

თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი

რეზო ჭანიშვილი

წერილები ქორეოგრაფიაზე

წიგნი პირველი



გამომცემლობა "თანი"

თბილისი

2002 წელი

YAK 793.3 (47.922)
კ 231

ვუძლენი ქართული ცეკვის
ჩემი პირველი მასწავლებლის
— გივი ჩიხლაძის ნათელ ხსოვნას

წიგნში განხილულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების, მისი იტორიისა და დღევანდლობის აქტუალური საკითხები. იგი განკუთვნილია პედაგოგ-ქორეოგრაფების, სტუდენტი-ახალგაზრდობის და, საერთოდ, ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბედით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი: ოლეგ ალავეიძე, პროფესორი
საქართველოს განათლებისა და
ჰუმანიტარულმეცნიერებათა
აკადემიების აკადემიკოსი

„ტვირთი, ბოლოს სასარგებლო მძიმეც
მჩატედ გვეჩვენება!..“

რედაქტორისგან

ხალხური სიბრძნის ძუძუთი ნაკვებ — შთაგონებული, სულმნათი აკაკის ზემოაღნიშნული სიტყვები, რომელიც სათაურად წარვუძღვარე წინამდებარე წიგნის რედაქტორისეულ შესავალს, ვფიქრობ, კარგად ესადაგება იმ დამაშვრალი კაცის განწყობილებასა თუ მოლოდინს ვინაც ეს-ესაა საძნელო, მაგრამ უადრესად საჭირო საქმე გაასრულა, თავისებური აღმართი ამოიარა და ახლა დროებით მუხლჩაახრილი მოთმინებით ელოდება მისი ნაღვაწის პირუთენელი შემფასებლის მსჯავრს. სწორედ რომ ასეა ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაშიც. ბატონმა რეზო ჭანიშვილმა თავისი მორიგი ნაშრომი „წერილები ქართულ ქორეოგრაფიაზე — წიგნი პირველი“ მიიყვანა ბოლომდე და, ბუნებრივია, ინტერესით ელოდება თუ რას იტყვიან ამის თაობაზე მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია — საქმიანობის მცოდნე და მცნობი ადამიანები.

ეჭვსგარეშეა, რომ ნებისმიერი ახალი წიგნის გამოჩენა მკითხველს საკმაო მასალას აძლევს დაფიქრებისა და განსჯისათვის, მით უფრო მაშინ როდესაც ნაშრომი ხალხის სულიერი სამყაროს, მის კულტურული არსებობის ისეთ ღრმა ფესვებს ეძღვნება რომლის მასაზრდოებელმა ანკარა წყარომ ქორეოგრაფიული ხელოვნების უძვირფასესი საგანძური წარმოიშვა. მკითხველის ინტერესი განსაკუთრებით იზრდება მაშინ, როდესაც წიგნის ავტორი თვითონაც გამოჩენილი ხელოვანია, მისი საფიქრალი კულტურული ყოფის გუშინდელ და დღევანდელ რეალებს დასტრიალებს, ხოლო ფოლიანტის ფურცლებიდან ჩვენთვის მახლობელი, საქვეყნო საქმეებში თავგამოჩენილ ადამიანების, უკვე კარგად ნაცნობი და ძვირფასი სახეები შემოგვყურებს. დღეს, როგორც აღინიშნა მკითხველის სამსჯავროზე ბატონ რეზო ჭანიშვილის მომდევნო, რიგით მესამე წიგნი გამოდის. იგი არ არის ერთი რომელიმე საკითხის მონოგრაფიული შესწავლის ცდა. ავტორი გეთავაზობს მის მიერ სხვადასხვა დროს დამუშავებულ, სამეცნიერო კონფერენციებსა თუ სხვა საქმიან

შეხვედრებზე წაკითხულ სტატიებს, აგრეთვე მოგონებათა სკივრიდან ამოღებულ მასალებს, გვაცნობს თავის დაკვირვებებს განცდებს, ფიქრებსა და ოცნებებს.

წიგნი ორნაწილიანია. პირველი ეძღვნება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის კლასიკურ მემკვიდრეობას, მეორეში კი საინტერესო ადამიანებთან, მოცეკვავეებთან და პედაგოგ-ქორეოგრაფებთან შეხვედრების აზრები, ავტორისეული დაკვირვებები და მოსაზრებებია აღწერილ-გადმოცემული.

მკითხველი უთუოდ შენიშნავს, რომ წიგნში შეტანილი და განხილული საკითხები შერჩეული არ არის რაიმე განსაკუთრებული, ვთქვათ ქრონოლოგიური, თემატური ან სხვა მსგავსი პრინციპის გათვალისწინებით. ეს არის ე.წ. მარად აქტუალურ საკითხთა ის წყება, რომელიც არ შეიძლება მოაზროვნე კაცის ინტერესების სფეროს გარეთ დარჩეს და რომელთა შესახებ გამოთქმული თვალსაზრისების მოსმენა მუდამ საინტერესოა. რაც შეეხება პერსონალიებს, მათ შემოქმედებით პორტრეტებს, აქაც თავისუფალი შერჩევის პრინციპია გამოყენებული. ამგვარი ჩანაწერები ბატონი რეზოს პირადი არქივის საქალაქო მრავლად ძეგს და ამჯერად მათგან ისინი შევარჩიეთ, რომელთა ლიტერატურული სახეც მეტ-ნაკლებად უფრო დასრულებული იყო. დანარჩენები, ანალოგიური „საუბრების“ სხვა წიგნებში კპოვებენ კუთვნილ ადგილს.

აქვე შევნიშნავ, რომ მე როგორც რედაქტორს მომწონს წიგნის შედგენისას ავტორის მიერ არჩეული გზა თუ პრინციპი – იგი მარტო საკუთარ შეხედულებებს კი არ გვთავაზობს, არამედ იმ პიროვნების ნაფიქრ-ნააზრესაც გვაწოდებს ვის შესახებაც წერილის დაწერა აქვს გადაწყვეტილი. აღნიშნულ მიდგომას აქვს თავისი გამართლება, რომელიც უპირველეს ყოვლისა პედაგოგიურ სფეროში ძევს. ბატონმა რეზომ, როგორც პედაგოგ-ქორეოგრაფმა შესანიშნავად იცის, რომ ჩვენს დამწყებ მოცეკვავეებს, ახალგაზრდა პედაგოგებს ჰაერით ესაჭიროებათ მეთოდური დატვირთვის მქონე ლიტერატურა. სამწუხაროდ ამ მხრივ ქორეოგრაფიის სფეროში საკმაოდ მძიმე მდგომარეობაა და, ამიტომ, თუ კი ხელმოსაჭიდი რამ შეიქმნა იგი არამც და არამც არ უნდა დაიკარგოს. პირიქით უნდა მოხდეს მათი თავმოყრა და სისტემატური ტირაჟირება. სწორედ ამგვარად უდგება საკითხს

ბატონი რეზო.

აი, ძალიან მოკლედ ყველაფერი ის რაც წიგნის სტრუქტურის, მისი ავტორის პოზიციისა და გაწეული მუშაობის ფორმალური მხარეების შესახებ შეიძლება ითქვას. რაც შეეხება მის შინაარსობრივ ასპექტებს, ასევე ავტორისა თუ მისი წერილების ადრესატთა საქმესა და საფიქრალს მათ გასაცნობად, ბუნებრივია, წიგნის გულდასმით წაკითხვაა საჭირო.

ამასთან, იმედი მაქვს მკითხველი არ დამძრახავს თუ ვისარგებლებ წიგნის რედაქტორის უფლებით, ბატონი რეზოს თავაზიანი გულუხვობით და ჩემს თვალსაზრისსაც გამოვხატავ ზოგიერთი იმ პრობლემის ირგვლივ, რის შესახებაც ასე საინტერესოდ საუბრობენ ბატონი რეზო და მისი კოლეგა-მეგობრები.

ჩვენი მოსაზრებები, ცხადია, ეხმაურება იმ შეხედულებებსა და თვალსაზრისებს რომელიც გაბნეულია წიგნის სხვადასხვა გვერდებზე. აქვე დავძენ, რომ წიგნის პირველ ნაწილში, თავისი აქტუალობის თვალსაზრისით მე, უპირველეს ყოვლისა, ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში ქორეოგრაფიული დიალექტების ფიქსირების საკითხებს გამოვყოფდი. ჩვენ აქ მხედველობაგი ის გარემოება გვაქვს, რომ თავისთავად ამ საკითხის დასმა მეტად პრინციპული და მნიშვნელოვანია. მე მესმის ბატონი რეზოს სიფრთხილისა, როდესაც აღნიშნულ პრობლემას ზოგადად ხაზებში წარმოადგენს და თანაც მაქსიმალურად ცდილობს სანიმუშოდ გამოიყენოს ქართული მუსიკალური დიალექტების შესწავლაში მკვლევართა, განსაკუთრებით აწვარდაცვლილი ახალგაზრდა მეცნიერის ედიშერ გარაყანიძის მიერ გაკვალული გზები. ავტორის ამგვარი სიფრთხილე იმითაა ნაკარნახევი, რომ თავისთავად საკითხი ახალია, მას ჩვენში არავინ შეხებია და ამდენად აქ კატეგორიული მსჯელობა-დასკვნების გაკეთება მეტად სარისკო საქმეა. სამაგიეროდ ახლა უკვე ყინული დაძრულია, ჰიპოთეზური მოსაზრებები გამოთქმულია და მომდევნო თაობის მკვლევარებს უფრო შორს წასვლისათვის მეტი შესაძლებლობები ექმნებათ.

მიგვაჩნია, რომ ასევე აქტუალური, მეტად საინტერესო და ახალგაზრდა მკვლევარებისათვის ბევრის მომცემია ბატონი რეზოს მოსაზრებები ცეკვა „ქართულის“, „ზორუმის“, „რაჭული საცეკვაო

ფოლკლორის“, გურიაში შემორჩენილი საცეკვაო ხელოვნების და სხვათა შესახებ. წიგნის პირველ და მეორე ნაწილში დასმული პრობლემების ირგვლივ მსჯელობის მთელი პათოსი იმაშია, რომ ავტორი და მასთან ერთად მისი წერილების ადრესატები ცდილობენ გაერკვენ საით მიემართება ქართულ საცეკვაო კულტურის განვითარების ვექტორი, რა ელის მას ხვალ თუ ზედ, იმ გლობალური ცვლილებების ფონზე, რომელიც თან სდევს ჩვენს ტექნოკრატულ ეპოქას. ეს საკითხები, ბუნებრივია აღელვებს წიგნის ნებისმიერ მკითხველს, თითოეულ ჩვენთაგანს.

თუ ამოსავალ დებულებად მივიღებთ მოსაზრებას, რომ საფუძველი ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში, თრიალეთის, მტკვარ-არაქსისა თუ კოლხურ კულტურაში აქვს, მაშინ ბატონი რეზი თვარაძის ერთი მოხდენილი და ტევადი გამოთქმის ანალოგიით ეროვნული ქორეოგრაფიულ კულტურას სულ მცირე 30-35 საუკუნოვანი მთლიანობა შეიძლება ეწოდოს. ნათქვამი ბუნებრივია, ცალსახად და გადაჭარბებით არ უნდა გავიგოთ, რადგან, მართალია, ძნელია ამ მთლიანობაში განვითარებადი პროცესისათვის დამახასიათებელი უწყვეტობის მყარი ელემენტების ფიქსირება, მაგრამ არც ისაა საკამათო, რომ ეროვნული ქორეოკულტურის უმთავრესი პლასტები სწორედ ქრისტიანობამდელ ხანაშია დალაგებული და საუკუნეების ფილტრში გამოვლილი ამ სახითაა ჩვენამდე მოღწეული. ფაქტია, რომ გასული XX საუკუნის დადგომამდე, უფრო ზუსტად მის შუა ხანებამდე ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება მხოლოდ ხალხის წიადში ცოცხლობდა და ვითარდებოდა. მართალია, მასზე საზოგადოებრივი ზრუნვის და პროფესიული თვალსაზრისით მისით დაინტერესების ელემენტები ცოტა უფრო ადრე კერძოდ, 30-40-იან წლებშიც გამოიკვეთა, მაგრამ ამას სისტემური სახე არ ჰქონია. სულ სხვა სიტუაცია ჩამოყალიბდა გასული საუკუნის მოერე ნახევრისათვის როდესაც ჩვენში აკადემიური, სამოყვარულო თუ საბავშვო ქორეოგრაფიული ანსამბლების მუშაობამ სისტემური სახე მიიღო – ტრადიციად იქცა ოლიმპიადების, ფესტივალების, კონკურსების ორგანიზება, ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა საგასტროლო მოგზაურობები და ა.შ.

დღევანდელი გადასახედიდან ნათელია, რომ ქართულმა ქორეოგ-

რაფიულმა ხელოვნებამ გასულ XX საუკუნეში, არსებითად, დაამთავრა თავისი არსებობა-ფუნქციონირების ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელსაც პირობითად შემორჩენილი სიმდიდრის თავმოყრის, აღნუსხვის, მისი დაგროვების, სისტემატიზირება-ფიქსირებისა და, რაც მთავარია, ხალხური ქორეოგრაფიული კულტურის კლასიკური სასცენო სრულყოფილებისაკენ დამაჯერებელი წასვლის ეტაპი შეიძლება ეწოდოს. ამ წლებში, მის სხვადასხვა პერიოდში ცალკეულ ქორეოგრაფთა შემოქმედებაში იყო თვითონ ხელოვნების ამ დარგის განვითარებისათვის ზრუნვის მეტ-ნაკლებად წარმატებული ცდები, ოღონდ იგი არ გასცდებოდა შიდასტრუქტურული ძიებების, ოპტიმალური შინაარსისა და მისი შესატყვისი ფორმების დადგინების წადილს. ყველაზე არსებითი კი, როგორც უკვე, ითქვა ხალხური კულტურის სცენაზე გადატანის, მისი სასცენო ადაპტაციის მიმართულებით გადადგმული წარმატებული ნაბიჯები იყო. თვითონ ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით ამაზე შორს საქმე აღარ წასულა, რადგან ქვეყანაში გამეფებული კომუნისტურ-პატრიარქალური ცხოვრების წესის გამო ეპოქალურ უცხო კონტექსტებთან ეროვნულ ფასეულობათა მიმართება-ადაპტირების პრობლემა მაშინ საერთოდ არ იდგა. ამიტომ ქართული ქორეოგრაფიული კულტურა იყო ის, რაც იყო, რაც ხალხმა შემოინახა, რისი მოძიება, ფიქსირება და ბოლოს თუნდაც მთელი მსოფლიოსათვის წარმატებული ჩვენება მოხერხდა. ვიმეორებ, ეს იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი საქმე და მნიშვნელოვანი ეტაპი მთელს ქართულ კულტურაში. ამჟამად ვითარება კარდინალურად შეიცვალა. გაჩნდა ეპოქის მიერ მოტანილი უცხო კონტექსტები, შეიცვალა თვით სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაცია, დაპატარავდა სივრცის ცნება, მოღიავდა საურთიერთო კარები, რასაც ლოგიკურად მოჰყვა კიდევაც სრულიად განსხვავებული სოციალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური თუ ეთიკური შინაარსის ინფორმაცია.

ყოველივე ამის გამო დღეს ქართული ქორეოგრაფიული კულტურის განვითარებაში დადგა ეტაპი, როდესაც მან თვითდადგინების ახალ ხარისხზე უნდა იფიქროს. კერძოდ მას უთუოდ მოუწევს თვითდადგინება გარედან შემოსულ კულტურულ ღირებულებებთან კონტექსტში. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული გამოცდა-გამოწვევა,

რომელსაც ასევე სერიოზული პასუხი ესაჭიროება. გავლილმა ისტორიულმა პერიოდებმა აჩვენა, რომ ქართულ ფოლკლორს, განსაკუთრებით ხალხურ მუსიკასა და ხალხურ ქორეოგრაფიას სხვა ხალხების, მათ შორის მეზობელი ხალხების ანალოგიური ფოლკლორული მასალა საფრთხეს ვერ შეუქმნის. აქ რანგობრივი ტაბელის მაჩვენებლები იმდენად განსხვავებულია, რომ ჩვენებური სიმალღეების გადაფარვას იოლად ვერაინ მოახერხებს. თვით ის ინტონაციებიც, კი რომელიც ძირითადად ქალაქურ ფოლკლორში, ან განაპირა, საზღვრისპირა რეგიონებში შემოიპარება ზოგჯერ, საბოლოო ჯამში თვით ფოლკლორული სიმღიდრის შერყვნის თვალსაზრისით, მართალია მთლად სასურველი არ არის, მაგრამ სერიოზულად ანგარიშგასაწევ საფრთხესაც არ წარმოადგენს. უფრო მეტი საშიშროება ეროვნულ თვითმყოფად კულტურას პოლიტიკურ და ეკონომიკურ, უფრო ზუსტად ცუდად გაგებულ საქმიანობასთან ჩაწნულ-შეზრდილ ე.წ. შოუ-კულტურიდან, სუბკულტურიდან, კონტრკულტურიდან ემუქრება. აი, სწორედ მათთან შეჯახებაში მიღწეული თვითდაგინება და ღირსეულის სიმალღო განზომილებების, ვერტიკალური თუ ჰორიზონტალური სივრცეების მოპოვება იქნება სწორედ ყველაზე მნიშვნელოვანი საქმე XXI საუკუნეში, უფრო ზუსტად მის პირველ ნახევარში მაინც, ქართული ქორეოგრაფიული კულტურისათვის.

როდესაც ქართულ კულტურაში მიმდინარე სადღეისო პროცესებს ვუყურებთ უნებლიედ წამოტივტივდება გასული საუკუნის დასაწყისის ანალოგიური რეალიები, ოღონდ სულ სხვა თვისებრივ რანგსა თუ განასერში. მაშინაც და ახლაც ქართული ყოფა პირველად შეეჩეზა პოლიტიკურ-ეკონომიკური ფორმაციის ცვალებადობის ნიადაგზე მოსულ ველური კაპიტალიზმის პირველივე მოთხოვნებს და სცადა საკუთარი ადგილის მოძიება ურთიერთობათა ახალ სპექტრში.

საგულისხმოა, რომ ისევე როგორც დღეს, XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზეც, ცოტა უფრო მოგვიანებითაც ქართული კულტურა ფართოდ გახელილი თვალებით შეჰყურებდა ევროპული ურთიერთობების წიაღში აღმოცენებული მოდური „იზმების“ ესთეტიკის გამომხატველ ხელოვნებას, თუმცა თვითონ ცალკეული გამონაკლისების გარდა მყარად იდგა პატრიარქალური ორიენტაციით დალდას-

მული კრიტიკულ რეალიზმისა თუ ნაგვიანევი რომანტიზმის საყრდენებზე. მიუხედავად ამისა აშკარად ჩანდა, რომ სიახლეთა დამკვიდრების ტემპი ძალიან აჩქარებული იყო და მას შესატყვისი ცვლილებებიც ძალიან მალე მოჰყვებოდა. ასეც მოხდა!

დღეს კი ვითარება კიდევ უფრო დაძაბულია, ხოლო ტემპებიც უფრო სხვა მამულობისაა. უმთავრესი კი მაინც ისაა, რომ ყველანაირი იზმებგამოვლილი „ბებერი ევროპა“, თვითონაც პოსტკულტურული თუ პოსტმოდერნული განზომილებებით მოაზროვნე, მისთვისე თავსმოხვეული გლობალიზაციის იდეების სივრცეში საკუთარ ნავმისადგომს ეძებს. ინფორმაციის მიმოქცევის თანამედროვე მასშტაბების ტალღებს აყოლილი კულტურა კი მოგეხსენებათ არანაირ საზღვრებსა და ტრადიციებს აღარ სცნობს. ამიტომ ხდება კულტურული აზროვნების მსოფლიო მასშტაბის ერთგვარი ნიველირება-ტიპიზაცია. იოსებ ნონეშვილის ერთი ფრთიანი გამოთქმისა არ იყოს მართლაც რომ „პატარაა დედამიწა – პლანეტა ჩვენი“ და რაკი ასეა, ბუნებრივია კულტურულ გავლენებს ზოგჯერ სასურველს, ხშირად კი არასასურველსა და არასასიამოვნოს თავს ვერავინ დააღწევს. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მოაზროვნე ადამიანები მომლოდინე პოზაში დადგნენ და მხოლოდ იმის ფიქსირებით შემოიფარგლონ რა, რატომ და როგორ ხდება. სწორედ არასასურველ გავლენათა წინააღმდეგ ბრძოლის, მისადმი წინააღმდეგობის სურვილმა წარმოშვა ჯერ კიდევ ჩვენს მიერ მითითებულ XX ს-ის დასაწყისის მოწინავე ინტელიგენციაში ეროვნული ძალმოსილების იმგვარი კულტურული საყრდენი გულისგულისა თუ ღერძის მოძიების აუცილებლობა, რომელზეც პროცესის დანარჩენი ნაწილები აესხმებოდა და აეგებოდა.

ქართული სიზოლიზმის ერთ-ერთი მებაირახტრე ტიციან ტაბიძე წერდა: „ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დაეხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებ შეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“.¹ ეს სიტყვები შეიძლება სადღეისოდ უფრო აქტუალურიც კი იყოს ვიდრე მაშინ, როდესაც ისინი დაიწერა. ვინც გულდასმით წაიკითხავს ბატონ რეზო ჭანიშვილის წიგნის თითოეულ თავს, მოუსმენს მისი წერილების ადრესატთა მიერ გამოთქმულ

1. ტ. ტაბიძე. ცისფერი ყანვებით, ჟ. ცისფერი ყანვები, 1916, №2.

თვალსაზრისებს და, ამავდროულად, თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიაში მიმდინარე შინაპროცესებსაც იცნობს, იგი უთუოდ დაინახავს და იგრძნობს არსებული თუ მოსალოდნელი იმ საფრთხი-სადმი გაფაციცებულ მიყურადლებას დღითი-დღე რომ საცნაურდება ჩვენს რეალურ ყოფაში.

უცხოური კულტურისადმი კარგახსნილობა ეპოქის ისეთი ლოგიკური მოვლენაა, რომელსაც თავს კერავინ დააღწევს. კულტურათა დიალოგს, ბუნებრივია, გავლენებიც თავ სდევს, მაგრამ ერთია როდესაც პროცესი ბუნებრივად ვითარდება, იფილტრება და სუფთავდება, ხოლო მეორეა როდესაც მას ხელოვნურად აჩქარებენ, აბამენ პოლიტიკურად ანგაჟირებული მოვლენების ჯაჭვში და ამით მიმართულებასაც უცვლიან. არც ის არის ანგარიშიდან გასაშვები, რომ დიდი ცვლილებების ეპოქაში მუდამ გამოჩნდება ადამიანები თუ ადამიანთა ცალკეული ჯგუფები, რომლებიც უკვე თეორიულ მსჯელობას დაიწყებენ იმის თაობაზე, რომ ადგილობრივი ტრადიციები უკვე მოძველდა, რომ თითქოსდა მათ ყავლი გაუვიდათ და ამიტომ უცხო ინექციის დოზას საჭიროებს. ფაქტია, რომ ჩვენს დროში ამგვარი ადამიანები უკვე გამოჩნდნენ და ისინი პრაქტიკულადაც მოქმედებენ, თანაც ამას აკეთებენ ისე, რომ ძალიან ცოტას ფიქრობენ პასუხისმგებლობის ხარისხზე, არც კი აეჭვებთ – შეძლებენ კი ზურგზე წამოკიდებული ტვირთის ტარებას ეროვნული ინტერესების დაუზიანებლად?

ჯერ კიდევ 1901 წელს „ივერიაში“ (№103) გამოქვეყნებულ პუბლიკაციაში „წერილი მეგობართან“ აკაკი წერეთელი ურჩევდა მამულიშვილს, რომ დაუფიქრებლად და ბრმად არაფერი გადმოიღო სხვისაგან, თუნდაც იმ წუთას გჯეროდეს, რომ ამ პროცესს სიკეთის მეტი არაფერი მოაქვს შენი მშობლიური კულტურისათვისო. დიდი პოეტის ეს შეგონება დღესაც უაღრესად ანგარიშგასაწევია, რადგან აკაკის შენიშვნისა არ იყოს მშობლიური კულტურას თავისი მშობლიურივე სარჩულ-საპირე ესაჭიროება და თუ რისიმე გადმონერგვა გინდა ჯერ იმაზე უნდა იფიქრო დაემყნობა კი ეს კვირტი ქართული უკვე არსებულ საძირეზე? დიდი აკაკის შემდეგ ქართული ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილი მუდამ დიდი სიფრთხილით უყურებდა ამ საკითხს. ტ. ტაბიძის სიტყვები ჩვენ ზემოთ უკვე

ოვიყვანეთ. მასზე უფრო ადრე კი ცნობილი პუბლიცისტი იპ. ვარაგავა სწუხდა იმის თაობაზე, რომ „იკარგება და ირყვნება ჩვენი როვნული სიმღერა და გალობა, რომელშიც ჩაქსოვილია მთელი ულიერი ცხოვრება ერისა... ჩვენ არ ვცდილობთ მათ შეკრება-ენახვას. და ეს ისევ და ისევ იმიტომ, რომ ეროვნული ცნობიერება რა გვაქვს.“¹ აღნიშნული სტრიქონების დაწერიდან თითქმის ორი თეული წლის გასვლის შემდეგ ვახტანგ კოტეტიშვილი აღმანახლებილა“-ში (1920, №2) გამოქვეყნებულ წერილში „აზიისაკენ“ კვლავ მასზე სწუხდა, რომ „ქართული ხელოვნების დაცარიელებულ დარბაზს დარავინ სდარაჯობს. მხოლოდ „ვილაც“ ფრაკით შეიჭრა შიგ და ედლებიდან ხალიჩები ჩამოხსნა... ქართულ ხელოვნებას, რომელსაც ართულობა აღარაში ეტყობა, ეს „ვილაცა“ უშლის რაღაც პერსპექტივებს. „ობა“ – „იზმით“ კარგა ხანია შეიცვალა და ასე აპირებენ ანგრძობას. ყველა ევროპიულობის ციებ-ცხელებამ შეიპყრო... აევროპიელებამ პსიხოზის ხასიათი მიიღო... ევროპამ შეგვშალა და ლბათ წაგვშლის კიდევ, თუ ასე გაგრძელდა“. საოცრად მწარე მაგრამ ამაფიქრებელია ეს სიტყვები, მაღლობა ღმერთს, რომ ქართულმა კულტურამ, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ გასულ საუკუნეში – ღრვად გაითვალისწინა მისი პათოსი და ძირითადად გადაჭრა კიდევაც რთობლემა, თუმცა საძიებელ-შესაკრები კიდევ ბევრია. ახლა კი, კიდევ ზვიმეორებ, უკვე სხვა პრობლემები დგას, რადგან ისევ იკარგება და რყვნება ბევრი რამ, და თანაც ისევ მოძალებული და გარედან ავსმონხეული ფსევდოკულტურის მიზანმიმართული, გეგმაზომიერი შემოსვლა-შემოტანით. ათასგზის მართალი იყო ტიცინან ტაბიძე, ოდესაც ევროპის შემოსვლის შემდეგ კულტურულ ასპექტში ყროპის მიერ კარის კიდევ უფრო მძლავრად „შემოღებას“ ელოდე-ოდა. პოეტს კარგად ესმოდა, რომ სტუმარი უთუოდ სასურველი იყო სპინძლისათვის, ოღონდ მხოლოდ მაშინ თუ ამ უკანასკნელის მიერ „პოვნი იყო მთავარი მორგევი, ზოლო თვითონ „ფოლაქებშეკრულ“ ღგომარეობაში იდგა, რათა სულიერებასთან, სხეულის პირველქმნილ ბიწოებასთან არ მიეშვა ბრჭყვიალა სიახლეები, ზედაპირულად არშემოეხვია იგი და საკუთარი სურვილის მიხედვით გამოეყენებინა. ვინც კულტურის ისტორიას, მისი თეორიულ ბაზისს და საკუთრივ

1. იპ. ვართაგავა. ჩვენი ეროვნული თვითცნობიერება. გაზ. „ივერია“, 1901, №128.

კულტურის ფუნქციონირების მექანიზმებს მეტ-ნაკლები სისრულით მაინც იცნობს დაგვიდასტურებს, რომ აღნიშნული საკითხი, თავის-თავად, საკმაოდ ძნელად დასაძლევია პრობლემაა. სტერილურ მდგომარეობაში კულტურული თვითმყობადობის შენახვა, თითქმის, წარმოუდგენელია და არც არის საჭირო. გარკვეული ზომით, საკუთარი ტრადიციების გათვალისწინებით, სხვათა გამოცდილების მიღება აუცილებელია.¹ ცუდი ისაა, როდესაც უცხო მოვლენას უკრიტიკოდ და გაუაზრებლად ნერგავ, აღტაცებული ხარ მისი „უცხოურობით“ ზიზილ-პიპილებითა და ბრჭყვიალა სამოსით. ასეთ დროს, ბუნებრივია, საზოგადოებრივი რისხვაც გარდაუვალი იქნება. ნათქვამის საილუსტრაციოდ ისევ უცხო კულტურაზე შეყვარებული ქართველი სიმბოლისტების მაგალითის მოყვანა შეიძლებოდა. მათ მსოფლიო ხელოვნების სიახლეებში თვითონაც კარგად ჩახედული კონსტანტინე გამსახურდია, გადაჭარბებული, წრეგადასული ევროპეიზმის გამო „უცხო კულტურათა აგენტებს“ უწოდებდა. „პოეტები კი არა, თუნდაც ოლიმპიის მცხოვრებნიც იყვნენ: ხელისჩამორთმევის ღირსნიც კი არ არიან ეს საქართველოს მტრები“.¹ ასეთი იყო დიდი მწერლის უმკაცრესი განაჩენი. ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ ევროპეიზმისაკენ. გათანამედროვეობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია ქართულ ქორეოკულტურაში ვინმეს ეროვნული საქმისადმი მტრობად ჩათვალოს, მაგრამ იმას კი ვიტყვით, რომ ამ მიმართებით ნაბიჯის გადადგმას ძალიან დიდი სიფრთხილე, უზარმაზარი ცოდნა-გამოცდილება, ძალიან მაღალი პიროვნული ესთეტიკური კულტურა და რაც მთავარია სხვათა მწარე გამოცდილების გათვალისწინება ესაჭიროება. პრინციპულად მცდარია, საფუძველშივე დასაგმობია მიდგომა, როდესაც უცხო მოვლენას უკრიტიკოდ, აღტაცებით, აღფრთოვანებით მხოლოდ იმიტომ იღებ და ნერგავ, რომ ის უცხოურია და ბაზარზე უფრო მომგებიანად იყიდება. როდესაც შენ უკომპროსიმო ხარ საკუთარი გამოცდილებისა თუ სიმდიდრის მიმართ, ასევე უკომპროსიმო უნდა იყო იგივე უცხოურის, მისი ესთეტიკური ხარისხიანობის მიმართაც.

1. ციტირებულია წიგნიდან: ქართული ლიტერატურული ესეი, XX ს-ის 20-იანი წლები. შეადგინა, წინასიტყვაობა და გამოკვლევა დაერთო მ. ახალაიამ. თბ., 1980, გვ. 355-56.

უდაოდ მხარდასაჭერია ჯერ კიდევ დიდი ილიას მიერ წამოწყებული და მომდევნო პერიოდში საუკეთესო ქართველი ინტელიგენტების მიერ ატაცებული დევიზი, რომ ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს, ყალბი, ზედაპირული და ჭეშმარიტი პატრიოტიზმი, ერის საუკეთესო შვილებს მაინც უნდა შეეძლოთ თამამად გაუსწორონ თვალი საკუთარ ეროვნულ ნაკლსა და უარყოფით თვისებებს, უკუაგდონ ის რაც გადასადები და დასავიწყებელია, მაგრამ განა ასე ადვილია ჟოველივე ამის ერთმანეთისაგან გამორჩევა? განა ყველას ძალუძს აქ ქირურგის გამბედაობითა თუ თვითდაჯერებით იმოქმედოს? გამოუცდელი ან კიდევ ზედმეტად თავდაჯერებული ადამიანი ამგვარ ლაბირინთში სიარულისას ეროვნული სულიერების ისეთ ხიუახსებს გადააწყდება და იმგვარ ნიუანსებს წაახდენს, რომ დამდგარი შედეგების პროგნოზირებაც კი ძნელია. ქართული ცეკვა და სიმღერა ზომ ეროვნული ხასიათის კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენს, უფრო ზუსტად, სიმღერასა და ცეკვაში ეროვნული ხასიათის სიღრმისეული ძრეების ხატოვანი სიმბოლიკა, მისი სახისმეტყველება საცნაურდება. ფანტასტიკურად ტევადი მეტაფორული დახასიათება მოუძებნა პლატონ იოსელიანმა ქართული ხასიათის წრთობის ისტორიულ თავგადასავალს: „ქართველთა, ძრავალ საუკუხებითა გამოცდილთა და ცეცხლში ვითარცა პური გამომცხვართა, ვერ ერეოდა ვერც შინაგანი და ვერც გარეგანი მწუხარება. გალალებული თავისუფლებითა და გალალებული მთებით, ეცინოდა ბედსაცა და უბედობას. ქართველთა შეჭამეს იმპერია რომისა, ვითარცა იტყვის პლინიოს, გამოსწოვეს ტვინი სპარსთა და თვით დარჩნენ შეუჭმელად მათთვის, რომელნიც ჰგონებდნენ მათსა შეჭმასა“. მკითხველს ეთხოვ დაუკვირდეს ციტირებული ფრაზების სიმბოლურ-მეტაფორულ და აზრობრივ სახეებს: „ცეცხლში ვითარცა პური გამოძცხვარი“...

„გალალებული თავისუფლებითა და გალალებული მთებით ეცინოდა ბედსაცა და უბედობას“...

ქართველთა შეჭამეს მომხდურნი „... და თვით დარჩნენ შეუჭმელად მათთვის, რომელნიც ჰგონებდნენ მათსა შეჭმასა“ აი, სწორედ ამგვარ ლაბირინთებში ნაწრთობი ხასიათი ხშიანობს ქართულ ცეკვაში

და მისთვის უხეშად ხელის ზღება, სწორედ ხასიათის ხელყოფას ნიშნავს. „ცეცხლში ვითარცა პური გამომცხვარი“ არის სწორედ სიბოლო ქართული ხასიათისა. გამომცხვარ, თუნდაც ხალიბური ფოლადის სიმტკიცემდე მიყვანილ პურს კი ყველაზე დიდ საფრთხეს დალობა, წყალში დიდხანს ყოფნა უქმნის, რადგან ხმიანობას უკარგავს. ფრანგები გვაფრთხილებდნენ: ყოველგვარი შედარება მოიკოჭლებსო და იქნებ არც ჩვენს მიერ გავლებული პარალელი იყოს მთლად ზუსტი, მაგრამ ქართული ცეკვის აღმატებულ ხასიათს სწორედ გარედან შემოტანილი უცხო რიტმები დაარბილებს, ზედმეტად გააელასტიურებს და ბოლოს საზრისსაც დაუკარგავს, რადგან იგი ვერ გახდება ჩვენთვის არატრადიციული „დანსი“, „მოუ“ თუ კიდევ რაღაც მათდაგვარი, მაგრამ აღარ იქნება ის რაც იყო აქამდე, ანუ ვეღარ დარჩება ნაწილად „პურისა ვითარცა ცეცხლში გამომცხვარისა“. აი, ამ საშიშროებას გრძნობენ წინამდებარე წიგნის გვერდებზე მოხვედრილი ადამიანები, აფიქრებთ საფრთხის რეალობა და იმ გზებსაც ეძებენ რომლითაც ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემდგომი წინსვლა უნდა მოხერხდეს. ერთ-ერთ ასეთ გზად სპეციალისტთა ნაწილს ხალხური ქორეოგრაფიული თეატრის შექმნის იდეა მიაჩნია. ჩვენც ვფიქრობთ, რომ ეს კარგი მიგნებაა, ოღონდ მას სერიოზული დამუშავება და გააზრება ესაჭიროება. ამასთან უნდა მოინახოს სხვა გზებიც. უდაოა აზრი, რომ ხალხური საძილვებიდან წამოსული ქორეოგრაფიული ხელოვნება უნდა განვითარდეს, ოღონდ იმ შინაგან კანონზომიერებათა გათვალისწინებით, რომელიც მას თვისებრივად ახასიათებს. გარედან მოსული გავლენები იქნება, ოღონდ მას ტიცინანის თქმის არ იყოს „ფოლაქებშეკრული“ უნდა დავხედეთ შიგნით, არსთან მიღწევის საშუალება არ მივცეთ „ჩვენ ვიცით, – წერდა იგი, – რომ ისტორიულ დროში საქართველო იმყოფებოდა ბევრ სხვა და სხვა კულტურის გავლენის ქვეშ. ბევრი გადმოუღია იმას ბერძნულ, არაბულ, სპარსულ კულტურის, ბევრი იმათთვისაც გაუტანებია. ამას არაფერი დაუშლია რუსთაველისთვის შეექმნა „ვეფხვის ტყაოსანი“, რომელშიაც უაღრესად არი გამოჩენილი ქართული სული... როცა ხალხი იღებს სხვისაგან რაიმეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს.

ნაციონალური აპერაციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს“. ტ. ტაბიძის ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი შეხედულებიდან რამდენიმე მომენტს გამოვყოფთ: 1. სხვადასხვა კულტურული სივრცეების გადაკვეთაზე მდებარე ქვეყანა გავლენებს თავს ვერ დააღწევს;

2. ხალხი, საზოგადოდ, ქვეყანა, ერი სხვათა მემკვიდრეობის აღებისას არსებულ გამოცდილებას საკუთარი სულის ქურაში გადააღ-ნობს; იღებს მხოლოდ მისთვის საჭიროს;

3. გავლენები, ბუნებრივია ვერაფერს დააკლებს, ხელს ვერ შეუშლის რუსთაველისნაირ გიგანტებს ჩამოაყალიბონ საკუთარი სათქმელი.

აქ ყველაფერი სწორად და საბუთიანადაა ნათქვამი, ოღონდ პრობლემატ სწორედ ისაა თუ კონკრეტულად ვინ გამოდის გავლენათა გადამხარშველის როლში – არის ეს დროში ხანგრძლივმოქმედი ხალხის ზოგადი გონი, რუსთაველის ტიპის გენიოსი – მოაზროვნე თუ „ვეფხისტყაოსნის“ გრაფომან-ინტერპოლატორთა ისეთი უნიკა-ლური წარმრომადგენლები, რომლებიც პოემის გენიალური სტრო-ფების „გასწორებასაც“ არ ერიდებოდნენ, მაშინ როდესაც რუსთაველის „სიბრძნის ტბა“ უბრალო „მორევში“ ერეოდნენ. აქედან გამომდინარე უბედურება სწორედ მაშინ იწყება, როდესაც იქაურისა და აქაურის ინტერპრეტირებას, მათ გადამუშავება-გასცენიურების საქმეს, უფრო მეტიც, ახალი შემოქმედებითი კონცეფციების ქადაგებას, ამ დონის მოაზროვნეები იწყებენ.

აღნიშნული საფრთხე ახალ წახნაგებს შეიძენს და თავისი მასშ-ტაბით ათასგზის გადიდება მას შემდეგ, როდესაც წესად გვექცევა იმისი მასობრივი ტირაჟირება. სამწუხაროდ ესეც რიგითი მოვლენა ჯაზდა ჩვენს ქორეოგრაფიულ ყოფაში და სწორედ ამის გამოც სწუხან წიგნის ავტორი თუ მისი კოლეგა-მეგობრები. პირადად მე სრულად ვიზიარებ ქალბატონ ნუნუ ღვინერას შემოფოთებას იმის თაობაზე, რომ ყოველ საბავშვო ბაღში თუ სკოლაში ქართული ცეკვის ანსამბლის ფუნქციონირება, ალბათ, უფრო დიდი უბედურებაა ვიდრე მათი

არარსებობა იქნებოდა. ბუნებრივია, გაჩნდება კითხვა საიდან ასეთი მკაცრი და პარადოქსული დასკვნა? უპირველესად იქედან, რომ მოვლენებს, საზოგადოდ, თავისი შინაგანი ლოგიკა გააჩნიათ და მათი იგნორირება არ შეიძლება. საქმე ისაა, რომ ბუნებაში ბევრი და კარგი პედაგოგი, უბრალოდ, არ არსებობს. ის ფაქტი, რომ შენ რამდენიმე ცეკვის ნახაზი თუ მოძრაობები გაქვს დამახსოვრებული, სრულიადაც არ არის საკმარისი პირობა საიმისოდ, რომ პედაგოგ-ქორეოგრაფის უმძიმესი ტვირთი წამოიკიდო.

ისევ ქალბატონ ნუნუ ლვინერიას გულახდილ აღიარებას გავიხსენებ: მუშაობის დასაწყისში იმდენად აცდა ერთმანეთს ჩემი სურვილი და რეალობა, რომ კონკრეტულ ამოცანებს (მუსიკალურ რიტმში მოძრაობების ჩასმა) თავი ვერფარით გავართვი, სანამ არ გავჩერდი, დაეფიქრდი და, რაც მთავარია, კოწო მასწავლებლის გაკვეთილები არ გავიხსენე. გულწრფელი პატიოსნებით ნათქვამ ამ სიტყვებს რომ კითხულობ უნებლიედ გებადება კითხვა – ნეტავ ის „პედაგოგ-ქორეოგრაფები“ ვის გაკვეთილებსა და დარიგებებს იხსენებენ, ვისაც, ფაქტორივად, მასწავლებელი არც კი ჰყოლიათ, რადგან არსად უსწავლიათ?

დამეთანხმებით, ალბათ, რომ ეს არაა სახუმარო თუ საოხუნჯო საქმე, რაკი ზერელობანი და მოვლენის არსებითი მხარეების ვერდანახვა, ერთის მხრივ ეროვნულ ქორეოკულტურას აზიანებს, მეორეს მხრივ კი ბავშვის აღზრდისა და პიროვნებად ჩამოყალიბების ისედაც უაღრესად რთულ პროცესს კიდევ უფრო ბუნდოვანს ხდის.

სიტყვა გაგვიგრძელდა, თუმცა სათქმელი წინანდებურად ისევ ბევრია. წინამდებარე წიგნი ძალიან მნიშვნელოვან პრობლემებს ეხება და, შესაბამისად, აქტიური აზრგაზიარებისათვისაც განაწყობს მკითხველს. იმედს გამოვთქვამთ, რომ ასეც მოხდება. ჩვენი უდიდესი სურვილია, და ეს აზრი სხვა დროსაც გამოგვითქვამს, რომ აუცილებელია ჩვენმა გამოცდილმა ქორეოგრაფებმა ბატონ რეზო ჭანიშვილის

მაგალითისამებრ ჟამიდან ჟამზე კალმისთვისაც მოიკალონ და საკუთარი ფიქრები, დაკვირვებები, მიგნებები სხვებსაც გაუზიარონ. ერთის წუთით წარმოვიდგინოთ, რაოდენ ღარიბი იქნებოდა ჩვენი ქორეოგრაფიული კულტურა, რომ თავის დროზე ბატონ დავით ჯავარი-შვილს, ავთანდილ თათარაძეს, კიდევ თითო-ოროლა ქორეოგრაფს (სამწუხაროდ რა ღარიბია თვით ეს ჩამონათვალი!) თავი არ შეეწუხებინათ, ღამეები არ ეთენებინათ და შთამომავლობისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი თეორიული ნაშრომები არ დაეტოვებინათ. ბოლოს და ბოლოს მათაც ხომ შეეძლოთ საკუთრივ პრაქტიკული საქმიანობით შემოფარგლულიყვნენ. მე, ბუნებრივია, მესმის, რომ მეცნიერულ-თეორიული კვლევა-ძიება ყველას არ ძალუძს და არ გამოსდის, მაგრამ ის მაინც უნდა გაკეთდეს, რომ გულდასმითა და გულდინჯად მოვაგროვოთ ჩვენს ხელმძღვანელობის მასალები, ყოველგვარი დოკუმენტაცია, მოვაწესრიგოთ პირადი არქივები, მოვახდინოთ ახალი ორიგინალური იდეებისა თუ კონკრეტული პედაგოგიური მიგნებების ფიქსაცია, რაც პროფესიონალ-მკვლევარებს შემდგომში კეთილ სამსახურს გაუწევს. საბოლოო ჯამში კი ეს ყველაფერი ისევ და ისევ ჩვენთვის უძვირფასესი ქართული კულტურის აყვავების ეროვნულ საქმეს შეეწევა.

ჩვენ კარგად უნდა გავისიგრძეგანოთ, რომ ეპოქაში, რომელმაც გასაოცარი სისწრაფით შეგვიყვანა კაპიტალისტურ ურთიერთობათა მორევში, სახელმწიფო ხელს იღებს ძველებურად იზრუნოს ყველაფერი იმაზე, რასაც გუშინ პატრონობდა და რის გადასარჩენადაც დიდძალ თანხებს გამოყოფდა. სამწუხაროდ ბოლომდე მაშინაც არ ხერხდებოდა ყველაფრის გაკეთება, რადგან ხან სახსრები არ იყო საკმარისი, ხან რომელიღაც ჩინოვნიკის გუნება-განწყობილება არ მუშაობდა საქმის სასარგებლოდ. განა სამწუხარო და სავალალო არ არის, თუნდაც ამ წიგნის გვერდებზე არაერთხელ გაჟღერებული ის ფაქტი, რომ ჩვენამდე თურმე ისეთი დიდი ქართველი ქორეოგრაფის თუნდაც ერთი ცეკვის ჩანაწერიც კი არ მოსულა, როგორიც ბატონი ბუხუტი დარაზველიძე იყო. არადა ეს დიდებული მოქალაქე, ხელოვანი, პედაგოგი აგერ, გუშინ თუ გუშინწინ ძოღვაწეობდა და ქვეყნის შიდა შემოქმე-

დებით ბაზარზე, მოპოვებულ აღიარებაზე რომ აღარაფერი ითქვას, მის მიერ ჩამოყალიბებული ანსამბლები საერთაშორისო მასშტაბის, ფესტივალს ფესტივალზე იგებდა. რა არის ეს ქართული დარდი-მანდობა, სახელმწიფოებრივი აზროვნების დეფიციტი, უჭკუობა, კიდევ სხვა რამ, თუ ყველაფერი ერთად?

ამასთან ეს ხომ ერთეული შემთხვევა არ არის!

ასეთი რამ აღარ უნდა განმეორდეს, მაგრამ საამისოდ ჩვენ თვითონ, ყოველი კონკრეტული ადამიანი უნდა გაეისარჯიოთ. მადლობა უფალს, მიღწევათა ფიქსირებისათვის ახლა გაცილებით მეტი საშუალება არსებობს ვიდრე ეს იყო თუნდაც 10-15 წლის წინ. ამიტომ უნდა ყველაფერი დავაფიქსიროთ, ჩაეწეროთ, მოვაგროვოთ და ერთობლივი ძალისხმევით ეგებ მართლა მოვახერხოთ „ქართული კულტურის წითელი წიგნის“ შექმნა.

ამჯერად ამით დავასრულოთ, წიგნის ავტორს შემდგომი წარმატებები, ხოლო საკუთრივ წიგნს კეთილგანწყობილი მკითხველის სიმრავლე ეუსურვოთ.

ოლეგ ალავიძე
პროფესორი

**მე ჩემი გულმოწყალე
მკითხველის მოიმედე ვარ...
(შესაჯლის მაგიერ)**

ჩემი ცხოვრების ექვსი ათწლეული ისე გაელიე, რომ არასოდეს მიფიქრია საკუთარი თავგადასავლის აღწერა და მემუარული ტიპის ლიტერატურისათვის, თუნდაც პატარ-პატარა ჩანაწერების გაკეთება.

მუდამ ასე წარმომედგინა – მემუარულ ლიტერატურაზე ფიქრი საქვეყნო საქმეებში უაღრესად თავგამოჩენილი ადამიანების საზრუნათა რიგს განეკუთვნება, რადგან მათ თვითონ ძალაღმა ღმერთმა განუსაზღვრა ყველასაგან გამორჩეული სვე-ბედი და ამდენად სხვათათვის მაგალითად ყოფნის სოციალური აუცილებლობა. კაცმა რომ სთქვას ეს მართლაც ასეა, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ჩვეულებრივ მოკვდავთა საქმე და საკეთებელიც კვლავდაკვლავ უზენაესის მიერაა განსაზღვრული, ხოლო რაკი ყოველი ინდივიდი უნიკალური, განუმეორებელი მოვლენაა სამყაროში, ამდენად მის მიერ განვლილი გზა, მაინც რაღაცნაირად საინტერესო უნდა იყოს სხვათათვის.

ვითვალისწინებ იმასაც, რომ მართალია ჩვენ დღეს ძალიან საინტერესო დროში გვიწევს ცხოვრება, მაგრამ დღევანდელი მოზარდებისათვის ეს „საინტერესო“ დრო ძალიან სერიოზულ გამოცდად იქცა. ვინ წარმოდგენდა თუ ჩემნაირი უმძიმესი ბავშვობის ეპოქიდან გამოსული ადამიანების თაობა კიდევ მოესწრებოდა და XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე, საქართველოს დიდი ქალაქების, მათ შორის თბილისის ქუჩებში ამდენ ხელგაშვერილ, გამათხოვრებულ მოზარდს იხილავდა. ეგებ გულუბრყვილობით მომდის, მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ იქნებ ჩემი და ჩემნაირების ცხოვრებისეული ისტორია მათთვისაც სასარგებლო გამოდგეს. კარგადაა ნათქვამი – იმედი ყველაზე ბოლოს კვდებაო! მეც იმედს ვიტოვებ, რომ ღმერთი ჩვენს ახალგაზრდობას მოხედავს, ხოლო თუ ჩემი და ჩემნაირების ცხოვრებისეული გამოცდილება ამ საქმეს რაღაცნაირად მაინც შეეწყება ეს უკვე დიდი ბედნიერება იქნება.

დაბოლოს, მე ჩემს თავგადასავალს, ფიქრებს, დაკვირვებებს, შეხედულებებს მაინც გულმოწყალებულ მკითხველის იმედით ვაქვეყნებ. მწამს, რომ იგი მე გამიგებს და მხარს დამიჭერს.

უმთავრესი და ყველაზე მნიშვნელოვანი რაც გაჩუმების უფლებას არ მაძლევს ისაა, რომ ცხოვრებაში ძალიან ბევრ საინტერესო ადამიანს შევხვდი. შემიძლია ვთქვა, რომ ამ მხრივ ნამდვილად გამიმართლა და მე უბრალოდ უფლება არ მაქვს არ ვისაუბრო ყოველივე ამის შესახებ. ნათქვამია მაგალითის ძალა გადამდებიაო და ვინ იცის, კარგი ადამიანის კარგი საქმეების შესახებ ნათქვამმა თბილმა სიტყვამ იქნებ სხვასაც გაუღვიძოს სიკეთის კეთების სურვილი. თანადგომა კი ადამიანებს ყოველგვარ გაჭირვებას დააძლევინებს.

მოკლედ ჩემი და ჩემი ოჯახის შესახებ.

დავიწყებ ჩემი დაბადების ავადსახსენებელი 1937 წლიდან.

უამრავ რეპრესირებულ ოჯახს შორის, ერთ-ერთი ჩვენი ოჯახიც იყო. როდესაც მამაჩემი რუბენ ჭანიშვილი მოყვა ამ ყოვლადგაუმართლებელ ხორცის საკვებ მანქანაში მას მაშინ რაიკომის პირველი მდივნის მაღალი პოსტი ეკავა.

მას შემდეგ რაც მე და ჩემი ძმა ბორია წამოვიზარდეთ მუდამ გვესმოდა, დიდებული, განათლებული, სინდის-ნამუსით შემოსილი მამა გყავდათო. ჩემი ძმა ბორია ჩემთვის იყო სამაგალითო, ვაჟკაცობის, სიმართლის ეტალონი და გაკვირვებას იწვევდა, როდესაც მეტყობდნენ კარგი ყმაწვილები ხართ, მაგრამ მამას ორივე ერთადაც კი ვერ გაუტოლდებითო. ვფიქრობდი ჩემი ძმა ბორია, რომელიც ჩემზე 5 წლით უფროსი იყო და მუდამ ვცდილობდი მისთვის მიმებაძა, ყველაფერში, ასეთი ბიჭია, მამაჩვენი მასზე უკეთესი, ლამაზი, ჭკვიანი როგორღა იქნებოდათო.

დედაჩემი ნატალია გორდელაძე-ჭანიშვილისა განსაკუთრებული ბედის გამოდგა. ქალიშვილობაში მას თურმე მამაჩემის მიმართ უსაზღვრო სიყვარული ჰქონდა. დაუჯერებელ ამბებს გვიყვებოდა ბებიაჩემი დედის მხრიდან. სანამ შეუღლდებოდნენ დიდი ხნით ადრე შეყვარებათ ერთმანეთი და ისე შეყვარებათ, რომ თურმე როდესაც სოფელში მამაჩემი შარავნაზე სატრფოს სახლს ჩაუვლიდა, დედაჩემი

ყველა მის ნატერფალს იმასსოვრებდა ვიზუალურად და შემდეგ სხვებისთვის შეუმჩნევლად იმდენ ყვაილს ჩაასობდა, რამდენ მის მიერ გადაღმულ ნაბიჯსაც დაიმახსოვრებდაო... როგორც მოგახსენეთ ჩვენი ოჯახი რეპრესიაში მოყვა და იმ დღიდან დელაჩემს არ გაუხარია. მამაჩემს გლოვობდა გარდაცვალებამდე.

ბავშვობაში ცეკვა ადრე დავიწყე და საკმაოდ კარგი წარმატებებიც მქონდა, მაგრამ დელაჩემს არც ერთხელ სცენაზე ჩემი გამოსვლა არ უნახავს. თუმცა 16 წლის უკვე აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მოცეკვავე-მსახიობი გახლდით და მაშინ ეს დიდ წარმატებადაც ითვლებოდა.

მოკლედ, ძალიან მძიმე ბავშვობა მქონდა. ალბათ სხვებსაც გადაუტანია ჩემებრ გაჭირვება და დამცირებაც.

მახსოვს, ბებიჩემის ეზოს წინ (მეორე მსოფლიო ომი ჯერ კიდევ დამთავრებული არ იყო) მეზობელ ბავშვებთან ერთად ვთამაშობდი, ისინი სოფელში „პრივილეგირებული“ მამის შვილები იყვნენ. ვხედავ დელაჩემის მოგვარე ერთი ქალბატონი მობრძანდება შარაგზაზე. (სახელს და გვარს შეგნებულად არ ვასახელებ, რადგან უკვე გარდაცვლილია და არ მინდა მის „ხსოვნას“ ჩრდილი მივაყენო). „პრივილეგირებული“ მამის შვილებს მოეფერა და კანფეტები დაურიგა. ამის შემხედვარემ მეც ბავშვებს ამოვუდექი გვერდით, იმ იმედით, რომ თუ არ მომეფერებოდა, კამფეტი მაინც მერგებოდა, მაგრამ თქვენც არ მომიკედეთ; ცივი წყალი გადამავლო, მკაცრი, ბრძანების კილოთი, მითხრა „მოშორდი აქაურობას შენ ნაღველგადარებულოო“!

ომი მძვინვარებდა. უჭირდა ქვეყანას, უჭირდა ხალხს და, რაღა თქმა უნდა ჩვენს ოჯახსაც. ყველაფერთან ერთად არ მქონდა წულამესტი. მარჯვენა ფეხის ქუსლში ეკალი მქონდა შერჭობილი და ამ მიზეზის გამო მარჯვენა ფეხის ერგცერით დავდიოდი, ხოლო მარცხენა ფეხის ბალიშის წინა ნაწილში შესობილი ეკალის გადამკიდე იძულებული ვიყავი მარცხენა ფეხის მარტო ქუსლით მევლო. ჩემი ახალგაზრდა მკითხველი, ალბათ, ადვილად წარმომიდგენს რა დღეშიც ვიქნებოდი ჩავარდნილი. ყველაზე მეტად ის მაწუხებდა, როდესმე თუ ველირსებოდი, ფეხსაცმელის ჩაცმას და, რაოდენ ბედნიერი ვიყავი,

როდესაც ბაბუამ თედორე ჭანიშვილმა, აცხონოს ღმერთმა, სოფელში გამორჩეული ვაჟი იყო, ოზურგეთიდან მანქანის საბურავის საძირეთი და ზემოთ დერმანტინით გაწყობილ-შეკერილი წულა-მესტი ამომიტანა, ჩემზე ბედნიერი ბავშვი მაშინ დედამიწის ზურგზე არ მეგულებოდა.

კიდევ ერთი ეპიზოდი მინდა გავიხსენო ჩემი ძმის, ბორიას ნაამბობიდან. მე იმდენად პატარა ვყოფილვარ, რომ ეს ამბავი არ მახსოვს. მამაჩემის დაპატიმრების და დახვრეტის შემდეგ, რეპრესირებული ოჯახი წევრების საკუთარ ოჯახში შეშვებას ყველა ერიდებოდა. ვერც გაამტყუნებდი, დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული. ჰოდა ბორია და მე დედაჩემის ძალიან ახლობელის ოჯახში მივსულვართ. თურმე ძალიან ციოდა. შუა ზამთარი ყოფილა. ბავშვები ბუხარში აგიზგიზებულ ცეცხლს მიეფიცხეთ. ცოტა ხნის შემდეგ ოჯახის უფროსი მოსულა. ჩვენს დანახვაზე ყვირილი აუტეხია და სულ წიხლისცემით გამოუყრევართ. გაეთრიეთ აქედან თქვენ ძაღლის ლეკვებო, თქვენ ტროცკის შვილებო. ნეტა ბორიამ მაინც თუ იცოდა მაშინ ვინ იყო ტროცკი, ან რატომ მოგენათლეს ტროცკის შვილებად...

ახლა კი, როგორც თავში მოგახსენეთ მინდა გავიხსენო შეხვედრები საინტერესო ადამიანებთან. დავიწყებ ყველაზე ჩვეულებრივით, რადგან, ვის შესახებაც ეხლა უნდა გიაბოთ სულ არ განეკუთვნება ცნობილ ან გამორჩენილთა კატეგორიას და თუმცა ეს ამბავი ძალიან დიდი ხნის წინ მოხდა, გუშინდელ დღესავით მახსოვს.

იმ მძიმე წლებში წარმოება-დაწესებულებების ასამუშავებლად და შემდეგ გასათბობად ეგრეთწოდებული „დროვით“ საწვავი, მაზუთი დაჰქონდათ. ჰოდა იყო ბათუმში ასეთი, ვინმე თუ არ ვცდები „ნიკოლაი ივანოვიჩ გარშკოვ“-ი. რუსი ეროვნების მოქალაქეები მაშინაც და მის მერეც, კარგად მოგეხსენებათ, დიდი პრივილეგიებით სარგებლობდნენ. ამ მედროვეს მიმართავდნენ სახელით, გვარით და მამის სახელით. მახსოვს ერთხელ სკოლიდან გამოსულებმა ქვაფენილზე ჩანთებით ფეხბურთის მოედნის კარები გავაწყვეთ და ნამდვილი საფეხბურთო მატჩი გავმართეთ. შუათამაშში ვიქნებოდით, როდესაც თავისი

დროგით ბათუმელებისთვის კარგად ცნობილი ნიკოლაი ივანოვიჩი გამოჩნდა როგორღაც ყველაზე წინ და დროგთან ახლოს მე აღმოვჩნდი. იმ ზანებში მანქანა „პობედა“ ახალშემოსული იყო და ყველას პირზე – „პობედა“ გვეკერა. მეც რა თქმა უნდა არ დავაყოვნე და დიდი პათოსით შევძახე „პო-ბე-და“.. ნიკოლაი ივანოვიჩმა თავისი უზარმაზარი ცხენი დიდი სიმსუბუქით შეაჩერა, არც შემაგინა, არც მისაყვედურა და დამრიგებლურად მითხრა: – Учись сынок, учись, ато на такой "победе" будешь сидеть-ო. ეს სიტყვები მთელი ცხოვრების მანძილზე გამომყვა და, ალბათ, სიკვდილამდე მემახსოვრება.

წლები გადიოდა, მეც ნელ-ნელა ვიზრდებოდი და თურმე ახლოვდებოდა დრო, რომლის შემდგომ ჩემი ცხოვრებისეული გზა ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებას უნდა გადაეკეთა. ეს კი ასეთნაირად მოხდა:

ჩიტის ბუდესავით პატარა და უსინათლო ჩვენი საცხოვრებელი ოთახი, ბათუმის საქალაქო კულტურის სახლის ეზოში იდგა. მახსოვს იმ წლებში კულტურის სახლის დირექტორად მუშაობდა ბატონი იბრაიმ აბაშიძე. შესანიშნავი ფიზიკური მონაცემების მქონე ქართველი. ისე არ ჩაგვივლიდა ბავშვებს, რომ მისთვის დამახასიათებელი, განსაკუთრებული, ამავედროულად მომფერებლური დიდი პათოსით და პატრიოტული რიხით შემართული სიტყვებით არ მოგესალმებოდა – „გამარჯობათ, მამულიშვილნო“! ეს საოცრად ლამაზი მოსაღმება ბავშვებს (პატრიოტული სიტყვების აზრს, როდესაც გავიზარდეთ მერე ჩავწვდით) იმდენად მოგეწონდა, რომ ბიძია იბრაიმის დღის გრაფიკი მთლიანად შევისწავლეთ და, როდესაც ეზოში უნდა შემობრძანებულიყო დამწკრივებული ველოდით მის გამოჩენას ბავშვები და ათასჯერ მოსმენილ მოსაღმებას – „გამარჯობათ მამულიშვილნო“! გულისფანცქალით ველოდით. ეს დიდებული გვარისა და ოჯახის წარმომადგენელი, მუდამ პოულობდა დროს, რომ ჩვენთან სამშობლოს და ხალხის სიყვარულზე ესაუბრა. კარგად დამამახსოვრდა მასთან შეხვედრები და მამაშვილური სიყვარული, რასაც ბატონი იბრაიმი ბავშვების მიმართ იჩენდა.

იმას მოგახსენებდით, ჩვენს ეზოში კულტურის სახლი იყოთქო.

მაშინ დიდი გვეჩვენებოდა. როცა გავიზარდე და დავვაჟაკადი ბევრჯერ მიფიქრია კულტურის სახლის შენობა ასეთი პატარა როგორ შეიძლება იყოს ყოფილიყო. პატარა შენობა იყო, მაგრამ საწერო მუშაობა ნამდვილად სჩქეფდა. სხვა წრეებთან ერთად მუშაობდა ცეკვის ანსამბლი, რომლის ხელმძღვანელიც ცნობილი სპეციალისტი და ძლიერი, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, პიროვნება გივი ჩიხლაძე გახლდათ. ტანად არც თუ ისე დიდი იყო, მაგრამ თუ აიძულებდნენ და ჩხუბს დაიწყებდა, მტრისას. ეგ კი იყო ბათუმში არავის ახსოვს პირველი ჩხუბი მას წამოეწყოს ან უმიზეზოდ ვინმე დაეჩაგროს.

დაიწყებდა თუ არა რეპეტიციას ბატონი გივი, ჩვენც ბავშვები ვგროვდებოდით, მეორე სართულზე ავძვრებოდით და ფანჯრებს მერცხლებივით შემოეცქვებოდით, რითაც აშკარად ხელს ვუშლიდით რეპეტიციის მსვლელობას. გამოუშვებდა რომელიმე მოცეკვავეს ბატონი გივი და ჩამოგვაბრძანებდნენ ძირს, შებრუნდებოდა თუ არა ჩვენც ისევ ავძვრებოდით და თავიდან ვიკავებდით პოზიციებს რეპეტიციების საყურებლად. ისევ ჩამოგვაბრძანებდნენ, ისევ ავძვრებოდით და ეს პროცესი ურთიერთ დაპირისპირებით მეორდებოდა გაუთავებლევ. ჩვენსას არც ერთი მხარე არ ეთმობოდა. ბოლოს გამოცდილმა პედაგოგმა იგუმანა, რომ ჩვენ ცეკვის გარეშე არ შეგვეძლო ცხოვრება დ ერთხელ თვითონ ბატონი გივი გამობრძანდა ჩვენთან სასაუბროდ. ვინ საიდან და როგორ ვხტებოდით მეორე სართულიდან კაცმა არ იცის და როგორ გადავრჩით ისიც საკვირველია. პატარები კი ვიყავით, მაგრამ გაგებული გექონდა ბატონი გივის მომრევი ღუნიაზე არავინ იყო და გავიქცეოდით აბა რას ვიზამდით, გაღახვის ყველას გვეშინოდა. ბატონმა გივიმ, როგორღაც მოახერხა ჩვენი შეჩერება, მოგვეფერა და შეგვპირდა თუ კი რეპეტიციებზე ხელს არ შევუშლიდით აჭარის პიონერთა სასახლის (გივი მასწავლებელი პიონერთა სასახლის მთავარი ქორეოგრაფიც იყო) მოსამზადებელ ჯგუფში ჩაგვრიცხავდა და თუ იმედსაც გავუმართლებდით, და კარგად ვისწავლიდით და კარგად ვიცეკვებდით ჩვენს საპატივცემულოდ მომავალ საბავშვო ანსამბლს სახელად „მერცხალს“ დაარქმევდა. მოხდა სასწაული. ჩვენ ყველამ გივი მასწავლებელს იმედი მთლიანად

გავუმართლეთ და მანაც დანაპირები შეასრულა. აჭარის პიონერთა რესპუბლიკური სასახლის ცეკვის ანსამბლი მოინათლა – „მერცხალი“-ს სახელწოდებით, რომელიც დღესაც მერცხლის სილამაზით ცოცხლობს და პოპულარულია მთელს აჭარაში. ისე კი ბევრჯერ მიფიქრია, ალბათ უკვე დროა „მერცხალი“ გამოჩენილი ქორეოგრაფის, დამსახურებული ხელოვანის სახელს ატარებდესთქო. ალბათ მალე ასეც იქნება!

1944-55 წლებში სწორედ ბათუმის პიონერთა სასახლის ანსამბლში ვცეკვავდი. 1956 წლიდან კი როგორც ზემოთ ერთგან აღვნიშნე აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში მოვხვდი და ჩემს ცხოვრებაში, ბუნებრივია, ახალი ეტაპი დაიწყო. მალე მივხვდი, რომ მხოლოდ პრაქტიკოსი მოცეკვავის კარიერა მუდმივი ვერ იქნებოდა, ამასთან ვგრძნობდი, ცოდნის გაღრმავება, ქორეოგრაფიული ხელოვნების სიღრმეებში შესვლა იყო საჭირო. ბევრი აღარ მიფიქრია და გეზი თბილისის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლისაკენ ავიღე. აქ უკვე სულ სხვა გარემოში მოვხვდი, რადგან ბედნიერება მხვდა წილად ვყოფილიყავი ისეთი აღსაზრდელების მოსწავლე, როგორებიც იყვნენ კონსტანტინე მანჯგალაძე, ლილი გვარამაძე, ავთანდილ თათარაძე, ვახტანგ გურგენიძე, ანტონ ჩიხლაძე და სხვ. ჩემი პედაგოგების, განსაკუთრებით კი კონსტანტინე მანჯგალაძის შესახებ წიგნის სხვა ნაწილში ვისაუბრებ. ამჯერად კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ შეუძლებელია ამდენი კარგი პედაგოგის გვერდით სწავლასმოწყურებული ახალგაზრდას სათანადო განათლება და კაცური კაცობის ჭეშმარიტი გაკვეთილები არ მიგელო. მარტო ის ფაქტი რად ღირს, რომ ჩემი სადიპლომო ნაშრომის ხელმძღვანელად თვით დიდი დავით ჯავრიშვილი გამოყვეს. მასთან შეხვედრა და მისი რჩევა-დარიგების მოსმენა ადამიანს სულ სხვა ძალითა და ენერგიით ავსებდა.

გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან ჩემი ცხოვრების მდინარეა მართლაც რომ გასაოცარი ქორეოგრაფიული რიტმით წავიდა. წარსულს ჩაბარდა ისეთი ცნებები, როგორიცაა თავისუფალი დრო, გართობა-დასვენება და ჩვენი ტრადიციული სუფრიანობისათვის გამო-

ყოფილი დროის განუსაზღვრელი ბიუჯეტი...

ცხოვრება მკაცრად განსაზღვრულ რიტმში მოექცა – ეს იყო სწავლა, რეპეტიცია, საკონცერტო გამოსვლების, ისევე რეპეტიციები და ა.შ.

სხვანაირად არც შეიძლებოდა, კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელში სწავლის პარალელურად ვცეკვავდი „ქორეოგრაფიის რაინდად“ წოდებულ სახელგანთქმულ ბუხუტი დარახველიძის ანსამბლში. ბატონ ბუხუტისთან მუშაობა და მისი ორგანიზაციული რიტმი კი სახუმარო საქმე არ იყო. ამ საკითხებზე მე შედგომაც ვისაუბრებ, მაგრამ იმას კი ვიტყვი, რომ ეს სწორედ ის ანსამბლი იყო, რომელსაც 1962 წელს ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მერვე მსოფლიო ფესტივალზე ლაურეატის წოდება მიენიჭა და, შესაბამისად, დიდი ქროს მედალიც დაიმსახურა.

დავამთავრე კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი და კვლავ მშობლიურ ბათუმს მივაშურე. ძალე ისე მოხდა, რომ ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის ხელმძღვანელობის ინიციატივით აქ არსებულ ანსამბლს ჩავუდექით სათავეში. ეს ბუნებრივია, დიდი გამოცდა იყო ჩემთვის და, როგორც იტყვიან ძალ-ღონე არ დამიზოგავს ნდობის გასამართლებლად. შრომას კი, თუ იგი სწორად და გონივრულადაა წარმართული სათანადო შედეგიც მოსდევს. 1963-68 წლებში ინსტიტუტის ანსამბლი მრავალჯერ გახდა საოლქო, რესპუბლიკური თუ საკავშირო ფესტივალების და კონკურსების ლაურეატი.

1965-74 წლებში მოზრდილ მოცეკვავე-მსახიობებთან მუშაობის პარალელურად ძალიან დამაინტერესა საბავშვო ქორეოგრაფიის პრობლემამ. გამოცდილმა ქორეოგრაფებმა იცინა, რომ პედაგოგიურ საქმიანობის ეს სფერო გარკვეულწილად სპეციფიკურია თავისი ხასიათით. აქ საჭიროა ბევრი ისეთი ნიუანსის გათვალისწინება რომელიც მოზრდილებთან, უბრალოდ თავს არც კი იჩენს. ესაა მოზარდებისთვის დამახასიათებელი სიცელქე, ზერელობა, ცხოვრების მიზნებისა და საკუთარი ამოცანების ბოლომდე გაუცნობიერებლობა ასაკობრივი ფაზის სირთულეები და ა.შ. ჩემს მუშაობაში ყველა ან

სირთულეს შეძლებისდაგვარად ვითვალისწინებდით, სხვა გამოცდილი ქორეოგრაფების გამოცდილებასაც ვეყრდნობოდით და, ვფიქრობ, ურიგო შედეგებისათვის არ მიმიღწევია.

60-იან წლებში, მუშაობის ამგვარმა რიტმის და მასთან ერთად ზოგიერთი ობიექტური თუ სუბიექტური პროცესების გავლენით ნელ-ნელა ჩამოვმორდი პრაქტიკული სასცენო საქმიანობას. ეს, ცხადია, გულდასაწყვეტი იყო და მე უზომოდ მაღლობელი ვარ აწ განსვენებული ქორეოგრაფის – ალექსანდრე ჯიჯეიშვილისა, რომელმაც კატეგორიულად მომთხოვა ძირითადი საქმიანობის პარალელურად სასცენო მოღვაწეობასაც დავბრუნებოდი. მართლაც, 1968 და 1972 წლებში მონაწილეობა მივიღე ქ. თბილისში გამართული ქართული ხალხური ცეკვების ინდივიდუალურ შემსრულებელთა რესპუბლიკურ კონკურსებში, სადაც ვერცხლისა და ოქროს მედლები დავიმსახურე.

1975 წლიდან ჩემს ცხოვრებაში კიდევ ერთხელ დადგა მობრუნების მომენტი. მოხდა ისე, რომ ქართული ქორეოგრაფიის უდიდესმა მოჭირანახულემ ბატონმა ილიკო სუხიშვილმა თბილისში მიმიწვია ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო სკოლა-სტუდიის პედაგოგად. შევუდექი მუშაობას და მაშინვე ვიგრძენი, რომ ახალი სიძნელეების წინაშე აღმოვჩნდი. აქ კი ჩემს მიერ უკვე დაგროვილი პრაქტიკული გამოცდილება ძალიან გამომადგა. მალე სტუდიის დირექტორის მოადგილე გაეხდი.

ბუნებრივია, პედაგოგიური მუშაობის პარალელურად დამდგმელ-ქორეოგრაფის საქმიანობა არ შემიწყვეტია, მოვამზადე არაერთი ანსამბლი, რომლებიც წარმატებით გამოდიოდნენ სხვადასხვა ფესტივალებსა და დათვალიერებებზე. ჩემთვის კეთილად გასახსენებელია ის დრო, როდესაც მთავარი ქორეოგრაფის რანგში მიმიწვიეს უდიდესი სპორტული არენის – თბილისის „დინამოს“ სტადიონის გახსნაზე. იგივე გრძნობა მეუფლება როდესაც ვიხსენებ ჩემს მიერ განხორციელებულ სპორტულ სასახლეში გამართულ საზეიმო ღონისძიებებს, ახალგაზრდულ დღესასწაულებს, სამთავრობო კონცერტებს და სხვ.

ჩემი შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის ძალზედ მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ის ამბავი, რომ როგორც მოცეკვავემ, ანსამბლის ხელმძღვა-

ნელმა თუ ჟიურის წევრმა არა ერთი ქვეყანა მოვიარე, შევხვდი საინტერესო ადამიანებს, უდიდეს მოცეკვავეებსა და ქორეოგრაფებს.

1978-80 წლებში ხანგრძლივი მივლინებით ვიმყოფებოდი სირიაში, სადაც გახლდით ნაციონალური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის კონსულტანტი. იქედან დაებრუნდი და 1980 წელს საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ბატონ ჯემალ ჭკუასელთან ერთად განსაკუთრებული დავალებით წარმგზავნა ქ. ქუთაისში, სადაც სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ჩამოვაყალიბეთ. ამას მოჰყვა სხვა ანსამბლებისა და ბოლოს ქ. ქუთაისის ქორეოგრაფიული სკოლა-სტუდიის ჩამოყალიბებაც. 1983 წლამდე აქ ვიმუშავე სკოლის პირველი დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე.

1983 წლის ბოლოს კი ისევ ჩემს ძვირფას თბილისს მოვაშურე და აღმოვაჩინე, რომ საბავშვო ქორეოგრაფიის გარეშე ჩემი თავი ვეღარ წარმომედგინა. შემოთავაზება ბევრი იყო, მაგრამ საბოლოოდ მაშინდელ პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლეში მივედი, სადაც ჩემთვის უძვირფასესი ანსამბლი „მერანი“ ჩამოვაყალიბე. გავიდა ცოტა ხანი და დაიწყო ჩემს მიერ ნასათუთევი საბავშვო ანსამბლის წინსვლა-აღმავლობა. მე რომ ახლა ყველა ის მიღწევა ჩამოვთვალო, ან საგასტროლო ტურნე აღვწერო რაც ანსამბლ „მერანის“ ყულაბაშია ჩაშვებული წიგნის ნახევარიც არ მეყოფოდა.

ბოლო წლების მოვლენებიდან კი იმასღა აღვნიშნავ, რომ ამიხდა დიდი ხნის ოცნება – საქართველოში ჩამოყალიბდა კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი სადაც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება უკვე უმაღლესი სასწავლებლის რანგში შეისწავლება. დღიდან ამ ორგანიზაციის დაარსებისა აქ ვარ, ვხელმძღვანელობ შემოქმედებით სახელოსნოს, ერთხანს დეკანიც ვიყავი.

1990 წლიდან ვარ მაშინ ჩამოყალიბებული საქართველოს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე.

განსაკუთრებით მიხარია, რომ ამ ბოლო წლებში გამოვინახე დრო და ჩემი ცხოვრებისეული გამოცდილებით დაგროვილი ინფორმაცია, შეხედულებები, თვალსაზრისები წერილობითაც დავაფიქსირე. ვარ

რამდენიმე წიგნისა და ათეულობით წერილის ავტორი. თავშიც მოგახსენეთ და ახლაც ვიტყვი – ცხოვრებაში ბევრი სიმწარე ვნახე, მაგრამ, როგორც იტყვიან ობლის კვერი საბოლოოდ მაინც გამოცხვა... ვემსახურები ჩემთვის უძვირფასეს საქმეს, ეტრიალებ შესანიშნავი ადამიანების წრეში, მყავს არაჩვეულებრივად სანდო და გულითადი მეგობრები, ვცდილობ ჩემს მოსწავლეებს, უმცროს კოლეგებს სავალი გზისა გაეუადვილო. გულწრფელად მსურს შეძლებისდაგვარად ავაცილო მათ ცხოვრებისეული სიძნელეები, თუმცა არ მიყვარს, როდესაც კაცი გაუმართლებლად ჩქარობს და ისეთ რაიმეს წაეპოტინება, რაც ჯერ კიდევ არაა საიმისო, რისთვისაც მან ჯერ კიდევ ბევრი ოფლი უნდა მოიწმინდოს.

საქმეში ზერელობას ვერ ვიტან, ტყუილს ვერ ვეგუები და არც საჩქევნო საქმეებისაგან, პატრიოტული გრძნობებისაგან გარიდებული კაცი მიყვარს. ვერ ვიტყვი, რომ ქვეყანამ, ხალხმა ჩემი შრომა და გარჯა არ დააფასა. ამ მხრივ სამდურავი ნამდვილად არ მეთქმის. ვარ სხვადასხვა პრემიის ლაურეატი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ღირსების მედლისა და ორდენის კავალერი, ამასთან არჩეული ვარ ნორვეგიის ქალაქ ჰამერფესტის, ასევე ქალაქების ქუთაისისა და ოზურგეთის საპატიო მოქალაქედ...

ცხოვრებას იმედით შეეყურებ, ბუნებით ოპტიმისტი კაცი ვარ, მწამს, რომ გაჭირვებაში მყოფ ჩვენს სამშობლოს მალე ბედნიერი დღეები დაუდგება, კიდევ უფრო გაშლის მხრებს ქართული კულტურა, აყვავდება უმდიდრეს ფესვზე ამოსული ქართული ქორეოგრაფია და მეც, ალბათ საბოლოო სიტყვა ჯერ კიდევ არ მითქვამს...

ნაწილი პირველი

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის კლასიკური შემკვიდრება

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დიდიეპოქების განვითარების ზოგიერთი საკითხი

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება დიდი ხანია მთელი ჩვენი საზოგადოების, ასევე უცხოელ მკვლევართა ყურადღებას იპყრობს. დაიბეჭდა არა ერთი საინტერესო წერილი, გამოქვეყნდა მონოგრაფიული გამოკვლევები, სადაც გაანალიზებულია ცეკვის წარმოშობის, მისი ისტორიული განვითარებისა თუ სასცენო შესრულების საკითხები. ამასთან უნდა ითქვას, რომ გაწეული მუშაობა ჯერ კიდევ ცოტაა იმასთან შედარებით, რასაც თვითონ ქართული საცეკვაო ფოლკლორი წარმოადგენს და, ამდენად, სიღრმისეული, საფუძვლიანი კვლევა – ძიებითი საქმიანობა ჯერ კიდევ წინაა. გასაკეთებელი კი მართლაც ბევრია. სამაგალითოდ ამ მხრივ, ჩვენ მოცემულ ეტაპზე ქართული მუსიკათმცოდნეების მიერ გაწეული მუშაობა გვესახება. მათ მიერ მუსიკალურ-ფოლკლორული ტრადიციების კვლევაში მიღწეულ წარმატებებს ჩვენთვის მაორიენტირებელი მნიშვნელობა აქვს, რადგან უძველესი საცეკვაო პანტომიმა და სიმღერა ერთ სინკრეტულ ძირზე აღმოცენებული მხატვრული საქმიანობის ფორმაა, ისინი საუკუნეების მანძილზე ერთად მოდიოდნენ და, ამდენად, მოჭარბებულ გავლენასაც განიცდიდნენ ერთმანეთისაგან: უფრო მეტიც, მათ ხშირად საერთო ჰქონდათ მოძრაობისა და ჟღერადობის რიტმი, ბგერით-სიტყვიერი თანხლება, იდეურ-ესთეტიკურ მიზან-ამოცანები და ა.შ. ამგვარი ახლობლობის გამო ერთი რომელიმე მათგანის სტრუქტურული, მხატვრულ-სტილისტული თუ სხვა მახასიათებლების შესახებ დაგროვილი ინფორმაცია და მეცნიერული მონაცემები, გარკვეულ ცოდნას გვაძლევს მეორე მიმართულებითაც, ამ შემთხვევაში ქორეოგრაფიული ხელოვნების სფეროს ირგვლივ. აღნიშნული საკითხი ჩვენ შემთხვევით არ

დაგვიყენებია. რაც გაკეთდა (გაკეთებული კი საკმაოდ ბევრია), ჯერ მხოლოდ, მინც მასალაა საიმისოდ, რომ მომავალში დაიწეროს საფუძვლიანი, მეცნიერული ისტორია და მოხდეს მისი განზოგადება. ამ საქმეში, ბუნებრივია, წამყვანი როლი ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევარებს უნდა ეკუთვნოდეთ, მაგრამ ისინი, ცხადია, გვერდს ვერ აუვლიან იმ უმდიდრეს მემკვიდრეობას, რომელიც ქართველმა ისტორიკოსებმა, ფილოლოგებმა თუ მუსიკათმცოდნეებმა დააგროვეს. ნათქვამია საილუსტრაციოდ ჩვენი წინამდებარე გამოკვლევაც გამოდგება, რომელიც აშკარად აჩვენებს, რომ ხალხურ ფესვებზე აღმოცენებული ხელოვნების განვითარების ისტორიული კანონზომიერებანი, გარკვეულწილად კომპლექსური ხასიათისაა და მისი ანალიზიც სწორედ ამგვარ კომპლექსურ მიდგომას მოითხოვს. აქ კი მომიჯნავე მეცნიერებათა მიგნებებს კარგი სამსახურის გაწევა შეუძლია.

წინამდებარე ნაშრომში გვინდა ერთი, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანი საკითხი დავაყენოთ, კერძოდ, ეს არის ქორეოგრაფიული დიალექტების პრობლემა. ამჯერად შემოვიფარგლებით მხოლოდ საკითხის დასმის წესით, რადგან მიგვაჩნია, რომ აღნიშნული პრობლემა მრავალმხრივ თეორიულ-პრაქტიკული, ასევე ისტორიული და მასალების შედარებით განხილვას მოითხოვს.

მიგვაჩნია, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება ისევე შედგება დიალექტებისაგან, როგორც, ვთქვათ, ხალხური სიმღერა (მუსიკა). იგი სწორედ დიალექტების ერთობლიობაა. აკად. ა. ჩიქობავა თავისი ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „ზოგადი ენათმეცნიერება“ აღნიშნავდა, რომ „უმწერლო ენებში ისტორიის ტვირთი გეოგრაფიამ უნდა ზიდოს: „კილოებმა და კილოკავეებმა“. თუ „კილოებისა და კილოკავეების“ ადგილზე „დიალექტებს“ ვიგულისხმებთ, ამასთან საცეკვაო ხელოვნებას კლასტიკური გამომსახველობით განსხვავებულ „უმწერლო ენად“ მივიჩნევთ, მაშინ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიის სრული სურათის წარმოდგენა შეუძლებელია ცალკეულ დიალექტთა შესწავლისა და მათი ურთიერთმიმართების თავისებურებათა შესწავლის გარეშე.

საკითხის ამგვარად დასმა ძალიან ბევრს სირთულეს უკავშირდება

და რიგი მნიშვნელოვანი საკითხების გადაჭრას მოითხოვს. კერძოდ, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია ცალკეულ ქორეოგრაფიულ დიალექტების დადგენა-კლასიფიკაცია, რაც, ბუნებრივია გარკვეულ თეორიულ პრინციპებს, საყოველთაოდ მისაცემ დებულებებს უნდა ემყარებოდეს. სამწუხაროდ, ქართული საცეკვაო ფოლკლორისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ამგვარი პრინციპები შემუშავებული არ არის. ერთადერთი მეთოდი, რითაც ჩვენი სპეციალისტები დღემდე ხელმძღვანელობენ, ესაა ეგრეთ წოდებული აღწერის მეთოდი. იგი გვიხასიათებს, რიგორია ესა თუ ის ცეკვა, მაგრამ არაფერს გვეუბნება იმის შესახებ, თუ რატომაა იგი ასეთი და არა სხვაგვარი, კონკრეტული რეგიონის ფარგლებში.

აქედან გამომდინარე ქართული საცეკვაო ხელოვნების ბედით დაინტერესებული მკვლევარებისათვის ისახება კონკრეტული მიზანი, კერძოდ, საჭიროა ქორეოგრაფიულ დიალექტთა გამოვლენისა და დახასიათების ძირითადი პრინციპების დადგენა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი თავისებურებების განსაზღვრა და კლასიფიკაცია, ასევე დიალექტთა ურთიერთმიმართებების დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენა და ამით ქორეოგრაფიული ენის განვითარების ზოგადი კანონზომიერების განსაზღვრა. აქვე შევნიშნავთ, ჩვენი ნაშრომი, ამჯერად აღნიშნულ საკითხებს ვერ ჩაუღრმავდება და მისი მიზანი უფრო მოკრძალებულია. ჩვენ, როგორც ითქვა, მხოლოდ საკითხის დასმით შემოვიფარგლებით.

ხალხური ხელოვნების დარგების ისტორიისა და თეორიის მკვლევართა შორის დიალექტის ცნებას უმეტესწილად მუსიკათმცოდნეები იყენებენ. თვითონ ტერმინი „დიალექტი“ (ბერძნულად ანაა შემოსული) ნასესხება ენათმეცნიერებიდან. იგი თავისი კლასიკური გაგების ფარგლებში ერთი საერთო ენის დიფერენციაციის შედეგად მიღებულ განშტოებას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ მუსიკათმცოდნეობაში „დიალექტის“ ცნება შემოიტანა უნგრელმა კომპოზიტორმა ბელა ბარტოკმა.¹ მ. შილაკაძის აზრით, უფრო ადრე აღნიშნულ საკითხს შეეხო დ. არაყიშვილი, მაგრამ მას არ უხმარია „დიალექტის“ ცნება და მის მაგივრად იყენებს ტერმინს „შტო“, რაც არსებითად იგივე-

¹ იხილეთ ამის შესახებ მ. შილაკაძე, ქართული მუსიკალური დიალექტები, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XX - თბილისი, 1979, გვ. 76.

ობრივი შინაარსის მქონეა. ჩვენს მიერ აქ ციტირებული ავტორის მონოგრაფიაში მოტანილია მუსიკალური დიალექტის განსაზღვრა, რომელსაც იძლევა ცნობილი მკვლევარი ვ. მიშოვსკი. მისი აზრით, „მუსიკალური დიალექტი – ესაა მუსიკალური ფოლკლორის სხვადასხვა სტილისტირული თავისებურებების კომპლექსი, გავრცელებული გარკვეულ ტერიტორიაზე“.¹ ჩვენ უფრო სრულყოფილად და გასაზიარებლად გვეჩვენება მუსიკალური დიალექტის ის განმარტება, რომელსაც იძლევა ქართველი მკვლევარი ე. გარაყანიძე. მისი აზრით, „მუსიკალური დიალექტი ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის განშტოებაა. იგი გავრცელებულია გარკვეულ ტერიტორიაზე, ამა თუ იმ ეთნიკური ჯგუფის ფარგლებში და ხასიათდება სტილისტური თავისებურებების კომპლექსით“.² ამგვარი ზოგადი და არსებითად სწორი განსაზღვრება სრულიად მისაღები უნდა იყოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორისთვისაც, მაგრამ მას უთუოდ დასჭირდება გარკვეული დაზუსტება ქორეოგრაფიული ხელოვნების ცალკეულ, უანოობრივი სხვადასხვაობასთან მიმართებაში. აქ დიალექტური განსაზღვრულობა შეიძლება წარმოიშვას „ქორეოგრაფიულ-ტერიტორიული“ ერთეულის შიგნით გავრცელებულმა შესრულების მანერამ, ეთნიკური ჯგუფისათვის ნიშანდობლივმა თავისებურებებმა, ინდივიდუალური თუ ჯგუფური ცეკვების ხასიათმა და ა.შ.

როდესაც აღნიშნულ საკითხებზე ვმსჯელობთ, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს იმ კრიტერიუმების მოძიებას, თუ რა პრიბციპის, რა ნიშან-თავისებურებების ბაზაზე შეიძლება გაიძიჯნოს ერთმანეთისაგან ესა თუ ის ქორეოგრაფიული დიალექტი, თუ თვალს გადავაკვლებთ ქართულ ქორეოგრაფიაში არსებულ სადღეისო ვითარებას, აღმოვაჩინოთ, რომ ამგვარ გამიჯვნას ხშირად საფუძვლად უდევს ისტორიულ-გეოგრაფიული, ანუ საკუთრივ არაქორეოგრაფიული მოსაზრებები. ჩვენში ხშირად გამოიყენება ტერმინები „სვანური ფერხულები“, „აჭარული ცეკვები“, „მეგრული ცეკვები“, „მთიულური ცეკვები“. ამგვარი სახელდების დროს წინა პლანზე, როგორც უკვე ითქვა, ისტორიულ-გეოგრაფიული მოტივი ან კიდევ

¹ იქვე, გვ. 86.

² ე. გარაყანიძე – ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთ-მიმართება. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1990, გვ. 7.

ეთნიკური ნიშანი გამოდის. სპეციალისტისათვის კი, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესო უნდა იყოს ის კონკრეტული მახასიათებლები, რომლებიც საკუთრივ ქორეოგრაფიული საწყისიდან მოდის. მაგალითად, იმავე „სვანური ფერხულების“ სრულფასოვანი კლასიფიკაციისათვის აუცილებელია მისი ზემო და ქვემო რეგიონებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები, ასევე მათი მიმართება მომიჯნავე რეგიონებისათვის ნიშანდობლივ თავისებურებებთან. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა რეგიონების მიმართაც.

ვფიქრობთ, ქართული ქორეოგრაფიული დიალექტების გამოყოფის პრინციპებით დაინტერესებულმა მკვლევარმა უნდა გაიზიაროს და დაეყრდნოს საკუთრივ ენათმეცნიერებაში დამკვიდრებულ შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც ენობრივ „დიალექტთა გამოყოფას სამი ძირითადი პრინციპი ედება საფუძვლად: ა) საკუთრივ ენობრივი; ბ) ეთნიკური; გ) სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური“.¹

თუ აღნიშნულ დებულებას გავიზიარებთ და მას სახელმძღვანელოდ მივიჩნევთ, მაშინ გამოვა, რომ ქორეოგრაფიული დიალექტის თავისებურებათა ფიქსირებაში უმთავრესი იქნება საკუთრივ ქორეონის სპეციფიკის პრობლემა. ეს ნიშნავს ზუსტად დავაფიქსიროთ ის სპეციფიკურად დამახასიათებელი ნიშნები, რომელიც ფოლკლორულ საცეკვაო ვარიანტებს ახასიათებს მოცემული კონკრეტული რეგიონის ფარგლებში და რომელიც სხვაგან არ გვხვდება, ან თუ გვხვდება მხოლოდ ნასესხები სახით.

როდესაც ქორეოდიალექტების პრობლემაზე ვმსჯელობთ და მას ერთიანი ფოლკლორული სისტემის ნაწილად განვიხილავთ, ბუნებრივად წამოიჭრება საკითხი – შეიძლება თუ არა ვივარაუდოთ გარკვეულ ისტორიურ ეტაპზე ისეთივე ქორეოგრაფიული ფუძე-ენის არსებობა, როგორც ამას მუსიკალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში ჰქონდა ადგილი?

როგორც ჩანს ამგვარი შესაძლებლობა უნდა დავუშვათ, რადგან ჩვენ არ შეგვიძლია გვერდი აგუაროთ იმ ისტორიულ ფაქტს, რომ ქართული ენის ცალკეული დიალექტები უშორეს ისტორიულ წარსულში ერთიანი ფუძე-ენის დაშლის შედეგად წარმოიქმნა. იგივე პროგრესი განვითარდა მუსიკალურ ხელოვნებაშიც, კერძოდ, დაიშალა

¹ ბ. ჯორბენაძე. ქართული დიალექტოლოგია. თბ., 1989, გვ. 30.

ერთიანი მუსიკალური ფუძე-ენა და წარმოიშვა მისი ცალკეული შტოები ანუ დიალექტები.

ცნობილია აგრეთვე, რომ მუსიკალურ ხელოვნებაში დიფერენციაციის პროცესი ისეთივე ღრმა არ ყოფილა, როგორც ეს ენაში მოხდა. იგივე შეიძლება ითქვას ქორეოგრაფიაზეც, თუმცა გარკვეულ ნიშან-თავისებურებათა თუ შესრულების მანერის განსხვავებაზე საუბარი, ცხადია, შეიძლება. მიუხედავად ამისა ქორეოგრაფიული დიალექტი მაინც ქორეონის განშტოებას, მისი კერძო გამოხატულებას წარმოადგენს.

დასასრულს, რაკი ჩვენ ქორეოგრაფიული დიალექტების გამოყოფის პრობლემაზე საუბრისას ძირითადად მაინც მუსიკალური ხელოვნების ანალოგიით ვსარგებლობთ, მოვიყვანთ მეკლევართა მიერ გამოყოფილი მუსიკალური დიალექტების ჩამონათვალს. დ. არაყიშვილის მიხედვით (იგი, როგორც ვიცით დიალექტის მაგივრად იყენებს „შტოს“) ქართულ ხალხურ მუსიკაში გამოიყოფა შემდეგი შტოები: ხევსურული, ფშაური, თუშური, მოხეური, მთიულური, ქართლ-კახური, სვანური, რაჭულ-ლეჩხუმური, მეგრული, იმერული, გურული (აქ გამოტოვებულია მესხეთის, აჭარის, ლაზეთის შტოები).

