

თბილისის კულტურის სახელმწიფო
ინსტიტუტი

ავთანდილ თათარაძე

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის
ისტორიის საკითხები

თბილისი
1999 წელი

ხალხური ქორეოგრაფია, აღმოცენებული მატერიალურ სამყაროსთან კავშირში, წარმოადგენს ადამიანის სულიერ მოთხოვნილებათა გამოვლინებას, რომელიც სახეს იცვლის ხალხის ყოფაში მომხდარ ცვლილებებთან ერთად და ამდენად, იგი, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, ერის ისტორიის ნაწილად გვევლინება.

ნაშრომის ძირითადი მიზანი კი ითვალისწინებს, დავაფიქსიროთ ათეული წლების მანძილზე გაწეული ქორეოგრაფიული კვლევის შედეგი და ამით უკვდავყოთ უმთავრესად წარმართული ხანის ის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საგანძური (ქორეოგრაფიული იშვიათობა, როგორიცაა: ნადირობის ქალ-ღვთაება დალის, კაც-ღვთაება ამირანის, მზისა და მთვარის და სხვა მრავალი საფერხულო წყობის ქორეოგრაფია), რომელიც ჩვენმა წინაპრებმა ქარცეცხლში გამოატარეს და ჩვენ საუკუნემდე „ცოცხალი სახით“ შემოუნახეს დღევანდელ თაობას, როგორც წარსულის ისტორია და მომავლისათვის ახლის ძიების საფუძველი, რადგანაც, ხალხური გამოთქმისა არ იყოს, „თუ გინდა იცოდე, საით მიდიხარ, უნდა იცოდე, საიდან მოდიხარ“.

აპტორი

რედაქტორი: თემურ ჟღენტი, პროფესორი

ნაშრომი რეკომენდებულია თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის მიერ სახელმძღვანელოდ სტუდენტებისა და ქორეოგრაფებისათვის

მხატვარი: თენგიზ იაშვილი

ნოტები შეადგინა: მანანა შავშიშვილმა

რეცენზენტები: დენეზა სუმბაძე,
ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი

ბესიკ სვანიძე,
საქართველოს სახალხო არტისტი

წინამდებარე ნაშრომი “ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საკითხები” მიზნად ისახავს შეძლებისდაგვარად თავი მოუყაროს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარსულს, გაცნოს მკითხველს ქართული ხალხური ცეკვების ის უძველესი ნიმუშები, რომელთა წარმოშობის საფუძველიც კერძო კიდევ წარმართულ ხანაში იღებს სათავეს და რომლებიც ქართველი ერის ისტორიასთან მჭიდრო კავშირში ფესვდებიან მისი მატყისცემის. ასევე დააფიქსიროს მათი. თვითმყოფადობა ანუ ქართული წარმოშობის ფაქტი და ამით ხელი შეუწყოს მომავალში ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესს, ე. ი. მის უკავადებას, რადგანაც, როგორც წესი, ის, რაც არ ვითარება, კვდება...)

[ნაშრომში განხილული ქორეოგრაფია შინაარსის მიხედვით ბერიოდებადაა დაყოფილი და მისი თანმიმდევრობა ქრონოლოგიის ექვემდებარება.

თავდაპირველად განიხილება ყველაზე ადრინდელი წარმოშობის მონადირული შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, შემდეგ კი ადამიანთა განვითარების მომდევნო საფეხურზე აღმოცენებული ქართული საცეკვისი ნიმუშების ნაირსახეობები.

ნაშრომი ასევე განიხილავს მოსაზრებებს ქართული ხალხური ცეკვების წარმოშობის საფუძველთან დაკავშირებით და იძლევა ყველა მათგანის კლასიფიკაციისა და ანალიზის/

შრომაში მოყვანილი ქორეოგრაფიული მასალა შედგება რამოდენიმე ათეული წლის მანძილზე ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევითი მუშაობისა, როგორც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის, ასევე ქორეოლოგიის სფეროში, რომელიც ძირითადად ექსპედიციების სახეს ატარებდა.

აღნიშნულ ბერიოდში შეგროვილი, გამოკვლეული და აღდგენილი საცეკვაო, უფრო ზუსტად, საფერხულო ნიმუშების უმთავრესი ნაწილი ნაშრომში “ცოცხალი სახითაა” წარმოდგენილი, რაც ნიშნავს, რომ ყველა მათგანი დაფიქსირებულია მათთვის დამახასიათებელი აუცილებელი სამივე კომპონენტით – საცეკვაო ტექნოლოგიით, მუსიკითა და ტექსტით. ეს კი საშუალებას გვაძლევს მომავალშიც სრულყოფილად შევასრულოთ ყველა უძველესი საცეკვაო ნიმუში იმ სახით, რა სახითაც ადრინდელმა თაობებმა შემოინახეს ისინი და მათი შესრულების ტრადიციები შემდეგ თაობებს გადასცეს.

ფიქრობთ, ნაშრომი “ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საკითხები” გარკვეულ სარგებლობას მოუტანს ამაზრატო ქართული ქორეოგრაფიის შესწავლით დაინტერესებულ სპეციალისტებს, არამედ აგრეთვე დაესმარება საქართველოს ისტორიის მკვლევართ ზოგიერთი ისტორიული ფაქტის გარკვევამ.

მანამ კი, სანამ უშუალოდ გისაუბრებდეთ ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიულ წარსულზე, მიზანშეწონილად მიგვანია განმარტოთ ის, თუ რა არის ცეკვა.

როგორც ცნობილია, ცეკვა ადამიანთა მატერიალურ სამყაროსთან დაკავშირებული სულიერი მოთხოვნილებების გამოსატყულებია. იგი ადამიანთა ქცევებისა და გრძნობების ხელოვნებაა, გამოსატყუელი პლასტიკური ხერხებით. ასევე შეიძლება ითქვას, რომ ცეკვა სულისა და სხეულის დაპირისპირებაა, სადაც როგორც წესი, სული განაგებს სხეულის ფიზიკურ მოქმედებას და მხოლოდ მაშინ ამართლებს ცეკვა თავის დანიშნულებას, როდესაც ამ დაპირისპირებაში მიღწეულია ჰარმონია, დაცულია წონასწორობა და მოქმედებასაც ამართლებს აზრი! ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიყვანოთ XVIII საუკუნის გამოჩენილი ფრანგი ბალეტმეისტრისა და რეჟისორ-ბალეტის ფან ჟორჟ ნოვერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება ნაშრომში “წერილები ცეკვაზე”. იგი წერს: “მოძრაობათა სისწრაფე, სიმსუბუქე, სიზუსტე, მკლავებისა და ფეხების მოძრაობათა კოორდინაცია, – აი რას ვუწოდებ მე ცეკვის მექანიკურ მხარეს თუ ყოველ ამ მოძრაობას არ მართავს გონება. თუ ცეკვაში არ არის გრძნობა და გამომსახველობა, მაშინ მე ტაშით ვხვდები მოცეკვავის სიზარდეს. მე აღტაცებული ვარ ადამიან-ბანქანით, მე სათანადოს ვუზღავ მის ძალას, მაგრამ ის ვერ გამოიწვევს ჩემში ვერაგეთარ დელვას” (Ж.Ж. Невер, “Письма о танце”, Пар. 1760г. стр.65).

ცეკვას პლატონი ადამიანის გონებრივი დასვენებისა და ფიზიკური გაკაჟების საუკეთესო საშუალებად მიიჩნევდა.

საერთოდ ცეკვა რომ ძველად ადამიანთა სულიერი აღზრდისა და გონებრივი განვითარების წყაროს წარმოადგენდა, ამაზე ასევე მეტყველებს ჩვ.წ.ა. II საუკუნის ბერძენი მწერლისა და ისტორიკოსის ლუკიანე სამოსატელის (120-200) ცნობა იმასთან დაკავშირებით, რომ "ცეკვა არ არის ბოლო საქმიანობა, რადგანაც იგი მოითხოვს ყოველი მეცნიერების მაღალ დონეზე შესწავლას. არამარტო მუსიკის და რიტმის, არამედ გეომეტრიისა და ფილოსოფიისა". გადმოცემით, ძველ საბერძნეთში ცეკვას, როგორც სახელმწიფო საქმიანობას, ეძღვნებოდა სპეციალური მეცნიერება "ორხესტიკა", რომელიც როგორც ფილოსოფიური მეცნიერების ნაწილი ისწავლებოდა გიმნაზიებში.

რაც შეეხება ძველ ბერძნულ ტერმინს "ორხესტიკა", ფიქრობენ, რომ იგი წარმოშობილია ბერძნული სიტყვიდან "ორხეომაი", რაც ნიშნავს - "მცეკვავს".

საყურადღებოა იმავე "ორხეომაის" საფუძველზე აღმოცენებული ტერმინის, "ორხესოგრაფიის" არსებობის ფაქტიც, რაზედაც მოუთითებს 1589 წელს ტუანო არბოს მიერ გამოცემული ამავე სახელწოდების ნაშრომი, რომელშიც ავტორი გვთავაზობს საცეკვაო მოძრაობების ფიქსაციის თავისებურ გარეგნულს.

გვიქრობთ, აღნიშნული ტერმინი - "ორხესოგრაფია" თავისი წარმოშობით ბევრად არ უნდა ჩამორჩებოდეს ცეკვის ხელოვნებაში გამოყენებულ იმ ძველ ბერძნულ ტერმინებს, როგორიცააა "ორხესტიკა" და "ორხესტრა", რაც ქორეოგრაფიული დაბეჭდვით გამოყენების ადრინდელობაზე მოუთითებს.

რაც შეეხება ტერმინს "ქორეოგრაფია", რომელიც ბერძნულ ენაზე პირდაპირი მნიშვნელობით ცეკვის ჩაწერას ანუ აღწერას ნიშნავს, ცეკვის ხელოვნებაში დამკვიდრდა მას შემდეგ, რაც საფრანგეთში რაულ ოჟე ფეიე XVIII საუკუნეში მის მიერ შექმნილ ცეკვის ჩაწერის გრაფიკულ ბერძნულ ნიშნებს "ქორეოგრაფია" უწოდა (სადაც "ქორეა" ბერძნულად ნიშნავს ცეკვას ფერხულში, "გრაფია" კი - აღწერას). შემდგომში ტერმინმა "ქორეოგრაფია" ცეკვის ხელოვნების აღმნიშვნელი ზოგადი მნიშვნელობა მიიღო და დღეს საერთოდ ცეკვის შესრულებისა და დიდების ხელოვნებას "ქორეოგრაფიას" უწოდებენ.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების წარმოშობის საფუძველი

როგორც ცნობილია ცეკვის ხელოვნება თავისი წარმოშობით უძველეს წარსულში იდებს სათავეს. ფიქრობენ, რომ თავდაპირველად ცეკვა წარმოიშვა ნადირობასთან, როგორც შრომის პირველად ფორმასთან კავშირში, ჯერ კიდევ ადამიანთა განვითარების ველურობის საფეხურზე, რომელიც იმ დროისათვის გამორიცხავდა ესთეტიკური სიამოვნების ფაქტორს და, როგორც ნადირობის ხელისშემწყობი საშუალება, მხოლოდ უტილიტარული მნიშვნელობით არსებობდა. რაც შეეხება მონადირეული ცეკვის საწყის ფორმას, მისი წარმოშობის სათავე გაგვიღო ნადირობის პროცესის ფაქტორებმა-გათამაშების უკავშირდება, რომელიც, როგორც წესი, სრულდებოდა ნადირობის შემდეგ ნანადირევის გარშემო და პირველყოფილ ადამიანთა შორის გამართული მეტყველების ჩამოყალიბებად, იგი ძირითადად ნადირობის პროცესის ბლასტიკური ხერხებით გადმოცემის მზას ემსახურებოდა. თუმცა იგი დასაწყისშივე არ გამოირჩევა მონადირეულ ხერხებში გავარჯიშებისა და ამ ხერხების თაობიდან თაობაზე გადაცემის მნიშვნელობასაც, რაშიც უნდა მდგომარეობდეს სწორედ პირველყოფილ ცეკვის უტილიტარული მნიშვნელობის საფუძველი.

განვიადან პირველყოფილი ადამიანები არსებობის უზრუნველსაყოფად ეწეოდნენ არა ინდივიდუალურ, არამედ საზოგადოებრივ შრომას, ამიტომ ნადირობა რომ უფრო ხელსაყრელი ყოფილიყო, იგი ეწყობოდა მთელი ტომის ძალებით. რამდენადაც ნადირობა ძირითადად შრომის კოლექტიურ პროცესს წარმოადგენდა, მონადირეულ ცეკვაში მრავალრიცხოვანი შემსრულებელი მონაწილეობდა. იგი თავიდანვე ფერხულის სახით სრულდებოდა, რომელსაც ჩვენი აზრით, აუცილებლად წყვილი ფორმა ჰქონდა, რასაც განაპირობებდა ნადირობის დროს ნადირთა ჯერ წრეში (ანუ ალაყში) მოქცევა და შემდეგ მათზე თავდასხმა.

პირველყოფილი საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, როგორც წესი, შრომა განაწილებული იყო მამაკაცსა და ქალს შორის. შრომის აღნიშნულმა განაწილებამ კი თავისთავად

ჩაუყარა საფუძველი მამაკაცთა და ქალთა ცეკვების შექმნას ცალკე-ცალკე.

აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად მამაკაცთა მონადირულ და საბრძოლო ხასიათის ცეკვებში ქალთა მონაწილეობა ყოველად დაუშვებელი იყო. ფიქრობენ, რომ ქალ-ვაჟთა ცეკვა უკვე შემდეგ პერიოდს მიეკუთვნება და ამიტომაც პირველყოფილ საზოგადოებაში მას იშვიათად ვხვდებით.

ღრ შეიძლება ყურადღების გარეშე დაგტოვოთ ცეკვის წარმოშობასთან დაკავშირებით გამოთქმული ორი ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრება მსოფლიო კულტურის მოღვაწეთა მხრიდან, რომელთა შორის ერთი ცეკვას მიიჩნევს ყველაზე ადრინდელი წარმოშობის სრულიად დამოუკიდებელ ხელოვნებად, მეორენი კი ცეკვას წარმოგიდგენენ თეატრალური ხელოვნების შემადგენელ ნაწილად, მის წარმოშობას ხედავენ თეატრალურ ხელოვნებასთან და მასში შემავალ კომპონენტებთან უშუალო კავშირში. აღნიშნულ მოსაზრებას მხარს უჭერს ერთ-ერთი ქართველი მეცნიერთაგანი კერძოდ, ბ.წოწონავა, რომელიც ნაშრომში "მარქსისტული ესთეტიკის საფუძვლები" წერს, რომ "თავდაპირველად ცეკვა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიმღერასთან, პანტომიმასთან, თეატრალურ წარმოდგენებთან. ცეკვა შეადგენდა თეატრალური სანახაობის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს. მაგრამ დროთა გითარებაში იგი ყალიბდება ხელოვნების ცალკეულ დარგად და უნდება განვითარების დამოუკიდებელი გზები" (ბ.წოწონავა, "მარქსისტული ესთეტიკის საფუძვლები", თბ. 1968, გვ.260).

თუ გამოთქმულ მოსაზრებას დაეუჯერებთ, გამოდის, რომ ცეკვა როგორც თეატრალური სანახაობის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი, თავისი წარმოშობით უშუალოდ უკავშირდება აღნიშნულ ხელოვნებას, მაგრამ სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებას გვთავაზობს თეატრმცოდნე ა.აგდევეი ნაშრომში "თეატრის წარმოშობა", რომელიც სპეციალურად ეძღვნება პირველყოფილ ადამიანთა ხელოვნების ისტორიის საკითხებს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ "სწორედ მონადირული შენიღბვა გახდა წინაპირობა მონადირული ცეკვის შექმნისა. ეს უკანასკნელი კი (ე.ი. ცეკვა) იკავებს არსებით ადგილს თეატრალური ხელოვნების წარმოქმნისა და ფორმირების პროცესში" (А.Ф.Агдеев, "Происхождение театра", Л.М. 1959г. стр.51). იგივე შეიძლება ითქვას უშუალოდ ცეკვა-სიმღერის ურთიერთკავშირების შესახებაც.

შეგინიშნავთ, რომ რაღაცნაირ პირველყოფილი მონადირული ცეკვა ძირითადად გავლენი ნადირობის პროცესის გათვალისწინებით (ანუ გაშორებას) წარმოადგენდა, რომელსაც თხრობისა და მონადირულ ზერხებში გაწვრთნის მნიშვნელობა ამოძრავებდა, ძნელად დასაჯერებელია, რომ ამ სახით წარმოდგენილ სანახაობას ჩინასახშივე აუცილებლად სიმღერა ასედა თან.

ხშიერი (ანუ სასიძლიერო) მუსიკის წარმოშობასთან დაკავშირებით საინტერესო ცნობას გვაწვდის დიდი ქართველი მეცნიერი აკადემიკოსი ივ.ჯავახიშვილი. იგი თანახმაა ნაშრომში "ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები" წერს: "ქართული ხმები მუსიკა პირველად თამაშობასთან ყოფილა განუყრელად დაკავშირებული და იქ ყოფილა სწორედ მისი სათავე". (ივ.ჯავახიშვილი, "ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები" თბ., 1938, გვ. 238) ფიქრობთ, რომ სიტყვა "თამაშობაში" ამ მოსაზრების ავტორი ცეკვას გულისხმობს და სიმღერის წარმოშობის სათავესაც სწორედ ცეკვის ხელოვნებაში ხედავს.

რაც შეეხება საკრავიერი მუსიკის აკომპონიმენტად გამოყენების ფაქტს შეიძლება ითქვას, რომ გი ცეკვაში დაშვებულა მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც სინამდვილის ამსახველ მონადირულ ცეკვაში თანდათანობით შეიჭრა ჯადოქრობის ელემენტი და ცეკვამ მაგიური მნიშვნელობა მიიღო, რამაც მოითხოვა მონადირული ცეკვის არა მხოლოდ ნადირობის შემდეგ შესრულება (რასაც ადრე ქმონდა ადგილი), არამედ მისი შესრულება საგაღვდელულო გახდა როგორც ნადირობის წინ, ასევე ნადირობის შორისაც, რის გამოც მონადირულ ცეკვაში მონადირული ილეთების გვერდით ფეხს იკიდებს ჯადოქრობის ზერხების გამოხატუვლ ილეთთა მასობრივი სერია. ეს კი თავის მხრივ მოითხოვს იმ დროს გავრცელებული მასობრივი ქორეოგრაფიის საცეკვაო მოძრაობების თანდათანობით ერთ რიტმში მოქცევის აუცილებლობას და აკომპონიმენტის დაშვებულებას ცეკვის მიმდინარეობის პროცესში.

ამ შემთხვევაში ცეკვის აკომპონიმენტის საწყის ფორმად, პირველ რიგში, ალბათ, უნდა მივიჩნიოთ არა სიმღერა, არამედ დასარტყამი ინსტრუმენტების შესატყვისი ყველაზე მარტივი - ქვისა და ხის ნაჭრების გამოყენების ტრადიცია (საყურადღებოა, რომ არაბულად "დამ" ქვას

ნიშნავს). ფეიქრობო, სწორედ „დაშ“ (ანუ ქვა) უნდა წარმოადგენდეს სიტყვა „ტაშის“ წარმოშობის საფუძველს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ თავდაპირველად სწორედ ქვების ერთმანეთზე შემოკვრა ახლდა თან ცეკვას, როგორც აკოშპონიშენტი, რომელიც შემდეგ ტაშის ცეკვაში გადაიზარდა.

რაც შეეხება ცეკვასა და პანტომიმას შორის კავშირს, დავის არ იწყებს ის, რომ პანტომიმა (ანუ მიმიკური და პლასტიკური ფესტი), თავიდანვე ახლდა ცეკვას და დღესაც მეტ-ნაკლებად ემსახურება ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას, მის ყველა სახეობას, როგორც მისი ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი.)

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ საფუძველს მოკლებულია მოსაზრება, რომელიც ცეკვის აღმოცენების პროცესებს განიხილავს ხელოვნების სხვა სახეობებთან კომპლექსში და უარყოფს მის დამოუკიდებელ წარმოშობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სინამდვილის ამსახველი მონადირული ცეკვა ჩანასახში გამოირჩევა ჯადოქრობის ყოველგვარ ელემენტს და როგორც რეალისტური ცეკვა, უშუალოდ ემსახურებოდა გავლილი ნადირობის პროცესის თხრობას. შემდეგ კი თანდათანობით იხრდებოდა რა თავდაცვის ინსტინქტი ცხოველთა შორიდან და ამის გამო იქმნებოდა რა თავისებური სართულებები ნადირობის პროცესებში, პირველყოფილი ადამიანი იძულებული ხდებოდა თავის რწმენაში შეეტანა მაგიური მნიშვნელობის ელემენტი. ცხოველთა შორის მან მხოლოდ მოწინააღმდეგე ან მტერი კი არ დაინახა, არამედ მეგობარიც და მოყვარეც; ადამიანმა ტოტემად ის ცხოველები მიიჩნია, რომლებიც მისი აზრით ხელს უწყობდნენ პირველყოფილ მონადირეს ნადირობაში. თვით ტერ-მინი „ტოტემი“ ჩრდილო ამერიკის ინდიელთა ერთ-ერთი ტომის (კერძოდ, ოჯიბვეს ტომის) ენაზე ნიშნავს „მის გვარს“, „მის მემკვიდრეს“, „ჩამომავლობას“. სწორედ ამიტომ ტოტემური ცეკვის საფუძველი იმ ცხოველთა დიდებასა და თავყვანისცემას ემსახურება, რომელშიაც პირველყოფილმა ადამიანმა საკუთარი წინაპარი, ნათესავი და მფარველი დაინახა.

საყურადღებოა პირველყოფილ ტომებში შორის ნათესაური კავშირების გარკვევის მზნით დასმული კითხვების აზრი, კერძოდ, „ვინ ხარ შენ?“ და „რომელ ცეკვას ცეკვავ?“, ე. ი. რომელი ცხოველის ნათესავი ხარ (აქედან გამომდინარე ხარ თუ არა ჩვენი ტომის ნათესავი) და რომელი ცხოველის ცეკვას ცეკვავ? ანუ ცეკვავ თუ არა იმ ცხოველის ცეკვას, რომელიც ჩვენ გვინათესავება. საბოლოოდ კი ვინ ხარ შენ, მტერი თუ მოყვარე?

გერმანელი ეთნოგრაფი ფრედერი მაგური მნიშვნელობით შესრულებულ ტოტემურ ცეკვებზე წერს, რომ „ისინი მოწოდებულნი არიან თავიანთი ჯადოქრობით აიძულონ გარეული ცხოველები ხელში ჩაუვარდნენ მონადირეს“ (А.Ф.АДВЕЕВ, „Происхождение театра“, Л.М. 1959г. стр.51).

პირველყოფილ ადამიანთა წარმოდგენით ცხოველებთან დამოკიდებულებაში საჭირო იყო წინასწარი მოლაპარაკება, როგორც კეთილ მუზოზლებთან, რათა მან მონადირეს მოაყვლევინოს თავი, მონადირე კი მადლობის ნიშნად შეასრულებს ცხოველის სათაყვანებელ ცერემონიას, რათა დაუბრუნოს მას სიცოცხლე.

პირველყოფილი ადამიანის აზროვნებაში ჩამოყალიბებული ეს მოსაზრება მაგური შინაარსის ტოტემური ცეკვის წარმოშობის საფუძველად უნდა იქნეს მიჩნეული.

