და ფულს აგროვებდა (ღარიბ სოფლებში ფულის მაგივრად აძლევდნენ ქათამს, ფქვილს, ცხვრის ტყავს და სხვ.), ყოველთვის დაიძახებდა უხვად მიმცემის სახელს და ამბობდა: *უნარ-უნარ-ურჩუნ*. ჯამბაზი ამ ნამოძახილისას აძლიერებდა ხტუნვას, აჩქარებდა ცეკვის ტემპს. ჯამბაზის ყოველი ფანდი მაყურებელს აღტაცებას ჰგვრიდა (ზისერმანი, 1854:9,10).

ჯამბაზობა *მუშაითობის* მოგვიანო ფორმაა, რასაც ასე გულმოდგინედ სწავლობდნენ ჩვენი წინაპრები (**სურ. 37**).

ბაგირზე მოცეკვავეთა ხელოვნება კავკასიაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ჯამბაზობა ცნობილი იყო სომხეთსა და აზერბაიჯანშიც. იგი უფრო ლეკებში იყო გავრცელებული. გასული საუკუნის 50-იან წლებში ლეკი ჯამბაზები საქართველოს სოფლებში გადმოდიოდნენ და მაყურებელთა აღტაცებას იწვევდნენ. ლეკები ამ ხელოვნებას ბავშვობიდანვე ეუფლებიან. მდინარეზე ბაგირს ჭიმავენ და ვარჯიშობენ, წყალში ჩავარდნასაც არად აგდებენ, ვიდრე სრულყოფილად არ ისწავლიან. საქართველოში მათ ჯამბაზებს ეძახიან. დაღესტნის ერთ-ერთი მთიანი აული – ნოვკრა – უძველესი დროიდან ბაგირზე მოსიარულეთა სამშობლო იყო. ისინი სხვადასხვა ქალაქში ახლაც წარმატებით გამოდიან.

ჯამბაზობა საქართველოში შემორჩა ჩვენს დრომდე. ქვემოთ ნაჩვენები ფოტოსურათები გადაიღო პროფესორმა შალვა ასლანიშვილმა 1949 წლის 8 ნოემბერს თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე. მასზე გამოსახულია ბაგირზე მოცეკვავე (**სურ.38**).



## ბასტი

ერთ-ერთ უძველეს ცეკვა ბასტის სულხან-საბა ფეხის ტერფის დარტყმით წარმოქმნილ როკვას უწოდებს (როკვა არს ფერხის ცემითა). ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი იმეორებს სიტყვა ბასტის სულხანისეულ მნიშვნელობას, ხოლო მომდევნო სიტყვა ბასტი-ბუბუ ახსნილია, როგორც ხმაური, მხიარულება. სულხან-საბასთან, – ოდნავ შეცვლილი ფორმით, გასტიბუბუ – როკვას ნიშნავს. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში გასტიბუბუ ან გასტი-გუგუ განმარტებულია როგორც ხმაურიანი ცეკვა (ქართული ლექსიკონი, 1951:11). (შდრ. ბასტი, ბასტი-ბუბუ). ამრიგად, ბასტი, ბასტი-ბუბუ ან გასტი-ბუბუ სახელია ერთი და იმავე ცეკვისა, რომელიც ფეხის ტერფის დარტყმით წარმოქმნილ რიტმზე სრულდება და თან მონანილეთა მხიარული შედახილები ახლავს.

ცეკვა ბასტის განმარტებისას, უნდა გავითვალისწინოთ სიტყვა ბაკუნი, რაც ადგილზე ხტუნვას ნიშნავს (შდრ. ბაკუნი მტერფავს – ადგილზე მოხტუნავს). ცეკვის ასეთი ელემენტი სხვა ხალხისთვისაც იყო ცნობილი, სწორედ ამგვარ ცეკვას აღგვიწერს ჰომეროსი ოდისეაში: „ფეაკელი მოცეკვავენი სიმღერის თანხლებით ადგილზე როკავენ... მანდატურმა ფორმინგი მოართვა დემოდოკეს და იგი მოედნის შუაგულში გამოვიდა. მომღერალს გარს შემოეჯარნენ როკვაში დახელოვნებული, ახლადშეღერებული ყმანვილები. მათ მკვირცხლად აათამამეს ფეხები ერთ ადგილზე და ამ სიმკვირცხლემ გააოგნა მრავლისმნახველი ოდისევსი“ (ჰომეროსი, 1975:127).

აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ ბასტი ვაჟთა ცეკვაა სიმღერით, ბაკუნითა და ხმა-მალალი შედახილებით, აგებული ქუსლებით რიტმის გამოცემაზე, თითქოს ცხენოსანთა ლაშქარმა ომში გაქუსლაო. ტერფების ცემა ჩაკერის მოძრაობათა ჯგუფის ელემენტია, რაც თანამედროვე მთიულურ ცეკვებს ახასიათებს.

## ბუენა

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით ბუენა – ჩაკუკებით როკვას (ღრმა ჩაჯდომას) ნიშნავს (სულხან-საბა, 1966:123). მისი ძირები ტოტემურ ცეკვაში უნდა ვეძიოთ, როცა მოცეკვავე ცხოველთა ჩვევებს განსაკუთრებული მოძრაობებით გამოსატავდა.

ჩვენამდე მოღწეული მონაცემებით, წარსულში ცნობილი ცეკვა-თამაში ბუენა, კომპოზიციურად წრიული ფერხულის მსგავსად იგებოდა და სიმღერა ბუენა-ჭოტის თანხლებით სრულდებოდა. წრის შუაგულში ქალ-ვაჟი იჭრებოდა, ისინი სიმღერის ტექსტს პლასტიკური მოძრაობებით ხსნიდნენ. ვინც უკეთ შეასრულებდა ამ მოძრაობას, გამარჯვებაც მას რჩებოდა (სვანიძე, 1957:17). ამ საფერხულო ცეკვაში შემოტანილი პანტონიმური ელემენტები გვაფიქრებინებს, რომ ბუენა-ჭოტი მონადირეთა მიმბაძველ-იმიტაციური ცეკვის გამოძახილია. ლიტერატურულ წყაროებში ცეკვა – ბუენა, როგორც დამოუკიდებელი ცეკვის, ასევე საცეკვაო მოძრაობათა

აღმნიშვნელია: დავით გურამიშვილი *დავითიანში, ღვთის კიდობანთან* მეფე დავითის *ბუქნით* ცეკვას აღგვიწერს. იოანე ბატონიშვილი *კალმასობაში* აღნიშნავს, რომ *ფერხულსა და ბუქნას* მხოლოდ გლეხები ასრულებდნენ, მაღალი წრეებისათვის კი ეს ცეკვები მიუღებელი იყო (იოანე ბატონიშვილი, 1936:213).

## ბუქნა



გრიგოლ ორბელიანს გაზეთ *დროების* ათი წლისთავისათვის სატირული ლექსი მიუძღვნია ქვესათაურით – *ფერხული და ბუქნა*. ლექსის ფორმა და რიტმული წყობა იმის საშუალებას იძლევა, რომ მის ტექსტზე, შესაბამისი მელოდიის თანხლებით, *ფერხული* შესრულდეს:

... ვაი რა დრო  
 სამწუხარო,  
 მოგვესწრო,  
 რომ ხმა ცისკრის  
 აღარ გვესმის საამო!  
 და დაბნელდა  
 უდროოდა მნათობიც  
 ბუქნა: – ჰო, ჰო, ვაი დროსა.

## კოჭა

სულხან-საბა *კოჭას* ასე განმარტავს: როკვაა ბუქნასავით (სულხან-საბა, 1966:384). *კოჭა* ღრმა ჩაჯდომის ნაცვლად, ნახევარი ჩაჯდომით სრულდება. *ბუქნას* მხოლოდ ვაჟები ასრულებენ, ხოლო, როცა ცეკვაში ქალები ჩაერთვებიან, ღრმაჯდომას ნახევარჯდომა ცვლის.

გასული საუკუნის დრამატურგის აქვსენტი ცაგარელის პიესაში *რაც გინახავს, ველარ ნახავ* ქალთა როლის შემსრულებლები ხმარობდნენ სიტყვას *კოჭლურად* (ცაგარელი, 1961:558), ეს იმას ნიშნავს, რომ ცეკვაში *სიკოჭლე* (ოდნავ *კოჭლობა*), ანუ ჩამუხვლა, გამოიყენება (გაბაშვილი, 1960:641). მეორე ტერმინი უფრო სწორად აღნიშნავს ამ ილეთს, რადგან ძველად ცეკვაში (მაგალითად, *დავლურში*) *კოჭა*, ანუ ჩამუხვლა, სრულდებოდა.

## ცეკვა, ანუ ცეკვა ფეხის ცერებზე

ცეკვის განმარტებისას სულხან-საბა ორბელიანი ფეხის წვერებზე ამახვილებს ყურადღებას. ცეკვა – ფერხის თითებით როკვა. სხვა შემთხვევაში იგი ამ ტერმინს არ ხმარობს, რადგან ცეკვაში მთლიანი ტერფი მონაწილეობს. ამიტომ შეიძლება ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ: ცეკვა – ფეხის წვერებზე შედგომას გულისხმობს. ბერიკაობაზე საუბრისას ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მის ერთ-ერთ მონაწილეს თხის ტყავი აცვია, თხისავე ნილაბი უკეთია. ფეხებზე თხის ჩლიქები აქვს წამოცმული და ცეკვის დროს მალლა ახტომას ცდილობს. სულხან-საბას იგავში – აქლემი და ვირი, აქლემი ვირს ეუბნება „ძმობილო, სამაია და ცეკო უნდა ვიცეკვო“ (სულხან-საბა, 1989:93). ბერიკაობაში თუ თხა ჩლიქებზე შედგომას ცდილობს, აქლემსა და ვირში აქლემს ცეკვის ცეკვა სურს, რაც, თავისთავად, ფეხის წვერებზე შედგომას ნიშნავს. ცეკვის ძირები, უეჭველია, ტოტემურ როკვაში უნდა ვეძიოთ, როცა პირველყოფილი ადამიანი ცხოველების მიბაძვით ფეხის წვერებზე ცეკვავდა. ეს მიმბაძველური ელემენტები ადრეული გაზაფხულის ხალხურ მასკარადში ბერიკაობაშიც გამომჟღავნდა და ვაჟთა ქორეოგრაფიაში მკვიდრად დაფუძნდა. ცეკვაში ფეხის ცერებზე შედგომა მთიანმა რელიეფმა განაპირობა. ცხადია იქ, სადაც ფეხი მთლიანად ვერ დაიდგმებოდა, ცერებზე შედგომა უპრიანი იყო. ყოველივე ამას შეესაბამებოდა ერთგვარი ფეხსამოსი – მესტი, რომლითაც მთიან ადგილებში სიარული გაადვილებული იყო, ხოლო ცეკვისას თავისუფლად შეიძლებოდა ფალანგზე შედგომა.

ფეხის თითებზე შედგომა, საერთოდ, მთის ხალხისათვისაა დამახასიათებელი. იგი გამოიყენება ოსურ, აფხაზურ და ჩრდილოეთი კავკასიის ხალხთა ცეკვებში.

საქართველოში ფეხის თითებზე მოძრაობის ტექნიკა უძველესი დროიდანაა ცნობილი. სვანეთში იგი, ცერულის სახელწოდებით, მრავალი საუკუნის წინ დამკვიდრდა. როგორც ვიცით, ცერული ასევე მთიულური ცეკვების ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია. ზოგიერთ მთიან რაიონში (თუშეთი, ალვანი) გოგონებიც კი თავისუფლად დგებიან ფეხის წვერებზე და რთულ ილეთებს ძალდაუტანებლად, ძალიან მსუბუქად ასრულებენ. სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ ქართულ ბალეტში ქალთა ცეკვები ამავე პრინციპით სრულდება.

## საცხენოსნო სკორტი

### გასამხედროებული ასპარეზობანი და ცეკვა-თამაშობანი

პირველყოფილ საზოგადოებაში არსებობის წყარო ნადირობა იყო. კულტურის განვითარებასთან ერთად იგი ფუფუნების საგნად იქცა და მან თავისებურად სპორტის, ტანვარჯიშის სახე მიიღო, რაც სისწრაფეს, მოხერხებულობასა და გამძლეობას უწყობდა ხელს. ნადირობა ფეოდალური საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების აუცილებელი აქსესუარი გახდა (კეკელიძე, 1955:134). ვახუშტის ცნობით, ახალი წლის ცერემონიაში მეფის სანადირო ადგილის მილოცვაც შედიოდა.

წინასწარ ცხოველებს შერეკავდნენ ბაკში, ახალი წლის მეორე დღეს მეფე ამალით სანადიროდ მიდიოდა. მარეკები ცხოველებს გამორეკავდნენ და ნადირობაც იწყებოდა (ვახუშტი, 1904:15-16). ეს ცერემონია, როგორც ჩანს, რიტუალური იყო და მთელი წელი ბედნიერ ნადირობას უზრუნველყოფდა.

საქართველოში ახალგაზრდების ფიზიკურ წრთობას მუდამ დიდი ყურადღება ექცეოდა. ვეფხისტყაოსნში შესანიშნავად აისახა იმ დროს არსებული სპორტის ყველა სახეობა. განსაკუთრებით ცხენოსნობა და ბურთაობა ყოფილა გავრცელებული; მუშაითობის გარდა რაინდები სპორტის ამ სახეობასაც სრულყოფილად ფლობდნენ (რუსთველი, 1953:17):

მინაცა თქვენი ავთანდილ თქვენ წინა მშვილდოსანია,  
ნაძლევი დავდვათ, მოვასხნეთ მოწმად თქვენივე ყმანია,  
მოსაპარეზედ ვინ მგავსო? – ცუდნილა უკუთქმანია,  
გარდამწვედელი მისიცა ბურთი და მოედანია!

ტარიელის საყვარელი გართობა და თამაში ბურთაობაა (იქვე:77):

მოსრნის მხეცნი და ნადირნი ისარმან ჩემგან სრეულმან;  
მერმე ვიბურთი მოედანს, მინდორით შემოქცეულმან;  
შევიდი, შევქმნი ნადიმი, ნიადაგ ლხინსა ჩვეულმან;  
ან საწუთროსა გამყარა პირმან ბროლ-ბადახშეულმან!

თამარის ისტორიკოსის ცნობით, დავით სოსლანს მთელი წლის განმავლობაში პირველობა არავისთვის დაუთმია: ცხენოსნობაში, მშვილდოსნობაში, ცურვასა და ბურთაობაში ყველა მეტოქე დაუმარცხებია.

ძველ საქართველოში ცხენის კულტი იყო გავრცელებული. ცხენი ქართველი კაცის განუყრელი ატრიბუტი, ყველაზე ძვირფასი საჩუქარი იყო. ამბობენ, დავით სოსლანმა ცხენში ციხე და სოფელი მისცაო. ტაიჭი მითრასთან – სინათლის, მზისა და სიკეთის ღვთაებასთან – იგივედებოდა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ნაპოვნ არქეოლოგიურ ნივთებზე ცხენის გამოსახულებაც სწორედ ამის დასტურია. ბრინჯაოს ბალთებზე ხშირად მარტო ცხენი ან მხედარია გამოსახული. აქედან ყველაზე შთამბეჭდავია ბორითის ვერცხლის თასზე ცხენის ფიგურა, ასევე საყურადღებოა არმაზის ვერცხლის თასის კომპოზიციაც: ცხენი აგიზგიზებული სამსხვერპლოს წინ დგას (ამირანაშვილი, 1950:26,28). უეჭველია, რომ ცხენოსნობა და ცეკვა მხედრულიც სათავეს სწორედ იმ დროიდან იღებს. სულხან-საბა ორბელიანი საცხენოსნო სპორტს თქერებას უწოდებს (ვეფხისტყაოსანში მარულას – დოღს – დგენა ჰქვია. ეს სიტყვა დღესაც ამავე ფორმითა და მნიშვნელობითაა დაცული თუშურში. რედ.).

ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ იბერიის მეფეები მეგობრული ურთიერთობის შესანარჩუნებლად ხშირად მიემგზავრებოდნენ რომში. მეფე ფარსმანი რიცხვმრავალი ამალით ორჯერ ყოფილა იქ. ფარსმანმა და მისმა ვაჟებმა იმპერატორი ადრიანე განაცვიფრეს ცხენოსნობით. ადრიანემ, პატივისცემის ნიშნად,



ფარსმანს კაპიტოლიუმში მსხვერპლის შეწირვის ნება დართო და მარსის მოედანზე ცხენოსანი ფარსმანის ქანდაკება დაადგმევინა.

უეჭველია, XI-XII საუკუნეებში ასპარეზობათა გასამხედროებულ ხასიათს ისტორიული ვითარება განაპირობებდა. ახალგაზრდობის განუწყვეტელი სამხედრო წვრთნა, ბუნებრივია, თამაშობებშიც აისახა. ამის შედეგია ქართულ ენასა და საბას ლექსიკონში *ფუნდრუკისა* და *ხუნტრუცის* არსებობა (ეს ტერმინები და ცეკვები ჩვენ მეორე თავში განვიხილეთ. რედ.). გასაკვირი არ არის, რომ ქართველ ამორძალთა საგმირო საქმეები ცნობილი იყო საქართველოს ფარგლებს გარეთ. სტრაბონის ცნობით, ისინი ცხოვრობდნენ გარგარეებთან მოსაზღვრე კავკასიის მთების ჩრდილოეთ კალთებზე.

საინტერესო ჩვეულება ჰქონდათ საინგილოს ქართველებს, რაც კავკასიელ ამორძალთა ლეგენდის გამოდახილია. „ერთი საინტერესო ნიშანია საქორნილო წეს-ჩვეულებაში, რომელიც მოწმობს ქალების გავლენის ძალას წარსულში. თუ არ ვცდები, მარტო კავკასიაში ინგილოებთან არსებობს ჩვეულება, როცა პატარძლის სახლში მიდის საქმროს ამაღლა – ცხენოსანი ქალები – და მიჰყავს პატარძალი საქმროსთან. პატარძალთან რომ მივლენ, ქალები ცხენებიდან არ ჩამოდიან, სანამ მათ წინ არ იცეკვებს პატარძლის ნათესავი. მათში (ქალებში) ასახულია კავკასიელ ამორძალთა შორეული გამოდახილი“ (ხახანაშვილი, 1891:№3).

ერეკლე II მეფობის დროს მათეს სახელით ცნობილი იყო გულადი ქალი მაია წყნეთელი. ძველი თბილისის მოსახლეობაში პოპულარული იყო თბილისის მკვიდრი ანა-ბაჯი. მას ზღაპრული ღონე ჰქონია და მრავალი სახელგანთქმული ფალავანი დაუმარცხებია.

ცხენოსნობამ და გასამხედროებულმა ასპარეზობამ მრავალი სპორტული თამაშობა წარმოშვა: *ცხენბურთი*, *რადრაბაგანი*, *ისინდი*, *ყაბახი*, *მარულა*, *ანუ დოლი*, *თარჩია*, *მკერდაობა* და სხვ. საქართველოში ეს თამაშობანი დღესაც გავრცელებულია.

## **ჩოგანბურთი, ანუ ცხენბურთი. რადრაბაგანი**

*ჩოგანბურთი*, ანუ *ცხენბურთი*, ცხენით ბურთის თამაშია. თამაშობს ცხენოსანთა ორი ჯგუფი: მხედრებს ჩოგნები უჭირავთ და ცდილობენ, ბურთი მოწინააღმდეგის კარში შეაგდონ. კარს ცხენოსანი მეკარე იცავს. მხედრები მინდორზე სპეციალური სამოსით გამოდიან (რუსუდანიანი, 1957:141). სპორტის ეს სახეობა აღწერა თეიმურაზ მეორემ პოემაში *სარკე თქმულთა* (თეიმურაზ II, 1957:74).

დაამზადებენ საბურთლად ვაჟკაცებს ჩოგანითა-და  
ცხენს კაცსა შეადარებენ ნილისა მიღებითა და  
ორად გაჰყოფენ, თვითოს მხარს თორმეტს იქმონენ კაცებსა,  
მობურთალს კაცის თავზედა მას დღეს მისცემენ ფარჩებსა,  
ზედ გადაშლიან ფერადსა იქით და აქეთ მაყებსა,  
და მათვის სასმელად შარბათსა თულუხით დადგმენს სავსებსა.  
მობურთლებს ბურთი შეუგდონ შუაზედ მოედანსაო,

ინყონ მოჭირვით ბურთობა, ცდილობდნენ გარდასხმასაო, ზოგი სცემს შიგნით და ზოგი ნაპირს ურბენდეს გზასაო, და გამოუვარდეს გარს ბურთი, ეცადოს მოტაცნასაო. აიღონ თვითო თვითონან, ამხანაგს ვინც აჯობისო, ცხენს აჭენებდნენ, იძახდნენ: მჯობნი ვარ ამხანაგისო, ჩვენ შევიქნებით ნითლისა ფარჩით შემხვევი ჩოგნისო, და ეს კი გათავდეს, სხვა რიგი ვთქვა ბურთის თამაშობისო.

*ჩოგანბურთი* დანვრილებით აღწერა და დახატა არქანჯელო ლამბერტიმ. მან საქართველოში XVII საუკუნეში იმოგზაურა. მისი სიტყვით, *ჩოგანბურთი ნამდვილი ქართული ეროვნული თამაშია (სურ. 39, 40, 41).*

რადრაბაგანი *ჩოგანბურთისაგან* მეტი სიმარჯვითა და სისწრაფით განსხვავდება. მხედარმა გაჭენებული ცხენიდან ჩოგნით მიწიდან ბურთი უნდა აიტაცოს, მაღლა შეაგდოს, თვითონვე დაიჭიროს და კვლავ მაღლა შეაგდოს. ეს რამდენჯერმე მეორდება. მთავარია, ბურთი მიწაზე არ დავარდეს. არჩილ მეფე რადრაბაგანთან ერთად გადრის ბურთსაც ახსენებს (არჩილი, 1975:576), ასევე თეიმურაზ მეორეც, რომელმაც შესანიშნავად აღწერა ეს თამაში (თეიმურაზ II, 1957:599-600):

ერთი არის სხვა ბურთაობა რადრაბაგანს ეძახიან, გადრის ბურთის უფრო ესე ზნეობაში ჩააგდიან. ბევრს კი არა, სამს-ოთხს კარგსა მებურთაღსა შეადრიან, და ოთხისთვის სათამაშოდ ბურთი მიწას გააგდიან. ის არის, რომე ცხენ-მაღეთ ბურთი აიღოს ჩოგნითა უნდა შეიგდოს მან მაღლა ცხენისა თამაშობითა, როს ჩამოვიდეს, ხელ-ფიცხად მიუხდეს კაის ცოდნითა, და რა ბურთი შეხტეს, შემოჰკრას ხელ-რადათ მაღლა ტყორცნითა“.

საფუძვლიანია ვიფიქროთ, რომ რადრაბაგანის თამაშის ელემენტები შეეერთა *ჩოგანბურთს*, ამ თავისებურ ფეხბურთს ცხენებით, რომელიც *ცხენბურთის* სახელწოდებით ჩვენს დროში სულ უფრო მეტ ინტერესს იწვევს.

## ლელო

გარდა *ცხენბურთისა* საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა ბურთის თამაში მიწაზე, ცნობილი *ლელოს* სახელით, რომელიც ძალიან პოპულარულია ჩვენს დროშიც.

*ლელოში* მონაწილეობს მთელი ლაშქარი, ქალაქი ან სოფელი. მოთამაშენი ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი თავისთვის *ქალაქს* მოხაზავს; უწინ ბურთის თამაშს მღვდელი აკურთხებდა ხოლმე: ბურთს საუკეთესო მოთამაშეს გადასცემდა ან თვითონ აისროდა მაღლა. მოთამაშენი ეკვეთებოდნენ ბურთს. ზოგიერთი, განსაკუთრებით ყოჩალი, უჩვეულო სიმაღლეზე იჭერდა მას და გარბოდა თავისი *ქალაქისაკენ*. მას მონინაალმდეგენი გამოეკიდებოდნენ და იწყებოდა საშინელი შეხლა-შემოხლა. ყოფილა შემთხვევა, როცა ერთ ადგილზე მოთამაშენი ხუთ საათს

ყოფილან გაჩერებული. საერთოდ კი თამაში გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობდა და ზოგჯერ დილიდან დაღამებამდე გრძელდებოდა. ჯგუფს, რომელიც მოწინააღმდეგეს ბურთს წაართმევდა და თავის *ქალაქში* დაბრუნდებოდა, *ლელოს* გატანა ეთვლებოდა (გულისოვი, 1886:V).

*ლელოს* თამაში ძალიან წარმატად იყო. გაზეთი *ივერია* აღწერს თამაშს, რომელიც გაიმართა 1899 წელს (№92) ერთ-ერთ საეკლესიო დღესასწაულზე. თამაში ცვალებადი წარმატებით მიმდინარეობდა, მაგრამ უცებ ბურთი მდინარეში ჩავარდა და მოთამაშენიც უყოყმანოდ გადაჰყვნენ მას. წყალში თამაში ერთ საათს გაგრძელდა. ერთ-ერთი *ქალაქის* გამარჯვების შემდეგ კი ყველანი სიმღერით, ცეკვითა და თოფის სროლით დაბრუნდნენ შინ.

იმავე გაზეთის შემდეგ ნომერში აწერილია *ლელოს* თამაში, ერთი მხრივ, მეგრელებსა და იმერლებს, მეორე მხრივ, გურულებსა და იმერლებს შორის. გაიმარჯვეს რიცხვით მეტმა მეგრელებმა, მაგრამ იმერლებმა დანით გაფატრეს ბურთი და გამარჯვებულებს მხოლოდ მისი გარეკანი დაუტოვეს.

*ლელოს* თამაშის ხშირი მონაწილე პროფესორი ი. გაგუა მოგვითხრობს: მისმა ნათესავმა სოლომონ გაგუამ დანით გაფატრა ბურთი, როცა იგი მოწინააღმდეგემ იგდო ხელთ. გაგუას სიტყვით, *ლელო* დიდი პოპულარობით სარგებლობდა გურიაში. თამაში ეწყობოდა მახარაძის რაიონის სოფლების მცხოვრებთა შორის ვარდიანის (ჩოხატაურის რაიონი) დიდ მინდორზე. მოწინააღმდეგენი იყოფოდნენ *ცოლიანებად* და *უცოლოებად*, *ქვედაურებად* და *ზედაურებად*... *ლელოს* ეწოდებოდა *ფეხგოგელა* ან *ბურთის ფეხგაგორები*. როცა ერთ-ერთი მხარე საზღვართან მივიდოდა მოწინააღმდეგისათვის წართმეული ბურთით, ამას ეწოდებოდა *ლელოს* გატანა.

თბილისში *ლელობურთს* დიდი მინდვრის მახლობლად თამაშობდნენ, ამ ადგილს ახლა *საბურთალო* ჰქვია (ანჩისხატისუბნელი, 1890:№8).

გიორგი ლეონიძემ დაადგინა, რომ *საბურთალოს* უწინ *ცხენის ტერფი* ეწოდებოდა, ვინაიდან ამ ადგილს, გარდა *ლელობურთისა*, *ყაბახი*, *ისინდი*, *ცხენბურთი* და *საცხენოსნო სპორტის* სხვადასხვა სახეობაში შეჯიბრება იმართებოდა (ლეონიძე, 1957:№25).

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ძველად *ლელოს* თამაშს წეს-ჩვეულების ხასიათი ჰქონდა და ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილი რიტუალი იყო (როგორც *ოსხაპუეში* ბურთით თამაში და *ჭვენიერებაში* ხის ამოგლეჯა). *ლელობურთში* გამარჯვება კი ბარაქიანი მოსავლისა და კეთილდღეობის სანინდარი იყო. ვახუშტი წერს, რომ ქრისტიანობის დროს საქართველოში *ლელო* იმართებოდა გაზაფხულზე, აღდგომას. საინტერესოა ერთი პარალელი: ფრანგი ავტორი ვაია აღნიშნავს, რომ საფრანგეთში ბურთის თამაშს რელიგიურ-რიტუალური ხასიათიც კი ჰქონია – თამაში იმართებოდა ეკლესიებში და თან ახლდა ცეკვები.

## ისინდი, ანუ წინათ ჯირითობა

ამ თამაშის წესი ასეთია: დახაზულ მინდორზე ერთმანეთს ხვდება ცხენოსანთა ორი გუნდი. თითოში ექვსი კაცია. თითოეული ცდილობს, მოარტყას ისარი მოწინააღმდეგეს ან ცხენს, ანდა ისარმა თავზე გადაუაროს. ამის თავის ასარიდებლად საჭიროა, მხედარი სწრაფად გადაიხაროს მარჯვნივ ან მარცხნივ. ამასთან აუცილებ-

ბელია, მოთამაშეს შეეძლოს შუბის დაჭერა, უნაგირზე დგომა, ისრის ტყორცნა და მიზანში მოხვედრა (სურ.42,43). ისარი უჭირავთ სამი თითით,

რის გამო მისი ტყორცნის ძალა დიდი არ არის (გულისოვი,1886:V). ზოგიერთი ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, ისარს მახვილი წვერი ჰქონია, რაც იშვიათად, მაგრამ მაინც, რომელიმე მოთამაშის სიკვდილს იწვევდა (გამბა,1862:196-197).

## ყაბახობა

ეს უძველესი თამაში მხედრისაგან მოითხოვს კარგ ცხენოსნობასა და მახვილ თვალს. მხედარმა ჭენებით, უნდა ჩაუქროლოს 6-7 მეტრის სიმაღლის ბოძს, რომელზეც ბურთია დამაგრებული, და ბურთს ისარი სტყორცნოს: თუ ისარი ბურთს მოხვდება, მხედარი გამარჯვებულად ითვლება.

ძველად ბოძზე ბურთის ნაცვლად ოქროს ვაშლს, ვერცხლის ან ოქროს თასს ამაგრებდნენ, რომელიც შემდეგ გამარჯვებულს ჯილდოდ ერგებოდა. ვახუშტის ცნობით, *ყაბახი*, ანუ *ყაბახობა*, ეწყობოდა აღდგომას (ვახუშტი, 1904:16; ურბნელი, 1964:30-32). წირვის შემდეგ მიდიოდნენ მოედანზე მეფის სასახლის უკან, რომელსაც ასპარეზი ეწოდებოდა. ასპარეზზე იმართებოდა ცხენოსანთა შეჯიბრება და სხვა ხალხური სანახაობანი. *ყაბახობას* ესწრებოდა მეფე თავისი ამალით; აქვე იყვნენ მშვენივრად მორთული მხედრები, – სალაშქროდ აღჭურვილნი, საუცხოოდ გახედნილი და მოვლილი ცხენებით. მხედრებიცა და ცხენებიც მოუთმენლად ელოდნენ ნიშანს – შეჯიბრების დაწყებას. საყვირის ხმაზე იწყებოდა *ყაბახი*. სამიზნეს ესროდნენ ბლაგვპირიან სამფრთიან ისარს – ყოდალს. *ყაბახობა* იყო არა მარტო ისრის სროლაში ვარჯიში, არამედ ცხენების წვრთნაც. ამის დასტურია გრიგოლ ორბელიანის უკვდავი სტრიქონები, *ყაბახობის* ცოცხალი, კინოკადრივით გაელვებული სცენები (ორბელიანი, 1975:175):

ჭაბუკ მხედარნი ყაბახსა ვრცელსა  
ტურფად დარახტულ და დაკაზმულნი,  
ვით ალვა რგულნი, ცხენზედ უძრავად,  
ესრეთ მოჰქრიან ვითა ნიავი;  
ცხენთა გრიალი,  
შუბთა ტრიალი,  
ჯირითთ სრიალი,  
ყურთ მაჯთ ბრიალი,  
ცხენთა ქვე ხტომა,  
კვალად შეხტომა,  
უზაგნთა ცემა  
და ხმალთ კრიალი...  
ჯირითი ზოგის  
ზუზუნით მოჰქრის  
და მოხვდა ქვაზე თასს ნიშნად დგმულსა.

ყაბახობა დაწვრილებით აღწერა იტალიელმა მოგზაურმა არქანჯელო ლამბერტიმ. მას ყაბახი, როგორც ჩოგანბურთი, ნამდვილ ქართულ თამაშად მიაჩნია (სურ.44). ყაბახზე დაწვრილებით საუბრობს იტალიელი მისიონერი დიონიჯო კარლი ნაშრომაში ტფილისის აღწერა (XVII ს.). ოქროს ვაშლზე – სამიზნეზე – უთქვამს თეიმურაზ მეორეს: ყაბახზედ ოქროს ვაშლს შესმენ ძვირფასის იყოს ვარგიო (თეიმურაზ II, 1937:107).

1859 წელს ფელდმარშალ ბარიატინსკის დროს დაიწყო დიდი საჯარო ბალის გაშენება თბილისში (ალექსანდრეს ბაღი). მანამდე ამ ადგილს ყაბახი ეწოდებოდა – ყაბახობა და სხვა სპორტული შეჯიბრებები იმართებოდა. „ყაბახის თავსა და ბოლოს იდგნენ ორნი ქვანი, რომელთა ზედაც დაჰსმიდნენ თასსა და ესროდნენ ჯირითს და, ვინც მოარტყამდა, თასი იმისი იყო ჯილდოდ გამარჯვებისა. უკანასკნელ ჯირითში კონა ერისთავმა გაიმარჯვა“ (გრიგოლ ორბელიანი). XIX საუკუნის დასაწყისში ყაბახი თბილისელთა საყვარელი ადგილი ყოფილა. ახალგაზრდობა აქ იკრიბებოდა, მთვარიან ღამეებში სეირნობდა, მღეროდა, ცეკვავდა და ერთობოდა. ყაბახს ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ორი ლექსი უძღვნა: ღამე ყაბახზე და ძია გ...სთან (ბარათაშვილი, 1991:7-8):

მიყვარს ყაბახი არე-მარე თვალად საამო  
მაისის ღამე მიბუნდვილი, გრილი და ამო;  
მაგრამ უმეტეს მიყვარს ღამე, როს მთვარე შუქით  
მოჰფენს ყაბახსა და კოჯორი დაჰქრის ნიავით.

ლექსში ძია გ...სთან ყაბახი გადატანითი მნიშვნელობითაა ნახმარი და სამშობლოს ნიშნავს:

ძიავ, ყაბახი სამშობლო შენი,  
წაგართვა ავის ენისა გესლმან...  
მაგრამ გაჩნს კიდევ, გულში მის არე  
გიყვარს ყაბახის კარგიც და ავიც...

ყაბახობა საკმაოდ გავრცელებულია ჩვენს დროშიც, იგი ყველაზე უფრო ვაჟკაცურ და რაინდულ სპორტად ითვლება დღესაც (სურ.45). მრავალ პოეტს მიუძღვნია მისთვის ლამაზი სტრიქონები:

იქნება ყაბახს, ლამაზო,  
ჭენებით ვტყორცნო ისარი!  
მოედნის შუა თასი დევს  
ჩემი ოცნებაც ის არის,  
იქნება ჩემად ვახსენო  
ვაჟკაცის დასაფიცარი.

კარლო კალაძე



## თარჩია

თარჩიაც საცხენოსნო სპორტული თამაშია. როგორც ყველა მსგავსი თამაში, ისიც მხედრისაგან მოითხოვს სიმარჯვეს, გამძლეობას და ოსტატობას. თამაშის წესი ასეთია: იპოდრომზე გამოდის რამდენიმე მხედარი, ერთ-ერთ მათგანს კბილებით უჭირავს აბრეშუმის ხელმანდილი. იგი ცდილობს თავი დააღწიოს მდევართ, რომლებიც ხელმანდილის წართმევას ლამობენ. თამაშის დროს მრავალი მწვავე მომენტი იქმნება და სწორედ აქ მჟღავნდება მხედართა სიმარჯვე და ოსტატობა. ვინც დაისაკუთრებს ხელმანდილს, გამარჯვებულიც ის არის.

1951 წლის გაზაფხულზე მოსკოვში მოენყო საცხენოსნო სპორტული თამაშობანი. პრავდაში დაიბეჭდა ასეთი შენიშვნა: „მაყურებელი დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალს ცხენით ბურთს და სხვა ქართულ სპორტულ თამაშს. ცხენიდან მშვილდის სროლაში გამარჯვებული გამოვიდა ვ. ჯიქია. მოსკოვში პირველად უჩვენეს ქართული თამაში თარჩია. მაყურებელმა ტაშით დააჯილდოვა ამ თამაშში გამარჯვებული ცხაკაიელი გ. ივანიძე“ (პრავდა, 1951:1).

თარჩია დანვრილებით აღწერა მიხეილ გორგაძემ წიგნში *საქართველოს ფიზიკური კულტურის ისტორიის ნარკვევები* (გორგაძე, 1946:30-32). შესაძლებელია, წარსულში თარჩია რომანტიკული თამაში იყო და ხელმანდილიც ლამაზ ქალს ეკუთვნოდა, მისი ყურადღების მიპყრობას კი რამდენიმე ვაჟი ცდილობდა. ეს თამაში აფხაზეთშიც ყოფილა გავრცელებული. იგი შუა საუკუნეების თამაშის მსგავსია, რომელიც ლამაზი ქალისადმი იყო მიძღვნილი (გიორგაძე, 1880:176).

## მკერდაობა

ამ სტრიქონების ავტორს მკერდაობა უნახავს ეშერას იპოდრომზე, სოხუმის ახლოს. ამ თამაშში ცხენები ერთმანეთს მკერდით ეჯახებიან, მხედართა ერთმანეთთან შეხება აკრძალულია. სწორედ აქ იჩენს თავს მათი ოსტატობა. თამაში ათ წუთში მთავრდება. ცხენები ავინროვებენ ერთმანეთს, ყალყზე დგებიან. ტემპი მატულობს, თამაში იძაბება. საკმარისია ერთ-ერთი მხედრის ცხენმა უკან დაიხიოს, რომ მონინააღმდეგე არ აყოვნებს, სწრაფი შეტევით გააგდებს მას ხაზს იქით. მსაჯი იძლევა თამაშის დამთავრების ნიშანს (**სურ.46**). უძველეს დროში ცხენთა ჭიდილი ქართველ მებრძოლთა საომარი ხერხი იყო. იგი შეიძლება მამლუქთა ოსტატობის გამოძახილიცაა: მამლუქები გამალეებული ჭენებით უახლოვდებოდნენ ერთმანეთს, უცებ ცხენს შეაჩერებდნენ და ჰაერში დამბაჩებს ისროდნენ. ამით ისინი ცხენებს მყისიერ გაჩერებას აჩვენებდნენ, რათა მტრისათვის ტყვია დაეხალათ.

## დოლი და მარულა

დოლი ეწყობა მცირე დისტანციაზე – ორი კილომეტრი, მარულა კი უფრო დიდ მანძილზე – ათი კილომეტრამდეა გათვლილი და, შესაბამისად, მასში უფრო მეტი

ცხენოსანიც მონაწილეობს. დოღი და მარულა კახელთა, ხევსურთა, მეგრელთა, მოხევეთა, აფხაზთა, ოსთა საყვარელი სპორტია.

დოღი ხევსურეთსა და თუშეთში სამგლოვიარო რიტუალის თანმხლები, ამასთანავე გრანდიოზული საზეიმო ხასიათისა იყო. ხევსურეთში დოღი იმართებოდა გარდაცვლილი მამაკაცის ხსოვნის პატივსაცემად, ზოგჯერ კი განსაკუთრებით პატივსაცემი გარდაცვლილი მანდილოსნის პატივსაცემადაც. ზამთარში დოღი არ ეწყობოდა, ზაფხულისათვის გადაჰქონდათ. არცთუ იშვიათად მიცვალებულთა ხსოვნის აღსანიშნავად *ყაბახსაც* მართავენ: ეს ხდებოდა ე.წ. *სულთა კრების* დღეს – დიდმარხვის მეორე კვირის შაბათს.

სულთმოფენობის წინა დღეს – შაბათს, მოხევეები დოღის წინ მიზანში ისროდნენ და ფარიკაობდნენ. დოღის დროს კი ახალგაზრდები რიტუალურ ცეკვას ასრულებდნენ (ხახანოვი, 1888:III). მიცვალებულის პატივსაცემად დოღს აწყობდნენ აფხაზებიც და ოსებიც.

პოეტ გიორგი ლეონიძეს დოღი ქართველი კაცის ხასიათის გამოვლინებად მიაჩნია, მისი რაინდობისა და ვაჟკაცობის დამადასტურებლად. ამ სანახაობაში შესანიშნავად გამოჩნდა ქართველი ერის ზნე, მისწრაფება და შემართება (ლეონიძე, 1980:363):

ქართველი კაცი ცხენს თუ გადაჯდა,  
ღმერთს დაივინყებს, – ნათქვამი არის!  
ქართან ჯირითში თუ ვერ გადარჩა,  
რა ბედენაა, სხვას გაზრდის მტკვარი.  
მოგვდევს ანდერძად თავის განირვა,  
განა სიკვდილით თავგანწირულის?  
არა! სიცოცხლე მართლაც გმირული.  
სადაც შიშია ამოძირკული.

ჩვენ დროში თბილისში შეჯიბრებაზე ცხენოსანთა გამოსვლა ყოველთვის საყოველთაო აღტაცებას იწვევს. დაუვინყარი შთაბეჭდილება მოახდინეს ხევსურმა ცხენოსნებმა 1949 წელს დელისის მინდორზე გამართულ შეჯიბრებაში. პრესა მხურვალედ გამოეხმაურა ამ შეჯიბრებას და ქებით იხსენიებდა ხევსურ ცხენოსნებს.

რეჟისორ სოსო ჩხაიძეს, 1973 წელს *თუში მეცხვარის* გადაღებისას, თუშეთის სოფელ შენაქოში უნახავს ქალთა დოღი. იგი თურმე ზნეობითა და შრომისმოყვარეობით განთქმულ ერთ მანდილოსანს მიეძღვნა: ქალები თავგამოდებით მიაჭენებდნენ ცხენებს, ცდილობდნენ, მალე მიეღწიათ ფინიშამდე, სადაც მათ საჩუქრები ელოდათ. ეს ჩვეულება უეჭველია, ძველი წარმოშობისაა და ჰგავს ძველი ბერძნული მითოლოგიის ქალღმერთის დემეტრეს (მინის, მინათმოქმედებისა და ნაყოფიერების მფარველი ქალღმერთი) სახელზე გამართულ დღესასწაულს. დღესასწაული შემოდგომით იმართებოდა და მასში მხოლოდ გათხოვილი ქალები მონაწილეობდნენ: ფესმოფორული რიტუალი დოღით მთავრდებოდა, ქალებს ხელში ანთებული ჩირაღდნები ეჭირათ (ქალთმერთ დემეტრესადმი მიძღვნილი ანტიკური დღესასწაული. ამავე სახელწოდებისაა არისტოფანეს კომედია. რედ.). გამარჯვებულად ის

ქალი ითვლებოდა, რომელიც საყდარში ჩაუმქრალ ჩირაღდანს მიიტანდა. სოფელ შენაქოში ქალების მიერ გამართული დოღი, უეჭველად, ძველი სპორტული ხასიათის რიტუალის გამოძახილია, რომელიც მატრიარქატის ხანაში უნდა წარმოშობილიყო და ნაყოფიერების ღვთაებას მისძღვნოდა.

## ჭიდაობა

*ჭიდაობა, მუშტი-კრივი და ლახტის ცემა* საზოგადოების ყველა ფენისათვის საყვარელი სანახაობა იყო.

*ჭიდაობა* ტანვარჯიშს განეკუთვნებოდა და უძველესი დროიდან დიდი პატივით სარგებლობდა. მისი მიზანი იყო არა მარტო კუნთების ვარჯიში, არამედ სიმამაცისა და სულიერი სიმტკიცის გამომუშავებაც (ბერზენოვი, 1858:№86). მონინაალმდენი ერთმანეთს ხალხის თვალწინ ერკინებოდნენ. სულხან-საბა ორბელიანი მოჭიდავეს *მოჭიდავს* უწოდებს. დიდი ლექსიკოგრაფი *ჭიდაობას* ხერხის ხელოვნებად განმარტავდა (ხრიკი – მორკინალთ ხელოვნება). XVII საუკუნის ქართულ მინიატურაზე როსტომისა და ზურაბის *ჭიდაობა* ასახული (**სურ.47**). აქ *ჭიდაობის* ნაცვლად ნახმარია რკენა. საბას ლექსიკონით *რკენა* ორი ადამიანის შეჭიდებაა, ხოლო „*ჭიდება არს მხეცი და არა კაცი რა შეიჭიდნენ, გინა მხეცი და მხეცი, ანუ პირუტყვი და პირუტყვი, ხოლო კაცი კაცს რა ეჭიდებოდეს რკენა ეწოდების* (სულხან-საბა, 1993:400)“.

XII საუკუნის რელიეფურ ქვაზე გამოხატულია *ჭიდაობის* საწყისი მომენტი (**სურ.48,49**). ირანში არქეოლოგების მიერ ნაპოვნ სპილენძის თასზე კი მოჭიდავენია გამოსახული. ისტორიკოს კ. კოლუას აზრით, ეს უძველესი შუმერული ქმნილებაა მოჭიდავეთა *რკენის* სცენით. *ჭიდაობა* შუმერებისათვის რელიგიური დღესასწაულის განუყოფელი რიტუალი იყო. მას საქართველოშიც რიტუალური ხასიათი ჰქონდა და ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა. გარდა ამისა *ჭიდაობის* ტერმინოლოგია შუმერულსა და ქართულ ენებში თითქმის იდენტურია (სალამოს თბილისი, 1966:7.10).

კონსტანტინე კოლუას დასკვნა, ალბათ, მართებულია, თუ გავიხსენებთ, რომ ორსართულიანი, ორმუცლიანი ერთმანეთზე შედგმული დოქები, ორსართულიანი ჭურჭელი, სამფსკერიანი სინი ქრისტიანობამდელი პერიოდის საკულტო ინვენტარი და ასტრალურ ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. სართულიანი *ფერხულის* მსგავსად, *ჭიდაობასაც* რიტუალურ-მაგიური ხასიათი ჰქონდა: მასაც ბუნების შემოქმედ ძალებზე გავლენა უნდა მოეხდინა. როგორც *ფერხულში* (მურყვამობაში) გამარჯვებულებს ბარაქა და ხვაჯი უნდა მოეტანათ, ასევე *ჭიდაობაში* გამარჯვებულებს ყველა სიკეთის სანინდარი იყო.

ყოველ ქართულ სოფელში აღრიცხავდნენ ნასულ და ახლანდელ ფალავნებს. მოჭიდავეებს პატივს სცემდნენ საზოგადოებაში: ისინი უნდა დასწრებოდნენ საეკლესიო დღესასწაულს და თავისი სოფლის სახელი ყველგან დაეცვათ. აი, როგორ აღწერს *ჭიდაობას* თვითმხილველი ს. მრევლიშვილი: „წირვის შემდეგ იწყებოდა *ჭიდაობა*. ეს შემდეგით გამოიხატება: მაყურებლები იყოფიან ორ პარტიად

და თვითეული მათგანი გამოჰყოფს მოჭიდავეს; მონინაალმდეგენი არ შეიძლება ერთი სოფლიდან იყვნენ და მათ აუცილებლად სხვადასხვა სოფლიდან არჩევდნენ. საჭიდაოდ გამოსულნი სწრაფად ეკვეთებიან ერთმანეთს და სხვადასხვა ფანდით ცდილობენ ერთმანეთის ნაქცევას და გამარჯვების მოპოვებას. გამარჯვებულს მისი სოფლელები აჯილდოებენ აღტაცებული ყიჟინით. გამარჯვებულს უწოდებენ ფალავანს და ეს წოდება ზოგიერთ მოჭიდავეს სამუდამოდ რჩება“ (კავკაზი, 1856:№82).

გაზეთი დროება 1883 წლის №102-ში შენიშნავდა, თუ როგორ იტაცებდნენ ბილეთებს პოპულარული ქართველი ფალავანის კულა გლდანელის გამოსვლაზე თბილისის ერთ-ერთ ბაღში და როგორ მოელოდა ხალხი რამდენიმე საათს ჭიდაობის დაწყებას. იმავე ნომერში კულა გლდანელმა უპასუხა თავის დამარცხებულ მონინაალმდეგეს ათამელაშვილს. გლდანელი წერს, რომ იგი ხშირად ჭიდაობს, მაგრამ მას ჭიდაობა არ მიაჩნია პროფესიად, ფულის შოვნის საშუალებად და მისი შემოსავალი ხშირად ხმარდება ღარიბებს (ეს სწორედ ის კულა გლდანელია, რომელმაც ვაჟაფშაველა თავისი სახსრებით გაუშვა პეტერბურგში სასწავლებლად. რედ.).

ჭიდაობა ეწყობოდა საეკლესიო დღესასწაულის დროს. მაყურებელი ორ ჯგუფად იყოფოდა, თითოეულს თავისი ფალავანი ჰყავდა; მოჭიდავეებს პატივს სცემდნენ საზოგადოებაში. ისინი უნდა დასწრებოდნენ საეკლესიო დღესასწაულს და თავისი სოფლის სახელი ყველგან უნდა დაეცვათ. მათი თიკუნიც სოფლის სახელწოდებიდან წარმოდგებოდა: ხიზამბარელი (ხიზაბავრელი), ვარდისუბნელი, გლდანელი... ფალავნები სხვადასხვა სოფლიდან უნდა ყოფილიყვნენ. ქართულ ჭიდაობას თავისი წესები ჰქონდა, რაც მოჭიდავეებს აუცილებლად უნდა სცოდნოდათ. ქართულ ჭიდაობაში მთავარი იყო სიმარჯვე, მოხერხებულობა, სისწრაფე და არა ფიზიკური ძალა. ჭიდაობდნენ ხერხით და საუკეთესო მოჭიდავისათვის სირცხვილი იყო, თუ მონინაალმდეგეს ტანსაცმელს შემოახევდა. მონინაალმდეგე კისრულით ან ზურგულით უნდა დაეცა ბეჭებზე, ნინაალმდეგ შემთხვევაში ჭიდაობა დამთავრებულად არ ითვლებოდა. შერკინების წინ მოჭიდავენი ზურნის ხმაზე მოედანს ცეკვით უვლიდნენ. ზოგჯერ ცეკვაში ტანვარჯიშის ილეთებიც იყო ჩარული. ორთაბრძოლის დამთავრების შემდეგ, გამარჯვებულს, გულშემატკივართა ყიჟინაში, მოედანზე ცეკვით საპატიო წრე უნდა შემოევიღო (ივერია, 1885:№1; მარკოვი, 1904:411). განსაკუთრებული მოძრაობებით დამშვენებულ ასეთ ცეკვას *ფალავნური ენოდებოდა* (ნეიმანი, 1961:). *არსენა მარაბდელში* დიდი მწერლის ოსტატობით, ჭიდაობის მთელი რიტუალია გაცოცხლებული, ყოველი დეტალი, ყოველი წვრილმანი, ყოველი წესი: ჩაცმა, ცეკვისათვის მზადება, მუსიკალური თანხლება, თავად ცეკვა – არსენას ლალი ჩაჩნური და ელიზბარის არისტოკრატიული როკვა: „ელიზბარი ქარბუქივით დაჰქრის. მარაბდელი გრიგალივით დასდევს. თავადი სიპ იატაკზეა გაზრდილი და მის ლეკურს, თავადურად გარდაქმნილს, ქალურ ბალეტური იერი მოსდევს, ის მხოლოდ ფეხებს ათამაშებს, ზედა ტანი ისე გაფშეკილი დააქვს, რომ თავიდან ბოთლიც არ ჩამოუვარდება. არსენას უფრო ჩაჩნური მოსწონს და ყველაფერს ათამაშებს, – ფეხებს, თეძოებს, მხრებსაც, თავსაც, თვალსაც და ულვაშებსაც... ელიზბარი სწორი ნიავივით მიჰქროდა, არსენა კი ქარიშხალივით ჰგლეჯავდა“ (ჯავახიშვილი, 1977:10-20).



ფალავნური. კონსტანტინე მელვინეთუხუცესის ჩანაწერი



უეჭველია, მიხეილ ჯავახიშვილს 20-30-იან წლებში საკუთარი თვალთ უნახავს მსგავსი სცენები, რომლებიც ასე დიდებულად გადაიტანა თავისი რომანის ფურცლებზე (აქვე შეუძლებელია, არ გაგვახსენდეს გიორგი შატბერაშვილის *მკვდრის მზე*. რედ.).

ეროვნული ჭიდაობა განვითარებული იყო აზერბაიჯანშიც, მაგრამ იქ ძველთაგანვე პროფესიონალები ჭიდაობდნენ: „ჩვეულებრივ უქმე დღეს, მთელი ოლქიდან იკრიბებოდა ხალხი ბაზრის მოედანზე. წინ მოდიოდნენ ძალოსნები. ყოველი ქალაქი ან სოფელი გამოყოფდა აზერბაიჯანული ჭიდაობის ფალავანს. მოჭიდავეები შეჯიბრებისათვის დიდი ხნით ადრე ემზადებოდნენ. სოფლები მას ძალით აჭმევდნენ მსუყე ფლავს, ისინი ვარჯიშობდნენ, სწევდნენ მძიმე ქვებს და ასრულებდნენ ტანვარჯიშის ილეთებს“ (სვეტლოვი, *აზერბაიჯანის მოჭიდავეები*).

მოხუცებულობაში შონი აბდულამ ბაქოში გახსნა ზორხანა – ღონის სასინჯი სახლი. იქ მოსვლა შეეძლო ყველას, ვისაც სურდა ღონე მომატებოდა და ხალხური ჭიდაობის კეთილშობილური ხელოვნება ესწავლა. შონი აბდულამ შეიმუშავა



სისტემა ვარჯიშებისა და დაამზადა იარაღები: დიდი ხის ფარები, სავარჯიშო ჯოხები, მშვილდისებრი ჯაჭვები... ეს იარაღები დღემდე ინახება ბაქოში, აზერბაიჯანული ხელოვნების მუზეუმში. მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო“ (ოგონიოკი, 1946:№35-36).

## კრივი

ჭიდაობის შემდეგ საქართველოში ასევე პოპულარობით სარგებლობდა კრივი. მტრის დამარცხების შემდეგ საგაზაფხული სანახაობა ყეენობა კრივით მთავრდებოდა, რაც ახალგაზრდობის სამხედრო წვრთნის აუცილებელი ნაწილი იყო. ჭაბუკები სწავლობდნენ სწრაფ თავდასხმას, მოსწრებულ დარტყმას, რაზმების განლაგებას, თავდასხმისათვის ხელსაყრელი ადგილის შერჩევას, ფლანგებიდან შემოვლის, სწრაფი გარღვევისა და უკანდახევის ხელოვნებას.

კრივი ეწყობოდა ყველიერის ბოლო კვირა დღეს. იგი იწყებოდა პატარა ბიჭების ბრძოლით, შემდეგ მათ შეცვლიდნენ მოზარდები, ახალგაზრდობა და, როცა ბრძოლა გაჩაღდებოდა, ასპარეზზე გამოდიოდნენ გამოცდილი ფალანგები, ნამდვილი მოკრივეები, უმთავრესად ხელოსნებიდან. კრივს დიდძალი ხალხი ესწრებოდა და ცხოვლად ეხმიანებოდა ყოველ საინტერესო მომენტს. კრივს ხშირად ესწრებოდნენ მეფეები, დიდი მოხელეები და სამხედრო პირები. საერთოდ კრივს მფარველობდა მაღალი ფენა. მისი წარმომადგენლები ცხენებზე ისხდნენ, ნიძლავს დებდნენ ერთ-ერთ ფალანგზე და აქეზებდნენ მას.

არის გადმოცემა, რომ კრივს ერეკლე II ესწრებოდა და ამ სახეობის სპორტს დიდ აღმზრდელობით მნიშვნელობას ანიჭებდა ახალგაზრდობის წვრთნისა და გამობრძმედის თვალსაზრისით. პროფესორი ი. ჩხეტიას აზრით, კრივი საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა, როგორც განსაკუთრებული სახეობის ფიზიკური კულტურა. თბილისში ცნობილი იყო სამი სახეობის კრივი: მუშტიკრივი, ანუ ჩვეულებრივი კრივი; ხრიდოლი – კრივი ცალი ხელით და სალდასტი – კრივი ქვებით. ამათგან ყველაზე გავრცელებული იყო პირველი და მესამე.

## ლახტის ცემა – წრელახტობა

წრელახტობის მონაწილეებს მოეთხოვებათ სიმარდე, სწრაფი რეაქცია და უეცარი თავდასხმა. ეს თამაში უძველესი წარმოშობისაა. მას არჩილ მეფე საქართველოს ზნეობანში ახსენებს (არჩილი, 1973:28):

ხრმლის ცემა, ლახტის თამაში, ბევრგვარ ბოუნებ შუბისა,  
საცერის წყობა, მათრახის ბილდირგა რა შეუბისა,  
ისარი სხვილი და გრძელი, ხელთ არ დადება უბისა,  
ვისცა არა აქვს, უძრახვენ, სხვამან სხვას მიუუბნისა.

ლახტის ცემას ივანე გვარამაძე მხარდავერდობას უწოდებს: „წრელახტში მოთამაშენი ორ ჯგუფად იყოფიან: ისინი მინდორზე მოხაზული დიდი წრის გარეთ და შიგნით – ქალაქში დგებიან. კენჭისყრით წყდება, ვინ უნდა დარჩეს ქალაქში, დაიცვას ლახტი, და ვინ დაესხას თავს. წრეში მყოფნი დადებენ მინაზე ლახტებს ერთი ბოლოთი წრეზე და ყარაულობენ მას. როცა ლახტი დაწყობილია, ორივე ჯგუფი დაიყვირებს ჯერია და გარეთ მდგომნი ეკვეთებიან მოდარაჯეებს და ცდილობენ, ლახტი წაართვან. ლახტისათვის ტყავის ან აბრეშუმის ქამარს იყენებენ. როცა ყველა ლახტი წართმეულია, გარდა ერთისა, მაშინ მთელი ჯგუფი იცავს ამ ერთს: წრის შუაგულში შეგროვდებიან, ერთმანეთს ზურგით აეკვრებიან, ხოლო თავდამსხმელები წართმეული ლახტებით ერთად უტევენ მათ, ურტყამენ ლახტს და გააფთრებით ცდილობენ წაართვან ბოლო ლახტიც. თუ ამ თავდასხმის დროს წრეში მდგომნი ფეხს შეახებენ რომელიმე თავდამსხმელს, ეს ჯგუფი წრეში ჩადგება, ხოლო იქ მყოფნი გარეთ გამოდიან და ახლა ისინი ესხმიან თავს (სურ.50). წრეში მყოფნი ცდილობენ წრიდან გაუსვლელად ფეხი მოარტყან რომელიმე მოწინააღმდეგეს. თუ ეს მოახერხეს, მაშინ ჯგუფები იცვლება და თამაში გრძელდება“ (დროება, 1888: №217).

თურქმენეთში არსებობს ეროვნული თამაში გორეში, რომელსაც საერთო ნიშნები აქვს ქართულ წრე-ლახტობასთან.

გორეში სარტყელებით ჭიდაობისას საჭიროა კარგი ფიზიკური მომზადება და სიმარჯვე. მისი ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ წესებით დაშვებულია სარმა და ფეხის გამოკვრა. დამარცხებულად ითვლება ის, ვინც ხელით ან სხეულის სხვა ნაწილით მუხლს ზემოთ შეეხება მიწას.

ყველა ზემოთ აღწერილ თამაშობაში, განსაკუთრებით ცხენოსნობაში, ძველთაგანვე არსებობდა მხედრული წვრთნის ელემენტები. ქართველობამ საუკუნეთა მანძილზე შეინარჩუნა ჩვევა და სიყვარული ცხენისა და ცხენოსნობისადმი. ცხენბურთი, ისინდი, ყაბახობა, თარჩია, მკერდაობა, მარულა, ლელო, ჭიდაობა, კრივი სხვა ქართული ხალხური თამაშობანი ავითარებდა სიმარჯვეს, გამბედაობას, სიმაძცეს, გამძლეობასა და ნებისყოფას.

დღითიდღე სულ უფრო იზრდება ამ თამაშობათა პოპულარობა. წარმატებით მოგერიებული ბურთი ცხენბურთში, გაჭენებული ცხენით ექვსი მეტრი სიმაღლის ბოძიდან ბურთის ისრით ჩამოგდება ყაბახობაში, მხედრების მოქნილობა ისინდსა და თარჩიაში, მთის ნიაღვარივით სწრაფი ხევსურული დოღი მრავალრიცხოვან მაყურებელს აღაფრთოვანებს. საქართველოს ცხენოსანთა ნაკრები გუნდი, რესპუბლიკის სპორტული ღირსების დასაცავად, ყოველწლიურად დიდი წარმატებით გამოდის საკავშირო შეჯიბრებაზე მოსკოვში.

ამ თამაშობათა სპორტულ-საბრძოლო ხასიათმა, ქართულ ქორეოგრაფიაში გამოყენებულმა ტანვარჯიშის რთულმა ილეთებმა ქართული ცეკვების ფორმირებაში უდიდესი როლი შეასრულა. ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში დიდი ხანია დაივანა ცეკვით გამოხატულმა სპორტული თამაშობების სცენებმა. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში აცეკვებული სპორტული თამაშობების გარდა ახალი სიუჟეტური მოტივებიც გამოჩნდა, რამაც ქორეოგრაფიული შესაძლებლობები გააფართოვა და ცეკვის ტექნოლოგია გაართულა. ლელო პირველად ნაწილობრივ

აჩვენა რეჟისორმა ალექსანდრე ნუნუნავამ მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერა დარეჯან ცბიერის პირველ აქტში, შემდეგ კი უფრო სრულყოფილად წარმოაჩინა საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის ხელმძღვანელობით. გაცეკვებული დოლი პირველად დადგა ქორეოგრაფმა ჯანო ბაგრატიონმა.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, სპორტის უძველესი სახეობანი არ ქმნიან იმის აუცილებლობას, რომ თანამედროვე ქორეოგრაფებმა ქართულ ცეკვაში ესთეტიკურად მიუღებელი, სტანდარტული ილეთები შეიტანონ, ააჩქარონ ტემპი და სხვ. მსგავსი რამ, უეჭველად, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დამახინჯებამდე მიგვიყვანს. ქართველი ერის ხასიათსა თუ ყოფაში დინამიკურობა ბუნებრივად არსებობს, ამიტომ ქართული ხალხური ცეკვის სცენაზე გადატანისას, ტემპერამენტსა და სიჩაუქეზე აქცენტის გამახვილება გაუმართლებელია.

რატომ არის საჭირო ამ ნაშრომში ასეთი დანვრილებითი ანალიზი საქართველოში ძველად არსებული თითქმის ყველა სახეობის სპორტისა?

ჯერ ერთი, სავსებით უდავოა ის ფაქტი, რომ აღწერილი ასპარეზობათა გასამხედროებულმა ხასიათმა გარკვეული გავლენა მოახდინა ქართული სამხედრო ცეკვების განვითარებაზე, რომლებშიც, სავსებით შესაძლებელია, გენეტიკურად აისახა ჩვენი წინაპრების მონადირეთა ცეკვა ბრძოლის სცენებით. ნების მტკიცე სანყისმა, რომელსაც შეიცავს ეს ასპარეზობანი, მასთან შეხამებულმა მუშაითობის აკრობატიკამ და ტანვარჯიშმა მტკიცე საფუძველი შეუქმნა ხორუმის ტიპის სამხედრო შინაარსის ცეკვის განვითარებას და, საერთოდ, უდიდესი გავლენა მოახდინა ვაჟთა ცეკვის ტექნოლოგიაზე.

დაბოლოს: სპორტულ ასპარეზობათა გაცეკვებით შეიძლება ახალი ცეკვებით გამდიდრდეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფია.

## ხორუმი

აჭარულ-გურული ხორუმი. ანუ ხორონი, მეომართა ცეკვაა. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ხორუმი ან ხორონი არ გვხვდება, იმერხეველებში იგი ცნობილია დელი ხორუმის სახელით, რაც ნიშნავს ფერხულს ბუქნით. ხორუმის წინამორბედად მონადირეთა ცეკვა უნდა მივიჩნიოთ, თუმცა ძნელია იმის გარკვევა, თუ რომელი სახეობის ცეკვას მიეკუთვნება იგი – მიმიკურს თუ ტანვარჯიშულს, რადგან მასში ორივეს ელემენტია გაერთიანებული. მხატვრული სახის მკაფიობა და კონკრეტულობა მიღწეულია გამომსახველი ჟესტითა და სათანადო მიმიკით, უამათოდ კი ზუსტ ტანვარჯიშულ მოძრაობებზე აგებული ხორუმი მექანიკური და არაფრის მთქმელი იქნებოდა.

ხორუმში ტანვარჯიშული ცეკვის ელემენტები ისტორიულად ასიმილირებულია თულო წრის რიტუალურ ნიშნებთან. შესაძლებელია, უძველეს დროში მეომრები ლაშქრობის წინ მტერზე გასამარჯვებლად ცეკვით ასრულებდნენ რიტუალურ ლოცვას.

ხორუმი ანდრია ბალანჩივას ბალეტიდან მთების გული

პირველყოფილი საზოგადოების ყოფაში საბრძოლო ცეკვების ხასიათს შემდეგი ფაქტორი განაპირობებდა: *ომი – ნადირობის ერთ-ერთი სახეობაა, როცა ერთი ადამიანი მეორეში ნადირს ხედავს. ომს თავისებური ცეკვები გააჩნია, ეს ცეკვები ბრძოლის სცენებს ასახავს* (პლუხანოვი, 1948:615).

ძველ ხალხებს მეომართა ცეკვები ოდითგანვე ჰქონიათ. ბრძოლის წინ სახელგანთქმული მეომრები ცეკვავდნენ და ამით ომში წასვლაზე თანხმობას აცხადებდნენ. რა თქმა უნდა, ასეთი ცეკვები საბრძოლო მომენტებისაგან შედგებოდა და თანდათანობით საცეკვაო ფორმას იღებდა. ძველი ბერძნები ცეკვას დიდად აფასებდნენ, რადგან კარგი მოცეკვავე, კარგი მეომარიც იყო. ლუკიანეს თქმით, ჰომეროსი არაფრით არ ამცირებს მერიონეს, როცა მას *მოცეკვავებს უწოდებს* (ჰომეროსი, 1974:):

ბასრი ოროლი მოძიგდიგე ჩაეფლო მინას,  
ფუჭად ნასროლი ენეასის მძლავრი ხელიდან,  
მყის ენეასმა გულნაკლულმა შესძახა მაშინ:  
„ო, მერიონე, თუმც მროველი ბრძანდები მარდი,  
ჩემი ოროლი დაგაცხრობდა, რომ მოგხვედროდა!“

თუმცაო, – იქვე დასძენს ლუკიანე, – ამ სიტყვებმა ვერ შეაჩერა მერიონე და მის-  
კენ ნატყორცნ შუბებს ოსტატურად იცდენდა (ლუკიანე, 1935:54).

ქართველებისათვის საბრძოლო ცეკვები უძველესი დროიდანაა ცნობილი. ამის  
შესახებ ცნობებს ქსენოფონტი (ძვ.წ.IV ს.) გვანვდის. მოსინიკები (უძველესი ქარ-  
თველი ტომი) ცეკვის უნარს ზენაარს მიაწერდნენ, ამიტომ არც ერთ შემთხვევას  
არ უშვებდნენ ხელიდან, რომ თავიანთი საცეკვაო ხელოვნება არ ეჩვენებინათ. ისი-  
ნი თურმე ბრძოლის დაწყების წინაც ცეკვავდნენ, ხოლო მტრის დამარცხებისა და  
გაქცევის შემდეგ, მოკლულებს თავებს აჭრიდნენ, ფეხებით ათამაშებდნენ და მათს  
სიმღერას, ცეკვასა და მხიარულებას საზღვარი არ ჰქონდა (ლატიშევი, 1893:80-82;  
ქსენოფონტი, 1893:80-82). ლაშქრობაში ცეკვის ტრადიცია ქართველებს დიდხანს  
შემორჩათ. ალა-მაჰმად-ხანის ურდოების შემოსევისას, კრწანისის ბრძოლაში, ქარ-  
თულ ლაშქარს სიმღერით, ცეკვითა და დოლის ცემით წინ უძლოდა მაჩაბელი, რო-  
მელიც ამ ბრძოლაში დაღუპულა კიდეც. ამას გულისხმობს ლადო ასათიანი *სალა-  
ლობოში* (ჯანელიძე, 1959:188):

დაუკარით! და იმღერეთ შადიანი,  
ფიცხელ ომში რომ მღეროდა მაჩაბელი.  
დაუკარით ძველებური დარდიანი,  
დაუკარით არწივების ასაფრენი.

უძველეს დროში *ხორუმის* მსგავსი ცეკვის არსებობას ადასტურებს არქეოლო-  
გიური გათხრების დროს ნაპოვნი მოცეკვავე ბრინჯაოს ფიგურები. (ძვ.წ. II საუკუ-  
ნე). პირველად თავისსავე ნაპოვნ ამ არქეოლოგიურ მასალას ივან პანტიუხოვმა  
მიაქცია ყურადღება და ამ საკითხზე გამოკვლევაც დაწერა: *უძველესი სადგომები  
და გამოქვაბულები კავკასიაში* (პანტიუხოვი, 1895:58) მანვე ამ ნაშრომში გამო-  
აქვეყნა ანდის ოლქში ნაპოვნი ფალოსური ფიგურები. ალექსეი ზახაროვმა კი ამ  
მასალას რუსულ და ფრანგულ ენებზე სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა (ზა-  
ხაროვი, 1928:34-35) უმეტესად იგი ზუსტად მიუთითებს იმ ადგილებს, სადაც თი-  
თოეული ფიგურაა ნაპოვნი: რიონში (ქუთაისის მახლობლად – რვა ფიგურა), ხევ-  
სურეთში, ვლადიკავკაზსა და დაღესტანში. ამ გამოკვლევას გამოეხმაურა შალვა  
ამირანაშვილი და აღწერა ფიგურების საცეკვაო მდგომარეობა: „დღემდე შეუმჩნე-  
ველი ხდებოდა ის გარემოება, რომ ყველა ფიგურის პოზა გადმოგვცემს მკვეთრად  
გამოხატულ მოძრაობას. ზოგი მათგანი მოცეკვავეებს ჰგვანან. მართლაც, თუ და-  
ვუკვირდებით მათი ხელ-ფეხის მდგომარეობას, განსაკუთრებით ორი ხელისხელ-  
ჩაკიდებული მამაკაცის ფიგურას, სავსებით ცხადი გახდება, რომ აქ საქმე გვაქვს  
ჯგუფურ ცეკვა „ფერხულთან“. როგორც ჩანს, ეს ფიგურები გამოხატავენ ფერ-



ხულ „საქმისაის“ მთავარ მონაწილეებს“ (ამირანაშვილი, 1975:57). ამ ფიგურების სხვადასხვა საცეკვაო მდგომარეობას ყურადღება მიაქცია დიმიტრი ჯანელიძემაც (ჯანელიძე, 1948:21-22). თუ ამ ფიგურებს განვიხილავთ ქართული ქორეოგრაფიის სპეციფიკის თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, პირველი წყვილი მოცეკვავე ბრინჯაოს ფიგურებისა ასახავს *ხორუმის* ერთ-ერთ მომენტს, სახელდობრ, ნახევრადმჯდომ მდგომარეობაში გაშლას – *ბუქნურას* – ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ მოძრაობას თანამედროვე *ხორუმში*. რაც შეეხება პირველ ფიგურას მარჯვნივ (ზემო რიგი), იგი გარკვეულად გამოხატავს დაზვერვის მომენტს, როცა წინამძღოლი მტერს უთვალთვალებს (**სურ.51**). სტრაბონის ცნობით, იბერიელები, ცეკვის დაწყების წინ ჯერ ფეხებს გადააჯვარედინებდნენ, შემდეგ კი მალლა აიქნევდნენ (ზაქსი, 1937:30).

დამაჯერებელია ზახაროვის მტკიცება იმის შესახებ, რომ ფიგურების ერთი ნაწილი მეომრებს გამოსახავენ, რომელთაც ერთ ხელში შუბი, მეორეში კი ფარი უპყრიათ. გურულ-აჭარული ცეკვა *ხორუმი* იყოფა რამდენიმე ეპიზოდად, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია ერთიანი სიუჟეტური ქარგით. პირველ ნაწილში რაზმი წინამძღოლთან ერთად ეძებს დასაბანაკებელ ადგილს და ემზადება ბრძოლისათვის, მეორე ნაწილში – წინამძღოლი ნიშანს იძლევა და იწყება მოწინააღმდეგის დაზვერვა. მესამეში – ბრძოლა, მეოთხეში – მტერზე გამარჯვება და მხიარულად შინ დაბრუნება. ყველაზე მეტ დაძაბულობას, კულმინაციას ცეკვა *ხორუმი* აღწევს უკანასკნელ ორ ნაწილში, სადაც მთავრდება ცეკვის სიუჟეტური ქარგა. მიუხედავად მკვეთრი ტემპისა, მოძრაობა სრულდება ზუსტად და მწყობრად. მეოთხე ნაწილში, არცთუ იშვიათად, მეთაურის დაჭრაც აისახება, რომელიც, მიუხედავად ამისა, მაინც განაგრძობს ბრძოლას და მიუძღვის მებრძოლებს. მეთაურის დაჭრის ინსცენირება პირველად ხულოს რაიონის სოფელ ვერნების მკვიდრმა 85 წლის ასაკში იმდროინდელ წარმოადგინა, იგი თბილისში 1936 წელს ჩატარებული ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადის მონაწილე იყო.

აჭარის სოფლებში ძალზე გავრცელებულია გადახვეული *ხორუმი*, რომელშიც, ცეკვის მეორე ნაწილში, საცეკვაო რიტმი იცვლება და ტემპიც უფრო ჩქარია. ცეკვის დროს მეთაური მუსიკოსებს ნიშანს აძლევს: *გადაუხვიე, ტემპს აუჩქარე, სხვა რიტმზე გადადი!* ამის შემდეგ მოცეკვავეთა მთელი ჯგუფი ვალდებულია, წინამძღოლის განკარგულებას დაემორჩილოს.

*ხორუმს*, – ბრძოლისა და გამარჯვების ცეკვას – ასე წლის წინათაც ასრულებდნენ სცენაზე. ამას მოწმობს გაზეთ *დროების* (1882წ.) შენიშვნა ადგილობრივი დრამატული წრის მიერ ქუთაისში ჩატარებული კონცერტის შესახებ: „დასასრულ, გურულებმა იცეკვეს შესანიშნავი *ხონური* (ხონური ხორუმს უნდა ნიშნავდეს, ხონი კი აჭარის ერთ-ერთი დასახლებაა, რომელიც ამჟამად თურქეთის ტერიტორიაზეა).

*ხორუმი* პირველად ქართულმა ანსამბლმა უჩვენა ლონდონში 1935 წელს, ცეკვის საერთაშორისო ფესტივალზე, დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით (ჯგუფის მონაწილენი: დავით ჯავრიშვილი, ილიკო სუხიშვილი, სერგო ნონიაშვილი, ანტონ ჩიხლაძე, მიხეილ ჩოჩიშვილი, ვლადიმერ ხეთაგუროვი). ცეკვას უდიდესი წარმატება ხვდა. ინგლისის პრესა აღნიშნავდა *ხორუმის* არაჩვეულებრივ ეთნოგრაფიულ

სიახლეს, მოძრაობის დინამიკურობას, გამომსახველობასა და რელიეფურობას, რაც ისე ნათლად გადმოსცემენ ცეკვის შინაარსს, რომ არავითარი წინასწარი განმარტება საჭირო არ არის (**სურ. 52**).

*ხორუმი* ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების საგანძურია. ყველაზე შთამბეჭდავად და შთამაგონებულად ხორუმი სცენურად განსახიერდა ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტში *მთების გული*, რომელიც პირველად ვახტანგ ჭაბუკიანმა დადგა 1938 წელს ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ბალეტში *ხორუმმა* განსაზღვრა სპექტაკლის ძირითადი დრამატურგიული ხაზი. ამ ნამდვილმა ბატალურმა ტილომ აჩვენა თავისუფლებისათვის მებრძოლი შეუდრეკელი გმირი ხალხი.

## ხორუმის ტექნოლოგია

საბრძოლო ხასიათის ცეკვებს შორის *ხორუმი* საშემსრულებლო ნახაზის ტექნიკური თავისებურებებით გამოირჩევა. ამიტომ ამ ნაშრომში ცეკვის ზოგიერთი მოძრაობა, შეძლებისდაგვარად, არის გაანალიზებული და გადმოცემული (**სურ. 53**). *ხორუმის* ტექნოლოგია შემდეგნაირია: 1. მონადირეთა და ტოტემური ცეკვის ელემენტები – მოძრაობა და ნახევრადმჯდომარე მდგომარეობა (შუალედი *კოჭასა* და *ბუქნას* შორის). 2. *ფუნდრუკის* ელემენტები; 3. ხტომითი მოძრაობა – *ბასტი*; 4. უძველესი მესხურ-ჯავახური *თულო-წრე*.

დღეს *ხორუმი* აგებულია რამდენიმე ძირითად მოძრაობაზე, რომელთა ვარირება, ფეხების მოძრაობის მკაცრი პრინციპის მიუხედავად, სხვადასხვანაირად შეიძლება. 1. *შესასვლელი* – მოსამზადებელი; 2. *სასვენო* – დასასვენებელი მოძრაობა; 3. *ჯდომ-სასვენო* – დასასვენებელი მოძრაობა ფეხების გადაჯვარედინებით; 4. *ფარულა*, ანუ *მალულა* – მჯდომარე მიპარვითი მოძრაობა; 5. *ჩოქმალულა* – მუხლის დაყრდნობა; 6. *საფრთხილო* – ფრთხილი მოძრაობა; 7. *ჩოქვით-მუხლ-მოქნევა* – მუხლის მოძრაობა; 8. *დაბალი-გასმურა* – ტერფების გასმა; 9. *ხტომ-გასმურა* – ხტომით ტერფების გასმა; 10. *გასმურა-ტერფ-მოქნევით* – ტერფების მოქნევით გასმა; 11. *ბუქნურა* – ჩაჯდომა; 12. *ბუქ-ბრუნი* – ჩაჯდომით შემობრუნება; 13. *ხლართულა* – გადახლართული ფეხებით მოძრაობა; 14. *წაწოლგასმურა* – წაწოლილი კორპუსით ტერფების მოძრაობა; 15. *ქობულეთური ჩაკრული* – ქუსლის ბაკუნით ხტომა; 16. *წიხლურა* – ჩაწიხვლის იმიტაცია; 17. *წაწოლა* – ვარდნის შემდეგ მწოლიარე მდგომარეობაში გადასვლა; 18. *ხლართულა ჯდომხტომი* – გადახლართული ფეხებით ხტომა; 19. *ბრუნი* – შემობრუნება; 20. *გარბენი* – გაქცევა; 21. *საზვერავი* – ადგილის დაზვერვა; 22. *მშვილდ-საკრავი* – ისრის ტყორცნა; 23. *საჩურჩულო* – ჩურჩულით საუბარი 24. *სახობავი* – ცოცვა; 24. *საკაფავი* – ჩეხვა; 26. *საიერიშო* – თავდასხმა (ჯავრიშვილი, 1958:227-228).

**პირველი მოძრაობა** – მთელ ცეკვას გასდევს ძირითადი სვლა. მოცეკვავეების ერთმანეთისთვის ხელების ჩაჭიდება, უკან განევა და ოდნავ ძირს დაშვება. ფეხები III პოზიციაში, მარჯვენა მარცხენას წინ; ტანი დახრილი, მხრები ოდნავ აწეული, თავი მხრების სიმაღლეზე. მოძრაობა ნახევარბუქნით.

**ერთი** – სრიალა მოძრაობით ფეხების განზე განწევა მარჯვენა მეორე პოზიციაში;  
**ორი** – ყოვნა;

**სამი** – მარჯვენა ფეხით სრიალა ნახტომი ადგილზე; ფეხის ოდნავი აწევა; მარცხენის მუხლში მოღუნვა და წინ განწევა;

**ოთხი** – მარცხენა ფეხის მარჯვენის წინ დადგმა (ორივე ფეხის წვერის განზე გაშლა). ეს მოძრაობა კეთდება მარჯვნივაც და მარცხნივაც.

**მეორე მოძრაობა.** სრულდება ორ ტაქტზე. ტანის მდგომარეობა იგივე, ისევე ნახევარბუქნა.

**პირველი ტაქტი** – პირველი მოძრაობა მარჯვნივ.

**მეორე ტაქტი**

**ერთი** – მარცხენა ფეხის დარტყმა მარჯვენის წინ;

**ორი** – პაუზა;

**სამი** – ადგილზე პატარა სრიალა ნახტომი (ფეხის აუწევლად) – მარცხენა ფეხის მუხლში მოღუნვა და ოდნავ აწევა;

**ოთხი** – მარცხენა ფეხის მარჯვენის გვერდით VI პოზიციაში დადგმა.

**მესამე მოძრაობა** – ჩაკიდებული ხელების წინ განწევა და ადგილზე ორჯერ შემდეგი მოძრაობა:

**ერთი, ორი, სამი** – ფეხის თითებზე ნახევრად აწევა და ქუსლის დარტყმა, სამზე ხელების უკან განწევა. შემდეგ მოძრაობა მარჯვნივ (ან მარცხნივ).

გარე ტაქტის **და** – მარჯვენა ფეხის წინ გამოწევა.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხის მარჯვნივ დადგმა;

**ორი** – პაუზა;

**სამი** – მარცხენა ფეხის მარჯვენასთან მიდგმა;

**ოთხი** – მარცხენა ფეხის ქუსლის დარტყმა, მარჯვენის სწრაფად წინ გამოწევა, იატაკს მოცილება და ყველა მოცეკვავის ფეხის ერთ სიმაღლეზე აწევა.

**მეოთხე მოძრაობა** – ხელიხელჩაკიდებული მოცეკვავეთა მოძრაობა მარჯვნივ (იგივე კეთდება მარცხნივ) შემდეგნაირად:

ოდნავ მოღუნული მარჯვენა ფეხის 45°-ით აწევა; ცოტა ნაკლები, მსუბუქი სრიალა ნახტომი მარცხენა ტერფზე, მარჯვენის გვერდზე განწევა და მარცხენასთან VI პოზიციაში მიდგმა.

ეს მოძრაობა კეთდება ზედიზედ. იგი ხშირად გვხვდება ცეკვაში და თითქოს დამკავშირებელი რგოლია შემდეგ დიდ მოძრაობასთან. ამ დროს დოლის ტემპი ნელია (დოლის დარტყმა ხან სუსტია, ხან – ძლიერი, იმის მიხედვით, თუ როგორია მოძრაობის ხასიათი და სიუჟეტის განვითარება). იგივე მოძრაობა კეთდება მარჯვნივ და მარცხნივ ბრუნვით.

**მეხუთე მოძრაობა**

**პირველი ტაქტი**

პირველი მოძრაობა, მეორეზე – ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით, მარჯვენის ნახტომით მარცხენასთან მიდგმა; მარცხენის განზე განწევა, მარჯვენის წინ ქუსლზე დადგმა.

## **მეექვსე მოძრაობა**

### **პირველი ტაქტი**

პირველი მოძრაობა – მარჯვენა მხარი მაყურებლისაკენ (ხელების სხვა მდგომარეობა – თითქოს ხანჯალზე დაწყობა);

### **მეორე ტაქტი**

მარჯვენა ფეხის მუხლში მოხრა, მოცეკვავის მსუბუქი მოძრაობით დაცემა, მარცხენა ფეხი გაშლილი, მარჯვენა მოხრილი, მარჯვენა ყურით მიყურადება; შემდეგ შეუმჩნეველი ხელის კვრით მიწას მონყევითა და ფეხზე დადგომა.

### **მესამე ტაქტი**

ნახტომი მარცხენა ფეხზე.

### **მეოთხე ტაქტი**

მარჯვენა ფეხის გაწევა, დადგმა და მარცხენასთან VI პოზიციაში მიდგმა (ეს მოძრაობა გამოხატავს მტრის მოახლოებით გამონვეულ დაზვერვასა და განგაშს).

### **მეშვიდე მოძრაობა**

მეთაურის დაჭრა. წინა მოცეკვავე, თითქოს ლახვარი ჩასცესო, ნახევრად მიწოლილია მომდევნო მოცეკვავის მარცხენა მხარზე. მეთაური ასეთ მდგომარეობაში აკეთებს პირველ მოძრაობა *შესასვლელს*, მარჯვენა ხელში განუწყვეტლივ აფრიალებს წითელ ხელმანდილს. დანარჩენი მოცეკვავეებიც აკეთებენ იმავე მოძრაობას დიდი ბუქნით (ღრმა ჩაჯდომით).

*ხორუმის* მოცეკვავეთა შინაგანი აღფხვნება განსაზღვრავს ცეკვის შესრულების ხასიათს, რაც გამოიხატება ლაკონიური, თავშეკავებული და სკულპტურულ-ექსპრესიული მოძრაობებით.

ასეთია *ხორუმის* ძირითად მოძრაობათა სქემატური ნახაზი. თითოეული დამდგმელის ინტერპრეტაციით იგი სხვადასხვა სახეს იღებს და შესრულებაც განსხვავებულია. *ხორუმი*, ძირითადად, ერთმწკრივად, ანუ *მწყობრის* პრინციპით, სრულდება. ეს მწკრივი ხან განზე, ხან წინ მოძრაობს და ერთ, ორ ან სამ კონცენტრირებულ წრეს კრავს. *ხორუმში* მოცეკვავეთა ერთ მწკრივად განლაგება უძველესი საცეკვაო კომპოზიციის – *მწყობრის* და სვანური *ადრეკილაჟს* ანალოგიურია. მუსიკისმცოდნე მზია იაშვილი მიიჩნევს, რომ *ფერხულის* არქაული ფორმის – *მწყობრის* – ერთხაზოვანი სისტემიდან ახალ სტადიაში – წრულ ფორმაზე – გადასვლა კანონზომიერი მოვლენაა და ცეკვა *ხორუმის* კომპოზიციური განვითარების ნათელი დადასტურებაა (იაშვილი, 1957:58,69,71).

ცნობილია, რომ *ხორუმის* საცეკვაო რიტმია – 5/8 ან 5/4. მუშაობის დროს 5-ზე დათვლა ან ჩანერა ძნელია, უფრო ადვილია 3-ზე, მხოლოდ იმ პირობით, რომ თვლა ერთი – ორ მეოთხედს მოიცავდეს. თვლა ორი – ერთ მეოთხედს, თვლა სამი კი – ორ მეოთხედს და ა.შ. ხალხში *ხორუმის* მეტრული დაყოფის წესი არსებობს: *ჭაბუკ-ჩაქ-ჭაბუკ*, რაც თავისუფლად უტოლდება 5/4-ის რიტმს (ჯავრიშვილი, 1957:7-8).

უძველეს ქართულ მეომრულ ცეკვა *ხორუმს* შეიძლება მიეკუთვნოს ცეკვები – *ბასტი*, *ლაზური*, *ფარცაკუკუ* და სხვ. *ხორუმი* შესრულების მხრივ ძალზე გამომსახველი და თავისებურია. ჩვენი აზრით, პენტიუხოვის მიერ ნაპოვნი ბრინჯაოს ფიგურები ასახავს ამ ცეკვის ცალკეულ მომენტს, რომელიც დღემდე დარჩენილია საქართველოში თავისი მოდიფიცირებული სახით.



## ლაზური

მოძრაობათა ხასიათითა და ტექნოლოგიით ცეკვა ლაზური საკმაოდ ენათესავება ხორუმს. იგი პირველად იცეკვეს 1946 წელს, საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, აჭარის გაერთიანებულმა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლებმა. ცეკვა სრულდება ძალიან სწრაფი ტემპით. წრე მჭიდროდ შეკრულია – იხსნება მხოლოდ სცენაზე შემოსვლისა და გასვლის დროს. ფეხების სწრაფი ბაკუნი, სწრაფი წრიული მოძრაობა, მოულოდნელად უკან მთელი ტანით გადახრა, მეთაურის მოკლე შეძახილები მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. ხორუმსა და ლაზურს ერთნაირი ნიშნები ახასიათებთ: დინამიკა, სისწრაფე, მდიდარი მოძრაობანი. ლაზური საინტერესოდ აღწერა მხატვარმა ევგენი ლანსერემ, რომელსაც ამ ცეკვის ჩანახატებიც გაუკეთებია (ლანსერე, 1925:30-56-57).

ცეკვა ლაზური

Allegro



„ლაზები ქართველთა ერთ-ერთი ტომია, რომელმაც ისლამი მიიღო და ამჟამად ბათუმის სამხრეთით მთიან ადგილებში ცხოვრობს, ძალზე საინტერესოა ლაზების ცეკვა. ერთხელ მათი შეიარაღებული რაზმი გამოჩნდა. ლაზებმა თოფები იქვე მიაყუდეს, ერთმანეთს ხელები ჩასჭიდეს, მერე ერთადვე მაღლა ასწიეს, წრე შეკრეს და შემოუარეს, წრის შუაგულში ერთი ლაზი სამსიმიან ვიოლინოზე (ქამანჩაზე) საცეკვაო მელოდიას უკრავდა, ხოლო წრე ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ, ზოგჯერ ნელა, ზოგჯერ კი ელვისებურად ტრიალებდა. ამ დროს თითოეული ლაზი ხტოდა, წელში იხრებოდა და ფეხებით უცნაურ მოძრაობებს აკეთებდა“ (სურ.54,55).

ლაზები უხსოვარი დროიდან დახელოვნებული მეზღვაურები და მეზადურები იყვნენ. წარსულში ცეკვა ლაზური თევზაობის პროცესს ასახავდა. ქორეოგრაფიული მინიატურის კალმახობის პლასტიკური ტექსტი ლაზურის საცეკვაო მასალითაა ნა-



კარნახევი. კალმახობა სიმღერით სრულდება. ეს ცეკვა დადგა და მხატვრულად გააფორმა ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ, მასვე ეკუთვნის მელოდიაც და ტექსტიც (სურ.56).

## იდუმალა

მესხეთ-ჯავახეთის უძველესი ტრადიციების მიხედვით აღდგენილია ცეკვა იდუმალა (ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე). მას საფუძვლად უდევს ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა ლალოინი, რომლის სიუჟეტია დამპყრობლის წინააღმდეგ შეთქმულების მოწყობა. ეს ორფუძიანი სიტყვა თურქულია და ასე იშიფრება: ლალ – მუნჯი, ოინი – მოქმედება. მიუხედავად უცხო სახელისა, მაშინაც კი, როცა მესხეთ-ჯავახეთი დაპყრობილი იყო, მას მხოლოდ ქართველები ცეკვავდნენ. ლალოინი, ანუ მუნჯური ფერხული, სოფელ სარის მკვიდრს ლაზარე მჭედლიშვილს ახსოვდა და თავადვე ასრულებდა.

### იდუმალა. დაამუშავა გიორგი სალუქვაძემ



იდუმა ლალალოინის გართულებული, გათეატრალებული ვარიანტია. იგი უფრო საცეკვაო-პანტომიმური ხასიათისაა. ცეკვის შინაარსი შეცვლილია: მტრის სამსახურში მდგარი ქართველი მმართველი თანამემამულეებს ძალიან ავიწროებს. ხალხის მოთმინების ფიალა ივსება, ჯანყდება და საძულველ მმართველს ჩამოაგდებს, მოლალატე გარბის. იდუმალა კომპოზიციურად მწკრივის პრინციპით იგება და იმპროვიზაციის საშუალებასაც იძლევა. მის ყოველ ილეთს არქაულობის დაღი აზის. მოძრაობები ხორუმსა და ლაზურს ენათესავება. ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველში ხალხი დათრგუნვილია. მოლალატის თითოეული მოძრაობა უნდა გაიმეოროს. პროტაგონისტი გამოკვეთილად გროტესკული და უტრირებული მოძრავი ფიგურაა, რომლის საპირისპიროდ მოცეკვავეები უსიცოცხლოდ, უხალისოდ მოძრაობენ; ცეკვის მეორე ნაწილში კი ყველაფერი იცვლება: მმართველი თოჯინად

იქცევა, მას შორს მოისვრიან და გამარჯვებული ხალხი ზეიმობს. იდუმალას ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სინამდვილე, გარკვეულწილად, სახალხო სანახაობა ბერობანათი დასტურდება.

## ფარცაკუკუ

VII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, 1951 წლის შემოდგომაზე, თბილისში ოზურგეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა (ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე) პირველად უჩვენა ძველისძველი გურული ცეკვა *ფარცაკუკუ*. ეს სპორტული აზარტით გამსჭვალული ცეკვა შინაარსით სამხედრო-პატრიოტულ ცეკვებს უნდა მივაკუთვნოთ. სულხან-საბა *ფაქციკუკუს* (ფაცქიკუკუს) *კუკილით* (*კუკით*) ხლტომად განმარტავს. ეს განსაზღვრება ზუსტად შეესაბამება ცეკვის სახელს (**სურ.57**).

*ფარცაკუკუ*, მჭიდროდ შეკრული წრით, ჰგავს ცეკვა *ლაზურს*. იგი აგებულია განუწყვეტლივ ხტუნვით მოძრაობაზე, ბუქნზე, რომლის დროსაც ორივე ფეხი ჰაერში განზე იშლება, მოღუნულ მდგომარეობაში. თავისი საფუძვლით – ბუქნით – *ფარცაკუკუ* ძველებურ ვაჟთა ცეკვას *კოჭას* ენათესავება. სოფელ დვაბზუდან ოზურგეთში ახალგაზრდობა ჯგუფებად, *ფარცაკუკუს* ცეკვით – ხტუნვით, ბუქნით მიდიოდა 2 – 2,5 კილომეტრზე. საბოლოო მიზანს ძალიან ცოტა აღწევდა: ხშირად მოცეკვავეებს დაძაბულობისა და ხანგრძლივი ხტუნვისაგან სისხლი სდიოდათ ყურებიდან, რასაც მოწმობს ცეკვის თანმხლები ხალხური სიმღერის სიტყვები:

ფარცაკუკუ ფარცადინა  
ყურში სისხლი რამ გადინა.

ამ ტექსტის გარშემო არსებობს სხვა, ჩვენი აზრით, უფრო მართებული ვერსიაც: ოდესღაც ორი ძმა ცხოვრობდა, ერთს, სიკეთით გამორჩეულს, *ფარცაკუკუ* ერქვა, მეორეს, ძმის ანტიპოდს – *ფარცადინა*. *ფარცაკუკუ* ომში წავიდა და დიდი სახელი მოიხვეჭა. მშიშარა *ფარცადინა* კი დაიშალა. როცა მისი თანასოფლელები ომიდან ბრუნდებოდნენ, *ფარცადინამ* ყური გაიჭრა, ჩოხა სისხლით შეიღება და მეომრებს შეერია; სწორედ ამის გამო შეიქმნა ზემოთ მოტანილი სიმღერა. დროთა განმავლობაში ამ ცეკვაში ქალებიც ჩაერთნენ, მაგრამ ისინი *ბუქნის* ნაცვლად *კოჭას* ასრულებდნენ. *ფარცაკუკუ* დღეს მხიარული ცეკვაა, რომლის ფინალს *სართულებიანი ფერხული* ამშვენებს.

## მთიულური. მთიელთა ცეკვები

მთიელთა ცეკვებში ძირითადად საომარი ელემენტები შეინიშნება. მათი საფუძველი, როგორც ცეკვა *ბასტში*, ფეხის დარტყმით რიტმის გამოცემაა. ამ დროს ფიქსირდება ერგცერითა (ტერფის წინა ნაწილით) და ქუსლით შესრულებული ყველა მოძ-

რაობა. თანამედროვე მთიულური ცეკვების მოძრაობები ჩაკერის სახელწოდებითაა ცნობილი. გარდა ჩაკერისა, მთიულურის კომბინაციაში შედის: 1. ხტომითი მოძრაობით წინ სვლა; 2. ცერებზე კომბინაცია (სიარული, სირბილი, ხტომა ერთ ან ორივე ფეხზე); 3. ხტომათა კომბინაცია (სიგრძეზე ხტომა, ჰაერში შეხტომა, ცალ მუხლზე ვარდნა); 4. ბრუნვითი მოძრაობა (ორ ფეხზე, ცალ ფეხზე, თითის წვერებზე). ამ ტექნოლოგიურ მასალაზე იგება მთიელთა ყველა ცეკვა: უძველესი მხედრული, ხანჯლური, მოხეური, მთიულური, დავლურ-მთიულური, აფხაზური და სხვა.

ეს ცეკვები ერთმანეთისაგან მხოლოდ დიალექტური თავისებურებებითა და შესრულების სპეციფიკით განსხვავდება. ცეკვა მთიულურის რთული ტექნოლოგიური ნახაზი დამდგმელ ქორეოგრაფებს საშუალებას აძლევს, სხვადასხვა სახის შეჯიბრება მოაწყონ; მოცეკვავეებმა გამოავლინონ ვირტუოზული ოსტატობა, ტექნიკური სირთულეების ჩვენებასთან ერთად, საცეკვაო პლასტიკასა და შესრულებაშიც შეეჯიბრონ ერთმანეთს. ეჯიბრება რამდენიმე კაცი, თითო-თითო ან წყვილები (იხ. სურ. 26).

**მთიულური ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტიდან მთების გული**



ვაჟთა ცეკვის ეს ფორმა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში დამკვიდრდა. ალექსი ალექსიძემ კი თავისი სტუდიის სასწავლო პროგრამას დაუდო საფუძვლად. დავლური (შეჯიბრი) მასობრივი, ასე ეწოდება მას. ამ ინტერპრეტაციით დავლური შეჯიბრის ცალად და წყვილად ცეკვაში გადადის. თანამედროვე საცეკვაო ანსამბლების რეპერტუარში მთიულურის ჯგუფის ცეკვები დინამიკურ ტემპში სრულდება – რთული ტექნოლოგიური მასალით. ეს არცაა გასაკვირი: ჩაკერის ურიცხვი ვარიანტი, – ფეხის ცერებზე შედგომითა და წინსვლის განსაკუთრებული მოძრაობებით, – უშუალოდ ხალხის წიაღიდან მოდის და ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილია. დღეს მთიულური, სხვადასხვა ვარიაციით, საქართველოს ყოველ კუთხეში დიდი წარმატებით სრულდება.

## ხევსურული ფარიკაობა და კეჭნაობა

ხევსურთა საცეკვაო ხელოვნება თავდაპირველად საკმაოდ პრიმიტიული იყო. ხევსურეთში წარმართობის დროიდან შემორჩა სამხედრო-რიტუალური ხასიათის ცეკვა: არხოტის თემში ახალი წლის დღეს ეკლესიის მთავარი მსახური ცეკვავდა ხმლით. ხევსურული ეკლესია – ხატი, ანუ ჯვარი, შედგებოდა სამი შენობისაგან. ერთ-ერთის დარბაზში ეკიდა ეს ხმალი. თუ ეკლესიის მსახურს ცეკვის დროს ხმალი ქარქაშიდან ამოიწყო, ეს მტერზე გამარჯვებას მოასწავებდა.

ეს მეომარი ტომი, გასული საუკუნის ლიტერატურული ცნობებით, იშვიათად ილხენდა ცეკვით. „მამაკაცები ზოგჯერ წრეს ჰკრავდნენ, ტაშს სცემდნენ და ერთ-ფეროვნად, ნანყვეტ-ნანყვეტ მღეროდნენ. ერთი მათგანი კი ცეკვის მაგიერ რაღაც მოუქნელად და უცნაურად ძუნძულვდა, უსიცოცხლოდ ხან ერთ ხელს ასწევდა მალლა, ხან – მეორეს. ქალები თითქმის არ ცეკვავდნენ“ (ზისერმანი, 1854:9,10).

ხევსურთა საცეკვაო ჩვეულების პრიმიტიულობას სერგი მაკალათია ხსნის მკაცრი ზნე-ჩვეულებებით, რომელთაც ამ ტომის ყოფა ქმნიდა. „ქალიშვილებისა და ჭაბუკების ერთად დროს ტარება სათაკილოდ ითვლებოდა. ამიტომ დღესასწაულზე და სხვადასხვა გართობისას ქალიშვილებისა და ჭაბუკების ჯგუფები ერთიმეორისაგან განცალკევებით იდგნენ. ხუმრობა, ცელქობა და არშიყობა სამარცხვინოდ ითვლებოდა და ადათითაც იკრძალებოდა. დღესასწაულზე მამაკაცები ცალკე სხდებოდნენ და მხიარულობდნენ, ქალები განზე იდგნენ და თვალყურს ადევნებდნენ. ხევსურეთში ცეკვა ნაკლებ იყო გავრცელებული: ქალ-ვაჟის შეჯიბრება ცეკვაში არ იმართებოდა, ისე როგორც ეს იყო მიღებული საქართველოს სხვა კუთხეებში“ (მაკალათია, 1940:136).

სამაგიეროდ, მუზარადებიანი ხევსურები არაჩვეულებრივი ოსტატობით ფარიკაობდნენ. ფარიკაობა ხევსურთა ყოფის აუცილებელი და განუყოფელი ატრიბუტია.

მრავალ მკვლევარსა და ეთნოგრაფს აღუწერია ხევსურული ფარიკაობა, იმდენად წარმტაცი იყო ეს სანახაობა უცხო თვალისათვის. „ორჯერ ვნახე მოფარიკავე ბიჭები და ისე მეჩვენა, თითქოს ფარიკაობის წესებით იბრძოდნენ, ე.ი. იციან პრიმა, როგორც ყველაზე საშიში დარტყმა და შეუძლიათ ჯეროვანი ანგარიშით გამოიყენონ სეკუნდები, ტერციები და კვარტები. ბრძოლის დროს ბიჭები დგებიან ცალ მუხლზე, მეორე ფეხი ცოტა წინ წამოწეული აქვთ; როცა ბრძოლა გაჩაღდება, ისინი იცვლიან მუხლს, იმის მიხედვით, თუ როგორ უფრო მოსახერხებელია და ხან მარჯვენა, ხან მარცხენა მუხლზე დგებიან. პრიმას მიყენების შემდეგ, ხმლებს გადაყრიან და იწყება მუშტი-კრივი. ასეთ ვარჯიშს ესწრებიან მოზრდილები და მოწონების შეძახილებით აქეზებენ მოჩხუბართ“ (რადე, 1880:).

ბრძოლა მოზრდილთა შორის ხშირად სისხლის ღვრით მთავრდებოდა. საფიქრებელია, რომ ფარიკაობაში აისახებოდა ხევსურეთში ფართოდ გავრცელებული სისხლის აღების ადათი. ორთაბრძოლის დროს მესამე შეიარაღებული ხევსური სეკუნდ-დანტივით ცოტა მოშორებით იდგა (**სურ.58, 59**).

ამ მხედრულ ოსტატობას ხევსურები ბავშვობიდანვე ეჩვეოდნენ, ჯერ ხის ხმლებით სწავლობდნენ, შემდეგ კი ნამდვილი იარაღით იწაფებოდნენ. ამ საყვარელი საქმისათვის მათ შეეძლოთ დიდი დრო დაეთმოთ. ჯირითი, მიზანში სროლა, ფარიკა-



ობა მთელ დღეს გრძელდებოდა. ჩხუბში იცავდნენ დუელის წესებს: *მონინალმდე-გენი* ცალ მუხლზე იჩოქებდნენ და ბრძოლას ხმლებით იწყებდნენ და თან ფარებით თავს იცავდნენ. მეტოქენი ბრძოლის დროს ხშირად იცვლიდნენ მდგომარეობას. ხან ერთ მუხლზე იჩოქებდნენ, ხან – მეორეზე (ზისერმანი, 1854:9,10).

ფარიკაობის დროს მუხლზე დაჩოქება რომელიმე რიტუალის გამოძახილი უნდა იყოს. ხევსურთა ამ უძველეს წეს-ჩვეულებას შალვა ასლანიშვილიც ადასტურებს: „ლხინის დროს მოხუცები სხედან, ხელში ლუდით სავსე კათხები უჭირავთ. ახალგაზრდები, თავშიშველანი, ცალ მუხლზე იჩოქებენ. ერთ-ერთი ახალგაზრდა ფანდურზე უკრავს და ხოტბას ასხამს გმირებს, შემდეგ იგი ფანდურს სხვას გადასცემს, ხოტბის შესხმა გრძელდება... ყოველივე ეს მუხლმოდრეკილი სრულდება“ (ასლანიშვილი, 1956:18).

ფარიკაობას მრავალმა მეცნიერმა მიუძღვნა გამოკვლევა. გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა იგი უცხოელებზე. კარლ განი იგონებს: „მე ვსთხოვე ხევსურებს თავიანთი ხელოვნება ეჩვენებინათ. საომრად აღკაზმულმა ხევსურებმა საოცრად მარჯვედ იფარიკავეს, შემდეგ ასევე შეჯავშნულებმა, ივლისის თაკარა მზის ქვეშ, ფარიკაობა თავიანთი ეროვნული ცეკვით დაასრულეს“ (განი, 1900:№4). დიახ, ფარიკაობის შემდეგ ეს რაინდები იარაღასხმულნი ასრულებდნენ ლეკურის მსგავს ცეკვას. ამდენად, უმართებულოა მოსაზრება, თითქოს ხევსურებმა ცეკვა არ იცოდნენ. პირიქით: საბრძოლო ხასიათის ცეკვა ფარიკაობის დასკვნითი აკორდი ყოფილა.

ხევსურთა ცეკვა საფერხულო სიმღერა *ფერჯისულის* ფონზე სრულდებოდა. შალვა ასლანიშვილის თქმით, გუნდი ასრულებს სიმღერას, რომელსაც ცეკვა მუდამ თან ახლავს (ასლანიშვილი, 1956:19). ხევსურულ *ფერჯისულში* შექებულია გმირები და მათი *საქმენი საგმირონი*.

ჩვენს დროში ხევსურული ფარიკაობა – გაცეკვებული ორთაბრძოლა – უკვე თვითმყოფადი ვაჟთა ჯგუფური ცეკვაა ფარიკაობის სახელწოდებით და იგი აგებულია *მთიულურის* მოძრაობაზე. ამისი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მაგალითია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისის* მეორე მოქმედებაში დადგმული ცეკვა *ფარიკაობა*.

წარსულში *ფარიკაობასთან* ერთად არსებობდა მისი უწყინარი ფორმა *კეჭნაობაც (სურ. 60,61,62)*. კეჭნაობა ძალიან გავრცელებული იყო ხევსურეთში. კარგი მოფარიკავე ქალიშვილთა სიმპათიით სარგებლობდა. ხევსური, რომელიც კეჭნაობას გაურბოდა, ლაჩრად მიაჩნდათ და მას კიცხავდნენ. ყველას, ვინც კი მონინალმდე-გეებს ჩხუბის დროს მიუსწრებდა, ღირსების საქმედ მიაჩნდა, გაეშველებინა ისინი. გვერდზე ჩავლა და გაუშველებლობა სირცხვილად ითვლებოდა. თუ გამშველებელი დაიჭრებოდა, გამოსასყიდს ჭრილობისათვის იხდიდა ის, ვისი ხმლითაც დაიჭრა გამშველებელი. თუ ქალი, გაშველების მიზნით, მონინალმდეგეთა შორის მანდილს ჩააგდებდა და ეტყოდა: *გაფიცებ ამით*, ისინი უნდა გაშველებულიყვნენ, დაუმორჩილებლობა სირცხვილი იყო. თუ გამშველებელი არავინ იყო, თავად შეთანხმებოდნენ, დაყრიდნენ იარაღს, ერთმანეთს ჭრილობებს შეუხვევდნენ და წავიდ-წამოვიდოდნენ (მაკალათია, 1940:79-80). დღეს მებრძოლთა შორის მანდილის ჩაგდება ხშირად ნარმოდგენილი ხევსურულ თემაზე დადგმულ საცეკვაო ეტიუდებში და იგი ცეკვის კულმინაციაა. იგივე თემა საფუძვლად უდევს ირემას, გორდასა და მამიას ცეკვას დავით თორაძის ბალეტში *გორდა* (ვახტანგ ჭაბუკიანის დადგმა).



კეჭნაობა მხოლოდ სპორტული, უწყინარი ორთაბრძოლა იყო, რომელიც სიკვდილით არასოდეს მთავრდებოდა, მაგრამ მოწინააღმდეგისათვის შემთხვევითი ან განზრახ სერიოზული ჭრილობის მიყენება უმძიმეს შეურაცხყოფად ითვლებოდა და ამისათვის პასუხს შეურაცხმყოფლის ნათესავეები და შთამომავლები აგებდნენ.

ვასილ ელაშვილი, რომელმაც ხევსურულ ფარიკაობას მთელი გამოკვლევა უძღვნა, დანვრილებით ახასიათებს კეჭნაობას და ამ ტერმინის მაგივრად ხმარობს *ჭრე-ჭრილობას* ან *ჭრობას*.

**ირემას, მამიასა და გორდას ცეკვა დავით თორაძის ბალეტიდან გორდა**



**აფხაზური ჯირითი (ბასტი) და მეგრული თამაში ხინთქირია**

აფხაზური *ჯირითი*, ანუ *ბასტი*, შეიძლება საბრძოლო ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ (ერთსა და იმავე აფხაზურ ცეკვას პირველ გამოცემაში ავტორი *ბასტის* უწოდებს, მეორეში – რუსულში – *ჯირითს*. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ბესიკიც და სავინოვიც ამ ცეკვას *ბასტის* უწოდებენ. ამიტომაც ჩვენ ორივეს ვტოვებთ. რედ.) *ჯირითი*, დუელის მსგავსი ცეკვა იყო, რომლის ერთ-ერთი მონაწილე ხშირად სიცოცხლეს ესალმებოდა ან მძიმე ჭრილობას მაინც ვერ ასცდებოდა. ეს ცეკვა შექმნეს აფხაზეთის მოხეტიალე მუშაითებმა. პირველად ამ ცეკვის მიზანი სიმარჯვის ჩვენება იყო, შემდეგ კი მთიელებმა საჯარო ბრძოლად გადააქციეს, ამიტომ მას ცეკვავდნენ არა მეგობრები, არამედ მოსისხლე მტრები.

*ჯირითი* (ჯიგიტკა) საინტერესოდ აღწერა ვასილ სავინოვმა: „ეს ცეკვა არის ცეკვით გამოხატული ორი მეტოქის დუელი, აგებული ჯერ უსიტყვო მიმიკურ მუქარაზე ფეხების ბაკუნით და გაშიშვლებული ხმლების თამაშით. ეს იყო დუელის პირველი ნახევარი. შემდეგ მაცურებლები შემოხაზავდნენ წრეს, რომელშიც შეჰყავდათ თვალებახვეული იგივე მეტოქე-მოცეკვავენი, უკვე თოფებით შეიარაღებულნი. თავად კი რიტმული სიმღერის შეუნწყვეტლად ქვებს უკან ნვებოდნ. მოწინააღმდეგენი ვალდებულნი იყვნენ, ფეხი აეყოლებინათ სიმღერის რიტმისათვის და ეცადათ,

ფეხის ხმაზე ეპოვათ მოწინააღმდეგე. ზოგჯერ ისინი ერთმანეთს ეჯახებოდნენ და მაყურებელთა სიცილ-ხარხარში ძირს ეცემოდნენ, მაშინ თითოეული მათგანი ცდილობდა, ამდგარიყო და წასულიყო, თან გვერდი აექცია მოწინააღმდეგის თოფის ლულისათვის, მაგრამ კვლავ ეცემოდნენ ერთიმეორის ფეხებში. ხშირად ცეკვა ბასტი მთავრდებოდა ერთ-ერთი მოწინააღმდეგის სიკვდილით“ (სავინოვი, 1850:4,XI; დუბროვინი, 1871:1,11).

აფხაზურ ცეკვა ბასტის ბესიკი ახსენებს ბრძოლის შემდეგ გართობისას: ვაი-ვარირას მომღერალთა აფხაზთ შექმნეს ცეკვა-ბასტი (საინტერესოა, ბესიკი ცეკვას ასახელებს, თუ ფეხის ცემისა და ბაკუნისათვის უწოდებს ბასტის. რედ.) საბა-სულხანთანაც და ბესიკის კრებულისთვისაც დართულ ლექსიკონშიც სიტყვა ბასტი არის როკვა – ფეხის ცემით ცეკვა.

სრულიად შესაძლებელია, რომ ამ ცეკვის გამოცხილია მეგრული ხინთქირიაც. კონსტანტინე გამსახურდია მთვარის მოტაცებაში ასე აღწერს ამ თამაშს: „წითელნილბიანი და თეთრნილბიანი ბრმებივით დაბორიალობდნენ წრეში. თეთრნილბიანს სატევარი ჯერაც არ ამოეძრო, ხელში მასრები ეჭირა და არიკრიკებდა. წითელნილბიანი ხმას მისდევდა სატევარამონვდილი. თეთრნილბიანმა უცებ გადაყარა მასრები და სატევარი იძრო, შეებნენ ურთიერთს. სატევრების წვეტები აწკრიალდნენ: კენტი და ლუნი, კენტი და ლუნი. კენტი, კენტი. ლუნი... წკრიალდნენ სატევრები, ელაგდნენ ჰაერში. თეთრი და წითელი ნილაბი ეძებდნენ ერთმანეთს, ახლო მიჭრილიყვნენ ურთიერთთან... გვანჯ აფაქიძეს უშველებელი, ძველებური სატევარი ეჭირა ხელში და მეფისტოფელსავით დაბობლავდა წრეში“ (გამსახურდია, 1990:258-259). ეს თამაში კულმინაციას აღწევს, როცა ერთი მეტოქე მეორეს დაენევა და ხანჯლით მიეტანება; მეორეც ხანჯალს იძრობს და ორთაბრძოლა გაიმართება. მესამე – თამაშს ადევნებს თვალს და წესების დარღვევის უფლებას არავის აძლევს. როგორც კი ერთ-ერთი მოწინააღმდეგე მსუბუქად დაიჭრება ან ხანჯალი ხელიდან გაუვარდება, ორთაბრძოლაც შეწყდება.

მიუხედავად სრული უწყინარობისა, ჩვენს დროში ცეკვა ხინთქირიას გასდევს ცეკვა ბასტის არსი და განწყობა.

მსგავს თემას ერთ-ერთ ლაზურ ცეკვაშიც ვხვდებით. იქაც, როგორც ხინთქირიაში, პანტომიმას დიდი გასაქანი აქვს (ლანსერე, 1925:30,56,57).





## თაზი IV

### ქალთა ცეკვა



ალთა ქართული ცეკვები განსაკუთრებულ ჯგუფად უნდა გამოიყოს. ისინი აღწერილია პოეზიაში, აღბეჭდილია კედლის მხატვრობაში, მხატვართა ტილოებზე. სხვა ცეკვა იშვიათად თუ შეედრება ქართულ ცეკვას შინაგანი კეთილშობილებით, მოკრძალებითა და სინატიფით. ქალთა ცეკვა აღსავსეა კეთილშობილებით, უმანკოებითა და სინმინდით. მან ჩვენს დრომდე მოიტანა სრულყოფილი მშვენიერება.

არსებობდა აზრი, რომ საქართველოში ქალთა ცეკვების ხასიათზე, თითქოს ერთგვარი გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთის ქვეყნებმა, რომ ქართულ ნიადაგზე გადმოტანილი აღმოსავლური მოძრაობები ასიმილირდა, ქართული კოლორიტული ელფერი მიიღო და რამდენადმე გაამდიდრა ქართული ცეკვები თავისი ფერებით.

ეს აზრი იმდენად მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს, რომ ზედმეტია ამის შესახებ საუბარი. საკმარისია თუნდაც ასეთი ფაქტი: აღმოსავლეთის ქვეყნებში, მაგალითად, ირანში, ქალთა ცეკვებს ქალები კი არ ასრულებდნენ, არამედ ქალის სამოსიანი ბიჭები – რაკასები, ანუ მუტრიბები. მუტრიბთა ცეკვას ახასიათებდა თეძოების თამაში და ეროტიკული პოზები. მათში არ იყო ქართული ცეკვისთვის დამახასიათებელი თავდაჭერისა და კეთილშობილების ნიშნები.

საქართველო-ირანის კულტურული ურთიერთობა ნაწილობრივ აისახა შაჰ-ნამესა და ლეილმაჯნუნიანის ქართულ ვერსიებში. სახვით ხელოვნებაში ქართველები მუდამ ინარჩუნებდნენ თავიანთ ეროვნულ თავისთავადობას. ცნობილია, რომ XVI საუკუნის დამლევს ირანში მოღვაწეობდა ქართველი მხატვარი სიაუში, რომელმაც განსაკუთრებული მიმართულება შექმნა ირანულ მინიატურულ ფერწერაში. მას ჰყოლია მონაფეები, რომლებიც დიდი სახელით სარგებლობდნენ თურქეთსა და ირანში (ამირანაშვილი, 1950:284).

ქართველობა მუდამ მტკიცედ იცავდა თავისი მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული კულტურის ძირებს. ირანული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მფარველთ, ანტი-ეროვნული მიმართულების მცირერიცხოვან მიმდევრებს უპირისპირდებოდნენ XVII–XVIII სს. მოწინავე ადამიანები: არჩილი, სულხან-საბა, ვახუშტი, თეიმურაზ II. იბრძოდნენ რა ირანული გავლენის წინააღმდეგ, შექმნეს ლიტერატურული ძეგლები, რომლებშიც აღწერეს წეს-ჩვეულები, ტრადიციები, რიტუალები, ასპარეზობა, ცხენოსნობა, ცეკვა, სანახაობა, სხვა გასართობი. შემოინახეს ტერმინოლოგია და ამით არა მარტო ხელი შეუწყვეს ქართული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების განმტკიცებას, არამედ უდიდესი წვლილიც შეიტანეს საქართველოს ისტორიაში.

მიგრაციის თეორიას, რომელიც ერთი ერის კულტურის განვითარებას მეორის გავლენით ხსნიდა, ამ შემთხვევაში მტკიცე საყრდენი არ გააჩნია.

ქალთა ქართული ცეკვა აგებულია ფრესკულ მდგომარეობაზე, ნარნარ-სრიალა მოძრაობაზე თითქმის სტატიკურად უძრავი ტანით, მკლავების წრიული მოძრაობით, რომელშიც მონაწილეობს მკლავის ქვედა ნაწილი მტევნიანად.

ქალთა ცეკვა სრულდება დაირითაც, რომელსაც მრავალნაირად ათამაშებენ ხელში. ასეთ ცეკვას, დამდგმელის მიერ შექმნილი ნახაზის მიხედვით, ასრულებენ მხოლოდ ქალები ცენტრში მდგომი ერთი ან სამი სოლისტით.

დაირით ან დაირის აკომპანემენტით ქალთა ქართული ცეკვის შესახებ მრავალი ლიტერატურული ცნობა მოიპოვება. ისინი იმდენად საინტერესოა, რომ მოვიყვანოთ ზოგიერთ მათგანს:

„ქალები აკეთებენ განსაკუთრებულ წრეს, ერთმანეთის მხრებზე ხელები უწყვიათ და ქანაობით ყველანი ერთად მღერიან, ამ დროს კი ერთი მათგანი შედის წრეში და იწყებს ლეკურის ცეკვას დაირის დაკვრით ან საერთო ტაშით“ (უცნობი, 1842:№5–6).

„ქართველ ქალთა დიდი ჯგუფები შეკრებილან ეკლესიის მახლობლად და ორი მჭიდრო წრე შეუქმნიათ. მათ გარშემო თავს იყრიდნენ კაცები. იწყებოდა ცეკვა. დაირა ხელიდან ხელში გადადიოდა. ეს დაირა, რომელიც გადაჭიმულია თევზის ბუმბიტით და გაკეთებული აქვს ჩხარუნები, მუდმივი თანამგზავრი იყო ქალთა ცეკვებისა. დაირას უკრავენ თითქმის მარტო ახალგაზრდა ქართველი ქალები; სწრაფად ურტყამენ ხელს, ატრიალებენ, ჰაერში ისვრიან... ახალგაზრდა ქალიშვილები რიგრიგობით შედიან წრეში (ხნიერი და გათხოვილი ქალები არასოდეს არ ცეკვავენ) და გედებით დასცურავენ, უკან გადაწეული თავით და დახრილი თვალებით დაჰქრიან ისინი, ხელებს ხან მაღლა სწევენ, ხან დაბლა უშვებენ. იმის მიხედვით, თუ როგორ უკრავს დაირა, ისინიც ხან ნელა, ხან სწრაფად ტრიალებენ. ცეკვის დამთავრებისას ისინი თავს უკრავენ ჯერ ყოველ მხარეს, შემდეგ ერთ-ერთ თავის ამხანაგს და ამრიგად იწვევენ საცეკვაოდ, თვითონ კი სწრაფად იმალებიან“ (ბაქრაძე, 1851:179).

მოვიყვანოთ კიდევ რამდენიმე მაგალითი: „ქალები ცეკვავენ ყოველთვის ზეიმურად, ნელა, არასოდეს არ ხტუნავენ, აკეთებენ მხოლოდ ძალიან გრაციოზულ მოძრაობას“ (გაქსტჰაუზენი, 1857:104).

„სასიამოვნო იყო ახალგაზრდა ქართველი მზეთუნახავის ცქერა, რომელიც ხან ნარნარად დაჰქროდა ოთახის გარშემო, ხან კეკლუცად ხელს იფარავდა სახეზე, ერთი წამით შეჩერდებოდა და შემდეგ კვლავ გედივით მისრიალებდა ამაყად და ამავე დროს მორცხვად“ (კავკაზი, 1852:№49).

„ქალთა ცეკვას ბევრი მომხიბლაობა აქვს. გრილ საღამოს სახლების ბანზე ქალები სხდებიან ხალიჩებზე და უკრავენ დაირასა და ტაშს; ერთ-ერთი ახალგაზრდა ქალი ლამაზი, ცოცხალი პანტომიმით გამოხატავს თავის სულის მოძრაობას. უქმედებს მშვენიერ მოცეკვავეებს ნახავთ მრავალი სახლის სახურავზე. აღმოსავლური მთვარის შუქზე მათი მოქნილი მოძრაობა სიმსუბუქე და გამომსახველობა მშვენიერი და ხატოვანია“ (მიმოხილვა, 1836:223).

ფრანგი მოგზაური გამბა ხაზგასმით აღნიშნავს ქალთა ქართული ცეკვის ნელ ტემპს. ამ ცეკვას ასრულებს ერთი ან ორი ქალიშვილი დაირისა და ტაშის აკომპა-



ნემენტით. მოცეკვავე ცეკვის დროს ფეხს არ აცილებს ადგილს და ცეკვას აგებს თავის, ხელებისა და, ნაწილობრივ, ტანის მოძრაობაზე.

მიხეილ ლერმონტოვმა ქართული ცეკვის შესანიშნავი სურათი დაგვიხატა პოემა *დემონში*. ცნობილია მისივე ნახატი *ლეკური – ქართველ ქალთა ცეკვა ბანზე*. ცნობილმა მხატვარმა გაგარინმა იშვიათი სურათი შექმნა იმავე თემაზე. მოცეკვავე ქართველმა ქალმა ჩინებული სტრიქონები დაანერინა პუშკინს, შთააგონა პოლონსკი და სხვები (**სურ.63**).

ლიტერატურულ წყაროებში შთამბეჭდავი შტრიხითაა აღწერილი ფშაველ ქალთა ცეკვა. „ისინი აკეთებენ წრეს, ერთი-ერთი მათგანი წრეში შედის და სიმღერას იწყებს, შემდეგ მთელი გუნდი იმეორებს მის სიტყვებს და ყოველი ლექსის დამთავრების შემდეგ ტაქტს უჩქარებენ, ტაშს უკრავენ, ხოლო წრეში მდგომი სხვადასხვა მოძრაობას აკეთებს, ხან ერთ მხარეს გადავა, ხან – მეორეზე ან ადგილზე ტრიალებს განზე გაშლილი ხელებით“ (ზისერმანი, 1854:9,10).

XIX საუკუნის ლიტერატურაში აღწერილი ამ ცეკვის თავისებურებანი შემორჩენილია ჩვენს დრომდე. ფშავური, მოხეური, ხევსურული ქალთა ცეკვა თითქმის ერთნაირად სრულდება, გარდა ზოგიერთი ნიუანსისა, ამიტომ შეიძლება ისინი გამოვყოთ ერთი სახელწოდებით – ქალთა მთიულური ცეკვა. ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელია ფეხების შენაცვლებითი სრიალა მოძრაობა მხოლოდ წინ, ტერფის სამი მეოთხედით, აქცენტით მარჯვენა ფეხზე. ქალთა მთიულურ ცეკვაში კეთდება *ჩაკერის* ტიპის მოძრაობა ადგილზე – უფრო ნაზად და პლასტიკურად, აგრეთვე, ბრუნვა საკუთარი ღერძის გარშემო. ხელები განზე გაშლილი, იდაყვებში მოღუნული დაშვებული მტევნებით.

ქალთა აფხაზური ცეკვის შესახებ ძალიან ცოტა მასალა არსებობს. გარდა ამისა, თითოეული ავტორი თავისებურ სახელს უწოდებს მას. მაგალითად, სავინოვი აფხაზურ ქალთა ცეცხლოვან ცეკვას უწოდებს *ბალგაჩს* და შენიშვნაში აღნიშნავს, რომ იგი ნააგავს შოტლანდიურს. გაზეთ *კავკაზში* ვკითხულობთ: „სიმღერებს შორის ანა ცეკვავედა *ლეკურს* მარტოკა ან *აფხაზურს* სხვა ქალთან ერთად და არ შეიძლებოდა არ დამტკბარიყავი ახალგაზრდა ლამაზი ქალის ბუნებრივად გრაციოზული სხეულის მოძრაობით“. აქ ქალთა ცეკვა აღნიშნულია ტერმინით *აფხაზური*.

და კიდევ მესამე სახელწოდება ქალთა აფხაზური ცეკვისა – *ალზანი*, *ლეკურის* მსგავსი, რომელსაც აფხაზი ქალები ასრულებენ განსაკუთრებული გრაციით, ცეცხლითა და ვნებით, კაცები არასოდეს არ მონაწილეობდნენ მასში. ეს დიდ გამბედაობად ითვლებოდა და ასეთ გამირობას ბედავდნენ მხოლოდ ძალიან მარჯვე ან შეყვარებული ვაჟკაცები, რათა ეცეკვათ თავიანთ რჩეულთან“ (დუბროვინი, 1871:20).

როგორც ჩანს, ამ სამმა ავტორმა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში სხვადასხვა სახელით აღწერა ერთი და იგივე ცეკვა, რომელიც ჩვენამდე არ შემონახულა.

დღეს, მაგალითად, მთიულურ ცეკვებში არ არის არსებითი განსხვავება ქალისა და ვაჟის მოძრაობაში. როგორც აღვნიშნეთ, ქალები აკეთებენ იმავე *გასმას* და *ჩაკერას* უფრო ნაზად და არა გართულებულ *გასმას*, *ბუქნას*, *ხტომას*, თითის წვერებზე შედგომას და სხვ. თუ ვიმსჯელებთ საბას ლექსიკონის მიხედვით, სადაც ვარჯში და ყოველგვარი მოძრაობა ჭაბუკათათვის აღინიშნება ტერმინით *ფუნდრუკი*, ხოლო ქალთათვის უფრო გაადვილებული – *ხუნტრუცი*, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ



თანასწორუფლებიანობის ტრადიცია, როგორც ტანვარჯიშში, ისე ცეკვაში, საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა.

საზოგადოების მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლის შემდეგ გვარში უფროსი ქალი გახდა. ამის დამადასტურებელია საქართველოს ტერიტორიაზე, საგვარჯილეში, ურბნისში, ხიზანაანთ გორასა და თეთრანწმინდაში ნაპოვნი თიხისაგან ჩამოსხმული ქალის ფიგურები. არქეოლოგთა აზრით, ეს ფიგურები ნაყოფიერების ქალღმერთთა გამოსახულებანია (აფაქიძე, 1959; 19, 65; ბერძენიშვილი, 1950:385-386).

მითოლოგიის თანახმად, ამორძალები კავკასიის მთებში ცხოვრობდნენ (სტრაბონი, 1857:514). მრავალ ბერძენ და რომაელ სწავლულს ისინი ქართველებად მიაჩნდა. მითოლოგიური თქმულების სინამდვილე, – ამ მამაცი მებრძოლი ქალების შესახებ, – კონკრეტული ისტორიული ფაქტებითაც დასტურდება. *კლასიკურ სიძველეთა რეალური ლექსიკონის* მიხედვით, ამორძალები თავიანთ მიწაზე მამაკაცებს არ აჭაჭანებდნენ, თუმცა შთამომავლობის გასაგრძელებლად დროებით მეზობელი ტომების მამაკაცებთან ქორწინდებოდნენ. აქ უპრიანია, ინგილოთა თავისებური საქორწინო ცერემონიალი გავიხსენოთ: პატარძლის მოსაყვანად ქალთა მხედრიონი მიდიოდა. ისინი მანამ არ ჩამოქვეითდებოდნენ, სანამ მათ წინაშე პატარძლის ნათესავი არ იცეკვებდა (ხალანოვი, 1883:3324). მხედარი ქალები რალაციტ კავკასიელ ამორძალებს მოგვაგონებენ. კასტელის ნახატებში ხშირად ვხვდებით ცხენოსან ქალს – მშვილდით, კაპარჭით, ოროლითა და ხმლით აღჭურვილს (**იხ.სურ. 42**). მხედარ ქალს კასტელი მამაც ამორძალს უწოდებს. სვან ქალებსაც იგი ამორძალებს ამსგავსებს (კასტელი, 1977:113).

დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართველი ქალის გმირული ბრძოლა გახდა ბალეტ *ნაზიბროლას* ძირითადი თემა. *ნაზიბროლა* კრებითი სახეა ქართველი ქალისა და მასში შერწყმულია ისტორიულ პიროვნებათა – მაია წყნეთელის, მაია წავკისელისა და თინა ვაშლოვანელის – სულიერი თვისებები. ბალეტში გამოყენებულია უძველესი ქართული ხალხური ცეკვები – *ლახტის ცემა*, *დავლური*, *ყაბახობა*, *ძაბრა*, *ფერხული* და სხვ. ბალეტ *ნაზიბროლას* მუსიკა დანერა კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ, ლიბრეტო – ლილი გვარამაძემ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მის დადგმას ხელი შეუშალა მეორე მსოფლიო ომმა.

ნადირობა საქართველოშიც ერთ-ერთი საყვარელი გასართობი იყო და იგი არც ქართველი ქალებისათვის ყოფილა უცხო. თამარის ისტორიკოსი ბასილი გვამცნობს, რომ თამარ მეფეს ივრისა და მტკვრის მიდამოებში ჰყვარებია ნადირობა (დონდუა, 1938:60). კორნელი კეკელიძეც ხაზგასმით აღნიშნავს ნადირობისადმი ქართველი ქალების ტრფიალს. ქალები ნადირობის დანყებას და დამთავრებას ცეკვით აღნიშნავდნენ (კეკელიძე, 1955:143). ზოგიერთი ქართველი ტომი ქალს ტყის სამეფოს ღვთაებად და მფარველად მიიჩნევდა (სვანთათვის ასეთი იყო ნადირობის ქალღმერთი დალი).

ქალთა ცეკვების მუსიკალურ მაგალითებად შეიძლება დავასახელოთ ცეკვები ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში – *აბესალომ და ეთერი*, *ლატავრა*; დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაში – *თქმულება შოთა რუსთაველზე*; მელიტონ ბალანჩივაძის *დარეჯან ცბიერში*; შალვა მშველიძის ოპერაში – *ამბავი ტარიელისა*; არჩილ კერესე-

ლიდის ოპერა *ბაში-აჩუკიში*, ანდრია ბალანჩივადის ბალეტში *მთების გული*; დავით თორაძის *გორდაში*; ლილე კილაძის *სინათლეში* და სხვა.

აღსანიშნავია, რომ ქალთა ცეკვას ოპერა *აბესალომ და ეთერი*ში კომპოზიტორმა *მირზაია* უწოდა. იგი, როგორც ქალთა ყველა ქართული ცეკვა, აგებულია ქართულ საცეკვაო მასალაზე და არაფერი აქვს საერთო აზერბაიჯანულ *მირზაიასთან*.

დასასრულ გვინდა გავიხსენოთ რუსული თეატრის შესანიშნავი მსახიობის ივან მოსკვინის სიტყვები, რომლებიც მან წარმოთქვა ქართული ხელოვნების დეკადის დროს მოსკოვში 1937 წელს:

„თქვენი ქალების ცეკვა სინარნარითა და სიმსუბუქით შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ ფრინველის გაფრენას – არ გრძნობ, რომ ისინი ეხებიან მიწას, თითქოს მათ უჩინარი ფრთები აქვთ. ხოლო ხელები? ეს არის მოძრაობათა სიმფონია“.

### **მირზაია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა აბესალომ და ეთერიდან**



ქართულმა ფოლკლორმა ქალთა მრავალი ცეკვა, ტრადიცია და რიტუალი შემოგვინახა. ერთ-ერთი ასეთი რიტუალთაგანია *ლაზარობა*, რომელშიც მხოლოდ ქალები მონაწილეობდნენ.

### **ლაზარობა**

გვალვა დიდი უბედურება იყო მინათმოქმედისათვის, გამხმარი მიწა მოსავალს არ იძლეოდა, უსაკვებოდ პირუტყვი იღუპებოდა. პირველყოფილ ადამიანს შიმშილის შიში აიძულებდა, მიემართა ბუნებაზე ზემოქმედების მაგიური საშუალებებისათვის. საქართველოში ამას *ლაზარობა* ეწოდებოდა და რიტუალი შემდეგნაირად სრულდებოდა: ძლიერ გვალვაში, ზაფხულში, ქალიშვილები აკეთებდნენ თოჯინა ლაზარეს, მორთავდნენ ქალის ტანსაცმლით და მთელ სოფელში დადიოდნენ სიმღერით – ზეცას შესთხოვდნენ წვიმის მოყვანას. იმ შემთხვევაში, თუ განუწყვეტლივ

წვიმდა, ითხოვდნენ, წვიმა შეწყვეტილიყო. ქალიშვილებს აძლევდნენ კვერცხებსა და ფქვილს, ზოგჯერ თოჯინას წყალს გადაავლებდნენ (ჯავახიშვილი, 1928:70-71). ისინი ყიდდნენ შეგროვებულ კვერცხებსა და ფქვილს, ყიდულობდნენ ბატკანს და თხას. ბატკანს ღმერთს დაუკლავდნენ, თხას კი – ელია წინასწარმეტყველს.

**ლაზარე. ჩაინერა გრიგოლ ჩხიკვაძემ**

ახ, ლა - ზა - რე, ლა - ზა - რე, ცას ლუბ-ლე - ბი აჰ - ყა - რე,  
 ა - ლარ გვინ-და ცის ნა - მი, ღმერ - თო, მოგ - ვე მზის თვა - ლი

ლაზარობას საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში გონჯაობას უწოდებდნენ, ხოლო გონჯას – წვიმის თოჯინას ეძახდნენ (ბარდაველიძე, 1957:154).

ფშავ-ხევსურეთში წვიმის მოყვანის ასეთი წესი არსებობდა: როცა ცას წვიმის მოყვანას შესთხოვდნენ, გოგონები მდინარეს ხნავდნენ – გუთანს მდინარის ფსკერზე გაატარებდნენ (ჩიტაია, 1960:53). შესაძლებელია, გუთნის დედა ქართულ ენაში მაშინ დამკვიდრდა, როცა ქალები ხვნა-თესვას მისდევდნენ (ქორიძე, 1967:4).

ჩურსინის აზრით, წყლის შესხმის წესი სრულებითაც არ იყო უბრალო რამ: „ერთმანეთისათვის წყლის შესხმა ძალიან გავრცელებული ჩვეულებაა კავკასიაში. ამ უბრალო გასართობს სრულიადაც უბრალო წარმოშობა როდი აქვს: ძველ დროში, წყლის განრისხებული ღვთაების გულის მოსაგებად, მას მსხვერპლს სწირავდნენ და ადამიანს მდინარესა ან ტბაში აგდებდნენ. უფრო გვიან, ადამიანის დახრჩობის ნაცვლად, კმაყოფილდებოდნენ იმით, რომ მას წყალში ჩააყურყუმელავებდნენ ან შეაგდებდნენ. აქედან იწყება ერთმანეთისათვის წყლის შესხმის ჩვეულება“ (ჩურსინი, 1913:58).

ჯეიმს ფრეზერი აღნიშნავს, რომ სომხებს ჰქონიათ წვიმის გამოწვევის მაგიური ხერხი – წყალში აგდებდნენ მღვდლის ცოლს. იბერიაში ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის შესახებ უფრო ადრე წერდა სტრაბონი: „ტყეში ქურუმი იჭერს ადამიანს, შეჰკრავს მას წმიდა ჯაჭვით, საუცხოოდ კვებავს წლის განმავლობაში, გასუქებული ადამიანი შემდეგ მიჰყავთ ღვთაების სამსხვერპლოსთან, უსვამენ ნელსაცხებლებს და მსხვერპლად სწირავენ სხვა საგნებთან ერთად“ (სტრაბონი, 1857:513).

ლაზარობა წარმართობას უკავშირდებოდა. ამ წეს-ჩვეულებას თან ახლდა ძალიან ძველი სიმღერა ლაზარე, რომელიც სრულდებოდა გვალვის ან მეტისმეტი წვიმების შემთხვევაში. გარემოების მიხედვით იცვლებოდა ტექსტი. მუსიკალური ქარგა ერთი და იგივე რჩებოდა. ვინაიდან ძველად სიმღერა და ცეკვა განუყოფელი იყო, უნდა ვიფიქროთ, რომ ლაზარეს მღერისას ასრულებდნენ სარიტუალო-სანეს-ჩვეულებო ცეკვასაც, თავისი რიტმული მონახაზით ნელსა და ნარნარს. ლაზარო-

ბის მონაწილე ქალიშვილები სახეზე ნიღბის მაგივრად მურს ისვამდნენ (აბრამიშვილი, 1925:17). ნიღბი უხვი მოსავლის სიმბოლო იყო და ნაყოფიერების კულტს უკავშირდებოდა. აქ შეიძლება ნიღბით გარდასახვის სამი ფორმა გავიხსენოთ. ამაზე არსენ ავდევიცი მსჯელობს. ბერიკაობის აგრარულ ქმედებაში ნიღბი, ერთი მხრივ, ტოტემური როკვის გამოძახილია, მეორე მხრივ, ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილი კულტის ატრიბუტი. ამ ორი ფორმის შერწყმა – სანესჩვეულებო შენიღბვა – ნათლად ჩანს ლაზარობაში. გოგონები სახეზე მურს ისვამდნენ არა იმიტომ, რომ ისინი არავის ამოეცნო, არამედ ამ წესს მხატვრული დატვირთვაც ჰქონდა. შენიღბვაში გარკვეული საცეკვაო რიტუალის შესრულებაც ივარაუდება.

დიმიტრი ჯანელიძის სწორი შენიშვნით, ლაზარობა წარმართობის რიტუალის ნაშთია, რომელიც შეიცავს თეატრალური მოქმედების ჩანასახს.

დასავლეთ საქართველოს მთიანეთში, გვალვის დროს, ქალები თეთრ სამოსში ეწყობოდნენ, სახნავ-სათესს დაუვლიდნენ და ცას წვიმის მოყვანას შესთხოვდნენ (ვირსალაძე, 1964:7). თეთრი სამოსი ამ რიტუალის არქაულობაზე მიგვანიშნებს, მასში თეატრალური ელემენტებიც შეინიშნება. რიტუალს თან ახლდა ცეკვა *ფერხისა – მრავალთ მობმით როკვა*.

წვიმის მოყვანის მეტად საინტერესო რიტუალი არსებულა მესხეთ-ჯავახეთში, სოფელ ჭობარეთში, ექსპედიციის დროს გ. ჯალაბაძეს ასეთი რამ უნახავს: სამი ხანში-შესული ქალი მიდის წყაროზე, იქ წინასწარ გამზადებული კალათები დგას. ქალები ერთ-ერთ კალათში ზურგმექცევით სხდებიან და ლოცულობენ. ქალთა ჯგუფი მათ ჩუმად მიეპარება და წყლით განუწავს. მართალია, ამ წეს-ჩვეულებას ცეკვა არ ახლავს, მაგრამ ჩვენი ვარაუდით, ხალხური ცეკვა *სამაია, სამობის* პრინციპის მიხედვით, ძველი სამინათმოქმედო რიტუალის თანმხლები უნდა ყოფილიყო (ჯალაბაძე, 1972:36).

გვალვის დროს აფხაზები და ჩერქეზები ლაზარობის ანალოგიურ რიტუალს ასრულებდნენ, რომლის თანმხლები მუდამ ცეკვა იყო. აფხაზების ჩვეულება, – თოჯინის ჩალასთან ერთად დანვა, – ნაყოფიერებას განასახიერებდა: აფხაზეთში გვალვის დროს შესრულებულ წეს-ჩვეულებას ბევრი საერთო ჰქონდა ლაზარობასთან. ზაფხულში, როცა გვალვა დადგებოდა, საუკეთესო ტანსაცმელში გამონწყობილი ქალიშვილები იკრიბებოდნენ მდინარის ან წყაროს მახლობლად და ტოტებისაგან აკეთებდნენ ტივს, დანარჩენები კი თოჯინას მორთავდნენ ქალად. შემდეგ ვინმეს სთხოვდნენ ვირს, გადააფარებდნენ ზენარს და დასვამდნენ თოჯინას. სიმღერით ვირი მიჰყავდათ ტივთან, ჩამოსვამდნენ თოჯინას, დასვამდნენ ტივზე, აანთებდნენ ტივზე დაყრილ ჩალას და გაუშვებდნენ მდინარეზე. შემდეგ ვირსაც აბანავებდნენ იმავე წყალში (ზვანბაი, 1856:№82).

გვალვასთან ბრძოლის ჩვეულება, ჯერ კიდევ წარმართობისას, მრავალ ხალხს ჰქონია. როგორც ირკვევა, იგი თანდათან საცეკვაო ფორმასა და რიტუალურ სახეს იღებდა. შორეულ წარსულში სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში, გვალვის დროს, გოგონები კარდაკარ დადიოდნენ, ერთ-ერთი მათგანი, მთლად შიშველი, მხოლოდ ყვავილებისა და ბალახის ფოთლებით დაფარული, წრეში ცეკვავდა, სახლის პატრონი მას ხშირად წყლით ნუნავდა (ზაქსი, 1937:170).



ფრეზერიც აღწერს *წვიმის ცეკვას*, რომელსაც ასრულებდა ჩრდილოეთი ამერიკის ინდიელთა ტომი – ზუნი. ამ ცეკვის მონაწილენი ცეკვავენ ნიღბებით, რადგან ნიღაბი აუცილებელი ატრიბუტი იყო პირველყოფილი ადამიანების ცერემონიებისა.

მინათმოქმედი მაგიურ პრაქტიკას წარმართობის შემდეგ, ქრისტიანულ ხანაშიც, აგრძელებდა. გვალვის დროს, წარმართული ლაზარობის გარდა, ანალოგიური ხასიათის საეკლესიო წეს-ჩვეულებანიც არსებობდა.

## სამკურნალო საცეკვაო-რიტუალური წეს-ჩვეულებანი

ეპიდემიური დაავადების დროს, დაავადებაზე სამკურნალო ზემოქმედების მიზნით, მრავალი ცეკვა სრულდებოდა. საქართველოში გადამდებ სნეულებათა ცეკვით მკურნალობას ლიტერატურული წყაროებიც ადასტურებს. ძველად ფიქრობდნენ, რომ ყვავილს და წითელას იწვევდა ავადმყოფში ანგელოზების, ე.წ. *ბატონების*, დასახლება (სალარაძე, სტეპანოვიჩი, ჩურსინი, 1899:1). როცა ეს მოულოდნელი სტუმარი ვინმეს ოჯახს ეწვეოდა, ყველა ცდილობდა, ეამებინა მისთვის. *ბატონები* ვერ იტანდა კვამლს, ნაკვერჩხალს, მდულარე წყალს. ამიტომ ავადმყოფის ოთახში არ ამზადებდნენ სადილს, არ რეცხავდნენ სარეცხსა და ჭურჭელს, *ბატონებისათვის* რომ ესიამოვნებინათ, ოთახში, სადაც ის ავადმყოფს ტანჯავდა, კიდედნენ ფერად ნაჭრებს, ფანჯრებზე წითელ ფარდებს. უნდა ედიდებინათ *ბატონები* და გაეკეთებინათ მხოლოდ ის, რაც მას ესიამოვნებოდა. უამისოდ ის სახლს უმსხვერპლოდ არ დატოვებდა. ჩვეულებრივად გაისმოდა ჩონგურის ხმა და *იავნანას* მღერა. ქალები *ბატონებს* ცეკვა-სიმღერით ართობდნენ, არცთუ იშვიათად მოცეკვავენი მთლიანად შიშვლდებოდნენ. სამკურნალო საშუალებებს არ ხმარობენ, რადგან ეს *ბატონებს* არ სურდა. ის დასჯიდა ყველას, ვინც მასთან ბრძოლას წამლებით გაბედავდა (ჩურსინი, 1905:39).

### იავნანა. ჩაიწერა ანდრია ბენაშვილმა

Andante  
I - გუნდი

ი - ავ ნა - ნა ვარ - დო ნა - ნა ი - ავ ნა - ნი - ნა - ო

II - გუნდი I - გუნდი

ი - ავ ნა - ნა ვარ - დო ნა - ნა ი - ავ ნა - ნი - ნა - ო

ცეკვას თან ახლდა სამკურნალო-სააქიმო სიმღერები: *იავნანა, ბატონები ან საბოდოშო*. *იავნანასთან* ერთად სამკურნალო ცეკვა უფრო ხშირად გვხვდება ქართლსა და კახეთში, ნაწილობრივ – რაჭაში (ჩხიკვაძე, 1948:22-24). იავნანასაგან მუსიკალური შინაარსით განსხვავებულ *ბატონებს* ან *საბოდოშოს* ასრულებენ გურიასა და იმერეთში.

*იავნანა* სრულდება *ანდანტეთი*, საბოდოშო – *ანდანტე მოდერატოთი*. სიმღერის ზომა განსაზღვრავს ცეკვის რიტმულ ნახაზს. ეს საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ცეკვები აგებული იყო ნელ, დამამშვიდებელ მოძრაობებზე და გამოხატავდა შემსრულებელთა შინაგან განწყობას. ავადმყოფზე ზემოქმედების ამ თავისებურ ხერხს გარკვეული მიზანი ჰქონდა: სასიამოვნო ბინდი, – ფერადი ნაჭრებით გამოწვეული, – მონოტონური სიმღერა და მუსიკა, მსუბუქი საცეკვაო მოძრაობანი ავადმყოფზე ჰიპნოზურად მოქმედებდა და ძილს ჰგვრიდა. ეს კი დიდი შვება იყო მისთვის.

ხალხური თერაპიის როლს ადასტურებს ივანე პავლოვის მიერ შემუშავებული ძილის ფიზიოლოგიური თეორია. ამ თეორიის საფუძველზე დადგენილია ძილით მკურნალობის მნიშვნელობა და ეს მეთოდი გამოყენებულია კლინიკებში. „ერთი მხრივ, დიდი ნახევარსფეროების ქმედითი მდგომარეობის პირველი პირობა ერთგვარი მინიმუმია გარეშე გალიზიანებისა, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთ ადგილას ხანგრძლივი გალიზიანების დაგროვება, ერთ უჯრედზე დარტყმა, საბოლოოდ იწვევს დიდი ნახევარსფეროების მშვიდ მდგომარეობას, ძილის *მდგომარეობას*“ (პავლოვი, 1951:190).

ცეკვითა და მხიარულებით ყვავილის მკურნალობის ასეთსავე ხერხს მიმართავდნენ ოსებიც.

„ყვავილის დროს არავითარი სხვა მკურნალობა არ არის, გარდა ლოცვისა, სიმღერისა, ცეკვისა და საერთოდ მხიარულებისა, რაც ითვლება ნამდვილი მკურნალობის ერთადერთ საშუალებად... ოსის აზრით, ბავშვი უმანკო, უცოდველი არსებაა, და ავადმყოფობა მას ეგზავნება არა როგორც სასჯელი, არამედ როგორც გამოცდა და წყალობა, რისთვისაც უნდა ვუმადლოდეთ ზეცას, ვიმხიარულოთ, ვიმღეროთ და ვიცეკვოთ“ (კოკიევი, 1885:1).

ქოლერის ეპიდემიის წინააღმდეგაც ოსები თავისებური საშუალებით იბრძოდნენ. აი, რას წერდა ამის შესახებ გაზეთი *ტერსკიე ვედომოსტი* 1910 წელს: „სანამ საქმე მივიდოდა წამლამდე და სადებიზინფექციო საშუალებამდე, დარგკოხელებმა გადანყვიტეს ქოლერის წინააღმდეგ ებრძოლათ თავისებურად – მიეტანათ მსხვერპლი და თან დაეშინებინათ. ამ მიზნისათვის განკუთვნილი მოზვერი შუბლზე განიერი ცისფერი ლენტით, ხალხის თანხლებით, ფეხშიშველა კაცს მიყავდა სოფლის გარეთ. ხალხი სულ რაღაცას ყვიროდა, ამასთან მხოლოდ დრო და დრო გაისმოდა ოსების სათაყვანებელი სხვადასხვა წმინდანის სახელი. ოსებმა შემოუარეს ტაძარს, შემოუსხდნენ სუფრას და ქეიფი (ანუ *ოსური წირვა*) გამართეს. დასასრულ გაიმართა ცეკვა, რომლის დროსაც თოფს ესროდნენ ქოლერას“ (*ტერსკიე ვედომოსტი*, 1910:№168).

დაჭრილთა და ავადმყოფთა მკურნალობის ძალიან თავისებური ჩვეულება ჰქონდათ აფხაზებსა და ჩერქეზებს.

საბოლოო (ბატონებო). ჩაინერა გრიგოლ ჩხიკვაძემ

Andante cantabile

*p* ბა-ტო-ნე-ბო მო-უ-ო-ხეთ მო-უ-ო-ხეთ ბა-ტო-ნე - ბო

მო-უ-ო-ხეთ ბა-ტო-ნე - ბო ლა-მა-ზი ბა-ტო-ნე-ბი-ა

ი-ა და ვარ დი ფე-ნი - ა ლა-მა-ზი ბა-ტო-ნე-ბი-ა

ი-ა და ვარ დი ფე-ნი ა

„ვინმე რომ ავად გახდება, ღამით მთელი უბანი რიგ-რიგობით მორიგეობს ავადმყოფთან ავადმყოფობის დამთავრებამდე. ასეთ ღამის მორიგეობას აფხაზები უწოდებენ აჩაპშარას. აჩაპშარაზე განსაკუთრებით იკრიბებიან ახალგაზრდები, მთელ ღამეს სიცილსა და მხიარულებაში ატარებენ იმავე ოთახში, სადაც ავადმყოფია. აქ ხდება მკითხაობაც, აჩამგურის (ჩონგურის) და აფხიარცას დაკვრა და სიმღერაც“ (ჯანაშია, 1917:77).

არსებული ლიტერატურული ცნობებით, მკურნალობის ასეთი მეთოდი ჰქონიათ ჩერქეზებს XX საუკუნის ორმოციან წლებშიაც. ამაზე თითქმის ერთნაირად წერენ ამ ამბის მოწმე რუსი ოფიცერი ტორნაუ და ჟარდეცკაია. ჩერქეზთა ასეთივე თავისებური თერაპიული პრაქტიკა უნახავს დუბროვინს 70-იან წლებში.

აი, რას წერს ჟარდეცკაია ამ ჩვეულებაზე: „ჭრილობებისა და ძვლის მოტეხილობის მკურნალობასთან დაკავშირებულია ძალიან თავისებური ჩვეულება, რომელსაც „ჩაპში“ ეწოდება. როცა ავადმყოფს ჭრილობას შეუხვევენ და ლოგინში ჩაანვენენ, მასთან იკრიბებიან სოფლის ყველა მცხოვრებნი. ავადმყოფის მეგობრები და ნათესავები აძლევენ მას ცხვრებსა და თხებს, რითაც უმასპინძლებიან ყველა დამსწრეს „ჩაპის“ დროს. ავადმყოფის ლოგინთან დებენ რკინის ფურცელს. ყოველმა შემომსვლელმა

უნდა დააფურთხოს და სამჯერ დაჰკრას რკინას, სახნისს ან რკინის სხვა საგანს. კავკასიის მრავალ ხალხში რკინა ითვლება საუკეთესო საშუალებად გათვალვისა და ავი სულების წინააღმდეგ. თუ ავადმყოფი იძინებს, იწყებენ რკინაზე დარტყმას, რათა არ დააძინონ იგი. ყველა დამსწრე ყვირის, მღერის, ცეკვავს“ (ჭარდეცკაია, 1940:17).

ცეკვით ასე აამებდნენ რალაც უმაღლეს არსებას, რომელსაც შეეძლო ადამიანის დასჯა. ასეთივე ცრუმორწმუნეობრივი შიშის შედეგი იყო აფხაზეთში ქუხილისა და ელვის ღმერთის – აფის – კულტი, რომელზეც ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ.

ეპიდემიური ავადმყოფობის დროს შესასრულებელ წეს-ჩვეულებებს დიდი დედის – ნანას კულტის ელემენტები შემორჩა. ნანა – ნაყოფიერების ქალღმერთი იყო, აღმოსავლეთ საქართველოში ავადმყოფთან ქალღმერთ ნანას ქურუმის როლის შემსრულებელ ქალს ბატონების მამიდას ეძახდნენ, დასავლეთ საქართველოში კი – მებოდისებს. კულტის მსახურნი, ანთებული სანთლებით, ავადმყოფის ნათესავებთან ერთად, გარკვეულ რიტუალს ასრულებდნენ. ისინი ავადმყოფის საწოლს ან მუხლისჩოქით, ან ცეკვით გარს უვლიდნენ, ვინაიდან დიდი დედის სახე გაზაფხულის ყვავილობასთან ასოცირდებოდა, ბატონების პატივსაცემ სიმღერაში ყვავილთა სახელები მოიხსენიებოდა: იავნანა, ვარდო-ნანა (ბარდაველიძე, 1957:154).

სიმღერით ავადმყოფის განკურნებაზე გასულ საუკუნეში ბევრი ინერებოდა, მაგრამ ჩვენს დროში ეს ხალხის სიბნელეს მიეწერებოდა და ირონიულ ღიმილს იწვევდა. ავადმყოფზე მუსიკისა და ცეკვის კეთილისმყოფელი გავლენა უძველესი დროიდანაა ცნობილი. ექიმ ვ. ნიკოლაევის მტკიცებით, ბიორიტმები ადამიანის ორგანიზმზე კეთილ გავლენას ახდენს და მუსიკას, როგორც გამაღიზიანებელს, ორგანიზმში მომხდარი პროცესების სტიმულირება შეუძლია. ალექსი მინდაძე ნაშრომში – მუსიკით მკურნალობის საკითხები – სხვადასხვა ავტორის დამონემებით, რომლებიც ავადმყოფთა მკურნალობისას კონკრეტულ მუსიკალურ ნაწარმოებს გვთავაზობენ, ყურადღებას ამახვილებს ამგვარი ტრადიციებით მდიდარ ქართული ფოლკლორის ნიმუშებზე (ნიკოლაევი, 1973: №6, №73; მინდაძე, 1973:9).

### იავნანა. ჩაინერა ანდრია ბენაშვილმა

Andante  
I - გუნდი

ი - ავ ნა - ნა ვარ - დო ნა - ნა ი - ავ ნა - ნი - ნა - ო

II - გუნდი I - გუნდი

ი - ავ ნა - ნა ვარ - დო ნა - ნა ი - ავ ნა - ნი - ნა - ო



ლიპეცკის ბავშვთა სანატორიუმში მძიმე რევმატიული დაავადებებით დასნეულებულ ბავშვებს საცეკვაო მოძრაობებით მკურნალობენ. ასეთი მკურნალობის ეფექტურობაზე მოგვითხრობს სემიონ ვაიმანი. იგი დაავადებათა მკურნალობის ყველა საფეხურს ჩამოთვლის: ინექციას, ტალახის აბაზანებს, ცურვას, მექანოთერაპიას და ბოლო საფეხურად ქორეოგრაფიას მიიჩნევს (ვაიმანი, 1975:26; მიშკინი, 1981:25). ლიტველი თერაპევტების აზრით, გულსისხლძარღვთა და ნერვულ დაავადებათა სამკურნალოდ ცეკვა უეზარი საშუალებაა.

## ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ქალთა ცეკვები

მცხეთის მახლობლად, ბაგინეთში, 1946 წელს, არქეოლოგიური გათხრების დროს, სპილოს ძვლის ფირფიტა იპოვეს შიშველი ქალის გამოსახულებით. ფიგურის ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა უჩვენებდა: ქალი დგას, მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე გადაუჯვარედინებია და მარჯვენა ფეხითვე ნახევრად თითებზეა შემდგარი. მარჯვენა ხელის მტევანი მხარზე უდევს, მარცხენა კი თეძოს გასწვრივ დაუშვია – ოდნავ უკან. ფიგურა საცეკვაო მდგომარეობაშია. ფირფიტა სვეტებიან დარბაზში იპოვეს. ეს ნაგებობა ძვ.წ. IV-III სს. განეკუთვნება (**იხ. სურ. 6**). ანდრია აფაქიძე მიიჩნევს, რომ ქალის ფიგურა უფრო გვიანდელია – ძვ.წ. II-I საუკუნეების. მოცეკვავე ფიგურები პართიული ეპოქისათვისაა დამახასიათებელი. სპილოს ძვლის ფირფიტა, ამ შემთხვევაში, რომელიღაც ძვირფასი ყუთის ნაწილია, რომელიც მცხეთის უძველეს აკროპოლში ინახებოდა.

ყურადღებას იქცევს ქალის მაღალი თავსაბურავი. 1946 წელსვე სამთავროს №236 ქვის სამარხში აღმოაჩინეს ჩალმის მსგავსი თავსაბურავი, რომელსაც გვერდებზე რამდენიმე მწკრივად დაწნული ქსოვილი მოსდევდა. ივანე ჯავახიშვილის აზრით, ეს სარიტუალო მორთულობა ჩვ.წ. V-VIII სს. განეკუთვნება; სამთავროში ნაპოვნი თავსაბურავი შესამჩნევად ნააგავს ბაგინეთისას. როგორც ჩანს, მცხეთაში (ბაგინეთი, სამთავრო) ოდესღაც გარკვეული რიტუალი ტარდებოდა, რომელშიც ქალები სპეციალური თავსაბურავებით ცეკვავდნენ.

საქართველოში თავსაბურავს გათხოვილი ან დანიშნული ქალები ატარებდნენ. თავაქალა გათხოვილი ქალის სიმბოლო იყო, როგორც ამას რ. ხარაძე ამტკიცებს ნაშრომში – *ქართველი ქალის თავსაბურავი*. მოსახვევით ქალები შუბლს იფარავდნენ, თავსაბურავის ორი ბოლო ყურებსაც ფარავდა და ნიკაპთან იკვრებოდა (უფრო მოგვიანებით იმასაც ჰქონია მნიშვნელობა, თავსაბურავი ნიკაპთან შეკრული იყო თუ არა; თამარ მეფის ფრესკულ პორტრეტებზე, – ბეთანიაში, ყინცვისში, ვარძიასა და ბერთუბანში, სწორედ ამით ირკვევა, ისინი თამარის გათხოვებამდე არის შესრულებული – თუ გათხოვების შემდეგ. რედ). უეჭველია, მსგავს თავსაბურავს კულტის მსახური ქალები ატარებდნენ. არაა გამორიცხული, რომ ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ ცეკვას სპეციალური თავსაბურავით მორთული გათხოვილი ქალები ასრულებდნენ. საქართველოში ქალთა მიერ კულტის მსახურება მე-19 საუკუნემდე შემორჩა, სავარაუდოა, რომ ამ ფუნქციას ისინი შორეულ წარსულშიაც ასრულებდნენ.

როგორც ვახუშტი აღნიშნავს, წარმართობის დროს საქართველოში კერპებს საკუთარ შვილებსაც სწირავდნენ. ეს ბოროტება კარგა ხანს გრძელდებოდა. მეფე რევ მართალმა (186-213) იგი აკრძალა, განსაკუთრებით ბავშვთა მსხვერპლშენიშვნა, და სამსხვერპლოდ ისევ პირუტყვის შეწირვა დაანესა. მასვე მცხეთის კარიბჭესთან ქალღმერთ აფროდიტეს კერპი აღუმართავს (ვახუშტი, 1904:11). სულხან-საბა ორბელიანი *სიტყვის კონაში* კვირის ერთ-ერთ დღეს, კერძოდ, ხუთშაბათს აფროდიტესას უწოდებს.

ანდრია აფაქიძე მიუთითებს მცხეთაში არმაზის კერპის ადგილსამყოფელს (აფაქიძე, 1956:68). გათლილი ქვების გროვა საკულტო ადგილის დამადასტურებელია. არც ის არის გამორიცხული, რომ არმაზის კერპთან ერთად მცხეთაში სხვა კერპებიც არსებობდა (ზადენი, გაცი, გაიმი). მათ შორის ქალღმერთ აფროდიტეს კერპიც. ვახუშტი ქალღმერთ აფროდიტეს კერპს არმაზსა და ზადენთან ერთად მოიხსენიებს, ამიტომ მისი კულტის არსებობა საქართველოში უეჭველია. ამ დებულებას ნიკო მარიც იზიარებს. მეცნიერი მიუთითებს, თუ რა გზით უნდა დამკვიდრებულიყო აფროდიტეს კულტი საქართველოში: ქართლის მეფის ვიროს მეუღლე, ბერძენი ქალი, ლოგოფეტეს ასული სეფელე იყო. მას უნდა შემოეტანა აფროდიტეს კულტი მცხეთაში და აქედან გავრცელებულიყო ქართლში. ქართულ მატთანეთა ძველი რედაქცია შვიდ კერპს შორის აფროდიტეს კერპსაც ასახელებს (მარი, 1901:3).

ივანე ჯავახიშვილი მიუთითებს ქალღმერთების – ლამარიასა და აფროდიტეს ფუნქციათა იდენტურობაზე (ჯავახიშვილი, 1928:75-76). ქართულ მატთანეში ცნობილია ლამარიას შუმერული სახელწოდება – ანინა (ამირანაშვილი, 1975:46-47). წარმართულ საქართველოში ნაყოფიერების ღვთაებებს – ქალღმერთებს – სხვადასხვა სახელი ჰქონდათ: ანინა, ლამარია, ნანა და მათდამი მიძღვნილ რიტუალებსაც მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ (ნადირაძე, 1980:№9, 10).

ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნის არტურ პოპეს მიერ აღწერილ ვერცხლის ქურჭელზე ქალის შვიდი ფიგურაა გამოსახული. ისინი რიტუალურ ცეკვას ასრულებენ. ერთ-ერთი ფიგურა განსაკუთრებულ ყურადღებას ყირაზე დგომით იპყრობს. ასეთი აკრობატული ილეთი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. დანარჩენი სამი ფიგურის ბაგინეთის ფირფიტის ფიგურასთან მსგავსებას ადვილად დავადგენთ. ხელებისა და ფეხების მდგომარეობის შედარებისას მივხვდებით, რომ ისინი საცეკვაო მოძრაობაში გაქვავებულან: იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი ყველას მხარზე უდევს, მარცხენა კი თეძოს გასწვრივ დაშვებული (**სურ.64**). განსხვავება ფეხების მდგომარეობაშია: ბაგინეთის ფიგურას მარჯვენა ფეხი მარცხენის წინ დაუშვია, პოპეს ფიგურებს კი ფეხები შეტყუპებული აქვთ (პოპე, 1939:2559).

## თეთრი გიორგის მონა ქალები

ღვთაების სადიდებელი ცეკვები ყველა ხალხს ახასიათებდა. პირველყოფილი ადამიანი რელიგიურ-რიტუალურ ცეკვას ღმერთების პატივსაცემად ასრულებდა. ამ დროს იგი ღმერთს ნადირობაში, მინის დამუშავებასა და სხვა შრომის პროცესებ-

ში დახმარებას სთხოვდა. ცეკვებს ორნაირი დანიშნულება ჰქონდათ: გასართობი და საკულტო.

ყველა საეკლესიო დღესასწაულზე წირვის შემდეგ ეკლესიის გალავანში იმართებოდა ქეიფი და ცეკვები. აი, რას ვკითხულობთ საქართველოში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ საეკლესიო დღესასწაულზე, მცხეთობაზე, რომელიც იმართებოდა ყოველწლიურად 1 ოქტომბერს:

„საინტერესო სურათს წარმოადგენს მცხეთის ტაძრის ვრცელი გალავანი. ღამით ეკლესიის გარშემო კარვების მახლობლად ანთებენ კოცონებს; ყველა ზეიმობს და მხიარულობს, მაგრამ არა თავანყვეტილი და უხამსი მხიარულებით, როგორსაც ზოგჯერ ადამიანი სჩადის ცხოვრების ორომტრიალში. აქ, ამ წმიდა ადგილის მახლობლად, ყველაფერი გამსჭვალულია მოკრძალებით, და ამ ზეიმს, ამ მოკრძალებულ ცეკვებსა და ფერხულებს დარბაისლობის განსაკუთრებული ხასიათი აქვს, რასაც მხოლოდ კავკასიაში შეხვდებით“ (კავკაზი, 1854:№77).

აქ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ცეკვის შესრულების სტილს – მოკრძალებას, სიდარბაისლეს, რაც შეესაბამება თვით ცეკვის ხასიათს.

დასავლეთ საქართველოში, რაჭის რაიონის სოფელ სორში, დღესასწაულობდნენ *ნაციხურობის დღეს*: აღდგომის მეოთხე ორშაბათს და შემდეგ სამი კვირის განმავლობაში ორშაბათობით, მორწმუნენი ლოცულობდნენ წმიდა გიორგის ხატის წინ და ფულს სწირავდნენ, შემდეგ ქალები და ვაჟები ფერხულს ჩააბამდნენ და გათენებამდე მღეროდნენ და ცეკავდნენ.

კახეთსა და მის მეზობელ კუთხეებში წმიდა გიორგის კულტი იყო გავრცელებული. საერთოდ, დიდმონაშე წმიდა გიორგი საქართველოს მფარველად ითვლებოდა. იგი მწყემსთა და მიწათმოქმედთა მფარველიც იყო. წმინდა გიორგის ხსენების დღეს პირუტყვის საგაზაფხულო საძოვრებზე მიერეკებოდნენ, ხოლო ამ მოვლენას ეკლესიის გალავანში მხიარული *ფერხულით* აღნიშნავდნენ. წმინდა გიორგიმ ქრისტიანულ ხანაში მთვარის ღვთაების ადგილი დაიკავა. ივანე ჯავახიშვილის აზრით, მთვარის ტაძარი, რომელიც მოხსენიებული აქვს სტრაბონს, კახეთში უნდა ყოფილიყო. სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის ღვთაებისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები ძალიან ჰგავს თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილ რელიგიურ რიტუალებს: ქადაგობანი, მსხვერპლის შეწირვა, განსაკუთრებით, მორწმუნეთა ღამისთევა ეკლესიის გალავანში მთვარის ცხრომის დროს და სხვ. ივ. ჯავახიშვილი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თეთრი გიორგის დღე (14-15 აგვისტო), რომელსაც ქართველები ასეთ დიდ პატივს სცემენ, არის მთვარის პატივსაცემი წარმართული კულტის გამოძახილი (ჯავახიშვილი, 1928:45-48) (საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გიორგობა სხვადასხვა თვეში აღინიშნება). კახეთში ამ დღეს მოსახლეობა აღთქმას დებდა. გარს უვლიდა ეკლესიას მუხლისჩოქვით, ფეხშიშველნი, – ზოგჯერ მძიმე ჯაჭვით კისერზე. ღვთაების პატივსაცემად მამაკაცები ზურნითა და დუდუკით წინ მიუძღოდნენ პროცესიას ეკლესიის გარშემო ცეკვით. ქალებიც მიდიოდნენ ზურნითა და დუდუკით, ცეკვითა და მონოტონური სიმღერით. ზოგი ქალი ნებაყოფლობით ემონებოდა წმინდა გიორგის. მათ *თეთრი გიორგის მონა ქალები* ეწოდებოდათ. სანამ ისინი თეთრი გიორგის მონა ქალები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ეკლესიაში და ასრულებდნენ წმინდა გიორგისა და მორწმუნეთა შორის *შუამავლის* როლს. *მონები*,

ტაძრის გარშემო რიტუალის შესრულებისას, საათის ისრის მიმართულებით მოძრაობდნენ; ამ მიმართულებით მოძრაობა უძველესი დროიდან ახასიათებდა მთვარისადმი მიძღვნილ ქალთა წრიულ ცეკვას (ზაქსი, 1937:125). გაზეთი *კავკაზი* ამ ჩვეულებას ასე აღწერს: „თეთრებში გამონყოფილი ახალგაზრდა ქალიშვილი *ლეკურს* ცეკვავს, ხშირად წყვეტს ცეკვას კრუნჩხვით, მერე ისევ გაუთავებლად ცეკვავს... ყველა გაოცებულია; ბევრი მათგანი უყურებს დაუსრულებელ ცეკვას და ლოცავს თეთრ გიორგის. ქალიშვილი თეთრი გიორგის რჩეულია, რომელიც აიძულებს მას, იცეკვოს საქორნილო ცეკვა“ (*კავკაზი*, 1887:№230).

ქართლში, სოფელ არბოში, *გერისტობის* დღესასწაულს (14-15 აგვისტოს) დიდ პატივს მიაგებდნენ. მსხვერპლშენიშვის შემდეგ *ფერხული* იწყებოდა, რომელშიც უამრავი ხალხი მონაწილეობდა. *წმინდა გიორგის მონა ქალები* ხან აქ, ხან იქ კრუნჩხვით ეცემოდნენ და წინასწარმეტყველებას (ქადაგებას) იწყებდნენ.

### დიდება. ჩაინერა გრიგოლ ჩხიკვაძემ

Moderato

I - გუნდი

II - გუნდი

დი - დე - ბა ო - და ღმერთ - სა დი - დე - ბა ო

დი - დე - ბა ო - და ღმერთ - სა დი - დე - ბა ო ო

აფხაზეთში არსებობდა ვიტის ცეკვის სიმღერა, რომელიც ცნობილი იყო *ატლარჩოპის* ან *არშიშრას* სახელწოდებით.

აფხაზ ეთნოგრაფ ა. მარდანიას სიტყვით, *არშიშრა* არის შინაარსი სიმღერა *ატლარჩოპისა*, რომელსაც ძველად ასრულებდნენ მძიმე დაავადების ან წმინდა ვიტის ცეკვით დაავადების დროს.

დიდი ხნის წინათ აფხაზ ქალიშვილებს ხშირად ეყრებოდათ წმიდა ვიტის ავადმყოფობა. ქალიშვილები უჩვეულოდ იკრუნჩხებოდნენ, მაგრამ ლოგინში არ წვებოდნენ. მოხუცებმა მიიჩნიეს, რომ ამას მათ უნერგავს თვით ღმერთი და აიძულებს იცეკვონ მის საამებლად. ამიტომ იმ სახლში, სადაც ასეთი ავადმყოფობით დაავადებული ქალიშვილი იმყოფებოდა, სადღესასწაულო განწყობა იყო ქალიშვილის ავადმყოფობის მთელი ხნის განმავლობაში. თვითონ იგი სარგებლობდა არაჩვეულებრივი პატივისცემითა და ძალაუფლებით არა მარტო თავის სოფელში, არამედ



მთელ ოლქშიც. ავადმყოფ ქალიშვილს უფლება ჰქონდა აერჩია მოსამსახურე არა მარტო თავისნაირ გლეხებს, არამედ თავად-აზნაურთა შორისაც. ისინი მოვალენი იყვნენ ყველაფერში დამორჩილებოდნენ მას და შეესრულებინათ მისი ყოველი სურვილი. ვინც სახლში შევიდოდა და დაინახავდა, რომ ქალიშვილი ცეკვავს, ვალდებული იყო მასთან ეცეკვა.

ბოლო დროს შეიქმნა აზრი, რომ ქალიშვილებს მოსწონდათ ასეთი პატივი, როგორც სარგებლობდნენ ავადმყოფობის დროს და უკვე ცრუ ავადმყოფობას იგონებდნენ. სწორედ ამით შეიძლება აიხსნას წმიდა ვიტის ავადმყოფობით დაავადების ასეთი ხშირი შემთხვევები აფხაზ ქალიშვილთა შორის.

როგორც სანოტო ჩანანერიდან ჩანს, ვიტის სნეულებით დაავადებული აფხაზი ქალიშვილის ცეკვა ნელა იწყებოდა და თანდათან ჩქარდებოდა.

### ატლარჩოპა. ჩაინერა გრიგოლ კოკელაძემ

Andante

ატ - ლარ - ჩოპ      ატ - ლარ-ჩო - პა      ატ - ლარ - ჩოპ      ატ - ლარ-ჩო - პა

Allegro

1. ატ - ლარ - ჩოპ      2. ომ - სა - რაჲ - და      სი - ვა - რაჲ - და      ჰე - ვა

ომ - სა - რაჲ - და      სი - ვა - რაჲ - და      ვა - ჰე

ნევროპათოლოგმა ალექსანდრე მინდაძემ ამგვარ საცეკვაო დაავადებას სპეციალური მეცნიერული გამოკვლევა მიუძღვნა: „ეს დაავადება „ქორეის“ სახელწოდებით წარმოშობილია ბერძნული სიტყვიდან *choreia*, რაც ნიშნავს ცეკვას. ტერმინ „ქორეას“ წარმოშობა ისტორიულად დაკავშირებულია ფსიქოგენური წარმოშობის მოშლილობასთან. საშუალო საუკუნეებში ტერმინით „ქორეა“ აღნიშნავდნენ ფსიქოგენურ, ისტერიულ კრუნჩხვებს, რომლებიც ფსიქიკური გადადების გავლენით ხშირად ფართოდ იყო გავრცელებული „ცეკვის ეპიდემიათა“ სახით. ავადმყოფები ჯგუფ-ჯგუფად მუსიკის თანხლებით ასრულებდნენ ცეკვის მსგავს მოძრაობას. ვი-

ნაიდან ამ „ცეკვის“ განკურნება, რომელიც არსებითად ისტერიას წარმოადგენდა, შესაძლებელი იყო ფსიქიკური ზეგავლენით, ამიტომ იმხანად გაბატონებული რელიგიური სულისკვეთების გამო ეს ავადმყოფები განკურნებას პოულობდნენ განსაკუთრებულ „წმიდა ადგილებში“, წმიდა აკლდამებთან და სხვ. ლოცვისა და ღვთის მსახურების შემდეგ“ (მინდაძე, 1942:3-4).

წმინდა გიორგის დღესასწაული უძველეს დროს მორწმუნეთა რელიგიურ ექსტაზს იწვევდა. ამ დღესასწაულზე სრულდებოდა რელიგიური შინაარსის ცეკვები. ექსტაზში მოსული მორწმუნენი ქადაგობას იწყებდნენ და დაუძღურებულნი ეცემოდნენ.

ვერა ბარდაველიძე დღიურში (ივრის *ფშავლები*) აღწერს *თეთრი გიორგის მონა ქალის* ცეკვას: „*ლაშრობის* დღესასწაულის დროს კახელები მიდიან ეკლესიაში, ბევრნი ფეხშიშველნი, თეთრი თავშლებით ან თეთრი ნაჭრით ტანისამოსზე. ვინც ფიცი დადო, თეთრებშია გამონყობილი. „თეთრი გიორგის მონა ქალები – ხატის დაჭერილები“, სანახევროდ თეთრებში არიან ჩაცმულნი. მათ შორის გამოიყოფა ქალიშვილი დ. და 16-17 წლის ჭაბუკი – თეთრებში ჩაცმული. ამ თეთრ ტანსაცმელს ღვთისმლოცველები იხდიდნენ დღესასწაულის შემდეგ და ჰკიდებდნენ ხის ტოტებზე. ისინი იკრიბებიან ეკლესიის გალავნის მახლობლად. ჭაბუკი გარმონს უკრავს, რიგრიგობით ცეკვავენ – *ლეკურს*. სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი დ. და მისი პარტნიორი თეთრებში გამონყობილი ჭაბუკი. უცბად ქალიშვილმა უკან დაიხია, გაარღვია წრე და პირქვე დაემხო. რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ქადაგებას იწყებს. მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა. შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვამ. იგი დიდხანს ცეკვავდა“ (ბარდაველიძე, 1941).

*თეთრი გიორგის მონა ქალების* ცეკვას თან ახლდა სიმღერა *დიდება*, რომელსაც ქალთა გუნდი ასრულებდა (ჩხიკვაძე, 19-48:30:).

თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილი ქალთა რიტუალური ცეკვები კახეთში თითქმის ბოლომდე შემორჩა. 1952 წელს პავლე ხუჭუამ ალავერდის ტაძარში, წმიდა გიორგისადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე, ქალთა რიტუალური ცეკვები ნახა და აღწერა კიდევ. ოთარ ჩიჯავაძე კი ამ ცეკვებში მეტად საინტერესო დეტალს გამოყოფს: „*ფერხულის* ცეკვისას, რამდენიმე ქალი მოძრაობით ნამგალა მთვარეს გამოსახავს. ეს კი იმის დამამტკიცებელია, რომ *მონათა* ცეკვა მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი ძველი რიტუალის გამოძახილია. ამრიგად, *თეთრი გიორგის მონა ქალების* კულტი უძველეს ხანაში ჩაისახა. სვანეთში წმინდა გიორგის *თანაშემწე* – ნადირობის ქალღმერთი დალი იყო. მაშასადამე, ქალებს სხვადასხვა ფუნქცია ჰქონიათ: *თანაშემწე*, *მსახური*, *მონა ქალი*“ (ჩიჯავაძე, 1962:10-11).

ძვ.წ. VII-VI სს. მოჭრილი მონეტის (კოლხური დიდრაჰმა) ერთ მხარეს, ჩაზნექილ სწორკუთხედში, კარგად ჩანს ხარისთავიანი შიშველი ფიგურა (კაპანაძე, 1955:32). უფრო ყურადღებით თუ დავაკვირდებით, უეჭველად დავინახავთ, რომ მონეტაზე მუხლმოყრილი ქალის ფიგურაა გამოსახული, რიტუალური ცეკვის ერთ-ერთ მომენტში, ხოლო თავზე ჩამოცმული ხარის ნიღაბი ნაყოფიერების ღვთაების, მთვარის, პატივსაცემი რიტუალის მანიშნებელია (კაპანაძე, გოლენკო, 1957:№1).

მთვარისადმი მიძღვნილ უძველეს ფერხულ *შუშპარში*, უეჭველია, ქალებიც მონაწილეობდნენ. ისინი *თეთრი გიორგის მონა ქალების* წინამორბედნი არიან. უკვე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ნაყოფიერების კულტის რიტუალის დროს ქალები ზოგჯერ ნიღბით (კოლხური მონეტა), ზოგჯერ კი განსაკუთრებული თავსაბურავით (ბაგინეთის ფირფიტა) ცეკვავდნენ (**სურ.65**). ნიღბი და თავსაბურავი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი ცეკვების აუცილებელი ატრიბუტია. მთვარის კულტისადმი მიძღვნილმა ქალთა რიტუალურმა ცეკვამ, *საცეკვაო მონოლოგის* სახით, წმიდა გიორგისადმი მიძღვნილ ცეკვაში თავისებური ევოლუცია განიცადა.

## სამაია

სამაია ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ერთ-ერთი უძველესი ცეკვაა. ბავშვის, განსაკუთრებით ვაჟის, დაბადება ქართულ ოჯახში აღინიშნებოდა საცეკვაო ნეს-ჩვეულებით. სწორედ *ძეობის* თანმხლები ცეკვაა *სამაია*. ლიტერატურული თუ სხვა წყაროების მიხედვით, ეს ცეკვა უძველეს ხანაში უნდა ჩასახულიყო. შესრულების სხვადასხვა ფორმის მიუხედავად, *სამაია* სამთა დაკანონებული პრინციპით სრულდებოდა: სამი ქალი – სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკა; შერეული სამეული – ორი ქალი და ერთი ვაჟი; ჯგუფად წყვილების ცეკვა (საკარო-ფეოდალური *სამაია*) და წყვილად ცეკვა. ძველად *სამაია* არ გულისხმობდა მხოლოდ რაღაც გარკვეულ ცეკვას გარკვეული სიუჟეტით. *სამაიაც* ისევე, როგორც *როკვა*, *ფერხული* და *შუშპარი*, ნიშნავდა საცეკვაო მოქმედებას, რომელსაც საფუძვლად უდევს უსაზღვრო სინარნარე და ხელების მრავალგვარი ფრესკული მდგომარეობა. ხელებჩაკიდებული მოცეკვავეები რიგებად იყოფოდნენ: ხან უახლოვდებოდნენ ერთმანეთს, ხან შორდებოდნენ და ხელმანდილს ესროდნენ. ზოგადი აღწერილობის გარდა უფრო დეტალურად *სამაიას* ტექნოლოგიის დადგენა ვერ ხერხდება. თუმცა ვხედავთ, რომ ხელმანდილი უძველესი დროიდან ფიგურირებს ქართველ ქალთა ცეკვებში. ამის დასტურია მოცეკვავე სალომეას გამოსახულება XVII საუკუნის მინიატურაში, ასევე, მოცეკვავე ქალთა სამი რიგი სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე. იმერხეველებში დღესაც არსებობს ზმნის ფორმა *სამება* – ცეკვის მნიშვნელობით: ისამე – ადექ, ისამე – წადი იცეკვე.

სულხან-საბას ლექსიკონში *სამაია* როკვა *შუშპარია*. როგორც ჩანს, XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე და უფრო ადრეც, *სამაია* უკვე ცეკვის ერთ-ერთი სახეობა ყოფილა. ძველ სომხურ ლექსიკონში *სამაია* ნახსენები არ არის (ხუდაბაშევი, 1838: I-II). შალვა ასლანიშვილი ვარაუდობს, რომ სიტყვა *სამა* – არაბული წარმოშობისაა. ამ შემთხვევაში იგი ცენკერის *თურქულ-სპარსული ლექსიკონს* ეყრდნობა, რომელშიც *სამა* დერვიშთა რელიგიურ ცეკვადაა განმარტებული (ასლანიშვილი, 1956: 139). გაფაროვის სპარსული ლექსიკონის მიხედვით კი – *მოსმენა*, *სიმღერა*, *კონცერტი*, *დერვიშთა ლაღადია* მუსიკისა და ცეკვის თანხლებით (გაფაროვი, 1927: 438). იასე ცინცაძე, სიტყვა *სამას* მნიშვნელობის დადგენისას, ყურადღებას ამახვილებს გაფაროვის პირველ განმარტებაზე – *მოსმენა* და არა ლა-

ლადი დერვიშთა ცეკვისა. სამაიას ეტიმოლოგიის განსაზღვრისას, გარკვეულნი-  
 ლად, ცდებიან შალვა ასლანიშვილიც და ვასილ აბაევიც (ასლანიშვილი, 1957:76;  
 აბაევი, 1979:28-35). მცდარია მათი აზრი, თითქოს სამაია XVIII საუკუნეზე ადრე  
 არ იხმარებოდა და მხოლოდ ამ საუკუნიდან დამკვიდრდა ენაში. ასევე ჭეშმარი-  
 ტებას მოკლებულია აბაევის მტკიცება ოსური ცეკვა სიმდისა და სამაიას ადეკვა-  
 ტურობის შესახებ. ნართების ცეკვა სიმდი ნართების ეპოსში დანვრილებითაა აღ-  
 ნერილი და მას მხოლოდ და მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავენ. საძეობო ცეკვა სამაია  
 კი, ჯერ კიდევ წარმართობის დროს, ბავშვის დაბადების აღსანიშნავი რიტუალის  
 განუყოფელი ნაწილი იყო და მას მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ ასევე არქაული  
 სიმღერისა და ტექსტის თანხლებით. იასე ცინცაძის აზრით, სამა და სამაია ქარ-  
 თული წარმოშობის სიტყვებია და სამი მოცეკვავის მიერ განსაკუთრებული ცეკ-  
 ვის შესრულებას ნიშნავს (ცინცაძე, 1961).

**სამაია ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტიდან მთების გული**



სიბრძნე სიცრუისას რედაქტორ სოლომონ იორდანიშვილის განმარტებით, „სა-  
 მაია – ერთგვარი ცეკვაა სიმღერით – ფერხული: ხელიხელჩაკიდებული ქალ-ვაჟნი  
 ხან წრეს უვლიან, ხან მნკრივად იშლებიან“.

ლიტერატურულ წყაროებში სიტყვა სამაია საცეკვაო ტერმინადაა მიჩნეული.  
 მას ახსენებს და აღწერს აღორძინების ხანის თითქმის ყველა მოღვაწე: მეფე-პოე-  
 ტი არჩილი, სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, თეიმურაზ II, ფეშანგი,



ერეკლე მეორის ვაჟი – ვახტანგ ბატონიშვილი, უფრო მოგვიანებით – ალექსანდრე ჯამბაკურ ორბელიანი. ზოგი ზოგად მნიშვნელობას გულისხმობს, ზოგიც კონკრეტულ ცეკვას სიმღერით:

მეფე-პოეტი არჩილი (არჩილი, 1960:10):

რაც საკრავია ყველა რამ თვითო ზნეობად ჩავაგდოთ,  
ზაპი, ცეკვა და სამაი, ჯუბანიც რისთვის დავაგდოთ.

ფეშანგი (ფეშანგი, 1960:159):

მოსახეს მკურველი, მუტრიბი, ვინც რომ იქმოდა სამასა,  
ჰქონდა სოფლისა უკუყრა, თუალს არ მოსხლეტდა წამასა.

*ძეობის* წესს და საცეკვაო რიტუალს დანვრილებით აღწერს ვახტანგ ბატონიშვილი: „ბავშვის გაჩენამდე რამდენიმე საათით ადრე მელოგინის ოთახში უკვე ისხდნენ ქალები. შედიოდა ქმარი და ისრებს სტყორცნიდა ოთახის ყველა კუთხეში. მღვდელი სახარებას კითხულობდა. ახალშობილის პირველ დაკვივლებაზე მახარობელი მიდიოდა ნათესავებთან სასიხარულო ამბის სათქმელად. მესამე დღეს დედას აწვევდნენ ფარჩაგადაფარებულ ტახტზე: მისალოცად მიდიოდნენ ჯერ ქალები, მერე – კაცები. ვახშამი სხვა სახლში იმართებოდა. იყო მუსიკა და ცეკვა. შემდეგ ხელიხელგადახვეული ქალები და კაცები *ფერხულის* ცეკვით შედიოდნენ ახალშობილის სახლში. ქმრები ცოლების პირდაპირ სხდებოდნენ. აქ კვლავ იწყებოდა სიმღერა და ცეკვა *სამიას*, ანუ *სამაიას*, სახელწოდებით. *სამი გუამი* (სქესს არ ასახელებს) ცეკვავს *სამაიას*. თხუთმეტი დღის განმავლობაში იყო ქეიფი და მხიარულება ახალშობილის სახლში (ბაგრატიონი, 1944:18).

ზუსტადასევე აღწერს *ძეობის* ზეიმს თეიმურაზ II (თეიმურაზ II, 1987:578,579,580):

გარეთ გამოვლენ, ფერხისას შევლენ სად ქალი წევსა-და  
იტყვიან გაღმა-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და  
სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიჟებენ მზესა-და  
არ დააკლებენ ძეობას, რიგი რაც არის წესადა.

რა გაათაონ ფერხისა, გამართვენ ერთა ჭამასო,  
დასხდნენ ქალების პირდაპირ, არვინ დაიშლის ამასო  
შემოიყვანენ მესტვირეს, უკრვენ, ჩააბმენ სამასო  
და მისთანა ლხინი უხარის ყმანვილის დედას, მამასო.

დიდნი კაცნი შიგან სხედან – მასპინძლები და სტუმრები  
სხვანი გარეთ ღამეს ათევს ფერხისითა მსახურები,  
მხლებელნი და ახალგაზრდა, ვინც კარგია მომღერლები,  
და ღამით სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მთქმელები.

თეიმურაზ მეორისა და ვახტანგ ბატონიშვილის აღწერილი *ძეობის* რიტუალი მაღალ საზოგადოებას, ფეოდალისა თუ სასახლის კარს ეხება. მაგრამ მათ მხედველობიდან არ გამოჰპარვიათ უბრალო ხალხი. ისინიც ამ საერთო ზეიმის მონაწილენი არიან. თუ სასახლეში მაღალი წრის წარმომადგენლები და მათი ნათესავები ცეკვავენ და მხიარულობდნენ, სასახლის კარზე *ძეობის* რიტუალს მსახურნი და მდაბიონიც ასრულებდნენ. ამ ორი წყაროს მიხედვით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ *ძეობაში* დიდებულებიც და მდაბიონიც თანაბრად მონაწილეობდნენ. თვით ეს რიტუალი, უეჭველია, ძველისძველია, წარმართულ პერიოდს განეკუთვნება და ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. საერთოდ, *ძეობის* რიტუალი ღამით სრულდებოდა. ღამისმთევლები თავსდებოდნენ აივანზე, ბანზე (სახურავზე) ან ავადმყოფის ოთახში. მათი რიცხვი იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ რა შეიძლება ჰქონდა ახალშობილის მამას. ზოგჯერ მათი რაოდენობა ასს აღწევდა. ღამისმთევლები იყვნენ ქალებიცა და კაცებიც. ხანდახან თოფს ისროდნენ – ავი სულების დასაფრთხობად, ხელიხელგადახვეულები, ცეკვავენ და მღეროდნენ *ძეობის* სიმღერას *მზე შინას*:

მზე შინა და მზე გარეთა,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 ვაჟის მამა შინ არ არის,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 შინ არ არის, ქალაქს არის,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 აკვნის საყიდლად წასულა,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 უყიდნია, წამოსულა,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 შინაც მშვიდობით მოსულა,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 გიხაროდეს, ქალებოო,  
 მზე, შინ შემოდიო.  
 გიხაროდეთ ძეობაო,  
 მზე, შინ შემოდიო.

ზოგიერთ გურულ და მეგრულ *იავნანაში* მთვარისა და მზის ღვთაებისადმი თაყვანისცემა აისახა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მთვარე მამაკაცური, მზე კი ქალური სანყისის მატარებელია. ეს ქართულმა ლექსმაც შემოგვინახა: *მზე – დედაა ჩემი, მთვარე – მამაა ჩემი, ეს წვრილწვრილი ვარსკვლავები და-ძმაა ჩემი (სურ.66)*. ამით დასტურდება, რომ *ძეობა* გაღმერთებული მთვარისა და ბუნების ამალორძინებელი ძალების კულტს უკავშირდებოდა. ტოტემიზმიც არაა გამორიცხული: *ძეობაზე* ქალები ზოგჯერ ცხოველთა ნიღბებითაც ირთვებოდნენ.

## მზე შინა. დიმიტრი არაყიშვილის ჩანაწერი

Moderato

მზე ში-ნა და მზე გა-რე-თა მზე შინ შე-მო - დი - ო მზე ში-ნა და

1. მზე გა-რე-თა მზე შინ შე-მო - დი - ო  
2. მზე შინ შე-მო - დი - ო

მზე შინას დამთავრების შემდეგ მუსიკოსებს ინვევდნენ და უკვე მუსიკისა და სიმღერის თანხლებით სამაიას ცეკვა იწყებოდა. ამას თეიმურაზ მეორეცა და ვახტანგ ბატონიშვილიც ერთნაირად ადასტურებენ. არჩილისა და თეიმურაზ პირველის შემოქმედებაში მსგავს რაიმეს ვერა ვხვდებით. სამაიას თანხლებ სიმღერის ტექსტში დაბეჭდვით არის ნათქვამი, რომ სამაია მხოლოდ და მხოლოდ სამთა ცეკვაა: სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა. სამაიას სიმღერის ტექსტი ასეთი იყო:

სამაია სამთაგანა, რა ტურფა რამ ხარო,  
სამაიას თავი მიყვარდა, რა ტურფა რამ ხარო,  
ლისო, ლისო, ქარი ქრისო – ლისიმ დალალეო,  
შევარდენი ფრთასა შლისო – ლისიმ დალალეო.

მცხეთის კათედრალური ტაძრის სამხრეთის კედელზე ფართო ფრესკული კომპოზიციაა გამოსახული. აქედან შალვა ამირანაშვილი სამაიას მოცეკვავე სამი ქალის ფიგურას გამოჰყოფს, მათ მე-17 საუკუნისათვის დამახასიათებელი სამოსი აცვიათ (**სურ. 67,68**). მეცნიერთა აზრით, ამ ფრესკაზე ადგილობრივი კოლორიტია დაცული (ამირანაშვილი, 1975:272). დიმიტრი ჯანელიძე კი ფიქრობს, რომ ეს საფერხულო ცეკვაა, რიგთა შორის სოლისტები დგანან, მუსიკოსები კი ორ მწკრივად არიან განლაგებულნი (ჯანელიძე, 1947:№38).

ჩვენ ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ბიბლიაში ნახმარ სიტყვა *ძნობაზე*. მას, როგორც აღვნიშნეთ, ყურადღება მიაქცია ივანე ჯავახიშვილმა. ზემონათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ XI საუკუნემდე *ძნობა* რიტუალური შინაარსის საფერხულო ცეკვა იყო, რომელიც შემდეგ მუსიკით სრულდებოდა, რაც XII საუკუნის პოეტების – შავთელისა და ჩახრუხაძის – პოეზიაშიც დასტურდება (ჯავახიშვილი, 1989:43). *ძნობის* ძირი ძნიდან მოდის მრგვალი ფორმის გამო. ამიტომ *ძნობა* ქალთა წრიული საფერხულო ცეკვაა – მუსიკისა და სიმღერის თანხლებით. ივანე ჯავახიშვილის, შალვა ამირანაშვილისა და დიმიტრი ჯანელიძის მოსაზრებებს თუ გავიზიარებთ ან სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახულ სამაიასა და საფერხულო

ცეკვა ძნობას ერთმანეთს შევადარებთ, შემდეგ დავასკვნით: 1. განსაკუთრებული ფორმისა და შინაარსის მქონე უძველესი ცეკვა სამაია ძველთაგანვე წრიულად სრულდებოდა (არც ერთი ლიტერატურული წყარო მის მწკრივად შესრულებაზე არ მიგვანიშნებს); 2. სვეტიცხოვლის ფრესკაზე, რიგებად დაწყობილი მოცეკვავეებით, სამაიას ადრეული მოდიფიკაციაა ასახული; 3. სიმღერა და მუსიკა ძნობისა და სამაიასთვისაც ერთნაირადაა დამახასიათებელი; 4. შესაძლებელია, წარმართობის დროს ჩასახული ცეკვა სამაია, ბიბლიური ძნობის წინამორბედი იყოს. შემდგომში ქალთა ცეკვა სამაია, მარტო ძეობას კი არა, ქორწილებსაც და სხვა დღესასწაულებსაც ამშვენებდა. სამაიას რომ მარტო ქალთა ფერხული ასრულებდა სამთა პრინციპით, ნახევრად ისტორიული და ნახევრად ლეგენდარული წყაროებითაც დასტურდება: ხალხი გერგეტის სამების აგებას თამარ მეფეს მიაწერს (სინამდვილეში ტაძარი უფრო გვიან – გიორგი ბრწყინვალის ხანაშია აგებული). ეს ტაძარი, მტრის შემოსევის დროს, განძეულობისა და ქართველ ქალთა თავშესაფარი ყოფილა. იძულებითი განდევნილობისას, გართობის მიზნით, ქალები ფერხულს აბამდნენ სამ წყებად და ერთარსების პრინციპით უპირისპირდებოდნენ მტერს.

**ცეკვა მძიმური. გიორგი სალუქვაძის ჩანაწერი**

მესხეთში შემორჩენილი იყო ცეკვა მძიმურის საცეკვაო მასალა, რომლის მიხედვით ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ ამავე სახელწოდების ცეკვა დადგა. ცეკვის შინაარსი ასეთია: მამაკაცები მტერთან საომრად წავიდნენ. დარჩნენ მხოლოდ შაოსანი ქალები; ისინი მტერზე გამარჯვებას შესთხოვეს ღმერთს (მძიმურის საცეკვაო



რიტმი ხორუმის შესიტყვისია). ამ დროს წრეში შემოიჭრება ერთი მეომარი და ქალებს მტერზე გამარჯვებას ამცნობს, ცეკვა გამოცოცხლდება, მოცეკვავეთა განწყობაც იცვლება. ცეკვის მეორე ნაწილში მესხური ცეკვიტურის ელემენტები შედის (სურ. 69). ფინალში ირკვევა, რომ მეომარი ქალია. მას მამაკაცებთან ერთად მტრის წინააღმდეგ ვაჟკაცურად უბრძოლია და მახარობლადაც თავადვე წამოსულა.

იმ აზრს, რომ სამაიას მხოლოდ ქალები ცეკვავდნენ, მიხეილ ჩიქოვანიც იზიარებს (ჩიქოვანი, 1946:40), მაგრამ, როგორც ირკვევა, სამაიას მარტო ქალები არ ასრულებდნენ. სოფრომ მგალობლიშვილს ქართლში უნახავს, რომ ქალებთან ერთად პატარა ბიჭუნებიც ცეკვავდნენ (მგალობლიშვილი, 1963:436).

კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის აზრით, ცეკვა სამაია ფშავშიც ყოფილა გავრცელებული (არაყიშვილი, 1916:152). მას, როგორც ფერხულს, საეკლესიო დღესასწაულზე ასრულებდნენ. 1949 წლის 22 თებერვალს გიორგი გრიგოლიშვილს ზემო ქედში ჩაუწერია ხალხური ლექსი სამაია:

წამოე სალაშაროდა,  
 ორ ქალთ შუაზე ვიჯოდი,  
 საცა ბუზიკა აჩქამდის  
 უნინ მე გადმოვფრინოდი,  
 ულიდი სამაიასა,  
 ბეჭებში მოვიჩიკოდი.

ლექსიდან ირკვევა, რომ ორ ქალს შუა ვაჟი ცეკვავდა. მსგავსი რამ ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის მემკვიდრეა და, საერთოდ, პირველყოფილი საზოგადოებისათვის არის დამახასიათებელი.

**ცეკვა ცეკვიტური. გიორგი სალუქვაძის ჩანაწერი**



შალვა ასლანიშვილმა ფშავში (სოფელ გოგოლაურთაში) ერთ-ერთი ექსპედიციის დროს, ქმოდის საეკლესიო დღესასწაულზე, ჩანერა ცეკვა სამაია. სიმღერის

რიტმული ზომა, რომლითაც ცეკვა სრულდება, 3/4 + 4/4 + 7/4-ია, რაც უჩვეულოა საცეკვაო მუსიკისათვის. „ქმოდის საეკლესიო დღესასწაულზე სამაიას ქორეოგრაფიული ნახაზი იყო წრიული ფერხული. ხელები ხან დაშვებულია, ხან ერთმანეთის მხრებზე აწყვია. ფეხების მოძრაობა იგივეა, რაც ჩვეულებრივი ქართული ფერხულის დროს“ (ასლანიშვილი, 1948:23X).

ქორეოგრაფი ავთანდილ თათარაძე ამტკიცებს, რომ სამაიას ფშავში ასრულებენ მხოლოდ და მხოლოდ ვაჟები – სამი, ხუთი და მეტი კაცი. ცეკვას იწყებს ერთი ვაჟი და სიმღერით ჩამოუვლის წრეს *მუხლკეცილით* – ნაბიჯი მარჯვენა ფეხზე მსუბუქი შეხტომით, 45°-ზე მარცხენა ფეხი მუხლში მოიხრება, იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით და ასე შემდეგ. ხელები განზეა გაშლილი და *მუხლკეცილის* დროს ხან მაღლა იწევს, ხან სანყის მდგომარეობას უბრუნდება. პირველ ვაჟს გამოჰყვება მეორე, შემდეგ მესამე და რიგრიგობით დანარჩენები სიმღერით.

ცეკვა აგებულია ზემოაღნიშნულ ერთ მოძრაობაზე – *მუხლკეცილზე* – და სრულდება წრიულად. მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე 1951 წელს თბილისში ქორეოგრაფმა მიხეილ შუბაშიკელმა გვიჩვენა ეს ცეკვა ვაჟთა ერთ-ერთი ანსამბლის შესრულებით.

ფშაურ სამაიაზე საინტერესო ცნობებს გვანვდის გოგი თურმანაული: თავდაპირველად ამ ცეკვას, როგორც რელიგიური დღესასწაულის აუცილებელ რიტუალს, მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ. თქმულების მიხედვით, წყაროდან შინ სავსე თუნგით მიმავალი ქალი, სიმღერის ხმის გაგონებისთანავე, თუნგს მიწაზე დგამდა და მოცეკვავეებს უერთდებოდა. შემდეგ სამაიამ ფშავში წყვილთა ცეკვის სახე მიიღო ქალ-ვაჟის შესრულებით.

სამაიამ დროთა განმავლობაში სარიტუალო ხასიათი, შესრულების ფორმა და *სამეულის* პრინციპი თითქმის მთლიანად დაკარგა და შერეულ წყვილთა (ვაჟთა და ქალთა) ცეკვად გადაიქცა. სამაიას მიმართ შეიძლება გამოვიყენოთ ტერმინი *დადგმული ცეკვა*. წმინდა ხალხური შესრულებიდან სცენაზე გადაინაცვლა: სამაია ორგანულად ჩაენწა ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტში *მთების გული*.

პირველი ქართული ბალეტის – *მზეჭაბუკის (მთების გულის)* ლიბრეტოს ავტორი პოეტი-აკადემიკოსი გიორგი ლეონიძეა. ანდრია ბალანჩივაძეს, პოეტის რეკომენდაციით, ბალეტის პარტიტურაში ცეკვა სამაია ჩაურთავს. ამ წიგნის ავტორს ამის შესახებ უსაუბრია პოეტთან: გიორგი ლეონიძემ სვეტიცხოვლის ფრესკა აღწერა, ნაიკითხა ამ ცეკვის თანმხლები სიმღერის ტექსტი და მელოდიაც წაილილინა: *სამაია სამთაგანა, არ იქნება ორთაგანა; სამაია სამთაგანა რა ტურფა რამ ხარო*. ასე შეიქმნა საცეკვაო მელოდია, რომლის ინტონაციურ-რიტმულ ქარგას სიმღერის ტექსტი ქმნიდა. პოეტის აზრით, სვეტიცხოვლის ფრესკა პლასტიკურად უნდა გაცოცხლებულიყო, რაც შემდგომში კიდევ განახორციელა ბალეტმაისტერმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. ძნელია, დაეთანხმო დიმიტრი ჯანელიძის მტკიცებას, რომ დღევანდელი სამაია სვეტიცხოვლის ფრესკას არ შეესაბამება. ამ ფრესკის გაცოცხლებისა და გასცენურების პროცესში მთავარია არა მარტო მისი ზუსტი გადმოცემა, არამედ სცენაზე გადმოტანის ქორეოგრაფიული პრინციპის დაცვა: ცეკვის ქალთა სამი მწკრივით შესრულება. ბალეტში *მთების გული* სამაიას *სამეულის* პრინციპით სამ მწკრივად ქალები ცეკვავენ. ცეკვის შუა ნაწილში წრეში, დაირით სილისტი ქალი იჭრება. ცეკვას ბალდადით ხელში ცერებზე ასრულებენ. ფეხების ძირითადი მოძრაობა – დაე-

ლაა, უპირატესი მოძრაობა კი პარტერული ხასიათისაა. სოლისტი ქალის მოძრაობათა რთულ ნახაზში მთლიანად შენარჩუნებულია ეროვნული ხასიათი.

თეატრალურად გააზრებული ქალთა ცეკვა სამაია მრავალი ქართული ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში დამკვიდრდა. უძველესი რიტუალური ცეკვა თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფიის მშვენიერება გახდა. სამწუხაროდ, სამაიას ყოველთვის არ ამშვენებს მისი შესატყვისი მუსიკა. გარდა ცნობილი ხალხური სიმღერისა – ქალთა-როკვა, იგი კომპოზიტორებმაც დაამუშავეს, მაგალითად: კონსტანტინე მელვინეთუხუცესმა ალექსი მაჭავარიანის ოპერა *დედა-შვილში*. მიხეილ ჩირინაშვილმა და სხვებმა. ქალ-ვაჟთა სამაიას კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ ბალეტში *ნაზიბროლა* მეტად საინტერესო ინტონაცია მოუძებნა. გულისწყრომას და გაოცებას იწვევს, როცა ზოგიერთი ქორეოგრაფი სამაიას *მირზაიას* მუსიკაზე ასრულებს. *მირზაია* ოპერა *აბესალომ და ეთერში* დაამუშავა ზაქარია ფალიაშვილმა. კომპოზიტორმა ეს მელოდია კახური სალაშქრო სიმღერის – *იშითითა და კინტრიშითას* ინტერპრეტაციით შექმნა (ზურაბიშვილი, 1972:111). *მირზაიას* მელოდია სრულებით არ შეეფერება სამაიას ხასიათს. ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში ქალთა სამაიასთვის მუსიკა შექმნეს გრიგოლ კოკელაძემ, მიხეილ ჩირინაშვილმა, მ. სეზიამ.

რამდენიმე სიტყვით შევხები ჩვენს დროში არსებულ ქალთა სამაიას არსსა და ტექნოლოგიას. ქართულ ქალთა ცეკვაში ძირითადი დატვირთვა ხელებზე მოდის. ხელები უკიდურესად გამომსახველობითი, მღერადი უნდა იყოს. კორპუსის (ტანის) ქანდაკებრივ დგომას ხელების ფილიგრანული თამაში ერწყმის – იდაყვიდან მტევნამდე. ხელების თამაში ფრესკებზე დაფიქსირებული მოძრაობების მიხედვით სრულდება და პლასტიკურად ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადადის.

სვლები, რომლსაც ქალთა ცეკვა ეყრდნობა – წინ და უკან მოძრაობის – სამტერფოვანი (სამნაბიჯიანი) კომბინაციების – უწყვეტი ჯაჭვია. პირველი ნაბიჯი სრულ ტერფზე სრულდება, შემდეგი ორი მოკლე ნაბიჯი – ფეხის წვერებზე თანდათანობით გადასვლით. უკუსვლაც, აგრეთვე, სამტერფიანი (სამნაბიჯიანი) მოძრაობაა, ოდნავ განსხვავებული ტექნოლოგიით. ორივე ტერფი პირველ პოზიციაში ერგცერებზე დგას.

გარე ტაქტის და – მარჯვენა ტერფის აწევა.

**ერთი** – მარჯვენის ერგცერზე მარცხენის უკან დადგმა. მარცხენის აწევა.

**ორი** – მარცხენის დაკვრა და ერთდროულად მარჯვენის აწევა.

**სამი** – მარჯვენის დადგმა. მარცხენა ფეხის აწევა და ერგცერზე მარჯვენის უკან დადგმა. მარჯვენის აწევა.

შემდეგ მოძრაობები მეორდება. ადგილზე ტრიალი ან ნელა სრულდება, სამნაბიჯიანი გადაადგილებით, ან სწრაფად, მარჯვენა ფეხის ნაბიჯით და ამავე ფეხით მარჯვნივ შეტრიალებით. მეექვსე პოზიციაში მარცხენა ფეხის მარჯვენის გვერდით დადგმა.

ქალთა ქართულ ცეკვაში კიდევ ერთი მოძრაობა გვხვდება: გვერდზე, მარჯვნივ და მარცხნივ სვლა.

საწყისი მდგომარეობა: ფეხები – მეექვსე პოზიცია.

**ერთი** – ტერფები შეერთებული – თითები ქუსლების საპირისპიროდ მიმართული.

**ორი** – ქუსლებისა და თითების საპირისპირო მოძრაობა. ეს მოძრაობა რამდენჯერმე უწყვეტად სრულდება.

სამაია ხალხის მიერაა შექმნილი და ხალხური მელოდიებთან ერთად უნდა სრულდებოდეს.

## ფრესკაზე გამოსახული ქალთა ცეკვები

ქალთა ცეკვის პლასტიკურ ფორმაზე წარმოდგენას გვიქმნის XI-XVII სს. ფრესკები. იროდის მოცეკვავე ასულის პირველი გამოსახულებას XI საუკუნეს მიაკუთვნებენ (სურ.70).

შემდეგ იგი სხვადასხვა დროსაა შესრულებული: მოცეკვავე სალომეს გამოსახულება XII საუკუნის ჯრუჭის სახარებამ შემოინახა (სურ.71). ფიგურა სამი მეოთხედითაა შებრუნებული, ხელში მოკვეთილი თავი უჭირავს, ფეხები მოღუნულია მუხლებში, მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე წინაა. უეჭველია, ნახატზე აღბეჭდილია ცეკვის ერთ-ერთი მოძრაობა.

ჯრუჭის ოთხთავის მეორე მინიატურაზე სალომეს ფიგურა იმავე რაკურსშია, ფეხებიც იმავე მდგომარეობაში, მაგრამ მოკვეთილთავიანი ლანგარი თავზე უდგას, მარჯვენა ხელით უჭირავს, მარცხენა კი დაშვებულია თეძოს გასწვრივ (სურ.72).

მკაფიო საცეკვაო მდგომარეობა აღბეჭდილია XIII საუკუნის ბეთანიის ტაძრის ერთ-ერთი კედლის ფრესკაზე: მოცეკვავე გამოსახულია სამი მეოთხედით, თავიც პროფილშია; აქაც თავზე ლანგარი ადგას იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილი თავით. მარცხენა ფეხი მუხლშია მოხრილი და მარჯვენის წინ წამოწეული; მარცხენა ხელი აწეულია, იდაყვში მოხრილი მტევანი – დაშვებული. ამ ფრესკის ნახვისას ამკარად ვრწმუნდებით, რომ ქალის ხელის ძირითადი მდგომარეობა ცეკვა ქართულში, წრიული დაჯლის დროს, მოცეკვავე სალომეს ხელების მდგომარეობის იდენტურია (სურ.73).

მოქვის ოთხთავის (XIV ს.) მინიატურაზე იროდის ასული ანფასშია გამოსახული. მარჯვენა ფეხი წინ მარცხენაზე გადაჯვარედინებულია. ხელში მანდილი უჭირავს: ხელები მოხრილია იდაყვის სახსარში, მარჯვენა ხელი აწეულია, მარცხენა ნახევრად ქვემოთ დაშვებული. თავი მარჯვნივაა გადახრილი. ამ მინიატურაზე საცეკვაო მდგომარეობა მკაფიოდ არის აღბეჭდილი, მთლიანად სხეული კი პლასტიკური სინარნარის ნიმუშია (სურ.74). ამგვარი პოზა ქალთა უძველესი როკვისათვისაა დამახასიათებელი – მას სამდაკვრით ჭდობილი გვერდზე სვლა ეწოდება.

ზარზმის ტაძრის ფრესკა (XIV საუკუნე). ეს ფრესკა გამოხატავს მოცეკვავე ქალიშვილს. ქალიშვილის ფიგურა გამოსახულია En fase, ფეხები – პროფილში, თავი მარჯვნივ შემოუბრუნებული. ძლიერ მოღუნულ მარცხენა ხელში თასი უჭირავს, მარჯვენა ხელი იდაყვამდე დაუშვია. ფეხები მუხლებში მოუხრია, მარცხენა ფეხით ნახევარ ტერფზე შემდგარა, მარჯვენა კი თითებით წინ გაუჭიმავს. აქ კიდევ ერთხელ ვხვდებით ფეხების გადაჯვარედინებულ მდგომარეობას. ფრესკა ისეთი ნატიფი და ჰაეროვანია, თითქოს მზის სხივებისაგანაა მოქარგული (სურ.75).

XVII საუკუნის მინიატურაზე იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთის სცენაა ასახული. სალომე ლანგარს უშვერს მოკვეთილ თავს (სურ.76). მინიატურის ზემო ნახევარში მისი ცეკვაა გამოსახული. აქვეა იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი საინტერესო შტრიხი: სალომეს ხელში მანდილის ნაცვლად ხელმანდილი უჭირავს.



როგორც ჩანს, ამ დროიდან ხელმანდილი ქალთა ცეკვის აუცილებელი ატრიბუტია (სვეტიცხოვლის ფრესკა სამაია).

XI-XVII საუკუნეთა ფრესკებისა და იკონოგრაფიული მასალის აღწერას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ქორეოგრაფიის შესასწავლად. გამორჩეულად მნიშვნელოვანია ბეთანიისა და მოქვის ოთხთავის გამოსახულებანი: სალომეს ფეხების, განსაკუთრებით კი ხელების მდგომარეობა, მრავალი შტრიხით ქალთა დღევანდელ საცეკვაო მოძრაობათა იდენტურია.

## გოგმანი

ქალთა ცეკვის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მასში ტანვარჯიშის მოძრაობებიც იჩენდა თავს. როგორც აღვნიშნეთ, სულხან-საბას განმარტებით, *ხუნტრუცი* ქალთა ტანვარჯიშის კომპლექსია. იგი შესასრულებლად ისევე ძნელია, როგორც ვაჟთა *ფუნდრუკი*, თუმცა ზოგიერთი ილეთი უფრო გაიოლებულია. ძველ ხალხში ვაჟებსა და ქალებს ცეკვასა და ტანვარჯიშს თანაბრად ასწავლიდნენ. ასევე ყოფილა საქართველოშიც: ვაჟებისა და გოგონების წრთობას თანაბარი ყურადღება ექცეოდა. არცთუ იშვიათად გოგონები *მუშაითობასაც* ეუფლებოდნენ. ერთ-ერთ მინიატურაზე, რომელზეც მუსიკოსები და მოცეკვავეებია გამოსახული, მოცეკვავე წელშია გადაზნექილი და თავით მიწას ეხება. სულხან-საბა ორბელიანის *სიბრძნე სიცრუისაში* კაკაბი გოგმანით ცეკვავს, თან *სეფურის* ილეთებს ასრულებს. სეფური ვარჯიშია – *მრავალჯერ ქმნითა საქმე გაიადვილოს, რაიც ენების საქნელად, გინა სწავლად. გოგმანს* კი სულხან-საბა *სანდომიან ჩქარ ცეკვად* განმარტავს (სულხან-საბა, 1991:109). ქართულ-რუსულ-ფრანგულ ლექსიკონშიც *გოგმანს* დავით ჩუბინაშვილიც ანალოგიურად ხსნის. *გოგმანი* ფრინველთა მიწაზე მოძრაობას გამოხატავს. ამ სიტყვას ხშირად ხმარობენ იაკობ გოგებაშვილი, ნიკო ლომოური და სხვა ქართველი მწერლები. ერთი სიტყვით, *გოგმანი* ქალთა ცეკვაა, რომელიც მსუბუქი, გრაციოზული ხტომებით სრულდება. შესაძლებელია თუ არა ხტომითი მოძრაობები ქალთა ცეკვაში? ზემოთქმულის მიხედვით, სრულიად დასაშვებია. სოლომონ იორდანიშვილი *დავითიანის* ლექსიკონში *ფუნდრუკს* ხტომებით შესრულებულ ცეკვად განმარტავს, ხოლო *ხუნტრუცს* ქალთა *ფუნდრუკად* მიიჩნევს. ალბათ, ამაში ქალთა იმ ცეკვებს გულისხმობს, რომლებშიც ხტომებია გამოყენებული. ეტყობა, ძველად ქალთა ცეკვაში ფრინველთა გოგმანის მსგავსი მსუბუქი ხტომები გამოიყენებოდა.

ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ფრინველთა გამოსახულება ძალიან ხშირია. ზოგიერთ სარტყელზე (მაგ.სამთავროს) ადამიანთა ფიგურები ცხოველის ან ფრინველთა ნიღბებითაა გამოსახული. ე.ი. ტოტემის ატრიბუტებით. ყაზბეგში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე, რომელიც ამჟამად ერმიტაჟში ინახება, გედის თავიანი ფიგურებია ამოტვიფრული. საქართველოს მუზეუმში გამოფენილ ახალგორის გათხრების დროს ნაპოვნ ბალთას, ორნამენტის სახით, ფრინველთა გამოსახულება ამშვენებს. სახარების ფურცლის ზედა აშიაზე (XIII ს.) ერთმანეთის პირდაპირ მდგომი ფრინველებია გამოსახული (ამირანაშვილი, 1975:21,23,48,97). ნუმიზმატ დავით კაპანაძის განმარტებით, ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ფრინველთა მოტივი მრავალი ხალხის მატერიალური კულტურის ძეგლებისათვისაა დამახასიათებე-

ლი (კაპანაძე, 1956:84). არქეოლოგიური და ნუმისმატიკური მასალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ეს მოტივი ჩვენში პირველ საუკუნეში დამკვიდრებულა. უეჭველია, მას რალაც რელიგიური დატვირთვაც ჰქონია. იგი სხვადასხვა დანიშნულების საგნის დასამშვენებლად გამოიყენებოდა.

გოგმანის ელემენტები მატრიარქატის დროს უნდა ჩასახულიყო. ცეკვის დროს მიბაძვის ობიექტი, ალბათ, შინაური თუ გარეული ფრინველი იქნებოდა. გარდა ამისა, გაღმერთებული ფრინველები ქართულ მითოლოგიაშიც გვხვდება. ძველი სვანების რწმენით, ნადირობის უმაღლეს ღვთაება ბერშიშველს თავისი მოციქული ჰყავდა – ფრინველი *გოგბედნიერი*. *გოგბედნიერი* მონადირეთა მხსნელი იყო და ისინიც მას სათანადო თაყვანს სცემდნენ (ჩიქოვანი, 1960:61).

ზოგიერთი რიტუალის შესრულებისას ფრინველს განსაკუთრებული როლი ჰქონია. უნინ, შავი ჭირით დაავადებულის სანოლს, ცხოველებს ან ფრინველებს შემოატარებდნენ (ბარდაველიძე, 1957:89). ლიტერატურულ წყაროებში ხშირადაა აღწერილი წარმართული ადათები: ქათმის, განსაკუთრებით მამლის, მსხვერპლად შეწირვა საკმაოდ მიღებული იყო.

*ფრინველის* მოტივი ცეკვაშიც უნდა ასახულიყო და აისახა კიდევც. ფრინველთა ნაბაძვით *გოგმანი* ცეკვის ილეთად იქცა. საქორწილო პოეზიაში ფრინველთა ეპითეტმა გარკვეული ადგილი დაიკავა: მტრედი ან ხოხობი პატარძლის სინონიმი იყო, ხოლო შავარდენი ან სხვა ფრინველები – სიძეს განასახიერებდნენ (სიხარულიძე, 1960:264). *სამაიას* სიმღერაში *შავარდენის ფრთის გაშლა* სიძეს გულისხმობს. ეს იმასაც ადასტურებს, რომ *სამაია* საქორწილო რიტუალის ნაწილიც ყოფილა. *სამაიას* საცეკვაო ლექსიკაში *გოგმანის* ელემენტებიც შედიოდა, თანაც საქორწილო ცეკვა, *შავარდენის* მსგავსად, ხელგაშლილ მდგომარეობას გულისხმობდა. ეს არქაული პოზაა და, როგორც ვიცით, მას *ხელგაშლილი* ან *ხელის გაშლა* ეწოდება.

ეს კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ *გოგმანს* ტანვარჯიშის ელემენტებიც ამკობდა. სულხან-საბასთან ხომ კაკაბი *გოგმანს* ცეკვავს და თან ტანვარჯიშის ილეთს – *სეფურსაც* – ასრულებს. ჯერ კიდევ არ დამტკიცებულა, *მუშაითობის* მცოდნე მოცეკვავე ქალები ქართველები იყვნენ თუ უცხოელები, მაგრამ ამ შემთხვევაში ერთი რამ მაინც ცხადია: ქალთა ცეკვის ასეთი ფორმა ძველად საკმაოდ მიღებული ყოფილა და ქალთა შორის *ხუნტრუცის* ანბანის დაუფლების ჭეშმარიტებაზე მეტყველებს. ძალიან სახასიათოა ქალთა *ფერხისას* – *ქალტაციობის* – ტექნოლოგია: ერთმანეთის პირისპირ მდგარი ქალთა ჯგუფი ხელიხელჩაკიდებულნი *მრავალთ მობმით როკვას* ასრულებს. ამ დროს ისინი, ანტიფონურად, მოსატაცებელ გოგონაზე – თამარზე – მღერიან. ერთი მწკრივი იმღერებს და მეორეს *სკუპით* მიუახლოვდება, შემდეგ ამასვე აკეთებს მეორეც. პირველი ჯგუფი *სკუპით* უკან დაიხვეს. სასიმღერო დიალოგის დამთავრებისთანავე ერთ-ერთი რიგი მეორეს მიუვარდება და გოგონას წაართმევს (ერისთავი, 1872:14-16). ერთმანეთთან *სკუპით* მიახლოებას საფუძვლად უძველესი, ჩქარი, გრაციოზული ცეკვის *გოგმანის* პრინციპი უდევს. *ქალტაციობაში* ტანვარჯიშის ელემენტების ჩართვა მესხურ-ჯავახური თამაშის – *ქალის გაქცევანას* არსებობითაც დასტურდება. მეგრულ ცეკვებში ქალის პარტიას *სხაპვა* – *გოგმანი* ეწოდება (წერეთელი, 1960:91).

ცნობილი ქართველი მწერალი შალვა დადიანი XIX-XX საუკუნეების ქართული ყოფის ჩინებული მცოდნე იყო; ავტობიოგრაფიულ რომანში – *გვირგვინიანების*

ოჯახი, ხშირად ახსენებს სიტყვა *გოგმანს*, როგორც ქალის სოლო ცეკვის სინონიმს (დადიანი, 1974:234).

ქალთა ცეკვა გოგმანი ადრე დამოუკიდებლად სრულდებოდა, დროთა განმავლობაში, როგორც *ფუნდრუკი*, *ბასტი*, *ბუქნა*, *ცეკვა*, ვაჟთა ცეკვის ძირითადი ნაწილი გახდა, ასევე *გოგმანიც* ქალთა ცეკვის აუცილებელ ელემენტად იქცა. ამის მაგალითია *ხევსურ ქალთა ცეკვა* და *ფშაველ ქალთა ცეკვა*.

## საქორწილო-საცეკვაო წეს-ჩვეულება შაბაში

საქართველოში არც ერთი სასიხარულო ამბავი, განსაკუთრებით ნიშნობა და ქორწილი, ისე არ ჩაივლიდა, რომ ცეკვა არ ყოფილიყო. ზოგ ადგილას ნიშნობას რაღაც საცეკვაო-საწესჩვეულებო ხასიათიც კი ჰქონდა. აქ უკვე ჩანს წყვილად ცეკვის ფორმა, განსხვავებით ვაჟთა და ქალთა ერთად ან ცალკე ფერხულისა და სოლო ცეკვისაგან.

ქორწილში პატარძლის ცეკვის დროს მისი დასაჩუქრების წესს ეწოდებოდა *შაბაში*. მიუხედავად ყოფითობისა, იგი მაინც რიტუალური ხასიათისა იყო. *შაბაშის* შესახებ ქართული წყაროების სიმცირის გამო ფრანგული საცეკვაო ფოლკლორის ანალოგიურ მაგალითს მოვიშველიებთ: ფელიციტედე მენილეს განმარტებით, *შაბაში*, ფრანგულად – *საბბატ* – ქალთა ფერხული – რომელიღაც რიტუალის გამოძახილი იყო (მენილე, 1908:60-61). მას დრუიდები (გალიის, ბრიტანეთისა და ირლანდიის კელტების ქურუმები) *კეთილი* ღმერთის (შეიძლება, ნაყოფიერების ღვთაების, ლ.გ.) პატივსაცემად ასრულებდნენ. ფერხული ორგიული ხასიათისა იყო და ქრისტიანული ეკლესიის დოგმებს ეწინააღმდეგებოდა. სავსებით ცხადია, რომ *შაბაშის* დროს ქალთა ცეკვის რიტუალური ნიშნები შორეული წარმართობიდან მოდის.

სიტყვა *შაბა*, *შაბაში* *ვეფხისტყაოსანშიც* გვხვდება ქების, ნიშნის მოგების, მნიშვნელობით (რუსთაველი, 1953:367;759; 899):

კვლა უბრძანა: „თუმცა მისგან ან არ იყავ მოგზავნილი,  
თავმან ჩემმან, თავსა მოგკვეთ, არად უნდა ამას ცილი  
ნა, უკუდეგ! ავი, შმაგი, უმეცარი, შლეგი, ნბილი!  
შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე მისგან ქმნილი!

თქვენსა შუა მქნელი საქმისა, შენგან ნახმარი დობისა  
თქვენ შემყრელი მსახური, შენგან ღირს-ქმნილი ხმობისა,  
მისი გამზრდელი, გაზრდილი, მისთვის მიხდილი ცნობისა,  
გლახ, დაგიგდია, არ ჰნახავ, შაბაშ, მართლისა ბჭობისა!

დარბაზს მიველ, მეფე ბრძანებს: „ამის მეტსა ნუ იქმ აბა!“  
ცხენსა შემსვა უკარპაჭო, წელთა არა არ შემაბა;  
შეჯდა, ქორნი მოუტივნა, დურაჯები დაინაბა,  
მშვილდოსანნი გასაგანნა, იტყოდიან: „შაბა, შაბა!

ვახუშტი ბაგრატიონი საქართველოს გეოგრაფიაში შაბაშს უძველეს რიტუალად მიიჩნევს: თავდაპირველად უხვად ასაჩუქრებდნენ სასიძოს, შემდეგ კი ეს ჩვეულება პატარძლის დასაჩუქრებით შეიცვალა: „არამედ ქორწილის ჟამსაცა გადააყრიდიან, ვითარცა მეფესა (და არა პატარძალს ლ. გ.), ოქროსა და ვერცხლსა ყველანი მონვეულნი და მწვეველნი, ვის რა ძაღვედა, და არა სიძე-რძლისა იყო იგინი, არამედ მენდისა მათისა“.

მოგვყავს ნიშნობის წესი, რომელიც სრულდებოდა აღდგომის შემდეგ პირველ პარასკევს:

„ონში ჩამოდიოდა რაჭის მაზრის თითქმის ყველა მცხოვრები. 12 საათზე ნეფედდოფლის ოჯახები იკრიბება ეკლესიის გალავანში და იყოფიან წრეებად ისე, რომ საპატარძლო მშობლებითა და მათი სტუმრებით სხედან წრისაგან განცალკევებით. ნიშნობის წესის შესრულების შემდეგ იწყება ცეკვა ზურნით. ცეკვაში ნეფე-დედოფალი პირველ როლს ასრულებს. საინტერესოა მოცეკვავეთა ყურება, რომელთა შორის რამდენიმე დანიშნული წყვილი ერთმანეთს ეჯიბრება სიმარჯვესა და სინარნარეში“ (პერევალენკო, 1850:№42).

სერგი მაკალათიას ცნობებით, სამეგრელოში არსებობდა ნიშნობის ორიგინალური წესი: „...ქალის დანიშვნის მიზნით, წინათ ვაჟის მამა ან ბიძა ქალს ცეკვის დროს ქუდს ესროდა – „ქუდიშ-ფაჩუა“ და იგი მის დანიშნულად ითვლებოდა: თუ ქალის მშობლები ამაზე უარს იტყოდნენ, მაშინ მათ აჯარიმებდნენ და ეტყოდნენ: ქუდი მოხვდა და არ მოგყვებაო; უარის შემდეგ შეეცდებოდნენ ამ ქალის მოტაცებას. ამისათვის საჭირო იყო ვაჟის მხრივ გულადობა და ვაჟკაცობა“ (მაკალათია, 1941:243).

ოსეთშიც იყო ნიშნობის ამგვარივე საცეკვაო წესი. როცა ბარის ოსი საცოლო შეიქმნება, უფროსები ნებას აძლევენ ცოლის შერთვისა. ვაჟი პირველადვე აირჩევს ორ ამხანაგს თავის ტოლ-ბიჭებს მეჯვარეებად და ამათ გამოუცხადებს თავის გულის წადილს. თუ რომ თავისსავე სოფელში ვერ აღმოჩნდა ვინმე საცოლო, მაშინ შეურჩევენ დღესასწაულს და ვაჟი თავისის მეჯვარითურთ წავა დღეობაზე სხვა სოფელში. მისვლისთანავე ვაჟი და იმისი მეჯვარე ჩამოხტებიან ვისმე ოჯახში, მასპინძელს გაიჩენენ და, რასაკვირველია, მასპინძელსაც შეატყობინებენ თავიანთ განზრახვას. მასპინძელი მეორე დღეს წაიყვანს სასოფლო სათამაშო ყრილობაზე ვაჟსა და მეჯვარეს; ვაჟი გასინჯავს ერთს ვისმე ქალს და, თუ მოეწონა, მასპინძელსაც ეტყვის. მაშინ მასპინძელი სთხოვს ვაჟს: მოდი, სტუმარო, ამ ქალთან ითამაშეო. ვაჟი და ქალი ითამაშებენ ერთად და თამაშობის შემდეგ ვაჟი თავის მასპინძელს მიჰგზავნის შუაქაცად ქალის პატრონთან“ (ივერია, 1888:№204).

თავისთავად იგულისხმება, რომ ქორწილიც აღინიშნებოდა მხიარული ცეკვებით.

აღმოსავლეთ საქართველოში მექორწინეთა ეკლესიიდან დაბრუნების შემდეგ, როცა სახლის ზღურბლს გადააბიჯებდნენ, საზანდრები ლეკურს უკრავდნენ. ცეკვას პირველნი იწყებდნენ ახალგაზრდები, მათ შემდეგ თითქმის ყველას უნდა ეცეკვა; ერთი დაამთავრებს. თავს უკრავს მეორეს და ახლა ის იწყებს ცეკვას. მხოლოდ სუფრაზე მიწვევა წყვეტდა ცეკვას.

კახეთში საქორწილო ცეკვა შემდეგნაირად სრულდებოდა: სახლში მხიარულება და ნადიმი იყო. დაუყონებლივ გაჩნდებოდა დაირა და გარმონი ან რაიმე სხვა საკრავი, ხოლო ამას მოჰყვებოდნენ მოცეკვავეები. ახალგაზრდა ყმანვილი, ნეფის მეგობარი ან ამხანაგი, წამოხტებოდა სუფრიდან და იწყებდა ცეკვას. იგი ცდილობდა გამოეჩინა მთე-



ლი სიკოხტავე და ვაჟკაცობა, რათა დაეპყრო რომელიმე ქალიშვილის გული. ამ ყმან-ვილს მოსდევდა მეორე, მესამე და ასე შემდეგ. ბოლოს, რიგი მოდიოდა ნეფეზე. იგი რამდენიმე წუთს მარტო ცეკვავდა, შემდეგ მიდიოდა პატარძალთან და ინვევდა მას საცეკვაოდ. მაგრამ მალე ნეფე წყვეტდა ცეკვას, პატარძალი კი განაგრძობდა. დგებოდა დრო მიელოცნათ პატარძლისათვის ფული ან რაიმე ნივთი. პატარძალი განაგრძობდა ცეკვას, რათა რაც შეიძლება მეტ დამსწრეს მისცემოდა საშუალება მილოცვისა.

საპატარძლოს დასაჩუქრების ჩვეულება საქართველოში XX საუკუნეშიც შემორჩა. პატარძალი ცეკვისათვის ყველამ უნდა დაასაჩუქროს. ერთ-ერთი მაყარი ფულს ქუდში აგროვებს და პატარძალს გადასცემს. ამას შაბაში ეწოდება. შაბაშის შემდეგ ცეკვა-თამაში გრძელდება, მაგრამ პატარძალი უკვე აღარ ცეკვავს (დანოვსკი, 1902:№134; ივერია, 1888:№189). ეს ჩვეულება მთელ ქართლში იყო გავრცელებული. პატარძლის დასაჩუქრება რაჭაშიც იცოდნენ: „ვახშობის შემდეგ, გარმონის თანხლებით, ცეკვა-თამაში იწყებოდა. პირველად პატარძალი ცეკვავდა, შემდეგ მონვეული სტუმრები; ფულს თეფშზე ყრიდნენ. ვინც არ ცეკვავდა, ფული იმასაც უნდა გადაეხადა; ამას „შაბაში“ ეწოდებოდა; არც ერთი გლეხური ქორწილი „უშაბაშოდ“ არ ჩაივლიდა. აკრეფილ ფულს პატარძალს აძლევდნენ“ (ჯაფარიძე, 1896:XXI). შაბაშის ჩვეულება მესხებსაც ჰქონდათ: პატარძალი სიძეს წინდებსა და ხელმანდილს აჩუქებდა, თავად კი იღებდა საჩუქრებს პირველი ლეკურისათვის – შაბაში (ხახანოვი, 1891:№3).

**საროკაო-საპატარძლო. კონსტანტინე მელვინეთუხუცესის ჩანაწერი**



შაბაში მთიულეთში თან ახლდა საქორწილო პროცესს: განთიადზე, საქორწილო სუფრის შემდეგ, მექორწილენი და მაყრიონი ბანზე ადიოდნენ, გარმონის თანხლებით (უფრო ადრე ფანდურის) ცეკვა-თამაში ჩაღებოდა. საცეკვაოდ პირველი მეჯვარე გამოდიოდა, შედახილით: შაბაშ, მეგობრებო! პატარძლისათვის მისართმევ მანდილს მიწაზე აფენდა, ზედ ფულს დააგდებდა და პატარძალს საცეკვაოდ ინვევდა; შემდეგ მაყრიონის ცეკვის ჯერი დგებოდა. მეჯვარე შეუჩერებლივ ცეკვავდა. სანახაობის მაყურებელი მისი გამძლეობით აღტაცებაში მოდიოდა. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მეჯვარე ესტაფეტას სხვას გადასცემდა, შაბაში მაინც გრძელდებოდა; ვინც პატარძალთან ცეკვავდა, ფულსაც უხვად გაიღებდა, შეგროვებული თანხა ქალის მზითევს ემატებოდა (ჭყონია, 1955:152). მთიულური შაბაში ბუნების

ამაღორძინებელი ძალების კულტსაც აღნიშნავდა. გამძლეობას, შეჯიბრებას, მანდილის გარშემო ცეკვას, რომელიც შემდეგ საპატარძლოს თავსაბურავი ხდებოდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. შაბაში XIX საუკუნის 40-იან წლებში თბილისშიც ყოფილა მიღებული. ქორნილის დროს საუკეთესო მოცეკვავეებს ვერცხლის ფულით ასაჩუქრებდნენ (კაშიშვილი, 1894:№46). ე.წ. დაბალ საზოგადოებაში. ლეკურის დროს საუკეთესო მოცეკვავეებს აჩუქებდნენ ვერცხლის ფულს, რომელსაც პირში ჩაუდებდნენ. დროთა განმავლობაში ეს წესი გაქრა.

თუშები ქორნილში დაუსრულებლად უკრავდნენ, თამაშობდნენ და მღეროდნენ მხიარულ სიმღერებს. შავთვალა ქალიშვილებიც კი, მიუხედავად მორცხვობისა, იწყებდნენ ცეკვას და ხიბლავდნენ მაყურებლებს თავიანთი სიტურფით. მარტო ნეფედედოფლისათვის ქორნილის პირველ საღამოს სირცხვილი იყო სიმღერა და ცეკვა.

ხევსურები პატარძლის პატივსაცემად გამართულ შეკრებაზე ასრულებდნენ ცეკვას ტაშ-ფანდურით. ეს ცეკვა შედგებოდა ხტუნვისებური მოძრაობისაგან დაშვებული ხელის მტევენებით, რომლებსაც აყოლებდნენ ცეკვის რიტმს. პატარძალი ხტუნავდა გვერდზე და ხან წინ მიდიოდა, ხან – უკან. ცეკვის დამთავრების შემდეგ შემსრულებლები ერთმანეთს კოცნიდნენ. ეს ცეკვა საინტერესოა თავისებური მუსიკალური თანხლებით და დასკვნითი კოცნით.

გიორგი ერისთავს თბილისის საუკეთესო მოცეკვავისათვის, დარია ბეგთაბეგიშვილისათვის, შაბაშად ლექსი მიუძღვნია:

ერთი შეხედვით, ვით ყარყატი ყელმოღერებით,  
მიცურავს ეგრე მშვენიერად და ნარნარებით,  
უყურებთ ფეხთა თვალთ ვერ ჰსწრებით, როგორა ხმარობს  
ჰაერსა ზვირთთა თავის ფრთებით ვითა განაპობს?

ხედავთ მაგ ტანსა, გულწამტანსა, ნორჩსა, მრხეველსა:  
შეხედეთ თმათა, ხშირთა შავთა, – შვენობენ წელსა,  
მკლავს მე ხელების, ზესთა ფრთების უცხოთ ხმარება,  
აგრე მოფრინავს, თითქოს მინას არ ეკარება.

დროთა განმავლობაში შაბაშმა პირვანდელი სახე დაკარგა, მაგრამ საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში პატარძალს მაინც აცეკვებენ საპატარძლოს და საჩუქრებსაც უძღვნიან.

## აღმოსავლური გავლენის ნიშნები ქალთა ქართულ ცეკვაში

XIX საუკუნეში და შემდეგაც არსებობდა აზრი, რომ საქართველოში ქალთა ცეკვების ხასიათზე თითქოს ერთგვარი გავლენა მოახდინეს აღმოსავლეთის ქვეყნებმა. ქართულ ნიადაგზე გადმოტანილმა აღმოსავლური ხასიათის მოძრაობებმა, რამდენადმე გაამდიდრეს ქართული ცეკვები თავისი ფერებით, ასიმილაცია განიცადეს და ქართული ეროვნული კოლორიტი მიიღეს. ქვემოთ ვნახოთ, რამდენად შეესაბამება ეს აზრი სინამდვილეს.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ *სახიობაში* მოცეკვავე ქალებიც მონაწილეობდნენ. დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, როსტომ მეფის დროს (XVII საუკუნე) სასახლის დასის წევრები ირანელთა ტყვეობიდან დახსნილი ქართველი ქალები იყვნენ (ჯანელიძე, 1948:227). *მარაქა*, სულხან-საბას მიხედვით, ნადიმებში მონაწილე ქალებია – *ქალთა ჯარი ლხინში*. ასეთ ქალებს მეფე-პოეტი არჩილიც ამავე სახელით მოიხსენიებს (არჩილი, 1975:8):

გარიგება მარაქისა, მის-მის ალაგს კაცის დასმა,  
სუფრის ბარაქიანობა, საამოვნო ჭამა და სმა;  
ბევრგან უნდა ხილის დაჭრა, ბეჭის გათლა, დანის მოსმა,  
უფრო არის, ვერ მოთვალოს სამოცხუთმან, ვერც სამასმა.

*მარაქის* წევრები არ შეიძლება ირანელები ყოფილიყვნენ. ისინი, უეჭველად, ქართველი ქალები იყვნენ. თეიმურაზ მეორეც *მარაქას* ხმარობს *ქეობის* აღწერისას. მასში ქალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ. *ქეობაში*, ბუნებრივია, მელოგინე ქალის ნათესავები და ახლობლები მონაწილეობდნენ, რაც გამორიცხავს მათს უცხოელობას და მონვეულობას. სასახლის კარზე, რა თქმა უნდა, *ქალთა ჯარი* მაღალი წრის ქართველი ქალები იყვნენ. იოანე ბატონიშვილი ადასტურებს ქორწილებსა და *ქეობებში* ქალების მონაწილეობას. პლატონ იოსელიანი ერეკლე მეორის კარზე მოღვაწე ქართველ წარჩინებულთა ქალიშვილებსა და მეუღლეებს ასახელებს და მათ *საოცრად მროკველთ* უწოდებს, ესენია: სოფიო ციციშვილი, ქეთევან თუმანიშვილი, ნინო მაყაშვილი, თინათინ ამილახვარი, თამარ ამილახვარი, ელენე აბაშიძე, ბარბარე ყაფლანიშვილი (იოსელიანი, 1936:74).

აღმოსავლეთის ქვეყნებში ქალები მხოლოდ ჰარამხანებში ცეკვავდნენ. „პროფესიული მოცეკვავეები შაჰის კარზე, წარჩინებულთა სასახლეებში გამოდიოდნენ; მათი ცეკვა ეროტიკულ ელემენტებს შეიცავდა და *ჰარამხანულს* უწოდებდნენ“ (ჰასანოვი, 1974:95). ღია მოედნებზე სხვადასხვა დღესასწაულზე ქალთა ცეკვებს ქალები კი არ ასრულებდნენ, არამედ ქალურად გადაცმული ბიჭები – *რაკასები*, ანუ *მუტრიბები* (სალტიკოვი, 1898:22; აბულაძე, 1936:№6).

XIX საუკუნის წყაროები მოხეტიალე მოცეკვავეების შესახებაც მოგვითხრობს. ისინი დღესასწაულებში მონაწილეობდნენ, ცეკვავდნენ, მღეროდნენ და სხვადასხვა საკრავზე უკრავდნენ. თვითმხილველთა აღწერით, ბაიადერები (მოხეტიალე მოცეკვავე ქალები) ვნებიანად ცეკვავდნენ, უზნეო, გამომწვევი მიმიკებითა და მოძრაობებით (დიუმა, 1972:176; შოპენი, 1851:898). ფრანგ მოგზაურს ჟან შარდენს ირანში უნახავს ქუჩის მოცეკვავე ქალები. ირანში XVII საუკუნისათვის პროფესიულ მოცეკვავეთა რიცხვი თოთხმეტი ათასს აღწევდა (შარდენი, 181213-215:).

ერეკლე მეორის შვილიშვილი, თავისი დროის უგანათლებულესი პიროვნება, თეიმურაზ ბატონიშვილი აღნიშნავს: საქართველოში ცეკვისას მაჯებზე პატარა თევშებს *ჩახანებს* – იკეთებდნენ (როგორც ჩანს, ეს თევშები მეტალისა უნდა ყოფილიყო. ლ.გ.). მათი ერთმანეთზე დარტყმისას ჟღარუნა ხმები გამოიციმოდნენ. დავით ჩუბინაშვილის ქართულ-რუსულ ლექსიკონში *ჩახანა* ქართულად ჟღარუნაა, რუსულად – კასტანეტი. რა თქმა უნდა, ამ წყაროებში მითითებული არ არის, *ჩახანა* ქალ-

თა თუ ვაჟთა ცეკვებში იხმარებოდა. როგორც ჩანს, იგი რიტმს განსაზღვრავდა და, მაინც ვფიქრობთ, მოცეკვავე ქალის მუდმივი ატრიბუტი იყო. *ვეფხისტყაოსანში* ჩახანა არაერთხელაა ნახსენები, რაც მის უძველესი წარმოშობის დამადასტურებელია (გურულ დიალექტში ჩახანა თუჯის პატარა ქვაბს ნიშნავს. რედ.). ახლა ჩახანას აღმოსავლურ გავლენაზე ლაპარაკი ძალიან ძნელია, რადგან ქალთა ცეკვაში მას ჩვენამდე არ მოუღწევია. საქართველო-ირანის კულტურული ურთიერთობა ნაწილობრივ აისახა *შაჰ-ნამესა* და *ლეილაჯანუნიანის* ქართულ თარგმანებში.

ქართველი ერი მუდამ მტკიცედ იცავდა დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებას, თვალისჩინივით უფრთხილდებოდა თავის მრავალსაუკუნოვან კულტურასა და ხელოვნებას. თუ შუა საუკუნეებში წარჩინებულთა შორის იყო ტენდენცია, ხელი შეეწყოთ ირანული კულტურისა და ხელოვნების დანერგვისათვის, ამ მცირერიცხოვან ანტიეროვნულ მიმართულებას უპირისპირდებოდა ეპოქის მოწინავე ადამიანები და თვით ქართველი ხალხი. აღორძინების ხანის ეროვნულმა მოღვაწეებმა, – არჩილმა, სულხან-საბამ, ვახუშტიმ, თეიმურაზ მეორემ, – ებრძოდნენ რა ქართულ სულიერ ღირებულებებზე ირანული კულტურის შემოტევას, შექმნეს მრავალი ლიტერატურული ძეგლი, აღგვიწერეს თავისი დროის ყოველგვარი წეს-ჩვეულება, ტრადიცია, რიტუალი, ასპარეზობა, ცხენოსნობა, ცეკვა და სხვა გართობანი, შემოგვინახეს ყოველი წვრილმანი, განსაკუთრებით ტერმინოლოგია. სულხან-საბამ ოცდახუთიათასზე მეტი ქართული სიტყვა გადაარჩინა. სულხანის *სიტყვის კონის* გარეშე დღეს წარმოუდგენელია ქართული ენის სამყაროში გზის გაგნება. მაგალითისათვის ეს ნაშრომიც კმარა. აღორძინების ხანის მოღვაწეებმა ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანეს საქართველოს ისტორიასა და კულტურაში.

ქალთა ქართულ ცეკვაზე აღმოსავლური (ირანული) გავლენა დროებითი მოვლენა იყო. ქართული ცეკვის ორიენტალური მანერით შესრულება ყოველთვის იგმობოდა საქართველოში. გასული საუკუნის 50-იან წლებში ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და კრიტიკოსი მიხეილ თუმანიშვილი მიმოიხილავს პირველ ქართულ კომედიას, გიორგი ერისთავის *გაყრას*. კმაყოფილებით აღნიშნავს ამ სპექტაკლის მოჭარბებულ ქართულ იუმორს, ეროვნულ სამოსს, მუსიკასა და ცეკვას; მაგრამ უკმაყოფილოა სპექტაკლის ერთ-ერთი მონაწილის, ქალბატონ უზნაძის ხელოვნებით: ქართული ცეკვა ბაიადერების გადაჭარბებული ტემპერამენტით შეუსრულებია (ურუმაძე, 1973:186-187). ამით თუმანიშვილი ეხმაურება და იცავს დიდი წინაპრის ანდერძს: არჩილი მოითხოვდა, *ცეკვა* და *სამაია* დავინწყებას არ უნდა მიეცეს (ასევე თამაში *ზაფი*), მათი ეროვნული კოლორიტი და თვითმყოფადობა ყველგან და ყოველთვის დაცული უნდა ყოფილიყო. ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი აღუფრთოვანებია ერთ-ერთ ქორწილში ნანახ ქალ-ვაჟთა ცეკვა *სამაიას*: „ვაჟებისა და ქალების ერთი წყება, ხელიხელგადაჭდეულნი ნელი ცეკვით უახლოვდებოდა მეორეს, რომელიც უძრავად იდგა ადგილზე; შემდეგ ასეთივე ნელი ცეკვით უკან ბრუნდებოდა. ამასთან უკან დაბრუნებისას მოცეკვავეთა წყებას უნდა დაემთავრებინა სიმღერა. შემდეგ ამასვე აკეთებდა მეორე წყება და გრძელდებოდა მანამდე, სანამ სიმღერის ტემპი იმდენად ჩქარი არ გახდებოდა, რომ *სამაია* იცვლებოდა სწრაფი ცეკვით *სალალო*, რომლის დროსაც ერთმანეთს ბაღდადებს ესროდნენ. ეს სილამაზე დავინწყებას არასოდეს არ უნდა მიეცეს“ (ჯამბაკურ-ორბელიანი, 1861:№).



იმ პერიოდის აღმოსავლური ქორეოგრაფია, მუტრიბთა და ბაიადერთა ცეკვები, გამოიხატებოდა თეძოების თამაშითა და ეროტიკული პოზებით. ქართული ცეკვისათვის კი ყოველივე ეს მიუღებელია: ქალთა ქართული ცეკვებიდან გამოსჭვივის თავშეკავება და კეთილშობილება. აგებულია ფრესკულ პრინციპზე, ნარნარა, სრიალა მოძრაობებზე თითქმის სტატიურად უძრავი ტანით. მკლავები ასრულებენ წრიულ მოძრაობას, რომელშიც მონაწილეობს მკლავის წინა მხარი მტევენთანად. (მოძრაობათა სიმფონია. ი. მოსკვინი). ასეთია ქალთა ქართული ცეკვის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნები და მას არასოდეს არ უნდა შეეხოს უცხო და უჩვეულო.

## ქალთა ცეკვა XIX საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში

ქალთა ქართულ ცეკვებზე XIX საუკუნეში მრავალი ცნობა და ლიტერატურული წყარო არსებობს. მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითს: ფრანგი მოგზაური გამბა ხაზგასმით აღნიშნავს ქალთა ქართული ცეკვის ნელ ტემპს. ამ ცეკვას ასრულებს ერთი ან ორი ქალიშვილი დაირითა და ტაშით, მოცეკვავე ცეკვისას ფეხს არ აცილებს მიწას და ცეკვას აგებს მხოლოდ თავის ხელებისა და ნაწილობრივ ტანის მოძრაობაზე. „ქალთა ცეკვას ბევრი მომხიბლაობა აქვს. გრილ სალამოს, ბანზე დაფენილ ხალიჩებსა თუ ფარდაგებზე, ქართველი ქალები სხდებიან და უკრავენ დაირასა და ტაშს. ერთი ახალგაზრდა ვარდისფერმანდილიანი ქალი, შესანიშნავ კაბაში გამონყობილი, ლამაზი ცოცხალი პანტომიმით გამოხატავს თავის სულის მოძრაობას. უქმე დღეს მშვენიერ მოცეკვავეებს ნახავთ მრავალი სახლის ბანზე. აღმოსავლური მთვარის შუქზე მათი მოქნილი მოძრაობა, სიმსუბუქე და გამომსახველობა მშვენიერი და ხატოვანია“ (მიმოხილვა, 1836:223). „ქალები წრეს კრავენ, ხელებს ერთმანეთს მხრებზე აწყობენ და ქანაობით ყველანი ერთად მღერიან. ამ დროს ერთი მათგანი შედის წრეში და დაირასა და ტაშის ხმაზე, ლეკურს ცეკვავს“ (უცნობი, 1842:№5,6). როგორც ჩანს, ქალთა ამ ცეკვაში *ფერხულის* (სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით – *დონდგალის*) ელემენტებია შენარჩუნებული.

„სასიამოვნო იყო ახალგაზრდა ქართველი მზეთუნახავის ცქერა, რომელიც ნარნარად დაქროდა ოთახის გარშემო, კეკლუცად ხელს იფარებდა სახეზე, ერთი წამით შეჩერდებოდა და შემდეგ კვლავ გედივით მისრიალებდა, ამაყად და ამავე დროს მორცხვად“ (გაზ.კავკაზი, 1852:№49).

„ქალები ყოველთვის ცეკვავენ საზეიმოდ, ნელა, არასოდეს არ ხტიან, აკეთებენ მხოლოდ გრაციოზულ მოძრაობას“ (გაქსტჰაუზენი, 1857:101).

ქართველი ქალი, მისი ცეკვის სილამაზე და მშვენიერება მრავალი უცხოელი პოეტისა თუ მწერლის შთაგონების წყარო გამხდარა. ეს აისახა პოეზიაში, აღიბეჭდა მხატვართა ტილოებზე. შესანიშნავი სტრიქონები უძღვნეს მოცეკვავე ქართველ ქალებს პუშკინმა, ლერმონტოვმა, პოლონსკიმ (პოლონსკიმ მაიკო ორბელიანის ცეკვას უძღვნა ლექსი). მიხეილ ლერმონტოვმა და გრიგოლ გაგარინმა ბანზე მოცეკვავე ქართველი ქალების სახეები უკვდავყვეს (იხ.სურ.63).

XIX საუკუნის *მოცეკვავეთა საფიხვნოს* ძალზე კოლორიტულად აღწერს დიმიტრი ბაქრაძე: „ქართველ ქალთა დიდი ჯგუფები შეკრებილან ეკლესიის მახლობლად და ორი მჭიდრო წრე შეუქმნიათ. მათ გარშემო თავს იყრიან კაცები. იწყება ცეკვა.

დაირა ხელიდან ხელში გადადის. დაირა, რომელიც გადაჭიმულია თევზის ბუშტით და გაკეთებული აქვს ჩხარუნები, მუდმივი თანამგზავრი იყო ქალთა ცეკვებისა. დაირას უკრავენ თითქმის მარტო ახალგაზრდა ქართველი ქალები, სწრაფად ურტყამენ ხელს, ატრიალებენ, ჰაერში ისვრიან... ახალგაზრდა ქალები რიგრიგობით შედიან წრეში (ხნიერი და გათხოვილი ქალები არასოდეს არ ცეკვავენ) და გედებივით დაცურავენ, უკან გადანული თავით და დახრილი თვალებით დაჰქრიან ისინი, ხელებს ხან მალლა წევენ, ხან დაბლა უშვებენ. იმის მიხედვით, თუ როგორ უკრავს დაირა, ხან ნელა, ხან სწრაფად ტრიალებენ. ცეკვის დამთავრებისას ისინი თავს უკრავენ ჯერ ყოველ მხარეს, მერე ერთ-ერთ თავის ამხანაგს და ამრიგად იწვევენ საცეკვაოდ, თვითონ კი სწრაფად იმალებიან (ბაქრაძე, 1951:179).

ამ ნაწყვეტში ცეკვისათვის დამახასიათებელი გედისებრ სრიალზე, რთულ მოძრაობებზე, საცეკვაო რიტმის შეცვლაზე, წრეში ტრიალსა და ხელების პლასტიკის ვირტუოზულ ფლობაზე – ხელსართავზეა ლაპარაკი.

არნოლდ ზისერმანი განსაკუთრებული მოძრაობებით გაჯერებულ ფშაველ ქალთა ცეკვაზეც მოგვითხრობს: „ისინი აკეთებენ წრეს, ერთი მათგანი წრეში შედის და სიმღერას იწყებს, შემდეგ მთელი გუნდი იმეორებს მის სიტყვებს და ყოველი ლექსის დამთავრების შემდეგ ტაქტს უჩქარებენ, ტაშს უკრავენ, ხოლო წრეში მდგარი სხვადასხვა მოძრაობას აკეთებს, ხან ერთ მხარეს გავა, ხან – მეორეზე ან ადგილზე ბრუნავს განზე გაშლილი ხელებით“ (ზისერმანი, 1854:9-10). გასული საუკუნის ლიტერატურაში აღწერილი ამ ცეკვის თავისებურებანი შემორჩენილია ჩვენს დრომდე. ფშაური, მოხეური, ხევსურული ქალთა ცეკვები, ზოგიერთი შტრიხის განსხვავებით, სრულდება ერთნაირად. ამიტომ ისინი შეიძლება გამოვყოთ ერთი საერთო სახელწოდებით – *ქალთა მთიულური ცეკვა* ან უბრალოდ *მთიულური*. ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელია ფეხის შენაცვლებითი სრიალა მოძრაობა მხოლოდ წინ, ტერფის სამი მეოთხედით, ოდნავ შესამჩნევი აქცენტით მარჯვენა ფეხზე. ბუქნი არ სრულდება. ეს მოძრაობა კოჭლი ნაბიჯის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ქალთა მთიულურ ცეკვაში კეთდება აგრეთვე *ჩაკვრის* ციკლის მოძრაობა ადგილზე – ნაზად და პლასტიკურად ხელები გაშლილია განზე, მოხრილია იდაყვში – დაშვებული მტევნებით. სამნუხაროდ, დღეს წინსვლა ირიბი რთულა თითქმის აღარ გვხვდება. ასეთ დროს წინსვლა კეთდება ტეხილი ხაზებით – ზიგზაგებით. ყოველი ტაქტის წინ ზეტანი ნარნარად ირხევა და გადადგმული ნაბიჯისაკენ ოდნავ იხრება. ეს ძალიან პლასტიკური და გრაციოზული ილეთია, რომელიც შესანიშნავად გამოიყენა დავით ჯავრიშვილმა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერაში ქალ-ვაჟთა ხევსურული ცეკვის დადგმისას. იგივე ილეთი გამოიყენა მან დავლურ-მთიულურში აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა *კაკო ყაჩაღში* და რუბინშტეინის ოპერა *დემონში*.

მთის ზოგიერთ რაიონში ქალთა პარტია ვაჟისაგან დიდად არ განსხვავდება (მთიულურის ვაჟის პარტიას შესანიშნავად ასრულებდა ამ წიგნის ავტორი. აკაკი ანდრიაშვილმა ცეკვა *დავლურ-მთიულური* ოპერა *კაკო ყაჩაღიდან* ლილი გვარამაძეს უძღვნა: *ძღვნად ქართული ქორეოგრაფიის მშვენიებას, ამ ცეკვის პირველ და უბადლო შემსრულებელს, ლილი გვარამაძეს*. რედ.).

მართალია, მათში რთული ხტომითი კომბინაციები არ არის, მაგრამ ცერებზე ცეკვა არცთუ იშვიათია. ჩაკვრაც გამოიყენება, ოღონდ მსუბუქი შეხტომით. მოკლე

მანძილზე მსუბუქი ხტომითი მოძრაობა და ჩქარი ბრუნის საერთოდ ქალთა ცეკვისათვის დამახასიათებელია. ხელები სხეულს არ ეხება. ხელების ამგვარი მდგომარეობა მთიულურის საერთო ნიშანია და მას *მკერდახურული* მდგომარეობა ეწოდება.

**დავლურ-მთიულური აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა კაკო ყაჩაღიდან**

**Andantino**

6

11

16

8va

21

8va

*p*

26 (8<sup>va</sup>)

31

36

41 (8<sup>va</sup>)

46 (8<sup>va</sup>)



Allegro

51

Musical score for measures 51-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

57

Musical score for measures 57-62. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

63

Musical score for measures 63-68. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

69 *8va*

Musical score for measures 69-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The music continues with various rhythmic patterns and rests. A dashed line above the treble staff indicates an octave shift.

75 *8va*

Musical score for measures 75-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The music continues with various rhythmic patterns and rests. A dashed line above the treble staff indicates an octave shift.

81

86

91

96

101

### ქალთა თანამედროვე ქართული ცეკვები

ქალთა თანამედროვე ქართული ცეკვები ნარნარ, გოგმან წინსვლით მოძრაობებზეა აგებული. ცეკვებში წინ, უკან და განზე მოძრაობებიც გამოიყენება. ასეთი

სვლები სამნაბიჯიან მოძრაობათა ნაერთია. ქალთა ცეკვებში ბრუნვითი მოძრაობებიც გვხვდება: ადგილზე ნელ-ნელა, სამნაბიჯიანი პრინციპით. მისი შესრულება ჩქარაც შეიძლება, მარჯვენა ან მარცხენა ფეხით. ნაბიჯი განზე იდგმება და ბრუნვა კეთდება. ასეთ დროს მარცხენა (ან მარჯვენა) ფეხი პირველ პოზიციაში დგას (ორივე ტერფი გვერდიგვერდ, ერთმანეთის პარალელურად). ქალთა ცეკვისათვის ფრესკული მდგომარეობა უფრო მისაღებია; ხელების პლასტიკური მოძრაობა – ხელსართავით – იდაყვის სახსარში ხელის წრიული ბრუნვა. ქალთა ცეკვაში არცთუ იშვიათად, ზევით აწეული ხელებიც გვხვდება, ზოგჯერ ირმის რქების იმიტაციით, თითებგაშლილ ხელებს კეფის უკანაც აღმართავენ, ამიტომაც მას ირმულას უწოდებენ.

ქალთა ცეკვის მუსიკალურ ნიმუშებად შეიძლება დავასახელოთ ცეკვები ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში – *აბესალომ და ეთერი*, *ლატავრა*; დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაში *თქმულება შოთა რუსთაველზე*; მელიტონ ბალანჩივაძის *დარეჯან ცბიერში*; შალვა მშველიძის ოპერაში *ამბავი ტარიელისა*; არჩილ კერესელიძის *ბაში-აჩუკში*; ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტში *მთების გული*; დავით თორაძის *გორდაში*; გრიგოლ კილაძის *სინათლეში*.

ქართველ ქალთა ცეკვის ემოციურობას, გრაციასა და პლასტიკურობას მიესადაგება სულხან-საბას ტერმინი *კუანწვა* – როგორც *ქალთა როკვაში უსულიანად მიმოგრება* ან *ქალის უსულიანი მიმოგრება როკვაში* (სულხან-საბა, 1993:389). ეს სიტყვა მხოლოდ და მხოლოდ ქალთა ცეკვას შეესაბამება, მართლაც ქალთა ცეკვის ჰაეროვნება და გამომსახველობა, ხელების ვირტუოზული, მთრთოლვარე. მდგომარეობა არაჩვეულებრივ სანახაობას ქმნის. *კუანწვის* მხატვრულ შინაარსს საუკუნეების მიღმა გადავყავართ და ბერძნულ ქეირონომიას ვუახლოვდებით. უეჭველია, ამ საიდუმლოებას ქართველი ქალებიც კარგად იცნობდნენ და ნაყოფიერების ღვთაების საკურთხეველის წინაშე წმინდა რიტუალსაც ასრულებდნენ.

ქალთა ქართულ ცეკვაზე საუბრისას კიდევ ერთხელ გავიხსენებ შესანიშნავი რუსი მსახიობის ი. მოსკვინის სიტყვებს, რომელიც მან 1937 წელს, მოსკოვში, ქართული ხელოვნების დეკადაზე წარმოთქვა: „თქვენი ქალების ცეკვა სინარნართა და სიმსუბუქით შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ ფრინველის გაფრენას, არ გრძნობ, რომ ისინი ეხებიან მიწას, თითქოს მათ უჩინარი ფეხები აქვთ. ხოლო ხელები? ეს არის მოძრაობათა სიმფონია“.





## თავი V

### ქალ-ვაჟთა ჯგუფობრივად და წყვილად ცეკვა



ყვილთა ცეკვას ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მისი ფესვები ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ საკულტო რიტუალებში უნდა ვეძიოთ (მაგ. *მელია-თელეპია*). წყვილთა ცეკვის წარმოშობა ორგანულად უკავშირდება თავისებურ სინთეზურ წარმოდგენას – *სახიობას*. ქალ-ვაჟის ცეკვის ელემენტები XVII-XVIII საუკუნეებში დიდებულთა კარზე ქალ-ვაჟთა ჯგუფად ცეკვის – *სამაიას* – გავლენით უნდა ჩასახულიყო. XIX საუკუნის შუა წლების ქალ-ვაჟთა *სამაია*, ერთ-ერთ ქორწილში შესრულებული, დიდებულად აღწერა ალექსანდრე ჯამბაკურ ორბელიანმა, რომელიც ჩვენ უკვე ზემოთ ვახსენეთ.

მასობრივი ცეკვის ფორმა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ფართოდ იყო გავრცელებული. სასახლიდან ამ ცეკვამ ხალხში გადაინაცვლა. იმპროვიზებულ ლექსსა და სიმღერასთან ერთად ორმწკრიული ჯგუფური ცეკვები სრულდებოდა ლაზეთში, სამეგრელოში, ფშავსა და საქართველოს სხვა კუთხეებში. დღეს ეს ცეკვები, *დავლურისა* და *სვანურის* სახით, მრავალი ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარს ამშვენებს.

ისტორიული მასალებიდან ირკვევა, რომ საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა თეატრი *სახიობა*, თავისებური დრამატული ლიტერატურით (ჯანელიძე, 1959:12-13). ამის შესახებ წერდნენ ჩვენი მემკვიდრეები: ლეონტი მროველი და ჯუანშერი (სახიობის შესახებ ჩვენ ზემოთ დანვრილებით ვისაუბრეთ). სულხან-საბა ორბელიანი *სახიობას* ასე ხსნის: *ესე არს მუსიკა მწყობრი ძალითა და საკრავთანი და ხმოანება ტკბილი, ვალობა თუ სიმღერა* (სულხან-საბა, 1975:II,76). აქ სიმღერისა და მუსიკის სინთეზზეა ლაპარაკი. *ქართლის ცხოვრების* მარიამ დედოფლისეულ ნუსხაში *სახიობას* დიდი ყურადღება ეთმობა. ხოტბამესხმულია გუნდი მომღერლებისა – *მგოსანთა*, ასევე *მუშაითობა* და *სახიობა*. ასევე *ქართლის ცხოვრებისა* და სხვა წყაროების მიხედვით, *სახიობა* ნაზავია მუსიკის, ცეკვის, სიმღერისა და *მუშაითობის*. როგორც აღვნიშნეთ, *სახიობას* ვახუშტი კერპთაყვანისმცემლობის ხანას მიაკუთვნებს. არმაზის დღესასწაულზე, მსხვერპლშენიერვის შემდეგ, ეწყობოდა თამაში ცეკვით – *როკვა* და *სახიობა*. ქრისტიანობის დროს *სახიობა* ახალ წელს ან აღდგომას იმართებოდა. ნამდვილი დღესასწაული მღვდელმთავართა წასვლის შემდეგ იწყებოდა, მანამდე კი მხოლოდ სასულიერო



ხასიათის სიმღერებს – ჰიმნებს გალობდნენ. როგორც ჩანს, ქართული ეკლესია, სხვა ეკლესიათა მსგავსად, ხალხურ დღესასწაულებს არ სწყალობდა წარმართული შინაარსის გამო. მიუხედავად ამისა, ეკლესია უძლური აღმოჩნდა ხალხის ჩვეულების წინააღმდეგ და ასეთი დღესასწაულებიც მტკიცედ დამკვიდრდა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში აღდგომის დღესასწაულზე სრულდებოდა საფერხულო ცეკვა-სიმღერით *ქრისტე აღსდგა* (ჯავახიშვილი, 1989:74-75). მსგავსი პარალელი ევროპის ხალხთა შუასაუკუნეების ცეკვებშიც შეინიშნება: იტალიის ქალაქების მოედნებზე ხალხი ფერხულს ცეკვავდა (მენილე, 1908:51) და გალობდა შეძახილებით: გაუმარჯოს იესოს! დიდად პოპულარული ყოფილა *სახიობა* დავით აღმაშენებლის კარზე: მიუხედავად ეკლესიის აკრძალვისა, *სახიობით* განსაკუთრებით გატაცებული იყო სამხედრო წოდება, რამაც დისციპლინაც კი შეარყია ჯარში. დავით მეფე იძულებული გახდა, მიეღო გადამჭრელი ზომები: მან გამოსცა ბრძანება მხედართა შორის სახიობის“ აკრძალვის შესახებ. 1103 წელს, რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების განჩინებით, აიკრძალა წარმოდგენების გამართვა. თამარის ისტორიკოსი კი გვამცნობს, რომ დავით სოსლანისა და თამარის ქორწილში *სახიობა* გაუმართავთ – მომღერლების, *მგოსნებისა* და *მუშაითების* მონაწილეობით. თამარის მემკვიდრე ლაშა-გიორგიც *სახიობის* დიდი თაყვანისმცემელი ყოფილა. დავით აღმაშენებელი საგალობელში *გალობანი სინანულისანი თეატრს* ახსენებს. უფრო ადრე კი (აბიბოს *ნეკრესელის ცხოვრებაში*) სანახაობით წარმოდგენას *თეატრონი* ეწოდებოდა (აღმაშენებელი, 1960:228,250). შეიძლება სიტყვა *თეატრონი სახიობის* სინონიმი იყოს. სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით, *თეატრონი* შემოზღუდული ადგილია, ცეკვა-თამაშისა და წარმოდგენების საცქერი. *სახიობის* გასამართავ სპეციალურ ნაგებობას ანტიკურ ხანაშიც აგებდნენ. უფლისციხეში (II-III ს.) ნაპოვნია ძველი თეატრის ნაშთები; პროკოფი კესარიელის ცნობით, ძველ კოლხიდაში, ქალაქ აფსარაში ანტიკური თეატრი და იპოდრომი არსებობდა (ამირანაშვილი, 1973:88). *სახიობა* ხალხის ხსოვნას დიდხანს შემორჩა. ამ სინთეზურმა ხალხურმა ხელოვნებამ საუკუნეებს გაუძლო და XVIII საუკუნემდე მოაღწია, თუმცა იგი ხშირად იცვლიდა ფორმასა და შინაარსს. ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, *სახიობა* ორგანიზებული ხასიათის სანახაობა იყო და მასში პროფესიული მსახიობები მონაწილეობდნენ. ვახუშტის ცნობით, სამეფო კარზე *ჩუნჩერახის* თანამდებობა არსებობდა. მის მოვალეობა მზარეულებისათვის, ხაბაზებისა და მეთულუხჩეებისათვის თვალყურის დევნება იყო. უეჭველია, *ჩუნჩერახი* მუშაითებს, *მროკველებს*, *მეშუშპრეებსა* და *მარაქასაც* ზედამხედველობდა. *ჩუნჩერახი* ნადიმთა წესს *არიგებდა* და, ბუნებრივია, *მუშაითთა* და *მეშუშპრეთა* დასებაც ხელმძღვანელობდა. ისინი უმეტესად ქართველები იყვნენ (რუხაძე, 1949:75,98), მაგრამ *სახიობაში*, არცთუ იშვიათად, მონვეული მსახიობებიც მონაწილეობდნენ. *ამირან-დარეჯანიანში* გვხვდება სიტყვა *ბახტი* (*ხონელი*, 1960:398), სულხან-საბა *ბახტს*, *უცხოოდ მროკავს*, ხოლო *მებახტეს* – *უცხოებთ მროკავთ* – უცხოელ მოცეკვავებს უწოდებს (სულხან-საბა, 1973:II, 199). *რუსუდანიანში* პირდაპირ არიან დასახელებული: *უცხოელი მოცეკვავე* – *აკრობატი ქალები* – *უცხოთა მუშაითნი ქალნი* (რუსუდანიანი, 1958: 118).