მ. ასლანიშვილი გამოყოფს სვანურ, გულურ, აჭარულ, მეგრულ, ქართლ-კახურ, მოხეურ, მთიულურ, ფშავ-ხევსურულ, თუშურ, მესხურ იმერულ რაჭულ (ან რაჭულ-ლეჩხუმურ) დიალექტებს.

იგი ამ დიალექტებს გარკვეულ ჯგუფებათაც ყოფს:

1. სვანური, გურული, აჭარული, მეგრული;
2. ქართულ-კახური, მოხეური, მთიულური;
3. ფშავ-ხევსურული, თუშური, მესხური.

რაც შეეხება რაჭულ (ან რაჭულ-ლეჩხუმურს), იგი განიხილება, როგორც გარდამავალი დიალექტი, რომლიც შეიცავს როგორც პირველი, ასევე მეორე ჯგუფის ნიშნებსაც.¹ გ. ჩხიკაძის აზრით, ქართული მუსიკალური დიალექტები შემდეგია: ხევსურული, თუშური, ფშაური, მოხეური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, იმერული, გურული, მეგრული, რაჭული, სვანური,

¹ მ. ასლანიშვილი - ქართველ კომპოზიტორთა პარმონიის საწყისები. კრ. „ქართული მუსიკალური კულტურა“ (რუსულ ენაზე), გ., 1957, გვ. 411.

აჭარული, ლაზური.¹ მოგვიანებით გ. ჩხიკვაძემ რაჭულს ლენხუმურიც დაუმატა.

გ. ჟორდანიას მიხედვით ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ფოლკლორში შემდეგი დიალექტები გამოირჩევა: ხევსურული, ფშაური, თუშური, მოხეური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, სვანური, იმერული, გურული, აჭარული, მეგრული, ლაზური.²

აღნიშნულ კლასიფიკაციას ო. ჩიჯავაძე ამატებს ლენხუმურ დიალექტს და, მიიჩნევს, რომ მუსიკალურ ფოლკლორში სამი ძირითადი ჯგუფი უნდა გამოიყოს, თითოეული მათგანის წარმოქმნა კი ქართული კულტურის ისტორიაში მომხდარ უმნიშვნელოვანეს ეტაპებთანაა დაკავშირებული. კერძოდ, „სვანური“ დიალექტი უძველეს საერთო ქართულ მუსიკალურ კულტურას ემყარება. ხევსურული, თუშური, ფშაური, მოხეური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური და ჯავახური დიალექტები – თრიალეთურ მუსიკალურ კულტურას, ხოლო რაჭული, ლენხუმური, იმერული, მეგრული, გურული, აჭარული და ლაზური დიალექტები – კოლხურ მუსიკალურ კულტურას.³

ამრიგად, ჩამოთვლა რომ აღარ გავაგრძელოთ, ფაქტია, რომ საქართველოს შედარებით მცირე ტერიტორიაზე შეინიშნება დიალექტთა გასაოცარი სიმრავლე. თუ სხვადასხვა ავტორის თვალსაზრისს შევაჯერებთ, გამოვა, რომ მათი საერთო რაოდენობა თხუთმეტს მაინც აღწევს. საინტერესო ისაა, რომ ამ სიმრავლეში ბევრი საერთო ზოგადქართული ნიშანი იკვეთება, თუმცა განსხვავებებიც თვალსაჩინოა. მაგრამ უმთავრესი სხვაობა მაინც ისაა, რომ გამორჩეულია აღმოსავლური და დასავლური დიალექტური დიდი წრეები. ლიხის ქედით გამიჯნული აღმოსავლეთის და დასავლეთის განსხვავებები აისახა ენაშიც, წესშიც, ტრადიციებშიც, მრავალხმიანობის ტიპებშიც. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ის რაც აქ მუსიკალური ფოლკლორის მიმართ ითქვა, სავსებით და მთლიანად შეიძლება გავრცელდეს ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მიმართაც. ჩვენ ვთვლით, რომ ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში შეიძლება

1 გ. ჩხიკვაძე. „ქართული ხალხური მუსიკა“. თბ., 1960, გვ. 14.

2 მ. ჟორდანიას. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება. პროგრამა მუსიკალური სასწავლებლებისათვის. თბ., 1971, გვ. 20.

3 ციტირებულია ე. გარაყანიძის ზემოთდასახელებული ნაშრომიდან. გვ. 17.

გამოიყოს: ხევსურული, ფშავური, მოხეური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, ლეჩხუმური, სვანური, იმერული, გურული, აჭარული, მეგრული, ლაზური დიალექტები (ასევე ქალაქური ფოლკლორი). მათ შიგნით აგრეთვე შესაძლებელია მთისა და ბარის დიალექტების ფიქსირება. მათი შედარება კი აჩვენებს, რომ ბარის ქორეოგრაფიული დიალექტი უფრო განვითარებულია, ხოლო მთა თავისი ბუნებრივი კარჩაკეტილობის გამო შედარებით მეტ სტაბილურობასა და პირველსახეს ინარჩუნებს. ეს ფაქტი კარგად აქვთ შენიშნული ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევარებს (დ. ჯაფარიშვილი, დ. ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე, ავ. თათარაძე...) ამდენად მასზე საუბარს აღარ გავაგრძელებთ.

მომავალში, ვინც ქორეოდიალექტების საკითხით დაინტერესდება, განსაკუთრებული დაკვირვების საგნად უნდა იქცეს ის, რომ შეიძლება თუ არა უძველესი დიალექტების ფიქსირება სადღეისო დონეზე? მაგალითად, მუსიკათმცოდნეები ხევსურულ მუსიკალურ დიალექტს გამოყოფენ როგორც არქაული მუსიკალური აზროვნების საუკეთესო ნიმუშს. იგი, დ. არაყიშვილის აზრით, ზოგადად, მიახლოებით მაინც აჩვენებს იმას, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ზოგადქართული მუსიკა უძველეს წარსულში. აი, ამ ანალოგიითაც საძებარია ის უძველესი ქორეოგრაფიული დიალექტი, თუ მისი ცალკეული გამოვლინებანი, რომელიც სწორედ უძველეს ქორეონის თავისებურებებზე მიგვა-ნიშნებდა.

მომდევნო საკითხი, რომელიც ასევე შესწავლას მოითხოვს, ისაა, შეიძლება თუ არა განვითარების საწყისი და აღმავალი ხაზის ფიქსირება დიალექტების განვითარებაში, მაგალითად, მუსიკათმცოდნეები აღმოსავლურ-ქართული დიალექტების საერთო მდინარებაში ასეთ აღმავალ ხაზს ხედავენ: თუშური – ფშავური – გუდამაყრული – მოხეური – მთიულური – ქართლ-კახური.

ამგვარი თვალსაზრისით ქართლ-კახური აღმოსავლურ-ქართული დიალექტების გვირგვინს წარმოადგენს. განცალკევებით დგას მესხური, რომელიც მძიმე ისტორიული პირობების გამო, გარკვეული თვალსაზრისით ერთგვარად დეგრადირებულია, განცალკევებულია თუშურიც, რადგან იგი სხვებზე ადრე უნდა ჩამოყალიბებულიყო დიალექტად და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია არაქართველ

მოსახლეობასთან ახლობლობით თავისებურ სახეს იძენდა.

რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს, აქ ასეთი მდგომარეობა გვაქვს. აღმავალი ზაზი მოდის შემდეგი მიმართულებით: სვანური – რაჭული – ლეჩხუმური – აჭარულ-შავშური – იმერული – მეგრული – გურული.

ასეთია მუსიკალური დიალექტების განვითარების ზაზი. ბუნებრივად დგება საკითხი – იგივე ვითარება შეიძლება დავაფიქსიროთ თუ არა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში?

ცხადია, დიალექტების ამგვარი ძიება თვითმიზანი არ არის. ეს არის ლოგიკური აუცილებლობა, რადგან ამგვარი ცოდნის გარეშე ჩვენ ვერასოდეს წარმოვიდგენთ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების მთლიან სურათს. რაკი ქორეოგრაფიული დიალექტი, საერთოდ ყოველგვარი დიალექტის მსგავსად ერთი საერთო ფუძე-ენის (მათ შორისაა მუსიკალური ენა, ქორეოგრაფიული პანტომიმის ენა და ა.შ.) ქორეოგრაფიული დიფერენციაციის შედეგად მიღებული განშტოებაა, ბუნებრივია ამ უკანასკნელის შესახებ შემუშავებული ობიექტური თვალსაზრისი საბოლოო ჯამში ცოდნას სწორედ იმ საერთოს შესახებ გვაძლევს, რის ნაწილსაც მოცემული რეგიონის ქორეოგრაფიული ხელოვნება წარმოადგენს.

ამრიგად, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება, ფოლკლორის სხვა დარგების მსგავსად მეტად მდიდარია თავისი ფორმით, შემადგენლობითა და შინაარსით იგი მრავალი ქორეო-დიალექტისაგან შედგება. ყველა მათგანს ახასიათებს ბევრი საერთო და განმასხვავებელი ნიშანი, რომელთა გამოვლენა-გათვალისწინება აუცილებელია ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების საერთო სურათის დასადგენად. ამდენად აღნიშნული მიმართულებით კვლევის გაგრძელება, ჩვენ, პერსპექტიულად გვეჩვენება.

გურული საცეკვაო ფოლკლორის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ

ქვეყნის ცალკეული რეგიონის, მათ შორის გურიის ისტორიული წარსულის შესახებ საუბარი, მის ირგვლივ სრული წარმოდგენის შემუშავება, შეუძლებელია ფოლკლორის საფუძვლიანი შესწავლისა და მისი თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე. ხალხური ლექსი, სიმღერა, ცეკვა, გამოთქმები, ზუმრობანი, შელოცვები და სხვა ამგვარი ხომ საუკეთესოდ წარმოაჩენს ყოველი კუთხის ადამიანთა დამახასიათებელ თავისებურებებს, ხასიათს, წეს-ჩვეულებებს, აქედან კი საუკუნეების მანძილზე განვითარება-ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ეროვნულ სულს, მის ნიშანდობლივ მხარეებს.

გურიის ფოლკლორული ხელოვნების ის ნაწილი, რომელიც ჩვენამდე მოვიდა, უდიდეს ისტორიულ და ესთეტიკურ ფასეულობას წარმოადგენს.

დაკვირვება ადასტურებს, რომ გურული საცეკვაო ფოლკლორის ლოკალიზება და მეზობელ რეგიონებში ფიქსირებული ანალოგიური მასალებისაგან მისი გამოყოფა საკმაოდ ძნელია. აქაც იგივე ტენდენციები და მახასიათებლები იჩენს თავს, რაც საერთოდ ნიშანდობლივია დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონებისათვის. აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ გურული საცეკვაო ფოლკლორის სტილური მახასიათებლები ორგანულად ჯდება რეგიონის საერთო ტენდენციებში, რადგან ძლიერ ნათესაობას ამჟღავნებს მეგრულ, იმერულ (უფრო ზუსტად ქვემო იმერულ) და აჭარულ მასალასთან. აქვე უნდა ითქვას, რომ საცეკვაო ფოლკლორის სფეროში გურულ დიალექტს (თუმცა ამგვარი გამოთქმა მეტის-მეტად პირობითია) არ აქვს მეზობელ რეგიონებთან მიმართებაში ისეთი გამორჩეულად ამაღლებული სახე, როგორსაც მუსიკალურ ფოლკლორში ვხვდებით. დადგენილია, რომ სასიმღერო შემოქმედების სფეროში, გურია აღემატება ყველა მის მეზობელ მხარეს. ეს განსაკუთრებით ითქმის პოლიფონიის მისამართით, რომელიც ქართულ სასიმღერო ხელოვნების მწვერვალს წარმოადგენს: დიდი ბედნიერება იქნებოდა, რომ საცეკვაო ფოლკლორიც ასეთსავე სიმაღლეზე იდგეს,

მაგრამ სამწუხაროდ ასე არაა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ რაც ჩვენამდე მოვიდა აშკარად მიუთითებს გურიის ყოფაში საცეკვაო ფოლკლორის საკმარისად მაღალ როლსა და სიმაღლეზე. დასტურდება, რომ ისტორიულად გურიის მხარეში ცეკვა ფართოდ ყოფილა გავრცელებული თავისი ყველა ჟანრული სახეობებითა და ნაირგვარობით.

ცნობილია, რომ ცეკვის სახეობათა მრავალფეროვნების განმაპირობებელი ფაქტორი თვითონ ხალხური ყოფის ნაირგვარობაშია საძიებელი. შრომითი პროცესების მრავალმხრიობა, ბრძოლა, გართობა-დასვენების მოთხოვნილება და კიდევ ბევრი სხვა ფაქტორი აპირობებს იმას, რომ ყოფაში თანდათანობით მკვიდრდება საცეკვაო პანტომიმის, რიტმულ მოძრაობათა ზშირად ერთმანეთისაგან განსხვავებული კომპლექსები, ხოლო მას შემდეგ რაც ეს უკანასკნელი დაიტვირთება გარკვეული შინაარსით, სიუჟეტური კავშირებით, ფორმებითა და მიზანსცენებით ცეკვა ფორმდება, როგორც დამოუკიდებელი ფოლკლორული ერთეული. აი ეს ფაქტი დასტურდება გურიის მაგალითზეც, სადაც ცეკვათა სახეობრივი განსხვავებულობა სრულ შესატყვისობაშია ყოველდღიური მოქმედების მრავალმხრივ ხასიათთან.

გურიის საცეკვაო ფოლკლორის შესწავლას, სხვადასხვა დროს გარკვეული ამაგი დასდეს ცნობილმა მკვლევარებმა: დ. ბაქრაძემ, დ. ჯანელიძემ, ლ. გვარამაძემ, ა. თათარაძემ, აპ. წულაძემ, გ. სალუქვაძემ მათ ნაშრომებში ხელნაწერებსა თუ მოგონებებში ძალიან საინტერესო მასალები მოიპოვეს გურული ხალხური ცეკვების თავისებურებათ. შესახებ. ამასთან იგრძნობა, რომ ბევრი რამ აღნიშნულ მკვლევარებამდე ფრაგმენტული სახითაა მოღწეული, ხოლო ბევრიც უკვე წაშლილი და დავიწყებულია, ან უკეთეს შემთხვევაში ძველ ფორმებში ახალი შინაარსია ჩადებული.

საინტერესო წიგნის „ეთნოგრაფიული გურია“-ს შემქმნელ, აპოლონ წულაძე თავის ნაშრომში სულ რამდენიმე ცეკვას აღწერს როგორც ჩანს ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისიც უნდა იყოს, რომ იგი, საცეკვაო ფოლკლორის მხოლოდ აღდგომის ქრისტიანულ დღესასწაულთან დაკავშირებით მიმოიხილავს. სამწუხაროდ აპ. წულაძე არაფერს ამბობს იმის თაობაზე რა ცეკვები სრულდებოდა სხვა დროს ეთქვით ქორწილებში და ა.შ. გამორიცხული არ არის, რეპერტუარი

აქაც იგივე ყოფილიყო, მაგრამ არც ის არის საეჭვო, რომ ამ დონის ფოლკლორის შემქმნელ ხალხს აუცილებლად ექნებოდა სადარბაზო, სანადიმო, საზეიმო ცეკვები. როგორც ჩანს აღდგომის დღესასწაული ყველაზე ხაზგასმული ყურადღებით სარგებლობდა და ამდენად მესხიერებას ყველაზე მეტად ის შემორჩა. „გურულს ძლიერ ბევრგვარი დღესასწაული, ხატობა და სხვადასხვა რიტუალი აქვს, წერს აპ. წულაძე, და მაშასადამე, მრავალგვარი მიზეზიც აქვს გაერთოს, ისიამოვნოს, ჯარში გაერიოს, თავის ისახელოს, მასზე სხვები ალაპარაკოს. ყველაზე მეტად კი ეს მას ეხერხება აღდგომის დღეებში“ (4, 80). აღდგომის ქრისტიანული დღესასწაული განახლების, ბუნებისა და ცხოვრების გარდაქმნის, მისი გამოცოცხლების იმედთანაა დაკავშირებული. ამ დღესასწაულში გურული კაცი მთელი არსებით, გრძნობით მონაწილეობს. აპ. წულაძის აზრით გურული ამ დროს რჩეულსა და „სანთლით საძებარ“ მაყარს მოგაგონებთ, იგი ყველაფერში პირველია და ყველაფერი ეხერხება: ცეკვა, სიმღერა, გალობა, მოლხენა, ღვინის სმა, ენამზეობა, გადახტომ-გადმოხტომა, თამაში, სირბილი, ჩონგურის დაკვრა, დაღიღინება, ლამაზების გულის აფორიაქება და სხვა. აღდგომის დღეებში ხალხი ერთობა, ერთმანეთს ეჯიბრება, ერთი სიტყვით, რაღაც ხალხური ოლიმპიადის მაგვარი სანახაობა იმართება. აი სწორედ ასეთ დროს გურულები ... თავს იქცევენ სხვადასხვაგვარი ცეკვით და სიმღერით, ცეკვის დროს უკრავდნენ ხან ერთად, ხანაც ცალ-ცალკე“ (4, 97). აპ. წულაძე გურული საცეკვაო ფოლკლორიდან აღდგომის დღეებთან დაკავშირებით სულ 6 ცეკვას აღწერს. ესენია: ფარცაკუკუ, კალმახური, ფოთლით ცეკვა, შოკვლა-გაცოცხლება, შიშიკით ცეკვა და ფერხული.

გურიაში ისტორიულად სხვა ცეკვებიც უნდა ყოფილიყო გავრცელებული. ამის დასადასტურებლად საიხტერესო ცნობას ვხვდებით ცნობილი ისტორიკოსის დიმიტრი ბაქრაძის შრომებში. გურიაში და აჭარაში მოგზაურობის შესახებ გამოქვეყნებულ მასალებში იგი წერს: „ყველასათვის გასსაკუთრებით საიხტერესო უხდა იყოს საშიში ცეკვა ხანჯლებით, რაც თუ არ ვცდები, მხოლოდ გურიაში იციან ... როცა მოცეკვავენი დაიღლებიან, მათ ხმლებს აწვდიან და ორი ძმაკაცი იწყებს ფარიკაობას და ენით აუწერელ სიმკვირცხლეს იჩენს“ (6, 170, 171).

სამწუხაროდ არც დ. ბაქრაძესთან და არც აპ. წულაძესთან არაა

დადასტურებული გურული „ხორუმის“ არსებობის ფაქტი, მაშინ როდესაც ისტორიულად გურიაში ყოველთვის იცეკვებოდა ცნობილი ქორეოგრაფიული ნომრის ადგილობრივი ვარიანტი. თავის დროზე ამ ცეკვის რამოდენიმე ვარიანტის დადგმა განახორციელა გ. სალუქვაძემ. გამოჩენილი ქორეოგრაფები, მოცეკვავეები, თეორეტიკოსები, დ. ჯაფარიშვილი, ავ. თათარაძე, ბ. დარაზველიძე, ჯ. ბაგრატიონი, კ. მანჯგალაძე, ალ. ჯიჯეიშვილი, დ. უშვერიძე, ბ. სვანიძე, ფრ. სულაბერიძე, ო. მხეიძე, მ. ფირცხალაიშვილი და სხვები ადასტურებენ, რომ ტრადიციულად „ხორუმი“ გურულ-აჭარულად იწოდებოდა. მის გარდა ცნობილია ლაზური „ხორუმიც“. ამ ბოლო დროს კი ეს ცეკვა მხოლოდ აჭარულად იწოდება.

დაკვირვებული მკითხველი იოლად შენიშნავს, რომ ზემოთ მოტანილ აპ. წულაძისეულ ჩამონათვალში ორი ცეკვაა ისეთი, რომელსაც ხალხური ქორეოგრაფიული რეპერტუარი საკმაოდ კარგად იცნობს. ესენია: „ფარცაკუკუ“ და „ფერხული“. რაც შეეხება დანარჩენთ, მათი გავრცელების არეალი ძალიან ლოკალურია და იგი გურიის გეოგრაფიული საზღვრების გარეთ არ დასტურდება.

აპ. წულაძის მიხედვით ფერხული აჯამებდა, აგვირგვინებდა იმ საზეიმო, სადღესასწაულო განწყობას, რომელიც აღდგომასთან იყო დაკავშირებული. მისი აზრით, ფერხული მზის კულტთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. საფერხულო მოძრაობები თავიდან დინჯი იყო, შემდეგ კი თანდათანობით ტემპი იმატებდა და სისწრაფეს იძენდა. გურულ ფერხულს თავისი სასიმღერო ტექსტიც კი ჰქონდა, რომელიც ასე ჟღერდა:

ეწერში კახაბალები,
ზედ შეყურულა ქალები,
ზოგს მოკედომია ქმარები,
ზოგს საყვარელი ძმანები.
ძმანებისი მომტირალესა
ცრემლით სავსე აქეთ თვალები
ქმარების მომტირალესა
კიდევ სხვაზე აქეთ თვალები...

(4, 99, 100)

გურიაში აპ. წულაძის დამოწმებით ორი და უფრო მეტსართულ-ლიანი ფერხულიც სცოდნიათ.

ეჭვსგარეშეა, რომ ზემოთ მოტანილი ტექსტის ნახევრად სახუმარო ინტონაციაში მზის ასტრალური კულტის დანაშრევის ფიქსირება შეუძლებელია, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ აპ. წულაძეს ამგვარი ჰიპოთეზის გამოთქმისაკენ თვით ცეკვის კომპოზიციური და შინაარსობრივი სტრუქტურა უბიძგებდა. რაც შეეხება ტექსტს, იგი ყველა ნიშნით გვიანდელი უნდა იყოს და, როგორც ჩანს, ზედ დაედო რაღაც უფრო ძველ ტექსტს, საუკუნეთა განმავლობაში მისი დაკარგვის ან ნაკლებ გასაგები და არაქოპულარული შინაარსის გამო.

სხვა მკვლევარები (ლ. გვარამაძე, ა. თათარაძე) გურულ ფერხულს თავისი ხასიათით საბრძოლო შინაარსის ფერხულად მიიჩნევენ. თავის დროზე მას თურმე მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ, ხოლო უფრო მოგვიანებით აქ ქალებიც ჩაერთნენ. ეს შეხედულება ეყრდნობა ცნობილი ლოტბარის ვასილ მახარაძის აზრს, რომელსაც მხარს უჭერს ა. თათარაძე. დღეისათვის გურული ფერხული ქალ-ვაჟთა საერთო ცეკვაა. გურული ფერხული თავისი ფორმით ორპირულია და სამი ძირითადი ხაწილისაგან შედგება. პირველი ანუ საწყისი ხაწილი შედარებით წყნარია, მეორე — უფრო აჩქარებული და თანაც უფრო რთული, რადგან აქ ჩართულია ზემყრელო, მესამე ხაწილი კი კვლავ ჩქარია.

სასცებო საცეკვაო რეპერტუარში გურული ფერხული პირველად მოხვდა 1951 წელს გამართულ VII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე. სწორედ ამ წელს ცხობილმა ქორეოგრაფმა გ. სალუქვაძემ გურულ ფერხულში გარკვეული ცვლილებები შეიტანა. კერძოდ, მესამე ხაწილში ჩართო მუხლებგაძლილი ბუქნი, რომელსაც ვაჟთა მთელი შემადგენლობა ასრულებდა. დასკვნით ხაწილში შეიტანეს აგრეთვე ლხინის სცენა ქალ-ვაჟთა შერეული წყვილებით. ფინალში კი ვაჟები მხრებზე გადადებული ხელებით და ბუქნით სტოვებს სცენას. შეიცვალა მესამე ხაწილის მუსიკალური მასალაც.

აქედან მოყოლებული ქორეოგრაფიული კოლექტივების რეპერტუარში გურული ფერხული შევიდა, გარკვეულწილად კომბინირებული სახით და მას ეწოდება „ფერხული ფარცა კუკუთი“.

ისტორიულად „ფარცა-კუკუ“ ქალთა ცეკვა ყოფილა. ამის თაობაზე საუბარია დ. ჯანელიძის ნაშრომში „ქართული თეატრის

ხალხური საწყისები“, რომელიც თავის მხრივ გ. შარაშიძის განმარტებებს ეყრდნობა. მას თურმე წყვილ-წყვილად დაწყობილი ქალები ასრულებდნენ. ისინი მუხლებს მოხრიდნენ, კაბას ღამაზად შემოიკეცავდნენ და ტაშის კვრითა და წამლეტებით უვლიდნენ წრეს (1, 179) „ფარცა-კუკუ“ რომ მხოლოდ ქალთა ცეკვა იყო, ამას სხვა მკვლევარებიც ადასტურებენ.

აპ. წულაძის აზრით, „ფარცა-კუკუ“ ყველაზე ძველი ცეკვაა. შეიძლება ეს მართლაც ასე იყოს, თუმცა ძნელია იმის თქმა, რა მტკიცებულებებს ეყრდნობა ეს ვარაუდი. გურიაში ამ ცეკვას ქალები (უფრო მეტად გათხოვილები) ასრულებდნენ. ვაუები ამგვარ ცეკვაში თუ ჩაებმებოდნენ, მხოლოდ იმ მიზნით, რომ ქალებისათვის გამოეჯავრებინათ. აპ. წულაძე ცეკვის მანერაზე და სასიმღერო ტექსტზე დაკვირვებით დაასკვნის, რომ ეს ცეკვა ქართულ ამორძალთა ცეკვად უნდა იქნეს მიჩნეული. ცეკვა სრულდება ჩამჯდარი სახით, წყვილ-წყვილად. მასში მონაწილეობს 2, 3, 4 და 10 წყვილი. ცეკვა სიცოცხლით სავსე, დინამიური და ვნების აღმძვრელი იყო, წერს აპოლონ წულაძე. მოცეკვავე ერთდროულად ტაშს უკრავს და კიდევაც უვლის. პირველად მოცეკვავენი ხელს ხელზე ურტყამენ, მერე ორივე მუხლებზე, მესამე ჯერზე კი თეძოვზე, რბილად გილას. ისინი ჩამჯდარნი მღერიან ტექსტს და ფეხსაც აყოლებენ.

ტექსტი კი ასე ჟღერს:

„ფარცა კუკუ ფარცა დინა!
ყურსა სისხლი რამ გადინა!
ლაშქარს ვიყავ, დავიკოდე,
ყურსა სისხლი მან მადინა!
ზღვას გადავჭედ ნემსებითა,
ზედ გავიარ ჩექმებითა!“

„ფარცა კუკუს“ შესახებ მსჯელობს ლ. გვარამაძეც. მისი ცნობებით, რომელიც ადგილობრივ მცხოვრებთა მონათხრობს ეყრდნობა, „ფარცა კუკუში“ ვაუების მონაწილეობა იგულისხმება, ე.ი. აქ შედარებით გვიანდელი ვითარებაა ასახული. ახალგაზრდები თურმე ჯგუფებად, ცეკვით მიდიოდნენ მახარაძემდე (ოზურგეთამდე) 22, 5

კმ-ს მანძილზე. გზაში ჯგუფს დაღლილები სცილდებოდნენ. დაძაბულობა ისეთი მაღალი დონისა იყო, რომ მოციქულებს ზოგჯერ ყურებიდან სისხლი სდიოდათ. საფერხულო ტექსტიც სწორედ ამ ვითარებას უნდა ასახავდეს.

თავისი ხასიათით, ამჟამად უკვე ქალ-ვაჟთა ცეკვად ქცეული „ფარცა კუკუ“ ახლოსაა ძველებურ „ბუქნასა“ და განსაკუთრებით „კოჭასთან“. ისტორიულად კი იგი ქალთა „სათამაშო“, ქალთა ცეკვა იყო და სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც ასეთნაირად უნდა იწოდებოდეს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გურული ფერხულის (თავისი ვარიანტებით) გვერდით საქართველოს ამ კუთხეში სხვა სახასიათო ცეკვებიც დასტურდება და თანაც ძალიან საინტერესო ფორმა-შინაარსით.

აბ. წულაძის მიერ აღწერილი ცეკვებიდან, ჩვენი ვარაუდით, ერთ-ერთი უძველესი უნდა იყოს „ფოთლით ცეკვა“ იგი აშკარად ნაყოფიერების კულტთან არის დაკავშირებული და შინაარსობრივად ეხმაურება საცეკვაო ფოლკლორის ისეთ ვარიანტებს, როგორიცაა „მელია ტელეფია“, „ადრეკილაი“, „იალის“ თამაშობა და სხვა.

აღდგომის მომდევნო დღეებში (ახალი კვირის დადგომამდე), სოფელში „სათამაშოზე“, ცეკვები რომ დაიწყებოდა საცოლედ შეღერებული ყმაწვილებიდან 10-15 შეიკრიბებოდა და თავისი წრიდან ერთ კარგ მოცეკვავეს გამოარჩევდნენ. მას მწვანე ფოთლებით მორთავდნენ იმ ზომამდე, რომ ადამიანის ფიტულს დამსგავსებოდა. თვით ქუდი და ვაჟაკისთვის გახუყრელი ქაძარ-ხახჯალიც ფოთლებისა უნდა ყოფილიყო. განსაკუთრებული აზრი იყო ჩადებული იმაში, რომ ვაჟს დამალულად უკეთებდნენ კარგა მოზრდილ ასევე მწვანე ფალოსს. მაყურებელს ვაჟი ვერ უნდა ეცნო, როდესაც სათამაშოზე ცეკვა გახუზრებული იყო და ქალ-ვაჟი თავდავიწყებით ლალობდნენ, ფოთლის ვაჟს მოიყვანდნენ და წრეში შეაგდებდნენ. იგი ცეკვას იწყებდა და მოცეკვავე ვაჟს ქალს „ართმევდა“. იცეკვებდა ერთთან, გაიწვევდა მეორეს, მესამეს, სანამ დაიღლებოდა. მაგრამ როგორც კი დაღლას იგრძნობდა, მაშინვე „ფალოსს“ იშიშვლებდა და ყოველ მზარეს საღამოს აძლევდა – „აბაბრეკებდა“. შეიქნებოდა ქალების წიოკი და ჩოჩქოლი, ვაჟების სიცილ-ხარხარი, მზიარულება. ისინი ცდილობდნენ ფოთლები ჩამოეგლიჯათ მოცეკვავისთვის. ეს

უკანასკნელი კი თავს იცავდა და ტოლების დახმარებით წრიდან გადიოდა. ზოგჯერ თურმე საერთოდ ვერ იგებდნენ, თუ ვინ შეასრულა ე.წ. „ფოთლით ცეკვა“. აბ. წულაძე სამართლიანად დაასკენიდა, რომ ეს ცეკვა გაზაფხულის მიგებებასთან და გამრავლების კულტთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

სიცოცხლის მარადიულობის, სიკვდილის წარმავლობის, მისი დამარცხების იდეაა გაცხადებული ცეკვაში „მოკვლა-გაცოცხლება“. იგი წყვილთა ცეკვაა. ორი ვაჟი საცეკვაო პანტომიმის წესების სრული დაცვით მოძრაობს, შემდეგ ერთმანეთზე მიიწევენ და ერთი „კლავს“ მეორეს. წააქცევს, გულზე ხელს „დაუკრეფს“ და მერე ირგვლივ ცეკვით უვლის. ამ დროს მიუახლოვდება და ამოწმებს, მართლა „მკვდარია“ თუ არა, როდესაც დარწმუნდება, რომ ეს ასეა, მაშინ თავთან „საკურთხსაც“ უდგამს, გარს უვლის, ხანჯალს ამოიღებს და შეულოცავს. მერე ამგვარად შელოცვილ ხანჯალს „მიცვალებულს“ სცემს სიბრტყით. ეს უკანასკნელი ცოცხლდება, ზეწამოიჭრება მომღიმარი, გახარებული ჭაბუკები ცეკვას აგრძელებენ.

სახუმარო პანტომიმის შესანიშნავი ნიმუშია ე.წ. „მიმიკით ცეკვა“. ორი ვაჟი ცეკვით ერთმანეთს ხედება, მერე კი სახის, ხელების, ფეხებისა და მთელი ტანის მოძრაობით ერთმანეთს ემანჭებიან, დასცინიან, აჯაერებენ.

ცეკვაში აშკარად გამოკვეთილ ხასიათს ატარებს თეატრალურ-კომედიური საწყისი, ანუ ის, რაც ოდითგანვე ხალხურ დღესასწაულებს, დღეობა-შეკრებებსა და თავყრილობებს ახასიათებდა. ზედმეტი არ იქნებოდა იმის გახსენებაც, რომ თავის დროზე სწორედ ამგვარ თეატრალიზებულ პანტომიმზე დაყრდნობით დიონისიურ დღესასწაულებში იშვა თეატრი, როგორც ხელოვნების დარგი.

ინდივიდუალური, სოლო ცეკვებიდან გურიაში გამორჩეული იყო „კალმახური“, ბევრს დღესაც კარგად გვახსოვს გამოჩენილი ქორეოგრაფისა და მკვლევარის გიორგი სალუქვაძის მიერ ბრწყინვალედ დადგმული მასობრივი ცეკვა „კალმახობა“, რომელშიც ქორეოგრაფმა შინაარსობრივი ქარგა შეცვალა და ცეკვაში კალმახების როლის შესრულება სოლისტ ვაჟს კი არა, გოგონებს დააქისრა. ეს ცეკვა მოქნილობაზე, სისხარტეზე იყო გათვლილი და ამდენად მისი შემსრულებელი არც ისე ბევრი ყოფილა. როგორც ჩანს, ცეკვას

საფუძვლად ედო ახალგაზრდაში სისხარტის, საზრიანობის, მოძრაობის კორექციის გამომუშავებაზე ზრუნვა. კალმახი, ალბათ, ასეთ შემთხვევაში აღებული იყო, როგორც სისხარტის, მოქნილობის სიმბოლო, სამწუხაროა, რომ დღეისათვის ქორეოგრაფთა დიდმა ნაწილმა არსებითად აღარ იციან, თუ ილეთთა როგორი წყებისაგან შედგებოდა ეს ცეკვა, როგორი მოძრაობები და საერთო ნახაზი გააჩნდა. ეჭვს გარეშეა, იგი საინტერესო იქნებოდა თანამედროვე სასცენო თეატრხედვითაც.

ამრიგად ჩვენ შევეცადეთ მოკლედ მიმოგვეხილა გურიის საცეკვაო ფოლკლორის შესწავლის, განვითარებისა და ცალკეული ქორეოგრაფიული ნიმუშების თავისებურებათა საკითხები.

მიგვაჩნია, რომ აქ წამოჭრილი პრობლემები შემდგომ სერიოზულ დამუშავებასა და სიღრმისეულ შესწავლას საჭიროებს. შევეცდებით ეს სამუშაო უახლოეს მომავალში შევასრულოთ და შეძლებისდაგვარად შევაკნისოთ ის ხარვეზი, რომელიც გურული საცეკვაო ფოლკლორის მეცნიერული შესწავლის საქმეში არსებობს სადღეისოდ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დ. ჯანელიძე – ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. თბ., 1948.
2. ლ. გვარამაძე – ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. თბ., 1975წ.
3. ა. თათარაძე – ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა. თბ., 1974წ.
4. აპ. წულაძე – ეთნოგრაფიული გურია. თბ., 1971წ.
5. გ. სალუქვაძე – ხელნაწერები.
6. დ. ბაქრაძე – არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ) გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“. 1987წ.

რაჭული საცეკვაო ფოლკლორის ზოგადი დახასიათება

საქართველო ერთ-ერთი ისტორიული კუთხე რაჭა გამორჩეულია თავისი ბუნებრივ-გეოგრაფიული პირობებით, წეს-ჩვეულებებით, ტრადიციებით, მუსიკალური და საცეკვაო ფოლკლორით. რაჭის ისტორია, მისი ყოფა და დღევანდლობა კარგა ხანია იქცევს მეცნიერ-მკვლევართა, მათ შორის ფოლკლორის სპეციალისტთა ყურადღებას. ამ მხრივ უდაოდ უნდა აღინიშნოს გამოჩენილი მკვლევარების ს. მაკალათიას, ელ. ვირსალაძის, ლ. ფრუიძის, დ. ჯანელიძის, ლ. გვარამაძის, ნ. მინდელის, დ. არაყიშვილის, ავთ. თათარაძისა და სხვათა დამსახურება. მათ თავიანთ გამოკვლევებში, ჩანაწერებსა თუ ცალკეულ სტატიებში სათანადოდ წარმოაჩინეს რაჭული ფოლკლორის, კერძოდ საცეკვაო ხელოვნების თავისებურებები, აღწერეს მისი ცალკეული ნიმუშების დამახასიათებელი ნიშნები, მოძრაობის ხასიათი, მუსიკალური თანხლება, ჩაცმულობა და ა.შ. მიუხედავად ამისა შესასწავლი და გასაკეთებელი კვლავაც ბევრია. უპირველეს ყოვლისა საჭიროა რაჭის სინამდვილეში შემონახული ყველა ცეკვისა სრული კატალოგიზაცია, ასევე ჯერ კიდევ შეუსწავლელი საცეკვაო ელემენტების აღწერა, მათი შინაარსობრივი კლასიფიკაცია, მხატვრული ფორმის თავისებურებათა გამოვლენა, ჩაცმულობასა და მუსიკალური თანხლების საკითხთა იმგვარად სისტემატიზირება, რომ მისი გამოყენება ძნელი არ იყოს და, ამავედროულად, ხელმისაწვდომიც გახდეს თითოეული მსურველისათვის. ეს საკითხი პირდაპირ უკავშირდება მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვან პრობლემას: ესაა თანამედროვე სცენაზე რაჭული ფოლკლორული ვარიანტების გამოტანის საკითხი. ამ მხრივ ჩვენში ჯერ-ჯერობით საკმაოდ რთული ვითარებაა. სპეციალისტები დაგვეთანხმებიან, რომ წლების მანძილზე რაჭაში პრაქტიკულად მოღვაწე ქორეოგრაფებს ე.წ. საოლიმპიადო ჩვენებების დროს არა ერთი საინტერესო ცეკვა აქვთ გამოტანილი ქართულ სცენაზე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა სადღეისოდ მოქმედ აკადემიურ თუ სამოყვარულო, ასევე საბავშვო ანსამბლების რეპერტუარში რჭული ცეკვები პრაქტიკულად ვერ დამკვიდრდა. ამ

მხრივ სასიამოვნო გამოწვევისა ანსამბლი „როკვა“, სადაც უკვე ტრადიციულად იქცა ცალკეული კუთხეებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების წარმოჩენა დღემდე პრაქტიკულად უცნობი ცეკვების დადგმის გზით. სწორედ ამ ტრადიციის ფარგლებში ანსამბლმა, რამდენიმე ქორეოგრაფის (უ. დვალისვილი, ჯ. ჯანიაშვილი, ბ. სვანიძე, რ. ჭანიშვილი, დ. სხირტლაძე) ერთობლივი მუშაობით და მოწადინებით მოამზადა „რაჭული სუიტა“ და დიდი მოწონებაც დაიმსახურა.

დაბოლოს განსაკუთრებული ფიქრი ესაჭიროება იმას შეიძლება თუ არა რაჭის თანამედროვე ყოველდღიურობაში, მის ყოფაში, ტრადიციებში კიდევ მოვიძიოთ რაიმე, აქამდე უცნობი ქორეოგრაფიული ელემენტი, ცეკვა, ცეკვის ფრაგმენტი ან სხვა. ამ მხრივ გარკვეულ რეზერვს წარმოადგენს ჯერ კიდევ შემორჩენილი რელიგიური, ასევე ლხინისა და გლოვის რიტუალები, ყოფის ცალკეული მხარეები. ასეთი მოვლენების ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით განხილვას აქამდე სათანადო ყურადღება არ ექცეოდა. ზემოთქმული, ვფიქრობთ, გვაძლევს საშუალებას აღინიშნოს, რომ რაჭულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორში ჯერ კიდევ მოიძებნება სიმდიდრე, რომელსაც გამოძახებურება, შესწავლა და სასცენოდ გარდაქმნა ესაჭიროება. ყოველივე ეს კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება, თუ მას წინ წარუძღვება სათანადო მეცნიერული კვლევა-ძიება და ანალიზი.

აღნიშნულთან დაკავშირებით აუცილებელია რაც შეიძლება სრული წარმოდგენა გექონდეს იმის თაობაზე თუ რას წარმოადგენს რაჭული საცეკვაო ფოლკლორი, რა თავისებურებები ახასიათებს მას და რა ადგილი უჭირავს მას საერთოდ, მრავალსაუკუნოვან ქართულ ფოლკლორულ ტრადიციებში.

სანამ წინამდებარე სტატიის ფარგლებში აღნიშნულ კითხვაზე პასუხის გაცემას შევეცდებოდეთ, წინასწარვე უნდა ითქვას, რომ რაჭული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი საერთო ქართული ფოლკლორის ერთი კერძო გახშტოებაა და ამიტომ იგი აძლავებს ყველა იმ ძირითად ნიშანს, რომელიც, საერთოდ, ახასიათებს ტრადიციულ ქართულ საცეკვაო ხელოვნებას. ამასთან მას გააჩნია ისეთი დამახასიათებელი ნიშან-თავისებურებები, რომლითაც გამოირჩევა კიდევაც სხვა კუთხეების ქორეოგრაფიული კულტურისაგან.

დაკვირვება აჩვენებს, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნების რაჭაში შემორჩენილ ნიმუშებს გავლილი აქვთ ისტორიული განვითარების ყველა სტადია სინკრეტიზმის ეპოქიდან ვიდრე ცალკეული ნიმუშების ჩამოყალიბებამდე. თუმცა თავის შიგნით იგი კვლავ ინახავს არსებით ნიშნებს და ალბათ ამიტომაცაა, რომ ის რაც რაჭაში შემოინახა ხშირად დაღდასმულია ხალხურობის პირველყოფილი მახასიათებლებით. აქ სასცენო ჩარევისაგან მომდინარე უკუგავლენის შედეგი არ იკითხება. ამიტომაცაა მისი შესწავლა საჭირო და აუცილებელი.

ეჭვსგარეშეა, რომ რაჭული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში საერთო ქართული ტრადიციების გვერდით ძალიან დიდი როლი უნდა ეთამაშა ისტორიულ-გეოგრაფიულ გარემოს და მისით ნაკარნახევ ცხოვრების წესს.

რაჭა დასავლეთ საქართველოს ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარეობს. იგი მთებითაა გარშემორტყმული და ერთგვარი ქვაბულის სახე აქვს. სამი მხრიდან მთაგრეხილებით შემოსაზღვრული რაჭა – ქვემოთ ლეჩხუმისაკენ იხსნება და დედა-მდინარე რიონის დინების გაყოლებაზე თანდათანობით იშლება.

ისტორიულად რაჭაში სამი ძირითადი თემი ჩამოყალიბდა. ესენია: მთის რაჭა, ზემო რაჭა და ქვემო რაჭა – შესაბამისად ონისა და ამბროლაურის რაიონებით. ზემო რაჭა ალპური ზონაა, ქვემო კი შედარებით დაბლობია და ამდენად მებაღეობა-მევენახეობის ზონას წარმოადგენს. ბუნებრივ-გეოგრაფიული მდებარეობა, პირობები და მისი შესატყვისი სამეურნეო საქმიანობის წესი ისტორიულად დაღს ასვამდა რაჭის ეთნო-კულტურულ სახეს და ეს უპირველეს ყოვლისა მის ფოლკლორს, მათ შორის ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს ეტყობა. ეთნოგრაფთა ჩანაწერები და ისტორიული ტრადიცია ადასტურებს, რომ სიმღერა და ცეკვა რაჭაში გავრცელებული რელიგიური დღესასწაულების, ყოფასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებებისა თუ თამაშობების აუცილებელ, შემადგენელ ელემენტს წარმოადგენდა. ბუნებრივია, ცეკვის ხასიათი ამ დროს დიდად იყო დამოკიდებული თვით დღესასწაულებისა თუ თამაშობების შინაარსზე. უფრო მეტიც, სწორედ მისგან გამომდინარეობდა.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში, მოგზაურთა და ეთნოგრაფთა ჩანაწერებში ნათლად ჩანს, რომ რაჭაში ლხინისა და

გლოვის აუცილებელი ცხოვრებისეული რიტუალების პარალელურად ფართოდ იყო გავრცელებული ისეთი დღეობები და თამაშობები, როგორიცაა „ნაციხურობა“, „ცხენკაცობა“, „გონჯაობა“, „ბერიკობა“, „ჩარირამა“, „საჯვარეობა“ და სხვა. მათი გამართვა ცეკვის ელემენტების გამოყენების გარეშე წარმოდგენელი იყო. ახლა სამწუხაროდ ძნელია ყოველი ამგვარი ელემენტის სრულის სახით წარმოდგენა და მათი ფორმა-შინაარსის აღდგენა, მაგრამ რაც გადარჩა მათზე დაკვირვება ადასტურებს, რომ რაჭული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის წამყვანი, ძირითადი ფორმა საფერხულო წყობა უნდა ყოფილიყო. რაც შეეხება შინაარსობრივ მხარეს, აქ წამყვანია საგმირო-პატრიოტული, სატრფიალო და საყოფაცხოვრებო თემები-სადმი მიძღვნილი ფერხულები.

ამრიგად, რაჭულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორში წამყვან ადგილზე დგას სხვადასხვა შინაარსით დატვირთული ფერხულები და მათ გვერდით ცალკეული გამონაკლისის სახით გვხვდება სახასიათო ცეკვებიც („ოღრო-ჩოღრო“). საგულისხმოა, რომ რაჭა ცალკეული ელემენტების გამოკლებით, არ იცნობს ისეთი ტიპის ცეკვებს როგორიცაა „სამაია“, „დავლური“, „მთიულური“, „ცერული“ და ა.შ.

რაჭული ცეკვები უმეტესწილად სიმღერის თანხლებით სრულდება. სიმღერა აქ, ერთგვარი, აკომპანემენტის როლს ასრულებს. მოძრაობათა საერთო ხასიათი, ქორეოგრაფიული ნახაზითა და სულისკვეთებით სხვადასხვა შინაარსის მქონე რაჭული ფერხულები ძალიან ახლოს დგანან ერთმანეთთან. ორივეგან მონაწილენი უმეტესად გამორჩეული მამაკაცი მომღერლები არიან, თუმცა ზოგიერთ ფერხულში ქალებიც მონაწილეობენ. მოცეკვავენი მკლავების მოძრაობისას იყენებენ ხელკავს, ხელიხელჩაკიდებულ სვლებს, ან კიდევ მხარ-კისერზე გადადებულ ხელს. ზოგიერთ ცეკვაში, სადაც მხოლოდ ვაჟები მონაწილეობენ ისინი ერთმანეთს ქამრებში სჭიდებენ ხელს, ხოლო ქამრის არმქონეს შემთხვევაში ხელს კისერზე გადასდებენ.

რაჭული ფერხულები თავისი ფორმით ნაირგვარია. კერძოდ აქ გვხვდება:

- ა) წრიული ფერხული;
- ბ) სართულებიანი ფერხული („მაღლა მთას მოდგა“);

გ) ფერხული მწკრივების სახით ანუ „ფერხისა“;

დ) „წინძლოლა“;

ე) ფერხული ფერხულის შიგნით მოთამაშით („შავლეგო“).

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში ფერხულის ეს ფორმები კარგადაა აღწერილი და მასზე აღარ შეეჩერდებით, მხოლოდ რამდენიმე წინადადებით შევეხებით რაჭისათვის ნიშანდობლივ „ფერხისას“ და „წინძლოლას“ ანუ „წინამძლოლას“. „ფერხისას“ მოწყობა რაჭაში ასეთია: მამაკაცები ქმნიან ერთ მწკრივს, ქალები კი მეორეს. ისინი, როგორც გუნდი, ერთმანეთის პირისპირ დგებიან და მღერიან რიგ-რიგობით. პირველი გუნდის მიერ ერთი ფრაზის წარმოთქმადსრულებას, მეორეთა მხრიდან იმავე ფრაზის გამეორება მოსდევს. სამი ფრაზის შემდეგ გუნდები ერთიანდებიან, ქმნიან საერთო წრეს, რომელიც იწყებს საფერხულო ცეკვას მარცხნიდან მარჯვნივსაქენ.

„წინამძლოლას“ სახე კი ასეთია: ერთ-ერთი მამაკაცი ან ქალ-ვაჟი („უუჟუნა“) რომელიც გამოირჩევა ისტორიული ხასიათის ლექსის ცოდნითა და დეკლამაციის უნარით, ასევე კარგად იცის სასიმღერო ჰანგი, მწკრივს სათავეში უდგება, ხელში წითელ ხელსახოციან ჯოხს იჭერს (იგი საომარი დროშის სიმბოლოა) და იწყებს „ცეკვა-თამაშს“ (ცეკვა-სიმღერას). მეთაურის ფრაზას იმეორებს ჯერ მისივე გუნდი, შემდეგ კი სხვა მეორე გუნდი, რომელიც პირველთან ერთობაში ქმნის ერთიან მწკრივ-წყობას.

რაჭული ფერხულების შესრულებისას აუცილებლად გამოიყენება ისეთი ძირითადი კომპონენტები, როგორიცაა გალექსილი ტექსტი, სასიმღერო მელოდია და საკუთრივ საფერხულო მოძრაობა.

საგულისხმოა, რომ რაჭული ფერხულებისათვის დამახასიათებელია სიმღერის ორპირული შესრულება, რაც გარკვეულ ასახვას პოულობს ქორეოგრაფიულ სვლებშიც. ცხადია, ამით ჩვენ იმის თქვა არ გვინდა, რომ რაჭული ორპირული ფერხული, ასევე ორპირული სასიმღერო ტექსტის დანამატია, ან მისგან გამომდინარეა. ერთპირული და ორპირული ფერხულები საერთოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა ქართული ფოლკლორისათვის. იგი ძველი ხელოვნების სინკრეტიზმის უშუალო გამოხატულებაა და რაჭამაც ამ მხრივ, მართლაც შეინარჩუნა პირველქმნილი სახე.

სპეციალისტთა საერთო აზრით რაჭული ფერხულები

შინაარსობრივი თვალსაზრისით სამი ტიპისაა. კერძოდ: საგმირო ანუ მეომრულ-ლაშქრული, საყოფაცხოვრებო და სატრფიალო.

საგმირო ხასიათის ფერხულება:

1. „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“;
2. „მაღლა მთას მოდგა“;
3. „ოსიე“;
4. „წერეთელმა დაიბარა“;
5. „ამირანის ფერხული“ („ჩემო ყურშაო“);
6. „შავლეგო“.

საყოფაცხოვრებო შინაარსის ცეკვებია:

1. „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“;
2. „ქალსა ვისმე“;
3. „ქვედრულა მოდიდებულა“;
4. „ორიდელა“;
5. „თამარ ქალი“.

სატრფიალო შინაარსის ცეკვები:

1. „უუუუნა“;
2. „ნაცვლია“;
3. „ოღრო-ჩოღრო“.

ამჯერად, წინამდებარე სტატიის ფარგლებში ჩვენამდე მოღწეული ყველა რაჭული ცეკვის ტექნოლოგიურ და შინაარსობრივ დახასიათებას ვერ მოვახერხებთ, ეს სამომავლო საქმეა. სანიმუშოდ კი რამდენიმე ტიპიურ ვარიანტს განვიხილავთ და მათთვის დამახასიათებელ ძირითად ტენდენციებზე მივუთითებთ:

დავიწყოთ საგმირო შინაარსის მქონე ფერხულით:

„მაღლა მთას მოდგა“

რაჭაში ამ სახელწოდებით ცნობილ, ფრიად პოპულარულ ცეკვაში თავისი საგმირო ხასიათის გამო, გადმოცემის მიხედვით, თურმე მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. ფორმის მიხედვით ეს არის წრიული ორსართულიანი (ზემყრული) ფერხული, რომელიც სრულდება სამხმინი, ორპირული სიმღერის თანხლებით 3/4 მუსიკალური ზომის ფარგლებში. სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი, მისგან წამოსულ მუსიკალურ ფრაზას აიტაცებს მეორე და ამ თანდათანობით, თორმეტტაქტიანი მუსიკალური გადაძახილის მერე

ფერხული ადგილიდან დაიძვრება.

რაც შეეხება თვითონ ფერხულის ქორეოგრაფიულ წყობას, ასეთი სახისაა: მონაწილენი წინასწარ ეწყობიან წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები ე.წ. მესამე პოზიციაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ორივე ფეხი დგას მუხლის სახსარში გამართული, ფეტრეები მთელი სისრულით ეხება მიწას ან იატაკს, ქუსლები ერთმანეთთანაა შეერთებული, თითის წვერები კი დაშორებულია. მკლავების მდგომარეობა სხვადასხვანაირია. აქ გვხვდება, როგორც ერთმანეთის მხრებზე გადადებული მკლავი, ასევე ერთმანეთს ჩაკიდებული (მკლავში ჩაკიდებული) მდგომარეობები.

დაძრული ფერხული პირველ ტაქტს იწყებს მარჯვნივ ნაბიჯის წადგმით. მეორე ტაქტში კვლავ მარჯვნივ სვლაა, ოღონდ მარცხენა ფეხით მარჯვენას წინ ჩადგმით. მესამე ტაქტს კვლავ მარჯვენა ფეხი ასრულებს იგივე მიმართულებით. ნაბიჯის წარდგმისთანავე მარცხენა ფეხი შორდება საყრდენს (მიწა, იატაკი) და იხრება მუხლის სახსარში. ამის პარალელურად მარჯვენა ფეხის ქუსლიც ოდნავ შორდება საყრდენს, ე.ი. დაწოლა მოდის ტერფის შინა ნაწილზე.

მეოთხე ტაქტის განმავლობაში მოცეკვავეები მარცხენა ფეხს გამართავენ და წინ გაიქნევენ. მასთან ერთად მარჯვენა ფეხი ასრულებს მცირე ერგბუქს და იატაკზე ქუსლის მსუბუქ დაკვრას.

ავ. თათარაძეს დაფიქსირებული აქვს ფერხულის მეოთხე ტაქტის სხვა ვარიანტიც. კერძოდ, მისი აზრით სხვა ვარიანტში „მეოთხე ტაქტზე „საფერხულო ჩაკრულის“ ნაცვლად მარცხენა ფეხი, ფეხის წვერით დაიდგმება მარჯვენა ფეხის უკან და მარჯვნივ“ (9,75) – მეხუთე ტაქტზე მარცხნივ მოძრაობას ასრულებს მარცხენა ფეხი, ხოლო მარჯვენა ერგცერით ეხება საყრდენს (იატაკი, მიწა).

მეექვსე ტაქტზე უკვე მარჯვენა ფეხი იხრება მუხლის სახსარში და გამართვის შემდეგ თავისუფლად ჩაიდგმება მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. ამრიგად, ექვსტაქტიანი სვლით არსებითად მთავრდება საცეკვაო ფრაზა, ამის მერე ყველაფერი თავიდან იწყება და მისი გამეორება იმდენჯერე ხდება, რამდენჯერაც ამას საფერხულო შეკრების მიზანდასახულება მოითხოვს.

ტრადიციულად ცნობილია, რომ სასოფლო დღეობებზე ამგვარი საფერხულო სელები საათობით, ზოგჯერ კი დღეობითაც გრძელ-

დებოდა. რაც შეეხება სცენას აქ, ბუნებრივია, სხვა მოთხოვნები არსებობს, რასაც ქორეოგრაფები ყოველთვის ითვალისწინებენ. ანგარიშგასაწევია, რომ ფერხული „მაღლა მთას მოდგა“ ბოლო ანუ დასკვნით ნაწილში ზემყრელო ხდება. შემსრულებელთა ერთი ნახევარი ჩაიმუხლებს, მეორე ნაწილი მხრებზე ადის და იწყება ორსართულიანი საფერხულო სვლა ანუ წრიული მოძრაობა მარჯვნივ. დასასრულს ზედა მეფერხულენი მარჯვენა ხელით ხანჯლებს იშიშვლებენ, ზეაღმართავენ და ამგვარად გაერთსულოვნებულნი ფერხულს ამთავრებენ.

სასიმღერო ტექსტი, რომელიც მთელს ფერხულს გასდევს ორპირულ-სამხმიან ტონალობაში ასეთია:

„მაღლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი,
ბოლო წითელი თეთრი ფრთიანი;
ჟღელეს ჩამოდგა, დიდი ლაშქარი, დიდი ლაშქარი ოსი და დვალი,
ოსი და დვალი ფაიქომელი, ფაიქომელი პირველი ჩვენი.
შემორეოდეს ის ორნი ძმანი
ის ორი ძმანი ხატაველთანი
ომი შეიქმნა ქალაქის კარსა,
ცისკრისა ჟამსა გამთენიასა,
გათენებასა მზის ამოსეგლასა,
ელვა-ელვისა ძგერა შუბისა
შუბთა ნატეხი ზეცას ცვიოდა,
ზეცას ცვიოდა ჩამოსცვიოდა,
ჩამოსცვიოდა მესამე დღესა“.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ეს სასიმღერო ტექსტი სხვადასხვა ავტორს ხშირად განსხვავებულად აქვს მოტანილი, თუმცა შინაარსობრივად პრინციპულ სახესხვაობას ადგილი არ აქვს. საგულისხმოა ისიც, რომ თითქმის ყველა ავტორი აღნიშნულ ფერხულის შინაარსს უკავშირებს მთის რაჭველთა დაპირისპირებას მეზობელ ოსთა ტომებთან. მოტანილი ტექსტის მიხედვით ეს მართლაც ასეა, მაგრამ ჩვენის დაკვირვებით რაჭულ ფერხულებში ერთი საინტერესო ტენდენცია ჩანს. აქ ხშირად ძველ ფოლკლორულ ფორმაში ჩანაცვლებულია ახალი, გვიანდელი მოვლენების ამსახველი შინაარსი. ეს ტენდენცია ფოლკლორისათვის საერთო უცხო არ არის და თითქმის ყველგან დასტურდება.

რაჭის ქორეოფოლკლორის მაგალითზე ამის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად ჩვენ ცნობილი ფერხული „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“ მიგვაჩნია. მეორენაირად მას „დიგორი და ბასიანი“ ეწოდება. მისი ლიტერატურულ-ტექსტობრივი საფუძველი ასეთია:

„დიგორი და ბასიანი
ჩოხა ნაბდით სავსე არი.
დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი,
რჩეული ბადელოვანი.
მათ გამორჩევა შეექმნათ,
არჩიეს გამოარჩიეს
შიკრიკი გამოარჩიეს
მთანი და მთანი აწონეს
სავალად კირტიშოვანი,
კირტიშობას რომ ჩავიდნენ
გზანი დაუხვდათ წყლიანი;
წყლიანი ქვიშნარიანი,
მინდორი ბალახიანი.
წინ კაცი შემოეყარათ,
მადლიანი და ღვთიანი.
ვაითუ შენცა გეწყინა,
ჩვენი ღებისა ზიანი.
ღები დაწვეს და დადაგეს
არსად გაუშვეს ხმიანი.
ავყაროთ ღებურ ხიდები
ვამავლოთ ციხის კარები
ღეღა ღვთისასა მიემართავთ
თავთეთრა ნიშა ზარია
რქადახვეული ცხვარია“.

ტექსტის ანალიზი აჩვენებს, რომ აქ თითქმის განსაკუთრებული არაფერი უნდა იყოს და ლაპარაკია მეზობლებთან ჩვეულებრივ დაპირისპირებაზე, მაგრამ უთუოდ საინტერესოა საიდან უნდა მოხვედრილიყო ტექსტში ისეთი გეოგრაფიული ტოპონიმები, როგორიცაა „დიგორი“, „ბასიანი“, „კირტიში“, „ბადელა“ და ა.შ. მართალია „დიგორი“ და „კირტიში“ მთის რაჭის მახლობელი ოსებით

დასახლებული გეოგრაფიული ტოპონიმებია და მათი მოხვედრა ლექსში ლოგიკური ჩანს, მაგრამ „ბასიანისა“ და „ბადელას“, როგორც ტაო-კლარჯეთის ისტორიული სანახებისათვის ნიშანდობლივი ტოპონიმის ლექსში შეტანა სრულიად გაუგებარია. ამ ფაქტს სხვა მკვლევარებმაც მიაქციეს ყურადღება. მაგალითად ავთ. თათარაძემ გამოთქვა ეჭვი, რომ იქნებ აქ საქმე ბასიანისა და დიდგორის ბრძოლების გამოძახილთან გეკონდესო, თუმცა არც ის გამორიცხა, რომ „დიდგორის და ბასიანის, ან ბადელასა და კირტიშის მოხვედრა ფერხულის ტექსტში უბრალოდ სიტყვის თამაში იყოს“ (9.107). ცხადია, გამორიცხული არაფერია, მაგრამ ჩვენ მაინც გვგონია, რომ აქ საქმე სწორედ ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ ჩანაცვლებასთან გვაქვს. ეჭვსგარეშეა, რომ რაჭის, როგორც საქარათველოს ერთი შემადგენელი ნაწილის მოლაშქრეები დიდგორისა და ბასიანის ბრძოლების მონაწილენი უთუოდ იქნებოდნენ. სწორედ ამ მოვლენას ასახავდა, ალბათ თავის დროზე შექმნილი საგმირო ცეკვის ის ძველი ფორმა, რომელსაც მოგვიანებით ჩაენაცვლა სამეზობლო თემში ატეხილი შფოთის ამბები, თუმცა ხალხის ცნობიერება იმ უმთავრესს, რასთანაც წინაპართა გმირობა იყო დაკავშირებული ვერ შეეღია. ამიტომაც ხშირად ლექსში „დიდგორის“ და „ბასიანი“ დიდებული სახელები. რაც შეეხება საკუთრივ ფერხულის ქორეოგრაფიულ სახეს, იგი ასეთია: ისევე, როგორც ჩვენს მიერ უკვე აღწერილ ფერხულში „მალლა მთას მოდგა“, აქაც მეფერხულენი წინასწარ ეწყობიან, ოღონდ ამჯერად ნახევარ წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები კვლავ მესამე პოზიციაშია. კიდევ ერთი განსხვავება: წინა ფერხულისაგან განსხვავებით „დიგორში“ მამაკაცების გვერდით ქალებშიც ცეკვავენ, თუმცა შეიძლება მხოლოდ მამაკაცების ცეკვაც. მამაკაცების მწკრივში, ყველა მათგანს მარცხენა ხელი ხანჯალზე უდევს, მარჯვენა კი გაყრილია მარჯვნივ მდგომის მკლავში. თუ მწკრივში ქალებიც დგანან ისინი თვითონ გამოსდებენ ხელკავს გვერდით მდგომ მამაკაცს.

ცეკვის მუსიკალური ზომა აქაც 3/4-ია. ფერხული სრულდება სიმღერის თანხლებით, მას იწყებს „დამწყები“, ორიოდ ტაქტის გავლის შემდეგ სოლისტს უერთდება გუნდი. ასე ერთად გაივლიან 8 ტაქტს და ამის მერე იწყება საფერხულო სვლა. ფერხული ოთხი ტაქტის

მანძილზე მარჯვნივ მოძრაობს, შემდეგ კი პირიქით – მარცხნივ. პირველ ტაქტში მარჯვენა ფეხი იდგმება მარჯვნივ, ხოლო ადგილზე დარჩენილი მარცხენა თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკს (მიწას). მეორე ტაქტის დროს მარცხენა ფეხი გადადის მარჯვენას წინ და კვლავ მარჯვნივ, ხოლო მარჯვენა ერთცერით ეხება საყრდენს. მესამე ტაქტი კვლავ მარჯვენა ფეხით იწყება – იდგმევა ნაბიჯი მარჯვნივ, ხოლო მარცხენა ფეხის ერგცერი ისევ ამ მოძრაობას ასრულებს, რაც პირველ ტაქტში.

მეოთხე ტაქტის დროს მარცხენა ფეხი იხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერი თავისუფლად დაიდგმება ძირს მარჯვენას უკან (ერთდროულად ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარცხნივ).

ეს არის ძირითადი საფერხულო ფრაზა, რომელიც მომდევნო ტაქტში შებრუნდება, ანუ იწყება მარცხენა ფეხით და სრულდება იგივე მარცხენა მოძრაობით. ე.ი. ფერხული ყოველ ოთხ ტაქტს მოძრაობს მარჯვნივ, მერე მარცხნივ და ა.შ.

ჩვენ აქ სამაგალითოდ მოვიტანეთ ორი საფერხულო სვლის ტექსტობრივი და ქორეოგრაფიული მასალა. ბუნებრივია იგივე უნდა გაკეთდეს სხვა ფერხულებთანაც დაკავშირებით. ამჯერად აღნიშნულ ამოცანას სამომავლოდ გადავდებთ. ამასთან ერთს აუცილებლად აღვნიშნავთ: რაჭულ ფერხულებში (იგულისხმება საყოფაცხოვრებო და სატრფიალო ჟანრი) მოძრაობები ხშირად იგივეა, რაც ჩვენს მიერ აღწერილ საგმირო-პატრიოტულ ფერხულებში. ამ მხრივ საინტერესოა ფერხული „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, რომელიც არსებითად იმეორებს „მაღლა მთას მოდგას“ მოძრაობებს. ოდნავ განსხვავებულია ფერხული „ჟუჟუნა“, რომლის სამი სხვადასხვა ვარიანტია ჩაწერილი. იგი ავთ. თათარაძის დაკვირვებით ფერხისა უფროა და რაც არანაკლებ საინტერესო „წინძოლას“ ტიპისა. ხშირად წინძოლის ფუნქციას წყვილი ქალ-ვაჟი ასრულებს;

რაჭულ სახასიათო ცეკვებში ერთგვარად გამორჩეულია წყვილთა (ქალ,ვაჟი) ცეკვა „ოღრო-ჩოღრო“. ეს არის მსუბუქი იუმორით შეზავებული, სატრფიალო დატვირთვის მქონე ცეკვა, სადაც კომიკური სიტუაცია იქმნება უპირველეს ყოვლისა პლასტიკური ელემენტებისა და მიმიკის დახმარებით. ცეკვა მიმდინარეობს საკმაოდ მაღალ ტემპში, მუსიკალური საკრავების (დაირა, ბუზიკა) აკომპანიმენტით, წამახა-

ლისებელი შეძახილებისა და ტაშის თანხლებით. თვით სახელწოდება „ოღრო-ჩოღრო“ რაჭა-ლეჩხუმში უსწორმასწორო ადგილს ნიშნავს. ამგვარ ადგილზე ცეკვა პლასტიკის თვალსაზრისით გარკვეულ მიხვრა-მოხვრებს გულისხმობს, რაც ქმნის კიდევაც მსუბუქი იუმორით დატვირთულ ატმოსფეროს.

საბოლოოდ კი შეიძლება ითქვას, რომ ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ეს ცეკვა „ქართულის“ გასოფლიურებულ-გაშარყებული ვარიანტია.

თემის დასასრულს ორიოდ სიტყვით უნდა შევეხოთ რაჭული ფოლკლორული ყოფის ისეთ ელემენტს, როგორიცაა ჩაცმულობა, რადგან მას ცეკვაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნის.

მამაკაცის სამოსელი საერთო ქართული ტრადიციის მიხედვით რაჭაში იყო ჩოხა, ახალუხი, ფაფაზი ან ნაბდის ქუდი ან კიდევ ოვალური ფორმის „სუკნოს“ ქუდი, შიგნიდან გამოკრული სარჩულით, რომელიც ნიკაპის ქვეშ ზონარით იკვრებოდა. ამ ჩაცმულობას აესებს შარვალი, რომელიც მაგრდებოდა „ხვანჯარით“ და იკვრებოდა ჭიპთან. ასეთი შარვალის ქსოვილი, როგორც წესი სახლში იქსოვებოდა (ქალების მიერ).

ქალთა სამოსიც ნაირგვარი იყო. ღარიბ ფენებს უხარისხო, უხეში ქსოვილისაგან – ბიაზისაგან შეკერილი კაბები ეცვათ, ხოლო შედარებით მდიდრები ძვირფასი მიტკლისაგან შეკერილ კაბებსაც იცმევდნენ. კაბების ეს კომპლექსი შედგებოდა ე.წ. იუბკისაგან, შლეიფით მკერდზე ამოღებული, იდაყვთან გაფართოებული სახელოებით. ამ ტიპის კაბები იკვრება ატლასისა და აბრეშუმის ქსოვილისაგან, რომელზედაც ზოგჯერ ამოქარგული იყო ოქრომკედნიანი ორნამენტი, ან ზოლები.

ქალის თავსამკაული იყო: თავსაბური, ლეჩაქი, თავსაფარი, ბაღდადი, დარაია – დიდი აბრეშუმის თავსაფარი, ორი ლოკონი, ჩიხტი და კოპი.

გლეხის ტანსაცმელს წარმოადგენდა „კაბა“, რომელიც რუსულ სარაფანს მიაგავს, აგრეთვე ქვედატანი კაბა, საგულე ახალუხი და სათბური. რაჭაში ერთმანეთისაგან არჩევდნენ სადაგ, ჩვეულებრივ და სადღესასწაულო ჩაცმულობას. ამ მხრივ განსაკუთრებულად გამორჩეული იყო აღდგომის დღესასწაული, როდესაც თვით ყველაზე

ულარიბესიც კი ცდილობდა რაიმე ახალი და გამორჩეული ჩაეცვა. გლეხის ქალები ჩვეულებრივ დღეებში თავზე უბრალო თავსაფარს იფარებდნენ, ხოლო დღესასწაულებზე შალისა ან აბრეშუმის თავსაფრით გამოდიოდნენ. რაც შეეხება კოსმეტიკას ამ მხრივ რაჭაში გავრცელებული იყო ე.წ. „ფერუმარული“ და საღებავი, რომელსაც „ფერს“ უწოდებდნენ.

მამაკაცის ფეხსაცმელი რაჭაში იყო სხვადასხვანაირი ქალამანი, რომელსაც ძროხისა და ხარის ტყავისაგან კერავდნენ. საზამთროდ გლეხოზა ე.წ. ბანდულებსაც იცვამდა. რაც შეეხება შედარებით შეძლებულთა ფეხსაცმელს, ეს იყო ლანჩაგამოუკრავი ფეხსაცმელი, მასზე ზემოდან ჩექმის ყელს ამოიცვამდნენ, გარდა ამისა ეცვათ ლანჩაგამოკრული წალებიც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მაკალათია ს. – მთის რაჭა თბ., 1987.
2. ფრუიძე ლ. – იქ სადაც იბადება რიონი. თბ., 1990.
3. ფრუიძე ლ. – რაჭა ეთნოგრაფიის თვალთ. თბ., 1986.
4. ღამბაშიძე ო. – თხზორის განძი (ამბროლაურის რ-ნი). თბ., 1969.
5. აღავეიძე მ. – აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში. ქუთაისი. 1990.
6. ბერიძე თ. – რაჭა. თბ., 1983.
7. რეხვიაშვილი ს. – ზემო რაჭის მთებში. ტფ., 1916.
8. ჭელიძე რ.; ჭელიძე შ. – რაჭა. თბ., 1971.
9. ავთ. თათარაძე – ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები. თბ., 1999.

მოზარდი და ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების ზოგიერთი საკითხი

ახალგაზრდობის სწავლების, მათი აღზრდა-ჩამოყალიბების, ზნეობრივ-ესთეტიკური, ფიზიკური და სულიერი განვითარების საქმეს ყველა დროში თუ ქვეყანაში ეთმობოდა სათანადო ყურადღება. ამგვარი საქმიანობის ორგანიზების გარეშე საზოგადოების წინსვლა წარმოდგენილიც კი იქნებოდა. ახალგაზრდობის აღზრდა უაღრესად რთული საქმეა, მაგრამ გასაოცარი ისაა, რომ ამ სირთულეს თვისი სიიოლეც აქვს. კერძოდ, იმისათვის, რომ ახალგაზრდამ მისი საზოგადოების სოციოკულტურული და ზნეობრივ-ეთიკური ღირებულებები აითვისოს და პიროვნებად ჩამოყალიბდეს. საზოგადოების მენტალიტეტის განმაპირობებელი თავისებურებები, იქ გაბატონებული წესები, მოთხოვნები, ნორმები უზრუნველყოფს მოზარდ ადამიანში ცხოვრებისათვის საჭირო პიროვნული თვისებების ფორმირება-ჩამოყალიბებას. ეს პროცესი გაცილებით მწყობრი და ჩამოყალიბებულია საზოგადოების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, პიროველყოფილ საზოგადოებაში, მიწათმფლობელობისა და ფეოდალურ ეპოქაში...

რაც უფრო წინ მიიწევს საზოგადოების განვითარების ტემპები, ჩქარდება სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაციებისა თუ, უბრალოდ, ცივილიზაციის განვითარების ტემპი, მით უფრო ნელდება საზოგადოების დადებითი ზეგავლენის მასშტაბი და საჭირო ხდება საგანგებოდ ორგანიზებული სააღმზრდელო გარემოს შექმნა.

ახალგაზრდობის მიზანმიმართული აღზრდა-ჩამოყალიბება ჩვენს პირობებში ძირითადად სკოლის, ასევე სკოლისგარეშე გაერთიანებების (სასახლეები, სტუდიები, წრეები...) ძირითად საზრუნავს წარმოადგენს. აქ ყველა პირობა არსებობს იმისათვის, რომ მოზარდები გაეცნონ წინაპართა მიერ გაკვლეულ გზას, ეზიარონ ჭეშმარიტ ხელოვნებას, გაეარჯიშდნენ, მიიღონ სასურველი ცოდნა-გამოცდილება. მოზარდი თაობის ესთეტიკური იერ-სახის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ეკუთვნის ხელოვნების სწავლებას, მაგრამ ეს უკანასკნელი მხოლოდ მაშინ იძლევა სასურველ შედეგს, თუ ხელოვნება სწორად მიეწოდება მოზარდს მის განვითარების ცალკეულ

საფეხურზე. დადგენილია, რომ ე.წ. მოზარდობის პერიოდის საზღვრები ძირითადად ემთხვევა საშუალო სკოლის V-VIII კლასებს და მოიცავს 11-12 წლიდან 14-15 წლამდე ასაკს. ყოველმა გამოცდილმა პედაგოგმა და მშობელმა იცის, რომ ეს პერიოდი ერთ-ერთი ყველაზე რთულია ახალგაზრდა ადამიანის ცხოვრებაში. ალბათ ამიტომაც სპეციალურ ლიტერატურაში იგი მოხსენიებულია სხვადასხვა ტერმინით: „გარდამავალი“, „კრიტიკული“, „მძიმე“ და ა.შ. საქმე ისაა, რომ ამ ასაკში ხდება ცხოვრების ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლა, რასაც თან სდევს გარკვეული გართულებები. ბავშვობიდან მოწიფულობაში შესვლა, რასაც ადგილი აქვს აღნიშნულ ასაკში, ხასიათდება სათანადო ფიზიკური, გონებრივი, ესთეტიკური, ზნეობრივი და სოციალური ცვლილებებით. ამას მოსდევს ახალწარმონაქმნების გაჩენა, რასაც მანამდე ადგილი არ ჰქონდა და რაც პრინციპულად ცვლის ინდივიდის ცხოვრების ხასიათს. საგულისხმოა, რომ ამ ასაკობრივ საფეხურზე მთელი რიგი ინდივიდებისა ინარჩუნებს ბავშვურ ხასიათსა და მონაცემებს, ამავედროულად მათ უჩნდებათ მოწიფულობის მაჩვენებელი ცალკეული ნიშან-თვისებებიც. ეს გარემოება ხდება მისი არათანაბარი განვითარების საფუძველი. უკანასკნელ პერიოდამდე ეს გარემოება უფრო მეტად იყო გამოკვეთილი ორი ძირითადი მიზეზის გამო, კერძოდ, მოზარდობის ასაკის მოსწავლეები მხოლოდ სასწავლო საქმიანობით იყვნენ დაკავებული, ისინი შრომაში არ მონაწილეობდნენ. ეს გარემოება ითვლებოდა და ითვლება მოწიფულობის შემადგენელ ფაქტორად. ამასთან, მათ გააჩნდათ და გააჩნიათ ინფორმაციის უზარმაზარი ოდენობა, ფიზიკური ზრდის პირობები, სქესობრივი მომწიფების დაჩქარება და ა.შ. ეს ფაქტორები, პირიქით მოწიფულობის დამაჩქარებელი მომენტებია. ამრიგად, განვითარება არათანაბარი ხასიათისა იყო. ბოლო დროს ამგვარი ტენდენციები ერთგვარად იცვლიან შინაარსს, ან უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ უახლოვდებიან ერთმანეთს. ჩვენს ცხოვრებაში, მიმდინარე სერიოზული სოციალური ძვრების ფონზე, სწავლების სავალდებულო ხასიათი თანდათანობით კარგავს თავის ტრადიციულ სახეს, რის გამოც უფრო მეტი მოზარდი ებმება ყოველდღიურ შრომით საქმიანობაში, გაჩნდა უზედამხედველო მოზარდების მთელი არმია, რომლის წევრებიც ძალიან სწრაფად

შედიან მოწიფულობაში და ამ პროცესს გარკვეული ტენდენციის სახეს აძლევენ. მიუხედავად ყოველივე ამისა, მოზარდობის ასაკის ინდივიდებს ახასიათებთ მთელი რიგი ტიპიური თავისებურებანი, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია ყოველდღიური მუშაობის პროცესში.

ამ თვალსაზრისით, პედაგოგ-ქორეოგრაფმა უპირველესი ყურადღება უნდა მიაქციოს მოზარდისათვის დამახასიათებელ ბიოლოგიური სიმწიფის დადგომის ფაქტს. სწორედ ამ დროისათვის ვითარდება სქესობრივი მომწიფების პროცესი, რასაც თან ახლავს შესაბამისი მორფოლოგიური და ფიზიკური ცვლილებები. გოგონებში ამ მხრივ შესამჩნევი ცვლილებები ხდება 11-დან 13 წლამდე, ბიჭებში კი 13-დან 15 წლამდე. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე პირობებში აქსელერაციის მოვლენა ხელშესახებად გამოკვეთილ ხასიათს ღებულობს, მაშინ შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ ამგვარი ახალწარმონაქმნები ხშირად თავს 9-10 წლის მოზარდებშიც იჩენს. მოცემულ ასაკობრივ საფეხურზე ხდება სწრაფი ზრდა სიმაღლეში, იცვლება გამომეტყველება, სხეულის საერთო პროპორციები უახლოვდება მოწიფულობის ასაკისათვის დამახასიათებელ ფორმებს. იცვლება სახე, თავის ქალა, თუმცა ტვინის მოცულობა უმნიშვნელოდ მატულობს.

ქორეოგრაფიულ კოლექტივთან მომუშავე პედაგოგისათვის განსაკუთრებით საჭირო და აუცილებელია იმის ცოდნა, რომ „თერთმეტი-თორმეტი წლიდან, თხუთმეტ-თექვსმეტ წლამდე პერიოდში, ხერხემლის ყოველწლიური მატების ტემპი ჩამორჩება სიმაღლეში სხეულის ზრდის ტემპს. რამდენადაც თოთხმეტ წლამდე ხერხემლის მალეbs შუა სივრცეს ჯერ ზრტილი ავსებს, ეს განსაზღვრავს გამრუდებისადმი ხერხემლის მიდრეკილებას სხეულის არასწორი მდგომარეობის, ხანგრძლივი ცალმხრივი დამაბულობის ან მეტისმეტი ფიზიკური დატვირთვის დროს. ტანადობის ყველაზე მეტი დარღვევა ხდება 11-15 წლებში, თუმცა ამავე ასაკში მსგავსი დეფექტების აღმოფხვრა უფრო ადვილია, ვიდრე შემდგომ. მენჯის ძვლების შეზრდა (რომელშიც გოგონების სასქესო ორგანოებია მოთავსებული) მთავრდება 20-21 წლისათვის. მათი დაცილება და შეუზრდელი ძვლების დაშორება შესაძლებელია დიდი სიმაღლიდან გადმოხტომისას...“ (1,123-124) აღნიშნულიდან გამომდინარე.

პედაგოგს მართებს სისტემატიურად აკონტროლებდეს მოზარდთა მოძრაობას, მათ დგომას, ხტომას, ფიზიკური დატვირთვის სახეობას და, საერთოდ, მოქმედების ხასიათს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოზარდობის ხანაში საკმაოდ სწრაფად იზრდება კუნთური ძალა, რაც აფართოებს აღსაზრდელთა ფიზიკურ შესაძლებლობებს. თუმცა ცნობილია ისიც, რომ ამავე ასაკში, ეს ერთი შეხედვით, გაზრდილ-გაძლიერებული მუსკულატურა ძალიან მალე იღლება და ვერ უძლებს ხანგრძლივ დატვირთვას. ეს გარემოებაც პედაგოგის ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს. ფიზიოლოგიის მონაცემები და პრაქტიკული დაკვირვება ადასტურებს, რომ „მოტორული აპარატის შეცვლას თან ახლავს მოძრაობის ჰარმონიის დაკარგვა. ვლინდება საკუთარი სხეულის დაუფლების უუნარობა (მოძრაობათა სიუსხე, მათი ასაკობრივი კოორდინაცია, საერთო მოუქნელობა, მოუხეშაობა). ამან შეიძლება დაბადოს უსიამოვნო განცდები, დაურწმუნებლობა. ამავე დროს ექვსი-ვიდან ცამეტ-თოთხმეტ წლამდე ასაკი, ეს არის პერიოდი მრავალი მოძრაობითი თვისების ოპტიმალური განვითარებისა, მოძრაობითი ფუნქციის აქტიური სრულყოფისა მისი მთელი რიგი მაჩვენებლების ინტენსიური მომატებისას (მოძრაობათა სისწრაფე და სიხშირე, ნახტომის სიგრძე და ა.შ.) (1,124). ეს შესაძლებლობები, ცხადია, კარგ პირობებს უქმნის ქორეოგრაფს ინტენსიური სახე მისცეს მოზარდს ვარჯიშისა და დატვირთვის თანდათანობითი ზრდით სასურველ შედეგებსაც მიაღწიოს, მაგრამ მას მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ გადატვირთვას არ შეიძლება სისტემატიური ხასიათი ჰქონდეს. მას, როგორც წესი, უარყოფითი შედეგები მოსდეს. საქმე ისაა, რომ ორგანიზმის საერთო ფიზიკური ზრდის პროცესი დამატებით მოთხოვნებს უყენებს გულის მუშაობას. ეს უკანასკნელიც, ბუნებრივად იზრდება, მაგრამ როგორც ფიზიოლოგებმა დაადგინეს, თვითონ გულის ზრდის პროცესს უფრო სწრაფი ხასიათი აქვს, ვიდრე სისხლძარღვებისას. აი, სწორედ ამის გამო მოზარდობის ასაკში ადგილი აქვს ზოგიერთ ფუნქციურ დარღვევას, კერძოდ გულისცემის აჩქარებას, წნევის მომატებას, თავბრუსხვევას, თავის ტკივილებს და საერთოდ ადვილად დაღლას. ეს გარემოება პედაგოგ-ქორეოგრაფს ავალებს მეტი ყურადღება დაუთმოს დატვირთვის დოზირებას. ხშირია შემთხვევები, როდესაც მოზარდი უგუნებოდაა, თავს შეუძლოდ

გრძნობს, მალე იღლება და სხვა ამგვარი. ბევრი პედაგოგი ამას მოზარ-
დისათვის დამახასიათებელი ცუდლუტობითა და სიზარმაცით ხსნის
და ცდილობს სადამსჯელო ღონისძიებებით მოახდინოს ზემოქმედება.
მეცნიერების მონაცემების მიხედვით კი, საქმე შეიძლება უფრო
სერიოზულად იყოს, ამიტომ მათი ცოდნა და გათვალისწინება
აუცილებელია. მეცნიერულად დადგენილია, რომ „მოზარდობის ასაკი
ხასიათდება, ერთი მხრივ, ენერგიის მძაფრი აღმავლობით, ხოლო,
მეორე მხრივ, პათოგენური ზემოქმედებისადმი მომეტებული
მგრძნობიარობით. ამიტომ, გონებრივი ან ფიზიკური გადაღლა,
ხანგრძლივი ნერვული დაძაბულობა, აფექტები და უარყოფითად
შეფერადებული ძლიერი ემოციური განცდები (შიში, რისხვა, წყენისა
და შეურაცხყოფის გრძნობა) შეიძლება ენდოკრინული დარღვევისა
და ნერვული სისტემის ფუნქციონალური მოშლის (ამის ზოგიერთი
ნიშნები – მომეტებული გამღიზიანებლობა, მგრძნობიარობა,
დაღლილობა, შემკავებელი მექანიზმების სისუსტე, გაფანტულობა,
მუშაობაში პროდუქტიულობის დაცემა, ძილის დარღვევა) მიზეზი
გახდეს. ნეიროჰუმორალური თანაფარდობის შეცვლა ხშირად,
მოზარდთა საერთო გაუწონასწორობლობის, მისი გამღიზიანებლობის,
აფეთქების, მამოძრავებელი აქტიურობის, პერიოდული მოთენთი-
ლობის, აპათიის საფუძველს წარმოადგენს“.³ ამგვარი სერიოზული
გართულებები კი, თუ პედაგოგ-ქორეოგრაფი მათ აღლოს ვერ აუღებს
და დროულად არ აღკვეთს, ბუნებრივია საცეკვაო ხელოვნებისადმი
უარყოფითი ემოციების აღმოცენების საფუძველი გახდება აქედან
გამომდინარე ყველა უარყოფითი შედეგით.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, რაზედაც ჩვენ საუბარი გვქონდა,
მხოლოდ ფიზიკურ და ბიოლოგიურ მომწიფებაში მიმდინარე პროცე-
სებს ეხება. ცხადია, არანაკლებ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა
ხდება მოზარდის სოციალური მომწიფების თვალსაზრისით, კერძოდ,
როგორია მის მიერვე დანახული საკუთარი პიროვნება, რისკენ
მიისწრაფვის, რა სურს მოზარდს, როგორ ღირებულებებს აღიარებს
იგი, როგორია მისი ურთიერთობა უფროსებთან, თანატოლებთან,
უმცროსებთან და ა.შ. აღნიშნული და სხვა მსგავსი საკითხების
გათვალისწინების გარეშე, ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობა
ცალმხრივი, ხოლო პედაგოგის საქმიანობა აშკარად ნაკლოვანი იქნება.

გამოცდილმა პედაგოგებმა იციან, რომ მოზარდობის ასაკის დასაწყისისათვის ქორეოგრაფიული კოლექტივის წევრები დიდად არ განსხვავდებიან უმღროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებისაგან. კერძოდ, გააჩნიათ თამაშის, ანცობის, უმიზნო მოძრაობა-სირბილის მოთხოვნილება. ისინი ცელქი და მოუსვენარი არიან, ძალიან დიდ ღროს კარგავენ უსაქმურობასა და ფუქსავატობაში. მათი მისწრაფებები, ხშირად მერყევი, არამდგრადი და გაურკვეველიც კია. ამასთან, ცხადია ისიც, რომ ეს სურათი ხშირად ზედაპირულია და საქმის რეალურ ვითარებას არ აჩვენებს, რადგან შეუმჩნეველად, მაგრამ დაჟინებით დგება მოწიფულობისაკენ სვლის ტენდენცია. თუ კარგად დავაკვირდებით აღმოვაჩინებთ, რომ მოზარდი თავს ბავშვად აღარ მიიჩნევს საკუთარ წარმოდგენაში იგი უკვე მოწიფულია და უნდა, რომ უფროსებმაც გაიზიარონ მის თვალსაზრისი. მოზარდის პიროვნულ თვითშეფასებაში მომხდარი ეს ძვრა სერიოზულ გავლენას ახდენს მის პოზიციებსა და მიმართებებზე როგორც თანატოლების, ასევე უმცროსებისა თუ უფროსების მიმართ. მოზარდს უჩნდება მძაფრი პროტესტის გრძნობა თუ კი მას ისევე ექცევიან, სჯიან და, საერთოდ, ისეთნაირად ზრუნავენ როგორც ბავშვზე. აქედან გამომდინარე, პედაგოგის ვალია მოზარდს გაუიოლოს მოწიფულობისაკენ სვლის გზაზე აღმოცენებული წინააღმდეგობების დაძლევის პროცესი. პრაქტიკოსი ქორეოგრაფები დაგვემოწმებიან, რომ ანსამბლის წევრ მოზარდებსა და მათ პედაგოგებს შორის აღმოცენებულ არა ერთ კონფლიქტს ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდის გზა გაუმრუდებია. ამგვარ კონფლიქტების წყარო კი ხშირად პედაგოგ-ქორეოგრაფის არასაკმარისი კვალიფიკაცია, პედაგოგიური მომზადების სათანადო დონის უქონლობაა. როგორც წესი კონფლიქტის პირველსაწყისი ისახება მაშინ, როდესაც პედაგოგი მოზარდისაგან ითხოვს უსიტყვო მორჩილებას, ახდენს ანსამბლის ყველა წევრის, მიუხედავად მათი ასაკობრივი სხვაობისა, თანაბარი პრეტენზიებით განსჯას და დასჯა-წახალისების ერთნაირი ფორმების გამოყენებას. მხოლოდ გამოცდილ პედაგოგი თუ შეამჩნევს ამ ღროს, რომ მოზარდთა მხრიდან იწყება პროტესტის გარკვეული ფორმების გამოვლენა და იგი გრძელდება მანამ, სანამ უფროსები (პედაგოგები) არ შეცვლიან მათდამი დამოკიდებულების ხასიათს. ამგვარი კონფლიქტური სიტუაციის

გადაჭრისათვის ზოგი ქორეოგრაფი ყველაზე იოლ გამოსაკვალს პოულობს. იგი ანსამბლის წევრს ემშვიდობება და ბედის ანაბარა უშვებს. სწორედ ეს მოზარდებია, ანსამბლიდან ანსამბლამდე რომ მოგზაურობენ და ერთ ადგილზე ძნელად იკიდებენ ფეხს. მსგავსი რამ კი არ მოხდება, თუ ქორეოგრაფი მეტ გულისხმიერებას გამოიჩენს და მოზარდს მოუძებნის მისთვის შესაფერის ადგილს მოზრდილთა ახალ სამყაროში. პრაქტიკული გამოცდილება ადასტურებს, რომ მოზარდებთან ურთიერთობაში გაცილებით მომგებიანია ე.წ. თანამშრომლობითი, მეგობრული დამოკიდებულებები (ცხადია, არა ფამილარული), ვიდრე ე.წ. „დამორჩილების მორალი“ და მისი შესატყვისი მოქმედებები. მოზარდი მეტად კონტაქტური, მეგობრული და გულისხმიერია. მისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს გარშემოყოფთა შეხედულებებსა და შეფასებებს წარმატება-წარუმატებლობის საკითხებთან მიმართებაში. მოზარდს აქვს ტენდენცია წარმოადგინოს საკუთარი თავი საუკეთესო მხრივ. ამიტომ მას ძალიან უნდა დაიმსახუროს შექება, წახალისება და მოწონება იმ ადამიანთა მხრიდან ვის აზრსაც მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ეს კარგადაა უნდა გაითვალისწინოს არა მარტო ქორეოგრაფ-პედაგოგმა, არამედ კოლექტივის უფროსმა წევრებმაც. მათი მხრიდან, გამოჩენილ ყურადღებას, შექებას, გვერდში დადგომასა და გზის გაკვალვას მოზარდის შემდგომი პროფესიული თუ პიროვნული განვითარების თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

ახლა რაკი სიტყვამ მოიტახა და ეს პრიციპული მნიშვნელობის მქონე საკითხიცაა, ორიოდ სიტყვით შევეხოთ მომდევნო ასაკობრივ საფეხურსაც, კერძოდ, ჭაბუკობის ხანის ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და პედაგოგიურ პრობლემებს.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში სიჭაბუკის ხანას განსაზღვრავენ როგორც ასაკს, რომელიც იწყება სქესობრივი მომწიფებით და სრულდება მოწიფულობის ასაკის დადგომასთან დაკავშირებით. ე.ი. გაძოდის, რომ ამ ასაკობრივი ფაზის ქვედა ზღვარზე წამყვანია ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური ფაქტორი, ბოლოს კი უმთავრესი ზდება სოციალური შინაარსის მქონე მოწიფულობის მომენტი. ეს მოვლენა კარგად აჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს რთული შინაარსის მქონე ფენომენთან. პრაქტიკოსმა პედაგოგებმა იციან და

ეს თეორიულადაც დამტკიცებულია, რომ ჩვენს დროში აქსელერაციის ფიზიკური განვითარების ტემპის აჩქარების საფუძველზე, ბავშვები გაცილებით სწრაფად იზრდებიან, ვიდრე ეს იყო 2-3 თაობის წინ. მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ დღეისათვის მთელი 2 წლით ადრე აწყება და სრულდება სქესობრივი მომწიფება. ყრმობის ასაკი სადღეისოდ 14-15 წლის ასაკში მთავრდება და აქედანვე იწყება სიჭაბუკე. ფიზიკური განვითარების თვალსაზრისით, ამ ასაკობრივ საფეხურზე საქმე გვაქვს გარკვეული ციკლის, გარკვეული ფაზის დასრულებასთან. სიმალლეში ზრდა უკვე ისე ინტენსიური აღარ არის როგორც ეს ყრმობის ასაკში იყო. დადგენილია, რომ ქალიშვილები თავიანთ სრულ სიმალლეს საშუალოდ 16-17 წლის ასაკში აღწევენ (გადახრა +13 თვე), ჭაბუკები კი - 17-18 წლის ასაკში (გადახრა +16 თვე). ინტენსიურად იმატებს წონა, ამასთან, თუ ადრე გოგონები უფრო ინტენსიურად იზრდებოდნენ, ახლა ბიჭებს ეტყობათ სწრაფი ზრდა სწრაფად მატულობს კუნთური ძალა: 16 წლის ბიჭი 12 წლისაზე თითქმის ორჯერ ძლიერია. საერთოდ დადგენილია, რომ ადამიანთა თავის ნორმალურ სრულ კუნთურ ძალას ზრდის დამთავრების დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ აღწევს. ყოველივე ეს, ბუნებრივად პედაგოგ-ქორეოგრაფს გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას აძლევს. კერძოდ, ის ფაქტი, რომ ადრეულ სიჭაბუკეში შესული გუშინდელი მოზარდის ფიზიკური შესაძლებლობები ასე ლაღად და თავისუფლად ვითარდება, შესანიშნავ წინაპირობას ქმნის რთულ ქორეოგრაფიული კომბინაციების, ილეთების, მოძრაობების ასათვისებლად. ეს პრაქტიკულად მართლაც ასეა და გამოცდილი პედაგოგები ზრდიან კიდევაც მოცემული ასაკის მოცეკვავეთა დატვირთვას ამასთან, ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. პედაგოგს არ უნდა გამოერჩეს მეორე და მნიშვნელოვანი გარემოება, კერძოდ, როგორ პიროვნული თუ ინდივიდუალური თავისებურებები ახასიათებენ ჭაბუკებს და რა როლი შეიძლება შეასრულონ მათ კოლექტივში გონებრივი განვითარების თვალსაზრისით თუ შევხედავთ მოცემულ ასაკობრივ საფეხურს აღმოვაჩინოთ, რომ ამ მიმართებით განვითარების ტემპი თანდათანობით ნელდება. იგი ისე სწრაფი აღარ არის, როგორც მოზარდობის ასაკში იყო. დადგენილია, რომ ამ ასაკისათვის განსაკუთრებული ძალით იჩენს თავს სპეციალური უნარები, რაც

ჭაბუკის ინტერესთა სფეროს დიფერენციაციის საფუძველი ხდება. სწორედ ამის შედეგია პროფესიული ორიენტაციების გაჩენა და გარკვეული ცხოვრებისეული მიმართულებების ამორჩევა.