მონადირულ ცეკვაში მაგიური ზემოქმედების ელემენტის შეჭრამ თავისებურად შეცვალა როგორც მისი შინაარსი, ასევე ფორმა; რაც იმაში გამოიხატება, რომ თუ მონადირული ცეკვა უშუალოდ ნადირობის პროცესის გათამაშებას წარმოადგენდა, ტოტემურ ცეკვაში შინაარსი თვით ცხოველის „ცხოვრებისეული სურათია“ – მისი თვისებები, ქცევები, თავგადასავლები და სხვ. რაც შეეხება ფორმას, მონადირული ცეკვის შესრულებისას შენიღბულ შემსრულებელთა ერთი ნაწილი განასახიერებს მონადირეს, მეორე კი ცხოველს. ტოტემურ ცეკვაში კი ყოველი შემსრულებელი შენიღბულია მხოლოდ იმ ცხოველის ნიღბით, რომელიც მათ მიერ ტოტემადაა აღიარებული და მასვე განასახიერებს თავის ცეკვაში. უშუალოდ ნადირობისას მონადირე ინიღბება იმ ცხოველის (ანდა მისი მონათესავე ცხოველის) ნიღბით, რომელზეც იგი იმეძაბა ნადირობის, რაც განპირობებულია ჯოთთა მიახლოებების აუცილებლობით ნადირობის დროს. აქედან გამომდინარე, მონადირულ შენიღბვას და მასთან კავშირში წარმოშობილ სინამდვილის ამსახველ ცეკვას, ცეკვის ჩასახვის პროცესში გარდა უტილიტალურისა, არც თეატრალური (ე.ი. გართობა-თამაშობის) და არც სხვა რაიმე მნიშვნელობა გააჩნდა. როგორც ჩანს, ცეკვის ხელოვნება

ხელოვნების სხვა დარგებს მხოლოდ შემდგომში დაუკავშირდა და არა პირიქით, თითქოსდა იგი ჯერ მათში ჩაისახა და მხოლოდ შემდეგ გამოეყო მათ, როგორც ამაზე მიუთითებს ავტორი ბ. წოწონავა.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ტოტემიზმის წარმოშობაში მკვლევართა ერთი ნაწილი რელიგიის ჩანასახს ხედავს, ზოგიერთი კი მას რელიგიურ-სოციალურ სისტემად მიიჩნევს. არის მოსაზრება, რომ იგი მხოლოდ გვაროვნული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ საკვალიფიკაციო სოციალურ სისტემას წარმოადგენს, რომელიც მათი აზრით, საფუძველს იღებს ხალხის მოცემული ჯგუფის ნათესაობაში ცხოველთა გარკვეულ ჯიშთან, რომლებიც წარმოადგენენ არა ღვთაებრივ, არამედ ნათესაური დამოკიდებულების ობიექტს და რომელზედაც ცდილობენ მაგიური ზემოქმედების გამოყენებას.

ჩვენი აზრით, რადგანაც ტოტემიზმი უშუალოდ ნადირობაში იღებს სათავეს და აქედან გამომდინარე მისი ძირითადი აზრიც ნადირობაში წარმატების მიზანს ემსახურება, ამიტომ ტოტემიზმიდან უნდა გამოვრიცხოთ მისტიკის ელემენტი თუ მთლიანად არა, მისი დიდი ნაწილი მაინც და დაფუძვლილი მას მხოლოდ ის მცირე მარცვლი, რომელმაც მომავალში ხელი შეუწყო ცხოველის ღვთაებად აღიარებას, კულტის წარმოშობას, რასაც შემდგომში ზოომორფიზმი ეწოდება.

პირველყოფილ ადამიანთა აზროვნებაში რელიგიური ელემენტის ჩასახვის გამომწვევ მძვინვარეობდა ბირველ რიგში მიიჩნევენ მათ მიერ ბუნების გაუცნობიერებელ ძალებთან (ჭექა-ქუხილთან, ხანძართან, მიწისძვრასთან, წყალდიდობასთან და სხვა) ჭიდილობა მარცხს. ამასთან ერთად არ გამოირიცხავენ ასევე ცხოველთა მხრიდან თავდაცვის ახალ-ახალი ხერხებით გამოწვეულ წინააღმდეგობებს, რომლებმაც აიძულეს ადამიანები ქედს მოეხაზათ ამ ძალების წინაშე, რის შემდეგაც მათ ფსიქიკაში თანდათანობით იჭრება მისტიკის ელემენტი და მკვდრდება ზუზუნებრივი ძალებისადმი თაყვანისცემის ტრადიცია. ამას მოსდევს ის, რომ ბირველყოფილ ადამიანთა რწმენაში ფეხს იყიდებს ზოომორფიზმად აღიარებული რელიგიური კულტის საწყისი ფორმა, რომლის დროსაც ღვთაებას ცხოველის სახე გააჩნია. შემდეგ კი ანტროპომორფიზმი – რელიგიური მიმართულება, სადაც ცხოველთა ღვთაება უკვე ადამიანის სახითაა წარმოდგენილი.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული წარსული

(ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საწყისების შესწავლა საქართველოში შემორჩენილი იმ უძველესი ფერხულების განხილვით უნდა დავიწყეთ, რომელთა მსგავსიც, ჩვენი აზრით, არ მოიპოვება მსოფლიოს სხვა ცივილიზებულ ხალხებს შორის).

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ქართველების გარდა ცივილიზებულ ერებში რომელშიც გააჩნდეს ისეთი უძველესი წარმოშობის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლის საფუძველიც მატრიარქატის ხანას უკავშირდება, შინაარსი კი ნადირობის ღვთაებათა თაყვანისცემას. დიდი მადლიერებით უნდა მოვისხენიოთ ჩვენი წინაპარი, კერძოდ, სვანეთის ძველი თაობა, რომელმაც ჩვენს საუკუნეშიც "ცოცხალი სახით" შემოგვინახა ანტროპომორფიზმის პერიოდის ისეთი უძველესი ქორეოგრაფია, როგორიცაა ნადირობის ქალ-ღვთაების, დალის, სათაყვანებელი ფერხული "დალა კოჯას ხელღვაჟალე" (დალი კლდეში მშობიარობს) და "ბილ ბეთილი", რომელთა წარმოშობის საფუძველი უშუალოდ უკავშირდება ადამიანთა განვითარების იმ პერიოდს, როდესაც მათი ძირითადი საქმიანობა ჯერ კიდევ ნადირობა იყო.

ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიული წარსული არ გამოირიცხავს ასევე ზოომორფიზმის ნიმუშების არსებობასაც, რომელთა შორის აღსანიშნავია თრიალეთის გათხრების შედეგად ნაპოვნი ძვ.წ.ა. მეორე ათასწლეულის შუა ხანის ვერცხლის თასი, რომელზეც გამოსახულია მხეცისთავიანი ტუნიკით მოსილი 23 არსების საფერხულო მსვლელობა შენობიერი პერსონაჟის გარშემო. ბ.კუფტინის აზრით, თასზე გამოსახული სცენა თავდაპირველად ნადირობის ღვთაებასთან იყო დაკავშირებული, ხოლო შემდეგ ეს ღვთაება ბუნების აღორძინებისა და ნაყოფიერების ღვთაებად იქნა გარდაქმნილი.

ბ.უშაკოვის მოსაზრებით კი თასზე გამოსახული სცენის სურათები ხეთისებურია და ეს სცენა

უნდა გამოხატავდეს გაზაფხულის (გაცოცხლების) ღვთაების-ტელეფონისადმი თაყვანისცემას. შამიანანშვილის აზრით, თრიალეთის გერცხლის სასმისზე გამოსახული სცენა გამოხატავს ნიღბოსანთა მოძრაობას სამსხვერპლოს გარშემო წრის შეფეთა ნიღბოსანი პერსონაჟით.

ზოომორფიზმის უძველეს ქორეოგრაფიულ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ასევე ძვ.წ.ა. ბირგელი ათასწლეულის შუა ხანის თითფალური ქანდაკებები, აღმოჩენილი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად - რიონში, ხეგსურეთში, კავკასია და დაღესტანში.

ამ შემთხვევაში ყველა ქანდაკება მოცეკვავის პოზაშია, რომელთა შორის ზოგი რქოსანი ცხოველის ნიღბითაა შენიღბულია.

ზოომორფიზმის ერთ-ერთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშს წარმოადგენს ასევე ნიჩბისის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნაპოვნი ძვ.წ.ა. ბირგელი ათასწლეულის ბრინჯაოს სარტყელი, რომელზეც გამოსახულია ცხოველის ნიღბებით შენიღბულ მამაკაცთა ცეკვის ორი მომენტი.

აღნიშნულ კომპოზიციაში საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ მრავალრიცხოვან ირმებს შორის გამოსახული ეს ადამიანები ამ შემთხვევაში ნადირობის პროცესს კი არ განასახიერებენ (რასაც სხვა შემთხვევაში უფრო ხშირად აქვს ადგილი), არამედ მოძრავ ირმებს შორის ისინი მხოლოდ საცეკგო რიტუალს ასრულებენ. ვფიქრობთ, კვლევის საგანს უნდა წარმოადგენდეს აღნიშნული კომპოზიციის შინაარსის დადგენა და დაზუსტება. (ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიისათვის ეს მეტად საინტერესო ცნობა, ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელთან დაკავშირებით მოგვაწოდა პროფ. გურამ ლორთქიფანიძე).

ცხოველთა თაყვანისცემას ემსახურება ნიღბების ძველი ქართული ხალხური საინბროფიზაციო სანახაობა - "ბერეკაობა", რომელიც თავის მხრივ არ გამოირიცხავს ქორეოგრაფიას.

პროფ. დ.ჯანელიძის აზრით, ბერეკაობაში ჩართულ ქორეოგრაფიის ყველა ადრინდელ ფორმას ფერხულის სახე გააჩნია. იგი წერს: "ბერეკაობაში საფერხულო მწყობრი ადრინდელ, უძველესი ხანის მისტრიციბისა და საეულტო ცერემონიალების გადმონაშთს წარმოადგენს. შემდგომში მნიშვნელობა დაუკარგავს და სანახაობის მთავარ ძალად წრის შეფეთა მოთამაშე ბერეკაბი ქვეყლან" (დ.ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ. 1948 წ. გვ. 431), რის შემდეგაც ბერეკაობაში ძირითადად ფეხს იკიდებს ცალური და წყვილური ცეკვების სახით წარმოდგენილი ქორეოგრაფია.)

ფ ე რ ხ უ ლ ი

(ფერხული, ხალხური ხელოვნების ეს უძველესი ფორმა, გამოხატავს გუნდობრივ ცეკვას სიმღერით და იგი მომღერალ-მოცეკვავე გუნდის უძველესი ქართული სახელწოდებაა.

ფერხულის ტიპის მასობრივი ცეკვის ფარგლებს სფერო ძველად მოიცავდა თითქმის მთელ მსოფლიოს და ყველა მათგანს ძირითადად წერხული ფორმა შეჰქონდა. ამას განაპირობებდა მისი უძველესი წარმოშობა, კერძოდ მონადირეული საფუძველი და მისგან გამომდინარე ცეკვის შეზღუდვა წრეზე ნანადირევის გარშემო ნადირობის შემდეგ.

გამოდის, რომ ფერხული, როგორც მასობრივი ცეკვის საწყისი ფორმა და საერთოდ ქორეოგრაფიის ისტორიის საფუძველი დამახასიათებელი იყო არა მარტო საქართველოს ყველა კუთხისათვის, არამედ მსოფლიოს ხალხების საცეკგო ხელოვნების საწყისი თავისთავად ფერხულის ტიპისა. ვფიქრობთ, ეს გამოწვეულია იმით, რომ მსოფლიოს ხალხებმა და მათ შორის ქართველებმა წინაპრებმაც მეტნაკლებად ერთნაირად გაიარეს განვითარების გეოგრაფიის საფეხური და მასთან დაკავშირებული მონადირეული ფერხულების წარმოშობის პროცესიც.

რაც შეეხება ტერმინ "ფერხულს, სულხან-საბა ორბელიანი მას ასე განმარტავს: "ფერხული - მრგვალწყობა".

სულმწყობის კარს გარეგანაში (XIVს) ნათქვამია: "...მონადირენი ლამპარსა ანთებულსა მხარსა შეიღებდნენ, ეგრე მრგვალსა დააბნენ" (დ.ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ. 1948 წ. გვ. 154).

ძეგლებში მოხსენებული „მრგვალის“ ახსნისათვის ასევე საინტერესოა, რომ სვანეთში „მურგვალ“ ნიშნავს მთელს, ყოველს. ასევე ზოგიერთი ადრინდელი ფერხულის ფეხების მოძირობათა ნაერთს „მურგვალ ჭიში“ ეწოდება, ანუ „მრგვალი ფეხი“, რომელიც ალბათ იმ სვანური ფერხულებისათვის უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი, რომელმაც აუცილებლად წრიული ფორმა გააჩნდათ და ჯერ კიდევ „მრგვალის“ სახელწოდებით არსებობდნენ. აქედან გამომდინარე შეიძლება იფიქროთ, რომ „მრგვალი“ ფერხულის უფრო ადრინდელი სახელწოდება უნდა იყოს სხვებთან შედარებით, რადგანაც მონადირეული შინაარსის ყველაზე ადრინდელი მასობრივი ცეკვის ფორმა, შესრულებული ნანადირევის გარშემო, უდავოდ მრგვალი უნდა ყოფილიყო.

{ ქართველთა შორის ფერხულის აღმნიშვნელ ტერმინად ასევე ვხვდებით „ძნობას“. როგორც იგ-ჯავახიშვილი აღნიშნავს, „ძნობის“ მოცეკვავთა გუნდს ნიშნავს, მაგრამ ამ ტერმინს ასეთი მნიშვნელობა მხოლოდ თავდაპირველად ჰქონდა, დაახლოებით მე-11 საუკუნემდე. ამ დროიდან მოყოლებული კი ძნობა მუსიკასთან ჩანს იგი წერს: „...რაკი გამოირკვა, რომ ძნობა, ძნობრი, მძნობარი გუნდობრივობის გამოშატეული ყოფილა, ამიტომ საფიქრებელია, რომ იმავე ძირის სიტყვა იყოს რა ძირისაც „ძნაა“, რომელიც საბას სამართლიანი განმარტებით „ყანის კონას“ ნიშნავს. შესაძლებელია ამის გამო გვეფიქროს, რომ ძნობა ფერხულისა და ფერხისას მსგავსი უხლისილირეობის მუხებით არკვისა და „მძნობარი“ კიდევ პროყველთა გუნდის აღმნიშვნელი ყოფილიყო თავდაპირველად“ (იგ. ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბ. 1938 გვ. 31-52).

მართლაც, ხელებით წელში ჩაიკიდებული ფერხულის ბურის ძნასთან ანუ შუაზე ნამჯა გადაჭერილი ყანის კონასთან მსგავსება უფრო მეტად აღინიშნება სწორედ წრეზე განლაგებულ იმ ფერხულთან, რომელთა მკლავებით ზედადებით ერთმანეთის ქამრებშია ჩაიკიდებული, რამაც უდავოდ შექმნა საფუძველი აღნიშნული ფორმის ფერხულების სახელწოდების „ძნობა“ წარმოშობისა.

ძნობასთან დაკავშირებით იგ-ჯავახიშვილი კიდევ ერთ საყურადღებო განმარტებას იძლევა. იგი წერს, რომ „ზემოთმოყვანილი ყველა მაგალითებიდან ჩანს, რომ მძნობრი თუ მძნობარი უძველეს ხანაში უფრო სარწმუნოებრივი ცეკვის ამსრულებლებს გულისხმობდნენ“ (იგ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ თბ. 1938 გვ.31-52).

{ ფერხულის უძველესი ტერმინად ასევე მიიჩნევენ „მწყობრს“. მწყობრში სულხან-საბა ორბელიანის მიერ ძირითადად თულისხმება შეწყობილი განლაგება და სვლა. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, სახელწოდება „მწყობრი“ იმ ტიპის ფერხულებს მიეკუთვნება, რომლებსაც წრიული ფერხულებისაგან განსხვავებით მწყრივებში განლაგება ახასიათებდათ და ამდენად ისინი მწყრივებში განლაგებულ ფერხისებს უფრო წარმოადგენდნენ, ვიდრე ფერხულებს, ამიტომ ტერმინი „მწყობრი“ შეიძლება „ფერხისას“ ადრინდელ სახელწოდებად მივიჩნიოთ. }

აღსანიშნავია, რომ თვით ტერმინი „სიმღერას“ კი ადრე არ გამოიყენებოდა ცეკვას და ისიც თურმე სიმღერასა და თამაშობას ერთდროულად გამოხატავდა. იგ-ჯავახიშვილი წერს: „თავდაპირველად და უძველეს ხანაში მღერა არ ყოფილა გალობის სინონიმი. მაშინ სიმღერა თამაშობასაც ნიშნავდა. მე-11 საუკუნის ძეგლებში მღერა წინანდებურად თამაშობასა და გართობას ნიშნავს. მე-12 საუკუნის ძეგლებში კი უკვე სავო გალობის აღმნიშვნელია და სიმღერასაც ისეთი მნიშვნელობა აქვს, როგორიც ამ ტერმინის მნიშვნელობა ახლა გვექმის“ (იგ-ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, 1938 გვ. 31-52).

როგორც აღნიშნული განმარტება მიუთითებს, ტერმინი „სიმღერას“ ანუ „მღერას“ საერო გალობის ცალკე ტერმინის მნიშვნელობა მხოლოდ მე-12 საუკუნეში ენიჭება. მანამდე კი იგი ცეკვასაც და სიმღერასაც ერთდროულად გულისხმობდა. ეს კი იმავე მეტყველებს, თუ რა დიდი როლი ენიჭებოდა უძველესი ხანის ქართველთა ხელოვნებაში ცეკვას, როგორც მის შემადგენელ ნაწილს. როგორც ჩანს ცეკვისა და სიმღერის გათიშვა სხვადასხვა სპეციალობად უნდა მომხდარიყო დაახლოებით მაშინ, როდესაც იგ-ჯავახიშვილის თქმით, „სავალდებულო სიტყვების თარგმნა და შექმნა და მისთვის ზანგის დაწერა თუ ამაზე უწინარეს არა მაინც და მაინც მე-12 საუკუნის დამდეგს უკვე სხვადასხვა სპეციალობად ყოფილა ქუეველი“. იგი იქვე აღნიშნავს, რომ ხმის დამდეგელთა ანუ კომპოზიტორთა შორის, დავით აღმაშენებლის დროს ყველაზე განთქმულს „ხელოვანთმთავარი“ ეწოდებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ტერმინი „ხელოვანთმთავარი“ უნდა წარმოშობილიყო მანამდე, სანამ მოხდებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ერთმანეთისაგან

გამოყოფა და მუსიკალური ხელოვნება სიტყვებისა და ცეკვის ხელოვნებას ჩამოშორდებოდა. ამჟამად, რომ ყველა ეს საქმიანობა ერთ "ხელოვანთაგარეშში" იყრიდა თავს და გამოირიცხული არ არის ყოველი ადრინდელი წარმოშობის ფერხულის სიტყვებისა და პანგის შექმნასთან ერთად, იგი ქმნიდა მათთან კავშირში ფეხების რიტმულ მოძრაობებსაც. შემდეგ კი მათი დანაწევრების გამო მუსიკისა და ტექსტის შემდგენელთან ერთად წარმოიშვა ფერხულის ფეხის მოძრაობების თანამდევრობის დამდგენი - ქორეოგრაფიც.

ძნელა ზუსტად იმის გარკვევა, თუ როდის ჩამოყალიბდა საქართველოში ეს სპეციალობა ცალკე და გაჩნდა თუ არა ფერხულში ფეხის მოძრაობების დამდგენი რაიმე წოდება (კვალიფიკაცია), მაგრამ ერთი კი ნათელია, რომ ჯერ კიდევ XV-XVI საუკუნეში ერთ-ერთ სწავლურ ფერხულს, მისი ფეხის მოძრაობათა კომპლექსის დამდგენის სახელი ეწოდა. კერძოდ, "ჩეყარამსა", სადაც გადმოცემით "ჩეყა" სწორედ ფერხულის ფეხების მოძრაობათა დამდგენის სახელია, "რამსა" კი სვლას ნიშნავს. თუ აღნიშნულ გადმოცემას დაეყრდნობით, ფერხულის ტერმინი "ჩეყარამსა" ჩეყას სვლას ნიშნავს, რა ჩეყას სვლას, რომელმაც ფერხულისათვის შეარჩია ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი ანუ "საფერხულო ფეხის" თავისებური კომპოზიცია. რაც შეეხება თვით ტერმინ "ფერხულის" წარმოშობის საფუძველს, უნდა აღინიშნოს შემდეგი: მოუხედავად იმისა, რომ ფერხული დღეისათვის სამ ძირითად კომპონენტს შეიცავს: სიტყვას ანუ ტექსტს, გალობას და ფეხებით შესრულებულ საცეკვაო მოძრაობებს, იგი, როგორც ტერმინი, თავისი წარმოშობით მაინც ფეხთან კავშირში გვევლინება ("ფერხი" - იგივე ფეხი) რაც იმაზე მიგვაჩვენებს, რომ ტერმინი "ფერხული" წარმოშობით უფრო ადრინდელია, ვიდრე სიტყვა და გალობა დაემატებოდა მასში ადვილს და იგი ჯერ კიდევ მხოლოდ ცეკვისა და პანტომიმის სახით არსებობდა, შესრულებული მხოლოდ დასარტყმელი ინსტრუმენტის აკომპონიმენტის თანხლებით.

\ იმის დასადასტურებლად, რომ ტერმინი "ფერხული" წარმოშობით მართლაც ფეხთანაა დაკავშირებული და შემთხვევითი არ არის მასში "ფერხის" ანუ ფეხის, როგორც ძირის, არსებობა, შეიძლება მოვიყვანოთ ფერხულის მეგრული და სვანური სახელწოდებები. მაგალითად, მეგრულად ფერხულს "კურჩიშ" უწოდებენ, სვანურად კი "ჭიშხაშ", სადაც "კურჩი" მეგრულად ფეხს ნიშნავს. სვანური "ჭიშხაშ" ასევე ფეხის აღნიშნული სიტყვაა. თავისთავად ცხადია, სწორედ ფერხულის ფეხთან კავშირი უნდა გამოდარდოს საფუძველი ტერმინი "ფერხულის" შესაგებად, მეგრული და სვანური ტერმინების "კურჩიშ" და "ჭიშხაშის" წარმოშობისა.

ფერხულისთვის გაგრძელებად ძველ საქართველოში შეტყვევლებს მრავალი ისტორიული მასალა. მათ შორის, როგორც უკვე ვახსენეთ, აღსანიშნავია: თრიალეთის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნაპოვნი ვერცხლის თასი, რომელზედაც გამოსახულია 23 ნიღბიანი არსების მცვლელობა სამსხერბლოს გარშემო და რომელიც თავის წყობით წარმოადგენს მოძრავ ფერხულს, განლაგებულს წრეზე ერთ რიგში, სადაც ერთმანეთის ზურგს უკან, წრეზე სიმეტრიულად განლაგებული ყოველი შემსრულებელი მოძრაობის ბოზაშია. ყველა მათგანი წელშია გაშართული და გადრეხული აქვს მარჯვენა ფეხით წინ სრული ნაბიჯი, რომლის დროსაც იატაკს თუმცა ორივე ფეხი მთელი ტრფიით ეხება, სხეულის სიმაღლე ძირითადად მაინც მარცხენა ფეხზეა დარჩენილი.

რაც შეეხება მეფერხულეთა მკლავების მდგომარეობას, ყოველ მათგანს იდაყვის სახსარში 45°-ით მოხრილ და წინ გატანილ მარჯვენა ხელში სახმის უჭირავს. აღნიშნული თასი მკვლევართა აზრით ძვ.წ.ა. მეორე ათასწლეულის შუა ხანას მიეკუთვნება.

ბროფ. შამიანაშვილმა ყურადღება მიაქცია ასევე რიონში, ხევისურეთში, კაკავასა და დაღესტანში ნახულ ძვ.წ.ა.-ს პირველი ათასწლეულის შუახანის ითიფალურ ქანდაკებებს და დაასკვნა, რომ "ეს ქანდაკებები ფეხებისა და ხელების მოძრაობების მხრივ ფერხულში მონაწილეთა გამოსახულება უნდა იყოს" (შამიანაშვილი, "ქართული ხელოვნების ისტორია", გვ.72-73). აღნიშნულ ქანდაკებებს შორის ყურადღებას იჩენს მუხლებში მოხრილი ორი ხელისთელაჯივებული მამაკაცის ფიგურა, რომელიც საბრძოლო შინაარსის საფერხულო წყობის მასობრივი ცეკვის "ზორუმის" ძირითად ილუზიას, "ფარულა წინსვლას", განასახიერებს.