არჩილის საქართველოს ზნეობანი გვარნმუნებს, რომ საცეკვაო ხელოვნებასა და მუშაითობას, ჭადრაკის თამაშისა და სპორტის სხვადასხვა სახეობის მსგავსად, სპეციალურად ასწავლიდნენ საქართველოში. არ არის გამორიცხული სასახლის კარზე ისეთ ხელოვანთა ყოფნა, ახალგაზრდებს ცეკვას, მუშაითობასა და მსახიობის ოსტატობას რომ შეასწავლიდნენ. მუშაითობის, ანუ *მროკველობის*, ხელოვნების დაუფლება საკმაოდ ძნელი იყო და მას ხანგრძლივი წვრთნა და შესწავლა ესაჭიროებოდა. ამ აზრს ოიანე ბატონიშვილი *კალმასობაშიც* ადასტურებს.

მოხმობილი წყაროებიდან ნათლად ჩანს, რომ საქართველოში ცეკვა ხელოვნების სიმაღლემდე იყო აყვანილი და მას არასოდეს ჰქონია მხოლოდ გართობის ფუნქცია. როკვა სპეციალურად შესასწავლი დისციპლინა გახლდათ და იგი *ფუნდრუკთან*, *ხუნტრუცსა* და *მუშაითობასთან* ერთად ფიზიკური წვრთნის უებრო საშუალებას წარმოადგენდა. თუმცა გართობასა და ცეკვა-თამაშისაკენ გადაჭარბებული მიდრეკილება ყოველთვის იგმობოდა საქართველოში. დიდი მორალისტი და დიდაქტიკოსი სულხან-საბა ორბელიანი, ქვეყნის წახდენისა და ზნეობის დაცემის სხვადასხვა მიზეზთან ერთად, ნადირობით, ცეკვითა და მუსიკით ზედმეტ გატაცებასაც ასახელებს. მან მშვენივრად იცოდა კარგი *მოთამაშის* ფასი, ისიც არ გამოჰპარვია, ამ საქმეში დაოსტატებას დიდი შრომა და გარჯა რომ სჭირდებოდა, რაც სიტყვა *მომოსის* სულხანისეული განმარტებიდანაც ჩანს: *მომოსი – მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირველებათა და ძნელებათა არა გრძნებითა, არამედ ხელოვნებითა* (სულხან-საბა, 1973:481). აღორძინების ხანის მწერალთაგან ყველაზე მეტი ცნობა მაინც სულხანმა შემოგვინახა. მის მიერ გადარჩენილი ტერმინები და საცეკვაო მოძრაობათა განმარტებანი ფასდაუდებელი განძია წარსულ საუკუნეთა ქართული ქორეოგრაფიის მთლიანი სურათის წარმოსადგენად.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ცეკვა, ანუ *როკვა*, ქრისტიანობამდელ საქარველოში წარმართული დღესასწაულების მუდმივი თანმხლები იყო. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ (IV ს.) *როკვა სახიობის* ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. დროთა განმავლობაში *როკვას* ამავე ქმედების აღმნიშვნელი მრავალი ტერმინი-სინონიმი ემატებოდა: *შუშპრობა*, *სამება*, *ფერხაობა*, *მღერა*, *თამაშობა*, *მუშაითობა*... არის მოსაზრება, რომ X საუკუნის ტექსტში ნახმარი სიტყვა *ხახილი* ცეკვის სინონიმია (რუხაძე, 1949:40). ამ საკითხს ივანე გიგინეიშვილიც შეეხო. მისი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ *ხახილი* ზოგჯერ *როკვასთან* ერთად იხმარება, დაბეჯითებით მაინც ვერ ვიტყვით, რომ იგი ცეკვის სინონიმია. ეტყობა *ხახილი როკვისაგან* მკვეთრი მოძრაობით, ხტომითა და შეძახილებით განსხვავდებოდა, რაც წარმართული როტუალების თანმხლებია. ანალოგიური სიტყვა მოიძებნება რუსულ ენაშიც. ბიბლიურ ტექსტში სიტყვა ხტომა – *სკაკანიე* ცეკვის – *პლიასანიეს* სინონიმია. *სამებას* კაცები და ქალები სასაფლაოზე ტირილით ხტოდნენ და ტაშს უკრავდნენ. *პლიასანიეს* სიმონ პოლიცკიც (XVII ს.) ხმარობს (პოლიცკი, 1935:15), ხოლო ქართულ *ხახილს*, რომელიც *როკვასთან* ერთად მოიხსენიება, უფრო მეტი მსგავსება აქვს *სკაკანიე – პლიასანიესთან*.

ცეკვა სასახლის კარზე დადგმული *სახიობის* განუყოფელი ნაწილი იყო. ამაში გვარნმუნებს XIII საუკუნის მინიატურაც. მინიატურაზე მოცეკვავე – *მეშუშპრეა*

გამოსახული, რომელიც ცეკვავს საკრავების ანსამბლის აკომპანემენტით. ამ მინიატურას ბევრი საერთო აქვს ბეთანიის ტაძრის XIII საუკუნის ფრესკასთან – სალომეს ცეკვასთან. მინიატურაზე მოცეკვავე ვაჟი მოჩანს, თავი მიბრუნებული აქვს მარცხნივ. მარცხენა მკლავი – მოხრილი იდაყვით და შემობრუნებული მტევნით, დაშვებულია მარცხენა თეძოს გასწვრივ. მარჯვენა ფეხი წინ – ნახევარტერფზე, მარცხენა – უკან – ფეხის წვერზე. ფიგურაში იგრძნობა საცეკვაო დაძაბულობა. თუ წარმოვიდგენთ, რომ მოცეკვავე – მეშუშპრე – სალომეს უკან დგას, მივიღებთ ორი მოცეკვავის სანყის მდგომარეობას, რომლებიც ასრულებენ *დავლას* წრეზე სვლით თანამედროვე ცეკვა *ქართულში*. მინიატურაზე მოცეკვავე *მეშუშპრედ* მოიხსენიება. *მეშუშპრე* წარმოდგება ზმნიდან შუშპრობა. ლიტერატურულ წყაროებში *შუშპრობა* საცეკვაო ქმედებას აღნიშნავს. *შუშპრობიდან* წარმოქმნილია სიტყვები – *შუშპარი*, *შუშპართა* (საინტერესოა გიორგი ლეონიძის შენიშვნა: ქალის ძველ ქართულ სახელთა შორის გვხვდება *შუშპარა*). ეს სიტყვა *ვისრამიანის* XII საუკუნისეულ ქართულ თარგმანშიც გვხვდება (ვისრამიანი, 1958:20): „იყო ჴელმწიფე შაჰი მოაბად დედათა მოყვარული, უჭვრეტდა და იხარებდა და გასცემდა, და მუტრიბთა იმღერებდა, ზოგთა ასპარეზზე აცემინებდა, ზოგთა შუბითა ამღერებდა და კეკლუცთა ქალთა შუშპართა აქნევდა“.

პოემა *რუსუდანის* XIV საუკუნის ქართულ ვერსიებში ცეკვა *შუშპრობით* აღინიშნება: *ზოგნი ჰკრვენ, ზოგნი შუშპრობენ. არჩილიანში (XVII ს.) ვისრამიანის* გალექსილ ეპიზოდებს ვხვდებით:

პირდაპირიდან ხელმწიფე სჭვრეტდა მნათობთა კრებულსა,  
მუტრიბს ამღერებს, აშუშპრებს კეკლუც ქალ ხელმოღებულსა.

როგორც ვხედავთ, *შუშპრობა* მრავალ ლიტერატურულ ძეგლს ამშვენებს და მისი ხმარება არცთუ იშვიათია. წყაროთა სიუხვის მიუხედავად, *სახიობის* დროს შესრულებული ცეკვის შინაარსის, კომპიზიციური აგებისა და თვისების შესახებ ცოტა ვიცით. ცნობილ ლიტერატურულ წყაროებში მხოლოდ და მხოლოდ ქალ-ვაჟთა ცეკვა *სამაიაა* აღწერილი. XI-XII საუკუნეებში ცეკვის სინონიმად *შუშპრობასთან* ერთად *მღერა* და *თამაშობაც* მიღებულია. *ვეფხისტყაოსანში* უამრავჯერაა ნახმარი *მღერა* და *თამაშობა*. პროლოგში ნახსენები *სამღერელად*, შესაძლოა, საცეკვაო ქმედებას ნიშნავს:

არს მესამე ლექსი კარგი სანადიმოდ, სამღერალად,  
სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად...

*ამირანდარეჯანიანში* სიტყვები – *მღერა* და *მუშაითი* ერთმანეთის შესატყვისია. შესაძლოა, ისინი მოცეკვავე მსახიობს აღნიშნავდნენ: *იმღერდიან მუშაითნი*.

გასული საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში ამ ტერმინით მარტო ქალთა ცეკვა არ აღინიშნებოდა. ალექსანდრე ხახანაშვილი შენიშნავს, რომ ქართველებს ძალზე უყვართ *თამაშასა* და ჯამბაზების ცქერა. ჟიულ მურიე მეგრულ *ფერხულს* *თამა-*

შასაგან არ ასხვავებდა (მურიე, 1883:271). ამ მხრივ საყურადღებოა მეორე ფრანგი ავტორის დე მენილეს აზრიც: ავსტრიული ხალხური ცეკვების აღწერისას, იგი მეგრულ თამაშასაც ასხენებდა (მენილე, 1908:124). ამ სიტყვის ამომწურავი მნიშვნელობა ჯერჯერობით მიუკვლეველია (ყველაზე ვრცელი და ყველაზე მნიშვნელოვანი – საბასეული – ჩვენ ზემოთ უკვე მივუთითეთ.ლ.გ.). ძალიან ძნელია თამაშას ზუსტი მნიშვნელობის დადგენა.

იოანე ბატონიშვილის *კალმასობაში მროკველობა, თამაშობა და მღერა* ერთი და იმავე ქმედების აღმნიშვნელია. ივანე ჯავახიშვილი *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში* ამტკიცებს, რომ *მღერა* ნიშნავს *თამაშს* – ცეკვას, ხოლო *სი* თავსართის დამატებით, *სიმღერა* – სიმღერას. *სიმღერას* თან ახლდა *მღერა* – ცეკვა. აქედან უკვე გასაგები ხდება, რას ნიშნავს *როკვითი სიმღერა* – საცეკვაო სიმღერა ან ცეკვის თანხლებით სიმღერა (აბრამიშვილი, 1925:17). ტრიფონ რუხაძის აზრით, *მღერამ* და *სიმღერამ* საბოლოოდ *თამაში*, ანუ ცეკვა, შეადგინა. ტერმინთა ანალოგიური შერწყმა XVIII ს-ის ფრანგულ ენაშიც მოხდა: სასახლის კარზე შესასრულებელ საცეკვაო რიტმებით დატვირთულ სიმღერას *chanson a danse* ეწოდებოდა (დრუსკინი, 1936:28).

ჩახანას რიტმული ფლარუნი, ჭადრაკის დაფაზე ფიგურების გადაადგილებით გამონვეული ხმაური, გაგორებული კამათლისა და შეჯახებული შუბების ხმა – სულხან-საბამ ერთ სიტყვაში – *მღერაში* – გააერთიანა: *ვიმღერე, იმღერა, ლალობა, მემღერნი, მომღერი, ნამღერი, სათამაშო, სიმღერა* (სულხან-საბა, 1973:533). ადიშის *ოთხთავის* ტექსტის მიხედვით, ცეკვები დაირას თანხლებით სრულდებოდა. მიხეილ ჩიქოვანი, *ლინის* (რვალის საჩხაკუნებელი დიდი) სულხან-საბასეულ განმარტებაზე დაყრდნობით, ასკვნის, რომ დაირაზე დამკვრელი *მემღერე* ცეკვის რიტმის განმსაზღვრელია (ჩიქოვანი, 1960:52). ე.ი. ჩახანას გარდა საცეკვაო რიტმს *მემღერეს* განუყრელი ატრიბუტი დაირაც განსაზღვრავდა.

საქართველოში XIX საუკუნეში ქალთა ცეკვა დაირით საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა. გიორგი სალუქვაძის მიერ ინგილოურ-ფერეიდნული საცეკვაო მასალით აღდგენილ ჯგუფურ ცეკვა *შიპრობაში*, ერთ-ერთი მოცეკვავე ქალი თავს ზემოთ დაირას რომ შემოჰკრავდა, ამით ცეკვის რიტმსაც განსაზღვრავდა.

ცნობილია, რომ *სახიობაში* წყვილთა ცეკვას იმპროვიზებული სალექსო დიალოგი ახლდა ან მოქმედ პირთა დიალოგი ილუსტრირებული იყო ცეკვით, რომლის ლირიკული ხასიათი ლექსის ემოციურობით განისაზღვრებოდა. ქართულ ზეპირსიტყვიერებას პოეტური დიალოგის უამრავი ნიმუში შემორჩა. მაგალითად, *ქალვაჟიანი*, შესაძლოა, სასახლის კარზე წარმოდგენილი *სახიობის* (XI-XII სს.) გამომდინარე იყოს (ჯანელიძე, 1959:133). ლექსი უმეტესად ნამღერებით წარმოიტკმებოდა, რამაც ხელი შეუწყო *როკვითი სიმღერის*, ანუ საცეკვაო სიმღერის, წარმოშობას.

ქართული ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის რიტმის შესახებ მრავალი საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა პანტელეიმონ ბერაძემ. *ვეფხისტყაოსნის* ლექსთწყობის – შაირის (დაქტილური ჰეგზამეტრისა და ტეტრამეტრის) – მეცნიერული ანალიზითა და სხვა დიდძალი მასალის მოშველიებით მეცნიერი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ



ქართული ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის რიტმი დაქტილურია (ბერაძე, 1949:18-19).

ეს მოსაზრება არაა უსაფუძვლო, რადგანაც ქართული საცეკვაო სვლა, რიტმული ნახაზით, ნამდვილად ჰგავს ლექსის დაქტილურ ზომას (არც ისაა შემთხვევითი, რომ თეიმურაზ ბაგრატიონი თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის – შაირის – ზომას ხალხურ მუსიკაში ეძებდა: *არნანი ჰარნი არნანანო, ჰარნი არნანო ჰარნანო*. რედ.). ქართულ ცეკვაში წრიული მიმართულებით წინსვლითი მოძრაობებისას *დაქტილური* ილეთი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია. ეს კარგად ჩანს *ქართულსა და მთიულურში*. *სახიობის* წიაღში აღმოცენებულმა სამნაბიჯიანმა, ანუ *დაქტილურმა, მოძრაობამ*, ცეკვა *ქართულში*, ქალთა პარტიის შესრულებისას, გედისებური გოგმანი დააკანონა. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ რამდენიმე ვარიანტი ამ მოძრაობისა: *სადა სრიალა* – სამნაბიჯიანი წინსვლა, ფეხი მეორე ნაბიჯზე მუხლში არ იხრება (მხოლოდ ცეკვა *ქართულში*); *რთულა* სამნაბიჯიანი წინსვლა, ფეხი მეორე ნაბიჯზე, ტერფის გაცურებისას მუხლში ოდნავ იხრება (ქართული, *მთიულური* და სხვ.); *განიერი რთულა* – ტერფი არ მიცურავს და მეორე ნაბიჯზე უკვე ჰაერშია (მთიულური ცეკვები).

იმპროვიზებული სალექსო დიალოგის თანმხლებმა ცეკვებმა თანდათანობით წყვილთა ნელი, საზეიმო ცეკვის სახე მიიღო და მე-19 საუკუნეში *დავლურის* სახელით გავრცელდა. დავლური შემდეგ უფრო სწრაფ ცეკვაში გადაიზარდა და, სალექსო-სასიმღერო დიალოგის ნაცვლად, უკვე მარტო მუსიკით სრულდებოდა. სიმღერის სიტყვიერმა მასალამ, იმპროვიზაციის უნარი დაკარგა და მას მუსიკალური თანხლება თავისუფლად ცვლიდა.

ცეკვა დავლურში (თანამედროვე *ქართული*) შესრულების დიალოგური ფორმა შენარჩუნებულია, რაც უძველესი დროის სინთეზურ სანახაობაში – *სახიობაში* – ფართოდ იყო გავრცელებული. დღეს დავლური წყვილთა ჯგუფური ცეკვაა.

## ჯგუფობრივად ცეკვა

### დავლური

თანამედროვე ქართული ხალხური ჯგუფობრივი ცეკვებიდან ყველაზე მეტად ქალ-ვაჟთა *დავლურია* გავრცელებული. *დავლური* უმთავრესად შერეული *სამაიას* ნახაზის მიხედვით იგება. ეს ნახაზი მრავალ თანამედროვე ჯგუფურ ცეკვას უდევს საფუძვლად. მისი ძირითადი კომპონენტებია რიგების შექმნა წყვილებად, ქალთა და ვაჟთა ჯგუფებად დაყოფა, მწკრივად გავლა, წრიული მოძრაობა.

*დავლურის* მოძრაობანი ანლოგიურია *ქართულისა*, ოღონდ ტემპი გაცილებით ნელია. ძველად *ქართულს* წინ უძლოდა *დავლური* – ნელი ცეკვა. ეს, რა თქმა უნდა, უფრო საინტერესოა ცეკვის სიუჟეტური ქარგის გაშლის თვალსაზრისით. დღეს *დავლურს* მეტწილად ასრულებს რამდენიმე წყვილი, ცეკვის დასასრულს კი ერთი წყვილი ასრულებს *ქართულს*.

დავლური მელიტონ ბალანჩივადის ოპერა დარეჯან ცბიერიდან

სვანური

წინათ სვანი ქალები ცეკვებში ვაჟების თანასწორად მონაწილეობდნენ (ფერხული წინამძღოლა). ჯგუფად ცეკვებიდან ქალის მონაწილეობით ცნობილია შუშპარი. ცეკვაში მონაწილე ქალთა რიცხვს ვაჟები ორჯერ აღემატებიან. ამ ცეკვის თავისებურება: ხელიხელგაყრილი ქალ-ვაჟი ქუნირის ხმაზე სხვადასხვა მოძრაობას ასრულებს.

ნიკო მარმა აღწერა სვანური ცეკვა შუშპარი: „წენერში ნანახი სიმღერიანი ცეკვებიდან მოვიხსენიებ მხოლოდ ერთს. მას ეწოდება „შუშპარ“. ათი ქალი და ოცამდე ვაჟი გამწკრივდნენ და დაინყეს ტაქტში ტაშის დაკვრა... სიმღერა, როგორც ყოველთვის, ორ პარტიად სრულდებოდა, რომლებსაც იყოფოდა გამლილი მწკრივი ან შეკრული წრე. ცეკვას ასრულებდა ხან ერთი, ხან – ორი ვაჟი. მთელი ტანის ნარნარი მოძრაობა ფეხების „თამაშით“ ტაშის დამკვრელთა აღტაცებას იწვევდა“ (მარი, 1913:11-13). შესაძლოა, ეს ჯგუფური წყვილთა შუშპარი სახეშეცვლილი ფერხული შუშპარია, რომელსაც ჩვენი შორეული წინაპრები მთვარის პატივსაცემად ასრულებდნენ წარმართობის დროს. ამის დასტურია ცეკვის ხელიხელგაყრილი დამთავრება. ეს კი წარსულში ფერხულის მონაწილეთა ნათესაობაზე მეტყველებს. ამ ფაქტს მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელი პლატონ დადვა-

ნიც ადასტურებს: მოცეკვანენი უეჭველად ნათესავები უნდა ყოფილიყვნენ, რადგან სვანი ქალი უცხოსთან არ იცეკვებდა.

თუ შუშპარს შევადარებთ ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ აღწერილ ჯგუფურ სამაიას, დავადგენთ ამ ორი ცეკვის ანალოგიას. სერგი მაკალათიამ აღწერა ფერხული ოხოხოია. ოხოხოიაშიც არის ხელიხელგადახვეულ მოცეკვავეთა ორი რიგი. ეს რიგები ხან უახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან შორდებიან, ხან წრეს კრავენ, ხან სახუმარო შაირებს იძახიან. ეს საცეკვაო-სალექსო შეჯიბრება ხშირად ლანძღვითა და ჩხუბით მთავრდება.

მოყვანილი მაგალითები და კიდევ სხვა წყაროები შესაძლებელს ხდის დავადგინოთ საერთო მომენტები: პირველი – მოცეკვავეთა გაყოფა ორ რიგად (ერთნაირი ტექნოლოგია – წრის შეკვრა, რიგებად დაფანტვა, რიგების მიახლოება და დაშორება), მეორე – სიმღერა. ცეკვის დროს გალექსილი იმპროვიზაცია ხან ერთ, ხან მეორე რიგში. ეს დამახასიათებელი წყობაა საერთოდ ფერხულისათვის თითქმის ყველა ჯგუფური წყვილად ცეკვისათვის.

სვანური მასობრივი ცეკვა ტექნოლოგიურად შემდეგ მოძრაობებზეა აგებული: ვაჟები და ქალები ხელიხელგაყრილნი ერთ მწკრივად გამოდიან გვერდითი სვლით, მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი განზე, მარცხენა მიედგმება უკან და ასე რიგრიგობით, ვიდრე მთელ წრეს არ ჩამოუვლიან. ეს მოძრაობა კეთდება ნახევარტერფზე. შემდეგ წყვილ-წყვილად გადადიან მეორე მოძრაობაზე: წინსვლით – სამნაბიჯიანი მოძრაობა ქუსლზე აქცენტით. მოძრაობა ერთნაირია ქალებისა და ვაჟებისათვის. გრაფიკული ნახაზის მხრივ იგი სრულდება სხვადასხვანაირად: რიგების შეცვლით, წყვილების დაყოფით, წრიული მიმართულებით.

ერთობლივი ცეკვა შინა ვორგილის შემდეგ ვაჟთა ცერული იწყება (სვანური ჯგუფური ცეკვა უფრო ხშირად ამავე სახელწოდების სიმღერით სრულდება). როცა ვაჟთა ჯგუფი ამოწურავს თავის ტექნიკურ შესაძლებლობებს, ქალებთან ერთად გადაიან სცენიდან გვერდითი ან წინსვლით, ხანდახან შეხტომით (სურ.77). ორივე სვლა დამახასიათებელია სვანთა ერთობლივი ცეკვებისათვის. სვანური ჯგუფური ცეკვების სახეობებია: რამაიდა, ჯანგილდი, ანუ ვორირაშა, და სხვა.

## სიმდი

ოსებს, ისე როგორც აფხაზებს, ყაბარდოელებს და მთიელთა სხვა ტომებს ჰქონდათ დაუნერული კანონები ცეკვის დროს. მაგალითად, მთიელებში საცეკვაოდ გამოდიოდა ჯერ ქალი, შემდეგ – ვაჟი. ვაჟისათვის დიდი სირცხვილი იყო, თუ იგი ქალზე ადრე შეწყვეტდა ცეკვას, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ქალმა გატეხა ვაჟი. გამძლეობის ამ პრინციპზე, აფხაზური ცეკვის მსგავსად, აგებული იყო ქალისა და ვაჟის ცეკვა სიმდი. ქართული ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში ოსური ჯგუფური ცეკვა სიმდი ხშირადაა ჩართული. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში სიმდი სპეციფიკური სარიტუალო ხასიათისა იყო (ნ.კ.1876:№148). ქალ-ვაჟის ერთობლივი ცეკვა დიდხანს გრძელდებოდა და დიდ გამძლეობასაც მოითხოვდა (კანუკოვი, 1878:№290).

ვაჟისათვის სამარცხვინო იყო ასპარეზის ადრე დატოვება, ამიტომაც ცდილობდა, ტაქტისთვის აეცდინა ქალი. მოულოდნელ მოძრაობებს აკეთებდა, ზოგჯერ უცაბედად დამბაჩას დაცლიდა ქალის ფეხებთან, რათა ქალს ცეკვა მიეტოვებინა. ისროდნენ ცეკვის გამოსაცოცხლებლადაც, ხანდახან ეს გართობა ცუდადაც მთავრდებოდა. ცეკვის დროს სროლა ოსებში XIX საუკუნემდე შემორჩა (შანავეგი, 1870:VI; კარგინოვი, 1914:№161).

### სიმდი. მიხეილ ჩირინაშვილის ჩანაწერი



ცეკვის დროს სროლა ყაბარდოელებშიც იყო გავრცელებული: ქორწილში მოცეკვავე პატარძლის ფეხებთან დამბაჩას ცლიდნენ. ასევე თავისებურად იყო ხაზგასმული მოცეკვავე ჩერქეზი ქალის სილამაზე და ოსტატობა: ჭაბუკები, მოცეკვავე ლამაზი ქალის პატივსაცემად, ისროდნენ დამბაჩასა და თოფს. მეტი გასროლა ღირსების საქმედ ითვლებოდა. ბუნებრივია, მოცეკვავე ქალების ფეხებთან დამბაჩის სროლა თანამედროვე ცეკვაში უკვე მიუღებელია. ნართების ეპოსსზე აღმოცენებული ქალ-ვაჟთა საფერხულო ოსური ცეკვა *სიმდი*, ნამდვილად ეფექტური სცენური სანახაობაა. ამას ხელს უწყობს მრავალი რამ: ქალთა თეთრი მანდილები, კაბებისა და ჩოხების განიერი სახელოები, რომლებიც ხელის აქნევისას გაშლილი ფრთების შთაბეჭდილებას ტოვებს, მოცეკვავეთა უხმაურო სრიალი, გარმონის მხიარული ხმები... სიმდს ჯგუფურად ცეკვავს ქალ-ვაჟთა რამდენიმე წყვილი: სცენაზე წყვილები ხელკავით, ერთიმეორის მიყოლებით შემოდიან. ერთი მწკრივი მარჯვნივ მიდის, მეორე – მარცხნივ. კვლავ ქმნიან მწკრივს. შემდეგ ქალები ერთ მხარეს მიდიან, ვაჟები – მეორე მხარეს და ა.შ. ამ თავისებური საცეკვაო სეირნობის შემდეგ იშლებიან და ერთიმეორის პირდაპირ მწკრივდებიან. მუსიკის რიტმი იცვლება და იწყება სწრაფი ცეკვა – *ზილგა ქავთ*, რომელსაც თითოეული წყვილი ცალ-ცალკე ასრულებს. *სიმდის* ჩქარი ნაწილის წყობა ასეთია: ორივე მხრიდან ერთდროულად გამოდიან ქალები და ვაჟები და ცეკვა სრულდება წრის მიმართულებით წრიულად. ქალები აკეთებენ სრიალს მოძრაობას, ხელების ნარნარი აწევა-დაშვებით. ვაჟების



ცეკვა სავსეა ენერგიითა და ცეცხლით, ხასიათდება დიდი ვირტუოზულობით. როცა თითოეული წყვილი შეასრულებს ცეკვის სწრაფ ნაწილს, მუსიკის რიტმი იცვლება, საწყის მდგომარეობას უბრუნდება. მონაწილენი ეწყობიან წყვილებად და ნარნარი *მენუეტური* მოძრაობით ტოვებენ სცენას (**სურ.78**).

ოსური ცეკვის მოძრაობა:

**ერთი** – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ.

**ორი** – ნაბიჯი მარცხენა ფეხით.

**სამი** – მარჯვენა ფეხით.

**და** – მარჯვენა ფეხის ნახევარ ტერფზე აწევა, მარცხენის ტერფით გაცურება და ოდნავ აწევა.

ასევე იწყება მარცხენა ფეხით. ეს მოძრაობა სრულდება ოდნავ რხევით განზე და წინსვლით. ქალის მარჯვენა ხელი დაშვებულია შებრუნებული მტევნით, მარცხენა იდაყვით ვაჟს უჭირავს. ვაჟის მარცხენა თავისუფალი ხელი სვლის დროს აკეთებს წყვეტილ სინკოპურ მოძრაობას განზე, მოიხრება ზურგს უკან, წამოიწევს ფაფახს წარბებზე და თვალს არ აცილებს ქალს, რომელიც მოკრძალებისაგან წამწამსაც არ არხევს. სწრაფი ცეკვის დროს (როცა წინ მიდის) ქალი აკეთებს სრიალს მოძრაობას რიგრიგობით ორივე ფეხით, ტერფის სამი მეოთხედით (ტუგანოვი, 1957:65; გრიკუროვა, 1961:167:.) და ვაჟის წინსვლა კიდევ სრულდება სამ ნაბიჯად (მესამე სვლა) – ორი გრძელი ნაბიჯი, ერთი – მოკლე:

**ერთი** – ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით.

**ორი** – ასეთივე გრძელი ნაბიჯი მარცხენათი.

**სამი** – მარჯვენა ფეხის ნახევარტერფით მარცხენასთან მიდგმა (ტერფის შუაში). იგივე გრძელდება მარცხენა ფეხით.

ეს ოსური სვლა შეიძლება შევადაროთ (ორი გრძელი ნაბიჯი, ერთი მოკლე) ანაპესტის ლექსის ზომას.

## წყვილად ცეკვა

ახლა შევხვით სატრფიალო ან რომანტიკული ხასიათის ცეკვებს, რომლებსაც ასრულებს წყვილი – ქალი და ვაჟი.

სატრფიალო შინაარსის ცეკვებს ქართულ საცეკვაო ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი აგებულია გაშლილ სატრფიალო-ემოციური ხასიათის სიუჟეტზე. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ წყვილად ცეკვის სათავეები მოდის ბერიკაობიდან, რომელშიც ორი ნიღბოსანი ცეკვავს და, კომედიური ფორმის საფარით, სატრფიალო ხასიათის ელემენტები ჰქონდა. სატრფიალო ცეკვების არსის განმარტებისათვის მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი.

ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ზემო სვანეთში სიმღერით სანადიმო რიტუალის თანმხლები ნელი, საზეიმო ცეკვა – ძველი *სანადიმო როკვა* – სრულდებოდა (ნოზაძე, 1958:IV,281). ყველაზე ხნიერი მოცეკვავე

მამაკაცი საერთო მაგიდიდან დგებოდა და იწვევდა ყველაზე ხნიერ მანდილოსანს. ისინი მაგიდის მოპირდაპირე მხარეს, თანამეინახეების წინ, მუხლს მოიყრიდნენ. მათ *მელნე* (მერიქიფე) სასმისებს მიაწვდიდა. ჯერ კაცი ამბობდა სადღეგრძელოს, მერე – ქალი; შემდეგ ისინი თავისუფალ ადგილზე გადადიოდნენ და ცეკვავდნენ. ამ რიტუალს სვანები ასაკობრივი თანმიმდევრობით ასრულებდნენ“ (ბარდაველიძე, 1957:72-73).

წყვილთა ყოველ ცეკვას თავისი ხასიათის შესატყვისი მუსიკის აკომპანემენტი, პოეტური დიალოგი და სიმღერა ახლდა თან. ცეკვის სანესჩვეულებო ხასიათი მოცეკვავეებს სრულიად არ უშლიდა ხელს, ერთმანეთს საშემსრულებლო ოსტატობაში შეჯიბრებოდნენ.

იმერეთის სამეფო კარზე ნადიმის დროს ასეთი ჩვეულებაც არსებულა: თავად-აზნაურები, შვიდი კაცი, მეფის ტაბლას მიუახლოვდებოდა, მუხლს მიყრიდა და სადღეგრძელოს ისე შესვამდა (პოლიევკტოვი, 1926:131). სამეფო კარზე დამკვიდრებული ამგვარი ეტიკეტი, რა თქმა უნდა, სანადიმო ცეკვაზეც ერთგვარ გავლენას მოახდენდა, ტერმინი *სადარბაზო სწორედ* ამის დასტურია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სვანური ძველი *სანადიმო როკვა* და *სადარბაზო სამეფო კარზე* გავრცელებული ერთი და იმავე წყვილად ცეკვის გამოძახილია.

ეთნოგრაფი ჯუნის ონიანი ადასტურებს, რომ წყვილად (ქალ-ვაჟთა) ერთობლივი ცეკვა ქვემო სვანეთშიც ყოფილა გავრცელებული საერთო სახელწოდებით – *შუშპარი*. მას ქალაქური (ქუთაისური) გავლენით, ზოგჯერ *ლეკურსაც* უწოდებდნენ. ასეთი ცეკვა სადღესასწაულო ნადიმების დროს ქუნირის, დაირისა და ზოგჯერ ჩანგის თანხლებით სრულდებოდა. ცეკვის დამთავრებისას პარტნიორები ერთმანეთს აუცილებლად კოცნიდნენ.

ეს ცეკვა, ქვემო სვანეთში ექსპედიციის დროს, ამ ნიგნის ავტორის თხოვნით, მმწლის ნიკოლოზ ონიანს შეუსრულებია – წრიულად, სვანური ცეკვის სპეციფიკური მოძრაობების ჩართვით. ცეკვის დამთავრების შემდეგ პარტნიორებს ერთმანეთი გადაუკოცნიათ.

საქართველოში არც ერთი სასიხარულო მოვლენა, ნიშნობა თუ ქორწილი, მხიარული ცეკვების გარეშე არ ჩაივლიდა. ამ შემთხვევაში წყვილად ცეკვის ფორმა უფრო მიღებული იყო. თუმცა ქალ-ვაჟთა ცალკეულ ფერხულს და ინდივიდუალურ პარტიასაც არ ივინყებდნენ. წყვილად ცეკვა ხშირად რიტუალური იყო. მაგალითად, რაჭაში, აღდგომის პირველ პარასკევს, ნიშნობა ძალზე თავისებურად სრულდებოდა: „ონში ჩამოდის რაჭის მაზრის თითქმის ყველა მცხოვრები. 12 საათზე ნეფე-დედოფლის ოჯახები იკრიბებიან ეკლესიის გალავანში და იყოფიან წრეებად ისე, რომ საპატარძლო თავისი მშობლებითა და სტუმრებით სხედან წრისაგან განცალკევებით. ნიშნობის წესის შესრულების შემდეგ იწყება ცეკვა ზურნით. ცეკვაში ნეფე-დედოფალი პირველ როლს ასრულებს“ (პერევალენკო, 1850:№42).

დადგენილი ნორმების მიხედვით, მოცეკვავეთა რიცხვი შეზღუდული იყო. ცეკვავდა მხოლოდ შვიდი წყვილი. საქორწილო რიტუალი ამ ცეკვით მთავრდებოდა: შვიდ წყვილს წრისათვის შვიდჯერ უნდა შემოევილო. მსგავსი საცეკვაო რიტუალი (კომპოზიტორმა ვალერიან მაღრაძემ აღწერა) მესხეთ-ჯავახეთშიც ყოფილა გავრცელებული ნიშნობისა და ქორწილების დროს. არსებობს თქმულება, რომელიც

ვანის წმიდა გიორგის ეკლესიას უკავშირდება: განრისხებულმა უფალმა ქვეყანას დიდი მინისძვრა მოუვლინა, ეკლესია ჩამოინგრა და ქვეშ შვიდი დანიშნული წყვილი მოიყოლა.

საყურადღებოა რაჭაში დანიშნულთა ცეკვაში შეჯიბრება. ამაზე ვ. პერევალენკოც ამახვილებს ყურადღებას. ეს თავისებური რიტუალური შეჯიბრება ერთგვარი საცეკვაო ფორმით გამოიხატება. აკადემიკოსმა გიორგი ახვლედიანმა მას მარჯვე ტერმინი მოუძებნა: *სამჯობნი ცეკვა*. პოემა *რუსუდანიანში* სწორედ წყვილთა ამგვარი ცეკვებია აღწერილი. დღესასწაულების დროს *სამჯობნო* ხასიათის ცეკვებს – სართულებიან *ფერხულს*, *შეჯიბრსა* თუ *ცერულს* მუდამ ახლდა სპორტული თამაშობანი: *ჭიდაობა*, *ლელო*, *კრივი* და *მარულა*. როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, მოცეკვავეს ოდითგანვე დიდ პატივს სცემდნენ. კარგი მოცეკვავე ყოველთვის ფასობდა. ამ უნარს განსაკუთრებით აფასებდნენ ქალებში.

ხალხური სიმღერის ტექსტებიდან ვიგებთ, თუ რა სერიოზულად უდგებოდნენ ამ საკითხს ჩვენი წინაპრები. გოგონას თუ საცეკვაო რიტმი შეეშლებოდა, იგი იმ წელს ვერ გათხოვდებოდა. ასეა ნათქვამი ძველ საცეკვაო სიმღერაში – *ცანგალა და გოგონა*. ნიშნობის ორიგინალური წესი არსებობდა სამეგრელოში: „ქალის დანიშვნის მიზნით, წინათ ვაჟის მამა ან ბიძა ქალს ცეკვის დროს ქუდს ესროდა (ქუდიმ–ფაჩუა) და იგი მის დანიშნულად ითვლებოდა: თუ ქალის მშობლები ამაზე უარს იტყოდნენ, მაშინ მათ აჯარიმებდნენ. უარის შემდეგ შეეცდებოდნენ ამ ქალის მოტაცებას. ამისათვის საჭირო იყო ვაჟის მხრივ გულადობა და ვაჟკაცობა“ (მაკალათია, 1941:263).

ოსეთში არსებობდა ქალის ნიშნობის ამგვარივე საცეკვაო წესი: ვაჟი გულისწორს საეკლესიო დღესასწაულების დროს ეძებდა. გოგო თუ მოენონებოდა, მას საცეკვაოდ იწვევდა, ამის შემდეგ ქალი უკვე დანიშნულად ითვლებოდა. აღმოსავლეთ საქართველოში დაქორწინებულნი სახლს მიუახლოვდებოდნენ თუ არა, *საზანდრე-ბი* დასცხებდნენ და ცეკვა-თამაშიც ჩაღებოდა. ცეკვას პირველად ახალგაზრდები იწყებდნენ, შემდეგ მათ მექორწილენიც აჰყვებოდნენ (ერისთავი, 1847:№14).

თუშეთში პირიქით ხდებოდა: ყველა ცეკვაავდა, გარდა ნეფე-დედოფლისა (ცისკაროვი, 1849:№8). ხევსურები პატარძლის პატივსაცემად *ტაშ-ფანდურას* აჩაღებდნენ, ფიცარზე გაშიშვლებულ ხანჯლებს ურტყამდნენ და ამ რიტმზე ცეკვაავდნენ. ცეკვა ხტომით იღეთებზე იყო აგებული და დასასრულ (სვანური ცეკვის მსგავსად) ერთმანეთს კოცნიდნენ. ხევსურულ ცეკვაში ქალთა პარტიაში წინ და უკან ხტომით მოძრაობები ქალთა უძველესი ცეკვის *გოგმანის* იღეთების გამოყენებაზე მიგვანიშნებს, ხოლო, რაც შეეხება წყვილთა ცეკვის დასასრულს კოცნას, იგი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალური ცეკვის გამოძახილია (ზაქსი, 1937:88).

საქორწილო საცეკვაო ჩვეულება თავისებურებით გამოირჩევა კახეთში. ცეკვას სასიძოს მეგობარი ვაჟი იწყებს, შემდეგ დანარჩენი ახალგაზრდები რიგრიგობით ცეკვავენ. ბოლოს ნეფე გამოდის. რამდენიმე ხანს იგი მარტო ცეკვაავს, შემდეგ პატარძალს იწვევს. ნეფე ჩერდება, ხოლო პატარძალი ცეკვას განაგრძობს. ამ ცეკვას *საპატარძლო* ეწოდება. მოწვეული სტუმრები ამ ცეკვისათვის პატარძალს უხვად ასაჩუქრებენ (მთავრიევი, 1902:XXX).

## არირა

ცეკვები სახელწოდებით – *საარშიყო*, *სატრფიალო* – მათ რომანტიკულ შინაარსზე მიგვანიშნებს (ბახუტაშვილი, 1939:№12). აღსანიშნავია, რომ *სამაიაში*, რომელიც სამეფო კარზე სრულდებოდა, ქალ-ვაჟი ერთმანეთისადმი განსაკუთრებული ინტერესის გამო წყვილდებოდნენ და ბალდადის გადაგდება-გადმოგდებასაც თავისი მნიშვნელობა ჰქონდა. აქედან შეიძლება დავასკვნათ: წყვილთა ცეკვა აგებულია სატრფიალო-ემოციური ხასიათის სიუჟეტზე და რომანტიკული ბუნებისაა. წყვილთა სატრფიალო ცეკვის ნიმუშია მეგრული *სხაპვა*. ეს ცეკვა რომანტიკულად აღწერა გიორგი წერეთელმა. „სხაპვა ჰაერში მერცხლების ტრფობას ანდა კატათაგობანას თამაშს მოგვაგონებს. მოცეკვავე წყვილი – ქალიშვილი და ჭაბუკი – ჩამოუვლიან წრეს და ერთიმეორის პირდაპირ დგებიან. ვაჟი ცდილობს თვალეში შეხედოს ქალს, მაგრამ ქალი სწრაფი მოძრაობით უსხლტება მას, თითქოს გაჯავრებულია მისი კადნიერებით. ვაჟი ისწრაფვის მისკენ, ქალი ისევ უსხლტება. ვაჟი კატასავით ნახტომს აკეთებს და ეწევა ქალს, თითქოს მისი დაჭერა სურს. ქალი ცდილობს, დაიმალოს, მაგრამ ვერ ახერხებს. შემდეგ კი კვლავ ხელგაშლილნი უხმაუროდ დაქრიან წრეში. ქალის პარტიას ამ ცეკვაში *გოგმანი ენოდება*“ (წერეთელი, 1960:91,113). გიორგი წერეთელი ცეკვას *სხაპვას* უწოდებს. დღეს ეს ცეკვა უკვე არირას სახელწოდებითაა ცნობილი.

თითქმის ასევე აღწერა მეგრული ცეკვა არირა რაფიელ ერისთავმაც: „15 აგვისტოს ხობის მონასტრის გალავანში საეკლესიო დღესასწაულზე *მარულა*, სიმღერა და ცეკვა იმართება. დაირისა და ტაშის ხმაზე ქალ-ვაჟი ცეკვავს, ქალი კეკლუცობს და მღევარს გაურბის“ (ერისთავი, 1873:№3). ცოტა სხვანაირად, მაგრამ ასევე საინტერესოდ აღწერს წყვილად ცეკვას ფრანგი მოგზაური ჟიულ მურიე. უცხოელს, მეგრული ცეკვა *არირაში*, ახალი ფსიქოლოგიური ნიშნები დაუნახავს – ეჭვიანობა, მუქარა, დევნა: ორი ხანჯალი მოცეკვავის ხელში მოწმობს, რომ მოღალატე დაისჯება. სამი ავტორის მიერ აღწერილი არირას სიუჟეტური ქარგა, სამწუხაროდ, დღეს უკვე ნაკლებად გვხვდება.

*არირა* მარტივ ილეთებზეა აგებული და დღეს იგი ასეთი ტექნოლოგიით სრულდება (ცეკვა *არირაში* ჩართულია კომიკური საცეკვაო სცენები *ჯანსულოდან*): ვაჟი გამოდის საცეკვაოდ, გააკეთებს წრეს და მოიწვევს ქალს. ისინი ერთად ჩამოუვლიან წრეს, როცა მივლენ საწყის ადგილამდე, ცეკვაში ებმება მეორე ვაჟი, წაართმევს პირველს ქალს და განაგრძობს მასთან ცეკვას. საწყის წერტილთან ქალი ჩერდება, რადგან მას მეორე ქალი ცვლის, რომელიც განაგრძობს ცეკვას მეორე ვაჟთან, ხოლო შემდეგ მეორის შემცვლელ მესამესთან და ა.შ., სანამ წრეში ყველა მდგომი არ იცეკვებს (მურიე, 1883:273). ილეთს, როცა ორს შორის მესამე შეიჭრება, *წართმევია* ჰქვია. მსგავსი რამ სიმღერის დროსაც ხდება. *ფერხულ-ოსხაპუეს* (რომელიც არირას წინამორბედი) ორი გუნდი ასრულებს, ანუ ორპირულია. სიმღერას ერთი გუნდი რომ წამოიწყებს, მეორე გააგრძელებს. სიმღერის ამ წესს ივანე ჯავახიშვილი *გგწოდალას*, ანუ *ჩამორთმევას* უწოდებს (ჯავახიშვილი, 1989:85), ხოლო წრეში წყვილთა რიგრიგობით ჩამოვლა ქართული ენის დიალექტთა ლექსიკონში აღინიშნება ტერმინით – *ჩამორებული* (წერეთელი, 1938:). მოძრაობა, რომელზეც აგებულია *არირა*, ყოველთვის მეორდება – წინსვლა, მსუბუქი ნახტომი მარცხენა ფეხზე,





მოძრაობა, მაგრამ შეჯიბრი გამძლეობაშია: ვაჟი ცდილობს, რადაც უნდა დაუჯდეს, დაღალოს ქალი, რათა მან პირველმა უარი თქვას ცეკვის გაგრძელებაზე. არის შემთხვევები, როცა ქალი იმარჯვებს და იცვლის სამ-ოთხ ვაჟს. ასეთ მოცეკვავე ქალებზე ჰიმნებს თხზავენ და თუნდაც ლამაზები არ იყვნენ, მაინც შოულობენ საქმროებს. ისიც ხდებოდა, რომ ასეთი შეჯიბრი მოცეკვავეებს გრძნობას აკარგვინებდა“ (მაჭავარიანი, 1894:IV,II; ინალ-იფა, 1959:121-122).

კავკასიაში ფრანგი მოგზაური დიუბუა დე მონპერე აღწერს ამგვარ შემთხვევას (XIX ს-ის პირველი ნახევარი): „გენერლის პატივსაცემად მოეწყო ცეკვები, ცეკვის შეწყვეტა და წრიდან გასვლა დიდი სირცხვილია. არაერთხელ მინახავს, რა უმაგალითო ძალის დაძაბვა უხდებოდა მოცეკვავეს, რომ არ დაეტოვებინა „ბრძოლის ველი“. გენერალმა სთხოვა იქ მყოფ ერთ მანდილოსანს, ეცეკვა. უკვე ერთ საათს ცეკვავდა იგი ახალგაზრდა აფხაზთან და სურდა დაექანცა ვაჟი, მაგრამ ის თავის მხრივ არ ნებდებოდა. თეთრ შალში გახვეულ ქალს სული ეხუთებოდა, მუხლები ეკეცებოდა, საცა იყო გული ნაუვიდოდა. გენერალს მოუხდა ქალს გამოსარჩლებოდა ვაჟის წინაშე“.

აფხაზურ შარათინს (შეჯიბრების სახით) წრიული მიმართულებით ხან მარტო ვაჟები, ასრულებენ, ხან – ქალებთან ერთად. კიდურების მოძრაობა არირას ანალოგიურია. არსებობს ეტიმოლოგიურად არირას მსგავსი აფხაზური საფერხულო სიმღერა ჩარირა (იქვე:101).

### შარათინ. მიხეილ ჩირინაშვილის ჩანაწერი

Allegretto

### მოხეური

მთიელთა ცეკვებს შორის თავისებურებებით გამოირჩევა ნყვილთა ცეკვა მოხეური. მას ახასიათებს სიუფეტური ხაზის სიზუსტე, ფორმათა გამომგონებლობა, მოძრაობათა და კომბინაციათა სწრაფი, მაგრამ ჰარმონიული ცვლა. ცეკვის შინაარსი ასეთია: ვაჟი მისდევს ქალს. ქალი ცდილობს მისგან თავის დაღწევას. ვაჟი

გზას უღობავს ხელის აქნევით, ხან მოულოდნელად მის წინ იმუხლებს, ხან უკან იხევს ოდნავ თავდახრილი, ცალი ხელით დოინჯშემოყრილი, ცალი ფეხი წინ აქვს წამონეული, მეორე – ოდნავ მოხრილი, რითაც საშუალებას აძლევს ქალს, გაექცეს, რათა კვლავ სწრაფი ნახტომით დაენიოს და გზა გადაუღობოს. ამ ცეკვაში წინსვლითი მოძრაობები საათის ისრის მიმართულებით ან საპირისპიროდ კეთდება. *მოხეურში* მთავარი როლი ვაჟს ეკუთვნის. მისი ცეკვა ცეცხლოვანია და გამოირჩევა მოძრაობათა მრავალფეროვნებით. ქალის პარტია განისაზღვრება სრიალა მოძრაობით – მარჯვენა ფეხზე მცირე აქცენტით, ხელების გრაციოზული მოძრაობით, რომლითაც ხან სახეს იფარავს ვაჟისაგან, რომ თვალეში არ ჩახედოს, ხან ნახევრად მოხრილს განზე შლის. *მოხეური* საშუალო ტემპში სრულდება, დამთავრებისას შეიძლება უფრო აჩქარდეს. ქალ-ვაჟთა (წყვილთა) ცეკვის გარდა არსებობს ჯგუფური – ვაჟთა და ქალთა, წყვილთა – მხოლოდ ვაჟთა ცეკვები.

### მოხეური. მიხეილ ჩირინაშვილის ჩანაწერი



### განდაგან

ძალიან სასიამოვნო სცენურ შთაბეჭდილებას ტოვებს თანამედროვე აჭარული ცეკვა *განდაგან*, რომელიც ქართული სატრფიალო წყვილად ცეკვების ჯგუფს მიეკუთვნება. ამ ცეკვის პირველად დადგმა და პოპულარიზაცია უკავშირდება აჭარული ფოლკლორის ბრწყინვალე მცოდნეს – ენვერ ხაბაძეს, პირველ და განუმეორებელ შემსრულებლებს – თოფან მელაძესა და თოფუზ გაბაიძეს, ქორეოგრაფ ალექსანდრე ჯიჯეიშვილს, რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილს, რომელმაც ამ ცეკვას თეატრალური ფორმა მოუძებნა და მანვე დაარქვა სახელი *განდაგან*; შემდეგში ამ ცეკვის ბრწყინვალედ შემსრულებლებს – პირველ აჭარელ მოცეკვავე ქალს ფატმან კობალაძეს, თემელ მიქელაძეს, იაშა ხალვაშს და სხვებს.

*განდაგანის* ტექნოლოგია *კოჭლის ცეკვისა* და *მხარულის* საფუძველზე ჩამოყალიბდა. შემდეგ კი კიდევ ერთი თავისებური მოძრაობა შეითვისა: ნაბიჯი ნახტო-

მით წინ, ნაბიჯი გვერდზე მარცხენა ფეხით, მარჯვენა ფეხი გაცურებით მარცხენის განზე მიდგმა. ტექნოლოგიურად ეს ცეკვა აგებულია გვერდით მოძრაობაზე – ნაბიჯი მარცხენა ფეხით (ან მარჯვენათი) განზე, მეორე ფეხი მიედგმება მეექვსე პოზიციაში (ფეხები მოღუნულია, ვაჟისა უფრო მეტად, ვიდრე ქალისა) და ასე ზედიზედ. ამ მოძრაობის დროს ხელები იღებს შემდეგ მდგომარეობას: ყოველ ორ ნაბიჯზე მიდგმით (თუ იწყება მარცხენა ფეხით მარცხნივ) მარჯვენა ხელი მხარის ძლიერი მონაწილეობით მოიხრება მკერდთან, მხარის ასეთივე მოძრაობით მარცხენა ხელი გაიშლება განზე, იგივე მოძრაობა ხელების შეცვლით შემდეგ ორ ნაბიჯზე მიდგმით და ასე ზედიზედ. ამ მოძრაობით მოცეკვავეები ხან უახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან სცილდებიან.

ეს მოდელი განდაგანის საყოველთაოდ მიღებული ფორმაა, მაგრამ არსებობს სხვადასხვა ვარიანტიც: ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა, ქალთა განდაგან, ხერტლის – ქალთა ნადი: შრომის პროცესის – ნართის დართვის – ამსახველი ქალთა ჯგუფური ცეკვა.

განდაგან სამნაწილიანი რომანტიკული ცეკვაა: ნელი, სწრაფი და დასასრულ ისევ ნელი. განდაგანის სწრაფ ნაწილში შედის ცეკვა მხარული. მაშინ, როცა ვაჟი ოსტატურად მუშაობს მხრებით და გამოსატყვევს ცხენით გაქროლებულ მხედარს, ქალი გარს უვლის მას ფეხების შენაცვლებითი სრიალა მოძრაობით ტერფის სამ მეოთხედზე. ცეკვის ნელი დასაწყისი სრულდება სიმღერით. სიმღერის ტექსტში ვაჟი ქალს სთავაზობს ვაშლს. ეს ვაშლი გათამაშებულია ცეკვაშიც და, რამდენჯერმე უარის თქმის შემდეგ, ქალი იღებს მას ჭაბუკის ხელიდან:

სათამაშო ვაშლი მქონდა  
შენკენ გადმომივარდაო,  
მე თუ გძულვარ, სხვაი გიყვარს,  
ფესვიც ამოგივარდაო.

ცეკვის ბოლო ნაწილში, რომელშიც ქალი ვაშლს იღებს, მეორდება პირველი ნაწილი, ოღონდ გაცილებით უფრო მოკლედ. ქალის ან ვაჟის მიერ ვაშლის ჩუქება, არჩევანის, უპირატესობის, სიყვარულის გამომხატველია. ადრეულ ხანაში ქორწინლის დროს ვაჟი პატარძალს ოქროს ვაშლს უძღვნიდა (ჯანელიძე, 1959:155). ნიშნობისა თუ საქორწილო რიტუალში ვაშლის მიძღვნა ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქმებოდა.

ცეკვა, გარდა სიმღერისა, სრულდება ტაშის, დოლის ან დაირის, ფანდურისა და ჩონგურის აკომპანემენტით. ქართული საკრავების სიმდიდრის მიუხედავად, იშვიათად გამოიყენება სალამური, სტვირი, ჭიბონი, ჩანგი, სვანური ჭუნირი და აფხაზური აფხიარცა. გასული საუკუნის შუა წლებიდან გავრცელდა გარმონი. ცეკვის დროს გარმონის თანხლება XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე სწრაფად დამკვიდრდა ქუთაისში (იმერეთში), კახეთსა და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. მართალია, დღეისათვის ცეკვის დროს უპირატესად დოლ-გარმონი გამოიყენება, მაგრამ სხვა ხალხურ საკრავებსაც არ გასვლიათ ყავლი. საცეკვაო ფოლკლორში მათი დაბრუნება აუცილებელზე აუცილებელია.



აჭარული ფოლკლორის ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, განდაგანის მეორე (სწრაფ) ნაწილში ქალი არ უნდა მონაწილეობდეს, რადგან მხარული მხოლოდ და მხოლოდ ვაჟთა ცეკვაა (ინაიშვილი, ნოლაიდელი, ჩხიკვაძე, 1991:4). ფოლკლორის სინამდის დაცვის პრინციპების მიხედვით, მკვლევართა აზრი უეჭველად სწორია, მაგრამ განდაგანის თეატრალური ფორმა იმდენად პლასტიკურია, რომ ამ ჭეშმარიტების დაცვა საკმაოდ გაძნელებულია (სურ.79).

### განდაგან. მიხეილ ჩირინაშვილის ჩანაწერი



ცეკვა განდაგან აჭარის ქორეოგრაფიულმა კოლექტივებმა თბილისში, ხალხური თვითმოქმედების ოლიმპიადაზე, პირველად 1946 წელს წარმოადგინეს. მას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად და სამუდამოდ დამკვიდრდა ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში.

### ქართული

ქართული სატრფიალო შინაარსის ცეკვებისა და მთელი ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების გვირგვინია წყვილად ცეკვა ქართული.

ცეკვა ქართულს საერთოდ ვაჟი ან ვაჟები ასრულებენ. შესრულების ასეთი ფორმა გავრცელებული იყო XIX საუკუნეში. ქართულს ზოგჯერ მარტო ქალიშვილები ცეკვავდნენ, რასაც მოწმობს მრავალი ლიტერატურული წყარო: ლერმონტოვის ნახატი ლეკური და გაგარინის მოცეკვავე ქართველი ქალები.

ქართული შეიძლება იყოს მასობრივიც, როცა მასში მრავალი მოცეკვავე მონაწილეობს. ახლა მასობრივ ქართულს ხშირად ქორეოგრაფიული ანსამბლები ასრულებენ მასობრივი ცეკვა სალხინოს სახით. ქართული საცეკვაო ხელოვნების ნამდვილი მწვერვალია წყვილად ცეკვა – ქალ-ვაჟის ქართული – სინარნარისა და გასმის გრაციოზული ხელოვნება, ქართლისა და კახეთის პირმშო. ძნელია, სიტყვებით გადმოცემა

ამ ცეკვის მთელი სიმშვენიერისა და სურნელებისა. ქართლისა და კახეთის ველებში განვითარებული, იგი გამოირჩევა არაჩვეულებრივი ნარნარი სვლით და ტანის სრული სტატიკურობით. *ქართულში* არ შეიძლება არც ნახტომები, არც ფეხის წვერზე შედგომა. ამ სატრფიალო ცეკვას ახასიათებს არაჩვეულებრივი სისადავე და კეთილშობილება, ვაჟის უსაზღვრო რაინდული დამოკიდებულება ქალისადმი (**სურ.80**).

სინმინდითა და კეთილშობილებით *ქართულს* ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ყველა ეროვნულ ცეკვას შორის. *ქართულში* ვაჟს არ შეუძლია შეეხოს ქალს, მას უფლება აქვს მხოლოდ დატკბეს და თაყვანი სცეს შორიდან. ვაჟი ქალის ერთგული რაინდია და მთელი ცეკვის განმავლობაში ეთაყვანება მას. ქალი – სწრაფი, ვით შველი, მაღლა აწეული თავით და დახრილი თვალებით – განასახიერებს ამაც მოკრძალებასა და სულიერ სინმინდეს. ამ სატრფიალო შინაარსის ცეკვას თავისებური სიუჟეტი აქვს. მრავალი აღფრთოვანებული სტრიქონი მიედღვნა მას:

„ეროვნული ტანსაცმლით ცეკვავს ქართველი მზეთუნახავი. მის თავსაკრავზე ბრწყინავს ძვირფასი ქვა და მოკლე ლეჩაქიდან გადმოშლილია შავი თმა. მასში არ არის რაიმე ეგზალტაცია და ვნებიანობა. მაგრამ ეს სინაზე, პატარა ფეხების ოდნავ შესამჩნევი მოძრაობა, მორცხვი გამოხედვა, ვაჟის მოკრძალებული თვალ-ნარბში ცქერა და ქალის ამყად თავის არიდება – აი, რა შეადგენს ქართული ეროვნული ცეკვის მთელ სიძლიერესა და სიმშვენიერეს“ (რადე, 1883:170-171).

ასი წლის წინ გამოთქმული კიდევ ერთი აზრი: „სიმღერა შეცვალა მუსიკამ; იგრიალა ლეკურმა – ამიერკავკასიის სიამაყემ, ჩვენი შავთვალა ჯადოსნები გასრი-ალდნენ წითელ იატაკზე ლამაზი ფეხების ოდნავი ბაკუნით. არასოდეს არ მინახავს ასეთი მზეთუნახავი, ასეთი ნარმტაცი გარემოცვა საქართველოს ამ საუცხოო ცეკვისათვის“ (კავკაზი, 1856:№16).

*ქართულს* ძალიან დიდხანს რატომღაც *ლეკურს* ეძახდნენ. სიტყვა *ლეკური* უმთავრესად გასული საუკუნის რუსულ ლიტერატურულ თუ ისტორიულ წყაროებში გვხვდება. მისი უფრო ადრეული აღნიშვნა საერთოდ არ არსებობს. XIX საუკუნის 90-იან წლებში გამოცემულ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში *ლეკური* ზოგადკავკასიური ცეკვების აღმნიშვნელია. ამ სიტყვით აღინიშნებოდა არა მარტო ქართული, არამედ, საერთოდ, იმიერ და ამიერკავკასიის (სომხური, აზერბაიჯანული) ხალხთა ცეკვები.

ამის დასადასტურებლად მოგზაურთა და მკვლევართა წიგნებიდან მოკლე ნაწყვეტების მოტანაც კმარა: ჩერქეზები: „...ახალგაზრდა თავადის ასულმა ჩვენთვის თავისი მშობლიური *ლეკური* იცეკვა“ (დრაგუნი (პოტო), 1862:56).

ლეკები: „ქალები და ვაჟები მთელ დღეს *ლეკურს* ცეკვავენ (მიუხედავად დიდი მცდელობისა, შამილმა ეს ცეკვა ვერაფრით ვერ ამოძირკვა)“ (კლინგერი, 1856:15).

ყაბარდოელები: „16 წლის ბეგი, ბატონის ძმა, მოედანზე შემოვარდა და *ლეკურის* ხმაც გაისმა“ (ვერდერევესკი, 1855:№30).

ოსები: „წრეში ქალი შემოვიდა თუ არა, სერიოზული ცეკვაც დაიწყო, რომელიც ყველასათვის ცნობილ *ლეკურს* ჰგავდა“ (შანაევი, 1870:17).

ბორისევიჩი *ლეკურს* ოსებისა და ქისტების ცეკვად მიიჩნევს (ბორისევიჩი, 1899:232).

ზემონათქვამის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ XIX საუკუნეში ლეკური კავკასიელ ხალხთა ცეკვების აღმნიშვნელი საყოველთაო ტერმინი იყო. თითქმის ყველა წყაროს მიხედვით, ყოველ ცეკვას ლეკური ერქვა ან მისი მსგავსი იყო. ეს, რასაკვირველია, პრიმიტიული მსჯელობაა: კავკასიის ხალხებს, თვითმყოფადი ქორეოგრაფია აქვთ – განსხვავებული შინაარსით, ტექნოლოგიით, შესრულების თავისებური მანერითა და საკუთარი სახელწოდებით.

ამურხან ბალაევი, მთის ხალხთა ცეკვების ანალიზისას, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ცეკვის სახელწოდებას. მისივე აზრით, ეს ცეკვები, თვით სახელწოდების გამო, ლეკური წარმოშობისაა (ბალაევი, 1938:№11-12). ოსური ზილგა ქავთი, ყაბარდოული ისლამეი, ჩეჩნური და ინგუშური ლეკურები ხელის ერთი მოსმით ერთ ქვაბში უნდა გადავუძახოთ. ერთხელ და სამუდამოდ მტკიცედ უნდა ვთქვათ: ლეკური დაღესტანში ჩასახული და კულტივირებული ცეკვაა და მის სერიულ გამოშვებაზე ლაპარაკს თავი უნდა დავანებოთ, ვინაიდან სრული უაზრობაა, ხოლო დაღესტნელებს, ოსებს, ყაბარდოელებს, ჩეჩნებსა და კავკასიის სხვა ხალხებს თავთავიანთი საკუთარი საცეკვაო ხელოვნება გააჩნიათ – საკუთარი სახელწოდებით, ტრადიციითა და ტექნოლოგიით.

გასული საუკუნის პერიოდულ პრესაში ქართული ცეკვები ლეკურად ინათლებოდა. გაჩნდა აზრი, თითქოს ქართველებმა ცეკვა ლეკებისგან გადმოიღეს. სამწუხაროდ, XIX საუკუნეში მრავალი ქართველი მოღვაწე იზიარებდა ამ აზრს. თვით რაფიელ ერისთავსა და პლატონ იოსელიანს დასაშვებად მიაჩნდა ასეთი რამ: „ქართველი ქალები, მონვეულნი მთელი მაზრიდან, ცეკვავდნენ ლეკურს. კახელი ქალი ტურფაა, როცა იგი ლეკურს ცეკვავს. როგორ ცოცხლად, ნარნარად, ნაზი ღიმილით და თავის მსუბუქი დაკვრით ინვევს იგი საცეკვაოდ თავის ამხანაგს. ასეთ ლეკურს ვერ იცეკვებენ თქვენი თბილისელები. აქაურები უფრო ახლოს არიან ლეკებთან, გადმოიღეს მათგან ცეკვა, გააუმჯობესეს იგი საუცხოოდ“ (ერისთავი, 1847:№6). პლატონ იოსელიანი, ძველ ბერძნულ მითოლოგიაზე დაყრდნობით, საქართველოში შესრულებულ ლეკურს დაღესტნელი ტერპსიპორების (ტერფსიქორების.რედ.) ცეკვად მიიჩნევს (იოსელიანი, 1966:261,279).

ქართულის ლეკურიდან გადმოღების წინააღმდეგ სასტიკად გაილაშქრა ცნობილმა ქართველმა პოეტმა გრიგოლ ორბელიანმა. პოეტი მიიჩნევდა, რომ რუსთაგან დაპყრობილ ქვეყანას ისედაც უჭირდა ეროვნული ტრადიციების დაცვა-შენარჩუნება და ასეთი აზრის დამკვიდრებას შეიძლება დამლუპველად ემოქმედა ქართულ ცეკვაზე (ბალახაშვილი, 1950:№7).

კავკასიაში არსებული მატერიალური კულტურის ძეგლები საქართველოს სახელმწიფოში შემავალ ხალხთა კულტურულ ურთიერთობაზე მიუთითებს. ჩრდილოეთ კავკასიაში შემორჩენილია ქრისტიანული ტაძრები ქართული წარწერებით: ხოზიტა-მარია (X ს. ოსეთი), ბირ ელ-ყუტის მონასტერი, ტყობა-ერდის ტაძარი (დაღესტანი). ამ უკანასკნელის ქართულ წარწერაში საქართველოს პირველი კათოლიკოს-პატრიარქი – მელქისედეკ I (X-XI ს.) აღმოსავლეთის დიდ პატრიარქად მოიხსენიება (რედ.). დაღესტანში აღმოჩენილ ქვის ფილებსა და მასზე ამოტვიფრულ ქართულ წარწერებს ეხება იოსებ ორბელი (ორბელი, 1938:305-306). ამ წარწერებში

ადგილობრივი ერისთავი და ქართველი ეპისკოპოსი გიორგია ნახსენები (831 წ.). კორნელი კეკელიძემ IV-VII საუკუნეებში დაღესტანსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში მოღვაწე ქართველ მისიონერებს სოლიდური სამეცნიერო ნაშრომი უძღვნა (კეკელიძე, 1945:318). დაღესტანში, და საერთოდ ჩრდილოეთ კავკასიაში, თემურ ლენგის შემოსევამდე ქრისტიანობა იყო გავრცელებული.

ალექსანდრე ხახანაშვილი ქართულ-ოსურ კულტურულ ურთიერთობებზე საუბრისას, ამ ორ ენაში არსებულ მსგავს სიტყვებსა და გამოთქმებსაც ეხება (ხახანაშვილი, 1901:6-7). გიორგი ახვლედიანის ცნობით, XVII საუკუნეში საქართველოს მეფეს რეკომის სალოცავისათვის ზარომავის ფსალმუნის XIII საუკუნისეული ძვირფასი ხელნაწერი შეუწირავს (ახვლედიანი, 1960:60-61).

ასეთი მაგალითი მრავალია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორიულად ისიცაა ცნობილი, რომ ქართულ-დაღესტნური ურთიერთობანი XVI-XVII საუკუნეებიდან საკმაოდ მტრული იყო. თუმურ პოეზიაში ლეკთა თარემის უამრავი მაგალითია შემორჩენილი. რაფიელ ერისთავმა თუშთა ერთი ჩვეულება – *სამეკობროდ წასვლა* – დაწვრილებით აღწერა. თუშები ვალში არ რჩებოდნენ დაღესტნელ მარბეველთ და სასტიკად უსწორდებოდნენ. ქართველთა და ლეკთა ურთიერთობა რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობის შემდეგაც არ გაუმჯობესებულა. მართალია, თარეში შეწყდა, მაგრამ მეგობრული ურთიერთობა დიდხანს არ აღმდგარა. *დაყავი და იბატონე* თავისას აკეთებდა. რელიგიური სხვადასხვაობაც მტრის ნისქვილზე ასხამდა წყალს.

ამ მცირე ისტორიული ექსკურსის შემდეგ, ცხადია, რომ ქართველები *ლეკურს* დაღესტნელებისაგან XIX საუკუნეზე ადრე ვერ გადმოიღებდნენ: *ჰაზავათი*, მთიელთა *წმინდა ომი* რუსეთის წინააღმდეგ, სამოცდაათი წელი გრძელდებოდა (1794-1864). ასეთ დროს შეუძლებელია, დაღესტანში ცეკვის კულტივირება მომხდარიყო. შამილმა თავისი კოდექსის ერთ-ერთი მუხლით ცეკვა აკრძალა და დამნაშავეს დამამცირებელი სასჯელი ელოდა. სასჯელის ორი კატეგორია არსებობდა: პირველი უფრო მსუბუქი – გაჯოხვა, მეორე – ვირზე უკუღმა შესმა, მურით ან ტალახით მოსვრილი პირით სოფელ-სოფელ სიარული. უფროსები დასჯილებს გესლიანად დასცინოდნენ, ბავშვები კი ტალახს ესროდნენ (რუნოვსკი, 1862:№2).

მიუხედავად შამილის მკაცრი ზომებისა, მთიელები თურმე ღამით მოფარებულში ცეკვავდნენ *ლეკურს* (დუბროვინი, 1871:570-571). თვითმხილველთა აღწერით ეს ცეკვები ძალიან პრიმიტიული იყო. ეს არც არის გასაკვირი: ხანგრძლივმა ომმა და აკრძალვამ თავისი გააკეთა. ხალხს საცეკვაო მოძრაობანი დაავინწყდა და იძულებული გახდა ზოგიერთი ილეთი რუსი სალდათებისაგან გადაელო, მაგალითად, ბუქნა: „ერთხელ, დიდი ხნის მოლაპარაკების შემდეგ, კოცონის ირგვლივ გაკეთებულ წრეში ორი ფეხშიშველა ბიჭი თითქმის ძალით შეაგდეს. სწორედ მათ გახსნეს იმპროვიზებული ბალი. მათ უფროსებიც მიყვნენ, თუმცა წრეში მხოლოდ ორი ყმანვილი ცეკვავდა. თვით ცეკვა ძალზე უბრალოა, განსაკუთრებული ფიგურების გარეშე, ეს უფრო ძუნძულია კოცონის გარშემო. მოცეკვავეებს ხელები თავზე უწყვიათ. დამკვრელების სურვილით, მუსიკა ზოგჯერ ჩქარია და ცეკვაც ჩქარდება. მოცეკვავეთ ამ დროს ექსტაზი ეუფლებათ, შლეგურ ილეთებს ასრულებენ და



ზოგჯერ ბუქნავენ კიდეც. ეს, ალბათ, ჩვენი ჯარისკაცების გავლენაა“ (გლინოეცკი, 1862:№2).

გასული საუკუნის ბოლოს, დაღესტნის მთებში შესრულებული *ლეკური* ასეა აღწერილი: „ქუჩაში, სახლის წინ, იდგა ბავშვებისა და მამაკაცების დიდი ჯგუფი. უცებ ზურნის ხმა გაისმა და ხალხმა დიდი წრე შეკრა. ცეკვავენ ლეკურს, მაგრამ რა ლეკური იყო ეს? ჩვენ ვნახეთ რამდენიმე კაცის ცეკვა, რომლებიც თავიანთი მანჭვა-გრეხით, უხეში ხტუნვითა და, საერთოდ, მოუქნელი მოძრაობით ცუდად განვრთნილ დათვებს მოგვაგონებდნენ“ (პასტუხოვი, 1894:XVI). ლეკების დინამიკურ, გააზრებულ და ტემპერამენტიან ცეკვაზე ასეთი აზრის გამოთქმა უსამართლობაა.

შალვა ასლანიშვილის აზრით, ქართულ, ჩეჩნურ, ლეკურ და ყუმბიხურ სიმღერებს ზოგიერთი საერთო ელემენტი გააჩნიათ. მუსიკალური კულტურების შედარებისას, ავტორი ამ ხალხთა სიმღერებში, უკვე ყოველგვარი აზრისაგან დაცლილი სიტყვების, – *არირა*, *ორირარა*, *არადა* და *სხვათა*, – ხმარების ფაქტებსაც ადასტურებს. მაგრამ საერთო კულტურის კონტექსტში მათს განსხვავებულობასაც ამტკიცებს (ასლანიშვილი, 1957:421-422).

ამდენად, რაღაც საერთო ქორეოგრაფიული ფორმების წარმოშობის პროცესშიაც შეიმჩნევა.

პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და სხვა ფაქტორებზე დიდადაა დამოკიდებული ამა თუ იმ ხალხის ცხოვრების წესის, ხასიათის, თვისებების წარმოქმნა. მათზე დაყრდნობით საცეკვაო ხელოვნებაც თანდათანობით შესატყვის ფორმას იღებს. სრულებით არაა გასაკვირი, რომ მეზობელ ხალხთა ცეკვებში მსგავსი საცეკვაო ილეთები არსებობდეს, მთავარია შესრულების თავისებურება, სხეულისა და ხელების მდგომარეობა, ეროვნული სულისა და ხასიათის დაცვა. ამის გათვალისწინებით მსგავსების ილუზია ქრება და ყველაფერს თავისი სახელი ერქმევა.

მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი კიდეც უფრო ღრმად შესწავლას მოითხოვს და იგი არ არის მხოლოდ ერთი წიგნის თემა. კავკასიის ხალხთა საცეკვაო ფოლკლორში, კოლორიტული სპეციფიკისა და პლასტიკური ენის მრავალფეროვნების მხრივ, განსხვავება ძალიან დიდია. თვით ქართული ცეკვები შინაარსით, შესრულების ფორმითა და ტექნოლოგიური მასალით ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულია.

იმ წყაროების მიხედვით, რომლითაც ავტორმა ისარგებლა, *ლეკური* დაღესტნური წარმოშობისაა. ნიკო ჩუბინაშვილის *ქართულ ლექსიკონში* (XIX საუკუნის დასაწყისი) ვხვდებით ტერმინს – *ლეკური როკვა*. მართლაც, ეს ცეცხლოვანი ცეკვა დაღესტნის პირმშოა. სრული სიმართლეა, როცა პლატონ იოსელიანი მას *დაღესტნის ტერფსიქორას ცეკვას* უწოდებს. დაღესტნის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის რეპერტუარს დღეს ლეკურის სხვადასხვა ვარიანტი ამშვენებს: *შამილი*, *აგაჩაული*, *ხასავიურტული*, *აქსავური*, *აკუშინური* და სხვა.

ცეკვა *ქართული* და დაღესტნური *ლეკური* შინაარსით, შესრულების ფორმითა და მოძრაობის ტექნოლოგიით ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდება. ტერმინი *ლეკური* საქართველოში რუსთა მმართველობის შემდეგ დამკვიდრდა: ლეკური პირობითი სახელწოდებაა საერთოდ ცეკვისა, რუსების მიერ კავკასიური ცეკვებისათვის შერქმეული. 1799 წლის ნოემბერში რუსეთის ჯარები შემოვიდნენ თბილის-

ში. მეფე, სამღვდელოება და თავადაზნაურობა მას ქალაქგარეთ შეხვდა. თავიანთი მხსნელების მისასალმებლად გამოვიდა ათასობით მცხოვრები მხიარული შეძახილებით და *ლეკურის* ცეკვით (კავკაზი, 1854:№15).

ხალხური ცეკვების, მათი შინაარსის, ფორმის, წარმოშობისა და სახელწოდების დადგენისათვის მაშინ ვის ეცალა. რუსულიდან შემოსული სიტყვა *ლეზგინკა* ქართულ *ლეკურად* იქცა. იმ ხანებში ქართველი საზოგადოება რუსულ სიტყვებს ქართული დაბოლოებით ხმარობდა. გიორგი ავალიშვილმა თეატრისათვის ალექსანდრე სუმაროკოვის პიესების თარგმნით ქართული ენა მრავალი *რუსიციზმით* დაანაგვიანა (კეკელიძე, 1958:695-696). ეგ სენი გიორგი ერისთავისა და ავქსენტი ცაგარელის შემოქმედებისათვისაც არ იყო უცხო. იოანე ბატონიშვილი *ტერფსიქორას* ასე განმარტავს: მუზა ტანციობისა, *ანუ როკვისა* (ბატონიშვილი, იოანე 1937:107). გასულ საუკუნეში რუსული სიტყვების ქართულად დაბოლოების უამრავი შემთხვევა იყო: ქართული ეროვნული ტანსაცმლის აღმნიშვნელი სიტყვა *ჩოხა* რუსულად ითარგმანა, როგორც *ჩერკესკა*. სულხან-საბა *სიტყვის კონაში* ჩოხას *მატყლის სამოსელს* უწოდებს, ხოლო *ჩოხოსანს* – *ჩოხა შემოსილს* (სულხან-საბა, 1975:). იმის გამო, რომ ჩოხას *ჩერკესკას* უწოდებდნენ, ქართველებს ჩოხას ჩერქეზებისაგან გადმოღებულად უთვლიან. დამეთანხმებით, ასეთი მსჯელობა სრული უაზრობაა.

იგივე უნდა ითქვას *ლეზგინკაზე*: იგი ქართულად, როგორც ცეკვის აღმნიშვნელი, *ლეკურად* იქცა. სულხან-საბას ლექსიკონი არ იცნობს საცეკვაო ტერმინს, თუნდაც ცეკვის აღმნიშვნელს, *ლეკურს*. სულხანთან *ლეკური* სულ სხვა მნიშვნელობისაა – ხმალს ნიშნავს: *უვადო ხრმალი, გინა ლეკეთისა*.

აკაკი წერეთელთან *ლეკი* ხვიარა მცენარე სუროა. *ლეკური* თუ *ლეკისაგან* წარმოიშვა, მაშინ იგი ცეკვას ვერაფრით აღნიშნავდა. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში *ლეკური* ქართული ცეკვის არასწორ სახელადაა მიჩნეული (ქეგლ, 1955:1515-1516). მოყვანილია მრავალი მაგალითი, მითითებულია ლიტერატურული წყაროები, რომლებშიც *ლეკური* მხოლოდ და მხოლოდ ცივი იარაღის აღმნიშვნელია (ხმალი, ხანჯალი და სხვ.). ქართული ეროვნული ცეკვის არასწორ სახელწოდებას თვით ხალხი გრძნობდა და უკმაყოფილოც იყო. ამ ნაკლის გამოსწორება ხალხსავე უცდია: *ლეკური ლეგურისაგან* წარმოშობილად მიუჩნევიათ. ცეკვის სახელწოდების ასეთი ინტერპრეტაცია სათანადო ფოლკლორული მასალითაც შემადგრებულია. კომპოზიტორ გიორგი სვანიძეს მთქმელ გიორგი იორაშვილისაგან (თავად პაპის ნაამბობს ეყრდნობა) ჩაუწერია შემდეგი: „ერთ დროს ჩვენს სოფელ ტეზერში გამოჩენილა ერთი ახალგაზრდა, რომელსაც სახელად რქმევია ლევან (ლეგო), გვარად ციხისთავიშვილი ყოფილა. სადაური იყო ეს ახალგაზრდა ან როგორ გაჩნდა ტეზერში, არავის სცოდნია. მეფანდურეებს მასზედ ლექსები გამოუთქვამთ: ერთი წვეულების დროს ლეგოს ისე უცეკვია, რომ ჩვენი განთქმული მოცეკვავეები გაკვირვებულან. ჩვენებს ისე შეჰყვარებიათ ეს ჯადოქარი მოცეკვავე, რომ მის პატივსაცემად ჩვენს ცეკვას *ლეგური* შეარქვეს. ერთხელ ვილაცამ ხმა გაავრცელა *ეს ცეკვა „ლეგური* კი არა, *ლეკურია*. ლეკებმა იციან ასეთი ცოცხალი და სხარტი ცეკვა... ჩვენი ხალხი ამის გაგონებაზე გაჯავრდება, ზოგიერთს კი სახელწოდება *ლეკური* უფრო მოეწონება“ (სვანიძე, 1962:№9).

სახალხო მთქმელი დიტო ძიმაშვილი აღნიშნავს ლეგოს ვირტუოზულ გასმას. მისივე ნაამბობის მიხედვით, ამ ცეკვის სახელწოდება ძველად *სადარბაზოც* ყოფილა, მაგრამ ორივე სახელი – *სადარბაზო* თუ *ლეგური* – მხოლოდ *ლეკურად* დარჩენილა. კახეთში მოწყობილ საცეკვაო შეჯიბრებაში, *ლეგურში* (ეს ტერმინი ცნობილი ყოფილა), კახელ ჩოლოყაშვილსა და იქ ჩასულ ლეგოს გაუმარჯვიათ (კოკელაძე, 1977:12).

მხოლოდ ქართლსა და კახეთში მიღებული ლოკალური ტერმინი *ლეგური* მთელ საქართველოში ვერ გავრცელდა. თუმცა თვით ფაქტი მისი არსებობისა, არა მარტო შესრულების ოსტატობაზე, არამედ მკვეთრად გამოკვეთილ საცეკვაო დიალექტზეც მიგვანიშნებს.

გასულ საუკუნეში რუსულ და ქართულ პრესაში ხმარებული ტერმინი *ლეკური* დროთა განმავლობაში ცეკვის აღმნიშვნელი გახდა.

XIX საუკუნეში და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ წყაროებში, ქართული ცეკვების აღწერისას, ყოველთვის ხაზგასმულია ქალ-ვაჟთა ცეკვის შინაარსისა და შესრულების ფორმის უცვლელობა. ივანე ჯავახიშვილი ქალ-ვაჟის მიერ შესრულებულ ცეკვა *ქართულს* ორ ნაწილად ყოფს: პირველს შენელებულს – *დავლურს* უწოდებს, მეორეს დინამიკურს კი – *ლეკურს* (ჯავახიშვილი, 1938:283). ქორეოგრაფ ალექსი ალექსიძის აზრით, ცეკვა *ქართულის* ლეკურად მოხსენიება სინამდვილეს არ შეეფერება, რადგან იგი ცეკვა *ქართულია* და მის შესავალ ნაწილად *დავლური* გვევლინება, ხოლო *უდავლუროდ* დინამიკური ნაწილი, ანუ *ქართული*, არ სრულდებოდა. ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში ალექსი ალექსიძემ ამ ცეკვას *ქართული* უწოდა, რომლის შემდეგაც იგი, სრულიად სამართლიანად, ამ სახელით მოიხსენიება (ალექსიძე, 1928).

ცეკვა *ქართული* რომ *დავლურით* იწყებოდა, ამის შესახებ მრავალ მკვლევარს უთქვამს და დაუნერია. ამ აზრს დაბეჯითებით ამტკიცებს ილია ზურაბიშვილი: *ლეკური დავლურით* იწყება. იგი *ლეკურის* შესავალია – ადაჯიო. ძველად *უდავლუროდ* იშვიათად ცეკვავდნენ, რომელიც თანდათან გადავარდა. ახლა ცალკეულ ცეკვად იგულისხმება, ეს სწორი არ არის. კვლავ ვიტყვით: *დავლური ლეკურის* განუყოფელი ნაწილია და იგი მარტო ქართულმა *ლეკურმა* იცის. *უდავლუროდ* ლეკური მთლიანობას კარგავს (ზურაბიშვილი, 1949:21). ლეკურ და ქართულ ცეკვებს შორის ილია ზურაბიშვილი საკმაო განსხვავებას პოულობს: *ლეკურს* ორი ვაჟი ცეკვავს, ქართულს – ქალ-ვაჟი, ლეკთა ცეკვის თავისებურება ტექნიკური სიძნელეების ჩვენებაა, ხოლო *ქართულში* შესრულების ტექნოლოგია პარტნიორთა დიალოგის პლასტიკურ ხორცშესხმას წარმოადგენს (ზურაბიშვილი, 1937:№8).

ა. ციხისთავმა სტატილაში *ქართული ცეკვა დავლურ-ლეკური* (ამ შემთხვევაში ავტორი *ლეკურს* ძველი ტრადიციით მოიხსენიებს. ლ.გ.) ეს ცეკვა დაწვრილებით აღწერა. *დავლურ-ლეკურის* ხანგრძლივობა ათი წუთი იყო. შემდეგში, კერძოდ ორმოციან წლებში, ცეკვის პირველ ნაწილს – *დავლურს* – უკვე აღარ ასრულებდნენ, ამიტომ *ქართული* თანდათანობით დამოუკიდებელ ცეკვად იქცა. *დავლურ-ლეკურის* შესრულების განსაკუთრებული წესები არსებობდა, რომლებიც ყველა კარგ მოცეკვავს უნდა სცოდნოდა. ნელგამართულ და ხელგაშლილ მოცეკვავს, წრის გარშე-

მო ნარნარი მოძრაობით, ანუ *დავლით* (დავლიდან უნდა იყოს ნარმომდგარი *დავლური* – ლ.გ.), *გასმა* უნდა გაეკეთებინა. *დავლურის* ნაწილი ასეთი იყო: ვაჟი წრეში *დავლას* რომ შეასრულებდა, *მერე გასმით* ქალის წინ ჩერდებოდა და თავის დაკვერით საცეკვაოდ იწვევდა. თუ ქალი მიწვევას არ მიიღებდა, ვაჟს ყველაფერი ისევ თავიდან უნდა გაემეორებინა. თუ ქალი კატეგორიულად უარს იტყოდა, ვაჟი თავს ანებებდა, მაგრამ ქალს უფლება არ ჰქონდა, სხვასთან ეცეკვა – ეს ვაჟის შეურაცხყოფად ითვლებოდა. თანხმობის შემთხვევაში პარტნიორები წრეზე წელს, საზეიმო *დავლას* უვლიდნენ. შემდეგ ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეს ჩერდებოდნენ: ვაჟი – *გასმით*, ქალი კი *სამდაკვრითი სვლით* ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ. ქალი პირველი ჩერდებოდა. ვაჟი ასრულებდა სოლოს – *გასმა* – ხელების მდგომარეობის შესაბამისი ცვალებადობით. შემდეგ სრულდებოდა ქალის სოლო: ქალი ვაჟისაკენ გვერდითი სვლით მიიწვევდა, გაუსწორდებოდა, ჩაუქროლებდა და... *დავლურის* აჩქარებული ნაწილიც იწყებოდა (სწორედ ამას უწოდებდნენ *ლეკურს*). ცეკვის მეორე ნაწილში თანმიმდევრულად იგივე საცეკვაო მოძრაობები სრულდებოდა, რაც პირველში: *დავლურის* დასასრულს პარტნიორები სწორ ხაზზე შორდებოდნენ ერთმანეთს: ვაჟი *გასმას* ასრულებდა, ქალი *სამნაბიჯიანი სრიალა სვლით* ადგილზე ტრიალებდა; ორივენი თავს უკრავდნენ მაყურებლებს და ცეკვაც მთავრდებოდა.

ასე აღწერა *დავლურ-ლეკური* ნარსულში ცნობილმა მოცეკვავემ და ამ ცეკვის უბადლო შემსრულებელმა, ა. ციხისთავმა. იგი *დავლურ-ლეკურის* შესრულების ტრადიციულ წესებზეც საუბრობს. ამ წესთა დარღვევა და საკუთარი ვარიანტების შეტანა დაუშვებელი იყო. ქალ-ვაჟი ძალიან არ უნდა მიახლოებოდა ერთმანეთს, ხშირად გაემეორებინათ თავიანთი სოლო პარტიები, თავი მოეწონებინათ ერთმანეთისათვის – თითქოს ეჯიბრებიანო. ამ ცეკვისათვის შეჯიბრების ფორმა მიუღებელია (ავტორის შენიშვნა). თავისი პარტიის შესრულებისას ვაჟს ქალი უყურადღებოდ არ უნდა დაეტოვებინა. არ შეიძლებოდა მუსიკოსებისაკენ შებრუნება ან მაყურებელთათვის ზურგის შექცევა, ვაჟის ქალთან საცეკვაოდ ქუდით გამოსვლა (ქუდი ხელში უნდა სჭეროდა). ქალისათვის ვაჟური *გასმა* მიუღებელია (ციხისთავი, 1944:№5).

ტერმინი *ლეკური*, მიუხედავად მისი არასწორი ინტერპრეტაციისა, მაინც გამძლე გამოდგა. სამართლიანობა მხოლოდ ნახევარი საუკუნის წინ აღდგა და ამ ცეკვას, მისი შინაარსისა და ფორმის შესაბამისად, *ქართული* ეწოდა. ნამდვილი *ლეკური* ცეკვა და *ქართული* ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან ხასიათითა და ბუნებით. რთული ტექნოლოგიური ილეთების მქონე ეროვნული ცეკვა *ლეკური*, შეჯიბრების ფორმით, ორი ვაჟის მიერ სრულდებოდა, ქალები ცეკვაში ადრე არ მონაწილეობდნენ. ასეთი იყო შარიათის ბრძანება.

დალესტანში შესანიშნავი მოცეკვავეები არიან. ისინი ცეკვავენ ლამაზად, მგზნებარედ და ნარმტაცად. ამ ცეკვის შინაარსი ასეთია: გამოვა ორი ვაჟკაცი, გააკეთებს პატარა წრეს და გაჩერდება. შემდეგ ერთი მათგანი შემოტრიალდება ვიწრო წრეში. მარცხენა ხელს მოჰკიდებს ხანჯალს, ცეკვაში ხელი რომ არ შეუშალოს, და იწყებს ფეხებით ყოველნაირი მოძრაობის შესრულებას. ფეხების მოძრაობა არაჩვეულებრივად რიტმულია, ტანი აბსოლუტურად უძრავი, იგი თითქოს მინას არ აცილებს ფე-



ხებს. შემოტრიალებისა და თითის წვერებზე შედგომის შემდეგ ამთავრებს ცეკვას და ინვეს ამხანაგს, აჩვენოს თავისი ოსტატობა. ახლა დაინყებს მეორე მოცეკვავე, შეასრულებს ყველაფერს, რაც პირველმა გააკეთა, დაუმატებს თავის მხრივ რაიმე ახალს და ინვეს პირველს. ასე გრძელდება ეს მეტოქეობა ცეკვაში, სანამ თითოეული პარტნიორი არ ამოწურავს მთელ თავის შესაძლებლობებს (ზურაბიშვილი, 1937:№3).

*ქართული* წყვილად ცეკვაა, სატრფიალო შინაარსის თავისებური სიუჟეტი აქვს და მას ასრულებს ქალ-ვაჟი. მიუხედავად იმისა, რომ გასული საუკუნის ავტორები ცეკვას *ლეკურს* უწოდებენ, არც ერთი არ უარყოფს მის ქართულ წარმოშობას. ცეკვა *ქართულზე*, მის პლასტიკურ გამომსახველობაზე, ამ იშვიათად სატრფიალო პოემაზე, ბევრი დაინერა და მომავალშიც ბევრი დაინერება. ცეკვა *ქართულში*, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ნათლად ჩანს ქალ-ვაჟის თანასწორუფლებიანობა, რაზედაც ბრძანებს რუსთველი: *ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია*. სინმინდითა და კეთილშობილებით *ქართულს* ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ყველა ეროვნულ ცეკვას შორის. *ქართული* ხუთნაწილიანია: ვაჟის გამოსვლა და ქალის მიწვევა, ერთდროული დაწყება, თითოეული მოცეკვავის სოლო, ერთობლივი დასკვნითი კოდა. ვაჟი ქალს საცეკვაოდ გამოიწვევს, მოკრძალებით შემოატარებს წრეს, მიიყვანს თავის ადგილზე და მთელი არსებით ცდილობს ქალის ყურადღების მიპყრობას. ვაჟი გარს შემოუფლის წრეს. ამ დროს მისი ტანი და მხრები უძრავია. საცეკვაოდ გამოიწვეული ქალი ნარნარით ჩამოუფლის წრეს, მიუახლოვდება ვაჟს გვერდითი სვლით, ამ დროს ვაჟი ადგილზე ასრულებს მსუბუქ გასმას, თითქოს აკომპანემენტს აყოლებს ქალის ცეკვას. ქალი უახლოვდება ვაჟს, აკეთებს ოდნავ შესამჩნევ მოძრაობას ხელით და თვალით და უკან იხევს. ვაჟი ვეღარ ითმენს, მოწყდება ადგილს, მაგრამ ქალი ანიშნებს, რომ ეს მხოლოდ ფანდი იყო და არა მიწვევა, ვაჟი უბრუნდება თავის ადგილს. ქალი რამდენიმეჯერ გაიმეორებს ასეთ ფანდს და ბოლოს ანიშნებს ვაჟს, რომ გაჰყვეს მას. ახლა ვაჟი თვალს აღარ აშორებს ქალს; მოუფიქრებელი მოძრაობა, ოდნავი შეფერხება და... ქალი გაუსხლტება, შესაძლებლობა მიეცემა, მოატყუოს იგი. საითკენაც მიდის ქალი, ვაჟიც იმავე ნამს იმავე მიმართულებას უნდა გაჰყვეს. ვაი მას, თუ ქალი აცდა მის თანხლებას და მარტო დატოვა საცეკვაო მოედანზე. ვაჟი დამარცხებული და შერცხვენილი იქნება. ასეთი რამ ცეკვა *ქართულში* ჯერ არ მომხდარა, პარტნიორები ინტუიციით გრძნობენ ერთმანეთის სვლებს, ამ რომანტიკული დუეტის დასკვნითი ნაწილი ომპროვიზებულია. ვაჟი თავის სიმაღლეზე დგას, ქალი აღიარებს მის ოსტატობას, შემდეგ ორივენი ერთმანეთს თავს უკრავენ და... ასე მთავრდება ეს შუასაუკუნეების სარაინდო ეპოსი – ცეკვა-დიალოგი (ჯავრიშვილი, 1958:65).

ცეკვა *ქართულის* ტექნოლოგიას საფუძვლად უდევს *დავლის* მოძრაობები – *წინსვლა*, *უკუსვლა* და *გვერდითი სვლა*, რომლებსაც ქალ-ვაჟი ასრულებს. *წინსვლა*, ანუ *რთულა სვლა*, არის სამი პა, ანუ შერწყმა სამი ნაბიჯისა – ერთი გრძელი და ორი მოკლე:

**ერთი** – ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მთელ ტერფზე.

**ორი** – სრიალა ნაბიჯი მარცხენა ფეხით ნახევარ ტერფზე.

**სამი** – მარჯვენა ფეხის მარცხენის ნახევარტერფზე მიდგმა | პოზიციაში.

ძალიან საინტერესოა პანტელეიმინ ბერადის დასკვნა, რაც ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ ეს ქართული საცეკვაო სვლა, რიტმული ნახაზის თვალსაზრისით, ჰგავს ლექსის დაქტილურ ზომას.

ხშირად ვაჟი ქართულს იწყებს მუხლკეცილით. სრიალა ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით ოდნავი შეხტომით. მარცხენა ფეხის წინ 45°-ით აჭიმვა და მაშინვე მუხლში მოხრა. იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით და ასე რამდენიმეჯერ. შემდეგ იწყება დავლა. მუხლკეცილის დროს ვაჟი ხელით თითქოს ისწორებს ჩოხის კალთებს. უკუსვლა სრულდება შემდეგნაირად:

ფეხები | პოზიციაში ერგცერებზე.

გარე ტაქტის და – მარჯვენა ფეხის ოდნავ აწევა.

ერთი – მარცხენასთან მიდგმა.

ორი – მარცხენა ტერფის ოდნავ მკვეთრად აწევა და მარჯვენის ოდნავ უკან მიდგმა (ტერფის ნახევარზე). ადგილზე ბრუნვა – ვაჟის ცალ ფეხზე შემობრუნება.

ქალი ბრუნვას დაკვრითი სვლით ასრულებს. წინსვლაც და უკუსვლაც ამავე პრინციპით სრულდება. ქალის გვერდითი სვლა, ანუ გედურა, ასევე უკუსვლით (ტერფის ოდნავ აწევით) სრულდება, ოღონდ სწორ ხაზზე განზე სვლით. ეს სვლა ძნელია, ვინაიდან სრულ სინარნარეს მოითხოვს. ვაჟები გასმით გვერდზე სვლას სულ სხვანაირად აკეთებენ:

ერთი – მარცხენა ფეხის მარჯვენაზე გადასვლა (თუ სვლა მარჯვნივაა).

ორი – მარჯვენა ფეხის მუხლში მოხრა და უკან 45°-ით აწევა. ერთი, ორი, სამი – გასმა.

ვაჟები გვერდით გასმით სვლას აკეთებენ მარჯვნივაც და მარცხნივაც, ქალები – მხოლოდ მარცხნივ, ვაჟის მხარეს. გასმა ვაჟის მიერ სრულდება სხვადასხვა ვარიანტით, ეს დამოკიდებულია მოცეკვავის ვირტუოზობაზე. გასმის ერთ-ერთი ელემენტი – სადა სრიალა გასმა – შემდეგნაირად სრულდება:

საწყისი მდგომარეობა:

I პოზიციაში მარჯვენა ფეხის წინ განევა.

II პოზიციაში მარჯვენა ფეხის ქუსლის მარცხენა ტერფთან მიახლოება. ამავე პოზიციაში მარჯვენა ხელის იდაყვი მოხრა, მარცხენის – განზე გაშლა. მუსიკალური ზომა 2/4 ან 6/8.

გარე ტაქტის და, და, და, და – მეთექვსმეტედ წილზე – სწრაფი სრიალა ერთდროული მოძრაობა – მარჯვენა ფეხი წინ, მარცხენა – უკან; მარცხენა – წინ, მარჯვენა – უკან;

ერთი – მარჯვენა ფეხის სწრაფად წინ წვერსა ან ქუსლზე გატანა.

გარე ტაქტის და, და, და, და – ორივე ტერფის სრიალა, ერთდროული შენაცვლებითი მოძრაობა.

ორი – მარცხენა ფეხის სწრაფად წინ წვერსა ან ქუსლზე გატანა – იგივე მოძრაობა – ერთის გამეორება.

და – ყოვნა.

როგორც ჩანს, სადა სრიალა გასმა უძველესი სვანური ფერხულიდან – ჯანგილდიდან (გორირაშადან) უნდა იყოს გადმოღებული. იგი საცეკვაო მოძრაობის არქაულობაზე მიგვანიშნებს. შესაძლებელია, სულხან-საბა შილინგის განმარტებაში

(როკვათა ფერხთა სწრაფი რამ ხმარება) გასმას გულისხმობდა – ქართულში ვაჟის პარტიის კულმინაციურ მომენტს.

ქალის მკლავების მდგომარეობა:

თავიდან ხელები თავისუფლადაა დაშვებული. შემდეგ მკლავები ნელა იწევს მხრების სიმაღლემდე. იდაყვში ნახევრად მოხრილი მარცხენა ხელი აიწევა წინ (მტევანი შუბლის სიმაღლეზე), მარჯვენა გამართულია განზე, ოდნავ დაშვებული მტევნით. მკლავების შეცვლის დროს მარცხენა ეშვება მხრამდე, ორივე ხელის მტევნით კეთდება მსუბუქი წრიული მოძრაობა – ხელსართავი და მარჯვენა მკლავი გაიწევა წინ, მარცხენა – განზე. გვერდზე გამართულ მკლავებში არ უნდა იგრძნობოდეს დაძაბულობა.

ვაჟის მკლავების მდგომარეობა:

იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი აწეულია მხარის ოდნავ ზემოთ, მტევანი მოხრილია სხივმაჯის სახსარში მკერდისაკენ. მარცხენა ხელი დაშვებული მტევნით გაჭიმულია განზე. მკლავების მდგომარეობის შეცვლისას მარჯვენა გაიშლება განზე, მარცხენა ზემოდან მოძრაობით იღებს მარჯვენის მდგომარეობას.

ქართულს საქართველოს ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლი ასრულებს. მკაფიო სიუჟეტური ხაზი, თავისებური ტექნოლოგია, სადა და მომხიბლავი ნახაზი ყველასათვის გასაგებს ხდის მას და უზრუნველყოფს უცვლელ წარმატებას. ქართულს ყოველთვის აღტაცებით ეგებება მაყურებელი.

ყველაზე საინტერესო მუსიკალური შინაარსი და გაფორმება ქართულს აქვს ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში – *აბესალომ და ეთერი*, *დაისი*; დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაში *თქმულება შოთა რუსთაველზე*; მელიტონ ბალანჩივაძის *დარეჯან ცბიერში*; კონსტანტინე მელვინეთ-უხუცესის *ამირანში*; გრიგოლ კილაძის *ლადო კეცხოველში*; იონა ტუსკიას *სამშობლოში*; შალვა თაქთაქიშვილის *ბაღეცში მალთაყვა*; ცეკვა *ქართულის* მუსიკალური მოტივები გაისმის მიხეილ გლინკას ოპერაში *რუსლანი და ლიუდმილა* და ანტონ რუბინშტეინის *დემონში*.

ცეკვა *ქართულის* პარტიტურა, თავისი ტექნოლოგიური თავისებურებითა და შესრულების წესით გვიდასტურებს, რომ უძველესი წარმოშობის ცეკვა საუკუნეთა სვლაში დაიხვეწა და ჩვენამდე ასეთი სახით მოაღწია.

## დასკვნა

წყვილად ცეკვისათვის დამახასიათებელია სატრფიალო შინაარსი. ამ ფორმის ყველაზე მკაფიო ნიმუშებია: *მოხეური*, *არირა*, *შარათინი*, *განდაგან*.

ქართული ხალხური საცეკვაო შემოქმედების მწვერვალია წყვილად ცეკვა *ქართული*. ამ ცეკვის ისტორიული ფესვების შესწავლა ადასტურებს მისი სახელწოდების *ქართულით* შეცვლის კანონზომიერებას და ამკარად ხდის იმ ფაქტს, რომ მას საერთო არა აქვს რა ლეკურ ცეკვასთან და თავისთავადი ეროვნული ფენომენია.

ქართული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა დაისიდან

ff

3

3

3

3

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first two measures feature a tremolo in both hands. The third and fourth measures contain triplet patterns in both hands.

Allegro

mp

3

3

3

Second system of the piano score. It consists of two staves. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mp'. The first three measures show triplet patterns in the treble hand. The fourth measure has a fermata in the bass hand. The fifth measure is a new section in 6/8 time, marked 'Allegro' and 'mp', with a fermata in the bass hand.

Third system of the piano score, consisting of two staves. The treble hand has a melodic line of eighth notes. The bass hand has a steady accompaniment of eighth notes.

Fourth system of the piano score, consisting of two staves. The treble hand continues the melodic line. The bass hand has a steady accompaniment of eighth notes.

1. 2.

Fifth system of the piano score, consisting of two staves. It shows two first endings, labeled '1.' and '2.', with repeat signs. The first ending leads back to the beginning of the section, while the second ending leads to a different part of the music.



## ბოლოსიტყვაობა. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, 1957 წ.

I. საქართველოში ცეკვა ძველთაგანვე არსებობდა, მონადირეთა ცეკვას ეწოდებოდა *შუშპარი* – ფერხული მთვარის პატივსაცემად, რომელსაც თაყვანს სცემდნენ ქართველთა შორეული წინაპრები. თრიალეთის გათხრების დროს ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელი გამოხატავს ნადირობის სცენას საცეკვო მდგომარეობაში. სვანთა მონადირე ტომები დღესასწაულობდნენ *ლამპრობას* მთვარის პატივსაცემად. ჯგუფური სვანური ცეკვა, რომელსაც ჩვენს დროში ასრულებენ, ლიტერატურულ წყაროებში ცნობილია *შუშპრის* სახელწოდებით.

თეთრმა გიორგიმ, რომელმაც ქრისტიანთა პანთეონში მთვარის ადგილი დაიკავა, წარმოშვა *თეთრი გიორგის მონა ქალების კულტი*. ეს საცეკვაო წეს-ჩვეულება, რომელიც თავისი ფანატიკური ხასიათით XX საუკუნის 40-იან წლებამდე შემორჩა კახეთში, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ვერ დამკვიდრდა.

*უზენაესი არსება* უნდა მოეღმობიერებინა ცეკვებს, რომლებსაც ეპიდემიური დაავადების (წითელის, ყვავილის და სხვ.) დროს ასრულებდნენ. უარყოფილი იყო წამლით მკურნალობა, ავადმყოფს უქმნიდნენ მშვიდ, საძილე გარემოს, რისთვისაც ასრულებდნენ წყნარ ცეკვა-სიმღერას ფანდურისა და ჩონგურის აკომპანემენტით. ამ თავისებურ თერაპიას ერთგვარი შვება მოჰქონდა ავადმყოფისათვის და ხშირად კურნავდა მას, ხოლო ხალხში განამტკიცებდა რწმენას, რომ *უზენაესმა არსებამ* შესისმინა მათი ვედრება და სიცოცხლე აჩუქა ავადმყოფს.

ამავე მიზანს ემსახურება რიტუალურ-რელიგიური წეს-ჩვეულება დაკრძალვის დროს, დამხრჩვალთა სულის დაჭერის წესი და სხვ. ამ რიტუალურ ფორმებს საფუძვლად ედო ვედრება, რათა მიცვალებულის სული *უკეთეს სამყაროში* მოხვედრილიყო. განსაკუთრებული ხასიათი იყო ჭეჭა-ქუხილის ღმერთ აფის პატივსაცემი რიტუალის წესი: იმართებოდა მხიარული ცეკვები, რათა ღმერთ აფს არ მოეკლო წყალობა ოჯახისათვის, რომლის ხარი ან ძროხა მეხისაგან დაიღუპა, და კვლავ დაეცვა მათი პირუტყვი. ცეკვას ასრულებდნენ იქ, სადაც პირუტყვს მეხი დაეცა. ფერხულის მონანილენი ცეკვავდნენ ფეხშიშველი, რათა არ შეებილნათ *წმინდა ადგილი*.

რიტუალურ ცეკვებს საფუძვლი უმეტესად ბუნების ძალებისადმი თაყვანისცემა და მათთან დაკავშირებულ შრომით პროცესები იყო. შრომის პროცესს უშუალოდ ასახავდა მეგრული *ფერხული ოსხაპუე* – *ხუჯიში ოსხაპური* – და აფხაზური *აიბარკრა* – მხრებით ცეკვაა.

ბედნიერების, წარმატებისა და ბარაქის სურვილს გამოხატავდა მეკვლე ახალ წელს. მეკვლე მიმოფანტავდა ხორბალს და მხიარული ცეკვით დაუვლიდა დარბაზს კერას. ეს თავისებური *ბედნიერების მახარობელი* სასურველი სტუმარი იყო ყოველ ოჯახში.

განსაკუთრებული საზეიმო რიტუალით აღინიშნებოდა ოჯახში პირმშოს დაბადება, რადგან პირველი ვაჟიშვილი ოჯახის იმედად, დასაყრდენად, გვარის გამგრძელებლად ითვლებოდა. *ძეობის* წეს-ჩვეულება ზოგჯერ ტოტემიზმის ნიშნებს ატარებდა. *ძეობას* ახლდა ცეკვა *სამაია* – ფერხული ქალ-ვაჟთა შესრულებით. *სამაიამ* განვლო შესრულების სხვადასხვა სტადია, დაიხვენა დამოუკიდებელ ცეკვად და მტკიცედ დამკვიდრდა ქართულ ხალხურ და პროფესიულ ქორეოგრაფიაში.

ბუნების მწარმოებლური ძალებისადმი თაყვანისცემა მკაფიოდ გამოიხატა ლაზარობის, ბერიკაობის, ყეენობის, საქმისაჲს, მიზითხუს და სხვა რიტუალებში.

გვალვა ან მეტისმეტი წვიმა დამლუბველი იყო მიწათმოქმედებისათვის. სრული უმწეობა სტიქიური ძალების წინაშე წარმოშობდა ისეთ წესს, როგორც ლაზარობა. ქალთა პროცესიას მოჰქონდა ლაზარე, სიმღერითა და ცეკვით ჩაივლიდა სოფელს და კარგ ამინდს ან წვიმას სთხოვდა ღმერთს.

ბერიკაობას, იმპროვიზებულ სანახაობას, ყველიერის დღეებში ასრულებდა კაცთა ჯგუფი. ადრეულ გაზაფხულზე, მინდვრის სამუშაოებისათვის მზადების პერიოდში, გლეხობის საფიქრალი უხვი მოსავლის მიღება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ბერიკაობის სცენები ასახავდნენ საჭირბოროტო საკითხებს, მის შინაარსში მაინც ბუნების ძალებისადმი თაყვანისცემა იგრძნობოდა. ამ ხალხურ მასკარადს საფუძვლად ედო ტოტემური ცეკვა და მან ნიადაგი მოუმზადა სატრფიალო-რომანტიკული ხასიათის ცეკვების ჩამოყალიბებას.

გაზაფხულის სანესჩვეულებო-რიტუალური სანახაობა ყეენობა და ყეენის წყალში ჩაგდება მოგვაგონებს ძველად არსებულ მომაკედავი და აღმდგარი ღმერთების მისტიკურ-რელიგიურ კონცეფციას: ყეენის დახრჩობა მოასწავებდა ტენიან მიწაში თესლის მოხვედრას. სანახაობა ხშირად მთავრდებოდა კრივით, რომლის შედეგებს დიდ მნიშვნელობას აძლევდნენ – გამარჯვებას უნდა მოეტანა უხვი მოსავალი, მსუყე და მშვიდი ზამთარი.

კომიკური ცეკვებითა და სცენებით სავსე ყეენობა ძალიან პოპულარული იყო (როგორც ჩანს, ყეენობის დროს ასრულებდნენ კინტოურს). განსაკუთრებით ეს შეეხებოდა ქალაქში გამართულ სანახაობას: პამფლეტს, ხელისუფლების მწვავე დაცინვას. ცხოვრების პირობების შეცვლასთან ერთად იცვლებოდა ყეენობის ფორმებიც. გაზაფხულის რელიგიურ-რიტუალური სანახაობიდან და ნაყოფიერების კულტიდან, დამპყრობთა წინააღმდეგ ძლევამოსილი ბრძოლის სცენებით, დიდმოხელეების სატირამდე – ასეთია ამ საინტერესო სახალხო სანახაობის ისტორიულ-მორფოლოგიური ქარგა.

ნაყოფიერების კულტის პატივსაცემ სვანური საცეკვაო რიტუალის დროს (ადრეკილაჲ, მელია თელეპია) მონაწილენი იხდიდნენ სამოსს. აქ თავს იჩენს ფალოსის კულტის ნიშნები, რაც დამახასიათებელი იყო ბუნების მწარმოებლური ძალებისადმი მიძღვნილი რიტუალისათვის. შესრულებითა და შინაარსით სვანური ცეკვა მელია თელეპიას ანალოგიურია იალის თამაში, რომელიც პოპულარული იყო ძველი თბილისის ხელოსანთა ფენებში და რომელმაც საფუძველი შეუქმნა ქალაქურ ფოლკლორულ ცეკვას – ბაღდადურს, ანუ კინტოურს.

შინაარსით დამონაწილეთა ფუნქციებით ყეენობის ანალოგიურია სვანური საქმისაჲ. ამ რიტუალურ-რელიგიური მისტიკის დასასრულს მონაწილენი და სოფლის მცხოვრებნი მართავდნენ ფერხულს წინასწარ გაკეთებული თოვლის მთის გარშემო და ცეკვით აქცევდნენ მას. მთა განასახიერებდა უსიცოცხლო მკაცრ ზამთარს, რომლის სიკვდილით იწყება მხიარული, მაცოცხლებელი გაზაფხული, შემდეგ – ნაყოფიერი ზაფხული. სვანთა რწმენით, კარგი მოსავალი იქ იქნებოდა, საითაც კოშკი წაიქცეოდა. ასეთსავე მნიშვნელობას ანიჭებდნენ სვანები ორი სოფლის მცხოვრებთა შერკინებას გარდაცვლილთა სულების ხსენების დღეს. გამარჯვებულ მხარეს მოსავლიანი წელი მოელოდა.

არაჩვეულებრივი სანახაობა და სპორტული აზარტი ახასიათებდა პოპულარულ თამაშ *ლელოს*, რომელშიც რამდენიმე სოფელი მონაწილეობდა. თამაში უბრალო გამარჯვებით როდი მთავრდებოდა – იგი გამარჯვებულთ უხვ მოსავალს უწინასწარმეტყველებდა.

პირველი ყვავილობის აფხაზური დღესასწაული *მიზითხუ* ქებას ასხამდა ბუნების გამოლვიძებას ხანგრძლივი ზამთრის შემდეგ. ამ დღესასწაულს – გაზაფხულის ჰიმნს – მხიარული ცეკვებით, სიმღერებითა და თამაშით აღნიშნავდა მთელი სოფელი.

საგაზაფხულო წეს-ჩვეულებაში, ხის ძირფესვიანად ამოთხრაში, თავს იჩენდა ფალოსის კულტისათვის დამახასიათებელი ნიშნები: სამოსის გახდა და ამოგლეჯილი ხით სიმღერა-ცეკვით ეკლესიისათვის გარსშემოვლა.

თითქმის ყოველ წესს ახასიათებდა ბუნების მწარმოებელი ძალებისა და მასთან დაკავშირებული შრომის პროცესებისადმი მკაფიოდ გამოხატული თაყვანისცემა, რომელსაც თან ახლდა ცეკვები, მაგრამ ხშირად ცეკვა მთავარ როლს ასრულებდა ამა თუ იმ წესის შესრულებაში.

დღეს საქართველოში არსებული ცეკვების ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება. ქართული ქორეოგრაფიის მამამთავარი იყო შრომის პროცესთან განუყრელად და მჭიდროდ დაკავშირებული პირველყოფილ მონადირეთა ცეკვა. ქართული ქორეოგრაფიის შინაარსი და ფორმა მოვიდა ჩვენს დრომდე და მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენს ყოფაში.

მიმიკურ-ტანვარჯიშული ხასიათის ცეკვა *ხორუმი*, სატრფიალო ცეკვები – *ქართული*, *განდაგან*, *მოხეური*; *მხარული*, *ხანჯლური*, *ბაღდადური* და სხვ. – ყველა ეს ცეკვა აგებულია შინაარსით ნაკარნახევი შესაბამისი ნახაზით. ამ ცეკვებში მხატვრული სახეებით გადმოცემულია ის ტიპური და კონკრეტული, რაც ასე გასაგები და მახლობელია ჩვენთვის: წინამძღოლი გმირულ *ხორუმში*, სატრფიალო პოემა ცეკვა *ქართულში*, ქალისა და ჭაბუკის დიალოგი *განდაგანში*, მხედრის ოსტატობა და გამომსახველობა *მხარულში* და ა.შ.

II. თუ ქართული ცეკვის შინაარსი ბევრად იყო დამოკიდებული საქართველოს სამეურნეო ცხოვრების წესსა და ისტორიულ ბედზე, მათ ტექნოლოგიას ერთგვარად გეოგრაფიული პირობები კარნახობდა.

მაგალითისათვის ავიღოთ *დავლა* (წინსვლა) *ქართულში*, რომელიც შემსრულებლისაგან დიდ სინარნარეს მოითხოვს. *დავლა* აგებულია რთულ სამნაბიჯიან მოძრაობაზე – ერთი გრძელი, ორი მოკლე ნაბიჯი. უკუსვლა სრულდება ისე, რომ ტერფის წვერები ოდნავ სცილდება მიწას. სინარნარის მისაღწევად ქალისათვის განსაკუთრებით ძნელია *გვერდითი სვლა*. აქ მოძრაობის იგივე სამნაბიჯიანი პრინციპია ტერფის წვერების ოდნავ მაღლა აწევით, როგორც უკან სვლის დროს. იმავე ხერხით მობრუნდება ქალი ადგილზე, ვაჟები ამას ცალი ფეხით აკეთებენ. მაგრამ აქ არ არის ღერძის გარშემო რამდენიმე ბრუნვის გრიგალისებური სისწრაფე. ეს წყნარი მოძრაობა უნებლიეთ გამომდინარეობს წინა მოძრაობიდან და უკავშირებს მას ბოლოს. გასმა გადამწყვეტია ვაჟის სოლოში: სხეულის სრული უძრაობისას, მხრებისა და მკლავების თითქმის სტატიკური მდგომარეობისას – ფეხის ტერფების თანმიმდევრული ვირტუოზული გასმა. *ქართულის* ორივე შემსრულებლის სხეულის ზედა ნაწილი, განსაკუთრებით ხელები, გამოირჩევა ფრესკული სტატიკურობით (მოცეკ-

ვავე სალომეს გამოსახულება ბეთანიის ტაძარში და XIII საუკუნის მოცეკვავე მე-  
შუშპრე).

დავლის ნარნარი შესრულებისათვის, აჭურული გასმისათვის ისე, რომ ამავე  
დროს დაცული ყოფილიყო ტანის და მკლავების სტატიკურობა, აუცილებელი იყო  
სწორი ზედაპირი, კარგად დატკეპნილი მინდორი. ცეკვა ქართული შეიძლება  
განვითარებულიყო მხოლოდ ბარის პირობებში, ამიტომ მის სამშობლოდ უნდა ჩა-  
ითვალოს ქართლისა და კახეთის ველები.

ქალთა ცეკვის შესრულების საფუძველია უკიდურესი სინარნარე, რაც მოითხოვ-  
და განუწყვეტელ სრიალს მინაზე. ამას ნაწილობრივ ხელს უწყობდა გრძელი და გა-  
ნიერი კაბა. ცეკვა სრულდებოდა სწორ მინდორზე, უფრო ხშირად კი სახლის ბანზე.  
ამ მომენტების კომპლექსი ხელს უწყობდა განსაკუთრებული გედისებური სვლის  
დანერგვას.

ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა ოსური ცეკვა სიმდი. იგი  
აგებულია სრილისა და ნარნარის პრინციპზე, რაც მიიღწევა თავისებური ხერხე-  
ბით. ცეკვის ნელი ნაწილის დაწყებითი მენუეტური სვლა სამნაბიჯიანი მოძრაობაა  
– ორი მოკლე ნაბიჯი გვერდზე მსუბუქი განევით, მესამეზე ფეხი აინევა ნახევარ-  
ტერფზე, ხოლო მეორე ფეხი მინას ასცდება 45°-ით. მეორე სვლა წრიული მოძრა-  
ობით წინ, აგრეთვე, სამნაბიჯიანია – ორი გრძელი და ერთი მოკლე. ეს მოძრაობა  
რიტმულად შეიძლება შევადაროთ ანაპესტის ლექსის ზომას. და ბოლოს კიდევ ერ-  
თი სვლა, რომელიც სრულდება ორივე ტერფის სამი მეოთხედის სრიალით. ამ სა-  
მი სვლიდან პირველი და მესამე უფრო ნარნარია, ვიდრე – მეორე. ამ მოძრაობათა  
ტექნოლოგია რამდენადმე სხვანაირია, ვიდრე ქართულისა.

ქართულში მოძრაობენ სამი მიმართულებით – წინ, უკან და განზე, მოტრიალე-  
ბისას დაცულია სამნაბიჯიანი პრინციპი. ოსურ ცეკვაში მხოლოდ ერთი მოძრაობაა  
– წინ, რაც აადვილებს ცეკვის ტექნოლოგიურ სტრუქტურას. თუ ოსური ცეკვის  
პირველ და მეორე სამნაბიჯიან წინ მოძრაობას შევადარებთ ქართულის წრიულ  
დავლას წინ (წინსვლას), დავინახავთ არსებით განსხვავებას: დავლა გრაფიკულად  
მოიხაზება როგორც უწყვეტი ჯაჭვი სრიალა მოძრაობებისა, ოსური ცეკვის პირ-  
ველ სვლაში არის მცირე დაყოვნება – ფერმატო მესამე ნაბიჯზე, მეორე სვლაზე კი  
რიტმული წყობა გაცილებით ადვილია, ვიდრე დავლა.

ქართველებთან სიახლოვეს შეეძლო ოსებისათვის საშუალება მიეცა ჩვენგან გა-  
დაელოთ ზოგიერთი საცეკვაო ტექნოლოგია. კერძოდ, ნარნარი, სრიალა მოძრაო-  
ბა. სასურველი სინარნარის მისაღწევად საჭირო იყო გაადვილებული ტექნოლო-  
გია, რაც ჩანს ოსურ ცეკვაში.

წრიული წინსვლის რამდენადმე სხვანაირი შესრულებაა მთიულურ წყვილთა  
ცეკვაში. მაგალითად, მოხეურ ცეკვაში ქალის სვლა: ქალი, როცა წინ მიდის ტერ-  
ფების თანმიმდევრული სრიალა მოძრაობით, აქცენტს ოდნავ აკეთებს მარჯვენა  
ფეხზე. მთიანი ზედაპირი აიძულებდა ქალს შეჰგუებოდა მდებარეობას, ზოგჯერ  
ბორძიკობდა კიდევ, როცა დაბრკოლებას ხვდებოდა. გაშლილ მკლავებს მსუბუქად  
არხევდა – თითქოს წონასწორობას ინარჩუნებდნენ. ცეკვის რიტმული ორგანიზების  
შემდეგ მარჯვენა ფეხის მოძრაობა აქცენტირებული გახდა.



ისტორიულად განპირობებული სამხედრო ხასიათის აჭარულ-გურული ცეკვა *ხორუმი* საუკეთესოდ გამოიხატა მისთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიით. ცეკვა აგებულია რიტმულად ზუსტ, წყვეტილ ტანვარჯიშულ მოძრაობებზე ძველად ბუქნაზე აგებულ ვაჟთა ცეკვას ეწოდებოდა *კოჭა*. *ხორუმის* ტექნოლოგიას საფუძვლად უდევს უძველესი მესხური ცეკვა *თულო წრე*. *თულო წრე* – გაცეკვებული *ფუნდრუკი* – ტანვარჯიშთა კომპლექსია ჭაბუკთათვის. *ხორუმს* ნითელ ზოლად გასდევს მჯდომარე და ნახევრადმჯდომარე მდგომარეობაზე აგებული მოძრაობანი. ნახევრადმჯდომარე მდგომარეობაში გამოხატული ბრინჯაოს ფიგურები (ძვ.წ. II ს.), ჩვენი აზრით, ასახავს *ხორუმის* ერთ-ერთ მომენტს. ასეთი მდგომარეობა დამახასიათებელია სხვადასხვა ვარჯიშის როგორც საწყისი და დამამთავრებელი მოძრაობა, ასევე ხელჩართული ბრძოლის ძირითადი პოზიცია.

*ლაზურს* ბევრი რამ ანათესავებს *ხორუმთან*. მასში მკაფიოდ გამოხატულია *კოჭას* ელემენტები, რომლებიც გვხვდება ვაჟთა თითქმის ყველა ცეკვაში. უძველესი გურული ცეკვა *ფარცაკუკუ* აგებულია ბუქნაზე.

*კოჭა* შემადგენელ ელემენტად შევიდა *იალის თამაშში*, *ბალდადურში*, ანუ *კინტორში*, *ფერხულში*, აჭარულ ცეკვა *მხარულში* და სხვ.

*ქართულს* ძველად ასრულებდნენ ოდნავი ბუქნით, მაგრამ დროთა განმავლობაში მისი ყოველი სვლა დაიხვეწა და უკიდურესად ნარნარი გახდა.

ვაჟთა ცეკვებში, გარდა ბუქნისა, უხვად არის მუშაითობის ნიშნები, რომელიც შორეულ წარსულში სავალდებულო ნაწილი იყო ახალგაზრდობის ფიზიკური აღზრდისა. მუშაითობის ნიშნები ჩანს მუხლზე ხტომასა და ტრიალში, *ჩაკვრის* ვირტუოზულ კომბინაციებში, ყირაზე გადასვლაში...

ტანვარჯიშული ხასიათისაა მხედრული *ფერხული* *ორსართულა*, ანუ *ზემყრელო*. მართლაც, მხოლოდ ფიზიკური აღზრდის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას, ყოველდღიურ წვრთნას, შეეძლო მოეცა ისეთი სიმსუბუქე, *ზემყრელოს* მონაწილენი რომ აცოცდებიან ერთმანეთის მხრებზე და ქმნიან ორ-სამსართულიან განუწყვეტლივ მოძრავ პირამიდას.

საყოფაცხოვრებო ხასიათის *ფერხულის* ტექნოლოგია არ შეიძლებოდა ძალიან რთული ყოფილიყო უკვე მრავალრიცხოვან შემსრულებელთა გამო. წინათ მასში მონაწილეობდა რამდენიმე ასეული კაცი. ასეთი *ფერხულისათვის*, საერთო რიტმის დადგენის შემდეგ, ჩვეულებრივია ნელი ტემპიდან სწრაფზე გადასვლა, მოძრაობა კი ხშირად უცვლელი რჩება.

მთიულური ცეკვების განვითარებისათვის ხელსაყრელი იყო კავკასიონის სამხრეთი კალთები. მათ ტექნოლოგიას ნაწილობრივ საფუძვლად ედო ძველი მხედრული ცეკვა ბასტი – ცეკვა ტერფის დარტყმით. ტერფის დარტყმით ტაქტის გამოცემამ შექმნა *ჩაკვრის* მოძრაობათა ჯგუფი. *ჩაკვრა* ვაჟთა მოძრაობაა, ქალთა შესრულებით იგი უფრო იშვიათია შერბილებული სახით. თუ *ქართულში* გასმის დროს ფეხის ტერფები თანმიმდევრულად სრიალებს მინიდან ფეხის მოუწყვეტლივ და ფეხი შეიძლება მხოლოდ კვლავ სრიალი გასაგრძელებლად აიწიოს, *ჩაკვრაში* ტერფი მინაზე ეშვება ხან ქუსლზე, ხან – წვერზე.

თვით სახელწოდება *მთიულური* მოწმობს, რომ ეს ცეკვა სრულდება მთიან ადგილას. საცეკვაო ადგილია განაპირობა მოძრაობის ხასიათი. *მთიულურში* წრეს

უვლიან არა ნარნარა სრიალით, არამედ ოდნავ ხტუნვითი სამნაბიჯიანი მოძრაობით მოღუნული მუხლებით. სხვა წრიული შემოვლითი მოძრაობაც სრულდება ხან ერთ, ხან მეორე ფეხზე შეხტომით. ჩაკვრა, გარდა სულ სხვადასხვა კომბინაციისა, შეიცავს მოძრაობათა კომპლექსს – შეხტომას და მთლიანად ზედიზედ თითის წვერებზე ხტუნვას. წვერებზე მოძრაობის წარმოშობა შეიძლება აიხსნას მთიანი ადგილის უსწორმასწორობით. იქ, სადაც ტერფი არ ეტეოდა, თითის წვერებზე უნდა შემდგარიყო. ქართული ცეკვისათვის დამახასიათებელი ამ ტიპური მოძრაობის შინაგანი მიზეზები უნდა იყოს ექსტაზური ემოციები და მაღალი მისწრაფებანი. ერთნაირი მიზეზები იწვევს ერთნაირ შედეგებს. XIX საუკუნის რომანტიკული ბალეტის სახელგანთქმულმა წარმომადგენელმა მარია ტალიონიმ, შესაძლებელია, არც კი იცოდა ქართველ მოცეკვავეთა არსებობა, მაგრამ იგი, მოზღვავებული გრძნობებით გამსჭვალული, ფეხის წვერებზე შედგა.

რბილი მესტი ინარჩუნებს ტერფის ბუნებრივ მოქნილობას, ფეხის სწორედ ეს ნაწილი ეგუება მთებში სიარულს და შესაძლებელს ხდის ადვილად და თავისუფლად თითებზე შედგომას, უფრო სწორედ, ტერფის ფალანგებზე. მთიულურში ვირტუოზულ ტექნიკას ხელს უწყობს მუხლს ქვემოთ ფეხის მოდუნება – ეს აუცილებელი პირობაა ჩაკვრისა და გასმის მოძრაობათა შესრულებისას. მაღლა სწრაფვა ხელს უწყობს სვლებში რაც შეიძლება მეტ სინარნარეს. აქ მთავარი პირობაა ზედა ტანის მდგომარეობა – აწეული დიაფრაგმით, რაც მთელ სხეულს სტატიკურობას ანიჭებს.

ხტომითი მოძრაობის სირთულე, უსწრაფეს ტემპთან შეხამებით, ვირტუოზულობის შთაბეჭდილებას ქმნის, თუნდაც: მაღალი ნახტომიდან მუხლებზე დაცემა, ერთი მუხლიდან მეორეზე მრავალჯერ შემოტრიალება...

მთიულურისაგან განსხვავებით, სვანურ ცერულში მოძრაობა სხვა ხასიათისაა. ცერულში ტემპი გაცილებით ნელია, ვიდრე გრიგალისებურ აფხაზურ ცეკვაში, მოძრაობა სრულდება დარბაისლურად, დამაჯერებლად: წრეს ჩამოევლება სამნაბიჯიანი ხტუნვითი მოძრაობით, თვლა ერთი – აქცენტი ქუსლზე. ცერულში თითებზე მოძრაობაში არ არის ის სიმსუბუქე, რაც დამახასიათებელია მთიულურისათვის, კერძოდ, მოხეური და აფხაზური ცეკვისათვის. ამიტომ, როცა ჩვენს დროში ცერულს ასრულებენ ძალიან სწრაფად, ეს არ შეესაბამება სვანეთის ბუნებით ნაკარნახევ ხასიათს...

პოეტურმა მთიულეთმა, ალექსანდრე ყაზბეგის რომანების ხევმა, ფლორითა და ფაუნით მდიდარმა აფხაზეთმა შექმნა მჩქეფარე, დაუცხრომელი მთიულურის განვითარების შესაძლებლობა. ყინულებით შებოჭილ, მუდმივი თოვლით დაფარულ, მიუვალი კოშკების სვანეთს შეეძლო თავისი ცეკვებისათვის მიეცა ოდნავ ჭვრეტი-თი, დამაჯერებლობითი ხასიათი.

ქართული ცეკვის ყველაზე დამახასიათებელ მოძრაობათა გარჩევა მოწმობს, რომ მათ წარმოშობასა და დამკვიდრებაში გარკვეული როლი შეასრულა გეოგრაფიულმა ფაქტორებმა მრავალსაუკუნოვან კულტურასთან შეხამებით.

III. საქართველოში ცეკვის ტრადიცია ძველთაგანვე არსებობდა.

როგორია დღეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის წინაშე დასახული ამოცანები, როგორ გვესახება მისი შემდგომი განვითარების გზები?

უწინარეს ყოვლისა, უნდა შევინარჩუნოთ ძველი ტრადიცია, რომელმაც შექმნა ხალხური საცეკვაო ხელოვნების ისეთი შესანიშნავი ნიმუშები, როგორებიცაა: ქარ-

თული, ხორუმი, მთიულური... ამ ცეკვებმა მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას. საჭიროა გავუფრთხილდეთ ქართული ცეკვების თავის-თავადობას და ხალხურ უშუალოებას, სრულვყოთ და დავხვეწოთ ხალხური ქორეოგრაფიის შესანიშნავი ნიმუშები, მაგრამ ძალიან არ უნდა გაგვიტაცოს მათმა თეატრალიზაციამ. პირველ რიგში, ეს ეხება ქართულს – ხალხური საცეკვაო შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე გენიალურ ქმნილებას, რომელშიც უნდა შევინარჩუნოთ ცეკვის ნახაზი და ვეცადოთ, რაც შეიძლება მეტი გამომსახველობით ვუჩვენოთ მაყურებელს მისი მაღალი პოეტური შინაარსი. მხოლოდ ასეთი მზრუნველი დამოკიდებულებით ხალხური შემოქმედებისადმი იქმნება ცოცხალი, ნაყოფიერი ტრადიცია, რომელიც თაობიდან თაობაში გადადის.

ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს – სიმღერებს, თქმულებებს, ლეგენდებსა და ცეკვებს საუკუნეების მანძილზე ქმნიდა ხალხი, ხალხური შემოქმედება. ისინიც ხალხივით უკვდავია. ხალხურ ნიადაგზე შექმნილი, მხატვრული ფორმით შემოსილი ხელოვნების ეს ნაწარმოებნი მოვიდა ჩვენს დრომდე და კვლავ გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩვენზე.

ჭეშმარიტად მშვენიერი ხალხური ცეკვა უნდა გავათეატრალოთ სათუთად და სიყვარულით, ავარიდოთ პრიმიტივის, ტრაფარეტს, სცენაზე ეთნოგრაფიის ფოტოგრაფიულ გადატანას. უნდა ვეცადოთ შევინარჩუნოთ ცეკვის კოლორიტი, თავისთავადი სიმშვენიერე, ტრადიციები, აგების სპეციფიკა. ხალხურ ცეკვაში უნდა შევარჩიოთ ყველაზე ტიპური ნიშან-თავისებურებანი და მივცეთ მას მხატვრულად დამაჯერებელი სცენური ფორმა. თვითეულ ხალხურ ცეკვას აქვს თავისი შინაარსი, ნახაზი, შესრულების სტილი, მისთვის დამახასიათებელი მოძრაობანი. ხალხის მიერ შექმნილი ცეკვების შემდგომი ევოლუცია უნდა მოხდეს მისი გამოსახვის შინაგანი და პლასტიკური საშუალებების განუწყვეტელი განვითარების გზით, შენარჩუნდეს ცეკვის ნახაზის ძირითადი კონტურები, მისი მოძრაობის სპეციფიკური თავისებურებანი. როცა არსებული ტექნოლოგიის საფუძველზე შეიქმნება ახალი შინაარსის ცეკვა ახალი ნახაზით და ის სხვა ხასიათით შესრულდება. უეჭველია ერთი გარემოებაც: ცეკვის ახალი შინაარსი გვიკარნახებს ახალი მოძრაობის შექმნას, მაგრამ ახალშექმნილმა მოძრაობებმაც უნდა შეინარჩუნოს ხალხურობის სპეციფიკა და სურნელი.

როგორც ცნობილია, ცეკვებს განასხვავებენ არა ფორმით, არამედ შინაარსით, მაგრამ იშვიათი როდია, როცა სხვადასხვა ხალხურ ცეკვაში ერთნაირი მოძრაობა გვხვდება. მაგალითად, ვაჟთა ერთ-ერთ გურულ ცეკვაში გვხვდება აჭარულ-გურული ხორუმის ზოგიერთი ანალოგიური მოძრაობა, თუმცა ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი ერთიმეორისაგან არის გადმოღებული. ეს გამორიცხებულია! გარდა ამისა, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველი ხალხური ცეკვა სრულდება თავისი განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხასიათით – მხრების, თავის, მკლავების განსაკუთრებული რაკურსით, ტანის მდგომარეობით, ფეხების პოზიციით და სხვა.

ქართული საზოგადოების მრავალ წარმომადგენელს მიაჩნდა, რომ ცეკვა ქართული, რომელიც დიდხანს ატარებდა უცხო სახელწოდებას ლეკურს, ნასესხები იყო ლეკებისაგან. ამის ფორმალური საფუძველი მხოლოდ მისი სახელწოდება იყო.

ქართულის დანვრილებითი ანალიზი გვარწმუნებს, რომ ამ ცეკვას არც შინაარსით, არც ფორმით, არც შესრულების ხასიათით საერთო არა აქვს ლეკურ ცეკვასთან. უადგილო არ იქნება გავიხსენოთ, რომ სატრფიალო შინაარსის ცეკვებს, – ქართული, არირა, მოხეური, განდაგან და სხვა, – მიუხედავად მათი ერთნაირი შინაარსისა, შესრულების სრულიად სხვადასხვა ფორმა და მოძრაობათა ტექნოლოგია აქვთ.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი ამოცანაა ისეთი ძველი ცეკვების აღორძინება და პოპულარიზაცია, როგორცაა: ქალ-ვაჟთა ცეკვა სამაია ბალადით, სამსართულიანი ფერხული *ზემყრელო*, პატრიოტული ფერხული *ძაბრა...* აგრეთვე, ცდა იმისა, რომ ცეკვის სახით სცენაზე წარმოდგენილი იყოს ხალხური და სპორტული ასპარეზობანი: *ჭიდაობა*, *კრივი*, *წრე-ლახტობა*, *ყაბახობა*, *ისინდი*, *ცხენბურთი*, *თარჩია*, *მარულა...* დაკვირვებამ ცხადყო, რომ მათში მოიპოვება თეატრალიზაციის ნამდვილი ნიშნები.

ჭიდაობა იწყებოდა მონინაალმდეგეთა ცეკვით; წრე-ლახტობას, რომელიც მხოლოდ ფეხების მოძრაობაზეა აგებული, ადვილად შეიძლება ცეკვის ფორმა მივცეთ. კრივსაც და ჭიდაობასაც, ხევისურულ ფარიკაობასაც ხშირად წარმატებით გვიჩვენებენ მოცეკვავეთა ანსამბლები.

იგივე შეიძლება ითქვას ცხენოსნურ სასპორტო ასპარეზობაზე – *ყაბახობა*, *ისინდი*, *ცხენბურთი*, *მარულა* და სხვა, რომლებიც წარმატებით ეწყობა საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის ქალაქებში. მათ თეატრალიზაციას და ცეკვით გამოხატვას შეუძლია დიდი წვლილი შეიტანოს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ახალი მოტივების შექმნაში. მთიულურის მდიდარ მოძრაობებს, – ჩაკვრით, თითის წვერებსა და მუხლებზე ხტომით, გრიგალისებური ტრიალით ცალ ფეხზე, – შეუძლია ტექნოლოგიური საფუძველი მოამზადოს ახალი შინაარსის საინტერესო და მკაფიო ცეკვების შესაქმნელად. ამის ცდა წარმატებით განხორციელდა 1951 და 1954 წელს საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადის დროს: რამდენიმე ანსამბლმა ქორეოგრაფიულად გააფორმა ლელო და მარულა თარჩიის, მკერდაობის, ისინდისა და სხვა საცხენოსნო სპორტის ელემენტებით. ეს ქორეოგრაფიული ეტიუდები მაყურებელმა გულთბილად მიიღო. საჭიროა განვაგრძოთ და განვაავითაროთ ასეთი საინტერესო ნამონყება.

\* \* \*

საქართველოში ქართული ხალხური ცეკვების დამუშავებისა და პოპულარიზაციის საპატიო ამოცანას შემოქმედებითად ახორციელებს საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის ხელმძღვანელობით და სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი (სამხატვრო ხელმძღვანელი ვალერიან ცაგარეიშვილი, ქორეოგრაფი ჯანო ბაგრატიონი). პროფესიული და ხალხური ქორეოგრაფიის მეცნიერულ-თეორიულ განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანეს დავით ჯავრიშვილმა, პავლე ხუჭუამ, დიმიტრი ჯანელიძემ. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის აღორძინებისათვის ნაყოფიერად მუშაობენ: მიხეილ შუბაშიკელი, მიხეილ ბახტაძე, ბუხუტი დარახველიძე, ავთანდილ თათარაძე, ნიკოლოზ გარუჩავა, ივიკო ორჯონიკიძე, სერგო ნონიაშვილი (თბილისი); იოსებ ციმაკურიძე, ვლად-



დიმერ აჩბა (სოხუმი); ენვერ ხაბაძე (ბათუმი); გიორგი სალუქვაძე (გურია); ალექსი თედევი (ცხინვალი) და სხვები.

ბოლო წლებში თვითმოქმედ ხელოვნებას საქართველოში ფართო გაქანება მიეცა. ამას ადასტურებს სტატისტიკა: თუ 1951 წელს მხატვრული თვითმოქმედების VII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაში მონაწილეობდა 880 წრე და კოლექტივი – 30 ათასი კაცი, 1954 წელს, VIII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, ეს რიცხვი თითქმის გაორკეცდა. ხალხური შემოქმედების დათვალიერების შესანიშნავმა ტრადიციამ მრავალი ნიჭიერი მომღერალი, მთქმელი და მოცეკვავე გამოავლინა. მათ თავიანთი წვლილი შეაქვეთ ქართულ კულტურაში და პროფესიული ხელოვნების ოსტატებთან ერთად დიდებულ საქმეს აკეთებენ.

ხალხური ცეკვა და კლასიკური ბალეტი ამდიდრებს ერთიმეორეს. კლასიკურმა ბალეტმა მრავალი რამ შეიძინა ხალხური შემოქმედებისაგან. ყოველი ბალეტმაისტერისათვის შთაგონების წყაროა ხალხური საცეკვაო შემოქმედება. საკმარისია, დავასახელოთ საბალეტო სპექტაკლები, რომლებიც გაკლასიკურდა ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით: *ბახჩისარაის შადრევანი* (ბალეტმაისტერი როტისლავ ზახაროვი), *რომეო და ჯულიეტა* (ბალეტმაისტერი ლეონიდ ლავროვსკი), *პარიზის ალი* (ბალეტმაისტერი ვ. ვაიონონენი), *მთების გული* (ბალეტმაისტერი ვახტანგ ჭაბუკიანი).

ხალხური ცეკვა საფუძვლად დაედო უკრაინულ ბალეტ *მარუსია–ბოგუსლავკას* (ბალეტმაისტერი სერგეი სერგეევი); ლატვიური საცეკვაო ფოლკლორის მასალაზეა შექმნილი ბალეტი *ლაიმა* (ბალეტმაისტერი ელენა ტანგიევა-ბერზნიეკი), *თავისუფლების საქტა* (ბალეტმაისტერი ევგენი ჩანგა); აზერბაიჯანულ ხალხურ ქორეოგრაფიას ემყარებოდნენ ბალეტ *შვიდი მზეთუნახავის* დადგმისას პეტრე გუსევი და გამერ ალმაზ-ზადე; ბალეტების – *ბრინჯაოს მხედრისა* და *გლეხი ქალიშვილის* (ბალეტმაისტერი როსტისლავ ზახაროვი) ძირითადი ქარგა იყო რუსული ცეკვა; ქართული ცეკვა შემოქმედებითი საფუძველი გახდა ბალეტებისათვის *მთების გული*, *სინათლე*, *გორდა* (ბალეტმაისტერი ვახტანგ ჭაბუკიანი).

ამრიგად, ხალხური ქორეოგრაფია ფასდაუდებელი საგანძური და დაუშრეტელი წყაროა როგორც თეატრალიზებული საცეკვაო ანსამბლებისათვის, ისე პროფესიული საბალეტო თეატრისათვის.



## დასკვნა. ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, 1997 წ.

ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროებისა და მატერიალური კულტურის ძეგლების ანალიზით დავრწმუნდით, რომ ქართული ხალხური ცეკვების არა მარტო შინაარსს, არამედ ტექნოლოგიასაც სოციალ-ეკონომიკური და ისტორიული ფაქტორები განაპირობებდა. არქეოლოგიურ ძეგლებზე გამოსახული ფიგურების საცეკვაო-პლასტიკური მდგომარეობა, ცეკვებისა და საცეკვაო ტერმინთა აღწერა საშუალებას გვაძლევს, თვალი მივადევნოთ ქართული ქორეოგრაფიის ძირითადი მოძრაობების წარმოშობას. ტოტემური ცეკვის მიმბაძველობითმა მოძრაობებმა, რიტუალურმა გადაადგილებამ, ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ მაგიურ ცეკვებში სხეულის მოძრაობამ და შესტმა, მასში თანდათანობით დინამიკური ტანვარჯიშის ელემენტების ჩართვამ, ვაჟთა, ქალთა და მასობრივი ქართული ცეკვების თანამედროვე ლექსიკა შექმნა. ფაქტობრივი მასალების სიმწირემ ტექნოლოგიური ხერხების მხოლოდ ზოგად სურათზე მსჯელობის საშუალება მოგვცა.

უძველესი *ფერხულის* ტექნოლოგიური საფუძველი ჩვეულებრივი ნაბიჯი იყო. მონაწილენი ასტრალურ ღვთაებათა გარშემო წრიულად მოძრაობდნენ (მზისა და მთვარის პატივსაცემად მარჯვნიდან მარცხნივ ან, პირიქით, მთვარის ფაზობრივი ცვლილების მიხედვით). შემდეგ მზისა და მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალები ერთმანეთს შეერწყა, რასაც, უეჭველია, გავლენა უნდა მოეხდინა საკულტო ფერხულებზე. მოძრაობას ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს (ხის ამოგლეჯის რიტმში) წარმართობის დროინდელი საგაზაფხულო წეს-ჩვეულების *ჭვენიერების* დროს ასრულებდნენ. *დონდგალის* სახელწოდებით ცნობილი ეს ილეთი დღევანდელ *ფერხულში* სათანადოდ აისახა.

სამინათმოქმედო *ფერხულში* უკვე გართულებულ ტექნოლოგიურ ილეთებს იყენებდნენ: მაღალ ხტომით მოძრაობებზე გადასვლამ, – სიმბოლურად მზისაკენ სწრაფვამ, – სასიმღერო და საცეკვაო რიტმი დააჩქარა.

ძველი მიწათმოქმედნი, სართულებიანი *ფერხულების* ვერტიკალურ კონსტრუქციებს რომ ქმნიდნენ, ამით, რასაკვირველია, მზისაკენ სწრაფვას გამოხატავდნენ; ზოგჯერ ამ რთულ კონსტრუქციას, მთიანი ადგილის მიწათმოქმედებას, ანუ ტერასების დამუშავებას უკავშირებენ, ზოგან კი სიმბოლურად ღვთაებათა პანთეონის იერარქიული საფეხურების გამოხატვას მიაწერენ. წრიული წყობის საფერხულო ცეკვების ნომენკლატურას მრავალი სინონიმი აქვს. ვაჟთა უძველეს ქართულ ცეკვას *ფუნდრუკი* და მისი მრავალსახეობა განეკუთვნება. მის საფუძველს ტანვარჯიშის ელემენტებისაგან შემდგარი სხვადასხვა ხასიათის ხტომით მოძრაობაზე აგებული მონადირეთა ცეკვა წარმოადგენს, რომელიც სამინათმოქმედო *ფერხულში* აისახა. ასტრალურ ღვთაებათა კულტის თანდათანობით ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან შერწყმამ, საცეკვაო რიტუალებში ასახულმა მნათობთა ბრუნვითმა მოძრაობებმა (მბრუნავი *წინამძღოლას* ადგილზე – *მელია* – *თელეპიას* ერთ-ერთი მოდიფიკაცია ან მეხის მიერ მოკლული საქონლის დამარხვის წესის მიხედვით *დამნაშავეთა* სამგზის შემობრუნება), მბრუნავის პრიზმაში გატარებულმა სპორტულმა კომპლექსმა, *ჰელბოემ* – მბრუნავმა – მდევნელმა, რასაკვირველია, ცეკვებშიც და-

იკავა თავისი ადგილი. ეს მოძრაობები დაედო საფუძვლად ბრუნვით მოძრაობებს ტერფზე, ცერზე, მუხლზე და მუხლიდან მუხლზე. ვაჟთა უძველესი ქორეოგრაფიის სახეობას მიეკუთვნება ბასტი (ფეხის ბაკუნით ცეკვა, რომელმაც დასაბამი მისცა თანამედროვე მოძრაობათა ჯგუფს – ჩაკვრას), ბუქნა და კოჭა – ცხოველთა ზნისა და ქმედების იმიტაცია. ამ მოძრაობათა საფუძველია ღრმა და ნახევარბუქნი. სულხან-საბა ცეკვას ფეხის თითებზე ცეკვას უწოდებს. ეს ილეთი ტოტემურ ცხოველთა ნაბაძვით შეიქმნა და საკულტო ქმედებაში – ბერიკაობაში იქნა გამოყენებული, თან ცერებზე დგომის ტექნიკის გამომუშავებასაც შეუწყო ხელი (უძველესი სვანური ცერული, მთიულური და სხვა).

ღრმთა განმავლობაში თანდათანობით სახეშეცვლილი ფუნდრუკი, ბასტი, ბუქნა, კოჭა, ცეკვა ორგანულად შეერწყა ვაჟთა ქორეოგრაფიას. მაგალითად: ფუნდრუკი, ბუქნა, ბასტი – მეომართა უძველესი ცეკვა – ხორუმის საფუძველია. ფარცაკუკუსა და ბაღდადურის შემადგენელ ნაწილად ბუქნა, ხარდიორდა და სხვა ითვლება. ვაჟთა ქართული ქორეოგრაფიის დინამიკურობასა და სირთულეში მუშაობის ხელოვნებამ დიდი როლი ითამაშა. მისი ელემენტები მრავალსართულიან წრიულ ფერხულებში (მეომართა ცეკვებში – სვანურ მირმინქელაში) მჟღავნდება. ერთმნიშვნელოვან ფერხულებს სამყრელო ან ციხებუნა ეწოდება. ისინი, ძირითადად, მესხეთ-ჯავახეთშია გავრცელებული. მესხეთი ოდითგანვე საქართველოს ბურჯი იყო. დიდ როლს თამაშობდა მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ციხებუნას მხედრული-სპორტული ხასიათი სწორედ ამით უნდა აიხსნას.

ქალთა ქართული ცეკვების საფუძველს, შესაძლოა, ტოტემური, მიმბაძველობითი მოძრაობანი წარმოადგენდეს. ასეთია გოგმანი, რომელიც მიწაზე ფრინველთა შესტომით მოძრაობას მოგვაგონებს. ქალთა ცეკვაში შემდეგ მსუბუქმა სპორტულმა მოძრაობამ – ხუნტრუცმაც – თავისი ადგილი დაიკავა.

გასულ საუკუნეში შემორჩენილი ცეკვების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ადვილად მივხვდებით, რომ უმეტესობა უძველეს წეს-ჩვეულებათა და ნაყოფიერების ღვთაების საკულტო რიტუალების შესრულებისას ჩაისახა. ასეთია ვაჟთა სოლო ცეკვა – ქ(ყ)არშიბერი, ანუ ხელგაშლილი; მხრებისა და მუცლის თამაშით ხელგაშლილად შესრულებული ყოლსარმა. რიტუალური ელემენტების შემცველი იალის თამაში და ვაჟთა სხვა ცეკვები. ხელგაშლილი ცეკვა არქაული ეპოქის ქართული საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი ტიპობრივი ნიშანია.

აგრარულ ღვთაებათა კულტისადმი მიძღვნილი ორმნიშვნელოვანი ადრეკილა შემდეგში რთული წყობის ორსართულიან ფერხულად გადაიქცა; ადრეკილა იმპროვიზებული ლექსის თანხლებით სრულდება, მასში ჩართულ რთულ ილეთებს ვაჟები ინდივიდუალურად ან წყვილად ასრულებენ. წყვილთა ფორმა მელია-თელეპიას ადრეულ შესრულებას ახასიათებდა და ნაყოფიერების ღვთაებას უკავშირდებოდა.

წყვილთა ფორმა შენარჩუნებულია სამინათმოქმედო მასკარად ბერიკაობაში. შეყვარებულთა დუეტიც იმავე შინაარსისაა: ერთ-ერთი პარტნიორი ქალის ნიღაბს იკეთებს. თრიალეთის თასზე გამოსახულ წყვილთა ცეკვაში მოცეკვავენი ერთმანეთს არ ეხებიან. წყვილთა და ზოგიერთ ჯგუფურ ცეკვაში – დავლური, ქართული, მთიულური, განდაგან... – ეს ფორმა დღესაც შენარჩუნებულია.

XI-XII საუკუნეები თამარ მეფისა და რუსთველის ეპოქაა, რომელსაც *ოქროს ხანას* უწოდებენ. საქართველოს ისტორიის ეს პერიოდი ქართული ხელოვნების აყვავებითაც გამოირჩევა, თუნდაც სინთეზური სანახაობის *სახიობის* მაღალი მხატვრული დონე მეტად თვალშისაცემია. *სახიობაში* ცეკვას დიდი ყურადღება ექცეოდა. იგი შემდეგ ხელოვნების ცალკე დარგად ჩამოყალიბდა, *სახიობიდან* განვითარდა წყვილად და ჯგუფობრივად ცეკვა: განსაკუთრებული საზეიმო ხასიათის *სამაია* და *სადარბაზო*, რომანტიკული ხასიათის საცეკვაო დუეტები – *საარშიყო-სატრფიალო* და სხვა, რომლებიც აკმაყოფილებდნენ მაღალი წრის მკაცრ ეტიკეტს. *სახიობა* წყვილთა ცეკვის შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული შეხამების საშუალებასაც იძლეოდა: დაქტილური საზომის რითმზე აგებულმა იმპროვიზებულმა სალექსო დიალოგმა, რომელსაც მოცეკვავეთა – *მეშუშპრეთა* გამოსვლა ახლდა, ცეკვის სამნაბიჯიანი სვლის (ერთი გრძელი და ორი მოკლე ნაბიჯი) განსაკუთრებული ფორმა შეიმუშავა. დაქტილი თანამედროვე ქართული ცეკვების ძირითადი მოძრაობაა, რომელიც სხვადასხვა ვარიანტით სრულდება. ამის მაგალითია ცეკვა *ქართული, მთიულური* და სხვა.

ამრიგად, წიგნში მოყვანილი არქეოლოგიურ ძეგლებსა და უძველეს ისტორიულ-ლიტერატურულ წყაროებში მოძიებული მასალები, რომლებიც თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფიის ფორმებთანაა შეჯერებული, საშუალებას გვაძლევს თვალი მივადევნოთ ქართული ხალხური ცეკვის ძირებსა და მისი განვითარების ძირითად მომენტებს. ამ ნაშრომს ქორეოგრაფიული ენციკლოპედიის პრეტენზია არ გააჩნია, მასში განხილულია ქართული ცეკვის არქაული ფორმები, რითაც მისი თვითმყოფადობა დასტურდება.

ცეკვების პერიოდიზაცია, უძველეს და თანამედროვე ცეკვებზე მათი დაყოფა საკმაოდ გაძნელებულია. ამავე აზრისაა ელენე ვირსალაძეც: „...ქართულ ფოლკლორში შემოქმედების უძველესი ფორმები, მაღალგანვითარებულ, ნატიფ პოეტურ ხელოვნებასთან თანაარსებობს. არქაულ და განვითარებულ ფორმებს შორის დიდ სხვაობას ვერ ვპოულობთ“ (ვირსალაძე, 1964:1-2).

ქართულ ქალაქურ ფოლკლორზე შალვა მშველიძე წერს: „გასული საუკუნის აშუღებსა და შუა საუკუნეების დროინდელ „მგოსანთა“ შორის ძირეული განსხვავება არ არსებობს“ (მშველიძე, 1957:7-10). ამ აზრს მუსიკისმცოდნე თამარ მამალაძეც იზიარებს: „თანამედროვე სიმღერები თავისი ჰარმონიით, რეჩიტატიული ფორმით, მელოდიური ნახაზით, კადანსური წიაღსვლებით, ორგანულად უკავშირდება უძველეს სიმღერებს. ყოველივე ეს ტრადიციული ქართულ-კახური სიმღერებისთვისაც არის დამახასიათებელი“ (მამალაძე, 1954:22).

მოყვანილი მაგალითები პოეტური და სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების პერიოდიზაციას ეხება. ფოლკლორის ამ დარგში გამოსახვის საშუალება სიტყვა და მელოდიაა. საცეკვაო ფოლკლორი კი პლასტიკის, პანტომიმისა და მოძრაობის სინთეზია. მას გამოსახვის სხვა საშუალებები არ გააჩნია. ეს კი იმის დამადასტურებელია, რომ ცეკვაში არქაული და თანამედროვე ფორმები ერთმანეთთანაა შერწყმული, ამის მაგალითია *ხორუმში* დაჭრილი მეთაურის მიწაზე დაცემა. მეომართა უძველეს ცეკვაში ეს პანტომიმური ილეთი ახალ ელემენტად შევიდა. ახლახან შექ-



მნილი განდაგან კი თითქმის მთლიანად არქაულ მასალაზეა აგებული. ასეთი მაგალითი მრავალია. ორ-სამ ათეულ წელიწადში შექმნილი ცეკვების რიცხვიც საკმაოა. ისინიც ძველ თვითმყოფად საცეკვაო მასალაზეა აგებული და დროის ნიშნით საკმაოდა დალდასმულიც.

არცთუ ისე იშვიათად, ფოლკლორის მხატვრული გადამუშავების შედეგად, იგი პოეტური სახეებით მდიდრდება და ისევ ხალხს უბრუნდება, მისი სამუდამო საკუთრება ხდება. საერთოდ, თვითმყოფად საცეკვაო ფოლკლორს ტრადიციულობის დალი აზის: სპეციფიკური პლასტიკური სახეებით, ინტონაციური შეფერილობით, შესრულების თავისებური რიტმითა და მანერით. ამის შედეგია ყოველი ხალხის საცეკვაო ხელოვნების თავისებურება. ტრადიციული ყავლგასულს არ ნიშნავს, იგი ფასდაუდებელი საუნჯეა, რომელიც ხალხის სიბრძნითა და ნიჭით შეიქმნა, მისი მოვლა-პატრონობა კი ყოველი ჩვენგანის ვალია, თუმცა ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ საცეკვაო ფოლკლორი პროკრუსტეს სარეცელზე დავანვინოთ, დოგმად ვაქციოთ და, ტრადიციულობის დაცვის საბაბით, სცენურ სიახლეთა ძიებას თავი მივანებოთ. ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებას თვით ცხოვრება განსაზღვრავს.

ქართულმა გათეატრალეზულმა ქორეოგრაფიამ ევოლუციის გზაზე რამდენიმე ეტაპი განვლო. ამის მაგალითია ქართველ კომპოზიტორთა ქმნილებებში შეტანილი ცეკვები, რომლებიც ორგანულად შეერწყა ნაწარმოებთა მუსიკალურ ქსოვილს. ეს სცენები (ქართული ცეკვები) ხალხურობით, გრაციითა და ტემპერამენტით გამოირჩევა. ისინი დღესაც მყურებლის აღტაცებას იწვევს (ხუჭუა, 1957:207).

ჭეშმარიტმა ხალხურმა მასალამ პროფესიული ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღმავლობა გამოიწვია. ხალხური ცეკვის ანსამბლების გამოჩენამ გათეატრალეზის შესაძლებლობა საგრძნობლად გააფართოვა. ცალკეული დიალექტის ჰარმონიზაციამ და ერთ სისტემაში მოყვანამ, ანსამბლური შესრულების სიზუსტემ, ყოველი ნომრის მხატვრულ-დეკორატიულმა გაფორმებამ, ქართული ქორეოგრაფიის სცენაზე გადატანის საშუალება მოგვცა. რასაკვირველია, გართულდა გამოსახვის პლასტიკური მხარეც. დროთა განმავლობაში თავი იჩინა ტემპისა და რიტმის აჩქარების ტენდენციამ, რომელსაც ქართული ქორეოგრაფიისათვის ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს.

გათეატრალურებულ ხალხურ ცეკვებზე როტისლავ ზახაროვი წერს: „გამაოგნებელი ეფექტის მიღწევის სურვილმა, ცეკვებში წმინდა წყლის აკრობატული ელემენტების გამოყენებამ, რომელიც ამ ცეკვის ხასიათს სრულიად არ შეესაბამება, ხალხური ქორეოგრაფია დაანაგვიანა (ზახაროვი, 1963:14).

შიშველი ტექნიკის თვითმიზნურად გამოყენებას მხოლოდ ეროვნული პლასტიკის დეფორმაციამდე, პოეტური სულისა და შინაარსის ნიველირებამდე მიყვავართ. ამგვარ ტექნიკასა და ფორმალურ ნოვაციაზე აგებული ცეკვები მყურებელთათვის მიუღებელი ხდება, რადგანაც ეკარგება ლირიზმი, ჰეროიკა და განუმეორებელი პლასტიკა, რითაც ასე ცნობილია ჩვენი ცეკვები: ქართულ ცეკვებს ხალხის კლასიკური ცეკვები უნდა ვუნოდოთ. ქართული ცეკვის უმრავლესობა მცირე ქორეოგრაფიულ-დრამატული მოქმედებაა, სწორედ ამაშია მისი განუმეორებელი ხიბლი, ამიტომ იგი ყველასათვის გასაგებია და ამაშივეა მისი სირთულეც – მრავალსაუკუ-

ნოვანი ტრადიცია და ქართველ ტომთა მრავალფეროვნება. ცეკვებს აღმზრდელი-ბითი მნიშვნელობაც აქვს, რადგან ისინი მამაცობის, კეთილშობილებისა და ღირსების მატარებელია.

ქართული ქორეოგრაფია დასაბამიდან მრავალფეროვნებით, შინაარსისა და ტექნოლოგიის სირთულით გამოირჩეოდა. ამაზე მეტყველებს ჩვენამდე მოღწეული მდიდარი საცეკვაო ტერმინოლოგია. ჩვენ არასდროს უარი არ უნდა ვთქვათ იმაზე, რასაც ხალხი საუკუნეების განმავლობაში ქმნიდა. ეს ეხება ცერებზე დგომას *მთიულურში* და უძველეს სვანურ *ცერულში*, აგრეთვე, *ფუნდრუკსა* და *მუშაითობასთან* გენეტიკურად დაკავშირებულ სხვა ტექნიკურ სირთულებსაც. საცეკვაო ილეთების შესრულების დინამიკურობა თვით ხალხის წიაღიდან მოდის, იგი მისი საცეკვაო ხელოვნების ორგანული ნაწილია. ამიტომ ქართულ გათეატრალურებულ ქორეოგრაფიაში ამაზე ყურადღების გამახვილება სრულიად ზედმეტია: ჩვენი წინაპრების მიერ საუკუნეთა განმავლობაში შეთვისებული სპორტული ილეთები თანამედროვე დადგმებში ხშირად ერთფეროვან, პრიმიტიულ და ესთეტიკურად მიუღებელ მოძრაობებში გადადის და საოცრად ჩქარი ტემპით სრულდება, ეს კი ცეკვის ხასიათს ეწინააღმდეგება. რაოდენ დასანანია, რომ ხშირად ზოგიერთი ცეკვიდან შინაარსი გაძევებულია, მექანიკური მოძრაობებია შეტანილი და ყოველივე ეს მხოლოდ და მხოლოდ იაფფასიან ეფექტზეა გათვლილი.

ასეთი სწორხაზოვანი *ნატურალიზმი* ქორეოგრაფიის პლასტიკურ კანონებს არღვევს. ძველი ქართველი რაინდი სულისა და სხეულის ჰარმონიით გამოირჩეოდა. ვაჟთა ცეკვები სწორედ ამ თვისებებს უნდა ეყრდნობოდეს. შესაძლოა, ვიღაც შემოგვედაოს: ცეკვები, რომლებიც დღეს სრულდება, წარმატებულია, მაგრამ ეს ხარისხს სულაც არ ნიშნავს. ხალხური ქორეოგრაფიის დანაგვიანება, მის დამახინჯებამდე ან სულაც დაკარგვამდე მიგვიყვანს.

ცეკვის ტექნიკაზე საუბრისას (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობას ვგულისხმობ), სხეულის ყოველმხრივი პლასტიკურობა საცეკვაო სირთულეთა გადალახვის საშუალებას იძლევა. ნატიფ მუსიკასთან სინთეზში იგი მხატვრული განზოგადების კრიტერიუმად გვევლინება. აქ კვლავ ქართულ საცეკვაო მემკვიდრეობას ვუბრუნდებით, რომელიც თვით ხალხმა შექმნა და თეატრალური იერსახეც შესძინა. ქსენოფონტი მოსინიკებს გაუკვირვებია: ისინი სამხედრო ოპერაციების დამთავრების შემდეგ განსაკუთრებულად მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. ეს სიმართლეს შეეფერება, რადგან ძველ მეომართა ცეკვა *ხორუში* ასევე განსაკუთრებული ტექნოლოგიით გამოირჩევა. გამორიცხული არ არის, რომ ძველი მინათმოქმედნი სართულებიან *ფერხულებს* რიტუალურ-მაგიურ შინაარსს რომ ანიჭებდნენ, შეფარვით სამხედრო სტრატეგიის საფუძვლებსაც აყალიბებდნენ. ლირიკული *განდაგან* კი, ჩვენ თვალწინ ხალხური ცეკვების (*ბასტი*, *მხარული*, *თოფალოინი*, *დისყირმა*) საფუძველზე რომ შეიქმნა, დადგმული ცეკვის ფოლკლორიზაციის – გახალხურების – შესანიშნავი ნიმუშია. ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების გვირგვინი ცეკვა *ქართული*, როგორც გალაკტიონი იტყოდა, *სავსე ქართული პატიოსნებით* და რაინდული სულისკვეთებით, ვაჟთა კეთილშობილებისა და ქალთა კდემამოსილების განსახიერება, საუკუნეების განმავლობაში ქალ-ვაჟთა სატრფიალო ქორეოგრაფიულ პოე-

მად გამოიძერწა. ამ ცეკვაში ღრმა შინაარსი რთულ და თავისებურ ტექნოლოგიას შეერწყა, რომელმაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას არნახული პოპულარობა და წარმატება მოუპოვა.

წარსულის მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად, დადგმული ცეკვების გახალხურების პროცესის გაფართოებას, უდავოდ, ხელი უნდა შევეწყოთ. უნდა გაგრძელდეს სპორტის აცეკვების ტრადიცია *ფარიკაობის, კეჭნაობის, ლელოს, მარულას, ლახტის ცემისა და ჭიდაობის* ქორეოგრაფიულ ეტიუდებად შექმნის დროს რომ დამკვიდრდა. ამ ცეკვებმა ჩვენი საცეკვაო შემოქმედების არეალი საგრძნობლად გააფართოვა. არსებობს იდეა ქართული სიუჟეტური ქორეოგრაფიული თეატრის შექმნისა, რომლის ნიშნები ქორეოგრაფების – გივი ბუაჩიძის, ზაურ ასათიანის, გიორგი სალუქვაძის, კონო მანჯგალაძისა და მიხეილ რაქვიაშვილის დადგმებში შეინიშნება. ასეთ დროს, თემის შერჩევისას, მეტი სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მეტად უსახურ, მექანიკურ მოძრაობებზე აგებულ და სცენურ სიმართლეს მოკლებულ პროდუქციას მივიღებთ.

ბოლოს შეუძლებელია, არ ვახსენოთ იმათი სახელები, რომელთაც წარუშლელი კვალი დატოვეს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, სხვადასხვა დროს თავდაუზოგავად იბრძოდნენ და იღვწოდნენ ქართული ხალხური ცეკვის სინმინდისათვის. ქართულ ქორეოგრაფიაში დაუვინწყარია ალექსი ალექსიძის სახელი. სწორედ მის მიერ 1902 წელს დაარსებული აზიური ცეკვების სტუდია დაუპირისპირდა ფსევდოხალხურ ქორეოგრაფიას. საქართველოს ხანმოკლე დამოუკიდებლობის პერიოდში (1918-1921) დაიწყო ეროვნული კულტურისა და ხელოვნების ასევე ხანმოკლე აღორძინება. 20-იან წლებში საქართველოს ყველა კუთხეში ფოლკლორის შესასწავლად და შესაკრებად გაიგზავნა ექსპედიციები: შედეგი განსაცვიფრებელი იყო. 1923 წელს კოტე მარჯანიშვილმა პირველად დადგა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისი*. ხულოში გაიგზავნა სპეციალისტთა ჯგუფი. მათ მიერ მოძიებული საცეკვაო მასალის მიხედვით სპექტაკლში დაიდგა *ორსართულიანი ფერხული*. დაიძებნა გურულებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობანი, რომლებიც შესანიშნავად მიესადაგა ცეკვა *ქართულის* მუსიკალურ-პლასტიკურ ქარგას. ეს ტრადიცია 30-იან წლებშიც გაგრძელდა. ბალეტმაისტერმა დავით ჯავრიშვილმა ზემო და ქვემო სვანეთში მოახერხა თერთმეტი სვანური ფერხულის ცხრა ვარიანტის კინოფირზე გადაღება. ხალხის სულის წიაღიდან მოდიოდა ეს ცეკვები და ხალხსავე უბრუნდებოდა. ამ საქმეში დიდი როლი შეასრულა ხალხური თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა ოლიმპიადებმა.

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ლეგენდად დარჩა ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის სახელები და ღვანლი. 1945 წელს მათი ძალისხმევით დაარსებულმა ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულმა აკადემიურმა ანსამბლმა მრავალგზის განაცვიფრა მსოფლიო. *ქართული გენია როკვით განფენილი* – გრიგოლ რობაქიძისეული შეფასება – ზუსტად განსაზღვრავს ანსამბლის მოღვაწეობის ხასიათსა და სტილს. მშობლების უკვდავ საქმეს აგრძელებს მათი ვაჟი – თენგიზ სუხიშვილი, რომელიც დღეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწეა.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით; ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს (ხელმძღვანელი ჯემალ ჭკუასელი, ქორეოგრაფი რეზო ჭოხონელიძე. მან ამ ადგილზე განსვენებული ბუხუტი დარახველიძე შეცვალა); ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლ *რუსთავს* (ხელმძღვანელი ანზორ ერქომაიშვილი, ქორეოგრაფი ფრიდონ სულაბერიძე); *თბილისს* (ხელმძღვანელი მურმან ლომთათიძე); *არაგველებს* (ხელმძღვანელი განსვენებული ზაურ ასათიანი, ამჟამად ანსამბლს მისი ვაჟი გია ასათიანი ხელმძღვანელობს); *გორდას* (ხელმძღვანელი ბესიკ სვანიძე); *მხედრული* (ხელმძღვანელი მიხეილ და ჰამლეტ კობეშავიძეები); *როკვას* (ხელმძღვანელი ჯანო ჯანიაშვილი და უჩა დვალიშვილი); მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლესთან არსებულ ბავშვთა ანსამბლს (ხელმძღვანელი რუბენ ჭოხონელიძე); *მერანს* (ხელმძღვანელი რეზო ჭანიშვილი).

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებასა და აღორძინებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულეს დავით ჯავრიშვილმა, ჯანო ბაგრატიონმა, გიორგი სალუქვაძემ, ენვერ ხაბაძემ და ავთანდილ თათარაძემ. თავდადებულად ემსახურებიან ეროვნულ ცეკვას ქორეოგრაფები: მიხეილ შუბაშიკელი, მიხეილ ბახტაძე, მიხეილ რაქვიაშვილი, ოთარ პაპიაშვილი, ელგუჯა გუმბერიძე, მიხეილ იაშვილი, გრიგოლ ჩივაძე, გივი ვაშაძე, გივი და გიორგი ჩიხლაძეები, ალექსანდრე ჯიჯეიშვილი, შალვა ვარდანი, იოსებ ციმაკურიძე, ვლადიმერ კვინცხაძე, ოთარ ნასყიდაშვილი...

წლების მანძილზე ქალთა ქართულ ცეკვებს ამდიდრებდნენ და ამშვენებდნენ შესანიშნავი მოცეკვავე ქალები: ელი ანდრონიკაშვილი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ალექსანდრა თოიძე, თამარ ციციშვილი, ნინო რამიშვილი, ნონა გუნია, ლეილა თათეიშვილი, ლატავრა ფოჩიანი, იამზე დოლაბერიძე, ალა დვალი, თამარ ჩხაიძე, ლეილა თარხნიშვილი, თამარ გომართელი... მათ მხარს უმშვენებდნენ ვაჟები: მიხეილ სულხანიშვილი, სერგო ნონიაშვილი, დავით უშვერიძე, ანტონ ჩიხლაძე, ჯანო ბაგრატიონი, ილიკო სუხიშვილი, ვახტანგ გუნაშვილი, ფრიდონ სულაბერიძე, ნიკოლოზ ღვაბერიძე, ივიკო ორჯონიკიძე, შოთა ბუგიანაშვილი, შიო ჩირაძე, ნ. სიხარულიძე, დ. გავაშელი, დავით ჩიკვაიძე, რეზო ჭანიშვილი, მიხეილ კაკაბაძე, გიორგი ძონენიძე, ალექსანდრე ჩახავა, დ. მანტკავა, კონსტანტინე ლოლაძე, გიორგი პატარაია.

სერგო ზაქარიადის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ განყოფილებას, მის პედაგოგებს (ანტონ ჩიხლაძე, გივი ლაცაბიძე, გაიოზ გოგოლიძე, გივი ოდიკაძე, კონო მანჯგალაძე) დიდი წვლილი მიუძღვით ქორეოგრაფთა კადრების მომზადებასა და აღზრდაში. მათი აღზრდილები დღეს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და რაიონში მოღვაწეობენ და ახალგაზრდობას ქართული ცეკვის საიდუმლოსა და სიღრმეს აზიარებენ.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ყოველთვის იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ მის საფუძველზე ეროვნული ბალეტი შექმნილიყო (ანდრია ბალანჩივაძის *მზეთამზე* – *მთების გული*; შალვა თაქთაქიშვილის *მალთაყვა*). ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში დაუფინყარია დავით ჯავრიშვილის, ვალენტინა გამსახურდიას, ვახტანგ ჭაბუკიანის, სერგო ნონიაშვილის, გიორგი ალექსიძის, ილიკო



სუხიშვილის, რ. ნულუკიძის, გ. დავითაშვილის, ზურაბ კიკალეიშვილის, ა. ჭიჭინაძის ღვანლი. ქართულ ოპერებში დადგმულმა ცეკვებმა, – დავლური, მხედრული, ქართული, მირზია, ფერხული, ხანჯლური, კინტოური, ხორუმი, – დიდი როლი ითამაშეს ქართული ბალეტის ჩამოყალიბებაში.

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მრავალფეროვანი ლექსიკა მისი შემდგომი განვითარების დაუშრეტელი წყაროა. ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შემოქმედებითი პოტენციალი ქართლ-კახურ, გურულ-იმერულ, მთიულურ და მესხურ-ჯავახურ დიალექტებს მოიცავს. მათი პლასტიკური მონაცემების აღდგენა-რეგენერაცია ქართულ საცეკვაო ენას უფრო გაამდიდრებს და გაამრავალფეროვნებს.

ქართულმა ხალხურმა ქორეოგრაფიამ, ტრადიციის შენარჩუნებით, ახალ-ახალი ქორეოგრაფიული ნაწარმოები უნდა წარმოშვას, რომელიც დროის გამოცდას უეჭველად გაუძლებს და ქართული კულტურის საგანძურში საპატიო ადგილს დაიჭერს.

## დამოწმებული ლიტერატურა

1. აბრამიშვილი, მიხეილი. (1925). *ძველი ქართული თეატრი*. ქუთ.
2. აბულაძე, ილია. (1939) ირანული თეატრის სათავეებთან. *ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება*.
3. ალექსიძე, ალექსი. (1928). *ცეკვის ხელოვნება*. ხელნაწერი.
4. ამირანაშვილი, შალვა. (1944). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. ტ. I. თბ.
5. ამირანაშვილი, შალვა. (1944). *წარმართული მისტიკური და ანტიკური თეატრი საქართველოში*. *ჟურნ. მნათობი*, №№ 1, 2.
6. ამირანდარეჯანიანი. (1960). ტ. II. თბ.
7. ანჩისხატისუბნელი. (1870). *სეირნობა თბილისში*. *ჟურნ. დროება*, №8.
8. არჩილი. (1960). *საქართველოს ზნეობანი*. ჩვენი საუნჯე – ქართული კლასიკური ლიტერატურა, ტ. IV, აღ. ბარამიძის რედაქციით. თბ.
9. არჩილი. (1975). *საქართველოს ზნეობანი*. ქართული პოეზია, ტ. III. თბ., ხელოვნება.
10. ასლანიშვილი, შალვა. (1948). *სამაია*. მოხსენება საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წლის 23.X. სესიაზე.
11. ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ*. თბ.
12. აფაქიძე, ანდრია. (1956). *მცხეთა, ქართული სახელმწიფოს უძველესი დედაქალაქი*. თბ.
13. აფაქიძე, ანდრია. (1959). *ძველი ნეოლითის ხანა*. კრებულში: *საქართველოს არქეოლოგია*, თბ.
14. აღმაშენებელი, დავით. (1960) *გალობანი სინანულისანი*. ქართული კლასიკური ლიტერატურა, კორნელი კეკელიძის რედაქციით, ტ. I, თბ.
15. ახოზაძე, ვლადიმერ. (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. თბ.
16. ბაგრატიონი, ვახტანგ. (1944). *ისტორიული აღწერა, თხზული საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ვახტანგის მიერ*. თბ.
17. ბალაევი, აიდინ. (1938). *მთიულური ხალხური ცეკვები*. ხალხური შემოქმედება, 10-11.
18. ბალახაშვილი, იაკობ. (1950). *ძველი თბილისის მოცეკვავენი*. *ჟურნ. ლიტერატურა და ხელოვნება*, №7.
19. ბარათაშვილი, ნიკოლოზ. (1991). რჩეული, თბ.
20. ბარდაველიძე, ვერა. (1941). *ივრის ფშაველებში (დღიური)*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბ.
21. ბარნაბიშვილი, დავით. (1870) *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში*. *ჟურნ. დროება*, №20.
22. ბატონიშვილი, იოანე. (1936). *კალმასობა*. კ. კეკელიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით. თბ.
23. ბახუტაშვილი, გიორგი. (1939). *ქართული ცეკვა*. *ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება*, №12.

24. ბოცვაძე, თეიმურაზ. (1963). *ქართველებისა და ყაზარდოელების ურთიერთობის ისტორიიდან. (XVI-XVII სს.)*. თბ.
25. გაბაშვილი, ეკატერინე. (1960). *თინას ლეკური*. გ. თავზიშვილის რედაქციით. ტ. X, თბ.
26. გაზ. *ივერია*. (1888). *ქართველი ოსებში*. №204.
27. გაზ. *ივერია*. (1888). *გლეხური ქორნილი ქართლში*. №189.
28. გაზ. *ივერია*. (1885). *ძველი ქართული ხალხური თამაშობანი*. №1.
29. გაზ. *ცნობის ფურცელი*. (1902). №1766.
30. გამსახურდია, კონსტანტინე. (1990). *მთვარის მოტაცება*. თბ.
31. გვარამაძე, ივანე. (1882). *უძველესი ხალხური სპორტული თამაშობანი მესხეთში*. გაზ. „დროება“, №64.
32. გვარამაძე, ივანე. (1888). *ძველი ხალხური ტანვარჯიშობანი მესხეთში*. გაზ. *დროება*, №217.
33. გიორგაძე, პ. (ჭარაია, პეტრე). (1888). *აფხაზეთი და აფხაზნი*. გაზ. *ივერია*, №№176, 186.
34. გორგაძე, მიხეილ. (1946). *საქართველოს ფიზიკური კულტურის ნარკვევები*. თბ.
35. გრიშაშვილი, იოსებ. (1927). *ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა*.
36. გურამიშვილი, დავით. (1975). *დავითიანი. ქართული პოეზია*, ტ. 4. თბ.
37. დადიანი, შალვა. (1974). *გვირგვინების ოჯახი*. თბ.
38. დე კასტელი, დონ კრისტოფორო. (1977). *ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ*. თბ.
39. დიუმა, ალექსანდრე. (1972). *კავკასია*. თბ.
40. დონდუა, ვარლამ. *ბასილი – თამარ მეფის ისტორიკოსი*. (1938). *კრებულში – რუსთაველის ეპოქის ძეგლები*. თბ.
41. ეგაძე, ოთარ. (1961). *მზეთამზე და მზეჭაბუკი*. ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, №2
42. ერისთავი, რაფიელ. (1972). *ქართული ხალხური პოეზია*. წიგნი III. თბ.
43. ვართაგავა, ავთანდილ. (1966). *მღვიმეთა შორის*. გაზ. *ახალგაზრდა კომუნისტი*, №184.
44. ვახუშტი. (1972). *ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. თბ.
45. ვანილიში, მუჰამედ. თანდილავა, ალი. (1964). *ლაზეთი*. თბ.
46. ვისრამიანი. (1938). *ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას და კ. კეკელიძის რედაქციით*. ტ. II, თბ.
47. ვირსალაძე, ელენე. (1964). *ქართული სამონადირეო ეპოსი*. თბ.
48. ზურაბიშვილი, ილია. (1937). *ლეკური*. ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, №№3,8.
49. ზურაბიშვილი, ილია. (1949). *ხალხის შემოქმედი გენია*. თბ.
50. ზურაბიშვილი, ილია. (1972). *ნარკვევები, პორტრეტები, მოგონებები*. თბ.
51. თაყაიშვილი, ექვთიმე. (1920). *ჯელმნიფის კარის გარიგება*. ტფილისი.
52. თაყაიშვილი, ექვთიმე. (1952). *1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია საქართველოს სამხრეთ პროვინციებში*. თბ.
53. თეიმურაზ I. (1975). *ვარდბულბულიანი. ქართული პოეზია*, ტ. III. თბ.
54. თეიმურაზ II. (1936). *რჩეული ნაწარმოებები*.

55. თეიმურაზ II. (1957). სრული კრებული. თბ.
56. თეიმურაზ II. (1987). *ქართული პოეზია*. ტ. V. თბ.
57. იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხები*. თბ.
58. ინაიშვილი, ალექსანდრე. ნოღაიდელი, ჯემალ. ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1961). *მასალები აჭარის მუსიკალური ფოლკლორიდან*. თბ.
59. იოსელიანი, პლატონ. (1936). *გიორგი მეცამეტის ცხოვრება*. ა. განერელიას რედაქციით. თბ.
60. კალანდარიშვილი, ტრიფონ. (1880). *მეგრელთა საახალწლო მილოცვები და ცეკვები*. გაზ. ივერია, №3.
61. კალანდაძე, ალექსანდრე. (1959). *აღმოსავლეთ საქართველოს გვიანი ბრინჯაოს ხანისა და ადრეული რკინის ხანის ძეგლები*. თბ.
62. კეკელიძე, კორნელი. (1940). *სპორტი ძველ საქართველოში*. გაზ. ახალგაზრდა-კომუნისტი, №201.
63. კეკელიძე, კორნელი. (1945). *ქართული კულტურა მონღოლთა ბატონობის პერიოდში*. წიგნში – *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. II, თბ.
64. კეკელიძე, კორნელი. (1946). *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.
65. კოკელაძე, გრიგოლ. (1977). *ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე*. თბ.
66. კოტეტიშვილი, ვახტანგ. (1934). *ხალხური პოეზია*.
67. ლეონიძე, გიორგი. (1957). *ჩვენი ქალაქის წარსულიდან*. ლიტერატურული გაზეთი, №25.
68. ლეონიძე, გიორგი. (1980). *ერთგომეული*. თბ.
69. მაკალათია, სერგი. (1926). *ფალოსის კულტი საქართველოში*. მიმომხილველი, თბ.
70. მაკალათია, სერგი. (1940). *ხევსურეთი*. თბ.
71. მაკალათია, სერგი. (1941). *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*. თბ.
72. მამალაძე, თამარ. (1954). *კახური შრომის სიმღერები (ავტორეფერატი)*. თბ.
73. მალრაძე, ვალერიან. (1966). *დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, №4.
74. მგალობლიშვილი, სოფრომ. (1963). *მოთხრობების კრებული*. თბ.
75. მეგრელი, დუტუ. (1888). *საცოდავნი*. გაზ. ივერია, №91.
76. მერჩულე, გიორგი. (1911). *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*. ნიკო მარის რედაქციით.
77. მინდაძე, ალექსი. (1942). *მცირე ქორეის კლინიკის და მკურნალობის საკითხისათვის*. თბ.
78. მინდაძე, ალექსი. (1973). *მუსიკით მკურნალობის საკითხები*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, №9.
79. მშველიძე, არჩილ. (1957). *ძველი ქართული ქალაქური ფოლკლორი*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება.
80. ნადირაძე, ჯურხა. (1980). *მზის გაბრწყინება*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, №№9,10.
81. ნიჟარაძე, ბესარიონ. (1962). *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სტატიები*. აღ. რობაქიძის რედაქციით. თბ.



82. ნოზაძე, ვიქტორ. (1958). *ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეცნიერება*. ტ. IV. სანტიაგო დე ჩილე.
83. ონიანი, ჯუნის. (1969). *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან. სვანური მურყვამობა-კვირიაობა*. ავტორეფერატი.
84. ორბელიანი, გრიგოლ. (1975). *ჩემო იარაღი*. ქართული პოეზია, ტ. I, თბ.
85. რუსთაველი, შოთა. (1953). *ვეფხისტყაოსანი*. პ. ინგოროყვას რედაქციით. თბ.
86. *რუსუდანისანი*. (1957). ი. აბულაძისა და ივ. გიგინეიშვილის რედაქციით. თბ.
87. რუხაძე, ტრიფონ. (1949). *ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია*. თბ.
88. სალუქვაძე, გიორგი. (1961). *განახლებული ცეკვა ფუნდრუკი (ხელნაწერი)*. მახარაძე.
89. სვანიძე, გიორგი. (1957). *ქართული ხალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებები*. თბ.
90. სვანიძე, გიორგი. (1962). *ლეკური თუ ლეგური?* ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, №9.
91. *სიბრძნე ბალავარისა*. (1937). ილია აბულაძის რედაქციით. თბ.
92. სიხარულიძე, ქსენია. (1960). *ქართული ხალხური სანესჩვეულებო პოეზია*. ტ. I. თბ.
93. სულხან-საბა. (1966). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. II. თბ.
94. სულხან-საბა. (1903). *სიბრძნე სიცრუისა*. თბ.
95. სულხან-საბა. (1990, 1993). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I-II. თბ.
96. ურბნელი, ნ. (ხიზანიშვილი, ნიკო). (1964). *აღდგომა ძველ დროში*. თბ.
97. ურუშაძე, ნათელა. (1973). *ქართული თეატრალური კრიტიკა*. თბ.
98. ფაშვიბერტყაძე, ფეშანგი. (1960). *შაჰნავაზიანი*. გ. ლეონიძისა და ს. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ.
99. *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. (1951). ტ. II, გ. წერეთლის რედაქციით. თბ.
100. *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. ტ. IV, არნ. ჩიქობავას რედაქციით. თბ. 1955.
101. *ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება*. (1960-1973). 3 ტომი. თბ.
102. ყაზბეგი, ალექსანდრე. (1950). *თხზულებანი*, ტ. V. თბ.
103. ყაზბეგი, ალექსანდრე. (1960). *ელგუჯა*. თხზულებანი დ. ბენაშვილის რედაქციით, ტ. II. თბ.
104. ყაუხჩიშვილი, სიმონ. (1952). *ანტიკური ლიტერატურის ისტორია*. თბ.
105. ჩიქოვანი, მიხეილ. (1946). *ქართული ფოლკლორი*. თბ.
106. ჩიქოვანი, მიხეილ. (1960). *ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება*. თბ.
107. ჩიქოვანი, მიხეილ. (1960). *ამირანიანი (ქართული ეპოსი)*. თბ.
108. ჩიჯავაძე, ოთარ. (1962). *ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები*. ნაწ. I. თბ.
109. ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1948). *ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა*. თბ.
110. ცაგარელი, ავქსენტი. (1961). *რაც გინახავს, ველარ ნახავ*. გიორგი ლეონიძის რედაქციით. თბ.
111. ცინცაძე, იასე. (1961). *სამაია (ხელნაწერი)*.

112. ცინცაძე, იასე. (1962). *ძველი რუსული მასალები ქართულ-რუსული კულტურული ურთიერთობების შესახებ*. თბ.
113. ციხისთავი, ლუკა. (1944). *ქართული ცეკვა დავლური-ლეკური*. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, №5.
114. *ცხოვრება და ღვაწლი აბიბოს ნეკრესელისა. ქართული კლასიკური ლიტერატურა, კორნელი კეკელიძის რედაქციით*. თბ., 1960.
115. წერეთელი, ბ. (1938). *ზემოიმერული ლექსიკონი*. ქართველურ ენათა ლექსიკა, ვუკოლ ბერიძის რედაქციით. ტ. 1. თბ.
116. წერეთელი, გიორგი. (1893). *ყეენობა. ბერიკაობა*. ჟურნ. კვალი. №№5,6.
117. წერეთელი, გიორგი. (1888). *შავი ორშაბათი*. გაზ. ივერია. №49.
118. წერეთელი, გიორგი. (1960). *პირველი ნაბიჯი*. თბ.
119. ხონელი, მოსე. (1960). *ამირანდარეჯანიანი*. ტ. II. თბ.
120. ჯავახიშვილი, ივანე. (1928). *ქართველი ერის ისტორია*. თბ.
121. ჯავახიშვილი, ივანე. (1937). *ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და მსგავსება*. თბ.
122. ჯავახიშვილი, ივანე. (1989). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბ.
123. ჯავახიშვილი, მიხეილ. (1977). *არსენა მარაბდელი*. თბ.
124. ჯავრიშვილი, დავით. (1953). *მთიულური ცეკვები*. თბ.
125. ჯავრიშვილი, დავით. (1957). *ცეკვა ხორუმი*. თბ.
126. ჯავრიშვილი, დავით. (1958). *ქართული ხალხური ცეკვები*. თბ.
127. ჯამბაკურ-ორბელიანი, ალექსანდრე. (1861). *ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი*. ჟურნ. ცისკარი
128. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1947). *სამაია და საფერხულო ნყოფა*. გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, №38.
129. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1948). *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*.
130. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1959). *ქართული თეატრი*. თბ.
131. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1982). *მზეჭაბუკი*. თბ.
132. ჰომეროსი. (1974). *ილიადა. რომან მიმინოშვილის თარგმანი. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა*, თბ.
133. ჰომეროსი. (1975). *ოდისეა, VIII სიმღერა*. ზ. კიკნაძისა და თ. ჩხენკელის თარგმანი. თბ.
134. Абаев, Василий. (1979). *К этимологии Зата*. Ежегодник иберийско-кавказского языкознания, УП.
135. Авдеев, Арсений. (1964). *Маска и ее роль в процессе возникновения театра*. М.
136. Айналов, Дмитрий. Редин, Егор. (1890). *Киевский Софийский собор*. Записки русского археологического общества. т. IV, вып. 3-й, п. 4-й, СПб.
137. Амиранашвили, Шалва. (1950). *История Грузинского искусства*. Искусство, М.
138. Анисимов, Сергей. Картины Кавказа. М., 1915.
139. Апакидзе, Андрия. Гобеджинвили, Германе. Каландадзе, Александр. Ломта-тилзе, Георгий. (1958). *Мцхета (Армазисхеви). Итоги археологических исследований*. Тб.

140. Аракчиев, Димитрий. (1916). *Грузинское народное музыкальное творчество*. М.
141. Асланишвили, Шалва. (1957). *Народная танцевальная музыка*. в сб. *Грузинская музыкальная культура*. М.
142. Асланишвили, Шалва. (1957). *Народные основы гармонии грузинских композиторов*. в сб. *Грузинская музыкальная культура*, М.
143. Ахвледзиани, Георгий. (1960). *Сборник избранных работ по осетинскому языку*, кн. 1. Тб.
144. Бакрадзе, Димитрий. (1850). *Сцены из грузинской жизни*. газ. *Кавказ*, №92.
145. Бакрадзе, Димитрий. (1851). *Сцены из грузинской жизни*. *Современник*, т. 25, кн. II. М.
146. Балаев, Амурхан. (1938). *Горские народные танцы*. *Народное творчество*, №№ 11.12.
147. Бардавелидзе, Вера. (1957). *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тб.
148. Берадзе, Пантелеймон. (1949). *Грузинские истоки греческого дактилического гекзаметра*. автореферат. Тб.
149. Бердзенишвили, Нико. (1950). *Всеобщая история искусств*. Т.I. М.
150. Берзенов, Николай. (1858). *О быте Грузин старого времени*. газ. *Кавказ*.
151. Берзенов, Николай. (1893). *Кееноба*. газ. *Кавказ*, №6.
152. Бивиков, П. (1854). *Лагерь у селения Хеты*. газ. *Кавказ*, №70.
153. Богатырев, Пётр. (1971). *Вопросы теории народного искусства*. М.
154. Борисевич, Клеофас-Иван. (1899). *Черты нравов православных осетин и ингушей*. *Этнографическое обозрение*, №1-2, кн. X-XI.
155. Бояджиев, Грегорий. Дживелегов, Алексей. (1956). *Итальянский театр*. М.
156. Бюхер, Карл. (1923). *Работа и ритм*. Перевод с немецкого Заяйцког. *Новая Москва*.
157. Вайман, Семён. (1975). *Стань Афродитой*. *Литературная газета*, 26. XI.
158. Васильков, В. (1901). *Очерк быта темиргоевцев*. СМОБМК, вып XXIX.
159. Вахушти. (1904). *География Грузии*. Перевод М. Джанашвили. *Записки Кавказского отдела Русского географического общества*, кн. XXIV. Тифлис.
160. Вердеревский, Евграф. (1855). *От Зауралья до Закавказья*. газ. *Кавказ*, №30
161. Верзеков, Н. (1850). *Кееноба*. газ. *Кавказ*, №28.
162. Вирсаладзе, Елене. (1964). *Грузинская весенняя хороводная поэзия*. *Наука*, М.
163. Востриков, Павел. (1912). *Музыка и песня у азербайджанских татар*. СМОМПК, вып. 42, отд. III.
164. Газ. *Вечерний Тбилиси*. (1966). *Загадка медных борцов*. 07.10.
165. Газ. *Кавказ*. (1852). *Манглиси*. №49.
166. Газ. *Кавказ*. (1853). №63.
167. Газ. *Кавказ*. (1854). №№1,15, 77.
168. Газ. *Кавказ*. (1856). №85.
169. Газ. *Кавказ*. (1856). *Письма в С. Петербург*. №16.

170. Газ. *Кавказ*. (1885). *Крепость Гори*.
171. Газ. *Правда*. (1951). 1 сент.
172. Газ. *Терекские ведомости*. (1910). №168.
173. Гакстаузен, Август фон. (1857). *Закавказский край. Заметки о семейной общественной жизни и отношениях народов, обитающих между Черным и Каспийским морями*. СПб, ч. 1.
174. Ган, Карл. (1900). *Путешествие в страну пшавов, хевсур, кистин, ингушей. Кавказский вестник*, №4.
175. Гасанов, Кямал. (1974). *К вопросу об азербайджанской народной хореографии (автореферат)*. М.
176. Гасанов, Кямал. (1978). *Азербайджанский народный танец*.
177. Гаффаров, Мирза Абдула. (1927). *Персидско-русский словарь*.
178. Гегешидзе, Михеил. (1964). *Террасное орошаемое земледелие на Кавказе*. М.
179. Глиноецкий, Николай. (1862). *Поездка в Дагестан. Военный сборник*, СПб, т. 23, №2.
180. Гоян, Георг. (1950). *Черты своеобразия армянского эллинистического театра. Вестник древней истории*, №3.
181. Грикурова, Елеонора. (1961). *Осетинские танцы*. Ордж.
182. Гроссе, Эрнст. (1899). *Происхождение искусства*. М.
183. Гулисов, Закария. (1886). *Об игрушках, играх и разных детских забавах*, СМОМПК, вып. V.
184. Данилевский, Николай. (1851). *Кавказ и его горские жители*. М.
185. Дановский, В. (1902). *Обручение и свадьба у грузин карталинцев*. газ. *Кавказ*, №134.
186. Джавришвили, Давид. (1958). *Грузинские народные танцы*. Тб.
187. Джалабадзе, Георгий. (1972). *Полеводство в Месхет-Джавахеги*. Материалы к этнографическому изучению Месхет-Джавахеги.
188. Джанашвили, Мосе. (1894). *Абхазия и абхазцы*. Записки. кн. 14.
189. Джанашия, Николоз. (1917). *Абхазский культ и быт*. Христианский восток, т. V, вып. II. Петроград.
190. Джапаридзе, Георгий. (1896). *Народные праздники, обычаи и поверия рачинцев*. СМОМПК, вып. XXI.
191. Долгушин, Александр. (1900). *Через Сванетию к Эльбрусу*. СМОМПК, вып. XXVIII.
192. Дондуа, В. *Басили, историк царицы Тамар*. (1938). Памятники эпохи Руставели. Ленинград.
193. Драгун (Потто, Василий). (1862). *Несколько дней на Кубани. Военный сборник*. СПб, Т. XXV. кн. 56 (Черкеси-Адыге).
194. Друскин, Михаил. (1936). *Очерки по истории танцевальной музыки*. Л.
195. Дубровин, Николай. (1871). *История войны и владычества русских на Кавказе*. СПб. т. I. кн. 1,2, Закавказье.
196. Дубровина, Елена. (1892). *Мцхетский праздник*. Новое обозрение, №3019.



197. Е.Т.А. (1888). *Праздник преобразования Господня у армян (Вардавар)*. газ. *Кавказ*, №201.
198. Жардецкая, Наталья. (1940). *Народная медицина и лечебная магия у черкесов*. Сборник научных студенческих работ. вып.17, МГУ. М.
199. Журн. *Огонёк*. (1946). №35-36.
200. Захаров, Ростислав. (1963). *Беседы о танце*, М.
201. Захаров, Алексей. (1928). *Кавказ, Малая Азия и эгейский мир*. Труды секции археологии научно-исследовательского института искусствоведения. М.
202. Званбай, Соломон. (1856). *Абхазская мифология и религиозные поверия и обряды между жителями Абхазии*“, газ. *Кавказ*, №82.
203. Зелинский, Степан. (1882). *Этнографические очерки из быта армян-переселенцев из Персии, живущих в Нахичеванском уезде Ериванской губернии*. СМОМПК, вып. II, отд. II.
204. Зиссерман, Арнольд. (1854). *Десять лет на Кавказе*. т. 47, кн. 9, 10. М.
205. Зиссерман, Арнольд. (1878). *Отрывки из моих воспоминаний*. Русский Вестник, тт. 122,138.
206. И. Б. (1854). *Тифлиссские заметки*. газ. *Закавказский вестник*, №7.
207. *Игры народов СССР*. (1933). Академия.
208. Иессен, Александр. (1947). *Греческая колонизация северного черноморья*. Л.
209. Инал-Ипа, Шалва. (1959). *Очерки по истории брака и семьи у абхазцев*. Сухуми.
210. Иоселиани, Платон. (1862). *Описание города Душети*. Записки Кавказского отдела Русского географического общества, кн. V. Тифлис.
211. Иоселиани, Платон. (1866). *Описание древностей города Тифлиса*. Тифлис.
212. Иоселиани, Ярослав. (1942). *Кровная месть*. Журн. *Вокруг света*, №12.
213. Ирон, А. (1900). *Пасха у горских осетин*. газ. *Тифлиссский листок*, №83.
214. *История западноевропейского театра*. (1856). Под ред. Стефана Мокульского. Т.1, ч. II.
215. Каландадзе, Александр. (1967). *Памятники эпохи поздней бронзы и раннего железа в Восточной Грузии*. Археология Грузии.
216. Кануков, Инал. (1875). *В осетинском ауле*. ССКГ, вып. 3.
217. Кануков, Инал. (1876). *Характерные обычаи у осетин, кабардинцев и чеченцев*. газ.*Кавказ* №148.
218. Кануков, Инал. (1878). *Быль из осетинской жизни*. газ.*Кавказ*, №290.
219. Капанадзе, Давид. (1955). *Грузинская нумизматика*. М.
220. Капанадзе, Давид. (1956). *Изображения знаков власти на древне-грузинских монетах*. АН СССР, Краткие сообщения Института истории материальной культуры. М.
221. Капанадзе, Давид. Голенко, Константин. (1957). *К вопросу о происхождении колхидок*. Вестник древней истории. АН СССР, М.
222. Каргинов, Савелий (Гагудз). (1914). *Дикий обычаи (в Осетии)*. газ.*Кавказ*.
223. Кишмишев, Степан. (1894). *Тифлис 40-х годов*. газ. *Кавказ* №46.

224. Клиндер, Иван. (1856). *Нечто о Чечне*. газ. *Кавказ*.
225. Ключевский, Василий. (1908). *Курс русской истории*. М.
226. Ковалевский, Борис. (1930). *Страна снегов и башен, Свания*. изд. Прибой, М.
227. Ковалевский, Максим. (1890). *Закон и обычай на Кавказе*.
228. Кокиев, С. (1885). *Записки о быте осетин*. Сборник материалов по этнографии, вып.1.
229. Коридзе, Давид. (1957). *Грузинская женщина в памятниках устной словесности и исторической письменности* (автореферат). Тб.
230. Короленко, Прокопий. (1909). *Записки о черкесах*. Материалы по истории Кубанской области. Кубанский сборник, Екатеринодар, т. XIV.
231. Ксмат, Баграт. (1901). *Рассказ о жизни Кинто*. Журн. *Новое обозрение*, №5582.
232. Л. Г. (1854). *Письмо из Кахетии*. Грузинская дружина конных охотников. газ. *Кавказ*, № 84.
233. Ламберти, Арканджело. (1654). *Описание Колхиды, называемой теперь Мингрелией*.
234. Лансере, Евгений. (1925). *Лето в Ангаре*. Ленинград.
235. Латышев, Василий. (1893). *Известия древних писателей, греческих и латинских, о Скифии и Кавказе*. Ксенофонт. *Поход через землю мосиников*. СПб, т. I
236. Леви-брюль, Люсьен. (1937). *Сверхестественное в первобытном мышлении*. М.
237. Лосев, Алексей. Сонкина, Гитта. Тимофеева, Надежда. Черёмухина, Наталья. (1958). *Греческая трагедия*. М.
238. Лукиан. (1935). *О пляске*. Собрание сочинений, т. 2. Академия, М., Л.
239. Лунин, Борис. (1939). *Археологические находки 1935-1936 г. в окрестностях станиц Тульской и Даховской близ Майкопа*. Вестник древней истории.
240. Люлье, Леонтий. (1862). *Верования, религиозные обряды и предрассудки у черкесов*. Записки Кавказского отдела Русского географического общества, Тифлис, кн. V.
241. Марков, Евгений. (1904). *Очерки Кавказа*. СПб.
242. Марр, Нико. (1901). *Боги языческой Грузии (по древнегрузинским источникам)*. СПб.
243. Марр, Нико. (1910). *Из поездки в турецкий Лазистан*. Известия Имп.АН. СПб, Т. XIV. Санкт Петербург.
244. Марр, Нико. (1913). *Из поездок в Сванию*. Христианский Восток, СПб, Т. II. вып. 1.
245. Мачавариани, Константин. (1889). *Цаленджихский участок*. газ. *Кутаисские губернские ведомости*, №№ 37,38.
246. Мачавариани, Константин. (1894). *Некоторые черты из жизни абхазцев*. СМОМПК, вып. IV, отд. II.
247. Месхия, Шота. Цинцадзе, Ясе. (1958). *Из истории русско-грузинских взаимоотношений*. Тб.
248. Мишкин, Б. (1981). *Лечение танцем*. Газ. *Советская культура*, 25. VIII.

249. Мревлов, Соломон. (1856). *Праздник Светицлховлоба во Мицхета*. газ. *Кавказ*, №82.
250. Мтавриев, Ф. (1902). *Простонародная свадьба в Кахети*. СМОМПК.
251. Неизвестная. (1842). *Письма из Грузии*. Русский вестник, №№ 5, 6.
252. Нейман, Александр. (1961). *Словарь грузинских синонимов*. Тб.
253. Николаев, В. (1973). *Лунная звучит в операционной*. газ. Советская культура, №№6,73.
254. *Обозрение владений за Кавказом, в статистическом, этнографическом, топографическом и финансовом отношении, произведенное и изданное по высочайшему соизволению*. (1836). ч. I.
255. Орбели, Иосиф. (1938). *Албанские рельефы и бронзовые котлы. Памятники эпохи Руставели*. Ленинград.
256. *Осетинские нартские сказания*. (1949). Советский писатель.
257. Павлов, Иван. (1951). *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*. Медгиз, М.
258. Пантюхов, Иван. (1895). *О пещерных и позднейших жилищах на Кавказе*. Тифлис, табл. XVI.
259. Пастухов, Андрей. (1894). *Поезка по высочайшим селениям Кавказа и восхождение на вершину горы Шах-Даг*. Записки Кавказского отдела Русского географического общества, кн. XVI.
260. *Первобытная история Чехословакии*. Выставка 1958-1959 гг. таб. XIII, серебряная чаша (деталь). Римская эпоха I – II вв.
261. Переваленко, Василий. (1850). *Ахалквирис Параскеви (Новая неделя)*. газ. *Кавказ*, № 42.
262. Плеханов, Георгий. (1948). *Искусство и литература*. ОГИЗ. М.
263. Плеханов, Георгий. (1956). *Письма без адреса*. соч. т. XIV. М.
264. Полиевктов, Михаил. (1926). *Посольство стольника Толочанова и дьяка Иевлева в Имеретию (1650-1652 гг.)*. Тифлис.
265. Полоцкий, Симеон. (1935). *Вирши (Скакание)*. М.
266. Радде, Густав. (1880). *Хевсурети и Хевсурий*.
267. Радде, Густав. (1883). *Грузинское племя*. Живописная Россия, т. IX.
268. Руновский, Андрей. (1862). *Кодекс Шамиля*. Военный сборник, СПб. Т. 23, №2.
269. Рухадзе, Трифон. (1957). *Бери-Бера главный персонаж древнегрузинского аграрного праздника (из матермалов по грузинской этнографии)*, изд. АН Грузинской ССР, Тб.
270. Сагарадзе, Степан. Чурсин, Грегори. (1899). *Обычаи и верования в Имерети*. СМОМПК, отд.1.
271. Салтыков, Алексей. (1848). *Путешествие в Персию*. Москва.
272. Свиньин, Павел. (1825). *Празднование Байрама черкесами*. Отечественные записки, № 64, ч. XXIII.
273. Смоленский, Степан. (1874). *Воспоминания Кавказца. Экспедиция в Псоу*. Военный сборник, т. XV, №5.
274. Совинов, Василий. (1850). *Достоверные рассказы об Абхазии*. Пантеон, т. 4.

275. Страбон. (1879). География. М.
276. Тенцов, Я. (1894). *Из быта и верований мингрельцев*. СМОМПК, вып. 18., отд. III, Тифлис.
277. Терещенко, Александр. (1848). *Быт русского народа*. СПб, ч. VI.
278. Туганов, Махарбек. (1957). *Осетинские народные танцы*. Сталинири.
279. Фрезер, Джеймс. (1928). *Золотая ветвь. Умирующие боги растительности*.
280. Фрезер, Джеймс. (1931). *Фольклор в ветхом завете*.
281. Халатьянц, Григорий. (1898). *О свадебных обычаях у армян Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 42, № 4. кн. 43.
282. Хаханов, Александр. (1883). *Кое-что из быта ингилойцев*. Новое обозрение, №3324.
283. Хаханов, Александр. (1888). *О Мохевцах*. Сборник материалов по этнографии. вып. III.
284. Хаханов, Александр. (1891). *Месхи*. Этнографическое обозрение, №3.
285. Хаханов, Александр. (1899). *Небольшая экскурсия в область археологии и этнографии*. Новое обозрение, №5407.
286. Хаханов, Александр. (1901). *Очерки по истории грузинской словесности*. вып. II, III. М.
287. Худяков, Сергей. (1912). *История танцев*. СПб, часть I.
288. Хускивадзе, Феофил. (1894). *Местечко Квирилы*. СМОМПК, вып. XIX, отд. 1.
289. Хучуа, Павел. (1957). *Советская опера и балет*. сб. Грузинская музыкальная культура, М.
290. Хучуа, Павел. (1958). *Государственный заслуженный ансамбль народного танца Грузии*. Тб.
291. Цискаров, Иван. (1849). *Записки о Тушети*. газ. Кавказ, №8.
292. Читая, Гиоргий. Робакидзе, Алексей. (1960). *Горное земледелие на Кавказе. Форма населения в Балкарии*. сб. Материалы по этнографии Грузии, XI. Тб.
293. Чичеров, Владимир. (1957). *Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX веков*. М.
294. Чкония, Илья. (1955). *Институт брака в Мтиулети*. Тб.
295. Чубинашвили, Давид. (1840). *Грузииско-русско-французский словарь*. СПб.
296. Чурсин, Григорий. (1905). *Народные обычай и верования в Кахети*. Тифлис.
297. Чурсин, Григорий. (1913). *Очерки кавказской этнологии*. Тб.
298. Шопен, Иван. (1851). *Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху её присоединения к Российской империи*. СПб.
299. Штернберг, Лев. (1936). *Первобытная религия в свете этнографии*. Л.
300. Эристави, Давид. (1897). *Заметки о Сванетии*. Записки Кавказского отдела Русского географического общества, кн. XIX. Тифлис.
301. Эристов, Рапиел. (1847). *Письмо к другу. г. Телави*. газ. Кавказ. №6.
302. Эристов, Рапиел. (1847). *Свадьба у грузин*. газ. Кавказ, №14.
303. Эристов, Рапиел. (1857). *Письма из Имеретии*. газ. Кавказ, №77.



304. Эрстов, Рафаель. (1873). *Путевые записки по Менгрелии в 1867 году*. Кавказская старина, №3.
305. Эрстов, Рафаель. (1897). *Заметки о Сванетии*. (Записки Кавказского отдела Русского географического общества, кн. XIX. Тифлис.
306. Bernoville, Raphael. (1875). *La Souanetie libre*. Paris.
307. *Catalogue of Silver Plate in the British Museum by H. B. Walters*. (1921). London, h. 36,37, plates XX-XXI.
308. Chardin, Jean. (1811). *Voyages de Monsieur chevalier Chardin en Perse et autres lieux d'Orient*. Paris.
309. De Ménil, Felicien. (1905-1908). *Histoire de la danse*. Paris.
310. Dubois de Montperreux, Frédéric. (1839). *Voyage autour du Caucase*. Paris.
311. Dumas, Alexander. (1846). *Le Caucase*. lirse II.
312. Gamba, Jean Francois. (1862). *Voyage dans la meridionale et Particulièrement aude'la' du Caucase*. Paris, t. II (*Les Georgiens*).
313. *Gechichte des Kunstgewerdes H. Th. Bossert*. (1930). IV, Berlin.
314. Mourier, Jules. (1818). *Second Voyage En Perse, En Armenie Et En Asie Mineure Fait De 1810 a 1816*. Paris.
315. Mourier, Jules. (1883). *La Mingrélie (Ancienne Colchide)*. Odessa.
316. Pope, Arthur. (1939). *A Survey of Persian Art*. London and New York, Vol. 3.
317. Sachs, Curt. (1937). *World History of the Dance*. New York.
318. Von Bossert, Helmuth Theodor. (1930). *Gechichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*. IV. Berlin.
319. *World History of the Dance*. (1937). New York.

## ილუსტრაციათა სია

1. ბრინჯაოს სარტყლის მოჭედილობა. ნადირობის სცენა. თრიალეთი. ძვ.წ. II ათასწლეული. ბორის კუფტინის წიგნიდან *Археологические раскопки в Триа-лети*, т. I, Тбилиси, 1941. таблица XXV.
2. თრიალეთის ვერცხლის თასი კურუხტაშის ყორღნიდან. ძვ.წ. II ათასწლეუ-ლი. სარიტუალო ფერხული. ბორის კუფტინის წიგნიდან *Археологические раскопки в Триа-лети*, т. I, Тбилиси, 1941. таблица XXV.
3. *სართულებიანი ფერხული*. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ხელმძღვანელი გი-ორგი სალუქვაძე. საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების VIII ოლიმპია-და. 1954. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
4. *სამწრიული ფერხული*. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა.
5. ბრინჯაოს შიშველი ფალოსური ფიგურა. ბრინჯაოს კვერთხის ზედა ნაწილი ღვთაების გამოსახულებით სტეფანწმინდის განძიდან. ერმიტაჟი. შალვა ამი-რანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია. 1961, ტაბულა №16.
6. ქალის შიშველი ფიგურა ძვლის ფირფიტაზე ბაგინეთის გათხრებიდან. ძვ.წ. II-I სს.
7. ფერხული *ძაბრა*.
8. ხიდი.
9. *ფერხული*. საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების VII რესპუბლიკური ოლიმპიადა. 1951 წ. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
10. სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი. ძვ.წ. IX-VIII სს. (ფრაგმენტი).
11. სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი. ძვ.წ. IX-VIII სს. (ფრაგმენტი).
12. *საქმისაჲ*. რიტუალური წეს-ჩვეულება სვანეთში. დიმიტრი ჯანელიძის წიგნი-დან *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*. 1948 წ.
13. *ბერიკაობა*. სცენა XVII საუკუნის ისტორიული სინამდვილიდან.
14. ბერიკაობის ერთ-ერთი სცენა – შეყვარებულთა დუეტი.
15. ბაგინეთის ვერცხლის თასი. ძვ. წ. III-I სს.
16. *ყენობა სოფლად*. მხატვარი ვლადიმერ ასათიანი.
17. ილია ყენობაზე (ისპანახობაზე) თბილისში.
18. ცეკვა *აქლემკაცობა* – ყენობა ძველ თბილისში. მხატვარი სევერიან მაისაშვი-ლი.
19. ცხოველთა წვრთნა. ვანის ოთხთავის მორთულობა. XII ს.
20. *ნეფის ცეკვა მამის საფლავზე*. მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი.
21. *ცერული*. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
22. *ცერული*. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
23. *ყოლსამა*. ევგენი ლანსერეს ნახატი.
24. *მხარული*. აჭარის ანსამბლი. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
25. *მხარული*. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
26. ცეკვა *მთიულური*: ომარ ლომსაძე, ბესიკ სვანიძე, ჰამლეტ კობეშავიძე, ჯემალ სამხარაული. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.

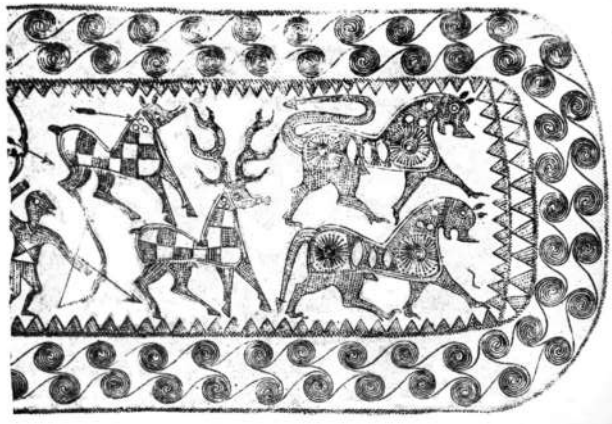
27. მთიულური. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
28. კინტოების ქეიფი. მხატვარი სევერიან მაისაშვილი.
29. კინტოური. საქართველოს ხელოვნების სასახლე – კულტურის ისტორიის მუზეუმი.
30. ძველი თბილისის სურათები. ჯანო ბაგრატიონის დადგმა.
31. იალის თამაში. დ. ჭავჭავაძისა და ნ. თაიროვის ნახატი. ხელოვნების სასახლე.
32. ყოჩების ჭიდაობა. მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი.
33. გემა. არმაზის ხევი. IV ს.
34. ქალთა მუშაითობა. XVI საუკუნის მინიატურა. აკრობატული მოძრაობა საკრავების თანხლებით.
35. მუშაითობის სცენა. ვანის ოთხთავის მორთულობა. XII ს.
36. სახიობა. მოცეკვავე-მეშუმპრე მწყობრით. XIII საუკუნის ქართული მინიატურა.
37. ჯამბაზობა შუა საუკუნეების საქართველოში.
38. ჯამბაზის გამოსვლა თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე. XXს. შალვა ასლანიშვილის ფოტო.
39. ჩოგანბურთი. ქრისტოფორო დე კასტელის ნახატი. XVII ს.
40. მარულა. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
41. ცხენბურთი XX საუკუნეში. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
42. მოჯირითე ჩერქეზი ქალი მართა. ქრისტოფორო დე კასტელის ნახატი. XVIIIს.
43. ისინდი. XXს. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
44. ყაბახობა. ქრისტოფორო დე კასტელის ნახატი. XVII ს.
45. ყაბახობა. XX ს. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
46. მკერდაობა. XXს. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
47. როსტომისა და ზურაბის ჭიდაობა. XVII ს. მინიატურა.
48. ჭიდაობა. XII საუკუნის ქვის ბარელიეფი.
49. ჭიდაობა. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
50. ლახტი. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
51. ითიფალური ქანდაკებანი – ბრინჯაოს მოცეკვავე ფიგურები. ძვ.წ. II ს.
52. ხორუმი. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი.
53. ხორუმი. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ხელოვნების სასახლე.
54. ცეკვა ლაზური. ევგენი ლანსერეს ნახატი.
55. ლაზური. მხატვარი შოთა ხოლუაშვილი.
56. ცეკვა კალმახობა. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
57. ფარცაკუკუ. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
58. ხევსურული ფარიკაობა. XIX ს.
59. ხევსურული ცეკვა ფარიკაობა. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
60. კეჭნაობა. ბრინჯაო. XIIIს.
61. კეჭნაობა. XIX ს. ხელოვნების სასახლე.
62. კეჭნაობა. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.

63. მოცეკვავე ქართველი ქალი. მხატვარი გრიგოლ გაგარინი. XIX საუკუნე; ქალთა ცეკვა ბანზე. მიხეილ ლერმონტოვის ნახატი.
64. ვერცხლის ჭურჭლის შუა ნაწილი – მოცეკვავე ქალთა ფიგურები. ძვ.წ. IV-III სს.
65. მონეტა კოლხური თეთრი (ძვ.წ. VII-VI სს.).
66. მზე დედაა ჩემი, მთვარე – მამაა ჩემი. გურამ გაბაშვილის ჭედურობა.
67. სვეტიცხოვლის ფრესკა სამაია. XVIII ს.
68. სვეტიცხოვლის ფრესკა სამაია. გრიგოლ გაგარინის ნახატი. ალბომიდან *Le Caucase pittoresque*.
69. ცეკვა *მძიმური*. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ხელმძღვანელი გიორგი სალუქვაძე. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
70. სალომეს ცეკვა. სიონის ტაძრის სვინაქსარი. 1030წ.
71. სალომეს ცეკვა. ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.
72. სალომეს ცეკვა. ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.
73. სალომეს ცეკვა. ბეთანიის ტაძრის ფრესკა. XIII ს.
74. სალომეს ცეკვა. მოქვის ოთხთავი. 1300წ.
75. სალომეს ცეკვა. ზარზმის ტაძრის ფრესკა. XIV ს. *Труды съезда русских художников*. 1909.
76. სალომეს ცეკვა. XVII საუკუნის ხელნაწერის მინიატურა.
77. სვანური ჯგუფობრივი (წყვილად) ცეკვა. მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი. ფოტო ვ. ტარხოვისა.
78. ცეკვა *სიმდი*. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
79. ცეკვა *განდაგან*. აჭარის სახელმწიფო ანსამბლი. ფოტო ი. მღებრიშვილისა.
80. ცეკვა *ქართული*. ლატავრა ფოჩიანი და ფრიდონ სულაბერიძე; რუსუდან ჭრიკიშვილი და ნუგზარ ჯიქური.





სურ. 1. ბრინჯაოს სარტყელი. ნადირობის სცენა. თრიალეთი, ძვ.წ. II ათასწლეული



ბრინჯაოს სარტყლის ფრაგმენტი

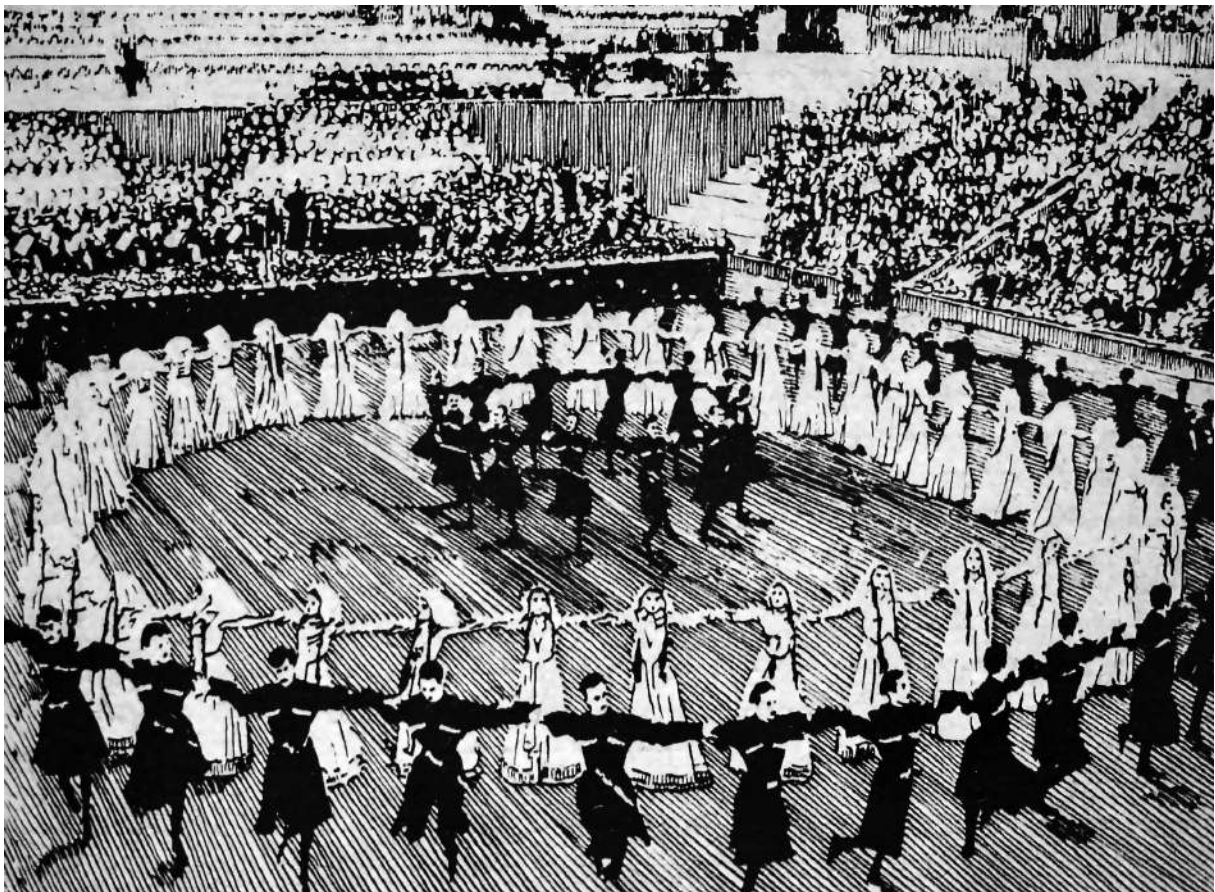


სურ. 2. თრიალეთის ვერცხლის  
თასი. სარიტუალო ფერხული.  
ძვ.წ. II ათასწლეული





სურ. 3. სართულებიანი ფერხული. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ხელმძღვანელი გიორგი სალუქვაძე

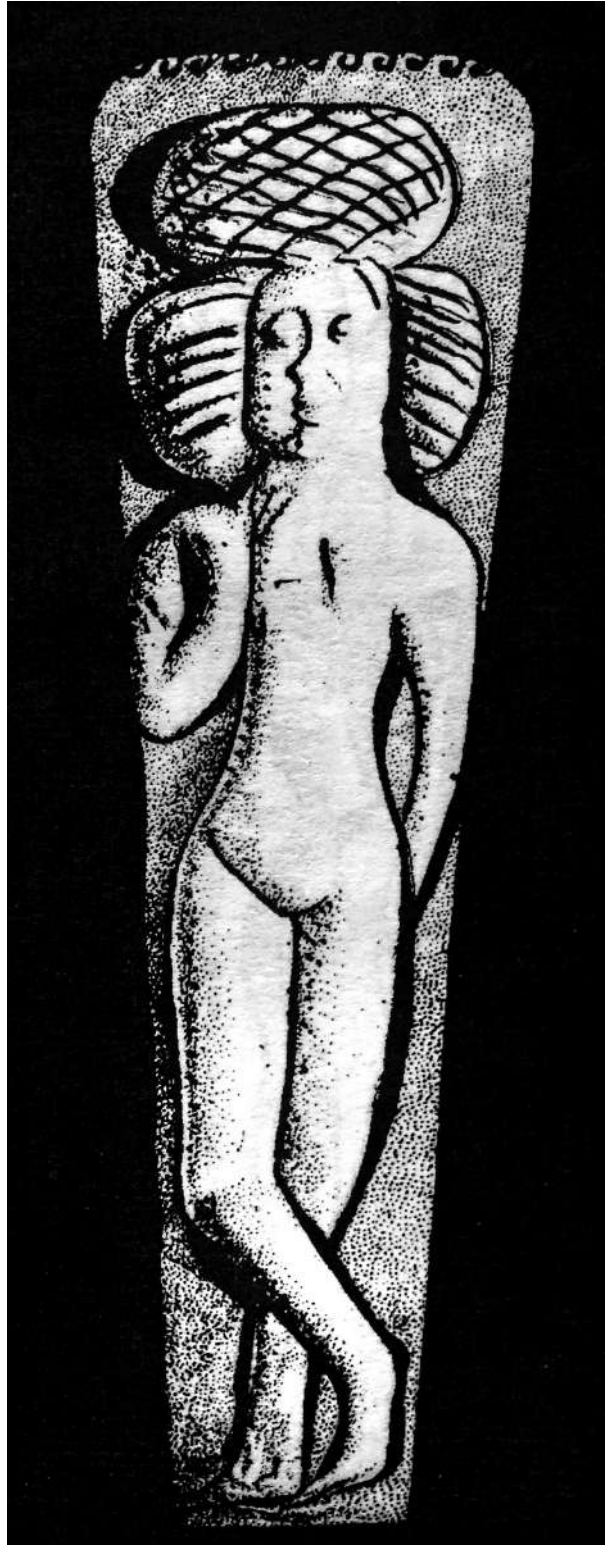


სურ. 4. სამწრიული ფერხული. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა





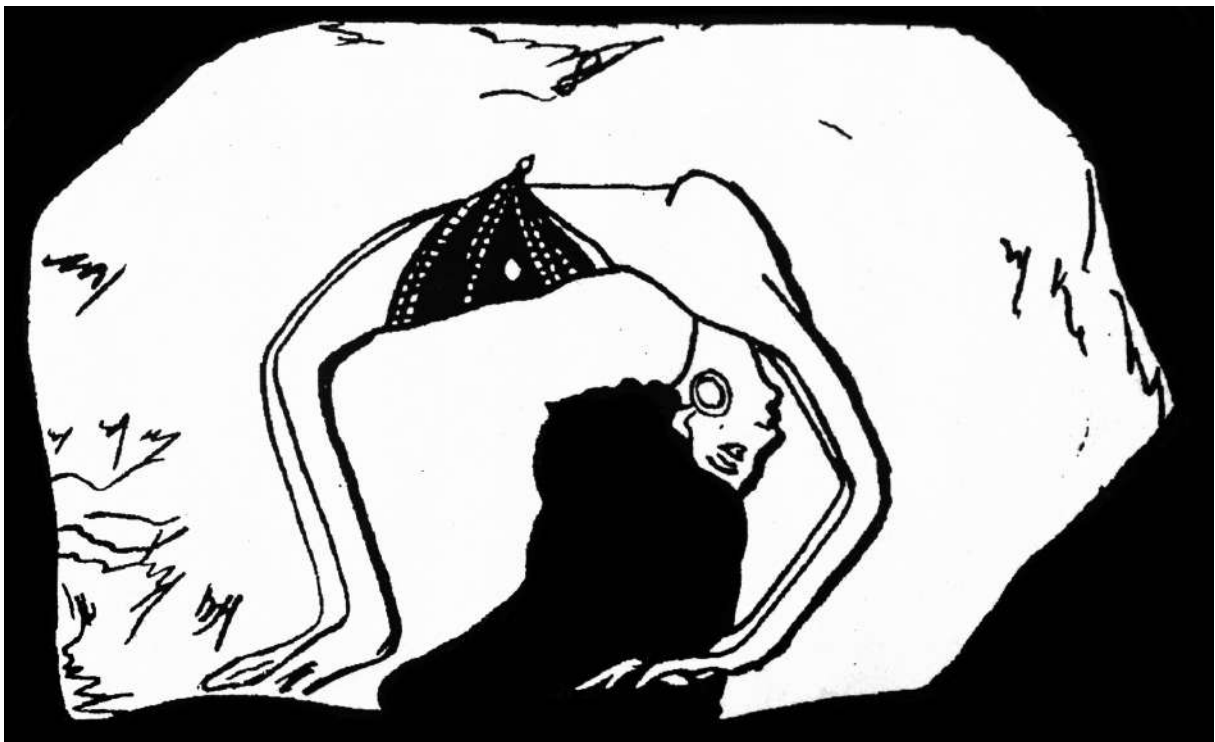
სურ. 5. ბრინჯაოს შიშველი ფალოსური  
ფიგურა სტეფანწმინდის განძიდან.  
ერმიტაჟი



სურ. 6. ქალის შიშველი ფიგურა ძვლის  
ფირფიტაზე, ბაგინეთი, ძვ. წ. II-I სს.



სურ. 7. ფერხული ძაბრა

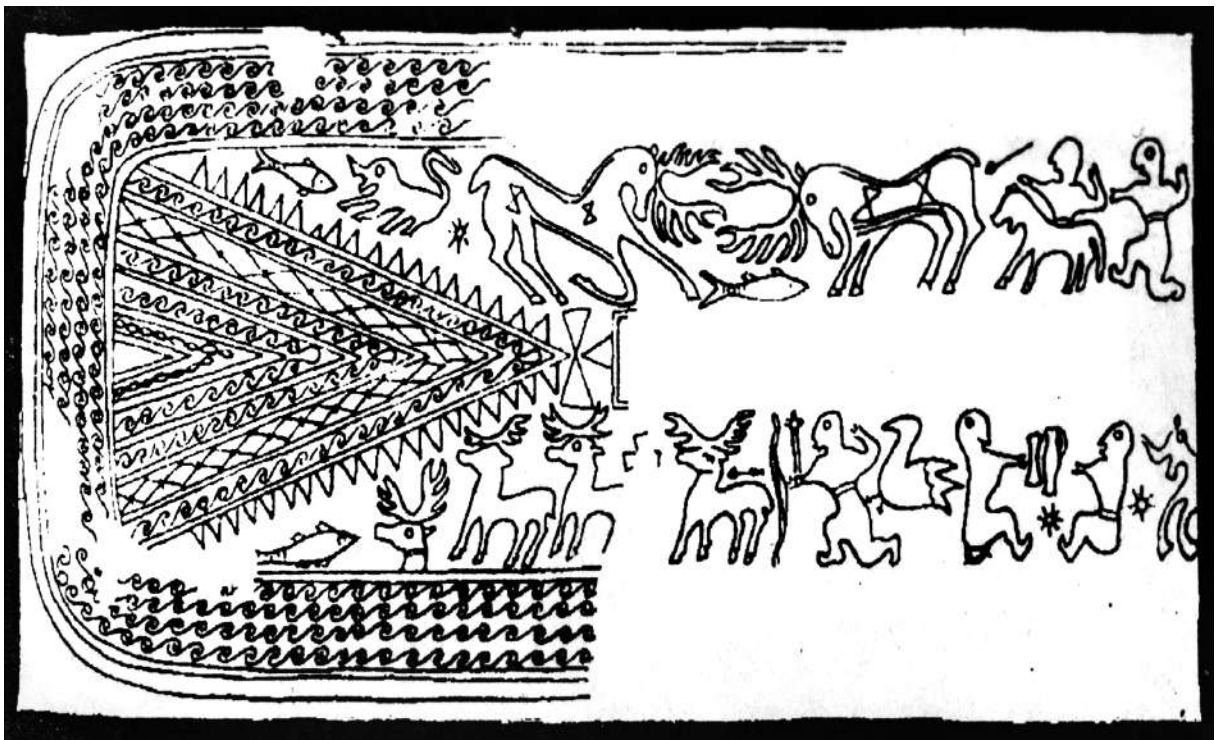


სურ. 8. ხიდი

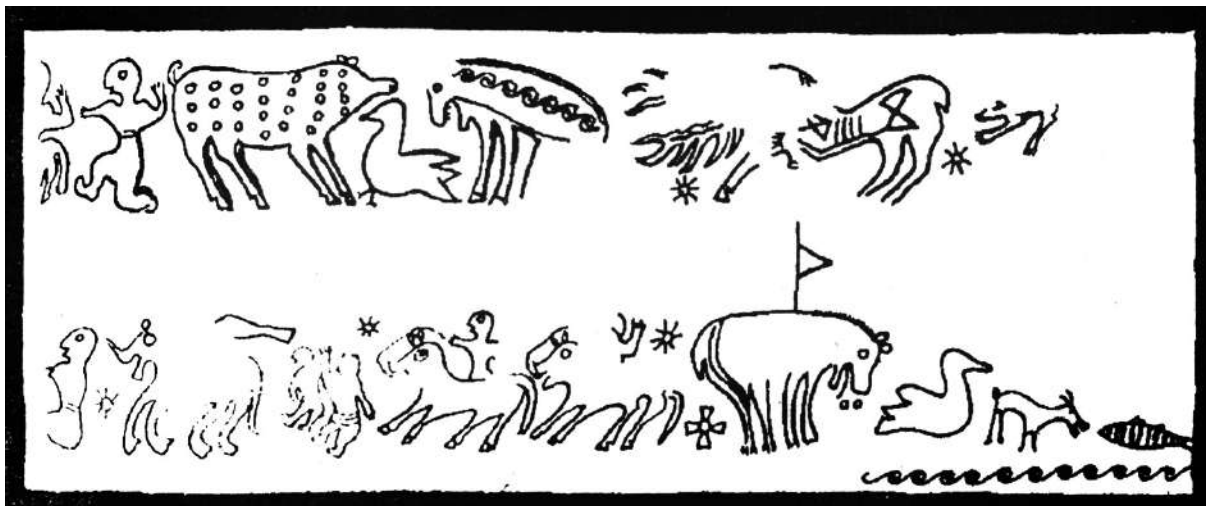




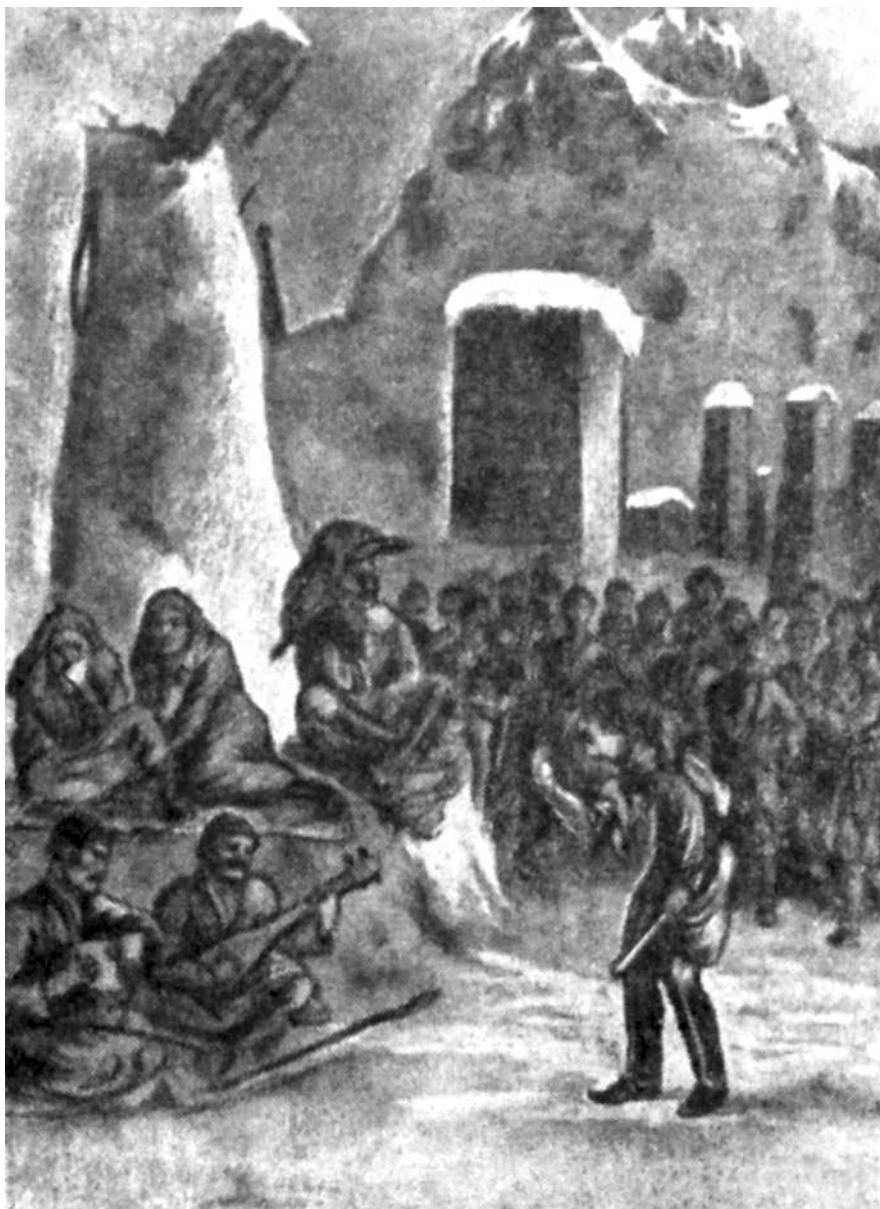
სურ. 9. ფერხული. მხატვრული თვითმოქმედების მე-7 ოლიმპიადა. 1951 წ.



სურ. 10. სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი ძვ.წ. IX-VIII სს. (ფრაგმენტი)



სურ. 11. სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი ძვ.წ. IX-VIII სს. (ფრაგმენტი)



სურ. 12. საქმისაი. რიტუალური წეს-ჩვეულება სვანეთში





სურ. 13. ბერიკაობა. XVII ს.



სურ. 14. ბერიკაობის ერთ-ერთი სცენა. შეყვარებულთა დუეტი



სურ. 15.  
ბაგინეთის ვერცხლის თასი.  
ძვ. წ. III – I სს.



სურ. 16. ყეენობა სოფლად. მხატვარი ვლადიმერ ასათიანი



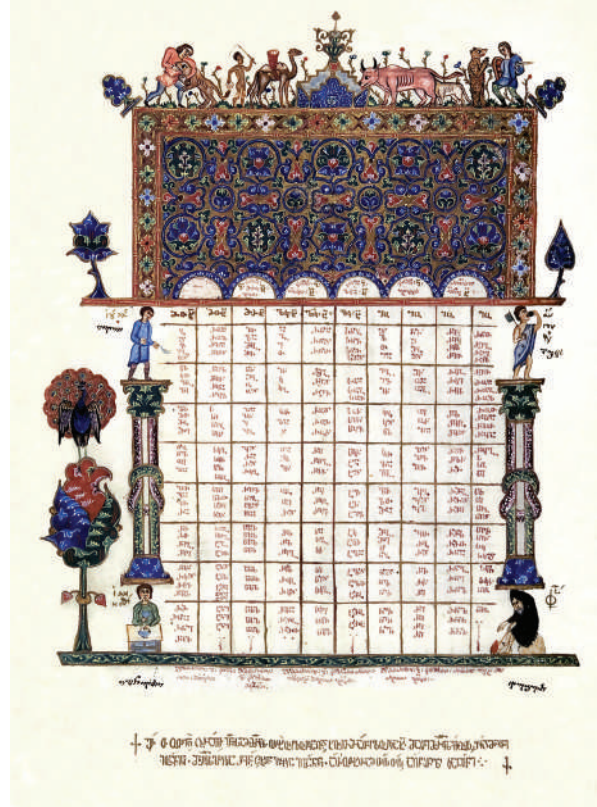


სურ. 17. ილია ყეენობაზე (ისპანახობაზე) თბილისში



სურ. 18. ცეკვა აქლემკაცობა-ყეენობა ძველ თბილისში. მხატვარი სევერიან მათსაშვილი





სურ. 19. ცხოველთა წვრთნა. ვანის ოთხთავის მორთულობა (XIII ს.)



სურ. 20. ნეფის ცეკვა მამის საფლავზე. მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი



სურ. 22. ცერული. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი



სურ. 22. ცერული. ერთ-ერთ რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ვ. ტარხოვისა





სურ. 23. ყოლსამა. ევგენი ლანსერეს ნახატი



სურ. 24. მხარული. აჭარის არ-ის სახ. ანსამბლი. ფოტო ი. მღებრიშვილისა





სურ. 25. მხარული. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი



სურ. 26. ცეკვა მთიულური. ომარ ლომსაძე, ბესიკ სვანიძე, ჰამლეტ კობეშვიძე, ჯემალ სამხარაული. ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 27. მთიულური. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 28. კინტოების ქეიფი. მხატვარი სევერიან მაისაშვილი





სურ. 29. კინტორი. ხელოვნების სასახლე



სურ. 30. ძველი თბილისის სურათები. ჯანო ბაგრატიონის დადგმა



სურ. 31. იალის თამაში. დ. ჭავჭავაძისა და ნ. თაიროვის ნახატი. ხელოვნების სასახლე



სურ. 32. ყოჩების ჭიდაობა. მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი



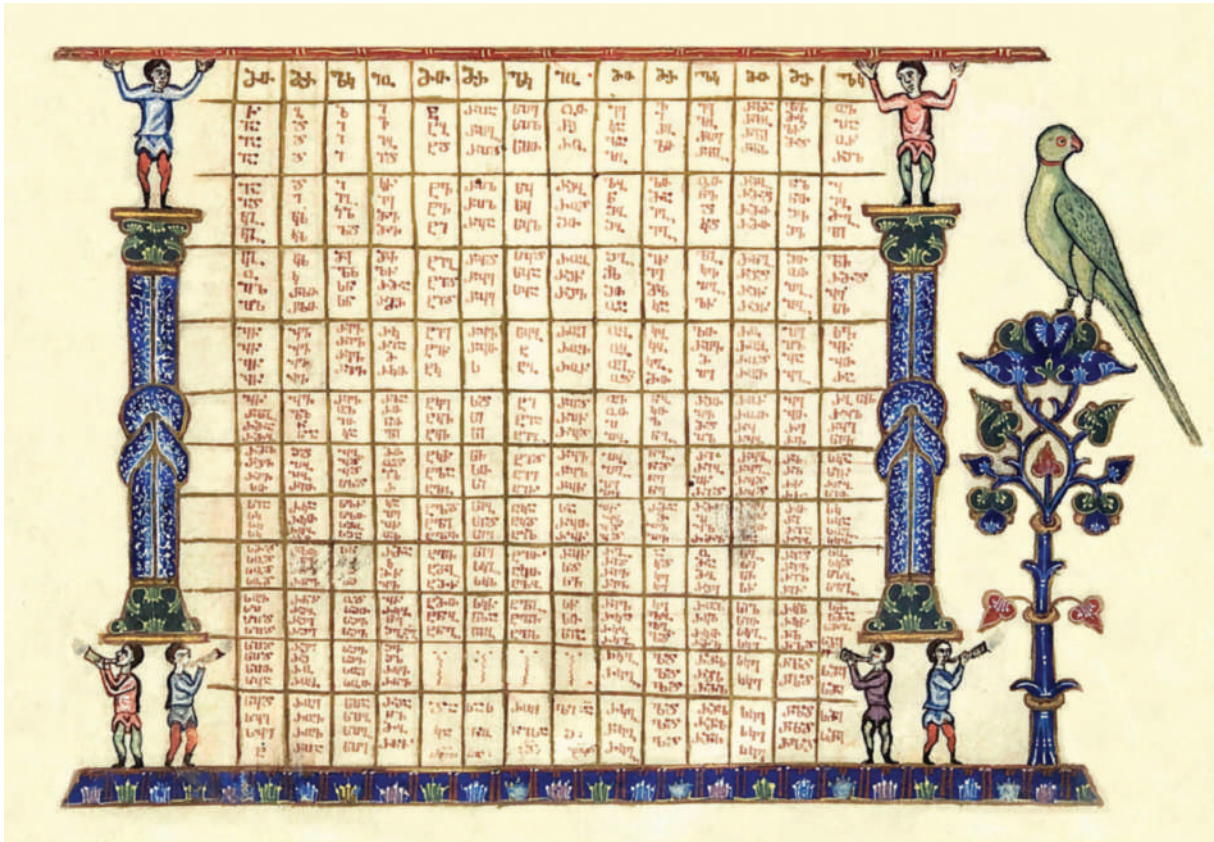


სურ. 33.  
გემა. არმაზისხევი.  
IV ს.



სურ. 34. ქალთა მუშაობა. XVI საუკუნის მინიატურა



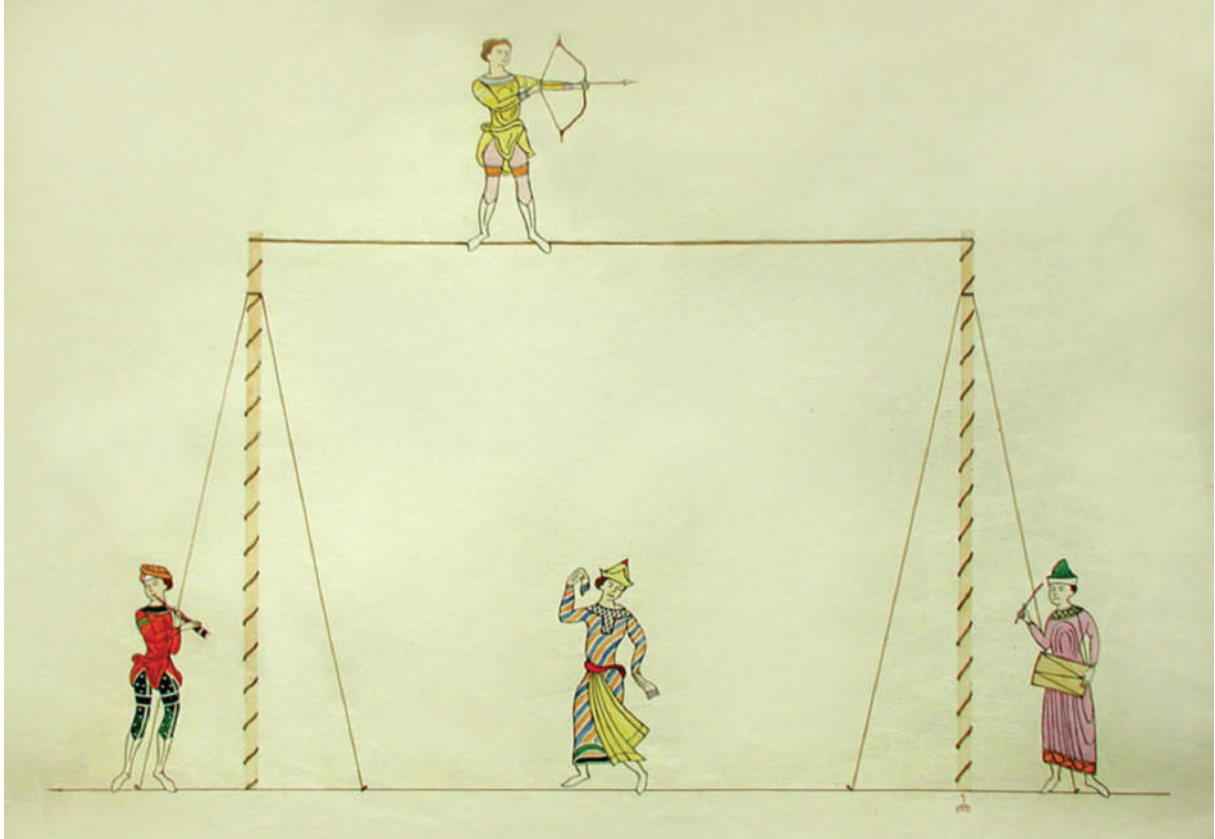


სურ. 35. მუშაითობის სცენა. ვანის ოთხთავის მორთულობა. XII ს.



სურ. 36. სახიობა. მოცეკვავე-მეშუმპრე მწყობრით. XIII ს. ქართული მინიატურა





სურ. 37. ჯამბაზობა შუა საუკუნეების საქართველოში



სურ. 38. ჯამბაზის გამოსვლა თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე



სურ. 39. ჩოგანბურთი. მხატვარი ქრისტოფორო დე კასტელი. XVII ს.



სურ. 40. მარულა. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი





სურ. 41. ცხენბურთი XX საუკუნეში. ფოტო ვ. ტარხოვისა



სურ. 42. მოჯირითე ჩერქები ქალი მართა. მხატვარი ქრისტოფორო დე კასტელი. XVII ს.



სურ. 43. ისინდი. XX ს. ფოტო ვ. ტარხოვისა



სურ. 44. ყაბახობა. მხატვარი ქრისტოფორო დე კასტელი. XVII ს.





სურ. 45. ყაბახობა. XX ს. ფოტო ვ. ტარხოვისა



სურ. 46. მკერდაობა. XX ს. ფოტო ვ. ტარხოვისა



სურ. 47. როსტომისა და ზურაბის ჭიდაობა. XVII ს. მინიატურა



სურ. 48. ჭიდაობა. XII საუკუნის ქვის ბარელიეფი

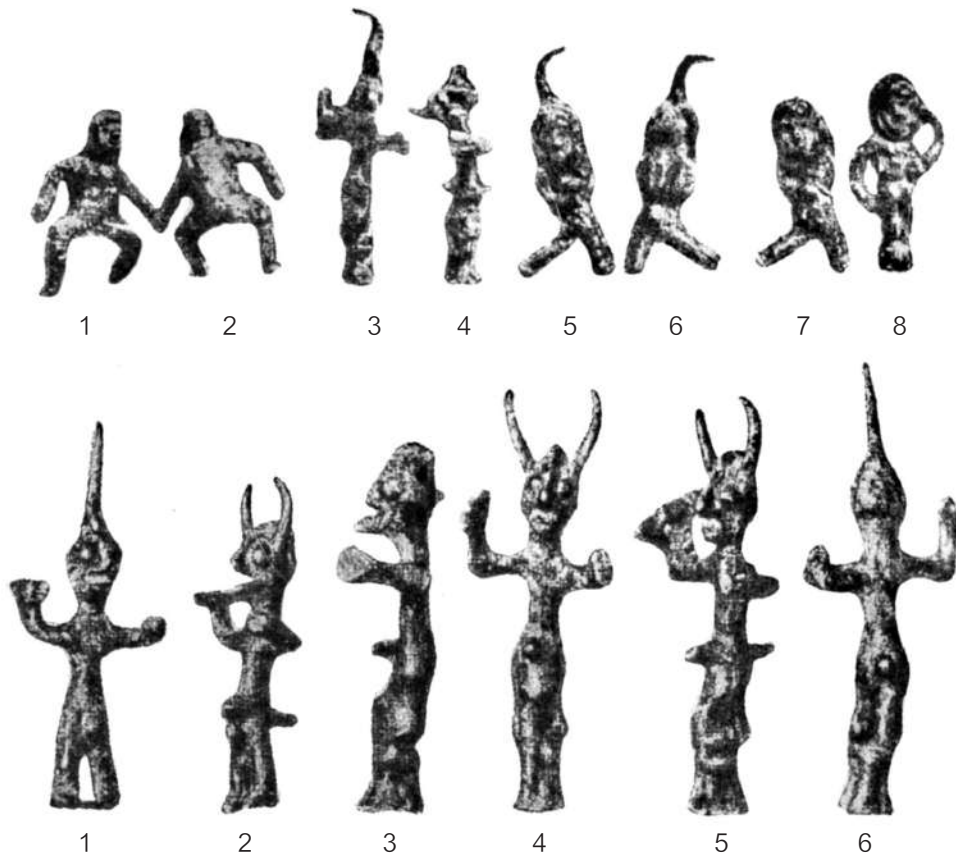




სურ. 49. ქიდაობა. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი



სურ. 50. ლახტი. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი



სურ. 51. ითიფალური ქანდაკებანი. ბრინჯაოს მოცეკვავე ფიგურები. ძვ. წ. II ს.



სურ. 52. ხორუმი. მხატვარი რევაზ თარხან-მოურავი





სურ. 53. ხორუმი. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა. ხელოვნების სასახლე



სურ. 54. ცეკვა ლაზური. მხატვარი ევგენი ლანსერე



სურ. 55. ცეკვა ლაზური. მხატვარი შოთა ხოლუაშვილი



სურ. 56. ცეკვა კალმახობა. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე.  
ფოტო ი. მღებრიშვილისა





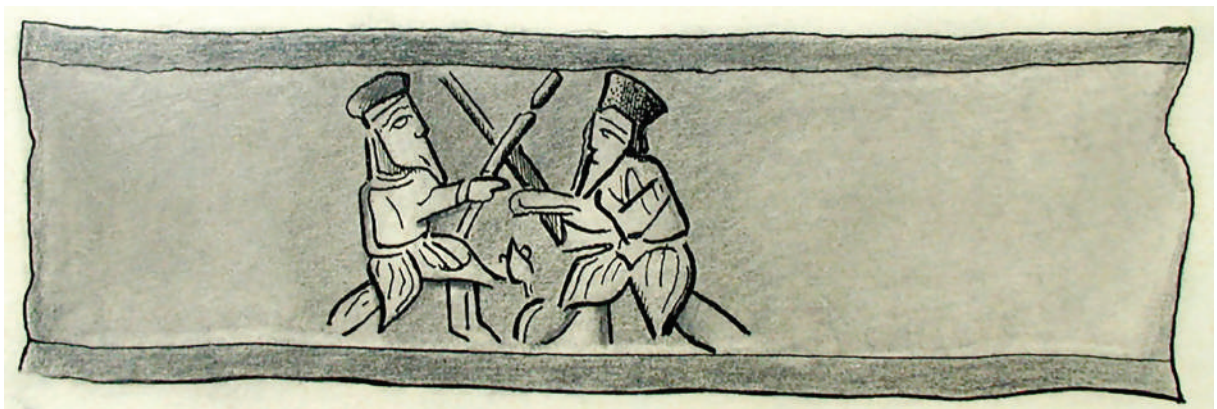
სურ. 57. ფარცაკუკუ. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ქორეოგრაფი გიორგი  
სალუქვაძე. ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 58. ხევსურული ფარიკაობა. XIX ს.



სურ. 59. ხევსურული ცეკვა ფარიკაობა. ერთ-ერთი რესპუბლიკური ოლიმპიადა.  
ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 60. კეჭნაობა. ბრინჯაო. XII ს.





სურ. 61. კეჭნაობა. XIX ს. ხელოვნების სასახლე



სურ. 62. კეჭნაობა. ერთ-ერთი ქორეოგრაფიული ანსამბლის შესრულებით.  
ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 63. მოცეკვავე ქართველი ქალი.  
მხატვარი გრიგოლ გაგარინი.  
XIX ს.



ქალთა ცეკვა ბანზე.  
მიხეილ ლერმონტოვის ნახატი.  
XIX ს.



სურ. 64. ვერცხლის ჭურჭლის შუა ნაწილი –  
მოცეკვავე ქალთა ფიგურები.  
ძვ. წ. IV-III სს.





სურ. 65. მონეტა კოლხური თეთრი. ძვ.წ. VI-III სს.



სურ. 66. მზე დედა ჩემი, მთვარე-მამაა ჩემი. გურამ გაბაშვილის ქედურობა



სურ. 67. სვეტიცხოვლის ფრესკა სამაია. XVII ს.



სურ. 68. სვეტიცხოვლის ფრესკა სამაია. გრიგოლ გაგარინის ნახატი





სურ. 69. ცეკვა მძიმური. ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლი. ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე.  
ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 70. სალომეს ცეკვა. სიონის ტაძრის სვინაქსარი. 1030 წ.



სურ. 71. სალომეს ცეკვა.  
ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.



სურ. 72. სალომეს ცეკვა.  
ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.





სურ. 73. სალომეს ცეკვა. ბეთანიის ტაძრის ფრესკა. XIII ს.



სურ. 74. სალომეს ცეკვა. მოქვის ოთხთავი. 1300 წ.





სურ. 75. სალომეს ცეკვა.  
ზარზმის ტაძრის ფრესკა.  
XIV ს.



სურ. 76. სალომეს ცეკვა.  
XVII საუკუნის ხელნაწერის მინიატურა



სურ. 77. სვანური ჯგუფური (წყვილად) ცეკვა. მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი.  
ფოტო ვ. ტარხოვისა



სურ. 78. ცეკვა სიმღი. ფოტო ი. მღებრიშვილისა





სურ. 79. ცეკვა განდაგან. აჭარის სახელმწიფო ანსამბლი. ფოტო ი. მღებრიშვილისა



სურ. 80. ცეკვა ქართული.  
ლატავრა ფოჩიანი და ფრიდონ სულაბერიძე



ცეკვა ქართული.  
რუსუდან ჭრიკიშვილი და ნუგზარ ჯიქური



**საარქივო მასალები**



# სამეცნიერო შრომები

## ხევსურული ციკვა

საუკუნეთა მანძილზე ქართველი ხალხი იარაღით იცავდა სამშობლოს. გეოგრაფიული მდებარეობის გამო საქართველო საომარ მოქმედებათა ასპარეზი იყო და ქართველ ერს უხდებოდა დაეცვა არა მარტო თავისი პოლიტიკური უფლებები, არამედ ფიზიკური არსებობაც. სწორედ ეს ისტორიული წინამძღვარები განაპირობებდა ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და თამაშის სამხედრო ხასიათს. პლენანოვის აზრით: „ომი არის მხოლოდ სხვა სახეობის ნადირობა, რომელშიც ადამიანი ნადირს წარმოადგენს ადამიანისათვის; მას აქვს, აგრეთვე, თავისი ცეკვები, ეს ცეკვები ასახავენ ბრძოლის სცენებს“.

როცა ლაპარაკია სამხედრო ხასიათის ქართულ ცეკვებზე, ყველას, ვინც ოდნავ მაინც იცნობს ქართულ ქორეოგრაფიას, უნებლიეთ, წარმოუდგება გურულ-აჭარული *ხორუმი*, *ხანჯლური* და *მხედრული*, სვანური სართულიანი ფერხული *მირმინქელა*, ხევსურული გაცეკვებული სპორტი *ფარიკაობა*. ამრიგად, შევეხოთ ხევსურულ *ფარიკაობას*.

ხევსურული *ფარიკაობა* და *კეჭნაობა* ასახავდა, ერთი მხრივ, სამხედრო წვრთნას, მეორე მხრივ, ძველ დროში ნამდვილი ფიზიკულტურული დისციპლინის არსებობას. გართობა და სპორტული ასპარეზობანი ხელს უწყობდა ხევსურებსა და საქართველოს სხვადასხვა ტომში სამხედრო ცეკვების განვითარებას.

ხევსურებშიც კი, რომელთა შორის ცეკვა არ ყოფილა საყვარელი გასართობი, წარმართობის დროიდან დარჩა სამხედრო-რიტუალური ხასიათის ცეკვა: არხოტის თემში ახალ წელს ეკლესიის მთავარი მსახური ცეკვავდა ხმლით.

ხევსურული ეკლესია – ხატი, ანუ ჯვარი – შედგებოდა სამი შენობისაგან. ერთ-ერთ დარბაზში ეკიდა ეს ხმალი. თუ ეკლესიის მსახურის ცეკვის დროს ხმალი ქარქაშიდან ამოიწყო, ეს მტერზე გამარჯვების მომასწავებელი იყო.

ხევსურებს ჰქონდათ თავიანთი საცეკვაო ხელოვნება, მაგრამ, მნახველთა გადმოცემით, ეს ხელოვნება საკმაოდ პრიმიტიული ყოფილა.

მეომარი ტომი, გასული საუკუნის ლიტერატურული ცნობებით, იშვიათად ილხენდა ცეკვით. აი, რას ვკითხულობთ: „მამაკაცები ზოგჯერ წრეს კრავდნენ, ტაშს სცემდნენ და ერთფეროვნად, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად მღეროდნენ. ერთი მათგანი კი ცეკვის მაგიერ რაღაც მოუქნელად და უცნაურად ძუნძულებდა, უსიციოცხლოდ ხან ერთ ხელს ასწევდა მაღლა, ხან – მეორეს. ქალები თითქმის არ ცეკვავდნენ“.

სერგი მაკალათია ხევსურთა საცეკვაო ჩვეულების პრიმიტიულობას ხსნის მკაცრი ზნე-ჩვეულებებით, რასაც ამ ტომის ცხოვრების პირობები ქმნიდა. ქალიშვილებისა და ჭაბუკების ერთად დროსტარება სათაკილოდ ითვლებოდა. ამიტომ, დღესასწაულზე და სხვადასხვა გართობის დროს ქალიშვილებისა და ჭაბუკების ჯგუფები ერთმანეთისაგან განცალკევებით იდგნენ. მათ შორის ხუმრობა, ცელქობა სა-

მარცხვინოდ ითვლებოდა და ადათითაც იკრძალებოდა. დღესასწაულზე მამაკაცები ცალკე სხდებოდნენ და მხიარულობდნენ; ქალები განზე იდგნენ და თვალყურს ადევნებდნენ მათ.

რადგან ხევსურეთში ცეკვა ნაკლებ იყო გავრცელებული, ქალ-ვაჟის შეჯიბრება ცეკვაში არ იმართებოდა, როგორც ეს საქართველოს სხვა კუთხეებში იყო მიღებული. სამაგიეროდ, მუზარადებიანი ხევსურები არაჩვეულებრივად ფარიკაობდნენ. ამ მხედრულ ოსტატობას ბავშვობიდანვე ეჩვეოდნენ, ჯერ ხის ხმლებით სწავლობდნენ, შემდეგ კი ნამდვილი იარაღით იწაფებოდნენ. ამ საყვარელ გართობას მთელ დღეებს უთმობდნენ.

ჩხუბში იცავდნენ დუელის წესებს: *მონინააღმდეგენი* ცალ მუხლზე იჩოქებდნენ, ბრძოლას ხმლებით იწყებდნენ და ფარებით თავს იცავდნენ.

მრავალ მკვლევარსა თუ ეთნოგრაფს აღუწერია *ფარიკაობა*, იმდენად წარმტაცი სანახაობა იყო ის უცნობი მაყურებლისათვის.

აი, რას წერს გუსტავ რადე 1880 წელს ნაშრომში *ხევსურეთი და ხევსურები*: „ორჯერ ვნახე მოფარიკავე ბიჭები და ისე მეჩვენა, თითქოს ფარიკაობის წესებით იბრძოდნენ, ე.ი. იციან პრიმა, როგორც ყველაზე საშიში დარტყმა, და შეუძლიათ, ჯეროვანი ანგარიშით გამოიყენონ სეკუნდები, ტერციები და კვარტები. ბრძოლის დროს ბიჭები დგებიან ცალ მუხლზე, მეორე ფეხი ცოტა წინაა წამოწეული; როცა ბრძოლა გაჩაღდება, ისინი იცვლიან მუხლს, იმის მიხედვით, თუ როგორ უფრო მოსახერხებელია და ხან მარჯვენა, ხან მარცხენა მუხლზე დგებიან. ვარჯიშს ესწრებიან მოზრდილები და მოწონების შეძახილებით აქეზებენ მოჩხუბართ“.

გამორიცხული არ არის, რომ ასეთივე ბრძოლა მოზრდილთა შორის ძველ დროში ხშირად სისხლისღვრით მთავრდებოდა. *ფარიკაობაში* აისახებოდა სისხლის აღების ადათი.

ხევსურები *ფარიკაობის* ორთაბრძოლაში ავლენდნენ დიდ მოქნილობასა და სიმარჯვეს. მესამე შეიარაღებული ხევსური სეკუნდანტივით ცოტა მოშორებით იდგა. *ფარიკაობის* შემდეგ ეს რაინდები იარაღსხმული ასრულებდნენ *მთიულურის მსგავს* ცეკვას.

აქედან ჩანს, რომ სწორი არ არის ზოგიერთის მტკიცება, თითქოს ხევსურებმა ცეკვა არ იცოდნენ. პირიქით: მეომრული ცეკვა მათი ფარიკაობის დასკვნითი აკორდი იყო.

ფარიკაობაში მეტად საგულისხმოა ცალ მუხლზე დაჩოქება. ჩვენი აზრით, ეს მდგომარეობა ძველთაძველი რიტუალის ნაშთი უნდა იყოს. ამაში გვარწმუნებს აკაკი შანიძის ჩანაწერი ერთ-ერთი ძველი ხევსურული ადათის შესახებ: „ჯარში (ლხინში) უფროსები დასხდებიან, ხელში ლუდიანი ჯამები უჭირავთ, უმცროსები კი თავმოხდილია და ცალ მუხლზე დაჩოქილი. ერთ მათგანს ფანდური აქვს და ამღერებს საგმირო ხასიათის სიტყვებს, შემდეგ ფანდურს, მეორეს გადასცემს და ახლა ის დაამღერებს. შემდეგ იგი მესამეს გადასცემს, იგი კიდევ სხვას. ეს მოქმედება სრულდება მუხლდაჩოქილ მდგომარეობაში“.

საფერხულო სიმღერას ხევსურეთში უწოდებენ *ფერხისულს*, რომელშიც ხევსურები მღერიან გამარჯვებაზე, გამირებსა და მათ საგმირო საქმეებზე.



შალვა ასლანიშვილის აზრით, სიმღერა *ფერხისული* კოლექტიურია და მას აუცილებლად თან ერთვის ერთი ელემენტი – პლასტიკა. ეს სიტყვები გვარწმუნებენ, რომ *ფერხისული* სრულდება არა მარტო სიმღერით, არამედ ცეკვითაც.

ბოლო დროს ხევსურულმა ცეკვამ მიიღო გაცეკვებული ორთაბრძოლის პლასტიკური ფორმა – ცეკვა *მთიულურის* ტექნოლოგიური მასალის საფუძველზე.

ეს არის შთამბეჭდავი და სცენურად დამაჯერებელი, მეტად დინამიკური ვაჟთა ჯგუფური ცეკვა *ფარიკაობა*. ამის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მაგალითია ხევსურული *ფარიკაობა ცეკვით* ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისის* მეორე მოქმედებაში.

როგორც ვიცით, *ფარიკაობასთან* ერთად წარსულში არსებობდა მისი შედარებით უწყინარი ფორმა *კეჭნაობა*, რომელიც, ჩვეულებრივ, არასასურველი შედეგით არ მთავრდებოდა: თუ ქალი, გაშველების მიზნით, მოწინააღმდეგეთა შორის მანდილს ჩააგდებდა და იტყოდა: *გაფიცებთ ამით* – მოწინააღმდეგენი უნდა გაშვებულიყვნენ, დაუმორჩილებლობა სამარცხვინოდ ითვლებოდა.

ეს მომენტი ხშირადაა წარმოდგენილი ხევსურული მასალის ქორეოგრაფიულ ეტიუდებში. იგივე თემა საფუძვლად უდევს ირემას, გორდასა და მამიას ცეკვას დავით თორაძის ბალეტში *გორდა*.

ამ ადათზე ლამაზად თქვა ვაჟამ *გოგოთურ და აფშინაში*:

მოგროვილიყვნენ ხახმატსა  
ხევსურთ ვაჟები ხმლიანნი;  
სალუდის კარზედ მოჩანან  
მინდი, მამუკა მტრიანნი;  
ხირჩლაიც მოდგა ხატის კარს –  
ვაჟკაცი სახელიანი.  
განს, მოშორებით დამდგარან  
დიაცნი მანდილიანნი.  
ლუდის სმა არი, ღრეობა,  
ცხვრის თავები ჰყრავ ყორედა;  
ხევსბრის დიდება ისმის,  
აფშინა არის სწორედა.

1976 წ. 14 ივნისი  
დუშეთი

## სვანური ცეკვა

ქართული ხალხური ცეკვა ეროვნული კულტურის ისეთივე მშვენიერა და მონაპოვარია, როგორც სიმღერა, ზეპირსიტყვიერება, მუსიკა და ფერწერა. ამის მეტყვე-

ლი დადასტურებაა საქართველოს ყოველი კუთხის დღემდე მოღწეული მრავალფეროვანი სარიტუალო ცეკვა-თამაშობანი, ციხე-ტაძრების ფრესკული და ორნამენტული მხატვრობა თუ ჩუქურთმები.

როგორც ვიცით, ქართულ ქორეოგრაფიაში მკაფიოდ ვლინდება ხალხის ყოფაცხოვრების ნიშან-თვისებები, შინაგანი ბუნება, სულიერი სიმდიდრე და ფიზიკური სილამაზე. ქართველის კეთილშობილება, რაინდული სული და მშვენიერების შეგრძნება დიდი ემოციურობით მჟღავნდება თვით ხალხის გენიით შექმნილ ქორეოგრაფიულ ქმნილებებში: ქართული ქორეოგრაფიის გვირგვინი და სიამაყე ცეკვა *ქართული*, მეომართა თეატრალიზებული ცეკვა *ხორუმი*, მთიულური ცეკვების ჯგუფი, *დავლური*, *ცერული* და მრავალფეროვან ფერხულთა შორის არაჩვეულებრივი თვითმყოფადი სვანური *ფერხულები*.

ქართული ქორეოგრაფია ქართველი ხალხის კულტურის ძეგლია. შეიძლება, დროთა ვითარებაში მან ოდნავ დაკარგა ხალხის დანათლული პირველყოფილი სილამაზე და თვითმყოფადობა, მაგრამ დარწმუნებულები ვართ, რომ იგივე ხალხი მისთვის ჩვეული მშვენებითა და ძლიერებით აღადგენს მას.

საცეკვაო სტილის ჩამოყალიბებაზე მრავალი ფაქტორი მოქმედებდა: სოციალური, ეკონომიკური, ადგილმდებარეობა, ჰავა, სამოსი, საყოფაცხოვრებო პირობები, წეს-ჩვეულებები და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ, რაც დრო გადის, ცეკვის კუთხურობის ნიშნები თანდათანობით ქრება ფართოდ გავრცელებისა და ზოგადქართულ ცეკვად გადაქცევის გამო. მაგალითად: ქართლელი *ცერულის* შესრულებაში სვანს არ ჩამორჩება; კახელი ჩინებულად ცეკვავს გურულ-აჭარულ *ხორუმს*, იმერელი – *ქართულს* და აჭარელი *მთიულურს*.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს ქართული ცეკვების ნიველირებას, მათი პლასტიკური თვისებების და თვითმყოფადობის დაკარგვას. არამც და არამც. ქართული ქორეოგრაფიის მშვენება და არსი სამუდამოდ გამოქანდაკდა, ჩამოიქნა-ჩამოიძერწა როგორც მაღალი ხელოვნების ნიმუში.