ჭაბუკობის ხანისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია თვითცნობიერების გაძლიერება, „მე“-ს ცნობიერების აღმოცენება და ამით საკუთარ თავზე, საკუთარ პიროვნებაზე გამძაფრებული დაკვირვების ტენდენციის ჩამოყალიბება. პირველი და უმთავრესი ყურადღების საგანი ხდება საკუთარ გარეგნობაში მიმდინარე ცვლილებები.

გამოკვლევებით დადგენილია, რომ ჭაბუკობის ასაკის ახალგაზრდების აბსოლუტურ უმრავლესობას სურს ჰქონდეს ისეთი გარეგნული ფიზიკური ნიშნები, რომლებიც მას პრესტიჟს მოუპოვებს თანატოლებს შორის. ამიტომ ბევრი მათგანი წუხს თავის ტანდაბლობის, სიმსუქნის, სახეზე არსებული გამონაყრების და სხვა მსგავსთა გამო. განსაკუთრებით მძაფრად განიცდიან ჭაბუკები თანატოლთა მხრიდან ამგვარ ნაკლოვანებებზე მინიშნების ფაქტებს.

ჭაბუკობის ასაკისათვის დამახასიათებელია საკუთარი პიროვნების განსაკუთრებული დაფასება და სხვებისაგანაც ახალგოიურის მოთხოვნა. ფსიქოლოგებმა დაადგინეს, რომ ეს მომენტი გაცილებით უფრო ღირებულია, ვიდრე საკუთარი თავის პატივისცემის დაბალი დონის არსებობა. პირველ შემთხვევაში ჭაბუკი ხშირად გადაჭარბებით აფასებს საკუთარ პერსონას და, ბუნებრივია, წინააღმდეგობაში მოდის გარშემოცმყოფთა თვალსაზრისებთან. ეს, ცხადია, დროებითი მოვლენაა და ჭაბუკი ადრე თუ გვიან მიხვდება, გაიცნობიერებს თავის რეალურ ადგილს თანატოლთა შორის. უარესია, როდესაც მას ღირსების გრძნობა დამდაბლებული აქვს. ასეთები, როგორც წესი, კონტაქტში ვერ შედიან თანატოლებთან, ცდილობენ საკუთარი სახის დამალვას. ისინი ავადმყოფურად რეაგირებენ დატუქსვაზე, დასჯაზე, კრიტიკაზე. ამგვარი ინდივიდები შორს დგანან ყოველგვარი შეჯიბრებითი ხასიათის საქმიანობისაგან, უარს ამბობენ სერიოზულ მიზნებზე, არ სწამთ საკუთარი შესაძლებლობებისა და ა.შ. გამოცდილ პედაგოგს ასეთი ახალგაზრდა შორიდებულ, ხათრიან ყმაწვილსა თუ გოგონაში არ აერევთ და შესაბამის დასკვნასაც გააკეთებს. საჭიროა ასეთებს თავის გამოჩენის საშუალება მივცეთ, გამოვავლინოთ მათი შინაგანი

ძალები, შესაძლებლობები, უნარები.

პედაგოგ-ქორეოგრაფისათვის მნიშვნელოვანია ის მომენტი, რომ ადრეული სიჭაბუკის ხანა ერთ-ერთ ყველაზე „კოლექტიურ“ ასაკად ითვლება. ამასთან, თითოეული წევრისათვის, ვინც კი ამგვარ ურთიერთობებში შედის, მნიშვნელოვანია იყოს მიღებული, აღიარებული და დაფასებული. ამის მიღწევა კი ძნელია.

ჭაბუკობის ასაკის ახალგაზრდებს განსაკუთრებულად სწყურიათ მეგობრული გრძნობებით დაკმაყოფილება. ყოველი მათგანისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია ემოციური აზრ-გაზიარება, საიდუმლოებათა ცოდნა, გულახდილობა, საკუთარი გრძნობების განდობა და ა.შ. ამ მხრივ გოგონები უფრო ადრე იჩენენ ინტერესებს და უფრო ჩამოყალიბებულნი არიან კიდევაც, ვიდრე ვაჟები. მოკლე ხანში ეს ჩამორჩენა სწორდება და მეგობრული ურთიერთობები წამყვანია ნებისმიერი კოლექტივის საქმიანობაში.

ქორეოგრაფიული ანსამბლის მუშაობაში გარკვეული მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ პროფესიულ ორიენტაციას ამჟღავნებენ ჭაბუკები. თუ მათ საცეკვაო ხელოვნება თავის მომავალ პროფესიად აქვთ წარმოდგენილი, ცხადია, საქმისადმი დამოკიდებულების ხასიათიც უფრო ღრმად აქვთ გაცნობიერებული, ხოლო თუ ამ საქმეს მხოლოდ ე.წ. „სპორტული ინტერესის“ გულისთვის ან საგასტროლო ტურნეებისათვის მისდევენ, დამოკიდებულებაც შესაბამისი იქნება. ეს გარემოებაც პედაგოგის წინაშე გარკვეულ დამატებით ამოცანებს აყენებს და ღონისძიებათა შესაბამის ჩამონათვალს ითხოვს.

ამრიგად, სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის მოსწავლეთა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებების მეტიმეტად ზოგადი ანალიზი და სოციალური გარემოს მოთხოვნებთან მისი შეპირისპირება ნათელს ხდის, რომ ყოველ პედაგოგს საქმე აქვს რთულ მოვლენასთან. არ შეიძლება იმ გარემოების დავიწყება, რომ ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობაში მთავარი და გადამწყვეტი ამა თუ იმ მოძრაობის, ცეკვის, ფოლკლორული ნიმუშების შესწავლა კი არ არის, არამედ უმთავრესია პიროვნების აღზრდა, მისი ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბება.

ეს პროცესი კი წარმოუდგენელია თუ ჩვენ ყოველდღიურ მუშაობაში არ გავითვალისწინებთ ის მონაცემები, რომელთა შესახებაც

ზემოთ იყო საუბარი. ამის გაკეთება კი იმ პედაგოგ-ქორეოგრაფს ძალუძს, ვინც კარგად იცნობს მეცნიერების მონაპოვრებს და, რაც მთავარია, ვის მუშაობასაც სისტემატური ხასიათი აქვს. დროებითი მიზნებით შეკრებილ ქორეოგრაფიულ ჯგუფებში რაიმე სერიოზული სააღმზრდელო მიზნის მიღწევა, ცხადია, გამორიცხულია. ამგვარი მიზნები ხომ მხოლოდ ხანგრძლივი, თანამიმდევრული მუშაობის გზით მიიღწევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასაკობრივი და პედაგოგიური ფსიქოლოგია. ა. პიოტროვსკის რედაქციით. თბ., 1977.

ქართული ქორეოგრაფია დღეს

ქართული ხალხური ცეკვა საუკუნეების სიღრმეში იღებს სათავეს, უფრო სწორად, საცეკვაო შემოქმედებას მაშინ ჩაეყარა საფუძველი, როგორც კი დღევანდელი ქართველების წინაპრები გაჩნდნენ ქვეყნიერებაზე.

ქართული ხალხური ცეკვა უძველესი საუკუნეების სიღრმიდან იღებს სათავეს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური ცეკვა ისევე ძველია, როგორც თვითონ ხალხის ისტორია, მისი ყოფა და ტრადიციები. ცეკვა ცხოვრების სინამდვილიდან მოიკაფავს გზას და თან მოაქვს ერის ნატიფი სულიერების გამომხატველი ნეტარი შთაგონება, სიწრფელე, უშუალობა, სისპეტაკე და სიღარბაისლე, სიკეთის შეუბღალავი რწმენა, ნაღდი მამულიშვილური გრძნობა რელიეფურად იხატება მის პლასტიკურ სიდიადეში. თავის საუცხოოდ ნაძერწ „სამაიაში“ მწერალი გიორგი ნატროშვილი კარგად გვესაუბრება ამის შესახებ: „საუკუნეთა ვრცელ მანძილზე ქართველი ხალხი თავის უგულითადეს გრძნობებსა და ფიქრებს, აზრებსა და იდეებს, თავის სულიერ სამყაროს გადაშლიდა ხოლმე არა მარტო მხატვრული ლიტერატურის ქმნილებებში, არა მარტო არქიტექტურასა და ფერწერაში, ქანდაკებასა და გრაფიკაში, არამედ ასეთივე ძალით გადმოსცემდა თავის სულს მუსიკასა და ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში.

სამშობლოს სიყვარულისა და მისთვის თავდადების იდეას განამტკიცებდნენ არა მარტო „შუშანიკის“ ავტორისა თუ მთაწმინდელის თხზულებანი, არამედ ის ხელოვანიც, რომელმაც პირველმა ჩაიფიქრა „ხორუმისა“ და „ფერხულის“ კომპოზიცია და რომლის სახელიც დღეს აღარ ვიცით“. უდავოა, ჩვენმა ხალხმა მდიდარი განზი შეგვიქმნა, გამოარჩია ნიჭმომადლებულნი, რომელთაც ითავეს ქართული ცეკვისათვის თავდაუზოგავი სამსახური. სხვა რამ საფიქრალი ჩვენს უცნობ წინაპრებს რა უნდა ჰქონოდათ, თუ არა ის, „რომ ჩემს შემდგომსა მოძმესა ჩემსა სავალი გზისა გაუადვილდეს“. დრომ და ვითარებამ სიკეთე მოიძეა, ქართული ცეკვის ყაშირი განოყიერდა და მოვიდა თაობა, რომელსაც წამოწყებული საქმის

შემდგომი გაგრძელება დააკისრა განგებამ. მათგან ილიკო სუხიშვილი, ნინო რამიშვილი და ჯანო ბაგრატიონი უძვირფასესი სახელებია, რომელთა შემოქმედებითი ნაკვალევი უქრობი შუქურითაა განათებული.

ორმოციანი წლების შუახანებში ბატონმა ილიკომ და ქალბატონმა ნინომ დასაბამი მისცეს უდიდეს საქმეს. საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ეროვნული საცეკვაო ხელოვნების განვითარების სწორუპოვარ მებაირახტრედ იქცა. „დიდმა ანსამბლმა“ დააპურა და ასაზრდოვა, დააეფუკა და მოამბლავრა ქართული საცეკვაო ოჯახი, შემოიტანა ახალი შემოქმედებითი ენერგია ჩვენს სამყაროში, დროულად აუხილა თვალები სეკპტიკოსებს, რომ არქაული სიმარტივე და პრიმიტიული თვითმყოფადობა „ფასს ვერ დასდებს სინათლესა“. ერთხანს აგორებული უხამსი კრიტიკა თითქოსდა „დიდი ანსამბლი“ დაღუპვისაკენ მიაქანებს ეროვნული ქორეოგრაფიის იალქანსო, უმართებულო გამოდგა. „სამართალმა პური ჭამაო“, ნათქვამია, ცხოვრებამ დაადასტურა „სუხიშვილების ანსამბლის“ როგორც ერთგვარი შემოქმედებითი ლაბორატორიის უტყუარობა. მსოფლიომ იწამა მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება და მშვენიერება. რა არის სახელოვანი კოლექტივის ტრიუმფული წარმატებების საფუძველი? საქმე ის არის, რომ მას სათავეში ყოველთვის უდგანან ქართული ცეკვის გულნათელი ჭირისუფალნი, ქვეყნის ჭეშმარიტი მამულიშვილნი, რომელთაც „ერთი დღეც არ ჰქონიათ მშვიდი, უსატკივარო“.

საქვეყნოდ ცნობილი ანსამბლი ნიადაგ ეწევა საძიებო მუშაობას და კიდევ პოულობს იმ მარგალიტებს, რაც საუკეთესოა ეროვნულ ყოფასა და ტრადიციებში. მაღალმხატვრულად ინტერპირებული თითოეული კომპოზიცია, მეტყველი საცეკვაო ლექსიკა წიგნით მოგვითხროს ჩვენი ხალხის შესაშურ კულტურასა და ისტორიაზე, ერთი სიტყვით მათ აზროვნების ქორეოგრაფიული კულტურა დაამკვიდრეს ჩვენში, ამაღლეს საშემსრულებლო ტექნიკა, ყველა-სათვის მისახვედრი ფორმით და შინაარსით სრულყვეს ქართული საცეკვაო ხელოვნება. „ცეკვა ხალხის სულიერი ცხოვრების პორტრეტია, უტყვი პოეზიაა... უმთავრესია, ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებში კაზმულად აისახოს ხალხურობის სტილი და ნიშნები

ისე, რომ წარსული და დღევანდელობა ორგანულ კავშირში წარმო-
ვაჩინოთ“ – ბატონი თენგიზ სუხიშვილის ეს გამონათქვამი მთლიანად
გამოხატავს ხალხური ცეკვის სულსა და მის განვითარების შეუქცევად
ლოგიკას.

არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ აჭარის საცეკვაო ხელოვნება
მუდამ იდგა მოწინავე პლატფორმაზე, საქართველოს ამ ძირძველ
მიწაზე არც ახლა ცხრება ხალხური შემოქმედების გულის ძგერა. არის
პროფესიული ანსამბლი და მუშაობენ თვითმოქმედნი. ბათუმის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტური ანსამბლი „ტბეთი“ არ
სჯერდება მიღწეულს, ჩვეული მოწადინებითა და მონდომებით იღწვიან
მოსწავლე ახალგაზრდობის პარკისა და სასახლის აღსაზრდელები.
სცენურ სიხარულს გვანიჭებენ მეზღვაურთა კლუბის ნორჩი
შემსრულებლები და რაც მნიშვნელოვანია სწავლების ყურადსაღები
შინაარსით გვიპყრობს ბათუმის ბავშვთა ქორეოგრაფიული სკოლა.
ყველა მათგანი უჩვეულო პასუხისმგებლობით გამოვიდა ხალხური
ქორეოგრაფიის ზეიმზე. იმ დღეს საქართველოს სახალხო არტისტი
ფატმა კობალაძე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი თ. მიქე-
ლაძე, ვ. ინგოროყვა და გ. გოგიტაძე, აჭარის დამსახურებული
არტისტები ნ. კაჭარავა და ს. ახალაძე ძაყურებლის ტყვეობაში
მოექცნენ. ცეკვის „ძველ გვარდიელებს“ პროფესიული შემოქმედების
შთაბეჭდავი წარსული გადაუშაღეს აჭარის სახელმწიფო ანსამბლის
მსახიობ-მოცეკვავეებმა.

სულ ახლახან აჭარის სახელმწიფო თეატრში პირველად
ვიხილეთ ეოკალურ ქორეოგრაფიული ანსამბლი „ბათუმი“. სანახაობა
მოლოდინს გადააჭარბა. არ გვეგონა, თუ ამდენი სილამაზე დაიფრ-
ქეოდა სცენაზე, ამიტომავე „... საზოგადოების აღტაცებას დასასრული
არ ჰქონდა... თეატრში ტაშისცემა და გრიალი კი არ იყო, იყო ერთი
რალაც გრგვინვა და ჭექა-ქუხილი, აღტაცების ფრთით გატაცებულის
გულისა“. ეს ბოლო ფრაზა დიდი ილიასეულია, შუქნათელი აკაკის
„თამარ ციხერის“ შეფასებისას რომ გამოიყენა ამ ასი წლის წინათ.
სხვა სიტყვებს ვერ მიეუსადაგებდით „აჭარული სუიტას“ ხილვის
შემდეგ წარმოშობილ გრძნობებს. ფაქტია, რომ საქართველოს
სახალხო არტისტმა, 70 წლის ბრძენკაცმა, ენვერ ხაბაძემ შექმნა
ჭეშმარიტი „შედეგრი“. ნოვატორულად გადაწყვეტილი კომპოზიცია

სხვა შეფასებასაც მოიხრებდა, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ „შედევრია“ და იგი რთული ცხოვრების ვითარებაში მოგვეჩვენა. ანალოგიური იშვიათობანი ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის ცნობილია. ნიჭიერება და ტალანტი ყოველთვის პოულობს სწორ მისამართს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა დიად წამოწყებათა მოთავე ხელისუფლებაა.

აჭარაში კლასიკური ხელოვნების განვითარებას სულაც არ დაუჩრდილავს ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება. ორი აზრი არ არსებობს, რომ ავტონომიური რესპუბლიკის თავკაცი ბატონი ასლან აბაშიძე ნამდვილი მეცენატია ხელოვნებისა, მას ბრწყინვალედ გაეგება შემოქმედების როლი საზოგადოებრივი განწყობის ამაღლებით, სათვის ეროვნული სახელმწიფოს შენების რთული გაზე.

„აჭარული სუიტა“ ავტორმა სახელოვანი პატრიოტის მემედ აბაშიძის დაბადების 120 წლისთავს მიუძღვნა. იგი მართლაც ძვირფასი საჩუქარია ამ დიდი კაცის სახელის უკვდავსაყოფად. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი სასცენო კომპოზიცია უკანასკნელ წლებში არ გაელვებულა. ცეკვა გვაჯადოებს შინაგანი მადლით, პოეტურობით, აჭარული ხასიათის წარმოჩენის უშუალოდ. აქ ყველა ნიუანსი ახლობელი და ნაცნობია, თუმცა იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს პირველად ვხედავდეთ გამოსახვის ნათელხატებას, ოსტატის ხელით ნაქარგ სურათებს. ქორეოგრაფიული ქმნილება თემატური და იდეური თვალსაზრისით აქტუალურია, ხოლო სიმღერის თანხლება უფრო სრულყოფს მას. პოდა, თვალისმომჭრელ ფერთა გამაში ზეიმობს ქართული სული, ლაღობს აჭარის მთიანეთი, ბარი და ზღვა, ღვთიურ სცენაზე ოქროსფრად იფურცლება „საგანდაგანო“ და „სახორუმო“ ჩუქურთმები, შრომასა და სიყვარულში ნაქები ლაზური სითამამე და ვაჟკაცობა. ერთი სიტყვით, ნიჭიერება არ ბერდება, ჭეშმარიტი შემოქმედება გზის ნათებასავით უსასრულოა, რაც თამამად ჩანს ქართული ქორეოგრაფიის სწორუპოვარი ხელოვანის ენვერ ხაბაძის მაგალითზე.

გამორჩეული გემოვნება და ხელოვნება, მიმზიდველი საცეკვაო ბუნებრიობა, ფოლკლორული მრავალსახეობა ახასიათებს „მთიელ ქალ-ვაჟთა საზეიმო“ ცეკვას, რომელიც ახალია და თავისი ფორმა-შინაარსით, იგი მართლაც ერთ-ერთი უნიკალურია. ცეკვის

დედაქალაქური მცხუნვარება ერთნაირად „მწველი და თაკარა“ ამერიკისათვის. საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში ეს ცეკვა დადგა უაღრესად საინტერესო შემოქმედმა რეაზ ჭოხონელიძემ და მიგვანიშნა, რომ ცეკვა უნდა იკითხებოდეს, საჭიროა მასში დავინახოთ ქორეოგრაფიული სახის სიწრფელე, გარდასახვის უნაკლო სითბო და უშუალობა. კომპოზიციის თითოეული პასაჟი მეტაფორულ განწყობას გვიქმნის. ვუყურებთ და კიდევ ვგრძნობთ ქალვაჟიანის ტრფიალის ექსპრესიურობას – „თვალი მიჭირავს შენზედა, როგორც მიმინოს მწყერზედაო“ – (შ. ნიშნიანიძე), ხოლო ცერებზე რომ ამაღლდებიან, უმაღლ იფიქრება, „ფეხის წვერზე რომ დგებიან, ნეტავი ზომ არ უნდათ მზეს მოჰკიდონ ზელი“ (ი. ნონეშვილი). დიას, მზიური სითბო უნდა მიიტანოს ქორეოგრაფმა და მისმა „დასმა“ მაყურებელთან, ეს კი მხატვრული მგრძნობელობის, საცეკვაო ეპიზოდების მიგნების, ზომიერებისა და სცენური სისადავის წყალობით მიიღწევა.

რუსთავის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელოვნებაში სწორედ ამ მომენტებს გამოვყოფდით. სანიმუშოდ ქალთა მასობრივ ცეკვა გამოვარჩევდით. ფერიასავით დასრიალებენ ტანკენარი გოგონები სცენის ირგვლივ, ზოგჯერ შეჯგუფდებიან კიდევაც, მერე ერთმანეთს რაღაცას მიაწინებენ და კვლავ იწყებენ „ეარდის კოკორივით შლას“ (თ. წივწივაძე). მომხიბვლელი სინქრონულობა, ღირიზმის გადმოცემის უზადო ოსტატობა, გემოვნებით კონსტრუირებული მონახაზის ორგანული ქორეოგრაფიული ფორმაა. ცეკვა აზრითა და ხატოვნებითაა სავსე. ალბათ, სხევანაირად წარმოუდგენელიცაა ქართული ცეკვის ყველა დროის შეუდარებელი შემსრულებლის ფრიდონ სულაბერიძის ქორეოგრაფიული შემოქმედება.

ზემოთ აღნიშნული ცეკვების საერთო მხატვრული ღირებულება, მაფი ფორმა შინაარსი, საბრძოლო-მხატვრული, სატრფიალო-რომანტიული თუ საზეიმო-შრომითი განწყობის საცეკვაო ქმნილებანი უდაოდ ანგარიშგასაწევია რიგი პრაქტიკული თუ თეორიული საკითხების გადასაწყვეტად. არადა, ბოლო ხანებში გვარიანად მოგვეძალა შეხედულებანი და განსაზღვრებები, რასაც არ გვეგონია სიკეთე მოჰქონდეს ქორეოგრაფიული ხელოვნებისათვის. გაკვირვებას იწვევს ფორმულა: „პირველ პლანზეა მოცეკვავე, მერე კი

ქორეოგრაფი“. ახალი თეორიის სულისჩამდგმელნი აიდილებენ საშემსრულებლო ტექნიკას, ხოლო ქორეოგრაფიული ფანტაზიის ნაყოფი – კომპოზიციური ხატოვნება, იდეის გახსნის აუცილებლობა ხალხურობის მომენტების მიმზიდველ ქარგაში წარმოჩენა უფერულ საქმედ მიიჩნევა. ამის გამო სცენაზე ხშირად ნებივრობს ქორეოგრაფიულ ლოგიკურობას მოკლებული უსუსური ხაზები, უაზრო გადაჯირითებისა და გაცვეთილი წყობის უშინაარსო, მარტივი ფრაგმენტები. თვითმიზნური ერთჯერადი მონახაზი ასპარეზს უთმობს ეპიგონურ მომენტებს, სოლო – ნომრების თავგამოდებულ თვითმიზნურ დემონსტრირებას. მარტოოდენ „ტექნიკურობას“ გამოდევნებულ ქორეოგრაფთა მოქმედებას და მათ „თეორიებს“ ისევე არ აქვს მყარი ნიადაგი, როგორც ეს იყო 50-იან წლებში, კონსერვატიულად განწყობილ ცეკვის მესვეურთა ქება – საქმიანობაში. მათი უსაზღვრო თვითდაჯერება ის იყო, რომ შეუზღუდავი სასცენო საგზური ეძლეოდა არქაულ საწყისებს, პრიმიტიულ ნაშთებსა და ვულგარულ ელემენტებსაც კი, თითქოს ეს იყო ფოლკლორის სიწმინდისათვის „მეურვეობის“ აღფა და ომეგა. სხვათა შორის, იმხანად მთელი „საბჭოეთის“ ქორეოგრაფიაში უაღრესად პოპულარული იყო უკიდურესი არქაიზმის, უმიზნო თვითმყოფადობის ხელშეუხებლობის იდეა. ხალხური საცეკვაო გოლიათების იგორ ძოისეევის, ილიკო სუხიშვილის, ნინო რამიშვილის, პ. ვირსკის, ნ. ნადეჟდინას ნოვატორულად გადაწყვეტილმა ქმნილებებმა საკადრისი პასუხი გასცეს ყოველგვარ დრომოჭმულს. სწორედ მათი დამსახურების წყალობით ბევრი არასასცენო ხალხური ცეკვა-თამაშობანი ახლებური და მიმზიდველი მხატვრული „სამოსელით“ მოველინა ხელოვნების მოყვარულთ, ისიხი გაკეთილშობილდა, კომპოზიციურად დაიხვეწა, ცეკვებმა შეიძინეს დრამატურგიული ფონი და, რაც მთავარია, მათ თავისებური ფოლკლორული ბიოგრაფიითაც გაგვახარეს. სვეტიცხოველის ტაძრის ფრესკა გახდა შთაგონების წყარო „სამაიასათვის“. „კეჭნაობისა“ და „ფარიკაობის“ ერთსახელოვანი, ძწირი საცეკვაო ფორმა საფუძვლად დაედო შინაარსობრივად მდიდარ „ხეცსურულ“ სუიტას“. ხალხური საცეკვაო მარგალიტების „შერწყმა-გადაშუშავენის“ შედეგია „განდაგანა“, „ფერხული – ფარცა“ და სხვა.

„უდაბნოში სურნელოვანი ყვავილი ვერ იხარებს, თუ მზის სხივები

და ციური ნამი აკლია. ხელოვნებაც ასეა. თუ სულიერი საზრდო გამოელა და გრძნობა-გონების წვრთნამა და განვითარებამ არ ააბიბინა, უნაყოფოდ დაჰქნდება“. აკაკი წერეთლის ეს სიტყვები მრავალმეტყველია.

ქართულ საცეკვაო სამყაროში მოღვაწე თაობა მოვალეა გული-თადად ეპატრონოს ყველა მონაპოვარს. „ციური ნამი“ და „სულიერი საზრდო“ არ მოაკლოს ჩვენს „სურნელოვანს ყვავილს“, პატრონობა იმასაც ნიშნავს, რომ აღვადგინოთ და ნათელი მოვფინოთ, რაც სასიკეთოა. სამაგალითოდ ჯანო ბაგრატიონის „ალვანური“ და გიორგი დარახველიძის „ზემოხევეური“ და „სალხინო“ გვესახება. მაშინ ამ ღადგმებმა არ მოასვენა ცეკვის მესვეურები, შინაგანად ააღელვა და კიდევ დაანახვა, თუ როგორ უნდა ხდებოდეს ცეკვის „გაახალგაზრდავება“, მისი ახლებური „აბიბინება“ სცენაზე. სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვით, რომ აღსადგენი და შესასწავლი ცოტა რამ არ არის ფოლკლორულ ხელოვნებაში. არადა, 30-იან წლებში ჩატარებულმა მუშაობამ ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო. შეიძლება ითქვას გარკვეულად, მერეც წარმოებდა საექსპედიციო საქმიანობა, მაგრამ მის დიდ შედეგიანობაზე გაბედულად ვერ ვისაუბრებთ.

ნაკლებად შეისწავლებოდა საცეკვაო ფოლკლორის ნაყოფიერი საბადოები, დათვალიერება-ოლიმპიადები კი საკვლევ-მეცნიერული მზრუნველობისაგან შორს იდგა. ვფიქრობთ, დღესაც მოგვეპოვება ხალხური შემოქმედების საკმაო მადანი საქართველოს ყველა კუთხის მთიანეთში. უბრალოდ არ არის ნათქვამი, „ბარში რომ ჭკუა დაიკარგება, მთაში „მოიძებნებაო“. საოცნებო „ჭკუა“ საქართველოს ფარგლებს გარეთაც უნდა გაგვინაპიროს ალბათ. ქართული საცეკვაო შემოქმედების კერები ცოტა არ არის თურქეთში, რუსეთსა და აზერბაიჯანში, ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში. ცხადია, უნიკალურია, როცა უცხოეთში მცხოვრები თვისტომნი „ქართული ჯიშისას“ ცეკვავენ. მაგრამ იქ ზომ ქართულ ყვავილს მაინც უჭირს ყვავილობა? ხოდა, მშობლიური „მზის სხივი“ და „ციურ ნამი“ არ უნდა მოვაკლოთ „გადახვეწილს“. ეგებ ასეც მოვიმკათ ეროვნული თვითრწმენის უხილავი ძალა „იანენამ“ რომ ქმნა ჩვენში. ამრიგად, დღის წესრიგში დგება შემოქმედებითი კონტაქტების ფორმისა და შინაარსის დახვეწა, უცხოეთის პროფესიულ და არაპროფესიულ კოლექტივებთან

თანამშრომლობის გაფართოება. სხვანაირად წარმოდგენელია სხვა ხალხთა ქორეოგრაფიული კულტურის გაცნობა, რაც სადღეისო ამოცანაა.

ქართული ქორეოგრაფიული მეცნიერება „ჩინური კედლის“ პრინციპი ფონს ვერ გავა, ისევე როგორც უცხოეთში ვერ იქნებიან უინტერესოდ ჩვენი საუნჯის ირგვლივ. სამწუხაროდ, ვერ ვახერხებთ გარე ქვეყნებში ჰყავდეს მკითხველი ეროვნული საცეკვაო ფოლკლორის შესახებ დაწერილ წიგნებსა თუ მეცნიერულ ნაშრომებს. უფრო სწორად, სრულებით არ მოიპოვება იქეთ ამგვარი ნაშრომები. არ არის გამორიცხული, რომ მოდავე ფალსიფიკატორი ქართულ ცეკვასაც ჰყავდეს საზღვარგარეთ. მითუმეტეს, პრეცედენტის ანალოგიურობა ახლო წარსულშიც ვიწვნიეთ. ქორეოგრაფიული ხელოვნების ღვაწლმოსილმა მოამაგემ, ბატონმა ავთანდილ თათარაძემ მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე საქვეყნოდ გააშიშვლა ცხინვალელი ჩ. გაბაევის უმეცარი ბრალდებები. ამგვარი საქმიანობა, ბუნებრივია ლოგიკური აუცილებლობაა, თუმცა ვერც ზოგიერთი ჩვენებური, განაწყენებული კაცი პოზას მივიღებთ – აქაოდა, ოსური და აფხაზური ცეკვები ქართული საცეკვაო რეპერტუარიდან ამოვიღოთო. ჩანს, ამოტივტივებას იწყებს ე.წ. ქორეოგრაფიული სეპარატიზმი, რაც ისედაც ავადსახსენებელ სეპარატიზმებს გვერდს უმაგრებს.

ქართული საცეკვაო ხელოვნების წარსული არ იცნობს გათიშულობასა და არც ახლა შეეგუება მას. ოსური „სიმღი“ (მას ახლაც მაღალპროფესიულად ასრულებენ საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლში) და აფხაზური „შარათინი“ იყო და კიდევ იქნება საძმო ცეკვები ქართულ საცეკვაო ხელოვნებაში. ქართული ცეკვის რუქა ისევე უცვლელია, როგორც უცვლელად გვესახება საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობა. მაგრამ ვაჟასი არ იყოს, „სხვა რამ მაშინებს ისა ვთქვაო“. ბოლო ხანებში ქართული ცეკვის სასცენო ნომენკლატურა შესამჩნევად მცირდება. ანსამბლებში უფრო ბატონობს მოხევეურ-მთიულური მოდელის დადგმები, დედაქალაქშიც კი ვერ მოიმაგრა ფესვები უძველესი ქართველების, ლაზების ცეკვამ, საერთოდ უცნობია იგი ქვეყნის სხვა კუთხეებში. იკარგება სანახაობრივად მომხიბვლელი მეგრული „ძაბრაღე“, მიუღებელი ელემენტებით აღარიბებენ სვანურ, აჭარულ და გურულ

საცეკვაოებს, გაუმართლებელია ამა თუ იმ კომპოზიციებში ქალთა როლდენობრივი შემცირება. ასე რომ, შემოქმედებითი უკანონობა არცთუ ისე ცოტაა, „რასაცა ახლავს ბნელია“. ჭირვეული და გაჯიუტებული, ქორეოგრაფიული შეცდომების, დარღვევების გასწორება კვალიფიციურ კრიტიკას ითხოვს. სამწუხაროდ, იგი არ გაგვაჩნია, ან უფრო სწორად არის, მაგრამ გაუბედავ კრიტიკერიუმებს ეყრდნობა.

აღბათ, კრიტიკული განსჯის ერთ-ერთი საფუძველი უნდა იყოს ქართულ ცეკვაზე შექმნილი თეორიული ნაშრომები, მეცნიერული წერილები თუ სახელმძღვანელოები. დღესაც არ კარგავს შემეცნებით ღირებულებას ლ. გვარამაძის, დ. ჯავრიშვილის, ა. თათარაძის, დ. ჯანელიძის, გრ. კოკელაძის და სხვათა თეორიული მემკვიდრეობა. მაგრამ ადრეულ წლებში გამოშვებული სასწავლო წიგნები და ნაშრომები საბიბლიოთეკო დაწესებულებებშიც კი დასაძებნია, თუ რამ არსებობს, გვარიანად გაცვეთილია და ხმარებას არ ექვემდებარება. გაახლებული, ხელმეორედ რედაქტირებული ლიტერატურა არა მარტო სპეციალისტებსა და სტუდენტ ახალგაზრდობას, არამედ ფართო მკითხველსაც მიიზიდავს. ზემოთ ჩამოთვლილ ავტორთა ნაშრომები დაგვეხმარება უკეთ გავიზიაროთ ეროვნული ქორეოგრაფიის განვითარების დღევანდელი ყოფა. დრომ შოითხოვა ხელახლა წავიკითხოთ, გავაანალიზოთ „ხორუმის“, „განდაგანას“, „მთიულურის“ თუ სხვა საცეკვაო ფენომენების ისტორიულ-ყოფითი და მხატვრულ-ესთეტიკური ფერიცვალება. ეს პროცესი დაწყებულია კიდევ.

სანიმუშოდ საინტერესოა წარსულშიც უმშვენიერესი მოცეკვავე ქალის ნონა გუნიას წერილი „ცეკვა ქართული“ (იხ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993 წ. 19 თებერვალი) საქმის ცოდნით გააზრებული, რეალურად აღქმული და გაშუქებული ქორეოგრაფიული შემოქმედება სწორ რელსებზე დააყენებს ახალგაზრდა მუშაკებს. მით უმეტეს, ცხოვრების ლოგიკამ ხელოვნების არენაზე მცოდნე, განათლებულ თაობას მოუხმო. ამიტომაც იმედიანად შევეყურებთ საქართველოს კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქორეოგრაფიის კათედრის (გამგე უ. დვალიშვილი) მიერ ჩაფიქრებული სასიკეთო ამოცანებს. უდავოა, რომ ნათელი მოეფინება წარსულის ანალებში მღუმარე

ხალხური ხელოვნების იშვიათობებს. ფართო ჰორიზონტი მიეცემა ახალ შემოქმედებით წამოწყებებს, ცეკვის შესახებ შემუშავებულ საძეცნიერო-ინტელექტუალურ მიგნებებს. არ ვიცით ვინ როგორ ფიქრობს, მაგრამ ჩვენ გვწამს, მომავალი ეკუთვნის თეატრალიზებულ ხალხურ ქორეოგრაფიას. ამიტომაც გადაუდებლად ისახება ქორეო-გრაფია-ქორეოლოგიის კათედრისა და ქორეოგრაფიისა სხვა სამსახურებს შორის აქტიური თანამშრომლობის აუცილებლობა.

უპირველეს ყოვლისა, საქართველოს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირია მხედველობაში. ოთხი წლის წინათ მოვევლინა ქართულ კულტურას იგი. ერთხანს კარგადაც იღვაწა, გაზეთი „როკვა“ ხომ ჩვენი სავიზიტო ბარათი იყო. სოციალური უკუღმართობისა და ეკონომიკური სიღატაკის მოძალეობამ „მაღალ ცერებზე შედგომა“ არ აცალა „კავშირს“. წელში ვერ გაიმართნენ რეგიონალური „კავშირები“, უფრო სწორად არ დაეხმარნენ ადგილებზე, სამუშაო ოთახებიც კი არ გამოუძებნეს. უხერხემლოდ არსებულ „კავშირს“ დაუგროვდა გადასაწყვეტი საკითხები. საქართველოს რიგ რაიონებსა და სოფლებში ჩაკვდა ქორეოგრაფიული ცხოვრება. მატერიალურმა გაჭირვებამ ცეკვის შესვეურები საყვარელ საქმეს ჩაძოაძორა, არ ხერხდება დათვალიერებებისა და კონკურსების ჩატარება. სრულიად შეუსაბამო ბეგარა აკისრიათ აქა-იქ მოქმედ ქორეოგრაფიულ სტუდიებს.

საქვეყნოდ ცნობილი პროფესიული თუ თვითმოქმედი კოლექტივები ფრთამოკვეცილნი არიან, უცხოეთი კი ყოველთვის კეთილმო-სურნეა ქართული ანსამბლებისა. მაგრამ „ჭირსა შიგან გამაგრება“ სხვაზე ნაკლებად არ მოგვეხსენება, განსაკუთრებით, როცა ხელთა გვაქვს ქართული კულტურის გადარჩენისათვის რწმენისძომცემი მოწოდება. „გადავარჩინო“ და „გადაგვარჩენს“ – აი, ასეთია ღირსეული მოწოდების დედაარსი. ქართული ქორეოგრაფიის მოღვაწეებს კარგად გვაქვს გათავისებული დიადი მიზნისათვის უანგარო სამსახური და რაკი, „გვირაბის ბოლოდან სინათლე მოსჩანს“ – იმედია, ქორეოგრაფიული კულტურის პრობლემები არ დარჩება „უბდაბბოსა შინა ღალადისად“. პრობლემათა ჭრილში მნიშვნელოვანია ეროვნული ქორეოგრაფიული მუზეუმის დაარსების ამოცანა. ჩვენ ძეგლად უნდა ვიზრუნოთ ხალხური ხელოვნების კორიფეების სახელის უკვდავსა-ყოფად. საჭიროა დაწესდეს ილიკო სუხიშვილის, ჯანო ბაგრატიონის

სახელობის პრემიები, ქალაქებში და რაიონებში გაიხსნას ლილი გვარამაძის, გიორგი დარაზველიძის, გიორგი სალუქვაძის, ალექსანდრე ჯიჯეიშვილის და სხვათა სახლ-მუზეუმები. ბევრად აამაღლებს ქვეყნის ავტორიტეტს ფოლკლორული ცეკვების საერთაშორისო ფესტივალებისა და კონკურსების ჩატარება.

დედათბილისი უნდა გახდეს მეგობრობის მამულებზე ღონისძიებათა უმთავრესი ცენტრი, რადგანაც თბილისია ქართული ცეკვის მექა, ოლიმპიური სიმაღლე, მისი სიამაყე და „სიმფონია საქართველოს სიფხიზლის“.

P.S. წინამდებარე წერილის მომზადებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის თანაავტორს ბატონ ზაურ ლაზიშვილს, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებთ მას.

რეზო ჭანიშვილი

„ხორუმის“ ლოკალიზაციის საკითხისათვის

ქართული ერის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია საკუთარი მეობის შენარჩუნების, მისი გადარჩენისათვის ბრძოლა-საქმიანობის ისტორიაა. ამგვარ ბრძოლაში დაკრისტალდა ქართული სულის საუკეთესო თვისებების მატარებელი მისივე ეროვნული კულტურა, რომლის მრავალფეროვან სპექტრშიც ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას ფრიად საპატიო ადგილი უჭირავს. ქართველი ხალხის მიერ შექმნილ სწორუპოვარ საცეკვაო ნიმუშებს შორის „ხორუმი“ მართლაც რომ გამორჩეულ ადგილზე დგას. ეს არის ბრძოლის, მომხდური მტრისადმი შეურიგებლობის ჟინით აღსავსე ცეკვა – „სიმფონია საქართველოს სიფხიზლის“. გამოჩენილი პოეტის მურმან ლებანიძის ეს სიტყვები ყველაზე ზუსტად მიესადაგება „ხორუმის“ არსსა და სულისკეთებას.

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია: ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშებმა ჩვენამდე, უმეტეს შემთხვევაში, პირდაპირ წარმართული ხანიდან მოაღწია. ქრისტიანული ეპოქის სუსხმა, მის ხასიათში გარკვეული კორექტივები კი შეიტანა, მაგრამ მთლიანად ცეკვის არსის შეცვლა-გარდაქმნა ვერ მოახერხა. ამის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი ისაა, რომ ეკლესიის მახვილ მზერას გარიდებული საცეკვაო ხელოვნება ხალხში ვითარდებოდა. აქ იგი თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, ტრადიციაში მკვიდრდებოდა და ფოლკლორის არსებობის, მისი განვითარებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი კანონებით შემოინახებოდა. სწორედ ამიტომ ამბობენ, რომ საცეკვაო ფოლკლორი უშუალო კავშირ-მიმართებაში იმყოფება ქვეყნის ისტორიულ წარსულთან, ხალხის მიერ გადატანილ მოვლენებთან, ცხოვრების ყოველდღიურ მდინარებასთან.

დადასტურებულია, რომ „ხორუმის“ ფესვები ისტორიულად სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის უძველეს გაერთიანებაშია გადგმული და შემდგომ აღმოცენებულ-განვითარებული. ისტორიული დიაოხი (ტაოხი, ტაო) და კოლხა (კოლხეთი) იყო ის პირველი ე.წ. ადრეკლასობრივი (განუვითარებული კლასობრივი)

საზოგადოებრივი გაერთიანებები, სადაც საფუძველი ჩაეყარა ქართულ სახელმწიფოებრიობას.

სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ამ ორი დიდი გაერთიანების ჩამოყალიბებას, ბუნებრივია წინ ურთულესი პერიპეტიებით აღსავსე მოვლენები უძღოდა. მათ შესახებ ჩვენი წარმოდგენა, ბუნებრივია, არც მთლად ნათელი და გამოკვეთილია, თუმცა ძვ.წ. XIII-VIII ს-ის ასურული და ურარტული ლურსმნულა წარწერებიდან უკვე გარკვეული ისტორიული ცნობები აღწევს დიაოხისა და კოლხას შესახებ. წარწერები ააშკარავებენ, რომ ასურელებს უმძიმესი ბრძოლების გადატანა უხდებოდათ ხეთების სამეფოზე გამარჯვების მომპოვებელ საღლებთან — მუშქებთან და ქაშქებთან.

ანტიკური ეპოქის ისტორიული ანალები კი მუშქებს (იგივე მოსხა მესხი) უცილობლად მიიჩნევს ქართველ ტომებად.

ასურელებს ბრძოლა უხდებოდათ აგრეთვე ე.წ. „ნაირის ქვეყნების“ ხალხებთან, რომელიც დასავლეთ ევფრატის რაიონში მდ. ყარა-სუსა და მურად-სუს ორმდინარეთში მდებარეობდა, როგორც სხვადასხვა პოლიტიკურ ერთეულთა კავშირი. მათ შორის ყველაზე ძლიერი და გამორჩეული ყოფილა „დიაოხი“ (ასურულად „დიაიჟი“) ურარტულ წარწერებში იგი „დიასურის“ სახელითაა მოხსენიებული ანტიკური ეპოქის დიდ ისტორიკოსთან ქსენოფონტესთან უკვე „ტაოხი“ გვხვდება და სწორედ ამ სახელით შემორჩა ჩვენამდე ისტორიული საქართველოს ერთ-ერთი ოლქი „ტაო“. ახლა იმაზე საუბარი თუ სადამდე უწევდა და რომელ ტომთა გაერთიანებას წარმოადგენდა „დიაოხი“ ბუნებრივია საკმაოდ რთულია, მაგრამ ფაქტი ერთია — იგი ძირითადად ქართველური ორიენტაციის ტომები! კავშირს წარმოადგენდა. უდიდეს სახელმწიფოებთან და შედარებულ მცირე პოლიტიკურ გაერთიანებებთან ბრძოლაში „დიაოხი“ თანდათან დასუსტდა და დაიშალა. ამ საქმეში მას ხელი შეუწყო მეორე, ასევე ქართულმა გაერთიანებამ „კოლხამ“, რომელიც ასურული წარწერის მიხედვით „ზემო ზღვის“ ან კიდევ „დიდი ზღვის“ რაიონში ჩამოყალიბდა შედარებით გვიან და მძლავრ პოლიტიკურ გაერთიანებად იქცა. ძვ.წ. XI-IX ს-ისათვის „კოლხამ“ საკუთარი საზღვრები გააფართოვა სამხრეთ-აღმოსავლეთით და აღმოსავლეთ შავი ზღვის-

პირეთის ვრცელ ტერიტორიაზე. ცხადია, სამხედრო-პოლიტიკური ერთიანობა, კულტურულ ერთიანობასაც გულისხმობდა და სწორედ ამგვარი შეკავშირების შედეგი იყო ძლევამოსილი კოლხეთის სახელმწიფოს აღმოცენება. ესაა სწორედ ის სახელგანთქმული „კოლხური კულტურა“, რომელმაც მთელს მსოფლიოში გაითქვა სახელი. „არგონავტებზე“ ძველბერძნულ თქმულებაში, რომელშიც ბერძენი გმირების კოლხეთში მგზავრობაზეა ლაპარაკი, აისახა დიდება და ძლიერება სწორედ ამ ძველი კოლხური სამეფოსი¹. ეჭვსგარეშეა, რომ კოლხურ კულტურაში უთუოდ არსებობს მისი მონათესავე წინარე კულტურის – დიაოხის შემადგენელი ხალხების კულტურული მემკვიდრეობის პლასტი, რომელმაც ახალ სახელმწიფოებრივ გაერთიანებაში ალბათ ახლებური ელფერი შეიძინა.

სახელმწოდება „კოლხეთმა“ (კოლხიდა) ბერძნულ სამყაროში, მეცნიერთა სამართლიანი შენიშვნით, ადრევე მოიპოვა ზოგადი, კრებითი მნიშვნელობა და ძალიან ხშირად აღნიშნავდა შავიზღვისპირა ქვეყანას კავკასიონის ქედიდან მოკიდებული ვიდრე დღევანდელი ტრაპეზუნტიის რაიონებამდე.² მკვლევარებს არც ის ფაქტი გამოპარვიათ, რომ ანტიკური ეპოქის სხვა ავტორები „კოლხეთს“ უფრო ვიწრო პოლიტიკური თუ ეთნიკური ერთეულის სინონიმადაც ხმარობს. ასეთთა შორისაა თვით ჰეროდოტეს, თავისი ჩანაწერების იმ ნაწილში, სადაც იგი კოლხებისა და აქემენიდების ურთიერთობებზე საუბრობს. აქემენიდებმა, როგორც ცნობილია, საკუთარი სამფლობელოები გარკვეულ ადმინისტრაციულ ერთეულებად – სატრაპიებად დაჰყვეს. ერთ-ერთ მათგანში, ანუ მე-14 სატრაპიაში შედიოდა ისტორიული კოლხეთის სამხრეთი ფრთა, რომელსაც ჰეროდოტეს მიხედვით შეადგენდნენ ტიბარენები, მოსინიკები, მაკრონები, მოსხები და მარები. თვითონ კოლხები აქ ცალკე დგახან. მათ ჰეროდოტეს მიხედვით ნებაყოფლობითი ხარკი – ძღვენი უკისრიათ. ასევე მოქცეულან მათი ზემო მეზობლები მთლიანად ვიდრე კავკასიონის ქედამდე. ისტორიული კოლხეთის შესახებ სხვადასხვა ცხოვებები მოიპოვება ცალკეულ

¹ გ. ძელიქიშვილ. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის უძველესი გაერთიანებების წიგნში: საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტ.1, თბ., 1970, გვ. 371-372.

² იხ. მის შესახებ: მისივე: „კოლხეთი“, ძვ.წ. VI-IV საუკუნეები – საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტ.1, თბ., 1970, გვ. 400.

ავტორებთან. ასევე განსხვავებულია ცალკეული ეპოქების მიხედვით კოლხებისა და მათი მეზობელი ქვეყნების ლოკალიზაციის შესახებ მკვლევართა შეხედულებებიც. მიუხედავად ამისა, ეჭვქვეშ არასოდეს მდგარა მათი ეთნიკური ერთიანობის, ნათესაობის, ენობრივი და საერთოდ, კულტურული სიახლოვის საკითხები. ამის დასტურად თუნდაც ურარტუს ძლევა მოსილი მეფის არგისმტ 1-ის მატინანის იხ ლურსმნული ტექსტი, რომელიც ვანში სერბ საპაკის ეკლესიაში ჩატანებულ სტელაზეა ამოკვეთილი. ამ წარწერის მიხედვით ირკვევა, რომ ურარტუელების შემოსევას დიაოხის ხალხებთან ერთად იგერიებდნენ მათი თანამომხენიც, კერძოდ: ლოსა (ლაზი), ვიტერუხა (ოძრაზენი), ქათარზა (კლარჯნი), აქვეა იგანიეხის (ჰენიოხები) ტომის ხალხიც. საერთოდ ურარტული წარწერები აღნიშნულ რეგიონში აფიქსირებს სხვა ტომების არსებობასაც. ასეთია მაგალითად „ზაბახა“, „ერიანი“. პირველი მათგანი სპეციალისტთა ვარაუდით ჯაეახთა ტომი უნდა აღნიშნავდეს, რაც შეეხება „ერიახებს“ იგი ნ. ბერძენიშვილის ვარაუდით ჰერთა ტომის საერთო სახელწოდება უნდა იყოს. საგულისხმოა, რომ ურარტუელებმა თავიანთი გამანადგურებელი ლაშქრობების დროს ვერ უწიეს კოლხეთის სამეფოს იმ ნაწილებს, რომელიც უშუალოდ ზღვას ეკვროდა. სწორედ ამ რეგიონში, დიდ მდინარე – ჭოროხის ქვემოწელზე ვარაუდობენ მეცნიერები ძველ კოლხეთის სამეფოს ცენტრს. სწორედ „აქ, ჭოროხის აუზში, არის საძებნი გვიანდრინჯაოს განთქმული კოლხური კულტურის სამშობლო მისი უმთავრესი სამრეწველო რაიონი. ძველი კოლხური სამეფო უეჭველია, ამ კულტურის შემოქმედი მოსახლეობის გაერთიანება იყო.

როგორც გვიანდრინჯაოს ხანის კოლხური კულტურის მატარებელი, ისე ძველი კოლხური სამეფოს მოსახლეობა უმთავრესად ქართველური ტომებისაგან შედგებოდა. ამ დროს ქართველთა დამეგრულ-ჭანებს შორის ენობრივი განსხვავება ჯერ თითქმის არ იყო მხოლოდ სვანური რამდენადმე უკვე დაშორებული იყო საერთო ქართველურს. თუმცა „კოლხური კულტურა“ და ყველი კოლხეთის სამეფო, რომელიც XI-VIII სს. არსებობდა, ქართველი ტომები უძველეს სახელმწიფოებრივ ერთეულს წარმოადგენდა“¹.

შავი ზღვის სამხრეთ აღმოსავლეთით მოსახლე ტომები

ნათესაური ერთობა და მათი ზოგადქართული ორიენტაცია და კულტურული ერთიანობა კიდევ უფრო მტკიცდება მომდევნო საუკუნეებშიც. ამის დასადასტურებლად მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება.

ადრეანტიკურ ხანაში და უფრო ადრეც, კიმერიელთა გამანადგურებელი შემოსევების შემდეგ, რასაც კოლხსა და მცირე აზიის მესხური გაერთიანებების განადგურება მოჰყვა, ჩვენი ქვეყნის სამხრეთ და აღმოსავლეთ, ასევე დასავლეთ ნაწილში მრავალი სხვადასხვა ტომთა შორის ჰეგემონურ პოზიციაზე მაინც მესხური გაერთიანებები დგას. მათი გავლენა თანდათანობით ვრცელდება კოლხეთიდან აღმოსავლეთით და მესხეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთის მიმართულებით.

ეს პროცესი, როგორც ჩანს, მსხვილი აღმოსავლურქართული გაერთიანების შექმნით დასრულდებოდა, რომ არა აქემინიდების სახელმწიფოს გაძლიერება და მთელს ამიერკავკასიაში მისი ძალაუფლების გავრცელება.

ზემოაღნიშნულ ტერიტორიაზე მცხოვრები ხალხების ორიენტაცია და კულტურული ერთიანობა კარგად გამოჩნდა პონტოს ძლიერი სახელმწიფოს ზეობის ხანაში.

ქართველმა მკვლევარებმა დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ ამ ქვეყნის მოსახლეობის ძირითადი ნაწილი (ბერძენთა გამოკლებით) ქართული წარმოშობისაა და ამიტომაც ძალიან მჭიდრო კავშირი აქვს დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ იმდროინდელ მოსახლეობასთან. პონტოს სამეფოს მოსახლეობის შემადგენლობაში შედიოდნენ ქართველური ტომების მესხების, ტაბალ-ტიბარენების (იბერები) ხალდების, ხალიბების, კოლხების, მოსინიკებისა და სხვათა წარმომადგენლები.

ანტიკური ეპოქის ავტორები პლინიუს სეკუნდუსი, ორაზიუსი, პლუტარქე, აპიანე, ლუკიანე და სხვები დაწვრილებით აღწერენ პონტოს სამეფოს პოლიტიკურ თუ კულტურულ მდგომარეობას.

ეს უკანასკნელი ხომ ყველაზე უკეთ მიუთითებს ხალხთა ერთიანობის, მათი ყოფის, ცხოვრების წესის, წარსულისა თუ დღევანდელობის თვისობრივ ხასიათზე. პონტოს სამეფოს ყველა კუთხეში ფართოდ ყოფილა გავრცელებული სანახაობითი ხელოვნების ცალკეული დარგები, ჰყვოდა არქიტექტურის ხელოვნება, მწიგ-

ნობრობა, ქანდაკება. ლუკიანეს ცნობით პონტოს სამეფოს ქალაქებში თითქოს ყველგან მოქმედებდა თეატრები, სადაც იმართებოდა ვაკხური ცეკვები. ამგვარ საქმიანობაში მონაწილეობდა ქალაქის წარჩინებული ადამიანები, რომლებიც თურმე ამაყოფნენ ამით და თავის გამოჩენაც ღირსების საქმედ მიაჩნდათ.

ანტიკური ეპოქის ავტორებს, როდესაც ისინი ქართველი ტომების შესახებ ისტორიულ ცნობებს გვაწოდებდნენ, არასოდეს ავიწყდებოდათ ხაზი გაუსვან მათ ყოფა-ცხოვრების კულტურულ ასპექტს, ამ თვალსაზრისით ამჯერად ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა საცეკვაო ხელოვნების შესახებ მათ მიერ მოწოდებული ცალკეული ცნობები და დასკვნები. შემთხვევითი არაა, რომ ანტიკურ ავტორებს ყველაზე მეტი ცნობები აღნიშნული კუთხით სწორედ საბრძოლო შინაარსის მქონე ცეკვებზე აქვთ შემონახული. სხვადასხვა ხალხები ხომ იმ უძველეს დროში უპირველეს ყოვლისა საბრძოლო, საომარ ასპარეზზე ხვდებოდნენ ერთმანეთს.

ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ის ცნობები, რომელსაც გვაწვდის ქსენოფონტე, ლუკიანე, პროკოპი კესარიელა და სხვები.

ბუნებრივია დაისმის კითხვა — ტიბარელების, მაკრონების, მოსხების, მოსინიკების, ჭანების თუ სხვა ქართულ-კოლხური ტომების იმ საომარი ცეკვებიდან, რომლის შესახებაც უძველესი ავტორები საუბრობენ, მოაღწია კი ჩვენამდე რაიმემ? თუ ყველაფერი ის, რაც დღემდე მოვიდა გვიანდელი ყოფის ანარეკლია? წერილის დასაწყისში ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ყველა ძირითადი პლასტი, რომელიც სიძველეთა დაღდასმული სწორედ ქრისტიანობამდელი, წარმართული ეპოქის რეალიებს ასახავს და მას ეხმიანება. ცნობილ მიზეზთა გამო ქრისტიანულმა ეპოქამ ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნიმუშებში თავისი სერიოზული კორექტივები ვერ შეიტანა. აღნიშნული დებულებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია გამოვთქვათ ერთგვარი ჰიპოთეზური აზრი, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისეთი შედეგრი, როგორიცაა „ხორუმი“, მისი ვარიანტებით სწორედ იმ საბრძოლო ცეკვების გამოძახილს, მის დაკრისტალბულ სახესხვაობას უნდა წარმოადგენდეს, რომელთა შესახებაც ანტიკური

ეპოქის ზემოაღნიშნული ავტორები წერენ. დადასტურებულია, რომ საბრძოლო ცეკვის ეს ნაირსახეობა, უძველეს, ზოგადქართულ, უფრო კონკრეტულად კი კოლხური კულტურის საკუთრება-ფენომენს წარმოადგენს. მის გარეთ იგი ახალი ეპოქის დადგომამდე არ დასტურდება.

საბრძოლო ხასიათის ცეკვა და მასთან დაკავშირებული რიტუალები ფრიად გავრცელებული ყოფილა უძველეს ქართული ტომების ყოველდღიურ ყოფაში. თავის „ანაბასისში“ ქსენოფონტს არ დავიწყებია ამგვარი დეტალის აღნიშვნა: მოსინიკები „ცეკვას იწყებდნენ, სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თითქოს სხვებისთვის უნდრდათ ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“. მისი აზრით, მაგიური როკვა დაკავშირებული იყო ბრძოლაში მოპოვებულ გამარჯვებასთან და იგი რაღაც სიმღერის ხმაზე სრულდებოდა. სწორედ ამ ცნობებზე დაყრდნობით შენიშნავდა ივ. ჯავახიშვილი, რომ როგორც ჩანს „წარმართობის ხანაშიც, IV ს.ძვ.წ. ქართულურ ტომთა შორის საერთო მუსიკა, მაგ.: სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები ძალიან გავრცელებული ყოფილა. ჭანების ტომები ომსაც კი თურმე საომარი სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ. უეჭველია, საერო მუსიკა ასევე დანარჩენ ქართველ ტომებსაც უნდა ჰქონოდათ და ჰქონიათ კიდევაც. ეს ცხადად მტკიცდება თუნდაც დღევანდლამდე დაცული არაერთი წარმართული ხალხური სიმღერით, რომელთა ჰანგებიცა და სიტყვებიც უხსოვარი დროის ანარეკლს შეიცავს“.¹

დაეუბრუნდეთ ისევ ცეკვა „ხორუმს“.

ისტორიკოსების ცნობა იმის თაობაზე, რომ ძველი მესხური ტომების წარმომადგენლები მტერზე გამარჯვების აღსანიშნავად რაღაც რიტუარულ როკვა-სიმღერას აწყობდნენ უშუალო ასახვას პოულობს ხორუმის ერთ-ერთ სახეობაში, ე.წ. „გადახვეულ ხორუმში“. დღეისათვის მთლად ნათელი არ არის თვითონ ცნება გადახვეულის წარმომავლობის საკითხი. ერთის შეხედვით „გადახვეული ხორუმი“ ხელ-გადაჭდობით, ხელ-გადახვევით ცეკვას უნდა ნიშნავდეს, თუმცა სპეციალისტთა შორის არის სხვა თვალსაზრისიც, კერძოდ ქორეოგრაფი ენვ. ხაბაძე თვლის, რომ „გადახვეული“ ამ შემთხვევაში საერთო წესიდან გადახვევად უნდა გავიგოთ.

¹ ივ. ჯავახიშვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1918, გვ. 223.

სტრუქტურული თვალსაზრისით „გადახვეული ზორუმი“ ცეკვა „ზორუმის“ დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს. მოცეკვავენი ისეთ ილეთებს ასრულებენ, თითქოს ფეხით ეხებიან და ერთმანეთისაკენ აგორავებენ მტრის მოჭრილ თავებს. აღნიშნული საფერხულო მოძრაობების ანალიზისას ავტ. თათარაძემ ყურადღება მიაქცია იმ ანალოგიას, რომელიც საკმაოდ თვალნათლივ იკითხება ცეკვის დღევანდელ ნახაზსა და ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს ერთ ცნობას შორის. მებრძოლმა მოსინიკებმაო, წერს ქსენოფონტე, მტრის მოკლულ მეომრებს თავები დასჭრეს და თავიანთი მტრების, აგრეთვე ბერძნების დასანახავად გორად აღმართეს. ამ დროს კი ისინი თან ცეკვავდნენ და მღეროდნენ კიდეც რაღაც თავისებურ ჰანგზეო. ავტ. თათარაძე ფიქრობს, რომ ბერძენი ისტორიკოსის მიერ აღწერილია მოსინიკების ეს ჩვეულება შესაძლებელია „გადახვეული ზორუმის“ აღმოცენების საფუძველი იყოს. აქარ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ერთი საინტერესო ცნობა – ლეგენდა, რომელიც დადასტურებულია ჯ. ნო-ლაიდელის რედაქციით გამოსულ „აჭარის ხალხურ სიტყვიერებაში“. აჭარელი მთხრობელის ა. ქათამაძის გადმოცემით, ცეკვა „ზორონს“ ასეთი აზბავი უდევს საფუძვლად: „იყო ვორი ძმაი: ხასიეი და ხუსიეი. მტრის შემოსევის დროს, ხუსიამ უღალატა ამხანაგებს და მიემხრო მტერს. მერმე შემოესია მტრის ჯარით. ჯარი დახოცეს და ხუსიეი ცოცხლად ჩაიგდეს ხელში. ჯერეთ აწვალეს და მერმე თავი წასჭრეს. აი თავი შეითრიეს ფეხებში, დეიწყეს სამა და აგორეს. ერთქვანებს თავს ფეხებით უგორებდნენ და თან „ჰოპ–ჰოპ“–ს იძახოდნენ. მარა მტრის ფიშმანშიც მაინც ქე იყვნენ. ამიზა სამაც ბოლოს ძალიან ჩქარა მიდის, რომ მტერმა არ შემუუსწროს. თავი ახალწაჭრილი რომაა, ჯერ კიდევ ცოცხალსავე იმზირება. შეიყრის ჯარი თავს და სიცილით, სიხარულით უყურებენ წაჭრილ თავს. მივა, ჯერ ერთი წამოხკრავს ფეხს, მერმე მეორე და ყველაი ურტყამს ამ თავს. ჯარი წაბმულია ერთქვანებზე. ჯარს ერთი მიუძღვება წინ. შამყურვარებენ სამხელ, მერმე ყველაი მიესევთან ჩუუჩოქებენ და ისე აგორებენ ამ თავს. სამა სწარმოებს ფეხშემორტყმული, ხალხი იქით მიდის, ხან აქეთ. მერმე ვოთხი – ხუთი კაცი ავა სხვა კაცების ფხრებზე და ისე სამობენ. ვითომ მტრებს აგონებენ, რომ ხუსიეს თავი ფეხებქვეშაა და თუ შეგიძლიან წეიდეთო. აი სამა ხდება დაბნელებამდე, და ბოლოს დიდი ყვირილით,

თავს რომ სულ დაბეჭადენ, დეიშლებიან“. ეფიქრობთ, აღნიშნულ მონათხრობში არა მარტო შინაარსობრივ-საბრძოლო პლასტი იკითხება გამჭვირვალედ, არამედ საკმაო სისრულით წარმოჩინდება თვით ცეკვა „ხორუმის“ ქორეოგრაფიული ნახაზიც.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება დაბეჭ ითებით ითქვას, რომ თავისი წარმოშობით ცეკვა „ხორუმი“ საბრძოლო შინაარსის მქონე ცეკვაა, რომელიც პირდაპირ კავშირშია უძველესი ქართველური ტომების მიერ შექმნილ სანახაობით კულტურასთან.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ არ არის გამორიცხული ცეკვა „ხორუმის“ შინაარსობრივი სტრუქტურის სხვაგვარად წაკითხვა და შესაბამისად წარმოშობის საკითხის განსხვავებული ინტერპრეტაცია.

კერძოდ, თეორიულად შესაძლებელია, რომ „ხორუმის“ გადახვეული ნაწილის ერთ-ერთი მასაზრდოებელი წყარო შრომითი პროცესის ასახვის მცდელობა იყოს. ამ მხრივ იგი უახლოვდება საწნახელში ყურძნის დასაწნხად ჩამდგარი მამაკაცების მოძრაობას, ლაზ მეთევზეთა ცეკვის ელემენტებს და მეთუნეების მიერ თიხის მოზელვის სცენას. ჩვენ მიერ აქ გამოთქმულ ვარაუდს საფუძველს უმაგრებს ეთნოგრაფთა მიერ გურიაში, აჭარის მთიანეთში, შავშეთსა და კლარჯეთში მოპოვებული მასალების ანალიზი. მიუხედავად ამისა, მოცემულ ეტაპზე მეტის თქმა ძნელია. ამდენად ჩვენი ვერსია მხოლოდ ჰიპოთეზაა და მას დამატებითი გამოკვლევა-დადასტურება ესაჭიროება. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ქართველ მკვლევართა შორის ხორუმის საბრძოლო შინაარსის შესახებ ერთიანი, გაზიარებული აზრი არსებობს. ამ საერთო პოზიციიდან ოდნავ განსხვავებულ, შეიძლება ითქვას, წინააღმდეგობრივ აზრს გამოთქვამს ლილი გვარამაძე. მისი აზრით, „დინამიკით აღსავსე, უსიტყვოდ მეტყველი აჭარულ-გურული ცეკვა „ხორუმი“, რომელიც ჩვენს დროში სრულდება, ძველი დროის ნაშთია. „ხორუმი“ ანუ „ხორონი“ მეომართა ცეკვაა“.¹ აღნიშნულის გარდა, მკვლევარი იქვე შენიშნავს, რომ „ხორუმის“ წინამორბედად მონადირეთა ცეკვა უნდა მივიჩნიოთ. ძნელია მხოლოდ იმის გარკვევა, თუ რომელი სახეობის ცეკვას

მიეკუთვნება იგი – მიმიკურს თუ ტანვარჯიშულს, რადგან მასში გაერთიანებულია ორივეს ელემენტები“.¹ ლ. გვარამაძე „ხორუმში“ ცეკვის ტანვარჯიშული და რიტუალური ნიშნების შერწყმას ხედავს და ფიქრობს, რომ ტანვარჯიშულობის თვალსაზრისით აქ „თულოს წრის“ ელემენტები იკითხება, რომელშიც ჩაწულია რიტუალური ნიშნები. მისი აზრით, „შესაძლებელია, რომ ძალიან ძველ დროში „ხორუმსაც“ ჰქონდა რიტუალური ნიშნები. მეომრები ლაშქრობის წინ ცეკვაში ასრულებდნენ რიტუალურ ლოცვას, რათა მათ გაემარჯვათ მტერზე“.

თეორიული დაშვების დონეზე გარკვეული პარალელების მოძიება მონადირულ და სამხედრო ცეკვებს შორის, ცხადია, შესაძლებელია, მაგრამ თვითონ ხორუმის სტრუქტურა და შინაარსი უფრო შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთების საშუალებას არ იძლევა. ამდენად ხორუმი მაინც საფერხულო წყობის უძველესი, ამასთან საბრძოლო შინაარსის ცეკვაა.

აღნიშნულთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა გავიხსენოთ ერთი საგულისხმო მომენტი. კერძოდ, გურიაში „ხორუმის“ სახელწოდებით დადასტურებულია ლექსით დაობა, შეჯიბრი შაირში.

ი. მეუნარგიას ცნობით, „დათა გურიელის სახლში ჩვეულებად იყო, როცა აზნაურის შვილები მოიყრიდნენ თავს, დაიწყებდნენ „ხორუმის“ თამაშს და სიმღერას. ისინი გაიყოფოდნენ ორ დასად და დაიწყებდნენ ერთმანეთის დაობას ლექსით. ექსპრომტად. სხვაზე უფრო შესანიშნავი მოლექსენი იყვნენ მათ შორის ტრიფონა გიგინეიშვილი და ბიკოლია ჭყონია, რომლებიც არჩევან-არადანით იყოფდნენ შუაზე მთელ კრებას და შემდეგ შეუტევდნენ ერთმანეთს მოსწრებული სიტყვების ცეცხლით“. როგორც ჩანს, სახელწოდება „ხორუმი“ ამგვარ თამაშს მაინც იმის გამო შეერქვა, რომ ადგილი აქვს შერკინებას, ლექსით გაბრძოლებას. ამგვარ ვარაუდს მხარს უჭერდა ავთ. თათარაძეც. ამასთან არც იმ ვარაუდის გამორიცხვა შეიძლება, რომ სახელწოდების წარმოშობაში გარკვეული როლის თამაში თვით მონაწილეობის პრინციპსაც შეეძლო. იგი ხომ გუნდურ პრინციპზეა აგებული, ანუ მასში „ხორო“ მონაწილეობს.

ლექსითა და ცეკვით (ერთდროულად!) გაჯიბრების ჩვევა მარტო

1. იქვე, გვ. 98-99.

გურული ფოლკლორის მონაპოვარი არაა და იგი სხვაგანაც დასტურდება. ამის მაგალითია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დაფიქსირებული საფერხულო სვლები და თეატრალიზებული სანახაობანი. ლაზეთში მოგზაურობისას, ნ. მარს თავის დღიურში ასეთი ჩანაწერი გაუკეთებია: „შემონახულია ჯგუფური ცეკვები საექსპრომტო ლექსებით, რომელსაც ძირეული ჭანური ტერმინით ეწოდება ობირუ, ხოლო ნასესხებით ოტრადოდუ. საზოგადოება ორ ჯგუფად იყოფა, თითოეულ ჯგუფში ხუთი და ხუთზე მეტიცაა. ჯგუფები ერთიმეორის პირისპირ დგანან და ერთიმეორისაკენ ცეკვით მიიწევენ. თითოეული მხარე ექსპრომტის საუკეთესოდ მთქმელის საშუალებით ლექსით დასცინის მოპირისპირეს. ვაჟებთან ერთად ქალები ფერხულს ვერ აბამენ. სოფლის ქალები ამგვარადვე აწყობენ საცეკვაო სიმღერებს: ტრადოდუმინს. მუსიკოსებს მათთან (მოთამაშე ქალებთან) არ მიესვლებათ, მაგრამ ისინი ყურს უგდებენ ქალთა შაირებს: იხეპირებენ მათ ლექსებს, რადგან ჭანურზე საუკეთესო ლექსის მთქმელებად ქალები ითვლებიან“.¹ ნ. მარმა თავის გარკვეული ყურადღება მიაპყრო თვით ზოგიერთ სახელოვნებო ტერმინთა ლოკალიზაციის საკითხსაც. მისი აზრით ჭანურში ფიქსირებული „ოტრადუს“ ფუძე, ალბათ, ბერძნულ „ტრაგოდია“-დან – სიმღერა, უნდა მომდინარეობდეს. ასევე, თითქოს ბერძნულიდან უნდა იყოს ნასესხები ჭანური ზმნა ოზორანუ, რომელიც ცეკვას აღნიშნავს. აქ ნ. მარი ბერძნული ზორო-ს პირდაპირ ანალოგიას ხედავს. მსგავსება მართლაც დიდია, მაგრამ თუ საერთო ქართულ სინამდვილეს გავითვალისწინებთ ეს საკითხი უფრო მეტი სისავსით შესწავლას მოითხოვს. გარკვეული მინიშნება ამ მიმართებით გააკეთეს ქართველმა მკვლევარებმა ს. ჯანაშიამ, ა. იმნაიშვილმა, ჯ. ნოღაიძელმა, გრ. ჩხიკვაძემ. კერძოდ, მათ ყურადღება მიაქციეს იმ გარემოებას, რომ ჭანურ-მეგრული „ოხარი“, როგორც ქართული „სახლის“ შესატყვისი და აქედან გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის მიმანიშნებელი ტერმინია, სვანური „ლალხარ“ – საკრებულოს აღნიშნავს. ხოლო „ლუხორ“ – დიდი ოჯახისი ტრადიციით დადგენილ დღესასწაულს ანუ „სულთა საკრებულოს“. „ზორგა“ სამეგრელოში დასტურდება

¹ ციტატი დამოწმებულია წიგნიდან: დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია. თბ., 1965, გვ. 83.

როგორც ტოპონიმი, „ხარგუა“ დატვირთვას აღნიშნავს. ამასთანავე საქართველოს უამრავი კუთხის დიალექტში „დახორგილი“ „ხორაგი“, „ხორანი“, „ხროვა“ და საერთოდ „ხარ“ ფუძის სხვა მრავალი სიტყვა მიანიშნებს სიმრავლეზე, კრებულზე, ჯგუფზე: მასობრიობაზე და ა.შ. ეს ყველაფერი კი იმაზე მეტყველებს, რომ ქართველურ ენებში „ხორ“ ფუძის მქონე სიტყვათწარმოება უძველეს ტრადიციის მქონეა და აქ ბერძნულის უთუო გავლენის კვალი შეიძლება ყოველთვის დამაჯერებლად არ გამოიყურებოდეს.

ამრიგად, აღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, დაკვირვებულ შესწავლას საჭიროებს თვით ცეკვის სახელწოდება „ხორუმის“ წარმოშობის საკითხიც. არ არის აუცილებელი, რომ იგი უთუო ბერძნულიდან მომდინარეობდეს. შეიძლება ეს ტერმინი იმ ეპოქიდან იყოს შემორჩენილი, როდესაც ერთიანი ზოგადქართული ფუძე – ე.წ. ჯერ კიდევ დაშლილი არ იყო, ხოლო ამგვარი დიფერენციაციის მერსხვადასხვა დიალექტმა იგი ან მისი საფუძველი სწორედ ფუძე-ენიდან გაიყოლია და შემოინახა.

ჩვენამდე მოღწეული მასალების მიხედვით ხორუმ: შემორჩენილია თავისი რაშდენიშე ვარიანტით, რომელთა შორის უმთავრესია:

აჭარული ხორუმი

გურული ხორუმი

ლაზური ხორუმი

გარკვეული ლიტერატურული წყაროებითა და ზეპირი გადმოცემით ხორუმი დასტურდება სამეგრელოსა და იმერეთშიც. არის თუ არა მათში საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები?

ცხადია არის. საერთო ბუნებრივი ბევრად მეტია. მათი ანალიზის საფუძველზე ქართველმა ქორეოგრაფებმა დაადგინეს ცეკვა „ხორუმის“ ძირითადი კონსტრუქცია. იგი ასეთი სახით გამოიყურება:

„ხორუმი“ ოთხნაწილიანია: 1. მეომართა დასაბანაკებელი ადგილის ძებნა; 2. მტრის ბანაკის დაზვერვა; 3. იერიში, ბრძოლა; 4. გამარჯვება და ზეიმი.

თანამედროვე სასცენო შესრულების ტრადიციით ცეკვა „ხორუმს“ მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ. მათი რაოდენობა როგორც წესი კენტია. „ხორუმს“ ჰყავს თავისი ხელმძღვანელი ე.წ. „ხორუმის

თავი, ანუ „თავმოსამე“¹. ცეკვის დროს აუცილებელია ჩამკეტიც. ხშირ შემთხვევაში თავმოსამე ხელში ბაღდადით მართავს პროცესს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოცეკვავენი ილეთიდან ილეთზე მხოლოდ ბაღდადის აქნევის შემდეგ გადადიან. ამ როლს, უფრო ზუსტად თავმოსამის როლს ზოგჯერ ჭიბონზე დამკერელიც ასრულებს. სადღეისოდ „ხორუმი“ სრულდება დოლის ან ჭიბონის თანხლებით, თუმცა, ხალხურ ვარიანტში – ძველად იგი სიმღერის თანხლებითაც სრულდებოდა. ხორუმს გამორჩეული მუსიკალურ-რითმული თვლა 5/4 ან 5/8 აქვს, რაც ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ისტორიაში საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა.

ხორუმი ბოლოვდება ე.წ. „გადახვეული ხორუმით“, თუმცაღა არსებობს სხვა ვარიანტიც, კერძოდ, ცეკვა შეიძლება დასრულდეს ბრძოლის ველიდან დაჭრილების გაყვანით: ნახევრად მწოლიარე დაჭრილ მეომარს (ზოგჯერ ეს სწორედ თავმოსამეა – განსაკუთრებით მთის ხორუმის ვარიანტებში) თანამებრძოლები მხარში შეუდგებიან და ბრძოლის ველიდან გაჰყავთ. სპეციალისტთა ერთი ნაწილი (ავთ. თათარაძე) თვლის, რომ ამგვარმა გადაწყვეტილებამ საცეკვაო ხელოვნების ისეთ შედეგს, როგორც ხორუმია, გარკვეულწილად თავისი ნამდვილი არსი დაუკარგა, რადგან დაჭრილების გამოყვანა გაიგივდა უკანდახვეისა და ბრძოლის შეწყვეტასთან, რითიც გაქრა გამარჯვებამდე ბრძოლის ის პათოსი, რომელიც „ხორუმის“, როგორც საცეკვაო პანტომიმის არსს შეადგენს.

სპეციალისტთა დაკვირვებით „აჭარული ხორუმი“ სრულდება

¹ აღნიშნულ ტერმინთან დაკავშირებით უნდა ითქვას შემდეგი: ტრადიციულად ჩვენში ხორუმის ხელმძღვანელის, მისი თავკაცის საქმიანობის შინაარსის გამოსახატავად გამოიყენებოდა ცნება „ხორუმბაში“. დამატება „ბაში“, ცხადია, მას არაქართულ ელფერს აძლევს. სამწუხაროდ სხვა სიტყვა ქართულმა ყოფამ არ შემოინახა.

1969 წელს თურქეთში ანსამბლ „გორდას“ გასტროლების დროს მისმა ხელმძღვანელმა, სახელგანთქმულმა ქორეოგრაფმა ბატონმა ბესიკ სვანიძემ იქაური ქართველებისაგან შეიტყო, რომ ხორუმის მოთავეს, მის წარმმართველს „თავმოსამეს“ ე.ი. „მთავარ მოცეკვავეს“, „მოცეკვავეთა თავს“, მის ხელმძღვანელს უწოდებენ. აღნიშნული ტერმინი ბატონმა ბესიკამა გააცნო ცნობილ ავტორიტეტებს ავთანდილ თათარაძეს და ალექსანდრე ჯიჯიშვილს. აი, სწორედ ამის მერე, ანუ 70-იანი წლებიდან დამკვიდრდა ეს ტერმინი ქართველ ქორეოგრაფთა ლექსიკაში. სამწუხაროდ, დღემდე საქმის რეალურ ვითარებაზე არსად დაწერილა და ამიტომ ვცანით აღნიშნულის თქმა საჭიროდ. მეორეს მხრივ, ეს ფაქტი კარგად მიუთითებს, თუ როგორი ყურადღების გამორჩენა მართებს ყველა ქორეოგრაფს სიძველეთა ძიებისას.

უფრო წყნარად, ფრთხილად და მოზომილად. აქ მოძრაობები შედარებით უფრო რბილი და პლასტიკურია. მაშინ როდესაც ბარში, განსაკუთრებით გურიაში, შესრულების მანერა სხარტი, მკაცრი და დაძაბულია. თავმოსამე და ჩამკეტი აქ გაცილებით მეტი სიმკვირცხლითა და შეტევის ჟინით გამოირჩევა.

გურიის რეგიონიდან „ხორუმის“ გავრცელების არეალი, როგორც ჩანს, კიდევ უფრო გაფართოვდა და მას სხვა კუთხის მცხოვრებლებიც გაეცნენ. ამის დასტურია ლ. გვარამაძის მიერ გამოყენებული გაზეთ „დროების“ ერთი ინფორმაცია, რომელიც გასული საუკუნის ვითარებას ასახავს. კერძოდ, ქუთაისის დრამატული წრის მიერ მოწყობილი კონცერტის აღწერისას „დროების“ (1882 წ. №64) კორესპონდენტი აღნიშნავს, რომ „დასარულ გურულებმა იცეკვეს შესანიშნავი „ხონური“ სავარაუდოა, რომ ტოპონიმმა „ხონმა“ აქ გარკვეული როლი ითამაშა და „ხორუმი“ გაუცნობიერებელი კორესპონდენტის ინფორმაციაში „ხონურით“ შეიცვალა.

„ხორუმის“ თავისებურ ვარიანტს აგვიწერს ძუკუ ლოლუაძე. მისი აზრით, „ხორული“ ანუ მხარული შემდეგნაირად გამოიყენება: „სოფლად მოხუცი და ახალგაზრდა ხელი-ხელ ჩაკიდებულნი, რკალივით წრე შეკრულნი, ფეხებ შეწყობილნი და ტანთ შეთანხმებულნი — ხელის პატარა თითების ჯაჭვით მიეხებიან ერთი მეორეს და ნელა იძვლიან; სანამ ჩქარ სიმღერაზე გადავიდოდნენ, რომელიც დიდ მოძრაობას იწვევს და ხტომასაც, მაგრამ სიმღერის დაჩქარებით და მოძრაობის აჩქარებისას ქალები თანდათან გამოდიან წრიდან. სანახაობა ამის შემდეგ უფრო საინტერესოა. წრე ისევ რჩება, — გატაცებული მოთამაშენი გვერდით ეკვრიან ერთი მეორეს მაღლა-მაღლა — ამ დროს არავის შეუძლია მათ წრეში შესვლა; უცბად ერთბაშად უშვებენ ხელს ერთი მეორეს — ამის შემდეგ შეიცვლიან მკლავებს და მხრებზე გადაწყობენ ერთი მეორეს, ასე განაგრძობენ შემოვლას, რომელიც გაცილებით, ორჯერ უფრო ფართო წრეს ქმნის. ჩქარი თუ წყნარი ნაბიჯებით უვლიან წრეს და ამასვე უთანხმებენ სიმღერას“. სამწუხაროდ, მოტანილი აღწერიდან ძნელია იმ აზრის გამოტანა, თუ რა ტიპის მოძრაობებთან გვაქვს საქმე და რამდენად შესაძლებელია ამგვარი „ხორულის“ ანუ „მხარულის“ იდენტიფიკაცია იმ სამხედრო

1 ძუკუ ლოლუა, ქართული ხალხური სიმღერები. გაზეთი „ლომისი“. 1922, № 17.

შინაარსის მქონე ცეკვასთან, რომელსაც ჩვენ „ხორუმის“ სახით ვიცნობთ.

ცეკვა ხორუმის ერთ-ერთი ვარიანტი უნდა იყოს „ლაზური“. შესრულების მანერით იგი ძალიან სწრაფია, რითაც დიდ ნათესაობას ამჟღავნებს გურულ ხორუმთან. ცეკვის მანძილზე „ლაზურში“ წრე ბოლომდე შეკრულია და იხსნება მხოლოდ სცენაზე შემოსვლისა და გასვლის დროს. ამ მხრივ იგი ახლოსაა აგრეთვე ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილ „ხორულთან“. წრიული მოძრაობა, როგორც აღინიშნა ძალიან სწრაფია, მოცეკვავენი დიდი მონდომებითა და სიხშირით, ერთიან რიტმში აბაკუნებენ ფეხებს, ხოლო მეთაურის მოკლე შეძახილზე მთელი ტანით გადაიხრებიან უკან.

ცეკვა „ლაზურის“ შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის ცნობილი მხატვრის ვ. ლანსერეს ჩანახატები, თუმცა აქედან რაიმე კონკრეტული დასკვნის გაკეთება ძნელია, რადგან ნახატებზე აშკარად ჩანს „ხორუმის“ ჩახვეული მოძრაობები წიხლურა ილეთების გამოყენებით, კარგად იკითხება აგრეთვე მიპარვითი და ქობულეთურად წოდებული ილეთებიც.

შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობისას ნიკო მარს დაუფიქსირებია „ხორუმის“ კიდევ ერთი სახეობა ე.წ. „დელიხორუმი“. მისი აზრით, ეს იმერხეველთა ფერხულია ბუქნით. ცეკვა წრედ შეკრული ფერხულის სახეს ატარებს, თუმცა იგი ბოლომდე არ იკვრება, ერთადგილას გახსნილია.

თვით სახელწოდება უნდა მომდინარეობდეს შესრულების მანერიდან – დელი – ჩქარი – გიჟური ხორუმი. ასეთია სპეციალისტთა საერთო აზრი.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობთ, გვაძლევს იმის უფლებას, რომ ცეკვა „ხორუმი“ ქართველი ხალხის ისტორიის, მისი წარსულისა და თანამედროვეობის ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესო გამომხატველ პლასტიკურ-პანტომიმურ სანახაობად მივიჩნიოთ. აქ უთუოდ უნდა დავესვსოთ გ. დოჩანაშვილის ცნობილი მოთხრობის სათაურს „ხორუმი ქართული ცეკვა“. ვფიქრობთ, ამით ყველაფერია ნათქვამი.

ცეკვა „ქართულის“ შესახებ

ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების უმდიდრეს საგანძურში, რომელიც ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურული განვითარების შედეგად შეიქმნა ცეკვა „ქართულს“ ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს. უფრო მეტიც, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეს არის ეროვნული საცეკვაო ხელოვნების, განსაკუთრებით სატრფიალო ქორეოგრაფიული ლირიკის ჭეშმარიტი გვირგვინი, რომლის მხატვრული ფორმა და შინაარსი თავისი მთლიანობის მეოხებით სრულფასოვან წარმოდგენას გვიქმნის ქართველი ხალხის ზნეობრივ სახეზე, მის რაინდულ ბუნებასა და ესთეტიკურ იდეალებზე.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევართა შორის, როგორც ჩვენში, ასევე ქვეყნის გარეთ, ძნელად მოიპოვება სპეციალისტი, რომელსაც გარკვეული თვალსაზრისი და შეხედულებები არ ჰქონდეს გამოთქმული ცეკვა ქართულის წარმოშობის, მისი რაობისა და ხასიათის შესახებ. ამ მხრივ აღსანიშნავია დიუბუა დე მონპერეს, პლატონ იოსელიანის, გრიგოლ ორბელიანის, რაფიელ ერისთავის, აკაკი წერეთლის, რიჩარდ ვილბრეხამის, გრიგოლ რობაქიძის, ალექსი ალექსიძის, ილია ზურაბიშვილის, დავით ჯავრიშვილის, ავთანდილ თათარაძის, ლილი გვარამაძის, კონსტანტინე მანჯგალაძის, ზაურ ლაზიშვილის, უჩა დვალიშვილის, ბესიკ სვანიძის და სხვათა მოსაზრებები თუ ცალკეული შეხედულებები. აქ ჩამოთვლილი და მათთან ერთად სხვა ავტორებიც უადრესად მაღალ შეფასებას აძლევენ ცეკვა „ქართულს“, აღწერენ მის ფორმასა და შინაარსს, ცალკეულ ელემენტებსა თუ შესრულების მანერის თავისებურებებს. ამასთანავე საგულისხმოა, რომ ზოგი ავტორთაგანი აღნიშნულ ცეკვას მოიხსენიებს „ლეკურის“ სახელწოდებით. სამწუხაროდ, ცეკვა „ქართულისადმი“ ამგვარმა მიდგომამ გარკვეულ დროს ერთგვარი ტრადიციის სახეც კი შეიძინა და აუამრავი გაუგებრობის სათავედაც იქცა.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში, პრაქტიკოს ქორეოგრაფთა გამოსვლებში აღნიშნული საკითხის ირგვლივ ბევრი ითქვა და დაიწერა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი აქტუალურია სადღეისოდაც, განსაკუთრებით ქორეოგრაფიული ხელოვნების

ისტორიკოსთათვის.

ავთანდილ თათარაძის სამართლიანი შენიშვნისა არ იყოს, თავის დროზე მომხდარმა ამ გაუგებრობამ ეჭვის ქვეშ დააყენა ცეკვა „ქართულის“ თვითმყოფადობის საკითხი. მკვლევარ-ისტორიკოსისათვის კი გაუგებრობის გაფანტვა და ჭეშმარიტების დადგენა, არა მარტო პროფესიული მოვალეობა, არამედ შინაგანი სულიერი მოთხოვნილებაც არის.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომში ვცადეთ ერთგვარად შეგვეჯამებინა აღნიშნული საკითხის ირგვლივ ჩვენში სხვადასხვა დროს გამოთქმული მოსაზრებები და ამის გათვალისწინებით გამოგვეხატა საკუთარი კონკრეტული თვალსაზრისი.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბედით დაინტერესებული ადამიანებისათვის ცნობილი ფაქტია, რომ XIX ს-ის პრესის ფურცლებზე, გამოჩენილ ადამიანთა გამონათქვამებსა თუ მოგონებებში, აქედან მოკიდებული კი უფრო გვიანი ხანის ჩანაწერებშიც, მიმოქცევაში შემოვიდა საცეკვაო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ტერმინი „ლეკური“. უმეტესწილად იგი წყვილთა ცეკვის აღმნიშვნელ სიტყვად დამკვიდრდა და ამის გამო ბუნებრივად დაუკავშირდა, ჩვენში სადღეისოდ კარგად ცნობილ ქორეოგრაფიულ შედეგს „ქართულს“. სადღეისოდ დადგენილად ითვლება, რომ „ქართულს“ ზოგჯერ მარტო ქალიშვილები ცეკვავდნენ, რასაც ადასტურებს XIX ს-ის ლიტერატურული ჩანაწერები, მიხეილ ლერმონტოვისა და გრიგოლ გაგარინის ჩანახატები. („ლეკური“, „მოცეკვავე ქართველი ქალები“). არსებობს „ქართულის“ მასობრივი ვარიანტებიც („სალხინო“, „სადარბაზო“, „დავლური“), მაგრამ ჭეშმარიტ სრულყოფილებას და ესთეტიკურ სიმაღლეს ამ ცეკვამ სწორედ ქართლსა და კახეთში დადასტურებულ ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვის ვარიანტში მიაღწია.

სათანადო გამოკვლევებით დადასტურებულია, რომ თანამედროვე „ქართულის“ სინონიმად გამოყენებული ტერმინი „ლეკური“ ქართული პრესის ფურცლებზე, წიგნების, გამოკვლევების გვერდებზე, ასევე ჩვეულებრივ საუბარში ფეხს იკიდებს XIX ს-ის პირველი ნახევრიდან.

უდიდესი ქართველი ლექსიკოგრაფი სულხან-საბა ორბელიანი

ცეკვის აღმნიშვნელ ასეთ ტერმინს არ იცნობს და თავის „სიტყვის
 კონა“-ში, სიტყვა „ლეკური“ შეაქვს როგორც ხმლის აღმნიშვნელი
 ტერმინი. („ლეკური – ხმალი“), ასეთია რეალური ვითარება XVIII
 ს-ის ჩათვლით. ჩვენამდე მოღწეული უძველესი წერილობით
 წყაროებში, რომელიც აღნიშნულ საკითხს ეხება ქართული ცეკვის
 სახელწოდებების, ან კიდევ საცეკვაო მოძრაობების აღმნიშვნელი
 ტერმინთაგან შემორჩენილია: სამა, შუშპარი, ძნობა, როკვა, კოჭა,
 ბუქნა, ფერხისა, ფერხული, მწობრი და სხვა მრავალი, მაგრამ არც
 ერთი ძველი, არც ერთი ჩანაწერი თუ ზეპირი წყარო XIX საუკუნემდე
 მინიშნებითაც კი არ იცნობს საცეკვაო ტერმინ „ლეკურს“. იგი,
 როგორც უკვე ითქვა, მხოლოდ XIX ს-ში ჩნდება. ეს გარემოება,
 ბუნებრივია, შემთხვევითი არ არის და ამდენად ლოგიკურად ჩნდება
 კითხვა: დღევანდელი ცეკვა ქართული ჩრდილო-კავკასიელი ლეკების
 მიერაა შექმნილი და შემდეგ იქიდანაა გადმოტანილი, თუ აქ არსებულ
 ხალხურ, ტრადიციულ საცეკვაო ნიმუშებს ეწოდა მოგვიანებით ეს
 სახელი? აღნიშნული კითხვა კარგა ხანია სერიოზული მსჯელობის
 საგანია ქართულ სამეცნიერო წრეებში, მოძიებული მასალების
 ანალიზი კი აჩვენებს, რომ თავად პრობლემა საკმაოდ ბევრ
 გაუგებრობასა და პირობითობასთან არის დაკავშირებული. საქმე ის
 არის, რომ მკვლევარ-მეცნიერთა წრეებში თვით მთელი ჩრდილოეთ
 კავკასიისა და, ბოლოს, რუსეთის მასშტაბითაც გარკვეული არ არის
 ცეკვა „ლეკურის“ ლოკალიზაციის საკითხი მისსავე სამშობლო
 ქვეყანასთან – დაღესტნის ლეკების კულტურასთან მიმართებაშიც კი.
 სპეციალური ლიტერატურული ანალიზი მოწმობს, რომ „ლეკური“
 ანუ „ლეზგიკა“ XIX ს-ს რუსულ ეთნოგრაფიულ და ისტორიულ
 ჩანაწერებში დაინერგა, როგორც კავკასიის ხალხების საცეკვაო
 ხელოვნების აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინი. ეს გარემოება მოგვიან-
 ნებით აისახა აკადემიურ სამეცნიერო გამოცემებშიც: მაგალითად
 „Большая Советская энциклопедия გვამცნობს, რომ "... У
 народов кавказа (кабардинцев, чеченцев, аварцев и др.
 свои разновидности лезгинок..... Исполняется мужчинами
 село, а также в паре женщиной. Лезгинка танец-
 соревнование, демонстрирующей ловкость, виртуозность,
 неутамимось танцоров. Четкие движение ног (на пальцах,

на коленях, мелкие движения ступни) координируется с разными порывистыми движениями рук и корпуса. Сольную Лезгинку часто танцуют с кинджадами”.¹

ამრიგად, ნათელია, რომ ტერმინი „ლეზგინკა“ კავკასიის ხალხთა ცეკვების, უფრო ზუსტად წყვილთა ჩქარტემპიანი ცეკვების ზოგადი სახელწოდებაა და მას კონკრეტული წარმოშობის ადგილი არსებითად არ გააჩნია.