ბროფ. დ.ჯანელიძის განმარტებით, "ამ ქანდაკებებში დიდი ნაირსახეობით არის წარმოდგენილი საცეკვაო მოძრაობანი და ილუზიები".

1. ხელების მოძრაობის მხრივ:

- ა. ხელმოხებით
- ბ. მკლავებგაშლით
- გ. ხელებაპყრობით
- დ. ხელების წინ ჩამოწევებით
- ე. ცაღხელდონიჯით და ცალი ხელის თავთან მიტანით
- ვ. ორივე ხელის თავზე დაწყობით

2. ფეხების მოძრაობის მხრივ

- ა. ფეხების ერთმანეთთან მიწყობით
- ბ. მარჯვენა ფეხის განზე გადგმით და სხეულის მისკენ გადახრით
- გ. მარცხენა ფეხის განზე გადგმით და სხეულის მისკენ გადახრით
- დ. ფეხგაშლით
- ე. ფეხგაშლილი ბუქნით

პროფ. დ. ჯანელიძე იქვე აღნიშნავს, რომ ითიფალურ ქანდაკებებს შორის “ნიღბოსან მოცეკვავეთა ასეთი ნაარსახეობით წარმოდგენა მდიდარ მასალას გვაწვდის საერთოდ ქართული სანახაობითი ხელოვნების ისტორიისათვის და კერძოდ, ქართული ქორეოგრაფიისათვის” (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948წ. გვ.22).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი, რომ ქანდაკებებში ასახული მდგომარეობანი სრულიად ანალოგიურია ქართულ ხალხურ ცეკვებში დღესდღეობით არსებული მკლავებისა და ფეხების მოძრაობა-მდგომარეობებისა, რაც იმაზე მიუთითებს თუ რა დიდი გულისყურით ეკიდებოდა ქართველი ერი წინაპართა საცეკვაო შემოქმედებას და მისი თაობიდან თაობაზე გადაცემის ტრადიციას.

მაგალითად, მკლავების მოძრაობების მხრივ ერთნაირად გამოიყურება ძველად და ახლაც: მკლავები ხელმოხებით, მკლავებგაშლილი მდგომარეობა, მკლავები ხელაპყრობით (ხელისელჩაიდებული მკლავების ზემკლავში მოყვანა, ფერხულის შესრულებისას), წინდამეხებული მკლავები, მკლავები ცაღხელდონიჯით და ცალი ხელის თავთან მიტანით, ასევე ორივე ხელის თავზე დაწყობით.

იგივე შეიძლება ითქვას ფეხების მოძრაობის მხრივაც. ქანდაკებებზე გამოსახული საცეკვაო მოძრაობები აქაც საკმაოდ წააგვანან ცეკვის დღემდე შემორჩენილ ტექნოლოგიას. მათ შორის: ფეხების ერთმანეთზე მიწყობით დგომა, დგომა განზე გადგმულ მარჯვენა ფეხზე, სხეულის მისკენ გადახრა და პირიქით, ფეხგაშლილი დგომა, ფეხგაშლილი ბუქნი და სხვ.

ფერხულის გავრცელების უძველესობის ფაქტზე მეტყველებს აგრეთვე ნიჩბისის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნაპოვნი ძვ.წ.ა. პირველი ათასწლეულის ბრინჯაოს სარტყელი, რომელზეც გამოსახულია ერთი რიგში მოწყობილი და ერთმანეთის მხრებზე შეხებული ხელებით განლაგებული მხეცისთავიანი არსებათა საფერხულო მსვლელობა. აქ მამაკაცთა ოთხკაციანი ჯგუფი თრიალეთის ვერცხლის თისზე გამოსატულ შნიდზელ არსებათა მსგავსად საფერხულო მსვლელობას განასახიერებს, რომელთაც ერთი ნაბიჯი წინ აქვთ გადადგმული და ყოველი მათგანი ცალი ხელით ფერხულში წინმდგომი მონაწილის მხარის ეხება.

ძველი წელთაღრიცხვის IV საუკუნეში საქართველოში სრულიად ორიგინალური საფერხულო წყობის საცეკვაო სანახაობა არსებობდა. აღნიშნული ფაქტს ადასტურებს ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს ჩანაწერი. იგი ასე აღწერს უძველეს ქართულ საღამუშრო სანახაობას: “მეომარი მოსინიგებოდა ასეულებად დაეწყვნენ და დადგნენ ერთი მეორის პირდაპირ, როგორც ქოროები. შემდეგ ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდა” (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948 გვ.30).

საქართველოში საფერხულო წყობის საცეკვაო ხელოვნების უძველესი ნიმუშების არსებობაზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ სვანეთში დღემდეა შემონახული ისეთი უძველესი და ძველი წარმოშობის ფერხულები, რომელთა შორისაც ზოგიერთი თავისი წარმოშობით პრეისტორიულ ხანას მიეკუთვნება. მათ შესახებ დაწერილებით მომდევნო თავებში გვექნება ლაბარაკი.

ქართული ხალხური ფერხულების კლასიფიკაცია ფორმისა და შინაარსის მიხედვით

როგორც ცნობილია, ყოველგვარ მოვლენას ბუნებასა და საზოგადოებაში თავისი შინაარსი და ფორმა გააჩნია, რომელიც, როგორც წესი, ყოველთვის ერთიანობაში განიხილება და სადაც განმსაზღვრელი მაინც შინაარსია, რომელზედაც დამოკიდებულია თვით ფორმის წარმოშობაც და განვითარებაც. ფორმა არ არსებობს შინაარსის გარეშე და არც შინაარსი – ფორმის გარეშე. ე.ი. მხოლოდ განსაზღვრულ ფორმასთან კავშირში არსებობს, კონკრეტული შინაარსი და ფორმა მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ ღებულობს, როდესაც იგი შინაარსის ფორმაა.

(ცეკვაში შინაარსი ცეკვის აზრია – ის, თუ რას მოგვითხრობს ცეკვა. ფორმა კი ცეკვაში საცეკვაო ილეთია, ილეთთა ნაერთი, ცეკვის მონახაზი, მისი საერთო სურათი, წყობა და სხვა. ფორმა ცეკვაში ცეკვის აზრის გადმოცემის საშუალებაა. საერთოდ შეიძლება ითქვას, რომ ცეკვა წარმოადგენს ცეკვის შინაარსსა და ფორმას შორის პარამონიულ კავშირს და მაშინ, როდესაც შინაარსსა და ფორმას შორის ცეკვაში დარღვეულია წონასწორობა, ე.ი. ცეკვის ფორმა არ შეესაბამება ცეკვის შინაარსს, ცეკვა არ არის სრულყოფილი და ნაკლებად საინტერესოა როგორც სანახაობა.

ფორმისა და შინაარსის მიხედვით ქართული ხალხური ფერხულები იყოფიან:

I. ფორმის მიხედვით:

1. წრიულს
2. წრე-წრეში ჩასმულს
3. ორ და სამართულიან ფერხულებს
4. ფერხულებს ფერხულს შიგნით მოთამაშით
5. ფერხულებს მჭკრიდების სახით, რომლებიც “ფერხისებად” იწოდებიან

II. შინაარსის მიხედვით:

1. მონადირეული ფერხულები
2. ასტრალურ სხეულების სათაყვანებელი ფერხულები
3. რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის ფერხულები
4. საბრძოლო შინაარსის ფერხულები
5. პატრიოტული შინაარსის ფერხულები
6. საყოფაცხოვრებო შინაარსის ფერხულები

მოგიყვანით ქართული ფერხულების შინაარსსა და ფორმას შორის ურთიერთკავშირების დამადასტურებელი მაგალითები:

1. რა შეიძლება ითქვას ფერხულის წრიული ფორმის წარმოშობის მიზეზების შესახებ. ცნობილია, რომ ნადირობასთან კავშირში წარმოშობილი ყველაზე ადრინდელი მასობრივი ცეკვის (ფერხულის) შინაარსი გამომავტადა გავლილი ნადირობის პროცესს, გათამაშებულს ნადირობის შემდეგ ცეკვისა და პანტომიმის საშუალებით ნანადირევის გარშემო, რომელსაც ამის გამო თავიდანვე წრიული ფორმა ჰქონდა.

ნანადირევის გარშემო შესრულებული ცეკვის (ფერხულის) წრიულ ფორმას პირველ რიგში განაპირობებდა ნადირობის დროს ნადირის ჯერ წრეში (ალეაში) მოქცევა, შემდეგ კი მასზე თავდასხმა. მამასადაბე, თვით ნადირობის პროცესმა და მასთან დაკავშირებულმა შინაარსმა “მონადირეული ცეკვისათვის” შექმნა შესატყვისი წრიული ფორმა, რომელიც ფერხულის წარმოშობის საფუძვლად იქცა. აქედან გამომდინარე შეიძლება დაეასკვნათ, რომ საქართველოში საფერხულო წყობის უძველესი მონადირეული ცეკვები მხოლოდ წრიული ფორმით არსებობდნენ. ქართული ფერხულების უძველესი ტერმინიც ხომ “მრგვალი” სახელწოდებით გვხვდება.

აღბათ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ქართულ ფერხულებში მრგვალი ფორმის შენარჩუნებას და მის ფართოდ გავრცელებას ხელი შეუწყო განვითარების შემდგომ ეტაპზე ასტრალური სხეულების თაყვანისცემის (ანუ ახალი შინაარსის) დამკვიდრებამ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში. მათ შორის გამოყვეთ მზეს, რომელსაც მუდმივად მრგვალი ფორმა გააჩნია და მასთან დაკავშირებულ, ასევე მრგვალი ფორმით წარმოდგენილ ფერხულ “ლილეს”. რაც შეეხება მთვარის ფერხულს “შეშპარს”, მისი ფორმა მთვარის მსგავსად ცვალებადია. ამიტომ აქ

ჩვენ გხედებით როგორც წრიულს, ასევე ქალ-ვაჟთა მშვირიების რკალზე განლაგებულ ფორმასაც.

2. ფერხულის წრე, წრეში ჩასმული ფორმა, ხალხური გადმოცემით მზისა და მთვარის მოძრაობას გამოხატავს, რომელიც თავისი შინაარსით ემსახურება ასტრალური სხეულების (მზისა და მთვარის) კულტის თავყანისცემას.

3. სართულების პრინციპით გადაწყვეტილი ორი და სამართულიანი ფერხულების თავისებური ფორმა მისმა საბრძოლო შინაარსმა განაპირობა. მტრის მიერ დაკავებულ ცხენ-სიმაგრეებზე შეტევისას, ციხის გაღრმავების გაძლახვის მიზნით მეომრების ერთმანეთის მხრეზე შედგომის ტაქტიკური ზერხი საფუძვლად დაედო ქართული ფერხულების "ზემყრელის", "სამყრელის", "მირმიქელას" და "ქორბელელას" სართულებიანი პრინციპით გადაწყვეტილი სახით ჩამოყალიბებას, რომლებსაც შემდგომში ძირითადად სიმაღლიდან მოულოდნელად ჩამოვარდნაში (ანუ სხარტად ჩამოხტომაში) ვაწვრთნისა და გაჯარჯიშების მნიშვნელობა მიენიჭა. გამონაკლისს წარმოადგენს ბოლო ხანებში ხატობის დროს შესრულებულ "ქორბელელას" შინაარსი.

4. რაც შეეხება ფერხულის ფორმას, ფერხულსშენით ერთი ან ორი მთამაშის მონაწილეობით და მისი წარმოშობის საფუძველს ფიქრობენ, რომ საფერხულო წყობის განვითარებამ შემდგომ ეტაპზე მოითხოვა ფერხულის მთავარი მოქმედი ბირის ასრეობა, რომელიც სიმღერით ან მიმიკური და ზღაპრული ფესვით უშუალოდ ფერხულის შინაარსს გადმოსცემდა (აღნიშნული ფორმა ახასიათებთ: მონადირეულ ფერხულებს - "მეთხვარ მარეს", "მონადირე ჩორლას", "ამირანის ფერხულს", "ჩემო ყურშას" და სხვ., პატრიოტული შინაარსის ფერხულებს - "შაგლეგოს", "ძაბრას", განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ ფერხულებს - "დათოს", "დათუნას", "დათეობას" და სხვ.).

5. საყოფაცხოვრებო სტილის ცეკვები, რომლებიც გამოირჩევიან შესრულების მრავალფეროვნებით, ფორმის მხრივ გვევლინებიან: ცალური, წყვილური, ჯგუფური და მასობრივი ცეკვების სახით, რომელთაც ფერხულისა და ფერხისას სახე გააჩნიათ. საყოფაცხოვრებო შინაარსის ცეკვები ძირითადად გართობა-თამაშის მნიშვნელობას ატარებენ. სრულდება ქორწილებისა და ყოველკვირეული ღზინის დროს, საერო და საეკლესიო დღესასწაულებზე, როგორც ამ დღესასწაულების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი.

საყოფაცხოვრებო ხასიათის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია სხვადასხვა შინაარსისაა: სატრფიალო, სახუშარო, შრომის, შეჯიბრის, ასევე ცეკვა, მიძღვნილი ბავშვებს დაბადებისდღე, ავადმყოფობის დროს, მიცვალებულის სულის მოსახსენებლად და სხვ. მათ შორის აღსანიშნავია: სახუშარო შინაარსის სვანური ფერხული "ბიბა", სვანეთში მკავე წყლების აღმოჩენასთან დაკავშირებით შექმნილი ფერხულები "გერგილი" და "შიმა და გერგილი". ფერხისას ტიპის სატრფიალო შინაარსის "შინაგოგილი", "რამაიდა" და "ჯანგილდი", ასევე შეჯიბრის ტიპის მაჰაყატა მიერ შესრულებული ცერებზე ცეკვა "ცერული", რომელიც თითქმის ყველა ფერხულის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს და სხვ.

გარდა ზემოთჩამოთვლილი სვანური წარმოშობის საყოფაცხოვრებო შინაარსის ფერხულებისა, სვანეთის ყოფაცხოვრებაში ზოგჯერ ადგილი აქვს იმ ფერხულების შესრულებას ფაქტებსაც, რომელთაც ადრე სრულდებოდა განსხვავებული შინაარსის გააჩნდათ, ხოლო შემდეგში დაპირდაპირ რა ცხოვრებისეული მნიშვნელობა მხოლოდ გართობა-თამაშობის სახით შემორჩენს სვანურ ხალხურ ქორეოგრაფიას. ასეთ ფერხულებს შორის შეიძლება ჩამოეთვალათ: მონადირეული ფერხული - "ლეშილი", შესრულებული შემდგომში, როგორც ტრადიცია გაუქმის დაბადების დროს, ასევე ქორწილებსა და ღზინებში შესრულებული მზის ფერხული "ლილე", ფერხული "თამარ დიორფალი". "როსტომ ჭაბუკი" - "დიდებელი", "ლაჟღამაი", "მირმიქელა", "ცერული" და სხვ.

6. რაც შეეხება საყოფაცხოვრებო ხასიათის რაჭულ ფერხულებს, მათ შორის გამოვყოფდით სატრფიალო შინაარსის ფერხულს "ყუყუნა", მდინარე ქვედრულას ადიდებით გამოწვეულ ტრაგედიასთან დაკავშირებულ ფერხულს "ქვედრულა მოდიდებულა" და სხვ.

საყურადღებოა საქართველოში მეტად პოპულარული ცეკვა "სამაია", რომელიც ასევე საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობას ატარებდა. იგი ადრე "ფერისას" სახით სრულდებოდა და ითავსებდა შინაარსით, ძირითადად, ძეგლის გამოწვეულ სადღესასწაულო სანახაობის ერთ-ერთ კომპონენტს წარმოადგენდა. რაც შეეხება საყოფაცხოვრებო ხასიათის ცალურსა და წყვილურ ცეკვებს, ფიქრობენ, რომ ისინი წარმოიშვეს იმ ფერხულების საფუძველზე, რომლებსაც ახასიათებდათ

ფერხულს შიგნით ერთი ან ორი მოთამაშე.

მასობრივი ხასიათის ქართული ხალხური საფერხულო წყობის ცეკვებში ფერხულს შიგნით მოთამაშეებისადმი გაზრდილმა ინტერესმა შექმნა ბირობა იმისა, უფრო მეტად ამაღლებულიყო ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა სამუშაოებლო ოსტატობა, რამაც ფერხული თანდათანობით სტატუსურ მდგომარეობაში გადაიყვანა და მას მხოლოდ მოთამაშეთა ტაშით და ზოგჯერ შეძახილით გაშენებების ფუნქცია დაუტოვა. ამან ფართო ასპარეზი შეუქმნა ცალური და წყვილური ცეკვების გავრცელებას ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში. საბოლოოდ კი ხალხურ ცეკვაში დამკვიდრდა ლხინის ის ტრადიცია, რომლის დროსაც ცალური და წყვილური ცეკვის შემსრულებლებს მონივრულ ფერხულს ნაცვლად თითქმის უმოქმედო მაყურებლის წრის შიგნით უხდებოდათ ცეკვა. გამოდის, რომ თუმცა ლხინმა ძველიდან გარეგნულად წრეში მოთამაშეთა ფორმა კი შეინარჩუნა, მაგრამ მას (ანუ წრეს) ახლა სულ სხვა მიზანი (მაყურებლის მიზანი) დაედო საფუძვლად.

აღსანიშნავია, რომ ძველად საყოფაცხოვრებო შინაარსის ფერხულები წრიულ ფორმასთან ერთად, ასევე არ გამოირცხვდნენ "ფერხისას" ტიპის მწკრივებში ან რკალებში მოძრავ მასობრივი ცეკვების ფორმასაც, რომელსაც საფუძვლად ედო ორ ჯგუფად გაყოფილ მობრუნდამირე ანუ დაბრუნდამირეულ შხარეთა შორის შეჯიბრის, ბრძოლისა ანდა შაირით ბაეჭრობის გამომხატველი შინაარსი. ასეთ ფერხულებს შორის აღსანიშნავია:

ა) ძე.წა. მეოთხე საუკუნის ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს მიერ აღწერილი საბრძოლო შინაარსის ფერხისა ორ წყებად დაარზხულ მეომარ მოსინიკების შესრულებით.

ბ) "საქორწილო ფერხისა", ჩაწერილი იური მარის მიერ 1925 წ. ფერეიდანში. ფერეიდელი ქართველებისაგან შესრულებული ქორწილის დროს, ვაჟის სახლში ქალის მიყვანისას, ქალთა და ვაჟთა მწკრივების მიერ.

გ) "მზე შინა და მზე გარეთა" აღწერილი თეიმურაზ მეორის მიერ თავის ეთნოგრაფიულ ნარკვევებში "სარკე თქმულთა" (XVIII საუკ.), სადაც ნათქვამია:

"იქით და აქეთ ჩაებნენ შემოსახებენ ძეობას

გარეთ გამოვლენ ფერხისას შევლენ სად ქალი წყესა-და

იტყვიან გადმოთ-გამოღმა ააყოლებენ ფესა-და

სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰმატიებენ მესა-და..."

დ) ჭანური ობირე ანუ ოტრადოდუ, რომლის შესრულებისას ორ ჯანად გაყოფილი მამაკაცთა ჯგუფები, ცეკვით მიწვევენ ერთმანეთისაკენ.

ე) საქორწილო კომედია "ქალტაციაში" აღწერილი რაფიელ ერისთავის მიერ, რომელშიც გადმოიცემა ორ გუნდზე გაყოფილი - ქალის მოხოვნელებსა და ქალის პატრონებს შორის კომედიური ხასიათის დიალოგი, რომელიც საბოლოოდ ქალის გატაცებით მთავრდება.

ვ) ცეკვა "სამაია" აღწერილი ალ. ჯამბაყურ-ორბელიანის მიერ შესრულებული დიდაცთა სახლებში ერთმანეთის ბირდაბირ განლაგებული ქალებისა და მამაკაცების მწკრივების მიერ.

ყველა აქ ჩამოთვლილ შემთხვევაში მოთამაშენი ორ წყებად ანუ ორ ჯანად იყოფიან და ასე მოხმით (ხელისეღრმადებულები ან ხელებით შხრებზე გადაწყობილი მკლავებით) ცეკვავენ და მღერაან როგრობით - ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე მწყობრი და თან ერთმანეთის უახლოვდებიან.

როგორც ქართული საცეკვაო ხელოვნების წარსულის შესწავლა ადასტურებს საქართველოს კუთხეებს შორის ადრინდელი წარმოშობის ფერხულების სიმრავლით ყველაზე უხვად სვანეთი გამოიყოფება. ნათელია, რომ ამაჟამად სვანური ხალხური ქორეოგრაფია წარმოდგენილია არა მხოლოდ უძველესი ხანის საცეკვაო ხელოვნებით, არამედ აქ გვხვებით ასევე ძველი, შუა საუკუნეების და შემდეგი პერიოდის სრულიად ორიგინალურ ფერხულებსაც, რომელთა დასკვნით საზნებო ნაწილს ასევე მამაკაცთა მიერ შესრულებული ცეკვა "ცერული" წარმოადგენს (თუმცა იგი არ გამოირცხავს ქალის პარტნიორობასაც გათვან ღუეტში, ოღონდ ცერებზე ცეკვის გარეშე). აღსანიშნავია, რომ სვანებს გარდა ფერხულების ტიპის მასობრივი ცეკვებისა და მათთან დაკავშირებული "ცერულისა" სხვა სახის რაიმე ცეკვა, შესრულებული სიმღერისა ანდა ინსტრუმენტების თანხლებით არ შემორჩენიათ.

სვანური ფერხულების უფრო საფუძვლიანად შესწავლამ (ჩვენს მიერ შეგროვილი,

შესწავლილი და გაანალიზებულია დაახლოებით ოცდაათამდე სვანური ფერხული) მოითხოვა ნაწილობრივ შეგვეცვალა ლ. გვარამაძის მიერ შემოთავაზებული ქართული ფერხულების კლასიფიკაცია, რომელიც მათ შინაარსის მიხედვით სამ ჯგუფად ყოფს: პატრიოტულ, საბრძოლო და საყოფაცხოვრებო ფერხულებად და შემოგვეთავაზებინა სვანური ფერხულების შინაარსით ნაკარნახევი კლასიფიკაციის ჩვენს მიერ დაშუშავებული ვარიანტი, რომელშიც ფერხულები (როგორც უკვე აღვნიშნეთ) დაჯგუფდებიან ასეთი წესით:

1. მონადირული შინაარსის ფერხულები
2. ფერხულები მიძღვნილი ასტრალური სხეულების თაყვანისცემისადმი
3. რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის ფერხულები
4. საბრძოლო და მეომრულ-ლაშქრული ხასიათის ფერხულები
5. პატრიოტული შინაარსის ფერხულები
6. საყოფაცხოვრებო შინაარსის ფერხულები

და რაც მთავარია, გადმოგვეცა ყოველი მათგანის დახასიათება, შესრულების აღწერა და ანალიზი ჩვენს მიერ შემოთავაზებული რიგის მიხედვით.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ნაშრომი არ გამოირცხავს სვანურ ფერხულთან ერთად საქართველოს სხვა კუთხეებში მოძიებული ფერხულებისა თუ სხვა ფორმით წარმოდგენილი ცეკვების ანალიზსაც.

მონადირული შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური (სვანური) ფერხულები

¹ საქართველოში, ისევე როგორც სხვა ხალხების ცხოვრებაში, ძველად ნადირობას საპატიო ადგილი ეჭირა. მათთვის იმდენად დიდმნიშვნელოვანი იყო ნადირობა, რომ საქართველოს ზოგიერთმა კუთხემ დღემდე შემოინახა მონადირული რიტუალური და საფერხულო წყობის მონადირული ცეკვა².

ნადირობის ცხოვრებისეულ მნიშვნელობაზე მეტყველებენ ქართული სახვითი ხელოვნების ისეთი უძველესი ნიმუშები, როგორიცაა: თრიალეთის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნაპოვნ ვერცხლის სარწყულზე წარმოდგენილი ნადირობის რთული სცენა, რომელიც მეცნიერთა აზრით ძვ.წ.ა. მეორე ათასწლეულის შუა ხანას მიეკუთვნება (სურ. 1).