ქართული ხალხური ცეკვის მახასიათებელია შინაარსიანობა და შესრულების რთული ტექნოლოგიური მასალა. კერძოდ: *მთიულურის*, განსაკუთრებით *ცერულის* მთავარი ნიშანი – ვაჟ მოცეკვავეთა ფეხის თითებზე ცეკვა, როგორც ხალხურ ლექსშია ნათქვამი:

ეს ბიჭი კარგად თამაშობს,  
ფეხის წვერებზე დგებაო,  
ამან რომ ფეხი წამოკრას,  
ჩვენ ხომ არ დაგვბრალდებაო.

სვანებმა, გეოგრაფიული პირობების გამო, გარე სამყაროსთან თითქმის მონყვეტილებმა, შექმნეს განუმეორებელი ურთულესი სინკრეტული *ფერხულები*, რომლებშიც აისახა ძველი ხელოვნების ერთობლიობა – დაუნანვერებლობა: სასიმღერო, საცეკვაო და პოეტური ფოლკლორი.

ამ ცეკვების შექმნაში დიდი როლი შეასრულა თვით სვანეთის დიდებულმა ბუნე-ბამ. უნებლიეთ გაგონდება რევაზ მარგიანის სტრიქონები:

გავედი,  
გავხედე ეცერს,  
ვენვიე ვერძების შუშპარს.  
უშბაზე ბრიალა მზე წევს  
და მზეში ნებივრობს უშბა.  
შხარასთან ენგური ბლავის,  
უმანკო ყინულებს ლენავს,  
ლატფარზე იელი ჰყვავის  
და მზეში ლივლივებს ზეცა.

ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ სვანურმა სასიმღერო-საცეკვაო ფოლკლორმა მრავალი მეცნიერის, ისტორიკოსის, ეთნოგრაფის ყურადღება მიიპყრო.

ივანე ჯავახიშვილის ცნობილ შრომაში *ქართველი ერის ისტორია მნიშვნელოვანი* ადგილი დაეთმო ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ რიტუალურ წეს-ჩვეულებებს: ადრეკილაჲ, მელია-ტელეფია, საქმისაჲ. დიდი და საინტერესო მასალა შეიტანა დიმიტრი ჯანელიძემ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში – *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*. ცნობილია სერგი მაკალათიას შრომა *ფალოსის კულტი საქართველოში, მურყვამობა-კვირიკობის თემაზე* საყურადღებო დისერტაცია დაიცვა ჯუნის ონიანმა, რომლის ავტორეფერატს ჩვენც გავეცანით.

1934 წელს დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით მოენყო ექსპედიცია ქვემო და ზემო სვანეთში. დავით ჯავრიშვილმა კინოფირზე გადაიღო ცხრა *ფერხული* თერთმეტ ვარიანტად. ეს ძვირფასი მასალა ინახება სახელმწიფო არქივში (2018 წელს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა გამოსცა დავით ჯავრიშვილის *ქართული ხალხური ცეკვა*, რომელშიც, სრულიად ახალ საარქივო მასალებთან ერთად, შევიდა გაცოცხლებული მუნჯი კინოფირი – ქორეოგრაფიულად და მუსიკალურად გაშიფრული ფერხულები სვანურ-ქართული ტექსტებით. რედ.). ჯავრიშვილს ეკუთვნის ცნობები სვანურ საცეკვაო ფოლკლორზე: *ქართული ხალხური ცეკვები* (1937 წ.) და *მთიულური ცეკვები* (1953 წ.), რომლებშიც დაწვრილებითაა მოცემული სვანური ცეკვების ტექნოლოგიური მასალა და ტერმინოლოგია.

1971 წელს გამოიცა ქორეოგრაფ ავთანდილ თათარაძის მეთოდური მითითებანი *ძველი ქართული* (სვანური) *ფერხულები* (2010 წელს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა გამოსცა ავთანდილ თათარაძის *ქართული ხალხური ცეკვა*, რომელშიც შესულია *სვანური ფერხულები*. რედ.).

საინტერესოა გასულ საუკუნეში დაბეჭდილი შრომები: რაფიელ ერისთავის *ეთნოგრაფიული ნარკვევები სვანეთზე*; ბესარიონ ნიჟარაძის *ისტორიული და ეთნოგრაფიული წერილები*; ფრანგი ავტორის – ბურნოვილის წიგნი – *თავისუფალი სვანეთი*.

სვანური *ფერხულებსათვის* დამახასიათებელია ცეკვის გრაფიკული ნახაზისა და სიმღერის თავისებური სინქრონი.

ტექნოლოგიური ხერხების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ, გარდა ორიგინალური ილეთებისა, სვანურ *ფერხულებში* გვხვდება ყველა ქართული *ფერხულებსათვის* საერთო ზოგიერთი ძირითადი მოძრაობა: *საფერხულო ჩაკრული*, *სადა სრიალა გასმა* და *სხვ.* სვანური *ფერხულების* ორიგინალური და თვითმყოფადი ილეთებია: *ფეხით მიწაზე წაკვრა*, *ტანის სიმძიმის გადატანა ერთი ფეხიდან მეორეზე*, *ფეხების გადაჯვარედინება*, *ჭდომილა მდგომარეობა*, *ფეხის მუხლში მოხრა*, *თავისებური პაუზა (ყოვნა) ილეთებს შორის* და, როგორც უკვე ითქვა, *სიმღერისა და ცეკვის თავისებური სინქრონიზმი*. *ფერხულ ლემჩილში* მოცეკვავენი ცერებზეც დგებიან.

სვანური *ფერხულების* უძველეს სახეობად შეიძლება ვივარაუდოთ სამონადირეო *ფერხული* ლეგენდარული მონადირის – ბეთქილის – პატივსაცემად. ლიტერატურული წყაროები ადასტურებენ ამ მოსაზრებას. მკვლევარ ბორის კოვალევსკის მონაცემებით, ეს *ფერხული* გასულ საუკუნეში *შუშპარის* სახელწოდებით იყო ცნობილი.

ელენე ვირსალაძე *ქართული სამონადირეო ეპოსში* ბეთქილის *ფერხულს* კაცობრიობის ისტორიის მონადირულ პერიოდს მიაკუთვნებს.

ქალღმერთ დალისა და მონადირე ბეთქილის ტრაგიკული სიყვარული ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი სიუჟეტია. ქალღმერთი დალი გაიტაცებს მოღალატე ბეთქილს ციცაბო კლდეზე და უფსკრულში გადაჩეხავს. ეს *ფერხული – სამთი ჭიშხაში* – სრულდებოდა სოფელ ჟაბეშში, სწორედ იმ კლდესთან, სადაც, თქმულების თანახმად, მონადირე ბეთქილი დაიღუპა.

თითქმის ყველა სვანური *ფერხული*, განსაკუთრებით საღამუქრო ხასიათისა, როგორცაა სართულიებიანი *მირმიქელა*, გადადის ცეკვა ცერულში.

## ცერული

*ცერული* სამხედრო ხასიათის ვაჟთა ცეკვაა. როგორც მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელმა პლატონ დადვანმა ამიხსნა, *ცერულში* ხელები ხანჯალზე – საბრძოლოდ მზადყოფნის სიმბოლური გამოსახულებაა.

ცეკვა *ცერული* სამართლიანად ითვლება ცერილეთების ოსტატობის მამამთავრად, რითაც ასე მდიდარია ვაჟთა ქართული ქორეოგრაფია.

რამაიდას შეკრული წრის გაშლის შემდეგ ქალ-ვაჟი წყვილ-წყვილად ცეკვავს. ყოველი წყვილის გათამაშების შემდეგ ქალები ადგილზე შეჩერდებიან, ვაჟები კი ხან ცალად, ხან ჯგუფურად *ცერულზე* გადადიან.

თვით სახელწოდება *ცერული* მიგვითითებს მის ტექნიკურ საფუძველსა და ხასიათზე. ფოლადისებრი მაგარი და ამავე დროს ფეხის მოქნილი ცერები (ცერილეთები) – აი, რაზეა აგებული შესრულების რთული ტექნიკა. *ცერულის* მთავარ ილეთე-



ბად ითვლება შემდეგი საცეკვაო მოძრაობა (მოგყვავს დავით ჯავრიშვილის მიერ დამუშავებული ტერმინოლოგია):

1. ქუსლურა სვლა
2. მუხლურა სვლა
3. ცერებზე რბენსვლა
4. ცერდაქნევით ჩაკვრა
5. ფეხშლილი ჩაკვრა
6. მუხლმოქნევით ჩაკვრა
7. ბრუნვა ცალ ფეხზე...

ამრიგად, ჩვენ გადავშალეთ სვანური ცეკვებისადმი მიძღვნილი ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ თავფურცლი. ამ ცეკვებმა გაამდიდრეს და უდიდესი წვლილი შეიტანეს ქართული ქორეოგრაფიის საუნჯეში.

ლენტეხი  
26 სექტემბერი 1975წ.

## მთიულური ცეკვა

მთიულურ ცეკვებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში. ამ ცეკვების ცქერისას ვგრძნობთ ვაჟკაცური სილამაზეს, კეთილშობილებასა და გმირულ სულს.

მთიულური ცეკვა შინაარსით და შესრულების გასაოცარი ტექნიკით გამოირჩევა. სიუჟეტი და ტექნიკური ილეთებით მდიდარი ცეკვა შორეულ წარსულში იღებს სათავეს.

მთიულური ცეკვის განვითარებას ხელი შეუწყო საუკუნეთა განმავლობაში ქართველების მრავალრიცხოვან მტერთან ბრძოლამ. მტრისგან დევნილები ხშირად თავის აფარებდნენ მთიანეთს. ამოდიოდნენ და აქვე გადასარჩენად ამოჰქონდათ ეროვნული კულტურის საგანძურის საუკეთესო ნიმუშები.

მრავალი ისტორიული და წერლობითი წყარო მოწმობს, რომ საფერხულო და, საერთოდ, საცეკვაო ჰანგები განუყრელად ცეკვას უკავშირდებოდა, სიმღერის ტექსტი კი – ხალხის საქმიანობასა და ყოფას. ქართველობა ცეკვა-სიმღერით გამოხატავდა იმას, რაც აღელვებდა და ანუხებდა, უყვარდა და სძულდა, რაზედაც ოცნებობდა, რისთვისაც იბრძოდა.

გავიხსენოთ იოსებ ნონეშვილის რამდენიმე სტროფი:

ქართული სული ვაჟკაცურ  
ცეკვებში ამღერებული,

ხან დინჯი, როგორც ლილეო,  
ხან ფიცხი გახელებული..  
მკლავებში გამომწყვდეული  
ოცნება, უსაზღვროება,  
ქალ-ვაჟთა ტრფობის უკვდავი  
და უნაზესი პოემა.  
რაც კი უხსოვარ დროიდან  
ჩვენს გულში ცეცხლად ანთია,  
ქართველ ხალხს ქართულ ცეკვებში  
ჩაუქსოვ-ჩაუხატია.

მთიულური ცეკვებისათვის დამახასიათებელია ტექნოლოგიური სიძნეელები – ვაჟის ფეხის თითებზე ცეკვა – რასაც ადასტურებს დიმიტრი ჯანელიძის ერთ-ერთ ნარკვევში მოყვანილი ხალხური ლექსი:

ეს ბიჭი კარგა თამაშობს,  
ედება არემარესა,  
ამან რომ ფეხი იტკინოს  
ფათერაკს დააბრალებსა.

მთიულური ცეკვების განვითარებისათვის კეთილნაყოფიერი გამოდგა კავკასიონის სამხრეთი კალთები. შეიძლება მის ტექნოლოგიას ნაწილობრივ საფუძვლად ედო ძველთაძველი მხედრული ცეკვა *ბასტი* – ცეკვა ტერფის დარტყმით, რომელმაც შექმნა *ჩაკვრის* მოძრაობათა ჯგუფი – ვაჟთა მოძრაობა. ქალთა შესრულებით იგი უფრო იშვიათად გვხვდება შერბილებული სახით. ჩაკვრაში ხან მთელი ტერფი იდგმება, ხან – ქუსლი, ხან – თითის წვერები.

როგორც ვიცით, *ჩაკვრას* უამრავი ვირტუოზული ვარიანტი აქვს.

თვითონ სახელწოდება *მთიულური* მოწმობს, რომ ეს ცეკვა სრულდებოდა მთიან ადგილას. საცეკვაო მოედანმა განაპირობა მოძრაობის ხასიათი. *მთიულურში* წრის შემოვლა აგებულია არა ნარნარ სრიალზე, არამედ ოდნავ ხტუნვით სამნაბიჯიან მოძრაობაზე ოდნავ მოღუნული მუხლებით. სხვა წრიული შემოვლითი მოძრაობაც ხან ერთ, ხან მეორე ფეხზე შეხტომას ეფუძნება. *ჩაკვრა*, გარდასხვადასხვა კომბინაციისა, შეიცავს თითის წვერებზე მოძრაობათა კომპლექსს.

დროთა ვითარებაში, ქართული საცეკვაო ტექნოლოგიის განვითარებისა და გართულების პროცესში, არ შეიძლება სინანულით არ ვაღიაროთ ზოგჯერ *მთიულური ცეკვის* არასასურველი შესრულება. ხშირია რეპერტუარის გაღარიბება, ცეკვის აზრობრივი გამოფიტვა, მექანიკური მოძრაობები, რაც ჩვეულებად იქცა და მკვიდრად იკიდებს ფეხს მხოლოდ იაფფასიანი ეფექტისათვის. ცეკვიდან ცეკვაში გადადის და ზოგიერთ ანსამბლის შემოქმედებითი სახის განმსაზღვრელად იქცევა საკმაოდ პრიმიტიული, ერთფეროვანი ტრიუკები, გაუთავებლად ცერებზე ხტომა

და მუხლებზე დავარდნა გადაჭარბებული ჩქარი ტემპით. ამრიგად, თვითმყოფად ძველთაძველ ქართულ ქორეოგრაფიაში გამეფდა ერთი და იგივე თავმოსაბეზრებელი ტრიუკები, ტემპის ქაოსური სიჩქარე. მაგრამ ფანდების გროვა და სტიქიური სიჩქარე ხალხის მიერ შექმნილ ცეკვაში ვერ შეცვლის მის სურნელს, სულსა და ხასიათს.

ჩვენი ეროვნული კულტურის წარმომადგენლები გამოდიოდნენ და გამოდიან ქართული ქორეოგრაფიის დამახინჯების წინააღმდეგ: დიმიტრი ჯანელიძის *მთიულური ცეკვები*; დავით ჯავრიშვილის *მთიულური ცეკვები* (დიმიტრი ჯანელიძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით); კონსტანტინე გამსახურდიას *შანთით ამოვწვათ*; ჯანო ბაგრატიონისა და გრიგოლ ხერხეულიძის *რომ კვლავ გვხიბლავდეს*; მიხეილ გიჟიმყრელის *ეროვნული ქორეოგრაფიის მეცნიერული შესწავლისათვის*; ლილი გვარამაძის – *ქართული ქორეოგრაფიის სინმინდისათვის* და სხვა.

არ შემიძლია, მიხეილ გიჟიმყრელის წერილიდან და არ მოვიყვანო ამონარიდი: *ქართული ქორეოგრაფია სათუთ მოვლას მოითხოვს. მით უფრო დღეს, მოდურ გატაცების ფონზე, როცა ქალთა ცეკვაში ზედმეტი გააქტიურება, მამაკაცური ილეთების მომძლავრება, ცერებზე დგომა, მხარ-მკლავების უხეშად ქნევა, ბუქნის ელემენტების შემოჭრა შეიმჩნევა და განა ამასვე არ მეტყველებს აფიშები, რომლის მიხედვით ქართული ცეკვის სიმბოლოდ ჩოხოსანი აკრობატები იქცნენ.*

როგორც ამბობენ, კომენტარი ზედმეტია. ამხანაგებო, ფოლკლორი – ხალხური შემოქმედება – ჩვენი ისტორია, ეროვნული საუნჯე და შთაგონების დაუმრეტელი წყაროა. ჩვენ უნდა ვიცავდეთ მის სინმინდეს, უნდა ვერიდოთ ქართული ქორეოგრაფიის არასასურველ გადახვევას, მის ესთეტიკურ დამახინჯებას, რათა ყოველივე ეს ნორმად არ გადაიქცეს.

ყველა ქორეოგრაფს, აქ დამსწრეთ, რომლებმაც თავისი ნიჭი, უნარი და ენერჯია მსხვერპლად შესწირეს ქართულ ქორეოგრაფიას, ვუსურვებ დღეგრძელობას, ბედნიერებასა და წარმატებას.

მალაროსკარი, ფშავ-ხევსურეთი  
1979 წ. 26 სექტემბერი

## **აღმოსავლეთი საქართველოს საცეკვაო ქმედებანი**

ქორეოგრაფიული ხელოვნება ისევე, როგორც მისი სხვა სახეობა, განუყრელად დაკავშირებულია იმ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ფორმაციასთან, რომელშიც იგი ისტორიულად წარმოიშვა და განვითარდა.

პირველყოფილი ხელოვნების მიზნობრივი დანიშნულება იყო, დახმარება გაენია ადამიანისათვის ბუნების ძალების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

პირველყოფილი ადამიანის პირველი ცეკვა – ცეკვით ნადირობის გადმოცემა: მოძრაობით, მიმიკით, დეენით, შეპყრობით პირველყოფილი ადამიანი ქმნიდა ნამდვილ საცეკვაო პანტომიმურ ნარმოდგენას, რაც ზუსტად ემორჩილებოდა რიტმსა და დრამატურგიას.

თუ გადავხედავთ შორეულ წარსულს, გადავფურცლავთ ქართული ქორეოგრაფიის მატრიანეს, შეიძლება ვთქვათ, რომ ქართული ქორეოგრაფია ასახავდა ქართული ხალხის ყოფა-ცხოვრებას. ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი ქართული მასობრივი ცეკვა იყო *შუშპარი* – ფერხული მთვარის პატივსაცემად. ამ სახელწოდებით ძველ საქართველოში ასრულებდნენ ორი სახეობის ცეკვას – მონადირეთა ცეკვას და რიტუალურ საცეკვაო ქმედებას წარმართული ღვთაება მთვარის პატივსაცემად.

ძველად ქართულად ცეკვას *როკვა* ეწოდებოდა. მასობრივ როკვას *ფერხულის* ფორმა ჰქონდა. *ფერხულში* ჩაქსოვილია სხვადასხვა შინაარსი, რის მიხედვითაც შეიძლება შედგეს მისი კლასიფიკაცია. თუნდაც სამონადირეო ფერხულები, რომლებიც დღევანდლამდე შემორჩა სვანეთს, რიტუალური ფერხულები, პატრიოტული ფერხულები.

ამ შინაარსის *ფერხულებში* ხალხი ასახავდა გარეშე და შინაურ მტრებთან ბრძოლას. ასეთი ფერხულის მკაფიო მაგალითია *ძაბრა*. აგრარულ, ანუ სამინათმოქმედო, ფერხულებს შორის გამორჩეულია *ოსხაპუე*. შესაძლოა, მისი საწყისები ეკუთვნის პირველყოფილი გვაროვნული წყობილების ეპოქას, როცა არსებობდა წარმოების საშუალებათა საზოგადოებრივი საკუთრება.

წმინდა აგრარული ხასიათი ჩაქსოვილია სართულებიან *ფერხულებში*. ეს საფერხულო ფორმა გავრცელებული იყო საქართველო ყველა კუთხეში: შესრულების წესი იგივეა, რაც *ქორბელელას*, *მირმიქელას* და სხვების.

წარმართული დროიდან დღემდე სართულიანი *ფერხულები* რიტუალურია – მიძღვნილი ნაყოფიერების კულტისადმი.

შრომის სიმღერების მნიშვნელოვან ნაწილს დღესაც არ გაუწყვეტია კავშირი სიმღერა-ცეკვასთან, საფერხულო ქმედებასთან, რაც ქართული ფოლკლორის სინკრეტულობას ადასტურებს: *ლაზარე*, *დიდება*, *დათოს ფერხული*, *ქალების ფერხული*, *ზემყრელო*; *ზეცას ვიყავ*, *ზეცა ვნახე*; *მზე შინა*, *იავნანა*, *თუშური ლაშარის სიმღერა*, რომლსაც სართულებიანი *ქორბელელას* ფერხულში ასრულებენ...

კახეთში, ალავერდობის დღესასწაულზე, თითქმის 50-იანი წლების ბოლომდე მონა ქალები ტაძრის შემოვლის დროს, გალობითა და ცეკვით (ფერხულით), ასრულებდნენ *დიდებას* – სარიტუალო გუნდურ ქმედებას. ფეხშიშველი ქალების დავლა სიმღერა *დიდებაზე* კარგი მოსავლის მიზნით სრულდებოდა.

მკვეთრი სოციალური ფუნქციითა და შესრულებით მკაფიო სურათს იძლევა ყვარლის რაიონში გავრცელებული პანტომიმური ფერხული სიმღერით – *შავლეგო*. დიმიტრი ჯანელიძის მონაცემებით, ფერხულის შიგნით დგას მტრისაგან დატყვევებული შავლეგო; ის დაღონებულია, თავჩაღუნულია. მის გარშემო ფერხული ტრიალებს და მღერის:



შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,  
შავლეგ, შენსა ლურჯაზედა, შავლეგო,  
ვილაც გადაბოტებულა, შავლეგო  
შავლეგ, მალლა აიხედე, შავლეგო.

როცა ფერხული მღერის, – შავლეგ, მალლა აიხედე, შენი ძმები მოდიანო, – შავლეგო აიხედავს მალლა, გამხიარულდება, შეუერთდება მეფერხულებს და ფერხული გადადის საცეკვაო-სათამაშოში.

გიორგი ლეონიძის გამოკვლევით, *შალვას*, ანუ *შავლეგოს*, სახით ქართველ ხალხს ჰყავს საყვარელი გმირი, რომელიც, ხალხის გადმოცემით, ხორეზმელებს ებრძოდა, და თქმულების საფუძველი ნამდვილი ისტორიული ფაქტია. როგორც მუსიკისმცოდნე თამარ მამალაძე დაასკვნის, სიმღერების ვარიანტების მიხედვით, – *შალვას ცხენი ნამოეცა ნაკვალევსა გუთნისასა*“, – და მტრის ხმლისაგან განგმირულს ბრძოლის ველზე დაუსრულებია სიცოცხლე (სინამდვილეში 1225 წელს, გარისის ბრძოლაში, ჯალალედინმა ტყვედ ჩაიგდო შალვა ახალციხელი. მონღოლებისაგან დევნილმა ხორეზმის შაჰმა, დიდი პატივის საფასურად, რჯულის შეცვლა მოსთხოვა ქართველ სარდალს. შალვამ უარი განაცხადა – ჯალალედინმა თავი მოჰკვეთა გარისის გმირს. რედ.). ხალხმა შალვა ახალციხელის სახელი შარავანდედით შემოსა და მისი საგმირო საქმეების ამსახველი ლექს-სიმღერები სადღესასწაულო საფერხულო რიტუალებში შეიტანა.

თამარ მამალაძეს მოჰყავს სოფელ კონდოლში მის მიერ ჩანერილი *შავლეგოს* ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტი:

შავლეგ ბიჭო, შავი ჩოხა, შავლეგო,  
შავად შეგიხამებია, შავლეგო,  
წავალ ყორანსა დავიჭერ, შავლეგო,  
შეკვაზმავ და შავაჯდები, შავლეგო,  
შეუყენებ სერზედაო, შავლეგო.

როგორც ცნობილია, თითოეულ ცეკვას თავისი დამახასიათებელი სტილი, ხაზი, ტრადიციული წესები, შესაბამისი ილეთები, ნიუანსები, ცეკვის დანწყებისა და დამთავრების წესი აქვს. აგებულია შინაარსზე, რომლის საფუძველი სალაშქრო, სატრფიალო, საშაირო, სახუმარო, შრომისა და სხვა მოტივებია.

ქართლ-კახეთის პირმშო ცეკვა *ქართული* – სატრფიალო ცეკვებისა და მთელი ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების გვირგვინი. დროთა ვითარებაში ვიწრო კუთხურობის ნიშნები გაქრა მისი გავრცელებისა და ზოგად ქართულ ცეკვებად გადაქცევის გამო.

*ქართული* სრულდება საქართველოს თითქმის ყველა ქორეოგრაფიულ ანსამბლში. როცა ხედავ მის კარგ შესრულებას, აღტაცებულია მაყურებელი, ძნელია სიტყვებით გადმოსცე ამ ცეკვის სურნელება და მშვენიერება. იგი გამოირჩევა არაჩვეუ-

ლებრივი სინარნართა და ტანის სრული სტატიკურობით. ამ პოეტურ სატრფიალო ცეკვას ახასიათებს სისადავე და კეთილშობილება, ვაჟის უსაზღვრო რაინდული დამოკიდებულება ქალისადმი. *ქართულში* არ შეიძლება არც ნახტომები, არც ცერებზე შედგომა.

ნახაზის სინმინდითა და კეთილშობილებით *ქართულს* ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ეროვნულ ცეკვებს შორის. *ქართულში* ვაჟს არ შეუძლის შეეხოს ქალის კაბასაც კი, მას უფლება აქვს მხოლოდ თაყვანი სცეს შორიდან. ქალი, სწრაფი ვით შევლი, მალლა აწეული თავით და დახრილი თვალებით, განასახიერებს ამაყ მოკრძალებას და სულიერ სინმინდეს.

უნებლიეთ, გვაგონდება გიორგი ერისთავის სტრიქონები ლეკურის თამაშობაზე დარია ბეგთაბეგაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსიდან:

ერთი შეხედეთ, ვით ყარყატი ყელმოღერებით,  
მოსცურავს ეგრე მშვენივრად და ნარნარებით,  
უყურეთ ფერხთა თვალ ვერ ჰსწრებით როგორა ხმარობს,  
ჰაერთა ზვირთთა თვისის ფრთებით ვითა განაპობს?

გასმა გადამწყვეტი მომენტია, თავისებური კულმინაცია, ვაჟის სოლოში: სხეულის სრული უძრაობა, მხრებისა და მკლავების თითქმის სტატიკური მდგომარეობა, ტერფების თანამიმდევრული ოსტატურად დახვეწილი გასმა! ქართულის ორივე შემსრულებლის სხეულის ზედა ნაწილი, განსაკუთრებით ხელები, გამოირჩევა ფრესკული სტატიკურობით. თუ გავიხსენებთ, რაოდენ დიდი და ძველი ტრადიცია აქვს ცეკვა *ქართულს*, არ შეიძლება, გული არ გეტკინოს, როცა *გასმის* შესრულებისას ვაჟს უდაგდაგებს გვერდზე გაშლილი მკლავი და თვით გასმა მოგვაგონებს რაღაც უშნო ხტომითს მოძრაობას. არ შეიძლება გული არ გვეტკინოს, როცა ქალი თავის პარტიაში, სარგებლობს რა გრძელი კაბით, სცენაზე დარბის მძიმე ნაბიჯებით, იმის მაგივრად, რომ შეასრულოს სამნაბიჯიანი წინსვლა, *რთულა სვლა*, რომლის შესრულებითაც იქმნება გედური მოძრაობისა და სინარნარის შთაბეჭდილება. ამას რომ დაუმატოთ უხეშად გაშლილი, ელემენტარულ პლასტიკურობას მოკლებული ხელები, გულისწყრომით ვიტყვით: ყოვლად დაუშვებელია ქართული ქორეოგრაფიის მარგალიტის ასეთი უღმობელი დამახინჯება.

საქართველოში ცეკვის ტრადიცია ძველთაგანვე არსებობდა. მან საუკუნეებს გამოატარა ხალხური ქმნილებები. ამ ცეკვებმა მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას. საჭიროა გავუფრთხილდეთ ქართული ცეკვების თავისთავადობას და ხალხურ უშუალობას. სწორად უთქვამს იოსებ ნონეშვილს:

რაც კი უხსოვარ დროიდან  
ჩვენს გულში ცეცხლად ანთია,  
ქართველ ხალხს ქართულ ცეკვებში  
ჩაუქსოვ-ჩაუხატია.

უნდა სრულვყოთ და დავხვეწოთ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესანიშნავი ნიმუშები. პირველ რიგში ეს ეხება *ქართულს* – ხალხური საცეკვაო შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე გენიალურ ქმნილებას.

9 მარტი, 1976 წ. ყვარელი  
თეატრალური ინსტიტუტის გასვლითი სესია

## **ქართული ხალხური ქორეოგრაფია და ეროვნულობის დაცვა ქართულ ცეკვაში**

ქართულმა ხალხურმა ქორეოგრაფიამ საუკუნეების მანძილზე ეროვნული თავისებურება და განუმეორებელი კოლორიტი შეინარჩუნა. ჩვენი ქორეოგრაფიის სიმდიდრეა უამრავი სხვადასხვა ხასიათის ფერხული, მათ შორის, უაღრესად თავისებური სართულიანი ფერხულები.

ჩვენმა წინაპრებმა შექმნეს შესანიშნავი ცეკვები – *ხორუმი* და *ქართული*. ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალური ცეკვები უტყუარი დასტურია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სიძველისა. ქორეოგრაფია ხალხის ცეკვითი მატთანაა, მისი ცხოვრების ემოციური სურათი და ეროვნული პლასტიკური აზროვნება. თუ ცეკვა საქართველოსა და ქართველებზე მოგვითხრობს, აუცილებლად იგი უნდა ეყრდნობოდეს ეროვნული ფოლკლორის საფუძველს. ეროვნული ხასიათისა და იერის უქონლად არ არსებობს ეროვნული ცეკვა.

სინანულით უნდა ვაღიაროთ, რომ დღეს უმდიდრესი ხალხური ქორეოგრაფიის რეზერვები ამოუწურავი რჩება. არ ჩანს სადარბაზო სახეიმო ჯგუფური ცეკვა *დავლური*; დაბალ მხატვრულ დონეზე და რატომღაც მასობრივი ფორმით სრულდება ქართული წყვილად ცეკვის გვირგვინი *ქართული*. ვაჟის პარტიაში აღარ ეღვარებს ვირტუოზული *გასმა*, ქალებისაში – *გედური* და *სამდაკვრითი სვლები*.

ძალიან გავრცელებულია ოსური ცეკვა *სიმდი*. ნამდვილად მოსაწონი ცეკვაა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ დავივიწყოთ *დავლური* და *ქართული*. აღარ იდგმება სიუჟეტური ცეკვები.

ცეკვის აზობრივი გამოფიტვის ნიმუშია *მთიულურის* ჯგუფის ცეკვები, სახელდობრ, *შეჯიბრი*. მექანიკური მოძრაობები თითქმის ჩვეულებად იქცა, ცეკვიდან ცეკვაში გადადის და მკვიდრად იკიდებს ფეხს იაფფასიანი ეფექტის მისაღწევად, არადა, მათ არავითარი ეროვნული საფუძველი არ გააჩნიათ. ქართულ ქორეოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებული ნასესხები დამამცირებელი მოძრაობები ყოვლად გაუმართლებელია. როგორც მრავალგზის აღვნიშნეთ, არა ერთი უარყოფითი აზრი გამოითქვა დღევანდელი ქართული ქორეოგრაფიაში დამკვიდრებული არასახარბიელო ტენდენციის შესახებ.

აქვე რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას ბავშვთა საცეკვაო რეპერტუარზე. ბავშვები, როგორც წესი, ცეკვავენ მოზრდილთა ცეკვებს და, უნებლიეთ, ბაძავენ დიდებს. როგორ გვიხაროდა, როცა ბავშვთა ოლიმპიადის დროს სცენაზე ნაჩვენები იყო ნამდვილი ბავშვური გამოსვლა. მაგრამ ისევ გადაჭარბება: გაუთავებელი მარწყვის კრეფა, სოკოების კრეფა, ყვავილების კრეფა – დაიშტამპა და გახდა საკმაოდ მოსაბეზრებელი. არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს გოგონების ფორმაც – გრძელი კაბა და დიდი ბაბთა თავზე. ბავშვის ასეთი სამოსი ქმნის ხედვით დისჰარმონიას. მე ამაზე აღარ ვილაპარაკებ, რადგან ქორეოგრაფია – ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის ეს მნიშვნელოვანი მხარე – სერიოზული და ცალკე საუბრის თემაა.

ჩვენ არ უარვყოფთ თითებზე ცეკვას. ამ ცეკვის სანყისები ტოტემურ მიმბაძველობით როკვაში იკარგება. ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალური ქმედება ძველთაძველ სვანურ *ცერულსა* და *ბერიკაობაში* მკაფიოდ აისახა. ჩვენ გვაქვს ტექნოლოგიური სიძნელეებიც, მაგრამ თეატრალიზებულ ხალხურ ცეკვაში *ტექნიკის* და ჩქარი ტემპების ჰიპერტროფია მაინცდამაინც ვერ შეცლის სპეციფიკური კოლორიტის სურნელებას, ცეკვის შემქმნელი ხალხის სულსა და ხასიათს.

სიტყვა *ტექნიკას* მე შეგნებულად ვსვამ ბრჭყალებში, რადგანაც ამ სიტყვის შინაარსს, ქართული ხალხური ცეკვების დახასიათებისას, ხშირად აღარიბებენ და არასწორად ხმარობენ. უმართებულო იქნება ცეკვის ტექნიკად ჩავთვალოთ მოცეკვავეთა მწყობრი რიგი, რიტმი ანდა მოძრაობის ერთდროული შესრულება და მუსიკალურ აკომპანემენტთან თანხვედრა. ანსამბლურობის ეს ელემენტარული შეგრძნება ყველა კარგი კოლექტივის მოცეკვავეთა არსენალში უნდა იყოს, მაგრამ ტექნიკა, ამ სიტყვის ღრმა გაგებით, სხეულის პლასტიკურობისა და უალრესი მუსიკალურობის სინთეზია. ასეთი შერწყმა გამოკვეთს ქორეოგრაფიული ნაწარმოების მხატვრულ სახეს. უამისოდ კი არ შეიძლება არსებობდეს ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები და, რასაკვირველია, არც ცეკვა. აი, ასეთი ტექნიკა უდევს საფუძვლად ქართული საცეკვაო მემკვიდრეობის ნიმუშებს.

პრობლემები ცხადია ბევრია, დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს:

1. დავიცვათ განუმერებელი ქართული ფოლკლორი (თუმცა ლოზუნგების ხანა წავიდა) – წინ ეროვნული ფოლკლორისკენ!

2. რესპუბლიკურ სამეცნიერო-მეთოდურ ცენტრთნ ჩამოყალიბდეს ხალხური ცეკვის თეატრი – თავისებური, განუმეორებელი შემოქმედებითი სახით. სწორედ მის წიაღში უნდა აღდგეს და გათეატრალიზდეს ჩვენი საცეკვაო საუნჯის მივინყებული მარგალიტები. თეატრის პროგრამის პირველ განყოფილებაში ერთვარად გაცოცხლდეს *ქორეოგრაფიული მუზეუმი*. ეროვნული ელფერის დაცვით უნდა დაიდგას თანამედროვე თემატიკაზე აგებული ახალი ცეკვები. აქ, ამ შემოქმედებით ლაბორატორიაში, თავისი ნიჭი და მხატვრული მისწრაფებანი გამოამჟღავნონ ქართველმა მოწინავე ქორეოგრაფებმა.

3. მეტად დროულია, რომ რომელიმე ცნობილ ინსტიტუტში (თუკი არ არის შესაძლებლობა კულტურის ინსტიტუტის დაარსებისა) გაიხსნას ქორეოგრაფიული



განყოფილება – მომავალ ქორეოგრაფთა სამჭედლო, სადაც ისწავლება საქართველოს, ქართული ხელოვნებისა და ქორეოგრაფიის ისტორია, ქართულ ლიტერატურა, ზეპირსიტყვიერება, სასიმღერო და საცეკვაო ფოლკლორი, ცეკვის კომპოზიცია და სხვა. ჩვენ გარდა, თითქმის ყველა რესპუბლიკაში არსებობს კულტურის ინსტიტუტი ან რომელიმე ინსტიტუტთან ქორეოგრაფიული განყოფილება.

4. უნდა შეიქმნას ხალხური მხატვრული თვითმოქმედების მოღვაწეთა კავშირი, რომელშიც გაერთიანდებიან: ქორეოგრაფები, ლოტბარები, კომპოზიტორები, მხატვრები და სხვ. ამ კავშირის საქმიანობა დიდ წვლილს შეიტანს მხატვრული თვითმოქმედების შემდგომ განვითარებასა და გამდიდრებაში.

საჭიროა უანგაროდ, უკომერციოდ, მივუდგეთ ჩვენს ეროვნულ ქორეოგრაფიას! ნუ დავკარგავთ მის სინმინდეს, სილამაზეს და მთავარს – მის ეროვნულ თვითმყოფადობას.

უთარილო

## ისევ ქართულ ქორეოგრაფიაზე

ისევ ქართულ ქორეოგრაფიაზე, ისევ და ისევ. ამ პატარა წერილის დაწერა შთამაგონა ჯანსუღ ჩარკვიანის რეცენზიამ ანსამბლ *რუსთავის* გამოსვლაზე გამოჩენილი ლოტბარის ანზორ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით (გაზ. *კომუნისტი*, 5.II.1989 წ.).

რა ფაქიზად, პოეტურადაა ნაჩვენები რეცენზიაში ანსამბლის მიერ შესრულებული ქართული ცეკვები, განსაკუთრებით, მეომართა ძველთაძველი ცეკვა *ხორუმი*: „*ხორუმი*, ქართული სულის ოლიმპიური ჩაფიქრება, *ხორუმი*, სამარადისოდ ერთად ყოფნა და განუყოფლობა... ერთი მათგანიც რომ განწყდეს, მაშინვე უნდა შველაო!“

რეცენზიაში მნიშვნელოვანია ის ადგილი, სადაც ავტორი იგონებს ლეგო ციხის-თავიშვილს, წარსულში გამოჩენილ მოცეკვავეს, ცეკვა *ქართულის* შეუდარებელ შემსრულებელს. პატივსაცემად ცეკვას თვით ხალხმა *ლეკურის* მაგივრად – *ლეგური* დაარქვა. ლოკალური ტერმინი *ლეგური*, ალბათ, ქართლსა და კახეთში ცნობილი იყო საუკუნის დასაწყისში. და, თუ მთელ საქართველოში ვერ დამკვიდრდა, ლეგოს ლეგენდა მაინც ხალხის მეხსიერებაში დარჩა.

მრავალი კეთილი რამ დაიწერა ქართულ ცეკვაზე რეცენზიაში. მაგრამ დასანანია ის, რომ ქართული ცეკვა და მისი თვითმყოფადობა ყოველთვის არ წარმოჩნდება ღირსეულ დონეზე. რა იგულისხმება ხალხური ცეკვის თვითმყოფადობაში? რასაკვირველია, ტექნოლოგიური მასალა, თვით ხალხის მიერ შექმნილი პლასტიკური მოძრაობები. ამ მოძრაობათა ერთიანობა განსაზღვრავს ყოველი ხალხური ცეკვის თავისებურებას. რა ახასიათებს უმრავლეს შემთხვევაში თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიას? – მუხლებზე დაუმთავრებელი დანარცხება, სცენის ირგვლივ ცოცვით შემოვლა და ა.შ. გაუთავებლად (ეს დაუძლეველი ნაკლი მრავალ

ვალჯერ აღმინიშნავს ჩემს შრომებში, სტატიებსა და წერილებში, ჭარბადაც კი, მაგრამ ისევ იგივე გრძელდება). გვახსენდება რეჟისორ მიხეილ გიჟიმურელის გამოთქმა: *ქართული ქორეოგრაფიის სიმბოლოდ ჩოხოსანი აკრობატები იქცნენ* (ეროვნული ქორეოგრაფიის მეცნიერული შესწავლისათვის, საბჭოთა ხელოვნება, 1976 წ. №6).

სამწუხაროა ის ფაქტიც, რომ ტრიუკებით (განსაკუთრებით *მუხლილეთებით*), აჩქარებული ტემპით გატაცება, მათი ინტენსიური გამოყენება დანერგილია ბავშვთა საცეკვაო ჯგუფებშიც, რაც ყოველად არასასურველია. ტრიუკების შესწავლა უფრო ადვილია, ვიდრე ცეკვის შინაარსის ფაქიზი გადაცემა, მისი კეთილშობილებისა და სინამდის ელფერის შეგრძნება. მომყავს ჩვენი ქალაქური ზეიმის *თბილისობის* ერთ-ერთი დამსწრის სიტყვები: „უნდა გამოგიტყდეთ: სავალალო შთაბეჭდილება დამრჩა... ყოველ ზომას გადასული ცეკვა-თამაში დიდებისა და პატარებისა. განსაკუთრებით გამაღიზიანებელია პატარების დიდური, ბავშვურობას ხელოვნურად მოკლებული *ოსტატობა*, რაც, ჩემის აზრით, *მწვრთნელთა* შორის ისევ და ისევ გემოვნების დეფიციტის მაჩვენებელია“ (დავით ჯავრიშვილი, *ფიქრები თბილისობის შემდეგ. ლიტერატურული საქართველო*, 13 იანვარი, 1989 წ.). როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია.

ბავშვთა ესთეტიკურ აღზრდაში ცეკვის სწავლება დღემდე გადაუჭრელი ამოცანაა. საერთოდ, ბავშვს თავიდანვე უნდა ასწავლო არა პრანჭვა-გრეხა, *ტრიუკების* და დიდების მიბაძვა, არამედ კეთილშობილი წარმოსადგობა, პარტნიორის და თავის თავის პატივისცემა. აუცილებლად უნდა ჩამოყალიბდეს საბავშვო რეპერტუარიც. მდიდარი ქართული ზეპირსიტყვიერების საფუძველზე შეიძლება დაიდგას არაერთი პატარა საცეკვაო სცენა.

სასიკეთოდ ვერ იცვალა ფერი ქართულმა ქორეოგრაფიამ. განა ის, რასაც სცენაზე ვხედავთ, ქართული ცეკვაა, რომელიც, არც ისე შორეულ წარსულში, მხატვრულ დათვალაიერებებსა და თვითმოქმედი ოლიმპიადების დროს, გვალეღვებდა, გვახარებდა, აღტაცებას იწვევდა?!

იქნებ ვინმემ შემახსენოს, რომ ქართულ ცეკვები საზღვაგარეთ წარმატებულია და ამით უნდა ვიამაყოთ. გასული საუკუნის დამლევეს, როცა *ტრიუკების* მოდა ჯერ კიდევ არ არსებობდა, ალექსი ალექსიძემ პარიზში, საერთაშორისო ეთნოგრაფიულ გამოფენაზე, მოცეკვავეთა პატარა ჯგუფით, ცეკვა *ქართულითა და ხანჯლურით*, მოხიბლა მაყურებელი და ოქროს დიდი მედლით დაჯილდოვდა.

1935 წელს, ლონდონში, ხალხური ცეკვის პირველ საერთაშორისო ფესტივალზე, ცეკვა *ხორუმმა* რამდენიმე ვაჟის შესრულებით (ხელმძღვანელი დავით ჯავრიშვილი), ალაფრთოვანა ინგლისელები. ინგლისური პრესა აღნიშნავდა ცეკვა *ხორუმის* შესანიშნავ ეთნოგრაფიულ სიახლესა და მშვენიერებას.

ქართული ქორეოგრაფია – ხალხის ცეკვითი მატიანეა, მისი ემოციური სურათი, რომელშიც გაერთიანებულია ხალხის გრძნობათა სიღრმე, მისი ნაციონალური ხასიათი, წარსულის და სინამდვილის პლასტიკური შეგრძნება. იგი ძვირფასია ხალხისათვის, როგორც მშობლიური ენა. მაშ, მოუაროთ ჩვენს ეროვნულ ქორეოგრაფიას,

დავიცვათ მისი სინმინდე, სილამაზე და, განსაკუთრებით, თვითმყოფადობა. ჩვენი გულგრილობის მიზეზით, ნუ მივიყვანთ მას ზოგად, განყენებულ იარლიყამდე – კავკასიური ცეკვები.

უთარილო

## მასალა ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიისათვის (ნაწყვეტი)

1. აბარბარე – ხევში გავრცელებული ვაჟთა ორსართულიანი ფერხული. ეძღვნებოდა ნაყოფიერების კულტს.
2. ადრეკილაჲ – ვაჟთა სვანური ორმნკრიული ფერხული (ფერხისა) ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი.
3. აიბარკრა – აფხაზური საფერხულო მხრებით ცეკვა მეფე-დედოფლის გარშემო. მუს. ზომა 2/4.
4. ალეგრო (იტალ. – ჩქარი) – 1. მხიარული კლასიკური ცეკვის ბოლო ნაწილი – ხტომების კომპლექსი. 2. ბალეტში საბოლოო სწრაფი ნაწილი, ანუ საბოლოო მასობრივი ცეკვა: Pas-de-deux, Pa-de-trois, Grand-pa.
5. ალზანი – ძველებური აფხაზური ქალთა ცეცხლოვანი ცეკვა. ვაჟები ამ ცეკვაში არ მონაწილეობდნენ. მუს. ზომა 2/4.
6. ანტურაჟი (ფრანგ.) იხ. კორდებალეტი.
7. ალვანური ცეკვა – სოფელ ალვანის თუშურ საცეკვაო დიალექტზე აგებული ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა. 1937 წ. თეატრალიზებული ქორნილი ჯანო ბაგრატიონმა დადგა. მუს. ზომა 2/4.
8. ანტრაშა (ფრანგ. იტალ. – თხის ჩლიქების გადაჭდობა ხტომის დროს). კლასიკურ ცეკვაში მსუბუქი ნახტომი, რომლის დროსაც მოცეკვავის ფეხები გადაჯვარედინებით რამდენჯერმე ერთმანეთს წვივებით ეხება.
9. ანტრე (ფრანგ.) 1. სცენაზე ერთი ან რამდენიმე შემსრულებლის საცეკვაო გამოსვლა. 2. საცეკვაო ფორმის პირველი ნაწილი.
10. არაბესკი (ფრანგ. არაბ.) – კლასიკურ ცეკვაში ერთ-ერთი ძირითადი პოზა. დგომა ცალ ფეხზე, მეორე ფეხი აწეულია უკან 90°-ით.
11. არირა, ანუ სხაპვა – ქალ-ვაჟთა მეგრული წყვილად ცეკვა, რიგრიგობით წრეზე დავლით. მუს. ზომა 2/4.
12. ატლარჩოპა – აფხაზური სიმღერა, რომლის თანხლებითაც ძველად სრულდებოდა რიტუალური ცეკვა მეხდაცემულის პატისაცემად. დღესდღეობით ვაჟთა ჩქარი ცეკვა, აგებული მთიულურ საცეკვაო მასალაზე. მუს. ზომა 2/4.
13. აპლომბი (ფრანგ.), ანუ ტანდეგობა – ნონასნორობის შენარჩუნება სხვადასხვა სტატიკურ მდგომარეობაში და გაჩერებისას.
14. ატეტუდი (ფრანგ.) – დგომა ცალ ფეხზე, მეორე ფეხი აწეულია უკან 90°-ით – მოხრილად.

15. ასამბლე (ფრანგ. – შეკრება) – ხტომა – ორივე ფეხის ჰაერში შეერთება და V პოზიციაში დასრულება.
16. ალექსიძე (სონლულაშვილი) ალექსანდრე გიორგის ძე (1874-27.12.34) – პირველი ქართველი მოცეკვავე, პროფესიონალი. 1895 წ. პარიზში, რუსეთის ეთნოგრაფიული გამოფენის დროს, ქართული ცეკვების შესრულებისათვის დაჯილდოვდა ოქროს დიდი მედლით. 1896-1924წ. თბილისის საოპერო თეატრის მოცეკვავე-სოლისტი; მონაწილეობდა ოპერებში: *დემონი, რუსლან და ლუდმილა*; კონცერტებში. 1902 წ. თბილისში გახსნა ქართული ცეკვების სტუდია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა 1934 წლამდე. მისი მოწაფეებია: ილიკო სუხიშვილი, მიხეილ სულხანიშვილი, ანტონ ჩიხლაძე, რეზო ჭოხონელიძე და სხვ. მისი სტატიები – *რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას (თეატრი და ცხოვრება, 1924წ. 18)* და სხვ. ლიტ. ლილი გვარამაძე *მთანმინდელი მოცეკვავე, ხელოვნება 1962 წ.*; მისივე *ალექსი ალექსიძე საბჭ. ხელოვნ. 1962წ. 2.*
17. ალექსიძე ირინე ალექსანდრეს ას. (21.1.1914) საბჭ. მსახ. სახ. არტ. საქართველოს სსრ (1960წ), სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი (1950წ.) დაამთავრა მარია პერინის საბალეტო სტუდია (1930) მოსკოვის ქორ. სასწ. 1934წ. ფილოლოგიური ფაკულტეტი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (1941წ.) 1944-61წ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი. მთავარი როლები – *ჯავარა (გორდა)*, *ნიაჯი სინათლე*, *ზოია (მშვიდობისათვის)*, *ლიზა*, *მანიჟე*, *ტაოხოა*, *მარია* და სხვ. მისი გამოსვლები გამოირჩეოდა დიდი დამაჯერებლობითა და დრამატიული ემოციურობით. ლიტ. ნ. მესხი *ირინე ალექსიძე (საბჭ. ხელოვნ. 1962წ. 2).*
18. აზერბაიჯანის სსრ (ბალეტი). 1917 წ. რევოლუციის წინ ბაქოს თეატრებში იდგმებოდა აზერბ. ოპერები, მუს. კომედიები ცეკვით, კლასიკ. ბალეტების ფრაგმენტები. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ (1920) შეიქმნა გაერთიანებული დრამისა და ოპერის თეატრი. ბალეტის ხელმძღვანელი – ს. კევორკოვი (*გედების ტბა, ჟიზელი* – 1922წ). 1940წ. პირველი ეროვნული ბალეტი *გიზ გალასი* (კომპ. ა.ბადალბეილი. ბმ. ს. კევორკოვი, ვ. ვრონსკი – ნადირაძე). რეპერტუარში – კლასიკური მემკვიდრეობის ბალეტები – *გედების ტბა, მძინარე მზეთუნახავი, ჟიზელი*. თანამედროვე ბალეტები – *წითელი ყაყაჩო, ლაურენსია, ლეგენდა სიყვარულზე*. ნაციონალური ბალეტები ს. გაჯიბეკოვის *გიულშენი*, კ. კარაევის *შვიდი მზეთუნახავი* და *ქუხილის ბილიკით*, ა. აბასოვის *შავგრემანი გოგონა* და სხვა. დასის შემადგენლობაშია სსრკ სახალხო არტისტები: გამერ აღმას-ზადე, ლეილა ვეხილოვა, აზერბ. სსრ სახალხო არტისტები ვ. ბატაშოვი, მ. მამედოვი, დამსახ. არტ. – რ. ახუნდოვა, რ. იზმაილოვა, დ. გაჯიევი, ხ. ზულფაგაროვა და სხვ. 1933 წლიდან – ქორეოგრაფიული სასწავლებელი.
19. აჩბა ვლადიმერ კონსტანტინესძე 5.1.1907წ. 1931წ. აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მოცეკვავე და ქორეოგრაფი. დადგმული ცეკვები – *აიბარკრა – შარათინი, აფხაზური*



ქორწილი, ატლარჩოპა და სხვ. საქართველოს ხელოვნების დეკადის მონაწილე მოსკოვში (1937წ.) საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი (1948წ.) მის მიერ ორჯა მუხლზე პირველად შესრულებულ გასრიალებას დაერქვა *აჩბური*.

20. ამერიკის საბალეტო თეატრი (Amerikan Ballet Theatr) – ამერიკის შეერთებული შტატების საბალეტო დასი, რომელიც წარმოიშვა მ. მორდკინის საბალეტო დასის საფუძველზე. დასის ხელმძღვანელი ლ. ჩეიზი. ABT-ის შემოქმედებითი მიზანი იყო ამერიკელი მსახიობებისა და ბალეტმაისტერების აღზრდა და საბალეტო დადგმებში ნაციონალური ხასიათის გამომჟღავნება. აქ დადგეს თავისი ბალეტები – ა. ტიუდორმა, ა. დე მილმა, ჯ. რობინსმა, უ. ლორენგმა, მ. კიდმა. 40-იან წლ. მუშაობდა მ. ფოკინი – ს. პროფოკიევის „რუსი ჯარისკაცი“, ოფენბახის „ლურჯი წვერი“.

დასს არა აქვს საკუთარი შენობა, იძულებულია, წარმოდგენები გამართოს სხვადასხვა ადგილას. 1960წ. სსრკ-ში გასტროლების დროს ABT გამოდიოდა თბილისში.

21. აშშ ნაციონალური ბალეტი შეიქმნა მე-20 ს-ის 30-იან წ. მასში გამომჟღავნდა ხალხის ფსიქოლოგია, თანდათანობით ჩაერთო ფოლკლორული ელემენტები. მის ჩამოყალიბებას წინ უძღოდა მე-18 ს-ის მეორე ნახევრიდან დაწყებული უცხოელ ბალეტმაისტერთა დადგმები. მე-19 საუკ. დამლევს მტკიცდება ურბანისტული სტილი, რომელმაც გავლენა იქონია საბალეტო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე და განვლო მრავალი ეტაპი.

ეს იყო ევროპის კლასიკური ბალეტის შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლა (ა. დუნკანი), აღმოსავლეთის კლასიკური ცეკვებისათვის მიმართვა (რ. სენ-დენი), დენიშუანის სკოლის დასის განმტკიცება. ამ დასს ჰქონდა რამდენიმე მიმართულება: უბრალო მშრომელების, ამერიკელი პიონერების შექება (მ. გრეჰემი), ფსიქოლოგიური და საზოგადოებრივი პრობლემების ქორეოგრაფიული განხორციელება (დ.ჰემფრი), სოციალური თემატიკის ფართო გავრცელება (ჩ. ვეიდემანი, ჰ. ჰოლმი, ე. ტამირისი, ა. სოკოლოვა და სხვა).

მე-20 ს-ის დასაწყისში განახლდა ჩამოსულ საბალეტო დასების გასტროლები, მათ შორის რუსული ბალეტი დიაგილევის ხელმძღვანელობით, უცხოელი გასტროლიორების გამოსვლები. ფოლკლორული საწყისების მოდერნისტული ცეკვების ელემენტებთან შერწყმა არის აშშ-ის დღევანდელი მუსიკალური და საბალეტო თეატრის ერთ-ერთ ძირითად ესთეტიკური პრინციპი.

1930 წ. შეიქმნა ბალეტის ორი დიდი დასი – ნიუ იორკ სიტი ბალე – მთ. ბალეტმ. ჯორჯ ბალანჩინი, რომელიც, სხვა თანამედროვე ბალეტმაისტერებისაგან განსხვავებით, თავისი ბალეტების ლექსიკას აწყობს ორთოდოქსულ კლასიკური ცეკვების ელემენტებზე. მისი ქორეოგრაფიის ძირითადი თვისებაა მუსიკალური მასალის ფაქიზი ანალიზი. ამ დასის მეორე ბალეტმ. ჯ. რობინსი თავის დადგმებში იყენებს საყოფაცხოვრებო და სპორტული მოძრაობების ხერხებს.

მე-2 *Amerikan ballet Theatr* 40-იან წლებში წარმოიშვა ახალი დასები: მეტრო-პოლიტენ ოპერის საბალეტო დასი (ხელმძღვ. ა. მარკოვა), ვაშინგტონის ნაც. ბალეტი (ხელმძღვ. ფ. ფრანკლინი), *რობერტ ჯოფრი ბალე*, *ჰარკნესს ბალე* და სხვ. მრავალრიცხოვანია საბალეტო კერძო სკოლები, მათ შორის – ამერიკელი ბალეტის სკოლა, რომლის ორგანიზატორი (1933 წ.) და ხელმძღვანელია ჯ. ბალანჩინი, *ბალე ტიეტრის სკოლა* (ხელმძღვ. ლ. ჩეიზი); 1945წ. დაარსებული ვაშინგტონის საბალეტო სკოლა; 1962წ. წარის – ერთდროულად სპეციალური და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა და სხვა.

აშშ. ბალეტის გამოჩენილი მსახიობებია – ა. დანილოვა, მარია და მარჯორი ტოლჩიფები, რ. ჰაიტაუერი, ნ. კეი, ტ. ლეკლერი, დ. ადამსი, ა. კენტი, ლ. სერანო, რ. ე. კესუნი, პ. უაილდი, ტ. ბოლენდერი, ჯ. ტაროსი, ფ. ფრანკლინი, ა. მიტჩელი, უ. დ. ამბუაზი, ჯ. კრიზა, ე. ვილელა და სხვ. აშშ-ში გამოდის რამდენიმე საბალეტო ჟურნალი – *დანს მეგეზინ*, *დანს ნიუზ* და სხვ. ბალეტის ცნობილი მკვლევარებია – ჯ. მარტინი, უ. ტერი, ლ. მური, ა. ჩუჟოი, ჯ. ამბერგი, ლ. კირსტეინი, პ. მეგრიელი.

22. არშიშრა – იხ. ატლარჩოპა.

## ქორეოგრაფიული ტერმინოლოგია

### ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიისათვის

ტრიფონ რუხაძეს ნაშრომში *დრამატურგია* ცეკვის სინონიმად მოჰყავს ტერმინი ჯაჭილი, მაგრამ მას ფრაზა სათანადო კონტექსტით არ დაუმონუმებია, მხოლოდ მითითებებს ხელნაწერთა გვერდებს, სადაც მას ეს სიტყვა შეხვედრია. მკვლევარი არც ამ ტერმინის შესახებ მსჯელობს. მითითებულ ხელნაწერებში ჯაჭილი მართლაც გვხვდება როკვის გვერდით. წიგნის განმარტებებში წერია: *არა ჯაჭილისათვის ანუ როკვისა ქორწილსა შინა ლაოდისა კრებისა კანონი ნგ* (ორგანაა), ხოლო თვით ტექსტში ვკითხულობთ: *რომელნი ეკლესიათა შინა ლოცვად და გალობად შემოკრებოდნ, გუნებავს მათი, არცა უწესოთა წმობათა იწუმევდენ და ბუნებასა ჯაჭილებით ღალადებად აიძულებდენ, არცა იტყოდნ რასმე; მეორეგან: ვდ არა უწმს ქრისტიანეთა მირავიდენ ქორწილად, წმობა ანუ როკვაი, არამედ პატიოსნად სერობაი ანუ სამხრობაი, ვითარცა შუენის ქრისტიანეთა.*

ჯაჭილი როკვის გვერდით კი იხმარება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჯაჭილი და როკვა სინონიმებია: *არა ჯაჭილისათვის ანუ როკვისა* – ამ კონტექსტში ანუ ან-ს ნიშნავს და პირველ სიტყვას (ჯაჭილს) მეორესთან (როკვისაგან) კი არ აიგივეებს, პირიქით, ერთმანეთისაგან აცალკევებს.

მართლაც, ძველ ქართულში ჯაჭილი (ჯაჭილება) როკვის, ცეკვის სინონიმად არსად გვხვდება, სამაგიეროდ, გვაქვს ზმნა იწაწდა, რომელიც სულხან-საბასაც შეუტანია თავის ლექსიკონში და სათანადოდაც აუხსნია: იწაწდა – იხოკდა. ამ ზმნის მასდა-

რი (მოქმედების სახელი – სანყისი) იქნება ჯაჭილი (ე.ი. როკვა). დიდი ლექსიკოგრაფი ამ სიტყვას მრავლობითი რიცხვის ფორმითაც ხმარობს – **ჯაჭილები – ნახოკარი**. ჩანს, ეს სიტყვა როკვის შედეგის (სხეულზე, სახეზე) აღსანიშნავადაც იხმარებოდა.

რამდენად შეეფერება ეს მნიშვნელობა მოყვანილ კონტექსტს? ვფიქრობ, შესაბამისად. იქ ნათქვამია: *ქრისტიანები არცა უნესოთა ჯმობათა იჯუმევედენ და ბუნებასა ჯაჭილებით ლაღადებად აიძულებდენ, როცა იტყოდინ რასმე*. მეორეჯერ ნათქვამია: არ შეეფერება ქრისტიანებს ქორწილის დროს ჯმობა ანუ როკვაი, ე.ი. არ შეეფერებათ ძახილი (ყვირილი) ან ცეკვაო.

ყოველივე ეს ნიშნავს: ქრისტიანებს, როცა ეკლესიაში სალოცავად და საგალობლად მოიყრიან თავს, არ შეეფერებათ უნესო ძახილი (ყვირილი) და არც ის, რომ თავი აიძულონ, სხეული, სახე დაიხოკონ ან კიდევ იროკონ – იცეკვონ.

ამდენად, მნიშვნელობით **ჯაჭილს** როკვასთან საერთო არაფერი აქვს. ამდენად, ტრიფონ რუხაძის წიგნის სათანადო ადგილის გამოყენება არ შეიძლება.

## სვლა

სვლა ხალხურ ცეკვაში ერთ-ერთი მთავარი მოძრაობაა:

1. სამნაბიჯიანი წინ სრიალა სვლა, უკან – უკუსვლა, გვერდზე – გვერდითი სვლა – მხოლოდ ქალებში. ვაჟთა სვლა მთიელთა ცეკვაში – მუხლკეცილი, ქუსლურა (სვანურში).
2. რუსულ ცეკვაში – ჩვეულებრივი ნაბიჯით სვლა (წინ), დაკვრით (Дробный), ოდნავი შეხტომით.
3. უკრაინულ ცეკვაში – სწრაფი სამნაბიჯიანი წინსვლა. ოდნავი შეხტომით, თითქმის ფეხდაუკვრელად (Бегущая), გვერდიდან გვერდზე ხტომა ფეხების გადაჯვარედინებით.
4. ბელორუსულ ცეკვაში – სწრაფი სამნაბიჯიანი წინსვლა მოღუნული მუხლებით.
5. აზერბაიჯანულ ცეკვაში – მოკლე სამნაბიჯიანი წინსვლა – უსრიალოდ.
6. სომხურ ცეკვაში – წინსვლა წრეზე ან სწორ ხაზზე – დველი (Двель) – ჩვეულებრივი ნელი ნაბიჯები გადასვლით ერგცერიდან ტერფზე (ქალები) და ქუსლიდან ტერფზე (ვაჟები). ტაქტი – **ერთი-ორი – სამი-ოთხი**.

## ქუსლურა

1. სვანურ ცეკვაში სამნაბიჯიანი წინსვლა ქუსლიდან ოდნავი ნახტომით ხან ერთ, ხან მეორე ფეხზე (ქალები ამ სვლისას ნახტომს არ აკეთებენ).
2. მოხეურ ცეკვაში ვაჟის წინსვლა ქუსლიდან მთლიან ტერფზე.

**ბატმანი** (ფრანგ.) – გაჭიმული ტერფის განევ-მონევა წინ, გვერდზე V პოზიციაში. ფეხის აქნევა 45°-სა (ბატმან Jette) და 90°-ზე (გრანდ batman Jette).

1968 წ.

## ქართულ ცეკვათა ნუსხა

1. აბარბარე
2. აგუნა
3. ადრეკილაჲ
4. აიბარკრა
5. ალვანური
6. არირა
7. არშიშრა
8. ატლარჩოპა
9. ბასტი
10. ბასტი ბუბუ
11. ბალდადური
12. ბახტნი
13. ბეთქილის ფერხული
14. ბერიკაობა
15. ბერობანა (ბერიკული)
16. ბუქნა (ილეითი)
17. ბუქნა (ცეკვა)
18. ბუქნა ჭოტო
19. გადახვეული ხორუმი
20. განდაგან
21. გასმა
22. გაქუსვლა (იხ. ჩაკვრა)
23. გელბოე
24. გერგეტულა
25. გლახური
26. გოგმანი
27. დათვობანა
28. დავლა
29. დავლური
30. დელიხორომი
31. დიდება
32. დისყირმა
33. დონდგალი
34. დოლი (გაცეკვებული სპორტი)
35. ელესა
36. ზემყრელო
37. თამაშა
38. თეთრი გიორგის მონა ქალები
39. თოფალოინი (იხ. კოჭლის ცეკვა)
40. თოხნური (იხ. შავლეგო)
41. თულო
42. თულონრე
43. იავ მთაზედა
44. იალის თამაში
45. იდუმალა
46. კალმახობა
47. კალოური (იხ. ოდჩიკალო)
48. კვანწვა
49. კინტოური
50. კოჭლის ცეკვა
51. კონკილა
52. კომკობა (იხ. მურყვამობა)
53. კოჭა
54. კოჭლურად
55. ლაზეფემ ოხორუნო
56. ლაზური
57. ლალოინი
58. ლამპრული
59. ლახტის ცემა
60. ლეგური
61. ლელო
62. მარაქა
63. მბრუნავი
64. მებახტე (იხ. ბახტი)
65. მეკვლე
66. მელია-ტელეფია
67. მემდერე
68. მეფერხე
69. მეფუნდრუკე
70. მეშუშპრე
71. მთიბლური (იგივე)
72. მზე შინა და მზე გარეთა
73. მთიულური
74. მთიულური-დავლური



- |                                      |                                      |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 75. მირმინქ(კ)ელა//მურამულდიქელა     | 114. ფშაური საგოგმანო                |
| 76. მიზითხუს ცეკვა                   | 115. საარშიყო                        |
| 77. მობმით ფერხული                   | 116. საბოდიშო                        |
| 78. მოთამაშე                         | 117. სადარბაზო                       |
| 79. მომლერალი                        | 118. საკეჭნაო                        |
| 80. მომხრე                           | 119. საკოლმეურნეო                    |
| 81. მონავარდე                        | 120. სალხინო                         |
| 82. მოხეური ცეკვა                    | 121. სამაია                          |
| 83. მრგვალგადაბმული<br>(იხ.ორფეხური) | 122. სამთი ჭიშხაშ                    |
| 84. მრგვალი                          | 123. სამყრელო                        |
| 85. მროკველი                         | 124. სამჯობნი ცეკვა                  |
| 86. მურყვამობა                       | 125. სანადიმო                        |
| 87. მუშაითობა                        | 126. საპატარძლო                      |
| 88. მუხამბაზი                        | 127. სართულიანი ფერხული              |
| 89. მფერხავი                         | 128. სატრფიალო                       |
| 90. მფერხაობის დღე                   | 129. საქმისაჲ                        |
| 91. მძიმური                          | 130. საშაირო                         |
| 92. მწყემსური                        | 131. სეფური                          |
| 93. მხარული                          | 132. სვანური                         |
| 94. მხარდავერდა                      | 133. სხაპვა                          |
| 95. მხედრული                         | 134. ტრადოდუმან (იხ. ორტალოდუ)       |
| 96. მხუჯიში                          | 135. ფადიკო                          |
| 97. ნაბდურა                          | 136. ფარცაკუკუ                       |
| 98. ნახულშ ლისკვნე                   | 137. ფერხისა (იხ. ორმწკრივი ფერხული) |
| 99. ო, ჰოი, ნანო                     | 138. ფერხისული                       |
| 100. ობირუ                           | 139. ფერხული                         |
| 101. ოდრიკალა                        | 140. ფუნდრუკი                        |
| 102. ორმწკრივი ფერხული               | 141. ქალვაჟიანი                      |
| 103. ორსართულა                       | 142. ქალტაციობა                      |
| 104. ორფერხული                       | 143. ქართული (ლეკური)                |
| 105. ორფეხური                        | 144. ქორბედელა                       |
| 106. ოსხაპუე                         | 145. ყარშიბერი (იხ.ხელგაშლილი)       |
| 107. ოტრადოდუ                        | 146. ყოლსარმა                        |
| 108. ოხოხია                          | 147. შაბაში (იხ. საპატარძლო)         |
| 109. პართი მემლერი                   | 148. შავლეგო                         |
| 110. როკვა                           | 149. შვილდურა                        |
| 111. ფალავნური                       | 150. შეჯიბრი                         |
| 112. ფარიკაობა                       | 151. შილინგი                         |
| 113. ფაქვა ლივ                       | 152. შინა ვორგილ (იხ. ცერული)        |
|                                      | 153. შიპრობა                         |

- |   |                             |
|---|-----------------------------|
| 154. შუშპარი – მთვარის ფერხული.<br>როკვა. ბალდადური | 170. ძველი სანადიმო როკვა   |
| 155. შუამთურა                                       | 171. ძნობა                  |
| 156. შრუშანა  | 172. წართმევია              |
| 157. ჩაგუნა   | 173. წინამძღოლა             |
| 158. ჩაკვრა   | 174. ჭვენიერება             |
| 159. ჩამბალილა                                      | 175. ჭიშხაშ                 |
| 160. ჩამორებული                                     | 176. ხანჯლური               |
| 161. ჩურო   | 177. ხარდიორდა              |
| 162. ცალკე სამა (იხ. ყოლსამა)                       | 178. ხახილი                 |
| 163. ცანგალა და გოგონა                              | 179. ხელგაშლილი             |
| 164. ცეკვა (ფეხის თითებით როკვა)                    | 180. ხელსართავი             |
| 165. ცეკო   | 181. ხერტლის ნადი           |
| 166. ცერული   | 182. ხინთქირია              |
| 167. ციხებუნა (იხ. სამყრელი)                        | 183. ხორუმი                 |
| 168. ცქვიტური                                       | 184. ხუნტრუცი               |
| 169. ძაბრა  | 185. ხუჯიში ოსხაპური        |
|   | 186. ჯგყრაგი (იხ. ლამპრობა) |

### საცეკვაო ტერმინები

- |                                  |                          |
|----------------------------------|--------------------------|
| <b>ქართული</b>                   |                          |
| 1. ადგილზე სვლა                  | 17. ფეხშლილი ჩაკვრა      |
| 2. დავლა                         | 18. მუხლმოქნევით ჩაკვრა  |
| 3. წინსვლა                       | 19. ცერებზე რბენა        |
| 4. უკუსვლა                       | 20. ცერბრუნი             |
| 5. გვერდზე სვლა                  | 21. ცერდგომი             |
| 6. ცეკო                          |                          |
| 7. გასმა (შილინგი ძვ. ტ.)        | <b>მთიულური</b>          |
| 8. ბრუნვა                        | 22. სადა მუხლურა         |
| 9. ჩაგრეხა                       | 23. მუხლურა ტერფმოქნევით |
| 10. ხელსართავი, შვილდურა, ირმულა | 24. მუხლურა ზეხტომით     |
|                                  | 25. ფრენმუხლურა          |
|                                  | 26. სადა სრიალა სვლა     |
|                                  | 27. რთულა                |
| <b>ცერული</b>                    | 28. განიერი რთულა        |
| 11. ქუსლურა                      | 29. მოკლე რთულა          |
| 12. მუხლურა                      | 30. ირიბი რთულა          |
| 13. ცერდაქნევით ჩაკვრა           | 31. ჭდომილი წინსვლა      |
| 14. ჩაკვრა ცერილეთებით           | 32. ჭდომხტომილა წინსვლა  |
| 15. ტყუპცერჩაკვრა                | 33. ქრიალა წინსვლა       |
| 16. ცერდაქნევჩაკვრა              |                          |

34. ნიავადი სვლა
  35. ჩაკვრით სვლა
  36. გლუსუნა სვლა
  37. სამდაკვრით უკუსვლა
  38. ქუსლდაკვრით უკუსვლა
  39. ცერებზე სვლა
  40. ხლართულა სვლა
  41. სადა სრიალა გასმა
  42. ქუსლურა გასმა
  43. სარული გასმა
  44. გვერდულა გასმა
  45. ჭდომილა გასმა
  46. ჩაკრული გასმა
  47. გაქნევით გასმა
  48. მალალჩაკრული გასმა
  49. სადა ჩაკვრა
  50. გაქუსვლა (იხ. ჩაკვრა)
  51. გახსნილი ჩაკვრა
  52. დახურული ჩაკვრა
  53. წვივქნევით ჩაკვრა
  54. ფეხშლილი ჩაკვრა
  55. ჭდომილი ჩაკვრა
  56. ქუსლცერა ჩაკვრა
  57. ხლართულა ჩაკვრა
  58. მუხლმოქნევით ჩაკვრა
  59. ცერდაქნევით ჩაკვრა
  60. ტყუპცერაჩაკვრა
  61. მოხეური ჭდომჩაკვრა
  62. ქუსლმოქნევით ჩაკვრა
  63. მუხლდრეკით ჩაკვრა
  64. ხტომბრუნით ჩაკვრა
  65. მხარმოქნევით ჩაკვრა
  66. ჭრილი ჩაკვრა ერგბრუნით
  67. ცალცერშედგომა
  68. ტყუპცალცერშედგომა
  69. ფეხშლილი ცერშედგომა
  70. ჭდომცერშედგომა
  71. ტყუპცერდახტომა
  72. ცალ ცერზე დახტომა
  73. ცერდგომბრუნვა
  74. ცალცერბრუნვა
  75. ცერებზე სვლა
  76. ცერჩაკვრა
  77. ცერებზე რბენა
  78. ტყუპცერდგომიდან ზეხტომი
  79. სამდაკვრით ბრუნვა
  80. დახვევით ბრუნვა
  81. ფეხცვლით ბრუნვა
  82. მუხლებზე ბრუნვა
  83. ჩაკვრით ბრუნვა
  84. საკეტი ხტომბრუნვა (იხ. მბრუნავი)
  85. ბზრიალა ბრუნვა
  86. ცალი მუხლი
  87. ტყუპი მუხლი
  88. ორფა მუხლი
  89. სამფა მუხლი
  90. მუხლდახვევა
  91. გადმოსასვლელი ხტომა
  92. წინხტომა
  93. ზეხტომა
  94. განხტომა
  95. ფრენხტომა
- ხორუმი**
96. შესასვლელი
  97. სასვენო
  98. ჭდომსასვენო
  99. ფარულა
  100. მალული (იხ. ფარულა)
  101. ჩოქმალულა
  102. საფრთხილო
  103. ჩოქით მუხლმოქნევა
  104. გასმურა დაბალი
  105. ხტომგასმურა
  106. გასმურა ტერფმოქნევით
  107. ბუქნა
  108. ბუქნურა
  109. ბუქნბრუნვა
  110. ნანოლგასმურა

- |                         |                                |
|-------------------------|--------------------------------|
| 111. ქობულეთური         | 121. საკაფავი                  |
| 112. ქობულეთური ჩაკრული | 122. საიერიშო                  |
| 113. ნიხლურა            | 123. ნიკუნტალა (ფუნდრუკი)      |
| 114. ჩანოლა             | 124. ყირა                      |
| 115. ხლართულა ქდომხტომა | 125. შლიფერხილი                |
| 116. გარბენი            | 126. გედურა (იხ. გვერდზე სვლა) |
| 117. საზვერავი          | 127. გადაუხვიე!                |
| 118. შვილდსაკრავი       | 128. კოჭლურად (განდაგან)       |
| 119. საჩურჩულო          |                                |
| 120. სახობავი           |                                |

27.06.1968

## აზერბაიჯანის ხალხური ქორეოგრაფია

### წლიური თემა

#### ანოტაცია

ნარკვევი აზერბაიჯანის ხალხური ქორეოგრაფია მცდელობაა აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის გენეზისის დადგენისა, რომელიც სათავეს ცეცხლთაყვანისმცემლობის დროიდან იღებს. მისტერიული ქმედებანი, რომლებიც იმამი ჰუსეინისა და მისი ოჯახის ვნებებსა (ტანჯვას) და დერვიშების რიტუალურ ცერემონიალებს (დერვიშები, თავის მხრივ, ორ სექტად იყოფოდნენ – მოტრიალე და მოღრი-ალე-მოყიჟინე) გადმოსცემს, მნიშვნელოვანი მასალაა აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესის შესასწავლად.

ნაშრომში დიდი ადგილი აზერბაიჯანული საფერხულო ცეკვა იალის წარმოშობასა და ანალიზს ეთმობა. მოყვანილი ლიტერატურული წყაროები და ცეკვის თანამედროვე შესრულება ამ საცეკვაო ქმედების თვითმყოფადობას ამტკიცებს.

ნაშრომში განხილულია ტერმინების – აზერბაიჯანული იალისა და ქართული იალის-თამაშის ანალიზი; განსაზღვრულია ქართული რიტუალური ცეკვა იალის-თამაშის და მესხური დელი ფერხულის თვითმყოფადობა.

აზერბაიჯანში ფართოდ იყო გავრცელებული ქალთა ცეკვა-თამაშები. ისინი დიდი მრავალფეროვნებითა და ოსტატური შესრულებით გამოირჩეოდა. ეს ცეკვები სრულდებოდა როგორც ჰარამხანის დახშული, ყრუ კედლების მიღმა, ისე მოხეტიალე დასების – მოცეკვავე-ბაიადერების მიერ, რომლებმაც ხელი შეუწვეს მათ საყოველთაო პოპულარიზაციას.

ქალთა და კაცთა ერთობლივი ცეკვა აზერბაიჯანში მხოლოდ საბჭოთა პერიოდში ჩამოყალიბდა და გავრცელდა.

ნაშრომის დასკვნით ნაწილში განხილულია თანამედროვე აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის ტექნოლოგიური მასალა.



აზერბაიჯანში ცეკვის ხელოვნების გაჩენისა და ჩამოყალიბების პროცესი საუკუნეთა სიღრმეში იკარგება. ისტორიული წყაროები მოწმობს, რომ პირველი ცეკვები ნადირობის რიტუალს უკავშირდება. კასპიის სანაპირო უხსოვარი დროიდან ადამიანთა საცხოვრისი იყო. ნახევარკუნძული, რომელზეც ისინი ბინადრობდნენ, აფშერონად იწოდება, რაც *მლაშე წყალს* ნიშნავს. ძველი აზერბაიჯანული კულტურის კერაა *აფშერონი*, სადაც ქვეყნის დედაქალაქი ბაქოა გაშენებული. ბაქოსთან ახლოს, გობუსტანის რაიონში, აღმოჩენილია კლდის მხატვრობის ნიმუშები, რომლებიც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VIII–VI საუკუნეებით თარიღდება.

რამდენიმე წლის წინ, გობუსტანში ყოფნისას, თავად გავეცანი კლდის მხატვრობის თავისებურებებს.

კლდის მხატვრობის შესწავლამ არქეოლოგებსა და ეთნოგრაფებს მრავალი უძველესი წეს-ჩვეულების აღდგენის საშუალება მისცა. პირველყოფილი მხატვრების მიერ ქვაზე შესრულებული გამოსახულებები და ორნამენტები თავისი დროისათვის შედარებით დახვეწილი კომპოზიციითა და რთული ტექნოლოგიით გამოირჩევა. შეიძლება მხატვარს მხეცების დიდი ჯოგის გამოსახვა სურდა, თუმცა ნახატზე სულ სამი ცხოველია. ორი, წინა პლანზე მდგომი, მარჯვნივ და მარცხნივ მიდის, ხოლო მესამე, ზომით მნიშვნელოვნად მცირე, შორსაა და მეორე პლანს ქმნის. ეს კომპოზიციური ხერხი მხატვარს სასურველი ეფექტის მიღწევის საშუალებას აძლევდა. გობუსტანის იეროგლიფები თავისი თემატიკით პირველყოფილი ადამიანის ყოფის თითქმის ყველა მხარეს ასახავს. ქვის ერთ-ერთ ფილაზე ადამიანის ათი ფიგურაა გამოსახული. შუაში ერთ-ერთი წევს. ეს ტომის შესაწირია მკაცრი და სასტიკი ღმერთებისადმი, რომლებიც ადამიანებს დაავადებებსა და შიმშილს უგზავნიან. ცოდვებისაგან განსაწმენდად ადამიანები რიგრიგობით უნდა გადამხტარიყვნენ მწოლიარის სხეულზე. კაცს ხელები შეკრული აქვს და ზემოთ აწეული. ეს არის სიხარულის ცეკვა – *განწმენდა*. მკაფიოდ ჩანს საფერხულო განლაგება, რაც აზერბაიჯანელთა შორის ფართოდ გავრცელებულ ცეკვას – *იალის* – მოგვაგონებს. ასევე გვხვდება ნადირობის ამსახველი სურათები. მონადირეთა ცეკვები ცნობილი იყო დღევანდელი აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე. დროთა განმავლობაში გარკვეული რიტუალი ჩამოყალიბდა, რომლის საფუძველზეც გამომუშავდა ცეკვის შესრულების ფორმები.

გობუსტანის კლდის მხატვრობამ ქორეოგრაფიულად ხორცი შეისხა ფარადის ყარაევის ბალეტში *გობუსტანის ჩრდილები*. ბალეტის დამდგმელებმა, რ. ახუნდოვამ და მ. მამედოვმა ქვაზე გამოსახული ამბის სხეულის ენაზე გადატანა შეძლეს. პლასტიკურ გადანყვეტაში ცოცხლდება ქვის მხატვრობაში ასახული ეპიზოდები: ცეცხლის თაყვანისცემა და ცეცხლის დამორჩილება; მზისადმი მიმართვა; მხეცთან ორთაბრძოლაში დამარცხება და ერთიანი ძალით (საერთო ნადირობით) მხეცზე გამარჯვება. და ბოლოს: უდიდესი შემოქმედებითი სიხარული, რომელსაც პირველად ეზიარა ადამიანი. ბალეტში მკაფიოდაა გატარებული აზრი, თუ როგორ იღვიძებს ადამიანში ადამიანური სანყისი და იბადება მშვენიერებისაკენ ლტოლვა.

აზერბაიჯანში საუკუნეთა განმავლობაში არსებობდა ცეცხლის კულტი. ცეცხლი აძლევდა პირველყოფილ ადამიანს გამბედაობას, სითბოს, აფრთხობდა ნადირს. ცეცხლი შიშსა და კრძალვას ბადებდა, მას თაყვანს სცემდნენ. ცეცხლს ცნობილი რიტუალები უკავშირდებოდა. მის ძალაში დარწმუნებულები ცეცხლს როკვით უვლიდნენ გარს, მსხვერპლს სწირავდნენ. თითქმის XX საუკუნემდე აზერბაიჯანში შემორჩენილი იყო ამ რიტუალთან დაკავშირებული მისტერიები და მსვლელობები.

სარუხანში, ბაქოსთან ახლოს, ცეცხლთაყვანისმცემელთა უძველესი ტაძარი იდგა, რომელშიც წმინდა ცეცხლი არასდროს ქრებოდა. საუკუნეთა განმავლობაში შიშითა და კრძალვით მიდიოდნენ ტაძარში მორწმუნენი და ამ საოცრების, ცეცხლოვანი სულის წინაშე, მისი ხილვით მოჯადოებულები, მუხლს იყრიდნენ. სინამდვილეში ეს სასწაული ადვილად ასახსნელია – ცეცხლი ბუნებრივ აირს ეკიდა, რომლის საბადოებიც მოგვიანებით აღმოაჩინეს ამ ადგილებში.

ცეცხლის დღესასწაულზე (აბანი – ოქტომბერი) კოშკების ძირში, რომელთა თავზეც რჩეული კერძები იდებოდა, საზეიმო ცეკვა – დესთბენდი (შეკრული ხელები) ან პენჯე (ხუთი თითი) სრულდებოდა. შესაძლოა, იმ ხუთი დღის აღსანიშნავად, დღესასწაული რომ გრძელდებოდა.

ძველ აზერბაიჯანელთა ცეცხლთაყვანისმცემლობას პერიოდული გამოცემების მასალებიც მოწმობს. მაგალითად, გაზეთი *კავკაზი* (1846წ. №12) წერდა: „თათრებს ცეკვის ერთი განსაკუთრებული სახეობა აქვთ, რომელიც თავის თავში რაღაც მისტიკურს, რელიგიურს ატარებს. ეს ცეკვა, სავარაუდოდ, ძველი, ისლამამდე პერიოდის სპარსეთიდან მოდის და, ალბათ, ცეცხლთაყვანისმცემლობის რიტუალიდან იღებს სათავეს“.

ცეცხლთაყვანისმცემლობის საინტერესო ჩანახატს ვაწყდებით ფრანგ მოგზაურ ჟაკ მორისთან, რომელმაც სპარსეთში XIX საუკუნის 10-იან წლებში იმოგზაურა. მორისი ნახევრად მომთაბარე, დასავლეთ ირანის მთებში მობინადრე, ისლამის შიიტური განშტოების მიმდევარ, ირანულენოვან ბახტიარების ტომზე მოგვითხრობს. მიცვალებულის დაკრძალვის დროს ბახტიარები მწუხარებას არ გამოხატავდნენ, პირიქით, მიცვალებულის გარშემო მხიარულობდნენ, უკრავდნენ, მღეროდნენ და ცეკვა *ჩაპის* ასრულებდნენ.

აქ სავსებით დამაჯერებელი პარალელის გავლება შეიძლება. ოსებში ყველაზე ძველ ცეკვად *ცოპაი ითვლება*, რომელსაც ანალოგიური შინაარსი და ფონეტიკური ჟღერადობა აქვს. როგორც მახარბეკ ტუგანოვი წერს, „ოსების უძველეს ცეკვად „ცოპაი“ უნდა ჩაითვალოს, რომელიც ქართველმა გეოგრაფმა ვახუშტიმ აღწერა და მას „ღმერთი ვაჩელის“ ცეკვა უწოდა. ცეკვის წარმოშობა ადამიანთა ყოფა-ცხოვრების იმ შორეულ დროს უკავშირდება, როდესაც ბუნების ძალები – ჭექა-ქუხილი და ელვა – ადამიანს შიშს ჰგვრიდა, ეს უკანასკნელი კი ამ ძალებში ჭექა-ქუხილის ღმერთ ვაჩელის ძლევამოსილებას ხედავდა, რომელიც მინაზე ისროდა თავის ცეცხლოვან ისრებს. ღვთიური ცეცხლით განგმირული ადამიანი, ხალხური გადმოცემით, სხვებისგან გამორჩეული, ღვთის ნიშნით აღბეჭდილი ხდებოდა. ასეთი სიკვდილი ხალხში ზეციურ წყალობად ითვლებოდა და მიცვალებულის დატირება

ასეთ შემთხვევაში ყოვლად დაუშვებელი იყო... ყველა, კაცი და ქალი, წყვილებად დამდგარი უზარმაზარ წრეს ქმნიდა, მიცვალებულს გარს უვლიდა სიმღერითა და საკრავებით“.

სიშმაგითა და ფანატიზმით სავსე სექტა შიეს მუსლიმური ზეიმი – იმამი ჰუსეინის ან, როგორც მას ხალხი უწოდებდა, შაჰი ჰუსეინის დატირების რიტუალი – ნამდვილი რელიგიური მისტიერია იყო.

გაზეთ *კავკაზში* (1857 წ. №74) ეს რიტუალი ასეა აღწერილი:

„ფისის სქელი კვამლი, როგორც სამგლოვიარო საფარველი, შავად იდგა ჰაერში; თითოეულ უბანში ჩირალდნები იმ ადგილზე მიუთითებდა, სადაც ჰუსეინის ხსოვნის პატივსაცემი იმპროვიზებული თამაშები იმართებოდა. ჩირალდნებს შორის და მათ გარშემო უწყვეტ ჯაჭვად მოძრაობდნენ წინასწარმეტყველის ვაჟები, ერთმანეთზე ცალხელჩაკიდებულნი, ხოლო მეორე, ზემოთ აპყრობილში, გრძელი ჯოხი, ხმალი ან პისტოლეტი ეჭირათ. ტაქტში მწყობრი ნახტომებითა და შეძახილებით, დაფდაფების, ტიმპანებისა და სპილენძის თეფშების განუწყვეტელი დარტყმებით ან საბრძოლო მუსიკის თანხლებით მოძრაობდნენ. საკრავებსა და მუსიკოსებს შედარებით შეძლებული მოქალაქეები ქირაობდნენ. ყოველ ნახტომს თავის მარჯვნივ ან მარცხნივ შეტრიალება და შეძახილი – აჰ, ჰუსეინ, ვაი, ჰუსეინ ან ალა იმამ, ალა იმამ, ან ალი ჯან, ალი ჯან – ახლდა. ყოველივე ამას ემატებოდა პროცესია მოზრდილებისა და მოხუცების, რომლებიც დაუნდობლად, უმონყალოდ მჯიღს იცემდნენ მკერდში, და რიგებს შორის მორბენალი და მოცეკვავე პატარა ბიჭების გუნდი. ერთ-ერთ ჯგუფში ყურადღებას მაღალი და მხარბეჭიანი, ბამბის სამკუთხა ქუდსა და თავიდან ფეხებამდე რაღაც გაურკვეველი ფერის მასხარას სამოსში გამონყობილი არაბი იქცევდა. თავისი გამაოგნებელი მოქნილობითა და დაუღალავი ხტუნვით ის ამ მწუხარების ზეიმს, როგორც შიიტები ამბობდნენ, მკვეთრ აღმოსავლურ კოლორიტს სძენდა“.

შიიტები იხსენებენ, თუ როგორ დაიღუპა ჰუსეინი, ალის მეორე ვაჟი (ალი მუჰამედის ბიძაშვილი და სიძე იყო). ჰუსეინი ცდილობდა მოავიის, სირიელი ნაცვლის, სიკვდილის შემდეგ (მოავია მუჰამედისადმი მტრულად განწყობილი ომეიადების საგვარეულოდან იყო) სახალიფოს ტახტზე ასულიყო, მაგრამ მოავის ვაჟთან, იეზიდთან, უთანასწორო ბრძოლაში დაიღუპა. შიიტები ასევე იხსენებენ, თუ როგორ მოკლეს ჰუსეინის ძმიშვილი და ვაჟი, თუ როგორ გმირულად დაეცნენ უკეთილშობილესი და ყველაზე დიდსულოვანი მუსლიმები – ჰუსეინის მიმდევრები (660-683 წწ.). ამ დღეს მთელი მოსახლეობა, ბავშვებიც და ქალებიც, იმამ ჰუსეინს გლოვობს. შიიტები არანაირ საქმეს არ აკეთებენ, ყველა სავაჭრო დაკეტილია, ბაზრები ცარიელი. მრავალი სპარსი ორმოცი დღის განმავლობაში ძაძებს ატარებს. წარმოდგენისათვის სცენა ეწყობა (თეირანში), კიდებენ ალმებს, ანტრაქტის დროს ხალხს ნარგილეთი და ყავით უმასპინძლდებიან. სცენაზე მსახიობები გამოდიან, რომლებიც იმამ ჰუსეინს, მისი ოჯახის წევრებს, მის მეგობრებსა და მტრებს განასახიერებენ. ტიმპანებისა და დაფდაფების აკოპანემენტით მსახიობები ხმამაღლა წარმოთქვამენ ტექსტებს, რათა ჰუსეინისა და მისი ოჯახის წევრების მიმართ თანაგრძნობა, იეზიდისა და სხ-

ვა ჯალათების მიმართ კი სიძულვილი და ზიზღი გამოიწვიონ. ზეინაბის, ჰუსეინის საყვარელი დის, გამოსვლისა და სხვა სცენების დროს ქალების რიგში ისტერიკული გმინვა ისმის (ქალები წარმოდგენაზე დაიშვებიან), შემდეგ ქალების მაგალითს კაცებიც აჰყვებიან და ეს გულწრფელი მწუხარება, უდავოდ, მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენს სხვა სარწმუნოების წარმომადგენლებზე.

მდიდარი ადამიანები სადილს ამზადებენ ღარიბებისათვის, მოწყალებას არიგებენ, უნაზღაურებენ წარმოდგენაში მონაწილე მსახიობებს. რა თქმა უნდა, შაჰის ტაზიე (ასე ეწოდება ამ მისტერიულ დღესასწაულს) განსაკუთრებული ფუფუნებით გამოირჩევა: აქ ინვევენ საუკეთესო ხმის მქონე მსახიობებს, უკერავენ მდიდრულ ტანსაცმელს, სცენაზე ისინი მდიდრულად მორთული შაჰის საუკეთესო ცხენებით გამოდიან. მსახიობების ჩაცმულობა ყოველთვის როდი უპასუხებს ისტორიულ სინამდვილეს. მაგალითად, ბერძენი იმპერატორის ელჩი, რომელიც იეზიდთან მიდის, რათა ჰუსეინის ოჯახის ხვედრის შემსუბუქება სთხოვოს, სცენაზე ევროპული მუნდირითა და სამკუთხა ქუდით ჩნდება. იმ ადგილებში კი, სადაც მსგავსი სამოსის შოვნა შეუძლებელია, მსახიობები ძველი სამხედრო ქუდით კმაყოფილდებიან ან რაღაც ფანტასტიკურ სამოსს იცვამენ. კულისები არ არსებობს. წარმოდგენა, რომლის ერთ-ერთი უმძიმესი სცენა – შვილების მიერ თავზე ნამჯის დაყრით იმამის დატირებაა, ათი დღე გრძელდება. შესვენების დროს და წარმოდგენის დაწყებამდე, სცენის წინ მრავალრიცხოვანი ბრბო ჩაივლის. ადამიანები მძიმე რკინის ჯაჭვებს ირტყამენ მკერდსა და ზურგზე, სხეულზე სისხლიან იარებს იყენებენ. ზოგს ხელში მომცრო ზომის რკინის რვაკუთხა თეფშები უჭირავს და რიტმულად ერთმანეთს ურტყამს.

ამ მისტერიულ ქმედებაზე ბევრი დანერვილა გაზეთ *კავკაზის* ფურცლებზე. საყურადღებოა, რომ ეს მისტერია ერთიანი მწყობრი რიტმით გამოირჩევა, რაც არა მარტო წინსვლითი და ხტუნვითი მოძრაობებით გამოიხატება, არამედ მსვლელობის მონაწილეების მიერ საკუთარი თავისადმი სხეულის დაზიანებებით დანებით, ხანჯლებით, რკინის ჯაჭვებით. ეს სწორედ ის რიტმია, რითაც თანამედროვე აზერბაიჯანული კაცთა ცეკვა ხასიათდება.

იმავე მკვეთრი რიტმით გამოირჩევა დერვიშების ცეკვები, რომელთა ფანტაზიური უზარმაზარ გავლენას ახდენს ხალხზე. *კავკაზის* მეშვეობით გარკვეულ ცნობებს ვიღებთ ამის შესახებაც:

„სპარსეთში არის დერვიშების ნაირსახეობა, ამქვეყნიური ცხოვრებისაგან განშორებული, განრიდებული; მრავალი მათგანი სხეულზე ჯაჭვს ატარებს, მკერდი ხმლით აქვთ დაჩხვლეთილი. ასევე ცნობილია დერვიშების სექტა, რომლებიც ხალხში ჯადოქრებად არიან ცნობილი. არსებობს ე.წ. მევლეების ორი სექტა, რომლებიც თავის მხრივ კიდევ ორ ჯგუფად იყოფა: მოტრიალე და მოღრიალე (მოყიჟინე). მოტრიალეებს საზეიმო ლოცვისათვის სპეციალური დღე აქვთ გამოყოფილი. იმ მომენტში, როდესაც ლოცვა იწყება, სამლოცველო სახლის ფლიგელებიდან დერვიშები გამოდიან და რკინის უჯრედებით დაყოფილ მოედანზე სხდებიან. მათ გრძელი, მწვანე ფერის ქსოვილის ქვედატანები და იმავე ქსოვილის ფართო ქურთუკები აც-



ვიათ, თავზე წაკვეთილი კონუსის ფორმის ქეჩის მაღალი ჩაჩები ახურავთ, ქურთუკის ზემოდან მსუბუქი მოსასხამი მოუხურავთ. შეიხის მიერ ლოცვის აღვლენის შემდეგ მუსიკა გაისმის, რომელსაც ქამანჩა, სტვირი და ორი პატარა დაფდაფი გამოსცემს. მუსიკის აკომპანემენტს ორი ხმა მიჰყვება, რომლებიც სიმღერის ნაცვლად რაც ძალი და ღონე აქვთ გაჰკვივიან. როგორც კი ამ ფრიად თავისებური მუსიკის პირველი ხმები გაისმება, მჯდომი დერვიშები წელში იხრებიან, მიწას ხელებს ურტყამენ და წარმოთქვამენ: ალაჰ! შემდეგ მიწიდან სწრაფად დგებიან, მოსასხამებსა და ფეხსაცმელს იხდიან, აღმოსავლეთისაკენ შებრუნებული მწკრივად სწორდებიან და გულზე ხელდაკრეფილები, შედარებით მელოდიური მუსიკის ფონზე, ოდნავ შესამჩნევი ნაბიჯით მოძრაობენ. *ყაბლენ ალეშთან* (ნიშა აღმოსავლეთ კედელში) გათანაბრების შემდეგ, სადაც შეიხი დგას, დერვიშები რიგრიგობით ჩერდებიან და მდაბლად უკრავენ თავს, შემდეგ მარჯვენა ფეხით სწრაფად ტრიალდებიან და სვლას განაგრძობენ. დასავლეთის შუა კედლთან ისევ ესალმებიან იმ ადგილს, რომელსაც ასევე *ყაბლენალეში* ჰქვია, და ისევ ტრიალდებიან. ყოველივე ამას სამჯერ იმეორებენ. მუსიკა ძლიერდება. ათი დერვიში წრეს კრავს, მეთერთმეტე წრის შიგნითაა. ყველა ხელებაპყრობილი, მოხრილი სხეულით ჰორიზონტალურად ნახევარბრუნვებს აკეთებს. ამ დროს მათი ქვედაკაბები უზარმაზარი კრინოლინის ფორმას იღებს. დერვიშების ტრიალს მუსიკის აკომპანემენტი ახლავს, რომელსაც დროდადრო დერვიშების შიშველი ფეხების ხმა ახშობს.

რიტუალური ტრიალი დაახლოებით ოცი წუთი გრძელდება, შემდეგ დერვიშები წყვეტენ ტრიალს და ისევ მისასალმებელ სამ წრეს არტყამენ. რიტუალი რამდენჯერმე მეორდება, ტრიალის ხანგრძლივობა კი ზოგჯერ ერთ საათამდე იზრდება, თავად ტრიალი წარმოუდგენელი ტემპით სრულდება, რასაც დერვიშები სრულ დაქანცვამდე მიჰყავს. მართლაც, ზებუნებრივი ძალაა საჭირო, რომ ასე სწრაფად იტრიალო რამდენიმე საათის განმავლობაში. რიტუალის დასრულების შემდეგ ხალხი იშლება.

მეორე – მოღრიალეთა სექტა – სხვა დღეებში აღავლენს ლოცვას. შეიხი ნიშანს აძლევს და ლოცვის თანმხლები მუსიკა იწყება. ხალხი ლოცულობს და თან ქანაობს. ამ დროს მძიმე ავადმყოფები შემოჰყავთ და შეიხი *განკურნების* აქტს იწყებს – ფეხით თელავს მათ. მლოცველები უფრო მძლავრად ირყევიან, რაც გაშმაგებულ როკვაში გადადის: ლოცვის სიტყვების გაგება უკვე შეუძლებელია და ხმათა გუგუნში მხოლოდ შეძახილი უაღუ. *ოის* ისმის (როგორც ჩანს, აქ მუჰამედი იგულისხმება – ლ.გ.). მუსიკაც უფრო გამაყრუებელია. ლოცვას შეიხიც უერთდება, იგი ხან მარჯვნივ და ხანაც მარცხნივ აბრუნებს თავს, რაც, დიდი ალბათობით, ასევე რიტუალითაა განპირობებული (ლ.გ.). ამ დროს ექვსი მჯდომარე დერვიში გულგამგმირავად შეჰკვივილებს და ყურებზე ხელებაფარებული, განწირული ხმით ლოცვებს წარმოთქვამს. ხალხს სრული სიმშაგე ეუფლება, თავდაუზოგავად ხტუნავს, სხეული ეკრუნჩხება, პირზე დუჟი მოსდის, ხმა უწყდება და ხავის. ლოცვა რიტუალის სახეს კარგავს და ნამდვილ რელიგიურ ორგიაში გადადის. შეშლილ ფანატიკოსთა ბრბოში ერთ-ერთი დერვიში შედის, რომელიც ლოცვის დასრულებამდე ბრუნავს.

გულმკერდგაღებული ორი დერვიში ცენტრში თვითგვემას იწყებს: მჯილებს და ჩაქურებს იცემენ მკერდში, დანებითა და ლურსმნებით იხვრეტენ სხეულს, ჯაჭვებს ირტყამენ და რკინის ჩაჩებს იხურავენ. ჭრილობებიდან სისხლი სდით, მაგრამ მათ სახეზე ტანჯვის ნატამალიც კი არ ჩანს. ბოლოს ისინი ღონემიხდილები მიწაზე ეცემიან. შეიხის ნებართვით რიტუალი ამით სრულდება და ხალხი იშლება.

ეს რელიგიურ-მისტერიული ქმედებანი, როგორც ცეცხლთაყვანისცემის შორეული გამოძახილი, აზერბაიჯანში XX საუკუნის დასაწყისამდე შემორჩა. თუმცა თანამედროვე აზერბაიჯანული ქორეოგრაფიის ჩანასახი არა მარტო ამ ორგიბში გადასულ როკვაში უნდა ვეძიოთ. ძველთაგან მოყოლებული დღემდე საცეკვაო ხელოვნების ევოლუცია ცხოვრებისეული პერიპეტიების ცვალებადობასა და დახვეწას უკავშირდება. დროთა განმავლობაში ცეკვამ გარკვეული შინაარსი შეიძინა, კონკრეტული ფორმა მოიხრგო და აღსაქმელად უფრო ადვილი და გასაგები გახდა. თანდათანობით მათში ყოფითი ჩანახატები, შრომის პროცესი, ხალხის წიაღში ჩასახული ღირსეული ლექსები და სიმღერები პლასტიკურად გადმოიცა და გამოიკვეთა.

როგორც უზეირ ჰაჯიბეგოვი წერს, „ჯერ კიდევ უძველეს დროში აზერბაიჯანელი პოეტების ღირსეული ლექსები, ამ ქვეყნის მომღერალთა მომაჯადოებელი სიმღერები, მათი შემსრულებლების მაღალი ხელოვნება (აქ, ალბათ, ცეკვის ხელოვნებაც იგულისხმება) ფართოდ იყო გავრცელებული კასპიის ქვიშიანი სანაპიროდან შავი ზღვის კლდოვან ნაპირებამდე, თურქესტანის მცხუნვარე უდაბნოებიდან იალბუზისა და არარატის თოვლიან მწვერვალებამდე“.

ფეოდალურ ხანაში აზერბაიჯანული ცეკვა ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: ხალხური და საკარო. მმართველთა კარზე ყოველთვის არსებობდა დახელოვნებულ მომღერალთა და მოცეკვავეთა დიდი ჯგუფები, რაც უცხოელი მოგზაურების შთაბეჭდილებებსა და ჩანახატებშიც აისახა. როგორც იტალიელი მოგზაური ამბროჯო კონტარინი აღნიშნავს (მან აზერბაიჯანში 1474 წელს იმოგზაურა): „მმართველ უზუნ-ჰასანთან ერთად ყოველთვის არიან მოცეკვავეები და მომღერლები, რომლებიც მისი ბრძანებით მღერიან და ცეკვავენ“. კარის მოცეკვავე ქალთა ოსტატობაზე საუბობს თავის ჩანაწერებში უცხოელი მოგზაური ადამ ოლეარი, რომელმაც XVII საუკუნეში, როგორც ჰოლშტინის ელჩობის წევრმა, იმოგზაურა მოსკოვის სამთავროსა და სპარსეთში.

XIX საუკუნის დასაწყისში, თვითმხილველის მოწმობით, მოცეკვავე ქალები არ აჩენენ თავიანთ ოსტატობას... როგორც წესი, ისინი საკმაოდ ლამაზები არიან და, სხეულის სასიამოვნო მიხრა-მოხრით, საოცარი სიმსუბუქით კასტანიეტებით (ჯიმ-ჯიმებით) ცეკვავენ, მაგრამ არა მაცდურად. სხვა ქალები კი ამ დროს გიტარის (უფრო დამაჯერებელია საზის ან თარის. რედ.) თანხლებით მღერიან. ეს მათ საშუალებას აძლევს, საკუთარი ხელების მშვენიერება ხილული გახადონ. გემოვნებით დავარცხნილი თმა ნაწნავებად ოქრომკედით მოქარგული დოლბანდითაა შეკრული.

სხვა ავტორი აზერბაიჯანული ქალთა ცეკვის სრულ სურათს თითქმის ორნამენტული სიზუსტით იძლევა: „თათარი ქალები, როგორც წესი, წყვილად ცეკვავენ

კასტანიეტებით, რომლებითაც ხან ძლიერად და ხანაც სუსტად ურტყამენენ; დრო-დადრო ხმები საერთოდ წყდება და მოცეკვავეები უმოძრაოდ დგანან; უცებ, ჯიმჯი-მების მომეტებული ჟღერიალით, აკანკალებული, დაკრუნჩხული სხეულით გახელე-ბით წინ ცვივდებიან. მაგრამ მხოლოდ ერთ ნაბიჯს გადმოდგამენ, რის მერეც ისევ მშვიდ ნიმივებად გადაიქცევიან და მსუბუქი, მოქნილი მოძრაობებით გამოხატავენ მოქანცულობას, მინაზებულობასა და ნეტარებას. ასეთ დროს თითქოს თავად მათი სულები ითენთება და მგზნებარე სიამოვნებითა და სიტკბოებით აღსავსე აწყლია-ნებულ, აცრემლებულ მზერად გადმოიღვენთება. ამ ცეკვას *მირზაი ენოდება*“.

ცეკვის მეორე სახეობა – *ცოვანქი* – დიდი ალბათობით, სიზარმაცეს განასახიერებს, რადგან მჯდომარედ სრულდება. ცეკვის დასაწყისში ორი წყვილი ფეხმორ-თხმით, ერთმანეთის პირისპირ, მაგრამ ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებით ზის და მუსიკის შესაბამისად სხვადასხვა მდგომარეობას იღებს, თან თითებს ატკაცუნებს. ყოველი წყვილი ფეხზე აუდგომლად მოძრაობს და ბოლოს ერთად იყრის თავს ისე, რომ მათი მუხლები ერთმანეთს ეხება, მოძრაობებით მომეტებულ ვნებას გამოხატავს და საკუთარი სხეულის მთელ სილამაზეს წარმოაჩენს; მოცეკვავენი ხან უკან წვევენ თავებს და გაშლილი თმა მიწას ეხება, ხანაც – წინ, და ამ დროს სქელი თმის საბურველით ტევრით იფარება მათი ცეცხლოვანი თვალები.

საერთოდ, თათარი ქალების ცეკვაში ყოველი მოძრაობა მდიდრული და მშვენიერია, ნეტარებით სუნთქავს. რა თქმა უნდა, მსგავსი ცეკვები მთლად წესიერებით აღსავსე არ არის, ვინაიდან ისინი ჰარამხანების იდუმალებით მოცულ კედლებში სრულდება, მაგრამ მათთვის, ვინც საკუთარ თავში ვნების გაღვიძებას ლამობს, ცეკვით გამოწვეული აღფრთოვანება და ტაში მაღლიერების გამოხატვაა დახელოვნებული მოცეკვავეების მიმართ“.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ჰარამხანების არსებობამ აზერბაიჯანულ ქალთა ცეკვას ნეტარება, განცხრომა და მინაზებულობა – მიზნედილობა შესძინა. ეს არის მომენტი, როდესაც ხელოვნება, გულითადი სიყვარულის აღიარებით, ცეკვის დახვეწილ რიტუალად, თავისებურ ეგზოტიკურ სამკაულად გადაიქცევა.

„ქალების ცეკვა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა ქორწილების დროს. ქალებისთვის ცალკე ადგილი იყო გამოყოფილი, სადაც კაცებს შესვლა ეკრძალებოდათ, თუმცა ისინი ხშირად არღვევდნენ ამ აკრძალვას... როგორც კი ცეკვები იწყებოდა, უცოლო ვაჟები ქალების ადგილისაკენ მიიჩქაროდნენ... ახალგაზრდა თათრის ქალი, ცალი ხელით დოინჯით, მეორეთი ხელისგულით სახეზე აფარებული, დაირის ხმაზე ერთ ადგილას ნელ მოძრაობას იწყებს და თან იქ მყოფ კაცებს ესვრის ცეცხლოვან მზერას. ამასობაში სხვა ქალები ნახევარწრეზე სხედან და მუსიკის რიტმს ტაშს აყოლებენ. ცეკვის დროს თათარი ქალი ისეთ პოზებს იღებს და ისეთ მოძრაობებს ასრულებს, რომლებიც მხოლოდ ავხორცობას აღვიძებს. დამსწრენი მოცეკვავეს ვერცხლის ან სპილენძის მონეტებს ჩუქნიან, რაც საბოლოოდ მუსიკოსების ხელში გადადის. ამა თუ იმ ქალიშვილის მიმართ ფულის ჩუქრებით სიმპათიის გამოხატვით, ახალგაზრდა კაცები ერთმანეთს ეჯობებინან. და, რაც უფრო მეტ მონეტას შეაგროვებს მოცეკვავე, მით მეტ შურს აღძრავს სხვა ქალებში“.

პერიოდული გამოცემების (*Кавказская летопись, Кавказ, 1856 г., №76*) თანახმად, ცეკვებში ქალის სამოსიანი პატარა ბიჭებიც მონაწილეობდნენ. სპარსეთის გენერალური საკონსულოს მიერ მისი უდიდებულესობის, სპარსეთის შაჰის, ნასრედინისადმი მიძღვნილი დღესასწაული ასე აღნიშნა ტიფლისში: სტუმრებს მუსიკით, სიმღერითა და ცეკვებით – მცირე სასცენო წარმოდგენებით – ართობდნენ... მოცეკვავეთა როლებს ორი პატარა ბიჭი ასრულებდა იმათგან, რომელთაც სპარსელები თან იყოლიებენ წარგილეს მისაწოდებლად. როგორც წესი, ბიჭუნებს ქალის გრძელი კაბები აცვიათ, ხოლო სანდომიან სახეებს შავი, მხრებამდე დაყრილი კულულები უმშვენებთ.

ეს საოცარი მოქნილობით დაჯილდოებული ბიჭუნები ხელში ზანზალაკებით ცეკვავენ. ეს რაღაც აღმოსავლური ცეკვაა ტანვარჯიშის ილეთებით, გრაციოზული და, შეიძლება ითქვას, კეკლუცი. ისინი ძალიან ბუნებრივად ასრულებენ საკუთარ როლს და სტუმრებს დიდ სიამოვნებას ანიჭებენ.

ამ ამონარიდით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ცეკვები რთული პლასტიკური ნახაზისა იყო, ხოლო შემსრულებლები – გარკვეული სამსახიობო ნიჭით დაჯილდოებულნი.

ზოგადად, ცეკვებს საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და მაყურებელიც დიდი ყურადღებით აკვირდებოდა მოცეკვავეებს, რაც უნდა დაუხვეწავი და მოსაწყენი ყოფილიყო წარმოდგენა. ა.სალტიკოვი, რომელიც სპარსეთში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იმყოფებოდა, ასე გადმოსცემს ქალურად გამონყობილი, გრძელთმიანი და ჯიმჯიმებიანი, დაახლოებით 13 წლის ორი ბიჭუნას ცეკვას: „თავიდან ეს ბედკრული ბავშვები მდაბლად ხრიდნენ თავს, შემდეგ შთაგონებული სახით, უთავბოლო უსულგულო, გულის გამანვრილებელი მუსიკის ხმაზე, ნელ ტრიალს იწყებდნენ: ამ დროს კულულა თავებს ხან უკან ხრიდნენ და ხელებს ზემოთ აღაპყრობდნენ, ხანაც მიწამდე იხრებოდნენ და ამ მდგომარეობაში ჯიმჯიმებს აფლარუნებდნენ, ყურებთან მიჰქონდათ – თითქოს მათ ჟღერადობას აკვირდებოდნენ... მოცეკვავეები რაღაც სიყვარულისა და ტანჯვის გადმოცემას ცდილობდნენ. უცებ ამ ნეტარებიდან ისინი ხტუნვასა და გულისწამლებ ყიჟინაზე გადადიოდნენ. მუსიკოსებიც არ ჩამორჩებოდნენ მათ და მთელი ძალით ზურუნას უკრავდნენ და გამაყრუებლად ურტყამდნენ დაფდაფებს. ბოლოს ეს სიგიჟე თანდათანობით ნელდებოდა და ისევ მშვიდ ცეკვაში გადადიოდა“.

არც ერთი დღესასწაული, ნოვრუზ ბაირამის (ახალი წელი, რომელსაც შიიტები 9 მარტს აღნიშნავენ) ჩათვლით, არ ტარდებოდა მუტრიბების – ქალის სამოსიანი, ჯიმჯიმებით მოჟღარუნე, მოცეკვავე ბიჭუნების გარეშე (სპარსეთი, *კავკაზი, 1861, №25*).

მოცეკვავე ბიჭუნების შესახებ წერს ფრანგი მწერალი ალექსანდრე დიუმა, რომელიც კავკასიაში XIX საუკუნის 40-იან წლებში იმყოფებოდა (*Dumas Alexandre 'Le voyage au Caucase', 1846 a. uvre, p. 98*).

ლიტერატურაში მრავალჯერ გვხვდება ჯიმჯიმები და ზანზალაკები, როგორც აზერბაიჯანული ცეკვის აუცილებელი ატრიბუტები. დისერტაციის ავტორიფე-



რატში – აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის საკითხისათვის (1974 წ.) – გასანოვი აღნიშნავს: „უძველესი პერიოდის ქორეოგრაფიაში არის აკომპანემენტის ჩანასახი, რასაც რიტმული ტაში, თითების ტკაცუნი, რაიმე სიბრტყეზე (ბრტყელ ქვაზე, ხის პატარა ძელზე) საკმაოდ ხმამაღალი დარტყმა გამოსცემდა. საუკუნეების მანძილზე იხვეწებოდა ცეკვის ტექნიკა, რთულდებოდა მუსიკალური გაფორმება, თუმცა მრავალი მხატვრული ხერხი, რომლებიც ჯერ კიდევ უძველეს დროში ჩაისახა, ჩვენამდე მოვიდა. ასეთებს განეკუთვნება ტკაცუნი. ცეკვის თითების ტკაცუნით გაფორმება, შესაძლოა, ძალზე ძნელი ყოფილიყო, რაც რიტმის იკლიკანტურ მონახაზს ასახავდა. ტკაცუნით აკომპანემენტი ყველაზე მდგრადი აღმოჩნდა და ჩვენს დრომდე მოაღწია“ (აქ უძველესი ქართული წეს-ჩვეულება უნდა ვახსენოთ, რომელიც XX საუკუნის 30-იან წლებამდე შემორჩა ხაშმში – კახეთში. ამ ტრადიციის თანახმად, რიტმის დაფიქსირებისათვის ქვას ქვაზე ურტყამდნენ. ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 24-25).

კიამალ გასანოვის ავტორეფერატში საინტერესო ცნობები გვხვდება ხალხალებზე (უამრავზანზალაკიანი ვერცხლის ან რკინის ნატიფი სამაჯური). როგორც გასანოვი აღნიშნავს, ფეხზე წამოცმული ეს სამაჯურები, სულ პატარა მოძრაობის დროსაც, რიტმულად წკრიალებდნენ (ამასთან დაკავშირებით მახსენდება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული შესანიშნავი გრავიურა – ზანზალაკებიანი ირანელი მოცეკვავე ქალი).

საქართველოში ძველთაგანვე მეტალის საგნებს ცეკვის რიტმის განსაზღვრისათვის იყენებდნენ. თეიმურაზ ბატონიშვილი – ერეკლე II-ის შვილიშვილი – მწერალი და თავისი დროის გამორჩეული მოღვაწე, მიუთითებს, რომ საქართველოში ცეკვის დროს ფეხზე პატარა თეფშებს იცვამდნენ, რომელთა დარტყმის შედეგად წკრიალა ხმები გამოიცემოდა. ამ თეფშებს თეიმურაზ ბატონიშვილი ჩაღანას უწოდებს. დავით ჩუბინაშვილის ქართული ენის ლექსიკონში ჩაღანა განმარტებულია როგორც ჩხარუნა – ხელზე წამოსაცმელი ცეკვის დროს, რუსულად – кастаньетка.

ქართულ წყაროებში ზუსტად არაა მითითებული, როდის გამოიყენებოდა ჩაღანა – ქალების თუ კაცების ცეკვისას. უფრო სავარაუდოა, რომ ის ქალთა ცეკვის დროს განსაზღვრავდა რიტმს. რუსთაველის პოემაში სიტყვა ჩაღანის მრავალგზის ხსენება საშუალებას გვაძლევს, ვივარაუდოთ მისი უძველესი წარმოშობა. იყო თუ არა ცეკვებში ჩაღანის გამოყენება აღმოსავლეთის გავლენა, ძნელი სათქმელია, რადგან ჩვენამდე ამ სახით ქალთა ქართულ ცეკვას არ მოუღწევია (ლილი გვარამაძე, ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, 1965, გვ. 282, 283, ხელნაწერის უფლებით).

რაც შეეხება ცეკვის დროს თითების ტკაცუნს, ამით სრულდებოდა ყოველი მუსიკალური ფრაზა ქალთა დავლურში მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერა დარეჯან ცბიერში (დამდგმელი დავით ჯავრიშვილი).

ვსაუბრობთ რა აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ, საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ, გარდა კარის მოცეკვავე ქალებისა და ვაჟებისა, ასევე მეფოკუსე (მეოინე) მსახიობთა დიდი თუ პატარა ჯგუფებისა, რომლებიც ყაენთა მდიდარ

ხანთა სასახლეებში ცხოვრობდნენ და მათ ართობდნენ, XIX საუკუნეში ასევე არსებობდა მოხეტიალე მსახიობთა დასები, რომლებსაც საკუთარი ხელოვნება ხალხში გაჰქონდათ.

თვითმხილველის მოწმობით, მოცეკვავე ქალებსა და ვაჟებს არ გააჩნდათ მუდმივი საცხოვრისი, ისინი მომთაბარეებით კარვებში ბინადრობდნენ და ქვეყნის ერთი კუთხიდან მეორეში გადადიოდნენ, თან დაჰყავდათ საყოფაცხოვრებო ნივთებითა და სურსათ-სანოვაგითა დატვირთული საქონელი. როგორც კი ამ მსახიობთა ყურამდე რომელიმე პროვინციაში დღესასწაულისა თუ ქორწილის ამბავი აღწევდა, ისინი იქ დროულად ჩნდებოდნენ, როგორი შორი მანძილიც უნდა ჰქონოდათ გასავლელი. ამ დასებს მხიარული წვეულების გასამართად ხშირად იწვევდნენ დიდგვაროვნები. ნოვრუზ ბაირამის დროს ყოველი დასი რომელიმე ქალაქში ჩადიოდა და იქ, როგორც წესი, თვეზე მეტ ხანს რჩებოდა (Друвиль Г. «Путешествие в Персию в 1812-1813 гг.». Москва, 1826 г., часть 2-я, с. 49).

მოხეტიალე დასების მშვენება მოცეკვავე-ბაიადერი ქალები იყვნენ, რომლებიც თავიანთი ცეცხლოვანი, მრავალფეროანი ხელოვნებით მაყურებელთა მოწონებას იმსახურებდნენ. ერთ-ერთი მოგზაურის ჩანაწერში ვკითხულობთ: „ბაიადერი! აი, აი, ბოლოს და ბოლოს ის, აღმოსავლეთის პოეზია! ბაიადერები, როგორც მითხრეს, თუ ყველა არა, უმრავლესობა მაინც, აზიელ ბოშათა ტომიდან არის და, უგამონაკლისოდ, ყველა სასიამოვნო გარეგნობისაა, ლამაზმანებიც კი ჰყავთ, იცვამენ აღმოსავლურად, მდიდრულად. ოსტატურად შემოხვეული ფერადი თავსაბურავიდან ან მომცრო, მრგვალი, ოქროთი განყოფილი ქუდიდან უამრავი შავი ნაწნავი ეფინება მათ მხრებსა და ზურგს. აბრეშუმის ფერადი გახსნილი ქურთუკი, რომელიც ასევე ან ოქროს სირმითაა განყოფილი, ან მონეტებით. კოსტიუმს ფართო, ქვედაბოლოს მსგავსი, ფერადი ნაჭრის შარვალი (სანმერთული) და ასევე ფერადი ქოშები ასრულებს... ხმამაღალი სიცილით ლამაზმანის ხელები ხალიჩაზე მოძრაობის ტაქტში ზანზალაკებს ან ჯიმჯიმებს აწკარუნებს. ისინი ყველანი არა მარტო ცეკვავენ, არამედ უკრავენ და მღერიან... მათი ცეკვები, – განაგრძობს თვითმხილველი, – რალაც ლეკურის მსგავსია, ოღონდ განსხვავებული შესტებით, არც თუ კდემამოსილი ილეთებით, მიმიკითა და პანტომიმით. ბაიადერები ძალიან მხიარულები და თამამები არიან. მათ საღამოებზე იწვევენ... და ისინიც, ახალგაზრდა ბიჭებთან ერთად, მუჰამედის კანონის მიუხედავად, ჩიხირს (ღვინოს, ჩვენი აზრით, დამტკბარს. რედ.) და არაკს (არაყს – აღმოსავლურ ალკოჰოლურ სასმელს) სვამენ“ (Егоров П. «Шемаха». Издорожных записок. «Кавказ», 1852 г., №13).

ფრანგი მოგზაური შარდენი აღნიშნავს, რომ მოხეტიალე მოცეკვავე ქალი – ბაიადერები საეჭვო ყოფაქცევისანი იყვნენ. XVII საუკუნისათვის მათი აღრიცხული რაოდენობა 14 000-მდე აღწევდა. და მაინც, მიუხედავად ყველაფრისა, ეს იყო მოცეკვავე ქალთა განსაკუთრებული, კოლორიტული კასტა, რომელსაც ხალხთან უშუალო ურთიერთობა ჰქონდა და არ მალავდა საკუთარ ხელოვნებას ჰარამხანის კედლებში. შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ გრიგოლ გაგარინის შესანიშნავი ნახატი *შემახელი ბაიადერი ქალი*.

გარდა მოხეტიალე დასების მოცეკვავე ქალ-ვაჟებისა, შეძლებულ ოჯახებში ინვედნენ ათლეტებს, რომელთა ვარჯიში, ორთაბრძოლა და ცეკვა-თამაში ასევე დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა სპარსელებს. ისინი დიდ საფასურს ითხოვდნენ საკუთარი ხელოვნების საჩვენებლად და არასდროს გამოდიოდნენ სახალხოდ. მათ თავისებური ცხოვრების წესი ჰქონდათ: პირველ ყოვლისა, თავიანთი არსებობის საფუძველის – ძალის – შენარჩუნება, რაც შეიძლება ცოტა ენერგიის დახარჯვა და მეტი დასვენება. მათი განდევნილობა იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ ისინი არასდროს ქორწინდებოდნენ, არ ეხებოდნენ ქალს. გარეთ ისინი დღეში ერთხელ, საღამომით, გამოდიოდნენ, ნელა მოძრაობდნენ ზამთარ-ზაფხულ თბილად ჩაცმულები. როცა წარმოდგენა ჰქონდათ, მთელი კვირა ემზადებოდნენ, ლოგინში ინვნიენ სრულიად უმოძრაოდ.

წარმოდგენებს ისინი სპეციალურ ნაგებობებში მართავდნენ: დიდ კვადრატულ დარბაზებში, რომელთაც გარშემო მაყურებლებისათვის გალერეები – ზურქუა – ჰქონდა მიშენებული... წარმოდგენის დასაწყისში ათლეტები დარბაზის შუაგულში შემორბიან ისე მსუბუქად, რაც დაუჯერებელია მათთვის, ვისაც ისინი ქუჩაში ძლივს მოსიარულეები უნახავს. მათ თეძოებზე მჭიდროდ შემოკრული ტყავის შარვლები აცვიათ. დარბაზში ოცი ათლეტი ერთად გამოდის და ცეკვით ვარჯიშობს, სხეულის სხვადასხვაგვარი მოძრაობითა და ჟესტით, რაც ერთგვარი პანტომიმის სახეს იღებს. ვარჯიშის ტემპს მანამ უმატებენ, სანამ ძალ-ღონე არ გამოეცლებათ. ბოლო, ვინც ფეხზე რჩება, გამარჯვებულად ითვლება და უხვად საჩუქრდება. ცეკვით შემდეგ მუხის გურზით მანიპულაცია, უფრო სწორად, მოხერხებულად ჟონგლიორობა იწყება. ეს სცენა ხშირად რამდენიმე საათს გრძელდება. ამ წარმოდგენასაც თავისი გამარჯვებული ჰყავს, რომელსაც მაყურებელი გულუხვად აჯილდოებს.

ათლეტების ორთაბრძოლა ნაწილობრივ რიტუალურია. ბრძოლის დაწყების წინ ერთმანეთს ესალმებიან, მარჯვენა ხელს ერთმანეთს თავზე ადებენ და კოცნიან. შემდეგ ერთმანეთს ცალი ხელით მხარზე ეჭიდებიან, მეორეთი – მხარის ქვემოთ (ილღის ქვეშ). ორთაბრძოლის არსი: რომელიმე ერთ-ერთი გულაღმა უნდა დასცეს, დამარცხებული კი იქამდე რჩება ასეთ მდგომარეობაში, ვიდრე გამარჯვებულს მაღლობას არ გადაუხდის. შემდეგ ის დგება და დიდი მონინებით ესალმება გამარჯვებულს, მარჯვენა ხელით სახეზე ეხება მას და კოცნის. გამარჯვებული დამარცხებულს ასეთივე მონინებით არ უპასუხებს და ძალზე მედიდურად იღებს გამოვლენილ პატივს (Друвиль Г. «Путешествие в Персию в 1812-1813 гг.». Москва, 1826 г., часть 2-я, с. 49).

ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მიწურულს ბაქოში შეხვდებოდით შავ ნვერულვაშიან კაცს – აბრეშუმის ქამარში მოვარაყებულტარიანი ხანჯლით და გრძელი გურზით ბოლოში მძიმე ბურთით – ძალისა და სიმამაცის სიმბოლოთი. მას შონი აბდულა, სახელოვანი აბდულა, ერქვა. კარჭაპის/ბარაჟის მგმანავი, მართლაც, საყოველთაოდ ცნობილი იყო. მთელ აზერბაიჯანში არავინ იყო, ვინც ამ აზერბაიჯანელ მძლე-თამძლეს ძალით გაეჯიბრებოდა (Светлов А.Л. «Борцы Азербайджана», «Огонек», 1946, №35-36).

გარდა ამ საცეკვაო-სპორტული სანახაობებისა, აზერბაიჯანელებს კომიკურ წარმოდგენებზე დასწრება ჰყვარებიან. ყოველ სოფელს რამდენიმე თამამი და მოურიდებელი ქალი და კაცი ჰყავდა, რომლებიც მსახიობობდნენ. ამ მოყვარულ მსახიობებს *ოინბაზები* ეწოდებოდათ, ხოლო თავად წარმოდგენას – *ოინი*. როგორც წესი, *ოინი* სოფლებში ქორწილის დროს იმართებოდა. სცენის როლს ოთახის შუაგული ასრულებდა. მსახიობები, რომლებსაც გადაბრუნებული ქურქები ეცვათ ზედ დაკერებული ნაირფერი ნაჭრებით (როგორც ქვილთი. რედ.), ხოლო სახე მურითა და ფქვილით მოეთხუზნათ, წარმოდგენის დაწყებამდე ყირაზე დგებოდნენ და მაყურებელს ენაკვიმატობით ართობდნენ. წარმოდგენის სიუჟეტი, ჩვეულებრივ, სოფლის ცხოვრების საჭირბოროტო თემები იყო, ამასთან, მოქმედი პირები არ ერიდებოდნენ საკუთარი აზრისა და განცდების უხერხული გამონათქვამებით გაფორმებას, ეს კი დიდ ჟრიამულსა და მითქმა-მოთქმას იწვევდა მაყურებელში.

სოფლის მცხოვრებთა ყველაზე საყვარელი გართობა *ჯამბაზების* წარმოდგენები იყო. *ჯამბაზები* აკრობატებსა და ბაგირზე მოცეკვავეებს (მუშაითებს) ეწოდებოდათ. სოფელში მათი გამოჩენა დიდი დღესასწაული იყო. გამოსვლისათვის *ჯამბაზი* სწორ ადგილს ირჩევდა: მინაში ჩარჭობილ ბოძებს შორის მსხვილი ბაგირი იყო გაბმული. გარშემო ფეხმორთხმით კაცები სხედან, ოღნავ მოშორებით – ქალები.

წარმოდგენის დაწყების წინ *ჯამბაზი*, სამხრეთისაკენ პირმიბრუნებული, წარმოთქვამს ლოცვას, რომელშიც ალაჰისა და მისი დიდი წინასწარმეტყველის, ასევე, ჰაზრათი-ალის, ჰაზრათი-ჰაზრათის, ჰაზრათი-ჰასანისა და ჰუსეინის სახელებია ნახსენები, შემდეგ ზურნის ხმაზე დამრეც ბაგირზე გარბის, ხელში ჭოკი უჭირავს ჰორიზონტალურად. ზოგიერთ *ჯამბაზს* ეს ხელოვნება სრულყოფილებამდე აჰყავს. ასე, მაგალითად: ისინი ახვეული თვალებით ასრულებენ ბაგირზე გიგანტურ ნახტომებს ან ბაგირზე ფეხბმოკეცილები სხდებიან, წინ მაყალი უდგათ, რომელშიც თავად ანთებენ ცეცხლს და საჭმელს ამზადებენ, ან ბაგირზე ხანგრძლივად თავით დგანან და ა.შ. იმ დროს, როდესაც *ჯამბაზი* ბაგირზე საკუთარ ხელოვნებას აჩვენებს, იალანჩი-*ჯამბაზი* (ერთგვარი კლოუნი, დღევანდელი მენოხე/მეხალიჩე) მას მინაზე მდგარი აჯავრებს, რაც მაყურებელთა თავშეუკავებელ მხიარულებას იწვევს...

იყვნენ ქალი *ჯამბაზებიც*. ითვლებოდა, რომ მათი ხელოვნება გაზრათი-ალის, *ჯამბაზების* მფარველის, ძღვენი იყო მათდამი.

გლეხებს შორის საკმაოდ პოპულარულები იყვნენ *ფეხლევეანები* – მოხეტიალე მოჭიდავეები და ათლეტები.

ასევე არსებობდნენ *ფეხლევეანი* ქალებიც. მათ შორის სახელგანთქმული იყო ახალგაზრდა ქალი გიული, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს ცხოვრობდა ბაქოს გუბერნიაში. გარდა გასაოცარი სილამაზისა და არაჩვეულებრივი ძალისა, ის მუსიკალურობითა და პოეტური ნიჭით გამოირჩეოდა. დიდი ხნის განმავლობაში მას სწორი არ ჰყავდა ძალასა და მოქნილობაში. თუმცა მოგვიანებით, როდესაც გიულის თილისმა მოჰპარეს, რომელსაც იგი სასწაულმოქმედ ძალას ანიჭებდა, მან შეწყვიტა სახალხო გამოსვლები.



მკვლევარ კიამალ გასანოვის სიტყვებით, აზერბაიჯანის ხალხური ქორეოგრაფია მჭიდროდ უკავშირდება სიუჟეტურ თამაშს (К. Гасанов. «Азербайджанский народный танец», 1978, с.7).

მართლაც, აზერბაიჯანული ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბებაში თავისი წვლილი საცეკვაო თამაშებმა შეიტანეს, უფრო სწორად, თამაშის თანმხლებმა სასიმღერო-საცეკვაო რეფრენებმა. ამგვარი თამაშები განუყოფელი ნაწილი იყო ქორწილისა. ქორწილი, განსაკუთრებით სოფლებში, დიდი ამბავი იყო არა მარტო ოჯახისათვის, არამედ მთელი სოფლისათვის. ზოგჯერ ის ორმოც დღემდე გრძელდებოდა (წარჩინებულებისა და მდიდრების წრეში). ქორწილებში გამოდიოდნენ ხელმარჯვე ოსტატები, მომღერლები, აშულები, ძველად კი – ბაგირზე მოსიარულეები და მოჭიდავეები.

აზერბაიჯანელთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დღესასწაულია *ნოვრუზ-ბაირამი* – გაზაფხულის დღესასწაული. მას მჭიდროდ უკავშირდება სახალხო წარმოდგენა *ქოს-ქოსა*, რაც გაზაფხულის დადგომას განასახიერებს. *ქოსა* – ზამთარი – შესაბამისადაა შემოსილი – ცხვრის ქურქი აცვია, თავზე *კონუსისებრი* ქუდი ახურავს. ქოსას პატარა ბიჭების ჯგუფი მოჰყვება, მათთან ერთად ის ცეკვა-სიმღერით ერთი ეზოდან მეორეში გადადის, ოჯახის უფროსებს ლოცავს, ხვავსა და ბარაქას უსურვებს. მსგავსი სცენებია ასევე *ქოს-ქიალინში* (ქოსა და მისი საცოლე). აქ ქოსა ამხანაგთან, თავის საცოლესთან ერთად, მოქმედებს. წარმოდგენაში მონაწილე მუსიკოსები საცეკვაო მელოდიებში ქება-დიდებას ასხამენ *ქოსას*, თავად *ქოსა* ცეკვავს, თუმცა მისი რეპერტუარი ორი ცეკვით შემოიფარგლება – *ჯანგითა და ინაბით*.

*ქოსას* ცეკვაში ცეცხლთაყვანისმცემლობის გამოძახილი იგრძნობა. არც ისე შორეულ წარსულში *ქოსა* და მისი *ამალა* ცეკვის დროს კოცონს ახტებოდნენ.

როგორც გასანოვი აღნიშნავს, აზერბაიჯანულ საცეკვაო ფოლკლორში დიდი ადგილი სათამაშო და სიუჟეტური საცეკვაო სცენებს ეთმობოდა. ცეკვა-თამაშის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ფორმა იყო ხანისა და მისი *მმართველობის* არჩევა.

აღნიშნული ცეკვა-თამაში საქორწილო დღესასწაულების განუყოფელი რიტუალი იყო. დამსწრე სტუმართაგან ირჩევდნენ ხანს, ქორწილის განმკარგავს, რომელსაც შეუზღუდავი ძალა-უფლება ენიჭებოდა მთელი ზეიმის განმავლობაში. ხანს უფლება ჰქონდა ებრძანებინა ნებისმიერი სტუმრისათვის, მაგალითად, სახლიდან ან დუქნიდან ფული და საკაბე მოეტანა. მას შეეძლო ღამით შესულიყო ნეფე-დედოფლის რომელიმე ნაცნობ-მეგობრის სახლში, პატრონი გაეღვიძებინა და ცეკვა ებრძანებინა. თუმცა, როგორც წესი, ხანი მაინცდამაინც ბოროტად არ სარგებლობდა ბოძებული ძალაუფლებით. უფრო ხშირად ის სტუმრებს ცეკვას აიძულებდა, უარის შემთხვევაში – აჯარიმებდა.

ცნობილი იყო თამაში *ფინჯან-ფინჯანი* (ჭიქა ჩაით). თამაშის მონაწილეებს რიგ-რიგობით უნდა გამოეცნოთ, რომელსაა ჭიქაში იდო სტუმრების მიერ აკრეფილი ფულით ნაყიდი ბეჭედი. ვინც გამოიცნობდა, ბეჭდის მფლობელი ხდებოდა, ვინც ვერა – უნდა ეცეკვა სტუმრების ტაშის აკომპანემენტით. *ფინჯან-ფინჯანი* ჰგავს ცნობილ თამაშს *ფანტი*, რომელიც ძალიან პოპულარული იყო ბაქოში.

XIX საუკუნის მიწურულს გავრცელებული იყო საცეკვაო თამაში-პანტომიმა ხალილი მოკვდა. თამაშის ყოველი მონაწილე ცეკვით გადმოსცემდა, თუ რას აიღებდა ხალილის ქონებიდან. ამ ცეკვა-თამაშის გამომსახველობასა და მაყურებლამდე აზრის მიტანას დიდად უწყობდა ხელს სიმღერის სტროფების მახვილგონივრული შინაარსი.

საცეკვაო თამაშ *ჯეჰრიბეგიმში* (მმრთველი ქალი ჯეჰრი) ერთ-ერთი გოგონა მმრთველს განასახიერებდა, დანარჩენები – მის ამხანაგებს; ცეკვა *ჩიტლიდას* გოგონათა ჯგუფი ასრულებდა: ერთი მათგანი მორიდებული პატარძალი იყო, მეორე – ბოროტი დედამთილი, მესამე – მხიარული ჭორიკანა მეზობელი და ა.შ.

ასევე პოპულარული იყო ცეკვა-თამაში *დეითისიმე*, რომელშიც მორჩილი ქმარი და ავი ცოლი მონაწილეობდნენ. ცეკვა-თამაშში *მუჯასამი* (ქანდაკება) შემსრულებელი მონადირეს, ტურას, მელას ან ძალს განასახიერებდა. გარკვეულ მომენტში მოცეკვავე შესაბამის მდგომარეობაში ქანდაკებასავით შეშდებოდა (ამ დროს მუსიკა წყდებოდა), ცოტა ხნის შემდეგ კი ახალ იმპროვიზებულ ეპიზოდს იწყებდა.

თანდათანობით საცეკვაო ხელოვნება მყარად დამკვიდრდა აზერბაიჯანელი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, რაზეც წარმოდგენას XIX საუკუნის II ნახევრის ზოგიერთი ლიტერატურული წყარო გვიქმნის. მათი უმრავლესობა ქალთა ცეკვას, ქალთა შემსრულებლობას აღგვინერს. თვითმხილველთა მოწმობით, კაცთა ცეკვა უფრო ნაკლებად იყო განვითარებული, უფრო პრიმიტიული იყო და, ქალთა ცეკვებისაგან განსხვავებით, მაყურებელზე შთაბეჭდილებას ვერ ახდენდა. XIX საუკუნის 70-იან წლების დასაწყისში დუბროვინი წერდა: „თათრები ცეკვავენ *ლეკურს*, მათი ცეკვა რუსულს ჩამოჰგავს, თუმცა უფრო ზანტია. იგივე სიმწყობრე, სინარნარე, იგივე მოძრაობები, ზოგჯერ ბუქნები, იგივე ილეთები, მაგრამ, რუსული ცეკვისაგან განსხვავებით, არ ჩანს აღტკინება, გრძნობები არც ყესტებში და არც გამომეტყველებაში. ცეკვა მხოლოდ სიყოჩაღეს, სიმარდეს, ძალას, სიმამაცესა და გამბედაობას ასახავს.

თათრის კაცები რამდენიმე ჯგუფად იკრიბებიან და ხელჩაკიდებულები წრეს კრავენ. ნელი მუსიკის ფონზე მოცეკვავეთა ჯაჭვი ნელა, ნარნარად ირხევა, თითქოს საკუთარი სხეულის მიძინებული ნაწილების გაღვიძება სურს... მუსიკის ტაქტის აჩქარებასთან ერთად მოცეკვავეთა მოძრაობებიც უფრო მკვეთრდება და ჩქარდება. ერთი ფეხის მეორეზე გადადგმით მოცეკვავეები გვერდზე გადიან და სხეულს მოძრაობის მიმართულებით ხრიან, შემდეგ ამას მეორე მხარეს უკუსვლა მოსდევს. ასე რომ, წრე ხან მარჯვნივ მოძრაობს, ხან – მარცხნივ. მუსიკის ტაქტი თანდათანობით იმატებს და მასთან ერთად მოცეკვავეთა მოძრაობებიც, რაც, საბოლოოდ, გაშმაგებამდე, გააფთრებამდე მიდის, მაგრამ დოლის მოულოდნელი ძლიერი დარტყმა და სწრაფი მოძრაობა წყდება – ცეკვა კვლავ მდორე, ზანტ ხასიათს იღებს“.

XX საუკუნის 10-იანი წლებისათვის აზერბაიჯანულ ქორეოგრაფიაში უკვე კომპოზიციურად ჩამოყალიბებული ცეკვები შედის: „ცეკვები აზერბაიჯანელ თათრებს ორი სახის აქვთ: ჩქარი (ლეკური) და ნელი, ნარნარი. პირველს ახალგაზრდა ვაჟები ასრულებენ, მეორეს – ქალები“, – წერს თვითმხილველი.

არის რამდენიმე ცეკვა, რომლებიც ხალხში განსაკუთრებული პოპულარულია. თათრულად მათ უზუნდარა (გრძელი კანიონი), ჰეირათი, მირზანი, ჯეირანი... ეწოდებათ. კაცების ცეკვის ხელოვნება, ძირითადად, ფეხების სწრაფ მოძრაობაში აისახება, ქალების – აუჩქარებელ, შეუმჩნეველ მოძრაობებში, იმდენად, რომ მიუჩვეველი თვალი უცებ ვერც კი შეამჩნევს მოცეკვავე ქალის მოძრაობებს“ (П. Востриков. «Музыка и песня у азербайджанских татар». СМОМПК, 1912 г., вып. 42, отд. III, с. 10-я. Танцы у татар).

აზერბაიჯანულ ქორეოგრაფიაში მკაფიოდ და მკვეთრადაა გამიჯნული ქალთა და ვაჟთა ცეკვა. ქალთა ცეკვებს შორის ყველაზე პოპულარულია უზუნდარა (გრძელი კანიონი) – პატარძლისადმი მიძღვნილი ლირიკული სოლო, რომელსაც ქალები ქორწილებში ასრულებენ. აზერბაიჯანელი ქორეოგრაფების აზრით, ის ყარაბაღში წარმოიშვა. უზუნდარა არის ადგილი მთიან ყარაბაღში – გრძელი ხეობა (კანიონი), რომელზეც ძველ დროში პატარძალი მიჰყავდათ. ცეკვის ნახაზი დახვეწილია, გამდიდრებულია მრავალფეროვანი გრაციოზული, მსუბუქი მოძრაობებით რაც, კერძოდ, აზერბაიჯანულ სიუზმეს ახასიათებს. ეს მთელი სხეულის ერთგვარი ათამაშებაა მაშინ, როდესაც ფეხები თითქმის უძრავად დგას. სიუზმე, როგორც ცეკვის ერთ-ერთი ძირითადი ნაწილი, სრულდება ტრიალისას ან ნარნარი, თვალისთვის თითქმის შეუმჩნეველი, გვერდზე სვლისას. ცეკვა უზუნდარაზე წარმოდგენა არასრულყოფილი იქნება, თუ არ ვახსენებთ ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელ თეძოების რხევას (ბურჯუთმა), ტანის, მხრებისა და ხელის მტევენების (დიკსინმე), მოძრაობას და თითების ტკაცუნს (ჩირთმა). ყოველივე ეს ცეკვის თანმდევი ილეთებია. უზუნდარა სომხეთშიც პოპულარულია. მთიან ყარაბაღში, სადაც ეს ცეკვა ჩაისახა, მრავალი სომეხი ცხოვრობს, ამიტომ უზუნდარა სომხებშიც ფართოდ გავრცელდა.

საქართველოში ეს ცეკვა, თბილისის მოსახლობის ზოგიერთ ფენაში გავრცელებული, XX საუკუნის დასაწყისისიდან იყო ცნობილი.

**თერექემე** (ძველი ტომის სახელწოდება) – მომთაბარეთა მიერ შექმნილი ცეკვა. ამ პოპულარულ ცეკვას, რომელსაც სასიამოვნო მელოდია ახლავს, შედარებით ნელი ტემპით, მაგრამ ენერგიულად, ძირითადად, ქალები ასრულებენ.

**ჰალაი** – საფერხულო ცეკვა-თამაში, რომელშიც ქალთა ორი ჯგუფი მონაწილეობს. ის შრომით პროცესს ასახავს (ბრინჯის თესვა-აღებას). ცეკვა აზერბაიჯანის სამხრეთით გაჩნდა (ლენქორანში, აღსტაფაში, ლერიქში, მასალიში), მოგვიანებით კი აღნიშნულ რაიონებში ერთ-ერთ საქორწინო ცეკვა-თამაშად გადაიქცა.

ქალთა ცეკვებს განეკუთვნება უკვე ჩვენს დროში ჩამოყალიბებული ქორეოგრაფიული სცენები – სურეია, ბასთი, რომლებიც ბამბის მკრეფავ ქალს ეძღვნება, ასევე ცეკვა ჯუჯალარიმ და სხვა.

ასევე პოპულარულია ქალთა ცეკვა ინაბი (ხილის სახელი). ცეკვაში ქალის სიკეკლუცეს განასახიერებს ერთი, იშვიათად ორი ქალიშვილი.

**გითილიდა** – ქალთა ფერხული-ცეკვა. მასში მრავლადაა ხალხური იუმორი, მოსწრებული კომიკური ილეთები. მის თავისებურებას იმპროვიზაციის შესაძლებლობა ქმნის. თავისი შინაარსით ცეკვა, უეჭველად, გვიანდელი ეპოქის პირმშოა.

მშვენიერი და ფერადოვანია ძველებური ცეკვა *ჯეირანი* (ჯეირან ბალა). ჯეირანი, იგივე ქურციკი, გრაციოზული ცხოველია. ცეკვაში ასახულია ამ ცხოველის მსუბუქი და დახვეწილი მოძრაობები. ასრულებენ ქალებიც და მამაკაცებიც.

**მირზაი** – ამ ცეკვას ასრულებდნენ ქალებიც და ვაჟებიც. განსაკუთრებით საზეიმო შემთხვევისას, ძირითადად, ქორწილებში.

ქალთა ცეკვები (*ჯეირანი*, *მირზაი*...) წარმატებულია ქალთა საცეკვაო ანსამბლ *სევეინჯის* შესრულებით. *სევეინჯი* აზერბაიჯანულად *სიხარულს* ნიშნავს. როცა ანსამბლის წევრი ქალები სცენაზე გამოდიან და საოცარი *ჩახვეული* მოძრაობებით გაფორმებულ ცეკვას ასრულებენ, ეს მშვენიერი სანახაობა, უდავოდ, დიდ სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს.

**ყაზახი** (ქალაქ ყაზახის პატივსაცემად) – ყაზახშია შექმნილი რამდენიმე საუკუნის წინ. მკაფიო, ენერგიული რიტმი, ცეცხლოვანი ტემპი მამაკაცთა ამ ცეკვას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს ანიჭებს.

**ჯანგი** – საბრძოლო ხასიათის მამაკაცთა ჯგუფური ცეკვა.

**შალახო** – ჩქარი, ტემპერამენტიანი მამაკაცთა ცეკვა. XIX საუკუნეში ლენქორანსა და მასთან ახლოს მდებარე დასახლებებში სოფელ-სოფელ დადიოდნენ დათვების მწვრთნელები და *შალახოს* სტროფების მღერით წარმოდგენებს მართავდნენ. დროთა განმავლობაში *შალახო* ახალგაზრდებისათვის საყვარელ ცეკვად გადაიქცა.

იუმორისტული ელემენტებით გაჯერებული ცეკვა *ასთა ყარაბალი* (ნელი *ყარაბალული*) ყარაბალში დაიბადა. მას მოხუცები ასრულებენ. ის ქვეყნის სამხრეთითაა პოპულარული, კერძოდ, ნახიჩევანსა და შაჰბუზიში.

**ენძელი** – ცეკვის სახელწოდება ქალაქ ენძელიდან მოდის. შექმნილია ბაქოში XIX საუკუნის ბოლოს. ცეკვა მადლიერებას და ბედნიერების სურვილს გამოხატავს კეთილი და კარგი ადამიანების მიმართ. ძირითადად, მას მოხუცები ცეკვავენ, თუმცა, შეიძლება, ახალგაზრდებმაც შეასრულონ.

**ვაგზალი** – ხალხის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და საყვარელი ცეკვა. სულში ჩამწვდომი მელოდია, მოძრაობათა გრაციოზული პლასტიკა ამ ცეკვის განუყოფელი ნაწილია. მას ასრულებენ როგორც კაცები, ასევე ქალები და ის ნებისმიერი დღესასწაულის მშვენიებაა.

აღმას-ზადე *ვაგზალის* ცეკვისას ყურადღებას ამახვილებს ჟონგლიორობის ზოგიერთ ელემენტზე: მოცეკვავე სცენაზე გამოდის თავზე თასით, რომელშიც პატარა ჭიქები აწყვია. ცეკვა წრეზე ნელი სვლით იწყება, თანდათანობით ტემპი იმატებს, მაგრამ ჭიქებიანი თასი უძრავად რჩება მოცეკვავის თავზე, თითქოს მასთანაა შედუღებული. ცეკვის სწრაფ ტემპში დასრულების შემდეგ შემსრულებელი ჭიქებს გოგონებს ურიგებს, რომლებიც მათი წკარუნით ცეკვავენ *მირზაის*. ასეთი ინტერპრეტაციით, *ვაგზალისა* და *მირზაის* შეერთებით, სრულდებოდა ეს ორი ცეკვა აზერბაიჯანული ხალხური ცეკვის ანსამბლის მიერ XX საუკუნის 30-იან წლებში (Алмаз-заде. «Ансамбль азербайджанского народного танца». Азгосфилармония им. Магомаева, 1938 г).



აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის მარგალიტად წრიული საფერხულო ცეკვა იალი ითვლება, რომელშიც 80-100 ადამიანი მონაწილეობს. იალი უძველესი ცეკვაა. ის გამოსახულია ძვ.წ.-ის VIII–VI საუკუნეების გობუსტანის კლდის მხატვრობაში. იალი აღწერილია პ. ვოსტრიკოვის სტატიაში *აზერბაიჯანელი თათრების მუსიკა და სიმღერა* (CMOMPK, 1912 წ., 42-ე გამ., III განყ, გვ. მე-10). წერილის მოკლე შინაარსი მოცემულია ალმას-ზადეს სტატიაში – *აზერბაიჯანული ხალხური ცეკვის ანსამბლი*. აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფიის მკვლევარმა კიამალ გასანოვმა აღნიშნულ ცეკვას ღრმაშინაარსიანი ანალიზი მიუძღვნა.

აზერბაიჯანული კულტურის მკვლევარ პროფესორ იამპოლსკის აზრით, კიამალ გასანოვი ცდილობს, ცეკვის ეტიმოლოგია ახსნას. იალ მთის ფერდობს, კალთას ნიშნავს. როგორც ცნობილია, პირველყოფილი ადამიანის ცეკვა – მონადირეთა როკვა – ნადირობის დროს მონადირის მოძრაობების იმიტაციაა. დაბლობზე მხეცის გამოკიდებას აზრი არ აქვს, რადგან ის სწრაფად დაუსხლტდება ხელიდან მდევარს. ამიტომ პირველყოფილი მონადირეები ხელჩაკიდებულები წრეს კრავდნენ და ცხოველს მთის ფერდობისაკენ დევნიდნენ, სადაც მისი დაჭერა უფრო ადვილი იყო. სწორედ აქ, მთის ფერდობზე (იალზე), ზეიმობდნენ მონადირეები მხეცზე გამარჯვებას. ასეთ დასკვნამდე მიდის კიამალ გასანოვი და გამოდევნებით ნადირობას მიიჩნევს სიტყვა *იალის* გენეზისად (Кямал Гасанов. Автореферат).

გასანოვისვე ვარაუდით, *იალიმ* განვითარების პროცესში ცეცხლის გარშემო რიტუალური ტრიალის ფორმა მიიღო. შემდეგ ტრიალი მარტივ საცეკვაო ილეთად იქცა. ადამიანები იაზრებენ, რომ, როგორც ნადირობის, ისე საომარი მოქმედებების დროს, წარმატების მიღწევა მხოლოდ ერთიანობით შეიძლება, სიმბოლურად ხელებს აერთებენ, რასაც გობუსტანის კლდის მხატვრობაც ადასტურებს.

თანამედროვე ცეკვა იალი ორი სახისაა – საცეკვაო და სათამაშო. პირველი მოძრაობების სხვადასხვა კომბინაციისაგან შედგება, რაც მუდმივია და მაყურებლისთვისაც ცნობილი. სათამაშო იალის მოძრაობები განუსაზღვრელია. ხშირად იალი საცეკვაო ნაწილით იწყება და შემდეგ მხიარულ თამაშში გადადის, რომელშიც ყველა შემსრულებელი მონაწილეობს. თამაშის სიუჟეტი ძნელსაცნობი არ არის. მოცეკვავეთა ჯგუფიდან *იალი-ბაშის* ირჩევენ (როგორც წესი, ყოველი ზეიმის ან წვეულების დროს ეს ერთი და იგივე კაცები – კარგი მოცეკვავეები არიან). *იალი-ბაშის* ხელმანდილი ან წკებლა უჭირავს და მისი ქნევით მიუძღვება წინ ფერხულს. ყველა ყურადღებით ადევნებს მას თვალს. მოულოდნელად *იალი-ბაში* მიმართულებას იცვლის. მოცეკვავეები მყისვე ასრულებენ ახალ მოძრაობას. ვინც დააგვიანებს ან ვერ შეძლებს ახალი მოძრაობის გამეორებას, ისჯება – *იალი-ბაში* მას ხელმანდილს ან წკებლას ურტყამს. რა თქმა უნდა, დარტყმები მსუბუქია, თუმცა ისინი დიდ ჟრიამულს იწვევს მაყურებელში, ხოლო დამნაშავე ცდილობს ცეკვის ყველა ელემენტი ზუსტად შეასრულოს. *იალი-ბაშის* შეუძლია ცეკვის დროს მკვეთრად შეცვალოს მოძრაობის მიმართულება. ამ დროს ვიღაც თავს ვერ იკავებს და ეცემა, რასაც ასევე სასჯელი მოჰყვება. *იალი-ბაშის* შეუძლია ჯიბიდან ვაშლი ან ხელმანდილი ამოიღოს. დანარჩენებიც მყისვე მას ბაძავენ. ჩვეულებრივ, მოცეკვავეებმა წინასწარ

იციან, რა შეიძლება ჰქონდეს ჯიბეში იალი-ბაშის და იმარაგებენ მათ. დავალება შეიძლება უფრო რთულიც იყოს. მაგალითად, იალი-ბაში მინაზე წვება. ყველა მყისვე ეცემა მინაზე, რადგან ჯარიმის ეშინია. იალი-ბაში რომელიმე ბავშვს სტაცებს ხელს და მხარზე ისვამს ან ხეზე ძვრება, ან ყირაზე გადადის – ყველა ვალდებულია, მის მაგალითს მიბაძოს.

უნინ იალი-ბაშების ფანტაზია ამოუნურავი იყო. თუ ცეკვა-თამაშში ორი მოქიშპე ჯგუფი მონაწილეობდა, მაშინ ამოცანები უფრო რთულდებოდა, უფრო საინტერესო ხდებოდა. ასეთ შემთხვევაში, საერთო საცეკვაო ნაწილის შემდეგ, ორთაბრძოლის დრო დგებოდა – ორი იალი-ბაში ერთმანეთს წკეპლებით ეჯიბრებოდა. გამარჯვებულს უფლება ჰქონდა დამარცხებულისათვის დავალება მიეცა. დავალება ზოგჯერ საკმაოდ რთულ ხრიკს შეიცავდა. მაგალითად, გამარჯვებული იალი-ბაში მონინააღმდეგეს პირში ქათმის თავს უდებდა, ამ უკანასკნელს იგივე უნდა ექნა, მაგრამ სად ეპოვა ქათმის თავი? იყო შემთხვევები, როდესაც დამარცხებულს პირში ნავთი უნდა ჩაეგუბებინა და ხეზე ასულს მისთვის ცეცხლი წაეკიდებინა. პირიდან უზარმაზარი ალი გამოვარდებოდა ხოლმე (ბევრი ილუზიონისტისათვის ნაცნობი ტრიუკი). ყველა როდი გაბედავს ასეთ განსაცდელში თავის ჩაგდებას, თუმცა სწორედ ამიტომაც არის ის იალი-ბაშად არჩეული და ისიც იძულებული იყო, დასთანხმებულიყო. ჩვენს დროში დავალებები ასეთი სირთულით არ გამოირჩევა და უფრო დამსწრე საზოგადოების გართობისკენაა მიმართული, ვიდრე ძნელი ბრძანების შესასრულებლად.

ადრე იალი მთელ აზერბაიჯანში იყო გავრცელებული. ის აზერბაიჯანელთა ყველაზე საყვარელი, ყველაზე პოპულარული ცეკვა იყო. იალი საკმაოდ პოპულარულია ილიჩევსკის (ნორაშენის) რაიონში. აქ არც ერთი ქორნილი, არც ერთი ზეიმი არ ტარდება უიალოდ. სულ ცოტა ხნის წინ ამ რაიონში იალის ასზე მეტი ნაირსახეობა არსებობდა. ამჟამად ცეკვის სახეობათა რაოდენობა ბევრად ნაკლებია.

იალი აზერბაიჯანის სხვა რაიონებშიც სრულდებოდა, მაგრამ ზოგან ამ ფერხულის მხოლოდ რამდენიმე ვარიანტია შემორჩენილი. ამჟამად მოსახლეობის უმრავლესობამ, განსაკუთრებით ახალმა თაობამ, ამ ცეკვა-თამაშის სახელწოდებაც კი არ იცის. გამონაკლისი მოხუცებია, რომლებიც ოდესღაც მონაწილეობდნენ ამ მომხიბლავ ცეკვაში.

როგორც ხალხში, ისე საცეკვაო ანსამბლებში იალი ორ ტემპ-რიტმში სრულდება – ნელი (აგირი) და ჩქარი (ეინ-ეინი). კომპოზიციური გადანწყვეტით ორივე ნაწილი ერთნაირია, მაგრამ, თუკი პირველი ნაწილი მშვიდად და საზეიმოდ სრულდება, მეორე ნაწილში იგივე მოძრაობები სრულიად სხვა ხასიათსაა – უფრო დინამიკური, ტემპერამენტით აღსავსე, სულ უფრო სწრაფი ხდება. საჭიროა დიდი ცოდნა, უნარი და ყურადღება, რათა სწრაფი ნაწილი უშეცდომოდ იცეკვო, რადგან, თუ რომელიმე მოცეკვავემ შეცდომა დაუშვა, მას მყისვე იალი-ბაშის წკეპლა მოხვდება ფეხებში. ამიტომ მოცეკვავეები ძალ-ღონეს არ იშურებენ, მაგრამ არა სასჯელის შიშით, არამედ მუსიკის ძალა ითრევს, მოძრაობათა დინამიკას აყოლებს და ფერხულს სულ უფრო მეტი მონაწილე უერთდება.

როდესაც იაღში 80-100 კაცია ჩართული (სწორედ ამ სახითა და ამ რაოდენობით სრულდება იაღი დღესაც ილიჩევსკის რაიონში), ადვილი წარმოსადგენია ამ სანახაობის მთელი ბრწყინვალება.

საერთოდ, იაღი ქორწილის ბოლოს სრულდება. მას ახალგაზრდა კაცები და ყმანვილები იწყებენ, მათ თანდათან უფროსი მამაკაცებიც უერთდებიან, შემდეგ კი ქალები (ცალკე რიგად) და ბავშვები.

აზერბაიჯანის გასაბჭოების შემდეგ ქალები აქტიურად ერთვებიან იაღის ცეკვაში. ქალი აღარ არის შინ გამოკეტილი. უკვე არც ერთ რაიონში აღარავის უკვირს მათი ღიად გამოჩენა ქორწილებში. ზოგ სოფელში განსაკუთრებით თამამ ქალებს იაღი-ბაშადაც ირჩევენ და ისინი კაცებთან ერთად საერთო ფერხულში მონაწილეობენ.

ზოგი იაღი სიმღერით სრულდება. კომპოზიტორები მას თავიანთ ნაწარმოებებში რთავენ: უზეირ ჰაჯიბეკოვის ოპერა *ქოროღლი*; მუსლიმ მაგომაევის *ნარგიზი*; ჯანგირ ჯანგიროვის *აზატი*; სოლთან ჰაჯიბეკოვის ბალეტი *გიულშანი*.

ცეკვის გასიმფონიურობაზე საუბრისას აღსანიშნავია რ. გაჯიევის მუსიკაზე დადგმულია იაღი (რ. ახუნდოვასა და მ. მამედოვის სცენარით). ამ ორიგინალური ქორეოგრაფიული სურათის მხატვრული ღირებულება, ჩემი აზრით, ისაა, რომ იაღი განვითარების პროცესში უკვე გაკვალულ ნაცად გზას არ ადგას, ანუ ფოლკლორული მასალისა და კლასიკური ცეკვის ელემენტების შერწყმის გზას არ იმეორებს და ხალხური ცეკვის პლასტიკური საშუალებების გამომსახველობას ეყრდნობა. პლასტიკაში მოძრაობის თავისუფლება, ცეკვაში განვითარებული უშუალო, ემოციურად მკვეთრად გამოხატული ჟესტის ბუნებრივობა აისახება.

აზერბაიჯანის სახელმწიფო ფილარმონიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის რეპერტუარში იაღი პროგრამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნომერია.

მიუხედავად იმისა, რომ საფერხულო წყობა მრავალი ხალხის ქორეოგრაფიისათვისაა დამახასიათებელი, იაღის თავისებურება აშკარაა. მიუხედავად იმისა, რომ სომხებსა და ქურთებს აქვთ ცეკვები, რომლებიც იაღის ხასიათთან ახლოს დგას და ზოგმა გავლენაც კი იქონია იაღის ზოგიერთ სახეობაზე (განსაკუთრებით ქურთულმა ცეკვებმა), იაღი თავისი უძველესი წარმოშობით და თავისებური შინაარსით ყველაზე ძველი და თვითმყოფადი აზერბაიჯანული ცეკვაა.

აზერბაიჯანული იაღის ანალიზმა იმ მოსაზრებამდე მიგვიყვანა, რომ ის ფონეტიკურ მსგავსებას ამჟღავნებს ქართულ იაღის-თამაშთან, რომელიც თანამედროვე ბალდადურ-კინტოურის წინამორბედი.

თვითმხილველის აღწერით, ყველიერის დღეებში, თბილისში, ერთ-ერთი სახლის ბანზე ახალგაზრდა ვაჟები ქეიფობდნენ. მუსიკოსებმა დაუკრეს. მოქეიფეთაგან ოთხი წამოდგა, ჯიბიდან ხელმანდილები ამოიღეს და მხარზე გადაიგდეს. ერთ-ერთმა ჯოხი მოიმარჯვა და დანარჩენ მოცეკვავეებს მოუღერა, თუმცა ისინი უამისოდაც მარჯვედ ტრიალებდნენ და ხტოდნენ მუსიკის ტაქტზე. არ გაჩერებულან, ისე ჩაანაცვლეს ხელმანდილები ქამრებით. ბოლოს, ჯოხით შეიარაღებულის ნებას დამორჩილებულმა მოცეკვავეებმა, ტანსაცმელი გაიძვრეს, შემდეგ, ცეკვა-ცეკვით

ისევ ჩაიცვეს და ასე დაასრულეს ცეკვა-თამაში. ამ ცეკვას *იალის-თამაში* ერქვა (И.Б. «Тифлиссские заметки». «Закавказский вестник», 1854 г., №7). დიმიტრი ჯანელიძე სამართლიანად შენიშნავს, რომ ცეკვა *იალის თამაში* მსგავსია სვანური *მელია-ტელეფიას* (ცეკვის დროს სამოსის გახდა), რომელიც ნაყოფიერების კულტს ეძღვნება (დიმიტრი ჯანელიძე, *ქართული თეატრის ხალხური სანყისები*, 1948, გვ. 94).

1957 წელს, თბილისში აჭარის ასსრ-ის ხელოვნების დეკადის დროს, აჭარის ასსრ-ის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მოცეკვავეთა ჯგუფმა (ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე) წარმოადგინა ძველებური ცეკვა-თამაში *ო, ჰოი ნანო*, რომელიც ნათესაობას ამჟღავნებს ცეკვებთან: *მელია-ტელეფია* (მელია-თელეპია) და *იალის-თამაში*. მონაწილეები მწკრივში დგანან, რომლის თავშიც წინამძღოლი (განმკარგულებელი) დგას ჯოხით. გამძღოლის განკარგულებით იცვლება საცეკვაო ფიგურები, მისი წყობა, ზოგჯერ ცეკვის ძალიან რთული, ჩახლართული ნახაზი. ცეკვას სიმღერა ახლავს – მღერას სოლისტი იწყებს (ხშირად სოლისტი თავად გამძღოლია), მოცეკვავეთა მწკრივი მას ერთხმად აყოლებს მისამღერს – *ო, ჰოი ნანო*. მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად ეს ცეკვა სახუმარო ხასიათსა და ოჯახურ დღესასწაულებზე (ქორწილში) სრულდება (ის ძალიან გავრცელებულია ხულოს რაიონში). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მისი სათავეები ძველ დროში იკარგება და იგი ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება.

*იალის-თამაშის*, *მელია-ტელეფიას* და *ო, ჰოი ნანოს* შედარებით შესაძლებელია მათ შორის მსგავსების დადგენა: ტანსაცმლის რიტუალური გახდა, არსებობა *წინამძღოლისა*, რომელიც მოძრაობათა თანმიმდევრულობასა და ხასიათს კარნახობს.

რაც შეეხება განმკარგულებლის, სიმღერის წამომწყების, მეთაურის, *წინამძღოლის* როლს ცეკვაში, ეს მრავალი ხალხისათვის უხსოვარი დროიდან ცნობილია. რუსული გამოთქმა *ВОДИТЬ ХОРОВОДЫ* (ფერხულის *წყვანა*), სავარაუდოდ, ერთს, *პირველ* მოცეკვავეს, გულისხმობს, რომელიც ფერხულის სათავეში დგას და მას ყველა მიჰყვება. წინამძღოლის *თანამდებობა* საპატიო იყო ამიერკავკასიასა და ჩრდილოეთ კავკასიაში. ყაზარდოში ცეკვის წინამძღოლი – *ბეგეული* – რამდენიმე ფუნქციას ასრულებდა: გრძელი ჯოხით შეიარაღებული მოცეკვავე წყვილებს ხელმძღვანელობდა, მუსიკოსებისათვის ფულს კრეფდა და, რა თქმა უნდა, თავად ცეკვავდა (Н. Ф. Грабовский. «Свадьба в горских обществах Кабардинского округа». СЕКГ, 1869 г., вып. II, с. 9, 10).

ოსები ცეკვის დროს ირჩევდნენ თამაშებისა და ცეკვების წინამძღოლს, რომელიც წკეპლით ამყარებდა წესრიგს (Д. Шанаев. «Свадьба у православных осетин». СЕКГ, 1870 г., вып. IV, с. 15).

საქართველოში ცეკვებისა და გართობა-სანახაობის წინამძღოლი ან განმკარგულებელი უძველესი დროიდან არსებობდა. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის თანახმად, წინამძღოლს ან განმკარგულებელს *კაეტი* ეწოდებოდა. უწინ *კაეტი* შე-



იძლებოდა ყოფილიყო ცეკვების, ასევე მებრძოლი რაზმის წინამძღოლი ან საკულტო რიტუალის აღმსრულებელი. შემდგომში კაეტის ფუნქცია სხვადასხვა სახის *ფერხულის* (ფერხისას) იმპროვიზაციამდე და საცეკვაო პარტიტურის დირიჟორობამდე დავიდა.

მიუხედავად აზერბაიჯანული *იალისა* და ქართული *იალის-თამაშის* ფონეტიკური ჟღერადობის, ასევე გარეგანი სურათის გარკვეული მსგავსებისა, ამ ორი ცეკვის შინაარსობრივი ხასიათი იდენტური არ არის. გარდა ამისა, კომპოზიციურ ფორმაზე საუბრისას, აღსანიშნავია, რომ *იალი* – წრიული ფერხულია, ხოლო *იალის-თამაში* (ისევე, როგორც *ადრეკილაა*, *მელია-ტელეფია* და *ო, ჰოი ნანო*) – მწკრიული – მწყობრში ეწყობიან, რაც ქართული ცეკვის ამ ფორმის არქაულობაზე მიუთითებს და ცნობილია ტერმინით *მწყობრი*.

ქორეოგრაფი გიორგი სალუქვაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკლორის მკვლევარი, მოგვითხრობს მესხეთში გავრცელებული უძველესი ცეკვის – *გიჟური ფერხულის* შესახებ, რომელსაც მხოლოდ მწყობრში ჩამდგარი მამაკაცები, ჭაბუკები და ბიჭები ასრულებდნენ. ცეკვის ხელმძღვანელი თავში იდგა წკეპლით ან ქამრით. თავიდან ის ფერხულს ამოძრავებდა და მის მოძრაობებს მწყობრის ყველა მონაწილე იმეორებდა. ვისაც მოძრაობა შეეშლებოდა ან ტაქტს ფეხს ვერ აუწყობდა, წკეპლის ან ქამრის დარტყმით ისჯებოდა. დავალებები ასეთი იყო: ყველა ნახევრად უნდა მოხრილიყო და მარცხენა ფეხზე ეხტუნა. წინამძღოლი მიწაზე ქუდს აგდებდა და შემდეგ პირით იღებდა ან სწრაფად ეცემოდა მიწაზე ზემოთ აწეული ფეხით. გიორგი სალუქვაძის თქმით, მესხეთის ძველი მკვიდრნი, ამ ცეკვის მონაწილენი, განსაკუთრებით უსვამდნენ ხაზს, რომ გიჟურ ფერხულში მხოლოდ ქართველები მონაწილეობდნენ, რომ ეს ქართული ცეკვაა, რადგან სომხები მას არ ცეკვავდნენ, ხოლო თათრებმა ცეკვა არ იცოდნენ (ვანო შილაკაძე, *ხალხური შემოქმედების დიდოსტატები*, თბილისი, 1974 წ., გვ. 110, 111, ხელნაწერი). სამწუხაროდ, გიორგი სალუქვაძე არ იძლევა ცნობებს *გიჟური* (დელი) *ფერხულის* წარმოშობის შესახებ, რომელიც შესრულებით და საერთო ნიშნებით *მელია-ტელეფიას* და *იალის-თამაშს* ჰგავს.

აზერბაიჯანულ ქორეოგრაფიაში ძირითადი ადგილი ვაჟთა და ქალთა ცალ-ცალკე ცეკვებს უჭირავს. ქორნილებში ქალები და კაცები განცალკევებით, თავთავიანთ *ნანილში* ატარებდნენ დროს. მხოლოდ XX საუკუნიდან გაჩნდა აზერბაიჯანში წყვილთა – ქალის და კაცის – ცეკვები. წყვილად შესასრულებელი ცეკვები, რა თქმა უნდა, დადგმულია, ისინი, ძირითადად, სიმღერით სრულდებოდა, რაც მისი შინაარსის ილუსტრაციაა. მაგალითად, ცეკვა *დეითისიმეში* მორჩილი ქმარი და ავი ცოლი მონაწილეობდნენ. *იქირვადლიში* (ორცოლიანი) კი მოცეკვავე უბედურ დღეში ჩავარდნილ ქმარს განასახიერებს და ა.შ.

აზერბაიჯანული ცეკვების ტექნოლოგიის განხილვას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ, პლასტიკური კოლორიტის გარკვეული მსგავსების მიუხედავად, აზერბაიჯანულ ხალხურ ქორეოგრაფიას თავისი პრაქტიკული ქმნადობით არ გააჩნია საერთო ნიშნები ქართულ ქორეოგრაფიასთან. ხელების მდგომარეობა, ფეხების

მოძრაობა, სვლები აზერბაიჯანულ ქორეოგრაფიაში განსხვავდება ქართული ქორეოგრაფიის ტექნოლოგიისაგან. აზერბაიჯანული კაცთა ცეკვისათვის უცნობია ქართული *თითების ტექნიკა* (ცერილეთები). პარტერული და მსუბუქი ხტომითი მოძრაობები ის საფუძველია, რომელზეც კაცთა აზერბაიჯანული ცეკვა აწყობილი. იგივე შეიძლება ითქვას ქალთა ცეკვის შესრულების ხასიათზე აზერბაიჯანსა და საქართველოში. მათ აერთიანებს სინარნარე, *ჰაერში ცურვის* მოთხოვნილება, მაგრამ განსხვავება ცეკვის გადმოცემის განსაკუთრებულობაშია: ქალთა ქართული ცეკვისათვის უფრო დამახასიათებელია მედიდურობა, აზერბაიჯანულისათვის – სიმორცხვე, სირბილე. გარდა ამისა, ქალთა ქართულ ცეკვაში არ გვხვდება აზერბაიჯანული ქალთა ცეკვისათვის აუცილებელი და განუყოფელი თეძოების მოძრაობა (ბურჯუთმა), ტანის, მხრებისა და ხელის მტევნების რხევა (დიკსინმე), თითების ტკაცუნი (ჩირთმა).

აზერბაიჯანულ ქორეოგრაფიაში წლების განმავლობაში საცეკვაო მოძრაობები მოდიფიცირდება, რთულდება, იხვენება მისთვის დამახასიათებელი საცეკვაო მოძრაობები (ილეთები), იქმნება ახალი ცეკვები – შრომითი, ყოფითი, სათამაშო-საფერხულო... ასეთია თანამედროვე აზერბაიჯანული ქორეოგრაფიის საცეკვაო ლექსიკა.

1979 წელი  
რუსულად

### **ბიბლიოგრაფია:**

1. შილაკაძე, ვანო. (1974). *ხალხური შემოქმედების დიდოსტატი*. ხელნაწერი.
2. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1948). *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*. თბ.
3. Алмас-Заде, Г. (1938). *Ансамбль азербайджанского народного танца*. Азгосфилармония.
4. Берже, Адольф. (1856). *О народных праздниках... у мусульман шиитов вообще и персиян в особенности*. Кавказский календарь на 1856 г.
5. Востриков, Павел. (1912). *Музыка и песня у азербайджанских татар*. СМОМПК, вып. 42, отд. III.
6. Гаджибеков, Узеир. (1969). *Сочинения*, т. II.
7. Гасанов, Кямал. (1974). *К вопросу об азербайджанской народной хореографии (автореферат)*. М.
8. Гасанов, Кямал. (1978). *Азербайджанский народный танец*.
9. Грабовский, Н. (1869). *Свадьба в горских обществах кабардинского округа*. ССКГ, вып. II.
10. Друвиль, Гаспар. (1826). *Путешествие в Персию в 1812-1813 гг.* М., ч.2.
11. Дубровин, Николай. (1871). *История войны и владычества русских на Кавказе*. СПб. т. I. кн. 1,2, Закавказье.

12. Евлахов, И. (1857). *Имам Гусейн*. газ. *Кавказ*, №74.
13. Егоров, П. *Шемаха*. (1952). Из дорожных зарисовок. газ. *Кавказ*, №1.
14. Захаров, Алексей. (1894). *Домашний и социальный быт женщин у закавказских татар*. СМОМПК, вып. 20, отд. I.
15. *Кавказская летопись*. (1856). газ. *Кавказ*, №76.
16. Органович, Иван. (1861). *Нечто о дервишах*. газ. *Кавказ*, №56.
17. *Персия*. (1860). Частная корреспонденция. газ. *Кавказ*, №61.
18. Салтыков, Алексей. (1848). *Путешествие в Персию*. Москва.
19. Светлов, А. (1946). *Борцы азербайджана*. Огонек, №35-36.
20. Туганов, Махарбек. (1957). *Осетинские народные танцы*. Сталинири.
21. Шопен, Иван. (1851). *Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху её присоединения к Российской империи*. СПб.
22. Шумилова, Э. (1974). *Национальное в советском балете*. Музыка и хореография современного балета.
23. Dumas, Alexander. (1846). *Le Caucase*. lirse II.
24. Mourier, Jules. (1818). *Second Voyage En Perse, En Armenie Et En Asie Mineure Fait De 1810 a 1816*. Paris.
25. *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux d'Orient*. (1811). Paris.

## **ჩრდილოეთი კავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფია**

### **ანოტაცია**

წარმოდგენილი ნაშრომი – ჩრდილოეთი კავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფია – წინა ნაშრომების მსგავსად, ერთიანდება ციკლში სახელწოდებით: *ამიერკავკასიის რესპუბლიკების, ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის ხალხური ქორეოგრაფია*. ეს დამოუკიდებელი ნარკვევი კი ჩრდილოეთი კავკასიის ხალხთა წეს-ჩვეულებებისა და ცეკვის ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნების აღწერა-ანალიზს ეძღვნება.

ნაშრომში საუბარია ნართების ეპოსზე, რომელშიც მთიელ ხალხთა სულიერი ცხოვრება, ყოველდღიურობა, წეს-ჩვეულებები აისახა და საშუალება მოგვცა მთიელთა უძველეს ქორეოგრაფიას გავცნობოდი.

ნაშრომში მიმოხილულია ცეკვების – *სიმდის, ყაფას, უდას, ლეკურის* – ჟანრული თავისებურებები.

XIX საუკუნის ლიტერატურული წყაროების საფუძველზე განხილულია ტერმინი *ლეკური* და გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ამ ცეკვის სამშობლო დაღესტანია.

მთლიანი თემის – *ამიერკავკასიის რესპუბლიკების, ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის ხალხური ქორეოგრაფია* – ბოლოს მოცემულია აღნიშნული რესპუბლიკების ხალხთა ქორეოგრაფიული ფორმების მოკლე შედარებითი ანალიზი.

ოსეთის სახალხო პოეტი კოსტა ხეთაგუროვი თავის ეთნოგრაფიულ ნარკვევში *ოსეობა* წერდა, რომ ოსების წინაპრები ცეკვებით დიდად გატაცებულნი არ იყვნენ, რითაც აიხსნება ის გარემოება, რომ ცეკვის ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეული სახეობები საკმაოდ პრიმიტიული და მარტივია. ცეკვები ლხინის დროს ეწყობოდა, გოგონები ძალზე იშვიათად ცეკვავდნენ, ხოლო ცეკვებში ქალები საერთოდ არ მონაწილეობდნენ. იშვიათი გამონაკლისი დედაბრები იყვნენ, რომლებიც სიხარულისგან აცეკვდებოდნენ ხოლმე თავიანთი შვილიშვილების ქორწილში (Хетагуров Коста. «Осеоба» (Этнографический очерк). «Кавказский вестник», №7, кн. XXXI, 1902 г.). კოსტა ხეთაგუროვი სამართლიანი არაა თავისი თანამემამულეების მიმართ. თუ ნართების ეპოსითა და ლიტერატურული ცნობებით ვიმსჯელებთ, ოსურ ცეკვას უძველესი ტრადიციები, გარკვეული კომპოზიციური ფორმა, ხასიათი და შესრულების მანერა გააჩნია. კოსტა ხეთაგუროვი კარგად იცნობდა ნართების ეპოსს. თავის პოეტურ შემოქმედებაში ის ხშირად მიმართავდა მას და მრავალ ლექსში პირდაპირ მოიხსენიებდა ეპოსის გმირებს.

ნართების ეპოსს ოსურ ფოლკლორში დიდ ადგილი უჭირავს. მის შემადგენლობაში შესული სიუჟეტები და მოტივები ალანების, ოსების უძველესი წინაპრების, მიერ შექმნილი სიუჟეტებისა და მოტივების ანალოგიურია. ნართების ეპოსი ასევე ძალიან პოპულარულია აფხაზეთში. გარდა ოსებისა და აფხაზებისა, ის სრულად ან ფრაგმენტულად, ნაწყვეტების, თქმულებების, ლეგენდების სახით სხვა მთიელი ხალხების – ადიღელების, ყაბარდოელების, ჩერქეზების, უბიხების, ინგუშების, ჩეჩნების ტრადიციებშიც გვხვდება. ის საქართველოშიც ცნობილია.

ყოველი ხალხის წიაღში არსებული ნართების ეპოსი თხრობის განსხვავებულ ფორმებს, საკუთარ *ნართულ მელოდიას*, სტრუქტურას და წყობის განსხვავებულ ვერსიებს შეიცავს.

ნართების ეპოსი მისი მატარებელი ხალხების სულიერი კულტურის ნამდვილი სარკეა. მხატვრულად გამოძერწილი სახეები, ზნეობრივი იდეალები თაობათა შემოქმედებით წყაროდ გადაიქცა, ამიტომ დროთა განმავლობაში ეპოსი უფრო მდიდრდებოდა, ყოველი ეროვნული ვარიანტი უფრო ფართოვდებოდა და აღნიშნული ფოლკლორული ტრადიციების შესაბამისად ყალიბდებოდა.

ნართების ეპოსში ასახულია ხალხის წეს-ჩვეულებები, სოციალური წყობა, ყოველდღიური ყოფის პერიპეტიები. მრავლადაა ცნობები ცეკვა-თამაშებზეც. „როდესაც ლხინი კულმინაციას აღწევდა, ცეკვა-თამაშები იწყებოდა, იმდენად სწრაფი და თავბრუდამხვევი, რომ მიწა და მთები ირყეოდა“. ამდენად, ნართების ეპოსი ოსური საცეკვაო ხელოვნების სათავეების გაცნობის საშუალებას იძლევა.

„ოსების უძველეს ცეკვად ცოპაი უნდა ჩაითვალოს, რომელიც ქართველმა ისტორიკოსმა და გეოგრაფმა ვახუშტიმ აღწერა და მას ღმერთი ვაჩელის (ჭეჭა-ქუხილის ღმერთის), რომელიც მინაზე ისროდა თავის ცეცხლოვან ისრებს, ცეკვა უწოდა. ცეკვის წარმოშობა ადამიანთა ყოფა-ცხოვრების იმ შორეულ დროს უკავშირდება, როდეს-



საც ბუნების ძალები – ჭექა-ქუხილი და ელვა – ადამიანს შიშს ჰგვრიდა და ამ ძალებში ჭექა-ქუხილის ღმერთ ვაჩელის ძლევამოსილებას ხედავდა. კომპოზიტორი სერგეი ტანეევი წერილში *მთიელი თათრების მუსიკის შესახებ* («Вестник Европы», 1886 г., январь) ხაზს უსვამს ცეკვის უძველეს წარმომავლობას და მას *ჩოპას* უწოდებს. ცეკვის წარმოშობა კაცობრიობის ისტორიის იმ შორეულ დროს უკავშირდება, როდესაც ბუნების ძალები ადამიანს აშინებდა და ის ამაში უზენაესი ძალის გამოვლინებას ხედავდა. ღვთიური ცეცხლით განგმირული ადამიანი, ხალხური გადმოცემით, სხვებისგან გამორჩეული, ღვთის ნიშნით აღბეჭდილი, ხდებოდა. ასეთი სიკვდილი ხალხში ზეციურ წყალობად ითვლებოდა და მიცვალებულის დატირება ასეთ შემთხვევაში ყოველად დაუშვებელი იყო. ყველა, კაცი და ქალი, წყვილებად დამდგარი, უზარმაზარ წრეს ქმნიდა, მიცვალებულს გარს უვლიდა სიმღერითა და საკრავების თანხლებით. ასე დაიბადა წრიული *სიმდი*, რომელიც თანამედროვე ოსური ცეკვების საფუძველი გახდა. *სიმდის* შესახებ ნართების ეპოსში ვკითხულობთ: „...ყოველი მამაცი ნართი შავი მთის წვერზე იკრიბება და *სიმდის* ცეკვავს, ისეთ *სიმდის*, რომ მთები ირღვევა, უღრან ტყეებში საუკუნოვანი ხეები ირყევა და მათ ძლიერ ტანზე ბზარები ჩნდება. მინა ზანზარებს მოცეკვავე ნართების ფეხქვეშ... ისინი (ნართები) *სიმდის* ცეკვით უპასუხებდნენ შემოსეულ მტერს და კიდევ უფრო მხიარულად ცეკვავდნენ, როდესაც ბეჭებს შორის გაყრილ ისარს იგრძნობდნენ ან ფეხებში – ლახვარს. გაოცებული მტერი, ხედავდა რა, რომ იარაღი ნართებს ვერაფერს აკლებდა, ნარუმატებელ ბრძოლას თავს ანებებდა და ბრძოლის ველს ტოვებდა“ (Нартские сказания, 1949 г., с. 184, 241).

ერთ-ერთი პოპულარული ოსური ცეკვა ახალ წელს იყო *ნართოსიმდი*, ანუ *ნართების სიმდი*. ამ სახელწოდებით სრულდებოდა კოცონის გარშემო მამაკაცთა ორსართულიანი ფერხული. მოხუცები ჰყვებოდნენ, რომ ოსების წინაპრები – *ჭეშმარიტი ნართები* – იმისათვის, რომ ქვემოთ მდგომების მხრებზე მეტი სიმძიმე დაედოთ, ხბოს ან კვიცს აიტატებდნენ ხოლმე. შემდეგ ქვედა რიგი ზედას ადგილს უცვლიდა და იმავს აკეთებდა. უზარმაზარი ცოცხალი წრის შუაგულში, კოცონზე, დიდ ქვაბში, მოცეკვავეთა გასამასპინძლებლად ხორცი და ლუდი იხარშებოდა. ქვედა რიგის მოცეკვავეებს პირდაპირ ფიალებიდან და ყანწებიდან ასხამდნენ პირში სასმელს, ზედა რიგის მოცეკვავეები ცალ ხელს გაითავისუფლებდნენ და ისე სვამდნენ (И.С. Туганов. Осетинские народные танцы. Сталинир, 1957 г., с. 8).

მამაკაცთა ფერხულის აღწერილი ფორმა ჯერ კიდევ ნართების დროს იყო პოპულარული... „ერთხელაც ნართი ყმანვილკაცები სათამაშო მოედანზე შეიკრიბნენ. თავიდან დიდი *სიმდი* წამოიწყეს – საყვარელი, ხანგრძლივი ნართული ცეკვა. ცეკვაში სოსლანმა გამოიჩინა თავი, არავის შეეძლო მასზე უკეთ ცეკვა. მინაზე ის კარგად ცეკვავდა, თუმცა ნართი ყმანვილების მხრებზეც არანაკლებ თამაშობდა“ (Нартские сказания, 1949 г., с. 60).

ეპოსმა ქალის – მატრიარქატის, სოციალური ყოფის ამ უძველესი ფორმის წარმომადგენლის – სათანას საოცრად სუფთა, ნათელი სახე შემოინახა. სათანა ნართების იმედი და ნუგეშია, მზრუნველი, კეთილი დედა, სახლის დიასახლისი, მფარველი და ბრძენი მრჩეველი.

სიმდის ერთ-ერთ ნაირსახეობაში – *თიმბილ-სიმდიში* – სრულდებოდა სიმღერა, რომლსაც ხან კაცები წამოიწყებდნენ, ხანაც – ქალები. სიმღერაში იყო სიტყვები: *Махаенне'фсиннарты Сатана*. დიასახლისის მიერ უხვად გამასპინძლებული მოცეკვავეები დილამდე ცეკვავდნენ.

პოემა *ხეთაგის* სამუშაო ვარიანტში კოსტა ხეთაგუროვი სათანას დიასახლისს უწოდებს.

სათანას იდეალიზებული სახე იმ დროში ქალის მდგომარეობის, მისი მამაკაცთან თანასწორუფლებიანობის მაჩვენებელია. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ *სიმდიში* კაცებთან ერთად ქალებიც მონაწილეობდნენ. როგორც ნართების თქმულების ერთ-ერთი გმირი ამბობს, „...მიცვალებულთა ქვეყანაში მოვედი გონს. ვხედავ, *სიმდის* ცეკვავენ, ხოლო ჩემი განსვენებული ცოლი მათ შორისაა. მე ხელი მოვკიდე მას ხელზე და მასთან ერთად სიმდიში ჩავერთე. თავად ბარასთირი უყურებდა ჩვენს ცეკვას“ (Нартские сказания, с. 234).

არადა, XIX საუკუნის ცნობების თანახმად, ქალი *სიმდიში* არ მონაწილეობდა. საერთო წრიულ *სიმდიში* ის გაცილებით გვიან ჩაერთო. ეს იყო მოლექსე დედაბერი, ენამოსწრებული, გონებამახვილი და არაჩვეულებრივი პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული. ასეთებს ხალხში *დაუმარცხებელი მოარაკის* სახელი ჰქონდათ მოხვეჭილი. ისინი შესანიშნავი მთხრობელები და მომღერლები იყვნენ. სწორედ ამ თვისებების წყალობით მოიპოვებდნენ ხოლმე ისინი ადგილს მამაკაცთა წრიულ *სიმდიში*, რომელშიც შეუცვლელეები იყვნენ როგორც სიმღერის წამომწყებნი“ (А. Балаев. «Горские народные танцы». «Народное творчество», 1938 г., №1).

სიმდის ეს მონაწილენი ხალხში დიდი პატივისცემით სარგებლობდნენ და, შესაძლოა, სწორედ მათმა იმპროვიზაციულმა შემოქმედებამ ჩაუყარა საფუძველი გვიანდელი პერიოდის ოსურ დრამატურგიას.

სიმდის აღწერით თუ ვიმსჯელებთ, ქალების მონაწილეობით ცეკვისას საკმაოდ უხამსი შინაარსის სიმღერები სრულდებოდა (Кануков Инал. «В осетинском ауле». ССКГ, 1875 г., III вып., с. 22; Зиссерман А. «Отрывки из моих воспоминаний». «Русский вестник», 1878 г., т. 138, кн. XI. Осетины).

*სიმდის* შემდგომმა ევოლუციამ მისი ნახაზი და შინაარსი შეცვალა და დასაბამი დაუდო ზოგად *სიმდს*, რომელიც ჩვენს დროში წყვილების – ქალიშვილებისა და ვაჟების – მიერ სრულდება. ამ ბოლო ვარიანტში შესამჩნევია სხვა ხალხთა ცეკვის კულტურის ელემენტები. ამას ოსური ქორწილის ცეკვების აღწერა მოწმობს: „... ეზოში ცეკვა-თამაში ეწყობა – ოსური, ყაბარდოული, ჩეჩნური და სხვ. ერთ ჯგუფს გოგონები ქმნიან, სტუმრები და მეჯვარეები – მეორეს. ცენტრში ცეკვა-თამაშის განმკარგულებელი გამოდის წკეპლით. დამსწრეთაგან ის წრეს ქმნის და მხიარულების დაწყების ნიშანს აძლევს... ცეკვები (როგორც უკვე ვთქვით, ოსური, ყაბარდოული, ჩეჩნური) ვიოლინოს (ალბათ, ავტორი რომელიმე ხემიან საკრავს გულისხმობს. რედ.), გარმონისა და ცეკვის რიტმზე სპილენძის ტაშტზე დარტყმით სრულდება. საცეკვაო მუსიკის პირველი ბგერებისთანავე განმკარგულებელი, საკუთარი შეხედულებისამებრ, წყვილებს ადგენს. ცეკვაზე უარის თქმა დაუშვებელია. არჩე-

ული ყმანვილი თავისი მენყვილის მოლოდინში წრეზე მოძრაობს. ქალიშვილის ცენტრში გამოსვლის შემდეგ წყვილების ცეკვა იწყება. გოგონა დიდ გრაციოზულობასა და სილამაზეს ავლენს, ყმანვილი – მოხერხებულობასა და სიმარდეს. ცეკვის შემდეგ წყვილი თავთავის ჯგუფში ბრუნდება და იქიდან ერთ-ერთ წყვილს ხელს ადებს, რაც ცეკვაზე დაპატიჟებას ნიშნავს. საცეკვაოდ გამოწვეულ ქალ-ვაჟს (ჩეპას) უარის თქმის უფლება არ აქვს, იმის მიუხედავად, სურთ თუ არა მათ. ეს წრის ერთი შემოვლის შემდეგ შეუძლიათ სხვა მოიპატიჟონ საცეკვაოდ, თავად კი მოედანი დატოვონ. წყვილთა ოსური ცეკვა, გარკვეული წესების დაცვით, თავისებური პედანტიზმით გამოირჩევა – განმკარგულებლისადმი მორჩილებით (მოცეკვავეს არჩევისას უარის დაუშვებლობით და ა.შ.). გარდა ამისა, ცეკვას კიდევ ერთი თავისებურება: ბიჭს შეუძლია გოგოს ხელკავი გაუკეთოს, რაც მთიელთა ზოგიერთ ტომში შეურაცხყოფად აღიქმება და დამნაშავე შესაძლოა დაისაჯოს. ცეკვის ამ ფორმას ერქვა *ქავენ*, რაც *სიმდის* ამჟამინდელ შესრულებას ახასიათებს. თანამედროვე სიმდი ძალიან საინტერესო ხალხური სასცენო ცეკვაა, რომელიც თავისი კომპოზიციური აგებულებით, თვითმყოფადობითა და შესრულების ხასიათით – თავშეკავებული, საზეიმო, მშვიდი და დიდებული – არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამგვარად, შორეულ წარსულში ჩასახულმა რიტუალურმა მსვლელობამ ჩვენამდე მოაღწია დიდებული ცეკვით, რომელიც ხშირადაა წარმოდგენილი საქართველოს ცეკვის ანსამბლებში. ცეკვას რამდენიმე სახეობა აქვს – *ნაგუი სიმდი* (ძველებური *სიმდი* ცალ ფეხზე); *სიმდი* ორ ფეხზე ორივე მხარეს; მარტივი *სიმდი* ცალ ფეხზე; *სიმდ სანდრაკი* – ძველებური; *სიმდ სანდრაკი* – ახალი; *სიმდ ჩეპენა* (ფეხების მონაცვლეობით).

თავისებურებით ხასიათდებოდა ქალთა ცეკვა *უსთიტი ქავთი* – რიტუალური ცეკვა, უფრო სწორად, გვალვის დროს ქალთა საცეკვაო პროცესია. ამ რიტუალური მსვლელობაში მამაკაცთა ყოფნა დაუშვებელი იყო. ქალებს თან ქალის სამოსიანი უზარმაზარი თოჯინა მიჰქონდათ. სოფლის შემოვლის შემდეგ თოჯინას წყალში აგდებდნენ. მსხვერპლშენიერვის შემდეგ თითქმის საბრძოლო ხასიათის ნამდვილი ცეკვა იწყებოდა: მოცეკვავეები, კაბის აკეცილი ბოლოებით, თავდაპირველად წრეს ქმნიდნენ ისე, როგორც *ზილგა ქავთშია* (ძველი წრიული ოსური ცეკვა, რომელიც ხალხში დღემდე ძალზე გავრცელებულია), შემდეგ *ხონგა ქავთის* მოძრაობებზე გადადიოდნენ, ანუ *მინვევის*, *მიპატიჟების* ცეკვაზე (ესეც ერთ-ერთი გავრცელებულ ცეკვაა ჩრდილოეთ ოსეთში), ბოლოს კი გამოსვლას ფეხის წვერებზე ასრულებდნენ. ვერ ვიტყვით, რომ ქალები კაცებს ბაძავდნენ, როგორც ეს ამჟამად ხდება: ქალი, მენყვილე კაცის არყოფნის შემთხვევაში, თავად ასრულებს კაცის მოძრაობებს.

ნართების ეპოსიდან მოყოლებული არსებობს შეჯიბრების ხასიათის მამაკაცთა საბრძოლო ცეკვები: ხანჯლებით ცეკვა, ფეხის წვერებზე ცეკვა... როგორც თქმულებაშია აღწერილი, „ყველა მოქეიფემ საკუთარი ხანჯალი წვეტით მალლა ანია და სოსლანმა არნახული ცეკვა დაიწყო ხმლებისა და ხანჯლების წვერზე. ისეთი სისწრაფით ტრიალებდა, როგორც ნისქვილის ბორბალი ბობოქარ ნაკადში (*Нартские сказания*, с. 82). ხანჯლურის შესრულება თამაშებში, წყვილთა ცეკვებსა და დოღში

გამარჯვებულ, უფროსების მოწონებულ და შექებულ ვაჟკაცებს შეეძლოთ. თვით-მხილველის მოწმობით, „მოცეკვავეები თავისი ხელოვნების ჩვენებას ცდილობენ, მათ შორის საუკეთესოები, განსაკუთრებული წარჩინების ნიშნად, უფროსებისაგან შექებასა და კათხა ლუდს იღებენ. დაჯილდოებულმა ეროვნული ცეკვა უნდა-შეასრულოს ხანჯლებით“ (Ирон Ализор. «Паска у горских осетин». «Тифлисский листок», 1900 г., №83). ეთნოგრაფ აინალ ბალაევის მტკიცებით, ხანჯლებით ცეკვა – მთიელთა საბრძოლო ლეკური – ცეკვის ერთ-ერთი ტიპური ნიმუშია.

ნართების ეპოსის ქართულ თარგმანში მკაფიოდ და შთამბეჭდავად არის აღწერილი ორი მამაცი ნართის – სოზრიყოსა და ჩელეხსართაგის – ფეხის წვერებზე ცეკვა. ცეკვა შეჯიბრების ხასიათისაა – ვინ უფრო შინაარსიანად და უკეთესად იცეკვებს დაბალ, მრგვალ სამფეხა მაგიდაზე, ფინგეზე, რომელიც სავსეა საჭმელ-სასმელით, შემდეგ კი თავზე ლუდით სავსე ფიალით ისე, რომ ერთი წვეთიც არ გადმოიღვრება. ეპოსის მიხედვით, მოცეკვავეებმა შესანიშნავად შეასრულეს რთულიღეთებიანი ცეკვა:

სოზრიყომ ცეცხლოვანი ცეკვა დაიწყო,  
ლალად იცინის და საკუთარი თავით ამაყობს,  
მაგიდაზე ფეხის წვერებით შეხტა მსუბუქად,  
ცერებზე ცეკვავს და მალლა ხტება.  
ხალხი აღტაცებით უყურებს ცეკვას,  
თვალეები უჭრელდებათ სწრაფი მოძრაობით.  
სოზრიყო, როგორც გედი, თასის პირზე ცეკვავს,  
და, უფროსთა გასაკვირად, პურის ნამცეცები  
არც ცვივა მაგიდიდან ამ ცეკვის დროს,  
არც ლუდის წვეთი ეცემა ქვემოთ.  
ფანდირის ხმაზე ცეკვას ასრულებს  
და ჩუმად ჯდება თავის ადგილას.

სოზრიყოზე რთულ იღეთებს მისი მეტოქე ჩელეხსართაგი ასრულებს და იმარჯვებს კიდევ ამ ორთაბრძოლაში:

მაშინ ჩელეხსართაგმა ცეკვა დაიწყო  
და ისე მკვირცხლად დატრიალდა ცერებზე,  
რომ მოქეიფენი აღფრთოვანდნენ მისი სიმარდით,  
დაუღლელად ცეკვავს თავის მედიდურ ცეკვას.  
სხარტად კრავს დიდ წრეს,  
ხან ისარივით ზემოთ აიწევს,  
თითქოს არამინიერ ძალით,  
ხან კლაკნით ცისკენ მიიწევს მალლა,  
ხან დაჭრილი ჩიტივით მიწას ეცემა,



და პირქვე ეხეთქება,  
ხან ნამომხტარი ტრიალებს შლეგად.  
აი, მაგიდაზე ახტა და დატრიალდა თითისტარივით,  
მაგრამ მაგიდა არც კი შერხეულა,  
არც ნამცეცი ჩამოვარდნილა ქვემოთ.  
აქ სხვა ბიჭებმაც, სუნთქვაშეკრულებმა,  
ქარქაშებიდან ხმლები დააძვრეს,  
ჩელესსართაგი ხმლის წვერზე ბრუნავს,  
და თვალებიდან ცეცხლებს ყრის მარდად,  
ამ დროს ნართებმა ის გააჩერეს  
და მაგიდასთან მიიხმეს ლხინის“.

ეს უძველესი ცეკვა დღემდე ცოცხალია და ოსური ხალხური ქორეოგრაფიის ნაწილია. მისი შესრულებით ერთ-ერთ რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა გიორგი თედევმა.

ცერებზე ცეკვას ყოველთვის შეჯიბრების ელფერი დაჰკრავდა. შეუძლებელია არ ვახსენოთ ოსეთში 1900 წლამდე მომხდარი ქალ-ვაჟის შეჯიბრების ერთი საინტერესო ფაქტი: ცეკვა წყვილთა ჩვეულებრივი გამოსვლით იწყებოდა, შემდეგ გოგონა კაბის ბოლოს ოდნავ იწვედა და ცერებზე ცეკვავდა. ბიჭი იმავეს აკეთებდა, თუმცა უფრო ენერგიულად. ცეკვის დროს უჩვეულო ილეთების შესრულება იყო სავალდებულო, წრიდან დროზე ადრე გასვლა სირცხვილად ითვლებოდა (Туганов. «Осетинские народные танцы»).

უძველესს აფხაზურ ცეკვებზე საუბარი საფერხულო წყობიდან უნდა დავიწყოთ, როცა ცეკვა სიმღერას ერწყმის. ეს ცეკვის ყველაზე გავრცელებული სახეობაა – წრიული ცეკვა, ან *მხრებით ცეკვა* (სამურზაყანოში მას *ოსხაპუეს* უწოდებდნენ). გოგონები და ვაჟები, ხელჩაკიდებულები, ერთად ქმნიან წრეს. ყველა ერთად მღერის, ხტის ან აქეთ-იქით ირწვევა და ტრიალებს. აფხაზეთში ცეკვები *ჭიანურის* (ვიოლინოს ნაირსახეობა, აფხაზურად *აბხარცა*) და მეგრული *ჩონგურის* თანხლებით სრულდებოდა. XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე საკმაოდ ინტენსიურად გავრცელდა გარმონი, როგორც ცეკვა-თამაშის აკომპანემენტი. ცეკვების მიმართ აფხაზების დიდ მიდრეკილებასა და სიყვარულზე ლიტერატურაშიც მრავალჯერ აღნიშნულა. მაგალითად, ერთ-ერთი ავტორი წერს, რომ ცეკვა აფხაზების საყვარელი გართობაა, ყველაზე მეტად კი *მხრებით ცეკვა* უყვართ – ფერხულის მსგავსი, რომელშიც ახალგაზრდები ხელჩაკიდებულები ცეკვავენ, ხტუნავენ და სიმღერით წრეზე ბრუნავენ.

ქორწილებში სრულდებოდა ქვეითთა და მხედართა ერთობლივი საფერხულო ცეკვა – *აიბარკრა*. ცეკვავდა ყველა – ახალგაზრდა და მოხუცი, ქალი და კაცი. როგორი ხანდაზმულებიც უნდა ყოფილიყვნენ სიძის მშობლები, მათ ხელის კვრით წრეში აგდებდნენ და ცეკვას აიძულებდნენ. სტუმრებთან ერთად სიძის სხვა ნათესავებიც ცეკვავდნენ. სიმარდე, გამძლეობა და მოქნილობა კარგი მოცეკვავის

ძირითად თვისებად ითვლებოდა. სხეული თითქმის უძრავი უნდა ყოფილიყო და ლამაზად გაცურებულყო ისე, რომ ფეხების თავბრუდამხვევი მოძრაობისას ჩოხის კალთები არ უნდა გაშლილიყო. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა წყვილთა ცეკვა *შარათინი*, ძირითადად, შეჯიბრება ქალსა და ვაჟს შორის. წყვილთა ცეკვებზე გადასვლამდე, მთიელთა ტომებში გავრცელებული საცეკვაო რიტუალის აუცილებელი წესები უნდა გავიხსენოთ: ხელისდადება – ჩეპა – ოსურ ცეკვაში; განმკარგულებლის წინაშე სავალდებულო მორჩილება; ერთ-ერთი დაურღვეველი წესი – პირველად ქალის გამოსვლა საცეკვაოდ და შემდეგ – ვაჟის; ქალის მიერ გამოწვეულ ვაჟს შეეძლო უარი ეთქვა. ეს ჩვეულება ნართების ეპოსშიც აისახა. ქართულად ის თარგმნილია როგორც *ქალმოპატიჟე*, თან ასე აიხსნება: თუ სტუმართაგან და, ზოგადად, დამსწრეთაგან ვინმე რაიმეზე უარს ამბობდა (შეიძლება ვივარაუდოთ, ცეკვაზეც. ლ.გ.), მაშინ მას ქალი მიმართავდა და ის ვალდებული იყო დასთანხმებოდა. ამ საცეკვაო ტრადიციაში, უდავოდ, მატრიარქატის შორეული გამოძახილი იგრძნობა.

საერთოდ, ზოგ მთიელ ხალხში ქალი არა მარტო თავისუფალი, არამედ ძალიან პატივცემულიც იყო. კერძოდ, ეს აფხაზ ქალს ეხება. ქალები (რასაც გადმოცემები მოწმობს) არა მარტო საზოგადოებრივ საქმეებში მონაწილეობდნენ, არამედ ზოგჯერ ლამის ჯგუფურ თავდასხმებსაც ხელმძღვანელობდნენ. ეთნოგრაფ კონსტანტინე მაჭავარიანის თქმით, *ისინი ერთგვარი უშიშარი ამაზონები იყვნენ*.

ბუნებრივია, რომ ქალებს ცეკვაშიც განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ. „ერთ-ერთი დიდგვაროვნის სახლში წვეულების დროს ხალხური სიმღერები სრულდებოდა. კაცები მაღალ და გაბმულ ბგერებს იღებდნენ, ხოლო ქალები, მათ შორის დიასახლისის ქალიშვილი ანა, კაცებს ენის გასატეხს აყოლებდნენ. სიმღერებს შორის ანა *ლეკურს* ცეკვავდა მარტო ან ახალგაზრდა აფხაზ შინამოსამსახურე ქალთან ერთად. შეუძლებელი იყო არ დამტკვარიყავი ნორჩი ლამაზმანის ბუნებრივად გრაციოზული მოძრაობების შემყურე“ (Г.С. «Возвращение». 1852 г., №77).

ადილელების (ჩერქეზების) შორეული წინაპრების წარმართულ ღვთაებათა პანთეონის დადგენისა და მის ნართების ეპოსსა და ძველ ადილეურ მითოლოგიასთან დაკავშირებისას, *ადილეური ცეკვების* ავტორი შაბან შუ აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა გამოკვლევაში გვხვდება ქალის სახის მქონე ღვთაებები: მეზგუაშე (ტყის პატრონი), ფსიხოგუაშე (მდინარეების პატრონი), ხათეგუაშე (ბოსტნის პატრონი), უნეგუაშე (სახლის პატრონი, კერიის მფარველი) და ა.შ. შაბან შუს მიერ ფაქტის კონსტატაცია – უეჭველი ფაქტი: დღემდე ადილელთა (ჩერქეზთა) შორის სრულდება სახლის პატრონის, დიასახლისის, ცეკვა – *გოშეუდისე*. ცეკვის სახელწოდება *თიმბილ-სიმდი* დიასახლისისადმი მიძღვნილ სიმღერას გვახსენებს და ნართების დიდი ოჯახის მცველის, სათანას, სახესთან ასოცირდება.

როგორც უკვე ვთქვით, აფხაზურ წყვილთა ცეკვა კავალერის მხრიდან პარტნიორ ქალთან მოძრაობების შეთანხმებაა, ცეკვის უმთავრესი არსი კი გამძლეობაში შეჯიბრებაა – ვინ უფრო დიდხანს იცეკვებს. ხშირად ქალიშვილი იმარჯვებდა და ღონეგამოცლილი, შერცხვენილი კავალერი უარს ამბობდა ცეკვის გაგრძელებაზე.

თვითმხილველის თქმით, აფხაზებს, წრიული ცეკვა-თამაშის გარდა, სხვა ცეკვებიც ჰქონიათ, რომლებშიც, გამძლეობასთან ერთად, კაცი ქალს ეჯიბრებოდა სხვადასხვა მოძრაობის შესრულებაში. კავალერი ყველა ღონეს ხმარობდა მენყვილის დასაქანცად, რათა პირველს შეენყვიტა ცეკვა. იყო შემთხვევები, როდესაც ქალიშვილი იმარჯვებდა და სამ-ოთხ კავალერს იცვლიდა. ასეთი დაულალავი მოცეკვავე ქალების პატივსაცემად ჰიმნებს თხზავდნენ და, შეუხედავებიც რომ ყოფილიყვნენ, საქმროს მაინც შოულობდნენ.

ხანდახან შეჯიბრებას უსიამოვნო შედეგები მოჰყვებოდა და მოცეკვავეები გონებას კარგავდნენ. ფრანგი მოგზაური დიუბუა დე მონპერე, რომელმაც კავკასიაში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იმოგზაურა, ასეთ შემთხვევას აღწერს: „გენერალის გასართობად ცეკვა-თამაში მოენყო. ცეკვის მიტოვება და წრიდან გამოსვლა დიდი სირცხვილი იყო. არაერთხელ მინახავს, როგორ წარმოუდგენელ ძალისხმევად უჯდებოდათ მოცეკვავეს ბრძოლის ველის დაუტევებლობა. გენერალმა ერთ იქ მყოფ ქალბატონს სთხოვა, ეცეკვა. ერთი საათი ცეკვავდა ქალი ახალგაზრდა აფხაზთან, მთელი გრაციოზულობის ჩვენებითა და კავალერის დაქანცვის სურვილით, თუმცა ახალგაზრდა კაცს დანებება არ სურდა. თეთრი მაუდის თავსაფარით სახედაფარულ ქალს სული ეხუთებოდა, მუხლი ეკეცებოდა და მალე გული შეუღონდებოდა. გენერალს მისი გამოქომაგება მოუწია ახალგაზრდა კაცთან“. არა მხოლოდ ნართების ეპოსი აერთიანებდა სულიერად კავკასიის მთიელ ხალხებს, არამედ მათ ერთნაირად ახასიათებდათ ანალოგიური შინაარსის წეს-ჩვეულებანი, მათ შორის, ცეკვის კანონები და მონათესავე ცეკვის პლასტიკა მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებით. მაგალითად, მსგავსებაა ჭეჭა-ქუხილის ღმერთ ვაჩელისადმი მიძღვნილ წეს-ჩვეულებებში, რაც ელვით, ანუ ღვთიური ცეცხლით, განგმირული ადამიანის გარშემო ცეკვა-თამაშს გულისხმობდა; იგივე საცეკვაო საზეიმო რიტუალი ჰქონდათ აფხაზებს ჭეჭა-ქუხილის ღმერთ აფის, ჩერქეზებს კი ჭეჭა-ქუხილის ღმერთ შიბლეს პატივსაცემად.

აფხაზი ეთნოგრაფი სოლომონ ზვანბა ამ რელიგიური მსახურების სურათს აღადგენს: თუ მეხი პირუტყვს დაეცემა, პატრონი პირუტყვს ბოძზე კიდებს და მთელ სოფელს იხმობს განურჩევლად სქესისა. ამის შემდეგ ყველა მეხდაცემული პირუტყვის გარშემო ცეკვავს და მღერის... ასეთივე რიტუალი ტარდებოდა მეხით მოკლული ადამიანის გასაპატიოსნებლად. გარდაცვლილის ნათესავებს არ უნდა ეტირათ, რადგან ღმერთი აფი, ჭეჭა-ქუხილის მბრძანებელი, განრისხდებოდა და ყველას მეხს დასცემდა... აღწერილ ცრურწმენას იმდენად ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული აფხაზეთში, რომ ვერავინ გაბედავდა ცეკვა-თამაშის გარეშე გარდაცვლილი ადამიანის ან პირუტყვის ხელის ხლებას (Званбай, Соломон. «Абхазские мифологические и религиозные поверия и обряды между жителями Абхазии». «Кавказ», 1855 г., №81).

წერილში აფხაზეთი და აფხაზები (Записки Кавказского отдела Русского императорского географического общества, 1894 г., кн. XVI) მ. დისანაშვილს მოჰყავს ამონარიდი პ. გიორგაძის სტატიიდან, რომელიც გაზეთ „ივერიაში“ დაიბეჭდა

1888 წელს, №176: „ახლახან, ტირილითა და ვაი-ვიშით ერთ ადამიანს მარხავდნენ. ამ დროს იქვე მობალახე ორ ხარს მეხი დაეცა. ტირილი და ვაი-უშველებელი მომენტალურად ცეკვა-თამაშითა და ატლარჩოპის სიმღერით შეიცვალა. დახოცილი ხარები ხეზე დაკიდეს, შემდეგ კი სამარისებურ სიჩუმეში მიცვალებული მიწას მიაბარეს“.

ლეონტი ლიულე, რომელიც ჩერქეზებთან მეხდაცემული თხების რიტუალს შეესწო, წერს: „თხების გარშემო წრე შეიკრა და ჩვეულებრივი ცეკვა-თამაში და სიმღერა დაიწყო. სიმღერაში ხშირად მეორდებოდა სიტყვები შიბლე (ჭექა-ქუხილი) და იალი (ილია-ელია წინასწარმეტყველი. რედ.). რამდენიმე ადამიანი ტყეში წავიდა, იქიდან მოჭრილი ტოტები მოიტანეს და მაღალი ფიცარნაგი გააკეთეს, ზედ კი დახოცილი თხები დაალაგეს. შემდეგ მსხვერპლშენიერვის რიტუალი შესრულდა. ვიდრე ქალები საჭმელს ამზადებდნენ, ორივე სქესის ახალგაზრდები ცეკვა-სიმღერით იქცევდნენ თავს. მთელ ამ რიტუალს შიბლასხა ეწოდება“ (Л. Люлье. «Верования, религиозные обряды и предрассудки у черкесов». Записки Кавказского отдела Русского императорского географического общества, 1862 г., кн. V). მსგავსება შეიმჩნევა ქალთა ოსურ ცეკვა უსტითი ქავთსა და გვალვის დროს შესასრულებელ აფხაზ ქალთა მაგიურ ცეკვაში. ამაზე იგივე ზვანბა მიუთითებს: „როდესაც ზაფხული გვალვიანია, სოფლის გოგოები, საუკეთესოდ გამონყობილები, ერთად იკრიბებიან და რამდენიმე ჯგუფად იყოფიან. ერთი ჯგუფი მდინარესთან ჩადის და ტოტებისაგან ტივს კრავს, მეორეს ტივთან მშრალი ნამჯა ჩააქვს, მესამე თავიანთ გაკეთებულ თოჯინას ქალის სამოსს აცვამს. შემდეგ სოფელში ვინმეს ვირს სთხოვენ, რაიმე ქსოვილს გადააფარებენ, ზედ თოჯინას შემოსვამენ და მღერაინ: *წყალი მოგვეცეს! წყალი მოგვეცეს! წვიმის წყალი, წითელი ზიზილა. მეუფის ვაჟს წყალი სწყურია, სულ ცოტა წყალი...* გოგოებს ვირი ტივთან მიჰყავთ, თოჯინას იღებენ და ტივზე სვამენ, შემდეგ ტივს ცეცხლს უკიდებენ და მდინარეს ატანენ. ამის შემდეგ ვირს მდინარეში აბანავებენ. რიტუალი, როგორც წესი, გოგონების ცეკვით სრულდებოდა.

ოდნავ განსხვავებული, თუმცა ანალოგიური შინაარსით, ასევე ქალების ცეკვით სრულდებოდა *წვიმის გამონვევის* რიტუალი ჩერქეზებში – *ხაცეგუაშეს* (И. Гурвич. «Религия сельской общины у черкесов-тапсугов». Этнография. МГУ, 1940 г.).

ცეკვა-თამაშის განსაკუთრებული ნაირსახეობით აღინიშნებოდა ტყის ღვთაება *მიზითხუსადმი* მიძღვნილი გაზაფხულის პირველყვავილობის დღესასწაული. ყოველ გაზაფხულზე მთიელი აფხაზები საზეიმოდ აღნიშნავდნენ *მანიჩ-ჩეკანის* დღეს. სახლებს ფოთლებითა და ყვავილებით რთავდნენ. წინა ღამეს ქალიშვილები, ასაკოვანი ქალის მეთვალყურეობით, სიმღერითა და თოფის სროლით ტყის ყვავილისა, ახალგაზრდა ვაჟები კი განძის საპოვნელად ტყეში მიდიოდნენ. მზის ამოსვლისას ყველა სიმღერითა და რიტუალის დაცვით ყვავილებით მორთული სოფელში ბრუნდებოდა. წინ ბერიკაცი მოდიოდა თავზე მუხის ფოთლების გვირგვინით, მას ქალიშვილები და ვაჟები მოჰყვებოდნენ. ქალიშვილებს ხელში ღვთაება მიზითხუს სამსხვერპლოზე მისატანი ყვავილი ან ხის ტოტი ეჭირათ. მსხვერპლშენიერვის შემ-



დეგ ჯირითი, ყაბახობა და მარულა ეწყობოდა; ვინც ამ თამაშებში თავს გამოიჩინდა, ღვთაებისადმი შეწირული ყვავილებიდან ერთი ერგებოდა და ცეკვა მიზითხუს შესრულების უფლება ეძლეოდა ერთ-ერთ გოგონასთან ერთად. მოუქნელი და ზანტი ყმანვილები მოკლებულები იყვნენ ამ სიამოვნებას და აღშფოთებულები გულში იკლავდნენ წყენას. ცნობილია, რომ აფხაზებში განვითარებული იყო ხის, განსაკუთრებით, მუხის კულტი. გაზაფხულის დასაწყისში წმინდა მუხას გარკვეული საცეკვაო რიტუალი ეძღვნებოდა. ქალიშვილები და ვაჟები, თავზე მუხის ფოთლებისაგან დაწნული გვირგვინებით, მუხის გარშემო ტრიალებდნენ. ლოცვის წაკითხვის შემდეგ ნაბდიანი სოფლის უხუცესი ხეში არჭობდა ხანჯალს, რომელსაც ყველა დამსწრე ემთხვეოდა და კოცნიდა. ძველად ეს რიტუალი მტერზე ლაშქრობის წინ სრულდებოდა. აფხაზები ფერხულს აბამდნენ წმინდა მუხის გარშემო, მასში ხანჯალს არჭობდნენ და ცეკვა-თამაშით აღასრულებდნენ რიტუალებს, რის შემდეგაც ლხინი იწყებოდა.

მიზითხუს კულტთან პარალელს ავლენს ოსური წეს-ჩვეულებები, კერძოდ, მუხისაგან გარდაცვლილი ადამიანის დაკრძალვის ადგილას ჩატარებული რიტუალები. ასწლეულთა განმავლობაში, ყოველ წელს, ერთსა და იმავე დროს აღინიშნებოდა ოსეთში ეს დღესასწაული. დაკრძალვის ადგილი და იქ ამოსული ხეები ხალხში წმინდად აღიქმებოდა და მათზე ერთი ტოტის მოტეხვაც კი კატეგორიულად იკრძალებოდა თავად ხალხის მიერ (Туганов. «Осетинские народные танцы», с. 5).

მიზითხუს კულტთან საერთო ნიშნები აქვს ჩერქეზთა მიერ წმინდა კორომში ჩატარებულ ღვთისმსახურებას. წმინდა კორომი ხელშეუხებელი იყო (როგორც ხატის ტყე საქართველოს მთიანეთში. რედ.), ისინი ჩერქეზებს ტაძრის მაგივრობას უწევდა. ღვთისმსახურებას უხუცესი ატარებდა, მას ხალხი სამიღვთიეროდ ირჩევდა საკულტო რიტუალების აღსასრულებლად. უხუცესი ხესთან ჯვარს დგამდა, ხეზე ანთებულ სანთლებს ამაგრებდა, ხელ-პირს იბანდა. შემდეგ ნაბადს წამოისხამდა, ქუდს იხდიდა, მუხლებზე დგებოდა და დღესასწაულის შესაფერ ლოცვას ხმამაღლა წარმოთქვამდა. როგორც წესი, ლოცვა მინიერი კეთილდღეობის საბოძებლად აღევლინებოდა – უხვი მოსავლის, წვიმის, ავადმყოფობების თავიდან აცილებისა და სხვა უბედურებების ასარიდებლად. ლოცვის დასრულების შემდეგ ღვთის მსახური სამსხვერპლო ხარს, თხას ან ცხვარს კლავდა... მსხვერპლად შეწირული ცხოველის თავს მიწაში ჩარჭობილ ჯოხზე წამოაცვამდნენ, სადმე ჯვრის ახლოს, ხოლო ხორცისაგან საჭმელს ამზადებდნენ. ამ დროს მოხუცი ქალები და კაცები წრეს კრავდნენ და განსაკუთრებული მელოდიური სიმღერის თანხლებით ცეკვავდნენ. მათ ახალგაზრდებიც უერთდებოდნენ და მხიარულება საყოველთაო ხასიათს იძენდა. მიზითხუს დღესასწაულის რიტუალის ერთ-ერთი მომენტი, – სასურველ ქალიშვილთან ცეკვა შეიძლებოდა იმ ვაჟკაცისთვის, რომელმაც თავი მოხერხებულობით, სიმამაცითა და სილალით გამოიჩინა, – ჩერქეზებისთვისაც ცნობილი იყო. „ახალგაზრდა ვაჟი, რომელმაც თავი რაინდული ქცევითა და ძალ-ღონით გამოიჩინა, მოხუცების კეთილგანწყობას იმსახურებდა და სასურველ ქალიშვილთან ცეკვის უფლებას იღებდა“.

აფხაზებსა და ჩერქეზებში გავრცელებული მუზითხუს მსგავსი ცეკვა დაღესტანშიც ქორნილში სრულდებოდა. ამ ცეკვას ხატოვან აღწერას რასულ ჰამზათოვი პოემა ქორნილში:

თეთრი გედებივით ტრიალებენ ცეკვის დროს ქალწულები,  
შავი ყვავებივით დასტრიალებენ მათ ვაჟკაცები.  
ცალ ხელ დოინშემოყრილებს მეორე ცაში აუზიდავთ,  
ხანჯალი კბილებით უჭირავთ, ინკეპენ უღვაშს...  
ნეფე-დედოფალი ცეკვავს თეთრ აბრეშუმზე,  
ოქრო და ქალაღდის ფული მათ ფეხქვეშ მოფრინავს,  
ოქროს მონეტებს, თუმნიანებს, რუპიებს ესვრიან მათ მრავლად,  
მწვანე ტკაცუნა ქალაღდებზე გოგოს ფეხსაცმელი სრიალებს.  
...პატარძალი ნაზად ცეკვავს, პატარძალი ელვად ცეკვავს...

ნაწყვეტში ყურადღებას იქცევს ნეფე-პატარძლის ცეკვა თეთრ აბრეშუმზე. როგორც ჩანს, ცეკვა რიტუალური იყო.

მთიელთა თანამედროვე ცეკვათა უმრავლესობა ჯგუფურ-წყვილური წყობისაა და მსგავსი ნიშნების მატარებელი, რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს. მათ რიცხვში შედის ოსური *სიმდი*, ყაბარდოული *ყაფა*, ჩერქეზული (ადიღეური) *უდისი* და ა.შ. ამჟამად მათ საერთო ნიშნები – სიდინჯე და შესრულების დახვეწილი მანერა აერთიანებს – რასაც მთიელთა ქორეოგრაფიის ერთ-ერთმა მკვლევარმა ძალიან ზუსტი სინტაგმა – *კავკასიური მენუეტი* უწოდა (X.O. «Народные развлечения в Чечне». «Революция и горец», 1929 г., №6 (8).

ჟანრული ნიშნით მთიელთა ხალხური ცეკვები, საცეკვაო ტერმინოლოგიის თანახმად, სამ ძირითად ჯგუფად იყოფა. *სიმდიზე* უკვე ვისაუბრეთ ნაშრომის პირველ ნაწილში. სიტყვა *ყაფა* ყაბარდოულად ზოგადად ცეკვას ნიშნავს, თუმცა ამავე სახელით ერთი ცეკვაცაა ცნობილი (ის ერთნაირად ჟღერს ყაბარდოულსა და ბალყარულში). ყველაზე ხშირად ეს წყვილთა ცეკვაა, მიმიკური საუბარი მთის ვიწრო ბილიკზე ჯიგიტსა და მის შეყვარებულს შორის. ცეკვის ორიგინალურ ვარიანტს ქალიშვილი ასრულებს და გარმონით თვითონვე უწევს აკომპანემენტს საკუთარ თავს. ხმა ბგერები ძლიერდება და ნელდება, *ფრთასთან* (ეროვნული კოსტიუმის სახელო) ერთად მიცურავს და პოეტურ მთლიანობას ქმნის. მეორე ყაბარდოული ცეკვა, *უდისი* (ბალყარულად *აზბეკი*), უფრო ზუსტად *ყაფა*, როგორც ჩანს, ძველი წარმართული კულტის ნაშთს წარმოადგენს: მუსიკის ფონზე კაცს ქალი ხელკავით, ერთგვარი ნელი *პოლონეზით*, მოჰყავს, უცებ ხელს კრავს და მარჯვენა ფეხზე ჩაბუქნავს, შემდეგ ორივე სწორდება და სვლა გრძელდება. არსებული ცნობების მიხედვით, ამ ცეკვას კერპთთაყვანისმცემლობის რიტუალამდე მივყავართ – კაცებს ნელსზემით შიშველი ქალები საკერპესთან მიჰყავდათ და ხელის კვრით ნაყოფიერების ღვთაებას სწირავდნენ.

*უდისს* მოდიფიცირებული სახით ქალები და კაცები ცეკვავდნენ. წყვილად, ნელა გადაადგილდებოდნენ წრეზე, ცალ ფეხზე ოდნავ ჩაბუქვით. ცეკვაში ქა-

ლისთვის ხელკავგაყრილ ვაჟს მასთან საუბარი შეეძლო, რა თქმა უნდა, ეთიკით დადგენილ ფარგლებში. საქორწილო უდისი ახალგაზრდების საყვარელ ცეკვად ითვლებოდა.

ყაბარდოულ და ჩერქეზულ ქორწილში ოდნავ განსხვავებული ყარაჩაული სახუმარო ცეკვა სრულდებოდა: „ორი მამაკაცი ქალს ხელკავს უკეთებს, მუსიკის ტაქტისა და რიტმული ტაშით, ჯარისკაცებივით ფეხანყობილები, ხან ერთ მხარეს იხრებიან, ხან – მეორე; ხან ეხუტებიან ქალს, ხან ერთმანეთს ართმევენ; ხან კომიკურად ირხვეიან, თითქოს მთვრალეები იყვნენ. ტემპი თანდათან ჩქარდება და მოცეკვავეები სრულიად დაქანცულები ასრულებენ ცეკვას“ (Н. ДУБРОВИН, УК. СОЧ., С. 151).

ქორწილში, პირველ რიგში, მოხუცი კაცები ცეკვავდნენ, შემდეგ მათ ახალგაზრდა ვაჟები აჰყვებოდნენ. გათხოვილი ქალები არ ცეკვავდნენ, მათ ეს მხოლოდ დახურულ ოთახში, თავისიანებში შეეძლოთ. საქორწილო წრეში სტუმრებს საპატიო ადგილი ეკავათ. მათ ცალკე პატიჟებდნენ საცეკვაოდ.

ადილეური (ჩერქეზული) უდისი ძალიან პოპულარული მასობრივი ცეკვაა, მას შეიძლება თანხმობის ცეკვა ვუნოდოთ, რადგან მონაწილე ქალები და ვაჟები თანხმობით, ხელჩაკიდებულები ცეკვავენ.

ცეკვა უჯი ხელებისა და ფეხების ერთგვაროვან, განმეორებად მოძრაობებს მოიცავს. ვაჟს ერთ ან ორ ქალიშვილთან შეუძლია იცეკვოს. ერთმანეთზე თავმიდებულები მოცეკვავეები წრეზე მოძრაობენ. ხატიაკოს (განმკარგულებლის) ნიშანზე მოცეკვავეები მიმართულებას იცვლიან, ერთ ადგილას ტრიალებენ, წრის შუაში ერთმანეთისკენ სახით ბრუნდებიან და ხელჩაკიდებულები ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მიდიან, ხანაც ადგილზე ცეკვავენ.

ადილელებს (ჩერქეზებს) ცეკვა უჯის სხვა ნაირსახეობაც აქვთ – მასობრივი საფერხულო უჯ-ჰურაი, რომელიც ნელი, საზეიმო მუსიკით სრულდება (მუსიკალური ზომა ნ/8) და უძველესია ადილეურ ცეკვებს შორის.

წარსულში უდის-ჰურაი ბუნების მოვლენათა პატივსაცემად, მტერზე გამარჯვებისას, ქორწილებში, ყველა საზოგადო და საოჯახო ზეიმზე სრულდებოდა. მოცეკვავეები – ქალები და კაცები, მოხუცები და ახალგაზრდები – ხელჩაკიდებულები დიდ წრეს კრავდნენ, თითქოს იმის საჩვენებლად, რომ ხალხი ერთიანობისაკენ მიისწრაფის, ძალას აერთიანებს, რათა ცხოვრებისეულ სიძნელეებს შეენინააღმდეგონ.

თანამედროვე ჯგუფურ ადილეურ (ჩერქეზულ) წყვილად ცეკვებს შორის, გარდა წრიული უჯი-ჰურაისა, საინტერესოა ცეკვა ზაფაკი – წყვილების ერთმანეთისკენ მოძრაობა, და შეხტომით მოძრაობებზე აგებული ცეკვა ზაჰატლიათი.

მთიელებში – ოსებში, აფხაზებში, ყაბარდოელებში, ჩერქეზებში... – დიდი ადგილი ეკავა საცხენოსნო სპორტს. ქორწილში იმართებოდა სპორტული თამაში თურალიესი (ყაბარდოულად) – ერთგვარი ორთაბრძოლა ქვეითთა და მხედართა შორის. ქორეგ ზაუ ადილეურად ჯოხებით ბრძოლას ნიშნავს. ჯოხმომარჯვებული ქვეითები ცხენოსნებთან ბრძოლაში ერთვებოდნენ. ისინი დაუნდობლად ურტყამდნენ გრძელ ჯოხებს ცხენებს. ქვეითები და მხედრები ერთმანეთის ავინროვებდნენ. შეჯიბრე-

ბის მონაწილენი საკუთარ ძალასა და ვაჟკაცობასთან ერთად გასაოცარ მოხერხებულობასა და სიმარდეს ავლენდნენ (М.А. Меретуков. «Свадьба у кабардинцев и черкесов». Сборник статей по этнографии Адыгеи. 1975 г., с. 168).

ჯობებით თამაში შთამბეჭდავად აღწერა ევგრაფ ვერდერეესკიმ წერილში *იმიერურალიდან ამიერკავკასიამდე* (Газета Кавказ, 1885 г., №30). როგორც თვითმხილველი აღნიშნავს, „ცხენოსნები მათრახებით იარაღდებიან, ზურგს ნაბდებით იფარავენ, ქვეითები ხელკეტებს იმარჯვებენ. ცხენოსნები ცდილობენ მოწინააღმდეგეს დაარტყან, ისინი იკუნტებიან და ნაბდებით იცავენ თავს. მხედრები ხელკეტებს მათრახებით უპასუხებენ. ყოველივე ეს – მოხერხებულობა, ძალა და მხედრული ოსტატობა – გასაოცარი სანახაობის ცოცხალ სურათს ქმნის, თუმცა, – განაგრძობს თვითმხილველი, – ეს საბრძოლო შეხლა-შემოხლა ზოგჯერ საკმაოდ ტრაგიკულად მთავრდება: მოუხერხებელი, უნიათო მოთამაშის დამავეებით, დასახიჩრებით ან სიკვდილით.

ამ თამაშს რაღაც საერთო აქვს ნართების *სინაგთან*:

ყველა ვაჟი იარაღით საბრძოლველად გამოვიდა,  
რათა თავი შეიქციონ ნართების თამაშით.  
სათამაშო მინდორს მიაშურა ყველამ  
და შეჯიბრისთვის იქ ემზადებიან,  
სინაგის სათამაშოდ, ქვების სროლისთვის.

ეპოსის კომენტარებში სიტყვა *სინაგი* ახსნილია როგორც თამაში, რომლის დროსაც ერთმანეთს მხრებითა და მკერდით ურტყამენ.

ქართულ თარგმანში (მთარგმნელები: გიორგ ლეონიძე, ვასილ გორგაძე, ს. პატალიშვილი) *სინაგი* ასეა განმარტებული: საფერხულო ცეკვაში მონაწილენი მთელი ძალ-ღონით აწვებიან ერთიმეორეს, მკერდისა და მხრების კვრით ცდილობენ წრიული ცეკვიდან ერთმანეთი გააგდონ. გამარჯვებულად ის ითვლება, ვინც ფეხზე დარჩება. ცხენოსნები მონაწილეობდნენ ჭექა-ქუხილის ღმერთ ვაჩელისადმი მოძღვნილ ოსურ ცეკვა *ცოპაისა* და აფხაზურ ფერხულ *აიბარკრაში*. ჩერქეზული და ყაზარდოული ცეკვების დროს საცეკვაო მოედნის გარშემო შეკრებილ მაყურებელთა უკან ცხენოსნები იდგნენ. როგორც ადგილობრივი ყოფის აღმწერი გადმოგვცემს, „დაინყო ჩერქეზული ხალხური ცეკვა უჯი, რაღაც ფრანგული კადრილის მეექვსე ფიგურის (მოძრაობის) მსგავსი. დანარჩენი ჩერქეზები, მხედრებიცა და ქვეითებიც, მოცეკვავეებს გარს შემოეხვივნენ (Крым Гирей Султан. «Путевые заметки». «Кубанские войсковые ведомости», 1866 г., №20).

მთიელ მამაკაცთა რეპერტუარში აუცილებლად შედის ფეხის თითებზე (ცერებზე) ცეკვა. ეს ცეკვა შორეულ წარსულში დამკვიდრდა და მაყურებელს ყოველთვის აოგნებდა და ალაფრთოვანებდა. მაგალითად, ჩერქეზი მამაკაცის ცერებზე ცეკვის აღწერა XIX საუკუნის 20-იან წლებში: „ბოლოს წრის შუაგულში ახალგაზრდა, ტანწერწე ჩერქეზი გამოვარდა – არწივისებური ცხვირით, ცეცხლოვანი თვალებით,



თავიდან ფეხებამდე შეიარაღებული – ხელი აიქნია და ჩერქეზები აღრიადნენ (აყმუვლდნენ) და ტაში დაცხეს. ის კი ნახევარ საათზე მეტი გვართობდა მხედრული (მეომრული) ცეკვით, რომელსაც ყაფა ეწოდება; ჭაბუკმა მოქნილობით, სიმსუბუქით და კუნთების ძალით მოგვხიბლა: ფეხები ხან უკან გაჰქონდა, ხან ხტუნვით ცერებზე დგებოდა, ხანაც ქარიშხალივით ბრუნავდა. სასურველი იქნებოდა ამ ცეკვის პეტერბურგში გადატანა მთელი სიზუსტით – შეუცვლელად! შესაძლოა, მას ყველა აღწერაზე უფრო მკაფიოდ გადმოეცა და საცნაური გაეხადა ამ ხალხის მეომრული სული (სულისკვეთება) და ფიზიკური ძალა, რაც, თუნდაც, თავშესაქცევ წარმოდგენებში გასაოცარ მსგავსებას ავლენს სხვა მეომარ ხალხთან“ (П. Свиныин. «Празднование Байрама черкесами». «Отечественные записки», 1825 г., №64, часть XXIII ).

ჩერქეზულ ჩანაწერებში პ. კოროლენკო წერს: „ჩერქეზები მხიარული ხალხია. გათხოვებამდე ქალიშვილები წვეულებებს ესწრებიან და ცეკვავენ, კაცები ცერებზე ცეკვავენ, რაც ძალიან ძნელია, მაგრამ ლამაზი“ (Материалы по истории Кубанской области. Кубанский сборник, 1909 г., т. XIV, с. 325).

ჩვენს დროში ადიღეურ (ჩერქეზულ) ცერებზე ცეკვას თლაპე-ჩასი ეწოდება. ეს შედგენილი სიტყვაა – თლაპე ფეხის ცერს ნიშნავს, ჩას – მიწაში ჩარჭობას, ანუ ფეხის წვერებზე სიარულს – ცეკვის ძირითად ელემენტს.

ცერებზე ცეკვას დიდი ადგილი უკავია აფხაზურ ქორეოგრაფიაში. როგორც შალვა ინალ-იფა აღნიშნავს, „დიდი პატივით სარგებლობდა ფეხის წვერებზე ცეკვა (აშაცხფ კუაშარა)“. ცერებზე ცეკვის ამსახველ წყაროებში მსგავსი ტერმინი არ მოიპოვება. გასაოცარია, რომ ასეთი ტერმინი არც წართების ეპოსშია, რომელშიც ამ ცეკვას დიდი ადგილი უჭირავს.

მთიელთა შორის გავრცელებული ცერებზე ცეკვა იმიტაციური, მიმბაძველობითი ხასიათისაა. წარსულში მთიელები მესაქონლეობას, მეცხვარეობას მისდევდნენ. მათ წრეში დიდი პატივით თხის კულტი სარგებლობდა. ჩერქეზებში, ოსებში, აფხაზებში, ყაბარდოელებში ცნობილია ერთი ან რამდენიმე თხის შეწირვა წმინდა კორომში (ყაბარდოელებში გავრცელებული იყო ცეკვა-თამაში აფსა-კაფა – თხის ცეკვა). თხის ჩლიქებზე ხტუნვის მიბაძვა, შესაძლოა, ცერებზე ცეკვის ილეთის ჩასახვის მიზეზი გამხდარიყო.

ცერებზე ცეკვის წარმოშობის მიზეზი შეიძლება სრულიად განსხვავებული იყოს. ის შესაძლოა, მეომრულ გმირულ გამარჯვების სადღესასწაულო როკვაში ჩასახულიყო (გადმოღვრილიყო) ან სიმარდე, შეჯიბრება, ან სულაც ბრაზი და რისხვა გადმოეცა.

და აქ ისევ რასულ ჰამზათოვის შესანიშნავ პოემას – თქმულება ხოჩბარზე – ვიხსენებთ. დაღესტნის სახალხო პოეტ რასულ ჰამზათოვის პოეზია ისეთია, როგორიც თავად ცხოვრება: მასში ბუნებრივად და ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს რთული და მარტივი მოვლენები, ისტორია და თანამედროვეობა, სიხარული და მწუხარება, ღრმა ფიქრი და ენამოსწრებულობა, დაფარული ინტიმი და ზოგადსაკაცობრიო აზროვნება. აი, ნაწყვეტი პოემიდან:

და, აი, მასთან გოგონა მიცურდა,  
 საცეკვაოდ გამოიწვია,  
 თავისუფალი ავარიელი ჩიტივით წამოხტა  
 და ფართო წრეში გამოვიდა.  
 მრისხანების ცეკვა მზადდება.  
 მეზურნევ, დაჰკარ ლეკური!  
 ხელები მხრებს გაუსწორდა,  
 მკლავები ჩამოიშალა.  
 როგორც მოზიდული ზამბარა  
 ძლიერად, ადვილად და მოქნილად  
 მან ჩაიქროლა წრეში.  
 მოშვებულია ლარი.  
 ხან მხოლოდ ხელებით ცეკვავს,  
 ხან მხოლოდ ფეხებით.  
 ოცი თავადის ქალი დაიქანცა,  
 ათი ახალი გამოდის,  
 საითაც უნდა წავიდნენ,  
 ის ყველგან მათ წინაშეა.  
 ზემოდან დაჰყურებს ქორივით, წარბანეული.  
 ხალხი ზეიმობს, ხმაურობს – იცეკვოს პატარძალთან.  
 ისევ და ისევ ითხოვენ: ჩვენთვის იცეკვოს.  
 არა, სხვა ცეკვისთვის ადგილიც სხვა იქნება.  
 სხვა დრო, საჭირო ალაგი.  
 ბოლო წრე დაარტყა.  
 წრე მოცეკვავისთვის ვინროა.  
 ხოჩბარი ადგილზე ბრუნდება...

ხოჩბარის ცეკვა ნართების ეპოსში ხატოვნად აღწერილი ორი ვაჟკაცი ნართის – სოზრიყოსა და ჩელეხსართაგის – ცეკვის ერთგვარი გამოძახილია.

წერილში – მთიელთა ხალხური ცეკვები – ეთნოგრაფი და კომპოზიტორი ამურხან ბალაევი მთიელთა ქორეოგრაფიას ჟანრობრივად სამ ძირითად ჯგუფად ყოფს: სიმდი, უჯი (ყაფა) და ლეკური. ლეკურის ჟანრზე საუბრისას ბალაევი მას ზოგადკავკასიური ხასიათის ცეკვად მიიჩნევს. თავის მოსაზრებას ის მისი მრავალნაირი სახელწოდებით ამყარებს: ყაბარდოული, ინგუშური, ჩეჩნური, მოზდოკური, ლეკური და სხვა.

ცნობილი ეთნოგრაფი სბრუი ლისიციანი უფრო ღრმად სწვდება საკითხის არსს: „...ამიერკავკასიის ქალაქებში ხელოსანთა ამქრების ცეკვებმა **ზოგადამიერკავკასიური**, უფრო სწორად, **ზოგადკავკასიური** ფორმა და შინაარსი მიიღო, ვინაიდან ხელოსანთა გაერთიანებების – ამქრების – ნევრები სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები იყვნენ. წინაკავკასიასა და ამიერკავკასიაში მცხოვრები ხალხების, –

სომხების, ქართველების, აზერბაიჯანელების, ებრაელების, ოსების და სხვათა, – ცეკვების მოძრაობების ნარევისაგან თანდათან **კავკასიური, იგივე აზიური ცეკვები** ჩამოყალიბდა (С. Лисициан. «Старинные пляски и театральные представления армянского народа», 1958 г., с. 41).

ჩვენ გასული საუკუნის (XIX საუკუნე) პერიოდული პრესის ასზე მეტი ნყარო მოვიძიეთ, რომლებშიც სიტყვა *ლეკურის* თანმდევია ზედსართავი სახელი: კავკასიური, ზოგადკავკასიური, აზიური და ა.შ.

### **მოგვეყავს ამ ლიტერატურის სია:**

1. Авраамов, А. (1937). *Музыка и танец Кабарды*. Народное творчество, №6.
2. Альбов, Н. (1872). *Экономическое положение населения сухумского отдела*. Сборник сведений о кавказских горцах, вып. VI.
3. Альбов, Н. (1893). *Этнографические наблюдения в Абхазии*. Живая старина, вып. III.
4. Борисевич, Клеофас-Иван. (1899). *Черты нравов православных осетин и ингушей*. Этнографическое обозрение, №1-2, кн. X-XI.
5. Вердеревский, Евграф. (1855). *От Зауралья до Закавказья*. газ. *Кавказ*, №30.
6. Волконский, Н. (1882). *Семь лет в плену на Кавказе*. *Русский вестник*, т. IX, кн. 5.
7. Всеволодский-Гернгросс, Всеволод. (1933). *Игры народов СССР*. М.
8. Вучетич, Н. (1864). *Четыре месяца в Дагестане*. газ. *Кавказ*, №72.
9. Г. В. *Вечеринка у ингушей*. (1893). *Терские ведомости*, №1.
10. Г. С. *Возвращение*. (1852). газ. *Кавказ*, №77.
11. Г-ев, К. (1864). *Байрам у кн. Шамсудина Шамхала Тарковского*. (Дагестан). газ. *Кавказ*, №26.
12. Ган, Карл. (1902). *Поездка в Мингрелию, Самурзакано и Абхазию*. *Кавказский Вестник*, №5.
13. Глиноецкий, Николай. (1862). *Поездка в Дагестан*. *Военный сборник*, СПб, т. 23, №2.
14. *Грузинские народные праздники*. (1878). Газ. *Кавказ*, №230.
15. Данилевский, Николай. (1851). *Кавказ и его горские жители*. М.
16. Дебу Иосиф. (1829). *О кавказской линии и присоединенном к ней черноморском войске*. СПб.
17. Дубровин, Николай. (1871). *История войны и владычества русских на Кавказе*. СПб. т. I. кн. 1,2, Закавказье.
18. Дубровина, Елена. (1892). *Мцхетский праздник*. *Новое обозрение*, №3019.
19. Дюбуа де Монперэ, Ф. (1838). *Путешествие вокруг Кавказа*. т. I, перевод с французского Н.А. Данкевич-Пушиной. Сухуми.
20. Зарницын. (1894). *В Осетии*. (На скачках в Арозоне). *Терские ведомости*, №49.

21. Зиссерман, Арнольд. (1878). *Отрывки из моих воспоминаний*. Русский вестник, т. 122 кн. 3.
22. Зиссерман, Арнольд. (1878). *Отрывки из моих воспоминаний*. Русский Вестник, т. 138. кп. 11.
23. И. К. (1876). *Характерные обычаи у осетин, кабардинцев, чеченцев и др.* газ. *Кавказ*, №148.
24. Ильин, Д. (1868). *Свадьба у православных черкес*. газ. *Кавказ*, №111.
25. Инал-Ипа, Шалва. (1959). *Очерки по истории брака и семьи у абхазцев*. Сухуми.
26. Каракаш. (1903). *Ингуши*. газ. *Кавказ*, №26.
27. Каракаш. (1904). *За Кавказским хребтом*.
28. Кр-ий. (1861). *Три дня в горах калалаского общества*. газ. *Кавказ*, №85.
29. Кубалов, З. (1889). *Храмовой праздник в осетинском ауле Батако-Юрт*. Терекские ведомости, №46.
30. Ленин, Владимир. (1949). *Аграрный вопрос и „Критики Маркса“*. Госполитиздат.
31. Ливенцов, М. (1850). *Из воспоминаний о походе в Дагестан в 1848 году*. газ. *Кавказ*, №73, №80.
32. Любкер. (1885). *Реальный словарь классических древностей*. СПб.
33. Мачавариани, Константин. (1894). *Некоторые черты из жизни абхазцев*. СМОМПК, вып.IV, отд. II.
34. Н. К. (1876). *Характерные обычаи у осетин, Кабардинцев и др.* газ. *Кавказ*.
35. *Нарты*. (1957). Эпос осетинского народа.
36. Омаров. (1836). Как живут Лаки.
37. Потто (Драгун). (1862). *Несколько дней на Кубани*. Военный сборник, т. XXV, кн. 5-6.
38. *Письма в С. Петербург*. (1856). газ. *Кавказ*, №16.
39. *Празднование дзауров*. (1905). Терские ведомости, №226.
40. Пржецлавский, Павел. (1860). *Гуниб*. газ. *Кавказ*, №80.
41. Пржецлавский, Павел. (1860). *Улли Кала*. газ. *Кавказ*, №53.
42. Пржецлавский, Павел. (1860). *Кавказская летопись*. газ. *Кавказ*, №27.
43. Робакидзе, А. (1960). *Форма населения в Балкарии*. Материалы по этнографии Грузии, XI, Тб.
44. Россикова. (1896). *Путешествие по центральной части горной Чечни*. Записки кавказского отдела императорского русского географического общества, кн. XVIII, Кавказская лезгинка.
45. Руновский, Андрей. (1862). *Кодекс Шамиля*. Военный сборник, СПб. Т. 23, №2.
46. Савинов, В. (1850). *Достоверные рассказы об Абхазии*. Пантеон, т. 1, кн. 2
47. Сталь. (1900). *Этнографический очерк черкесского народа*. Кавказский сборник, т. XXI.



48. Туганов, Махарбек. (1957). *Осетинские народные танцы*. Сталинири.
49. Х.О. (1929). *Народные развлечения в Чечне*. Революция и горец, №6(8), кабардинка – кавказский менюэт.
50. *Шамиль и Чечня*. (1859). Военный сборник, т. IX, кн. 5.
51. Шанаев, Джантемир. (1870). *Этнографические очерки. Свадьба у православных осетин*. Сборник сведений о кавказских горцах, (ССКГ), вып. IV.
52. Шожн, И. (1852). *Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи*.
53. Энгельс, Фридрих. (1948). *Анти-Дюринг*. ОГИЗ.
54. Энгельс, Фридрих. (1948). *Происхождение семьи. частной собственности и государства*. ОГИЗ.
55. Dumas, Alexander. (1846). *Le Caucase*. lirse II.
56. *World History of the Dance*. (1937). New York.

ლიტერატურულ წყაროთა მონაცემები, ასევე ჩრდილოეთ კავკასიისა და დაღესტნის თანამედროვე ქორეოგრაფიისათვის თვალის გადავლება, ერთგვარი ვარაუდის გამოთქმის საფუძველს გვაძლევს. მართლაც, სიტყვა *ლეკურში* გაერთიანებული იყო არა მხოლოდ საქართველოში, ჩრდილოეთ კავკასიისა და დაღესტანში, არამედ სომხეთსა და აზერბაიჯანში შესრულებული ცეკვები, ამის მრავალი მაგალითი არსებობს და აქ მათ არ მოვიყვანთ. აქვე უნდა აღინიშნოს: ცეკვა *ქართულს* არაფერი არ აქვს საერთო *ლეკურთან*. ეს ცეკვა, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში მისთვის უცხო, *ლეკურის* სახელს ატარებდა, უძველესი წარმოშობისაა და XI-XII საუკუნეებშია ჩასახული სინთეზური სანახაობის – *სახიობის* ნიაღში. *ქართული* განსხვავდება *ლეკურისაგან* როგორც შინაარსითა და ფორმით, ისე კომპოზიციური ნახაზითაც. ეს არის ქალისა და ვაჟის რომანტიკული შინაარსის ხუთნაწილიანი დიალოგი. ჩვენ ამაზე მოგახსენეთ, როცა 1977 წელს *საქართველოს ხალხური ქორეოგრაფია* წარმოვადგინეთ. დიდი ალბათობით, XIX საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში სიტყვა *ლეკურში* კავკასიელ ხალხთა სხვადასხვა სწრაფი ცეკვა იგულისხმებოდა. თუმცა მსგავსი ზედაპირული პრიმიტიული განზოგადება ნაკლებად დამაჯერებელია. ამიერკავკასიაში, ჩრდილოეთ კავკასიისა და დაღესტანში მცხოვრებ ყველა ხალხს, როგორც წარსულში, ისე ამჟამად, საკუთარი თვითმყოფადი ცეკვები აქვთ, რომელთაც თავიანთი შინაარსი, მოძრაობათა ტექნოლოგია, შესრულების ტრადიცია და შესაბამისი სახელწოდება გააჩნიათ.

ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში, *წმინდა ომამდე*, ცეკვებს, რომელთაც დაღესტანში მისული უცხოელები აწყდებოდნენ, *ლეკურს* უწოდებდნენ. ამ ვარაუდმა საშუალება მოგვცა გამოგვეთქვა მოსაზრება, რომ *ლეკური*, ზოგადად, ცეკვის პირობითი სახელწოდებაა, რომელსაც მოგზაურები დაღესტანში ხედავდნენ და რომელიც თვითნებურად უნებლიეთ გადაიტანეს ყველა კავკასიურ ცეკვაზე. იმ დროში ვინ ანიჭებდა მნიშვნელობას ხალხურ ცეკვას, მათ შინაარსსა თუ ფორმას, მით უფრო, სახელწოდებას?!

ჩვენი აზრით, ლეკური დაღესტანში ჩამოყალიბებული და გავრცელებული ცეკვა, ისტორიკოს პლატონ იოსელიანის ხატოვანი გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, ლეკური – დაღესტნური ტერფსიქორას ნაშეირია.

ჩვენს დროში, როდესაც ხალხური ცეკვის ხელოვნება ასე სწრაფად ვითარდება, ჩრდილოეთ კავკასიის, დაღესტნის, აზერბაიჯანის, სომხეთის საქართველოს ცეკვებს მათი ბუნებისა და შინაარსისათვის ისტორიულად დამახასიათებელი სახელწოდებები უბრუნდება. ამას დიდად შეუწყო ხელი მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა ოლიმპიადებმა და მოსკოვში ჩატარებულმა ნაციონალური ხელოვნების დეკადებმა. ნაკლებმოსალოდნელია, რომ დღეს ვინმემ ერთმანეთისაგან ვერ გაარჩიოს ცეკვა ქართული და დაღესტნური ლეკური, ოსური სიმდი და ყაბარდოული ყაფა (სხვათაშორის, ჯერ კიდევ 1836 წლის ჩანაწერებში ნიკოლოზ გოგოლი აღნიშნავდა, რომ არა მხოლოდ სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენელი ცეკვადა სხვადასხვაგვარად, არამედ ერთი და იმავე სახელმწიფოს სხვადასხვა პროვინციის მცხოვრები).

ჩვენ მიერ გამოყენებულ წყაროებში არაერთგზის გამოთქმულია აზრი, რომ ლეკური დაღესტნის პირმშოა. დავით ჩუბინაშვილის ქართული ენის ლექსიკონში (XVIII-XIX-ს.ს-ის მიჯნა) გვხვდება ტერმინი ლეკური როკვა. მართლაც, ამ დინამიკური, ცეცხლოვანი ცეკვის სამშობლოდ დაღესტანი უნდა ჩაითვალოს. ცნობილია, რომ რამდენიმე ათეული წელი დაღესტანში წმინდა ომი – ჰაზავათი – მიმდინარეობდა. შამილმა, მთიელთა იმამმა, მიუხედავად იმისა, რომ შარიათი ზოგ შემთხვევაში ცეკვა-თამაშს უშვებს, ცეკვა საერთოდ აკრძალა და დამამცირებელი სასჯელი დაანესა (А. Руновский. «Кодекс Шамиля». «Военный сборник», 1862 г., т. 23, №2, с.385). აქვე თავად შამილზეც უნდა ვთქვათ რამდენიმე სიტყვა. როგორც ისტორიკოსები მოგვითხრობენ, მის სიმამაცეზე, გამბედაობასა და შემართებაზე ლეგენდები დადიოდა. თორმეტი წლისა ხტებოდა თოკზე, რომელიც მასზე მაღალ ორ მთიელს ეჭირა მაღლა აწეული ხელებით. სირბილში ვერავინ ასწრებდა, ვერავინ ჯაბნიდა ორთაბრძოლაში. მისი სხეული აკრობატივით მოქნილი იყო. სავსებით შესაძლებელია, რომ ის დახელოვნებული მოცეკვავეც ყოფილიყო. საინტერესო ფაქტი: დატყვევებულმა შამილმა პეტერბურგში მარიას თეატრში ბალეტს ისე უყურა, რომ თავისი სოლიდურობისა და ღირსებისათვის არ უღალატია. შეკითხვაზე, მოეწონა თუ არა სანახაობა, მას ასე უპასუხია: „წინასწარმეტყველი ამას ჩვენ მხოლოდ სამოთხეში დაგვპირდა. ძალიან ბედნიერი ვარ, რომ ჯერ კიდევ მინაზე მოვასწარი ამის ხილვა“ (ელგუჯა მალრაძე, გრიგოლ ორბელიანი, 1980 წ., გვ. 108, 258). ასეთი იყო შამილი, რომელიც, მტერზე გამარჯვების სახელით, მშობლიურ მინაზე ცეკვა-თამაშს კრძალავდა. თუმცა ისტორიკოს ნიკოლოზ დუბროვინის სიტყვებით, „რამდენიც ეცადა შამილი ცეკვა-თამაში განედევნა, როგორ მკაცრადაც კრძალავდა მას, ლეკები მაინც არ ტოვებდნენ დროსტარების ამ სახეობას. ღამლამობით სარდაფებსა და თავლებში იკრიბებოდნენ და, ჯაშუშებისაგან მალულად, ლეკურს ცეკვავდნენ“ (Н. Дубровин, ук. соч., т. I, кн. 1, с. 570-571).

გავიდა წლები. სხვა ეპოქის დადგომასთან ერთად აღორძინდა დაღესტნისა და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა ხელოვნება. 1958 წელს ჩამოყალიბდა დაღესტნის

ცეკვის ანსამბლი *ლეზინკა* (ლეკური). ანსამბლის პროგრამებს შორის გამორჩეულია *ჩემი დაღესტანი*. შესავალში გაისმის დაღესტნის სახალხო პოეტ რასულ ჰამზათოვის ლექსები. ეს პოეტური სტრიქონები მთელ პროგრამას განსაკუთრებულ შინაარსს, ერთიანობას, სიმწყობრესა და ჰარმონიას ანიჭებს. *ჩემი დაღესტანი* არის პოეტური თქმულება ხალხზე, უძველესი დროიდან ჩვენს ეპოქამდე: ჯიგიტების ცეცხლოვან და ქალების გრაციოზულ, შველისებურ ცეკვებში განსაკუთრებული სიდიადით გაისმის ჰამზათოვის სასიმღერო სიტყვები. კონცერტი მთის ნაკადულივით სწრაფი და ბობოქარი *ლეკურით* მთავრდება.

მთებში ჩაკარგულ აულ ცოვკრას დაღესტნის გარეთაც კარგად იცნობენ. მას სახელი ადგილობრივმა ბაგირზე მოსიარულეებმა გაუთქვეს. მოსავლის აღების დღესასწაულზე ახალგაზრდა სპორტსმენები მაგრად გაჭიმულ ბაგირზე რთულ ნომრებს ასრულებენ და ლეკურს ცეკვავენ.

რამდენიმე წლის წინ ტელევიზიით ცოვკრას ბაგირზე მოსიარულეთა წარმოდგენა ვნახე. ისინი უჩვეულო სიმსუბუქით აკეთებდნენ ქუსლებით მოძრაობას (გასმის მსგავსს), ჰაერში ხტუნავდნენ და მუხლებზე ეცემოდნენ და ყველაზე საოცარი – ცერებზე ცეკვავენ. ეს თვალწარმტაცი სანახაობა იყო.

ძალიან ცნობილია ყაბარდო-ბალყარეთის ასსრ-ის ცეკვის ანსამბლი. ძველი ცეკვების – *გოლისა* და *უჯ-ხესტის* – დიდებულება, დინამიკური მოძრაობების ქარიშხალი, რიტმის ცვალებადობა, ვირტუოზული ნახტომები – აი, ანსამბლის სტიქია. არანაკლები პოპულარობა მოიპოვეს ცეკვის ანსამბლებმა: *ადილეურმა ნალმესმა* და *ჩეჩნურ-ინგუშურმა ვაინახმა*.

ჩრდილოეთ ოსეთის ცეკვის ანსამბლი *ალანია* ოსების ყოფას, მათ ვაჟკაცობას, ძველ ეროვნულ წეს-ჩვეულებებს ასახავს. შთამბეჭდავი და ხატოვანია ოსური ხალხური ეპოსის – *ნართების* – მოტივებზე შექმნილი სიუიტი. განსაკუთრებით ფასეულია ის, რომ ანსამბლის რეპერტუარში სათუთად ინახავენ და უვლიან ოსური ქორეოგრაფიის კლასიკურ მემკვიდრეობას, როგორცაა: *სიმდი*, *ხონგა-ქავთი*, *ზილგა*.

სამხრეთ ოსეთის ცეკვის ანსამბლი *სიმდი* მაყურებელს ქორეოგრაფიული შემოქმედების შთამბეჭდავ ნიმუშებს აცნობს, აგრძელებს და ავითარებს შორეულ ნართების ეპოსში ჩადებულ საუკეთესო ტრადიციებს.

საინტერესო და პერსპექტიული განაცხადი გააკეთა აფხაზეთის ცეკვის ახალდაარსებულმა ანსამბლმა *შარათინმა* (ქორნილის *დღეს* ნიშნავს). ანსამბლის რეპერტუარში თანამედროვე თემატიკის ამსახველი, შინაარსობრივი სიზუსტით გამორჩეული და პლასტიკურად დამაჯერებელი, ეროვნულ თვითმყოფადობა შენარჩუნებული ტრადიციული აფხაზური ცეკვები და კომპოზიციები: *აიბარკრა-შარათინი*, ქორეოგრაფიული კომპოზიცია *უკვდავება*, ახალგაზრდული ცეკვა *საყმანვილო*.

ჩვენ ამიერკავკასიის, დაღესტნის და ჩრდილოეთ კავკასიის საცეკვაო კოლექტივებიდან მხოლოდ რამდენიმე დავასახელებთ. სინამდვილეში ასეთები გაცილებით მეტია. დავამატებთ, რომ ანსამბლები უცვლელი წარმატებით სარგებლობენ როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე მის საზღვრებს გარეთ მრავალ უცხო ქვეყანაში.

და ბოლოს: ჩვენი თემის დასკვნით ნაწილში (თემა ხუთწლიანია საერთო სათაურით: *ამიერკავკასიის რესპუბლიკების, ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის ხალხური ქორეოგრაფია*) საუბარია ამ რესპუბლიკების ხალხთა ქორეოგრაფიული ფორმების განსხვავებებსა და მსგავსებებზე. *საქართველოს ქორეოგრაფია*, *აზერბაიჯანის ქორეოგრაფია*, *სომხეთის ქორეოგრაფია* – ლიტერატურული წყაროებისა და აღნიშნული რესპუბლიკების ხალხური საცეკვაო შემოქმედების პრაქტიკული გაცნობის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ: საქართველოს, აზერბაიჯანისა და სომხეთის ხალხურ ქორეოგრაფიას შორის არ არის მსგავსება არც ტექნოლოგიური მასალის, არც კომპოზიციური ნახაზის აგებისა და არც საშემსრულებლო მანერის მხრივ. ამ რესპუბლიკების ქორეოგრაფია თვითმყოფადია, კოლორიტული, პლასტიკური და საკუთარ ეროვნულ კალაპოტში ვითარდება. ამაზე ჩვენ მოხსენებები წარმოვადგინეთ (*საქართველოს ხალხური ქორეოგრაფია* (1977 წ.); *აზერბაიჯანის ხალხური ქორეოგრაფია* (1978 წ.), *სომხეთის ხალხური ქორეოგრაფია* (1979 წ.).

ჩრდილოეთ კავკასიისა და დაღესტნის ხალხური ქორეოგრაფიის შედარებითი ანალიზი რამდენადმე განსხვავებულ სურათს გვაძლევს. საქართველოს საცეკვაო მასალის (ძირითადად, *მთიულური* ცეკვების ჯგუფი), ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის ქორეოგრაფიის ფაქტობრივი მაგალითების შედარება საშუალებას გვაძლევს მათ შორის გარკვეულ მსგავსებაზე ვისაუბროთ. ძირითადად ეს ფენის თითებზე ცეკვის ილეთებია, რომლებიც, რასაკვირველია, ყველა ერის მიერ საკუთარი ინტერპრეტაციით სრულდება. შემდეგ საკმარისია გავიხსენოთ გვალვასთან დაკავშირებული ქალთა საცეკვაო წეს-ჩვეულებები თავისი სპეციფიკური გადახვევებით, მაგრამ არსებითად იდენტური ქართველებში, ოსებში, ჩერქეზებში, აფხაზებში და ა.შ.

შეუძლებელია, არ აღინიშნოს საცხენოსნო-სპორტული შეჯიბრებები – ამ ხალხთა საყვარელი საქმე და სანახაობა. ასევე, შერიგების მიზნით, ორ მოწინააღმდეგეს შორის ქალის მიერ ჩაგდებადი მანდილი ხევსურულ *ფარიკაობასა* და ჩერქეზულ *კეჭნაობაში*, რაც რასულ ჰამზათოვის ლექსში ცოცხლდება:

ხდებოდა ხოლმე, მთებში ჯიგიტები ჩხუბობდნენ,  
მაგრამ ქალი მიიჩქაროდა მათკენ  
და უცებ აგდებადი მანდილს მათ შორის  
და იარაღი ხელიდან ცვიოდა.

ყველაზე მთავარი კი, რაც ამ ცეკვებს აახლოებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცერებზე ცეკვაა. გავიხსენოთ უძველესი სვანური *ცერული* – ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი მარგალიტი – უკიდურესად რთული ცეკვა ფენის წვერებზე. მამაკაცთა ამ საომარი ცეკვის ჩასახვა, სავარაუდოდ, *ბერიკაობას* უკავშირდება. თხის ნიღაბს ამოფარებული მონაწილის ჩლიქებზე შეხტომის იმიტაციის ილეთი, შესაძლოა, მომავალი თითების ტექნიკის საფუძველი და მამაკაცთა ქართული ქორეოგრაფიის, კერძოდ, *მთიულურის* ჯგუფის ცეკვების ჩამოყალიბების მასტიმულირე-



ბელი გახდა. ეს ილეთები საერთო ნიშნებს ქმნის საქართველოს მთის, ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის ქორეოგრაფიაში. თუმცა ქორეოგრაფიული ფორმების მსგავსება ხშირად ტერიტორიულად დაშორებულ ხალხებშიც გვხვდება. მათი შესრულება განსაკუთრებულ ხასიათში, თავის, მხრების, ხელების რაკურსში, ტანის მდგომარეობასა და ფეხების პოზიციაში გამოიხატება. თუმცა მოძრაობების ეს მოჩვენებითი მსგავსება ყოველთვის ურთიერთგავლენის ან ნასესხობის შედეგი როდია. ცეკვის ხელოვნება უძველესი დროიდან, სოციალურ-ეკონომიკური და სხვა ფაქტორების მიხედვით, იმ შინაარსს იძენს, რაც მისი შემქმნელი ხალხის ცხოვრების წესით არის ნაკარნახევი და შესაბამისს ფორმას იღებს.

კომპოზიტორი მახარბეკ ტუგანოვი წერს, რომ დაახლოებით 1900 წლამდე ოსეთში ქალები, *უსტიითი ქავთის* (წვიმის მოხმობის რიტუალური ცეკვა) შესრულებისას ცერებზე ცეკვავდნენ. ამჟამად სოფელ ალვანში თუში ქალიშვილები, ვაჟების მსგავსად, ცერებზე ცეკვავენ და საკმაოდ რთულ ილეთებს ასრულებენ. გოგონას ცერებზე ცეკვას ნოდარ დუმბაძის მცირე ზომის საოცარი ნარკვევი – *ალვანური* – ეძღვნება თავად ცეკვა-თამაშის შინაარსის მიხედვით, რომელსაც ვაჟების მიბაძვით ქალები ასრულებენ. როგორც ჩანს, ქალების მიერ ცეკვის ამგვარი შესრულების ტრადიცია უძველესი დროიდან მოდის. შესაძლოა, ამიტომაც იყო სავსებით ბუნებრივი, როდესაც პირველ ქართულ ბალეტებში ქალიშვილები პუანტებზე დგებოდნენ. როგორც ქართველებში, ისე აფხაზებში, ოსებში, ლეკებში, ადიღეელებში, ყაბარდოელებში ძალზე პოპულარულია ხანჯლებით ცეკვა (ქართული საცეკვაო ტერმინოლოგიით – *ხანჯლური*). ყოველ ცალკეულ შემსრულებელს ცეკვაში ახალი სახასიათო თავისებურებები, საკუთარი განუმეორებელი პლასტიკური ნიუანსები შეაქვს.

ეს ცეკვის ხელოვნების მრავალგვარობასა და მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს. როგორც მრავალი ნაკადი წარმოქმნის ერთ, მძლავრ და სწრაფ მდინარეს, ისე ამიერკავკასიის, ჩრდილოეთი კავკასიისა და დაღესტნის მრავალფეროვნებული თვითმყოფადი საცეკვაო ხელოვნება მდიდრდება ტალანტების ამოუნურავი შემოქმედებით, რომლებიც აცოცხლებენ გარდასულ დღეთა ხსოვნას და თანამედროვეობის მატიანეს ქმნიან.

უთარილო  
რუსულად

## ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ქორეოგრაფია

### ანოტაცია

ნაშრომის შესავალში მიმოხილული 60-70-იანი წლებში ამიერკავკასიაში დადგმული ზოგიერთი საბალეტო სპექტაკლი და ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი დებულებები. „ნაციონალური ფორმები არ ქვავდება, არამედ იცვლება, იხვენება

და ერთმანეთთან ახლოვდება“. ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ხალხთა კულტურული დაახლოვების პროცესი ინტენსიური შემოქმედებითი შეხვედრების, გასტროლების, თემატური სემინარების ბაზაზე ხდება.

ამა თუ იმ ნაციონალური კულტურის ცალკეული სფერო ადგილობრივი პირობების თავისებურებებს ასახავს და სპეციფიკური ნიშნებით გამოირჩევა. ესაა კონკრეტული ერის ყოფა-ცხოვრება და ტრადიციები.

ნაშრომში რეცენზიები ზაქარია ფალიშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის და ლენინგრადის სერგეი კიროვის სახ. თეატრებში ბალეტ *ჰამლეტის* დადგმას ეძღვნება.

ნაშრომის ავტორი, სომხეთისა და აზერბაიჯანის 1970 წლის საიუბილეო საბალეტო სპექტაკლების ფიურის ნევრი, საკუთარ შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს 60-იანი წლების ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ხელოვნებაზე.

\* \* \*

ამიერკავკასიის ხალხთა მდიდარი ისტორია საუკუნეებს ითვლის. რუსთაველის, ნავოის, რუდაქის, ნიზამისა და სხვა დიდი პოეტების გენიამ ჩვენს დროში ახალი სიცოცხლე და სუნთქვა შეიძინა. მათ ჭეშმარიტად გენიალურ ქმნილებებს ეროვნული საზღვრები არ გააჩნიათ.

ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადები და კვირეულები, მოკავშირე რესპუბლიკების თეატრების დღეები მყარ და ნაყოფიერ ტრადიციად გადაიქცა. ძნელია შეაფასო ამ სადღესასწაულო შეხვედრების მხატვრული და ესთეტიკური მნიშვნელობა. ისინი არა მარტო სსრკ-ის ხალხთა ხელოვნებას გვაცნობენ, არამედ გაკეთებულის ერთგვარ შემოქმედებით შედეგებს წარმოაჩენს, საშუალებას გვაძლევს გავეცნოთ ნაციონალური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს. კულტურის განვითარების პროცესში ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კულტურების ურთიერთგამდიდრება შემოქმედებითი ცხოვრების ერთგვარ კრიტერიუმად გადაიქცა.