აღნიშნულ გარემოებას ყურადღება მიაქცია ავთანდილ თათარაძემ, რომლის აღზრითაც ამგვარი პირობითობის და უზუსტობის დაშვებით „... მივიღეთ იმდენი ლექური (უფრო სწორედ ჯერ „ლეზგინკა“ და შემდეგ მისი თარგმანი – „ლეკური“) რამდენი ტომიც სახლობდა კავკასიაში, მათ შორის „Аварская лезгинка“ – „აღარელთა ლექური“, „Наурская лезгинка“ – „ნაურების ლექური“, „Чеченская лезгинка“ – „ჩეჩნური ლექური“, „Черкеская лезгинка“ – „ჩერქეზული ლექური“, „Осетинская лезгинка“ – „ოსური ლექური“, ასევე „Грузинская лезгинка“ და მისი ქართული თარგმანი „ქართული ლექური“ და სხვ. თვით ლექების ცეკვის სხეებისაგან გამორჩევის მიზნით ქართველები ტერმინ „ლეკთა ლექურსაც“ კი იყენებდნენ, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ტერმინი „ლეზგინკა“ („ლეკური“) უშუალოდ ლექთა ცეკვების კერძო სახელწოდებად კი არ არის მიჩნეული, არამედ ყველა კავკასიელის ცეკვის ზოგადი მნიშვნელობის ტერმინია, რომელმაც იმის გარკვევის მიზნით, თუ რომელ კავკასიელ ხალხს ან ტომს ეკუთვნის ესა თუ ის ცეკვა, მოითხოვა ზოგად ტერმინთან ერთად ამ ხალხების (ტომების) სახელწოდების მინიშნება“.² ეს ფაქტი, ვფიქრობთ, ნათლად მიუთითებს ერთ გარემოებაზე. ტერმინი „ლეზგინკა“ და შესაბამისად „ლეკურების“ მთელი სერიული ჩამონათვალი არ არის პროფესიული მოცეკვავეების, ან თუნდაც ხელოვნებამცოდნეთა და ეთნოგრაფთა მიერ შექმნილი. იგი მოყვარულ მოგზაურთა, ან კიდევ კავკასიის სამხედრო ავანტურების მონაწილე ადამიანების მიერ შერქმეული სახელი უნდა იყოს, და კარგად გამოხატავს რუსულ სინამდვილეში არსებული რეალობის სახელდების ფსიქოლოგიურ მომენტს. ამ

¹ „Большая Советская энциклопедия“.

² ავტ. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები. თბ., 1999, გვ. 149.

ტერმინის დამკვიდრების ისტორიაც, ალბათ, ნათელი უნდა იყოს.

უნდა ითქვას, რომ ტერმინ „ლეკურის“ შემოსვლასა და დამკვიდრებას ნებისთ თუ უნებლიეთ ხელი შეუწყო XIX ს-ის ქართული ინტელიგენციის პოზიციამაც, რომელსაც განსხვავებით პროფესიული ქორეოგრაფ-მოდერნიზატორ არ გასჩენიათ უკმარისობისა და პროტესტის გრძნობა, აღნიშნული ცნების გამოყენებასთან დაკავშირებით. ეს ალბათ არცაა გასაკვირველი იმ საერთო რუსოფილური კულტურული ტენდენციების გამო, რომელიც საერთოდ ახასიათებდა XIX ს-ის ქართულ ინტელიგენციის გარკვეულ ნაწილს. ნათქვამის საილუსტრაციოდ დავიმოწმებთ ლილი გვარამაძის წიგნში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ მოყვანილ რამდენიმე მოსაზრებას, რომელიც ახლოსაა ჩვენი კვლევის თემასთან. გაზეთ „კავკასიაში“ 1847 წელს გამოქვეყნებულ წერილში რაფიელ ერისთავი წერდა: „ქართველი ქალები, მოწვეულნი მთელი მაზრიდან, ცეკვავდნენ ლეკურს. კახელი ქალი ტურფაა, როცა იგი ლეკურს ცეკვავს. როგორ ცოცხლად, ნარნარად, ნაზი ღიმღიმით და თავის მსუბუქი დაკვრით იწვევს იგი თავის ამხანაგს. ასეთ ლეკურს ვერ იცეკვებენ თქვენი თბილისელები. აქაურები უფრო ახლოს არიან ლეკებთან, გადმოიღეს მათგან ცეკვა, გააუმჯობესეს იგი საუცხოოდ“. ¹ რ. ერისთავის ზემოთქმულს ეხმიანება ქართველი ისტორიკოსის პ. იოსელიანის აზრიც: „სიმღერიანი ფერხულები და ლეკური-დაღესტნის ტერპსიქორის ცეკვა-მთის თავისუფლების შვილთა მჩქეფარე ცხოვრების სიმბოლოა“. ქართველთაგან „ლეკურის“ ცოდნასა და მის შესრულებაზე საუბრობენ გრიგოლ ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილის მეგობარი კ. მამაცაშვილი, კავკასიის მთავარმართებელი გრაფი ვორონცოვი, აკაკი წერეთელი („ჩემი თავგადასავალი“), მოგზაური რიჩარდ ვილბრეხი და სხვ.

საგულისხმოა, რომ აღნიშნულ პრობლემას თავიდანვე სრულიად სხვა თვალთ შეხედეს პროფესიონალმა მოცეკვავეებმა და ქორეოგრაფებმა. დოკუმენტები ადასტურებს, რომ ქართული ქორეოგრაფიული სკოლის ფუძემდებელი ალექსი ალექსიძე (სონღულაშვილი) თურმე იმთავითვე წინააღმდეგი იყო ტერმინ „ლეკურის“ ხმარებისა

1. ლ. გვარამაძე. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. გვ. 140.

და მის ნაცვლად „ქართულს“ იყენებდა. იგი თურმე ასე უხსნიდა თავის მოსწავლეებს: არ არის სწორი, რომ ჩვენს ცეკვას „ლეკურს“ ეწოდებთ და აი რატომ: „... ლეკებს, როგორც მაჰმადის სარწმუნოების ერს, აკრძალული აქვთ ისტორიულად, რომ ქალი ვაჟს სჩვენებოდა, რის გამოც ცეკვის შექმნაც შეუძლებელია ქალთან. ლეკებში და ჩეჩნებში უფრო რთულია ცეკვა. ცეკვავენ ვაჟები, რომელსაც ჰქვია დალისტური“.¹ „დალისტური“ ცეკვის სირთულეში ა. ალექსიძე, ლ. გვარამაძის ვარაუდით ვაჟთა ცეკვებისათვის დამახასიათებელ ტექნიკურობას გულისხმობს, რაც სრულიად მიუღებელია ქალ-ვაჟთა დუეტის სინარჩარისა და პლასტიკურობისათვის. ა. ალექსიძის აზრით, ყველამ იცის, რომ ცეკვა „დავლური“ ქართულია, „... ამას ამტკიცებს სიღარბაისლე, სიღინჯე, მისი შინაარსი, ისიც ვიცით, რომ „დავლურის“ დასასრული „ლეკურია“, მაშასადამე, თუ თავი ჩვენია, ბოლოც ჩვენია, ამ ცეკვას ჰქვია „ქართული“, როგორც „ქისტურს“, „ჩეჩნურს“, „მოხევურს“ და სხვებს, ისე ამ ცეკვასაც ჰქვია „ქართული“ და არა „ლეკური“.²

ამრიგად, ა. ალექსიძე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ჩვენი ცეკვა „ქართულია“, იგი სხვა ხალხების ცეკვების მსგავსად („ქისტური“, „ჩეჩნური“ და ა.შ.) ეროვნულობის ნიშნით გამოდის და ამიტომ განსხვავებულია „ლეკურისაგან“. ა. ალექსიძის მიერ ზემოთგამოთქმულ მოსაზრებას მხარს სხვა მასალაც უმაგრებს. სამაგალითოდ მოვიყვანო ქართველი მკვლევარის თეიმურაზ ბერიძის წიგნს „მხატვარი ვანო ხოჯაბეგოვი“. მის შესავალში ვკითხულობთ: „წიგნი ეძღვნება მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქალაქის უკანასკნელი მოჰიკანის, თვითნასწავლი მხატვრის – ვანო ხოჯაბეგოვის ცხოვრებასა და შემოქმედებას“.

ავტორის შეფასებით ესაა მხატვარი – „ეთნოგრაფი“, რომელმაც ფანქრით ასახა და უკვდავყო ძველი თბილისის მკვიდრთა საყოფაცხოვრებო სცენები („ყვენობა“, „მუშტი-კრივი“, „ქართული ჭიდაობა“, „მამლები კინკლაობა“, „ყორების ჭიდილი“, ცეკვა „ქართული“ და სხვა) და ტიპაჟები („მედუღუკეები“, „მექელეხენი“, „ყასაბი“, „კინტო“ და სხვა)“. აქვე დაბეჭდილ სურათებს შორის ერთ-ერთს გამოვყოფთ,

1. ლ. გვარამაძე. მთაწმინდელი მოცეკვავე. თბ., 1962, გვ. 31.

2. ლ. გვარამაძე, მთაწმინდელი მოცეკვავე. თბ., 1962, გვ. 31.

სადაც წყვილის ქალისა და მამაკაცის ცეკვაა გადმოცემული და ეჭვიც არავის გვეპარება, რომ ესაა ცეკვა „ქართული“. ქალის ხელების მდგომარეობა იკითხება შემდეგნაირად: მარცხენა ხელი განმკლავშია, ოდნავ იდაყვში მოხრილი, მარჯვენა ხელით ქალი ცდილობს მამაკაცისაგან სახის დაფარვას. ქალის თვალები გამოკვეთილია, თუმცა ძალიან ფრთხილად, მაგრამ აშკარად ცდილობს მამაკაცი მისი მხედველობის არეში მოაქციოს. ქალის მოძრაობა აშკარად დინამიურია, მაინც იკითხება, ვაჟის მიმართ ფრთხილი და ფაქიზი მზერა. მამაკაცი მაღალ ერგცერებზე შემდგარა, საიდანაც ქართველი რაინდისათვის დამახასიათებელი შემართებით და ღიდი თავდაჭერილობა, მორიდება იკითხება. თავი მთლიანად ქალისკენაა მიმართული, რითაც მის მიმართ ლირიზმისა და თავდადების გამოხატულებას გადმოსცემს. ხელები მე-2 პოზიციაშია ანუ მარცხენა ხელი იდაყვში მკვეთრად მოხრილია, ხოლო მარჯვენა ხელი განგაშლილია, რაც მკაფიოდ დამახასიათებელია ცეკვა „ქართულისათვის“ და საერთოდ ეჭვს გარეშეა, რომ სურათი შექმნილია იმ მხატვრის მიერ, რომელიც ან ცეკვავდა თვითონ, ან კარგად იცნობდა ცეკვის ხასიათს, ტრადიციებს, ისტორიასა და, საერთოდ, კარგად იცნობდა ცეკვა „ქართულის“ შემსრულებლებს.

მე, პირადად ზშირად მომისმენის დავით ჯავრიშვილის და ილიკო სუხიშვილისაგან, რათქმა უნდა ცალცალკე, რომ მათ პირველებმა დააყენეს საკითხი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში, რომ „ლეკურს“ შეცვლოდა სახელი და მას ცეკვა „ქართული“ დარქმეოდა.

აქვე მინდა მოვიშველიო 1913 წლის 14 იანვარს ქალაქ ბათუმში გამართული „ქართული საღამოს“ საკონცერტო პროგრამის აფიშა. აღნიშნულ აფიშაზე ვკითხულობთ, რომ მე-3 განყოფილებაში შესრულდება ცეკვა ევროპული, ქართული-ლეკური და სხვა. აქ აშკარად იკითხება, რომ უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისშიც კი, იცოდნენ რომ „ლეკური“ პირველ რიგში ქართულია, რაზედაც გვაძნობენ კონცერტის ორგანიზატორები. მკაფიოდ და გასაგებად, როგორც ზემოდაა აღნიშნული, მიუთითებენ მე-3 განყოფილებაში სხვა ცეკვებთან ერთად ცეკვა „ქართული-ლეკურის“ შესრულებას.

აღნიშნული ფაქტი არ შეიძლება, რომ არ სცოდნოდათ დავით ჯავრიშვილსა და ილიკო სუხიშვილს, ისევე, როგორც მხატვარ ვანო

ხოჯაბეგოვის ნახატი ცეკვა „ქართული“ და აქედან გამომდინარე უნდა ევიარაუდოთ, რომ ორთავემ დავით ჯავრიშვილმა და ილიკო სუხიშვილმაც ამოსავალ წერტილად გამოიყენეს ჩვენს მიერ მოყვანილი ორი მაგალითი და მათ, თუმცა მოგვიანებით, მაგრამ მაინც, მიმართეს მეცნიერებათა აკადემიას, რათა ცეკვა „ქართულს“ დაბრუნებოდა თავისი პირვანდელი სახელი „ქართული“ და არამცდა-არამც არ რქმეოდა ცეკვა „ლეკური“, როგორც ყოვლად მიუღებელი და გაუმართლებელი.

აქედან გამომდინარე, ჩვენ დასკვნით სახით ვაზიარებთ, რომ მისი სახელი იყო და რჩება ყველა ქართველისათვის მისაღები და სანუკვარი-ცეკვა „ქართული“.

ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივად წამოიჭრება საკითხი, კერძოდ, ტერმინი „ქართული“, მანამდე არსებობდა თუ სწორედ ამგვარი გაუგებრობების თავიდან ასაცილებლად შეიქმნა სწორედ იმ დროს, როდესაც უცხოელმა „მოგზაურებმა“ ტერმინი „ლეზგინკა-ლეკური“ დაამკვიდრეს?

სამწუხაროდ, ჩვენ არ გავაჩნია სათანადო დოკუმენტური მასალა, რაც საშუალებას მოგვცემდა გვემტკიცებინა, რომ სახელწოდება „ქართული“ გასულ საუკუნეებში სწორედ იმ საცეკვაო კომპოზიციის სახელწოდება იყო, როგორც ეს სადღეისოდაა მიღებული და გავრცელებული. უფრო სავარაუდოა, ეს ტერმინიც გვიან გაჩენილიყო. ამასთან დაკავშირებით აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისას ერთ გარემოებასაც უნდა მიექცეს ყურადღება. ამა თუ იმ საცეკვაო კომპოზიციისათვის სახელის მიკუთვნება, მისთვის რალაციის დარქმევა, ხშირად საკმაოდ პირობითი პროცესია. სწორედ ასე პირობითად შეარქვეს რუსმა მოგზაურებმა, თუ კავკასიურ-სამხედრო-პოლიტიკური ავანტურის მონაწილეებმა „ლეზგინკა“ ყველაფერ იმას, რაც ცეკვის სახით იხილეს, კავკასიაში. მოგვიანებით ეს სახელწოდება საერთო გახდა უმეტესწილად წყვილთა ცეკვებისათვის, სადაც შეჯიბრებითი ელემენტები იყო წინა პლანზე წამოწეული. როგორც ჩანს, წყვილთა ცეკვის გამო მიეკუთვნა ეს სახელი მაშინდელ ქალ-ვაჟთა საცეკვაო კომპოზიციას, რომელსაც ჩვენ დღეს „ქართულის“ სახელით ვიცნობთ. სხვათა შორის თვით ეს სახელწოდებაც ისეთივე ზოგადი და კონკრეტულობისაგან დაცლილია, როგორც „ლეზგინკა“.

თუმცა იგი კარგად გეიხსნის ერთ ფაქტს: სავარაუდოა, რომ ვინც ამ საცეკვაო ნომრისათვის სახელდება „ქართული“ შეარჩია და დაამკვიდრა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით სწორედ „ლექურის“ სახელწოდებისადმი პროტესტის გრძნობა ამოქმედებდა. იგი კარგად ხედავდა, რომ ქალ-ვაჟის ქართული ცეკვა თავისი არსით, ტექნოლოგიური მასალით, ლირიკული პათოსითა და სათქმელის მიზანდასახულობით სრულიად სხვა იყო, ვიდრე „ლექური“ და ამიტომ განსხვავებისათვის რომ ხაზი გაესვა და ამავე დროს ტრადიციულ სახელწოდებას დაპირისპირებოდა, მას „ქართული“ უწოდა. მერე და მერე ეს ტერმინი მდენად დამკვიდრდა ადამიანთა ცნობიერებაში, რომ დღეს „ქართულის“ ხსენებაზე, უსათუოდ ქალ-ვაჟის წყვილისათვის შექმნილი ლირიკულ-სატრფიალო ცეკვა გვახსენდება და მას წარმოვიდგენთ კიდევ. ესაა გარკვეული ტრადიციის შედეგი, თორემ არავინ კამათობს იმის თაობაზე, რომ ასეთივე „ქართულია“ ყველა ის სახასიათო, საბრძოლო, სპორტული, სარიტუალო თუ სხვა სახის საცეკვაო კომპოზიციები, რომელიც ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეშია ფიქსირებულ-შემონახული და წარმატებით სრულდება პროფესიული თუ სამოყვარულო, ასევე საბავშვო ქორეოგრაფიული ანსამბლების მიერ.

უნდა ითქვას, რომ სახელწოდება „ქართულის“ წარმოშობასთან დაკავშირებული ზემოთნახსენები ფსიქოლოგიური რეაქციის შინაარსი უფრო დამაჯერებელი გახდება თუ გავიხსენებთ, რომ ჩვენში დაფიქსირებულია თვით „ლექურის“ ქართული სიტყვიერი ძირებით ახსნის ტენდენცია. მაგალითად, სპეციალისტთა გარკვეულმა ჯგუფმა სცადა დაესაბუთებინა, რომ „ლექურის“ წარმოშობის მიზეზი ლექთა საცეკვაო ფოლკლორი კი არ არის, არამედ ხმალი ლექური, რომელიც წყვილთა ცეკვის განუყრელი ატრიბუტი იყო. მეორენი ფიქრობენ, რომ იქნებ ამ ცეკვის შინაარსში ლექთა მიერ ქართველი ქალების მოტაცების, ან უფრო ზოგადად ადამიანთა მოტაცების ე.წ. „ლექიანობის“ ანარეკლია, მაგრამ არა გვგონია, იკითხებოდეს. არსებობს სხვა ვერსიაც, კერძოდ ხალხურ მთქმელთა ნაამბობის მიხედვით „ლექური“ თითქოსდა სინამდვილეში „ლექური“ უნდა იყოს. კომპოზიტორ გრიგოლ კოკელაძეს თავის ნაშრომში „ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“ მოჰყავს კომპოზიტორ გრიგოლ სვანიძის მიერ

ქართლში, სოფ. ტეზერში გიორგი იორაშვილისაგან ჩაწერილი ცნობა, რომლის მიხედვითაც, ერთ დროს სოფელ ტეზერში ვინმე ლევანა (ლევო) ციხისთავიშვილს უცხოვრია. იგი უცხო მხრიდან მოსული ყოფილა და ისე კარგად ცეკვავდა, რომ თურმე, მის პატივსაცემად იმ ცეკვას, რომელსაც თვითონ ასრულებდა „ლეგური“ უწოდეს. მერე სოფელში ვიღაცას უთქვამს ეს ცეკვები „ლეგური“ კი არა ლეკურია, რადგან სწორედ ლეკები ცეკვავდნენ ასეთნაირად. მეორე მთქმელს, დიტო ძიმაშვილის მოწმობით კი, ამ ცეკვის სახელწოდება ძველად „სადარბაზოც“ ყოფილა, ოღონდ საბოლოოდ „სადარბაზოც“ და „ლეგურიც“, „ლეკურს“ შეუცვლია და ის გავრცელებულა. ბუნებრივია, ყველა ამ ვერსიას თეორიულად არსებობის უფლება აქვს, მაგრამ, მაინც ვფიქრობთ, რომ: 1) ხმალი, თუნდაც ლეკური ცეკვა ქართულისათვის სრულიადაც არ არის ის ელემენტი, რომელიც სახელის წარმოშობის საფუძველი შეიძლებოდა გამხდარიყო; 2) ავთ. თათარაძის სამართლიანი შენიშვნით, თუ ლეკიანობის კვალი, უფრო ზუსტად ლეკთა მიერ ქართველი ქალის გატაცების ამბავი რომ ედოს „ქართულს“ საფუძველად, მაშინ იგი მარტო ქალ-ვაჟის ცეკვას დაერქმეოდა. სინამდვილეში კი „ლეკურად“ იწოდებოდა ცეკვა „ქართული“, როგორც ქალ-ვაჟის, ასევე ორი ვაჟისა და ორი ქალის შესრულებით და მათთან ერთად, კავკასიის ხალხების ყველა ცეკვა; 3) ვერც „ლეგური“ გამოდგება ცეკვის სახელწოდებით წარმომშობ ფუძე-სიტყვად, რადგან ეს ტერმინი სოფ. ტეზერს გარეთ არსად დასტურდება. მას არც ერთი ძველი წყარო, ავტორი თუ მოგზაური არ იცნობს. იგი ხელოვნური გამონაგონია და ამდენად სიცოცხლი-სუენარა.

დაბოლოს ერთი არსებითი საკითხიც: ბატონმა ავთანდილ თათარაძემ თავის გამოკვლევაში გამოთქვა ვარაუდი, რომ შესაძლებელია „ლეკურის“ ანუ „ქართულის“ ადრინდელი შესატყვისი სახელწოდება „ცეკვა“ ყოფილიყო, ხოლო რაკი ცეკვა „ქართულმა“ უაღრესად ფართო გავრცელებას მიაღწია მთელს საქართველოში „... იგი შემდეგ ცეკვის ზოგად სახელწოდებად იქცა ე.ი. ტერმინი „როკვა“, ტერმინი „ცეკვით“ შეიცვალა, ცეკვა „ქართული“ კი დასახელების გარეშე დარჩა, რის შემდეგაც XIX საუკუნეში ჩრდილო კავკასიიდან შემოსული ტერმინის „გრუზინსკაია ლეზგინკას“ თარგმანი „ქართული

ლეკური“ შემდეგ კი „ლეკური“ დამკვიდრდა, როგორც ადრინდელი ცეკვის, ხოლო დღევანდელი ცეკვა „ქართულის“ სახელწოდება“. ამიტომ, რომ კავკასიელ ხალხებს შორის სახელწოდება „ლეკურის“ საკუთარი ცეკვის ტერმინად მხოლოდ ქართველები იყენებენ (მხოლოდ ქართველები უწოდებენ საკუთარ ცეკვას „ლეკურს“), დანარჩენი ხალხები კი თავიანთ ცეკვას საკუთარ ენაზე არსებული სახელწოდებით იხსენიებენ“. პატივცემული მკვლევარის ამგვარი დასკვნისათვის საფუძველი გახდა ის ფაქტი, რომ სულხან-საბა ორბელიანი ცეკვების აღმნიშვნელ ზოგად ტერმინად „როკვას“ მიიჩნევს. მისი აზრით, როკვას მიეკუთვნება: სამა, ცეკვა და მისთანანი. „როკვა – არს სამა, ცეკუა, ბუქნა, კოჭა, ფერხული, რგულათ წყობა და რაოდენიცა ებანთა და ფანტურთა მიერ იქმნებიან“. ფაქტია, რომ „ცეკვა“ როკვების ერთ-ერთი სახეა. დიდი ლექსიკოგრაფი მიუთითებს, რომ „ცეკვა არის ფეხის თითებით როკვა“. აქედან კი გამოდის, რომ ცეკვად იწოდებოდა ფეხის თითებით შესრულებული როკვა და არა სხვა რამ. ავთ. თათარაძე აფიქსირებს, რომ სიტყვა „ცეკვა“ დღესაც კახეთში ქალ-ვაჟის ცეკვას აღნიშნავს. ი. ზურაბიშვილის შეხედულებით კი იგი ცეკვაში გასმების კომბინაციის აღმნიშვნელია. აჭარაში გავრცელებული გამოთქმა „ცეკვა დაუკარი“ ნიშნავს ჭუნირზე ქართულის მელოდისა-აუღერებას. ჩვენის მხრივ დავამატებთ, რომ ხალხში გავრცელებული გამოთქმა „მიუცეკვა“, „მიცეკვება“, „გამოიცეკვა“ და სხვა მისთანანი, არსებითად ადგილზე გასმების შესრულებით პარტნიორის გამოწვევას გულისხმობს. ამგვარი ფაქტები ავთ. თათარაძეს აძლევს ისეთი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას, რომელზედაც ზემოთ იყო საუბარი.

ვერ გამოვრიცხავთ, რომ „ლეკურის“ ანუ „ქართულის“ ადრინდელი სახელწოდება „ცეკვა“ ყოფილიყო. ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ იგი თავისი პოპულარობის მიზეზით ტერმინ „როკვას“ შემცვლელიც გამხდარიყო, მაგრამ საეჭვოა ამ მიზეზით ცეკვა „ქართული“ დასახელების გარეშე დარჩენილიყო და ამიტომ მას მოგვიანებით „ლეკური“ მოარგეს. დაეჭვების საბაბს ის გარემოება ქმნის, რომ ჩვენ დანამდვილებით არ ვიცით ჰქონდა თუ არა დღევანდელ „ქართულს“ თავისი კონკრეტული სახელწოდება მანამდე, სანამ მას „ლეკურს“ შეერქმეოდა. ის ფაქტი, რომ ასეთი ცეკვა პრაქტიკულად არსებობდა ეჭვს არ იწვევს, რადგან ქალ-ვაჟთა წყვილის ცეკვები

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჯერ კიდევ წარმართობის ხანის საცეკვაო ფოლკლორიდან დასტურდება. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სატრფიალო საცეკვაო ფოლკლორი იმდენად ჩვეულებრივი მოვლენაა, რომ იგი გავრცელებულია ყველა ხალხში და აქ ისეთი დიდი კულტურული ტრადიციების მქონე ქვეყანა, როგორც საქართველოა გამოჩაჩივნი, ბუნებრივია, ვერ იქნება. რაც შეეხება მის სახელწოდებას, თუ ეს უკანასკნელი იყო „ცეკვა“, როგორც ამას ავტ. თათარაძე ვარაუდობდა, ხოლო შემდეგ რაკი აღნიშნულმა ტერმინმა უფრო ფართო მნიშვნელობა შეიძინა, საჭირო გახდა რაღაც ახალი სახელის მოფიქრება, მაშინ განა უფრო ლოგიკური არ იქნებოდა, რომ ქალაქის ლირიკული ცეკვისათვის „სატრფიალო“, „საქორწილო“, „პაემანი“ ან რაღაც მისი მსგავსი მოძაბნილიყო? „ქართული“ იმდენად ზოგადი ცნებაა, რომ მისი შემოტანა და დამკვიდრება აშკარად რაღაც დიდად შემაწუხებელი გარემოების უკუსაგდებად, რაღაც ღრმად ეროვნულის ხაზგასასმელად დასჭირდა ამ ტერმინის შემომტანს. პრობლემა სწორედ ის იყო, რომ „ლეკური“ წყვილთა ცეკვების აღმნიშვნელ ცნებად დამკვიდრდა. რადგან „ცეკვა ფეხის თითებით როკეა“ (საბა), ხოლო „ლეკურიც“ ძირითადად იგივე სახის მოძრაობებს შეიცავს სწორედ მათ შორის დაისვა ტოლობის ნიშანი. რუს მოგზაურებს უთუოდ სხვა ქართული ცეკვაც ექნებოდათ ნანახი, მაგრამ მათ აზრად არ მოსვლიათ „ხორუმის“, „ფერხულეების“ ან სხვა მათ მსგავსათათვის ეწოდებინათ „ლეკური“. ბუნებრივია, არაპროფესიონალ მოგზაურებსა თუ პუბლიცისტებს „ფეხის თითებით როკით“ შესრულებული ქართული ცეკვა „ლეკურის“ მსგავსად, მასთან მიახლოებულად მოეჩვენათ და სახელიც ანალოგიური შეარქვეს. ამდენად „ლეზგინკა“ – „ქართულთან“ მიმართებაში არაპროფესიონალთა თუ რუსოფილთა მონადვანი ტერმინია. სწორედ მის საწინააღმდეგოდ გარედან თავსმოხვეული აგრესიული სახელწოდების უკუგდების შინაგანმა აუცილებლობამ უბიძგა ქართულ სინამდვილეს გამოეყენებინა ეროვნული შინაარსით დატვირთული ტერმინი საცეკვაო მოძრაობათა გარკვეული კომპლექსის აღსანიშნავად და სხვათაგან გამოსარჩევად. სხვა შემთხვევაში ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინი „ქართული“ ალბათ საერთოდ არ გაჩნდებოდა, ისევე როგორც ჩვენი მუსიკალური ფოლკლორის პატრონ ხალხს, არ

გვაქვს კონკრეტული სიმღერა „ქართული“, მაგრამ საბედნიეროდ ეს არანაირ უხერხულობას არ ქმნის.

დასასრულს, გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ შორს ვართ აზრისაგან, თითქოს ცეკვა „ქართულის“ შესახებ ყველაფერი უკვე ნათქვამია. დრო წინ მიდის, მეცნიერული აზრიც ვითარდება და, ალბათ, მომავალში ქართული კულტურის მკვლევართა ახალი თაობა კიდევ ბევრ საინტერესო დეტალს დააფიქსირებს, ახლებურად გაიაზრებს ცეკვა „ქართულის“ ადგილსა და როლს ქართული ფოლკლორულ თუ სასცენო ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში.

ნაწილი მეორე

დრო, მოვლენები, ადამიანები ჩემი პირველი მასწავლებელი (გივი ჩიხლაძე)

წიგნის შესავალ ნაწილში მე უკვე ვისაუბრე იმ წლებისა და გზის შესახებ, რომელმაც ქორეოგრაფიაში მომიყვანა და ისიც გავიხსენე თუ რა როლი ითამაშა ამ საქმეში ყველა ბათუმელისათვის უაღრესად საყვარელმა პიროვნებამ, გივი ჩიხლაძემ. ბუნებრივია იქ ყველაფერი ვერ ვთქვი და ამიტომ ახლა საგანგებოდ მინდა შევეხო ბატონი გივის პიროვნებას, მის ოჯახს, შემოქმედებითი და პედაგოგიური საქმიანობის თავისებურებებს. მიმაჩნია, რომ ბატონი გივის ხსოვნის წინაშე მე და ჩემმა მეგობრებმა ჯერ კიდევ ვერ მოვიხადეთ ღირსეული ვალი. ასე მგონია, რომ ეს წიგნი, რომელიც მე სწორედ მის ხსოვნას მივუძღვენი რაღაცნაირი მიახლოებაა ამ ვალთან თუ ვალდებულებასთან.

გივი ჩიხლაძე თხემით ტერფამდე ბათუმელი კაცი იყო. მოგეხსენებათ, ყოველ ქალაქს, მის ცალკეულ უბანს რაღაცნაირად გამორჩეული ზიბლი აქვს, ამიტომაც აქ აღზრდილ-ჩამოყალიბებული პიროვნება დაკვირვებული თვალის მქონე კაცს სხვაში არასოდეს აგერევა. გივი ჩიხლაძეს ვაჟკაცობაზე, მის გამორჩეულ სამართლიანობაზე მეგობრობასა და გულისხმიერებაზე ბათუმში ლეგენდები დადიოდა. აი, სწორედ ასეთ კაცს შემახვედრა ბედმა. ასაკით იგი ბევრად უფროსი იყო ჩემი თაობის ახალგაზრდებზე. 1925 წელს დაბადებული, იმ დროს თვითონაც ახალგაზრდა კაცი 10-12 წლით გვისწრებდა ჩვენ. ეს მონაკვეთი კი ბავშვობისა და მოზარდობის წლებში საკმაოდ სოლიდური სხვაობაა თაობათა შორის. სწორედ ამიტომ მას აღვიქვამდით როგორც მიბაძვის ობიექტს, როგორც მასწავლებელსა და ჭკუისსაკითხავ პიროვნებას. გივი ჩიხლაძე და მისი ძმები იმთავითვე ხელოვნების თავგადაკლული ქომაგები იყვნენ. ბატონ გივისთან დაახლოებულ ახალგაზრდებს საოცრად გვეამაყებოდა, რომ მისი უფროსი ძმა გრიგოლ ჩიხლაძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მომღერალი იყო. უკვე ასაკში შესული მშობლიურ ბათუმში დაბრუნდა და ფიზიკის მასწავლებელი გახდა. ამის მიუხედავად მას ხელოვნება არ მიუტოვებია და აჭარის

მასწავლებელთა სახლთან არსებული მომღერალთა გუნდის წამყვანი სოლისტის მოვალეობას ასრულებდა. მეორე ძმა გიორგი კი ქორეოგრაფიულ საქმიანობას მისდევდა და სწორედ მან დააწყებინა ჩვენს მასწავლებელს ცეკვა თავისსავე ანსამბლში რომელიც ბათუმის საქალაქო კულტურის სახლში ფუნქციონირებდა. 12 წლის გივი მალე დაეუფლა საცეკვაო ხელოვნების აზნანს და, როგორც მაშინ თვითმხილველნი ამბობდნენ წარმატებითაც ასრულებდა „ქართულს“, „ყაზბეგურს“, „მთიულურს“.

არ გასულა ორიოდ წელი და გივი ჩიხლაძე უკვე ჯერ წყალტუბოს, მერე კი ქუთაისის თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული ანსამბლების ერთ-ერთი წამყვანი მოცეკვავე ხდება. აქტიური სასცენო საქმიანობა ბატონმა გივიმ 1950 წლამდე გაგრძელდა.

25 წელი სცენაზე კი არც თუ ცოტაა. ამ ხნის მანძილზე მან არა ერთ შესანიშნავ ქორეოგრაფთან იმუშავა, მათ შორის თავის ძმის გიორგი ჩიხლაძის გარდა იყო შალვა იაშვილი, დავით უშვერიძე და სხვები. წლებმა და ცნობილ პედაგოგებთან მუშაობამ ბატონ გივის, ცხადია, დიდი გამოცდილება შესძინა. ამიტომ მან გადაწყვიტა, რომ დადგა დამოუკიდებელი მუშაობის დრო. აი, სწორედ მაშინ შეუდგა იგი, ჩემი და ჩემი თაობისათვის უკვე ნაცნობ, ჯერ საქალაქო კულტურის სახლთან არსებული ქორეოგრაფიული ჯგუფის წვრთნას, მერე კი, 1950 წლისათვის უკვე ბათუმის პიონერთა და მოსწავლეთა (ამჟამად მოსწავლე-ახალგაზრდობის) სასახლეში ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლი „მერცხალი“ ჩამოაყალიბა. ბატონი გივი სიცოცხლის ბოლომდე ხელმძღვანელობდა ამ ანსამბლის მუშაობას. ვინც აჭარის ქორეოგრაფიული ცხოვრების ისტორიას იცნობს დაგვიდასტურებს, რომ ამ საბავშვო ანსამბლის რიგებში აღიზარდა არა ერთი შესანიშნავი მოცეკვავე, რომელთაც, უპირველეს ყოვლისა, დიდად გაუთქვეს სახელი ქართულ ხელოვნებას და მეორეც, მათ როგორც ქორეოგრაფებმა ბევრი სახელოვანი მოცეკვავე აღზარდეს. არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ ბატონი გივი ბავშვებთან მუშაობის პარალელურად წლების მანძილზე თავკაცობდა აჭარკოოპკავშირის კლუბთან არსებულ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს. ეს იყო სოლიდური შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც 1954 წლის შემდეგ აქტიურად მონაწილეობდა რესპუბლიკურ ოლიმპიადებში,

ფესტივალებსა თუ ინდივიდუალურ შემსრულებელთა კონკურსებში და არასოდეს დაუთმია ლაურეატის წოდება. ანსამბლის შემოქმედებას იცნობდნენ ქ. მოსკოვშიც.

ჩემთვის, როგორც გივი მასწავლებლის აღსაზრდელისათვის განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი გამორჩეული პედაგოგიური აღლო, მომთხოვნელობა, მზრუნველობა, ბავშვისადმი განსაკუთრებული სიბო და სიყვარული. ბატონ გივი ჩიხლაძისადმი მიძღვნილ თავის სტატიაში, რომელიც აჭარის ქორეოგრაფიული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ კაპიტალურ გამოკვლევაშია დასტამბული ბატონი თეიმურაზ კომახიძე იმოწმებს საქართველოს დამსახურებული მასწავლებლის ნუნუ დარჩიას წერილის რამდენიმე ადგილს. ეს წერილი გივი ჩიხლაძისა და მის მიერ ჩამოყალიბებული ანსამბლის „მერცხლის“ საიუბილეო თარიღებისადმი მიძღვნილ-ლონისძიების დღეებში დაიბეჭდა („აჭარა“, 1992, 12 აპრილი) და რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია მასში გასაოცარი სიბოთი, ამავე დროს ზუსტადაა დანახული ჩვენი საყვარელი მასწავლებლის შემოქმედებით-პედაგოგიური მოღვაწეობის მრავალი არსებითი მხარე. ბატონი თეიმურაზ კომახიძის მაგალითისამებრ ჩვენც თავს უფლებას მივცემთ დავესესხოთ ზემოაღნიშნულ წერილს, რადგან როგორც უკვე ითქვა აქ ძალზედ კარგადაა დახასიათებული ბატონი გივი როგორც აღმზრდელი, როგორც პედაგოგი და ქორეოგრაფი. ვისაც ბავშვებთან სისტემატური ურთიერთობა უხდება ის დაგვერწმუნება, რომ სამწუხაროდ ცხოვრებაში იმის ბევრი მაგალითი არსებობს როდესაც ზოგი, მართლაც კარგი პროფესიონალი ცუდი აღმზრდელი გამომდგარა და საფუძვლიანად გაუმრუდებია იმ ახალგაზრდების ბედი, რომლებიც მას ნდობით შესცქეროდნენ თავის დროზე. მასწავლებლობა და სხვისთვის ცხოვრებისეული გეზის განმსაზღვრელის როლში ყოფნა თავისთავად ღთვიური ნიჭია და იგი ყველას როდი ეძლევა. „პიონერთა სახლში ჩემი მუშაობის 28 წლის მანძილზე, – წერს ქალბატონი ნუნუ, – ბევრი ქორეოგრაფი აუფლებდა ნორჩებს ცეკვის ხელოვნებას, მაგრამ ბავშვებზე ასე უანგაროდ შეყვარებული, მომთხოვნი, სამართლიანი და მშობლიური არავინ ყოფილა, მისგან შერისხული ბავშვებისათვის რომ გეკითხათ – ვინ გიყვართ ყველაზე მეტად, უყოყმანოდ გივი მასწავლებელს დავისახელებდით. ყველა

წყენა და სასჯელი მალე ავიწყდებოდათ პატარებს და დიდებსაც, მისი გულის სითბოს რომ გრძნობდნენ, არ შეიძლებოდა მისი ყურადღების გარეშე რომელიმე ბავშვი სცენაზე გასულიყო. თითოეულს შეავლებდა თვალს, ვის ახალუხზე შეუკრავ ღილს აღმოუჩენდა, ვის ქამარ-ხანჯალს გაუსწორებდა, ვის აზიაცკებს დაუჭიმავდა. ვინ მოსთვლის რამდენი საათი უმუშავია ხელოსნების გვერდით. კონცერტებისათვის წაღებისა და აზიაცკების შეკერვა რომ მოესწროთ. იჯდა და კერავდა. ამიტომაც სცემდა ყველა პატივს, მის თავდადებასა და საქმისადმი დიდ სიყვარულს რომ ხედავდა.

მახსოვს, ერთ-ერთი, საზეიმო კონცერტისათვის ემზადებოდა აჭარის ყველა კოლექტივი და მათ შორის ჩვენც, ყველა საცეკვაო ტან-საცმელი ახალი გვქონდა. მხოლოდ „განდაგანისათვის“ საჭირო ფორმები გამოიყურებოდა მოძველებულად. მაშინდელი სტალინისა და შაუმიანის ქუჩების კუთხეში სამკერვალო ატელიე იყო, სადღე შ. ლლონტის ხელმძღვანელობით ჩვენმა მეგობარმა ხელოსნებმა დასვენების დღეს იმუშავეს და ჩვენი ანსამბლის წევრებს მეორე დღეს ახალი ფორმები ჩააცვეს.

გივი ჩიხლაძის დიდი ამაგი მართო ბავშვებთან მუშაობით როდი განისაზღვრებოდა. ის სათითაოდ ეჯდა და ამეცადინებდა აკომპანიტორებს, აბავშვებინებდა ძელოიდებს, ჩვენ პატარა ძელოიდებიც გვყავდა – როინ მენაბდე და ავთანდილ ტეტაძე.

ლაუენწყარია ჩვენი ანსამბლის, რომელსაც ბავშვთა კოლექტივის გადაწყვეტილებით „მერცხალი“ შევარქვით, პირველი კონცერტები მაღალი სამშემსრულებლო დონით, დახვეწილობითა და საუკეთესო რეპერტუარით. მოხიბლული და აღფრთოვანებული აჭარის საზოგადოება სცენიდან არ უშვებდა პატარა მოცეკვავეებს – რუსუდნ დარჩიასა და ზორბეგ ძიძიგურს, ნანი ბაბილოძეს და თენგიზ ფირცხალაიშვილს, მანანა გვანცელაძესა და როინ მენაბდეს, დარეჯან ბერძენიშვილსა და როზა იოსელიანს. დებს: ღვინიანიძეებს, ლ. და ე. ცინცაძეებს, გივი ჩაჩავას, ზურაბ კალანდარიშვილს, ოთარ მიქელაძეს, მიხეილ ქვარიანს, თემურ ჯიჯავაძეს, მერაბ ლებანიძეს, გოგი ჩიხლაძეს, შალვა ბაზიაშვილს, თემურ ჯიბლაძეს, ლევან დარახველიძეს, თამაზ ბეჟანიძეს. მაპატიონ დანარჩენებმა, შეუძლებელია ყველას ჩამოთვლა, ისე ბევრი იყავით და ყველანი კარგები. სად

არ ცეკავდნენ ჩვენი ბავშვები, სამხედრო ნაწილებში, კოლმეურნეობებში, ფაბრიკა-ქარხნებში, კონცერტებს ვუმართავდით სხვადასხვა რესპუბლიკიდან და საზღვარგარეთიდან ჩამოსულ სტუმრებს, სიყვარულით დავიპყართ ქალაქები: მოსკოვი, ლენინგრადი, თბილისი, ფოთი, ქუთაისი, ზუგდიდი, ლანჩხუთი, ოზურგეთი და სხვა.

... დიდი კონცერტებისათვის ემზადებოდა ყველა კოლექტივი და მათ შორის ჩვეიც. გივი მასწავლებელი ცეკვა „ფარიკაობას“ დგამდა. დიდი იყო ინტერესი. ოფლში იღვრებოდნენ ბავშვები და მასწავლებელი, გვერდში გვედგნენ მოსწავლეთა მშობლებიც. ზუგდიდიდან ჩამოგვიტანეს ნაბღები, დაგვეხმარნენ ფარებისა და ხმლების შეძენაში... ველოდებოდით კონცერტის დღეს. და აი, მიბარებენ ზემდგომ ორგანოებში და სასტიკად მაფრთხილებენ აკრძალა ცეკვა „ფარიკაობის“ მეცადინეობა, თითქოს ბავშვები მეცადინეობაზე ერთმანეთს ასახიჩრებენო. ბევრი ვამტკიცე, სახელოვანი სუზიშვილების ანსამბლის წევრებს პასპორტების მიღების შემდეგ არ დაუწყიათ „ფარიკაობის“ შესწავლა-მეთქი, მაგრამ ამაოდ.

ბატონი გივისათვის არაფერი გამიმხელია. ცეკვა არ ამიკრძალავს, მაგრამ ყოველ მეცადინეობას ბოლომდე ვესწრებოდი. დადგა ნანატრი დღეც. კონცერტის წამყვანს სხვადასხვა მიზეზით ჩვენი ცეკვის ნომერი ბოლოში მოვაქცევინე, თანაც გაეაფრთხილე, მარტო ანსამბლი „მერცხალი“ გამოეცხადებინათ. ასეც მოხდა, ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე ხევესურულ ტანსაცმელში გამოწყობილი სურით ხელში შემოდითოდა ამ ნომრის ბრწყინვალე შემსრულებელი ნუნუ ნოლაიდელი, შედგენ ეაუები, ჯგუფ-ჯგუფად იმართებოდა ფარიკაობა, ეს ეაუკაცური და მეტად რთული ცეკვა. სინათლე თანდათანობით იკლებდა. ხმლების ნაპერწკლების შუქზე მაყურებელი კარგად ხედავდა, რომ მაღალ დონეზე იყო დადგმაც და შესრულებაც. არც ერთხელ ხმალი არ ასცდენიათ და მეტოქისათვის თითიც არ გაუკაწრავთ. მოულოდნელობით სუნთქვაშეკრული მაყურებელი ფეხზე ამდგვარი ოვაციებით აჯილდოებდა სოლისტებს. როცა ცეკვა დამთავრდა, ძლიერი სინათლით გავანათებინე სცენა. სცენის პირას მაღლობის გადასახდელად მოვიდნენ ბავშვები. ოვაციებს ბოლო არ უჩანდა. დრო ვიხელთე, ლოჟაში იმ ხელმძღვანელ ამხანაგებს მივაკითხე და სცენაზე ასვლა ვთხოვე, რომლებმაც ეს ცეკვა აგვიკრძალეს. ისინიც სიამოვნებით

დამთანხმდნენ – ბავშვებს მადლობას გადაეუხდითო, ახლოს შეათვალიერეს ბავშვები და გივი ჩიხლაძეს ხელი ჩამოართვეს, დიდი შრომა გაგიწევიაო.

ანსამბლისათვის სახელის მომტანი და დაუვიწყარი 1964 წელი იყო. ანსამბლის ყველა მონაწილე საპატიო ქების სიგელითა და „არტეკის“ ერთთვიანი საგზურით დაჯილდოვდა, რაც იშვიათი შემთხვევა იყო. ამ წელს გაეცნენ ანსამბლს ქართული ცეკვების დიდი კორიუჟები – ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი. თბილისში ჩვენს „მერცხალს“ სუხიშვილების პატარა ანსამბლი შეარქვეს.

ბატონი გივი მშობლიური სიყვარულით უვლიდა ბავშვებს, ამოწმებდა მათ აკადემიურ მოსწრებას, იცოდა თითოეულის ოჯახური პირობები. უდემდამოებს ან ხელმოკლე ოჯახის შვილებს საგზალსაც არ მიატანინებდა, როცა ქალაქიდან გავდიოდით. ბავშვებს ერთმანეთის სიყვარულს და პატივისცემას ასწავლიდა. რამდენი ძნელად აღსაზრდელი დაუყენებია სწორ გზაზე. ამ დიდმა სიყვარულმა ათქმევინა გივი ჩიხლაძის გარდაცვალების შემდეგ ტრაგიკულად დაღუპული ზურაბ ძიძიგურის, ბესიკ გასვიანის, ვასო ლომაძის გამწარებულ დედებს: ნუ გეშინიათ, შვილებო, იქ გივი მასწავლებელი დაგხვდებათ, ჭრილობებს შეგიხვევთ, ახალ ჩოხას შეგიკერავენ. იცეკვით უსასრულოდ, რათა ბოროტებამ ვერასოდეს გაიმარჯვოს სიკეთეზეო“.

აღბათ დამეთანხმებით, რომ რაც აქ ითქვა კარგადაა ნათქვამი და ძნელად თუ დაამატებ რაიმეს.

დასასრულს კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ ნამდვილი ბედნიერებაა, როდესაც ცხოვრების გზის დასაწყისშივე ასეთი ღირსეული და გულითადი პედაგოგის ხელში მოხვდები ახალგაზრდა ადამიანი. ეს ორმაგად ბედნიერებაა იმ მოზარდისათვის, ვისაც ცხოვრების უკუღმართობის გამო ბავშვისათვის ეგზომ აუცილებელი სითბო და სიყვარული დააკლდა. ბატონი გივი, ანუ გივი მასწავლებელი სწორედ ის კაცი იყო ვისაც გულის სითბო და პედაგოგიურ პრინციპულობასთან შეზავებული სიყვარული ყველასთვის საკმარისი ჰქონდა და უზვადაც გასცემდა. ამას იგი აკეთებდა უშურველად და ხშირად გულწრფელად, გვიკვირდა როდის ასწრებდა ეს კაცი ამდენი საქმის კეთებას. ახლა რომ მის ბიოგრაფიულ მონაცემებს ვათვალიერებ ნამდვილად

გაოცებული ვარ. უაღრესად დამაბული შრომითი რიტმი, ვარჯიში, კონსულტაცია, რეპეტიცია, საკონცერტო გამოსვლა, გასტროლი, ურთიერთობა პრესასთან, თათბირ-შეხვედრები ზელმძღვანელთა კაბინეტებში და ა.შ.

როგორც ჩანს გივი მასწავლებელი ბედის რჩეული იყო. ამ აზრს მისი უაღრესად ტრაგიკული, მაგრამ ამავედროულად ლამაზი გარდაცვალების ფაქტიც ადასტურებს. ბატონ გივის, როგორც უკვე ვთქვით, ძალიან ხშირად იწვევდნენ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში საკონსულტაციოდ თუ ცეკვების დასადგმელად. სწორედ ერთ-ერთი ამგვარი მოწვევის დროს 1973 წლის 4 მაისს იგი მაშინდელ ქალაქ გეგეჭკორში (ახლანდელი მარტვილი) იმყოფებოდა. მიმდინარეობდა საზეიმო კონცერტი. სცენაზე მყოფი, ტრადიციულ განცდამღელვარებაში მყოფი მაესტრო უეცრად ცუდად გახდა. მიღებულმა სასწრაფო ზომებმა ბატონ გივის ვეღარ უშველა და იგი გარდაიცვალა. განუზომელი იყო ჯერ გულითადი მასპინძლების, ასევე მის მიერ ხელდასხმული მოცეკვავე მსახიობების, მთელი აჭარისა და ბოლოს ქართული კულტურის ყველა მოჭირნახულის მწუხარება. ცხოვრებიდან წავიდა, მართალია, საქვეყნოდ ვალმოხდილი და სახელოვანი, თუმცა შემოქმედი სიმწიფის ასაკში ახლახან შესული ღირსეული მამულიშვილი.

ღრმად ვარ დარწმუნებული: გივი მასწავლებელს სულ ცოტა 10-15 წელი მაინც რომ კიდევ დასცლოდა მისი ქორეოგრაფიულ-პედაგოგიური აზროვნება სულ სხვა ასპექტსა და განზომილებაში წარმოჩინდებოდა. ჩვენ უთუოდ ვნახავდით მის მიერ დადგმულ ახალ ქორეოგრაფიულ სურათებს, ასპარეზზე ვიხილავდით მოცეკვავეთა ახალ-ახალ თაობებს, მაგრამ სამწუხაროდ განგებამ სხვაგვარად იწვია...

გივი ჩიხლაძის მოღვაწეობა ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ უნდა გიყვარდეს საკუთარი ქვეყანა, საკუთარი ხალხი, მისი კულტურა და როგორ უნდა გაიღო საკუთარი სიცოცხლის ფიზიკური თუ სულიერი შესაძლებლობები მომავალი თაობებისათვის სწორი ცხოვრებისეული ორიენტირების მისაცემად.

ღირსეული მამულიშვილი, სამაგალითო მოქალაქე, დიდებული პედაგოგი (კონსტანტინე მანჯგალაძე)

არიან ადამიანები, რომლებიც იმ წრეში სადაც ისინი ტრიალებენ სიკეთის, კაცთმოყვარეობის, სიყვარულისა და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, პროფესიული მომთხოვნელობის გასაოცარ ატმოსფეროს ამკვიდრებენ. ასეთი ადამიანების მაგალითი გადამდებია. მათ გვერდით ნებისმიერი, თუნდაც რიგითი, განსაკუთრებული თვისებების არმქონე ადამიანებიც კი უკეთესნი ხდებიან, რადგან დიდი პიროვნების ზემოქმედების ველში ექცევიან და ამით წინსვლა-განვითარებისათვის ხელშემწყობი პირობები ექმნებათ. ცხოვრება, ყოველდღიური ყოფა განუზომლად ერთფეროვანი, მძიმე და უინტერესო იქნებოდა ასეთი ადამიანების გარეშე.

ბედნიერი ვარ იმით, რომ განგებამ, ცხოვრების მანძილზე ბევრ ასეთ პიროვნებას შემახვედრა, რითაც საშუალება მომეცა მიმელო უზარმაზარი დადებითი ენერგია, შემესწავლა სირთულეების დაძლევის ხელოვნება და პროფესიულ გზაზე წინსვლის საიდუმლოებები. ასეთ ადამიანთა რიგში კი უპირველესად მინდა მოვიხსენიო ჩემთვის და, საერთოდ, ყველა ქართველი ქორეოგრაფისათვის სათაყვანებელი პიროვნება კონსტანტინე მანჯგალაძე.

იგი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ჭეშმარიტი ბერძუხაა, რომელიც დახუნძლულია სიბრძნით, გამოცდილებით, ცოდნითა და კულტურით. შემთხვევით არ უწოდებენ ბატონ კონსტანტინეს, ანუ შინაურულად „კოწო მასწავლებელს“, ქართული ქორეოგრაფიის იაკობ გოგებაშვილს. ამგვარი ზეწოდება იმ დიდა საქმიანობის უშუალო გამოხატულება და აღიარებაა, რომელსაც ჩვენი დიდებული კოწო მასწავლებელი ეწევა.

ჩემს პირად შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ბატონმა კონსტანტინემ უზარმაზარი როლი ითამაშა. მე მან საკუთარი შვილივით გამზარდა და აღმზარდა. ჩემს გარდა კიდევ ბევრისთვის გაუწევია მას მამობრივი მზრუნველობა. იგი ჭეშმარიტი პატრიოტია თავისი საქმისა; იგი მოწოდებით ხელოვანი და პედაგოგია; იგი პედანტია ამ სიტყვის

საუკეთესო გაგებით — თითოეული ცეკვის დადგმას წლებს ანდომებს. ქორეოგრაფიულ ტილოს მანამ არ მისცემს საბოლოო სახეს, სანამ მთლიანად არ გადახარშავს საკუთარი შემოქმედებითი სულის ქურაში. ბატონ კონსტანტინეს უმტკიცესი ფოლადისგან ნაწრთობი ხასიათი აქვს. მას შეუძლია პატარა ბავშვივით გაიხაროს ყოველი ქართველის პატრიოტული საქმეების გამო და ამავედროულად ძალუძს უმკაცრესი განაჩენი გამოუტანოს უმსგავსოებას, ანგარების, პატივმოყვარეობის სახელითა თუ სახით ჩადენილ ქმედებას. ბატონი კონსტანტინე სხვისი ჭირისა და ღზინის გამზიარებელი კაცია, თუმცა თავის სატკივარს თავს, არავის მოახვევს. ერთი მაგალითი მისი ხასიათის ხაზგასასმელად: ბატონი კონსტანტინეს მეუღლის, წარსულში ცნობილი მოცეკვავის, ულამაზესი ქალბატონის ანიკოს გარდაცვალების შემდეგ მის ოთახში ახლობელთაგან, ფაქტობრივად აღარავინ შესულა. აქ მან ერთგვარი დახურული სივრცე შექმნა — ფარდებჩამოფარებული და ჩაბნელებული. ფაქტია, რომ აღნიშნული კუთხით ბატონმა კონსტანტინემ საკუთარ სამყაროში არავის ჩაახედა. იგი ხშირად აღნიშნავს: „ჩემს დიდ სიყვარულს სამარემდე ჩემი ანიკოს ხსოვნასთან ერთად ვატარებო“. მე ვფიქრობ, რომ ეს დეტალი საკმაოდ საინტერესოა თავის მნიშვნელობით. იგი კარგად წარმოაჩენს შემოქმედები პიროვნებისათვის დამახასიათებელ აზროვნებისა და ხასიათის თავისებურებებს.

... ახლა ორიოდ სიტყვით იმის შესახებ თუ როგორ მოვხვდი მე კოწო მასწავლებლის ყურადღების არეალში.

ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში პირველადი დაკვალიანების შემდეგ ბათუმიდან ქვეყნის დედაქალაქისაკენ გავეჩე და 1956 წელს მისაღები გამოცდები კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში ჩავაბარე. ჩემს ცხოვრებაში ახალი ხანა დაიწყო, მაგრამ დროებით შევეფერხდი. იმავე წელს სავალდებულო სამხედრო სამსახურში გამიწვიეს. 1959 წელს კვლავ მიუბრუნდი სასწავლებელს და, ჩემდა საბედნიეროდ, ჩამრიცხეს კონსტანტინე მანჯგალაძის კლასში. ამჟამად გამიმართლა. ამგვარ რამეს მხოლოდ ოცნებაში თუ წარმოვიდგენდი. როდესაც დღეს ჩემს მიერ გავლილ ცხოვრებისეულ გზას გადავხედავ ხშირად დავფიქრებები — როგორ წარიმართებოდა

ჩემი ცხოვრება, რომ არა ეს საოცარი დამთხვევა, ასეთი საოცარი გამართლება. ცხადია, რაღაც გზას, ალბათ, ვეწეოდი, იქნებ წარმატებებისათვისაც მიმეღწია, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების საიდუმლოებებს, კაცობის, მეგობრობისა და იდეისათვის ერთგული მსახურების იმ ანბანს, რასაც ბატონი კონსტანტინეს გვერდით ყოფნის წლებში დავეუფლე, ალბათ, ვერ ვეზიარებოდი.

სწავლის პერიოდში, პარალელურად ვცეკვავდი ანსამბლში, რომელსაც საქვეყნოდ აღიარებული ქორეოგრაფი და მამულიშვილი, საქართველოს სახალხო არტისტი გიორგი (ბუხუტი) დარახველიძე ხელმძღვანელობდა. ძალიან მიყვარდა და დიდ სიამოვნებას მანიჭებდა ბატონი ბუხუტის და კოწო მასწავლებლის საუბრების მოსმენა. ნეტავი არსებობდეს იმ ჩაუბრების ჩანაწერები, რომლებიც დიდად წაადგებოდა ჩვენს ახალგაზრდობის აღზრდა-ჩამოყალიბების საქმეს. გასაოცარი იყო მათგან წამოსული კულტურა დიალოგისა, კულტურა ერთმანეთის მოსმენისა და აზრთაგაზიარებისა. შეხედულებათა არ დამთხვევის შემთხვევაშიც კი გასაოცარი მორიდებით, სიფრთხილით მოახსენებდნენ ერთმანეთს, თავიანთ საპირისპირო მოსაზრებას. ეს ჩემთვის (და არა მარტო ჩემთვის) აღზრდის უმაღლესი სკოლა იყო.

როდესაც ერთმანეთზე ცალ-ცალკე საუბრობდნენ, ერთმანეთის დახასიათება მაშინ უნდა მოგესმინა. ბატონი ბუხუტი ხშირად იმეორებდა: — „მოკლედ, გელაპარაკები ძმაო, კოწოსთანა მამულიშვილი და შემოძქმედი ამ ქვეყანაზე თითოთოროლა თუ დადის“. როცა კოწო მასწავლებელი საუბრობდა ბატონ ბუხუტი დარახველიძეზე სულ იმეორებდა: — „ბუხუტის ჩვენ, გინდა ცეკვით, გინდა ქორეოგრაფიული სურათების დადგმით, გინდა ქართველობით, გინდა ვაჟკაცობით ასე წელი რომ ვიცხოვროთ ნახევარ გზაზეც ვერ დავეწევით“.

აი, კაცობა, მეგობრობა ორი ვაჟკაცისა, კოლეგას აღიარება-შეფასება, პირუთვნელი ერთგულება ... ხშირად ვიხსენებ მათ საუბრებს, მოქმედებებს და სიზმარში ნანახივით, ფანტაზიით წარმოვიდგენ შორეულ ათასწლეულებს. ზოგჯერ იმასაც ვფიქრობ, ერთსაც და მეორესაც ხომ არ უცხოვრიათ, სრულიად საქართველოს პირველ

გამაერთიანებელის, დიდი ფარნავაზ მეფის და ასევე დიდებული ქუჯის ეპოქაში! მაშ, საიდან დიდებულთათვის დამახასიათებელი ასეთი სიქველე, ერთგულება, ვაჟკაცობა და თავდადება.

როდესაც სასწავლებელს ვამთავრებდი სადიპლომო ნაშრომის ხელმძღვანელად, თვითონ დიდი დავით ჯავრიშვილი დამინიშნეს. ბატონ დავითს ყველა იცნობს, როგორც საქართველოს ქორეოგრაფიული ხელოვნების თეორიის ფუძემდებელს. იმ პერიოდში ბატონ დავით (დათა) ჯავრიშვილს ორივე ფეხი მოკვეთილი ქონდა გადატანილი მძიმე ავადმყოფობის გამო. კონსულტაციებზე და სადიპლომო ნაშრომის მოსამზადებლად მასთან სახლში დავდიოდით. ინვალიდის ეტლმა შეიძლება ბევრი ურყევი ადამიანი გატეხოს, შეარყიოს მისი ნებისყოფა, მაგრამ მაოცებდა ბატონი დავითის საოცრად ძლიერი სულიერი მდგრადობა, შრომისა და ბრძოლისუნარიანობა.

ბატონი დავით ჯავრიშვილი და კოწო მასწავლებელი დიდი მეგობრები იყვნენ და ბევრი საერთოც ქონდათ. მათი ურთიერთობაც უდიდესი გაკვეთილი, უდიდესი ორიენტირი იყო ჩემთვის.

სწავლის დაწყებისათავე ცხოვრება, ეკონომიურად, ძალზე მძიმე პირობებში მიხდებოდა. დედაჩემი ბოლო წლებში ფაქტობრივად ინვალიდით იყო. ისედაც მცირე რაოდენობა ფულისა, რომელსაც სახლიდან ვღებულობდი, როგორც მოსალოდნელი იყო, სულ შემიწყდა. ვინაიდან სტიპენდიით თავს ვერ ვირჩენდი და ბინის ქირას ვერ გადავიხდიდი იძულებული გავხდი სწავლა მიმეტოვებინა, სახლში დავბრუნებულიყავი და სამუშაო მეძებნა.

ღირექტორის სახელზე განცხადება დავწერე. შველაც თითქოს არსაიდან ჩანდა. აი, აქ ვიგრძენი კოწო მასწავლებლის კეთილი გული, დიდი ადამიანური გრძნობა და პედაგოგიური ალღო.

ჩემი განცხადება წაეკითხა. დამიბარა, ჯერ გამკიცხა, შემდეგ მომეფერა და გამამხნევა. ბოლოს მითხრა, განა ასეთი რა მოხდა, იმედი რამ გადაგიწურა, ან რა გაუჭირდა ჩვენს ქვეყანას, რომ შენისთანა სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა ვერ შეინახოსო. დიდხანს მესაუბრა, ბოლოს, თითქმის ბრძანების კილოთი მითხრა: — „განცხადებას გამოიტან, მე ორი შვილი მყავს და ჩემს ოჯახში მშობლიური სითბო,

საჭმელი და დასაწოლი მესამესთვისაც მოიძებნება“-ო.

ოთხი წლის მანძილზე კოწო მასწავლებლის ოჯახის სიმყუდროვე, პირადად მისგან წამოსული მამაშვილური სითბო და ამასთან ერთად უაღრესად საინტერესო სააღმზრდელო გაკვეთილები არ მომკლებია.

მთელს ჩემს ცხოვრებას წითელ ზოლად გასდევს კოწო მასწავლებლის, ამ უაღრესად ჰუმანური ქმედების გამოცდილება. ბევრჯერ მიფიქრია საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილს – როგორ შეიძლება ცხოვრებაში ცუდი რამ ჩაიფიქრო, ან არაკაცური საქციელი წაგდეს, როდესაც შენ თვითონ ასეთი ჰუმანური საქციელის, უაღრესად კეთილშობილური მაგალითის საფუძველზე დაიწყე ცხოვრება? ეტყობა სწორედ ესაა კაცთმოყვარეობისა და ზნეკეთილობის უმაღლესი სკოლა, რომელიც ჩვენ „ძველთაგან მოგვდევს“ და რომლის დაეიწყებაც ღალატია შთამომავლობის წინაშე.

ახლა მოკლედ მშრალი სტატისტიკაც, ანუ ეტაპები კონსტანტინე მანჯგალაძის ბიოგრაფიიდან.

იგი დაიბადა 1912 წლის 20 დეკემბერს სამტრედიის რ-ის სოფ. ღანირში. კონსტანტინე (კოწო) მანჯგალაძის მიერ განვლილი გზა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ერის კულტურისათვის თავდადებული ქართველი კაცის შრომის, სიყვარულისა და ერთგულების თვალსაჩინო მაგალითია.

სოფელში პირველ მოცეკვავედ აღიარებული ჭაბუკი თბილისში გამოსვლისთანავე დარწმუნდა, რომ ნამდვილი მოცეკვავის სახელის მოსაპოვებლად საჭირო იყო სისტემატური მეცადინეობა და თავდადებული შრომა.

იმ დროისათვის უკვე კარგად ცნობილი ნ. რამიშვილის, ი. სუხიშვილის, ჯ. ბაგრატიონის, ლ. გვარამაძის, ე. ბაუერიის, გრ. ჩივაძის, ა. ჩახავას, ა. ჩიხლაძის და სხვათა ცეკვებით მოხიბლული კ. მანჯგალაძე დღენიადაგ ოცნებობდა, რომ თავადაც ასეთივე მაღალი კლასის მოცეკვავე ყოფილიყო.

კ. მანჯგალაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისი უკავშირდება ცნობილი ქორეოგრაფის ჯ. ბაგრატიონის სახელს 1936 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჯანო ბაგრატიონმა.

ჩამოაყალიბა ქართული ხალხური ცეკვის თვითმოქმედი ანსამბლი, რომლის შემადგენლობაში სხვა ნიჭიერ ახალგაზრდებს შორის კონსტანტინე მანჯგალაძეც იყო.

„ჯ. ბაგრატიონი იყო ჩემი პირველი მასწავლებელი, რომელმაც თვალნათლივ დამანახა ქართული ცეკვის სიდიადე, სიწმინდე და ძლევამოსილება, მან შემასწავლა და გამიღრმავა ამ მომაჯადოებელი ხელოვნების სიყვარული და ერთგულება“ – იგონებს კონსტანტინე მანჯგალაძე.

„მანჯგალაძე ჩემს მიერ აღზრდილთა შორის ერთ-ერთ საუკეთესო მოცეკვავედ მიმაჩნია. იგი გამოირჩეოდა თავისებური დახვეწილი საშემსრულებლო მანერით, გემოვნებითა და ოსტატობით“ – ამბობდა ჯ. ბაგრატიონი.

უნივერსიტეტის ანსამბლში ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას ნაზიარებმა ბევრმა ახალგაზრდამ აირჩია თავის პროფესიად ცეკვა. ეს ბედი გაიზიარა კონსტანტინე მანჯგალაძემაც. ის პირველად 1937 წელს მივიდა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ეთნოგრაფიულ სახელმწიფო ანსამბლში, სადაც მრავალი წლის მანძილზე მოღვაწეობდა, როგორც ამ ანსამბლის წამყვანი მოცეკვავე და მთავარი ქორეოგრაფის თანაშემწე.

1941 წლიდან ომის დამთავრებამდე იმყოფებოდა საბჭოთა არმიის რიგებში და უნარიანად ხელმძღვანელობდა ჯარისკაცულ თვითმოქმედ ქორეოგრაფიულ კოლექტივებს. სამხედრო ნაწილებში გამართული კონცერტებისა და 1945 წელს საბჭოთა არმიის მხატვრული თვითმოქმედების დათვალიერებაში აქტიური მონაწილეობისათვის დაჯილდოებულია საპატიო სიგელით.

კონსტანტინე მანჯგალაძე, როგორც ქორეოგრაფი, წლების მანძილზე მოღვაწეობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ხელმძღვანელობდა ა/კ რკინიგზის სტალინის სახელობის ორთქლ-მავალ-ვაგონშემკეთებელი ქარხნის პლეხანოვის სახ. კლუბის, ხელოვნების მუშაკთა სახლის, სიღნაღის, რუსთავის, კულტურის სახლების ქორეოგრაფიულ ანსამბლებს და წარმატებით გამოყვდა ისინი რაიონულ თუ რესპუბლიკურ ოლიმპიად-დათვალიერებებზე.

კონსტანტინე მანჯგალაძე, როგორ ქორეოგრაფიული განყოფილების ხელმძღვანელი, ორი ათეული წელია ნაყოფიერ პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა თბილისის ს. ზაქარიაძის სახ. მხატვრული თვითმოქმედების კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელში, ზრდის ქართულ მოცეკვავეთა და ქორეოგრაფთა კადრებს, რითაც დიდ სამსახურს უწევს ეროვნული ქორეოგრაფიის განვითარებას. მის მიერ აღზრდილი მრავალი მოცეკვავე მოღვაწეობს ჩვენი რესპუბლიკის ქორეოგრაფიულ კოლექტივებში, ბევრ მათგანს მიღებული აქვს ოქროს მედლები და პირველი ხარისხის დიპლომები რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე თუ ინდივიდუალურ შემსრულებელთა კონკურსებზე, მის აღზრდილებს ბევრჯერ უსახელებიათ თავის საბჭოთა თუ საზღვარგარეთის სცენებზე.

„გვინახავს კ. მანჯგალაძის მიერ შესრულებული მრავალი ცეკვა, რომელთა შორის გამოირჩეოდა „ქართული“, მისი აღზრდილები ჩვენ ანსამბლშიც მოღვაწეობდნენ და გამოირჩეოდნენ თვალსაჩინო საშემსრულებლო დონით, კ. მანჯგალაძე უდავოდ შესანიშნავი ქორეოგრაფი და პედაგოგია“ – აღნიშნავენ ნ. რამიშვილი და ი. სუხიშვილი.

კონსტანტინე მანჯგალაძე ავტორია მეთოდური ნაშრომისა „ქორეოგრაფიული წრის მუშაობას საკლუბო დაწესებულებებში“, იგი დაჯილდოებულია საიუბილეო სამკერდე ნიშნით. კონსტანტინე მანჯგალაძეს 1977 წელს მინიჭებული აქვს რესპუბლიკის სკოლის დამსახურებული მასწავლებლის საპატიო წოდება. არის ღირსების ორდენის კავალერი. ყველაზე დიდი ჯილდო მისთვის კი, როგორც თვითონ კოწო მასწავლებელი ბრძანებს, არის უდიდესი სიყვარული, რომლითაც იგი ქორეოგრაფიულ წრეებში და უპირველესად საკუთარ მოსწავლეებში სარგებლობს. სწორედ მათი თავკაცობით ბატონ კონსტანტინეს გადაუხადეს 60-70-75 და 80 წლის იუბილეები. მალე უფრო დიდი თარიღიც აღინიშნება. ბედნიერებაა, რომ ჩვენს გვერდით კვლავ ჩვეული შემართებითა და ენერგიით მოღვაწეობს მხცოვანი შემოქმედი, დიდებული მოქალაქე და პედაგოგი. ბედნიერებაა, რომ ჭეშმარიტი მეტრი თავისი საქმისა ჩვეულ ფორმაშია და ნებისმიერ

ჩვენთაგანს საშუალება აქვს ყოველდღიური რჩევა ჰკითხოვს ამ დიდებულ ადამიანს.

საუბარი ძალიან გამიგრძელდა, თუმცა კოწო მასწავლებლის შემოქმედებისა და პედაგოგიური თვალთახედვის მიმოხილვას საგანგებო მონოგრაფიული შესწავლა ესაჭიროება. ამის დროც დადგება. ამჯერად კი გვინდა შემოგთავაზოთ ბატონ კონსტანტინე მანჯგალაძის მოსაზრებები ისეთ თემაზე, როგორიცაა:

ქართული ხალხური ცეკვის გაკვეთილის სტრუქტურა

გაკვეთილი საზოგადოდ სასწავლო-აღმზრდელობითი მუშაობის ფორმაა. იმისათვის, რომ გაკვეთილი ჩატარდეს პედაგოგიური მოთხოვნების სრული დაცვით, აუცილებელია:

1) გაკვეთილის დასაწყისშივე შევძლოთ მოსწავლეთა ყურადღების დაფიქსირება. აუცილებელია ისე საინტერესოდ მიმდინარეობდეს გაკვეთილი, რომ მოსწავლემ ვერც კი შეამჩნიოს გაკვეთილის დამთავრების მოახლოება.

2) მოსწავლე ნათლად, გარკვეულად, მხოლოდ იმ დეტალს აღიქვამს რომელსაც ყურადღება მიექცა, რომლისკენაც ცნობიერება წარიმართება მოქმედების სახით ანუ, გაკვეთილზე გაფანტულობა, უყურადღებობა მაქსიმალურად უნდა გამოირიცხოს.

3) ყოველგვარი შესწორება უნდა იყოს, კონკრეტული, მკაფიო და ყველასათვის გასაგები, ხოლო რაც შეეხება მოსწავლის, მოცეკვავის დამცირებას ეს ყოველად დაუშვებელი და გაუმართლებელია.

4) აუცილებელია ჩამორჩენილებთან დამატებითი ინდივიდუალური ფორმის გაკვეთილების ჩატარება.

5) თუ ჯგუფში აღმოჩნდება გადმოსული მოსწავლე და იგი ჯერ-ჯერობით ვერ აკმაყოფილებს ქორეოგრაფის, პედაგოგის მოთხოვნებს, ასეთ შემთხვევაში საჭიროა დამატებითი, ინდივიდუალური მუშაობა. პედაგოგს სიფრთხილისა და თავაზიანობის აღმოჩენის საფუძველზე იგი ნელ-ნელა გადმოყავს ახალ სიტუაციაში თანდათან, აუჩქარებლად უცვლის მიმართულებას.

6) თუ ჯგუფში გოგონებიც არიან აუცილებელია სარეპეტიციო

ტანთმოსილება იყოს ისეთი რომელიც ხელს შეუწყობს ვარჯიშების დროს. მოსწავლეთა ქვეყა და ზედა კიდურების მდგომარეობის აღქმას.

ჩემს მიერ შემუშავებული ქორეოგრაფიული გაკვეთილის სტრუქტურა ემთხვევა და ხშირ შემთხვევაში ეყრდნობა დავით ჯავრიშვილის მიერ შედგენილ ქორეოგრაფიული გაკვეთილის სტრუქტურას, მხოლოდ ზოგიერთი სავარჯიშო ელემენტი არის შეცვლილი, ზოგი მომატებული თუ მოკლებული. ყველაფერი ეს ჩემი 50 წლის პედაგოგიური გამოცდილების შედეგადაა დაგროვილი.

სწავლების მეთოდი

ქორეოგრაფიაში იყენებენ ჩვენების და თხრობის მეთოდებს. სასურველია ორივე მეთოდის შეხამებულად მონაცვლეობა, რათა გაადვილდეს მიზნის მიღწევა. ბავშვებთან მუშაობის პერიოდში, ძირითადად, ჩვენებითი მეთოდი უნდა სჭარბობდეს, მოხერხებულად უნდა სრულდებოდეს, რომ მოხიბლო, მოაწონო ბავშვებს და ისინიც გააკეთებენ იმ მოძრაობას თუ ილეთს მიბაძვით, აღქმით. ისე კი, აქვე უნდა ითქვას, რომ ბავშვები შედარებით ადვილად ითვისებენ საცეკვაო მასალას და მათთვის ნაკლებ საინტერესოა საუბარი ცეკვის გარშემო.

აგრეთვე არსებობს ანალიზური მეთოდი, ოღონდ ეს, უფრო გვიან, შედარებით მაღალ ჯგუფებში გამოიყენება. ასე მაგალითად: ახალი ილეთის შესწავლისას ის უნდა დაიშალოს შემადგენელ ნაწილებად, მოძრაობებად, მდგომარეობებად. ჯერ ნელ ტემპში შეისწავლება პირველი ნაწილი, შემდეგ მეორე ნაწილი და ა.შ. რის შემდეგაც ხდება პირველი ნაწილის შეერთება მეორესთან, პირველი და მეორე ნაწილის გადაბმა მესამესთან და ასე ბოლომდე, ვიდრე ილეთი თუ მოძრაობა არ მიიღებს დასრულებულ ფორმას. შემდეგ ხდება, ასევე თანდათან, ტემპის დინამიკის განვითარება ვიდრე დაშვებულ სიჩქარემდე. პირველ ხანებში მიღებული მეთოდით ილეთის, მოძრაობის შესწავლა ბავშვებისთვის, თითქოს, მოსაწყენია, მაგრამ შედეგის მისაღწევად, ყველაზე გამართლებულია. აღნიშნული მეთოდი გამოიყენება არა მარტო ქვედა კიდურებისათვის, არამედ მთელი სხეულისათვის.

მეთოდი ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს გზას, ხერხს.

მეთოდი სტილისა და ინდივიდუალური მანერის გარეშე არ არსებობს, არც მანერა და სტილი არსებობს მეთოდის გარეშე. მართალია მეთოდი უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე სტილი და მით უმეტეს ინდივიდუალური მანერა, მაგრამ ისინი ავსებენ ერთმანეთს, მაგრამ მანერა შემსრულებლისთვის აუცილებელი ხელწერაა.

არასწორად შესწავლილი მოძრაობისა თუ ილეთის გადაჩვევა ძალზე ძნელია, ამიტომ საჭიროა თავიდანვე დიდი ყურადღება მიექცეს ნებისმიერი საცეკვაო ელემენტებისა თუ მოძრაობების სწორად შესწავლას.

პრაქტიკა გვასწავლის, რომ კარგად შერჩეული მეთოდიც ვერ აღწევს თავის დანიშნულებას თუ მას საქმის ცოდნით, მოხერხებულად, მარჯვედ ყოველგვარი დეტალის გათვალისწინებით არ იყენებს ცეკვის მასწავლებელი, ქორეოგრაფი. ამიტომ მიზნის მისაღწევად ყველაფერი უნდა გაკეთდეს, რათა მაღალ დონეზე მომზადდეს ბავშვთა ფიზიკური მონაცემები, შეთვისება-ათვისების უნარიანობა, მაქსიმალურად იქნეს გათვლილი ის მიმართულება საითკენაც მიიღტვის პედაგოგი და რათა ასწავლოს, აღზარდოს, გამოძერწოს პიროვნებად, მოქალაქედ, მამულიშვილად. ასევე აუცილებელია დიდი ყურადღება დაეთმოს მოსწავლეთა გონიერების გახსნა-განვითარებას, მსჯელობის განვითარებას, ქცევის საუკეთესო ჩვევების გამომუშავებას. რა თქმა უნდა აღზრდაში იგულისხმება აგრეთვე შემოქმედებითი უნარის, ინიციატივის, ორგანიზებულობის და დამოუკიდებელი მუშაობის უნარის ჩამოყალიბება.

ასწავლო-აღზარდო ე.ი. ჩამოძერწო ფიზიკურად ძლიერი, სულიერად მაღალი ზნეობის და კულტურის მქონე ადამიანი ეს იმას ნიშნავს თვითონ აღმზრდელი, პედაგოგ-ქორეოგრაფი იყოს აღზრდილი, მას უსაზღვროდ, უკიდევანოდ უნდა უყვარდეს სამშობლო, მისი ერი. აქედან გამომდინარე პედაგოგ-ქორეოგრაფი მარტო ცეკვას კი არ ასწავლის, არამედ ის ხდება ბავშვების, ახალგაზრდობის აღმზრდელი და დამრიგებელი, ამიტომ მოეთხოვება მას არა მარტო ვიწრო პროფესიული და პედაგოგიური ცოდნა, არამედ მრავალმხრივი მომზადება და განვითარება. ქორეოგრაფი თვითონ უნდა იყოს

მაგალითი თავისი დახვეწილი მანერით, საქციელით, უბრალოებით, თავშეკავებით, კულტურით, ავტორიტეტით. დღენიადაგ უნდა იმაღლებდეს პედაგოგიურ და პროფესიულ ცოდნას.

პრაქტიკული მეცადინეობა

პრაქტიკული ვარჯიში (მეცადინეობა-მომზადება) შესატყვის, მკაფიოდ გარკვეულ და გამოკვეთილი პროგრამის საფუძველზე უნდა მიმდინარეობდეს. ე.ი. პრაქტიკული გაკვეთილი პროგრამიდან უნდა გამომდინარეობდეს. დავით ჯავრიშვილის განმარტებით პრაქტიკული მეცადინეობის დროს დაცული უნდა იქნას აღიარებული პედაგოგიური პრინციპი: ადვილიდან ძნელისაკენ, მარტივიდან რთულისაკენ, ნაცნობიდან უცნობისაკენ. აქედან გამომდინარე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია თანმიმდევრობის შემდეგი მოთხოვნების დაცვა:

- 1) სატრენაჟო ძელთან და საცეკვაო მოედანზე ვარჯიშები;
- 2) საცეკვაო მოძრაობების შესწავლა;
- 3) მარტივი ილეთების შესწავლა;
- 4) უმარტივესი ნაერთების შესწავლა;
- 5) საცეკვაო ილეთთა შედარებით რთული ნაერთების შესწავლა-დამუშავება;
- 6) საცეკვაო ფრაგმენტების შედგენა, შესწავლა გარკვეულ ტემპში;
- 7) საცეკვაო ფრაგმენტების შეერთება და შედარებით მარტივი ცეკვის დადგმა;
- 8) ბოლო ეტაპზე ცეკვის, ცეკვების დადგმის განხორციელება, ვინაიდან მეცადინეობისა და დატვირთვის დროს სუნთქვის სწორად გამომუშავებას, მის დაცვას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება (ჯანმრთელობის, გამძლეობის ამტანიანობის საქმეში) ქორეოგრაფ-პედაგოგმა კარგად უნდა იცოდეს, რათა გამოიყენოს უბრალო კანონი – თუ მოვარჯიშე, მოცეკვავის თავი უახლოვდება იატაკს ბუქნის, წინ ზნექის, უკუ ზნექის, გვერდზე ზნექისას აუცილებლად ამოისუნთქოს, ხოლო თუ თავი შორდება იატაკს, უნდა შეისუნთქოს.

გაკვეთილის სტრუქტურა

დ. ჯავრიშვილის მიერ ქართული ცეკვებისათვის დამუშავებული გაკვეთილის სტრუქტურა ხუთი ნაწილისაგან შედგება და ხანგრძლივობა 90 წუთია.

გაკვეთილის ნაწილები

1) შესავალი ნაწილი, ხანგრძლივობა 5-10 წუთი და მიზნად ისახავს ძირითადად ქვედა კიდურების მომზადებას სავარჯიშოდ, გამოიმუშავება მაღალ ერგცერებზე დგომები, წონასწორობის დაცვა და ხელს უწყობს ილეთში შემავალი მოძრაობებისა და თვით ილეთში შემავალი ნაწილების დამახასიათებლად, დახვეწილად შესრულებას.

2) ზოგადმოსამზადებელი ნაწილი, ხანგრძლივობა 10-15 წ. ამ ნაწილში შედის ზეტანისა და მკლავების მოძრაობები, ადგილზე და ადვილად გადანაცვლებით მკლავების ერთ, ორ და სამსახსროვანი მოძრაობები სართავებით. მეორე ნაწილი მიზნად ისახავს ზედა კიდურების და ზეტანის ელასტიურ, მოქნილი მოძრაობების გამომუშავებას. საცეკვაო მოედანზე მოვარჯიშეთა განლაგება ჭადრაკული წყობით მიმდინარეობს.

3) ძირითადი ნაწილის (დომინანტი) ხანგრძლივობა 45-50 წუთია, რომელშიც, ძირითადად მუშავდება გეგმით გათვალისწინებული თემა. ცეკვის ილეთები, ილეთთა ნაერთები, საცეკვაო ფრაგმენტები და თვით ცეკვა. ასეთ დროს მოსწავლეები შეიძლება განვალაგოთ საჭიროების მიხედვით. ასე მაგალითად: წრეგვარად, რკალგვარად, რიგებში, მწკრივებში, რომლის დროსაც მანძილები შეიძლება იყოს სრული, ნახევრად სრული და მიჯრილ ერთმანეთთან.

4) დამატებითი ნაწილის ხანგრძლივობა 10-15 წუთია და მიზნად ისახავს გაძღვლების გამომუშავებას, სუნთქვის გახსნას. აღნიშნულ ნაწილში გამოიყენება მეტად დამტვირთავი ვარჯიშები: ხტომები, ბრუნები, მუხლილეთები, ცერილეთები, ბუქნები და ცეკვების გარკვეული ფრაგმენტები. ვარჯიშები წარიმართება, როგორც ინდივიდუალურად, ასევე ჯგუფურად.

5) დასკვნითი ნაწილი – 5 წუთი. ამ ნაწილში ხდება სხეულის

დამშვიდება. მეხუთე ნაწილის არსებობას განაპირობებს წინა 4 ნაწილი, მიზანმიმართული საუბარი და წალიღინებაც კი.

გაკვეთილის ნაწილებზე განკუთვნილი დრო არ უნდა მივიჩნიოთ დრომად. შეიძლება პედაგოგ-ქორეოგრაფმა მოახდინოს, საჭიროების შემთხვევაში, ნაწილების ოპერატიული გადაადგილება და დროის ფონდის ზომიერად ზონდირებაც.

სატრენაუო ძელი

სატრენაუო ძელი ზის მასალისგან კეთდება და იგი მრგვალია. დიდებისათვის დიამეტრი ჭრილში 5-6 სმ. პატარებისათვის ძელის დიამეტრი შესატყვისად მცირდება. სიმაღლე ძელისა დაახლოებით 1 მეტრს უდრის, ხოლო პატარებისათვის დაახლოებით მოვარჯიშეთა მენჯის ძელის სიმაღლემდეა. ძელი დამაგრებულია დარბაზის კედლებზე და სასურველია კედლიდან მოცილებული იყოს ისეთ მანძილზე, რომ მოვარჯიშეს ორივე ხელის ჩაკიდების შემდეგ შეეძლოს ფეხით 90°-ით ან მეტით ფეხშლილი მოძრაობები.

ძელთან ვარჯიშს მარცხენა ხელის ჩაკიდებით იწყებენ. ე.ი. მარჯვენა ფეხით იწყება ვარჯიში, რის შემდეგაც სრულდება ბრუნი ძელის მხარეს და მარჯვენა ხელით ჩაჭიდების შემდეგ გრძელდება ვარჯიში მარცხენა ფეხით.

ძელი არის დამხმარე საშუალება, რომლითაც მოვარჯიშენი გამოიმუშავებენ ერგცერებზე და ცერებზე დგომას, ძნელად შესასრულებელ ვარჯიშებს იგი სხვა მრავალი საჭიროებისათვისაც გამოიყენება.

ასეთია მოკლედ ქორეოგრაფიულ ჯგუფთან მუშაობის, კოწო მასწავლებლისეული მეთოდის დახასიათება. სამომავლოდ მისი უფრო სრულყოფილი ვარიანტი მომზადდება და ისეთნაირად წარედგინება დაინტერესებულ მკითხველს.

ამჯერად კი ბატონ კონსტანტინე მანჯგალაძის შესახებ წერილის დამთავრებამდე გვინდა გაგაცნოთ მისი აღზრდილების, ჩემთვის კი პატივსაცემი უმცროსი კოლეგების ბატონ სოსო ფუტყარაძისა და დავით სხირტლაძის ჩანაწერები კოწო მასწავლებლის შესახებ.

კონსტანტინე მანჯგალაძე – ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ბერძენი

ქართული ქორეოგრაფიის განვითარების საქმეში დიდი წვლილი შეიტანა ხალხური ქორეოგრაფიის უზუცესმა წარმომადგენელმა, საქართველოს დამსახურებულმა პედაგოგმა, ბატონმა კონსტანტინე (კოწო) მანჯგალაძემ.

ქართული ხელოვნებისადმი დიდი სიყვარულით შთაგონებულ ქორეოგრაფიის თავდადებულ მოღვაწეს, ბატონ კონსტანტინე მანჯგალაძეს, ჩვენს ქვეყანაში იცნობენ, როგორც ეროვნული ხალხური ცეკვების გულწრფელ ქომაგს, დიდ პედაგოგსა და კაცურ კაცს.

მაღალადამიანური თვისებებით შემკულ ქართული ხალხური ტრადიციების უნიჭიერეს გამგრძელებელს ძვალსა და რბილში აქვს გამგდარი სახარებისეული სიბრძნე: „კაცთათვის მსახურება – მსახურებაა ღვთისა“ – და მართლაც, ღვთიური ნიჭით, მაღლით გასხივოსნებული კოწო მასწავლებელი თავდაუზოგავად ემსახურა და ემსახურება ქართული ხალხური ცეკვების დაცვას, შენახვას, განვითარებას.

ბატონი კონსტანტინეს შესახებ ზღვა სათქმელი მაქვს.

შრომისმოყვარე, გულთბილი და ჰუმანური პიროვნება, პირველ რიგში, საკუთარი თავისადმი მომთხოვნი, შემდეგ მკაცრი და სამართლიანი აღმზრდელი – ასეთ ადამიანად შევიცანი ჩვენი მასწავლებელი, რომელსაც ამშვენებს იუმორის გრძნობა, მოსწრებული სიტყვა-პასუხი.

მრავლიდან გავიხსენებ ერთს: ჩემი სტუდენტობისას რეპეტიციაზე შემოვიდა ერთი ჩვენი თანაკურსელი, რომელსაც საცეკვაო ფორმა არ ეცვა. ბატონმა კონსტანტინემ მას შენიშვნა მისცა. სტუდენტმა მორიდებით მოიბოდიშა: – „წუხელის ვიფქეიფე და შეუძლოდ ვარო“. ბატონი კონსტანტინე არც დაფიქრებულა, ისე მოხდენილად უთხრა: „იქეიფე, თითქოს ბორჯომში ტივი შეკარი და თბილისში ქეიფით ჩამოხვედი“. ჰუმერული ხარხარი აუტყდა ყველას,

თვითონ ნაბახუსევი სტუდენტიც გულიანად იცინოდა.

ბატონი კონსტანტინე მანჯგალაძე, მოზღვაებული ენერგიის მქონე, ყველა მეცადინეობას დიდი სიყვარულით ატარებდა და ჩვენც ცეკვისადმი ასეთივე გრძნობით გვმუხტავდა. მისი უშუალო მონაწილეობით და ინიციატივით მიმდინარეობდა ქორეოგრაფიული კურსების მეცადინეობა თბილისში, ბათუმში, ქუთაისსა და სხვა ქალაქებში.

ბატონი კონსტანტინე არც ერთ ნიჭიერ ახალგაზრდას უყურადღებოდ არ ტოვებდა. 1963 წლიდან დღემდე ყვარლის რაიონში ვმოღვაწეობ. მუშაობის 10 წლის სტაჟი რომ მქონდა, სარეპეტიციო დარბაზში შემოვიდა ჩემი ყოფილი მოსწავლე და მითხრა: – „სოსო მასწავლებელო, ცოტა ხნით გარეთ გამობრძანდით, იცით ვინ უნდა შეგახვედროთ?“ გამოვედი და დავინახე ორი ღვაწლმოსილი პიროვნება – კონსტანტინე მანჯგალაძე და ჯანო ბაგრატიონი. დიდი იყო ჩვენი სიხარული. ასეთი პიროვნების ჩამოძრძანება უდიდესი პატივი იყო არა მარტო ჩემთვის, არამედ მთელი რაიონისათვის, ხოლო მიზეზი მათი ჩამოსვლისა პედაგოგიური იყო.

ჩემს მასწავლებელს სურვილი ჰქონდა ყვარლის რაიონის კომიტეტის პირველ მდივანთან შეხვედრისა, რომ ეთხოვა ამ ახალგაზრდისათვის სამხედრო სავალდებულო სამსახურის ერთი წლით გადაეადება.

ბატონი კონსტანტინე ყურადღებიანი მასწავლებელი სპეციალურად ჩამოვიდა ყვარელში, რომ ნიჭიერ და პერსპექტიულ ახალგაზრდას კიდევ ერთი წელი ევლო სასწავლებელში.

იმ ხანებში ყვარლის რაიონის სამხედრო კომისარი ისეთი პიროვნება იყო (ოთარ გიორგობიანი), რომელსაც ხელოვნება განსაკუთრებულად უყვარდა და რაიკომის მდივნის ჩარევა აღარ დაგვჭირებია – მოცეკვავე სასწავლებელს დაუბრუნდა.

ბატონი კოწო ქართულ ცეკვებთან ერთად კაცობას გვასწავლიდა. მის ოჯახში ხშირად ვიკრიბებოდით მოცეკვავეები, რადგან ცხოვრების მასწავლებელიც იყო ჩვენთვის.

იგი ჭეშმარიტი პედაგოგია. თავის პროფესიაზე უსაზღვროდ

შეყვარებულს, რეპეტიციაზე გახვითქული მოსწავლეების ოფლი სახეზე ემხეფებოდა და ამ ოფლს ხელითაც არ მოიცლიდა სახიდან.

კონსტანტინე მანჯგალაძეს შეეძლო ყველა სტუდენტთან ინდივიდუალური მუშაობა. მისი ჩატარებული გაკვეთილი ყოველთვის საინტერესო და მიმზიდველი იყო. სწავლების პროცესში კარგად ჰქონდა შერწყმული თეორიული და პრაქტიკული საკითხები. მკაცრ მასწავლებელს მტკიცე დისციპლინა ჰქონდა გაკვეთილზე.

1960 წელს კონსტანტინე მანჯგალაძემ დადგა „მოხევე ვაჟთა ცეკვა“, რომელმაც თავისი ფორმითა და შინაარსით ნამდვილი მოხევე წარმოგვიდგინა. ამ ცეკვას დიდი გამოხმაურება ხვდა წილად, რადგან ცეკვის ავტორმა შეძლო მოხევე ვაჟკაცის შინაგანი სულიერი სამყაროს წარმოჩენა.