სურ.1



სურ.2

რაც შეეხება ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ყველაზე უძველესი ნიმუშების (მათ შორის ყველაზე ადრინდელი წარმოშობის მონადირეული შინაარსის ქართული ფერხულების) შესწავლისადმი ინტერესს, აღნიშნული იმდენად საყურადღებოა, რამდენადაც მათში ნათლად ჩანს მსოფლიო ხალხების ქორეოგრაფიული ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარების საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობის პროცესის ნაკვალები.

როგორც ცნობილია, პირველყოფილ ადამიანთა განვითარების ველურობის მაღალ საფეხურზე, რომელიც ხასიათდება მშვილდისრის გამოგონებით, ნადირობა როგორც ადამიანთა არსებობის წყარო, მამაკაცთა ძირითად საქმიანობად იქცა და გამოირცხვალა მასში ქალთა მონაწილეობას, რომელთა საქმიანობაც ბავშვების მოვლა-პატრონობის გარდა მხოლოდ მცენარეთა ნაყოფის შეგროვებით ამოიწურებოდა.¹

ნადირობას საზოგადოებრივი შრომის სახე გააჩნია და მას ერთი მიზანი ამოძრავებდა – ნადირობის წარმატების უზრუნველყოფა. ამ კოლექტიურ შრომაში ვინც განსაკუთრებულად გამოიჩენდა თავს, გვირავ იქნებოდა აღიარებული. საზოგადოებაში მოწონებას იმსახურებდა ის მონადირე, რომელიც უფრო მარჯვედ ფლობდა თავის საქმეს. ოგი საკუთარ თავსაც რგებდა და სხვებსაც არჩენდა.

მოწონებას და დაწინაურებას საფუძვლად ედო ეკონომიურ-მატერიალური მოსაზრება. ერთის ასეთი დახელოვნება მეორეში იწვევდა თავისებურ ინტერესს, მიბაძვის სურვილს, მისდამი თაყვანისცემას. სახელგანთქმულ მონადირისადმი ხალხის ღრმა პატივისცემა, მისი გვირავ აღიარება დაედო საფუძვლად საქართველოს ერთ-ერთ მთიან კუთხეში, სვანეთში, შექმნილ ფერხულს “ლეშილს” რაც ნიშნავს “დასაბერებელს”, ე.ი. ღრმა სიბერემდე სიცოცხლის სურვილის გამოხატვას – “მრავალფობიერს”. ამ ფერხულში ასეთი დალოცვა ეძღვნება სვანეთში სახელგანთქმულ მონადირეს – გიორგის (გეოს). რომელიც კლდეში ჯიხვს, ტყეში ქურციკს, მინდორში ირემს, მდინარეში კალმახს და ზღვაში თევზს არ ტოვებდა მოუნადირებელს.

ყურადღებას იმსახურებს “ლეშილი” ტექსტში მოყვანილი სვანი მონადირის ზღვაზე ნადირობის ფაქტი ანუ ის ფაქტი, რომ იმ სვანების უძველესი ფერხული, რომლებიც დღესდღეობით

ზღვიდან მოშორებით (შავი ზღვის ჩრდილოეთით კავკასიონის მთებში) ბინადრობენ, ხაზს უსვამს ზღვაზე ნადირობის შემთხვევას, რაც გვაცხადებს ეჭვის ქვეშ არ დაყაყენით ძველად სვანების დასახლების ზღვასთან სიახლოვე და მასთან არსებული კავშირები.

ფერხულ “ლეშილს” სვანეთში სხვა მონადირეო ფერხულებისაგან განსხვავებით, დღესაც მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ და მასში ქალების მონაწილეობა დაუშვებელია. მონადირეული ცეკვებისათვის დამახასიათებელ ამ უძველესი ტრადიციის შენარჩუნებას, ვფიქრობთ ხელი შეუწყობს ფერხულის ფეხების მოძრაობათა კომპლექსში მამაკაცთა მიერ ცერელოეთის ანუ ცერებზე შეხტომის მსგავსი ელემენტის შეტანა, რაც ქალებისათვის ისეთ წინააღმდეგობად იქცა, რომლის გადალახვაც მათთვის შეუფერებელიც გახდა და დაუძლეველიც. “ლეშილში”, ამ უძველესი წარმოშობის ფერხულში ცერელოეთის გამოყენება კი უფრო მეტად ადასტურებს აზრს საქართველოში ცერებზე ცეკვის ტრადიციების უძველესი წარმოშობის შესახებ. თუმცა აღნიშნულის დასადასტურებლად ისიც კმარა, რომ ყველა უძველესი და ძველი წარმოშობის სვანური ფერხულის დასკვნითი – საზეიმო ნაწილი (იქნებოდა იგი მონადირეული თუ სხვა რაიმე შინაარსის ფერხული), ყველა შემთხვევაში აუცილებლად ცეკვა “ცერულის” სახით იყო წარმოდგენილი.

რაც შეეხება მონადირეული შინაარსის ქორეოგრაფიის განვითარების გზას, იგი მოკლედ ასე გამოიყურება: როგორც ქორეოგრაფიის საწყისების შესწავლა მივსვით იქნება, მონადირეული ცეკვა ჩასახვის პროცესში უშუალოდ განვლილი ნადირობის გათამაშების მიზანს ემსახურებოდა, რომელსაც ნადირობის პროცესის თხრობის, ასევე ნადირობის ხერხებში გავარჯიშებისა და ამ ხერხების თაობაზე თაობაზე გადაცემის მიზანიც ამოძრავებდა. ამდენად, მონადირეული ცეკვა, თავდაპირველად როგორც სინამდვილის ამსახველი ცეკვა, გამოიყენებოდა ყოველგვარ რელიგიურ-რიტუალურ ელემენტს. განვითარების შემდეგ ეტაპზე კი არეკლეყოფილი ადამიანის ფსიქოლოგიაში იჭრება რა მაგიური ელემენტი. ნაქარნახევი ცხოველებთან ბრძოლაში არსებული წინააღმდეგობებით, მონადირეული ცეკვის საფუძველზე ყალიბდება ტოტემური ცეკვა, რომელიც პირველყოფილ ადამიანებს შორის ჯადოქრობის მნიშვნელობას ატარებს და ემსახურება ცხოველთა ჯოგის ამ ჯიშის თაყვანისცემას, კერძოდ, იმ ცხოველთა თაყვანისცემას, რომლებიც მათი აზრით ადამიანს ნადირობაში ეხმარებიან.

მონადირეული ცეკვის განვითარების შემდეგ საფეხურზე, როგორც აღინიშნა, პირველყოფილი ადამიანი ცხოველთა სათაყვანებელი ჯიშებიდან-ჯოგებიდან გამოპყდის ერთ-ერთს (ზმირ შემთხვევაში ჯოგის მეთაურს), მას ამ ჯოგის “პატრონად” აღიარებს ანიჭებს ღვთაებრივ ძალას და მასვე განასახიერებს თავის ცეკვაში.

ამ შემთხვევაში ცხოველთა ჯგუფის “პატრონი” თავისი გარეგნობით სრულად არ განსხვავდება ცხოველისაგან, რის გამოც რელიგიის ამ ფორმას ზოომორფიზმი ეწოდა. შემდეგ, როდესაც ცხოველთა ღვთაებას ადამიანის სახე მიეცა, იგი მოწყდა თავისი წარმოშობის ნიადაგს და ბუნებრივ არამიწიერ ღვთაებად იქცა, რაც რელიგიის ისტორიაში ანტროპომორფიზმის სახელწოდებითაა ცნობილი.

ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი, რომ საქართველომ ჩვენად სასახელოდ დღემდე შემონახა ზოომორფიზმისა და ანტროპომორფიზმის ნაკვეთი არა მარტო სახვით ხელოვნებაში, არამედ ქორეოგრაფიაშიც “ცოცხალი ფერხულების” სახით.

საქართველოში ზოომორფიზმის ნიმუშების ძველთაგანვე არსებობას ადასტურებს რიგი ისტორიული მასალების, რომელთა შორის აღსანიშნავია:

1. ცხოველთა კულტი, წარმოდგენილი უშუალოდ ცხოველების სახით.

1. კოლხური მწიგნობის ხარის თავის გამოსახულებით (ძვ.წ. V ს.)

2. სვანეთის ღერბი დროშაზე დათვის გამოსახულებით

3. ოდიშის ღერბი დროშაზე ტახისა და ფრინველის გამოსახულებით

4. აბრეშუმის ქოვილისაგან სვანეთში დამზადებული ლომის ფიგურა, მიმავრებული ჯოგის ტარზე, რომელიც ალამის მნიშვნელობას ატარებს.

II. მხეცისთავიანი ნიღბებით შენიღბული ადამიანთა გამოსახულება.

1. ორიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოსახული ოცდასამი მხეცისთავიანი არსების +საფერხულო სგლა სამსხვერპლოს გარშემო (მიეკუთვნება ძვ.წ.ა. მეორე ათასწლეულის შუა ხანას) (სურ. 3).



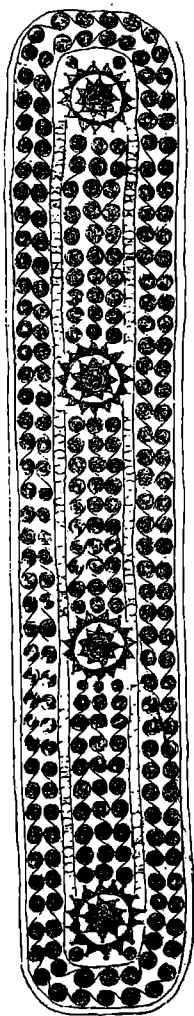
სურ.3

2. ძვ.წ.ა. პირველი ათასწლეულის შუა ხანის ფერხულში მონაწილეთა ითიფალური ქანდაკებები, შენიღბული რქოსანი ცხოველების ნიღბებით (სურ. 4).



სურ.4

3. ნიჩბისის გათხრების შედეგად ნაპოვნ ბრინჯაოს სარტყელზე ცხოველთა შორის გამოხატული მშეცისთავიანი არსებათა ცეკვის ორი მომენტი (რომელიც პროფ. გურამ ლორთქიფანიძის გადმოცემით მიეკუთვნება ძვ.წ.ა. I ათასწლეულს) (სურ. 5).



III. აღაშინებელი შენიღბვის ცხოველები ნიღბებითა და ბეწვით აღვლილი აქვს ძველ ქართულ ხალხურ წარმართულ სანახაობაში "ბერიკაობა", რომელთა შორის აღსანიშნავია საფერხულო ბერიკაობა - "დათო", "დათუნა", "დათვობა", "დათუა", "დათვი და მგელი" და სხვ.

აღნიშნულ საბერიკაო სანახაობაში გამოყენებულია, როგორც საფერხულო წყობის მასობრივი ქორეოგრაფია, ასევე ცალური და წყვილური ცეკვების ნაირსახეობა (სურ. 6).



სურ.6

რაც შეეხება ჩვენში ანტროპომორფიზმის ნიმუშების არსებობის საკითხს, ამ მხრივ საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ საქართველოში, კერძოდ კი მისმა ერთ-ერთმა კუთხეშ სყანეთმა, დღემდე შემოინახა წარმართული ხანის ნადირობის ქალ-ღვთაება "დალის" კულტისადმი მიძღვნილი ისეთი ფერხულები როგორიცაა: "დალა კოჯას ხელღვაჟალე" (რაც ნიშნავს - დალი კლდში მშობიარობს) და "ბაილ ბეთქილი".

აქვე შევნიშნავთ, რომ ნადირთა ღვთაების არსებობა საქართველოში მხოლოდ ქალ-ღვთაება დალით არ ამოიწურება. მაგალითად, სერგი მაკალათიას ცნობით, ფშავში, სადაც ნადირობა საბატიო ადგილზე დგას, "პგონიათ, რომ ნადირს თავისი საკუთარი პატრონი ჰყავს. ნადირობის დროს ის ევედრება ამ ნადირთა პატრონს, რომელიც წარმოდგენილია "პატარა ქალად". სმაკალათია ასევე მიუთითებს ფშავში ნადირობის დროს შემორჩენილი ჯადოქრული ელემენტების არსებობაზე. იგი წერს: "თუ სანადიროდ წასული ნადირს ესერის და ააცდენს, მაშინ იფიქრებს, რომ თოფი შეკრულია ავი თვალისაგან და გაუწმინდურებულია". ამიტომ სანადიროდ მიმავალი მებოსლე ქალს არ გაეკარება. თოფს არ ესერის კატას, ყორანს და ძაღლს, რომლებსაც თოფის შეკერა შეუძლიათ" (ს.მაკალათია, "ფშავი", თბ. 1985 გვ.190).

პროფ. დ. ჯანელიძის აღწერით, დალისადმი მიძღვნილი სვანური ფერხულებიდან ცნობილია ფერხული "მეთხვარ მარე" (მონადირე) და "მონადირე ჩორლა", რომელთა მხოლოდ სახელწოდება და ტექსტია ცნობილი დანარჩენი კი, ე.ი. მათი მუსიკალური მხარე და ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი უცნობია. როგორც ტექსტიდან ჩანს, ფერხული "მეთხვარ მარე" თავისი შინაარსით ფერხული "დალა კოჯას ხელღვაჟალეს" ანალოგიურია. მათ შორის განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ფერხული "მეთხვარ მარეში" დამატებით კიდევ ერთი პერსონაჟი - ნადირობის კაც-ღვთაება "აფსათი" მონაწილეობს, რომელიც ფერხულის ტექსტში დალის გაჟმწვილადაა გამოცხადებული და დალოცვასაც მონადირე დალის ახალშობილს გადარჩენისათვის, აფსათისაგან იღებს.

რაც შეეხება ფერხულს "მონადირე ჩორლა", იგი თავის შინაარსით ემთხვევა ფერხულ

“ბაილ ბეთქილის” შინაარსს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჩორლა დალისაგან ისჯება არა სიყვარულში ღალატისათვის, არამედ მის მიერ დალის სამფლობელოში ჯისვების დიდი რაოდენობით დახოცვისათვის. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაში ჩორლას მხსნელად წმ. გიორგი გვევლინება, რომელიც მართალია მას სასჯელისაგან მოღვაწედ მაინც ვერ დაიხსნის (ჩორლა კლდიდან ჩამოვარდნის შემდეგ ხეობრად რჩება), მაგრამ სიცოცხლეს კი შეუნარჩუნებს (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრული საწყისები” თბ. 1948 გვ III-IV).

როგორც ირკვევა, ადამიანის სახით წარმოდგენილი ბუნებრივი ძალის ღვთაებად ანუ ანტროპომორფულ არსებად საქართველოში გვხვდება როგორც ქალღვთაება “დალი” (ფშაურ ვარიანტში კი “პატარა ქალი”), ასევე კაცღვთაება “აფსათი”, “ამირანი”, “ოჩოპინტე” და “თეთრი სანება”. შემთხვევითი არ უნდა იყოს წმ. გიორგის მონადირეთა მფარველად გამოცხადებაც. ამ მხრივ საყურადღებოა ცნობები ქართველი ეთნოგრაფის ებარდთაგელის გამოკვლევა. იგი ნაშრომში “ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები” თბ. 1953. გვ. 88) წერს, რომ “ქართველი ტომების წარმართული რელიგიის ისტორიის მანძილზე დალი დაახლოებული ჩანს ღვთაება ჯგრაგთან (წმ. გიორგისთან)... თავდაპირველად ჯგრაგი და დალი “ტყის არსებანი” უნდა ყოფილიყვნენ: დალი — ცხოველებისა და ფრინველების და ჯგრაგი — მცენარეების სულთა განსახიერებანი. ალბათ მას შემდგომ, რაც ეს არსებანი ანტროპომორფულ სახეს ღებულობენ, ისინი მაშრობითი (ჯგრაგი) და მფედრობითი (დალი) სქესის ნადირთ პატრონებად წარმოისახებიან”.

ხეცსურეთში მონადირეები ნადირობაში წარმატებას რომ კაცღვთაება “ოჩოპინტეს” შესთხოვენ ცნობას ამის შესახებ გვაწვდის ივ.ჯავახიშვილი. იგი ნაშრომში “ქართველი ერის ისტორია” (წ. I, გვ. 85) წერს: “ხეცსურებს ახლაც სწამთ, რომ ნადირთ თავიანთი მფარველი ღვთაება ჰყავთ ურომლისოდაც მონადირე ნადირს ვერც ვიპოვებს და ვერც ვერას დააკლეს. ხეცსურები ამ ნადირთმფარველ ღვთაებას “ოჩოპინტეს” ეძახიან...”

ს. მაკალათიას ცნობით, ხეცსურეთში “თეთრ სანებას” ძღვენ-საწირით მონადირეებიც ღოცულობდნენ და მას ნადირობაში ხელის მომართვას შესთხოვდნენ (ს. მაკალათია, “ხეცსურეთი” თბ. 1984 წ. გვ. 231).

რაც შეეხება დალის უშუალო მეგვიდრეს, ამირანს, სოფ. მიქიოვანის აზრით, იგი “დალის მეგვიდრეობას აგრძელებს როგორც იდეურად, ასევე პირადი თვისებებითაც” (მის. ჩიქოვანი, “მიჯაჭვრელი ამირანი”, თბ. 1947 გვ. 35). ყფიქრობთ, სწორედ მეგვიდრეობა უნდა იყოს საფუძველი იმისა, რომ ამირანის ფერხულს სვანეთში “სანადირის” უწოდებენ.

ვერ შევადგებით იმის მტკიცებას, რამდენი ათასწლეული გაშორებს ნადირობის კულტის ჩასახვიდან დღემდე, მაგრამ ერთი კი ნათელია, რომ ნადირობის ღვთაებათა წარმოშობის საფუძველი და მასთან დაკავშირებული ქორეოგრაფია უშუალოდ უკავშირდება ადამიანთა განვითარების იმ პერიოდს, როდესაც მთი შირითად საქმიანობას ჯერ კიდევ ნადირობა წარმოადგენდა.

აღსანიშნავია, რომ პროფ. მის. ჩიქოვანი თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოხატულ ოცდასამი ნიღბოსნის საფერხულო მსვლელობას ნადირობის ქალღმერთის “დალის” საბატეცემულო რიტუალად მიიჩნევს. აღნიშნული ვერცხლის თასი კი მიეკუთვნება ძვ.წა. მეორე ათასწლეულის შუა ხანას. შეიძლება ასეც არის, მაგრამ ვფიქრობთ, დალის კულტის წარმოშობის ხანას უფრო მეტი ათასწლეულები უნდა გააშორებდეს, თუმცა არ გამოვრიცხავთ დალისადმი თაყვანისცემას ძვ.წა. მეორე ათასწლეულშიც და მის შემდეგაც.

თუ საქართველოს ისტორიის მონაცემებს დავყვარდებით, კავკასიაში და კერძოდ საქართველოს ტერიტორიაზე ადამიანმა დაახლოებით მილიონი წლის წინათ დაიღო ბნან. ეს მაშინ, როდესაც მეცნიერთა გამოკვლევით დედამიწაზე ადამიანის წარმოშობის პერიოდი სულ 2 მილიონი წლით განისაზღვრება. იმ ხანას კი, როდესაც ადამიანი მხოლოდ ნადირობითა და მცენარეული ნაყოფის შეგროვებით ცხოვრობდა და ასევე მარტივად დამუშავებული ქვის იარაღით სარგებლობდა, ძველი ქვის ხანა ანუ პალეოლითი ეწოდა (პალეოლითი წარმოდგება ორი ბერძნული სიტყვისაგან: “პალეოს” — ძველი, “ლითოს” — ქვა).

საქართველოს ტერიტორიაზე ბეკერვანა აღმოჩენილი პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრების ნაკვალევი, პალეოლითის ხანის ყველაზე ძველი იარაღები აღმოჩენილია ნაქალაქარ ღმანისის ტერიტორიაზე, ასევე ტბა ფარავანის მახლობლად ჭიქიანის მთაზე, სოფ. რუხთან (ზუგდიდის

რაიონში), კაცხში (ჭიათურის რაიონში), ჯაგახეთის ზეგანზე, შიდა ქართლში, კახეთში და სხვ. აღსანიშნავია, რომ დიდი გარდატეხა ქვის იარაღის დამუშავების ტექნიკაში მხოლოდ 6-8 ათასი წლის წინათ ხდება. ახლებურად ქვის იარაღის დამუშავების გამო ამ ხანას ახალი ქვის ხანა ანუ ნეოლითი ეწოდა (ბერძნულიდან ნეოს-ახალი, ლითოს-ქვა). ამ დროისათვის დიდი ძვრები ხდება მეურნეობაშიც. თუ აქამდე ადამიანის მხოლოდ შემგროვებელი და მონადირე იყო, ნეოლითში მან დაიწყო საკვებად გამოსადეგი მცენარეულის ხელოვნურად გაშენება, ცხოველების მოშინაურება და მოვლა-გამრავლება. ნეოლითის ბოლოსათვის ყალიბდებოდა შინადარნი (ერთ ადგილზე მუდმივად მცხოვრებნი), ე.ი. ადრე სამიწათმოქმედო დასახლებანი, რომელნიც ძირითადად მიწათმოქმედებას და მესაქონლეობას მისდევენ ("საქართველოს ისტორია", თბ. 1990, VII კლ. სახელმძღვ. გვ. 16-17).

როგორც აღნიშნული ისტორიული ცნობები მიგვითითებენ, ადამიანებმა საქართველოს ტერიტორიაზე სოფლის მეურნეობას მხოლოდ რვაათასი წლის წინათ, ნეოლითის ხანაში ჩაუყარეს საფუძველი, მდლიონ წლის დარჩენილი დროის მანძილზე კი მათ ძირითად საქმიანობას შეგროვება და ნადირობა წარმოადგენდა. ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ მატრიარქატი მატრიარქატიც ადგილის უთმობს მხოლოდ შეიდი ათასი წლის წინათ ენოლითის (ანუ სიბილენი-ქვის) ხანაში. ყოველივე ამის შემდეგ ნათელი ხდება, რამდენად ადრინდელია ნადირობის ქალ-ღვთაების "დაღის" კულტის წარმოშობა და რამდენად ხანგრძლივია ადამიანებში ამ კულტის არსებობის ბეროდი ასტრალური სხეულების, მზისა და მთვარის კულტთან შედარებით, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, ადამიანთა საქმიანობაში მიწათმოქმედების დაშვადრებასთან ერთად მხოლოდ რვაათასი წლის ისტორია გააჩნია.

დაღისა და საერთოდ მონადირეული შინაარსის ფერხულებმა ჩვენამდე მოაღწიეს უნიბოდ. თანდათანობით დაკარგეს რა ადამიანთა მატერიალური პირობების შეცვლასთან ერთად პირვანდელი ცხოვრებისეული მნიშვნელობა, ისინი შემდგომში, როგორც წინაპართა ნაყოფი, ისტორიული წყარო, მხოლოდ საწესწეულებო მნიშვნელობით შემორჩნენ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის რეპერტუარს.

რაც შეეხება სვანეთში დღემდე შემორჩენილი დაღის ფერხულის, "დალა კოჯას ხელღაგაუღეს", მოკლე შინაარსს, იგი ტექსტის მიხედვით ასე გამოიყურება:

როდესაც სვანეთში მშვიდობიანი ნადირის - არჩვის, ჯიხვისა და ირმის მფარველი ღვთაება დაღი თავის სამფლობელოში, თეთრ კლდეში, მშობიარობდა, ახალშობილის გატაცების მონით, მისდამი მტრულად ვანწყობილი მღლები და ყორნები კლდის მახლობლად ტრიალებდნენ. მშობიარობის შემდეგ დაღის მართლაც ჩამოუვარდება კლდიდან ახალშობილი, რომელსაც მღლები გაიტაცებენ. მღლებს ჭზაზე მონადირე გერგლი შემოხდება. იგი ბავშვს გაანთავისუფლებს და დედას დაუბრუნებს, რისთვისაც დაღი მადლობის ნიშნად დალოცავს მონადირეს, რომ იგი ნადირობიდან ხელცარიელი არასოდეს არ დაბრუნებულაყო.