კულტურის ისტორიის უძველესი წიაღიდან ხალხური ცეკვის ამოქაჩვა და ხალხური ცეკვის ანსამბლის მისი მეორედ დაბადება იგორ მოისევეის უდიდესი მიღწევაა. მოისევეი 1937 წლიდან ხელმძღვანელობს ანსამბლს, რომელიც მსოფლიო საცეკვაო ხელოვნების ერთგვარი ენციკლოპედიაა და საბჭოთა კავშირის ყოველ რესპუბლიკაში ხალხური ცეკვის ანსამბლების ჩამოყალიბების წინაპირობად იქცა. უცხოეთში ცნობილია საქართველოს, უკრაინის, მოლდავეთის, ლიტვის, ლატვიის, სომხეთისა და ბელორუსიის ხალხური ცეკვის ანსამბლები.

ზოგიერთი რესპუბლიკის შემოქმედებითი ზრდა და ქორეოგრაფიული სიმნიფე – ხალხური ცეკვის შექმნა, ეროვნული თამაშებისა და წეს-ჩვეულებების, სამუსიკო ფოლკლორისა და ზეპირსიტყვიერების საფუძველზე, თანამედროვე ქორეოგრაფების ძალისხმევას უკავშირდება. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტი ხალხური ცეკვის განვითარების ისტორიიდან. თურ-

ქმენეთის სსრ ხალხური ცეკვის ანსამბლი ამჟამად ჩამოყალიბებული კოლექტივია და წარმატებით ახერხებს შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტას. თურქმენებმა ცეკვა საერთოდ არ იცოდნენ და ქორეოგრაფები უქმნიდნენ მათ ცეკვას, რომელიც თავისი სულისკვეთებით ჭეშმარიტად ხალხური იქნებოდა. მარცვალ-მარცვალ, ხალხის ყოფიდან იქმნებოდა თურქმენული ცეკვა. ფოლკლორული ფილტრის გავლის შემდეგ ეს დადგმული ცეკვები ხალხის ცხოვრებას შეერწყა – ასიმილირდა და ჭეშმარიტი თურქმენული ხალხური ქორეოგრაფია ჩამოყალიბდა.

ნაციონალურ ხელოვნებასა და ფოლკლორზე საუბრისას არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ისეთი ფოლკლორული ხელოვნება, როგორცაა სიმღერა და, განსაკუთრებით, ცეკვა, მკვეთრად გამოხატული ეროვნული ფორმისაა: ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული, რუსული, უზბეკური ცეკვები არა მხოლოდ ტექნოლოგიური სპეციფიკითა და შესრულების ხასიათით განსხვავდება ერთმანეთისაგან, არამედ განსაკუთრებული თვითმყოფადობით, რაც თავისებური კოლორიტითა და ეროვნული რიტმით გამოიხატება. სწორედ პლასტიკის დამახასიათებელი თავისებურებებით გადმოიცემა ეროვნული ნიშნები. ეს თავისებურებები ისტორიის თვალუწვდენელ სიღრმეში იკარგება, საიდანაც ტრადიცია იღებს სათავეს. სათავეების დაუშრეტელი მაცოცხლებელი წყაროდან საზრდოობს ხელოვანი, მოცემულ შემთხვევაში – ქორეოგრაფი, რომელიც ფოლკლორის სასცენო ხელოვნების დამაჯერებელ, შთამბეჭდავ ნიმუშად გადააქცევს.

ხალხურ ქორეოგრაფიაში კოლორიტის შენარჩუნებაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს, რომ ხალხური ცეკვების არა მხოლოდ შინაარსი, არამედ ტექნოლოგიაც სოციალ-ეკონომიკური და ისტორიული პირობებით განისაზღვრებოდა. დროთა განმავლობაში, ევოლუციის პროცესში, ხალხური ცეკვები ახალი პლასტიკური ილეთებით მდიდრდებოდა, ახალ ემოციურ ფერებს იძენდა. მრავალი ხალხური ცეკვა რესტავრაციას ელის; სხვანი, მხატვარ-ქორეოგრაფის ფანტაზიითა და შემოქმედებითი ძიებით გამდიდრებული, თვითმოქმედი და პროფესიული ცეკვის ანსამბლთა რეპერტუარში შედის.

არსებობენ ქორეოგრაფები, რომლებსაც ძალუძთ დამაჯერებელ მხატვრულ ფორმაში მოაქციონ ნაციონალური თავისებურება და თანამედროვეობის ნიშნები. რადგან ტრადიციის ერთგულება ძიებას და ექსპერიმენტებს არ გამოორიცხავს, ამიტომ, ქორეოგრაფიის განვითარება, პირველ რიგში, თავად ცხოვრებით, ამა თუ იმ ცვლილებით განისაზღვრება.

XX საუკუნის 30-40-იან წლებში საგრძნობლად გაძლიერდა საქართველოს, აზერბაიჯანისა და სომხეთის ქორეოგრაფიის თვითმყოფადობა. მოსკოვში ხელოვნების პირველმა დეკადამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია და ხელი შეუწყო ფოლკლორის – ამ დაკარგული ან მივიწყებული განძის დაბრუნებას. ეს დიდი შემოქმედებითი მონაპოვარი იყო, მაგრამ 50-იან, განსაკუთრებით 60-იან წლებში, ხშირად შეიმჩნეოდა ერთი ცეკვიდან მეორეში მოძრაობების მექანიკური გადატანა. ამ ეკლექტიკურ ილეთებს ვერც ურთიერთგამდიდრებას და ვერც ურთიერთგავლენას ვერ ვუნოდებთ, რაც ასე ფასეულია სხვა შემთხვევაში. რაღაც *მელანჟი*

გამოდირდა ზოგადი სახელწოდებით: კავკასიური ცეკვები, შუააზიური ცეკვები (რალაც სტერეოტიპული გაუგებრობა). ამჟამად ჩვენ ხალხურ ცეკვის შესახებ საკმაოდ რაოდენობის გამოკვლევა და მონოგრაფია გვაქვს. ამიტომ სათუთა იმის შესაძლებლობა, რომ ყაბარდოული ცეკვა ყაფა და ჩერქეზული ისლამეი ცეკვა ქართულითან გავაიგივოთ, აზერბაიჯანული იალი – ხორუმთან, სომხური ქოჩარი – მთიულურთან და ა.შ.

ცეკვის ხელოვნების ტრადიციებზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ: ხალხური, კერძოდ, ქართული ცეკვა, რალაც ანაქრონიზმი არ არის, ვიტრაჟებში სამუდამოდ გაქვავებული სამუზეუმო ექსპონატი. ცნება სამუზეუმო მიუღებელია როგორც ქართულ, ისე ნებისმიერი სხვა ხალხურ ქორეოგრაფიასთან მიმართებაში. მაგრამ ტრადიცია, რომელიც გაგებულია როგორც ხალხური ცეკვის შესრულების სული, არ უნდა ჩაკვდეს, არ უნდა აითქვიფოს და რალაც გაურკვეველ არომატში აირიოს, გაზავდეს. პლასტიკა, შესრულების მანერა და ტემპი მკვეთრად უნდა გამოიხატოს. ეს ის კომპონენტებია, რომლებიც თავისთავად ნაციონალურ კოლორიტს ქმნის.

ხალხური ცეკვის ანსამბლების გაჩენასთან ერთად, რომელთა წინამორბედიც იგორ ლოჟევის ბრწყინვალე კოლექტივია, მისი თეატრალიზების შესაძლებლობა საგრძნობლად გაფართოვდა. ერთიან მწყობრ სისტემაში მოყვანილმა პლასტიკურმა ელემენტებმა და საანსამბლო შესრულებამ სასცენო ხალხური ქორეოგრაფია გაამდიდრა, თუმცა ცეკვებში მოძრაობები განზრახ გართულდა და ტემპი ზომიერად შეტად აჩქარდა. ეს კი ნამდვილად აზიანებს ცეკვის თვითმყოფადობას.

გასაგებია, რომ ხალხური ქორეოგრაფიის თეატრალიზებისას მისი შესაძლებლობების გაფართოების აუცილებლობა გაჩნდა. ამას, გარკვეულწილად, მოძრაობების გართულება და ტემპის აჩქარება მოჰყვა. მაგრამ, როდესაც ერთი და იმავე ილეთების ნაკრები დადგმის მხატვრული ჩანაფიქრის გამოხატვისა და ცეკვის რთული ნახაზის ლოგიკურ განვითარებისათვის უვარგისია, მაშინ თვითმიზანი ილეთი ილეთის გულისთვის ხდება. და აქ დასანანია ხალხური ქორეოგრაფიის ხელოვნური გაღარიბება. სამწუხაროდ, მსგავსი მოვლენები თითქმის ყველა რესპუბლიკაში შეიმჩნევა. სწორედ ამის შესახებაა საუბარი სტატიაში *შევიწარჩუნოთ ცეკვა* (ა. ჩინსოვა. *Советская культура* 1976 г., 1.10.).

ხალხური ცეკვა კლასიკური ცეკვის მასაზრდოებელი წყაროა. როცა კლასიკური ცეკვის რამდენადმე გაყინული გაქვავებული კანონიკური ფორმები ახალ ფერთა გამაში გაბრწყინდა და ხალხური ცეკვის ელემენტების თვითმყოფადი მშვენიერება შეითვისა, ეს უდიდესი მოვლენა იყო. ხალხური და კლასიკური ცეკვის ასეთი წარმატებული სინთეზი არ შეიძლება ანაქრონიზმად და ქორეოგრაფიული მუზეუმის ექსპონატად ჩაითვალოს. დაე, იყოს ეს წარსული, თუმცა ძალიან ახლო წარსული; დაე, იყოს ეს უკვე განვლილი ეტაპი საბჭოთა ქორეოგრაფიის განვითარების გზაზე – ეს სინთეზი, ეს მაღალმხატვრული აღმოჩენა დღესაც შთაგვაგონებს. ბალეტები, – პარიზის ალი (ბალეტმაისტერი ვ. ვაინონენი), ბახჩისარაის შადრევანი (ბალეტმაისტერი როსტისლავ ზახაროვი), მთების გული (ბალეტმაისტერი ვახტანგ ჭაბუ-



კიანი), რომეო და ჯულიეტა (ბალეტმაისტერი ლ. ლავროვი), – ლოგიკური და ფსიქოლოგიური მოტივაციის მქონე ბალეტებია, მათში ნაციონალური კოლორიტით გაჟღერებული მოქმედი პირების ქცევამ საფუძველი ჩაუყარა საბალეტო კლასიკას.

საცეკვაო ლექსიკის გამდიდრებასა და თანამედროვეობის მოთხოვნების მიღებასთან ერთად, საბალეტო სპექტაკლის გამომსახველობითი საშუალებებიც გაფართოვდა. თუმცა თანამედროვე შეიძლება ვუნოდოთ ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებს, რომელიც არა მხოლოდ დღევანდელობას გადმოსცემს. ყველაფერი ქორეოგრაფიული გადაწყვეტის დამაჯერებლობაზეა დამოკიდებული. მხატვარ-ბალეტმაისტერი თანამედროვე პოზიციიდან უნდა აღიქვამდეს მოვლენებს. ამიტომ დღემდე აღელვებს მაყურებელს პუშკინის, შექსპირის თუ რომელიმე ზღაპრის გმირის სახე. გამომსახველობის კლასიკური საშუალებები წლიდან წლამდე სულ უფრო რთულდება და ინტენსიური ხდება. დღეს საბალეტო სპექტაკლში თითქმის მიუღწეველია ჰარმონია უაღგებროდ. რასაკვირველია, და ეს სავსებით ბუნებრივიცაა, 60-იანი წლები მნიშვნელოვნად განსხვავდება 50-იანი, 40-იანი, 30-იანებისაგან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თითქმის ყველა ნაციონალურ ბალეტს საფუძვლად კლასიკური ცეკვა უდევს. რუსული კლასიკა – ეს უსაზღვრო პლასტიკური შესაძლებლობებისა და დანაშრევების შესანიშნავი სისტემაა. ეროვნული რესპუბლიკების საბალეტო თეატრები რუსულ კლასიკას არსებობის პირველი დღეებიდანვე გაცვენენ და ის მათი ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი პირობა გახდა.

აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, რომ წლების განმავლობაში ეროვნულმა საბალეტო სპექტაკლმა ერთგვარი სტანდარტიული ფორმა მიიღო: ხელების მელოდიაში ეროვნული ხასიათის შტრიხები შედის, როდესაც ფეხის თითები ორთოდოქსულ კლასიკურ მოძრაობებს აკეთებს, დამკვიდრდა მსუბუქი ეროვნული კოსტიუმი და სხვ. ცნობილი ჭეშმარიტებაა: შინაარსის თავისებურებებისა და ეროვნული ფორმების ორგანული სინთეზი განსაკუთრებულ ელფერს სძენს ხელოვნების სახეობებს. ნაციონალური ფორმის ცნება გაყინული კატეგორია არ არის. საცეკვაო ფოლკლორი არაა გაქვავებული ორნამენტი, კლასიკური ცეკვის ეგზოტიკური, ჩახვეული ქარგა. მე არ ვარ მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა სახის ფერხულისა და შესანიშნავი ნაციონალური ცეკვების შენარჩუნების მომხრე, თუმცა ვფიქრობ, რომ ნაციონალურ ბალეტში, სპეციფიკური პლასტიკურობის შენარჩუნებასთან ერთად, აუცილებლად ეროვნული რიტმი უნდა იგრძნობოდეს. ეს ის ერთ-ერთი ელემენტია, რომელიც ხელს უწყობს ნებისმიერი ხალხური ცეკვის თავისებურების შენარჩუნებას. მე მკვეთრად გამოხატული ეროვნული კოლორიტის მომხრე ვარ. დაე, იყოს კონკრეტულად – სად, როგორ და რა, და არა რომელიღაც სამეფოში, რომელიღაც სახელმწიფოში. მხოლოდ დრამატურგიული საფუძველი (კანვა) გაუხსნის დამდგმელს ფართო არეალს ფანტაზიისათვის.

30-40-იანი წლების ბალეტების – *ბახჩისარაის შადრევნის, მთების გულის, რომეო და ჯულიეტას* – შთაბეჭდილება სწორედ ეროვნული კოლორიტის კეთილსურნელებით განისაზღვრებოდა. ამასთან დაკავშირებით გამოვეყოფ გრიგოროვიჩის მიერ

50-60-იან წლებში დადგმულ ბალებებს, განსაკუთრებით *ლეგენდა სიყვარულზე*. რა არის ამ ბალების შთამაგონებელი ძალა? იქნებ ის, რომ ბალებმაისტერმა ნაზიმ ჰიქმეთის დრამის ფარგლები გააფართოვა და ქორეოგრაფიული ნაწარმოები აღმოსავლური რენესანსის მხატვრულ კონცეფციას – ნიზამის, ხაყანის, განსაკუთრებით კი რუსთაველის ჰუმანისტურ იდეებს – ამაღლებულ სიყვარულს, ქალისა და კაცის თანასწორობას – დაუახლოვა? იქნებ ისიც, რომ ქორეოგრაფმა მეხმენე-ბანუს პარტიის სცენურად დამაჯერებელი პლასტიკური ეკვივალენტი მოძებნა, რაც მოცეკვავე სალომეას გამოსახულებას გვაგონებს რუანის ტაძრის ფრესკიდან ან აკრობატული ილეთები, საუკუნეთა სიღრმეში რომ გადავყავართ მთვარის შორეულ კულტთან? არამც და არამც! *ლეგენდა სიყვარულზე* ნამდვილი ნაციონალური ბალებია და სწორედ ამაშია მისი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა.

კვლავ 60-იანი წლების დასასრულსა და 70-იანი წლების დასაწყისს რომ დავუბრუნდეთ, ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ბალებმაისტერთა მიერ დადგმული ზოგიერთი საბალებო სპექტაკლი და ქორეოგრაფიული ეტიუდი უნდა გამოვყოთ. 1971 წლის გაზაფხულზე ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალების თეატრში რევაზ გაბიჩვაძის *ჰამლეტი* (ლიბრეტოს ავტორები: ვახტანგ ჭაბუკიანი და ა. ხანდამიროვა). როგორც ნატალია ჩხეიძე წერს, „ტრაგედიის იდეურ-სახეობრივი საფუძვლიდან გამომდინარე, ჭაბუკიანი ბალების დრამატურგიას გმირების შინაგანი ურთიერთობების გამოკვეთასა და დინამიკაზე აგებს და ყველა თანმდევ მოტივს უკანა პლანზე წევს“.

კომპოზიტორ რევაზ გაბიჩვაძეს ბალების მუსიკაზე მუშაობისას მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა სპექტაკლის დამდგმელ ვახტანგ ჭაბუკიანთან. ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული სცენარის საფუძველზე სპექტაკლის ორი უმთავრესი კომპონენტის – მუსიკისა და ცეკვის – შესანიშნავი თანაფარდობა, სინთეზი იქნა მიღწეული... ბალებში გახსნილი და დაპირისპირებულია ორი სამყარო – სიკეთე და ბოროტება. ერთის ცენტრში ჰამლეტია – *ღირსეული, კეთილშობილი, პირდაპირი, კეთილი* ადამიანი, მეორეში – ხორცშესხმული უნამუსობა, ინტრიგანი კლავდიუსი. მთელ ბალებს სიმფონიურად გასდევს მუსიკალურ-პლასტიკურ-სანახაობრივი დინება, რომელიც გმირების ურთულეს შინაგან სამყაროს გადმოგვცემს. პირველ სურათებში ჰამლეტი მეგობრებთან ერთად ბედნიერებითა და სიცოცხლითაა სავსე. ყმანვილი მოკრძალებით ხრის თავს მამის პორტრეტის წინაშე, მისი სიკვდილის შემდეგ კი მასზე იტყვის:

ის კაცი იყო, ვით შეჰფერის კაცსა კაცობა...

მე ველარ ვნახავ მისსა მსგავსსა ჩემ სიცოცხლეში!

შემდეგ ჰამლეტი მის არყოფნაში გაზრდილ და დამშვენებულ ოფელიასთან ნაზად საუბრობს... უცებ მკვეთრი გადასვლა ბედნიერებიდან უბედურებაში – საყვარელი მამის იდუმალებით მოცული მოულოდნელი სიკვდილი. როცა მამის აჩრდილი მას კლავდიუსის უცნაურ დანაშაულს ამცნობს, გლოვა შურისძიებისა და სასჯე-

ლის მძაფრი სურვილით იცვლება. და ბოლოს: ჰამლეტი შურისგების კეთილშობილურ მისიას აღასრულებს ადამიანობისა და სამართლიანობის სახელით.

უჩვეულოდ მძაფრ და მრავალშრიან რაკურსშია გახსნილი კლავდიუსის სახეც – შურითა და დანაშაულებრივი ვნებით შეპყრობილი მეფე. კლავდიუსს, რომელმაც უნამუსოდ მოკლა საკუთარი ძმა, მისი გვირგვინი და ცოლი მიისაკუთრა, საქონილო ბაკქანალია გაუმართავს, შემდეგ კი განწირული ინანიებს ცოდვებს უფლის წინაშე. სინანულში იძირება ჰამლეტის მიერ მხილბული მხდალი კლავდიუსი და ძმისშვილის ხელით იღუპება.

ფსიქოლოგიურ ასპექტშია გახსნილი სხვა პერსონაჟების – გერტრუდას, ოფელიას, ლაერტის – ხასიათი და ურთიერთობები.

რა არის შექსპირის ურთულესი ნაწარმოების საბალეტო გადაწყვეტის სიახლე? პოეტური გამომხატველობის ახალი ენის შექმნისას ჭაბუკიანი ჰამლეტის საბალეტო მოტივებს, დრამატურგიასთან ერთად, გენიალური ტრაგედიის ტექსტში უხვად მიმოფანტული პოეტური საფუძვლიდანაც იღებს. ნაწარმოების რთულად გადმოცემული შემოქმედებითი პროცესი და მისი ეს ნიჭიერად გაკეთებული კონკრეტული ნიმუში, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებულ და ღრმა შესწავლას მოითხოვს. ჩვენ კი მხოლოდ ერთ *თვალსაჩინო* მაგალითს ავიღებთ.

მოხუცი მეფის ღრმა სულიერი მიჯაჭვულობა გერტრუდასთან გადმოცემულია მეფის აჩრდილით და მისი დიალოგით ჰამლეტთან. მაგრამ ამ გრძნობის მხატვრული ხორცშესხმა ბალეტში, უდავოდ, ჰამლეტის პოეტური სიტყვებითაა შთაგონებული:

როგორ უყვარდა დედაჩემი, ვით პატივს სცემდა,  
ნელს ნიავსაც კი მის სახეს არ მიაკარებდა.

ამ დახვეწილი მეტაფორიდან ჩნდება მეფისა და გერტრუდას საოცრად პოეტური დუეტი ბალში (ბალეტის პროლოგი), რომელიც აღსავსეა ცოლქმრული სიყვარულითა და სულიერი სიმშვიდით. დუეტი ნელ-ნელა ქრება და მეფე უკვე ნანას უმღერის თავის მკლავებში მოქცეულ გერტრუდას, შემდეგ, დაღლილი ჯდება სკამზე და, ჩვეულებისამებრ, ბუნების წიაღში იძინებს. ეს ტრაგედიის წინარე ისტორიაა (სინყნარე კლავდიუსის მიერ მეფის მუხანათური მოკვლის წინ) და მისი გახსნაც.

ბალეტის მხატვრულ-ემოციური ელემენტების (კულმინაციური მომენტების ჩათვლით) თანაზომიერება და ჰარმონია აშკარაა. ეს მხატვრული ანტითეზა, შესაძლოა, მაყურებელზე ბალეტის ესთეტიკური ზემოქმედების უპირველესი, მაგრამ არა ყველასათვის შესამჩნევი ძალაა. ძირითადი კი სპექტაკლის უშუალო ზემოქმედებაა – გმირთა ხასიათის უკიდურესი გამომხატველობა და მკაფიობა. კლასიკური ცეკვის მსუბუქი და ჰაეროვანი ენა ფილოსოფიურ-პოეტური განზოგადების ახალ საფეხურზეა აყვანილი, რაც მას თანამედროვე ჟღერადობას ანიჭებს. ბალეტის მუსიკალურ-პლასტიკური ტექსტი ლექსად აღიქმება, რომელშიც ყოველი მონოლოგი

ან მასობრივი სცენა ტრაგიკული საცეკვაო პოემის ორნამენტი. ჰამლეტის შთამბეჭდვი მონოლოგები მისი რთული გრძნობებისა და ფიქრების გრადაციას გადმოსცემს, მის მღელვარებას, შფოთს, პროტესტის ქარიშხალს, მტრებთან ბრძოლის ჟინს ასახავს, ოფელიასთან დუეტში კი მოჩვენებით სიგიჟეს გვაჩვენებს. და ბოლოს: ცნობილი მონოლოგი *ყოფნა-არყოფნა*, რომელიც გამაოგნებელი ტრაგიზმით თამაშდება გმირის აზრების ნივთიერი გამოხატულებით: სიცოცხლისა და სიკვდილის სიმბოლოებით – ცალ ხელში შროშანით, მეორეში – თავის ქალით.

ფანტასტიკურია თავისი გამომსახველობით გაორებულ, *აქოჩრილ*, გრიგალისებურ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში მყოფი კლავდიუსი.

გასაოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებს მძლავრ მარშისებურ რიტმში სამგლოვიარო ჩირაღდნების მოძრაობა – მეფისადმი მიძღვნილი გრანდიოზული რეკვიემი. ბალეტმაისტერის შესანიშნავი მიგნება – სცენის უკანა პლანზე კიბიდან ჩამოჰყავთ ატატიებული, თითქოს ჯვარზე გაკრული, ჰამლეტი და გერტრუდა. თავისი ტრაგიზმით ეს სცენა, უდავოდ, გორდას სახალხო დაკრძალვისა და დატირების ფინალურ სცენასთან ასოცირდება, რაც არაერთხელ შეუდარებიათ ანტიკური ტრაგედიების სცენებისათვის. მაგრამ როგორი ასოციაციებიც უნდა გამოიწვიოს *ჰამლეტის* რეკვიემმა, ის ხელოვნების განზოგადობის ისეთ სიმალლეზეა აყვანილი, როდესაც გმირის სახე ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენს. და განა ეს არ არის მთელი შექსპირი? შემდეგ რეცენზენტი სპექტაკლის მხატვარ გ. მურვანიძესა და სხვა მოქმედ პირებზე საუბრობს. რეცენზიის ბოლოს ნატალია ჩხეიძე წერს: „დასასრულ აღვნიშნავ: თუკი პირველი აქტის რეკვიემი მოხუცი მეფისადმი ჰამლეტის, შვილისა და ადამიანის, მწუხარების მძლავრ აკორდად ჟღერს, მისი თანამჟღერია გმირის სულიერი სისუფთავისა და ვაჟკაცობის პატივის მიმგები ფინალური სცენა ჰამლეტის დაკრძალვისა, რომელიც წარმოდგება, როგორც ამქვეყნიური მალალი და ყოვლისმომცველი, განმაახლებელი ადამიანობის სიმბოლო. ამაშია ამ ჭეშმარიტად შექსპირისეული საბალეტო ტრაგედიის ოპტიმისტური ლაიტმოტივი. მისმა შემქმნელებმა, ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით, ახალი ნოვატორული ფურცელი ჩანერეს საბალეტო შექსპირიანაში“.

1971 წლის შემოდგომაზე ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე გამოდიოდა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებით: *აბესალომ და ეთერი*, *დაისი*, ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერით *მინდია*. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მოსკოვში გასტროლების შედეგებს მიეძღვნა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ იგორ ბელზას გაზეთ *ზარია ვოსტოკასათვის* (*Заря Востока*) დანერილი წერილი, რომელშიც აღნიშნავს: „...დიდ თეატრში ქართული კვირეულის პროგრამაში, გარდა უკვე დასახელებული სპექტაკლებისა, შევიდა ერთი საბალეტო სპექტაკლი – რევაზ გაბიჩვაძის *ჰამლეტი* ვახტანგ ჭაბუკიანის დადგმით (ჭაბუკიანი ლიბრეტოზეც მუშობდა). გაბიჩვაძემაც და ჭაბუკიანმაც თითქოს თავიდან შექმნეს ჰამლეტის სახე, გადააკეთეს და დამატებებიც კი შეიტანეს შექსპირის ტრაგედიის სიუჟეტში. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ნაწარმოების ძირითადი კონცეფციის ერთგულები დარჩნენ, მისი გაგება



გააღრმავებს. ახალი ჰამლეტი საგანგებო ანალიზს მოითხოვს, თუმცა ახლავე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჭაბუკიანის აღმოჩენებმა ქორეოგრაფიული ხელოვნება გაამდიდრეს“.

სტატიაში, რომელიც თბილისის თეატრის საგასტროლო კვირეულს აჯამებდა, ინოკენტი პოპოვი წერდა: „გასტროლების საბალეტო რეპერტუარი ერთ ნაწარმოებს მოიცავდა – რევაზ გაბიჩვაძის ჰამლეტს (ლიბრეტო შექსპირის ტრაგედიის მოტივებზე ეკუთვნით ა. ხანდამიროვას და ვახტანგ ჭაბუკიანს, სპექტაკლის ავტორი ვახტანგ ჭაბუკიანი). თემის სირთულემ ჭაბუკიანის ბალეტმაისტერული ნიჭი შეაგულიანა, მაგრამ იგივე სირთულე ხელსაც უშლიდა მას, რადგან ჰამლეტში, როგორც ჩვენ გვეჩვენება, მრავალი რამის ცეკვაში გადატანა შეუძლებელია. ყოველ შემთხვევაში, ეს შექსპირისეული ტრაგედია, მისი დრამატურგიული და ფილოსოფიური შინაარსის მთელი კომპლექსით, ლამის ყველაზე რთული თხზულებაა ქორეოგრაფიის სფეროში ტრანსპორტირებისათვის. როგორც მუსიკა, ასევე ამ სპექტაკლის ქორეოგრაფია ცალკე საუბარს მოითხოვს. მხოლოდ იმას დავაზუსტებ, რომ ჰამლეტში მრავალი კარგი შემსრულებელია. პირველ რიგში, ესენი არიან: ვ. აბულაძე (ჰამლეტი) და ნ. არობელიძე (ოფელია)“.

ბალეტ ჰამლეტის უფრო დაწვრილებითი მიმოხილვა წარმოდგენილია საბალეტო კრიტიკოს ნატალია როსლავლევას რეცენზიაში.

„რამაზე საზეიმო მოძრაობისას მეფეს პატივს მიაგებენ თავდახრილი და ალამდახრილი მეომრები...“ შემდეგ, ლიბრეტოს თანახმად, რომელიც ა. ხანდამიროვასთან თანაავტორობითაა დაწერილი, იწყება ტრაგედიის წინარეისტორიის დეტალური თხრობა, ანუ იმისა, რასაც შექსპირთან მაყურებელი (მკითხველი) მოქმედი გმირების თხრობისა და მონოლოგების საშუალებით იგებს. ექსპოზიცია ერთ აქტზე მეტ ხანს გრძელდება და, ამდენად, თავად ტრაგედიის ზოგიერთი საკვანძო ამბავი სწრაფი მოქმედებით გადმოიცემა, რადგან მათთვის აღარ დარჩა საკმარისი სასცენო დრო.

პირველ აქტში მეფე ჰამლეტისა და გერტრუდას იდილიური სცენა ამ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა შეყვარებული წყვილის ლირიკული დუეტით სრულდება. ქორივით დაქრის მათ თავზე კლავდიუსი და მზაკვრულ ხრიკებს აწყობს. ერთგვარად ღიადაა ნაჩვენები მძინარე მეფის მონამვლის სცენა, რომელიც პანტომიმური პირდაპირობით ამტკიცებს ყველაფერს, რაც მანამდე იყო. და, აი, გადავდივართ ფართო მუსიკალურ ტექსტზე – გარდაცვლილი მეფისადმი მიძღვნილ რექვიემზე. გაბიჩვაძის რექვიემი, ერთიანი სიმფონიური სურათი, ძალზე შთამბეჭდავია. და აქ ჭაბუკიანი დიდ გამჭრიახობას იჩენს. ის რექვიემს (რომლის ფონზეც კლავდიუსი საბოლოოდ იმორჩილებს გერტრუდას) მოტირალთა და მსახურთა მასობრივ სამგლოვიარო მარშად წარმოგვიდგენს. ნაცრისფერ სამოსში გამოწყობილი რექვიემის ყველა მონაწილე რამპის გასწვრივ მოძრაობს დასარტყამი საკრავების ფონზე. კომპოზიტორმა აქ ქართული ეროვნული ტრადიციები გამოიყენა, ხოლო ქორეოგრაფმა ნიჭიერად აიტაცა ეს ცეკვა-მარში და მხატვრული განზოგადების საშუალება – ნაციონალური – ზოგადსაკაცობრიო ხდება. და რაოდენ დანანია, რომ ბალეტში ასე-

თი მიგნება არც ისე ბევრია. კერძოდ: განუვითარებელია კარისკაცთა სახეები, არ გვაქვს *წარმავალი სიცოცხლისა და დაცარიელებული ბალის* კრებითი სურათი, რომელშიც რაღაც დაღბა და ჰამლეტის იდეალებს ბოლო მოუღო. ამის ჩვენება პოლონიუსის სახითაც შეიძლებოდა. ბალეტში ის გამოყვანილია, როგორც ოჯახის პატივცემული მამა და პლასტიკური დახასიათების გარეშე დატოვებული (ისევე, როგორც მუსიკა). არადა, ამით შეიძლებოდა პოლონიუსის მლიქვნელობის გახსნა, რომელიც ეშმაკი *კარისკაცის ფსიქოლოგიის სიბრძნეს* ასახიერებს. თავად კარის მსახურნიც, რეკვიემის მონაკვეთის გარდა, მხოლოდ დივერტისმენტულ, დამხმარე როლს ასრულებენ.

ჰამლეტი ამბობს: „შეხედე ერთი ამ სურათს და მეორესაც, აი, ამ სახეს ორივე ძმისას“. ალბათ, არ ღირდა საბალეტო ჰამლეტისათვის ორი მეფის სახის უსიტყვოდ, უმოქმედოდ ჩვენება. და საერთოდ, საჭირო იყო კი დამნაშავე კლავდიუსის ლოცვის სცენის ჩვენება? მაყურებლამდე ვერ მიდის სცენის შინაარსი, როდესაც ჰამლეტი ზეცაზე მიუთითებს და ამით შუასაუკუნეების შეხედულებას გადმოსცემს, ანუ იმას, რომ არ შეიძლება კლავდიუსის მოკვლა მონანიებისა და ლოცვის მომენტში (რომ *მამაჩემის სიკვდილს მალე გადაუხდის მკვლელსა*). მოქმედების განვითარებას ეს სურათი ნაკლებად უკავშირდება, ხოლო ჰამლეტის აზრები ამ შემთხვევაში პირდაპირაა წარმოდგენილი (თანამედროვე მკითხველისათვის ცხადია, რაოდენ დიდი იყო ხელოვნებაზე ეპოქის პოლიტიკური ზეწოლა და რაოდენ უსაფუძვლოა ასეთი *წუნი*. რედ.).

და ბოლოს, ცნობილი მონოლოგი: *ყოფნა?.. არ ყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის*. ჭაბუკიანის ჰამლეტი ამ მონოლოგს ცეკვავს ოფელიას შროშანითა და იორიკის თავის ქალით. ესაა *რომეო და ჯულიეტას* რემინისცენცია, როცა პადრე ლორენცო ყოფის წარმავლობაზე ფიქრობს. პანტომიმა მუსიკითა და მოქმედების შინაგანი განვითარებით ძლიერდება. მსგავსი ილუსტრირების მაგალითი კიდევ რამდენიმე შეგვიძლია მოვიყვანოთ. მაგალითად, ჰამლეტი „სათაგურის“ აქტორებს ქალაქის ნაგლეჯს გადასცემს, რომელზეც, სავარაუდოდ, უკვე დატანილია თორმეტი-თექვსმეტი სტროფი, რომლებსაც მე დავამატებ. მსახიობებს ამის დაუზუსტებლადაც შეეძლოთ პანტომიმის გათამაშება, თავად ეპიზოდში სასურველი იქნებოდა ნაკლებად ყოფილიყო საბალეტო დახვეწილობა და უფრო მეტად – მოხეტიალე თეატრის ფერადოვნება, რაზეც, ალბათ, შექსპირი ფიქრობდა *სათაგურის* სცენის შექმნისას.

ორიგინალურად გაორკესტრებული მუსიკით, რაღაც იმქვეყნიური მრხევი ბგერებით, ჭაბუკიანი სცენის სიღრმეში ჰამლეტის მამის ხან მკაფიო, ხანაც მქრქალ აჩრდილს გვაჩვენებს. ეს ხერხი იდუმალებისა და უჩვეულობის განცდას ქმნის. აჩრდილისაგან გაგებული ამბავი (რომ მეფის მკვლელი კლავდიუსია) პანტომიმით წინა პლანზეა წამოწეული. ჰამლეტი მისთვის საუკეთესო ადამიანის – მამის – სიკვდილს იმ ამაღლებული სამყაროს სრულ განადგურებად აღიქვამს, რომელშიაც ცხოვრობდა აქამდე. ტრაგედიაში ჰამლეტის აღშფოთება მამის სიყვარულითაა ნასაზრდოები და მისი მკველობისთვის შურისძიებით მთელ ელსინორს და მთელ დანიას უხდის სამაგიეროს.

ლიბრეტოს ავტორებმა ტრაგედიის ყველა ძირითადი პასაჟი გამოიყენეს. რა თქმა უნდა, უფლისწულ ჰამლეტის ტრაგედიაში რამდენიმე სიუჟეტური ხაზი, აზრის რამდენიმე ნაკადია. ყველაფრის ჩვენება შეუძლებელია, თუმცა სასურველი იქნებოდა, ნაწარმოების კონცეფციის საბჭოთა შექსპიროლოგიის კუთხით წარმოჩენა, რისი გამოცდილებაც ნამდვილად ძალიან დიდია.

სიუჟეტური საფუძველი (კანვა) და მისი მიმდინარეობა არ ემთხვევა შექსპირისეული აზრის შინაგან დინამიკას, რომლის ჩანაცვლებაც შეუძლებელია. ხელოვნებაში მხოლოდ სიმართლის ჩვენება საკმარისი არ არის, განზოგადებული მხატვრული სახის დამაჯერებლობაა საჭირო. და, როცა ორთაბრძოლის სავსებით ბანალური ჩვენების შემდეგ, ყმანვილები მალა სწევნ ჰამლეტის სხეულს, მედროშენი სევდიანად უშვებენ შტანდარტებს, ხოლო რამპის გასწვრივ, როგორც პირველი აქტის რეკვიემის პარაფრაზი, სამგლოვიარო პროცესია მიდის, მაყურებელი დიდ მღელვარებას განიცდის, რადგან აქ რომანტიკული და რეალისტური საწყისების გონივრული სინთეზია ნაპოვნი. ამის გარეშე კი ჰამლეტის ტრაგედიის ჩვენება შეუძლებელია როგორც დრამატულ, ისე საბალეტო თეატრში“.

როგორც ფაქტების საინტერესო დამთხვევა, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს კიროვის სახელობის ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ნ. ჩერვინსკის ბალეტ ჰამლეტი დადგმა (დამდგმელი კონსტანტინ სერგეევი). მისი პრემიერა თითქმის თბილისურ პრემიერას დაემთხვა (ორი-სამი თვით ადრე იყო). შედარებისათვის მოვიყვანთ ამონარიდს ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი რეცენზიიდან: „კონსტანტინ სერგეევი რომეოს როლის პირველი შემსრულებელი იყო პროკოფიევის ბალეტში რომეო და ჯულიეტა, რომელიც 30 წლის წინ დაიდგა. კრიტიკოსები, რომლებიც ამ სპექტაკლზე წერდნენ, ხაზს უსვამდნენ, რომ მოცეკვავემ მგზნებარე რომეოს სახეს ჰამლეტისეული სევდა შესძინა და ფიქრით აღავსო. აშკარაა, რომ ჯერ კიდევ მაშინ კონსტანტინ სერგეევი საბალეტო სცენაზე ჰამლეტის სახის ხორცშესხმაზე ოცნებობდა. და, აი, ახლა ეს ოცნება აუხდა: მან ბალეტი ჰამლეტი დადგა (მუსიკა ნ. ჩერვინსკისა, მხატვარი ს. იუნოვიჩი). დამდგმელი ყოფით და პანტომიმურ სცენებს გაურბის, ქმნის სპექტაკლს, რომელიც აღსავსეა ცეკვით, პლასტიკური ქმედების მძაფრი დინამიკით.

ახალი სპექტაკლი იმას მონიშნავს, რომ ბალეტმაისტერი გვერდს ვერ აუვლის თანამედროვე ქორეოგრაფიის მიგნებებსა და მიღწევებს. შესაძლოა, სპექტაკლში ბევრი რამ სადავოა, მაგრამ ერთი ნამდვილად არის: ის მაყურებელთა დარბაზს იპყრობს, რასაც ხელს მსახიობთა ოსტატობა უწყობს.

შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ ნიჭიერება ცეკვის ანსამბლის წევრებისა, რომლებიც არა მარტო ზუსტად ასრულებენ რთული პლასტიკური ნახაზის ცეკვებს, არამედ ტრაგიკული ატმოსფეროს შეგრძნება მოაქვთ.

აღბათ, თეატრის ახალ სპექტაკლში ნაკლოვანებათა პოვნაც შეიძლება, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს შემოქმედებითი სითამამე მისი შემქმნელებისა, რომლებმაც დიდი სირთულის ამოცანა დაისახეს – საცეკვაო ხელოვნების საშუალებით შექსპირის უკვდავი ტრაგედიის ხორცშესხმა“.

ლენინგრადული *ჰამლეტის* მიმართ გულგრილი არც ცნობილი საბალეტო კრიტიკოსი ნიკოლაი ელიაში დარჩენილა. საბალეტო *ჰამლეტის* მისეული რეცენზიის ნაწყვეტში ვკითხულობთ: „საბალეტო *ჰამლეტის* ჩანაფიქრი კონსტანტინ სერგეევს უკვე დიდი ხანია ჰქონდა. ეს ჩანაფიქრი მრავალ და, ალბათ, გარდაუვალ ეჭვს იწვევდა – შესაძლებელია კი *ჰამლეტი* საბალეტო სცენაზე, შეუძლია კი ცეკვის ენას ტრაგედიის ფილოსოფიური სიღრმისა და მოცულობის, მისი დრამატურგიული პოლიფონიის გადმოცემა.

ბალეტმაისტერიც და ლიბრეტისტებიც – ნ. ვოლკოვი და ა. ხანდამიროვა – არცდილობდნენ ტრაგედიის მთელი სისრულით წარმოდგენას (ვფიქრობთ, რომ ეს, უბრალოდ, შეუძლებელია), შექსპირის მრავალშრიანი ქმნილების ყველა ხაზის განხორციელებას. მათ შექსპირისეული სულის შენარჩუნება სურდათ და არა მისი ბუკვალური გადმოცემა. სპექტაკლის შემქმნელები ცდილობენ ყოველი სცენის ემოციური, მხატვრული განზოგადება, საცეკვაო-ფსიქოლოგიური *მარცვალი* იპოვონ, ცეკვით გადმოსცენ მისი ემოციური აგებულება და შინაარსი, შექსპირის ქმნილების გრძნობების სიმძაფრე და ემოციური სტიქია. ამ მხრივ მათ შექმნეს ერთიანი სტილის სპექტაკლი, რომელიც მხურვალე გამოძახილს პოულობს მაყურებელში.

...დამდგმელი, პირველ ყოვლისა, საცეკვაო მოქმედების განვითარებაში დინამიკას ეძებს და პერსონაჟების მკვეთრ პლასტიკურ დახასიათებას იძლევა. მას სურს, შეძლებისდაგვარად, ზუსტად გადმოსცეს გმირთა კონფლიქტი, ჯახი, შინაგანი ჭიდილი, მათი გამძვინვარებული და ტრაგიკული დაპირისპირებისა და ბრძოლის კულმინაცია. სწორედ ეს გვაძლევს საშუალებას შექსპირის ტრაგედიის სულისკვეთებისადმი ერთგულებაზე ვისაუბროთ.

სერგეევი გაურბის პანტომიმას, სცენების ყოფით დამუშავებას, ე.წ. *სათამაშო* ეპიზოდებს და უწყვეტ და მღელვარე საცეკვაო დინებას გვაძლევს. ის განზრახ ეძებს ყველაზე მკვეთრ ურთიერთდაპირისპირებას. ტრაგიკულად, შემადრწუნებლად კონტრასტულია ბალეტის პირველი სცენები – რექვიემი და *საქორწინო ლხინი*. პირველ სურათში მოცემულია მცველთა რიტუალური, მკაცრი სვლა, უნუგეშო მოტირლები და სევდიანი კარისკაცები, მეორეში კი ორგიულ სანყისს, ხორციელი ვნებების თარეშს, უხეშ, მდაბიო გართობას ვხედავთ.

სერგეევი ამ მკვეთრ თეატრალურობასა და მოქმედების კონტრასტულობას ნ. ჩერვინსკის მუსიკაში პოულობს. ბალეტის პარტიტურა მრავალფეროვნებითა და რიტმული სურათის სირთულით, ფსიქოლოგიური სისავსით, თემების ემოციური სიმძაფრით გამოირჩევა.

თუმცა სპექტაკლის ნაკლოვანებაც მუსიკალურ დრამატურგიას უკავშირდება, რომელსაც ზოგჯერ ფილოსოფიური სიღრმე და ძალა აკლია, ხოლო ზოგიერთი ეპიზოდი ძალიან განელილია. მაგალითად, სცენა *ჰამლეტის* მამის აჩრდილით – ის მსუბუქი, ფრიალა სამოსით ჩნდება, როგორც თეთრი ღრუბელი, როგორც დილის ნისლის ნაგლეჯი, რაც შთამბეჭდავია. მაგრამ სცენა იმდენ ხანს გრძელდება, რომ წარმატებული სასცენო მიგნება ელფერს კარგავს. ასევე გრძელია სპექტაკლის ბოლო სცენა.



...ტრაგედიის გმირებს, შესაძლოა, რაღაცაში შექსპირისეული მრავალფეროვნება აკლიათ. განსაკუთრებით ეს პოლონოუსის სახის გადაწყვეტაში ჩანს. ნიჭიერი მსახიობი ა. მრონოვი გამომსახველობითად ასრულებს დამდგმელის მიერ დახატულ პლასტიკურ სურათს – თანამონაწილის, მაძებრის, დამსმენის მიმპარავი, ფრთხილი სვლით, მაგრამ შექსპირთან პოლონიუსი ბევრად უფრო რთულია.

მიუხედავად ყველა ნაკლოვანებისა, სერგეი კიროვის სახელობის თეატრის ახალი სპექტაკლი სერიოზული და მასშტაბური ნაწარმოებია, რომელიც, უდავოდ, აღელვებს მაყურებელს“.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ორივე სპექტაკლის ლიბრეტოს დაწერაში ერთი და იგივე ავტორი – ა. ხანდამიროვა – მონაწილეობდა. ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, პოლონიუსის პარტიის შეუმდგარობა, არასრულფასოვნებაც კი, რამაც ორივე სპექტაკლში შექსპირისეული გმირის არა თუ საჭირო განვითარება, არამედ ელემენტარული სასცენო დახასიათებაც ვერ პოვა. ასევე სამართლიანი მეჩვენება ნ. როსლავლევას შენიშვნები ორივე სპექტაკლის მიმართ. რაც შეეხება ბალეტმაისტერებს, როსლავლევა წერილში ახალი ჰამლეტი აღნიშნავს: „როგორც კონსტანტინე სერგეევი ლენინგრადაულ ჰამლეტში, ისევე ბალეტმაისტერი ვ. ჭაბუკიანი... თვითონ ძარცვავენ საკუთარ თავს და არ იყენებენ საუკეთესოს 30-იანი წლების საბჭოთა ბალეტის გამოცდილებიდან, მაგალითად, ლ. ლავროვსკის რომეო და ჯულიეტაში ცეკვა ბალიშებზე მიღწეულია კაპულეტის სამყაროს მკვეთრი სოციალური (და მხატვრული) დახასიათება.

ეს რაც შეეხება საბალეტო ხელოვნებას. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე საუბრისას უნდა ვახსენოთ ოქტომბრის რევოლუციის 50 და ლენინის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი ქართველ ქორეოგრაფთა ნამუშევრები. ახალი ესთეტიკური პრინციპებითა და ახალი პლასტიკური გამომსახველობითი საშუალებებით განხორციელებული ცეკვები ტრადიციისა და ნოვატორობის დამაჯერებელ ნაზავია. მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა ოლიმპიადამ დაამტკიცა, თუ რამდენად მდიდარია ხალხური შემოქმედება, თუ როგორი დიდია მაყურებელზე მისი ზემოქმედების ძალა საქართველოს ყველა კუთხიდან: ქართლის გულიდან – გორიდან, ჭალარა მესხეთ-ჯავახეთიდან, მზით განათებული, თითქოს მოოქრული გურიიდან, აჭარიდან, აფხაზეთიდან, ვაზის დედოფლის დარბაზებიდან – კახეთიდან, ულამაზესი, თვალწარმტაცი იმერეთიდან, სამეგრელოდან, რაჭიდან, სვანეთის მიუდგომელი კოშკებიდან თვითმოქმედმა კოლექტივებმა თავისი მრავალფეროვანი, უმდიდრესი სასიმღერო და საცეკვაო ხელოვნების ნიმუშები ჩამოიტანეს. ახალი ნამუშევრებიდან შემოქმედებითი აზრისა და ქორეოგრაფიული ინტერპრეტაციის სიახლით გამოირჩევა 300 არაგველის ხსოვნა და უტუს ლაშქრული. ეს დადგმები საქართველოს გმირული წარსულის პლასტიკური გადატანაა ქორეოგრაფიაში, თავისებურად გაფორმებული სურათი – კოსმონავტები – ვანის არქეოლოგიური გათხრებისადმი მიძღვნილი ქორეოგრაფიული მოთხრობაა. უკვდავების თასი – ეს სახელი მთელ საქართველოში მიმოფანტულ მრავალ სამარხთა შორის ერთ-ერთს ეწოდა.

სასურველია, რომ ჩვენმა საცეკვაო კოლექტივებმა, რესპუბლიკის გარეთ გასვლისას, გარდა უკვე ცნობილი ცეკვებისა ახალი ნაწარმოებებიც წარმოადგინონ, რათა არაქართველ მაყურებელს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სხვა მიღწევების გაცნობის საშუალება მიეცეს.

გარდა ახალი ცეკვების შექმნისა, დღემდე აქტიურად მუშაობენ თითქმის მიწვეული ან დაკარგული ცეკვების აღსადგენად. ამ საკითხს ფართო გასაქანი საქართველოს სამხრეთ რეგიონში – სამცხე-ჯავახეთში – მიეცა. აქაური ძირძველი მოსახლეობის მიერ მესხ-ჯავახთათვის დამახასიათებელი მოძრაობების ჩვენება უძველესი ცეკვების – *იდუმალას*, *მძიმურის*, *ცქვიტურის*, *მუმლი მუხასას*, *ვარძიობისა* და სხვათა რესტავრაციისა და ყოველდღიურობაში დაბრუნების საშუალებას იძლევა. ამ ცეკვებს არა მარტო მკაფიოდ გამოხატული სინქრონული ფორმა, პანტომიმის ილეთები აქვს, არამედ თითქოს წინასწარ დამუშავებული სცენარის მიხედვითაა აგებული.

სასიხარულო ფაქტია, აგრეთვე, აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკებსა და სამხრეთ ოსეთის ავტონომიურ ოლქში საცეკვაო კოლექტივების ჩამოყალიბება, რომელთაც პოპულარობა რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც მოიპოვეს.

სწორედ აჭარის ასსრ არის ცეკვა განდაგანას მშობელი, რომლის რომანტიკული შინაარსი, ტექნოლოგიური საფუძველის თავისებურებები, იუმორის ელემენტები ჰარმონიულად ერწყმის ფორმის სიმკვეთრესა და მოქნილობას.

დიდი წარმატებით სარგებლობს აფხაზეთის ასსრ-ის ანსამბლი *შარათინი*. აფხაზი მოცეკვავეების ცეცხლოვან და გრიგალისებურ, მთის ბობოქარი მდინარესავით დაუდევარ ხელოვნებაში თითქოს აფხაზეთის უმდიდრესი ბუნებაა ასახული თავისი ბრდღვიალა, მოალერსე-მოელვარე მზით და უკიდევანო ზღვით. დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს აფხაზი ხანდაზმულები, რომელთა შორის ყველაზე ახალგაზრდა მოცეკვავე 80 წლისაა.

სასიხარულოა სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ქორეოგრაფიული ანსამბლის – *სიმდის* – შემოქმედებითი ზრდა. სახელწოდება ანსამბლმა ნართების ეპოსიდან აიღო და ეპიზოდებიც კოლექტივის რეპერტუარში შევიდა.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლისა და საქართველოს პროფკავშირების რესპუბლიკური მხატვრული თვითმოქმედების სახლის ინიციატივა – ქართული საცეკვაო მასალის საფუძველზე სამეჯლისო ცეკვების შექმნა. ეს ცეკვებია: *ნარნარი*, *მზიური*, *ქართული სამეჯლისო ცეკვა*, *განდაგანა*, *მთიულური* და სხვ. მოძრაობათა ხელმისაწვდომობა, მათი ათვისების სიმსუბუქე და სასიამოვნო მუსიკალური შინაარსი ხელს უწყობს ამ ცეკვების მასობრივ გავრცელებას. ისინი შესანიშნავი გასართობია ახალგაზრდობისათვის დღესასწაულების, საზოგადოებრივი და ოჯახური ზეიმების დროს.

1970 წლის დეკემბერში ლენინის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სპექტაკლების ჟიურის წევრი ვიყავი. ღონისძიება ამიერკავკასიის სამივე რესპუბლიკაში მიმდინარეობდა. აზერბაიჯანულ ბალეტთან შეხვედრა ახალი არ იყო

ჩემთვის, ამიტომ განსაკუთრებული ყურადღებით ვუყურებდი ახალ ნამუშევრებს. აზერბაიჯანული ბალეტი საინტერესო შემოქმედებითი კოლექტივია. მასში ნაციონალური ბალეტის გარკვეული ტრადიციები ჩამოყალიბდა, რაც კლასიკური ქორეოგრაფიისა და ეროვნული მოტივების სინთეზს ეფუძნება როგორც მუსიკაში, ისე ფაბულაში. სწორედ ამ პოზიციიდან ვუყურებდი ახუნდოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მიერ წარმოდგენილ ერთაქტიან ბალეტებს: *ლეილი და მაჯნუნი* (ყარა ყარაევი), *ტური* (ფ. ამროვის), *კასპიის ბალადა* (თ. ბაკიხანოვი), *კობისტანის აჩრდილები* (ფარადის ყარაევი).

ახალგაზრდა ბალეტმაისტერ ნ. ნაზაროვას ნამუშევარი *ლეილი და მაჯნუნი* კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს მინიატურა ლეილთან დაშორებული მაჯნუნის განცდების ქორეოგრაფიული სურათია. მაჯნუნის პარტია ექსპრესიული და დინამიკურია, გამომსახველობითი საშუალებები – დამაჯერებელი. და, მიუხედავად იმისა, რომ ნაზაროვამ ყველაფერი თანაბარი ღირებულებით ვერ გადანყვიტა, თუნდაც ყარა ყარაევის მუსიკის გამოყენება ახალგაზრდა ბალეტმაისტერის შემოქმედებით სითამამესა და მხატვრულ გემოვნებაზე მეტყველებს.

*ტური* სიმღერაა სიყვარულზე, ერთგულების ყოვლისმომცველ ძალაზე. გრძობების პოეზია ის ატმოსფეროა, რომელშიც მაყურებელი, ამროვის მუსიკის მეშვეობით, პირველი ტაქტიდანვე ხვდება. თუმცა, ლიბრეტოს უმოქმედობამ და ამორფულობამ, დრამატურგიული საფუძვლის (კანვის) ბუნდოვანებამ ხელი შეუშალა დასრულებული ნაწარმოების შექმნას. ვერ ვხედავთ სახეთა განვითარებას, მათ მკაფიო დახასიათებას.

როგორც აღვნიშნეთ, აზერბაიჯანული ხალხური ცეკვის ამსახველი ყველაზე უფრო ადრინდელი სურათები ბაქოსთან ახლოს, კობისტანის რაიონშია აღმოჩენილი. ეს კლდის მხატვრობა ძვ.წ. VIII–VI საუკუნეებს განეკუთვნება. ნახატები აზერბაიჯანელთა შორის ფართოდ გავრცელებულ ცეკვა *იალის* მოგვაგონებს. კლდის მხატვრობამ ბალეტმაისტერები ახუნდოვა და მამედოვი ბალეტ *კობისტანის აჩრდილების* შესაქმნელად შთააგონა. მათ პლასტიკის ენაზე გადაიტანეს ფარადის ყარაევის რთული მუსიკა.

დამდგმელებს განსაკუთრებით ბოლო ორი ეპიზოდი გამოუვიდათ, განსაკუთრებით კი ნადირობის სცენა. აქ ნაპოვნია დამაჯერებელი ქორეოგრაფიული ეკვივალენტი, დრამატურგიული ხაზის სწორი, თანმიმდევრული განვითარება. ნაკლებად დამაკმაყოფილებელია და სპექტაკლის ქორეოგრაფიასთან დისონანსშია მეორე სურათი, როცა ქალთა ცეკვაში კლასიკური ბალეტის ელემენტები ერთვება. ზედმინევნიტ ტემპერამენტული და წარმტაცია სპექტაკლის ყველა მონაწილის საერთო ცეკვა.

დასახელებული აზერბაიჯანული ბალეტების წარმატებას ხელი მათმა მაღალმხატვრულმა გაფორმებამაც შეუწყო. მშვენიერია სოლიკო ვირსალაძის კოსტიუმთა გამა *ტირში*. მკვეთრი, თეატრალური გადანყვიტაა მოძებნილი ალმაზ ზადესთან *ლეილსა და მაჯნუნში*. საინტერესოა *კობისტანის აჩრდილების* პანო, რომელიც ორგანულად ერწყმის საცეკვაო კოლორიტს (მხატვარი ნარიმან ბეკოვი).

კობისტანში გამოსახული უძველესი იალი ლაიტმოტივად გასდევს ფარადის ყარავეის მთელ ბალეტს და აძლიერებს შთაბეჭდილებას. ასევე დამაჯერებლად ჟღერს იალი სიმფონიურად (რ. გაჯიევის ქორეოგრაფიული სურათი, დამდგმელი ბალეტმაისტერები: რ. ახუნდოვა, მ. მამედოვი). ამ დადგმის ფასეულობა ისაა, რომ ცეკვის კომპოზიცია არა ნაცადი და გაკვალული გზით მიდის, ანუ ფოლკლორული მასალისა და კლასიკური ცეკვის ელემენტების ნაზავით, არამედ დამოუკიდებლად ვითარდება სუფთა ხალხური საცეკვაო მოძრაობების საშუალებებით.

აზერბაიჯანულ ხალხურ ცეკვებზე საუბრისას აღსანიშნავია მათი არა მხოლოდ თემატური, არამედ ფორმის მრავალფეროვნება. იალის გარდა ყველაზე პოპულარულია შემდეგი ცეკვები: *თარაქამა* – მომთაბარეთა ცეკვა; ქალთა და კაცთა სოლო ცეკვა; *გიტგილდა* – ქალთა საფერხულო ცეკვა, რომლის თავისებურებაც შეუზღუდავი იმპროვიზაციაა; *ინაბი* (ინაბი – ხილი. ცეკვას ერთი, იშვიათად ორი ქალიშვილი კეკლუცად ასრულებს); *ჯეირან ბალა* – ჯეირანი, იგივე ქურციკი, გრაციოზული ცხოველია. ცეკვაში ასახულია ამ ცხოველის მსუბუქი და დახვეწილი მოძრაობები. მას ასრულებენ ქალებიც და კაცებიც; *მირზაი* – მხოლოდ საზეიმო ვითარებაში (ქორწილებში) იცეკვებოდა ხელმანდილებით ქალთა და ვაჟთა მიერ; *ჯანგი* – მამაკაცთა საბრძოლო ჯგუფური ცეკვა; *ზორხანა* – ძველი საბრძოლო ცეკვა გურზებით. აზერბაიჯანულ ქალებს ეძღვნებათ *გაცეკვებული* სიმღერები – *ბასტი*, *სურეია* და *სხვა*.

საკონკურსო იუბილეს ფარგლებში, სპენდიაროვის თეატრის დადგმებზე საუბრისას, ვრწმუნდებით, რომ სომხურმა ბალეტმა განვითარების ნაყოფიერი გზა განვლო და არა ერთი შთამბეჭდავი ნაწარმოები შექმნა. ჩემდაუნებურად მახსენდება ამ თეატრის პირველი გასტროლები თბილისში 50-იან წლებში. ვფიქრობ, გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ იმ წლებში პროფესიონალიზმს მოკლებული საბალეტო დასი საშუალო შესაძლებლობის სიმღერისა ცეკვის ანსამბლის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. აღარაფერს ვამბობ ელემენტარულ აკადემიურობაზე. 60-იან წლებში საბალეტო დასის მეორე ჩამოსვლა სრულიად განსხვავდებოდა პირველისაგან. კოლექტივმა ისეთი სერიოზული დადგმები აჩვენა, როგორებიცაა *კონკია* და *სპარტაკი*. აქვე ვიტყვი: ერევანში დადგმული *სპარტაკი* (ბალეტმაისტერი ევგენი ჩანგა), დიდი თეატრის იმავე წარმოდგენის შემდეგ (ბალეტმაისტერი გრიგოროვიჩი), ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი საუკეთესო ინტერპრეტაციაა. შემდეგ მე ვიყავი ერევანში და დავრწმუნდი, რომ სომხური ბალეტი მონუმენტალიზმის გზით წავიდა. ამაში არნო ბაბაჯანიანის *გმირული ბალადა*, განსაკუთრებით კი ემინ არისტაკესიანის *პრომეთე* გვარწმუნებს. ამ ნაწარმოებებით (ორივე სპექტაკლი ევგენი ჩანგას დადგმით დიდი წარმატებით უჩვენეს ვარშავის ოპერისა და ბალეტის თეატრში) სომხურმა ბალეტმა შემოქმედებითი სიმნიფე და დიდი პროფესიონალიზმი გამოავლინა.

ბალეტის ისტორიაზე საუბრისას მახსენდება სახელოვანი ბალეტმაისტერი სალვადორე ვიგანო (1769-1821), რომელიც პრომოტეს თემამ გაიტაცა. ბეთჰოვენთან თანამშრომლობით მან ამ ბალეტის პირველი ვარიანტი შექმნა – დიდაქტიკური ჰე-



როიკის მომავალი დიდი ბალეტის ჩანახატი. ეს ვენაში იყო, სადაც ბალეტი 1801 წელს 15-ჯერ აჩვენეს, ხოლო 1802 წელს – 13-ჯერ. 1813 წელს მილანში, ლა სკალას თეატრისათვის, მან *პრომეთეს* ახალი რედაქცია შექმნა.

„მაყურებელმა და კრიტიკოსებმა *პრომეთე* ვიგანოს შედევრად აღიარეს, მას არა ბალეტი, არამედ პოემა, ღვთაებრივი ქმნილება უწოდეს და თვლიდნენ, რომ მსგავსი სახალხო სცენები არასდროს შეხვედრიათ დრამატულ თეატრში. უცხოელები სპეციალურად ჩადიოდნენ მილანში *პრომეთეს* სანახავად. პრემიერის შემდეგ მალევე ვიგანოს პატივსაცემად მედალი მოიჭრა“.

ესქილეს შემოქმედებამ შემთხვევით არ მიიქცია თანამედროვე ხელოვნების ორი წარმომადგენლის ყურადღება: ახალგაზრდა კომპოზიტორ ემინ არისტაკესიანისა და საბჭოთა ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის – ევგენი ჩანგასი. ესქილე სამართლიანად ითვლება ანტიკური სამყაროს ტრაგიკული ჟანრის ნოვატორად. მასთან ყველაფერი ძლიერი, მასშტაბური და მონუმენტურია და, მიუხედავად გარკვეული არქაულობისა, პროგრესული და ჰუმანური სანყისით გაჯერებული. *ტრაგედიის მამა* პირველი ბალეტმაისტერიც იყო, რომელმაც საკუთარ ნაწარმოებებში სხვადასხვა სახის მსვლელობა შეიტანა, გუნდი გადააადგილა, აამოძრავა და მათში ცეკვები ჩართო. შესაძლოა, საცეკვაო განწყობის სულისკვეთებითაა გამსჭვალული ტრილოგია *პრომეთეც*.

მისცა რა ადამიანებს ბედნიერება – ცეცხლი და ხელობა – პრომოთე ზევსის მიერ დაისაჯა. ის კავკასიონის ქედს მიაჯაჭვეს. საქართველოში არსებობს ამირანზე თქმულების მრავალი ვარიანტი, რომლებიც *პრომეთეს* მითს ეხმიანება. აფხაზები მას აბრეკიას უწოდებენ, ოსები – ამრანს, სომხურ ხალხურ თქმულებებში, რომლებიც ქართული თქმულებების მსგავსია, ამ გმირს მხერი ჰქვია.

მიუხედავად საუკუნეთა სიშორისა, მითოსი თანამედროვეობასთან პანჰარმონიულია. ტრაგედიაში ჩადებულმა ადამიანის სიყვარულმა, მისი კეთილდღეობისათვის თავგანწირვამ, ჰუმანიზმის მაღალმა იდეალებმა, კომპოზიტორ არისტაკესიანს საბალეტო მუსიკის შექმნა შთააგონა. მისი მუსიკა მრავალფეროვანი ინტონაციური თავისებურებითაა გამდიდრებული. მასში ჟღერადობის ძალაც იგრძნობა და რიტმის სიმძაფრეც. სასურველი იქნებოდა, ეროვნული მელოდიური კოლორიტის მეტი ინტენსიურობა, მუსიკალური სახეების მეტი კონკრეტულობა, მაგრამ ერთი რამ უდავოა – არისტაკესიანის *პრომეთე* ნამდვილად ნიჭიერად დაწერილი ნაწარმოებია.

სპექტაკლი პლასტიკურად მუსიკალურ ფაქტურასა და მის ემოციურობასთან ჰარმონიაში გადანყდა. ჩანგასათვის მითოლოგიური თხრობა შემოქმედებით ჩანაფიქრად, მხატვრულ ხერხად, პოეტურ ნახატად გადაიქცა. ბალეტის დაწყებისთანავე ჩანგა მოქმედებას მისთვის დამახასიათებელი ფართო ეპიკური ფორმით, რიტმის დინამიკის თანდათანობითი ზრდით ხსნის. ანტიკური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი სტატიკურობის ნაცვლად მოქმედება სწრაფად ვითარდება. უწყვეტ პლასტიკურ გამაში ერთი მეორის მიყოლებით იცვლება ჯგუფური ბარელიეფები, რომლებიც საკულტო და კერამიკულ მხატვრობას აცოცხლებს... ანტიკუ-

რი იკონოგრაფიით გამდიდრებულ კლასიკურ ცეკვასთან ერთად, ჩანგა საკუთარ პლასტიკურ ინტონაციებს ქმნის და ორიგინალურ-გამომსახველობითი საშუალებებით ქორეოგრაფიულად ხორცმესხმას ცდილობს... საკამათოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს ბალეტის მეორე ნაწილის პირველი ნახევრის გადანყვეტა. აქ ზოგჯერ ვერ ვხედავთ ტრაგიზმის მატებას, რაც თანმიმდევრულად, წითელ ხაზად გასდევს ბალეტის პირველ ნაწილს. ვფიქრობთ, რომ აქ ჩანგა-ლიბრეტისტმა საერთო ენა ვერ გამონახა ბალეტმაისტერ ჩანგასთან...

დიდებული აპოთეოზის მიუხედავად, თავისი ბრწყინვალე მზარდი დინამიკით – *ჩირალდნებით სვლა* (ანუ მეორე ნაწილი) – უფრო სუსტია, ვიდრე პირველი – ტრაგიკული ძალის მქონე.

და მაინც: ბალეტმაისტერმა ჩანგამ ესქილეს ტრაგედიის საკუთარი ქორეოგრაფიული გადანყვეტა შემოგვთავაზა. ის ხან ავითარებს ესქილეს, როგორც ანტიკური დრამატურგიის წარმომადგენლის ჰუმანისტურ, თავისი დროისათვის პროგრესულ და ამბოხის შემცველ იდეებს, ხანაც ეწინააღმდეგება და საკუთარ გადანყვეტას გვთავაზობს. საერთო ჯამში, ჩანგამ ორიგინალური, საინტერესო ფორმის ბალეტი შექმნა, რომელიც ახლოა ჩვენს დროებასთან, ჩვენს ეპოქასთან“.

*სპარტაკი და პრომეთე* ის სპექტაკლებია, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარა სომხურ საბალეტო ტრადიციებს და განვითარების გზა უჩვენა. ეს ტრადიციები მკაფიოდ გამოიკვეთა ორბელიანცის *უკვდავების* და ოგანესიანის *დავით სასუნცის* საიუბილეო ჩვენებისას.

ბალეტში *უკვდავება* (ბალეტმაისტერი მ. მარტიროსიანი) შთამბეჭდავია ორბელიანცის მუსიკა. ეს თავისებური ქორეოგრაფიული სიმფონიაა. ქორეოგრაფიაზე საუბრისას, განსაკუთრებით შთამბეჭდავად დემონური ინტერმელოდია, სამგლოვიარო და ჰეროიკული *adagio* მოგვეჩვენა. ჩემი აზრით, კომპოზიციური აგების საინტერესო გადანყვეტასთან ერთად (I ნაწილი), II და III ნაწილში მაინცდამაინც წარმატებით არ არის მოძებნილი პლასტიკური გამომსახველობის საშუალებები. ქორეოგრაფიულად ხორცი ვერ შეესხა სიმბოლოს – ცხოვრების ბორბალს. მეჩვენება, რომ IV ნაწილში ქორეოგრაფიული გადანყვეტა მუსიკასთან სინქრონული არ არის. გმირის სიდიადე, მისი უკვდავება, უფრო ფართოდ და დამაჯერებლად უნდა იყოს ნაჩვენები, მხატვრული ძალის მთელი სისრულით.

მშვენიერ პანოდ გაიელვა მასობრივმა სასიმღერო-საცეკვაო ქმედებამ *დავით სასუნცში* (ქორეოგრაფი ვ. გალსტიანი). ამ ქორეოგრაფიულ სურათს საფუძვლად დაედო VII-X საუკუნეების სომხური ჰეროიკული ეპოსის ეპიზოდი, რომელიც არაბთა ბატონობის წინააღმდეგ განმათავისუფლებელ ბრძოლას ასახავს. სასუნელი ვაჟკაცები მშვიდობიანი მიწათმოქმედები არიან, ქალაქთა და ხიდთა მშენებელნი. დავითის ქორწილი – ასეთია 70-იან წლებში ნაჩვენები საცეკვაო ეპიზოდის სიუჟეტი. წარმოდგენაში ვხედავთ მასობრივ მასშტაბურ სცენებს, გამომსახველობით საშუალებათა მრავალფეროვნებასა და შინაარსს, ქორეოგრაფიული თხრობის თავისებურებას, რაც ზვარტნოცის ნანგრევებმა შემოინახა და რაც დიდებულ წარსულზე მოგვითხრობს.

თვითმყოფადი და საინტერესოა სომხეთის ხალხური ქორეოგრაფია. მისი ტექნოლოგია თავის დროზე დეტალურად განიხილა კომპოზიტორმა კომიტასმა. ნარუმლელია შესანიშნავი ანსამბლის გამოსვლა ვაგრამ არისტაკესიანის ხელმძღვანელობით, რომელმაც ნამდვილი სომხური, ხალხის მიერ შექმნილი ცეკვები წარმოადგინა.

ამჟამად სომხეთის ცეკვის ანსამბლებში მრავალი ახალი ცეკვა იქმნება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფერადოვანი იალი – ჭრელი კოსტიუმები კიდეც უფრო უწყობს ხელს ამ შთამბეჭდავ ცეკვას. თუმცა ხმლებით ცეკვა ზედმეტად თეატრალიზებულია – ეროვნული კოლორიტი ნიველირდება და თვითმყოფადობა კნინდება.

როგორც უკვე აღინიშნა, იყო დრო, როდესაც რესპუბლიკების ცეკვის ანსამბლებში, კერძოდ, ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში, ზედმეტად თეატრალიზებული ცეკვები იდგმებოდა, ერთი ცეკვიდან მეორეში მოძრაობები მექანიკურად გადაიტანებოდა, რაც არაბუნებრივია ამა თუ იმ ხალხის ქორეოგრაფიისათვის. ამით არა მარტო ეროვნული თვითმყოფადობა ირღვეოდა, არამედ ცეკვის კომპოზიციური წყობაც მახინჯდებოდა, რადგან უცხო ელემენტები ფოლკლორული მასალის შინაარსსა და ფორმას ეწინააღმდეგებოდა და ცეკვის ხალხურ საფუძველს ვნებდა. ერთია, როდესაც მოძრაობებს ავითარებ, ახალ სასცენო ნაწარმოებს ქმნი, მაგრამ სხვაა ცეკვაში უცხო ელემენტების შეტანა, რომლებიც მის ხასიათს ამახინჯებს. საბედნიეროდ, ამ პერიოდმა, რომელიც ორი ათეული წელი გაგრძელდა, ჩაიარა, თავისი თავი ამოწურა, რადგან მყარი საფუძველი არ გააჩნდა, და ამიერკავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფიამ კვლავ მოიპოვა დროებით დაკარგული თვითმყოფადობა.

ის, რაც ამიერკავკასიის ხალხებს აერთიანებს ხალხური ქორეოგრაფიის სფეროში, ეროვნული ტრადიციის გააზრებასა და ეროვნული კულტურის საწყისებთან მიბრუნებაში უნდა გამოიხატოს. ეროვნული – ეს არის ნიშნები, რომლებიც ერს ახასიათებს. როგორც ბელინსკი ამბობდა, „... ყოველი ხალხის ეროვნულობის საიდუმლო მის... მიერ საგნების გაგების მანერაშია“. საცეკვაო ფოლკლორის ეროვნული ფორმა – ეს არის მოძველებული ეთნოგრაფიული სიზუსტისაგან გათავისუფლებაც და სცენისათვის აუცილებელი ეგზოტიკის შემატებაც, კოსტიუმის ორიგინალურობა. ეს არის ყოველი ხალხისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი დინამიკურობით განპირობებული განსაკუთრებული რიტმი და გარეგანი გამომხატველობა. თუმცა გამოკვეთილი ტემპ-რიტმი ხშირად რაღაც წარმართულ ტემპერამენტად გარდაიქმნება, რაც ელემენტარულ ეთიკურ ნორმებს არღვევს! რიტმი არა მხოლოდ საცეკვაო, არამედ ცხოვრების რიტმია, რომელსაც საფუძვლად ემოციური და ინტელექტუალური საწყისი უნდა დაედოს.

უკან მოხედვისას შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური ცეკვის მხრივ სადღეისოდ ბევრი რამაა გაკეთებული, მაგრამ დღევანდელი დღე გუშინდელი და მრავალი გარდასული დღის გამოძახილია. დღეს კი ხვალინდელზე უნდა ვიფიქროთ, სხვა ესთეტიკური პოზიციებიდან – შთაგონების, აღქმის, თანამედროვეობის ეპოქური ნიშნების გათვალისწინებით.

1976 წ.

რუსულად

## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გვარამაძე, ლილი. (1968). *Сохранение национального колорита в народном танце*. Доклад, прочитанный на Всесоюзной конференции по народной хореографии. Кишинев.
2. გვარამაძე, ლილი. (1969). *О развитии национального балета*. Выступление на художественном совете по вопросам хореографии в Министерстве культуры СССР. Москва.
3. გვარამაძე, ლილი. (1973). *О сценическом танце народов Закавказья*. Доклад, прочитанный на Всесоюзной конференции по вопросам народного творчества. Москва.
4. გვარამაძე, ლილი. (1969). *Сохранить колорит народного танца*. Журн. Клуб и художественная самодеятельность, №12.
5. გვარამაძე, ლილი. (1967). *О балете Прометей*. Журн. Советакан Арвест, №6. Ереван.
6. Тумилова, Э. (1974). *Национальное в советском балете*. Музыка и хореография современного балета.
7. Рославлева, Наталия. (1972). *Новый Гамлет*. Журн. Музыкальная жизнь, №3.
8. Чхеидзе, Н. (1971). *Гамлет в грузинском балете*. Вечерний Тбилиси, 28 июля.
9. Попов, Иннокентий. (1971). *Грузинский народ поистине изощрен в музыкальном искусстве*. Советская культура, №4408.
10. Бэлза, Игорь. (1971). *Свидетельство расцвета*. газ. Заря Востока, 30 октября.
11. Кошеленко, В. (1971). *Гамлет на балетной сцене*. газ. Известия, 16 февраля.
12. Эльяш, Николай. (1971). *Смелость поиска*. Советская культура, 3 февраля.
13. Красовская, Вера. (1974). *Прометей балетный*. Музыка и хореография современного балета.

## სომხეთის ხალხური ქორეოგრაფია

### წლიური თემა

### ანოტაცია

ნაშრომი სომხეთის ხალხური ქორეოგრაფია, სიუნიკის კლდის მხატვრობაში აღბეჭდილი, სომხური საცეკვაო ხელოვნების წარმოშობის სათავეების დადგენის მცდელობა... მოთხრობილია გიეროდულის ტაძრის ქურუმების საცეკვაო ხელოვნების შესახებ (ეს თემა ბერძენ იეროდულებს შედარდა), რომლებიც თავიანთ საცეკვაო რიტუალს სილამაზისა და ნაყოფიერების ქალღმერთ ანაჰიტს უძღვნიდნენ. მოყვანილია დამადასტურებელი მონაცემები სომეხ ქალთა ცეკვის ოსტატობისა,



რომელთა წინაპარიც ცნობილი ნაზანიკია. სომხური ხალხური ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშეს თურქულმა, ქურთულმა, აზერბაიჯანულმა საცეკვაო ელემენტებმა, რაც შესაბამისი ისტორიულ-ლიტერატურული დოკუმენტებით დასტურდება. ხაზგასმულია სომხური ცეკვისათვის არადამახასიათებელი უცხო ელემენტები (მამაკაცთა ცეკვა ფეხის წვერებზე, სართულიანი ფერხულები), რომლებიც მის თვითმყოფადობასა და ეროვნულ კოლორიტს ანიველირებს.

ნაშრომში მოყვანილია კომპოზიტორ კომიტასის მიერ დეტალურად აღწერილი სომხური ცეკვების ტექნოლოგია, რაც ეთნოგრაფ სბრუი ლისიციანის მონაცემებითაა შევსებული, გარდა ამისა, საუბარია თანამედროვე ილეთებზე.

ნაშრომის დასკვნითი ნაწილი სომხეთის ცეკვის ანსამბლებსა და მათ ხელმძღვანელებს ეძღვნება (ვ. არისტაკესიანს, თ. ალთუნიანს, ი. არბატოვს, ვ. ხანამირიანს), დასკვნაში აღნიშნულია, რომ სომხური ხალხური ქორეოგრაფია (თვითმყოფადი, უცხო ელემენტების გარეშე) ინტენსიური თეატრალიზების პროცესში ზოგჯერ მისთვის დამახასიათებელ ეროვნულ ნიშნებს კარგავს.

\* \* \*

სომხეთში, გეგამის მთების მღვიმეებში, არქეოლოგებმა ძველი ნახატების გალერეა აღმოაჩინეს. კლდის მხატვრობა სომხების შორეული წინაპრების ცხოვრების წესზე, საქმიანობასა და წეს-ჩვეულებებზე გვიქმნის წარმოდგენას. ძველი დროის მხატვრები შეეცადნენ, ისეთი მაღალი ადგილი აერჩიათ მოსახატად, სადაც ჰაერის ტემპერატურა დიდად არ იცვლებოდა, თავად მღვიმეებში კი ისეთი ადგილები, რომლებიც ცეცხლისაგან შორს იქნებოდა.

სომხეთის კლდის მხატვრობის მკვლევრების, გ. კარახანიანისა და პ. საფიანის ცნობით, ერთ-ერთ ნახატზე ჯიქის და სხვა ცხოველთა გამოსახულება გვხვდება, რის გამოც ისინი ვარაუდობენ, რომ ეს სამონადირეო ცეკვაა. გარდა ამისა, მეცნიერები ამჩნევენ საბრძოლო ცეკვის ელემენტებსაც, რომლებიც, მათი ვარაუდით, ასევე ნადირობას განეკუთვნება.

კლდის მხატვრობაში ყველაზე გავრცელებული ნადირობის სცენების გარდა, მრავალრიცხოვან ტილოებზე დიდი ადგილი საკულტო ხასიათის სცენებს უჭირავთ მათთვის დამახასიათებელი საცეკვაო მოძრაობებით. ეს არის წყვილთა და ჯგუფური ცეკვები. ერთ სცენაზე ადამიანთა ჯგუფს ხელები ერთმანეთის მხრებზე უწყვიათ, რაც სომხეთში დღემდე გავრცელებულ წრიულ ცეკვა იალის მოგვაგონებს. გვხვდება საკუთარი ფუნქციური შინაარსის, არაიდენტური მოძრაობები. დიდი ალბათობით, ამ ცეკვებს წმინდა საკულტო დანიშნულება ჰქონდათ. ნახატზე ადამიანთა ფიგურები პერსპექტივის პრინციპით არის გამოსახული: მხატვარი თანდათან აპატარავებდა მოცეკვავე ფიგურების ზომას და ამით მათი სიღრმისეული განლაგების შთაბეჭდილებას ქმნიდა.

სომხური ენის ლექსიკაში არსებობს მრავალი საცეკვაო ტერმინი, რომლებიც განსაზღვრულ კონკრეტულ ფუძეზეა აგებული. მაგალითად, ძველ სომხურ ენაში საცეკვაო შინაარსისაა სიტყვა *კაკავკ*. როგორც ს. მალხოსიანი აღნიშნავს, კაკავ-

კი ნიშნავს: 1. კაკაბისებურ (გნოლისებურ) შეხტომას; სოლო ცეკვას; 2. ზოგადად, ცეკვას. ნაწარმოებია სიტყვა კაკავისგან: კაკავარონი – სცენა, კაკავიდი – მოცეკვავე კაცი ან ქალი. ვინაიდან ძველ დროში ცეკვა და სიმღერა განუყოფელი იყო, მათი ერთიანობა ცნობილი ტერმინით *კაკავერგიუნუნ* გადმოიცემა, რაც სიმღერით ცეკვას ნიშნავს. ასეთ საცეკვაო სიმღერას *კაკაკხ* ეწოდებოდა. *კაკავასერი* – ცეკვის მოყვარული. გარდა ამისა, ჯგუფური ცეკვის აღსანიშნავად ძველ სომხურში არსებობდა ტერმინი *პარაიაცელ*, რომელიც ორი სიტყვისაგან შედგება: *პარ* – წრე, *იაცელ* – ნამყვანი; *პარავორონუნ* – ცეკვა, *პარავორაკ* – მოცეკვავე.

სომხური საცეკვაო ხელოვნების სათავეები ძველ დროში, საკულტო ქორეოგრაფიის ნიაღში იკარგება, რომლის შესწავლასაც, ზოგ შემთხვევაში გარდაუვალად მიყვავართ ბერძნული ქორეოგრაფიის ანალოგიასთან.

ძველ მსოფლიოში, განსაკუთრებით საბერძნეთში, მკაფიოდ გამოიკვეთა, რომ ცეკვა და მისი ნაირსახეობები, ერთი მხრივ, სიყვარულის, სიხარულის, მხიარულების, მეორე მხრივ, სხვადასხვა ღვთაებისადმი თაყვანისცემის გამომხატველი იყო. საცეკვაო ხელოვნება, რომელსაც ჩვენ *ქორეოგრაფიას* ვუწოდებთ, ბერძნებში *ორქესტიკას* სახელით იყო ცნობილი. ის უკავშირდებოდა რელიგიურ-საკულტო ღვთისმსახურებას და საზოგადოებრივ-საყოფაცხოვრებო სცენებს ასახავდა. ბერძნულ ცეკვაზე ცნობები ჰომეროსთან, ლუკიანესთან, არისტოფანესა და სხვა ავტორებთან გვხვდება. დეტალურ აღწერასა თუ მცირე შენიშვნებში, ყველგან, ხელოვნების ამ დარგის მიმართ თაყვანისცემა შეინიშნება. ცეკვამ საბერძნეთში დიდ სიმაღლესა და დახვეწილობას მიაღწია. ბერძნულმა ქორეოგრაფიამ, იმავე ორქესტიკამ, ბერძნული ტრაგედიის განვითარებაზე მოახდინა ზეგავლენა. ესქილე – ატიკური *ტრაგედიის მამა* – საკუთარ სასცენო სიახლეში ფართოდ იყენებდა ცეკვებს და თავად ქმნიდა მათთვის მრავალფეროვან ფიგურებს.

ცნობილ დიალოგში *ცეკვის შესახებ* ლუკიანე წერდა; „ცეკვა სრულიადაც არ განსხვავდება ტრაგედიისაგან, ოდნავი განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ცეკვა უფრო მრავალფეროვანია, უფრო მდიდარია შინაარსით და გარდასახვის ურიცხვი შესაძლებლობით“.

XX საუკუნის ხელოვნებათმცოდნეებმა ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობის ვოკალური და ქორეოგრაფიული თეორია შექმნეს. მეცნიერების – შრეკენბერგისა და ლესკის – დებულების მიხედვით, ტრაგედიის განვითარებაში ცეკვის მნიშვნელობის უარყოფა მიუღებელია და დაუსაბუთებელი. შრეკენბერგის სიტყვებით, ტრაგედიის ხელოვნების მთელი ადრეული პერიოდი „მოქმედებაზე უფრო მეტად, ხელეების თამაშზე იყო აგებული, ანუ ცნობილ ბერძნულ ქირონომიაზე“.

როგორც უკვე ვთქვით, სომხური ცეკვა რელიგიურ რიტუალებში ჩაისახა. თავის ნაშრომში – *სომხური თეატრის ორი ათასი წელი* («Две тысячи лет армянского театра») – გეორგ გოიანი ანაჰიტის ტაძრის მოცეკვავე ქალებზე – გიეროდულებზე – საუბრობს. ანაჰიტს – ნაყოფიერების, სიყვარულისა და სილამაზის ქალღმერთს, თანაბრად ეთაყვანებოდნენ წარმართულ სომხეთსა და ირანში. ამ ორი ქვეყნის ტაძრებში ანაჰიტისადმი მიძღვნილი საკულტო ცერემონიალი ერთმანეთს ჰგავდა. ირანული და სომხური საკულტო თასების გამოსახულებები ნათელს ჰფენს ანაჰიტის

კულტს და ამით განამტკიცებს მის შესახებ არსებულ ლიტერატურულ ცნობებს: გიეროდულს ხელში ანაჰიტის ატრიბუტი – ნაყოფიერების სიმბოლო ბრონეული უჭირავს, ხოლო ტანთ გამჭვირვალე სამოსი აცვია.

სომეხი *გიეროდულები* – ტაძრის მოცეკვავე ქალების – ანალოგია სერგეი ხუდი-აკოვის *ცეკვების ისტორიაში* გვხვდება. „ღვთისმსახურებაში მონაწილე მოცეკვავე ქალებს *გიეროდულები* ეწოდებოდათ. ორქესტიკის ეს ფორმა ქუჩის ბრბოს ექსტაზის გამომხატველი გამომწვევი საშუალება იყო და სრულდებოდა, როგორც ტაძარში მიმდინარე რიტუალი, კერძოდ, დიონისეს სამსხვერპლოს წინ. მრავალ ტაძარში, ქურუმების მითითებით, გიეროდულებს ცეკვები სამსხვერპლოს წინ უნდა შეესრულებინათ.

ქალთა სარიტუალო ცეკვები ძველი მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იყო გავრცელებული, მათ შორის საქართველოშიც. ისინი წარმართულ საქართველოში არსებულ აფროდიტეს კულტს უკავშირდებოდა. ამის დასტურია ვახუშტის მიერ წარმართული ღვთაებების პანთეონში, არმაზისა და ზადენის სახელების გვერდით, აფროდიტეს ხსენება. ივანე ჯავახიშვილის, შალვა ამირანაშვილისა და ვერა ბარდაველიძის აზრით, საქართველოში არსებობდა სხვადასხვა სახელით ცნობილი ნაყოფიერების ქალღმერთის კულტი – ანინა, ლამარია, ნანა. ეს კულტები აფროდიტეს და ანაჰიტის კულტების ანალოგიური იყო. ამ ქალღმერთებისადმი მიძღვნილ ღვთისმსახურებას ყველგან ქალები აღასრულებდნენ.

ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით, ძველი დროის გამოჩენილ მოცეკვავედ ნაზინიკი ითვლებოდა – ძველი სომხური თეატრის პროფესიონალი მსახიობი-პანტომიმისტი. *ნაზინიკი ხელებით მღეროდა* – აღნიშნავს ისტორიკოსი მოვსეს ხორენაცი. აქ ისევ ბერძნული ორქესტიკის ანალოგიას ვაწყდებით.

საბერძნეთში ძველი დროიდან იყო ცნობილი *ქირონომია*, ანუ ხელებით თამაშის ხელოვნება (ჩვენ ზემოთ ვისაუბრეთ ამაზე), რომლის მეშვეობითაც მოცეკვავეები ქიროსოფებად, ანუ ხელით მოლაპარაკე მსახიობებად გადაიქცეოდნენ. სომეხი *გიეროდულების* ხელოვნების მემკვიდრეებად *ვარძაკები* იქცნენ. სტეფანოს მალხასიანცის *სომხური ენის განმარტებით ლექსიკონში* ეს სიტყვა ოთხნაირადაა განმარტებული: 1. ლხინსა და საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში მოცეკვავე და მომღერალი ქალი – გუსანი; 2. მსუბუქი ყოფაქცევის ქალი; 3. მეძავი; 4. მიმოსა. მეორე და მესამე განმარტებას, როგორც ჩანს, სტრაბონის ცნობები განაპირობებდა: ანაჰიტის პატივსაცემად ტაძრის პროსტიტუცია არსებობდა. ბერძენი ადგიულტერები (ჰეტერები, ანუ ანტიკური ხანის კურტიზანები), რომელთა შორისაც პოეტები და ფილოსოფოსებიც გვხვდება, რამდენიმე პროფესიას ფლობდნენ – მოცეკვავეები, მუსიკოსები და საკუთარი სხეულით მოვაჭრენი.

ძველი სომხეთის დრამატურგიულ ხელოვნებას *გუსანები* ქმნიდნენ, რომელთა დასებშიც *მოცეკვავე-კაკავიძებიც* იყვნენ. მიუხედავად იმისა, რომ III-IV საუკუნეთა მიჯნაზე სომხეთის სახელმწიფო რელიგიად ქრისტიანობა იქცა, წარმართული წეს-ჩვეულებები და რიტუალები ხალხმა დიდი ხნის განმავლობაში შეინარჩუნა. სომხურმა საეკლესიო კრებებმა სასტიკი სასჯელი დაანესეს წარმართული რიტუალების შესრულებისათვის. აკრძალვა დაკრძალვის წესსაც შეეხო. ამ რიტუალში *ძა-*

ინარკუ-გუსანები მონაწილეობდნენ. *დაინარკუ-გუსანები* ორ პროფესიას ითავსებდნენ: ტრაგედიის თეატრის მსახიობებიც იყვნენ და დაკრძალვის პროცესიის დროს საკულტო-რელიგიური წარმოდგენების მონაწილენიც. ასეთი რიტუალი ფართოდ იყო გავრცელებული რომში. მსვლელობას მომტირალთა და მოცეკვავეთა ჯგუფი ედგა სათავეში. ერთ-ერთი ნილბიანი მოცეკვავე გარდაცვლილს განასახიერებდა. შესტიკულაციითა და სხეულის მოძრაობით ცდილობდა, ბრბოსთვის შეეხსენებინა მისთვის ცნობილი ადამიანი. მას უკან წინაპართა პროცესია მოსდევდა, უფრო სწორად, წინაპართა ნილბიანი ჯგუფი.

სავარაუდოდ, რაღაც ანალოგიური ხდებოდა სომხეთშიც. მსახიობები – „დაინარკუ-გუსანები მიცვალებულთა დაკრძალვის პროცესიაში მონაწილეობდნენ, რადგან არც მოტირლებსა და არც გარდაცვლილის ოჯახის წევრებს არ შეეძლოთ გაეთამაშათ რიტუალით ნაკარნახევი როლები.

გეორგ გოიანის წიგნში დიდი ადგილი ზანგეზურში, სოფელ არცივანიკის ტაძრის ნანგრევებსა და სევანის ტბის სამხრეთ ნაპირზე, ნორ-ბალზეტის მახლობლად, სოფელ სარიკამინის ციხესიმაგრეში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ქანდაკებების კვლევას ეთმობა (წიგნში ნაჩვენებია ეს ფიგურები). მეცნიერის მტკიცებით, ეს ბრინჯაოს ფიგურები გუსან-მიმოსებს გამოსახავენ საცეკვაო მდგომარეობაში. ის ა. ზახაროვის ნაშრომს იშველიებს – *კავკასია, მცირე აზია და ეგეოსის სამყარო* (А. Захаров. «Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир». Труды секции археологии Института археологии и искусствоведения. Вып. II. РАНОН, Москва, 1928 г., с. 34-36). ამ არქეოლოგიურ ძეგლებს ყურადღება პირველად ნ. პანტიუხოვმა მიაქცია («О пещерных и позднейших жилищах на Кавказе». Тифлис, 1895 г., с. 58, табл. XVI). ნ. პანტიუხოვმა დალესტანსა და ანდის ოლქში ნაპოვნი ბრინჯაოს ფალოსური ფიგურები გამოაქვეყნა. ა. ზახაროვმა ამ აღმოჩენას სპეციალური კვლევა მიუძღვნა, თავდაპირველად რუსულ ენაზე, შემდეგ, უფრო ვრცელი – ფრანგულად. გ. გოიანის მიერ დამონმებულ ზახაროვის რუსულ გამოცემაში ზუსტად არის მითითებული ცალკეული ფიგურის აღმოჩენის ადგილი. ზოგიერთი (რვა ცალი) რიონში, ქუთაისთან ახლოსაა აღმოჩენილი, სხვანი – ხევსურეთში, ვლადიკავკაზში (დაუ-ჯიკაუში), დალესტანში. II საუკუნით დათარიღებულმა ბრინჯაოს ფიგურებმა ქართველი მეცნიერების ყურადღება მიიქცია. შალვა ამირანაშვილი ფიგურების საცეკვაო მდგომარეობას უსვამს ხაზს და წერს: „დღემდე შეუმჩნეველი რჩებოდა ის გარემოება, რომ ყველა ფიგურის პოზა მკვეთრად გამოხატულ მოძრაობას გადმოსცემს; ზოგი მათგანი ცეკვის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მართლაც, თუ დავაკვირდებით (ტაბ. 17) მათი ხელებისა და ფეხების მდგომარეობას, განსაკუთრებით, ორი ხელჩაკიდებული ფიგურის, აშკარა გახდება, რომ საქმე ჯგუფურ ცეკვასთან – „ფერხულთან“ – გვაქვს... დიდი ალბათობით, ეს ფიგურები ფერხულ საქმისაჲს მთავარ მონაწილეებს გამოსახავენ“.

დიმიტრი ჯანელიძე, ყურადღებას აქცევს რა ფიგურების პლასტიკურ მდგომარეობას, ფიგურებისა და ბერიკების ნილბების მსგავსებაზე მიუთითებს.

მიხეილ ჩიქოვანი თავის ცნობილ ნაშრომში *მიჯაჭვული ამირანი* აღნიშნავს, რომ ნახსენები ფიგურები *ამირანიანის* პერსონაჟები არიან.



ქართული ქორეოგრაფიის ასპექტში განხილული ბრინჯაოს ფიგურები შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ცეკვა *ხორუმის* შემსრულებლები, რაზეც მიუთითებს მათი ნახევრადმჯდომარე მდგომარეობა, რასაც *ხორუმში ფარულა* ეწოდება. სიუნის კლდის მხატვრობის შესახებ მოყვანილი მასალები, ასევე ისტორიკოსების ცნობები სომხურ საცეკვაო ხელოვნებაზე, გვარწმუნებს იმაში, რომ სომხური ცეკვა არა მარტო უძველესი წარმოშობისაა, არამედ (როგორც საბერძნეთში) გუსანების, ვარძაკების, ძინარკუ-გუსანების, კაკავიჩების დრამატულ ხელოვნებას უკავშირდება. ძვ.წ. V3 წელს ევრიპიდეს ტრაგედია *ელექტრას* დადგმა (რაც, დიდი ალბათობით, ქალაქ ტიგრანაკერტში მოხდა) ამ ვარაუდს ამყარებს, რადგან ტრაგედია მჭიდროდ უკავშირდება ცეკვის ხელოვნებას.

ქრისტიანულ ფორმაში მოქცეული წარმართული რიტუალები საცეკვაო ქმედებით მრავალი საუკუნის განმავლობაში ცოცხლობდა სომხეთში. ამ რიტუალებს დიდი საეკლესიო დღესასწაულების დროს მართავდნენ. ერთ-ერთი ასეთი დღესასწაული უფლის ფერიცვალება – *ვარდავარი* – იყო. ამ დროს სახალხო თამაშები იმართებოდა, მკითხაობდნენ, ცეკვავდნენ. *ვარდავარი* სახელია სომხური წარმართული დღესასწაულისა, რომელიც ღვთაება ანაჰიტის პატივსაცემად იმართებოდა. ანაჰიტი სომხურად *წმინდას*, *უბინოს* ნიშნავს. ის ორმუზდის ქალიშვილად ითვლებოდა და სიკეთის დედა იყო, სომხეთის მფარველი. გრიგოლმა, სომხეთის განმანათლებელმა, ქრისტიანული დღესასწაულის – უფლის ფერიცვალების – აღნიშვნა წარმართული *ვარდავარის* დღესასწაულის დროს დაანესა.

ტაძრების ეზოებში, სადაც ანაჰიტის ქანდაკებები იდგა, ბერძნული ოლიმპიური თამაშების მსგავსი დღესასწაულები იმართებოდა. ეს ტრადიცია XIX საუკუნის ბოლომდე შემორჩა თურქეთის ზოგიერთ რაიონში. *ვარდავარი* *ვარდებით მოფენილს* ნიშნავს. კერპთაყვანისმცემლობის დროიდან სომხები თავიანთ ქალღმერთს ხის ტოტებს, ყვავილებს უფენდნენ, თეთრ მტრედებს სწირავდნენ. დღესასწაულის მეორე დღეს *მერელოცი* ერქვა – ახლობლებისა და წინაპრების ხსოვნას მიაგებდნენ პატივს. *ვარდავარი* და *მერელოცი* დიდი მხიარულების, ქეიფის, სიმღერისა და ცეკვის ფონზე იმართებოდა.

ანაჰიტის გარდა *ვარდავარი* ქალღმერთ ასტგიკის პატივსაცემი დღესასწაულიც იყო და უფლის ფერისცვალების დღეს აღინიშნებოდა. *ასტგიკი* სიყვარულის ქალღმერთი იყო და სომხურად ვარსკვლავს ნიშნავს. მისი ფუნქციები ბერძნული აფროდიტეს, სპარსული ანაიდისა და სომხური ანაჰიტის ფუნქციებს ემთხვეოდა. დღესასწაულის დროს ამ ღვთაების ქანდაკება ვარდების გვირგვინებით, ტაძარი და სახლები კი ვარდის ფოთლებით ირთვებოდა.

XX საუკუნის 60-იან წლებში ამიერკავკასიაში ქორეოგრაფთა საკავშირო სემინარი მოენყო. ერევანში სემინარში მონაწილეთა შორის მეც ვიყავი. ჩვენი იქ ყოფნა აღდგომას დაემთხვა. აღდგომის მეორე დღეს ერზიამინში წაგვიყვანეს. ტაძრის გაღვანთან უამრავი თაიგული იდო, აღთქმადებულები კი თეთრ მტრედებს სწირავდნენ. ეპისკოპოსმა აგვიხსნა, რომ ეს ტრადიცია წარმართობის დროიდან მოდის, როდესაც ღვთაებებს – ანაჰიტსა და ასტგიკს – ყვავილებსა და მტრედებს სწირავდნენ. *ვარდავარის* დღესასწაული აღწერილია კლიმენტი კანევსკის სტატილაში –

ნარმართობის გადმონაშთები სომხებთან (*Остатки язычества у армян. Северная пчела*. 1840г.№41). ამის შესახებ სხვა წყაროებიც არსებობს. ნაშრომის ამ ნაწილში მე, ძირითადად, პერიოდული პრესის მონაცემებითა და XIX საუკუნის რუსულენოვანი ლიტერატურით ვსარგებლობ.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო მირქმის დღესასწაული (ტიარნ-ინდ-არაჩი), რომელიც სომხებით დასახლებულ მრავალ ქალაქსა თუ სოფელში აღინიშნებოდა, განსაკუთრებით თურქეთის სომხებით დასახლებულ რაიონებში. შორეულ წარსულში ეს დღესასწაული ცეცხლის ღვთაება მიჰრას ეძღვნებოდა. ცეცხლის გარშემო რიტუალური რელიგიური ცეკვა სრულდებოდა. საღამოს, ლოცვის დროს, ეკლესიის ეზოში პირამიდული ფორმის კოცონი ინთებოდა, ქალიშვილები და ვაჟები მის გარშემო წრეს კრავდნენ, ნელა, საზეიმოდ მოძრაობდნენ და ფერხულს უვლიდნენ. რაც უფრო ძლიერდებოდა კოცონი, მით უფრო სწრაფად მოძრაობდნენ, ფეხებს ძლიერად აბაკუნებდნენ. მინავლებულ ცეცხლს ზედ გადაევლებოდნენ. ჩამწვარ კოცონს კი ახალგათხოვილი ქალები ახტებოდნენ. ამ რიტუალის დამსწრენი, რომლებიც ცეკვაში არ მონაწილეობდნენ, ანთებული სანთლებით ინვაგდნენ ტანსაცმლის კიდეს, რათა თავი ბოროტი ძალებისაგან დაეცვათ. ამ ნარმართული რიტუალის მონაწილენი (ქრისტიანობის ჟამს) *ცეცხლში განწმენდის* იმ ტრადიციას იმეორებდნენ, რითაც მათი წინაპრები საუკუნეების განმავლობაში *სინათლის წყარო* არამაზდის და მისი ვაჟის, ცეცხლის ღმერთის, მიჰრას თაყვანისცემისას აღასრულებდნენ. თუკი მირქმის დღესასწაულზე, ძირითადად, რიტუალურ-რელიგიური ჯგუფური საფერხულო ცეკვები სრულდებოდა (მამაკაცები და ქალები ერთად ცეკვავდნენ), უფლის ფერიცვალების დღესასწაულზე – ანაჰიტისა და ასტგიკისადმი მიძღვნილ ცეკვებს მხოლოდ ქალიშვილები ასრულებდნენ. სილამაზის, სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთები მდებდნენ სქესის მფარველებად ითვლებოდნენ.

XIX საუკუნის წყაროებში მრავალი მოსაზრება გვხვდება სომეხ ქალთა ცეკვებზე, რომლებიც საქორწილო და სხვა საოჯახო დღესასწაულებს, ახალგაზრდების თავყრილობებს ამშვენებდნენ. ზოგჯერ ქალთა ცეკვა რიტუალურ სახეს ინარჩუნებდა, მაგალითად, საქორწილო რიტუალის დროს ერთ-ერთი ქალიშვილი ან ახალგაზრდა გათხოვილი ქალი ვარდის წყლით სავსე ჭურჭლით წრის შუაში დგებოდა და, ყოველი საცეკვაო მოძრაობისას, ხან მარჯვნივ აპკურებდა დამსწრეებს, ხანაც – მარცხნივ. ეს სტუმრებისადმი კეთილგანწყობისა და ბედნიერების სურვილს გამოხატავდა. ქალთა ცეკვა ერთ-ერთ ისტორიულ ძეგლშია აღწერილი: „სომეხ ქალებს, ძირითადად, ღია სივრცეში უყვართ ცეკვა, გამაყრუებელი მუსიკის თანხლებით. ისინი წარნარად მოძრაობენ და სურთ, საკუთარ ცეკვას მეტი სიცოცხლე შესძინონ, თუმცა ეს მათზე არ არის დამოკიდებული: ფეხსაცმლის მაღალი ქუსლები მათ არამც თუ ცეკვის, თავისუფლად სიარულის საშუალებას არ აძლევს და ხელს უშლის შეხტომასა და სწრაფ მოძრაობაში... ფეხების ამ ნაკლს სომეხმა ქალებმა მიაშველეს თამაში ხელებისა, რომლებიც მათ მართლაც ლამაზი აქვთ. ხელების მოძრაობა ზოგჯერ ხელოვნების ისეთ მაღალ საფეხურზე ადის, გაიძულებს დაივიწყო, რომ ცეკვა ფეხებით სრულდება. წარნარა ტრიალი მათ ლამაზ სხეულს წარმოაჩენს; მხოლოდ ისაა სამწუხარო, რომ ცეკვისას ისინი მოხრილი არიან.

მუსიკის პირველი ბგერების გაჟღერებისას, რომლის ტაქტზეც მაყურებელი მონდომებით უკრავს ტაშს, სომეხი ქალი ნარნარად მიინევს წინ და მაყურებელთა შუაგულში ხვდება. თავის მოძრაობებს ის განსაკუთრებულ გრაციოზულობასა და მომხიბვლელობას მეტყველი მზერით, ხელების მიმიკითა და წელის პალმისებური რხევით სძენს. ამგვარად, ის რამდენიმე წრეს არტყამს, შემდეგ თავდახრილი ჩერდება ერთ-ერთი თავისი ამხანაგის წინ, რომელიც ვალდებულია ცეკვა განაგრძოს. ცეკვა კი მანამ არ წყდება, სანამ ყველა ქალიშვილი არ იცეკვებს, თუ ის თავისი ასაკით ტერფსიქორას ასაკიდან გამოსული არ არის“. ამ ნაწყვეტში, რომელიც თითქმის ორი საუკუნის წინაა დანერგილი, ყურადღებას გამონათქვამი ხელების მიმიკა იქცევს. იგივე გამონათქვამი სხვა ნაწარმოებშიც გვხვდება («Народы России», 1880 г., с. 34.): „ახალგაზრდა სომეხი ქალი ნარნარად მოძრაობს და საკუთარ მოძრაობას გრაციოზულობასა და მიმზიდველობას სძენს. ცოცხალი მზერა, ხელების მიმიკა და სწორი წელი მოცეკვავის სასარგებლოდ მეტყველებს“. დუბროვინი, რომელიც მონონებით საუბრობს სომხურ ქალთა ცეკვაზე, ასევე ხაზს უსვამს ხელების მოძრაობის სილამაზეს და მას *ხელების თამაშს* უწოდებს.

თანამედროვე სომხურ ცეკვაში ხელები დიდ როლს ასრულებს. ისინი იმდენად მეტყველია, რომ სრულად ამართლებს ფრაზას *ხელების მიმიკა* (ლ.გ.). მათი მოძრაობა ძალიან პლასტიკურია და ჰარმონიულად ერწყმის მუსიკას. ამიტომ მას ტერმინი *მომღერალი ხელები* შეესაბამება. ჩვენი დროის სომეხი მოცეკვავე ქალები თავისი წინამორბედების – *გიეროდულებისა და ვარძაკების*, სომხური ქალთა ცეკვის ხელოვნების მშობელ ნაზინიკის – ღირსეული გამგრძელებლები არიან. მათი შორეული წინაპრების ცეკვა კი სრულყოფილებას აღწევდა.

კაცებიც დიდხანს და გატაცებით ცეკვავდნენ, თუმცა, თვითმხილველთა გადმოცემით, მათი ცეკვა ნაკლებად მიმზიდველი იყო და იმ შთაბეჭდილებას ვერ ახდენდა, რასაც მაყურებელი ქალთა ცეკვით იღებდა. მამაკაცთა ცეკვა, ნიკოლავ დუბროვინის მიხედვით, დაახლოებით ასე გამოიყურებოდა: „ქალიშვილების შემდეგ მამაკაცი გამოდის. მის გამოჩენაზე მუსიკა უფრო ჩქარდება და ცეკვაც, შესაბამისად, უფრო ცოცხლდება. მოცეკვავეს ქუსლიანი ფეხსაცმელი აცვია და ფეხებს შიგნით აბრუნებს. ხელებიც ჩართულია ცეკვაში, თუმცა მათი მოძრაობა კრივის დაწყების იღეთს წააგავს“. ამ აღწერას თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს ი. შოჟინი ნარკვევში – *რუსეთის ხალხები* («Народы России»). კარაკლისში სომხური ქორწილის აღწერისას საუბარია ქალთა და მამაკაცთა ცალ-ცალკე ცეკვებზე. მიუხედავად მამაკაცთა ცეკვის სისხარტისა და მოძრაობათა შედარებითი მრავალფეროვნებისა, ამკარა უპირატესობა ხელების პლასტიკით ორნამენტულ ქალთა ნარნარ ცეკვას ენიჭება.

სომხურ ცეკვაში მნიშვნელოვან ადგილი ჯგუფურ, საფერხულო (ქალთა და კაცთა ერთობლივ) ცეკვებს ეთმობა. „ქორწილებში მთავარ როლს დიდი (გრძელი) ცეკვები ასრულებენ, რომლებშიც ქალებიც და კაცებიც მონაწილეობენ, ერთმანეთთან ხელჩაკიდებული მოცეკვავეები ორ-სამ რიგად ჯაჭვს ქმნიან. ეს ცოცხალი ჯაჭვი ხან მარჯვნივ, ხანაც მარცხნივ მოძრაობს და კონცენტრირებულ წრეებს ქმნის. ამ ცეკვას სხვადასხვა ვარიანტი აქვს და *გენდის* სახელითაა ცნობილი. *გენდის* ნაირსახეობაა ნელი *გენდი*, იალი ზემოთ აწეული ხელებით და სხვ. ხშირად შრომი-

თი პროცესის ამსახველი იმიტაციური ცეკვები სრულდება: *სხტორ-ძე ზიკი* (ნივრის ჭყლეტა), *ტენშ-მანი* (თითისტარის ტრიალი ან ძაფის რთვა)“.

ჯგუფურ, საფერხულო ცეკვებზე სხვა ცნობებიც არსებობს. მოვიყვანთ ზოგიერთ მათგანს: „ცეკვის მონაწილე ქალებიც და კაცებიც ერთმანეთს ნეკა თითებს ჩაჰკიდებენ, ხელებს მხრების სიმაღლეზე სწევენ და ნახევარწრედ შეკრულები, მუსიკის თანხლებით *პას* აკეთებენ ჯერ მარცხნივ, შემდეგ მარჯვენა ფეხით წინ – მცირეოდენი ჩაჯდომით. შემდეგ *პა* მარჯვნივ, რის გამოც მოცეკვავეთა მთელი რიგი თანდათანობით და შეუმჩნეველად ერთი და იმავე მიმართულებით, მარჯვნივ მოძრაობს. აღწერილი ცეკვა, ყოველი ილეთით, თურქებისგანაა აღებული“.

წრიული ფერხულის აღმნიშვნელი ტერმინი იალი XIX საუკუნის მრავალ წყაროში გვხვდება. იალი საქორწინო რიტუალის აუცილებელი კომპონენტი იყო: „ინყება ცეკვები, ჯერ ცალ-ცალკე ცეკვავენ, შემდეგ იალის წრე იქმნება: ერთმანეთზე ნეკაჩაკიდებული მოცეკვავეები მუსიკის ტაქტზე ხან მარჯვნივ მოძრაობენ, ხან – მარცხნივ“. „ვაჟები და ქალიშვილები სიმღერის თანხლებით წრიულ ცეკვა იალს ასრულებენ. ჯაჭვის თავში ხელმანდილიანი ყმანვილი დგება, თანაც კარგად მღერის. იმღერებს ერთ კუბლეტს და მას ყველა მოცეკვავე იმეორებს. სიმღერები, ძირითადად, თათრულად იმღერება, ხანდახან – ქურთულად“. სომხების მიერ სპარსელებისა და თურქებისაგან სესხება არა მხოლოდ სიმღერის არასომხურად შესრულებაში ვლინდება, არამედ ცეკვის ხელოვნებაშიც, რაც ცეკვებით *მირზაი* და *თავრიზი* გამოიხატება. ზელინსკის ნარკვევი, საიდანაც ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებაა ამოღებული, სპარსეთიდან გადმოსახლებულ სომხებზე მოგვითხრობს. ამიტომ გარკვეული პირობებით ნაკარნახევი სესხება გასაგები და გამართლებულია.

XIX საუკუნის II ნახევრის პრესაში სომხების მიერ სპარსული და თურქული საცეკვაო ხელოვნების სესხების ფაქტებს ამოვიკითხავთ. სტატია, რომლის ამონარიდებსაც ახლა მოვიყვანთ, გარდა ისტორიული და სოციალ-ეკონომიკური პერიპეტეებისა, ნოვობაიაზეთის მაზრის სომხების საქორწინო წეს-ჩვეულებებსაც ეძღვნება. თურქეთის ხელისუფლებისაგან შევიწროებული ნოვობაიაზეთის სომეხი მოსახლეობა 1831 წელს ქალაქ ძველი ბაიაზეთიდან სუნიტი თათრებით დასახლებულ სოფელ ქოვარაში გადმოსახლდნენ. ახალმოსულებმა მრავალი თურქული წეს-ჩვეულება ჩამოიტანეს: „ცეკვებში, რომლებსაც ქალები და კაცები ერთად ასრულებენ, გვხვდება იგივე მოძრაობები, რომლებსაც სხვებიც აღწერენ, სახელდობრ (ავტორი ზუსტად იმეორებს ალ. ხახანაშვილის მიერ ზემოთ აღწერილ ცეკვას. რედ.): „მოცეკვავეები ერთმანეთს ნეკა თითებს ჩაჰკიდებენ, ხელებს მხრების სიმაღლეზე ასწევენ და ნახევარწრედ მდგარი, აქაური მუსიკის თანხლებით, *პას* აკეთებენ ჯერ მარცხნივ, შემდეგ მარჯვენა ფეხით წინ – მცირეოდენი ჩაჯდომით. შემდეგ *პა* მარჯვნივ, რის გამოც მოცეკვავეთა მთელი რიგი თანდათანობით და შეუმჩნეველად ერთი და იმავე მიმართულებით მარჯვნივ მოძრაობს. მოძრაობათა სიჩქარე მუსიკის ტემპზეა დამოკიდებული... ცეკვა, ყველა თავისი ილეთით, თურქებისგანაა აღებული. პატარა სოფელ შახმაკტაკში, ნახიჩევანის მაზრაში, რომელიც თურქებითაა დასახლებული და რომელთაც დიდი ხნის წინ მიიღეს რუსეთის ქვეშევრდომობა, ისეთივე ცეკვები ვნახე, როგორიც ნოვობაიაზეთელ სომხებთან“.



სომხურ ხალხურ ქორეოგრაფიას მრავალგზის ახასიათებენ თავად სომეხი ავტორები XIX საუკუნის რუსულ პრესაში. შესაძლოა, სომხებს ჰქონდათ თვითმყოფადი ცეკვები, რომლებზეც არაფერია ნათქვამი ჩემ მიერ გამოყენებულ რუსულ წერილობით წყაროებში.

სომხებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სახალხო (მოედნის) თეატრის – *ცახრაცუს* – წარმოდგენები. ერთ-ერთი ასეთი იყო ბაგირზე მოცეკვავეების გამოსვლა, რომელიც სოფლებში გაზაფხულსა და შემოდგომაზე იმართებოდა მოედნებზე, სადაც გლეხები იკრიბებოდნენ თავისუფალ დროს. ბოძებს შორის მსხვილ ბაგირს აბამდნენ, ზურნა და დოლი უკრავდა და ბაგირზე მოცეკვავე ჩნდებოდა: ის მაყურებელს თავს უხრიდა, იოანე ნათლისმცემლისადმი (რომელსაც სულთანს უწოდებდა) ლოცვას აღავლენდა, ხელში ჭოკს იღებდა და თავის ხელოვნებას აჩვენებდა. ჭოკს ბოლოებზე მინით სავსე ტომრები ეკიდა. ცეკვისას ბაგირზე მოსიარულე გამუდმებით ევედრებოდა ღმერთსა და სუფ-კარაპეტს, რომელიც აშუღების, გუსანების (სახალხო მთქმელების), ბაგირზე მოცეკვავეთა მფარველად ითვლებოდა (წარმოდგენის ეს ნაწილი ერთგვარი რიტუალი იყო. ლ.გ.). შემდეგ მოცეკვავე საკუთარ ტრიუკებსა და ფოკუსებს თითოეულ მაყურებელს უძღვნიდა. იღეთების თანმიმდევრობას მას მასხარა ან თემის რომელიმე გავლენიანი, წარჩინებული პირი კარნახობდა. რასაც მოცეკვავე ჭოკით ან უჭოკოდ ბაგირზე აკეთებდა, იმავეს მასხარა მინაზე იმეორებდა, რაც მაყურებელს ძალიან ამხიარულებდა. არტისტი იღეთებს ართულებს, ფეხებზე ხანჯლებს იმაგრებს, თოფიდან კვერცხს ისვრის. ახვეული თვალებით თავით ქვემოთ ეკიდება ან ზურგზე ბავშვმოკიდებული შორს ხტება. ყოველივე ამას ის ბაგირიდან ჩამოუსვლელად ჩადის“.

რასაკვირველია, ბაგირზე მოსიარულე მსახიობის ხელოვნება, რომელშიც ცეკვის ელემენტებიც შედიოდა, ხალხში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. პოპულარული სანახაობა იყო, აგრეთვე, სახალხო თამაშები: *ქოსა და გიალინი* (უნვერული *ქოსა მასხარა და პატარძალი*) და *ხანის არჩევნები*.

თვითმხილველის სიტყვებით, XIX საუკუნის 80-იან წლებში, გაზაფხულსა და შემოდგომაზე, გლეხები (სოფ. ტატევი) შემდეგი სანახაობის მომსწრენი და ნაწილობრივ მონაწილენი იყვნენ: ახალგაზრდების ჯგუფი *ქოსა და გიალინის* წყვილს ეზოდან ეზოში დუდუკითა და დოლით აცილებს (ავტორის მტკიცებით, *ქოსა და გიალინი* რაღაცით ჰგავს *ყენობას*, რომელიც ტიფლისში დიდმარხვის პირველ დღეს იმართებოდა).

*ქოსა* კარიკატურაა აზიელი დესპოტი დამპყრობლისა, რომელსაც ხაზგასმით სასაცილო სამოსი აცვია, თავზე კი რქებიანი ქეჩის ქუდი ახურავს. ქოსას სასაცილო ქცევა ძალიან ამხიარულებს გარშემომყოფთ: ის ხან მრისხანე დამპყრობლად წარმოდგება, ბრძანებებს გასცემს და მათ მყისიერ შესრულებას მოითხოვს, ხან ვირს ბაძავს და ოთხზე დადის, ხან უმოძრაოდ გდია მინაზე. ამ შემთხვევაში შეძლებულ ადამიანებს მის მოსასულიერებლად და მისი *ამალისათვის* ფული, ხორბალი, საჭმელ-სასმელი უნდა შეეწირათ. გიალინი – *ქოსას* საცოლე – მორცხვ აღმოსავლელ პატარძალს განასახიერებდა. ის შენიღბული, ჩვეულებრივი თათრის ქალის სამოსში გამოწყობილი კაცი იყო – გრძელი თავსაბურავი სახესა და ზურგს უფა-

რავდა. „გიალინი უსიტყვო არსებაა, ის უესტებით საუბრობს და ბევრს ცეკვავს თავის საქმრო – ქეოსასთან ერთად. მთელი სოფლის შემოვლის, ოჯახის უფროსებისა და გამვლელთაგან ფულისა და სანოვაგის შეგროვების შემდეგ, ქეოსა, გიალინი და მათი ამაღა იმავე მიზნით მეზობელ სოფელში გადადიან. ბოლოს შეგროვილ პროდუქტებს ყიდიან, თანხას კი ერთმანეთში იყოფენ“.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში ნახიჭევანის სოფლებში არსებობდა სახუმარო თამაში *ყაენობა*. ვინმეს სოფლის ხანად აირჩევდნენ და, მასხარას ტანსაცმლით მორთულს, ურმით სოფლის ორღობეებში დაატარებდნენ, რათა *ქვეშევრდომებისაგან ხარკი* აეღო: ქათამი, სანოვაგე, სასმელები. ხანს სპარსი მბრძანებლის უფლებები და პრივილეგიები ჰქონდა – შეეძლო ვინმე გაეროზგა ან ციხეში ჩაესვა (ამისთვის ცალკე ოთახი იყო გამოყოფილი), ასევე შეეძლო *დამნაშავისათვის* ფულადი ჯარიმა დაეკისრებინა. ხანის ქუჩაში გავლისას, რამდენიმე ცოცხიანი მხლებელი მის წინ მიდიოდა და თათრულად ჰყვიროდა: *ხანი მობრძანდება! ხანი მობრძანდება!* ყოველი გამვლელი ვალდებული იყო, მის წინაშე დამხობილიყო, დაუმორჩილებლობის შემთხვევაში ხანის *დაცვა* ძალით აიძულებდა ამ წესის შესრულებას. ეს ტრადიცია გადმოსახლებულებმა სპარსეთიდან წამოიღეს და წლობით შეინარჩუნეს.

XIX საუკუნეში სომხეთში დამკვიდრებული ეს სახალხო წარმოდგენები მართლაც ჰგავდა აზერბაიჯანის ხალხურ თამაშობებს, რაზეც აზერბაიჯანის ქორეოგრაფიისადმი მიძღვნილ წლიურ თემაში ვისაუბრე.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ხოჯაბეგოვის ჩანახატი (XIX ს.) *სომხების ხალხური თამაშობა-წარმოდგენები*. ხანი და მისი ვეზირი სამართლის საქმნელად და სასჯელის გამოსატანად მიდიან. ყურადღებას წაკვეთილი კონუსის ფორმის მაღალი ქეჩის ჩაჩები იქცევს, რომლებიც მათ და პროცესიის კიდევ ორ მონაწილეს თავზე ახურავთ. ძველ აზერბაიჯანში დერვიშებს წაკვეთილი კონუსის ფორმის მაღალი ქეჩის ქუდები ეხურათ. აზერბაიჯანულ *ქოსა* და *გიალინიში* *ქოსას* აუცილებლად ეხურა კონუსისებური ქუდი. 1979 წლის 18 აგვისტოს ტელევიზიით ერთ-ერთი თურქული საცეკვაო ანსამბლი გამოვიდა (აჩვენებდა *რადუგა*). ქურთული და სომხური მოძრაობებისაგან შემდგარ მამაკაცთა ერთ-ერთ ცეკვაში მოცეკვავეებს მაღალი, კონუსისებური ქუდები ეხურათ.

ვიდრე სომხური ხალხური ქორეოგრაფიის მოძრაობათა ტექნოლოგიაზე ვისაუბრებ, მოვიყვან ცნობილი სომეხი ეთნოგრაფის, სრბუი ლისიციანის, სომხურენოვანი წყაროებიდან შეგროვილ მასალას. როგორც მკვლევარი წერს, სომეხთა ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშები ორ სახეობად იყოფა:

1. ცეკვებად (პარერ), რომლებსაც სოფლებში, ძირითადად, საკრავების აკომპანემენტით ცეკვავენ: ერთი ან ორი ზურნა (წამყვანი და დამი), დოლი (დავული, ნალარა), სტვირი (ტიკ პარკაპიზუკი) ან სალამური (შვი, ბლულ).
2. ე.წ. ცეკვა-სიმღერებად (პარიერგერ), რომლებიც სიმღერასთან ერთად სრულდება. სიმღერების ტექსტები სომხურ, ქურთულ, აზერბაიჯანულ და თურქულ ენებზეა. მკვლევარი ხაზს უსვამს, რომ სხვა ენაზე ტექსტებს ხშირად თავად სომხები ქმნიდნენ, თუმცა იყო მზა ტექსტების სესხების შემთხვევებიც. ძვე-

ლად არსებობდა ცეკვები, რომლებიც ამჟამად აღარ სრულდება. თერთმეტ სომხურ და თოთხმეტ ქურთულ ეპიკურ ნაწარმოებებზე აგებული ცეკვა-სიმღერები სტვირის თანხლებით სრულდებოდა (დავით სასუნცი, ყაჩალი ქერ-ოღლი და სხვ.). ასევე კოლექტიურ ცეკვებში კაცები სომხურად და თურქულად მღეროდნენ გალექსილ პოემებს – აშვიკ გარიბი, იგახ სეტემი, ხურშედ ბეგი...

ცეკვები და ცეკვა-სიმღერები საცხოვრებელი სახლის სხვადასხვა ადგილას სრულდებოდა: განმენდილ ბოსელში, დიდ საკუჭნაოში, წინკარში, დაბალ აივანზე, სახლის ბანზე, ქუჩაში, მოედანზე, ეკლესიის ეზოში და ა.შ. მონაწილეთა რაოდენობის მიხედვით სომხური ცეკვები და ცეკვა-სიმღერები სოლოდ, წყვილად, ჯგუფურად და კოლექტიურად (ამ უკანასკნელს ფერადხელმანდილიანი წინამძღოლი ჰყავდა) სრულდება. ცეკვისას აუცილებელი იყო პირობების დადგენა და დაცვა. განისაზღვრებოდა, როგორ უნდა ჩაეკიდათ ერთმანეთისთვის ხელები, წყობის ფორმა, მოძრაობათა მიმართულება და სხვ. ცეკვა-თამაშის მონაწილენი ერთმანეთისაგან გარკვეულ მანძილზე იდგნენ ხელებ ან ნეკებჩაკიდებული, შეიძლება წელზე ხელმოხვეული და ა.შ. კოლექტიური ცეკვისას დიდი ყურადღება მოცეკვავეთა გადაადგილებას ენიჭებოდა. წრე, რომელზეც ისინი მოძრაობდნენ, სიცოცხლის წრედ იწოდებოდა. წრეზე წინ და უკან მოძრაობა კეთილდღეობის მომტანად ითვლებოდა და ავი სულებისაგან იცავდა ადამიანს. ამგვარი წყობა ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ ცეკვებში გვხვდება. ასეთი ცეკვებისა და ცეკვა-სიმღერებისაგან ყველაზე სახასიათო ხტუნვაზეა აგებული და მას *მაღლა-მაღლა* (ვერ-ვერ, ბერ-ვერი) ეწოდება.

ცხვრის წველის დროს მწყემსები კვერთხით (ჯოხით) მწყემსურ სოციალურ ცეკვებს ასრულებდნენ. ეს ცეკვები ოდესღაც ნაყოფიერების, მესაქონლეობის მაგიური აქტის ელემენტებს შეიცავდა. ამჟამად მწყემსთა ცეკვა მრავალი პროფესიული ანსამბლისა და ცეკვის თვითმოქმედი კოლექტივის რეპერტუარში შედის.

ნაყოფიერების შორეულ კულტს განეკუთვნება ის საქორწინო ცეკვა-თამაშები, რომლებიც ახალდაქორწინებულებთან ერთად ანთებული სანთლებით სრულდებოდა. ამ ცეკვებში მონაწილეობა და, საერთოდ, ნეფე-დედოფლის შეხება არ შეეძლოთ ქვრივებს (არც ქალს, არც კაცს), რათა მათთვის ქვრივობის უბედურება არ გადაეცათ, ქვრივობა არ დაეხედებინათ.

სომხური ცეკვის ტექნოლოგიური თავისებურებები დეტალურად განხილულია კომიტასის სტატიის, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისის პრესაში გამოქვეყნდა სათაურით – *სომხური ხალხური ცეკვები სიმღერების თანხლებით* («Армянские народные танцы, сопровождаемые песнями»). როგორც ცნობილი კომპოზიტორი წერს, სომხური ცეკვის თავისებურების უფრო ზუსტი განსაზღვრისათვის მათში გამოყენებული ყველა მოძრაობა უნდა განვიხილოთ. კომიტასი ყურადღებას ამახვილებს: ა) მოძრაობათა სხვადასხვა სახეობა: ფეხების ბაკუნი, ნაბიჯი, გაცურება, ქანაობა, ლივლივი, ქნევა, ტრიალი, დახრა, ხტუნვა; ბ) მიმართულება: წინ, უკან, ზემოთ, ქვემოთ, მარჯვნივ, მარცხნივ, ადგილზე; გ) მოძრაობების ტემპი, კერძოდ, *adagio*, *andante*, *allegro*, *ritardando*, *precipitando*; დ) მოძრაობების ხასიათი: მკაფიოობა, ძალდაუტანებლობა, მიამიტობა, სირბილე, სიდიადე, ალგზნებულობა, მედი-

დურობა, სიმორცხვე, კოკეტობა. სომხური ცეკვისათვის უცხოა მძაფრი გრძნობების გამომწვევი მოძრაობები. ასეთ რამეს უფრო ცეკვის თანმხლები სიმღერები იწვევს. როგორც წესი, სიმღერა ვნებასა და სიყვარულს განადიდებს. ქალიშვილი მიამიტი შედარებებით თავისი რჩეულის ღირსებებზე მღერის და ახალგაზრდა კაციც მას შესაბამისად უპასუხებს.

ცეკვებში სხვადასხვა მოძრაობის უფრო უკეთ გასაცნობად კომიტასი მათ შემდეგ ჯგუფებად ყოფს:

- ა) ფეხების და ტერფების მოძრაობა.
- ბ) ხელებისა და მტევნების მოძრაობა.
- ც) ტანის მოძრაობა.
- დ) თავის მოძრაობა.

- ა. ფეხების მოძრაობა.** ფეხების მოძრაობა, სახელდობრ, ბაკუნი, ნაბიჯები, სრიალი, ქანაობა და ხტუნვა იყოფა ტერფების, ქუსლების და თითების მოძრაობად. ა) ტერფების მოძრაობა. ყველაზე მარტივი მოძრაობაა. მარცხენა ფეხის ქუსლი მარჯვენის ქუსლის გასწვრივ დგას ან მუხლით ოდნავ წინაა წამოწეული, ჯერ მარჯვნივ მოძრაობს, შემდეგ – მარცხნივ, შემდეგ – უკან, წინ, ადგილზე და კვლავ იმეორებს – მარჯვნივ, მარცხნივ, უკან, წინ, ადგილზე; ბ) ქუსლების მოძრაობა. ოდნავ აწეული ქუსლებით მოცეკვავეები ადგილზე აბაკუნებენ მარცხენა ფეხის თითებს, შემდეგ მოძრაობენ წინ, მარჯვნივ, მარცხნივ და, საყრდენი ფეხის თითებზე მდგომნი, ქუსლით ნახევარწრეს შემოხაზავენ; გ) თითების მოძრაობები. მარჯვენა ფეხზე დაყრდნობილები, მარცხენას მიწას სცემენ ისე, რომ თითის წვერები მიწას ეხება და მსუბუქად ქანაობს ხან მარჯვნივ, ხან – მარცხნივ. წინა ფეხის მუხლის ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ ქანაობა, ამავე დროს ნახევარბიჯი წინ, შემდეგ ოდნავ ადგილზე ბაკუნი, მოძრაობა წინ, მარჯვნივ, მარცხნივ და ბოლოს მარჯვნივ წინ მარჯვენა ფეხით. მარჯვენა ფეხზე მდგომნი მარცხენას, ოდნავი წინ და უკან ქნევით, მარჯვნივ დგამენ მარჯვენა ფეხთან. მარჯვენაზე დაყრდნობით, მარცხენა ფეხის თითებზე წინ სრიალი, შემდეგ მარცხნივ წრის 1/4-ით შემოხაზვა, მარჯვნივ ხტომა და თან მარცხენა ფეხის უკან და ზემოთ აქნევა. ა, ბ, გ პუნქტებში აღწერილი მარცხენა ფეხის ყველა მოძრაობა მარჯვენა ფეხით მეორდება, ამასთან, მარჯვნივ და მარცხნივ ერთმანეთის საპირისპიროდ მოძრაობს. მაგალითად: ნაბიჯით სვლისას (ა პუნქტი) ფეხი ჯერ მარცხნივ იდგმება, შემდეგ – მარჯვნივ. დასახელებული მოძრაობებიდან ხშირად ორი ერთად კეთდება. ასევეა ქანაობისა და ხტუნვის დროს, განსაკუთრებით, სწრაფი ცეკვისას.
- ბ. ხელების მოძრაობა.** ხელებისა და მტევნების მოძრაობისას განსახილველია შემდეგი: ხელების განზე გაშლა ან ოდნავ დახრა, შემდეგ წინ და ზემოთ აწევა ან ბუნებრივად ქვემოთ დაშვება. წინ და მალა აწეული ხელების შემთხვევაში, ხელის გულები სამ სხვადასხვა მდგომარეობას იღებს: ჰორიზონტალურს, ზემოთ და ქვემოთ მოხრილს. ხელებისა და მტევნების მოძრაობა მოიცავს:



ა) სიმღერის ტაქტზე მსუბუქი აწვევა-დაწვევა მთელი ტანის ზემოთ-ქვემოთ ქანობით; ბ) ტაშის ცემა. ამ დროს ორგვარი მოძრაობები სრულდება: 1. ყოველი მოცეკვავე უკრავს ტაშს; 2. შეტრიალებული, სახით პირდაპირ მდგარი წყვილები, ერთმანეთს ხელის გულებს ურტყამენ.

**გ. ტანის მოძრაობა.** ტანის მოძრაობა მოიცავს: ნელი რხევა მცირედი უკან, წინ, მარჯვნივ და მარცხნივ გადაადგილებით. ამ მოძრაობათა შესრულებისას მოცეკვავე ოდნავ, მეოთხედით, აბრუნებს ტანის ზედა ნაწილს მარჯვნივ – უკან, ბოლოს, ნახტომის გაკეთებისას, უწინდელ მდგომარეობას უბრუნდება. ტრი-ალთან ერთად, ზოგან, განსაკუთრებით ვანის შემოგარენში, ტანის ზედა ნაწილით შესაბამისი ბრუნვები კეთდება.

**დ. თავის მოძრაობა.** თავის მოძრაობა უფრო იშვიათია და ის თავის წინ და უკან ოდნავი ქნევით გამოიხატება. სწრაფი მოძრაობა, თავის ტრიალი, უკან გადაქნევა და მსგავსი რამ არ სრულდება. თავი, უმეტეს შემთხვევაში, სწორად უჭირავთ.

კომიტასის სტატიკაში მოყვანილი სომხური ცეკვების ტექნოლოგიის ერთგვარი განმარტებაა სბრუი ლისიციანის ნაშრომი. „ოდესღაც, – წერს მკვლევარი, – სომეხ ხალხს სჯეროდა, რომ ავსულებთან ბრძოლა შეიძლებოდა ცეკვა-თამაშით (რომელთა რაოდენობაც, გადმოცემების თანახმად, 600 აღემატებოდა). ცეკვები ამ ბრძოლის ერთგვარი იმიტაცია იყო: ცეკვის მონაწილენი ფეხებით თითქოს ბოროტ ძალებს თელავდნენ, სრიალითა და ხტუნვით მათ შორს ისროდნენ, ანადგურებდნენ, ჩაჯდომებით თავში სცემდნენ; ხელმანდილებისა და სხვა საგნების მეშვეობით, თითების ტკაცუნით, კოვზების ერთმანეთზე დაკვრითა და ტაშის ცემით დევნიდნენ და აშინებდნენ მათ. ავი სულების დასაჭერად ფეხებით თითქოს ბადეს ქსოვდნენ. ბადე ოდესღაც მძიმე ბედის სიმბოლო იყო ადამიანისა, რომელიც ცხოვრების მახეში გაეხდა. ფეხის თითებისა და ქუსლების ბაკუნიც ბოროტის განდევნის რიტუალის ნაწილი იყო, მაგრამ ზოგჯერ ეგზალტაციისა და აფექტის უმაღლესი გამოხატულება.

შემდეგ კომიტასი სომხური ცეკვების ტემპ-რიტმს, მათ კომპოზიციურ წყობას, სახელწოდებების წარმომავლობას და ა.შ. განიხილავს: „სომხური ცეკვების ტემპი თავიდან ბოლომდე ერთნაირი არ არის, ის თანდათან მატულობს, შემდეგ კი ისევ თავდაპირველ ტემპს უბრუნდება.

სომხური სიტყვა ცეკვა შეიძლება ითარგმნოს როგორც *წრე*. ხშირად *ფერხულს წრიულ ცეკვად* მოიხსენიებენ. ხალხში გავრცელებულია მესამე სახელიც, რომელიც, დიდი ალბათობით, თურქული წარმომავლობისაა და ითარგმნება როგორც *ზამბარა*. სბრუი ლისიციანი უფრო დეტალურად ხსნის სომხური საფერხულო ცეკვის მესამე მნიშვნელობას: *იალი* არასწორი წარმოთქმაა თურქული *იალის*, რაც მშვილდ-ისრით შეიარაღებულს ნიშნავს. მშვილდის საბელთან (სიმთან) შედარებით წარმოიქმნა წრიული ცეკვის სახელი და არა რომელიმე ერთი ცეკვის სახელწოდებიდან. სიტყვა *იალის* ფერხულის (აგებულების მიხედვით) მნიშვნელობით ხმარობენ. ცეკვის ნამდვილი სომხური სახელწოდებაა კმლარ-პარი, ბოლერ-პარი, შირჯ-პარი – წრიული ცეკვა – კუთხეების მიხედვით.

როგორც კომიტასი აღნიშნავს, სომხური ნაციონალური ცეკვა ფერხულია, რომელიც განსაკუთრებით გავრცელებული იყო გლეხებს შორის. ფერხული შემდეგი პრინციპით იბმება: მოცეკვავეთა ჯგუფი ირჩევს ცეკვა-სიმღერაში გამორჩეულ პირს – კაცს ან ქალს (მეფერხულენი შეიძლებოდა ორივე სქესისანი ყოფილიყვნენ). ამორჩეული წინ გამოდის, დანარჩენები მისგან მარჯვნივ და მარცხნივ რიგში დგებიან და ნახევარწრეს ქმნიან. მოძრაობები შემდეგნაირია:

1. ერთმანეთისთვის გაშლილი ხელების ჩაკიდება და მონაცვლეობით ხან ზემოთ მხრების სიმაღლეზე აწევა, ხან – დაბლა.
2. ხელების მხრების სიმაღლეზე განზე გაშლა და ნეკებჩაკიდული ხან დაბლა დაწევა, ხან – მაღლა.
3. მხარდამხარ ერთმანეთისთვის ხელების ჩაკიდება და ხელის გულებით შიგნით დაბლა დაწევა.
4. ხელების გაშვება და დაბლა ჩამოწევა.
5. მაღლა ხელანეული დგომა და გაშლილი ხელების ერთმანეთის (გვერდზე მდგომის) მხრებზე დადება.
6. გაშლილი ხელების ზემოთ აწევა და გვერდზე მდგომის მხრებზე დაწყობა; წყვილთა ცეკვისას – ერთმანეთისთვის ყურება.

ორი რიგის მთლიან წრედ შეერთებისას, მოცეკვავეები ერთმანეთს წელზე ხვევენ ხელს. პირველი მოცეკვავე ხელმანდილით ფერხულის თანმხლებ სიმღერის ტაქტს განსაზღვრავს.

კომიტასის მტკიცებით, ნამდვილ სომხურ ცეკვებს მუსიკა არ ახლავს. მუსიკა უცხოტომელთა გავლენით გაჩნდა. ეს იმით დასტურდება, რომ აკომპანემენტი, დიდწილად, მხოლოდ ქალაქებსა და მათთან ახლომდებარე სოფლებში გვხვდება, ანუ სხვა ხალხთან მეტ-ნაკლები შეხების ადგილებში. ქალაქებში საკრავების გავრცელება იმის შედეგია, რომ კაცმაც და ქალმაც საკუთარი ეროვნული სიმღერები დაივიწყა. როგორც ჩანს, როდესაც კომიტასი თავის სტატიას წერდა, სომხური საცეკვაო ფოლკლორი ორ ნაწილად არ იყოფოდა. ანუ: 1. ცეკვებად (პარერ), რომლებიც საკრავების აკომპანემენტით სრულდება და 2. ცეკვა-სიმღერებად (პარიერგერ), რაზეც სბრუი ლისიციანი საუბრობს. დიდი ალბათობით, მსგავსი მოდიფიკაცია უფრო გვიანდელია და სომხური ხალხური ქორეოგრაფიისათვის არაორგანული.

კომიტასისვე აზრით, ყოველ ცეკვას თავისი სიმღერა აქვს. ნამყვანი შესავლის სახით სიმღერის რამდენიმე სტროფს მღერის, რამაც დანარჩენებს არა მარტო სიმღერის მელოდია და სიტყვები, არამედ თავად ცეკვაც უნდა შეახსენოს. სტროფის დამთავრებისას გუნდი სიმღერის იმ ნაწილს იტაცებს, რომელსაც სიმღერის ნამომწყები თავიდან მღერის და მასთან ერთად ასრულებს სტროფს. ამავე სტილში სრულდება დანარჩენებიც. სტროფები, ძირითადად, რვატაქტიანია, უფრო ხშირად ასეთი მეტრი გვხვდება: (8+8), (8+8+8), (8+4), (8+8+4), (8+8+2), (4+2), (5+3+3+3), (5+3+3+4). ყოველი სტროფი ერთნაირი აგებულებისა და ერთნაირი ზომისაა, თუმ-

ცა მკვეთრი გადასვლა ახასიათებს. როგორც წესი, ერთი სტროფი მომდევნო სტროფის შინაარსს ხსნის.

ეთნოგრაფი სრბუი ლისიციანი კიდევ უფრო დეტალურად გადმოსცემს კომიტასის მიერ დაწვრილებით აღწერილ სომხური ცეკვების ტექნოლოგიას. თავისი ფუნდამენტური ნაშრომის (*Старинные пляски и театральные представления армянского народа, 1958 г., т. I.*) პირველ ტომში ის ზედმიწევნით აანალიზებს ყოველ მოძრაობას, რომელთაც მთელი თავები ეძღვნება შესაბამისი სათაურებით: *ორი ნაბიჯი წინ, ერთი უკან – სწორი ხაზი; ორი ნაბიჯი წინ, ერთი უკან – კლაკნილი (ხვეული) ხაზი, ორი ნაბიჯი წინ, ერთი უკან – რხევა (ქანაობა) და ა.შ.*

ბოლო წლებში სომხური ქორეოგრაფიისადმი მიძღვნილ ნაშრომებს შორის საინტერესოა ჟ. ხაჩატრიანის სადისერტაციო თემა – *Армянские народные пляски Джавахка (Джавахети). Ереван, 1971 г.* სამეცნიერო ხელმძღვანელი სბრუი ლისიციანი. დისერტაციის ავტორეფერატს რამდენიმე წლის წინ გავეცანი.

ნაშრომი ჯავახკის (ჯავახეთის) ცეკვების შესწავლას ეძღვნება. დისერტანტის სიტყვებით, ჯავახეთი სომხეთის ერთ-ერთი უძველესი ეთნოგრაფიული რაიონია. კვლევამ არა მარტო ჯავახეთის ისტორიული ფარგლები, არამედ სამცხისა და ბოგდანოვკის ზოგიერთი ოლქი და სოფელი მოიცვა. დისერტანტი ხაზს უსვამს, რომ ჯავახკის მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს ერზერუმიდან 1830 წელს გადმოსახლებულები შეადგენს. ავტორეფერატში ბევრგან გვხვდება ამგვარი წინადადებები: *ისევე, როგორც სომხეთის სხვა რაიონებში, ჯავახკშიც არსებობდა ცეკვების შესრულების ტრადიციული თანმიმდევრობა (გვ. 8); ტარსპარი (უკუცეკვები) მთელ სომხეთში იყო გავრცელებული, მათ შორის ჯავახკშიც (გვ.17); სომხეთის ყველა რაიონში, მათ შორის ჯავახკშიც, აუცილებლად სხვა გზით ბრუნდებოდნენ (სამგ ზავრო ცეკვების შესრულების დროს. გვ.18).* ავტორეფერატში და, შესაბამისად, დისერტაციაში, მეორდება სბრუი ლისიციანის წიგნის დებულებები და კიდევ უფრო დეტალურადაა მოცემული ცეკვების შესრულების ნომენკლატურა. მაგალითად, ავტორეფერატის მე-8 გვერდზე ჩამოთვლილია ცეკვების კლასიფიკაცია სახელწოდებათა მიხედვით:

1. მე ვოდკ – ერთი ნაბიჯი (პა).
2. ერკუ ვოდკ – ორი ნაბიჯი (პა).
3. ირე ვოდკ – სამი ნაბიჯი (პა).
4. ჩორს ვოდკ – ოთხი ნაბიჯი (პა).
5. იედ უ არიდის – ნაბიჯი წინ და უკან.

მართლაც, დეტალური კლასიფიკაციის მიხედვით, საცეკვაო ნაწარმოების ურიცხვი რაოდენობის თავმოყრა შეიძლება.

თავისი სამეცნიერო ხელმძღვანელისაგან განსხვავებით, რომელიც სომხეთის საცეკვაო კულტურის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში ზოგ შემთხვევაში ქურთების, აზერბაიჯანელებისა და თურქების გავლენას უშვებს, ჟ. ხაჩატრიანი კატეგორიულად ამტკიცებს თვითმყოფადობას სომხური ცეკვებისა, რომლებიც

სწორედ ჯავახკში (ჯავახეთში) სრულდებოდა. ავტორი ავტორეფერატს შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „ცეკვების უმრავლესობა, საინტერესო მოძრაობებისა და შინაარსის წყალობით, სომხური საცეკვაო მემკვიდრეობის შესანიშნავი ნიმუშებია. სწორედ ისინი უნდა დაედოს საფუძვლად საბჭოთა სომხეთის თანამედროვე საცეკვაო ხელოვნებას“. როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია.

*ლიტერატურულ საქართველოში* (1971 წ., 15 ივნისი) დაიბეჭდა აკაკი ბაქრაძის რეპლიკა (წერილი რედაქციას). ავტორი გაოცებას გამოხატავს ხსენებულ ავტორეფერატში მოცემული მასალის გამო და ამას არა მხოლოდ ნაშრომის ავტორის მიერ ისტორიის არცოდნით, არამედ აშკარა ტენდენციურობით ხსნის. 1973 წელს, საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების II ყრილობაზე, ჩემი გამოსვლისას, მე ამ უმსგავსო ფაქტზეც მოვახსენე აუდიტორიას, რამაც შესაბამისი რეაქცია გამოიწვია.

ხალხური ცეკვის სახელმძღვანელოს შემდგენელი თამარ ტკაჩენკო, სომხური საცეკვაო ფოლკლორის ცნობილ მცოდნე ილია არბატოვთან კონსულტაციის შემდეგ, თანამედროვე სომხური ქორეოგრაფიის ტექნოლოგიის ძირითად ილეთებს გამოყოფს: ქალთა და მამაკაცთა ძირითადი სვლების ცამეტ სახეობას ითვლის, რომელთაც *დეველი* ეწოდებათ.

**სიუზმა** – მოძრაობა, რომელიც მცირეოდენი გადაადგილებით ან ბრუნვით სრულდება, ნიშნავს ადგილზე ცეკვას, სცენაზე გადაუადგილებლად, ადგილზევე ნაბიჯითა და ოდნავი ტრიალით, რასაც ტანის, ხელებისა და სახის თამაში ემატება (სიუზმას ანალოგიური მოძრაობა გვხვდება აზერბაიჯანულ ქალთა ცეკვა *უზუნდარაში*. ლ.გ.).

**მანრუქი** (სიტყვიდან *მცირე, პატარა*) – მცირე მსუბუქი მოძრაობები, რომლებიც ან ადგილზე სრულდება, ან ოდნავ წინ, უკან, მარჯვნივ და მარცხნივ მოძრაობით. *მანრუქი*, რომელსაც კაცებიც ასრულებენ და ქალებიც, ძირითადად, პატარა მოკლე ნაბიჯებზე, ცალ ფეხზე გაცურებაზეა აგებული.

**პტუპტი** – ადგილზე ბრუნვა – თავისებურ რიტმში სრულდება, ცეკვის ხასიათისა და შემსრულებლის შესაძლებლობების მიხედვით. ტრიალი შეიძლება იყოს ერთ, ორ ან მეტ წრეზე.

*ხტომა* და *სპირალისებური მოძრაობები* მხოლოდ მამაკაცთა ცეკვას ახასიათებს. და ბოლოს, **ჩათმა** – ჩაჯდომა, რაც ასევე მხოლოდ მამაკაცთა ცეკვისთვისაა დამახასიათებელი.

სომხეთის საცეკვაო კოლექტივებში პოპულარობით სარგებლობს ილია არბატოვის კომპოზიციებზე შექმნილი ცეკვები – *ტრინგის ზურნები* და *ოი, ნაზან*. *ტრინგის ზურნები* მამაკაცის სოლო ცეკვაა: სპირალური მოძრაობით ნახტომი, flette (ბრუნვები) და ჩათმა (ჩაჯდომა) შედის. ცეკვის აგებულება ბალეტმაისტერის ფანტაზიასა და შემსრულებლის ოსტატობაზეა დამოკიდებული. როგორც წესი, ცეკვა იწყება მოძრაობა *დეველით* (ნაბიჯებით) – წრეზე საათის ისრის საპირისპირო მიმართულებით – და მას *მანრუქი* (მცირე მოძრაობა) ანაცვლებს. დიდი მნიშვნელობა სახის გამომეტყველებას, განსაკუთრებით, ხელებს ენიჭება. მოცეკვავე მარჯვენა ხელით აბრეშუმის ხელმანდილს ათამაშებს – ხან ზევით იქნევს, ხანაც მხარზე იფენს. მუსიკალური ზომა – 6/8.



**ოი, ნაზან** – მხიარული, სიცოცხლით სავსე სომხური საფერხულო ცეკვაა. ცეკვის სახელწოდება ხალხური სიმღერიდან *ოი, ნაზან* (სულო, *სულიკო*) მოდის და მისივე თანხლებით სრულდება. წყვილთა და მასობრივი ცეკვის შემსრულებლები ხაზზე მწყობრად წინ, უკან, აქეთ-იქით, წრეზე და ა.შ. მოძრაობენ. განაპირას მდგომი მოცეკვავე ფერხულის წამყვანი – *გიონდ-ბაში* – ხელმანდილიანი მარჯვენით ცეკვას ხელმძღვანელობს და მიმართულების (ფიგურის) შეცვლის ნიშანს იძლევა.

XX საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან მამაკაცთა სომხურ ქორეოგრაფიაში შევიდა და მყარად დამკვიდრდა ფეხის თითებზე მოძრაობები, რაც სრულიად არაორგანულია სომხური ცეკვისათვის (ისევე, როგორც *თითების ტექნიკა* არ არის აზერბაიჯანულ ცეკვაში, რაც ჩემ მიერ კიდეც მითითებულია ნარკვევში *აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფია*). მე წერილით მივმართე სბრუი ლისიციანს, – ოდესმე ცეკვავდნენ თუ არა სომხები ფეხის წვერებზე, – და მივიღე პასუხი: „...ხალხურ ცეკვებში ამგვარ მოძრაობებს (ფეხის თითებზე – ლ.გ.) მიბაძვითი ხასიათი ჰქონდა... როგორც ჩანს, სომეხმა ხალხმა არ ისარგებლა მიბაძვის მსგავსი ილეთით... და თუკი ოდესმე უსარგებლია კიდეც, დროთა განმავლობაში მიივიწყა. ზოგიერთი დამდგმელის მიერ სომეხ მამაკაცთა ცეკვაში ფეხის თითებზე მოძრაობის შეტანა, ხელოვნური ტრიუკია, ცოდნისა და სტილის შეგრძნების უკმარისობა“. შემდეგ სბრუი ლისიციანი დაწვრილებით აღწერს ფეხსაცმელს, რომელსაც მამაკაცები სომხეთის მთიანეთში ატარებენ: ეს არის ქალამანი, რომლის ზემოთ ხუთი სმ.-ის სიმაღლის ხის მონყობილობას – ხის *წინდას* – იცვამენ. ყველა ოჯახში არსებობდა ასეთი ჩექმა, როგორც წესი, მეტალის ან რკინის ნალიანი, ან ლურსმნებიანი ქუსლებით. ლურსმნებითაა დამაგრებული ჩექმის ლანჩაც (ძირი). სბრუი ლისიციანმა თხრობა აღნიშნული ფეხსაცმლის ფოტოებით გაამაგრა.



ტრეხი, ანუ ჩარუხი. ჩაიმა – წალეები



სოლერი – სომხური ჭვინტიანი ფეხსაცმელი ლიაკანით

ამგვარ ფეხსაცმელში, რასაკვირველია, ყოვლად წარმოუდგენელია ფეხის წვერებზე ცეკვის ჩასახვა, განვითარება და, საერთოდ, არსებობა. თუმცა, 1965 წელს ერევანში გამართულ ბალეტმაისტერთა საკავშირო სემინარზე საჩვენებელი კონცერტის დროს, სომხეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა შეასრულა მამაკაცთა ქართული ცეკვა ფეხის წვერებზე *მთიულურის* ჯგუფიდან. ცეკვას *მხედრის ცეკვა* ერქვა. ასევე შესრულდა ფეხის წვერებზე მასობრივი *სადღესასწაულო ცეკვა* და ოსური ნელი ცეკვა. კონფერენციაზე გამოსვლისას ამ ცეკვათა ზუსტი წარმომავლობა და სწორი სახელწოდება განვმარტე.

არანაკლებ გასაოცარია *საბჭოთა კულტურის* («Советская культура») 1967 წლის №42-ში გამოქვეყნებული ფოტო, რომელზეც გამოსახულია ფეხის წვერებზე მდგომი სომხეთის პროფტექგანათლების სახელმწიფო კომიტეტის ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლის სოლისტი გავრომ დავთიანი. ის ვარიაციებს ასრულებს თემაზე *აშული*. ფოტო გადაღებულია ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური დათვალიერების დასკვნითი კონცერტის დროს.

როდესაც სომხეთის საცეკვაო ჯგუფებში ორსართულიანი წრიული ფერხულები გაჩნდა, მე, ბუნებრივია, კითხვა გამიჩნდა: როგორ შეიძლება, მეტალის, რკინის ნალიანი ან ლურსმნიან ქუსლებიანი ჩექმებით ერთმანეთის მხრებზე შემდგარიყვნენ მეფერხულენი. მე კვლავ სბრუი ლისიციანს მივმართე და ვთხოვე, ცეკვის ამგვარი შესრულების სინონიმები დაესახელებინა. ლისიციანმა ამჯერადაც ყურადღება გამოიჩინა და მიპასუხა, რომ „ორ და სამსართულიანი ფერხულები დასავლეთ (თურქეთის) სომხეთში იყო გავრცელებული, მაგალითად, შატახსკის, ვანის, სასუნის ოლქებში. ხოლო აღმოსავლეთ სომხეთში (ამჟამად საბჭოთა სომხეთი) – ართიკის რაიონში, ალექსანდროპოლისა და ტალინსკის მაზრებში. ტიფლისში მეუბოვეთა კლუბები არსებობდა, სადაც სომხეთის აღმოსავლეთი და დასავლეთი რაიონების მეუბოვეები ორსართულიან ფერხულებს ცეკვავდნენ და წარმოადგენდნენ სცენებს პოემა *დავით სასუნციდან*. ცეკვავდნენ არა მარტო ქვედა სართულის მხრებზე ასულები, არამედ სხვადასხვა ფიგურით: ერთმანეთის მხრებზე სხდებოდნენ და ფეხებს დაბლა მყოფის მხრებზე ალაგებდნენ, ქვედა მოცეკვავის მხრებზე მუხლებით დგებოდნენ და ა.შ.

ჩემს თხოვნაზე, სართულიანი საფერხულო ცეკვის რამდენიმე სინონიმი დაესახელებინა სომხურ ენაზე, სრბუი ლისიციანმა დაასახელა სიტყვა „ბერდპარი“ (ციხესიმაგრე) და მომწერა, რომ ამ ცეკვათა უმრავლესობას იმ რაიონის დიალექტზე აქვთ სახელწოდებები, სადაც ისინი სრულდებოდა, თუმცა ზუსტი სინონიმების ნომენკლატურა მითითებული არ არის.

მახსენდება სომხეთის ცეკვის შესანიშნავი ანსამბლი ვარდან არისტაკესიანის ხელმძღვანელობით, რომელიც XX საუკუნის 30-იან წლებში თბილისის ოპერაში სპენდიაროვის *ალმასტაში* ცეკვები დასადგმელად ჩამოვიდა. ანსამბლის რეპერტუარში არც სართულიანი ფერხულები იყო, არც უცხო, ნასესხები საცეკვაო ელემენტები, მაგრამ ხატოვანი ცეკვების შესრულებისას, რომლებშიც თურქული გავლე-

ნაც ჩანდა (რაც სრულიად ბუნებრივია), თვითმყოფადობაც იგრძნობოდა და ჭეშმარიტი ხალხურობაც. ანსამბლის კონცერტები, საცეკვაო ფოლკლორის საინტერესო ნიმუშებით, მკაფიო წარმოდგენას ქმნიდა სომეხი ხალხის სულიერი სიმდიდრის თავისებურებებზე.

XX საუკუნის 50-იან წლებში თბილისში კონცერტები გამართა სომხეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა თათულ ალთუნიანის ხელმძღვანელობით (ბალეტმაისტერი ედუარდ მანუკიანი). შესრულდა შემდეგი ცეკვა-სიმღერები: *სომეხი პატარძლები*, *ცოლაკი*, კოლორიტული ყარაბაღული ცეკვა *ჯეირანი*. თუ ქალთა ცეკვებში სვლის სინარნარე და სირბილე იგრძნობოდა, მამაკაცთა ცეკვები სიძლიერით, მოხერხებულობით, მოძრაობათა მკაფიოობით გამოირჩეოდა. ამ მხრივ ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მამაკაცთა მასობრივმა ცეკვა *ქოჩარიმ* (ბრძოლა) და *მწყემსების ცეკვამ* მოახდინა. რაც შეეხება ანსამბლის სხვა ნომრებს, მათ საუკეთესო დახასიათებად გამოდგება სიტყვები პავლე ხუჭუას რეცენზიიდან *სომხეთის ხალხური შემოქმედება* («Заря Востока», 1950 წ., 29. VII.): „უნდა აღინიშნოს, რომ ქალთა ცეკვები სტილისტურად უფრო მეტი ერთიანობითა და მიზანმიმართულებით გამოირჩევა, ვიდრე მამაკაცებისა. ამ უკანასკნელებში ეკლექტიკურობის ელემენტებია, რომელთა მოშორებაც ადვილად შეიძლება, თუკი წინ სომხური ხალხური ცეკვის სახასიათო ილეთები წამოიწევა“.

1970 წელს მე და ალექსანდრე ლაფაური ერევანში სომხეთის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის რეპეტიციას დავესწარი. ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელი სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ვანუშ ხანამირიანია, წარსულში ბალეტის სოლისტი, სპარტაკის პარტიის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი არამ ხაჩატურიანის ამავე სახელწოდების ბალეტში (დამდგმელი ბალეტმაისტერი ევგენი ჩანგა). კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ქორეოგრაფიულმა კომპოზიციამ *სასუნელები*, რომელშიც გააზრებული პლასტიკური ხერხებით ნაჩვენებია სომხეთის მთებში მცხოვრები სასუნელების სახე. მიმზიდველია ლირიკული კომპოზიციები *ყაყაჩოები*, განსაკუთრებით კი *ენძელი* – ხელჩაკიდებული მოცეკვავე ქალები გრაციოზულ, პლასტიკურ ორნამენტს ქმნიან. ანსამბლის პროგრამაში გამორჩეული ადგილი ორ ნომერს უკავია: *ცეკვა ხმლებით* და *ხალხთა მეგობრობა*. პირველი ნომერი ბალეტმაისტერის მიერ არამ ხაჩატურიანის მუსიკის ზუსტი, სცენურად დამაჯერებელი წაკითხვაა. კომპოზიციამ *ხალხთა მეგობრობა* ქორეოგრაფიულად წარმატებულადაა გადანწყვეტილი ხალხთა მეგობრობის თემა. ქართული, აზერბაიჯანული, სომხური ცეკვების ფრაგმენტები საერთო საცეკვაო ქმედებაშია ჩართული. ხანამირიანი, ერუდირებული ქორეოგრაფი, მკაფიოდ განსაზღვრავს მუსიკალური ხალხური ცეკვის თეატრის ამოცანებსა და მიზანს, მაგრამ მის დადგმებში, ფოლკლორული მასალის პირდაპირი ციტირების გარდა, ეროვნული კოლორიტიც საკმაოდ ბუნდოვნად შეიგრძნობა.

ანალოგიურია არამ ხაჩატურიანის ბალეტი *გაიანე*. ეს ბალეტი სახელწოდებით *ბედნიერება* 1939 წელს უჩვენეს მოსკოვში სომხური ხელოვნების დეკადაზე. დადგა ბალეტმაისტერმა ილია არბატოვმა, რომელიც, ძირითადად, მისთვის კარგად ნაც-

ნობ ფოლკლორულ მასალას ეყრდნობოდა. მაყურებლის წინაშე მოქმედი პირების დასამახსოვრებელი, დრამატურგიულად ჩამოყალიბებული და დასრულებული სახეებით სომხური საკოლმეურნეო სოფლის ცხოვრება წარდგა. თავად ილია არბატოვი შესანიშნავად ასრულებდა ერთ-ერთ ეპიზოდურ როლს. არამ ხაჩატურიანის ბალეტ *ბედნიერების* პირველი დადგმიდან თითქმის 40 წელი გავიდა. მისი მუსიკის დიდი ნაწილი *გაიანეში* შევიდა. *გაიანე* საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებშიც დაიდგა. არამ ხაჩატურიანის ხატოვანი პარტიტურა აღსავსეა მელოდიურობით, რიტმის დინამიზმით, ექსპრესიით, ჰარმონიათა თავისებურებითა და საორკესტრო ტემბრით. მის ეროვნული მუსიკაში ფასეულია მუსიკალური სახეების სიმფონიური განვითარების პრინციპები და ნაწარმოების დრამატურგიული მთლიანობა.

სპენდიაროვის სახელობის თეატრში ბალეტი *გაიანე* ნიჭიერმა მოცეკვავემ, სომხეთის სსრ სახალხო არტისტმა, ვილენ გალსტიანმა დადგა. ბალეტმაისტერმა უარი თქვა საყოფაცხოვრებო სცენებსა და სახეებზე და სიუჟეტს საფუძვლად სასიყვარულო კოლიზია დაუდო. ეს არის მარადიული, ხშირად ტრაგიკული სამკუთხედი – ქალიშვილი და ორი ვაჟი, რომლის პროტოტიპიც გვხვდება მხატვრულ ლიტერატურასა თუ ხალხურ თქმულებებში. ვილენ გალსტიანის *გაიანე* საინტერესო და მნიშვნელოვანი სპექტაკლია. მასში ფართოდაა წარმოდგენილი კლასიკური ცეკვა, რომელიც, როგორც გვეჩვენება, სომხურ ხალხურ ცეკვაზე უპირატესია და, მუსიკალურ მასალასთან შედარებით, რამდენადმე ამცირებს სასცენო ნაწარმოების ნაციონალურ თანაფარდობას.

უდავოა, რომ კლასიკური ცეკვისა და ეროვნული პლასტიკური ელემენტების საინტერესო, დამაჯერებელი, მაღალმხატვრული სინთეზი ხშირად შთამბეჭდავ სასცენო ნაწარმოებს ქმნის, რაც შეიძლება ნაციონალური საბალეტო სპექტაკლის აკადემიურ ნიმუშად იქცეს. თუმცა, ჩვენი აზრით, ყოველ შემთხვევაში, იქნება ეს სახალხო-სასცენო ცეკვის მინიატურა თუ სრულმეტრაჟიანი საბალეტო სპექტაკლი, ეროვნული ნიშნები არა ბუნდოვნად, არამედ ასოციაციურად სრულყოფილად და მკვეთრად უნდა ჩანდეს. გასაგები იყოს, თუ რომელ ხალხს ეძღვნება ესა თუ ის ცეკვა, რომელი ხალხის ცხოვრებიდანაა აღებული ბალეტის ფაბულა. არ უნდა ნიველირდეს ეროვნული თავისებურებები, რათა ისევ XX საუკუნის 30-იან წლებში არ დაგვრუნდეთ, როდესაც ფართოდ იყო გავრცელებული რაღაც გაურკვეველი *მელანჟი*, *ზოგადი შუა აზიური*, *საერთო კავკასიური* საცეკვაო პრინციპები.

დასასრულ, უნდა ითქვას: თავისთავად სომხური ხალხური ქორეოგრაფია, უცხო ილეთების მოუხმობლად, თვითმყოფადია, როგორც აზერბაიჯანული ხალხური ქორეოგრაფია. ამ ორი ხალხის საცეკვაო ფოლკლორში გვხვდება მონათესავე ნიშნებიც – ეს არის ქალთა ცეკვები, საფერხულო წყობა (იალის ტიპის), სახალხო თამაშები (*ხანის არჩვენები*) და ა.შ. ეს დასტურდება XIX საუკუნის ლიტერატურული წყაროებით.

1980 წელი  
რუსულად



## ბიბლიოგრაფია

1. ალექსიძე, ალექსი. (1972). ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში. მიმომხილველი, №6-9.
2. ამირანაშვილი, შალვა. (1944). ქართული ხელოვნების ისტორია. თბ.
3. ბაქრაძე, აკაკი. (1971). რეპლიკა. ლიტერატურული საქართველო, 15.VI.
4. გვარამაძე, ლილი. (1957). ქართული ხალხური ქორეოგრაფია.
5. ჩიქოვანი, მიხეილ. (1947). მიჯაჭვული ამირანი. თბ.
6. ჯანელიძე, დიმიტრი. (1948). ქართული თეატრის ხალხური საწყისები.
7. *Вардавар и Мерелоц*. (1889). *Тифлисский листок*, №162.
8. Гасанов, Кямал. (1978). *Азербайджанский народный танец*.
9. Гварамадзе, Лили. (1947). *К вопросу о происхождении и морфологии грузинского танца*. На правах рукописи.
10. Гоян, Георг. (1957). *Двeтысячи лет армянского театра*. т. I, II.
11. Григоров, Н. (1892). *Село Татев (Зангезурский уезд). Народные увеселения*. СМОМПК, вып. 13, отд. I.
12. Дубровин, Николай. (1871). *История войны и владычества русских на Кавказе*. СПб. т. I. кн. 1,2, Закавказье.
13. Е.Т.А. (1888). *Праздник преображения Господня у армян (Вардавар)*. газ. *Кавказ*, №201.
14. Е.Т.А. (1887). *Праздник сретения Господня у армян*. газ. *Кавказ*, №43.
15. Зелинский, Степан. (1882). *Этнографические очерки из быта армян-переселенцев из Персии, живущих в Нахичеванском уезде Эриванской губернии*. СМОМПК, вып. II, отд. II.
16. Каневский, К. (1840). *Остатки язычества у армян*. *Северная пчела*, №41.
17. Каракаш. (1904). *За Кавказским хребтом*.
18. Караханян, Г. (1970). *Наскальные изображения Сюника*. Археологические памятники Армении.
19. Кеворкян, Комитас. (1902). *Армянские народные танцы, сопровождаемые песнями*. *Кавказский Вестник*, №6.
20. Лисициан, С. (1958). *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*. т. I.
21. Лисициан, С. (1964). *Танцевальный и театральный фольклор армянского народа*.
22. Лисициан, С. (1967). *Два ответных письма, адресованные Л. Гварамадзе от 8.VI. 58 г. и от 27. VIII*
23. Лукиан. (1935). *О пляске*. *Собрание сочинений*, т. 2. Академия, М., Л.
24. Майсуров, М. (1856). *Свадебные обряды у армян новобаязетского уезда*. газ. *Кавказ*, №55.
25. Назарьянц, Л. (1901). *Свадебные обычаи и обряды и брачное право у новых армян Шаруро-Дарлагезского уезда Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 50, № 3.

26. *Народы России* (1880).
27. Органович, Иван. (1861). *Нечто о дервишах*. газ. *Кавказ*, №56.
28. Ткаченко, Т. (1954). *Народный танец*.
29. Халатьянц, Григорий. (1898). *О свадебных обычаях у армян Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 42, № 4. кн. 43.
30. Хаханов, Александр. (1893). *Из жизни армян новобаязетского уезда Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 2.
31. Хачатрян, Ж. (1971). *Армянские народные пляски Джавахка (Джавахети)*. Ереван.
32. Худяков, Сергей. (1912). *История танцев*. СПб, часть I.
33. Шожн, И. (1852). *Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи*.
34. Эмин, Н. (1864). *Очерк по религии языческих армян*.
35. Янович, Ф. (1904). *Очерки Карсской области*. СМОМПК, вып. 14, отд. 34.

## **ცეკვა თბილისური**

თბილისის ხედი. სახლის ფანჯრები განათებულია. ერთ-ერთი ფანჯარაში ქალის სილუეტი ჩანს. ვაჟები ორივე მხრიდან სცენაზე გამოდიან და ქალს *სერენადას* უძღვნიან. სიმღერით მოხიბლული ქალი აივანზე გამოდის. ვაჟები თავს უხრიან და დღესასწაულში მონაწილეობას სთხოვენ. ისიც ნარნარი ცეკვით შემოდის წრეში. ვაჟები ცეკვავენ. მუსიკის დამთავრებისას ვაჟები ჩერდებიან, ხოლო ქალი უფრო ჩქარ ტემპში განაგრძობს ცეკვას. ვაჟები რიგრიგობით ერთვებიან ცეკვაში. ფინალში ყველანი ერთად ცეკვავენ.

ცეკვა თბილისურში გამოხატულია ქალისადმი სიყვარული და პატივისცემა (რიდი, მონინება).

მუსიკა ლიალია (ელენე) ყარანგოზიშვილისა.

მხატვარი გია ასათიანი.

### **შემსრულებელთა კოსტიუმები:**

ქალი – იასამნისფერი ქართული კაბა. თავსაბურავი – ჩიხტიკოპი.

ვაჟები – მუქი იასამნისფერი სტილიზებული კოსტიუმი, – ჩოხის ნიმუში: გვერდებზე ჩაჭრილი; შავი ახალუხი; შავი შარვალი; აზიური ჩექმა.

### **დეკორაცია და რეკვიზიტი:**

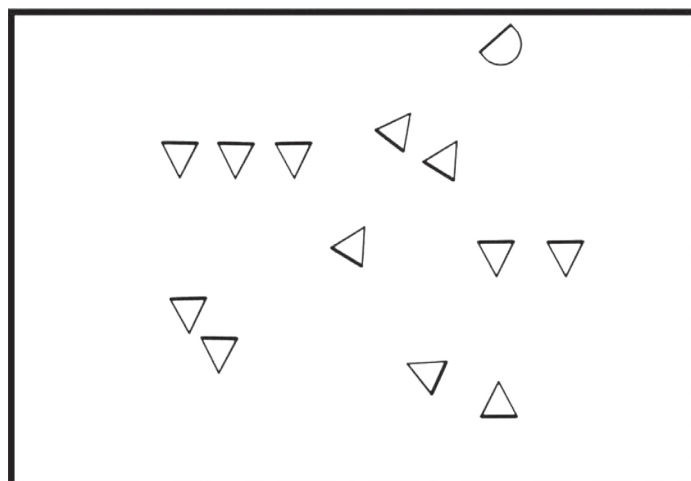
ძველი თბილისის ხედი, ფიალები.

## ცეკვის ნახაზი



### ნახაზი №1

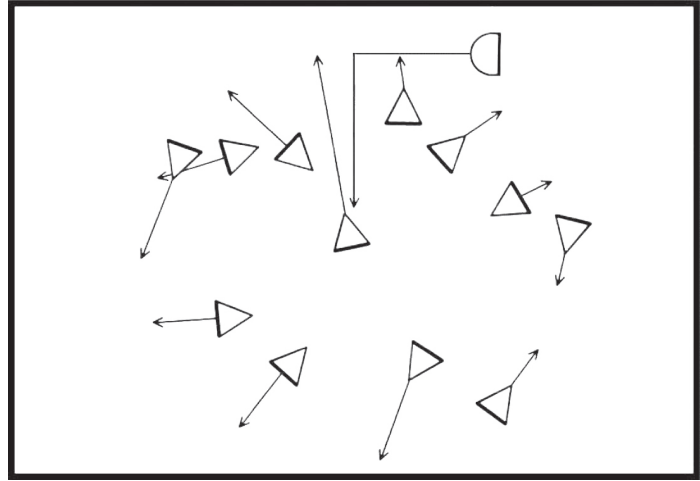
საცეკვაო მოედანზე სიბნელეა. მხოლოდ ფანჯარებია განათებული. მოედანზე სხვადასხვა პოზაში დგანან ვაჟები. ისმის სიმღერა. ფანჯარაში მოსჩანს ქალი. ვაჟები ქალს თავის დაკვრით ესალმებიან და საცეკვაოდ იწვევენ.



## ნახაზი №2

1-4 ტ.

ქალის საცეკვაო მოედნის შუაში გამოსვლა. ვაჟების ქალის ირგვლივ (გარშემო) განლაგება.



## ნახაზი №3

1-4 ტაქტი

ქალი

1-2 ტაქტი

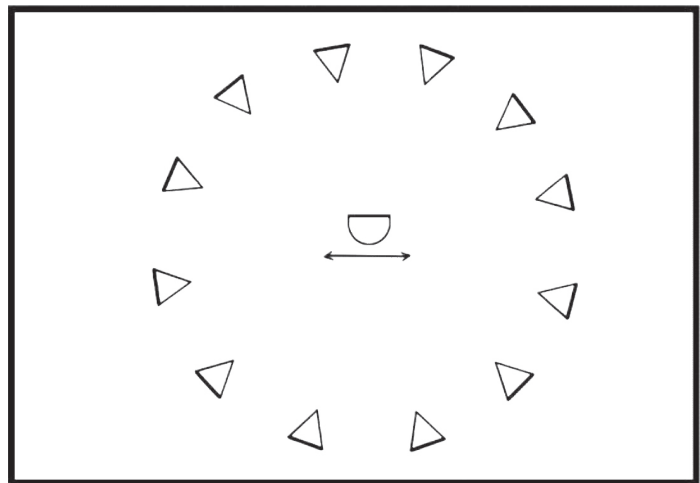
ნაზურა სვლა – ჯერ მარჯვნივ, შემდეგ – მარცხნივ.

3-4 ტაქტი

სამდაკვრითი ბრუნა – ჯერ მარჯვნივ, შემდეგ – მარცხნივ.

5-8 ტაქტი

იგივე პირიქით (შებრუნებით).



ვაჟი

1-2 ტაქტი

მხრებით მოძრაობა – ჯერ მარჯვნივ, შემდეგ – მარცხნივ.

ფეხის მდგომარეობა – IV პოზიცია.

ხელის მდგომარეობა – II პოზიცია. გაშლილი (ნები ზევით).

3-4 ტაქტი

მარჯვნივ ბრუნვა – ერთდროულად მარჯვენა ფეხის წინ გამოტანა (სხეულის სიმძიმე მარცხენაზე).

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა ნახევრად აწეული, მარცხენა – წელზე.

მე-4 ტაქტი

მარცხენა ფეხზე ბრუნვა 180°-ზე. მარჯვენა ფეხის წინ – ცენტრისაკენ – მთელი ტერფით დადგმა.

ხელის მდგომარეობა: I პოზიცია (განგაშლილი. ნებით ზევით).

მე-5 ტაქტი

სამდაკვრითი ბრუნვა – მარცხნივ.

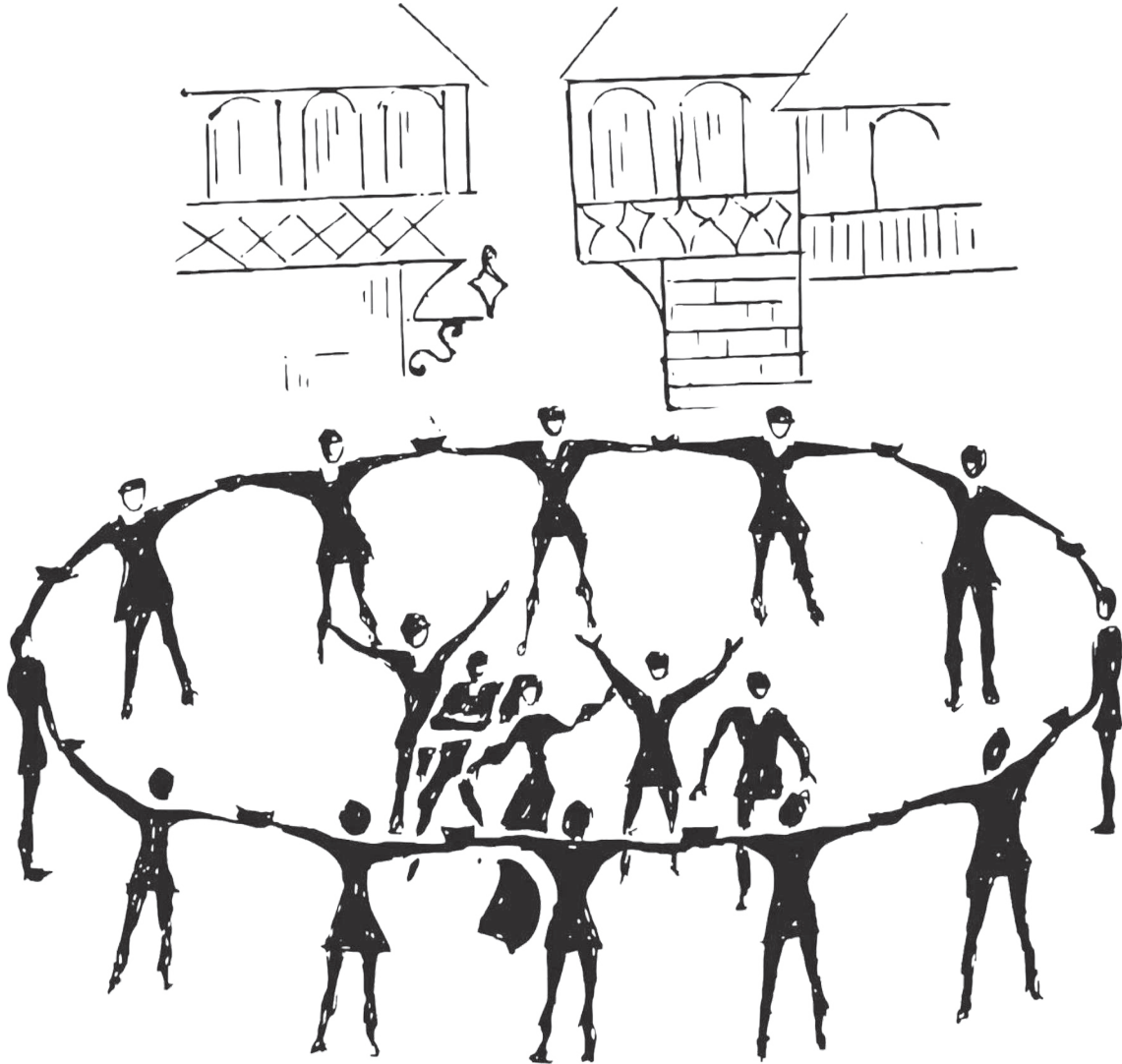
ხელის მდგომარეობა: მარცხენა წელზე, მარჯვენა – მკერდახურული.



### 6-7 ტაქტი

სადა სრიალა ვასმა.

ხელის მდგომარეობა: მე-6 ტაქტზე იგივე. მე-7-ზე მარჯვენა ხელის აწევა – ზე-განმკლავი.



### ნახაზი №4

1-4 ტაქტი

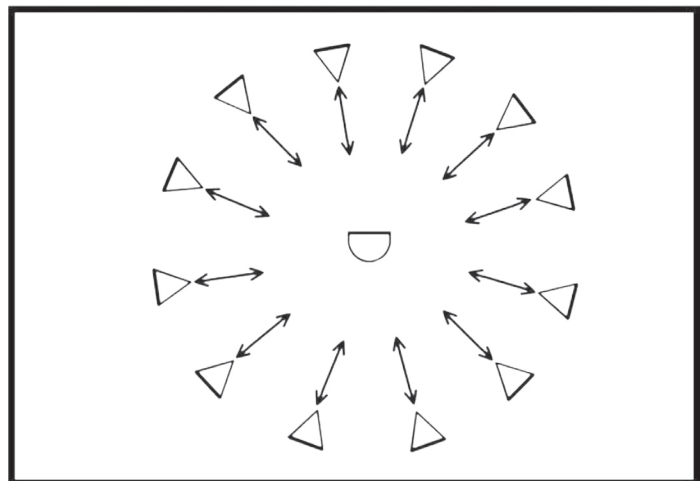
ქალი

1-2 ტაქტი

ფეხმოქნევით ბრუნი – მარცხ-ნივ.

3-4 ტაქტი

ფეხმოქნევით ბრუნი მარჯვნივ.  
ხელის მდგომარეობა: ირმულა (2,4,6,8,10,12)



**ვაჟი**

**1-2 ტაქტი**

ვაჟის ქალისკენ მოძრაობა *სამნაბიჯიანი სვლით*.

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია (მარცხენა მოხრილი).

**3-4 ტაქტი**

*გაქანება* ჯერ მარჯვნივ, შემდეგ – მარცხნივ.

ფეხები: IV პოზიცია.

ხელის მდგომარეობა: I პოზიცია *განგაშლილი* (1,3,5,7,9,11)

*სამდაკვრითი უკუსვლა*.

ხელის მდგომარეობა: იგივე.

**ნახაზი №5**

**1-4 ტ.**

**ქალი**

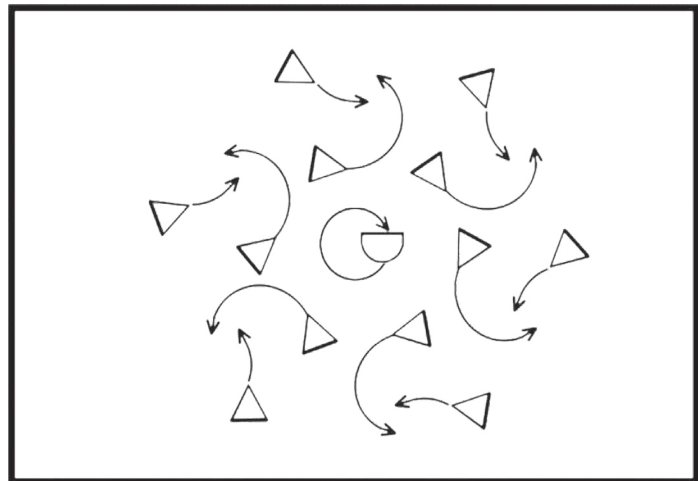
*ნაზურა სვლა* – წრეზე მარჯვნივ.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია.

**ვაჟი**

ვაჟთა წყვილად მხარდამხარ შემოვლა – *სამნაბიჯიანი სვლა*.

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია (მარცხენა ხელი მოხრილი).



**ნახაზი №6**

**1-4 ტაქტი**

**ქალი**

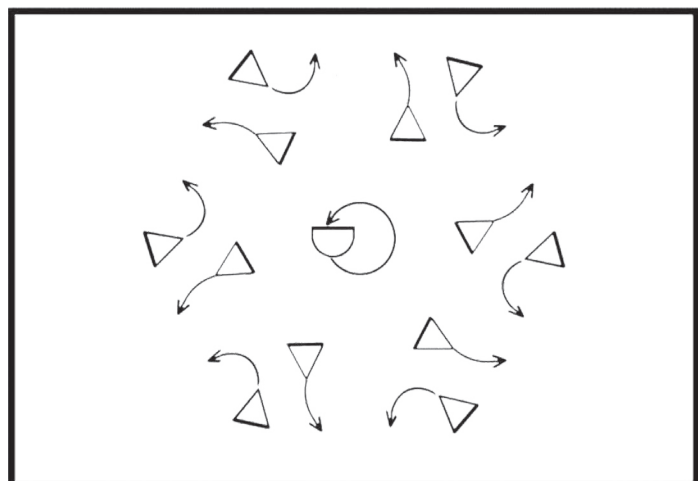
*ნაზურა სვლით* წრეზე მარჯვნივ მოძრაობა.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია.

**ვაჟი**

*სამნაბიჯიანი სვლა* წრეზე (საათის ისრის მოძრაობის სანაწინააღმდეგოდ).

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – *ზეგანმკლავი*, მარცხენა – წელზე.



### ნახაზი №7

1-4 ტაქტი

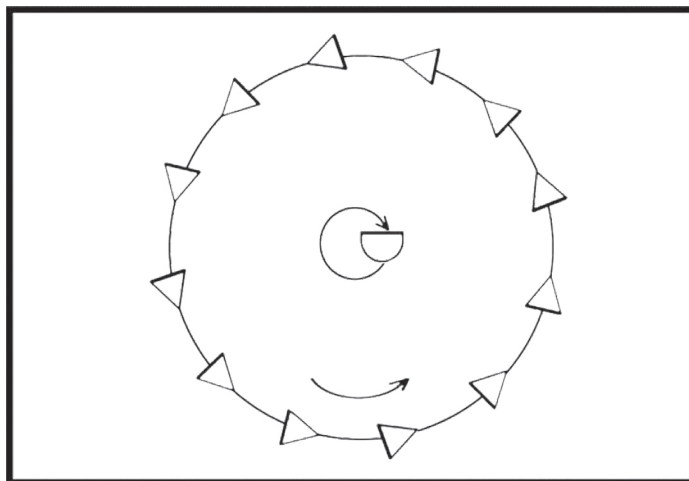
#### ქალი

ნაზურა სვლა წრეზე.

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია (ჯერ მარცხენაა მოხრილი, შემდეგ – მარჯვენა).

#### ვაჟი

წრეზე დგომა.

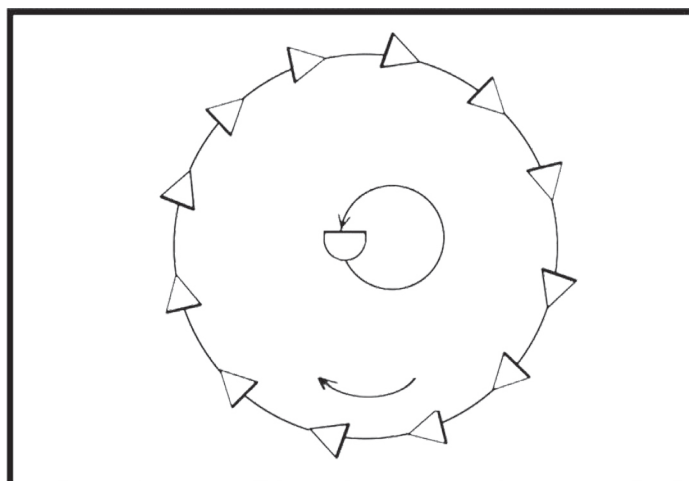


### ნახაზი №8

1-4 ტ.

#### ქალი

იგივე მოძრაობა საათის ისრის მიმართულებით.



### ნახაზი №9

1-4 ტაქტი

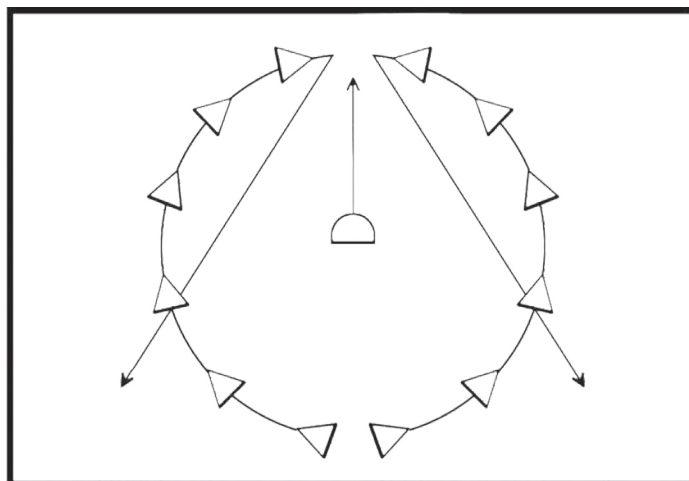
#### ქალი

ნაზურა სვლით მოძრაობა სცენის სიღრმეში. ხელის მდგომარეობა: III პოზიციაში ცვლა.

#### ვაჟი

ირიბი რთულა სვლა და ორ ჯგუფად დიაგონალზე განლაგება.

ხელების მდგომარეობა: 1-ლი ტაქტი – მკერდდახურული (მარჯვენა ხელი წინ). მე-2 ტაქტი – I პოზიცია (ნები ზევით).



### ნახაზი №10

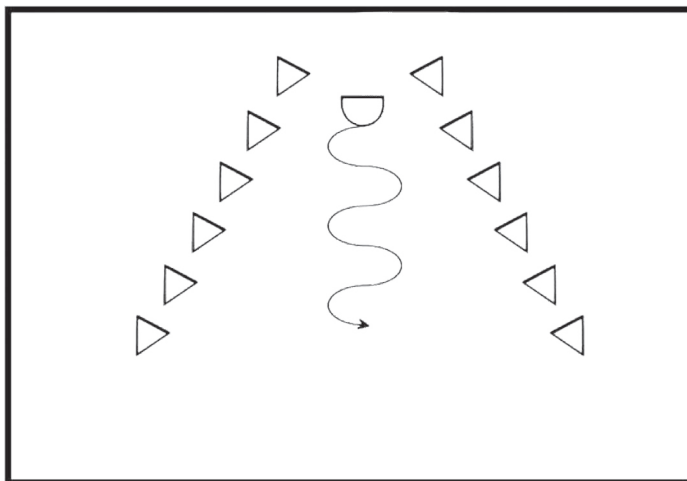
1-4 ტაქტი

#### ქალი

ნაზურა სვლა, წნული გავლის მსგავსად, წინ (მაყურებლისაკენ). ხელის მდგომარეობა: III პოზიციაში გადატანა.

#### ვაჟი

მარჯვენა მუხლის მოყრა. ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა წინმკლავი – ნები ზევით, მარცხენის მტევნით მარცხენა ფეხის მუხლს დაყრდნობა.



### ნახაზი №11

1-4 ტაქტი

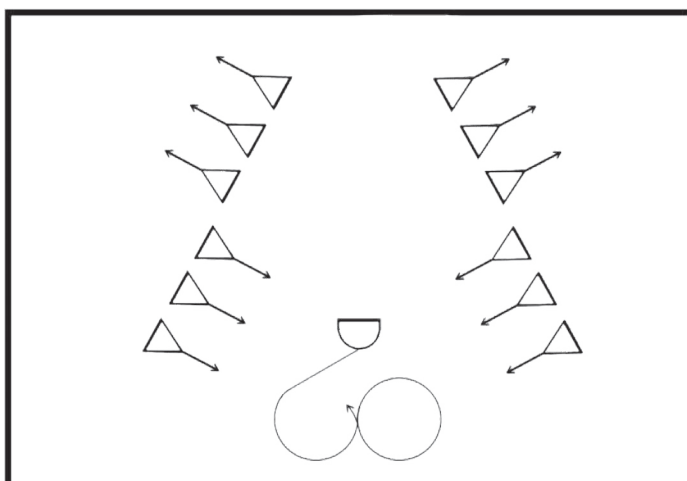
#### ქალი

ნაზურა სვლა – რვიანი. ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია.

#### ვაჟი

სამეულეზად დაყოფა და სამნაბიჯიანი სვლით სხვადასხვა მხარეს მოძრაობა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა ზეგანმკლავი, მარცხენა – წელზე.





### ნახაზი №12

1-8 ტაქტი

#### ქალი

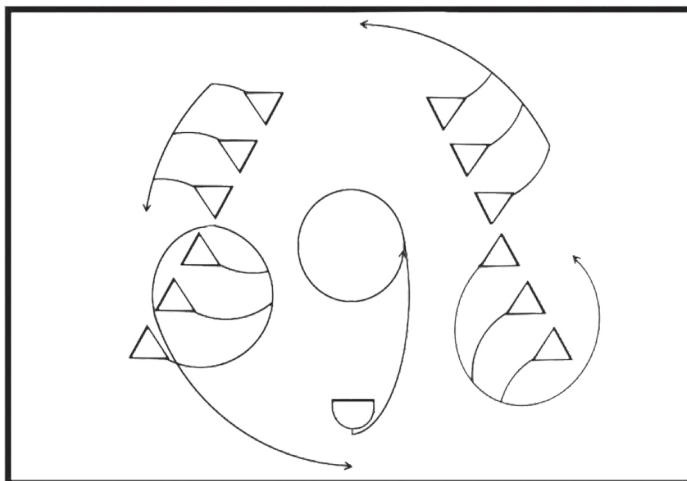
ნაზურა სვლა წრეზე საათის ისრის მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია.

#### ვაჟი

სამნაბიჯიანი სვლა წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგოდ.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – ზეგანმკლავი, მარცხენა – წელზე.

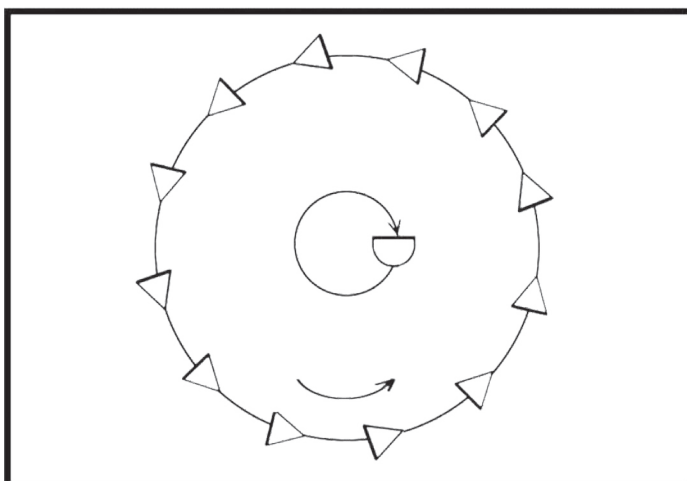


### ნახაზი №13

1-8 ტაქტი

ქალი და ვაჟები იმეორებენ იმავეს.

ხელის მდგომარეობა: ქალი – II პოზიცია (მარცხენა ხელი მოხრილი).



### ნახაზი №14

1-8 ტაქტი

#### ქალი

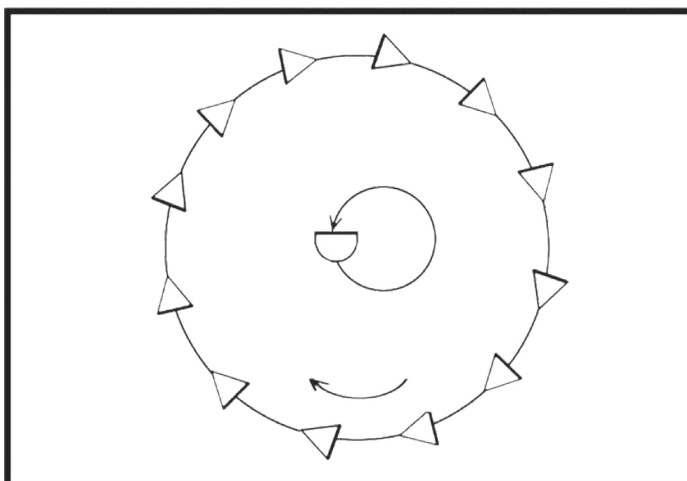
ნაზურა სვლა წრეზე – საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიციაში შეცვლა.

#### ვაჟი

სამნაბიჯიანი სვლა წრეზე საათის ისრის მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია (მარჯვენა ხელი მოხრილი).



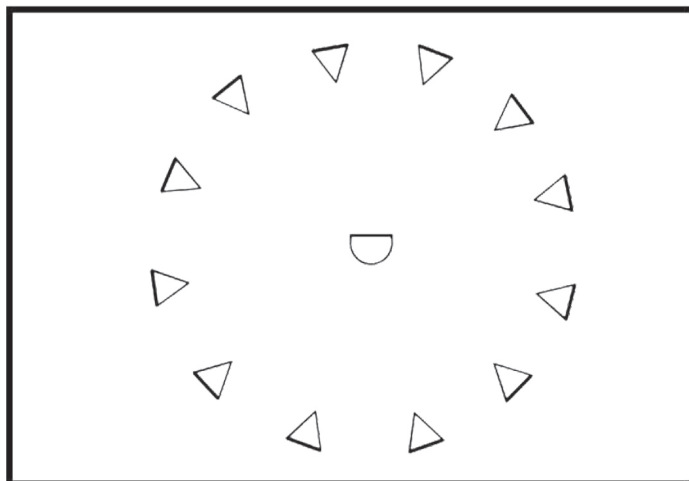
**ნახაზი 15**

**1-8 ტაქტი**

**ქალი**

მარცხნივ ბრუნვა.

ხელის მდგომარეობა: **1-4 ტაქტი** – ირმულა.



**ვაჟი**

სადა გასმა ადგილზე.

ხელის მდგომარეობა: **1-2 ტაქტი** – მარჯვენა მკერდდახურული, მარცხენა – წელზე.

**5-6 ტაქტი** – სამდაკვრივითი ბრუნი მარცხნივ.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – წინმკლავი.

**7-8 ტაქტი** – მარჯვენა მუხლის მოყრა.

ხელის მდგომარეობა: მარცხენა მარცხენა ფეხის მუხლზე. მარჯვენა – წინმკლავი.



## ნახაზი №16

1-8 ტაქტი

### ქალი

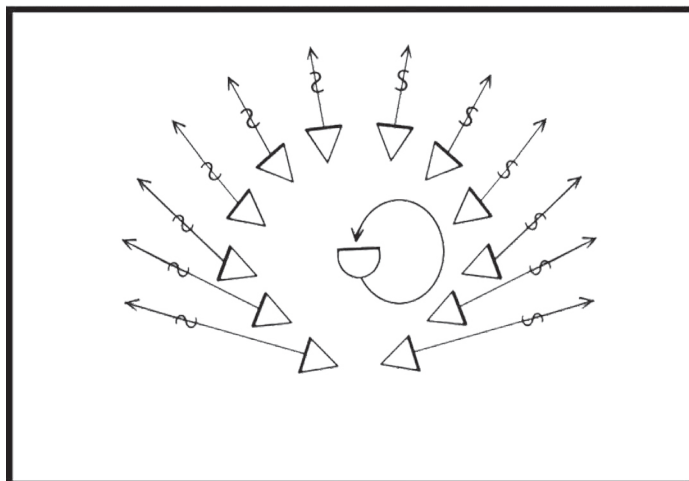
ტერფულა წინსვლა წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარცხენა ხელი მოხრილი).

### ვაჟი

სამდაკვრითი უკუსვლა და ნახევარწრედ მოწყობა.

ხელის მდგომარეობა: I პოზიცია. ზემკლავი – ნები ზევით.



## ნახაზი 17

1-8 ტაქტი

### ქალი

1-8 ტაქტი – სამდაკვრითი ბრუნის მარცხნივ.

ხელის მდგომარეობა: მკერდდახურული.

9-16 ტაქტი – იგივე მარჯვნივ.

### ვაჟი

1-4 ტაქტი – პირველ ტაქტზე ბრუნვა მარჯვნივ და ვარდნა მარცხენა ფეხზე.

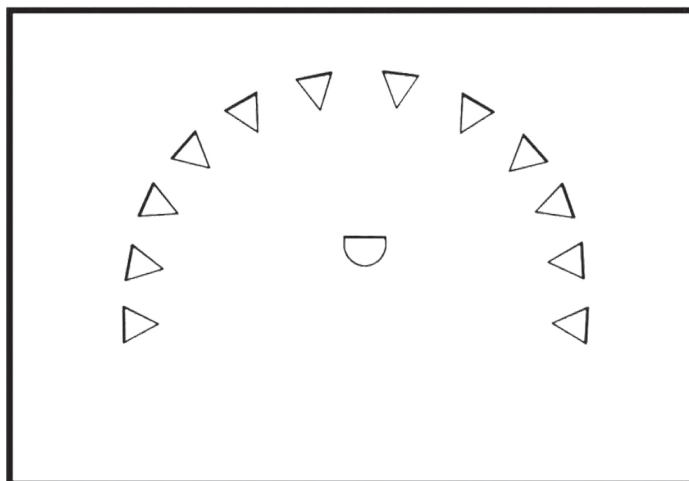
ხელის მდგომარეობა: I პოზიცია – განმკლავი (ნები ზევით).

5-8 ტაქტი – სადა გასმა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა მკერდის წინ მოხრილი, მარცხენა – წელზე.

9-12 ტაქტი – იგივე, რაც 1-4 ტაქტზე საწინააღმდეგო მხარეს (მარჯვნივ – წინ, ცენტრისკენ).

13-16 ტაქტი – სადა სრიალა გასმა, როგორც 5-8 ტაქტზე.





**ნახაზი 18**

**1-16 ტაქტი**

**ქალი**

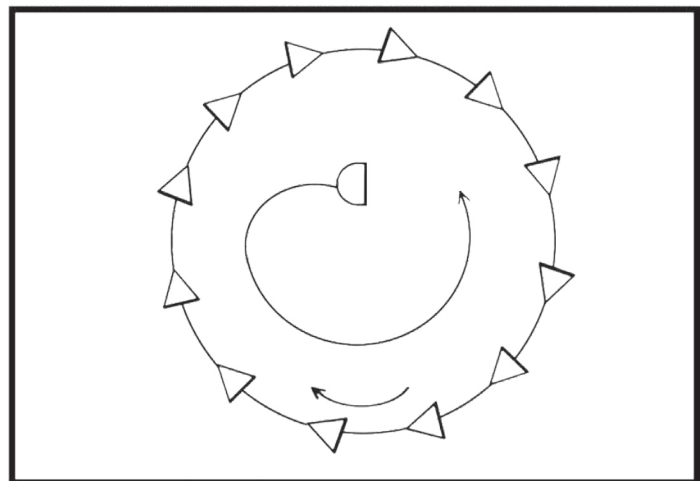
**1-16 ტაქტი** – ტერფულა სვლა წრეზე საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარცხენა მოხრილი).

**ვაჟი**

**1-16 ტაქტი** – ტერფულა სვლა წრეზე საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგოდ.

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია. მარცხენა ხელი მოხრილი.





**ნახაზი № 19**

**1-16 ტაქტი**

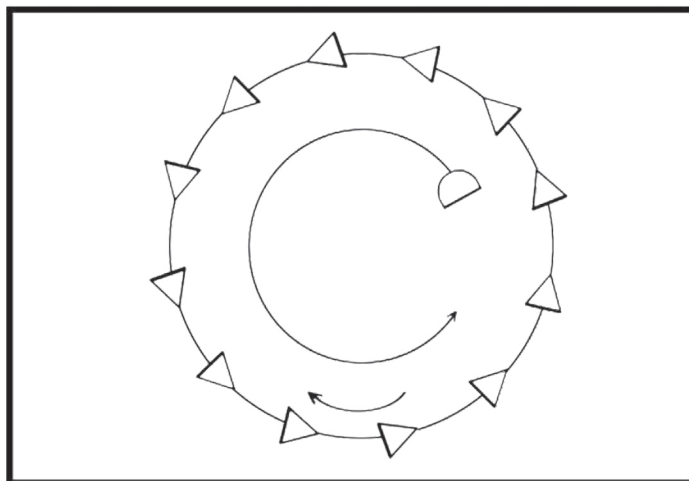
**ქალი**

სვლა იმავე მიმართულებით.

**ვაჟი**

შემობრუნება უკან და მოძრაობა სამდაკვრივითი უკუსვლით.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა გულმკერდის წინ, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი № 20**

**1-8 ტაქტი**

**ქალი**

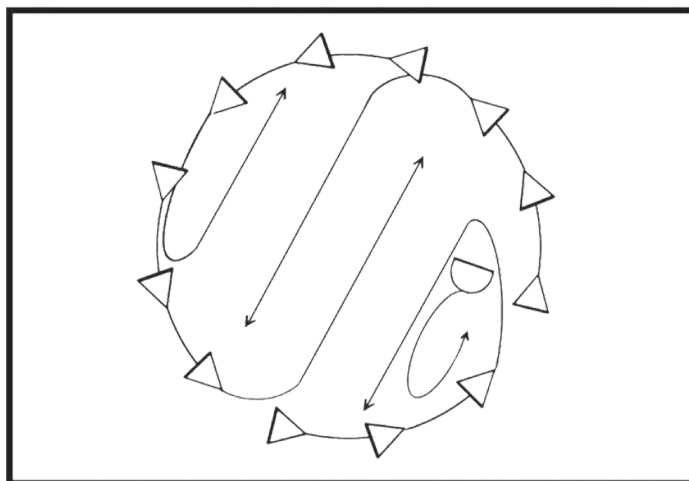
**1-8 ტაქტი** – ტერფულა სვლა წრის მარცხენა მხარეს.

ხელის მდგომარეობა: იგივე.

**ვაჟი**

**1-8 ტაქტი** – ტერფულა სვლით სამ მწკრივად მოწყობა (ნახ. №21).

ხელის მდგომარეობა: II პოზიცია (მარცხენა ხელი მოხრილი).



**ნახაზი №21**

**1-8 ტაქტი**

**ქალი**

ტერფულა სვლით მწყობრის ცენტრში გადანაცვლება.

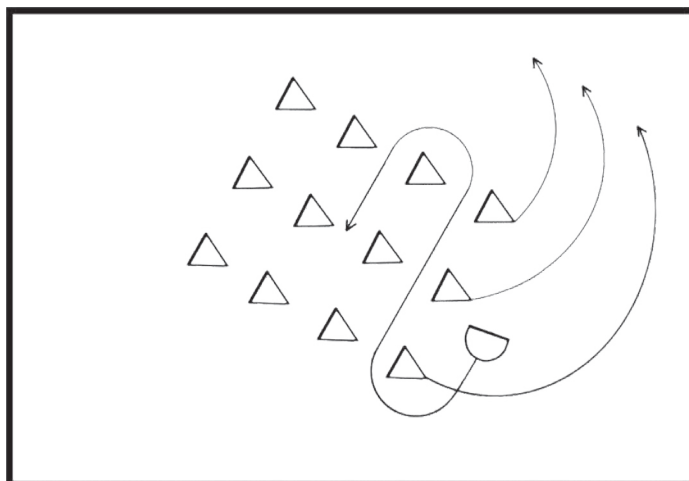
ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარჯვენა ხელი მოხრილი).

**ვაჟი**

**1-8 ტაქტი**

ტერფულა სვლით მწყობრად წინ მოძრაობა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – განმკლავი, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი №22**

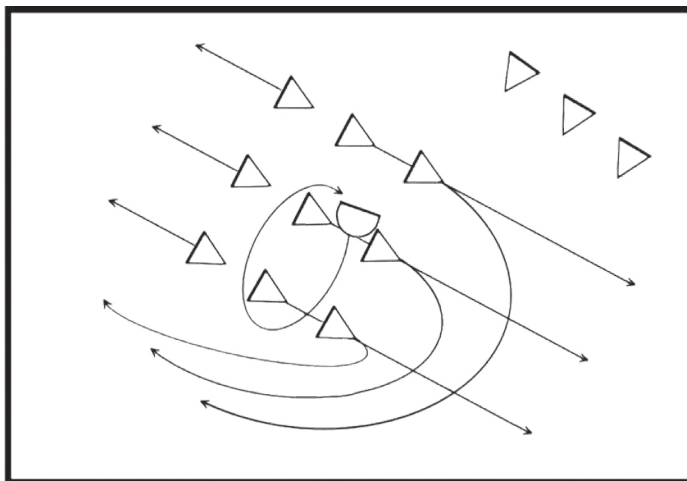
**1-8 ტაქტი**

**ქალი**

**1-8 ტაქტი** – მწყობრის გასწვრივ მოძრაობა (მარჯვნიდან).

**ვაჟი**

**1-8 ტაქტი** – ტერფულა სვლით სამეულებად მოძრაობა ოთხივე მხარეს (ნახ. № 23).



**ნახაზი №23**

**1-8 ტაქტი**

**ქალი**

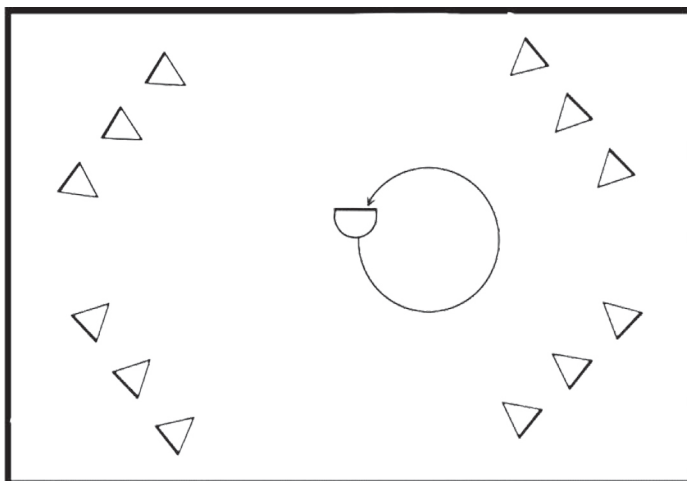
**1-8 ტაქტი** – ტერფულა სვლა წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარცხენა მოხრილი).

**ვაჟი**

**1-8 ტაქტი** – სადა გასმა ადგილზე.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – ზეგანმკლავი, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი №24**

**1-4 ტაქტი**

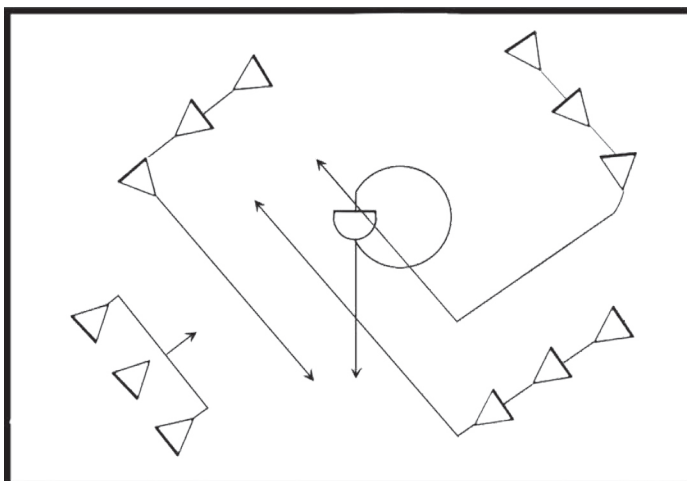
**ქალი**

**1-4 ტაქტი** – მოძრაობა იმავე მიმართულებით. მე-4 ტაქტზე ვაჟთა ჯგუფის წინ მოხვედრა.

ხელის მდგომარეობა: – იგივე.

**ვაჟი**

**1-4 ტაქტი** – ტერფულა სვლა, სამ მწკრივად მოწყობა.



**ნახაზი №25**

**1-4 ტაქტი**

**ქალი**

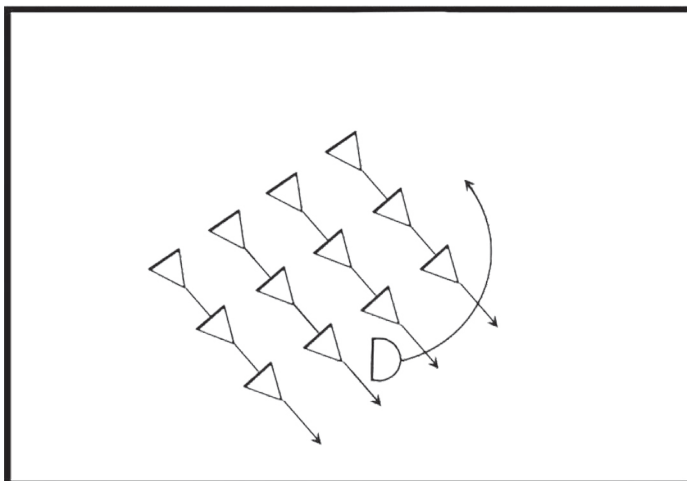
1-4 ტაქტი – ტერფულა სვლა წრის მარჯვნივ.

ხელის მდგომარეობა: იგივე.

**ვაჟი**

1-4 ტაქტი – ტერფულა სვლა წინ.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი №26**

**1-4 ტაქტი**

**ქალი**

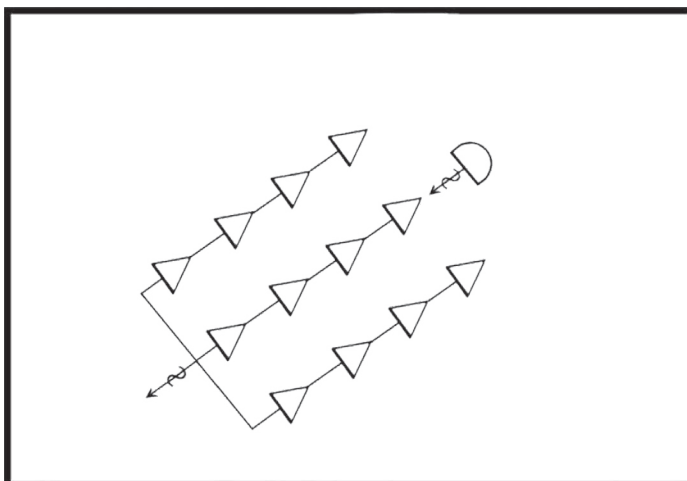
1-4 ტაქტი – სამდაკვრითი უკუსვლა.

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარჯვენა მოხრილი).

**ვაჟი**

1-4 ტაქტი – სამდაკვრითი უკუსვლა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – ზეგანმკლავი, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი №27**

**1-4 ტაქტი**

**ქალი**

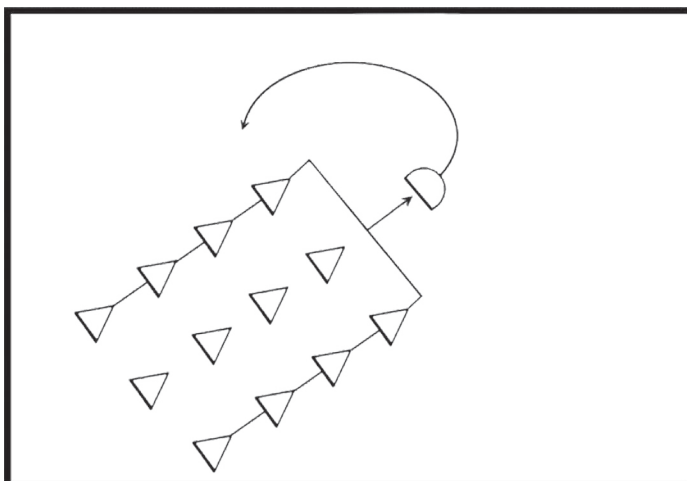
1-4 ტაქტი – ტერფულა სვლა რკალისებურად (რკალგვარად).

ხელის მდგომარეობა: III პოზიცია (მარცხენა მოხრილი).

**ვაჟი**

1-4 ტაქტი – ტერფულა სვლით მწყობრად წინ მოძრაობა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – წელზე.



**ნახაზი №28**

**1-4 ტაქტი**

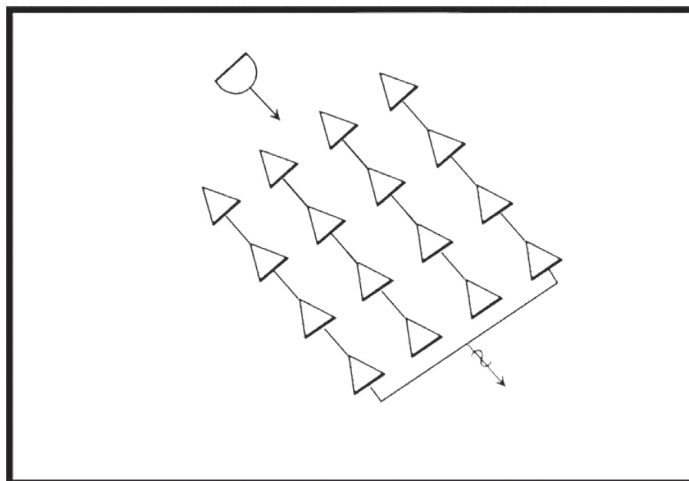
**ქალი**

**1-4 ტაქტი** – ტერფულა სვლა.  
ხელის მდგომარეობა – იგივე.

**ვაჟი**

სამდაკვრითი უკუსვლა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – ნელზე.



**ნახაზი №29**

**1-4 ტაქტი**

**ქალი**

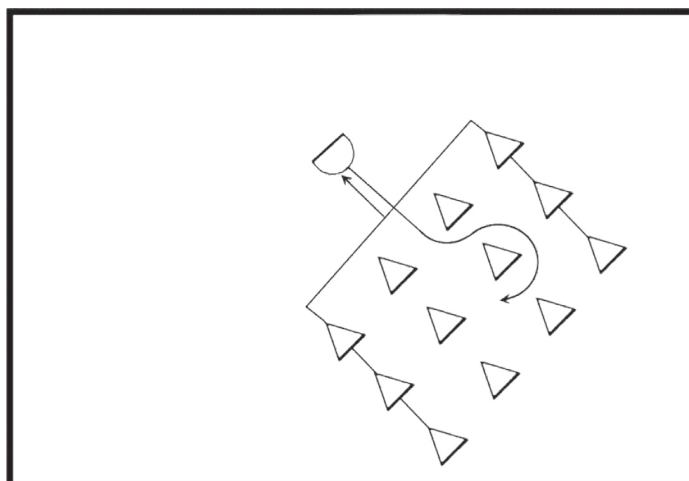
ტერფულა სვლით მწყობრის შუაში მოქცევა.

ხელის მდგომარეობა: იგივე.

**ვაჟი**

ტერფულა სვლა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – ნელზე.



**ნახაზი №30**

**1-4 ტაქტი**

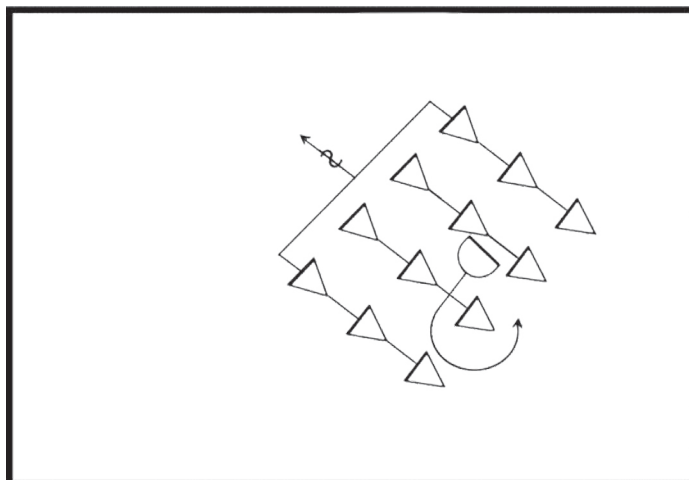
**ქალი**

იგივე მოძრაობა, საერთო მწყობრიდან გამოსვლა.

**ვაჟი**

სამდაკვრითი უკუსვლა, საერთო მწყობრში მოძრაობა.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – ნელზე.





## ნახაზი №31

1-8 ტაქტი

ქალი

1-8 ტაქტი – სამდაკვრითი ბრუნის ადგილზე – მარცხნივ.

ხელის მდგომარეობა: მარცხენა – მკერდდახურული.

ვაჟი

1-4 ტაქტი – ტერფულა სვლა.

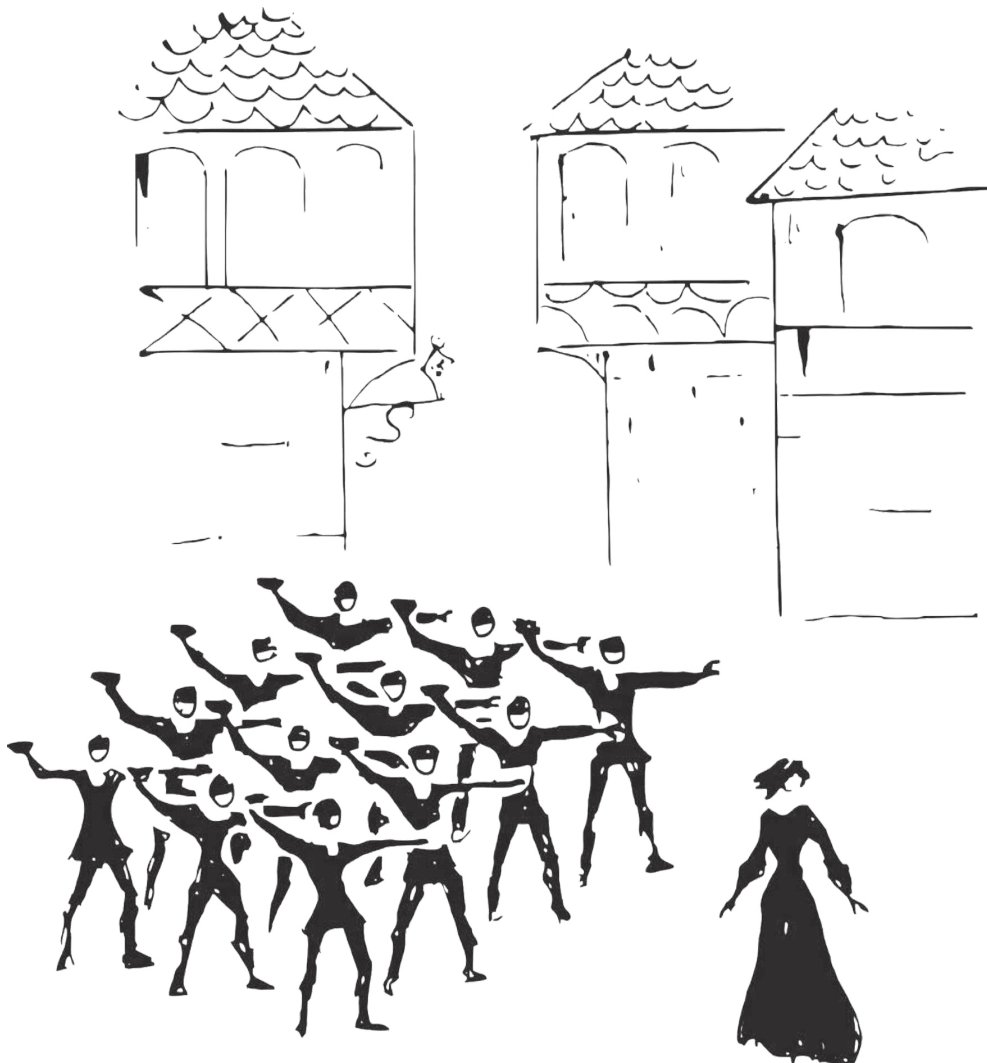
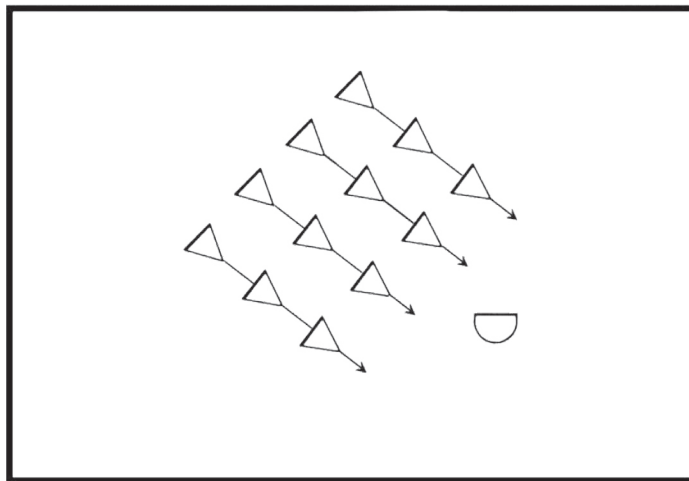
ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – მკერდდახურული, მარცხენა – წელზე.

5-6 ტაქტი – სადა გასმა ადგილზე.

ხელის მდგომარეობა: მარჯვენა – ზეგანმკლავი, მარჯვენა – წელზე.

მე-7 ტაქტი – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ.

მე-8 ტაქტი – ვარდნა (მარცხენა ფეხი წინ).



თბილისური სატრფიალო. მუსიკა ლიალია (ელენე) ყარანგოზიშვილისა

Allegretto

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and features a simple, rhythmic melodic line with eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff shows more complex chordal textures, including some chords with accidentals. The lower staff continues the melodic line, which becomes more active with eighth-note patterns.

The third system features a mix of chords and a melodic line. The upper staff has some chords with grace notes, and the lower staff continues the rhythmic pattern.

The fourth system is characterized by dense chordal textures in the upper staff, including some chords with trills. The lower staff continues the melodic line with eighth notes.

The fifth system shows a variety of chords and a melodic line. The upper staff has some chords with repeat signs, and the lower staff continues the melodic line.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has a final chord with a repeat sign, and the lower staff ends with a melodic line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0. The bass clef staff contains a bass line of quarter notes: G2, B2, D3, E3, G3, B2, D3, E3. The key signature has one sharp (F#).



### მოდრაობათა აღწერა

#### ფეხის ძირითადი პოზიცია

- I – ფეხები ერთად, ტერფები პარალელურულად.
- II – ერთი ფეხი წინ ტერფის სიგრძეზე და ერგცერით იატაკს შეხება. მეორის ტანის გასწვრივ დადგმა.
- III – ქუსლები ერთად, ტერფები გაშლილი.
- IV – ფეხები მხრების სიგანეზე.

#### ხელის ძირითადი პოზიცია

- I – ხელები გვერდზე, მხრების სიგანეზე.
- II – იდაყვის სახსარში მოხრილი ერთი ხელის თითებით მკერდთან შეხება; მეორის – მხარის სიმაღლეზე გამართვა.



III – ერთი ხელი მხარის სიმალეზე, მეორე – ანეული (ნახევარმთვარის მსგავსად იდაყვი სახსარში მოხრილი).

IV – ორივე ხელი რკალისებურად იდაყვის სახსარში მოხრილი და ზევით ანეული.

### **ნაზურა სვლა**

საწყისი მდგომარეობა: III პოზიცია

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8

**ერთი** – მარჯვენა ფეხით ნახევარი ნაბიჯი ერგცერზე წინ. სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზე.

**და** – მარცხენა ფეხის ერგცერით ნახევარი ნაბიჯი წინ. სხეულის სიმძიმე მარცხენა ერგცერზე.

**ორი** – იგივე, რაც **ერთი**.

**და** – მარჯვენა ფეხის ერგცერიდან მთლიან ტერფზე დაშვება და მუხლის სახსარში ოდნავ მოხრა. მარცხენა ფეხის წინ გატანა.

შემდეგ ტაქტზე მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით.

### **ფეხმოქნევით ბრუნა**

საწყისი მდგომარეობა: III პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხის მარცხნივ გადატანა, მარცხენის უკან და მარჯვნივ ერგცერზე დადგმა.

**ორი** – ორივე ფეხის ერგცერზე ბრუნვა მარჯვნივ და თვლის ბოლოს მარცხენის მთლიანი ტერფით დადგმა.

ანალოგიურად სრულდება ბრუნვა მარცხნივ.

### **გაქანება**

საწყისი მდგომარეობა: IV პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8.

**ერთი** – სხეულის სიმძიმის მარჯვენა ფეხზე გადატანა. მარცხენის ერგცერით იატაკს შეხება.

**ორი** – სხეულის სიმძიმის მარცხენა ფეხზე გადატანა, მარჯვენის ერგცერიდან მთლიანი ტერფით დადგმა და ერგცერით იატაკს ოდნავ შეხება.

### **სადა გასმა**

საწყისი მდგომარეობა: II პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 4/4.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხის ერგცერით მოძრაობა უკან, მარცხენა – წინ.

**ორი** – მარჯვენა ფეხი ერგცერით მოძრაობს წინ, მარცხენა – უკან.

**სამი** – ნახევართითებზე მოძრაობისას ფეხების მდგომარეობის შეცვლა – როგორც **ერთზე**.

**ოთხი** – ყოვნა.

შემდეგ ტაქტზე მოძრაობა იწყება მარჯვენა ფეხით.

### **სამდაკვრითი ბრუნი – ბრუნვა სამ თვლაზე**

საწყისი მდგომარეობა: I პოზიცია მაღალ ერგცერებზე.

მუსიკალური ზომა: 2/4.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხის ტერფის აწევა და დაკვრა. მარცხენა ტერფის აწევა და დასაკვრელად მომზადება.

**და** – მარცხენა ფეხის ერგცერიდან დაშვება, მარჯვენა ერცერის იატაკს მოცილება.

**ორი** – მარჯვენა ფეხის ერგცერიდან დაშვება, მარცხენა ერგცერის იატაკს მოცილება

**და** – ყოვნა (მარჯვენა ფეხის წვერებზე გაჩერება), მარცხენის ზემოთ აწევა.

ეს მოძრაობა შეიძლება მეორე მხარესაც შესრულდეს.

### **ტერფულა წინსვლა**

საწყისი მდგომარეობა: I პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ. სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზე. მარცხენის თითებით იატაკს მსუბუქად შეხება.

**და** – მარცხენა ფეხით ნახევარი ნაბიჯი წინ.

**ორი** – სიმძიმის ცენტრი მარჯვენა ფეხზე, მარჯვენა ტერფით წინ ნახევარ ნაბიჯზე გასრიალება.

**და** – ყოვნა.

შემდეგ ტაქტზე ტერფულა წინსვლა იწყება მარცხენა ფეხით.

### **სამნაბიჯიანი წინსვლა**

საწყისი მდგომარეობა: III პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ. სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზე. მარცხენის ერგცერით იატაკს ოდნავ შეხება.

**და** – იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით.

**ორი** – იგივე მოძრაობა მარჯვენა ფეხით.

**და** – ყოვნა.

შემდეგ ტაქტზე მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით.

### **რთულა წინსვლა**

საწყისი მდგომარეობა: III პოზიცია.

მუსიკალური ზომა: 4/4.

**ერთი** – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ. სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზე. მარცხენის ერგცერით იატაკს ოდნავ შეხება.

**ორი** – მუხლში მოხრილი მარცხენა ფეხის სრიალით წინ ტერფის სიგრძეზე გატანა.

**სამი** – სხეულის სიმძიმე მარცხენა ფეხის ერგცერზე. გამართული მარჯვენა ფეხის სრიალით მარცხენასთან დადგმა და ერთდროულად მარცხენის მუხლში მოხრა.

**ოთხი** – ყოვნა.

შემდეგ ტაქტზე მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით.

### **სამდაკვრითი უკუსვლა**

საწყისი მდგომარეობა: ფეხები ერგცერებზე

მუსიკალური ზომა: 2/4 ან 6/8

**ერთი** – მარჯვენა ფეხის ერგცერის იატაკს მოცილება და ტერფის ზემოთ აწევა (ქუსლი იატაკს არ ეხება).

**და** – მარჯვენა ერგცერის იატაკს ოდნავ შეხება და ნახევარი ტერფით უკან გადადგმა.

**ორი** – მარცხენა ფეხის ერგცერით მთელი ტერფით უკან მოძრაობა.

**და** – მარჯვენა ფეხის ერგცერზე მთელი ტერფის უკან გადადგმა, თითის წვერის იატაკს მოშორება და უკან დადგმა.

შემდეგ ტაქტზე სამდაკვრითი უკუსვლა იწყება მარცხენა ფეხით.

უთარილო  
რუსულად

## **ბალეტზე ფოლკლორის გავლენა**

საბჭოთა საბალეტო თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი ფუნდამენტური პერიოდი ნაციონალური საბალეტო სპექტაკლების შექმნა იყო: კლასიკური ცეკვის რამდენადმე გაქვევებული, კანონიკური ფორმები, საცეკვაო ფოლკლორთან შერწყმით, ახალი ფერებით აკიაფდა. დაიდგა ბალეტები: *პანი კანკოვსკი*, *მთების გული*, *ხან-დუკი*, *ჩოლპონი* და სხვ. ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანეთ, რადგან ნაციონალური საბალეტო სპექტაკლების რეპერტუარი ყველა რესპუბლიკაში წლიდან წლამდე იზრდებოდა. საცეკვაო ფოლკლორი ძალიან ძველია. ცნობილი გამონათქვამია: „ჰომეროსი ყველას – ყმანვილსაც, ვაჟკასცაც და მოხუცებულსაც – იმდენს აძლევს, ვისაც რამდენის ალება შეუძლია“. ეს სიტყვები ფოლკლორის ნებისმიერ სახეობასთან მიმართებაში გამოდგება, მით უფრო, საცეკვაო ფოლკლორთან. ყველა ბალეტმაისტერი თავისთვის საჭიროს იღებს ამ სიმდიდრიდან. კლასიკური ცეკვის შერწყმა ხალხური ცეკვის ელემენტებთან მრავალი ბალეტმაისტერისათვის შთაგონების წყაროდ იქცა. ეს მხატვრულად დამაჯერებელი შერწყმა ხშირად შთამბეჭდავი სასცენო ნაწარმოების საწინდარი ხდება. ქართულმა ქორეოგრაფიამ საკუთარ საფუძველზე საბალეტო სპექტაკლების დადგმის დიდი შესაძლებლობები მოგვცა. XIX საუკუნის პრესა (გაზ. *კავკაზი*, 70-80-იანი წლები) გვარწმუნებს, რომ იმ დროში ხშირად ისმოდა დამოუკიდებელი ქართული საბალეტო სპექტაკლის შექმნის მოწოდება. როგორც ჩანს, ეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მრავალფეროვნებითა და იმ გარემოებით იყო ნაკარნახევი, რომ საბალეტო ხელოვნება ქართველი მაყურებლისათვის XIX საუკუნის II ნახევრის დასაწყისიდან იყო ცნობილი.

XX საუკუნის 30-იანი წლები: პირველი ქართული ბალეტები – *მთების გული* (ისტორიული სიუჟეტით) და *მალთაყვა* (თანამედროვეობის ამსახველი პირველი ქართული ბალეტი). *მთების გული* – ანდრია ბალანჩივაძის მუსიკა, გიორგი ლეონიძის ლიბრეტო, სოლიკო ვირსალაძის მხატვრობა. ამ ბალეტზე ბევრს წერდნენ. აღარ გავიმეორებ. მხოლოდ ამას დავამატებ: დამდგმელის დამსახურება მარტო ის არაა, რომ მან ქალიშვილები პუანტებზე შეაყენა (ამაზე მრავალჯერ თქმულა). საქართველოს ზოგ მთიან რეგიონში ქალიშვილები დღეს თავისუფლად ცეკვავენ ფეხის წვერებზე. ამით ან ვაჟებს ბაძავენ, ან თავად იგონებენ საოცარ მოძრაობებს. რაც შეეხება ქართული საცეკვაო მოძრაობების სასცენო ბალეტიზებას, მოკლე ექსკურსი ქართული ბალეტის ისტორიიდან: XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში, თბილისის თეატრის ბალეტმაისტერმა ალექსიძემ, პირველი ქართველი პროფესიონალი მოცეკვავე სონღულაშვილის დახმარებით, კომპოზიტორ ანდრია ყარაშვილის მუსიკაზე, პრიმა ბალერინა მარია ბაუერისათვის დადგა ცეკვა *სამშობლო (Родина)*. ბალერინა ქართულ საცეკვაო მოძრაობებს ასრულებდა ფეხის წვერებზე. 20-იან წლებშივე: საცეკვაო აქტი შოთა თაქთაქიშვილის ოპერა *განთიადში* (სერგეი სერგეევის დადგმა) – პუანტებზე ცეკვას ხელების მოძრაობის ეროვნული ორნამენტი ახლდა. ხალხური და კლასიკური ცეკვის ასეთსავე შერწყმას მიმართავდა არბატოვი – *მირზაია* – ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *აბესალომ და ეთერში*; საკონცერტო ნომერი *ქართული ვარიაციები* ი. გორდონის მუსიკაზე.

ბალეტ *მთების გულის* დამდგმელის დამსახურებაა ჰეროიკული (საგმირო) გურულ-აჭარული ცეკვა *ხორუმის* უკიდურესად დამაჯერებელი გამოყენება, რაც ლაიტმოტივად მიჰყვება მთელ სპექტაკლს. ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქალთა ცეკვა *სამაიას* აღორძინება XVI-XVII საუკუნეების ფრესკის მიხედვით. *სამაია*, ქალთა უძველესი რიტუალური ცეკვა, ბავშვის დაბადებას ახლდა. ლიბრეტოს ავტორმა გიორგი ლეონიძემ კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძეს უკარნახა ხალხში გავრცელებული სიმღერის მელოდია, ხოლო ბალეტმაისტერმა ჭაბუკიანმა ამ მარადიულ მშვენიერებას ქორეოგრაფიული სიცოცხლე შესძინა. ამჟამად ცეკვა *სამაიას* მრავალი ანსამბლი ასრულებს. რასაკვირველია, ის სხვადასხვაგვარად სრულდება, შეიძლება ფეხის წვერებზე არ იცეკვონ, სხვადასხვა მუსიკა დაუდონ, მაგრამ პრინციპი – სამი ქალი – ყველგან ერთნაირია, ისევე, როგორც უცვლელია ბალეტ *მთების გულის* აგების პრინციპი – ძველი რიტუალური ცეკვის ფოლკლორულ სიღრმეებში შესვლა.

ბალეტ *მთების გულის* თანამედროვე ბალეტი *მალთაყვა* (შალვა თაქთაქიშვილის მუსიკა, გიორგი თაქთაქიშვილის ლიბრეტო, დამდგმელები – დავით ჯავრიშვილი და ვასილ ლიტვინენკო, ალექსანდრე თაყაიშვილის რაჟისურა, თამარ აბაკელიას მხატვრობა). თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ბალეტი თითქმის მთლიანად ხალხური ქორეოგრაფიის ელემენტებზეა აგებული. სპექტაკლში რეჟისორმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა ნიჭიერად დასვა დრამატული აქცენტები, რამაც სპექტაკლის რიტმი განსაზღვრა. მსახიობებმა შეძლეს დასახული ამოცანის შესრულება. პოეტურია ვასილ ლიტვინენკოს მიერ დადგმული *ფრთოსანთა სამეფო* (ციალას სიზ-



მარი). დამაჯერებელი იყო ბოლო აქტის ცეკვები (დავით ჯავრიშვილის დადგმა), განსაკუთრებით *მთიულური*, *აფხაზური* და წყვილთა ლირიკული ცეკვა *ქართული*. საინტერესო შემოქმედებითი ჩანაფიქრისა და მიგნების მიუხედავად, ყოფითი დეტალების ზედმეტად გამოკვეთამ, საცეკვაო ფოლკლორის ზოგჯერ არასწორად გააზრებამ ნამდვილად ვერ შეუწყო ხელი სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას. თუმცა უნდა გვახსოვდეს, რომ იმხანად, ნაციონალური ბალეტის ჩამოყალიბების ეპოქაში, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობდა შესაბამისი გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენების პრეცედენტი, ძალიან თამამი ნაბიჯი იყო თანამედროვე ბალეტში ხალხური ქორეოგრაფიის ელემენტების შეტანა. მე, კლასიკური ბალეტის რეპერტუარზე აღზრდილს, რა თქმა უნდა, არ მაკმაყოფილებდა სპექტაკლის ამგვარი პლასტიკური გადაწყვეტა. მაგრამ დღეს, უკან მიხედვისას, საბჭოთა ბალეტის ისტორიის გადაფურცვლისას, სადაც კიდევ უფრო დიდი ნაკლის მქონე საბალეტო დადგმები განხორციელებულა, თანაც უფრო გვიანდელი, შემიძლია ვთქვა: მიუხედავად ხანმოკლე სასცენო სიცოცხლისა, *მალთაყვა* საეტაპო სპექტაკლი იყო ქართული ბალეტის ისტორიაში. მე კი, როგორც შემსრულებელმა, შემიძლია კმაყოფილებით განვაცხადო, რომ ჩემს რეპერტუარში იყო თანამედროვე ქალის როლი.

40-50-60-იანი წლების შემდეგ 70-იან წლებს შეეხები – გიორგი ალექსიძის დადგმით განხორციელებულ ნაციონალურ ბალეტებს. ალექსიძემ ბახის, მოცარტის, ქართველი კომპოზიტორების წარმატებული თავისებური ინტერპრეტაციითა და ქართული საცეკვაო ფოლკლორის გამოყენებით საგრძნობლად გააფართოვა საკუთარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საზღვრები. ამ თვალსაზრისით მისი ორი დადგმა იქცევს ყურადღებას. ალექსიძე *ბერიკაობაზე* შეჩერდა. ბალეტმაისტერი-სათვის დამახასიათებელი ლექსიკური მასალის სიმდაფრე, სიმდიდრე და მრავალფეროვნება თან სდევს მისი ჩანაფიქრის განხორციელებას: *იცეკვო* ეს უძველესი, ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი, ქმედება, რომლის ფესვებიც საუკუნეებში იკარგება. *ბერიკაობა* – საგაზაფხულო აგრარული მასკარადია, რომელიც დღემდე აღინიშნება ყველიერის კვირაში საქართველოს ზოგიერთ რაიონში. *ბერიკაობას* ახასიათებს ნიღბების სტაბილურობა (რაც რამდენადმე აახლოებს მას *kommedi dell'arte*-სთან, თუმცა მისთვის უცნობია მისი პროფესიონალიზმი და თანაც უფრო ადრინდელი წარმომავლობისა). მონაწილეთა რაოდენობით, ღია ცის ქვეშ გასათამაშებელი იმპროვიზებული სცენებით, ტექსტებით, ცეკვებით, სიმღერებით, რომლებიც ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება, *ბერიკაობა* ორიგინალური ქართული სანახაობაა. ის იმდენად გაჟღენთილია ეროვნული პლასტიკით, რომ, ერთი შეხედვით, ძალიან ძნელია მისი ახალი ქორეოგრაფიული ეკვივალენტის შექმნა. ბიძინა კვერნაძის მუსიკით ალექსიძემ *ბერიკაობის* საკუთარი ხედვა შემოგვთავაზა. მაყურებლის თვალწინ პირობით-ქორეოგრაფიულ ჟანრში გადაწყვეტილი და შეფარული ნაციონალური კოლორიტის მქონე თამაშებისა და რიტუალების სცენები გადის. ამგვარი გადაწყვეტა, რასაკვირველია, არ არის უპირობო და უდავო, მაგრამ შეუძლებელია არ აღიარო დადგმის ინდივიდუალური ნიშნები, სითამამე და ხელწერის თავისებურება.

ბერიკაობის შემდეგ გოგი ალექსიძემ განაგრძო ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ათვისება. ორმოქმედებიანი ბალეტის – *დალი და მონადირე* – სიუჟეტს საფუძვლად სულხან ცინცაძის მუსიკა და ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთ პოეტური ნიმუში დაედო: ამბავი ნადირობის ქალღმერთ დალისა და მონადირე ბეთქილს შორის დაბადებული სიყვარულისა. ბალეტის ქორეოგრაფიული საფუძველი სვანური საცეკვაო ფოლკლორი გახდა, რომელიც თავისი ბუნებით რთული და ინტონაციურადაც თავისებურია. მაგალითად: პაუზებით დანაწევრებული ფერხულები სიმღერებთან განსაკუთრებული სინქრონულობით სრულდება და ხშირად სამსართულიან პირამიდას წარმოქმნის, დაშლისას კი *ცერულში* გადადის. *ცერული*, მამაკაცთა უძველესი სვანური ცეკვა ფეხის წვერებზე, ქართული მთიულური ცეკვების *თითების ტექნიკისაგან* აბსოლუტურად განსხვავებული ფორმით სრულდება. საბედნიეროდ, *ცერულს* დღემდე არ დაუკარგავს თვითმყოფადობა. ამ მასალას ალექსიძე საკუთარი ხედვით მიუდგა და მომავალ სპექტაკლს მიუსადაგა. მუსიკალური ნაწარმოების სტილისტურ თავისებურებებში წვდომის განსაკუთრებული ინტუიციური უნარის წყალობით, დამდგმელმა თავი აარიდა ნაწარმოების როგორც ზოგად, ილუსტრაციულ თხრობას, ისე მის *ზუსტ ციტირებას* და ფოლკლორის *სტილიზაციას*. დრამატურგიული აქცენტებით გაძლიერებული სპექტაკლის კომპოზიციური წყობა პლასტიკური კომბინაციებით ლოგიკურად, ვერტიკალზე სიუჟეტური ხაზის მიხედვით იშლება. მოძრაობები სვანური საცეკვაო ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ლაკონიურობით, დინამიკითა და მკაფიოობით გამოირჩევა, წარმატებითაა ნაპოვნი *ლაიტმოტივი*. სპექტაკლმა მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილება დატოვა.

დასასრულ: ბოლო წლებში მრავალი რამ შეიცვალა ხალხური ცეკვების შესრულების მხრივ. გაჩნდა სტიქიურად სწრაფი ტემპი, რაც ხშირად ცეკვის უშუალო შინაარსს სცდება. მოცეკვავეები ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტი რთული მოძრაობა, უფრო სწორად ტრიუკი, შეასრულონ, რაც უცხო სხეულად ჩანს. ამჯერად ხალხური ცეკვა ჰარმონიულად ჩაჯდა კლასიკურ ბალეტში და გაამდიდრა ის, მაგრამ უკუპროცესი, ანუ ხალხური ცეკვის საბალეტო მოძრაობებით *დანაგვიანება*, უმართებულოა. შესაძლოა, ეს ბუნებრივია სხვა ხალხური ცეკვისათვის, მაგრამ უშუალოდ ქართულისათვის მიუღებელია. აბსოლუტურად აღუქმელია, როდესაც ჩოხოსანი, წარმოსადეგი, უღვაშიანი ახალგაზრდა კაცი წრეზე *tur de torce* მოძრაობებს აკეთებს და თითებზე ხტუნავს. აღარაფერს ვამბობ ხოხვასა და მუხლებზე დაცემაზე ორი სართულის სიმაღლიდან. ამგვარი *სიახლეები* ხალხური ცეკვას ამახინჯებს. ეს არ ნიშნავს, რომ ხალხური ცეკვა უნდა გაქვავდეს, მისი კანონიზაცია მოხდეს და იმაზე ვიჯავროთ, თუ როგორ ცეკვავდნენ ჩვენი წინაპრები. რა თქმა უნდა, არა! საცეკვაო ფოლკლორი არც გაქვავებული ფრესკა, ორნამენტი ან მარმარილოს ფილაზე ამოკვეთილი ნახევრად ნაშლილი ჩუქურთმაა და მისადმი ერთგულება (რაც აუცილებელია!) სასცენო ძიებასა და მიგნებებს არ გამორიცხავს, მაგრამ ამან ფოლკლორის სიმდიდრე, კოლორიტი და სურნელი უნდა შეგვაგრძნობინოს.

უთარილო  
რუსულად

## ქრისტიანობამდელი ცეკვები

საბერძნეთის დამორჩილების შემდეგ რომაელებმა ამ ქვეყნის მაღალი კულტურაც შეითვისეს. ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად რომში ფართოდ გავრცელდა ელინური ქორეოგრაფიაც. რომის დაცემის შემდეგ ევროპა სხვადასხვა ველური ტომების გარემოცვაში აღმოჩნდა და ხელოვნება თანდათან დაეცა. მხოლოდ რომის იმპერიის ქვეშევრდომებს (ფრანგებს, გოთებს, გერმანელებს) შემორჩა დიდხანს რომაელების მიერ დამკვიდრებული სანახაობები ცეკვა-თამაშის თანხლებით. გარდა გასართობისა, ცეკვები ახალგაზრდებში ფიზიკურ ძალას ავითარებდა და ესთეტიკურ საკულტო განწყობას ქმნიდა, თუმცა მოკლებული იყო ელინური ფორმის კეთილშობილებასა და სილამაზეს.

აღმოსავლეთი, დასავლეთი, ბალტიისპირასლავების სარწმუნოება თითქმის ერთნაირი იყო და საკმაოდ დიდი მითოლოგიაც ჰქონდათ. გარდა უზენაესი ღვთაება პერუნისა და სხვა თემური ღვთაებებისა, სლავები მდინარეებს, ტბებს, კორომებს ეთაყვანებოდნენ. აქ, გერმანული ტომების მსგავსად, ღვთაებების განდიდებისა და საკუთარი გართობისათვის ცეკვავდნენ, ფერხულში ებმებოდნენ, მსხვერპლს სწირავდნენ... მოქადაგე ქურუმები ტრიალებდნენ, ხალხი გამოქანდაკებული კერპების, ხეებისა და ქვების გარშემო ცეკვავდა. მსხვერპლშენირვა მჭიდროდ უკავშირდებოდა ცეკვას. ევროპის გაუვალ ტყეებში დრუნდები (გალიის ბინადარნი) სწორედ ასე აღასრულებდნენ საკულტო საიდუმლოებებს.

ევროპის ზოგიერთი ძველი ტომი ღმერთებს ტყვეებს და ცხოველებს სწირავდა. დიდი პატივით სარგებლობდა ცხენი, ამიტომაც ცხენისთავიანი გრძელი ჯოხებით ცეკვავდნენ.

ძველ საფრანგეთში, გერმანიაში, შვედეთში საბრძოლო ცეკვები იყო გავრცელებული. ზოგჯერ ასეთი ცეკვებით თავგანწირული ბრძოლები იმართებოდა, რაც ხშირად სავალალო შედეგით სრულდებოდა. ზოგადად, მრავალ ხალხში ხმლების ცეკვა შედარებით მშვიდობიანად ტარდებოდა. აღწერილობის მიხედვით, ამგვარი ცეკვის კომპოზიცია ასეთი იყო: შუბებსა და ხმლებს გვერდიგვერდ არჭობდნენ მიწაში. მოცეკვავეები – ხშირად შიშვლები – სიმეტრიულად განლაგებულ იარაღს ახტებოდნენ. გადახტომის სახეობა სხვადასხვა იყო და ასევე სხვადასხვა ფორმის ფიგურა წარმოიქმნებოდა: წრეზე სამ რიგად ჩასობილ ხმლებს ახტებოდნენ ან გადაჯვარედინებულს. ხმლების მიწიდან ამოღებითა და კვლავ ჩასობით ფიგურებს ამრავალფეროვნებდნენ. ბოლოს ერთმანეთის პირისპირ დგებოდნენ და ნამდვილი ორთაბრძოლა იმართებოდა ხმლებით. დარტყმის შემდეგ სწრაფად და მსუბუქად ხტებოდნენ უკან ან აქეთ-იქით. ყოველივე ეს სიმღერითა და ფლეიტის ხმით რეგულირდებოდა. ტემპი სულ უფრო მატულობდა და ბოლოს გიჟურ სისწრაფეს აღწევდა.

ხმლებით ცეკვა სხვადასხვა ვარიანტით გერმანიაში შუა საუკუნეების ბოლომდე და კიდევ უფრო გვიან შემორჩა. ზოგჯერ ამ როკვაში მონაწილენი დიდ მხედართმთავრებად ინიღბებოდნენ. ინგლისში ხმლებით მასხარები ცეკვავდნენ. ხმლებით

ცეკვა შვედების, გოთების, ჩრდილოეთის ხალხების საყვარელი გართობა იყო. არქივისკოპოს ოლაფ დიდის სიტყვებით, ეს ცეკვები ბერძნული პირიული ცეკვის მონათესავე იყო და ამისთვის ქაბუკები წინასწარ ემზადებოდნენ.

უფრო მშვიდი ცეკვები თითქმის ერთნაირი იყო ევროპის დასავლეთ, შუა და ჩრდილოეთ ნაწილში მობინადრე ტომებისათვის.

ხალხი, ძირითადად, მინდორში ან მოედანზე იკრიბებოდა. იკვრებოდა ფერხული. როგორც წესი, ჯგუფურად ცეკვავდნენ პრიმიტიული, გულუბრყვილო უბრალოებით, საკუთარი სიამოვნებისათვის...

არასაომარი ხასიათის ცეკვებს ორივე სქესი ერთობლივად ცეკვავდა. კაცები ქალებს ხელს ჩაჰკიდებდნენ, იქმნებოდა წრე და ისინი რიტმულად ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მოძრაობდნენ ან რიგში დგებოდნენ, რიგებად იყოფოდნენ და რამდენიმე ნაბიჯს დგამდნენ წინ, უკან, ან გვერდით – ცეკვა სიმღერით ან რომელიმე საკრავით სრულდებოდა.

ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ქრისტიანობამდე, ჩვენს ერამდე, თემური წყობილების დაშლამდე, ცნობილი იყო საცეკვაო ხელოვნების ზოგიერთი სახეობა.

## ფეოდალიზმის ეპოქა

ფეოდალიზმის ეპოქა მოიცავს პერიოდს რომის დაცემიდან (V ს.) XVI-XVII საუკუნეების ბურჟუაზიულ რევოლუციებამდე. ისტორიული მეცნიერება ფეოდალიზმს ერთიან სოციალურ-ეკონომიკურ ფორმაციად განიხილავს და განვითარების სამ პერიოდს გამოყოფს:

1. ადრეული შუა საუკუნეები (V-XI სს.);
2. განვითარებული შუა საუკუნეები (XII-XV სს.);
3. გვიანდელი შუა საუკუნეები (XVI-XVII სს.) – ფეოდალიზმის დაშლა და მის წილში კაპიტალიზმის წარმოქმნა.

ფეოდალიზმი რომის იმპერიის ნანგრევებზე აღმოცენდა. ამ პერიოდში ხელოვნება, ძირითადად, თემური რჩება. სწორედ ბარბაროსთა ტომობრივ წყობილებაში, მოგვიანებით კი ფეოდალური გლეხობის წიაღში, ჩაისახა ადრეული შუა საუკუნეების სანახაობანი.

ფეოდალიზმის საწარმოო საფუძველი მიწათმოქმედება იყო, ხოლო შრომისუნარიანი მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს გლეხობა შეადგენდა, რომელმაც ოფიციალურად მიიღო ქრისტიანობა, თუმცა მაინც წარმართული რწმენის ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ეს კი ბუნებისადმი თაყვანისცემასა და უშუალოდ შრომის პროცესის წარმართვაში გამოიხატებოდა. სწორედ ბუნების ძალებისადმი მიძღვნილ საკულტო ცეკვებში, სიმღერა-თამაშებსა და შრომის პროცესთან დაკავშირებულ რიტუალებში ჩაისახა ევროპელი ხალხის ხელოვნება. ხვან-თესვასა და მოსავლის აღებას-



თან დაკავშირებული საკულტო მოქმედება ზამთრ-ზაფხულის ბრძოლას ალეგორიულად გამოხატვდა.

დასავლეთი ევროპის ყველა ქვეყანაში სამაისო თამაშები ეწყობოდა. შვეიცარია და ბავარია – ორი ყმანვილი საცეკვაო მოძრაობებით. გერმანიაში გაზაფხულის გამოლვიძებას მსვლელობებს უძღვნიდნენ. ინგლისში გაზაფხულის ზეიმი სახალხო გმირ რობინ ჰუდთან ასოცირდებოდა, რომელსაც ამხედრებულს და მაისის დედოფალთან ერთად წარმოადგენდნენ. იტალიაში სამაისო თამაშები ანთებული კოცონის გარშემო ტარდებოდა (მზის სიმბოლო).

მინათმოქმედებით შთაგონებული მსგავსი თამაშები იმართებოდა აღმოსავლეთ ევროპაში: ჩეხეთში – *სამაისო დღესასწაული* (მეფის *გათამაშება* – ახალგაზრდა და მოხუცი). *ყენობა*, *ბერიკაობა*. სერბული თამაში *კრალიცა* – მხოლოდ ქალიშვილების ფერხული. სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში გვალვის დროს ნახევრად შიშველი ქალიშვილები ცეკვავდნენ. გვალვა პირველყოფილი ადამიანის ერთ-ერთი მთავარი უბედურება იყო. გადამხმარი ველ-მინდვრები მას უმოსავლოდ ტოვებდა, ანუ არსებობის საშუალებას ართმევდა. მზით გადამწვარ საძოვრებზე საქონელიც იხოცებოდა. შიმშილის შიში პირველყოფილ მინათმოქმედს ბუნებაზე ზემოქმედების მაგიური საშუალებებისკენ უბიძგებდა.

ცნობები შუა საუკუნეებში ევროპის ხალხებში გავრცელებული ცეკვების შესახებ, ანუ ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან აღორძინების ხანამდე, ერთობ ბურუსითაა მოცული. ამიტომ მათი ქრონოლოგიურად დალაგება ძნელია. რა თქმა უნდა, ზოგიერთს საკუთარი, გარკვეული ფორმის, ცეკვები ჰქონდა, მაგალითად, *ხმლების ცეკვა*, თუმცა უმეტესობა მსგავსი იყო.

ქრისტიანობის გაბატონებასთან ერთად ყოფის განსაკუთრებული ნიშნები გამოიკვეთა, რაც, პირდაპირ ან ირიბად, შეეხო საცეკვაო ხელოვნებასაც. ქრისტიანობის დამკვიდრებით, რასაკვირველია, წესები და ჩვეულებები შეიცვალა, ამდენად, ცეკვასაც უნდა შეეცვალა ხასიათი. მაგრამ, ტრადიციის ძალით, ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში მათი სიმღერები და ცეკვები შევიდა. ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან შემორჩენილ საეკლესიო საგალობლების ტექსტებიდანაც ჩანს, რომ ანგელოზები ღვთაებრივი სიძის – ქრისტეს – გარშემო ცეკვავდნენ – *დევადასი, თეთრი გიორგის მონა ქალები*.

კერპთაყვანისმცემლობის დროიდან შემორჩა ტაძარში ფერხულის ჩაბმა, გამასპინძლება (აღაპი). ეკლესიაში თავშეკავებულად, მშვიდად, ნაბიჯით ცეკვავდნენ, ხელების აპყრობა კი ლოცვის აღვლენას ნიშნავდა. სასაფლაოზე სუფრის გაშლა უხსოვარი დროიდან იკრძალებოდა, მაგრამ ზნე-ჩვეულებები თანდათან დამახინჯდა. უნდა ითქვას, რომ სასულიერო პირები ხელსაც კი უწყობდნენ მსგავს ცეკვა-თამაშისა და ლხინის წარმართვას.

ფეოდალურ კულტში წარმართობის გადმონაშთებთან საბრძოლველად ეკლესიამ ამაღლებული ნორმები დადგინა. თუმცა ევროპის მრავალ ქვეყანაში ქრისტიანობამ შუა საუკუნეებშიც კი შეინარჩუნა ცეკვა, როგორც რიტუალის კომპონენტი. რომის ძველ ეკლესიებში XX საუკუნის დასაწყისამდე საკურთხევლის წინ

სტრადა იყო – ქორომი, ანუ ცეკვები იმართებოდა. აქ ყოველ კვირას ღვთისმსახურები ცეკვავდნენ. თითქმის XV საუკუნემდე ეკლესიებში ლხინის სუფრები იმლებოდა, იყო ცეკვები, სიმღერები, ბურთის თამაში. ისტორიული წყაროების მიხედვით, ვალენსიის ეპისკოპოსი თომა დე ვილნევი ღვთისმსახურების დროს ცეკვავდა. ესპანეთის ზოგიერთ ქალაქში სასულიერო პირები ბავშვთა ფერხულებს ხელმძღვანელობდნენ. უზნეობასთან ბრძოლის მიზნით, ტაძრებში მისტერიები ეწყობოდა ცეკვა-სიმღერითა და ბიბლიური სცენების გათამაშებით, მაგალითად: ოქროს ხარის გარშემო როკვა, *ჩვილთა ამოხოცვა*, *საბას დედოფალი*, რომელიც სოლომონ ბრძენთან მიდის. ფართოდ გავრცელდა მოხეტიალე საბალეტო დასები, რომლებიც ქალაქიდან ქალაქში გადადიოდნენ, მოედნებზე და ქუჩებში ცეკვავდნენ. საინტერესოა, რომ მოძრავი ბალეტი შექმნეს იეზუიტთა ორდენის დამაარსებელ იგნასიო ლოიოლას კანონიზაციის დროს. პარშნოში სამმოქმედებიანი *მოძრავი ბალეტი* დაიდგა.

ამრიგად, მომავალი ქორეოგრაფიის განვითარებას უკვე ადრეულ შუა საუკუნეებში ჩაეყარა საფუძველი. საზეიმო სვლების შესავალი ნაწილი, ასევე ცეკვებით ქუჩაში გათამაშებული პანტომიმური სცენები მომავალი რთული ქორეოგრაფიული წარმოდგენების ჩანასახად იქცა.

ეკლესიამ თანდათანობით აკრძალა თავყრილობები როგორც ტაძრებში, ისე მათ სიახლოვეს. საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს, რომლებშიც ცეკვა შეჩვენებული და დაწყვეტილია. თუმცა, როგორი წარუმატებელი იყო ეს საქმე, ივანეს ცეცხლის დღესასწაული მოწმობს: ხალხი ტყეებში იკრიბებოდა, ანთებდნენ კოცონს, მასზე ხტებოდნენ, მის გარშემოც ცეკვავდნენ და მღეროდნენ.

ივანეს დღეების საპირწონედ ეკლესიამ *მასხარების დღესასწაული* შემოიღო, რომლის პირველწყაროც მითოლოგიაში უნდა ვეძიოთ. დღესასწაული რალაციით რომაულ *სატურნალიებს* ნააგავს (მონობისაგან გათავისუფლება). უმაღლესი სამღვდელთა ნებართვით, უფრო დაბალი რანგის მღვდელმსახურები მასხარას სამოსში გამოეწყობოდნენ, უფროსი მასხარას ირჩევდნენ და ამით ხალხს *თანასწორობას* უჩვენებდნენ. ეს დღესასწაული ფერხულების თანხლებით დეკემბრის ბოლოს პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში იმართებოდა, რაც XIII საუკუნეში აიკრძალა, საბოლოოდ კი XVI-ში შეწყდა.

იდუმალების შეგრძნება ცოცხლობდა ხალხში და ამ მისტიციზმის გამოვლინება ველური ცეკვა *შაბაში* იყო. შუა საუკუნეების ლეგენდების თანახმად, ჯადოქრები ვალპურგისა და ივანეს ღამეს იკრიბებოდნენ მსხვერპლშენიერვის ადგილებში. ლხინის დასრულების შემდეგ საერთო როკვა იწყებოდა, მკვეთრი და ვნებიანი. ფერხულ *შაბაშს* თავისი საკუთარი კომპოზიციაც კი ჰქონდა – მასა მას ერთმანეთთან ზურგმუქცევით ცეკვავდა. ჯადოქრის ცეკვა საინტერესოაა აღწერილი გოეთეს *ფაუსტში*, შექსპირის *მაკბეტში*. ვაგნერის *მფრინავ ჰოლანდიელში*.

ლიტერატურის რაოდენობით თუ ვიმსჯელებთ, ფართოდ იყო გავრცელებული *სიკვდილის ცეკვა* – რაც კედლის მხატვრობაზე, სხვადასხვა ტაძარში, მონასტერსა და სასაფლაოებზე მთელი ევროპის მასშტაბით გვხვდება.

უძველესად ავგუსტინეს მონასტრის ფრესკაა მიჩნეული (პატარა ბაზელი, XV ს.). მეორე უძველეს ფრესკად დიდი ბაზელის კედლის მხატვრობა ისევ XV საუკუნისა. სიკვდილის ფიგურა საცეკვაო მოძრაობებს აკეთებს. ამ თემის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მუსიკალური ინტერპრეტაციაა სენ-სანსის *სიკვდილის ცეკვა*.

XIV საუკუნის შუა წლებში მთელ ევროპაში შავი ჭირი მძვინვარებდა. სიკვდილმა ცრურწმენის ახალი ტალღა გამოიწვია, რაც წმინდა ვიტოს გიჟური ცეკვითაა ცნობილი: ბოროტი სულით შეპყრობილ მოცეკვავეებს სტრასბურგში, წმინდა ვიტოს სამლოცველოში, ამწესებდნენ. მიაჩნდათ, რომ შავი ჭირი ღმერთმა გამოუგზავნა ადამიანებს თავიანთი ცოდვებისათვის და ეშმაკით შეპყრობილი ცეკვით გათავისუფლდებოდა.

ამ ცეკვის ნაირსახეობა იყო: თვითმგვემელნი (ფლაგელანტები) საფრანგეთში, მხტომელები – გერმანიაში და ა.შ.

იტალიაში შუა საუკუნეებში არსებობდა შეშლითა ცეკვა *ტარანტელა*. თვითმხილველთა გადმოცემით, ტარანტულის (ობობას) მიერ დაკბენილები, მელანქოლიით შეპყრობილები, საყვარელი მუსიკის გაგონებისთანავე ფეხზე წამოიჭრებოდნენ და სრულ დაუძღურებამდე ცეკვავდნენ. მუსიკის შეწყვეტის შემდეგ ავადმყოფებს ისევ მელანქოლია იპყრობდა. არსებობს მოსაზრება, რომ იტალიური ცეკვა *ტარანტელა* აღნიშნული დაავადებიდან მოდის, მაგრამ ეს მხოლოდ ფაქტებით დაუმტკიცებელი ვარაუდია.

1984 წელი  
რუსულად

## ქალის როლი ძველ საქართველოში

საქართველოში ქალი ჯერ კიდევ პირველყოფილ საზოგადოებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. თემური წყობილებიდან მინათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლის შემდეგ გვარის წინამძღოლი ქალი გახდა. მატრიარქატი საქართველოში ნეოლითის ეპოქაში ჩამოყალიბდა. საქართველოს ტერიტორიაზე – საგვარჯილეში, ურბნისში, ხიზაანთ გორაზე, თეთრამინაზე – აღმოჩენილი ქალის თიხის ფიგურები ამის აშკარა დასტურია. არქეოლოგების ვარაუდით, ეს ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულებებია.

საუკუნეთა განმავლობაში საქართველოში ქალი თაყვანისცემის, პატივისცემისა და აღმაფრენის ობიექტი იყო. საკმარისია გულადი ამაზონების – ამორძალების გახსენება, რომლებსაც სტრაბონი ახსენებს. ასევე ქრისტიანობისათვის წამებული გაუტეხელი შუშანიკი, თამარ მეფე, რომლის სახელიც სამართლიანად უკავშირდება საქართველოს სახელმწიფოებრივ აპოგეას XII საუკუნეში. გვყავდნენ გონიერებითა და მწერლური ნიჭით დაჯილდოებული მოღვაწეები – კახეთის დედოფალი ანა (XV ს.) და ქართლის დედოფალი მარიამი (XVII ს.), რომელთაც *ქართლის ცხოვრე-*

ბის ანასეული და მარიამისეული ვერსიები შექმნეს. პოეტური შარავანდედით არიან მოცულნი რუსთაველის, ყაზბეგის, აკაკის, ილიას, ვაჟას ქალთა სახეები.

ქართველი ამორძალების საბრძოლო გამირობა საქართველოს ფარეგლებს გარეთაც იყო ცნობილი. სტრაბონის ცნობით, ისინი კავკასიონის ჩრდილოეთი ქედის მიმდებარედ ცხოვრობდნენ.

ინგილოებში შემონახული უძველესი საინტერესო წეს-ჩვეულება უნდა გავიხსენოთ. როგორც ალექსანდრე ხახანაშვილი წერს, ინგილოები ქორნილის დროს ასრულებდნენ რიტუალს, რომელიც ძველად ქალის ძღვევამოსილებასა და გავლენას ადასტურებს: „პატარძლის სახლში მხედარი ქალებისაგან შედგარ სიძის მაყრიონს პატარძალი სიძესთან მოჰყავდათ. პატარძლის სახლში მისულები, მანამ არ ჩამოქვეითდებოდნენ, სანამ მათ წინაშე პატარძლის ნათესავი არ იცეკვებდა. მათში (ამ ქალებში – ლ.გ.) თითქოს კავკასიელი ამორძალების შორეული გამოძახილი ირეკლება“.

ერეკლე II-ის მეფობის დროს ცნობილი იყო გულადი ქალის, მაია წყნეთელის – მათეს – სახელი. ძველი თბილისის მკვიდრმა ანი-ბაჯიმ, ლეგენდარული ძალის მქონე ქალმა, მრავალი სახელგანთქმული ფალავანი დაამარცხა. ამიტომ გასაკვირი არაა ქსენოფონტის ცნობა, რომ ქალები მამაკაცთა გვერდით იბრძოდნენ ომებშიო.

სპარსი ისტორიკოსის ცნობით, XII-XIII საუკუნეებში ქალაქის სახელოსნოებში ქართველი ქალები კაცებთან ერთად მუშაობდნენ. ხშირად ქალები წინამძღოლის ფუნქციას ასრულებდნენ ღამის თავდასხმების დროს. მატერიალური კულტურის ძეგლებისა და ლიტერატურული წყაროების მიხედვით კაცობრიობის ისტორიაში დიდი როლი ნადირობამ შეასრულა. საქართველოში, ისევე, როგორც მრავალ სხვა ქვეყანაში, ნადირობა ფეოდალური საზოგადოების ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილი იყო. თამარ მეფის ისტორიკოსის, ბასილი ეზოსმოძღვრის, სიტყვებით, თავად თამარი ნადირობდა ივრისა და მტკვრის ჭალებში.

როგორც აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, უბრალო ქალებიც მონაწილეობდნენ ნადირობის პროცესში – ისინი ლოცულობდნენ ნადირობის დაწყებისა და მისი წარმატებით დასრულების შემდეგ. ზოგიერთი ქართველური ტომი ქალს ცხოველთა მფარველად თვლიდა (სვანებში ნადირობის ქალმერთი დალი). ზემო იმერეთში ივლისის თვის ერთ-ერთ ორშაბათს აღინიშნებოდა *კვირიკობა*, ღვთაება მარეშალას *მონყალების მისაღებად*. *მარეშალა* შინაური ცხოველებისა და ფრინველების მფარველი იყო. ეს დღესასწაული ძალიან ძველია, რიტუალს ოჯახში ყველაზე უფროსი ქალი აღასრულებდა. ქართლში ჩუტყვავილას ეპიდემიის დროს რიტუალს კულტის მსახური ქალი ატარებდა. სვანეთში თემური წყობილების ნაშთები XIX საუკუნის ბოლომდე შემორჩა. თემს ყრილობა მართავდა. სახლს, სადაც სრულწლოვანი მამაკაცი არ იყო, ყრილობაზე ქალით წარმოდგენდა. თემს სათავეში *მახვში* – უხუცესი – ედგა. *მახვშს* თემის ყოველი სრულწლოვანი წევრი ირჩევდა, მათ შორის ქალებიც. თუ გავიხსენებთ *ლაზარობას*, *წვიმის მდინარის ხვნას* და სხვა მრავალ რიტუალს, რომლებსაც ქალები ასრულებდნენ, შეიძლება ვთქვათ, რომ მატრიარქატის კვალი ქართველი ხალხის ცნობიერებაში დიდხანს შემორჩა.



## ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ქალთა ცეკვები

1946 წელს, ბაგინეთის (მცხეთის რაიონი) გათხრების დროს, სპილოს ძვლის ფირფიტა აღმოაჩინეს ქალის რელიეფური გამოსახულებით. ფიგურის ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა უჩვეულოა: მარჯვენა ფეხი მარცხენაზეა გადადებული და თითის წვერებზე დგას. მარჯვენა ხელის მტევანი იმავე მხარზე უდევს, მარცხენა თავისუფლად დაშვებული თეძოს გასწვრივ. ფიგურა ცეკვის მდგომარეობაშია დაფიქსირებული. როგორც ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის არქეოლოგიის განყოფილების ხელმძღვანელი ივანე ჯავახიშვილი და ბაგინეთის არქეოლოგიური გათხრების ხელმძღვანელი ანდრია აფაქიძე აღნიშნავენ, ფირფიტა აღმოაჩინეს *სვეტებიანი დარბაზის* გათხრების დროს, რომელიც ძვ.წ.-ის IV-III საუკუნეებში აშენდა. ანდრია აფაქიძის ვარაუდით, ფირფიტა დარბაზში მოგვიანებით მოხვდა – ძვ.წ.-ის II-I საუკუნეებში. მოცეკვავე ფიგურების გამოსახულებები პართიული ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი. ამ შემთხვევაში ეს ფიგურა გაფორმებაა, სამკაულია ძვირფასი ყუთისა, რომელიც სასახლის ტიპის ნაგებობაში ინახებოდა საქართველოს ძველი დედაქალაქის – მცხეთის – აკროპოლისში.

ქალის მოცეკვავე ფიგურის ანალოგიური გამოსახულება ვერცხლის ჭურჭელზე არტურ პოპემ აღწერა. როგორც ის წერს, ვერცხლის ჭურჭელზე ასახული მოცეკვავე ქალები ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ რიტუალს აღასრულებენ. განსაკუთრებულ ყურადღებას ზედა მარცხენა ფიგურა იპყრობს, რომელიც ყირაზე დგას. მსგავსი აკრობატული ილეთები ნაყოფიერების ქალღმერთისადმი მიძღვნილი რიტუალების განუყოფელი ნაწილი იყო. დანარჩენი სამი ფიგურის ყურადღებით დათვალიერების შედეგად, შესაძლოა, საერთო ნიშნები დავინახოთ ბაგინეთის ძვლის ფირფიტის ფიგურასთან. ამ ფიგურების ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა მათ საცეკვაო პოზაზე მიუთითებს. ყოველ მათგანს მარჯვენა ხელი იდაყვში მოუხრია, მარცხენა კი თეძოს გასწვრივაა დაშვებული. ბაგინეთის ფიგურის მარჯვენა ფეხი მარცხენაზეა გადაჯვარედინებული, პოპეს ფიგურებს ოდნავ მოხრილი მარჯვენა მარცხენის გვერდით უდგათ.

განსაკუთრებულ ყურადღებას თავსაბურავი იპყრობს – დოლბანდის მაღალი ქუდი. 1940 წელს სამთავროში, №236 ქვის სამარხში აღმოჩნდა ქეჩის თავსაბურავი გვერდებზე ჩამოშვებული წვრილი ნაწნავებით. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ეს რაღაც V-VIII საუკუნეების სარიტუალო მორთულობაა. სამთავროსა და ბაგინეთის მოცეკვავე ფიგურის თავსაბურავებს შორის დიდი მსგავსებაა, რაც გვაფარაუდებინებს, რომ მცხეთის რაიონში (სამთავრო, ბაგინეთი) ოდესღაც სრულდებოდა გარკვეული რიტუალი, რომელსაც თან ახლდა სპეციალური თავსაბურავებიანი ქალების ცეკვა.

თუკი ქართველი ქალები XIX საუკუნეშიც კი კულტის მსახურნი იყვნენ, მაშინ მართებულია მოსაზრება, რომ ამ ფუნქციას ისინი უფრო შორეულ ეპოქაშიც ასრულებდნენ.

ვახუშტის ცნობით, წარმართულ საქართველოში კერპებს შვილებს სწირავდნენ და ეს ბოროტება დიდხანს აღესრულებოდა. „მაგრამ შემდეგ ვაჟებისა და ქალების მსხვერპლად შეწირვა მეფე რევ მართალმა აკრძალა (ქრისტეს შობიდან 186-213

წნ.) და შესანიშნავად ისევ პირუტყვი დაანესა“. ტექსტს გადამწერის შენიშვნა ახლავს: „მან აკრძალა ღმერთებისათვის ახალშობილების შეწირვა და მცხეთის შესასვლელში აფროდიტეს კერპი აღმართა“. საინტერესოა, რომ სულხან-საბა ორბელიანი კვირის ერთ-ერთ დღეს – ხუთშაბათს – აფროდიტეს დღეს უწოდებს.

როგორც ანდრია აფაქიძე წერს, არმაზის უმაღლესი წერტილიდან კარგად ჩანს მცხეთის შემოგარენი. ასეთი ადგილმდებარეობა და თლილი ქვის შენობის ნანგრევები გვაფარაუდებინებს, რომ სწორედ აქ იყო დედაქალაქ მცხეთის საიმედოდ დაცული საკულტო ადგილი (საკერპე). თუკი მცხეთაში წარმართული ღმერთის, არმაზის, კულტი არსებობდა, სავარაუდოდ, მისი კერპი სწორედ ამ ადგილას იდგა. გამორიცხული არ არის, რომ არმაზის კერპთან ახლოს სხვა კერპებიც იყო აღმართული, მათ შორის, ქალღმერთ აფროდიტესი.

ვახუშტის მიერ აღწერილ წარმართულ ღვთაებათა პანთეონში არმაზისა და ზადენის სახელების გვერდით აფროდიტეს სახელის ხსენება გვაფიქრებინებს, რომ მისი კულტი ცნობილი იყო ძველ საქართველოში. ამ ვარაუდს ნიკო მარის დებულებაც ადასტურებს, კერძოდ: ძველი რედაქციის ქართულ მატრიანეებში შვიდ კერპს შორის აფროდიტეს კერპიცაა ნახსენები. მისი კერპი ბერძენმა ქალმა სეფელემ, ლოგოფეტის ასულმა, ქართველი მეფე ვიროს მეუღლემ, ჩამოიტანა საქართველოში. ივ. ჯავახიშვილი სვანურ ღვთაება ლამარიას ახსენებს, რომლის ფუნქციებიც აფროდიტეს ფუნქციათა შესაბამისი იყო. ნაყოფიერების ქალღმერთი მონადირეთა მფარველადაც ითვლებოდა და ხელს უწყობდა მათ გარეულ ცხოველებზე ნადირობისას. ქართული მატრიანეები გვაუწყებენ, რომ ამ ქალღმერთის – ანინას – ქანდაკება არმაზში სხვა ღვთაებათა გვერდით იდგა.

ამრიგად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ წარმართულ საქართველოში ნაყოფიერების ქალღმერთის კულტი არსებობდა, რომელიც სხვადასხვა სახელითაა ცნობილი: აფროდიტე, ანინა, ლამარია (ლამარია სვანური ნადირობის ქალღმერთ დალის ანალოგია). ამ კულტის პატივსაცემად ქალთა მიერ ცეკვით რაღაც რიტუალი აღესრულებოდა. რიტუალს ქალები აღასრულებდნენ. ბაგინეთის ძვლის ფირფიტაზე გამოსახული ქალის მოცეკვავე ფიგურა ამის დადასტურებაა.

## თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილი ცეკვები

ღვთაების გულის მოსაგები ცეკვა სხვადასხვა ხალხში გვხვდება. კაცობრიობის ისტორიის გარიჟრაჟზე პირველყოფილი ადამიანი ღვთაებათა პატივსაცემად ხშირად აღასრულებდა რელიგიურ-რიტუალურ როკვას, რათა ისინი ნადირობაში, მიწის დამუშავებაში, ბუნების აუხსნელი სტიქიური მოვლენების შესუსტებასა და სხვა შრომით პროცესში დახმარებოდნენ. როგორც ვერა ბარდაველიძე წერს, ცეკვები ორნაირი იყო: სახალხო-სადღესასწაულო და საკულტო. ბარდაველიძის აზრით, ზოგიერთი საფერხულო ცეკვა „მთის მოსახლეობაში გვიანობამდე შემორჩა, როგორც სანესჩვეულებო რიტუალი, რომლის შესრულებაც აუცილებელი იყო რელიგიური დღესასწაულების დროს სალოცავის, ეკლესიის ან სხვა საკულტო ადგილის

წინ. იმართებოდა მომლოცველთა მსვლელობა, რომელსაც სათავეში დროშიანი ღვთისმსახური ედგა. ზოგადად, *წმინდა ალამი* სიმღერითა და საფერხულო ცეკვით გადაადგილდებოდა“.

წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები განსაკუთრებით კახეთში და მის მიმდებარე რაიონებში იყო გავრცელებული. წმინდა გიორგის, საქართველოს უზენაესი მფარველის, მწყემსთა და მიწათმოქმედთა შემწის ხსენების დღეს, პირველად გამორეკავდნენ მინდორში საქონელს. ხალხი ამ სასიხარულო ამბავს ეკლესიის ეზოში, მხიარული *ფერხულით* აღნიშნავდა. ქართველების რწმენასა და ქრისტიანულ პანთეონში წმიდა გიორგიმ მთვარის ადგილი დაიკავა, რომელსაც წარმართობის დროს სცემდნენ თაყვანს. ივანე ჯავახიშვილის ვარაუდით, სტრაბონის მიერ ნახსენები მთვარის ტაძარი სწორედ კახეთში იდგა. სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის დღესასწაულის თეთრი გიორგის დღესასწაულთან შედარებისას, – ქადაგება, მორწმუნეების მიერ მსხვერპლშენიერვა სავსე მთვარის დროს და ეკლესიის ეზოში ღამის თევა, – ივ. ჯავახიშვილი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ქართველების სათაყვანებელი თეთრი გიორგის დღე (14-15 აგვისტო) მთვარის წარმართული კულტის გამოძახილია.

ჩურსინის მიხედვით, კახელი მამაკაცები და ქალები თეთრი გიორგის ტაძარში სხვადასხვა რიტუალს აღასრულებდნენ: ანთებული ცვილის სანთლებით ეკლესიას გარს უვლიდნენ, ხშირად ფეხშიშველი, კისერზე მძიმე ჯაჭვით ტაძრის გარშემო ხოხავდნენ. *მეუფის* პატივსაცემად მამაკაცთა ჯგუფი პირჯვრის წერით, ზურნადუდუკითა და ცეკვით, გარს უვლიდა ეკლესიას. ქალებიც ცეკვავდნენ და ერთფეროვნად მღეროდნენ.

ზოგიერთი ქალი ნებაყოფლობით უძღვნიდა საკუთარ თავს თეთრ გიორგის. ასეთ შეწირულებს *თეთრი გიორგის მონები* ერქვათ. ქადაგების პერიოდში ისინი ეკლესიაში ცხოვრობდნენ და *შუამავლის* როლს ასრულებდნენ გიორგისა და მორწმუნეებს შორის. აი, როგორაა აღწერილი ეს თავისებური რიტუალი გასული საუკუნის პრესაში: „...ახალგაზრდა ქალი, მთლიანად თეთრებში გამოწყობილი (რადგან მან საკუთარი თავი გიორგის მიუძღვნა) ლეკურს ცეკვავს, რომელსაც ხშირად წყვეტს კრუნჩხვის გამო, მაგრამ დაუღალავად აგრძელებს ცეკვას. მოცეკვავე ახალგაზრდა ქალი თეთრი გიორგის რჩეულია, რომელიც აიძულებს კიდევ მას საქორწილო ცეკვა შეასრულოს“.

ანალოგიური საინტერესო დღესასწაულია *გერისთობა* ქართლში, სოფელ არბოში 14-15 აგვისტოს. მსხვერპლშენიერვის შემდეგ ხალხის დიდი რაოდენობა აბამს ფერხულს, რომელშიც აქა-იქ *თეთრი გიორგის მონა – წმინდა გიორგის მონა-ქალი* იკრუნჩხება და ქადაგად ეცემა – ქადაგებს.

თავის დღიურში ვერა ბარდაველიძე როკვაზე საუბრობს, რასაც ადგილ-ადგილ *თეთრი გიორგის მონების* ქადაგად დაცემა ენაცვლება. ამის თვითმხილველი და მონმე თავად მეცნიერი იყო, *ლაშარობის* დღესასწაულზე კახელები ეკლესიაში მიდიან, ბევრი ფეხშიშველია და თავზე თეთრი თავსაფარი წაუკრავს ან თეთრი დოლბანდის ნაჭერი ახვევია ტანზე. აღთქმადადებულები მთლად თეთრებში შემოსილან, *თეთრი გიორგის მონები – ხატის დაჭერილები* – ნახევრად თეთრებით. მათ შორის გამოირჩევიან მთლიანად თეთროსანი ქალიშვილი დ. და 16-17 წლის ყმანვილი. ამ

თეთრ სამოსს, რომელსაც მომლოცველები სინმინდედ მიიჩნევენ, დღესასწაულის შემდეგ ხის ტოტებზე ტოვებენ. მომლოცველები ეკლესიის გალავანთან იკრიბებიან, ისმის გარმონის ხმა და თითოეული რიგ-რიგობით ცეკვავს ლეკურს. სხვაზე უკეთ და დიდხანს გოგონა დ. ცეკვავს. მისი ცეკვა მსუბუქი, დახვეწილი და მეტყველია. მისი ბოლო პარტნიორია თეთრებში ჩაცმული ბიჭი. უცებ ქალიშვილმა უკან დაიხია, მომლოცველთა წრე გაარღვია და პირადმა დაეცა. ცოტა ხნის შემდეგ ის ქადაგად დაეცა. დედამისმა ფანდურზე საცეკვაო დაუკრა. თავიდან გოგო გაუნძრევლად იწვა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, ხელები გაშალა და ნელი სვლით აცეკვვდა, მერე ისევ ქადაგად დაცემა, კრუნჩხვითი შეტევა და კვლავ ცეკვა... ამჯერად ქალიშვილმა დ.-მ რამდენიმე წრე დაარტყა თვალდახუჭულმა, შემდეგ კი ცეკვა ფართოდ გახელილი თვალებით განაგრძო და ძალიან დიდხანს ცეკვავდა“.

თეთრი გიორგის მონების ცეკვას ქალთა გუნდის სიმღერა დიდება ახლდა. სიმღერის მუსიკალური ზომია 3/4, შეიძლება ორ გუნდად შესრულებულიყო.

### ბიბლიოგრაფია

1. აფაქიძე, ანდრია. (1956). *მცხეთა, ქართული სახელმწიფოს უძველესი დედაქალაქი*. თბ.
2. ბარდაველიძე, ვერა. (1941). *ივრის ფშაველებში* (დღიური). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბ.
3. გიორგაძე, პ. (ჭარაია, პეტრე). (1888). *აფხაზეთი და აფხაზნი*. გაზ. ივერია, №169.
4. კეკელიძე, კორნელი. (1955). *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. III. თბ.
5. ლორთქიფანიძე, მარიკა. (1958). *თბილისი – XII-XIII სს. ფეოდალური საქართველოს დედაქალაქი*. კომუნისტი, 3/VII.
6. *საქართველოს ისტორია*. (1946). თბილისი
7. ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1948). *ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა*. თბ.
8. ცინცაძე, იასე. (1960). *არქიტექტურისა და ხელოვნების ძეგლების დაცვის საკითხის შესახებ*. საბჭოთა ხელოვნება, №1.
9. წერეთელი, ბ. (1938). *ზემოიმერული ლექსიკონი*. ქართველურ ენათა ლექსიკა, ვუკოლ ბერიძის რედაქციით. ტ. 1. თბ.
10. ჯავახიშვილი, ივანე. (1928). *ქართველი ერის ისტორია*. თბ.
11. Амиранашвили, Шалва. (1950). *История Грузинского искусства*. Искусство, М.
12. Апакидзе, Андрия. (1959). *Введение*. Тбилиси
13. Бардавелидзе, Вера. (1957). *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тб.
14. Бердзенишвили, Нико. (1959). *Эпоха неолита*. Археология Грузии. Тбилиси.
15. Вахушти. (1904). *География Грузии*. Перевод М. Джанашвили. *Записки Кавказского отдела Русского географического общества*, кн. XXIV. Тифлис.



16. *Всеобщая история искусств.* (1956). т. 1. Москва.
17. Г. Гоян. *Двeтысячи лет армянского театра*, т. I, 1952 г., с. 191, 193; С.Н.
18. *Грузинские народные праздники.* (1878). *Кавказ*, №230.
19. Дондуа, В. *Басили, историк царицы Тамар.* (1938). Памятники эпохи Руставели. Ленинград.
20. Марр, Нико. (1901). *Боги языческой Грузии (по древнегрузинским источникам).* СПб.
21. Страбон. (1879). *География.* Москва.
22. Хаханов, Александр. (1883). *Кое-что из быта ингилойцев.* Новое обозрение, №3324.
23. Хаханов, Александр. (1895). *Очерки по истории грузинской словесности.* вып. I. М.
24. Худяков. *История танцев*, 1912 г., т. I, с. 158.
25. Чурсин, Григорий. (1905). *Народные обычаи и верования в Кахети.* Тифлис.
26. Pope, Arthur. (1939). *A Survey of Persian Art.* London and New York, Vol. 3.

## **ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში კომპოზიციის შესახებ**

ქორეოგრაფიის ხელოვნებაში კომპოზიციის საკითხი თეორიულად დღემდე სათანადოდ დაუმუშავებელი და დაუსაბუთებელია. ქორეოგრაფების პრაქტიკული საქმიანობის უზარმაზარი მასალიდან ცეკვის კომპოზიციის ხელოვნების ცალკეული პრობლემა მხოლოდ ჟან ნოვერმა და კარლ ბლაზისმა დაამუშავეს და გააანალიზეს.

ბალეტის განვითარების საბჭოთა პერიოდში გაჩნდა ი. სლონიმსკის, როტისლავ ზახაროვის, ნატალია როსლავლევის, ნ. ელიაშის, ვერა კრასოვსკაიას, ლილი გვარამაძის და სხვათა თეორიული ნაშრომები ბალეტის ხელოვნების ისტორიულ-კრიტიკული ანალიზით.

ცეკვის ხელოვნების მიღწევები, რუსული და საბჭოთა ბალეტის მსოფლიო აღიარება, ბალეტის შემოქმედთა წინაშე მდგარი ამოცანების თანადროულობა ცეკვის კომპოზიციის **არსის** ანალიზისა და ბალეტის დადგმის პროცესის **კანონზომიერებათა** დადგენის აუცილებლობას იწვევს.

ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ავტორი, რომელიც ცეკვის ტექსტსა და ნახაზს, აზრისა და გრძნობის ჰარმონიას ქმნის, ბალეტმაისტერია. თუმცა ცნება ბალეტმაისტერი საკმაოდ ტევადია და თავის თავში შემოქმედებითი საქმიანობის რამდენიმე სფეროს იტევს. კომპოზიციის ავტორი მხოლოდ შემქმნელი-ბალეტმაისტერი შეიძლება იყოს, შემოქმედი, რომელიც ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებს *ქმნის*.

კომპოზიციის ხელოვნება გარკვეულ ცოდნას მოითხოვს. შემოქმედებითობა მხოლოდ ნიჭი არაა, ის შრომაცაა. თუმცა ჭეშმარიტი ნიჭი უფრო ბუნებრივად, თავისუფლად ქმნის, აჩქარებს შემოქმედებით პროცესს, უფრო მკვეთრად გადმოსცემს

ნაწარმოების არსსა და მშვენიერებას. კომპოზიციის ფლობა, გარდა ნიჭიერებისა, ცოდნას, ოსტატობასა და აზროვნების უნარს მოითხოვს. „წმინდა მხატვრული“ ნიჭის ადამიანები ვერაფერს აღწევენ „მეორე სასიგნალო სისტემის“ – ცნებებისა და განმაზოგადებელი სიმბოლოების გარეშე (პავლოვი).

კომპოზიციის ავტორი საკუთარ განუმეორებელ ტალანტს პიროვნებისა და გარემოს ურთიერთქმედებიდან, მხატვრული აზროვნებისა და გამძაფრებული ზნეობრიობის, პოლიტიკური მიმტევებლობისა და რწმენის ურყევობიდან აყალიბებს, რაც ასე დამახასიათებელია ქორეოგრაფისათვის.

კომპოზიცია ორ შემოქმედებით ეტაპს აერთიანებს: *პლასტიკური მოტივის პოვნა*, რადგან შემოქმედებითი პროცესის დაწყებისთანავე ხელოვანი მომავალი ნაწარმოების პლასტიკურ ფორმას ხედავს, მიუხედავად იმისა, რომ დეტალები ჯერ გაურკვეველია. ეს შემოქმედების საფუძველია. და მეორე: *კომპოზიციის დამუშავება* (თავდაპირველი იდეის რეალიზების, გამდიდრების, შემდგომი ყოველმხრივი ლოგიკური დამუშავების პროცესი). განსხვავებით პირველი შემოქმედებითი ეტაპისაგან – ინტუიციისაგან (პლასტიკური მოტივის, ინტონაციის მოძებნა), მეორე შემოქმედებით ეტაპს – კომპოზიციას – თავისი კანონზომიერება, კატეგორია, წესი აქვს, რომლებიც ლოგიკურ აზროვნებას გვასწავლიან. ამდენად, **კომპოზიცია არის მეცნიერება**. მაგრამ კომპოზიციის აწყობამდე იდეა უნდა გაჩნდეს: ხელოვანის იდეა, ნაწარმოების იდეა, რაც კომპოზიციის ამოსავალიც არის და თხზულებაზე მუშაობის ყოველი ეტაპის განმსაზღვრელიც, დაწყებული თემისა და სიუჟეტის არჩევიდან, ტექნიკურ ილეთებამდე, რომლებსაც ქორეოგრაფი იგონებს მოცემული შემთხვევისათვის. **კომპოზიციის მეშვეობით საკუთარი თხზულებისადმი ავტორის პირადი ნება, წარმოსახულის მისეული გაგება გადმოიცემა.**

კომპოზიციის სფერო ხელოვნების იდეურ-შემოქმედებითი საწყისია. კომპოზიციას საფუძვლად სინამდვილე, *ცხოვრება* უდევს, საიდანაც ქორეოგრაფი, საკუთარ ფანტაზიაზე დაყრდნობით, ცხოვრებისეული გამოცდილების განზოგადებით, ნაწილთა ერთიანობას, ტიპურობას ადგენს და, საკუთარი ნების გამოვლინებით, კომპოზიციას ქმნის. ამრიგად, შემოქმედება რეალობაში მიზანმიმართული ჩარევა, მისტიკური *ინტუიცია*, შეუცნობელი *საიდუმლოება* ან შემოქმედის სუბიექტური სულის ხორცშესხმა კი არა, არამედ *ცხოვრებაში გააზრებული, აქტიური შეჭრაა*.

ამდენად, მხატვრული შემოქმედების პროცესი, რომელიც ცხოვრებისეული ფაქტებისა და მოვლენების შეცნობიდან მომდინარეობს და სახეებით აზროვნებას გულისხმობს, მარტო შეგრძნებებს კი არა (ინტუიციას, რაც ხელოვნებაში ძალზე მნიშვნელოვანია), ლოგიკისაც მოიცავს. თუმცა ლოგიკას ინტუიციის ჩანაცვლება არ შეუძლია; ასეთ შემთხვევაში თხზვის პროცესი, წინასწარ დაწესებული ნორმებით (მაგალითად, წინასწარ არსებული პროექტით სახლის აშენება) ადვილი იქნებოდა. შემოქმედებითი ინტუიცია და ლოგიკა ხელოვნებაში მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ერთიანი პროცესია.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი სწორედ შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი, კომპოზიციის ძირითადი კატეგორიებისა და კანონზომიერებების დადგენა, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის თავისებურების განსაზღვრა, ნოვატორული გამო-

სახველობითი საშუალებების ძიება და მათი ხელოვანის ნებასთან, მის მხატვრულ ჩანაფიქრთან ერთიანობის გამოვლენაა. ჩვენ ქორეოგრაფიული შემოქმედების ობიექტური ხასიათის დადგენა, კომპოზიციის აგებისას ინტუიციისა და ლოგიკის შერწყმის აუცილებლობის ჩვენება, დადგმის ხელოვნების სწავლების შესაძლებლობის დადასტურება გვსურს. ყოველივე ეს იმისთვის გვჭირდება, რომ თავიდან ავიცილოთ დილემანტიზმი, ხელოვნების ხელობად გადაქცევა, რაც ზოგჯერ ახლაც გვხვდება საბალეტო თეატრის პრაქტიკაში. მცდარია მოსაზრება, რომ თითქოს მიზანსწრაფულობა და ნიჭი უკვე საკმარისია, რომ მავანს ქორეოგრაფი ენოდოს (ცეკვის ტექნიკის ცოდნა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია, ქორეოგრაფი უნდა ფლობდეს მას). ქორეოკომპოზიციის ჭეშმარიტი შემოქმედი – ცეკვის დრამატურგი – ლოგიკურად მოაზროვნე ხელოვანია, რომელიც ფლობს როგორც ხელობას, ისე ინტუიციას, იცის და შეუძლია კომპოზიციის პრაქტიკული კანონზომიერებების განხორციელება.

გარდა კომპოზიციის ზოგადი ცნებისა, ანუ ქორეოგრაფიული კომპოზიციის შექმნისა და კონკრეტული თავისებურებების განხილვისა, ნაშრომის ავტორი კომპოზიციის, როგორც ცეკვის შექმნის მეცნიერების, ძირითად საშუალებებსა და ენას განიხილავს. წინამდებარე ნაშრომი, რომელსაც კომპოზიციური ხელოვნების ყოველმხრივი შესწავლის პრეტენზია არ გააჩნია, ქორეოგრაფიული ნაწარმოების შექმნის პრინციპულ საკითხებს ეხება.

ცეკვის შექმნის სამეცნიერო-თეორიული ანალიზი აუცილებელია თანამედროვე ინტელექტუალურად მოაზროვნე ქორეოგრაფისათვის, მისი მიზანმიმართული, გააზრებული ქმედებისათვის, რადგან, გარდა ტალანტისა, შთაგონებისა, შემოქმედებითი ხედვისა, აუცილებელია ცეკვის ხელოვნების პროფესიული ცოდნა, რაც კომპოზიციის კანონების ცოდნით იქნება გაჯერებული.

### **ნაშრომი სამი ნაწილისაგან შედგება:**

**პირველში** განხილულია კომპოზიციის (თხზვის) ხელოვნების ზოგადი მნიშვნელობა. ეს არის ხელოვნებაში სინამდვილის (რეალობის) ზოგადი პრინციპის ასახვა – შემდეგი კატეგორიების ათვისება: *მეთოდი*, რომლის მეშვეობითაც ხელოვანი საკუთარ ნაწარმოებს ქმნის; *აზროვნების დიალექტიკა*; კომპოზიციის *იდეურობა*; *კომპოზიციური გადაწყვეტის გზების არჩევა* და მისი შეცნობა; *ინდივიდუალობა* – პლასტიკური *მოტივისა* და *სიუჟეტის* ძიება, თავად კომპოზიციის *კონსტრუქცია*.

**მეთოდი** არის საშუალება, რომლის დახმარებითაც მხატვარი რეალობას ასახავს, ეს არის ცხოვრებაზე გააზრებული, აქტიური ზემოქმედების, ნაწარმოების შინაარსის, მიზანმიმართულების აგების შესაძლებლობა. საბჭოთა მხატვრისათვის შემოქმედების მეთოდი სოციალისტური რეალიზმია, რომელიც 1934 წელს, საბჭოთა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე განისაზღვრა. მეთოდი არ არის დოგმა, არამედ ჟანრობრივად, ენობრივად მრავალფეროვანი, თავისებური, ინდივიდუალური თხზულების შექმნის საშუალებაა.

მხატვარი-რეალისტი *დიალექტიკურად* აზროვნებს. მხატვრის, ისევე, როგორც მეცნიერის აზრი, მოვლენიდან არსზე და დაკვირვებიდან განზოგადებაზე გადასვ-

ლისას ღრმავდება. ამოხსნის რა ცალკეულის არსს, ზოგად კანონზომიერებას ასახავს, ინდივიდუალურით სოციალურს ხსნის, ადამიანების ბედზე გავლით ეპოქის სურათს ქმნის. თუმცა, მხატვარი არა მხოლოდ შეცნობილ ჭეშმარიტებას, არამედ ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას, ცხოვრების საკუთარ ხედვას იძლევა. აქედან მომდინარეობს ხელოვანთა ხელწერის მრავალფეროვნება, ერთი და იმავე თემის განსხვავებული ასახვა. უამისოდ კი მხოლოდ ფოტოგრაფია და ნატურალიზმია.

მიუხედავად ინდივიდუალურობისა, ხელოვანი ყოველთვის თავისი ეპოქის, თავისი დროის პირმშოა. საკუთარი სახეებით, კომპოზიციითა და ნაწარმოების არქიტექტონიკით ის ეპოქის სულს გადმოსცემს.

კომპოზიციის აზრობრივი მხარე განუყოფლად უკავშირდება მის ფორმალურ მხარეს.

**მეორე ნაწილი** ნაშრომის ძირითადი მონაკვეთია და განსაზღვრავს კომპოზიციას, როგორც შემოქმედების ორგანიზებულ პროცესს, რომელიც გარკვეულ კანონზომიერებას შეიცავს. შემოქმედების *ორი ეტაპის* განსაზღვრებიდან – პლასტიკური მოტივის პოვნა და დამუშავება – ავტორი ამტკიცებს, რომ თხზვა სამეცნიერო პროცესია, რომელიც კომპოზიციის გარკვეულ ობიექტურ კანონებს ექვემდებარება. აქედან მომდინარეობს ქორეოგრაფიული კომპოზიციის კატეგორიებისა და კანონების განხილვა, ცეკვის კომპოზიციის ძირითადი საშუალებებისა და ენის სისტემატიზაციის მცდელობა.

შემოქმედების პირველი (ძირითადი) ეტაპი – მომავალი ნაწარმოების პლასტიკური მოტივის მონახვა პროცესის ინტუიციურ მხარეს განეკუთვნება. ეს არის ჭეშმარიტების შეცნობის უნარი მასზე პირდაპირი ორიენტაციით. ინტონაცია, პლასტიკური მოტივი, შეგრძნებებით აღქმული გააზრების შედეგია. ის უშუალოდ მონაცემებიდან შედეგზე გადასვლით, მყისიერი განზოგადებით, ერთგავარი აზრობრივი ჩაკეტივით ხორციელდება. კონკრეტული ფაქტის არსში წვდომისას ნარსული გამოცდილება მობილიზდება. ეს შთაგონებაა. შთაგონების სიმაღლეზე ადამიანი ცხოვრებისეული გამოცდილების მყარი ფუნდამენტის არსებობის შემთხვევაში ადის. ინტონაციის ძიება არ არის *საიდუმლოება*, ის პროცესია, რომელშიც ძიება ხელოვანის ჩანაფიქრის პირდაპირპროპორციულია. ყველა ძიებას მმართველი იდეა გააჩნია, უამისოდ შემოქმედი ბნელში მოხეტიალეს ემსგავსება.

უამისოდ საერთოდ შეუძლებელია ფაქტის დანახვა, – ამბობს აკადემიკოსი ივანე პავლოვი. მოტივის ძიების სწავლება შეუძლებელია, მაგრამ დახმარება – შესაძლებელი. საჭიროა მუდმივი პრაქტიკული მეცადინეობა. თავიდან მოძრაობის ინტონაცია და მოტივი მიბაძვითი იქნება, მაგრამ თანდათანობით, მუშაობაში შეიძლება ახალი მოიტივი დაიბადოს. ამრიგად, შემოქმედების პირველი ეტაპიც შეიძლება გარკვეულწილად შრომის, პრაქტიკის, ეტიუდური მუშაობის შედეგად იქნას ათვისებული.

**მესამე:** პლასტიკური მოტივის, ინტონაციის, მოძრაობის, სახის ძიება აუცილებელია ახალგაზრდა ქორეოგრაფებთან მუშაობისას, რადგან უშუალოდ კომპოზიციაზე, მეთოდზე გადასვლით, როდესაც ყურადღება არ ექცევა ინტონაციის ძიებას, საუკეთესო შემთხვევაში, ჩვენ კომპოზიციის თეორიულად მცოდნე, მაგრამ



შემოქმედებითი მუხტისაგან, კომპოზიტორულობისაგან (ბალეტმაისტერი ხომ ცეკვის კომპოზიტორია, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) დაცლილი ხელოსნის საქმიანობას მივიღებთ. ეს შენიშვნა უშუალოდ ა.ლუნაჩარსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის (ГИТИС) საბალეტო განყოფილების პრაქტიკასაც შეეხება: ზოგიერთი ახალგაზრდა ქორეოგრაფის ნამუშევარში ნაცნობი მოძრაობები, კომბინაციები, უსიცოცხლო პლასტიკური ხერხები ჩნდება მოძველებულ საშუალებათა და ჩვეული ფორმების ვარიაციით.

ინტონაციური სიახლის ძიება ახალი, დასამახსოვრებელი გადაწყვეტილების მიღების სანინდარია.

პლასტიკური სახის ღირებულება ორ თვისებაში დევს: უკიდურესი გამომსახველობითობა და სიახლე.

მოტივის დაბადება – დიდი ან შედარებით პატარა ბუნებრივი ნიჭია. მოტივი ელემენტარულად იბადება, ხოლო მისი დამუშავება, ანუ ქორეოგრაფის პრაქტიკული საქმიანობა, ამის შემდეგ იწყება. შემოქმედს კომპოზიციის სიღრმისეულად დამუშავებული თეორია და ისტორია ეხმარება, რაც საცეკვაო ფორმების განსაზღვრებას, საშუალებას, კონტრაპუნქტს, ცეკვის პოლიფონიას, კომპოზიციას მოიცავს. ქორეოგრაფიაში პლასტიკური მოტივი და ინტონაცია შემდეგნაირად კლასიფიცირდება:

1. სახის, ხასიათის ინტონაცია (მაგალითად, ბალეტმაისტერ რ. ზახაროვას მიერ ზარემას პლასტიკური მოტივის პოვნა შემდეგ ხანი გირეის ახალგაზრდა ცოლის ვერაგ და ვნებიან ცეკვაში განვითარდა და ხორცი შეისხა);
2. მოძრაობის ინტონაცია, რომელიც მოძებნილი პლასტიკური სახიდან მომდინარეობს;
3. ცეკვის ინტონაცია, რომლის მარცვალაც შეიძლება მოძრაობის ახალი ინტონაცია იყოს.

სახის ირაციონალური მარცვლის, მოძრაობის, მთლიანად ნაწარმოების დამაჯერებელი გადაწყვეტიდან, მისი პლასტიკური მოტივიდან დგება ქორეოგრაფი-კომპოზიტორის ავტორობა. ავტორობის უფლება იმას რჩება, ვინც პირველი შექმნის სპექტაკლის სახეთა მოტივს, მოძრაობებისა და ცეკვის ინტონაციას. ცეკვა – მელოდიაა, ბალეტმაისტერი – ამ მელოდიის ავტორი. სამწუხაროდ, საბჭოთა ბალეტის თეატრის პრაქტიკაში შემოქმედი ბალეტმაისტერის ავტორობა იურიდიულად გამყარებული არ არის. ქორეოგრაფები, რომლებსაც ინტონაციური გადაწყვეტის, ორიგინალური პლასტიკური მოტივის შექმნის ნიჭი აქვთ, რომლებმაც კომპოზიტორებსა და ლიბრეტისტთან ერთად დაისწავლეს კომპოზიციის თეორია, ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ავტორობი უნდა იყვნენ.

შემოქმედების მეორე ეტაპი – კომპოზიცია – პრაქტიკული პროცესია, რომლითაც მხატვრის ჩანაფიქრი, მის მიერ ნაპოვნი პლასტიკური მოტივი რეალიზდება.

საკუთარი ფანტაზიის წყალობით ქორეოგრაფი გამომსახველობითი საშუალებებით, დაკვირვების განზოგადებითა და მათში არსებითის გამორჩევით ქმნის კომ-

პოზიციას. „დაიჭიროს წამი – აი, რა არის ფერმწერის უდიდესი საიდუმლო, გადმოსცეს ის მართებულად – აი, რა არის ხელოვნების სასწაული“ (Новерр. «Письма о танце». Изд. «Академия». Ленинград, 1927 г., с. 121).

კომპოზიციაზე გადასვლისას და მოტივის რეალიზებისას ხელოვანი შემოქმედი თაობების მიერ დაგროვილი ისტორიული, იკონოგრაფიული და თეორიული მასალის მთელ სიმდიდრეს იყენებს. აქ მნიშვნელოვანია შემოქმედის თეორიული მომზადება, რაც მჭიდროდ უკავშირდება პრაქტიკას, ვინაიდან ხელოვნება წარმოუდგენელია შრომის, მტანჯველი ძიების გარეშე. კომპოზიციის მეცნიერება, მისი კანონზომიერებანი შემოქმედს ჩანაფიქრის უკეთ განხორციელებასა და პროფესიონალიზმის ამაღლებაში ეხმარება.

ცეკვის ხელოვნებაში ჯერ კიდევ არ არსებობს კომპოზიციის მეცნიერულად ჩამოყალიბებული თეორია, არ გვაქვს კომპოზიციის გამოცალკევებული კანონზომიერებები და საშუალებები. მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მეცადინეობის დროს გამოვლენილი ფაქტები განუზოგადებელია. მაგრამ სწორედ ამ ინსტიტუტის ქორეოგრაფიის კათედრის თეორია და პრაქტიკა, საბჭოთა საბალეტო თეატრის პრაქტიკა გვაძლევს კომპოზიციისა და მისი კანონზომიერებების – ამ რთული ამოცანის გადაწყვეტის თეორიული საფუძვლების სისტემატიზაციის შესაძლებლობას.

საზოგადოებრივი პრაქტიკის პროცესში ყალიბდება ლოგიკური ფორმები, კატეგორიები, აზროვნების კანონები. ფილოსოფიური კატეგორიების მსგავსად, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის კატეგორიები და კანონები ცეკვის ხელოვნების პრაქტიკიდან მომდინარეობს. კატეგორიები კომპოზიციური შემოქმედების არსის სიღრმისეულ გაგებაში გვეხმარება.

კომპოზიციურ საშუალებათა მრავალფეროვნებიდან შემდეგი **ძირითადი კატეგორიები** გამოიყოფა:

1. ფორმა და შინაარსი.
2. მოძრაობა და მიმართულება.
3. დრო და სივრცე.
4. გამომხატვის საშუალებები.
5. მთლიანობა, განუყოფლობა.
6. პირობითობა.
7. კონტრასტულობა.

**ფორმა**, როგორც განვითარების კანონი, პლასტიკურ ხელოვნებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, **შინაარსი** კი საფუძველია – ხელოვნების მთავარი არსი.

ფორმა შინაარსის არსებობის საშუალება, მისი შინაგანი წყობა, სტრუქტურაა. ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში, გარდა ნაწარმოების აზრობრიობისა, მისი დრამატურგიის და იდეური კონცეფციისაა, შინაარსად *მუსიკა* გვევლინება. მუსიკა, მისი შინაარსი კომპოზიციური ქორეოგრაფიული ქსოვილის ხასიათის, აზრისა და ფორმის განმსაზღვრელია და განასხვავებს შინაგან და გარეგან ფორმას.

*შინაგანი ფორმა* – სიუჟეტი, დრამატურგია, სახე, ენა, მუსიკალური დრამატურგია, რითაც იდეური შინაარსი გადმოიცემა.

*გარეგანი ფორმა* – რაკურსი, პოზა, ფერი, სინათლე (განათება), გაფორმება... ისინი გავლენას ახდენს, მაგრამ გადამწყვეტი არაა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისათვის.

შინაგანი და გარეგანი ფორმები ნაწარმოების არსებობის ფორმებია.

ფორმისა და შინაარსის ურთიერთქმედება: ფორმა არ არის პასიური – შეუძლია განვითარებას ხელი შეუწყოს და შეუშალოს კიდეც. მაგალითად, კლასიკური ცეკვის სკოლა 200 წელია არსებობს. მისი აწყობილი სისტემა ახლაც, თანამედროვე ბალეტშიც, გამოხატვის ძირითადი საშუალებაა. მაგრამ თანამედროვეობა სხვაგვარ ენას მოითხოვს და არა საშუალებათა შემთხვევით შეხამებას, რაც, ძირითადად, XIX საუკუნის პერსონაჟებს ახასიათებთ. ამ შემთხვევაში ფორმა შინაარსითაა განსაზღვრული. ჯერჯერობით ისევ ეს ძველი ფორმა არსებობს, თუმცა უკვე ცვლილებას განიცდის. მიმდინარეობს კლასიკური ფორმის ევოლუცია, ახალი მოძრაობების, ცეკვის ელემენტების შერწყმის, პლასტიკის, აკრობატიკისა და მოძრაობის სხვა საშუალებების ძიება და აღმოჩენა. ამის დასტურია საბჭოთა ბალეტის ბოლო წლების პრაქტიკა.

თუმცა, თავის მხრივ, ფორმაც ზეგავლენას ახდენს შინაარსზე: ბოლო წლებში ცეკვის ახლებურად გაგანყვეტამ, მოძრაობათა თამამმა შეხამებამ, ენის ნოვატორობამ დრამატურგიული ნიშნის, მუსიკის ცვლილება გამოიწვია და ცეკვის შესაძლებლობები, მისი სპეციფიკური თავისებურებანი გაზარდა.

**მოძრაობა და მიმართულება** – ქორეოგრაფის მიერ ჩაფიქრებული კომპოზიციის არსებობის საშუალებაა და აქ მთავარი მსახიობია.

*მოძრაობა* არის მოქმედება. მოძრაობა სიუჟეტის განვითარებას, ხასიათის ფორმირებას, ცეკვის განვითარებას აჩენებს.

*მიმართულება* კომპოზიციის მნიშვნელოვანი კონსტრუქციული ნაწილია.

მოძრაობა, მიმართულება, ადგილი სცენაზე ბალეტის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებებია.

**დრო და სივრცე** – ნაწარმოების არსებობის ფორმისა და ქორეოგრაფ-მსახიობის აზრის მატარებელი კატეგორიაა.

ნებისმიერი გადაადგილება სივრცეს უკავშირდება. სივრცობითობა ბალეტისა და კინოს ძირითადი თვისებაა. ქორეოგრაფიული ნაწარმოები დროისა და სივრცის მიღმა ვერ იარსებებს. ბალეტში (როგორც მუსიკაში) დროის ფაქტორი რიტმითა და ტემპით გადმოიცემა. ტემპ-რიტმის გარეგანი ფაქტორით შინაგანი მამოძრავებელი გამოიცნობა.

**გამოხატვის საშუალებები** – მოძრავი მატერიის – შემსრულებლის – ხასიათი. გამომსახველ საშუალებათა არჩევა (მოძრაობა, მოძრაობის კომბინაცია, რაკურსი, ჟესტი, პოზა, ფერი, გაფორმება – სინათლე, კოსტიუმი) ნაწარმოების შინაარსსა და მის ამოცანებზე და მოკიდებული.

**მთლიანობა, განუყოფლობა** – კომპოზიციის უმთავრესი კატეგორიებია. ისინი ნაწარმოების იდეურ მიზანმიმართულებაზე, ავტორის ნებელობით, გააზრებულ

ქმედებაზეა დამოკიდებული. კომპოზიცია ვერ იტანს შემთხვევითობას. მისი ყოველი დეტალი უნდა აღიქმებოდეს როგორც აუცილებლობა. აქ შემდეგი ცნებებია მნიშვნელოვანი: ცენტრალური სახე და მასის განლაგება, ნაწილების მთელთან მიმართება, ძირითადი მოქმედების ადგილი, პერსონაჟების ფსიქოლოგიური ურთიერთკავშირი, ცალკეული ფიგურის განმარტება.

**პირობითობა** – თეატრალური და ცეკვის ხელოვნების თავისებურებებს განსაზღვრავს. სცენაზე განსახიერებული პირობითობის სრული გამოყენება და მისი კომპოზიციაში გათვალისწინება წარმოდგენის წარმატების საწინდარია. თეატრალური ფორმის, ენის, საშუალებათა პირობითობა და ხელოვნების მხრიდან ამის დაჯერება, ამ ცნების არსია. ცხოვრების ასახვა, ადამიანის სახის შექმნა ხელოვნების ამოცანაა, მაგრამ არა ასლის აღება, კოპირება, არამედ სცენაზე სინამდვილის ემოციური და პირობითი ხორცშესხმა.

**კონტრასტულობა** – კომპოზიციის გამომსახველობის, ემოციურობისა და დინამიკურობის ძირითადი საშუალებაა. კონტრასტად ყველა სახის დაპირისპირება უნდა ჩაითვალოს: მკვეთრი (შუქ-ჩრდილი), მსუბუქი (ტონი, ნახევარტონი). კონტრასტები იყოფა: *მდგომარეობის, ხასიათის* გარეგან და შინაგან კონტრასტებად.

განხილული კატეგორიები არ არის ამომნურავი და ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული. კატეგორია ისტორიული ცნებაა, ამიტომ ის არ შეიძლება იყოს უძრავი, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი. მოყვანილი კატეგორიები კომპოზიციური შემოქმედების ძირითად ცნებებია და კომპოზიციის კანონების არსის გარკვევისა და ჩამოყალიბების საშუალებას იძლევა.

კომპოზიციის ობიექტურ კანონზომიერებებს განეკუთვნება:

1. ტიპურობა (ძირითადი კანონი);
2. მოძრაობა;
3. კონსტრუქციულობა;
4. მთლიანობა;
5. თანაზომიერება;
6. გამომსახველობითობა;
7. მუსიკისა და ქორეოგრაფიის თანაფარდობა.

**ტიპურობის კანონი** – ნაწარმოების სიცოცხლისუნარიანობას, ღირებულებას, შინარსობრიობას ასახავს და მთელ შემოქმედებით პროცესზე ახდენს გავლენას. იდეა განსაზღვრავს ქმნადობის როგორც საწყის, ისე დასკვნით პროცესს. ცნება ტიპურში შემდეგი კატეგორიები შედის: იდეა, ფორმა, შინაარსი, მხატვრული სახე, დრამატურგია, თემა, სიუჟეტი, ნაწარმოების დიალექტიკა და მაცურებელი, რომელიც ნაწარმოების ღირებულებას განსაზღვრავს.

**მოძრაობა** – ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლენილი ობიექტური კანონზომიერებაა. მოძრაობის კანონზომიერებითა და აუცილებლობით შემოქმედების ყველა მხარე განისაზღვრება: სინამდვილის ჩვენების მოთხოვნა *რევოლუციური განვითარებით*, განვითარების *საკვანძო ქმედითი მო-*



მენტების ჩვენებაც, მოძრაობის ნვეტილობა-უნყვეტობაც, შინაგანი და გარეგანი მოძრაობაც, დროისა და სივრცის ფაქტორიც.

მოძრაობა კომპოზიციური საქმიანობის აზრობრივ მხარესაც განსაზღვრავს, რაც შემოქმედებითი აზროვნება-განვითარების პროცესში ვლინდება – ინტუიცია-ლოგიკა-პრაქტიკა – შეგრძნებებიდან, აღქმიდან განზოგადებისაკენ, წარმოდგენებისაკენ, ცნებებისაკენ, სახეებისაკენ, შემდეგ – პრაქტიკისაკენ.

**კონსტრუქციულობა** – კომპოზიციის კონსტრუქციულ-პლასტიკურ საფუძვლებს განსაზღვრავს ხელოვანის წარმოსახვიდან სცენაზე გადასული იდეა თავის ფიზიკურ ადგილს, მხედველობით სივრცეს, გამომსახველობით რაკურსს, გარეგან პლასტიკურ ფორმას, მასშტაბს ეძებს. კომპოზიციის მასშტაბს, მის პროპორციებს, ვერტიკალ-ჰორიზონტალსა და სიღრმეზე განლაგების ძიებას, ანუ სივრცის სამგანზომილებიან გადანყვეტას, რაც სიუჟეტურ და აზრობრივ მოქმედებას განსაზღვრავს, კონსტრუქციულობის კანონი განაპირობებს.

**მთლიანობა** – კომპოზიციის ჩამოთვლილი კანონების გარდა, ქორეოგრაფიის უმნიშვნელოვანესი კანონზომიერება, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ხასიათისა და პრინციპების განმსაზღვრელი არის მუსიკა. საცეკვაო მუსიკა-პოემა ბადებს მოძრაობას, ცეკვას.

„კარგად შეთხზული მუსიკა უნდა ფერწერობდეს, უნდა საუბრობდეს; ცეკვა, ბგერების მიბადვისას შექმნილი ექო, ყველაფერს იმეორებს, რასაც მუსიკა გამოთქვამს“ (Новерр. «Письма о танце». Изд. «Академия». Ленинград, 1927 г., с. 111).

ქორეოგრაფიული კომპოზიციის გამომსახველობა და მნიშვნელობა მუსიკის შინაარსსა და მუსიკალურ დრამატურგიაზე დამოკიდებული, რაც დრამატურგის მიერ დამუშავებულ სცენარსა და ქორეოგრაფის მიერ შექმნილ კომპოზიციურ გეგმას ეფუძნება. საბჭოთა ქორეოგრაფიული სკოლა, ინდივიდუალური მიმდინარეობის მრავალფეროვნების მიუხედავად, საბალეტო სპექტაკლში მუსიკის დრამატურგიულ როლს აღიარებს, თუმცა არა მის აბსოლუტურობას – მუსიკისა და ქორეოგრაფიის თანაფარდობითობის პირობებში ნაწარმოების იდეის წამყვანი როლს.

ჩამოთვლილი კანონები განყენებულად არ არსებობს, ისინი მჭირდორ უკავშირდება ერთმანეთს, მთელ კომპოზიციას გასდევს და, მხატვრის ნების დამოუკიდებლად, ობიექტურად მოქმედებს. თუმცა ოსტატის ხელში ეს კანონზომიერებანი შეიძლება დაირღვეს კიდეც, რაც ხშირად ძლიერი ნაწარმოების შექმნის საწინდარია და საოცარ აღმოჩენებს ბადებს. ხელოვნების ნაწარმოები შემოქმედის ქეშმარიტი აღმოჩენაა და უნიკალურია, როგორც სიუჟეტური და აზრობრივი გადანყვეტით, ისე კომპოზიციის მხრივ.

ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება, მისი ენა არის ცეკვა.

**ცეკვა** – ეს არის ხელოვნების ნაირსახეობა, რომელიც ადამიანების აზრებსა და გრძნობებს მხატვრული სახეებით ხსნის. მხატვრული სახე ცეკვაში სხეულის მდგომარეობის (მოძრაობა, ჟესტები, პოზა) რიტმულად ორგანიზებული მონაცვლეობით იქმნება, რაც გარკვეული სისტემის სახეს იძენს. ცეკვის შექმნაში კომპოზიციის კანონზომიერებების არსი, ქორეოგრაფის ხელოვნება (ოსტატობა, ცოდნა, გამოცდი-

ლება, ტალანტი) და საშემსრულებლო ხელოვნებაა ჩადებული. ცეკვა პირობითი გამომსახველობითი ხელოვნებაა, რომელსაც უსიტყვოდ საუბარი შეუძლია. ცეკვის ცალკეული მოძრაობა იმდენად გამომსახველობითია, რომ ადამიანის ემოციების მთელი გამის გადმოცემა შეუძლია.

ნაშრომის მეორე ნაწილში განხილულია როგორც ცეკვის ხელოვნების ზოგადი ცნება, ისე ქორეოგრაფიის მწვერვალი – კლასიკური ცეკვა (ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებების ძირითადი სისტემა). ეს სისტემა ადამიანის სახის განზოგადებულ ფორმაზეა დაფუძნებული, რომლის შინაგანი მშვენიერება მისი მოძრაობების სილამაზესთან ჰარმონიაშია, რაც მისი ემოციების, აზრებისა და განცდების პლასტიკური გახსნის გზით ხორციელდება. კლასიკური ცეკვა ქორეოგრაფიული პლასტიკის გარკვეული სახეობა, მოძრაობების მკაფიოდ გამომუშავებული სისტემაა, რომელშიც არ არის არაფერი შემთხვევითი, ზედმეტი.

მთლიანობაში ცეკვის ხელოვნება შემდეგ ძირითად სახეობებად იყოფა: **ხალხური** ცეკვა, **საყოფაცხოვრებო-ხალხური** (ყველაზე მასობრივი სახეობა), **პროფესიული** (კლასიკური და სახასიათო), **საესტრადო-საცირკო, რიტმულ-პლასტიკური, აკრობატული**. ამით, რა თქმა უნდა, არ ამოიწურება მთელი მრავალფეროვნება.

მუსიკა და ცეკვა სინამდილეს ბგერებად და პლასტიკურ სახეებად გარდაქმნის და განაზოგადებს.

კომპოზიციური შემოქმედების თანადროულობის, საცეკვაო იდეის გარეგანი და შინაგანი არსის დრამატურგიულად გახსნას, ცეკვის დამაჯერებლობის და გამომსახველობის საბჭოთა მიდგომას, საბჭოთა ქორეოგრაფების მხრიდან ამ ორი პრინციპის რწმენას ეძღვნება დისერტაციის მესამე ნაწილი.

შემოქმედების ორი ეტაპის მიხედვით (პლასტიკური მოტივის მონახვა და კომპოზიციის დამუშავება), ძირითადი ყურადღება ცეკვის პლასტიკის მაქსიმალურ გამომსახველობას უნდა დაუთმოს ქორეოგრაფმა, ცეკვის კომპოზიტორმა, რომელიც შეძლებს მაყურებლის დარწმუნებას, გაატარებს გარკვეულ ესთეტიკურ იდეალებს. საჭიროა დღევანდელი ცხოვრების რიტმითაა გამონეული სცენური ფორმის გამაფრებელი შეგრძნება.

საბჭოთა ქორეოგრაფი უარყოფს როგორც პასიურ ნატურალისტურ კოპირებას, რომელიც ხშირად კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ფაქტს არ სცილდება, ისე ესთეტიკურ მორთულობას, ფორმის ტრფობას. ხელოვნება ჩვენს ცხოვრებაში იწყება, ხშირად ყოველდღიურსა და ჩვეულებრივში, მაგრამ შემდეგ კაშკაშა, თავისებურ, ხელოვნის ინდივიდუალურობით შეფერილ განზოგადებაში გადადის. მის განზოგადებულ აზროვნებას იდეა, ჩანაფიქრი, ოცნება წარმოშობს, ოცნება, რომელიც დღეს სრულდება, ხვალინდელ დღეს ჭვრეტს, რაც შემოქმედს მიზნის მიღწევის პათოსით აღავსებს.

ქორეოგრაფს შემოქმედებითი აზროვნება, წარმოსახვა, ცეკვის კომპოზიციით გადმოცემა და კომპოზიციის კანონზომიერებანი, მისი თავისებურებები და თვისებები თანამედროვე გადაწყვეტის მიგნებაში ეხმარება. ასეთი გადაწყვეტილების მიღებისას გარკვეულ ადგილს მუსიკა იკავებს. მუსიკის თანამედროვეობა ცეკვის კომპოზიციის თანადროულობას განსაზღვრავს და, გარდა შინაარსისა, ქორეოგრა-

ფის პოეტური იდეა მის ესთეტიკურ ფორმას ბადებს. კომპოზიციის თანადროულობა, გარდა შინაარსისა და მუსიკისა, სტილის *ექსპრესიულობაში* ვლინდება. ადამიანი უშუალოდ პოეტური ცეკვის ენით უნდა გაიხსნას. ამასთან, თანამედროვე გმირის სახე მასშტაბურად, კრებითად, რომანტიკულად უნდა გადაწყდეს.

კომპოზიციის ძირითადი ენის – *ცეკვის* – თანადროულობა, პლასტიკასთან, აკრობატიკასთან ერთად, თავის უმაღლეს განვითარებას საბჭოთა ბალეტის კომპოზიციაში პოულობს. კომპოზიციის თანადროულობაზე საუბრისას თანამედროვეობა უნდა განვსაზღვროთ.

თანამედროვეობა (თანადროულობა) – ეს არის ცხოვრების ფეხდაფეხ სიარული, მასში მონაწილეობა. თანამედროვე შეიძლება იყოს ნაწარმოები, რომელშიც არ არის ასახული დღევანდელი. თანადროულობა არა სცენაზე მიმდინარე მოვლენების რეალურ ცხოვრებასთან პირდაპირი შედარება, არამედ ის, რომ მაყურებელი, სცენაზე მიმდინარე მოვლენებში ჩართული, მიუხედავად მათი ისტორიული სიახლოვე-სიშორისა, ამ მოვლენებს საკუთარ ცხოვრებაში უშვებს, საკუთარ თავს უნებურად გმირის ადგილას აყენებს. ყოველივე ეს ნაწარმოების დამაჯერებელი გადაწყვეტის შემთხვევაში ხდება. ამიტომ აღლევებს დღევანდელ ადამიანებს შექსპირის, ლოპე დე ვეგას, პუშკინის, ლერმონტოვის გმირები. ადამიანი სულიერი ცხოვრების მთელ სირთულეს, სიმდიდრესა და სილამაზეს შეიგრძნობს. ამიტომ ზოგი სპექტაკლი (კლასიკური) თანამედროვე, დღევანდელი მაყურებლისათვის საჭიროდ გვესახება, სხვანი კი, მიუხედავად თემის აქტუალობისა, ტყუილის, მონაგონის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

საბჭოთა ბალეტის თანამედროვე კომპოზიციის ნოვატორობა საუკეთესო კლასიკური ტრადიციების მემკვიდრეობითობას ემყარება. ფოკინი, ცეკვის ხელოვნებაში ძიების აუცილებლობაზე საუბრისას, წერდა, რომ ავტორიტეტის თაყვანისცემა მხატვრის ერთადერთი ღირსება არ არის, ამაზე ბევრად უფრო ფასეული გრძობების უშუალობა, გულწრფელობა, სიმართლე და მათი გამოხატვის ძალაა. ამიტომ თანამედროვე ქორეოგრაფები საცეკვაო ქმედების სიმფონიზაციისაკენ, ახალი, საკუთარი გადაწყვეტილებებისაკენ ისწრაფვიან.

თანამედროვე ქორეოგრაფიული კომპოზიციის თავისებურებებია:

1. მოძრაობისა და ნახაზის ექსპრესიულობა და პოლიფონიურობა, მოქმედების განვითარების დინამიკურობა და სიმძაფრე.
2. სკულპტურულობა და მუსიკალური პლასტიკურობა, რომლებიც ნაწარმოების მელოდიკისა და რიტმისგან მომდინარეობს. ბგერითი და პლასტიკური სახეების ერთიანობა.
3. მოძრაობისა და აქტის კაკონიკურობა და თვალსაჩინო სიმარტივე.
4. ცეკვის კომპოზიციისა და ტექნიკის მკაფიოობა.
5. სახეების განზოგადება მათი ემოციურობა.
6. ცეკვის ხელოვნების ბუნების პირობითობაში სრული რწმენა.
7. აკადემიური ცეკვის ზუსტ კანონებზე უარის თქმა, ამ კანონების თავისუფალი გამოყენება. ამასთან, კლასიკური ცეკვის, როგორც ძირითადი გამომსახველობითი საშუალების, აღიარება.

ძლიერდება კომპოზიციის დეკორატიული გადაწყვეტის როლი სცენის სივრცის სრული, სამგანზომილებიანი გამოყენებით, გადაწყვეტის მოცულობითობით, გამოსახულებების მკაფიოობის ლავირებით. ფართოვდება ბალეტის *ჟანრობრივი შესაძლებლობები*. ცეკვის ხელოვნების შიგნით, გარდა ჟანრობრივი მრავალფეროვნებისა (ტრაგედია, ჰეროიკული პოემა, დრამა, ლირიკული პოემა, კომედია, სატირა, პლაკატი და ა.შ.), თავად ბალეტის ხელოვნება იძენს ჟანრობრივ განსაზღვრულობას, როგორც ხელოვნების ნაწილი სპეციფიკური გამოსახვით – ცეკვით. ეს კომპოზიციური საქმიანობის ახალი საშუალებების ძიებისაკენ გვიბიძგებს. საბჭოთა ქორეოგრაფიის განვითარებას წითელ ხაზად გასდევს ჰეროიკულ-რომანტიკული თემა: *წითელი ყაყაჩო, პარიზის ალი, იმედის ნაპირი* და სხვ. აქედან მომდინარეობს ენასა და საშუალებებში ილუსტრაციულობისა და ყოფითობის გადალახვისკენ სწრაფვა, რათა გმირობას ქმედითმა, ვაჟკაცურმა ცეკვამ შეასხას ხოტბა.

თანამედროვე კომპოზიციაში ცეკვის ქმედითობა აღიარდა: პირობითმა შესტიკულაციამ ადგილი *პლასტიკურ პანტომიმას* და *ქორეორეჩიტატივს* დაუთმო. სახასიათო ცეკვა კლასიკურთან ურთიერთქმედებით *ეროვნული* ხასიათის ნიშნებით მდიდრდება. ვითარდება ცეკვის *სუიტურობა* და ცეკვის *სიმფონიურობა*. დაბოლოს: ცეკვის თანამედროვე ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებაა ხელოვნების მომიჯნავე სახეობებთან სინთეზი. ესთეტიკური თეორიის თვალსაზრისით, ნებისმიერი ხელოვნების ზუსტი საზღვრები, ისევე, როგორც ხელოვნებისა და მეცნიერებისა, სულ უფრო პირობითი ხდება. ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის გაერთიანება ახალი მოვლენების გაჩენის შესაძლებლობაა. ეს სინთეზი ქორეოგრაფიისა და სიტყვის, ვოკალის, პანტომიმის და სხვ. შერწყმით გამოიხატება. ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ობიექტური კანონების ცოდნით, საქმიანობაში ცეკვის ხელოვნების თეორიისა და პრაქტიკის გამოყენებით, კლასიკური ცეკვის სკოლის არსენალის თავისუფლად სარგებლობით, ქორეოგრაფი თავისი გზით მიდის, აქვს საკუთარი შემოქმედებითი ხედვა, ტალანტი და კომპოზიციის ხელოვნებაში საკუთარი, განუმეორებელი, ხარისხიანი წვლილი შეაქვს.

უთარილო  
რუსულად

## ქართული ცეკვის ტექნიკა

ამჟამად საქართველოში არსებული ცეკვები შორეული წარსულის რიტუალურ-მისტიკური ნაშთია. დროთა განმავლობაში მათ სპეციფიკური რიტუალური შეფერვა და დატვირთვა დაკარგა და ჩვენს სინამდვილეში ცნობილია სახელწოდებით: *ქართული, ხორუმი, მთიულური, ფერხული* და ა.შ.

თუკი ქართული ცეკვების შინაარსი დიდად იყო დამოკიდებული საქართველოს ისტორიულ ბედსა და სამეურნეო საქმიანობაზე, მათი ტექნოლოგია რამდენადმე გეოგრაფიული პირობებითაა ნაკარნახევი.



ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი მოძრაობების განხილვისათვის ავიღოთ, მაგალითად, წრიული სვლა *დავლა ცეკვა ქართულიდან*, რომელიც შემსრულებლისაგან სინარნარეს, სინატიფეს მოითხოვს. სვლა *დავლა* რთულ სამნაბიჯიან მოძრაობაზეა აგებული – ერთი გრძელი და ორი მოკლე ნაბიჯი, რაც, პროფესორ პ. ბერაძის საინტერესო დაკვირვებით, შეიძლება დაქტილურ ლექსთწყობას შევადაროთ. უკუსვლითი *დავლა* მიწიდან ფეხის თითების მსუბუქი მონაცვლეობით – მკვეთრი აწევით სრულდება. სრიალის შენარჩუნების მხრივ ქალთა ცეკვაში განსაკუთრებით რთულია გვერდითი სვლა. აქ გადაადგილების იგივე სამტერფიანი პრინციპია – თითის წვერებზე აწევა ისევე, როგორც უკუსვლის დროს. იმავე ილეთით ასრულებს ქალი ადგილზე ტრიალს. კაცები ცალ ფეხზე ტრიალდებიან. მაგრამ აქ ჩვენ ვერ ვხედავთ ღერძის გარშემო ძალიან სწრაფ, გრიგალისებურ რამდენიმე ბრუნვას, რაც წინა მოძრაობიდან მოდის და მომდევნოს უკავშირდება.

გასმა – ტანის სრული უმოძრაობა, მხრებისა და ხელების თითქმის სტატიკური მდგომარეობა, ფეხის ტერფები კი მორიგეობით სრიალებს. *ქართულში* კორპუსის (ტანის) ზედა ნაწილი, განსაკუთრებით, ხელები, ქალსაც და ვაჟსაც ფრესკულ, ქანდაკებრივ მდგომარეობაში აქვთ. ამის თვალსაჩინო მაგალითია მოცეკვავე სალომეას ფრესკა ბეთანიის ტაძარში (სურ.75) და მოცეკვავეს (მეშუმპრის) XIII საუკუნის მინიატურზე (სურ.36). ყველაზე მოსახერხებელი ადგილი *დავლის* სრიალით, საიუველირო ხელოვნებით შესასრულებლად (როცა ტანი ქანდაკებასავით უმოძრაოა) სწორი ზედაპირი, კარგად გათელილი მინდორია. ცეკვა *ქართული* მხოლოდ დაბლობში, მოსწორებულ ადგილზე, შეიძლებოდა დაბადებულიყო – ქართლ-კახეთის გაშლილ ველებზე.

ქართველ ქალთა ცეკვის შესრულებას საფუძვლად უკიდურესი სინარნარე უდევს. ამას ნაწილობრივ განსაზღვრავს სპეციფიკა გრძელი კაბისა, რომელიც ძველად რამდენიმე პირისაგან შედგებოდა. განიერი კაბა მიწაზე აუჩქარებელ სრიალს იწვევდა. შესრულების ადგილი მინდორი ან სახლის ბანი იყო. ასეთი კომპლექსი კი განსაკუთრებული, გედისებრი, სიარულის დამკვიდრებას უწყობდა ხელს.

მოძრაობათა ტექნოლოგიით საკმაოდ საინტერესოა ოსური ცეკვა *სიმდი*. ის სრიალისა და სინარნარის პრინციპზეა აგებული, რაც მხოლოდ გარკვეული ილეთების მეშვეობით მიიღწევა. ცეკვის დასაწყისი ნელი, *მენუეტური* სვლა სამნაბიჯიანი მოძრაობით – ორი მოკლე ნაბიჯი მსუბუქი გვერდზე სვლით, მესამე ნაბიჯი მიწაზე მდგომი ცალი ფეხის ერგცერით (მეორე ფეხი ჰაერშია). მეორე სვლა წრიული მიმართულებით – წინსვლა – ასევე სამნაბიჯიანი მოძრაობაა: ორი გრძელი ნაბიჯი და ერთი მოკლე. ჩვენი აზრით, ეს სვლა შეიძლება ანაპესტის ლექსთწყობას შევადაროთ. და ბოლოს: მოძრაობა ორივე ფეხის 3/4 სრიალით. ამ სამი სვლიდან პირველი და მესამე უფრო მეტი სინარნარის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე მეორე. ამ მოძრაობების ტექნოლოგია რამდენადმე განსხვავდება *ქართულის* ტექნოლოგიისაგან. *ქართულში* სვლები სამი მიმართულებით სრულდება: წინ, უკან და გვერდზე. ასევე ტრიალი სანაბიჯიანი მოძრაობის პრინციპის დაცვით. ოსურში მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრაობაა – წინ. ეს ბევრად აიოლებს ცეკვის ტექნოლოგიურ სტრუქტურას. თუკი ოსურ წინსვლასა და *ქართულის* წრიულ სვლას, *წინსვლას* და *დავლას* შევადარებთ, ჩვენ არსებით განსხვავებას დავინახავთ. *დავლა* გრაფიკუ-

ლად სრიალა მოძრაობების უწყვეტი ჯაჭვია, როცა ოსურ პირველ წინსვლაში, მესამე ნაბიჯისას, ოდნავი შეფერხება – ფერმატოა, ხოლო მეორე სვლაზე რიტმული წყობა გაცილებით მარტივია, ვიდრე დავლაში.

რამდენადმე განსხვავებულია წრიული წინსვლითი მოძრაობები წყვილთა მთიულურ ცეკვებში. მაგალითად, მოხეურში ქალიშვილი წინ მიიწევს სრიალა მოძრაობით, ფეხის ტერფების მონაცვლეობით, აქცენტით მარჯვენა ფეხზე. მთიანი ადგილი მოცეკვავე ქალს ლავირების აუცილებლობას უქმნიდა, დროდადრო ის ნაიბორძიკებდა კიდეც. ხელები განზეა გაშლილი და მსუბუქად ირხევა, თითქოს წონასწორობის შესანარჩუნებლად. რიტმულ ნახაზში მოქცეულმა ცეკვამ მოძრაობებს მარჯვენა ფეხზე სინკოპირული აქცენტის შესძინა.

გურულ-აჭარული ცეკვა *ხორუმი*, ისტორიულად განპირობებული მეომრული ხასიათით, ტექნოლოგიურადაც საუკეთესოა. ცეკვა რიტმულ, მკვეთრ, ტანვარჯიშის მსგავს მოძრაობებზეა აგებული. *ხორუმის* ტექნოლოგიას საფუძვლად უძველესი ცეკვა *თულო-წრე* დაედო, რომელიც ძველ მესხეთში სრულდებოდა. *თულო-წრე* ცეკვით გადმოცემული *ფუნდრუკია* – ტანვარჯიშის ილეთების კომპლექსი ახალგაზრდებისათვის. მთელ ცეკვას წითელ ხაზად გასდევს ბუქნისა და ნახევარბუქნის მოძრაობები. თრიალეთის გათხრების დროს აღმოჩენილი ბრინჯაოს ფიგურები, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე II საუკუნით დათარიღებული, ჩვენი აზრით, *ხორუმის* ერთ-ერთ მომენტს – ნახევარბუქნს ასახავს. ეს მდგომარეობა ტანვარჯიშის სხვადასხვა მოძრაობის დამაგვირგვინებელი და ხელჩართული ბრძოლის ძირითადი პოზიციაა. ძველად ბუქნზე აგებულ მამაკაცთა ცეკვას *კოჭა* ეწოდებოდა. *ხორუმის* ტექნოლოგიას საფუძვლად ცეკვები – *თულო-წრე* და *კოჭა* დაედო. *ხორუმის* მონაწილენი მთელი ცეკვის განმავლობაში ხელჩაკიდებულნი არიან, რაც მტერზე მიმავალი დამწკრივებული ჯარის სიმბოლური გამოსახულებაა.

ცეკვა *ლაზური* ტექნოლოგიურად *ხორუმს* ენათესავება. მასში აშკარად გამოხატულია *ქოჩას* ელემენტები. *ქოჩა* ცეკვების, – *ფერხულის*, აჭარული *ყოლსამის*, ანუ *მხარულის*, *იალის-თამაშის*, – შემადგენელი ელემენტია. ეს უკანასკნელი საფუძვლად დაედო ქალაქურ ფოლკლორულ ცეკვა *ბაღდადურს*, იმავე *კინტოურს*.

შორეული წარსულიდან ამოღებული და 1951 წლის მხატვრული თვითმოქმედებების რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე ნაჩვენები გურული ცეკვა *ფარცაკუკუ* თავიდან ბოლომდე ბუქნაზეა აგებული.

გარდა ბუქნებისა, მამაკაცთა ყოფითი ხასიათის ქართულ ცეკვებში უხვადაა წარმოდგენილი მუშაითობის ნიშნები: მუხლილეთები (მუხლებზე ხტუნვა და ტრიალი), *ჩაკერის* ვირტუოზული კომბინაციები და ა.შ. XIX საუკუნის დასასრულ აღწერილ ქართული ცეკვაში შემსრულებელი, ცეკვის რიტმის შენარჩუნებით, რამდენჯერმე ყირაზე გადადის.

ტანვარჯიშის ელემენტებითაა გაჯერებული მეომრული ხასიათის *ფერხული* – *ზემყრელო*. და, მართლაც, მხოლოდ ფიზიკური აღზრდისა და ყოველდღიური ვარჯიშის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას შეეძლო იმ უჩვეულო სიმსუბუქის ჩამოყალიბება, რომლითაც *ზემყრელოს* მონაწილენი ერთმანეთის მხრებზე ადიან და უწყვეტი ცეკვით ორ-სამსართულიან პირამიდას ქმნიან.

ყოფითი ხასიათის *ფერხულის* ტექნოლოგია, შემსრულებელთა სიმრავლის გამო, შეუძლებელია ძალიან რთული იყოს. უნინ *ფერხულში* ასეულობით ადამიანი მონაწილეობდა. ასეთი *ფერხულებისათვის* დამახასიათებელია ნელი ტემპიდან სწრაფზე გადასვლა, მოძრაობები კი უცვლელი რჩება.

*მთიულურის* ჯგუფის ცეკვები კავკასიონის სამხრეთის ქედზე ჩამოყალიბდა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მათ ტექნოლოგიაში ნაწილობრივ ძველი აფხაზური ცეკვა ბასტი აისახა. ბასტი ტაქტს ფეხის ტერფების მიწაზე დარტყმით გამოსცემს, რამაც წარმოქმნა მოძრაობა *ჩაკვრა*. *ჩაკვრა* მამაკაცთა ილეთია. ქალები მას იშვიათად ასრულებენ. თუკი *ქართულში* გასმისას ტერფები მონაცვლეობით სრიალებს ზედაპირზე ისე, რომ მიწას არ შორდება, ხოლო ფეხი მხოლოდ იმდენად იწევა ზემოთ, რამდენიც სრიალით სიარულს სჭირდება, *ჩაკვრაში* ტერფები ზემოთ ადის – ხან ქუსლით ერტყმება მიწას, ხან – თითებით.

თავად სახელწოდება *მთიულური* იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ცეკვები მთაგორიან ლანდშაფტში სრულდებოდა. საცეკვაო მოედნის პირობებმა განსაზღვრა მოძრაობების ხასიათი. მთიულურში წრეზე შემოვლა – სრიალი – ოდნავ ხტუნვით, ოდნავ მოხრილი მუხლებით, სამნაბიჯიანი მოძრაობით სრულდება. ნინსვლისა და წრეზე შემოვლის სხვა მოძრაობებიც ხტუნვით, ფეხების მონაცვლეობით კეთდება. *ჩაკვრა*, გარდა ტერფების მიწაზე დატრყმის სხვადასხვანაირი კომბინაციისა, თითებზე შეხტომისა და ხტუნვის კომპლექსურ მოძრაობებს შეიცავს. *მთიულურში* ფეხის თითებზე მოძრაობა შეიძლება მთიანი ადგილის უსწორმასწორო ზედაპირით აიხსნას. რთული ხტუნვითი მოძრაობები და სწრაფი ტემპი ვირტუოზობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამის მაგალითი დიდი სიმაღლიდან მუხლებზე დაცემა და მუხლებზე ტრიალია.

სვანურ *ცერულში* ამგვარი მოძრაობები სხვა ხასიათისაა. *ცერულში* ტემპი გაცილებით ნელია, ვიდრე გრიგალისებურ აფხაზურ ცეკვაში. მოძრაობები სოლიდურად, დამაჯერებლად, დინჯად სრულდება, წრეზე შემოვლა – სამნაბიჯიანი ხტუნვითი მოძრაობით. აქცენტი – ქუსლზე, თვლა – ერთი. სვანურ ცეკვაში *მთიულური* თითებზე, კერძოდ, მოხეური და აფხაზური ცეკვებისათვის დამახასიათებელი ფრთებგაშლით არ მოძრაობენ. პოეტურმა მთიულეთმა და მზიანმა, ფლორითა და ფაუნით მდიდარმა აფხაზეთმა ნაკვერჩხალივით მხურვალე, მოუხელთებელი ცეკვები შექმნა. სვანეთმა, ყინულებით შეკრულმა და მარადიული თოვლით დაფარულმა, მიუდგომელი კოშკების მხარემ, თავიანთ ცეკვებს მჭვრეტელური, რამდენადმე მკაცრი ხასიათი მიუსადაგა.

ქართული ხალხური ცეკვების ყველაზე მკაფიო და სპეციფიკური მოძრაობების განხილვის შედეგად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გეოგრაფიულმა პირობებმა და ფიზიკური კულტურის მრავალსაუკუნოვანმა ტრადიციებმა არსებითი გავლენა მოახდინა მათი ტექნოლოგიის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.

უთარილო  
რუსულად

# მონოგრაფიები

## დავით ჯავრიშვილი

1974 წლის იანვარში დავით ლავრენტის ძე ჯავრიშვილის დაბადებიდან 80 წელი შესრულდა.

დავით ჯავრიშვილი გამოჩენილი ქართველი ქორეოგრაფია. მან ბევრი გააკეთა ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებისათვის. ის საპატიო ადგილს იკავებს ქართული ფიზიკური კულტურის ისტორიაში. საქართველოში ფიზკულტურული მოძრაობის ერთ-ერთი ნამომწეები, საზოგადოება შევარდნის აქტიური წევრი, რომელშიც გიორგი ეგნატაშვილის, გიორგი და თამარ ნიკოლაძეების გვერდით იღვწოდა (შედარებით გვიან საზოგადოებას გიორგი მერკვილაძე და ალექსანდრე კაიშაური შეუერთდნენ).

დავით ლავრენტის ძე ჯავრიშვილი 1894 წლის 17 იანვარს დაიბადა გორის რაიონის სოფელ ერთანმინდაში. მამამისი, ლავრენტი ჯავრიშვილი, ფოსტა-ტელეგრაფის მუშაკი იყო. ის 1905 წელს გარდაიცვალა, როცა დათა 11 წლის იყო. შვილი დედამ, სოფიო ფალავანდიშვილმა, აღზარდა და მას სიცოცხლის ბოლომდე არ განშორებია. დათამ თბილისის ქართული სათავადაზნაურო გიმნაზია 1914 წელს დაამთავრა და იმავე წელს ჩააბარა თბილისის სამხედრო სასწავლებელში, საიდანაც 1915 წელს, პორუჩიკის წოდებით, თურქეთის ფრონტზე წავიდა. 1916 წლის აპრილში ის ქართულ ჯარში ჩაირიცხა, თუმცა ფაქტობრივად ტანვარჯიშის საზოგადოება ამირანის ხელმძღვანელის თანაშემწე იყო. ორ წელიწადში ჯავრიშვილს შტაბსკაპიტნის, შემდეგ კი კაპიტნის წოდებას ანიჭებენ.

ქართულ გიმნაზიაში ტანვარჯიშს დიდი ყურადღება ექცეოდა. დათას ცნობილი ჩეხი ტანმწვარჯიშე ანტონ ლუკეში წვრთნიდა. ლუკეშის საყვარელი მოსწავლე გიორგი ეგნატაშვილი იყო – მომავალში სახელგანთქმული სპორტსმენი. 1917 წელს, პრალაში ტანმწვარჯიშეთა საერთაშორისო შეჯიბრებაზე, გიორგი ეგნატაშვილი თბილისის გუნდის შემადგენლობაში გამოვიდა და მეორე ადგილი დაიკავა. ეს განსაკუთრებული ამბავი იყო. 1909 წელს, ანტონ ლუკეშის ინიციატივით, გიორგი ეგნატაშვილი პრალაში გაგზავნეს ტანვარჯიშის უმაღლეს კურსებზე, რომელიც მან წარმატებით დაასრულა. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ლუკეშის რჩევით, ეგნატაშვილი ქართული გიმნაზიის ტანვარჯიშის პედაგოგი გახდა. მისი პროფესიული და მეთოდური მოღვაწეობის გამო, გიმნაზიის დირექტორმა ალექსანდრე მდივანმა 1911 წლის სასწავლო გეგმაში ტანვარჯიში შეიტანა.

1912 წელს გიორგი ეგნატაშვილმა *ტანვარჯიშის დილა* მოაწყო, რამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა: 10 ჯგუფად დაყოფილი გოგონები და ვაჟები ვალსის მელოდიაზე თავისუფლად, ძალდაუტანებლად, ლამაზად მოძრაობდნენ იატაკზე, ძელზე, რგოლებსა და დვირზე. პრესა გულგრილი არ დარჩენილა. განსაკუთრებული მონონება უფროსკლასელებმა – დათა ჯავრიშვილმა, ვახტანგ ციციშვილმა,



შალვა აგლაძემ, არჩილ ბაქრაძემ – დაიმსახურეს. ასე გახდა 18 წლის დათა გიორგი ეგნატაშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო მოწაფე. ის ნამდვილი სპორტსმენი იყო: კარგი გარეგნობა, თითქოს მარმარილოსაგან ნაკვეთი ტანი, სიმარდე და მოძრაობების სიმსუბუქე იმის საწინდარი იყო, რომ ის თავისი დროის ტანმოვარჯიშეთა პირველ რიგებში აღმოჩენილიყო. მაგრამ ტანვარჯიშით ესოდენ ძლიერმა გატაცებამ დათა ლამის არასასურველ, სავალალო შედეგამდე მიიყვანა – ზოგადსაგანმანათლებლო საგნებში ჩამორჩენა კლასში ჩარჩენის საშიშროებას უქადდა. გიმნაზიის დირექტორმა ალექსანდრე მდივანმა გიორგი ეგნატაშვილს მიმართა – მოსწავლე ჯავრიშვილი ტანვარჯიშის გაკვეთილებიდან გაეთავისუფლებინა. განაჩენი მკაცრი იყო: ეგნატაშვილმა დათას სამი თვით აუკრძალა ვარჯიში. მან გულმოდგინედ მოჰკიდა ხელი მეცადინეობას და აკადემიური ჩამორჩენა დაძლია, თუმცა მისი მასწავლებელი შეუვალი და ვეტოს ერთგული დარჩა. დათამ ძლივს გაუძლო სამთვიან გამოცდას, მაგრამ, როგორც თავად ამბობდა, ამ გაკვეთილმა მას ძლიერი ნებისყოფა გამოუმუშავა, რამაც არაერთხელ უშველა ცხოვრებისეული გამოწვევების გადალახვაში.

მომდევნო წელს *ტანვარჯიშის დილა*, რომელიც ქართულ გიმნაზიაში ტრადიციად გადაიქცა, საზეიმოდ, შემოქმედებითად და მეტად ორგანიზებულად ჩატარდა. გასულ წელთან შედარებით კიდევ უფრო დამაჯერებლად გამოვიდა დათა. გიორგი ეგნატაშვილის რეკომენდაციით, ის ჯერ *ტანვარჯიშის სკოლის* წევრად აირჩიეს, შემდეგ კი – ერთ-ერთი ჯგუფის მწვრთნელად. მან მწვრთნელთა დახურულ შეჯიბრებაზე ბრწყინვალედ იასპარეზა და მე-2 საპატიო ადგილი აიღო. 1914 წელს დათამ გიმნაზია დაამთავრა. თითქოს საყვარელი საქმის კეთებაში ხელს აღარაფერი უშლიდა, მაგრამ ყველაფერი სხაგვარად შეტრიალდა – პირველი მსოფლიო ომი დაიწყო. ქართული გიმნაზიის *ტანვარჯიშის დილა* ველარ გაიმართა. შესანიშნავად აღჭურვილი სპორტული დარბაზი ლაზარეთად გადაკეთდა. ეგნატაშვილის საუკეთესო მოწაფეები ფრონტზე წავიდნენ.

1915 წელს დიდი ქართველი პოეტის აკაკი წერეთლის სხვიტორიდან თბილისში გადმოსვენება საერთო სახალხო გლოვად გადაიქცა. ვაგზლის მოედანზე გამოირჩეოდა ქართული გიმნაზიის ტანმოვარჯიშეთა მწობრი გიორგი ეგნატაშვილის მეთაურობით. იქვე იდგა სამხედრო ფორმაში გამონყობილი დათა ჯავრიშვილი – ამ დღეს ის თურქეთის ფრონტზე მიემგზავრებოდა.

მოძრაობისკენ მუდმივი სწრაფვა, პასიურობისაგან თავის დაღწევა, შემოქმედებითი ინიციატივის გამოვლენა ყოველთვის იყო დათა ჯავრიშვილის განმასხვავებელი თვისება: 1917 წელს, გიმნაზიელ ამხანაგ გაიოზ ბერელაშვილთან ერთად, მან საზოგადოება *ამირანი* დააარსა, რომელიც *ტანვარჯიშის დილის* პარალელურად მუშაობდა. მალე ეს ორი საზოგადოება ერთმანეთს შეერწყა და *შევარდნის* სახელით ტანვარჯიშის გაერთიანებად ჩამოყალიბდა. აღსანიშნავია ის დიდი წვლილი, რომელიც საზოგადოების ჩამოყალიბებასა და, ზოგადად, საქართველოში ფიზიკური კულტურის განვითარებაში გამოჩენილმა საზოგადო მოღვაწემ, პროფესორმა გიორგი ნიკოლაძემ შეიტანა. *შევარდენში* ერთმანეთს შეხვდა დიდი საერთო საქმით გატაცებული ორი შესანიშნავი მოღვაწე – გიორგი ეგნატაშვილი და გიორგი

ნიკოლაძე. თუკი გიორგი ეგნატაშვილი ქართული ტანვარჯიშის საზოგადოების აქტიური მშენებელი იყო, გიორგი ნიკოლაძე მისი იდეური შთამაგონებელი, მამოძრავებელი ძალა გახლდათ. ის თავისი ენთუზიაზმით ავსებდა საზოგადოების წევრებს და შემოქმედებით გზაზე მიუძღოდა მათ. ამ ორი მოღვაწის ნააზრევს, რომანტიკულ გატაცებას და მიზანსწრაფვას სრულად იზიარებდნენ და მხარს უჭერდნენ დათა ჯავრიშვილი, თამარ ნიკოლაძე, გაიოზ ბერელაშვილი, არჩილ ბაქრაძე, ირაკლი ლორთქიფანიძე. მათი წყალობით ტანვარჯიშის კულტურამ საქართველოში დიდ სიმაღლეს მიაღწია. გიორგი ეგნატაშვილის დამსახურებაა (მას ერთ-ერთი პირველს მიენიჭა სპორტის დამსახურებული მოღვაწისა და საქართველოს სპორტის ოსტატის წოდება) XI-XII სს.-ის ფიზიკური კულტურის უძველესი ტრადიციების აღდგენა, ასევე მან პირველმა ტანვარჯიშს მხატვრული ფორმა მისცა. გიორგი ეგნატაშვილის სახელს დავინწყება არ უნერია.

1919 წელს დათა ჯავრიშვილი ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიისა და ქალთა სასწავლებლის ტანვარჯიშის მასწავლებელია. სპორტისა და ტანვარჯიშის საქმის აწყობის შემდეგ ის აქტიურად მუშაობს: აყალიბებს ტანვარჯიშის წრეებს, ამზადებს მწვრთნელებს, აწყობს საჩვენებელ გამოსვლას. თბილისის შემდეგ ქუთაისი ხდება ქართული ტანვარჯიშის კერა. ამავდროულად, ჯავრიშვილი საზოგადოება *შევარდენის* უფროსი მწვრთნელია.

ჯერ კიდევ მის ადრეულ ნამუშევრებში გამოჩნდა ტანვარჯიშის ლაკონიური მოძრაობებისა და ქართული ცეკვის ემოციური, ტემპერამენტიანი ილეთების მხატვრული ფორმით ჰარმონიულად შერწყმის უნარი. და, თუკი გიორგი ეგნატაშვილმა ქართული ფიზიკური კულტურის უძველესი ტრადიცია აღადგინა, დათა ჯავრიშვილს არანაკლები დამსახურება მიუძღვის ასეთივე ძველი ტრადიციის – *მეფუნდრუკის* (ტანმოვარჯიშე-მოცეკვავის) – ხელოვნების აღდგენაში.

ძველი საცეკვაო-სავარჯიშო ხელოვნების გაცოცხლებაში გამოიკვეთა დათა ჯავრიშვილის ნიჭი. ამაში დიდი როლი გიორგი ნიკოლაძემ ითამაშა. მან დათას ურჩია, უფრო ღრმად ჩაეხედა ცეკვის ხელოვნების არსში და ის ფიზიკური კულტურის პრიზმაში აღექვა, საწყისად კი კლასიკური ეგზერსისის (Exercice- ფრ. სავარჯიშო; ვარჯიში) კანონები აეღო. საიდან შეეძლო გიორგი ნიკოლაძეს მსგავსი რამ ერჩია? როგორც ჩანს, ის კარდავ ერკვეოდა სპორტისა და ცეკვის ხელოვნების საკითხებში. შევეცდები აღვადგინო 1920-იან წლებში საქართველოში ცეკვის ხელოვნების მდგომარეობა. რევოლუციამ კარის ბაღეცის საუკუნოვანი ტრადიციები დაანგრია. ამ წლებში ცხარედ კამათობდნენ იმაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ცეკვა. ფართოდ გავრცელდა ემილ ჟაკ-დალკროზის რიტმულ-პლასტიკური სისტემა. თავისუფალი მოძრაობითა და მომაჯადოებელი ხიბლით მაყურებლის გულსა და გონებას აღელვებდა აისიდორა დუნკანი, რომელიც ფეხშიშველი, თხელი ტუნიკით, ქვედა საცვლის გარეშე ცეკვავდა და ამით ძველბერძნული ვაზის მხატვრობის სტილისტიკას გადმოსცემდა. სიცოცხლე ბობოქრობდა და მის თავანწყვეტილ დინებაში მძლავრად ფეთქავდა შემოქმედებითი მუხტი, იბადებოდა ახალი მისწრაფებები, იხსნებოდა უცხო გზები. პეტროგრაფში, ქორეოგრაფიული გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებით, ფიოდორ ლოპუხოვი კლასიკური ცეკვის სისტემის

განვითარებასა და გამდიდრებას ცდილობდა. მოცეკვავე ახალგაზრდების თვალწინ ხელოვნების უკიდევანო სამყაროში ახალი პერსპექტივა გაჩნდა. ჩამოყალიბდა თანამოაზრეთა ჯგუფი ახალგაზრდა ბალეტი, რომლის წევრებიც იყვნენ: გიორგი ბალანჩივაძე (ამჟამად ცნობილი ბალეტმეისტერი ჯორჯ ბალანჩინი, ამერიკული საბალეტო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, მთავარი ქორეოგრაფი), პეტრე გუსევი, ვასილ ვაინონენი, ლეონიდ ლავროვსკი, ანდრეი ლოპუხოვი, მხატვარი ვლადიმირ დიმიტრიევი, ბორის ერბშტაინი, ხელოვნებათმცოდნე იური სლონიმსკი და სხვა ენთუზიასტები.

მოსკოვში შეიქმნა *კამერული ბალეტის* ანსამბლი, რომელსაც ბალეტმაისტერი კოსიან გოლეიზოვსკი ხელმძღვანელობდა. ჯგუფმა, აკრობატული ილეთების ჩართვით, თავისი დროისათვის ცეკვის უჩვეულო და თამამი პლასტიკური ფორმა შექმნა.

შეუმჩნეველი არ დარჩენილა მოსკოველ ბალეტმაისტერ ნიკოლაი ფორეგერის შემოქმედება. *ლურჯი ბლიუზის (Синий блюз)* ერთ-ერთი აქტიური მონაწილე საესტრადო-საცირკო ხელოვნების სხვადასხვა საშუალებას მიმართვს, მის არსენალშია: კლოუნადა, ექსცენტრიკა, პაროდია, პამფლეტი. 1920-იან წლებში ის *მასტერს (Мастерская Форегера – ფორეგერის სახელოსნო)* აყალიბებს და *მანქანების ცეკვას (Танцы машин)* დგამს მექანიზებული მოძრაობებითა და აკრობატიკით. მანქანების *აცეკვების* იდეა ფორეგერს არ ეკუთვნის. ის, როგორც კულტურის სიახლე, პოეტმა ვალენტინ პარიახმა ჩამოიტანა პარიზიდან (შერემეტევსკაია, ნატალია. *ნიკოლაი ფორეგერი – ცეკვების დამდგმელი*, ჟურნ. *Театр*, 1972 წ., №5, გვ. 139.).

ფორეგერი არ უარყოფს კლასიკური ეგზერსისის სარგებლიანობას, მაგრამ ბალეტში განვითარების შეფერხების, უმოძრაობის წინააღმდეგ გამოდის. თუმცა საექვოა, *მანქანების ცეკვას* საცეკვაო ხელოვნება გაემდიდრებინა და გაემრავალფეროვანებინა. ნებისმიერ შემთხვევაში ფორეგერი თავისი დროის თვალსაჩინო ფიგურაა, განსაკუთრებით, როგორც ფიზიკური ვარჯიშის სისტემის ავტორი, რომელსაც მან *ტაფიატრენაჟი (Тафиятренаж)* უწოდა.

იმ წლებში თბილისში წარმატებული იყო გელცერის, ტიხომიროვისა და ფეხშიშველა დუნკანის გასტროლები. წარმატებით საქმიანობდნენ მარია პერინისა და ანტონინა ბრავურის საბალეტო, ალექსი ალექსიძისა და ი. როინიშვილის ქართული ცეკვების, აბდონ ინოჩენცის სამეჯლისო ცეკვებისა და სბრუი ლისიციანის რიტმ-პლასტიკის სტუდიები. ქართული დრამის თეატრსა და პერინის სტუდიის საბალეტო დილის წარმოდგენებში ნიჭიერად, დიდი გემოვნებით დგამდა ქორეოგრაფიულ სპექტაკლებს ბალეტმაისტერი ნიკოლოზ ბექთაბეგიშვილი. თეატრში დიდი წარმატებით ჩატარდა მორდკინის დასის სეზონი.

ჩვენი ქალაქი ბალეტს ჯერ კიდევ XIX ს. II ნახევრიდან იცნობდა და ის ყოველთვის დიდი პოპულარობითა და სიყვარულით სარგებლობდა. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ გამოჩენილმა რუსმა მოცეკვავემ მიხაილ მორდკინმა წარუშლელი კვალი დატოვა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ისტორიაში. არაჩვეულებრივი გარეგნობის მორდკინი შესანიშნავი მოცეკვავე იყო, სრულყოფილად ფლობდა სხე-

ულის პლასტიკას, შესრულების ტექნიკას, არტისტული გარდასახვის უნარს. სპექტაკლის პირველივე წუთებიდან ის მაყურებელს ნუსხავდა. მისი დიდი სახელი თეატრალურ სიახლეებს უკავშირდებოდა და საუბრობდნენ მორდკინის *თავისუფალ თეატრში* მიწვევაზე, რომელსაც მარჯანოვი ხელმძღვანელობდა (1913 წელს კოტე მარჯანიშვილმა მოსკოვში დააარსა *თავისუფალი თეატრი – СВОБОДНЫЙ ТЕАТР* და თეატრალურ რუტინას დაუპირისპირა სინთეზური თეატრის პრინციპი. ცდილობდა, აღეზარდა ყოველმხრივ განვითარებული მსახიობი, რომელიც იმდერებდა ოპერაში, ითამაშებდა დრამასა და პანტომიმში. თეატრმა მხოლოდ ერთი სეზონი იარსება). მორდკინი სპექტაკლებშიც ითამაშებდა და ქორეოგრაფიულადაც გააფორმებდა მათ. თითქოს მისთვის უნდა მიეცათ პიეროს როლი პანტომიმში *პიერეტას საბურველი* (კრასოვსკაია, ვერა. *XX საუკუნის დასაწყისის რუსული საბალეტო თეატრი*, 1972 წ. გვ. 205. რუსულ ენაზე).

სინამდვილეში მორდკინი და მარჯანოვი გაცილებით გვიან, 1919 წელს, კიევში შეხვდნენ ერთმანეთს – მორდკინმა ბრწყინვალე ქორეოგრაფია შექმნა *ლეგენდარულ ფუნტე ოვებუნაში* (ცხვრის *წყარო*).

თბილისში ყოფნისას (1919-1922 წწ.) მორდკინმა სტუდია ჩამოაყალიბა და სტუდიელთა მონაწილეობით დადგა სპექტაკლები: *კოპელია*, *ყიზელი*, *კავალერიის შესვენება*, *გრენადის ყვავილები*, *ამაო სიფროთხილე*, *შოპენიანა*, *კარნავალი*. ბოლო დადგმას ლისტის, რუბინშტეინის, გლაზუნოვის, დრიგოს, მინკუსის მუსიკა დაედო საფუძვლად, რაც ერთგვარი ეკლექტიზმის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. თუმცა სპექტაკლი იმდენად ეფექტური და საზეიმო გამოვიდა, თავად მორდკინი კი იმდენად საუცხოო იყო *ნაღვლიანი* და *ტანჯული* პიეროს როლში, რომ *კარნავალის* თვითმხილველნი დღესაც აღტაცებით იხსენებენ ამ დადგმას. მიუხედავად იმისა, რომ მორდკინისეული სეზონები სინამდვილეში სიახლემოკლებული, კარგად ნაცნობ აკადემიურ კლასიკაზე აგებული ძველი ბალეტების ჩვენება იყო, მორდკინმა მაინც წარუშლელი კვალი დატოვა ტიფლისის მუსიკალურ და თეატრალურ ცხოვრებაში. ქართულმა საზოგადოებამ მაღალი შეფასება მისცა ამ შესანიშნავი ოსტატის ხელოვნებას. მისმა სცენურმა ხიზლმა გავლენა მოახდინა ქართული ინტელიგენციის მრავალ წარმომადგენელზე. სავარაუდოდ, ასეთებს შორის იყვნენ გიორგი ნიკოლაძე, გიორგი ეგნატაშვილი, დათა ჯავრიშვილი და სპორტული საზოგადოების სხვა წევრები. მაგალითად, გიორგი ნიკოლაძის რჩევა, რომ კლასიკური ეგზერსისით დაინტერესებულიყო, დათა ჯავრიშვილის სასცენო ხელოვნებაში აისახა. ჯავრიშვილი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ კლასიკური ეგზერსისის საფუძვლები სხეულს ავითარებს და მოძრაობის ერთ-ერთი კომპონენტია (რომ არაფერი ვთქვათ ადამიანის, კერძოდ, მოცეკვავის ზოგად განვითარებაზე). ჯავრიშვილის წარმოსახვაში ტანვარჯიშისა და კლასიკური ცეკვის ილეთთა შერწყმის ჯერ კიდევ ბუნდოვანი, მაგრამ შესაძლო მონახაზი ჩაისახა. მკაფიო სურათისათვის მას რალაც ბიძგი სჭირდებოდა, რამაც არ დააყოვნა. ცნობილია, რომ ფორეგერის იდეებით მოღურმა გატაცებამ ვერც თბილისს აუარა გვერდი. ქალაქში ჩამოსული სხვადასხვა ჯგუფი, *მასტფორის* მიმდევრები, ცეკვის ინდუსტრიული ფორმის გამტარებლები, საესტრადო მოედნებზე გამოდიოდნენ. შეუძლებელია, დათა ჯავრიშვილი არ დაინტერესებულიყო თავის სულისკვეთებასთან



ახლო მდგომი ფორეგერის სისტემით – tafintrenaj. ის დიდი ყურადღებითა და პატივისცემით მოეკიდა ამ სისტემას და საკუთარ ხედვას მოარგო: მას ქართული ცეკვის სწავლების საკუთარი სისტემის შექმნის აზრი გაუჩნდა.

1921 წელს ჯავრიშვილი ბათუმში მიემგზავრება და იქ ათი წელი პედაგოგიურ ინსტიტუტში მუშაობს; შეთავსებით აჭარის განათლების სახალხო კომისარიატის ფიზკულტურის ინსპექტორია. როგორც ყოველთვის, აქაც გატაცებით საქმიანობს და ახალგაზრდებს ფიზიკური კულტურის საქმეში იზიდავს. ბათუმში ის შეხვდა და დაუახლოვდა ტიფლისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ყოფილ ბალეტმაისტერს სტანისლავ ფრანცის ძე ვაკარეცს, რომელთანაც კლასიკური ცეკვის გაკვეთილებზე დადიოდა. შემდეგ სიცილით ჰყვებოდა, თუ როგორი ძალისხმევა სჭირდებოდა და როგორ უძნელდებოდა ვარჯიში, არადა ამ დროს ის 27-28 წლისა იყო. თუმცა, როგორც ცხოვრების სხვა რთულ ვითარებაში, აქაც ძლიერმა ნებისყოფამ, ჟინმა და მიზანდასახულობამ უშველა. ორწლიანი დაულალავი მეცადინეობის შედეგად მან ბევრი რამ აითვისა და თავად აღნიშნავდა სიამაყით: *ვაკარეცი ჩემით კმაყოფილი იყო, განსაკუთრებით ჩემი ხტუნვები მოსწონდა*. რასაკვირველია, ჯავრიშვილი პროფესიონალი მოცეკვავე არ გამხდარა, ამას არც აპირებდა და, ალბათ, ვერც შეძლებდა (კლასიკური ბალეტის შესწავლას 7-10 წლიდან იწყებენ), თუმცა კლასიკური ეგზერსისის ელემენტების ათვისება, მათი ორგანული აღქმა, სამომავლოდ ქართული ცეკვის სწავლების საკუთარი სისტემის შექმნაში დაეხმარა.

ბათუმში ყოფნის პირველ წლებში ჯავრიშვილმა პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტების მონაწილეობით საბავშვო ფიზკულტურული დილა გააკეთა – *საბავშვო და საყმაწვილო ოლიმპიური თამაშები* – ოთხნაწილიანი ტანვარჯიშული სანახაობა. მუსიკა კომპოზიტორმა შალვა თაქთაქიშვილმა დანერგა და თავადვე უდირიჟორა, მხატვარი – იდიუმინი. ამ სანახაობაში ჯავრიშვილი სრულიად დაშორდა თავის ამოსვალ პრინციპებს – ტანვარჯიშისა და ქართული ცეკვის მოძრაობების შერწყმას – და ძველი საბერძნეთის ისტორიას მიმართა. ბუნებრივია, ის პირველი არ იყო, ვინც ხარკი გადაუხადა ძველბერძნულ ხელოვნებას და ფიზიკური კულტურის სრულყოფას. საბერძნეთი ოლიმპიური თამაშებისა და სატანვარჯიშო შეჯიბრების სამშობლოდ ითვლება და ასეთ სანახაობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ლიკურგეს (ლიკურგუსის) კანონი მოქალაქეებს ტანვარჯიშში ჩართვისკენ მოუწოდებდა. ძველი საბერძნეთის გამოჩენილი მოღვაწეები ცეკვებსა და ვარჯიშში მონაწილეობით არა მხოლოდ მათ მნიშვნელობას აძლიერებდნენ, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებაში მის აუცილებლობას უსვამდნენ ხაზს. ვარჯიშობდნენ: პლატონი, ესქილე (პირველი ანტიკოსი ბალეტმაისტერი); სოკრატე (ხანდაზმულს ასწავლიდა ცეკვას ცნობილი ასპაზიუსი); ლუკიანე (ავტორი მნიშვნელოვანი ტრაქტატისა – *ცეკვის შესახებ*); პითაგორა, ქსენოფონტი (მონაწილეობდნენ სპორტულ თამაშებში). რა თქმა უნდა, ჯავრიშვილი იცნობდა წყაროებს ძველი საბერძნეთის სპორტული სანახაობების შესახებ და საკუთარი ინტერპრეტაციით მათმა გადმოცემამ აცდუნა. მაგრამ რითი აიხსნება ის, რომ მან აღარ განავითარა თავდაპირველი ჩანაფიქრი, დაშორდა ამ საინტერესო, ორიგინალურ პრინციპს და კულტურის პირველსახეს მიმართა? როგორც თავად გულწრფელად აღიარებდა, მან ეს სრულიად შეგ-

ნებულად გააკეთა, რადგან ნაკლებად იცნობდა ქართულ საცეკვაო ფოლკლორს. მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო ნიმუშების ცოდნა არასაკმარისი აღმოჩნდა. თუმცა ქართულ ცეკვაში საკუთარი შესაძლებლობების გამოცდის სურვილი დღითიდღე იზრდებოდა.

და, აი, 1926 წელს ექსპედიცია მოეწყო მაღალმთიან აჭარაში, უჩვეულო ექსპედიცია – ცეკვების მოძიება. ჯავრიშვილი აჭარის ყველაზე შორეულ, მიუვალ ადგილებში მოცეკვავეებს ეძებდა. ეს არ იყო იოლი საქმე – ვინმეს იძულება, ეცეკვა, მაგრამ ისინი თანდათანობით მიეჩვივნენ და დაჰყვნენ მათთან მისული კაცის უცნაურ სურვილს და დაიწყო არაჩვეულებრივად საინტერესო, თვითმყოფადი ცეკვით თხრობა იმისა, თუ რას აკეთებდნენ მათი მამა-პაპანი. ხშირად ცეკვაში თავად სტუმარიც ერთვებოდა, რათა უკეთესად დაემახსოვრებინა მოძრაობები, ინერდა მელოდიებს, ცეკვის თანმხლები სიმღერების ტექსტებს, მოცეკვავეთა კომენტარებს. უმდიდრესი მასალა შეგროვდა. როგორი აღფრთოვანებით ჰყვებოდა დავითი ამ ქორეოგრაფიული ექსპედიციის შესახებ, თავად არჩენებდა მხცოვანი ადამიანებისაგან ნასწავლ უცნაურ, თავისებურ, სახასიათო მოძრაობებს. 1934 წელს ჯავრიშვილი იმავე მიზნით მოგზაურობს ზემო სვანეთში. აქ მან კინოფირზე გადაიღო თერთმეტი სვანური ცეკვა ცხრა ვარიანტად – ფასდაუდებელი მასალა, თუ გავითვალისწინებთ მოგზაურობის სირთულეებსა და გაუთვალისწინებელ გარემოებებს. პრესა იუწყებოდა: საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის ექსპედიციამ ზემო და ქვემო სვანეთში (ხელმძღვანელი – დ. ჯავრიშვილი) ხალხური ქორეოგრაფიული მასალისა და ხალხური საცეკვაო სიმღერების ჩასაწერად მუშაობა დაასრულა და ტიფლისში დაბრუნდა. ექსპედიციამ ფონოგრაფით 21 ხალხური საცეკვაო სიმღერა ჩაწერა და კინოაპარატით გადაიღო 11 ცეკვის 9 ვარიანტი (500 მეტრი ფირი). გარდა ამისა, გადაღებულია 1300-მდე ფოტოსურათი სვანების ყოფა-ცხოვრებიდან. შეგროვებული მასალა გამოიფინება განათლების მუშაკთა სახლში. მოხსენებას – სვანეთში ხალხური ცეკვებისა და საცეკვაო მუსიკის შესახებ – დავით ჯავრიშვილი და დოც. შალვა ასლანიშვილი მოამზადებენ (სვანების სიმღერები, Тифлисский рабочий, №65, 14. IX. 34 წ. რუსულ ენაზე).

აჭარის მთებში საცეკვაო ფოლკლორის სიღრმისეულად გაცნობის შემდეგ ჯავრიშვილს სულ უფრო მეტად იტაცებს ქორეოგრაფია. 1928 წელს ის ბათუმში ქორეოგრაფიულ სტუდიას აყალიბებს. ექსპერიმენტული მიდგომით – ქართული ცეკვის, ფიზიკური კულტურისა და ეგზერსისის ელემენტების შერწყმით – ის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თეატრალიზების საკუთარ სისტემას ქმნის. სისტემას საფუძვლად ეროვნული საცეკვაო კოლორიტით გაფორმებული რიტმული ვარჯიშისა და ტანვარჯიშის ილეთების სინთეზი დაედო. სისტემაში შედიოდა: 1. ფეხის თითების, წვივებისა და ტერფების, მუხლებისა და მენჯ-ბარძაყის სახსრების გასახურებელი მოძრაობები; 2. ფეხის კუნთებისა და იოგების გასავითარებელი ვარჯიშები; 3. ხერხემლისა და მენჯ-ბარძაყის მოქნილობის გასაუმჯობესებელი, ასევე, ზურგის კუნთებისა და მუცლის პრესის ვარჯიშები. ეს ვარჯიშები ქართული ცეკვების ელემენტებზე იყო აგებული. კლასიკური ეგზერსისის ტერფის გადმოტრიალება-გადმობრუნების ნაცვლად (აუცილებელი პირობა – condition singular), ტერფების

პარალელურ მდგომარეობაში დადგმა დამკვიდრდა – I და II პოზიცია; ქუსლების შეერთება ოდნავ განზე გატანილი თითებით – III პოზიცია; იგივე მდგომარეობა დაშორებული ქუსლებით – IV პოზიცია. ეგზერსისის გაშლილი მუხლებით ნახევრად და ღრმად ჩაჯდომას იგივე მოძრაობა დაუპირისპირდა შეერთებული ქუსლებითა და მოხრილი მუხლებით. ამ მოძრაობას გონებასახვილურად *battements tendus* ეწოდა (ფეხის გაჭიმვა უკან სხვადასხვა მიმართულებით და ისევ ძველ პოზიციაში დაბრუნება). ეს მოძრაობები *გასმის* ელემენტებზე – ცეკვა ქართულის ფეხის ტერფის სრიალზე – იყო აგებული. *Rond de yambe parterre* (ტერფისა და მენჯ-ბარძაყის წრიული მოძრაობა) მოდიფიცირდა ძელთან ვარჯიშით, რაც ირიბი და გვერდითი კუნთების გახურებას უწყობდა ხელს. ძელთანვე სრულდებოდა *ჩაკერის* გასაკეთებლად აუცილებელი მოსამზადებელი ვარჯიშები, ასევე ფეხის წვერებზე შედგომისა და მუხლებზე დაცემის მოძრაობები. მხოლოდ და მხოლოდ ქართული ცეკვის მასალაზე იყო აგებული ხელების, მხრებისა და თავის სავარჯიშოები, იმავე ხასიათისა – სიარული, სირბილი, ძნელი ნახტომების მოსამზადებელი ვარჯიშები. ვარჯიში შენელებული მოძრაობით სრულდებოდა, რის შემდეგაც საცეკვაო მოძრაობების ფრაგმენტები მათი თანდათანობითი გართულებით მუშავდებოდა. ამ ლოგიკურად და მიზანმიმართულად აგებულ სისტემას, რომლის აუცილებელი ელემენტი სუნთქვის რეგულაციაც იყო, მონაფე შეუმჩნევლად, დაუძაბავად და უტრავმოდ ითვისებდა. სპეციალური სასწავლო დანესებულებების ქორეოგრაფიულ სექციებში ქართული ცეკვის გაკვეთილები დღესაც ამ ვარჯიშებით ტარდება.

ამ ნოვატორულ სისტემაში ჯავრიშვილის შორსმჭვრეტელობა გამოჩნდა ფიზიკური კულტურის სამომავლო განვითარების მხრივ. თუმცა საეჭვოა, მას იმ დროს ევარაუდა, რომ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ სპორტი განვითარების ახლანდელ დონეს მიაღწევდა და ხელოვნების გვერდით დაიკავებდა ადგილს. საგულისხმოა გამოჩენილ სპორტსმენ ლარისა ლატინინას სიტყვები: *სპორტი თავისი სანახაობრიობით, დინამიკით, შესრულების განუმეორებელი ინდივიდუალიზმით, კონფლიქტების სიმძაფრით, ახლოს, ძალიან ახლოსაა ხელოვნებასთან. ის, ხელოვნების მსგავსად, მრავალნახნაგოვანი და გამომსახველობითია* (ლატინინა, ლარისა. *სპორტული თეატრი – რა არის ის?* ჟურნ. *Teatr*, 1967 წ., №3, გვ. 61 რუსულ ენაზე). მართლაც, ჩვენს დროში სპორტი დიდი ხელოვნებაა, ყველაზე ახლოს მდგომი ცეკვასა და ბალეტთან. ფიზიკური სრულყოფილება, სხეულის თავისუფალი ფლობა, რაც ჰარმონიულად ერწყმის ცეკვის პოეტურობას, ყოველთვის საოცრად მოქმედებს მაყურებელზე და აღაფრთოვანებს მას.

სწორედ ცეკვაში გამოხატული ფიზიკური ქმედებისაკენ, ადამიანის სხეულის მშვენიერების გადმოცემისაკენ, ისწრაფოდა დავით ჯავრიშვილი. მას არ ჰქონდა თანამედროვე შესაძლებლობები, მაგრამ ის, რაც მან მაშინ გააკეთა, როგორც ქართული კულტურის მოღვაწემ, იმ პიონერთა რიგებში აყენებს, რომელთა ენთუზიაზმითა და ცეცხლოვანი ენერგიით დიადი საქმეები კეთდება.

ჩვენი მეხსიერებიდან არასდროს წაიშლება ქართული დელეგაციის გამოსვლა 1937-1938 წლებში ფიზკულტურის აღლუმზე მოსკოვში, წითელ მოედანზე. აღლუმში ვიზუალურად დავითმა გააფორმა. ეს შესანიშნავი, ფერადოვანი სანახაობა იყო.

საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკების სპორტული დელეგაციების თანავარსკვლავედში მოედანზე გამოვიდნენ შესანიშნავი გარეგნობის წარმოსადეგი გოგონები და ვაჟები. მქუხარე აპლოდისმენტების ფონზე მათ ტანვარჯიშის მოძრაობები შეასრულეს მთიულურის ტემპერამენტიანი ელემენტების ჩართვით. ყოველი ცალკეული დელეგაციის გამოსვლა განუმეორებელ, შინაარსით დატვირთულ თეატრალიზებულ წარმოდგენად გადაიქცა. თამამად შეიძლებოდა ნებისმიერი მათგანი, თავისებურების, მაღალი პატრიოტიზმისა და ოპტიმიზმის გამო, თანამედროვე საბჭოთა ფიზკულტურისა და სპორტის ბრწყინვალე ნოვატორულ აღმოჩენად ჩათვლილიყო, – ნერდა ცნობილი ბალეტმეისტერი კასიან გოლეიზოვსკი (გოლეიზოვსკი, კასიან. სპორტი, როგორც ხელოვნება. ჟურნ. *Театр*, 1966 წ., №4, გვ. 81. რუსულ ენაზე).

აცეკვებული სპორტი მყარად შემოვიდა ქართულ ქორეოგრაფიაში: ლახტის-ცემა, ჭიდაობა (რომელიც ძველ დროში ყოველთვის ფალავნურით – გამარჯვებულის ცეკვით სრულდებოდა), დოლი, მარულა, ლელო; ხევსურული ხანჯლურის ეფექტური მოდიფიკაცია – საცეკვაო-სპორტული ქმედება ფარიკაობა. სპორტი თავისუფლად ჩაჯდა ქართულ ქორეოგრაფიაში, დამაჯერებლად შეერწყა საცეკვაო მასალის ტექნოლოგიურ სირთულეს. ქართული ქორეოგრაფიის ამ მიმართულების სათავესთან დავით ჯავრიშვილი იდგა.

დავით ჯავრიშვილის მწირი ავტობიოგრაფიული მონაცემებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ მისი შემოქმედებითი იდეების განვითარების პერიოდი ბათუმში გატარებულ თერთმეტ წელს ემთხვევა. სწორედ ბათუმში, სადაც ადგილობრივ მკვიდრთა მოწმობით, დათა ჯავრიშვილი ცალი ხელით კათედრალურ ტაძარზე ჯვრის საყრდენს აკეთებდა, მეორით – სპორტს ავითარებდა, ეზიარა კლასიკური ეგზერსისის სირთულეებს, ხალხური ქორეოგრაფიის არსს ჩასწვდა და ქართული ცეკვისა და ფიზიკური კულტურის ელემენტების შეერთების საკუთარი სისტემა შექმნა. აქვე, 1931 წელს, მან პირველად მიიღო წინადადება უკრაინის დედაქალაქში, ხარკოვში, დაედგა ცეკვები ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *აბესალომ და ეთერისათვის*. დამდგმელი რეჟისორი აკაკი ფალავა იყო. სპექტაკლმა უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. ეს წარმატება ერთნაირად ეკუთვნოდა დამდგმელს – აკაკი ფალავას, მხატვარს – სამსონ ნადარეიშვილს და ქორეოგრაფს – დავით ჯავრიშვილს. ეს ერთ-ერთი პირველი ქართული საოპერო სპექტაკლი იყო და ამავე დროს საქართველოსა და უკრაინის შემოქმედებითი მეგობრობის დასტური.

1937 წელს დავითი მეორედ მიიწვიეს ხარკოვში, რათა აღედგინა ცეკვები ოპერა *აბესალომ და ეთერში*, ასევე დაედგა ცეკვები რუბენშტეინის *დემონში*. მისმა ნამუშევარმა საყოველთაო მოწონება და პრესის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. თუმცა პირველი, 1931 წლის სპექტაკლი, რომელზე მუშაობის დროსაც ჯავრიშვილი შემოქმედებით ძიებაში იყო, განიცდიდა და საკუთარ გადანყვეტილებებში ეჭვი ეპარებოდა, უდიდესი წარმატებით აღინიშნა და მთელი ცხოვრების მანძილზე ძვირფას მოგონებად დარჩა.

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის ხარკოვული დადგმის ამბავი სწრაფად გავრცელდა. დავით ჯავრიშვილის სახელი სულ უფრო ხშირად ისმოდა. 1932 წელს, საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის ბრძანებით, დავით ჯავრიშვილი



ბათუმიდან თბილისში გადმოდის სამუშაოდ და ფიზკულტურის საკითხებში მთავარ ინსპექტორად ინიშნება. ამავდროულად იგი სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში იგზავნება ფიზკულტურის სკოლებში დანერგვის საკითხების შესასწავლად. 1933 წელს საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის ბრძანებით, ჯავრიშვილი ტიფლისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ქართული ოპერების ბალეტმაისტერად ინიშნება და ფიზიკური კულტურის სფეროში მუშაობას თავს ანებებს. ეს ძალიან გონივრული და სწორი გადაწყვეტილება იყო, რადგან ცეკვები ქართულ ოპერებში დაბალ დონეზე იდგებოდა, მიუხედავად საბალეტო დასში კარგი მოცეკვავეების არსებობისა. თეატრს ქართული ქორეოგრაფიის კარგი მცოდნე სჭირდებოდა. დავით ჯავრიშვილმა სავსებით გაამართლა თავისი თანამდებობა და თეატრში ნაყოფიერი თორმეტი წელი გაატარა.

ჯავრიშვილის დანიშვნამდე თეატრმა ორი საკმაოდ წარმატებული საბალეტო სეზონი ჩაატარა და ამიტომ ქართული ცეკვებისათვის დიდი ყურადღება არ მიუქცევიათ, 1931-1932 წწ. სეზონი ბალეტმაისტერ ვლადიმირ კონონოვიჩის საინტერესო მუშაობით წარმოჩნდა. მას თავისი ორიგინალური სტილი ჰქონდა. 1932-1933 წწ. სეზონი ასევე შესანიშნავმა ბალეტმაისტერმა ილია არბატოვმა (იაკუბოვმა) წარმოადგინა. 1933-1934 წწ. სეზონისათვის კი მთელი დასი მოუთმენლად ელოდა ჯავრიშვილის გამოჩენას.

და, აი, სეზონის გახსნიდან მეორე თუ მესამე თვეს მთელ დასს მე-2 საბალეტო დარბაზში შეკრება სთხოვეს: დარბაზში მსუბუქი, მოქნილი ნაბიჯით საშუალო სიმაღლის, კაფანდარა კაცი შემოვიდა. მას მოკლედ შეკრეჭილი თმა და ტანმოვარჯიშის ფეხები ჰქონდა. სახეზე ბრინჯაოსფერი რუჯი უცნაურად ერწყმოდა მწვანე თვალებსა და თეთრ კბილებს. შემოსულმა გაიღიმა და საერთო სალამი თქვა. ასე მოვიდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ბალეტმაისტერი დავით ლავრენტის ძე ჯავრიშვილი.

ტრიუმფალური იყო დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით 1935 წელს ლონდონში, ცეკვის საერთაშორისო ფესტივალზე, ქართველ მოცეკვავეთა ჯგუფის გამოსვლა. ინგლისური პრესა აღფრთოვანებული გამოეხმაურა მეომართა უძველესი ცეკვის – *ხორუმის* – შესრულებას. აღინიშნა მისი ეთნოგრაფიული თავისებურება შერწყმული სკულპტურულ გამომსახველობასა და მოძრაობის ექსპრესიასთან. ეს არ იყო მარტო ქართველ მოცეკვავეთა წარმატება, არამედ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნებისა. ლონდონში სწორედ დავით ჯავრიშვილმა წარმოადგინა ქართული ქორეოგრაფია, თავისუფალი ყალბი ეფექტურობისაგან და ხალხურობისათვის დამახასიათებელი სინამდის შენარჩუნებით.

დავით ჯავრიშვილის ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი გახმაურებული ნაშრომია *ქართული ცეკვის ჩანერის პირობითი ნიშნები* (1961 წ.). თვით ავტორი ნიგნის შესახებ წერს: „ჩემი სისტემის საშუალებით შეიძლება გრაფიკულად წარმოისახოს მხოლოდ ქართული ხალხური ცეკვები, თუმცა, ვინ იცის, იქნებ ძიებისა და სხვა ბალეტმაისტერთა დახმარებით მისი გამოყენება შესაძლებელი გახდეს სხვა ხალხთა ქორეოგრაფიული ხელოვნების საცეკვაო მოძრაობებისა და ასევე კლასიკური ცეკვის *ენის* მიმართაც. მხოლოდ მაშინ შეიძლება მას ეწოდოს უნივერსალური“.

ხალხური შემოქმედების საკავშირო სახლის მიერ მიღებულმა ამ სისტემამ დიდი გამოხმაურება პოვა. იგი ადვილად იკითხება, იოლად ფიქსირდება და შეესატყვისება მუსიკის ჩანერის პრინციპსაც. მე, როგორც ამ წიგნის რედაქტორმა, დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა: დავით ჯავრიშვილმა, ქართული ცეკვის სპეციალური ნიშნებისა და თავისებურებების შენარჩუნებით, შეძლო ჩანერის ლაკონიური ენის შექმნა, მაგრამ ამ წიგნში არსებითია არა მარტო მუსიკალური ტაქტებისა და პირობითი საცეკვაო ნიშნების სინქრონულობა, ამ სისტემის ადვილმისაწვდომობა, ნებისმიერი ქორეოგრაფიული კომბინაციის ფურცლიდან ნაკითხვა, არამედ ამ ნაშრომში სრულად გამოიკვეთა დავით ჯავრიშვილის – ქორეოგრაფის, პედაგოგისა და მეცნიერის – შემოქმედებითი პრინციპები.

„საცეკვაო ფოლკლორის ღრმა ცოდნა, მაღალი გემოვნება, ცეკვის მაღალმხატვრული, დასრულებული ფორმით გამოძერწვის უნარი – ბალეტმაისტერ ჯავრიშვილის ეს თვისებები წითელ ხაზად გასდევს მთელ მის მოღვაწეობას თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. სტილისტური თავისებურებების მკაფიო შეგრძნება, ერუდიცია და სკრუპულოზურობა მას განუმეორებელი ხალხური არომატითა და კოლორიტით გაჟღენთილი თეატრალიზებული ქართული ქორეოგრაფიის შექმნაში დაეხმარა. ვფიქრობ, მართებულია მოსაზრება, რომ ისეთი დადგმები, როგორიცაა: *ქართული, მხედრული, ფერხული აბესალომ და ეთერში*; სახუმარო კვარტეტი, *ქართული –დაისში*; *დავლური, მთიულური –კაკო-ყაჩაღში* ნამდვილად შეიძლება ხალხური ცეკვების თეატრალიზების კლასიკურ ნიმუშებად ჩაითვალოს“ (გვარამაძე ლილი – *ქორეოგრაფი, მეცნიერი, პედაგოგი, Вечерний Тбилиси*, 1964 წ. №25. რუსულ ენაზე). ეს სიტყვები ათი წლის წინაა ნათქვამი, მაგრამ დღესაც იმავეს გამოვრება შეიძლება, მხოლოდ იმის დანახვით, რომ მრავალი დადგმა, საოპეროც და საბალეტოც, როგორც ხელოვნების გამორჩეული ნიმუში, დაუფიქსირებელია ჩვენი თეატრის მათიანეში. არადა, სწორედ ასე ეყრება საფუძველი ტრადიციებს, რომლებიც მომავალ თაობებს გასული წლების, ეპოქების, განუმეორებელ შედეგებს უნახავს.

# მთავრინდელი მოცეკვავე

## წინასიტყვაობის მაგიერ

ეს მონოგრაფია მიზნად არ ისახავს გამოაცოცხლოს ყველა მივიწყებული აჩრდილი და ხელახლა აახშიანოს ჟამთა სვლისაგან ჩამქრალი სახელები. არა, ამ ნაწარმოებში გადაშლილია მხოლოდ ალექსანდრე გიორგის ძე სონლულაშვილ-ალექსიძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამბავი, რომელიც ქართული ცეკვის მდიდარ ისტორიაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელია.

ქართული ხალხური ცეკვების შემსრულებელი ალექსი ალექსის ძე ერთი იმ პიონერთაგანია, რომელიც ჯერ კიდევ წარსული საუკუნის მიწურულში შეუნელებელ პროპაგანდას ეწეოდა ქართული საცეკვაო ხელოვნების ხალხში დანერგვისათვის, არა მარტო ჩვენს სამშობლოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დღევანდელი წარმატება შემთხვევითი როდია. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას აქვს თავისი მდიდარი ისტორია, რომელშიც თავისი ცეკვებით, პედაგოგიური მოღვაწეობით და, უეჭველია, თავისი თვითმყოფადი, ხშირად მეტად საინტერესო და კეთილგონიერი დაკვირვებით და შეხედულებებით ქართული ცეკვის ხელოვნებაზე, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ალექსი ალექსიძემაც.

ამ მონოგრაფიის შექმნისათვის ძირითად მასალად გამოვიყენე ალექსიძის ავტობიოგრაფია და მისივე შეხედულებანი ცეკვის ხელოვნებაზე. არარედაქტირებული ხელნაწერით სარგებლობა ერთგვარ სიძნელეებს ქმნიდა, რადგან ამ ხელნაწერებში ბევრი იყო დაუზუსტებელი თარიღი, დაუმთავრებელი აზრი და გამოთქმა, მაგრამ თხრობის უშუალოდამ, ენის თავისებურებამ და ცოცხლად მეტყველების სიმშვენიერემ ძალზე მომხიბლა და დაფარა ყველა არსებული ნაკლი. სამწუხაროა ის გარემოება, რომ ასე ცოტაა დანერილი ქართული საცეკვაო ხელოვნების ამ მეტად დიდ ოსტატსა და მოღვაწეზე.

ღარიბი ოჯახის შვილი, რომელმაც ბავშვობა დიდ გაჭირვებაში გაატარა და რომელსაც საფუძვლიანი განათლება არ მიუღია, ბუნებრივი ნიჭით იყო დაჯილდოებული. ის იყო მეტად გონიერი, დაკვირვებისა და ათვისების უბადლო უნარის მქონე, ინტუიციით აღსავსე. ეს იყო ხალხის შვილი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მონოდებითაც არტისტი, ხელოვნების ამ დარგის დიდად მოყვარული. მისი ცხოვრება გამსჭვალულია ხელოვნებისადმი სიყვარულის გრძნობით, მაღალი პატრიოტიზმით, რომლის გატეხა ვერ შეძლო თვითმპყრობელობის მძიმე დრომაც კი, ალექსიძის მოღვაწეობა კი უმთავრესად მეფის რეჟიმის დროს მიმდინარეობდა.

ალექსის ცხოვრების გზის აღწერა – ეს არის მოთხრობა ხალხიდან გამოსულ უბრალო ადამიანზე, რომელმაც ნიჭითა და დაულალავი შრომით გაიკვლია გზა ხელოვნებისაკენ და ამავე დროს განვლილ გზაზე ღრმა კვალი დატოვა.

დაე, ამ მონათხრობში მრავალი რამ ვინმეს გულუბრყვილო ამბად ეჩვენოს, შეიძლება ჩვენი ეპოქისთვის მოძველებულიც იყოს, მაგრამ ის გულწრფელობა, რომელიც ღვივის ამ სტრიქონებში, საყვარელი ხელოვნების ლამაზი მომავლისადმი დიდი რწმენა, მისი შრომისა და სარგებლიანობის აუცილებლობის შეგნება, რომელიც მას

გააჩნდა, მოგვიწოდებს დიდი პატივისცემის გრძნობით განვიმსჭვალეთ იმ ადამიან-ისადმი, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე შესწირა ქართული ხალხური ცეკვების პროპაგანდისა და პოპულარიზაციის საქმეს.

არ შემიძლია მადლობის გრძნობით არ მოვიხსენიო ევსტაფი მიხეილის ძე ბერიაშვილი, რომელმაც შთამაგონა დამენერა ეს მონოგრაფია.

ფოტოსურათებისა და დოკუმენტური მასალის მონოდებისათვის მადლობას ვუცხადებ საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის სწავლულ მდივანს ქეთევან ნოეს ასულ ჩხიკვაძეს, მუზეუმის უფროს მეცნიერ მუშაკს, თეატრმცოდნე ტარიელ გიორგის ძე იაშვილს და ალექსანდრე გიორგის ძე ალექსიძის ვაჟს – გიორგი ალექსანდრეს ძე ალექსიძეს.

## ბავშვობა

ალექსანდრე გიორგის ძე სონლულაშვილი, ზოგიერთი დოკუმენტების მიხედვით, სიგულაშვილი (თეატრალური ფსევდონიმი ალექსიძე) დაიბადა 1874 წელს თბილისში, თორნის ქუჩაზე. მისი მშობლები ძალზე ღარიბები იყვნენ: მამა – გიორგი, მხერხავად მუშაობდა ხე-ტყის სახერხ კერძო ქარხანაში, დედა – პელო, დღიურად მუშაობდა მკერავად და გროშს გროშზე ანებებდა, რომ თვიდან თვემდე როგორმე თავი გაეტანათ. ეს იყო ჩვეულებრივი სურათი იმ დროის ღარიბი ოჯახებისა.

ღარიბი ოჯახის ერთადერთ შვილს (ჰყავდათ კიდევ ერთი ქალიშვილი ტასო, მაგრამ იგი ადრე გარდაიცვალა) პირველდანიყებითი განათლების მიღების საშუალებაც კი არ ჰქონდა. მამამისს უნდოდა ბავშვობიდანვე რაიმე ხელობა ესწავლებინა პატარა ალექსისათვის, მაგრამ დედა წინააღმდეგი ნაჳიდა, რადგან იგი ოცნებობდა თავისი ერთადერთი შვილისთვის რაიმე განათლება მიეცა. გაიტანა კიდევ ნაწილობრივ თავისი. თავისი მდგომარეობისათვის საკმაოდ განათლებულმა ქალმა პატარა ლექსოს შეასწავლა წერა-კითხვა და რვა წლის ბავშვი მთაწმინდის დანიყებით სკოლაში მიაბარა, სადაც ლექსო სამ წელიწადს სწავლობდა. სკოლიდან იგი სხვა მონაფეებთან ერთად (რომელთა შორის იმყოფებოდა აგრეთვე მომავალი განთქმული მსახიობი ნიკო გოცი-რიძე) გაგზავნეს სახელოსნო სასწავლებელში, სადაც დურგლობა უნდა ესწავლა. ერთი წლის შემდეგ ბავშვი ამ სახელოსნოდან გამოიყვანეს და მოაწყეს ხის დამამუშავებელ ქარხანაში, რომლის მეპატრონეც იყო ვინმე ლანგი. პატარა ლექსოს მეტად მძიმე დღეები დაუდგა, დღედაღამ მუშაობდა, შინ მხოლოდ ორ კვირაში ერთხელ უშვებდნენ, ისიც საცვლების გამოსაცვლელად. ასე გავიდა ერთი წელიწადი, ალბათ, ლექსო ამ ქარხანაში კიდევ დიდხანს დარჩებოდა, ერთხელ დედამისი რომ არ მისულიყო თავის მცირეწლოვან შვილთან. როდესაც პელომ ბავშვი საშინლად მძიმე პირობებში ნახა, ატირდა და ქარხნიდან წამოიყვანა. ამის შემდეგ კიდევ უფრო მოინდომა შვილისთვის რაიმე განათლება მიეცა. მისი გადაწყვეტილება იმდენად მტკიცე იყო, რომ ქმარზეც მოახდინა გავლენა, ისიც დაითანხმა.

იდგა თბილისის მცხუნვარე ზაფხული. გიორგის შვილი სამუშაოზე დაჰყავდა, დასვამდა ჩრდილში და ეტყოდა ხოლმე: „მანამ ამ ფიცარს გადავხერხავ, შენ ეს წაიკითხე და შემდეგ შინაარსი მიაგებ“. ასე ემზადებოდა ბავშვი საქალაქო სასწავლებლის მეორე



კლასში შესასვლელად. დადგა შემოდგომა, მოახლოვდა სკოლაში შესვლის დრო, რომელიც მეზობელს სთხოვეს სკოლაში შესასვლელად თხოვნა დაენერა რუსულად. ეს თხოვნა მიართვეს სკოლის დირექტორს და პელო გულისფანცქალით ელოდა მისაღები გამოცდების შედეგებს. მისაღები გამოცდები კარგად ჩააბარა და აი, სანატრელი წუთიც დადგა – ლექსომ წიგნებით ხელში კვლავ დაინყო სასწავლებელში სიარული.

ბავშვი კარგად სწავლობდა და ნიჭიერი იყო, უყვარდა წიგნების კითხვა. ადვილად ამზადებდა გაკვეთილებს. მხიარული და სიხარულით აღსავსე მირბოდა ხოლმე ყოველ დილას სკოლაში, მაგრამ დიდხანს არ გაგრძელებულა ეს მშვენიერი დღეები. სწავლა მეფის რუსეთის ერთ-ერთ განაპირა გუბერნიაში, ღარიბი ოჯახიშვილის საქმე არ იყო. დიდის გაჭირვებით გადაიხადეს პირველი ნახევარი წლის სწავლის ქირა. მეორე ნახევრის გადახდა კი ვეღარ შეძლეს და ლექსო სკოლიდან გამოიყვანეს. ლექსოს ცხოვრებაში ეს იყო დიდი იმედგაცრუება, რაც მის ნათელ მისწრაფებას გზას უღობავდა. მშობლებს შეეშინდათ, ბავშვი უსაქმურობით არ გაცუდლუტდესო და ერთ თერძს მიაბარეს. თერძი ძალზე უხეში და ავი კაცი აღმოჩნდა. მცირეოდენი დანაშაულის გამოც კი მუშტსა და სილას ხმარობდა, სწავლის განუშორებელ მეთოდად ის ცემა-ტყეპას თვლიდა. საშინელ დღეში ჰყავდა შეგირდი, ხშირად მშიერსაც ტოვებდა. თვითონ ისადილებდა და მერე მიუგდებდა ბავშვს პურის ნატეხს, ცარიელ ჯამს დაუდგამდა და ეტყოდა: „წყალი ჩაასხი, პური დააღებ და ჭამე“, „მაგრამ მანამ ჯამში წყალს ჩავასხამდი, პურის ნატეხი შემომეჭმეოდა ისე, რომ წლის გადასხმა მიხდებოდა“, – ასე იგონებს ალექსიძე თავის შეგირდობის წლებს. ლექსოს ძალზე ეშინოდა თავისი მამის, იგი ძალიან სასტიკი კაცი იყო, მაგრამ თერძთან ცხოვრებას მაინც მამის სასჯელი არჩია. გვიან ღამით, როდესაც ყველას ეძინა, ლექსო თერძის ბინიდან გაიპარა, მიატოვა თავისი საწოლი და შინ გაიქცა. ბუნებით ჭკვიანმა ქალმა, ლექსოს დედამ, იმდენად შთააგონა ქმარი, რომ შვილს ამ საქციელისათვის სასჯელი ააცდინა, მაგრამ ლექსო ხელახლა მიაბარეს შეგირდად, ამჯერად უკვე ვიღაც მეჩუქმეს. მეჩუქმეც ისეთივე უგულო კაცი აღმოჩნდა, როგორც მისი წინა მასწავლებელი იყო. ისიც სასტიკად ექცეოდა ბავშვს.

ასე უსიხარულოდ მიდიოდა ლექსო ალექსიძის ბავშვობის წლები. მაგრამ მისი უსიხარულო ცხოვრება შეცვალა ადრე გაღვივებულმა ცეკვის სიყვარულმა. მთლიანად შეიპყრო იგი ამ მისწრაფებამ. ცეკვა ლექსოსთვის გახდა ცხოვრების აზრი და მიზანი.

როგორ მოხდა ეს?

მათ ეზოში ცხოვრობდნენ ლეკი მკალავეები, რომელთაც ჰყავდათ ლექსოს ტოლი ბიჭი. ეს ბიჭი თვითონ კარგად ცეკვავდა და ცდილობდა ეზოს ბავშვებისათვის ესწავლებინა ცეკვა, პატარა ბიჭებს ერთ ხაზზე გაამწკრივებდა, ფეხის ცერებზე შეაყენებდა და ასე ატარებდა. თავდაპირველად უჭირდათ ცერებზე დიდი მანძილის გავლა, მაგრამ ერთმანეთში შეჯიბრების ჟინი იმდენად გაძლიერდა, რომ თანდათან გაიტაცა ისინი ასეთმა თამაშმა და სულ უფრო უკეთესად და უფრო დიდხანს ახერხებდა ცერებზე სიარულს.

აი, პირველად, ამ თამაშის დროს გამოჩნდა ლექსო ალექსიძის მოწოდება. ცერებზე სირბილში იგი უკვე სჯობნიდა თავის „მასწავლებელს“ – ლეკის ბიჭს. მისგანვე ისწავლა ზოგიერთი საცეკვაო მოძრაობა, რომელთაც თავისიც დაუმატა. ისე მოხდევ

ნილად და ისე ცოცხლად ცეკვავდა, რომ თანდათან ყურადღება მიიპყრო. სულ მალე ერთმა ამბავმა საბოლოოდ დაადასტურა, რომ ცეკვები მისთვის არა მარტო „გულის ძახილი“ იყო, არამედ, „ბედის კარნახიც“. ერთხელ, როდესაც ლექსო სკოლაში მიდიოდა, ერთ ეზოში უცებ მოცეკვავე ლეკები დაინახა. ეს იყო მოხეტიალე ჯგუფი, სულ ორი მოცეკვავისა და ორი დამკვრელისაგან შედგებოდა. ერთი უკრავდა დაირას, მეორე კი ფანდურს. ფულს აგროვებდნენ, რომ სამშობლოში წასულიყვნენ. ლეკები ძალიან კარგად ცეკვავდნენ. მოხიბლულ ლექსოს სკოლა გადაავიწყდა და მათთან ერთად ეზო-ეზო სიარული დაიწყო. როგორც თვითონ ალექსიძე იგონებს – ისინი იყვნენ შესანიშნავი დაღესტნელი სახალხო მოცეკვავენი, რომელნიც ნამდვილად თავსატეხ ილეთებს აკეთებდნენ პირდაპირ მიწაზე და ქვებზე. სალამომდე კარდაკარ დაჰყვებოდა მათ ლექსო. როდესაც დაღამდა და ცეკვაც შეუძლებელი იყო, ლექსო დაემშვიდობა თავის ახალ ნაცნობებს, დაშორების დროს კი გამოჰკითხა, თუ სად შეიძლებოდა მეორე დღეს მათი ნახვა.

შინ დედა ჰყავდა ძალიან შენუხებული და გაბრაზებული. მაგრამ სასჯელს გადაურჩა, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, ბებიას წყალობით. მამა ჯერ სამუშაოდან არ დაბრუნებულიყო. ლექსო ლოგინში ჩანვა და თავი მოიმძინარა. მაგრამ რა დააძინებდა? მთელი ღამე ლექის ბიჭები ედგა თვალწინ: აგერ ციბრუტივით სრიალებენ ფეხის ცერებზე, უხმაუროდ ეცემიან მუხლებზე და თვალის დახამხამებაში კვლავ ფეხზე დგანან, წრეში ნავარდობენ. ლექსოს დაძაბული გონება ხელახლა ადგენდა იმ რთულ მოძრაობებს, რომლებსაც ეს ლეკი მოცეკვავეები აკეთებდნენ, ნერვიულ დაძაბულობისაგან ბავშვი მოუსვენრად შფოთავდა და წრიალებდა. იმ ღამეს რამდენჯერმე ადგა შეშფოთებული დედა, ბავშვს დახედა, ავად ხომ არ არისო, საბანი გაუსწორა... ხოლო როცა გათენდა, ლექსომ წიგნების ჩანთას დაავლო ხელი, თითქოს სკოლაში მიდიოდა, მაგრამ სინამდვილეში ლეკი მოცეკვავეების საძებნელად გაეშურა. ბევრი იხეტიალა თბილისის ქუჩებში, გამვლელ-გამომვლელებსაც კი ეკითხებოდა, მაგრამ მიგნება ძალიან გაჭირდა. მხოლოდ დილის ათი საათისათვის მიაგნო მათ კვალს. ერთ-ერთ მივარდნილ შესახვევში იპოვნა ისინი და გულთბილად მიესალმა. მათაც ძველი ნაცნობებივით გაუღიმეს ლექსოს და კვლავ ეზო-ეზო ერთად სიარული განაგრძეს. კვლავ გადაავიწყდა ლექსოს ქვეყნად ყველაფერი, კვლავ გაიტაცა იგი ცეკვების მოხდენილმა ილეთებმა. მხოლოდ შუადღის თორმეტ საათზე გამოარკვია იგი ქალაქის ზარბაზნის ხმამ, გაახსენდა წინაღლის უსიამოვნება და დაშორდა მოხეტიალე მოცეკვავეებს, ოღონდ ჰკითხა, ხვალ სად იქნებითო. – ხვალ პარასკევიაო, – უპასუხეს. პარასკევი კი მათი უქმე დღე იყო, საცეკვაოდ არ ივლიდნენ. შეთანხმდნენ, რომ მესამე დღეს შეხვდებოდნენ მთაწმინდაზე, იმ უბანში, სადაც თვითონ ლექსო ცხოვრობდა. კმაყოფილი ბავშვი შინისაკენ გაეშურა. გზაში ნატრობდა, ნეტა სკოლის რომელიმე ამხანაგი შემახვედრა, გაკვეთილებსაც გავიგებ და თან მოვილაპარაკებო, მასწავლებლის წინაშე რით ვიმართლო თავიო. იღბლად სწორედ სახლის კართან შეხვდა ამხანაგი. გაიგო, რაც უნდა დაემზადებინა და წყნარად შევიდა ოთახში. მაშინვე შეუდგა ორი დღის გაკვეთილების მომზადებას, ბავშვის ასეთმა ბეჯითობამ დედა გააკვირვა, რადგან ლექსოს ჩვეულებად ჰქონდა, დაბრუნდებოდა თუ არა სკოლიდან, მაშინვე კიდობანს მივარდებოდა და პურის ნაჭერს აიღებდა ხოლმე. ამჯერად ლექსომ ჯერ გაკვეთილები დაამზადა და შემდეგ დედასთან ერთად ისადილა.

სადილის შემდეგ დედამისი მეზობლებთან გავიდა, მარტო დარჩენილი ლექსო კი შეუდგა ცეკვის იმ მოძრაობების შესრულებას, რომლებიც ძალზე მოსწონდა. ბევრი მოძრაობა ადვილად შეასრულა, ერთი ილეთი, როგორც ჩანდა ყველაზე რთული – ვერაფრით შეასრულა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი გულისყურით აკვირდებოდა და იმახსოვრებდა ლექების ცეკვას. ეს იყო მუხლებზე დაცემა და ხელადვე ფეხის ცერებზე შეხტომა. ამ მოძრაობის შესწავლის წყურვილი იმდენად დიდი იყო, იატაკზე ლეიბი გაშალა და შეუდგა ვარჯიშს. მაგრამ მაინც არაფერი გამოუვიდა. მთელი თავისი სხეულის სიმძიმით დაეცა თხელ ლეიბს, კინაღამ ფეხი არ მოიტეხა, თანაც ჭურჭლის კარადა ისე შეანჯღრია, რომ კინაღამ ჭიქები და თეფშები დაიმტვრა. კიდევ უნდა დავაკვირდე, ფიქრობდა ლექსო, უნდა გავიგო, როგორ ასრულებენ ამ მოძრაობას ლექის ბიჭები. პარასკევი ღამეც თითქმის თეთრად გაათენა. გათენდა თუ არა შაბათი დილა, ლექსო მაშინვე ჩუმად წამოხტა (მამა უკვე სამუშაოზე იყო წასული) და დაიწყო ცეკვის ილეთების ვარჯიში, მაგრამ მივიდა თუ არა მუხლებზე დაცემის მოძრაობამდე, კვლავ განზილდა: ისეთი ხმაურით დაეცა იატაკზე, რომ შეშინებული დედამისი წამოხტა ლოგინიდან, ლექსომ დედა დააწყნარა, ნიგნების ჩანთა აიღო და თავისი მოცეკვავე მეგობრების საძებნელად გაიქცა. ერთადერთი ფიქრი ასულდგმულეებდა მას: რადაც უნდა დასჯდომოდა, ფეხებიც რომ მომტვრეოდა, მაინც ესწავლა ეს მოძრაობა.

სასამართლოს ქუჩის ერთ ეზოში მიაგნო ლექსომ ლეკ მოცეკვავეებს. ეზოში მინა კარგად დატკეპნილი იყო. ლექის ბიჭებს იმ დღეს თავიანთი ცეკვა უკვე ბევრჯერ ჰქონდათ შესრულებული. მშვენიერი, თბილი დილა იდგა, ისეთი, როგორიც იცის ხოლმე თბილისში შემოდგომობით. ლექსოს თან უხაროდა და თან შფოთავდა, უნდოდა გაეკეთებინა ისეთი რამე, რაც დიდი ხნის წყურვილს მოუკლავდა. და უცებ გონებაში გაუელვა – თვითონაც ეცეკვა. სახე აელენა, გულმა მიძლავრად დაუნყო ცემა, მაგრამ გადაწყვეტილებისაგან უკან დახევა აღარ შეეძლო. მივიდა ამ მოხეტიალე ჯგუფის ხელმძღვანელთან და სთხოვა – ნება დაერთო მასაც ეცეკვა. დართეს ნება. აჟღერდა მუსიკა და, აი, ლექსომ ფეხის ცერებზე შემოუარა წრეს. ეტყობოდა, კარგად იცეკვა, რადგან აივნებზე გადმომდგარმა მაყურებელმა ტაშით დააჯილდოვა, თანაც უხვად გადმოუყარეს ვერცხლისა და სპილენძის ფულები, ფული მოხუც ლექსს გადასცა. ამ ცეკვამ, როგორც ამას თვითონვე იგონებს, არა მარტო შეაძლებინა იმ რთული მოძრაობების შესრულება, რომელსაც დიდხანს ვერ ახერხებდა, არამედ გაუადვილა იგი და, ამავე დროს, გადაწყვიტა მთელი მისი შემდგომი ცხოვრების ბედი და გზა. ამ მზიან დილით გამოირკვა მისი მოწოდება – ის გახდა მოცეკვავე.

\* \* \*

მეცხრამეტე საუკუნის ოთხმოციან წლებში, ალექსიდის ბავშვობის ხანაში, ახალგაზრდები ხშირად აწყობდნენ ლხინს, მეტადრე ბანიან სახლებში.

უცხო მოგზაური დელაპორტი აღწერს: „მეთვრამეტე საუკუნის სამოცდაათიან წლებში თბილისში „უბრალო ხალხი“ ცხოვრობს ბანიან სახლებში, სადაც იკრიბებიან ქალები და ტკბილად მასლაათობენ“. რასაკვირველია, ძნელი არ არის იმის წარმოდ-

გენა, რომ ამ საუბრის დროს, ვინმეს დაირაც ექნებოდა და წარმტაც ქართულ ცეკვა-საც წამოიწყებდნენ.

აი, ასეთ ბანიან სახლზე, რომელიც ძველთაგან იყო შემორჩენილი, ალექსიძე ცეკვავდა და თანდათან ოსტატდებოდა. ეს ბუნებრივიც იყო, ბანზე ცეკვა ძალზე მოსახერხებელი შეიქნა, ადვილად შეეძლო გამოემუშავებინა ქართული წარწერი ცეკვის ხერხები. ყოველ უბანს თავისი ფალავანი ჰყავდა, თავისი საუკეთესო მოცეკვავე.

მთანმინდის ფალავანი ალექსიძე იყო.

საინტერესო ამბებს ვკითხულობთ ავტობიოგრაფიულ მასალებში. თურმე პოლიციას არ ეჭაშნიკებოდა ლხინის მოწყობა და ახალგაზრდებს შინისკენ ერეკებოდა. მაშინ მთანმინდელმა გოგონებმა ემბაკურ ხერხს მიმართეს. დროდადრო ლატარიას აწყობდნენ, ყიდდნენ 20-40 კაპიკიან ბილეთებს და მოგროვილი თანხით ინვესტირებდნენ ზურნას რომელიმე მეგობრის ოჯახში, სადაც მართავდნენ მხიარულ ცეკვა-თამაშს.

როდესაც ალექსიძე 12-13 წლისა გახდა (მაშინ მამა უკვე აღარ ჰყავდა), დედას გაუმხილა, რომ გაგიჟებით უყვარდა ცეკვა. დედამ ჩოხა შეუკერა, თვითონ ლექსომკი მესტები შეიკერა თავისთვის (აი, სად გამოადგა მეჩექმის ხელობა). ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი, ის უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა თავისი ცეკვით და მთანმინდის საუკეთესო მოცეკვავის სახელი დაიმკვიდრა. სულ მალე მოხდა კიდევ ერთი ფაქტიც, რამაც დააჩქარა მოვლენათა წინსვლა.

ერთხელ, რომელიღაც მისმა ახალგაზრდა ნათესავმა, ხელოვნების დიდმა მოყვარულმა, რომელიც მეგობრობდა ქართული დრამატული თეატრის მსახიობებთან, ალექსიძის დედას სთხოვა, ბავშვი საცეკვაოდ გაეშვა თეატრში. ლექსოს სიხარულს საზღვარი არა ჰქონდა, როდესაც იგი, ჩოხასა და მესტებში გამოწყობილი, თეატრში მიიყვანეს და როგორც მოცეკვავე წარადგინეს მსახიობებისა და თეატრის ადმინისტრაციის წინაშე. ყველაფერი ეს უჩვეულო, საზეიმო და დიდად საინტერესო იყო ცამეტი წლის ლექსოსთვის.

როდესაც ჰკითხეს, რა ცეკვა იციო, მან ამაყად მიუგო: – „გამომცადეთ და ნახავთ“. თეატრის მუშაკებმა მოილაპარაკეს და იგი ერთ დიდ ოთახში წაიყვანეს.

– ჯერ აქ იცეკვე, შემდეგ კი სცენაზე გადავიდეთ! – უთხრეს მას.

დაუკრეს ზურნა, გაისმა ნაცნობი მელოდიის ბგერები და პატარა ლექსო ოთახის შუაგულში გამოვარდა, წრეს შემოუარა, შეასრულა რამდენიმე ცერული მოძრაობა. ყველას მოეწონა მისი ცეკვა. იქ დამსწრე მსახიობთა შორის მყოფმა მწერალმა ალექსანდრე ყაზბეგმა, თვითონაც კარგმა მოცეკვავემ, თავზე ხელი გადაუსვა და უთხრა – ყოჩაღ, ბიჭუკელა, კარგი ცეკვა გცოდნია!

სცენაზე გამოსვლამდე მაყურებელთა დარბაზში შეიყვანეს, რომ წინასწარ ენახა სპექტაკლი. რა პიესა მიდიოდა იმ საღამოს, ალექსიძემ არც კი იცოდა. იქნებ „ხანუმა“, ან „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“. ტექსტი ნაკლებად გასაგები იყო მისთვის, დეკორაციის მიხედვით კი რას მიხვდებოდა, გასული საუკუნის ქართული თეატრის დეკორაციები დიდად არა ბრწყინავდა თავისი სიმდიდრით და ნაირფეროვნებით. დადგმების გასაფორმებლად თეატრს სულ რამდენიმე დეკორაცია ჰქონდა.

– „მდიდრული ოთახი“, რომელიც ერთნაირი წარმატებით გამოხატავდა, როგორც „ჰამლეტში“ კლავდიუსის სასახლის მეფურ პალატებს, ისევე დავით ჯამბარაშვილის



ბინას პიესაში „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“. მრავალ პიესაში ტყეს ერთი და იმავე დეკორაციებით ასახიერებდნენ, რაც შეეხება ბუტაფორიას, იგი ხომ მთლიანად ღარიბული იყო.

ყოველ შემთხვევაში, მიდიოდა ერთი ისეთი პიესა, რომელშიც ჩამატებული ნომრები შედიოდა. იმ დროს იშვიათი არ იყო ისეთი მაგალითი, როდესაც პიესებს დივერტისმენტებით „ამდიდრებდნენ“.

აი, რას წერს გ. ბუხნიკაშვილი: „პოპულარობა მოიპოვა საესტრადო ჟანრმა – „დეკლამაციამ“, იუმორისტულმა სცენებმა, სიმღერებმა, ხორობმა. პიესის წარმოდგენის შემდეგ ხშირად ეწყობოდა ხოლმე საესტრადო განყოფილება“.

წარმოდგენამ ლექსოზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ბავშვი მთლად დააბნია სცენაზე მომხდარმა ამბავმა. ხან ტიროდა, ხან იცინოდა, მსახიობების თამაშს სინამდვილედ თვლიდა და ბოლოს მისი ჯერიც მოვიდა. სცენის შუაგულში დააყენეს ლექსო. ფარდა დაშვებული იყო. მას უთხრეს: იცეკვებ პირით ხალხისკენ და კულისებში გაიყვანეს.

ფარდა ასწიეს. მუსიკოსებმა დაუკრეს.

– გადი! – შესძახა ვილაცამ.

ისე მძლავრად აუფანცქალდა გული, რომ წუთით მუსიკის ხმაც კი აღარ ესმოდა. მაგრამ მისი დაბნეულობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. გაიჭრა სცენაზე და წრეს შემოუარა, უცებ ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მაშინვე გაისმა შეძახილები და ტაშის გრიალი. დასაწყისში ამ ხმაურმა ისე შეაკრთო ლექსო, რომ სცენიდან გაქცევაც კი დააპირა, მაგრამ იგივე ხმა, რომელმაც სცენაზე გასვა უბრძანა, ამშვიდებდა, – განაგრძე ცეკვა, ფეხის ცერებზე დადექი!.. – ეს ხმა ეკუთვნოდა ალექსანდრე ყაზბეგს, რომელმაც ცეკვის შემდეგ, აგრეთვე, ხალხის წინაშე გამოიყვანა ტაშისათვის მადლობის გადასახდელად.

ალექსანდრე ყაზბეგმა ნიჭიერ ბიჭუნას სიყვარულით მიულოცა პირველი წარმატება. სრულიად მართალი იქნება ჩვენი ვარაუდი, თუკი აღვნიშნავთ, რომ ალექსიძის საცეკვაო ხელოვნების განვითარების საქმეში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ალექსანდრე ყაზბეგმა.

იმ დაუფინყარ საღამოს განსაცვიფრებელი წარმატება მოიპოვა ალექსიძემ. მაყურებელთა თხოვნით, მან ცეკვა რამდენჯერმე გაიმეორა. ნაჩუქარი კანფეტები და ფორთოხლები ჩოხის ჯიბეებსა და ხელებში არ ეტეოდა, ქებისგან კი სახეზე აღმუ-



ა. ალექსიძე ახალგაზრდობისას

რი ედებოდა და თავბრუ ეხვეოდა. სცენაზე პირველი გამოსვლა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში არ დავინწყებია მას. როგორც თვითონ იგონებს, როდესაც შინ დაბრუნდა, ყველაფერი დაწვრილებით უამბო დედას და ტკბილად ჩაეძინა. ძილში კი ასეთი სიზმარი ნახა: ის ცეკვავდა, ცეკვის შემდეგ კი მოვიდა მასთან ვიღაც კაცი და მკერდზე ოქროს მედალი დაჰკიდა.

დამთავრდა მისი ბავშვობის ხანა. დაიწყო მღელვარე სიჭაბუკის პერიოდი. შეუდგა სასცენო მოღვაწეობას, მასთან ერთად დაიწყო მისი დაძაბული შრომის მძიმე წლებიც – წლები წარმატებებისა და იმედების გაცრუებისა, შემოქმედებითი სიხარულისა და წინსვლისა.

## სასცენო მოღვაწეობა

ალექსიძის სასცენო მოღვაწეობა დაიწყო ქართული დრამის თეატრში, შემდეგ კი შევიდა საოპერო თეატრის დასში, რომელიც იმ დროს წყალსაზიდის ქუჩაზე იყო განთავსებული.

ალექსი ალექსიძე პირველი ქართველი მოცეკვავე იყო, რომელიც გამოვიდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ოპერებში – გლინკას *რუსლან და ლუდმილა*-სა და რუბინშტეინის *დემონში*. პირველად ცეკვავდა ორი ბიჭი – ალექსი ალექსიძე და პავლე ივანოვი, რადგან იმ ხანებში ძნელი იყო მოძებნა ისეთი ქალებისა, რომელთაც სცენაზე შეეძლებოდათ ქართული ცეკვების შესრულება. ქართველი ქალიშვილები ასეთ თამამ ნაბიჯს ვერ დგამდნენ. მალე პავლე ივანოვი ავად გახდა და გარდაიცვალა. ერთ ხანს ალექსიძეს მარტო უხდებოდა ცეკვა, მაგრამ მალე ოპერის თეატრის ხოროში მომღერლად შევიდა ქართული დრამის მსახიობი მაშო არლანი. მან იცოდა ქართული ცეკვები და იგი კიდევაც გახდა ალექსიძის პირველი პარტნიორი. აი, რას წერს შალვა კაშმაძე თავის წიგნში – *თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი*: „ქართული ცეკვის შესრულება „დემონში“ (1896- 1903 წწ.) მაინც ვერ მოახერხეს და განთქმულ მოცეკვავეს ალექსიძეს იწვევდნენ. ბალეტის მსახიობ არლანთან ერთად იგი სისტემატურად მონაწილეობდა ამ ოპერაში და თავისი შესანიშნავი ცეკვით ერთსულოვან ტაშს იწვევდა. ია კარგარეთელთან ერთად ალექსიძეც პირველი ქართველი იყო, რომელმაც ახალ სახაზინო თეატრში დაიწყო გამოსვლა“.<sup>1</sup>

„1901-1902 წწ. „დემონში“ მონაწილეობდა მოცეკვავეთა ორი წყვილი. ესენი იყვნენ თბილისის მცხოვრებნი ორი ქალიშვილი – სვიმონიძე და სარქისოვა და ორი ყმაწვილი ვაჟი – ჯავახიძე და ალექსიძე“.<sup>2</sup> იმავე წყაროდან ჩანს, რომ 1906-1907 წწ. სეზონში „დემონში“ ქართულ ცეკვას ალექსიძე ასრულებდა ბალერინა პერინისთან ერთად.

თვითონ ალექსიძე იგონებს, თუ როგორ შეასწავლა მან ქართული ცეკვები მოცეკვავე ქალებს – ჯივასის, ლინჩევსკაიას და სხვებს, რომლებთანაც იგი თვითონაც ცეკვავდა. თეატრი ალექსიძისათვის მშობლიურ კერად გადაიქცა. აქ იგი 1924 წლამდე მუშაობდა. სწორედ თეატრში მონათლეს იგი ამხანაგებმა ალექსიძის ფსევდონიმით.

<sup>1</sup> კაშმაძე შ. *თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი*, ტ. I, 1950, თბ., გვ. 292

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 307

მრავალჯერ და მუდამ წარმატებით გამოსულა ალექსიძე სცენაზე. ხშირად მონაწილეობდა დრამატულ სპექტაკლებშიც, ოპერეტებშიც და სხვადასხვა კონცერტშიც, მაგრამ ქართული ცეკვების გამოჩენილმა შემსრულებელმა დიდი სახელი გაითქვა პარიზში გამგზავრების შემდეგ, სადაც 1895 წელს მოეწყო რუსული ეთნოგრაფიული გამოფენა. ამ გამოფენის ორგანიზატორები საგანგებოდ ჩამოვიდნენ თბილისში, რათა შეერჩიათ სათანადო ექსპონატები. ქართულ თეატრშიც წარმოდგენის შემდეგ მოეწყო დივერტისმენტი, რომელშიც მონაწილეობდა ალექსიძე. მისი ცეკვა იმდენად მოეწონათ ჩამოსულ ფრანგებს, რომ იმავე საღამოს, თარჯიმანთა საშუალებით, გადასცეს საფრანგეთში გამგზავრების პირობები. მართალია, ალექსიძეს ძალზე უმძიმდა ერთადერთი ახლობელი და საყვარელი ადამიანის – დედის – ხანგრძლივად მიტოვება, მაგრამ თანხმობა მაინც განუცხადა. მის პარტნიორებად გაემგზავრნენ გიგო საფაროვი და რამდენიმე სხვა მოცეკვავე. ამ ჯგუფს მეთაურობდა ალექსი ალექსიძე. მასთან ერთად გაემგზავრა სამოცდაათი ცხენოსანი, რომელნიც ეროვნულ სამოსში იყვნენ გამოწყობილნი. თან ახლდათ, აგრეთვე, მოჭიდავენი, მეზურნეები-სა და მედუდუკეების დასტა, კამერებშებმული ურემი მეურმით, ჯიშინი ცხვრები, ზღაპრული სილამაზის ცხენები და სხვა.

გამოფენის მონაწილენი გაემგზავრნენ აპრილის პირველ რიცხვებში და, ბათუმში სამი დღის ლოდინის შემდეგ, ჩასხდნენ ვეებერთელა გემში, რომელმაც მეთერთმეტე დღეს ისინი მარსელში მიიყვანა. მეტად საინტერესოდ აღწერს ამ მგზავრობას ალექსიძე. ზღვამ განაცვიფრა თავისი განუზომელი სივრცეებით, დიდი უძრაობით, რომელსაც დროდადრო ცვლიდა გამანადგურებელი ქარების სტიქიური მრისხანება. ძლიერმა ღელვამ, რამაც ყველა მგზავრი დატანჯა, ის ვერ აიძულა კაიუტაში შესულიყო.

„ვშორდებოდი რა საქართველოს მიწა-წყალს, ორი დღე მშვიდად ვიმგზავრეთ. არაჩვეულებრივი სანახაობა გადაიშალა ჩვენ თვალწინ, უნდა ვყოფილიყავი კარგი მხატვარი, ანდა მწერალი, რომ ამენერა ბუნების დიდებული სურათი, რომელიც ჩემმა თვალებმა ნახეს. მეტადრე მთვარიანი ღამე, თითქოს ვეებერთელა, კამკაშა დისკო ამოდიოდა ზღვის ფსკერიდან და ამ ვეებერთელა თვალუნვდენელ ზღვაზე, ეს ჩვენი პატარა რამ მანქანა დატვირთული მიიწვედა სულ წინ და წინ, იგი მხოლოდ თავის განვლილ ზოლში სტოვებდა აქაფებულ გზას“. ასეთი შთაბეჭდილების აღქმა და განცდა, ბუნების სიდიადისა და სილამაზისადმი აღფრთოვანებული დამოკიდებულება შეიძლება მხოლოდ ისეთ ადამიანს ჰქონდეს, რომელსაც მდიდარი შინაგანი ბუნება და ამსახველობის გრძნობიერი თვისება აქვს, რასაც კი აღწერს ალექსიძე, ყველაფრისათვის პოულობს სათანადო ფერებს და მეტყველ ფორმას, ყველაფერი აღელვებდა და შთაბეჭდილებას ახდენდა მასზე. ინტერესით ვკითხულობთ მისი ნაწერის ყოველ ეპიზოდს. გინდ ბობოქარ ღელვას, როდესაც ზღვა თავისი აქაფებული ტალღების შეუნელებელი მოზავებით ვეებერთელა გემს თხილის ნაჭუჭივით ათამაშებდა, თუნდაც იმ ცეკვა-თამაშს, რომელიც მგზავრებმა გემბანზე გამართეს ღელვის დროს გადატანილი ტანჯვის შემდეგ და რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს კაპიტანმა და რამდენიმე მეზღვაურმა. განსაკუთრებულად მშვენივრად აღწერს კონსტანტინეპოლს, რომელიც მგზავრებმა დაათვალიერეს ნავსადგურში გემის შეჩერების დროს. მკითხველს იტაცებს მის მიერ უშუალოდ აღწერილი ქალაქის ღირსშესანიშნაობანი –



სახელგანთქმული აია-სოფიის ტაძარი, საუცხოო სასახლეები, მეჩეთები და სხვა.

საინტერესო ამბავი მომხდარა კონსტანტინეპოლში გაჩერების დროს. მათ ჯგუფში იყვნენ ლეკები, რომელთა თავი კაციც ერთი მოხუცი ლეკი ყოფილა. მოულოდნელად ეს მოხუცი მოსცილდა თავის ამხანაგებს, მივარდა ნავსადგომზე მდგარ ერთ-ერთ პოლიციელს და მგრძნობიარედ გადაეხვია, მხურვალედ დაუწყო კოცნა. როგორც მერე გამოირკვა, ეს პოლიციელი მისი ძმა ყოფილა – თავის დროზე მთელ კავკასიაში სახელგანთქმული ყაჩაღი ქერიმი. მაშინ მისი სახელი ლეგენდარული დიდებით იყო შემოსილი. ყველა განცვიფრებული იყო ამ შეხვედრით. მგზავრებს ძალზე აცვიფრებდა ქერიმის ცხოვრების ასე დამთავრება. მართლაც, ადამიანის ბედ-იღბალი შეუცნობელი რამ არის. პოლიციელის მუნდირის ჩაცმა, ისეთ პიროვნებად გახდომა, რომელიც ყველაზე ძალიან სძაგდა ქვეყნად ყაჩაღ ქერიმს და სამკვდრო-სასიცოხლოდ იყო დაპირისპირებული პოლიციასთან, მართლაც რომ განგების დაცინვაა.

და ბოლოს: გემი ჩავიდა მარსელში და გზაში გადატანილი შფოთვა და ლელვა უკან დარჩა. გამოფენის მონაწილეები ექვსი დღის განმავლობაში მარსელში იმყოფებოდნენ, ქალაქის მცხოვრებნი გაოცებული იყვნენ უცნაურ ტანსაცმელში გამოწყობილი ადამიანებით, იმ მშვენიერი სანახაობით, რასაც წარმოადგენდნენ გამოფენის მონაწილენი, მარსელელები დიდ ინტერესს იჩენდნენ. მეექვსე დღეს ამ ჯგუფმა მარსელი დატოვა. ამ გზამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ალექსიძეზე. აღტაცებული გასცქეროდა მათარებლის ფანჯრებიდან მის თვალწინ გადაშლილ ბუნებას და დარწმუნდა, რომ მარსელიდან პარიზამდე გადაშლილი გზა ძალიან ჰგავდა საქართველოს შავი ზღვის სანაპიროს. ზოგიერთმა კიდევაც ხუმრობით თქვა, უკან ხომ არ ნაგვიყვანესო, საქართველოში.

აი, პარიზიც!

სადღესასწაულო ტანსაცმელში გამოწყობილი გამოფენის მონაწილენი ცხენებზე შემსხდარი დადიოდნენ და ათვალეიერებდნენ ქალაქს. ხალხი ყველგან მხიარული შედახილებით ესალმებოდა მათ. ყოველი მხრიდან – ფანჯრებიდან, აივნებიდან, შენობების სახურავებიდანაც კი, ცვიოდა ყვავილები. შესანიშნავი შეხვედრა მოუწვევს.

მოცეკვავეთა ჯგუფი მოათავსეს ეიფელის კოშკის ახლოს მდებარე სასტუმროში. გამოფენა პირველ მაისს გაიხსნა. ადრე დილით გამოფენის მონაწილეებმა მთელი



ა. ალექსიძე პარიზში ყოფნის დროს



პარიზი ზურნის დაკვრით შემოიარეს. პარიზისთვის ამ უცნობმა მელოდიებმა პარიზელები მყისვე გამოაღვიძა.

გამოფენის ქართველი მონაწილეები მივიდნენ ექსპოზიციის ადგილზე. მუშაობა გაჩაღდა. ალექსიძეს, როგორც თეატრის მუშაკს, დაავალეს სცენის მოწყობა და თეატრალური სანახაობების ხელმძღვანელობა.

ყველაფერი მზად არის, დადგა ის წუთები, როდესაც პარიზის მაღალგემოვნებიანი მაცურებლის წინაშე უნდა წარდგინენ ქართველი მოცეკვავენი.

ფარულმა შინაგანმა ლელვამ შეიპყრო ყველა.

კარგა ხანს დარჩნენ იქ და დღეში ორ-ორ კონცერტს მართავდნენ, რომლებსაც უამრავი ხალხი ესწრებოდა. ქართული ცეკვები დიდი წარმატებით მიდიოდა, მთელი ქალაქი ამაზე ლაპარაკობდა. კონცერტების დროს ალექსიძემ გაიცნო ფრანგი მწერალი ჟიულ მურიე, საქართველოსადმი მიძღვნილი წიგნის – „L’Ancienne Colchide“, 1883 ოდესსა (Древняя Колхида) – ავტორი. ჟიულ მურიე ერთ ხანს საქართველოში ცხოვრობდა და ალექსიძეს იცნობდა ჯერ კიდევ ბავშვობის ასაკში, როდესაც იგი ოპერის თეატრში ცეკვავდა. ის ერთ-ერთი ჟურნალის რედაქტორი იყო. მან თავის ჟურნალში დიდი მასალა მოათავსა გამოფენაზე განსახიერებული ქართული ცეკვის შესახებ, მანვე მოიტანა დიდი დასტა გაზეთებისა, რომლებიც ქება-დიდებას ასხამდა ქართულ ქორეოგრაფიას. სამწუხაროდ, ეს გაზეთები დაკარგულია. შესაძლებელია, ალექსიძემ, ფრანგული ენის უცოდინარობის გამო, ვერ შეძლო მათი შერჩევა და შენახვა. შეიძლება სულაც საბაჟო მოხელეებმა საზღვარზე დაატოვებინეს. ყოველ შემთხვევაში, ეს კი უდავოა, რომ ქართულმა ცეკვებმა უდიდესი წარმატება მოიპოვა, მგზნებარე ფრანგები აღტაცებაში მოიყვანა და აღაფრთოვანა. ალექსი ალექსიძე, როგორც ამ ჯგუფის ხელმძღვანელი და გამორჩენილი მოცეკვავე, დიდი ოქროს მედლით დააჯილდოვეს.

გამოფენის დამთავრების შემდეგ ქართველ მოცეკვავეებს გარს შემოეხვივნენ იმპრესარიოები, რომელნიც მათ სხვადასხვა ქალაქში ინვესტდნენ. მაგრამ ისე იყვნენ დაღლილი და ისე ეწადათ, რაც შეიძლება მალე სამშობლოში დაბრუნებულიყვნენ, ენახათ ნაცნობ-ნათესავები, მეგობრები და ახლობლები, რომ ყველა წინადადებაზე უარი განაცხადეს. მაგრამ იმპრესარიოებმა ერთ წინადადებაზე მაინც დაიყოლიეს – ეს იყო ლიონში გამგზავრება. ამაზეც იმიტომ დასთანხმდნენ, რომ ეს ქალაქი პარიზთან ახლოს იყო. ერთ თვეს უნდა დარჩენილიყვნენ ლიონში, მაგრამ იქაც ასეთი დიდი წარმატება მოიპოვეს, რომ ერთი თვის ნაცვლად თვე-ნახევარი დარჩნენ. გადწყვიტეს სამშობლოში რკინიგზით დაბრუნებულიყვნენ, რადგან ზღვით მოგზაურობის მძიმე დღეები ჯერაც არ დავინყებოდათ და მისი ხელახლა განცდა აღარ უნდოდათ. გაემგზავრნენ გერმანიის გავლით. ბერლინში რამდენიმე დღით უნდა გაჩერებულიყვნენ, რათა ქალაქი დაეთვალიერებინათ, მაგრამ პოლიციამ ამის უფლება არ მისცა. ალექსიძე და მისი ამხანაგები გამონწყობილი იყვნენ ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელში, ქამარ-ხანჯლით წელზე და პოლიციელებმა თარჯიმნის საშუალებით მოსთხოვეს მოეხსნათ იარაღი. ქართველმა მოცეკვავეებმა კატეგორიულად უარყვეს პოლიციის მოთხოვნა და განაგრძეს გზა. ალექსიძე თბილისში ჩამოვიდა მარტო და თანაც ყველაზე გვიან, რადგან, ავადმყოფობის გამო, იძულებული იყო ვარშავაში

დარჩენილიყო. გზაში იგი გაქურდეს, თითქმის ყველაფერი მოპარეს, რაც მოჰქონდა შესაძლებელია, სწორედ მაშინ დაიკარგა ის გაზეთები, რომლებშიც დაბეჭდილი იყო ბრწყინვალე რეცენზიები მათი ცეკვების შესახებ. მწუხარებამ შეიპყრო ალექსი, მაგრამ წინ დიდი ბედნიერება ელოდა – სამშობლოში ჩამოსვლა, საყვარელ დედასთან შეხვედრა. უკან კი რჩებოდა, როგორც ბრწყინვალე მოგონება – საფრანგეთში გატარებული დღეები. ეს ავინყებდა იმ ჯავრს, რომელიც ქურდებმა მიაყენეს.

თეატრში სეზონი უკვე დაწყებული იყო და ალექსიძე ხელახლა გამოდიოდა ოპერებში *რუსლან და ლუდმილა* და *დემონი*. მისი ცეკვები მაყურებლებზე კვლავ დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ალექსიძეს ხშირად უხდებოდა ოფიციალურ ბანკეტებზე გამოსვლა, რომლებსაც პატივისაცემ სტუმრებს უმართავდნენ. ხვდებოდა კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეებს. ასე, მაგალითად, იგი შეხვდა გამოჩენილ იტალიელ მსახიობ ერნესტო როსის, რომელმაც დიდი წარმატებით შეასრულა როლები შექსპირის პიესებში. ქართველმა საზოგადოებამ ამ მსახიობს ძალიან გულთბილი შეხვედრა მოუწყო. როსის პატივისაცემად მოეწყო კონცერტი, რომელშიც ქართული ცეკვებიც იყო განსახიერებული. ალექსიძემ იცეკვა *ქართული პარტნიორთან ერთად*, სოლო კი შეასრულა – *ბაღდადურსა და ხანჯლურში*. კონცერტის შემდეგ როსიმ მაღლობა გადაუხადა სტუმართმოყვარე მასპინძლებს იმ სიამოვნებისთვის, რაც მან განიცადა და მაღალი შეფასება მისცა ქართულ ხელოვნებას.

1890 წელს გაზეთი *ივერია* წერდა: „ლეკურმა, რომელსაც თან მხიარულების ყიფინა და დამბაჩების სროლა მოყვა, ისე მოხიბლა და ისეთ აღტაცებაში მოიყვანა ერნესტო როსი, რომ ის დიდხანს ამბობდა – „ეჰ, მშვენიერება, მშვენიერება, შეუდარებელია... რაოდენი სიცოცხლე აქვს და გრძნობა ამ ერს!“<sup>1</sup>

1900 წელს თბილისში ჩამოვიდნენ დიდი რუსი მწერლები: მაქსიმ გორკი, ანტონ ჩეხოვი და მხატვარი ვიქტორ ვასნეცოვი. ქართველმა მწერლებმა მათ შეხვედრა მოუწყეს ვერის ერთ-ერთ ბაღში, სახელდობრ, *ფანტაზიაში*. შეხვედრაზე ალექსიძეც მიიწვიეს. სტუმრების თხოვნით ალექსიძე გამოვიდა და *ქართული* იცეკვა ორ მანდილოსანთან, რომლებიც სტუმრებს შორის ისხდნენ. იმ საღამოს ალექსიძე განსაკუთრებულ ხასიათზე იყო, ის ბევრს ცეკვავდა. შთაგონებით თავისთავს გადააჭარბა და ძალზე მოხიბლა სტუმრები, რომელნიც მგზნებარე სიტყვებს ამბობდნენ ქართული ცეკვების შესახებ.

მაქსიმ გორკიმ აიღო ღვინით სავსე ჭიქა და თქვა: „მე ვსვამ იმ ხალხის სადღეგრძელოს, რომელმაც თავისდა საამაყოდ ასეთი მშვენიერი ცეკვა შექმნა“. მხატვარმა ვასნეცოვმა გორკის სიტყვა შემდეგნაირად განავითარა: „ამ ცეკვამ მაიძულა მეგრძნო, რამდენად ამაყია ქართველი ხალხი, ამაყია თავისი მრავალტანჯული, გმირული ისტორიით. ვუცქერი რა ამ მშვენიერ ცეკვებს, ნათლად წარმოვიდგინე ქართველი ხალხის დიადი წარსული მთელი თავისი ადათ-წესებით და თვისებებით“.

სწორედ ეს სიტყვები უნდა აღმოხდომოდა გულიდან გამოჩენილ რუს მხატვარს, რომელმაც მთელი თავისი შემოქმედება მიუძღვნა რუსულ ხალხურ ზღაპრებსა და რუსეთის ისტორიულ სურათებს.

<sup>1</sup> გაზ. „ივერია“, 1890, №129

თუ რა შთაბეჭდილება მოახდინა საქართველომ და მისმა კულტურამ ანტონ ჩეხოვზე, ამას ვკითხულობთ ვ. იმედაძის წერილში ნათელი ფურცლები: „1900 წლის მაის-ივნისში ჩეხოვმა მეორედ მოინახულა საქართველო. ამჯერად ის ჩამოვიდა გორკისა და ცნობილ მხატვარ ვასნეცოვთან ერთად. ის ჩამოვიდა კავკასიდან თბილისში საქართველოს სამხედრო გზით. ქალაქის ღირსშესანიშნავი ადგილების დათვალიერებისა და ქართველ ინტელიგენციასთან შეხვედრის შემდეგ, ჩეხოვი ბათუმზე გავლით ყირიმში დაბრუნდა. ცნობილი ქართველი მოცეკვავე ალექსიძე-სონ-ლულაშვილი და რუსეთის მონინავე ინტელიგენციის წარმომადგენელი კავკასიაში ა.მ. კალიუჟნი ამბობს, რომ დიდი მწერალი არა მარტო საქართველოს მშვენიერმა ბუნებამ მოხიბლა, არამედ იგი მიიზიდა, აგრეთვე, ქართველი ხალხის მაღალმა კულტურამ“.<sup>1</sup>

ჭიათურაში მცხოვრები ძველი მეშახტე ვანო ჭარხალაშვილი თავის მოგონებებში, რომელიც დაბეჭდა გაზეთ „ჭიათურის მაღაროელში“, იხსენებს ერთ-ერთ კონცერტს, რომელშიც ერთად მონაწილეობდნენ იოსებ გრიშაშვილი და ალექსი ალექსიძე.

„ეს 1908 წელს მოხდა. დროებით თბილისში ვცხოვრობდი. აფიშები გააკრეს, მურაშკოს თეატრში ამიერკავკასიაში განთქმული მოცეკვავე ალექსი ალექსიძე იცეკვებო. რა თქმა უნდა, დავესწარი. ცეკვის შემდეგ, რამაც მოხიბლა საზოგადოება, სცენაზე კინტოს ტანსაცმელში გამოვიდა ახალგაზრდა და წაიკითხა საკუთარი ლექსი „კინტოს ახალი წელიწადი“. საზოგადოება დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა. მეც მომხიბლა მან და საღამოს შემდეგ გავიცანი ახალგაზრდა პოეტი ი. გრიშაშვილი“.<sup>2</sup>

ალექსიძე ძალზე ნიჭიერი და ამავე დროს მონოდებით მოცეკვავე არტისტად დაბადებული იყო. მას მარტო იმიტომ კი არ აფასებდნენ, რომ ქართულ ცეკვათა პირველი შემსრულებელი იყო, არა. თვალს თუ გადავავლებთ მის თანამედროვეთა მოთხრობილს და მოგონებებს, დავრწმუნდებით, რომ ის დიდებული მოცეკვავე იყო – ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე. ცეკვა მის პროფესიად გადაიქცა. მეფის დროს მას ხშირად იძახებდნენ პოლიციაში და ეკითხებოდნენ: „რა ხელობისა ხარო“. ის პასუხობდა: „მე ვცეკვავ“. ბოქაული მის პასუხს დაცინვად იღებდა, უყვიროდა და ფეხებს უბაკუნებდა:

– ჯერ ცეკვა რა არის, რომ ცოლ-შვილიანი კაცის რჩენა შეეძლოს?! აირჩიე რაიმე ხელობა, ან არადა აიღე ნებართვა უფროსებისგან ცეკვისათვის!

ეს ის დრო იყო, როდესაც სკოლებში აღკვეთილი იყო ქართული ენის სწავლება, აკრძალული იყო ქართული ტანსაცმლის ტარება, დევნიდნენ ქართულ ენას, როდესაც ქართულ ცეკვებს აგდებულად „აზიურ ცეკვებს უწოდებდნენ“.

თუმცა 1850 წელს თბილისში დაარსებული იყო ქართული დრამატული თეატრი და ზოგიერთ პიესაში მოქმედების მიხედვით ქართული ცეკვები სრულდებოდა საზოგადოებრივ ადგილებში, სადაც ცეკვის საღამოები ეწყობოდა, არასოდეს არ ცეკვავდნენ ქართულ ცეკვებს, ასრულებდნენ მხოლოდ და მხოლოდ ევროპულ ცეკვებს. ალექსიძე თავის ბიოგრაფიაში წერს, თუ როგორ მოხვდა იგი ამხანაგებთან ერთად ერთ ევროპულ ბალზე. მან კლუბის მამასახლისს სთხოვა, – ერთხელ მაინც

<sup>1</sup> გაზ. ზარია ვოსტოკა, 1957, 20 მარტი

<sup>2</sup> გაზ. კომუნისტი, 1959, №233

დამრთეთ ნება ქართული ვიცეკვო. მამასახლისმა ნება დართო. გაისმა ქართული მელოდია და მშვენივრად ანყობილი ტანადი ყმანვილი შეიჭრა წრეში. უხმაურო სრი-ალით, ბრწყინვალე ილეთებით, გასმა რომ ენოდება, მიუახლოვდა ალექსიძე ერთ-ერთ ქართველ ქალიშვილს, რომელიც კედელთან იჯდა. ვაჟმა თავის დაკვრით გამოიწვია იგი და თვითონ უკან დაიწია, როგორც ამას ცეკვის წესი მოითხოვს, რომ ქალს საშუალება მისცეს საცეკვაოდ გამოვიდეს. მაგრამ ქალიშვილი ადგილიდან არ იძვრის, თავის ნელი გადაქნევით ანიშნებს მოცეკვავეს, რომ არ იღებს მის გამოწვევას. ვაჟმა, როგორც ფრინველმა, ხელმეორედ შემოუარა წრეს და ახლა ერთ შავთვალა გოგონას მიუახლოვდა, მაგრამ კიდევ უარი მიიღო. მესამედაც ასე მოექცნენ. კიდევ და კიდევ უარი. ალექსიძე იძულებული გახდა ეცეკვა თავის ვაჟ ამხანაგთან. ქართველი ქალიშვილები თავიანთ მშობლიურ ცეკვას ერიდებოდნენ, ამას ცუდ აღზრდად თვლიდნენ. წარმტაც ქართულ ცეკვებთან შედარებით უპირატესობას აძლევდნენ ევროპულ ცეკვებს, რომლებსაც ახალგაზრდობა დიდის მონონებით ეტანებოდა. თბილისში ქართულ ცეკვებს მხოლოდ და მხოლოდ ნიშნობებში, ქორწილებში და დღეობებში ცეკვავდნენ. აი, როდის შეიძლებოდა საყვარელი ცეკვის სტიქიაში შეჭრა, ქართველ ადამიანს ეჩვენებინა სხეულის მოქნილობა და პლასტიკურობა, გასმისა და ჩაკერის ვირტუოზულობა. დიახ, მხოლოდ ოჯახურ ქეიფებში შეიძლებოდა გენახათ ოსტატური ცეკვა, რომლის ერთ რომელიმე მოძრაობასაც კი აღაფრთოვანებდა მნახველს. მაგრამ ეს იშვიათი შემთხვევა იყო. მიუხედავად იმისა რომ იმ დროს პრესაში დაბეჭდილია მრავალი წერილი, რომელიც აღტაცებით აღწერს ქართულ ცეკვებს, საქართველოს საცეკვაო კულტურა მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულში უკვე ქრებოდა (ევროპული ცეკვები შეიჭრა საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში), თანდათან დავიწყებას ეძლეოდა ჩვენი ცეკვების მდიდარი თვითმყოფობა, იკარგებოდა შესრულების ტრადიციები.

და, აი, ქართული კულტურისათვის ასე მწუხარე ჟამს, ისეთ დროს, როდესაც ივიწყებდნენ ყოველივე ქართულს, ალექსი ალექსიძე გამოვიდა, როგორც ქართული ცეკვების მგზნებარე პროპაგანდისტი. მან შეძლო გუბერნატორისაგან ნებართვის აღება, რათა ესწავლებინა აზიური ცეკვები და გახსნა სტუდია. ეს ძალიან გაბედული ნაბიჯი იყო. ასეთი გადაწყვეტილება მხოლოდ ისეთ კაცს შეეძლო, რომელსაც ფანტასტიკურად უყვარდა თავისი საქმე. ალექსიძეს უნდოდა, რადაც უნდა დასჯდომოდა, ხელუხლებლად შეენარჩუნებინა ქართული ცეკვა. იგი თავის მონაფეებს გადასცემდა მთელ თავის უნარს – სიამაყესა და სილამაზეს, სვლების აჟღერებულ სინარნარეს (ყველაფერ იმას, რაც სადღეგრძელოში თქვა მხატვარმა ვასნეცოვმა). მან ამას მიაღწია. ალექსიძის პედაგოგიური მოღვაწეობა სასცენო მოღვაწეობაზე ნაკლები ბრწყინვალეების ფურცლები როდია მის ცხოვრებაში.

## პედაგოგიური მოღვაწეობა

ალექსიძის პედაგოგიური მოღვაწეობა ფაქტობრივად 1895 წელს დაიწყო, როდესაც იგი საფრანგეთიდან დაბრუნდა. იმ დროს საოპერო თეატრის დირექტორად იყო ვინმე ა. დევდარიანი, რომელიც იმავე დროს, აგრეთვე, დირექტორი იყო წმინდა ნი-



ნოს სახელობის ქალთა დახურული სასწავლებლისა. ტრადიციულად, ყოველწელიწადს, 14 იანვარს, ამ ინსტიტუტში იმართებოდა დიდი საცეკვაო საღამო. და, აი, ისეთი შემთხვევისათვის ა. დევდარიანმა დაავალა ალექსიძეს რამდენიმე მოსწავლე ქალიშვილისათვის ესწავლებინა ქართული ცეკვები. ალექსიძე დაეთანხმა. ისევ მღელვარე განცდები და მისწრაფება მშვენიერი მიზნისადმი. ისევ წარმატება და შრომით მოპოვებული სახელი და გამარჯვება. ამ ინსტიტუტში ალექსიძე გაეცნო ევროპული და საბალო ცეკვების მასწავლებელს აბდონ ინოჩენცის, რომელსაც გრიბოედოვის ქუჩაზე გახსნილი ჰქონდა სკოლა. ინოჩენცი კვირაში ორჯერ თავის დარბაზს უთმობდა ალექსიძეს. ინოჩენცის ხელშეწყობით ალექსიძემ მეცადინეობა დაიწყო ქართული ცეკვების შესწავლის მსურველ ახალგაზრდობასთან. მისი პირველი მოწაფეები იყვნენ რკინიგზის მუშები და მათი ბავშვები, მოწაფეები ბევრი არა ჰყოლია, ქართული ცეკვები მოდაში არ იყო, ყველა ესწრაფოდა ევროპულ ცეკვებს. ორი თუ სამი მოწაფე ჰყავდა თავდაპირველად. ის ამეცადინებდა დიდი ენერგიით, გატაცებით და დაჟინებით, რათა მოწაფეებს მიეღწიათ მოძრაობათა სისწორისათვის, შესრულების პლასტიურობისა და სრულყოფილი გამოხატვისათვის.



აბდონ ინოჩენცი და ალექსი ალექსიძე

1902 წლიდან ალექსიძემ საკუთარი სტუდია გახსნა. თანდათანობით სახელი გაითქვა, როგორც კარგმა პედაგოგმა. ამასთანავე ერთად იზრდებოდა მოსწავლეთა რიცხვიც. შემდეგში კი, საბჭოთა ხელისუფლების დროს, უკვე საქართველოში ისეთი კუთხე არ მოიპოვებოდა, რომ ალექსიძის მოსწავლეს არ შეხვედროდით.

გამოჩენილი ბალეტმაისტერი რეფორმატორი მიხეილ ფოკინი, რომელმაც მთელი რევოლუცია მოახდინა პეტერბურგის საიმპერატორო ბალეტის გაყინულ ჭაობში, 1916 წელს მეუღლესთან ერთად საგასტროლოდ ჩამოვიდა თბილისის საოპერო თეატრში. მან რამდენიმე გაკვეთილი მიიღო ალექსიძისაგან ქართული ცეკვების შინაგანი ბუნების გასაგებად და შესასწავლად. ალექსიძესთან გამოთხოვებისას ფოკინმა თქვა:

„მე ამ ცეკვებს ვდგამდი ლონდონსა და პარიზში საკუთარი გაგებით, ისინი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე, მაგრამ ის, რაც მე თქვენგან ვისწავლე, სრულიად სანინააღმდეგოა იმისა, რაც მე ვიცოდი, უკეთესად რომ ვთქვა, დამტკიცდა, რომ მე ცუდად ვერკვეოდი და არ ვიცნობდი თქვენს ცეკვებს. დღეიდან კი, როდესაც ამის მსგავსი რამის დადგმა მომიხდება, მე ვიხელმძღვანელებ ქართული ცეკვების იმ გაკვეთილებით, რომლებიც თქვენგან მივიღე“.

ოციან წლებში ალექსიძის ოცნება იყო გაეხსნა სახელმწიფო ქორეოგრაფიული ტექნიკუმი. ეს ტექნიკუმი იქნებოდა პროფესიული სკოლა, რომელიც ქართული ცეკვების მაღალკვალიფიციურ შემსრულებლებს მოამზადებდა. ის ითვალისწინებდა ორი წლის სასწავლო პროგრამას. სავალდებულო თეორიულ საგნებად ალექსიძე თვლიდა:

1. ანატომიას.
2. ცეკვის ისტორიას.
3. კოსტიუმების ისტორიას.
4. მუსიკის ისტორიას და თეორიას.

პროფესიული სწავლების საფუძვლად მას მიაჩნდა მუსიკალური სმენის, რიტმულობისა და საერთო პლასტიკური მუსიკალურობის განვითარების აუცილებლობა. ამისათვის მან შეიმუშავა მთელი რიგი წინასწარი მოძრაობა, რომელთაც ცეკვის შემსწავლელი უნდა შეეყვანა მუსიკაზე დაქვემდებარებული განსაკუთრებული რიტმული მოძრაობების სფეროში. ეს იყო მარტივი საცეკვაო სიარული, ფეხის ტერფის დარტყმა იატაკზე მუსიკის ტაქტზე, ტაშის კვრა და სხვ. სწავლების შემდეგ ეტაპში შედიოდა ჯერ ნელი, მერე კი სწრაფი (საცეკვაო გავლა წინ და უკან, პლასტიკური მოძრაობა მკლავებით, უდიდესი ყურადღება ექცეოდა მოძრაობების ზუსტ შესრულებას) ცეკვების დანაწილება ცალკეულ ნაწილად და მისი გადარჩევა. როდესაც რკინიგზის დეპოს მუშები პირველ გაკვეთილზე მასთან მოვიდნენ, ცეკვის არაფერი გაეგებოდათ და ეს თვითონვე აღიარეს.

მეცადინეობის კურსის დამთავრების შემდეგ კი ისე წავიდნენ, რომ კარგად ჰქონდათ ათვისებული ქართული ცეკვები.

ალექსიძემ იცოდა, როგორ მოენახა საერთო ენა როგორც მუშებთან, ისევე სხვა პროფესიის მოსწავლეებთან. მას უნარი შესწევდა აზრის ნათელ კონკრეტულ ფორმაში გადაცემისა, თავისი ცოდნის გაზიარებისა. ის პედაგოგი იყო მონოდებით. საზოგადოდ, მოწაფეები ორ ჯგუფად იყოფოდნენ – უმცროსების, რომელშიც შედიოდნენ ბავშვები 8-12 წლამდე და – უფროსების. ჯგუფში ირიცხებოდა არა უმეტეს ოცი კაცისა. თითოეულ ჯგუფში გაკვეთილი საათ-ნახევარს გრძელდებოდა. ალექსიძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პირველ გაკვეთილს. ამ გაკვეთილზე ალექსიძე ახლად მოსულეებს ავარჯიშებდა წინასწარ საჭირო მოძრაობებში. ამით ის ეცნობოდა თავის მომავალ მოსწავლეებს და არკვევდა მათი ათვისების უნარს, მუსიკალობას, გამომხატველობის გრძნობას (რასაც დიდ მნიშვნელობას აძლევდა), რათა შესძლებოდა, შეეყვანა ისინი სწავლების საერთო ნაკადში. ეს იყო ძალიან სწორი პედაგოგიური ხერხი. პირველ გაკვეთილებიდანვე ის მოსწავლეებს მუსიკის რიტმით უბრალოდ სიარულს აიძულებდა, რომ რიტმულ მოძრაობებს შესწავლიდნენ – თავიანთ სხეულს დაუფლებოდნენ. იგი თითოეული ცეკვიდან თითო მოძრაობას აჩვენებდა. მერე გადადიოდა ტანისა და მკლავების მოძრაობაზე და ბოლოს თვითონ ცეკვის გამოხატვაზე. ცეკვას იგი ყოფდა ფრაგმენტებად, რომლებშიც შედიოდა უკვე ნაჩვენები შესწავლილი ორი ან სამი მოძრაობა. ამრიგად, დაინტერესებულ მოსწავლეს მერე უკვე მთლიან ცეკვას უჩვენებდა და ტექნიკური ათვისების პროცესში უხსნიდა და აცნობდა მის ხასიათსა

და შინაარსს. ალექსიძე აუცილებლად თვლიდა გაკვეთილის დასაწყისში ეგზერსისს. ამ ეგზერსისში, – ამბობდა ის, – უნდა შედიოდეს ორი-სამი მოძრაობა კლასიკური და ქართული ცეკვების არსენალიდან.

ეგზერსისი ნავარაუდები იყო ძარღვების გახურებასა და მომზადებაზე რთული მოძრაობების შესწავლის წინ, მაგალითად, მუხლებზე ან ცერებზე ცეკვა. აქ, რასაკვირველია, თავისი გავლენა იქონია ინოჩენცის მეუღლე ბალერინა მ. ი. პერინისთან შემოქმედებითმა თანამეგობრობამ. (ალექსიძე მ. ი. პერინისთან ცეკვავდა *დემონში* და *რუსლან და ლუდმილაში*). სწორედ ოციან წლებში პერინიმ თბილისში დააარსა კლასიკური ცეკვის სტუდია.

ჩვენს დროში ეს ყველასათვის ცნობილი და ჩვეულებრივი საქმეა – სცენაზე გასვლის წინ გახურება და მოძრაობების თანდათანობით გართულება „დაზგასთან“ გაკვეთილის დროს. თითქოს აქ ისეთი არაფერია და ალექსიძეს მაინცდამაინც განსაკუთრებული არაფერი გამოუგონებია. ყველას შეუძლია ასე თქვას. მაგრამ საკმარისია წარმოვიდგინოთ ალექსიძის მთელი ცხოვრება, მთელი მისი ასავალ-დასავალი, თუ რა პირობებში ისწავლა თვითონ მან ცეკვა, გავითვალისწინოთ, რომ ეს ხდებოდა მეცხრამეტე საუკუნისა და მეოცე საუკუნის მიჯნაზე, როდესაც არ არსებობდა სპეციალური ლიტერატურა ქორეოგრაფიის შესახებ, ანდა, რომ ყოფილიყო კიდევაც იქნებოდა თუ არა ეს ლიტერატურა მისთვის ხელმისაწვდომი, ჩვენ ეს არ ვიცით. აშკარაა ის გარემოება, რომ ჩვენ მადლობისა და პატივისცემის გრძნობით უნდა აღვივსოთ იმ ადამიანისადმი, რომელმაც ასეთ წარმატებას მიაღწია თავისი გონებით, ნიჭით, დაკვირვებებით, რაც შეჯერებული ჰქონდა პირადი გამოცდილებით. როგორც ვნახეთ, ალექსიძემ მშობლების სიღარიბის გამო, პირველდანწყებითი სასწავლებლის დამთავრებაც კი ვერ შეძლო, ცეკვა კი მან ისწავლა ჯერ ეზოში ბავშვებს შორის, შემდეგ კი მისი „უნივერსიტეტები იყო ოჯახებში გამართული ლხინი და ახალგაზრდათა შეკრებილობანი მთაწმინდის რომელიმე სახლის ბანზე. შემდეგში, უეჭველია, დიდი გავლენა იქონია მასზე დრამატულ თეატრში ალექსანდრე ყაზბეგთან შეხვედრამ. რთულ საცეკვაო მოძრაობებს იგი სწავლობდა ხერხების უცოდინარად, ხშირად ფეხების გადატეხის დიდი რისკით. შეუპოვრობა მიზნის მიღწევისათვის აუცილებელი იყო, ეს კარგად ესმოდა ალექსიძეს ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებიდან.

ინტუიცია მას კარნახობდა, რომ გახურების შემდეგ ფეხები დაურბილდებოდა, უფრო მოქნილი გაუხდებოდა, რომ ძარღვები უფრო უკეთესად ამოქმედდებოდა, როდესაც ვარჯიშს იწყებ არა რთულ პაღან, რომ მოძრაობა პლასტიკური ფორმის სისრულეს იღებს მხოლოდ არაერთგზის განმეორების შემდეგ. ინტუიციით ნაკარნახევი კი, როგორ უნდა განემტკიცებინა შეუპოვარი ხანგრძლივი მუშაობით. ეს ნამდვილი გმირობა იყო ხალხური ცეკვის ხელოვნებაში. მას ყველაფრისთვის საკუთარი უნარით უნდა მიეღწია. დამტვრეული მუხლებით, როდესაც ბავშვობაში ცდილობდა მიმხვდარიყო მუხლებზე დაცემის საიდუმლოებას, დასრესილი თითების წყალობით, როდესაც ცერებზე სირბილს სწავლობდა, იმისათვის, რომ შემდეგში გამოემუშაებინა სწავლების საკუთარი სისტემა, რამაც მას მოუტანა სახელი და პოპულარობაც. სამწუხაროდ, მრავალი მიზეზების გამო, მან ვერ შეძლო თავისი გაკვეთილის შემადგენელ ნაწილად პრაქტიკულად შეეტანა ეგზერსისი, მაგრამ ჩვენს დროში ხშირად ხდება, როდესაც თვითმოქმედი საცეკვაო წრის რომელიმე ხელმძღვანელს მიჰყავს

გაკვეთილი და თავისდა შეუცნობლად ასწავლის იმ მეთოდით, რომელიც ოდესღაც დაამუშავა ალექსიძემ.

როგორც ალექსიძე თავის ავტობიოგრაფიაში მოგვითხრობს, დგომა, სიარული და ფეხის თითებზე სირბილი მან მეზობლის ბიჭისგან ისწავლა. ალექსიძემ მაშინ დაუოკებელი სურვილი გამოამჟღავნა მიეღწია ამისთვის და, მართლაც, სულ მალე თავის *მასწავლებელს* აჯობა კიდეც. აქ რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მამაკაცთა ცეკვაში თითების მოძრაობის ტექნიკური ხერხების ათვისების შესახებ. ეს ხერხები ქართველებისთვის ცნობილია ძველთაძველი დროიდან. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ჩვენ ვკითხულობთ შემდეგ განმარტებას: „ცეკვა – ფერხის თითებით როკვა“.

მამაკაცთა ცეკვაში თითების ტექნიკა საქართველოს მთის მცხოვრებლებისთვის დამახასიათებელი თვისებაა. სვანებს, რომელნიც გეოგრაფიული პირობების გამო ძველთაგანვე დაცილებულნი იყვნენ სხვა კუთხის ქართველებს, აქვთ მეტად თავისებური ცეკვა *ცერული*, რაც მთლიანად ცერებზე ცეკვაზეა აგებული. ეს ხერხები დამახასიათებელია, აგრეთვე, დაღესტნის, სამხრეთი და ჩრდილოეთი ოსეთის და ჩეჩენ-ყაბარდოელთა ავტონომიური ოლქის მამაკაცებისათვის. კაცთა ცერებზე ცეკვა ამიერკავკასიის ყველა ხალხისთვის არ იყო დამახასიათებელი; მაგალითად, ქართველთა ახლო მეზობლები – სომხები და აზერბაიჯანელები არასოდეს არ ცეკვავდნენ ფეხის თითებზე. ამიტომ, როდესაც აზერბაიჯანისა და სომხეთის თანამედროვე ცეკვის ანსამბლის დადგმებში შეაქვთ მათი საცეკვაო შემოქმედებისათვის არადამახასიათებელი ხერხები, მაგალითად, იმავე თითების მოძრაობის ელემენტები, ხდება არა გამდიდრება, არამედ, პირიქით, ეროვნული ქორეოგრაფიის გაღარიბება, რადგან მათთვის უჩვეულო მოძრაობები მის თავისთავადობას ზიანს აყენებს.

როდესაც ვიხსენებთ ალექსიძის ნაამბობს, თუ როგორ ისწავლა მან თითებზე ცეკვა, უნებლიეთ თვალწინ წარმოგიდგება ის უჩინარი ძაფები, რომლებიც გაბმულია კლასიკურ ბალეტსა და ხალხურ ცეკვებს შორის, თანაც რწმუნდები, რომ ეს კავშირი მეტად მტკიცეა. მაგალითისათვის თუნდაც უბრალოდ ის გავიხსენოთ, თუ რა პრინციპზეა აგებული კლასიკურ ბალეტში თითებზე დგომის სწავლება, რაც მშვენივრად არის ფორმირებული დიდი რუსი ბალერინას ანა პავლოვას მიერ: „მომავალი ბალერინას ერთი პირველი ამოცანათაგანი ის არის, რომ ისწავლოს ფეხის თითებზე დგომის დროს წონასწორობის შენარჩუნება. თავდაპირველად ბავშვი ამრიგად ერთ წუთსაც ვერა ჩერდება, მაგრამ თანდათან ძარღვებში ძალა უვითარდება და გადაადგამს რამდენიმე ნაბიჯს, თუმცა არა მტკიცეს, ისე როგორც ციგურებზე, შემდეგ გაივლის მთლად დაჯერებულად და ბოლოს მთლად ადვილად. როდესაც ეს პირველი სიძნელე დაძლეული იქნება, უკვე სხვადასხვა პას ასწავლიან“.<sup>1</sup>

საინტერესოა, რომ ფრანგული საბალეტო სკოლა გვიჩვენებს დაზვასთან თითებზე დგომა ბავშვებს ვასწავლოთ შიშველი ფეხებით. თითების მოძრაობის სწავლების ამ მეთოდს მკვეთრად ჰკიცხავს პროფესორი ა.ი. ვაგანოვა თავის წიგნში *კლასიკური ცეკვის საფუძვლები*. მიუხედავად ამისა, მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის პედაგოგები მხარს უჭერენ იმ აზრს, რომ ბავშვებისთვის თითებზე დგომის სწავლება

<sup>1</sup> პავლოვა ა. *ჩემი ცხოვრების რამდენიმე ფურცელი*, ჟურ. *სოლნცე როსიი*, 1912, №23



და შემდგომ მომდევნო კლასებში თითების არართული მოძრაობის ჩვევების გამო-  
მუშავება საჭიროა, ოღონდ რაც შეიძლება რბილ ფეხსაცმელში. ჩვენ ძალიან დამა-  
ჯერებლად მიგვაჩნია თითებზე დადგომის ხერხების მსგავსება კლასიკურ ბალეტში  
და ქართულ ხალხურ ცეკვაში. რასაკვირველია, არ უნდა დავივიწყოთ ის გარემოება,  
რომ ბალერინა თითის წვერებზე დგას ძალზე წინ გამონეული ფეხის ზურგით, მაშინ  
როდესაც თითების მოძრაობის შემსრულებელი მოცეკვავე ვაჟი თითებს ღუნავს.

თუმცა თითების ილეთები არ წარმოადგენენ ქართული ცეკვების ლექსიკის ძირ-  
ითად სიმდიდრეს (საკმარისია გავიხსენოთ არაჩვეულებრივად საინტერესო და თავ-  
ისებური ტექნოლოგია ცეკვებისა – ქართული, ხორუმი, განდაგანი და სხვ.), არ შეი-  
ძლება არ ვიცნოთ მისი სცენური ეფექტურობა და მაცურებლამდე მისვლის შეუც-  
დომლობა.

აღექსიძეს უფროსი ასაკის მოსწავლეთა პროგრამაში შეტანილი აქვს შემდეგი  
სახელწოდებანი, რომლებსაც, ძირითადად, ქართული ხასიათი აქვს:

1. ფერხული მასობრივი;
2. დავლური მასობრივი;
3. ქართული (ლექური);
4. ჩეჩნური;
5. შამილი;
6. ქისტური დუეტი;
7. დაღესტნური (ხანჯლებზე) სოლო;
8. მოხეური – დუეტი;
9. ბაღდადური (შუშპარი, მუხამბაზი) სოლო;
10. დავლური (შეჯიბრი) მასობრივი.

აღექსიძის ჩანაწერებში მოცემულია ყოველი ცეკვის დაწვრილებითი სქემა –  
ყოველი მოძრაობის ტექნოლოგიის აღწერა განმარტებით და მოძრაობათა ერთ-  
მანეთთან მონაცვლეობა. ძალზე საინტერესოა, რომ აღექსიძე ცეკვის მოძრაობას  
უნოდებს ილეთს და არა მოძრაობას, თითქმის ყოველი ცეკვისათვის მითითებულია  
მუსიკალური მასალაც, მაგალითად: ქისტური – მუსიკა ნაურული, ჩეჩნური – მუსიკა  
ანზორიდან, მოხეური – მუსიკა აბრეკ ზაურიდან და სხვ. დავლურის დუეტი ორი ვა-  
ჟისთვის შენიშვნაში წერს: „ცეკვა გამოხატავს ორ მოცეკვავეს შორის შეჯიბრს, ვინ  
არის მათ შორის უკეთესი“. ეს არსებითი დეტალია ქართული ქორეოგრაფიის ისტო-  
რიისათვის, იგი საშუალებას იძლევა დავადგინოთ, რომ საცეკვაო დუეტის ნახსენები  
სახე – როგორც მასობრივი ცეკვა დავლური – რომელიც შეჯიბრზეა აგებული და  
ჩვენ დროშიც ძალზე პოპულარულია, საქართველოში ცნობილი იყო გასული საუკუ-  
ნის მიწურულშიც.

ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ აღექსიძე იმ ხანებში და-  
კანონებული სახელწოდების ტერმინ ლექურის ნაცვლად იყენებს ტერმინს ქართუ-  
ლი. ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმას, რომ ქართული ნამდვილად ჩვე-  
ნი ეროვნული თავისთავადი ცეკვაა (რომელიც დიდხანს უცხო სახელს ატარებდა).  
ყალბი იყო ის აზრი, თითქოს ეს ცეკვა გადმოღებული გვექონდა ლექებისაგან. აღექ-

სიძე ამის კვლევა-ძიებას არ ეძლეოდა, ის უბრალოდ ასე უხსნიდა თავის მოსწავლეებს: „ჩემი აზრით, ცეკვა, რომელსაც ჩვენ ვუძახით „ლეკურს“, ეს არ არის სწორი, და, აი, რატომ:

ლეკებს, როგორც მაჰმადის სარწმუნოების ერს, აკრძალული აქვთ ისტორიულად, რომ ქალი ვაჟს სჩვენებოდა, რის გამოც ცეკვის შექმნაც შეუძლებელია ქალთან. ლეკებსა და ჩეჩნებში უფრო რთულია ცეკვა. ცეკვავენ ვაჟები, რომელსაც ჰქვია დალისტნური“.

ჩემი აზრით, როდესაც ალექსიძე ამბობდა, რომ ლეკთა ცეკვა ქართულზე უფრო რთულიაო, ის გულისხმობდა დიდ ტექნიკურობას, სიმკვეთრეს, მოძრაობათა სისწრაფეს, რაც დამახასიათებელია წყვილისათვის (ორი ვაჟის ცეკვა) ლეკთა ცეკვისათვის. ეს დიდად ეწინააღმდეგება ქალ-ვაჟის დუეტის ლირიკულ სინარნარეს და იმ ჟღერად პლასტიურობას, რომელიც მოცემულია პოეტურ ცეკვა ქართულში. შემდეგ ასე ავითარებს ალექსიძე თავის აზრს:.... „აიღეთ მაგალითად ცეკვა „დავლური“, ეს ყველამ ვიცით, რომ – ქართულია, ამას ამტკიცებს სიღარბაისლე, სიღინჯე, მისი შინაარსი, ისიც ვიცით, დავლურის დასასრული „ლეკურია“, მაშასადამე, თუ თავი ჩვენია, ბოლოც ჩვენია. ამ ცეკვას ჰქვია „ქართული“. როგორც „ქისტურს“, „ჩეჩნურს“, „მობეურს“ და სხვებს, ისე ამ ცეკვასაც ჰქვია „ქართული“ და არა „ლეკური“. ალექსიძეს ღრმად სწამდა, რომ ცეკვა ქართული – ჩვენი ეროვნული სიამაყე, შექმნილი იყო ხალხის მიერ და ერთი წამითაც არ იზიარებდა იმ აზრს, თითქოს ლეკებისაგან ნასესხები ყოფილიყოს. ნათელია აგრეთვე მეორე გარემოებაც – დავლური შესავალი ნაწილია ქართულისა, სწორედ ასეთ კონტექსტში ასრულებდნენ ამ ცეკვას ძველად ჩვენი წინაპრები. რამდენად უფრო საინტერესოა ამ ცეკვის სიუჟეტური ხაზის განვითარება, იმდენად უფრო მშვენიერია იგი სანახაობითი თვალსაზრისითაც. ძალზე სამწუხაროა, რომ ჩვენს დროში მივიწყებულია მშვენიერი ტრადიცია – ასეთი ინტერპრეტაციით ქართულის შესრულება. ახლა დავლურს ცეკვავს რამდენიმე წყვილი, მის ბოლოში კი გამოდის სოლისტების წყვილი (ქალ-ვაჟი), რომელთათვისაც დავლურის მონაწილენი მხოლოდ და მხოლოდ ფონს წარმოადგენენ.

არანაკლები დამაჯერებლობით წერს ალექსიძე ამ ცეკვის პოეტური ბუნების შესახებ: „ჩვენებური ქართული ცეკვა (ქალ-ვაჟთა სატრფიალო დუეტი – ლ.გ.), ბევრი საფეხურით მაღლა დგას სხვათა სახასიათო ცეკვაზე; არც ერთი უცხო ეროვნული ცეკვა არ არის, რომ ვაჟისაგან ქალი არ ილანძღებოდეს, რალაცა დიდ უფლებებს იჩენს ხოლმე ვაჟი, მოჰკიდებს ქალს წელში ხელსა და როგორც მონას შემოატრი-ალებს.

ქ. ა. ა. ა. ა.

**დავლური - ქართული ძეგლი** 32 ს. ს. ს. ს. ს.

41 - სავსებით მთლიან შესვლა

42 - ვაჟი

43 - ვაჟი

44 - ვაჟი

45 - ვაჟი

46 - ვაჟი

47 - ვაჟი

48 - ვაჟი

49 - ვაჟი

41 - ვაჟი

42 - ვაჟი

43 - ვაჟი

44 - ვაჟი

45 - ვაჟი

46 - ვაჟი

47 - ვაჟი

48 - ვაჟი

49 - ვაჟი

ქართული

დავლური

ქართული	დავლური	ქართული	დავლური
41 - სავსებით მთლიან შესვლა	41 - სავსებით მთლიან შესვლა	42 - ვაჟი	42 - ვაჟი
42 - ვაჟი	42 - ვაჟი	43 - ვაჟი	43 - ვაჟი
43 - ვაჟი	43 - ვაჟი	44 - ვაჟი	44 - ვაჟი
44 - ვაჟი	44 - ვაჟი	45 - ვაჟი	45 - ვაჟი
45 - ვაჟი	45 - ვაჟი	46 - ვაჟი	46 - ვაჟი
46 - ვაჟი	46 - ვაჟი	47 - ვაჟი	47 - ვაჟი
47 - ვაჟი	47 - ვაჟი	48 - ვაჟი	48 - ვაჟი
48 - ვაჟი	48 - ვაჟი	49 - ვაჟი	49 - ვაჟი
49 - ვაჟი	49 - ვაჟი		

შემდეგ კვლევაში ქართული

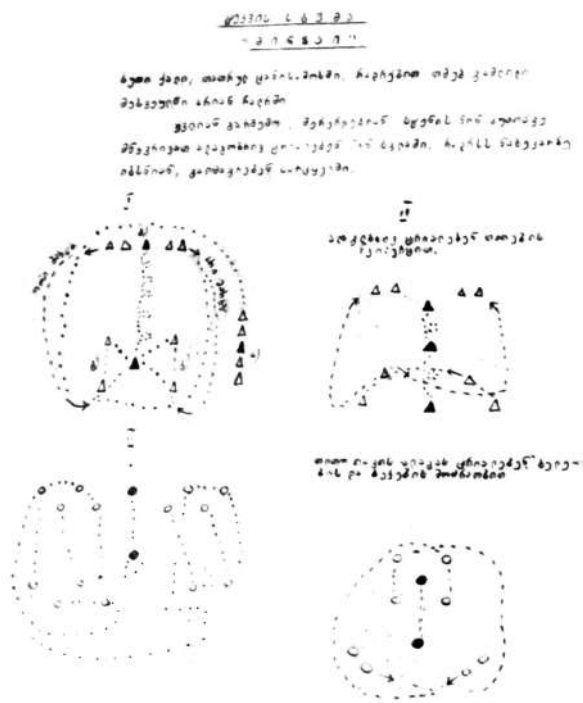
აიღეთ, მაგალითად, ინგლისური *მატლოტი*, იტალიური *ტარანტელა*, უნგრული *ჩარდაში*, თუ გინდა რუსული *გოპაკი* (ალბათ, უკრაინული *გოპაკი* – ლ.გ.), შექველად ვაჟმა ქალს წელში ხელი უნდა მოხვიოს და შემოატრიალოს.

ჩვენებური ქართული ცეკვა ამგვარ ცეკვას სრულიად აცილებულია. სანამ ვაჟი ქალს გამოითხოვდეს, დიდის მონინებით მივა, გამოინვევს, შემდეგ ქალი რომ წრეს შემოურბენს, ვაჟი შორი-ახლოს მისდევს და თითქოს ველარ მოითმინა, დაეტანება ქალს. ამ დროს ქალი დაინვეს უკან და ვაჟი დაახლოებას ველარ ბედავს, თითქოს მის-მა ცეცხლმა შეტრუსაო. ქალის წყნარი ნარნარით სიარული, რომელშიაც ცდილობს ცეკვა ოსტატურად დაამთავროს, რომ არც ერთი ნაბიჯი უმნიშვნელოდ არ გადადგას, ვაჟი თამამად, ფარვანასებრ თავს ევლება, არ ზოგავს უკანასკნელ ლონისძიებას, როგორმე ქალის ყურადღება დაიმსახუროს.<sup>1</sup> ასე თავისებურად განმარტავს ალექსიძე ქორეოგრაფიულ პოემა *ქართულს* და შთაგონებულ ლექსს უძღვნის მას.

რაც შეეხება *ქართულის* შესრულების ტექნოლოგიას, აქ ალექსიძე მხარს უჭერს წინ და უკან გადაადგილების სამტერფოვან პრინციპს ორივე შემსრულებლისთვის და განზე გასვლას მხოლოდ ქალიშვილისთვის. პირველ მოძრაობას – დავლას ის ასე ანაწილებს: საწყისი მდგომარეობა – ორივე ტერფი ერთად, მსუბუქად წინსვლა იწყება მარცხენა ფეხის ტერფით ერგცერებზე, მას გაცურებით ქუსლთან ცერით უახლოვდება მარჯვენა ფეხი და მოძრაობა მთავრდება მარცხენა ფეხის მთელი ტერფის წინ გადადგმით, მერე სულ იგივე მეორდება, ოღონდ მოძრაობა მეორე ფეხით იწყება. ამ მოძრაობის შესრულების დროს ალექსიძე გვაფრთხილებს, რომ *ტანი არ უნდა ძუგძუგებდეს*. მეორე მოძრაობა – უკუსვლა, ალექსიძის აღწერით, ასე გამოიყურება: საწყისი მდგომარეობა – ორივე ფეხი ერთად, გაჭიმული მუხლები, მარცხენა ფეხის ტერფი ისე უნდა გააცურო უკან, რომ მისი ცერი შეახო მარჯვენა ფეხის ქუსლს, ასევე უკან უნდა გააცურო მარჯვენა ფეხი და შეეხო მარცხენა ფეხის ცერით, დაეყრდნო მარცხენა ფეხის ტერფს მთლიანად და ერთდროულად ორი სანტიმეტრით დააშორო იატაკს, ყველა მოძრაობა დაიწყო მარჯვენა ფეხით და ასე შემდეგ. ამ ორი მოძრაობის ასეთ შესრულებას შეიძლება არც დაეთანხმო, ახლა ჩვენ ამას ცოტა უფრო სხვანაირად ვასრულებთ. პირველ მოძრაობას ვაკეთებთ მარცხენა ფეხის წინ გაცურებით (თუკი მოძრაობა მარჯვენა ფეხით იწყება) მარჯვენა ფეხის ნახევარ ტერფით მარცხენასთან მიდგმით და ა.შ. ეს ხერხი არა მარტო ხელს უწყობს შესრულების სინარნარეს, არამედ მოძრაობას მატებს დინამიკურობას წინ სწრაფვაში. *ქართულის* დღევანდელ შესრულებაში მეორე მოძრაობაც სხვაგვარად გამოიყურება. იგი სრულდება დაბლა, ერგცერებზე მსუბუქი უკანსვლით, ოღონდ ამავე დროს ყოველი *სამის* გაანგარიშებაზე თითების წვერები ოდნავ მაღლა იწევა ხან მარცხენა და ხან მარჯვენა ფეხისა, ერთმანეთის მონაცვლეობით, იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ფეხით იწყება მოძრაობა. ეს ხერხი ალექსიძის ხერხთან შედარებით ჩვენ მიგვაჩნია უფრო მიზანშეწონილად უკუსვლის სინარნარის მისაღწევად. რაც შეეხება გვერდით სვლას ქალიშვილისათვის, ალექსიძე ამას ხსნის პირდაპირ კლასიკურად – ეს არის სამტერფოვანი გვერდით სვლა მარცხნივ, რომელიც იწყება მარჯვენა ფეხით, იატაკიდან ფეხის წვერების ოდნავი მოშორებით, ამ მოძრაობით ქალიშვილი ცეკვავს

<sup>1</sup> ალექსიძე ა. რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას, ჟურ. *თეატრი და ცხოვრება*, 1924. №18

რა ქართულში თავის სოლოს, იგი მიიწევს სანინაალმდეგო მიმართულებით პირდაპირი ხაზით, იმ ადგილამდე, სადაც მას პარტნიორი მოელის. თქმა არ უნდა, რომ ეს სვლა „ქართულში“ მეტად ძნელია, მაგრამ იგი უჩვეულოდ ამშვენებს ქალიშვილის ფიგურას, თუ კი ის ამას სწორად ასრულებს და დაუფლებულია მკლავების პლასტიკას. ძალიან სურათოვნად ლაპარაკობს ალექსიძე ქალიშვილის მკლავების შესახებ: „ქალის წინსვლის დროს, პირველი ილეთის დროს მარცხენა ხელი აწეული აქვს თავის სიმაღლეზე, ნამგლის მსგავსად მოხრილი, მარჯვენა – უფრო გაშლილი მხარის სისწორით“.



მიუხედავად იმისა, ჩვენი თვალსაზრისით, ქართულის ტექნოლოგიაში ალექსიძეს ერთგვარი გადახვევა ჰქონდა, მაინც მისი შესრულებით ეს ცეკვა წააგავდა ფრინველის უხმაურო ქროლას. ალექსიძის თანამედროვენი ამბობენ, რომ ის ქართულს ბრწყინვალედ ცეკვავდა და ტოლი არ ჰყავდა მეტოქეთა შორის. ვინ იცის, იქნებ იმ დროს სწორედ ასეთი ტექნოლოგია იყო საჭირო. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ძველად ძალიან ხშირად ბანებზე ცეკვავდნენ, ალექსიძე კი ცეკვას სწავლობდა ეზოში, ქვიშაზე, სადაც ღორღიც ეყარა. არც ის გარემოება უნდა დავივიწყოთ, რომ ძველად ქართულს ცეკვავდნენ მსუბუქი ბუქნით, რასაც დღევანდელ შესრულებაში ვერ ვხვდებით. ეს არც არის გასაკვირი, დროთა განმავლობაში ცეკვის ტექნოლოგია იწმინდება და სრულყოფილი ხდება. ხალხური ცეკვის ხასიათმა და მისმა შინაარსმა კი უნდა შეინარჩუნოს ნაციონალური კოლორიტი, რაც შესრულების ტრადიციამ შექმნა.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ ბალებსა და სალამოებზე ევროპულმა ცეკვებმა – ვალსმა, მაზურკამ, კადრილმა და სხვებმა მთლიანად განდევნეს ქართული ხალხური ცეკვები, მისი შესრულების ტრადიცია მთელი მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნის დასაწყისში არ აღმოფხვრილა. ისტორიამ შეინარჩუნა ქართული ცეკვის შესანიშნავ შემსრულებელთა სახელები. საკმარისია დავასახელოთ ეკატერინე ჭავჭავაძე, დარო ბეგთაბეგიშვილი, რომელსაც ლეკურის (ქართულის – ლ.გ.) შესრულების გამო გიორგი ერისთავმა ლექსი მიუძღვნა. თავისი ცეკვით განთქმული იყო აგრეთვე ნიკოლოზ ბარათაშვილიც. ის სიყრმის წლებიდან ცეკვავდა და მაცურებლებს აცვიფრებდა. ფეხის დაზიანებამ და კოჭლობამაც ვერ შეუშალა ხელი ცეკვაში. ოთხმოციან და ოთხმოცდაათიან წლებში ქართულ თეატრში მოხვედრის ფსევდონიმით მოღვაწეობდა მწერალი ალექსანდრე ყაზბეგი. მის სცენურ საქმიანობაში დიდი ადგილი უკავია ცეკვებს. ყოველ დივერტისმენტში, რომლითაც ესა თუ ის სპექტაკლი მთავრდებოდა, ყაზბეგი დიდი წარმატებით ცეკვავდა. ალექსიძის



ქსანდრე ყაზბეგს ამ სარბიელზე შესანიშნავი წინამორბედები ჰყავდა, თუ კი მრავალი მათგანის ცეკვა ყაზბეგს ნანახი არ ჰქონდა, ყოველ შემთხვევაში მათ შესახებ ზეპირი გადმოცემით გაგონილი ჰქონდა.

ალექსანდრე ყაზბეგი – მოხევე – ბრწყინვალედ ცეკვავდა, როგორც *დავლურს* – ქართულით, ისევე, ხანჯლურს. მაგრამ, აქ მკვლევარი ვალაპარაკოთ: „მარტო „ქართულით“ არ კმაყოფილდებოდა ა. მოხევე. თუ მისი „დავლური“ ალაფროთოვანებდა მაყურებელს, ცეკვა ხანჯლებით ისეთ აღტაცებას იწვევდა, ხალხი მას ისეთ ოვაციებს უმართავდა, რომ იმ წუთს ის ბეთალმანი, ეული, დანუნებული აქტიორი ბედნიერი ადამიანი იყო. ორჯერ, სამჯერ და ოთხჯერ ამეორებინებდნენ ცეკვას. თეატრში ბევრი მხოლოდ ა. მოხევის ცეკვისათვის მოდიოდა. თუ „ლეკურის“ („ქართლის“ – ლ.გ.) დასაწყისი („დავლური“ – ლ. გ.) სიყვარულის ჰიმნია, ქალ-ვაჟთა ტრფიალი, ხანჯლებით ცეკვა, ვაჟკაცობის, გამბედაობის პოემაა“.<sup>1</sup>

ცეკვის ასეთ შესანიშნავ შესრულებას ხელს უწყობდა ყაზბეგის იშვიათი გარეგნობა. შევიდა რა ქართული თეატრის დასში, როგორც შეყვარებული გმირი (ჯეუნე პრემიერ), იგი, მისივე ამხანაგების სიტყვით, ყველასაგან გამოირჩეოდა თავისი მშვენიერი გარეგნობით. მაგრამ მთავარი, რაც ყაზბეგის ცეკვას მომხიბვლელს ხდიდა, – ეს იყო ხალხურობის თავისებური ეშხი და ლაზათი. ყაზბეგი დიდხანს ცხოვრობდა მთაში, ხედავდა მეცხვარეების ცეკვებს და შეძლო გადმოელო მათგან ის პოეტური თავისებურება, რომლითაც თავის შემოქმედებას ამდიდრებს ხალხი და მხოლოდ ხალხი. ეს კი ხშირად დიდ პროფესიონალსაც არ გააჩნია. როგორც ცნობილია, ალ. ყაზბეგი დაბადებიდან ახლომხედველი იყო, მაგრამ ეს გარემოება სულ არ უშლიდა სცენაზე, რასაც მოწმობს მისი მეგობრის პ. კარბელაშვილის წერილის ნაწყვეტი: „განსვენებულს მეტად ეხერხებოდა ლეკურ-ჩეჩნურის თამაშობა... სცენაზე ყველას უნახავს განსვენებულის მოხდენილი ჩეჩნურის თამაში. ვკითხავდი: სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზე ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინიან, რომ ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი? – სცენაზე თამაშობის დროს თითქოს თვალთახედვა მემატება და ვცოცხლდებიო, მოხევეებთან და ჩეჩნებთან ერთად მთაში განვლილი დღეები მაგონდებიანო, – მეტყოდა განსვენებული“.<sup>2</sup>

ეჭვს გარეშეა, რომ ალექსანდრე ყაზბეგის საცეკვაო ოსტატობას დიდი გავლენა უნდა მოეხდინა პატარა ლექსო ალექსიძეზე. საოცრად მგრძნობიარე და ყველაფერი ლამაზის ფაქიზად აღმქმელ ბავშვს არ შეეძლო გულგრილი დარჩენილიყო ალექსანდრე ყაზბეგის ცეკვის ოსტატობისადმი და არ გადმოელო მისი კეთილშობილური მანერები, სხეულის პლასტიკური დაუფლების უნარი და მოძრაობათა თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეობა. ეს გარემოება შეიძლება გამოგვადგეს იმის გამოსარკვევად, თუ საიდან და ვისგან ისწავლა ცეკვა ალექსიძემ და ვისი დამსახურებაა მის მიერ ქართული ცეკვების ასე ტრადიციული შესრულება, ეს იმითაც მტკიცდება, რომ ალექსიძე ჯერ კიდევ ბავშვი, მონაწილეობდა ქართულ თეატრში 1886 წელს, რამდენიმე

<sup>1</sup> ბურთიკაშვილი ა., *ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, ხელოვნება*, თბ., 1955, გვ. 86.

<sup>2</sup> ბურთიკაშვილი ა., *ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე*, თბ., 1955



ალექსი ალექსიძე მონაფეებთან

წლით ადრე, ვიდრე ყაზბეგი იმ საშინელი სენით დაავადდებოდა. ასეთმა შესანიშნავმა შთამაგონებელმა მაგალითმა შესაძლებლობა მისცა ალექსიძეს ბავშვობიდან გამოემუშავებინა კარგი გემოვნება, რაც ნამდვილი მხატვრის თვისებაა. ამან გახადა ა. ალექსიძე საქართველოს შესანიშნავი მოცეკვავე.

ცეკვის სიყვარული ალექსიძემ მონაფეებს გადასცა. როგორც მისი მონაფე ნინო ელისაშვილი აღნიშნავს, მის *ქართულში* ძირითადი იყო უსაზღვრო სინარნარე და სიდარბაისლე. ეს იყო წარმტაცი ცეკვა, რომელიც შეიცავდა გრძნობებისა და ფერების მთელ გამას – სიამაყესაც, სიღიადესაც, სიდინჯესაც, საკუთარი ღირსების შეგრძნებასაც და ბრწყინვალე ზეიმსაც. ალექსიძის თითქმის ყველა მონაფე კარგად ცეკვავს *ქართულს*. *ქართულის* ცეკვა კი ბევრად უფრო ძნელია, ვიდრე ყველა დანარჩენი ქართული ცეკვისა, ალექსიძე თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ოსტატურად ასრულებდა *ქართულს*. არ შემოიძლია არ მოვიყვანო ერთი მოგონება იმ კონცერტის შესახებ, რომელშიც ალექსიძე მონაწილეობდა. ეს იყო ოცდაათიან წლებში. მოგონება ეკუთვნის მის მოსწავლე ოლღა ბიძინაშვილს:

„მაგონდება ერთ-ერთი ჩატარებული კონცერტი და, ამასთანავე, ერთი შემთხვევა: ეს იყო რუსთაველის სახელობის საკონცერტო დარბაზში გამართული სადამო-კონცერტი, სადაც ერთ-ერთ განყოფილებაში როიალის და დოლის ხმაზე შევასრულეთ ცეკვა „ქართული“ (ვინაიდან მე მისი უახლოესი პარტნიორი ვიყავი).

ვერ აგინერთ ჩემს აღტაცებას, როდესაც ძია ლექსომ, ნაცრისფერ ჩოხაში გამონყობილმა, თავზე ასეთივე ფერის ფაფახით შემოუარა წრეს, მომიახლოვდა და გამომინვია, მოწინებით დახარა თავი და ასეთივე მოწინებით მოიხადა ფაფახი.

აქ თითქოს არაფერი მოხდა, მაგრამ მე წარმომიდგა ქართველი კაცის ის თავაზიანობა და სიღარბაისლე, რომელიც გამოიხატა ამ პატარა ილეთით, დახასიათდა ქართველი ხალხის კულტურა – ვაჟისა ქალის დამოკიდებულებაში.

ჩემდა უნებურად გამოველ წრეში, ნაზად ავმართე ხელები, ძია ალექსის თავისი ფაფახი ცეკვის განმავლობაში მარჯვენა ხელში ეჭირა, როცა დავამთავრეთ, მონინებით დამიკრა თავი, მარჯვენა ხელით ფაფახი ნაზად გულთან მიიღო და ასევე დაუშვა ჩოხის კალთამდე და არ დაუხურავს თავზე.

იგრილა ტაშმა, ხალხი არ წყნარდებოდა, სთხოვდნენ გამეორებას.

ამ ხმაურში იყო დარბაზი, უცებ კულისებიდან დოინჯშემოყრილი გამოჩნდა ქართულ კაბაში და ჩიხტიკოპში გამონყობილი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი. მისი გამოჩენით დარბაზში სიჩუმე ჩამოვარდა. აქ ჩერქეზიშვილმა თავისი ხუმრობით (როგორც იცოდა ხოლმე) ძველი თბილისური გამოთქმით მიმართა ხალხს: „ხალხნო, მოვდიოდი პროსპექტზე და მესმის ხალხის მხიარულება, მოდი შევიდე, ვთქვი მე, თუ ქორნილია მეც მივულოცავ მეფე-პატარძალს, დედა- შვილურად დავლოცავ მათ, ბედნიერებას ვუსურვებ. აი, მოველ და რას შევესწარ? ჩვენი მთანმინდელი ლექსო ამ „ბარიშნასთან“ ცეკვავს (მოკაკული მარჯვენა ხელის სალოკი თითი ტურჩებზე მიიღო). ადამიანო! შენი ტოლი ვერა ნახე?“

ჩერქეზიშვილს სიტყვებმა ჩვენ სულ ყველა დაგვაბა ერთ ადგილას. აქ კვლავ იგრილა ტაშმა, მაყურებელი თხოულობდა ამ ორი ადამიანის ცეკვას.

უცბად დუდუკის ჰანგებმა დაუკრეს ძველი „ქართული“ და ძია ლექსომ განმეორებით იცეკვა ელისაბედ ჩერქეზიშვილთან.

არაჩვეულებრივი ცეკვა ამ ორი ხანდაზმული ადამიანისა შესრულდა ისე ნაზად, დარბაისლური სიფაქიზით, რომ ადამიანი ვერ განასხვავებდა ახალგაზრდებისაგან.

ცეკვა დაამთავრეს უფრო უკეთესად, უფრო ლამაზად. დაჰკრეს ტაში, „ბის“ და „ბის“... ეს ძახილი დიდხანს ისმოდა.

ელისაბედი ძია ლექსოს შუბლზე ეამბორა. ძია ლექსო გადაეხვია და აკოცა.

მე ვიდექ კულისებში და ფიქრებში ვიყავი ნასული... რანაირად უყვართ ჩვენ ხალხს თავისი ხელოვნება, თავისი ცეკვა“.

მრავალი ისეთი მოსწავლე ჰყავდა ალექსიძეს, რომლებითაც შეეძლო ეამაყა. საკმარისია დავასახელოთ გამოჩენილი მოცეკვავე, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სტალინური პრემიის ლაურეატი, საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელი ილიკო სუხიშვილი. ქართული ცეკვების აკადემიური შემსრულებელი (თუკი ეს ტერმინი, საერთოდ, შეიძლება ვიხმაროთ ხალხური შესრულების მიმართ) ანტონ ჩიხლაძე, ბალეტის სოლისტი შიო ჩირაძე, რომელმაც შექმნა ყოყორა გურულის დამაჯერებელი სახე ზ. ფალიაშვილის ოპერა *დაისის ქართულში*, თავის დროზე კარგი მოცეკვავეები – გიორგი ალექსიძე, ნიკოლოზ სიხარულიძე, იოსებ ქავთარაძე, დავით ჩიკვაიძე და მრავალი სხვა, რომელთა ჩამოთვლაც შეუძლებელია მათ მრავალრიცხოვნობის გამო.

როდესაც ლაპარაკია ალექსიძის მოსწავლეებზე, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მისი ერთი მოსწავლეთაგანი, შესანიშნავი მოცეკვავე მიხეილ სულხანიშვილი, რომელთაც ერთად მეც მრავალჯერ მიცეკვია ბავშვობისას, როდესაც მარია პერინის სტუდიაში ვსწავლობდი. ერთ-ერთ საბავშვო დილაზე მე შევასრულე ცეკვა *სამშობ-*



ლო ანდრია ყარაშვილის მუსიკაზე. ჯერ ანდანტეს მე მარტო ვცეკვავდი, შემდეგ კი სწრაფ ნაწილზე გამოდიოდა ორი ყმაწვილი და ცეკვას სამივენი ერთად ვამთავრებდით. ყოველ მათ ვასმას და ჩაკერას მე პუანტებზე ვასრულებდი. ეს ორი ყმაწვილი იყო ვახტანგ ნადირაძე (ვახტანგ ვრონსკი უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი, ამჟამად კიევის ოპერის და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მთავარი ბალეტმამისტერი) – პერინის მოსწავლე და მიხეილ სულხანიშვილი – ალექსიძის მოსწავლე. მალე მარია პერინის იუბილეზე მე და მიხეილ სულხანიშვილმა ერთად ვიცეკვეთ

*ქართული ვარიაციები* ი. გორდონის მუსიკაზე, რომელიც დადგა ილია არბატოვმა. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ცდა იმისა, თუ როგორ შეერწყმოდა ერთმანეთს ქართული ხალხური და კლასიკური ცეკვა. ქალის პარტია მთლიანად პუანტებზე იყო აგებული.

მე და მიხეილმა ბევრჯერ ვიცეკვეთ *დაისშიც*, *აბესალომ* და *ეთერშიც*, ოპერაში *თქმულება შოთა რუსთაველზე*, გვიცეკვია საესტრადო ნომერიც, მთიელთა ცეკვა ვიქტორ დოლიძის მუსიკაზე (მე ვაჟურად ვიყავი გამონწყობილი), გვიცეკვია, აგრეთვე, ამ ცეკვის სხვა ვარიანტიც – ვაჟისა და ქალიშვილის დუეტი.

მიხეილ სულხანიშვილი განსაკუთრებულად მოხდენილი იყო ცეკვა *ქართულში*. მომხიბვლელი, კეთილშობილური და წარმტაცი იყო ეს ცეკვა სულხანიშვილის შესრულებით. ისინი, ვისაც ახსოვს ალექსიძე, ამბობენ, რომ სულხანიშვილი ღირსეული მოსწავლე იყო თავისი მასწავლებლისა, რადგან მან მიიღო მისგან ყველაფერი კარგი, თვითონ კი ცეკვაში შეიტანა თავისი ფერადოვნება, თავისი ინდივიდუალობა, ის განსაკუთრებული თავისებურება, რაც სხვებისთვის მიუგნებელი იყო და კიდევაც განსხვავდება მათგან. რასაკვირველია, მას ეხმარებოდა ტანის აღნაგობაც (ცეკვის დროს ის როგორღაც სიმალლეში მატულობდა), დიდი შინაგანი სითბოც, რომლითაც ყოველ მოძრაობას სასიამოვნოს ხდიდა.

მიხეილ სულხანიშვილს დიდ ხანს არ უმუშავია თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, ის ჯერ ყაზანში გაემგზავრა, შემდეგ კი მოსკოვში, სადაც მიიღეს საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის საბალეტო დასში. 1933 წელს, პირველ საკავშირო სპარტაკიადაზე ძლიერი ნომრების შემსრულებელთა შორის დაჯილდოებული იყო მიხეილ სულხანიშვილი, რომელმაც უჩვენა – „ხაზების სინმინდე, სტილის მთლიანობა დამახასიათებელი შეჩერებით და ბრწყინვალე ტექნიკა“ (ლეკური), – ასეთი ანგარიში წარადგინა საკავშირო სპარტაკიადის შესახებ გ. კორსაკოვმა.

უკანასკნელად მიხეილ სულხანიშვილი ვნახე 1937 წელს მოსკოვში ქართული კულტურის პირველი დეკადის დღეებში. მან მთხოვა მივსულიყავი და მენახა იგი *დემონში* დიდი თეატრის ფილიალში. *დემონის* ცეკვის დადგმა (ბალეტმამისტერის გვარი არ მახსოვს) ჩვენ, რომელნიც მიჩვეულნი ვართ ნამდვილ ქართულ ხალხურ ცეკვებს, ძალიან დამძიმებულად გვეჩვენებოდა და ალაგ-ალაგ ღიმილს ინვევდა. მიშა ცეკვავდა ბალეტის ოთხ მსახიობთან ერთად მოჯირითეთა ცეკვას. ეთნოგრაფიულად ამ სუსტ დადგმაშიც კი მიშა გამოიყოფოდა თავისი კეთილშობილებით, ტემპერამენტით, შესრულების პლასტიურობით.

1941 წელს მიშა სულხანიშვილი, როგორც დიდი თეატრის კომკავშირული ორგანიზაციის მდივანი, მოხალისედ წავიდა ფრონტზე (მიუხედავად ჯავშნისა, რომელიც დიდი თეატრის მსახიობებს ეძლეოდათ) და დაიღუპა სმოლენსკის ბრძოლებში, ომის მეორე თვესვე.



ასე მალე გამოეთხოვა სიცოცხლეს მთლად ახალგაზრდა, სიხალისით აღსავსე და სიცოცხლის მოყვარული, სამშობლოს მგზნებარე პატრიოტი, მაღალი გრძნობის ადამიანი, შესანიშნავი ქართველი მოცეკვავე მიხეილ სულხანიშვილი.

მისი სახელი დაუმსახურებლად არის მივინწყებული და თითოეული ჩვენგანის მოვალეობაა კეთილი სიტყვით გავიხსენოთ იგი.

ამრიგად, თუ კი ალექსანდრე გიორგის ძე ალექსიძის მონაფეები სახელს უთქვამდნენ მას, როგორც პედაგოგს და პოპულარულს ხდიდნენ, ნაკლები სარგებლობა არ მოჰქონდა მასთან ცეკვის სწავლას. მისგან ითვისებდნენ ნამდვილ ოსტატობას.

ალექსიძის პედაგოგიურ მოღვაწეობაში ნაკლები როლი არ შეუსრულებია მის პირადთვისებს – მუდამ რბილი ხასიათისა, გულისხმიერი და სალამიანი, ყველასადმი ერთნაირად ყურადღებიანი და კეთილმოსურნე. ის უცებ პოულობდა საერთო ენას მონაფეებთან და მათ გულს ინადირებდა. ერთი მისი ყოფილი მონაფე, შიო აკოფაშვილი, ასე იგონებს მას:

„სასიამოვნო მოსაგონარია ჩემთვის ის პერიოდი, იმიტომ რომ ალექსანდრე ალექსიძის ხელიდან უამრავი მონაფე გამოინვრთნა ცეკვაში, ცხონებული ლექსო ყველასთან მონახავდა საერთო ენას, ყველას ისე მშობლიურად მიუდგებოდა, რომ არც ერთისაგან არ გამიგონია, რომ რომელიმე მონაფე დარჩენილიყო მისგან ნაწყენი“. ამასვე ადასტურებს ცნობილი მოცეკვავე და პედაგოგი, ალექსიძის სტუდიაში აღზრდილი ანტონ ჩიხლაძეც. ის არა მარტო ქება-დიდებით ასახავს მის პედაგოგიურ მეთოდს, არამედ, აღნიშნავს, აგრეთვე, მის განსაკუთრებულ გულთბილობას და გულისხმიერებას, რაც თავის მონაფეების გულისკენ გზას უხსნიდა.

ალექსიძე ძალიან უყვარდა ყველას და არა მგონია მოიძებნოს მის მიერ აღზრდილი რომელიმე მონაფე, რომელმაც სიყვარულით და გულთბილად არ მოიგონოს.

სიტყვა მივცეთ მის მონაფეებს:

„ალექსი ალექსიძე დაუვიწყარია, როგორც ჩემთვის, ისევე ყველა იმ მოცეკვავისათვის, რომელთაც გაუგია მისი „ერთი-ორი-სამი“. – ამბობს სოსო თედიაშვილი.

„...მე ვამაყობ, იმით რომ ვარ ქართული ცეკვების საუკეთესო მასწავლებლის მონაფე – განსვენებული ალექსანდრე გიორგის ძის ალექსიძისა“, – წერს მისი ერთი უახლოესი მონაფეთაგანი ირაკლი ზარდიაშვილი.

1928 წელს მაქსიმ გორკი თბილისში იმყოფებოდა, ალექსიძე მის სანახავად მივიდა.



მიხეილ სულხანიშვილი

„მ. გორკი სხვათაშორის შემეკითხა, – წერს თავის ავტობიოგრაფიაში ალექსიძე, – თუ რას ვაკეთებ ახლა, სად ვმსახურობ, და, როცა გაიგო, რომ მაქვს ცეკვის სკოლა და ვასწავლიდი ახალგაზრდობას ამ დარგს, ძალიან გაუხარდა, შემაქო და მითხრა, – „ეგ მშვენიერი აზრია და გააფართოვეთ რაც შეგიძლიათ, რადგანაც ცეკვა არ არის მავნებელი ახალგაზრდობისათვის. თქვენ მოვალე ხართ თქვენი ცოდნა გადასცეთ მომავალს“. დამშვიდობებისას გორკიმ გამიმეორა: აგრე, აგრე, მოხუცო, შენი ცოდნა გადაეცი მომავალსო. და, მართლაც, ალექსიძე თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე ახალგაზრდული მგზნებარებით და ენერგიით ემსახურებოდა მშობლიურ ხელოვნებას, – თავის გამოცდილებას, თავის უნარსა და ოსტატობას მოზარდ თაობას გადასცემდა.

## მოსაზრებანი ცეკვების შესახებ

ინტერესით იკითხება ალექსიძის მოსაზრებანი ზოგიერთი ცეკვის წარმომშობის, მისი შინაარსის და ხასიათის შესახებ. იგი წერს, რომ ცეკვა წარმომშობილია ფუნდრუკისაგან. აი, როგორ ხსნის სულხან-საბა ორბელიანი ამ ტერმინს: „ფუნდრუკი არის ვაჟთა მიერ სრბოლა-ხლდომა და სხვანი მრავალსახენი სიკისკასენი“. ესე იგი, წარმოადგენს ერთგვარ ტანვარჯიშულ კომპლექსს, რასაც ქართველები ძველთაგანვე დიდ მნიშვნელობას აძლევდნენ, განსაკუთრებით ახალგაზრდობისათვის. ალექსიძის მიერ გამოთქმულ მტკიცებას უეჭველია, საფუძვლად სიმართლე უდევს, თუკი გავიხსენებთ, რომ ქორეოგრაფიის დასაწყისად ითვლება მონადირეთა ცეკვა, რომელიც გამოსატავდა ნადირის ზნეს და მასზე ნადირობას. ცეკვის შემდგომი ევოლუცია კი, ერთ-ერთ ეტაპზე მიმდინარეობდა ტანვარჯიშის განვითარების სახით (მაგალითად ცეკვა *ხორუმი*. მაგრამ, საბა ფუნდრუკში ზუსტად გულისხმობდა, არა მარტო მამაკაცთა ცეკვას, არამედ ტანვარჯიშული ხასიათის მოძრაობათა კომპლექსაც ვაჟებისათვის, ოღონდ ქალებისათვის იმავე კომპლექსს უფრო შემსუბუქებული და შერბილებული სახით, უწოდებდა ტერმინს – *ხუნტრუცსა*. ასე რომ, ალექსიძის ეს დებულება ცეკვის წარმომშობის შესახებ მისაღები არ არის. როდესაც ალექსიძე ლაპარაკობდა ცეკვის ყოფით მნიშვნელობაზე, ის მიგვითითებდა მის ტანვარჯიშულ დასაწყისზე, რასაც სარგებლობა მოჰქონდა ადამიანის ჯანმრთელობისათვის, ამით იგი თითქოს ილაშქრებდა იმათ წინააღმდეგ, ვინც ცეკვაში მხოლოდ გასართობ მხარეს ხედავდა. ის მუდამ ხაზს უსვამდა, რომ მოცეკვავეს აქვს მოხდენილი გამართული აღნაგობა, მტკიცე მოშვილდული სიარული, მაშინ, როდესაც სულ სხვაგვარად გამოიყურებიან არამოცეკვავენი, რომელნიც ადრეც ბერდებიან. მისი მოსწავლე ირაკლი ზარდიაშვილი აღნიშნავს, რომ ალექსიძე არასდროს არ განასხვავებდა ცეკვას ტანვარჯიშისაგან, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ასეთი შეხედულების ცალმხრივობა. ფიზკულტურის მნიშვნელობის ყოველგვარი დამცირების გარეშე, მიუხედავად იმისა, რომ მას შესწევს უნარი აღამაღლოს ადამიანის ცხოველქმედება, შემატოს ენერჯია, – მას მაინც არ გააჩნია საკმარისი შესაძლებლობანი მხატვრული სახეების შესაქმნელად. ცეკვა შეუდარებლად უფრო მდიდარია ტანვარჯიშზე, თუნდაც მხოლოდ იმის გამო, რომ ლექსიკის გამომხატველი საშუალებებით შეიძლება გადაიქცეს ყოველი გრძნობა,

ყოველგვარი სულიერი განწყობილება დასრულებულ, შთამაგონებელ პოეტურ ფორმაში.

ალექსი გამოდიოდა ფიზიკური კულტურის აპოლოგეტის როლში, როგორც ჩანს, მან ამით თავისი ხარკი გადაუხადა დროებას, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ოციან წლებში მოდაში შემოსულ თვალსაზრისს საცეკვაო ხელოვნებაში, რომლის ერთ-ერთი გამომხატველი ნ. ფორეგერი იყო. ფორეგერი ამტკიცებდა, რომ ცეკვამ უნდა დაასრულოს ჯანსაღი სხეულის განვითარება, რომ იგი ახლოს დგას სპორტსა და ფიზიკულტურასთან და მისი შესწავლა უნდა შეადგენდეს ფიზიკულტურელთა მუშაობის სფეროს. ამგვარად, ფორეგერი ქორეოგრაფიას იდეურ შინაარსს აცლიდა და მისი შემოქმედება მიდიოდა მანქანათა აცეკვებამდე – ცეკვის სრულ უსულგულობამდე და მექანიზაციამდე.

უეჭველია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ცეკვისა და ტანვარჯიშის თანაარსებობა შესაძლებელია და საჭიროც არის, მაგრამ გარკვეული ზომიერების დაცვის პირობით, ისე რომ, ფიზიკური კულტურა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ამძიმებდეს ცეკვას.

მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ა. ალექსიძის დებულებებს. ძალიან მიზანშეწონილი იქნება, თუ ყოველი მოცეკვავე (ვინც უნდა იყოს იგი, ბალეტის მსახიობი თუ ხალხური ცეკვის შემსრულებელი) სპორტის რომელიმე დარგში დახელოვნდება, ან არადა საცეკვაო ვარჯიშის წინ ყოველდღიურად ასრულებს ტანვარჯიშულ მოძრაობებს. ფიზიკური კულტურა არა მარტო ამაგრებს და ავითარებს ადამიანის ძარღვებისა და კუნთების სისტემას, არამედ იგი ხელს უწყობს სხეულის გალამაზებასაც, და, რაც მთავარია, ასწავლის და აჩვენებს სწორ სუნთქვას. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ინდოელთა ტანვარჯიში *ხათხა-იოგა*, რომელიც აგებულია სუნთქვის სხვადასხვა პრინციპზე.

ალექსიძის ჩანაწერებში მოთხრობილია ცეკვა *სამაიას* შესახებ. ის წერს რომ 1900 წელს, იგი თავისი მოსწავლეებით გაემგზავრა ექსკურსიაზე მცხეთაში სვეტიცხოვლის ტაძარში და იქაურმა მღვდელმსახურმა მიუთითა *სამაიას* ფრესკაზე, რომელიც გამოხატულია ტაძრის სამხრეთ კედელზე. სამწუხაროდ, ალექსიძის კვლევითი მუშაობა ამ ცეკვის მიმართ აქვე მთავრდება, ე.ი. იგი თვლის, რომ *სამაია* მხოლოდ ქალთა ჯგუფური ცეკვაა, მაშინ, როდესაც ჩვენთვის უკვე ცნობილია, რომ ამ ცეკვას



ა. ალექსიძე



აქვს შესრულების სხვადასხვა ფორმა. იგი სრულდებოდა, როგორც ქალ-ვაჟთა შერეული ცეკვა, ფშავში (ჩვენ დროშიც) განსაკუთრებით მამაკაცთა საცეკვაოს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ალექსიძემ ვერ შეძლო *სამაიას* შინაარსის გამორკვევა, იგი ძალზე დაინტერესდა ამ ცეკვის მუსიკალურმა თანხლებამ, რის გამოც შეუდგა მისი მელოდიის ძიებას. ვილაცამ უთხრა, რომ ეს ეცოდინებოდათ ძველ მედუდუკეებს, თანაც დაუსახელეს ავლაბარში მცხოვრები ორი ძმა – პეტრე და პავლე. ალექსიძემ ერთი მათგანი თავისი დასტით დაპატიჟა და სთხოვა ძველი მელოდიები დაეკრათ. როდესაც მათ ცოტა გადაჰკრეს და გამხიარულდნენ, ალექსიძემ მუსიკოსებს სთხოვა *სამაია* დაეკრათ მისთვის. როგორც ალექსიძე წერს, *სამაიას*, რომელიც მედუდუკეებმა დაუკრეს, ბავშვობიდან იცნობდა. სამოციან და სამოცდაათიან წლებში თბილისის წვრილი ვაჭრები ყისმათისათვის, მოგების მიზნით, ღუქნებში შოშიას ინახავდნენ. გალიაში მჯდომ შოშიას მედოლის დამღერებას ასწავლიდნენ. შოშიას არ შეეძლო ბოლომდე მიეყვანა მელოდია და ბოლოს გადადიოდა მისთვის ჩვეულ სტვენასა და ჭიკჭიკზე. და, აი, როდესაც ძველმა მედუდუკეებმა შეასრულეს *სამაიას* მელოდია, ალექსიძემ მაშინვე გაიხსენა იგი. როგორც ის წერს: – „მუსიკა არ არის ტაქტიანი, უფრო გაჭიმულია ბაიათივით, მაშასადამე, რიტმიულად ცეკვაც შეუძლებელია“. როგორც ჩანს, ასეთმა რიტმულმა ანგარიშმა დააბნია ალექსიძე. როგორც პროფესორი შალვა ასლანიშვილი სტატიაში, – *ხალხური საცეკვაო მუსიკა*, – წერს, „*სამაიას* მეტრი – ორნაწილიანია – ტაქტების შემდეგი რაოდენობით  $(3+4+1)+3$ “. ალექსიძის ჩანაწერებისაგან ძნელია გარკვევა, დაეხმარა თუ არა მას *სამაიას* მელოდია, ეპოვა ამ ცეკვის ხასიათი, ნახაზი და ილეთები.

ცეკვა *კინტოურსაც* თავისებურად ხსნის ალექსიძე. მისი აზრით, სიტყვა *კინტო* სწორი არ არის, უნდა ითქვას *კენტო*. მისი აზრით, ეს სიტყვა ერთისაგან, მარტოსაგან არის წარმომდგარი, ე.ი. ეს არის ცალკედ მოვაჭრე კაცი, რომელსაც არც *ხაზენი* ჰყავს და არც ამხანაგი. მთელი თავისი სიმდიდრეა სასწორი, საწონები, თაბახი საქონლითურთ, ბაღდადი, რომელსაც ამრგვალებს და თაბახის ქვეშ სდებს, რომ თავი არ ეტკინოს. ის ამ ბაღდადს ყოველმხრივ იყენებს ცეკვაში. ალექსიძე ამბობს, რომ კენტოდ შეიძლება ყოფილიყო ხელოსანიც, რომელიც თავისებურ ტანსაცმელს ატარებდა. ალექსიძე მათ ახასიათებს, როგორც წესიერსა და პატიოსან ხალხს: „ეს კენტოები, საერთოდ, ძალიან სიმართლის მოყვარული ხალხი იყვნენ და პატიოსნების დამცველებიც. თუ ფულს გესესხებოდა, გველის ფხაში გაძვრებოდა და დაპირებულ დროს ჩაგაბარებდა და, თუ რასმე ანდობდი, ეს ანაბარი ხელუხლებელი შეინახებოდა. თუ შეამჩნევდნენ, რომ ის რომელიმე მუშტარს ატყუებდა წონაში, ზომაში, უსათუოდ გალანძღავდნენ და ეტყოდნენ: „ეგრე მოგებული ფული ოჯახში როგორ უნდა შეიტანო, ეგ ხომ ჰარამია, შე ყურუმსალო!“ ძველი კენტო ნამდვილი პატიოსანი ადამიანი იყო, სიყალბეს ის გულცივად ვერ შეხედავდა“.

განაგრძობს რა თავის დაკვირვებებს, ალექსიძე გამოთქვამს აზრს, რომ ხელოსან-ვაჭრული ფენა კინტოებისა არც ერთ ეროვნებას არ ეკუთვნის. ამის დასამტკიცებლად ასახელებს იმ კინტოებს, რომლებიც მის ბავშვობის დროს ვაჭრობდნენ: ვერელ თათარს ყულიას, რუს ვაჭარს, რომელსაც მეტსახელად *ხახოლა კენტო* ერქვა, ავლაბრელ სომეხს *ციგანა კენტო*ს, ორ ქართველ ძმას – გელასა და სტეპკოს *ცხრაფეხაშვილებს*, კრივში განთქმულ ფალავნებს. ალექსიძე ამტკიცებს, რომ კინ-



ტო ინტერნაციონალური მოვლენა იყო თავისი ხასიათით და ადამიანებთან დამოკიდებულებით, რომ ის არც ერთ ეროვნებას არ ეკუთვნის და ამავე დროს ყველა თბილისში მცხოვრებ ეროვნებათაგან შეიძლებოდა წარმომდგარიყო. მაგალითისათვის იგი ასახელებს მათი კოსტიუმების სხვადასხვა სტილს და მათი ცეკვების სპეციფიურ თვისებებს. ასე, მაგალითად, მისი აზრით, ბუქნა მათ გადმოღებული აქვთ რუსებისაგან.

ჩვენ ასეთ აზრს ვერ დავეთანხმებით. კინტოურში არსებული ბუქნა არ შეიძლება გადმოღებული იყოს რუსებისაგან, ან რომელიმე სხვა ეროვნების წარმომადგენელთა ცეკვებიდან, რადგან ქართველებისათვის ძველთაგანვე ცნობილი იყო ეს მოძრაობა, იგი თავისი პირველი საწყისებით სრულიად შესაძლებელია ეკუთვნოდეს ტოტემურ ცეკვას. ცეკვის უძველეს წარმოშობას ამტკიცებს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონიც, სადაც გვხვდება შემდეგნაირი ახსნა: „ბუქნა – ჩაკუკებით როკვა“. ჩაჯდომის ელემენტები მრავალ ქართულ მამაკაცურ ცეკვაში გვხვდება. ის ცეკვები, რომლებსაც ასრულებდნენ კინტოები (თავზე თაბახით მოვაჭრენი) და ყარაჩოხელები (შავი ჩოხის მატარებლები), არ შეიძლება ინტერნაციონალური იყოს. ეს თბილისის ქალაქური ფოლკლორის ცეკვაა. ის მკვეთრად გამოხატავს ძველი თბილისის ყოფა-ცხოვრებას. *კინტოურს* ქრონოლოგიურად წინ უძღვოდა ცეკვა *იალის თამაში*. *იალის თამაში* წააგავს სვანურ ცეკვას *მელია-თელეპიას*, რომელიც მიძღვნილია ნაყოფიერების კულტისადმი. იგი ჰგავს, აგრეთვე, იმავე ხასიათის აჭარულ ცეკვას *ო, ჰოი, ნანოს*. ამ სამი ცეკვის ნათესაურობის არსებით ელემენტს წარმოადგენს საცეკვაო მოძრაობების დროს ტანსაცმლის გახდა, რაც ნაყოფიერების კულტის რიტუალის ძირითად მომენტს წარმოადგენს. *იალის თამაში* კომიკური ხასიათის ქალაქური ცეკვის წარმოშობის წყაროს წარმოადგენს. კინტოური მხოლოდ ქალაქში წარმოიშვა და აქვე მოიპოვა გავრცელება და პოპულარობა. ძირითადში მას ასრულებდნენ ძველი თბილისის მცხოვრებლების – ხელოსანთა და ვაჭართა ფენის წარმომადგენლები. თუმცა კინტოები ხშირად გამოდიოდნენ საეკლესიო დღესასწაულებზეც, თბილისის ახლო რაიონებში, სადაც ასრულებდნენ თავიანთ ტრადიციულ, სიცოცხლით აღსავსე ცეკვებს, მაინც მათი გავლენის ძირითად სფეროდ თბილისი იყო. აქ მათ ძალზე ფართო გასაქანი ჰქონდათ – არ გამოტოვებდნენ არც ყეენობას, არც კრივს, არც რაიმე ეროვნულ საზეიმო დღეს. რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ კინტოებს ეცვათ სხვადასხვა სტილის ტანსაცმელი, ადვილად მოძრაობდნენ მასში, ხალვათი იყო, არ უშლიდათ მუშაობის დრო. მერე, თუ დაუფკვირდებით, ეს ხომ, ძირითადად, ქართველი გლეხის სამოსია. ასე რომ, არ შეიძლება დავეთანხმოთ მოსაზრებას კინტოებისა და მათი ცეკვების ინტერნაციონალურობაში.

მიუხედავად ამისა, ალექსიძის მიერ ნახსენები და მოკლე აღწერა ცეკვა *შუშპარისა* ანუ *მუხამბაზისა*, ძალზე საინტერესოა. პირველი, რაც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ეს არის ტერმინი *შუშპარი*, ამ შემთხვევაში, როგორც ყარაჩოხელთა ცეკვის მანიშნებელი. ცნობილია, რომ ცეკვა *შუშპარი* ერქვა პირველყოფილ საფერხულო ცეკვას, რომელსაც მთავრის საპატივცემულოდ მართავდნენ ჩვენი წინაპრები შორეულ წარსულში. შემდეგში, XI-XII საუკუნეებში, ეს ცეკვა სამეფო კარზე სრულდებოდა, და ბოლოს იგი შემორჩა სვანეთს, როგორც ჯგუფური და დაწყვილებული საცეკვაო, რამაც ჩვენს დღევამდე მოაღწია. ეს კიდევ ერთხელ გვისაბუთებს, რომ *შუშპარი* იმდენად



არ ამტკიცებს სხვადასხვა შინაარსის საცეკვაოებს, დროის სხვადასხვა პერიოდებში რომ სრულდებოდა, რამდენადაც იმას, რომ იგი წარმოდგება ზმნიდან – *შუშპრობა* – ცეკვა. თუ ჩავუფიქრებთ იმ ცეკვა *შუშპრობის*, ანუ *მუხამბაზის* აღწერას, რომელიც ალექსიძემ დაგვიტოვა, უნებლიეთ შემდეგ დასკვნამდე მივალთ: *შუშპარი*, ანუ *მუხამბაზი*, ეს იგივე *ბალდადურია*, რომელსაც ყარაჩოხელები ბოთლით თავზე ასრულებდნენ. იყვნენ უფრო დახელოვნებული მოცეკვავენიც, რომელნიც თაბახზე ბოთლის გარდა აწყობდნენ თეფშებს, ჭიქებს, სხვა საგნებს და ასე ცეკვავდნენ. ფეხებით ისინი ყოველგვარ *გასმას* აკეთებდნენ, ხელებით კი წონასწორობას იცავდნენ. მერე თავიდან თაბახს ჩამოიღებდნენ და განაგრძობდნენ ბუქნაზე აგებულ ცეკვას. ცეკვა *მუხამბაზი* მარტო მოცეკვავის სისხარტესა და მოქნილობას კი არ გვიჩვენებს, მას ჰქონდა აგრეთვე წმინდა პოეტური

შინაარსი. გავისხენოთ გრიგოლ ორბელიანის კოლორიტული ლექსები. ეს ლექსები *მუხამბაზის* სახელით არის ცნობილი. ძველი თბილისის ამ ფენის ყოფა-ცხოვრების კარგად მცოდნე პოეტი შესანიშნავად გადმოგვცემს ყარაჩოხელთა მგზნებარე სიყვარულსა და ვნებას, მათს სიცოცხლის მოყვარეობას, თავისუფლებისა და სიტკბობებისადმი მისწრაფებას, მათს აღმაფრთოვანებელ გრძნობიერებას. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს ცეკვა *მუხამბაზის* სახელს ატარებდა. როდესაც ყარაჩოხელი ამ ცეკვას ასრულებდა (ცეკვავდა ერთი), სავსებით შესაძლებელია (ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამ აზრს გარკვეული საფუძველი აქვს), ლექსების იმპროვიზაციას ახდენდა, მიმართავდა რა თავის სათაყვანებელ არსებას. როდესაც ყარაჩოხელის მიერ შესრულებულ ცეკვას *მუხამბაზის* გონების თვალთ წარმოვიდგინოთ, უნებურად ააყოლებ ქართველი პოეტის შესანიშნავ სტრიქონებს.

ნუ მასმევ ღვინოს, – უღვინოდ ვარ მთვრალ შენის ეშხით, –  
 თვარა მიმუხთლებს და წარმოჰსთქვამს ენა ყოველსა,  
 ესდენ ხან კრძალვით დაფარულსა ღრმად ჩემსა გულსა:  
 უიმედოსა შენდა მომართ, ჩემს სიყვარულსა,  
 ტანჯვათა, ოხვრათ, იღუმალად მომდინარ ცრემლსა,  
 ჩემს შესაბრალისს გაშმაგებას ცნობათ დაფანტვით...  
 ნუ მასმევ ღვინოს – უღვინოდ ვარ მთვრალ შენის ეშხით!

ზოგჯერ მლიმარე გიმზერ ოდეს ეშხით აღვსილი,  
მრწამს, რომ ღანვთ ზედა გარდაგკვრია ნუშის ყვავილი!  
მაშინ მას ზედა დაკონების მკლავს მე სურვილი.  
მაშინ გინდ მომკლა, გეტყვი, თმენის არღა მაქვს ძალი,  
ისმინე, ვდნები, ცნობა არ მაქვს, ვგიჟდები ეშხით,  
ნუ მასმევ ღვინოს, უღვინოდ ვარ მთვრალ შენის ეშხით“.

ალექსიძის ჩანაწერებში ნაკლებ ყურადღებას არ იპყრობს ცეკვების ნახაზები და ცალკეულ მოძრაობათა პირობითი ნიშნები. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ალექსიძე ამ მხრივაც პიონერია. ჩვენ შევეცადეთ კვლავ აღგვედგინა ზოგიერთი ცეკვის ჩანახატი, რომლებიც ალექსიძემ დაგვიტოვა. კერძოდ, *დავლურ-ქართული* და *მირზაია*. მართალია, ეს უკანასკნელი გადანყვეტილია ერთგვარ ორიენტალურ ხასიათში, მაგრამ ფორმით, ქვემოთ მოყვანილი სქემის მიხედვით, კარგად არის გამოხატული.

1929 წლის 19 იანვარს თავისი სტუდიის მონაფეთა ძალებით რუსთაველის სახელობის თეატრში ალექსიძემ მოაწყო საბალეტო საღამო სამ მოქმედებად და ოთხ სურათად. ის იყო ქართული მთლიანი საცეკვაო სპექტაკლის შექმნის ცდა. მიუხედავად იმისა, რომ ლიბრეტო შედგებოდა ცალკეულ ეპიზოდისაგან, რომელნიც ერთმანეთთან თითქმის დაკავშირებულიც არ იყო, წარმოდგენა მთავრდებოდა ქართული ცეკვების დივერტისმენტით და არც სპეციალური მუსიკა იყო დაწერილი, – აშკარად ჩანდა, რომ ალექსიძეს დიდი სურვილი ჰქონდა ამ საქმეშიც თავისი წვლილი შეეტანა. საღამომ დიდი წარმატებით ჩაიარა. უკანასკნელ აქტში თვითონ ალექსიძე ცეკვადა. მონაფეები მხურვალედ მიესალმნენ საყვარელ მასწავლებელს. ერთმა მონაფემ – ქეთევან თოიძემ – წაიკითხა ალექსიძისადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსი, რომელიც ასე მთავრდებოდა: „სალამს გიძღვნი წრფელს, უნაზესს, მშობელს, ძია ალექსიძეს, ახალგაზრდა მოცეკვავეთ მისი ნიჭი განამტკიცეს“.

ალექსიძე ნამდვილი ხელოვნების მოღვაწე იყო, რომელსაც გარკვეული მიმართულება და მიზანდასახულობა ჰქონდა, რათა განეხორციელებინა თავისი პრინციპები, თავისი შემოქმედებითი კრედი. უწინარეს ყოვლისა, ეს გამოიხატა მის ქართულ ცეკვისადმი სათუთ დამოკიდებულებაში, მისი სინამდის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში. ის მთელი თავისი არსებით იბრძოდა ქართული ხალხური ცეკვების ყოველგვარი დამახინჯების წინააღმდეგ. ცდილობდა გასაქანი არ მიეცა იმ ყალბი ხალხური ცეკვებისათვის, რომლებიც მრავლად ჩნდებოდა, როგორც წვიმის შემდეგ სოკოები. ასეთ ცეკვებს არქმევდნენ *მთიულურს*, რაც ძალზე გავრცელებული იყო ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში.

ალექსიძე გულნაკლულად წერდა ასეთი ცეკვების შესახებ: „ჩვენი ხალხური ცეკვები ჩვენთვის საამაყო იყო და არის და მის მნახველს ეს უზომოდ მოსწონებიათ, მაგრამ ამ ბოლო ხანებში ჩვენი ზოგიერთი „მასწავლებლები“, რომლებსაც ჩაუგდიათ ხელთ ნებართვები, ისეთ ცეკვებს გვიჩვენებენ, რომ შეგზარდებათ. გამოჩნდნენ ისეთი ცეკვები, რომლებიც არც ერთ ერს არ ეკუთვნის, როგორც არის „გორსკი“. ეს ცეკვები კაბინეტებში შეუდგენიათ საკუთარი ფანტაზიით, რათა ბაზარზე ფული მოიხვეჭონ.“

მათ უკუაგდეს კანონიერი სილამაზე, საუკუნეებით გამომუშავებული ხალხური ხელოვნება და მისი მშვენიერება. როდესაც დღეს ასე ფართოდ გაეღო კარი ხელოვნე-



ბას, ჩვენ მოვალენი ვართ კი არ დავამახინჯოთ მისი რომელიმე ნაწილი, არამედ შევასწოროთ, შევალამაზოთ, უნდა შევიტანოთ ჩვენ ჩვენი წილი ხელოვნების ტაძარში.

აბა, შეხედეთ დღევანდელ ახალგაზრდობას, როგორ ენაფება ცეკვას. არ ჩაატარებენ არც ერთ საღამოს, რომ არ იყოს ჩართული ჩვენი ცეკვა. ჩვენ უნდა ვცდილობდეთ, რომ მათ გადავცეთ სწორი, ლამაზი, შინაარსიანი ხალხური ცეკვები“.