სახელხმიან პედაგოგს სხვა მრავალი ცეკვაც დაუდგამს ორიგინალური ნახაზითა და თვალთახედვით, მაგრამ როცა ბატონ კონსტანტინეზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, ცეკვა „ქართული“ გვახსენდება. იგი უბადლო შემსრულებელი იყო ამ ცეკვის. სახელოვანმა მასწავლებელმა „ქართულის“ შემსრულებელთა თაობები აღზარდა, რომელთაც შორს გაუთქვეს ქართულ ხელოვნებას სახელი. მათ შორის არის ამ წიგნის ავტორიც.

ბატონო კონსტანტინე! ჩვენო ამაგდარო მასწავლებელო, თქვენ 2002 წელს დაბადებიდან 90 წელი გისრულდებათ. გილოცავთ ამ ღირსეულ იუბილეს! ჯანმრთელობას, მხნეობას და დიდხანს სიცოცხლეს გისურვებთ!

თქვენი აღზრდილები ყოველთვის ვამაყობთ თქვენით და კვლავაც ვიამაყებთ.

ყვარელი,
სახალხო განათლების წარჩინებული
მუშაკი, რაიონის ქორეოგრაფების
მთავარი მეთოდისტი – სოსო ფუტყარაძე

„გმადლობთ კოწო მასწავლებელო!“

უპირველესად მაღლობას მოგახსენებთ იმისათვის, რომ მეძლევა საშუალება გამოვთქვა ჩემი აზრი და შეხედულებები ადამიანზე, რომელმაც მაზიარა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას. მოძღვარზე რომელმაც გამიღო ცხოვრებაში სავალი გზის კარი, და აგერ უკვე 20 წელია შეძლებისდაგვარად მივდივარ ამ გზაზე. სრული პასუხისმგებლობით მოგახსენებთ, რომ დიდი დამსახურება ჩემს ქორეოგრაფად ჩამოყალიბებაში მიუძღვის ჭეშმარიტ ქართველს და უზადო პედაგოგს ბატონ კონსტანტინე მანჯგალაძეს.

1974 წელი თბილისის სერგო ზაქარიძის სახელობის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ განყოფილებაზე მიმდინარეობს მისაღები გამოცდები, არის დიდი კონკურსი. ყველა საუბრობს, ბედნიერია ის ვინც ამ ჯგუფში მოხვდება. ჯგუფს კოწო მასწავლებელი იბარებს. ბედნიერთა შორის ბედნიერი ვხდები, და ვირიცხები სასწავლებლის I კურსის სტუდენტად კონსტანტინე მანჯგალაძის კლასში.

I სექტემბერი, პირველი შეხვედრა კოწო მასწავლებელთან, დათო სხირტლაძე ამოიკითხა ჩემი სახელი და გვარი კოწო მასწავლებელმა, ჩვეულად სათვალის ქვეშიდან გამომხედა, ტერფიდან თხემამდე ამათვალიერა, და თავისთვის ჩაილაპარაკა „ვნახოთ ბოშო“. გამოცდებიდან ყველა ახსოვდა განსაკუთრებით მოეფერა ჩემს კურსელს ალვანელ კარლო ბორძიკაშვილს, რომელმაც შესანიშნავად იცეკვა თუშური, უფრო სწორად შეასრულა ერთი ილეთი, და ჩვენ აშკარად ეხედავდით, როგორ ტკებოდა კოწო მასწავლებელი ამ შესრულებით. თმები რა უყავი ბიჭო, უთხრა ხევსურ მოსე შეთეკაურს. მაგ თმების გულისათვის მიგიღე, შენ კი ცხვარივით გაკრეჭილი მოხვედი სასწავლებელში, თმები გაიზარდე შვილო, და დამენახე ისე როგორც გამოცდებზე იყავი.

დაიწყო, ამოქმედდა სწავლების „კოწოსეული სტილი“ – ისტორიული მიმოხილვა იმ კუთხისა, რომლის ქორეოგრაფიულ

ნიმუშებსაც ვსწავლობდით. თეორიულად გვიხსნიდა კუთხის ბუნებას, ზნე-ჩვეულებებს, ტრადიციებს, ჩაცმულობას, ხასიათს, კუთხისადმი დამახასიათებელ სასაუბრო კილო-კავს, ქორეოგრაფიულ ტერმინოლოგიას, იუმორს. შემდეგ ზღებოდა ამა თუ იმ ილეთს პრაქტიკული ჩვენება, ჩვენება მათემატიკური სიზუსტით, არავითარი ზედმეტი ნიუანსი ილეთის შესრულების დროს. მახსოვს ცეკვა ქართულის დავლის დროს როგორ მისწორებდა მარჯვენა ხელის ნეკის მდგომარეობასაც კი. რა ზომა გაქვს ფეხი? 42 კოწო მასწავლებელი. ცოტა დააგრძელე გასმა ტანთან შედარებით არა სიმეტრიულად ჩანსო. სიტყვამ მოიტანა და გადმოცემით ვიცი რომ კოწო მასწავლებელი თავის დროს ითვლებოდა ცეკვა ქართულის ბრწყინვალე შემსრულებლად. შემდგომში კი იქცა ცნობილი მექართულეების აღმზრდელად და ცეკვა ქართულის დადგმის დიდოსტატად.

1976 წელს საქართველოში ჩატარდა ინდივიდუალურ შემსრულებელთა კონკურსი. ცეკვა ქართულის შესრულებისათვის მივიღე ლაურეატის წოდება, და ყველა დროის ყველა მოცეკვავეებისათვის ყველაზე დიდი ჯილდო სუხიშვილების დიდი ანსამბლის წევრობა. რომ არა კოწო მასწავლებლის უდიდესი ავტორიტეტი მე ამ ანსამბლის წევრი ვერ გავხდებოდი.

კოწო მასწავლებელი ჩემთვის ეტალონია ცხოვრების ყველა მიმართულებით. ამიტომ ვერ დაიტევს ეს მოკრძალებული წერილი იმ სიყვარულს, რომელიც მაკავშირებს კოწო მასწავლებელთან, კაცთან რომლის ამაგს ვერასდროს გადავიხდით მისი აღზრდილები. გმადლობთ კოწო მასწავლებლო!

დათო სხირტლაძე
ამბროლაური
2001 წელი

გიორგი (ბუხუტი) დარახველიძე

გამოჩენილ ქართველ ქორეოგრაფს, ჩვენი ეროვნული კულტურის უდიდეს მოჭირანხულესა და ქომავს ბატონ გიორგი დარახველიძეს ქორეოგრაფიულ სამყაროში უმეტესწილად ბუხუტი დარახველიძის, უფრო ხშირად კი საყოველთაოდ გავრცელებული ზეწოდებით „ბუხუტი ბიძად“ იცნობენ. ეს ერთგვარი მიმართვა – სახელი თავდაპირველად მის მიერვე გამოზრდილმა მოცეკვავეებმა, ანსამბლის წევრებმა გაითავისეს, ხოლო შემდგომ იგი მთელს ქორეოგრაფიულ სამშოში გავრცელდა და სწორედ ასე მიმართავდნენ მას მისთვის ახლობელი ახალგაზრდა მოცეკვავეები, მოგვიანებით კი უკვე კოლეგები.

არიან ადამიანები, რომლებიც თავისი ცხოვრების წესით, საქმიანობით, ქცევის მანერებითა და ურთიერთობით გამორჩეულ კვალს ტოვებენ ცხოვრებაში. ბუხუტი ბიძია სწორედ ასეთ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება.

განგებას იმთავითვე არაფერი დაუშურვებია მისთვის – გამორჩეული გარეგნობა, გასაოცრად ქართული იერ-სახე, მაღალი სულიერება, ზნეობრივი სისპეტაკე, შეუბღალავი პატიოსნება, მტკიცე ხასიათი, დიდი მოთხოვნილება, უპირველესად საკუთარი თავის, მერე კი სხვებისადმი, გასაოცრად მახვილი ჭკუა-გონება, არჩეული ცხოვრებისეული გზისადმი ერთგულება და ფანატიკური სიყვარული ყოველივე იმისა რასაც ქართული კულტურა ჰქვია.

დამეთანხმებით, ალბათ, რომ ერთი ადამიანისათვის, ღვთით ბოძებული ეს სიმდიდრე, ცოტა ნამდვილად არ არის. სამწუხაროა, რომ ბატონ ბუხუტის არ დასცალდა ბოლომდე დახარჯულიყო თავის საყვარელ საქმეში, იგი სწორედ შემოქმედებითი სიჭარბაგის ასაკში წავიდა ამ ქვეყნიდან, თუმცა ძალიან ბევრის გაკეთება მოასწრო და სწორედ ამის შესახებ გვინდა ვესაუბროთ მკითხველს.

გავიხსენოთ მისი ცხოვრების უმთავრესი წლები და შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ზოგიერთი არსებითი მომენტი.

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ბუხუტი დარახველიძე ეკუთვნის ქართველი

ქორეოგრაფია იმ რიცხვს, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს ქორეოგრაფიული ხელოვნების წინსვლასა და განვითარებაში.

ბუხუტი დარახველიძის ხელოვნებას წარმატებები ზედა როგორც ჩვენთან ასევე საზღვარგარეთ. ეს წარმატებები განაპირობა იმან, რომ ბუხუტი დარახველიძე ქართულ საცეკვაო ხელოვნებას აღიქვამდა, როგორც მარად ცოცხალს, რომელიც ყოველდღიურად მოითხოვს სიხლისადმი სწრაფვას. მისი საცეკვაო მეტყველება მრავალწახნაგოვანი იყო. ერთნი მასში აფასებდნენ საცეკვაო ხელოვნების ტექნიკას, სხვებისათვის ბუხუტი დარახველიძე ქორეოგრაფიული ფორმის შესანიშნავი ოსტატი იყო, რომელიც მაყურებელს ატყვევებდა საცეკვაო ხაზების სიზუსტით, სინატიფით, ამაღლებული საცეკვაო მეტყველების შემადგენელი ელემენტების საოცარი პარმონიით. იგი ქართულ ხალხურ ცეკვაში ამკვიდრებდა აზრისა და მოძრაობის პარმონიას. მისი ცეკვები გამოირჩეოდა დინამიზმით, სითამამით.

საცეკვაო ხელოვნებას ბუხუტი დარახველიძე პირველად ეზიარა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში, სადაც სახელგანთქმული ქართველი ქორეოგრაფის ჯანო ბაგრატიონის საუკეთესო მოწაფე იყო.

მაყურებელი აღფრთოვანებით შეხვდა ნიჭიერი მოცეკვავის ზრველ გამოსვლას უნივერსიტეტში. იმავეთვე ყველამ შენიშნა მისი ცენური მომხიბვლელობა და პლასტიკურობა.

ბ. დარახველიძეს პირველი დიდი წარმატება 1937 წელს ერგო, აქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის მეორე რესპუბლიკურ კონკრედაზე, სადაც ნ. გუნიასთან ერთად პირველი პრიზის მფლობელი გახდა. ორმოციან წლებში ბუხუტი დარახველიძე ითვლებოდა ეკვა „ქართულის“ უბადლო შემსრულებლად.

ამ ცეკვაში მას ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა რესპუბლიკის ამსახურებული არტისტი ნ. გუნია.

ცეკვისადმი უსაზღვრო სიყვარულით გატაცებული ჭაბუკი უნივერსიტეტში სწავლის პარალელურად ოპერის თეატრთან დაკავშირებულ ქორეოგრაფიულ სტუდიაში შევიდა, რომელსაც სახელმწიფო ქორეოგრაფი დაეით ჯავრიშვილი ედგა სათავეში, ხოლო 318 წელს, ქორეოგრაფიული სტუდიის დამთავრების შემდეგ დაამთავრა სახელმწიფო სიმღერისა და ცეკვის დამსახურებულ

ანსამბლში სოლისტად.

1959 წელს ბ. დარახველიძე მონაწილეობდა ვენაში გამართულ ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივარში, სადაც ოქროს მედალი დაიმსახურა.

მალე მისი ხელმძღვანელობით შეიქმნა ლენინური კომკავშირის სახელობის ანსამბლი, რომელსაც ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა VI მსოფლიო ფესტივალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად. მოსკოვში, ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში გამართულ საკავშირო კონკურსში ანსამბლსა და მის ხელმძღვანელს საკავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება მიენიჭა და ოქროს მედალი და I ხარისხის დიპლომი გადაეცა.

საკავშირო და მსოფლიო ფესტივალზე მოპოვებულ გამარჯვებაში დიდი წვლილისათვის ბ. დარახველიძეს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა.

ანსამბლი შემდგომში მიიწვიეს ბრიუსელის მსოფლიო გამოფენაზე სსრ კავშირის ეროვნულ დღესასწაულში მონაწილეობის მისაღებად. მაყურებელი აღტაცებით შეხვდა „სალხინოს“ „ფარიკაობას“, „ხორუმს“, „განდაგანს“. ანსამბლი და მისი ხელმძღვანელი სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროსა და ცენტრალური პროფსაბჭოს საპატიო სიგელით დაჯილდოვდნენ. შემდგომ წლებში ბუხუტი. დარახველიძე ხელმძღვანელობდა რკინიგზის კულტურის სახლთან არსებულ ახალგაზრდულ ანსამბლს, რომელიც მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მუყურებლის წინაშე წარსდგა.

ქართული ცეკვის მოამაგე ერთხანს ცენტრალური კულტურის სასახლის ცეკვის ანსამბლს ხელმძღვანელობდა, შემდეგ ვაჭრობის კულტურის სასახლის ქორეოგრაფიულ თვითმოქმედ ანსამბლებს ედგა სათავეში. სასურველი ნაყოფი გამოიღო ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოს ცეკვის თვითმოქმედ ანსამბლთან გულმოდგინე მუშაობამაც. ანსამბლმა მოსკოვში, კავშირებით სახლის სეეტებიან დარბაზში გამართულ ოლიმპიადაზე პირველი ადგილი, პირველი ხარისხის სიგელი და ფულადი ჯილდო დაიმსახურა.

ჭეშმარიტად ხალხური ხელოვნების ზეიმი უჩვენა მაყურებელს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულმა თვითმოქმედმა ანსამბლმა ბ. დარახველიძის ხელმძღვანელობით. იგი წარმატებით

გამოვიდა კრემლში, ვლადიმირის დარბაზში გამართულ კონცერტზე. ამ კოლექტივთან მუშაობის გვირგვინი, ბ. დარახველიძის აზრისა და ფანტაზიის ნაყოფი იყო მონტაჟი „დღეს ზეიმია საქართველოში“. მასვე ეკუთვნის ლიბრეტო და დადგმა.

ბ. დარახველიძე მუშაობდა საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლის „ქუთაისის“ სამხატვრო ხელმძღვანელად და მთავარ ქორეოგრაფად. მის მიერ დადგმული ცეკვები „შეჯიბრი“, „მწყემსური“, „გურულ-აჭარული“, „ფარიკაობა“, „ძველი თბილისი“, „საზეიმო“ „ქალის ცეკვა წალკოტში“ და სხვ. მუდამ დიდ მოწონებასა და აღიარებას იმსახურებდა. ბუხუტი დარახველიძეს ეკუთვნის ცეკვების დადგმა ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერაში „მთვარის მოტაცება“.

სიცოცხლის ბოლომდე თავდავიწყებით ემსახურებოდა საყვარელ საქმეს ხალხური ქორეოგრაფიის ეს დაუცხრომელი პიროვნება, საზოგადო მოღვაწე, აღმზრდელი, დიდი ხელოვანი.

ახლა, როდესაც მართალია, ძალიან ძუნწად, მაგრამ მაინც გავიხსენეთ ბატონი ბუხუტის შემოქმედებითი საქმიანობის არსებითი მხარეები, მინდა ორიოდ სიტყვით საკუთარი დამოკიდებულება გამოვხატო ამ ბუმბერაზი პიროვნების მიმართ.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნო, რომ ძალიან ვნანობ ერთ რამეს: მე წილად მხვდა ბედნიერება დიდხანს ვყოფილიყავი ბუხუტი ბიძიას გვერდით და მაშინ, რატომღაც აზრად არ მომსვლია დღიურის ტიპის ჩანაწერების გაკეთება. არადა რა კარგი იქნებოდა დამეფიქსირებინა თუნდაც, ზოგიერთი დეტალი მისი ცხოვრებიდან, რეპეტიციებიდან, მისი განუმეორებელი ჩვევები, მანერები, საუბრები, ქცევები, ეაჟაკური სიარული, რომელიც, მხოლოდ მისთვის იყო დამახასიათებელი. ქუჩაში მას ყველასგან გამოარჩევდი. თითქოს კი არ დადიოდა, არამედ სიარულის დროსაც ცეკვავდა, მოძრაობდა რაღაც განსაკუთრებული მანერით, სიძლიერით. უფრო სწორად ცეკვასთან ერთად ქუჩაშიც კი, ხალხს მაგალითს აძლევდა, როგორ უნდა იაროს ქართველმა კაცმა. გასაოცარი იყო მისეული კულტურა ტანის დაჭერისა, კულტურა მოძრაობისა და მდგრადობისა. თუ კარგად დააკვირდებოდი აუცილებლად მიბაძავდი. არ შეიძლებოდა შენაც არ გაგჩენოდა სურვილი მასავით გესწავლა კულტურა სხეულის ლამაზად მიმოტანისა.

თბილისის კულტურულ საგანმანათლებლო სასწავლებელში სწავლის პერიოდში ბატონი კონსტანტინე მანჯგალაძე ხშირად გვესაუბრობდა ქართული ქორეოგრაფიის კორიფეებზე ალექსი ალექსიძეზე, ნინო რამიშვილზე, დავით ჯავრიშვილზე, ილიკო სუხიშვილზე, ჯანო ბაგრატიონზე, ბუხუტი დარახველიძეზე და სხვებზე. დიდი პატივისცემით და შესაშური ემოციით გვიყვებოდა იმ დამსახურების შესახებ, რითაც ისინი გამოირჩეოდნენ ჩვენს თანამემამულეთა შორის. თუმცა, ძალზე ახალგაზრდები გახლდით, მაგრამ ეს სახელები კულტად იყო ქცეული ჩვენი თაობისთვისაც. ვოცნებობდით ახლოს გაგვეცნო სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეული ადამიანები.

ბატონი კონსტანტინე მანჯგალაძე და ბუხუტი დარახველიძე უახლოესი მეგობრები იყვნენ. ალბათ, ამიტომაც ბატონი კონსტანტინე უფრო ხშირად სწორედ ბატონ ბუხუტის შესახებ გვესაუბრობდა. წინათაც მოგახსენეთ და, ეხლაც ვიმეორებ, რომ ბატონი ბუხუტი ყველასგან გამორჩეული იყო თავისი მანერებითა და საუბრის სტილით. ეს აზრი ბატონი ბუხუტის გამორჩეულობის თაობაზე პირველ რიგში, სწორედ ბატონმა კონსტანტინემ შეგვიქმნა, თუმცა ანალოგიური აზრები რაღათქმა უნდა სხვებისგანაც ხშირად გვესმოდა. ჩემს წარმოდგენაში ისე გავითავისე ბატონი ბუხუტი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მანერებით, სიარულით, სხეულის ფლობით, რომ ეჭვი არ მეპარებოდა შეხვედრისთანავე უცილობლად ამოვიცნობდი მას და ეს სასწაულიც მოხდა.

თბილისში კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელი იმ ხანად „დინამოს“ სტადიონთან, მაშინდელ კლარა ცეტკინის ქუჩაზე მდებარეობდა. ერთ ჩვეულებრივ დღეს, მეცადინეობის შემდეგ, როგორც ყოველთვის ჩვენ ტროლეიბუსში ჩავჯექი. მეცადინეობისა და რეპეტიციით ისე ვიყავი დაღლილი, რომ ჩამთვლიმა კიდევ. გარკვეულ მომენტში თვალი გავახილე და ძილბურანში მყოფმა ადვილად შევიცანი „გოსკიპრომი“, ძველი კინოსტუდიის შენობა. კინოსტუდიის წინ, როგორც ყოველთვის, მაშინაც, ხალხმრავლობა იყო. აურაცხელ მოსიარულეთა, თუ ადგილზე მდგარ ადამიანებს შორის ადვილად გამოვარჩიე „უცნობი-ნაცნობი“, შემკული თავისი გარეგნული ფიზიკური მონაცემებით, ოდნავი რხევით მოსიარულე. იმდენად

ძლიერი იყო ყოველი მისი ნაბიჯი გეგონებოდა დედამიწას დააჩნდებო. ბატონი ბუხუტი მარჯანიშვილის მოედნის მიმართულებით მიდიოდა. ტროლეიბუსის კარების ბოლომდე გაღებას არ დავლოდებივარ, ისე ჩამოვხტი და ლანდივით ავედევენე უცნობს, რომელიც შორიდან ასე ნაცნობი იყო ჩემთვის. დიდხანს მივეყვებოდი უკან და ბედნიერი ვიყავი იმ ადამიანის ხილვით, რომლის დანახვასაც ასე ვნატრობდი. „პლე-ხანოვ“ ხალხმრავლობა არასდროს მოკლებია, მაგრამ იმ დღეს განსაკუთრებულად კარგი ამინდი დაეჭირა თბილისში და ქუჩებში მოსიარულენიც გაათმაგებელიყო. ბევრი შემხვედრი სცნობდა ბატონ ბუხუტის. ბევრიც მისი სიარულის და ტანთფლობის მანერით მოხიბლული განცვიფრებული აკვირდებოდა და, ისიც მოხდენილად ზშირად იხდიდა ცილინდრს, დიდს თუ პატარას რაინდული თავაზიანობით ესალმებოდა. ყველას მიმართ გამოხატავდა პატივისცემას. ასე იარა მარჯანიშვილის მოედნამდე, მივეყვებოდი უკან მოხიბლული და ბედნიერი. ვცდილობდი მისი მანერები, სხეულის მდიდრული მიმოტანის ყველა დეტალი დამეფიქსირებინა ჩემს წარმოსახვაში. ასე შემთხვევით ამისრულდა დიდი ნატვრა, რომელზედაც ამდენ ხანს ვოცნებობდი.

მერე კი ბედმა ინება და ბატონი ბუხუტი უფრო ახლოს გავიცანი. ეს მოხდა 1961 წელს. იმ ხანად ბუხუტი ბიძია თბილისის ტრამვაიტროლეიბუსების სამმართველოსთან არსებულ ცეკვის ანსამბლს ხელმძღვანელობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კოლექტივი თავისი არსებობის სულ 2-3 წელიწადს ითვლიდა, საქართველოში მას უკვე კარგად იცნობდნენ და ამდენად იქ მოხვედრა ყველა ახალგაზრდისათვის პრესტიჟის საქმე იყო. მარტო ის ფაქტი რად ღირს, რომ 1962 წელს ქ. ჰელსინკში ჩასატარებელ სტუდენტი ახალგაზრდობის მე-8 მსოფლიოს ფესტივალზე გასამგზავრებლად ერთი წლით ადრე საქართველოს მაშინდელი ხელმძღვანელობის გადწყვეტილებით სწორედ ზემოაღნიშნული ანსამბლი გამოარჩიეს.

ანსამბლში ჩარიცხვის დროს ბატონი ბუხუტის წინაშე რეკომენდაცია ჩემთვის დიდად პატივსაცემმა პიროვნებამ და პედაგოგმა კონსტანტინე მანჯგალაძემ, ანუ უბრალოდ კოწო მასწავლებელმა გამიწია. ბატონმა ბუხუტიმ, ამიერიდან კი ბუხუტი ბიძიამ, ანსამბლშიც ამიყვანა და მსოფლიო ფესტივალზე გასამგზავრებელთა სიაშიც ჩამრიცხა.

დაიწყო მზადების ერთწლიანი და ამავედროულად ურთულესი ეტაპი. ყოველივე იმის აღწერა, რაც მთელი წლის განმავლობაში რეპეტიციებზე ხდებოდა, ჩემს ძალებს ნამდვილად აღემატება. მხოლოდღა იმას ვიტყვი, რომ ჩვენს თავს გადახდენილი ამბების მასშტაბს მხოლოდ ის ადამიანი თუ შეიგრძნობს და გაიგებს, ვისაც ბუხუტი ბიძიას 8-10 საათიანი დღიური სარეპეტიციო შრომის უმძიმესი ტვირთი ეცნობა. ჩვენი ხელმძღვანელი მარტო უნიჭიერესი შემოქმედი და განუმეორებელი ქორეოგრაფიული სურათების დამდგმელი როდი იყო, მისგან უპირველეს ყოვლისა კოლოსალური ენერგია უშრეტი წყარო გამოედინებოდა. რაც შეეხება მის მიერ ჩატარებული რეპეტიციებისა თუ ქორეოგრაფიული გაკვეთილის სტრუქტურას, ჩემის აზრით, ამ მხრივ ჩვენს სინამდვილეში მას ანალოგი არ ეძებნება და იგი საგანგებო ყურადღების საგანი უნდა გახდეს...

გაირბინა ურთულესმა და საოცრად დატვირთულმა წელმა. მისი ლოგიკური შედეგი კი ის იყო, რომ ქ. ჰელსინკში მსოფლიო ფესტივალზე ჩასული ჩვენი ჯგუფი ტრიუმფატორად მიგვევლინა. დიდმა ჟიურიმ ერთხმად მოგვანიჭა ფესტივალის ლაურეატის წოდება, ხოლო თორმეტივე მონაწილეს ოქროს მედლებიც გადმოგვეცა. სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ბატონ ბუხუტის მიენიჭა საქართველოს სახალხო არტისტის უმაღლესი წოდება, ანსამბლის წევრები კი საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელებით დაგვაჯილდოვეს.

მომდევნო წლებში დიდხანს მომიწია ბუხუტი ბიძიას გვერდით ყოფნა. მიმაჩნია, რომ ეს იყო დიდი ცხოვრებისეული გაკვეთილების წლები. ეცდილობდი და ეცდილობ მივბადო მას, ესწავლობდი და ესწავლობ მისგან. ეს პროცესი კი სანამ მაღალი ღმერთი შემოქმედებითი შრომის ძალასა და უნარს შემინარჩუნებს, ასევე გაგრძელდება.

ჩემი, ამ მოკლე მოგონებების დასასრულს მკითხველს მინდა სხვათა თვალსაზრისებიც გავაცნო ბუხუტი ბიძიას პიროვნებისა და შემოქმედების ირგვლივ. სწორედ ამიტომ აქვე ვაქვეყნებ გამოჩენილი ქორეოგრაფის ბატონი ბესიკ სვანიძისა და ცნობილი ჟურნალისტის დავით წულუკიძის წერილებს.

როდესაც ქართულ ქორეოგრაფიაზე ვსაუბრობთ და ჩემოვთვლით ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენლებს ალექსი ალექსიძეს, დავით ჯავრიშვილს, ილიკო სუხიშვილს, ნინო რამიშვილს და ჯანო ბაგრატიონს, იქვე წარმოჩნდება სახელი და გვარი ბუხუტი (გიორგი) დარახველიძისა, რომელმაც თავისი შემოქმედებით ღრმა კვალი დატოვა მეოცე საუკუნის ორმოციანი წლებიდან, მისი არცთუ ხანგრძლივი სიცოცხლის ბოლომდე, იგი ზომ 68 წლისა გარდაიცვალა.

ბატონი ბუხუტი 1935-1940 წ.წ. თბილისის ფიზიკური კულტურის ინსტიტუტის სტუდენტია, მიიღო სპეციალობა-მეთოდისტის. 1937 წელს შედის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრთან არსებული ქორეოგრაფიულ სტუდიაში, რომელსაც ამთავრებს 1940 წელს. 1938 წლიდან დიდი სამამულო ომის დაწყებამდე იგი საქართველოს ფილარმონიასთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მოცეკვავე-მსახიობია. 1941 წლიდან 1946 წლამდე წითელი არმიის რიგებშია, სადაც მეავტომატეთა ასეულს მეთაურობს. აღნიშნულ წლებში ბატონი ბუხუტი მისთვის დამახასიათებელი ენერგიითა და სიყვარულით აგრძელებს შემოქმედებით მუშაობას და წარმატებით გამოჰყავს მოცეკვავეთა ანსამბლი სამხედრო ნაწილების ოლიმპიადებზე, რომელიც 1943 წლიდან იმართებოდა საქართველოში. უნდა აღინიშნოს ის რომ ბ. დარახველიძის მიერ დადგმული ცეკვა „ზორუმი“, ომისდროინდელ თემას პასუხობდა, იგი სრულდებოდა თოფით და მოცეკვავეთა ჩაცმულობაც იყო ჩვეულებრივი-მხედრული.

ომის დამთავრების შემდეგ ბუხუტი დარახველიძე ხელმძღვანელობს ისეთ თვითმოქმედ კოლექტივებს როგორიცაა: კოოპინკა-ვშირის, პლეხანოვის კლუბის, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის, ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოს ცეკვის ანსამბლებს და სხვა.

1954 წელს როდესაც ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოსთან არსებულ ანსამბლს ხელმძღვანელობდა ბუხუტი დარახველიძე, მე ჩემს მეგობრებთან ერთად მოვხვდი ანსამბლში, სადაც

პირველად მოვექეცი დარახველიძისეულ ე.წ. „წინების“ ქვეშ, ზომ გაგიგიათ „მოყოლილს, ნახვა სჯობიაო“, მე იქ სხვებთან ერთად შევიგრძენი და შევიყვარე მუშაობის დარახველიძისეული სტილი და დამოკიდებულება, რაც ესოდენ თვალსაჩინო იყო ბატონი ბუხუტის შემოქმედებაში. ეს ის პერიოდია, როდესაც ძალიან პოპულარული ხდება „სტუდენტი ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალები“, რომლის რიგით მეექვსე ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის ინიციატივით თბილისის კულტურის სახლთან შეიქმნა ცეკვის ანსამბლი ბუხუტი დარახველიძის ხელმძღვანელობით.

ბატონმა ბუხუტიმ, ანსამბლში მიიწვია ტრამპაი-ტროლეი-ბუსების, სახელმწიფო უნივერსიტეტის, პოლიტექნიკური და სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტების ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში გაერთიანებული ცნობილი მოცეკვავენი და მუსიკოსები. პირველივე შეკრებაზე ანსამბლის ხელმძღვანელმა თავის ასისტენტებად დაასახელა გიზო ბერაძე და იასონ ზედაშიძე, მაძასახლისად ბესიკ სვანიძე, ანსამბლს ეწოდა „ლენინური კომკავშირის“ სახელი და დაიწყო ორწლიანი, ყოველდღიური ოფლის ღვრა-სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით.

რეპეტიციები ტარდებოდა ყოფილი „ნახიმოვის“ სახელობის სკოლის დარბაზში, (ეხლანდელი განათლების სამინისტროს შენობა), სადამოს ექვსი საათიდან თორმეტ საათამდე, (როგორც წესი რეპეტიციის ხანგრძლივობა ე.წ. ჩვეულებრივ ანსამბლში იყო 3-4 საათი, აქ განსაკუთრებულ შემთხვევას ჰქონდა ადგილი) ბატონ ბუხუტის ყველაფერი გათვლილი ჰქონდა, ყოველი წუთი ხმარდებოდა ამა თუ იმ ცეკვის დამუშავება-დახვეწას, თან დაჰქონდა დიდი ფორმატის ჟურნალი, სადაც აწარმოებდა ცეკვების ჩაწერას, ეს იყო ე.წ. „კვალითი ნახაზი“. რა თქმა უნდა ყველას გვაინტერესებდა ჩახედვა აღნიშნულ ჩანაწერებში, მაგრამ ამის უფლება არავის ჰქონდა და ვერც ვინმე გაუხედავდა ბატონ ბუხუტის, ... ეს სურვილი მეც გამაჩნდა, მაგრამ სურვილი დარჩა სურვილად... და დღეს თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ ვეძებთ აღნიშნულ „ჟურნალს“, სამწუხაროდ ჯერ-ჯერობით ვერ მივაკვლიეთ.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების მოყვარულთ და სპეციალისტებს,

ანტერესებით, როგორი იყო ბუხუტი დარახველიძე მუშაობის პროცესში. მე შევეცდები აღწერო მისი რეპეტიციის პროცესი: იგი იყო ბუნებით ძალიან თბილი, უპატიოსნესი პიროვნება, ცდილობდა და აღწევდა კიდევ ანსამბლში ყოფილიყო ძალიან მეგობრული-ოჯახური დამოკიდებულება, იყო თავისებურად გულუბრყვილო, ყოველ ახალგაზრდაში ეძებდა კეთილ თვისებას, ვერ იტანდა ბილწსიტყვაობას. უნდა გენახათ, ეს ტანადი და ლამაზი პიროვნება, როგორ შეიცვლებოდა და განრისხდებოდა ამ დროს და ვაი იმას, რომელიც არ დაემორჩილებოდა მის მოთხოვნას, საბოლოო ჯამში ასეთი მოცეკვავე სტოვებდა ანსამბლს.

რეპეტიციების დღეებში ანსამბლის წევრები, კალდებული იყვნენ: სალამოს 6 საათზე სარეპეტიციო ჩაცმულობით ვაჟები და ქალები ერთ მწკრივში მდგომნი შეხვედროდნენ ხელმძღვანელს, იგი როგორც წესი ვარჯიშზე არასდროს იგვიანებდა, შემოვიდოდა მოიხდიდა თავის განუყრელ „შლაპას“ (ამასაც თავისებური მანერით ასრულებდა, ჯერ საჩვენებელი თითით აკკრავდა შლაპას ზემოთ და მერე მოიხდიდა), ამ დროისათვის მე უკვე სია ამოკითხული მქონდა და მოვახსენებდი თუ ვინ აკლდა მეცადინეობას. გაცდენები იშვიათი იყო, იმდენად იყვნენ მოცეკვავენი მონდომებული. პასუხისმგებლობაც ძალიან დიდი იყო, ფესტივალის დებულებით ანსამბლი ემზადებოდა ჯერ ქ. თბილისში 1-ლ რესპუბლიკური, გამარჯვების შემთხვევაში 1-საკავშირო, ხოლო შემდეგ VI მსოფლიო ფესტივალისათვის. ანსამბლის შემადგენლობა პირველ ხანებში არ იყო შეზღუდული, 60 ვაჟი და 40 ქალი, მუყაითი შრომით ცდილობდნენ ანსამბლის ძირითად შემადგენლობაში დამკვიდრებას. ანსამბლის წევრობის მაძიებელთა შერჩევა ხდებოდა: გარეგნული-ფიზიკური, მუსიკალობის, საშემსრულებლო დონის მიხედვით, ამის შემდეგ ხდებოდა ძირითადი ცეკვების – „საფესტივალო სეზიმიო“, „ფარიკაობა“ და „სალხინოს“ შესწავლა, რომელიც დავალებული ჰქონდა ბატონი ბუხუტის, როგორც იტყვიან, მარჯვენა ხელს ცნობილ მოცეკვავს – შემდგომ ბრწყინვალე ქორეოგრაფს ოთარ პაპიაშვილს. იგი ზემოთ ჩამოთვლილ ცეკვებს ახალბედებს ასწავლიდა, რეპეტიციებისათვის განკუთვნილი საათების დაწყებამდე ან კვირა დღეობით, როდესაც ანსამბლი ისვენებდა. თუ ახალი წევრი გაუძლებდა ამ გამოცდას, იგი მკვიდრდებოდა ძირითად

შემადგენლობაში თუ არადა...

იწყებოდა რეპეტიცია და აი, აქ ბატონი ბუხუტი თავის სტიქიაში იყო. საქმისადმი ფანატიკურად შეყვარებული, ბრწყინვალე ოსტატი, არ გაპატიებდა ე.წ. „არასრულ ფეხზე“ მოძრაობის შესრულებას, შეეძლო განუსაზღვრელი დრო დაეთმო ამა თუ იმ ილეთის შესწავლა-დახვეწისათვის, დაითვლიდა „ერთი“ და ამოწმებდა რა მდგომარეობაში იყო მოცეკვავის ტერფი, თავი და როდესაც დარწმუნდებოდა, რომ ყველაფერი ერთ სისტემაში იყო, შემდეგ გადადიოდა „ორი“ და ა.შ. ეს ყველაფერი მონაწილეთაგან მოითხოვდა ფიზიკურ გამძლეობას და ნებისყოფას. ვარჯიში იწყებოდა „ძელით“, ბატონი ბუხუტი დიდის პატივისცემით იგონებდა მის მასწავლებლებს დავით ჯავრიშვილს და ჯანო ბაგრატიონს, მისი როგორც იტყვიან – მაგიდის წიგნი იყო დავით ჯავრიშვილის ნაშრომები და მეთოდური მითითებანი, ე.ი. ტარდებოდა საერთოდ მიღებული ქორეოგრაფიული გაკვეთილი.

შემდეგ იწყებოდა იმ ცეკვების დადგმა, დამუშავება და დახვეწა, რომელიც უნდა წარგვედგინა საკონკურსოდ. ასეთი ცეკვები იყო – „საფესტივალო საზეიმო“, რომელსაც ჩვენ დავარქვით სპორტული ცეკვა, – „ფარიკაობა“ და „სალხინო“, ამის გარდა პროგრამაში იყო „გურულ-აჭარული ხორუმი“, „დავლური-ქართულით“, „მიპა-ტიჟება-შეჯიბრით“, „გურული ფერხული“, „ცეკვა მხარული“, „სამაია“, „ზემოხეური“ და სხვა. გარდა ზემოაღნიშნულისა მიმდინარეობდა რეპეტიცია ვაჟთა ჯგუფთან, რომელსაც უნდა მიეღო მონაწილეობა, თუკი ანსამბლი დაძლეოდა რესპუბლიკურ და საკავშირო ფესტივალებს და მიიღებდა მონაწილეობას მსოფლიო ფესტივალის კონკურსში. საქართველოს მთავრობა დიდ ყურადღებას უთმობდა რესპუბლიკური ფესტივალის მზადებას, რომელიც მიმდინარეობდა აჭარაში, აფხაზეთში, ქუთაისში, ოზურგეთში, თელავში, გორში და სხვა. რაც შეეხება ჩვენს ანსამბლს, მე როგორც ანსამბლის მამასახლისის, მევალებოდა 1957 წლის იანვრიდან დაწყებული VI მსოფლიო ფესტივალის გახსნამდე, თითქმის ყოველდღე მივსულიყავი რესპუბლიკური ფესტივალის ჩატარებისათვის შექმნილ შტაბში – რომელსაც ხელმძღვანელობდა საქართველოს კომკავშირის ცეკვის მდივანი ბატონი თეიმურაზ ბადურაშვილი და მომეხსენებინა თუ როგორ მიდიოდა მზადება, ასეთი ყურადღება იმით

იყო გამოწვეული, რომ ძირითადი ორიენტაცია მაინც ბუხუტი დარახველიძის ანსამბლზე იყო აღებული.

ანსამბლისათვის შეიკერა ახალი კოსტიუმები (მხატვარი ფარნა ლაბიაშვილი). განსაკუთრებით ლამაზი და ორიგინალური გამოვიდა „საფესტივალო საზეიმო“-ს კოსტიუმები, ცეკვაც ახლებურად იყო გადაწყვეტილი, (საერთოდ ბატონი ბუხუტის მიერ დადგმული ცეკვები, ყოველთვის გამოირჩეოდა საკუთარი ხელწერით და დადგმის თავისებურებით). ცეკვაში მონაწილეობდა ანსამბლის მთლიანი შემადგენლობა, სოლოს ასრულებდნენ: გურანდა გაბუნია, ბელა კაპანაძე, გიზო ბერაძე და იასონ ზედაშიძე, აღნიშნულ ცეკვაზე იმიტომ გავამახვილე ყურადღება, რომ იგი მიეძღვნა VI მსოფლიო ფესტივალს და თბილისსა და მოსკოვში სპეციალისტების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

დაუბრუნდეთ ისევ ბატონი ბუხუტი რეპეტიციებს, ფესტივალის მოახლოებასთან ერთად, ფიზიკური დატვირთვაც იზრდებოდა, ამას ისიც დაემატა, რომ კონცერტამდე ათი დღით ადრე, რეპეტიციებს ეატარებდით ახალ კოსტუმებში და რა თქმა უნდა სრული დატვირთვით. ეხლაც მიკვირს თუ რა ენერგია ჰყოფნიდა ბატონ ბუხუტის, რომ ყვერაფერ ამას უძლებდა, მისთვის არ არსებობდა მეორეხარისხოვანი საქმე, ყველა დეტალი მისთვის პირველხარისხოვანი იყო. დიდ ყურადღებას უთმობდა, ცეკვებისათვის მუსიკალური მასალის შერჩევას, თუ მელოდია მოეწონებოდა ბავშვით უხაროდა, საათობით უსმენდა და არჩევდა მოძრაობებს, რომლებიც შემდეგ კარგად „ჯდება“ შერჩეულ მელოდიაში, იმ ხანად ანსამბლში მუშაობდნენ ბრწყინვალე მუსიკოსები – ჰამლეტ ბერიაშვილი, მირზა ქათამაძე, გოგი შენგელია, გიგო ძოწენიძე, ვადენ ნალბანდიანი, ერმალო საინიშვილი და გელა გაბაშვილი.

რესპუბლიკური პირველი ფესტივალის დასკვნითი კონცერტი გაიმართა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში 1957 წლის 27 ივნისს, შეივსო დარბაზი, მაყურებელი ფეხზე იდგა, ოვაციებით შეხვდნენ რეგიონების წარმომადგენლებს, კარგად წარმოაჩინეს თავი ქ. თბილისის შრომითი რეზერვების (ხელმძღვანელი ირაკლი ხმალაძე), ქ. ქუთაისის ახალგაზრდულმა ანსამბლმა (ხელმძღვანელი მურმან ლომთათიძე),

აჭარისა, აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთის ანსამბლებმა, მაგრამ დარბაზი ელოდებოდა „ლენინური კომკავშირის“ სახელობის ცეკვის ანსამბლს ბუხუტი დარახველიძის ხელმძღვანელობით და აი, დადგა დრო ტრიუმფისა, რომლისათვისაც მისი ხელმძღვანელი ორი ათეული წელი ემზადებოდა, მე მიჭირს სიტყვების შერჩევა, რომლითაც მკითხველი დარწმუნდება, თუ რა მოხდა იმ საღამოს. მაყურებელი აღტაცებული დარჩა ბატონი ბუხუტის ბრწყინვალე ნამუშევრებით, კონცერტს ესწრებოდნენ ჟიურის წევრები: ვახტანგ ჭაბუკიანი, ლილი გვარამაძე, ილიკო სუხიშვილი და მაშინდელი მთავრობის ხელმძღვანელები. თავის აღტაცებას ვერ მაღავედა სცენაზე მისალოცავად ასული საქართველოს კომკავშირის ცეკას პირველი მდივანი თამაზ ჯანელიძე და სხვები.

ჟიურის გადაწყვეტილებით სტუდენტი-ახალგაზრდობის საქართველოს პირველი ფესტივალის ლაურეატის წოდება და პირველი ადგილი მიენიჭა, „ლენინური კომკავშირის სახელობის ცეკვის ანსამბლს ბუხუტი დარახველიძის ხელმძღვანელობით.

ანსამბლი ასეთივე წარმატებით გამოვიდა ქ. მოსკოვში სტუდენტი ახალგაზრდობის პირველ საკავშირო ფესტივალზე, პირველი ადგილი და ლაურეატის საპატიო წოდება დაიმსახურა. რაც მთავარია ანსამბლმა მოიპოვა უფლება საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობისა.

მე ცოტა გავუსწარი მოვლენათა განვითარებას, ქ. მოსკოვში ანსამბლი ჩაფრინდა „ტუ-104“-ით, ნიშანდობლივია, რომ ეს იყო პირველი რეისი „თბილისი-მოსკოვი“, იმ დროისათვის „ტუ-104“ ითვლებოდა ტექნიკის ახალ სიტყვად, კარგად მახსოვს ტევადობა თვითმფრინავისა – 50 მგ ზავრი, ამიტომ ანსამბლის შემადგენლობიდან 10 კაცი სხვა მარკის თვითმფრინავით გაემგზავრა. დელეგაციის შემადგენლობა ასეთი იყო: 18 ქალი, 32 ვაჟი, 7 მუსიკოსი და ხელმძღვანელები.

ორმოცდახუთმა დღემ შეუმჩნევლად „გაირბინა“, დღეში ორი ვარჯიში – ერთი ფესტივალის გახსნის ცერემონიალში მონაწილეობა, მეორე კი ანსამბლის საკონცერტო პროგრამის რეპეტიციები... და ბოლოს VI მსოფლიო ფესტივალის გაიხსნა 1957 წლის 28 ივლისს... 3 აგვისტოს ჩატარდა კონკურსი „სვეტებიან დარბაზში“, ლაურეატის

საპატიო წოდება... და ბუხუტი დარახველიძის, როგორც ბრწყინვალე ქორეოგრაფის საერთაშორისო აღიარება.

სტუდენტი ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალს, შემდეგ მოჰყვა ვენის-VII, ჰელსინკის-VIII, სოფიის-IX და ბერლინის X მსოფლიო ფესტივალები. უნდა აღინიშნოს, რომ სტუდენტი-ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალი დღემდე გაიმართა თორმეტჯერ, აქედან ბატონი ბუხუტი დარახველიძის ხელმძღვანელობით ქართულმა ქორეოგრაფიულმა კოლექტივებმა ხუთჯერ მიიღეს მონაწილეობა მსოფლიო ახალგაზრდობის ფორუმში, დაიმსახურეს ერთი ვერცხლის და ოთხი ოქროს მედალი, ეს მაშინდელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით სარეკორდო მიღწევა გახლდათ.

ყოველ ახალ გამარჯვებას ბატონი ბუხუტი დიდი შრომის შედეგად აღწევდა რომელსაც უამრავი სიძნელეები ახლდა, ხუთჯერ მსოფლიო ფესტივალზე გამარჯვება, ეს გახლავთ ხუთ სხვადასხვა ანსაბლის ჩამოყალიბება – გაწრთვნა, ახალი კოსტიუმების შეკერვა და ყოველ ფესტივალზე ახალი საკონკურსო ნომრით მონაწილეობის მიღება. მაგალითად: VI ფესტივალზე თბილისის „ლენინური კომკავშირის“ სახელობის, VII ფესტივალზე – თბილისის რკინიგზელთა სასახლის, VIII ფესტივალზე თბილისის ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოს, IX ფესტივალზე ქ. რუსთავის კულტურის სასახლის და X ფესტივალი ქ. ქუთაისის ახალგაზრდობის ცეკვის ანსამბლი.

ბატონი ბუხუტი გახლდათ ნოვატორი-ახლის მაძიებელი ქორეოგრაფი, რომელიც თავისი ცოდნითა და ეროვნულობით, პროფესიული ალლოთი მაშინაც და ეხლაც სამაგალითოა ქართველ ქორეოგრაფთა შორის. ყოველივე ამას იგი აღწევდა დიდი შრომის ფასად, კარგად იცოდა თავისი ქვეყნის ისტორია და ტრადიციები, რომელსაც აცნობდა ცეკვის დადგმის წინ ანსამბლის წევრებს.

უნდა აღინიშნოს მისი ერთ-ერთი საოცარი თვისება – რომელ ანსამბლშიც არ უმუშავნია ბატონ ბუხუტის, იგი იქ ქმნიდა ოჯახურ, მეგობრულ გარემოს, ამის შედეგია, რომ მსოფლიო ფესტივალის მონაწილენი, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგაც ერთად არიან ჭირსა თუ ლხინში, ხოლო რაც შეეხება მის შემოქმედებით მეგკიდრეობას, მას დღესაც არ დაუკარგავს ხიბლი, ამიტომ მის მიგნებებს წარმატებით იყენებენ მის მიერ აღზრდილი მოსწავლეები –

დღევანდელი ქორეოგრაფები.

დიდი შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული გზა განვლო ბატონმა ბუხუტი დარაბველიძემ, რომლის ვრცლად აღწერას მომავალში შევეცდებით.

მე ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ ჩემი შემოქმედების ერთი, საკმაოდ დიდი ნაწილი დაუკავშირდა ბატონ ბუხუტის როგორც გამორჩეულ პიროვნებას, დიდ ხელოვანს.

ბ. სვანიძე

2002 წელი

„ბუხუტი ბიძია...“

„ხელოვნება თავისი ბუნებით მიუღწევლობის განცდაა, რაც გინდა დიდი შედეგები შექმნა, მაინც უკეთესობისკენ ილტვი“... ბატონმა გიორგი (ბუხუტი) დარაბველიძემ ამ სიტყვებით გამოხატა თავისი ცხოვრების მრწამსი და მართლაც ბერმუხასავით იღვა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში. მე ბედნიერება მქონდა მენახა ბატონი ბუხუტის დადგმული ცეკვები... ეს იქნებოდა საოცარ პლასტიკურ ფერებში გადაწყვეტილი „სალხინო“ თუ რაინდულ სულს დამორჩილებული „ფარიკაობა“. საერთოდ, საშუალება მქონდა წლების მანძილზე ახლოდან შედეგებინა თვალი ქართულ ქორეოგრაფიაში მიმდინარე მოვლენებისთვის, იმ აფიოტაჟისთვის, რომლებიც იმ წლებში იქმნებოდა. იმართებოდა ხალხური ცეკვის რესპუბლიკური ფესტივალები, სადაც ქართველი მაყურებელი მღელვარებით ელოდებოდა ტრამვაი ტროლეიბუსების სამმართველოს სახალხო ანსამბლ „სინათლე“-ს, მაუდ-კამეოლის ანსამბლის, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სახალხო ანსამბლ „გორდა“-ს თუ სხვა ანსამბლების გამოსვლებს. პირთამდე ივსებოდა ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრი.

ბუხუტი დარაბველიძე, თავისი ანსამბლებით, (ხაზს ვუსვამთ, თავისი ანსამბლებით) მთელი პასუხისმგებლობით ემზადებოდა ფესტივალებისათვის და საერთოდ ამ კეთილშობილი კაცისათვის სამშობლოსა და ოჯახის შემდეგ ყველაზე დიდი სიყვარული ქართული

ხალხური ცეკვა იყო.

ამიტომ, დღეს კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ქართულ ცეკვას შეწირული კაცი. ვფიქრობთ, მისი გახსენებით სიამოვნებას მივანიჭებთ მათ, ვინც ამ კეთილშობილ პიროვნებას იცნობდა, ხოლო ახალგაზრდებს ერთ ალალმართალ კაცს გავაცნობთ.

ვინც ზერელედ გაეცნობა მის შემოქმედებით ცხოვრებას, შეამჩნევს, რომ მას უცნაური ბიოგრაფია აქვს, რომ მან უამრავი ანსამბლი გამოიცვალა და ა.შ. თვალის ერთი გადავლებითაც კი ადვილად შეამჩნევთ, რომ მან 46-ი წლის შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე 1946 წლიდან, როდესაც მეორე მსოფლიო ომიდან დაბრუნდა და მუშაობა დაიწყო თბილისის ეატრობის მუშაკთა სახლში, გარდაიცვალა — 1982 წლამდე, როდესაც იგი საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული, აკადემიური ანსამბლი მთავარი ქორეოგრაფი იყო, 15-მდე ანსამბლი გამოიცვალა. ე.ი. საშუალოდ ყოველ სამ წელიწადში ერთი. უნებურად ჩნდება კითხვა ძალიან ბევრი ხომ არ არის ისეთი შემოქმედი ქორეოგრაფისათვის, როგორც რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ბუხუტი დარაზველიძე გახლდათ? ვფიქრობთ, ძალიან ბევრია. რადგანაც ცეკვაში ჩახედულ კაცს მოეხსენება თუ რას ნიშნავს ყოველ სამ წელიწადში ახალი ანსამბლი შექმნა. ეს არის შემოქმედებით ტანჯვის წლები, რომელიც უდიდეს ფიზიკურ და მორალურ ძალებს მოითხოვს. ალბათ, ამიტომაც ამბობენ — ბუხუტი დარაზველიძეს თავიდანვე არ სწყალობდა ბედი, მუდამ არაფრისგან იწყებდა და თავს იმით იმშვიდებდა, რომ მხოლოდ სიმძნელებით მოპოვებული ბედნიერებაა ჭეშმარიტი და მართლაც, ბუხუტი დარაზველიძემ თავის აღმზრდელებთან ერთად ხუთჯერ მიიღო მონაწილეობა მსოფლიო ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა ფესტივალებზე და ხუთჯერვე ფესტივალის ლაურეატის საპატიო წოდების მფლობელი გახდა. ზაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მან ხუთჯერვე სხვადასხვა ანსამბლი მოამზადა ამ მეტად პასუხსაგებ ფორუმებისათვის... მიუხედავად ამ დიდი დამაბულობისა, ბატონი ბუხუტი ყოველთვის პოულობდა დროს თავისი აღსაზრდელების გვერდით ყოფილიყო და ჩაენერგა მათთვის კეთილშობილება და მოყვასის სიყვარული.

კიდევ ერთი უცნაური ფაქტი. რამდენიმე წლის უკან, როდესაც

სატელევიზიო გადაცემას ვამზადებდით ბატონ ბუხუტის შემოქმედებაზე, ბევრი ვეძებთ მის მიერ დადგმული ცეკვები გადაღებული კინო ან ვიდეოფირზე, სამწუხაროდ ჩვენი საარჩევნო ძიება უნაყოფო აღმოჩნდა, ვერ მივაგენით ფირზე გადაღებულ ვერც ერთ ცეკვას... კვლავ ვიმეორებთ სამწუხაროდ, რადგან ბატონი ბუხუტი შორეულ წარსულში კი არა ჩვენი თანამედროვე და გარდაცვალებამდე – 1982 წლამდე საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის მთავარი ქორეოგრაფი გახლდათ. საოცარი ფაქტია, არადა ყველა აღფრთოვანებულია მის მიერ დადგმული ცეკვებით და საქებარ სიტყვებს არ იშურებს. რატომ მოხდა ეს – ვერ გეტყვით. ალბათ, მართლაც არ სწყალობდა ბედი, ანდა არ იყო საკუთარი თავისთვის რეკლამის მკეთებელი კაცი, შემოქმედებით საქმიანობას ეკავა დიდი ადგილი მის ცხოვრებაში. ერთხელ კიდევ გარედან ჩარეული „ბედისწერის“ მსხვერპლი გახდა, როდესაც ვენის ფესტივალზე მიემგზავრებოდა, ვიზა არ მისცეს იმის გამო, რომ მისი მმა 37 წელს იყო დაპატიმრებული. არც იმ დიდი საგასტროლო ტურნეს ამსახველი არც ერთი მეტრი ფირი არაა გადაღებული, რომელიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამართა სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა 24 წლის წინათ.

ერთი ნაწყვეტი მინდა მოვიყვანო წერილიდან, რომელიც ამერიკიდან გამოუგზავნეს ბატონ ბუხუტის: „მე რომ 40 წლით ახალგაზრდა ვიყო, დიდი სიამოვნებით გავატარებდი საქართველოში 15 წელიწადს, ვისწავლიდი თქვენს ენას და ხალხურ ცეკვებს თქვენი ხელშეწყობით. ძალიან გთხოვთ მალე დაბრუნდეთ სიეტლში. ნუ ელოდებით ახალ დადგმას, მე და ჩემი მეგობრები სიამოვნებით ვნახავდით იგივეს კიდევ მრავალჯერ“. თქვენი ჯეკ კეინი.

როდესაც ბუხუტი დარახველიძეზე ესაუბრობთ და გვინდა შევეკმნათ მისი შემოქმედებითი თუ პიროვნული პორტრეტი, აუცილებლად მიგვაჩნია, ორიოდ სიტყვა მაინც ვთქვათ მის დამოკიდებულებაზე ოჯახის მიმართ. ვინც ახლოს იცნობდა მას, გოცებუღია იმ საოცარი სითბოთი, რომლითაც სავსე იყო ეს ოჯახი. „ბუხუტი ბიძია“ მოცეკვავეები ახლაც დიდი სიყვარულით იხსენებენ ქალბატონ ელენიცას თბილ, დედობრივ დამოკიდებულებას მათ მიმართ. ოჯახისათვის თავდადებული კაცი იყო ბუხუტი დარახველიძე.

ხოლო ის, რაც მან შეძლო თავისი მცირეწლოვანი ბავშვებისათვის მათი ოჯახის ავადმოსაგონარ წლებში ლეგენდასავით დადიოდა ნაცნობ-მეგობრების წრეში.

ბუხუტი დარახველიძემ თავისი შემოქმედებითი კვალი დატოვა ქართულ კინოსა და თეატრში. მან დადგა ცეკვები კინო-ფილმებში: „რაც გინახავს ვერ ნახავ“ და „ხევისბერი გოჩა“. ოთარ თაქთაქი-შვილის ოპერა „მთვარის მოტაცება“-ში, როგორც მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე, ისე თბილისში, მარჯანიშვილის თეატრში სპექტაკლ „სამი სახეობა რაინდისა“ და არა მარტო შემოქმედებითი კვალი დატოვა, არამედ დიდი კაცური სითბოც და სინათლეც.

აი, რას წერდა გაზევი „კომუნისტი“ „მთვარის მოტაცების“ დიდი თეატრისეულ დადგმაზე, — „რამდენიმე სიტყვა სპექტაკლის ქორეოგრაფიას და მხატვრულ გაფორმებაზე, პირველი მათგანი რესპუბლიკის სახალხო არტისტს, დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესანიშნავ მცოდნეს ბ. დარახველიძეს ეკუთვნის (მანვე დადგა ცეკვები თბილისის საოპერო სცენაზე) აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კომპოზიტორის ჩანაფიქრით, ოპერის ერთ-ერთ საკვანძო ცეკვა (არზაყანის მოკვლის მცდელობა) პლასტიკური ფორმით არის გადაწყვეტილი და ამდენად ცეკვა ქმედით დრამატულ ფუნქციას იძენს. იგი მართლაცდა, მახვილგონივრულად არის მოფიქრებული“. სიმართლე გითხრათ, სადაო არაფერი მაქვს რეცენზიის ავტორთან, მაგრამ ცოტა უცნაურად მომეჩვენა ბატონი ბუხუტის მარტო დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორის „შესანიშნავი მცოდნეობა“. აღმოსავლეთ საქართველოს ისეთ ცეკვებს რაღა ვუყოთ, როგორებიცაა „მთიელ ქალთა ცეკვა“, „თუშ ქალთა ცეკვა“, „წოვა თუშური“, „შეჯიბრი“, „ხანჯლური“ და სხვა. სიტყვამ მოიტანა და, როდესაც გადაცემას ვამზადებდით და მასალებს ვეცნობოდით, რომელსაც დიდი გულმოდგინებით ინახავდა და უვლიდა ქალბატონი ელენიკა წავაწყდით ჩანაწერებს, სადაც მოცემულია სია იმ ცეკვებისა, რომელიც დაუდგამს და სურდა დაედგა ბატონ ბუხუტის. სცენარე-ბისთვის თვალის ერთი გადავლებითაც ჩანს შემოქმედი კაცის შრომა, ნიჭი და ძიება ქართულ ქორეოგრაფიაში ახალი გზის გასაკვლევად. არ ვიქნებით მართალი, თუ აქვე არ გავიხსენეთ ვინ ითამაშა „გადამწყვეტი როლი მის საცეკვაო ხელოვნების განვითარებაში“. ეს

სიტყვები ბატონ ბუხუტის ეკუთვნის და გამოთქმულია „ქართული ცეკვის პოეტად“ აღიარებულ ჯანო ბაგრატიონისადმი – „პირველად ჯანო ბაგრატიონმა ჩამინერგა ცეკვისადმი უსაზღვრო სიყვარული და ნათლობაც მისგან მივიღე. ცეკვისადმი გაღვივებული სწრაფვა, რომელმაც დაიპყრო ჩემი არსება, შეიქმნა ჩემი ცხოვრების არსი და მიზანი“...

და კიდევ პატარა ციტატა, სადაც კარგად ჩანს თუ რა იყო ბატონი ბუხუტისათვის ყველაზე დიდი ბედნიერება „თუ ჩემს მიერ დადგმულმა ცეკვამ კაცის სულს სიაშე მოჰგვარა, სიხარულის ცეცხლით აღანთო, ამაზე დიდი ბედნიერება ჩემთვის არ არსებობს“.

დავით წულუკიძე
2001

ილიკო სუნიშვილი და თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფია

ავბედობისა და მშვიდობიანი შრომის წლებში, შემოქმედი ქართველი კაცი ქმნიდა სიმღერასა და ცეკვას, ისევე როგორც ფრესკებს, როგორც ლექსებს, აშენებდა ტაძრებს... და მერე უვლიდა, ელოდებოდა, სათუთად ინახავდა თაობიდან თაობისათვის გადასაცემად. ცეკვა კაცის პირველი ლამაზი მოძრაობის წილზედრია, ისეთივე ძველი, როგორც დედა ენა და კერია. ცეკვა ერის სახეა, იმ კუთხის სახეა, სადაც ჩაისახა და იშვა.

კოლხეთიდან სამცხე-საათაბაგომდე, რაჭიდან კახეთამდე, აჭარიდან აფხაზეთამდე, ქართველ კაცს თავისი მრწამსი და ფიქრები, ჭირი და ღხინი ჩაუქსოვია და ასე გამოუხატავს თავის ცეკვებში. თითოეულისათვის თვითმყოფადობით მიუნიჭებია მარადიული არსებობის უფლება. ამ უფლებით გაუძლო ქართულმა ცეკვამ საუკუნეებს და უმდიდრესი ზეპირსიტყვიერი თუ მუსიკალური ფოლკლორის მხარის დამამშვიდებელ კომპონენტად აქცია ქორეოგრაფიული ენით მონათხრობი წარსული და აწმყო, თვალი გაუსწორა მომავალს.

ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურმა ანსამბლმა დღიდან მისი დაარესებისა, ურთულესი, უძძიმესი, მაგრამ შემოქმედებითი თვალსაზრისით, საოცრად ლამაზი და საინტერესო როლი ითამაშა ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიის ესოდენ ამაღლებისა და განვითარების საქმეში. ანსამბლმა მსოფლიოს კულტურულ კაცობრიობას გააცნო საქართველო და ქართული საცეკვაო ფოლკლორი. და, ასევე დიდი გავლენა მოახდინა მსოფლიო ქორეოგრაფიული ხელოვნების სრულყოფაზე.

ბუნებრივია, რომ ანსამბლმა ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა ჩვენი პლანეტის ქორეოგრაფიულ რუქაზე. დამსახურებულად, ოქროს ასოებით შევიდა კონტინენტის კულტურის საგანძურში და მსოფლიოს მერვე საოცრებად იქნა მონათლული.

მაგრამ, ჩემი აზრით, ყველაზე დიდი შეფასება, დიდი ანსამბლისა იყო მწერლისა და მოაზროვნის გრიგოლ რობაქიძის საგაზეთო პუბლიკაცია, რომელსაც ქართველი მკითხველი ხანგრძლივი დროის

შემდეგ გაეცნო:

„ქართული ბალეტი: ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით, რომელმაც მსოფლიოში ეგზომ დიდი სახელი მოიხვეჭა, ჟენევისაც ესტუმრა. ოთხ წარმოდგენას დავესწარი, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე დიდი, განა მართო ჩემზე? მინდა ეს შთაბეჭდილება თანამემამულეთ გავუზიარო. მროკავთა დასში არცერთი ვაჟი არაა ნეჟინსკი, ხოლო, რომელი იცეკვებს მაგალითად „ქართულს“, ისე, როგორც ამას ცეკვავს რომელიმე ვაჟი დასისა. ვერცა რომელი პავლოვა გაჰყვება მოცეკვავე ვაჟს, მაგალითად იმავე „ქართულში“ ისე, როგორც ამას ცეკვავს რომელიმე ქალი უწყებული დასითგან. ეს იმიტომ, რომ ქართული ბალეტი არის, ბალეტი ჯიშის, ბალეტი რასის.

ანსამბლის დღევანდელი სრულყოფილი პროგრამა ჩვენამდე რომ მოსულიყო ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ათეული წლების მანძილზე გაწეული უმძიმესი საორგანიზაციო და შემოქმედებითი გიგანტური შრომის ნაყოფია. ამასთანვე, უნიკალურ შემთხვევასთანაც გვაქვს ადგილი. განა უნიკალური არაა, სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეული, საუკუნის ორი ხელოვნების შეხვედრა, შეუღლება...

დღეს დიდი ქალბატონი ნინო, მისთვის დამახასიათებელი საოცარი შემართებით და დიდოსტატური ნიჭიერებით განაგრძობს ანსამბლის სათავეში ყოფნას და მას გვერდით უდგას მისი შვილი და გამორჩენილი ხელოვანი, საქართველოს სახალხო არტისტი, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, ღირსების ორდენის კავალერი, თენგიზ სუხიშვილი. ჩვენ დარწმუნებული ვართ, დიდი ოჯახის, დიდი ანსამბლის ტრადიცია გრძელდება. ასევე დარწმუნებული ვართ, სუხიშვილელთა დინასტია ანსამბლის მომავალ ისტორიას შექმნის.

ჩემი საუბრის თემა ანსამბლის თანამედროვეობაა. ანსამბლი და ილიკო სუხიშვილი რაღა თქმა უნდა გამჭოლი მიმართულებით უნდა განვიხილოთ. ანსამბლი პოპულარულია მთელს მსოფლიოში. ანსამბლი დიდი ხანია საქართველოს და ქართველი ხალხის სიამაყედ იქცა. და, განა შეიძლება ასეთი ანსამბლი, ყველსათვის სანიმუშო და მისაბაძი არ იყოს? არის კიდევ, თანამედროვეობა, როგორც მოგეხსენებათ, ფართო ცნებაა. ჩვენი სინამდვილიდან აღებული თემაა, რომელიც

ამეტყველებულია ახალი ფორმით, მისადაგებული შინაარსს, ეპოქას, ხალხის ხასიათს. ყველა ქორეოგრაფიული ტილო დიდი მხატვრული ღირებულებისაა. ყველა სხვადასხვა თითქმის, ყველა უნიკალურია. როგორც იტყვიან. არცერთი სუსტი ნომერი, არცერთი შავი წერტილი. ეს იმიტომ, რომ ანსამბლის ცეკვები ჟანრობრივად მრავალ-სახეობრივია. ამიტომაცაა ანსამბლის შემოქმედება მრავალ-წახნაგოვანი.

მე შევეცადე თანამედროვეობისთვის გამესვა ხაზი, მაგრამ ანსამბლში შექმნილი, თუნდაც ადრინდელ პერიოდში დადგმული ცეკვები დღესაც არ ჩამოდის სცენიდან, საპატიო და თითქმის შეუცვლელი ადგილი უჭირავს რეპერტუარში. პირველ რიგში იმიტომ, რომ თემატია აქტუალური, მიუხედავად იმისა, რომ ანსამბლის ზოგიერთი ცეკვა თავისთავად წარმართული, ქრისტიანობამდელ პერიოდშია შექმნილი. აქ შემთხვევითობასთან არ გვაქვს საქმე. კვლავ ვიმეორებ: ქალბატონო ნინო და ბატონი ილიკო ღრმად სწავლობდნენ ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილ და ჩვენამდე მოტანილ ეროვნულ ქორეოგრაფიულ საგანძურს, რაც სულიერი და მატერიალური კულტურის განუყოფელი ნაწილი იყო. სწავლობდნენ ხალხის ენას ამეტყველებულს პლასტიკის საშუალებებით. რაც წლების მანძილზე იძერწებოდა და მხატვრულ ფორმებში აისახებოდა. ყოველივე შექმნილია სადადგმო ხელოვნების კანონთა ღრმა ცოდნით: - ცეკვის ნახაზი, ქორეოგრაფიის კლასიკური კანონების გამოყენება, ფოლკლორული ცეკვის დამუშავება, ქორეოგრაფიული სახე, მუსიკა, ლირიკო, მხატვრობა და თანამედროვეობა ერთ მთლიანობაშია, ერთ იდეალურ ჩანაფიქრს ემსახურება. ამიტომაცაა ანსამბლის ყველა ცეკვა მცირე ფორმის საბალეტო ქმნილება, სპექტაკლი, პოეზია, პოეტურად ამაღლებული და გადაწყვეტილი.

აქედან გამომდინარე, ანსამბლი მუდამ თანამედროვე და აქტიურ თემებზე დადგმული ქორეოგრაფიული სურათებით იქნება დაკავებული და სანამ თანამედროვე და აქტუალური იქნება, მისი რეპერტუარი. იგი მუდამ მისაბადი, სანიმუშო, ეროვნული, შეუფასებელი აუწონავ განძად დარჩება. ეს როდი ნიშნავს გაეზადოთ იგი პრიმიტიული მიბაძვისა თუ ფოტოგრაფირების ობიექტად. აქ მინდა გავიხსენო სულმნათი ილიკო სუხიშვილის მიერ ერთ-ერთ პლენუმზე გამოთქმული დიდი გულის-

ტკივილი: „მე მინდა დღევანდელმა პლენუმმა გამოიღოს თავისი შედეგი. წინა პლენუმზე დაისახა კარგი და საჭირო ღონისძიებები, რომელიც ჯერ-ჯერობით არ განხორციელდა (მოჰყავს მაგალითები, რ. ჭ.) მინდა ყველამ იცოდეს (მიმართა ახალგაზრდა ქორეოგრაფებს) იმუშავეთ საკუთარით, შექმენით საკუთარი, თუნდაც პირველ ეტაპზე სუსტი, რადგან ბევრი არ იწუხებს თავს სხლის ძიებით და პირდაპირ, მოურიდებლად ხელყოფენ ჩვენს დადგმებს და მთლიანად, პროგრამას. წაიღეთ ჩვენგან, არა ვარ წინააღმდეგი, მაგრამ როცა ჩვენი მიგაქვთ, კეთილი ინებეთ შეგვეკითხეთ ან გამოაცხადეთ, რომ დადგმა, დადგმები განხორციელებულია რამიშვილისა და სუხიშვილის მიერ“.

წიგნში „ქართული ნაციონალური ბალეტი“ ვკითხულობთ – „თავის მხრივ, „ქართული ნაციონალური ბალეტის“ მიერ დადგმული ცეკვები ორმოცდაათი წლის განმავლობაში უკვე ტრადიციად და თანამედროვეობად იქცა. ილიკო სუხიშვილმა დააარსა საქართველოში ქართული ცეკვის სტუდიები, რომლებსაც მისი ყოფილი მოწაფეები და ანსამბლის მოცეკვავეები ხელმძღვანელობენ. სუხიშვილისა და რამიშვილის მეთოდიკით მუშაობენ საბავშვო ანსამბლები, ცეკვის წრეები, თვითმოქმედი კოლექტივები. „ქართული ნაციონალური ბალეტი“ მაგალითზე შეიქმნა ხალხური ცეკვის ანსამბლები არა მარტო საქართველოში, არამედ ყოფილ საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებში“.

ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი – ასე გვესმოდა ათეული წლების მანძილზე და ასე ვიყავით ჩვენც შეჩვეული, ხშირად მოფერებით „სუხიშვილების“ ანსამბლს რომ ვუწოდებდით. დღეს, როდესაც ანსამბლმა სახელწოდება შეიცვალა, პირველად, თითქოს უცხოდ მოგვესმა და გაუმართლებელიც გვეჩვენა, მაგრამ ჩემი აზრით განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა, დრომ ახალი მოთხოვნები გვიკარნახა. დღეს თუ არა ხვალ, ანსამბლს უნდა დარქმეოდა ახალი სახელი – „ქართული ნაციონალური ბალეტი“. ასე იცნობს ჩვენს დიდ ანსამბლს მსოფლიო...

ჩემი მეგობარი ბესიკ სვანიძე!

წინამდებარე წერილისათვის სათაური შემთხვევით არ შემირჩევია. დიად! სახელმგანთქმული ქორეოგრაფი და ქართული პატიოსნების სავსე კაცი, საქართველოს სახალხო არტისტი — ბესარიონ, იგივე ბესიკ სვანიძე ჩემი ნამდვილი მეგობარია და მე უზომოდ ამაყი ვარ, რომ ამ ქვეყნად ასეთი ღირსეული პიროვნების გვერდით მიწევს ცხოვრება და მოღვაწეობა. შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ რაც თავი მახსოვს ბესიკ სვანიძის გვარი და სახელიც მახსოვს, უფრო მეტიც, ჩვენი ახლობლობა-მეგობრობა ისე ღრმა და საფუძვლიანია, რომ ზშირად მოფერებით „სიამის ტყუპებს“ გვემაზიან, თუმცა ბატონი ბესიკი ჩემზე რამდენიმე წლით უფროსია. ამგვარ ასაკობრივ სხვაობას კი ჩვენი ურთიერთობებისათვის არც ახალგაზრდობაში, არც ჭაბუკობაში და მით უფრო მოზრდილობა-სიჭარმაგის ხანაში მეგობრობისათვის ხელი არ შეუშლია. მე მასთან იმდენად გაშინაურებული ვარ, რომ ზოგჯერ ამგვარ ხუმრობასაც კი ვუბედავ: „ბესო, არ მომშორდე, სულ ჩემს გვერდით იყავი და სანამ ცოცხალი ვარ, ჩემგან ბევრს ისწავლი“-თქო. ამის გამგონე ბესიკ სვანიძე მისთვის ჩვეული გულმართლობით ერთს კარგად ჩაიცინებს უღვაშებში და უმაღლეს საქმეზე გადავა. აქ კი მას ტოლი მართლაც იშვიათად მოეპოვება. სწორედ ამიტომაცაა იგი ჩემთვის კაცობის, კაცთმოყვარეობის, თავმდაბლობის, უბრალოების, ნიჭიერებისა და მამულიშვილობის ეტალონი. შემიძლია ზატზე დავიფიცო, რომ ამგვარ შეფასებაში გადაჭარბებული არაფერია. ბესიკ სვანიძის მთელი პირადი, საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი საქმიანობის ისტორია ზემოთქმულის პირდაპირ დადასტურებას წარმოადგენს.

ჩვენმა სათაყვანებელმა, ლაჟვარდოვანმა აჭარამ არა ერთი გამოჩენილი პიროვნება აღზარდა ქართული კულტურის სამსახურისათვის. ბესიკ სვანიძე სწორედ იმათი რიგიდანაა. თუ თვალს გადავაკლებთ ბატონი ბესარიონის ცხოვრების მთელს ისტორიას, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ის ქუდბედიანი კაცია. ბუნებრივია წლების მანძილზე მას საწყენი და გულსატკენი მომენტები უთუოდ, უხეად შეხვედრია, მაგრამ არასოდეს დაუკარგავს წინასწორობა, შემოქმედებითი მუშაობის ხალისი და ჯანსაღი, ადამიანური

ოპტიმიზმი.

ბესიკ სვანიძე ქალაქ ბათუმში, ყველასათვის კარგად ნაცნობ და ავტორიტეტით გამორჩეულ ოჯახში დაიბადა. მისი მამა — ანტიფო სვანიძე სამხედრო მოსამსახურე იყო — პოლკოვნიკის წოდებით.

დედა — ელენე ქურხული დიდებული ქალბატონი, მშვენიერებითა და კეთილშობილებით გამორჩეული პიროვნება იყო. ბესოსთან ერთად ოჯახში იზოდებოდა მისი და, ლეილა, ასევე სინაზითა და სილამაზით გამორჩეული ქალი.

გასაოცარია მაგრამ ფაქტია, ბესოს ირგვლივ მუდამ ასეთი გამორჩეული სილამაზე მეფობდა და მეფობს. მოგვიანებით, როდესაც იგი ყმაწვილკაცობაში შევიდა ცხოვრების მეტ ზურად აირჩია იმდროინდელ თბილისში მშვენიერებით გამორჩეული ახალგაზრდა მოცეკვავე-მსახიობი ლამარა უთმელიძე, რომელსაც თავისი სილამაზის გამო ზედმეტსახელად „კუკლას“ ეძახდნენ. ქალბატონი ლამარა დღესაც ძველებური სილამაზითა და კდემამოსილებით ამშვენებს ქალაქს. მალე ბესიკსა და ლამარას შვილი — ნინიკო შეეძინათ. იგი წამოიზარდა თუ არა უმაღლესი შეიქნა, რომ სვანიძეებისა და უთმელიძეების გვარების ყველა დადებითი მახასიათებელი, მთელი სილამაზის ნაკრები სწორედ მის გარეგნულ თუ სულიერ მშვენიერებაში აღმოჩნდა თავმოყრილი. ამავე ხაზს აგრძელებს დიდი ბესოს სახელის მოზიარე შვილიშვილი — პატარა ბესიკი, რომელსაც, უკვე ეტყობა რა კაციც დადგება.

ბატონი ბესიკ სვანიძის ავტორიტეტი უზომოდ მაღალია საქართველოს ქორეოგრაფიულ სამყაროში და სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ოჯახის წევრები ამ მხრივაც, უმაგრებენ მას მხარს. ქალბატონი ლამარა წარსულში გამოჩენილი მოცეკვავე იყო, დღეს კი გამოჩენილი ქორეოგრაფი — აღმზრდელია. ქალიშვილი ნინო სვანიძე სახელგანთქმული სუხიშვილების დიდი ნაციონალური ბალეტის წამყვანი სოლისტია. ერთად-ერთი ვინც ბესიკ სვანიძის ოჯახურ ტრადიციას „უღალატა“ პატარა ბესიკია. მან ცეკვას ფეხბურთი არჩია და ასაკისათვის უჩვეულო, თავდამსხმელის ნიჭიერებას ამჟღავნებს. ღმერთმა ხელი მოუპართოს! ისე კი ვინ იცის მომავალში იქნებ გენურმა განსაზღვრულობებმა, თუ ოჯახურმა ტრადიციამ სიტყვა კიდევ თქვას და ისიც ქორეოგრაფიისაკენ მობრუნდეს.

ახლა ისევ უკან დაებრუნდეთ და ისიც ვთქვათ, რომ ბესიკ სვანიძეს ქორეოგრაფიული ბედი იმთავითვე ოჯახური ურთიერთობებიდან

ძოდის. მას ჰყავდა ბიძა — ამბროს ქურხული (ცნობილი მუსიკოსის ილიკო ქურხულის ბიძაშვილი), რომელიც თავის დროზე თბილისში ლეგენდარული ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილის) ხელმძღვანელობით მომუშავე ქორეოგრაფიულ სტუდიაში სწავლობდა. ცხოვრება ისე აეწყო, რომ ამბროს ბიძია ცეკვას აღარ გაჰყვა, მაგრამ ცოდნა და გამოცდილება, ბუნებრივია, არ დაუკარგავს.

სწორედ ბატონმა ამბროსიმ აზიარა ს წლის პატარა ბესიკი ქართულ ცეკვის პირველ მოძრაობებს, პირველ ილეთებს. ამბროს ქურხულს გამორჩევით თურმე რატომღაც იმხანად მთელს თბილისში გავრცელებული მოდური ცეკვა „კინტაური“ მოსწონდა. სწორედ ეს ცეკვა შეასწავლა პატარა ბესიკს მან, სათანადო ფორმაც შეუკერა და სურათიც გადაუღო. ეს იყო საწყისი, რომელსაც მერე მოჰყვა სასკოლო ოლიმპიადები, ფესტივალები, სამოყვარულო, თვითმოქმედ თუ პროფესიულ ანსამბლებში გამოსვლები, მერე საკუთრივ ქორეოგრაფობა, დიდი ანსამბლის გაძღოლა და ა.შ. ესაა ცოცხალი შემოქმედებითი და პედაგოგიური პროცესი, რომელიც დღესაც გრძელდება.

ბესიკ სვანიძის მიერ გავლილი ცხოვრებისეული გზის ცალკეული ეტაპები ზოგჯერ შედარებით პატარა, უფრო ხშირად კი მნიშვნელოვან ტრიუმფალურ წარმატებებთანაა დაკავშირებული.

ეს უკანასკნელი მაშინ დაიწყო, როდესაც ჯერ კიდევ ექვსი წლის პატარა ბესიკმა ცეკვა „კინტოურის“ შესრულებით პირველსავე დათვალიერებაზე უკვე აღიარებული გრანდები „დაჩაგრა“ და აშკარა გახდა, რომ ქართულ ქორეოგრაფიაში ახალი ვარსკვლავი გამოჩნდა. ამ ტიპის „პატარა-პატარა“ წარმატებები შემდგომშიც ბევრი იყო. მარტო ის ფაქტი რად ღირს, რომ იმ დროს როდესაც ტელევიზია ჯერ კიდევ არ არსებობდა და არც შემოქმედებითი კოლექტივების რეპერტუარის ჩაწერა ხდებოდა, ბატონი ბესიკი ერთ-ერთ საუკეთესო მექართულედ და ფარიკაობის დიდებულ შემსრულებლად ითვლებოდა ზეინაბ ჩხარტიშვილთან და ელგუჯა გორდელაძესთან ერთად. გამოხდა ხანი და ახალგაზრდა ბესიკი სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სტუდენტი გახდა და სულ მალე, იქ მოქმედ სტუდენტურ ანსამბლში წამყვანი სოლისტის პოზიცია დაიკავა. მისი წარმატება იმდენად თვალსაჩინო იყო, რომ ანსამბლის ხელმძღვანელმა ნიკოლოზ გარუჩავამ მას ჯერ ასისტენტობა შესთავაზა, სულ მალე კი ანსამბლის ხელმძღვანელის თანამდებობაც დაიკავა.

ამიერიდან მის მიერ სახელდებული ანსამბლი „გორდა“ და ბესიკ სვანიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია განუყოფელი გახდა ერთმანეთისაგან. დღეს საქართველოში ძნელად იპოვი ადამიანს ვისაც ანსამბლ „გორდას“ წარმატებებისა თუ მიღწევების შესახებ არაფერი გაეგონოს. ათეული წლების განმავლობაში ეს ანსამბლი ბესიკ სვანიძის ხელმძღვანელობით ზედიზედ ავიდა მსოფლიო დიდების ყველა მწვერვალზე. მას მოვლილი აქვს რჩ ქვეყანა, საიდანაც ანსამბლი, როგორც წესი, ტრიუმფალური გამარჯვებებით ბრუნდებოდა. საერთოდ, ჩვენს ქვეყანაში მე არ მეგულება მეორე ანსამბლი სუხიშვილების სახელგანთქმული კოლექტივის შემდეგ, ვისი წარმატებების დინამიკა ისეთივე აღმავალი ხაზისა იქნებოდა როგორიც „გორდას“ მიღწევები იყო. აქვე დავძენთ, რომ „გორდა“ ჯერ-ჯერობით ერთად-ერთი ანსამბლია თვითმოქმედ კოლექტივებს შორის, რომელსაც ქვეყნის მთავრობის მიერ 1986 წელს 40 წლის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით მინიჭებული აქვს „საქართველოს ცეკვის დამსახურებული ანსამბლის“ საპატიო წოდება.

ბუნებრივია, ეს ყველაფერი თავისით არ მოსულა და მასში ბატონი ბესიკის უდიდესი შრომის შედეგები იკითხება. იგი, როგორც დამდგმელი ქორეოგრაფი აბსოლუტურად გამორჩეული და თვითმყოფადია. მის მიერ განხორციელებული ყოველი ცეკვა, ქორეოგრაფიული სურათი, სუიტა თუ მინი-სპექტაკლი ყველასაგან განსახვედრებელია და გამორჩეული ხელწერით ხასიათდება. ბესიკ სვანიძე ღრმად ამუშავებს ცეკვის ქორეოგრაფიულ ტექსტსა და მასალას; ნაუმუშევარში გამჭვირვალედ იკითხება შინაარსობრივ-აზრობრივი განვითარების ლოგიკა. ნაწარმოების ძირითადი ფორმის დადგენისას პრინციპულად ვერ ეგუება აზრობრივი დატვირთვის არამქონე გადახვევებს. აქ უმთავრესი აქცენტი დრამატურგიის კანონების დაცვასა და მის მიხედვით აგებულ სიუჟეტურ ხაზზე კეთდება. როდესაც ბესიკ სვანიძის დადგმულ ცეკვებს უყურებ კიდევ ერთხელ გიჩნდება მაღლიერების გრძნობა იმ ქორეოგრაფების მიმართ, ვინც თავის დროზე ღრმად დაეუფლა ცეკვის დრამატურგიის კლასიკურ ლოგიკას, მაგრამ არ იკადრა ეპიგონობა, სხვის მიერ გატკეპნილი გზით სიარული და სათავისო გზა-ბილიკების ძებნაში ახალი სიმაღლეებიც აიღო. სწორედ ასეთი ქორეოგრაფები იყვნენ და არიან: ალექსი ალექსიძე, დავით ჯავრიშვილი, ნინო რამიშვილი,

იდეო სუბიშვილი, ჯანო ბაგრატიონი, ბუხუტი დარაზველიძე, კონსტანტინე მანჯგალაძე, ავთანდილ თათარაძე, ენვერ ხაბაძე, ალექსანდრე ჯიჯეიშვილი, გიორგი სალუქვაძე, მურმან ლომთათიძე, ზაურ ლაზიშვილი, უჩა დვალისშვილი, ზაურ ასათიანი, შურმან ზენდელიანი, ალექსი ნიკოლაძე...

ზაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გამორჩენილ შემოქმედთა კოორტაში ბატონ ბესიკ სვანიძეს თავისი უაღრესად საპატიო და გამორჩეული ადგილი უჭირავს.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო ის უდიდესი პედაგოგიური ნიჭი და ალღო, რომლითაც ჩვენი ძვირფასი უფროსი კოლეგა უხვადაა დაჯილდოებული. სამაგალითოა მისი მუშაობის კულტურა და რიტმი, დამოკიდებულება ანსამბლის წევრებისადმი, მუსიკოსებისადმი...

მის თვალს არაფერი გაემოეპარება სცენაზე, სარეპეტიციო დარბაზში თუ არაფორმალურ ურთიერთობებში. არის ყველას, ჭირისა და ზნის გამზიარებელი. კითხულობს ლექციების ციკლს, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტში, მიჰყავს ცეკვის ხელოვნების როგორც თეორიული ასევე პრაქტიკული კურსები. საგულისხმოა, რომ იგი არც თავის ძველ პროფესიას დალატობს და აგრარული უნივერსიტეტისა და კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტში სტუდენტებს უაღრესად საინტერესოდ აცნობს ბუნებისდაცვით – ეკოლოგიური საქმიანობის თეორიისა თუ პრაქტიკის საკითხებს.

ბატონი ბესიკი გასაოცრად მაღალი ავტორიტეტით სარგებლობს არა მარტო კოლეგებს, არამედ რიგით თანამშრომელთა შორის. იგი ყოველგვარი შეკრების, დიდი თუ პატარა ღონისძიებების სული და გულია. ამიტომაც უყვართ იგი. მას აფასებენ, ჭკუას ეკითხებიან და ანგარიშსაც უწევენ.

დამეთანხმებით ამდენი სიკეთე ერთი კაცისათვის ცოტა არ არის, მით უმეტეს, რომ ბატონ ბესიკს თავისი საბოლოო სიტყვა ჯერ კიდევ არ უთქვამს. მოვლენებს ოდნავ გავასწრებ და გეტყვით, რომ იგი ძალე არა მარტო პრაქტიკული საქმეებით, არამედ თეორიული ნაშრომებითაც გაგვაზარებს.

გუსურვით მას დიდხანს სიცოცხლე და შემდგომი შემოქმედებითი წარმატებები.

P.S. ბატონი ბესიკის პიროვნების მისი ადამიანური თვისებებისა თუ შემოქმედებითი საქმიანობის ირგვლივ საუბარი, მე არასოდეს მომწყინდება. ამიტომ ამჯერად, ალბათ უმჯობესი იქნება გონიერებასა და ზომიერებას მოვუხმო დროებით შეეჩერდე და ასპარეზი ჩემი წიგნის რედაქტორს ბატონ ოლეგ ალავიძეს დაეთმო. მან, ჩემი აზრით, მეტად საინტერესო ინტერვიუ აიღო ბესიკ სვანიძისგან, რომელსაც აქვე გთავაზობთ.

თ.ა.: მოგესალმებით ბატონო ბესიკ, მივესალმები ჩვენს პოტენციურ მკითხველს და პირადად თქვენ უდიდეს მადლობას მოგახსენებთ, რომ გამონახეთ დრო და დღევანდელი საუბრისათვის მოიცალეთ. აქვე, ალბათ წინასწარვე უნდა შევთანხმდეთ იმის თაობაზეც, რომ ჩვენი ეს შეხვედრა არ იქნება ინტერვიუ ტრადიციული გაგებით. ანუ მე, თქვენ არაფერს გკითხავთ ცხოვრებისეული თავგადასავლების სფეროდან, მოგზაურობების თუ მიღწევების ირგვლივ. ამჯერად მოდით მხოლოდ პრობლემების შესახებ ვისაუბროთ. ეს უკანასკნელი კი, ვფიქრობ, მიღწევებთან ერთად ჩვენს ეროვნულ ქორეოგულტურაში საკმაოდ დაგროვდა. სხვაგვარად უბრალოდ არც შეიძლება იყოს, რადგან თვითონ ქვეყნის სოციალურ, პოლიტიკურ და, შესაბამისად, კულტურულ ცხოვრებაში უმძიმესი, გარდამტეხი ეპოქა დგას. პრობლემებია ყველგან და ყველაფერში, ზოგი მათგანი ისეთია, რომლის გადაჭრას, ადვილი შესაძლებელია, დღევანდელი თაობები იქნებ ვერც კი მოესწროს. ასეთ სიტუაციაში როგორ გესახებათ თქვენ ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბედი და მისი პერსპექტივები?

ბ.ს.: უპირველეს ყოვლისა სალამზე სალმითვე უნდა გიპასუხოთ, მინდა ასევე დაგიდასტუროთ — კეთილი განწყობა პირადად თქვენდამი და ჩვენი მკითხველისადმი. ამის მერე კი პირდაპირ საქმეზე გადავალ. თქვენ სწორად შენიშნეთ — ქვეყანა მთლიანობაში, მართლაც, ეპოქალური ცვლილებების კარიბჭესთან დგას და ასეთ დროს, რომ იმედი იქონიოს თითქოსდა არსებული პრობლემების მოგვარება იოლად მოხერხდება ეს, ფაქტობრივად, თავის მოტყუება, უფრო ზუსტად ილუზიებით თავის შექცევა იქნებოდა. ამასთან არც პესიმიზმში გადავარდნა გვარგებს. დროს, მოვლენებს თავისი მკაცრი ლოგიკა აქვს და, ამდენად, გამოსავალი უთუოდ მოიძებნება, ოღონდ ეგაა — პასიური

ლოდინი არ შეიძლება, საჭიროა გარკვეული დრო და მოქმედება, თანაც ჯონივრული მოქმედება. თუ ყოველივეს ჩვენი უშუალო საუბრის თემის -- ქორეოგრაფიული ხელოვნების გადასახედიდან შევხედავთ აქ 'შემდეგი მდგომარეობა გვაქვს: რეალური ვითარება ისეთია, რომ ჩვენში, ალბათ, ამდენი ანსამბლი, ჯგუფი, შემოქმედებითი გაერთიანება, განსაკუთრებით საბავშვო ქორეოგრაფიული კოლექტივი (ამას თავისი მიზეზი აქვს!) არასოდეს ყოფილა. რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ სახეზე გვაქვს ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბუმი და ეს არ შეიძლება კაცს არ ახარებდეს. ამასთან შინაგანი ხმა, სიფრთხილის რომელიღაც სიმი მაინც ხშიანობის და მაღი-მალ შეგვახსენებს -- ბევრი ყოველთვის როდი ნიშნავს კარგს. ყოველ შემთხვევაში ფაქტი ისაა, რომ პროცესები მიდის და დაკვირვებული თვალმიდევნება ესაჭიროება. რაც შეეხება იმას, თუ როგორი ბედი ელის ქართულ ქორეოგრაფიას აქ ერთი რამ ცხადზე უცხადესია -- ხალხურ ცეკვაში ისეთი მფეთქავი ეროვნულ ძარღვი დევს, რომ მისი დაკარგვა, მისი მოსპობა გამორიცხულია. მას მხოლოდ ერთი საფრთხე ემუქრება. ესაა გაუფერულების, გაფერმკრთალების, გადასხვაფერების საფრთხე და ეს უკანასკნელიც მხოლოდ სიბრძნის მანტიაში გახვეული უჭკუობისა თუ უგონობისაგან გამოედინება. ქართულ ცეკვას საფრთხე დაემუქრება მაშინ თუ ვერ ვიპოვით მისი განვითარების ლოგიკურ გზას და მას დაკონსერვებული სამუზეუმო განძად ვაქცევთ. ამასთან ეს შეიძლება ნაკლები ბოროტება, აღმოჩნდეს. უფრო ცუდად მაშინ წავა საქმე, როდესაც ქართული ცეკვის განვითარების ურთულეს მისიას პროფანები, საყველპურო ჭკუა-გონებისა და განათლების მქონე, ან კიდევ მოდურ, ჭრელა-ჭრულა სიახლეების მოყვარული ხალხი იკისრებს. აი, აქ კი საბოლოოდ შეიძლება ისეთი დომხალი მივიღოთ, რომელიც აღარც ქართული იქნება და აღარც ევროპული. იმედს გამოვთქვამ, რომ ამგვარი რამ არ მოხდება, თუნდაც იმიტომ, რომ დღეს ჩვენში პირველხარისხოვან ქორეოგრაფთა მთელი თაობა მუშაობს, იზრდება ახალი ცვლა, ფუნქციონირებს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირი, გამოდის გაზეთი „როკვა“ თავის მუშაობას სულ უფრო აფართოებს თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული განყოფილება და ა.შ. აქვე გულისტკივილით ვიტყვი, რომ მართალია სახელმწიფო ტელევიზიამ

ხელი აგვადო და ეკრანზე ქართულ ცეკვას თითქმის აღარ აჩვენებს, მაგრამ ესეც ღრობითი მოვლენა მგონია. მოდას საერთოდ წარმავლობა ახასიათებს და, ალბათ, ჩვენს ტელევიზიასაც გაუვლის მოდური გატაცებები. ღმერთმა დამიფაროს ვინმეს ჭკუის მასწავლებლად მოვეჩვენო, მაგრამ იმას კი ვიტყვოდი, რომ რიცხვმცირე ერებს ცოტა სხვანაირი ფიქრი და მოქმედება მართებს გიგანტ ერებთან თუ ქვეყნებთან შედარებით. ჩვენ არას გვარგებს შოუკულტურის გიგანტურ მისტერიაში თავდაყირა გადავარდნა. სიახლე ცხადია უნდა მივიღოთ, ოღონდ ის ჯერ ეროვნულ ღირებულებათა ფილტრში გავატაროთ, ანუ მოვიქცეთ ისე, როგორადაც ვთქვათ იაპონელები იქცევიან. მათზე ხომ ვერავინ იტყვის, რომ დროს ჩამორჩნენ და წარსულით ცხოვრობენო. თუმცა ეს უკვე სხვა თემაა და ამაზე, სხვა დროს...