ასეთია ამ ფერხულში ჩადებული ლეგენდის შინაარსი, სადაც ნადირობის ქალ-ღვთაება მონადირეთან დამოკიდებულებაში საკეთეს სიკეთით პასუხობს. თუმცა სხვა შემთხვევაში სასტიკი დამსჯელის როლიცაა გამოძის. კერძოდ, ფერხულ "ბაილ ბეთქილში", ნადირობის ქალ-ღვთაება დაღი მკაცრად სჯის სვანეთში სახელგანთქმულ მონადირე ბეთქილს სიყვარულში ღალატისთვის, რომელმაც უარი თქვა დაღის სიყვარულზე და მიწიერ თამარზე გადაწყვიტა ჯვრისწერა. ამისათვის დაღმა ბეთქილი, თეთრი ჯიხვის დახმარებით, თავის სამფლობელოში შეიტყუა და კლდეზე გადაჩეხა. როგორც აღვნიშნეთ, ასევე იქნა დასჯილი დაღის მიერ მონადირე ჩორლაც დაღის სამფლობელოში (ე.ი. ნაკრძალში) ჯიხვების დიდი რაოდენობით დახოცვისათვის, რომელიც წმ. გიორგის დახმარებით სიყვდილს კი გადაურჩება, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მხარმოტეხილ ხეობად რჩება.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ცხოველთა ქალ-ღვთაების მიერ სახელმშობეპილი მონადირეების შეყვარება, როგორც ჩვეულება, უცვლელსი დროიდან მომდინარეობს და მონადირეთა ყოფაში საერთო ჩვევად უნდა ყოფილიყო მიღებული. მაგალიტები, მანდეს ხალხების (აფრიკა, დას. სუდანის) ლეგენდებში გვხვდებით შემდეგ მითიკებს: "ორი გარეული კამეჩი გარდაღისასება მო უშვენიერეს ქალიშვილად და ამ სახით ისინი გამოცხადდებიან სოფელში. დამეს გმირი მონადირის სარეცელში გაატარებენ. გათენებისას კი დატოვებენ სოფელს, დაუბრუნდებიან ისევ თავის

ამ შემთხვევაში ცხოველები, პირველ რიგში ზოომორფულ ღვთაებებად არიან წარმოდგენილი, რომლებსაც უნარი შესწევთ სურვილისამებრ გადაიქცნენ უმშვენიერეს ასულებად (ე.ი. ანტროპომორფულ არსებებად) და შემდეგ ისევ ცხოველებად იქცნენ.

საქართველოში ნადირობის ქალ-ღვთაების დალის მიერ მონადირეთა შეყვარება მხოლოდ ბეთქილით არ ამოიწურება. ცნობილია, რომ ბოროტი ძალების წინააღმდეგ მებრძოლი კეთილი გმირი ამირანიც ნადირობის ქალ-ღვთაების დალისა და ჩვეულებრივი მონადირის სულკალმასის (სვანური ვარიანტით კი დარჯენალის) სიყვარულის შედეგია, რაზედაც მიუთითებს ლევენდა ამირანის წარმოშობის შესახებ. "...და მაშინ, როდესაც მონადირე დარჯენალი ღამის გასათევად დალის საძიგლობელში შესაძენდ დარჩება, მძინარე დალის მიეპარება მონადირის კოჭლი ცოლი და ოქროს ნაწნავებს შეაჭრის. დილით ცოლზე გაბრახებული დარჯენალი შინ დაბრუნდება და მას შემდეგ არც დაბრუნებულა დალის სამფლობელოში. დალის კი ბავშვი აპყვება, მაგრამ თმების დაკარგვის გამო იმდენად დაუძლურდება, რომ მშობიარობას ვეღარ შესძლებს. დალის კივილით თურმე კლდის მასლობლად სანადიროდ გამოსული მონადირის (სულკალმასის) ყურადღება მიიპყრო. იგი შევიდა გამოქვაბულში, სადაც გასათვარი სიღამასის ოქროსმინი დალი იწვა. მომაკვდავი ქალ-ღმერთი საშინელი ტკივილისაგან იტანჯებოდა. დალიმ მონადირეს ასეთი თხოვნით მიმართა: მშობიარობას ვერ შევძლებ, ამიტომ აიღე ჩემი აღმასის დანა, მუცელზე გამჭერი, ჩვილი ამოიყვანე. თუ ვაჟი იქნება ამირანი დაარქვი, თუ ქალი - რაც გინდა, ის დაარქვი. ჩემი შვილი გმირი გამოვა. მუცელში მას რომ დრომდე დასცლოდა ისეთი იქნებოდა, რომ თვით ღმერთისაც კი შეეძებოდა. როცა მუცლიდან ამოიყვან, სამი თვე დეკეულის ფაშეში ამყოფე, სამი თვე კი კუროსი. შემდეგ ოქროს აკვანში ჩააწვინე და იამანის წყაროსთან დადგი, ჩამოივლის ღმერთი და დიდ ძალას დაანათლებს..."

ასეც მოხდა, მონადირემ აღასრულა დალის თხოვნა და ღმერთმაც ამირანს თორმეტი უღელი ხარ-კამეჩის ძალა, მგლის მუხლი და დაქანებული ზეგვის შეუდრეკელობა დაიანათლა. წყაროზე ოქროს აკვით შედუმზიანი ყრბის გამოჩენის ამბავმა იამანის ყურამდეც მიაღწია. მივიდა წყაროზე და რა დანახა: ოქროს აკვანში მწოლარი მშვენიერი ყმაწვილი. გადაწყვიტა ამირანი თავისი ვაჟების - ბადრისა და უსუბის მძად გაესაღა და შინ წაიყვანა. ამირანი დღით იზრდებოდა, ათი წლისას უკვე ფიცხელი ომიც შეეძლო. იამანი და მისი ცოლი სისხრულით აღარ იყვნენ: ღმერთმა ამისთანა მძა გამოუგზავნა ჩვენს შვილებსო.

წამოიზარდნენ ყმაწვილები, ჭაბუკობის ასაკში შევიდნენ, მათი მომრევი არავენ იყო..." ამირანის, ამ უკვდავი გმირის სახელი დიდი ბოჰელორობით სარგებლობს ქართველ ხალხს შორის. თქმულება ამირანზე საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება თავისებური ვარიანტით, მაგრამ აკად. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, "სვანურ თქმულებებში უკეთ არის შემონახული მოთხრობის უძველესი ხასიათი" (ივ.ჯავახიშვილი, "ქართველი ერის ისტორია", წ.1, გვ.150).

აღსანიშნავია, რომ ამირანისადმი სიყვარული ქართველმა ხალხმა გამოხატა არა მარტო ზეპირსიტყვიერებაში, არამედ მუსიკასა და ქორეოგრაფიაშიც. ამირანის ქორეოგრაფიული ნიმუში, რომელსაც ფერხულის სახე გააჩნა, დღემდე შემონახა ზემო სვანეთის ძველმა თოხაბა "სანადიროს" სახელწოდებით. ამირანისადმი მიძღვნილი ფერხული შემორჩა რაჭასაც, რომელსაც იქ ჩვეულებრივ "ამირანს" უწოდებენ.

მკიქოვანი ნაშრომში "მეუფეველი ამირანი" (გვ. 170) წერს: "1943 წლის აგვისტოში გმირული ებოსის შესასწავლად ზემო რაჭაში ყოფნის დროს გამოირკვა, რომ ამბროლაურისა და ონის რაიონების ყველა სოფელში ამირანის ლექსებს ფერხულის დროს მღერიან..."

ამირანის თქმულების ფართო მასშტაბით გავრცელების ფაქტი საქართველოში საფუძველს გვაძლევს გვიფიქროთ, რომ ამირანის ფერხული ადრე მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული, ხოლო შემდეგ მივიწყებას მიეცა. უკანასკნელ დრომდე ამ ფერხულების ნიმუშები შემორჩა მხოლოდ ორ შემთხვევაში: მთიან კუთხის სვანეთსა და რაჭას. მიუხედავად იმისა, რომ ამირანის ტექსტი ორივე შემთხვევაში (ე. ი. როგორც სვანეთში, ასევე რაჭაშიც) ქართულია და შინაარსიც თითქმის ანალოგიური, აღნიშნული ფერხულების "საფერხულო ფეხი" (ანუ ფეხების მოძრაობათა წყობა), სასიმღერო მელოდია და რიტმი სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

აღბათ იგივე თქმის საქართველოს სხვა კუთხეებზედაც, რომელთა ქორეოგრაფიულ ნიმუშებს, მიძღვნილი ამირანისადმი, ჩვენამდე არ მოუღწევიათ, თუმცა ეს განცხადება არ ნიშნავს უარს თქმის მომავალში მათ კვლევა-ძიებაზე.

ამირანზე თქმულებიდან აღსანიშნავია, რომ ამირანის დაბადებასთან ერთად ნადირობის ქალ-ღვთაება დალი იღუპება, რის შემდეგაც ამირანი, როგორც დალის შემკვიდრე, აგრძელებს მის ტრადიციებს.

ნადირობის ქალ-ღვთაება “დალის” შეცვლა კაც-ღვთაება “ამირანი” უნდა მომხდარიყო მაშინ, როდესაც ხალხის ყოფაში პატრიარქატი ადგილს უთმობს პატრიარქატს (რასაც ადგილი აქვს დაახლოებით შვიდი თასის წლის წინათ – ენოქოლის ხანაში). მაშინ როდესაც ადამიანის შრომით საქმიანობაში მკვიდრდება მიწათმოქმედება, მაგრამ როგორც ჩანს, ნადირობის უპირველესი ტრადიცია აგრძელებს თავის არსებობას.

რაც შეეხება ამირანისადმი მიძღვნილი ფერხულების აღმოცენებას, ვფიქრობთ, მას დაახლოებით ისეთივე წარსული უნდა გააჩნდეს, როგორც თვით ლეგენდას ამირანის შესახებ.

კაცთ-ღვთაება ამირანი დალისთან შედარებით უფრო მიწიერია და ადამიანური იგი ხალხის კეთილდღეობისათვის იბრძვის და, როგორც მათი მფარველი, დიდი სიყვარულით სარგებლობს ქართველთა შორის.

ამირანისადმი, როგორც ნადირობის კაცთ-ღვთაებისადმი სიყვარულზე და სიმათიანზე მეტყველებს ამ ფაქტზე, რომ სვანური ფერხული “სანადირო” სრულდება არა მარტო ნადირობასთან კავშირში, არამედ მას ასრულებენ თითქმის ყველა საერო და საეკლესიო დღესასწაულზე ისეთ ფერხულებთან ერთად, “ლილე”, “დიდებთან”, “ლაყვანში” და სხვ.

მკვლევართა აზრით, ერთ შემთხვევაში ამირანი ნადირობის ქალ-ღვთაების “დალის” შვილია, მეორე შემთხვევაში კი მზის შვილადაა წარმოდგენილი. ამიტომ საჭიროდ მივიჩნიეთ, ამირანის ფერხული “სანადირო” დაგვეპირისპირობინა ნადირობის ქალ-ღვთაება “დალის” ფერხულთან, (რომელიც ამ მხრივ ყველაზე უბედულეს ფერხულად შეიძლება მივიჩნიოთ) და მზის ფერხულთან “ლილე”, რის შემდეგაც გაგვეკეთებინა მათი სტრუქტურული ანალიზი და გამოგვევლინებინა მათ შორის როგორც საერთო, ასევე განსხვავებული ნიშანი.

შევნიშნავთ, რომ რადგანაც ამირანი ნადირობის ქალ-ღვთაების დალის შვილადაა წარმოდგენილი, ამიტომ დალისა და ამირანის ფერხულებს შორის მსგავსება ტექნოლოგიის მხრივ არ უნდა იყოს მოულოდნელი და მართლაც, ამ ორი ფერხულის ფხვების მოძრაობათა კომპლექსს შორის თექვსმეტი მოძრაობიდან თოთხმეტი საერთოა. რატომღაც უფრო მეტი მსგავსებაა ამ მხრივ ამირანის ფერხულსა და მზის ფერხულ “ლილეს” შორის. ისინი ფხვის მოძრაობის მხრივ თითქმის სრულიად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

“ლილე” თავისი წარმოშობით, როგორც ასტრალური რელიგიის ერთ-ერთი ნიმუში ნადირობასთან და მასთან დაკავშირებულ კულტთან შედარებით უფრო მოგვიანებითია. ამიტომ “ლილეს” ფერხულის მსგავსება “ამირანის” და “დალის” ფერხულებთან გვაფიქრებინებს, რომ იგი მათ საფუძველზეა წარმოშობილი. აღბათ ამ მსგავსებას ამირანის ნადირობის პარალელურად მუხისთან კავშირი დაედო საუფცვლად.

ჩვენს მიერ განხილული მონადირეული ფერხულები “დალა კოჯას ხელღვაჟალე”, “ბაილ ბეთქილი” და ამირანის ფერხული “სანადირო” ერთმანეთისაგან მხოლოდ ტექსტითა და მუსიკალური მასალით განსხვავდებიან. რაც შეეხება ფხვების მოძრაობებს, ამ მხრივ მათ შორის საგრძნობი მსგავსებაა. ამ მხრივ სრულიად განსხვავებული სახითაა წარმოდგენილი მხოლოდ მეოთხე მონადირეული ფერხული “ლეშილი”.

რადგანაც მონადირეული ფერხულები ყველაზე ადრინდელი წარმოშობის ფერხულებად მივიჩნიეთ, მათ შორის კი ბირეულობა, ჩვენი აზრით, ფერხულ “დალა კოჯას ხელღვაჟალეს” უნდა მიეკუთვნოთ, შეიძლება გამოვთქვათ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ფერხული “დალა კოჯას ხელღვაჟალე” არა მარტო მონადირეული ფერხულების ფხვების მოძრაობათა კომპლექსის საფუძველია, არამედ თითქმის ყველა შემდეგ აღმოცენებული სხვადასხვა შინაარსის სვანური ფერხულების ნიმუში, ფხვების მოძრაობების მხრივ დალის ფერხულთან, კერძოდ, “დალა კოჯას ხელღვაჟალესთან” კავშირშია შექმნილი და მას ენათესავება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სვანური ფერხული “დალა კოჯას ხელღვაქალე” (“დალი კლდეში შობიარობს”) ეძღვნება ნადირობის ქალ-ღვთაების თაყვანისცემას. იგი თავისი წარმოშობით ყველაზე ადრინდელი ფერხულია და უშუალოდ უკავშირდება შრომის პირველად ფორმას – ნადირობას.

დალის ფერხულის საფუძველი ანთროპომორფიზმის ხანაში იღებს სათავეს. დალი კ. როგორც ცხოველთა ქალ-ღვთაება, ადამიანის სახითაა წარმოდგენილი, განასახიერებს ნადირთა მფარველს, რომელზეც, პირველყოფილ ადამიანთა წარმოდგენით, ბევრად იყო დამოკიდებული ნადირობის წარმადობა.

მიუხედავად ამისა, რომ დალის ფერხული თავისი წარმოშობით ყველაზე უძველესი ფერხულების რიცხვს მიეკუთვნება, მისი საცეკვაო ტექნოლოგია არ გამოირჩევა სიმარტივით, პირიქით, მასში თავმოყრილია საფერხულო მოძრაობების ისეთი მრავალფეროვანი კომბინაცია, რომელთა ძირითადი ნაწილი თითქმის ყველა ქართული ფერხულისთვისაა დამახასიათებელი. ამიტომ არ შეეცდებით თუკი განვცხადებთ, რომ დალის ფერხული თავისი ტექნოლოგიით ყველა ქართული ფერხულის საწყისის შობიუქდილებას ტოვებს. აქ ვხვდებით როგორც “საფერხულო წინ ჩაერულს”, ასევე “უქუჩარულს”, “გაქანებას”, “სადა მუხლურა წინსვლას” და სხვას. ე. ი. იმ ძირითად მოძრაობებს, რომლებიც საერთოდ ახასიათებთ ქართულ ფერხულებს. საერთოა ასევე ქართულ ფერხულებში გამოყენებული მკლავების მოძრაობა-მდგომარეობებიც, რომელთა შორის გამოირჩევა: მკლავების ხელი-ხელჩაკიდებული მოძრაობა-მდგომარეობა, მკლავები ხელებით მხრებზე და ხელებით ერთმანეთის ქამრებში ჩაიდებული მდგომარეობები.

რაც შეეხება ფერხულის შინაარსს, როგორც ფერხულის ტექსტის ჩვენებამდე შემორჩენილი გარიანტი გადმოგვცემს, ასეთია: ერთხელ, როდესაც მშვიდობიანი ნადირის მფარველი ქალ-ღვთაება დალი თავის სამფლობელოში თეთრ კლდეში შობიარობდა, ახალშობილის გატაცების მიზნით, მისდამი მტრულად განწყობილი მკლელები კლდის ძირში დაძრწოდნენ, კლდის თავზე კი ყვავ-ყორნები დაფრინავდნენ. შობიარობის შემდეგ ქალ-ღვთაებას მართლაც ჩამოუყარდებოდა კლდიდან ახალშობილი, რომელსაც მკლელები გაიტაცებენ. მკლელებს ვაზზე მონადირე გერგილი (გიორგი) გადაეყრებათ. იგი ბავშვს გაანთავისუფლებს და დაუბრუნებს დედას (დალი კლდიდან თავის ოქროს ნაწნავს დაუშვებს და ისე აიყვანს ბავშვს თავის სამფლობელოში). მაღლობის ნიშნად კი ქალ-ღმერთი დალი დალოცავს მონადირეს, რათა მან ყოველთვის წარმატებებს მიაღწიოს ნადირობის დროს.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, რომლის დროსაც ფერხულის მონაწილენი დგანან ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და ტერფებით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დამორებული).

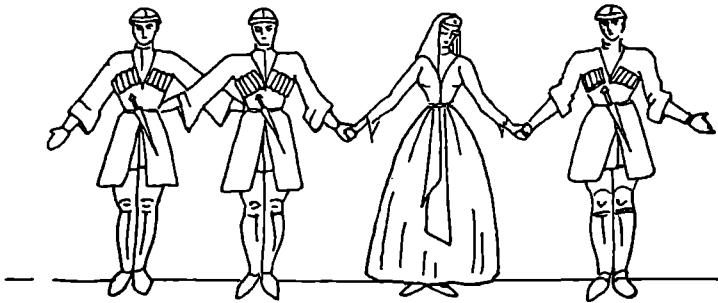
მკლავები ქვეგანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქამრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ფერხულში დაშვებულია ქალების მონაწილეობაც. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედამშვებულია და ხელისხელჩაკიდებული.

მუსიკალური ზომა – 2/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველი ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (ე. ი. პირველ მეოთხედზე — შა-ი) — ყოვნაა.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე კი (პო) — მარცხენა ფეხს მოგზნით მუხლის სახსარში და გაიწევენ წინ პაერში. ერთხელად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ სცირე ერგებუნს. ასევე ოდნავ დავკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს (ე. ი. გასრულებთ “საფერხულო ჩაერულს” მარცხენა ფეხით). ეს ნაწილი მოსამზადებელი ანუ ფერხულში შესასვლელი ნაწილია, როგორც ტაქტისგარეშე “და”. იგი ასევე საცეკვაო ფრაზის დასასრულია.



მეორე ტაქტის - პირველ ორ მერვედზე (რი-რე) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე, ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება. ტაქტის მეორე ორ მერვედზე (რა-შა) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერით მთელი ტერფით დაიდგება ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, რასაც მოსდევს მარცხენა ფეხის წინ-შაერში გაქნევა.

მესამე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (რე-რო) - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარცხნივ გაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლს ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (შა) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაგრული" ე.ი. მარჯვენა ფეხს გაემართავთ რა მუხლის სახსარში, შაერში ორიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გაიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოეხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (რა) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ასევე ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარჯვნივ. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (შა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს მუხლის სახსარში გამართული, ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

მესუთე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (და-ლა) მარჯვენა ფეხს მთელი ტერფით გდგამთ იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავატექს მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი ერგცერით თავისუფლად ეხება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ ორ მერვედზე (კო-ჯას) - მარჯვენა ფეხის ტერფზე სრულდება მცირე ნახტომი წინ, ქუსლის იატაკზე დაკვრით. ერთდროულად მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს, მოიხრება მუხლის სახსარში და წაიწეკს მუხლით წინ ისე, რომ მარცხენა ფეხის კოჭი დაახლოვებით მოხდეს მარჯვენა ფეხის მუხლის სახსრის დონეზე. მარჯვენა ფეხი ასევე ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში. მარცხენა ფეხის ტერფი კი დაიჭიმება. მაშასადამე მესუთე ტაქტზე სრულდება "სადა მუხლურა წინსვლა", რაც განსაკუთრებითაა დამახასიათებელი ქართველ მთიელთა ცეკვებისთვის.

მეექვსე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (ხელ-ღვა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და

თემოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ ორ მერვედზე (ჟა-ლე) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაქრული".

მეშვიდე ტაქტის ბირველ ორ მერვედზე (რე-რო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მოე ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ მეოთხედზე (შა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მერვე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (რა) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თემოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ მეოთხედზე (შა) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაქრული". აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რომელიც მომდევნო ტაქტზე იწყება თავიდან და შეორდება ნებისმიერჯერ, ბირველ ტაქტზე არსებული ყოგნის გარეშე.

დალა კოფას ხელღვაჟალე

გომიეჩაჲ

შა-ი-ჰო რი-ჲე-ჲა-შა რე-ჲო-შა რა-შა და-ლა-ჲო-შა

ხელ-ღვა-ჲა-ღვა რე-ჲო-შა რა-შა

შა-ი-ჰო რი-ჲე-ჲა-შა რე-ჲო-შა რა-შა და-ლა-ჲო-შა

ხელ-ღვა-ჲა-ღვა რე-ჲო-შა შა-ი-ჰო რი-ჲე-ჲა-შა

რა-შა რე-ჲო-შა რა-შა რე-ჲო-შა

რა-შა რე-ჲო-შა რა-შა რე-ჲო-შა

დალა კოჯას ხელღვაჟალე

შაი პო რირე რაშა რეროშა რაშა
დალა კოჯას ხელღვაჟალე რეროშა რაშა
შაი პო რირე რაშა რეროშა რაშა
ხელღვაჟალე თეთნამ კოჯას რეროშა რაშა
შაი პო რირე რაშა რეროშა რაშა შაი
ჩუქვან თხელარ ხოყლბუნეს რეროშა რაშა
ჩინელ კოჯას ჭავხაშყვდა რეროშა რაშა
შაი პო რირე რაშა რეროშა რაშა
ჟი ესფრიჭეს ჩუქვან თხელარ რეროშა რაშა
შაი პო რირე რაშა რეროშა რაშა

დალა კოჯას ხელღვაჟალე (დალი კლდეში მშობიარობს)

დალი კლდეში მშობიარობს,
მშობიარობს თეთრ კლდეში
ზევით ყორნები დაფრინავენ
ქვევით მგლები ელიან მსხვერპლს (ბავშვს)
ჩვილი ბავშვი კლდეზე გადავარდა
უცხად სტაცეს პირი ქვევით მგლებმა
გააქანეს მინდორში

როგორც ხალხური გადმოცემიდან გვგებთ, ნადირობის ქალ-ღმერთ დალის ჩვეულებად პქონია სახელგანთქმული მონადირის შეყვარება. ფერსულ “ბაილ ბეთქილის” ტექსტიც ამ სიყვარულზე და მის ტრაგიკულ დასასრულზე მოგვითხრობს.

ტექსტის მიხედვით, სვანეთში ყველასგან გამორჩეული მონადირე ბეთქილი ნადირობის ქალღმერთ დალზე ყოფილა შეყვარებული, შემდეგ კი მიწიერი ქალი თამარი შეჰყვარებია და დაუნიშნავს კიდევ. მაშინ, როდესაც სვანეთის ორი სოფლის – მუღახისა და მუჟალის ყველა მცხოვრები ფერსულის ცეკვით ორთობდა თავს (ანუ მრგვალ ფეხს ადგენენ), მოულოდნელად ტყიდან თეთრი ჯიხვი გამოვარდნილა, გადაუჭრია ფერსული, ფეხებში გაძრობია ბეთქილს და გაქცეულა. ჯიხვის ასეთი გაბედული საქციელით გაკვირებული მეფერსულები ერთხანს ადგილზე გაქაჩვებულან. შემდეგ კი თათბირს შედგომიან და გადაუწყვეტიათ ჯიხვის კვალში ჩადგომა. არჩევანი სახელგანთქმულ მონადირე ბეთქილზე შეიჩრებულა. მოუხედავად დედისა და დანიშნულის წინააღმდეგობისა, ბეთქილი დამორჩილებია ხალხის გადაწყვეტილებას და ჯიხვს დადევნებია. ჯიხვი ნადირობის ქალ-ღვთაების გამოუზავნელი ყოფილა და მასაც ბეთქილი დალის სამფლობელოში მიუყვანია. დაღამ კი თურმე ბეთქილი რომ დაინახა, მას ფეხქვეშ მიწა გამოაცალა და იგი კლდეს ცალი ხელითა და ცალი ფეხით ჩამოიკიდებული შეატოვა.