ალექსიძეს გულს უკლავდა ხალხურ ცეკვაში შეპარული მცირეოდენი სიყალბეც კი. მოძრაობათა უაზრო გროვა, რაც ხშირად არ ეთანხმებოდა აკომპანირებული რიტმის მელოდიას და არ ეგუებოდა ქართული ცეკვის კოლორიტის ნამდვილ ხასიათს. ის მკაცრად ილაშქრებდა ისეთი ცეკვების დანერგვის წინააღმდეგ, რომლებიც იაფფასიან გამარჯვებას აღწევდა და ხელს უწყობდა მეტად საეჭვო გემოვნების გავრცელებას. ის განუხრელად ატარებდა თავის ხაზს, ქართული ხალხური ცეკვის სინმიდის შენარჩუნების ხაზს, რაც გამოიხატებოდა მის პლასტიკურობაში, გამომხატველობასა და ფორმის სკულპტურულობაში.

პედაგოგიური მოღვაწეობის პროცესში იგი თავის მოსწავლეებს გადასცემდა თავის აზრებს, უნარსა და ოსტატობას, რაც თავის დროზე თვითონაც ისწავლა შესანიშნავ შემსრულებელთაგან, რომლებმაც თაობებზე გადმოიტანეს ჩვენი ცეკვების შესრულების მშვენიერი ტრადიციები.

მიუხედავად იმისა, რომ ალექსიძე ასეთი დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა ქართული ცეკვის ხელუხლებლობას, თავისდაუნებურად, მაინც ხარკს უხდიდა დროებას და თავის პროგრამაში შეჰქონდა ისეთი ცეკვები, რომლებიც იმ ხანებში იყო გავრცელებული. ეს იყო, ეგრეთ წოდებული, *კავკასიური ცეკვები*, რომლის ჯგუფში ითვლებოდა: *ენზელი*, *ნაზპარი*, *დერბენტი*, *ჰაიასტანი*, *აზერბაიჯანი* და სხვ. თუ ამ ცეკვების აღწერილობის მიხედვით ვიმსჯელებთ, დავრწმუნდებით, რომ ისინი ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებოდა არც შესრულების ხასიათით და არც მოძრაობათა ტექნოლოგიით. ეს ცეკვები იმ დროს ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის პროდუქტს წარმოადგენდა და სავალდებულო არ იყო ალექსიძის სტუდიის სასწავლო კურსისათვის. როგორც ჩანს, იგი შეტანილი იყო ზოგიერთ მსურველთა თხოვნით. ქართული ცეკვები კი ყველასათვის სავალდებულო იყო და კიდევაც სწავლობდნენ მას შესრულების ყოველგვარი თვისების შენარჩუნებით.

ალექსიძის ოცნება იყო გაეგზავნა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში ისეთი ექსპედიცია, რომელიც ძველ ქართულ ცეკვებს შეისწავლიდა.

ოცდაათიან წლებში შეიქმნა ასეთი ექსპედიციის რამდენიმე ჯგუფი, რომლებიც გაიგზავნა სასიმღერო ფოლკლორის ჩასანერად. ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში, სათაურით *ქართული ხალხური სიმღერები*, ავტორი წერდა: „ექსპედიცია შედგებოდა სამი ჯგუფიდან. პირველმა ჯგუფმა შეისწავლა მესხეთისა და ჯავახეთის ეთნოგრაფიული მასალები, მეორე ჯგუფმა სამეგრელო და მესამე ჯგუფი კი ქვემო სვანეთში მუშაობდა“.<sup>1</sup>

ამ წერილის შესახებ ალექსიძემ თავისი აზრი გამოთქვა:

„მე დიდად პატივს ვცემ იმ ადამიანს, რომელსაც პირველად ჩაესახა აზრად ამ ექსპედიციის გამოყოფა, ვინაიდან ხელოვნება ეს არის ხალხური სიმდიდრის და ხალხის

<sup>1</sup> გაზ. *მუშა*, 1933, 29 ოქტომბერი



მიერ საუკუნოებით გამომუშავებული სილამაზე, ძვირფასი განძია იმავე ხალხისათვის და ამიტომ ჩვენ არ გვაქვს უფლება მომავალ თაობას არ გადავცეთ ეს განძი სრული თავისი სილამაზით“.

ქართული ცეკვის ასეთი დაუღალავი მოღვაწე, მისი ღრმა სიყვარულით აღსავსე პროპაგანდისტი ვერ მოესწრო ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელ გაფურჩქვნას და აყვავებას. მან ვერ იცოცხლა იმ დღემდე, როდესაც ძღვევამოსილი მოძრაობა დაინყო წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორის გამოვლინებისა და განვითარებისათვის, რასაც ნაკლებად ხელი არ შეუწყო მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა ოლიმპიადებმა.

\* \* \*

ხშირად ამბობდნენ, რომ ხელოვნება ეს ის ტაძარია, სადაც შესვლა შეიძლება მხოლოდ ერთი პაროლით – ტალანტით. არ შეიძლება ამას არ დავეთანხმოთ. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტალანტი განუშორებელია საკუთარი თავისადმი და შენი შრომისადმი სასტიკი მომთხოვნელობისაგან. როგორც აღმასი მოითხოვს გულდასმით დახვეწას, ისევე ტალანტისათვისაც საჭიროა დაუღალავი, შეუპოვარი შრომა. ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება შთამაგონებელი სიტყვები შრომის გამრული პოეზიის შესახებ. ეს სიტყვები ისე ისმის, როგორც მშობლიური დარიგება და სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში.

ალექსანდრ ფადეევის რომანში *შავი მეტალურგია* ვკითხულობთ ასეთ სტრიქონებსაც: „არის რაღაც დიადი და მშვენიერი ამ ყოველდღიურად გამოვლენილ ნებისყოფაში, შეგნებულობაში და მრავალი ათასი ადამიანის ორგანიზებულობაში. ადამიანები სხვადასხვაგვარი არიან. ყველას აქვს თავისი სუსტი მხარე და თავისი სიძლიერე. ყველას თავისი სიხარული გააჩნია... მაგრამ შრომითი ძმობის დიდ მდინარებაში, ყველა თავის დროზე თავის ცვლაში გადის“.

როგორი დაძაბული შრომით იყო აღსავსე დიდი რუსი კომპოზიტორის – ჩაიკოვსკის – ცხოვრება, როგორც მის შესახებ წერენ, მან ისე მიაჩვია თავისი თავი შრომას, ყოველდღიურ შეგნებულ შემოქმედებით ვარჯიშს, რომ მისთვის შრომა ჩვეულებად გადაიქცა. არასოდეს არაფერი არ აძლევდა მას იმდენ სიხარულს და კმაყოფილებას, რამდენსაც დაუღალავი, ყველაფრის შემცველი შრომა.

იგორ გრაბარი იგონებს ერთ-ერთ საუბარს ჩაიკოვსკისთან ციური ზემთაგონების, ხელოვნებაში აღმაფრენის შესახებ: – „ოჰ, ყმანვილო, ნუ ლაპარაკობთ საზიზღრობას!“ – გულნაკლულად ჩაილაპარაკა ჩაიკოვსკიმ. – აღმაფრენის ლოდინი არ შეიძლება, თანაც მარტო იგი საკმარისი არ არის; პირველ ყოვლისა, საჭიროა შრომა, შრომა და შრომა.. მე ყოველ დილა ვზივარ და ვწერ და, თუ აქედან არაფერი გამოდის დღეს, მე მეორე დღეს ხელახლა ვვადები იმავე სამუშაოს შესასრულებლად. მე ვწერ, ვწერ ერთ დღეს, ვწერ ორ დღეს, ათ დღეს, იმედს არ ვკარგავ. თუ კიდევ არაფერი გამოდის – მეთერთმეტე დღეს მაინც გამოვა რამე ღირსეული“...

– პიკის ქალის მსგავსი რამ თუ მეხუთე სიმფონიისა?..

– თუნდაც მსგავსი!“

ეს საუბარი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ახსოვდა მხატვარს.

როგორი მგზნებარე და მომწოდებელია მაქსიმ გორკის ცნობილი სიტყვები შრომის შესახებ: „მე ვიცი რა არის შრომა: ეს არის ყველა სიხარულის წყარო, ყველაფერ საუკეთესოსი ქვეყნად... და, თუ თქვენ გინდათ შრომა იოლი იყოს, და შრომის დღე კი სადღესასწაულო დღე, ალბათ თქვენში ცოდნისა და შრომის შემოქმედებითი ძალის რწმენა“. კიდევ ერთი ცნება, რომელიც არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ: „ტალანტი ვითარდება საქმისადმი სიყვარულის გრძნობით. ისიც შესაძლებელია, რომ ტალანტი, არსებითად, საქმისადმი, შრომის პროცესისადმი, სიყვარულია“.

ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა ეს შესანიშნავი აზრები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ, რომ ადამიანის ცხოვრებაში, რა დარგშიც უნდა მუშაობდეს იგი, ძირითად სტიმულს და მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს შრომა, შრომა შემოქმედებითი, წარმომქმნელი, შრომა მაორგანიზებელი და შთამაგონებელი.

ალექსიძეს უზომოდ უყვარდა ცეკვის ხელოვნება, მის ხელნაწერში ჩვენ ვხვდებით ასეთ მგზნებარე და აღმაფრთოვანებელ ფრაზას: „ხელოვნება ლამპარია, მას თავის გარშემო გაფანტული აქვს სხივები, რომლებიც შორს უფსკრულში ანათებენ, თვითეული სხივი ნაწილია ხელოვნებისა და ერთი ამ ნაწილთაგანი არის ცეკვა“.

მაგრამ, მიუხედავად ასეთი პათეტიური გამოთქმისა, ალექსიძე მაინც ძალზე ფხიზლად ეკიდებოდა ხელოვნების შესწავლისა და ათვისების საქმეს, რაც მან თავის პროფესიად გაიხადა. თვითონ ცხოვრებამ უკარნახა, რომ შეუპოვარი და შეუწყობილი შრომის, ყოველდღიური მუშაობისა და განუწყვეტელი ვარჯიშის გარეშე ადამიანი ვერაფერს მიაღწევს.

შრომის მნიშვნელობა, მისი აუცილებლობა ალექსიძემ შეიგრძნო ჯერ კიდევ ბავშვობის ასაკში, როდესაც ზაფხულის მცხუნვარე დღეებში მამასთან ერთად მიდიოდა სახერხ ქარხანაში. იქ, გადაშლილი წიგნით ხელში, ხეხილის ჩრდილში იჯდა ხოლმე და გაკვეთილების მომზადებასთან ერთად შესცქეროდა მამას, რომელიც ოფლში იწურებოდა, როდესაც უზარმაზარ მორებს ხერხავდა. მას ახსოვდა დედამისიც, რომელიც დღიურ საზრუნავს რომ მორჩებოდა, მთელი ღამეებით საკერავს უჯდა და ქრაქის სინათლეზე თვალებს იწყალებდა. დედამისი ასეთი მძიმე შრომით ცდილობდა ოჯახის გაჭირვება შეემსუბუქებინა. ალექსიძე ბავშვობაშივე მიხვდა, რომ უშრომლად ცეკვის სწავლაც კი არ შეიძლებოდა (იმ დროს ცეკვა უბრალო დროსტარებად, მსუბუქი ჭკუის ადამიანთა გასართობად ითვლებოდა. ასე რომ, არავის თავში არ მოუვიდოდა ცეკვა თავის ხელობად გაეხადა, რომ მისით ოჯახი ერჩინა). ეს მან ბავშვობის ასაკში გაიგო, როდესაც ბავშვურ თამაშს და გართობას ფეხის ცერებზე დგომა არჩია, ანდა ლეიბს შლიდა და მუხლებით ეცემოდა ზედ, შემდეგში დიდხანს რომ სტკიოდა კვირისთავები. ის ბუნებით დაჯილდოებული იყო მშვენიერი პლასტიკური მონაცემებით, კარგი სცენური გარეგნობით, რიტმის გრძნობითა და მუსიკალობით, ამასთანავე ერთად შრომის უნარიც დიდი ჰქონდა, რამაც ტალანტთან ერთად უტყუარი შედეგები გამოიღო.

ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული, ხალხიდან გამოსული ადამიანი რამდენი ყოფილა და ისე დაღუპულა, რომ არაფრისთვის არ მიუღწევიათ, მხოლოდ იმის გამო, რომ მუშაობის უნარი არ შესწევდათ, ისინი თავიანთ ნიჭს უსაქმურობით კლა-

ვდნენ. თანაც მწარედ უჩიოდნენ ბედს, მოთქვამდნენ რომ ბედი არა სწყალობდათ, ავიწყდებოდათ, რომ თავისი ბედ-იღბლისა და ბედნიერების მეუფე მუდამ თვითონ ადამიანია. არსებობს ბრძნული ჩინური ანდაზა: „თუ შენმა ბაღმა ვერ გაიხარა, მზეს ნუ დაემდურები, შენს თავს დააბრალებ“.

ალექსიძე არ ემდუროდა მზეს, მან ნახა თავისი აყვავებული ბაღი. როგორც მოცეკვავეს მას დიდი წარმატება ჰქონდა მოპოვებული, იცვნეს როგორც საუკეთესო ოსტატი, ის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც პედაგოგმა კი კარგი სკოლა შექმნა და მშვენიერი მოცეკვავენი აღზარდა. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ის იყო მოკრძალებული, უბრალო, უემშაკო ადამიანი, სალამიანი და გულლია. არასოდეს ხმის ამალლება არ იცოდა, მას ჰქონდა ტკბილი, ჟღერადი მეტყველება, იყო ალერსიანი და გულთბილი.

მიუხედავად იმისა, რომ სტუდიაში ბევრი სამუშაო ჰქონდა, მას, როგორც მისი მონაფე ირაკლი ზარდიაშვილი გვიამბობს, სანადიროდ სიარული უყვარდა თავისი ძაღლით, რომელსაც ჯერი ერქვა. კვირაში ერთხელ უსათუოდ ნანადირევით დატვირთული ბრუნდებოდა შინ. ჯერი მეგობრობდა მას. პატრონის სიკვდილის შემდეგ ძაღლმა ინაღვლა, გაიქცა და სადღაც მოკვდა. ალექსიძეს უყვარდა, აგრეთვე, იადონები, რომლებიც ჭიკჭიკებდნენ ყველგან არა მარტო საცხოვრებელ ბინაში, არამედ სტუდიაშიც. ასეთი იყო ალექსიძე შინაურ ცხოვრებაში.

1932 წლის 10 ოქტომბერს, ხელოვნების მუშაკთა კავშირის სხდომაზე დადგენილი იქნა, რათა შუამდგომლობა აღედრათ ალექსანდრე გიორგის ძე ალექსიძისათვის რესპუბლიკის დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება მიენიჭებინათ. ამ წოდების მინიჭების დღემდე მას სიცოცხლე არ დასცალდა. 1934 წლის 27 დეკემბერს ალექსიძე გარდაიცვალა. მაგრამ ამ ხალხიდან გამოსული, თვითმყოფი ტალანტის, ქართული პროფესიული ქორეოგრაფიის პიონერის მთელი ცხოვრება და შემოქმედებითი ბიოგრაფია ადასტურებს, რომ იგი ნამდვილად იყო ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ოფიციალურად მინიჭებული წოდების გარეშეც.

\* \* \*

გავიდა სამოცდათხუთმეტი წელი მას შემდეგ, რაც ათი წლის ლექსო ალექსიძე საღამოობით ახალგაზრდობის შეკრებილობებზე ცეკვავდა, სადაც პირველად გაითქვა მთანმინდის უბნის საუკეთესო მოცეკვავის სახელი.

გავიდა სამოცდახუთმეტი წელი მას შემდეგ, რაც პატარა ლექსო ცეკვავდა ძველი თბილისის ერთ-ერთი სახლის ბანზე. როგორ შეიცვალა ამ ხნის განმავლობაში თბილისი! ბანიანი სახლების ნაცვლად აღიმართა მრავალსართულიანი შენობები, გაჩნდა ახალი ფართო ქუჩები და ახალი უბნები, აშენდა ფაბრიკები, ქარხნები, სკოლები და თეატრები.

ხალხის მიერ შექმნილმა, ხალხის მიერვე შენარჩუნებულმა მრავალი საუკუნის განმავლობაში დღემდე მოღწეულმა ქართულმა ხალხურმა ქორეოგრაფიამ, მიაღწია დიდ აღმავლობას. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ყოველი ქართველის კანონიერი სიამაყეა.

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის საფუძველზე გამოჩენილ ოსტატ ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ შექმნილია შესანიშნავი საბალეტო სპექტაკლები: *მთების გული*, *სინათლე*, *გორდა*. მრავალმა ქართველმა მოღვაწემ შეიტანა წვლილი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებისა და აყვავების საქმეში. ქართული ცეკვის სინამდისათვის ერთი თავდადებული მებრძოლთაგანია დავით ჯავრიშვილი, რომელმაც ბევრი იშრომა ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შეგროვებისა და ფიქსაციისათვის. ბევრს იღვწოდნენ და იღვწიან ჯანო ბაგრატიონი, გიორგი სალუქვაძე, ენვერ ხაბაძე, სოსო ციმაკურიძე, მიხეილ ბახტაძე და სხვები. თუ ჩვენ აქ ყველას არ ვასახელებთ, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი სახელების ჩამოთვლისათვის მრავალი ფურცელი დაგვჭირდება.

მარია პერინის საბალეტო სტუდია, დაარსებული ოციან წლებში, გარდაიქმნა ქორეოგრაფიის საშუალო სასწავლებლად. უკვე რამდენიმე გამოშვება ჰქონდა მხატვრული თვითმოქმედების თბილისის საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ განყოფილებას, რომელიც პერიფერიების საცეკვაო წრეებისათვის კვალიფიციურ ხელმძღვანელებს ამზადებს. ამ სასწავლებლის დაარსების პირველივე დღეებიდანვე აქ ნაყოფიერად მუშაობენ პედაგოგები: ავთანდილ თათარაძე, კონო მაჯგალაძე, ანტონ ჩიხლაძე და სხვები. მოცეკვავეთა მრავალი შესანიშნავი კოლექტივი წარმოიშვა უკანასკნელ ხანებში, როგორც თბილისში, ისევე საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში.

ტრიუმფით გამოდის ქართული ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი, რომელსაც ხელმძღვანელობენ ილიკო სუხიშვილი და ნინო რამიშვილი. ისინი დიდის წარმატებით გამოდიოდნენ საფრანგეთის, იტალიის, ამერიკის ქალაქებში. უცხო ქვეყნების მაცურებლები ძლიერი ტაშით აჯილდოებდნენ ქართველი მოცეკვავეების მიერ ოსტატურად შესრულებულ *მხედრულს*, *ხევსურულს* და სხვა ქართულ ცეკვებს.

ათასობით აღტაცებული მაცურებელი გულწრფელად იწონებს საქართველოს მომხიბვლელ ცეკვებს და ნამდვილ ოვაციებს უმართავს მის შემსრულებლებს.

1958 წელს ჩატარებული ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულის დღეებში ცნობილი ლატველი კომპოზიტორი ლ. ზარინი საგაზეთო სტატიაში წერდა: „როცა ვნახეთ ცეცხლოვანი ცეკვები ორჯონიკიძის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის თვითმოქმედი ანსამბლის შესრულებით, ჩემთვის სავსებით გასაგები გახდა იმ უდიდესი წარმატების საიდუმლოება, რომელიც ქართული ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს პარიზში ხვდა“.<sup>1</sup>

ამ საიდუმლოების ახსნა ძნელი არ არის. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სილამაზე და თავისთავადობა, მისი სიმდიდრე და ზემთაგონება ყველგან ერთნაირად აღაფრთოვანებს და აღელვებს მაცურებელს. ამიტომ გასაგებიც არის ის აღფრთოვანებით აღსავსე შეხვედრა, როგორითაც მიიღეს ჩვენი მოცეკვავენი 1935 წელს ინგლისში, ცეკვის საერთაშორისო ფესტივალზე – ქართული დელეგაცია დავით

<sup>1</sup> ზარინი ლ., *უძველესი და უმშვენიერესი მუსიკა*, გაზ. *კომუნისტი*, 1958, 23 მაისი



ჯავრიშვილის, ილიკო სუხიშვილის, სერგო ნონიაშვილის, ანტონ ჩიხლაძის, მიხეილ ჩოჩიაშვილის და ვლადიმერ ხეთაგურის შემადგენლობით, რომლებმაც შეასრულეს *ხორუმი* და *ქართული*. სწორედ ამიტომ არ არის გასაკვირი ის დიდი წარმატება, რომელიც წილად ხვდა თბილისის რკინიგზის კულტურის სახლთან არსებულ სტუდენტთა თვითმოქმედ კოლექტივს, როდესაც იგი გიორგი დარახველიძის ხელმძღვანელობით 1958 წელს ბრიუსელის მსოფლიო გამოფენაზე, 1959 წელს კი ახალგაზრდობის მეშვიდე მსოფლიო ფესტივალზე ვენაში გამოვიდა. მაშინ მათ მოიპოვეს ლაურეატის სახელი და ოქროს მედალი.

ამითვე აიხსნება ქართული ცეკვების ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებლის ვახტანგ გუნაშვილის უცვლელი წარმატება, რომელიც გამოდიოდა სამხრეთ ამერიკაში და ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. ასევე სახელმძღვანელოა კოტე ლოლაძისა და გიორგი პატარაიას განუყრელი დუეტი ჩვენში და საზღვარგარეთაც.

ნათელი და გასაგები ხდება, თუ სრულიად უცნობმა მთანმინდელმა ჭაბუკმა ლექსო ალექსიძემ ამხანაგების პატარა ჯგუფით როგორ დაიპყრო და მოაჯადოვა მთელი პარიზი ქართული ცეკვების ოსტატური შესრულებით ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს.

კარგია ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, მისი უჭკნობი სიმშვენიერით და სილამაზით. მასში, ისე როგორც ანკარა წყაროს სარკისებურ კრიალა ზედაპირზე, აღბეჭდილია ქართველი ხალხის გმირული წარსული და მოკრთის მომავლის უდიდესი პათოსი.

როგორი დიდი შესაძლებლობებია მისი შემდგომი აყვავებისათვის, რა განუსაზღვრელი სივრცეებია გადაშლილი წინ.

ვალში არ უნდა დავრჩეთ.

თვითდამშვიდების გარეშე განუხრელად ვიაროთ წინ. საჭიროა შეუწელებელი სრულყოფა, გაბედული შემართვა, თვითმიზნად არ უნდა გადავაქციოთ საეჭვო ხასიათის თეატრალიზება, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ გარეგან მყვირალა ეფექტს ემსახურება, არ უნდა ავყვეთ იოლ, იაფფასიან წარმატებებს.

წმინდად უნდა შევინახოთ ქართული ქორეოგრაფიის სინატიფე, როგორც ამას ჩადიოდა მგზნებარე მეოცნებე, ჭეშმარიტად სახალხო მოცეკვავე ალექსი ალექსიძე.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ალექსიძე ა.გ. – ავტობიოგრაფია. (ხელნაწერი) 1933 წ.
2. ალექსიძე ა.გ. – *ხელოვნება, ცეკვა*. (ხელნაწერი) 1928 წ.
3. ალექსიძე ა.გ. – *რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას* – ჟურნ. *თეატრი და ცხოვრება* – 1924 წ. №18
4. ბალახაშვილი იაკობ – *ძველი თბილისი*, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951 წ.
5. ბურთიკაშვილი ალ. – *ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე*. *ხელოვნება*, 1951 წ.
6. გვარამაძე ლილი – *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*, *ხელოვნება*, 1957 წ.
7. კაშმაძე შალვა – *თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი*, *ხელოვნება*, ტომი I, 1950 წ.

## ალექსიძე ალექსანდრე გიორგის ძე

### რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას

#### შესავალი

ცეკვა ხელოვნების ისეთივე დარგია, როგორც პოეზია, მხატვრობა, მუსიკა და სხვა. როგორც მხატვრობაში, ანუ ხელოვნების სხვა დარგში, გამოითქმის ესა თუ ის აზრი, საგრძნობელი შინაარსი, ისევე ცეკვაში კარგი მოცეკვავისაგან ცოცხლად გამოიხატება ლამაზი შინაარსი, რომელიც მოგაგონებთ ისტორიულ წარსულს, ერის სიმხნე მამაცობასა თუ სიდუხჭირეს. თუ ერს აქვს სიმღერა, მას თან აქვს ცეკვაც, ვერ წარმომიდგენია ერი არსებობდეს და მას თავისებური სიმღერა და ცეკვა არა ჰქონდეს. თუ დავაკვირდებით ყველა ერის სახასიათო ეროვნულ ცეკვას, დავინახავთ, რომ სათაური ამ ცეკვისა ერთია: როგორც მდინარე სათავეში შემდეგ გაიყოფა, რამდენიმე მკლავათ და ზოგი ჩანჩქერით ჩარბის, ზოგი კი მდორედ. ეს ადგილსა და მის მიდამოებზეა დამოკიდებული. თითოეულ ერს აქვს თავისი ხასიათისა და ზნეჩვეულებების შესაფერისი ცეკვა: თუ ერი ხასიათით დინჯია, ცეკვაც წყნარი აქვს, თუ ფიცხი – ცეკვაც ასეთივე.

#### საიდან წარმოსდგა ცეკვა?

სულხან-საბა ორბელიანის სიტყვით, ცეკვა წარმოსდგება ფუნდრუკისაგან. რა არის ფუნდრუკი, ანუ კუნტრუში? 12-18 წლის ახალგაზრდას მოულოდნელად რომ ახარებ რაიმეს, იგი უსათუოდ ჯერ ტაშს შემოჰკრავს, შემდეგ კუნტრუშს შეჰქმნის. ეს ფუნდრუკი ადამიანმა თავის განვითარებასთან ერთად შეჰკმაზა, ხელისა და ფეხის რთვა შენასკვა; რამდენიც დრო გადიოდა, უფრო შელამაზდა. ხშირად უფროსები აქეზებდნენ ახალგაზრდობას, რადგანაც ამ დარგში ზნეობის საწინააღმდეგოდ ვერას ჰპოვებდნენ და ასეთის ნაქეზებით ცეკვა უფრო და უფრო ლამაზდებოდა.

#### რა მნიშვნელობა აქვს ცეკვას?

ადამიანის ცხოვრებისათვის ცეკვა რომ მავნებელი ყოფილიყო, დღევანდლამდე ვერ მიაღწევდა. ცეკვას დიდი სარგებლობა მოაქვს ადამიანის ჯამრთელობისათვის: შეხედეთ, თუ მათში ნახავთ ფეხმრუდეს, სხეულით მახინჯს. მოცეკვავეს მუხლი მაგარი აქვს და ხანგრძლივი სიარული შეუძლიან. მოცეკვავის სიარული, კაცია თუ ქალი, მოსაწონია: აქვს სწორი და წყობითი ნაბიჯი, ფეხ-რთული სვლა.

ცეკვა ფიზიკური სავარჯიშოა და სხვა სავარჯიშოებს არ დაუვარდება. ექიმები ძლიერ ხელს უწყობდნენ და უწყობენ ბავშვებს ცეკვაში, რადგანაც ცეკვის დროს ხანგრძლივი სუნთქვა მთელი სხეულის მოძრაობასთან ერთად ფილტვებს ამოძრავებს, ჯამრთელობისათვის დიდად სასარგებლოა.

#### ცეკვის სილამაზე და მისი შეფასება

ქართული და საერთოდ კავკასიური ეროვნული ცეკვა იმდენად ლამაზია, რომ უცხო ერთაგანაც დიდად არის შეფასებული. 1895 წელს მე, როგორც მოცეკვავე,

რამდენიმე ამხანაგით გამინვიეს პარიზს გამოფენაზე. საფრანგეთში აუნერელის სიამოვნებით შეეგებნენ ჩვენს ცეკვას. სხვათა შორის, ჩვენი მისვლის დროს იქ დაგვხვდა ქართულ ლიტერატურაში ყველასათვის ნაცნობი ფრანგი მურიე, რომელიც პარიზში იმ დროს რომელიღაც გაზეთში თანამშრომლობდა და, ჩვენი მისვლა გაიგო თუ არა, გვინახულა და ჩვენი ცეკვის შესახებ გაზეთში დაიწყო წერა. მას სხვებიც გამოეხმაურნენ და ფრანგულ გაზეთებში მხოლოდ ჩვენი ცეკვის ქება ისმოდა, როგორც ერთი ულამაზესი ცეკვის.

მახსოვს მეორე შემთხვევა. ამ ოციოდე წლის წინათ ტფილისში ქართველ მწერლებს ეწვია რუსეთის ოთხი დიდი ხელოვან-მწერალი: მაქსიმ გორკი, ანტონ ჩეხოვი, მხატვარი ვიქტორ ვასნეცოვი, მეოთხეს გვარი არ მახსოვს. ამ სტუმრებს ქართველმა მწერლებმა ვერის ბაღში სადილი გაუმართეს და, სხვათა შორის, მეც ვიყავი მიწვეული, როგორც მოცეკვავე. შუა ნადიმობის დროს გვთხოვეს, რომ გვეცეკვა. ნადიმზე იყვნენ ქართველი ქალებიც. ვიცეკვეთ, გამოვინვიე ჯერ ერთი, მერე მეორე. ბევრჯერ გაგვამეორებინეს, რადგან სტუმრებს ძალიან მოეწონათ, გაიმართა ხანგრძლივი კამათი ჩვენი ცეკვის შესახებ. მახსოვს გორკის სიტყვა, აილო ჭიქა ხელში და თქვა: „Пью за здоровье того народа, который создал себе такой прекрасный танец“. მას შემდეგ მხატვარმა ვასნეცოვმა დიდი ქება შეასხა ჩვენს ცეკვასა და, სხვათა შორის თქვა: მიუხედავად იმისა რომ პირველად ჯერ კარგად არ ვარ გაცნობილი საქართველოს მიდამოებს, მაგრამ მე სულ თვალწინ წარმომიდგა საქართველოს მთაცა და ბარიცაო.

ჩვენებური ქართული ცეკვა ბევრი საფეხურით მაღლა სდგას სხვათა სახასიათო ცეკვაზე: არც ერთი უცხო ეროვნული ცეკვა არ არის, როცა ცეკვის დროს ვაჟისაგან ქალი არ ილანძღებოდეს: რაღაცა დიდ უფლებებს იჩენს ხოლმე ვაჟი, მოჰკიდებს ქალს წელში ხელსა და როგორც მონას შემოატრიალებს.

აიღეთ მაგალითად ინგლისური – „მატლოტი“, იტალიური „ტარანტელა“, ჰუნგრეთის „ჩარდაში“, თუ გინდა რუსული „გოპაკი“, უეჭველად ვაჟმა ქალს წელზე ხელი უნდა მოხვიოს და შემოატრიალოს.

ჩვენებური ქართული ცეკვა ამგვარ ქცევას სრულიად აცილებულია, სანამ ვაჟი ქალს გამოითხოვდეს, შემდეგ ქალი რომ წრეს შემოურბენს, ვაჟი შორი ახლოს მისდევს და თითქოს ველარ მოითმინა, დაეტანება ქალს, ამ დროს ქალი დაიწვეს უკან და ვაჟი დაახლოვებას ველარ ბედავს, თითქოს მისმა ცეცხლმა შესტრუსაო. ქალის წყნარი ნარნარით სიარული, რომელშიც ცდილობს ცეკვა ხელოვნურად დაამთავროს, რომ არც ერთი ნაბიჯი უმნიშვნელოდ არ გადადგას. ვაჟი ფარვანასებრ თავს ევლება, არ ზოგავს უკანასკნელ ღონისძიებას, როგორმე ქალის ყურადღება დაიმსახუროს.

ხშირად ჩვენ შეჩვეულებიც კი უზომო აღტაცებაში მოვსულვართ მშვენივრად დახასიათებული ცეკვით. და ასეთ სილამაზეს ერისას, მის სიამაყეს ნუ შეუშლით ხელს, არამედ ხელი უნდა შევუწყოთ, რომ ცეკვა სხვა ხელოვნებასთან უფრო ფართედ განვითარდეს.

ვიმეორებ. არც ერთ ხელოვნებაზე ნაკლები არ არის ცეკვა!

**საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა  
და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში**

**ალექსი ალექსიძის შესახებ დაცული საარქივო მასალები**

(ხელოვნების სასახლე)

**ბიოგრაფიული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ამსახველი მასალა**

1. ალექსანდრე ალექსიძის საზღვარგარეთის პასპორტი.  
1895 წ. დასტამბული. ბეჭედდასმული. 1 გვ.
2. ბუხარას რუსეთის საიმპერატორო პოლიტიკური სააგენტოს მოწმობა, მისი უდიდებულესობა ბუხარას ემირის მიერ ალექსანდრე ალექსიძის ვერცხლის მედლით დაჯილდოების შესახებ. ხელმოწერილი. გვარი არ იკითხება.  
1898 წ. 16 მაისი. ბლანკი. ბეჭედდასმული. ნაბეჭდი. ხელნაწერი. მელანი. რუსულ ენაზე. 1 გვ.
3. თბილისის სახაზინო თეატრის დირექციის მოწმობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი.  
1896-1902წწ. თეატრში მოცეკვავედ მუშაობის შესახებ.  
ხელს აწერს თეატრის დირექტორი. 1902 წ. 19 თებერვალი. ბლანკი. ბეჭედდასმული. ხელნაწერი. რუსულ ენაზე. მელანი. 2 გვ.
4. თბილისის გუბერნატორის კანცელარიის მოწმობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი.  
მისთვის აზიური ცეკვების სწავლების ნების დართვისა და გაკვეთილების განრიგის შესახებ.  
ხელს აწერენ გუბერნატორი და კანცელარიის მმართველი. გვარი არ იკითხება.  
თბილისი. 1902 წ. 29 მარტი. ბლანკი. ბეჭედდასმული. ნაბეჭდი. რუსულ ენაზე. დაზიანებული. 1 გვ.
5. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება თბილისის სახაზინო თეატრის დირექციისადმი. სთხოვს მოწმობას 1896–1907 წლებში თეატრში მოცეკვავედ მუშაობის შესახებ.  
1907 წ. 3 ნოემბერი. ავტოგრაფი. მელანი. რუსულ ენაზე. 1 გვ.
6. თბილისის სახაზინო თეატრის დირექციის მოწმობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი.  
1896-1907 წწ. თეატრში მოცეკვავედ მუშაობასთან დაკავშირებით.  
ხელს აწერს თეატრის დირექტორი, პოდპოლკოვნიკი გაბრიელ თამამშვი. 1907 წ. 5 ნოემბერი. თბილისი. ბლანკი. მარკიანი. ხელნაწერი. ნაბეჭდი. მელანი. რუსულ ენაზე. დაზიანებული. 2 ეგზ. (ნაბეჭდი 3 გვ. ხელნაწერი 1 გვ.)
7. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება სახელმწიფო საოპერო თეატრის მმართველისადმი. სთხოვს მოწმობას 1907-1922 წწ. თეატრში მოცეკვავედ მუშაობის შესახებ. მეორე გვერდზე სახელმწიფო საოპერო თეატრის გამგის მოწმობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი, 1896-1922 წწ. თბილისი. თეატრში მოცეკვავედ მუშაობის შესახებ.



- 1922 წ. 18 ოქტომბერი. ავტოგრაფი. ხელნაწერი. ქართულ და რუსულ ენებზე. მელანი. 2 გვ.
8. სახელმწიფო საოპერო გამგის მონაწილეობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი. 1896-1922 წწ. სახელმწიფო საოპერო თეატრში მოცეკვავედ მუშაობის შესახებ. 1922 წ. 18 ოქტომბერი. ნაბეჭდი. დაზიანებული. 1 გვ.
  9. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება სახელმწიფო თეატრის მმართველობისადმი, ოპერის სახ. თეატრში მოცეკვავედ ჩარიცხვის შესახებ. პირი: ივანე პეტრეს ძე, იაკობ სიმონის ძე სმანოვი. 1922 წ. 19 ოქტომბერი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  10. საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატის მონაწილეობა ალექსანდრე ალექსიძისადმი. მისი საცეკვაო სტუდიის სახალხო განათლების კომისარიატის გამგეობაში ყოფნისა და სკოლისთვის საჭირო გადასახადების გადახდის შესახებ. ხელს აწერენ: სათეატრო და სამუსიკო საქმეების გამგე – გვარი არ იკითხება, მდივანი – შ. აფხაიძე. მეორე გვერდზე ადევს რეზოლუცია სახალხო განათლების სათეატრო და სამუსიკო საქმეების გამგისადმი. ხელმოწერილი, გვარი არ იკითხება. 1923 წ. 23 აგვისტო. ბლანკი. ბეჭედდასმული. ხელნაწერი. ნაბეჭდი. 2 გვ.
  11. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება თბილისის სახელმწიფო საოპერო თეატრის გამგეობისადმი. სთხოვს მოცეკვავედ ჩარიცხვას. 1923 წ. 2 სექტემბერი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  12. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება სახალხო განათლების კომისარიატის მთავარ სამხატვრო კომიტეტისადმი, სთხოვს თავისი საცეკვაო სტუდიის რეგისტრაციაში გატარებას. 1924 წ. 24 მაისი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  13. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება სახალხო განათლების მთავარ სახელოვნო კომიტეტისადმი. სთხოვს მათი განკარგულების საფუძველზე შეწყვეტილი მუშაობის აღდგენას. 1924 წ. 3 ივლისი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  14. ალექსანდრე ალექსიძის მოსწავლეთა სია. პირი: ქ. ნანეიშვილი ვ. ისტომინი, ვ. ნახარიძე, ვ. სირაძე, ვ. მეტრეველი, ვ. ოსკანოვი, ვ. მდივნიშვილი, ვ. პოილოძე, ქ. ბაღდასაროვი, ვ. მამარდაშვილი, ვ. ქორქაძე, ქ. ლორთქიფანიძე, ვ. ფურცელაძე, ვ. რჩეულიშვილი. 1925 წ. 19 დეკემბერი. ხელნაწერი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  15. ალექსანდრე ალექსიძის განცხადება მთავარ ხელოვანთა საბჭოს პრეზიდიუმისადმი. ცეკვის მასწავლებლის მხრიდან მათთვის დადგენილი სამუშაო მუხლების დარღვევებთან დაკავშირებით. 1926 წ. 11 მარტი. ავტოგრაფი. მელანი. 1 გვ.
  16. ამონაწერი საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის სხდომის ოქმიდან, ალექსანდრე ალექსიძისადმი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდების მინიჭებასთან დაკავშირებით. პირი: გ. ბუხნიკაშვილი ა. არაქელოვი. ასლი დამონმეებული დედანთან ხელმოწერილი. გვარი არ იკითხება. 1932 წ. 10 ოქტომბერი. ნაბეჭდი. ბეჭედდასმული. 1 გვ.

17. ალექსანდრე ალექსიძის ბიოგრაფია.  
უთარილო. ავტოგრაფი. მელანი. რუსულ ენაზე. 11 გვ.
18. ალექსანდრე ალექსიძის საცეკვაო სტუდიის შტამპი. უთარილო. 1 ც.
19. ალექსანდრე ალექსიძის სავიზიტო ბარათი. უთარილო. დასტამბული. რუსულ ენაზე. 2 ც.
20. ალექსანდრე ალექსიძის საცეკვაო სტუდიის სარეკლამო ფურცელი.  
უთარილო. დასტამბული. 1 გვ.
21. ალექსანდრე ალექსიძის საცეკვაო სტუდიის საჩვენებელი პირველი ქართული საბალეტო საღამოს მცირე ზომის აფიშა.  
უთარილო. დასტამბული. 1 ც.

### **შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამსახველი მასალა**

22. ალექსანდრე ალექსიძის ლექსი *ქართული ცეკვა*.  
1929 წ. ნაბეჭდი. 3 გვ. 2 ეგზ.
23. ალექსანდრე ალექსიძის მიერ შედგენილი ქართული ცეკვის  
(ლეკური) თვითმასწავლებელი.  
1929 წ. ნაბეჭდი. 3 გვ. 2 ეგზ.
24. ალექსანდრე ალექსიძის წერილი *ცეკვა რამდენად საჭიროა ადამიანისთვის*.  
უთარილო. ნაბეჭდი. 4 გვ. 2 ეგზ.
25. ცეკვის სქემა *დავლურ-ქართული ქალთან*. უთარილო. კალკის ქალაქი. ტუში.  
1 გვ.
26. ცეკვის სქემა *მირზაია*.  
უთარილო. კალკის ქალაქი. ტუში. 1 გვ.

### **სხვადასხვა**

27. გ.ი. ალიხანოვ-გრაღოვის ბენეფისის მცირე ზომის აფიშა.  
1903 წ. 10 აგვისტო. დასტამბული. რუსულ ენაზე. 3 ც.
28. თბილისის სახაზინო თეატრის ანტრეპრენიორ ევგენი ევლახოვის სავიზიტო ბარათი. მინანერით.  
1915 წ. 19 სექტემბერი. დასტამბული. ხელნაწერი. მელანი. რუსულ ენაზე. 1 ც.
29. გრიგოლ კაჭარტუხოვის შემოქმედებითი საღამოს პროგრამა თბილისის საზოგადო საკრებულოში.  
1916 წ. 30 მარტი. დასტამბული. ქართულ სომხურ და რუსულ ენებზე. 1 ც.
30. სუსანა ბაისოგოლოვის სავიზიტო ბარათი.  
უთარილო. დასტამბული. ხელნაწერი. მელანი. რუსულ ენაზე. 1 ც.
31. ლილი გვარამაძის მონოგრაფია ალექსი ალექსიძის შესახებ.  
*Юноша с Мтацминда*.  
1959 წ. 29 აგვისტო. ნაბეჭდი. ქართულ და რუსულ ენებზე. 87 გვ.
32. ლილი გვარამაძის სტატია ალექსი ალექსიძის შესახებ.  
1960 წ. 21 ივნისი. ავტოგრაფი. ნაბეჭდი. რუსულ ენაზე. 2 ეგზ. ავტოგრაფი – 38 გვ. ნაბეჭდი. 20 გვ.

33. ლილი გვარამაძის მოხსენება ალექსი ალექსიძის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოზე რკინიგზელთა სახლში.  
1971 წ. 20 დეკემბერი. ავტოგრაფი. ნაბეჭდი. 3 ეგზ. ავტოგრაფი – 24 გვ. ნაბეჭდი. 22 გვ.
34. მოსაწვევი ბარათი ალექსი ალექსიძის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოზე დასასწრებად, რკინიგზელთა სახლში.  
1971 წ. 20 დეკემბერი. დასტამბული. 2 ც.

## ანა ანდრონიკაშვილი და ცეკვა ქართული

როგორი ძალა აქვს ბავშვობის პირველ შთაბეჭდილებებს, როგორ მძლავრად იჭრება ისინი გულში, სულსა და გონებაში. ოთხი წლისას დედაჩემი მეთამაშებოდა და ასე მასწავლიდა კითხვას, ასევე *ქართულს* ცეკვით. ისინი, ვინც დედაჩემს იცნობდნენ, აღნიშნავენ, რომ ის ძალიან კარგად ცეკვავდა. როგორც ნიჭიერი მოყვარული, ის ზოგჯერ ლუარსაბ ბოცვაძის სპექტაკლებშიც თამაშობდა ვლადიკავკაზში. როგორც ჩანს, მოქმედების აუცილებლობის მიხედვით, ის ამ სპექტაკლებში ცეკვავდა კიდეც. ჩემს ბავშვობაში დედა სცენაზე არ გამოდიოდა, ის მხოლოდ ჩემთვის ცეკვავდა და არაფერი არ მანიჭებდა ისეთ სიამოვნებას, როგორსაც მოცეკვავე დედის ყურება. ეს იყო ცეკვასთან დაკავშირებული პირველი წარუშლელი შთაბეჭდილება. როგორც ყველა ბავშვს, მეც ძალიან მიყვარდა ცეკვა და მუსიკის ხმაზე, რომელიც ძალიან ხშირად ისმოდა ჩვენს სახლში, მაშინვე ვხტუნავდი და სხვადასხვა პოზას ვიღებდი. რა თქმა უნდა, დედასაც ვბაძავდი. მოგვიანებით, როდესაც სცენაზე *ქართულს* ვასრულებდი, ყოველთვის მიკვირდა, თუ როგორ სწორად მასწავლიდა დედა ამ ცეკვას – სამმარცვლიან სვლას წინ, უკან, გვერდზე, სრიალისას სინარნარის შენარჩუნების *საიდუმლოს*, რაც მთელი ცხოვრება გამყვა. და მისი ხელები – პლასტიკური, გამომსახველობითი, უსაზღვროდ რბილი ხელები მდგომარეობის შეცვლისას. ეს იყო ხელების ფლობის მთელი ხელოვნება, რომელიც ასე ლამაზად განსაზღვრა სულხან-საბა ორბელიანმა ტერმინით – *კვანწვა*.

მეორე, რამაც ასევე წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემს ბავშვობაში, იყო ჩემი ბიძაშვილის, მილიცა გვარამაძის, მიერ შესრულებული *ქართული*. მამამ სოფელ რუისში თავის ძმასთან წამიყვანა. წვეულების დროს ბიძას სახლში ცეკვა-თამაში გაჩაღდა. ყველა აივანზე იდგა, მოაჯირი მაღალი იყო და, უკეთ რომ დამენახა, სკამზე დამაყენეს. მუსიკოსები სახით აივნისაკენ ისხდნენ, მათ შორის მედუდუკე, რომელიც ლოყებს საოცრად ბერავდა და ამ დროს ცალი თვალი ეხუჭებოდა – თითქოს ძალიან ეძინებოდა. მან იმდენად მიიპყრო ჩემი ყურადღება, რომ თვალს ვერ ვაშორებდი და მხოლოდ მას ვიყურებდი. და უცებ რაღაც საოცრება მოხდა – ყველა გამოცოცხლდა, აღელდა, წრე გაფართოვდა, შემდეგ ერთმანეთთან უფრო ახლოს მივიდნენ, უფრო ხმამაღლა შემოკრეს ტაში, თითქოს მუსიკაც უფრო ხმამაღლა აჟღერდა და მედუდუკესაც აღარ დაუხუჭავს თვალი. ასე ხდება ხოლმე, როდესაც ნათელი და მშვიდი ზაფხულის დღეს, ჰაერის სრული უძრაობისას, უცებ საიდანღაც მსუბუქი ქარი ამოვარდება – ზემოთ აისვრის ქვიშის ოქროსფერ ნაკადს, ცელქად ააშრიანებს ფოთლებს, ვერცხლისფერი ათინათებით დაფარავს ამოძრავებულ გამჭვირვალე წყალს. კუტკალიები აჭრიჭინდებიან, ყვავილები თავებს იქნევენ, მთვლემარე ჩიტები აჟრიამულდებიან – ყველაფერი ცოცხლდება.

სწორედ ასე იყო მაშინ, ბიძაჩემის ვრცელ, დაჩრდილულ ეზოში. ჩემი ბიძაშვილი მილიცა წრეში დაქროდა. სხვას ამას ვერც უწოდებდი – სწორედ რომ დაქროდა. და ჩემთვის სხვა ყველაფერი გაქრა, მე მხოლოდ მის მაღალ ტანს ვხედავდი, ფართოდ გაშლილი ხელებით რომ უვლიდა და უვლიდა წრეს. პარტნიორები მონაცვლეობით



თითქოს ერთმანეთს ართმევდნენ მასთან ცეკვის უფლებას. ის კი ფირუზი ცისა და ზურმუხტი მინდვრის ფონზე საირაოდ გამოსულ დიდ ფრინველს ჰგავდა. ეს ცეკვაც არასდროს ნაიშლება ჩემი მეხსიერებიდან.

და, აი, 1937 წლის იანვარი. მოსკოვში ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის მღელვარე დღეები. ყოველივე, რაც ქართველი ხალხის მიერ იქმნებოდა საუკუნეთა განმავლობაში, რაც მისი სულის ღრმა წიაღში იმალებოდა, რაც საუკეთესო და ლამაზია საქართველოში – დიდებულად წარმოჩნდა ამ განუმეორებელ დღესასწაულზე.

ტყუილად როდი ითვლება საქართველო სიმღერისა და ცეკვის ქვეყნად. გარდასულ დღეთა რამდენი შესანიშნავი მომღერლისა და მოცეკვავის სახელი შემორჩა უხუცესთა მეხსიერებას. მრავალი კი საერთოდ უცნობი დარჩა ჩვენთვის – ისინი დრომ შთანთქა.

მოსკოვის დეკადის დროს მოცეკვავეთა დასებმა აჩვენეს თავიანთი არაჩვეულებრივი ხელოვნება. ვგულისხმობ არაპროფესიონალ ნიჭიერ მოცეკვავეებს, რომლებმაც ასე შეუწყვეს ხელი დეკადის წარმატებას. მათ შორის იყვნენ: თამარ ციციშვილი, ჩუტა ერისთავი, ირინა ჟღენტი, ნინა კალანდაძე, ანა ყიფიანი – მათ ბრწყინვალედ წარმოადგინეს ქართული საცეკვაო ხელოვნება. ამ სახელებს ანა ანდრონიკაშვილიც უნდა დავუმატოთ, რომლის შესახებაც რამდენიმე სიტყვის თქმა მსურს.

არ ვიცი, სუბიექტური იყო თუ არა ჩემ მიერ ცეკვა *ქართულის* აღქმა ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით, მაგრამ მგონია, რომ ის მართლაც კარგად ცეკვავდა. წერილში *საქართველოს მოცეკვავეები* (ჟურნ. *სმენა*, №1-2, 1937 წ.) კრიტიკოსი მიხეილ დოლგოპოლოვი წერდა: „ანა ანდრონიკაშვილს ცეკვა ბავშვობიდან უყვარს. მშობლიური კახეთის ველებზე, სადღესასწაულო ფერხულებში, ის ჯერ კიდევ ბავშვობისას ცეკვავდა ლეკურს. მოსკოვში ანდრონიკაშვილმა, თავის პარტნიორ დავით ჩიკვაიძესთან ერთად, შეასრულა *ლეკური* (ქართული – ლ.გ.). მის ცეკვაში მკაცრი სილამაზისა და მედიდური სიმშვიდის ხიბლია“. მართლაც, ამ ერთი წინადადებით საუკეთესოდაა წარმოჩენილი ანა ანდრონიკაშვილის ცეკვა – მომხიბვლელია, მკაცრი სილამაზე და, განსაკუთრებით, მედიდური სიმშვიდე, საკუთარი ღირსების განცდა. ეს სწორედ სითბოთი აღბეჭდილი ის ნიშნებია, რომლებსაც ის თავისი ცეკვით ასხივებდა. ცეკვის შთამბეჭდაობას არანაკლებ შეუწყო ხელი ანას მშვენიერმა გარეგნობამ: მაღალი ტანი, კეთილშობილური აღნაგობა და კამეას ნაქანდაკევი სახე დიდად ამშვენებდა მის ცეკვას.

ანა ანდრონიკაშვილი მაყურებელს მოსწონდა.

ლადო გეგეჭკორი ნიგნში *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები* წერდა, რომ მოსკოვში კონცერტების დროს ქართველი მოცეკვავეები დამსახურებული წარმატებით სარგებლობდნენ. მოცეკვავეთა შორის ის განსაკუთრებით გამოყოფს ანა ანდრონიკაშვილს. საინტერესოა, თავად ანა ანდრონიკაშვილი რას განიცდიდა სცენაზე მოსკოვის დეკადის დროს, რით აიხსნება მისი უჩვეულოდ ამაღლებული განწყობა, ფრთაშესხა, რაც ადამიანს ხშირად შეუძლებელს აკეთებინებს. აი, რას წერდა ანა მოსკოვის ერთ-ერთ გაზეთში: „ცხოვრებაში არასდროს მიცეკვია ისეთი ენთუ-

ზიაზმითა და ისეთი ალტკინებით ჩვენი ეროვნული ცეკვა ლეკური, როგორც იმ სალამოს, როდესაც დიდ თეატრში ჩვენი საყვარელი ბელადი, ამხანაგი სტალინი, იმყოფებოდა. მთელი ჩემი გონება იმაზე იყო კონცენტრირებული, რაც შეიძლება უკეთ მეცეკვა, რათა მეჩვენებინა მისთვის, ადამიანთა შორის საუკეთესოსათვის, ჩვენი ქართული ცეკვის მთელი მრავალფეროვნება და სიმდიდრე. მე, სახბანკის თანამშრომელი, ვერასდროს ვიოცნებებდი, რომ მონაწილეობას მივიღებდი ამ შესანიშნავ დეკადაში“.

როგორ მხურვალედ და სწორად, მთელი გულით გამოთქვა ანა ანდრონიკაშვილმა საკუთარი სულიერი მდგომარეობა, საკუთარი აზრები და გრძნობები. რა კარგად გადმოსცა მან ყოველი ჩვენგანის, დეკადის მონაწილეების, განწყობა: რომელ ჩვენგანს არ უნდოდა იმ დღეებში, რომ საუკეთესო ყოფილიყო, საუკეთესოდ გაეკეთებინა ის, რაც იცოდა, რათა დაემსახურებინა ლმობიერი მზერა, თბილი, მამობრივი ყურადღება და კეთილი სიტყვა იმისგან, ვისი სახელიც შთაგვაგონებს და ჩვენს გულელებში ცოცხლობს. ეს ამაღელვებელი, დამათრობელი ალტკინება ყველას ფრთას ასხამდა დეკადის იმ დაუვიწყარი, საოცარი დღეების განმავლობაში.

მე ძალიან მომწონდა ანა ანდრონიკაშვილის მიერ შესრულებული ქართული. მომწონდა არა მხოლოდ შესრულების გრამატიკული სისწორე (ეს, რა თქმა უნდა, აუცილებელია მაღალი არტისტული ხელოვნებისათვის), არამედ ღრმა შინაარსი, რომლითაც ის ამდიდრებდა საკუთარ ცეკვას. ქართულის სიძნელე ხომ ისაა, რომ რთული ტექნოლოგიური ნახაზის ქარგა (კანვა) ფაქიზი ფსიქოლოგიური შტრიხებით შესრულდეს და რამდენი ალტაცებული სტრიქონია მიძღვნილი ამ არაჩვეულებრივი ქართული ცეკვისადმი. მთელი პერიოდული პრესა, XIX საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული, სავსეა ალტაცებითა და აღფრთოვანებით. მეც ისევე, როგორც მათ, ვისაც ეს ცეკვა ძალიან უყვართ, მსურს, რაც შეიძლება მეტი მასალა მქონდეს ქართულის უკეთ შეცნობა-გაგებისათვის, მისი გაჩენის, განვითარებისა და ჩამოყალიბების შესახებ, დაწყებული სახელწოდებით, შინაარსით, ნახაზით, ტექნოლოგიითა და შესრულების მკაცრი ტრადიციულობით. სწორედ ამ ბოლო დებულებით უნდა ვისაუბროთ ქართულის შესახებ. ისე არაფერი ამტკიცებს ქართულის უძველეს წარმომავლობას, როგორც შესრულების ტრადიციულობა. მისი პარტიტურის სირთულე – ხუთნაწილიანი ფორმა, დახვეწილი ნახაზი, თავისებური ტექნოლოგია – შემთხვევითი არაა. ეს ათასწლოვანი, გნებავთ, მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციაა, რომლის ევოლუციის პროცესშიც ცეკვა ქართული ყალიბდებოდა. ახალი ლიტერატურული წყაროები მეტ ნათელს ფენს ქართულის წარმოშობას. ზოგიერთი ცნობა იმ ვარაუდს ამყარებს, რომ ამ ცეკვის გენეზისი XII-XIII საუკუნეების წიაღში სინკრეტული სახიობის ლხინებსა და მდიდრულ აუდიენციებში უნდა ვეძიოთ (ეს მოსაზრება საღ აზრს ნამდვილად არ არის მოკლებული – სწორედ ამ პერიოდში გაჩნდა რაინდისა და მშვენიერი ქალბატონის – შუასაუკუნეობრივი ქალის კულტი (რედ.). რაინდობის სახელით ჩადიოდნენ რომანტიკულ გმირობას. აქედან გასაგები ხდება საცეკვაო ტერმინები – სადარბაზო, სანადიმო, საარშიყო. სინონიმების ეს ჯგუფი დიდი ალბათობით განსაზღვრავდა საზეიმო-სანადიმო ხასიათის ერთსა და იმავე ცეკვას. თავდაპირველად ის ჯგუფურად სრულდებოდა (ქალთა და მამაკაცთა ცეკ-

ვა სამაია), შემდეგ – სოლოდ – რომელიმე ერთი წყვილის მიერ რომანტიკული ელემენტებით. მოგვიანებით (დაახლოებით XIX საუკუნის დასაწყისისათვის) ეს ტერმინები სიტყვა *დავლურმა* ჩაანაცვლა. დავლური ნელა, ნარნარად და საზეიმოდ სრულდებოდა, შემდეგ კი შედარებით ჩქარ ცეკვაში გადადიოდა, თუმცა ორივე ნაწილს ერთნაირი ფორმა და ტექნოლოგია ჰქონდა. სამწუხაროდ, ცეკვის ამ პარტიტურას ჩვენამდე არ მოუღწევია.

*დავლურის* მეორე ნაწილი გავრცელდა და საყოველთაოდ პოპულარული გახდა და მყარად დამკვიდრდა ყოველდღიურობაში *ლეკურის* (*ЛЕЗГИНКА*) სახელწოდებით. გვიფიქრია (და აღვნიშნეთ კიდევ ეს *ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში*), რომ ეს სახელწოდება წმინდა მექანიკურია. ცნობილია, რომ სულხან-საბა ორბელიანი ტერმინ *ლეკურში* ხმალს, ცივ იარაღს გულისხმობს. დავით ჩუბინაშვილის ლექსიკონში ლეკი ნიშნავს საფუარს, აკაკისთან – მცოცავ მცენარეს – სუროს. იასე ცინცაძემ ჩემთან საუბრისას თქვა, რომ გურიაში ერთგვარი ფორმის ფეხსაცმელს (ნაღებს) ნაწვეტებული ცხვირით *ლეკური* ეწოდება. ამიტომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა ლეკურს და მის რუსულ ვარიანტს *ЛЕЗГИНКА*-ს არაფერი საერთო არ აქვთ საცეკვაო ქმედებასთან, უფრო სწორად კი ნელ, ნარნარ საზეიმო ცეკვასთან, რომელიც სათავეს შორეულ წარსულში იღებს და ახლა *ქართულის* სახელითაა ცნობილი.

როგორც მრავალჯერ აღგვინიშნავს, *ლეკური*, ზოგადად, ცეკვის პირობითი სახელწოდებაა, რაც რუსებმა უწოდეს კავკასიურ ცეკვებს ჯერ კიდევ 1801 წლამდე. მათ დაღესტანში ნანახ ცეკვებს (ჰაზავათის დროს) *ЛЕЗГИНКА*, ანუ *ლეკური* უწოდეს და ეს სახელი მექანიკურად გადაიტანეს ყველა სხვა კავკასიურ ცეკვაზე. იმ დროში ვინ აქცევდა ყურადღებას ხალხურ ცეკვას, მით უფრო, მათ წარმომავლობასა და სახელწოდებას. დიდი ალბათობით, გარუსებულმა (რუსოფილმა) ქართველმა თავადაზნაურობამ ასევე მექანიკურად გადმოიტანა ქართულში რუსული *ЛЕЗГИНКА*, რადგან რუსული სიტყვების წარმოთქმით თავის მოწონება და მათი ქართულ მანერით გამეორება საკმაოდ გავრცელებული იყო საქართველოში, ამით, ერთგვარად, თავი მოჰქონდათ (რუსულის ცოდნით): იოანე ბატონიშვილის *კალმასობაში* ვკითხულობთ: *ტერპსიხორა – მუზა ტანციობისა, ანუ როკვისა*. აქ გამოყენებულია რუსული სიტყვა *ТАНЕЦ* ქართული დაბოლოვებით *ობა – ტანციობა* და ახსნილია ქართული სიტყვით *როკვა*. უამრავი ასეთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ ერთი აუცილებლად უნდა ვახსენოთ. ეს არის სიტყვა *ЧЕРКЕСКА*, რაც *ჩოხას* გულისხმობს. სულხან-საბა ამას ასე განმარტავს: *ჩოხა – მატყლის სამოსელი; ჩოხოსანი – ჩოხაშემოსილი*. ერთ-ერთ წერილში – *ხუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების ძეგლების მოვლის საკითხისათვის* (ყურნ. *ხელოვნება*, 1960 წ., №1) – იასე ცინცაძე წერს, რომ ქართული სამოსი განსხვავდებოდა სხვა ხალხების სამოსისაგან და ფეოდალურ საზოგადოებაში მას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. 1653 წელს თეიმურაზ I-მა, გარკვეული პოლიტიკური მოსაზრებების გამო, შვილიშვილი ერეკლე ბატონიშვილი რუსეთის მეფის, ალექსეი რომანოვის, კარზე გაგზავნა. სპეციალურ წერილში მან მეფეს სთხოვა, ნება დაერთო ქართველი უფლისწულისათვის ქართული სამოსი ეტარებინა. ამით, ერთგვარად, უფლისწულის ეროვნულ ღირსებასა და დამოუკიდებლობას ესმებოდა ხაზი.

ამიტომ, როდესაც ამბობენ, რომ ჩოხა – ჩერქეზული კოსტიუმია (*Черкеска*), რომელიც ქართველებმა მათგან გადმოიღეს, ეს მოსაზრება საფუძველშივე მცდარია და ჭეშმარიტებას არ შეესაბამება (ცნობისათვის: ჩოხა ნახსენებია X საუკუნის გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებასა და ამავე საუკუნის ერთ-ერთ ეპიტაფიაში. რედ.).

როცა გესმის, ლეკური ქართველების მიერ ლეკებისაგან გადმოღებული ცეკვაო (ასეთი მოსაზრება არსებობდა XIX საუკუნეში), საკუთარ თავს ეკითხები – შეიძლება, ეს ასე იყოს? ქორეოგრაფიული ფორმების ჩამოყალიბებას თუ გავიხსენებთ, შეიძლება მსგავსი ნიშნები გამოვლინდეს განვითარების ერთსა და იმავე სტადიაზე მყოფ ხალხში. მაგრამ ასევე უეჭველია, რომ თანმიმდევრული ევოლუციისა და ჩამოყალიბების პროცესში ცეკვები მათი შემქმნელი ხალხის ცხოვრების წესითა და საქმიანობით ნაკარნახევ საკუთარ შინაარსსა და ფორმას იძენდა. სხვადასხვა ხალხის მიერ შექმნილი ცეკვები ისევე განსხვავდება ერთმანეთისაგან, როგორც ერთი და იმავე ხალხის მიერ შექმნილი სხვადასხვა ცეკვა. ქართული საცეკვაო კულტურის მრავალფეროვნებასა და ნაირსახეობაზე წერდნენ სულხან-საბა ორბელიანი და იოანე ბატონიშვილი. ისინი ხაზს უსვამდნენ, თუ როგორ განსხვავდება ერთმანეთისაგან ქართული ცეკვები და, მით უფრო, დაღესტნური ცეკვებისაგან. შალვა ასლანიშვილი წერილში – *ქართველი კომპოზიტორების ჰარმონიის ხალხური საფუძველები* – წერს, რომ ქართულ, ჩეჩნურ, ლეკურ და ყუმბიხურ სიმღერას რაღაცები აახლოებს, მაგრამ ზოგადი კულტურის კონტექსტში შესადარებელი მუსიკალური კულტურების შემდგომი განვითარება მათ შორის განსხვავებას ავლენს. უდავოა, რომ მეზობელ ხალხებს შორის შესაძლებელია ურთიერთგავლენისა და სესხების კულტურის არსებობა. ისტორიულად მრავალი საუკუნის განმავლობაში საქართველო, პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული თვალსაზრისით, გავლენიანი, ძლიერი სახელმწიფო იყო. მაგალითად, ი. ორბელი ახსენებს დაღესტნის ტერიტორიაზე ქართულ წარწერიან ფილებს (*რუსთაველის ეპოქის ძეგლები*). კორნელი კეკელიძე წერს ქართველი მისიონერების შესახებ დაღესტანსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში IV-VIII საუკუნეებში. ქართველი მისიონერების მოღვაწეობის კვალი აქამდე შემორჩა დაღესტანში. დღემდე არსებობს ტაძარი ქართული წარწერებით, რომლებიც იქაურ ერისთავსა (830 წ.) და ეპოსკოპოს გიორგიზე მოგვითხრობს. დაღესტანში თემურლენგის შემოსევამდე ქრისტიანობა იყო გავრცელებული.

ქართველ და ოს ხალხებს შორის საზოგადოებრივ-კულტურულ და ეკონომიკურ ურთიერთობებზე საუბრისას, ალექსანდრე ხახანაშვილი ამ ორი ერის ლექსიკაში ზოგიერთი სიტყვის იდენტურ ფერადობაზე მიუთითებს. გიორგი ახვლედიანი გამოკვლევაში – *რჩეული ნაშრომების კრებული ოსურ ენაში* – აღნიშნავს, რომ XVII საუკუნეში ქართველმა მეფემ რეკომის ტაძარს XIII საუკუნის ძვირფასი ქართული ხელნაწერი, ზარომაგის ფსალმუნი, შესწირა. მოყვანილი მაგალითები ამ ხალხებს შორის კულტურულ ურთიერთობას მონშობს. რაც შეეხება სიმღერასა და ცეკვას, ჩვენ არ შეგვხვედრია ურთიერთგავლენისა და სესხების დამადასტურებელი ლიტერატურული, იკონოგრაფიული და სხვა მასალა, გარდა საერთო სახელწოდებისა ლეკური, რომელიც XIX საუკუნეში საქართველოსა და კავკასიაში არსებულ ყველა ცეკვას გულისხმობს.



ისტორიას თუ მივმართავთ, ქართველებისა და ლეკების ურთიერთობა სულაც არ ყოფილა მეგობრული, განსაკუთრებით XVI საუკუნის შუა წლებიდან. ლეკები საქართველოს არბევდნენ, ძარცვავდნენ, სოფლებს ანადგურებდნენ, მოსახლეობა ტყვედ მიჰყავდათ და ოსმალეთში ყიდდნენ. ზოგიერთი თუშური სიმღერის ტექსტში შემორჩენილია ლეკთა მარბიელობის და ქართველთა უბედურების კვალი (შალვა ასლანიშვილი, *ნარკვევი ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ*). ჰაზავათის ხანაში შამილი კრძალავდა ცეკვა-სიმღერას და სხვა სახის გართობას. XIX საუკუნის დასაწყისში, კავკასიაში რუსეთის მმართველობის დამყარების შემდეგ, ვერ ვიტყვით, რომ ქართველებსა და ლეკებს შორის ურთიერთობები გამოსწორდა. მართალია, თავდასხმები შეწყდა, მაგრამ მეგობრული ურთიერთობა ამ ხალხებს შორის არ ყოფილა. რა თქმა უნდა, ამას ხელს უშლიდა სარწმუნოებრივი განსხვავება. გარდა ამისა, რუსეთი ხელს უწყობდა, რომ ახლო მეზობლებსაც კი ერთმანეთთან ურთიერთობა არ ჰქონოდა. *ალავერდობაში, მცხეთობაში, გერისტაობასა და სხვა დღესასწაულებში* კავკასიის ხალხთა მონანილეობა მხოლოდ XIX საუკუნის II ნახევრიდან გვხვდება ლიტერატურულ ძეგლებში. ამ დღესასწაულებზე ხალხი საქართველოს ყველა კუთხიდან ჩადიოდა.

XIX საუკუნის მრავალი ავტორი, რომლებიც შესანიშნავად აფასებენ ლეკურ ცეკვას, აღნიშნავენ, რომ ეს არის ორი მოქნილი, ძლიერი ვაჟის შეჯიბრება. ამით ავტორები ხაზს უსვამენ, რომ ლეკურ ცეკვასა და ცეკვა *ქართულ-ლეკურს* შორის არაფერია საერთო არც შინაარსის, არც მოძრაობათა ტექნოლოგიის და არც შესრულების ხასიათის მხრივ. ლეკურ ცეკვას ორი ყმაწვილი ასრულებს, ქართულს – ქალ-ვაჟი.

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის შესანიშნავი ქართველი მოცეკვავე ალექსი ალექსიძე მიუთითებდა, რომ ლეკური ჩვენი ქართული ცეკვის არასწორი სახელწოდებაა და *დავლური ქართულის* პირველი ნაწილია. ალექსიძემ ერთ-ერთმა პირველმა ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იან წლებში უწოდა ჩვენს ცეკვას *ქართული*.

ილია ზურაბიშვილი ასევე ყოფდა ქართულ წყვილთა ცეკვას (ქალი და ვაჟი) ორ ნაწილად: *დავლური* და *ქართული* და საოცრად პოეტურად აღწერდა მას. მკვლევარი სრულ შინაარსობრივ, ფორმულ და ტექნოლოგიურ განსხვავებას ადგენს ქართველთა და ლეკთა ცეკვებს შორის. იმავეს ამტკიცებენ სხვა ავტორებიც – ნარსულაში ქართული ცეკვის კორიფეები: ა. ციხისტავი, გიორგი ბახუტაშვილი და სხვანი.

ამჟამად საეჭვოა, ვინმემ ერთმანეთისაგან ვერ განასხვაოს ცეკვა *ქართული* და ლეკების ცეკვა, *ხორუმი* და ყაბარდოული ცეკვა, ჩვენი ფერხულები და ოსური ცეკვები. ყველა ეს ცეკვა თვითმყოფადია და მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ამიტომ მე ცოტა არ იყოს, ცალმხრივად მეჩვენება ზოგჯერ ბეჭდურ მედიაში გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს ცეკვა *ქართული* და ჩრდილოეთ კავკასიასა და დაღესტანში არსებული ცეკვები ლეკურის ნაირსახეობები და ვარიანტებია. მართებულად მეჩვენება, რომ დაღესტანში ჩამოყალიბდა ცეკვის ანსამბლი *ლეზგინკა*, რადგან სწორედ დაღესტანია ამ ცეკვის სამშობლო. რაც შეეხება ცეკვა *ქართულს*, ამ სრულიად თვითმყოფად ცეკვას, არაფერი აქვს საერთო ლეკურ ცეკვასთან. იგივე შეიძლება ითქვას ჩერქეზულ, ყაბარდოულ, ოსურ ცეკვებზე. ყოველ მათგანს სა-

კუთარი გენეზისი, განვითარების ისტორია გააჩნია და თავის მკვლევარს ელოდება, რათა თავისი შინაარსი, ფორმა და სახელწოდება დაიბრუნოს.

*ქართულს* – მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის მქონე რომანტიკულ ცეკვას – დიალოგის ფორმა და სრულიად განსაკუთრებული ლექსიკა აქვს. უთვალავ საუკუნე-გამოვლილი და უამრავ სახელწოდებაგამოცვლილი (სადარბაზო, *სანადიმო*, *საარ-შიყო*, *დავლური*) დიდი ხნის განმავლობაში საკუთარი შინაარსისა და ფორმისათვის უცხო სახელს – ლეკურს ატარებდა. თუმცა მან შეძლო ჩვენამდე მოეღწია და ქართული საცეკვაო კულტურის ულამაზესი და უძვირფასესი თვალ-მარგალიტია.

ჩემი აზრით, უსაფუძვლო და მცდარია ზოგი ქორეოგრაფის მოსაზრება: *ქართულის* შინაარსი ქალისა და ვაჟის შეჯიბრებააო. ო, როგორი არასწორია ეს მოსაზრება! *ქართულში* განსაკუთრებული ძალითაა ხაზგასმული ქალისა და მამაკაცის თანასწორობა, რაც წითელ ზოლად გასდევს საქართველოს მთელ ისტორიას და *ვეფხისტყაოსანს*: *ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია*.

შევჩერდი რა ცეკვა *ქართულზე*, ვისარგებლე და კიდევ ერთხელ გამოვთქვი საკუთარი მოსაზრება ამ ცეკვის შესახებ, რომლის კვლევაც, რა თქმა უნდა, დაუსრულებელია.

მე ტყუილად არ წამოვჭერი *ქართულის* ტრადიციულობის თემა და გავიხსენე მისი ოსტატურად შემსრულებელი ანა ანდრონიკაშვილი. სწორედ ტრადიციების ღრმა შეგრძნებამ მისცა ანა ანდრონიკაშვილს საშუალება ცეკვით გადმოეცა ქართველი ქალის ხასიათის ყოველი მტრიხი – სირბილე და პლასტიკურობა, ქალურობა და გრაციოზულობა, სიმშვიდე და მედიდურობა. განსაკუთრებით კარგი იყო მისი წრიული სვლა *დავლა დავლურში*: თავისუფლად და მსუბუქად გაშლილი ხელების დახვეწილი მოძრაობა, რაც ასე უხდება მის მაღალ მოხდენილ ტანს. ჩვეულებრივზე ოდნავ მაღლა აწეული ხელებით, რაც მის ცეკვას ჰაერში ჩიტის ირავს შემოხაზვას ამსგავსებდა. უკუსვლის დროს კი დაბლა დანეული ხელებით თითქოს ფრთებს კეცავდა და ახალი აფრენისათვის ემზადებოდა, შემდეგ ნელ-ნელა ისევ შლიდა ხელებს და წინ მიქროდა.

ყველაზე შთამბეჭდავი კი მის მიერ ამ ცეკვაში ჩადებული ღრმა შინაარსი იყო. ანა ანდრონიკაშვილი თავისი პარტნიორის სრულუფლებიანი მეწყვილე იყო და არა მეტოქე – ვინ უკეთესად! ეს იყო უერთიერთპატივისცემაზე აგებული სრულფასოვნება. და, თუკი პარტნიორი ცეკვით საკუთარ მხურვალე გრძნობებს გადმოსცემდა, ანა, თავის მხრივ, კეთილგანწყობით, ალერსიანად, თუმცა თავშეკავებულად, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით უპასუხებდა. ის თითქოს განუწყვეტლივ, უსიტყვოდ ესაუბრებოდა პარტნიორს და ამით *ქართულის* შესრულების უმთავრეს პრინციპს – ცეკვის დიალოგურ ფორმას – იცავდა.

ანა ანდრონიკაშვილი მხოლოდ ორჯერ ვნახე სცენაზე დეკადის დღეებში და უნდა ვთქვა, რომ მისი ცეკვა, დედაჩემის და მილიცას ცეკვასთან ერთად, წარუშლელ მოგონებად აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში.

7 ივლისი, 1961 წ.  
რუსულად

## გიორგი სალუჭაძე

საქართველო – უბრწყინვალესი ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების სამშობლო... იშვიათად თუ მოიძებნება მსოფლიოში ქვეყანა, რომელსაც ასეთი მდიდარი სამუსიკო და საცეკვაო ფოლკლორი ჰქონდეს, ასეთი რთული პოლიფონია და თვალწარმტაცი ცეკვა...

რა სჯობს გურულ ცეცხლოვან მრავალხმიან სიმღერებს... კრიმანჭულს, ბგერთა ამ საოცარ ჩუქურთმას, გალაკტიონიც რომ მოუხიბლავს და გურული სიმღერის ქებათა ქება უთქვამს:

ჩუმად! ვილაც მღერის მთაზე, რა ძალაა ამ ტკბილ ხმაში?..  
არსად ისე არ მღერიან, როგორც აქ, ამ ქვეყანაში.

ან კიდევ: რა შეედრება მეგრულ ნარნარ მღერასა და ჩონგურის ღუღუნს; კახურ ომახიან ჩაკრულოსა და მრავალჟამიერს; რაჭული და სვანური სიმღერების გუგუნს, ცადაზიდული მთები რომ ებანებიან...

საამაყო, რომ საქართველოს ყოველი კუთხის ხალხური სიმღერა რამდენიმე ასეულ წელს ითვლის. ეს ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში დაამტკიცა ქართული ხალხური და საგუნდო ხელოვნების ბრწყინვალე შემსრულებელმა ფილიმონ ქორიძემ. იტალიიდან დაბრუნებულმა, მრავალწლიანი შრომით თავი მოუყარა, აღწერა და მოიკვლია ქართული საგალობლები, ძლისპირები და ქართული ხალხური სიმღერები – სულ 5200-მდე, თანაც დასძინა: კიდევ ბევრია მოსაკვლევია, მხოლოდ ამჯერად ეს შევძელიო...

ახლა ქართული ცეკვები – ქართული კულტურის განძი და საუნჯე!..

მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს მსოფლიო პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიებიდან:

ქართველებთან ერთად ცეკვავს მთელი ვენა!

ბერლინის იპოდრომზე ასოცი ათასი მაყურებელი მღერის ინტერნაციონალს...

სცენაზე ისე ჩანდნენ, როგორც ძველი ზღაპრის უცნაური, გაცოცხლებული პერსონაჟები

უნგრეთს ამის მსგავსი არაფერი უნახავს. რა ლამაზი არიან ქართველები!

უმჯობესია, ვილაპარაკოთ ტრიუმფზე: იტალიელები მილურსმულელებით დარჩნენ სავარძელზე...

ეს ერთი ქართველი მოცეკვავე ვაჟი აღემატება სხვა ეროვნების ორას მოცეკვავეს!

და ამას ამბობდნენ ქართულ ცეკვაზე გოეთესა და ბეთჰოვენის, შილერისა და ფოიხტვანგერის, დანტესა და პაგანინის, შექსპირისა და ბაირონის, ჰომეროსისა და სოფოკლეს, სერვანტესისა და ლოპე დე ვეგას, ჯეკ ლონდონისა და ჰემინგუეის, რუსოს, დიდროს და მსოფლიო სხვა ტიტანთა სამშობლოში.

და რა საამაყო, ასეთ მემკვიდრეობაში იყო თუგინდ მცირედი წვლილის შემტანი... სწორედ ასეთია გურიის ერთ-ერთი ულამაზესი სოფლის – ლიხაურის – შვილი

(დედუღეთითა და გვარის წარმომავლობით) – გიორგი ისაკის ძე სალუქვაძე. ლიხაურის ეკლესიის თარგადასულ კედლებზე ამ რამდენიმე ათეული წლის წინ ჩვენი ერის სასიქადულო მეცნიერებმა: ექვთიმე თაყაიშვილმა, აკაკი შანიძემ და იასე ცინცაძემ ეს წარწერა ამოიკითხეს: „დედაო ღვთისაო რეხოულისაო, შეინყალე დედოფალ მარიამ და მეუღლე მისი – გიორგი. ამინ!“ ამ წარწერის ამოკითხვით დადგინდა, რომ თურმე ამ სოფელს თავდაპირველად *რეხოული* რქმევია და არა როგორც დღეს მას *ლიხაურს* უხმობენ... აქედან სავარაუდოა, რომ დროთა განმავლობაში, ბგერათა ასიმილაციით, ამ სოფლის სახელი *ლიხაურად* ჩამოყალიბდა...

ახლა ორიოდ სიტყვა იმაზე, თუ რა კავშირი აქვს სოფლის ძველ სახელს სალუქვაძეთა გვართან. *რეხოული* ქვასა და ღორღს ნიშნავს. დღეს ამ სოფლის ერთ-ერთ ადგილს *კვაჭალათს* ეძახიან, რაც *ქვაჭალათის* სინონიმია... აქედან ბუნებრივია: თუ ამ სოფელში ამდენი ქვა და ჭალა იყო, ერთი გვარის წარმოშობა ხომ მაინც ქვას დაუკავშირდებოდა და ასეც არის: დღევანდელ სალუქვაძეებს სოფელში *სალიქვაძეებად* უხმობენ, ე.ი. შალი ქვის ძეთ (შვილად). აქედან დასკვნა: სალუქვაძეთა განთქმულ გვარს, სადაც უნდა დაიბადონ ისინი, ძირი ამ სოფელში აქვს. სწორედ *სალიქვაძეთა* ერთ-ერთ ღირსეულ წარმომადგენელზე – გიორგი სალუქვაძეზე, მის ნიჭსა და უნარზე, მის კაცობაზე, მის სრულიად განსხვავებულ პროფესიებსა და დამსახურებზე სამშობლოსა და ერის წინაშე, გვინდა ვესაუბროთ მკითხველს ამ პატარა მონოგრაფიაში... იგი ხომ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეა და ამავე დროს საქართველოს დამსახურებული ინჟინერი, ასეთი რამ კი, თუ არ ვცდებით, ძალიან იშვიათია.

## წარმომავლობა. წინაპარები

გიორგი ისაკის ძე სალუქვაძე დაიბადა 1913 წლის 27 ივნისს ოზურგეთის მაზრის დვაბზუს თემის სოფელ უჩხოში.

თვით გიორგი სალუქვაძის მოგონებით, მისი ბაბუა, გიორგი აგიას ძე სალუქვაძე, სკოლაში უმცოფი, მაგრამ თვითნასწავლი და პროგრესულად მოაზროვნე, იმ დროს *ახალთაობის* მომსწრე და დიდი მხარდამჭერი ყოფილა. გიორგის თავის სოფელში ერთ-ერთ პატიოსან და მუყაით გლეხად იცნობდნენ. თუმცა ოჯახი მეტად ხელმოკლე ყოფილა, ისე, როგორც მაშინდელი გურიის თითქმის მთელი მოსახლეობა. ეზოში ერთადერთი წნელით დაღობილი და ისლით დახურული ფაცხა ედგათ, რომელშიც დაბადებულან და გაზრდილან: გიორგის მამა ისაკი, ბიძა შოთა, მამიდები – მარიამი და გოგუცა,

იმდროინდელი გურიის მოსახლეობა, მეტისმეტ სიდუხჭირესთან ერთად, მოკლებული იყო კულტურულ-საგანმანათლებლო მომსახურებას. სოფლებს არ ჰქონდა კლუბი, თეატრი, ბიბლიოთეკა ან რაიმე საზოგადო დანიშნულების შენობა-ნაგებობა. იმდროინდელი სოფელი მოუწყობელი იყო – არ გააჩნდათ წისქვილები, სასმელ წყალს შორიდან ეზიდებოდნენ, სოფლის ქუჩები, ე.წ. *შუკები*, იმდენად ვიწრო ყოფილა რომ ორი ურემი ერთმანეთს გვერდს ვერ აუვლიდა და ბევრჯერ ბავშ-



ვობისასო, – იგონებს ბაბუამისის ნაამბობს გიორგი სალუქვაძე, – ასეთ სურათსაც კი შესწრებია თურმე იგი: ამ ვინრო შუკაში ორი შემხვედრი ურმიდან, რომელზეც უფრო ნაკლები ტვირთი იყო, ხარებს გამოხსნიდნენ, ტვირთს დაბლა ჩამოიღებდნენ, ურემს დაშლიდნენ და თვლებს ღობეზე მიაყუდებდნენ, ტვირთიან ურემს გაატარებდნენ, შემდეგ კი ორივე მეურმე ხელახლა ააწყობდა დაშლილ ურემს, ხარებს შეაბამდა, დატვირთავდა და ამის შემდეგ თავთავის გზას გაუდგებოდა.

სოფლის გლეხობას ხარები უღლად იშვიათად ჰყავდათ, ის კი არა, ერთეულებს ჰყავდათ ცალი ხარი და, საჭიროების შემთხვევაში, თითო ხარის პატრონი ორი მეზობელი შეამხანაგდებოდა და ასე ასრულებდა სამუშაოს. ყოფილა შემთხვევა, საცოლის დასანიშნად ნათხოვარი ქალამნით წასულან.

როგორც ბაბუაჩემის ახლო მეზობელსა და მეგობარს, დიომიდე ჩიტაიშვილს, ჩემთვის უამბნიაო, იგონებს გიორგი სალუქვაძე, მათთან სტუმრად ჩამოსულ ერთ შორეულ მოკეთეს საჩუქრად ჩამოუტანია რაღაც ფეხიანი დასადგმელი თუნუქის ჭურჭელი, რომელსაც თავზე შუშის წვრილი მილი ედგა. მას უთქვამს: *ეს ლამპაა*, ამაში ნავთს ჩაასხამენ, ცეცხლს მოუკიდებენ, ამ შუშის მილს დაახურავენ და ღამე გაანათებსო. ყველა გაოცებულა, ვერ წარმოედგინათ, ნავთიც არ იცოდნენ, რა იყო და ლითონის კოლოფს ცეცხლი როგორ ნაეკიდებო?! მანამდე ხომ მთელი გურია ფიჩხით ინათებდა.

გიორგის მამამ, ოჯახის ხელმოკლეობის გამო, განათლება ვერ მიიღო – ყოველთვიურად მშობლები ვალდებული ყოფილან სწავლის ფული – სამი აბაზი – გადაეხადათ. ისაკი სოფელ დვაბზუში ვიღაც სურგულაძის კერძო ოჯახურ სკოლაში მიუბარებიათ. როცა მეორე თუ მესამე თვეს მშობლებს ისაკის სწავლის ფული ვერ გადაუხდიათ, სურგულაძეს ის სკოლიდან დაუთხოვია. შემდეგ ისაკი თურმე სინანულით ამბობდა: *სამი აბაზის გულისათვის ცხოვრებაში უსწავლელი დაერჩიო*. რადგან ისაკს სწავლა-განათლებაზე ხელი მოეცარა, იგი 14 წლისა თავის ბუღუა (ნათლიას) ივანე ღლონტს თბილისში წაუყვანია და ოზურგეთელ მამინამუს ვილისთვის უთხოვია: აგი ბალანა რაცხაში მომიწყვეო. მამინამუსი ვერის ხიდი იჯარით ჰქონდა აღებული. ხიდზე ყველა სახის ტრანსპორტის გავლისას მეპატრონე ვალდებული იყო, ქირა გადაეხადა ხიდის თავში პატარა ჯიხურში მდგომი კაცისათვის, იგი კი თავის მხრივ აღებულ ხურდას ყულაბაში ყრიდა. მამინამუსი-მა ისაკი ცოტა ხნით ფულის ამკრეფად დააყენა, ხოლო, როცა ყულაბიდან ფულის ამოღების დრო დადგა, მოიჯარადე მამინამუსილი გაოცებულა: დალუქულ ყულაბაში სამ-ოთხჯერ მეტი ფული აღმოჩნდა, ვიდრე მანამდე და მამინამუსილს გადაუწყვეტია, ეს ერთგული და პატიოსანი ბიჭი უფრო საპასუხისმგებლო სამუშაოზე დაესაქმებინა.

დაწინაურების შემდეგ ისაკის პირველი ჯამაგირით შეუძენია რუსთაველის ძვირფასი სურათი, რომელიც ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაკვეთით შეუსრულებია გამოჩენილ უნგრელ მხატვარ მიხაი ზიჩს და დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა. სურათის თეთრ მინდორზე აკაკის შოთასადმი მიძღვნილი ლექსია წარწერილი: *სულმნათო, მადლი შენს გამჩენს...* ეს უნიკალური სახსოვარი დღესაც ამშვენებს გიორგი სალუქვაძის ბინის დარბაზს.

მართალია, ისაკის სკოლაში განათლება არ მიუღია, მაგრამ იგი პატარაობიდანვე ხარბად დაენაფა თვითგანათლებას: კითხულობდა და ეცნობოდა არა მარტო მშობლიურ – ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, არამედ რუსულად კითხულობდა ტოლსტოის, ტურგენევის, დოსტოევსკის, პუშკინის, ლერმონტოვის ნაწარმოებებს, რომელთაგან ზეპირად ციტატებიც უხვად იცოდა.

მოგვიანებით, როცა ისაკი სამუშაოდ რესტორან პურ-ღვინოში გადავიდა, მას ჰქონდა ბედნიერება, ხშირად შეხვედროდა ჩვენი ერის სასიქადულო შვილებს: აკაკის, ვაჟას, იაკობ გოგებაშვილსა და სხვ. თავი მოსწონდა კიდეც ამ ნაცნობობით და ცდილობდა, მათთვის სამშობლოს სიყვარულში მიეხატა – შეძლებისდაგვარად, ხალხს დახმარებოდა. თბილისიდან ჩრდილო კავკასიაში გადასულმა ისაკმა, რომელიც იქ კარგ სამუშაოზე მოეწყო და შემოსავალიც გვარიანი ჰქონდა, გარს შემოიკრიბა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ქართველები, განსაკუთრებით რაჭველები და ლეჩხუმლები, და თავისი შემოსავლის აბსოლუტურ უმრავლესობას საქველმოქმედო საქმეებს სწირავდა, მაგალითად: ისაკს უხვად გაუგზავნია დახმარება რაჭის სოფლებში სკოლებისა და წიგნ-სამკითხველოების გასამართად.

1914-1915 წლებში ოზურგეთის მაზრის სოფელ შემოქმედის ორკლასიანი სასწავლებლის მშენებლობისათვის თავის სახელზე გამოუგზავნია 50 ცალი ოქროს თუმანი, ხოლო 25 ცალი მეუღლის – ოლინკას სახელზე. რევოლუციის შემდეგ ისაკი თავის მშობლიურ სოფელ – უჩხოში – დაბრუნდა და სოფლის მეურნეობას მიჰყო ხელი, ხოლო, როცა კოლმეურნეობა ჩამოყალიბდა, იგი მასში ერთ-ერთი პირველი გაერთიანდა და გარდაცვალებამდე (1953 წლამდე) გამრჯე და მუყაითი კოლმეურნის სახელი დაიმსახურა.

## ბავშვობა

პატარა გიორგი თავიდანვე მუსიკალურ გარემოში იზრდებოდა. ისაკი სალუქვაძე შესანიშნავად უკრავდა გიტარაზე და ამღერებდა ქალაქურ ფოლკლორს, ასევე მან კარგად იცოდა და ასრულებდა ხალხურ სიმღერებსაც. ასე რომ, ბავშვობიდანვე პატარა გიორგის სმენა მშობლიური ჰანგებით იყო გაჯერებული, ცეკვით კი რვა წლისა დაინტერესდა, როცა სოფლის სკოლაში მიაბარეს. იქ მოსწავლეთა გუნდს ხელმძღვანელობდა ხორუმის ცნობილი შემსრულებელი, რესპუბლიკის დამსახურებული პედაგოგი, ლენინის ორდენოსანი, ნიჟა ლომინაძე. მან თავიდანვე შენიშნა კარგი მუსიკალური მონაცემების მქონე ახალგაზრდა და დაუყონებლივ ჩარიცხა თავის გუნდში. გიორგი სკოლის გუნდში შვიდი კლასის დამთავრებამდე ირიცხებოდა, თუმცა მისი და ნიჟა ლომინაძის მეგობრული და შემოქმედებითი ურთიერთობა ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებამდე არ შეწყვეტილა. 1954 წელს, საქართველოს ხალხური თვითმოქმედების მე-7 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, მახარაძის კულტურის სახლთან არსებულ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ შესრულებულ ცეკვა ფარცაკუკუში 87 წლის ნიჟა ლომინაძემ სოლო შეასრულა.

დედას – ოლინკა თოიძეს (ლიხაურელი იყო) – საოცრად ნაზი და ტკბილი ხმა ჰქონდა, აბსოლუტური სმენა და უამრავი ხალხური სიმღერა იცოდა. ჩონგურს, როგორც იტყვიან, ვირტუოზულად უკრავდა. სხვათაშორის ოლინკას ყოველივე ეს თავისი მამისაგან – სილოვან თოიძისაგან – მემკვიდრეობით მიუღია: სილოვანი ლიხაურში ერთ-ერთ ცნობილ მომღერლად და მგალობლად ითვლებოდა. ეს მაშინ, როცა სოფელ ლიხაურში იმხანად ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მთელ საქართველოში ცნობილი მგალობელი და ხალხური სიმღერის უბადლო შემსრულებელი, განუმეორებელი ბანი ნესტორ კონტრიძე.

გიორგის დედის, ოლინკა თოიძის, მხრიდანაც კარგი მოდგმის წინაპრები ჰყოლია. საოცარია, მამისა და დედის მხარე ასე როგორ დაემსგავსნენ ერთმანეთს: ბაბუები – გიორგი აგიას ძე სალუქვაძე და სილოვან ნიკოლოზის ძე თოიძე – ზნეობით, სინდის-ნამუსით, საზოგადო საქმიანობით, სიმღერის ნიჭით... სილოვანი, მიუხედავად მცირე განათლებისა, სოფლელი კაცის პირობაზე, ყოჩალი და მოხერხებული კაცი ყოფილა, საზოგადო საქმისათვის დაუზარელი, მართალი, მშრომელი, პატიოსანი, პურმარილის დიდი ტრფიალი, მომლხენი, ჩონგურის ვირტუოზი დამკვრელი. თანასოფლელმა მამასახლისად აირჩიეს, მან კი ამ თანამდებობაზე ცხრა წელი დაყო, ეს მაშინ, როცა მახლობელი სოფლებიდან ფირალად გავარდნილთა საიმედო თავშესაფარი თვით სილოვანის ოჯახი იყო. დიამეტრულად საწინააღმდეგო უბნებზე მუშაობისას მას მრავალი კურიოზი გადახდენი, მაგალითად: სიმკაცრით ცნობილ ოზურგეთის ურიადნიკ ჯაფარიძესთან დაუსმენიათ: მაზრის ფირალები ერთ-ერთ თავშესაფრად ლიხაურის ციხეს იყენებენო. ოცამდე ჩაფრით იგი გაცეცხლებული დაძრულა ლიხაურისაკენ და გაუვლია გზად მცხოვრებ მამასახლისის ოჯახში. ჭიმკართან მისულა თუ არა, ყვირილი აუტეხია; „დასაჭირავი შენ ხარ, მამასახლისო! სოფელში რაზბონიკები გყავს ცხვირწინ და ვერ იჭერო!“ სილოვანს გაუღია ჭიმკარი:

– ჩამობრძანდი, ჩემო ბატონო! დეისვენე ეზოში და მაგ მამაძაღლებს საღამომდე გაბანრულს ჩაგაბარებო. მას ჯაფარიძე თავისი ყაზახ-რუსებით ჩაუყვანია ეზოში, მოზრდილი თივის ზვინზე ჩაფრების ცხენები მიუყენებია. გამოუტანია ფირალებთან გასაგზავნი მოხარშულ-შემწვარი კერძები, ხაჭაპურები, კეცის მჭადები, ღვინო, არაყი. – ახლა, ბატონო, ჩოლოქში ვემზადებოდი ყანაში ნასავალათ, ეს ჩემი საგზალიაო; სანამ ცხენებს ოფლი შეაშრებოდეს პანაი შევნაყრდეთო “. ამავე დროს თავისი უფროსი ვაჟი, 15 წლის ვალოდია, სამზადი სახლის უკანა კარიდან მოკლე გზით გაუგზავნია ლიხაურის ციხეში: ფირალებს უთხარი გაქრნენ ციხიდან, ცოტა ხანში მოვლენ თქვენს მოსასპობათო “. ჩაფრები მისძალებიან ცეცხლივით არაყს, ცხელ ხაჭაპურებს, შებრანულ ვარიებს, არც ურიადნიკსა და მამასახლისს დაუკლიათ ხელი, შეხარხოშებულნი მისულან, ციხისათვის ალყა შემოურტყამთ და წინადადება მიუციათ: გარსშემოკრულები ხართ – დაგვენებდითო, მაგრამ ვინ უპასუხებდა, როცა ციხეში არავინ იყო. სადილის მოლოდინში მყოფთ, ცეცხლი დაენტოთ და ჩაფერფლილი ნაკვერჩხლები დახვდათ...

სილოვანის უმცროსი ძმა ანტონ თოიძე დიდი რევოლუციონერის – ციმბირელი პაპის – ნესტორ კალანდარიშვილის პარტიზანულ რაზმში იბრძოდა შორეულ ირ-

კუტსკში. საკავშირო მნიშვნელობის პერსონალური პენსიონერი მეორე მსოფლიო ომის წინ გარდაიცვალა. დასაფლავებულია ქობულეთში.

თავისი ბაბუების, მშობლებისა და უახლოესთა გარემოცვაში მოქცეული გიორგი პატარაობიდანვე ითვისებდა მათ ჩვევებს. მცირეწლოვან გიორგის თავის ასაკის შესაძლებლობაზე უფრო რთულ დავალებას მისცემდნენ, შესრულებას კი არავინ გაიკვირებდა, პირიქით, აგრძნობინებდნენ: უფრო მეტის გაკეთება შეგეძლოო.

გიორგი იგონებს: სკოლაში ჯერ არც დამეწყო სიარული, როცა სადურგლო იარაღების: ხერხის, ჩაქუჩის, ლურსმნის და შალაშინის ხმარების ნება მომცეს. შვიდი წლის ვიყავი, როცა მამაჩემმა ჩვენი სოფლის დუქანში წამიყვანა და მეზობელ მჭედელ თომა ლომინაძეს სთხოვა: მე და ამ კაცს თითო კარგი თოხი გაგვიკეთეო. მჭედელმა უთხრა, ხვალ იქნება მზადო. იმ ღამეს დამესიზმრა, მჭედელს ორი ვეებერთელა თოხი გაეჭედა. მეორე დღეს მამამ კვლავ წამიყვანა მჭედელთან, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როცა მჭედელმა, დიდ თოხთან ერთად, ჩემთვის ახალგაჭედილი პანია თოხი მომანოდა, – მშვიდობასა და გაზრდა-გახარებაში ბიძიაო, – დააყოლა. სიხარულით გამოვყევი მამაჩემს, ორივეს ჩვენ-ჩვენი თოხები გვეჭირა ხელში. სახლში რომ მოვედით, მამაჩემი თავისი თოხისათვის ტარის დაგებას შეუდგა, კარგად მიყურეო, – მითხრა და დაიწყო მუშაობა. ერთი საათი არც კი დაჰგვიანებია, თოხს ახალი ტარი დააგო, მერე მე მომცა შედარებით მომცრო სატარე და მითხრა: ტარი გაუკეთე შენს თოხსო. მე შევუდექი მუშაობას, მამაჩემმა სათვალე გაიკეთა და გაზეთის კითხვას შეუდგა, თან შეუმჩნევლად მე მითვალთვალებდა. მეც განვაგრძე მუშაობა, ტარი დავაგე და ძალიან მიხაროდა, დავალება რომ შევასრულე.

ისაკი და მისი ძმა შოთა ოჯახებით ერთად ცხოვრობდნენ. შოთას შვილები არ ჰყოლია. მიუხედავად იმისა, რომ ორ ოჯახს ერთი შვილი – გიორგი – ჰყავდა, მას ძალიან ბუნებრივად, ფუფუნების გარეშე ზრდიდნენ, პატარაობიდანვე აჩვევდნენ ფიზიკურ მუშაობას, საქონლის მოვლას სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებს და ნებას აძლევდნენ, გაკვეთილების დამზადების შემდეგ წაეკითხა ის საინტერესო წიგნები, რომლებიც უხვად მოიპოვებოდა ოჯახურ ბიბლიოთეკაში. გარდა ამისა, გიორგის საბავშვო წიგნები ხშირად მოჰქონდა ცხემლისხიდის სამკითხველოდან.

## დაწყებითი, საშუალო და უმაღლესი განათლება

გიორგი პირველი ჯგუფიდანვე ფრიადოსანი იყო. თანმიმდევრულად დალაგებული იშვიათი რელიკვია: კლასიდან კლასში გადაყვანის ყველა ბილეთი – ფრიადოსნობა შვიდწლედის ბოლომდე, ინდუსტრიალური ტექნიკუმისა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში შესწავლილი 96-საგნიანი *მატრიკული*, რომელშიაც 93 საგანი ფრიადითაა შეფასებული და გარეკანზე წითელი შრიფტით აწერია: *წარჩინებით*.

პატარა გიორგის ნებას აძლევდნენ, მონაწილეობა მიეღო საკუთარ ოჯახსა თუ მეზობლების ყანის მარგლა-თოხნისთვის მონვეულ ნადში, სადაც იგი დიდი ინტერესით უსმენდა შომის პროცესის თანამდევ ნადურების პოლიფონიას. გიორგის



მრავლად ჰყავდა ირგვლივ ადამიანები, რომელთაგან მას შეეძლო გადმოეღო ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების რთული კილოები და ილეთები: ბაბუა სილოვანი, ბებია მაკა, დედა ოლინკა – მომღერლები და ჩონგურის ვირტუოზი დამკვრელები იყვნენ. გიორგი უსმენდა ხალხურ სიმღერებს ბიძებისა და დეიდების ოჯახებში; მეზობელ მომღერლებსა და მგალობლებს: ტარასი, მაქსიმე, ბიკტორ ლომინაძეებს, ისიდორე ჩხაიძეს, ონისიმე ცხომელიძეს; მეჩონგურეებს – ნესტორ და სოლომონ გორგაძეებს, რომლებთანაც მას მრავალი კეთილმოსაგონარი აკავშირებს.

გიორგი თანატოლების წრეში კარგი ავტორიტეტით სარგებლობდა. ერთხელ, ქრისტეშობის წინა ღამეს, მეზობლის ორმა ბიჭმა შესთავაზა: *ალილოზე წავიდეთ, მეზობლებს დღესასწაული მივულოცოთ, რასაც ვიშოვით, ტოლად გავიყოთ*. იდგა ათას ცხრაას ოცდაერთი წელი, როცა მიმოქცევაში იყო ხმარებიდან გამოსული, ე.წ. *გაბონებული ფული*. სამივემ მახლობელი მეზობლები ჩამოიარეს. მიუხედავად სიბნელისა, გიორგი იცვნეს და უხვად დაასაჩუქრეს გოზინაყითა და სხვა ტკბილეულით, აგრეთვე, ფულითაც. გიორგიმ სიცილით მოიგონა *ალილოობა*: გაყოფის შემდეგ, ტკბილეულის გარდა, თითოეულს ორ-ორ მილიონზე მეტი მანეთი გვერგო, მეორე დღეს ამ თანხით თითოეულმა ერთი საერთო რვეული ვიყიდეთო.

პატარა გიორგი აქტიურად მონაწილეობდა სასკოლო თვითმოქმედებაში, იყო კარგი დეკლამატორი. გალობის პედაგოგმა ნიჟა ლომინაძემ სკოლის მოსწავლეთა ძალებით დადგა კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის საბავშვო ოპერა *ყვავილების რევოლუცია*, რომელშიც მეხუთე კლასელმა გიორგიმ მებაღის როლი შეასრულა.

ადგილობრივი შვიდწლიანი სკოლა სოფლის სისხლსავსე ცხოვრებით დაამთავრა. ზაფხულობით ბახმაროს მაღალმთიან საძოვრებზე უვლიდა პირუტყვს. მის საველე აბგაში, საგზალთან ერთად, განუყრელად ენყო საინტერესო წიგნები, რვეული და ფანქარი. ნადირობდა, თევზაობდა და, როგორც წესი, უსმენდა ხალხურ სიმღერებს და უყურებდა ცეკვებს, სწავლობდა ხალხურ საკრავებს და საკრავიერ მუსიკას.

გიორგის მოგონებებში ჩაუნერია: ჩვენი მეზობლის, კაპიტონ ლომინაძის, ხარები ხვნის დროს უწინამძღვროდ არ მიდიოდა, კაპიტონმა მითხრა, მომეხმარე, გამიძეხი ხარებს და ერთ თავს გურულ სიმღერას გასწავლიო. მოვრიგდით: მე ვუთხარი, გურული სიმღერა ჰადილას ბანი მასწავლე-მეთქი, რადგან ეს ხმა ძალიან რთულ პარტიად ითვლება. დავინწყეთ მუშაობა, ხარები მიიზღაზნებოდა, მე ვუძღვებოდი, კაპიტონს ხელი გუთნის ერქვაზე უჭირავს, ხნავს, თან მუხლობრივად მამეორებინებს სიმღერას. თუ მელოდიას მალე ვერ ავითვისებდი, კაპიტონი გადმომიტყლა-შუნებდა თხილის გრძელ შოლტს, საბედნიეროდ, შოლტი ბევრჯერ არ მომხვედრია, სადილობამდე ჰადილას ბანი გამართულად შევისწავლე.

თუ საზეიმო შეკრებაზე, ქორწილსა თუ ლხინში ვინმეს ნამღერი, ფირალის თავგადასავალზე დაწერილი ან სხვა ლექსი მოეწონებოდა, მეორე დღეს მიადგებოდა სახალხო მთქმელს: *მაქსიმე ბიძია, დამაწერიხე ის ლექსი, – სთხოვდა, ჩაიწერდა გადაიტანდა თავის საერთო რვეულში და ასე აუნჯებდა ხალხურ საგანძურს, რაც,*

შეიძლება ითქვას, თავდადებული მკვლევარივით, გიორგის დღესაც უხვად მოეპოვება. მას ერთი რვეული სავსე აქვს იმ გურული კუთხური სიტყვებით, რომლებიც დღეს ნაკლებად იხმარება, მაგრამ იგი უძვირფასესი განძია ფოლკლორისტებისათვის და ვურჩევთ ამ დარგის მეცნიერებს, ვიდრე გვიანი არ არის, დაეუფლონ ამ საუნჯეს.

1928 წელს გიორგიმ ფრიადზე დაამთავრა ცხემლისხიდის შვიდწლიანი სკოლა და იმავე წელს გამოცდები ჩააბარა ბათუმის ინდუსტრიულ ტექნიკუმში. ეს სასწავლებელი იმით გამოირჩეოდა, რომ დილის საათებში თეორიას ასწავლიდნენ, საღამოთი კი პრაქტიკულად მუშაობდნენ ტექნიკუმთან არსებულ მექანიკურ სახელოსნოში.

ბათუმის ინდუსტრიულ ტექნიკუმში დიდი დრო ეთმობოდა მოსწავლეთა შრომითი ჩვევების გამომუშავებას. თითოეულ მოსწავლეს ევალებოდა თანმიმდევრობით შეესწავლა უროსმცემლის მოვალეობიდან დაწყებული ზეინკლის, მრანდავის, ხარატის, დიზელის მემანქანისა და სხვა ხელობა.

1932 წელს გიორგიმ წარჩინებით დაამთავრა ბათუმის ინდუსტრიული ტექნიკუმი და იმავე წლის სექტემბერში მისაღები გამოცდები ჩააბარა თბილისის ლენინის სახელობის საგზაო ინსტიტუტში. მაგრამ, რატომღაც სტუდენტებს გამოუცხადეს, რომ სწავლა მომდევნო წლის თებერვლამდე არ დაიწყებო. ამან ხალისი დაუკარგა გიორგის და ინსტიტუტში აღარ დაბრუნებულა – მარტიდან ივლისის ბოლომდე თავისი სოფლის კოლმეურნეობაში მუშაობდა რიგით კოლმეურნედ.

1933 წლის აგვისტოში გიორგიმ საკონკურსო გამოცდები ჩააბარა საქართველოს ინდუსტრიულ ინსტიტუტში, რომელსაც შემდეგ პოლიტექნიკური ინსტიტუტი დაერქვა. მიუხედავად იმისა, რომ მას თბილისში რამდენიმე ნათესავი და მოკეთე ჰყავდა, –რატომ უნდა დავურღვიოთ მყუდროებაო, – არავინ შეაწუხა, ინსტიტუტის საერთო საცხოვრებელში დაბინავდა არსენალის მთაზე და შეეჭიდა ხელმოკლე სტუდენტის ცხოვრებისეულ სიძნელეს.

ინსტიტუტში ტექნიკური ხაზვისა და მხაზველობითი გეომეტრიის კათედრის გამგეს, დოცენტ ჭ. გუნიას, იმდენად მოეწონა მის მიერ ტუშით შესრულებული ნახაზები, რომ ხაზვის ლექციიდან გაათავისუფლა, საგანი წინასწარ ჩაუთვალა და თავის კათედრაზე პრეპარატორის თანამდებობა შესთავაზა. გიორგი ინსტიტუტის პირველ კურსზე სხვა სტუდენტებს ხაზვაში ავარჯიშებდა, ხოლო საბოლოო ნიშანი წლის ბოლოს საგნის ხელმძღვანელს გამოჰყავდა.

საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტს ძალიან მდიდარი ტექნიკური ბიბლიოთეკა ჰქონდა. გიორგი, საგნის ლექტორის მიერ მითითებული წიგნების გარდა, ბიბლიოთეკაში არსებული სხვა ავტორების წიგნებსაც ეცნობოდა: ყველა სხვადასხვა ნაშრომის ავტორის განსხვავებულ მეთოდსა და საკვანძო საკითხებს ერთმანეთს ადარებდა და ცოდნას ასე უფრო ადვილად უყრიდა თავს.

კიდევ ერთი მისაბაძი ჩვევა ჰქონდა გიორგის – იგი სწრაფ წერაში იყო განაფული: 7-8 აკადემიურ საათიან ლექციებზე, 15-20 გვერდის ჩანერა-ჩანიშვნას ასწრებდა, თანაც დღევანდელი სამუშაოს ხვალისათვის გადადება არ უყვარდა. ინსტიტუტიდან დაბრუნების შემდეგ ჩაუჯდებოდა იმდღევანდელი ლექციის შესწავლას, სხვადასხვა წიგნს გაეცნობოდა და ყველასათვის გასაგები ენით კონსპექტს

შეადგენდა. ამიტომაც იყო სხვის იმედზე მყოფი თანაკურსელთა მშველელი – სტუდენტები, გამოცდებისა თუ ჩათვლების მოახლოებისას, გიორგის სთხოვდნენ: *შენი კონსპექტის ოჩერედში ჩაგვაყენეო* და ხელიდან ხელში გადადიოდა მისი ნაშრომი.

გიორგი დაუზარებლად ეხმარებოდა შედარებით ჩამორჩენილ სტუდენტებს. გამოცდებამდე რამდენიმე დღით ადრე შეკრებდა თანაკურსელთა მცირე ჯგუფს, მოინვევდა თავისთან, იმჟამად სასწავლო აუდიტორიას რომ ემსგავსებოდა დაფით, ცარცით, კონსპექტებით, და თანმიმდევრულად სწავლობდნენ არა წიგნებიდან, არამედ გიორგისეული *გენერალური კონსპექტიდან*. რამდენიმე საათიანი მეცადინეობის შემდეგ *კულტურული შესვენება*: სადილი, სიმღერა, ხალხური საკრავების ჟღერა და ახალი ენერგიით მეცადინეობა. ასეთი შრომის შედეგი საუკეთესო იყო: სტუდენტთა აბსოლუტური უმრავლესობა მაღალ ნიშნებს იღებდა.

წიგნებით, კონსპექტებითა და ჟურნალ-გაზეთებით დახვავებულ სამუშაო მაგიდის მეზობლად, კედელზე, მიჯრით ეკიდა ჩონგური, ფანდური, დოლი, სალამური, რომლებზეც ვარჯიშობდნენ და თავს ირთობდნენ გიორგი და მისი ოთახის სხვა წევრები.

ერთხელ საერთო საცხოვრებელში, სტუდენტთა საყოფაცხოვრებო პირობების შესამოწმებლად, კომისიამ ჩამოიარა. დაინტერესდნენ ხალხური საკრავების პატრონით, მაგრამ გიორგი სახლში არ აღმოჩნდა, ამხანაგებმა გიორგის შესახებ ზოგი რამ ჩაანერინეს. ერთი კვირის შემდეგ იგი გამოიძახეს ინსტიტუტის ხელმძღვანელობასთან და შესთავაზეს, ენერგეტიკის ფაკულტეტის სტუდენტთაგან თვითმოქმედი კოლექტივი ჩამოეყალიბებინა.

გიორგიმ შემოიკრიბა თანაკურსელი სტუდენტები და მეჩონგურეთა-მოცეკვავეთა ორი პატარა ჯგუფი ჩამოაყალიბა.

1935 წელს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ქორეოგრაფიული წრის ხელმძღვანელად მოიწვიეს ქართული ხალხური ცეკვის ოსტატი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, ჯანო ბაგრატიონი.

გიორგი დაუყოვნებლივ გაეცნო ჯანოს, ჩაენერა ქორეოგრაფიულ წრეში, სადაც განსაკუთრებული მონდომებითა და სიყვარულით ითვისებდა საცეკვაო ილეთებს, რითაც გამოირჩეოდა წრის სხვა წევრებისაგან. გიორგი ჯანოს განუყრელ მეგობრად დარჩა, მუდამ პატივისცემით იგონებს მას და თავის ერთ-ერთ მასწავლებლად მიიჩნევს.

გიორგიმ მოცეკვავე-მეჩონგურეთა პატარა ჯგუფები კარგ ფეხზე შექმნა: 1936 წელს, სტუდენტთა რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, მეჩონგურეთა ტრიომ მეორე ადგილი დაიკავა, 1937 წელს კი, საქართველოს ხალხური თვითმოქმედების მე-4 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მოცეკვავეთა ჯგუფს გიორგი სალუქვაძის ხელმძღვანელობითა და მონაწილეობით, ცეკვა *ხორუმის* შესრულებისათვის პირველი ადგილი მიენიჭა და ფულადი ჯილდო – 1250 მანეთი – გადაეცა.

ამ ჯგუფში შედგა გიორგი სალუქვაძისა და ასევე სტუდენტის, შემდგომში ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ავთანდილ თათარაძის დებიუტი.

ამ ოლიმპიადის შემდეგ დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში (ხელმძღვანელი კირილე პაჭკორია) ქორეოგრაფად და მოცეკვავედ გიორგი სალუქვაძე მიიწვიეს.

გიორგი ინსტიტუტის მეოთხე კურსის სტუდენტი იყო და ამავე დროს საქართველოს სახელმწიფო ანსამბლშიც მოღვაწეობდა.

საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტები, სპეციალობის მიხედვით, საწარმოო პრაქტიკას საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში გადიოდნენ. ენერგეტიკის ფაკულტეტის ელექტრო სპეციალობის 35 სტუდენტი, მათ შორის გიორგი სალუქვაძის მომღერალ-მოცეკვავენი, 1938 წლის საწარმოო პრაქტიკაზე ლენინგრადის ქარხნებში – ელექტრო სილასა და კრასნი პუტილოვეცში მოხვდნენ.

საწარმოო პრაქტიკას ქართველი სტუდენტები დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდნენ, მკლავებდაკაპინებულნი მუშაობდნენ ქარხნის მიერ გამოსაშვები გიგანტის – 100.000 კილოვატიანი სიმძლავრის ტურბოგენერატორის – დასამონტაჟებლად. არ ერიდებოდნენ არც ერთი სახის სამუშაოს, რითაც მთელი ქარხნის 15-ათასიანი კოლექტივის ყურადღება და პატივისცემა დაიმსახურეს.

როგორც იქაურებს სჩვევიათ, კვირა-უქმე დღეებში ლენინგრადის ფაბრიკა-ქარხნების მუშა-მოსამსახურენი კოლექტიურად ისვენებდნენ ქალაქგარეთ ცნობილ აგარაკებზე, როგორცაა: ცარსკოე სელო, გატჩინო, პუშკინსკოე, პეტერგოფი და სხვ. დასვენებისას ორივე ქარხნის მშრომელებში დიდი მონონება დაიმსახურა ქართველ სტუდენტთა თვითმოქმედებამ. გარდა ამისა, საკუთარი ინიციატივით ქართველებმა კონცერტები გამართეს ელაგინის კულტურისა და დასვენების პარკში, ლადოგის ტბაზე, მონპლეზირში...

ვისაც წილად ხვდომია ბედნიერება, საკუთარი თვალთ ეხილა ლენინგრადის თეთრი ლამეები, დაგვეთანხმება, რომ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას უტოვებს სამხრეთში დაბადებულ კაცს. ამ დროს ლენინგრადელები ბალებსა და პარკებში არიან გამოფენილნი და მთელი დღის განმავლობაში არ წყდება მათი ჟრიამული.

1938 წელს თეთრი ლამეების აღსანიშნავად, კიროვის სახლობის კულტურისა და დასვენების პარკში ლენინგრადელებმა დიდი ზეიმი მოაწყვეს კარნავალით და ჩვეული ბალმასკარადით.

გიორგის შეუჩნდნენ ამხანაგები: სათანადო ტანსაცმელი და მოკაზმულობა გაქვს, მიიღე მონაწილეობაო. თავისი გაიტანეს და დაითანხმეს. გიორგიმ განასახიერა 1905 წლის რევოლუციის დროინდელი გურული წითელი პარტიზანის სახე – ჩაქურით, ნაბდით, თოფ-იარაღით, თეთრი ყაბალახით. წარმოიდგინეთ ამ გრანდიოზულ სახალხო სეირნობაში, რომელშიც 200-მდე ნიღბოსანი მონაწილეობდა, გიორგის მეორე საპრიზო ადგილი და ჯილდოდ 350 მანეთი ხვდა, რამაც ძლიერ გაახარა მისი დამქაშები.

პირველი ადგილი მიენიჭა ლენინგრადელ სტუდენტ გოგონას, რომელსაც მოსახამად ვეებერთელა ნახევარგლობუსი წამოეხურა – ჩრდილო პოლუსის თავზე მინიატურული თვითმფრინავით. ეს გონებამახვილი ჩანაფიქრი ეძღვნებოდა იმ ხანებში მოსკოვიდან ჩრდილო პოლუსზე მსოფლიო სარეკორდო-სენსაციურ გადაფრენას,



რომელიც სამხრეთ ამერიკის ქალაქ სან-დიეგოში დაუფდომლად, საბჭოთა მფრინავებმა, საბჭოთა კავშირის გმირებმა, ჩკალოვმა, ბელიაკოვმა და ბაიდუკოვმა მოაწყვეს.

კარნავალზე ვილაც ჭალარა რუსი აუხირდა გიორგის, საშველი არ მისცა – სადაური ხარო? გიორგიმ უთხრა: თბილისიდან ვარ, ქართველიო.

– მეც თბილისელი ვარ, მეც ქართველი ვარ, მითხარი რომელი რაიონიდან ხარ, სად ცხოვრობო.

– ოზურგეთელი ვარო, – ძველი სახელით ანიშნა გიორგიმ.

– ბიჭოს! მეც ოზურგეთელი ვარ, რომელი სოფლიდან ხარო?

გიორგიმ იფიქრა ნაღდად მატყუებსო, მაგრამ მაინც უთხრა: უჩხოებიდან – ცხემლისხიდელიო.

– ახლა კი ნამდვილად გადავირევი! მეც ცხემლისხიდელი ვარო. მოხუცი აღმოჩნდა რსფსრ-ის სახალხო არტისტი, ცხოველების ცნობილი მწვრთნელი, ალექსი ცხომელიძე, წარმოშობით ქართველი, ცხემლისხიდელი გიორგი ცხომელიძის შვილი. დედა რუსი ჰყოლია, ადრე მოჰკვდომია, მერე წასულა მამის სახლიდან და რუსეთს შერჩენია.

გიორგიმ და მისმა ამხანაგებმა გაიხარეს, დაპატიყეს ალექსი, მაგრამ მან დანახარჯის გადახდა ახალგაზრდებს არ დაანება: *შვილებო, თქვენ რომ ყველას ერთად ფული გაქვთ, იმდენს მე ერთ საღამოს ერთ გამოსვლაში ვიღებო.* საწარმოო პრაქტიკის დამთავრებისას *ელექტრო სილას* კომკავშირულმა ორგანიზაციამ ქართველ სტუდენტებს გაცილება მოუწყო, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის რექტორს კი სამადლობელი წერილი გაუგზავნა. გიორგიმ სალუქვაძეს მადლობა გამოუცხადეს, ინსტიტუტის პროფკომიტეტმა, როგორც კავშირის აქტივისტი და *ვოროშილოვისებრი მსროლელი* მცირე კალიბრიანი შაშხანით დააჯილდოვა ვერცხლის მონოგრამიანი წარწერით, რასაც გიორგიმ ახლაც სასოებით ინახავს.

მცირე ექსკურსი გიორგიმ სალუქვაძის გულისხმიერებისა და წარსულისადმი ფაქიზი დამოკიდებულების შესახებ:

ლენინგრადის კარნავალიდან 31 წლის შემდეგ, 1969 წლის ივლისში, მახარაძის გურული სიმღერის აღმდგენი და შემსრულებელი სკოლის ანსამბლი *იადონი* მიიწვიეს ტალინში გამართულ დიდ დღესასწაულზე – სიმღერის პირველი დღესასწაულის დაარსებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტზე. დღესასწაულში ლენინგრადის ოლქის ბოკსიტოგორსკიდან მონაწილეობდა 40-წევრიანი კაპელა არტისტ ალექსი ცხომელიძის შვილისშვილის – გალინა ცხომელიძის ხელმძღვანელობით. იგი დაოჯახებულია, მაგრამ თავისი ბაბუას პატივსაცემად მის გვარს ატარებს.

დღესასწაულის ბოლოს *იადონმა* გალინა ცხომელიძის კაპელას დიდი ბანკეტი მოუწყო. გიორგიმ გალინას სახსოვრად გურული ჩონგური გადასცა. მას გალინა ცხომელიძის ოჯახთან დღესაც აქვს მიწერ-მოწერა.

საქართველოს კიროვის სახელობის პოლიტექნიკური ინსტიტუტი გასამხედროებული იყო. კვირაში ექვსი დღე მხოლოდ სამხედრო საგნებსა და წვრთნას ეთმობოდა. ზაფხულობით კი სტუდენტები ორ თვეს ჯარის საკადრო ნაწილში ატარებდნენ.

საბრძოლო-პოლიტიკური მომზადების ფრიადოსანი გიორგი, დივიზიის სარდლობის დავალებით, თავისი თვითმოქმედი ჯგუფით სამხედრო ნაწილებს ემსახურებოდა და მრავალიგზის მადლობა დაუმსახურებია.

ორი წლის სწავლისა და ვარჯიშის შემდეგ, საზაფხულო-საგამოცდო ტანკსაწინააღმდეგო სროლა სტუდენტებმა ფრიადზე ჩააბარეს, სხვებთან ერთად მადლობა გიორგისაც გამოეცხადა.

პროგრამით გათვალისწინებული კურსის ამოწურვის შემდეგ გიორგის არტილერიისტი მეთაურის სამხედრო წოდება მიენიჭა უმცროსი ლეიტენანტის ჩინით, რითაც დაიწყო მან სამსახური მეორე მსოფლიო ომის პირველივე დღეებიდან.

ხუთი კურსისა და მეექვსე სადიპლომო შრომის სამუშაო წლის შემდეგ, 1939 წლის აპრილში, გიორგიმ დაამთავრა საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ცენტრალური სადგურების ინჟინრის წოდებით და დიპლომით – *ნარჩინებით*.

ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა აპირებდა რა გიორგის კათედრაზე დატოვებას, სანარმოო პრაქტიკის გასავლელად მუშაობა დაიწყო თბილისის თბოელექტროცენტრალში. აი, აქ მოუსწრო გიორგის მეორე მსოფლიო ომმა და, როგორც თადარიგის მეთაურ-არტილერიისტი, იგი მეორე დღესვე გამოცხადდა სამხედრო კომისარიატში და ათი დღის შემდეგ გაიწვიეს წითელი არმიის რიგებში.

გიორგი სალუქვაძე ომის მთელ პერიოდში ფრონტის ხაზზეც იბრძოდა სევასტოპოლსა და ქერჩში. მან დივიზიის სარდლობის დავალებით, 955-ე საარტილერიო ლეგიონის მეთაურთა და წითელარმიელთა სიმღერისა და ცეკვის 100-კაციანი ანსამბლი ჩამოაყალიბა, რაშიც დიდი დახმარება გაუწია ამავე ლეგიონის პირველი დივიზიონის კაპიტანმა, საბჭოთა კავშირის გმირმა, ალექსი პირმისაშვილმა. ანსამბლი 1944 წლის თებერვალში წითელარმიელთა თვითმოქმედების დათვალეირებაში მონაწილეობდა და პირველი ადგილი მოიპოვა: შეასრულა მასობრივი ცეკვა *ბორუმი* თემაზე – *სამშობლოსთვის, სტალინისათვის* (კომპოზიტორი გრ.კოკელაძე) და *ქისტური*. წითელი არმიის რიგებიდან დემობილიზებული გიორგი სალუქვაძე კვლავ დაუბრუნდა მშვიდობიან შემოქმედებით ცხოვრებას.

საოცარია, მაგრამ ომის ქარცეცხლში გიორგი ყოველდღიურად წერდა დღიურებს. ვინც ამ დღიურებს გაეცნობა, დიდ სიამოვნებას მიიღებს, იმენად საინტერესოდ, დახვეწილად და კარგი სასაუბრო ენითაა იგი დაწერილი.

## ომის შემდეგ

გიორგი სალუქვაძე კვლავ მიიწვიეს საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში წამყვან სოლისტად. ანსამბლს იმ დროს ხელმძღვანელობდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ცნობილი კომპოზიტორი გრიგოლ კოკელაძე.

1945 წლის ივნისიდან გიორგი პარალელურად სამტრედიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მთავარი ქორეოგრაფია, ასევე სიმღერა-ცეკვის წრეს ხელმძღვანელობს თბილისის მაუდ-კამეოლის ფაბრიკასა და №5 საქარხნო-საფაბრიკო სასწავლებელში.

1946 წელს პროფკავშირული ანსამბლების საკავშირო ოლიმპიადაზე სამტრედიის ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა გაიმარჯვა და პირველი ადგილი მოიპოვა.

1945-1947 წლები შემოქმედებითი ზრდის თვალსაზრისით შედეგიანი გამოდგა გიორგი სალუქვაძისათვის. ამ სტრიქონების ავტორი სიამოვნებით მოვიგონებ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ერთ-ერთი კონცერტს კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში, სადაც გიორგი სალუქვაძემ ცეკვა მთიულური შეასრულა თავის მეუღლესთან, ანსამბლის წამყვან სოლისტ თამარ ფარცვანიასთან ერთად. მათ მიერ ვირტუოზულად შესრულებულ ცეკვას მთელი დარბაზი ფეხზე ამდგარი ოვაციით შეეგება, სამჯერ გამეორება და ხმამაღლი სკანდირება: *სალუქვაძე-ფარცვანია, სალუქვაძე-ფარცვანია!* მე კი დღესაც თვალწინ მიდგას ცალი ფეხის ცერზე შემდგარი გიორგი სალუქვაძე, რომელიც ციბრუტივით ბრუნავდა და ბზრიალებდა.

1947 წლიდან გიორგი სოფელ უჩხოში მამაპაპისეულ კერას დაუბრუნდა. რაიონის ხელმძღვანელობამ იგი მახარაძის №1 ჩაის ფაბრიკის მთავარ ინჟინრად დანიშნა და, აი, ამ დღიდან იწყება მისი უაღრესად ნაყოფიერი და შემოქმედებითი სისხლსავსე ცხოვრება. რამდენიმე წლის შემდეგ იგი მახარაძის რაისაბჭოს აღმასკომის საკოლმეურნეო მშენებლობისა და ელექტროფიკაციის განყოფილების გამგედ გადაიყვანეს. ამ თანამდებობაზე ყოფნისას იგი ხშირად იყო მივლინებული: ჩრდილო კავკასიაში, ქლუხორში, ჩერკესკში, ჩემერდაში, დომბაიში. გარდა ამისა, მან სპეციალურად იმოგზაურა პოეტ კოსტა ხეთაგუროვის მშობლიურ სოფელში და იქიდან გადავიდა კავკასიონის ქედს გადაღმა გადასახლებული სვანების მალაღმთიან სოფელ უჩკულანში. ასე რომ, გიორგი სალუქვაძე იმთავითვე ძირფესვიანად შეუდგა ყველა კუთხის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის კვლევა-ძიებას... როცა გიორგი მახარაძეში ჩამოვიდა, რაიონში არც ერთი ქორეოგრაფი ან პროფესიონალი მოცეკვავე არ მოიძებნებოდა, იყო მხოლოდ სამი თვითნასწავლი შემსრულებელი: ვახტანგ მეგრელიძე, მიხეილ ფირცხალაიშვილი და სულეიმან კაკალაძე. გიორგის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან უაღრესად ენერგიული შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგად, სულ რამდენიმე წელიწადში მთელი გურია აცეკვდა, ხოლო მახარაძის სარაიონო კულტურის სახლთან არსებულმა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა გიორგი სალუქვაძის ხელმძღვანელობით გაუგონარ წარმატებას მიაღწია რესპუბლიკურ თუ საკავშირო ფესტივალებზე. ყოველივე კი უძველესი ცეკვა ფარცაკუუს ალდგენით, უფრო სწორად, შექმნით დაიწყო.

## ფარცაკუუ

ერთხელ გიორგი საკუთარ ბოსტანში პომიდვრის ჩითილებს რგავდა. იგი ჩაცუცქედებოდა ჩითილის დასარგავად, შემდეგ მეორე ჩითილის ორმოსკენ გადაინაცვლებდა, მაგრამ შუა მუშაობაში დაეზარა ადგილის მოსანაცვლებლად წამოდგომა-ჩაცუცქება, ამიტომ წამოუდგომლად სკუპ-სკუპით გადაინაცვლა მეზობელი ორმოსკენ. ეტყობა, ეს მოძრაობა ძალიან წააგავდა ერთ-ერთი უძველესი ცეკვის –

ფარცაკუკუს – ილეთს. სწორედ იმ დროს გიორგის ბოსტნის ახლოს შემთხვევით ჩავლილმა მოხუცმა მეზობელმა თვალი მოჰკრა ამ მოძრაობას და გიორგის მიაძახა: რას შობი, ბიჭო გიორგი, ფარცაკუკუს ცეკვაო? გიორგი დაინტერესდა და კითხვითვე მიმართა:

– რა მითხარი, ბიძია სილოვან, რას ცეკვობო?

– რას და ფარცაკუკუს, შვილო, არ გაგიგია ფარცაკუკუ?!

გიორგიმ მეზობელი ეზოში მოიწვია და სთხოვა, ყველაფერი მოეთხრო, რაც კი რამ იცოდა ფარცაკუკუს შესახებ. გამოირკვა, რომ სილოვანმა ბევრი არაფერი იცოდა, ახსოვდა მხოლოდ პატარაობისას მოხუცთა მონაყოლი: *კაი რამე სანახავი ყოფილაო ეს ცეკვა, სახელიც რაღაც უცნაური ჰქონდა და იმიტომაც დამამახსოვრდაო, ამბობენ ცეკვის წამყვანი ბუქნითა და სკუბ-სკუბით წარმართავდაო მთელ ანსამბლს, ფერხულის შუაში ისე კარგად ბრუნავდაო. ეს იყო და ეს... სხვა გიორგიმ სილოვანისაგან ვერაფერი გაიგო, მაგრამ ჭეშმარიტ ხელოვანს განა ეს დააკმაყოფილებდა და ამით შეწყვეტდა მასზე ფიქრს?! სწორედ ამ დღიდან გიორგის მოსვენება დაეკარგა. ზოგი რამ დედას შეეკითხა, არ დაუტოვებია არც ერთი ხანდაზმული მეზობელი. მრავალი ცნობა შეკრიბა, მაგრამ ნაფლეთ-ნაფლეთად, ერთი მთლიანი სურათის აღდგენა ჭირდა, შემდეგ წიგნებს ჩაუჯდა, საბა გადაქექა, იქ ერთადერთი ცნობა დაიჭირა: *ფარცი – კუკუ-კუკილით ხტომა*. გიორგისათვის ცხადი გახდა, რომ საბას ეს განმარტება იმას მიანიშნებდა, რომ ასეთი თამაში საქართველოს სხვა კუთხეებშიც სცოდნიათ და მსგავსი სახელი ჰქონია. რაღაცას დავით ჩუბინაშვილთანაც მიაგნო: *ფაცქი – ერთბაშად შეხტომა*. შემდეგ ოდნავ უფრო საყურადღებო ცნობა იპოვა გიგო (გიორგი) შარაშიძის გურულ დიალექტურ ლექსიკონში: *ფარცაკუკუ ძველებური ცეკვაა, ასრულებენ წყვილ-წყვილად დანყობილი, ქალები მუხლებს მოხრიდნენ, კაბას ლამაზად შემოიკეცავდნენ ბარკლებზე, ტაშის კვრით უვლიდნენ და აყოლებდნენ შემდეგ დიალოგს: ფარცაკუკუ ფარცადინა, ყურსა სისხლი რამ გადინა? – იტყოდა ერთი. – ლაშქარს ვიყავ, დავიკოდე, ყურსა სისხლი მან მადინა, – უპასუხებდა მეორე. ფარცაკუკუსავით დაჯდომა – მუხლჩაკეცილი ჩაჯდომა*.*

ასე თანდათანობით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ინფორმაციებით, თავისი უმდიდრესი შემოქმედებითი ფანტაზიის მოშველიებით, გიორგიმ მაინც შესძლო ამ ძველებური ცეკვის გონების თვალთშეპყრობაში წარმოდგენა, დახვენა და ჩამოყალიბება და შეუდგა კიდეც მის პრაქტიკულ განხორციელებას მახარაძის კულტურის სახლთან არსებულ, თავისივე ჩამოყალიბებულ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში, რომლის მთავარი ქორეოგრაფი თავად იყო. გიორგიმ თავი მოუყარა შესანიშნავ, ნიჭიერ, ხელოვნებისათვის თავდადებულ ენთუზიასტ ახალგაზრდებს, რომლებიც, ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე, ყოველდღე დაუგვიანებლად დადიოდნენ რეპეტიციებზე. რეპეტიციებს კი, უნდა გენახათ, თუ როგორ ატერებდა გიორგი სალუქვადე: მან ხომ არავითარი კომპრომისი არ იცოდა... ხანდახან მეცადინეობდა შუალამემდეგ გრძელდებოდა, ერთსა და იმავე ილეთს 100-ჯერ ამეორებინებდა, მანამ, სანამ სასურველ შედეგს არ მიიღებდა. თქვენ წარმოიდგინეთ, დაღლილ-დაქანცულნი, ოფლში გახვითქულნი, მაინც სიყვარულით თვალებში შესცივინებდნენ და, ალბათ,



ასეთმა შემოქმედებითმა ურთიერთობამაც შეაძლებინა თვით გიორგის ამ შესანიშნავი ცეკვის ბოლომდე დახვეწა და დასრულება. ზოგიერთი ილეთი თუ მოძრაობა თვით რეპეტიციების მსვლელობაში იბადებოდა და გიორგიც ისე ოსტატურად მიუსადაგებდა ცალკეულ შემსრულებელს, რომ კაცი იფიქრებდა, ეს ხომ საუკუნეობით ასე იყო დადგენილი და ახლა მის შეცვლას ხომ ვერავინ გაბედავსო. ისე კი გიორგის ცეკვის დასაწყისში არც ერთი გამოკვეთილი ილეთი არ გააჩნდა. ის, რაც მან ფარცაკუკუსში შექმნა, მთლიანად მისი უმდიდრესი შემოქმედებითი ფანტაზიისა და ნიჭის ნაყოფია. ჩვენ არ გვეშინია ამ აზრის ასე ამკარად გამოთქმისა, იმიტომ, რომ იგი სრულ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს.

და, აი, მოახლოვდა საქართველოს თვითმოქმედების მე-7 რესპუბლიკური ოლიმპიადის ზონალური დათვალიერება. ბოლო დღეს, მახარაძის სახელმწიფო თეატრში, თავის ხელოვნებას ფართო მაყურებელს უჩვენებს მახარაძის კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლიც. ამ სტრიქონების ავტორს ჰქონდა ბედნიერება, როგორც კონფერანსიე, გასძლოლოდა ოლიმპიადის საღამოებს და, როდესაც მან გამოაცხადა ცეკვა ფარცაკუკუს პირველად სრულდება 100-150 წლის შემდეგ, რომ ამ სახით იგი აქამდე არ შესრულებულა და აღადგინა ქორეოგრაფმა სალუქვაძემო, დარბაზსა და კულისებში აქა-იქ დამცინავი ქირქილი გაისმა: *თუ 100 წელი ეს ცეკვა არავის უცეკვია, გოგია მას სად ნახავდა და როგორ აღადგენდაო?* სწორედ იმ დროს, ვიდრე გიორგი მოცეკვავეებს სცენაზე გამოსასვლელად აწყობდა, მთელ დარბაზს რაღაც ძლიერმა შეშფოთებამ გადაურბინა. ჩვენ ვიფიქრეთ, ეს ფარცაკუკუს შესახებ რეაქციააო, მაგრამ ეს აზრი მყისვე გააბათილა აქა-იქ შეშფოთებული წარმოთქმულმა სიტყვებმა: *გერმანე ჯიბუტი გარდაიცვალა, გერმანე ჯიბუტი გარდაიცვალაო...* გერმანე ჩვენი რაიონის მთავარი ქირურგი იყო, იგი ემსახურებოდა არა მარტო მარახაძის რაიონს, არამედ მთელ გურიას, მასთან სამკურნალოდ ჩამოდილდნენ აჭარიდან და მთელი დასავლეთი საქართველოდან. იგი შეუდარებელი დასტაქარი იყო, ხალხს უაღრესად უყვარდა და სჯეროდა მისი. ასეულობით ადამიანისთვის, რომელთა გადარჩენის იმედი დაკარგული იყო, მას სიცოცხლე დაუბრუნებია. და, აი, ასეთი ქირურგი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, ჯანმრთელი, გულის უეცარი შეტევით ხელიდან გამოგვეცალა. სხვათაშორის იგი ჩემი კარის მეზობელი იყო, ჩვენს ოდებს ერთი საზიარო ღობე ყოფდა და, რა თქმა უნდა, ჩემთვისაც ეს ცნობა დიდი ტრავმა იყო. ახლა წარმოიდგინეთ მოცეკვავენიც, რომლებიც მზად არიან სცენაზე გასასვლელად და ამ ცეკვის პირველად შესასრულებლად, მაგრამ გიორგის ნებისყოფამ ყველაფერს სძლია, მოცეკვავე ბიჭებს ერთი თავისებურად შეუძახა – გაამხნევა და სცენისაკენ გზა დაულოცა, თან დასძინა: *გახსოვდეთ ეს ხელოვნებაა, ბიჭებო! ჩვენი ეპოქის უდიდესი ტრაგიკოსი მსახიობი აკაკი ხორავა ოტელოს როლს ასრულებდა სცენაზე მაშინ, როდესაც შინ შვილის ცხედარი ესვენაო. აბა, თქვენ იცითო და ფარცაკუკუს წამყვანმაც დოღს შემოჰკრა...* სცენაზე გაიჭრა და დოღის ხმაზე მთელ ქორეოგრაფიულ ანსამბლს მოუხმო, შესანიშნავ ლამაზ კოსტუმებში – ფერად-ფერად გურულ ჩაქურებში გამონყობილნი გაიშალნენ სცენაზე (კოსტუმების, ესკიზების, საცეკვაო მუსიკისა და ტექსტის ავტორი თვით გიორგი სალუქვაძე იყო). პროფესორი ვანო შილაკაძე ნარკვევში – *ხალხური შემოქ-*

*მედების მოამაგენი* – ამბობს: ეს ცეკვა ომში გამარჯვებული მხედრების მასობრივი ცეკვაა, იგი სრულდება ქალებთან ერთად ჯერ ნელი ცეკვით სცენაზე შემოდის ერთი ვაჟკაცი (ცეკვის წამყვანი) საზეიმო გურულ კოსტუმში – ჩაქურაში, ოქროსფერი ყაბალახით თავნაკრული ცეკვავს დოლის მკაცრ რიტმულ ტაქტზე, დოლის ხმაზევე მოუნოდებს იგი სხვა მეომრებსა და ქალიშვილებს. გუნდი მღერის ვაჟკაცურ სიმღერას. სცენაზე სამი მხრიდან შემოდიან ერთმანეთზე მკლავებგადაჯაჭვული, სხვადასხვა ფერის ჩაქურაში გამოწყობილი მებრძოლები, შეიკვრება სამი წრე: ცენტრალური წრის ხუთი მოცეკვავე მხრებზე შეისვამს ხუთ კაცს და ორსართულიანი ფერხული გაჩაღდება. წრის შუაგულში სამი კაცი მხრებზე შეასხდება ერთმანეთს. ამ სამში ერთი ცეკვის წამყვანი მედოლეა, რომელიც განუწყვეტლივ უკრავს. ამ წრის გარშემო ქალების წრეა, მათ გარეთ კი ვაჟებისა. ასრულებენ სპეციალურად ამ ცეკვისათვის შექმნილ სხვადასხვა ილეთს, რითაც გამოხატავენ, თუ როგორ ზევრავდნენ მტრის ბანაკს და როგორ გაანადგურეს იგი. ქალები მოძრაობებით მებრძოლებს ადიდებენ. უცებ იშლება სართულები და გრძელდება წრიული ფერხული... ტემპი მატულობს. მოცეკვავეთა სამი წრე ერთმანეთის სანინაალმდეგ მიმართულებით მოძრაობს. ერთბაშად მაყურებლის მხრიდან წრე გაირღვევა, კიდევ უფრო მატულობს ტემპი და იწყება ცეკვის მეორე ნახევარი – სოლოც, დუეტიც, ტრიოც, კვარტეტიც, კვინტეტიც, სექსტეტიც, ოქტეტიც – სხვადასხვაგვარი შენაცვლებით. ფინალში ტემპი კულმინაციას აღწევს. იქმნება ცოცხალი ჯაჭვი და ქუქზე ხტომით ვაჟები ერთ, ქალები მეორე მხარეს გადიან... ბოლოს კი ასეთივე ხტომითა და ბრუნით, დოლის გახურებული რიტმით, სცენას ტოვებს ცეკვის წამყვანი.

ეს ცეკვა ისეთ არაჩვეულებრივ და მიმზიდველ სანახაობას ქმნის, რომ ისეთმა დაზაფრულმა დარბაზმაც კი, როგორც პრემიერის ღამეს იყო, ვერ გაუძლო მოზღვავებულ შთაბეჭდილებას და ოვაციამ იფეთქა. ბევრმა მაშინვე გამოთქვა აზრი, რომ ეს ცეკვა მეშვიდე რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე ფურორს მოახდენსო და ეს მართლაც ასე მოხდა: იგი დედაქალაქის მაღალი გემოვნების მომთხონმა მაყურებელმა პირველად ნახა 1951 წლის რესპუბლიკური ოლიმპიადის დღეებში ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სცენაზე, მას აღფრთოვანებით შეხვდა, როგორც მაყურებელთა, ასევე ხალხური ქორეოგრაფიის წამყვანი სპეციალისტები. ცეკვის დამთავრების შემდეგ დარბაზში ხუთწუთიანი ტაში ოვაციად იქცა. დარბაზიდან ისმოდა აღტაცებული ხმები, მასში გამოირჩეოდა ჯანო ბაგრატიონის შეძახილი... ფარდა ხუთჯერ გაიხსნა და დაიხურა. ბოლოს ოლიმპიადის რესპუბლიკური ჟიურის თავმჯდომარე სცენაზე ავიდა, გიორგის გადაეხვია და ეს დიდი გამარჯვება გულითადად მიულოცა.

რესპუბლიკის პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ამ მოვლენას. აი, რას წერდა ჟურნალი *საბჭოთა ხელოვნება*: ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძის მიერ აღდგენილი და დამუშავებული ცეკვა ფარცაკუკუ საქართველოს ხალხური თვითმოქმედების მეშვიდე რესპუბლიკური ოლიმპიადის ძვირფასი შენაძენია. საქართველოს მუსიკალურმა და ქორეოგრაფიულმა საზოგადოებამ, ქართული ქორეოგრაფიის დიდოსტატებმა: დავით ჯავრიშვილმა, ჯანო ბაგრატიონმა, ილიკო სუხიშვილმა, ხალხური მუსიკისა და ქორეოგრაფიის უაღრესად მცოდნე ცნობილმა კომპოზიტორებმა:

გრიგოლ კოკელაძემ, ვალერიან ცაგარეიშვილმა, გრიგოლ ჩხიკვაძემ, მიხეილ ჩირინაშვილმა პროფესიული ოსტატობით უზადოდ შეაფასეს ამ ოლიმპიადის აღმოჩენა და მშვენება.

საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, ილიკო სუხიშვილი გაზეთ *ზარია ვოსტოკას* ფურცლებზე წერდა: ქართული ცეკვის დიდი ტრფიალის, ნიჭიერი ქორეოგრაფისა და შემსრულებლის გ.სალუქვაძის მიერ აღდგენილი და გაკეთებული ცეკვა ფარცაკუკუ, რომელიც ამ დღეებში სახელმწიფო ოპერის სცენაზე, საქართველოს ხალხური შემოქმედების მე-7 რესპუბლიკურ ოლიმპიადიაზე ვიხილეთ, როგორც ბრწყინვალე ნიმუში, ნამდვილად შევა ქართული საბჭოთა ქორეოგრაფიის ოქროს ფონდში.

გამართლდა წინასწარმეტყველება: ამ ცეკვას არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის სახელმწიფო და ხალხური ანსამბლები ასრულებენ, იგი კარგა ხანია გასცდა მის საზღვრებს.

სამ ათეულ წელზე მეტია, რაც ქართული ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტების – ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით, 1951 წლიდან მსოფლიოს 150-ზე მეტ ქვეყანაში ამ ცეკვით იწყებს თავის ტრიუმფალურ კონცერტებს. ფარცაკუკუ თავბრუდამხვევი ნარმატივის მქონე ქართული ცეკვების მუდამ ბრწყინვალე ადაჯიოდ ითვლება.

ცოტა მოგვიანებით კი ხალხური და კლასიკური ქორეოგრაფიის დიდი სპეციალისტი ლილი გვარამაძე ისევ *საბჭოთა ხელოვნებაში* წერდა: გიორგი სალუქვაძემ ხალხური შემოქმედების ღრმა წიაღიდან ამოიტანა შესანიშნავი ცეკვა ფარცაკუკუ და ხალხის ფართო მასების საკუთრება გახადა იგი. ოლიმპიადის დამთავრებიდან რამდენიმე კვირის შემდეგ ილიკო სუხიშვილი, გურიაში დეპუტას უგზავნის გიორგი სალუქვაძეს და საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში ამ ცეკვის დასადგმელად იწვევს. გიორგიმ დიდი სიამოვნებით მიიღო ეს მიწვევა, მაგრამ, სამწუხაროდ, რაიონის იმდროინდელმა ხელმძღვანელობამ არ გაუშვა, ვინაიდან იგი მაშინ მახარაძის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარის თანამდებობაზე მუშაობდა და გადაუდებელი საქმეები ჰქონდა მოსაგვარებელი.

გამოხდა ხანი და ცეკვა *ფარცაკუკუ* მრავალი განთქმულ ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში დამკვიდრდა, მათ შორის საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულ ანსამბლშიც. მისი მეშვეობით იგი მსოფლიოს მრავალმა ქვეყანამ გაიცნო და მოიხიბლა ამ ულამაზესი ეროვნული ქორეოგრაფიული ნიმუშით. დღესაც, როგორც ვთქვით, ამ ცეკვით ხსნის კონცერტებს ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის მსოფლიოში სახელგანთქმული ანსამბლი და დიდ მოწონებასაც იმსახურებს, მხოლოდ აქვე მცირედი შენიშვნა, რა თქმა უნდა, თუ იგი სანყენად არ დარჩებათ ჩვენი ერის სასიქადულო შვილებს: ცეკვის სახელი შეცვლილია, რაც ჩვენ მიზანშეუწონლად და დაუშვებლად მიგვაჩნია – მას ჰქვია *ფარცაკუკუ* და არა *ფარცა*, არც *ფერხული ფარცათი*. მართალია, იგი ფერხულის წყობისა და ტიპის ცეკვაა, მაგრამ მას უთუოდ უნდა აღუდგეს თავისი სრულყოფილი სახელი. გარდა ამისა, დღევანდელი *ფარცაკუკუ* შედარებით ღარიბია იმ ლამაზი, მდიდარი და მომ-

ხიზვლელი მოძრაობებით, მუსიკალური და სასიმღერო აკოპანემენტით, რომლებიც ამ ცეკვას თავდაპირველად გიორგი სალუქვაძემ შესძინა, აგრეთვე, კოსტიუმების მრავალფეროვნებასაც ვერ ვხედავთ, სამწუხაროდ, ამ ბოლო დროს შეკვეცილია ცეკვის ქრონომეტრაჟიც – სამ-ოთხ წუთს გრძელდება, არადა, გიორგი სალუქვაძისეული ფარცაკუკუ 10 წუთს იცეკვებოდა სცენაზე.

## კალმახობა

ფოლკლორული მასალების შეგროვებასა და მისი საშუალებით საუკუნეობით მივიწყებული ცეკვების აღდგენაში გიორგი სალუქვაძეს, ალბათ, ვერაფერ შეეძრება. ყურს მოჰკრავდა თუ არა იგი რაიმე ახალს რომელიმე მივიწყებული ცეკვის შესახებ, მოსვენებადაკარგული გულმოდგინედ ეძებდა რაიმე ხელჩასაჭიდს ზეპირი გადმოცემითა თუ წერილობითი გზით. ეს მის მიერ აღდგენილ და შექმნილ ყველა ცეკვას ეხება, მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში ყურადღებას ვამახვილებთ ცეკვა კალმახობის შექმნის ისტორიაზე:

ფარცაკუკუს პრემიერიდან რამდენიმე კვირის შემდეგ შემთხვევით გზად გიორგი სალუქვაძე შემომხვდა. ორივე მხრიდან გულითადი მისალმების შემდეგ გიორგის ვკითხე: ნაეკითხა თუ არა თედო სახოკიას წიგნი *მოგ ზაურობა აჭარასა და გურიაში*, გიორგიმ თავი დამიქნია. მაშინ მე შევთავაზე: ვინაიდან შენ ასე შესანიშნავად შეგნევეს უნარი ჩვენი მდიდარი ხალხური მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფოლკლორიდან ცეკვის აღდგენისა, ხომ არ დაინტერესდებოდი და აღადგენდი ცეკვა კალმახობას, რომლის შესახებაც თედო სახოკია წერს-მეთქი. გიორგიმ დიდი მადლობა გადამიხადა ამ იდეის მოწოდებისათვის და დასძინა: მე ყველაფერს გავაკეთებ, რათა ეს საინტერესო ცეკვა, რომელიც, ალბათ, თევზაობას უკავშირდება, აღვადგინო და ხალხს დავუბრუნო. გადის რამდენიმე თვე, მომდის მოსაწვევი ბართი და მე მიწვევენ სახელმწიფო თეატრში ცეკვა კალმახობის გასინჯვაზე (ცეკვა რაიონის ხელმძღვანელობას უნდა ჩაებარებინა). ცეკვა შესრულდა, მან ყველაზე წარმოუდგენელი შთაბეჭდილება მოახდინა. გაოცებული დავრჩი გიორგი სალუქვაძის უმდიდრესი და ამოუწურავი შემოქმედებითი ფანტაზიით, რამაც მას შეაძლებინა ამ ულამაზესი ცეკვის შექმნა. გონების თვალთ კიდევ ერთხელ გადავხედე თედო სახოკიას წიგნის იმ ადგილს, მაგრამ იქ ხომ ხელჩასაჭიდი თითქმის არაფერია, მხოლოდ ერთ ადგილას წერს თედო სახოკია: როცა მე და გურული ხალხური ფოლკლორის დიდი მცოდნე აპოლონ ნულაძე შევეკითხეთ ცეკვა ხორუმის ვირტუოზ შემსრულებელს, იმ დროისათვის უკვე საკმაოდ ხანდაზმულ ნიჟა ლომინაძეს, მან მხოლოდ ეს მითხრა: ჩემს ბავშვობას ერთი-ორჯერ თვალი მომიკრავს მოხუცები ასრულებდნენ ამ ცეკვას და კალმახისა და ორაგულის თვითოეული შემსრულებელი თუ როგორ შეხტებოდა და შეხტებოდაო, – და მანაც შეძლებისდაგვარად წარმოადგინა ეს ერთადერთი ილეთი. აქ კი, გიორგი სალუქვაძის მიერ შექმნილ ცეკვაში, იმდენი სხვადასხვა დახვეწილი ილეთი, ისეთი მუსიკალური მელოდია და სიმღერაა, ისეთი კოსტიუმები, რომლებიც მართლაც კალმახებსა და ორაგულებს



მოგაგონებენ, ორაგულის შვილები, ორი პატარა ლიფსიტა, რომლებსაც გიორგის შვილები – გულლია და საყვარელა ასრულებდნენ, ორაგულს კი გიორგის მეუღლე – თამარ ფარცვანია-სალუქვაძე. ცეკვამ, მუსიკამ და მოცეკვავეთა კოსტიუმებმა იმდენად ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა კომისიის წევრებზე, რომ ისინი ერთსულლოვანი ტაშით შეხვდნენ ცეკვის დამთავრებას.

მახარაძის რაიკომის პირველმა მდივანმა შოთა ჭანუყვაძემ ჰკითხა კომისიის წევრებს: აბა, ვინ გამოთქვამს აზრს ამ ახალი ცეკვის შესახებ? გიორგი სალუქვაძემ პირველი სიტყვა ჩემთვის, თეატრის რეჟისორისთვის, ითხოვა, ვინაიდან ამ ცეკვის შესაქმნელად პირველწყაროსა და იდეის მომწოდებელი ჩემთვის სამუელ თოიძეაო. მდივანიც დაეთანხმა და მე სიტყვის უფლება მივიღე: აღფრთოვანებული ვარ ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძის ნიჭითა და უნარით – მან, დიდებული ფარცაკუკუს შემდეგ, ასეთ მოკლე დროში შექმნა ასევე დიდებული ცეკვა კალმახობა – შესანიშნავი სიმღერით, მუსიკით, კოსტიუმებით, შეუდარებელი, მდიდარი და მრავალფეროვანი ილეთებით. ასე რომ, მე მივესალმები ამ ახალი ცეკვის დაბადებას ქართულ ქორეოგრაფიაში. ამით გიორგი სალუქვაძემ ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ჩვენს ხალხურ შემოქმედებას, მან საუკუნეებში მივიწყებული და მიძინებული ეს ცეკვა, თავისი შემოქმედებითი ფანტაზიით გაამდიდრა, დაამუშავა, დახვეწა, შესანიშნავი მუსიკალური მელოდიაც მიუსადაგა, სიმღერისა და მუსიკის ტექსტიც თვითონ შეთხზა, კოსტიუმებიც ესკიზებიც ავტორისეულია და, საბოლოოდ, მივიღეთ ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძისაგან რიგით მეორე შესანიშნავი ცეკვა. მაქვს ერთი უმნიშვნელოვანესი შენიშვნაც: ეს ეხება მოცეკვავეთა ერთ ილეთს – კალმახების მორევში ცურვას – მოცეკვავეები ხელებს ზომაზე მეტად ფართოთ შლიან და ე.წ. ბაყაყურის შთაბეჭდილება იქმნება. ცნობილია, რომ ყველა სახის თევზს, ასევე კალმახებს, ლაყურებთან მოკლე საცურაო ფარფლები აქვთ და მათი ცურვა არაფრით არ უნდა ჰგავდეს ბაყაყურს. ეს შენიშვნა გიორგი სალუქვაძემ უყოყმანოდ მიიღო და ილეთში სათანადო კორექტურაც შეიტანა.

ახლა, ორიოდე სიტყვა იმაზე, თუ პრაქტიკულად როგორ აღადგინა ეს ცეკვა გიორგი სალუქვაძემ: როდესაც ამ ცეკვის აღდგენაზე დავინწყე მუშაობა, – გვიამბობს იგი, – მივმართე სათანადო ფოლკლორულ ლიტერატურას, წერილობით წყაროებში არსებულ მასალებს, შემდეგ კი უხუცეს ადამიანებს, პირველ რიგში, ცეკვა ხორუმის უბადლო შემსრულებელ ნიჟა ლომინაძეს, რომელმაც კალმახობაზე თედო სახოკიას პირველი ინფორმაცია მომანოდა. გარდა ამისა, სათანადოდ ვაკვირდებოდი მორევში მოცურავე კალმახებსა და ორაგულებს, შემდეგ კი, ქართული ხალხური ცეკვების ილეთებზე დაყრდნობით, მათი ცეკვაში ამეტყველება შევძელი.

საბოლოოდ დავადგინე, რომ ასეთი სარიტუალო ცეკვა ნამდვილად არსებობდა და შევუდექი მის განხორციელებას... ცეკვა იმართებოდა წელიწადში ერთხელ 19 აგვისტოს (ძვ. სტილით 6 აგვისტოს) – საეკლესიო დღესასწაულ ფერისცვალების დროს. ამ დღეს ყველა ოჯახის სუფრას თევზეული ამშვენებდა, სადილის შემდეგ კი სოფლის მოედანზე ცეკვა-თამაში იმართებოდა. ამ დროს, წესისაებრ, უნდა შესრულებულყო შრომის პროცესის ამსახველი სარიტუალო ცეკვა კალმახობა. შინაარსობლივად ეს ცეკვა ასეთი ყოფილა: ქალები კაცების პირისპირ ჩამწკრივდებოდნენ

და მღეროდნენ. კაცები მეთევზეებს განასახიერებდნენ, ქალები – თევზებს-კალ-  
მახებს. კაცები ისე მიუცეკვებდნენ ქალებს, თითქოს ბადე გადააცვესო, ქალები  
ცდილობდნენ, ტანის ნაზი რხევით კალმახებისთვის მიებაძათ. ასეთი საინტერესო  
ილეთებით იყო სავსე ეს შესანიშნავი ცეკვა. კალმახობამ მოკლე ხანში რესპუბლი-  
კის მასშტაბით დიდი რეზონანსი გამოიწვია, კერძოდ, 1954 წელს რესპუბლიკურ  
ოლიმპიადაზე. მას გულისხმიერად გამოეხმაურა ფართო მაცურებელი და ამ საქმის  
დიდოსტატი ლილი გვარამაძე:

გიორგი სალუქვაძემ თავისი ქორეოგრაფიული ეტიუდის *კალმახობის* სახით ხე-  
ლოვნების შესანიშნავი ნაწარმოები შექმნა. ის ამ საცეკვაო სცენის, მუსიკის, ტექს-  
ტისა და კოსტიუმების ესკიზების ავტორია. ცეკვის თემა მარტივია: მებაღურნი კალ-  
მახებზე თევზაობენ. ეტიუდი კომპოზიციურად ემყარება ნამდვილ ქართულ საცეკ-  
ვაო ფოლკლორს, სწორედ იმ ფოლკლორს, რომელიც ზოგიერთს ერთფეროვანი და  
მომქანცველი ჰგონია. ცეკვის ნახაზი თავისებური და ორიგინალურია, განსაკუთრე-  
ბით ახალგაზრდა ქალების სვლა, მოძრაობა მათი ხელებისა, რომლებიც ფარფლებს  
მოგვაგონებს. ეს ერთხელ კიდევ ცხადყოფს დამდგმელის შემოქმედებით ფანტაზიას  
და გამომგონებლობას. დამდგმელმა აიღო ქართული ეროვნული სამოსის უაღრესად  
ტიპური შტრიხები და მათი სტილიზაციით შექმნა მეტად ფერადოვანი ორიგინალური  
სასცენო კოსტიუმები. გიორგი სალუქვაძე, ქართული ხალხური ცეკვების ნამდვილი  
ნოვატორი, მუდამ ეძებს და პოულობს კიდევ ამ დარგში ახალ-ახალ საუნჯეს.

## ფუნდრუკი

თითოეული ცეკვის აღდგენაზე თუ რა ენერგიასა და დროს ხარჯავდა გიორგი  
სალუქვაძე, ეს ნათლად ჩანს ვანო შილაკაძის ნარკვევში *ცეკვა ფუნდრუკის შესა-  
ხებ*: 1956 წლის სექტემბერში გიორგი სალუქვაძის ინიციატივით და რაიონის ხელმ-  
ძღვანელობის მხარდაჭერით, შემგროვებლური მუშაობის მიზნით, მოიწვიეს მახარა-  
ძის რაიონის უხუცესები. თავი მოიყარა ოცდარვა უხუცესმა. ოდესღაც არსებული  
მივიწყებული თუ დაკარგული ხალხური ცეკვებისა და გასართობების შესახებ მო-  
მითხრეს მრავლის მომსწრე მოხუცებმა. მე კი, ჩემი მხრივ ვეცადე, შეუსწორებლად  
ჩამეწერა“, – დასძენს გიორგი და მოაქვს მთქმელთა ინფორმაციები:

**გიორგი მენაბდე** – მახარაძის რაიონის ლაშქის მცხოვრები, 110 წლის – მაღალი,  
ჭარმაგი, გრძელი ჟღალი ნვერით, მხნე, ტკბილმოუბარი:

ჩემი ახალგაზრდობის დროს მინახავს, რამდენიმე კაცი გამოდიოდა საცეკვაოდ.  
გააკეთებდა წრეს, მერე ერთი შეაჯდებოდა სხვებს, გააკეთებდა ნიკუნტალას (ია-  
ტაკზე – მინაზე თავდაყირას), მას სხვებიც მიყობოდნენ და აკეთებდნენ ნიკუნტა-  
ლებს, მერე შეაჯდებოდნენ ერთმანეთს ზურგზე, ცეკვობდნენ, იყო ერთი სიცილი,  
მხიარულობა.

**ალექსანდრე მენაბდე** – მახარაძის რაიონის ლაშქის მცხოვრები, 103 წლის – მა-  
ღალი, შაქრისფერი, თეთრი აბრეშუმის მაგვარი ფაქიზი ნვერით, დარბაისელი,  
ტკბილმოუბარი, დინჯი:

მე რომ პანია ვიყავი, ლხინში მინახავს, რომ ცეკვობდნენ, ხანდახან ცალ ხელზე დაეყუდებოდნენ, მერე ისევ იცეკვებდნენ და ასე რამდენიმეჯერ. ხნეში შესული კაცები ივანე და სიკო ბურჭულაძეები მინახავს ცეკვობდნენ ბუქას (ალბათ, ბუქნას – ჩაკუკებით როკვა. იხ. ქართული ლექსიკონი, სულხან-საბა ორბელიანი. გ.ს).

**ბიქტორ ქყონია** – მახარაძის რაიონის სერისუბნის მცხოვრები, 88 წლის – საშუალო ტანის, ბოლოში შევიწროვებულ-შემჩხავრებული წვერით:

კი, ბატონო, მეც ბევრჯერ მინახავს დღესასტავლში ხელებზე ცეკვობდნენ. ხანდახან ერთი კაცი შეისვამდა მხრებზე მეორეს და ცეკვით დაატარებდა, მაღლა კაციც ვითომ ცეკვობდა.

**თომა შარაშენიძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ გაღმა დვაბზუს მცხოვრები, 80 წლის – მაღალი, მხარბეჭიანი, გრძელი თეთრი წვერით, ყოჩალი გამოსხედივით, იუმორით სავსე:

რავა არა, ჩემო ბატონო, მაი კარა, იმისთანა მინახავს, ცეკვის დროს ფრინავდნენ, იმისთანას დაჰკრავდნენ და გადაბრუნდებოდნენ (იგულისხმება თავდაყირა. გ.ს), სარივით დაერჭობოდნენ მეორე კედაროს.

**ვარლამ ლომთათიძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ ვაკიჯვრის მცხოვრები, 78 წლის – თვითნასწავლი გლეხი, ნაკითხი, ვეფხისტყაოსნის მრავალი ადგილის ზეპირად მცოდნე, მაღალი, გრძელი, ჟანგისფერი წვერით, ტკბილი ბარიტონით მოსაუბრე:

პატივცემული თომა მართალს ბრძანებს, ჩემს მახსოვრობაშიც ბევრჯერ მინახავს, ქალები და კაცები ერთად ცეკვობდნენ, ერთმანეთს ეთამაშებოდნენ, მაგრამ კაცები ძალიან ძნელ რამეებს აკეთებდნენ, ცეკვობდნენ, ერთმანეთს მხარზე შეაჯდებოდნენ, დამბაჩებს გაისროდნენ, ხელებზე დგებოდნენ, ცეკვობდნენ სულით და გულით.

**ილარიონ ზოიძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ ჭანიეთის მცხოვრები, 86 წლის – ჭალარა უღვაშებით, უწვერო:

ჩემს ახალგაზრდობაში მე მინახავს რამდენიმე კაცი გადასილადული (იგულისხმება შეიარაღებული. გ.ს.) გამოვიდოდა და ერთად ცეკვობდა, კარგათ რომ შეთბებოდნენ, რომელსაც შეეძლო, დაიწყებდა ნიკუნტალებს, მაგალითეფ, ასე, ათამდე.

**აკაკი ცხომელიძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ ცხემლისხიდის მცხოვრები 65 წლის – განათლებით აგრონომი:

ჩემი წინაპრებიდან მე გამიგონია ცეკვა სიატატა, როგორც სჩანს, ძალიან ძნელი შესასრულებელი რამ ყოფილა, ის კი ვიცი, როცა პატარა ბავშვი პირველად ფეხის ადგმას დაიწყებს, ხელს მოჰკიდებდნენ უფროსები, ფეხს გადაადგმევინებდნენ და ეტყოდნენ: სიატატა, ნენა, ე.ი. კარგად გესწავლოს მოძრაობა, სიატატას ცეკვა შეგძლებოდესო.

**გერასიმე ბოლქვაძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ ნატანების მცხოვრები, 82 წლისა – დამსახურებული პედაგოგი, მაღალი, ახოვანი, გრძელი ჭალარა წვერით, დარბაისელი მოლაპარაკე, ახალგაზრდობაში კარგი მომღებნი, სიბერის ჟამსაც გემოვნებით ასრულებს ხალხურ ცეკვას, მე-9 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე მონაწილეობდა ფარცაკუკუში:

მეც გამიგონია სიატატაი, როგორც ვიცი, იყო საოხუნჯო ცეკვა. ორი ახალგაზრდა გოგო ნაავლებდნენ ხელს ახალგაზრდა ბიჭს და საზოგადოებაში (წრეში) ძალად გამოათრევდნენ, გოგოები ცეკვავენ, ბიჭი ფეხებს ასარსალებდა, მერე გაუშობდნენ ხელებს, ბიჭი დაეცემოდა და პირალმა გადაბრუნდებოდა, მერე ვითომ გულმოსული ჩაერეოდა ცეკვაში, მაგრამ ასე სუფთად კი ვერ ცეკვავენ, როგორც დღეს ასრულებენ.

**კონია თავამაიშვილი** – მახარაძის რაიონის სოფელ დვაბზუს მცხოვრები, 101 წლის: ჩემს პატარაობას, მახსოვს, ღამის სათიერში ქალები და კაცები რიგზე დაუჯდებოდნენ ერთმანეთს, ერთი ოხუნჯი კაცი ჩამეიარდა, დაფუნსრუკდებოდა, გელი გელიო, – იძახოდა. ქალებს ბუჯგნიდა და ხალხი იცინოდა.

**ზევარ სალუქვაძე** – მახარაძის რაიონის სოფელ ლიხაურის მცხოვრები, 129 წლის – რუსეთ-თურქეთის ომის მონაწილე, წვერულვაშიანი, ყოჩალი გარეგნობის მოხუცი:

მე რომ პანაი ვიყავი მახსოვს, გამევიდოდა ერთი კაცი და ერთი ქალი, ქალი ლექსს ლაპარაკობდა, კაცი დაჩოქილი მიყობოდა, კიდევ მინახავს ოთხი კაცი ხელჩაკიდული ცეკვობდნენ, ვორი კაცი ხელჩაკიდებული მიათრევდა ერთს, იგი ვორი ცეკვობდა, ჩამჯდარი კაცი მიჩანჩალობდა და ისე ცეკვობდა.

გიორგი სალუქვაძე განაგრძობს: აღნიშნული საუბარის გარდა, სხვადასხვა დროს ვაკვირდებოდი მრავალ ხანდაზმულს საუბრისა თუ ლხინის დროს. აქვე მოვიყვან დედაჩემის ნაამბობს (ოღლა თოიძე-სალუქვაძისა, 64 წლის): ჩემს პატარაობაში მამაჩემი, მისი ამხანაგები, თედორე და ფარნა გორდელაძეები და სხვები, მინახავს, ჩონგურის დაკვრაზე ცეკვობდნენ, შუა ცეკვაში მინაზე ხელებს დაჰკრავდნენ, ჰაერში გადატრიალდებოდნენ და ფეხებით დახტებოდნენ მეორე მხარეს, ასევე ცეკვაში გააკეთებდნენ ნიკუნტალებს, როგორც დათვის ბელები. მინახავს, კაცი იდგა კაცის მხრებზე, ჩამოვლით ცეკვობდა ქვედა კაცი, ასევე ხელების გრეხით ცეკვობდა მაღლა მდგომი კაცი.

მახარაძის რაიონის სოფელ ცხემლისხიდში ჩვენს მეზობლად ცხოვრობდა ჩემი სიყრმის მეგობრის – ვალერიან ლომინაძის დედა – პელაგია გერასიმეს ასული დოლიძე-ლომინაძისა, წერა-კითხვის ოდნავ მცოდნე, გარდაიცვალა 85 წლისა, 1957 წელს.

ამ ქალისაგან ხშირად გამიგონია ძველებური გამოთქმები, მაგალითად: როცა ბიჭები მთელ დღეს თამაშობაში გავატარებდით, საღამოთი, როცა დაგვიმარტოხებდა, ვითომ საცემრად ჯოხს მოიმარჯვებდა და დაგვიცაცხანებდა:

თქვე მამაძალღებო, მთელი დღეი რომ დაფუნდრუკობთ, სახლი რამ დაგავინწყათ, ეხლავე ნადით სახლებში, თუ არა, მამა მიცხონდება, ამ ჯოხით აგინვათ კანჭებსო. ან კიდევ, რომელიმე მეზობლის შეღერებული გოგონა თუ დიდხანს შერჩებოდა ახალგაზრდულ გართობა-მხიარულობას, პელაგია ქალიშვილის დედას ასე გააფრთხილებდა: ქალო, იგი გოგო რომ აგიშვია და დახუნტრუცებს, მიხედე სანამ ადრეა, თვარა მერე უყარე კეკელი.

დღესაც გურიში, კერძოდ, მახარაძის რაიონის სოფლებში ხანდაზმული ადამიანებისაგან ხშირად გაიგონებთ: *მოფუნდრუკე ბიჭი, ახუნტრუცებული გოგო.*



როგორც ცნობილია, სიბრძნე-სიცრუისას ავტორმა, ქილილა და დამანას გამ-  
ლექსავმა და რედაქტორმა სულხან-საბა ორბელიანმა თავის ლექსიკონში არაკთა  
ვახტანგისეული თარგმანიდან შეიტანა სიტყვა *თამაშა*, რაც მისივე თქმით, *თათ-  
რულად სანახავსა ჰქვია* და იგი შეცვალა ქართული გამოთქმით *მღერა-შექცევა*.  
მისივე განმარტებით, *განცხრომა არის თამაშობა, ხუმრობა, ლხინი*. როგორც დი-  
მიტრი ჯანელიძე ამტკიცებს, ძველი ქართული ძეგლების მიხედვით, განცხრომას  
ასრულებდნენ *პარით მემღერენი*, ე.ი. *მგრგუალის მომვლელნი, მემგრგუელნი* –  
მეფერხულენი. საბას განმარტებით, *პარი* (სომხურად), *სამა*. განცხრომა, ეტყობა,  
მოიცავდა საკუთრივ ცეკვებს, სპორტულ თამაშობას, აკრობატულ ნომრებს, ჟონგ-  
ლიორობას, ხუმარათა გამოსვლას.

საბას განმარტებით, თამაშობა, ანუ ქართულად მღერა-შექცევა, განიყოფება ექ-  
ვსად: ასპარეზობად, მღერად, ფუნდრუკად, ხუნტრუცად, როკვად და შექცევად;  
მათ შორის ფუნდრუკს მოიხსენიებს, როგორც *ვაჟთა მიერ სრბოლა-სხდომა* და  
*სხვანი მრავალსახენი სიკისკისენი; ხუნტრუცი არს ქალთამიერი ფუნდრუკი ძალი-  
საებრ მათისა*. როგორც ვხედავთ, საბა ფუნდრუკის ხელოვნებას როკვიდან გამოჰ-  
ყოფდა, ნამდვილად კი, როგორც ეს დავით გურამიშვილის მოწმობით ჩანს (ამასვე  
ადასტურებს დიმიტრი ჯანელიძეც), *ფუნდრუკი* და *ხუნტრუცი* ხალხური ცეკვის  
სახეობანი იყო. აი, რას ვკითხულობთ გურამიშვილის პოემა *ქაცვია მწყემსში* (ალ.  
ბარამიძის გამოცემა, 1931წ., გვ. 243):

გამართეს ლხინი, ზმითა, შაირით,  
გალობით, მღერით, ჩანგით, დაირით,  
ფუნდრუკ-ხუნტრუცებით  
ქალ-ვაჟნი ხუცებით  
იქმოდეს სამას.

ვაჟთა ცეკვა ფუნდრუკის სახესხვაობასაც აღნიშნავს საბა:

ჯელათობა – ერთი ფუნდრუკია.  
ჩურო – ფუნდრუკია ერთი.  
ხარდიორდა – მოგვერდი ფუნდრუკი.

სულხან-საბას მიერ აღრიცხული და განმარტებული საცეკვაო ლექსემები ცხად-  
ყოფს, თუ რაოდენ მდიდარი იყო მე-17-18 საუკუნეებში ქართული ცეკვის ხელოვნე-  
ბა. როგორც ჩანს, მრავალი დაკარგულია და ზოგი კი სახეცვლილად შემორჩა, ვიდრე  
იგი ხალხში არსებობდა, მაგალითად, *სამაია* (ეს შეხედულება ეკუთვნის დიმიტრი  
ჯანელიძეს). „ცეკვების – *ფარცაკუკუსა* და *კალმახობის* მასალების ხალხში ძიების  
დროს წავანყდი რა ცეკვა *ფუნდრუკისა* და *ხუნტრუცის* ელემენტებს, ორი ათეული  
წლის წინ დავინყე ცეკვების აღსადგენი ქორეოგრაფიული ფოლკლორის თავმოყ-  
რა, ზეპირსიტყვიერი და ლიტერატურული მასალების შეკრება, XII-XIII საუკუნის  
ჩაცმა-დახურვისა თუ აღკაზმულობის ელემენტების დადგენა, სააკოპანემენტო

ძველი ხალხური მელოდიებისა და სასიმღერო ხალხური ლექსების ჩაწერა და 1953 წლიდან შევუდეთი ცეკვა *ფუნდრუკისა* და *ხუნტრუცი* აღდგენას:

იმისათვის, რომ სურათი ღარიბული არ გამოსულიყო, *ფუნდრუკში* გავაერთიანე ქალთა ცეკვა *ხუნტრუცი*. საცეკვაო მელოდიად ავირჩიე და დავამუშავე ძველი ხალხური საცეკვაო მელოდია *იავრამაშა*. ისე, როგორც სულხან-საბა მოიხსენიებს: *რომელნიც სრულდებიან ფანდურის, ებანის და ტაშისცემის აყოლებით*, – გადავიტანე ჩონგურებზე, მას მეჩონგურე ქალები ასრულებენ, რასაც მკაცრი რიტმული დაკვრით მიჰყვება *დავლი* – დოლი და მამაკაცები თან აყოლებენ ტაშისკვრას“. ელინისტური ხანიდან მოყოლებული სანახაობრივ კულტურაში მონუმენტური ჟანრები (ტრაგედია, კომედია) შეცვალა მცირე ჟანრებმა, მათ შორის პანტომიმამ (სიმონ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, გვ. 157). „აღბათ, ამიტომაც ძველად სრულიად სხვა ჟანრის შემსრულებელი მსახიობები – მომღერენი, მსახიობელნი და მგოსანიც კი შემდეგში როკვით წარმოდგენების – პანტომიმების – მონაწილე შემსრულებლად არიან დასახელებული“ (დ. ჯანელიძე – *თეატრი და სახიობა საბა-სულხან ორბელიანის ლექსიკონში*, ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება* №4 გვ.950).

ამ აზრისა და დასაბუთების საფუძველზე, აღვადგინე რა ძველად არსებული ხალხური ჩასაბერი საკრავი სოინარი, ერთ ადგილას ცეკვაში ვაჩვენე სამ მესონინარეთა ცეკვა.

ჩემ მიერ აღდგენილ ცეკვა *ფუნდრუკში* 12 სხვადასხვა სურათია:

ქალ-ვაჟთა საზეიმო გამოსვლა.

ქალ-ვაჟის შორეული აღერსი (წინაპარი ცეკვა *ქართულისა*)

მესონინარეთა ცეკვა.

სიატატა – ძველებური საცეკვაო სურათი.

ქალთა ცეკვა *ხუნტრუცი*.

ქალიშვილებისა და ვაჟების ცეკვა.

მხრებზე მდგომთა ცეკვა.

მხედართა ცეკვა.

ცეკვა ხელებზე ყრდნობით.

ჩაუქ ხუთეულის ცეკვა.

სრბოლა-ხლდომა.

საზეიმო ფინალი.

ცეკვის თითო სახის გადმოცემაში მონაწილეობს 12 ქალი და 25 ვაჟი.

ტანსაცმლისათვის შევარჩიე შინ ნაქსოვი ჟანგისფერი შალის ფარჩეული– მდიდრული სირმეულის გარეშე. წაღების მაგივრად – ძველებური ქართული წულა და *პაჭანიკები*.

*თამარიანის* ავტორის, სიმონ გუგუნავას მამის, დავით გუგუნავას, სურათიდან დავადგინე, რომ ჩაქურას ზედა ჩასაცმელის სამყად სარტყელზე ძველად ატარებდნენ ტყავისაგან შეკერილ ფართე სარტყელს – ბელყაიშს.

ცნობილი ხალხური მომღერლის, ამჟამად მზ წლის გიგო ოქროპირის ძე მგელაძის (მახარაძის რაიონის სოფელი ასკანა) გადმოცემით, ჩაქურაზე სამყადი, ფარჩეული სარტყელი, ჩვენს წინაპრებს შემოხვეული ჰქონდათ ბრტყლად – გადმოშვებული ცალი ტოტის გარეშე და ეს იმისათვის, რომ ზედ გადარტყმულ ბელყაიშში ჩარტყობილ იარაღებს მეომრის ტანსაცმელი ქონითა და ჟანგით არ გაეჭყუყუანებინა. ამის შემდეგ ჩაქურას შეგვიძლია ჩამოვაცილოთ თათრულ- სპარსული ტოტებგადმოშვებული სამყადი (კუშაკი).

ამ განსვენებული მოხუცების (მაქსიმე ლომინაძე, სილოვან თოიძე, გიორგი ლლონტი, ნესტორ უგულავა და სხვ.) გადმოცემით, ჩვენს უახლოეს წინაპრებს, ეგრეთ ნოდებულ, ბელყაიშზე ეკიდათ იარაღი და სამკაულები:

დამბაჩა ან ფიშტო.

ყამა ან სატევარი.

სანამლე – ხარის რქისაგან გაკეთებული სასწრაფო.

ყანთარ ქილა – თოფის წამლის სარწყავი.

სატყვივე – ტყავის პარკი.

საქონე – ლითონის მცირე ქილა ჭრილობის ქონისათვის.

მათარა – ტყავისაგან შეკერილი – სანყლე.

მცირე სიგრძის გასანთლული თოკი – ომში დატყვევებულთა ხელების შესაკოჭად.

აღნიშნული მოკაზმულობა და ნივთები მოცეკვავე ვაჟების სამკაულებია.

ცეკვაში შევიტანე ბავშვობისას ნანახი ახალგაზრდებისა თუ ღრმად მოხუცების, ან განსვენებულების: შამილ ქარცივაძის, ნიჟა ლომინაძის, კონია სიხარულიძის, პე-ლაგია ლომინაძის, ს.გორგაძის, ს.თოიძის, გ.ბოლქვაძის, შოთა და მიხეილ სალუქვაძეების, ვ.თოიძისა და სხვათა მიერ შესრულებული საცეკვაო ხალხური ილეთები. ასევე ძალიან დამეხმარა ზემოთ ნახსენები მოხუცების: გიორგი მენაბდის, ბიქტორ ჭყონიას, თომა შარაშენიძის, ვარლამ ლომთათიძის, ილარიონ ზოიძის, აკაკი ცხო-მელიძის, გერასიმე ბოლქვაძის, კონია თავამაიშვილის, ზევარ სალუქვაძის, ვარლამ და გალაქტიონ ვაშალომიძეების, ფილიპე სვანიძის, თევდორე მდინარაძის და სხვა-თა ზეპირი გადმოცემები.

ცეკვაში უხვად გამოვიყენე დედაჩემის მიერ თავის პატარაობისას ნანახი და გადმოცემული საცეკვაო მოძრაობათა ელემენტები.

ვეცადე, ეს აღდგენილი ცეკვა არ მიმსგავსებოდა დღემდე არსებულ სხვა ცეკ-ვებს, იგი მომხიბვლელი და საზოგადოებისათვის მისაღები ყოფილიყო“.

ასე აღწერს გიორგი სალუქვაძე ამჟამად საყოველთაოდ ცნობილი ქორეოგრაფი-ული შედეგის – *ფუნდრუკის* – აღდგენაზე მუშაობის პერიოდს. როგორც ვხედავთ, მას არ აკლია სამეცნიერო კრიტიკული ანალიზი, ხოლო მუშაობის შედეგი, თვით აღდგენილი ცეკვა, შემოქმედებითი ფანტაზიის ბრწყინვალე ნიმუშია.

აი, შემოქმედებითი ენერჯის ხარჯვის ამ ფასად უფლებოდა გიორგი სალუქვა-ძეს ყოველი ცეკვის აღდგენა საუკუნეების წიაღში დაკარგული ხალხური შემოქ-მედების ამ საუნჯეთა ისევე გასაცოცხლებლად და ხალხისათვის დასაბრუნებლად. ასეთი გზით შექმნა მან კიდევ რამდენიმე ცეკვა: *ინგილოური შიპრობა, სეირი, მძი-მური, იდუმალა* და სხვა.

ასე რომ, ვფიქრობთ, არავის სანყენად არ უნდა დარჩეს ასეთი განცხადება: ჩვენ დღეს მრავალი შესანიშნავი ქორეოგრაფი გვყავს, რომლებმაც გაამდიდრეს და დახვეწეს, შესაძლებელია, ცოტაოდენი სახეც უცვალეს ზოგიერთ ქართულ ცეკვას, მაგრამ იმდენი შესანიშნავი, უკვე გახმაურებული და ხალხში აღიარებული ცეკვა, რამდენიც გიორგი სალუქვაძემ შესძინა ჩვენს ერს, ამაში მას ვერავინ შეედრება. (ვანო შილაკაძე, *ხალხური შემოქმედების მოამაგე*. გამომცემლობა საბჭოთა აჭარა. 1979 წელი ქ.ბათუმი).

ვფიქრობ, მკითხველისათვის საინტერესო იქნება იმის გაგება, თუ რა შემოქმედებითი ურთიერთობა არსებობდა ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძესა და ცნობილ ლოტბარსა და ხალხური სიმღერის დიდოსტატ არტემ ერქომაიშვილს შორის.

ამრიგად, ჯერ მოვუსმინოთ თვით გიორგი სალუქვაძის მონათხრობს:

არტემ გიგოს ძე ერქომაიშვილს, ასაკით ჩემზე გაცილებით უფროსს, მე ადრევე ვიცნობდი, ჯერ კიდევ შვიდწლედის მოწაფე ვიყავი, ბათუმის ნავსადგურის მტვირთავ მუშათა გუნდმა არტემ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით, ჩემს სოფელში, ცხემლისხიდში, კონცერტი გაიმართა. მონაწილეობდნენ: არტემის მამა გიგო; გურიში ცნობილი განუმეორებელი კრიმანჭული და გამყივანი – გიორგი ბაბილოძე; ძმები ანანია და ვლადიმერ ერქომაიშვილები; ძმები დიმიტრი და ილარიონ პატარავები – სულ 17 კაცი.

გუნდის მიერ შესრულებულმა სიმღერებმა და ჩონგურზე დალიღინებამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა როგორც მსმენელზე, ისე ჩემზე. შემდეგ იმავე გუნდს მოვუსმინე აგარაკ გომის მთაზე, აქაც დიდი მონონება ხვდა მათ ნამღერს, განსაკუთრებულად შეფასდა ძმების – არტემის, ანანიასა და ვლადიმერის – მიერ შესრულებული გურული სიმღერა *შავი შაშვი*. როცა წამოვიზარდე გავეცანი და შევისწავლე არტემის მიერ ფირფიტებზე ჩანერილი გურულ-აჭარული რამდენიმე სიმღერა, მაგალითად: *ორირა*, *ადილა*, *ხინკალა* და სხვა.

1947 წელს, როცა მახარაძის კულტსახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ქორეოგრაფობა შემომთავაზეს, მომღერალთა გუნდს არტემი ხელმძღვანელობდა. არტემთან ერთად მუშაობის სურვილით წინადადებას მსწრაფლ დავეთანხმე.

ოთხი წელი ვიმუშავეთ განსვენებულმა არტემმა და მე ერთად, მუდამ შეხმატკბილებულად ვწყვეტდით სიმღერა-ცეკვის ერთობლივად შესრულების ვარიანტებს. არტემი, ხალხური სიმღერა-გალობის, უდავოდ, დიდოსტატი და ამავე დროს ვირტუოზი შემსრულებელი იყო. მისი დიდბუნებოვნობა იმაშიც ჩანს, რომ მოსმენის დიდი უნარი ჰქონდა და საქმიან წინადადებაზე მაშინვე დაგეთანხმებოდა.

1951 წლის მე-7 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე მახარაძის კულტსახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის შესრულებით პირველად გაგვექონდა ცეკვა *ფარცაკუკუ*. არტემის სიხარული უსაზღვრო იყო, ცდილობდა, ყოველი ნვრილმანი ზუსტად და მუსიკალურად შესრულებულიყო, გურული ფერხულის მესამე ნაწილში, როცა *ფარცაკუკუს* სიმღერა იწყება, მე ისე მქონდა გაკეთებული, რომ გუნდი სულ ერთსა და იმავე ვარიანტს ომეორებდა:

*ჰეი-და ვალალ, ორი-ალალ და ა.შ.*



არტემმა ერთხელ გვერდზე გამიხმო და წყნარად მითხრა: გიორგი, სიმღერაში სულ ერთი და იმავე სიტყვებისა და მუსიკალური მუხლის მღერას აჯობებს, ორჯერ დაბალ ტონალობაში ვიმღეროთ, მომდევნოდ კი მაღალი ტონალობის გადაძახილი გავაკეთოთ – ე.ი. ასე:

*ჰეი-და ვალალ, ორი – ალალ,  
ჰეი-და ვალალ, ორი – ალალ,  
ეე-ჰეე ეე-ე-ჰე,  
ეე-ჰეე ეე-ჰე – ჰე.*

ეს შესწორება იმდენად მომეწონა, უხმოდ დავეთანხმე, არტემის ნათქვამით სრულდება დღეს სიმღერის ეს ვარიანტი.

ამავე ოლიმპიადაზე ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე არტემის მომზადებული ოთხმოცკაციანი გუნდი ერთ-ერთ ნომრად *ხასანბეგურას* ასრულებდა. მომღერალთა წინ არტემმა, მარჯვნივ და მარცხნივ, ორი სამეული დააყენა, ერთში თავად იდგა და ბანს ამბობდა. როცა გუნდი გადაძახილს ასრულებდა, არტემი შემობრუნდებოდა, ე.ი. ზურგით მაყურებლისაკენ, და გუნდს დირიჟორობდა. რამდენადაც *ხასანბეგურას* ოთხი მობრუნებით ასრულებენ, სიმღერის დაწყებიდან დამთავრებამდე, რვაჯერ უნდა შემობრუნებულიყო. ეს მე უხერხულად მეჩვენა და არტემს შევთავაზე: *ბატონო არტემ! თქვენ დადებით მუდმივად, როგორც სხვები, პირით მაყურებლისაკენ, როცა გადაძახილის დრო მოვა, გუნდს მე ვუხელმძღვანელებ-მეთქი*. დამეთანხმა. სცენის სიღრმეში დეკორაციებს შორის ადგილი მოვძებნე, ავანსცენის მარჯვენა კულისში სამმეტრიანი სიმაღლის ხარაზე ავედი ისე, რომ გუნდის ყველა წევრი თავისუფლად მხედავდა, მაყურებელი კი ვერ მამჩნევდა. ერთი რეპეტიცია ასე ჩავატარეთ, როცა საღამოთი ჩვენი ჯერი დადგა, მე კვლავ ავძვერი ხარაჩოზე და, წარმოიდგინეთ, ისეთი რთული სიმღერა, როგორიც *ხასანბეგურაა*, მაყურებელმა ისე მიიღო, თითქოს უხელმძღვანელოდ შესრულდა, რადგან არტემი უმოძრაოდ იდგა. ყიურიმ და საზოგადოებამ ნომერს უმაღლესი შეფასება მისცა.

ასე შეხმატკბილებულად ვმუშაობდით არტემი და მე, ალბათ, ამიტომაც იყო რომ ყოველთვის მაღალ შედეგებს ვაღწევდით“.

ახლა ორიოდე სიტყვა არტემ ერქომაიშვილის იმ 17-კაციანი გუნდის შესახებ, რომელიც ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში ბათუმის მტვირთავ მუშათა სახელით გამოდიოდა. ამ გუნდზე მრავალი კარგი აზრი გამოთქმულა და მრავალი ლეგენდის მსგავსი ამბავიც შემორჩენილა გურიაში. ჰოდა, როგორც ვთქვით, სიმღერის იმ დიდოსტატებთან ერთად გუნდში მღეროდა ცნობილი და განუმეორებელი კრიმანჭული და გამყივანი გიორგი ბაბილოძე-მეთქი. აი, ასეთი შემადგენლობით ეს გუნდი 1937წელს გასტრლებზე იმყოფებოდა ლენინგრადში... მოხდა ისე, რომ ამ გუნდის ერთ-ერთ კონცერტს, მაქსიმ გორკისთან ერთად, დიდი ფრანგი მწერალი რომენ როლანი დაესწრო. იგი იმ ხანად საბჭოთა კავშირში სტუმრად იმყოფებოდა... რომენ როლანი ისე მოუხიბლავს გურულ პოლიფონიურ სიმღერებში უხვად ჩაქსოვილ

კრიმანჭულს, რომ ჯერ დარბაზიდან სცენაზე კარგა ხანს თვალებით უძებნია მისი შემსრულებელი და, რაკი ვერ მიუგნია, კონცერტის დასასრულს გორკისთვის უთხოვია, სცენაზე ამიყვანეო. როცა მაქსიმ გორკიმ გუნდის ხელმძღვანელ არტემ ერქომაიშვილს სტუმრის სურვილი გააცნო, არტემმა მას თეთრწვერა მოხუცზე მიუთითა, აი, ეს არის ჩვენი კრიმანჭულიო. სტუმარს ვერაფრით დაუჯერებია და მოხუცისათვის უთხოვია: აბა, ერთხელ კიდევ იმღერეო. მოხუცმა საპატიო სტუმარს ხათრი ვერ გაუტეხა, თხოვნა შეუსრულა... მან კი პირველს მეორეც მიაყოლა: აბა, ახლა პირი გააღე, შიგ ჩავიხედო, ყელში, ალბათ, რაღაც სახმო ინსტრუმენტი გაქვს ჩადგმულიო... მაგრამ მოხუცს ინსტრუმენტის მაგვარი ყელში არაფერი აღმოაჩნდა. განცვიფრებულმა როლანმა ხელები გაშალა და მობოდიშებით თქვა: მაპატიეთ, მაგრამ სხვაგვარად მე ვერაფრით დავრწმუნდებოდი, რომ ადამიანის სახმო სიმებს, ისიც ასეთი ხანდაზმული მამაკაცისას, ასეთი ბგერების გამოცემა შეეძლოო...

## თვითმოქმედი კოლექტივები

პროფესიული ანსამბლების პარალელურად გიორგი სალუქვაძე მუდამ მუშაობდა თვითმოქმედ შრომით კოლექტივებთან. წლების მანძილზე მას ანსამბლები შეუქმნია რაიონული ცენტრიდან დაშორებულ სოფლებში: ძიმითში, ქობულეთის რაიონის სოფელ ქაქუთში, ახალციხის სარაიონო კულტურის სახლში. სამართლიანობა მოითხოვს, ვთქვა: მარტო გიორგი სალუქვაძის ენერგიული შრომა და ენთუზიაზმი ვერაფერს გახდებოდა, რომ მას გვერდში არ ამოსდგომოდნენ ძიმითის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე, სოციალისტური შრომის გმირი, სევერიან მუხამაზრია და ქაქუთის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე მიხეილ ბალახაძე. ეს ადამიანები ხალხური შემოქმედების დიდი ტრფიალნი არიან და ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რათა თავიანთ სოფელში მიეზიდათ ისეთი დიდი შემოქმედნი, როგორიც გიორგი სალუქვაძე, მიხეილ შავიშვილი და სხვანი არიან.

ქაქუთის საკოლმეურნეო ანსამბლში (1959-78წწ.) გიორგიმ აღადგინა მივიწყებული შესანიშნავი აჭარული სანახაობა სიმღერითა და ცეკვით – *შუამთური სეირი*. ამ 15-წუთიანი საინტერესო სანახაობით დაინტერესდა საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური განყოფილება და სოფელ ქაქუთში მიავლინა 20-კაციანი გადამღები ჯგუფი ჩემი ხელმძღვანელობით. გადავიღეთ ორნაწილიანი სატელევიზიო ფილმი *შრომისა და სიმღერის ადამიანები*.

სამოციანი წლების დასაწყისში საქართველოს ტელევიზია სოფელ ლიხაურის შესახებ ამზადებდა გადაცემას *სოფელი ღონიერი*. ლიხაურში XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ცხოვრობდნენ ცნობილი პოეტი ქალი ატატო ბებურიშვილი და მთელ საქართველოში ცნობილი მგალობელი ნესტორ კონტრიძე. ნესტორმა ატატო ბებურიშვილის ტექსტზე შექმნა შესანიშნავი სიმღერა – *აჭის წყალო ანკარა*, მაგრამ, სამწუხაროდ, ავტორების გარდაცვალების შემდეგ, ეს სიმღერა მივიწყებული იქნა და მხოლოდ ხანდაზმული ადამიანები თუ ასრულებდნენ კანტიკუნტად. საქართველოს ტელევიზიამ ამ სიმღერის მოძიება სთხოვა გიორგი სალუქვაძეს. მანაც

არ დააყოვნა და სულ მოკლე ხანში, ამ გადაცემის ავტორსა და რეჟისორს, გამო-  
მიგზავნა მიხეილ შავიშვილის, შერმადინ ჭკუასელისა და მის მიერ შესრულებული,  
მაგნიტოფონზე ჩანერილი, *აჭის წყალო ანკარა*, რამაც დაამშვენა ჩვენი გადაცემა...  
ვსარგებლობთ შემთხვევით და დიდი მადლიერების გრძნობით მოვიხსენიებთ სამი-  
ვე შემსრულებელს: ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს გიორგი სალუქვაძეს,  
საქ. სსრ სახალხო არტისტს მიხეილ შავიშვილსა და ანგანსვენებულ – რესპუბლი-  
კის დამსახურებულ არტისტს – შერმადინ ჭკუასელს.

## სამხრეთი საქართველო და საინგილო

გიორგი სალუქვაძემ დიდი ამაგი დასდო მესხეთის ხალხურ შემოქმედებას. მან  
აღადგინა სამხრეთი საქართველოს ძნელბედობის ჟამს საუკუნეებში ჩაკარგული  
ცეკვები: მესხურ-ჯავახური იდუმალა; მესხური ქალთა ცეკვა *მძიმური*; მესხუ-  
რი სახუმარო ცეკვა *ვარძიობა-ძიობა* და სხვ. 1966 წელს, საქართველოს ხალხუ-  
რი თვითმოქმედების ოლიმპიადაზე თბილისში, ახალციხის კულტურის სახლის  
სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა პირველად შეასრულა *მძიმური* და *იდუმალა* და  
პირველი ადგილიც დაიმსახურა. ასევე პირველი ადგილი მიენიჭა 1967 წელს თბი-  
ლისში, საბჭოთა ხელისუფლების 50 წლის საიუბილეო ოლიმპიადაზე, ახალციხის  
კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ პირველად შესრულე-  
ბულ მესხურ-ჯავახურ ფერხულ დიდებას და მესხურ სახუმარო ცეკვა *ვარძიობა-  
ძიობასა*.

გაცილებით დიდია გიორგი სალუქვაძის დამსახურება ინგილო ქართველების წი-  
ნაშე. იქ მან აღადგინა ინგილო ქალთა ცეკვა *შიპრობა*, რომელიც ოლიმპიადასა და  
კონცერტებზე დიდი მოწონებას იმსახურებს; იგი ისე დაუახლოვდა და შეიყვარა  
ისტორიის ბედუკუღმართობით დაჩაგრული იქაური ქართველები, ჩვენი ერის ეს  
განუყოფელი ნაწილი, რომ კახის რაიონის სოფელ თოფახის მ-წლიანი სკოლის ბიბ-  
ლიოთეკას დედა ენა და ასეულობით ქართული წიგნი უსახსოვრა. ასეთი ყურადღე-  
ბა და დახმარება გიორგიმ შემთხვევიდან შემთხვევამდე კი არ იცის?! იგი დღესაც  
სისტემატიურად თვალყურს ადევნებს მათ ცხოვრება-საქმიანობას, რამდენჯერ  
მისულა რაიონის ხელმძღვანელობასთან თხოვნით მათი გასაჭირის მოსაგვარებ-  
ლად, რასაც ხშირად სასურველი შედეგი მოჰყოლია.

გიორგის არ სჩვევია თავის გამოჩენა ან თავისი დამსახურების აღნიშვნა. თუ ვინ-  
მე მაინც შეახსენებს, მისი პასუხი ასეთია: ეს საკითხი მოსაგვარებელი იყო და ვილა-  
ცას ხომ უნდა ეზრუნა მასზე, ჰოდა, მეც ვალდებული ვიყავი... და მყისვე საუბარს  
სხვა თემაზე გადაიტანს.

სამოციანი წლების დასაწყისში, როცა გიორგიმ უკვე რამდენიმე გახმაურებული  
ცეკვა შექმნა, თბილისის მხატვრული თვითმოქმედების კულტსაგანმანათლებლო  
სასწავლებლის დირექციამ შესთავაზა, საცხოვრებლად თბილისში გადმოსულიყო,  
ამ სასწავლებელში ემოღვაწა (დღეს ეს სასწავლებელი სერგო ზაქარიადის სახელო-  
ბისაა).

სასწავლებლის დირექცია გიორგის ყოველმხრივ ხელსაყრელ პირობებს სთავაზობდა – მატერიალურად თუ შემოქმედებითად. მას ჩააბარებდნენ გიორგი სალუქვაძის კლასს. ამ წინადადებას მას სთავაზობდნენ ქართული ქორეოგრაფიის კორიფეები: დავით ჯავრიშვილი, ლილი გვარამაძე, ავთანდილ თათარაძე, ანტონ ჩიხლაძე, კოსტანტინე მანჯგალაძე, გივი ოდიკაძე, რომლებიც იმ დროს ამ სასწავლებელში მოღვაწეობდნენ და ერთხმად ითხოვდნენ ამ კოლექტივში გიორგი სალუქვაძის დამკვიდრებას. როდესაც გიორგის ეს წინადადება გააცნო ამ სტრიქონების ავტორმა (მაშინ ისიც ამ სასწავლებელში მუშაობდა – რეჟისურისა და მსახიობის ოსტატობის კურსს კითხულობდა და გაერთიანებული ადგილკომის თავმჯდომარე იყო), იცით მან რა გვიპასუხა? – ჩემო ძვირფასო! საქართველოს ყველა ქორეოგრაფმა თავი თბილისში რომ მოიყაროს, რაიონებსა და პერიფერიებში ვინლა დარჩეს და ჩვენი ერის ურიცხვი ქორეოგრაფიული საუნჯე, რომელთა ნაწილიც, სამწუხაროდ, მივინყებულნი და გადაშენების გზაზეა, ვინლა დაუბრუნოს ხალხს?!“ ასეთი პასუხის შემდეგ ჩვენ არაფერი დაგვრჩენოდა... ამის შემდეგ, არც თუ ისე ხანგრძლივ პერიოდში, მან კვლავ შედეგები შექმნა.

## ძველი ხალხური სიმღერების

### აღმდგენელი და შემსწავლელი სკოლა

ყველა კარგი ქორეოგრაფი რომ მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულია, ამაზე არავინ დავობს. რიტმის, მეტრის, მელოდიის შეგრძნების უნარი ვის უნდა ჰქონდეს, თუ არა, პირველ რიგში, ქორეოგრაფს. ხშირად კი ქორეოგრაფი შესანიშნავ მომღერლადაც გვევლინება ხოლმე. ამის ერთი მაგალითიც რომ დავასახელოთ – ჯანო ბაგრატიონი – საკმარისია. მაშ, რატომ უნდა გაუკვირდეს ვინმეს, თუ ქორეოგრაფი ძველი ქართული სიმღერების აღმდგენელი და შემსწავლელი სკოლის ინიციატორად და შემქმნელად, შემდეგ კი ამ სკოლის დირექტორად გვევლინება?! სამწუხაროდ, გურიაში ასე მოხდა. ავმა ენებმა აქა-იქ ჩაიქირქილეს: *ქორეოგრაფს რა ესაქმება სიმღერასთანო?!*

ხელოვანი, რაგინდ ნიჭიერიც უნდა იყოს იგი, თუ არ ვალიარეთ, მუდამ ჩრდილში დარჩება. სამწუხაროდ, ქართველ კაცს ძალიან უჭირს ვინმესი, ვთქვათ, გვერდით მდგომის, აღიარება... ეს, ალბათ, იმიტომაც, რომ თითქმის ყოველი ქართველი ნიჭიერია და თავის თავში გრძნობს მსგავს ძალას. მაგრამ საკმარისია, ვინმე საზღვარგარეთ აღიარონ, რომ, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, მის საყოველთაო აღიარებას აღარაფერი უდგას წინ. რატომ ხდება ასე?.. ცუდია ეს, ძალიან ცუდი! ჩვენ ვალდებულნი ვართ, თავიდანვე ვუწოდოთ საგანს ჭეშმარიტი სახელი, თორემ უკან მიდევნებული ლამპარი არაა კეთილშობილური შესტი. ამის მაგალითი უამრავია: საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, დღეს მსოფლიოში ცნობილი რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი; მსოფლიოს ექსპემპიონი ჭადრაკში ტიგრან პეტ-



როსიანი; მათემატიკოსი ილია ვეკუა; ჯორჯ ბალანჩინი კი ოკეანის გაღმა გავიდა და იქ მოიხვეჭა მან მსოფლიოში უდიდესი ბალეტმანისტერის სახელი. სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი ჯორჯ ბალანჩინის სტუმრობაზე საქართველოში 1967 წელს. ამერიკული კლასიკური ბალეტის ფუძემდებელი ჯორჯ ბალანჩინი რამდენიმე დღით გურიაშიც ჩავიდა და იქ მას გურული ხალხური სიმღერები და ცეკვები წარუდგინეს. ბალანჩინი ერთობ მოიხიბლა ფარცაკუკუთი და კალმახობით, განსაკუთრებით – გურული კრიმანჭულით. *საბჭოთა ხელოვნების* კორესპონდენტთან ინტერვიუში მან განაცხადა: კრიმანჭული – ეს ქართული ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის საუნჯე და ამავე დროს საოცრებაა... მე გადავწყვიტე, თუ შევძელი, კრიმანჭულზე ფართოპლანიანი ბალეტი შევქმნა. მაგრამ კრიმანჭულს ჯორჯ ბალანჩინის მოწონებამაც ვერ უშველა – ჩვენი ახალგაზრდობა ჭირის დღესავით ერიდება მას: ზოგიერთი ჩვენი ქართული ვოკალური ანსამბლები ესტრადაზე ესპანურ-მექსიკურად ყიყლიყობენ.

აი, ასეთი რამ იყო საბაბი იმისა, რომ ქართული ხალხური და გურული სიმღერების დიდმა სიყვარულმა გადააწყვეტინა გიორგი სალუქვაძეს, რომ ჯერ საკითხი დაესვა რაიონის ხელმძღვანელობის წინაშე, შემდეგ კი საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოებასაც შეუთანხმა და ქალაქ მახარაძეში 1968 წელს რესპუბლიკის მასშტაბით საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების მახარაძის რაიონის პირველი ქართული (გურული) სიმღერების აღმდგენელი და შემსწავლელი სკოლა გახსნა.

პედაგოგებად მიიწვია მაღალკვალიფიციური სპეციალისტები. სწავლების ხანგრძლივობა – ოთხი წელი. გიორგი სალუქვაძის ამ პატრიოტულ წამოწყებას პირველი პროფესორი ვანო შილაკაძე გამოეხმაურა წერილით – *გადავარჩინოთ ხალხური მუსიკა*. იგი ამ სკოლის შექმნას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და იმედოვნებდა, რომ აქ აღზრდილები ნაყოფიერად იმოღვაწებდნენ სამუსიკო ფოლკლორის აღდგენა-გადარჩენისათვის.

პატივცემული პროფესორის ვარაუდი პირველი ნაკადის 37-მა კურსდამთავრებულმა გაამართლა: 15 ახალგაზრდა ლოტბარი სათავეში ჩაუდგა რაიონის 25 თვითმოქმედ კოლექტივს, რომლებშიც 800-მდე შემსრულებელი და მოსწავლე გაერთიანდა. ამრიგად, საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების მახარაძის რაიონის გურული სიმღერების აღმდგენმა და შემსწავლელმა სკოლამ მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა რაიონის თვითმოქმედი კოლექტივების მუშაობას, ასევე საშუალო და რვაღწლიან სკოლებში მოსწავლეთა სტუდიების შექმნას. ამ საქმეში ხელის შემწყობ პირობად ისიც ითვლება, რომ ამ თვითმოქმედი კოლექტივების ხელმძღვანელები, ამავე სკოლის კურსდამთავრებულები, გარდა ქართული ხალხური სიმღერებისა, ასწავლიდნენ სანოტო სისტემასა და სოლფეჯიოს; საგუნდო-სადირიჟორო ხელოვნებას; სავალდებულო ფორტეპიანოს.

მახარაძის სკოლის ერთ-ერთ მიღწევად ისიც ჩაითვლება, რომ სკოლის პირველი ნაკადის კურსდამთავრებული ოთხი ახალგაზრდა ლოტბარი: დ. ხომერიკი, მ. ქელიძე, დ. მყავია, და მ. ჯაბუა ამავე სკოლის სიმღერის პედაგოგებია. ვფიქრობთ, ამ სკოლის მუსიკალური ესტაფეტა დღეისათვის საიმედოა.

და ბოლოს: როგორც საზოგადოების პრეზიდენტში გვაცნობეს, გიორგი სალუქვაძის ამ პატრიოტულ წამოწყებას დღეისათვის ის მოჰყვა, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ანალოგიური სკოლების შექმნის საკითხი ზემდგომი ორგანოების მსჯელობის საგანი გახდება.

## ინჟინერი გიორგი სალუქვაძე

თავშივე უნდა ითქვას: საუკეთესო და კარგი ინჟინერი ქვეყნად ბევრია, აქ გასაოცარი არაფერია, მაგრამ, კარგი შემოქმედი კარგი ინჟინერიც რომ იყოს, ეს არც თუ ისე ხშირია, უფრო ზუსტად, იშვიათია. ამიტომაც ჩვენ მოკლედ განვიხილავთ გიორგი სალუქვაძის საინჟინრო მოღვაწეობას, რისთვისაც მას *საქართველოს სსრ დამსახურებული ინჟინრის* წოდება მიენიჭა.

ომის შემდეგ გიორგი მახარაძის №1 ჩაის ფაბრიკის მთავარ ინჟინრად – დირექტორის მოადგილედ – დანიშნეს.

ბათუმის ინდუსტრიულ ტექნიკუმსა და საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში შესწავლილი მექანიკური თუ ელექტრო მექანიზმების კონსტრუქციის ცოდნა და ტექნიკური გაანგარიშება ახლა გამოადგა გიორგის. ექვს თვეში სრულყოფილად გაეცნო და შეაკეთა ყველა მოძველებული მანქანა-დანადგარი, რამაც უზრუნველყო ფაბრიკის საპროექტო სიმძლავრე – დღე-ღამეში 72 ტონა ჩაის მწვანე ფოთლის შეუფერხებელი გატარება. სეზონის ბოლოს კი მან ჩინებულად იცოდა ჩაის პროდუქტის მიღების რთული ტექნოლოგია.

ორი წლის განავლობაში მახარაძის №1 ჩაის ფაბრიკაში გიორგის ხელმძღვანელობით თხუთმეტამდე დიდი და პატარა რაციონალიზატორული გამოგონება დაინერგა, რამაც დიდად შეცვალა ფაბრიკის გეგმურ-ხარისხობრივი და ეკონომიკური მაჩვენებლები: მახარაძის №1 ჩაის ფაბრიკა ტრესტ *საქართველოს ჩაის* ერთ-ერთი მონინავე ფაბრიკა გახდა.

მახარაძის რაიონის პარტიულმა და სამეურნეო ხელმძღვანელობამ გიორგი სალუქვაძე, როგორც სპეციალისტი და ენერგიული მუშაკი, მომდევნო წლებში მახარაძის საქალაქო საბჭოს თავმჯდომარედ აირჩია, შემდეგ კი, როგორც ჩაის ფაბრიკების სპეციფიკის მცოდნეს, ტრესტ *საქჩაიმშენმონტაჟის* მახარაძის რაიონის მთავარი ინჟინერ-მექანიკოსის თანამდებობა ჩააბარა.

ქართული ჩაის პროდუქციის გამოშვების გეგმის ზრდის გამო, აუცილებელი გახდა, მახარაძის რაიონში დამატებით აშენებულიყო ჩაის რამდენიმე ახალი ფაბრიკა – მოდერნიზებული თანამედროვე დანადგარებით. ელექტროენერჯის შეუფერხებელი მოწოდებისათვის საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ გადაწყვეტილება მიიღო მდინარე ბჟუჟზე, დაკვრითი წესით, აშენებულიყო 12000 კილოვატიანი სიმძლავრის ჰიდროელექტროსადგური *ბჟუჟჰესი*. როგორც ელექტროინჟინერი, 1955 წლის ზაფხულში გიორგი ბჟუჟჰესის მშენებლობის დირექტორად და ტექნიკურ ზედამხედველად დაინიშნა.

ბჟუჟჟესი სახალხო მშენებლობად გამოცხადდა: 1954-1955 წლებში მშენებლობაზე 120-მდე საბარგო ავტომანქანა და 1000-მდე კაცი მუშაობდა.

სამუშაოს სპეციფიკის გამო, სამშენებლო უბნებზე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან მოიწვიეს ე.წ. *სუბმოიჯარადეები*, მაგალითად: სანწევო მილსადენს და ყველა სახის ჰიდროტექნიკურ მექანიზმს ლენინგრადის *ჰიდროენერგომონტაჟი* აშენებდა; საგენერატორო მეურნეობას – მოსკოვის *მოსენერგო*; სადგურის სხვადასხვა უბანზე საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული სპეციალური ბრიგადები იყო დასაქმებული. ერთდროულად მუშაობდნენ: ჰესის სათავეზე, სამკილომეტრიანი გვირაბის გასაყვანად ექვსი სხვადასხვა მიმართულებიდან, სანწევო აუზსა და ლითონის მილსადენზე, საგენერატორო შენობის აგებასა და მახარაძე-ბჟუჟჟესის 13-კილომეტრიანი გზის რეკონსტრუქციაზე.

ამგვარ დაძაბულ ვითარებაში მუშაობდა გიორგი დირექტორ-ტექნიკურ ზედამხედველად. როგორც წესი, ყოველი თვის ბოლოს, ყოველ უბანზე შესრულებული სამუშაოები უნდა გაზომილიყო, ხარჯთაღრიცხვა შედგენილიყო და გიორგის ხელი უნდა მოეწერა სახელმწიფო ბანკიდან თანხების გაცემაზე.

მშენებლობის ცხრა უბანზე, სიგრძით ხუთ კილომეტრზე, ძალიან გართულდა ყოველდღიური მეთვალყურეობა და ტექნიკური ხელმძღვანელობა: ვინაიდან გიორგის დამხმარედ მხოლოდ ორი ტექნიკოსი ჰყავდა, მაგრამ იგი, მისთვის ჩვეული ორგანიზებულობით, მაინც ასწრებდა შემოვლას, სამუშაოების გაზომვასა და ტექნიკური ხარისხიანობის შემოწმებას.

გიორგი იმდენად ჩასწვდა მშენებლობის საპროექტო დოკუმენტაციის შინაარსს, რომ მშენებლებს რაციონალური წინადადება შესთავაზა: აფეთქებითი სამუშაოების მიმდინარეობისას აკვირდებოდა, რომ ასაფეთქებელი მონოლითური ქანები ძალიან მაგარი იყო, ამიტომ ამ უბნებში, პროექტის მიხედვით გათვალისწინებული გვირაბის შიგა ზედაპირის ბეტონით მოპირკეთება, საჭირო არ იქნებოდა, ვინაიდან ქანები ბეტონზე უმტკიცესი იყო. *საქმთავნერგოს* კომისიამ შეცვალა გვირაბის მოპირკეთების პროექტი, რამაც საგრძნობლად დააჩქარა ჰესის მშენებლობა, დაიზოგა ასეული ტონა ცემენტი და გვირაბის მშენებლობა რამდენიმე ათეული ათასი მანეთით გაიზარდა.

ერთი ფრიად საინტერესო ამბავი, რაც გიორგის თავს გადახდა *ბჟუჟჟესის* საზეიმოდ გახსნისას: გაშვებას ესწრებოდა რესპუბლიკის მაშინდელი მთავრობა, სტუმრები სხვა რესპუბლიკებიდან და საკავშირო *ენერგოს* ხელმძღვანელობა. მაგრამ სწორედ აქ მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ: მაკრატელი მომარჯვებული იყო ლენტის გასაჭრელად, რომ ატყდა ხმამაღალი დავა და სიტყვიერი შეხლა-შემოხლა *ბჟუჟჟესის* დირექტორ გიორგი სალუქვაძესა და *საქენერგომშენის* მმართველს შორის. გიორგი ხმამაღლა გაჰყვიროდა: მე კატეგორიულად მოვითხოვ ჰესის გაშვება მანამდე გადაიდოს, სანამ სადერვაციო არხი არ გაინმინდება მშენებლობის ნარჩენებისგანო. მმართველი და ჰესის მშენებლობის წარმომადგენლები *უმტკიცებდნენ* – არხი განმენდილიაო. გიორგი თავისას არ იშლიდა: ყოვლად შეუძლებელია, იქ მშენებლობის რაიმე ნარჩენები არ იყოს და, თუ იგი არ შემოწმდე-

ბა საბოლოოდ და არ გაინმინდება, მე, როგორც ბჟუჟესის დირექტორი, არავის მივცემ უფლებას არც მისი საზეიმო გახსნისა და არც ხელს მოვანერ ჰესის ჩაბარებასო.

საქენერგომშენის ხელმძღვანელმა შეახსენა – ორი დღის შემდეგ პარტიის ყრილობას უნდა ვუპატაკოთ ჰესის გახსნაო. ამაზე გიორგიმ ჯიუტად უპასუხა: მე კი თქვენს პატაკს ელვა დეპეშას მივაცოლებ, რომ თქვენ დანაშაულს ჩადიხართ და ჰესს მოუმზადებლად უშვებთ ექსპლოატაციაშიო. ჰესის საზეიმოდ გამშვებმა კომისიამ მიზანშეწონილად ცნო, მილი შეემონმებინათ.

მილში თითქმის ორი დღე იმუშავეს და იქიდან ტონა-ნახევარი ლითონის ჯართი ამოზიდეს. გიორგი სალუქვაძის მოთხოვნა რომ არ შესრულებულიყო და მილში ნყლი გაეშვათ, ისეთი სიძლიერის ავარია მოხდებოდა, ვინ იცის, ამას რა მოჰყვებოდა. ჰესი ცოტაოდენი დაგვიანებით გაუშვეს, მაგრამ მშვიდობიანად.

1956 წლის 24 თებერვალს, სალამოს 5 საათსა და 20 წუთზე ბჟუჟესი ამუშავდა, ჩაირთო საქართველოს მაღალი ძაბვის სისტემაში და სამრეწველო დენი მიანოდა სახალხო მეურნეობას.

მეოთხედი საუკუნე გავიდა, რაც ბჟუჟესი მუშაობს, მუშაობს უავარიოდ, ყოველგვარი ტექნიკური დაზიანების გარეშე, გიორგი სალუქვაძის გულშემჭირვეობას, საქმისადმი კაცურ მიდგომას უნდა მიენეროს ის ამბავი, რომ იმდენად საინჟინრო პატიოსნებით არის ყველაფერი მტკიცედ ნაგები, ამ ხნის მანძილზე ერთი ციცქნა ბეტონიც კი არ მოტეხილა, არ გაბზარულა, ყველაფერი სალ კლდესავით დგას. პროექტის ღირებულებით გათვალისწინებული ხუთი მილიონი მანეთიდან მშენებლობა 250 000 მანეთი ეკონომიით დამთავრდა.

საქმთავარენერგოს წარდგინებით, გიორგი სალუქვაძე საბჭოთა კავშირის ენერგეტიკისა და ელექტროფიკაციის სამინისტროს წარჩინებულის წოდებითა და სამკერდე ნიშნით დაჯილდოვდა.

ოცდახუთი წელი გაატარა გიორგი სალუქვაძემ ბჟუჟესზე. მას ფანატიკურად უყვარს თავისი პირმშო და შთაგონების წყარო: ასე ხანგრძლივად ბჟუჟესზე რომ არ მემუშავა, მე ვერ მოვახერხებდი ხალხური ხელოვნების საკეთილდღეოდ გამეკეთებინა ყოველივე ის, თუ კი რაიმე შემიქმნია. ბჟუჟესმა, მუდმივმა ბუნებაში ყოფნამ, შემინყო ხელი ფუტკარივით მოფუსფუსეს თავი მომეყარა ჩვენი ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მასალებისათვის.

გიორგი განსაკუთრებული მაღლიერებით იგონებს საქმთავარენერგოს ყოფილ მმართველს, ხალხური საუნჯის ტრფიალს, დავით ჩხეიძეს, რომელიც ყოველმხრივ უწყობდა ხელს, საინჟინრო სამსახურთან ერთად, ემოღვანა ხალხურ მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში. გიორგიმ გვითხრა: თუ არა დავით ჩხეიძე, ჩემი ქორეოგრაფიული საქმიანობის საჭიროებისათვის ვერ ვიმოგზაურებდი აზარბეიჯანში, საინგილოში, მესხეთში, ჯავახეთში, აჭარის შორეულ კუთხეებში, საქართველოს მთიანეთში, ბალტიისპირეთში, უკრაინაში, ბელორუსიაში... ვერ მივიღებდი მონაწილეობას ისეთ დიდ ფორუმში, როგორიც იყო მსოფლიოს სტუდენტთა და ახალგაზრდობის მოსკოვის ფესტივალი.



## ცხოვრების თანამგზავრი და გვარის გამგრძელებლები

ადამიანს თუ ღმერთმა ნიჭი უბოძა და ცოტა იღბალიც დაანათლა, როგორც გონიერი ქართული ანდაზა ამბობს, *მის ბედს ძალლიც არ დაჰყეფსო*. გიორგის ცხოვრებაში ძალღს ბევრჯერ დაუყეფია, მაგრამ მას, რომ თანამეცხედრედ, უღლის გამწევად, უაღრესად ღირსეული ქართველი მანდილოსანი შეხვდა, ეს უდავოა. თამამად შეიძლება ითქვას: გიორგის მომადლებული ნიჭისა და დაუშრეტელი ენერჯის მიუხედავად, იგი ამის ნახევრის გაკეთებასაც ვერ შეძლებდა, რომ ისეთი მეუღლე არ შეხვედროდა, როგორიც თამარ ფარცვანიაა.

თამარი ბავშვობიდანვე მუსიკალურ გარემოში იზრდებოდა. მისი მშობლები და ბიძა დედის მხრიდან ტრიოში შესანიშნავად მღეროდნენ მეგრულ, იმერულ და ქალაქურ სიმღერებს. თამარი უსმენდა მათ და, როცა წამოიზარდა, მათი ღირსეული პარტნიორიც გახდა, სკოლაში კი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული წრეების წამყვანი სოლისტი იყო.

თამარი ბავშვობიდანვე ცეკვავდა, განსაკუთრებით *მთიულურს* – ვაჟურად ცერებზე შემდგარი, და, როცა იგი ცეკვის დამთავრების შემდეგ ქუდს მოიხდიდა და ნაწნავები მხრებზე გადმოეფინებოდა, დარბაზი გაოცებას ვერ მალავდა და ოვაციით აჯილდოებდა. ასე რომ, თამარი საქართველოს სახელმწიფო ანსამბლში მრავალი წელი ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა ანსამბლის წამყვან სოლისტს გიორგი სალუქვაძეს, მოგვიანებით კი მისი ცხოვრების თანამგზავრი გახდა.

თამარს ომმა უნივერსიტეტის სტუდენტს მოუსწრო. მეუღლე ფრონტზე გაემგზავრა, ის კი მეუღლის მშობლებთან დარჩა გურიასში. როცა ომიდან დაბრუნებული გიორგი ინტენსიურ შემოქმედებით მუშაობას შეუდგა, თამარი მას მხარში ამოუდგა და აგერ უკვე ოთხი ათული წელია ნაყოფიერად მოღვაწეობს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიასა და სამუსიკო ფოლკლორში. თამარი მოცეკვავე და ქართული ხალხური ცეკვების ქორეოგრაფია, მღერის, უკრავს ფორტეპიანოსა და ქართულ ხალხურ საკრავებზე, მუშაობს რაიონის ბავშვთა ბაღების მუსიკალური განათლების რაიონულ მეთოდისტად. თამარმა მახარაძის №3 საბავშვო ბაღში 4-5 წლის აღსაზრდელებისგან ჩამოაყალიბა მეჩონგურე გოგონათა ანსამბლი *ჩიორა*, რომელიც დღემდე წარმატებით გამოდის მაყურებლის წინაშე.

თამარის მიერ დადგმული სამი ცეკვა შეტანილია წიგნში: *მუსიკალურ რიტმული მოძრაობები საბავშვო ბაღში* (1977წ.) ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის მას მიენიჭა *შრომის ვეტერანისა და სახალხო განათლების წარჩინებულის* ნოდება. დაჯილდოებულია სამი ოქროს მედლით.

ახლა მოკლედ გიორგი სალუქვაძის გვარის გამგრძელებლებზე: თამარსა და გიორგის ორი ვაჟი ჰყავთ – გულღია და საყვარელა. ორივემ საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი დაამთავრა. შემდეგ მოსკოვში ქალაქთმშენებლობის ცენტრალურ სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტის ასპირანტურაში საკონკურსო გამოცდები ჩააბარეს და წარმატებით დაამთავრეს ეს ინსტიტუტიც.

უფროსმა ვაჟიშვილმა გულლიამ საკანდიდატო დისერტაცია დაიცვა და რამდენიმე წელი მუშაობდა საქართველოს პოლიტიკური ინსტიტუტში არქიტექტურის ფაკულტეტის დეკანად. 1983 წელს გადაიყვანეს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარის პირველ მოადგილედ, პარალელურად ლექციებს კითხულობს პოლიტიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე.

უმცროს ვაჟიშვილ საყვარელას საკანდიდატო დისერტაცია უკვე მზადა აქვს. იგი ჯერ მუშაობდა მახარაძის რაიონის მთავარ არქიტექტორად, ხოლო 1982 წელს აირჩიეს მშრომელთა დეპუტატების მახარაძის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარედ და დღესაც იქ მოღვაწეობს.

გულლია და საყვარელა ბავშვობიდანვე ჩაებნენ შემოქმედებით ფერხულში. ცეკვა კალმახობაში, დედასთან ერთად, ორივე ვაჟი მონაწილეობდა: თამარი ორაგულის პარტიას ასრულებდა და მთელი ცეკვის წამყვანად გვევლინებოდა, გულლია და საყვარელა ლიფსიტების ილეთებს ისე შთამბეჭდავად ასრულებდნენ, რომ ყველა რეცენზენტი ერთხმად აღნიშნავდა დედა-შვილების დიდებულ შესრულებას ამ შესანიშნავ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში.

გულლია და საყვარელა მონაწილეობდნენ მოსკოვში – სასოფლო სამეურნეო გამოფენის საქართველოს პავილიონში გამართულ საჩვენებელ ქორწილში. დადგმის კონსულტანტობა გიორგიმ ითავა. ქართული ქორწილი კინოფირზე გადაიღეს. ამ მომხიბვლელ სანახაობას ცენტრალური პრესაც გამოეხმაურა და უჩიტელსკაია გაზეტამ შეაქო 103 წლის მასწავლებლის – გერასიმე ბოლქვაძისა და ნორჩ გულლიასა და საყვარელას მიერ შესრულებული ცეკვები.

გულლია და საყვარელა მოსკოვის სტუდენტ-ახალგაზრდობის მეექვსე მსოფლიო ფესტივალის მონაწილენიც არიან. უმაღლეს სასწავლებელში სწავლისას ცეკვავენ ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულ ანსამბლში და ორივეს ქორეოგრაფის სახელი ამშვენებს.

კვიცი გვარზე ხტისო, – ნათქვამია. ასე რომ, შვილები მშობლებს არ ჩამორჩნენ და მათი ღირსეული გზა გააგრძელეს.

## სხვადასხვა

მონოგრაფიის ეს ნაწილი ერთ მიზანს ემსახურება: შეავსოს და სრულყოს ზოგიერთი მასალა, რომელზეც, სხვადასხვა მიზეზის გამო, სრულად ვერ ვისაუბრეთ.

1955 წლის სექტემბერში, როგორც უახლოეს პერიოდში გასაშვები ობიექტი, ბჟუჟჰესის მშენებლობა დაათვალიერა საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა ვასილ მჟავანაძემ. რაიონში მას მეგზურობდა მახარაძის რაიკომის პირველი მდივანი შოთა ჭანუყვაძე. ორი დღით ადრე ჩამოვიდა საქჰიდროენერგომშენის მმართველი ვახტან ჭანკვეტაძე. როგორც წესი, საქენერგოს სამმართველოს მხრივ დათვალიერებაში მონაწილეობდა ბჟუჟჰესის მშენებლობის დირექტორი და ტექნიკური ზედამხედველი გიორგი სალუქვაძე.

როცა ხელმძღვანელი ამხანაგები საგენერატორო შტაბის შენობის ქვაბურას – კატლავანს – ათვალთვლებდნენ, გიორგიმ იხელთა დრო და რაიკომის პირველ მდივანს გადაულაპარაკა: „პატივცემულო შოთა, მახარაძელებს რომ მესაქონლეობისათვის საძოვარი არა აქვთ და გომის მთის ასეული ჰექტარი საბალახოდ უგზობის გამო გამოუყენებელია, დღეს გვაქვს საუკეთესო დრო, ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი სტუმრად გვყავს, აქვეა რესპუბლიკაში ერთ-ერთი დიდი სამშენებლო ტრესტის მმართველი ვახტანგ ჭანკვეტაძე. მახარაძის რაიონს ამ საქმისათვის საჭირო თანხებიც გააჩნია, გომის მთა აქედან ხელისგულივით მოჩანს. დაელაპარაკეთ ცეკას მდივანს, შესაძლებელია, დაავალოს ამხ. ჭანკვეტაძეს და სულ იოლად გავიყვანთ გზას და რაიონის საქმეც გაკეთდება“.

მყავანაძემ ჭანუყვადის თხოვნას ასე უპასუხა: „დიდი სიამოვნებით, ვფიქრობ, ასეთი საქვეყნო კეთილი საქმის გასაკეთებლად არც ამხანაგი ჭანკვეტაძე დაიხევს უკან“. ჭანკვეტაძე ცეკას მდივანს მყისვე დაეთანხმა.

მეორე დღეს გიორგის რაიკომში დაუძახეს საქართველოს კპ ცეკაში გასაგზავნი წერილის ტექსტის შესამუშავებლად, ხუთი დღის შემდეგ თბილისიდან ჩამოვიდა ბჟუჟჟეს-გომის მთის გზის საძიებო სამუშაოების ტოპოგრაფისტთა ჯგუფი, ოქტომბრის ბოლომდე გზა იმდენად დაპროექტდა, რომ საგზაო მშენებლობის მექანიზაცია მშენებლობას შეუდგა, მომდევნო წლის სააგარაკო სეზონზე დამთავრდა 16-კილომეტრიანი გზის მშენებლობა და აგარაკ გომის მთაზე უკვე ავტომანქანათა ნაკადი მოძრაობდა.

მახარაძელთა და უკრაინის სსრ ხერსონის ოლქის გენიჩესკის მშრომელთა დიად მეგობრობაზე მრავალი თქმულა, დანერილა, დადგმულა და გადაღებულა.

1956 წელს ამ მეგობრობის 30 წლისთავის აღსანიშნავ ზეიმში მახარაძელთა 130-კაციანი დელეგაცია სტუმრობდა გენიჩესკს, მათ შორის მახარაძის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, რომელშიც შედიოდნენ გიორგის მეუღლე და შვილები. გენიჩესკელებმა მახარაძელებს მთელი გულით უმასპინძლეს, რაშიც მათ ხელს უწყობდა ხერსონიდან არალეგარულად ჩამოყვანილი შეფმზარეული, რომელიც უხვად ამზადებდა ქართულ კერძებს.

ერთ დილას სუფრაზე მოიტანეს მოხარშული, დაჭრილი და მარილნაყრილი საქონლის ფაშვი, თან დასძინეს: *მიირთვით, ქართული კერძიაო*. გიორგიმ შეამხანაგებულ მასპინძელს შეჰკადრა: ეს ქართული საჭმელი არ არის, თუ ქართულად გინდოდათ, ამ დიდებული ფაშვიდან ხაში მოგემზადებინათო. საუზმის შემდეგ გიორგი შეფმზარეულს დანვრილებით გააცნო ხაშის მომზადების ტექნოლოგია.

მეორე დილით, გიორგის რეცეპტის სრული გამოყენებით, რძეში იდეალური ხაში მოეხარშათ, გიორგი მხოლოდ ნივრის, ძმრისა და მარილის დოზის შესაზავებლად შეანუხეს. სტუმრებმა და მასპინძლებმა დიდი კმაყოფილებით მიირთვეს ქართული ხაში.

გენიჩესკელთა მხატვრული თვითმოქმედების ერთ-ერთი ხელმძღვანელი იყო იქაური გემოკვების მმართველი, გრიგოლ პროტოპოპოვი, გიორგიმ მას დააბარა:

როცა ჩვენთან წამოხვალთ, წამოიყვანეთ ვინმე პურის მცხოვრელი, რათა მახარაძეში მოგიმზადოთ ქართული პურის ცხობის ოსტატიო.

გენიჩესკელთა დელეგაციას მახარაძეში ჩამოყოლილი ერთი ახალგაზრდა გიორგიმ აქაურ მეთონეებს მიამაგრა. ერთი კვირის თავზე უკრაინული *ხლოპეცი* ჟონგლიორული სიმარდით აკრავდა თონეში ქართულ პურსა და ლავაშებს. ამრიგად, დამკვიდრდა გენიჩესკში და, ალბათ, მთელი ხერსონის მხარეში ჩვენი მამაპაპური ქართული თონის პური და ხაში.

ცეკვა *კალმახობამ* სპეციალისტთა დიდი მონონება დაიმსახურა. მახარაძელმა მხატვარმა კუკური ქინქლაძემ გამოაქანდაკა ამ ცეკვის ერთ-ერთი მომენტი: გასხლტომისათვის თავგამეტებით მეზრძოლ ორაგულს ირგვლივ შემოხვევია ხუთი მკლავებდაკარნახებული მეთევზე, შეუკრავთ ყველა გასაძრომი, რამდენიმე წამი და ორაგულს დაიჭერენ... ამ მომნიბვლელი სცენის ქანდაკების მაკეტი საქართველოს მხატვართა კავშირში იმდენად მოინონეს, რომ მახარაძის ხელმძღვანელობას ურჩიეს, იგი გადიდებული მასშტაბით დადგმულიყო ქალაქის ცენტრში, როგორც გურულის სიმკვირცხლისა და სიჩაუქის სიმბოლო.

1967 წლის სექტემბერში მახარაძის რაიონის სოფელ ძიმითის კოლმეურნეობის გამგეობას საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის დირექტორმა მიხეილ ჩირინაშვილმა შეატყობინა, რომ კოლმეურნეთა მე-3 საკავშირო ყრილობის საზეიმო კონცერტისათვის, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს რეკომენდაციით, შერჩეულია ძიმითის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი. ორი თვე ინტენსიური მზადება და იმავე წლის დეკემბერში 125-კაციანი ანსამბლი მოსკოვში კრემლის სცენაზე იდგა. ძიმითლები იმან უფრო გააოცა, რომ საკონცერტო პროგრამაში საბჭოთა კავშირის მოკავშირე რესპუბლიკებიდან მხოლოდ ძიმითის ანსამბლი მონაწილეობდა.

საკონცერტო პროგრამას ხელმძღვანელობდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, კრემლის თეატრის მთავარი რეჟისორი, იური სელანტიევი. როცა ძიმითის ანსამბლი საკონცერტო პროგრამის მოსასმენად სცენაზე დააყენეს, სელანტიევმა გიორგი გააფრთხილა: *ტავარიშჩ სულაკაძე, იცით თუ არა, რომ თქვენი გამოსვლისათვის ამ მთლიან პროგრამაში მხოლოდ ხუთი წუთი გეძლევათ.*

– ოთხ-ნახევარში ჩავეტევითო, – უპასუხა გიორგიმ. ამ სიტყვებმა შეაცბუნა რეჟისორი. როცა გიორგის მიერ შერჩეული რეპერტუარითა და მიგნებული ხერხით გახსნილი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სურათი ნახა, იქვე მსხდომთ, სხვა კოლექტივებს ხელმძღვანელებს და ინდივიდუალურ შემსრულებლებს მიუბრუნდა: *პირველად ვხედავ, ჩემი გულის ნადილი უჩემოდ ასე გაემართლებინოს ვინმეს.*

არაფერი არ შეუსწორებია, ხანგრძლივობა ზუსტად დაიცვა. ძიმითელების კრემლის სცენაზე დიდი ტრიუმფით გამოსვლას, საბჭოთა კავშირის ყველა კუთხის წარგზავნილებთან ერთად, პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებიც მხურვალე ტაშით აჯილდოებდნენ.

1959 წელს გურიის სამხრეთში ძალიან დიდი თოვლი მოვიდა. *ბუუჟჟესზე* თოვლის საფარი სამ მეტრამდე აღწევდა. შეწყდა მოძრაობა. *ბუუჟჟესიდან* მახარაძისა-



კენ მომავალი გზა დაიკეტა. მიუხედავად იმისა, რომ ჰესის გზა ტრაქტორ-ბულდოზერით პერიოდულად ინმინდებოდა, თანამშრომლებს 10-12 კილომეტრის ფეხით გავლა უხდებოდათ თოვლსა და ნამქერში.

ჰესის საქმიანობა საფრთხეში აღმოჩნდა. არ ჩანდა გამოსავალი, მაგრამ აქაც იმარჯვა გიორგიმ. გასანმენდი გზის გაფართოების მიზნით, ბულდოზერის გამნმენდი ფარი ლითონის კონსტრუქციებით ორივე მხარეს ნახევარ-ნახევარი მეტრით გააგანიერა. თანამშრომელთა დახმარებით დახურული მარხილი გააკეთა ტრამვაის ვაგონის დარად, შიგ საჯდომები მოაწყო ღუმელითა და ტანსაცმელის საკიდითაც კი. მარხილს, რომელშიც 15-16 კაცი ეტეოდა, ეზიდებოდა ბულდოზერი და თან ფარით თოვლისგან გზასაც წმენდდა.

ამ გამოგონებით არა თუ თანამშრომლები, მთელი მახლობელი სოფლების მოსახლეობა აღფრთოვანებული დარჩა: მარხილი გზადაგზა მოსახლეობისათვის სურსათ-სანოვაგეს ეზიდებოდა. იყო შემთხვევა, ავადმყოფი თავის სანოლიანად, სასწრაფო დახმარების წესით, სოფლიდან საავადმყოფოს კარებამდე მიუყვანიათ.

ოც წელზე მეტი დრო გავიდა მას შემდეგ, გიორგის მიერ კონსტრუირებული მარხილი ახლაც ერთგულად ემსახურება ხალხს.

1965 წლიდან გიორგი სალუქვაძე საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების მახარაძის რაიონული გამგეობის უცვლელი თავმჯდომარეა. მან ოთხიოდე წლის წინ ერთი კარგი საქმე წამოიწყო: ადგილობრივი მრეწველობის ოსტატებს დაამზადებინა რამდენიმე ცალი გურული ჩონგური და აღმოსავლური ფანდური. ეს საცდელი ნიმუშები იმდენად მსუბუქი, გარეგნულად მოხდენილი და იშვიათი ჟღერადობისა გამოდგა, რომ, როცა გიორგიმ ნიმუშები საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების ხელმძღვანელობას აჩვენა და თან ოსტატებიც წარუდგინა, მაშინვე გადაწყდა, მახარაძეში ქართული ხალხური საკრავების სახელოსნო გახსნილიყო.

მეოთხე წელია ეს სახელოსნო შეუფერხებლად მუშაობს. მისი დევიზია: იაფი და მაღალხარისხოვანი პროდუქციის გამოშვება. კიდევ ერთი სიახლე: პატარებსა და მოზრდილებთან მუშაობამ გიორგი და მისი მეუღლე დაარწმუნა, რომ აუცილებელი იყო დაემზადებინათ სამი ზომის ჩონგური – დიდი, საშუალო და მინიატურული – სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისათვის.

მახარაძის ხალხური საკრავების სახელოსნო თავისი პროდუქციით მეზობელი რაიონების მოსწავლე-ახალგაზრდობასაც ამარაგებს.

გიორგი სალუქვაძე ქართული ენის ჩინებული მცოდნეა, იგი ახალგაზრდობიდანვე ნუხდა, რომ დიდებული ქართული ენის სხვადასხვა დიალექტის ლექსიკა, უცხო სიტყვების დამკვიდრების გამო, თანდათან დავიწყებას ეძლეოდა. თავისებური წვლილი გიორგიმ ამ საშვილიშვილო საქმეშიც შეიტანა.

1960 წიდან გიორგიმ თავი მოუყარა და ანბანზე დაალაგა 1600-ზე მეტი გურული ლექსიკური ერთეული. მისი *სიტყვის კონიდან* საილუსტრაციოდ მოვიყვან სამი სიტყვის განმარტებას:

**არქი** – გურიაში გავრცელებული წყლის ნისქვილის ბორბლის რკინის ღერძის თავზე ჩამოცმული რკინის რიკული, რომლის მეშვეობით ბორბალთან ერთად ბრუნავს დოლაბი (არქი, ალბათ, უკავშირდება სასულიერო წოდებისა და სხვა სპეციალობათა პირველ ნაწილს: არქიმანდრიტი, არქიეპისკოპოსი, არქიტექტურა, არქეოლოგია, არქივარიუსი და სხვა).

**ბზიკალ-კოდალი** – საბავშვო მშვილდ-ისარი ცოცხის ღერებიანი ისრებით. (ბზიკალი, როგორც ჩანს, საერთო ქართულიდან გავრცელდა გურიაში და კუთხურად გადმოკეთდა). **ბზაკალს** დავით გურამიშვილიც ახსენებს:

მე ყრმათა მსგავსად მომიხდა, ნამცვრევთ ნალკოტთა მცვრევანი,  
ბზაკალითა და წინკიტით მონადირეთში რევანი,  
ვერ ხილი ვპოვე, ნადირთაც ძალა არ მაქვნდა რევანი,  
ვაჰ, შემრჩა ცუდსა მეთევზეს უბრალოდ წყალთა მღვრევანი.

**გირვანქა** – ძველებური წონის ერთეული. ძველად წონის საზომი შემდეგი იყო:

ერთი ფუთი – 40 გირვანქა.

ერთი გირვანქა – 96 მისხალი.

ერთი გირვანქა – 32 ლოტი, ანუ ერთი ლოტი სამი მისხალია.

სამი გირვანქა – ერთი ოყა.

ორ-ნახევარი გირვანქა – მეტრული სისტემის ერთი კილოგრამი, ანუ გირვანქაში 400 გრამია.

რადგან გირვანქაში 96 მისხალი და ამავე დროს 400 გრამია, მაშასადამე, ერთი მისხალი დაახლოებით ოთხ გრამზე ოდნავ მეტია. გირვანქაში ოთხი *ჩეთვერი*, ანუ მეოთხედი იყო, ერთი მეოთხედი ორ *კვერცხს* იწონიდა, ანუ გირვანქაში ითვლიდნენ რვა *კვერცხს*.

ერთი *კვერცხი* მეტრული სისტემის 50 გრამს უდრის. *კვერცხის* წონითი ერთეულით გურიასა და აჭარაში იყიდებოდა დაჭრილი თუთუნის.

1970 წელს სამეცნიერო მივლინებით თბილისში ჩამოვიდა ეთნომუსიკოლოგი, სორბონის უნივერსიტეტის პროფესორი, ქალბატონი ივეტ გრიმო. ის, კომპოზიტორ გრიგოლ ჩხიკვაძესთან ერთად, სიმღერების ჩასანერად რამდენიმე დღით მახარაძესაც ეწვია. სტუმრებს გიორგი სალუქვაძე მიამაგრეს.

გიორგიმ, უპირველესად, სტუმრებს ღირსშესანიშნავი ადგილები დაათვალიერებინა, შემდეგ კი შეკრიბა გურული სიმღერის შვიდი დიდოსტატი და გრიმოს ურჩია: ხალხური სიმღერა ბუნებრივი რომ გამოვიდეს, ქართულ სუფრაზე ჩავინეროთო.

გაიმართა ქართული სუფრა, რომლსაც ამშვენებდნენ: დომენტი ქარჩავა, ვარლამ ვაშალომიძე, შერმანდინ ჭკუასელი, კოტე პაპავა და სხვანი... სტუმარს თავისი მინიატურული მაგნიტოფონი ზედ სუფრაზე ედო – მომღერლები ვერც კი ამჩნევდ-

ნენ, როდის იწერებოდა მათი ნამღერა. ასეთი ბუნებრივი მეთოდით ივეტ გრიმომ იმ დღეს ოცდახუთამდე სიმღერა ჩინერა.

მეორე დილით გიორგიმ უცხოელი სტუმარი და თბილისლები შინ – ჩაიზე მიიპატიჟა. მაისის მზიანი დილა იყო, გიორგის ვენახიან ფანჩატურში გაეშალა სუფრა. მოშიშინე სამოვარი, ფუჩეჩიანი მომცრო დოქები და ვერცხლის თასებით სადღეგრძელოები... გიორგიმ, ოჯახსა და თბილისლებთან ერთად, რამდენიმეჯერ დაილილინა ჩონგურიზე. სტუმარი აღფრთოვანებით იწერდა ნაზად შესრულებულ გურულ საჩონგურო მელოდიებს და სიურპრიზი: ივეტ გრიმოს სადღეგრძელოს როცა წარმოთქვამდა გიორგი, სუფრაზე გაისმა ჩხართვის ხმამალალი გალობა. სტუმარი გაოცდა – გიორგის თავისი პორტატული მაგნიტოფონით ადრე დილით ჩაენერა ჩხართვის გალობა.

ვერცხლის ორ პანია ყანნებთან ერთად გიორგიმ ივეტ გრიმოს სამახსოვროდ გურული ჩხართვის გალობის ჩანაწერი გადასცა.

ერთი წლის შენდეგ თბილისში პარიზიდან ერთი კონვერტით მოვიდა ორი წერილი. გიორგის წერილი იუნყებოდა:

ქალაქ სორბონიდან

მონყალეო ხელმწიფენო, ჩემო სასურველო და განუყრელო მეგობრებო, თქვენი ადამიანობის ღვთიურმა მადლმა, დაუვინყარმა მასპინძლობამ, უერთგულესმა მხარდაჭერამ მე გამარჯვება მომიტანა: სადოქტორო ხარისხი წარმატებით დავიცავი, ბედნიერი ვარ! თქვენც ნუ მოგაკლოთ ზენამ ბედნიერება, დავრჩები მარად თქვენგან დავალეებული და ერთგული.

ღრმა პატივიცემით ივეტ გრიმო

1960 წელს, როცა გიორგი პირველად ეწვია ინგილო ქართველებს, იგი მოიხიბლა ბარაქიანი მიწით, რომელზეც ადგილობრივი მოსახლეობა მხოლოდ ვაზსა და კაკალს რგავდა.

ცეკვა შიპრობის დამატებითი მასალების მოსაძიებლად გიორგი მეორედ გაემგზავრა საინგილოში ბუჟუჟესის ოთხ თანამშრომელთან ერთად. თან წაიღო: 1500 ქართული წიგნი; 500 ცალი ქართველ მწერლთა თარგმანები რუსულად; ვეფხისტყაოსანის საიუბილეო გამოცემა – 100 ცალი; ორასი კილოგრამი ჩაის თესლი; გურიაში გავრცელებული 250 ძირი სხვადასხვა ჯიშის ხილის ნერგი, მათ შორის, ნამყენი ციტრუსები და სხვა.

ინგილოები ბუჟუჟესელებს დიდი სიხარულით შეხვდნენ, გიორგის კი კვლავ დაეხმარნენ შიპრობის მასალების მოძიებაში.

ბუჟუჟესელებმა კახის რაიონის სოფელ თოფახის რვანლიანი სკოლა თავიანთი წარმოების საშეფო სკოლად აიყვანეს, ფიზიკის კაბინეტს ხელსაწყობები, აგრეთვე, დიდი ელექტროზარი გადასცეს. ბიოლოგიის მასწავლებლებს სთხოვეს თვალყური ედევნებინათ, რომელ უბანზე იხარებდა ხილის ნარგავები და ჩაის კულტურა.

საინგილოდან მოტანილი კაკლის 200 ნერგიდან ორ-ორი ბუჩუჭესელებს უსახსოვრეს, დანარჩენი 120 კი დარგეს ჰესის მისასვლელი გზის გასწვრივ. ისინი ამჟამად ტანაყრილნი შრიალებენ და ნაყოფს იძლევიან.

1967 წელს საქართველოს მოსწავლე-ახალგაზრდობის მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადა უნდა ჩატარებულიყო. გიორგის სთხოვეს, მელექედურის საშუალო სკოლას დახმარებოდა ოლიმპიადისთვის მოსამზადებლად. საშუალო სკოლის მომღერალთა გუნდს აჭარის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვალერიან სადრაძე ხელმძღვანელობდა.

იმ ხანებში საქართველოს პროგრესიული საზოგადოების ყურადღება მიპყრობილი იყო ფერეიდანელი ქართველებისაკენ. პოეტმა არჩილ სულაკაურმა გაზეთ ახალგაზრდა კომუნისტში ფერეიდნელებს ლექსი უძღვნა. გიორგი, დიდი ფიქრის შემდეგ, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მელექედურის მოსწავლეთა ძირითად თემად ფერეიდანელთა საკითხი გამოეყენებინა, მით უმეტეს, მას ყოველმხრივ გამარჯვებული ინგილო-ფერეიდნული ცეკვა შიპრობა – კოსტიუმებით, მუსიკითა და ტექსტით – მზად ჰქონდა.

გიორგიმ კომპოზიტორ რევაზ ლალიძეს სთხოვა: არჩილ სულაკაურის ლექსზე – ფერეიდანის მიწას ვხნავ – დაენერა სიმღერა ფერეიდნელის გოდება, რომელსაც ოლიმპიადაზე მელექედურის საშუალო სკოლის მოსწავლეები შეასრულებდნენ. ოციოდე დღის შემდეგ რევაზ ლალიძემ გიორგის გამოუგზავნა კლავირი და წერილი:

ძვირფასო გიორგი, თქვენმა თხოვნამ დამჭედა, მე ახალგაზრდობიდანვე შეძრწუნებული ვიყავი ფერეიდანელთა ხვედრით, მსურდა, რაიმე შემექმნა მათ შესახებ, გიგზავნით ჩემს ბოლო სიმღერას, თქვენი სურვილით შერქმეული სახელით ფერეიდნელის გოდება, ვგზავნი ყოველგვარი საფასურის გარეშე. დეე! იგი ჩემგან სასიყვარულო ნობათად მიეძღვნას ჩვენი მშობლიური საქართველოს ყველა ბავშვს, მომავალ კაი ქართველებს.

პატივისცემით რ. ლალიძე

რევაზ ლალიძის ეს ახალი, ამაღელვებელი სიმღერა დაკვირვითი წესით შეისწავლეს მელექედურელმა მოსწავლეებმა. ცეკვა შიპრობის მონაწილე 18 ქალ-ვაჟი შემოსეს შესაფერისი ტანსაცმლით, საბურველით და მოკაზმულობით. 1967 წლის ივლისში, როცა ოპერის სცენაზე მელექედურის მოსწავლეების გამოსვლის ჯერი დადგა, გამოცხადდა: წარმოდგენილი იქნება მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სურათი ფერეიდანის. პატარა ბიჭმა ფარდის წინ მოხდენილად წაიკითხა არჩილ სულაკაურის ლექსი:

ფერეიდანის მიწას ვხნავ აგერ სამასი წელია,  
გამხმარი ფიქრი ჩავთესე, ხმელი ხორბალიც ერია,  
ფიქრების ამომწვანების, ვახ, სული გადამელია,  
სამშობლოს მონატრული ვარ, აგერ სამასი წელია,  
ბედიც ამგვარი მწერია.



ამ ეროვნული გულისტკივილის მომგვრელ დეკლამაციას *ფერეიდნელის* გოდება მოჰყვა, მაყურებელთა აღტაცება კიდევ უფრო გაამძაფრა ინგილო-ფერეიდანულმა ცეკვა *შიპრობამ*, რომელიც მთლიანად პირველად შესრულდა. *ფერეიდანმა* მაყურებელისა და ჟიურის წევრთა უდიდესი სიმპათია დაიმსახურა. მელექედურის საშუალო სკოლის მოსწავლეთა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს და მის ვოკალურ ხელმძღვანელს ვალერიან სადრაძეს პირველი ადგილი მიენიჭა და ოქროს მედლები გადაეცათ. ასევე ოქროს მედალი და *საქართველოს სახალხო განათლების წარჩინებულის* საპატიო წოდება და სამკერდე ნიშანი (მეორეჯერ) დაიმსახურა გიორგი სალუქვაძემ.

1963 წელს, საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლის ხელმძღვანელობის რეკომენდაციით, აჭარის ასსრ ქობულეთის რაიონის სოფელ ქაქუთის სიმღერისა და ცეკვის თვითმოქმედი ანსამბლი ლატვიის სსრ ვალკისა და სმილტენეს სარაიონო ქალაქებში მიიწვიეს. რიგაში გიორგის ანსამბლის წევრებს ქალაქის ღირსშესანიშნაობა დაათვალიერებინეს. პანთეონში, მწერალ იან რაინისის საფლავზე, სამახსოვრო სურათები გადაიღეს.

საპასუხო ვიზიტით მახარაძეში ჩამოვიდა რიგის კაპელა და ცნობილი კვარტეტი ადოლფ ფრეიბერგის ხელმძღვანელობით. სტუმრებს თან ახლდა საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლის დირექტორი მიხეილ ჩირინაშვილი. ლატვიელთა ხელოვნებამ მახარაძის სახელმწიფო თეატრში მაყურებლებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. კონცერტის კულმინაციურ ნომრად სტუმრებმა დიდი ოსტატობით *სულიკო* შესრულეს – ჯერ რუსულად, ბისზე კი, გიორგის წყალობით, ქართულად: მას წინასწარ განესაზღვრა ყოველივე – ქალაქის დიდ ფურცელზე ლატვიური შრიფტით დაენერა *სულიკოს* ტექსტი და მემუსიკეთა ორმოს მოაჯირზე გაეკრა. მაყურებელი ვერაფერს ამჩნევდა, ლატვიელები კი შეუფერხებლად კითხულობდნენ სიმღერის დროს.

სამშობლოში გამგზავრების წინ ლატვიელები ძიმითის კოლმეურნეობის გამგეობამ მიიპატიჟა და ძიმითის სიმღერისა და ცეკვის 120-კაციანმა ანსამბლმა და ლატვიელებმა ერთად მეგობრობის დიდი კონცერტი გამართეს. გამოსამშვიდობებელ სუფრაზე სტუმრებმა მასპინძლებს უთხრეს: *ამდენი პატივისცემის სამაგიეროდ რაიმე დაგვაკალეთო*. სუფრის თამადა გიორგიმ სტუმრებს ასეთი დავალება მისცა: როცა სამშობლოში დაბრუნდებით, ქართველების სახელით, იან რაინისის საფლავზე ცოცხალი ყვავილების თაიგული მიიტანეთ და ამ თხოვნის შესრულება წერილობით გვაცნობეთო. ლატვიელებმა თხოვნა თხუთმეტ დღეში პირნათლად შეასრულეს და მტკიცებულებაც გამოგზავნეს.

მახარაძის გურული სიმღერების აღმდგენი სკოლის პირველი ნაკადის მოსწავლეები და პედაგოგები 1969 წლის ივლისში ტალინში სიმღერის სახალხო დღესასწაულის ასი წლისთავზე მიიწვიეს. საქართველოს წარგზავნილების გამოსვლამ ტალინის ღია თეატრის 100 ათასი მაყურებელი აღაფრთოვანა. სახალხო ზეიმის მთელი ცერემონიალი საქართველოს დოკუმენტური ფილმების ოპერატორმა გიორგი ლეკვეიშვილმა გადაიღო.

ჯერ კიდევ თორმეტი წლის ბიჭი იყო გიორგი, როცა თავის ტოლებთან ერთად, ცხემლისხიდის 8-წლიანი სკოლის მე-5 ჯგუფის მოსწავლეებს მცენარეების რგვაში, მყნობასა და მოვლა-გახარებაში ავარჯიშებდა ჯგუფის დამრიგებელი, ღვანლმოსი-

ლი პედაგოგი, გიორგი ქილიფთარი. აქედან მოკიდებული ბუნებისადმი პატივისცემა და სიყვარული გიორგის ძვალსა და რბილში გაუფდა. სადაც უნდა იყოს იგი, ვერ იტანს მდინარის, ველის, ტყისა თუ მდელოს გაჭუჭყიანებას, გარეულ ფრინველთა და ტყის ბინადართ უმიზეზო ანიოკებას. *ბჟუჟჟესის* ბრძნებათა წიგნის გადათვალთვრებისას, ნავანყდით გიორგი სალუქვაძის 1959 წლის შემდეგი შინაარსის ბრძანებას:

ბჟუჟჟესის ხეხილის ბაღში შემოვიდა და დაბინავდა ორი შველი, ისინი ადამიანებს არ უფრთხიან და ბჟუჟჟესელთა დიდი შენაძენია.

ყველას ვავალებ: განსაკუთრებული პატივისცემით მოეპყრონ შველებს, კატეგორიულად ვუკრძალავ ჩვენს თანამშრომლებს ჰესზე სანადირო თოფითა და ძაღლით მოსვლას, ასევე ავტომძღოლებს ეკრძალებათ მანქანის საყვირის ხმამალალი ხანგრძლივი ჩართვა.

ამ ბრძანების დამრღვევნი, დაუყოვნებლივ გათავისუფლდებიან სამსახურიდან და, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს მე-ნ სესიის გადაწყვეტილების შესაბამისად, მიცემული იქნებიან პასუხისგებაში. ბრძანება გამრავლდეს, თითო ცალი ხელისმონერით ჩაბარდეს გომისა და შემოქმედის სოფლებში მცხოვრებ ბჟუჟჟესის ყველა თანამშრომელს ოჯახის წევრთათვის გასაცნობად.

ვფიქრობთ, ამ ბრძანებას არავითარი კომენტარი არ სჭირდება. ქვეყნად არსებულ მრავალ საიდუმლოსაგან ერთ-ერთ საოცრებად გიორგის გარეულ ფრინველთა გალობა მიაჩნია. მაგალობელ ფრინველებს ის ორ ჯგუფად ყოფს: პირველი – მცირეოდენი ხანგრძლივობის გალობა-სტვენით სულ ერთსა და იმავე ბგერებს გამოსცემენ (ბულბული, ტოროლა, იადონი, შაშვი, სკვინჩა...); მეორე – მხოლოდ ბარტყობისას იმპროვიზებულად ჭიკჭიკებენ და გალობენ, გამოსცემენ სხვადასხვა წყობისა და თანამიმდევრობის, რიტმისა და მარცვლების ბგერებს (ჩხართვი, გური-აში მას ჩხარტას ეძახიან).

გიორგიმ გვიამბო: ბავშვობისას, ჩვენი მეზობლები, ხუმარა მოხუცები, ჩხართვს აჯავრებდნენ გალობა-ჭიკჭიკს მიმსგავსებული სახუმარო სიტყვებით. მე დავინტერესდი და ოცდახუთი წელია, ყოველ გაზაფხულზე (თებერვლიდან მაისამდე) ვინერ ჩხართვის იმპროვიზებულ საგალობლებს და ვადარებ წინა წლების ჩანაწერებს და ვასკვნი: რაც დრო გადის, ჩხართვი თანდათან სხვადასხვა ხმოვანების ბგერებს წარმოთქვამს და ყოველთვის სხვა თანამიმდევრობით. გიორგის წინასწარმეტყველებით, დადგება დრო და ადამიანი გაიგებს ფრინველის ენას...

საქართველოს სსრ ბუნების დაცვის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის – ვილი კაჭარავას – აზრით, ბუნების დაცვის დამსახურებული მუშაკის საპატიო ნოდებაც რომ არსებობდეს, საქართველოში, უთუოდ, ერთ-ერთ პირველს – გიორგი სალუქვაძეს მიენიჭებოდა.

## სად, რა, როდის...

გიორგი სალუქვაძე ინჟინრად მუშაობის პარალელურად სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდა 26 ქორეოგრაფიულ კოლექტივს, გუნდსა და ანსამბლს შემდეგ ორგანიზაციებში:

საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი (1935-1939 წწ.).  
 წითელარმიელთა სიმღერის და ცეკვის ანსამბლი (1943-1945 წწ.).  
 თბილისის №5 საქარხნო-საფაბრიკო სკოლა (1939-1940 წწ.).  
 თბილისის მაუდის ფაბრიკა (1945-1946 წწ.).  
 თბილისის №20 საშუალო სასწავლებელი (1945-1946 წწ.).  
 თბილისის №77 საშუალო სასწავლებელი (1945-1946 წწ.).  
 საქ. შინაგან საქმეთა სამინისტროს ანსამბლი (1946 წ.).  
 საქკოოპინკავშირის ანსამბლი (1939-1941 წწ.).  
 თბილისის პუშკინის სახ. ინსტიტუტი (1937 წ.).  
 საქრადიოკომიტეტის ანსამბლი (1937-1941 წწ.).  
 მახარაძის №1, №2, №3 საშუალო სკოლები (1947-1950 წწ.).  
 მახარაძის პიონერთა სახლი (1951-1960 წწ.).  
 მელექედურის საშუალო სკოლა (1967 წ.).  
 ნატანების კოლმეურნეობა (1950-1962 წწ.).  
 შრომის კოლმეურნეობა (1950 წ.).  
 ძიმიტის კოლმეურნეობა (1965-1968 წწ.).  
 ქობულეთის რაიონის ქაქუთის კოლმეურნეობა (1959-1978 წწ.).  
 ჩოხატაურის სარაიონო კულტურის სახლი (1956-1958 წწ.).  
 ჩოხატაურის პიონერთა სახლი (1957-1959 წწ.).  
 ახალციხის კულტურის სახლი (1965-1971 წწ.).  
 ადიგენის კულტურის სახლი (1968-1969 წწ.).  
 მახარაძის გურული სიმღერების სკოლის I ნაკადი (1968-1972 წწ.).  
 მეორე ნაკადი (1980-1983 წწ.).

ცეკვა, სიმღერა, ქართულ ხალხურ საკრავებზე დაკვრა უსწავლებია 900-მდე მოზრდილისა თუ მოსწავლისათვის.

1935 წლიდან დღემდე დადგა 30 ცეკვა, აქედან საბავშვო:

*წყაროსთან* – გოგონებისათვის; *ცხენობანა* – ბიჭუნებისათვის; *ჭიდაობა* – *ხერხი სჯობია ღონესა*; *ჯირითი* – მახარაძელთა და გენიჩესკელთა მეგობრობაზე. ორი სახუმარო ცეკვა.

სახელმწიფო თეატრში მუსიკალურად და ქორეოგრაფიულად გააფორმა დადგმები: *ღიაღი მეგობრობა*; *ზვავი*; *კიკვიძე*; *დაჭრილი არწივი*; *ზამთრის ზღაპარი*; *კომბლე*; *შაითან ხიხო*; *ბაბთიანი გოგონა*.

სხვისი თუ საკუთარი სცენარით გააფორმა ათი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სურათი: *სამშობლოსათვის*; *შესვენება საძოვრებზე*; *აქ მოგროვდით, მეგობრებო!* *ჩვენ მშვიდობა გვინდა*; *ძველი თბილისი*; *ქართული ქორნილი*; *შუამთური სეირი*; *ფერეიდანი*; *შემთხვევა საზღვართან*; *ზეიმი პიონერთა ბანაკში*.

გიორგის კონსულტაციით გადაღებულია სრულმეტრაჟიანი ფილმი *ქართული ქორნილი*. მისი სცენარითა და დადგმით ორნაწილიანი ფილმი – *მობრძანდით, გელით ქართული სუფრა*; კინონარკვევი აჭარის ცხოვრებიდან – *შუამთური სეირი* და *კალმახობა*.

სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ანსამბლის მიერ შესრულდა შემდეგი ცეკვები:

1946 წ. – საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცეკვების საკავშირო ოლიმპიადაზე, მოსკოვში სვეტებთან დარბაზში, საქართველოს სამტრესტის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა პირველად შეასრულა მასობრივი ცეკვა *ფარეკაობა* და მიენიჭა პირველი ადგილი.

1951 წ. – თბილისი, საქართველოს მეშვიდე რესპუბლიკური ოლიმპიადა. მახარაძის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა პირველად შეასრულა ცეკვა *ფარცაკუკუ* (მთავარი პრიზი).

1954 წ. – თბილისი, საქართველოს მერვე რესპუბლიკური ოლიმპიადა. მახარაძის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა პირველად შეასრულა მასობრივი ცეკვა *კალმახობა* (პირველი ადგილი).

1960 წ. – თბილისი, პიონერთა და მოსწავლეთა ოლიმპიადა. მახარაძის მოსწავლეთა ანსამბლის მიერ პირველად შესრულდა ინგილო-ფერეიდანული ცეკვა *შიპრობა* (პირველი ადგილი).

1961 წ. – თბილისი, საქართველოს მეცხრე რესპუბლიკური ოლიმპიადა. მახარაძის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ პირველად შესრულდა სპორტულ-მუშაითური ცეკვა *ფუნდრუკი* (პირველი ადგილი).

1963 წ. – ქობულეთის რაიონის სოფელ ქაქუთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ, ჯერ ბათუმში, შემდეგ თბილისში, პირველად შესრულდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სურათი – აჭარული *შუამთური სეირი* – ქალთა ცეკვა *ხერტლის ნადთან* ერთად (პირველი ადგილი). საქართველოს ტელევიზიამ გადაიღო 20-წუთიანი კინონარკვევი (რეჟისორი სამუელ თოიძე).

1966 წ. – თბილისი. საქართველოს ხალხური თვითმოქმედების ოლიმპიადა. ახალციხის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ პირველად შესრულდა მესხური ცეკვა *მძიმური* და მესხურ-ჯავახური *იდუმალა* (პირველი ადგილი).

1967 წ. – თბილისი, საბჭოთა ხელისუფლების 50 წლის საიუბილეო ოლიმპიადა. ახალციხის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მიერ პირველად შესრულდა მესხური ცეკვა *ფერხული დიდება* მესხური სახუმარო ცეკვით *ვარძიობა-ძიობასა* (პირველი ადგილი).

მახარაძის რაისაბჭოს აღმასკომისა და საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოების პრეზიდიუმის მხარდაჭერით, გიორგი სალუქვაძის წინადადებით, 1968 წელს შეიქმნა *გურული სიმღერების აღმდგენი და შემსწავლელი სკოლა*. დაარსებიდან დღემდე სკოლას ხელმძღვანელობს გიორგი სალუქვაძე.

## **ჯილდოები და საპატიო წოდებანი**

1941-1945 წწ. დიდი სამამულო ომი – ხუთი საბრძოლო მედალი და მთავარსარდლობის 12 მადლობა.



მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადები, დათვალიერებები, კონკურსები და ფესტივალები – ლაურეატობის წოდება და 11 ოქროს მედალი.

მსოფლიოს სტუდენტთა და ახალგაზრდობის მე-6 ფესტივალის მედალი.

გმირ ქალაქ მინსკის მხატვრული თვითმოქმედების ფესტივალის ლაურეატის მედალი.

მსოფლიოს ახალგაზრდობის – *მინსკის საერთაშორისო ბანაკის* – დიდი ოქროს მედალი.

საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

საქართველოს სახალხო არტისტი

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს საპატიო სიგელი (სამგზის) ხელოვნების დარგში.

აჭარის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელი ხელოვნების დარგში.

ბუნების ქომაგის საპატიო წოდება და დიდი ოქროს მედალი.

საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული ინჟინრის საპატიო წოდება.

საქართველოს სსრ სახალხო განათლების მუშაკის წოდება და სამკერდე ნიშანი (ორგზის).

სსრ კავშირის ენერგეტიკისა და ელექტროფიკაციის სამინისტროს წარჩინებულის საპატიო წოდება სამკერდე ნიშნით.

ანა ანტონოვსკაიასა და ბორის ჩორნის ერთობლივი სცენარით გადაღებულია ორნაწილიანი ფერადი ფილმი გიორგი სალუქვაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ.

ვანო შილაკაძის ნარკვევი *ხალხური შემოქმედების მოამაგე*.

გიორგი სალუქვაძის ბიბლიოთეკაში სამი ათასამდე წიგნია. იგი ავტორია რამდენიმე ათეული ლექსისა.

ახალგაზრდა ხალხურმა მთქმელმა მინდია ხინთიბიძემ ასე გამოხატა სიყვარული გიორგის მიმართ:

ძვირფასო გიორგი!

თქვენზე დიდი ხანია მსურდა რაიმე დამეწერა, გამომეხატა ის დიდი სიყვარული, რაც თქვენ დაიმსახურეთ ხალხში, და პირადად ჩემში დათესეთ:

### გიორგი სალუქვაძეს

ერის კაცად რომ გამშვენებს საქმეებია შენი,  
წმინდა კელაპტრად ანთიხარ კაცი სწავლული, ბრძენი,  
საშვილიშვილო საქმეზე მტკიცედ გიჭირავს ხელი,  
შეგინირია ხალხისთვის შენი ცხოვრების დღენი.  
მეო არ გითქვამს არას დროს, მუდამ ამბობდი ჩვენი,  
ხმალივით პირდაპირა სჭრი, ვერას დაგაკლებს მტერი,  
დროს წინ გაუსწარ, მიტომაც გაფასებს შენი ერი,  
სამშობლო შენი ღმერთია, მამულისათვის მღერი.  
ხალხური ცეკვა-სიმღერის ოსტატი ხარ და მცველი,  
ბუნების დიდი ქომაგი, საფრთხიდან გამომხსნელი,  
ინჟინერი და მეურნე, გლეხიც ხარ ოფლის მღვრელი,  
ნამუსის ქუდი გახურავს, საქვეყნოდ დამამშვენი.  
მამაპაპური ზნე-ჩვევის შემკრები, შემნახველი,  
ნორჩების მოჭირნახულე, დამრიგებელი – ქველი,  
ღმერთმა ამრავლოს შენებრი, სიკეთის მხვენელ-მთესველი,  
იხარე, ჩვენო გიორგი, სიცოცხლე მოგცეს გრძელი.

გიორგი სალუქვაძეს მიმდინარე წელს დაბადების 70 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 55 წელი შეუსრულდა. როცა მას სათანადო ორგანოებმა იუბილეს გამართვა შესთავაზეს, მან უარი განაცხადა და ასე გაამართლა თავის უარი: არ არის საჭირო დიდი აურზაურის შექმნა, მე თუ რამე კარგი და სასარგებლო გამიკეთებია ჩემი ერისა და სამშობლოსათვის, ის ყოველი საჭირო შემთხვევა თავისთავად მეტყველებს და მე ამითაც კმაყოფილი ვარ. დაე, ასე იყოს! ვუსურვოთ უკვე დღეისათვის მხცოვან ხელოვანს ხანგრძლივი და შემოქმედებითად კვლავ ნაყოფიერი სიცოცხლე ქართული ხალხური შემოქმედების საკეთილდღეოდ.

სამუელ თოიძე

უთარილო

**მოსსენებები, რეცენზიები,  
სტატიები, წერილები**





## ქართული ხალხური ცეკვების სიწმინდისა და

### ტრადიციულობის დაცვისათვის

1978 წელს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში – *თვითმოქმედი მხატვრული შემოქმედების შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ* – დასახულია მშრომელთა ესთეტიკური აღზრდის გაუმჯობესების გზები, თვითმოქმედი ხელოვნების აყვანა ახალ საფეხურზე, მისი მხატვრული ღონის ამალღება.