თ.ა. — ბატონო ბესიკ, ჩვენს ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში, რაოდენობრივი თვალსაზრისით, თქვენი თქმისა არ იყოს საქმე, მართლაც, თითქოსდა ურიგოდ არ არის. ქორეოგრაფებს თავსატეხად ექცათ ახალ-ახალი ანსამბლებისათვის სახელწოდების მოფიქრება. ამასთან დაკავშირებით მე პირადად ასეთი პრობლემა მაწუხებს — მართლა ასე იოლი საქმეა ქორეოგრაფობა? ნუთუ საკმარისია რომელიმე ანსამბლში მოცეკვავის 2-3 წლიანი პრაქტიკა და ცალკეული საცეკვაო მოძრაობების დამახსოვრება საიმისოდ, რომ მერე შენ თვითონ შექმნა ანსამბლი, ქორეოგრაფის სახელი დაირქვა და ფართო მასშტაბის სასწავლო, საწვრთნელ-სააღმზრდელოს მუშაობა გააჩაღო?

ბ.ს. — პრობლემა, რომლის შესახებაც თქვენ საუბრობთ ჩვენში მართლაც აქტუალურია. განსაკუთრებით მწვავედ ეს საკითხი საბავშვო ქორეოგრაფიულ კოლექტივებთან მუშაობაში იჩენს თავს. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია — ბავშვებთან დღეს ბევრი დამწყები შემთხვევითი კაცი მუშაობს, მაშინ როდესაც აქ, ალბათ ყველაზე გამოცდილი, ყველაზე დაღვინებული პედაგოგ-ქორეოგრაფები უნდა მუშაობდნენ. მე რომ ახლა იმის ჩამოთვლა დავიწყო თუ რა ნიშან-მახასიათებლები, რა დონის განათლება, ცოდნა და გამოცდილება უნდა ჰქონდეს ქორეოგრაფს, საზოგადოდ ეს ძალიან შორს წავიყვანდა, ერთი რამ კი ცხადზე-უცხადესია და აქ საკამათო არაფერია — რა

ჯონის ანსამბლშიც არ უნდა მოუწიოს ახალგაზრდას მუშაობა, აქ ზღუდული პრაქტიკა საკმარისი პირობა ვერ იქნება ქორეოგრაფიისათვის. განათლებულმა კაცმა შეიძლება სადღაც, რომელიღაც ღრამურეში პატარა პიესა თუ სკეტჩი დადგას და თვითონაც ითამაშოს, მაგრამ ეს განა იმას ნიშნავს, რომ იგი რეჟისორია. საერთოდ, როგორ შეიძლება იმის ფიქრი, რომ რეჟისორობა, კომპოზიტორობა იოლი პროფესიაა? მაშ ქორეოგრაფობა რატომღა პგონია ზოგიერთს იოლი? ქორეოგრაფი ხომ იგივე რეჟისორია, რომელსაც წმინდა სადადგმო კანონების გარდა ესაჭიროება ადამიანის (მოზარდის) ფსიქოლოგიის, პედაგოგიკის ძირითადი დებულებების, ხელოვნების არსებითი ნიშან-თვისებებების ცოდნა. განა ეს ერთი ადამიანისათვის ცოტაა? ახლა წარმოვიდგინოთ რამდენი რამ ესაჭიროება საკუთრივ დამდგმელ-ქორეოგრაფს. ანდა მოდით ერთმანეთს შევუდაროთ მისი მუშაობა თეიტმოქმედ და სახელმწიფო ანსამბლში. სცენას ხომ თავისი კანონები აქვს. ქორეოგრაფიული ამოცანები კიდევ თავისას ითხოვს, მუსიკალური თანხლების უზრუნველყოფაზეც უნდა იფიქრო, მაყურებლის მოთხოვნები გაითვალისწინო და ყოველივე ამის თავმოყრით შექმნას სანახაობა. დამეთანხმებით, ალბათ რომ ეს ყველაფერი თუ მას სერიოზულად მიუდგები მეტად რთული და მძიმე ტვირთია ერთი ადამიანისათვის. ის რაც ჩვენ აქ საკმაოდ ზედაპირულად ჩამოვთვალეთ, მხოლოდ საქმიანობის შემოქმედებით მხარეს ეხება. ახლა წარმოვიდგინოთ სამეურნეო-ადმინისტრაციული საქმიანობის სხვა ასპექტები. ამ მხრივაც ქორეოგრაფს უამრავი საფიქრალი აქვს. სამაგალითოდ განვიხილოთ ქორეოგრაფის საქმიანობის სპეციფიკა თეიტმოქმედ და სახელმწიფო ანსამბლებთან მუშაობის თვალსაზრისით. შევეხოთ ზოგიერთ არსებით საკითხს:

1. სახელმწიფო ანსამბლების დაკომპლექტებისას – ღებულობ უკვე ჩამოყალიბებულ მოცეკვავეს, როგორც ქალს ასევე ვაჟს.
2. გაქვს არჩევის საშუალება – როგორც გარეგნობით, ასევე სიმაღლით და ფიზიკური მონაცემებით – ე.ი. გათვალისწინებულია ტექნიკური მხარე.
3. მოცეკვავესთან, რომელიც ჩაირიცხება ანსამბლში, აფორმებ ე.წ. ყოველწლიურ კონტრაქტს, რომელიც ავალდებულებს მოცეკვავე-მსახიობს:

ა) რეპეტიციებზე დასწრებას – ყოველდღიურად ე.ი. კვირაში 5 დღე;

ბ) საკონცერტო პროგრამის ცოდნას, თავისთავზე ვარჯიშს;

გ) ანსამბლის შინაგანაწესის აუცილებელი შესრულება;

დ) ანსამბლის მონაწილე ყოველთვიურად ღებულობს ხელფასს.

4. რაც მთავარია: ანსამბლის წევრს, თუკი იგი მოსწონს ხელმძღვანელობას – გარანტირებული აქვს 5-10 წელი და მეტი. სამაგალითოდ სუხიშვილების ანსამბლში ბევრი მოცეკვავე პენსიაზე გავიდა – 20-25-30 წლის სტაჟით.

5. სახელმწიფო ანსამბლში არის სამტატო ერთეულები:

ა) დირექტორის

ბ) სამხატვრო ხელმძღვანელის

გ) ადმინისტრატორის

დ) ბუხჰალტერის

ე) მძღოლის

ვ) გარდერობის გამგის და სხვა.

აქედან დასკვნა, სახელმწიფო ანსამბლების ქორეოგრაფთა ყურადღება მთლიანად, გადადის შემოქმედებით საქმიანობაზე: რეპეტიციების ჩატარება, საკონცერტო პროგრამის მომზადება-დადგმა, დახვეწა ე.ი. სუფთა შემოქმედებითი საქმიანობა. პლუს გასტროლები და კონცერტები. გარდა ამისა, სახელმწიფო ანსამბლის ქორეოგრაფს, გაქვს უფლება ახალი კალენდარული წლის დასაწყისში (თუ მოცეკვავე აღარ აკმაყოფილებს მოთხოვნებს), მას კონტრაქტს აღარ უგრძელებთ და მოგყავთ ახალი მოცეკვავე.

6. რაც შეეხება თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული კოლექტივის ხელმძღვანელის მუშაობას (ზემოაღნიშნულ სამუშაოს ასრულებს თვითმოქმედი კოლექტივების ხელმძღვანელობის უმრავლესობა, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა):

1. კოლექტივის დაკომპლექტების დროს, იძულებული ხარ მიიღო მოცეკვავე გოგონები და ვაჟები, რომლებიც ჩამოყალიბების პროცესშია, სადღაც უსწავლიათ ან რომელიღაც ანსამბლში უცეკვიათ. ხშირად ისეთ მოცეკვავეებთან დიდი შრომაა გასაწევი, მათი ერთ ე.წ. სისტემაში მოსაყვანად.

2. თვითმოქმედი კოლექტივების ხელმძღვანელებს მეტად ღარბი

აჩრევანი აქეს;

3. ანსამბლში ე.წ. „მოცეკვავეთა“ დენადობაც შეუქცევადი პროცესია, მთელი წლის განმავლობაში.

4. რეპეტიციათა ჩატარების საშუალების მინიმუმი – კვირაში სამი დღეა, ეს გამოწვეულია დროის სიმცირით და სარეპეტიციო დარბაზების უქონლობით და ანსამბლის წევრთა ძირითად საქმეებით დაკავებით.

5. ერთ-ერთი ხელისშემშლელი გახლავთ ისიც, რომ – თვით-მოქმედი ანსამბლები იძულებულნი არიან რეპეტიციები ჩაატარონ სადამოს საათებში, ვინაიდან დღისით მონაწილენი ზოგი სწავლობს, ზოგიც მუშაობს.

6. ანსამბლის წევრი, კოლექტივში მუშაობს 2-3, მაქსიმუმ 4 წელი. ისინი შემდგომ აგრძელებენ მოღვაწეობას – ზოგი თავისი ძირითადი პროფესიით, მცირე ნაწილი კი სხვადასხვა ანსამბლებში.

7. თვითმოქმედ ანსამბლებს, როგორ წესი ეძლევათ ხელმძღვანელისა და მუსიკოსის 2 საშტატო ერთეული.

თუ მათ ხელფასებზე ვიმსჯელებთ, სავალალო სტატისტიკასთან გვექნება საქმე. მაგალითად: საერთაშორისო კონკურსებისა და ფესტივალების ლაურეატ, საქართველოს ცეკვის დამსახურებულ ანსამბლ „გორდას“ ხელმძღვანელი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ხელფასი თვეში 50 ლარია, ზოლო მუსიკოსის ხელფასი 25 ლარი (ეს 2002 წლის მონაცემებით). ამას ემატება ისიც, რომ აქ თითქმის ყველა საშტატო მოვალეობას, რომელიც სახელმწიფო ანსამბლები-სათვისაა გათვალისწინებული, შეძლებისდაგვარად ასრულებს თვითმოქმედი ანსამბლის ხელმძღვანელი.

8. რაც არ უნდა მკაცრი და დისციპლინის მოყვარული იყო ხელმძღვანელი, რეპეტიციების გაცდენები ძალიან ხშირია, როგორც საპატიო, ასევე არასაპატიო მიზეზით.

9. დისციპლინის დარღვევათა წინააღმდეგ ბრძოლაც ჭირს, თვითმოქმედ კოლექტივებში პრიორიტეტული მაინც ზოგისთვის სწავლაა და ზოგისთვის სამსახური.

10. ამას ემატება, კიდევ მონაწილეთა ასაკი – განსაკუთრებით ვაუების, 16-17-18 წლის ყმაწვილი იწყებს თამბაქოს წევას, უსინჯავს გემოს სასმელს, ამას ემატება პირველი სიყვარული, დაბადების დღეები, ხასიათებში ასაკობრივი ცვლა და ა.შ.

11. რაც მთავარია – როგორც წესი თვითმოქმედი მოცეკვავე ხელფასს არ იღებს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა თვით-მოქმედი კოლექტივის ხელმძღვანელი ყოველნაირად მძიმე მდგომარეობაშია, სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელთან შედარებით.

თუ შევადარებთ თვითმოქმედი მოზრდილთა კოლექტივის ხელმძღვანელისა და საბავშვო ქორეოგრაფიული ანსამბლის ხელმძღვანელთა შრომის შეფასებას, ერთი ძირითადი სიძნელე არის ბავშვის ასაკი, მისი მოცეკვავედ ჩამოსაყალიბებლად უდიდესი და უმძიმესი შრომაა საჭირო, შეღავათი კი ის არის, რომ მართალია დისციპლინის მხრივ ისინი სწავლების დროს ძალიან „ძნელად“ აღსაზრდელნი არიან, საზღვარგარეთ კი დიდებთან შედარებით უფრო იოლი მოსაველენი არიან... რადგანაც „ღვინო, ... დუდუკი, ქალები, ჯერ-ჯერობით არ არის მათი საფიქრალი.

თუ გავითვალისწინებთ ჩვენს ქვეყანაში არსებულ საერთო და აქედან გამომდინარე უმრავლეს ოჯახთა ეკონომიურ მდგომარეობას, ასეთი სურათი გვაქვს თვითმოქმედ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში:

1. ერთ დროს ე.ი. სსრ კავშირის დროს, საქართველოში არ იყო სკოლა, ინსტიტუტი, ფაქრიკა-ქარხნები თუ კოლმეურნეობა და საბჭოთა მეურნეობა, რომ არ ჰყოლოდათ საკმაოდ ძლიერი სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები, რომლებიც წარმატებით გამოდიოდნენ რესპუბლიკურ ოლიმპიადა-ფესტივალებში, რომლის დასკენითი კონცერტები ტარდებოდა ქალაქ თბილისში, ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში ერთი კვირის განმავლობაში, იყო დიდი ზეიმი და შეჯიბრი, ოპერის დარბაზი გადაჭედილი იყო მაყურებლებით. ასეთივე ზეიმი ტარდებოდა საბავშვო თვითმოქმედებაში. ახალგაზრდობა დაკავებული იყო ზოგი სპორტით და ზოგი ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრით, იყო წესრიგი და რაც მთავარია არ იყო ნარკომანია და სამართალდარღვევა.

ყოველივე ამას ხელმძღვანელობდა პარტია, კომკავშირი და პროფკავშირი – თავისი დაფინანსებით, ეხლა ეს ყველაფერი მოისპო; თითზეა ჩამოსათვლელი რესპუბლიკაში მოზრდილთა თვითმოქმედი კოლექტივები. სამაგიეროდ აღზევდა ბავშვთა თვითმოქმედი კოლექტივები – კერძოდ ბავშვთა ცეკვის ანსამბლები, დღეს მრავალა

მაღალი დონის ანსამბლებია საქართველოში – რაც დამტკიცა ქ. ფოთში 2001 წელს ჩატარებულმა რესპუბლიკურმა კონკურსმა, სადაც I, II და III-ადგილზე გავიდა 27 ანსამბლი!! სიმართლეს თუ ვიტყვით ყოველივე ეს ქორეოგრაფებთან ერთად მონაწილეთა მშობლების დიდი დამსახურებაა (კოსტუმები, მგზავრობა და სხვადასხვა ხარჯები), აქ სახელმწიფოს როლი ნულის ტოლია. მშობლების შესაძლებლობა ვერ სწვდება მოზრდილთა ანსამბლების დაფინანსებას და ამიტომ ასე მკვეთრად შემცირდა ჩვენს ქვეყანაში მათი რიცხვი. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ „საზოგადოებრივ“ აზროვნებას აჯობა „პირადულმა“ დაინტერესებამ, მისი შედეგი უახლოეს მომავალში დაეტყობა ჩვენს ე.წ. პროფესიონალ სახელმწიფო ანსამბლებს, რომლებიც ვერ მიიღებენ ტოლფასოვან ცვლას, მაგრამ გვიან იქნება „თითზე კბენანი“.

ო.ა. ბატონო ბესიკ, თქვენ აქ უამრავი პრობლემა წამოჭერით და, ვფიქრობთ, საფუძვლიანადაც შეეხეთ აღნიშნულ საკითხებს. ამასთან მე მაინც მინდა უფრო ღრმად ჩავიხედოთ ე.წ. „საბავშვო ქორეოგრაფიის“ პრობლემაში. აქვე შევნიშნავ, რომ თვითონ ეს ტერმინი გარკვეულწილად ალბათ პირობითია, მაგრამ პრობლემა სხვა კუთხიდან ძიხდა დავიხაზოთ. მე მგონია, რომ ყველაზე აშკარად ჩვენი ქორეოგრაფიული აზროვნების ნაკლოვანებები სწორედ საბავშვო ქორეოგრაფიის სფეროში გამოჩნდა. შეჩვენება, რომ ბავშვთან მომუშავე ბევრი ქორეოგრაფი ძალიან გაერთო ე.წ. დრესურით; უყურებ საბავშვო კოლექტივების გამოსვლებს და ისეთი აზრი გიჩნდება, რომ ეს არის ნაადრევად „გაზრდილი“ პატარების ცეკვა – იგივე ტემპი, ილეთთა იგივე ნაკრებები, იგივე ხანგრძლივობის რეპეტიციები და ა.შ. ერთი სიტყვით სცენაზე პატარა „დიდები“ არიან. ეს ეტყობა მასშტაბური პრობლემაა, მაგრამ მისი ერთი ასპექტი შეიძლება ისიც იყოს, რომ ბავშვებთან მომუშავე ბევრი ქორეოგრაფი შორსაა საკუთრივ პედაგოგიური განათლებისაგან. თქვენ რას ფიქრობთ იმ პრობლემაზე, რომელსაც საბავშვო ქორეოგრაფია და, საერთოდ, მასთან დაკავშირებული საკითხები ჰქვია?

ბ.ს. ექვსგარეშეა, რომ ბავშვის ესთეტიკურ აღზრდაში საცეკვაო ხელოვნებას დიდი და გამორჩეული ადგილი უჭირავს. ცეკვა ავითარებს მხატვრულ გემოვნებას, მუსიკალურ სმენას, რიტმულობას, შემოქმედებით ფანტაზიას, წარმოსახვის უნარს და ა.შ. დიდია ცეკვის როლი

ბავშვის ფიზიკური განვითარების თვალსაზრისით. ვინც წლების მანძილზე სისტემატური საცეკვაო მოძრაობის შესრულებითაა დაკავებული მას უვითარდება მოქნილობა, სისხარტე, სწრაფი ორიენტირების უნარი, შრომის სიყვარული, ფიზიკური გამძლეობა. საცეკვაო ხელოვნება ხელს უწყობს სხეულის გამოწრობას, მისი გარეგნული სილამაზის ჩამოყალიბებას; მოცეკვავე, როგორც წესი გამოირჩევა მოხდენილი მოძრაობით, ლამაზი მისრა-მოხრით, კარგი მანერებით და გრაციით. ახლა რაც შეეხება საკუთრივ პრობლემას. უნდა ვაღიაროთ, რომ პირდაპირი გაგებით „საბავშვო ქორეოგრაფია“ სამწუხაროდ, ჩვენში არ არსებობს. რესპუბლიკაში მრავლადაა ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლი, მათ საკონცერტო პროგრამები კი მთლიანად საუფროსო, პროფესიული ანსამბლების რეპერტუარითაა დაკომპლექტებული.

1939, 1946, 1948 წლებში ჩატარებულ მოსწავლე-ახალგაზრდობის რესპუბლიკურ ოლიმპიადებში, რომლის მონაწილეს მე გახლდით, და შემდეგ ოლიმპიადებში 1960 წლამდე, ცნობილ ქორეოგრაფებს: ალექსანდრე ჯიჯეიშვილს ქ. ბათუმიდან, ლიუდმილა ჩიხლაძეს ქ. სოხუმიდან, ანზორ ჩიხლაძეს, რომან ჭოხონელიძეს, დურმიშხან ბაკურაძეს ქ. თბილისიდან და სხვებს თავიანთ საკონცერტო პროგრამაში ჰქონდათ საბავშვო რეპერტუარი: ზღაპრები, თოჯინების და სხვა ცეკვები, ოლიმპიადების ჟიური ყოველთვის დადებითად აფასებდა ე.წ. „საბავშვო რეპერტუარს“.

რატომ უნდა ბავშვთა ქორეოგრაფიულ ანსამბლებშიც უნდა იყოს ქართული ხალხური ცეკვები, მაგრამ ქორეოგრაფებმა უნდა გაითვალისწინონ მსოფლიოში მიღებული ბავშვთა სამი ასაკობრივი დაყოფა და ცეკვები ისე უნდა შეირჩეს, რომ იგი შეეფერებოდეს მოცეკვავეთა ასაკს, მაგალითად: გაუმართლებლად მიმანია უმცროსი და საშუალო ასაკის ბავშვების მიერ „ხანჯლურის“ და „ფარიკაობის“ საკონცერტო შესრულება, ასევე დასაგმობია ნორჩების მუხლებზე დაცემა, იაფფასიანი ეფექტების მისაღწევად გაუთავებული აკრობატული ტრიუკები, ზოგიერთი ქორეოგრაფი ემსახურება თვითმიზანს და იმდენად იზიბლება მაყურებლის ტაშით, რომ ყურადღებას არ აქცევს ბავშვის ჯანმრთელობის დაზიანებას, რასაც იწვევს ტექნიკურად ძნელად დასაძლევი ილეთების, ე.წ. „ტრიუკების“ ხშირი

„უფსრულება, მოზარდთა ძვალოვანი ქსოვილის ზრდა და ჩამოყალიბება ჯერ კიდევ არ არის დამთავრებული — ხრტილოვანია, ძვალი ძლიერ ღრეკადია, ამის გამო არასწორი ფიზიკური დატვირთვის შედეგად, შეიძლება გამოვლინდეს და განვითარდეს სხვადასხვა სახის ფიზიკური დეფექტი.

შეიძლება შემედაონ, „ბავშვებმა როდის უნდა ისწავლონ „ხანჯლური“, „ფარიკაობა“ და მუხლზე დაცემა?“! ამისათვის არის მესამე ასაკობრივი ჯგუფი — VIII-IX-X-XI კლასის მოსწავლეები, რომლებიც წარმატებით დაძლევენ ზემოდ აღნიშნულს, მანამდე კი ასწავლონ მოძრაობები, ცერილეთები, მუხლზე ბრუნები და სხვა.

საერთოდ უნდა გვახსოვდეს, რომ ცეკვაში ტექნიკა მხოლოდ საშუალებაა და არა „თვითმიზანი“. საჭიროა მოსწავლე ახალგაზრდობა ნელ-ნელა შევაჩვიოთ საცეკვაო ილეთებზე ვარჯიშს იოლიდან — რთულისაკენ. აუცილებელია გავითვალისწინოთ თითოეული აღსაზრდელის ასაკი, ფიზიკური და გონებრივი შესაძლებლობები, გარდასახვის აუცილებელი უნარი და ა.შ.

ჩემის აზრით მოსაფიქრებელია, საჭიროა თუ არა ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპეტიციები ყოველ დღე?! მართალია, ბავშვის დაოსატატებისათვის კარგია, მაგრამ... ბავშვის ყოველმხრივი განვითარებისათვის, ზომ მართო ცეკვა არ იქნება საკმარისი?!

მე მესმის, რომ ეს ყველაფერი, შეიძლება, კარგი და საკმარისი იყოს იმ ბავშვებისათვის ვინც თავის მომავალ პროფესიად ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას აირჩევს, მაგრამ საბავშვო ანსამბლების წევრთა უმეტესობა ზომ პროფესიონალი ვერ გახდება. ასე, რომ საფიქრალი ამ მხრივ ბევრია. არ იქნებოდა ურიგო ჩაგვეტარებინა ფესტივალი, რომელიც საგანგებოდ ე.წ. „საბავშვო რეპერტუარს“ გამოავლენდა, მოხდებოდა ადრე არსებული ცეკვების აღდგენა, ახლის შექმნა და ა.შ.

ქორეოგრაფებს, რომელთაც ეს საკითხი დაინტერესებს შეუძლიათ გარკვეული ლიტერატურაც გამოიყენონ, მათ შორის: 1. ბ. ბუბურიშვილი „საბავშვო თამაშობები და გართობანი ქართველი მოსახლეობისათვის“ 1885 სანქ-პეტერბურგი, (რუსულ ენაზე).

2. გ. მერკვილაძე. ქართული მოძრავი თამაშობანი. თბ., 1922.

თ.ა. ბატონო ბესიკ, ახლა იქნებ ისეთ საკითხსაც შევეხოთ, როგორიცაა სპორტული და საცეკვაო ელემენტების ურთიერთ-

მიმართება ქართულ ქორეოგრაფიაში. მეჩვენება, რომ ეს საკითხი უშუალოდ უკავშირდება წინა შეკითხვაში წამოჭრილ პრობლემას. ჩვენში ბევრს დაუწერია, წუხილიც გამოუთქვამს იმის თაობაზე, რომ ძალიან ხშირად საცეკვაო ნომერში არეულია სპორტული და ქორეოგრაფიული ელემენტები. გასაგებია, რომ ისინი ერთმანეთის გარეშე არ არსებობს და რიგ შემთხვევაში იდენტურნიც კი არიან, მაგრამ ისიც სიომ ფაქტია, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნება სწორედ იქ იწყება, როდესაც მოძრაობა გაჟღენთილია ესთეტიზმით, როდესაც ცალკეული ტრიუკი, ვარდნა, ტრიალი თუ ბუქნა თვითმიზანი კი არ არის, არამედ დატვირთულია სილამაზითა და ემოციური გამომსახველობით. ამასთან დაკავშირებით ჩნდება ბუნებრივი კითხვა – ითვალისწინებენ კი ყოველივე ამას ჩვენი ქორეოგრაფები? თუ ზოგჯერ ადგილი აქვს გაუმართლებელ გადააჭარბებებსა და სპორტული დრამატიზმით ზედმეტ გატაცებას?

ბ.ს. თქვენს მიერ წამოჭრილი პრობლემა მართლაც აქტუალური და მწვავეა. ამასთან ეს საკითხი, ტრადიციულია, რადგან ქორეოგრაფებს დიდი ხანია აწუხებს იგი. ამ საკითხზე ფიქრობდა საყოველთაოდ აღიარებული პიროვნება, რომელმაც ღრმა კვალი გაავლო ქართულ სპორტსა და ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში, ეს გახლავთ ბატონი დავით ჯავრიშვილი. მე გამოვიყენებ ნაწყვეტს ქალბატონ რუსუდან ფაილოძის მონოგრაფიიდან „დავით ჯავრიშვილი“. „..... ნიჭიერმა პედაგოგმა დრამატურგიაშიც მოსინჯა თავი, დაწერა ანტიკური სტილის მხატვრულ-ფიზკულტურული პიესა „ძველელადაში“, რომელიც დადგა ბათუმის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტებთან. სწორედ ამ პიესაზე მუშაობისას გაუჩნდა საბალეტო ილეთების შესწავლის აზრი, რაც სისრულეში მოიყვანა კიდეც. ამის შემდეგ იგი ჩადის თბილისში მეგობრებთან თამარ და გიორგი ნიკოლაძეებთან და უხსნის თუ როგორ უნდა გამოიყენონ საბალეტო ილეთები ტანვარჯიშში..... მართლაც მოვარჯიშე ქალებს აუხსნა საბალეტო ილეთები. მათ ისე სწრაფად და შეუცდომლად გაიმეორეს ახსნილი, რომ ნანახმა მოლოდინს გადააჭარბა, იქ დამსწრენი კი განცვიფრებაში მოვიდნენ.

თამარ და გიორგი ნიკოლაძეებმა და დავით ჯავრიშვილმა ასე გადაწყვიტეს: მას უნდა გაეგრძელებინა კლასიკური ცეკვის ილეთთა

შესწავლა, რომ შემდეგ იგი გამოეყენებინათ ეროვნულ სპორტში. სწორედ ჯავრიშვილია ის პირველი სპორტსმენი, ვისი დაინტერესებითა და ინიციატივით მხატვრულ ტანვარჯიშში დაინერგა საბალეტო და ქურთული ცეკვის ილეთები, რომელიც შემდგომში დაკანონდა კიდევ“.

პიესა „ძველ ელადაში“ – ერთმანეთს შეერწყა სპორტი და სელოვნება, ტანვარჯიში და ქორეოგრაფია. ასეთივე წარმატებით გამოიყენა ცნობილმა ქართველმა ქორეოგრაფმა ბატონმა ბუხუტი დარახველიძემ სპორტული მოძრაობანი ცეკვაში 1957 წელს, „საფესტივალო საზეიმო, სპორტული ცეკვა“, რომელიც აღიარეს როგორც საუკეთესი, სტუდენტი ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალზე ქ. მოსკოვში. ასე რომ, ზომიერ და გემოვნებით დადგმულ ცეკვებში, ჩემის აზრით სპორტული და საცეკვაო ელემენტების ურთიერთმიმართების პრობლემა ქორეოგრაფიაში გადაწყვეტილი იქნება დადებითად.

ბევრი ჩვენი სახელოვანი ქორეოგრაფი დღესაც დიდი პასუხისმგებლობით უდგება ამ საკითხს, მაგრამ გვაქვს გამოწაკლისებიც. ამიტომ ამ მიმართების ყურადღების მეტი მობილიზებაა საჭირო.

თ.ა. სპორტული და დრამატული შეჯიბრის სულისკვეთება ცეკვაში, ცხადია, უნდა იყოს და მისთვის ხელისშეშლა არ შეიძლება, ოღონდ, მართლაც იმ გონიერების ფარგლებში, რომელზედაც თქვენ საუბრობდით, თორემ შეიძლება დავკაროვოთ ის რასაც ქართულ ქორეოგრაფიაში გამოვლენილი ეროვნული სულიერება ჰქვია. როგორ გგონიათ – რა ასპექტში ვლინდება ეროვნულობა ქართულ ცეკვაში და რას უნდა მიაქციოს ქორეოგრაფმა განსაკუთრებული ყურადღება ამ მიმართებით?

ბ.ს. ახალს, ალბათ არაფერს ვიტყვი თუ აღვნიშნავ, რომ ქართულ სიმღერასთან ერთად ქართული ცეკვა, ჩვენი უდიდესი სავიზიტო ბარათია, რომლითაც ჩვენ გვიცნობენ, სხვებისაგან გამოგვარჩევენ და პატივსაც გვცემენ. ეს კი იმიტომ ხდება, რომ ქართულ ცეკვაში სწორედ ჩვენი სხვისაგან გამორჩეული ეროვნული სული ჩანს. რეალური მდგომარეობა სადღეისოდ ასეთია:

ქართული ქორეოგრაფია დღითი დღე ახალ-ახალ მწვერვალებს იპყრობს, ფართო პოპულარობას იძენს და მსოფლიო აღიარებასაც

აღწევს. ქართულმა ცეკვამ თავისი რაინდული შემართებით, დაუოკებელი ტემპერამენტითა და დახვეწილი სინატიფით მილიონობით თაყვანისმცემელი გაიჩინა დედამიწის ხუთივე კონტინენტზე. ჩვენი პლასტიკური ხელოვნება დიდი ტრადიციებითა და მრავალფეროვანი შინაარსით გამოირჩევა, მას ღრმად აქვს ფესვები გადგმული ხალხის წიაღში, ხალხურობის ბეჭედი აზის და ხალხისავე ცხოვრების, ფიქრებისა და გრძნობების ანარეკლია.

ჩვენი მშვენიერი პანგებისა და პოეტური სიტყვის მსგავსად, ცეკვაც მხარში ედგა ხალხს ჭირსა და ლხინში, შრომასა და ძნელბედობაში. დავაკვირდეთ ქალ-ვაჟის რომანტიკულ ღუეტს ცეკვა „ქართულში“, ხორუმის პეროიკულ პათოსს, სვანური ცერულის ამალღებულ ბუნებას, მთიულურის თავბრუდამხვევ ტემპს და უმაღლეს დავრწმუნდებით, თუ როგორი შინაგანი მღელვარება, ღრმა აზრი და ვაჟკაცური სულისკვეთება ჩაუქსოვია ქართველ კაცს თავის ცეკვაში. ასეთი ცეკვებით შეუძლია იამაყოს ერმა, რომელმაც ისინი შექმნა.

ღვთის მადლით, როგორიც მრავალფეროვანია ჩვენი ქვეყანა ბუნებით, ასევე მრავალადაა წარმოდგენილი მისი რეგიონები ცეკვებით, ამ მხრივაც გამორჩეულია იგი მთელს მსოფლიოში. თქვენს შეკითხვაზე გიპასუხებთ, რომ ვერ დაასახელებ ქართულ ცეკვას რომელშიც არ იგრძნობა ქართული სული, სამაგალითოდ ეყოფა ქალის მოქმედება ცეკვა „ფარიკაობის“ ფინალში, მანდილის ჩაგდება ორ მეზრდოლ ვაჟს შორის, ეს ზომ მხოლოდ ჩვენს მთაში შემონახული ტრადიციაა. მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლება, მაგრამ ვფიქრობთ, რაც ითქვა ესეც საკმარისია. ამოცანა ახლა ისაა, რომ ეს ყველაფერი არ დაკარგოთ, კარგად შემოვინახოთ და შთამომავლობას ისე გადაეცეთ.

ო.ა. მე ვფიქრობ, ახლა ჩვენ ლოგიკურად მივადექით მომდევნო პრობლემას ესაა ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთმიმართების საკითხი. თქვენი აზრის ამის შესახებ.

ბ.ს. შეუძლებელია ორი აზრი არსებობდეს იმის თაობაზე, რომ ტრადიციას გაფრთხილება და მოვლა უნდა. ზემოთ ჩვენ იაპონია ვახსენეთ. იაპონიის დედაქალაქ ტოკიოში არის ე.წ. „კაბუკის“ თეატრი, რომელიც უძველესია ამომავალი მზის ქვეყანაში. სპექტაკლებში მსახიობები არიან მამაკაცები — რომლებიც ასრულებენ როგორც მამაკაცის ასევე ქალების როლებსაც, საოცარი ისაა, რომ

მსახიობებს შორის დიალოგი მიმდინარეობს იმ ენაზე, რომელიც დღეს აპარნიის მოსახლეობის 98 პროცენტს არ ესმის, მაგრამ თეატრი დღესაც არსებობს და დარბაზი ყოველთვის მაყურებლითაა გადაჭედილი. თეატრის დახურვაზე არავინ ლაპარაკობს — პირიქით ამით ამაყოფენ.

ჩვენ ეხლა ვსაუბრობთ ქართული ქორეოგრაფიის — უფრო ზუსტად ფოლკლორული ცეკვების შენარჩუნებაზე. მკითხველი ისე ნუ გაკვივებს, თითქოს იმის მომხრე ვიყო, რომ ცეკვები არ განვითარდეს, ცნობილია ისიც, რომ „რაც არ ვითარდება, იგი კვდება“, მაგრამ განვითარებასაც გააჩნია, ჩვენ უნდა დავიცვათ მისი ძირძველი ფუძე, მისი სული, თვითმყოფადობა, არ უნდა დაუშვათ ცეკვების აღრევა, უცხო ელემენტებით მისი გადატვირთვა. მისასაღმებელია როდესაც ქორეოგრაფები ცდილობენ დადგან ე.წ. „ახალი“ ცეკვები, მაგრამ ამისათვის საჭიროა ახალი მოძრაობების, მუსიკის და კოსტუმების შექმნა. 50-60 წლებში დაიდგა ე.წ. ახალი ცეკვები, მაგრამ ისინი ვერ დამკვიდრდნენ რეპერტუარში, იმიტომ რომ სახელწოდება, კოსტუმები და მუსიკა იყო ახალი, მაგრამ მოძრაობები ტრადიციული-ძველი.

რაც შეეხება თანამედროვეობისა და ტრადიციების ურთიერთ-მიმართების პრობლემას, ჩემის აზრით აქ უნდა მოხდეს მათი მკვეთრი გამოიჯენა, ერთის არსებობამ ზელი არ უნდა შეუშალოს მეორეს, ვინაიდან თანამედროვე ქორეოგრაფიაზე დასავლეთის კულტურის გავლენის დიდი ზეწოლა შეინიშნება, მართალია ეს „მოდა“ რომელიც ძალიან ძალე დათმობს პოზიციებს, რათქმა უნდა „ტრადიციულის“ სასარგებლოდ, მაგრამ სიფრთხილე მაინც საჭიროა. გამოიჯენაზე რომ ვლაპარაკობ, მხედველობაში ის მომენტი მაქვს, რომ კარგად უნდა ვიცოდეთ რომელია ტრადიცია და რა არის ნოვატორობა. ხელოვნებაში ყველაზე დიდი უბედურება ეკლექტიზმი და ცრუნოვატორობაა. სიახლის დამკვიდრება ძალუძს მას ვინც ძალიან კარგად იცნობს ტრადიციას და იცის საერთოდ ხელოვნების განვითარების კანონ-ზომიერებები.

ო.ა. მინდა დავადასტურო თქვენი ნათქვამი და ისიც დავამატო, რომ ხელოვნების ნაწარმოების არსებობას დროსა და სივრცეში თავის შინაგანი ლოგიკა აქვს. ასეთივე ლოგიკა გააჩნია ხელოვნების განვითარებასაც. ახალი ყოველთვის როდია განვითარება. სიახლის შემოტანით

შეიძლება წინ ვერ წაიწიო, ძველი, ტრადიციული კი შერყვნა და გააფუჭო. ამისი საფრთხე ქართულ ქორეოგრაფიაში უთუოდ არსებობს. ამასთან დაკავშირებით მაინტერესებს თქვენი აზრი მოვისმინო ისეთი პრობლემის ირგვლივ როგორიცაა ქართული ცეკვის მუსიკალური თანხლება. ამ ბოლო დროს ეს სადისკუსიო პრობლემად იქცა. მართლაც რა ხდება ამ სფეროში, იდეალური მდგომარეობა გვაქვს, თუ ბევრი რამ უნდა შეიცვალოს? რას ფიქრობთ, რა გზით უნდა ვიარაოთ?

ბ.ს. ამ ბოლო დროს, ბევრი საუბარი და შეხვედრა ეძღვნება ქართულ საცეკვაო მუსიკას, უჩივიან მის „სიღარიბეს“, რადგანაც გამოყენებულია მარტო გარმონი, დოლი, იშვიათად დუდუკი და სალამური. ზოგმა ქორეოგრაფმა კი უარყო მუსიკის ცოცხლად შესრულება და გადავიდნენ ფონოგრამაზე. ხშირია საუბარი იმაზე, თუ როგორი ორკესტრები ჰყავთ რუსეთის, უკრაინის, მოლდავეთის და სხვა ანსამბლებს. როდესაც საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი შეიქმნა, ბატონმა ილიკო სუხიშვილმა მოიწვია მუსიკალურ ხელმძღვანელ-კონსულტანტად ცნობილი კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე, როგორ ფიქრობთ, მათ გამოეპარებოდათ რაიმე, თუ გემოვნება აკლდათ?! მაგრამ ყველაფერს წყვეტდა მაშინაც და ეხლაც ფინანსები, თორემ საქართველოში არსებული მუსიკალური ინსტრუმენტების საშუალებით შეიძლება 20 კაციანი ორკესტრის ჩამოყალიბება და მშვენივრად იქნებოდა გამოყენებული – ფანდურიც, სალამურიც, დუდუკიც, ჭიპონიც – რათქმა უნდა გარმონებთან და დოლთან ერთად, მაგრამ ამის საშუალება დღესაც არ არის. რაც შეეხება თვითმოქმედ კოლექტივებს ამაზე ხომ ოცნებაც გამორიცხულია. მე პირადად მომხრე ვარ მუსიკის ცოცხლად შესრულების, თუმცა შიგადაშიგ შეიძლება გამოყენებულ იქნას ფონოგრამაც. განსაკუთრებით მაშინ თუკი ქორეოგრაფი იყენებს მუსიკებს ცნობილი კომპოზიტორების საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებიდან.

ამ რამდენიმე თვის წინ კულტურის სამინისტროში შეკრებილ ფორეოგრაფებს ერთი ექსპერიმენტული იდეა გაგვაცნეს. კომპოზიტორი ჭაბუკა ამირანაშვილი გვთავაზობს ქართული ცეკვის თანხლება მოხდეს გათანამედროვეებული მუსიკალური მასალის გამოყენებით. შეკრების მონაწილე ქორეოგრაფთა უმეტესობამ

უარყოფითად შეაფასა ეს წამოწყება, რადგან მივიჩნიეთ, რომ ამგვარ ზოგადობაში იკარგება ის უმთავრესი რასაც ქართული სული ჰქვია. დარწმუნებული ვარ იდეას მიმდევრებიც გამოუჩნდებან, მაგრამ ჰიარადად მე ამგვარ მუსიკალურ ექსპერიმენტს კატეგორიულად შეწინააღმდეგები და ჩემს კოლექტივში მას არ დავნერგავ. ისიც უნდა ითქვას, რომ ბოლო დროს ქართულ საცეკვაო თანხლებებში ზშიარად გაისმის ჩრდილოეთ-კავკასიური მელოდიები. აქ მიზეზი ბევრია, მათ შორის ზოგი ქორეოგრაფის შეცდომაც და ისიც, რომ ქართველი კომპოზიტორები ამ მიმართებით თითქმის არაფერს აკეთებენ.

სასიამოვნო გამონაკლისია 40-იან წლებში კომპოზიტორ გრიგოლ კოკელაძის, ხოლო ჩვენს დროში ჯანსუღ კახიძის საქმიანობა, რომელთაც დახმარების ხელი წამოგვაშველეს, მაგრამ ეს ზღვაში წვეთია. საჭიროა ბევრად მეტი გაკეთება.

ო.ა. ბატონო ბესიკ, თქვენ როგორც ჩემთვის ცნობილია პროფესიონალი ბუნებისმცოდნე ბრძანდებით, კითხულობთ ლექციებს ეკოლოგიის საკითხებზე. ამას წინათ, ერთი დიდი აუდიტორიის წინაშე გამოსვლისას თქვენ მგზნებარედ საუბრობდით დედაბუნების მოვლა-გადარჩენებისა და ამ საქმეში ცნობილი „წითელი წიგნის“ როლის შესახებ. მაშინ მე გამიჩნდა ასეთი აზრი, ზომ არ დადგა დრო ვიფიქროთ „ქართული კულტურის წითელი წიგნის“ შექმნაზე. ეს პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალურია სადღეისოდ, როდესაც რეალურ კონტურებს იძენს ე.წ. გლობალიზაციის იდეა. თანამედროვე საინფორმაციო ტექნოლოგიებმა ისედაც ძალიან დაახლოეს ერთმანეთს ქვენები, ხალხები, ადამიანები. ახლა ამგვარი დაახლოები ტენდენცია გარკვეულ პოლიტიკურ ელფერსაც იძენს. ამას ემატება ის ფაქტი, რომ დაახლოებას კულტურათა დიალოგი, მათი შერწყმა მოსდევს, რამაც რიგ შემთხვევაში შეიძლება გარკვეული საფრთხე შეუქმნას თვითმყოფად, ტრადიციულ კულტურებს, ასე, რომ როგორც თეორიულ-კულტუროლოგიურ თუ ხელოვნებათმცოდნეობითი, ასევე პრაქტიკულ თვალსაზრისითაც საჭირო გახდა მკვეთრად დავაფიქსიროთ რა არის წმინდა ქართული, ეროვნული თვალსაზრისით ჩვენთვის კუთვნილი და რისი ექსპორტირება შეგვიძლია საერთაშორისო ბაზაზე. იქნებ ამ საქმეში „კულტურის წითელმა წიგნმა“ თავისი წონადი სიტყვა თქვას. თქვენ რას ფიქრობთ ამის შესახებ?

ბ.ს. ჩვენი რესპუბლიკის ბუნება უნიკალურია, ადგილმდებარეობის მნიშვნელოვანი სიმაღლე, რელიეფისა და კლიმატის მრავალფეროვნება განაპირობებს ბუნებრივ კონტრასტებს. სადღეისოდ გაფართოვდა ბუნებაზე ადამიანის ზემოქმედების უნარი და შესაძლებლობანი, მისი ჩარევის სფერო, რამაც შეკვეცა ცხოველთა და მცენარეთა სამყაროს საარსებო სივრცეები, დაირღვა მილიონი წლობით შეკრული ეკოლოგიური თანაფარდობა. ცხოველთა და მცენარეთა სამყაროს რიგი სახეობების გადაშენების საფრთხემ ადამიანები მათი დაცვისა და გადარჩენის საკითხებზე ჩააფიქრა. ამიტომაც ყოფილ სსრ კავშირში შეიქმნა „სსრ კავშირის წითელი წიგნი“, ანალოგიურად საქართველოს მთავრობის თაოსნობით გამოვიდა „საქართველოს წითელი წიგნი“, სადაც შესულია იშვიათი, გადაშენების პირას მისული: ცხოველთა, ფრინველთა, მცენარეთა სახეობები, არაორგანული ბუნების ზოგიერთი ძეგლი: მღვიმეები, გადაადგილებული და მოქანავე ლოდები, კლდის სვეტები და კოშკები, კანიონები და ხეობები, ვულკანური ფორმები, ბუნებრივი ხიდეები, ნამარხი ტყეები და ფაუნა, ჰიდროგრაფიული ძეგლები. ასეთი წიგნის შექმნა დროის ძოთხოვნებმა გახაპირობა ე.ი. დრომ აჩვენა, რომ სამყაროში მარადიული არაფერია და ადამიანი გონიერი არსება სწორედ იმიტომ, რომ უხდა იფიქროს როგორ შეუნარჩუნოს არსებობა იმას, რასაც დროის მძიმე ხელი შეეხო. ანალოგიური სიტუაცია გვაქვს კულტურის სფეროშიც. ამკარაა, რომ მოდის ისეთი ეპოქა, როდესაც ბევრი რამ რისი არსებობითაც დღეს თავი მოგვაქვს ვერ გადარჩება საგანგებო ღონისძიებების გატარების გარეშე. ამიტომ მართლაც უპრიანი იქნება შეიქმნას „კულტურის წითელი წიგნი“. უნდა მოხდეს სრული აღნუსხვა, კატალოგიზაცია და გადაღება იმის რაც, მართლაც, უნიკალურია ქართულ კულტურაში. შეიძლება ოპონენტებმა მითხრან „ყველაფერი აღრიცხულია და გადაღებულ-ფიქსირებულია“. ნეტამც მართლა ასე იყოს. თუ საქმე ჩვენი კულტურული სიმდიდრის ფიქსირებაზე მიდგება ამ ძნელი შედარებით უკეთესი მდგომარეობა გვაქვს სასიმღერო ფოლკლორის სფეროში, ქორეოგრაფია კი ძალიან ცუდ დღეშია. აბა ვინმემ სცადოს და მოიძიოს ჩვენი აწ უკვე გარდაცვლილი – ბუხუტი დარაზველიძის, მიხეილ ბახტაძის, რომან ჭოხონელიძის მიერ დადგმული ცეკვების კინოჩანა-

წერები. სამწუხაროდ ვერაფერს მიაკვლევს. დამეთანხმებით ეს უკვე ტრაგედიაა. კარგად მახსოვს 60-70 წლებში ანსამბლ „გორდას“ კვირაში ერთხელ მაინც ტელევიზიის სხვადასხვა რედაქციები იწერდნენ, გადაიცემოდა ერთხელ ან ორჯერ, შემდეგ იმ მიზეზით, რომ ფირი არ არისო, ჩაწერილს შლიდნენ და შემდეგ იწყებოდა თავიდან ჩაწერა და წაშლა. ასევე ხდებოდა სხვა თვითმოქმედ ანსამბლების მიმართაც. სწორედ ამგვარი მიდგომის შედეგია, რომ თვით ყველაზე გახმაურებული საცეკვაო ნომრების ჩანაწერებიც კი აღარ არსებობს. გავიდა დრო და აგერ აღმოჩნდა, რომ უფროსი თაობის მოძღვრლების ჩანაწერები შემონახულია, ქორეოგრაფიული სიმღიდრე კი სამუდამოდ დაკარგული. ყოველივე ამის მიზეზი მარტო ეკონომიკური პრობლემები როდია, ხშირად ისე ხდება, რომ ერის კულტურული სახის გადარჩენის, მისი საუკეთესო ძეგლების შენახვის პრობლემა რომელიღაც ჩინოვნიკის გუნება-განწყობილებებზე დამოკიდებული. ეს კი მაშინ ხდება როდესაც არ არსებობს მტკიცედ გამოკვეთილი სახელმწიფო ხედვა და მისი შესატყვისი პოლიტიკა.

ასე რომ „კულტურის წითელი წიგნის“ იდეა უაღრესად საშური და მისი ხორცშესხმისათვის ყველა უნდა გავისარჯოთ. კარგი იქნება თუ ამ საქმეს, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი ჩაუდგება სათავეში.

უჩა დვალიშვილი - ქორეოგრაფი, მეცნიერი-მკვლევარი და პედაგოგი

კაცი სანდო და ძმობაში გამორჩეული, ჭეშმარიტი პროფესიონალი, ნიჭიერი დამდგმელი, მკაცრი, მაგრამ სამართლიანი პედაგოგი, პირდაპირი, მოწესრიგებული, შრომისმოყვარე, მიზანმართული და პასუხისმგებლობით გამორჩეული – აი მოკლე, მაგრამ ვფიქრობთ საკმარის ტევადი დახასიათება, რომელიც ზედგამოჭრილია უჩა დვალიშვილის პიროვნების შესაფასებლად.

იგი ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გამოჩინებული კაცია, მას იცნობენ, პატივს სცემენ და ანგარიშს უწევენ. საქართველოში ეს ბევრს ნიშნავს...

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ანბანს უჩა დვალიშვილი სოფ. ისრითის (ვანის რ-ნი) საშუალო სკოლაში სწავლის წლებში გაეცნო. საქმიანობის ამ სფეროთი მის დაინტერესებაში კი გადამწყვეტი სიტყვა აწ გარდაცვლილმა გრილენ ტულუშმა თქვა. იგი ბათუმის კულტსაგანმანათლებლო სკოლის პედაგოგი იყო წლების მანძილზე და აჭარიდან სისტემატურად დადიოდა ვანში, სოფელ ისრითში სადაც ქორეოგრაფიულ წრეს ხელმძღვანელობდა. ამის მერე სარაიონო ქორეოგრაფიული სტუდია ჩამოაყალიბა და ბოლოს რაიონის ქორეოგრაფიული ანსამბლსაც ხელმძღვანელობდა. სწორედ გრილენ ტულუშის დაჟინებული მოთხოვნით უჩა დვალიშვილმა 1970 წელს ბათუმის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ განყოფილებაზე ჩააბარა. დაიწყო სწავლისა და ყოველდღიური შრომის ხანგრძლივი პერიოდი. უჩა დვალიშვილი ძალიან მალე მოხვდა სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ ანსამბლში, სადაც მე ქორეოგრაფის მოვალეობას ვასრულებდი. აი, სწორედ აქ შედგა ჩვენი პირველი ნაცნობობა.

1971 წელს, მეორე სემესტრიდან უჩა დვალიშვილი სასწავლებლად თბილისში ს. ზაქარიაძის სახელობის კულტურულ საგანმანათლებლო სასწავლებელში გადავიდა. ეს გამართლებული ნაბიჯი გამოდგა, რადგან ამიერიდან ბატონი უჩა ისეთი პედაგოგების ხელში მოხვდა, როგორც იყვნენ ჯანო ბაგრატიონი, ავთანდილ თათარაძე, გივი

ელაცაბიძე და გაიოზ გოგოლიძე. თავის ერთ საგაზეთო წერილში „მე ჯანოს მღევარი ვარ“ („ქართული კულტურა“) ბატონი უჩა არაერთ მნიშვნელოვან მომენტს იხსენებს თავისი დიდი პედაგოგის ცხოვრებიდან და ერთ საინტერესო დეტალსაც აღნიშნავს, რაც, ვფიქრობ, დააფიქრებს ჩვენს ახალგაზრდებს. იგი გულწრფელად აღიარებს, რომ სტუდენტობის წლებში ბატონი ჯანოს მოთხოვნებისა ბოლომდე არ მესმოდა და, მათ თითქოს საგანგებო მნიშვნელობასაც არ ვაძლევდი, მაგრამ მას შემდეგ რაც მე თვითონ პედაგოგი გავხდი სწრაფად გაეცნობიერე თუ რაში მდგომარეობდა ამ მოთხოვნების სიღრმე, სიღიდე და მომხიბვლელობა. სწორედ ამიტომ დღეს უკვე სულ სხვაგვარად ვაფასებ მის პედაგოგიურ მოღვაწეობას და ჩემს მუშაობაში ხშირად ვიყენებ ბატონი ჯანოს პედაგოგიურ მიგნებებს, მისგან დღესაც ვსწავლობო. ამგვარი აღიარება და გულწრფელობა ბატონ უჩას, მხოლოდ მატებს ღირსებას და არაფერს აკლებს მას.

სწავლის წლებში უჩა დვალიშვილი უკვე ინტენსიურად მონაწილეობს პრაქტიკულ შემოქმედებით საქმიანობაში, გამოდის კონკურსებზე და სათანადო აღიარებასაც აღწევს. სხვადასხვა წლებში იგი გამოჩენილ ქორეოგრაფთან მურმან ლომთათიძესთან ცეკვავდა, მერე თბილისის 61-საშ. სკოლასთან თვითონ ჩამოაყალიბა საბავშვო ანსამბლი, რომელიც ლაურეატის წოდებას დაეუფლა. 1974-76 წლებში უჩა დვალიშვილს სავალდებულო სამხედრო სამსახურში უხმეს და როგორც მოცეკვავე ვოლგისპირეთის სამხედრო ოლქის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში მოხვდა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ბატონმა უჩამ გონიერულად გამოიყენა სამხედრო სამსახურის წლები. იგი პარალელურად მუშაობდა კულტურის სასახლეში ანსამბლ „ზადუმ-კას“ ქორეოგრაფად. ეს ანსამბლი დღესაც არსებობს და წარმატებით აგრძელებს თავის საქმიანობას. სამხედრო სამსახურის დასრულების შემდეგ უჩა დვალიშვილი ჩაირიცხა ქ. კუბიშვეის (ახლანდელი სამარა) კულტურის ინსტიტუტში, ქორეოგრაფიულ განყოფილებაზე. ამიერიდან პრაქტიკული შემოქმედებითი საქმიანობის გვერდით იგი თეორიულ კვლევა-ძიებით მუშაობასაც იწყებს და აღებულ მიმართულებას დღემდე არ ღალატობს. ქ. კუბიშვეიდან ბატონი უჩა მიღებული ცოდნა-ჩვევების გასაღრმავებლად მოსკოვში მიდის, სადაც სწავლის პარალელურად პრაქტიკულ-ქორეოგრაფიულ საქმიანობას ეწევა

საქვეყნოდ ცნობილ ანსამბლ „კოლხიდა“-ში (ხელმძღვანელი რევაზ ჯანაშვილი). აქ იგი უახლოვდება გამოჩენილ ქორეოგრაფებს რ. ზა-ხაროვს, ტ. ტაქენკოს, ი. სმირნოვს. სამწუხაროდ ეს ურთიერთობა დიდხანს ვერ გაგრძელდა, რადგან მალე ისევ ქ. კუბიშვეში დაბრუნდა. აქვე იგი მუშაობდა ბავშვთა ანსამბლ „უღიბკა“-ში. 80-იანი წლებიდან კი მშობლიურ ს. ზაქარიაძის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლე-ბელში ბრუნდება პედაგოგ-ქორეოგრაფად. აქ მისი ინტერესების საგანი ხდება მსოფლიოს ზალხთა ცეკვები, კლასიკური ცეკვა, კომპო-ზიციისა და ცეკვის დადგმა და ა.შ.

1992 წლიდან, მას შემდეგ, რაც თბილისში გაიხსნა კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი ბატონი უჩა უკვე აქ მოღვაწეობს დეკანისა და ქორეოგრაფიული ხელოვნების კათედრის გამგის რანგში. დღეს იგი თანამოაზრეებთან ერთად დაარსებული ანსამბლ „როკვას“ სამხატვრო ხელმძღვანელია. ამჯერად აღარ ჩამოვთვლით იმ წარმატებებს, რომელიც ანსამბლმა მოიპოვა, მხოლოდ იმას აღვნიშ-ნავთ, რომ აქ ბატონი უჩას ხელმძღვანელობით მოხდა პრაქტიკული ხორცშესხმა იმისა, რასაც იგი, როგორც პედაგოგი თეორიულად ას-წავლის. ამას ხელს ის გარემოებაც უწყობს, რომ ანსამბლის წევრები, უმეტესწილად მისივე სტუდენტები არიან და ამდენად აქ მუშაობა მოუწყვეტელია სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესისაგან.

ბატონ უჩას აქვს ფართო შემოქმედებითი კონტაქტები, როგორც უცხოელ კოლეგებთან, ასევე თანამემამულეებთან, იგი პედაგოგ-ხელოვანის აქტიური ცხოვრებით ცხოვრობს, თუმცა არ ავიწყდება ის უმთავრესი მისიაც, რომელიც მას, როგორც ქართული ქორეოგ-რაფიული ხელოვნების შკვლევარს აკისრია. ამ მხრივ უთუოდ მისასაღებელია ის ფაქტი, რომ მას მომზადებული აქვს საკვალი-ფიკაციო ნაშრომი, რომლის დაცვაც, ალბათ მალე მოხდება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სპეცია-ლიზებულ სამეცნიერო საბჭოზე. დარწმუნებული ვარ, რომ ამით ერთის მხრივ დაგვირგვინდება მისი ძრავალწლიანი მუშაობის შედეგები, ხოლო მეორეს მხრივ კი საფუძველი დაედება ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის ახალ ეტაპს. ამგვარი ვარაუდის საფუძველს თუნდაც ის გარემოება იძლევა, რომ, ბატონი უჩა დიდი ხანია გულდაგულ იკვლევს ეროვნულ ქორეოგ-

რაფიულ ფოლკლორს. მას სადღეისოდ შეგროვილი და დამუშავებული აქვს მასალა ქართულ ქორეოგრაფიაზე, შესწავლილი აქვს ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მონაცემები, ლიტერატურული წყაროები, მეცნიერული ნაშრომები და გამოკვლევები, არქეოლოგიური მასალები, ისტორიული სიძველენი — ძეგლები და დოკუმენტები, სამუზეუმო ექსპონატები, საარქივო და სამუზეუმო ფონდები და კატალოგები.

საინტერესოა ბატონი უჩას, როგორც დამდგმელი ქორეოგრაფის შემოქმედება. მისი სადადგმო სტილი საკმაოდ განსხვავებულია. მის მიერ შექმნილი ქორეოგრაფიული ნაწარმოებები გამოირჩევა საინტერესო გადაწყვეტით, კარგად შერჩეული მუსიკალური მასალით, მკვეთრად გამოხატული იდეით, დამაჯერებელი მხატვრული განმარტებით. იგი პროფესიონალურად ქმნის ქორეოგრაფიულ სახეებს, ცეკვის დრამატურგიასა და ქორეოგრაფიულ ტექსტს. ბატონი უჩა არასოდეს ქმნის ცეკვას პროგრამის, ლიბრეტოს და კომპოზიციური გეგმის გარეშე. მრავალგზის ექსპერიმენტული გასინჯვის შემდეგ იგი ახდენს ცეკვის ნახაზის, ეპიზოდის თუ „ლექსიკის“ დადგენას.

ანსამბლ „როკვაში“ მუშაობისას პედაგოგიური და ქორეოგრაფიული გამოცდილება მჭიდროდაა შერწყმული ერთმანეთთან. აქ ხდება ცეკვის სწავლებაც და სადადგმო მუშაობაც.

ბატონი უჩა საკმაოდ კარგად ფლობს მუსიკალურ ხელოვნებას, რაც უადვილებს მას მუსიკოსისათვის საცეკვაო მელოდიის შერჩევას. მისი დადგმები საინტერესო ქორეოგრაფიული-მუსიკალური მიგნებებით გამოირჩევა. იგი დიდ ყურადღლებას აქცევს მხარე-კუთხეების საცეკვაო მელოდიებსა და ფოლკლორულ მასალას. დამუშავებული აქვს მეთოდური თემები „ქორეოგრაფიული გაკვეთილის მუსიკალური გაფორმება“, „ქორეოგრაფიული მოძრაობის შეთვისების ძირითადი პრინციპები“, ამჟამად ამზადებს საცეკვაო მელოდიების კრებულს.

მე უკვე აღვნიშნე, რომ უჩა დვალისშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ანსამბლ „როკვაში“ მჭიდროდაა დაკავშირებული აღმზრდელობით მუშაობასთან. მას არასოდეს გამოირჩევა მხედველობიდან ანსამბლის წევრების ქცევა თვითონ ანსამბლის შიგნით, დამოკიდებულება ცალკეულ წევრებს შორის. იგი მთელი თავისი პედა-

გოგიური მოღვაწეობით ხელს უწყობს ანსამბლის წევრების პიროვნებად ჩამოყალიბებას. თითოეული ქორეოგრაფიული ნაწარმოების დადგმისას ბატონი უჩა ითვალისწინებს ყველა წევრის ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს, პოულობს თითოეულის გამოვლენის საშუალებას. რეპეტიციებზე მოცეკვავეები მონდომებით ემზადებიან ტექნიკური სიძნელეების ასათვისებლად და ცალკეული ელემენტების შესასწავლად. ბატონი უჩა კარგი ორგანიზატორია. იგი თავის პრაქტიკულ და თეორიულ მოღვაწეობას არაჩვეულებრივად ათავსებს ერთმანეთთან. მის პროფესიონალიზმზე იმოქმედა არა მხოლოდ იმ დიდი ქორეოგრაფების პედაგოგიკამ, რომლებიც ბატონ უჩას ასწავლიდნენ, არამედ შესაბამისი, სპეციალური ლიტერატურის კითხვამ. მისი ცხოვრება წარმოდგენელია მუდმივი ძიების გარეშე.

ბატონი უჩას სურვილია, რომ ქართულ ქორეოგრაფიაში სადადგმო ხელოვნება უფრო მაღალ დონეზე იყოს. თითოეულმა ქორეოგრაფმა უნდა იზრუნოს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების სიწმინდის დაცვაზე. აუცილებლობას წარმოადგენს მაღალი კვალიფიკაციის მქონე სპეციალისტების ყოლა, რისთვისაც საჭიროა ამ დარგის ასპირანტურის არსებობა. საჭიროა სახელმძღვანელოების შექმნა სპეციალური სასწავლო დაწესებულებებისათვის, სადაც ქორეოგრაფია ისწავლება. უფრო მეტ დამუშავებას მოითხოვს ქორეოგრაფიული სწავლების მეთოდები. ბატონი უჩა დვალიშვილი გულისტკივილს გამოთქვამს იმის თაობაზე, რომ საქართველოში მაღალი კლასის პედაგოგ-ქორეოგრაფების მომზადებაში გარკვეული დეფიციტი არსებობს. იგივე ითქმის მხატვრების და კომპოზიტორების ნაკლებობაზე, რომლებიც კმნიან ესკიზებს საცეკვაო კოსტიუმებისათვის და წერენ საცეკვაო მუსიკას, დიდი, საშუალო და მცირე ფორმის ნაწარმოებების სახით.

უჩა დვალიშვილის მიზანია თეატრალიზებული დადგმების, დიდი ფორმის მქონე კომპოზიციების შექმნა. მას არაერთხელ გამოუთქვამს აზრი იმის თაობაზე, რომ ჩვენი საზოგადოება ნელ-ნელა უნდა ემზადოს ქართული ხალხური ცეკვის თეატრის შესაქმნელად. აი, სწორედ აქ გაჩნდება იმის საშუალება, რომ ქორეოგრაფმა რეჟისორთან ერთად მიმართოს გაბედულ ექსპერიმენტს, დადგას ორიგინალური ცეკვები თანაც ისე, რომ არ ავნოს ტრადიციას. თეატრი ზოგ

ორიგინალობის, ნოვატორობისა და ტრადიციის შერწყმის განუზომელ შესაძლებლობებს ქმნის.

ასეთია მოკლედ უჩა დვალიშვილის, როგორც ქორეოგაფის, ჰელებარისა და პედაგოგის ჩვენეული დახასიათება. დასასრულს მასაც ვიტყვით, რომ ბატონ უჩას ცხოვრება და ძირითადი მიღწევები ჯერ კიდევ წინ აქვს.

წარმატებას ვუსურვებთ...

აქვე მკითხველს გვინდა შევთავაზოთ ბატონ უჩა დვალიშვილის ორი საინტერესო გამოკვლევა.

ქორეოგრაფიული მოძრაობის შეთვისების ძირითადი პრინციპები

ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამომსახველი საშუალებების თვისებურებათა წვდომა და შესატყვისი მხატვრული სახის შექმნა შემსრულებლისაგან მოითხოვს არა მხოლოდ შინაგან ემოციურ განცდა-გარდასახვას, არამედ გამოხატვისთვის აუცილებელ გარეგნულ ტექნიკასაც. მოძრაობათა გარეგნული დახასიათება (დგომა, სელები, ჟესტები) და მათი გამოსახვის საშუალებათა ძიება, მხატვრულ სახეზე მუშაობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. მოცეკვავის სხეულის მდგომარეობა, მისი ყოველი პოზა, თითოეული ჟესტი უნდა იყოს ლოგიკურად დასრულებული, მიზანმიმართული, დამაჯერებელი და ბუნებრივი. ამავდროულად იგი სრულ შესატყვისობაში უნდა მოდიოდეს მოცემულ როლთან და კონკრეტულ მიზანსცენასთან. მოცეკვავე მსახიობი, რომელიც სრულყოფილად ვერ ფლობს საკუთარი სხეულის მოძრაობას ნაკლებდამაჯერებლად გამოიყურება და თავს გაუბედავად გრძნობს სცენაზე,

მოძრაობის შესწავლას საფუძვლად უდევს ის კანონზომიერება რომლისგანაც ხდება სამოძრაო უნარჩვევებისა და მასთან დაკავშირებული ცოდნის მიზანმიმართული ფორმირება, სწავლების ოპტიმალური გზების არჩევა, საშემსრულებლო და ფიზიკური პარჯიშების ტექნიკის განმტკიცება-სრულყოფა.

მოცეკვავის სხეულის ფიზიკური განვითარება ხორციელდება განსაზღვრული საშუალებებისა და ხერხების თანამიმდევრული

გამოყენებით, იგი უზრუნველყოფს, როგორც ძალის, ასევე გამძლეობის, სიმსუბუქის, მოქნილობისა და სხვათა ეფექტურ განვითარებას.

საცეკვაო მოძრაობების შესწავლისა და სხეულის ფიზიკური განვითარების პროცესი, გარკვეულწილად, ემთხვევა ერთმანეთს. ამის მიზეზი კი ის არის, რომ თვითონ მამოძრავებელი ჩვევების და უნარის ფორმირების პროცესი განუყოფელია ერთმანეთისაგან.

სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი და პრაქტიკაზე დაკვირვება ნათელყოფს, რომ ქორეოგრაფიულ აღზრდას, რომლის ძირითად ბირთვს ქორეოგრაფიული სწავლება წარმოადგენს, საფუძვლად უდევს პრინციპთა გარკვეული სისტემა. ამ პრინციპების მოთხოვნათა მიხედვით აგებული სწავლება უზრუნველყოფს საშემსრულებლო ოსტატობის დახვეწას და შესასწავლი მასალის შემოქმედებით ათვისებას.

შეგნებულობისა და აქტიურობის პრინციპი. შეგნებულობა სწავლებაში ნიშნავს მოსწავლის მიერ სასწავლო მასალის გააზრებულად შეთვისებას. აქტიურობა კი მოსწავლის მოქმედების აუცილებელი ფორმაა, რომლითაც შეგნებული და მტკიცე შეთვისება ხორციელდება. ამიტომაც, რომ მოსწავლეთა შეგნებულობა სწავლების პროცესში არ შეიძლება გავთიშოთ მოსწავლეთა აქტიურობისაგან და პირიქით.

ქორეოგრაფიული გაკვეთილისადმი მოსწავლეთა შეგნებული და აქტიური დამოკიდებულება არის იმის აუცილებელი პირობა, რომ მათ სწორად გაიგონ მოძრაობის არსი. მოსწავლეთა მიერ მოძრაობის აქტიურად დაინტერესებული შესრულება აჩქარებს სწავლების პროცესს და განაპირობებს შეძენილი ცოდნის, უნარისა და ჩვევების შემოქმედებითად გამოყენებას.

პრაქტიკულ სასწავლო პროცესში გადასაცემ, ასათვისებელ მასალას წინ უძღვის ე.წ. მოსამზადებელი საგარჯიშოები, რომლებიც სასცენო ტრიუკზე გადასვლამდე მოითხოვენ ტექნიკურ დამუშავებას. პრაქტიკაზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ამგვარი საგარჯიშო-სამუშაოებისადმი მოსწავლეები ხშირად დიდ დაინტერესებას არ იჩენენ. აქ თავის როლს თამაშობს მოსაწყენი ერთგვაროვნების ფაქტორი. გარკვეული ფსიქოლოგიური კანონზომიერებების გამო აღსაზრდელებს ურჩევნიათ პირდაპირ გადავიდნენ უფრო რთულ

ოლეთებსა და ილეთთა ნაერთებზე. პედაგოგს აქ დიდი აზნა-
განმარტებითი მუშაობა უხდება, რათა დაარწმუნოს მოსწავლეები, რომ
საჭიროა გარკვეული დრო, მოთმინება თანამიმდევრულობა, რათა
უკეთესი შედეგები მივიღოთ, ამასთანავე თავიდან ავიცილოთ
ტრავმატიზმის შემთხვევები ამგვარი მუშაობის შემდგომ მოსწავ-
ლეებს უჩნდებათ შეგნებული მიმართება ცალკეული შრომატევად
სეარჯიშოების მიმართ, რაც მათი საქმიანობისა და აუცილებლობის
განცდას წარმოშობს.

მოძრაობის შეგნებული და აქტიური დაუფლება ხელს უწყობს
ტრამეებისაგან მოსწავლეთა დაცვას. ამა თუ იმ ელემენტის
შესრულებისას. ამ შემთხვევაში განსაზღვრული მოძრაობის
შესრულებისას მოსწავლეები კარნახობენ ერთმანეთს მოცემული
სეარჯიშო-ელემენტის საშემსრულებლო ტექნიკას, რის შედეგადაც
მოსწავლისაგან ანალიზდება მისეული შესრულებული მოძრაობა.

ცოდნის შეგნებულად ათვისების პრინციპი განპირობებულია თვით
სწავლების პროცესის კანონზომიერებით, რომელიც მოითხოვს
სასწავლო მასალის შემოქმედებითად გააზრებას.

თვალსაჩინოების პრინციპი. თვალსაჩინო აღქმა სწავლების
პროცესის საწყისი ეტაპის აუცილებელი, შემადგენელი ნაწილია.
რამდენიმე ანალიზატორის (მხედველობითი, სმენითი, შეხების,
მამოძრავებელი და სხვ.) საშუალებით აღსაზრდელი უფრო ზუსტად
აღიქვამს სასწავლო მასალას.

მამოძრავებელი ჩვევების სრულყოფისა და ფიზიკური მონა-
ცემების განვითარების გარეშე, რომელიც მუდმივად ეყრდნობა მკვეთრ
შეგრძნებებს, შეუძლებელია თვალსაჩინო წარმოსახვა.

თვალსაჩინო აღქმაში ცალკეული მოძრაობათა ზუსტი სახის
გადაცემის პარალელურად დიდი მნიშვნელობა აქვს მოძრაობის
ჩვენებას „შებრუნებით“, ე.ი. როგორც არ უნდა შესრულდეს ესა თუ
ის მოძრაობა. საჭიროა ერთი ჯგუფის მხრიდან აქტიური დაკვირვება
და სათანადო ელემენტის ტექნიკური შესრულების გარჩევა, როცა
მეორე ჯგუფის მიერ სრულდება მოძრაობა, რაც ასევე თვალსა-
ჩინოების პრინციპის რეალიზებას წარმოადგენს.

მოძრაობის სივრცობრივი წარმოდგენის დახასიათების გარდა
ფორმირდება წარმოდგენა დროში დახასიათების (მოძრაობის ტემპი

და რიტმი) შესახებ. ამისათვის გამოიყენება ბგერითი გამაღი-
ზიანებლები (დათვლები, ტაშები, მუსიკალური გაფორმება).

მოძრაობის პრაქტიკული შესწავლის სხვადასხვა ეტაპზე ხშირად
მიმართავენ დამატებით გარეგან ორიენტირებას. ორიენტირი
შეიძლება იყოს არა მარტო გარეგანი, არამედ საკუთარი სხეულის
ნაწილიც კი.

პაერიდან მუხლებმოკეცილი იატაკზე ვარდნის შესწავლისას
ტექნიკურად, სწორად, დაშვებისათვის მოძრაობის ორიენტაციის
ჯგუფს შემსრულებლის მუხლები და ტერფები წარმოადგენს.

მოძრაობის შესრულების სხვადასხვა ფაზებში, პედაგოგი მოს-
წავლეს დამხმარე საშუალებებით მიაწვდის საშემსრულებლო
ოსტატობის დადებით და უარყოფით მხარეებზე.

ორიენტირის ასეთი სისტემის საშუალებით მოსწავლეს საშუა-
ლება ეძლევა მართოს საკუთარი მოძრაობა.

ქორეოგრაფიულ სწავლებაში ფართოდ გამოიყენება ისეთი
თვალსაჩინოება, როგორიცაა: სურათები, სლაიდები, კინოფილმები,
ვიდეომასალები და სხვ.

თვალსაჩინოების უზრუნველყოფის საშუალებად შეიძლება იყოს
მხატვრული სიტყვა, რომელიც იწვევს შესატყვის მხედველობით-
მამოძრავებელ წარმოდგენას.

ქორეოგრაფიული სწავლების პროცესში თვალსაჩინოება
გამოიყენება საჭიროებისამებრ, მოსწავლეთა საერთო მომზადების
გასთვისებისწინებით.

სისტემატურობისა და თანამიმდევრობის პრინციპი. ქორეო-
რაფიული აღზრდის პროცესში რაციონალური თანამიმდევრობის
დასაცავად, ძირითადი პირობაა დავალება, რომელიც სიძნელის
მიხედვით თანდათან მატულობს და რთულდება. სისტემატურობისა
და თანამიმდევრობის პრინციპის დაუცველობას მივყავართ პროფე-
სიულ ტრავმატიზმამდე.

მასწავლებლის მიერ ცოდნის სისტემატური გადაცემა მოსწავ-
ლეებს აჩვევს ლოგიკურ აზროვნებას, უადვილებს ცოდნის ათვისებას
და უვითარებს დამოუკიდებელი მუშაობის უნარს. თუ მოსწავლეებს
არ შეეაჩვევთ ლოგიკურ აზროვნებას, ისინი მუდმივად მზარდი
სიძნელეების წინაშე მოუმზადებელი აღმოჩნდებიან და ვერ მიაღწევენ

მასურველ შედეგამდე.

ქორეოგრაფიის სწავლების პროცესში ცოდნის სისტემატურ გადაცემაში ივარაუდება სავარჯიშოების ისეთი განაწილება, სადაც ახალი დავალება ემყარება ადრე ათვისებულ მასალას. სწავლების პროცესში წინსვლა შეუძლებელია ისე, თუ გაგებული და გააზრებული არ არის ყოველივე ის, რაც ახალ მასალას წინ უსწრებს და რაც მისი აუცილებელი წინამძღვარია. ყოველი დავალება უნდა ემყარებოდეს ადრე ათვისებულ მასალას და თანდათანობით უნდა ხდებოდეს მოსწავლეთა წარმოდგენებისა და ცნებების წრის გაფართოება-გაღრმავება. თუ ახლადშესწავლილ სავარჯიშოში არ არის წინა სავარჯიშოების ელემენტები, მაშინ საჭიროა შეირჩეს მსგავსი, შესადარისი სავარჯიშო.

ქორეოგრაფიულ სწავლებაში ცოდნის ათვისების, უნარ-ჩვევების განვითარების ერთ-ერთი არსებითი თავისებურებაა სავარჯიშოების მრავალგზისი განმეორება იმ მიზნით, რომ რაც შეიძლება უფრო მეტად განმტკიცდეს ცოდნა-ჩვევები და სრულყოფილი გახდეს მათი დამახსოვრება.

შეუძლებელია მოსწავლეთა შემეცნებითი და შემოქმედებითი უნარისა და ნიჭის განვითარება, თუ მათ არ ვავარჯიშებთ სისტემატურად და თანამიმდევრულად. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხდება მათი თანდათანობითი შესუსტება და გაქრობა.

ქორეოგრაფიული აღზრდის პროცესში მამოძრავებელი უნარ-ჩვევების თანდათანობით გართულებით და გაღრმავებით უნდა გაიზარდოს დატვირთვის მოცულობა და ინტენსიურობა, რომელიც საბოლოო ჯამში ხელს შეუწყობს მოძრაობის ხარისხის ამაღლების და თვისებრივ განვითარებას.

განმტკიცების პრინციპი. შეძენილი ცოდნა და მამოძრავებელი ჩვევის შეძენა მოითხოვს განმტკიცებას, სხვა შემთხვევაში ასეთი ცოდნა შეიძლება დაიკარგოს. ამიტომ ზოგადგანმავითარებელი სავარჯიშოების სწავლება და ტრენირება აგებულ უნდა იქნას განმტკიცების პრინციპზე. მამოძრავებელი ჩვევების სიმტკიცე შეიძლება ორნაირად გავიგოთ: როგორც ჩვევების შენარჩუნება და მისი განმტკიცება.

მოსწავლეთა მიერ ცოდნისა და ჩვევების მტკიცედ ათვისები-

სათვის საჭიროა მიზანდასახულობა, საწყის ეტაპზე ჩვევების სწორად გამოქმნა, მათი განმტკიცებისათვის თანამიმდევრულად სისტემის შექმნა.

ჩვევის შენარჩუნება – არის მისი უცვლელობა დიდი ხნის განმავლობაში. ჩვევის სიმტკიცე – არის მისი სტაბილურობა, სიმტკიცე ნებისმიერ მოუწესრიგებელ ვითარებაშიც კი. შეიძლება მოვიყვანოთ ასეთი მაგალითი: ქართულ ცეკვის გაკვეთილზე შესწავლილ იქნა ცეკვა „მთიულურის“ ერთ-ერთი სატრიუკო ელემენტი ვაჟთა სოლოსათვის – „მუხლებმოკეცილი ვარდნა (დაცემა) ჰაერიდან“. ტრენირების შემდეგ სტუდენტებმა ტექნიკურად შესანიშნავად დაიწყეს ამ სავარჯიშოს შესრულება, მაგრამ, აი, მათ წაუყენეს ამოცანა: შესრულებინათ იგივე ვარდნა, ჰაერში მუხლებმოკეცილი ორი ბრუნის შემდეგ. გაირკვა, რომ სტუდენტებმა, რომლებმაც იმწუთშივე გაბედულად გაართვეს თავი ამ მოძრაობას, ტექნიკურად არამართებულად შეასრულეს. ჩვევა დაიკარგა. რაშია საქმე? რა მოხდა? მოხდა ყურადღების გაფანტვა. მოძრაობის შესრულების მთელი ყურადღება მიმართული იყო ჰაერში შესასრულებელი ბრუნვის ფიქსირებაზე. მხოლოდ ახლაზან შესწავლილი, მაგრამ ჩვევა აღმოჩნდა განუმტკიცებელი.

მტკიცე ცოდნა საჭიროა ახალი ცოდნის დასაუფლებლად. რაც უფრო მტკიცედ იციან მოსწავლეებმა გავლილ-შესწავლილი სავარჯიშოები, მით უფრო წარმატებით და სწორად ეუფლებიან ისინი შესასწავლი მასალის ახალ ელემენტებს.

მამოძრავებელი ჩვევა – ეს არის მამოძრავებელი და სხვა ფუნქციონალური კომპონენტების კომპლექსი. თუ ამ კომპონენტების განვითარების დონე არასაკმარისია, მაშინ შეუძლებელია მამოძრავებელი ჩვევის განხორციელება. მამოძრავებელი ჩვევები თანდათანობით უარესდება ან კიდევ სრულიად იკარგება, თუ არ არის მუდმივი ტრენირება, ან კიდევ როცა დაბალია მოვარჯიშეთა ფიზიკური მომზადების ხარისხი.

ცოდნის მტკიცედ ათვისებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს განმეორებას და ცოდნის განმტკიცებას. განმტკიცების პრინციპის პრაქტიკული განხორციელება ნიშნავს მოძრაობების სისტემატურ განმეორებას. განმეორების დროს მეხსიერებაში არა მარტო ის

აღდგება, რაც უკვე ცნობილია, არამედ გამოვლინდება შესასწავლი
შასალის ახალი მხარეებიც.

სწორად ორგანიზებული განმეორება ხელს უწყობს მოსწავლეთა
ცოდნის აქტიურად და შეგნებულა შეთვისებას. მოსწავლეთა მიერ
ცოდნის დამოუკიდებლად აღქმა-გააზრება და მეხსიერებაში აღდგენა
მზითხვოს არა მარტო მოგონებას, არამედ მოფიქრებასაც, არა მარტო
განმეორებას, არამედ შესასწავლი საკითხების ღრმად დაუფლებასაც.

სისტემატური განმეორება — მთავარი და ერთადერთი ხერხია
შედეგების განმტკიცებისა და სრულყოფისათვის, რაც სწავლებისას
მიიღწევა.

უ. დვალიშვილი
1999.

ქორეოგრაფიული გაკვეთილის მუსიკალური გაფორმების საკითხისათვის

ქორეოგრაფიული ხელოვნების საშუალებით პიროვნების აღზრდის პედაგოგიური პრობლემა კარგა ხანია აქტიურად დგას მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში. დაგროვდა დიდძალი თეორიულ-მეთოდოლოგიური და პრაქტიკული ხასიათის გამოცდილება. მისი შესწავლა-განზოგადება, ყოველდღიურ მუშაობაში გამოყენება, განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს. გარკვეული წარმატებები ამ მხრივ მოპოვებულია საქართველოშიც, სადაც განსაკუთრებულ სიმაღლეზე ავიდა მოცეკვავე-მსახიობთა მომზადების ისტორიული პრაქტიკა. ამის დასადასტურებლად შეგვიძლია გავიხსენოთ მოწინავე ქორეოგრაფიული კოლექტივების მუშაობის მრავალწლიანი გამოცდილების შედეგები. მიუხედავად ამისა, პროფესიული საცეკვაო ხელოვნება ვერ განვითარდება სათანადო კადრების აღზრდისა და ჩამოყალიბების სახელმწიფო სისტემის ორგანიზების გარეშე. სწორედ ამიტომ, ჩვენში დიდი ხანია მუშაობს სხვადასხვა ტიპის ქორეოგრაფიული სასწავლებლები, სტუდიები, კოლეჯი და ა.შ. აღნიშნული პროცესი თვისებრივად კიდევ უფრო მაღალ დონეზე ავიდა მას შემდეგ, რაც თბილისში გაიხსნა კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი შესაბამისი სპეციალობით. ამიერიდან მოცეკვავე მსახიობთა, დამდგმელ ქორეოგრაფთა და ქორეოლოგთა მომზადების საქმე ერთი, უფრო უწყვეტი სისტემით განხორციელდება. ასეთი რანგის ცვლილებებმა კიდევ უფრო მწვავედ წარმოაჩინა ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების მეთოდოლოგიაში სადღეისოდ არსებული ნაკლოვანებები. გაირკვა, რომ პედაგოგიური აზროვნების ეს სფერო ჩვენში ძალიან სერიოზულ ყურადღებას მოითხოვს, რადგან მთელი რიგი არსებითი საკითხები, რომელთაც წამყვანი ადგილი ეკუთვნის ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების სისტემაში, დაუმუშავებელია და მეცნიერ-თეორეტიკოსთა კალამს ელის. მათ შორისაა გაკვეთილის მუსიკალური გაფორმების საკითხიც.

განსაკუთრებულ გამომსახველობას ცეკვა მუსიკასთან შეთანხმებით აღწევს, როცა მოძრაობებს და პოზებში მის ემოციურ და

სახეობრივ შინაარსს ხსნის.

ქორეოგრაფიული გაკვეთილის სავარჯიშოების მუსიკალური გაფორმების პროცესში, დაცული უნდა იქნეს მოძრაობებისა და მუსიკის ერთიანობა. აქ ერთიანობის ფორმები მარტივია, ამოცანა კი – ელემენტარული. მოსწავლე უნდა მივიდეს ეგზერსისის ცალკეული მოძრაობებისა და მათი კომბინაციების მუსიკალურ გამომსახველობამდე, სასწავლო ამოცანის შესატყვისად. გაკვეთილზე ამ მოძრაობებთან ზუსტი შესაბამისობით უნდა იქნეს მისადაგებული მუსიკა.

ჩვენს სასწავლო პრაქტიკაში გავრცელებული განსაზღვრება – გაკვეთილის „მუსიკალური თანხლება“ საჭიროა, ერთხელ და სამუდამოდ უკუეაგდოთ, როგორც შეუფერებელი, რადგან სრულად ვერ გამოხატავს თავის დანიშნულებას და გაკვეთილზე მუსიკის როლს ვიწრომეტრული აკომპანიმენტის დონემდე აქვეითებს. ამიტომ საჭიროა მისი შეცვლა ტერმინით – ცეკვის გაკვეთილის „მუსიკალური გაფორმება“.

გაკვეთილის მუსიკალური გაფორმება უნდა გავიგოთ როგორც დასრულებული ფორმით გამოსახული მუსიკალური კომპოზიცია, რომელიც აგებულია ხასიათის, ფრაზირების, რიტმული ნახაზის, დინამიკის მიხედვით ცეკვის მოძრაობასთან სრული შესატყვისობით, რადგან მასთან შერწყმულია ერთ მთლიანობაში. ამ კომპოზიციამ უნდა გამოკვეთოს საცეკვაო მოძრაობის ყველა თავისებურება მუსიკალური მახასიათებლის მიხედვით და ამით დაეხმაროს მოსწავლეს შემოქმედებითად აიმაღლოს თავისი საშემსრულებლო ოსტატობა.

როგორც ცნობილია, ცეკვაში მხატვრული სახე მუსიკალურად ორგანიზებული მოძრაობებითა და მიმიკის საშუალებით იქმნება. ცეკვა ორგანულადაა დაკავშირებული მუსიკასთან, რომელიც მის რიტმულ საფუძველს ქმნის და ეხმარება შინაარსის გახსნას.

მოცეკვავემ უნდა „იცეკვოს“ მუსიკის შინაარსი. მისმა ხელოვნებამ სწორად უნდა ასახოს და გახსნას მუსიკის აზრი. მოცეკვავე უნდა იყოს მოქნილი, გულისხმიერი და ფაქიზი, მომნუსხველი ძალა და წარმოდგენილი შესაძლებლობა უნდა გააჩნდეს მის ხელოვნებას, რომ მან შეძლოს მუსიკის შინაარსის „ცეკვა“.

მუსიკის შინაარსის შემოქმედებითად, აღმაფრენით და ვირტუო-

ზულად „ჩიკა“ – ნიშნავს მსახიობის ოსტატობის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტოვანის დაუფლებას. ამიტომ მასწავლებელმა უნდა იცოდეს, თუ რა მიმართულებით, როგორ და რანაირად უნდა აღზარდოს და განავითაროს ეს თვისება.

თუ მოსწავლეები გაიცნობიერებენ, გაიგებენ და ღრმად ჩაწვდებიან მუსიკის შინაარსს, შეძლებენ მსიი მოქმედების შინაგან გრძნობად გადაქცევას და მართვას, მაშასადამე, მასწავლებელი სწორად წარმართავს მუშაობას თავის აღსაზრდელებთან, ეი, სკოლა ურიგოდ არ ამზადებს მომავალ მოცეკვავეებს სცენისათვის.

ნამდვილ მოცეკვავეს უნდა შეეძლოს არა მარტო მუსიკის მოსმენა და შინაარსის ჩაწვდომა, არამედ უნდა უყვარდეს, ესმოდეს, გრძნობდეს და გატაცებული იყოს მუსიკით. ამიტომ, მასწავლებელმაც და მისმა აღსაზრდელებმაც მეცადინეობებზე განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაუთმონ როგორც მუსიკისა და ცეკვის რიტმულ, ისე მუსიკისა და ცეკვის ემოციურ-ქმედითი კავშირის განვითარებას.

თუ მოცეკვავემ უნდა „იცეკვოს“ მუსიკის შინაარსი, მას უნდა შეეძლოს კიდევაც მუსიკის მოსმენა და მის შინაარსში ჩაწვდომა. თუ არა აქვს მხიბლალური მუსიკალური ცოდნა, იგი ვერ შეძლებს მუსიკის მოსმენას და, მით უმეტეს, ვერც მის შინაარსს ჩაწვდება. ეს აქსიომაა. ამიტომ ნამდვილი მოცეკვავე უნდა ერკვეოდეს მოცეკვავისათვის საჭირო, აუცილებელ ძირითად მუსიკალურ ტერმინებში და პრაქტიკულად იყენებდეს და ფლობდეს ამ ცოდნას. მუსიკის ცოდნა მისთვის საშუალება უნდა იყოს და არა თვითმიზანი. ამასთან, მოცეპულ შემთხვევაში, საუბარი შეიძლება იყოს მხოლოდ მუსიკალური ცოდნის მიხიშუძზე და არა მის საფუძვლიან, პროფესიულ წვდომაზე. ცნობილია, რომ მუსიკა არის ხელოვნების დარგი, რომელიც სინამდვილეს გამოსახავს ზუსტად ფიქსირებული სიძაღლისა და რიტმულად ორგანიზებული მუსიკალური ბგერების საშუალებით. მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებებია: მელოდია, ჰარმონია, კილო, რიტმი, მეტრი, ფაქტურა, ტემპრი, დიხაშიკა, ტეპში. ქორეოგრაფმა მუშაობისას უნდა გაითვალისწინოს მუსიკის ელემენტარული თეორიის საკითხები.

მოცეკვავის მუსიკალურობა სამი ურთიერთდაკავშირებული საშემსრულებლო კომპონენტით განისაზღვრება. პირველი კომპო-

ნენტი - ეს არის საკუთარი მოქმედებების მუსიკალურ რიტმთან სწორედ შეთანხმების უნარი.

რიტმის გაზომვა და შეცნობა შეიძლება მეტრის-მუსიკალური ტაქტის აგებულების საშუალებით; ტემპით განისაზღვრება მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების სიჩქარის ხარისხი და ცვალებადობის ხასიათი. თითოეული საცევაო ნაწარმოები ყოველთვის მკაცრად მიჰყვება მუსიკალური ნაწარმოების რიტმს, ეს კი ბევრად განსაზღვრავს სცენური მოქმედების განვითარების დინამიკას და ხასიათს. მუსიკალური რიტმის ოდნავი დარღვევაც კი ცეკვას ყოველთვის უკარგავს მხატვრულ სიზუსტეს. ამიტომ მოსწავლეებმა მუსიკალური რიტმი უნდა აღიქვან როგორც უბრალო, დროის ნაწილების მექანიკურად ზუსტი ათვლა, არამედ როგორც ცეკვის გამომსახველი კომპონენტი. იგულისხმება, თავდაპირველად მოსწავლეებმა კარგად უნდა აითვისონ უმარტივესი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული რიტმები 2/4-ზე და 4/4-ზე ზომით, შემდეგ უფრო რთული; 3/4-ზე, 6/8-ზე, 5/8-ზე და ა.შ., ნელი ტემპიდან თანდათანობით ჩქარზე გადასვლით და შესასრულებელი სავარჯიშოების დინამიკის გაძლიერებით.

მუსიკალურობის მეორე კომპონენტი - ეს არის მასწავლებელთა მიერ თემის - მელოდიის შეგნებული, შემოქმედებითი აღქმა და ცეკვაში მისი მხატვრული განსახიერება.

ცნობილია, რომ ყოველი მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსი შეიცნობა თემის-მელოდიის მიხედვით, რომელსაც თავისი გამომსახველი ჟღერადობით შეუძლია გადმოსცეს სხვადასხვაგვარი სახეები და მდგომარეობები, რომლებიც გამოირჩევიან ინტონაციური, რიტმული, დინამიკური და ტემბრული თავისებურებებით. ყოველი ცეკვის ამოსავალი მუსიკალური ნაწარმოების თემის გახსნა უნდა იყოს. სწორედ ამით უნდა განისაზღვროს სცენური მოქმედების სახე, ხასიათი და არსი. რადგანაც მუსიკალური თემის - მელოდიის შეგნებულ და შემოქმედებით გაცნობიერებას განმსაზღვრელი როლი ენიჭება, მოსწავლეებმა იგი უნდა აღიქვან ერთ მთლიანობაში და არა პარალელურად და აბსტრაქტულად.

ცეკვის ხელოვნებაში მუსიკალური თემის ადეკვატური სცენური სახისა და ხასიათის გამოსახვა შესაძლებელია ჭეშმარიტად ცოცხალი

წარმოსახვისა და ემოციების მეშვეობით, რომლებიც შეიძლება წარმოიშვას და გამოვლინდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შემსრულებელს ძკაფიოდ და ნათლად აქვს გააზრებული მუსიკალური თემა.

შინაგანი შემოქმედებითი წადილის გარეშე ნამდვილად ცოცხალი სცენური მოქმედების გამოსახვა არ შეიძლება. როცა მოსწავლეები მუსიკალურ თემას ემოციურად აღიქვამენ, ისინი ყოველთვის მიისწრაფიან იმოქმედონ ტექნიკურად (ფიზიკურად) გამართულად, სრულყოფილად, გააზრებულად, ე.ი. შემოქმედებითი აღმაფრენით და არა ფორმალურად, შაბლონურად.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როგორც სცენური, ისე სასწავლო ხასიათის საცეკვაო პოზის – ჟესტის პლასტიკამ უნდა გამოსახოს მუსიკალური თემის ცოცხალი გრძნობა, რომელიც წარმოადგენს მუსიკალური ნაწარმოების გამოსახვის ქმედით საშუალებას და არა უბრალოდ განყენებულ სქემას.