საბოლოოდ ბეთქილი მოწყდება კლდეს და უფსკრულში გადაიჩეხება.

ასე დასაჯა ნადირობის ქალ-ღმერთმა სვანეთში სახელგანთქმული მონადირე ბეთქილი სიყვარულში ღალატისათვის.

ფერსულის შესრულების აღწერა

ფერსული წინასწარ ეწყობა წრეზე, რომლის დროსაც ფერსულის მონაწილენი დგანან ერთმანეთის გვერდით სხნით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაში აქვთ (ე.ი. მუხლის სახსარში გამართული ფეხები ტერფებით ეხება იატაკს. მათი ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დამორბეული). მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქამრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ფერსულში მონაწილეობენ ქალებიც, რომლის დროსაც მათი მკლავები ქვედაწვერულია და ხელებისჩაიდებულია.

მუსიკალური ზომა – 4/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველი გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერის პირველი რვა ტაქტის მანძილზე წრეზე განლაგებული ფერსული ადგილზე დგას უმოძრაოდ. ფერსული მოძრაობას იწყებს მხოლოდ მეორე გუნდის სიმღერაში შესვლასთან ერთად.

მეორე გუნდის პირველ ორ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ მეორე ტაქტის ბოლო მეოთხედზე (ვო) – მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გაგიქნევთ წინ ჰაერში.

მესამე ტაქტის პირველ ორ მეოთხედზე (საბ-რა) მარცხენა ფეხს დაეგდებით მთელი ტერფით იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმეს გადავიტანთ მარცხენა ფეხზე, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტის მეორე ნახევარზე (ლა) – სხეულის სიმძიმე გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხზე ე.ი. მარჯვენა ფეხს ვდგამთ ერგცერით მთელი ტერფით იატაკზე. ერთდროულად მოვხრით და გაგიქნევთ წინ ჰაერში მარცხენა ფეხს.

მეოთხე ტაქტის პირველ ორ მეოთხედზე (ბეთ-ქი) – მარცხენა ფეხს ვდგამთ მთელი ტერფით იატაკზე მარცხნივ. ასევე მარჯვენა ფეხს მოვხრით მუხლისა და თქოს სახსარში და მოვამორებთ იატაკს.

მეოთხე ტაქტის მეორე ორ მეოთხედზე (ლი-ვო) – მარჯვენა ფეხით შევასრულებთ საფერსულო ჩაქრულს ე.ი. გავმართავთ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს, ჰაერში ირიბად მარცხენა ფეხს წინ და მარცხნივ გაგიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეხუთე ტაქტის პირველ ნახევარზე (ლევ-რი) - ოდნავ შევბრუნდებით მარჯვნივ და მარჯვენა ფეხს თავისუფლად დავდგამთ მთელი ტერფით იატაკზე.

მეხუთე ტაქტის მეორე ნახევარზე (პო-ი) - მარჯვენა ფეხს მოვასწორებთ იატაკს. შემოვატარებთ პაერში მარცხნიდან მარჯვნივ (წრეზე) და ფეხის წვერით გავიქნევთ წმ. ერთდროულად ოდნავ დავეკრავთ იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლს და ასევე ოდნავ მოვხრავ, საყრდენ მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში.

მეექვსე ტაქტის პირველ ნახევარზე (ბა) - მარჯვენა ფეხით გადავდგამთ ნაბიჯს მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმეს გადავიტანთ მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხს კი მოვხრით მუხლისა და თეძოს სახსარში და მოვასწორებთ იატაკს.

მეექვსე ტაქტის მეორე ნახევარზე (ილ) - მარცხენა ფეხით შევასრულებ “საფერხულო ჩაქრულს”, ე. ი. გაემართავთ რა მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში პაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გავიქნევთ. ერთდროულად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დავეკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში იმავე მარჯვენა ფეხს.

მეშვიდე ტაქტის პირველ ნახევარზე (ილ-ბა) - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება მუხლის სახსარში, მოშორდება იატაკს და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

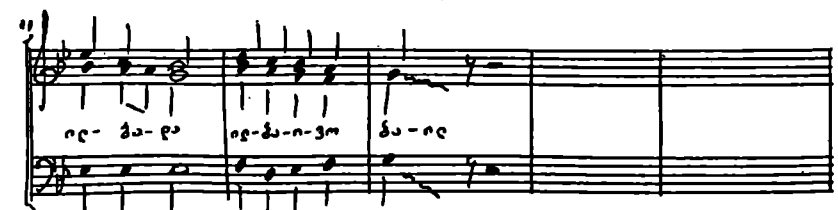
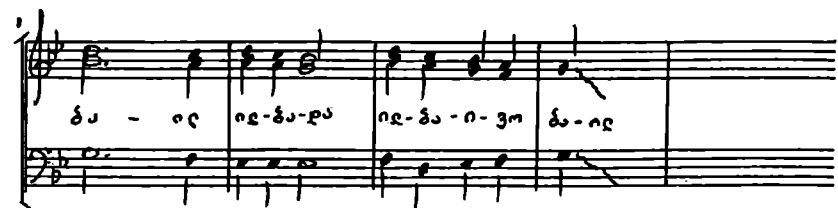
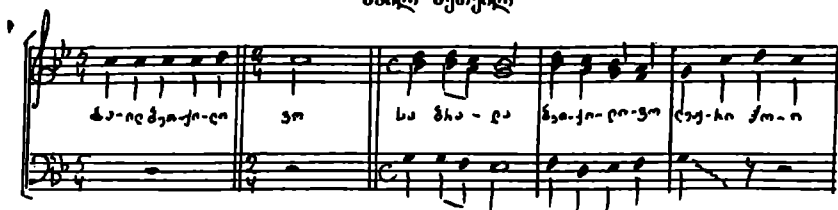
მეშვიდე ტაქტის მეორე ნახევარზე (და) - მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ “საფერხულო ჩაქრულს”.

მერვე ტაქტის პირველ ნახევარზე (ილ-ბა) - მარჯვენა ფეხით გადავდგამთ ნაბიჯს მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავტანთ მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხს კი მოვასწორებთ იატაკს და მოვხრით მუხლისა და თეძოს სახსარში.

მერვე ტაქტის მეორე ნახევარზე (ი-ვო) - მარცხენა ფეხით შესრულებდა “საფერხულო ჩაქრული”.

მერვე ტაქტის მეორე ნახევარზე შესრულებული მოძრაობა ემთხვევა მეორე ტაქტის ბოლოს, მის ბოლო მეოთხედზე შესრულებულ მოძრაობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ მემდეგში საფერხულო მოძრაობათა კომბინაცია (საცეკვაო ფრაზა) ისევე თავიდან იწყება და შეიძლება გაყოლებული იქნას ნებისმიერჯერ.

ბაილ ბეთქელ



ბაილ ბეთქილ

ბაილ ბეთქილ საბრალო ბეთქილიყო ლეკერი
ბაილ ილბა და ილბაიყო ბაილ
ბაილ ბეთქილიყო კუცით რასმეით შყელდი
ბაილ ილბა და ილბაიყო ბაილ
ჩულუზგერლის მულახ-მუჟალ
მაცხვარიშა სუფილისა
ბითგუშ ესღირის სამთი ჭიშხაშ
ქალოსკინა თეთნამ კვოცრას
მაცხვარიშა ცხეკილხანეს. ბეთქილსოდრიად ნაბრაყიქა
ტყითყი უშხვარ მაგლანჭყედდა
ამი მეჭვენ იარ გვერილი,
ბეთქილ ლაჭუშის ქანაყველა,
სგებინ ჯვიცრა, ღვინშინ ბეთქილი,
სგალახოლა უხვან კოჯთე
ხოჩაღლადან დაღის მიშგვა,
ხოჩა მიშგვი ხესმანდ მაადუ?
- ლაყორა თხურმაშ მასელა
მაგვარს ეჯა სი ჯასელა
ლოზალ ლიტხალს ეჯგვარს ჯაჩო,
ღესგვან შიშიშ ლაგვდირ ლაცხვირ,
ლერთან ჭიხშიშ ლაგნა ლაცხვირ
ბეთქილ კოჯას შყედენილა

ბაილ ბეთქილ

ბაილ ბეთქილ და ილბაიყო ბაილ
ბაილ ილბა და ილბაიყო ბაილ
თაგმოყრილი მულახ-მუჟალი
მაცხოვრის მოედანზე
მაგრად აბიჯებენ სამთის ფერხულს
გადმოხტა თეთრი შუნი (ჯიხვი)
მაცხოვრის ტყიდან
ფერხულს უბგერა შუაში
ბეთქილს გაუძვრა ბარძაყებში
თითოთ ერთმანეთს შეეკითხნენ
- ამას ვინ გაეკიდოს?
ამას ბეთქილი გაეკიდება.
ბეთქილი ფერხულს მოშორდა
წინ შუნი და უკან ბეთქილი
შეჰყვა მაგარ კლდეში
კეთილი დღე დაღა ჩემო
კარგი დაგემართოს ბეთქილ ჩემო!
რა უყავი ჩემი მოცემული ხესმანდი (მანდილი)?
სასთუმალ ქვეშ დამრჩა
როგორც შენ ის დაგრჩა
დაბრუნება ისეთი ვიქნება
მარჯვენა ხელის მოსაკიდებელი დაუტოვა
ბეთქილი კლდიდან გარდებოდა.

ბოროტი ძალის წინააღმდეგ მებრძოლი კეთილი გმირის, ამირანის, ქართველთა შორის პოპულარობის ერთ-ერთ მაგალითს წარმოადგენს მასთან დაკავშირებული უძველესი წარმოშობის სვანური და რაჭული ქორეოგრაფიული ნიმუშების დღემდე არსებობის ფაქტი, ეს ფერხული ზემოსვანეთში “სანადიროს” სახელწოდებითაა ცნობილი, რაჭაში კი მას “ამირანის ფერხულს” უწოდებენ.

როგორც სვანური ფერხულის, “სანადიროს”, ტექსტის შინაარსი გადმოგვცემს, ერთხელ, როდესაც ამირანი და მისი ძმები – ბადრი და უსუბი სანადიროდ გაემართნენ, წინ ოქროსრქებიანი ირემი შემოეყარათ. ესროლეს ისარი და ბეჭებზეა მოარტყეს, მაგრამ წვეთი სისხლი გერ აღინეს. დღისით და ღამით სდიეს. საბოლოოდ ირემმა ამირანი და ძმანი მისი ერთ მინდორზე გაიყვანა, რომლის შუაზეც კოშკი ოდღა. ძმებმა კოშკს გარშემოუარეს, მაგრამ კარი ვერსად უნახეს. ამირანმა ქუსლი ჰკრა კოშკს და კარიც გაიხსნა. შევიდნენ და ნახეს, რომ კოშკში კუბო იდგა, შიგ რაინდი ესვენა. რაინდს თითებს შორის წერილი ედო, რომელშიც ეწერა, რომ რაინდს ერთი ჯავრი გაჰყოლოდა – ბაყბაყ დევის ჯავრი და ვინც მას მოკლავდა, გადაეცემოდა რაინდის ალმასის შუბი, რაში, ოქრო-ვერცხლი, თვით ეს კოშკი და სხვ.

ამირანი მიდის ბაყბაყ დევთან საბრძოლველად და ამარცხებს მას.

ამირანის ლეგენდარულ ძალაში ეჭვი არავის შეუტანია ქართველთა შორის იმდენად, რომ თქმულების ზოგიერთი ვარიანტი მას ღმერთიც კი გამოუწვევია საჭიდაოდ, რისთვისაც იგი კავკასიონის კლდეზე მიაჯაჭვეს.

“მეცნიერებაში გამოთქმულია აზრი, რომ ბერძნული თქმულება ბრომეთოსის შესახებ ნასესხებია. ძველი ელინური ავტორები მოყოლებული ძვ.წ.ა. V-IV საუკუნიდან ბრომეთოსის თქმულებას კავკასიურად მიიჩნევენ. ბრომეთოსის მიჯაჭვის ადგილიც ზომ კავკასიაა” (აკად. შ. ძიძიური, “ქართული მითოლოგიური ეპოსი” თბ. 1975 წ. გვ. 75).

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხულის დაწყებამდე ფერხულის მონაწილენი დგანან ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე ბოზიციაშია (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქაზრებშია ზურგს უკან ჩაკიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში ქალი და მის გვერდში მდგომი მამაკაცი ხელისხლჩაკიდებულია.

მუსიკალური ზომა - 4/4



სიმიდერას ეწევის ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ძირითადად - ყოვნაა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ პერველზე (ა) - მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიწევთ წინ - პაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგებუნს. ასევე ოდნავ დავეკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხს ქუსლს ("საფერხსულო ჩაერული" მარცხენა ფეხით).

მეორე ტაქტის ბირველ ორ პერველზე (დო-რო) - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (სა) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ასევე მარცხენა ფეხს მოვაშორებთ იატაკს, ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიწევთ წინ - პაერში.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (მე-ე) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება, ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

მეორე ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (გი) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხსულო ჩაერული" ე. ი. მარჯვენა ფეხს გავმართავთ რა მუხლის სახსარში, პაერში ორიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გავიწევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევათან ერთად, მარცხენა ფეხის ქუსლს დავეკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტის ბირველ ორ პერველზე (მი-სი) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფის დავეკრით, მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ასევე ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარჯვნივ. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე - (ო-და) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს მუხლის სახსარში გამართული ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ ორ პერველზე (სა-ნა) - მარჯვენა ფეხს მთელი ტერფით ვდგამთ იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის უკანასკნელ ორ პერველზე (ე-გა) - მარჯვენა ფეხზე სრულდება მცირე წახტომი წინ, ქუსლის იატაკზე დავეკრით. ერთდროულად მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს, მოიხრება მუხლის სახსარში და წაიწევს წინ ისე, რომ მარცხენა ფეხის კოჭი დაახლოვებით მოხვდება მარჯვენა ფეხის მუხლის სახსრის ღონეზე. ასევე ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხი, მარცხენა ფეხის ტერფი კი დაიჭიმება. მაშასადამე, მესამე ტაქტის მეორე ნახევარზე სრულდება "სადა მუხლურა წინსვლა".

მეოთხე ტაქტის ბირველ ორ პერველზე (დო-რო) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, მოშორდება იატაკს და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (სა) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხსულო ჩაერული". ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (მე-ე) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ პერველზე (გი) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხსულო ჩაერული". აქ მთავრდება ფერხული "სანადიროს" საცეკვაო ფრაზა. შემდეგი ტაქტიდან კი საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მთავრდება ნებისმიერჯერ, ბირველ ტაქტზე არსებული ცვონის გარეშე, ე. ი. მარცხენა ფეხი მეორე ტაქტის ბირველ ორ პერველზე აღწერილი მოძრაობის მაგივრად, მთელ ტერფით მარცხნივ დაიდგება და ა. შ.

სანადირო (ამირანის ფერხული)

ზომიკა

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics '20- სი-ღა სი-ფა - ი - ვა' are written below the treble staff.

Handwritten musical notation for the second system. The treble clef staff continues the melody with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics 'ღი-ამ-სა 20 - 30' are written below the treble staff.

Handwritten musical notation for the third system. The treble clef staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics '20-სი-ფა სი-ფა ი - ვა' are written below the treble staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble clef staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics '20-სი-ფა სი-ფა ი - ვა' are written below the treble staff.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble clef staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics 'ღი-ამ სი - 20 30 -' are written below the treble staff.

Handwritten musical notation for the sixth system. The treble clef staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note A4. The bass clef staff contains a whole note G3. The lyrics 'ღი-ამ სი - 20 30' are written below the treble staff.

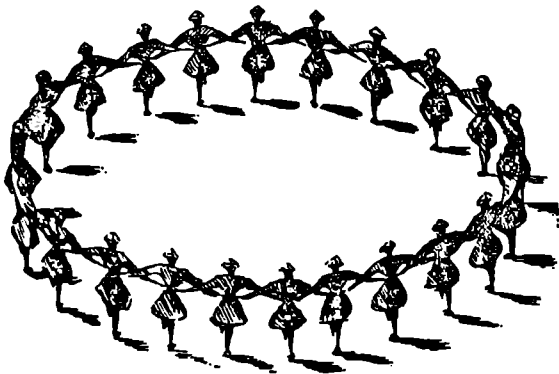
სანადიროსა შევიარეთ
ამირანი და ქაშნი მისი
წინ ირემი შეგვეყარა
ოქროსივთ ქონდა და რქები მისი
შევეფოვებდეთ და შევეფარეთ
მუნახისიო ქვეშ, ქვეშ შევეფარეთ
დავეფაროქეთ და დავესროლეთ
ორბეჭს შუა და შემოვტყორცნეთ
არგაიოსდინსა და ცვრაი სისხლი
დღისითიო ვსდიეთ და ღამე ვსდექით
არ .დავიოვკარგეთ კვალი მისი
ავგივაგვიძღვა და ქვეშ ჩავვიძღვა
ბალხვითისიო შუა და კოშკი იდგა
კოშკი იყო იყო და აღამხნისა
სამჯლედიო ირგვლივა შემოუარეთ
ვარსადივო ნაგებეთ კარი მისი
ამიფორანმა და ქუსლი ჩაყრა
შიგ ჩაიფოსტესა და კარი მისი
კარებსივო უკანა კუბო იდგა
კუბოივო იდგა და აღამხნისა.

სვანური ფერხული “ლეჩილი” თავისი წარმოშობით ასევე მონადირული ფერხულების უძველეს ნიმუშს წარმოადგენს. მასში მსოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ და სხვა მონადირული ფერხულებისაგან განსხვავებით (რომლებშიც ქალებმაც დაიკავეს ადგილი) მასში დღესაც დაუშვებელია ქალთა მონაწილეობა.

როგორც ავღნიშნეთ, ფერხული “ლეჩილი” სხვა ფერხულებისაგან ფეხების მოძრაობათა წყობითაც განსხვავდება, რაც შეიძლება გამხდარიყო მიზეზი ფერხულიდან ქალების გამორიცხვისა. კერძოდ, ფერხულის საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსში ცერბოლეთის მსგავსი საცეკვაო ილეთის გამოყენება (როგორიცაა ერთდროულად ორივე ფეხის ცერზე შესტომა), თავისებურ წინააღმდეგობას უქმნის მასში ქალების მონაწილეობას.

როგორც ფერხულის ტექსტი გადმოგვცემს, ფერხული ქება-დიდებას ასხამს სვანეთში სახელგანთქმულ მონადირეს, გიორგის (გიეს), რომელიც იმდენად იყო დაოსტატებული მონადირის ხელოვნებაში, რომ კლდეში ჯიხვს არ ტოვებდა, ტყეში - ქუცებს, მინდორში - ირემს, ჭალაში (მდინარეში) - კალმასს და ზღვაში - თევზს, მოუნადირებულს.

ფერხულის სახელწოდება “ლეჩილი”, უფრო სწორად, “ლეჩილ იაქაშ” დასაბერებელს ნიშნავს, რომელიც დალოცვის მნიშვნელობას ატარებს. ხალხი დაბერებაზე, ე. ი. დიდხანს სიცოცხლეს უსურვებს სახელმოხვეჭილ მონადირეს.



ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები — დაშორებული).

მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქამრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული.

მუსიკალური ზომა - 2/4

სიმღერას იწყებს ბირველი გუნდი

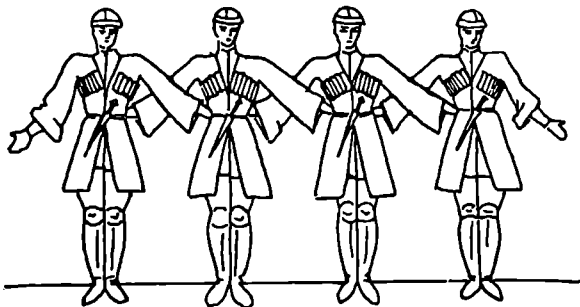
ბირველი ტაქტის ბირველ მეოთხედზე - ყოვნაა.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (დო-ო) - მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს, მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში და აიწევს ზევით. შემდეგ დაეშვება იატაკისკენ და ისევ აიწევს ზევით. აღნიშნული მოძრაობის დროს ფეხი იატაკს არ ეხება.

მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ლეშ) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარცხნივ. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება

იატაკს.

მეორე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ჩილ) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაკრული", ე. ი. მარცხენა ფეხს გაეშართათ რა მუხლის სახსარში, ჰაერში არიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გავიწევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.



მესამე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ლია) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ო-და) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

მეოთხე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ია) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ქამ) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაკრული", ე. ი. გაეშართათ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს ჰაერში არიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გავიწევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეხუთე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (პოი) - წინ ჰაერში გატანილი მარჯვენა ფეხი მოძრაობს უკან. მიადწევს რა მარცხენა ფეხის დონეს და შეეხება რა ერგცერით იატაკს, იგი ერგცერზე უკან გასრიალდება. თითქოს მარჯვენამ აიყოლიაო მარცხენა ფეხი, ისიც ერგცერზე გასრიალდება უკან. ამ დროს ორივე ფეხის ქუსლი დაშორდება როგორც იატაკს, ასევე ერთმანეთს. ამასთან ერთად ორივე ფეხი ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში (აღნიშნული მოძრაობა დღეისათვის ორივე ფეხის თითებზე (ცერებზე) შედგომის სრულ იმპატაციად გვევლინება. გამორიცხული არ არის ადრე ცერებზე შედგომის შემთხვევის არსებობა. მისი აუცილებლობა ფერხული "ლეწილის" შემსრულებელთათვის).

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (და) - იატაკზე დაგვკრავთ მარცხენა ფეხის ქუსლს. ერთდროულად მარჯვენა ფეხს გაეშართათ მუხლის სახსარში და გავიტანთ წინ ჰაერში.

მექმესე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (გი) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ვა) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაკრული".

მეშვიდე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ლაი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ო-და) - მარჯვენა ფეხი ერგცეროდან იატაკზე მთელი ტერფის დაკერით დაიდგმება მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მერვე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (გი) - მარცხენა ფეხი მარჯვენა ფეხის უკან და მარჯვნივ დაიდგმება (ამ დროს მარცხენა ფეხი იატაკს ერგცერით ეხება, მარჯვენა კი მთელი ტერფით. ასევე ორივე ფეხი მოხრილია მუხლის სახსარში).

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ე) - მარჯვენა ფეხი მუხლის სახსარში მოხრება, მოშორდება იატაკს და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. მარცხენა ფეხი კი ერგცეროდან იატაკს მთელი ტერფით შეეხება და მუხლის სახსარში გაიმართება.

ამ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ (შენიშნავთ, რომ მეორე საცეკვაო ფრაზიდან ბირველი ფრაზის ბირველი ტაქტის ბირველ ნახევარზე ფეხის მოძრაობაში არსებული ყოვნის ნაცვლად დამატებით სრულდება მარჯვენა ფეხის კიდევ ერთხელ წინ-პაერში დაქნევა). მაშასადამე, მეორე საცეკვაო ფრაზიდან ყოველ შემდგომ საცეკვაო ფრაზას ბირველი საცეკვაო ფრაზისაგან განსხვავებით მოუწევს მარჯვენა ფეხის წინ-პაერში დაქნევა ორჯერ, დანარჩენი კი იგივე რჩება.

როგორც წესი, ფერხული "ლეშილი" დასკვნით ნაწილში აჩქარდება. სადაც ტექსტი და სასიმღერო მელიოღია იგივე რჩება.