ხალხური შემოქმედება ერთ-ერთი უმდიდრესი საგანძურია, მისი დაცვა, განვითარება – უმნიშვნელოვანესი ამოცანა. ხალხური ცეკვის ხელოვნებას თავისი ნიჭი, შრომა, შთაგონება მრავალმა შემსრულებელმა თუ ქორეოგრაფმა მიუძღვნა. მათ მუდამ უნდა იფიქრონ ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში ესთეტიკურ ამოცანებზე, რადგან სწორედ ახალგაზრდობითაა დაკომპლექტებული საცეკვაო კოლექტივები. ყოველი კოლექტივის საქმიანობა (სასიმღერო თუ საცეკვაო), უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია მის ხელმძღვანელზე და ფრიად საყურადღებოა ქორეოგრაფთა ახალგაზრდა თაობის შემდგომი სრულყოფისათვის, მათი თეორიული და პრაქტიკული ცოდნის შესაძენად.

მათ უნდა იცოდნენ ჩვენი ერის ისტორია, საქართველოს ყველა კუთხის განსაკუთრებული თავისებურებანი, შესრულების და ახალი ცეკვების შექმნის ტრადიციული წესები.

ზოგიერთ ანსამბლში ქართული ხალხური ცეკვა გაღარიბდა ერთფეროვანი შემსრულებლობით, პრიმიტიული მოძრაობებით, არადა საქართველოს ყოველ კუთხეს აქვს თავისი ცეკვები, შესრულების განუმეორებელი ხასიათი, ტანსაცმელი, ჩუქურთმა.

სადადგმო დარგში ჩვენთან გარკვეული ტრადიცია არსებობს, ვგულისხმობ თემატური, ანუ სიუჟეტური ცეკვების შექმნას. ამის დამადასტურებელია თემატური ცეკვების კონკურსები. მართალია, ყველა საინტერესო ჩანაფიქრმა და ძიებამ ვერ მიაღწია მხატვრულ შედეგს, მაგრამ კონკურსის ჩატარების თვით იდეა ქორეოგრაფთათვის ახლის მიგნების საშუალებას იძლევა. გავიხსენოთ კონო მანჯგალაძის *გმირთა ძეგლი*, შრომის პროცესების გაცეკვების ერთ-ერთი მამამთავრის მიხეილ რაქვიაშვილის *მევენახეთა ცეკვა*, ანსამბლ *შარათინის* (ქორ. ედუარდ ბებია) შესრულებით *უკვდავება* და სხვა.

თემატურ ცეკვებს მყარი ადგილი უჭირავს ქართული ქორეოგრაფიის რეპერტუარში: გიორგი სალუქვაძის *კალმახობა*, ვია ასათიანის *უკვდავების თასი*, გაცეკვებული სპორტის ერთ-ერთი მამამთავრის – მიხეილ შუბაშიკელის – *ლახტი* და სხვ. ნამდვილად თემატური ცეკვების ტრადიციას ჩვენში ღრმა ფესვები აქვს გადგმული. მხოლოდ მე არ მგონია, რომ ასეთი კონკურსების ჩატარება ყოველწლიურად იყოს გამართლებული. უნდა დაიბადოს შემოქმედებითი აზრი, მომნიჭდეს, განვითარდეს, ამისათვის საჭიროა დრო. უმჯობესია, კონკურსები ჩატარდეს სამ-ოთხ წელიწადში ერთხელ.

ხაზგასმით აღვნიშნავ: ინდივიდუალურ შემსრულებელთა თუ თემატური ცეკვების კონკურსების დროს – ყურადღება უნდა მიექცეს, რატომ იწერება ესა თუ ის ქულა. კონკურსების შედეგები არ შეიძლება დაინეროს მშრალ ოქმად, ეს ხომ არ არის საწყობის ინვენტარის აღწერა. ის უნდა იყოს თავისებური მხატვრული მატრიანე, თუნდაც სამ-ოთხ სტრიქონში მოთავსებული ამა თუ იმ შესრულებული ცეკვის ღირსება ან ნაკლი.

ჩვენი დღევანდელი შეკრება მიძღვნილია ქართული ქორეოგრაფიის სინმინდისა და ტრადიციულობის დაცვისადმი.

ჩვენი საცეკვაო ფოლკლორის უმდიდრესი ენა, მისი ამოუწურავი შესაძლებლობა დღემდე წარმოადგენს მისი მუდმივი განვითარებისა და გამდიდრების, მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის დაუშრეტელ წყაროს. მაინც რა არის ცეკვის შესრულების ტრადიციულობა, მისი მთავარი არსი?! რასაკვირველია, ტექნოლოგიური მასალა, მოძრაობათა ის ერთიანობა, რომელიც განსაზღვრავს ყოველი ხალხური ცეკვის თავისებურებას და თვითმყოფადობას.

რა ახასიათებს თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიას? თუ ვაჟთა შესრულებაში გაბატონებულია ცერებზე ხტომა, ბალეტისებური ილეთების მსგავსად, ქალთა შესრულებაში სრულებით დაიკარგა სამდაკვრითი სვლა, სწორედ ის სვლა, რომელიც ქმნის გედისებური სინარნარის შთაბეჭდილებას. ყველა ცეკვაში ქალები აკეთებენ უბრალო, ჩვეულებრივ ნაბიჯებს გადასაადგილებლად.

უპირველეს ყოვლისა, ყოველ ცეკვას აქვს თავისი შინაარსი, რომელიც კარნახობს შესრულების ტემპსაც. დინამიზმი, ენერგიული, ექსპრესიული აღფრთოვანება ცეკვის შესრულების დროს ცოცხლობს თვით ხალხში, ორგანულია მისთვის, ამიტომ არც არის საჭირო ქართული ცეკვების სცენაზე გადატანისას მის ხელშეუხებელ თვისებებზე მახვილის გაძლიერება. თეატრალიზებულ ხალხურ ცეკვაში არ უნდა ქარბობდეს, ე.წ. ტექნიკა, ერთფეროვანი, მოსაბეზრებელი ტრიუკები. იგი ვერ შეცვლის ნაციონალური კოლორიტის სურნელებას, ცეკვის პირველი შემქნელი ხალხის სულს, გონებასა და ხასიათს. მოცეკვავეთა თითოეულ კოლექტივს უნდა ჰქონდეს ანსამბლურობის ელემენტარული თვისება – მოცეკვავეთა მწყობრი, რიტმული, ერთდროული შესრულება.

კიდევ ერთხელ მოვიხმობ კომპოზიტორ შალვა მშველიძის სიტყვებს: დროა, მოვსპოთ ქართული ხალხური ცეკვების შესრულების დროს ყიჟინა, შეყვირება და, უმთავრესად, მუხლებზე ტრიალი, რადგან ამისაგან ჩვენი ცეკვა მახინჯდება, კარგავს თავის მშვენიერებას.

წყვილად ცეკვა. სატრფიალო შინაარსის სიფაქიზით, თავისებური რთული ტექნოლოგიით, ნახატის სინმინდითა და კეთილშობილებით ქართულს ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ეროვნულ ცეკვებს შორის. მე დიდ სიამოვნებას მანიჭებს ლატავრა ფოჩიანისა და ფრიდონ სულაბერიძის შესრულება, მაგრამ ეს არ ცვლის საერთო მდგომარეობას.

რამდენიმე წლის წინ, ინდივიდუალურ შემსრულებელთა კონკურსის დროს, სხვადასხვა რაიონიდან ჩამოტანილ ორმოც ცეკვაში მხოლოდ ექვსი შეფასდა: ხუთიანზე – ერთი (გორიდან, ქორ. მ. რაქვიაშვილი); ოთხიანზე – ერთი (თბილისიდან

ქორ. რ. ჭოხონელიძე); დანარჩენი – სამიანზე. განა ეს არ არის საგანგაშო ფაქტი, რომ იკარგება ქართული ქორეოგრაფიის მშვენიერება, განა ამას არ უნდა მიექცეს ყურადღება?!

კარგი იქნება, თუ უფრო თამამად მიმართავენ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით იმ კომპოზიტორთა, რომელნიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ხალხურ შემოქმედებასთან: გრიგოლ კოკელაძე, მიხეილ ჩირინაშვილი, ვალერიან ცაგარეიშვილი და სხვ. ალბათ, ბევრს ახსოვს შთამბეჭდავი ქორეოგრაფიული სურათი *ბოროტსა სძლია კეთილმან* მიხ. ჩირინაშვილის მუსიკაზე ზაურ ასათიანის დადგმა; მისივე დადგმით *კოსმონავტები* (კომპ. სანდრო მირიანაშვილი) – მოკრძალებით, პატივისცემით, დაუმახინჯებლად, როგორც დანერა კომპოზიტორმა.

აღსანიშნავია, რომ 1979 წელს, დეკემბერში, ჩატარებული მხატვრული შემოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადა გადაიქცა ხალხური შემოქმედების ნამდვილ ზეიმად (ოლიმპიადის დირექტორი მიხეილ ჩირინაშვილი). ეს იყო მასშტაბური, გრანდიოზული ღონისძიება. განსაკუთრებით ეს შეიძლება ითქვას საგუნდო გამოსვლების შესახებ. მათმა შესანიშნავმა ჟღერადობამ მსმენელს დაუტოვა დაუვინყარი შთაბეჭდილება. საკმაოდ ფერმკრთალად გამოიყურებოდა ქართული ქორეოგრაფია. მართალია, ოლიმპიადის მონაწილე საცეკვაო კოლექტივები, უმეტესად, გამოირჩეოდნენ კარგი ჩაცმულობით, მწყობრი შესრულებით, მაგრამ ის, რასაც ისინი ასრულებდნენ, თანამედროვე თეატრალიზებული ხალხური ქორეოგრაფიის მოთხოვნას არ შეესაბამებოდა: ერთფეროვანი ცეკვები, დამდგმელთა ფანტაზიას მოკლებული, ტექნოლოგიური ხერხების აღრევა (ერთ-ერთ აფხაზურ ცეკვაში სვანური *ცერულის* ილეთებიც იყო ჩართული), ქალთა ერთი და იმავე უბრალო ნაბიჯებით სიარული, უფრო ხშირად, სირბილი, რადგან ყველაფერი იცეკვებოდა ძალიან სწრაფ ტემპში; რასაკვირველია, ასეთი სანახაობა ვერ დატოვებდა მხატვრულ შთაბეჭდილებას, როგორც ეს იყო წინა ოლიმპიადების დროს, რამდენიმე ათეული წლის წინ. ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რატომ შეხვდა მაყურებელი ასეთი აღფრთოვანებით ლენტეხის და მესტიის კოლექტივების გამოსვლას. სწორედ ამ კოლექტივებს აქვთ შემონახული თვითმყოფადობის ის სინამდვილე და სილამაზე, ურომლისოდაც არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტად ხალხური შემოქმედება.

დასანანი, რომ მივიწყებული აქვთ ორ და სამსართულიანი ფერხულები. ამის აღდგენა აუცილებელია. საერთოდ, სართულიანი ფერხულები დამახასიათებელია საქართველოს ყველა კუთხისათვის, რაშიც გვარნმუნებს მათი სახელწოდების სინონიმთა სიმრავლე, მაგრამ დღეს მათ ასრულებენ მხოლოდ ჩოხატაურსა და მახარაძეში.

ახლის მიგნების მცდელობა იყო ფოთის საცეკვაო კოლექტივის პანტომიმა – სიმღერა *ოდოიას* ილუსტრაცია. თვით *ოდოია* ისეთი დიდებული სიმღერაა, რომ მისი ილუსტრაცია პანტომიმის ხერხებით მიზანშეუწონელია. *ხინთქირიაში* ქორეოგრაფის ჩანაფიქრი საინტერესო იყო, მაგრამ ვერ განავითარა და ცეკვა საბოლოოდ რაღაც გაუგებარ მოძრაობაში გადავიდა.

ქართული ქორეოგრაფიის მარგალიტების გვერდით უნდა შეიქმნას ახალი ცეკვები ჩვენი ქორეოგრაფიის თვითმყოფადობისა და თავისებურების დაუმახინჯებ-

ლად, მდიდარ ტრადიციათა დაცვით. მაგალითად, რა ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა გიორგი სალუქვაძემ მესხეთ-ჯავახეთში. მან აღადგინა ძველთაძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვები – *იდუმალა*, *მძიმური*, საფერხულო წყობა *მუმლი მუხასა* და *ვარძიობა-ძიობასა*. ეს ნამდვილად მისაბაძი მაგალითია. უნდა მივმართოთ უმდიდრეს ქართულ სასიმღერო და ზეპირსიტყვიერებას, რომელითაც გაცოცხლდება წარსული. მხატვრული შემოქმედება საუკუნოვანი მუხის ფესვებია, რომლებიც ქმნის ეპოქის მხატვრულ მატთანეს. მაგრამ ისტორიის და კულტურის შესანიშნავი ძეგლები არა მარტო ჩვენი წარსულია – ეს დღევანდელი დღეც არის.

გასულ ოლიმპიადაზე არ იყო წარმოდგენილი სხვა ხალხის ეროვნული ცეკვები, სომხური *იალისა* და *ქოჩარის* გარდა. ეს იყო სასიამოვნო სანახაობა, მაგრამ ამასაც სწორი გაგება უნდა. ჯავახეთიდან ჩამოტანილი ცეკვა *ქოჩარი*, რომელიც სრულდებოდა სახელწოდებით *ჯავახეთი* და *ზეიმი ჯავახეთში*, არ შეესაბამებება სინამდვილეს, რადგან ჯავახეთისათვის დამახასიათებელია სულ სხვა საცეკვაო ნიმუშები. ამასაც უნდა მიექცეს ყურადღება.

ხალხური შემოქმედების უბადლო ნიმუშების დაცვას აქვს არა მარტო ვიწრო ეთნოგრაფიული მიზნები, არამედ ეს არის აუცილებელი და აქტუალური ამოცანა, რადგან ცეკვა და სიმღერა ხალხის ისტორიისა და კულტურის ძეგლია. ნუ დავკარგავთ ჩვენს ცეკვას!

მივესალმები იმ ქორეოგრაფებს, რომლებმაც თავისი ნიჭი, ცოდნა და ენერჯია ქართულ ქორეოგრაფიის სამსხვერპლოზე მიიტანეს.

ქორეოგრაფთა ახალ თაობას ვუსურვებ ცოდნის შეძენას და განვითარებას, პროფესიული დონის ამაღლებას.

გაიკვლიეთ საკუთარი გზა, ნურავის ნუ ბაძავთ, რადგან არავინ არ არის დაზღვეული შეცდომებისა და ნაკლისაგან. და კიდევ: გისურვებთ იმ ენთუზიაზმსა და სიყვარულს საქმისადმი, რაც ახასიათებდა ძველ თაობას.

25 თებერვალი 1980 წელი  
საქართველოს მუსიკალური და  
ქორეოგრაფიული საზოგადოების პლენუმი

## **საქართველოს საცეკვაო კულტურის თავისებურება,**

### **ცეკვის სასცენო დამუშავება და განვითარების ტენდენციები**

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მრავალი საუკუნის წინ ჩაისახა. მისი განვითარების პროცესში გაჩნდა თეატრალიზებული ცეკვა და საფუძველი ჩაეყარა საბალეტო ხელოვნებას. მრავალ ერს შეუქმნია შორეულ წარსულში მოცეკვავე ფიგურებიანი კლდის მხატვრობის ვერნისაჟი. საცეკვაო ფოლკლორი ძალიან ძველია და მის შესახებ ბევრია ნათქვამი. ხალხური შემოქმედების მარგალიტებს შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი საცეკვაო ხელოვნებას უჭირავს. როგორც ცნობილია, ცეკვა გარ-



კვეული ტრადიციულობითაა განპირობებული, რაც სპეციფიკური პლასტიკური სახეებით, ინტონაციური შეფერილობით, შესრულების განსაკუთრებული მანერით, ტემპითა და რიტმით გამოიხატება. ეს კი ყოველი ერის ცეკვის თავისებურებას ქმნის.

ასწლეულების განმავლობაში ქართული ქორეოგრაფია, სასიმღერო ფოლკლორის მრავალრიცხოვან ნიმუშთან ერთად, თავად ხალხის მიერ იქმნებოდა. ქართული ცეკვები შთამბეჭდავია თავისი ტემპერამენტითა და მრავალფეროვნებით, რაც სხვადასხვა მიზეზითაა გამოწვეული (სამეურნეო კალენდარული ფაზები, ეკონომიკური ფორმების ფორმაციების ცვლა და ა.შ.). მონაცემები ქართული ქორეოგრაფიის წარმოშობის, ფორმირებისა და ჩამოყალიბების შესახებ მრავალ არქეოლოგიურ, იკონოგრაფიულ და ლიტერატურულ ძეგლში გვხვდება. ერთ-ერთ ასეთ დასტურად შეიძლება თრიალეთის ვერცხლის თასი ჩაითვალოს. ჭედური ხელოვნების ეს გამორჩეული ნიმუში ძვ.წ. II ათასწლეულით თარიღდება. მან მეცნიერების – შალვა ამირანაშვილის, ვერა ბარდაველიძისა და მიხეილ ჩიქოვანის – ყურადღება მიიქცია, რომელთა განსხვავებული მოსაზრებები ერთ დასკვნამდე დაიყვანება: თასზე ნიღბოსნების რიტუალური მსვლელობაა აღბეჭდილი ტახტზე მჯდარი ღვთაების ირგვლივ (შესაძლოა, ნადირობის ქალღმერთი დალი). გამოჩენილ მეცნიერთა მოსაზრებანი და თასის შემდგომი შესწავლა იმის წარმოდგენის საშუალებას იძლევა, რომ ეს ღვთაების გარშემო რთული წყობის მასობრივი რიტუალური ცეკვაა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს თასის ზემოთ ნიღბიანი ფიგურებისა და თასის ქვემოთ ირმების სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ საცეკვაო რიტუალში მონაწილეთა რიგები არა მხოლოდ სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობდნენ, არამედ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ილეთებსაც აკეთებდნენ. ამის ერთგვარ დასტურად შეიძლება თასის გამოსახულება და დღევანდელი *ფერხულის* კომპოზიცია შედარდეს. *ფერხულს*, როგორც წესი, პოლიფონიური სიმღერა ახლავს. მთელ საქართველოში გავრცელებული საფერხულო წყობა ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ შესრულების მანერას, ფორმას (წრიული, მწკრიული, ჯაჭვისებური) და ღრმა დრამატურგიულ შინაარსს ავლენს. ხშირად *ფერხულის* წრეში ან ორ რიგს შორის (ფერხისა) რომანტიკული, ტრაგიკული, პატრიოტული ან სახუმარო სცენები თამაშდება (*თავფარავნელი ჭაბუკი, აბესალომ და ეთერი, ფერხული-შავლეგო, ძაბრა*). *ფერხულებში* განსაკუთრებული ადგილი სვანურ *ფერხულს* უკავია. ამ სინკრეტულ, აუჩქარებელ, მედიდურ საცეკვაო წყობაში პირველქმნილი სილამაზის ის ამოუწურავი ძალა იგრძნობა, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია ჭეშმარიტი ხალხური შემოქმედება. მუსიკათმცოდნე გულნარა გვარჯალაძის დისერტაციის, – *ქართული ხალხური სიმღერის რიტმული ფუძის ტიპოლოგიური თავისებურებები* – ავტორეფერატით თუ ვიმსჯელებთ, *ფერხულის* სინკოპური ფორმულა (ამ შემთხვევაში სვანური წყობის. ლ.გ.) ზომიერ ტემპს ახასიათებს. სადღეისოდ მთელ საქართველოში გავრცელებულია წრიული ორ და სამსართულიანი ფერხული. ძველად ფერხული რიტუალურ-მაგიური ხასიათისა იყო და ბუნების შემოქმედ ძალებს ეძღვნებოდა. სართულიანი *ფერხულის* წარმატებით შესრულება მინათმოქმედისათვის ნაყოფიერ წელიწადს მოასწავებდა. თუმცა სართულიანი ფერხული ბრძოლაში სტრატეგიული ილეთების ამსახველიცაა: მამაცი

მეომრები რამდენიმე სართულად ერთმანეთის მხრებზე დგებოდნენ, რათა მონინა-ალმდეგის ციხე-კოშკებზე იერიში მიეტანათ. სამცხე-ჯავახეთში (საქართველოს იმ ნაწილში, რომელიც ყველაზე მეტად განიცდიდა უცხოტომელთა შემოსევებს) ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოს გავრცელებულ სპორტულ თამაშებს შორის ყველაზე დიდი პოპულარობით სწორხაზოვანი სართულიანი ფერხულები *სამყრელო* და *ციხებუნა* (ციხესიმაგრე) სარგებლობდა. საგმირო სიმღერების თანხლებით ეს ორ და სამსართულიანი *კონსტრუქცია* რამდენიმე ვერსზე მიდიოდა ნათესავ-მეგობრების მოსანახულებლად და შემდეგ უკან ბრუნდებოდა.

თანამედროვე ფერხული სამ კონცენტრირებულ წრეზე იგება: მამაკაცთა გარე წრე ქალთა წრეს ეკვრის, რომლის შიგნითაც ისევ მამაკაცთა სართულებიანი წრეა. სიმღერისა და საკრავების რიტმზე, სხვადასხვა მოძრაობითა და ურთიერთსაპირისპიროდ სვლით, ეს მასობრივი ცეკვა პოლიფონიური საცეკვაო ქმედების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

უძველესი ქართული ცეკვებიც კი შინაარსითაა გაჯერებული და თეატრალიზებული. ერთ-ერთი ასეთი ცეკვაა გურულ-აჭარული *მხედრული ხორუმი*. სხვადასხვა ეპიზოდზე აგებული და ერთი მკაფიო, თანმიმდევრული სიუჟეტით გაერთიანებული *ხორუმი*, დიდი ალბათობით, ნადირობის შორეულ ცეკვას განასახიერებს. მას თავისი განსაკუთრებული საცეკვაო ლექსიკა აქვს, რაც სხვა ქართული ცეკვებისაგან განასხვავებს.

ქართული ქორეოგრაფიის თავისებურებებზე საუბრისას, *თითების ტექნიკა*, ანუ ფეხის თითებზე მამაკაცთა ცეკვა უნდა ვახსენოთ, რომელიც *ცერულისა* და *მთიულურის* ჯგუფს განეკუთვნება. ეს ცეკვები საქართველოს მთიანი რეგიონების მოსახლეობასა და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხებშია გავრცელებული და აფხაზების, ჩერქეზების, ლეკების, ოსების, ყაბარდოელების საცეკვაო ხელოვნების ორგანული ნაწილია. ფეხის წვერებზე უძველესი ქართული ცეკვა სვანური *ცერულია* (ცერი ქართულში დიდ თითს ნიშნავს). მიუვალ კოშკებში მცხოვრები, გარე სამყაროს ფაქტობრივად მონყვეტილი სვანები, სხვა ტომებს თითქმის არ ეკონტაქტებოდნენ. სვანურ *ცერულს* შესრულების საკუთარი სპეციფიკა აქვს: ფეხის თითებზე შეხტომის განსხვავებული ილეთები. მოძრაობები თავშეკავებულ, ზომიერ ტემპში სრულდება, ტერფის გარეთა ნაწილზე დანოლით, ხელები კი ხანჯალზე უწყვიათ.

ფეხის თითებზე ცეკვის სათავეებზე საუბარი არაა წარმოდგენილი წერილის თემა, მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში (XVII ს.) სიტყვა *ცეკვა* ახსნილია როგორც ფეხის წვერებზე ცეკვა. ეს განსაზღვრება გვაპარაუდებინებს, რომ ფეხის წვერებზე ცეკვა არა მარტო უძველესი წარმოშობისაა, არამედ ხალხშიც ფართოდ გავრცელებული. გამოჩენილი ქორეოგრაფის, პრაქტიკოსის, თეორეტიკოსისა და პედაგოგის, დავით ჯავრიშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომში – *ქართული ხალხური ცეკვები – მთიულური* (მთის ცეკვები) სკურპულოზურადაა გარჩეული – *მუხლილეთები* (მუხლიდან მუხლზე გადასვლა), *ცერილეთები* (ფეხის თითებზე მოძრაობა).

საქართველოში ძველი დროიდან (დაახლოებით XI-XIII სს.) არსებობს წყვილთა ცეკვის ფორმა. რომანტიკული შინაარსით გაჯერებული წყვილთა ცეკვები, ვაჟი-

სა და ქალის შესრულებით, დიდი ალბათობით, ორგანულად იყო ჩართული სახიობის სინთეზურ წარმოდგენაში და იმპროვიზებული ტექსტის წამლერებით (რეჩიტატივით) სრულდებოდა. ეს ერთგვარი საცეკვაო დიალოგი იყო, რომლის ლირიკულ ხასიათსაც ლექსის ემოციურობა უსვამდა ხაზს. ეს ცეკვები ფეოდალების ციხესიმაგრეებში სრულდებოდა, თანდათანობით მასობრივ ხასიათს კარგავდა და ცალკეული წყვილის მიერ შესასრულებელ ფორმას იღებდა. XIX–XX საუკუნეთა ლიტერატურულ წყაროებში წარმოდგენილი წყვილთა ცეკვის აღწერა გვარწმუნებს, რომ მისი შესრულების შინაარსი და ფორმა თითქმის უცვლელი რჩებოდა და მხოლოდ სახელწოდება იცვლებოდა. XX საუკუნის 40-იან წლებამდე ის ფიგურირებდა როგორც *ლეკური (ЛЕЗГИНКА)*. ცეკვის შინაარსისა და ფორმისათვის ეს აბსოლუტურად უცხო სახელწოდება შეიცვალა ტერმინით *ქართული*. სხვათა შორის, ტერმინი *ქართული ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იან წლებში შემოგვთავაზა პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა მოცეკვავემ – ალექსი ალექსიძემ (სონღულაშვილმა)*.

ჩვენ მოკლედ შევეხეთ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ზოგიერთ სპეციფიკურ თავისებურებას, რადგან ვრცელი თხრობა მოცემული მოხსენების ფარგლებში ვერ ჩაეტევა.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში სადღეისოდ ბევრია გაკეთებული. მაგრამ დღევანდელი დღე გუშინდელის პირმშოა და ახლა ჩვენ ხვალინდელზე უნდა ვიფიქროთ. ვფიქრობთ, რომ ეს კანონზომიერება საერთოა როგორც ქართული, ისე სხვა ხალხის ქორეოგრაფიისათვის. საკითხი არა მხოლოდ ცეკვის, არამედ ცხოვრების რიტმს ეხება, რასაც საფუძვლად როგორც ემოციური, ისე ინტელექტუალური და ეროვნული სანყისები უდევს. ყოველ ხალხს თავისი რიტმი აქვს, რაც ბუნებრივი დინამიკურობა და გარეგნული პლასტიკური გამომსახველობითობა განაპირობებს, რაც ეროვნული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გააზრებასა და ეროვნული კულტურის სანყისებთან მიბრუნებას ნიშნავს. როგორც ბესარიონ ბელინსკი ამბობდა, „ყოველი ხალხის ეროვნულობის საიდუმლო საგნების წვდომის არსშია“. სწორედ ეს *გაგების მანერა* ქმნის ხალხური ქორეოგრაფიის თვითმყოფადობას, მის განსაკუთრებულ ნიშას. ეს ისაა, რაც თავად ხალხის მიერ, მისი ნიჭითა და სიბრძნით იქმნებოდა. ახალი შესაძლებლობების ძიებისას, ახალი ფერებისა და ნიუანსების აღმოჩენისას, ნაციონალური კულტურის ტრადიციები უნდა შევინახოთ და გავუფრთხილდეთ. ფოლკლორის სიმდიდრე ხომ ამოუწურავია. ერი საკუთარი უძველესი კულტურის ერთგული უნდა იყოს. რა თქმა უნდა, ჩვენი ეპოქა – ცვლილებების ეპოქაა. ცხოვრების ყველა სფეროში მკვეთრი მოსახვევია. ასე ეწოდება მას. იცვლება ყოველდღიური განწყობა და საკუთარი საქმისადმი მიდგომა, რაც ფოლკლორის სფეროსაც ეხება. უნდა მოხდეს არა უბრალოდ ფოლკლორული მასალის ციტირება, არამედ ხალხური ცეკვის ზოგადი კანონზომიერებების გამოყენება და მისი გამდიდრება თანამედროვე ვიზუალური *ჟღერადობით*. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ახალი ტალანტები გვყავს, მაგრამ არც იმის დამალვა შეიძლება, რომ ზოგადად ხალხური ცეკვის სტერეოტიპი – თავანწყვეტილი ცეკვა, აქცენტირებული ტემპერამენტი, დინამიზმის ცნების არასწორად გააზრება, ცეკვის უტრირებულად სწრაფ ტემპში შესრულება, ცეკვის მოძრაობების საკუთა-

რი გემოვნების მიხედვით შეცვლა ფოლკლორს დაამახინჯებს. ხდება ერთი ხალხის მიერ მეორის ცეკვის ელემენტების სესხებაც. უარი უნდა ვთქვათ ერთი ცეკვიდან მეორეში მოძრაობების გადატანაზე, რათა თავი ავარიდოთ აბსტრაქტული სახელწოდების მოდელის, ე.წ. *კავკასიური ცეკვის*, ჩამოყალიბებას. კავკასიელებს საკუთარი თვითმყოფადი ცეკვები გააჩნიათ, საკუთარი ისტორიული წარმომავლობით, საკუთარი ლექსიკითა და საშემსრულებლო ნახაზით. *კავკასიური ცეკვის* მოდელის დამკვიდრება ამ სპეციფიკური ნიშნების ნიველირებამდე მიგვიყვანს.

ახალი დრო ახალ თემატიკას გვკარნახობს. აქ კი აუცილებლად იჩენს თავს შინაარსისა და ფორმის პრობლემა. რასაკვირველია, ახალი ღვინის ძველ ტიკში ჩასხმა მხატვრულად გაუმართლებელია. სიუჟეტური ცეკვისათვის ახალი შტრიხების, დამაჯერებელი ხერხების მოძებნა, შესაბამისი გაფორმებითა და ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებით (რაც აუცილებელია!), ქორეოგრაფების წინაშე მდგომი უახლოესი ამოცანაა. ანსამბლის ხელმძღვანელად უნდა იყო არა მხოლოდ საკუთარი სპეციალობის მცოდნე (ჩვენთან, ძირითადად, ყოფილი მოცეკვავეებია), არამედ მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობით, სულიერი მოთხოვნილებებით, ინტელიგენტობითა და კულტურით აღსავსე პიროვნება. აუცილებლად უნდა გაიზარდოს შემოქმედებითი კოეფიციენტი ხელოვნების ყველა სფეროში და ამაში საკმაოდ დიდი როლის შესრულება კულტურის ინსტიტუტის შექმნას შეუძლია. ეს დროის კარნახია – შემოქმედებითი კადრების ყოველმხრივი აღზრდა პროფესიული სტასუსის დამკვიდრებას ნიშნავს (ვგულისხმობთ ახალგაზრდა ქორეოგრაფების მომზადებას). ამას საზოგადოების ესთეტიკურ აღზრდაში ხალხური ცეკვის შემოქმედების როლის ამაღლება შეუძლია. მაგრამ განვითარების გზას რომ დავადგეთ და რაღაც ახალს მივალწიოთ, უნდა ვეძიოთ და ვეცადოთ. რა თქმა უნდა, წარმატების პროგნოზი შეუძლებელია, უცებ არაფერი ხდება, საჭიროა ექსპერიმენტი, ძიება. ძიებისას ხშირად ხომ მხატვრული შემოქმედების თუნდაც სულ პატარა მარცვალი ისახება. დაე, ამ სიხარულმა რაც შეიძლება ხშირად გაანათოს ქორეოგრაფების გზა, რომლებიც საკუთარ ნიჭს, ცოდნას, სიყვარულსა და ენერჯიას ხალხურ შემოქმედებას სწირავენ.

რამდენიმე სიტყვა ანსამბლის შესახებ, რომელიც ამ საღამოს თქვენ წინაშე წარდგება. ანსამბლი *არაგველები* 1970 წელს ჩამოყალიბდა საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში. ეს სახელი ანსამბლს საქართველოს ეროვნული გმირების – კრწანისის ბრძოლაში სამშობლოს თავისუფლებას შეწირული სამასი არაგველის – პატივსაცემად ეწოდა. *არაგველები* მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური და საკავშირო დათვალეიერებების, ფესტივალებისა და ოლიმპიადების მრავალგზის ლაურეატია. ანსამბლი ყოველთვის სასურველი სტუმარია, მას ყველგან თბილად ხვდებიან. ერთსულოვანი აღიარება მოიპოვა ანსამბლმა იაპონიაში, უნგრეთში, ვიეტნამში, იუგოსლავიაში, ჩეხოსლოვაკიაში გასტროლების დროს. *არაგველები* მეგობრული კოლექტივია, მასში სხვადასხვა პროფესიის ახალგაზრდებია გაერთიანებული, რომელთაც ხელოვნებისადმი, ქართული ცეკვისადმი სიყვარული აკავშირებთ. 1981 წელს *ანსამბლს საპატიო წოდება – სახალხო* – მიენიჭა. სამწუხაროდ, დღეს მოცეკვავეთა მხოლოდ მცირე ჯგუფი გამოვა, რადგან ანსამბლის თითქმის მთელი შემადგენლობა მოსკოვშია გაგზავნილი.



დაარსების დღიდან ანსამბლის უცვლელი ხელმძღვანელია რესპუბლიკის ერთ-ერთი წამყვანი ქორეოგრაფი, მოსკოვის ახალგაზრდობის მე-ნ მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატი, ზაურ ასათიანი. იგი ნიჭიერი, ერუდირებული ქორეოგრაფია, თავისი საქმის ენთუზიასტი, მრავალი სიუჟეტური ცეკვის ავტორი, რომელთა შორის გამოირჩევა: *კოსმონავტები* (მუსიკა სანდრო მირიანაშვილისა); *უკვდავების თასი* და *ბოროტსა სძლია კეთილმან* (მუსიკა მიხეილ ჩირინაშვილისა).

პროგრამაში ასევე მონაწილეობს საქართველოს რესპუბლიკურ სამეცნიერო-მეთოდურ ცენტრთან 1983 წელს ჩამოყალიბებული ბავშვთა ანსამბლი *ნორჩი არაგველები*. ანსამბლს საზოგადოებრივ საწყისებზე რესპუბლიკური ოლიმპიადების ლაურეატები, ქორეოგრაფები – ნუნუ ღვინერია და ჯემალ რეხვიაშვილი – ხელმძღვანელობენ.

ასე რომ, საღამოს შეხვედრამდე!

1986 წ. 18 ივნისი

ლენინაკანი  
რუსულად

## VIII რესპუბლიკური ოლიმპიადის შედეგები

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მთელი თავისი სიმდიდრით წარმოდგენილი იყო 1954 წლის ნოემბერში მხატვრული თვითმოქმედების VIII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე.

ხალხიდან გამოსული ტალანტების ტრადიციად ქცეული დათვალიერება, ოლიმპიადების სისტემატურად ჩატარება, ნამდვილ სახალხო ზეიმად გადაიქცა: დათვალიერების მონაწილეთა ჯგუფები, მრავალფეროვან ქართულ ნაციონალურ კოსტიუმებში გამონყობილნი, საოცარი ფერებით მოხატულ დიდ ყვავილნარს ჰგავდა. მოსახლეობის ყოველი ფენის მომეტებული ინტერესი – ოლიმპიადის კონცერტებზე მოხვედრის სურვილი. ასეთი სახალხო სანახაობა უპრიანი იქნებოდა არა თეატრში, არამედ სტადიონზე ჩატარებულიყო და ამ ამაღელვებელი სანახაობის ხილვა ათასობით მაყურებელს შესძლებოდა.

მრავალი შთამბეჭდავი მომენტი შემორჩა მეხსიერებას VIII რესპუბლიკური ოლიმპიადიდან. დავინწყებას არ უნდა მიეცეს მხატვრული კითხვის ოსტატების გამოსვლები: ილია ზაქაიძე (დუშეთი), შალვა ჯაფარიძე (ონი), ა. ხაიაური (თიანეთი); ჩხორონყუს კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი *ორდე ლეთანძის* ხელმძღვანელობით; მარნეულის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი (სიმღერა *ჯუჯალარი*); უცხო ენათა ინსტიტუტი (ი. გეჯაძის ლირიკული სიმღერა, საცეკვაო სიუიტა *ხალხთა მეგობრობა*. ქორეოგრაფი ი. ორჯონიკიძე); მონტაჟი მესაზღვრეთა ცხოვრებიდან (ადიგენის კულტურის სახლი, დამდგმელი – რ. სისორდია); სტალინის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი – მე-3 აქტი ოპერა *აბესალომ და ეთერიდან*. შემსრულებლები: რ. დავრიშვილი, გ.

გრიგოლია, ლ. ფრანგიშვილი. კ. მალრაძე, ლ. მეგრელიშვილი, გ. გასიტაშვილი, გუნ-  
დი და ორკესტრი ა. ნასიძის ხელმძღვანელობით. მათ უმაღლესი ჯილდო ღირსეუ-  
ლად დაიმსახურეს. ეს შესანიშნავი საოპერო ნაწარმოები მაღალ მხატვრულ დონე-  
ზე შესრულდა.

არანაკლებად შთამბეჭდავი იყო ოლიმპიადის დღეებში შესრულებული ცეკვე-  
ბი. როგორც წინა წლებში, მომხიბვლელი და თვითმყოფადი ცეკვები წარმოადგი-  
ნა ყაზბეგის სარაიონო კულტურის სახლმა (ქორეოგრაფი – გ. ვალიშვილი) ღირი-  
კული ცეკვა სიმღერით – *მოდო, ქალაუ, ჩემთანა* – საინტერესოდ გადანყვეტილი,  
ოდნავი იუმორით, ქეშმარიტად ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობილი. სამწუ-  
ხაროდ, პროგრამის ხარვეზების გამო, შეუძლებელია ამ ცეკვის შემსრულებელთა  
სახელების ჩამოთვლა. ნაყოფიერად იმუშავა ქორეოგრაფმა მიხეილ შუბაშიკელმა:  
ზესტაფონის კულტურის სახლის ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა *ლელო და ახალ-  
გაზრდული ცეკვა* შეასრულა. საკმაოდ მკაფიო და საინტერესო ნახაზით, თუმცა  
მეორე ცეკვის შემსრულებლებს სპორტული შემართება და დახვეწილობა აკლდათ.  
მიუხედავად იმისა, რომ შუბაშიკელი ასევე ორჯონიკიძის კულტურის სახლის სა-  
ცეკვაო კოლექტივის ხელმძღვანელია, მან შეძლო საკუთარ შემოქმედებით პალიტ-  
რაში საკმარისი ფერების დაძებნა, რათა არ განმეორებულიყო და ყოველი ცეკვა  
ახლებურად გაეფორმებინა. განსაკუთრებით კარგად მას ხევესური გოგონების ცეკ-  
ვა გამოუვიდა; ასევე კარგად იყო დადგმული ქალთა საცეკვაო სცენა *წყაროსთან*,  
ოდნავ განელილი, მაგრამ ქორეოგრაფის ჩანაფიქრის მაყურებლამდე მიმტანი. ზო-  
გადად, შუბაშიკელი უნდა დახასიათდეს, როგორც გონიერი, საკუთარ თავზე მო-  
მუშავე, მზარდი ქორეოგრაფი; საკმაოდ კარგი ნამუშევარი წარმოადგინა გორკის  
სახ. კულტურის სახლის (თბილისი) ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა რეზო ჭოხონე-  
ლიძის ხელმძღვანელობით – აჭარული სიუიტა და ცეკვა *შეჯიბრი*. გონივრულობა  
და ფოლკლორული მასალის კარგი ცოდნა გამოამჟღავნა აჭარის ასსრ-ის დამსა-  
ხურებულმა არტისტმა ენვერ ხაბაძემ *ლაზ მენავეთა ცეკვა, ობირუ და განდაგა-  
ნა*, რომელშიც დიდი ოსტატობით გამოირჩეოდა მოცეკვავე ი. ხალვაში. უჩვეულო  
სიმსუბუქე და შესრულების დინამიკურობა, ვირტუოზული ტექნიკა და შესანიშნა-  
ვი ბუნებრივი მონაცემები ქმნის ილუზიას, თითქოს მოცეკვავე მინის შეუხებლად,  
ჰაერში დაფრინავს. აჭარის ქორეოგრაფიულმა წრეებმა შეასრულეს საბრძოლო-  
სპორტული ცეკვები – *ფარცაკუკუ, ხორუმი, მხარული*. მრავლად წარმოდგენილმა  
*განდაგანამ*, ერთფეროვნების შთაბეჭდილება დატოვა. საოცარია, რომ სათანადოდ  
არ იყო ნაჩვენები *ხორუმი*. საოცარი სანახაობა გადაიშალა მაყურებლის თვალწინ,  
როდესაც ლენტეხისა (ქორეოგრაფი გ. სელეფანაშვილი) და ამბროლაურის (ერ-  
თხელ *ნისქვილს ნასვლისათვის*) კულტურის სახლების სიმღერისა და ცეკვის ან-  
სამბლები საერთო *ფერხულში* ჩაება. ეს იყო გრანდიოზული სანახაობა ორასზე მე-  
ტი მოცეკვავეთ, რამაც იმ დროში გადაისროლა მაყურებელი, როდესაც ტომებად  
დაყოფილი საზოგადოება შრომას ამგვარ ერთობლივ დასვენებას ანაცვლებდა.

საკუთარი შესაძლებლობები ბოლომდე ვერ წარმოაჩინეს აფხაზეთის ასსრ-ის  
ქორეოგრაფიულმა ანსამბლებმა. შეიძლება გამოვყოთ მხოლოდ სოხუმის გაერთი-  
ანებული ქორეოგრაფიული ანსამბლების მიერ შესრულებული *ფერხული* (ქორეოგ-

რაფი გ. ვაშაკიძე), ისიც მხოლოდ გარეგნული შთაბეჭდილებით, რასაც ფერთა გამა ქმნიდა – მოცეკვავეთა წითელი კოსტიუმები ზურგზე თეთრი არშიით. თავად ცეკვა კი მოკლებული იყო შინაარსსა და გრაფიკულ ნახაზს. მთლიანობაში აფხაზი მოცეკვავეების მიერ შესრულებული ცეკვები ვერ შედგა მათი ერთფეროვანი სილუეტისა და მოძრაობების, განსაკუთრებით კი, უტრირებულად სწრაფი ტემპის გამო; ე.წ. მთის მასობრივი ცეკვების შესრულებისას ტემპით ზედმეტად გატაცებისათვის საყვედური ეკუთვნის ქორეოგრაფიული ანსამბლების ხელმძღვანელებს (მხედველობაში გვაქვს არა მარტო აფხაზეთის, არამედ ოლიმპიადში მონაწილე მრავალი ანსამბლიც). სისწრაფით ეს უსაფუძვლო გატაცება, *თავანყვეტილი ველური ტემპერამენტის* გამოვლენა, სრულიად უარყოფით შედეგებს იძლევა. ჯერ ერთი, ცეკვა პლასტიკურობას კარგავს – თავის აუცილებელ თანამგზავრს. მეორეც – არაადამიანური სისწრაფის გამო ცალკეული მოძრაობა ტექნიკურად ძალიან მდარედ სრულდება, ცეკვის ნახაზი ირღვევა. მსგავს ცეკვებში რაიმე შინაგანი ემოციის გადმოცემაზე ლაპარაკი ზედმეტია. აფხაზეთის მოცეკვავეებს თანდაყოლილი ტექნიკა აქვთ: მე მინახავს კოლმეურნეების ცეკვა ეშერაში საცხენოსნო შეჯიბრების დროს. ფეხის წვერებზე მათი მოძრაობის მოქნილობამ და სირბილემ გამოაცა და აღმაფრთოვანა. აფხაზ მოცეკვავეებს არ სჭირდებათ იმის უტრირება, რაც ბუნებამ უბოძა – საჭირო არ არის გიჟური ტრიუკებით გატაცება, შესაძლებლობის ზღვარზე მუშაობა.

სამწუხაროდ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ცრუ დინამიკურობის საერთო სენს ისეთმა თვითმყოფადმა ქორეოგრაფიულმა კოლექტივმაც ვერ აარიდა თავი, როგორცაა მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი. შეასრულეს მასობრივი ცეკვა *იერიში* და ვაჟთა ცეკვა. პოპულარული სვანური *ცერული* კი ისეთ სწრაფ ტემპში შესრულდა, რაც სრულიად უცხო და მიუღებელია ამ ცეკვის ხასიათისათვის. სიცოცხლით სავსე მოხეური ცეკვა იმდენად საინტერესოა თავისი სპეციფიკური მოძრაობებით, რომ მასში ფეხის წვერებზე რაღაც საცირკო ტრიუკების ჩართვა არანაირ საჭიროებას არ წარმოადგენს, ამით დამდგმელი საკუთარ თავს ძარცვავს, ცეკვას კი ინდივიდუალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხიბლი ეკარგება.

ზოგჯერ მაყურებლის საყვედურსაც ვისმენთ – ქართულ ცეკვას მოძრაობათა ერთფეროვნებაში სდებს ბრალს. ეს საყვედური, რა თქმა უნდა, უსამართლოა. ერთფეროვნების შთაბეჭდილება არა მოძრაობების იგივეობაში, არამედ მათ არასწორ შესრულებაში იკვეთება: მაღალი ტემპი, სტილიდან ამოვარდნა, მდგომარეობისა და რაკურსის დარღვევა თავის, ხელების, ფეხების, მთელი კორპუსის დაჭერისა და მოძრაობისას.

ცეკვა *ნარნარი* უნაკლოდ შეასრულეს სტალინირის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის წევრებმა – რ. ჯიოევამ და გ. თედეევმა. ეს ცეკვაც ქართული მთიულური ცეკვებისათვის დამახასიათებელ მოძრაობებზეა აგებული – ვაჟი მთელი ცეკვის განმავლობაში ფეხის წვერებზე დგას, მაგრამ ნელა, მშვიდად მოძრაობს. რატომ ხვდა წილად ამ ცეკვას ასეთი დიდი წარმატება? რატომ არ შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ ის მოსაწყენია და სხვა ცეკვებს ჰგავს? იმიტომ, რომ ის ადვილად, თუმცა დიდი გემოვნებითა და კეთილშობილებით შეასრულეს. ეს მაგალითი გვარწმუნებს, თუ

როგორი სრულფასოვანი საშუალებებითაა შესაძლებელი დიდი სასცენო ეფექტის მიღწევა, იაფფასიანი ტრიუკებისა და თავბრუდამხვევი ტემპის გარეშე.

ხელოვნებაში შრომითი ჰეროიკის ასახვა საპატიო და საპასუხისმგებლო ამოცანაა. ოლიმპიადის დღეებში ანსამბლებმა უხვად წარმოადგინეს ყურძნის, ჩაის, თამბაქოს მკრეფავთა ცეკვები. ყველა ეს ცეკვა, მიუხედავად მათი სხვადასხვა სახელწოდებისა (წითელწყაროს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა *ეტიუდს ცეკვა ყამირ მინაზე* უწოდა), წყლის ორი წვეთივით ჰგავდა ერთმანეთს. მათი შინაარსი დაახლოებით შემდეგი იყო: კულისების ორივე მხრიდან გამოდიან მონანილეები და რალაც მკვეთრად რიტმული მექანიკური მოძრაობებით წინ, რამპისაკენ, მიემართებიან, შემდეგ იმავე თანმიმდევრობით სცილდებიან ერთმანეთს; სცენაზე რამდენიმე ხნის დაყოვნებით – რომელიმე საწარმოო მომენტის გამოსახვით, – ჩაისა და ციტრუსების კრეფა, ყურძნის დანურვა, თამბაქოს შეხვევა, – მონანილენი გამმაგებული მოძრაობებით მხარზე იკიდებენ წარმოსახვით კალათას და კულისებში გადიან. როგორ და რანაირად განვითარდა და დამკვიდრდა ეს ცუდი სტანდარტი, რომელსაც არავითარი საერთო არ აქვს არც ხალხურ ცეკვასთან, არც პანტომიმასთან, თუმცა ქართულ თვითმოქმედ საცეკვაო ხელოვნებაში მასობრივი ხასიათი მიიღო, გაუგებარია. სავსებით შესაძლებელია, რომ ამაში ბრალი ზოგიერთ ქორეოგრაფს მიუძღვის, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე კოლექტივში მუშაობს და, გემოვნების, შემოქმედებითი ფანტაზიისა და პროფესიული ერუდიციის უქონლობის გამო, საკუთარ თავს იმეორებს. არადა, საცეკვაო სცენაში სრულიად თავისუფლად შეიძლება საინტერესოდ და გასაგებად აისახოს ადამიანის შრომის ნებისმიერი დარგი! ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ დაბეჯითებით აჩვენა ეს *კალმახობის* ქორეოგრაფიული ეტიუდის დადგმით. სალუქვაძე მუსიკის, სიმღერებისა და კოსტიუმების ავტორიცაა. ქორეოგრაფის დიდი დამსახურებაა, რომ ხელოვნების ასეთი შესანიშნავი ნიმუში შეიქმნა. ის ქართული ხალხური საცეკვაო შემოქმედების მაძიებელი და აღმომჩენი ნოვატორია. მასვე ეკუთვნის ხალხური შემოქმედების სიღრმეებიდან საბრძოლო-სპორტული ცეკვის *ფარცაკუკუს* ამოღება, რომელიც პირველად 1951 წლის მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადაზე აჩვენეს.

თვითმოქმედების ხელოვნება უკანასკნელ წლებში საკმაოდ განვითარდა. ზღვარი პროფესიულ და თვითმოქმედ ხელოვნებას შორის იმდენად ნაიშლება, რომ ცალკეული ანსამბლისა და კოლექტივის ძალით დაიდგმება საოპერო და საბალეტო სპექტაკლები. ამჟამად ეს ზღვარი კიდევ არსებობს და ამ მხრივ რამდენიმე სიტყვას ვიტყვი საცეკვაო პანტომიმაზე – *დღეს ზეიმია საქართველოში*, კიროვის სახ. სახელმწიფო პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული ანსამბლის შესრულებით. ყოველთვის უნდა მივესალმოთ ხალხური საცეკვაო ფოლკლორის საფუძველზე საბალეტო სპექტაკლის შექმნის თამამ ინიციატივას. აღსანიშნავია ამ წარმოდგენის მონანილეთა და შემსრულებელთა ნიჭიერება, პირველ რიგში, დამდგმელის, გ. დარახველიძის (იგი ლიბრეტოს ავტორიცაა), ქეთევანის როლის შემსრულებელ მ. მაჭავარიანის, გიორგის – გ. ბერაძის, ქართველი სამხედრო მეთაურის – თ. მამალაძის და ა.შ. თუმცა მივუთითებ იმ აცდენასა და შეცდომაზე, რომლებმაც ხელი შეუშალეს დასახული ამოცანის სწორ გადაწყვეტას: გამზადებულ ლიბრეტოს



მოარგეს მუსიკა – ქალაქური ფოლკლორული რომანსი – *გახსოვს, ტურფავ, არადა*, ქართველი კომპოზიტორების პორტფელში რამდენი შესანიშნავი სიმფონიური ნაწარმოები და საბალეტო კლავირი არსებობს. მოქმედება ზოგჯერ სულაც დოლის ხმაზე მიმდინარეობდა.

მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი შეცდომა – არადამაჯერებელი ლიბრეტო. ცეკვები ძალიან კარგად იყო დადგმული და შესრულებული, თუმცა ამ სურათს არაფერი აკავშირებდა წინა სცენებთან.

მესამე – გამომსახველობითი საშუალებები: როდესაც ცეკვით ადამიანური გრძნობები, გმირებისა და, ზოგადად, მოქმედი პირების ურთიერთობა გადმოიცემა, ყველასათვის გასაგები და სარწმუნო ენა უნდა მოიძებნოს. როგორ მიჰყვება მაყურებელი მოქმედების განვითარებას, თუ კი მისთვის ყველაფერი გაუგებარია? ასეთ შემთხვევაში ის პირველივე მოქმედების შემდეგ ადგება და წავა. აღნიშნულ პანტომიმში კი ასეთი მომენტი მრავლადაა – ქეთევანისა და გიორგის ლირიკული და ქეთევანის თავგანწირვის სცენა და სხვ. ასეთი სცენების მხოლოდ ხალხური ცეკვით ან პირობითი ჟესტებით (რაც უკვე ისტორიის საკუთრებაა) სათანადოდ ვერ გადმოიცემა. ვიმეორებ: პოლიტიქნიკური ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული ანსამბლის ჩანაფიქრი, წამოწყება, მიუხედავად აღნიშნული ნაკლოვანებებისა, უნდა ავიტაცოთ. ვიმედოვნებ, რომ შეცდომების გათვალისწინებისა და გამოსწორების შემდეგ, ანსამბლი სრულფასოვანი სასცენო ნაწარმოებით წარდგება მაყურებლის წინაშე.

საცეკვაო პანტომიმის *დღეს ზეიმია საქართველოში* განხილვისას ჩვენ ვახსენეთ ხალხთა მეგობრობაზე აგებული სურათი. აღსანიშნავია, რომ ეს თემა არაერთხელ განმეორდა 1954 წლის ოლიმპიადაზე.

აღნიშნული თემის ერთ-ერთ წარმატებულ განხორციელებად შეიძლება მივიჩნიოთ ნ. ოქროაშვილის მიერ დადგმული ცეკვა *სიმღერა მთისა და ბარის მეგობრობაზე* სიმღერის თანხლებით (ქ. თელავის კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი). სამწუხაროდ, ეს ცეკვა, ასე კარგად ჩაფიქრებული (დაძმობილება დამაჯერებლად ნაჩვენები ცეკვის ნახაზში, შემსრულებელთა სამოსი – ხევსურები სამხედრო აბჯრებში, ხოლო ბარის მცხოვრებნი ქეჩის პატარა ქუდებში), ვერ განვითარდა, კულმინაციას ვერ მიაღწია, დაუსრულებელი დარჩა.

1954 წლის ოლიმპიადაზე გამოტანილი ცეკვების შესახებ საუბრის დასასრულს მსურს ერთ მნიშვნელოვან მომენტზე შევჩერდე. ეს არის ხალხური ცეკვის შესრულების ტრადიციების შენახვა, შენარჩუნება, კერძოდ, ცეკვა *ქართული*. ზედმეტია იმაზე საუბარი, თუ რამდენად მშვენიერია ეს ცეკვა, რამხელა პოეტური შინაარსია მასში, რამდენად სრულყოფილია მისი ნახაზი, რამდენად არაჩვეულებრივია მოძრაობების ტექნოლოგია და რამდენად ძვირფასია ის ყოველი ქართველისათვის. ამ ცეკვამ დიდი ხანია უზარმაზარი სიყვარული, დიდი პოპულარობა და საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. მით უფრო მტკივნეულია მისი ხილვა გამოფიჭული, არასწორი, ზოგჯერ სულაც უსახური შესრულებით. იმაზე საუბარი, რომ შემსრულებლებმა ამ ცეკვა-პოემის შინაარსი უნდა გადმოსცენ, სრულიად ზედმეტია, რადგან შემთხვევათა უმრავლესობაში ეს შინაარსი მათთვის გაუგებარია, შესაძლოა, უცნობიც. რაც შეეხება

ქართულის ტექნიკურ შესრულებას, ის საკმაოდ დაბალ დონეზეა. დიდი ხანია დაიკარგა სვლის სამნაბიჯიანი პრინციპი (განსაკუთრებით ქალთა პარტიაში). ხშირად კაბის არასაკმარის სიგრძეში აშკარად მოუქნელ, ადვილ, ტყაპუნა ნაბიჯით სვლას შეამჩნევ. არადა, სვლის სამნაბიჯიანი პრინციპი (ნებისმიერი მიმართულებით – წინ, უკან, გვერდზე) ქართულის ნარნარით შესრულების აუცილებელი, გარდაუვალი პირობაა. ხელებისა და თავის დაჭერა ხშირად მშრალი და უსიცოცხლოა, არაფერს არ გამოხატავს, ელემენტარული პლასტიკა აკლია. საქართველოს სსრ-ის კულტურის სამინისტროსთან არსებულმა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა სამმართველომ ცეკვა ქართულის სტატიკური მომენტების ამსახველი პლაკატების მთელი სერია გამოსცა, როგორც ამ ცეკვის შესასწავლი დამხმარე სახელმძღვანელო თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული წრეებისათვის. ეს პლაკატები ნაწილობრივ სანოტო ნიშნებს შეიძლება შევადაროთ იმ განსხვავებით, რომ მათ უფრო მდიდარი გამომსახველობითი საშუალებები აქვთ მრავალფეროვანი დამხმარე ტერმინებით: ნელა, განგრძობით, ნარნარად, სწრაფად, ცოცხლად და ა.შ. ამიტომ ქორეოგრაფები ვალდებული არიან, შემსრულებლებს აუხსნან მათზე გამოსახული ყოველი სტატიკური მომენტი, უჩვენონ ერთი მდგომარეობიდან მეორეში პლასტიკურად გადასვლა, განსაკუთრებით კი ცეკვის მდიდარი შინაარსი. როგორც დათვალიერების შედეგებმა გვაჩვენა, მრავალი ქორეოგრაფი, პროფესიული ცოდნის სიმწირისა და ესთეტიკური ალღოს უქონლობის გამო, ცეკვის მხატვრული გაფორმების უნარს მოკლებულია. გასაკვირი არაა, რომ ასეთ ქორეოგრაფებს არ ძალუძთ ხალხის მიერ შექმნილი შესანიშნავი ცეკვების ხანგრძლივი ტრადიციის შენარჩუნება, თუნდაც ისეთის, როგორიცაა ქართული – ხალხური საცეკვაო შემოქმედების ნამდვილი მარგალიტი.

ქართულის მრავალრიცხოვან შემსრულებლისაგან შეიძლება გამოვყოთ მხოლოდ ბათუმის კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მოცეკვავეები – ლ. ლუკაშვილი და თ. მიქელაძე; სოხუმის სიმღერისა და ცეკვის გაერთიანებული ანსამბლების მოცეკვავეები – ე. ფირცხალავა და ი. კაკაბაძე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ი. კაკაბაძე. მისი ტექნიკურად უნაკლო ცეკვა სავსეა კეთილშობილებით, მდიდარი შინაარსით: როგორ უჭირავს თავი პარტნიორ ქალთან, როგორი მოწინებით მიდის მასთან ახლოს, როგორ შორდება თვალმოუშორებლად, გონებრივ დიალოგს მართავს მასთან. კაკაბაძის შესრულებული ქართული ყოველმხრივ სანაქებოა.

VIII რესპუბლიკურმა ოლიმპიადამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ხალხური საცეკვაო შემოქმედების ამოუწურავ სიმდიდრეში, მაგრამ იგი ფრთხილად, ცოდნით უნდა გამოვიყენოთ. ქორეოგრაფ-ხელმძღვანელებისა და მოცეკვავე-შემსრულებლების პროფესიული ზრდა, მხატვრული ოსტატობის დახვეწა, ხალხის წიაღში შექმნილი საცეკვაო მარგალიტების შესრულების ტრადიციის გაფრთხილებაა ის ამოცანა, რაც მომავალში ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებისა და აღორძინების საქმეს გამოადგება.

1955 წ. 19 მარტი  
რუსულად

## ფიქრები ქართულ ქორეოგრაფიაზე –

### მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადა

დამთავრდა საბჭოთა საქართველოს 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადა (1981). რამდენიმე დღის განმავლობაში, მაცურებელი გაჭედილ დარბაზში უსმენდა ქართულ სიმღერებს, რომლებსაც მშობლიური მიწის სურნელი ასდიოდა. ოლიმპიადამ სათუთი დამოკიდებულება წარმოაჩინა ქართული სიმღერის საგუნდო და ინდივიდუალური შესრულების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციისადმი. დიდი ყურადღება დაეთმო ძველებური სიმღერების აღდგენას. მრავალმა კოლექტივმა მსმენელთ მიანიჭა სიხარული თავიანთი საშემსრულებლო ხელოვნებით: სვანეთის, ხევსურეთის, რაჭა-ლეჩხუმის, ახმეტის რაიონების გამოსვლა; მშვენიერი იყო *იადონი და შვიდკაცა* მახარაძიდან; ლაგოდეხის, ასპინძის, ადიგენის, გორისა და სიღნაღის *მრავალჟამიერი*; სამტრედიის, ნალენჯიხის, ქობულეთის, ხელვაჩაურისა და სხვა გუნდები. ყველაფერს ვერ ჩამოვთვლით. გუნდების გამოსვლა ოლიმპიადაზე გადაიქცა ხალხური შემოქმედების ზეიმად, ეს იყო ხალხის ნამდვილი შემოქმედებითი გენია.

შედარებით ღარიბად და ფერმკრთალად გამოიყურებოდა ქართული ქორეოგრაფია. მართალია, ოლიმპიადის მონაწილე მოცეკვავეთა კოლექტივები გამოირჩეოდნენ შნოიანი ჩაცმულობით (უმეტესად წითელი და შავი ფერების შეხამება, ალბათ, მხატვრის გემოვნებით!), მწყობრი შესრულებით, მაგრამ ის, რასაც ისინი ასრულებდნენ, თანამედროვე თეატრალიზებული ხალხური ქორეოგრაფიის მოთხოვნას არ შეესაბამებოდა. უმეტესად ერთფეროვანი, დამდგმელთა ფანტაზიას მოკლებული, პრიმიტიული ტექნოლოგიური ხერხებით გაჟღენთილი, ეროვნულ ელფერს მოკლებული, ცეკვები, თვითმყოფადობის დაკარგვით. ამიტომაც გასაკვირი არ არის, თუ რატომ შეხვდა მაცურებელი ასეთი აღტაცებით – მესტიის, ლენტეხის, ყაზბეგის ანსამბლებს; სოფელ ლალისყურის სასოფლო კლუბის თვითმოქმედ ქალთა ანსამბლს – თუშურ ცეკვას დოქებით – *თუშ ქალთა ლხინს*; დუშეთიდან *მთიელ ქალ-ვაჟთა ცეკვას*, ცეკვა *ქისტურს*; მუდამ შთამბეჭდავ აჭარულ *ხორუმს*, *განდაგანსა* და *ო, ჰოი, ნანოს*; აფხაზეთის *ნართს*, მესხეთის *ვარძიობა-ძიობასას*. სწორედ ამ კოლექტივებს აქვთ შემონახული თვითმყოფადობის და ტრადიციულობის ის სინძინდე და სილამაზე, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია ჭეშმარიტად ხალხური შემოქმედება, რომელიც უყვარს და სამართლიანად აფასებს ყველაზე მკაცრი მსაჯი – მაცურებელი.

როცა ტრადიციულობაზე ვლაპარაკობთ, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ ქართულ ცეკვას როგორც რაღაც ანაქრონიზმს, რაღაც ლამაზს, მაგრამ უსიცოცხლო ჩუქურთმას, გაქვავებულ *სამუზეუმო* ექსპონატს. რა თქმა უნდა, არა! *სამუზეუმო* არ შეიძლება ენოდოს ქართულ ქორეოგრაფიას. ჩვენი საცეკვაო ფოლკლორის უმდიდრესი ენა, მისი ამოუწურავი შესაძლებლობა დღემდე მისი მუდმივი განვითარების, გამდიდრებისა და მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის დაუშრეტელი წყაროა. მაინც რა არის ცეკვის თვითმყოფადობა, მისი შესრულების ტრადიციულობა?! რა-

საკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, ტექნოლოგიური მასალა, პლასტიკურ მოძრაობათა ის ერთიანობა, რომელიც განსაზღვრავს ყოველი ხალხური ცეკვის თავისებურებას. რა ახასიათებს თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიას?! ვაჟთა შესრულებაში, (განსაკუთრებით ცეკვა *მთიულურში*), გაბატონებულია ცერებზე ხტომა, ტრიალი სცენის ირგვლივ და ისეთი მოძრაობები, რომლის შესრულების დროს მოცეკვავე ვაჟის ჩოხის პირები ისეა გაშლილი, ჩანს, რა აცვია. არასასურველი სურათია!

ყოველ ცეკვას აქვს თავისი შინაარსი, რაც შესრულების ტემპსაც კარნახობს. ჩვენთან, თითქმის ყველა ცეკვა სრულდება ერთნაირ ჩქარ ტემპში, მიუხედავად მისი შინაარსისა. უარს არ ვამბობთ, რომ გვაქვს ვაჟთა ფეხის თითებზე ცეკვა, ძველთაძველი სვანური *ცერული*, გვაქვს ბუნებრივი, თვით ხალხში გავრცელებული ტექნიკური სიძნელეები, რომლებიც გენეტიკურად უკავშირდება ვაჟთა უძველეს *ტანვარჯიშ ფუნდრუკს* და რუსთაველის დროის *სანახაობა მუშაითობას*. დინამიზმი, ენერგიული, ექსპრესიული აღფრთოვანება ცეკვის შესრულების დროს, ცოცხლობს თვით ხალხში, ორგანულია მისთვის, ამიტომ ცეკვის სცენაზე გადატანის დროს არც არის საჭირო ქართული ცეკვების ამ ხელშეუვლებ თვისებაზე ყურადღების გადაჭარბებული გამახვილება. თეატრალიზებულ ხალხურ ცეკვაში არ უნდა ჭარბობდეს, ეგრეთ ნოდებული, ფორმალურ, ერთფეროვან, მოსაბეზრებელ ტრიუკებზე აგებული *ტექნიკა*. იგი ვერ შეცვლის ეროვნული კოლორიტის სურნელებას, ცეკვის პირველქმნადობას, ხალხის სულს, გონებასა და ხასიათს.

ხალხური შემოქმედება როგორც უნდა იყოს იგი – ზეპირსიტყვიერი, სასიმღერო, საცეკვაო თუ ხალხური თეატრონი – არა მარტო უძველესი საგანძურია, იგი შემოქმედების დაუშრეტელი წყაროა, ჩვენი წარსულის დაუფინყარი ანარეკლია.

გადავფურცლოთ ჩვენი ერის ისტორია.

საუკუნეთა განმავლობაში ქართველი ხალხი იარაღით იცავდა სამშობლოს, საქართველო იყო საომარ მოქმედებათა ასპარეზი და ქართველობას უხდებოდა დაცვა არა მარტო თავისი პოლიტიკური უფლებები, არამედ ფიზიკური არსებობაც, კულტურის მონაპოვარი, რწმენა და ენა. სწორედ ამ ისტორიული წანამძღვარებიდან მომდინარეობს ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და სპორტის გარკვეული სამხედრო ხასიათი. კიდევ ერთი რამ: ქართველი არასდროს არ ყოფილა მუხლმოდრეკილი, დაჩოქილი დამპყრობლის წინაშე. მას *ნაძრახ სიცოცხლეს სიკვდილი სახელოვანი ერჩია*. მოძრაობა, რომელიც დღეს გავრცელებულია *მთიულურ ცეკვებში* – დაუსრულებელი მუხლებზე დაცემა ბრუნიდან, ხტომიდან და განსაკუთრებით მუხლებით წრის შემოვლა, ყოვლად გაუმართლებელია ისტორიულად, აზრობრივად თუ მხატვრულად. როცა ამ მოძრაობას ასრულებენ დოლით ხელში – ეს უკვე დიდი ისტორიული ფაქტის შეურაცყოფა და გაუხამსებაა: ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს, კრწანისის ბრძოლაში, მაჩაბლის დასთან ერთად, ქართველებს წინ უძლოდა მედოლე სიმღერითა და ცეკვით (ამბობენ, ბრძოლაში, როგორც სამასი არაგველი, მაჩაბლის თეატრიც მთლიანად დაიღუპაო. რედ.).

1979 წლის ოლიმპიადასთან შედარებით, ამა წლის ოლიმპიადაზე უხვად წარმოადგინეს ცეკვა *ქართული მხოლოდ* ისევე დაბალ დონეზე, დამახინჯებული მოძრაო-



ბებით, პროვინციულობით. ქართულის სრულებით გაუგებარი მასობრივი შესრულებით, უფრო ზუსტად, მარათონი სირბილში, თუნდაც ოპერა დაისიდან დაძაბულ, ჩქარ ტემპში შესრულებული ქართული. გულისწყრომით ვალიარებ: იკარგება ამ შესანიშნავი ცეკვის XII საუკუნიდან დაწყებული განუმეორებელი ტრადიციულობა და მისი პლასტიკური პარტიტურა.

ოლიმპიადაზე იყო ნაჩვენები ორი საცეკვაო ნაწარმოები ძველი თბილისის სურათების თემაზე. ძნელია დავეთანხმოთ მათ ავტორს, რომ ყარაჩოხელებიც და კინტოებიც ცეკვავდნენ ერთსა და იმავე ძალიან ჩქარ ტემპში, მართალია, პლასტიკური საშუალებები, მათი ცეკვის ტექნოლოგია ერთნაირი იყო, მაგრამ შესრულების ხასიათი – სხვადასხვა. ეს ურბანისტული ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ ის ტრადიციულ წესებს სუფთად იცავდა. თუ კინტო ცეკვავდა დინამიკურად, თავისებურად, მკვირცხლად, ყარაჩოხელის ცეკვას ახასიათებდა დარბაისლობა, ზეიმურობა-ოხუნჯობა და სწრაფად განძრევა მის ღირსებას არ ეკადრებოდა, ამიტომაც ერთი და იგივე სწრაფი ტემპი მთელი ცეკვის მსვლელობის არ არის სწორი და დამაჯერებელი. მეორე – ამ ჟანრის ცეკვაში შეყვანილი იყო ქალი. XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე ქართველი ქალი არავითარ შემთხვევაში არ იცეკვებდა ყარაჩოხელთა შორის. მიმართონ ქორეოგრაფებმა ჩვენი უდიდესი მხატვრის – ნიკო ფიროსმანის, ლადო გუდიაშვილის ტილოებს, მიძღვნილს ამ თემისადმი. განა ქართველი ქალი მონაწილეობდა ყარაჩოხელთა ქეიფში?! გავიხსენოთ გრიგოლ ორბელიანის შთამაგონებელი სტროფები მიმართული ამ ქალაქური ფენის წარმომადგენლებისადმი. ყარაჩოხელი შორიდან ეტრფის საყვარელ არსებას, მუხამბაზში ჩააქსოვს თავის გულწრფელ, მგზნებარე გრძნობებსა და ფიქრებს. იმ დროის თბილისში საკმაოდ გავრცელებული იყო ირანელთა მოხეტიალე დასების ქუჩებში გამოსვლა. ამ დასში გამოდიოდნენ არაჩვეულებრივი სილამაზის მოცეკვავე ქალები – ბაიადერები (გავიხსენოთ გრიგოლ გაგარინის კოლორიტული სურათი – მოცეკვავე ბაიადერა).

## თანამედროვე თემა ხალხურ ცეკვაში

ამ საკითხისადმი ძალიან ფრთხილი მიდგომაა საჭირო, ქართული ცეკვის ძალდატანებამ ჩიხში არ უნდა შეგვიყვანოს. გვახსოვდეს: თანამედროვე თემის გაცეკვებისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ ხალხური ცეკვის სპეციფიკა, პლასტიკური საშუალებების თვითმყოფადობა. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ვიმსჯელოთ ქორეოგრაფ მურმან ლომთათიძის შრომის ზეიმზე. შრომითი პროცესის გაცეკვება არ არის ახალი სიტყვა ქორეოგრაფიაში. ჯერ კიდევ ოციან წლებში ქორეოგრაფმა ნიკოლაი ფორგერმა საზოგადოებას აჩვენა გაცეკვებული მანქანები. იმ დროისათვის ეს იყო თავისებური ნოვატორობა და ფორეგერს გაუჩნდნენ მიმბაძველებიც. მაგრამ ამ მოდურმა მოვლენამ არსებითი კვალი ქორეოგრაფიის ისტორიაში ვერ დატოვა. რამდენიმე წლის წინ იგორ მოისეევმა დადგა ერთგანყოფილებიანი საცეკვაო სანახაობა შრომის თემაზე, რასაკვირველია, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ

დიდებული ანსამბლის შესაძლებლობას, მოისევეს ეს ნამუშევარი მხატვრულად დამაჯერებელი იყო. რაც შეეხება ლომთათიძეს, მან სწორად შეარჩია თემა (შეიძლება ამას დავარქვათ *ქორეოპლაკატი*), ზოგიერთი ადგილი გონებამახვილურად და მოსაწონადაა გააზრებული, მაგრამ ნამუშევარი სუფთა ქართული ხასიათის მისაღებად ბოლომდე დასახვეწია. ცეკვისდან გადახვევა იყო მისი მთავარი ნაკლი.

ჩემი მიზანი არაა, ოლიმპიადიდან ექვსი დღის პროგრამის ყველა ცეკვა გავარჩიო.

დამთავრდა ოლიმპიადა. განანილდა ლაურეატების წოდება, დიპლომები, სიგელები. მაგრამ დარჩა დაუკმაყოფილებლობისა და გულგატეხილობის გრძნობა. ნუთუ ეს არის ის ქართული ქორეოგრაფია, რომელიც, არცთუ ისე შორეულ წარსულში, გვალეღვებდა, გვახარებდა, აღგვიტაცებდა. რა დარჩა მეხსიერებაში ოლიმპიადზე გამოტანილი უმრავლესი ცეკვის შემდეგ? – დოლის გამაყრუებელი რახარუხი, სტიქიურ-ქაოსური ტემპი, რობოტისებური მექანიკური, უგულო, აზრმოკლებული მოძრაობები. ეს არის ქართული ქორეოგრაფიის 60 წლის განმავლობაში გავლილი მხატვრული გზა?!

რა სავალალო შედეგია!

ნურავის ჰგონია, რომ ეს მარტო ჩემი პირადი შეხედულებაა. მე მიყვარს ქართული ქორეოგრაფია, ვარ მისი თაყვანისმცემელი და მოტრფიალე. ქართული ქორეოგრაფიის ავი და კარგი მეც მაღონებს, მანუხებს, მახარებს. ამ აზრისაა თითქმის მთელი ქართული საზოგადოება. მოვიყვან მხოლოდ ჩვენი ორი სასიქადულო მოღვაწის აზრს. ნიკო კეცხოველი: ჩვენს სცენაზე მოხშირდა, განსაკუთრებით ცეკვის დროს, ქართული ყოფისათვის უცხო ყიჟინა, ხტომა და მუხლებზე დაცემა. ჩვენ საკუთარი იმდენი და ისეთი ლამაზი გვაქვს, რომ სხვისგან სესხება არ გვჭირდება. (გაზ. *ლიტერატურული საქართველო*, 27.11.1981.წ.).

ანდა მოვუსმინოთ დიმიტრი ჯანელიძეს: *ვთქვათ აშკარად, ჯერ კიდევ ვერ მოვახერხეთ, რომ საზოგადოებრივი მსჯავრი გამოვუტანოთ ქართული ცეკვის ბუნების და ხასიათის შებღალვას. გავრცელებულია ქაჯადქცეული მოცეკვავეთაგან ცეკვის უხამსი აქცენტირება – მაღლიდან ხტომით სცენის მთელ სიგრძეზე მუხლებით გასრიალება და სხვა მსგავსი ილეთები... რა ძვირად გვიჯდება ქართული ინტელექტუალური პრესტიჟისათვის ზოგიერთი ფეხ და ხელმოცარული მოცეკვავისაგან ქართული ცეკვის კეთილშობილების შერყვნა* (გაზ. *კომუნისტი*, 4. IV.1981 წ.). სამწუხაროდ, ასეთი გამოთქმები ხშირად ისმის.

1980 წლის თებერვალში საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების პლენუმი მიეძღვნა ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელ მდგომარეობას და შემდგომ განვითარებას. პლენუმის მონაწილეებმა გამოთქვეს მრავალი საყურადღებო და მნიშვნელოვანი მოსაზრება, რაც დიდად დაეხმარა დადგენილების გამოტანას. აღინიშნა ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელი დაბალი მხატვრულ დონე, მისი ნაკლი. პლენუმმა მიიღო სათანადო დადგენილება. დადგენილებაში აღინიშნა ერთ-ერთი ღონისძიების განხორციელება – ქართული ფოლკლორული საცეკვაო ანსამბლის შექმნა. ეს იყო პრაქტიკულად მეტად საჭირო და დროული გადანყვეტილება. ქართული ცეკვის სინმინდის, კეთილშობილებისა და ტრადიციულობის დაცვა, – აი, როგორი უნდა ყოფილიყო ახალი ანსამბლის მიზანდასახულო-

ბა. როგორც ცნობილია, კარგი გადანყვეტილების მიღება დიდი სამუშაოს მხოლოდ დასაწყისია, მაგრამ პლენუმის დადგენილება დარჩა უშედეგოდ, ქალაქზე.

ამის მიზეზია, ალბათ, ზოგიერთ ქორეოგრაფს შორის გაბატონებული აზრი: ისინი ვერ მიაღწევენ წარმატებას, ვერ გაყიდვიან უტრიუკებო ცეკვას გასტროლების დროს.

ნუთუ მისაღები და მოსათმენია ასეთი კომერციული მიდგომა ხალხური შემოქმედებისადმი, ხალხური ცეკვებისადმი? მერე როგორი სიმდიდრეა ქართული ქორეოგრაფია! რა არაჩვეულებრივია მისი რიტმები, ტექნოლოგიური მასალა, თვითმყოფადობა, რა ამოუწურავ საგანძურს წარმოადგენს მისი კუთხური დიალექტების ნაირსახეობა.

ქართული ქორეოგრაფია ხალხის წარსულის, ყოფის, ესთეტიკური მისწრაფების მატანია. ის უნდა იყოს დაცული, როგორც ჩვენ ვიცავთ მრავალსაუკუნოვან ტაძრებს, კულტურის ძეგლებსა და ისტორიას.

ნუ დავკარგავთ ჩვენს ეროვნულ ცეკვას.

1981 წლის აპრილი, თბილისი

## ერთი წერილის გამო

### (ლეკურის შესახებ)

მხატვრული შემოქმედების არსებით ცოდნაზე დამყარებულ კრიტიკასა თუ რეცენზიას შეუძლია მთელი ეპოქა შექმნას თეატრის ცხოვრებაში.

ქორეოგრაფიის დარგში რეცენზენტებმა – პლუმეჩიევმა, სკოლკოვსკიმ და სხვ. XX საუკუნის დასაწყისის რუსულ ბალეტს მსოფლიო მნიშვნელობა შესძინეს.

ეს კრიტიკოსები გზადაგზა, მიღწევებთან ერთად, დიდი სიფაქიზით და სიფრთხილით აღნიშნავდნენ საბალეტო დადგმების ამა თუ იმ ნაკლს, რისი მეშვეობითაც უმაღლეს დახვეწილობამდე აიყვანეს საბალეტო ხელოვნება.

ქორეოგრაფია და კრიტიკა – ძველად ეს ორი განუყრელი მეგობარი, ორი ერთმანეთისაგან განუყოფელი დარგი, ერთმანეთის დამხმარებითა და ბრძოლით, მაღალი ხელოვნების ახალ-ახალ მიღწევებს იცავდა.

ჩვენი ბალეტი არაა მხოლოდ პირუეტების, ტრიუკებისა და სხვა ამისთანა თვალსასეირო სანახაობათა ჯამი.

საბჭოთა ქორეოგრაფიამ წარმატებას მიაღწია მხატვრული კრიტიკის დახმარებით, რომელიც გზადაგზა, აღნიშნავდა რა მის უდავო მიღწევებს, მეტად მოურიდებლად და ენერგიულად ამჟღავნებდა მის ნაკლოვანებებსაც, რის შედეგადაც, ჯანსაღ, მაღალმხატვრულ, იდეურად გამართლებულ და სწორ ნიშნულს აღწევდა.

ხელოვნებაზე, კერძოდ ბალეტზე, ზრუნვამ ააღორძინა და გააცოცხლა ხალხური ცეკვა. მისასაღმებელია, რომ ჟურნალმა *საბჭოთა ხელოვნებამ* დიდი ადგილი დაუთმო ილია ზურაბიშვილის წერილს *ლეკურისათვის*.

ვამბობ, მისასალმებელია-მეთქი, რადგან თითოეული ახალი სიტყვა ჩვენი საცეკვაო ხელოვნების განვითარების, ქორეოგრაფიის, ახალ საფეხურს ქმნის. მაგრამ, მეორე მხრივ, რბილად რომ ვთქვათ, გვაცვიფრებს ზემოხსენებული ნერილის ზოგიერთი ადგილი, რომელთა დაბეჭვდა დიდ შეცდომად მიგვაჩნია.

ნერილი მიძღვნილია ცეკვა ლეკურის შესრულებისადმი წარსულში ერთი წყვილის მიერ, უთუოდ თავადთა და რჩეულთა წყვილისა. ავტორი ცრემლითა და ოხვრა-ვიშით იგონებს იმ ძველ კეთილ დროებას, თუ როგორ ცეკვავდნენ ჩვენს ქვეყანაში იმ დროში, დიდ თავადურ წვეულებაში.

მოვიყვანოთ ავტორისავე სიტყვები – რა იყო და როგორ იყო მაშინ: კახეთი. თელავი. მიწურული ზაფხული. ნანვიმი ღამე. დიდი წვეულება. ერთ დიდ ოჯახში ასამდე ქალ-ვაჟნი. განიერ და გრძელ აივანზედ, კახური სუფრა, კახური ღვინო, *კახური მრავალჭამიერი, სუფრული, ჩაკრულო* და ვინ იცის კიდევ რაები. აწყურიდან საგანგებოდ ჩამოყვანილი მეზურნეები, მედოლე ვანკო – თავისი დამქაშებით და სხვ. მრავალი ხელადა დაცლილი ღვინისა... აქვე არის ავტორის ნეტარებანი და ტკბილად გასახსენებელი: *ძია ტიტკო, ორმოცდახუთი წლისა... შუათანა ტანისა, წერწეტა და მხარბეჭიანი... და ძალუა თამრიკო – ოცდათხუთმეტი წლის.* თუ არ ვცდებით, ასეთი ხელგაშლილი წვეულებანი იმართებოდა მაშინდელ რჩეულ თავად-აზნაურთა სასახლეებში. ცხადია იყვნენ წყვილები – ძია ტიტკოები, ძალუა თამრიკოები, რომელთა ხელობა იყო ამ რჩეულთა ვახშამების სტუმრობა და *დამშვენება*. ირგვლივ სიმთვრალის აღმურია. დამთვრალან ადამიანები, ხეები, ჰაერი. ჩვენი ლამაზმანი *ძალუა თამრიკო* ყველას ცეკვის ღმერთად ეჩვენება. არცაა გასაკვირი, თავადურ მაგიდაზე სამი დღის ქეიფით გაბეჭილ ტვინსა და თვალებს, მობარბაცე მოცეკვავის შემოვლა ლივლივად მოეჩვენოს და, როგორც ერთი ამბობს, *ქალის მთელი ტანი ლივლივებსო*.

ძია ტიტკოს და მისი მეუღლის, ძალუა თამრიკოს, ყოველი ჟესტი აღფრთოვანებას და შეძახილებს იწვევს ღვინით ხმაჩახლეჩილი *გვამებიდან*, განსაკუთრებით, გაქუცული აზნაურებისგან. *წვეულება დამთავრდა*. დიახ, წვეულება დამთავრდა... და დამთავრდა სამუდამოდ, მთელი თავისი ფერებით, შავ-ბნელი წარსულით. ის, რაც უმდიდრესი წყაროა ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობისა, შექმნილია მშრომელი ხალხის მიერ და არა ძია ტიტკოებისა და ძალუა თამრიკოებისა, თავიანთი თავყვანისმცემლებითურთ. ის, რაც ძვირფასია და მდიდარი თავისი სიფაქიზით, შინაარსით, მხატვრულობით, უნდა ვეძებოთ მშრომელი ხალხის წიაღში.

პატივს მივაგებთ რა *ლეკურის* ავტორის საპატიო ასაკს, არ შეგვიძლია განმეორებით გაკვირვება არ გამოვთქვათ იმის გამო, თუ მისთვის რატომაა შეუმჩნეველი დღევანდელი უბედნიერესი სინამდვილე, რომელიც დიდმა სტალინურმა ეპოქამ მოგვცა, სახელდობრ, ხალხური შემოქმედების გაფურჩქვნისა და აყვავების სახით. თუნდაც ჩატარებული ოლიმპიადები და ამ ოლიმპიადებში მრავალი ნიჭიერი შემსრულებლის ნახვა, კერძოდ, *ლეკურისა*ც. არადა, მას ეს შეეძლო და, როგორც ჩანს, ამის ცოდნაც გააჩნია.

რატომ გახდა შეუმჩნეველი ავტორისათვის ყოველივე ის, რაც ჩვენს ოპერებში გამოვლინდა და შეიქმნა, კერძოდ, ქართული ცეკვების, მათ შორის *ლეკურის* სა-



ხითაც, რომელმაც მთელი საკავშირო პრესა აღაფრთოვანა და უდიდესი შეფასება დაიმსახურა. მისი აზრით, ყოველივე ბალეტურად დადგმულია, უფრო კომიკური ხასიათისაა, გადაედლებულია. აი, ეს არის სინამდვილის დამახინჯება და დაუნახაობა. ამასთან ერთად, ჩვენი ხელოვნების ორგანოში დაუშვებლად და ბოროტებად მიგვაჩნია ისეთი მარგალიტების ბეჭვდა, რომლის ენაც კი წარყვნილია. რას ნიშნავს სიტყვა გაადედლა, ეს რომელი ლექსიკონიდან მოიტანა ავტორმა, ამას ხომ ჩვენი ახალგაზრდობა კითხულობს და, ნუთუ ჩვენი დღევანდელი საცეკვაო ხელოვნების შესაფასებლად, ამის მეტის მიცემა არ შეგვიძლია?

ლეკური მოკვდა. მოკვდა ლეკური! დარჩა, რაც ხალხის მიერ იყო შექმნილი, ხალხური შემოქმედების ფესვებზე აგებული.

აქვე საჭიროდ მიმაჩნია, სქემატურად მაინც ავსახო იმ მოძრაობათა კომპლექსი, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ლეკურს ვუნოდებთ და გადმოვცე ზოგიერთი ნიშანი მისი შემდგომი ჯეროვანი შესწავლისა და განვითარებისათვის.

ჯერ კიდევ შესაძლოა, ბევრისათვის არ იყოს ნათელი ის ღრმა შინაარსი, რომელიც ამ მთლიან ქანდაკებასავით ჩამოსხმული, მხატვრულად დამთავრებული, გარკვეული სოციალური პირობებით გააზრებული მოძრაობები უდევთ საფუძვლად და რომელთაც ხალხი საუკუნეებით ქმნიდა, რითაც თავის მისწრაფებას, თავის ყველაზე საუკეთესო სურვილებსა და პერსპექტივებს გამოხატავდა.

„ლეკური, ეს ყველაზე კეთილშობილი, ნაზი, მაღალპოეტური ნიშნების მატარებელი და ემოციური ცეკვაა: მას საფუძვლად უდევს ორი ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის გამიჯნურება. მისი სიუჟეტი ასეთია: ყმანვილი კაცი შეკრებილთ შორის არჩევს ყველაზე ულამაზესს ასულს, რომლის მწველი ემხითაც განგმიურულია იგი, მაგრამ ვერ ბედავს ახლოს მისვლას. იგი მტკიცედ, ამაყად გააკეთებს ერთ შემოვლას (წრეს) და მიუახლოვდება რა წრის შუა ადგილს გაჩერდება, ნელი გასმით გაემართება იქით, საითაც ასული ეგულება. იგი უახლოვდება მას. აი, მან დაიჭირა ასულის გამოხედვა და თავდახრით იწვევს საცეკვაოდ. ქალი მედიდურობს, ინაზება, მაგრამ მაინც თითქოს იძულებით გამოდის. გააკეთებს რა ერთ წრეს, გაჩერდება იქვე საიდანაც წამოვიდა. ასე მერყეობს იგი, რადგან არ იცის მან, ყმანვილი კაცი ღირსია მისი თუ არა, მას უნდა ნახოს მისი სიმარდე, მისი ცოდნა, თავდაჭერილობა. მოხიბლული ვაჟი თავისას არ იშლის, იგი გასმით გადის შუაში და უფრო ამაყად მეტის ყურადღებით და მეტის დაჯერებით ცეკვავს, ამჟღავნებს რა თავის ცოდნას, სიმარდეს, სიმკვირცხლეს, სიყოჩაღეს, სულის სწრაფვას და აკეთებს რა მრავალ ფიგურას, უახლოვდება ქალს და შეჯიბრში გამოიწვევს. ქალი ხედავს რა, რომ იგი ღირსეულია, მცოდნე, მარდი, ძლიერი, ინთება სურვილით, რადაც უნდა დაუჯდეს, არ გამოვიდეს დამარცხებული. მთელი თავგამეტებით აკეთებს დიდ წრეს და გვერდითი ცეკვით ნელი-ნელ უახლოვდება ვაჟს და მთელი თავისი გრაციოზულობით და პლასტიკურობით ცდილობს, აჯობოს მას; მოხიბლული, ტრფობით აელვარებული ვაჟი, თვალს არ აცილებს მის მოძრაობას, უთვალთვალებს რა, რომ ასულმა არ გააცრუოს იგი, ადგილზე აკეთებს გასმას. თან თვალს ადევნებს. აი, ქალი მიუახლოვდა მას. იგი თავს ველარ იკავებს და გასმით აედევნება, მაგრამ ქალი იმდენად მარდი, მოხერხებულია, რომ ნელ-ნელა გამოეცლება მას. ვაჟი გულჩათუთ-

ქული ბრუნდება თავის ადგილზე. ამის შემდეგ ქალი უფრო გამხნეებული, ამაყად უახლოვდება წრეს და მიექანება ვაჟის მიმართულებით, უახლოვდება შეფარვით და გამოწვევას ესვრის. ვაჟი მთელ სიფრთხილეს, ძალღონეს იკრებს და თვალდაუხამხამებლად მისდევს ქალს. აი, აქ იწყება ცეკვის დასასრული, რის დროსაც ქალი ყოველ წამს ცდილობს, დატოვოს ვაჟი და თავი დააღწიოს მას. ვაჟი ფხიზლადაა, ყოველ ნაბიჯზე ელობება ქალს, ცდილობს არ გამოეცალოს. ქალი ხედავს რა რომ მისი ყოველი ცდა ამაოა, ვაჟს გამარჯვებულად ცნობს და ამის ნიშნად მის წინაშე თავს დახრის. აი, მოკლედ ცეკვის სიუჟეტური აზრი“.

ამ ცეკვის შესრულება არც ისე ადვილია. გარდა ტექნიკური სიძნელებისა, მისი მთლიანი სულის, განწყობის, სრულქმნილი სტილის გადმოცემა ყველას არ შეუძლია. ლეკურს ახასიათებს რა ზედატანის მოძრაობის დიდი სიძუნწე, მთელ შინაარსსა და დედააზრს ამჟღავნებს თავისი შინაგანი შეუკავებელი გრძნობებით, ემოციით და დაუდევარი ტემპერამენტით.

ზედატანის აბსოლუტური სტატიკურობა, მკლავების პლასტიკურობა (ქალის უფრო მეტად) და მოძრაობის მაქსიმალური მგრძნობელობა – აი, ამ ცეკვის გარეგანი ნიშნები. თუ ქალის ცეკვა აგებულია სრიალსა და მოძრაობაზე წინ, უკან, გვერდზე (რის შეთვისებასაც გულდასმით მეცადინეობა სჭირდება), ვაჟს ყოველივე ეს უნდა ახასიათებდეს და დამატებით აკეთებდეს სხვადასხვა ფიგურულ გასმას, როგორსაც კახეთში აკეთებენ – ფეხის მოუცვლელად, *სარეცხული გასმით, კახური სრიალით*; ქართლში ოდნავი ფეხის მოცილებით – *სადა სრიალით, დასავლეთ საქართველოში კი ფეხმოცილებული ჩაკრული გასმით – ჰაერგასმით*.

ვიბრძოლოთ ჩვენი ხალხური ცეკვების გამდიდრებისათვის. მაქსიმალურად ავითვისოთ ფოლკლორის თითოეული მარგალიტი, გავშალოთ ამ გზით მუშაობა და ნუ ამოვქექავთ წარსულიდან, ნუ გავაიდივალვით იმას, რაც დიდი ბრძოლითა და დიდი მსხვერპლით მოვიშორეთ სამუდამოდ.

## **თამარ მამალაძის რეცენზია ლილი გვარამაძის ნაშრომზე**

### **ქართული საცეკვაო ფოლკლორი**

#### **ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის**

#### **სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად**

ქართველი ერის მხატვრულ შემოქმედებაში ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მრავალსაუკუნოვანი მაღალი კულტურისა და მდიდარი ტრადიციების საფუძველზე ვითარდებოდა. მის მაღალ დონეზე მიუთითებს მრავალრიცხოვანი ისტორიული წყარო, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მონაცემი თუ მრავალფეროვანი ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ნიმუშები – საცეკვაო სიმღერები, რომლებიც მოწმობს ქართული ცეკვის შინაარსობრივ სიმდიდრეს, მაღალმხატვრულ ღირებულებას და სამემსრულებლო ტექნიკას.

ხალხური შემოქმედების ამ მნიშვნელოვან დარგს მიუძღვნა თავისი კაპიტალური ნაშრომი – *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი* – საქართველოს სსრ რესპუბლიკის სახალხო არტიტიმა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ლილი გვარამაძემ. ვრცელი სარეცენზიო ნაშრომის მიზანია ქართული მრავალსაუკუნოვანი საცეკვაო ხელოვნების ჩასახვა-განვითარების პრობლემის გაშუქება. ავტორი ცდილობს, გამოავლინოს ჩვენამდე მოღწეული უძველესი თუ შემდეგ ეპოქაში შექმნილი ცეკვების თავდაპირველი ბუნება, მისი წარმოშობის იდეოლოგიური საფუძვლები, მათი ხასიათი.

ლილი გვარამაძეს გაუწევია დიდი და სერიოზული მუშაობა. ნაშრომი დაწერილია უმთავრესად წყაროების შესწავლის საფუძველზე: ფოლკლორულ, არქეოლოგიურ-ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ მასალებზე დაყრდნობით, იგი, ამა თუ იმ ცეკვის გენეზისისა და განვითარების შესახებ, გამოთქვამს მრავალ საინტერესო დაკვირვებას და მნიშვნელოვან მოსაზრებას. შრომის დიდ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისიც, რომ ავტორი, ქართული წყაროების მიხედვით, აღადგენს მრავალ უძველეს, ამჟამად დაკარგულ ან მივიწყებულ ქართულ ცეკვას.

სარევიზიო ნაშრომში გამომზეურებულია ცეკვასთან დაკავშირებული ლიტერატურული და ფოლკლორული ტერმინები. ეს ძვირფასი ცნობები განსაკუთრებით საინტერესოა ეთნოგრაფებისა და ხელოვნებათმცოდნეთათვის. ასეთია, მაგალითად, ზოგიერთი ცეკვის ან მისთვის დამახასიათებელი ნიშნის აღმნიშვნელი ტერმინი: *ფუნდრუკი, ხუნტრუცი, ჭვენეირება, მიზითხუს ცეკვა, დონდგალი, გოგმანი, სეფური, მარაქა* და სხვა.

ავტორი მკითხველს აცნობს მრავალ საწესჩვეულებო-სარიტუალო ცეკვას, პანტომიმას. საინტერესოა დაკრძალვის სვანური წესი, რომელსაც თან ახლავს სარიტუალო ცეკვისდარი მოძრაობანი. პარალელისთვის ავტორს მოჰყავს მეგრული აღაპი, რომელიც იმართებოდა აღდგომის მეორე დღეს სასაფლაოზე და სრულდებოდა შესაფერისი საფერხულო ცეკვები და სიმღერები. მასობრივი ცეკვების მაგალითისათვის განხილულია აფხაზური *მიზითხუს ცეკვა, ატლარჩოპა*, მეგრული *ოსხაპუე*, ქართლური *ზემყრელო*, გურულ-აჭარული *ხორუმი*, ფშავ-ხევსურული *ფერხისა*, თუშური *ქორბელელა* და სხვა.

ავტორი ხსნის მრავალი ქართული ცეკვის შინაარსს, რომლებიც, ალბათ, ოდესღაც წარმოადგენდა ცეკვა-მოქმედებათა მთელ კომპლექსს, დაკავშირებულს წარმართულ, შემდეგ კი ქრისტიანულ წლიურ სამინათმოქმედო დღესასწაულებთან, რომლებსაც თან სანესო რიტუალი ახლდა.

ნაშრომში გაანალიზებულია ცეკვები მათი სიუჟეტის, ფორმისა და ტერმინოლოგიის მიხედვით. გულდასმითაა შესწავლილი და გამოყენებული თემასთან დაკავშირებული საბჭოური და უცხოური ლიტერატურა.

ასეთია ზოგად შტრიხებში ლილი გვარამაძის ძვირფასი და დროული სამეცნიერო ნაშრომი, საინტერესო და სასარგებლო მონოგრაფია *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი* – თანმიმდევრულად შესწავლილი, გასაოცარი სილამაზისა და შინაარსის მრავალფეროვანი ქართული ცეკვებით.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ზოგიერთი საკითხის მიმართ გამოვთქვამთ შენიშვნას:

1. ნაკლად მიგვაჩნია, რომ ავტორს არ გამოუყენებია ძველი საცეკვაო და საფერხულო სიმღერები, რომელთა ჩანაწერები მოეპოვებათ ქართველ მუსიკოსებს. მაგალითისთვის ავიღოთ, თუნდაც, დიმიტრი არაყიშვილის ჩანერილი *ცანგალა* და *გოგონა*; ძველი სათამაშო სიმღერა – *დელი დელა* და *დელი ნანინა*; საფერხულო სიმღერები – *შავლეგო*, დედაკაცების ძველი ფერხული *იავ მთაზედა*, მოხეურ-მთიულური – *ჯვარი წინასა* და ა. შ. უეჭველია, ამ სიმღერების მეტრ-რიტმის ცოდნა ავტორს დაეხმარებოდა, როგორც ზოგიერთი ქართული ცეკვის ასაკის, ისე მისი ფორმის და შინაარსის დასადგენადაც. ის არ დაჰკვირვებია ამ ცეკვებს ხალხში, ველზე არ უმუშავია და ამიტომაც იგრძნობა ფოტოსურათების, ჩანახაზების, ცეკვების სქემათა ნაკლოვანება.

2. ავტორი ხშირად რომელიმე ფერხულის ფორმისა და სახელწოდების მიხედვით (*ზემყრელო – ორსართულა*) იხილავს სხვა კუთხის საფერხულო საცეკვაოებს. მაგალითად, 44-ე გვერდზე წერს, რომ *ზემყრელოს* გურიაში ორ სართულად ასრულებდნენო, მაშინ, როცა გურიაში მას ამ სახელწოდებით საერთოდ არ იცნობენ. *ზემყრელო* ავტორს წარმოუდგენია ზოგადი ქართული ორსართულა ფერხულის სახელად, რაც არ არის სწორი. *ზემყრელო* იციან მხოლოდ ქართლში, ისევე, როგორც *ქორბელელა* თუშეთს ახასიათებს, ხევში კი ფერხულს *გერგეტულა* ჰქვია, ზოგჯერ *აბარბარეს* ეტყვიან. ფშავსა და ხევსურეთში კი იგი *ფერხისას* ან *ფერხისულის* სახელითაა ცნობილი. ანალოგიურ მასობრივ ცეკვას სვანეთში *ჭიშხაში* ეწოდება და ა.შ. ყოველ მათგანს თავისი კუთხური სახელწოდება, სპეციფიკური წესი და დრო აქვს. ავტორი კი ერთი რომელიმე სქემის მიხედვით ყველა ფერხულს აიგივებს.

3. მართალი არ არის ავტორი, როცა იგი შრომის 53-ე გვერდზე აღნიშნავს: *ზემყრელოს* მუსიკალური ქარგა სვანური სასიმღერო მასალიდან არის აღებულიო. არადა, *ზემყრელოს* მუსიკალური სტრუქტურა და მელოსი ტიპობრივია აღმოსავლეთი საქართველოსთვის, კერძოდ, ქართლისათვის და არა სვანური სიმღერისათვის.

4. იქ, სადაც ავტორი ისეთ მასალას ეხება, რაც მისი უშუალო სპეციალობის ფარგლებს სცილდება, მსჯელობა ხშირად, ხელოვნური და ზერეღე ხასიათისაა. არ შეიძლება, ასეთად არ მოგვეჩვენოს ავტორის დასკვნა ნყვილური და ჯგუფური ცეკვების შეხებ: პირველი, თურმე, ოჯახიდან იღებს დასაბამს, მეორე – ჯგუფურ ქორწინებას უკავშირდება. ხელოვნურია, აგრეთვე, ფერხულის დროს მოცეკვავეთა მიმართულების შეცვლის დაკავშირება ასტრალური ღვთაებების ფუნქციათა საბოლოო ჩამოყალიბებასთან, ორსართულიანი ფერხულის – ტერასულ მინათმოქმედებასთან, ხევსურული *კეჭნაობის* – ცეკვის ხასიათთან და ა.შ.

5. რატომღაც, მამაკაცთა თანამედროვე ცეკვების რიცხვშია შეტანილი *ხორუმი*, *ლაზური*, *ფარცაკუკუ*, *მთიულური*, *ყოლსამა* და სხვა, რომელთა სიძველის შესახებ მრავალი ფაქტობრივი მასალა მოჰყავს ავტორს. თანამედროვეა იმიტომ, რომ ქართველები ახლაც ასრულებენ ამ ცეკვებს? შეიძლება, საუკუნეები გავიდეს და ჩვენში მაინც შესრულდეს ეს ცეკვები. თანამედროვე საცეკვაო ფოლკლორი, ისევე, როგორც თანამედროვე ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, თავისი შინაარსით და ფორმითაც ახალია. როგორც ცნობილია, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ წარ-



მოიშვა ახალი სიმღერები, ახალი ცეკვები, რომლებიც ახლებურად წყვეტენ შრომის თემას, ახლებურად ასახავენ ადამიანის ცხოვრებას და შემოქმედებას. ასეთებია: *საკოლმეურნეო ცეკვა*, *უზბეკური ბამბის აღება*, *მოლდავური ყურძნის კრეფა* და სხვ. ასევე არასწორად მიგვაჩნია კინტოურისა და *ბალდადურის* თანამედროვე ცეკვებში მოქცევა. როგორც ცნობილია, ეს ცეკვები XIX საუკუნეში წარმოიშვა და მიეკუთვნება ქალაქურ საცეკვაო ფოლკლორს.

ავტორის მიერ მიღებული მეცნიერული კვლევის შედეგები სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული იყო მის ცალკეულ ნარკვევსა თუ სტატიაში, სახელდობრ:

1. *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, ხელოვნება*, 1957;
2. *ცეკვა ქართული ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით, საბჭოთა ხელოვნება*, 1962წ. №4;
3. *მთწმინდელი მოცეკვავე, ხელოვნება*. 1962წ.
4. *უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები. საბჭოთა ხელოვნება*, 1964წ. №2;
5. *ქართული ხალხური ცეკვების ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურება*. ნაუკა, 1964წ. (რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

სადისერტაციო ნაშრომში აღნიშნული მასალები უფრო ღრმადაა განხილული. ნაშრომის ძირითად დამსახურებად მიგვაჩნია არა ის, რომ იგი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით, ლიტერატურულ მონაცემთა საფუძველზე ცდილობს სახელდახელო დებულების წამოყენებას, არამედ, როგორც ხელოვნებათმცოდნე, იგი უშუალოდ სწავლობს ცეკვას მისი სტრუქტურის, ბუნების და განვითარების გზების მიხედვით.

თავისთავად ის გარემოება, რომ ავტორი ცეკვებს ხალხის ყოფასთან კავშირში განიხილავს, ყურადღებას ამახვილებს სპორტულ სანახაობათა გავლენაზე ქართული ცეკვის ხასიათსა და ბუნებაზე, უდავოდ, დადებით შთაბეჭდილებას ტოვებს. ავტორის დამსახურებაა ისიც, რომ მან თავი მოუყარა სხვადასხვა ცეკვას და მოგვცა მთლიანი მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომი, რომელშიც განხილულია თითქმის ყველა ქართული ცეკვა.

ვშუამდგომლობ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის სამეცნიერო საბჭოს წინაშე, რათა ე.ლ. გვარამაძეს მიენიჭოს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი.

ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი (თ. ოჩიაური)  
ხელმოწერილია

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი (თ. მამალაძე)  
ხელმოწერილია

21/11/1966წ.

## თამარ მამალაძის რეცენზიის პასუხი

1. მუსიკალური მასალის შერჩევას, მე, ძირითადად, იმ მეტრ-რიტმს ვეძებდი, რომელიც უჩვეულოა ცეკვისათვის. ასეთად მეჩვენება: *ხორუმი 5/8, სამაია* (შალვა ასლანიშვილიმა აღწრა) –  $7/4 (3/4+4/4)$ ; ზოგიერთი სვანური მუსიკალური მასალა, გარკვეული მიზეზების გამო, ნაშრომში არ შევიდა.
2. სართულიანი *ფერხულები* სხვადასხვა სინონიმითაა ცნობილი (ორსართულა, ზემყრელო, აბარბარე, გერგეტულა, მურამულდიქელა, მირმიქელა, ხუჯიში, ქორბელელა). XIX საუკუნის II ნახევარში *ორსართულა* და *ზემყრელო* სართულებიანი *ფერხულები*ს კრებითი ტერმინი იყო.
3. ზოგი ავტორი მსაყვედურობს ზოგიერთი ჩემი ვარაუდის უსაფუძვლობაში (მათი დებულებები ზოგადი ხასიათისაა, მიუთითებელია ნაშრომის გვერდები), კერძოდ, საკითხი ეხება სართულებიან *ფერხულს*, წყვილად და ჯგუფობრივ ცეკვებს. ჯგუფობრივს (ერთდროულად მრავალი წყვილის) ქორწილების დროს, რაც, ალბათ, ყველგან იყო გავრცელებული. ჩემი *დაუსაბუთებელი მოსაზრებები* ეყრდნობა მონაცემებს ივანე ჯავახიშვილისას, რომელმაც ძალიან მკაფიოდ დაახასიათა *ფერხულები*ში გამოყენებული მუსიკის არჩევის მიზეზები. ასევე: ვერა ბარდაველიძის მოსაზრებებს ასტრალური ღვთაებების დინამიკური თვისებების შესახებ; შტერნბერგს, რომელიც არ იზიარებს ასტრალური ღვთაებების ფუნქციებს; კურტ ზაქსს, რომელიც ცეკვის წარმოშობის შესახებ აღიარებული ნაშრომის ავტორია.
4. ჰუმანისტური, სპორტული და აკრობატული უნარ-ჩვევების სირთულე, რომელთაც ასეთი რუდუნებითა და დაჟინებით ითვისებდნენ ჩვენი შორეული წინაპრები, ესთეტიკური ხერხების მრავალფეროვან, ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ნორმების ერთობლიობაში ვლინდება. არცთუ იშვიათია, როცა, ერთსა და იმავე სტანდარტულ პოზასა და მდგომარეობაში, ერთმანეთის მიყოლებით გამოდიან მოცეკვავეები დაუსრულებლად ხტუნავენ, მუხლებზე ეცემიან და ბრუნავენ. ეს მანამ გრძელდება, სანამ ამ *ხელოვნებით* განამებული მაყურებელი ტაშს არ დაუკრავს. ძველი დროის ქართველის სწრაფვა სხეულის ჰარმონიული განვითარებისათვის, მედგარი, შეუპოვარი და მამაცი ხასიათის ჩამოსაყალიბებლად, დღეს, პლასტიკური კანონების დარღვევით, ასე გადაიქცა პირდაპირ *ნატურალიზმად*. არადა, სწორედ ეს თვისებები უნდა დასდებოდა საფუძვლად მამაკაცთა ქართული ცეკვის ხელოვნებას.
5. პატივცემული ოპონენტი მსაყვედურობს, რომ მე ერთ-ერთ მოძრაობას (მუხლებზე გასრიალებას) მისი პირველი შემსრულებლის, აჩბას, სახელი ვუნოდე – *აჩბური*. დიახ, სწორედაც, მე ახლაც აღფრთოვანებით ვიხსენებ შესანიშნავ სახალხო მოცეკვავეებს – აჩბასა და კოვეს. მათი ცეკვა, – მხოლოდ მუხლებზე გაცურება მთელ სცენაზე, ორი თუ სამი ხტუნვითი მოძრაობა, ორი არწივის ფრენის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ამ ცეკვის ზემოქმედების ძალა მხატვრული ზომიერების იმ შეგრძნებაში გამოიხატებოდა, რაც ხშირად ასე აკლია მრავალ ამჟამინდელ შემსრულებელს.

## მირა ფიჩხაძის რეცენზია ელენე გვარამაძის

### ნაშრომზე დავით ჯავრიშვილი

სარეცენზიოდ წარმოდგენილი ლილი გვარამაძის ნაშრომი მოცულობითი შრომის ერთი ნაწილია, რომელიც ეძღვნება დავით ჯავრიშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას, მის დიდ როლს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში.

ნაშრომი კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს შინაარსითა და გადმოცემის ფორმით. იგრძნობა, რომ ის ქართული საცეკვაო ხელოვნების ბედზე დაფიქრებული ხელოვანის ხანგრძლივი განსჯის, საგულდაგულო ანალიზისა და ზუსტი დაკვირვების ნაყოფია,

ნაშრომის ერთ-ერთი ფასეულობა ავტორის მიერ ქართული ნაციონალური ხელოვნების ისტორიის მნიშვნელოვანი საეტაპო მოვლენების მთლიანობაში ჩვენებაა. მათთან დავით ჯავრიშვილის მოღვაწეობის მჭიდროდ დაკავშირებით ლილი გვარამაძე მკაფიოდ და ნათლად ძერწავს ოსტატის ფიგურას, რომლის სახელსაც უკავშირდება საქართველოში ეროვნული ქორეოგრაფიის ფორმირებისა და დამკვიდრების პროცესი.

ნაშრომი ყურადღებას იქცევს თემისადმი სამეცნიერო-ანალიტიკური მიდგომით; ის საინტერესოა არა მარტო ფაქტობრივი მასალის სიუხვითა და სიმდიდრით, არამედ ღირებული დასკვნებითაც, განზოგადებით იმ თვითმყოფადი სტილისა, რომელიც დავით ჯავრიშვილმა შემოიტანა ქართულ საცეკვაო ხელოვნებაში. ამ თვალსაზრისით ნაშრომის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ ჯავრიშვილის მოღვაწეობის ის პერიოდი, როდესაც ის ჯერ კიდევ არ იყო მოცეკვავე, თუმცა იყო შესანიშნავი ტანმოვარჯიშე, ფიზიკური კულტურის მიმდევარი და შეგნებულად დაადგა *მეფუნდრუკის* – ტანმოვარჯიშე-მოცეკვავის – უძველესი ტრადიციის აღორძინების გზას.

ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვება რა ახალგაზრდა დამწყები სპორტსმენის რთულ გზას, ავტორი ყურადღებას ამახვილებს დავით ჯავრიშვილის ერთ-ერთ უმთავრეს დამსახურებაზე, რაც იმ დროისათვის განსაკუთრებული მოვლენა იყო და რამაც არა მხოლოდ მისი შემდგომი მოღვაწეობა, არამედ მთელი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარება განსაზღვრა: *დავით ჯავრიშვილის მიერ პირველად მხატვრული ფორმით გამოვლენილი ტანვარჯიშის ლაკონიურობის შერწყმის ტალანტი ქართული ცეკვის მოძრაობების ემოციურ ტემპერამენტთან.*

აღნიშნული დებულების შემდგომი გაღრმავება-განვითარებით ავტორი ამტკიცებს, რომ მრავალმხარეთულებიანი მუშაობის პროცესში დავით ჯავრიშვილმა შექმნა საკუთარი ახალი სისტემა, რომელიც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის, ფიზიკულტურისა და კლასიკური საცეკვაო ხელოვნების თავისებურებების შერწყმით ჩამოყალიბდა.

ამრიგად, დავით ჯავრიშვილის მოსვლა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, ქართული ცეკვების ბალეტმაისტერის რანგში, კანონზომიერი მოვლენა იყო.

ნაშრომში დანვრილებითაა განხილული ჯავრიშვილის ყველა სასცენო დადგმა საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებში. საუბარია მეთოდოლოგიაზე, სასწავლო პროცესზე, ქართული ცეკვების ახლებურად გააზრებაზე, მათში ორიგინალური ელემენტების ჩართვაზე, ქალთა და ვაჟთა ჯგუფებთან მუშაობის თავისებურებებზე, ქართული საორკესტრო ჩანახატების აღდგენაზე ოპერებში: *აბესალომ და ეთერი, დაისი, დარეჯან ცბიერი, თქმულება შოთა რუსთაველზე* და სხვა.

ნაშრომი არა უბრალოდ პროფესიონალის, ქართული საცეკვაო ჟანრის მცოდნის მიერაა დაწერილი, არამედ საინტერესოდ, თბილად, გატაცებით გვიყვება შემოქმედსა და მასწავლებელზე, რომელმაც ქართული ბალეტის არა ერთი თაობის ოსტატი აღზარდა, რომელთა შორის თავად ლილი გვარამაძეც იყო.

ავტორი კეთილად მოიხსენიებს იმათ, ვისაც ახლო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა დავით ჯავრიშვილთან მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობისას – პედაგოგის, ბალეტმაისტერის, ორგანიზატორის, დამდგმელის, საზოგადო მოღვაწის რანგში. დიდი ინტერესით იკითხება კოტე მარჯანიშვილთან ერთობლივი მუშაობისადმი მიძღვნილი გვერდები. ისინი, როგორც ნაშრომის მრავალი ადგილი, ცოცხალი ისტორიაა, შესაძლოა, არც ისე შორეული, მაგრამ მნიშვნელოვანი მოვლენებით, საინტერესო ფაქტებითა და საინტერესო ადამიანებით აღბეჭდილი.

ლილი გვარამაძის ნაშრომის ზოგადი დადებითი შეფასების მიუხედავად, თავს რამდენიმე შენიშვნისა და სურვილის გამოთქმის უფლებას მივცემ:

1. სასურველი იქნებოდა, ჯავრიშვილის ქორეოგრაფიული ხელოვნების ანალიზისას, განსაკუთრებით ეროვნულ ოპერებში, ლილი გვარამაძეს უფრო მკაფიოდ ეჩვენებინა ამ ხელოვნების სინთეზი ქართველი კომპოზიტორთა საცეკვაო მუსიკის სპეციფიკასთან. წარმოედგინა ეროვნული ქორეოგრაფიის ახლებური გააზრება არა მხოლოდ საცეკვაო-სასცენო, არამედ მუსიკალურ-დრამატურგიული მხრიდანაც. კარგი იქნებოდა უფრო მეტი დეტალის ჩართვა და ჩვენება, თუ რა ამოჰქონდა ჯავრიშვილს მუსიკალური მასალის შინაგანი არსიდან.

2. ავტორმა ბალეტმაისტერ პაველ იორკინზე საუბრისას (რომელმაც თბილისის თეატრში 1934-1935 წწ. სეზონი დაყო), დიდებულად შეაფასა მისი საქმიანობა და იმ მოღვაწეთა რიცხვს მიაკუთვნა, რომლებიც მუდმივად ახალ გზებს ეძიებენ ხელოვნებაში. ამის დასტურად ლილი გვარამაძე აღნიშნავს: იორკინი ერთ-ერთი პირველია, რომელიც ბალეტში სტანისლავსკის სისტემით მუშაობდა, თუმცა კონკრეტულად ეს რაში გამოიხატა, ავტორს ბოლომდე არ გაუხსნია, რის გამოც ასეთი მნიშვნელოვანი დებულება ფაქტობრივად ჰაერში გამოკიდებული დარჩა.

3. ბალეტ *დონ-კიხოტის* ანალიზისას (იმავე იორკინის დადგმით) ავტორი შენიშნავს, რომ *სერვანტესთან მეტი დაახლოებისკენ სწრაფვამ იორკინი დამაჯერებელ შემოქმედებით წარმატებამდე მიიყვანა*. აქაც ბოლომდე გაურკვეველია, რაში გამოიხატა სერვანტესთან სიახლოვე, მით უფრო, რომ შემდეგ გვერდზე ავტორი წერს: *იორკინმა სპექტაკლის სიუჟეტური ქარგა ბორის ავეტისოვის მელოდიური მუსიკით გაფორმებული შესავალი ცეკვებით გადატვირთა, რაც, ჩვენი აზრით, დამდგმელს ლიტერატურულ პირველწყაროსთან არა თუ დაახლოვებდა, არამედ დააშორებდა*.



4. დავით ჯავრიშვილის თანამედროვეებზე ბალეტმაისტერებზე, – იორკინზე, სერგეევზე, გამსახურდიაზე, არბატოვზე და სხვებზე, – საუბრისას, ავტორს ზოგჯერ ზედმეტად იტაცებს მასალის სიუხვე და სცილდება თავისი ნაშრომის მაგისტრალურ ხაზს. ასეთ ადგილებში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სხვა ნაშრომს კითხულობ, რომელსაც ჯავრიშვილთან საერთო არაფერი აქვს. სასურველი იქნებოდა, ავტორს რამდენიმე შტრიხით, ფრაზით, დაებრუნებინა მკითხველი ძირითად თემასთან და ყველა მოვლენა ნაშრომის მთავარ მოქმედ პირთან დაეკავშირებინა. ეს ამ საინტერესო გამოკვლევას შინაგანად გააერთიანებდა, გაამთლიანებდა და ერთგვარ გამჭოლ კომპოზიციას შექმნიდა.

სხვა ნაკლებმნიშვნელოვან შენიშვნებს აღარ შევეხები, მხოლოდ ვიტყვი: კარგი იქნებოდა სქოლიოებში მეტი სიზუსტის დაცვა, ზოგჯერ მოხმობილი სტატიის ავტორის სახელია გამოტოვებული, ნაშრომის სათაური ან გვერდი არასწორად მითითებული.

მიმაჩნია, რომ ლილი გვარამაძემ აღნიშნულ თემაზე მუშაობა უნდა განაგრძოს, ვინაიდან ღირებულ და სასარგებლო ინფორმაციას იძლევა ქართული ქორეოგრაფიის შესანიშნავ ოსტატზე – დავით ჯავრიშვილზე.

**მირა ფიჩხაძე**

შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს  
სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის  
თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის  
სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის უფროსი  
მეცნიერი თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი, პროფესორი

1973 წლის 19 დეკემბერი  
რუსულად

## **მოხსენებითი ბარათი**

### **უფროს რედაქტორ ი. აფაქიძის შენიშვნების შესახებ**

#### **ლ. ლ. გვარამაძის ხელნაწერზე ქართული საცეკვაო ფოლკლორი**

როგორც ცნობილია, ლ. გვარამაძის ნაშრომი რუსულ ენაზე დაწერილი სპეციალური გამოკვლევაა ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შესახებ. უკვე არსებული პრაქტიკის თანახმად, ნაშრომისთვის თავიდანვე გამოიყო ორი წამყვანი რედაქტორი – ი. აფაქიძე, როგორც მუსიკისმცოდნე-ფილკლორისტი და მე – როგორც რედაქტორი-ფილოლოგი. ლ. გვარამაძის ნაშრომი რეცენზირებისთვის გადაგზავნილი იყო საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის, ეთნოგრაფიისა

და არქეოლოგიის ინსტიტუტში და შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. ამ დაწესებულებებიდან რეცენზიები დაინერა ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატ ირაკლი სურგულაძის და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ დიმიტრი ჯანელიძის მიერ. ლ. გვარამაძის ნაშრომის მაღალი შეფასების პარალელურად რეცენზენტებმა გამოთქვეს ცალკეული შენიშვნა, რომლებიც ავტორმა ძირითადად მადლიერებით მიიღო (მან მხოლოდ რამდენიმე შენიშვნა არ გაიზიარა).

მუშაობის პირველ ეტაპზე, ნაშრომის გაცნობის შემდეგ, აფაქიძემ ავტორს მრავალი შენიშვნა მისცა, რომლებშიც სურგულაძის ზოგიერთი დებულება ცაა მოყვანილი. აფაქიძის შენიშვნები ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ლ. გვარამაძემ უსაფუძვლოდ და, ამავე დროს, დაუშვებელ ფორმად მიიჩნია. ამის გამო გვარამაძემ დირექტორისგან, ამხ. ნ. ჯაშისაგან, დავაში ობიექტური ჩარევა და აფაქიძის მხრიდან პრეტენზიების მართებულობის განხილვა მოითხოვა. შეხვედრისას დირექტორმა, როგორც ჩანს, ავტორის პოზიცია დაიკავა, მე კი ორიგინალის რედაქტირება დამავალა. ლ. გვარამაძე დიდი ყურადღებით მოეკიდა ჩემს შენიშვნებს, რომელთა შედეგადაც ტექსტი შემოკლდა, მასში ცვლილებები შევიდა და დაზუსტდა.

ნაშრომის რედაქტირებული ვარიანტი რედაქციის გამგემ რ. წურწუმიაშვილს წაიკითხა. მანვე განიხილა და შეარჩია სანოტო მაგალითები და, ავტორის თანხმობით, შეამოკლა ისინი. ხელნაწერი გადაეცა მთავარ რედაქციას და დანიშნულ ვადაში ჩაეშვა წარმოებაში.

ბოლო ეტაპზე აფაქიძემ მოულოდნელად მოითხოვა წიგნის ერთ-ერთი რედაქტორი ყოფილიყო, რისი კატეგორიული წინააღმდეგეც იყო ავტორი. საკუთარ პოზიციას იმით ასაბუთებდა, რომ ტექსტის გადამუშავებისას ის მხოლოდ რეცენზენტების შენიშვნებით ხელმძღვანელობდა, შემდეგ კი ყველა ჩემს შენიშვნას დაეთანხმა. იგივე პოზიცია დააფიქსირა ლ. გვარამაძემ ამხ. ჯაშთან, რომელმაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ აფაქიძე ვერ ჩაითვლება მისი წიგნის რედაქტორად. დირექტორის მითითებით, ეს გადანყვეტილება ლ. გვარამაძემ მთავარ რედაქტორ ო. კასრადეს აცნობა.

ვერ უარვყოფთ, რომ აფაქიძემ გარკვეული სამუშაო გასწია – ის ტექსტს წინასწარ გაეცნო, თუმცა შემდეგ მთავარ ეტაპზე, რაც უშუალოდ ხელნაწერის რედაქტირებას გულისხმობს, იგი აღარ გადასულა, ამიტომ ის არ არის ლ. გვარამაძის წიგნის რედაქტორი.

როგორც დირექციისათვის ცნობილია, ეს არ არის პირველი შემთხვევა ავტორებთან ურთიერთობაში აფაქიძის სრული უუნარობისა: როგორც წესი, კონფლიქტი ტექსტის წინასწარი გაცნობისას იჩენს თავს და საქმე რედაქტირებამდე აღარ მიდის. ასევე მოხდა ვ. მაღრაძისა და ა. მელიქ-ფაშაევის ხელნაწერების გაცნობისას. ერთსულოვნება, რომლითაც ავტორები თავს არიდებენ აფაქიძის რედაქტორობას, შემთხვევითი არ და ვერ იქნება: აფაქიძეს, გაუნონასწორებლობის გამო, არ შეუძლია ავტორებთან მუშაობა.

აფაქიძის შენიშვნები ლ. გვარამაძის ხელნაწერზე მე, როგორც რედაქტორს, უსაფუძვლოდ და ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმაჩნია. მე არ ვარ საცეკვაო ფოლკლო-

რის სპეციალისტი, თუმცა ავტორის ლოგიკური თხრობის მიხედვით და მის დასახელებულ კომპეტენტურ მეცნიერთა შრომების გათვალისწინებით, შესაძლებლად მივიჩნევ, უფრ. რედ. აფაქიძის შენიშვნებისათვის მეპასუხა. გასათვალისწინებელია, რომ აღნიშნული შენიშვნები ხელნაწერის პირველ ვარიანტს ეხება, რომელიც შემდეგ ავტორმა, რეცენზენტების შენიშვნების კვალდაკვალ, გადაამუშავა. ამიტომ აფაქიძის შენიშვნები ნაწილობრივ საბოლოო ვარიანტში არ შესულა. კერძოდ, ეს ეხება (№№ 1, 4, 7, 8) პირველი ნაწილის 13 შენიშვნას. ვუპასუხებ დანარჩენ პუნქტებს:

1. არანაირად არ შეიძლება სიტყვა რელიგია ჩანაცვლდეს რწმენებით, როგორც აფაქიძე გვთავაზობს. რა გამოვა? რწმენების დღესასწაულები? ენაში ასეთი გამოთქმა არ არსებობს. როგორც ჩანს, აფაქიძე ცნება რელიგიას აიგივებს ქრისტიანობასთან. რელიგია – ლათ. რელიგიო – ღვთისმოსაობა, სინმინდე, თაყვანისცემის საგანი. ქრისტიანობამდე ადამიანები სვადასხვა საგანს, ბუნების მოვლენას, ციურ სხეულს სცემდნენ თაყვანს. ეს რწმენა იყო მათი რელიგია. ამიტომ სრულიად მართებულია ცნება ქრისტიანობამდელი რელიგია (გვ. 1).

2. შესავალში, როგორც ცნობილია, ავტორი მოკლედ წარმოადგენს თავისი ნაშრომის არსს. აფაქიძისათვის საინტერესო საკითხი 27-ე გვერდზეა გახსნილი. ნაყოფიერების კულტი უშუალოდაა დაკავშირებული მინათმოქმედებასა და მეცხოველეობასთან. მინათმოქმედებისადმი მიძღვნილ ცეკვებში ხტუნვა პირდაპირ უკავშირდება ნაყოფიერების კულტს, ის მაგიურად ზემოქმედებდა ცოცხალი არსების ზრდაზე (შინაური ცხოველი, მცენარეები და ა.შ.), – წერს ლ. გვარამაძე და ამ დასკვნაში კურტ ზაქსის, ბოგატირევის, ჩიჩეროვის და სხვათა შრომებს ეყრდნობა. ფერხული ერთი წრით არ შემოიფარგლებოდა, მეორე და მესამე წრე იქმნებოდა – ერთმანეთზე აგებული. ცეკვაში ადამიანები ზემოთ მიიწევდნენ, ცხოველმყოფელი მზისკენ. აქედან მოდის სართულებიანი ფერხული.

3. ავტორი მოკლე ექსკურსს გვთავაზობს ქართული საცეკვაო ხელოვნების ისტორიაში. XIX საუკუნის ხელოვნებაზე საუბრისას, ბუნებრივია, საქართველოს რუსეთთან მიერთების ფაქტს აღნიშნავს, რის გამოც გიორგიევსკის ტრაქტატსაც ახსენებს. რედაქტირებისას ეს მონაკვეთი, ავტორის თანხმობით, ტექსტიდან ამოღებულია.

4. რაც შეეხება კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის *მზეთამზეს*, ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ის მოხსენიებულია როგორც პანტომიმა და არა ბალეტი-პანტომიმა, როგორც ი. აფაქიძე გვთავაზობს (გვ. 14).

## I თავი

1. ლ. გვარამაძე არანაირად არ აკავშირებს ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ისტორიას მეტალურგიის დაბადებასთან. ნაშრომში ნათქვამია, რომ „მონადირეთა რიტუალური ცეკვის შესახებ ერთ-ერთ ადრეულ წარმოდგენას ბრინჯაოს ქამარი ქმნის, რომელიც თრიალეთის გათხრების დროს აღმოჩნდა და ძვ.წ. I ათასწლეულით თარიღდება“.

2. დალი ტყისა და ნადირობის ქალღმერთი – გასწორდა რედაქტირების პროცესში. დარწმუნებული ვარ, ავტორი ამ ჩასწორების წინააღმდეგი არ იქნებოდა, აფაქიძეს ტაქტიკადა და დელიკატურად რომ შეეთავაზებინა: დალი ტყისა და ნადირობის ქალღმერთი კი არა, მხოლოდ ნადირობის ქალღმერთია.

3. ბეჭდვის დროს დაშვებული შეცდომები, აფაქიძის მიერ შენიშვნების რანგში აყვანილი, ჩასწორებულია რედაქტირების პროცესში.

4. ვ. ჩიჩეროვის, ს. მაკალათიას, ი. კოვალევსკის, ი. გრაბოვსკის, ნ. ალბოვის, შ. ინალ-იფას და სხვათა ნაშრომებზე დაყრდნობით, ავტორი სრულიად მართებულად უკავშირებს ხტუნვას ნაყოფიერების კულტს, რაც მოსავლისა და საქონლის სიუხვეს გულისხმობს, რადგან ყველა რიტუალი, ბოროტ სულთა გაძევების ჩათვლით, მაგალითად, ჭიაკოკონობა, ხალხის ცნობიერებაში უკავშირდებოდა ძველი დროის ადამიანის ყოველდღიურ საზრუნავს – მიეღო უხვი მოსავალი, საკუთარი თავი და საქონელი ბუნების შეუცნობი ძალებისაგან დაეცვა. ავტორი არ ამტკიცებს, რომ ეს ხტუნვის ერთადერთი ფუნქციაა. მოყვანილი მაგალითები ორგანულად ერწყმის თხრობას და ძალიან საინტერესოა საილუსტრაციო მასალის მხრივაც. ჩემი აზრით, ეს მაგალითები წიგნს მხოლოდ და მხოლოდ ამდიდრებს.

5. იგივე, რაც მე-4 პუნქტში.

6. ლ. გვარამაძე თავს უფლებას აძლევს, არ გაითვალისწინოს რეცენზენტ ი. სურგულაძის ეჭვი, მით უფრო, როცა ის ვარაუდობს საკუთარ აზრს: „ერთ-ერთი მოცეკვავე ხელანუელია გამოსახული. ეს შესტი ორგვარად შეიძლება განიმარტოს: როგორც მზის მაცოცხლებელი სხივებისკენ სწრაფვა და როგორც საცეკვაო მოძრაობა“. ჩვენ, რედაქტორებს, უფლება არ გვაქვს, ავტორს ვარაუდი ავუკრძალოთ (გვ. 31).

7. ლ. გვარამაძის მიერ გამოთქმულ აზრს კატეგორიულობის პრეტენზია არ გააჩნია. ეს მხოლოდ ვარაუდია, თან საკმაოდ ორიგინალური. „რა თქმა უნდა, – წერს გვარამაძე, – ამ ვარაუდში ჩემი საკუთარი მოსაზრება დევს, მაგრამ, როდესაც სართულებიანი ცეკვა შრომის პროცესიდან ხელოვნებაში გადადის, ჩვენ პატივს მივაგებთ ჩვენს შორეულ წინაპრებს, მათ გულუბრყვილო-რეალისტურ მსოფლმხედველობას, რამაც მათ საშუალება მისცა ჭეშმარიტად ორიგინალური ხელოვნების ნიმუშები შეექმნათ“. რა საშიშროება დაინახა აღნიშნულ ვარაუდში ი. აფაქიძემ?

8. ავტორის მიზანი არაა სხვადასხვა საკულტო წეს-ჩვეულების ურთიერთკავშირის შესწავლა, ამიტომ ლ. გვარამაძემ საჭიროდ არ მიიჩნია, საქართველოში არსებული ყველა თეატრალიზებული სახალხო სანახაობა ჩამოეთვალა. რაც შეეხება ბერიკაობას, ავტორი მას განიხილავს როგორც ნიღბების იმპროვიზებულ თეატრს, ანუ თეატრალიზებულ წარმოდგენას.

9. „პირველყოფილ თემში ბერიკაობის ელემენტების ჩასახვა, შესაძლოა, ცხოველთა მოშინაურებას უკავშირდებოდეს“, – აღნიშნავს გვარამაძე. როგორც უკვე ვთქვი, ავტორს ვერაფერს აუკრძალავს საკუთარი ვარაუდის გამოთქმას, მით უფრო, რომ შემდეგ ამას ხსნის: „ პირველყოფილი ადამიანის სადგომში თხის გამოჩენას უკვალოდ არ ჩაუვლია... ორი ახალგაზრდა კაცი ცეკვავს... მესამე, თხის ნიღბიანი, ცეკვავს და ხტუნავს...“. (გვ. 41).



10. არსებული შენიშვნა აფაქიდის თეორიულ-კონცეპტუალური აზროვნების შეზღუდულობაზე მეტყველებს. ბერიკაობა თავის კონკრეტულ გამოვლინებაში ნამდვილად ლოკალური მოვლენაა, მაგრამ ნიღბების იმპროვიზებული თეატრის პრინციპი შეუძლებელია არ დავაკავშიროთ ანტიკურ – ძველ ბერძნულ ტრადიციებთან. კულტურას იზოლირება ღუპავს, ხოლო ურთიერთგავლენა მას ავითარებს და ამდიდრებს.

11. კვლევაში ავტორი, ბუნებრივია, ამა თუ იმ არქეოლოგიურ ძეგლს კონკრეტულ ეპოქას მიაკუთვნებს, მაგალითად, ანტიკურს, ელინისტურს, პართიულს. აფაქიძე რატომღაც პართიელების სახელმწიფოს ისტორიაში ჩაღრმავებას მოითხოვს. ასეთივე წარმატებით შეიძლება ანტიკური და ელინისტური სახელმწიფოების ისტორიის მიმოხილვა, რაც ავტორის ამოცანა არ არის. და კიდევ: ლ. გვარამაძე პარალელს არ ავლებს ბერიკაობასა და არშაკიდების პართიულ-სომხურ თასებზე გამოსახულ რიტუალებს შორის. ბერიკაობას ის ბაგინეთის ვერცხლის თასს უკავშირებს, რაც სრულიად კანონზომიერია.

12. გამოკვლევაში ავტორი მრავალ საინტერესო ცნობას იძლევა სხვადასხვა რიტუალის, სანახაობის და საცხენოსნო სპორტის შესახებ. შესაძლოა, ნაშრომის ამ ნაწილში, ეთნოგრაფიული მასალის დეტალური აღწერით, მართლაც შეინიშნება ძირითადი თემიდან გადახვევა, მაგრამ მასალა იმდენად საინტერესოა და მონოდებულის, რომ მის სარგებელზე რეცენზენტებიც მიუთითებენ. აღნიშნულ მოსაზრებას თამამად შეიძლება ხელი მოაწერო, მით უფრო, რომ ავტორი ყოველთვის გამოყოფს ყვენობის, საცხენოსნო სპორტისა, სხვა რიტუალებისა და თამაშების ელემენტებს, რომლებიც ხალხურ ქორეოგრაფიაში შევიდა.

13. აფაქიდის ამ ორიგინალურ შენიშვნაზე წერილობითი პასუხის გაცემა შეუძლებელია.

14. ავტორის მიზანი რელიგიის ისტორიის ანალიზი არ ყოფილა. ასტრალური ღვთაებებისადმი მიძღვნილი რიტუალების წრიულ ბრუნვას ავტორი ცეკვაში ტრიალის ელემენტებს უკავშირებს. უფრო ღრმა ანალიზი საჭირო არ არის (გვ. 40-51).

15. სამი ავტორი, რომელთა ავტორიტეტსაც გვარამაძე ეყრდნობა (ე. მარკოვის კავკასიის ნარკვევები, ივ. ჯავახიშვილის ქართველი ერის ისტორია, ი. დანილევსკის კავკასია და მთის მკვიდრნი), მუხას საკულტო ხეს უწოდებენ. აფაქიძე ამას უარყოფს. ვფიქრობ, დასახელებული ავტორები უფრო კომპეტენტურები არიან (გვ. 52-53; კომენტარი 115, 116, 117, 118).

16. წყაროებიდან ავტორი იმ ცნობებს გამოყოფს, რომელთაც აღნიშნულ კონტექსტში საჭიროდ მიიჩნევს. ნაკლებად სავარაუდოა, ლ. გვარამაძის ნაშრომს მოეგო, ი. აფაქიდის შენიშვნები წინასწარ რომ სცოდნოდა და მისი ფასეული მოსაზრებებით საკუთარი კვლევა გაემდიდრებინა.

17. წმინდა გიორგი ერთ-ერთი ყველაზე პატივსაცემი წმინდანია საქართველოში, მას ძალიან დიდ ძალას მიაწერენ. ხალხურ წარმოდგენებში მან ცხოვრების ყველა სფეროზე მოახდინა გავლენა. აფაქიძეს ციტატა მოჰყავს აკაკი გელოვანის მითოლოგიური ლექსიკონიდან, რომელშიც წმ. გიორგის უამრავი ფუნქციაა ჩამოთვლილი, მათ შორის, ბუნების გამოცოცხლება და აღდგენა, რაც ლოგიკურად მინათმოქ-

მედებას უკავშირდება. მაშასადამე, წმინდა გიორგის ძალის უარყოფა მინათმოქმედებასთან მიმართებაში უმართებულოა.

18. ყურადღებით წაიკითხოს ხელნაწერის (გვ.66-67) განმარტებები.

19. აფაქიძის აზროვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ტექსტის მხოლოდ ერთი კონკრეტული მონაკვეთის განხილვა სრული ტექსტისაგან მონყვევით. 49-ე გვერდზე ავტორი ლოგიკურად აკავშირებს მიცვალებულის კულტს გაზაფხულზე ბუნების გამოღვიძებისა და მინათმოქმედების საკულტო ქმედებასთან (გვ. 5), ასევე ასტრალურ ღვთაებებთან და ტრიალის ელენენტებზე. 71-ე გვერდზე ტერმინების – მეფუნდრუკის, მბრუნავის, გელბოეს – განმარტებისას, რომლებიც ტრიალსაც გულისხმობს, ავტორი გვიჩვენებს, მინათმოქმედების კულტიდან ტრიალის ელემენტი თანდათანობით როგორ გადავიდა ციური სხეულების ბრუნვის კულტში სპორტული ტანვარჯიშის ფორმით. ამდენად, 22-ე შენიშვნა საფუძველს მოკლებულია.

20. როგორც ტექსტიდან ჩანს, *ბასტი, კოჭა, ბუქნა* თავდაპირველად დამოუკიდებელი ცეკვები იყო. თავისი მოსაზრების დასამტკიცებლად ავტორს განმარტებები მოჰყავს სულხა-საბა სორბელიანის ლექსიკონიდან და იოანე ბატონიშვილის კალმასობიდან. მე, ჩემი მხრივ, დავამატებ, რომ ასევეა ახსნილი ეს სიტყვები ჩუბინაშვილის ლექსიკონშიც. ავტორი მსჯელობით გვიჩვენებს, რომ ჩვენამდე ამ ცეკვებმა ცალკეული მოძრაობით მოაღწია, რაც ორგანულად შეერწყა თანამედროვე ვაჟთა ქორეოგრაფიას. ვერავითარ სტილისტურ უხერხულობას ვერ ვხვდავ გამოთქმაში ვაჟთა ქორეოგრაფია და მისი ჩანაცვლება აფაქიძის მიერ შემოთავაზებული სიტყვით პრინციპულად მნიშვნელოვნად არ მიმაჩნია.

21. კვლავ ვუბრუნდები *ბერიკაობას*. 39-42 გვერდებზე ლ. გვარამაძე მიუთითებს, რომ ტერმინი ბერიკაობა დაკავშირებულია ნაყოფიერების ნარმოდგენებთან, ხოლო ბერი-ბერიკა ქართული აგრარული დღესასწაულის მთავარი პერსონაჟია. ლ. გვარამაძე ვარაუდობს, რომ ეს პერსონაჟი შეიძლება პირველყოფილ თემში უკავშირდებოდეს გარეული ცხოველების (კერძოდ, თხის) მოშინაურებას. აქედან მოდის თხის ნილაბი, რომელსაც ბერიკაობის თეატრალიზებული ნარმოდგენის ერთ-ერთი მონაწილე ირგებს. აფაქიძე უფრო ყურადღებით უნდა მოეკიდოს ტერმინოლოგიას. სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს ცნება აგრარული დღესასწაულები, მაგრამ არ არსებობს აგრარული რწმენა, აგრარული სარწმუნოება. როგორც ჩანს, აფაქიძე ამ ტერმინის შემოტანას გვთავაზობს სამეცნიერო მიმოქცევაში. თუკი აგრარული რწმენის გამოყენება შეიძლება, რატომ არ შეიძლება ვაჟთა ქორეოგრაფიისა, რომლის წინააღმდეგაც გამოდის აფაქიძე?

22. იხ. მე-14 შენიშვნა.

23. აფაქიძის შენიშვნებში ხშირად ვხვდებით ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებს: ავტორისგან ის ხან საკულტო რიტუალების ნარმოვავლობაში ჩაღრმავებას მოითხოვს, ხანაც მიუთითებს, რომ საკვლევი საგანი „პირველ რიგში ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი უნდა იყოს და არა საკულტო წეს-ჩვეულებები და რიტუალები“. და მაინც, რას მოითხოვს ავტორისაგან აფაქიძე? გვარამაძე ვალდებული არ არის, გაითვალისწინოს აფაქიძის მიერ შენიშვნების სახით გამოთქმული

სურვილები. იგივე შეეხება 30-ე შენიშვნას (გვ. 141-145; საბოლოო ვარიანტში გვ. 125-132).

24. ახლა რაც შეეხება აფაქიძის მიერ უარყოფილი ქართული ქალაქური ფოლკლორის, უძველესი მელია-თელეპიასა და იალის-თამაშის ნათესაურ წარმოშობას. გვარამაძე თანმიმდევრულად ავითარებს ამ აზრს რეცენზენტის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, დიმიტრი ჯანელიძის დებულებებზე დაყრდნობით. ჩვენ ეს სრულიად საკმარისად გვეჩვენება, მით უფრო, რომ გვარამაძე არ მალავს ქალაქურ ცეკვებში ორიენტალური (აღმოსავლური) ნიშნების არსებობას.

აფაქიძის შენიშვნები გვარამაძის გამოკვლევის პირველ ორ თავს ეხება. თავის დროზე ისინი წერილობით პუნქტობრივად ჩამოაყალიბა. მესამე და მეოთხე თავების შენიშვნები აფაქიძეს ცალკე არ წარმოუდგენია – ხელნაწერის სამუშაო ეგზემპლარის მინდვრებზე გამოიტანა. გამომცემლობის დირექტორის თანდასწრებით ავტორთან შეხვედრისა და საუბრის შემდეგ, აფაქიძემ, გალიზიანებულმა და განერვიულებულმა, მუსიკისა და ხალხური შემოქმედების რედაქციის მუშაკთა თვალწინ, წაშალა III და IV თავების ყველა შენიშვნა. ვფიქრობთ, ნაშრომის მეორე ნაწილის შენიშვნები ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულზე უფრო საფუძვლიანი არ იქნებოდა.

გთხოვთ, განიხილოთ მოხსენებითი ბარათი და, თუ დირექცია და მთავარი რედაქცია აფაქიძისადმი ჩემს პასუხებს დამაჯერებლად მიიჩნევს, მაშინ არავითარი საფუძველი არ არსებობს ხელოვნურად შეფერხდეს ლ. გვარამაძის წიგნის – ქართული საცეკვაო ფოკლორის – გამოცემა.

ა.ს. პანდელოვა  
12.03.1986

## რეცენზია პროფესორ სიმონ ენუქაშვილის ნაშრომზე

### ქორეოგრაფიული ტერმინები – პარი და შუშპარი

სარეცენზიოდ წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია ტერმინები – პარი და შუშპარი. ნაშრომი ეფუძნება ლექსიკოგრაფიას, ტერმინთა განმარტებას, მათ წარმომავლობასა და ლექსიკურ შემადგენლობას (სულხან საბა ორბელიანის, დავით ჩუბინაშვილის, ილია აბულაძის, ი. დვორეცკის ლექსიკონები; ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი). ნაშრომში ყოველი განმარტება მოცემულია რუსული, ბერძნული, ლათინური ეკვივალენტებით. ავტორი იმონებს ძველ ქართულ ლიტერატურულ ნიმუშებს, რომლებშიც სიტყვა შუშპარი გვხვდება: ვისრამიანს, რუსუდანიანს, დავითიანს, არჩილიანს, ბიბლიას, ნიკო მარის შრომებს (სვანეთში მოგ ზაურობა), დიმიტრი ჯანელიძის ქართული თეატრის ხალხურ სანყისებს და სხვ. აღნიშნული ტერმინების ახსნა იმაზე მეტყველებს, რომ ისინი სხვადასხვა კონტექსტში თუბალკაინური წარმოშობისაა, თუმცა მთლიანად ქართულ ნიადაგზე ასიმილაციისას ნამდვილი ლოკალური ხასიათი შეიძინა (თვით ნიკო მარისა და ექვთიმე თაყაიშვილის

მტკიცებით, თუბალ-კაინი – ჭოროხის ბასეინის მცხოვრებნი – ლაზ-ჭან-მეგრელები – არიან. რედ.). საკითხის გაშუქებისას აშკარა მართლზომიერ მტკიცებულებად წარმოგვიდგება მაგალითები ქართული ონომასტიკიდან, ტოპონიმიკიდან და ანთროპონიმიკიდან (გეოგრაფიული სახელწოდებები, კაცისა და ქალის გვარ-სახელები), რომლებშიც მარცვალი პარ აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. ქალის სახელი შუშპარა გიორგი ლეონიძესთან გვხვდება (ქართული სახელები, ლიტერატურული საქართველო, 1961, №12).

როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, ნაკლებ დამაჯერებელია პარ მარცვლიანი შემდეგი შესიტყვებები: პარაზიტი, პარიკი (ფრან. პერრუქუე), პარნასი (ბერძნული სიტყვა), პარტნიორი (ფრანგული სიტყვა პარტენაირე) და ა.შ.

XIX საუკუნეში სვანურ საცეკვაო ფოლკლორში გავრცელებული იყო ტერმინი შუშპარი, რომელიც სამთა ცეკვასა (ერთი ქალი და ორი კაცი) და დუეტს (ქალი და კაცი) აღნიშნავდა. ამჟამად სვანეთში საცეკვაო ტერმინი შუშპარი უფრო იშვიათად გვხვდება. მისი გამოძახილი ერთ-ერთ საცეკვაო სიმღერაში ისმის: *იავ ქალთი ბე-ბუცია, სოფელ ხალდი შუშპარია.*

განსაკუთრებით საყურადღებოა ნაშრომის დასკვნითი ნაწილი, სადაც სიმონ ენუქაშვილი თითქოს ნიკო მარისა და სბრუი ლისიციანის პარირებს იმეორებს. დასახელებული მეცნიერები კატეგორიული ტონით ამტკიცებენ სიტყვა *პარის* სომხურ წარმომავლობას. ენუქაშვილი ამ სიტყვის ადრეულ არსებობას მიუთითებს IX საუკუნის ლიტერატურულ ძეგლში – *რიფსიმეანთა მარტვილობა* (აგათანგელოსის თხზულება). ეს შესანიშნავი ნაწარმოები განხილულია ილია აბულაძის ნაშრომში – *აგათანგელოსის რიფსიმეანთა მარტვილობის ძველი ქართული თარგმანი* (1960 წ.). ამის დამოწმებით სარეცენზიო ნაშრომის ავტორი აჯამებს საკუთარ დამოკიდებულებას ტერმინ *პარის* მიმართ.

დასაბუთებული ფაქტობრივი მასალით დატვირთული ს. ენუქაშვილის ნაშრომი არა მხოლოდ სპეციალისტებისა და მეცნიერთათვისაა მნიშვნელოვანი, არამედ შეიძლება გარკვეული შემეცნებითი ინტერესი გამოიწვიოს მკითხველთა ფართო წრეში.

სიმონ ენუქაშვილის ნაშრომს *ქორეოგრაფიული ტერმინები პარი და შუშპარი*, რომელიც 1986 წლისთვისაა წარმოდგენილი, რა თქმა უნდა, შესრულებულად ვთვლი.

1986 წ. 7 დეკემბერი  
რუსულად

## **ვახტანგ ჭაბუკიანის გამოხმაურება ელენე გვარამაძის ნაშრომზე**

### **ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები**

ელენე გვარამაძის სარეცენზიოდ წარმოდგენილი ნაშრომი პირველი მონოგრაფიაა, რომელშიც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხებია განხილული. ნაშრომში მტკიცდება ქართული ქორეოგრაფიის გენეზისი, მისი წარმო-



შობა მონადირეთა ცეკვიდან, რაც თრიალეთის გათხრებისას აღმოჩენილ ბრინჯაოს ქამარზეა აღბეჭდილი (ძვ.წ. II ს.). მისი განვითარება საბრძოლო ხასიათის ცეკვა *ხორუმს* უკავშირდება. მონადირეთა ცეკვა, რომელიც ქართველებისათვის შორეულ წარსულში ცნობილი იყო *შუშპარის* სახელწოდებით, ორ ნაწილად გაიყო – უშუალოდ შრომის (ნადირობის) პროცესის ამსახველი და მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალური ცეკვა. ავტორი თანმიმდევრულად გვიჩვენებს *შუშპარის* ფორმისა და შინაარსის ცვლას და სარიტუალო-საკულტო ცეკვის – *თეთრი გიორგის მონების* – ჩამოყალიბებას.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალ ცეკვას, სათანადო ნიადაგის უქონლობის გამო, ჩვენამდე არ მოუღწევია (კერძოდ, *თეთრი გიორგის მონებს*), მათი მეცნიერული ანალიზი საინტერესოა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის თვალსაზრისით. დისერტაციაში გამოკვლეულია ცეკვა *სამაიას* განვითარებისა და საბოლოო ჩამოყალიბების გზა. შესწავლილია მრავალრიცხოვანი და შინაარსობრივად მრავალფეროვანი, ცეკვის საერთო რიტმში ადამიანთა დიდი მასის მომცველი *ფერხულები*. განსაკუთრებულ ყურადღებას სართულებიანი ფერხული *ზემყრელო* და შრომის პროცესის თანმხლები ფერხული *ოსხაპუე* იქცევს.

საბრძოლო ცეკვების ვაჟკაცური და შეუპოვარი ხასიათის ხაზგასასმელად ნაშრომის ავტორი ქართულ ეროვნულ საცხენოსნო-სპორტულ თამაშებს აღწერს, რომლებიც სათავეს შორეულ წარსულში იღებს და რომლებმაც გავლენა მოახდინეს ვაჟთა ცეკვის ჩამოყალიბებაზე. წყვილთა ცეკვებისადმი მიძღვნილ თავში ქალთა და ვაჟთა ერთობლივი ცეკვებია დახასიათებული. ავტორი ამ ცეკვებს განსაზღვრავს როგორც სასიყვარულო-რომანტიკულს და მათ ჭეშმარიტად ხალხური წარმოშობას ვარაუდობს, კერძოდ, მათ საფუძვლად ბერიკების კომიკურ სცენებში წყვილთა ცეკვებს მიიჩნევს.

ყოველი ცალკეული ცეკვის მოძრაობათა სქემატურად გამოსახვით ლილი გვარამაძე მათი აგებულების სრული განსაზღვრის საშუალებას იძლევა. აღწერას თან ახლავს ნოტები და ფოტოები, რომლებიც, ძირითადად, რესპუბლიკური მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადებზეა გადაღებული. მეტი თვალსაჩინოებისათვის სასურველი იქნებოდა ცალკეული მოძრაობის გრაფიკული სურათის წარმოდგენა.

ნაშრომის დასასრულს მოცემულია ქართული ცეკვების ტექნოლოგიის ანალიზი და მათი წარმოქმნის მიზეზები. კონკრეტულ მაგალითებზე დაყრდნობით დეტალურადაა ახსნილი ყველაზე სახასიათო მოძრაობა. დისერტაციის ავტორის აზრით, ადგილობრივი რელიეფი, გეოგრაფიული პირობები, მრავალსაუკუნოვანი ფიზიკური კულტურა, რაც უხსოვარი დროიდან ნაცნობია ქალებისა და ვაჟებისთვისაც, ის მიზეზებია, რომლებმაც ხელი შეუწყო ქართული ქორეოგრაფიის ტექნოლოგიის ჩამოყალიბებას. ამდენად, ძალიან ღირებულია ყველა სახის სვლის, ჩაკერის, ვაჟთა ფეხის წვერებზე მოძრაობის განსაზღვრა და აღწერა.

ელენე გვარამაძის დისერტაციას – *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები* – ნამდვილად გააჩნია სამეცნიერო-პროფესიული ღირებულება, ამიტომ ის მხოლოდ შემეცნებითი ინტერესის მხრივ არ უნდა განვიხილოთ. მას, უდა-

ვოდ, სარგებლის მოტანა შეუძლია ხელოვნებათმცოდნეებისათვის, ქორეოგრაფებისა და სპეციალიატებისათვის.

სსრკ-ის სახალხო არტისტი  
სტალინური პრემიის ლაურეატი  
**ვ.მ. ჭაბუკიანი**  
1955 წ. 9 სექტემბერი  
რუსულად

## ელენე გვარამაძის სიტყვა ანდრია ბალანჩივაძის იუბილეზე

კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძეზე შეიძლება ითქვას ბევრი, ძალიან ბევრი. მაგრამ ჩემთვის ანდრია ბალანჩივაძე განსაკუთრებით ძვირფასი და ახლობელია, როგორც ქართული ნაციონალური საბალეტო მუსიკის ფუძემდებელი. ანდრია ბალანჩივაძემ თავისებურად გამოიყენა ქართული სასიმღერო და საცეკვაო ფოლკლორი და, მიუხედავად ჭეშმარიტი ხალხურობისა, მის მიერ გამოყენებული მასალა არ წარმოადგენს ეთნოგრაფიულ ჩანახატს.

ეს დამახასიათებელია ბალანჩივაძის ყველა ბალეტისათვის. თუნდაც: ბალეტი *ცხოვრების ფურცლები* – მეორე მსოფლიო ომის ეპიზოდებით; ლერმონტოვის პოემა, რომელმაც შთააგონა კომპოზიტორს ბალეტი *მწირის* შექმნა.

ჩემთვის, როგორც მოცეკვავისათვის, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ბალეტი *მთების გულს*. არა მარტო იმიტომ, რომ ეს პირველი ეროვნული ბალეტია, რომ მანიჟე ჩემს რეპერტუარში ერთ-ერთი უსაყვარლესი როლი იყო. *მთების გულში* ორი პარალელური ხაზი, ორი სანყისი – გმირული და ლირიკული – ორგანულად, არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობით შეერწყა ერთმანეთს. გლახთა აჯანყებას ფონად გასდევს მანიჟესა და ჯარჯის ტრაგიკული სიყვარული – ამბავი მარადიული სიყვარულისა, – ტრისტან და იზოლდას, რომეო და ჯულიეტას, აბესალომ და ეთერის მსგავსი, – რომელიც კომპოზიტორმა ანდრია ბალანჩივაძემ გადმოგვცა მრავალფეროვანი, მრავალსახოვანი, ნიუანსებით მდიდარი მუსიკალური ენით.

კომპოზიტორმა ბორის ასაფიევმა პეტრე ჩაიკოვსკის კომპოზიტორ დელიბის მემკვიდრე უწოდა. შეიძლება ითქვას, რომ ანდრია ბალანჩივაძე ჩაიკოვსკის მემკვიდრეა. მან თავისი შემოქმედებითი კონცეფციით არა მარტო განაგრძო ჩაიკოვსკის მიერ განმტკიცებული საბალეტო მუსიკის სიმფონიზაციის ხაზი, არამედ ხელი შეუწყო მის განვითარებას.

დღეს ანდრია ბალანჩივაძის ზეიმი, მისი შემოქმედების, მისი ნაყოფიერი საქმიანობის დიდი ზეიმი.

ქართული კულტურის სასიქადულო მოღვაწეს ვულოცავ მაღალ ჯილდოს – შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მინიჭებას.

ვუსურვებ დღეგრძელობას, ჯანმრთელობასა და წინსვლას მუსიკალურ ხელოვნებაში.

უთარილო

## ივანე გვარამაძე – ცნობილი მწერალი, პუბლიცისტი,

### მკვლევარი და სახალხო განმანათლებელი

სამშობლოსთვის თავდადებულ ქართველ მოღვაწეთა შორის, რომლებიც რევოლუციამდელ ხანაში მოღვაწეობდნენ, თვალსაჩინო ადგილი უნდა მიეკუთვნოს ვინმე მესხის ფსევდონიმით ცნობილ მწერალსა და პუბლიცისტს, მკვლევარსა და სახალხო განმანათლებელ ივანე გვარამაძეს. იგი გულმოდგინედ აღწერდა თავისი მშობლიური მხარის – მესხეთ-ჯავახეთის – ყოფაცხოვრებას, მის ისტორიულ წარსულს, მატერიალური კულტურის ძეგლებს, ბუნებას, ხალხური შემოქმედების სიმდიდრეს, რაც ივერიის, დროების, მოამბის და სხვა პერიოდულ გამოცემათა ფურცლებზე იბეჭდებოდა. არ შეიძლება, რომ ჩვენ არ მოვიგონოთ ივანე გვარამაძე მადლიერების გრძნობით. სწორედ მან შემოგვინახა მრავალი ისეთი თვითმყოფი და თავისებური თამაშობანი, რომლებიც მესხეთ-ჯავახეთში იყო გავრცელებილი XIII საუკუნემდე – მონღოლთა შემოსევის წინ. რა ძვირფასი მასალაა გაზეთ *დროების* 1882 წ. ერთ-ერთ ნომერში დაბეჭდილი ვრცელ და მეტად მნიშვნელოვან წერილი – *ძველი სახალხო ვარჯიშობანი მესხეთში*.

როგორც ცნობილია, ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ ძველ ჯავახეთში სიტყვა თულო ნიშნავდა ჩალისგან დაგრეხილ თოქს. მას ქამრის მაგივრად შემოარტყამდნენ ყეენს. საბას ლექსიკონში არის ასეთი განმარტება – თულო ფუნდრუკია ერთი. ამის გამო ივანე ჯავახიშვილი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თულო იყო ვაჟთა რიტუალური ცეკვა. ივანე გვარამაძის წერილში მოხსენებულია ერთ-ერთი ხალხური თამაში *თულო-წრე* – ძველ დროში საქართველოს ამ კუთხეში ტანვარჯიშული ხასიათის ვაჟთა ცეკვა შეკრული წრით.

გარდა ამისა, ივანე გვარამაძე თამაშ *მხარდავერდას* აღწერს, როგორც ვაჟთა თამაშს, აგებულს მალალ ხტომებზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ივანე გვარამაძე გულისხმობს *ლახტის ცემას* მალალი ნახტომით.

მესხეთ-ჯავახეთში გავრცელებულ ტანვარჯიშულ თამაშობათა შორის საყურადღებოა *ქალის გაქცევანი*. დიმიტრი ჯანელიძეს *ქართული თეატრის ხალხური სანწყისებში მოჰყავს* რაფიელ ერისთავის მიერ აღწერილი ქალთა ფერხისა *ქალტაციობა*. ორი მოპირდაპირე ქალთა მწკრივი ცეკვავს *მობმით ფერხულს* და ანტიფონურად ასრულებს სიმღერას თამარზე, რომელიც უნდა მოიტაცონ. ერთი მწკრივი მღერის ერთ ფრაზას და სკუპით მიემართება მეორე მწკრივისაკენ. შემდეგი სასიმღერო ტაეპით უპასუხებს მეორე მწკრივი და ასევე სკუპით მიუახლოვდება პირველს, რომელიც სკუპითვე დაიხვეს უკან. ამ სასიმღერო დიალოგის ბოლოს ერთ-ერთი მწკრივი გაექანება მეორესაკენ და მოიტაცებს ქალს. ჩვენი ვარაუდით, ქალთა ამ თამაშის სანწყისები აუცილებლად უნდა იკარგებოდეს ქალთა ძველ სატანვარჯიშო თამაშობაში, რომელიც აღწერა ივ. გვარამაძემ.

ივანე გვარამაძის ზემოხსენებულ წერილშივე მოყვანილია ფრიად საინტერესო ფაქტი სართულიანი ფერხულის შესახებ. როგორც ცნობილია, სართულიანი ფერხულები მეტად დამახასიათებელი საცეკვაო ფორმაა საქართველოს ყოველი

კუთხისათვის. სართულიან ფერხულს აქვს მრავალი სინონიმი, რაც ადასტურებს მის ძველ წარმოშობას – *ზემყრელო, აბარბარე, გერგეტულა, მხუჯიში, მირმინკ(ქ)ელა, მურამულდიკ(ქ)ელა* და სხვა.

მესხეთ-ჯავახეთში დიდის პოპულარობით სარგებლობდა ხაზოვანი წრიული აღნაგობის სართულიანი ფერხული *სამყრელო*, ანუ *ციხებუნა*. ეს სართულიანი ნაგებობა გმირული სიმღერებით მიემუშრებოდა ორი და მეტი ვერსის მანძილზე, მოინახულებდა ნათესავებს და ბრუნდებოდა უკან. ეს ფერხული საბრძოლო ხასიათისა იყო ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დამლევს. მის მიერ შეგროვილი საგანძური შესანიშნავი მასალა გამოდგა ჩვენი დღეების მკვლევართათვის. ივანე გვარამაძემ გაკაფა გზა შემდგომი დაუღალავი საქმიანობისა და შემოქმედებისათვის, რასაც ჩვენი დროის ძველი ქართული კულტურის მკვლევრები და ენთუზიასტები განაგრძობენ.

როგორც კომპოზიტორი ვალერიან მალრაძე აღნიშნავს, მესხური მუსიკალური ფოლკლორი მოითხოვს ღრმა და საფუძვლიან შესწავლას. მან შეისწავლა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი – მთელი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განვითარების რთული ისტორიული პროცესი, და დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე – *ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიისათვის* (მესხური დიალექტი). რაც შეეხება საცეკვაო ხელოვნებას, ძალიან საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პირველი ცნობა ქართულ ცეკვაზე უკავშირდება მესხებს, ძველთაძველ ქართველ ტომს. როგორც ძვ.წ. IV საუკუნეში ბერძენი სარდალი ქსენოფონტი აღწერს, მოსინიკები (მესხები) ძალიან აფასებდნენ ცეკვის ხელოვნებას და ცეკვავენ მტერზე თავდასხმის წინ, იერიშის დროსაც და მტერზე გამარჯვების შემდეგაც. ისტორიკოსის მოწმობით, მოსინიკები (მესხები) მტრის განდევნის შემდეგ თავებს მოსჭრიდნენ მოკლულებს და მტრის თავებით სიმღერით ცეკვავენ. ეს ისტორიული ფაქტი გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ მესხებს ჰქონდათ სამხედრო ცეკვები ჯერ კიდევ ჩვენს ერამდე. თურქთა ბატონობამ წარუშლელი კვალი დატოვა მესხებზე, მის ყოფა-ცხოვრებაზე, კულტურაზე. დაიკარგა მრავალი ღირსშესანიშნავი ტრადიცია.

სწორედ ეს ისტორიული მასალა საფუძვლად დაედო ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძის მიერ აღდგენილ ცეკვა *იდუმალას*. ცეკვა აღდგენილია ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა *ლალოინის* ფოლკლორულ მასალაზე. *ლალ* თურქულად *მუნჯს* ნიშნავს, *ოინი* – მოქმედებას.

ძველი ხალხის გადმოცემით, *ლალოინში* აისახა იდუმალი შეთქმულება მტრის წინააღმდეგ. ამ ცეკვას მესხეთ-ჯავახეთში ასრულებდნენ მარტო ქართველები. ცეკვის შინაარსი შემდეგია: ადგილობრივი ქართველი თავადი გადავიდა მტრის მხარეს. თანამდებობით ნაცვალი ჩაგრავს თავის თანამემამულეებს, რათა დაიმსახუროს სამშობლოს მტრების ყურადღება, მაგრამ ქართველების მოთმინების ფილა აივსო. ხალხი ჩამოაგდებს ნაცვალს, რომელიც თავს გაქცევით შველის. განთავისუფლებული ხალხი ზეიმობს გამარჯვებას.

შინაარსის შესაბამისად, პანტომიმურ ცეკვაში ფართოდ გამოიყენება იმპროვიზაცია. კომპოზიციურად ხაზობრივად სრულდება, ტექნოლოგია მსგავსია ძველ მეომართა ცეკვა *ხორუმის* ზოგიერთი ილეთისა. ცეკვის ნახაზი შემდეგია: ნაცვლის შემსრულებელი უცებ აკეთებს რაღაც მოძრაობას, დანარჩენებმა უნდა მაშინვე გაიმეორონ ის. ნაცვალი უხეირო პიროვნება, გადაჭარბებულად ფუსფუსა და მოუს-



ვენარი. გუნდიც მექანიკურად, უსიცოცხლოდ იმეორებს, არავითარი ინიციატივა. ცეკვის მეორე ნაწილში ვითარება ელვისებრი იცვლება, ყოფილი წინამძღოლი გარდაიქმნება გაშეშებულ თოჯინად, რომელსაც შორს გადააგდებენ. დანარჩენი მოცეკვავეები, დაჩაგრული ხალხის შემსრულებლები, მხიარულად ზეიმობენ გამარჯვებას.

არანაკლებ საყურადღებო ცეკვა იყო გიორგი სალუქვაძის მიერ აღდგენილი *მძიმური*. ამ ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვის მასალა შეგროვილია ახალციხის, ადიგენის, ასპინძისა და ბორჯომის რაიონების სოფლებში. ცეკვის შინაარსი: მამაკაცები წავიდნენ ბრძოლის ველზე. დარჩნენ მარტო ქალები. შავსამოსიანები ცეკვით ევედრებიან ღმერთს მტერზე გამარჯვებას. შემოსული მეომარი ახარებს მათ ქართველების ბრწყინვალე გამარჯვებას. ცეკვის მეორე ნაწილი აგებულია მეორე მესხურ-ჯავახურ ცეკვა *ცქვიტურის* ელემენტებზე. ცეკვის ფინალში ირკვევა, რომ მეომარი ქალია, რომელიც გულითადად, მამაცად იბრძოდა ძმასთან, მამასთან, სატრფოსთან ერთად.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, ვალერიან მალრაძის მიერ აღდგენილი ფერხულ *დიდების* მელოდიურ მასალაზე გიორგი სალუქვაძის ნამუშევარი – ნელი საფერხულო წყობა, რომელიც გადადის სახუმარო ხასიათის ცეკვაში – *ვარძიობა-ძიობასა*. ამ ცეკვამ, ახალციხეს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის შესრულებით, დიდი მოწონება დაიმსახურა ფესტივალზე თბილისში.

ბევრია გაკეთებული ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა-სიმღერის აღდგენის საქმეში. ჩატარებულია არა მარტო დიდი, არამედ ძალიან მნიშვნელოვანი სამუშაო. ეს უნდა გაგრძელდეს, ამ დარგში კვლევითი მუშაობა არ უნდა შენელდეს, რათა არ განმეორდეს რამდენიმე წლის წინანდელი ფაქტი: ბოგდანოვკიდან ოლიმპიადაზე ჩამოიტანეს სასიმღერო-საცეკვაო სანახაობა – *50 მოკაშკაშე გაზაფხული და დავით სასუნელი*. ადრე მე ეს კომპოზიცია ვნახე ერევანში. ერთი ასეთი ფაქტიც: 1971 წელს მე მივიღე ერევნიდან ავტორეფერატი: Армянские народные пляски Джавахка (Джавახети), რომელშიც დისერტანტი ხაჩატრიანი პირველსავე გვერდზე აცხადებს, რომ მისი ნამუშევარი ეძღვნება ჯავახკას (ჯავახეთი ფრჩხილებში) ცეკვების შესწავლას, რადგან ჯავახკა ერთ-ერთი უძველესი სომხური ეთნოგრაფიული რაიონია და ა.შ. ამას ამტკიცებს მხოლოდ იმის საფუძველზე, რომ 1830 წელს ერზრუმიდან ჯავახეთში გადმოსახლდა რამდენიმე ასეული სომეხი, უსაფუძვლო არგუმენტი. არ მოვყვები მე ამ ნაშრომის სხვა ადგილებს. მე მგონია, რომ საჭიროა მეტი მუშაობა მესხურ-ჯავახური სიმღერების და ცეკვების აღსადგენად, რათა ასეთი ფაქტები არ განმეორდეს. მესხურ-ჯავახური ხალხური შემოქმედება ძველია და მდიდარი, ამაში გვარწმუნებს ქსენოფონტი, ამის დასტურია ივანე გვარამაძის შრომები და ჩვენი თანამედროვეთა კვლევითი მუშაობა ამ დარგში. აღმოჩნდება მრავალი ენთუზიასტი კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი, რომლებიც სიყვარულით და გულმოდგინეთ განაგრძობენ ამ დიდ კეთილშობილურ საქმეს. საჭიროა მხოლოდ მათთვის სათანადო პირობების შექმნა.

გმადლობთ ყურადღებისათვის.

1974 წ. 28 ივნისი

## დიმიტრი ჯანელიძე და ქართული ქორეოგრაფია

**ნაკითხულია დიმიტრი ჯანელიძის 80 წლისთავისადმი**

**მიძღვნილ საიუბილეო სესიაზე**

რაიმე დაამატო იმას, რაც დიმიტრი ჯანელიძემ თავისი ენციკლოპედიური ერუდიციით გააკეთა ქართულ თეატრმცოდნეობაში, არც ისე ადვილია. თუმცა აუცილებელია აღნიშვნა იმ წვლილისა, რომელიც მან ქართული ხელოვნების სხვა სფეროებში შეიტანა.

მახსენდება შესავალი ქორეოგრაფ დავით ჯავრიშვილის წიგნისათვის – *მთიულური ცეკვები* (1953 წ.), სადაც მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა აზრი, თუ როგორ უნდა შესრულდეს *მთიულური* ჯგუფის ცეკვები. როგორც ჯანელიძე ამბობს, „ზოგ მოცეკვავეს ჰგონია, რომ ამ ცეკვებში ჩადებული გმირული სულისკვეთება ხელოვნურად ხაზგასმული ტემპერამენტით, ტრიუკებით, მაღალი ნახტომიდან მუხლებზე დაცემითა და მუხლებზე მთელი სცენის შემოვლით უნდა გადმოიცეს“. სამართლიანი სიტყვებია. მართლაც, როგორ აღარიბებს ქართულ ქორეოგრაფიას ეს მექანიკური, სტანდარტად ქცეული, დაუსრულებელი მუხლებზე ვარდნა, მუხლებზე სცენის შემოვლა (ზოგჯერ ორმაგიც). წიგნის წინასიტყვაობას წითელ ხაზად გასდევს აზრი, რომ ქართულ ხალხურ ცეკვას, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა ხალხის ნიჭითა და სიბრძნით, გაფრთხილება სჭირდება.

შესაძლოა, ვინმემ თქვას, რომ ცეკვის ამგვარი შესრულება ნარმატებულია, როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. მაგრამ ნარმატება, რომელიც არც ისე მომთხოვნი მაცურებლის წინაშეა მიღწეული, ხარისხის ნიშანი არ არის და არც ცოდვების მიტევების ინდულგენციაა. ხოლო ცოდვა მართლაც დიდია: ცეკვის შესრულების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის დამახინჯება გარდაუვლად მის დაკარგვამდე მიგვიყვანს.

აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ბატონი დიმიტრის მნიშვნელოვანი სტატიები სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე დატანილი *სამაიას* ფრესკის შესახებ. ფრესკის სიუჟეტის მისეული განმარტება მკაფიო და დამაჯერებელია. მხედველობაში მაქვს მისი პირველი სტატია – *სამაია და საფერხულო წყობა*. ქალთა მოცეკვავე რიგების კომპოზიციამ, თავში სოლისტით, შესაძლებელი გახადა *სამაიას* სცენური ინტერპრეტაცია: სამი შემსრულებლისაგან შემდგარი ქალთა ჯგუფური ცეკვა.

დიმიტრი ჯანელიძის წიგნებში, – *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები; ქართული თეატრი; ქართული თეატრის ისტორია* მოყვანილი და გაანალიზებულია უამრავი საცეკვაო სიმღერა, ფერხული და ცეკვით შესასრულებელი თამაში. ეს ნამდვილი ფუფუნებაა. ყველაფერზე საუბარი ძნელია, რადგან ბატონმა დიმიტრიმ უამრავი რამ გააკეთა ქორეოგრაფიაში. შესაძლოა, ყველა მის შეხედულებას, დებულებასა და დასკვნას არ დავეთანხმოთ, მაგრამ, როცა ნაშრომი აზრთა ნაირსახეობას წარმოშობს და ახალ მიგნებას იწვევს, ამით მისი სამეცნიერო მნიშვნელობა დასტურდება.

სწორედ ასეთად გვესახება ბატონი დიმიტრის დასკვნა, რომლის მიხედვითაც სვანური *მელია-ტელეფია* და დღევანდელი *კინტოურის* წინამორბედი *იალის-თამაში* ერთმანეთს ენათესავება. ამან ურბანისტული ცეკვა *კინტოურის* განვითარების გზა დაგვანახა. *კინტოური ყეენობის* საგაზაფხულო რიტუალურ ქმედებაში ჩაისახა და

მისი ტექნოლოგია, ძირითადად, ქართულ საცეკვაო მასალაზეა აგებული. რა თქმა უნდა, კინტოურის განვითარება გამრავალფეროვნებაში წვლილი თბილისში მცხოვრებმა სხვა ერებმაც – აზერბაიჯანელებმა, სომხებმა, რუსებმა, თათრებმა – შეიტანეს.

და მაინც: ყველაზე მეტად ბატონ დიმიტრის იმას ვუმადლით, რომ ის უზარმაზარ ყურადღებას უთმობს ქათულ ქორეოგრაფიაში ამჟამად მიმდინარე პროცესებს. თეატრალურ ინსტიტუტში რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ დადგმულ რეზო გაბრიადის *სამოთხის ჩიტების* რეცენზიაში (გაზ. *კომუნისტი*) ის აღნიშნავს სპექტაკლში ნაჩვენებ პაროდias ჩვენი დროის ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ. ის წერს, რომ არავინ საუბრობს ქართული ქორეოგრაფიის ბუნებისა და ხასიათის დამახინჯებაზე, მის გაუგებარ, უტრირებულ ტემპ-რიტმზე, ტრიუკებზე, რაც ცეკვას მოძრაობათა ქაოსად აქცევს. მადლობა მას ამისათვის.

რა შემიძლია პირადად ვუთხრა ბატონ დიმიტრის? დაე, ეს სიტყვები სადღეგრძელოდ არ დარჩეს – ისინი ხომ გულიდან მოდის.

ჩემს ოპონენტს, ჩემს რეცენზენტს, ხელმძღვანელსა და კეთილმოსურნე მრჩეველს ჩემგან დიდი მადლობა და მდაბალი სალამი.

1986 წ. 6 მაისი

რუსულად

## **ანდრია აფაქიძის წერილი ბაგინეთში აღმოჩენილი**

### **მოცეკვავის გამოსახულებიანი ძვლის ფირფიტის შესახებ**

ქალბატონო ლილი!

ძვლის ფირფიტა, რომელიც თქვენ გაინტერესებთ, აღმოჩენილია ბაგინეთში სვეტიცხლეს დარბაზის გათხრისას. ეს დარბაზი აშენებული უნდა იყოს ძვ. წ. IV-III საუკუნეებში. ფირფიტა ამ დარბაზში მოხვედრილა შედარებით გვიან, შესაძლებელია დანგრევის წინა ხანებში, ე.ი. ძვ. წ. II საუკუნის ბოლოს ან I საუკუნეში.

მოცეკვავის ანალოგიური გამოსახულებიანი თქვენთვის ცნობილია პართული დროის მასალებიდან და, აგრეთვე, ულვიიდან. ამ ტიპის მოცეკვავეთა გამოსახულებიანი ფირფიტებს პართულ ხანას უკავშირებენ. ჩვენი ფირფიტაც, თუ აღმოჩენის ვითარებას გავითვალისწინებთ, ძვ. წ. II-I საუკუნეებს შეიძლება მივაკუთვნოთ და მივიჩნიოთ ის სამკაულად კოლოფისა, რომელიც ინახებოდა სასახლის ტიპის ნაგებობაში ქართლის ძველი დედაქალაქის, მცხეთის, აკროპოლში.

ანალოგიური მასალების გათვალისწინება საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ეს ფირფიტა უნდა შემოეტანათ ან ადგილობრივ სახელოსნოში გამოეკვეთათ ძვ.წ. III საუკუნის შემდეგ გავრცელებული ძვლის ფირფიტათა მიხედვით.

პ-ით ა. აფაქიძე

1961 წ. 23 თებერვალი

ქართულად

## აღდგენილი ცეკვა ფუნდრუკი

დიდად პატივცემულო ქალბატონო ლილი!

უპირველესად, ბოდიშს გიხდით კვლავ შენუხებისათვის. როგორც მიმდინარე წლის 1 მარტს ოლიმპიადაზე მონვევით გატყობინებდით, *ფარცაკუკუსა და კალმახობის შემდეგ* აღვადგინე და ოლიმპიადაზე გამოვიტანე უძველესი ქართული ცეკვა *ფუნდრუკი*. როგორც გადმომცეს, თქვენ ეს კონცერტი ტელევიზიით გინახავთ.

სამწუხაროდ, როგორც ეს საერთოდ გვჩვევია, ერთი თუ ორი ახალგაზრდა ქორეოგრაფი დაეჭვდა ამ სურათის ქართულობაში და მოინდომეს ზოგიერთი ადგილების შესახებ საწინააღმდეგო აზრი შეექმნათ.

პირდაპირ საოცრებაა?! თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რას წარმოადგენდა დღევანდელი ფარიკაობის წინაპარი – კეჭნაობა, მაგრამ იგი საფუძვლად დაედო ამ მშვენიერ ქორეოგრაფიულ სურათს, ასევე შეიქმნა ცეკვები: *ლელო; ლახტი; წყაროსთან; ნეტავი, გოგოვ, მე და შენ; ლაზური* და სხვა.

მე, ჩემ მიერ წარმოდგენილი ცეკვა *ფუნდრუკი*, ზეპირად ან ჩემი ფანტაზიით არ შემიქნია, ვქექავდი დი და ვეძიებოდი თითქმის რვა წელი და, ზეპირად თუ წერილობით, სათანადოდ შემიძლია დავასაბუთო, რომ ეს ცეკვა ნამდვილად ქართული წარმოშობის და ხასიათისაა.

ვფიქრობ, როგორც გასული ოლიმპიადების დამთავრების შემდეგ, ახლაც გააცნობთ საზოგადოებას თქვენს ავტორიტეტულ აზრს მთელი ოლიმპიადის შესახებ; თუ კი ეს ასე იქნება, გთხოვთ, გადახედოთ ამ ჩემს მცირე ნარკვევს, რომელიც, ალბათ, ოდნავ მაინც დაგეხმარებათ ამ ერთი ცეკვის გარშემო თქვენი საკუთარი შეხედულებების ჩამოსაყალიბებლად.

ხანგრძლივ და ჯანმრთელ ცხოვრებას გისურვებთ, პატივცემულო ქალბატონო!

ღრმა პატივისცემით ქორ. გიორგი ისაკის ძე სალუქვაძე

ქ. მახარაძე, ნინოშვილის შესახვევი №9. გ. ი. სალუქვაძე

უთარილო

## იალის თამაში და კინტოური

ქართული ქალაქური ფოლკლორი, ძველი თბილისის ხელოსნებისა და ვაჭრების – კინტოებისა და ყარაჩოხელების – ყოფა და წეს-ჩვეულებები დასურათხატებულია იოსებ გრიშაშვილის *ძველი ტფილისის ლიტერატურულ ბოჰემაში* და დიდებულადაა წარმოდგენილი მხატვრების – ლადო გუდიაშვილისა და ვანო ხოჯაბეგოვის ილუსტრაციებში. განსაკუთრებით სახასიათოა ვანო ხოჯაბეგოვის ნახატი *ნეფის ცეკვა მამის საფლავზე* (იოსებ გრიშაშვილი, *ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა*, 1927 წ. გვ.213). გრიშაშვილი კინტოებსა და ყარაჩოხელებს ორ ტიპად ყოფს. რო-



გორც თავად განმარტავს, ყარაჩოხელი შავჩოხოსანს ნიშნავს, კინტო – თავზე თაბახით მოსიარულეს (იქვე, გვ.17).

ცეკვებს, რომლებსაც კინტოები და ყარაჩოხელები ასრულებდნენ, შეიძლება ქალაქური ფოლკლორი, იგივე ურბანული ცეკვები ვუწოდოთ. ჩვენს დროში ისინი კინტოურისა და ბალდადურის სახელწოდებებითაა ცნობილი. სინამდვილეში ამ ცეკვებს ფესვები შორეულ წარსულში გაუდგამთ და ნაყოფიერების კულტის ნაშთია. დღევანდელი კინტოურის წინამორბედი *იალის თამაში* იყო. აი, როგორ აღწერს ამ ცეკვას თვითმხილველი: „ყველიერი ტიფლისის მოსახლეობის დაბალი ფენების გართობის დროა. ჩვენ საინტერესო სანახაობის მოწმენი გავხდით. დაბალი მიწური სახლის ბანზე ახალგაზრდების მრავალრიცხოვანი ჯგუფი შეიკრიბა და მთელი გულით ქეიფს მიეცა. ზურნა ჯერ დუმდა და სადღეგრძელოებსა და გულითად საუბარს უგდებდა ყურს. უცებ საზოგადოება აწრიალდა, ყველა ფეხზე წამოდგა და რაღაც განსაკუთრებულისათვის მოემზადა: მუსიკოსებმა ლოყები მთელი ძალით დაბერეს და ზურნამ დაუკრა... მოქეიფეთაგან ოთხი არენაზე გამოვიდა და ისე დადგა, თითქოს დაჭერობანას თამაშს აპირებდა. თითოეულმა ჯიბიდან ხელმანდილი ამოიღო და მხარზე გადაიკიდა. ერთ-ერთმა ჯოხით (წკეპლით) დაიწყო მოცეკვავეების გარეკვა, რომლებიც უამისოდაც მონდომებით ტრიალებდნენ და ხტუნავდნენ; ასე მათ რამდენიმე წრე დაარტყეს და ხელმანდილები ქამრებმა შეცვალა. ბოლოს საქმე იქამდე მივიდა, რომ მოცეკვავეებმა ტანზე ყველაფერი შემოიძარცვეს. ძირს პერანგები! ინდოეთში პერანგებიც არ აცვიათ! – დაიყვირა კაპელმანისტერმა (წინამძღოლმა.რედ.), რომელიც კვლავ დაუნდობლად ერეკებოდა მოცეკვავეებს. ყველა უსიტყვოდ დაემორჩილა მას, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროს თბილისში სულაც არ იდგა ინდოეთის ამინდი და მსუსხავი ქარი ძვალსა და რბილში ატანდა, თანაც ბარდნიდა. თუმცა ეს უცნაური ბალეტი ამით არ დამთავრებულა. განძარცვის შემდეგ იმავე თანმიმდევრობით შეიმოსნენ – და ბალეტიც დასრულდა. წარმოდგენას ნამდვილად არ აკლდა მაცურებელი, რომელიც მთელი ძალით ტაშს უკრავდა და, – შაბაშ! შაბაშ! – აღფრთოვანებული შეძახილებით ამხნევებდა მოცეკვავეებს. შემდეგ შევიტყვე, რომ ამ ორიგინალურ ცეკვას *იალის თამაში* ეწოდება. (ნ.ბ., *ტიფლისური ჩანაწერები*, გაზ. *ზაკავკაზსკი ვესტნიკ* («Закавказский вестник»), №7, 1854 წ.).

იალის თამაშისა და კინტოურის კავშირს შემდეგიც მოწმობს: „დილამდე ქეიფობდნენ. გამვლელები გულბათის მიწურის წინ ჩერდებოდნენ და მისი სახლის ბრტყელ ბანს მისჩერებოდნენ, სადაც კინტოები გრძელ ფერხულ *იალს* ცეკვავდა. (ბაგრატი კეიატი, *ამბავი კინტოს ცხოვრებიდან* (*Новое обозрение*, №5582, 1901 წ.).

დიმიტრი ჯანელიძის სამართლიანი შენიშვნით (ქართული *თეატრის ხალხური სანყისები*, თბ., 1948 წ., გვ. 94), ცეკვა *იალის თამაში* ნაყოფიერების კულტისადმი მიღძვნილ სვანურ ცეკვა *მელია-თ(ტ)ელეფიას* ჰგავს. ამაში მისი აღწერილს ვრწმუნდებით: „მამაკაცთა რიგი დგას ერთმანეთთან ზურგით, ხელები კი წინ მდგომის თეძოებზე უდევთ. ისინი ერთმანეთს რიტმულად ჰკრავენ ხელს და წინ მიიწევენ. ცეკვის რიტმი უფრო და უფრო მატულობს. უცებ წინა მოცეკვავე მკვეთრი მოძრაობით ტანსაცმელს იხდის, ასე მოძრაობს და ხელში წკეპლას ათამაშებს. ცეკვა თავშეუკავებელ ბაკქანალიურ როკვაში გადადის. კულმინაციის მომენტში

მონანილენიც და მაყურებელიც აღგზნებული თვალებით მუხლებზე ეცემა სახით აღმოსავლეთისაკენ და კვირიას – ნაყოფიერების ღმერთის – პატივსაცემ ჰიმნს აღავლენს (კოვალევსკი, ბორის. *თოვლისა და კომპეების ქვეყანა*, სვანეთი პრიბოი, 1930 წ., გვ. 22, 23).

ივანე ჯავახიშვილი *მელია-თ(ტ)ელეფიას* შემდეგნაირად განმარტავს: „ჯავახეთში ჩალისაგან დაწნულ თოქს ნელზე ყენობისას იკრავენ; მას *თულოს* უწოდებენ; მეორეს მხრივ, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ვკითხულობთ: *თულო* – *ფუნდრუკია ერთი*. სიტყვა *თულო* მამაკაცთა რომელიღაც ცეკვას აღნიშნავს. ამიტომ ივანე ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ თავდაპირველად *თულო* თოქს არ აღნიშნავდა და სხვა არაფერი იყო, თუ არა მამაკაცთა რიტუალურ-რელიგიური საფერხულო ცეკვა (ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, წიგნი I, 1928 წ., გვ. 68). ასევე საინტერესოა შალვა ამირანაშვილის სიღრმისეული განმარტება ცეკვა *მელია-თ(ტ)ელეფიას* ეტიმოლოგიის შესახებ.

სვანური ფოლკლორული მასალა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სახელწოდება *თ(ტ)ელეფია-მელია* ნაყოფიერების ღვთაებას უკავშირდება, ღვთაება ტელეფიასთან *მელიას* მიმატება კი კულტია დიონისესი, რომელსაც *მელიას* სახით გამოსახავდნენ და *დიონისე-ბარსარეუს* უწოდებდნენ. ცნობილია, რომ დიონისეს კულტი ნაყოფიერების ღმერთების – ადონისის, თამუზისა და ოსირისის კულტების ანალოგიურია. ხეთებსაც ჰქონდათ ამგვარი ღვთაების კულტი, რაც ტ(თ)ელეფიუს სახელითაა ცნობილი. შემორჩენილია ტექსტი, რომელიც ამ ღმერთის რაობას (დანიშნულებას) ასახავს. ხეთური და სვანური ღმერთების მსგავსება თვალშისაცემია. მხოლოდ სვანურმა ფოლკლორმა შემოინახა დიონისეს კულტისათვის დამახასიათებელი სიტყვა *მელია*. დიონისეს კულტში მრავლადაა აღმოსავლური მოტივები, ამიტომ გამორიცხული არ არის, რომ ხეთების რელიგიამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა დიონისეს კულტის ჩამოყალიბებაზე.

ეტრუსკები თელეპას სახელით იცნობდნენ აღმოსავლეთიდან აღებულ თელეპინუსის კულტს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ზემო იმერეთში არსებობს სოფელი თელეპა. (შალვა ამირანაშვილი, *წარმართული მისტიკურიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში*, მნათობი, №1-2, 1944 წ.). *მელია-თ(ტ)ელეფიას* საკულტო საცეკვაო რიტუალის შესატყვისი *იალის თამაში* საფუძვლად დაედო ურბანული ხასიათის ცოცხალ და მხიარულ ქალაქურ ფოლკლორულ ცეკვას – *კინტოურს*. აი, როგორაა ის აღწერილი XIX საუკუნის პრესაში: *ყმანვილი კინტოები წრეში იჭრებიან და თავის ცნობილ კინტოურს იწყებენ. ეს ცეკვა-პოემაა*.

ტერმინი *იალი* ან *იალი* ლიტერატურულ წყაროებში სომხური ცეკვების აღწერისას გვხვდება. მიუხედავად სახელწოდების მსგავსებისა, *იალი* და *იალის თამაში* არსებითად სხვადასხვა ცეკვაა.

სომხური ცეკვა *იალი* აღწერილია როგორც ზემოთ აწეული ხელებით ცეკვა... ახლა ვნახოთ სწრაფი საფერხულო ცეკვების აღწერა, რომელთაც *იალი* ეწოდება. „იწყება ცეკვები, თავიდან მარტო ცეკვავენ, შემდეგ იწყება „იალი“: მოცეკვავეები, ერთმანეთს ნეკა თითებით ჩაკიდებულნი, წრეს ქმნიან, მუსიკის ტაქტზე ცეკვავენ ხან მარჯვნივ, ხან – მარცხნივ..“.

„... ვაჟები და გოგონები იკრიბებიან და სიმღერით იალის ცეკვას იწყებენ (შენიშვნა: იალი – წრიული ცეკვა). ამასთან, ფერხულის თავში ხელმანდილიანი ვაჟი დგება, რომელიც კარგად მღერის. ის ერთ კუპლეტს სოლოს ასრულებს, შემდეგ ყველა მოცეკვავე იმავეს იმეორებს..“.

ამ ამონარიდებით თუ ვიმსჯელებთ, შეგვიძლია დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ იალის თამაშსა და სომხურ იალის შორის მსგავსება არ არის.

სხვა წყაროების მიხედვით, რომლებშიც აზერბაიჯანული ცეკვებია აღწერილი, იალის თამაშსა და აზერბაიჯანულ იალის შორის რაღაც საერთოა. მაგრამ ეს წყაროები უფრო გვიანდელია, ვიდრე იალის თამაშზე ზემოაღნიშნული მცირე ჩანახატი. მოგვყავს მცირე ამონარიდი: გეირატის ცეკვის დროს ყმანვილები ზოგჯერ თამაშს აწყობენ, რომელიც იალის სახელწოდებითაა ცნობილი. ათი ან ოცი მონაწილე მწკრივდება ერთი მეორის უკან. წინ არჩეული პირი დგას წკეპლით. მას უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილონ დანარჩენები. მუსიკოსები უკრავენ (საზანდარი, აშული, ზურნა) და მთავარი მოცეკვავე, დანარჩენებთან ერთად, მუსიკის ტაქტზე მოძრაობს. ყველამ თავში მდგომის, ანუ მთავარი მოცეკვავის, ჟესტები და მოძრაობები უნდა გაიმეოროს. მაგალითად, თუ წინამძღოლი ჰაერში მარჯვენა ხელით გააკეთებს მოძრაობას, რიგითებმაც მაშინათვე იგივე უნდა გაიმეორონ მარჯვენა ხელით. სხვა შემთხვევაში მეთაური მისი ბრძანების დამრღვევს წკეპლით ცემს..“.

თუ მხედველობაში მივიღებთ ორივე ცეკვაში განმკარგულებლის არსებობას, რომლის ბრძანებასაც ცეკვის ყველა მონაწილე უსიტყვოდ ემორჩილება, მაშინ იალის თამაშსა და იალის შორის ზოგიერთი საერთო ნიშნის დადგენა შეიძლება.

**შენიშვნა:** განმკარგულებლის, სიმღერის წამომწყების, მეთაურის, წინამძღოლის როლი ცეკვებში ძველ ქვეყნებში ადრეული დროიდანაა ცნობილი. ის ევროპელ ხალხებშიც იყო გავრცელებული. რუსული გამონათქვამი «ВОДИТЬХОРОВОДЫ», ალბათ, ვინმე პირველს გულისხმობს, ვინც ფერხულს წინ მიუძღვოდა, რომელსაც ყველა დანარჩენი მიჰყვებოდა. არანაკლებ გავრცელებული იყო ეს თანამდებობა აზერბაიჯანში, სომხეთში, ჩრდილოეთ კავკასიაში. ყაზარდოში ცეკვების განმკარგულებელს – ბეგეულს – რამდენიმე ფუნქცია ჰქონდა: გრძელი ჯოხით შეიარაღებული, ის მოცეკვავე წყვილებს ხელმძღვანელობდა და მათ შორის წესრიგს ამყარებდა, დამსწრე სტუმრებში ფულს აგროვებდა მუსიკოსებისათვის და, რაღა თქმა უნდა, თავადაც ცეკვავდა.

უთარილო  
რუსულად

### ბიბლიოგრაფია

1. Зелинский, Степан. (1882). *Этнографические очерки из быта армян-переселенцев из Персии, живущих в Нахичеванском уезде Эриванской губернии*. СМОМПК, вып. II, отд. II.
2. Е.Т.А. (1888). *Праздник преобразования Господня у армян (Вардавар)*. газ. Кавказ, №201

3. Халатьянц, Григорий. (1898). *О свадебных обычаях у армян Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 43
4. Назарьянц, Л. (1901). *Свадебные обычаи и обряды и брачное право у новых армян Шаруро-Дарлагезского уезда Эриванской губернии*. Этнографическое обозрение, кн. 50, № 3.
5. Востриков, Павел. (1912). *Музыка и песня у азербайджанских татар*. СМОМПК, вып. 42, отд. II

## საქართველო – ცეკვა

ჩვენამდე მოღწეული არქეოლოგიური და ლიტერატურული მონაცემები გვაფიქრებინებს, რომ ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიული წინამორბედი შეიძლება ნაყოფიერების ღვთაებისადმი – მთვარისადმი – მიძღვნილი ნადირობის მასობრივი ცეკვა ან ფერხულები – *შუმპარი და ლამპრობა* ყოფილიყო.

მინათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლამ ახალი წეს-ჩვეულებები წარმოშვა მაგიური რიტუალური ცეკვებით, – მელია – ხბო, – და მრავალსართულიანი ფერხულებით: *ფერხული, ბერიკაობა, ჭვენიერება, ადრეკილაჲ, მფერხაობის დღე და სხვა*.

მამაკაცთა ერთ-ერთი უძველესი ცეკვაა მონადირეთა *ფუნდრუკი*, რომელშიც დროთა განმავლობაში ტანვარჯიშის ელემენტები შევიდა. მისი ნაირსახეობებია: *ხარდიორდა, მოგვერდი, თულო, ჯელთაობა, კოლხისი, ჩურო, მბრუნავი, გელბოე*. მამაკაცთა უძველესი ქორეოგრაფიის ფორმებია: *ბასტი, ბუქნა, კოჭა, ცეკვა*. ცეკვა მამაკაცთა ფეხის თითებზე ცეკვის უძველესი ტერმინია და სვანურ *ცერულში* გამოვლინდა.

მამაკაცთა მრავალი ცეკვის საბრძოლო სულისკვეთება საქართველოს ისტორიული ბედის გამოძახილია და ბრძოლისას კულტივირდებოდა. ტექნოლოგიური განსხვავების მიუხედავად, ქართველთა მეზობელი სული ყველაზე უკეთ მეომართა ოთხნაწილიან ცეკვა *ხორუმში* აისახა, ასევე: *ლაზურში, იდუმალაში, მთიულურში, სპორტულ-ტანვარჯიშულ ფარცაკუკუში, ხანჯლურში*, მხედართა ცეკვა *მხარულში* და სხვა.

ჩვენს დროში საყოფაცხოვრებო გროტესკის მაგალითი ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის პირმშო *ბაღდადური*, იგივე *კინტოურია*, რომელიც ნაყოფიერების კულტ *იალის თამაშისადმი* მიძღვნილი უძველესი ცეკვის გადმონაშთია.

არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის ფიგურის გამოსახულება ძვლის ფირფიტასა და მონეტაზე – ძვ. წ. VI საუკუნის კოლხური მონეტა – გვარწმუნებს, რომ ნაყოფიერების ღვთაების საკერპესთან ახლოს ქალთა რიტუალური ცეკვები სრულდებოდა. მათ შორის უძველესია *თეთრი გიორგის მონა ქალთა* ცეკვა და *სამაია.სამაია* ბავშვის დაბადების რიტუალს ახლდა; *მძიმური* – ქალთა ცეკვა, როცა მტრის შემოსევების დროს ქალები მონასტრებს აფარებდნენ თავს; *გოგმანი* სათავეს *ჩიტების ცეკვის* ტოტემური მიბაძვიდან იღებს; *კვანწვა* – ხელების თამაშზე აგებული ცეკვა.



ლიტერატურული წყაროების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ძველ საქართველოში ვაჟებთან ერთად გოგონებსაც სპეციალურად ასწავლიდნენ ცეკვასა და ტანვარჯიშს. ამაში გოგონებისათვის ტანვარჯიშის კომპლექსის აღმნიშვნელი ტერმინი *ხუნტრუცი* გვარწმუნებს, *მთიულურში* კი ზოგიერთი ტექნოლოგიური ილეთი (წინსვლა, ჩაკვრა) ერთნაირია ქალებისა და ვაჟებისათვის. საქართველოს მთიან რეგიონებში გოგონები ფეხის თითებზე ცეკვავდნენ – *ფშაური საგოგმანო*.

წყვილთა ცეკვის განვითარება აგრარული ღვთაების – მელთა-ტუ(ე)ლეთის კულტის წეს-ჩვეულებას უკავშირდება და მისგანვე იღებს სათავეს. შემდგომში ეს ცეკვა *სახობის* – სინთეზური სანახაობის – წიაღში განვითარდა (XI-XII სს.). დიალოგიური – ორპირული – ხასიათის ცეკვებს, – *როკვა*, *შუშპრობა*, *მღერა*, *თამაშობა*, – წყვილები ასრულებდნენ. ცეკვის, როგორც ტანვარჯიშისა და აკრობატიკის ხელოვნებას (*ფუნდრუკი*, *ხუნტრუცი*, *მუშაითობა*) სპეციალურად ასწავლიდნენ. თანდათან წყვილთა დიალოგიური ფორმა ფგუფურში გადაიზარდა, რომლის უძველესი ვერსია ქალ-ვაჟთა *სამაიაა*. მოგვიანებით *სამაიამ* საზეიმო-სალხინო *დავლურის სახე მიიღო*. უძველეს რომანტიკულ წყვილთა ცეკვას ადრე სხვადასხვა სახელით ცნობილი (*სადარბაზო*, *სანადიმო*, *საარშიყო*, *სატრფიალო*) *ქართული* განეკუთვნება. *ქართულის* შესრულების ფორმა ხუთნაწილიანია. წყვილთა ცეკვებს განეკუთვნება: *არირა*, *მოხეური*, *დავლური-მთიულური*, *განდაგანა*, *სვანური*.

ხალხური ცეკვის ანსამბლები, გარდა ცეკვის ხელოვნების უძველესი ნიმუშებისა, რეპერტუარს ახალი ქორეოგრაფიული ნაწარმოებით ამდიდრებენ – ცეკვაში აღბეჭდილია შრომის პროცესი: *საკოლმეურნეო ცეკვა*, *ჩაის კრეფა*, *მანდარინის კრეფა*, *კალმახობა*, *მწყემსური...* სპორტის ცეკვით გამოხატვის ნიმუშებია: *ფარიკაობა* და *კეჭნაობა* (ხევსურული ფარიკაობის მოტივებზე), *დოღი* – *მარულა*, *ლაბტის-ცემა*, *ჭიდაობა* და ა.შ.

ქართული ცეკვის ტექნოლოგია რთული და მრავალფეროვანია. თითქმის ყოველ ცეკვას საკუთარი სპეციფიკური ილეთი და დიალექტური თავისებურება აქვს. ძირითადი ილეთებია: ორივე მონაწილისათვის სამნაბიჯიანი წინსვლა, უკუსვლა, გვერდზე სვლა; მამაკაცთა პარტია გაჯერებულია ტერფების მცურავი მოძრაობით – *გასმა*, ტერფების დარტყმით – *ჩაკვრა*, ხტუნვით, სირბილით, ფეხის თითებზე ტრიალით (*ცერულში*, *მთიულურში*).

მუსიკალური ზომა 2/4, 6/8, ხორუმში – 5/8.

საქართველოში 200-ზე მეტი ცეკვის ანსამბლია, მათ შორის ყველაზე ცნობილია: საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი; რუსთავის, ბათუმის, ქუთაისის ხალხური ცეკვების ანსამბლები.

შრომები ქართულ ქორეოგრაფიაში:

1. დავით ჯავრიშვილი, *მთიულური ცეკვები*, თბ., 1953 წ.
2. დავით ჯავრიშვილი, *ცეკვა ხორუმში*, თბ., 1957 წ.
3. დავით ჯავრიშვილი, *ქართული ხალხური ცეკვები*, თბ., 1958 წ.
4. ავთანდილ თათარაძე, *ცეკვის ჩანერის პირობითი ნიშნები*, თბ., 1966 წ.
5. ლილი გვარამაძე, *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*, თბ., 1957 წ.

## ოსური ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესახებ

ხელოვნება განუყოფელია ხალხის ინტერესების, მისწრაფებებისა და სურვილებისაგან. ჩვენი ხელოვნება ჭეშმარიტად სახალხოა, ის ხალხს ეკუთვნის და ნაციონალური კულტურის განვითარებაში ისტორიულ მემკვიდრეობითობას ინარჩუნებს.

მხატვრული ურთიერთგამდიდრების ცოცხალ და ნაყოფიერ პროცესში მრავალეროვანი ხელოვნება ჩამოყალიბდა, რომელიც სხვადასხვა ხალხის შემოქმედებას აერთიანებს.

ურთიერთკავშირისა და შემოქმედებითი გამდიდრების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და დამაჯერებელი საშუალება კულტურული დეკადებია. ყოველ ერს საკუთარი წვლილი შეაქვს კულტურის საოცარ საგანძურში.

ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით სასიამოვნოა სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ქორეოგრაფიული ანსამბლის შემოქმედებითი ზრდის ხაზგასმა. ანსამბლი მარტში, საკუთარი დეკადის ფარგლებში, თვითმყოფადი, შინაარსიანი, დასამახსოვრებელი პროგრამით გამოვიდა. ძნელი სათქმელია, რა უკეთესია ამ პროგრამაში, რომელი ნომერი უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, რას მიენიჭოს უპირატესობა. კოლექტივის შემოქმედებითი მონიფულობა პროგრამის ნომრების უმრავლესობის მხატვრულ სისრულეში, თითქმის ყოველი ცეკვის თავისებურების წვდომაში გამოიხატება.

ანსამბლის საშემსრულებლო პალიტრა მკვეთრი და მრავალეროვანია. აქ არის მაყურებლისათვის საყვარელი *სიმღი*, რომელსაც წყვილები ისეთი შემართებით ასრულებენ, რომ მიწა გუგუნებს მათ ფეხქვეშ. *სიმღი*, რომელმაც საუკუნეებში გამოატარა თავისი საზეიმო სინარნარე და ჩუმი, უხმო, სრიალა ნაბიჯი. აქვეა ცეკვა *ყაფა*, რომელშიც მოცეკვავეთა ანსამბლი თითქოს სოლისტი წყვილის რომანტიკულ დუეტს ამდიდრებს, ორნამენტად მიჰყვება. ნახაზის სიმკაცრითა და სისრულით იზიდავს მაყურებელს წრიული ცეკვა *ხონგა*. ეს ნომრები ფილკლორისადმი სიყვარულითა და მონივნებით, მხატვრული ზომიერების გრძნობითაა გაჟღერებული. ეს არ არის ამ ჭეშმარიტად ხალხური საცეკვაო ხელოვნების მოსაწყენად, ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადატანა.

მასობრივ ცეკვებში განუზომელია ფანტაზია და გამომგონებლობა, ახალგაზრდული შემართებაა ხანჯლებით ცეკვაში, ჯიგიტთა როკვაში, მეგობრების წყვილთა ცეკვა-თამაშში. ორი მეგობრის ცეკვის შემყურე, უნებურად ნართების შორეულ ეპოსში გადაეშვები, ეპიზოდში, რომელშიც ორი მამაცი ნართი – სოზრიყო და ჩელესსართაგი – ერთმანეთს გონების წამღებ, მართლაც ლეგენდარულ ცეკვაში ეჯიბრებიან. აი, საკმაოდ საინტერესოდ დადგმული ნართების ცეკვა: ფოლადის აბჯროსანი რაინდების გმირობის, ზღაპრული რომანტიკის ბურუსში გახვეული გარდასული დღეები და დიადი საქმენი ქორეოგრაფიულ სახეებში დამაჯერებლადაა გადმოცემული. კარგად არის შერჩეული ამ ქორეოგრაფიული ეტიუდის ფორმა – ერთ რიგად ჩამწკრივებული მოცეკვავეების მარშირებული გამოსვლა და ძალაში

შეჯიბრება. მაყურებელს გულითადი იუმორი იზიდავს, რომელიც რბილ ხაზად გასდევს მთელ ცეკვას. ის განსაკუთრებით საგრძნობია ისეთ სცენებში, როცა ძლიერი შედარებით სუსტებზე იმარჯვებს. ამ ნომერში ერთგვარ უკმარისობის გრძნობას ქალთა საცეკვაო ჯგუფი იწვევს. თუ ცეკვა ქაფაში მოცეკვავეები ძირითადი წყვილისათვის ერთგვარ ფონს ქმნიან, აქ, ნართების ცეკვაში, ქალებს დამოუკიდებელი როლი უნდა ჰქონდეთ.

როგორც ცნობილია, ზოგიერთი მოსაზრების თანახმად, ქალები ოსურ სიმღში უნინ არ მონაწილეობდნენ, თუმცა ეს აზრი უარყოფილია ნართების ეპოსში, რომელშიც ხშირად საუბრობენ მამაკაცთა გვერდით მოცეკვავე ქალებზე: ეპოსის ერთ-ერთი გმირი, ურუზმაგი, მიცვალებულთა ქვეყანაში მეუღლესთან ერთად სიმღის ცეკვას და მათ ცეკვას თავად ბათასირი უყურებს. სხვა ეპიზოდი: ცალთვალა დევის ვაჟი ლამაზი ქალწულების სიმღში ჩაერთო და ა.შ.

ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სამხრეთ ოსეთის ანსამბლში ქალთა ჯგუფი ერთფეროვანია და მკვეთრ ტონებს მოკლებული. სასურველი იქნებოდა, რომ ქალთა პარტია უფრო ძლიერი და თვალშისაცემი ყოფილიყო, რათა ქალები გმირი ძმების, საქმროებისა და ქმრების გვერდით ღირსეულად წარმოჩენილიყვნენ. ასევე მიუღებელია მათი ძალიან თანამედროვე სამოსი, რაც ნაკლებად შეეხამება მამაკაცთა აბჯრებსა და მუზარადებს. აღნიშნული ნომრის მხატვრული სისრულისა და სრულად აღქმისათვის საჭიროა უფრო სხვა, ასე ვთქვათ, ზღაპრული გაფორმება და არა თეთრი, მოციმციმე სინათლე.

შემოქმედებითი ჩანაფიქრით ეს პროგრამის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნომერია და ის აუცილებლად უნდა გაშალაშინდეს. და, საერთოდ, ძალიან საინტერესო იქნება ამ ნიჭიერი ანსამბლის შესრულებით მთლიანი, დასრულებული საცეკვაო სიუჟეტის ხილვა: ნართების საგმირო როკვიდან დაწყებული, ჩვენი დროის ჯიგიტების ცეკვით დამთავრებული. მათ შორის მემკვიდრეობითი კავშირი ხომ სრულიად აშკარაა.

ძალიან სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებენ ლირიკული ცეკვები – ქორეოგრაფიული სურათი *წყაროსთან*, განსაკუთრებით წყვილთა ნარნარი ცეკვა. თბილისელი მაყურებლისათვის წინა ოლიმპიადებიდან კარგადაა ცნობილი ამ ცეკვის შესანიშნავი შემსრულებელი გიორგი თედევი. ის იმდენად პლასტიკური და გამომსახველობითია, რომ მისი შესრულებით გრძელი და ერთფეროვანი ცეკვა ნამდვილ პოემად იქცევა და დასრულების შემდეგ გწყინს, რომ ეს დიდებული სანახაობა ასე მალე დასრულდა. კარგად ცეკვავს თედევის პარტნიორი ქალი ლ. ძაგოევა.

ანსამბლის რეპერტუარშია უკრაინული და ქართული ცეკვები, *დავლური ქართული*, *განდაგანა*. შესაძლოა, ბოლომდე დაუხვეწავი, რაღაც თითქმის უჩინარი, საკუთარი არომატი აკლია მათ შესრულებას, რაც ყოველ ცალკეულ ხალხურ ცეკვას ახასიათებს, მაგრამ იმდენად გულწრფელად და გატაცებით ასრულებენ მათ, რომ მოცეკვავეთა მიმართ კეთილად განაწყობს მაყურებელს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცეკვა *ქართული* საცეკვაო ფოლკლორის საოცარი, ჯადოსნური ქმნილებაა და ის ბევრად უფრო ნელ ტემპში უნდა შესრულდეს.

სხვა ხალხთა ცეკვების პროგრამაში ჩართვა, უდავოდ, დადებითი მოვლენაა ანსამბლის შემოქმედებით პრაქტიკაში და ჩვენ ამას მივესალმებით.

ანსამბლში, რომელსაც ნიჭიერი ქორეოგრაფები ვასილი ჯათიევი და კოსტა ცაბოლოვი ხელმძღვანელობენ, მრავალი ძალიან კარგი შემსრულებელია: კალმიკოვა, გუსალოვა, გაგლოევა, ძაგოევა, გაბაშვილი, აბდულაევა, ცაბოლოვი, ჯათიევი, ხარებოვი, გოგიჩევი, ჩიბიროვი, ენალდიევი, ვითიევი, გაგლოევი და სხვა.

სასიხარულო იყო სცენაზე არაჩვეულებრივი მოცეკვავე ვლადიმერ ხეთაგუროვის ხილვა, რომელმაც ამჯერადაც გაიბრწყინა მოკლე საცეკვაო სიუიტაში *დღესასწაული კოლმეურნეობაში*.

თავისი მგზნებარე შესრულებით არტისტები ადვილად და ძალდაუტანებლად ამყარებენ კონტაქტს მაყურებელთან, ყოველგვარი რთული დადგმისა და გაფორმების გარეშე.

რა არის ამ ანსამბლის ხიბლი და შემოქმედებითი ძალა? პირველ ყოვლისა, და ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, ანსამბლი იცავს ნაციონალური ცეკვების ტრადიციებსა და თვითმყოფადობას. ხალხური შემოქმედების მშვენიერ ნიმუშებს, იქნება ეს სიმღერა, ცეკვა, ზეპირსიტყვიერება თუ სხვა, რასაც გაფრთხილება სჭირდება, რადგან ჩვენი მდიდარი მემკვიდრეობითი ტრადიციების გარეშე ვერ შეიქმნება ახალი, ნოვატორული.

არავინ ამბობს, რომ ქორეოგრაფია, ხელოვნების სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, რაღაც უძრავი, ერთხელ და სამუდამოდ გაქვავებული უნდა იყოს. პირიქით, ქორეოგრაფია უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე სხვა სახეობა, განვითარების შესაძლებლობას ფლობს შინაარსისა თუ პლასტიკის მხრივ.

მაგრამ ხალხური საცეკვაო ფოლკლორის ისეთი სრულყოფილი ნიმუშების დამახინჯება და გაფუჭება (რაც საკმაოდ ხშირია მრავალ საცეკვაო ანსამბლში), როგორებიცაა: *ქართული, ხორუმი, სიმდი* – დაუშვებელია. ეს არის ცეკვები, რომლებსაც არა მარტო გულშიჩამწვდომი შინაარსი და იდეალური ჰარმონიული ფორმა, არამედ საკუთარი, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი, ლექსიკა აქვთ. ეს ცეკვები ამოსავალი უნდა იყოს ახალი ხალხური ცეკვების შესაქმნელად.

ხშირად გვესმის: ნელი ცეკვა ნელა უნდა იცეკვებოდეს, სწრაფი – სწრაფად. უკვე ყველა შეთანხმდა, რომ საცეკვაო ეთნოგრაფიის კანონების სცენაზე ფოტოგრაფიული გადატანა დამღლელი, მოსაწყენი და არასასურველია. ეს დებულება უკვე აღიარებული ჭეშმარიტებაა, როგორც გეოგრაფიის სახელმძღვანელოში მოცემული ცნობილი განსაზღვრება – ვოლგა კასპიის ზღვაში ჩაედინება.

მაგრამ, მიუხედავად ყველაფრისა, როგორი ხშირია ასეთი უბადრუკი სურათის ხილვა: ნელი ცეკვა (დავლურის და *ქართულის* ტიპის) სწრაფად სრულდება, რაც სრულ წინააღმდეგობაშია მათ ჭეშმარიტ არსთან, ხოლო სწრაფი ცეკვა ისეთი დაუდევარი და ბობოქარია, რომ მოცეკვავეებს ხელ-ფეხი წყდებათ და ქარის წისქვილის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ეს ძალიან ბევრ ქორეოგრაფიულ ანსამბლს ეხება. სამწუხაროდ, ბოლო ორი რესპუბლიკური ოლიმპიადა სავსე იყო ამგვარი გამოსვლებით,



კიდევ უფრო სამწუხაროა ის გარემოება, რომ უკანასკნელი წლებში სტანდარტული, სქემატური საცეკვაო ჩანახატები იქმნება და ცეკვის ეს სტანდარტული, სერიული გამოშვება ხალხურ შემოქმედებად, საცეკვაო ეთნოგრაფიად საღდება. ხშირად საუბრობენ საცეკვაო ეთნოგრაფიის თეატრალიზების აუცილებლობაზე. ეს საკითხი გარდაუვლად ეხება გემოვნების ცნებას. ამბობენ, გემოვნებაზე არ დავობენო. შეიძლება ასეც არის! მაგრამ ჭეშმარიტი სილამაზის აღქმა ყველას უნდა შეეძლოს. სასცენო ნაწარმოები მაყურებლის გემოვნების ჩამოყალიბებისკენაა მიმართული და მან არავითარ შემთხვევაში ხელი არ უნდა შეუწყოს უგემოვნობის გავრცელებას.

რაც შეეხება თავბრუდამხვევი ცეკვებით წრეგადასულ გატაცებას, მოცეკვავეთა გამაყრუებელ ყიჟინას, რომელიც თითქოს შიშს, სიხარულსა და სიმამაცეს გადმოსცემს, სწორედ უგემოვნობის მიმართ გაღებულ ხარკია.

ისიც სიმართლეა, რომ ცეკვაში ასეთი თავშეუკავებლობა და ხმაური დიდი წარმატებით სარგებლობს მაყურებელში, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი მხატვრული შემოქმედების შედეგია. ეს არ არის ხალხური საცეკვაო შემოქმედება: ყველაფერი პოპულარული ხალხური არ არის და ყველაფერი ხალხური – პოპულარული.

საიდან მოდის საცეკვაო შტამპების ასეთი სიუხვე? ბოლო ორი ოლიმპიადის გამოცდილებით შეიძლება ითქვას, რომ ძირითადი მიზეზი ამ პერიოდში შექმნილი ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშთა ერთგვარ შინაარსობრივ სიმწირეშია. საერთოდ, ხშირად ხდება ხოლმე (და არამარტო ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში), რომ შინაარსის ცნებას თემატიკა ანაცვლებს. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების შინაარსი არის თემა, რომელიც მხატვრის მიერ ნაგრძნობი, განვითარებული და საკუთარ შემოქმედებით პრიზმაშია გატარებული (კომპოზიტორის, მხატვარის თუ ქორეოგრაფისა). თუ ეს პრიზმა უფერული და უღიმღამოა, მაშინ ვერავითარი თემა ვერ უშველის და ნაწარმოები შინაარსობრივად სუსტი იქნება. ფორმა კი, ბუნებრივია, შინაარსიდან გამომდინარეობს და, ცხადია, ამ შემთხვევაში სრულყოფილი ვერ იქნება.

ჩვენ ვიცით, თუ როგორი მნიშვნელოვანი კომპონენტებია ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებში სწორედ ფორმა და პლასტიკური გამომსახველობა – მისი იდეის მთავარი ატრიბუტი. საუბარს კვლავ სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ანსამბლის გამოსვლის შთაბეჭდილებებით განვაგრძობ და, პირველ რიგში, გავიმეორებ, რომ ანსამბლს სათუთად ეკიდება ცეკვის თვითმყოფადობის შენარჩუნებასა და მისი შესრულების ტრადიციებს. რაში გამოიხატება ეს? საცეკვაო სვლების სისუფთავეში, ტანის სწორ დაჭერაში, მხრებისა და თავის რაკურსში, პარტნიორების ურთიერთობაში, რომელშიც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ქალისადმი დიდი პატივისცემა, შეიძლება ითქვას, მონივნება.

ქალისადმი მონივნება წითელ ხაზად გასდევს ყოველ ჯგუფურ, წყვილთა და სოლო ცეკვას, რაც აისახა ამაღელვებელ სცენაში სპექტაკლ *ჩერმენში*: აღშფოთებული ხალხი თავს ესხმის თავადს, ჩერმენის დედა შვილისა და ხალხის წინაშე მუხლებზე ვარდება ვედრებით და ამით სისხლიან დაპირისპირებას აღკვეთს.

ქალის კულტი შორეულ წარსულში იკარგება. წარების უსაყვარლესი სათაყვანებელი დედა სათანა იყო შორსმჭვრეტელი და ბრძენი, ძნელ წუთებში მათი ნუგეშისმცემელი. სწორედ მატრიარქატის გამოძახილით შეიძლება აიხსნას ქალის კულტი, რაც თანამედროვე ოსურ ცეკვაში აისახა. აქედან მოდის ქალის ამაყი დგომა და საცეკვაო სვლების სინარნარე, როგორც საკუთარი ღირსების აშკარა გამოხატულება და ეს იმდენად თვალშისაცემია, ოსებში ცეკვის შესრულების ტრადიცია იმდენად დაცულია, რომ ამაყი დგომა პატარა ბავშვებსაც კი ახასიათებს. სიმდის შემსრულებელი ბავშვთა ჯგუფი ანსამბლში მართლაც არაჩვეულებრივი სანახაობაა. უშეღავათოდ შეიძლება ითქვას: საბავშვო ასაკის მიუხედავად, *უფროსთა სიმდი* მათ ნამდვილი პროფესიული ოსტატობით შეასრულეს.

გვსურს, განსაკუთრებით აღვნიშნოთ სპექტაკლ *ჩერმენის* ქორეოგრაფია. ამ სპექტაკლში ქორეოგრაფია დრამატურგიული განვითარების ხაზს აგრძელებს და არ აქვს ის აბსტრაქტულ-დივერტისმენტული ხასიათი, რაც ხშირად გვხვდება დრამატულ სპექტაკლებში.

მიუხედავად სცენის ფართობის სიმცირისა, ქორეოგრაფმა კოსტა ცაბოლოვმა ისე მოხერხებულად განათავსა მოქმედი პირები ქორნილის სცენაში სახლის სახურავზე, რომ ხალხმრავალი, დინამიკური საცეკვაო სცენის შთაბეჭდილება შექმნა. და ისევ ცეკვის შესრულების ტრადიციების გაფრთხილება: სრულდება *სიმდი*! მიუხედავად იმისა, რომ *ჩერმენში* ეს ცეკვა გლახთა საცეკვაო ფოლკლორია (ის მსუბუქი ბუქნით სრულდება), მასსა და ქალაქურ ფოლკლორულ *სიმდის* შორის უწყვეტი კავშირი არსებობს – იგივე სინარნარე, ტანისა და თავის იგივე პოზიცია.

ქორეოგრაფიული საშუალებებით პოეტურადაა გადმოცემული ულამაზესი საქორნილო რიტუალი. პატარძალი, მეგობარ გოგონებთან ცეკვის შემდეგ, რაც თითქოს უწინდელ ცხოვრებასთან გამომშვიდობების სიმბოლოა, სიძის მეგობრების მიერ მოტაცებული, ცეკვით უახლოვდება მომავალი ქმრის სახლს. საქმრო, წესის მიხედვით, ამ დროს ტყეშია. იგი ამხანაგს ჩამოჰყავს და ნაბადში გახვეულ პატარძალზე უთითებს. მთელი ეს სცენა და მისი დამაგვირგვინებელი აპოთეოზი – სიძე-პატარძლის შეხვედრა – მწირი, მაგრამ საკმაოდ პლასტიკური ხერხებითაა გადმოცემული, რაც ხაზს უსვამს სცენის ლირიკულობასა და უბინოებას, ყოველივე ეს კი მაყურებელს აღაფრთოვანებს და მქუხარე აპლოდისმენტებს იწვევს. აღნიშნული სცენის კოლორიტულობაში დიდი წვლილი გარმონის ჩუმ, მინავლებულ მელოდიას მიუძღვის, რითაც სრული ხედვითი და სმენითი თანხმიერება მიიღწევა. ეს რეჟისორ ლეო შატბერაშვილის მიერ დადგმული დიდი საგმირო სპექტაკლის ერთ-ერთი ულამაზესი სცენაა.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სცენასა და წარწარ ცეკვას შორის, რომელსაც ასე შთაბეჭდავად ასრულებს გიორგი თედევი, საერთო ნიშნები შეიმჩნევა – დიდი შინაგანი მღელვარების ფონზე უკიდურესი პლასტიკურობა და ლაკონიური სიტყვაძუნობა.

კვლავ ქორეოგრაფიული ანსამბლის პროგრამასა და საშემსრულებლო მანერას რომ დავუბრუნდეთ, ხაზგასასმელია ზომიერების გრძნობა, რაც ასე აუცილებელია

ნებისმიერი შემოქმედებითი ანსამბლისა და შემსრულებლისათვის. პროგრამის ნომრები მაყურებლისათვის ადვილად აღსაქმელია, მოკლებულია წრეგადასულ თავბრუდამხვევ ტემპს და ხშირად ადვილად სრულდება ძალიან ტექნიკურად რთული მოძრაობები (ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ ანსამბლი, განსაკუთრებით აღნიშნულ საკითხში, მომავალშიც შეინარჩუნებს პრინციპულობას, სწორ გზას არ გადაუხვევს და ცუდ, ნაკლებად მხატვრული მაგალითების ზეგავლენას არ ნამოეგება).

განსაკუთრებული ქების ღირსი მამაკაცთა ჯგუფია. ცდუნება, ერთი მხრივ, ძალიან დიდია, რადგან მამაკაცთა მიერ შესრულებული ცეკვები (მეგობართა, ხანჯლებითა და ჯიგიტების) შეჯიბრების თემაზეა აგებული: ვინ უფრო მამაცი, ძლიერი და მოხერხებულია! ეს არის უდიდესი სტიმულის მომცემი თემა, რაც ჩვენი რეალობის, ჩვენი შრომითი ყოველდღიურობის ერთ-ერთი ქვაკუთხედეა. სწორედ ამ კეთილშობილური თემის მართებულად ჩვენებისათვის გვიჩნდება ანსამბლის მიმართ მადლიერების გრძნობა.

სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ქორეოგრაფიული ანსამბლი კარგ გზას ადგას და მას ახალი წარმატებები უნდა ვუსურვოთ ნაყოფიერ და საინტერესო შემოქმედებით საქმიანობაში.

საკუთარი და სხვა ხალხთა საცეკვაო ფოლკლორის ახალი მარგალიტების შემდგომი დაულალავი ძიება, უდავოდ, ახალ წარმატებას მოუტანს კოლექტივს, დახვეწს მის ხელოვნებას, გააფართოებს მისი შესაძლებლობების დიაპაზონს.

ჩვენი მეგობრების წარმატებების მოხარულები, მოუთმენლად დაველოდებით ამ ნიჭიერ კოლექტივთან ახალ შეხვედრას.

1957 წ. 27 მარტი

რუსულად

## ხალხური ცეკვის შესახებ

### სბრუი ლისიციანის წერილი ელენე გვარამაძეს

#### პატივცემულო ამხანაგო ლილი!

მაპატიეთ, გეთაყვა (მოხარული ვიქნები თუკი თქვენს მამის სახელს შევიტყობ), საპასუხო წერილის ასე დაგვიანებისათვის. ძალიან დაკავებული ვარ.

გიპასუხებთ თქვენს შეკითხვებზე:

5. იმის ახსნა, თუ რატომ არ ახასიათებს რომელიმე ერის ვაჟთა ცეკვებს ფეხის წვერებზე მოძრაობები, ამჟამად, ალბათ, შეუძლებელია. ხალხურ ცეკვებში ამგვარი მოძრაობები სანყის ეტაპზე მიბაძვითი ხასიათისა იყო და ტექნიკური ეფექტი არ გააჩნდა. როგორც ჩანს, სომეხ ხალხს არ მიუმართავს ტოტემური ჩლიქოსანი ცხოველების მიბაძვის ამ ილეთისათვის ან, თუ ოდესმე მიუმართავს კიდევ, დროთა განმავლობაში მიივიწყა.

ზოგიერთი დამდგმელის მიერ სომხურ ვაჟთა ცეკვებში თითის წვერებზე მოძრაობების შეტანა ხელოვნური ტრიუკია, ცოდნისა და სტილის შეგრძნების ნაკლებობა. ასევე არ დასტურდება ამა თუ იმ ხალხის ქორეოგრაფიაში ქალთა ცეკვა ფეხის წვერებზე. ბალეტში მარია ტალიონიმ სილფიდას განსახიერებისას თითების ბალიშებზე შედგომის ხერხს მიმართა, რაც აუცილებელ ტექნიკურ ილეთად გადაიქცა, რამაც შეზღუდა ქალთა სასცენო ცეკვის შესაძლებლობები და ნაციონალური სტილის საფუძვლები შებლალა (შეარყია).

6. სომხეთის მთიან რეგიონებში მამაკაცები ქალამნებს ატარებენ. მათ **ტრეხი** ან **ჩარუხი** ეწოდება. ზოგ ადგილას ქალამნების ზემოთ **ლიაკანს** იცვამენ (თოვლსა და წვიმაში) – ხის მონყობილობას, რომლის სიმაღლეც 5 სმ-ია. მას თასმებისაგან ნაქსოვი ბადე აქვს. თასმები ხეში, მის საყრდენ ნაწილში გაკეთებულ ღრმულებშია ამოცმული და ზემოდან იკვრება. ასევე იცვამენ მსხვილი შალის ძაფისაგან მოქსოვილ წინდებს, როგორც წესი, ნაქსოვს, სახეებიანს, ისინი გვერდზე იკვრება. ბაგირზე მოცეკვავეთა წინდები, რომლებსაც ფართო შარვლების ქვემოთ იცვამენ, ფერადოვანი, სახიანი ქსოვილისაგან იკვრება. ყველა ოჯახში აუცილებლად არის თითო (ზოგჯერ რამდენიმე) წყვილი ჩექმა მეტალის (როგორც წესი, რკინის) ქუსლებით და მათზე დაჭედული ნალებით ან ლურსმნებით. ლურსმნებიანია ჩექმის ძირი (ცხვირთან ახლოს). ასევე ატარებენ **სოლერს** – ჩექმას (უფრო სწორად ადრე ატარებდნენ) – შავს, ყვითელს, უფრო იშვიათად, წითელს ან მწვანეს, 1-2 სმ-იანი ქუსლით, აპრეხილი ცხვირით, საქუსარზე ყურებით და ფართო ენით. დასავლეთ სომხეთის ზოგიერთ რაიონში, მაგ., შატახში, ჰქონდათ **ჩაიმა** – ერთგვარი ნალები (გიგზავნით სოლერისა და ჩაიმას ფოტოს). ჩაიმას ცხვირი აპრეხილია, შეკერილია წითელი ტყავისაგან, ერთგვარი წითელი სოლერია. ზურგზე, წვივამდე, გაფორმებულია მწვანე ტყავით. გადანაკეცი – წითელი ან მწვანე ტყავისა. ჩაიმას წინა ნაწილი და გადანაკეცი მოქარგულია ყვითელი ან ოქროსფერი სურმით – სურმის თასმით. ჩაიმას აქვს თასმებისაგან დაწნული პატარა რგოლები, წინა მხარეს – თასმების ორი რიგი (იხ. ფოტო გვ. 401).

7. აკრობატული ხელოვნება სომხებს ჯერ კიდევ წარმართობის ხანაში ჰქონდათ, მაშინ ის საკულტო მიზნებს ემსახურებოდა. აკრობატიკა სომხების წინაპრებსაც ჰქონიათ.

8. იალი – არასწორი გამოთქმაა თურქ. *Yayli (iailis)* – მშვილდ-ისრით შეიარაღებული. მშვილდის სიმთან შედარებით წარმოიქმნა ზოგადად წრიული ცეკვების და არა რომელიმე ერთი ცეკვის სახელწოდება. Yayli-ს ფერხულის (წყობის) მნიშვნელობით იყენებენ. მისი ნამდვილი სომხური სახელწოდებაა *კშლორ პარი, ბოლორ პარი, შირჯ პარი* – რაიონის მიხედვით – წრიული, მრგვალი ცეკვა. იაილის ნაცვლად ხშირად **ლაილის** ამბობენ. აზერბაიჯანელებსა და თურქებთან, ზოგადად, მუსლიმებთან დაუშვებელი იყო კოლექტიური ცეკვები.

8. VI. 1958  
რუსულად



## დიდად პატივცემულო ქალბატონო ლილი!

მომიტევით პასუხის დაგვიანებისათვის, ძალზე დაკავებული ვარ. თქვენ მიერ რამდენიმე თვის წინ გამოგზავნილი წერილი არ მიმიღია. სამწუხაროდ!

ორ და სამსართულიანი ფერხულები გავრცელებული იყო დასავლეთი (თურქეთის) სომხეთის მრავალ ადგილას, მაგალითად: შატოფში, ვანში, სასუნში და ა.შ., ხოლო აღმოსავლეთ (ამჟამად საბჭოთა) სომხეთში – არტიკის რაიონში, ალექსანდროპოლის მაზრაში და სხვაგან.

ტიფლისში არსებობდა მეეზოვეთა კლუბები, რომლებშიც მეეზოვეები დასავლეთი და აღმოსავლეთი სომხეთის სხვადასხვა რაიონიდან ორსართულიან ფერხულებს ცეკვავდნენ და განასახიერებდნენ სცენებს დავით სასუნციდან. ცეკვისას ისინი არა უბრალოდ ქვედა წრის მოცეკვავეების მხრებზე იდგნენ, არამედ სხვადასხვა ფიგურა გამოჰყავდათ: ქვედა წრის მოცეკვავეების მხრებზე სხდებოდნენ, ფეხებს ქვემოთ უშვებდნენ, მათ მხრებზე ერთ ან ორივე მუხლზე დგებოდნენ და სხვადასხვა ილეთს ასრულებდნენ, ხელიხელჩაკიდებულები მრავალფეროვნად ცეკვავდნენ. ორ და სამიარუსიანი ცეკვების ნაწილი ციხესიმაგრის ალყაში მოქცევის სცენებს გადმოსცემდა. ერთ-ერთ ცეკვას ასეც ერქვა – ბერდპარი – ციხე-სიმაგრის ცეკვა. ფერხულის უმრავლესობას კი, უბრალოდ, ორსართულიანი ენოდებოდა და სხვადასხვა რაიონში იყო გავრცელებული.

თუმცა არსებობს ნაყოფიერების მაგიისადმი მიძღვნილი ორსართულიანი ფერხულები. ისინი ერთსართულიანი ან ორსართულიანი შეკრული წრით იცეკვება, ორსართულიანს კი ერთი მოცეკვავე ასრულებს: ქვედა სართულის მოცეკვავის მხრებიდან დაბლა ეშვება, მარტო ცეკვავს. შემდეგ ზედა და ქვედა მოცეკვავეები ადგილებს ცვლიან. ქვედა მოცეკვავე ზედას მხრებზე ადის და განსხვავებულ პოზას იღებს. დასასრულ, მთელი ფერხული ლენვას, კალოობას განასახიერებს და კვერის ფორმას იღებს. ამ ცეკვას 32 სხვადასხვა მელოდია ახლავს. ეს უძველესი ცეკვაა, რომელსაც ჩემს III ტომში აღვწერ, II ტომი უკვე გამომცემლობაშია, როგორც კი დაიბეჭდება, მესამეს ჩავუშვებ.

მაპატიეთ, რომ ფერხულის ყველა მიზანსცენის დაწვრილებით მონახაზს ვერ ვაკეთებ, ისინი ძალზე მრავალფეროვანია და მათი გადმოცემა – შრომატევადი. III ტომში ყველა დეტალს შევიტან: მუსიკა და სიმღერები (როცა ცეკვა სიმღერით სრულდება). ორსართულიანი ფერხულები თავისი ფიგურებით IV ტომში შევა (ნაყოფიერების მაგია, აგრარული კულტი). ეს ცეკვები ფართოდაა გავრცელებული სომხეთშიც, ვინაიდან, აზროვნების ეტაპების კვალდაკვალ, ერთგვარი მოვლენები სხვადასხვა ხალხში იყო გავრცელებული.

საქართველოში მრავლად გაქვთ ცეკვები? მე რამდენიმე ათეული ჩავინერე საქართველოში – სომხებით დასახლებულ რაიონში – ერთ რიგად, ორ რიგად, განსხვავებული წყობით. ისინი III ტომში შევა. არის მხედრული დუეტებიც.

გიგზავნით II ტომის ანოტაციას.

გულითადი სალმითა და საუკეთესო სურვილებით,  
თქვენი სბრუი

1967 წ. 27 ივლისი  
რუსულად

# მხატვარ გიორგი გორდელაძის მიმართვა საქართველოს

## კულტურის მინისტრ ოთარ თაქთაქიშვილისადმი

### ქართული ხალხური ცეკვის შესახებ

1982 წ. 20 ოქტომბერი. თბილისი

ხალხური შემოქმედების და  
კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის  
მეთოდური ცენტრის დირექტორს  
ამხ. რევაზ კერესელიძეს

ქორეოგრაფიული ხელოვნების სექციაზე განსახილველად გიგზავნით რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის გიორგი გორდელაძის წერილს.

გთხოვთ, ა.წ. 10 დეკემბრამდე განიხილოთ და შედეგი გვაცნობოთ.  
წერილი უკან დასაბრუნებელია.

კულტურ-საგანმანათლებლო დაწესებულების  
საქმეთა სამმართველოს უფროსი  
ა. კალანდარიშვილი  
23.11.1982

### საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრ

#### ამხ. ო. ვ. თაქთაქიშვილს

გადავწყვიტე, მოგახსენოთ თქვენ, ბატონო მინისტრო, რადგან ვფიქრობ, რომ თქვენზეა დამოკიდებული ამ ჩემს წერილში დასმული საკითხის ბედ-იღბალი.

ქართველი კაცის ნათქვამია: ჩაჩოქილი მოჭიდავე წამოაყენე ფეხზე და ისე ეჭიდავეო; თუ არ დავაჩოქო, კაცი არ ვიყოო; დაჩოქილი მორჩილიაო; წადი, დაუჩოქე და პატიება სთხოვეო; როგორც იქნა დავაჩოქეო; რა კაცია, წარამარა იჩოქებსო და ა.შ. ასე ნააზრევ-ნათქვამი უამრავია ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ერთი სიტყვით, ქართველებს დაჩოქება სამარცხვინოდ მიაჩნდათ. საქართველოში ჩაჩოქილ კაცს შეიბრალებენ და გულისხმიერი ადამიანები ფეხზე წამოაყენებენ ხოლმე. ყოველივე ეს ცნობილია.

თუ ადამიანი ცხოვრებისეულმა ფათერაკმა დააჩოქა, მას, რაღა თქმა უნდა, არ ეცეკვება, ხოლო, თუ იგი ბედნიერია, ეცეკვება და ემღერება კიდევ. იგი საზეიმო განწყობით, წელში გამართული გადის საცეკვაოდ და სულ სხვა იერს იღებს მისი გარეგნობა, ცდილობს, ტოლ-ამხანაგებს უფრო ახოვანი, ამაყი და თავმომწონე ეჩვენოს, რისთვისაც ფეხის წვერებზედაც კი დგება (ეს ხომ არ არის ადვილი), მაგრამ მისი მთავარი საზრუნავია, მოახდინოს შთაბეჭდილება საცეკვაოდ გამოპატიყფ-

ბულ მანდილოსანზე. მანდილოსანი უნდა დაარწმუნოს, რომ მას გარს უვლის და ეთაყვანება რაინდი და, როდესაც იგი ვაჟკაცური შემართებით სულ უფრო ელტვის ამალლებას ამ მანდილოსნის თვალში, უცებ ამ უჩვეულოდ ლამაზ სპექტაკლს ერყევა საძირკველი – ეს ჩვენი თავმომწონე ვაჟკაცი, რომელსაც სულ ახლახან ცა ქუდად აღარ მიაჩნდა და დედამინა ქალამნად, დამთხვეულივით შეხტება ჰაერში და დაეცემა მუხლებზე. მაგრამ ამით არ მთავრდება ეს უხეირო საიდანლაც ყურით შემოთრეული ილეთი ქართულ ცეკვაში.

ჩვენი სახელმძოვნი ქორეოგრაფები ავალევენ ამ მუხლებზე დაცემულ (დახეთქებულ), ნირნამხდარ, კვირისთავებდაჩეჩვილ ვაჟკაცს, ჩოქვა-ჩოქვით, ცეტივით შემოუხობიალოს საცეკვაო ასპარეზს.

ნათქვამია: ერის სული ცეკვებში გამოსჭვივისო. სად ქართველი და სად მინაზე ფორთხვა? სიცრუეა, თითქოს ჩოქვა და ბუქნი ქართული ცეკვის ტრადიციული ელემენტები იყოს. ორივე ქართულ ცეკვაში ჩაკვებებულია რალაცის გამო, ამ საქმის რომელიღაც მესვეურის მიერ. რა დააშავა საცეკვაოდ გასულმა ვაჟკაცმა, რას ითხოვს დაჩოქილი, ვის ევედრება შეწყალებას, ვის ემონება, ვერავინ დაადგინა. აღნიშნული უნიათო ილეთი მინასთან ასწორებს ქართული ცეკვის საყოველთაოდ აღიარებულ შეუდარებელ ვაჟკაცურ შემართებას და ღრმა შინაარსს, მის შნოსა და ლაზათს. ახლა ისიც სათქმელია, რომ ქორეოგრაფის ბრძანებითვე ანსამბლის დანარჩენი ვაჟკაცები, რომელთა ყურებით ვერ ძლება მაყურებლის თვალი, ამ საცოდავ სანახაობას აყოლებენ ტაშს. მე კი ნამდვილად ვიცი, რომ ჩვენს წინაპრებს არაფერი ამის მსგავსი არ უანდერძებიათ ჩვენთვის. ვინ გაუბედავდა ქართველ კაცს, რომელსაც თავზე ქუდი ეხურა, წელზე ქამარი ერტყა და მოხდენილად ეკიდა ხმალ-ხანჯალი, ახლა კი შეხტი და მუხლებზე დაეციო! ეს რომ გაებედათ მისთვის, იგი თავის მოხდენილად დაკიდულ ხანჯალს უყოყმანოდ გამოიყენებდა თვით ქორეოგრაფის მუხლებზე დასაყენებლად.

და ბოლოს: რა საცოდავი საყურებელია, როდესაც ფინალში დუდუკ-დოლ-გარმონიანი დამკვრელები ფორთხვა-ფორთხვით უხობიალებენ მოედანს. რა კავშირი აქვს ამ სიმახინჯეს ცეკვებისათვის დამახასიათებელ აღმაფრენა-განწყობასთან?

თბილისქალაქობის დღეს ერთი შუახნის ქართველი კაცი მივიდა ღვინის გამყიდველ კოლმეურნესთან – ღვინო გამასინჯეო. გამყიდველმა აუვსო თასი ჭაშნიკისთვის, მოსულმა ჩამოართვა, კარგად დააკვირდა კოლმეურნეს, ჩაფიქრდა და მოკლედ მოჭრა: „გაგიმარჯოს, ძმაო!“ ახლა მასპინძელმა აივსო პატარა ყანწი და ამ უცნობ კაცს ასე უპასუხა: „მუდამ გამარჯვებით გვევლოს!“

ქართველები შეხვედრისას გამარჯვებით, ხოლო განშორებისას მშვიდობით ყოფნას უსურვებენ ერთმანეთს. ეს ხომ ასეა დღიდან ჩვენი ერის აღმოცენებისა. კი მაგრამ რომელ გამარჯვებაზე ან, თუ გნებავთ, მშვიდობაზე შეეძლო ფიქრი დაჩოქებულ ადამიანს. ნუთუ ჩვენ ჩვენს მოსისხლე მტერს მუხლებზე დაჩოქილი ვემუდარებოდით მშვიდობას?!

გამარჯვებას უსურვებენ ერთიმეორეს სიცოცხლით სავსე, ჯანსაღი, ცხადია, ფეხზე მდგარი და არა დაჩოქილი და ამასთან ვაჟკაცური შემართების ადამიანები. ჭეშმარიტებაა, აგრეთვე, რომ მშვიდობის მაძიებელი მუდამ ფხიზლადაა, იგი მზად

არის, ბრძოლით მოპოვებული მშვიდობა ბრძოლითვე განამტკიცოს, რასაც დაჩოქილი ან ჩოქვას შეჩვეული კაცი ვერასგზით ვერ შეძლებს.

ჩვენი ერი, მიუხედავად ისტორიული ბედუკუღმართობისა, დაჩოქილი არავის ახსოვს, მით უმეტეს, დღეს მას არაფერი სჭირს საამისო. ქართული ცეკვების მშვენიერების შესახებ მრავალმა ღირსეულმა ადამიანმა დაწერა. ასეთი ნაწერების დასტამბვა რომ მოვიხდომოთ, ალბათ, მრავალრიცხოვანი ტომებიც კი ვერ დაიტევდა მათ, მაგრამ მე მოვიყვან ქართული ცეკვებით აღფრთოვანებული იაპონელი მაცურებლის შეფასებას ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ანსამბლის იაპონიაში გასტროლების დროს: „ჩვენ პირველად ვიხილეთ ერთ პროგრამად შეკრული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ცეკვა. ისინი ადასტურებენ ქართველი ხალხის ძველ და მდიდარ კულტურას, როგორც მოცეკვავე ქალები, ასევე ვაჟები საოცრად ლამაზები არიან. ცეკვების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართველი მამაკაცები სიმამაცით და ვაჟკაცობით ხასიათდებიან“. ანდა: „გასაოცარია! მოძრაობანი – მშვენიერი. მე მრავალი სახელგანთქმული ანსამბლი მინახავს, მაგრამ ხალხური ცეკვისგან ასეთი მთლიანი და ბრწყინვალე შთაბეჭდილება მხოლოდ ქართული ანსამბლისაგან მივიღე“.

ახლა გვიანია, ვეძიოთ და ვარკვიოთ, თუ ვინ იყოს ის, ვინც პირველმა დააჩოქა ქართველი მოცეკვავე. სხვათა შორის მინაზე ფორთხვა და მისი უხეირო განშტობანი წარსულში არც რუსულ ცეკვებს ახასიათებდა. ეს ილეთი აქაც შემოიპარა ისე, რომ კითხვაზე, თუ როდის მოხდა ეს, ვერავინ გიპასუხებთ. ყოველ შემთხვევაში ყველამ კარგად იცის, რომ დაახლოებით ოცდაათი, ორმოცი წლის წინ არავინ არ იყენებდა მას, ახლა კი რუსული ცეკვების შესანიშნავი ილეთების გვერდით ამდაგარი სიმახინჯე ისე უტიფრად დათარეშობს რუსულ ანსამბლებში, თითქოს რუსული ცეკვების ილეთების ღვიძლი ძმა იყოს. ასევე გავრცელდა ამ ბოლო ხანს რუსულ სიმღერებში საიდანლაც ყურითმოთრეულმა მინამღერი – ლია-ლია-ლია და ისე ჩარჩა შიგ, თითქოს მისი მკვიდრი ვოკალური ელემენტი იყოს, სინამდვილეში კი მას დისონანსი შეაქვს რუსულ სიმღერაში და იგრძნობა, რომ იგი საქმის გასაიოლებლადაა ჩაკვეხებული ამა თუ იმ კომპოზიტორის მიერ.

რახან სიტყვა ცეკვაში მომხდარ ცვლილებებს შეეხო, პარალელს გავავლებ სომხურ ცეკვასთან. სომეხმა ქორეოგრაფებმა ერთხანს სხვადასხვა ერის ცეკვის ილეთების გამოიყენეს. ასე გასინჯეთ, ჩოხებშიც კი გამოაწყვეს თავიანთი მოცეკვავე ვაჟები, ქალები კი ქართულ ნაციონალურ კაბა-ჩიხტიკოპებში, მაგრამ ბოლოს ყველაფერი ეს ჩამოირეცხეს და მთელ აღმოსავლეთში გავრცელებული ცეკვა *ქოჩარი* ირჩიეს – მშრომელი ხალხის ძმობის გამომხატველი ფერხული დიდი ძიების შედეგად გადააქციეს საომრად მზადყოფი ვაჟკაცების ცეკვად. ამგვარად, სომხეთში ცეკვა *ქოჩარი* გახდა ყველაზე მომხიბვლელი აღმოსავლეთის სხვა ერების *ქოჩარებს* შორის.

საუკუნეებით გამომუშავებული რიტმისა და შინაარსის შეცვლა ცეკვაში დამატებითი ილეთების შეტანით ან გამოკლებით, ზერელე მიდგომით, არ უნდა ხდებოდეს. სწორედ აქ არის საჭირო დიდი სიფრთხილე. ნება მომეცით, შეგეკითხოთ,



როგორ მოგეწონებოდათ, რომ ჩვენს ქალებს, რომელთა ნარნარმა ცეკვამ, ჭემ-მარიტად ქალურმა ნატიფმა რხევამ მოხიბლა მთელი მსოფლიო, ტლინკაობა რომ დაენყოთ. მგონი, ასეთ რამეს რომ შევესწროთ, ეს იქნებოდა ჩვენთვის სწორედ მეორედ მოსვლა. ჩვენს ალვანურ ცეკვაში, რომელსაც ამას წინათ ნოდარ ღუმბაძემ უძღვნა ბრწყინვალე წერილი, ქალი თითქოს ზომაზე მეტად ირხევა, მაგრამ იგი ამას აკეთებს ქართულ ცეკვაში ღერძადქცეული სიდარბაისლით და არავითარ შემთხვევაში არ აჭარბებს ქართველი ქალის ქალურ ნორმებს ცეკვაში. ღმერთმა დაგვიფაროს ტლინკაობისგან – ასეთი სიახლისგან, მაგრამ ღმერთი ვერაფერს გაანწყობს, თუ ჩვენი ანსამბლის ხელმძღვანელები ვერ გაერკვევიან, რა არის ქართული – კარგი, თვითმყოფადი, მშვენიერი და ვერ შეიგნებენ, რომ დიდი სიფრთხილით უნდა შეჰქონდეთ სიახლენი მსოფლიოში ერთ-ერთ ულამაზეს და საოცრად რაინდული ცეკვებში.

დავამთავროთ კვირისთავების ჩეჩქვა, დავანებოთ თავი ჩოქვას და ხობვას. მინაზე ხობიალი არ არის ქართველი კაცის საქმე, ამაში ერთი მისხალიც კი არაა დამახასიათებელი ქართველებისათვის. ნუთუ ჩვენს ქორეოგრაფებს არა აქვთ თავისი ერის სიყვარული და ამ ერის უაღრესად ლამაზი ტრადიციების პატივისცემა? საოცარი კი ის არის, რომ ჩვენი კორიფეების – ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში რომ მოიკიდა ფეხი ხობვამ, ფორთხვამ და ჩოქვამ? ნუთუ ეს მოხდა პროგრამის გაზრდის მიზნით – ორსაათიანი სპექტაკლის შესაქმნელად.

გასაკვირია, რომ ჩვენმა ღვანლმოსილმა ქორეოგრაფებმა თვალი დახუჭეს და გზა მისცეს ამ სიმახინჯეს. საკითხავია: რატომ? პირველ რიგში, მათ არ გაუმართეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა ამ უმსგავსოებს?

გორდელაძე გიორგი  
დამსახურებული მხატვარი

1982 წ. 20. 10  
თბილისი, ლეო ქიაჩელის ქ. №2. 93-69-27

## **ელენე გვარამაძის მიმართვა საქართველოს სსრ კულტურის**

**მინისტრ ამხ. ვალერი ასათიანს**

### **ქართული ხალხური ცეკვის თეატრის დაარსების შესახებ**

პარტიის XXVII ყრილობის შემდეგ ქვეყნის კულტურული პოლიტიკის მთავარი ამოცანაა, ცხოვრება სულიერად უფრო მდიდარი და შინაარსობრივად დატვირთული გაახადოთ. დადგა დრო, როდესაც მაყურებლის გაზრდილ ესთეტიკურ მოთხოვ-

ნილებებსა და გემოვნებას ყოველთვის ველარ უპასუხებს შეთავაზებულ სანახაობათა დღევანდელი ნორმები. ეს ხელოვნების ყველა დარგს ეხება. მაყურებელი ახალი, საინტერესო, თანამედროვე ცხოვრების ტემპის შესაბამისი სანახაობის მოლოდინშია.

აპრილში სკკპ ცკ-ში თეატრის გარდაქმნის პრობლემებზე იმსჯელეს. ვფიქრობთ, რომ თათბირზე გამოთქმული მოსაზრებები ახალი სასცენო წარმონაქმსაც ეხება. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის (ხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი დარგის) განახლებისა და შემდგომი განვითარების მიზნით, ამ წამოწყების განხორციელების უახლოეს ამოცანად საქართველოს რესპუბლიკურ სამეცნიერო-მეთოდურ ცენტრთან ხალხური ცეკვის თეატრის შექმნა გვესახება. ეს თეატრი, როგორც იდეურ-მხატვრული პლატფორმა, ერთგვარ შემოქმედებით ლაბორატორიად გადაიქცევა, სადაც ექსპერიმენტის პროცესში, მრავალსაუკუნოვანი ქართული საცეკვაო ფოლკლორის საფუძველზე, სიუჟეტური ცეკვები გაჩნდება. სიუჟეტური ცეკვების თემატური მრავალფეროვნება, მათი შესაძლებლობების ფართო არეალი, რაც ქორეოგრაფების ფანტაზიას კვებავს, დამაჯერებელი პლასტიკური ტილოების შექმნაში დაგვეხმარება. ყოველივე ეს სამშობლოს სიყვარულს, ისტორიის ჰეროიკულ სურათებს, თანამედროვეობის ყოველდღიურ პათოსსა და შრომის სიდიადეს მიეძღვნება.

დაჟინებულმა ძიებამ, შესაძლოა, დამაჯერებელ ნაყოფიერ შედეგებამდე მიგვიყვანოს. რა თქმა უნდა, ამასთან არ უნდა დავივიწყოთ ხალხის წიაღში აღმოცენებული და მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართული საცეკვაო კულტურის წარსულიც. აქ იგულისხმება ცეკვები: ქართული, ხორუმი, ცერული; სართულებიანი ფერხული, მთიულური ცეკვების ჯგუფი. ეს ცეკვები ქართული ეროვნული კულტურის სიმდიდრე და სიამაყეა. მათ გაფრთხილება, შენახვა და პატივისცემა სჭირდება. ისინი უნდა დავიცვათ დამახინჯებისაგან, რაც არცთუ იშვიათია.

თუმცა ტრადიციებისადმი ერთგულება შემოქმედებით ძიებას არ გამორიცხავს და ეს მისია ხალხური ცეკვის თეატრის მოღვაწეობის ქვაკუთხედად უნდა გადაიქცეს.

მომავალში თეატრი შეიძლება ადგილობრივი თუ მოძმე რესპუბლიკების ანსამბლებისა და დასების პლაცდარმდაც იქცეს (როგორც მეგობრობის თეატრი). გამოცდილების გაცვლის პროცესში შეიძლება გაიმართოს დისკუსიები იმ დარღვევათა და გადახრების შესახებ, რაც ამა თუ იმ ხალხური ქორეოგრაფიის სინმინდესა და თვითმყოფადობას არღვევს.

საქართველოს რესპუბლიკური სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ქორეოგრაფიული სექციის თავმჯდომარე, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი

ლილი გვარამაძე  
1986 წ. 9 მაისი

## არ დაიკარგოს ცეკვა

### როსტისლავ ზახაროვის სტატიის პასუხი

13 იანვარს გაზეთ *Правда*-ში გამოქვეყნდა სსრკ-ის სახალხო არტისტის როსტისლავ ზახაროვის სტატია *არ დაიკარგოს ცეკვა*. მასში განხილული საკითხები შეუძლებელია ქორეოგრაფიის მსახურთა ყურადღების მიღმა დარჩეს.

მართალია ზახაროვი, როდესაც ამბობს, რომ ჩვენი ქვეყნის ყველა საბალეტო თეატრი ვალდებულია, შეინარჩუნოს საუკეთესო დადგმები – ეროვნული კულტურის განსაკუთრებული სიმდიდრე. შემოქმედი თავის ქმნილებაში რჩება. ალბათ, კარგი იქნება, თუ ფირზე ჩავინერთ თანამედროვეობის საუკეთესო ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებებს, ნაწილობრივ მაინც შევინახავთ გასული წლების სპექტაკლებს, რომლებსაც არც ახლა დაუკარგავთ მნიშვნელობა და ახალი თაობისათვის ქრესტომათიული ღირებულებაც გააჩნიათ. მაგალითად, რესპუბლიკური თეატრების ბალეტები – *იოსებ მშვენიერი*, *ყინულის ქალწული*, *ბახჩისარაის შადრევანი*, რომლებიც ნაციონალური საბალეტო ხელოვნების ჩამოყალიბების გარიჟრაჟზე შეიქმნა, კლასიკური ცეკვისა და ხალხური ქორეოგრაფიის ელემენტების შესანიშნავი ნაერთია. მიუხედავად იმისა, რომ აღორძინებულ კლასიკურ შედეგებში პირველი შემსრულებლები, დაუვინყარი სახეების შემქმნელები, მონაწილეობას ვერ მიიღებენ, მაგრამ ბალეტის ტექსტუალური გაფორმება – მათ ხელოვნებაზე საუბარი, ვიზუალურ მხარეს შეავსებს.

შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ზახაროვს, როდესაც ის თანამედროვე ცეკვის განვითარების რთულ პროცესზე საუბრობს. ბოხოქარი გარდაქმნების საუკუნეში ქორეოგრაფიაც დიდ ცვლილებებს განიცდის. თანამედროვე ქორეოგრაფია მოცულობითი, გაშლილი, ნაირფერად მოხატული ტილოებით უნდა იყოს წარმოდგენილი. გვჭირდება ღრმა, მღელვარე პლასტიკის ენით მოყოლილ ერთაქტიანი ბალეტიც, ქორეონოველაც, რომლებიც ნარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. საჭიროა მკაფიო, გააზრებული საცეკვაო მეტყველება, ზედმეტი ჩახლართვისა და ტექნიკური გადამეტების გარეშე. საეჭვოა, *ჰარმონიის ალგებრით შემონმდეს* ისეთი მშვენიერი ხელოვნება, როგორც ბალეტია.

საბჭოთა საბალეტო თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი ფუნდამენტური პერიოდი ეროვნული საბალეტო თეატრების შექმნა იყო, როდესაც კლასიკური ცეკვის რამდენადმე გაყინული, კანონიკური ფორმები საცეკვაო ფოლკლორის სისხლსავსე, გამომსახველობითი ფერებით ახლებურად გაბრწყინდა: *პანი კანოვსკი*, *მთების გული*, *თავისუფლების სექტა*, *ქალწულის კოშკი*, *ხანდუკი*, *ჩოლპონი*... ეს სრული ჩამონათვალი როდია. ეროვნული საბალეტო სპექტაკლების რეპერტუარი ყველა რესპუბლიკაში წლიდან წლამდე იზრდება. კლასიკური და ხალხური ცეკვების ელემენტების შერწყმა საბჭოთა ბალეტმაისტერების შემოქმედების შთამაგონებელ სტიმულად იქცა. ამ მხატვრულად დამაჯერებელ სინთეზს ხშირად შთამბეჭდავი სასცენო ნაწარმოების დაბადებამდე მივყავართ. თუმცა ზოგჯერ კლასიკური ცეკვის ელემენტების ინტენსიურად გამოყენება ხალხურობის არო-

მატს ახშობს, მუსიკასთან მიმართებით სასცენო ნაწარმოების ეროვნულ ადეკვატურობას ამცირებს. ვფიქრობ, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, სახასიათო თავისებურებების ნიველირების თავიდან ასაცილებლად, ეროვნული კოლორიტი უნდა გამოიკვეთოს არა შორიდან, ასოციაციურად, არამედ დამაჯერებლად, ცხადად, გასაგებად. ეს ეხება როგორც ხალხური სასცენო ცეკვის მინიატურას, ისე სრულმეტრაჟიან სპექტაკლს, რათა გასაგები იყოს, კონკრეტულად რომელ ხალხს ეძღვნება ესა თუ ის ცეკვა, რომელი ხალხის ცხოვრებიდანაა აღებული ბალეტის ფაბულა. და აქ ისევ ვუბრუნდები სტატიას – *ცეკვის გამდიდრების ერთ-ერთ ნაწილს*, რომელიც ხალხურ ცეკვას ეხება. ხალხური შემოქმედების მარგალიტებს შორის გამორჩეულ ადგილს საცეკვაო ფოლკლორი იკავებს. როგორც ცნობილია, მას გარკვეული ტრადიციულობა განაპირობებს: სპეციფიკური პლასტიკური გამომსახველობა, ინტონაციური შეფერილობა, შესრულების განსაკუთრებული მანერა, ტემპი და რიტმი – ელემენტები, რომლებიც ყოველი ცალკეული ხალხური ცეკვის თავისებურებას ქმნის. ამ ჭეშმარიტებას მტკიცება არ სჭირდება. ხშირად მითქვამს: ხალხური ცეკვა გაქვავებული ორნამენტი, მარმარილოს ფილაზე ამოტვიფრული წარწერა არ არის, დროის მიერ ნახევრად გადაშლილი, ამიტომ ტრადიციების ერთგულება ჩვენს დინამიკურ, აჩქარებულ საუკუნეში ძიების სითამამეს არ გამოორიცხავს.

ქართული ქორეოგრაფია იმთავითვე მრავალფეროვანი, შინაარსობრივად მდიდარი, ტექნოლოგიურად რთული იყო. ენერჯის მუხტი, შესრულებისა და ხერხების ექსპრესიულობა თავად ხალხში არსებობს, ორგანულია. ცეკვასა და სიმღერაში ხალხის სული მისი სიმდიდრე და ისტორია იშლება. შორეულ წარსულში ყოველი ქართული ფერხული, უამრავმონაწილიანი, სართულებიანის ჩათვლით, მეგობრობის, დამპყრობლებთან ბრძოლის სცენებს აერთიანებდა. ბუნებრივია, რომ, ზოგადი რიტმის დამკვიდრებამდე, ცეკვა ნელ ტემპში სრულდებოდა და თანდათან ჩქარდებოდა. დღევანდელი ინტერპრეტაციით ფერხულის ტემპი დაწყებისთანავე წარმოუდგენლად სწრაფია გურულ-აჭარულ *ხორუმსა* და *განდაგანაში*, არაფერი რომ არ ვთქვათ *მთიულურზე*.

გასაკვირი არ არის, რომ მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადის დღეებში, გასული, 1979 წლის დეკემბერში, ასეთი აღფრთოვანებით შეხვდა მაყურებელი ზემო და ქვემო სვანეთის კოლექტივებს, რომლებმაც ცეკვის ხელოვნება მთელი თავისი უშუალობითა და განუმეორებელი ბუნებრიობით შემოინახეს. მათ ვაჟკაცურ, უძველეს, აუჩქარებელ, მედიდურად ეპიკურ, სრულიად განსაკუთრებული რიტმის მქონე საბრძოლო *ფერხულში* პირველქმნილი მშვენიერების ის უმრეტი მაცოცხლებელი ძალა იგრძნობა, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია ჭეშმარიტი ხალხური შემოქმედება.

ცეკვის გამდიდრება, მოფრთხილება და შენახვა აუცილებელია, ის ხომ თავად ხალხის მიერაა შექმნილი!

უთარილო  
რუსულად



## აფხაზეთის ქორეოგრაფიის შესახებ

ამბოზენ, სიმღერა და ცეკვა ხალხის სულსა და ხასიათს გამოხატავსო. დავამატებ: მათ ყოველი ადამიანის წარმოსახვაში მრავალი ასოციაციის წარმოქმნა შეუძლიათ, მაგალითად, აფხაზური ცეკვა ჩემს გონებაში მთის მდინარის დაუდევარ ხმაურსა და დრტვინვას აღძრავს. სწორედ ამაზე თქვა აფხაზმა პოეტმა კიაზიმ აგუმაამ:

ანკარა წყარო მთის უბეს სერავს  
და უზარმაზარ ლოდებს ეხვევა,  
ეხვევა, მერე იფეთქებს ჩქერად  
და სადღაც ხევში ჩაიჩხება.

ასეთია ჩემს წარმოსახვაში აფხაზური ცეკვა.

აფხაზურ ცეკვას თავისი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. შესანიშნავი აფხაზი მოცეკვავეები ახსოვს თბილისელ მაყურებელს: ორი ფრთამსუბუქი არწივის – აჩბას და კოვეს – არაჩვეულებრივი ცეკვა თუ ფრენა? მყარად დამკვიდრდა ტერმინი – *აჩბური* – ორ მუხლზე გაფრენილი გაცურება სცენის მთელ დიაგონალზე. პირველად ეს ვლადიმერ აჩბამ გააკეთა, რომლის გამოსვლასაც 17 ნოემბრის კონცერტზე ასე გულმხურვალედ შეხვდა თბილისელი მაყურებელი. არანაკლები წარმატება ხვდათ წილად აფხაზური ცეკვის სხვა დამსახურებულ ოსტატებს – ალექსეი გუბლიას, ცვიაბუმს და სხვებს.

აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, რომელსაც აფხაზეთის ასსრ-ის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სოსო ციმაკურიძე ხელმძღვანელობს, ფართო პროგრამით წარდგა თბილისში. რამდენიმე წელიწადში იგრძნობა კოლექტივის პროფესიული ზრდა: ტექნიკის დახვეწა, სირთულეების გადალახვა კეთილშობილური საშემსრულებლო მანერის ათვისება. ამაში დიდია ქორეოგრაფ სოსო ციმაკურიძის დამსახურება. ვერ ვიტყვით, რომ ის გადამეტებული ვირტუოზულობით საყოველთაო გატაცებას გაექცა, მაგრამ მოდით გულახდილები ვიყოთ – საქართველოს ცეკვის ანსამბლებს შორის ამ მხრივ ვინ არ ცოდავს? მამაკაცთა თითქმის ყველა ცეკვაში არის გაუმართლებელი ტრიუკების კასკადი. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ანსამბლები ფარულად ერთმანეთს ეჯიბრებიან და არავის სურს *პირველობის პალმის* დათმობა.

აფხაზური ცეკვის ანსამბლის პროგრამის განხილვას *მონადირეთა ცეკვით* დავიწყებ. ეს არის იდილიური, პასტორალური მცირე საცეკვაო სურათი, რომელიც ნადირობის ქალღმერთ დალის ლეგენდას გვაგონებს (და არა ტყის ღვთაების. რედ.). თავად ცეკვა *დავლურის* ხასიათითაა გადანყვეტილი და მასში ძალიან კარგადაა გათამამებული კენკრიანი კალათები და მონადირის მშვილდ-ისარი.

პროგრამის ლირიკულ ცეკვებს ასევე შეიძლება მივაკუთვნოთ ცეკვა *ქართული*. მიხეილ კაკაბაძისა და ვენერა ჯიქირბას მიერ შესრულებული *ქართულის* შესახებ არაერთხელ დამინერია და მისაუბრია. აღარ გავიმეორებ, მხოლოდ იმას ვიტყვი,



ბით აღსავსე პოლონური *კრაკოვიაკის*. თუმცა რა საჭიროა ასე შორს წასვლა – ჩვენი ქართული, ხორუმი, რომლებიც მუდმივად ატყვევებს მაყურებელს ნაქანდაკევი, რაფინირებული სახეცვლილებით. ვფიქრობ, რომ ანსამბლის ხელმძღვანელმა, სოსო ციმაკურიძემ, სწორედ ამაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება მუშაობის დროს, რათა ცეკვაში დრამატურგიული სახეები გაიხსნას და, რა თქმა უნდა, ცეკვის მუსიკალიურ შინაარსზეც უნდა იზრუნოს.

პროგრამის სხვა ნომრებიდან, ქორეოგრაფიული სახეებითა და ხატოვანი აზროვნებით, კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს ლიუდმილა ჩიხლაძის მიერ დადგმული და ნაცეკვი ეტიუდები. განსაკუთრებით ეს უკრაინულ ცეკვაში გამოჩნდა, რომლის მონაწილეებიც დამდგმელის მკაფიო ჩანაფიქრს განასახიერებენ და ყოველ მათგანს თავისი ამოცანა აქვს. კარგი მანერით იყო წარმოდგენილი მამაკაცთა ჯგუფური უკრაინული ცეკვა. სამწუხაროდ, პროგრამაში შემსრულებლების გვარები ნახსენები არაა.

ძალიან სასიხარულო იყო სცენაზე ძველი აფხაზური ცეკვა *აიბარკრა-შარათინის* ხილვა ვლადიმერ აჩბას დადგმითა და შესრულებით. ეს ცეკვა ძალიან ძველია და იმ სახით, როგორითაც ხალხში სრულდება, უკვე ნამდვილი სანახაობაა. ამიტომ მეჩვენება, რომ ეს ძველებური აფხაზური ცეკვა, რომელიც 17 ნოემბრის საკონცერტო პროგრამაში იყო ნაჩვენები, უფრო მოიგებდა, თუ თეატრალიზაციის ფილტრს გაივლიდა

სიტყვა *აიბარკრა მხრებით ცეკვას* ნიშნავს, რომელიც შორეულ დროში, მეგრული ხუჯიში *ოსხაპურის* მსგავსად, შრომით პროცესს ასახავდა. ჩვენს დრომდე *აიბარკრამ* უკვე საქორწილო ფერხულის სახით მოაღწია, რომელიც (როგორც აფხაზმა კომპოზიტორმა ივანე ლაკერბამ მითხრა) ნაბადში მდგომი სიძე-პატარძლის გარშემო იცეკვება. *აიბარკრას* მონაწილენი ნეფე-დედოფალს ფეხებში წკეპლას ურტყამენ და შეხტომას აიძულებენ. ვლადიმერ აჩბას რომ ეს წეს-ჩვეულება თეატრალიზებული სახით ეჩვენებინა, ცეკვა უფრო ცოცხალი და შინაარსიანი გამოვიდოდა. *აიბარკრას* შემდეგ სწრაფი ცეკვა *შარათინი* სრულდება, რომელსაც ბევრი საერთო აქვს ჩქარ მეგრულ *არირასთან*.

დასკვნით კონცერტზე მხცოვან მომღერალ-მოცეკვავეთა გუნდი ვიხილეთ ივანე ქორთუას ხელმძღვანელობით. ძნელია დაიჯერო, რომ ამ საოცარ მოხუცებს არ შეუძლიათ აჩვენონ, თუ როგორ ცეკვავდნენ და მღეროდნენ თავიანთი ყმაწვილკაცობის ჟამს. ტყუილად ხომ არ ამბობენ, რომ აფხაზეთში საშუალო ასაკი 100 წელიაო.

მრავალი მონაცემი მოწმობს, რომ აფხაზეთში ცეკვის ტრადიცია უხსოვარი დროიდან არსებობს. თუნდაც სიმღერა *ატლარჩოპა* გავიხსენოთ, რომელიც ჭექა-ქუხილის ღმერთ აფისადმი მიძღვნილ ცეკვა-თამაშს ახლდა ან როკვა წყალში დამხრვალის სულის *ამოსაყვანად* და სხვ. რა თქმა უნდა, ჩვენს დროში სცენაზე ძველი წეს-ჩვეულებების ცეკვით წარმოდგენას არავინ დაინწყებს, მაგრამ აფხაზურ ქორეოგრაფიას თავისი ღრმა ფესვები აქვს, რომელთაც უნდა მიმართონ ახალი ცეკვების დადგმისას. ძველის ცოდნის გარეშე ძნელია ახლის შექმნა.

საინტერესო მაგალითის მოყვანა შეიძლება აჭარელი ქორეოგრაფების პრაქტიკიდან (ენვერ ხაბაძე და სხვანი), რომლებმაც, *კოჭლის ცეკვისა* და სხვა საცეკვაო

ელემენტების გამოყენებით, პოპულარული ცეკვა განდაგანა შექმნეს: ცოცხალი, დახვეწილი, გამომსახველობითი, სცენური... ასე შეიქმნა ხალხური ცეკვის ელემენტებიდან თეატრალიზებული ცეკვა, რომელიც ისევ ხალხში დაბრუნდა და ჭეშმარიტად ხალხური გახდა. ვფიქრობ, რომ ასეთ კარგ მაგალითებს უნდა მივდიოთ და მივბაძოთ.