ქორეოგრაფიის მასწვლებელთათვის ცნობილია, რომ მოცეკვავის საშემსრულებლო ტექნიკა უნდა უმჯობესდებოდეს მუსიკალური რიტმის განვითარებასთან უწყვეტ კავშირში, მუსიკალური გრძლიობებისა და აქცენტების მონაცვლეობასა და თანაფარდობასთან თავისი მოქმედების აბსოლუტურად ზუსტი მისადაგებით. ამასთანავე, არსებობს აზრთა სხვადასხვაობაც, რომ სასწავლო მეცადინეობებისათვის გათვალისწინებული ნაწარმოების ემოციურ-სახეობრივი და ძეტრულ-რიტმული მხარეები მოსწავლეებმა არ უნდა აღიქვან ერთდროულად როგორც ერთი მთლიანობა, ერთნაირი სიცხადით. ექსპერიმენტულად დამტკიცებულია, რომ ეს ფანტავს მოსწავლეთა ყურადღებას და ხელს უშლის ცეკვის ტექნიკის მაღალი სიზუსტით განვითარებას. ამიტომ ქართული ხალხური ცეკვის გაკვეთილზე მუსიკის რიტმი ყოველთვის ძალიან გამოკვეთილი და მკაფიო უნდა იყოს, უპირატესად 2/4 ან 4/4, ხოლო მუსიკალური თემა თავისი ხასიათით შესაძლებელია იყოს უფრო გახეყებული, იგი მოსწავლის წარმოსახვას არ უნდა ეხებოდეს, არც აქტიური, ემოციურ-გააზრებული მოქმედებისაკენ უნდა მოუწოდებდეს მას. გასათვალისწინებული ისიც, რომ მუსიკალური თემის გააზრებული და გატაცებული აღქმა სრულიად არ უშლის ხელს ცეკვის მაღალი ტექნიკის

განვითარებას, პირიქით, აქტიურს ზდის მას, თუ ეს, რა თქმა უნდა, კეთდება მოხერხებულად, სათანადო ზომით და სათანადო გემოვნებით, საგნის სასწავლო მიზნებთან თანმიმდევრული მიმართებით, მოსწავლეთა ინდივიდუალური პროფესიული და ასაკობრივი შესაძლებლობების გათვალისწინებით.

ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ქართული ხალხური ცეკვის მთელი კურსის სწავლებას, თითოეულ გაკვეთილს, ცალკეულ სასწავლო დავალებას, ყველაზე ელემენტარულსაც კი, საფუძვლად ედოს მუსიკის გააზრებული, ცოცხალი აღქმა. ეს არის სასცენო ქორეოგრაფიის გარდაუვალი კანონი, ურომლისოდანც მას არსებობა არ შეუძლია.

მომავალ მოცეკვავეს შეგნებული სწრაფვა შემოქმედებისადმი სკოლაშივე უნდა აღეშრათ. მისთვის მუსიკა არა მარტო მოძრაობის რიტმული „საყრდენი“ უნდა იყოს, არამედ ემოციური გატაცების შინაგანი სტიმულიც, რომელიც გამოიხატება სრულიად შეგნებულად ცოცხალ, ტექნიკურად სრულყოფილი და გასულიერებული საცეკვაო პოზის პლასტიკაში. ამასთან, მოსწავლეებმა მუსიკალური თემა-მელოდია უნდა აღიქვან არა ზედაპირულად და მიახლოებით, არამედ როგორც ემოციურ-სახეობრივი ქმედითი საწყისი.

მომავალი მოცეკვავე შინაგანად უნდა ცდილობდეს მუსიკის თემის გახსნას. მას, მუსიკოს-შემსრულებლის მსგავსად, ყოველდღიურ ვარჯიშში, თვით ელემენტარულშიც კი, უნდა შეჰქონდეს თავისი გატაცების დამახასიათებელი თვისებები, რომელთაგან უნდა ჩამოყალიბდეს მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მაშასადამე, მოსწავლის შესრულებაში მუსიკალური თემა ყოველთვის უნდა გამოვლინდეს როგორც მისი ცეკვის მხატვრული, ემოციურ-ნებელობითი გრძნობა, როგორც ცეცხლი, სრულიად შეგნებული ქორეოგრაფიული კანტილენა. ამასთან, არავითარ სიუჟეტებსა და სამსახიობო თამაშის ხერხებს არ უნდა ჰქონდეს ადგილი – ეს საგნის – „მსახიობის ოსტატობის“ სასწავლო ამოცანაა. მუსიკალური თემის შინაარსთან დამოკიდებულება მოსწავლის შემოქმედებაში ბუნებრივად, უბრალოდ, თავისუფლად, ყოველგვარი წინასწარი განზრახვისა და ზაზგასმის, ან ყოველგვარი „დაძალების“ გარეშე უნდა გამოვლინდეს. მოსწავლის ოდნავი მისწრაფება პლასტიკურად

გამოსახოს, წარმოადგინოს, მიმიკურად გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება მუსიკალური თემის შინაარსისადმი, აუცილებელია დაუყონებლივ აღმოიფხვრას, ვინაიდან ეს ბალებს სიყალბეს, მოჩვენებითობას, უგემოვნებას, მომავალი მსახიობი-მოცეკვავის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნოველირებას.

მუსიკის გულდასმით და სწორად აღქმა, მისი შინაარსით გატაცების უნარი აუცილებელია აღიზარდოს სწავლების პირველივე წლიდან, როგორც კი მოსწავლეები მყარად დადგებიან ფეხზე, კარგად აითვისებენ თავისი ეგზერსისის საშემსრულებლო ხერხებს როგორც ძელთან, ისე დარბაზის შუაგულში. ეს სამუშაო უნდა განვითარდეს და გაღრმავდეს თანდათანობით, ტექნიკის ათვისებასთან უმჭიდროეს კავშირში.

თუ მოცეკვავე ძალზე დიდი ფიზიკური და ნერვული დაძაბულობის დროს ესმენს მუსიკალურ თემას – ეს მის ჭეშმარიტ ოსტატობას მოწმობს. მუსიკალურ თემასთან შინაგანი კავშირის გაწყვეტა ნიშნავს გააზრებული მოქმედებიდან მხოლოდ ტექნიკაზე გადასვლას.

თუ მოსწავლეები უკიდურესი ფსიქო-ფიზიკური დაქანცულობის მომენტშიც ცდილობენ აქტიურად უსმინონ მუსიკას, შეინარჩუნონ მოძრაობის მდგრადობა და სიზუსტე, ძლიერად, თავისუფლად და ელასტიკურად შეასრულონ დიდი რთული ხტომები, ბრუნვების სხვადასხვა სახეები. და ა.შ., მაშასადამე, ისინი ეუფლებიან სასცენო ცეკვის ნამდვილ ხელოვნებას. აქედან ცხადია, სასწავლო მუშაობაში მუსიკალური თემის ზუსტი და მკაფიო აღქმის იგნორირება გამართლებული არაა – ეს პროფესიული შეცდომაა.

მსახიობი-მოცეკვავე მუსიკალურ თემას წინასწარ, სცენაზე გასვლამდე შეიტყობს და „ეისიხლხორცება“ მის შინაარსს. მოსწავლე კი ეცნობა მას მხოლოდ გაკვეთილის დროს.

მაგრამ მსახიობიც და მოსწავლეს მთელი ძალების უკიდურესი დაძაბვის დროს ყოველთვის განიცდიან დიდ სიძნელეს, რომელიც დაკავშირებულია მუსიკალურ-შემოქმედებითი გატაცების შენარჩუნების ამოცანასთან.

გაკვეთილიდან წასვლის შემდეგ მოსწავლეს მკაფიოდ უნდა ახსოვდეს არა მარტო ქორეოგრაფია, მასწავლებლის ღარიგება, არამედ მუსიკალური თემებიც, რომლებიც მათებდა მას შინაგან

აღმაფრენას, ქმედითობას (თუნდაც სულ უმნიშვნელოს) და ეხმარებოდა აგრეთვე საცეკვაო ტექნიკის დახვეწაში.

ამიტომ სასწავლო დავალების გამეორება, მიმდინარე თუ მომდევნო გაკვეთილზე, საჭიროა არა მარტო ცეკვის ზუსტი ტექნიკის განვითარების მიზნით, არამედ უკვე ნაცნობი მუსიკალური თემის მხატვრულად გააზრებისთვისაც, მაგრამ განსაკუთრებულად „გამორჩეული“ მუსიკალური თემების „გაცვეთაც“ ასევე არ შეიძლება, რამდენადაც მათი ემოციური სიმწვავე იკარგება.

მუსიკალურობის მესამე კომპონენტი – ეს არის მოსწავლეთა მიერ მუსიკალური თემის ინტონაციების მოსმენის და ამ ინტონაციების ცეკვის პლასტიკაში ტექნიკურად სწორად და შემოქმედებითი აღმაფრენით განხორციელების უნარი.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების პრაქტიკა გვარწმუნებს, რომ ცეკვაში მუსიკის ინტონაციის ზუსტად შეგრძნობისა და თავისუფლად გამოსახვის უნარი მოსწავლეებში ისევე უნდა აღვზარდოთ, როგორც რიტმის ზუსტი გრძნობა და თემის შეცნობა. შეიძლება რიტმულად იცეკვო, ფაქიზად და სწორად აღიქვას მუსიკალური თემის შინაარსი. მაგრამ ვერ შეძლო, ადნა საკმარისად ვერ შეძლო მისი ინტონაციის გამოსახვა შენს შემოქმედებაში. ამიტომ, თუ რას და როგორ ლაპარაკობს მუსიკალური თემა, მოსწავლემ უნდა აღიქვას ერთდროულად და სწორედ ქართული ცეკვის გაკვეთილებზე.

მაშასადამე, მოსწავლეებს მუსიკალურ-პლასტიკური ინტონაციებით გატაცებამ არ უნდა შეგვაშინოს, ვინაიდან ეს არ არის სასწავლო ტრადიციების ან ქორეოგრაფიის კანონების დარღვევა, არამედ ეს მხოლოდ მოძრაობის „ცივი“ ტექნიკის, ავტომატიზმის, მონოტონურობის გადალახვაა.

როცა რომელიმე სავარჯიშოს შესრულების პლასტიკურ ხასიათს ცვლის რიტმული აქცენტების გაძლიერებით ან შესუსტებით (ძლიერად-ენერგიულად, რბილად-შეკავებულად, ნარნარად-მღერადად, მკაფიოდ-აჩქარებით და ა.შ.), მოსწავლეს უფრო გარკვევით შეუძლია გამოსახოს მუსიკალური ინტონაციები. ამგვარი მეცადინეობები არ წარმოადგენს სავარჯიშოებს სამსახიობო ოსტატობაში. ეს მხოლოდ ცეკვის მუსიკალურ პლასტიკაზე მუშაობად ჩაითვლება. მოძრაობის „ცივი“ ტექნიკის გადალახვა ნიშნავს გააზრებულ,

მიზანმიმართულ და არა უაზრო გამომეტყველებას, ცოცხალ და არა თოჯინისებრ თავის, კორპუსის, ხელებისა და ფეხების ზუსტ მოძრაობებს თვით ყველაზე მარტივი საცეკვაო ელემენტების შესრულების დროსაც.

ამიტომ, ვიმეორებთ, შიში, მუსიკალურ ინტონაციებს სასწავლო მუშაობაში შეუძლია „ჩაფუშოს“ მოძრაობის საშემსრულებლო ტექნიკა ან ხელი შეუშალოს მის გააზრებულ განვითარებას, ეს იგივეა, გვეშინოდეს თვით ცხოვრებისა.

პირიქით, მუსიკალურ ინტონაციებში გატაცებით წვდომის უნარი აიძულებს მოსწავლეებს სასწავლო დავალებები აღიქვან არა ზოგადად, როგორც მოძრაობის (მექანიკის) რიტმულად ზუსტი სქემა, არამედ როგორც ცოცხალი, შემოქმედებითად ქმედითი ცეკვის პლასტიკა.

მომავალი მუსიკოს – შემსრულებელი მის მიერ არჩეულ ინსტრუმენტზე დაკვრის ხერხებს ეუფლება აგრეთვე არა ზოგადად, არამედ წინასწარი განზრახვით, რომ რიტმულად ზუსტი, მაგრამ სუფთა, მოქნილი, რბილი და ღრმა ბგერით მიაღწიოს გამომსახველ ინტონაციებს. კომპოზიტორი ბ.ვ. ასაფიევი ამის გამო წერდა: „როცა ლაპარაკობენ მევიოლინოზე: მისი ვიოლინო მღერისო, ეს მისი უმაღლესი შექებაა. მაშინ მას არა მარტიო უსმენენ, არამედ ცდილობენ გაიგონ, რაზე მღერის ვიოლინო“.

მუსიკის, მისი რიტმის, თემისა და ინტონაციების მთლიანობაში მოსმენის უნარის აღზრდა, ქართული ცეკვის მთელი კურსის განმავლობაში, უნდა განხორციელდეს თანმიმდევრობით, თავის დროზე მარტივიდან რთულზე გადასვლით, მოსწავლის ასაკის, მისი ცოდნისა და სავარჯიშოს ხასიათის გათვალისწინებით.

როგორც ცნობილია, არსებობს ცეკვის გაკვეთილის გაფორმების ორი ხერხი, პირველი ითვალისწინებს მუსიკალურ იმპროვიზაციას, მეორე – მუსიკალურ ლიტერატურას.

სასწავლო პრაქტიკაში საკმაოდ ფართოდ გამოიყენება მუსიკალური იმპროვიზაცია, რამდენადაც თავის ყოველდღიურ მუშაობაში მასწავლებელიც მიმართავს მას, ადგენს მაგალითებს. იმპროვიზაციული სისტემა შემოქმედებითად უფრო მოქნილი და პრაქტიკულად მოსახერხებელია.

კონცერტმაისტერს, სასწავლო დავალების ხასიათის, რიტმისა და შემადგენელი ელემენტების გათვალისწინებით, შეუძლია მოსწავლეთა ყურადღება გაამახვილოს მუსიკალური იმპროვიზაციის შესაბამის თემაზე, დინამიკაზე, ზომასა და აქცენტზე. მართალია, ცეკვის გაკვეთილებზე მუსიკალური იმპროვიზაცია არცთუ მაღალი მხატვრული ღირებულებით გამოირჩევა, მაგრამ ეს არცაა გასაკვირი, რადგან იმპროვიზატორი ჩვეულებრივი კონცერტმაისტერია და არა სახელმოხვეჭილი კომპოზიტორი.

არჩევულებრივად შრომატევადი და რთულია ქართული ცეკვის გაკვეთილი. იგი მოითხოვს ადრე გავლილი მაგალითების უსასრულოდ განმეორებას და ახალი საშემსრულებლო ტექნიკის ზედმიწევნით დამუშავებას. ასეთი სახის სამუშაო მუსიკალურად მის ჭეშმარიტ შინაარსთან მკაცრი შესაბამისობით უნდა გაფორმდეს. ამიტომაც ძალზე კარგია, როცა მუსიკის რიტმი თავისუფლად და ზუსტად მიესადაგება დავალებას. თუ მუსიკალური თემა და მისი ინტონაციები არ შეესაბამება დავალების ხასიათს და მოსწავლეებმა სწორად ვერ შეუხამეს დავალების შინაარსი მუსიკასა და საკუთარ შინაგან ქმედებებს, მუსიკალური გაფორმება განყენებული და მონოტონური ხასიათისა იქნება.

მაშასადამე, აზრი, მიზანი, რომელსაც მასწავლებელი დებს ყოველ მაგალითში, კონცერტმაისტერმა – იმპროვიზატორმა უნდა გააფორმოს დიდი გულისყურით, შემოქმედებითი გატაცებით, მაგრამ ზომიერად, ისე, რომ მუსიკალურად არც პრიმიტიული იყოს და არც მეტისმეტად რთული.

ქართული ცეკვის გაკვეთილების მუსიკალური ლიტერატურით გაფორმებას დღეს ისეთივე წარმატებით უნდა ვიყენებდეთ, როგორც მუსიკალურ იმპროვიზაციას. მაგალითებში მუსიკალური ლიტერატურა უნდა შევიდეს როგორც სასცენო ცეკვის ხელოვნების ორგანული ელემენტი, ეს კი მეტად ძნელი ამცანაა. კონცერტმაისტერმა, როცა საგნის მიზნების შესატყვის ნაწარმოებებს გვთავაზობს, უნდა გამოავლინოს ზომიერების გრძნობა, მხატვრული გემოვნება და ტაქტი.

ქართული ცეკვის გაკვეთილებზე მუსიკალური ლიტერატურა, მუსიკალურ იმპროვიზაციასთან შედარებით რამდენადმე სხვაგვარი

თვალსაზრისით გამოიყენება. მასწავლებელი მუსიკალური ნაწარმოებების საფუძველზე ქმნის სასწავლო-ქორეოგრაფიულ ეტიუდს, ამასთან, მუსიკა კი არ უნდა შევეუხამოთ სასწავლო ამოცანას, პირიქით, ქორეოგრაფია უნდა ესწრაფოდეს გამოსახოს მუსიკის შინაარსი, ეს იქნება უკვე ეგზერსისის არა ჩვეულებრივი მაგალითი, არამედ სასწავლო საცეკვაო ფრაზა.

მომავალი მოცეკვავის საშემსრულებლო ტექნიკის ჩამოყალიბება შეიძლება მხოლოდ ეტიუდებზე მიზანმიმართული მუშაობით. ამიტომ, ეტიუდებზე მუშაობისას უნდა შეირჩეს არა უბრალოდ კარგი მუსიკალური ნაწარმოებები, არამედ ისეთები, რომლებიც უპასუხებენ სასწავლო მიზნებს. დამდგმელი ქორეოგრაფი ქმნის კომპოზიციებს სცენისათვის, ქორეოგრაფ-პედაგოგი-ეტიუდებს სასწავლო მუშაობისათვის. ერთის მეორეთი შეცვლა – ეს ნიშნავს, ზოგადად, პროფესიულ ჩაყარდნას. დამდგმელი ქორეოგრაფისა და ქორეოგრაფ-პედაგოგის შემოქმედებითი მიზნები თავისი შინაარსით ფრიად განსხვავებულია, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი თავის კომპოზიციებს ქმნის მუსიკის შინაარსზე დაყრდნობით, და, რა თქმა უნდა, თითოეულმა მათგანმა ჩინებულად უნდა იცოდეს ქართული ცეკვის სკოლა, როგორც სასცენო ქორეოგრაფიის პროფესიული საფუძველი.

კონცერტმაისტერისა და პედაგოგის ფაქიზი მუსიკალური გემოვნება, მათი ერთობლივი მოღვაწეობა ამდიდრებს სასწავლო მუშაობის შინაარსს, ამაღლებს მოსწავლეთა შრომისუნარიანობას და შემოქმედებით აქტიურობას, ამასთან, თუ პედაგოგ-ქორეოგრაფი არ გამოირჩევა დახვეწილი მუსიკალური გემოვნებით, იგი მოსწავლეებს აჩვევს მუსიკისადმი დაუდევარ და ზერელე მოპყრობას.

ზომიერების გრძნობა, უბრალოება, ბუნებრიობა, ფაქიზი პლასტიკური და მუსიკალური გემოვნება ყოველი მოსწავლის ცეკვის კულტურის ურყევ თვისებად უნდა იქცეს. ყოველგვარი გადაზრა, არტისტიზმის თამაში აუცილებელია დროულად აღიკვეთოს. უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ მოსწავლეები ჩაწვდნენ თემის ხასიათს, ტონალობას და მუსიკის ცოცხალ რიტმულ სუნთქვას, ცდილობდნენ „მუსიკის სიმღერას“ ცეკვის პლასტიკის, ე.ი. მთელი სხეულის მოძრაობის. აი რატომაა საჭირო, რომ ყოველი სასწავლო ამოცანის

ქორეოგრაფია და მუსიკა შეესატყვისებოდეს ერთმანეთს.

მუსიკალურობის აღზრდა ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების პროცესში არ საჭიროებს რაღაც ახალ ან განსაკუთრებულ სასწავლო სისტემას. აუცილებელია მხოლოდ, რომ ყოველ გაკვეთილზე მოსწავლეებს გამოვუმუშავოთ უნარი დაძლიონ ცეკვის ტექნიკის სიძნელეები და შემოქმედებითად აღიქვან მუსიკის შინაარსი. ეს დაიცავს მათ მოჩვენებითი ტექნიციზმისაგან.

ამასთან ერთად, მუსიკის ხასიათში მხოლოდ შემოქმედებით წვდომას არ შეუძლია შეცვალოს ცეკვის საშემსრულებლო ტექნიკა. ცეკვის ტექნიკა, უპირველეს ყოვლისა, ცეკვის დასწავლაა. კუნთების, ფსიქიკის, ნებელობის, ადამიანის მთელი ორგანიზმის აღზრდა, სისტემატური დატვირთვის და სასცენო ქორეოგრაფიისათვის აუცილებელი სამოძრაო ჩვევების შეძენაა. მაგრამ მომავალი მსახიობი-მოცეკვავის აღმაფრენისთვის აუცილებელია შემოქმედებითი იმპულსი – ოცნება, რომელსაც ცეკვაში და არა მარტოდუნ სცენაზე, არამედ ყოველდღიურ სასწავლო მუშაობაშიც, ბაღებს მუსიკა.

სწორედ ამიტომ ცეკვის მასწავლებლებმა თავისი აღსაზრდელების ყურადღება უნდა მიაპყრონ იოცნებონ მთავარზე, მართალია, ჯერ კიდევ შორეულზე, ყოველთვის არცთუ ნათელზე, არა კონკრეტულზე, მაგრამ ძლიერ არსებითზე – მსახიობ-მოცეკვავის ჟესტზე. ცეკვის ცოცხალ მუსიკალურ-პლასტიკურ სუნთქვაზე, რომელიც შემდეგ სცენაზე გადაიქცევა მძლავრ, გამოსახვის ქმედით საშუალებად.

მართლაც, როგორ შეიძლება დაიწყო ქართული ცეკვის გაკვეთილზე, რომ „შიშველ ტექნიკას“ მომავალი მოცეკვავე ყოველთვის მიჰყავს შინაგან უსიცოცხლობამდე და სცენურ მოქმედებას უკარგავს სახეობრიობას და მხატვრული გამომსახველობის ძალას, რომ ცეკვის საშემსრულებლო ტექნიკის მუსიკის აზრობრივი და ემოციური შინაარსისადმი დაქვემდებარება არის ნამდვილი სასცენო ქორეოგრაფიის ხელოვნების ხელშეუვალი პირობა.

ამასთან, მხოლოდ ტექნიკის უპირატესობას, როგორც წესი, მოცეკვავე მიჰყავს სქემატიზმამდე და არა სახეობრივ მოქმედებამდე და ახდენს მის ნიველირებას. მუსიკალური კულტურის უკმარობა და

შეზღუდულობა მოცეკვავე მსახიობს ხელს უშლის მიაღწიოს ნამდვილ შემოქმედებით სიმაღლეებს. ასეთი მოცეკვავის გამოსვლები, თუ იგი მსახიობური ნიჭითაცაა დაჯილდოებული, შეიძლება ტექნიკურად ეფექტურიც იყოს, ვირტუოზულად ბრწყინვალე, ტემპერამენტული, შეიძლება დაემთხვეს სცენურ სახე-როლს, მაგრამ არ იქნება მხატვრულად ღრმა, ე.ი. მუსიკალური, ემოციურად და ფსიქოლოგიურად გამართლებული რაც სასცენო ცეკვის ნამდვილ ხელოვნებას განასხვავებს მისი იმიტაციისაგან.

თუ მოსწავლეს არ შეუძლია აღიქვას მუსიკის შინაარსი, როგორც ცეკვის მხატვრული კომპონენტი, როგორც ადამიანური ოცნების სახეობრივი სამყარო, როგორც გრძნობების მაღალი, კეთილშობილური პოეზია, როგორც მსახიობური შთაგონების ცოცხალი შემოქმედებითი სათავე, მაშასადამე, მას არ შეუძლია ან ჯერ კიდევ მზად არ არის გახდეს ჭეშმარიტი მოცეკვავე.

მრავალმხრივი შემოქმედი (შტრიხები ზაურ ლაზიშვილის ბიოგრაფიისათვის)

ძალიან ბევრჯერ გამჩენია დაუოკებელი სურვილი თუნდაც ერთი, პატარა საგაზეთო წერილი დამეწერა ზაურ ლაზაშვილზე – კაცზე რომელიც მართლაც მრავალმხრივი შემოქმედებითი ნიჭით, პიროვნული ღირსებითა და ნიშნითაა შემკულ-გამორჩეული. განზრახვა ბევრჯერ გადავდე და როგორც მერე მივხვდი ამის მიზეზი ის იყო, რომ თითქოსდა მსურდა უფრო და უფრო მოზადებული შევხედროდი ასეთ თემაზე საუბარს. ყოველთვის მჯეროდა და ახლაც ღრმად მწამს, რომ ზაურ ლაზიშვილი დიდი შემოქმედი, დიდი ხელოვანი, პედაგოგი, მკვლევარი და გულმხურვალე პატრიოტია. ჯერ იყო ახალგაზრდობის წლებში ტოლს არავის უდებდა ცეკვაში, იმ ხანად კი მოცეკვავეთა გასაოცარი თანავარსკვლავედი არსებობდა საქართველოს ქორეოგრაფიული ცის კაბადონზე. გავიდა წლები. ბატონი ზაური საკუთრივ ქორეოგრაფობას შეეჭიდა და სულ მალე ბეჭდაუდებელ ფალავანთა რიგში ჩადგა. ამას მალე მკვლევარ-მადიებლის როლის მორგება მოჰყვა და აქაც თავი ისახელა.

ზაურ ლაზიშვილი ახალგაზრდობაშივე აზრობრივად – ემოციურად ამეტყველებული მოცეკვავე-შემსრულებელი, დიდი ტექნიკითა და ამოუწურავი შესაძლებლობებით შეიარაღებული, ცეკვაში ფსიქოლოგიურ პროცესების უტყუარი ამომხსნელი, საოცარ ქმნილებასავით ჩამოსხმული, გარდასახვის უნარით აღსავსე, ილეთებისა და ილეთთა ნაერთების ტექნოლოგიური პროცესების, შემსრულებელ-ინტერპრეტატორი იყო.

დღესაც კარგად მახსოვს ფრაგმენტი რესპუბლიკურ ერთ-ერთ კონფერენციაზე ბატონ ზაურ ლაზიშვილის გამოსვლიდან: „პირველ რიგში დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს მოცეკვავის გარეგნულ მხარეს, ფიზიკურ მონაცემებს. მოცეკვავე – ვაჟის სხეულის სწორ პროპორციებს... ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი თუ, რამდენად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ქართველი მოცეკვავე – ქალის სილამაზეს, კლდეამოსილებას, მისი ტანის ფერთა ასხმას, პლასტიკურობას, პერონებას, ხატოვნად მეტყველ სახეს“.

ზაურ ლაზიშვილი მკაფიოდ გამოკვეთილი და მრავალმხრივი მონაცემების მქონე ქორეოგრაფია. პირველი ნამუშევრების მკაფიო ინდივიდუალობამ და ღრმა ემოციურმა ხასიათებმა თავიდანვე მიიპყრო ფართო საზოგადოებრივი ყურადღება და დასაწყისშივე ნათელი გახდა, რომ მისი სახით ქართულ საცეკვაო ხელოვნებას დიდი შემოქმედი შეეჭიდა, რომელმაც გაამდიდრა და გაამშვენიერა ქართული ქორეოგრაფიული კულტურა. მის მიერ დადგმული ყველა ცეკვა ეს არის პოემა – პოემა ღრმა აზროვნებისა და სილამაზის, ბრწყინვალე შერწყმისა, რომელთაც გააჩნია თავისი საკუთარი ჩანაფიქრი, თავისი განვითარება და დიდებული საფინალო აპოთეოზი. საყოველთაოდ არის ცნობილი მისი ფართო და მრავალმხრივი ერუდიცია. უტყუარი ალლო და დიდი გემოვნება, მკაცრი მომთხროვნელობა და პირადი პასუხისმგებლობის მაღალი გრძნობა, დაუცხრომელი ძიების ჟინი და მოძიებულის ერთ სისტემაში მოქცევის უნარი ცეკვების კვალითი ნახაზებისა და შინაარსის უნიკალური გადაწყვეტა, შეუპოვრობა და პრინციპულობა.

ზაურ ლაზიშვილის მიერ დადგმული ყოველი ცეკვა დიდი შემოქმედებითი აზროვნების ნაყოფია. შინაარსობრივი დატვირთვისა და იდეის გარეშე ის ქორეოგრაფიულ სურათს არ ქმნის... ყველა ქმნილებას ქარგავს, ყველა ცეკვაში განსაკუთრებული, სხვებისათვის უცნობი ფერები შეაქვს. მისი საცეკვაო ტილოები შექმნილია ცეკვაში დარატურგის კანონების კლასიკური მიმართულებებით, მისი დაცვის მკაცრი ფორმებით. ამავდროულად იგი მაინც ახერხებს ამ კანონების „დარღვევას“ და თავის გაბედულ სითამამეს თავისუფლად ატარებს მისთვის მისაღებ ლაბირინთებში. ყველგან იგრძნობა ავტორის ინდივიდუალობა, ეს იქნება სულის თავისუფლება თუ, ლირიზმის გადახვეული ერთსულოვნება. შეჯიბრის პათოსი თუ გიგანტთა შერკინების ჰეროიკულ გამომსახველობითი ვნებები. მისი სულიერი სამყარო ცეკვაში ხაზებით, მწკრივებით, წრეებით, სართულებით და საერთოდ, დიდი შინაარსით დატვირთული ლამაზი გრაფიკული ნახაზებით გადმოიცემა. მარტო ბოლო წლებში შექმნილი ისეთი ქორეოგრაფიული, ტილოები, მე ვიტყვოდი, შედეგები ეყოფოდა საამაყოდ, როგორიცაა „ხორუმი“, „განდაგანა“, „აჭარული მოტივები“, „აჭარული სახუმარო“, „რაინდთა როკვა“ და ბევრი სხვა.

აქვე მინდა აღვწერო ზაურ ლაზიშვილის საჩვენებელი გაკვეთილ-

რეპეტიცია, რომელიც ბათუმში კულტურულ სანგამანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიული სპეციალობის სტუდენტებთან ჩატარა და, მეც ვესწრებოდი იმ დღეს გეგმით ცეკვა „ზორუმზე“ იყო გათვალისწინებული მუშაობა: – სარეპეტიციო დარბაზში ზაურ ლაზიშვილი საოცრად მობილიზებული, ფიქრებში ჩაძირულია. ყველაფერი ქრება მისი მხედველობის არედან, გარესამყროს მოწყვეტილია. რჩება მხოლოდ დარბაზი, მოცეკვავენი, მუსიკოსები და რჩება მხოლოდ თვითონ.

იწყება რეპეტიცია. შესრულდა დაზვერვის ფრაგმენტი „ზორუმ-მიდან“. მისი თვალების არწივისებურ ხედვას არ გამოპარვია სხეებისთვის შეუმჩნეველი მცირე უზუსტობა. „თავიდან“ – გაისმის ბრძანება. ისევ თავიდან, და ვინ მოსთვლის უკვე მერამდენედ. თითქოს, ყველაფერი რიგზეა. ილეთების შესრულების სინქრონი, ხელებისა და ფეხების მათემატიკური სიზუსტით შესრულებული მოძრაობები, სრული რიტმულობა, მაგრამ არა, რაღაც მაინც აკლია, რასაც მხოლოდ ის ამჩნევს, თითქოს ძლიერი გამაღიდებული საშუალებით უყურებდეს, ასეც უნდა იყოს, რადგან მისთვის ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა. ისევ! თავიდან! ბრძანებაა და არა მოთხოვნა. მოცეკვავეები დაიღალნენ. მართალია მისი გაწვრთნილები არიან, მაგრამ ადამიანის შესაძლებლობებსაც ზომ აქვს საზღვარი და მოცეკვავეების ნებისყოფას თითქოს ბზარი გაუჩნდა, უხილავი ძაფებივით დაიჭიმა და სადაცაა უნდა გაწყდეს, საცაა უნდა იფეთქოს, იყვიროს. უკვე აუტანელია ილეთთან ასპერთეჯერ შერკინება, მაგრამ ეს არ მოხდება, არ შეიძლება ამის დაშვება, რადგან მათ წინაშე ლაზიშვილია. ქორეოგრაფმაც იგრძნო გუმანით, წუთშესვენებაა საჭირო.

ყველას აჩერებს და ნახეთ საოცრება, თვითონ აკეთებს იმას, რისი გაკეთებაც ვაჟებს გაუჭირდათ, და მერე როგორ ვაჟებს, რჩეულებს.

ზაურ ლაზიშვილმა სხარტად, ძალზე მსუბუქად ორი ბრუნით გააკეთა, სწრაფად ცალ მუხლზე დაეშვა, თითქოს გამოსროლილ ისარს გაუსხლტაო, მარჯვენა ხელი შუბლთან მოიჩრდილა და მიდამოს დაზვერვა დაიწყო მტრის ჯარის ადგილსამყოფელის გამოსაცნობად. შენიშნა კიდეც, წამოხტა, ბრუნები გაიმეორა, და თავბრუდამხვევი ტემპით ილეთთა შესრულება დაიწყო. მოძრაობათა კომპლექსის საშუალებით განგაში ასტეხა, თითქოს ყველას ანიშნა უხილავი მტრის

მოახლოვება. ჯარი მის გარშემო შემოიკრიბა და ცეკვა „ხორუმის“ საჩურჩულო ილეთების შესრულება დაიწყო. უცებ შეჩერდა, ამოისუნთქა, დაწყნარდა და მოცეკვავეებს მიანიშნა, ყველაფერი შესრულონ ისე, როგორც თვითონ აჩვენა.

მოცეკვავეებმა პაუზით ისარგებლეს, თვალებში ჩამდგარი და სახეზე მოწურწულე ოფლი შეიმშრალეს. ახლა კი მიხვდნენ, თუ სად ყოფილა დამალული მათი შეცდომების მიზეზები. ზაურ ლაზიშვილის შესრულებით სადაზვერვო ფრაგმენტს მართლაც სხვა შნო და ლაზათი, სხვა ელფერი მიეცა, ხომ უფრო შთამბეჭდავი და დამაჯერელი შეიქმნა.

თუმცა მოცეკვავეები მიჩვეულნი არიან ზაურ ლაზიშვილის მიერ ასეთი „სოლო“ ნომრების შესრულებას რეპეტიციის დროს, მაგრამ მაინც გამოცეხული დარჩნენ. ზოგიერთმა კი უხერხულად თავი დახარა, ქორეოგრაფი თითქოს ვერაფერს ამჩნევს, მაშინ როცა მის თვალებსა და გონებას არაფერი გამოეპარება.

ყველა გრძნობს შესვენების გამოცხადებას. ქორეოგრაფიც ხომ რკინით ნაჭედი არ არის, მასაც ხომ უნდა დასვენება, თუმცა არა, ის არ ისვენებს. მოემზადეთ გოგონებო! – გაისმის ბრძანება. და, ყველაფერი იწყება თავიდან. ისვენებენ ვაჟები. იწყება მუშაობა ქალებთან.

დაუჯერებელია ზაურ ლაზიშვილის ტიტანური შრომა, აბობოქრებული ყოველდღიური საქმიანობა. საქართველოს რამოდენიმე ქალაქსა და რაიონში უწევს თეორიულ თუ პრაქტიკულ დახმარებებს, კონსულტაციებს, როგორც საბავშვო, ასევე სტუდენტურ და სახელმწიფო ანსამბლებს. ძალზე სერიოზულ მუშაობას ეწევა აჭარის და არა მარტო აჭარის საცეკვაო ფოლკლორის მოსაძიებლად, დასამუშავებლად და შესასწავლად. ის გახლავთ პროფესიონალი მკვლევარი და თეორეტიკოსი. რაოდენ მისაღები და გამოსაყენებელია მისი თეორიული და პრაქტიკული კონცეფციები, რამაც ესოდენ გაამდიდრა საქართველოს სასცენო საცეკვაო ნიმუშები და თეორიული ნაშრომები.

ყველაფერ ამას დავუმატოთ სამწერლო ასპარეზზე მისი მოღვაწეობა, საოცარი ნიჭიერებით შექმნილი ნოველები, მოთხრობები. რამდენი მივიწყებული მოცეკვავის, ქორეოგრაფიის, მუსიკოსის სახელი

მოიძია და სამზეოზე გამოიტანა. რამდენი ცნობილი სახელი დაიკარგებოდა სამარადმუამოდ რომ არა ზაურ ლაზიშვილის დაუღალავი გული და განუმეორებელი კაცთმოყვარეობა, რამდენი მოცეკვავის და ქორეოგრაფის სახელს ვერ გაიცნობდა აჭარა და სრულიად საქართველო რომ არა ზაურ ლაზიშვილი.

ზაურ ლაზიშვილი ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში წერს: – „..... სამოციანი წლების შუა ხანებიდან თითქმის სამოცდაათიანი წლების შუა ხანებამდე ჭანიშვილი-ლაზიშვილის სამაგალითო ხელოვნებით იკვებებოდა აჭარის ცეკვის სამყარო. მერეც არ განალეზულა ასეთი განწყობა“, ასევე ზაური ხშირად იმეორებს, რომ: – „მე და რეზო ერთმანეთის მაგალითზე, ლამაზ შემოქმედებით ჭიდილში ვიზრდებოდით“. აქ კი ნამდვილად ცდება ზაური, რადგან ის ჩემთვის მუდამ იყო მისაბაძი მაგალითი, როგორც მოცეკვავე, ქორეოგრაფი, პედაგოგი, საზოგადო თუ პოლიტიკური მოღვაწე. მე შემიძლია ხმამაღლა ვსთქვა ზაურ ლაზიშვილი მოვლენაა. მოვლენა, ყველა გაგებით, დიდებული მამულიშვილი, მოქალაქე, ხელოვანი, მეგობარი, მეუღლე, საოცარი მამა. მე კი მემამყება, რომ მისი თანამედროვე ვარ.

ზემოთ უკვე ვთქვი და ახლა უკვე ხაზგასმით კიდევ უნდა გავიმეორო: ზაურ ლაზიშვილი მარტო იმიტომ კი არ არის მოვლენა თანამედროვე ქარულ ქორეოგრაფიაში, რომ თავის დროზე კარგი მოცეკვავე იყო და ახლა კარგი ქორეოგრაფია. იგი უპირველეს ყოვლისა მრავალმხრივი პიროვნებაა და ამგვარ მრავალსახეობაში მისი, როგორც ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევარის საქმიანობა ერთ-ერთ უპირველეს ადგილზე დგას. ჩემს უფროს კოლეგებსაც და მეც ხშირად აღმინიშნავს, რომ თეორიულ-კვლევითი მუშაობის სფერო ჩვენი პრაქტიკოსი ქორეოგრაფების საქმიანობის აქილევსის ქუსლია. ეს, ალბათ, გასაკვირველი არც არის რადგან საქმიანობის როგორც ერთ ისე მეორე სფეროს კოლოსალური ადამიანური ენერგია, უნარი და დრო ესაჭიროება. აქედან გამომდინარე ყველას, ბუნებრივია ვერც მოსთხოვ საკუთარი, თავისუფალი დროის ხარჯზე უთუოდ იღვაწოს ქორეოგრაფიული თეორიის სფეროში. ამასთან ისიც ცხადი და ცალსახად ნათელია, რომ ვისაც ამის უნარი, ნიჭი თუ შესაძლებლობები აქვს, თეორიულ-კვლევითი საქმიანობის სიყვარულიც ამოძრავებს და პრაქტიკულ შედეგებსაც აღწევს იგი საგანგებო ყურადღებითა თუ

პატივისცემით უნდა იყოს მოსილი. ზაურ ლაზიშვილი სწორედ ამგვარი პიროვნებაა. წლების მანძილზე მან გაზეთებში „ლიტერატურული საქართველო“, „ქართული კულტურა“, „აჭარა“, „როკვა“ და სხვა, გამოაქვეყნა წერილების სერია, რომელთა შორისაც უთუოდ გამორჩეულია „ქართული ქორეოგრაფია დღეს“, „ქართული ცეკვის მომავლისათვის“, „ხალხური ცეკვა აჭარის პოეტთა შემოქმედებაში“, „ფიქრები ფიქრების ნიადაგზე“, „ილიკო სუხიშვილი და აჭარა“, „ქართული ცეკვის ნინო განმანათლებელი“, „მოყვარეს პირში უძრახე“ და სხვ. ზაურ ლაზიშვილის ყოველი წერილი საქმიანია, პრობლემურია, გამოირჩევა საქმის ცოდნითა და პრინციპულობით. იგრძნობა, რომ ავტორი ისეთ საკითხებზე მსჯელობს, რომელიც მისთვის მახლობელია, მტკივნეულია, გრძნობა-განცდებში გადატანილი და გადახარშულია.

ზაურ ლაზიშვილის როგორც ქორეოგრაფ-მკვლევარის დიაპაზონი მეტად ფართოა. იგი მთლიანობაში ადევნებს თვალს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას, სწავლობს მას კომპლექსურად, თუმცა, განსაკუთრებული ჩაიკირკიტებით იგი აჭარის ქორეოგრაფიულ საუნჯეს სწავლობს. ეს ბუნებრივცაა, რადგან მან ძალიან კარგად იცის, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კულტურის ერთ-ერთი უძველესი და თანაც ძალუძად მფეთქავი ძარღვი სწორედ აჭარაა. ბატონ ზაურს არაერთხელ აღუნიშნავს ის ფაქტი, რომ სხვა ყველაფერი რომ დაკარგულიყო და მხოლოდ „ხორუმი“, „განდაგანა“ და „ლაზური“ შემორჩენოდათ მომავალ თაობებს, აჭარის რეგიონში დარჩეული უძველესი კულტურის ქართული აკვანი ამითაც იტყოდა თავის სათქმელს.

იმედს გამოვთქვამ, რომ ზაურ ლაზიშვილი კვლავაც ჩვეული შემართებით გააგრძელებს თავის თეორიულ და პრაქტიკულ საქმიანობას, რითაც კიდევ უფრო დიდ წვლილს შეიტანს ქართული კულტურის შემდგომი აყვავების საქმეში. ამასთან თავს უფლებას მიეცემ და ბატონი ზაურის თავაზიანი თანხმობით ჩვენს წიგნში შევიტანთ მის ორ წერილს, რომელთაგან ერთი ჯანო ბაგრატიონის შემოქმედებას ეხება, ხოლო მეორეში ილიკო სუხიშვილის მრავალმხრივი საქმიანობა და აჭარასთან მისი ურთიერთობის საკითხებია გაშუქებული.

1907 წლის 4 აპრილს ქვეყნიერებას მოეწვინა ყველასათვის საყვარელი, ვიტყოდი, საფიცარი შემოქმედი ილიკო სუხიშვილი.

შარშან, 29 მარტს, საქართველოს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირის მეორე ყრილობაზე ვთქვი: დიდი ილიკო 1997 წელს 90 წლისა გახდებოდა... მოვალენი ვართ საკადრისად მივაგოთ პატივი მის განუზომელ ღვაწლს ქართველი ხალხის წინაშე-მეთქი.

თორმეტი წელია განისვენებს იგი ღიძუბის პანთეონში. იქიდან სხვა ღირსებაშემკულ კაცებთან ერთად მარადიული ბრწყინვალეობით გვეფერება, ბიბლიური წყაროს წყალს გვასმევს, გვაიმედებს და ძალას გვმატებს, რათა ფეხაკრეფით, სათუთი გრძნობებით გავეყვით მის უწრფელეს შემოქმედებითს ნაკვალევს.

„ქართული ცეკვის პატრიარქი“, „ეროვნული ქორეოგრაფიის ორფეოსი“, „ქართული ცეკვის დიღოსტატი“ და კიდევ რა ეპითეტი არ აღამაზებს მის ბობოქარ ცხოვრებას. ყველა მათგანს კი იტევს ერთი უქრობი სახელი – ილიკო სუხიშვილი. „პატრიარქები“, „ორფეოსები“ და „დიღოსტატები“ სხვებსაც ჰქვია, ილიკო სუხიშვილი კი ერთადერთია – განუმეორებელი, ზეადმართული და ეპოქალური.

ეპოქა ქართულ ცეკვას ორმოციანი წლების შუახანებიდან დაუდგა, ილიკო სუხიშვილმა და ნინო რამიშვილმა მოგვიტანეს იგი, მშობლიური მიწიდან ამოზარდეს საოცნებო ნატურისხესავით – მსგავსი რომ არ ვიცოდით მანამდე.

იმხანად ხალხური ცეკვის ანსამბლის შექმნა არც წარმოიდგინებოდა, ვერავინ იკისრებდა თავის განწირვას. ამას ღვთიური ბუნების ადამიანები თუ შეძლებდნენ მხოლოდ.

ატლანტისებური ძალა და გამბედაობა გამოაჩნდათ ახალი ანსამბლის მესაძირკველებს, არ შეუშინდნენ დაბრკოლებებს, არ აჰყვნენ ცდუნებას. თავის ერს საწადელიც აუსრულეს – „შესძლეს... დასაწყისი მიეცათ ახალი ეტაპისათვის ქორეოგრაფიის ისტორიაში ისე რომ არ მოსწყვეტოდნენ ეროვნულ ფესვებს... ახლის ქმნაშიც ისინი გაჰყვნენ ეროვნულ სტილსა და ტრადიციას. თუ რაიმე ცნება შეიძლება ბიუყენოთ ამ მოვლენას ხელოვნების ისტორიიდან, შეიძლება იყოს

ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაღალი რენესანსი...“ (გიორგი ნატროშვილი).

ნახევარ საუკუნეზე მეტი მითვალა საქართველოს „დიდმა ანსამბლმა“. უთვალავი მეზობე და მოსიყვარულე გაიჩინა ქვეყნიერების ყველა კუთხეში. უნახავი, ზღაპრული საცეკვაო სასწაულებით მონუსხა ხელოვნების მოსიყვარულენი.

პატრიოტმა მემკვიდრემ საუცხოოდ დაგვიწერა, რომ იტყვიან ერთი კენჭიც არ დაიტოვა ჩაუთვლელად საარაკო ტრიუმფების შესახებ.

ღიახ, ქართლოს კასრამემ იტვირთა საშვილიშვილო საქმე, წიგნებში „ტრიუმფით მსოფლიოს გზებზე“ და „ტრიუმფი გრძელდება“ გადაგიშალა ეპოქალური ანსამბლის ცხოვრება.

ამ წიგნებს ქართული ცეკვის დედაისტორიაც ვუწოდე, ისინი ცოცხალ საცეკვაო მოთხრობებს გვაცნობენ, ლაქვარდისფრად ცაში აჭრილ გულოსნებას გვიხატავენ, შეუხებელ სინარნარესა და სინაზეს გვისურათებენ. ამიტომამა, რომ ტრიუმფატორ ანსამბლს დედანსამბლსაც ვარქმევთ, რადგან სულიერი საზრდო არ მოგვაკლო, გაგვაძლიერა და აგვაძალდა კიდეც.

მსოფლიოს უგრძეს მონაკვეთებზე „სუხიშვილები“ ჩვენებულ საცეკვაო მონაპოვარსაც აგრიგალებენ. „აჭარული“ ნამეტნავად მოსწონთ მსოფლიოს ყველა კუთხეში. ჩვენებური სუბტროპიკული პლასტიკის სურნელება „დიდი ანსამბლის“ გარდასახვაში მართლაც თვალისმომჭრელია.

ბევრჯერ დავფიქრებულვარ გამოთქმაზე – „აჭარული“, ცოტა იქით, ჩემს ოცნებათა სინამდვილეში არ მიზიდავდა ეს სათაური, მერე კი, როცა წლები გვარიანად დავლაღე, გონიერმა იხუვლა და ვიწამე, რომ ეპოქის კაცი მართალს ამბობდა.

ილიკო სუხიშვილის გამორჩეულად უყვარდა აჭარა. კარგად იცოდა აჭარელი კაცის ბუნება, თავაზიანი ქცევა, უჩვეულო ზრდილობა და ქართული სტუმართმოყვარეობა. უსასრულოდ შეეძლო ესაუბრა აჭარული ფოლკლორის თავისებურებებზე, იქაურ ცეკვა-თამაშობათა მრავალგვარობაზე.

„აჭარელისათვის ყველაზე უფრო სანუკვარი საგანი ხალხური შემოქმედებაა, როგორც თავისი შემოქმედება. აჭარელთა შორის დიდი

სიყვარულითა და სიმპათიით სარგებლობენ კარგი მელექსეები, მთქმელები. აჭარელს უყვარს მოსმენა ზღაპრის, არაკის, გამოცანის, შაირის, ანდაზის, უყვარს მათი შემსრულებლები, საუკეთესო მოცეკვავენი, კარგი დამკვრელები“, წერდა ფოლკლორისტი ჯემალ ნოღაიდელი.

აჭარელის აქ ჩამოთვლილი თვისებანი, ნაღდი ქართული სულიერება, სიბრძნე და უზადო მხატვრულობის ნიჭი, ძირძველი მიწის წარმტაცი სიკოხტავე დაედო საფუძვლად ცეკვის სახელწოდებას. „აჭარული“ ტევადი, მრაველისმთქმელი ცნებაა, ისევე, როგორც მრავალფეროვანია ცეკვის კომპოზიცია. ასე მგონია, ეს „ნატერისთვალი“ უძილო ღამეების მონაპოვარია; თუმცა, იმასაც ვიტყვი, რომ „თეთრი ღამეები“ არც სხვა საუნჯისათვის დაუკლიათ ანსამბლის ხელმძღვანელებს. მათ შორის კიდევ ერთი ჩვენებურად ჩამოქნილი საუნჯე მაქვს მხედველობაში. „ხორუმი“ ის საუნჯე-მოზაიკური ინტერპრირება რომ განიცადა დიდ ილიკოსთან. დღემდე მსგავსი არც მინახავს. ამ ცეკვით სცენაზე „იწერება“ მომაჯადოებელი საბრძოლო სიუჟეტი. მასში მაღალმხატვრულად არის წარმოჩენილი აჭარულ-გურული ხასიათების ნაირგვარი პასაჟები.

ქართული ცეკვის უბადლო ჭირისუფალი ვერ დასჯერდებოდა შეჩვეულ მოდელებს, შაბლონს, უხალისო სცენურ ერთფეროვნებას. მისი „ხორუმი“ იქცა ეროვნული ქორეოგრაფიის „სულისძახილად“, სანიშნო ქარგად. ამის მეოხებით შეიცვალა შემოქმედებითი სტილი, მონუმენტალობამ და წრფელმა გამომსახველობამ დაიკავა მთავარი გადმოსახედი.

აჭარის საცეკვაო ხელოვნებამ უმაღლესი შეისისხლხორცა ამ ნოვატორული გარდასახვის უტყუარობა, მხურვალედ აიტაცა საინტერესო სიახლენი.

დიდმა ილიკომ ღრმა შემოქმედებითი ხნული გაავლო დედაქალაქსა და ბათუმს შორის. ეს განსაკუთრებულობა შემთხვევითი არ იყო, მას ამოძრავებდა ეროვნულობის მიზანი, იმის გააზრებაც, რომ „აჭარა ერთ-ერთი გულმაგარი, ნებაგაუტეხავი მხარეა საქართველოსი, ენაც მშვენიერად შემოინახეს, ხალხურ ცეკვებსაც მოუარეს, არ დაუკარგეს თაობებს ეს ძვირფასი სამკაული“, – ენამჭვერი კაცის ეს დაუვიწყარი სიტყვები სამოციანი წლების დასაწყისში მოვისმინე

ბათუმის თეატრის სცენიდან. სრულიად ახალგაზრდამ სამუდამოდ დავაბინავე გულში პატრიოტული ნათქვამი, ერთობ გავიხარე საგანგებოდ ჩამოტანილი მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმების ხილვით.

„მსოფლიო ტაშს უკრავს“ – ასე ერქვა გიორგი ასათიანის კინოსიუჟეტს. ფილმი გვიფურცლავდა „სუხიშვილების გვარდიელთა“ უსაზღვრო ნიჭიერებას, ცეკვის მდიდარი ენით მოგვითხრობდა მადლიანი ხალხური წეს-ჩვეულებებისა და ყოფის შესახებ. მაშინ ყველაფერი ეს მარტო საკონცერტო სანახაობა მეგონა, სინამდვილეში კი გახლავთ კარგად მოფიქრებული განსაზოგადებელი თვალსა-ჩინოება. იმ დღეს ეკრანზე მოელვარე საცეკვაო ვირტუოზობა ცოცხლად აკიაფდა სცენაზე. იქმნებოდა შთაბეჭდილება თითქოს კინოკადრებიდან გადმოფრინდებოდნენ ვნებადამკვხრალი ბიჭები, მათ შორის შესაშურად ასპარეზობდნენ ჩვენი თანაქალაქელები გივი ჩიჩუა და ალი ანთიძე.

ბათუმელები ჩემს მშობლებს უდავოდ მიაჩნდათ გამორჩეულად, მათში განსხვავებულ თვისებებს ხედავდნენ – ზღვის მოუსვენრობას და ხარიხჯის სურხელებას ვგრძნობ თქვენს მახერებში... ძიტაცებს აჭარის საცეკვაო კულტურის ნაღდი ქართულობა, ეუბნებოდა ბიჭებს მაძაჩემო, – გვახსენებს იმ სანეტარო წლებს ილიკოსა და ნინოს მემკვიდრე, საქართველოს სახალხო არტისტი თენგიზ სუხიშვილი.

აჭარის მოყვარული დიდი ილიკო თავის სამჭედლოში უწყვეტად უხმობდა აქაურობას. ერთად წვრთნიდა ჩვენს ბიჭებს, ასწავლიდა ყველაფერს, რითაც უნდა დაეღაშქრათ მანამდე მიუწვდომელი ხელოვნების ოლიმპი.

სასიკეთო მიზანდასახულობა ფრთებსაც ისხამდა. საოცარი ანსამბლის აჭარლები (ილიკო სუხიშვილი ყველა ბათუმელ მოცეკვავეს აჭარელს ეძახდა) საიმედოდ გამოდიოდნენ უცხოეთში, იძენდნენ პროფესიულ ცოდნასა და მოქალაქეობრივი ცხოვრების გამოცდილებას.

ეს იყო აუწერელი ამაგი ჩვენი მხარის ქორეოგრაფიისათვის, თუმცა არასოდეს არ კმაყოფილდებოდა გაწეული სიკეთით, მუდამ ეძებდა სასურველ მომენტებს შინაარსიანი კონტაქტებისათვის.

სამისო საშუალებანი თავისდაუნებურად არ ჩნდებოდა. ილიკო

ხუზიშვილი სისტემატიურად ეცნობოდა აჭარის თვითმოქმედი და პროფესიული ანსამბლების საოლიმპიადო გამოსვლებს, გამოჰქონდა დასკვნები კოლექტივების შემოქმედებით შესაძლებლობებზე.

თვალები უბრწყინდებოდა აჭარის მთიანეთიდან ჩამოსულ თეთრწყერა მოხუცთა როკვაზე, გაუბამდა დიალოგს. ყაბალახიან ბერებს. „მოხუცთა მოქცეული ოზუნჯობანი“ სანეტარო განწყობილებას უქმნიდა. მეტადრე მეჭიბონეთა ხელოვნება უხალისებდა გულს. „ქოჩახელები“ არ ილევია აჭარაშიო, იტყოდა და თავისებურ გულნაკლულობასაც გამოხატავდა, რომ საქართველოს სხვა კუთხეებში ვერ მოიკიდა ფეხი უნიკალურმა საკრავმა.

ქოჩახელა (ედეკემ სურმანიძე) ხალხურ ყოფაში ამოზრდილი მესაკრავე გახლდათ. ასეთებს დიდად აფასებდა, მოსწონდა „ოპოი ნანას“ თავკაცი ენვერ ხალვაში, „მხარული-განდაგანის“ ოსტატების ალიოსმან დავითიძის, მუხამედ ართმელაძის, თოფუზ გაბაიძის, თოფან მელაძის თვითნაბადი ხლართულ-გრეხილები და ამოსაგორებლები. გამორჩეული თოფან მელაძე ერთხანს სუხიშვილების გვარდიის წევრიც იყო. მისი პირველი მეგანდაგანეობის შესახებაც თქვა ილიკომ, სამართლიანად დაასაბუთა, რომ ცეკვა „განდაგანა“ პირველად შესრულდა 1946 წელს თბილისის ოპერისა და ბალების თეატრში თვითმოქმედიკოლექტივების ოლიმპიადაზე. პირველი შემსრულებლები იყვნენ თეოფან მელაძე და გულიკო ნოღაიდელი (გაზეთი „როკვა“, №2, 1992 წ.).

სიტყვას მოჰყვა და ვიტყვი, რომ დღეს ცოტა როდია განსასჯელი და გადასაფასებელი, არა ერთი ფაქტი და მოვლენაა დამახინჯებული, აშკარა შეუსაბამობანი იჩენს თავს შემოქმედებით-ორგანიზატორულ მუშაობაში. თეორიულ ცოდნას მოკლებული ხალხური ცეკვების სათავესთან დგომას ურცხვად იჩემებენ ზოგიერთები. საამისოდ უსაფუძვლო პოლემიკასაც მართავენ. უფრო მეტიც ჟურნალ-გაზეთებში დაუმსახურებლად აქებენ ხელოვნებაში „სუსტად“ ნამსახურებ ადამიანებს.

ადრეულ წლებშიც „ქართული ცეკვის ენციკლოპედიისტი“ (ქ. კასრაძე) აქვეყნებდა წერილებს ეროვნული ქორეოგრაფიის ანომალიების შესახებ. მეტადრე ყურადღებას იქცევს მისი და ნინო რამიშვილის გაუხუნარი ნააზრევი – „ფიქრები ქართულ ხალხურ ცეკვებზე“

(გაზეთი „კომუნისტი“, 1960 წ. 27 დეკემბერი), წერილის საპროგრამო მნიშვნელობა დღესაც აქტუალურია.

აღსანიშნავია, რომ მის „შინაურ მიმოხილვებში“ ვრცლად აისახებოდა წარმატებანიც. გულითადად გვაცნობდა საქართველოს სხვადასხვა მხარის შემოქმედებითს საქმიანობას. ამის უტყუარი დასტურია აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელოვნების დეკადის შეფასება.

ქართული ცეკვის მოჭირნახულე 1957 წლის 16 იანვრის „ზარია ვოსტოკში“ წერდა: „ჩვენს წინაშეა მხატვრულად მომწიფებული კოლექტივი, რომელსაც საკვებით ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი სახე აქვს. ანსამბლის დახელოვნება გამოირჩევა იდეური მიზანდასახულობით, ეროვნული თვითმყოფადობით, სიღრმით, პროფესიული ოსტატობით“.

საქებარი სიტყვები არ დაუშურებია სადეკადო ცეკვების დამდგმელებისა და შემსრულებლების შესახებ. ნამეტნავად ენვერ ხაბაძის „ხორუმით“ მოხიბლულა: „ამ ცეკვის დადგმა დიდი ორიგინალური გააზრებით. ეს მხედრული აჭარული ცეკვა მკვეთრად გამოირჩევა შემსრულებელთა თითოეული მოძრაობის უაღრესად მკაფიო დახვეწილობით, მოძრაობისა, რომელიც სინქრონულად ემთხვევა საკრავების ხმას. „ხორუმი“ გეიტაცებს რთული რიტმით, სულ უფრო გაძლიერებული დინამიკითა და მამაკაცური გრაციით“.

წერილის ავტორი მიმოიხილავს ქორეოგრაფიულ პოემას „აყვავებული აჭარა“, რომელიც გუნდური სიმღერის ფონზე სრულდება, არ იშურებს ხატოვან შედარებებს მეგანდაგანე ქალებისა და ვაჟების საცეკვაო თავისებურებებზე. „აჭარელი ქალიშვილების ორ სხვადასხვა სახეს ხატავენ აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ფატმან კობალაძე და მერი ლონგურაშვილი, პირველი მათგანი ღირიკულია, მეორე მგზნებარე, დასამახსოვრებელია მოცეკვავე იაკობ ხალვაში, რომელსაც ახასიათებს კარგი გარეგნული მონაცემები, განვითარებული პლასტიკა და ვაჟკაცულობა, ცეკვის მაღალი ტექნიკა და გამომეტყველება გვიჩვენებს თემელ მიქელაძემ, თამაზ ჯახუტაშვილმა, ალი ანთიძემ. ასევე დადებითადაა მოტივირებული ალექსანდრე ჯიჯეიშვილის სასიმღერო-საცეკვაო ეტიუდი სოფლის თემაზე „ქალო ნარინჯიანო“, მოწონს გივი

ოდიკაძის სასცენო კომპოზიციები.

ერთი სიტყვით, დამაჯერებლად, ყოველმხრივ არის გახსნილი სადეკადო კონცერტის ფორმა და შინაარსი, გამოკვეთილია აზრი, თუ რა სახით უნდა იმუშაონ აჭარის ცეკვის მესვეურებმა.

თავის გონივრულ მოსაზრებებს ილიკო სუხიშვილი ავითარებდა ქორეოგრაფთა რესპუბლიკურ შეკრებებსა და სემინარებზე. ამომწურავად აანალიზებდა შემოქმედებითად აქტუალურ მომენტებს, აყალიბებდა მართებულ კონცეფციებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ცეკვების განვითარების თავისებურებებზე.

სამაგალითო შეფასებას აძლევდა ჩვენი მხარის ქორეოგრაფიის მონაპოვარს ინდივიდუალურს შემსრულებელთა კონკურსებსა და დათვალიერებებზე. „აჭარაში ცეკვის ხელოვნება საიმედო ხაზზე დგას. ახალი ცელა ნიჭიერად განაგრძობს უფროსი თაობის მიერ გაკაფულ გზას. სხვანაირად არ გვესახება სამშობლოს მომავალი“ – ამბობდა 1973 წლის საგაზაფხულო შეკრება-სემინარებზე. მაშინ ილიკო სუხიშვილის ლექციამ „ხალხური ცეკვა და თანამედროვეობა“ ბევრი რამ შეგვმატა. მასში წარმოაჩინა ქართული ხალხური ცეკვის სხვოსანი ადგილი თანამედროვე მსოფლიოს ხალხთა ქორეოგრაფიამში.

სწორუპოვარი რეფორმატორი თვლიდა, რომ ხალხურ ცეკვას გააჩნია მხატვრული განვითარების ობიექტური კანონები. ცხოვრება ითხოვს ქორეოგრაფიული „ნაწარმოების“ ახლებურ გააზრებას.

„დამწიფებული მსხალი და ვაშლი თუ დროზე არ მოწყვიტე, თავისთავად დაბლა ვარდება. აგრეთვეა მომწიფებული აზრი ცხოვრებისა, თუ მისი მოთხოვნა დროზე არ დააკმაყოფილე, ცხარდება, ბრაზდება და მისი დადუმება, დაჩუმება ყოველად შეუძლებელია“. – წერდა ვაჟა-შფაველა.

დიდმა ილიკომ ეროვნული ხელოვნება გაბედულად აიყვანა იმ ხიმაღლეზე, საიდანაც კარგი სამზერია. ამ სამზერს ჩვენში მეტი გულოვნებით აუყვანენ, რადგან იგი იყო ბრძნული, მოწინავე თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფიის შეუქცევადი მიმართულება.

ახალი შემოქმედებითი სტილის დანერგვამ აჭარის ქორეოგრაფიას დიდი სიკეთე მოუტანა, მომძლავრდა და გამრავალფეროვნდა ჩვენებული ხელოვნება, ფართოდ გაიღო კარი უცხოეთში გასასვლელად.

საქართველოს ქორეოგრაფთა ქორეოგრაფი მხურვალედ აღიქვამდა თვალყურს აჭარის პროფესიული ანსამბლის მოწადინებას, კარგდა ხედავდა „აჭარის თაიგულის“ ერთგულებას ქართული კულტურის საკეთილდღეოდ, სხვანაირად არც შეიძლებოდა. თავის დროზე 25 წლის ენვერ ხაბაძე სტაჟირებას გადიოდა ქვეყნის „დიდ ანსამბლში“, ეცნობოდა პროფესიული მუშაობის სასარგებლო მეთოდებს. იქვე დაამუშავა „ლაზური ცეკვა“ და „გადახვეული ხორუმი“.

აჭარის „პროფესულიდან“ ილიკო და ნინო ყოველთვის მოუხმობდნენ სწორუპოვარ ბიჭებს. გივი ჩიჩუას და ალი ანთიძეს გარდა, იქ უცეკვიათ ვალოდია შალიკაშვილს, იური ცინცაძეს, თამაზ ჯახუტაშვილს და სხვებს.

გამორჩეულად უყვარდათ ილიკოსა და ნინოს ჩვენი საამაყო ედნარ მეგრელიძე. მომხიბვლელი ჩოხოსანის წერილები წარუშლელ შთაბეჭდილებას გვიქმნის „სუხიშვილების“ საკონცერტო ფოიერვერკების შესახებ. ამ მხრივ ყურადსაღებია მისი „მოგზაურობა ახალ ზელანდიასა და ავსტრალიაში“.

უნდა ითქვას, რომ აჭარის პრესა სისტემატურად ამზეულებდა სასხელო კოლექტივების გამოსვლას აქაც და უცხოეთშიც.

დიახ, უაძრავი ძეხოტბე, მოსიყვარულე, მეგობარი და მოწაფე ყავს აჭარაში ილიკო სუხიშვილს. ყველა ცდილობს გამოხატოს თბილი გრძნობები მისი მისამართით... „გუძლენი ჩემს მასწავლებელს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატს ი. სუხიშვილს“. – ასეთი სიტყვები ჩაწერა თავის წიგნში „აჭარის საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები“ აწ განსვენებულმა ალექსანდრე ჯიჯეიშვილმა.

ავტორის სიცოცხლეში ეს წიგნი არ გამოვიდა. ეს ითავა აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურის მინისტრმა თეიმურაზ კომახიძემ. ეს ღირსეული სამსახურია ეროვნული ქორეოგრაფიისათვის.

საგაზეთო წერილში „ჭეშმარიტი ხელოვნების ზიბლი“ დიდ ილიკოსთან ურთიერთობას გვაცნობს საქართველოს სახალხო არტისტი ენვერ ხაბაძე. სრულიად გვისურათებს ნინო რამიშვილისა და თენგიზ სუხიშვილის ანსამბლის გამოსვლას – როგორც ყოველ-

თავის, დაუვიწყარი ემოციებით აგვავსო, გადაგვიშალა პლასტიკურობა-კოლორიტულობის უმშვენიერესი სამყარო... სხვა უფლება ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის მემკვიდრეებს არც აქვთ... აწსაბმლი მთლიანად ამართლებს საკუთარი სახელწოდების ზედსართავი სიტყვის – აკადემიურის შინაარსს“.

აკადემიური აწსაბმლის კონცერტი ბათუმში ორი წლის წინათ ცხელი აგვისტოს პირველ დღეებში გაიმართა. ამაღელვებელი, მეტად ძვირფასი წუთები გვისახსოვრა „ქართული ცეკვის ქალღმერთმა“, გაგვიახლა გაქროლილი წარსული, დაგვიბრუნა სითბო, რომ ქორეოგრაფიულ აჭარას ახლებური სიკაშკაშის დრო დაუდგა. „მოუარეთ ქართულ კულტურასა და ხელოვნებას“. – უთხრა ბატონ ასლან აბაშიძეს, რასაც ქუხილით შეეგება მაყურებელი. უმაღ გამახსენდა შარშანდელი, 29 მარტის საქართველოს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირის მეორე ყრილობა, სემინარქცეულ დარბაზში მხურვალე გამოძახილი ჰოვა ბატონ ასლანის მისასალმებელმა სიტყვამ.

იგი წაიკითხა საქართველოს პარლამენტის წევრმა იური ბიბილავიშვილმა:

„გულითადად მივესალმები საქართველოს ქორეოგრაფიული ხელოვნების მოღვაწეთა ყრილობას, მის ყველა მონაწილეს, ქართული ხელოვნების ამ უმშვენიერესი დარგის ყველა მონაწილეს, უპირველესად კი თქვენ, ძვირფასო ქალბატონო ნინო, ვისაც ათწლეულების მანძილზე ქართული ცეკვის დიდოსტატ ილიკო სუხიშვილთან ერთად, ხელოვნების ამ ჯადოსნურ დარგს თქვენი მაღალი, ღვთაებრივი ნიჭით სრულიად ახალი შარავანდი მოჰფინეთ, ახალი სივრცე და ასპარეზი მიეცით, დაუვიწყარია თქვენი ტრიუმფალური გასტროლები, საზღვარგარეთის სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებელი ერთნაირი აღტალებით უკრავდა ტაშს ქართულ ხელოვნებას, ე.ი. ჩვენს ქვეყანას, საქართველოს. თქვენთან ერთად არ შემიძლია არ გავიხსენო ილიკო სუხიშვილი – ბუმბერაზი ხელოვანი. ახალი ქართული ქორეოგრაფიის უკვდავი პატრიარქი.

სასიხარულოა იმის აღიარება, რომ ბოლო წლებში, როცა ჩვენს ქვეყანას თავს დაატყდა ნგრევა, დაირღვა სამოქალაქო ჰარმონია, ამ დარგის ბევრმა გამოჩენილმა მოღვაწემ შეინარჩუნა წონასწორობა...

ყოველივე ეს აჭარის მაგალითზე დასტურდება, სადაც შენარჩუნებულია მშვიდობა, თანხმობა შემოქმედებითი ცხოვრების ატმოსფერო. ამან ხელი შეუწყო ხელოვნების ყველა დარგის აღორძინება-აღმავლობას... მათ შორის... ქორეოგრაფიას. დარწმუნებული ვართ, თქვენი ყრილობა ახალი საფეხური გახდება ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის.

ეს იყო საცეკვაო ხელოვნების პატივისცემის, თანადგომის, მისი განვითარებისა და აღორძინებისათვის გულმართალი მოწადინება. სხვანაირად იგი დიდი ილიკო სუხიშვილის ფიქრებისა და ოცნებების ხორცშესხმას მოასწავებს.

ცეკვის დამამშვრალს, ჭირისუფალს მიაჩნია, რომ აჭარაში ეროვნული საცეკვაო კულტურის მკვიდრად დაფუძნება ისტორიულ მნიშვნელობას იძენდა. ეს გარდაუვალი, უქრობი მისია მოვლენათა სრბოლამ სავსებით დაასაბუთა. ქორეოგრაფიული აჭარა ერთ-ერთი მძლავრი, თავანკარა შენაკადია მზენათელი ქართული ხელოვნებისა, ისევე როგორც მზენათელი და დღეგრძელია ილიკო სუხიშვილის ქორეოგრაფიული გენია.

ამ გეხიის სულიერი მიზიდულობა ზღვარდაუდებელია, ლეგენდასავით მორაულია ხალხში და რაც მთავარია, ჩვენი ქალაქის ღირსეულ მოტივად ქცეულა.

1982 წლის 6 ივნისს ილიკო სუხიშვილი და ხიხო რაშიშვილი ბათუმის საპატიო მოქალაქეებად აირჩიეს. არ ავიწყდებათ ეს მოვლენა ბათუმელებს.

შარშან 24 მარტს, აჭარის ქორეოგრაფთა მეორე კონფერენციაზე წუთიერი დუმილით პატივი მივაგეთ ილიკო სუხიშვილის ხათელ ხსოვნას. ისიც ვთქვით, რომ მისი იუბილე ისე აღინიშნოს, როგორც დიდ ხელოვანს ეკადრება.

მრავალმხრივობის ერთი ჩამონატეხიც სახეზეა. ასე რომ ვამბობ, ჩემთვის მეტად გამორჩეული და გულიანი პოეტი დავით თედორაძე მიჩანს უფრო თვალში. აჭარის პოეტთაგან პირველმა ჩამოაგვირისტა შთაბეჭდავი ლექსი „ილიკო სუხიშვილს“, „სულკურთხეულ“ კაცად, „რაინდად“, „როკვის უბადლო გენიად“ დაუსახავს პოეტს ეროვნული ქორეოგრაფიის შეუდარებელი გზამკვლევი დესპანი, „ცეკვით დაიპყრათ პარიზი, ძილი გაუკრთეთ ელადას“, – ტყუილად როდი

აქმობს ლექსის ოსტატი. „გშვენოდა მამა-პაპური სიამაყე და ქველობა, თეთრ ჩოხასავით მოირგე ნაკურთხი დიდქართველობა“, იქარგება ღლექსი და ვრწმუნდებით, რომ „დიდქართველობის“ სახელის ტარება იოლი არ არის.

ვინ უნდა იყოს, ან როგორი უნდა იყოს „დიდქართველი“, ამასაც გვიმხელს პოეტი და თითოეულ სტრიქონში გამოაქვს ილიკოსეული ლეთიური მადლმოსილება: „როგორც ლექსს გალაქტიონმა, როგორც ხევსურმა კაფიას, ახალი სული შთაბერა ქართულ ქორეოგრაფიას“. მართლაც, ვინ თუ არა ილიკო სუხიშვილმა „გახკვეთა ქარი, გააპო წყალი“, რათა ახალი, ჯერ არ ნახული ბილიკები ეპოვა მსოფლიოს მერვე საოცრებისათვის.

ლექსით „ილიკო სუხიშვილს“ დავით თედორაძემ სულმნათი „დიდქართველის“ დაბადების 90-ე წელი დაამშვენა.

ამ თარიღისადმი მიძღვნილ კულტურულ ღონისძიებათა მწკრივზე თამამად შეგვიძლია ვისაუბროთ. კერძოდ, ასეთია ხალხური ცეკვის ინდივიდუალურ შემსრულებელთა ერთ-ერთი კონკურსი. იგი ჩვენს დიდ თეატრში გაიმართა აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს ინიციატივით.

აღსანიშნავია ბათუმის იუსუფ კიბალაძის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საღამო „მოდის თაობა“. ასევე თეორიული კონფერენცია, სადაც წაიკითხეს თემები: „ილიკო სუხიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ხუროთმოძღვარი“, „ილიკო სუხიშვილი ქართულ პოეზიაში“, „ილიკო სუხიშვილი და აჭარა“, „შემოქმედებითი ტრიუმფის ანსამბლი“, „ილიკო სუხიშვილი და თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფია“.

შარშან, 29 მარტს, საქართველოს ქორეოგრაფიის მოღვაწეთა კავშირის მოერე ყრილობაზე ილიკო სუხიშვილის სახელობის პრემია დაწესდა.

მჯერა, რომ ამ პრემიის მფლობელნი ჩვენშიც გამოჩნდებიან, მაგრამ ის უფრო მინდა ვირწმუნო, რომ აჭარამ პირველმა უნდა დაუდგას „ქვეის საღალადო“ ახალი ქართული ქორეოგრაფიის მესაძირკვლეს.

მოვა თაობა მის ძეგლთან და ილოცებს: „ღმერთმა ნათელში

გამყოფოს, შენს ხატს ღვთის მადლი ჰყენია, გიკახსოვხარ, გიკეცხები, როგორც უბადლო გენია“ (დავით თედორაძე).

„და ქუდს გიხდის საქართველო...“

მეოცე საუკუნის ოცდაათიანი წლების საქართველოში ნიჭმომად-
ლებული ქორეგრაფთა სახელები ჩნდება. კულტურის მაშინდელმა
ცხოვრებამ მათ ურთულესი ამოცანები დააკისრა. მეტადრე ხალხური
ცეკვის ბედ-ილბლით ინტერესდებიან. ამ დროისათვის გამოკვეთილი
ფიგურები არიან დავით ჯაგრიშვილი, ნინო რამიშვილი, ილიკო
სუხიშვილი და ჯანო ბაგრატიონი. თითოეულ მათგანს საყურადღებო
გამოცდილება დაეგროვებინათ საბალეტო ხელოვნებაში. ეს კი
მნიშვნელოვნად უადვილებდათ ხალხური ცეკვის ჭირისუფლობას.

ბაგრატიონთა გვარის კაცს ეროვნული ინტერესები ბევრს
ავალებდა, სიკეთისათვის გარჯა წყურვილად გადაქცეოდა. მართ-
ლაცდა, ჯანო ბაგრატიონს ცხოვრებამ „აზრი ცხოვრებისა“
გახუსაზღვრა, მოძაღლის ქორეოგრაფიის შექმნეები იდებები შთააგონა.

მისი შემოქმედების ნელლი წლები მკაფიოდ გვისურათებს
აღაძიანებთან ურთიერთობის, საქმის წამოწყების და მიზნის მიღწევის
უნარიანობასა და ხელოვნების სხვა ჟანრებთან მჭიდრო სიახლოვის
თავისებურებებს. ამ თავისებათა მიხედვით მისი პროფესიონალური
აშკლუა ერთსაზოგადი არაა, დროის გზა-საკვალზე იგი ჩიხებული
შემსრულებელია, უხვი ნიჭისა და შესაძლებლობის ქორეოგრაფ-
დამდგმელი, პედაგოგთა-პედაგოგი.

მემატყანენი გულითადად მოგვითხრობენ ჯანო ბაგრატიონის
სცენურ ინდივიდუალობაზე. ქართულ ოპერებში არაერთი ხალხური
ცეკვა შეუსრულებია, რასაც ყოველთვის ახლდა აღფრთოვანება და
ქუხილიანი ტაშისცემა.

წერილში „ჯახო ბაგრატიონი“ ლილი გვარამაძე წერდა: „...
ოპერებში ჯანო ქართული ცეკვის უბადლო შემსრულებლად
გვევლინება და უნდა ითქვას, რომ მისი ცეკვა რაღაც თავისებური
ბაგრატიონისეული შესრულების მანერით გამოირჩეოდა. აქ იგი
თითქოს გვევლინება იმ ტრადიციების გამგრძელებლად, რომელიც მან

შთამომავლობით მიიღო..., ხაზგასმული ზეიმურობისა და თავდა-
ჭერილი მედიდურობის გრძნობა გამოკრთოდა ჯანოს მიერ შესრუ-
ლებულ ცეკვა „ქართულში... თავისებურია ჯანო ბაგრატიონის მიერ
შესრულებლი „კინტოურიც“ – „ქეთო და კოტედან“. ამ ცეკვაში მას
ჰქონდა თავისი ტკბილი, განსაკუთრებული პლასტიკური ხაზი,
თავისებური არომატი, რომელიც მოგვაგონებს გუდიაშვილის ნახატს“
(ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962 წელი, №7). უბადლო
შემსრულებელი სხვა ცეკვებშიც სხივოსნობდა, კრიალა გარდა-
სახვებით აზრისა და გულისთქმის სიწრფელეს გადმოსცემდა,
მიშველი ტექნიკობანა შეუსაბამოდ მიაჩნდა.

ჯანო ბაგრატიონისეული სცენური ოსტატობის ჩვეულებანი იმის
მთქმელია, რომ ქორეოგრაფიული მზაკვრული სახე „მოსაუბრე“
ილეთ-მოძრაობების გაცეკვებაში მოიპოვება.

გამიგონია და წამიკითხავს კიდევაც, რომ ნაღდი ხელოვანი თავის
სულიერებას, შინაგან გრძნობებს საკუთარ ქმნილებებში ავლენს.
ლიტერატურულ ნაწარმოებში ეს უნაკლო „ნაკლი“ არც თუ ძნელად
შესამჩნევია, საცეკვაო ჟანრშიც მას თვალი არ „მოეხუჭება“.

ჯანოს ნათელი ბუნება, რაინდული სული, კეთილგონიერება და
ფესვმაგარი ხელოვნების პატივისცემა ერთგვარ საღებავს ჰმატებდა
მის საცეკვაო არტისტიზმს, ასე განსაჯეთ, სადადგმო კომპოზიციურ
სამკაულებს.

სადადგმო ხელოვნებაში ერთთავად ამაღლებულია, მოაქვს
მჩქეფარე სიცოცხლე, მზიური ცხოველყოფელობა, ქორეოგრაფიული
დიალექტების სილამაზე. რა არის ამ უჩვეულო სილამაზის არაჩვეუ-
ლებრიობა, თუგინდ ჩვეულებრივი, მაგრამ მაინც ლაზათიანი? რაში
მდგომარეობს მისი მხატვრული მიგნებების, ნოვატორული ალლოი-
ანობის არსი?

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ღრმად ცოდნამ, მუსიკალური
სასიმღერო ნიჭიერებამ დიდად შეუწყო ხელი უხვად „ჩაედო“
საცეკვაოებში ქართული ყოფის და წეს-ჩვეულების იშვიათობანი,
არაქართულს, უცხო ჯიშისას არ იკარებდა.

ეროვნული ცეკვების „სიძველეში“ ეძებდა სიცხადეს, ტრადიციების
ატრიბუტებს, ხედავდა იმას, რაც უნდა დაგვენახა ადრე თუ გვიან,
სხვანაირად არ იქნებოდა მრავალფეროვნება „მტრედის გუნდით რომ

დასდევდა“ ყოველთვის. იცოდა, რომ ხალხში არც თუ ისე ცოტაა მარაგი, რომელიც არ უნდა რჩებოდეს სადღაც მიძინებულ, უსარგებლო მარგალიტად, კარგად მცოდნე გეოლოგის მიხვედრილობით ალვანში მოიძია მთიელი კაცების და ქალების ერთმანეთთან გასაცეკვებელი ყოფითი მონახაზი.

მაღალნიჭიერმა ხელოვანმა ქორეოგრაფიული მასალების მოშველიებით მთის სალხინო-გასართობ უსახელო ცეკვა-თამაშს მორგებული ხატოვანება შესძინა. „ალვანურმა“ კომპოზიციური სიახლით გაახარა ცეკვის სპეციალისტები და რა თქმა უნდა მაყურებელი. ხალხური ცეკვების ინტერპირებისას ჯანო ბაგრატიონი „ტრადიციულობის“ ერთგულებით მეწინავეობს, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ითქვიფება ტრადიციულობაში და თანადროულობას გვერდს უვლის.

„ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ წერია, რომ გარკვეულ წლებში იგი „იყო საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის მთავარი ქორეოგრაფი, დადგა ცეკვები: „საქორწილო“, „ძველი თბილისის ფრესკები“, „ალვანური“, „ქორეოგრაფიული ეტიუდები“... თავის დადგმებში ილევწის ქართული ხალხური ცეკვის ტრადიციების განმტკიცებისათვის...“

ვფიქრობთ, „ენციკლოპედიურ“ განმარტებაში მიჩქმალულია ჯანო ბაგრატიონის ნოვატორობა, მისი გამორჩეულობა ქართული ხალხური ცეკვის განვითარებაში.

საცეკვა ფოლკლორის ღრმად მცოდნე ხელოვანმა გაასცენიურა ქართული საქორწილო სანახაობა, მიაგნო იმ გასაღებს, რომელიც მიმზიდველად წარმოსახავდა ჩვენი ყოფის განუმეორებლობას.

წლების განმავლობაში სცენიდან არ ჩამოდიოდა ეს ქორეოგრაფიული მარგალიტები სიმღერასთან ერთად ზეიმურ განწყობილებას რომ გვანიჭებდა. იმხანად „საქორწილოს“ დიდი „გასავალი“ ჰქონდა, მოწადინებით იდგმებოდა სხვა კოლექტივებშიც.

მართლაცდა, ქორეოგრაფიულ ჰორიზონტზე „საქორწილოს“ გამოჩენა აღმოჩენად გვესახება. კომპოზიციაში ცეკვის მხატვარმა თავისი ინდივიდუალური და სოციალური ბუნება-მოვალეობა გაგვაცნო. ჯერ ერთი ის, რომ მის პიროვნებაში ერთად მოთავსდა მუსიკის, სიმღერის, თეატრის და ცეკვის ხელოვნების ნიჭიერება,

მეორე კი ის, რომ ღვთიით მომადლებული ადამიანური შესაძლებლობანი ჩვენი კულტურის, ხალხის სასიკეთოდ ამეტყველდა.

ქართული ცეკვის ეგრეთწოდებული სინოპტიკოსები ტყუილად ჩივიან, რომ ამ ცეკვის მზე სამხრობისკენ გადაიხარა ან სულაც უამინდობა დაუდგაო. ეს უსაფუძვლობაა. ჯანოს „საქორწილო“ გზა-კვალი გაუკაფა ქორეოგრაფებს, რათა თავიანთი მხარის შესაბამისი „საქორწილოები“ შეექმნათ. თუკი ზოგან მიმზიდველობას არ ავლენენ არცაა გასაკვირი, უგემოვნებას ასე სჩვევია.

ეროვნულობის გამოდარების ახალ დროში ბაგრატიონისეული საცეკვაო და სასიმღერო კომპოზიციები განსაკუთრებული შემოქმედებითი გემოვნებისა და აზროვნების ჩარჩოებში უნდა მოექცეს. ისიც სათქმელია, რომ სიმღერისა და გასცენიურობის თვალდასატანებელი ხატოვანება დიდი ხელოვნების სულის ერთგვარი კრიტერიუმა. მან ეს პროცესი იმ სიმაღლეზე აიყვანა, რომელმაც საყოველთაო მიმართულება შეიძინა. ცეკვა-სიმღერის სცენური შეწყობის დიდოსტატობა ჯანო ბაგრატიონის მსგავსად დღემდე არვის გამოუდის. ამიტომაცაა თავისებური ნოსტალგიაც რომ იხუელებს იმ წლებში ამ წლებშიც რომ გვანატრებენ თავს.

სიმღერასთან ცეკვის მხატვრული ინტერპრეტაციის შთაბეჭდავი ქმნილებებია „შრომს ზეიმი“, „ჯანსულო“, „სამაია“, „აჭარული სატრფიალო“, „სევანური საცეკვაო“ და სხვა.

დღევანდულობის გადასახედიდან „საკოლმეურნეო შრომის ზეიმი“ აქა-იქ საპოლემიკო ხდება, მოსალოდნელი „მსჯავრი“ არც უნდა ვიუცხოვოთ, ცეკვამ საბჭოური ქართული სოფლის კოლექტიური შრომა დაგვისურათა, მაგრამ ამისთვის დაწუნება ან თუნდაც მისი სასცენო რეპერტუარიდან ამოგდება უმართებულოა, მით უფრო რომ „შრომის“ კომპოზიცია უხვი საღებავებით გვხიბლავს, ასევე ზოგადი ხასიათებით, ლექსიკური დატვირთვით ცეკვას ახლებური გადაწყვეტის უნარი აქვს.

თავის წიგნში „ჯანო ბაგრატიონი“ ვახტანგ გოგოლაშვილი წერს: მან (ჯ. ბაგრატიონი-ზ.ლ.) ეროვნულ ცეკვაში შეიტანა შრომითი პროცესების ელემენტები, შექმნა ქართველი ხალხის შრომის ამსახველი ქორეოგრაფიული სურათები. ამ გზაზე გადადგმული პირველი ნაბიჯი იყო 1943 წელს საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის

სახელმწიფო ანსამბლში დადგმული ცეკვა „საკოლმეურნეო...“, ეს იყო მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული და საგუნდო სუიტა..., აქ იჩინა თავი შემოქმედის ფართო დიაპაზონმა, მახვილი ჭკერეტის უნარმა, გენიალურმა გემოვნებამ და თანამედროვეობის სწორმა აღქმამ...“.

წიგნის ავტორს უდაოდ დაეჯერება, რომ შრომის ცეკვის პირველობა ჯანოს სახელს უკავშირდება. ორმოციანი წლების შუა ხანებამდე ჩვენ არ გვყავდა სხვა პროფესიული საცეკვაო ანსამბლი, არცერთ თვითმოქმედებაში არ ჩანს შრომის შინაარსის დადგმები.

სამამულოდწოდებული მპეინვარე ომის პერიოდში ამ ცეკვას შთამაგონებელი ძალა უნდა ჰქონოდა, რადგან იმხანად მასში დასურათდა ოპტიმიზმის გაუტეხავი მისწრაფებანი.

დიდი ფანტაზიის ხელოვანი ბევრს მუშაობდა „ძველი თბილისის ფრესკებზე“. ერთხანს „კინტაურის“ ოსტატურად მოცეკვავემ, ბაღდადურ-ყარაჩოხელის მცოდნემ დრამატიულ ფონზე გაშალა, მისაწვდომი პლასტიკით მოხატა ქალაქური ფოლკლორის მოტივები, ცეკვის მხატვრულ ქსოვილში ადვილად „წაგვაკითხა“ კინტოს ხასიათები, მისი სოციალური სიმსუბუქე, ყარაჩოხელთა ღია, უზადოდ წრფელი ბუნება. „ფრესკებმა“ ქართულ ქორეოგრაფიას „უჩვენა“ დედაქალაქური ყოფის მზინავი კონტურები, შემოიტანა მანამდე უხილავი პასაჟები, რომელთაც არ შეიძლებოდა არ შეევესო საცეკვაო სამყაროს გაუმწვანებელი ადგილები.

18 საუკუნის წინათ ბერძენი მწერალი ლუკიანე სამოსატელი ამბობდა: „ცეკვის ხელოვნება არ არის იოლი საქმიანობა. იგი მოითხოვს ყოველი მეცნიერების ცოდნას უმაღლეს საფეხურამდე, არა მარტო მუსიკის, არამედ რიტმიკის, გეომეტრიის და ფილოსოფიის“. ორი აზრი არ არსებობს, რომ უქრობი შემოქმედის საცეკვაო ორიგინალები დიდი ნიჭით, ცოდნით და აზროვნებით, გამორჩეული მხატვრული ინტუიციით იქმნებოდა. სხვაგვარად ჩვენ ვერ მოვიხელ-თებდით სხვა ფერწაუვალ დადგმებსაც, რომელთა გამომწეურება „საშვილიშვილოდ გადაეცემის“.

დასანანია, რომ დიდი გვარიშვილის საუკეთესო „ნამუშევრები“ უცხოეთის ქვეყნებს არ უნახავთ, ბედი მღევარი უღმობელი გახდა და არ მოისურვა მწვანე გზა აენთო ქართული ცეკვა-სიმღერის ბაგრატიონისეული მონაპოვრებისათვის.

საგულისხმოა, რომ ზოგიერთი მისი მონაპოვარი ხელოვნების სხვა ჟანრებშიც ღონიერდება. ასეთებად გვესახება საცირკო, საესტრადო ხელოვნება და თეატრი.

თეატრიდან ბევრი რამ „აილო“ მაძიებელმა შემოქმედმა. შეითვისა კომპოზიციური მთლიანობის მანამდე „უცნობი“ ხერხები, კიდევ მეტი, თეატრულ სპექტაკლებში ცეკვის როლი და დანიშნულება წამოსწია.

ჯანო ბაგრატიონის საოქტრო ცეკვები გემოვნებას ჰმატებდა საქვეყნოდ აღირებული რეჟისორების სცენურ ქმნილებებს. ეს განსაკუთრებულად ითქმის კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლისათვის დამუშავებულ ცეკვაზე, დიდ რეჟისორს თურმე არ დაუმაღავს თავისი სიწრფელე: „კარგია, ძალიან კარგია, ამ ცეკვას არაფერი არ სჭირდება“.

ამ ფრაზის უტყუარობაში არაერთხელ დაგვკერდით. ერთს კი მაინც დავამატებდი, რომ ახლა უფრო გვეჭირდება ბაგრატიონისეულ პლასტიკურ „პოლიფონიას“ და ხალხურ საცეკვაო კრებულში წვდომა. „კრებულიდან“ გამოვაცალკევებდით მეგრულ „ჯანსულოს“. გვანცვიფრებს ცეკვის სილალე, შემსრულებელთა ზეიმური მღერათამაში, საცეკვაო სანელებლებით შეზავებული სცენური ნაირსახეობანი.

„ნაირსახეობანი“ შემთხვევით არ ვახსენეთ. მისი შემოქმედებითი ნაირსახეობანი თამამად დაიყოფა სატრფიალო, საბრძოლო-მხედრულ, სპორტულ და იუმორისტულ, ქალაქური ფოლკლორის და ლირიკული განწყობის ცეკვებად.

ალბათ, ასეთი მრავალფეროვნება ჰქონდა მხედველობაში 1958 წელს გაზეთი „პრავდა“ რომ წერდა: „პროგრამის ყველა ცეკვას შეიძლება ვუწოდოთ ხალხური შემოქმედების მარგალიტი. ანსამბლის მოცეკვავეები კი არ ცეკვავენ „მუსიკასთან“, არამედ მუსიკა ცოცხლობს მათ ყოველ მოძრაობაში. ამას ისინი გამოხატავენ როგორც ნარნარ, ისე, მჩქეფარე და მღერად ცეკვებში და განსაკუთრებით მკაფიოდ, ტემპების ზრდის პროცესში“. ეს სიტყვები მოსკოვში დაიწერა, სადაც მიმდინარეობდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა. სხვა უკეთესი შეფასება არც შეიძლება იყოს, ხაზგასმულია, ის, რომ „მუსიკა ცოცხლობს მათ ყოველ მოძრაობაში“.

ჯანოს საცეკვაო ლექსიკა მართლაც მუსიკალური და პოეტურია,

ბუნებრიობის სხივითაა განათებული. მასთან არ არის გამონაგონი, ხელოვნურად შეკონფიგურებული, ძნელად გასარჩევი „ჩანართები“. მისი ხელოვნების მობიბინე ყანაში ყველასთვის ახლობელი, ცხოვრების წიაღიდან მარცვალ-მარცვალ ამოკრეფილი ცეკვის ნამდვილი სიცოცხლეა.

დიახ, არსებობეს ცოცხალი ცეკვები, რომელთაც სცენიდან წასვლა არ უწერიათ, არიან ხმაურიანი, მოჩვენებითნიც დროის ერთ მონაკვეთში, რომ ზარ-ზეიმობენ, მაგრამ მაინც ადრე ეწყებათ დღენაკლულობა. ცეკვის დიდკაცის ხელოვნება უშრეტია, მას წყურვილით ეწაფებოდნენ ადრე, ასეც უნდა იყოს ახლა. არ ვიცი, ვინ როგორ განსჯის, მე კი მიმაჩნია, რომ ჯანო ბაგრატიონი ეროვნულ ქორეოგრაფიაში შემოქმედებითი ცხოვრების თავისებური მიმართულების მოთავეა. ამ მიმართულებამ გვარიანი „მოსავალიც“ მოგვცა, გაჩნდნენ მხატვრულად სრულქმნილი ნიმუშები, რომელთაც სამაგალითო ავტორები ჰყავდათ. ზოგი მათგანი მისი მოწაფეცაა და მიმდევარიც, დაუეწყარი კვალი რომ გაავლეს დიდ ხელოვნებაში. მარტოდ ავთანდილ თათარაძის და ბუხუტი დარახველიძის სახელის ხსენება რად ღირს, ან კიდევ კონსტანტინე მანჯგალაბის, მიხეილ შუბაშიკელის და ნონა გუნიასი.