გოძიას

ო - ი დი - თ დამ - ჩიდ დი - ა ო - და ია - ქაშ

ქოი და გი - ვა დი - ა ო - და გი - ვ

ო - ი დი - თ დამ - ჩიდ დი - ა ო - და ია - ქაშ

ქოი - და გი - ვა დი - ა ო - და გი - ვა

ოი, დიო ლექსო ღია ოდა იაქაშ
 შოი და გივა ღია ოდა ვიე
 ოი დიო ხითსეი ღია ოდა იარე
 შოი და ჩონგურშ ღია ოდა ისგვამ
 ოი დიო კოჯას ღია ოდა კეცრას
 შოი და დეშა ღია ოდა ცირე
 ოი დიო ცხეკას ღია ოდა იერსკენს
 შოი და დეშა ღია ოდა ცირე
 ოი დიო მინდერ ღია ოდა ლანყარს
 შოი და დეშა ღია ოდა ცირე
 ლიოი დიო ჭალას ღია ოდა კალმასს
 შოი და დეშა ღია ოდა ცირე
 ოი დიო ზუღვას ღია ოდა კალმასს
 შოი და დეშა ღია ოდა ცირე
 ოი დიო კარეუ ღია ოდა ჯიგან
 შოი და სოგლიშ ღია ოდა ტუშას
 ოი დიო ყაბოლდ ღია ოდა ჯიფრან
 შოი და ღვაშაშ ღია ოდა ცილიშ

ლექსილი

ოი დიო დასაბერებელი
 შოი და გიორგი
 ოი დიო ნადირობ
 შოი და შენი ჩონგურიო
 ოი და კლდეში ჯიხეს
 შოი და არ ტოვებ
 ოი დიო ტყეში ქურციკს
 შოი და არ ტოვებ
 ოი და მინდორში ირმებს
 შოი და არ ტოვებ
 ოი და ჭალაში (მდინარეში) კალმასს
 შოი და არ ტოვებ
 ოი და ზღვაში თევზს
 შოი და არ ტოვებ
 ოი დიო კარაგი გედეა
 შოი და სოფლის თაგზე
 ოი დიო ყაბარი წყარა
 შოი და ჯიხის ტყავისა...

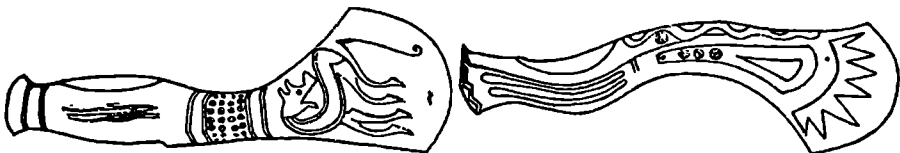
რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

მონადირეული შინაარსის ქორეოგრაფიაში ტოტემიზმის შეჭრისა და მისი განვითარების შემდეგ საფეხურად აღბათ უნდა მივიჩნიოთ საერთოდ რელიგიურ-რიტუალური ტრადიციების დამკვიდრება საცეკვაო ხელოვნებაში. როგორც უკვე ავღნიშნეთ, პირველყოფილი ადამიანის აზროვნება გერ სწვდება რა ბუნების მოვლენების არსს, იგი ქედს იხრის მის წინაშე. აიდეალებს ცხოველთა ჯოგის მეთაურს და მას ღვთაებრივ ძალას ანიჭებს, რის შემდეგაც ადამიანის წარმოდგენაში ჯოგის “პატრონი” (ინდივიდი და არა ჯგუფი, რაც ტოტემიზმს ახლდა თან) ნადირთა ღვთაების ადგილს იკავებს, რომელიც საწყისში ცხოველის სახითაა წარმოდგენილი (ზოომორფიზმი). შემდეგ კი ადამიანი წარმოდგენს რა მას (ანუ ცხოველთა ღვთაებას) ადამიანის სახით (ანტროპომორფიზმი). წყვეტს მიწიერ ნიადაგს და ზებუნებრივ ღვთაებად აქცევს.

ჩვენი აზრით, სწორედ ამ დროიდან მკვიდრდება მისტიკის ელემენტი პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენაში, რის შემდეგაც საფუძველი ეყრება წარმართული რელიგიის საწყის ფორმას, რომელთა შორის ყველაზე ხანგრძლივი პერიოდი ნადირობის კულტთან დაკავშირებულმა ღვთაებათა თაყვანისცემაში დაიკავა, რასაც მოჰყვა ასტრალური რელიგიის წარმოშობის პერიოდი.

თავისთავად ცხადია, სახლვე რელიგიური კულტის სფეროში უკავშირდება ადამიანთა საქმიანობაში მომხდარ ცვლილებებს. მაგალითად, მაშინ, როდესაც ადამიანთა ყოფაში ნადირობის ადგილს მიწათმოქმედება იკავებს, მათ რწმენაში ცხოველთა ღვთაებების ნაცვლად წინა პლანზე გამოდის და უფრო ძლიერდება ასტრალური სხეულების თაყვანისცემა. როგორც “საქართველოს ისტორიის ნარკვევებში” ვკითხულობთ: “ანტიკური ხანის ქართული წარმართული პანთეონის მეთავე ღვთაებათა თვისებები ცხადსა ხდის, რომ ასეთი ღვთაებები (ლამპარაკია ღვთაებად ქცეულ ასტრალურ სხეულებზე) შესაძლოა გაჩენილიყო მზოლონი მიწათმოქმედების უძველეს ქვეყანაში” (“საქართველოს ისტორიის ნარკვევები” თბ. 1970, ტ. I გვ. 670, 661, 662). ვფიქრობთ, ამ მხრივ მსოფლიოში “მიწის მეურნედ” აღიარებული ქართველთა წინაპარი სხვა ხალხებს შორის პირველთა რიგებში უნდა მდგარიყო. იგივე ნაშრომი გვაძვინოვებს, რომ “ადრეკლასობრივი საზოგადოების დროსაც ქართველთა წინაპრები ყველაზე დიდ პატივსა და თაყვანს ცის მნათობებს სცემდნენ - მთვარეს, მზესა და ვარსკვლავებს - ერთარცა საერთო ქართულ ღვთაებას” (იქვე, გვ.661), შემდეგ კი ვკითხულობთ: “ახლა შეიძლება ითქვას, კარგად არის გამოკვლეული, რომ იმ დროის ქართულ ასტრალურ პანთეონს სამეული მეთაურობდა. პირველი მთოვანი უფროსად მიჩნეული ღმერთი იყო, მეორე - ქალღმერთი, მზე ან მზექალა, ხოლო მესამე - კვირია” (იქვე, გვ.661), ამასთანავე ირკვევა, რომ უზენასი ღმერთი მთვარე-ღმერთია, ე.ი. მამა-ღმერთი” (იქვე, გვ.661).

თუკი ნაშრომში გამოთქმულ ამ ორ მოსაზრებას ერთმანეთს შევადარებთ, შევნიშნავთ, რომ პირველ შემთხვევაში მესამე ღვთაებად აღიარებული ვარსკვლავების ადგილს, მეორე შემთხვევაში განაყოფიერების და შვილიერების ღვთაება კვირია იკავებს, რასაც, ვფიქრობთ, ვარსკვლავების სიმრავლესა და გამრავლებას შორის არსებული კავშირი უნდა ედოს საფუძვლად. აქედან გამომდინარე, აღბათ არ შეეცდებით, თუკი რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის ქართული ხალხური ცეკვების ისტორიული საფუძვლების ძიებას, კერძოდ, მათი ქორეოგრაფიული ნიმუშების გამოკვლევას და განხილვას ასტრალური პანთეონის სამეულში მოცემულ თანმიმდევრობას დაუწყებდებარებთ. კერძოდ, თუკი მთვარის, მზის და კვირიას სათაყვანებელ ქორეოგრაფიას ნაშრომში განვიხილავთ აღნიშნული თანმიმდევრობით.



მთვარის კულტი და მასთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

როგორც ცნობილია, ასტრალური სხეულების - მზისა და მთვარის ღვთაებად აღიარებისას ქართველმა ერმა უბრატესობა მთვარის კულტს მიანიჭა. მთვარე, როგორც ღვთაება - ღმერთი ცისა და სინათლისა, ატმოსფეროსი, წვიმისა და ელვა-ჭექისა მთავარ ღვთაებად იქნა აღიარებული მთელ საქართველოში. მთვარის კულტი ქართველთა შორის ძველად თურმე იმდენად ძლიერი ყოფილა, რომ მისი თაყვანისცემის დროს თავდაპირველად ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა ყოფილა მიღებული, შემდეგ კი ეს წესი ამოკვეთილა და ადამიანის ნაცვლად ბირუტყვის სწორადნენ ღვთაებას.

როგორც ივ.ჯავახიშვილი ნაშრომში "ქართველი ერის ისტორია" (წ. I, გვ. 59) აღნიშნავს, "ყველგან, სადაც ქართველებს უცხოვრიათ მთვარის თაყვანისცემის კვალი შემორჩენილია. ამის გამო მთვარის, ვითარცა მთავარ მეუფისა და ღვთაების თაყვანისცემა ყველა ქართველი ტომების რწმენად უნდა ჩაითვალოს".

შემდეგ კი გვითხულობთ: "თავდაპირველად ყურადღების ღირსია ის გარემოება, რომ მთავარ ღვთაებად მზე კი არ ითვლებოდა, როგორც ჩვეულებრივ არის ხოლმე, არამედ მთვარე... განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია აგრეთვე ის გარემოება, რომ მთვარე ქართველი ხალხის შეხედულებებისამებრ მამაკაცია და არა დედაკაცი" (იქვე გვ. 60). აღნიშნული მოსაზრების გასამტკიცებლად გამოჩენილ მეცნიერს ნაშრომში მოჰყავს ქართული ხალხური ლექსი:

"ნათელმა მთვარემ ბრძანა
ბევრად მე გჯობიერა მზესა
დაჯდა დაწერა წიგნები
ზედა ქარი მიაერთეგსა
მზეს რომ კაცი მიუვლიდა
მზე ძალიან ჯაჯავრდესა
მე და ვარ ის ძმა არის
რად გჟულდებით ერთმანეთსა".

ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ასევე მეგრული ხალხური ლექსიც:

"მზე დედაა ჩემი
მთვარე მამაა ჩემი
სხვა და სხვა გარსკვლაევბი
და და ძმაა ჩემი"

მთვარის საპატრიცეშულოდ სვანეთში ძველად "ლაშმრობა" სცოდნიათ, რომლის დროსაც ხალხი ანთებული არყის ხის ტოტებით ხელში უვალობდა მთვარეს. ეს დღესასწაული სცოდნიათ ზამთარში, 24 ანგარს - მთვარის დაბადების დღეს.

ლაშმრობის დროს, ზამთარში, კვირა დღეს, ხალხი დიდით პატარამდე ხელში დაიჭერდა ანთებულ არყის ხის ტოტებს. დანიშნულ ადგილას რომ მივიდოდნენ, ანთებულ ტოტებს ერთმანეთზე აწყობდნენ და დიდ ცეცხლს გააჩაღებდნენ. ხალხი "დიდებს" ლოცვასა და ჭალობას დაიწყებდა. შემდეგ სიძლიერთი სახლში ბრუნდებოდნენ და ორშაბათ დღემდე სიძლიერა-თამაშობას ეძლეოდნენ" (ივ. ჯავახიშვილი, "ქართველი ერის ისტორია", წ. I გვ. 51, 52).

გფიქრობთ, სვანეთში მთვარის პატრიცასემად ანთებული ცეცხლის გარშემო "დიდების" და ჭალობის ტრადიცია "ლაშმრობის" დროს, რომელიც არ გამოირჩევაგა სიძლიერა-თამაშობასაც, საფუძველი უნდა გამსდარიყო სვანური ფერხულის "დიდებათას" წარმოშობისა.

მოუხედავად იმისა, რომ "დიდების" ლოცვასა და ჭალობას ქრისტიანულ სარწმუნოებაშიც ეხედები, "დიდების" ფერხულის შესრულების წესს, გფიქრობთ, უფრო ადრინდელი საფუძველი უნდა გააჩნდეს, ვიდრე ქრისტიანული სარწმუნოება დამკვიდრდებოდა საქართველოში. უფრო მეტიც, ადგილი შესაძლებელია, სვანური ფერხულ "დიდებათას" საწყისი ფორმა, მისი საფუძველი, მზის ფერხულის "ლილეს" მსგავსად, სწორედ მთვარის ფერხული იყო ცეკვა "შუშპარის" გვერდით (აქვე შევნიშნავთ, რომ ორივე ფერხული - "ლილესა" და "დიდებათას" ტექსტი თითქმის ერთი და იგივეა და განსხვავება მხოლოდ მიმართებაშია, ე.ი. მზეს იმავე სიტყვებით ადიდებენ, როგორც

ერთ დროს ალბათ მთვარეს. შემდეგ კი მომდევნო პერიოდის წარმოშობის ღვთაებებს ისე, როგორც წარმოდგენილია ფერხულ „ლაფლაშში“).

რადი შევსება ცეკვა „შუშპარს“ (სვანური ცეკვა-სიმღერა, ქართული ცეკვის სახეობა, გვსჯდება თუ ადრე არა XI საუკუნიდან მაინც), ნაპარის განმარტებით, იგი მთვარის ცეკვაა. თვით ტერმინი კი თუბალ-კაინური წარმოშობის სიტყვაა/სომხურის მიერ უშუალოდ თუბალ-კაინურიდან შეთვისებული „პარქ“ ნიშნავს ფერხულს, სიმღერას, წრეს. „შუშ“ არის თუბალ-კაინური „თუთ“, რაც ნიშნავს მთვარეს, თორღლას, მოძრაობას („თუთ“ მეგრულადაც მთვარეს ნიშნავს). თუბალ-კაინური „პარ“ არის სრულიად კანონზომიერი ექვივალენტი ქართული „ფერხისა“ და აქედანვეა ნაწარმოები ფერხული - გუნდობრივი სიმღერა-ცეკვა“.

მოგვყავს ნ. შარის მიერ აღწერილი სვანური „შუშპარი“, რომელიც შემდეგნაირად გამოიყურება: „ათი ქალი და დაახლოებით ოცი მამაკაცი მწკრივს ქმნიან და შეწყობით ტაშს უკრავენ. სიმღერას ასრულებს, როგორც ყოველთვის ორ გუნდად გაყოფილი, მწკრივად გაშლილი ან წრედ შეკრული ფერხული. ამ მწკრივის წინ თუ წრის შიგნით ხან ერთი და ხან კიდევ ორი მოთამაშე ცეკვავს — ქალი მამაკაცის თანსლებით“ (დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948, გვ. 154, 164).

თუ თუბალ-კაინური „პარ“ „ფერხის“, ანუ ფეხის, ექვივალენტი, მაშინ ჩვენ მიერ გამოთქმული მოსაზრება ტერმინის ფერხულის ფერხთან ანუ ფეხთან კავშირში წარმოშობის შესახებ სრულიად ემხივება აკად. ნ. შარის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას თუბალ-კაინური „პარის“ საფუძველზე ტერმინი ფერხულის წარმოშობის შესახებ. მაგრამ თუ ქორეოგრაფიული კუთხით შევხედავთ აკად. ნ. შარის მიერ აღწერილ სვანური შუშპარის აღნიშნულ ვარიანტს, შეიძლება დაგვებადოს აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ წარმოადგენს კი მოცემული ფორმით შესრულებული სვანური „შუშპარი“ ფერხულს, რომლისთვისაც, როგორც წესი, ერთდროულად სამი კომპონენტის შესრულებაა საფუძველური: ტექსტი, სიმღერა (გალობა) და ცეკვა - წრეზე განლაგებულ მონაწილეთა ერთ რიტმში მოქცეული ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი. აკად. ნ. შარის მიერ აღწერილ სვანურ „შუშპარში“ კი ორმწკრივად ან წრეზე განლაგებული მონაწილენი მხოლოდ სიმღერას ასრულებენ და თან ტაშს უკრავენ, რომლისთვისაც უცხოა როგორც გარკვეული ტექსტი, ასევე მეფერხულითა გუნდის წრეზე ან მწკრივებში შეწყობილად სვლა, ე.ი. „საფერხლო ფეხი“. ამის გამო შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უფრო ჩვეულებრივ ლხინთან ვიდრე ფერხულთან, სადაც სწორედ ქალ-ვაჟთა მწკრივის წინ ან მწკრივის შიგნით, ხან ერთი და ხან ორი მოთამაშე ცეკვავს, ქალი მამაკაცის თანსლებით.

ანალოგიური ლხინის სახე გააჩნია რაფილ ერისთავის მიერ აღწერილ მთვარის ღვთაებასთან დაკავშირებულ რელიგიურ-მითოლოგიურ ქმედების ეგვალს. ამ შემთხვევაშიც ქალები წრეს შეკრავენ და ტაშისცემას გააჩაღებენ. წრის შიგნით კი მხოლოდ ერთი ქალი ცეკვავს და მღერის:

„ზეცას ვიყავ, ზეცა ენას...“ და სხვ.

გარდა ამისა, არ შეიძლება არ შეგინძნოთ, რომ ქართული სიტყვა „შუშპარი“ და სვანური „შუშპარა“ მოცეკვავებს ნიშნავს, ასევე „ლაშშუშპარ“ - „იკეკავს“. ყველა ეს ხომ ცალკე მოცეკვავებაა მიერ ცეკვის შესრულება გულისხმობს და არაერთ საერთო ფერხულში მასობრივ ცეკვას. მთვარის მონებიც თუბალ-კალკე გამოხატადნენ მთვარისადმი თაყვანისცემას თავდაგოწყებადმე ცეკვით და არა ერთად განლაგებულები ერთ საერთო წრეზე, ფეხშეწყობილი სვლით. იგივე ეძლეება ითქვას თუბალ-კაინური „პარ“-ის მნიშვნელობაზე ამჟამედელ სომხურ ენაში, რომელსაც როგორც ტერმინს დღედღეობით მხოლოდ უშუალოდ ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინის მნიშვნელობა გააჩნია და არა ფერხულის.

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ გამოთქმული მოსაზრება ძირითადად სვანური „შუშპარის“ წარმოდგენილ ლხინისებურ გარიანტს ეხება. თუმცა ვფიქრობთ, გაბორცებული არ არის ადრე „შუშპარის“ წმინდა ფერხულის სახით არსებობაც. თუგინდ თვით „შუშპარის“ ან და სხვა რაიმე განსხვავებული სახელწოდებით, როგორიცაა „დიდება“, „დიდებათა“ და სხვ.

იგ.ჯავახიშვილის გამოკვლევით, მთვარის ადრინდელი დღესასწაულები საფუძვლად დაედო საქართველოში უკანასკნელ დრომდე წარმოჩენილ წმინდა გიორგის დღესასწაულებს. ალბათ აღნიშნულად გარემოებაა მზესია იმისა, რომ ქართველთა წარმოდგენაში წმინდა გიორგი ყველაზე უფროსია და იგი მთვარის მსგავსად მთავარ ღვთაებადაა აღიარებული.

განვიხილოთ იგ.ჯაგახიშვილის მიერ ნაშრომში მოყვანილი ერთ-ერთი მაგალითი მთვარისა და წმინდა გიორგის დღესასწაულების დაბრძოლებასთან დაკავშირებით, მათ შორის ანალოგიის დადგენის მიზნით:

“თავის გეოგრაფიაში სტრაბონი ამბობს: „ალბანელები ღმერთებსაგით თავაყენს სცემენ მზესა, ზეეს და მთვარეს, მეტადრე მთვარეს. მთვარის ტაძარი იბერიის მახლობლად მდებარეობს. მეფის შემდგომ ყველაზე უფრო პატივცემულ კაცად ის თვლება გინც ტაძარს ემსახურება. იგი იძლეა და მჭიდროდ დასახლებულს ხატის მამულს განაგებს და ხატის ყმების უფროსად თვლება, რომელთა შორის ბევრი ქადაგად დაიცემა და წინასწარმეტყველების ხოლმე: იმას გინც მეტად ატაცებული ტყუილ მარტოა დახეტიალობს ქურუმები დაიჭერენ კისერში ჯაჭვს დაადებენ და ერთი წლის განმავლობაში ზეარაქად კარგად ასუქებენ ხოლმე, მერე მას, მორიცხბეულს, სხვა საღმრთოებთან ერთად ღმერთს მსხვერპლად შესწირავენ ხოლმე. მსხვერპლად შეწირვა ამნაირად იცინა: ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა ჩვეულებრივ ლახვრის საშუალებით იცინა ხოლმე. ერთი კაცი, რომელსაც ამგვარი ლახვარი აბარია, ხალხიდან გაშოგა და ხერხიანად ლახვარს გვერდით უკე გულში ჰკრავს ხოლმე. როცა ლახვარანაკრავი მსხვერპლი დაიცემა მიწაზე ქურუმები სხვადასხვა ნიშნების მიხედვით მკითხაობენ და საჯაროდ ხმამღლა აცხადებენ ხოლმე. როცა გვამს ერთ დანიშნულ ადგილს მიიტანდნენ ყველანი თავიანთი თავის განსაწმენდად ფეხს დაადგამენ ხოლმე“.

მთვარის დღესასწაულის სტრაბონისეულ აღწერასთან დაკავშირებით იგ.ჯაგახიშვილი საყურადღებო განმარტებას იძლევა, რომ “ალბანეთის ერთი ნაწილი, სახელდობრ იბერიის მოსაზღვრე ადგილი ქართველი მოდგმის ერთი იყო დასახლებული (იგ.ჯაგახიშვილი, “ქართველი ერის ისტორია“, წ. I გვ. 90). ის მთვარის ტაძარი, რომელიც გეოგრაფის სიტყვით იბერიის საზღვარზე მდებარეობდა შეიძლება სწორედ კახეთში ყოფილიყო” (იქვე გვ. 90-91).

საყურადღებოა იგ.ჯაგახიშვილის მზრდიან ნაშრომში მოყვანილი სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის დღესასწაულისა და სოფელ აწყურში მის მიერ ჩაწერილი თეთრი გიორგის დღესასწაულის ჩატარების წესის შედარების ფაქტი.

იგი წერს: “შევადართო ახლა სტრაბონის ზემოდმოყვანილი ცნობა თეთრ-გიორგობას. სოფ. აწყურში 14 აგვისტოს საღამოთი ქართლიდან, კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშაგ-ხევისურეთიდან დიდძალი მლოცავი მოიყრის ხოლმე თავს. მოსული ხალხი ჯერ ეკლესიის გალავანს გარს შემოუვლის სამუშის ან არა და შეიღვზის, მარჯვნივ დასავლეთის კარებიდან იწყებენ სიარულს მარცხნივ მიდიან სანამ ისევ იმ კარებს არ მიაღვებიან. წინ მუდამ დედა-კაცები მოუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს. ორივე გუნდი “დიდებას” გალობს ხოლმე როგ-როგოთ. ხან დედაკაცთა გუნდი, ხან მამაკაცთა გუნდი, და ღმერთსა დიდება. წმ. გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოველო“. საღამოს ზარს დაარისხებენ თუ არა, ხალხი ეკლესიისაკენ გაემუწევა ხოლმე. ამ დროს ერთი თეთრი გიორგის მონათაგანი დაეცემა ეკლესიის დასავლეთის კარიბჭესთან, თავით ჩრდილოეთისაკენ ისე, რომ საყდარში შესვლა არ შეიძლებოდაც თუ რომ კაცი ან ზედ არ გადააბოტებს ან ზედ არ შედგება. მღვდელმა და ხალხმა მონაზე უნდა გაიაროს. რაც უნდა ძაღლი დაადგან ფეხი იგი მაინც ცდილობს კრიტიკა არ დაძარს. ეკლესიას რომ შემოუვლიან გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდმოსხრილი ორგვლივ დგას და მოწიწებით ერთ-ერთს თეთრებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცქერის. მოცეკვავე შეუწყვეტილად ვრტაცებით უგდოს. იგი თეთრი გიორგი ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გულიდან გმინვა ამოუვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება“.