დასასრულ აღვნიშნავ: აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის გამოსვლიდან მიღებული შთაბეჭდილება შესანიშნავია და, თუკი ჩემი მხრიდან ზოგიერთი შენიშვნა გამოვთქვი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენმა ძვირფასმა აფხაზმა მეგობრებმა საკუთარი შეცდომები გაითვალისწინონ და უკეთესად წარდგინენ მაცურებლის წინაშე.

მზიანი აფხაზეთის შესანიშნავ ანსამბლს, მის ნიჭიერ ხელმძღვანელებს – რაჟდენ გულბასა და სოსო ციმაკურიძეს, ასევე ანსამბლის თითოეულ წევრს, შემოქმედებით ზრდასა და წინსვლას ვუსურვებ.

1957 წ. 3 დეკემბერი  
რუსულად



**მომზადებული**



## ვახტანგ კოტეტიშვილი

მე კარგად მახსოვს ვახტანგ კოტეტიშვილი.

აი, ახლაც თვალწინ მიდგას მისი დასამახსოვრებელი ენერგიული სახე, მომღიმა-რე თვალები, ფართო ფარფლებიანი ქუდი, შავი ხავერდის სერთუკი, თავისებურად გამონასკვული ყელსახვევი.

ჩემი ბარელიეფის გამოქანდაკების წინ ბ-ნმა ვახტანგმა მთხოვა, ჩამეცვა რამდენიმე თეატრალური კაბა და შემესრულებინა სათანადო ცეკვა. როდესაც მე ჩავიცვი ხიტონი და შევასრულე სხვადასხვა პლასტიკური მოძრაობა, ბ-ნმა ვახტანგმა გამაჩერა და მითხრა: აბა, ახლა გააკეთე ქართული ცეკვის მოძრაობები. – ამ ტანსაცმელში, – გაკვირვებული შევეკითხე, – ეს ხომ ბერძნული ხიტონია? დიახ, – მიპასუხა მან, – სწორედ ამ ტანსაცმელში, რადგან ეს ძველ ბერძენ მოცეკვავეთა სამოსია და შესანიშნავად გამოავლენს ცეკვის ჰარმონიას. მე კი მინდა გავაკეთო ლილი გვარამაძის გამოსახულება, როგორც ქართული პლასტიკის სიმბოლო. დავინწყეთ მუშაობა. ბ-ნი ვახტანგი იყო დიდი მიმზიდველობის ადამიანი, არაჩვეულებრივი საინტერესო მოსაუბრე და მოდელად დგომის სიძნელეებს მე თითქმის ვერ ვამჩნევდი. ის მიაბობდა ზღაპრებს, ლექსებს, იგავ-არაკებს ხალხური პოეტური საგანძურიდან. როცა შეამჩნევდა ჩემს დაღლილობას, ამ ლექს წამიკითხავდა ხოლმე:

ზემოდან ჩამოვიარე,  
შაყრილიყვნენ ქალები,  
ლხინი ჰქონდათ, თამაშობდნენ,  
ერხეოდათ კავები.  
ერთი ქალი დავინახე,  
ჰქონდა შავი თვალები.

აქ შეჩერდებოდა, გააკეთებდა პაუზას და შემდეგ განაგრძობდა – უკვე ქართლური ავილოთო:

გადმო, ქალო, ითამაშე,  
გადაშალე მკლავები.

მე გამეცინებოდა, თითქოს დაღლაც იკლებდა, მაშინ ბ-ნი ვახტანგი მეტყოდა: ლილი, კიდევ რამდენიმე წუთი და სახლში გაგიშვებ. ასე ვმუშაობდით ერთი თვე. ბარელიეფის დამთავრების შემდეგ ვახტანგ კოტეტიშვილს ჩემი დიდი ქანდაკების გამოკვეთა სურდა, მაგრამ ეს ვეღარ მოხდა.

უთარილო

## პროფესორ ალექსანდრე ხახანაშვილის

### 110 წლისთავთან დაკავშირებით

ცნობილი რუსი მსახიობის, მოსკოვის კამერული თეატრის დამაარსებლის, ალისა კოონენის მოგონებები. იგი სიყვარულით იგონებს რუსული ლიტერატურის შესანიშნავ მცოდნეს, თავის პედაგოგს, ალექსანდრე ხახანაშვილს (ლილი გვარამაძის არქივში ეს სტატია ქართულად და რუსულად არსებობს, თუმცა ორივე ვარიანტი არასრულია. შეიძლება, მართლაც დაუსრულებელია, შეიძლება – დაიკარგა. მოგვყავს ორივე ვარიანტი – რედ.).

ალისა კოონენმა შარშან, ალ. ხახანაშვილის დაბადების თარიღთან დაკავშირებით, მომწერა (ალ. ხახანაშვილი დედაჩემის – ელენე ხახანაშვილი-გვარამაძის – უფროსი ძმია). მე მივწერე ალისა კოონენს მადლობის წერილი და მივიღე მისგან პასუხი და თავისი სურათი. აი, რასა მწერს ალისა კოონენი: „პატივცემულო ლილი ლევანის ასულო. თქვენი წერილი ნამდვილად მოულოდნელი და ამალეღვებელი იყო. გონებაში სიყმანვილის დღეები და საყვარელი მასწავლებლის – ხახანოვის სახე ამოტივტივდა, რომელიც ნაცრისცერ, მოსანყენ-ერთფეროვან ქალთა გიმნაზიაში ჭეშმარიტად ნათელი სხივი იყო ბნელეთში და რომელიც მე მთელი გულითა და სულით შემეყვარდა (პირველად ცხოვრებაში!), ნორჩი სულის მთელი ძალით. მისი გაკვეთილები ყოველი ჩვენგანისათვის დღესასწაული იყო. მან შეგვიღო კარი დიდ ლიტერატურაში, პოეზიის სამყაროში. ეს იყო გრძნობების ზეიმი, რაზეც მე ბავშვობიდან ვოცნებობდი. ის ნამდვილად ხედავდა ჩემს შემოქმედებით *ოპუსებში* მწერლის ნიჭს და მარწმუნებდა ამაში, თუმცა მე უნდობლობით ვუყურებდი ამ ამბავს, ჩემი აზრებითა და ოცნებებით მე ყოველთვის თეატრში ვიყავი!

მსურს, ჩემს წიგნში მისი ის ფოტო შევიდეს, რომელიც მან გამოსაშვები გამოცდის შემდეგ მაჩუქა პოეტური წარწერით.

გითვლით გულითად სალამს და კეთილ სურვილებს. გიგზავნით ფოტოს. თქვენი ალისა კოონენი.

სურათზე, რომელზედაც ალისა კოონენი აღბეჭდილია ახალგაზრდობის წლებში, ასეთი წარწერაა: ლილი ლევანის ასულ გვარამაძეს – ალისა კოონენი. ბედნიერი ბრძანდებოდეთ თქვენს საქმეშიც და თქვენს ცხოვრებაშიც.

იმედი მქონდა, რომ გავეცნობოდი პირადად ალისა კოონენს. მინდოდა გამეგო მისგან უფრო მეტი ჩემს ბიძაზე.

1. ხახანაშვილის დაბადებიდან 110 წლისთავთან დაკავშირებით.
2. მიზეზები – პირადი, საზოგადო.
3. მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები.
4. კოონენის მოგონებები, ჟურნალი *თეატრი*, 1965 წ., №11.
5. ჩემი წერილი კოონენთან.

1974 წ. 7 ოქტომბერი



ა.წ. იანვარში შესრულდა ცნობილი მეცნიერის, პროფესორ ალექსანდრე ხახანაშვილის დაბადებიდან 110 წელი. ის მეგობრობდა ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეებთან: მარჯორი უორდროპთან *ვეფხისტყაოსანის* ინგლისურ ენაზე პირველ მთარგმნელთან; ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინთან – გამოჩენილ მსახიობთან, დრამატურგთან, მცირე თეატრის ერთ-ერთ დამაარსებელთან, ამავე თეატრის დირექტორთან. 1903 წელს მან ზაქარია ფალიაშვილთან ერთად მოიარა მთელი ზემო სვანეთი; დიმიტრი არაყიშვილთანაც მას დიდი შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდა; იოსებ მჭედლიშვილთან ერთად მან დაწერა ლიბრეტო ოპერისათვის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

1967 წელს ჟურნალი *თეატრის* მე-11 ნომერში დაიბეჭდა ცნობილი რუსი მსახიობის, მოსკოვის კამერული თეატრის ერთ-ერთ დამაარსებლის, ალისა კოონენის მოგონებები. იგი სიყვარულით იგონებს რუსული ლიტერატურის შესანიშნავ მცოდნეს, თავის პედაგოგ ალექსანდრე ხახანაშვილს.

შარშან, ალ. ხახანაშვილის დაბადების თარიღთან დაკავშირებით, მე მივწერე ალისა კოონენს მადლობის წერილი, მივიღე პასუხი და მისი სურათი.

ალექსანდრე ხახანაშვილი მოღვაწეობდა მოსკოვის ლაზარევის აღმოსავლურ ენათა ინსტიტუტში. 1900 წელს დიდი სიძნელეების მიუხედავად, მან მოახერხა მოსკოვის უნივერსიტეტში ქართული ისტორიისა და სიტყვიერების კათედრის დაარსება.

მე მქონდა იმედი, რომ გავეცნობოდი პირადად ალისა კოონენს. მინდოდა გამეგო მისგან უფრო მეტი ჩემს ბიძაზე, ალექსანდრე ხახანაშვილზე, რომელსაც ვიცნობდი მხოლოდ დედაჩემის ნაამბობიდან.

სამწუხაროდ, გავიგე, რომ წელს, ზაფხულში, საბჭოური ხელოვნების მშენება და დიდება ალისა კოონენი გარდაიცვალა – შეუდარებელი ადრიენა ლეკუვრერი, კომისარი ოპტიმისტურ ტრაგედიაში.

1974 წ. 7 ოქტომბერი  
რუსულად

## რატომ მომწონს ლატავრა ფოჩიანის

### შესრულებული ცეკვა ქართული

1. რატომ მომწონს ლატავრა ფოჩიანის ცეკვა *ქართულის* შესრულება? – უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ლატავრა ფოჩიანი იცავს ამ ცეკვის ნაციონალურ ელფერს, მის თვითმყოფად სურნელებას, ხალხურობას.

2. ყველა ცეკვა, შექმნილი და თეატრალიზებული თვით ხალხის მიერ, აუცილებლად მოითხოვს ტრადიციული წესების დაცვას. ლატავრა ფორიანი ასრულებს ცეკვა *ქართულს* არა მარტო მსუბუქად, მოხდენილად და კეთილშობილურად, არამედ ტრადიციების დაცვით. მაგალითად: როგორი მკაფიოა ლატავრას სამნაბიჯიანი სვლა *დავლაში*. აქვე სინანულით აღვნიშნავ: მრავალი თანამედროვე მოცეკვავე ქალი, სარგებლობს რა გრძელი კაბით, უბრალო დიდი ნაბიჯებით დარბის სცენაზე და ამახინჯებს ცეკვა *ქართულის* ნახაზსა და ტექნოლოგიურ წყობას, უკარგავს მას სინარნარეს.
3. მომწონს ლატავრა ფორიანის გარეგნობა: მაღალი, ტანადი, ლამაზი მკვლავების გაშლით, რაც მის ცეკვას ნამდვილ ჰაეროვნებას აძლევს.

უთარილო  
ქართულ და რუსულ ენებზე

## **ლეილა თათეიშვილი – დავით ჯავრიშვილი**

1953 წ. დავით ჯავრიშვილი მოინვიეს საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის მთავარ ქორეოგრაფად, რაც ჩვენთვის უაღრესად საპატიო იყო.

ბ-ნი დავითი იყო განათლებული, ინტელიგენტი, ქართული ქორეოგრაფიის ძირი და ფუძე, დიდი ავტორიტეტი, ამასთანავე ძალიან უბრალო და კეთილი ადამიანი. მან ყოველ მოცეკვავესთან დაამყარა საამო და მეგობრული განწყობა.

დაიწყო გაცხოველებული მუშაობა – მოძრაობათა დახვეწა და ახალი ილეთების შესწავლა. თითქოს ახალი არაფერი იყო, მაგრამ მან სულ სხვაგვარად, თავისებურად წარმართა მუშაობა. ადამიანი, რომელსაც თავად არასდროს უცეკვია, ქალებსა და ვაჟებს თვითონ გვიჩვენებდა ამა თუ იმ მოძრაობას. სანამ არ მოეწონებოდა, თავს არ დაგვანებებდა.

ბატონი დავითი ავტორი იყო რამდენიმე შრომისა ქართული ხალხური ცეკვის შესახებ. თავის ესთეტიკურ მრწამსს და ცეკვის თავისეულ ნახაზს არასოდეს არ შეცვლიდა. ის მეცნიერულად გვიხსნიდა, რატომ სრულდება ესა თუ ის მოძრაობა ასე და არა ისე. ძალიან გულჩვილი და ბავშვივით კეთილი, გარკვეულ შემთხვევებში მკაცრი და მომთხოვნიც იყო (მაშინვე სახის კუნთები აუთამაშდებოდა). არ უყვარდა ზარმაცობა, ვისაც დაინახავდა უქმად მჯდარს, მივიდოდა, მოჰკიდებდა ხელს, გაიყვანდა დარბაზში და ეტყოდა: შენ, ალბათ, არ გახსოვს, რა შენიშვნები მოგეცი დღეს, კეთილი ინებე და გამოასწორე, იმუშავე შენს თავზეო.

ცეკვა *ქართულზე* მინდა ცოტა მეტი ვთქვა: ამ ცეკვას მანამდეც ვასრულებდი, ყველა ძირითადი მოძრაობები თუ შინაარსი ბ-ნ ჯანო ბაგრატიონისგან მქონდა ნასწავლი. მან ხომ თავდაპირველად ამაღმევიანა ფეხი ხელოვნებაში. ერთი სიტყვით, ბედი მწყალობდა სახელოვანი პედაგოგების მხრივ.

ბატონმა დავითმა ბევრი რამ შეცვალა: პირველი – დავლა წრეზე – თუ წინათ იყო *ტერფულა*, შეცვალა ნახევრად ანეულ ცერებით (ვგულისხმობ ქალებს), ეს მოძრა-

ობა ძალიან ძნელია, მაგრამ ლამაზი (თითქოს მოცურავდი), რა თქმა უნდა მიახლოებით მაინც თუ დაეუფლებოდი. მეორე: მკლავების მოძრაობა, რასაკვირველია, იგივე დარჩა, მაგრამ ხელის მტევანი ისე უნდა გეხმარა მკლავთან ერთად, რომ ხელის გული ხალხისკენ არ მოქცეულიყო, რადგან ლამაზად არ გამოიყურებოდა.

ერთი სიტყვით, ბევრი რამ შევიძინეთ ბ-ნ დავითისგან. რაც შეეხება რეპერტუარს: დავით ჯავრიშვილმა მოიტანა ბრწყინვალე დადგმები. თითოეული ცეკვა უკვე დამუშავებული, დადგმული და ჩანერილი. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ერის სიამაყე, უკვდავი და დიდებული სადარბაზო დავლური ქართულით. მერე ნარნარი, მომხიბლავი ქალთა ცეკვა შუშპარი (12 ქალი, 1 სოლისტი), მომხიბლავი სიმდი (ოსური მასობრივი ცეკვა). თავისი ფანტაზიით შექმნილი მწყემსური ნაბდურა. არ შემოიძლია გადმოგცეთ ეს სანახაობა ისეთი მშვენიერი იყო. შემდეგ ლხინი ახალ სოფელში, ვაჟთა მასობრივი მთიულური, აგრეთვე, ქალ-ვაჟთა შესანიშნავი დუეტები და მრავალი სხვა. თითოეულ ამ დადგმას გასტროლებისას (მოსკოვი, ლენინგრადი, კიევი, ოდესა...) დიდი წარმატება ხვდა. ამ რეპერტუარს სჭირდებოდა დიდი მუშაობა. იყო ისეთი ილეთები, რომელთაც ჩვენ ვერ ვასრულებდით ადრე, ამიტომ სანამ სულ არ შეგვასწავლა და დაგვაუფლა, ისე არ გვაცეკვებდა.

იყო მრავალი სიძნელე თითოეული ჩვენგანის მხრივ, მაგრამ, ასე თუ ისე, ხშირად კმაყოფილი იყო ჩვენით. ერთი სიტყვით, გვასწავლიდა გრიმის გაკეთებას, სასცენო ხელოვნებაზე გვესაუბრებოდა. სასცენო სამოსის თითოეულ დეტალს სინჯავდა, როგორ ჰქონდა მოცეკვავეს მორგებული.

მაინცდამაინც ქართული ეროვნული სამოსის გათეატრალების მომხრე არ იყო. მას სწამდა, რომ ქართული ტანსაცმელი უნდა იყოს ისეთი, როგორსაც ჩვენი წინაპარი ქართველები ატარებდნენ. თუნდაც ერთი ეპიზოდი: მას სურდა, რომ ქართული თავსაბურავი (ჩიხტი, ლეჩაქი) გამეკეთებინა ისე, როგორც ძველი ქართველი ქალები იხურავდნენ, მართლაც, ძალიან ლამაზი იყო (ხშირად ფოტოებსაც მაჩვენებდა). მიჩვენდა და დაბეჯითებითაც მოითხოვდა, მაგრამ ყველა ხომ რაღაცას იხდენს და რაღაცას – ვერა, თანაც სცენაზე ცოტა თეატრალურიც ხომ უნდა ვყოფილიყავი. ვიყავი უხერხულ მდგომარეობაში, თან ვერაფერს ვუბედავდი. ერთხელ ოპერის თეატრში დიდი კონცერტი იყო: გასასვლელად მომზადებული ვარ (ჩემებურად გამოვენწყე). დავინახე, კულისებში ბ-ნი დავითი დგას თითქოს ვერ მამჩნევდა, მე იქვე ჩამოშვებულ ფარდებში გავეხვიე, რათა არ დავენახე. ვარ გარინდული და ვუცდი ჩემი გასვლის დროს. უცებ მესმის: ქალო, გამოდი, ნუ იტანჯები, იყოს შენებურად, თუკი ეგრე უკეთ გრძნობ თავსო.

ბ-ნი დავითი, ერთი შეხედვით, პირქუშ კაცად მოგეჩვენებოდათ, მაგრამ ეს ასე არ იყო: ხშირად იყო მხიარული, შემოგვიკრებდა, გვიამბობდა თავისი მრავალფეროვანი, საინტერესო ცხოვრებიდან მრავალ ეპიზოდს – ეს ეხებოდა თეატრს, ქართული ცეკვის მრავალ გამოჩენილ ოსტატს. ზოგჯერ ოხუნჯობდა. ჰქონდა დიდი იუმორი. ერთი სიტყვით, დავით ჯავრიშვილი იყო ძალიან საინტერესო პიროვნება, მოქალაქე, თავისი საქმის დიდი ამაგდარი და ხელოვანი. მის საზოგადოებაში ყოფნა ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესო და საამაყო იყო.

1976 წ. 7 დეკემბერი

## შეწყვეტილი ცეკვა

### დიდი თეატრის სოლისტი მიხეილ სულხანიშვილი

მიხეილ სულხანიშვილს, ჯერ კიდევ ახალგაზრდას, უდროოდ დაეღუპა მშობლები, დარჩა უფროსი და ნინო სულხანიშვილი ნიკოლაიშვილისა, რომელმაც ძმას შესწირა თავისი ცხოვრება და შვილივით აღზარდა.

ახალგაზრდა მიმას ოცნება და მიზანი იყო ცეკვა *ქართულის* შესწავლა.

მიხეილ სულხანიშვილმა ცეკვა დაიწყო ცნობილ ბალერინა მარია პერინას სტუდიაში, სადაც ქართულ ცეკვებს ასწავლიდა ქართული ცეკვის დიდოსტატი ქორეოგრაფი ალექსი ალექსიძე.

1924 წელს პერინის სტუდიაში ერთ-ერთ საბავშვო დილაზე, პერინის მოსწავლემ, დღეს საყოველთაოდ აღიარებულმა ბალერინამ, სახალხო არტისტმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ლილი გვარამაძემ შეასრულა ცეკვა *სამშობლო* ანდრია ყარაშვილის მუსიკაზე, საბჭოთა ბალეტის არტისტის სტანისლავ ვაკარეცის და ალექსი ალექსიძის დადგმა. ჯერ ლილი გვარამაძე მარტო ცეკვავდა, შემდეგ კი სწრაფ ნაწილში გამოდიოდა ორი ყმანვილი და ცეკვას სამივენი ერთად ამთავრებდნენ. ყოველ *გასმას* და *ჩაკვრას* ლილი გვარამაძე პუანტებზე ასრულებდა. ეს ორი ყმანვილი იყო საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ვახტანგ ვრონსკი (ვახტანგ ნადირაძე) და ალექსი ალექსიძის მოსწავლე მიხეილ სულხანიშვილი. ამის შემდეგ, 1927 წელს, მარია პერინის საიუბილეო საღამოზე ლილი გვარამაძემ და მიხეილ სულხანიშვილმა ერთად შეასრულეს ცეკვა *ქართული ვარიაციები* (ილია იაგოროვიჩის) იაკობ გორდონის მუსიკაზე. დადგა (იაკობ) ილია ილიას ძე არბატოვიმა. ქალის პარტია მთლიანად აგებული იყო პუანტებზე, როგორც ცეკვა *სამშობლო*. ეს იყო პირველი ცდა იმისა, თუ როგორ შეერწყმოდა ერთმანეთს ქართული ხალხური და კლასიკური ცეკვა. მიხეილ სულხანიშვილი განსაკუთრებით მოხდენილი იყო ცეკვა *ქართულში* – მომხიბვლელი, კეთილშობილი, კარგი გარეგნობის... ის ძალიან მოეწონა ალექსი ალექსიძეს. მიხეილმა დაიწყო ცეკვა ალექსი ალექსიძესთან და ბრწყინვალედ დაეუფლა ცეკვა *ქართულს*. ა. ალექსიძეს მეტად მოეწონა და შეუყვარდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მოსწავლე. მ. სულხანიშვილი ნამდვილად ღირსეული იყო თავისი მასწავლებლისა, რომლისგანაც აიღო ყოველივე კარგი. მ. სულხანიშვილი როგორც ქართული ცეკვის ბრწყინვალე შემსრულებელი, მიიღეს ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სადაც სულ მოკლე დროში ისახელა თავი. მონაწილეობდა სპექტაკლებში: *დაისში*, *აბესალომ და ეთერში*, *თქმულება შოთა რუსთაველზე*. მიხეილი შესანიშნავ პარტნიორობას უწევდა საყოველთაო დიდ ბალერინას, სახალხო არტისტ ლილი გვარამაძეს.

მიხეილ სულხანიშვილი ცეკვავდა *ხანჯლურს*, ჩოხოსან ლილი გვარამაძესთან ერთად კი შესანიშნავად ასრულებდა ვაჟურ ცეკვებს. ლილი და მიხეილი იმსახურებდნენ დიდ მოწონებას, იყვნენ კარგი მეგობრები. ლილი გვარამაძე დღესაც ინახავს მ.სულხანიშვილის სურათებს და კისლოვოცკიდან გამოგზავნილ წერილს: და-



უფინყარო ლილი, სხვა როგორ ხარ და როგორ მიდის შენი საქმეები, მე მოვეწყვე კარგად, მშვენიერი ყოფილა კისლოვოცკი, ძალიან კარგი ჰაერია და წყალი, ხალხი ბევრია, ისეთი ჩაცმულები დადიან, სულ ახალ მოდაზე, ნაცნობი ხალხი თითქმის არავინ არ არის. ლილი შენი ძმა ვერ ვნახე, რომელ განყოფილებაშია არ ვიცი, მომიკითხე თქვენები და მერი მიქაძე. ლილი, მე ჩქარა ჩამოვალ, იყავი კარგად – შენი მიშა.

სულხანიშვილი რამდენიმე ხნის შემდეგ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრიდან გადავიდა ყაზანის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, შემდეგ მიიწვიეს მოსკოვის საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრის საბალეტო დასში, სადაც სულ მალე ისახელა თავი და გახდა ბალეტის სოლისტი.

1933 წელს პირველ საკავშირო სპარტაკიადაზე ძლიერი ნომრების შემსრულებელთა შორის დაჯილდოებული იყო მ.სულხანიშვილი, რომელმაც უჩვენა *ხაზების სისწორე, სტილის მთლიანობა და ბრწყინვალე ტექნიკა*. ქართული ცეკვის ასეთი ანგარიში წარადგინა საკავშირო სპარტაკიადის შესახებ გრ. კორსაკოვმა.

1937 წელს მოსკოვში, ქართული კულტურის პირველი დეკადის დღეებში, დიდი თეატრის ფილიალში დაიდგა *დემონი*. მიშა, ბალეტის ოთხ მსახიობთან ერთად, ასრულებდა *მოჯირითეთა ცეკვას*. მიხეილ სულხანიშვილის თხოვნით დავესწარი *დემონის* დადგმას (ამბობს დიდი ბალერინა, სახალხო არტისტი, ლილი გვარამაძე). ჩვენ, რომლებიც მიჩვეულნი ვართ ნამდვილ ხალხურ ცეკვებს, ძალიან დამძიმებულად გვეჩვენებოდა და ალაგ-ალაგ ღიმილსაც კი იწვევდა. ეთნოგრაფიულად ამ სუსტ დადგმაშიც კი სულხანიშვილი გამოირჩეოდა თავისი კეთილშობილებით, ტემპერამენტითა და შესრულების პლასტიკურობით.

დიდ თეატრში მიხეილი მეტად სერიოზულად და მონდომებით ემზადებოდა მინკუსის ბალეტ *დონ-კიხოტში* ნამყვანი პარტიის შესასრულებლად, ამავე დროს იგი არჩეული იყო დიდი თეატრის კომკავშირული ორგანიზაციის მდივნად.

1941 წელს დაიწყო დიდი სამამულო ომი. მ.სულხანიშვილი მოხალისედ გაემგზავრა ფრონტზე (მიუხედავად ჯავშნისა), როგორც დიდი თეატრის ცნობილი მსახიობის სუსანა ზვიაგინას გადმოცემით ვიცით, მას აცილებდა დიდი თეატრის ბალეტის მთელი დასი.

მიხეილ სულხანიშვილი მიდიოდა გამარჯვების რწმენით, მაგრამ მესამე თვეს დიდ თეატრში მოვიდა ცნობა, რომ სმოლენსკთან გააფთრებულ ბრძოლებში დაიღუპა დიდი თეატრის მსახიობი მიხეილ სულხანიშვილი. დიდი თეატრის მსახიობები, როგორც თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრისა, დღესაც სინანულით იხსენებენ საუკეთესო მოცეკვავეს და კარგ მეგობარს.

მიხეილ სულხანიშვილი იყო დახვეწილი ინტელიგენტი, თავის საქმის ბრწყინვალე შემსრულებელი, მშრომელი, უყვარდა მეგობრები, მათთან მხიარული და ხალისიანი საუბარი, ოხუნჯობა. ვაჟკაცი იყო და ვაჟკაცურად შესწირა თავი სამშობლოს, მაგრამ მის კოლეგებსა და მეგობრებში ყოველთვის იცოცხლებს მისი სახელი.

უთარილო

## მიხეილ სულხანიშვილი

პერინის სტუდიაში სწავლების დროს ერთ-ერთ კონცერტზე მე შევასრულე ანდრია ყარაშვილის მუსიკაზე ცეკვა *სამშობლო*. დადგმა ბალეტმაისტერ ს. ვაკარეცკის, ქორეოგრაფია ა.ალექსიძისა (ოცინი წლები). იმ დროისთვის ცეკვა გამოირჩეოდა ნოვატორობით, რადგან ქალის პარტია სრულდებოდა ფეხის თითებზე (პუანტებზე). ჩემი პარტნიორები იყვნენ მიხეილ სულხანიშვილი და ვახტანგ ნადირაძე (ვრონსკი).

მე და მიხეილი ვმონანილეობდით ამანულა ხანის საპიტავსაცემად გამართულ დიდ დარბაზობაში. დარბაზობა ჩატარდა მთავრობის სასახლეში (ახლანდელი პიონერთა სასახლე). ჩვენ ვიცეკვით *მთიულური* – მე ვცეკვავდი ჩოხით. რომ დავამთავრე ცეკვა და გავედით სცენიდან, მიშამ მკითხა: „არ დაინახე ამანულა ხანმა ორი ბეჭედი წამოიძრო თითებიდან, მაგრამ საშა გეგეჭკორმა გააჩერა (საჭიროა დაზუსტება, რა თანამდებობა ჰქონდა მაშინ საშა გეგეჭკორს).“

შიუკაშვილის პიესის – *ამერიკელი ძიას* – საიუბილეო საღამოზე მე და მიხეილმა შევასრულეთ ცეკვა *დავლურ-მთიულური* – მე ქალის სამოსით. ცეკვა გაგვამეორებინეს. ორი ნომრის შემდეგ კვლავ უნდა გამოვსულიყავით ცეკვა *მთიულურში* ვაჟურად ჩაცმული. დამთავრდა ჩვენი ცეკვა იგრიალა ტაშმა. რამდენჯერმე გავედით თავის დასაკრავად, მაგრამ ტაში არ შეწყდა, მაყურებელი ითხოვდა ცეკვის გამეორებას. წარმოდგენის წამყვანი რეჟისორი კი გვეუბნებოდა: ნუ გაიმეორებთ, სხვა მსახიობების გამოსვლაა კიდევ. ამ დროს, მაყურებელთა დარბაზიდან გაიღო კარი და კულისში შემოვიდა სანდრო ახმეტელი და მითხრა: *ლილი, გაიმეორეთ ცეკვა, ხალხი ითხოვს*. ცეკვა გავიმეორეთ და კვლავ იგრიალა ტაშმა.

არდადეგებზე ლენინგრადიდან რომ ჩამოვედი, მახსოვს, ვიქტორ დოლიძემ (ქეთო და კოტეს ავტორმა), რომელიც ჩვენი ოჯახის ხშირი სტუმარი იყო, სთხოვა დედაჩემს, რომ მონანილეობა მიმელო მის შემოქმედებით საღამოში, ცხინვალში. პროგრამაში შეტანილი იყო ოპერა *ჩერმენის* ფრაგმენტები ნიკო ქუმსიაშვილის მონანილეობით (მიშა ცეკვავდა *ზილგას* მუსიკაზე). ერთი სასაცილო ამბავიც მოხდა – მე და მიშა ვასრულდით *პიონერთა ცეკვას*, ნოტები დავტოვეთ თბილისში. აკომპანემენტი გაგვინია ვიქტორ დოლიძემ, რომელიც არც ისე კარგად უკრავდა როიალზე. შუა ცეკვაში მას დაავინწყდა მელოდიები და გაჩერდა. უმუსიკოდ, ძლივს შეკავებული სიცილით, დავამთავრეთ ცეკვა.

მიხეილ სულხანიშვილთან ბევრი მიცეკვია, როგორც ქალურად, ასევე ვაჟურად ჩაცმულს.

1973 წ. 3/XII

\* \* \*

სატელევიზიო გადაცემაში მოსკოვის დაცვის გამირების შესახებ ისაუბრეს დიდი თეატრის ბალეტის მსახიობებმა ოლგა ვასილის ასულმა ლეპეშინსკაიამ და თუთბე-

რიქემ. ისინი დიდი სიყვარულით ლაპარაკობდნენ პატრიოტ კომკავშირელზე, დიდი თეატრის სოლისტ მიხეილ სულხანიშვილზე: აღუნერლად მტკივნეული იყო ჩვენთვის იმის გაგება, რომ დაიღუპა ჩვენთვის საყვარელი მიხეილი, მაგრამ სიამაყის გრძნობამ აავსო ჩვენი გული, რომ ჩვენი მსახიობი მონაწილეობდა ბრძოლაში და თავი შესწირა სამშობლოს, დედაქალაქს, რომელიც მას ძლიერ უყვარდა.

ამის შემდეგ გაიხსენეს ქართული ცეკვის ცნობილი პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე ალექსი გიორგის ძე სონღულაშვილი-ალექსიძე და მისი მონაწილეები. წიგნში რამდენიმე გვერდი ეთმობა მიხეილ სულხანიშვილს.

### **ჟურნ. საბჭოთა ბალეტი, 1982 წ. №2**

#### **სუსანა ზვიაგინას სტატიიდან დაუვინყარი 1941 წელი**

დაუვინყარია დაშორება თანამებრძოლებთან, საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში საბალეტო დასიდან შედგა 200-კაციანი კოლონა, რომელიც პირველი წავიდა ფრონტზე, მათ შორის მ.სულხანიშვილიც, რომელიც საბალეტო დასში ყველაზე უკეთესად ცეკვავდა *ქართულს*. მას აცილებდნენ მეგობრები ბალეტის ოჯახიდან, ის კი დაბეჯითებით ამბობდა: მალე დავბრუნდები, გულს ნუ გაიტეხთ! მაგრამ ორი თვის შემდეგ მივიღეთ ცნობა მისი დაღუპვის შესახებ. დიდი თეატრის თეთრ დარბაზში 24 დაღუპულს საუკუნოდ რჩება მემორიალური დაფა, მათთან ერთად ამოკვეთილია მიხეილ სულხანიშვილის სახელი.

### **ჟურნ. საბჭოთა ბალეტი, 1985 წ. № 3**

ჟურნალში დაბეჭდილია ფოტოსურათი. მემორიალური დაფის ბოლოდან მესამე ხაზზე წერია მიხეილ სულხანიშვილი.

### **1985 წ. 3 მაისი**

სატელევიზიო გადაცემაში *თეატრალური შეხვედრები* მონაწილეობდა საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის მსახიობი ოლგა ვასილის ასული ლეპეშენსკაია. მან დიდი სინანულით და სითბოთი ილაპარაკა დიდი თეატრის ბალეტის მსახიობზე – მიხეილ სულხანიშვილზე, რომელმაც თავი შესწირა სამშობლოს.

### **1985 წ. 29 მარტი, გაზ. კომუნისტი**

საქინფორმის კორესპოდენტ ლ. გაგუას ავტორობით დაიბეჭდა წერილი, *შენყვეტილი ცეკვა*, რომელშიც ნათქვამია: მოსკოვის დიდ თეატრში, თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის გასტროლების დროს, ქართველმა მსახიობებმა ყვავილებით შეამკეს მემორიალური დაფა: 24 დაღუპულ მსახიობს შორის ამოკვეთილია *მ. სულხანიშვილი*, რომელიც სამამულო ომის ფრონტზე დაიღუპა. დიდი თეატრის ვეტერანთა საბჭოს თავმჯდომარე, ცნობილი ბალერინა სუსანა ზვიაგინა, მოგონებებით ესაუბრებოდა ქართველ მსახიობებს – ცეკვის დასში ყველაზე უკეთ მიხეილი ცეკვავდა *ქართულს* და ოცნებობდა *დონ-კიხოტის* პარტიის შესრულებაზე. რედაქციამ თხოვნით მიმართა მკითხველებს, რომლებიც იცნობდნენ მიხეილ სულხანიშვილს, დახმარებოდნენ და

მეტი ცნობა მოეწოდებინათ ამ ნიჭიერი ყმანვილის შესახებ. და, აი, რედაქციაში მოვიდა ხანშიშესული ქალი და მიმართა კორისპონდენტს: *თქვენ ძმა გამიცოცხლეთ!* – თქვა ცრემლებით ნინო სულხანიშვილმა, დამ, რომელმაც შვილივით აღზარდა ძმა. მან თან მოიტანა ცნობილი ბალერინა ლილი გვარამაძის წიგნი *მთანმინდელი მოცეკვავე* – ქართული ცეკვის პედაგოგის და საზოგადო მოღვაწის ა. სონღულაშვილი-ალექსიძისა და მისი მოწაფეების შესახებ. დასაწყისში მიხეილ სულხანიშვილი იყო ნახსენები.

## მიხეილ შუბაშიკელი

მიხეილ შუბაშიკელი ეკუთვნის იმ ქორეოგრაფთა პლეადას, ღვანლმოსილი დათა ჯავრიშვილიდან დაწყებული, რომელიც გულმოდგინედ, ერთგულად მიისწრაფის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სინმინდის შენარჩუნებისათვის. მის მიერ დადგმული ცეკვები, იყოს რა გონებამახვილად გაცეკვებული ქართული სპორტი – ჭიდაობა, ლახტის ცემა, ფარიკაობა, ანდა კეთილშობილებით აღსავსე ქალთა ნარნარი ცეკვა და მრავალი კიდევ სხვა – მუდამ გამსჭვალულია ქართული ვაჟკაცობით, ეშხითა და სიფაქიზით, ნამდვილი ხალხური სულით. ჩვენი საცეკვაო ფოლკლორის უმდიდრესი ენა, ამოუწურავი შესაძლებლობა დღემდე წარმოადგენს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შემდგომი განვითარების დაუშრობელ წყაროს.

დაე, კვლავ გაგვახაროს მიხეილმა ახალი მხატვრული ნაწარმოებებით, ჩვენი ეროვნული საუნჯის, ქართული ცეკვის, გასამდიდრებლად და გასამშვენებლად.

1971 წ. 23 ივნისი

## თეატრალური პორტრეტები. ლილი გვარამაძე

ორკესტრის ვიოლინოები ქართული ხალხური ცეკვა *ლეკურის* ნაზ მელოდიას უკრავს... სცენაზე ტანწერწეტა მოცეკვავე ქალი გამოდის. მის გამოჩენას ჩვეულებრივ გამოსვლას ვერ ვუნოდებთ: შეუძლებელია ფეხების მოძრაობის ოდნავი დაჭერა. თითქოს მელოდიის მომხიბლავ ძალას გამოჰყავს იგი სცენაზე და ისიც გრაციოზულობით აღსავსე ცეკვის დაუსრულებელ მოძრაობათა ტალღებზე ცურავს და ირინდება.

ასეთ ნუთებში დიდი თეატრის უზარმაზარი დარბაზი გაირინდებოდა და სიჩუმე ისადგურებდა... სცენაზე კი სულ უფრო სწრაფად იღვრება უმშვენიერესი ლეკური...

ოთხი წლის გოგონა დღესასწაულებზე თბილისიდან სოფელში მიჰყავდათ ნათესავებთან. ლილი მხოლოდ ოთხი წლის იყო, მაგრამ მან უკვე იცოდა დედის ნასწავლი რამდენიმე ხალხური ცეკვა. როდესაც წრეში კაფანდარა პატარა გოგო დგებოდა, ყველა იცინოდა, მაგრამ თავად გოგონა მთელი სერიოზულობით ცეკვავდა და



პირველივე მსუბუქი მოძრაობიდან მასთან ცეკვა საუკეთესო მოცეკვავეებს სურდათ.

ლილი თბილისში პედაგოგის ოჯახში იზრდებოდა. მამა ხშირად საუბრობდა მეცნიერებაზე, ადამიანის გონების მიღწევებზე; ოჯახში ყველა სწავლობდა. უფროსი ძმები პროფესიონალიზაციის ემზადებოდნენ, მათი პატარა და ექიმობაზე ოცნებობდა. როდესაც ლილი წამოიზარდა, მანაც გადაწყვიტა თავი მეცნიერებისათვის მიეძღვნა, თუმცა, გარდა ამისა, მას ბალერინობაც სურდა. დილემის წინაშე იდგა, მაგრამ დედის დახმარებით დილემა ასე გადაწყდა: ლილი ერთდროულად სკოლაშიც შევიდა და საბალეტო სტუდიაშიც.

გოგონას არაჩვეულებრივი ნიჭი აღმოაჩნდა: 12 წლისამ 9 კლასი და საბალეტო სტუდია დაამთავრა.

12 წლისამ უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე შეიტანა განცხადება, თან ოპერაში საბალეტო პრაქტიკის კურსებზე მიღება ითხოვა.

უნივერსიტეტში გოგონას დასცინეს და მხოლოდ დიდი ხვეწნა-მუდარით დაუშვეს გამოცდაზე.

ოპერის თეატრში ის სტაჟიორად მიიღეს და კორდებალეტში – ცეკვა შადრევანთან – ბოლო რიგში დააყენეს.

გოგონამ ყველა გააოცა.

უნივერსიტეტში გამოცდებზე 28 ქულა აიღო, რაც საჭიროზე ოთხი ქულით მეტი იყო. ერთი წლის შემდეგ ის იურიდიული ფაკულტეტის მეორე კურსზე გადავიდა. ამავე დროს სწრაფად მიიწევდა წინ ბალეტში: სვანილდას მთავარი როლი მიიღო ბალეტ კოპელიაში.

პირველმა სასცენო წარმატებამ მას ფრთები შეასხა. ლილი ლენინგრადში გაემგზავრა საბალეტო ხელოვნების ბოლომდე შესასწავლად.

როცა რამდენიმე წლის შემდეგ ლილი გვარამაძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში წამყვან პოზიციაზე დაბრუნდა, მოხდა ის, რასაც არავინ ელოდა: ქალაქში პოპულარულმა ბალერინამ უნივერსიტეტში კვლავ საკუთარი ცოდნის შემოწმება ითხოვა. აღმოჩნდა, რომ მას თავისუფლად შეეძლო სწავლა მეორე კურსიდან გაგრძელებინა.

და ლილი გვარამაძე კვლავ სწავლას შეუდგა. ის მთავარ როლებს ცეკვავდა ურთულეს კლასიკურ ბალეტებში, ბეჯითად ესწრებოდა ლექციებს უნივერსიტეტში, გულდასმითა და გატაცებით მუშაობდა მისთვის ესოდენ საყვარელ ქართულ ხალხურ ცეკვაზე.

ხალხურ ცეკვაში მან მთელი თავისი ხელოვნება ჩადო: შეძლო, ჭეშმარიტი ხალხური მომხიბვლელობაც შეენარჩუნებინა და ცეკვა სასცენო ოსტატობის სიმადლეებზე აეყვანა. ქართული ცეკვის რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, რომელზეც პირველი ადგილისათვის დაახლოებით 200 მოცეკვავე ქალი იბრძოდა, ლილი გვარამაძე გახდა გამარჯვებული.

...ცეკვის რიტმი მატულობს. გვარამაძის გარშემო დახელოვნებული მოცეკვავე მამაკაცები ტრიალებენ. მაგრამ როგორი კდემამოსილი, გრაციოზულობითა და სიამაყით სავსეა მისი ცეკვა. დოლის უკანასკნელი დარტყმა დარბაზში აპლოდისმენ-

ტების გრიალით იცვლება. მოსკოველები ტაშს უკრავენ ახალგაზრდა მოცეკვავე ქალს, რომელსაც 24 წლისას დასრულებული იურიდიული განათლება და საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება აქვს.

ნ. ლაბკოვსკი  
გაზ. *Вечерняя Москва*. 1937. №8

## უშანგი ჩხეიძე

შეხვედრა უშანგი ჩხეიძესთან... დაუვინყარი, განუმეორებელი... თუმცა სულ თავიდან უნდა დავინყოთ – ორი შეხვედრიდან კონსტანტინე მარჯანიშვილთან. პირველად მას მაშინ შევხვდი, როდესაც ის ოპერისა და ბალეტის თეატრში *ბოკაჩოს* დგამდა, და ჩვენ, პერინის სტუდიის მოსწავლეები, სტუდენტების განსასახიერებლად მიგვიწვიეს: უნდა გვემღერა, გვეცეკვა, გიტარაზე დაგვეკრა. სპექტაკლის საერთო ფონი სცენის სიღრმეში უზარმაზარი, უძირო კასრების მაღალი პირამიდა იყო. ამ პირამიდაზე ჩვენ ტანვარჯიშის ტრიუკებს ვაკეთებდით, ერთი კასრიდან მეორეში ვძვრებოდით, რეზინის პატარა ბალონებიდან სპექტაკლის მონაწილეებს წყალს ვასხამდით. ჩვენ ბატონმა კოტემ იმპროვიზაციის სრული თავისუფლება მოგვცა. მე თითო გავიჭერი, დამიჩირქდა, სიცხემ ამინია და რამდენიმე რეპეტიცია გამოვტოვე.

დავბრუნდი და ჩემი ადგილი უკვე დაკავებული იყო. ძალიან გულნატკენი კულისებში ვიდექი, მაგრამ ბატონმა კოტემ შემამჩნია და მკითხა, რატომ გავაცდინე რამდენიმე რეპეტიცია. ცრემლებს ძლივს ვიკავებდი და ისე ვუხსნიდი მიზეზს. მან ხელი მომხვია და მითხრა: *როცა სტუდენტები რიგში იდგებიან* (ისინი ათნი იყვნენ – ლ.გ.), *გაეცალე, კასრებზე კი რაც გინდა, ის გააკეთე*. ეს ჩემი პირველი შეხვედრა იყო დიდ რეჟისორთან. მალე მე დედასთან ერთად ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში სწავლის გასაგრძელებლად წავედი. თბილისში დაბრუნების შემდეგ ოპერისა და ბალეტის თეატრის დასში ჩავირიცხე. ბატონმა კოტემ *წითელ ყაყაჩოში* მნახა და თავისი ცოლის, ელენე დონაურის, ხელით წერილი გამომიგზავნა – თავისთან მიბარებდა. მე დედასთან ერთად წავედი. როგორი გულის ფანცქალით, მღელვარებით მივდიოდი ძერჟინსკის ქუჩაზე მისი სახლისაკენ. ის აივანზე იჯდა. აღერსიანად და თბილად შემხვდა. ჩვენს შორის საუბარი გაიბა, რაც არასდროს დამავინწყდება: მას ჩემი მონაწილეობით *წითელი ყაყაჩოს* დადგმა სურს დრამატულ სცენაზე, ივდითის როლში მხედავს და პირადად იმუშავებს ჩემთან. მე თავბრუ დამეხვა, მეჩვენებოდა, რომ ყოველივე ეს სიზმარში ხდებოდა. მან რომელიმე ლექსის ან პროზის წაკითხვა შემომთავაზა, რაც თავად მსურდა. მაგრამ განა შემეძლო ლაპარაკი? მეტყველების უნარი დავკარგე, ერთი სიტყვაც ვერ წარმოვთქვი. ბატონმა კოტემ მითხრა, რომ ხვალიდანვე თეატრში მეველო რეპეტიციებზე და დასაწყისისთვის ტანგო მეცეკვა სპექტაკლიდან *ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ*. სახლში დაბრუნებისას ჩემმა ბრძენმა და დაკვირვებულმა დედამ მითხრა: ძალიან ნუ აჰყვები

გრძნობებს, ის ექსპანსიური, გატაცების კაცია, ვნახოთ, რა გამოვა ყოველივე ამიდან. მეორე დღეს რეპეტიციაზე მივედი. როიალზე დავით მაჭავარიანი უკრავდა და თან ცეკვას მაჩვენებდა. მთელი დასი შეიკრიბა. ჩემს მდგომარეობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია!!! რეპეტიცია დაიწყო. ცოტა ხანში დარბაზში დოდო ანთაძე და უშანგი ჩხეიძე შემოვიდნენ. უფრო მეტად აველდი. მაგრამ თავი ხელში ავიყვანე და ცეკვა ბოლომდე მალევე ვისწავლე. ცეკვისას ჩემი პარტნიორის, კოტე დაუშვილის, ანეული ხელებიდან ქვის იატაკზე ჩამოვვარდი. რა თქმა უნდა, ტკივილი არც კი მიგრძვნია. რეპეტიცია გაგრძელდა, ცეკვა დამთავრდა, დასი ტაშს მიკრავდა. უშანგიც იცინოდა და ტაშით მამხნევებდა. იმ დღიდან თითქოს თეატრის წევრი გავხდი და ყოველდღე დავდიოდი რაღაც პიესის რეპეტიციებზე (მგონი, ეს პიესა არც დაუდგამთ). ჩემს თეატრში რეპეტიციებს ვაცდენდი. რამდენიმე ხნის შემდეგ ჩემ მიმართ ოდნავ სხვა დამოკიდებულება ვიგრძენი. სწორედ ეს არის მეექვსე გრძნობა, წინასწარმეტყველება, რომელსაც წყენა და ტკივილი მოაქვს. მე შევწყვიტე თეატრში სიარული. აღმოჩნდა, რომ დედა მართალი იყო. მაგრამ როცა ბატონ კოტეს საიუბილეო საღამოზე შევხვდი და მიუწლოცე, მან მკითხა: რატომ დაივიწყე ჩვენი თეატრი? მე პასუხი არ გამიცია.

რა თქმა უნდა, საწყენი იყო, მაგრამ ახალგაზრდობამ გაიმარჯვა, მე თავდავიწყებით დავენაფე ჩემს საყვარელ საბალეტო ხელოვნებას და ყველაფერი წარსულის ნისლმა დაფარა. სწორადაც განსაზღვრა ჩემმა ბედისწერამ. შესაძლოა, მუშაობის შემდეგ მარჯანიშვილი შექმნიდა ჩემგან დრამატულ არტისტს, მაგრამ ის მოსკოვში წავიდა, მცირე თეატრში *დონ-კარლოსის* დასადგმელად და იქიდან აღარ დაბრუნებულა, უმისოდ კი საეჭვოა რამე გამომსვლოდა ამ თეატრში. მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც მარჯანიშვილი უკვე დიდი ხნის გარდაცვლილი იყო, როდესაც ყველა მოგონება ჩაქრა, ომის წლებში, შალვა ლამბაშიძესა და ალექსანდრე ჟორჟოლიანთან ერთად ერთ ბრიგადაში ყოფნა მოგვინია. მათგან გავიგე ჩემი თეატრიდან *ნასვლის* ნამდვილი მიზეზი. სევდა შემომანვა, როცა გავიაზრე, როგორი მენვრილმანე და არარაობაა ადამიანი, როგორ აკნინებს საკუთარ ღირსებას რაღაც *გაუგებარ მიზნებს* გამოდევნებული. თუმცა ესეც მალე დამავიწყდა.

ამგვარად, პირველად უშანგი ჩხეიძე თეატრში, რეპეტიციაზე ვნახე. მანამდე ის ჩემთვის სრულიად მიუწვდომელი იყო ჰამლეტისა და ურიელის როლში... როდესაც მომლიმარ უშანგს ვუყურებდი, რომელიც ტაშს მიკრავდა, განა ვიფიქრებდი, რომ ოდესმე ის ჩემი მასწავლებელი გახდებოდა. მაგრამ, აი, აღსრულდა...

ვასილი კონსტანტინეს ძე ლიტვინენკომ, ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარმა ბალეტმაიტერმა, 1937-1938 წლების რეპერტუარში ბალეტი *ესმერალდა* შეიტანა (მუსიკა პუნი-გიერისა). ეს ბალეტი პირველად დაიდგა თბილისის თეატრის სცენაზე. მის ლიბრეტოს საფუძვლად ვიქტორ ჰიუგოს რომანი – *პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი* – დაედო. სპექტაკლი ძალიან საინტერესო გამოვიდა, იმ დროის დრამატული ბალეტების სულისკვეთებით აღსავსე, რომელშიც ცეკვა ერწყმოდა სათამაშო პანტომიმურ სცენებს. მე ესმერალდას ვასრულებდი. იმისათვის, რომ როლს უკეთესად მოვრგებოდი, მშვენიერი პატარა თეთრი თხა იყიდეს. ის მომეჩვია, უკან დამდევდა, მაგრამ, გენერალური რეპეტიცი-

ის დღეს, უჩვეულო სამოსში გამონწყობილი რომ დამინახა, შეეშინდა, არ მომეკარა, ხოლო ორკესტრის ხმის გაგონებისას კულისებში გაიქცა, იქიდან ეზოში და... საერთოდ გაუჩინარდა.

სწორედ ბალეტ *ესმერალდას* წინ ვიგრძენი, თუ რაოდენ აუცილებელია მოცეკვავესათვის სამსახიობო ხელოვნების ცოდნა. რა უნდა მექნა, ვისთვის უნდა მიმემართა. სექტემბრის თბილ დღეს, რეპეტიციის შემდეგ სახლში მიმავალმა, რუსთაველის პროსპექტზე თავისი თეატრისაკენ სწრაფად მიმავალი აკაკი ვასაძე დავინახე. ბატონი აკაკი კარგად იყო ჩემ მიმართ განწყობილი. როცა დამინახა, წუთით შეჩერდა. ამ დროს გამიელვა აზრმა მას *ესმერალდაზე* დავლაპარაკებოდი. *ესმერალდა?* – მკითხა ბატონმა აკაკიმ, – *და რა არის ეს?* – ეს არის ჰიუგოს *პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის* მოტივებზე, – ვუპასუხე მე. – *არ გამიგია, არ გამიგია*, – მომადახა მან და სრულ გაურკვევლობაში დამტოვა. ჩემს ბედად ქუჩაში დავით მაჭავარიანი გამოჩნდა. რა მოგივიდათ, ლილი, რატომ ხართ ასე დაბნეული? – მკითხა მან. მე მას როლზე მუშაობის სირთულეებსა და რამდენიმე წუთის წინ აკაკი ვასაძისაგან მიღებულ უარზე მოვუყევი (სხვანაირად მომხდარის შეფასება შეუძლებელი იყო). *ღმერთმა გიშველოთ, ლილი, უშანგი ჩხეიძე დაგეხმარებათ*. იმ მომენტში მისმა სიტყვებმა შემაცბუნა, მაგრამ ის იმდენად დარწმუნებული იყო, რომ მე გაჩუმება ვარჩიე. რამდენიმე დღის შემდეგ მითხრეს, რომ მე ბატონ უშანგთან მისვლა შემეძლო. სიტყვები ვერ გადმოსცემს ჩემს მღელვარებას, როდესაც სცენის ამ კორიფეს წინ წარვდექი. ისევ ის ალერსიანი, გამამხნეველებელი ღიმილი და მაშინვე, დაუყოვნებლად, გაკვეთილი... ბატონმა უშანგმა ერთმანეთზე რამდენიმე სკამი დადგა და ასეთი ეტიუდი შემომთავაზა: ეს არის ბოძი, რომელთანაც შენს შეყვარებულს ელოდები, ის იგვიანებს, შენ საათზე იყურები, ის კი არადა არ ჩანს. გადმოეცი შენი მდგომარეობა. მე ვიდექი ბატონი უშანგის წინაშე გაქვავებული და ვერ ვინძრეოდი. თქვი რამე, გადმოეცი შენი განცდები, – იმეორებდა ის. მე ერთი სიტყვის თქმაც არ შემეძლო. ვილაპარაკო და ვიმოდრაო უშანგი ჩხეიძის წინაშე?! – აბა, რა წაუკითხე ბატონ კოტეს, როდესაც ჩვენს თეატრში მოგინვია, რომელიმე საყვარელი ლექსი წაიკითხე? ისევე, როგორც ადრე, ახლაც ვერაფერი ვთქვი. მაშინ ბატონმა უშანგმა თავად გაითამაშა ეტიუდი. როგორი შესანიშნავი, როგორი ბუნებრივი და გასაგები იყო. შევეცადე, გამემეორებინა, მაგრამ არაფერი გამომივიდა. *იცეკვე!* – მითხრა ბატონმა უშანგმა და მე, თავიდან ძალიან მორიდებით, შემდეგ უფრო გაბედულად ავცეკვდი. ეტიუდი ცეკვით გადმოვეცი და ბატონი უშანგის გაბრწყინებული სახით მივხვდი, რომ მას მოეწონა. და დაიწყო გაკვეთილები, არაჩვეულებრივი, ისეთი სულის შემძვრელი, რომ დრო გაჩერდა. ბატონი უშანგის გამამხნეველ მზერას როცა ვაწყებოდი, უფრო ვთამამდებოდი. სპექტაკლის მიზანსცენების ჩვენება დავინყე. გასაოცარია, მაგრამ საცეკვაო მოძრაობებით ვუკარნახე ჩემს მასწავლებელს, თუ როგორ უნდა ემუშავა ჩემთან. როგორი გატაცებით ჰყვებოდა როლში შესვლაზე, პლასტიკურ სიმსუბუქეზე, ყოველი ცალკეული საცეკვაო მოძრაობის მიზანმიმართებაზე: მთავარია, მოძრაობის დროს თავისუფალი იყავი, ცეკვის ძალა იგრძენი, საკუთარ თავში არ ჩაიკეტო. სულ რამდენიმე გაკვეთილი ჩამიტარა, რომლებიც მისი ავადმყოფობის გამო შეწყდა, მაგრამ ისინი წარუშლელად აღიბეჭდა ჩემს მეხსი-



ერებაში. როგორც ამბობდნენ, ესმერალდას პარტია წარმატებით ვიცეკვე. ყოველი გასათამაშებელი პასაჟი ბატონი უშანგის მითითებით შევასრულე, რაც ძალიან დამეხმარა.

ამბობენ, რომ მსახიობს არ შეიძლება ჰქონდეს საყვარელი და არასაყვარელი როლები. ეს სიმართლეა. ყველა როლი თავისებურად განცდილია, ყოველ მათგანში ის სულიერი სითბოა ჩადებული, რაც სასცენო მუშაობას განსაზღვრავს. მაგრამ არსებობს როლები, რომლებიც ძვირფას მოგონებებთანაა დაკავშირებული. სწორედ ასეთი როლი იყო ჩემთვის ესმერალდა პუნი-გლიერის იმავე სახელწოდების ბალეტში და ის ქართული სცენის უდიდესი მსახიობის, უშანგი ჩხეიძის, სახელს უკავშირდება.

გავიდა დრო, გავიდა წლები, მაგრამ უშანგი ჩხეიძის ხსოვნა გაუხუნარია ჩემს მეხსიერებაში.

1983 წ. 17 ივნისი  
რუსულად

## ევგენი მიქელაძე

ზუსტად არ მახსოვს, სად და როდის გავიცანი ჟენია მიქელაძე. მგონი ბორჯომში, სადაც კონსერვატორიის სტუდენტთა სიმფონიური ორკესტრი უკრავდა ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობით. ბორჯომში ყოველ წელს მივდიოდით მთელი ოჯახით. როცა დედასთან ერთად ლენინგრადში გავემგზავრე და იქ ქორეოგრაფიული სასწავლებელი დავამთავრე, გრიბოედოვის არხზე ვცხოვრობდით, კონსერვატორიასთან ახლოს. ჩვენ ხშირად გვსტუმრობდნენ კონსერვატორიის ქართველი სტუდენტები – იონა ტუსკია, გრიგოლ კილაძე, ჟენია მიქელაძე, შურა მელიქ-ფაშაევი. მოდიოდნენ ლენინგრადელებიც: ირაკლი ანდრონიკოვი; მაშინ ჯერ უცნობი, მაგრამ უკვე მომხიბვლელი და გამოკვეთილად კეთილმოსურნე ფედია მოროზოვი – ჩემი ძმის, ლეოს, ამხანაგი (პუტილოვის ქარხანაში პრაქტიკის შემდეგ), მისი საცოლე ვერა პოლუბოიარინოვა; დრამატურგი პლატონ პერელეშინი დასთან ერთად და სხვები, რომლებიც ახლა უკვე აღარ მახსოვს. ყველაზე ხშირად იონა ტუსკია და ჟენია მიქელაძე მოდიოდნენ. ისინი ძალიან გვიფრთხილდებოდნენ მე და დედაჩემს, დიდ სითბოსა და ყურადღებას იჩენდნენ. მოჰქონდათ ბილეთები იმ დროის ყველა პრემიერაზე. ჟენიას წყალობით ვიყავით ოტო ფრიდის, ოტო კლიმერერის, ჰანს კნაპერტებუშის სომფონიურ კონცერტებზე, მოვისმინეთ რიჰარდ შტრაუსის საოცარი ოპერა *ვარდების კავალერი*. მახსოვს საინტერესო საუბრები ლიტერატურაზე, მუსიკაზე, განსაკუთრებით, ხელოვნებაზე. იონა ტუსკია ძალიან ხალისიანი, გონებამახვილი, მხიარული იყო, რაც მას საზოგადოების სულად და გულად აქცევდა. ჟენია – ჩუმი, დაფიქრებული, ცოტას ლაპარაკობდა, მხოლოდ მისი თვალებით მიხვდებოდი, რომ საუბარში მონაწილეობდა. ის მხოლოდ მუსიკაზე საუბრისას აინთებოდა ხოლმე. აქ მისი გაჩერება შეუძლებელი იყო. რამდენადაც იონა გონებადამჯდარად, რაციონალურად ლაპარაკობდა მუსიკის შესახებ, იმდენად ჟენია გულანთებული

იყო, ზოგჯერ ყვიროდა კიდეც. ორივეს უკიდურესად უყვარდა მუსიკა, მაგრამ მის-  
დამი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება ჰქონდათ.

ერთხელ დედამ დაიჩივლა, რომ მე ცოტას ვმეცადინებოდი მუსიკაში. ორივე გა-  
ოცდა, რადგან უამისოდ ბალერინა ვერ გავხდებოდი. რამდენიმე დღეში ჩვენთან  
სტუდენტი-თეორეტიკოსი ნიკოლოზ მამინი მოვიდა და მუსიკის გაკვეთილები და-  
იწყო. ნიკოლოზი მიჯავრდებოდა იმის გამო, რომ გამეზსა და სავარჯიშოებს ვერ ვი-  
ტანდი და პირდაპირ შოპენის ნოქტიურნების დაკვრა მინდოდა. ამის მიუხედავად,  
ჟენია მიქელაძის წყალობით, მე რალაცნაირად ორი წელი მუსიკას ვსწავლობდი.

ლენინგრადის სანავლებელში სწავლისას აუცილებელი საგანი იყო ბალეტმანის-  
ტერის ხელოვნება. საგანს სახელგანთქმულ ბალეტმანისტერ თეოდორ ლოპუხოვი  
გვიკითხავდა. ერთხელ გაკვეთილზე მან ასეთი დავალება მოგვცა: უნდა აგვეჩვენოდა  
მუსიკალური მასალა და დაგვედგა. მე არ მინდოდა არც ვალსი და არც პოლკა. იმ  
დროში ნოქტების შოვნა ადვილი არ იყო. ჟენიამ კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში  
ერთი კვირით ძლივს იშოვა ოპერა *ლაკმეს* კლავირი. მე მუსიკა დავდგი. შემდეგ ჟე-  
ნიას ვაჩვენე, მან იღირიჟორა, გაიცინა და თქვა: *ვფიქრობ, თქვენი ლოპუხოვი კმა-  
ყოფილი დარჩება*. საახალწლოდ ჟენიამ *გედების ტბის* კლავირი მაჩუქა. მე დღემდე  
ვინახავ ამ საჩუქარს. გადაუჭარბებლად შემიძლია ვთქვა: ჟენიამ დიდი როლი ითა-  
მაშა ჩემს მუსიკალურ განვითარებაში, უფრო სწორად, ჩემს ზიარებაში ხელოვნე-  
ბის ამ მშვენიერ დარგთან, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს სახლში მუსიკა და ცეკვა-  
სიმღერა ყოველთვის იყო. სასიამოვნოდ, ოჯახურად მღეროდნენ ჩემი მშობლები  
და ძმა კოლია; კარგი ხმა ჰქონდა ჩემს მეორე ძმას, ლეოს. ის ერთხანს პროფესო-  
რებთან – ვრონსკისა და შულგინასთან – სწავლობდა. მას სასცენო მომავალსაც კი  
უნინასწარმეტყველებდნენ, მაგრამ მომღერლის რეჟიმმა შეაშინა და *ხელოვნების  
ქურუმობას ჩვეულებრივი მოკვდავის* ცხოვრება ამჯობინა. მართლაც კარგად უკ-  
რავდა როიალზე ჩემი და ნინა, მომავალი კონცერტმანისტერი (ზაქარია ფალიაშვი-  
ლის სამუსიკო სკოლის საუკეთესო მოსწავლე, კონსერვატორიაში კი პროფესორ  
აისბერგის კლასში სწავლობდა), მაგრამ ვერ მოახერხა მუსიკის მედიცინასთან შერ-  
წყმა და ბოლო კურსზე კონსერვატორიიდან გავიდა. ჩვენს სახლში ყოველთვის ის-  
მოდა მუსიკა: ჩვენს პიანინოზე რალაცას მუზიცირებდა (ცუდად უკრავდა) და ხრინ-  
ნიანი ხმით მღეროდა ვიქტორ დოლიძე; ბალეტ *მალთაყვას* თავიდან ბოლომდე უკ-  
რავდა შალვა თაქთაქიშვილი; ომის წლებში ჩვენს ინსტრუმენტს აქებდა და მასთან  
ხშირად ჯდებოდა თბილისში ცოლთან, ელიზავეტა გერდტთან, ერთად ჩამოსული  
ალექსანდრე გაუკი; მახსოვს, ანდრია ბალანჩივაძემ როგორ მოიყვანა ერთხელ ლევ  
ობორინი, რომელმაც შოპენის ნოქტიურნები დაგვიკრა. არჩილ კერესელიძე, ჩემი  
ლიბრეტოს მიხედვით, ბალეტ ნაზიბროლადან ნაწყვეტებს გვიკრავდა, იცინოდა და  
ჩვენს პიანინოს *ისტორიულს* ეძახდა. და, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკა სახლში  
ყოველთვის იყო და მე მას ბავშვობიდან ვეზიარე, მაინც სწორედ ჟენიამ შთამინერ-  
გა მუსიკისადმი რალაცნაირად დიდი სიყვარული.

გავიდა წლები, სწავლა დავამთავრეთ. ჟენია თბილისში დაბრუნდა, ოპერისა და  
ბალეტის თეატრის მთავარი დირიჟორი გახდა, მე – ბალეტის სოლისტი. ორივე სა-  
კუთარი საქმით ვიყავით დაკავებული და ერთმანეთს იშვითად ვხედავდით.

დირიჟორ ევგენი მიქელაძის სახელი დღითიდღე იზრდებოდა. ის შესანიშნავი მუსიკოსი იყო. მან ძალიან ბევრი გააკეთა ქართული მუსიკისათვის თეატრში ყოფნის მცირე დროის განმავლობაში. მახსენდება, როგორი თბილი ღიმილით უნათდებოდა სახე საბავშვო ბალეტ-სპექტაკლ *მაკნატუნას* დირიჟორობისას. როდესაც თეატრში სამხატვრო საბჭო შეიქმნა, მიქელაძემ თავისი ფასდაუდებელი რჩევით უზარმაზარი შემოქმედებითი დახმარება გაუწია ქართველ კომპოზიტორთა ახალ ნაწარმოებებს. ასევე დიდი წვლილი შეიტანა ბალეტ *მალთაყვას* შექმნაში. *ფრთოსანთა* მთელი აქტი და პირველი სურათი მთლიანად მისი კონსულტაციით დაიდგა. ის მხურვალედ მიესალმებოდა და მხარს უჭერდა ყოველივე ახალგაზრდულს, ნიჭიერს, რაც ქართული სამუსიკო კულტურის გამდიდრებას უწყობდა ხელს.

ბოლოს ერთმანეთს თეატრში შევხვდით. გვიანი შემოდგომა იდგა. მე სამი საათის შემდეგ ვმეცადინეობდი, როდესაც სარეპეტიციო დარბაზები თავისუფლდებოდა და დაახლოებით ხუთი საათის შემდეგ კიბით ჩემს ოთახში ჩავდიოდი. კიბეზე ევგენი ამოდიოდა. ჩვენ ერთმანეთს მივესალმეთ და გაკვირვება გამოვთქვით ცარიელ თეატრში ასე გვიან ყოფნის გამო. რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაზის შემდეგ დამისვა შეკითხვა, რომელზეც რალაცნაირად გაფანტულად ვუპასუხე და, შესაძლოა, ზედმეტად მშრალადაც. დაღლილი ვიყავი და უხასიათოდ. და შემდეგ როგორ ვადანაშაულებ ამის გამო საკუთარ თავს...

ერთი კვირის, შესაძლოა, ათი დღის შემდეგ, სამხატვრო საბჭოს მორიგი სხდომა გაიმართა. რალაც უნიჭო ნაწარმოებს განიხილავდნენ, რომლისთვისაც აუცილებლად მხარი უნდა დაეჭირათ და გაეტანათ. ოთახი გუგუნებდა – კამათი და ყვირილი ისმოდა. ევგენი ჩუმად იყო, მას ყოველთვის ყველაფერი გულთან მიჰქონდა და აქტიურად მონაწილეობდა მსგავსი პოლემიკური საკითხების განხილვაში. ღამის თერთმეტ საათზე მას მეზობელ ოთახში უხმეს. ის ადგა, აუჩქარებლად გაემართა კარისაკენ, თან იქ მყოფებს მზერა მოავლო. შემდეგ მისი პალტო და კეპი გაიტანეს. ოთახში შავი ღრუბელივით მძიმე სიჩუმე ჩამოწვა. ყველაფერი გასაგები იყო, ყველამ იცოდა, რომ ის აღარ დაბრუნდებოდა.

1980 წ. 13 ივლისი რუსულად

## თენგიზ სანაძე – სატელევიზიო გამოსვლა

მოგითხრობთ თენგიზ სანაძეზე, რესპუბლიკის სახალხო არტისტზე. თხრობა მისი საშემსრულებლო მოღვაწეობით უნდა დავიწყო. თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთვრებისთანავე (თამარ ვიხოდცევას კლასი, სასწავლებლის ხელმძღვანელი – დავით ჯავრიშვილი), უკვე კლასიკური სტილის სავსებით ჩამოყალიბებული მოცეკვავე იყო. თეატრში წლობით მუშაობის შედეგად გაიზარდა მისი რეპერტუარი, რომელიც როლების კონტრასტულობით აოცებდა ყველას: მეოცნებე ზიგფრიდი და ვნებებით შეპყრობილი ჯოტო პეტრე ჩაიკოვსკის ბალეტებში *გედების ტბა* და *ფრანჩესკა და რიმინი*; რევოლუციონერი-მუშა გლიერის *წითელი*

ყაყაჩოდან, ურთულესი კლასიკური ვარიაცია ადანის ბალეტ *ჟიზელში*; რაინდული ვაცლავი ბორის ასაფიევის *ბახჩისარაის შადრევანში*; საკუთარი ინტერპრეტაციით შესრულებული ოტელო ალექსი მაჭავარიანის *ოტელოში*.

ყოველთვის დიდი სიყვარულით ვიხსენებ თენგიზთან ერთად საბალეტო სტუდიაში გატარებულ წლებს.

რას აკეთებს თენგიზი ამჟამად?! ის მომავალ თაობას სასცენოდ ზრდის. ძალიან ძნელია, ასწავლო ბავშვს მოძრაობები, ჩამოუყალიბო გემოვნება და მშვენიერება-საც აზიარო. ეს მართლაც არ არის ადვილი. მაგრამ თენგიზი წარმატებით ართმევს ამ ამოცანას თავს. ის სამეჯლისო ცეკვებს ქმნის ქართული საცეკვაო ფოლკლორის საფუძველზე. ქართული სამეჯლისო ცეკვის ტრადიცია თბილისში უხსოვარი დროიდან არსებობს. ჯერ კიდევ XX საუკუნის 10-იან წლებში ქორეოგრაფებმა – ალექსი ალექსიძემ და ადამ ინოჩენციმ პოპულარული *სამეჯლისო ლეკური* შექმნეს. ჩვენს დროში ამ ტრადიციას ზოგიერთი ქართველი ქორეოგრაფი აგრძელებს. ერთ-ერთი ასეთი ენთუზიასტი თენგიზ სანაძე გახლავთ. ის რამდენიმე ქართული სამეჯლისო ცეკვის ავტორია, თუნდაც ცეკვა *ნარნარი*, რომელსაც დიდი გატაცებით ასრულებდა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა ჯგუფი ჩემი ხელმძღვანელობით. ცეკვა *მზიური*მ კი უმაღლესი შეფასება მიიღო სამეჯლისო ცეკვების საკავშირო დათვალიერებაზე და მას საყოველთაო სწავლების რეკომენდაცია მიეცა. ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ თენგიზი ფართო საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწევა, როგორც ცეკვის სახალხო უნივერსიტეტის სამეჯლისო ცეკვების განყოფილების დეკანი.

ბედი ყოველთვის სწყალობდა თენგიზს და ლურჯი ფრინველის ფრთა აჩუქა მას: მშვენიერი მოცეკვავე, შესანიშნავი პედაგოგი, ბედნიერი და მოსიყვარულე მამა ქალიშვილებისა, რომლებიც წარმატებით აგრძელებენ მამის სასცენო გზას.

დასასრულ, რა შეიძლება ვუსურვო თენგიზს – ჩემს ამხანაგს, პარტნიორს, მეგობარს. ისევე, როგორც ყოველ ადამიანს, მასაც აქვს რაღაც სანუკვარი. დაე, შეუსრულდეს თენგიზს ოცნება, მან ეს დაიმსახურა.

1986 წ. 7 ივნისი  
რუსულად

## სერგო ნონიაშვილი

სერგო ნონიაშვილის სახელი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩემთვის. ის მშვენიერი მოცეკვავე იყო, ჩემი პარტნიორი, რომელთანაც ბევრი ვიცეკვე. ლაზათიანი, მონესრიგებული, ტანადი, ლამაზი, მამაკაცური სილამაზით, რაც კიდევ უფრო კარგად ჩანდა სცენიდან. მხიარული, სიცილის მოყვარული, მოუსვენარი, ის თითქოს გარდაისახებოდა სცენაზე გამოსვლისას. *დავცხოთ, ლილიკო?! –* მეტყოდა ხოლმე და სცენაზე გამოდიოდა – უკვე სერიოზული და კონცენტრირებული. ჩვენი მრავალრიცხოვანი გამოსვლიდან მე განსაკუთრებით ერთი დამამახსოვრდა: კრემლში, ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის დროს, კონცერტმა იოსებ ბესარიონის ძე



სტალინის დიდი მოწონება დაიმსახურა. და კიდევ ერთი გამოსვლა – ირანში, თეირანში. მე და სერგომ *ქართული* შევასრულეთ და კიდევ გავიმეორეთ. ბისის შემდეგ აპლოდისმენტები არ წყდებოდა და ჩვენ *დავლური-მთიულური* ვიცეკვეთ. მაყურებლის დაჟინებული თხოვნით *დავლურიც* გავიმეორეთ. ხოლო, როდესაც აპლოდისმენტები კი არ შეწყდა, არამედ უფრო გაძლიერდა, უკვე აღარ ვიცოდით, რა გვექნა და გარდერობში ტანსაცმლის გამოსაცვლელად გავიქეცით, მაგრამ ვინ გაგიშვა?! კონფერანსიემ გვაიძულა, ისევ სცენაზე გავსულიყავით. *შამილი* ვიცეკვოთ, ცოტა ხნის შემდეგ შენ გამოდი, ლილიკო, – მითხრა სერგომ და სცენაზე გასული, მუხლებზე დაეცა. ამასობაში მე ორი სიტყვით ავუხსენი კონცერტმაისტერს, თუ რა უნდა დაეკრათ. ცოტა მოვიცადე, ვიდრე სერგო მაღლობას იხდიდა სცენიდან და მერე გავედი. ჩვენ იმპროვიზებული სწრაფი ცეკვა ვიცეკვეთ. რა ცეკვა იყო, ამის ახსნა დღესაც არ შემიძლია, მაგრამ უწყვეტი აპლოდისმენტებით კი მიდიოდა. ამის შემდეგ სცენაზე აღარ გავსულვართ – ერთსა და იმავე კოსტიუმში სხვას ვერაფერს შევასრულებდით.

ბოლო წლებში მე და სერგო იშვიათად ვხვდებოდით ერთმანეთს, თუმცა შეხვედრისას ყოველთვის ვიხსენებდით ამ შემთხვევას და ვიცინოდით. ჩემს მეხსიერებაში სერგო ნონიაშვილი ყოველთვის შესანიშნავ მოცეკვავედ, მგრძნობიარე პარტნიორად, ამხანაგად და ძვირფას მეგობრად დარჩება.

1986 წ. 7 ივნისი  
რუსულად

## იოსებ გრიშაშვილი

ბავშვობის მოგონებები ყოველთვის განსაკუთრებით მძაფრია, ისინი თითქოს სინაზისა და სითბოს ბურუსითაა მოცული, ხან სიხარულის, ხანაც სევდის გრძნობას იწვევს და სულისათვის ერთნაირად ძვირფასია.

სოსო გრიშაშვილზე მოგონებანი ჩემში რაღაც ძალიან ალერსიანთან, ძალიან კეთილთან ასოცირდება. მე ის ბავშვობაში გავიცანი. კითხვა ოთხი წლისას დედამ მასწავლა, შემდეგ კი მრავალი საბავშვო ლექსი თავად ვისწავლე.

ერთ დღეს მამამ სასეირნოდ წამიყვანა და ჩვენ სოსო გრიშაშვილი შეგვხვდა. მამამ წარმადგინა და თქვა: ლექსები უყვარსო. სოსოს თხოვნით მისი ლექსი ნავიკითხე პატარა ღარიბ თინაზე, რომელმაც დედის ნაჩუქარი ფული სხვას მისცა. ისეთი გამოთქმით ნავიკითხე, როგორც დედამ მასწავლა. სოსოს ძალიან მოეწონა, ხელში ამიყვანა, მაკოცა და მითხრა: *დღეიდან, როცა შევხვდებით, ეს ლექსი წამიკითხო*. და, მართლაც, ალბათ, ორჯერ, შეიძლება მეტჯერაც, სოსოსთან შეხვედრისას მე გულმონყალე თინაზე ლექსს ვამბობდი და ყოველ ჯერზე მის მხურვალე მოწონებას ვიმსახურებდი.

გავიდა წლები. მე საბალეტო სტუდიაში დავინყე სწავლა. საბავშვო საბალეტო დილის წარმოდგენებში, რომლებიც მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობ-

და, მარია პერინი მონაწილეობდა. სოსო გრიშაშვილი ამ გალა სპექტაკლების არა მარტო დიდი თაყვანისმცემელი, არამედ ენთუზიასტიც იყო. ზოგჯერ რეცენზიებსაც კი წერდა. როგორ მიხაროდა, როდესაც სხვა ბავშვების სახელების გვერდით ის ჩემს სახელსაც ახსენებდა ხოლმე.

გავიდა სწრაფწარმავალი დრო, გაირბინა წლებმა. მე ქორეოგრაფიული სასწავლებელი დავამთავრე, ლენინგრადიდან დავბრუნდი და ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი ბალერინა გავხდი. ერთ-ერთ საღამოს, ბალეტ *დონ-კიხოტი* შემდეგ, რომელშიც მე მთავარ როლს, დულცინეას, ვასრულებდი, საგრიმიოროში სოსო გრიშაშვილი შემოვიდა, წარმატება მომილოცა და მითხრა: *მაპატიე, ყვავილები არ მაქვს, მაგრამ ეს წიგნი გქონდეს ჩემგან სახსოვრად. პიჯაკის შიდა ჯიბიდან პატარა წიგნი ამოიღო და იქვე წააწერა:*

კარგი ხარ, როგორც სხივი,  
როგორც ღიმილი დილის!..  
ჩემი ლექსების მწკრივი  
ეკუთვნის მხოლოდ ლილის!

სოსო გრიშაშვილის ეს პატარა, გაყვითლებული ლექსების წიგნი და ჩემდამი მოძღვნილი რამდენიმე სტრიქონი ერთ-ერთ უძვირფასეს საჩუქრად დამრჩა და ნათელ მოგონებად იქცა.

1977 წ. 3 მაისი  
რუსულად

## იოსებ სტალინი

მწუხარებით აღსავსე დღეები... ადამიანები რადიომიმღებს უსმენდნენ სუნთქვაშეკრული და იოსებ ბესარიონის ძე სტალინის ჯანმრთელობის შესახებ ბიულეტენს ელოდნენ. ყველა: შორეული ჩრდილოეთის მეზღვაური, ყუბანელი კოლმეურნე, გორელი სკოლის მოსწავლე, ჯარისკაცი, მეცნიერი, ჩინელი მოხალისე, კორეელი დედა, ალბანელი ქარხნის მუშა – ამტკიცებდა: *არა, ის არ შეიძლება მოკვდეს. კაცობრიობის ბედნიერებისა და მსოფლიოში მშვიდობისათვის მეზრძოლი – არა, ის არ მომკვდარა!*

სტალინი!

ეს სახელი მილიონობით ადამიანის გულშია ამოტვიფრული. ეს სახელი უკვდავია!

მსურს ვენესუელელი პოეტის, კარლოს აუგუსტ ლეონის სიტყვებით ვთქვა: ის ცოცხალი იყო, ის ცოცხალია, ის იცოცხლებს! ჩემი მამაა სტალინი! (Он жил, он жив, он будет жить! Отец мой Сталин!).

ვუყურებ იოსებ ბესარიონის ძის პორტრეტს. მასზე რამდენიმე სიტყვაა:

ე. გვარამაძეს – ი. სტალინი. მოსკოვი. ვუყურებ და ძვირფასი, წარუშლელი მოგონებები ჩნდება ჩემს გონებაში: დაუვინყარი მიღება კრემლში, ჩემი თრთოლა და მღელვარება ქართული ხელოვნების დეკადის მონაწილეთა სახელით საპასუხო სიტყვით გამოსვლის წინ და სტალინის ალერსიანი, გამამხნეველი მზერა.

ჩვენ – თბილისის თეატრის მსახიობები – სტუმრად ვართ სტალინთან. მომცრო აგარაკი, მოკრძალებული, სადად განწყობილი ოთახები. როგორი განუმეორებელი ბედნიერება იყო მის გვერდზე ჯდომა, მისი ჩუმი, თბილი საუბრის მოსმენა, მისი მამობრივი დამოკიდებულება. ამის დავინწყება შეუძლებელია ისევე, როგორც შეუძლებელია, დაივინყონ მათ, ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს სტალინი ტრიბუნაზე დემონსტრაციების დროს, მოუსმენია მისი ხმა რადიოთი, ხელი ჩამორურთმევია მისთვის.

1954 წ. 3 მარტი  
რუსულად

### ხელოვნების პირველი დეკადა მოსკოვში

იმ დაუვინყარი დღეების ყველაზე ძვირფასი მოგონება კრემლში მიღება იყო. მე პატივი მერგო დეკადის მონაწილეების სახელით მისასალმებელი სიტყვით გამოვსულიყავი. ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორ ვღელავდი. უშუალოდ გამოსვლის წინ მითხრეს, რომ საბჭოთა კავშირის, რუსი ხალხის, წითელი არმიისა და ამხანაგ ვოროშილოვის სადღეგრძელო უნდა წარმომეთქვა. მე, რომელსაც სულ სხვა ტექსტი მქონდა მომზადებული, უბრალოდ, შემეშინდა. ჩემი სახელის გაგონებაზე დაბნეული გავემართე იმ ადგილისაკენ, საიდანაც სიტყვა უნდა მეთქვა. ძალიან გრძლად მომეჩვენა გზა და, რაც მთავარია, მეჩვენებოდა, რომ კი არ მივდივარ, ჰაერში მივცურავ. ალბათ, ასეთი შეგრძნება კოსმონავტებს აქვთ, როდესაც უწონადობის მდგომარეობაში ხვდებიან. როგორ ვილაპარაკე, როგორ დავასრულე სიტყვა – არ მახსოვს. როდესაც ჩემს ადგილს დავუბრუნდი (ჩვენ, რამდენიმე არტისტი, მთავრობის მაგიდასთან ვისხედით), ი.ბ. სტალინმა უთხრა კ.ე. ვოროშილოვს: „აბა, უპასუხე მას, უპასუხე!“ განცდილისაგან დიდხანს გონს ვერ მოვდიოდი. სტალინმა ჩემს ოჯახზე გამომკითხა. გაიგო რა, რომ დედაჩემი წარმოშობით გორიდან იყო, ძალიან დაინტერესდა ამით და დედის ძმაზე – ალექსანდრე ხახანაშვილზე – მკითხა. ის გამუდმებით მიღებდა თეფშზე უზარმაზარ ფორთოხლებს. არასდროს დამავინყდებოდა სტალინის ჩუმი, აუჩქარებელი საუბარი, მისი უბრალო და საოცრად თბილი ღიმილი.

მიღების დროს კონცერტი გაიმართა, რომელშიც ჩვენ და მოსკოველი არტისტები ვმონაწილეობდით. როგორი ამაღლებული განწყობა ჰქონდა ყველას! წინასწარ არავის უთქვამს ჩემთვის, რომ მე კონცერტშიც უნდა მიმელო მონაწილეობა. თეატრალური კოსტიუმი არ მქონდა და კაბაში მომიწია ცეკვა (საბედნიეროდ, ის ძალიან გრძელი იყო!). და ისევე, ცეკვის დასრულების შემდეგ, მისი თბილი, გამამხნეველი ღიმილი. მეჩვენებოდა, რომ ყოველივე ეს მესიზმრებოდა.

მიღების დასასრულს ყველა მეორე დარბაზში გავედით. დაინყო საერთო ცეკვები. ცეკვის დროს ვილაცამ ხელი ხელზე მომკიდა. შემოვბრუნდი, ჩემ წინ იოსებ ბესარიონის ძე იდგა შამპანიურის ჭიქით. სიზმარი გრძელდებოდა. *თქვენს სადღეგრძელოს ვსვამთ, იოსებ ბესარიონის ძევ?* – ვკითხე მე და, ეტყობა, ისეთი ალტაცებული გამომეტყველება მქონდა, რომ მას გაეცინა. *რატომ ჩემსას, – მიპასუხა მან, – თქვენსას, რათა კიდევ უკეთ იცეკვოთ.* მე რამდენიმე ყლუპი მოვსვი და ჭიქა ვილაცას გადავეცი. ამ დროს იოსებ ბესარიონის ძემ თავისი ცხვირსახოცი გამომიწოდა, რათა თითები შემემშრალებინა. მაგრამ მე, – და ამას დიდი ხანი ვერ ვპატიობდი საკუთარ თავს, – მომერიდა და ცხვირსახოცი უკან დავუბრუნე. ის გამშორდა და უნდა გენახათ, როგორ დამესხნენ თავს გარშემომყოფები – რატომ არ დავიტოვე ცხვირსახოცი საჩუქრად.

რამდენიმე დღის შემდეგ დეკადის მონაწილეთა ჯგუფი, და მათ შორის მეც, ვ.მ. მოლოტოვსა და ი.ბ. სტალინთან დაგვპატიჟეს სტუმრად. იოსებ ბესარიონის ძე მთელი საღამო ფირფიტებს ცვლიდა რადიოლაზე, ჩვენ სულ ვცეკვავდით და თან თვალს არ ვაშორებდით მას. რამდენიმე ამხანაგი მასთან მივიდა და რაღაც სთხოვა. მე მახსოვდა ჩემი შეცდომა ცხვირსახოცთან დაკავშირებით, დრო ვიხელთე, მასთან მივედი და ვთხოვე, საკუთარი პორტრეტი ერუქებინა ჩემთვის. *რად გინდა ჩემი სურათი?* – მკითხა მან. – ძალიან გთხოვთ, – ისევ შევთხოვე მე. – კარგი, – მითხრა იოსებ ბესარიონის ძემ და მოწყვეტით გამომიწოდა ხელი, – *ეს შენი ცეკვის შაბაში იყოს!* გამოგიტყდებით, მაშინ არ ვიცოდი სიტყვა *შაბაშის* მნიშვნელობა. მხოლოდ მოგვიანებით, როდესაც ქართულ საცეკვაო რიტუალებს ახლოს გავეცანი, აღმოვაჩინე, რომ *შაბაში* უმაღლესი საქებარი სიტყვაა ქალიშვილისათვის ცეკვის საუკეთესოდ შესრულების შემდეგ. და ეს უმაღლესი ქება მე იოსებ ბესარიონის ძე სტალინისაგან მივიღე.

1969 წ. 14 თებერვალი  
რუსულად



## ფოტოალბომი

1. ლილი გვარამაძე ბავშვობაში. ვლადიკავკაზი. ა. რაგოზინის ფოტო.
2. ლილი გვარამაძე ბავშვობაში. ვლადიკავკაზი. 1918 წელი. ა. ჯანაევ-ხეთაგუროვის ფოტო.
3. ლილი გვარამაძის ბაბუა ალექსანდრე სოლომონის ძე ხახანაშვილი. თბილისი, ა. ნორდშტაინის ფოტო.
4. ლევან გვარამაძე – მამა.
5. ელენე ხახანაშვილი – დედა.
6. ხუთი წლის ლილი გვარამაძე მამასთან ერთად. 1918 წ.
7. ლილი გვარამაძე დედასთან ერთად.
8. ლილი გვარამაძე მშობლებთან. 1927 წ.
9. ლილი გვარამაძის ძმა ნიკოლოზი.
10. ნიკოლოზ გვარამაძე სტუდენტებთან.
11. ლილი და ნიკოლოზ გვარამაძეები სოხუმში. 1948 წ.
12. ლილი გვარამაძის ძმა ლევანი.
13. ლილი და ლევან გვარამაძეები გაგრაში.
14. ლილი და ლევან გვარამაძეები გაგრაში.
15. ლილი გვარამაძის და ნინა.
16. ალექსანდრე დუდუჩავა – მეუღლე, ელენე ხახანაშვილი – დედა, ნინა გვარამაძე – და, თამარ წულუკიძე, ლილი გვარამაძე. ბორჯომი, 20-იანი წლები.
17. ლილი გვარამაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ივანე ფალიაშვილი, ნინა გვარამაძე, ალექსანდრე დუდუჩავა, გიორგი ქარჩივაძე. ბორჯომი.
18. ლილი გვარამაძის ბიძა ალექსანდრე ხახანაშვილი. ფილოლოგი, ისტორიკოსი, მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი.
19. ლილი გვარამაძე ფრანგულ ლიცეუმში. 1922 წ.
20. ლილი გვარამაძე ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში. 1931 წ.
21. ლილი გვარამაძე და მ. კონიუხოვა. მოსკოვი.
22. ლილი გვარამაძე პედაგოგ მარია კოჟიკოვასა და მეგობრებთან ერთად. მოსკოვი.
23. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები. ბ. კოზაკოვის ფოტო.
24. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
25. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
26. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
27. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
28. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
29. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
30. ლილი გვარამაძე 20-იანი წლები.
31. საბალეტო სასწავლებლის მოსწავლეები. პედაგოგი მარია კოჟიკოვა. 30-იანი წლები.
32. ლილი გვარამაძე დაირით. 1928 წ.

33. რეინოლდ გლიერის ბალეტი *ნითელი ყაყაჩო*, ტაი-ხოა. 1931-1932 წწ.
34. რეინოლდ გლიერის ბალეტი *ნითელი ყაყაჩო*, ტაი-ხოა. 1931-1932 წწ.
35. ჩეზარე პუნის ბალეტი *კუზიანი კვიცი*. 1932-1933 წწ. რეჟისორი კ. კანანოვიჩი. მხატვრები: ილია არბატოვი, ი. ნოვაკი, ა. ვისოცკაია.
36. ლუდვიგ მინკუსის ბალეტი *დონ-კიხოტი*. ლილი გვარამაძე დულცინეა, ნ. გოლიშევი – ბაზილიო. 1934-1935 წწ. რეჟისორი პ. იორკინი, მხატვარი ი. ფარაჯანოვი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
37. პეტრე ჩაიკოვსკის ბალეტი *გედების ტბა*. ოდილია. 1934-1935 წწ. რეჟისორი პ. იორკინი, მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე, დირიჟორი ალექსანდრე გველე-სიანი.
38. ბორის იანოვსკის ბალეტი *ფერენჯი*. ინდორა. 1935 წ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ელენე ახვლედიანი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
39. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. ლილი გვარამაძე ფლერ დელისი, ლ. ვენისი – გრენგუარი. 1937-1938 წწ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ვალერიან-სიდამონ ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
40. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ვალერიან-სიდამონ ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
41. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ვალერიან-სიდამონ ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
42. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. ესმერალდა. 1937-1938 წწ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ვალერიან-სიდამონ ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
43. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ. რეჟისორი ვასილ ლიტვინენკო, მხატვარი ვალერიან-სიდამონ ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
44. ბორის ასაფიევის ბალეტი *ბალჩისარაის შადრევანი*. მარია. 1939 წ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ნ. უშინი.
45. ბორის ასაფიევის ბალეტი *ბალჩისარაის შადრევანი*. მარია. 1939 წ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ნ. უშინი.
46. ბორის ასაფიევის ბალეტი *ბალჩისარაის შადრევანი*. მარია. 1939 წ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ნ. უშინი.
47. სულხან ცინცაძის ბალეტი *პარტიზანი ქალი*. სიუიტა. ქართველი ქალი. რეჟისორები: ლილი გვარამაძე და ილია არბატოვი.
48. სულხან ცინცაძის ბალეტი *პარტიზანი ქალი*. სიუიტა. ქართველი ქალი. რეჟისორები: ლილი გვარამაძე და ილია არბატოვი.
49. სულხან ცინცაძის ბალეტი *პარტიზანი ქალი*. სიუიტა. ქართველი ქალი. რეჟისორები: ლილი გვარამაძე და ილია არბატოვი.
50. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი *მალთაყვა*. ციალა. 1938 წ. რეჟისორები: ვასილ ლიტვინენკო, დავით ჯავრიშვილი, ალექსანდრე თაყაიშვილი, მხატვარი თამარ აბაკელია.

51. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი *მალთაყვა*. ციალა. 1938 წ. რეჟისორები: ვასილ ლიტვინენკო, დავით ჯავრიშვილი, ალექსანდრე თაყაიშვილი. მხატვარი თამარ აბაკელია.
52. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი *მალთაყვა*. ციალა. 1938 წ. რეჟისორები: ვასილ ლიტვინენკო, დავით ჯავრიშვილი, ალექსანდრე თაყაიშვილი, მხატვარი თამარ აბაკელია.
53. ლილი გვარამაძე ქართულ საცეკვაო სამოსში.
54. აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა *კაკო ყაჩაღი*. ცეკვა *მთიულური*.
55. ლილი გვარამაძე ხევსურულ კაბაში.
56. ლილი გვარამაძე და ანტონ ჩიხლაძე.
57. ლილი გვარამაძე რეპეტიციის დროს.
58. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. ლილი გვარამაძე მანიჟე, ვასილ ლიტვინენკო – ჯარჯი. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
59. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. მანიჟე. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
60. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. ლილი გვარამაძე მანიჟე, სერგო ნონიაშვილი – ზაალი. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
61. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. ლილი გვარამაძე მანიჟე, სერგო ნონიაშვილი – ზაალი. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
62. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. ლილი გვარამაძე მანიჟე, ვასილ ლიტვინენკო – ჯარჯი. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
63. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. ლილი გვარამაძე მანიჟე, რევაზ მაღალაშვილი – ზაალი. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
64. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. მანიჟე. 1940-1941 წწ. რეჟისორი სერგეი სერგეევი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა.
65. ცეკვა *ქართული*. ლილი გვარამაძე და სერგო ნონიაშვილი.
66. ცეკვა *ჯეირანი*.
67. ლუდვიგ მინკუსის ბალეტი *ბაიადერა*.
68. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისი*. 1947 წ. რეჟისორი ალექსანდრე ნუნუნავა.
69. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *დაისი*. 1947 წ. რეჟისორი ალექსანდრე ნუნუნავა.

70. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა *ლატავრა*. ქალის რიტუალური ცეკვა. 1949-1950 წწ. რეჟისორი მიხეილ კვალიაშვილი, მხატვარი ვანო ასკურავა, დირიჟორი ვახტანგ ფალიაშვილი.
71. შარლ გუნოს სიუიტა *ვალპურგის ღამე*. ლილი გვარამაძე და ნ. ლიხაჩოვი.
72. შარლ გუნოს სიუიტა *ვალპურგის ღამე*. ლილი გვარამაძე და ნ. ლიხაჩოვი.
73. ვახტანგ გოკიელის სიუიტა *ვეფხისტყაოსნიდან*. ლილი გვარამაძე ნესტანი, თენგიზ სანაძე – ტარიელი.
74. ლილი გვარამაძე ქორეოგრაფიულ სტუდიაში.
75. ლილი გვარამაძე ქორეოგრაფიულ სტუდიაში.
76. ლილი გვარამაძე თეატრალებთან ერთად სპექტაკლის შემდეგ.
77. ნონა გუნია, ლილი გვარამაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ნათელა არველაძე, პავლე ხუჭუა, ეთერ დავითაია, მიხეილ გიჟიმყრელი.
78. ლილი გვარამაძე და სპექტაკლ *კიკვიძის* მონაწილენი. 1970 წ.
79. ლილი გვარამაძე, ილიკო სუხიშვილი, ჯიმშერ მუჯირი, რევაზ ნათიშვილი ალექსი ალექსიძის საღამოზე.
80. ლილი გვარამაძის ბარელიეფი. მოქანდაკე ვახტანგ კოტეტიშვილი.
81. ლილი გვარამაძის გრაფიკული პორტრეტი. მხატვარი შ. შიუკაშვილი.
82. ლილი გვარამაძის ფერწერული პორტრეტი. მხატვარი ი. კასპაროვ-ტურო.

## აფიშები

83. პეტრე ჩაიკოვსკის ბალეტი *გედების ტბა*. ლილი გვარამაძე ოდილია. 1934-1935 წწ. რეჟისორი პ. იორკინი, მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
84. ლუდვიგ მინკუსის ბალეტი *დონ-კიხოტი*. პრემიერები: ტატიანა ვერესლოვა და ვახტანგ ჭაბუკიანი. 30-იანი წლები. დადგმა ვახტანგ ჭაბუკიანისა. რეჟისორი გ. ბარხუდაროვი, მხატვარი პ. გონჩაროვი, დირიჟორი ალექსანდრე გველესიანი.
85. ჩეზარე პუნის ბალეტი *ესმერალდა*. 1938-1939 წწ. დადგმა ვასილ ლიტვინენ-კოსი, რეჟისორი გ. ბარხუდაროვი, მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, დირიჟორი ბორის ავეტისოვი.
86. ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტი *მთების გული*. მანიჟე ლილი გვარამაძე. 1941 წ. დადგმა სერგეი სერგეევისა. რეჟისორები: გ. ბარხუდაროვი, ე. იუდინა, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი.





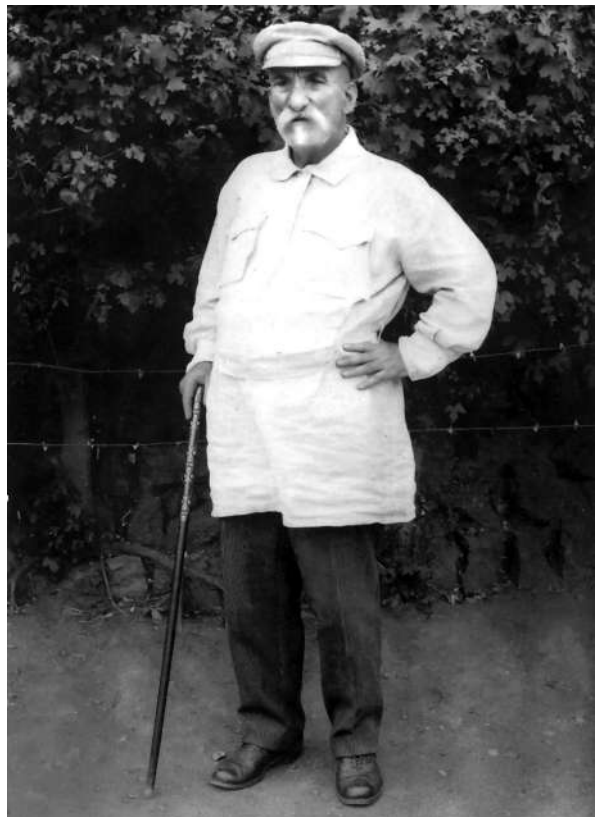
სურ. 1. ლილი გვარამაძე ბავშვობაში.  
ვლადიკავკაზი



სურ. 2. ლილი გვარამაძე ბავშვობაში.  
ვლადიკავკაზი. 1918 წ.



სურ. 3. ლილი გვარამაძის ბაბუა  
ალექსანდრე ხახანაშვილი



სურ. 4. ლევან გვარამაძე – მამა



სურ. 5. ელენე ხახანაშვილი – დედა



სურ. 6. ხუთი წლის ლილი გვარამაძე მამასთან ერთად. 1918 წ.



სურ. 7. ლილი გვარამაძე დედასთან ერთად



სურ. 8. ლილი გვარამაძე მშობლებთან. 1927 წ.





სურ. 9. ლილი გვარამაძის ძმა ნიკოლოზი



სურ. 10. ნიკოლოზ გვარამაძე სტუდენტებთან





სურ. 11. ლილი და ნიკოლოზ გვარამაძეები. სოხუმი. 1948 წ.



სურ. 12. ლილი გვარამაძის ძმა ლევანი



სურ. 13. ლილი და ლევან გვარამაძეები გაგრაში



სურ. 14. ლილი და ლევან გვარამაძეები გაგრაში



სურ. 15. ლილი გვარამაძის და ნინა



სურ. 16. ალექსანდრე დუდუჩავა – მეუღლე, ელენე ხახანაშვილი – დედა, ნინა გვარამაძე – და, თამარ წულუკიძე, ლილი გვარამაძე. ბორჯომი, 20-იანი წლები



სურ. 17. სიმონ ჩიქოვანი, ივანე ფალიაშვილი, ნინა გვარამაძე, ლილი გვარამაძე, ალექსანდრე დუდუჩავა, გიორგი ქარჩივაძე. ბორჯომი



სურ. 18. ლილი გვარამაძის ბიძა ალექსანდრე ხახანაშვილი





სურ. 19. ლილი გვარამაძე ფრანგულ ლიცეუმში. 1922 წ.



სურ. 20. ლილი გვარამაძე ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში. 1931 წ.



სურ. 21. ლილი გვარამაძე და მ. კონიუხოვა. მოსკოვი



სურ. 22. ლილი გვარამაძე პედაგოგ მარია კოჟიკოვასა და მეგობრებთან ერთად. მოსკოვი



სურ. 23. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 24. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 25. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 26. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები





სურ. 27. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები





სურ. 28. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 29. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 30. ლილი გვარამაძე  
20-იანი წლები



სურ. 31. საბალეტო სასწავლებლის მოსწავლეები.  
 პედაგოგი მარია კოჭიკოვა. 30-იანი წლები



სურ. 32. ლილი გვარამაძე დაირით.  
 1928 წ.



სურ. 33. რეინოლდ გლიერის ბალეტი წითელი  
 ყაყაჩო, ტაი-ხოა. 1931-1932 წწ.



სურ. 34. რეინოლდ გლიერის ბალეტი წითელი ყაყაჩო, ტაი-ხოა.  
1931-1932 წწ.



სურ. 35. ჩეზარე პუნის ბალეტი კუზიანი კვიცი.  
1932 -1933 წწ.



სურ. 36. ლუდვიგ მინკუსის ბალეტი დონ-კიხოტი.  
ლილი გვარამაძე დულცინეა, ნ. გოლიშევი – ბაზილიო. 1934-1935 წწ.





სურ. 37. პეტრე ჩაიკოვსკი.  
ბალეტი გედების ტბა. ოდილია. 1934-1935 წწ.



სურ. 38. ბორის იანოვსკის ბალეტი ფერენჯი.  
ინდორა. 1935 წ.



სურ. 39. ჩეზარე პუნის ბალეტი.  
ესმერალდა. ლილი გვარამაძე ფლერ დელისი,  
ლ. ვენისი გრენგუარი. 1937-1938 წწ.



სურ. 40. ჩეზარე პუნის ბალეტი ესმერალდა.  
ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ.



სურ. 41. ჩეზარე პუნის ბალეტი ესმერალდა.  
ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ.



სურ. 42. ჩეზარე პუნის ბალეტი ესმერალდა.  
ესმერალდა. 1937-1938 წწ.



სურ. 43. ჩეზარე პუნის ბალეტი ესმერალდა.  
ფლერ დელისი. 1937-1938 წწ.



სურ. 44. ბორის ასაფიევის ბალეტი  
ბაღისარაის შადრევანი. მარია. 1939 წ.





სურ. 45. ბორის ასაფიევის ბალეტი  
ბალჩისარაის შადრევანი. მარია. 1939 წ.



სურ. 46. ბორის ასაფიევის ბალეტი  
ბალჩისარაის შადრევანი. მარია. 1939 წ.



სურ. 47. სულხან ცინცაძის ბალეტი  
პარტიზანი ქალი. სიუიტა.  
ქართველი ქალი



სურ. 48. სულხან ცინცაძის ბალეტი  
პარტიზანი ქალი. სიუიტა.  
ქართველი ქალი



სურ. 49. სულხან ცინცაძის ბალეტი  
პარტიზანი ქალი. სიუიტი.  
ქართველი ქალი



სურ. 50. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი  
მალთაყვა. ცილა.  
1938 წ.



სურ. 51. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი  
მალთაყვა. ციალა. 1938 წ.



სურ. 52. შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტი  
მალთაყვა. ციალა. 1938 წ.



სურ. 53. ლილი გვარამაძე  
ქართულ საცეკვაო სამოსში



სურ. 54. აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა  
კაკო ყაჩალი. ცეკვა მთიულური





სურ. 55. ლილი გვარამაძე ხევსურულ კაბაში



სურ. 56. ლილი გვარამაძე და ანტონ ჩიხლაძე



სურ. 57. ლილი გვარამაძე რეპეტიციის დროს



სურ. 58. ანდრია ბალანჩივას ბალეტი მთების გული.  
ლილი გვარამაძე მანიჟე, ვასილ ლიტვინენკო ჯარჯი. 1940-1941 წწ.



სურ. 59. ანდრია ბალანჩივას ბალეტი  
მთების გული. მანიჟე.  
1940-1941 წწ.



სურ. 60. ანდრია ბალანჩივას ბალეტი  
მთების გული. ლილი გვარამაძე მანიჟე,  
სერგო ნონიაშვილი ზაალი. 1940-1941 წწ.



სურ. 61. ანდრია ბალანჩივადის ბალეტი მთების გული.  
ლილი გვარამაძე მანიჟე, სერგო ნონიაშვილი ზაალი. 1940-1941 წწ.

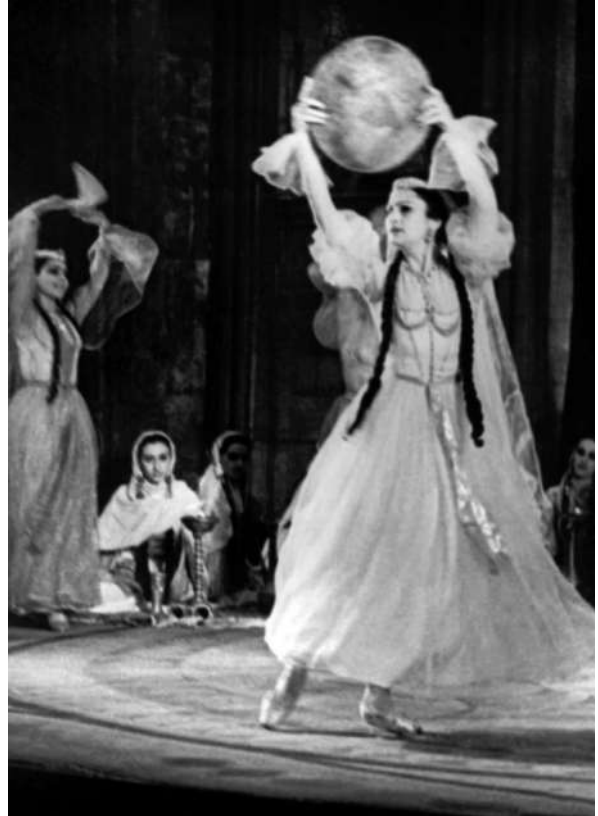


სურ. 62. ანდრია ბალანჩივადის ბალეტი მთების გული, ლილი გვარამაძე მანიჟე.  
ვასილ ლიტვინენკო ჯარჯი. 1940-1941 წწ.





სურ. 63. ანდრია ბალანჩივადის ბალეტი მთების გული. ლილი გვარამაძე მანიჟე, რეჟაზ მაღალაშვილი ზაალი. 1940-1941 წწ.



სურ. 64. ანდრია ბალანჩივადის ბალეტი მთების გული. მანიჟე. 1940-1941 წწ.



სურ. 65. ცეკვა ქართული.  
ლილი გვარამაძე და სერგო ნონიაშვილი



სურ. 66. ცეკვა ჯეირანი



სურ. 67. ლუდვიგ მინკუსის ბალეტი ბაიადერა



სურ. 68. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა დაისი.  
1947 წ.



სურ. 69. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა დაისი. 1947 წ.



სურ. 70. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა ლატავრა.  
ქალის რიტუალური ცეკვა. 1949-1950 წწ.

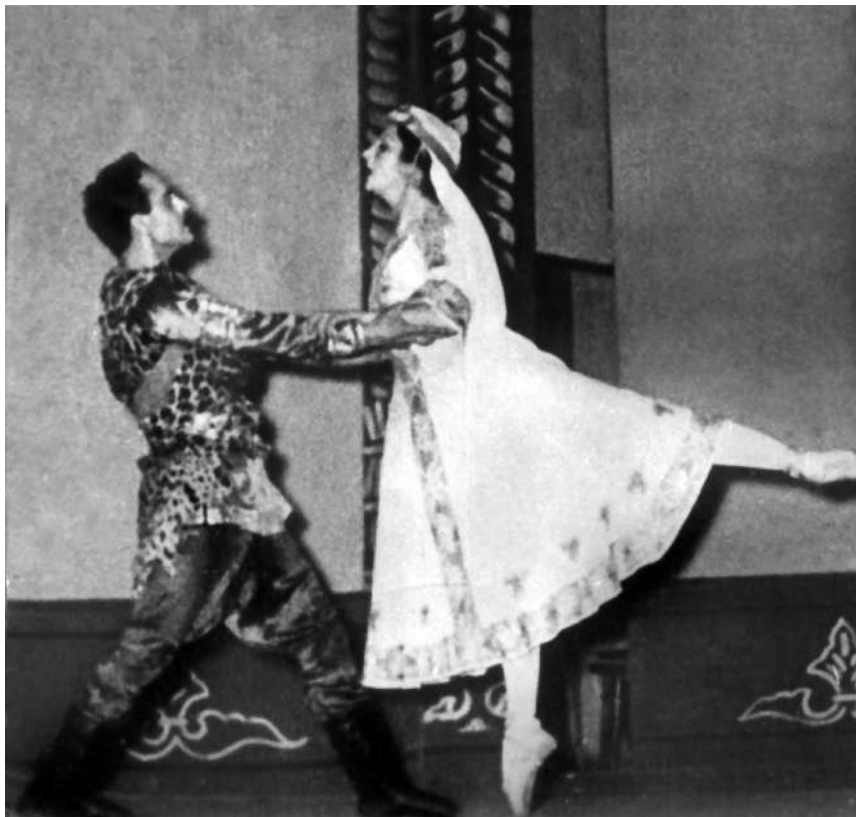




სურ. 71. შარლ გუნოს სიუიტა ვალპურგის  
ლაძე. ლილი გვარამაძე და ნ. ლიხაჩოვი



სურ. 72. შარლ გუნოს სიუიტა ვალპურგის  
ლაძე. ლილი გვარამაძე და ნ. ლიხაჩოვი



სურ. 73. ვახტანგ გოკიელის სიუიტა ვეფხისტყაოსნიდან.  
ლილი გვარამაძე ნესტანი, თენგიზ სანაძე ტარიელი



სურ. 74. ლილი გვარამაძე ქორეოგრაფიულ სტუდიაში



სურ. 75. ლილი გვარამაძე ქორეოგრაფიულ სტუდიაში



სურ. 76. ლილი გვარამაძე თეატრალეზთან ერთად სპექტაკლის შემდეგ





სურ. 77. ნონა გუნია, ლილი გვარამაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ნათელა არველაძე, პავლე ხუჭუა, ეთერ დავითაია, მიხეილ გიჟიმურელი



სურ. 78. ლილი გვარამაძე და სპექტაკლ კიკვიძის მონაწილენი. 1970 წ.





სურ. 79. ილიკო სუხიშვილი, ჯიმშერ მუჯირი, რევაზ ნათიშვილი, ლილი გვარამაძე – ალექსი ალექსიძის სალამოზე



სურ. 80. ლილი გვარამაძის ბარელიეფი. მოქანდაკე ვახტანგ კოტეტიშვილი



სურ. 81. ლილი გვარამაძის  
გრაფიკული პორტრეტი.  
მხატვარი შ. შიუკაშვილი



სურ. 82. ლილი გვარამაძის  
ფერწერული პორტრეტი.  
მხატვარი ი. კასპაროვ-ტურო





23

ნოემბერი

თბილისის ზ. ჯალიაშვილის სახ. ტექნიკა და ბალეტის  
სკოლის ორდენის სახელმწიფო თეატრი

მუდმივი ადგილის ტალონი № 31

პენსიონარი

# ესმენა

ბალეტი 3 მთ. 8 სურათად

**მონაწილეობენ:**

ბაუბი, გულიონა, მუმიონ, მისოფაბა, მარაბა (კაპა, დამს, არტ), ჯონი,  
კაზინი, მარაბა, ნაზარაფი, მუმიონი, სარკო, იუნი, კონი, ბრ-  
სულაოვი, მინი, მირა, მირა, გულიონა, მარაბა, იუნი, ლიონინა,  
ლუკაშენკო, სოლოვი, უსანი, სანაოვი და ბალეტის სხვა მსახივრები.

დადგა ბალეტმეისტარ მ. ლიჭინიძემ  
მხატვარი მ. სილაგოშვილისათვის  
სამხატვრო საზოგადოების რეჟისორი ბ. ბარსუღაშვილი

დირიჟორი ბ. ანდრონიკი  
კონცერტმეისტარი ბ. ფაშაჩანოვი  
კამერის თანაგუნდა ბ. იუნი

დასაწყისი საათი 8 საათზე.

სურ. 85. ჩეზარე პუნის ბალეტი ესმერალდა. 1938-1939 წწ.



თ ბ ი ლ ი ს ი ს  
ზ. ჯ. ჯალიაშვილის სახ.  
ტექნიკა და ბალეტის  
სკოლის ორდენის  
სახელმწიფო თეატრი

2-3  
ნოემბერი 1940 წ.

ბ რ ე მ ი ე ტ ა

ა. ბალანჩინაძე

# მთების გული

ბალეტი 4 მოქმედებად, ლიბრეტო მ. ლიონინისა

მინი-დ. მარაბაძე-ფაშ. სპ.  
ჯაბი-ვ. დივინაძე  
იზაოვი მარაბაძე-ვ. მირაოვი  
მარაბაძე მირა-ბ. სულაოვი  
მინი-დ. მარაბაძე

მირა-ბ. მარაბაძე  
მირა-ბ. მარაბაძე  
მირა-ბ. მარაბაძე  
მირა-ბ. მარაბაძე  
მირა-ბ. მარაბაძე

მინი-დ. მარაბაძე-ფაშ. სპ.  
იზაოვი. ჯონი.  
კონცერტმეისტარი. პოლიკოვა.  
ბალეტმეისტარი. გორსკაია  
მირა-ბ. მარაბაძე

ფაშა ს. სარაბაძე

სპ. სპ. სპ. ივანოვი. ბ. მინი-დ.  
სოლოვი მირა-ბ. სპ. სპ.

მინი-დ. მარაბაძე-ფაშ. სპ.

დირიჟორი მ. ლიონინი

სამხატვრო საზოგადოების რეჟისორი ბ. ბარსუღაშვილი. ბ. იუნი  
სოლოვი მირა-ბ. ბ. კაკაბანიძე-ფაშ. სპ.

მუხრანის მინი-დ. სოლოვი

სურ. 86. ანდრია ბალანჩინაძის ბალეტი მთების გული



## სხვადასხვა

### კონსტანტინე მანჯგალაძის ავტობიოგრაფია

მე, კონსტანტინე იოკიმეს ძე მანჯგალაძე, დავიბადე 1912 წლის 20 დეკემბერს სამტრედიის რაიონის სოფელ ლანირში. ბავშვობა სოფელში გავატარე მშობლებთან ერთად და აქვე დავამთავრე 7-წლიანი შრომის სკოლა. ცეკვის ხელოვნებამ ბავშვობიდანვე დამაინტერესა. ამის ძირითად მიზეზად უნდა მივიჩნიოთ ჩემი უფროსი დები და ძმები, რომლებიც იმ დროს სოფლად სწავლობდნენ ცეკვას ჯერ ტიტკო ნიჭარაძესთან, შემდეგ კი ქ. არჩაიასთან. მე პირადად ისინი არ მინახავს და წარმოდგენა არა მაქვს, თუ როგორი პედაგოგები იყვნენ ან როგორ ასწავლიდნენ. მე მხოლოდ ვუცქეროდი ჩემი დებისა და ძმების ეზოში ვარჯიშს ღამღამობით, დღისით კი ეს შეუძლებელი იყო სხვადასხვა მიზეზის გამო. თანდათან ვსწავლობდი ცეკვას, რა თქმა უნდა, ჩემებურად და შეძლებისდაგვარად. ამ დროს თითქმის სოფლის ყოველ უბანში ენაფებოდნენ ცეკვას, რაც ინვევდა შემსრულებელთა გარკვეულ სიმრავლეს და სოფლის სხვადასხვა უბნის წარმომადგენელთა ცეკვაში შეჯიბრებას – ვინ იყო ყველაზე კარგი შემსრულებელი და ხალხისთვის მოსაწონი. როდესაც ცეკვას ვახსენებთ, ძირითადად უნდა ვიგულისხმოთ ქართულის შემსრულებლები ცალკე, წყვილად – ვაჟები და ქალები.

ცოტა მოგვიანებით, 1926-1928 წლებში, ასევე წარმატებით მუშაობდა სოფლად დრამატული წრეები, რომლებშიც გაერთიანებული იყვნენ სოფლის ინტელიგენცია, ძირითადად, პედაგოგები. მე, როგორც მოსწავლე, ერთ-ერთი და გამონაკლისი ვიყავი ჩემს პედაგოგებს შორის – სხვადასხვა სპექტაკლში ვმონაწილეობდი. პედაგოგები იყვნენ: ა. მანჯგალაძე, ა. შენგელია, ა. ლაღანიძე, ჟ. თელია (მოსწავლე), ლ. სულავა, გ. გალდავა, ნ. ოდილავაძე, ნ. ბენდუქიძე, პ. ასათიანი, ვ. გვალია და სხვ. მე, პირადად, ვსარგებლობდი კარგი სახელით. ალბათ, იმითაც იყო ეს გამონკვეთი, რომ ამ დროისთვის ჩვენს სოფლებში დიდ მონონებასა და ყურადღებას იმსახურებდა შედარებით კარგი მოცეკვავე. თავის გამოჩენის ადგილი ბევრი იყო: შ. ელიავას სახელობის სახალხო სახლი, სპეციალურად მოწყობილი საღამოები, ცეკვები პრიზზე, ვახშამი... თითქმის კვირაში ორჯერ იმართებოდა ქართული ჭიდაობა და ისევ ცეკვა. ჟიურში ირჩევდნენ სოფლის თავკაცებსა და ინტელიგენციის წარმომადგენლებს – 3-5 წევრს. ისინი ავლენდნენ გამარჯვებულებს. 1927 წელს სოფელში ს. კახიანი ასწავლიდა ქართულ ცეკვას. ერთი თვე მასთან ვისწავლე, გამოსაშვებ საღამოზე კვლავ სოფლის პირველი მოცეკვავე ვიყავი. თანდათან კლებულობდა მეტოქეთა რიცხვი და იძულებული ვიყავი, ხშირად უკონკურსოდ მეცეკვა. აი, ასეთ საღამოებზე ვიმარჯვებდი მხოლოდ ჩემს თანასოფლელებსა და მახლობელი რაიონებიდან სპეციალურად შეჯიბრებაზე ჩამოსულ შემსრულებელთა შორის.

საინტერესოა, რა შედიოდა პრიზში? – ერთი კარგი იმერული ხაჭაპური, სიტრო ან ლიმონათი, ყვავილები. ცეკვაში გამარჯვებულები მიჰყავდათ ვახშამზე, სადაც მათთვის ცალკე იყო გაშლილი პატარა სუფრა, მორთულ-მოკაზმული ყვავილებითა და ხილით. აქ კიდევ რამდენიმეჯერ ცეკვავდა გამარჯვებული ხალხის თხოვნით.

მაგონდება ერთი პატარა შემთხვევა: მეზობელ სოფელში დავიმსახურეთ პირველი ადგილი მე და გ. ჭელიძემ, რის შემდეგ საკმაოდ დიდი ჩხუბი ატყდა სოფლელებს შორის. თუ არა იმ დროისათვის გამოჩენილი ვაჟკაცები, ვინ იცის, რით დამთავრდებოდა ის საღამო. აი, სულ მცირე მოგონება იმისა, თუ რამ განაპირობა ცეკვის სიყვარული. შემდეგ კი, როდესაც ვნახე თბილისში შესრულებული ცეკვები გვარამაძისა და ბაგრატიონის, რამიშვილისა და სუხიშვილის, ჩოხელისა და ჩივაძის, სიხარულიძისა და ჩიხლაძის, სხვებისა და სხვების, დავრწმუნდი, რომ ჩემ მიერ შესრულებული ცეკვა იყო საყველპურო და მოკლებული ნამდვილ ხელოვნებას, თუმცა სოფელში მაინც ვბედავდი ცეკვას.

აი, 1936-1937 წლებში სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჯანო ბაგრატიონის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა ქორეოგრაფიული წრე. წრე თავიდან იწყებდა სწავლებას და მეც მივედი.

ბაგრატიონი დიდი მონდომებით შეუდგა მეცადინეობას. ამ წრიდან გამოსულების უმრავლესობამ საბოლოო სპეციალობად ცეკვა გაიხადა. მაგონდება უნივერსიტეტში საღამო კონცერტებში მონაწილეობა ნ. გაბუნიასთან ერთად, ორჯერ ცეკვა, ისევ გამეორება, ტაში, შეძახილები, ოვაციები და საბოლოოდ დავრჩი ცეკვის ხელოვნების თაყვანისმცემელი. ჯანო ბაგრატიონმა ჩვენში გააღრმავა ცეკვის სიყვარული, მოგვცა ცეკვის შეგრძნების ალლო, დახვეწა და ნამდვილ ხელოვნებამდე აიყვანა იგი. 1937 წელს ოლიმპიადა, უნივერსიტეტის ჯგუფის გამარჯვება, ისევ სიხარული, აღმაფრენა და განცდა. 1937 წელს მიმიყვანეს სანდრო კავსაძის აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ ანსამბლში მსახიობ-მოცეკვავედ. აქედან დაწყებული 1954 წლამდე ვიყავი საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში. ჩემს მესხიერებაში სამუდამოდ დარჩა იქ დადგმული და ჩემ მიერ შესრულებული ცეკვები: *ქართული; მიპატიჟება* (ოსური დუეტი); *საკოლმეურნეო-საზეიმო; ნეტავი, გოგო, მე და შენ; ხორუმი* – სამშობლოსათვის, სტალინისათვის; *სიმდი; დავლური; სვანური ცერული; აფხაზური; ძველი თბილისის სურათები; განდაგანი; მთიულური; ცეკვა ოპერა დაისიდან.*

1935-1940 წლებში ვსწავლობდი უნივერსიტეტში – გეოგრაფია-გეოლოგიის ფაკულტეტზე. 1941 წლის 25 ივნისს გამინვიეს საბჭოთა არმიის რიგებში. დავბრუნდი 1945 წლის 19 დეკემბერს.

1945 წელს საბჭოთა არმიის თვითმოქმედების დათვალიერებაში აქტიური მონაწილეობა, ისევ მაღალი შეფასება და მხედარმთავრის მიერ სიგელით დაჯილდოება. 1952-1954 წლებში დავით ჯავრიშვილი საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში მთავარი ქორეოგრაფია, მე კი მისი მოადგილე და მსახიობ-მოცეკვავე. მან ანსამბლში დადგა ქართულ ხალხურ ტრადიციებზე აგებული საუკეთესო ცეკვები: *სადარბაზო დავლური; ნაბდურა; ხანჯლური; მთიულური; მწყემსური; ქალთა ცეკვა* და სხვა.

დიდმა ხელოვანმა კიდევ მეტად გააღრმავა ჩემში ცეკვის ხელოვნების სიყვარული. მე ბევრი, ძალიან ბევრი ვისწავლე მისგან და დასანანია ასეთი კაცის წასვლა. 1952 წლიდან სწორედ ის ედგა სათავეში კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში ქორეოგრაფიულ განყოფილებას, აქ დაიწყო, ძირითადად, ახალი კადრე-

ბის მომზადება – ქორეოგრაფებისა და შემსრულებლებისა, რომლებიც საქართველოს რაიონებში გაიფანტნენ: ბათუმში – ჭანიშვილი, კაჭარავა, ჭანტურიშვილი; მახარაძეში – სიხარულიძე, თეთრაძე; ფოთში – ჩახავა; აბაშაში ჩოჩია, გიუხაშვილი, თორდია; ცხაკაიაში – გრიგოლია; გალში – დაშნიანი, ჟორჯოლიანი; სამტრედიისში – სიხარულიძე, კეშელავა, ბარათელი, ნინუა; მაიაკოვსკში – ძაგნიძე; ქუთაისში – ხენგავა, ფაიქიძე; ასპინძაში – ფუტკარაძე; ადიგენში – ანთაძე; ხაშურში – ლემკაშელი; სურამში – აკოფოვი; ჭიათურაში – პაპიჯანოვა, ენდელაძე, კაპანაძე; გორში – ნათაძე, უმიკაშვილი, ნკიპოშვილი; კასპში – ჩიჩუა; თიანეთში – სამხარაული; ახმეტაში – არაბული; ლაგოდეხში – ფარუაშვილი, ონეზაშვილი, ბარბაქაძე, კაპანაძე; ყვარელში – ფუტკარაძე; თელავში – მურველიშვილი, გაგოიძე; თბილისში – ლაცაბიძე, ბოხუა, ბაკურაძე, მამუჩარაშვილი, მაჭავარიანი, გოგოლიძე, სამადაშვილი და სხვ. დამსახურებული მსახიობ-მოცეკვავეები: სამხარაული, ლომსაძე, გელაშვილი, კაპისოვი, ნიკოლაძე, მოსია..

ჩემი მოსწავლეები სხვადასხვა ოლიმპიადის, ცეკვის კონკურსისა და ფესტივალის I-II-III ადგილის პრიზიორებია: ჭანიშვილი, ფარუაშვილი, ონეზაშვილი, დარჩიაშვილი, პაპიჯანოვა, ქარაული, დოლიძე, კაპანაძე, სამუშია და სხვ. სხვადასხვა დროს, მიწვევით თუ მუდმივად, ვმუშაობდი თვითმომქმედ ქორეოგრაფიულ წრეებში: პლენანოვის სახელობის კლუბში, ხელოვნების მუშაკთა სახლში, ვაჟთა VII და ქალთა VI სკოლებში; რუსთავის, გაგრის, ვანის, ჭიათურის, საჩხერის, კულტურის სახლებში: ზესტაფონის, ბოლნისის, დმანისის, სიღნაღის რაიონებში. ჩემ მიერ მომზადებული ქორეოგრაფიული სურათები და ცეკვები მოსწონდათ და აფასებდნენ. 1951 წელს მშრომელთა მხატვრული თვითმომქმედების განვითარების საქმეში დამსახურებისთვის დამაჯილდოვეს საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის უმაღლეს საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით. აი, სულ მცირე ნაწილი იმისა, რაც შეიძლება მოკლედ ვთქვა.

ჩავინერე, აღვინერე და ხალხური შემოქმედების სახლს გადავეცი ცეკვები: *ქართული, დავლური, აფხაზური, სიმდი, მიპატიჟება*. ახლებურად დავდგი ვაჟთა მოხეური ცეკვა და *განდაგანი*. 1950 წელს გამოვიდა ჩემი პირველი მეთოდური წერილი – *ქორეოგრაფიული წრის მუშაობა საკლუბო დანესებულებებში*. ექსპედიციაში ჩავინერე სვანური ფერხულები: *ლემჩილი, თამარ დედფალ, იავ ქალთი*.

კ. მანჯგალაძე  
1973 წ. 5 თებერვალი

## მის თამაშს ვენაცვალები

ვინ შეედრება ცეკვის დროს,  
ტანს რომ აისვრის მაღლაო,  
ფეხებს ააფრენს ჰაერში,  
არ იცის ამით დაღლაო.

ადგილზე ველარ ვისვენებ,  
ღელვისგან სახე მენვება,  
ლილი ცეცხლსა ჰყრის ფეხებით  
სახე ალისფრად ენთება.

თანდათან უფრო ჩქარდება,  
ხანძარი არის ნამდვილი,  
თავის კოხტა ტანს დაარხევს,  
ვით ჩიტი ფრთებით გაშლილი.

აი გაათავა, შეჩერდა,  
ხალხი ხმაურობს, ღრიალებს... (ტექსტი ნაკლულია)

უცნობი ავტორი

1936 წ. 1 იანვარი. ქართულად და რუსულად

## უმცროსი მეგობრის ლექსი

### ძვირფას ლილის

ხშირად მივდივარ ქუჩაში მარტო  
უიმედო და დაღონებული,  
უეცრად თითქოს მზე გაანათებს  
თქვენ გამოჩნდებით, ლამაზო ლილი.

როდესაც გხედავთ შორიდან გიცნობთ,  
სიხარულისგან მიტოკავს გული  
და მაშინათვე თქვენსკენ მივრბივარ  
გახარებული, აღელვებული.

თქვენც დამინახავთ, ნაზი ღიმილით  
ამხანაგურად ჩემთან საუბრობთ,  
მე ვერ ვაშორებ თვალებს თქვენ სახეს  
თქვენ ლაპარაკობთ, იცინით, ხუმრობთ.

მითხარით, მაშინ როდესაც გხედავთ  
და აღტაცებით სავსეა გული,  
როცა იმდენად ბედნიერი ვარ  
მე შემძლია მოგშორდე, ლილი?



არა! არასდროს! მაგას ვერ ვიზამ,  
სანამ მიყვარხართ ისე ძალიან,  
მე სახლში წასვლა არ მეჩქარება,  
თქვენთან სხვებისთვის არა მცალიან.

როცა მარტო გსურთ ცოტა ხანს ყოფნა  
ანდა მიდიხართ ძლიერ დაღლილი,  
როცა არ გინდათ ჩემი დანახვა,  
ნუ მერიდებით, მითხართ, ლილი.

მაშინ შორიდან დაგინწყებთ ცქერას,  
ქუჩის მეორე მხარეს გადავალ,  
თქვენ არ დაგიშლით, ფიქრს არ შეგიწყვეტთ,  
მაგრამ სახლში კი მაინც არ წავალ.

1934 წელი. 12 იანვარი. თფილისი

## კოლაუ ნადირაძე

დღეს მიღებული დეპეშა თქვენი  
გულში სიხარულს უეცარს მინთებს  
მსურს თქვენ წინ ჩუმათ თავი დავხარო,  
და ვეამბორო თქვენს სათუთ თითებს!!

უძვირფასესო ქალბატონო ლილი! არ დამვიწყებხართ, ანდა როგორ შემიძლია თქვენი დავიწყება?! მაგრამ სხვადასხვა პირობების გამო, არ მოხერხდა ჩვენი შეხვედრა. მიზეზები: ჩემი მანანნალა ბუნება, მიდრეკილება ხეტიალისკენ ჩემი სამშობლოს კუთხეებში, შემდეგ ისევ უნგრეთში, შემდეგ ხანგრძლივი ვირუსული გრიპი. რომ იცოდეთ, როგორ გამახარა თქვენმა ბარათმა თქვენი საყვედურებით! ახლა მე სრულიად ჯანმრთელი ვარ და რამდენიმე დღეში გინახულებთ, თქვენ, ვისი... ნახვაც მე ასე მინდა!

თავიდან ბოლომდე თქვენი კოლაუ ნადირაძე.

მომწერეთ ასე: თბილისი 4, მოთხოვნამდე  
კოლაუ ნადირაძე

## ორი ინიციალის გახსნა ლ....გ.

გეტრფოდით, მაგრამ თქვენ არ იცოდით,  
თქვენ წარმოდგენაც არ გქონდათ ამის!  
მე მორიდებით მაინც ვინოდი,  
მათრობდა თქვენი მშვენება ტანის!

მაგ ჩამოსხმული კუნთების ცქერა  
მგვრიდა სიხარულს და გატაცებას..  
რა რიგ კარგია, რომ ახლაც მჯერა,  
რომ ახლაც ცოცხლობს ძველი ოცნება!..

მე აკრძალული რატომღაც მქონდა  
დაახლოება, გაცნობა თქვენი!  
პოეტი მაინც სიამეს გრძნობდა  
მოსმენით თქვენი ქართული ენის.

მხოლოდ შორიდან და ისიც ძვირად  
ქართული ტკბილი თქვენი მსმენია!  
ვნატრობდი, ჩუმად მსმენოდა ხშირად  
და ამ ნატვრაში დამთენებია!

და, აი, მაშინ ლექსი გიძღვენით –  
ინიციალებს წიგნში რომ ხედავთ!  
გიძღვენით ჩემი გულწრფელი ენით,  
და მხოლოდ ახლა ამის თქმას ვბედავ.

ეს დარჩეს გახსნად იმ ასოების,  
რამაც წამიერ თქვენ დაგალონათ.  
ეს იყოს გახსნა იმ სასოების,  
რამაც ამანთო და შთამაგონა!!

ვინ იცის, ეგებ, შეხვედრის ძალით,  
გეზი შეცვლიდა ყველაფერს უცბად,  
და შეგვრჩენოდა ცხოვრების წიგნში  
ყოველი ნუთი  
იით ან ვარდით ჩანიშნულ ფურცლად?!

კოლაუ ნადირაძე,  
1980 წ. 18 ივნისი. თბილისი

## ქალბატონ ლილი გვარამაძეს

ცას შეჰყურებენ გედის თვალები,  
ზარი სცენაზე გასვლას განიშნებს...  
დღეები რბიან „ფერისცვალების“,  
მოდი, იცეკვე ჩემთან „მანიჟე“.  
აქ დაგვიბრუნდი „ოდილიათი“,  
ოდიტგან ჩვენ შენს ნახვას ველოდით,  
რუისში გხვდებით ოდელიათი,  
შენი სოფლით და შენი მდელითი.  
გელის ყინვისიცი, გელის ურბნისიცი,  
გამზიანდაო რუისში ჩრდილიცი,  
გმადლობთ მოსვლისთვის, ამ საუბრისთვის,  
აცეკვებულან ფრესკებიცი, ლილი.  
რა გრძნეულება ახლავს პუანტებს,  
რამ გაგიტაცა, გვითხარი, მაშინ,  
შენი ფიქრები ლელეს თუ ანდე –  
ახლაც წყალში დგას პატარა ბავშვი.  
რამპის შუქები ისევ იალებს,  
გზებს დაგახვედრებთ ვარდით მოფენილს,  
მოდი, იცეკვე ჩვენთან „ციალა“  
ფეხის წვერებზე დგება სოფელი.

ვასო მამულაშვილი  
გაზეთ *ოქტომბრის* გზით რედაქტორი

1981 წ. 14 ივნისი. რუისი  
საზეიმო შეხვედრაზე თქმული

## ძველი საბერძნეთის საცეკვაო ხელოვნების საწყისები

### თეზისები

1. ძველი საბერძნეთის ხელოვნების შესახებ მრავალი ნაშრომია შექმნილი, რომლებშიც მისი გაუხუნარი მხატვრული და მარადიული მსოფლიო მნიშვნელობაა ხაზგასმული. ზოგიერთი ასეთი ნაშრომის საფუძველზე ჩვენ მართებულად ჩავთვალეთ კომპაქტური ნარკვევი შეგვექმნა ძველი საბერძნეთის საცეკვაო ხელოვნებაზე. ეს გარდამავალი თემაა და რამდენიმე სემესტრზეა გათვლილი.
2. როგორც ძველი ბერძნული ეპოსი მოწმობს, ცეკვა საბერძნეთში პრეისტორიული დროიდან არსებობს. ამის დასტურია ცეკვის მოხსენიება ლიტერატურულ

- ძეგლებში – ჰომეროსის *ილიადასა* და *ოდისეაში*. ცეკვის ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ ცნობები მოიპოვება პლატონის, ლუკიანეს და სხვათა შრომებში.
3. მატერიალური კულტურის ძეგლებმა შემოინახეს ადამიანის სხეულის გამოსახულებები პლასტიკურ მდგომარეობაში, რომლის კლასიკური ნიმუშებია: *სირბილში გამარჯვებული*, *მენადას სკულპტურა*, ვაზის მხატვრობა ცეკვის სცენებით, ტერაკოტის ფიგურების სამარხები. ყოველივე ეს იმაში გვარწმუნებს, რომ საცეკვაო ხელოვნება მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ძველი საბერძნეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.
  4. ძველი ბერძნები, მითოლოგიურ სიუჟეტებზე აგებული მისტიკების სახით, უამრავ დღესასწაულს ზეიმობდნენ, თუნდაც დიონისეს თეატრალიზებული მისტიკურიები. ცეკვა ამ რიტუალური საიდუმლოს აუცილებელი კომპონენტი იყო.
  5. 1971-1972 სასწავლო წლის გეგმაში შეტანილია *ორკესტრიკის* (ქორეოგრაფიის) განხილვა. ორკესტრიკა ცეკვის ოთხ ჯგუფს მოიცავდა და მისი კლასიფიკაცია ცეკვის შინაარსით განისაზღვრებოდა: 1. საკულტო ცეკვა; 2. საზოგადოებრივი; 3. ყოფითი; 4. სცენური. ყოველ სახეობას დამოუკიდებელი სახე ჰქონდა, ერთად კი სასცენო *ორკესტრიკის* საფუძველს ქმნიდა, რასაც 1972-1973 სასწავლო წლის გეგმაში გავაანალიზებთ.

1972 წელი  
ქართულად და რუსულად

## ელენე გვარამაძის მეუღლის

### პროფესორ ალექსანდრე დუდუჩავას უკვდავსაყოფად

#### განსახორციელებელი ღონისძიებების შესახებ

საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული  
საზოგადოების თავმჯდომარეს  
ამხ. ო. გორდეღს

საქართველოს სახალხო არტისტის  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის  
ლილი გვარამაძის

#### განცხადება

ჩემს მეუღლეს, ხელოვნებათმცოდნეს, პროფესორ ალ. დუდუჩავას (1899-1937 წწ.) შარშან შეუსრულდა 85 წელი.

გთხოვთ დახმარებას, რათა ალ. დუდუჩავას ხსოვნის უკვდავსაყოფად დაისახოს და განხორციელდეს აუცილებელი ღონისძიებანი:



- გამომცემლობა ხელოვნებამ გამოსცეს ალ. დუდუჩავას რჩეული ნაწარები.
- მოეწიოს ალ. დუდუჩავას ხსოვნის საღამო ქ. თბილისსა და ქ. მახარაძეში.
- მახარაძეში მემორიალური დაფით აღინიშნოს ალ. დუდუჩავას ხსოვნა.

უთარლო

## მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა.

### თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარი

1937 წ.

ტფილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი

პროგრამა:

#### I. ჯამბაზები

ოპ. 2 მოქმ. მუს. ლეონკავალოსი

მოქმედნი პირნი

ნედა .....გ. სობაძე

კანო .....დ. ანდლულაძე

ტონიო .....დ. ამირანიშვილი

სილვიო .....ა. ბუთხუზი

პეპე .....ზ. სვანიძე

1 გლეხი .....პოპოვი

2 გლეხი .....პანტელეევი

დირიჟორი: ალ. გველესიანი

მხატვარი: ი. ფარაჯანოვი

დადგმა: ბ. ტალერისა

ქორმაისტერი – ნ. გავრილოვი

მორიგე რეჟისორი – კ. არუთინოვი

#### II. დონ-კიხოტი

4 მოქმ.

მონაწ: გვარამაძე, გოლიშევი, ვინოგრადოვა, ბაუერი, სულიმა და მთელი ბალეტის შემადგენლობა.

დირიჟორი: ბ. ავეტისოვი

დადგმა მთავარ ბალეტმაისტერ პ. იორკინისა

ბალეტის რეჟისორი ე. ბარხუდაროვი

წესები სახელმწიფო ოპერის თეატრის დამსწრეთათვის:

1. მოქალაქეებმა მესამე ზარამდე უნდა დაიკავონ თავიანთი ადგილები აბონემენტის ანდა შეძენილი ბილეთების მიხედვით, თანახმად კაპელდინერის მითითებისა; მესამე ზარის შემდეგ დარბაზში ყველა კარი იკეტება და შესვლა აკრძალულია.
2. ის პირნი, რომელნიც ხმაურობენ მოქმედების მსვლელობის დროს, გამოყვანილი იქნებიან თეატრიდან.
3. ის პირი, რომელიც დაიკავებს სხვის ადგილს, კაპელდინერის მოთხოვნისთანავე უნდა გადავიდეს სხვა ადგილზე; ვინც არ დაემორჩილება კაპელდინერის კანონიერ მოთხოვნას, დაჯარიმდება, თანახმად ტფილისის საბჭოს პრეზიდიუმის №1,2 დადგენილებისა, ადმინისტრაციული წესით 50 მანეთამდე.
4. გაჩერება პარტერის ადგილებში კატეგორიულად აკრძალულია.

დასაწყისი საღამოს 8 საათზე  
მესამე ზარის შემდეგ დარბაზში არავინ შეიშვება.

## პროგრამა

### სახელმწიფო აკადემიური ოპერის თეატრი

#### ლეონკავალოს ოპერა ჯამბაზები

#### დელიბის ბალეტი კოპელია

მოქმედი პირნი: ივ. ფალიაშვილი, მარკოვა, აგრანოვსკი, სვანიძე, ქაშაკაშვილი, ლარიბოვი, ი. არბატოვი, ლ. გვარამაძე, მ. ბაუერი, ე. სემიონოვა, კ. განგებლოვა, ი. ლასკარი, ლ. ბეგთაბეგოვა, ე. ვეკუა, დ. დიმიტრიევი, გ. ბარხუდაროვი.

1928 წ. 7 მარტი.

#### 1. ჯამბაზები

ოპერა 2 მოქმედებად მუსიკა ლეონკავალოსი  
მომქმედნი პირნი:

ნედა .....მარკოვა  
კანიო.....აგრანოვსკი  
ტონიო.....ქაშაკაშვილი  
პეპე.....სვანიძე  
სილვიო .....ლარიბოვი

დირიჟორი სახალხო მსახიობი ივანე ფალიაშვილი

## II. კოპელია

ბალეტი 2 მოქმედებად, მუსიკა დელიბისი  
დადგმა ბალეტმაისტერ ი. ი. არბატოვისა

მომქმედნი პირნი:

სვანილდა.....ლ. გვარამაძე

მეგობრები .....ე. სემიონოვა

მ. ბაუერი

კ. განგებლოვა

ი. ლასკარი

ლ. ბეგთაბეგოვა

ე. ვეკუა

ფრანცი .....დ. დიმიტრიევი

კოპელიუსი .....გ. ბარხუდაროვი

## პროგრამა

ტფილისის ოპერის და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი

სეზონი 1934-35 წწ.

## გედების ტბა

ბალეტის დასის შემადგენლობა:

ქორეოგრაფიული ნაწილის გამგე და მთავარი ბალეტმაისტერი – პ. იორკინი  
პრიმა ბალერინები: ვილტხაკი ვ., გვარამაძე ლ., ვოინოვა ა., კახინეცი მ.

პრემიერები: გოლიშევი ნ., პლოვცოვი ს.

სოლისტები: ვინოგრადოვა, ბაუერი, დუბიაგო, ჭყონია.

სოლისტები: დიმიტრიევი, გორსკი, სულიმა, მედალინსკი, კუზნეცოვი, ბარხუდაროვი.

ბალეტის არტისტები: ვიხოდცევა, შნეიდლერი, როგაჩოვა, ვოეიკოვა, ბელიანი-  
ნა, ბულიგინა, ბალაშევა, ბუშინსკაია, გოდარი, ტიმკინა, სმირნოვა, მიხნევიჩი, კუზ-  
ნეცოვა, კუროვსკაია, რეპინა, რაშჩეპკინა, ბროდსკაია, გრივცოვა, სერდიუკოვა,  
სლავინა, იუდინა, ჯონსი, ვეკუა, აკოფოვა, პავლოვა, ბარსოვა, სეროპიანი, ბელეც-  
კაია, ვასილიევი, ანგაროვი, სოლატო, ჩეონიავსკი, ფეოდოროვი, საბაშვილი, ხორ-  
კო, ხანდამოვი, გერმაშევი, სკვორცოვი.

მორიგე რეჟისორი – გ. ბარხუდაროვი

რეჟისორ-ადმინისტრატორი – ა. მედალინსკი.

## გედების ტბა

ბალეტი 3 მოქმ. 4 სურათ. მუს. პ. ჩაიკოვსკისა  
დადგმა მთავარ ბალეტმაისტერ პ. იორკინისა  
დირიჟორი ალ. გველესიანი.

მხატვარი ს. ვირსალაძე

მოქმედი პირები:

გედი – კაზინეცი, ახალგაზრდა გრაფი – პლოცოვი. ოდილია – ვოინოვა,  
ბარონ როტბარტი – მედალინსკი, გრაფინია – რაშჩეპკინა, მოხეტიალე მუსიკოსი  
– ბარხუდაროვი, მისი შვილი – კუროვსკაია.

მოქმედება ხდება XIX საუკ. 30-იან წლებში.

## პროგრამა

ტფილისის ოპერის და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი

## ფერენტი

ბალეტი 3 მოქმედებით, 21 სურ. მუსიკა გ. იანოვსკისა  
სიუჟეტის კომპოზიცია ვ.კ. ლიტვინენკოსი  
დადგმა მთავარ ბალეტმაისტერ ვ.კ. ლიტვინენკოსი  
დირიჟორი ბ. კ. ავეტისოვი  
მხატვარი ე.დ. ახვლედიანი  
ბალეტის ლაბორანტი ა.ნ. გუდოვი  
ბალეტის რეჟისორი ვ.ა. ივაშკინი  
ბალეტის კონცერტმაისტერი ე.ვ. აირუმოვა  
ვიოლინოს სოლო ლ. სტუპელისი; ჩელოს სოლო ე. კაპელნიცკისა; ფლეიტის სო-  
ლო ვ. ზასოდიმსკისი; კლარნეტის სოლო ვ. მელენტიევისა; სოლო – ხოროშვილისა

მოქმედნი პირნი:

მაირ კემპბელი --- ვ.კ. ლიტვინენკო, ს.გ. გორსკი  
გუბერნატორი --- ა.ი. კირილოვი, ლ.პ. ვენისი  
ეფი, მისი ქალი --- ლ.პ. ვოინოვი, ვ.ა. ლიუდმილინა  
ინდორა-ბაიადერი -- ლ. ლ. გვარამაძე, მ.ვ. ბაუერი  
დავა, დას. რევოლუციონერი --- ა.ნ. გუდოვი, ვ.ა. ივაშკინი  
ტიპი რაო --- დ.ა. დიმიტრიევი, ლუკაშენკო  
ფაკირი --- კონოვალოვი, რაისკი  
დირიჟორი --- ვ.ა. ლიუდმილინა, ნ. მ. ჭყონია  
განმკარგულელებელი --- დ.ა. დიმიტრიევი, ე.გ. ხანდამოვი  
კოლორატურა --- მ.ვ. ბაუერი, ვ.ა. ლიუდმილინა



ჩინდრა, ინდოელი – ვ.ბ. ხანდამოვი, არტიუშჩენკო  
მნმენდავები --- ე.ვ. პეტროვიჩი, ე. აკოფოვა, ე. ხოიზოვა, კ. იარგულოვა  
ინდოელები, ბაიადერები და ინგლისის ჯარი.

## I აქტი – ცეკვა

1. ფოქსტროტი – ვოინოვა, გორსკი, ლიუდმილინა, ივაშკინი
2. გერლს-ჯაზი – ლიუდმილინა, ქყონია, იუდინა, ბროდსკაია, ვაიკოვა, ჯონსი, საროპიანი, აკაფოვა, ბარსოვა, ბატალინა, პავლოვა, გოლზოვა, მრონოვა, შაევიჩი, რაშჩეპკინა, პეტროვიჩი, ერგულოვა, ქებაძე, მაჩაბელი, ორჯონიკიძე, მაცკალიუსი, პოპელო, ლორთქიფანიძე.
3. ჟიგა – ვოინოვა, ლიტვინენკო, გორსკი, ლიუდმილინა, ივაშკინი.

რუსულად

## გამოხმაურება ჰარის სუნას დისერტაციაზე

დისერტაციის თემაა – *ლათვიური ფერხულები და საფერხულო ცეკვები*. დისერტანტმა გამომიგზავნა თავისი წიგნიც და დისერტაციის ავტორეფერატი. ავტორეფერატის მე-17 გვერდზე ჰარი სუნა წერს, რომ ლათვიურ საცეკვაო ფოლკლორში დაითვლება 14000 საცეკვაო ერთეული, მას თავის ნაშრომში გამოუყენებია მხოლოდ 3202 ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ჩანაწერი. ჩვენ ვიცით, რა არის ლათვიური ცეკვის საფუძველი – სამნაბიჯიანი პოლკა.

რამდენიმე წლის წინ, ბალეტმაისტერთა ერთ-ერთი სემინარის დროს, მე დავესწარი ჰარი სუნას კონცერტს რიგაში. მან გვიჩვენა დაახლოებით ოცდახუთი ცეკვა. ეს თეატრალიზებული ცეკვები ისეთი გემოვნებით იყო დადგმული და გაფორმებული, მათში ჩაქსოვილი შინაარსი იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ მარტო კონცერტის შემდეგ მიხვდებოდით, რაოდენ არამდიდარ საცეკვაო მასალაზე იყო განხორციელებული ეს ცეკვები. რაც მთავარია, ამ პროგრამის მრავალი ცეკვა უკვე აღიარებულია ხალხის მიერ და ასრულებს მათ: – *ფეიქრების ცეკვა, მდინარე დაუგავას ტალღების ცეკვა...* აი, სადადგმო ცეკვების ფოლკლორიზაციის მკაფიო მაგალითი. როგორც თავის დროს განდაგანი. ასეთი მაგალითი მრავალია სხვა რესპუბლიკებშიც. ნუთუ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული მრავალფეროვანი საუნჯე არ გვაძლევს საფუძველს, რომ აღდგენილი იყოს ძველებური საცეკვაო ნიმუშები, შეიქმნას ახალი შინაარსით აღბეჭდილი საცეკვაო ნაწარმოებები. იმედია, რომ ასეც მოხდება.

**შენიშვნა:** ჰარის სუნა (1923-1999) გამოჩენილი ლათვიელი ქორეოგრაფი, მეცნიერი, კრიტიკოსი, პედაგოგი, არქიტექტორი, კულტურის დამსახურებული მუშაკი, ლათვიური სასცენო ცეკვის შემქმნელი და რეფორმატორი, მრავალგზის ორდენოსანი, ქარიზმატული და ლეგენდარული პიროვნება, ლათვიური ცეკვების IV-VII-IX ფესტივალების ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი, გახმაურებული ლათვიური ცეკვების – *ფეიქრების ცეკვისა და დაუგავას ტალღების ცეკვის* – დამდგმელი,

უამრავი ქორეოგრაფიული ანსამბლის ხელმძღვანელი, ლატვიური ქორეოგრაფიის პირველი მკვლევარი. მისი ცნობილი ნაშრომებია: *ლატვიური თამაშები და ცეკვები; ცეკვის ნოტაცია (ნოტირება), ლატვიის ყოფითი ქორეოგრაფია; ლატვიური ადათ-წესები ლატვიის საცეკვაო ფოლკლორში*. დაკრძალულია იურმალაში (რედ.).

## ლილი (ელენე) გვარამაძის ავტობიოგრაფია

1. 1966 წლის სექტემბრიდან მუშაობს შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტში – საგანი *ბალეტის ისტორია*, 1969 წლიდან დისციპლინა – *ცეკვა*.
2. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში 1966 წლის 21 სექტემბერს დაიცვა დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად თემაზე: *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი (ჩამოყალიბება და განვითარება)*. უმაღლესი საატესტაციო კომისიის (BAK) მიერ 1967 წლის 7 ოქტომბერს მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი (დიპლომა №00007).
3. 1940-1944 წლებში დადგა ცეკვები შაუმიანის სახელობის სომხური დრამატული თეატრის სპექტაკლებში – *შაჰ-ნამე, ურიელ აკოსტა*. 1958 წელს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში იყო სპექტაკლის ქორეოგრაფი (სპექტაკლსა და ცეკვას არ ასახელებს. რედ.).

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დავალებით შეასრულა შემდეგი სამუშაო:

- 1957 წელს დრამატული თეატრების რესპუბლიკურ კონფერენციაზე წაიკითხა მოხსენება თემაზე: *ცეკვა დრამატულ სპექტაკლში*.
- თბილისში აფხაზური ხელოვნების დეკადის შემდეგ წაიკითხა მოხსენება აფხაზური ქორეოგრაფიის შესახებ.
- თბილისში ოსური ხელოვნების დეკადის შემდეგ წაიკითხა მოხსენება ოსური ქორეოგრაფიის შესახებ.
- 1963 წელს მონაწილეობდა ახუნდოვის სახელობის აზერბაიჯანის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საგასტროლო სპექტაკლების განხილვაში მოხსენებით – *საბალეტო სპექტაკლები*.
- 1966 წელს მიავლინეს ბალტიისპირეთში ბალეტმაისტერების საკავშირო სემინარზე – მონაწილეობდა ტალინსა და ვილნიუსში გამართულ დისკუსიებში.
- არის თეატრალური ტერმინოლოგიის შემდგენელი კომისიის წევრი.

საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების თხოვნით შეასრულა შემდეგი დავალებები:

- 1965 წელს მიავლინეს ბაქოსა და ერევანში ამიერკავკასიის ბალეტმაისტერების საკავშირო სემინარზე;

- 1965 წელს რესპუბლიკურ კონფერენციაზე წაიკითხა მოხსენება თემაზე: *ქართული ქორეოგრაფიის სინამდისა და თვითმყოფადობისათვის*.
  - 1968 წელს მიაღწინეს კიშინიოვში ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ გამართულ საკავშირო კონფერენციაზე. წაიკითხა მოხსენება თემაზე: *ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებისათვის ხალხურ ცეკვებში* (ძირითადი მომხსენებელი – ი.ა. მოისევევი).
  - 1968 წელს რესპუბლიკურ კონფერენციაზე წაიკითხა მოხსენება თემაზე: *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული მიმოხილვა და ქართულ ცეკვებში ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნება*.
  - 1969 წლის აპრილში, მოსკოვში, სსრკ-ის კულტურის სამინისტროს მხატვრული საბჭოს სხდომაზე გამოვიდა მოხსენებით – *ეროვნული ბალეტის განვითარების გზები*.
4. შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტის საბალეტმაისტერო განყოფილების სტუდენტებისათვის შეადგინა სალექციო კურსი *ბალეტის ისტორია* (ხელნაწერის უფლებით).
5. გამოქვეყნებული შრომები:
- ქართულად თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო აგრიპინა (აგრაფინა) ვაგანოვას წიგნს *კლასიკური ცეკვის საფუძვლები*, 1940 წ., გამ. *ფედერაცია* (А.Я. Вагинова. *Основы классического танца*, 1940 г., изд. Федерация).
  - *ქართული საცეკვაო ხელოვნების განვითარებისათვის*, ჟურნ. *მნათობი*, 1950, №5.
  - დავით ჯავრიშვილის წიგნის – *თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული ნრეების საორგანიზაციო, სასწავლო და მხატვრული მუშაობა საკლუბო დაწესებულებებში* – რედაქტორი თბ., 1954 წ.
  - *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია* გამ. *ხელოვნება*, 1957 წ.
  - *შენიშვნები ოსურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაზე*, ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957 წ., №2-3.
  - *ქორეოგრაფია ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალზე*. ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957 წ., №9.
  - *ქორეოგრაფია აფხაზეთის ხელოვნების დეკადაზე*. ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957 წ., №11.
  - *ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ*, ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1958 წ., №1.
  - *შეხვედრები ა.ი. ვაგანოვასთან, კრებული Агриппина Яковлевна Вагинова*, მოსკოვი, გამ. *ისკუსტვო*, 1958 წ.
  - დავით ჯავრიშვილის წიგნის – *ქართული ცეკვის ჩანერის პირობითი ნიშნები* – რედაქტორი, გამ. *ხელოვნება*, 1961 წ.
  - *ცეკვა ქართული ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით*, ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1962, №4.
  - *მთანმინდელი მოცეკვავე* (მონოგრაფია პირველ ქართველ პროფესიონალ მოცეკვავეზე ალექსი ალექსიძეზე), გამ. *ხელოვნება*, 1962 წ.
  - *ალექსი ალექსიძე*, ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1962 წ., №2.

- ჯანო ბაგრატიონი, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1962 წ., №7.
- ქართველ ქალთა უძველესი რიტუალური ცეკვები, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1964 წ., №2.
- ქართული ხალხური ცეკვის ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურება (ანთროპოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ მეცნიერებათა VII საერთაშორისო კონგრესი), მოსკოვი, გამ. *Наука*, 1964 წ.
- დავით ჯავრიშვილი, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1965 წ., №1.
- ცეცხლის მოტაცება (ბალეტი პრომეთე), ერევანი, ჟურნ. სოვეტაკან ავრესტ, 1967 წ., №6 (სომხურ ენაზე).
- ხალხური ცეკვის კოლორიტის შენარჩუნება, მოსკოვი, ჟურნ. *Клуб и художественная самодеятельность*. 1969 წ., №14.

გარდა ჩამოთვლილისა, ლილი გვარამაძე ავტორია 70-ზე მეტი საგაზეთო და სა-ჟურნალო პუბლიკაციისა, დიდ საბჭოთა მუსიკალურ ენციკლოპედიაში დაბეჭდილი სტატიებისა, ასევე ქორეოგრაფიასთან დაკავშირებული მოხსენებებისა.

ლ. გვარამაძე  
17. XI. 1969 წ

## ნათელა ჩხიკვიშვილის ინტერვიუ ელენე გვარამაძესთან

თემა: მოსაზრებები ხელოვნების და ცნობილი ქორეოგრაფების შესახებ (არქივში აღმოჩნდა მხოლოდ პასუხგაუცემელი კითხვარი. რედ.).

**ელენე გვარამაძე** – სსრ სახალხო არტისტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

**ნათელა ჩხიკვიშვილი** – კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის რესპუბლიკური სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ქორეოგრაფიული სექტორის მეთოდისტი.

### კითხვარი

I. ბოლო დროს ქორეოგრაფიაში სპორტი შემოვიდა – მოძრაობათა სპორტული ელემენტები. ზოგი ქორეოგრაფი თანამედროვე ბალეტს სპორტად განიხილავს.

- ხელოვნებისა და სპორტის ნაზავი
- სპორტისა და ბალეტის სინთეზი, მაგალითად, ბალეტი ყინულზე
- ხელოვნებისა და სპორტის შეჯიბრებას გამარჯვებული არ ეყოლება

**რა აზრისაა ყოველივე ამაზე ქორეოგრაფი?**

II. ნაციონალური ფოლკლორის შენარჩუნება ცეკვაში.

### ქორეოგრაფის მოსაზრება

- ცეკვაში უნდა შენარჩუნდეს ნაციონალური და, ამავე დროს, დაინერგოს თანამედროვე ელემენტები (ტემპის აჩქარება).



- ტრადიცია და თანამედროვეობა. ქორეოგრაფის მოსაზრება.
- რით აიხსნება ცეკვაში ტემპის აჩქარება – XX საუკუნის დასასრულის პულსაციით თუ მაყურებლის მოთხოვნით?
- რა გავლენა აქვს ეროვნულ ფოლკლორს ბალეტის პლასტიკაზე?

III. ცეკვაში გამოხატულ ჭეშმარიტ ხელოვნებას ხალხისათვის ბედნიერება მოაქვს: სიყვარული, ჰუმანიზმი, მეგობრობა.

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

IV. რა სარგებელი შეიძლება მოგვიტანოს ქორეოგრაფიული სტუდიების გახსნამ და მათში ექიმ-ტრავმატოლოგის ჩართვამ, რათა, ახალგაზრდა მოცეკვავეების შესაბამისი ფიზიკური დატვირთვისას, თავიდან ავიცილოთ ტრავმა?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

V. ქალისა და კაცის ურთიერთობაში რა როლს თამაშობს ქორეოგრაფია?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

VI. მნიშვნელოვანია თუ არა ტელევიზიითა და სხვა საშუალებებით სამეჯლისო და კლასიკური ცეკვების პროპაგანდა.

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

VII. ქალისა და კაცის თანასწორუფლებიანობა... ცეკვაში სპორტული ელემენტის შეტანა იმისათვის, რათა შედგეს ორივეს თანხმობაზე აგებული დუეტი.

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

VIII. ქორეოგრაფია ხელს უწყობს ხალხთა დაახლოებასა და ურთიერთგაგებას. 1981 წლის მოსკოვის ბალეტის არტისტების IV საერთაშორისო ფესტივალი ამის მკაფიო დადასტურებაა – ეპოქის აჩქარება და ხელოვნებაზე ზეწოლა.

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

IX. ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელი მდგომარეობა, რა სიახლეები შევიდა ხალხურ ცეკვებსა და ნაციონალურ ბალეტში?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

X. საბჭოთა ბალეტის ტრადიციები გავლენას ახდენს საზღვარგარეთის საბალეტო სკოლებზე. საბჭოთა კავშირი ბალეტის სახელმწიფოა. შრომა და ბალეტი განუყოფელი ცნებებია.

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

XI. როგორ აღიქვამენ მორის ბეჟარის ქორეოგრაფიასა და მის საბალეტო სკოლას ქართველი ქორეოგრაფები?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

XII. რა აზრისაა ქორეოგრაფი იაპონური რევიუს – *ტაკარაცუკას ქალიშვილების* – მაგალითზე, ნაციონალური კოლორიტით ჩვენთან მსგავსის შექმნის შესახებ?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

XIII. რას იტყვით შემოქმედებითი პროცესისათვის ხელოვანის (ბალეტმაისტერი, მხატვარი, პოეტი, მუსიკოსი...) შთაგონების მნიშვნელობაზე?

#### **ქორეოგრაფის მოსაზრება**

უთარილო  
რუსულად

## ტაკარაცუკას ქალიშვილები

### იაპონური რევიუ

ამჟამად ტაკარაცუკა საკურორტო ქალაქია იაპონიაში.

ფილმი გადაღებულია გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. პარიზის თეატრში იაპონური რევიუ ტაკარაცუკას ქალიშვილები გადიოდა.

მნარმოებელი – ბავარია.

მონაწილეობდა თეატრის 400 სოლისტი.

### მსოფლიოს რიტმები

#### პროგრამა

- I. საცეკვაო პანტომიმში უკრავს ჯაზორკესტრი. რეპერტუარი მოიცავს არა მხოლოდ ჯაზს, არამედ ოპერას, კლასიკურ და ხალხურ ცეკვებს, ოპერეტებს. ქალიშვილი იაპონური რევიუდან ამბობს: თავდაპირველად ამერიკული რიტმები გაჩნდა, შემდეგ რუსული ცეკვა, სამხრეთ ამერიკაში – სამბა, პარიზში – რევიუ.
- II. ქალიშვილები წარმოადგენენ ნომერს ოპერეტიდან. საცეკვაო მოძრაობები მკაფიოდ დამუშავებულია, იცეკვება ერთი ამოსუნთქვით, ერთი სხეულით.
- III. ნომერი ამერიკიდან აღილულია.
- IV. ცეკვა რუსულ მოტივებზე *Эй, ухнем* (მოდის ვიგრილოთ).
- V. რუსული ცეკვა-თამაშები – კაზაკური ცეკვები. ქალიშვილები ვაჟთა ცეკვებს ასრულებენ, რაც მათ სიამოვნებას ანიჭებთ.
- VI. ქალიშვილები ამბობენ, რომ *ბიტლების* საცეკვაოდ შემდეგი უნარია (ვარჯიშია) საჭირო: უნდა გქონდეს მოკრივის გული; მძლეოსნის ნერვები; ერთ ნუთში 154-ჯერ იხტუნო. იმასაც ამბობენ: ამერიკელი და ევროპელი ბალეტმაისტერების ხელმძღვანელობით მუშაობდნენ და მადლობლები არიან, რომ პარიზის პუბლიკა დაიპყრეს.
- VII. ესპანური ცეკვა – *ტორეადორის სიმღერა*. იაპონელი გოგონა ამ სიმღერას კორდე ბალეტის თანხლებით ასრულებს.

## ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის გასტროლები თბილისში, 1962წ.

### პროგრამა

**ბალეტები:** *სერენადა, თამაშები, ცეცხლი, შორეული დასავლეთის სიმფონია, ვარიაციები ბალეტიდან რაიმონდა, მბრწყინავი ალეგრო, სიმფონია დო-მაჟორი, შოტლანდიური სიმფონია, კონცერტი ბაროკო, ვარიაციები დონიცეტის თემებზე, სომნამბულა, ვალსი, დაფდაფები, დივერტისმენტი №15, ძე შეცდომილი, პა-დე-დე, აპოლონი.*

ჯორჯ ბალანჩინი – მთავარი სამხატვრო ხელმძღვანელი

ლინკოლნ კირსტეინი – გენერალური დირექტორი

ჯერომ რობინსი – სამხატვრო ხელმძღვანელი

რობერტ ირვინგი – მთავარი დირიჟორი

ჰიუგო ფიორატო – დირიჟორი  
სიმონ სადოვი – დირიჟორის თანაშემწე  
ჯონ ტერესი – ბალეტმაისტერი

### **სოლისტები**

დიანა ადამსი – ჟაკ დამბუაზი – მელისა ჰაიდნი – ჯილანა ალევრა კენტი – კორნად ლადლოუ – ნიკოლას მაგალანსი – პატრიცია მაკბრაიდი

არტურ მიტჩელი – ფრანცისკო მონსიონი – ვიოლეტა ვერდი – ედუარდ ვილელა ჯონათან უოტსი – პატრიცია უაილდი – გლორია გორვინი – რიჩარდ რაპი – როლანდ ვაზკუეზი – უილიამ უესლოუ

### **კორდებალეტი**

ენტონო ბლუმი – ჯეიმს ბრუსოკი – ენ ბერტონი – ელეინ კომსუდი  
დაიანა კონსერი – ჯეიმს დე ბოლტი – როზმარი დანლივი – ბილ ერლი  
სიუზან ფარელი – ესტერ ფიცჯერალდი – ჯანეტ გრემლერი – სიუზან კენიფი  
დენი ლამონტი – სარა ლელანდი – რობერტ მაიორანო – კეი მაზო  
ტინა მაკონელი – მარლინ მესავაჯი – კარენ მორელი – მარნი მორისი  
პატრიცია ნირი – შონ ობრაიანი – ფრენკ ოუმენი – მიმი პოლი  
ჰანი-მარი რეინერი – ნადინ რეინი – რობერტ როდემი – ლედა როფი  
ლესლი რუჩალა – ფილიპ სალამი – სუკი შორერი – რამონ სეგარა – ელენ შირი  
ჯოისან სიდიმუსი – ერლ სიველინგი – ბეტიჯეინ სილზი  
ვიქტორია სიმონე კენტ სტოუელი – კაროლ სამნერი – კარინ ფონ აროლდინგენი  
პეგი ვუდი – ლინდა იურსი

საბალეტო დასი *ნიუ-იორკ სიტი* ამერიკის შეერთებული შტატების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და უძველესი ქორეოგრაფიული კოლექტივია. ეს სახელწოდება დასმა მხოლოდ 1948 წელს შეიძინა, თუმცა ფაქტობრივად ის უკვე საუკუნის მეოთხედზე მეტია არსებობს. ამერიკისათვის კი ეს ცოცხალი არ არის – სხვა საბალეტო კოლექტივის უმრავლესობა ქვეყანაში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბდა. მიუხედავად იმისა, რომ დასები სხვადასხვა დროს შეიქმნა, მათ ერთი საერთო ნიშანი აქვთ – მათი შემოქმედებითი მოღვაწეობის საფუძველი რუსული საბალეტო სკოლაა. სწორედ ამ საფუძველზე ჩამოყალიბდა ამერიკული ბალეტის საშემსრულებლო სტილი, ნაციონალური საბალეტო რეპერტუარი, აღიზარდა ეროვნული კადრები.

1933 წელს, პეტროგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის აღზრდილი, პარიზის დიაგილევის დასის ბალეტმაისტერი ჯორჯ ბალანჩინი შეერთებულ შტატებში მიიწვია ლინკოლნ კირსტეინმა – ხელოვნების დიდმა მცოდნემ და დამფასებელმა, საბალეტო ხელოვნების შესახებ წიგნების ავტორმა.

კირსტეინმა ბალანჩინს ამერიკაში საბალეტო სკოლის შექმნა შესთავაზა. ერთი წლის შემდეგ სკოლის მოსწავლეთა პირველი გამოსვლა გაიმართა. ისინი *ამერიკული ბალეტის* დასის შემადგენლობაში შევიდნენ; დასს ასევე ბალანჩინი და კირსტეინი ხელმძღვანელობდნენ. დასმა სხვადასხვა სახელწოდებებით 1941 წლამდე იარსება, ომის დამთავრების შემდეგ კი *საბალეტო საზოგადოების* სახელით აღდგა. მალევე მან *ნიუ-იორკის სიტი სენტერის* შენობა დაიკავა, რამაც დასი მუდმივი სცენითა და საბოლოო სახელწოდებით – *ნიუ-იორკ სიტით* – უზრუნველყო.

ნიუ-იორკ სიტის ბალეტის რეპერტუარი რუსული კლასიკური ბალეტის ნაწარმოებებისა (გედების ტბის მეორე აქტი, მაკნატუნა) და თანამედროვე ქორეოგრაფების (პირველ რიგში, ჯორჯ ბალანჩინისა და ჯერომ რობინსის) ბალეტებისაგან შედგება.

თანამედროვე ცეკვებიდან ყველაზე ძველია სერენადა (1934). ეს არის უსიუჟეტო საცეკვაო დადგმა პეტრე ჩაიკოვსკის სიმებიანი სერენადის მუსიკაზე. სერენადა ბალანჩინის პირველი ნამუშევარია შეერთებულ შტატებში. ბალეტს ამერიკული ბალეტის სკოლის აღსაზრდელები ასრულებდნენ. მოგვიანებით დასის რეპერტუარში შევიდა კონცერტი ბაროკო, მბრწყინავი ალეგრო და სხვ. მუსიკალურად ბალეტი სხვადასხვა სიმფონიური და კამერული ნაწარმოებითაა გაფორმებული.

ბალეტები, რომლებშიც ქორეოგრაფის მიზანი კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოების საცეკვაო პარალელის შექმნაა, წამყვან ადგილს იკავებს ბალანჩინის ამერიკული პერიოდის შემოქმედებაში. ბალეტები უსიუჟეტოა: ცეკვით რიტმული და მელოდირი სურათი, პარტიტურის შინაგანი სტრუქტურა გადმოიცემა. საბჭოთა მაყურებელი იცნობს ბალანჩინის ასეთ ნაწარმოებებს: ბროლის სასახლე (რომელიც პარიზის გრანდ ოპერის საბალეტო დასმა წარმოადგინა, შეერთებულ შტატებში მას სიმფონია დო-მაჟორი ეწოდა) და თემა ვარიაციებით (პეტრე ჩაიკოვსკის მესამე სიუიტის მუსიკაზე, რომელიც ამერიკის ბალეტის თეატრმა წარმოადგინა). მუსიკალურ შინაარსს ამ ბალეტებში ტექნიკურად დახვეწილი, საინტერესო კომბინაციებით დატვირთული საცეკვაო მოძრაობა გადმოსცემს. ბალეტებში არ არის პანტომიმა, რაც, საერთოდ, უმნიშვნელო ადგილს იკავებს ბალანჩინის სიუჟეტურ ბალეტებშიც. მაგალითად, ბალეტი სომნამბულა მთვარეულ ქალთან პოეტის ფანტასტიკურ შეხვედრასა და ქალის ქმრის ხელით მის სიკვდილზე მოგვითხრობს.

სხვადასხვა მუსიკალური ნაწარმოების ქორეოგრაფიულად გადმოცემის ძიებამ ბალანჩინი თანამედროვე კომპოზიტორებამდე მიიყვანა. მრავალი ექსპერიმენტული ბალეტი შექმნა მან ჯაზური, ატონალური და ელექტრონული მუსიკის საფუძველზე.

ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია იგორ სტრავინსკის ნაწარმოებებს. სხვადასხვა დროს გადიოდა ბალეტები: ორფეოსი, ფასკუნჯი, ფერიას კოცნა, გალია და სხვ. განსაკუთრებული აღიარება აპოლონ მუსაგეტმა მოიპოვა, რომელიც ბალანჩინმა პარიზში 1928 წელს დადგა. ეს ბალეტი მრავალჯერ აღადგინა სხვადასხვა ბალეტმაისტერმა. კუბის რესპუბლიკის ბალეტმა ის საბჭოთა კავშირში გასტროლების დროს წარმოადგინა.

კომპოზიტორის შედარებით ახალი ნამუშევარია ბალეტი აგონი (ძველბერძნულად შეჯიბრება). მუსიკას საფუძველად სტრავინსკის მიერ თავისუფლად გადამუშავებული XVII საუკუნის ფრანგული საცეკვაო მელოდები დაედო..

ცეკვის მეშვეობით ბალანჩინი ცდილობს მუსიკის ეროვნული ხასიათიც გამოხატოს. ფელიქ მენდელსონის შოტლანდიურ სიმფონიაში ცეკვა იმ ეროვნული თავისებურებების გამოვლენას ემსახურება, რაზეც თავად სიმფონიის სათაური მიუთითებს. შორეული დასავლეთის სიმფონიაში (ჰერში ქეის მუსიკა) ბალეტმეისტერი ჩვენთვის ფილმებიდან ნაცნობ აშშ-ის დასავლეთი პროვინციების სახეებსა და ხასიათს ხატავს. სცენაზე ვხედავთ კოვბოებს, გოგოებს კაბარედან, რომელთა ცეკვებიც ოთხნაწილიანი სიმფონიის ფორმით წარმოგვიდგება, ფოლკლორული ელემენტი კი კლასიკურ საბალეტო ტექნიკას ექმმდება.



ჩვენი დროის ამერიკა *ნიუ-იორკ სიტი* ბალეტის სხვა ქორეოგრაფის – ჯერომ რობინსის – ქმნილებებში აისახა. რობინსი მის მიერ 1958 წელს ჩამოყალიბებული *აშშ-ის ბალეტისათვის* შექმნილ კომპოზიციებში სიამოვნებით იყენებს ჯაზის რიტმებს.

*ნიუ-იორკ სიტი* ბალეტის რეპერტუარში სხვა ამერიკელი ბალეტმაისტერების ნაწარმოებებიც გვხვდება, მათ შორის, ბალანჩინის ასისტენტ ჯონ ტერესის და დასის ერთ-ერთი ნამყვანი მოცეკვავის ტოდ ბოლენდერისა.

ბალანჩინის რთული ქორეოგრაფიული დადგმები, როგორც კორდებალეტის, ისე მისი სოლისტების მხრიდან, შესრულების სიზუსტესა და მკაფიოობას მოითხოვს. სხვადასხვა დროს აქ მრავალი ცნობილი არტისტი გამოდიოდა. მათ შორის ჩვენთვის ცნობილი მარია ტოლჩიფი, ნიჭიერი ტანაკილ ლე კლერი (სამწუხაროდ, მალე ჩამოშორდა სცენას), ფრანგი ვიოლეტა ვერდი, დანიელი ერიკ ბრუნი (ჩამოსული იყო ჩვენთან ამერიკის საბალეტო თეატრთან ერთად).

საბჭოთა კავშირში გასტროლებით მყოფ *ნიუ-იორკ სიტი* ბალეტის დასის შემადგენლობაში ცნობილი ხელოვანები არიან: დიანა ადამსი, მელისა ჰაიდნი, ჯილანა, ალევრა კენტი, ჟაკ დამბუაზი, კონრად ლადლოუ, არტურ მიტჩელი... მუსიკალური ხელმძღვანელი – დირიჟორი რობერტ ირვინგი.

ბალანჩინისა და რობინსის უსიუჟეტო ბალეტები, როგორც წესი, უდეკორაციოდ მიმდინარეობს, რასაც ხშირად მხატვარი ჯინ როზენტალის განათების ეფექტები ცვლის.

საბჭოთა მაყურებელმა სათანადოდ შეაფასა ორი წლის წინ გასტროლებზე ჩამოსული ამერიკული ბალეტის თეატრი. საბჭოთა კავშირში *ნიუ-იორკ სიტის* ჩამოსვლა მაყურებელს საშუალებას მისცემს სრული წარმოდგენა შეექმნას ამერიკულ ქორეოგრაფიაზე, გაეცნოს დასის ნიჭიერ არტისტებსა და ბალეტმაისტერებს.

## **პირველი პროგრამა**

### **სერენადა**

მუსიკა **პეტრე ჩაიკოვსკისა**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა

კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია

განათება ჯინ როზენტალისა

1934 წლის დადგმა. განახლებულია 1948 წელს

### **აგონი**

მუსიკა **იგორ სტრავინსკისა**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა

განათება ნანან პორჩერისა

### **ანტრაქტი**

### **თამაშები**

მუსიკა **მარტინ გულდისა**

ქორეოგრაფია ჯერომ რობინსისა

დეკორაციებისა და კოსტიუმების ავტორი ირენ შარაფი  
განათება ჯინ როზენტალისა  
1945 წლის დადგმა. განახლებულია 1952 წელს

### **მეორე პროგრამა**

#### **შორეული დასავლეთის სიმფონია**

მუსიკა **ჰერში ქეისა**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა

დეკორაციები ჯონ ბოიტისა

კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია

განათება ჯინ როზენტალისა

1954 წლის დადგმა

### **მესამე პროგრამა**

#### **შოტლანდიური სიმფონია**

მუსიკა **ფელიქს მენდელსონისა**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა

დეკორაციები ხორას არმისტიდისა

კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია (ქალთა კოსტიუმები)

დევიდ ფოლკესი (მამაკაცთა კოსტიუმები)

განათება ჯინ როზენტალისა

1952 წლის დადგმა

#### **ვარიაციები დონიცეტის თემებზე**

მუსიკა **გაეტანო დონიცეტისა (ოპერიდან დონ სებასტიანი)**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა

კოსტიუმების მხატვარი კარინსკაია (ქალთა კოსტიუმები)

ესტებან ფრენსისი (მამაკაცთა კოსტიუმები)

განათება დევიდ ჰეისისა

1960 წლის დადგმა

### **ანტრაქტი**

#### **კონცერტი ბაროკო**

მუსიკა **იოჰან სებასტიან ბახისა**

ქორეოგრაფია ჯერომ რობინსისა

განათება ჯინ როზენტალისა

1941 წლის დადგმა. განახლებულია 1948 წელს

#### **სომნამბულა**

მუსიკა **ვიქტორ რიეტისა (ვინჩენცო ბელინის თემებზე)**

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
კოსტიუმების ავტორი ანდრე ლევასერი  
დეკორაციები და განათება ესტებან ფრენსისისა  
1955 წლის დადგმა. განახლებულია 1960 წელს

## მეოთხე პროგრამა

### დივერტისმენტი №15

მუსიკა ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტისა

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია  
დეკორაციები ჯეიმზ სტიუარტ მორკომისა (ბიბიენის ნახატების მიხედვით)  
განათება ჯინ როზენტალისა  
1956 წლის დადგმა

### პა-დე-დე

მუსიკა პეტრე ჩაიკოვსკისა

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
კოსტიუმების მხატვარი კარინსკაია  
განათება ჯეკ ოუენ ბრაუნისა

## ანტრაქტი

### ძე შეცდომილი

მუსიკა სერგეი პროკოფიევისა

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
დეკორაციები და კოსტიუმები ჟორჟ რუოსი  
განათება ჯინ როზენტალისა  
1929 წლის დადგმა. განახლებულია 1950 წელს

### ვალსი

მუსიკა მორის რაველისა

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია  
განათება ჯინ როზენტალისა  
1951 წლის დადგმა

## მეხუთე პროგრამა

### აპოლონი

მუსიკა იგორ სტრავინსკისა

ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
განათება ჯინ როზენტალისა  
1928 წლის დადგმა. განახლებულია 1957 წელს

## ეპიზოდები

მუსიკა ანტონ ვებერის ნაწარმოებებიდან  
ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა  
კოსტიუმების ავტორი კარინსკაია  
დეკორაციები და განათება დევიდ ჰეისისა  
1959 წლის დადგმა

## ანტრაქტი

### ბრწყინვალე ალეგრო ან პა-დე-დე

შორეული დასავლეთის სიმფონია ან ჟორჟ ბიზეს სიმფონია დო-მაჟორი

## მალთაყვა

### პროგრამა

ბალეტი ოთხ მოქმედებად და 9 სურათად  
ლიბრეტო გივი თაქთაქიშვილისა  
მუსიკა შოთა თაქთაქიშვილისა

### მოქმედი პირნი:

ციალა ..... გვარამაძე (დამსახურებული არტისტი,  
ორდენოსანი), ბაუერი, საფაროვა  
მაია ..... ვოინოვა, კაზინეცი, ბუშინსკაია  
ახალკაცი ..... ლიტვინენკო, გორსკი  
იულონი – ციალას მამა ..... ლუკაშენკო, გერმაშევი  
კირილე – მაიას ძმა ..... ივაშკინი, გოროშკო  
კოსტა – მონადირე ..... ბარხუდაროვი (ორდენოსანი), მიროშკინი  
დიტო – გლეხი ..... სუხიშვილი (ორდენოსანი), ჩიხლაძე, ბაგრატიონი  
ვილაც ..... ვენისი, უმანეცი  
ექიმი ..... გერმაშევი  
მომვლელი ქალი ..... რაშჩეპკინა, კრუგლიკი  
შეთქმულები ..... პოლოსოვი, ჩირაძე, გეჯაძე, ნალჩაჯიანი  
მეგობარი გოგონები ..... იუდინა, ვოეიკოვა, რაშჩეპკინა, გოგიჩაიშვილი,  
ჯონსი, ჟემჩუჟნიკოვა, ბროდსკაია, მხეიძე  
ნითელარმიელი ..... გოროშკო, რაისკი

მუშები, მოჯამაგირეები, გლეხები (კაცები და ქალები), სტუმრები

### I აქტის 1-ლი სურათის ცეკვები

1. მაიას, ციალას და ქალიშვილების ცეკვა: ვოინოვა, კაზინეცი, ბუშინსკაია,  
გვარამაძე, ბაუერი, საფაროვა,



ვოეიკოვა, იუდინა, რაშჩეპკინა,  
ბროდსკაია, ჯონსი, ჟემჩუჟნიკოვა,  
გოგიჩაიშვილი, მხეიძე, კოლიადა,  
აკოფოვა, ბალაშევა, ბარსოვა,  
ხოლზოვა.

დავით ჯავრიშვილის დადგმა

(ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ორდენოსანი)

2. შრომის პროცესის ცეკვა. მონაწილეობს ბალეტის ყველა არტისტი.

ვასილ ლიტვინენკოს დადგმა

შავარდენის ცეკვა .....ლიტვინენკო, გორსკი

ფრთოსანთა გამოსვლა .....მთელი ბალეტი

ადაჟიო .....მთელი ბალეტი

1. ჩიტუნას ცეკვა.....ბულიგინა, ჭყონია

2. ....ნადარეიშვილი, ვიხოდცევა

ხოხბის ცეკვა ჩიტებთან.....ვოინოვა, კაზინეცი, ბუშინსკაია და სახელმწიფო  
ქორეოგრაფიული სტუდიის მოსწავლეები

ციალას ცეკვა.....გვარამაძე, ბაუერი, საფაროვა

კოდა.....ბალეტის მთელი შემადგენლობა

ვასილ ლიტვინენკოს დადგმა

## მე-6 სურათის ცეკვები

საავადმყოფოს პალატა (ციალას გამოჯანმრთელება)

## III აქტი, მე-7 სურათი

კირილეს ოთახი

ცეკვა სამაჯურით .....ვოინოვა ან კაზინეცი, ბუშინსკაია

შეთქმულთა ცეკვა .....ივაშკინი, გოროშკო, ვენისი, ჩირაძე,  
პოლოსოვი, გეჯაძე, ლუკაშენკო

ვასილ ლიტვინენკოს დადგმა

## მე-8 სურათი

კაშხალთან

ქალიშვილების ცეკვა .....ვოეიკოვა, იუდინა, რაშჩეპკინა, ბროდსკაია,

ჯონსი, ჟემჩუჟნიკოვა, გოგიჩაიშვილი, მხეიძე,  
კოლიადა, აკოფოვა, ბარსოვა

დადგმა დავით ჯავრიშვილისა

#### IV აქტის მე-9 სურათი

ცეკვა ხორონი .....ლუკაშენკო, ვენისი, გერმაშევი, კალანდაძე,  
ტურაბელიძე, მიროშნიკი, პოლოსოვი, ჩირაძე,  
გეჯაძე, რაისკი, ფირალიშვილი, ნალჩაჯიანი,  
მედვედევი, ოქროპირიძე, პილოიანი

#### მე-2 სურათი

სცენა კირილე და ვილაც .....ივაშკინი, გორსკი

#### მე-3 სურათი

1. ციალას, მაიას და ქალიშვილების ცეკვა .....გვარამაძე, ვოინოვა,  
ი. ვოეიკოვა, ჟემჩუჟნიკოვა,  
გოგიჩაიშვილი
2. ციალას ცეკვა .....გვარამაძე
3. მაიასა და კოსტას ცეკვა .....ვოინოვა, ბარხუდაროვი
4. ციალასა და ახალკაცის ცეკვა .....გვარამაძე, ლიტვინენკო
5. ციალას ცეკვა (ციებ-ცხელება).....გვარამაძე, ბარხუდაროვი

#### II აქტი, მე-4 სურათი

საავადმყოფოს პალატა

#### II აქტი, მე-5 სურათი

- ქვენარმავლებისა და ბაყაყების ცეკვა ..... ნალჩაჯიანი  
კოლოები ..... აკოფოვა, კოლიადა, მხეიძე  
ტრიტონები..... ბალანჩივაძე  
კიბორჩხალები..... ხოფერია  
შავარდენისა და ყვავების ცეკვა..... ლიტვინენკო, ივაშკინი  
ირმების ცეკვა ..... მაჩაბელი, ჟემჩუჟნიკოვა  
დათვების ცეკვა ..... ქორეოგრაფიული სტუდიის  
მოსწავლეები  
3. საერთო ლეკური ..... ბარხუდაროვი, მიროშკინი,  
პაპინაშვილი ან კალანდაძე,  
ტურაბელიძე, გოროშკო ან რაისკი,

- ლუკაშენკო ან გერმაშევი,  
ბაროვსკაია.
4. აფხაზური ცეკვა..... ვოინოვა ან კაზინეცი, ბუშინსკაია,  
ბულიგინა, ვიხოდცევა,  
ნადარეიშვილი ან ბარსოვა,  
აკოფოვა, ჯონცი, ვოეიკოვა,  
იუდინა, ჟემჩუჟნიკოვა, მანტკავა,  
ჩახავა, კაპანაძე, ნალჩაჯიანი,  
გეჯაძე, ჩირაძე, პოლოსოვი,  
ფირალიშვილი, ოქროპირიძე,  
მედევევი, კალანდაძე
5. ლეკური..... გვარამაძე, ბაუერი, საფაროვა,  
სუხიშვილი, ბაგრატიონი, ჩიხლაძე
6. მთიულური ..... ბალეტის მთელი შემადგენლობა
7. საერთო ცეკვა ..... ბალეტის მთელი შემადგენლობა

დადგმა დავით ჯავრიშვილისა

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა, დამსახურებულმა არტიისტმა.

დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი

მხატვარი – თამარ აბაკელია

ცეკვების დამდგმელი ბალეტმაისტერები: დავით ჯავრიშვილი, ხელოვნების  
დამსახურებული მოღვაწე,  
ორდენოსანი.  
ვასილ ლიტვინენკო

ორკესტრის სოლისტები ..... ლ. სტუპელი,  
დამსახურებული არტიისტი.  
ი. ფიდელმანი

წამყვანი რეჟისორი – ბარხუდაროვი, ორდენოსანი

რეჟისორის თანაშემწე – ე. იუდინა

კონცერტმაისტერები: პაპაჯანოვი, დიაკოვა

დასის ხელმძღვანელი: ლადო კავსაძე. დამსახურებული არტიისტი, ორდენოსანი.

**დასაწყისი: 8 საათსა და 30 წუთზე**

## ოქროს ჩანგის ლიბრეტო

### მოქმ. I. სურ. I

ზღვის პირი. ტყის ულამაზესი კუთხე. მომხიბლავი მდელო. მოშორებით, ხის ტოტებს შორის, ზღვა გამოსჭვივის. სიღრმეში ქოხია. ქოხის წინ ცეცხლზე დგას ქვაბი. იქვე ბალახის ძნები აწყვია.

დღე სალამოსაკენ გადახრილა.

ცეცხლს ჭაბუკი მისჯდომია. ბალახს ათვალიერებს, არჩევს და ქვაბში ყრის. შემდეგ წამოდგება, ნელში გაიმართება, თვალს მოავლებს იქაურობას. გამოელაპარაკება ტოტებდახრილ ხეებს, გაუცინებს ფოთლებში მიმალულ ჩიტებს, მოუაღერებს აყვავებულ ვარდებს, ზღვისაკენ გაიხედავს და ერთხანს ოცნებას მიეცემა. შემდეგ კვლავ ცეცხლს დაუბრუნდება (№1. ჭაბუკის სცენა).

ამ დროს ფეხაკრეფით მანანა შემოირბენს. საქმით გართული ჭაბუკი ვერ ამჩნევს მას. მანანა მიეპარება და უეცრად გამოაფხიზლებს. ჭაბუკი სიხარულით მიეგება. (№2. მანანას შემოსვლა და სატრფიალო ცეკვა).

მზე ჩადის. გატაცებულ მიჯნურებს ახალგაზრდა ქალწულები შემოუსწრებენ და სიცილს დააყრიან. მათ მეთევზე ყმანვილები შემოჰყვებიან, მუშაობა დაუმთავრებიათ და ახლა აქ იყრიან თავს. დარცხვენილი მანანა გაიქცევა და შორიხლოს მიიმალება. ახალგაზრდებს ხანდაზმული მეთევზეები მოსდევენ და ჭაბუკს პატივისცემით რჩევას სთხოვენ. (№3. ქალწულებისა და ყმანვილი მეთევზეების ცეკვა. ხალხის შეკრება). მაგრამ ახალგაზრდებს ლოდინი მოჰბეზრებიათ. მხიარულად წყვეტენ ჭაბუკისა და მოხუცთა საუბარს. ხალხი განლაგდება. მალვით ბრუნდება მანანა. ჭაბუკი შედის ქოხში და გამოაქვს უცხოოდ მოელვარე ოქროს ჩანგი. (№4 სცენა), სიმებს ხელს გადაუსვამს და უკრავს.

უკრავს ჭაბუკი ჩანგზე და, აი, არემარეს ზღაპრული ელფერი გადაეფინება. ახმაურდება ზღვის ტალღები, როკვით გადმოეწვლება ნაპირს. ზღვის ალები გამოჩნდებიან, მათ ტყის კაცები შეეგებებიან. (№5. ზღვის ტალღების, ალებისა და ტყის კაცების ცეკვა).

გაყურდება ჩანგი და ყოველივე წინანდელ სახეს იღებს, ხალხი გარინდული უგდებას ყურს ჭაბუკს.

ჭაბუკი კვლავ ჩამოჰკრავს სიმებს ხელს და საცეკვაოს ააჟღერებს. წამოცვივდებიან ახალგაზრდები, წრეს შეკრავენ. ჭაბუკი ჩანგს იქვე დადებს, წრეში შედის და სატრფიალო შაირს მიუმღერებს მანანას. მანანაც გამოეხმაურება (№6 ჭაბუკისა და მანანას ცეკვა). შემდეგ საყოველთაო ფერხული (№7 ხალხის ცეკვა).

ამ დროს მონადირეები გამოჩნდებიან. მათ მეფის ასული მ--- მოჰყვება. ტყეში შემოჰლამებიან და ღამის გათევა სურთ. ხალხი უმაღლვე დაიშლება (№8 მონადირეები).

ჭაბუკი შეხედავს მეფის ასულს და ელვანაკრავით გაშეშდება

მეფის ასულიც მოწყალების თვალთ გადამოხედავს მას.

მანანას გულში ეჭვი შეიპარა და უცნაური წინათგრძნობით შეპყრობილი ვერ მოსცილებია აქაურობას. მანანას სურს იხსნას თავისი სიყვარული ხიფათისაგან. გაუბედავად მივა ჭაბუკთან. მეფის ასული ამაყად გადმოხედავს, მხლებლები კი



წასვლას უბრძანებენ. ჭაბუკი წარბსაც არ შეიხრის – მონინებით მიაცილებს მეფის ასულს ქოხამდე. ტოვებს აქაურობას გულნატკენი მანანა. მეფის ასული ქოხში შედის. ახალი შთაბეჭდილებებით შეპყრობილი ჭაბუკიც ნელა გადის (№9 – სცენა: ჭაბუკი, მეფის ასული და მანანა).

მონადირეები მიდი-მოდინ. ლამის სათევად ეწყობიან. თვლემს ქოხთან ორი მცველი. ღამეა. ტყე იდუმლადაა განათებული მთვარის სხივებით.

ჭაბუკი შემოდის. მაგრად ჩასძინებიათ მცველებს. ჭაბუკი ჩანგს აიღებს და სატრფიალო ჰანგზე ააჟღერებს. მეფის ასულს უმღერის. ჩანგის ხმაზე ქოხიდან მეფის ასული გამოდის. მთვარის შუქი, სატრფიალო ჩურჩული გაიტაცებს მას. მივა ჭაბუკთან და, წუთიერი ტრფიალით გატაცებული, გულში ჩაეკონება. (№10 – სატრფიალო ცეკვა – ჭაბუკი და მეფის ასული).

სინათლე ქრება

## სურ. II. აისი

ჭაბუკი ესალმება აისს და, აჰა, მზეც ამოდის. მონადირეები აიყრებიან და წასასვლელად ემზადებიან. მეფის ასულიც გამოდის ქოხიდან. ახლა იგი ამპარტავანი და მედიდურია. მაინც მოწყალების თვალთ გადახედვას ჭაბუკს და საკოცნელად ხელსაც გაუნვდის. მეფის ასული და მონადირეები მიდიან (№11 სცენა. მეფის ასულისა და მონადირეების წასვლა).

უძრავად დგას ჭაბუკი და იცქირება იქით, სადაც მონადირეების მიერ ავარდნილი მტვერი ჩანს.

შემოდინ მეთევზეები. ჭაბუკს მიესალმებიან, მაგრამ ის ხმას არ სცემს. ჯერ მხცოვანი ბერიკაცი მოდის. არც მას შეხედავს ჭაბუკი. ქალწულები შემოირბენენ – ყოველივე ამაოა. მანანც შემოვა, ჭაბუკთან მიიჭრება, მაგრამ იგი არც მას აქცევს ყურადღებას.

განცვიფრებული ხალხი დუმს. ჭაბუკი უცხოდ მოავლებს თვალს არემარეს, აიღებს ჩანგს და წავა, იქით, სადაც მეფის ასული გაეშურა ამალითურთ. მანანა ერთხანს ყოყმანობს, მერე კი გადანყვეტს და გაჰყვება ჭაბუკს.

(№12 – საფინალო სცენა).

ფარდა

## მოქმ. II. სურ. I

მეფის სასახლის დარბაზი. ფანჯრებში საღამოს ცა ჩანს. მზის ჩასვლის ჟამია.

ტახტზე მოწყენილი მეფის ასული წამოწოლილა. მასხარები ართობენ მას (№13 – მასხარების ცეკვა), მაგრამ ამაოდ: ხელით ანიშნებს, რომ წავიდნენ. მოახლე ქალები დასტრიალებენ თავს (№14 – იგივე სცენა და მოახლე ქალების ცეკვა). მეფის ასულს მოუწყენია. შორს დაქრის მისი ფიქრები.

მსახური გაანათებს დარბაზს.

ამ დროს კარში ჭაბუკი გამოჩნდება. მკერდზე ცალი ხელით ჩანგი მიუკრავს. მცველები ჯვარედინად მოღერებული ხმლებით შეაკავებენ მას, მაგრამ მეფის ასული მიეგება ჭაბუკს, შემოიყვანს დარბაზში და მოახლე ქალებს წარუდგენს. ქალები შემოეხვევიან, კისკისით ატრიალებენ აქეთ-იქით, მასხრად იგდებენ, უნდათ, თამაშში ჩააბან. ჭაბუკი უსუსურად გაშეშებულა. უცხოა მისთვის სასახლის უსაქმურთა გართობა. თამაშში მეფის ასულიც ჩაებმება, მთელი ჯგუფი გადის და ჭაბუკსაც თან გაიტაცებს (№15 – სცენა ჭაბუკის შემოსვლა, ცეკვა – მეფის ასული, ჭაბუკი, მოახლე ქალები).

დარბაზი ხალხით ივსება. დიდებულები და ბანოვნები შემოდინ დინჯად, აგერ მეფეცა და დედოფალიც. ბრუნდება მეფის ასულიც. მოახლე ქალები მოჰყვებიან მას და შემკრთალი ჭაბუკიც შემოყავთ (№16 სტუმრების შეკრება). ახალგაზრდა რაინდები და ასულნი დავლურს გააჩაღებენ (№17 – რაინდებისა და ასულთა ცეკვა). შემდეგ მგოსანთა პაექრობა გაიმართება. ოთხი მგოსანი ეჯიბრება ერთმანეთს (№18 – მგოსანთა პაექრობა).

მეფის ასულს ჭაბუკი გაახსენდება. უბრძანებს – მანაც მიიღოს პაექრობაში მონაწილეობა. ჭაბუკი გაუბედავად წარდგება წინ, ჩანგს მოიმარჯვებს და ლარებზე ხელს ჩამოჰკრავს, ერთხელ, ორჯერ... ჩანგი კი დუმს და ჭაბუკიც ველარ იღებს ხმას. თავჩალუნული დგას ჭაბუკი, ოქროს ჩანგი მკერდზე მიუკრავს.

იციინიან დიდებულები, მგოსნებიც ილიმებიან დამცინავად. მეფის ასული წამოხტება ადგილიდან, ჭაბუკთან მივა, თვალეში ჩახედავს. მან ხომ იცის ჭაბუკის მომხიბლავი სიმღერის ძალა! ჭაბუკი თავს აწევს, მეფის ასულს ხელს ხელში მოჰკიდებს და კარისაკენ გაიტაცებს. მეფის ასული იქ მყოფთ ანიშნებს დარბაზში დარჩენას და ჭაბუკს მიჰყვება (№18 – სცენა).

სინათლე ქრება

## მოქმ. II. სურ. II

სასახლის წინ დიდი აივანია, უკან – სასახლის ეზო. უფრო შორს კი სინათლის მოციმციმე წერტილები მიმოფანტულა და ზღვა განოლილა.

შემოდის ჭაბუკი. მას მეფის ასული მოჰყვება. ჭაბუკს მკერდზე ჩანგი მიუკრავს. შემდეგ ცდილობს ააჟღეროს იგი, მაგრამ დუმს ჩანგი ან კენესის გულსაკლავად. ჭაბუკი მეფის ასულს შეევედრება, დატოვოს სასახლე და წაჰყვეს მას იქ, სადაც არ არის სასახლის შემზღუდავი კედლები, სადაც ლაღად დანავარდობს ქარი და ბობოქრობს ზღვა, სადაც ჩანგი ჯადოსნურად ჟღერს და ამეტყველებს ყოველივეს. გაოცებული მეფის ასული უკან იხევს და გადაჭრით უარს ეუბნება. ჭაბუკი მდუმარე ჩანგს გვერდზე გადადებს. მეფის ასულის გატაცება სურს მგზნებარე სიტყვებითა და მხურვალე მუდარით. ჩქარა, ჩქარა, სანამ გამოერკვევიან დარბაზში დარჩენილი დიდებულები! იქ ყოველივე მეფის ასულის კუთვნილება იქნება – თვით ჭაბუკი, მისი გული და... მგოსნის მოელვარე ჯადოსნური ჩანგი. მუხლმოდრეკილი ჭაბუკი ჩანგს მეფის ასულს გაუწოდებს (№19 – სცენა – ჭაბუკი და მეფის ასული).

მეფის ასული გამოართმევს ჩანგს ჭაბუკს. ამ დროს აივანზე დარბაზიდან დიდებულები გამოდიან. მეფის ასულს ბავშვური სიხარული შეიპყრობს. ოქროს ჩანგი მისთვის ახალი და მოელვარე სათამაშოა. სათითაოდ უჩვენებს ყველას ჩანგს (№20 – მეფის ასულის ვარიაცია). ჭაბუკი დაღვრემილი ადევნებს მას თვალს.

უცებ ბუკის ხმა გაისმა. ბუკის ხმა განსაკუთრებით პატივსაცემი სტუმრის მოსვლის მაუწყებელია. სასახლიდანაც გამოცვივდებიან სტუმრის დასახვედრად. შემოდის მეზობელი სამეფოს უფლისწული ამალითურთ. იგი მეფის ასულის საქმროა, სანატრელი სატრფო და მიჯნური. გახარებული მეფის ასული მიეგება მას, ჩანგს კი მოახლე ქალს მიუტოვებს. მაგრამ უფლისწულმა უკვე მოჰკრა თვალი უცხო ჭაბუკს და ოქროს ჩანგს, მეფის ასულს რომ ეჭირა ხელში. ეჭვი აგიზგიზდა მის გულში. მეფის ასული თავს იმართლებს, მაგრამ უფლისწული არ ხუმრობს, მაინც არ წყნარდება, წასვლასაც კი დააპირებს. მაშინ მეფის ასული გამოსტაცებს ჩანგს ხელიდან მოახლე ქალს და მიწაზე დაანარცხებს, დაიმსხვრევა ჩანგი, ლარები დააწყდება. მეფის ასული ორ მსახურს უბრძანებს დამსხვრეული ჩანგი ზღვაში გადაისროლონ. ბრძანება სრულდება. (№21 – სცენა – უფლისწულის მოსვლა, უფლისწულისა და მეფის ასული ცეკვა. სცენა – ჩანგის დამსხვრევა და ზღვაში გადაგდება).

მსახურთა შორის, უბრალო ხალხში, ჩოჩქოლია.

ჭაბუკი ერთხანს თავზარდაცემული, გაშეშებული დგას. შემდეგ კი გამმაგებული წყევლის ყველას და გარბის. რაინდები დაედევნებიან შესაპყრობად, მაგრამ ამ დროს მათ მანანა გადაუდგება წინ უბრალო ხალხთან ერთად. რაინდები უკან იხევენ.

ქარიშხალი ახლოვდება (№22 – ფინალი).

ფარდა

### მოქმ. III. სურ. I

ქარიშხალი მძვინვარებს. უკუნი ღამეა. დროდადრო ელვა ანათებს არემარეს. ზღვაზე კოშკისოდენა ზვირთები აღმართულა. ქარიშხალი მძვინვარებს.

მირბის ჭაბუკი. გამმაგებული და გახელებული ვეღარ არჩევს გზა-კვალს. ყოველივე ამღვრეულა და აწეწილა ირგვლივ. მირბის ჭაბუკი. მანანა გადაელობა წინ. ხვეწნითა და მუდარით მიმართავს, სიყვარულსა და თანაგრძობას სთავაზობს.

არ ყუჩდება ჭაბუკი. რა არის იგი უჩანგოდ? აი, იქ, ამღვრეულ ტალღებში, პოვა სამარე დამსხვრეულმა ჩანგმა.

მანანა გააჩერებს ზღვასთან მიჭრილ ჭაბუკს, მაგრამ მას ხელს ჰკრავს და გაიქცევა (№23 – ჭაბუკი და მანანა). მანანა ერთხანს ულონოდ წევს მიწაზე იმედგამოცდილი, შემდეგ ზეზე წამოვარდება, ხალხს უხმობს. მოდიან მისი თანასოფლელები – მეთევზეები. მანანა მოუწოდებს, შეებრძოლონ ბობოქარ ზღვას, იხსნან ჭაბუკის ოქროს ჩანგი.

მეთევზეები ყოყმანობენ. ვინ გაბედავს ზღვას შეებრძოლოს? ვინ გაბედავს, გააფთრებული ზღვას წინ აღუდგეს? ვინ დაძლევს კოშკისოდენა ზვირთებს? მაგრამ მანანა პირველი მიიჭრება ზღვასთან, ნავს მოეპოტინება. ტალღა დაატყდება თავს, ნააქცევს.

ამ დროს ყმანვილი მეთევზეები ამოუდგებიან მხარში. გაიმართება ადამიანებსა და ზღვას შორის ბრძოლა (№24 მანანას მონოდება, ხალხის შეკრება და თათბირი; №25 – ზღვასთან ბრძოლის ცეკვა). და, აჰა, ნავი უკვე ზღვაშია, ზედ მეზადურები სხედან.

სინათლე ქრება

### **ინტერლუდია: შუა ზღვა.**

მიცურავს ნავი. მაგრად ჩასჭიდებიან მეთევზეები ნიჩბებს. მანანა ფეხზე დგას. ზღვას მისჩერებია. მზის ამოსვლის ჟამია. ზღვა წყნარდება, გზას უთმობს გულადებს. ტალღებში დამსხვრეული ოქროს ჩანგი ალაპლაპდა. ისვრიან ბადეებს მეთევზეები. ერთი, ორი, სამი... და, აი, ამოაქვთ ჩანგი ზღვიდან (№26 ინტერლუდია).

სინათლე ქრება

### **სურ. II – ზღვის პირი**

მოაქვთ მეთევზეებს ბადე ძვირფასი ტვირთით. ბადეს გაშლიან, დამსხვრეულ ჩანგს მანანას გადასცემენ (№37 – სცენა მანანასა და მეთევზეების შემოსვლა). დასტირის მანანა ჩანგს, უაღერსებს, თავს ევლება (№27 – მანანას ცეკვა – ტირილი). ხალხი შემოერთყმება დასაწყნარებლად. უეცრად წრე გაიშლება და მანანას ხელში ჩანგი მთელი და საღია.

მზე ამოდის.

სინათლე ქრება.

### **სურ. III**

I მოქმედების დეკორაცია. ქოხი დანგრეულა. აღარ გიზგიზებს ცეცხლი. ყველაფერი უსიცოცხლოა, უფერული, დამჭკნარი.

მოუხერხებლად მოკრუნჩხულა ქოხის წინ ჭაბუკი. ძინავს თუ მტანჯველ ფიქრებს მისცემია. გამოდიან გოგონები. ცდილობენ, ჭაბუკის ყურადღება მიიქციონ, მაგრამ ამაოდ. მხცოვანი გლეხებიც დადგებიან შორიახლოს. ნაღვლიანად უცქერენ ჭაბუკს (№28 – ანტრაქტი).

ამ დროს ჟრიამული გაისმის. მოდიან მანანა და მეთევზეები, მოაქვთ ოქროს ჩანგი (№29 – მანანას და მეთევზეების შემოსვლა).

მანანა ჩანგს მეთევზეებს დაუტოვებს, თვითონ კი ჭაბუკთან მიდის, ალერსიანად მიმართავს. ჭაბუკი თავს აიღებს, ჯერ უცხოსავით უყურებს მანანას, მერე იცნობს, ძალ-ღონე მიეცემა, მიეგება გახარებული. შეხვედრის სიხარული და ტროფობა ძლევს ყველაფერს, მაგრამ მერე მიმოიხედავს, მოაგონდება ჩანგი და სასწონარკვეთილი ჩაიკეცება მანანას ფეხებთან. მანანა მას ოქროს ჩანგს გაუნვდის. ჭაბუკის სიხარულს საზღვარი არა აქვს (№30 – კლასიკური ცეკვა ყველა ვარიაციით).



ჭაბუკი წინ წარდგება, ჩანგს მოიმარჯვებს და ააჟღერებს. უმაღლესი გარემო იცვლის ფერს. ნაზად და დიდებულად ცეკვავს აისი. (№31 – აისის ცეკვა; №32 – მზის სხივების ცეკვა), ყვავილებიც წარწარად ირხევა (№33 – ყვავილების გაფურჩქვნის ცეკვა; შეიძლება დაემატოს ცეცხლის ცეკვა და სხვა).

შენწყდება ჩანგის ჟღერა. ქრება ზღაპრული სურათები, მაგრამ კვლავ ჩანს ქოხი, მოგიზგიზე ცეცხლზე შედგმული ქვაბით. კვლავ აყვავებულია არემარე, ამოძრავებულია ყოველივე.

წამოიშლება ხალხი. ცეკვა გაიმართება (ცეკვები დასაზუსტებელია. ბოლოს კი გამარჯვებისა და დიდების ფერხული შეიკვრება).

ხალხის შუაში ჭაბუკი და მანანა დგანან.

აპოთეოზი. (№34 – ბოლო ცეკვა და ფინალი).

ფარდა  
დასასრული

4/III-1957 წ.

შესწორებულია 20/IV -57 წ;

საბოლოოდ 30/VI-57 წ.

## ნაზიბროლას ლიბრეტო

### მოქმედი პირნი

1. თავადი ზურაბი
2. მაკრინე – მისი ცოლი
3. ნაზიბროლა – თავად ზურაბის ყმა
4. გივი – თავად ზურაბის ყმა
5. გივის მამა
6. მეფე
7. დედოფალი

### პირველი მოქმედება

სტუმრები თავად ზურაბის სახლში. ისინი ხეებით დაჩრდილულ ეზოში და სახლის აივანზე იკრიბებიან. საუკუნოვანი კაკლის ქვეშ თავადის ცოლი მაკრინე სტუმრებთან ერთად თამაშობს (ცეკვა-თამაში). ზურაბი სტუმრების გარემოცვაში აივნიდან ეშვება და მოთამაშეთა ჯგუფს უერთდება. თამაში წყდება; სტუმრების გასამხიარულებლად ზურაბი მოცეკვავეების მოყვანას ბრძანებს. აივნიდან მოსამსახურეები ჩამოდიან, რომლებსაც ღვინით სავსე დოქები, ჩიბუხები და ტკბილეული მოაქვთ. გამოდიან თავად ზურაბის ყმები. მათ შორისაა ნაზიბროლა, რომელსაც თბილი ღვინოთ ხვდებიან. ის სახელგანთქმული მოცეკვავეა. დოლის ხმაზე ნაზიბროლა ცეკვავს, მას ქალიშვილების ჯგუფი აჰყვება, შემდეგ ტანადი ჭაბუ-

კი უერთდება. თავიდან ნელი ცეკვა, სულ უფრო ჩქარდება. ბინდი ეშვება. მსახურებს ღვინით სავსე დოქები მოაქვთ. ღვინო და მხიარული ცეკვა-თამაში სტუმრებს ახალისებს. თავად ზურაბის ცოლი ცეკვავს თავის მეგობარ ქალებთან ერთად. შემოდის მსახური და ზურაბს მოხსენებს, რომ თურქი ვაჭრების ქარავანი მიღებას ითხოვს. ზურაბი თანხმობის ნიშანს აძლევს. მსახური გარბის. ერთი მეორეს მიყოლებით დინჯად შემოდიან თურქი ვაჭრები. მათ უკან მსახურებს ძვირფასი ძღვენი მოაქვთ. მაკრინე მოსამსახურეს სანთლების შემოტანას უბრძანებს. მსახურებს შანდლები შემოაქვთ. სტუმრები სანთლის შუქზე მდიდრულ ქსოვილებს, ფაიფურს, ტანსაცმელს ათვალიერებენ. სტუმართაგან ერთ-ერთი ახალგაზრდა ქალი მდიდრულჩარჩოიან სარკეს იღებს (ცეკვა *სარკით*), ორი ქალიშვილი მასთან მირბის და სარკის წართმევას ლამობს. გოგონები დახვეწილ ორნამენტებიან ხალიჩას შლიან. სტუმრები ხალიჩით იხიბლებიან (ქალიშვილების ცეკვა *ხალიჩის ორნამენტი*). ერთ-ერთი ვაჭარი მონინებით მიართმევს მაკრინეს ძვირფასი ქვებით მოოჭვილ მდიდრულ ქსოვილს. მაკრინე აღფრთოვანებულია. ის ზურაბს ზოგიერთი ნივთის ყიდვას სთხოვს. ზურაბი კარგ გუნებაზეა – *იყიდე, რაც გინდა* – ვაჭრებს მიმართავს და ისინი მდაბლად უკრავენ თავს. თავადი ზურაბი ისეთი მშვენიერი ქალიშვილებისა და ვაჟების ბატონია; ამ ცოცხალი საქონელისთვის ისინი ნებისმიერ ნივთს გაიმეტებენ. ზურაბი აღშფოთებულია და ნასვლა უნდა. მას მაკრინე აჩერებს. ის კატეგორიულად თავისას იმეორებს: მას ისე მოსწონს ყველა ნივთი, ხოლო უძვირფასეს ქსოვილს, უბრალოდ, ვერ შეეღვევა (მაკრინეს ცეკვა *ქსოვილით*). ზურაბი მერყეობს, შემდეგ ხელს ჩაიქნევს. ვაჭრები ქალებსა და ვაჟებს არჩევენ. გაყიდულებს შორის სასონარკვეთილება სუფევს. (გაყიდული ქალიშვილების ცეკვა). ვაჭრები გულგრილად აბამენ მათ მხრებზე ლურჯ ცხვირსახოცს ნიშნად მათი ყიდვისა. ეზო ხანდაზმული ქალებითა და კაცებით ივსება; ისინი თავად ზურაბს ფეხებში უცვივდებიან და თავიანთი შვილების დანდობას სთხოვენ. ზურაბი მათ ზურგს აქცევს. სტუმრები უხერხულ მდგომარეობაში არიან. ისინი სახლში შედიან. მსახურებს ნაყიდი ნივთები შემოაქვთ და მიწაზე განოლილ გაყიდულთა მშობლებს აყრიან. ერთ-ერთი მოხუცებული კაცი, მუხლებზე დავარდნილი, მიხობავს მაკრინესთან. მას ერთადერთი შვილი ჰყავს – გივი. ის ტანად ვაჟკაცზე მიუთითებს, რომელიც თავჩაქინდრული დგას. მაკრინე უკმაყოფილოდ აქცევს მას ზურგს. მოხუცი დაჟინებით სთხოვს შველას, მაკრინე ტაშს შემოკრავს; შორიახლოს მდგომი მოურავი მოხუცს ცემს. ის მიწაზე ეცემა; გაჰყავთ. ვაჭრებს სახლში ეპატიჟებიან. გაყიდულ ქალიშვილებსა და ვაჟებს კაკლის ქვეშ ტოვებენ. მათ მსახურები ყარაულობენ. ეზო ცარიელდება, დამეა. აივანზე ჩრდილი ჩნდება. ფრთხილად მიიწევს წინ. ეს ნაზიბროლაა. ხეს მეორე ჩრდილი შორდება და აივანთან მიდის. ეს გივია. ნაზიბროლა მასკენ იხრება. წუთიც და ის ეზოშია. (ნაზიბროლასა და გივის ბრავითა და სასონარკვეთით სავსე ცეკვა). ისინი გაქცევას გადაწყვეტენ. სახლიდან ქეიფის, ჭიქების წკრიალისა და სიმღერის ყრუ ხმები გამოდის. გივი იმალება. ნაზიბროლა მას მხარიდან ნიშანს გლევს და მცველების წინ ცეკვავს მათი ყურადღების მისაქცევად. გივი სხვა გაყიდულ ბიჭებს აღვიძებს, მათთან ერთად დარაჯებს ესხმის თავს, განაიარალებს, პირსა და ხელებს უკრავს. ყველა გარბის. აივნიდან

მთვრალი სტუმრები ჩამოდიან. თავადი ზურაბი ბანცალით ცეკვავს, მას სხვებიც ბაძავენ. ცეკვის დროს ისინი ხელ-ფეხშეკრულ მსახურებს აწყდებიან. გაყიდულები გაქცეულან. ბახუსი უცებ ქრება. უნდა დაენიონ. მსახურები აფუსფუსდნენ. საყოველთაო დაბნეულობა...

### **მეორე მოქმედება**

ულრანი ტყე. საღამო. ჩამავალი მზე ხის კენწეროებს ეთამაშება. ბატონის მარ-ნუხებისგან გაქცეული აჯანყებული ყმების ბანაკი. მათ შორისაა ნაზიბროლა და გივი. აჯანყებულები ჯგუფ-ჯგუფად იარაღს წმენდენ, საუბრობენ. სიღრმეში ერთი ჯგუფი მოხუცის გარშემო შეკრებილა. ის გარდასულ დროზე საუბრობს. ხესთან გივი ზის და სალამურზე უკრავს. ნაზიბროლა ცეკვავს და მოძრაობებით ჩიტების ჭიკჭიკს ბაძავს. გივი დაკვრას წყვეტს და ჩაფიქრდება. ნაზიბროლაც ჩერდება, გივისთან მიიღებს და მოწყენის მიზეზს ეკითხება. *(ნაზიბროლასა და გივის ცეკვა)*. გივის ბანაკის დატოვება და ნაზიბროლასთან ერთად გაქცევა სურს, რათა მარტო მასთან იყოს *(გივის ცეკვა)*. მათ დიალოგს მეთვალყურის გამოჩენა წყვეტს: აცნობებს, რომ ბანაკში მათ მხარეზე გადმოსული არაბია. ორ რაზმელს არაბი მოჰყავს. ყოველი მხრიდან აჯანყებულები მორბიან. არაბისგან იგებენ, რომ მრავალრიცხოვანი მტერი ძალიან ახლოს არის. აჯანყებულები ვითარებას განიხილავენ, თათბირობენ. მათ მოძრაობებში ყოყმანი იგრძნობა; ნაზიბროლა ხან ერთ ჯგუფთან მიდის, ხან – მეორესთან და მტერთან ბრძოლისაკენ მოუწოდებს. აჯანყებულები უარყოფის ნიშნად თავს აქნევენ – მტერი მრავალრიცხოვანი და ძლიერია. ნაზიბროლა მაინც თავისაზე დგას. *(ნაზიბროლას ცეკვა)*. მისი სჯერათ, მას ემორჩილებიან, ყველა ხმაზე იკრავს ხელს. ნაზიბროლა წინ მიიწევს მტერთან შესაბრძოლებლად. მისი ორგანიზებით ბანაკი არაბებთან ბრძოლისთვის ემზადება *(ცეკვა ხორუმი)*. აჯანყებულები ხეებს უკან იმალებიან. გამორბიან გლეხები, მოხუცები, ქალებს ბავშვები მოჰყავთ. მათ უკან არაბები მოსდევენ და ხოცავენ. რაზმი, თავად ზურაბის წინამძღოლობით, მტრის შეტევის შეჩერებას ცდილობს. ქართველთა ძალები სუსტდება. აი, დაეცა დაჭრილი ზურაბი, ის ბრძოლის ველიდან გაჰყავთ. მისი რაზმი თხელდება. არაბები გამარჯვების ყიჟინით მოქრიან და ცეკვავენ, მაგრამ მოულოდნელად მათ რიგები აირევა. საფრებიდან აჯანყებულები ჩნდებიან. მეორე მხრიდან სხვა რაზმი გამოდის ნაზიბროლას მეთაურობით. მეზობლი რაზმის სათავეში ქალის დანახვამ არაბებს თავზარი დასცა. ნაზიბროლა ჯერ ერთ არაბს გაუსწორდა, შემდეგ მეორეს და ხანჯლით მათი მეთაური დაჭრა. არაბები გაოგნებულები გარბიან, მათ ქართველები მისდევენ, ტყვეებსა და ალაფს იტოვებენ. აჯანყებულები მხიარული ცეკვა-თამაშით ბრუნდებიან ბანაკში. გაჰყავთ დაჭრილები, გარდაცვლილები, ანთებენ კოცონს, ცეკვავენ *ძაბრას*, რომელიც ფერხულში გადადის. თენდება. ამოდის მზე. კოცონი ჩამქრალია. ყველას ძინავს, გარდა დარაჯებისა. შორს საყვირის ხმა ისმის. ბანაკი იღვიძებს. საყვირის ხმა ახლოვდება. მდიდრულ სამოსიანი მეფის მსახურნი ჩნდებიან. ისინი მეფემ გამოგზავნა, რათა გამარჯვებული ქალის სახელი გაიგონ. გაოგნებული ნაზიბროლა წინ გამოდის. თავის დაკვრით კარისკაცები მას მეფის სასახლეში ეპატიჟებიან. ნაზიბროლა მიჰყვება, ბანაკი აცილებს.

## მესამე მოქმედება

კაშკაშა მზიანი დღე. მოედანი სასახლის წინ. ირგვლივ ხალხია. თავადები და სამეფო კართან დაახლოვებული დიდებულები ტახტთან ახლოს დგანან, მოშორებით მდიდარი ქალაქელები, ამქრები თავიანთი დროშებით, ყველაზე უკან – ქალაქის ღარიბი ფენა. სახალხო კარნავალი ბერიკაობა. მსახურები მეფის გამობრძანებას ამცნობენ ხალხს. კარის რიტუალი. ჩნდება მეფე დედოფლით და ამალით. ტახტისაკენ მიემართებიან. მეფე არაბებზე გამარჯვებას ზეიმობს. შემოდინ მეომრები და მეფის წინაშე თავს ხრიან. (ცეკვა *მხედრული*). გამოდინ მოჭიდავეები და საკუთარ ძალებს სინჯავენ (ცეკვა *ლახტის ცემა*). მეფე კარისკაცებს მხიარულების დაწყების ნიშანს აძლევს: ცეკვა *დავლური*, რომელიც ჯერ ქალების, შემდეგ კი საერთო ცეკვაში გადადის. ცეკვავენ მთიდან ჩამოსული მოხალისენი (ცეკვა *ქისტური*). შემოდინ მსახურები და მუხლმოდრეკით მეფეს მოხსენებენ, რომ ნაზიბროლა მოიყვანეს. ნაზიბროლა ტახტთან მიჰყავთ. მეფე გაღიმებული ეგებება ნაზიბროლას და თავის გვერდით ადგილზე მიუთითებს (მოძრაობა კარისკაცთა შორის). მეფის გაუგონარი წყალობა. ხალხი აღფრთოვანებული უყურებს ნაზიბროლას. მეფე ზეიმის გაგრძელების ნიშანს აძლევს. ჩნდებიან რჩეული ვაჟკაცები, ძველი საგვარეულოების საუკეთესო შვილები. ისინი მოხერხებულობასა და სიმკვირცხლეში ეჯიბრებიან ერთმანეთს – ოქროს თასს ისარი უნდა ესროლონ (ვაჟების ცეკვა ისრებით *ყაბახობა*). ვაჟები მთელი ძალით ინდომებენ, სულ უფრო მკვეთრია მათი მოძრაობები. ოქროს თასი ადგილზეა – ვერც ერთმა ვერ მოარტყა ისარი. მეფე კარგ გუნებაზეა. ის ხალხს მიმართავს – *გამოვიდეს ვინმე გაბედული*. ხალხი შეინძრა. მეფის ფეხებთან მჯდომი ნაზიბროლა დგება და მეფეს სთხოვს, შეჯიბრებაში მონაწილეობის ნება დართოს. მას მშვილ-ისარს აძლევს. მკვეთრი მოძრაობით მშვილდს მოიზიდავს და ისვრის (ნაზიბროლას *ცეკვა მშვილდ-ისრით*). ერთი წამი – და თასი ნაზიბროლას ხელთაა.

ნაზიბროლას თასი მეფესთან მიაქვს. ხალხი აღფრთოვანებულია. კმაყოფილი მეფე ნაზიბროლას აქებს. დედოფალი მას სეფექალის ნიშანს აწვდის, ნაზიბროლა ყელზე იკიდებს (სეფექალთა *ცეკვა*). მეფე სიტყვას აძლევს ნაზიბროლას, რომ ყველაფერს შეუსრულებს, რაც უნდა სთხოვოს. დიდებულები გაკვირვებული არიან. ხალხი ამოდრავდა. ნაზიბროლა მეფეს დაბეჩავებული ხალხის შველას სთხოვს (ნაზიბროლას *ცეკვა*). ის ვედრებით ჩერდება ტახტის წინ. დიდებულთა აღშფოთება და უკმაყოფილება ძლიერდება. როგორი თავხედია გლეხის გოგო! – ფეხზე დგება განრისხებული დედოფალი. მეფე დაცვას ნაზიბროლაზე მიუთითებს. ნაზიბროლა ყელიდან ნიშანს ჩამოიგლეჯს და მეფის ფეხებთან აგდება. დაცვა გარს ეხვევა, ნაზიბროლა გაჰყავთ. ხალხი აღელვებულია. ბრბო ტახტისკენ დაიძრა. მეფის დაცვა იარაღით აჩერებს მას.

## მეოთხე მოქმედება

ღამე. მოედნის მეორე ბოლო. მეფის ციხე. ციხის შესასვლელში შეიარაღებული დაცვა დგას. მოედანს რაზმი კვეთს – ციხის დაცვა იცვლება. მოედანზე ნაბდიანი



ჩრდილები ჩნდებიან. მათი რიცხვი სულ უფრო მატულობს. ერთი მოულოდნელად ხტება კლდიდან, სხვანი ჯგუფებად გამოდიან. ერთი ჩრდილი სხვებს გამოეყოფა და მცველთან მიდის. ეს გვიან. ის ნაზიბროლას დასახსნელად მოვიდა.

გივის მცდელობა, მოლაპარაკებოდა დაცვას, უშედეგო გამოდგა. ის ამხანაგებს უბრუნდება და ნაზიბროლას გათავისუფლებაზე მსჯელობენ (ცეკვა ხორუმი). გივი გაგიჟებით ცეკვავს, სხვებიც მას ბაძავენ. ცეკვისას გივი ტიკიდან ყანწში ღვინოს ასხამს და მცველთან მიაქვს. ის გაუბედავად ართმევს ყანწს, მაგრამ შემდეგ ბოლომდე ცლის. ყანწი ხელიდან უვარდება, ფეხები ეკვეთება, მინაზე ეცემა და იძინებს. რაზმი ციხეს შემოერთყვება, გივი მეგობრების მხრებზე დგება და სარკმელში ძვრება. შეთქმულები კედელს ეკვრიან. გივი სარკმელს ტეხს. მოედანზე მეფის დაცვა გამოდის. მოედანი ცარიელია. გივი ციხეში შედის. რამდენიმე ხანში ისევ ჩნდება. ხელში ნაზიბროლა უჭირავს, ძირს ხტება. რაზმი გარს ეხვევა, ნაზიბროლა გონდაკარგულია. მას თანდათან უბრუნდება გონება. ნაცნობ სახეებს ხედავს, გივის ხედავს. შეხვედრის სიხარული. ნაზიბროლას ნამოდგომა უნდა, მაგრამ ძალა არა აქვს. მოედანზე ცნობისმოყვარეები ჩნდებიან. ბრბო სულ უფრო იზრდება. თანდათანობით მთელი მოედანი ხალხით ივსება – ნაზიბროლაში თავის საყვარელ გოგოს ამოიცნობს. ნაზიბროლა თავს ძალას ატანს და ფეხზე დგება. ის თავის რაზმთან, ხალხთან ერთად ახალი საქმეების, ახალი გმირობის ჩასადავანად მიდის.

1940 წ. 21 მაისი  
რუსულად

## ნაზიბროლა – ახალი ქართული ბალეტი

თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო კოლექტივამ განიხილა და მოიწონა რესპ. დამსახურებულ არტისტის, ორდენოსან ლილი გვარამაძის ლიბრეტო ბალეტისათვის *ნაზიბროლა*.

ლიბრეტოს თემაა ქალის როლი ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლაში უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ. მთავარი გმირი ნაზიბროლა ისტორიაში ცნობილი ქალების – მაია წყნეთელის, თინა წავკისელის, თამარ ვაშლოვნიელის – განზოგადოებული მხატვრული სახეა.

ნაზიბროლა იბრძვის უცხოელთა ბატონობისა და სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ. ეს ხაზი ლიბრეტოში დამაჯერებლად უკავშირდება სასიყვარულო ფაბულას, რომელიც არ ჩრდილავს სიუჟეტის სოციალურ მხარეს და მხარდამხარ მისდევს ნამდვილ ჰეროიკას.

ლიბრეტოში მოხერხებულადაა ჩართული ძველი ქართული ხალხური ცეკვები: *ლახტის ცემა, დავლური, ყაბახობა, ძაბრა, ფერხული* და სხვა.

მუსიკას ბალეტისათვის წერს კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე.

გაზეთი კომუნისტი 1940 წ.

# იუნესკოს პროექტი – ხალხური ცეკვები

## წინასწარი პროგრამა

დღის წესრიგი, რომელიც განსახილველად ექსპერტებს წარედგინა, ოთხ თემას მოიცავს:

1. ორიგინალური ხალხური ცეკვის შენარჩუნება და თავის ბუნებრივ გარემოში განვითარება.
2. ხალხური ცეკვის ნამდვილი ნიმუშების თანამედროვე სცენისთვის დამუშავება.
3. ვიზუალური დამხმარე საშუალებების როლი ხალხური ცეკვის შენარჩუნებაში.
4. ხალხური ცეკვის მიღწევებისა და მონაპოვრის გამოყენება კულტურათა გაცვლასა და გავრცელებაში.

## I. ორიგინალური ხალხური ცეკვის შენარჩუნება და თავის ბუნებრივ გარემოში განვითარება.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიხსენოთ ნიუანსები, რომლებიც მორის ლუიმ ჩამოაყალიბა ფოლკლორულ, ხალხურ და სტილიზებულ ცეკვასთან მიმართებაში:

- ა) ფოლკლორული ცეკვები: ცეკვები, რომლებიც უტილიტარული მიზნით სრულდება, მკაცრი ნორმების შესაბამისად, ყოველ მოძრაობას საკუთარი მნიშვნელობა, რიტუალური შინაარსი აქვს და მხოლოდ მათ დაცვას შეუძლია სასურველი შედეგის მოცემა. მათი სათავეები ხალხურ თვითშეგნებაშია, ისინი ხალხის მიერ და ხალხისთვისაა შექმნილი მის წიაღში არსებულ ტრადიციულ მოვლენებთან შესაბამისად; მაგალითი: *მხედრის ცეკვა, ხმლებით ცეკვა*;
- ბ) ხალხური ცეკვები: თავად ხალხის მიერ შექმნილი და შესრულებული; ამ ცეკვებს რაიმე მაგიური ან რიტუალური დატვირთვა არ გააჩნია;
- გ) სტილიზებული ცეკვები: ცეკვები, რომელთა წარმომავლობაც არ არის ხალხური იმ ქვეყნებისათვის, სადაც ისინი სრულდება, მაგრამ ცნობილია მათი წარმოშობის, სესხების, გავრცელებისა და ხალხის მიერ მიღება-შეთვისების გარემოებები და წყაროები.

## ცეკვა ცოცხლობს

ცოცხალი ცეკვის შემთხვევაში საინტერესოა დაფიქსირდეს:

- ა) მომენტები, რომლებთან კავშირშიც სრულდება მოცემული ცეკვა: ისინი, ძირითადად, რელიგიურ წეს-ჩვეულებებს, ბუნების მოვლენებსა და საოჯახო ამბებს უკავშირდება;
- ბ) შესრულების მოტივები, რომლებიც ცეკვაშია ასახული საზოგადოების ხასიათს გადმოსცემს.

ასევე შესასწავლია ცეკვების გამოყენების ფორმებიც.

საინტერესოა ცეკვასთან დაკავშირებული ფოლკლორული გამოსახვის სხვა შესაძლებლობის, – სიმღერის, მუსიკის, კოსტიუმების, ენის, დამხმარე საშუალებებისა და ა.შ. – შესწავლა. თუ ცეკვა შენარჩუნებულია, ევოლუციის პროცესში მან შეიძლება რაღაც შეინახოს, რაღაც მოიშოროს, მიიღოს ან უარყოს.

რაც შეეხება მოსახლეობის ჯგუფებს, რომლებმაც შეინარჩინეს ცეკვა და მას პრაქტიკულად იყენებენ, რითაც საკუთარი კულტურის თავისებურებებს გადმოსცემენ, არ შეიძლება, რომ თანამედროვეობამ ეს ცეკვები არსებობის საშიშროების წინაშე დააყენოს, რაც მათ მივიწყებას გამოიწვევს.

საჭიროა ყველა მიზეზის – რელიგიურის, ეკონომიკურის, პოლიტიკურის, სოციალურის (რაც მოსახლეობის გადაადგილებაში, მოდის ტენდენციებში და სხვ. გამოიხატება) – გაანალიზება.

ამ ფორმით ცეკვა ცოცხლობს, ვითარდება და შეიძლება მოკვდეს, მაგრამ გრძნობს კი ხალხი მისი შენარჩუნების აუცილებლობას?

ცოცხალ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებით ჩვენ საზოგადოების გარკვეული წრის თვითშეგნების ზრდას ვხედავთ, ასევე იზრდება სპეციალისტების, ეთნოლოგების, მკვლევარების, საცეკვაო კოლექტივების ხელმძღვანელების, ფოლკლორისტების, ქორეოგრაფების და ა.შ. ინტერესი.

### **ცეკვა შენარჩუნებულია**

ცეკვა წარმოიქმნება იმ ქვეყნებში, სადაც ფოლკლორული რიტუალი სრულდება, მიუხედავად იმისა, რომ ის შეიძლება მნიშვნელოვნად შეცვლილი იყოს: ის აღარ გამოხატავს მოსახლეობის რაოდენობას და სულ უფრო მეტად სპეციალისტების ხელში გადადის, რომლებიც ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ მისი თვითმყოფადობა გამოავლინონ, შეინახონ, გარე ფაქტორებისაგან დაიცვან, გაავრცელონ და გამოიყენონ. მათი მთავარი მიზანი მოსახლეობის რეაქციის გამოვლენაა.

ამ ნაბიჯს ორი შესაძლო შედეგი შეიძლება მოჰყვეს:

- ა) ცეკვა ან ხალხს დაუბრუნდება და საკუთარ ცოცხალ გარეგან ფორმას შეინარჩუნებს;
- ბ) ან ვინრო სპეციალისტების ხელში დარჩება და, ამრიგად, გამოხატვის შეზღუდული საშუალებები ექნება.

ცეკვის შენარჩუნების ფაქტი მისი შესრულების პრაქტიკის სტიმულია და, საბოლოოდ, ცეკვა ისევ ხალხში ბრუნდება. ჩვენ ამ უკუადაპტაციის შესწავლა გვმართებს, რაც არა მხოლოდ შესრულებაზე აისახება, არამედ ცეკვის დამუშავებაზეც, ანუ ის ახალი ცეკვის საფუძველი ხდება და ამით ცეკვა ვითარდება.

აქ ორი შესაძლო საშუალება არსებობს: ჭეშმარიტი, ორიგინალური გადმოცემა, რადგან ის უკვე განცდილია, ან აღდგენილი გადმოცემა, რადგან ის შეთვისებულია.

## აღდგენილი ცეკვა

ორიგინალური ცეკვით შთაგონებული აღდგენილი ცეკვა უკვე აღარ მიმართავს ხალხურ ინიციატივას, არამედ სპეციალისტების საქმე ხდება, რომელთა მიზანიც მრავალნაირი შეიძლება იყოს – პოლიტიკური, ესთეტიკური, რელიგიური – კრიტიკური შემეხებით.

შესაძლოა ის შეიცვალოს და შესრულებისას ურყევი, მდგრადი ფორმა შეიძინოს. ასეთი სახით ის სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა მიზეზით გავრცელდება.

მიუხედავად იმისა, რომ მისი გავრცობისათვის მრავალი რამ შეიძლება გაკეთდეს, იქნება კი ის სიცოცხლისუნარიანი?

არსებობს კი იმის აუცილებლობა, რომ ცეკვა აღდგეს იმისათვის, რათა ხალხში დაბრუნდეს?

## II. ფოლკლორული ცეკვის ორიგინალური წყაროების გადამუშავება თანამედროვე სცენისათვის

იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფოლკლორისტიებისათვის თანამედროვე სცენაზე ცეკვის დამუშავების სამივე დონე ხელმისაწვდომია:

ჯგუფი ორიგინალურ ხალხურ ცეკვებს ასრულებს. ასეთი ჯგუფი სოფლის მოსახლეობისაგან შედგება და ის თავის საკუთარ ან მიმდებარე სოფლების ფოლკლორს გვთავაზობს ნამდვილი სახით, ანუ ადგილობრივი წეს-ჩვეულებების დაცვით. ეს ანსამბლები სცენაზე ორიგინალური ხალხური ან ძველ ყაიდაზე შეკერილი, ადგილობრივ წეს-ჩვეულებებს მორგებული კოსტიუმებით გამოდიან მუსიკოსების თანხლებით და მხოლოდ ტრადიციულ, თავიანთ კუთხეში გავრცელებულ საკრავებზე უკრავენ. მუსიკალური შესრულებისა და სიმღერის მანერა უპირობოდ ტრადიციული უნდა იყოს: ცეკვა ორიგინალური ფორმით, მხატვრულად დაუმუშავებელი, ოღონდ სცენას მორგებული. ეს გულისხმობს სცენის სირვცის გამოყენებას და, ვთქვათ, რომელიმე წეს-ჩვეულებისა თუ რიტუალის შემოკლებას.

- ა) ჯგუფი მომზადებულ ცეკვას ასრულებს. ეს ჯგუფი ნებისმიერი სოციალური მდგომარეობის პირებისაგან შეიძლება შედგებოდეს, რომელიც თავისი რაიონის ფოლკლორს წარმოადგენს. ამ კატეგორიაში ორიგინალური ფოლკლორის გარკვეული ელემენტები გამოიყენება, რაც სპეციალისტების მიერ სპეციალურად სცენისათვის მუშავდება. შესრულების ამ ფორმამ შეიძლება ხელი შეუწყოს კომპოზიტორისა და ქორეოგრაფის შემოქმედებით ფანტაზიას. ასეთი ცვლილებები მნიშვნელოვან ზემოქმედებას არ ახდენენ შესრულების ჭეშმარიტად ხალხურ მანერაზე.
- ბ) სტილიზებული ანსამბლი. მისი პროგრამა არ არის გეოგრაფიულად შემოფარგლული და სპეციალისტების მიერ თავისუფლად მუშავდება. მაგალითად, კოსტიუმები, მუსიკა... ცეკვა შეიძლება დამუშავდეს ან სპეციალურად მომზადდეს სასცენო შესრულებისათვის. სტილიზაციის ხარისხმა გამოყენებული ხალხური წყაროები არ უნდა გადაფაროს და ისინი საცნაური უნდა



დარჩეს. ჩვენ არ გვეშინია იმის თქმა, რომ ზოგჯერ მიმართავენ საბალეტო ინტერპრეტაციებს.

რაც შეეხება არჩევანს, შეიძლება ფუნდამენტური განსხვავებები დავადგინოთ:

**1. ჯგუფის არტისტები.** ვინაიდან ცეკვა სცენაზე სრულდება, უფრო გამართლებულია გამოვიყენოთ სიტყვა *მსახიობები*, რადგან მუსიკოსები და მოცეკვავეები მაყურებლის წინაშე მართავენ წარმოდგენას და არა საკუთარი თავის ან საცეკვაო კოლექტივის. ყოველი ცალკეული ჯგუფის მიხედვით საინტერესო იქნება ცალკეული ორიგინალური ხალხური ცეკვის, დამუშავებულის და სტილიზებული შესწავლა, მათი სოციალური ფესვების, ასაკობრივი კატეგორიებისა და ამ ქმედებაში ჩართული სხვადასხვა თაობის გამოვლენა. ასევე ხაზგასასმელია, თუ რამდენად შეიგრძნობენ ისინი მუსიკას, ტრადიციულ ცეკვას, რა მანერით უდგებიან და განიცდიან ტრადიციას, რა გავლენას ახდენს მათ შემოქმედებაზე სასკოლო გარემო და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები.

**2. სპექტაკლის მომზადების უზრუნველსაყოფი შემადგენლობა.** ყოველი ჯგუფისათვის აუცილებელია იმ შემადგენლობის შესწავლა, რომელიც სპექტაკლის მომზადებას უზრუნველყოფს, სწავლების სხვადასხვა სახეობითაა დაკავებული, რადგან შეიძლება ვისაუბროთ:

- კოლექტივის ხელმძღვანელებსა და არტისტებზე;
- ცეკვების ინსტრუქტორებზე;
- დამდგმელებზე;
- ქორეოგრაფებზე.

აღსანიშნავია, რომ თითოეულს თავისი ფუნქცია აქვს: საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითი როლი, რომელსაც შეიძლება ხელმძღვანელი ან ინსტრუქტორი ასრულებდეს, გადაეცემა პროფესიონალებს – დამდგმელსა და ქორეოგრაფს. ეს ფუნქციები სხვადასხვაგვარ ცოდნასა და თვისებას მოითხოვს, რაც ნებისმიერი დასახელებული ჯგუფის სტილს უნდა ემთხვევოდეს. ურთიერთჩანაცვლება არ გამოვა: მაგალითად, შეძლებს კი ანსამბლის ხელმძღვანელი მართოს ჯგუფი, რომელიც სტილიზებულ ცეკვას ასრულებს?

მეორე მხრივ, ეს სხვადასხვა ფუნქცია შეავსებს თუ არა ერთმანეთს და რა არეალზე გავრცელდება ის – ნებაყოფლობითი შესრულებიდან პროფესიონალურამდე?

სპეციალიტების სწავლების მიხედვით, ორი დიდი მიმართულების გამოყოფა შეიძლება: თვითმომზადებაზე დაფუძნებული სწავლება, რომლის დროსაც საარქივო მასალები გამოიყენება – გამოკითხვის შედეგები, სამუზეუმო კოლექციები, აუდიოვიდეო ჩანაწერები, სტაჟირება და სწავლებისათვის გამოყოფილი დღეები. სწავლების ეს ტიპი, არა კულტურულ პოლიტიკაზე, არამედ ინდივიდუალური პირის ინიციატივაზეა დამოკიდებული და ფინანსური ხასიათის ხარვეზებსა და კომპეტენციის პრობლემებს უკავშირდება; ცეკვის ოსტატებისა და ქორეოგრაფების *სკოლები*, რომლებიც შესაძლებლობების ზღვარს მიღმა არსებულ მოძრაობებს შექმნის და მომავალ ქორეოგრაფებსა და დამდგმელებს მოამზადებს. ამგვარი სკოლები ხალ-

ხური ცეკვის ცოდნასა და ხალხური მემკვიდრეობისადმი პატივისცემას მოითხოვს. ხალხური ცეკვის დამუშავება თუ აუცილებლობას წარმოადგენს, მაშინ ყურადღება უნდა მიექცეს, რომ არ შეიცვალოს შინაარსი, რომელიც მუსიკითა და ცეკვით გადმოიცემა.

**3. ცეკვის სცენაზე წარმოდგენა.** ხალხის მიერ და ხალხისათვის შექმნილი ცეკვა საკუთარი კონტექსტიდან გამოდის და დროსა და სივრცეში იზღუდება. ამგვარად, აუცილებელია სხვადასხვა ხარისხის ადაპტაცია ახალი ცეკვის შექმნის ჩათვლით. **ორიგინალური ხალხური ცეკვის** შესრულების შემთხვევაში, ჩვენ ან ცეკვების თანმიმდევრობას ვეჯახებით, ან ერთი თემის ილუსტრაციას: *გარემოს აღდგენა* – მივინწყებული ჟესტები, წეს-ჩვეულებები, რომლებიც ცხოვრების გარკვეულ მოვლენებს ახლავს თან. სწორედ ცეკვის შესრულებისას უნდა გადმოიცეს ხალხის გრძნობები თავისი უშუალოებით, სიბრძნით, სიღრმითა და სიმართლით. **დამუშავებული ცეკვის** შესრულების შემთხვევაში წარჩუნდება მისი სპეციფიკურობა, ორიგინალურობა, ცხოვრებისეულობა, მაგრამ მისი ათვისება გაღრმავებულია, რაც უფრო მკაფიო გამომსახველობით სურათს ქმნის. ცეკვის დამუშავებით იქმნება პროგრამა, რომელიც კოლექტიური შრომის ნაყოფია. ეს კოლექტივი აუცილებლად უნდა იცნობდეს ორიგინალურ ცეკვას და მისი ინტერპრეტაცია უნდა მოახდინოს. რაც შეეხება თავად ცეკვას, უნდა არსებობდეს მისი აღდგენის, დამუშავებისა და ახალი ცეკვის შექმნის საწყისი წერტილი.

მიუხედავად არჩევანის არსებობისა, ჯგუფმა ყურადღება უნდა მიაქციოს ყველაფერს, რაც ხალხის ხასიათს უკავშირდება, და შეინარჩუნოს ის.

რაც შეეხება სტილიზებულ ცეკვას, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა კოლექტიურ, არამედ ინდივიდუალურ შემოქმედებასთან, მხატვრული სრულყოფილების მიღწევის მცდელობასთან. თუმცა შედეგი სხვადასხვაგვარი იქნება იმ სამუშაო მასალის მიხედვით, რომელსაც ქორეოგრაფი ან ბალეტმაისტერი აირჩევს. აქ ორგვარი შემთხვევაა: პირველი, როდესაც ქორეოგრაფი შეიმეცნებს და შეითვისებს ეთნოგრაფიული მონაცემების ერთობლიობას, და მეორე, როდესაც ის ნაკლებად იქნება დაინტერესებული ღრმა ცოდნის შეძენით და ცეკვის შექმნის პროცესში მეტ გაქანებას საკუთარ წარმოსახვას მისცემს.

**სცენური ხორცშესხმის ძიებაში:** უნდა გვახსოვდეს, რომ ცეკვის სცენაზე სრულდება მაყურებლის წინაშე, რომელიც უყურებს, მაგრამ არ მონაწილეობს. მაყურებლის რეაქცია ემოციით შემოიფარგლება. რადგან სცენა ცეკვის გავრცელების ადგილია, ის მაყურებელს საკუთარი ან სხვა ხალხის ხელოვნების აღმოჩენის, აღიარებისა და შენარჩუნების საშუალებას აძლევს. გადამუშავებისა და შემოქმედებითობის ხარისხის მიხედვით საინტერესოა, თუ რას გამოიტანს მაყურებელი სპექტაკლიდან. თუ ის სტატიკურია, დარჩება კი მუდმივად გულგრილი და პასიური იმის მიმართ, რასაც უჩვენებენ? ფოლკლორული ცეკვის მაყურებლის როლი ცეკვის წარმოდგენაში ძალიან მნიშვნელოვანია.

ცეკვის ორიგინალობა ხომ არ იქნება აღქმული როგორც თანამედროვეობისაგან ძალიან დაშორებული და დასადგმელად ძნელი? თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჭეშმმა-

რიტად ხალხური ცეკვის ჯგუფი დიდ სირთულეებს აწყდება წარმოდგენის ორგანიზებისა და სცენაზე გამოტანისას, მაშინ იმ ადგილებზეც უნდა ვიფიქროთ, თუ სად შეძლებენ ისინი გამოსვლას და იმ ინფორმაციაზეც, რომელიც მაყურებელმა უნდა მიიღოს. ამ დროს მითითებული უნდა იყოს კავშირი ტრადიციასა და სპექტაკლს შორის.

რას იძლევა სპექტაკლის ფორმა და ხომ არ აქვს მას უპირატესობა საკუთარი დიდაქტიკური ხასიათის გამო?

ცეკვის აღდგენა და დამუშავება ხომ არ გააახალგაზრდავებს ხალხურ ხელოვნებას და გააიოლებს მის გაგებას?

ვინაიდან შემოქმედებითი მიდგომა დაშვებულია და ცეკვის ხალხურობა შენარჩუნებული, ამან შეიძლება ხელი შეუწყოს ტრადიციული ხალხური ცეკვებისადმი ინტერესის გაღვივებას. ხომ არ იქნება ეს თვითგამოხატვის ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა? ამასთან, ალბათ, უკეთესი იქნება სტილიზაციის ნაკლებად გამოყენება, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარად დამუშავებული ცეკვები მაყურებელში წარმატებით სარგებლობს. სტილიზაციამ შეიძლება ორიგინალთან სულ უფრო მეტად დაგვაშოროს. ამის შედეგად ხალხური ცეკვის ნაცვლად სასცენო ცეკვას ხომ არ მივიღებთ?

### III. აუდიოვიზუალური საშუალებების როლი ფოლკლორული ცეკვის შენარჩუნებაში

ცოცხალი, ანუ თავად მოსახლეობის მიერ ცეკვის ბუნებრივ კონტექსტში ინტერპრეტაციისას ან აღდგენილი, სტილიზებული ცეკვის შემთხვევაში, რომელსაც ადამიანების შედარებით ვიწრო წრე და სპეციალისტები ასრულებენ და აფასებენ, შეიძლება ევოლუცია-განვითარება ან, პირიქით, გაქრობა დაფიქსირდეს.

აუდიოვიზუალური საშუალებები კონტექსტის, შესტის, განცდის, ატმოსფეროს დაფიქსირების საშუალებას იძლევა. ეს იქნება სხვადასხვა მიზნისათვის საჭირო დოკუმენტი.

#### 1. ცეკვის შენარჩუნებისათვის

- ა) აუდიოვიზუალური დოკუმენტი ტექსტზე უკეთესად ან მასთან ერთად იქნება მონმობა, რომლის საფუძველზეც **შედგება არქივი**. არქივი **კლასიფიკაციის** საფუძველი უნდა გახდეს. ამისათვის აუცილებელი იქნება, სახელმწიფოებმა საერთაშორისო დონეზე მიიღონ კლასიფიკაციის საერთო სისტემა, რაც გაცვლასა და შედარებით შესწავლას გააადვილებს; ამის აუცილებლობას სხვადასხვა ვიზუალური მეთოდის შეუთავსებლობა მონმობს;
- ბ) განა სპექტაკლის ავტორი ან რეჟისორი მომზადებული არ უნდა მიუდგეს ტრადიციულ ცეკვას, რათა დადგმულმა სპექტაკლმა შეძლოს ცეკვის გაგებისათვის ძირითადი ელემენტების გადმოცემა. დამდგმელის მსახიობებისადმი დამოკიდებულება გადამწყვეტი არ იქნება ცეკვის ავთენტიკურად გადმოსაცემად? მისი ნიჭი, საკუთარი თავი **შემგროვებლად** წარმოადგინოს, ისეთივე მნიშვნელობის არ არის, როგორც უნარი, რომ დაგამახსოვროს თავი, როგორც **ტექნიკოსმა**? განა საჭირო არ არის სიფრთხილის გამოჩენა, რათა ავირიდოთ კარიკატურა ტრადიციულ ცეკვაზე ან მისი ფალსიფიკაცია?

გ) კომპეტენტური ორგანიზაციები. ვინაიდან იუნესკოს რეკომენდაციებს შორის ფოლკლორის საკითხებზე ეროვნული საბჭოების შექმნის რეკომენდაცია ც ფიგურირებს, კარგი იქნება, თუ ამ ორგანიზაციებს აუდიოვიზუალური საშუალებების საკუთარი სექცია ექნებათ, რათა მოხდეს:

- შეგროვება (სპექტაკლის რეალიზება);
- კლასიფიკაცია (საერთაშორისო მეთოდით);
- არქივში შეტანა (დაარქივება);
- გავრცელება ან, თუ ამის შესაძლებლობა იქნება, ვიდეოთეკით ღირებული დოკუმენტაციის შექმნა.

ამრიგად, საერთაშორისო ორგანიზაციებმა საკუთარ თავზე უნდა აიღონ პასუხისმგებლობა აუდიოვიზუალურ კომპლექტზე, რათა ტრადიციული ცეკვა შენარჩუნდეს

დ) აუდიოვიზუალური დოკუმენტი. მისი შინაარსი. ამ დოკუმენტს, თავისი შინაარსისა და მნიშვნელობის შესაბამისად, შეუძლია:

- ტრადიციული ცეკვების შეგროვება, რასაც მნიშვნელობა ექნება ისტორიულად და ეთნოგრაფიულად;
- ჯერ კიდევ ცოცხალი კულტურის დადასტურება: ფოლკლორული ცეკვა ზოგიერთი კულტურის განუყოფელი ნაწილია;
- იმის ილუსტრირება, რომ ისეთ მოვლენას, როგორც ფოლკლორია, შეიძლება მნიშვნელობა ჰქონდეს და რაღაც ფუნქცია შეასრულოს (სპექტაკლები, შეხვედრები). თანამედროვე საზოგადოებაში, რომელშიც მსგავსი პრაქტიკა აღარ არსებობს და ჯერ კიდევ გასავითარებელი და გასაზრებელია შესრულებულის სინამდვილე. გარდა შენარჩუნებისა, ფართოდ უნდა იქნეს გამოყენებული და გავრცელებული დოკუმენტები. მოსაგვარებელი მხოლოდ ამ მონაცემებზე წვდომის საკითხი რჩება.

## 2. ცეკვის მნიშვნელობის ამაღლებისათვის:

ა) აუდიოვიზუალური დოკუმენტები – ინფორმაციის წყარო. არქივის სახით ეს დოკუმენტები ფასეულ სამუშაო დოკუმენტაციას წარმოადგენს, როგორც სპეციალისტებისათვის (ქორეოგრაფები, საცეკვაო ჯგუფები და ა.შ.), ისე კვლევებით დაინტერესებული მოსახლეობისათვის;

- ინფორმაციის გაცვლის მხრივ, კერძოდ: შედარებითი ანალიზისათვის რეგიონულ, ეროვნულ და საერთაშორისო დონეზე;
- როგორც ფართო საზოგადოებისათვის განკუთვნილი, ეს ინფორმაცია შეიძლება წარმოდგენილი იყოს **სატელევიზიო გადაცემების ან ფილმების სახით**: პირველ ეტაპზე ინფორმაცია მომზადების საშუალება იქნება, მოგვიანებით – სწავლებების;
- სასკოლო გარემოში აუდიოვიზუალურ საშუალებებს მომზადების პროცესის გაიოლება შეუძლიათ.



ბ) მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების გამოყენების რეზონანსი. ფართო საზოგადოებასთან შეხვედრა.

რადგან მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები ინფორმაციასთან ხელმისაწვდომობას უზრუნველყოფს, ფართო საზოგადოება ხშირად რეაგირებს და ნაწილს საკუთარი მოსაზრება ექმნება იმაზე, რაც შესთავაზეს. ამგვარი ფართომასშტაბიანი ინფორმაციის წყალობით, ეს საშუალებები გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს, ამიტომ კარგი ხომ არ იქნებოდა, ზოგიერთ ქვეყანაში სასწრაფოდ გაზრდილიყო ისეთი ფილმების წარმოება, რომლებიც ტრადიციული ცეკვის უკეთ გაცნობას შეუწყობს ხელს?

დიდი საერთაშორისო მნიშვნელობის მქონე მოვლენებში, რომლებშიც ტრადიციული ცეკვაც ფიგურირებს, უკეთესი ხომ არ იქნებოდა, გაკონტროლებულიყო ინფორმაციის საშუალებები, რათა ცეკვას, რომელიც ტრადიციას გადმოსცემს, მხოლოდ სანახაობის სახე არ ჰქონდეს.

მასებზე ინფორმაციის საშუალებების ზეგავლენის გათვალისწინებით, ტრადიციული ცეკვა შეიძლება მხოლოდ იმიტომ დამახინჯდეს, რომ გამოუცდელი პუბლიკის მოლოდინი დააკმაყოფილოს და არ იყოს გათვლილი საჭირო ინფორმაციის სწორად მიწოდებასა და პუბლიკის განათლებაზე.

ინფორმაციის ამ საშუალებებს უპირატესობა აქვს აუდიტორიაზე და სწორედ ამიტომ ირჩევს მათ მოსახლეობა. ინფორმაციის უდიდესი უშუალო საშუალებები ხალხს ცეკვის ცოდნას დაუბრუნებს, მაგრამ, თუკი ეს უკონტროლოდ მოხდება, მაშინ დიდი რისკია, დაინგრეს ის, რაც თავდაპირველად ხალხმა თავად ჩადო ცნებაში – *ცეკვა*.

ინტერესმოკლებული არ იქნება ინფორმაციის გავრცელების შესწავლა კომერციული მიზნით.

რაც უნდა იყოს, ინფორმაციის მასობრივი საშუალებებით გავრცელება არ ანიჭებს კულტურას ცოცხალი მემკვიდრეობის მნიშვნელობას?

#### **IV. ფოლკლორული ცეკვების მონაპოვრის გამოყენება კულტურის გაცვლასა და გავრცელებაში**

**1. დღესასწაულები. ცეკვები – დღესასწაულების დროს ურთიერთობის საშუალება.** ცეკვა სწორედ დღესასწაულებზე პოულობს გამოხატვის ყველაზე უშუალო და ზუსტ საშუალებას, რადგან, თუ სათავეებს მივმართავთ, ადამიანი ხშირად ნახულობდა ცეკვაში სიხარულს ან მაშინ მიმართავდა მას, როცა რიტუალებს აღასრულებდა.

ამდენად, არსებობს ტრადიციული საერო და სასულიერო დღესასწაულების რამდენიმე ტიპი. საზოგადოების განვითარებასთან ერთად, განვითარდა ზოგიერთი დღესასწაულიც, რამაც დააინტერესა ტურისტები ან, პირიქით, ტურიზმის ორგანიზების საკითხებით დაკავებული აგენტების ინტერესის სფეროში მოხვდა. ყოველივე ამის შედაგად დარჩა თუ არა ეს დღესასწაულები ხალხის ინიციატივად? დღესასწაულის აღნიშვნის უკან ორგანიზატორი ხომ არ იმალება. ხშირად კომიტეტი

ნებაყოფლობით სანყისებზე მუშაობს, მაგრამ კოლექტივის მხარდაჭერითა და უზრუნველყოფით სარგებლობს. დღესასწაული შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სოფლის ან რელიგიური, შესაძლოა, მას ტურისტული სახეც ჰქონდეს.

ზოგჯერ დღესასწაულის თემა ტრადიციის ჩვენება ან რომელიმე კონკრეტული რიტუალია. დღესასწაული რეალური ცხოვრების ერთ-ერთ ასპექტს ხსნის. შეიძლება მისი მიზანი და მიზეზი ცეკვა არ იყოს, მაგრამ მას მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭიროს მის აღნიშვნაში. ორგანიზატორებს შეუძლიათ მიმართონ ფოლკლორულ ანსამბლებს, რათა ღონისძიებაში ხალისიანი განწყობა შეიტანონ. ჩვენ შეგვიძლია იმის კონსტატაცია, რომ დღესასწაულის ორგანიზებისას მონაწილე ქანდაკებების, სხვადასხვა საგნის, ცხოველების გარემოცვაში იყოს, რომლებიც გარკვეულ სიმბოლოს გამოხატავენ. ხშირად დღესასწაული კონკრეტულ არეალს სცდება, ის ვრცელდება და ხალხს გადაადგილებისაკენ უბიძგებს.

პუბლიკა ან ადგილობრივია, ან ჩამოსული. პირველ შემთხვევაში დღესასწაულის მონაწილის მიზეზი შეიძლება იყოს ადგილზე გართობა და რიტუალები, რომლებშიც ცეკვებიც ჩართულია. ხშირად მაყურებელი თავად ხდება დღესასწაულის მოქმედი პირი. გარდა ამისა, ხალხს ამ წარმოდგენაში საკუთარი თვითმყოფადობისა და ტრადიციების გაცოცხლების საშუალება ეძლევა.

იმ შემთხვევაში, როცა პუბლიკა სხვა გარემოდანაა მოსული, მას დღესასწაულში მონაწილეობის სხვა მიზეზები აქვს. ცნობისმოყვარე პუბლიკა დღესასწაულში იმ ერის თვითგამოხატვას პოულობს, რომლის გაცნობასაც ცდილობს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მოსულები არ იფარგლებიან მხოლოდ ადგილობრივი ბუნების გაცნობით, რაც ხშირად ტურიზმის ძირითადი მიზეზია.

თუ დამსწრე საზოგადოებას დღესასწაულში მონაწილეობის მიღების სურვილი უჩნდება, ეს სურვილი მხოლოდ იმდენად იქნება დაკმაყოფილებული, რამდენადაც პუბლიკას ჩვეულებრივი მაყურებლის როლიდან გამოსვლა და დღესასწაულში ჩართვის საშუალება მიეცემა. აქაც გარკვეული როლი ორგანიზატორს ენიჭება.

დღესასწაულში ჩართვის შემთხვევაში, მაყურებელი უკვე ხარისხიან ცოდნას იძენს, რასაც სხვას გადასცემს.

თუმცა ამას მეორე მხარეც აქვს: მაყურებლის მოქმედებაში ჩართვით შეიძლება დღესასწაული დაზიანდეს, მან თავისი თავდაპირველი დანიშნულება დაკარგოს და ასეთი სახით განაგრძოს არსებობა. განა ამით ჩვენ დღესასწაულს არ ვანადგურებთ იმისათვის, რომ მან ხელოვნური სიცოცხლე განაგრძოს და ამით ხალხს საკუთარ მემკვიდრეობას ვართმევთ. ამ შემთხვევაში კულტურული მემკვიდრეობა მოხმარების საგანი ხდება და ეფემერულ არსებობაში გადადის.

გარდა ამისა, ჭეშმარიტად სახალხო დღესასწაულს უფრო დიდი მნიშვნელობა ექნება, თუკი გარედან მოსულ სტუმარს ინფორმაციის მინიმუმს მივანვძიით. რა როლს თამაშობს აქ ტურიზმი? ხელს უწყობს კულტურის განვითარებას თუ ახშობს მას კომერციული მიზნებით?

ამგვარ კითხვებს ჩვენ იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ცეკვის ევოლუციას უნდა ვადვენოთ თვალი, სახელდობრ: ცეკვა პირველყოფილი სახით შენარჩუნდება თუ დამუშავდება? შევძლებთ კი მის აღდგენას?

## 2. გასტროლები. სცენაზე შესრულებული ცეკვა

წლის განმავლობაში, გასტროლების დროს, ტრადიციული ცეკვის სპექტაკლები იმართება; გასტროლები დროსა და სივრცეში შეზღუდული არ არის, რადგან ისინი რამდენიმე ქალაქში, რაიონსა ან ქვეყანაში მიმდინარეობს და მისი ხანგრძლივობა განსხვავებულია.

ძალიან ხშირად მსგავსი სპექტაკლები თეატრალურ დარბაზებში იმართება და, როგორც წესი, ერთ კონკრეტულ ადგილას ერთი სპექტაკლი თამაშდება.

ორგანიზატორი ამ შემთხვევაში არის პირი, რომელიც:

- ა) პროფესიონალია, რომლის მონაწილეობაც გასტროლების მოწყობაა. გასტროლები, უპირველესად, არა კოლექტივის, არამედ ორგანიზატორის ინტერესს ითვალისწინებს. ამიტომ ასეთი ორგანიზატორი ყველაზე ნაკლებად ზრუნვის ამა თუ იმ კულტურის გასაცნობად – ის მხოლოდ მაყურებლის მოტივაციით მოქმედებს;
- ბ) ორგანიზატორი, რომელიც კულტურული გაერთიანებებისა და ორგანიზაციების მეშვეობით ინფორმაციის გავრცელებაზეა ორიენტირებული. საუკეთესო შემთხვევაში ასეთი გასტროლების დროს ვრცელდება ინფორმაცია მუსიკაზე, ცეკვებზე, კოსტიუმებსა და წეს-ჩვეულებებზე. თუმცა ხშირად ამაში აისახება ნება თავად გამომსვლელთა, რომლებიც სტილიზებულ და ნაციონალურ ანსამბლებს წარმოადგენენ. საინტერესო იქნებოდა იმ იშვიათი შემთხვევების შესწავლა, როდესაც წარმოდგენილი სპექტაკლი ორგანიზატორის, მოცემულ შემთხვევაში ფოლკლორისტის, ნების გამომხატველი იქნება, რომელსაც სხვა, უცნობი ხალხის, ტრადიციული ცეკვების აღმოჩენა სურს.

მაყურებელი, ძირითადად, სანახაობასა და ეგზოტიკას აქცევს ყურადღებას, უცხო რიტმებსა და ფერებს ეძებს.

ორგანიზატორის ძალისხმევა, რომელიც სხვა კულტურის აღმოჩენისაკენ, ასევე, შეთავაზებული მომსახურების ხარისხისაკენ იქნება მიმართული, მაყურებელს მისცემს ცოდნას და ის სულ სხვანაირად, ტურისტის მსგავსად, შეაფასებს ნახვას. ეს კონკრეტული ხალხის კულტურის შესწავლისაკენ გადადგმული ნაბიჯი იქნება.

ამასთან, სპექტაკლის ჩასატარებელი ადგილის კეთილმოწყობაში ის პასიური იქნება.

არის კი იმის აუცილებლობა, რომ მსგავსი ორგანიზატორი თავისუფალი დროის მომხმარებლის პოზიციაში დავეტოვოთ? განა გასტროლების უპირატესობა პუბლიკაზე ზემოქმედების საშუალებაში არ არის, რაც სპექტაკლის საშუალებით ხდება? ასეთი ზემოქმედება მაყურებელს ხელოვნებასთან შეხვედრის მნიშვნელობაში არწმუნებს, რაც განსაკუთრებით ფესტივალების დროს ხდება.

**3. ფესტივალები. ცეკვა, როგორც შეხვედრებისა და გაცვლის საბაზი.** ფესტივალები, სპექტაკლებსა და დღესასწაულებთან შედარებით, ნაკლებად ხალხმრავალია, ახალი მოვლენაა და მრავალი დეტალისაგან შედგება. მათი წარმოშობა არაფრით

უკავშირდება ტრადიციას – ის შრომის შედეგია გარკვეული ჯგუფის, რომელიც მოცემული მოვლენის პერიოდულობას, ხანგრძლივობასა და მასშტაბებს ადგენს.

ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტი ან ნებაყოფლობითი მუშაკებისაგან ან გამოჩენილი მოღვაწეებისა და ფოლკლორის სფეროს სპეციალისტებისაგან შედგება.

პროგრამის შემუშავებისას საორგანიზაციო კომიტეტის ამოცანა რამდენიმე რეგიონის ან ერის მუსიკისა და ტრადიციული ცეკვების წარმოდგენაა. იქმნება მონვეული კოლექტივების მაღალი დონით გამორჩეული სპექტაკლი. ეს კოლექტივები, საკუთარი სტილის (ორიგინალური ხალხური შესრულება, დამუშავებული ცეკვა, სტილიზებული ცეკვა) ჩვენებით, სპექტაკლის მრავალფეროვნების უზრუნველსაყოფად იმუშავენ.

მათი კულტურაზე ორიენტაცია მონაწილეებს დააინტერესებს და სპექტაკლის შემდეგ შეხვედრებს უზრუნველყოფს. ამით ხელი შეეწყობა კონკრეტული კულტურის უფრო ფართოდ გაცნობას, რაც ცეკვის საზღვრებს სცილდება.

დიდი ქრონომეტრაჟი და ნაკლებად შეზღუდული სივრცე (დიდი დარბაზების, ქუჩების, ღია სივრცეების გამოყენება) საორგანიზაციო კომიტეტს დღესასწაულის მონყობაში ეხმარება, რაც კულტურის გაცვლით მთავრდება და ფესტივალის ჩატარების დროს სცილდება.

მაყურებლის მოტივაცია იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა ამოცანას დაისახავს ორგანიზატორი. შესაბამისად, ის ერთნაირ ყურადღებას დაუთმობს როგორც სპექტაკლების ხარისხს, ისე შეხვედრებს.

ცეკვა, ისევე როგორც მუსიკა, ურთიერთობის ფაქტორია. ამიტომ საკუთარი ჩართულობით მაყურებელზე გარკვეული ეფექტების მოხდენა შეიძლება, რაც ხალხების დაახლოებას შეუწყობს ხელს.

თუკი ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ეს წარმოდგენები ტურისტებისთვის საინტერესოა, მაშინ საშუალება გვეძლევა ტურიზმი ტრადიციულ ხალხურ კულტურას დავუახლოვოთ.

ამჟამად ფესტივალი ყველაზე ეფექტური საშუალებაა იმისათვის, რომ ტრადიციულმა ცეკვამ საკუთარი გამონახტვის გზა იპოვოს, ამით კი სხვადასხვა ცეკვის თვითმყოფადობა გაიხსნას, კულტურა გავრცელდეს და გაიცვალოს.

ასეთი შესაძლებლობების პირობებში აუცილებელია ის ძალისხმევა გაანალიზდეს, რასაც ორგანიზატორები იჩენენ მიზნის მისაღწევად. ჩვენ უნდა დავაფიქსიროთ, რომ ყველა ფესტივალს საკუთარი დამახასიათებელი ნიშნები აქვს, რაც მას თავისებურებას სძენს. ეს კი ერთი ფესტივალის მეორისაგან გამორჩევის საშუალებას იძლევა. განა ასე იყო საქმე სახალხო დღესასწაულების დროს? ალბათ, მალე იმაზეც ვისაუბრებთ, რომ ფესტივალები სახალხო დღესასწაულების ტრადიციად გადაიქცევა.

1986 წ.  
რუსულად