ქორეოგრაფ-პედაგოგის ხელდასმულია აღიარებული „მექართულენი“, „მოხვეურ-მთიულურის“ და სახუმარო ჟანრის ოსტატები.

ოსტატობა ჯანოს ანსამბლის არც ბათუმელ შემსრულებლებს დაეწუნებოდათ, გულიან ხელმძღვანელს ჩვენებურები შემოქმედებით „პატივში“ ჰყავდათ, რათა თავის „სახელოსნოდანაც“ მიეწოდებინა აჭარისათვის კარგად მომზადებული ახალგაზრდები. დიდ ჯანოს აჭარა მომეტებულად უყვარდა. აქ მას ეგულებოდა მისი გვარის „ხალხი“. თავის მხრივ, აჭარელ ბაგრატიონებს სულში ჩაესახლებინათ ღირსეული პოპულარობა. ეს ადვილი გასაგებიცაა, მისმა ცეკვებმა და საერთოდ, სადადგმო მუშაობის ნაყოფიერებამ აჭარის ქორეოგრაფიაში საფუძვლიანად მოიკიდა ფეხი. ჩვენში იცეკვებოდა კიდევაც „პაემანი“, „აღვანური“, „საქორწილო“ სპორტული შინაარსის კომპოზიციები.

აჭარის სახელმწიფო ანსამბლმა ამ სიტყვის კარგი გაგებით „დაისაკუთრა“, „საქორწილო“ და „საკოლმეურნეო“. მათ გულუხვად

უკრავდნენ ტაშს აჭარის მთიანეთში, რადგან ამ ცეკვებში ბევრი რამ იყო გულის გასათბობი და მახლობელი.

ჩვენს მხარეში ჯანოსდროინდელი სიმღერისა და ცეკვის დიდი ანსაზღლის სტუმრობა არასდროს დაძველებულა. პირიქით, სადღესასწაულო განწყობილებას გვიქმნიდა, რასაც ასაბუთებენ ორმოცდაათიანი და სამოციანი წლების პრესაში დაბეჭდილი წერილები. ერთ-ერთი დასამახსოვრებლად მოგვითხრობს: „ეოკალურ-ქორეოგრაფიული სუიტა „საქორწილო“..., ესაა ნამდვილად დიდებული სანახაობა, ... მთელი სისავსით გადმოგვცემს ქართული ქორწილის ტრადიციას, სუიტა გამოირჩევა კომპოზიციური მთლიანობით..., რაც მთავარია, კარგი შესრულებით. ერთმანეთს ცვლის ფერხული და საქორწილო სიმღერა, მომხიბვლელი „მრავალჟამიარი“, თუ ცეკვა „ქართული“, „სიმღი“, „ფერხული ხორუმით...“ (საბჭოთა აჭარა, 1963 წელი, 5 აპრილი).

აქ არ არის ცეკვების უბრალო ჩამონათვალი. მათ საყურადღებო როლი ითამაშეს ქვეყნის სხვა კუთხეების ხელოვნების სასიკეთოდ. რა თქმა უნდა აჭარისთვისაც, სადაც ეროვნული ცეკვის ისტორიის უცილობელი დაფასებაა.

ცეკვის ნამდვილმა მეისტორიემ საგანგებოდ გაგვაცნო სიუჟეტური ფორმის „ფერხული ხორუმით“. მათი ქორეოგრაფიული ერთეულით წარმოდგენა, ტექნოლოგიური და შინაარსობრივი ლოგიკითაა განსაზღვრული. ორივე საუნჯე ქართული ფოლკლორის ძირიდანაა ამოზრდილი, რამაც ხელოვანი სწორი არჩევანთან მიიყვანა. მთავარი მაინც ისაა, რომ მიაგნო მისაგნებელს, გახსნა თემის კვანძი, რელიეფურად გამოაბრწყინა ძირითადი სათქმელი, იდეა, დედაარსი. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კოშკებად ამართულ „ფერხულს“ გარშემო უვლის მეციხოვნე „ხორუმი“ ვითარც „სიმფონია საქართველოს სიფხიზლის“. სხვა უკეთესს ბაგრატიონთა ჯიშის და სისხლის კაცი რას მოიფიქრებდა, რას გვასწავლიდა იმაზე ძვირფასს, რასაც ჰქვია ქორეოგრაფიული პედაგოგიკა, აღზრდის ქორეოგრაფია.

მის მცირე ფორმის „პაემანში“ მარტოდ სიცილი და ოხუნჯობა როდია მოცემული, უფრო ზნეობის, სიწრფელის გაკვეთილია წარმოჩენილი. უნებურად გვეუფლება გრძნობა თითქოს ცეკვა მაყურებელმა უნდა დაასრულოს, ახსნას ის, რამაც აღაფრთოვანა და

აღელვება. ასე რომ ჯანო ბაგრატიონმა ცეკვას ბევრი რამ შეაძლებინა, ჩაწვდა ადამიანთა გულებს, გაუღვივა იმის გაგება, რომ იგი უბრალო გართობის საშუალება არაა, მას აქვს სოციალური ფუნქცია, აღზრდის დანიშნულება, მაგრამ ყველა სასცენო „სუბიექტი“ ამას ვერ ჩაწვდება, ვერ ქმნის საკადრისს განწყობილვას. ასეთ შემთხვევაში კალამიც მოიმარჯვება და დაგვიტოვებს მეტად საჭირო თეორიულ-პრაქტიკული შინაარსის წერილი: „კვლავაც რომ გვზიბლავს“. პუბლიკაციაში მოტივირებულთა ცეკვის მესვეურთა პასუხისმგებლობა მომავლის წინაშე, ამხელს ვულგარიზმების მიზეზებს, გული შესტკივა ცეკვა „ქართულის“ დამახინჯებაზე, დაბეჯითებით ასაბუთებს: „ზედმეტი არ იქმნება დაეფიქრდეთ მის სახელწოდებაზეც, რადგანაც იგი არ გამოხატავს ცეკვის კონკრეტულ შინაარსს და, თანაც გამოდის, რომ თითქოს მხოლოდ იგი არის ქართული ცეკვა...“ ასევე წერდა საბავშვო ქორეოგრაფიაში არსებული დარღვევების შესახებ, მიუთითებდა სპეციალური რეპერტუარის შექმნის აუცილებლობაზე.

ზემოაღნიშნული წერილი გვაფიქრებინებს, რომ ცეკვის მაღლმოსილ ჭირისუფალს ბევრი რამ უნდა გადმოეცა თავისი ქორეოგრაფიული ცხოვრების გაკვეთილებიდან. ზოგი უცხოები ნააზრევი მომავალი თაობის მიერ უკეთ შეიმეცნება, რადგანაც ამოუწურავია უქრობი ჯანოს მხატვრულ-შემოქმედებითი, პედაგოგიურ-ქორეოგრაფიული და პატრიოტულ-მოქალაქეობრივი ბიოგრაფია და მაინც რა შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მისი ქორეოგრაფიული ცხოვრების გაკვეთილებიდან?

ჯანო ბაგრატიონი მკაფიო სიცოცხლეს ანიჭებს ხალხური შემოქმედების უხილავ სახახებს, იქედან გამოაქვს ცეკვის ისეთი ისეთი სიახლენი, რომელნიც წლების მიღმა გვათბობდნენ, წლების გზასავალზე ინარჩუნებენ შიმშიდველობას. მის „გაკვეთილებზე“ შთამბეჭდავად დაგვიწერს ლილი გვარამაძემ, ნონა გუნიაშვილმა, გრიგოლ კოკელაძემ. წიგნი გვისახსოვრებს ვახტანგ გოგოლაშვილმა. ცხადია, მოვა მოგონებათა ფოთოლცვენა, მაგრამ ყველაზე ჭეშმარიტი ბიოგრაფი და შემფასებელი მაინც ქართველი ხალხია. მან 71 წელი იცოცხლა, რაც არც თუ ისე ბევრია. დღეს კი, უფრო საშურია ძვირფასი მემკვიდრეობა, ხვავიანი ნაშრომ-ნაჯაფური, რომელიც არასოდეს არ ამოიშლება ეროვნული კულტურის ისტორიიდან.

... დიდი ქორეოგრაფის ცხოვრება და შემოქმედება, ნაღდი მამულიშვილობა თამამად გვათქმევინებს: „ქართული ცეკვა რომ არ ყოფილიყო არ იქნებოდა ჯანო ბაგრატიონი საქართველოს ნამდვილი სახალხო ქორეოგრაფი. რომ არ ყოფილიყო ჯანო ბაგრატიონი, ვერ ვიხილავთ ახალ საცეკვაო ქმნილებებს, არ იქნებოდა ქორეოგრაფიული საქართველოს ერთიანობის თვალუწვდენი ფერხული, რომლის ფრთაშესხმული, უსწორო სოლისტებია ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი, რათქმა უნდა ჯანო ბაგრატიონი ყოველ ცისმარე დილას რომ გვასმენინებს ყვავილების ქვეყანაში ნაფერებ გულწრფელ სიმღერას: „... და ქუდს გიხდის საქართველო დიდო ჯანო ბატონო“.

ქორეოგრაფიული ოჯახი (ნუნუ ღვინერია, ჯემალ რეხვიაშვილი)

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიითა და დღევანდელი დანიშნულებით ნებისმიერი ადამიანი დაგვე-
თანხმება, რომ ჩვენი სიმდიდრე თუ სიამაყის საფუძველი მარტო
წარსულში კი არ არის საძებარი, არამედ უპირველეს ყოვლისა
დღევანდელობაში და იმ ადამიანებში, რომლებიც კულტურის
თანამედროვე სახეს ქმნიან. საბედნიეროდ ასეთი ჩვენს გვერდით
ბევრია და მათ გარეშე ეროვნული კულტურის სახე განუზომლად
ღარიბი იქნებოდა. რაოდენ სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ეს
პიროვნებები, ჭეშმარიტი ოსტატები და პედაგოგები მთელი თავისი
შეგნებული ცხოვრებით სწორედ ჩვენი მოზარდი თაობის სწავლების,
მათი აღზრდისა თუ პროფესიული დაკავლიანების დიდ ეროვნულ
საქმეს ემსახურებიან. სწორედ ასეთ ადამიანთა კოპორტაში დგას
ერთი ჭეშმარიტად ქართული, დიდი და შესანიშნავი ქორეოგრაფიული
ოჯახი, რომელსაც ქალბატონ ნუნუ ღვინერიასა და ბატონ ჯემალ
რეხვიაშვილის ოჯახი ჰქვია. საქართველოში ამ ოჯახს საგანგებო
წარდგენა არ ესაჭიროება, მით უფრო იმ ადამიანთა წრეში ვინც
ქართულ კულტურას, ეროვნულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას
ემსახურება. მეც, ბუნებრივია დიდი ხანია ვიცნობ ამ შესანიშნავ
ადამიანებს, სისტემატურად ვხვდები, თვალს ვადევნებ მათ მუშაობას,
მიღწევებს, წარმატებებს, ადამიანურად მიხარია მათი პატრიოტული
საქმეების გამო და, ბუნებრივია, სათქმელიც ბევრი მაქვს.

უპირველეს ყოვლისა კი იმის თქმა მინდა, რომ ქალბატონმა ნუნუმ
და ბატონმა ჯემალმა მუხლჩაუხრელი შრომით, მხოლოდ საკუთარ
თავზე, შესაძლებლობებსა და შინაგან ადამიანურ რესურსებზე
დაყრდნობით ქართულ ქორეოგრაფიულ სამყაროში უზარმაზარი
შემოქმედებითი ავტორიტეტი და, შესაბამისად, დამსახურებული
აღიარება მოიპოვეს. ასეთი რამ კი შემთხვევით არ ხდება.

მკითხველი, ვინც ჩემს გამოცდილებასა და დაკვირვებებს ენდობა,
ალბათ, იმასაც დამიჯერებს, რომ მე ქართულ ქორეოგრაფიულ
საძმოსა თუ მის შინაგან ე.წ. სამზარეულოს კარგად ვიცნობ. ამდენად

ვიცი რაოდენ ბევრი ანგარიშგასაწევი, ავტორიტეტული პედაგოგი მოღვაწეობს დღეს საბავშვო ქორეოგრაფიაში და ისიც კარგად მაქვს წარმოდგენილი რამდენად ძნელია ჩვენში ნამდვილი, გულწრფელი აღიარების, არა ყალბი, არამედ საყოველთაოდ გაზიარებული ავტორიტეტის მოპოვება. შემიძლია კიდევ ერთხელ გავიმეორო და თამამად ვთქვა, რომ ქალბატონ ნუნუ ლვინერიასა და ბატონ ჯემალ რეხვიაშვილის ქორეოგრაფიულმა ოჯახმა ეს შეძლო, რაც მე და ჩემს კოლეგებს გულწრფელად გვახარებს. მარტო იმ ფაქტის აღნიშვნა რად ღირს, რომ ამ შესანიშნავმა პედაგოგმა დღემდე ქართულ საცეკვაო ხელოვნებაზე შეყვარებული ახალგაზრდების მთელი თაობები აღზარდეს. დღეს მათ მიერ ხელდასხმულ მოცეკვავე-მსახიობებს საქართველოს თითქმის ყველა ძირითად სახელმწიფო, აკადემიურ თუ სამოყვარულო ანსამბლებში შეხვდები და თანაც უკლებლივ ყველას მხოლოდ მოწინავე პოზიციებზე. ეს ფაქტი, კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ბატონი ჯემალი და ქალბატონი ნუნუ არა მარტო ბევრს შრომობენ, არამედ თავიანთ საქმეს სწორად აკეთებენ, კარგად ესმით საბავშვო ქორეოგრაფიის სიღრმისეული პრობლემები, ტრადიციისა და ნოვატორობის მნიშვნელობა, ეპოქის მოთხოვნათა კონტექსტი, ცეკვის ხელოვნების განვითარების სამომავლო პერსპექტივები.

ვინც ბატონ ჯემალსა და ქალბატონ ნუნუს ახლოს იცნობს დაგვეთანხმება, რომ ისინი თავიანთ საქმეზე შეყვარებული, უზომოდ მომთხოვნი, მკაცრი, პრინციპული და ამავდროულად უაღრესად სამართლიანი პედაგოგ-აღმზრდელები არიან. სამოღვაწეო ასპარეზზე მათთვის არ არსებობს მეორეხარისხოვანი თუ წვრილმანი საქმეები, რადგან ძალიან კარგად იციან, რომ დიდი მიღწევები ძალიან ხშირად სწორედ ამ ე.წ. „წვრილმანების“ მოგვარების მერე მოდის. აქვე იმასაც დავამატებ, რომ ამ შესანიშნავი ქორეოგრაფიული ოჯახის წევრები დიდებული მოსაუბრენიც არიან და საკუთარ გამოცდილებას სიამოვნებით უზიარებენ კოლეგებს. ამჯერად მეც გადავწყვიტე ვისარგებლო მათი გულწრფელობით, სტუმართმოყვარეობით და ვამჯობინე ჩემ მიერ დასმულ კითხვებზე ქალბატონმა ნუნუმ და ბატონმა ჯემალმა უპასუხონ. მკითხველი დარწმუნდება, რომ ეს პიროვნებები მარტო გამოჩენილი ქორეოგრაფები არ არიან. ისინი

ადამიანურ ურთიერთობებშიც საოცრად საინტერესო ბრძანდებიან და თავიანთი შემოქმედებითი სალაროდან ბევრ ისეთ განძს გამოამზეურებენ, რომელიც სხვებისთვისაც ანგარიშგასაწევი თუ დაფიქრების საფუძველი გახდება.

მაშ, ასე: ბიოგრაფიის ძირითადი ეტაპები:

ნუნუ ღვინერია: დავიბადე თბილისში, აქვე დავამთავრე სკოლა. ერთხელ, მოხდა ისე, რომ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელთან მოხვედრილმა, ფანჯრიდან სარეპეტიციო ფორმაში გამოწყობილი გოგონები დავინახე, თითქმის მთელ რეპეტიციას ვუყურე და მოსვენებაც დავკარგე. იმ ღამეს არ მძინებია. სახლში მისულმა მშობლებს გამოვუცხადე, რომ აუცილებლად ამ სასწავლებელში უნდა შევსულიყავი და მოცეკვავის ხელოვნება შემესწავლა.

მშობლები: ქეთევან ქავჭავაძე და ვასილ ღვინერია გაგებით მოეკიდნენ ჩემს სურვილს, ხელი არ შემიშალეს და უკვე იმავე 1958 წელს 16 წლისა ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში აღმოვჩნდი. გავიდა წლები, მერე მე სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტიც დავამთავრე, პროფესიონალი ტექნოლოგი გახდი, მაგრამ დღემდე ვთვლი, რომ თავიდანვე, სრულიად ახალგაზრდამ ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილება მივიღე. მთელი შემგომი ჩემი ცხოვრებისეული გზა სწორედ ამის დადასტურებას წარმოადგენს.

ჯემალ რეხვიაშვილი: დავიბადე ონში, გეოლოგ აკაკი რეხვიაშვილის ოჯახში. აქვე დავამთავრე, საშუალო სკოლა. რაც თავი მახსოვს მუდამ აქტიური ვიყავი, სულ ვცეკვავდი, ვმღეროდი, ფეხბურთს ვთამაშობდი... სკოლის დამთავრების შემდეგ თბილისში ჩამოვედი და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჩავაბარე. აქ ბედმა გამიღიმა და ბუხუტი დარახველიძის ანსამბლში მოვხვდი. ამ დიდებულმა პიროვნებამ უზარმაზარი კვალი დააჩნია მთელს ჩემს შემდგომ ცხოვრებას. ბატონი ბუხუტი პარალელურად ტრამვაიტროლეიბუსების სამმართველოს ანსამბლ „სინათლეში“-ც მოღვაწეობდა, ორიოდ წელიწადში აქაც მიმიწვია და სწორედ მაშინ გავიცანი ჩემი მომავალი მეუღლე ნუნუ ღვინერია. თავინადვე ძალიან ვმეგობრობდით. განსაკუთრებით იმან მომხიბლა, რომ ნუნუ, საერთოდ, ძალიან მეგობრული იყო და საუკეთესო ურთიერთობები ჰქონდა

ანსამბლის ყველა ბიჭთან. ამას მისი ვაჟყაცური, გამგები და გამტანი ხსიათი აპირობებდა. კარგა ხანს უკუვლიდი შორიახლო, ბოლოს გაგებდე და ხელი ვთხოვე.

ხუნუ ღვინერია: თავიდანვე დიდი მეგობრობა გვაკავშირებდა და იგი მოგვიანებით, ბუნებრივად გადაიზარდა სიყვარულში. დავექორწინდით 1964 წელს. გვყავს ერთი ქალიშვილი თათია და ორი შვილიშვილი: ანანო და ზუკა.

შრომითი საქმიანობის ეტაპები:

ჯემალ რეხვიაშვილი: მე და ჩემი მეუღლე, როგორც უკვე მოგახსენეთ ანსამბლ „სინათლეში“ ვცეკვავდით. სწორედ მაშინ დავიწყეთ პედაგოგიური საქმიანობაც. კერძოდ 89-ე საშ. სკოლაში დავაარსეთ ანსამბლი. მალე 1 მაისის რაიკომის დავალებით ამავე მისიით 147-ე საშ. სკოლაში მიგვაველინეს. დაგროვილმა გამოცდილებამ თავისი გააკეთა და ჩვენ უკვე სერიოზული ანსამბლი ჩამოვაყალიბეთ. აქედან მოყოლებული არ ყოფილა რესპუბლიკური ოლიმპიადა თუ სხვა რამ ქორეოგრაფიული კონკურსი სადაც ოქროს მედალი ან უმაღლესი ჯილდო არ მოგვეპოვებინა.

1978 წელს სამუშაოდ მიგვიწვიეს პირველ ექსპერიმენტულ სკოლაში. აქ ჩავაყალიბეთ ანსამბლი „საირმულა“. იშვიათად შეგვხვედრია ისეთი ნიჭიერი თაობა, რომელმაც აქ მოიყარა თავი. 10 წელი იარსება ანსამბლმა და ამ ხნის მანძილზე სამგზის ლაურეატი გახდა. ასევე სამგზის აღიარეს იგი განათლების სამინისტროს წლის საუკეთესო კოლექტივად, ეს იყო უდიდესი წარმატება. აქვე დავძენ, რომ ჩვენნი პედაგოგიური ოჯახისათვის ეს მართლაც გასაოცარი წარმატების წლები იყო, რადგან მივიღეთ უმაღლესი პედაგოგიური ჯილდო და გვაღიარეს საუკეთესო პედაგოგ-ქორეოგრაფებად.

1987 წლიდან მოსწავლე-ახალგაზრდობის რესპუბლიკურ სასახლეში ვმოდგაწვებთ. სწორედ აქ ჩამოვაყალიბეთ ანსამბლი „იმედი“, რომელიც დღემდე ერთ-ერთ წამყვან საბავშვო ქორეოგრაფიულ კოლექტივად ითვლება მთელი ქვეყნის მასშტაბით და ეს ფაქტი – ჩვენ, ბუნებრივია, კანონიერი სიამაყის სერიოზულ საფუძველს გვაძლევს.

რ.ჭ. რას გვეტყვით თქვენი პედაგოგიური მოღვაწეობის დასაწყისის თაობაზე — როგორ გქონდათ წარმოდგენილი პედაგოგ-ქორეოგრაფობა, ვის გავლენას განიცდიდით, როდის იგრძენით, რომ დამოუკიდებელ გზაზე დგახართ, როგორც ქორეოგრაფი და ა.შ.

ჯ.რ. პედაგოგობა ადამიანთა უმეტესობას დაახლოებით ერთნაირად აქვს წარმოდგენილი: შემოდის მასწავლებელი გაკვეთილზე, ხსნის მასალას, რომელსაც მეორე დღეს გამოიკითხავს, დაწერს შეფასებებს და ა.შ. მეც ასევე ვფიქრობდი და ქორეოგრაფობაც დაახლოებით ამავე ჭრილში წარმომედგინა. სინამდვილეში კი მალე დავრწმუნდი, რომ თურმე პედაგოგ-ქორეოგრაფის საქმიანობა ჯოჯოხეთური შრომა ყოფილა. აბა წარმოვიდგინოთ: ყოველდღიურად ხვდები 6-7 წლის ბავშვებს, უხსნი მას ქართული ციკვისათვის დამახასიათებელ ურთულეს ილეთებს. უხსნი ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ და, ხშირად, სასურველი შედეგი არ ჩანს. შეიძლება ნერვებმა გიმტყუნოს და სასოწარკვეთილებაშიც ჩაეარდე. თავიდან მე პედაგოგიური მუშაობის არანაირი გამოცდილება არ გამაჩნდა, ამ მხრივ ჩემს მეუღლეს ვერც შევედრებოდი. მას ხომ უკვე სოლიდური პრაქტიკა ჰქონდა მიღებული და შეიძლება ითქვას, რომ პედაგოგიური პრაქტიკის აზნანს სწორედ ნუნუს დახმარებით დავეუფლე. ციკვა, სასცენო მოღვაწეობა ერთია, ხოლო პედაგოგობა სულ სხვა ამბავია. მას საკუთარ თავზე მუშაობის უდიდეს უნარი და ნებისყოფა ესაჭიროება.

რ.ჭ. ალბათ ძალიან მკაცრი მასწავლებელი იყავით?

ჯ.რ. მკაცრი ახლაცა ვარ, თუმცა ადრე უფრო მეტს ვნერვიულობდი, როდესაც ჩემს ახსნილს ბავშვი ისე ვერ გებულობდა, როგორც მე მიხდოდა. მოგვიანებით პრაქტიკამ მაჩვენა, რომ მთელი პრობლემა პედაგოგიურ მიდგომაში იყო. მთავარია იპოვო სწორი მეთოდი, ხერხი, საშუალება, რომ მოსწავლეს შენი მოთხოვნების არსი გააგებინო. ერთთან ერთი გზა ამართლებს, მეორესთან მეორე და ა.შ. დავრწმუნდი, რომ ბავშვს თავდაპირველად დაწვრილებით, სულ დეტალებში უნდა გააგებინო ილეთის, მოძრაობის ნიუანსები, ხოლო მეორე დღეს მკაცრად მოსთხოვო უკვე ათვისებული ცოდნა. ამბობენ, რომ მე თითქოს მკაცრი პედაგოგი ვარ, შეიძლება ეს ასე იყოს, მაგრამ მაქვს

პედაგოგიური კრედი და ვერავინ გადამარწმუნებს, რომ ქორეოგრაფიაში საერთოდ, ბავშვთა ქორეოგრაფიაში კი განსაკუთრებით, მკაცრი მოთხოვნების გარეშე რაიმე სერიოზული მიიღწეოდეს.

რ.ჭ. მე ვიცი, რომ მიუხედავად სიმკაცრისა, ბავშვებს ძალიან უყვარხართ, რაშია საქმე?

ჯ.რ. საქმეც სწორედ ისაა, რომ მე მარტო მკაცრი არ ვარ. თავის დროზე მოფერებაც ვიცი და ბავშვის სიყვარულშიც ვერავინ გამეჯიბრება. რეპეტიციების შემდეგ და განსაკუთრებით გასტროლებზე ბავშვებისადმი დამოკიდებულება კარდინალურად იცვლება. აქ მე მათთვის მამაც ვარ, ღედაც, ბაბუაც, ბებიაც, და, უბრალოდ მეგობარიც...

ხუმრობა საქმე ხომ არაა ასამდე ბავშვი 2-3 თვით მიგყავს სრულიად უცხო ქალაქში, ქვეყანაში. მშობელი მოდის თავის პირმშოს გაბარებს 3 თვით და შენც გრძნობ, რომ ამ ადამიანებმა თავისი ოჯახური მყუდროება, ფიზიკური თუ სულიერი ჯანმრთელობა, საკუთარი იმედები ჩაგაბარეს. მოდი და ასეთ დროს პასუხისმგებლობის ზარისხზე ნუ იფიქრებ! ეტყობა მშობლები სწორედ ასეთ კაცად, ასეთ პედაგოგად მთვლიან, თუმცა ამის თაობაზე უმჯობესია მათ კითხოთ...

ნ.დ. ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ სამუშაოდ სამტრედიის ერთ-ერთ სკოლაში გამანაწილეს. როდესაც პირველად რეპეტიციაზე შევედი სრულიად ახალგაზრდა, გამოუცდელი ვიყავი და, მართალი გითხრათ, ძალიან შემეშინდა. დავიწყე ცეკვა „ქართულის“ მოძრაობის ახსნა. ისე ძალიან მინდოდა ბავშვებს ფეხი დროზე მიეცურებინათ, ისე დაჟინებით ვითხოვდი და ვაჩქარებდი მათ, რომ მერე მუსიკაში ველარაფრით ჩავსვი მათი მოძრაობა. გამოსავალი მაშინ გამოჩნდა, როდესაც კარგად დავფიქრდი, სიტუაცია შევაფასე, კოწო მასწავლებლის (კონსტანტინე მანჯგალაძის) გაკვეთილები გავიხსენე და მისი მეთოდით დავიწყე მუშაობა.

ბევრი რომ არ გავაგრძელო, ბავშვებთან ერთად გავიზარდე. ყველაფერს ვაკვირდებოდი, რომელი გზით უფრო მარტივად ითვისებდნენ ილეთებს. თუ ერთ წელს გარკვეული სიძნელებები მქონდა ახსნის დროს, მეორე წელს სულ სხვაგვარად ავხსენი იგივე მოძრაობა, სხვაგვარად დავშალე ილეთი, სხვანაირად გავანაწილე თვლა.

რ.ჭ. თქვენ წლების განმავლობაში საუკეთესო პედაგოგები ხართ, რა არის თქვენი წარმატების საიდუმლო?

ჯ.რ. საიდუმლო მარტივია, ძალიან უნდა გიყვარდეს შენი სპეციალობა, რომ ბავშვებთან იმუშაო. შენი ეროვნული თუ არ შეასისლხორცე ბავშვს, თუ თავისსავე გულში არ ჩაახედე და პატრიოტად არ აღზარდე, მას ვერც ცეკვას ასწავლი. ბიჭი უნდა დაარწმუნო, რომ ის ქართველია, და მაშასადამე ვაჟკაციც უნდა იყოს, ხოლო გოგონას აუცილებლად კლდემამოსილება უნდა ასწავლო, განსხვავება კარგსა და ცუდ ქორეოგრაფს შორის ერთი მცირე დეტალია, ზოგჯერ ცუდმა ქორეოგრაფმა უფრო მეტი იცის, ვიდრე კარგმა, უფრო განათლებულიცაა, უფრო ნაკითხიც, მაგრამ მან არ იცის ერთი უმთავრესი, რატომ უნდა გააკეთოს ბავშვმა ეს ილეთი ასე და არა სხვაგვარად, რომ ის ქართველია... ეს სულისკვეთება ჯერ თავად ქორეოგრაფს უნდა ჰქონდეს, რომ მეორე ბავშვებს გადასცეს.

ნ.დ. ცეკვა ბავშვებს საოცრად ცვლის. მე მყავდა ერთი პატარა გოგონა, რომელსაც დედამისი სულ უჩიოდა. ძალზე უხასიათო ბავშვიაო. მიიკუჭებოდა სადმე კუთხეში, სახე ჩამოსტიროდა, რამდენიმე წელიწადში ის სევდიანი გოგონა ცეკვამ თამამ და ლალ ბავშვად აქცია. ბუნება გამოუცვალა. მყავდა მოჩხუბარი ბიჭიც, რომელიც სულ იღრინებოდა მუშტებზე იყურებოდა და ერთთავად საჩხუბრად ემზადებოდა. ფარ-ხმალი რომ დაიჭირა ხელში და ქართულით წრეზე ჩამოიარა, მასში ვაჟკაცურმა სულმა იფეთქა, თავი დაანება ჩხუბსა და ღრენას, სულ სხვა, რაინდული და ამაყი ბიჭი დადგა.

რ.ჭ. ვის გავლენას განიცდიხ, და როდის მიხვდით, რომ დამოუკიდებელ ქორეოგრაფიულ გზას დაადექით?

ჯ.რ. მე ბუხუტი დარახველიძის მოსწავლე ვარ და ყოველთვის განვიცდიდი მის გავლენას. ამასთან მე მაინც ჩემი გამოცდილება და ჩემი გზა მაქვს, თუმცა იგი ბუხუტი დარახველიძისეულ ფუძეზეა დამყნილი. ჩვენ ისე კარგად გეასწავლა ბატონმა ბუხუტიმ ქართული ცეკვის საფუძვლები, რომ მისი გვერდზე გადადგა არაფრით შეიძლება. გული მტკივა როდესაც ზოგიერთი თანამედროვე ქორეოგრაფის მიერ დადგმულ ცეკვას ვუყურებ, იქ ისეთი ილეთების კორიანტელი ხვავდება რომ ველარც კი გაარკვევ - ქართულია თუ უცხოური.

ნ.დ. ქართულ ქორეოგრაფიაში ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაიკარგოს! ზოგიერთი ქორეოგრაფის ხელში ცეკვა ტლინკაობას ჰგავს. ჩაკერებსა და გადაჭრებს ჩემი მოსწავლე გოგონებიც აკეთებენ, საერთოდაც თუ ვიტყვით ხევსურეთში წყაროზე შეკრებილი ქალები ერთმანეთთან ცეკვის დროს სწორედ მამაკაცთა ილეთებს ასრულებდნენ, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ქალმა ამგვარი მოძრაობის დროსაც არ უნდა დაიკარგოს კლდემაშისილება და სინაზე. რაც შეეხება გავლენებსა და საკუთარ ქორეოგრაფიულ გზას ამის თაობაზე ის შეიძლება ითქვას, რომ ჩემთვის უზარმაზარი სკოლა იყო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის წლები. პირადად ჩემზე კი დიდი გავლენა მოახდინა პირველმა მასწავლებელმა, ბატონმა კონსტანტინე მანჯგალაძემ, ვინაც ცეკვის ანბანი მასწავლა. უზომოდ ბევრი რამ შევისწავლე და შევითვისე ბატონ ბუხუტი დარახველიძისაგან. მის მიერ გაზრდილი ნებისმიერი მოცეკვავე ხომ სოლისტის რანგში გამოდიოდა ნებისმიერ ანსამბლში. ვამაყობ, რომ ბევრი, ჩემს მიერ გაზრდილი მოცეკვავეც სწორედ ასეთია, თუმცა შემიძლია დაბეჯითებით ვთქვა, რომ უმეტესწილად მასაში მდგომ მოცეკვავეს ბევრად მეტი ჯაფა ადგას, ვიდრე სოლისტს.

რ.ჭ. გაქვთ თუ არა მუშაობის საკუთარი სტილი და სისტემა?

ჯ.რ. ცხოვრება მართლაც დიდი სკოლა ყოფილა, რომ მეგონა და დარწმუნებული ვიყავი კონკრეტულ ცეკვაში, კონკრეტულ ილეთში, რომელსაც წლების განმავლობაში ედგამდი თუ ვცეკვავდი, ყველაფერი ნათელი იყო, წლების შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ ბევრი რამ შეიძლება სულ სხვანაირად დაინახო და გაიაზრო. გავა დრო და ალბათ კიდევ აღმოვაჩენ რამეს, რა ილეთსაც დღეს ვაკეთებინებ ბავშვებს, ხვალ შესაძლოა სულ სხვანაირად გავაკეთებინო. სრულყოფილი ადამიანები, ყოვლისმცოდნეები და ერთბაშად დახვეწილები არ იბადებიან. არ შეიძლება კაცმა ამტკიცოს, რომ მან ყველაფერი იცის, „მე ვარ და ჩემი ნაბადიო“.

რ.ჭ. თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფია სულ უფრო მრავალფეროვანი და რთული გახდა, ამასთანავე შეინარჩუნა ტრადიციული საფუძველი. თქვენი ანსამბლების ისტორიასაც რომ გადაეკვლით თვალი დღევანდელი მოსწავლეები უფრო რთულ და

მრავალფეროვან ილეთებს აკეთებნ, ვიდრე პირველი თაობის წარმომადგენლები.

ნ.დ. ასეა არა მხოლოდ ჩვენს ქორეოგრაფიულ მოღვაწეობაში, არამედ ქართულ ქორეოგრაფიაში საერთოდ. 20-25 წლის წინანდელი გადაღებები რომ ნახოთ, გაგეცინებათ. ფარიკაობა ხშირად კეჭნაობა იყო და სხვა არაფერი. დღეს სულ სხვა დონეა, ილეთების ცვენაა, გემოვნება გაიზარდა, ბევრი ილეთი გადავაკეთეთ და გავათანამედროვეთ. მოკლედ, დღეს ქორეოგრაფია უმაღლეს დონეზეა, მათ შორის ბავშვთა ქორეოგრაფიაც. დღეს ბავშვებს აკადემიურ დონეზე, სრულყოფილად მოეთხოვებათ ყველა ილეთის შესრულება, თუ ადრე ბავშვებს არ მოეთხოვებოდათ ფარიკაობის ცეკვა ურთულესი მოძრაობების გამო, რომელიც ამასთანავე საშიშიცაა, რადგან მოქნეულ ხმალთან გვაქვს საქმე, დღეს პატარები უფროსებს აღარ ჩამოუვარდებიან ფარიკაობაშიც.

რ.ჭ. როგორ იწყებთ მუშაობას 6 წლის ბავშვებთან, როგორ უხსნით მათ ურთულესი ქართული ცეკვის ამბანს?

ჯ.რ. დიდი მოთმინებითა და დიდი ნერვებით. არ არსებობს ბავშვი, მოძრაობა დაინახოს და უცებვე გააკეთოს. თითოეულ ილეთს უნდა დაშლა, დაღეჭვა და ისე მიწოდება 5-6 წლის პატარებისთვის. პირველ რიგში ბავშვმა ლამაზად დგომა უნდა ისწავლოს, რასაც მოცეკვავეები „ასანკას“ უწოდებენ. თუ ბავშვს ეს „ასანკა“ არ გამოუმუშავე, წყალშია ჩაყრილი მთელი შენი შემდგომი წლების მუშაობა, ნურავინ შეეცდება და იფიქრებს, რომ ჯერ მოძრაობას ასწავლის ბავშვს და მერე სწორად დგომას გამოუმუშავენ. თუ ბავშვი რეპეტიციაზე მოჭიმული არ დგას და მობილიზებული არ ასრულებს ყველა ილეთს, ვერც გოგონას და ვერც ბიჭებს ცეკვას ვერ ასწავლი.

რ.ჭ. თქვენს შორის როგორ ნაწილდება როლები ილეთის ახსნისა და დამუშავების დროს?

ჯ.რ. ზედმეტი თავმდაბლობა ნამდვილად არ იქნება თუ ვაღიარებ, რომ ახსნაში ნუნუ ჩემზე ძლიერია და ჩემზე კარგად აგებინებს ბავშვებს. ამიტომაც, აქ მუშაობისას მიუღი ხელისუფლება მისთვის მაქვს ჩაბარებული. ხშირად ნერვებიც მიმტყუნებს ხოლმე, როცა ვხედავ, რომ ერთ ციდა ბავშვს ვერაფერს ვაგებინებ. განსაკუთრებით

ერთი შემთხვევის შემდეგ ენერგიულობ: ერთხელ ბავშვს ვუხსნიდი, როგორ დაეჭიმა ფეხი. ხელში ავიყვანე, ფეხი დავაჭიმინე და ხელი გაუშვი. ცუდად დაეცა და ფეხი მოტყდა. რაც მაშინ ვინერვიულე, არასოდეს დამაფიწყდება. ანსამბლთან მუშაობისას სულ სხვა პრობლემებია, იდგმება ცეკვები, იხვეწება ილეთები, ასე რომ, მუშაობა უფრო მრავალფეროვანი და დაძაბული ხდება.

რ.ჭ. ბევრ ბავშვთან ქორეოგრაფიულ ანსამბლში შეიმჩნევა ქალისა თუ კაცის ქორეოგრაფობა, კერძოდ, ზოგ ანსამბლში ბიჭები უფრო კარგი შემსრულებლები არიან. ზოგში გოგონები. თქვენს შემთხვევაში კაცისა და ქალი პედაგოგის იდეალური, შერწყმაა, რაც ანსამბლსაც ეტყობა. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ გოგონებთან ქალი პედაგოგი უკეთ მუშაობს. ბიჭებთან კი კაცი?

ჯ.რ. ხშირად ქალი თუ მამაკაცი პედაგოგები საწინააღმდეგო სქესის დამხმარე მასწავლებლებს იყვანენ ანსამბლებში. მე რატომღაც დარწმუნებული ვარ, რომ ეინმე სხვა რომ მომეყვანა დამხმარე მასწავლებლად და მეუღლე არ მყოლოდა ქორეოგრაფი, ვერასოდეს მივალწევდით იმ შედეგს, რასაც მივალწიეთ. ჩვენ ორივენი ერთ ტაფაში ვიწვიით.

ნ.დ. ქორეოგრაფობა ძალზე შრომატევადი საქმეა. მე ჩემი ქმრისათვის, მისი სახელისათვის ენერგიას არ ვზოგავ და იმის მაქსიმუმს ვაძლევ თითოეულ მოსწავლეს, რაც შემიძლია. შესაძლოა სხვისთვის ასე არ მომეკლა თავი. თითოეულ რეპეტიციაზე მთლიანად ვიცლები. დღეს თითზე ჩამოსათვლელია პედაგოგები და ქორეოგრაფები ვისაც ქალებთან და გოგონებთან მუშაობა შეუძლიათ. ძალიან დიდი ყურადღებას ვუთმობ ქორეოგრაფიაში სულიერებას. მოცეკვავე მაყურებლის სულში უნდა შეიჭრას და მზამზარეული, ძალადაუტანებლად მიართვას მას საკუთარი სული, რასაც თითოეულ რეპეტიციაზე ასე თავგამოდებით გამოიმუშავებ. სახისმეტყველება თითოეული მოცეკვავის მთავარი მოთხოვნაა, დიდისთვისაც და ბავშვისთვისაც გარდასახვა აჯადოებს სწორედ მაყურებელს, აქედან მოდის ის მხურვალე აპლოდისმენტებიც, რომლითაც ასე უხვად გვაჯილდოებს მაყურებელი უცხოეთშიც და საქართველოშიც. ერთხელ ჩვენი ანსამბლის ვიცეპრეზიდენტმა ლერი ვაისმა გვითხრა,

თუ ხანდახან მაყურებელი ტაშს ვერ გიკრავთ, მხოლოდ და მხოლოდ იმის გამო, რომ გონს ვერ მოსულან გაოგნებული ნომრების შემდეგო.

რ.ჭ. რას ფიქრობთ თანამედროვე ქორეოგრაფიაზე, მის თანამედროვე გააზრებაზე და ტრადიციულ ფესვებზე?

ჯ.რ. დღევანდელ ქორეოგრაფიაში კლასიკის ელემენტებმა დაიწყო შემოსვლა. ვთვლი, რომ გარკვეული დოზით ეს დასაშვებია, მაგრამ კლასიკამ არ უნდა დაჩრდილოს ჩვენი ფესვები. კლასიკის რალაც მონაკვეთი უნდა განვითარდეს და ისწავლებოდეს ბავშვებთან, თუნდაც ტრიალების დროს ან ფეხის გაშლის დროს, მაგრამ მთლიანად კლასიკური გზით წასვლა არ იქნება მართებული ქართულ ქორეოგრაფიაში, ეს ქართულ აღარ იქნება.

რ.ჭ. ხომ არ გეჩვენებათ, რომ ქართულ ქორეოგრაფიას აღარ აქვს მომავალი და განვითარების პერსპექტივა?

ჯ.რ. გულისტკივილით მინდა აღვნიშნო, რომ არც ერთი დიდი ღონისძიება თუნდაც ფილარმონიაში, ოპერაში ან სხვადასხვა საკონცერტო დარბაზებში, ცეკვის გარეშე, ქორეოგრაფიის გარეშე არ ჩაივლის. ცეკვის გარეშე არც ერთ დიდ ღონისძიებას ფასი არა აქვს. არა და, საქმე-საქმეზე რომ მიდგება, არავინ ახსენებს ქორეოგრაფებს. თეატრის, ხალხური სიმღერის და ხელოვნების სხვა დარგების ფონზე, ქართული ცეკვა იჩაგრება, ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენება. ეროვნულის პროპაგანდა თითქმის არსად მიმდინარეობს. მე მაღლობელი ვარ დილის საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამა „აღიონის“, რომელმაც დაიწყო ქართული ცეკვის პროპაგანდა, თორემ, ძირითადად, ჩვენი ბავშვები გადასულნი არიან თანამედროვე ცეკვებზე, ეროვნული კი მიდის ნელ-ნელა, ეროვნულის გაქრობასთან ერთად კი ეროვნებაც დაგვეკარგება.

ნ.დ. თითქოს უამრავი ქორეოგრაფიული სტუდია და ხალხური ცეკვის ანსამბლი არსებობს. ყველა ბაღში და ყველა სკოლაში გახსნილია ხალხური ცეკვის შემსწავლელი ჯგუფები, მაგრამ ეს კიდევ უფრო დიდი უბედურებაა, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. ზოგიერთი ქორეოგრაფი ამაზინჯებს ქართულ ცეკვას, რა ილეთებს ასწავლის, კაცმა არ იცის, ამით კი მაზინჯდებიან ბავშვები და რაც მთავარია, საზღვარგარეთელი მაყურებლის თვალში ილახება ქართული ცეკვის

პრესტიჟი. ადრე არსებობდა ლიცენზიები ქორეოგრაფთათვის, მხოლოდ ლიცენზია აძლევდა უფლებას ამა თუ იმ ქორეოგრაფს მასწავლებლობისა. დღეს ეს წესი და ლიცენზია სავალდებულო აღარ არის და ვისაც გაეხარდება და როგორც გაეხარდება, ისე იწყებს მასწავლებლობას.

ჯ.რ. ადრე არსებობდა ქორეოგრაფთა მეთოდური ცენტრი, სადაც მიდიოდნენ მასწავლებლობის მსურველი ქორეოგრაფები, მათ ამოწმებდნენ და როდესაც სადმე გამოჩნდებოდა სადმე მასწავლებლის ადგილი უშვებდნენ. დღეს სკოლის დირექტორს ურიგდება ქორეოგრაფი, რის შემდეგაც იხსნება ანსამბლები, რომლის ავ-კარგიანობის განმკითხავი აღარავინაა, მშობელს კი გონია, რომ შვილი ქართულ ცეკვას სწავლობს. მიმაჩნია, რომ ქორეოგრაფთა კავშირმა, რომლის თავმჯდომარეც თენგიზ სუხიშვილია, უნდა დააწესოს კონტროლი ბავშვთა ქორეოგრაფიულ ანსამბლებზე. ეს განათლების სამინისტროს პრეროგატივაც უნდა იყოს, რადგან განათლების სამინისტროს ეკუთვნის სკოლა, მაგრამ ვის სცალია დღეს ამისთვის? როდესაც ქორეოგრაფი აიყვანს ანსამბლს, მას 2-3 წელიწადი უნდა მიეცეს მუშაობის საშუალება, მერე კი კომპეტენტურმა ადამიანებმა ჩაიბარონ მათი მუშაობის შედეგები. თუ აღმოჩნდა, რომ ქორეოგრაფმა ამ ხნის განმავლობაში შედეგს ვერ მიაღწია, მაშინ მას უნდა აეკრძალოს მასწავლებლად მუშაობა. არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც მედოლეებმაც დაიწყეს ქორეოგრაფობა.

ნ.დ. არსებობენ არაჩვეულებრივი მოცეკვავეები, პოპულარულები, საქმეყნოდ აღიარებულები, რომლებიც არასოდეს ყოფილან კარგი მასწავლებლები. ყველა კარგი ფეხბურთელი ხომ ვერ გამოდის კარგი მწვრთნელი? ასევეა ქორეოგრაფიაც. რა თქმა უნდა, მასწავლებელიც კარგად უნდა ცეკავდეს, აბა ისე როგორ აუხსნის ილეთს? მაგრამ მასწავლებლობასა და მოცეკვავეობას შორის მაინც დიდი განსხვავებაა.

რ.ჭ. რას ფიქრობთ ხალხურ ცეკვაში აკომპონიმენტის შესახებ?

ნ.დ. მიმაჩნია, რომ აკომპონიმენტი ძალზე ღარიბული გვაქვს, ეს სამწუხარო რეალობაა, რომელსაც სერიოზული ფიქრი და ზრუნვა ესაჭიროება.

ჯ.რ. დოლისა და გარმონის გარდა ჩვენ არ გვაქვს საშუალება სხვა რაიმე მრავალფეროვნება შევიტანოთ აკომპონიმენტში. სახელმწიფო ანსამბლებს, რასაკვირველია, მეტი საშუალება აქვთ გამდიდრონ ქორეოგრაფია მუსიკალური თანხლებით, სიმღერით, სხვა ხალხური საკრავებით. მიუხედავად ამისა, ძალიან ვცდილობთ დოლისა და გარმონის პირობებშიც კი გავამდიდროთ აკომპონიმენტი. სადღაც გავიგებთ რომელიღაც გუნდის მიერ შესრულებულ ორიგინალურ სიმღერას და ვცდილობთ შევიტანოთ ჩვენს რეპერტუარში, სამწუხაროდ ჯერ არ დაუწერია ჩვენს კომპოზიტორებს საცეკვაოდ ვარგისი ნაწარმოებები. ახლა დათო ევგენიძემ დაწერა მუსიკა ხორუმისთვის, მაგრამ ასეთი ორიგინალური, ახალი ნაწარმოებები ყველაფერს არ მიესადაგება, ჩვენ მარტო სვანური ფერხული გვაქვს 32 სახეობის. რივერდანსი გავიხსენოთ: ერთ მუსიკაზე ცეკვავენ ერთი და იგივეს, მაგრამ პროგრამა აქვთ ისე აწყობილი, მუსიკა ისე გამდიდრებული და გამრავალფეროვნებული, რომ რივერდანსს ტაშს უკრავს მსოფლიო. სუხიშვილებმა სცადეს ექსპერიმენტის სახით ერთი ნომრის დადგმა სხვადასხვა მუსიკალური საკრავის აკომპონიმენტით გამდიდრებული და გათანამედროვებული, მაგრამ ყველა ცეკვისათვის ეს გზა არ გამოდგება, ასეთი ექსპერიმენტი, უბრალოდ მოძრაობაში არ ჩაჯდება და ქართული აღარ იქნება. ის მოძრაობები, რომლითაც ჩვენ ვამაყობთ, (მაგალითად მთიულურის მოძრაობები), ამ ექსპერიმენტულ მუსიკაში ვერ ჯდება, გამოდის, რომ უნდა ეძებო მოძრაობები, რომელიც მიესადაგება ამ მუსიკას. ამით მოძრაობის სიმდიდრე დაიკარგება და რაღა აზრი აქვს ასეთ ექსპერიმენტულ მუსიკას? მაგრამ ახალი მუსიკის ძებნა უნდა გაგრძელდეს, შესაძლოა ბავშვთა ქორეოგრაფიაში ეს ვერ მოხერხდეს, მაგრამ სახელმწიფო და დიდ აკადემიურ ანსამბლებში ძიება უნდა გაგრძელდეს. ტრადიციული ქართული მუსიკა უნდა გამდიდრდეს თანამედროვე ელემენტებით.

რ.ჭ. როგორი სამომავლო გეგმები გაქვთ?

ჯ.რ. რაც ქორეოგრაფობა დაეიწყეთ და ბავშვთა ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში საუკეთესოს წოდება დაეიმსახურეთ, მას შემდეგ არ ყოფილა წელი, ჩვენს ანსამბლს ჩაეარდნა ჰქონოდა, მიუხედავად თაობების ცვლისა, ჩვენ კონკრეტული გეგმებით, კიდრე ერთი თაობა

ანსამბლში ცეკვავს, მეორე თაობას ვამზადებთ ანსამბლისთვის. თუ ერთი წელიწადი მაინც შეჩერდი და მოადუნე ყურადღება, მერე ბევრიც რომ მოიკლა თავი, ველარ ააწყობ მუშაობას, ყოველ შემთხვევაში, 2-3 წლიანი ჩავარდნა მაინც გარანტირებული გექნება.

რ.ჭ. ადრე დილიდან გვიან ღამემდე თქვენ სარეპეტიციოდ დარბაზში ხართ, გრჩებათ თუ არა დრო პირადი საქმეებისთვის? საინტერესოა რაზე საუბრობს ორი ქორეოგრაფი თავისუფალ დროს, ოჯახურ გარემოში?

ჯ.რ. მართლაც, დილიდან საღამომდე სარეპეტიციოდ დარბაზიდან ვერ გამოვდივართ. გვიან საღამოს დადლილ-დაქანცულები მივდივართ სახლში და ისევ რეპეტიციაზე ვსაუბრობთ, ვარჩევთ რა იყო კარგი, რა ცუდი, მიდის რომელიმე ილეთის გადაკეთებაზე თუ გამოსწორებაზე საუბარი... ხანდახან მეჩვენება, რომ მეტისმეტად ბევრს ვლაპარაკობთ ცეკვაზე, მაგრამ მთელი ჩვენი ცხოვრება ფაქტობრივად ხომ ცეკვაა!.. ხანდახან მოვალ სახლში, ჩავრთავ ტელევიზორს, მინდა დავისვენო, გონება რამე სხვა ინფორმაციის დავაკავო, მაგრამ ჩემს თავს ვიჭერ იმაზე, რომ ისევ ოთხ დოლზე ვფიქრობ, რომელი ბავშვი საიდან გამოვიდეს, რომელმა ბავშვმა რა ვერ გააკეთა იმ დღეს... ამას ემატება ჩემი მეუღლის განუწყვეტელი ფიქრი და საუბარი, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა ისევ და ისევ რეპეტიციებზე, ილეთზე, ნახაზზე!

ნ.დ. კიდევ კარგი, რომ ჩვენ ერთი სპეციალობისანი ვართ, თორემ დარწმუნებული ვარ, ვერცერთი კაცი მე ვერ გამიძლებდა ოჯახში. ჯემალი ხშირად მეუბნება სიყვარულით, შენ რომ ჩაირთვები 220 ვოლტზე, მერე შენი გამორთვა ძალზე ძნელიაო. სულ ვეკითხები: ჯემალი, ის ხომ კარგი იყო, ჯემალი, ეს ხომ კარგად გააკეთეს!.. ერთხელ, მახსოვს, სუფრა გავშალე და ოჯახის წევრების დაძახებას ვაპირებდი სასადილოდ. იმის ნაცვლად, რომ მეთქვა, მობრძანდით სუფრას-თანთქო, წამომცდა: „დოლი!!!“ მერე დავჯექი და ბევრი ვიცინე...

ჩემს ოჯახში ყველა ცეკვავს, ჩვენი ერთადერთი ქალიშვილიც მშვენიერი მოცეკვავე იყო. მასაც ძალიან მკაცრად ვეზყრობოდი რეპეტიციებზე, არავითარ შეღავათს არ ვაძლევდი სხვა ბავშვებთან შედარებით. მახსოვს, საკუთარი შვილი „თქვენობით“ მომმართავდა, ისე როგორც სხვა ბავშვები, მერე აუხსენი, მე დედაშენი ვარ და ასე

ოფიციალურად ნულარ მომმარტაქტო. შვილიშვილებიც ძალიან კარგი მოცეკვაეები არიან, გოგო განსაკუთრებით, მომავალი პროფესიის არჩევა კი მათი ნებაა...

რ.ჭ. რამდენად მტკივნეულია თაობათა ცვლა თქვენთვის?

ნ.ღ. ძალიან მტკივნეულია!.. თითოეული თაობის აღზრდას თითქმის 10 წელს ვანდომებთ, ასე რომ, განშორების პროცესი არის ძალიან მძიმე და თვალცრემლიანი, მაგრამ რას ვიზამთ, ასეთია ცხოვრება, ბავშვები იზრდებიან, ზოგი მათგანი პროფესიულ ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში გადადის, ზოგიც სხვა პროფესიას ირჩევს.

ჯ.რ. მომავალ წელს ძველი თაობის ანსამბლ „იმედს“ გამოვემშვიდობებით და უმცროსი თაობის ბავშვებისგან შევექმნით ახალ ანსამბლს, რომლებიც უკვე მესამე წელია მეცადინეობენ. მთელი ყურადღება და დატვირთვა ახლა მათზე გადავა. ასე შეიცვლება კიდევ ერთი თაობა...

რ.ჭ. თქვენი მუშაობის მანძილზე, რამდენადაც ვიცი, ძალიან ბევრი გასტროლი გქონიათ და ბევრი ჯილდოც დაგიმსახურებით. როგორ ეგუებით, როგორ უყურებთ ამ საკითხს, თქვენ და თქვენი აღსაზრდელები?

ჯ.რ. რაც შეეხება გასტროლებს, ჩვენ იგი მართლაც არასოდეს მოგვკლებია. მიუხედავად იმისა, რომ კომუნისტურ ეპოქაში საზღვარგარეთ მოგზაურობა შეზღუდული იყო და საგასტროლო მოგზაურობათა გრაფიკს ზემდგომი პარტიული ორგანოები ანაწილებდნენ, ჩვენ ეს მოვლენა სიროულეს არ გვიქმნიდა, რადგან პიონერთა სასახლე კომკავშირის ცეკას ნომენკლატურა იყო და ამდენად აქ მომუშავე ანსამბლებს მეტი გასტროლები ჰქონდათ. ახლა კი გასტროლების რაოდენობა მნიშვნელოვნად გაიზარდა.

ახლა ორიოდ სიტყვით ჯილდოების შესახებ. შემძლია ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ვთქვა, რომ არც ერთი საბავშვო ქორეოგრაფიულ ანსამბლს არ მიუღია იმაზე მეტი და სერიოზული ჯილდო, რომელიც ჩვენმა „იმედმა“ მოიპოვა. მიუხედავად ამისა განსაკუთრებული სიამაყით ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის პრიზი უნდა აღვნიშნოთ. როდესაც ეს ჯილდო დაწესდა და ფილარმონიაში მისი საზეიმო გადაცემის გრანდიოზული ღონისძიება მოეწყო, უკვე

ჩატარებული იყო მთელს რესპუბლიკაში მოღვაწე საუკეთესო ქორეოგრაფიული ანსამბლების შერჩევის დიდი სამუშაო. პრეტენზიას პრიზზე 27 ანსამბლი აცხადებდა. კომპეტენტურმა ჟიურიმ მიიჩნია, რომ რესპუბლიკის საუკეთესო კოლექტივი სწორედ ანსამბლი „იმედი“ იყო და ამიტომ პრიზიც ჩვენ გადმოგვეცა.

ნ.დ. ი. სუხიშვილისა და ნ. რამიშვილის პრიზი თავად ქალბატონმა ნინომ გადმოგვცა. იგი გამობრძანდა ფილარმონიის სცენაზე და განაცხადა, რომ ჯ. რეხვიაშვილისა და ნ. ღვინერიათა ხელმძღვანელობით მოღვაწე ანსამბლი „იმედი“ სწორედ ის კოლექტივია, რომლის მაგალითზეც მომავალი თაობები შეიძლება აღიზარდოსო. ეს იყო ჩვენთვის ყველაზე დიდი ჯილდო და უზარმაზარი სტიმული. მას შემდეგ მოცეკვავეთა მეოთხე თაობას ეზრდით და შეიძლება ითქვას, რომ ჯილდოები, აღიარება, ცხადია, კარგია, მაგრამ მთავარი მაინც ეროვნული ქორეოგრაფიული კულტურის მსახურება და მომავალი თაობის სწორ გზაზე დაყენებაა. სწორედ ესაა ჩვენი ძირითადი ფიქრისა და ზრუნვის საგანი.

რ.ჭ. მადლობას მოგახსენებთ ქალბატონი ნუნუ და ბატონ ჯემალ, იმისათვის, რომ გამონახეთ თქვენთვის ეგ ზომ ძვირფასი დრო და გულახდილი საუბარი გამართეთ ჩვენი მომავალი მკითხველისათვის.

ვფიქრობ, ურიგო დიალოგი არ გამოგვივიდა. იმედს ვიტოვებ, რომ ჩვენი შემოქმედებითი და საქმიანი ურთიერთობა მომავალშიც გაგრძელდება.

გოგი ჩაჩავა - პიროვნება და ხელოვანი

ახალგაზრდა ქართველ ქორეოგრაფს შორის, რომლებიც ეს-ესაა მიუახლოვდნენ თავისი შემოქმედებითი თუ ასაკობრივი სიჭარბაგის წლებს და რომლებთანაც მე, როგორც პიროვნული, ასევე საქმიანი ურთიერთობა მაკავშირებს, ერთ-ერთ გამორჩეულ ადგილზე დგას გიორგი ჩაჩავა, ანუ შინაურულად გოგი ჩაჩავა.

მე და გოგი ერთი პედაგოგის, ჩემს ნაწერებში არაერთხელ მოხსენიებული პიროვნების, სამაგალითო ადამიანისა და შემოქმედის გივი ჩიხლაძის აღმზრდელ-გაზრდილები ვართ. ამასთან, მე გივი ჩიხლაძის მოწაფეთა პირველ თაობას წარმოვადგენ, გოგი კი მესამე თუ მეოთხე თაობას მიეკუთვნება. აქვე არც იმის დავიწყება ივარგებს, რომ გოგი ჯერ კიდევ საბავშვო ბაღში სწავლის დროს ერთ-ერთ ღონისძიებაზე პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის მაშინდელმა ქორეოგრაფმა გივი ჩოგოვაძემ შენიშნა და მშობლებს ურჩიათ იგი მასთან, სასახლის ანსამბლში მიეყვანათ. აქედან დაიწყო...

ორი წლის შემდეგ (1958 წ.) სასახლის მთავარ ქორეოგრაფად სწორედ გივი ჩიხლაძე, ქორეოგრაფად კი ზაურ ლაზიშვილი დაინიშნა და ამის მერე ბევრ მოზარდთან ერთად გოგი ჩაჩავას ცხოვრებისეული გზა სამუდამოდ დაუკავშირდა ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას.

ჩაჩაეების ოჯახი ქალაქ ბათუმში, და საერთოდ, მთელს ავტონომიურ რესპუბლიკაში, ერთ-ერთი წარჩინებული და ცნობილი იყო. ოჯახის დიასახლისი ქალბატონი ია, თავისი მშვენიერებით, მოზღენილი გარეგნობით, ქცევის უაღრესად დახვეწილი მანერებითა და კლდედამოსილებით გასაოცარი სიმშვიდისა თუ სიკეთის ატმოსფეროს ქმნიდა, ალამაზებდა ქალაქის ყოფას. გოგის მამა, ბატონი ბონდო, ბათუმში ვაჭრობის სფეროს ხელმძღვანელობდა და, მაშინდელი, უმკაცრესი რეჟიმის კვალობაზე, ეკონომიური თვალსაზრისით შეძლებულ ოჯახს უძღვებოდა. იგი პიროვნული ღირსებებით გამორჩეული მოქალაქე, ზნემაღალი ადამიანი იყო და, ამდენად, თავს არასოდეს მისცემდა უფლებას ესარგებლა იმ უპირატესობებით, რომელიც მისი მდგომა-

რეობის კაცს, სრულიად ბუნებრივად და დამსახურებულად ეკუთვნოდა. ერთი გარემოებაც — ბატონი ბონდო შრომის გმირი იყო. ახლაც მახსოვს ჩემი გულწრფელი გაკვირება და აღტაცება, როდესაც მის ახოვან მკერდზე გმირის ვარსკვლავი და იმდროინდელი უპირველესი ორდენი ღვინახე. გაოგებული ვიყავი იმით, რომ ასეთი, უმაღლესი ჯილდოების მფლობელი კაცი, ასე უბრალო თავმდაბალი და ჩვეულებრივი იყო. როგორც ჩანს გოგი ჩაჩავას სწორედ მშობლებისაგან, გენეტიკურად გამოჰყვა ცხოვრებისეული უბრალოება და თავმდაბლობა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავიდანვე გამორჩეული ახალგაზრდა იყო და ახლანდელთა წრეში, მათ შორის მასზე თანგადაყოლილი ღების განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობდა, საკუთარი თავისათვის შეღავათი არასოდეს მიუცია და სიყვარულს უფრო მეტი, გულმოდგინე შრომით პასუხობდა.

გოგის მოსწავლეობის პერიოდიდან ერთი სახასიათო შემთხვევა მახსენდება. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ გოგი ბავშვობიდანვე კარგად ცეკვავდა და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სწვლაშიც ძალიან ბეჯითობდა. ხუმრობა საქმე ხომ არაა ჯერ სკოლა დაასრულა წარჩინებით, მერე ორი უმაღლესი სასწავლებელი, ამის პარალელურად ცეკვავდა ანსამბლებშიც, მათ შორის სუხიშვილების ღიდებული ანსამბლის ერთ-ერთი კაშკაშა ვარსკვლავი იყო. ღღისათვის კი საბავშვო ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი გამორჩეული ღიდერია.

მე რომ ამბის გახსენება მინდა, მაშინ გოგი 10 თუ 11 წლისა იყო. მოგეხსენებათ ეს ისეთი ასაკია, როდესაც მოზარდობის ხანა ღგება და დაწყებით სკოლაში აწყობილი ბავშვის ცნობიერებას, სწავლისადმი დამოკიდებულებას ერთგვარი ბზარი უჩნდება. ბუნების ამგვარ კანონზომიერებას ვერც გოგი გაექცა და მისი ხუთოსნობით ნაქებ ყულაბაში ოთხიანების ჩხრიალი გაისმა. ქალბატონ იას, მიუხედავად თავისი სათნოებისა შეიღებისადმი მომთხოვნელობა არ აკლდა და სწორედ მისი თავგამოდებით ჩაჩაეების ოჯახში განგაშის ზარი შემოჰკრეს. მისი წკრიალის ხმა კი უპირველეს ყოვლისა გივი მასწავლებლის ყურამღე მივიდა. ბატონ გივის ღიდხანს არ უფიქრია

— გოგის უხმო, კარგადაც შეახურა, ანსამბლის წევრებთან შეარცხვინა და ბოლოს უკიდურეს გამწვავებაზე წავიდა, გოგის გამოუცხადა: შენ ჩემს ანსამბლში, ველარ იცეკვებო. ეს ამბავი გოგი ჩაჩავასთვის ტრაგედიის ტოლფასი იყო, თუმცა მალე გაირკვა, რომ გივი მასწავლებელი გარკვეული პედაგოგიური სტრატეგიით მოქმედებდა.

ერთ დღეს მან მე დამიძახა და მეუბნება: რეზო, დღეს სალამოს ჩაჩაეების ოჯახში უნდა მივიდეთ და თან ამიხსნა, როგორ უნდა მოვქცეულიყავით. დანიშნულ დროს ბატონი გივი და მე ბარათაშვილის ქუჩაზე, სადაც ჩაჩაეების ოჯახი ცხოვრობდა შეეხვდით და გაუფრთხილებლად ვესტუმრეთ. როგორც ყოველთვის პურმარილი გაიშალა. სუფრასთან მიგვიწვიეს. მე რა თქმა უნდა სუფრასთან დავეჯექი და ამ დროს მესმის გივი მასწავლებლის მკაცრი და შეუვალი ტონი — რეზო შენ რა, დაგავიწყდა ჩვენ აქ რისთვის მოვედით? და გააგრძელა, მე, ოთხოსნის ოჯახში პურს ვერ გავტეხ და ვერც ჭიქას ავწევ“. აქ მოხდა რაც მოხდა. გოგიმ გახარებულმა იმით, რომ ჩვენ ვესტუმრეთ, (დამავიწყდა მეთქვა, რომ მაშინ უკვე გივი მასწავლებლის თანამემწე ანუ, ანსამბლის რეპეტიტორი გახლდით) იფიქრა გივი მასწავლებელმა ყველაფერი მაპატიო და „გაჯეჯილდა“. ამ დროს კი გივი მასწავლებელმა ცივი წყალი გადაასხა და კვლავ გაიმეორა — „მე ვთქვი და გაკათავე, ოთხოსანი ბაგშვის ოჯახში სადღეგრძელოს, ვერ ვიტყვიო“. მეც, ჩვენი წინასწარი შეთანხმებით დავიწყე როლის თამაში და ზვეწნა-მუდართ ავავსე გივი მასწავლებელი: გოგი კარგი ბიჭია, ყველაფერი შეიგნო და იქნებ, როგორმე მისცე გამოსწორების საშუალებათქო. ჩემს თავგამოდებულ აქტიურობას ქალბატონი იას, ბატონი ბონდოს და გოგის ანგელოზი დების სვეტასა და მილას მუდარაც მოყვა და როგორც იქნა გივი მასწავლებელიც „დავი-თანხმეთ“. ბატონმა გივიმ, კიდევ ერთხელ, ყველა მკაცრად შეგვა-თვალიერა და ბრძანა — „კარგი, მე თანახმა ვარ იმ შემთხვევაში თუ, გოგი ერთი თვის განმავლობაში, ისევ ხუთოსახი გახდებო“. გოგისაც ეს უნდოდა, გალალდა, გაიშალა და სიხარულით აღივსო. გოგი აბა რის გოგი იქნებოდა, რომ სიტყვა არ შეესრულებინა. ერთი თვის შემდეგ

ჩაჩავეების ოჯახში საზეიმო სუფრა გაშალა.

ახლა კი მოდით, თვითონ გოგის მოუსმინოთ,

იგი, ვფიქრობთ, უფრო ზუსტად და საინტერესოდ მოგვითხრობს არა მარტო საკუთარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დეტალებზე, არამედ იმაზეც თუ როგორ ესმის პედაგოგიური მუშაობის სტრატეგიული მიმართულებები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში. მაშ ასე,

ბიოგრაფიის ძირითადი მომენტი:

მე, გიორგი ბონდოს ძე ჩაჩავა, დავიბადე 1951 წლის 31 მარტს ქ. ბათუმში, მოსამსახურის ოჯახში.

საბავშვო ბაღში ერთ-ერთი ღონისძიების დროს ჩემი ცეკვა მოეწონა, ბათუმის პიონერთა სახლის მაშინდელ ქორეოგრაფს, გივი ჩოგოვაძეს, რომელმაც მშობლების თანხმობით ჩამრიცხა თავის ანსამბლში.

სწორედ ასე გავხდი 1956 წელს ბათუმის პიონერთა სახლის ქორეოგრაფიული ანსამბლ „მერცხალის“ წევრი. ორი წლის შემდეგ პიონერთა სახლის მთავარ ქორეოგრაფად დაინიშნა აჭარის დამსახურებული არტისტი გივი ჩიხლაძე, ხოლო ქორეოგრაფად ზაურ ლაზიშვილი.

ანსამბლი „მერცხალი“ წარმატებით გამოდიოდა როგორც ბათუმში, ასევე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში. 1964 წელს ქ. თბილისში გამართულ რესპუბლიკურ ფესტივალზე წარმატებით გამოსვლისათვის ანსამბლი „მერცხალი“ დაჯილდოვდა საკავშირო პიონერული ბანაკის „არტეკის“ საგზურით.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნოთ სასკოლო ოლიმპიადები. ყველა სკოლა ვალდებული იყო მოემზადებინა ერთ საათიანი პროგრამა, სადაც ნაჩვენები იქნებოდა საგუნდო, ქორეოგრაფიული და თეატრალური დადგმები. საუკეთესონი მიემგზავრებოდნენ თბილისში დასკვნით კონცერტზე. ეს იყო ზეიმი, რომელიც დღეს სამწუხაროდ დავიწყებას მიეცა. მინდა აღვნიშნო ჩემს სკოლაში მოღვაწე ქორეოგრაფი ქალბატონი

საიდა ქიქავა, რომელმაც მაზიარა კლასიკური და თანამედროვე ცეკვების ელემენტებს, რომელიც შემდგომში ძალიან გამომაღა.

1967 წელს ქ. ბათუმში ჩამოყალიბდა ახალგაზრდული ანსამბლი „სალალობო“, ლოტბარი მიხეილ კილაძე, მთავარი ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე, ქორეოგრაფი კი – ზაურ ლაზიშვილი.

ანსამბლ „სალალობოში“ ცეკვამ შეძინა გამოცდილება. აქ მოიყარა თავი ჩემი თაობის ყველა საუკეთესო მოცეკვავემ, ესენი იყვნენ: ავთო ნაკაიძე, ოთარ მიქელაძე, ველიზარ კობრავე, ვახტანგ მეფარიშვილი, თემურ ბლოქაძე, შალვა ბაზიაშვილი, მიშა ქვარიანი და სხვ.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ქორეოგრაფი, ბატონი ენვერ ხაბაძე. მსგავსი სიმაღლის ქორეოგრაფი ჩვენში მე იშვიათად შემხვედრია, მე მიმაჩნია, რომ ის გახლდათ ერთ-ერთი უდიდესი მწვერვალი ქართულ ქორეოგრაფიაში.

აჭარა ოდითგანვე განთქმული იყო მაღალი საცეკვაო ხელოვნებით. დიდი გამოცდილება შეძინა ისეთი მოცეკვავეების გვერდით ყოფნამ და მოღვაწეობამ, როგორებიც იყვნენ: თამაზ ჯახუტაშვილი, ზაურ ლაზიშვილი, რევაზ ჭანიშვილი, გურამ ბაკურაძე, ჯემალ ჩიჩუა, გივი ჩიჩუა, ზურაბ ბაღდადიშვილი, ედნარ მეგრელიძე, თემელ მიქელაძე, თოფუზ გაბაიძე, თოფან მელაძე, ჯუმბერ ლომთათიძე და სხვა.

1968 წ. მონაწილეობა მივიღე ხალხური ცეკვის ინდივიდუალურ შემსრულებელთა რესპუბლიკურ კონკურსში. ჩემთან ერთად მონაწილეობდნენ ველიზარ კობრავე და თემურ გოგიტიძე, შევასრულეთ ცეკვა „ხორუმი“ (ქორეოგრაფი ნიაზ გოგიტიძე). მოვიპოვეთ ვერცხლის მედალი და მეორე ხარისხის დიპლომი. კონკურსში მონაწილეობდნენ განთქმული მოცეკვავეები: ფრიდონ სულაბერიძე, ჯემალ ნავროზაშვილი, ჯუმბერ ბერიძე, რევაზ ჭანიშვილი და სხვა.

1968 წელს ჩავაბარე სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში ეკონომიკა-ორგანიზაციის ფაკულტეტზე. პარალელურად დავიწყე ცეკვა ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულ ანსამბლ „გორდაში“ (ქორეოგრაფი საქართველოს სახალხო არსტიისტი ბესიკ სვანიძე).

ანსამბლი „გორდა“ მრავალი კონკურსია და ფესტივალის ლაურეატია, ანსამბლთან ერთად ვიმოგზაურე მსოფლიოს მრავალ

ქვეყანაში. ეს იყო ყველაზე ლამაზი და დაუვიწყარი წლები. ანსამბლი „გორდაში“ ჩამოყვალბდი, როგორც მოცეკვავე პროფესიონალი, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის ბატონ ბესიკ სვანიძეს. ანსამბლში იმ პერიოდისათვის ცეკვავდნენ უძლიერესი მოცეკვავეები: ნანა ანდრიაშვილი, ნუნუ ღვინერია, ბორის თარალაშვილი, ბონდო ქართველიშვილი, ჯონდო ჯმუხაძე, თემურ ზოზაშვილი, ზაურ პაპიაშვილი და სხვა.

1973 წ. დავამთავრე საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის საზოგადოებრივ პროფესიათა ფაკულტეტის ქორეო-გრაფიული განყოფილება, ხოლო 1974 წ. ეკონომიკა-ორგანიზაციის ფაკულტეტი.

1972 წელს მონაწილეობა მივიღე ხალხური ცეკვის ინდივი-დუალურ შემსრულებელთა რესპუბლიკურ კონკურსში, ნანა ანდრიაშვილთან ერთად ვიცეკვე „ყაზბეგური“ (ქორეოგრაფი ბესიკ სვანიძე). მომენიჭა ოქროს მედალი და პირველი ხარისხის დიპლომი.

იმავე 1972 წელს ჩავირიცხე ყველა მოცეკვავისთვის საოცნეო საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლში (ხელმძღვანელები საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტები, სახელმწიფო და შოთა რუსთაველის პრემიების ლაურეატები ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი).

პირველივე რეპეტიციიდან ვიგრძენი, რომ მოვხვდი სხვა ატმოსფეროში, სხვა გარემოში, სადაც ყველამ იცის თავისი საქმე და ყველაფერს აკეთებს მაღალ დონეზე: მივხვდი, რომ უნდა გავთავისუფ-ლებულიყავი თვითშემოქმედებიდან მოყოლილი ჩვევებისაგან და გადავსულიყავი პროფესიულ რელსებზე. პირველ დღეებს ემოციების გარეშე არ ჩაუვლია, ანსამბლი მხოლოდ კონცერტზე მინახავს, ეხლა კი შინაურულად რეპეტიციაზე ეუყურებ ჩემს კერპებს, შინაგან შიშს და ამავდროულად სიამაყეს ვერ ვიოკებ, რადგან მეც მათთან ერთად ვდგევარ, ვვარჯიშობ, ხოლო წინ საოცნებო ქალბატონი ნინო რამიშვილია.

ვისაც რეპეციაზე არ უნახავს ქალბატონი ნინო, ჩათვალეთ, რომ მას არაფერი არ უნახავს. არც ერთი დღე ერთმანეთს არ გავს, ყოველი

რეპეტიციიდან რაღაცა მიგაქვს, ყოველდღე გრძნობ, რომ იხვეწები უკეთესობისაკენ, შინაგანად ამაყი ხდები.

ჩემდა გასაკვირად მოკლე პერიოდში მოვერგე ანსამბლს, მოვძებნე ჩემი ადგილი ისეთი ტიტანების გვერდით, როგორებიცაა: ომარ მხეიძე, ფრიდონ სულაბერიძე, თენგიზ სუხიშვილი, ჯუმბერ ბერაძე, თამაზ კიკალიშვილი, ასლან კახისოვი, ჯეირან გოგინავა, ზურაბ ძიძიგური, დათო ბასილაშვილი, ლადო გაბელია, ჯემალ ნავროზაშვილი, ომარ ხუბაევი, ანზორ ნიკოლეიშვილი, ჯემალ სამხარაული და სხვა. ამ პერიოდებიდან იწყება დაუვიწყარი წლები მოგზაურობებისა და წარმატებებისა. ყოველი კონცერტის შემდეგ მე ვამაყობდი, რომ ქართველი ვარ და მაღლობას ვწირავდი ღმერთს ასეთი ცეკვები რომ გვაჩუქა, რომლის მსგავსი მსოფლიოს არც ერთ ერს არ გააჩნია.

ანსამბლიდან წამოვედი 1983 წელს.

1975 წელს აკადემიურ ანსამბლში ცეკვის პერიოდში ქორეო-გრაფმა თამაზ გოგოტიშვილმა შემომთავაზა მასთან სკოლაში მუშაობა და ჩამაბარა ჯგუფი ოცი ბიჭისა და სამი გოგოს შემადგენლობით (სამი გოგო გოგოტიშვილის სტილია) ეს იყო ჩემი, როგორც დამწყები ქორეოგრაფისათვის, გამოცდილებისა და პრაქტიკის მიღების პერიოდი. თავიდან გამიჭირდა, როგორ დამეშალა მოძრაობა, როგორ მიმეტანა ბავშვებამდე, საბედნიეროდ მალე ავუღე ალლო და ვფიქრობ, მოვძებნე ილეთების სწვალების ჩემი სტილი. განსაკუთრებით განვიცდიდი გოგონების სიმცირეს, რადგან ვთვლი, ქალი ალამაზებს ცეკვას, სინარნარე და სიმშვიდე შემოაქვს ცეცხლოვან ქართულ ცეკვებში, აქ კი გაჩნდება პრობლემა, როგორ შემომეყვანა ქალი, რომ არ დარღვეულიყო ცეკვის მონახაზი და გამართლებული ყოფილიყო მისი გამოჩენა სცენაზე ამდენ ბიჭთან, პრობლემა იყო ქალის გამართლებული გაყვანაც, ვფიქრობ ამ ამოცანას თავი გავართვი.

გოგოტიშვილთან ვიმუშავე 1990 წლამდე.

1985 წელს დავიწყე მუშაობა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლში რეპეტიტორ-მოცეკვავედ, ლოტბარი საქართველოს სახალხო არტისტი ჯემალ ჭკუასელი, ქორეოგრაფი საქართველოს სახალხო არტისტი რეზო ჭოხონელიძე. ვფიქრობ ამ

ანსამბლში მუშაობა კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ჩემთვის.

ბატონი რეზო ჭოხონელიძე ნიჭიერი, სხარტი აზროვნების ქორეოგრაფია, გამოუვალი სიტუაცია მისთვის არ არსებობს, მასთან მუშაობა სასიამოვნო და სასარგებლო იყო ჩემთვის.

1987 წელს მომენიჭა საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება.

1989 წელს დავამთავრე პუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტი.

1990 წელს, მოდელების რესპუბლიკურ ცენტრთან (დირექტორი საქართველოს დამსახურებული არტისტი გიზო ბერაძე), ჩამოვაყალიბე ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლი „ჩვენი შვილები“. სამი წლის ყოველდღიური შრომს შემდეგ შევკარით ორ განყოფილებიანი პროგრამა და წარვდექით თბილისელი მაყურებლის წინაშე.

1994 წ. ანსამბლი „ჩვენი შვილები“ ილიკო სუხიშვილის პრიზის მფლობელია.

იმავე წელს ანსამბლი გაემგზავრა საგასტროლოდ იტალიაში ფესტივალზე, საიდანაც გრან-პრის მფლობელი გახდა.

1995 წელს ანსამბლმა სოლო კონცერტი ჩაატარა მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში, ხოლო 1996 წელს მონაწილეობა მიიღო ფესტივალში „რუსული ზამთარი“. იმავე ანსამბლი „ჩვენი შვილები“ გახდა მოსკოვის ბავშვთა პირველი საერთაშორისო ფესტივალის ლაურეატი და გრან-პრის მფლობელი.

1996 წელს ჩემი მეგობრის, მშენებელ იური ლელაძის დახმარებით, ავაშენეთ ახალი კეთილმოწყობილი სტუდია და ჩამოვაყალიბე „ჩვენი შვილების“ ბაზაზე ანსამბლი „ჯორჯია“, სადაც ვმუშაობ დღემდე ანსამბლი მრავალი კონკურსისა და ფესტივალის ლაურეატია. 2001 წელს მომენიჭა ღირსების ორდენი.

ეხლა კი თავს ნებას მივცემ გაგიზიაროთ ჩემი პედაგოგიური მუშაობის კონკრეტული მოდელი, როგორ ვატარებ გაკვეთილს, როგორ ვდგამ ამა თუ იმ ცეკვას, ვის ტრადიციას მივსდევ, როგორი სტილით ვმუშაობ, რას ვფიქრობ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე, როგორ ვარჩევ მელოდიებს და საერთოდ რას ვფიქრობ მუსიკალურ

თანხლებაზე, მოგითხრობთ ჩემს პიროვნულ თვისებებზე და ურთიერთობებზე კოლეგებთან.

მინდა დავესესხო და ციტირება გავუკეთო ი. სტალინს, მან აღნიშნა, „რომ ასწავლო უნდა იცოდე, რომ იცოდე უნდა ისწავლო“. ეს ციტატა გახლავთ ჩემი ცხოვრების ამოსავალი წერტილი, კაცი, რომელიც თვლის, რომ მან ყველაფერი იცის, დამერწმუნეთ, რომ ცდება და სინამდვილეში არაფერი იცის.

პირველი აუცილებელი პირობა ქორეოგრაფისათვის გახლავთ ის, რომ იგი უნდა იყოს პროფესიონალი მოცეკვავე, რა თქმა უნდა, საერთო მაღალი განათლებით და ფანტასტიკურად შეყვარებული თავის საქმეზე. ვფიქრობ დიდი სიყვარულის გარეშე საქმე არ გაკეთდება.

მეორე პირობა გახლავთ, ღმერთის მადლი, რომ მოგცეს უნარი შენი ცოდნა სხვას გადასცე.

მესამე პირობა გახლავთ მოთმინება და რკინისებური ნერვები. პროფესიონალი მოცეკვავე, რომელიც ამ პირობებს აკმაყოფილებს, ვფიქრობ, შეძლებს ქორეოგრაფობას.

პირველ კონტაქტს ბავშვთან ვახორციელებთ მისი ფიზიკური და რითმული მონაცემების შემოწმებით, ვაკომპლექტებ ჯგუფს და ვიწყებ მუშაობას. ვიდრე გაკვეთილის ორგანიზაციაზე ვისაუბრებდე მინდა მოგახსენოთ, რომ გაკვეთილის აწყობის სტრუქტურა, მისი ხუთივე ნაწილის ცოდნა აუცილებელია ყველა ქორეოგრაფისათვის.

დ. ჯავრიშვილი, ა. თათარაძე, გ. გოგოლიძე, კ. მანჯგალაძე, რ. ჭანიშვილი, ლ. გვარამაძე ეს ის სპეციალისტები არიან, რომლებმაც ბევრი, საფუძვლიანი ნაშრომი მიუძღვნეს ცეკვის გაკვეთილის სწორ ორგანიზაციას. ყველა ქორეოგრაფისათვის აუცილებელია ამ ავტორთა ნაშრომების გაცნობა, მაგრამ ყველაფერი უნდა გააკეთო ისე, როგორც შენ ფიქრობ და მიგაჩნია სწორად, ნაშრომთა ცოდნა კი ორიენტირი იქნება იმისა, რომ რამე არ შეგეშალოს. ორიოდ სიტყვა ტერმინოლოგიაზე: ქუსლცერჭდომილი, ორფაქუსლურა, წვიკქნევ-ჭდომილი და სხვა, ვფიქრობ ეს სპეციალისტების საქმეა, ხოლო ბავშვთან ყველა ქორეოგრაფს უნდა ქონდეს თავისი ადვილად დასამახსოვრებელი ტერმინები.

ორი წლის განმავლობაში ბავშვი სწავლობს ყველა ცეკვის ძირითად სვლებსა და მოძრაობებს, ხოლო მესამე წელს ვიწყებ ცეკვების დადგმას. ბავშვმა, რომელმაც იცის რომელიმე ცეკვის ძირითადი მოძრაობები, მისთვის დამატებითი ილეთების შესწავლა სირთულეს აღარ წარმოადგენს. ჩვენი პროგრამა ორ განყოფილებიანია და ყველა ბავშვმა იცის პროგრამის ჩონჩხი, ილეთები, მოძრაობები. ყოველდღიურად ვასუფთავებთ და ვხვეწთ. ამა თუ იმ ცეკვის მოძრაობებს, ხოლო მოახლოებული კონცერტების წინ ვკრავ ცეკვებს. ეს ცეკვის აკადემიური ანსამბლის სტილია, ასე მუშაობდა ქალბატონი ნინო და ვფიქრობ ეს ოპტიმალური, ყველაზე საუკეთესო ვარიანტია მუშაობისათვის.

ქართული ცეკვა წარმოდგენილია მუსიკის გარეშე, ისინი ავსებენ და ამდიდრებენ ერთმანეთს, ძალიან ბევრს ნიშნავს თუ როგორი მუსიკოსები გყავს, შეიძლება ჰქონდეთ მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა, მაგრამ გემოვნება არ ჰქონდეთ, სასურველია მუსიკოსი, რომელსაც გააჩნია ორივე თვისება. ბევრი ოსტატია საქართველოში, მაგრამ მე გამოვყოფდი ჩვენი ანსამბლის მუსიკოსებს თამაზ ხვადაგიანს, მალხაზ ნიკვაშვილს და გია ლალაშვილს.

თამაზ ხვადაგიანი ის მუსიკოსია, რომელიც ცეკვას დაგადგმევინებს ყოველთვის. იგი მუდამ ახლის ძიებაშია და გაიძულებს შეუსატყვისო მოძრაობები და ნახაზი მელოდია. მალხაზ ნიკვაშვილი ტექნიკური და რიტმული მუსიკოსია, არ არსებობს მოძრაობა, სვლა, ილეთი, რომელიც მის რიტმებს გაექცეს. გია ლალაშვილი მრავალმხრივი მუსიკოსია, ერთნაირი სიძლიერით უკრავს, როგორც დოლზე, ასევე დუდუკზე, ის პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწევა, ბავშვებს მუსიკალურ ხელოვნებას აზიარებს.

ბუნებით კონსერვატორი ვარ და ყველა არაკომპეტენტურ ჩარევას ქართულ ქორეოგრაფიაში მტკივნეულად განვიცდი. დიდმა ილიკო სუხიშვილმა და ქალბატონმა ნინო რამიშვილმა, მაქსიმალურად გაკეთილშობილებულ და კლასიკურ დონეზე აყვანილი ჩაგვაბარეს ქართული ქორეოგრაფია. საბალეტო მოძრაობების შეტანა გადამეტებული დოზით არ მიმაჩნია გამართლებულად, რადგან ქართული ცეკვა ვაჟკაცურია და მოძრაობების დარბილებას ვერ იტანს.

გადამეტებული ტრიუკიც კი ზედმეტია, რადგან ცეკვაა პირველი, ტრიუკი კი დანამატი.

იგივე ჭრილში მინდა განვიხილო მუსიკალური თანხლებაც, გარმონისა და დოლის, ფანდურისა და ჩონგურის, დუდუკისა და დაირის უგულველყოფა და იონიკისა და ტომტომის შემოტანა ლალატის ტოლფასად მიმაჩნია, წარმოიდგინეთ „მრავალჟამიერი“ კლარნეტის თანხლებით ანდა „ჩაკრულო“ საქსაფონის აკომპანემენტით.

ამ უხეში ჩარევებით დავკარგავთ იმ ნაპერწკალს, იმ მუხტს, რომელიც ასე უხვად არის ქართულ ქორეოგრაფიაში და ერთ ბრწყინვალე დღეს არაფერი შეგვრჩება ხელში. რასაც მომავალი თაობა არ გვაპატიებს.

მოგიწოდებთ: ქართული ხალხური ქორეოგრაფია შეეუნახოთ შვილებს, მამები ვართ ჩვენი ვალია!

გიორგი ჩაჩავა
საქ. დამს. არტისტი,
ღირსების ორდენის კავალერი

ბოლოსიტყვაობის მაგიერ

„გასრულდა ესე ამაჲნი...“, დასრულდა წინამდებარე წიგნი და მის შექმნაში გათენებული ღამეების წყებაც. მიუხედავად იმისა, რომ სიდიდით წიგნი საკმაოდ სოლიდური მოცულობისა გამოვიდა ბევრი რამ მასში მაინც უთქმელი დაგვრჩა. ეს მოსალოდნელიც იყო, რადგან ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში სათქმელსა და საფიქრალს თაობებიც ვერ ამოწურავს. აქედან გამომდინარე სინანულნარევი განცდებისათვის რეალური საფუძველიც არ არსებობს. მე უფრო იმაზე მწყდება გული, რომ ვერ შევძელი წიგნის ფურცლებზე შევხშიანებოდი იმ უამრავი ღირსეული ადამიანის, ქორეოგრაფისა და მოღვაწის საქმიანობას, რომელთაც უდიდესი წვლილი შეაქვთ მთელი ქართული კულტურის განვითარების საქმეში. ჩვენდა საბედნიეროდ ასეთი მოღვაწეები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას არც წარსულში აკლდა და არც დღეს აკლია. მარტო ჩვენი სახელოვანი აკადემიური ანსამბლების და იქ მოღვაწე ქორეოგრაფების თუ მოცეკვავეების მუშაობა რად ღირს. მათ შორის უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ ქართული ნაციონალური ბალეტი – ბატონი თენგიზ სუხიშვილის ხელმძღვანელობით, ანსამბლ „რუსთავის“ ქორეოგრაფიული სიმაღლე ბატონ ფრიდონ სულაბერიძის თავკაცობით, ანსამბლი „ერისიონი“ მისი მთავარი ქორეოგრაფის რევაზ ჭოხონელიძის სახით, თბილისისა და საქართველოს რეგიონებში მოქმედი, უაღრესად სახელმოხვეჭილი ანსამბლები და მათი ხელმძღვანელები: თემურ ბიბილეიშვილი, შოთა გუგუშვილი, ენვერ გუჯაბიძე, ჯუმბერ დუნდუა, ავთანდილ გურგენიძე, ჰამლეტ კობეშავიძე, ზაურ პაპიაშვილი, გელადი ფოცხიშვილი.

მე უდიდესი სურვილი მაქვს მომდევნო წიგნის ფურცლებზე, წიგნისა, რომლის შექმნაც ფაქტობრივად უკვე დაწყებულია, ზემოთჩამოთვლილ პიროვნებებთან ერთად უდიდესი პატივი მივაგო

და საფუძვლიანად ვისაუბრო ქართულ საბავშვო ქორეოგრაფიაში არსებული პრობლემებისა თუ აქ მოღვაწე უკვე სახელმძღვანელო პედაგოგების შემოქმედებაზე. მათ შორისაა ჩემთვის უაღრესად პატივსაცემი პიროვნებები თამაზ გოგოტიშვილი, ნუგზარ ნინიძე, ნუგზარ ჯიქური, გიორგი ხუციშვილი, რევაზ ქაროსანიძე, თამაზ ბეჟანიძე, ალექსანდრე ქართველიშვილი, ახმედ ამბალია, ანგულ ქავთარაძე, იური ტორაძე, თენგიზ სუხაშვილი, ნუგზარ კაპანაძე, თამაზ მოსია, მურთაზ დაშნიანი, ყაზბეგ ბანეთიშვილი, თემურ ჩხაიძე, ამირან ტაკიძე, გივი ბურდული... მჯერა, რომ ჩვენ ყველანი მოვალენი ვართ ადამიანურად გვერდში დავუდგეთ ერთმანეთს, წარმოვაჩინოთ თითოეულის მიღწევები, არ გავექცეთ პრობლემებზე მსჯელობას... მე სწორედ ამგვარი რწმენით ვაკეთებ ჩემს საქმეს და თუ ღმერთმა ინება, ვეცდები განზრახული სისრულეშიც მოვიყვანო.

დღეს სწორედ ამ იმედითა და დაპირებით ვემშვიდობები ჩემს პატივცემულ მკითხველს.

1. ო. ალავეძე „ტვირთი, ბოლოს სასარგელო მძიმეც მჩატედ გეჩვენება!..“ (რედაქტორისაგან)-----	3
2. მე ჩემი გულმოწყალე მკითხველის მოიმედე ვარ... (შესავლის მაგიერ)-----	19
3. ნაწილი პირველი – ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის კლასიკური მემკვიდრეობა-----	30
4. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დიალექტების განვითარების ზოგიერთი საკითხი-----	30
5. გურული საცეკვაო ფოლკლორის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ-----	39
6. რაჭული საცეკვაო ფოლკლორის ზოგადი დახასიათება-----	48
7. მოზარდი და ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების ზოგიერთი საკითხი-----	61
8. ქართული ქორეოგრაფია დღეს-----	72
9. „ხორუმის“ ლოკალიზაციის საკითხისათვის-----	83
10. ცეკვა „ქართულის“ შესახებ-----	98
11. ნაწილი მეორე – დრო მოვლენები, ადამიანები-----	111
12. ჩემი პირველი მასწავლებელი (გივი ჩიხლაძე)-----	111
13. ღირსეული მამულიშვილი სამაგალითო მოქალაქე, დიდებული პედაგოგი (კონსტანტინე მანჯგალაძე)-----	118
14. გიორგი (ბუხუტი) დარახველიძე -----	136
15. ილიკო სუხიშვილი და თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფია-----	155
16. ჩემი მეგობარი – ბესიკ სვანიძე-----	159
17. უჩა დვალიშვილი – ქორეოგრაფი, მკვლევარი და პედაგოგი-----	182
18. მრავალმხრივი შემოქმედი (შტრიხები ზაურ ლაზიშვილის ბიოგრაფიისათვის)-----	207
19. ქორეოგრაფიული ოჯახი (ნ. ღვინერია, ჯ. რეხვიაშვილი)-----	234
20. გოგი ჩაჩავა – პიროვნება და ხელოვანი -----	250
21. ბოლოსიტყვაობის მაგიერ-----	261
22. სარჩევი-----	263