როგორც იგ. ჯაგახიშვილი აღნიშნავს, “საკვირველი მსგავსებაა მთვარის და თეთრი გიორგის დღესასწაულის ჩატარების წესს შორის” და ასკვნის, რომ “მთელი ეს თეთრი გიორგის ხატობის ჩვეულება მამასადამე მთვარის ძველი წარმართობის დროინდელი დღესასწაულის ნაშთია! ამ გარემოებას შემდეგი მოსაზრებაც უფრო ცხადჰყოფს, უმთავრესი ხატობა: ყველა ჩვეულებანი, ზეარაკის შეწირვა. ქადაგად დაიცემა 14 აგვისტოს მწუხრის დროს იწყება და მთელ ღამეს გასტანს ხოლმე. თეთრ გიორგობაში ღამის თევას უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს რატომ? იმიტომ, რომ თეთრი გიორგობა მთვარის ხატობაა. ზივარე კი რასაკვირველია მწუხრის დროს საღამოთი გაშორნდება ხოლმე და ღამეს ანათებს. ამის გამო მთვარის ხატობა, რასაკვირველია, ღამით უნდა იყოს და არა დღისით” (იქვე გვ. 93).

იგ.ჯავახიშვილი ასეთივე შეფასებას აძლევს წმ. გიორგისაც. მისივე გამოკვლევით მთვარის ადრინდელი დღესასწაულები საფუძვლად დაედო საქართველოში უკანასკნელ დრომდე შემორჩენილი წმინდა გიორგის დღესასწაულებს. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ "ხალხური თქმულებებით წმ. გიორგი ყოველად კეთილი და ძალიერი ღვთაებაა. უმთავრესი ადგილი უკავია და თვით ღმერთსაც კი აღემატება (იქვე გვ. 88).

ჯერ კიდევ XIV-XV საუკუნეში გერმანელი მოგზაური პანს შლიტბერგერი წერდა, რომ ქართველები წმ. გიორგის მეტს-მეტად თაყვანს სცემენ", ხოლო ვახუშტის აღნიშნული აქვს, რომ საქართველოში "არ არიან ბორცვი და მაღანი გორანი რომელთა ზედა არ იყოს შენნი ეკლესიანი წმინდის გიორგისანი" (იქვე გვ. 88).

ხალხში გავრცელებულა კიდევ რწმენა, რომ საქართველოში იმდენი წმინდა გიორგის ეკლესიაა და იმდენი წმინდა გიორგია, რამდენიც წელიწადში დღეებია". შემდეგ ავტორი ასე განმარტავს: "წმ. გიორგის განსაკუთრებულ შემოქმედზე უმეტეს პატივისცემას, ქრისტიანობასა და საეკლესიო მოღვაწეობასთან არაფერი აქვს საერთო, პირიქით, იგი პირდაპირ არღვევს მას. უეჭველია, ჩვენი ხალხის წარმოდგენაში წმ. გიორგის ძველი წარმართობის დროინდელი მთავარი ღვთაების ადგილი უნდა ეკავოს" (იქვე გვ. 89).

აღნიშნულ მოსაზრებასთან, კერძოდ, წმ. გიორგის უძველეს წარმოშობასთან დაკავშირებით პროფ. გებარდაველიძე ნაშრომში "ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები" (თბ. 1953, გვ. 88) აღნიშნავს: "საყურადღებოა, რომ ქართული ტომების წარმართული რელიგიის ისტორიის მანძილზე დალი დაახლოებული ჩანს ღვთაება ჯგრაგთან (წმ. გიორგისთან). ჯგრაგისა და დალის კულტების განვითარების ძირითადი საფეხურები ეთნოგრაფიული მასალის ნიადაგზე შემდეგნაირად გვესახება: თავდაპირველად ჯგრაგი და დალი "ტყის ასრებაში" უნდა ყოფილიყვნენ; დალი - ცხოველებისა და ფრინველებისა და ჯგრაგი - მცენარეების სულთა განსახიერებანი. ალბათ მას შემდეგ, რაც ეს არსებანი ანტროპომორფულ სახეს ღებულობენ ისინი მამრობითი (ჯგრაგი) და მდედრობითი (დალი) სქესის ნადირთ პატრონებად წარმოიხსენიებიან, ხოლო უკანასკნელად, როდესაც ჩვენში ასტრალური რელიგია განვითარდა, ნადირთ პატრონები ცაზე ყოფილან აყვანილი და იქ ისინი, როგორც ირკვევა ღამის დიდ მნათობსა (მთვარეს) და მთიებს (გარსკვლავეს) დაუკავშირებდნენ, ბორცვებს - ჯგრაგს, მეორეს - დალი".

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგ. ჯავახიშვილი თავის ნაშრომში დიდ ადგილს უთმობს მთვარისა და წმ. გიორგის დღესასწაულების ჩატარების ტრადიციების დაპირისპირების და ადგენს მათ შორის საერთოს. საბოლოოდ კი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ორივე შემთხვევაში დღესასწაულების ჩატარების ტრადიცია თითქმის ერთი და იგივეა - როგორცაა ღამისმთევა, ზეარაყის დაკვლა, მთვარის მონების მსგავსი ქადაგების (წმ. გიორგის მონების) არსებობა, დიდების გალობა, ცეკვა-თამაში, ფერხული და სხვ.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიისათვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამ დღესასწაულების ქორეოგრაფიული მხარე, კერძოდ, მთვარისა და წმ. გიორგის დღესასწაულებში გამოყენებული ქორეოგრაფიის ფორმები და მათი აღმოცენების საფუძველი/

იგ. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილი წმ. გიორგის დღესასწაულების მთავარი მახასიათებლები და კაცები "ნაცისურობის დროს წმ. გიორგის ხატის წინ ბარაკლისის გაღაზდის შემდეგ ქალები და კაცები ფერხულს ჩააბამენ ხოლმე და გათენებამდე სიმღერითა და ცეკვით შექმნიან".

სოფ. აწყურში "...ქალებისა და მამაკაცების გუნდი ეკლესიის გარშემო სამჯერ ანდა შვიდჯერ შემოვლისას "დიდებას" გალობენ რიგ-რიგად. შემდეგ ხალხი ქედმხიდილი ირგვლივ დგას და მოწონებით ერთ-ერთს თთერებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცქერავენ. მოცეკვავე შეუწყვეტილივ გატაცებით უგლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატო აცეკვებს".

რამელი ერისთავის აღწერით "ქალები მთვარის ღვთაებასთან დაკავშირებულ დღესასწაულზე "წრეს შეკრავენ, ტაშის ცემას გააჩაღებენ. წრის შიგნით ქალი ცეკვავს და თან მღერის - "ზეცას ვეყავ, ზეცა ვნახე" და სხვ.

სვანეთში "ლაპმრობის დროს ხალხი დიდით პატარამდე ხელში დაიჭერდა ანთებულ არყის ხის ტოტებს. დაიწმურო ადგილზე რომ მივიდოდნენ ანთებულ ტოტებს ერთმეთერზე აწყობდნენ და დიდ ცეცხლს გააჩაღებდნენ. ხალხი დიდების, ლოცვის და გალობას დაიწყებდა. შემდეგ სიმღერით სასლში ბრუნდებოდნენ და ორშაბათ დღემდე სიმღერა-თამაშობას ეძლეოდნენ".

თანათუშო, წმ. გიორგის დღესასწაულის დროს, რომელიც “იხიჭობის” სახელწოდებით არის ცნობილი – ხალხი ეკლესიაში ღამისთევს შემდეგ დიდიდან ტყეში შეჭრილი ერთ-ერთ მინდორზე იყრის თავს და ღრუობასა და ცეკვა-თამაშში ატარებს დროს. ცეკვავეს წრეში გარმონისა და დოლის თანხლებით, როგორც ცალკე ქალი ან გაყი, ასევე ქალ-გაყთა წყვილები.

შეწირულ საქონელს აქაც სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის დღესასწაულის მსგავსად, ერთი ამ საქმისათვის სპეციალურად გამოყოფილი მაშაყაცი კლავს. საღამო ხანს კი მოხუცები (ხევისბერები) იქვე პატარა ბორცვზე ამართული ქვის სვეტის გარშემო, რომელსაც სალოცავად მიიჩნევენ წმ. გიორგის დღესასწაულის დასრულების წინაშე, ფერხულს დაუფლთან (ფეიქრობთ ფერხულს “დიდება”), რის შემდეგაც ხალხი თანდათანობით ტოვებს მინდორს.

ზოგორც მთვარისა და წმ. გიორგის აღწერილი დღესასწაულების ქორეოგრაფიული ანალოზი გვჩვენებს, ყველა შემთხვევაში ადგილი აქვს ცეკვას-ცალურს, წყვილურს ან მასობრივს ფერხულის სახით, მათ შორის წმ. გიორგის საიდებელ ფერხულებს “დიდებას” სახელწოდებით (აღსანიშნავია, რომ დიდების ფერხულები ამჟამადაც არსებობს კახეთში ცალკე ქალთა ფერხულების სახით და სვანეთში – ქალ-გაყთა ფერხულების სახით, “დიდებათას” სახელწოდებით).

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება ითქვას, რომ ვინაიდან წმ. გიორგის კულტის არსებობა საქართველოში და მისდამი პატივისცემა ძველ ქრისტიანობამდელ ანუ წარმართულ ხანას უკავშირდება, წმ.გიორგიმ კი ქართველი ხალხის აზროვნებაში მთვარის ადგილი დაიკავა, როგორც მთავარი ღვთაებისა, მაშინ შეიძლება გამოვთქვათ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ წმ. გიორგის თაყვანისცემისადმი მიძღვნილი ფერხული “დიდება”, თავის წარმოშობით, უშუალოდ მთვარის თაყვანისცემის უკავშირდება, რომელმაც შემდგომში ტერმინების “შუშბარი”, “სამა” და “ცეკვა”, მსგავსად ღვთაებათა საიდებელი ფერხულების ზოგადი მნიშვნელობა მიიღო, რის გამოც ფერხული “დიდება” სხვა ღვთაებათა გვერდით ქრისტიანული წარმოშობის ღვთაებათა სამსახურში ჩადგა.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ დ ი დ ე ბ ა თ ა ”

აღსანიშნავია, რომ თუ დიდების ფერხული და მისი წარმოშობის საფუძველი ადრე ემსახურებოდა მხოლოდ მთვარის თაყვანისცემას, შემდეგ ეტაპზე, როგორც ირეკვა, იგი უკვე ღვთაებათა საერთო საიდებელ ფერხულად რჩება, რომლის ტექსტშიც მისამართი იცვლება; დანარჩენი კი თითქმის ერთი და იგივეა. რაც ღვთაებათა ქება-დიდებაში და შესაწირავთა ხოტბაში გამოიხატება. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ მის ტექსტად, რომელიც საერთოა ისეთი სვანური ფერხულებისათვის როგორცაა “დიდებათა”, “ლილე” და “ლაფღანში”:

“დიდება შენდა რიღვგაია

დიდება დიდ ღმერთსა

ხარები გყავდათ შესაწირავი

კუდები ჰქონდათ აბრეხილვით

ყელზე ეკიდათ ზარები” და სხვ.

რაც შეეხება სვანურ ფერხულ “დიდება თარინგულას”, მიძღვნილს მთავარანგელოზის დიდებისადმი, აქ ხალხი დასაწყისში უშუალოდ მთავარ ანგელოზს ადიდებას და შველას ითხოვს მისგან. შემდეგ კი ჩვეულებრივად აქაც შესაწირავია ჩამოთვლილი და მისი ხოტბაა გადმოცემული თითქმის იმავე სიტყვებით:

“ჰოი და დიდება

დიდება მთავარანგელოზს

გითოგ მისგან ჩვენ შველასა

მან შეგეწიოს თავისი ძალითა

ჩვენსა ღოცვამ ღარსუელად ჩააბროს მასთან

რქებადგრილი მისი ხარები

ერთ მთის ქედიდან მეორეზე ზტიან” და ა. შ.

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე. ა. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები ქვეგანმკლავშია და ხელებით ერთმანეთის ქაშრებშია ზურგსუკან ჩაკიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეგებულია და ხელისელჩაკიდებული.

მუსიკალური ზომა - 4/4.

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვნაა, ხოლო ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (დე) მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გაიქნევთ წინ - ჰაერში.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ბა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე და ოდნავ მოშორდება მარჯვენა ფეხი იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (თა-ია) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარჯვენა ფეხზე გადავა. მარცხენა ფეხი იატაკს ოდნავ მოშორდება.

ტაქტის მთლიანად (მესამე) მეოთხედზე (რელ) - მარცხენა ფეხი გადაიდგება მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ.

ტაქტის მეოთხედზე (გვა-ია) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (შე) - მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ.

ტაქტის მთლიანად (მეორე) მეოთხედზე (და) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაქრული" ე. ა. გაგმართავთ რა მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში, ჰაერში ირიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გაიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (იო) - მარჯვენა ფეხით გადადგამთ ნაბიჯს წინ, ფერხულის ცენტრის მიმართულია, რომლის დროსაც ფერხულის ყველა მონაწილე შემოჰყრავს ტაშს წინ გულმკერდის დონეზე.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (პო) - უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად გამართული და წინ გატანილი მარჯვენა ფეხი ოდნავ შორდება იატაკს.

მეოთხე ტაქტის პირველ ნახევარზე (რაი-დი-ვო) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მეოთხე ტაქტის მეორე ნახევარზე (რე-რა-ო) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაქრული", (ე. ა. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში და ჰაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაიქნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე და ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

აქ მთავრდება ფერხულის "საფერხულო ფრაზა", რის შემდეგაც იგი იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " დ ი დ ე ბ ა "

(ქართლ-კახური ქალთა ფერხული)

აღნიშნულ ფერხულში ხალხი ჯერ ღმერთს ადიდებს, შემდეგ წმინდანებს, განსაკუთრებით წმ.გიორგის, რომელსაც თხოვს წყალობას, "პურით აუვსოს კალთა და ღვინით აუვსოს მარანი".

ფერხული "დიდება", მისი ორი სხვადასხვა ვარიანტი (შილდური და გაგზური) შემორჩენილი ყვარლის რაიონში (კახეთი) ჩაიწერა და გამოფრა ნ. ზუმბაძემ, რომელიც წარმოადგენილია ცალკე ქალთა შესრულებით თუ მცა გამოირიცხული არ არის, რომ მას ცალკე მაშაყაცხეც ასრულებდნენ.

აღნიშნულს დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ სოფ. აწყურში ივ.ჯავახიშვილის მიერ აღწერილი თეთრი გორგის დღესასწაულის ჩატარების წეს-ჩვეულება, რომელიც გადმოგვცემს, რომ "სოფ. აწყურში 14 აგვისტოს საღამოთი ქართლიდან, კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან დიდძალი მლოცავი მოიყრის სოლმე თავს. მოსული ხალხი ჯერ ეკლესიის გაღაგანსგარს შემოუვლიდა სოლმე სამზის ან არა და შეიღვხის... წინ მუდამ დედაკაცები მიუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს, ორივე გუნდი "დიდებას" გალობს სოლმე რიგ-რიგით ხან დედაკაცთა გუნდი, ხან მამაკაცთა გუნდი: "დიდება და ღმერთსა დიდება, წმ. გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოველო".

დღესასწაულში დიდების მგალობელ ქალთა და მამაკაცთა მწყობრის რიგრიგობით სიმღერის ტრადიცია საფუძველს იძლევა, ვიფიქროთ, რომ ქალთა "დიდება" პარალელურად არსებობდა მისი ანალოგიური ცალკე მამაკაცთა მიერ შესრულებული ღმერთის სადიდებელი ფერხულიც იმავე "დიდებას" სახელწოდებით.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ა) მილდური გარიანტის აღწერა

საწყისი მდგომარეობა - ვდგავართ წრეზე ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებული და ფეხის წვერები - დაშორებული).

მკლავები ერთმანეთის მხრებზეა გადაღებული (ან ხელისხელჩაკიდებული).

მუსიკალური ზომა - 12/8.

სიმღერას იწყებს დამწყები, რომლის პირველ ტაქტზე - ყოვნა.

მეორე ტაქტის პირველ სამ მერვედზე (დი-დე) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მეორე სამ მერვედზე (ბა-და) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო სამ მერვედზე (ღმერთს) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ სამ მერვედზე (გადიდებთ) - მარცხენა ფეხი ერგცერიდან იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

მესამე ტაქტის საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და სრულდება იმავე თანამიმდევრობით, როგორც იგი მეორე ტაქტზე იქნა აღწერილი და ა.შ.

ბ) გაგაზური გარიანტის აღწერა

საწყისი მდგომარეობა - ვდგავართ წრეზე ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციასშია. მკლავები კი ერთმანეთის მხრებზეა გადადებული (ანდა ხელისხელჩაკიდებული).

მუსიკალური ზომა - 15/8

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი (საფერხულო წრის ერთი ნახევარი).

პირველ ტაქტზე - ყოვნაა.

მეორე ტაქტის პირველ სამ მერვედზე (დი-დე) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე სამ მერვედზე (ბა-და) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა

ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე: ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ სამ მერვედზე (ღმერთსა) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი ასევე თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეოთხე სამ მერვედზე (დო-დე) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მეხუთე სამ მერვედზე (ბა) - მარჯვენა ფეხი ერგცერიდან იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

მომდევნო ტაქტიდან "საცეკაო ფრაზა" იწყება მარცხენა ფეხით, ფერხულიც მარცხნივ მოძრაობს და ა.შ. საფერხულო მწყობრი (წრე) ხან მარჯვნივ მოძრაობს, ხან კი მარცხნივ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ლ ა ჟ დ ვ ა შ ი "

რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის სვანურ ფერხულში, რომლის სახელწოდება "ლაჟღვაში" წინამძღოლის მნიშვნელობას ატარებს, სვანი ხალხი ადიდებს და შესაწირავს უზზაგნის იმ ღვთაებას, რომელიც მათი წარმოდგენით წინ მიუძღოდა ხალხს შრომასა და ბრძოლაში.

გერ შევდგებით იმის მტკიცებას, რომ "ლაჟღვაში" წინამძღოლად აუცილებლად წმ.გიორგია ნაგულისსმები, მაგრამ ეს შეიძლება ვივარაუდოთ. რადგანაც სვანები ლაშქრობისას მეგზურობასა და წინამძღოლობას სწირად სწორედ წმ. გიორგის შესთხოვენ. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიყვანოთ ერთ-ერთი საყურადღებო მაგალითი იმავე სვანური ფერხულების ციკლიდან, კერძოდ საბრძოლო შინაარსის სვანური ფერხულის "უშვგლა ლასმას" ტექსტში საზგასმული მაგალითი. როგორც "უშვგლა ლასმას" ტექსტიდან ჩანს, სვანი მეომრები ერთ-ერთი ლაშქრობისას მკობელი ტომის წინააღმდეგ შხარის უღელტეხილზე ზეგას ემსხვერპლენ. ამ უბედურ შემთხვევას ახალგაზრდა მეომრების ჯიუტობას მაჟერდნენ, რადგანაც მოხუცებმა თურმე ადრევე იგრძნეს საფრთხე (მათ გითომდა თვალი მოჰკრეს უღელტეხილზე ლაშქრის მარცხნივ ჩაგლიღ წმ. გიორგის, რაც მათი აზრით უბედურებას მოასწავებდა) და უკან დაბრუნება მოითხოვეს. ახალგაზრდებმა უფროსებს არ დაუჯერეს, წინ გასწიეს და საბოლოოდ თითქმის ყველანი ზეგასის მსხვერპლად იქცნენ.

გფიქრობთ, ფერხულის ტექსტში ამ შემთხვევაში საყურადღებო თვით ლაშქრობის ფაქტი კი არ არის, არამედ აქ მთავარი ყურადღება ჩვენთვის წმ. გიორგის გამოცხადებას და მის წინასწარმეტყველებას ენიჭება. წმ. გიორგის, როგორც ლაშქრობის წინამძღოლის მიერ ლაშქრის მარცხენა მხარეს ჩაგლა, როგორც კანონი, ლაშქრობაზე ხელის აღებას ნიშნავდა. ლაშქარმა კი წმ. გიორგის ეს გაფრთხილება უყურადღებოდ დატოვა და შეეწირა კიდევ დაუღვევრობას. აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ფერხულ "ლაჟღვაში" წინამძღოლად იგულისხმება სწორედ წმ. გიორგი, რომელიც მათი წარმოდგენით ყოველთვის წინ მიუძღვის ხალხს, მფარველობს და მართავს მათ ბედ-იღბალს.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე აოზიციამა (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქეხლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული). მკლავები კი ქვედაშეგებულია და ხელისეღ ჩაიკიდებულია.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა. მხოლოდ ტაქტის მეორე ნახევარზე (ო) - მარჯვენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გაგიჟნევთ წინ ჰაერში. ერთდროულად მარცხენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგუქნს და ასევე ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლს.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ის) - მარჯვენა ფეხი დაიდგმება იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცვრით ეხება.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (კეა-ში) - მარცხენა ფეხს მივადგამთ მარჯვენა ფეხთან და დავდგამთ იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის გვერდით რომლის დროსაც სხეულის სიმაღლე თანდათანობით მარცხენა ფეხზე გადადის.

ტაქტის შემდეგი ნახევარი ნოტის პირველ ნახევარზე (ო) - მარჯვენა ფეხს ვდგამთ იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ. სხეულის სიმაღლე გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის ნახევარი ნოტის დარჩენილ მეორე ნახევარზე (ო) - მარცხენა ფეხით ვასრულებთ "საფერხულო ჩაერულს". ე.ი. მარცხენა ფეხს ვაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, ჰაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაგიჟნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე, ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტზე ზემოთაღწერილი "საცეკვაო ფრაზა" იწყება მარცხენა ფეხით, ე. ი. მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (დი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე დაიდგმება მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი ერგცვრით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (დაბ) - მარჯვენა ფეხს მივადგამთ მარცხენა ფეხთან, რომლის დროსაც სხეულის სიმაღლე თანდათანობით გადადის მარჯვენა ფეხზე.

მესამე ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ლი-ა) - მარცხენა ფეხს ვდგამთ იატაკზე "მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადაგვაქვს მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხს კი მოვაშორებთ იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოვხრით. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (ო-და) - მარჯვენა ფეხს ვაგმართავთ მუხლის სახსარში და გაგიჟნევთ წინ - ჰაერში. ერთდროულად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე ოდნავ მოვხრით მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში და ა. შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერხული "ლაჟღავნი" გარეგნულად ერთ ადგილზე (მარჯვნივ და მარცხნივ) მოძრაივს ფერხულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, საერთო ჯამში იგი მაინც მარჯვნივ მოძრაივს ფერხულია, რასაც შემსრულებლები აღწევენ "საცეკვაო ფრაზის" მარჯვნივ მოძრაობისას უფრო განიერი ნაბიჯების გამოყენებით.

ტრადიციულად "ლაჟღავნის" დასკვნით ნაწილში სიმღერა ჩქარდება, რომლის დროსაც პირისპირ მდგარი ხელისებრი ჩაკიდებული წყვილები ასრულებენ ცეკვა "ცერულის" ელემენტებს (უფრო მეტად "განხიჯით ჩაყვრას"). ფერხულის ამ ნაწილში ქალთა მონაწილეობის შემთხვევაში მამაკაცებთან დაწყვილებული ქალები იმავე ცერულით ასრულებენ, მაგრამ უფრო ნაზად და ფეხის თითებზე შედგომის გარეშე.

დიდებული

Handwritten musical score for a piece titled "დიდებული" (Didbuli). The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written in Georgian script below the staves.

System 1:

მ - ღოღო-ო-ღო ღა-თა-თა ღა-ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა-ღა
 მ - ღოღო-ო-ღო

System 2:

მ - ღოღო-ო-ღო

System 3:

მ - ღოღო-ო-ღო

System 4:

ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა
 ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა

System 5:

ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა
 ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა ღა-ღა-ღა

დიდებათა

ჰოი დიდებათა ია რელგვამა შედამო ჰო
რაიდმო რერაო
ოდი ხანარ ჯირდას სგაშლალ გენათო ჰო
რაი დივო რერაო
ოდი მუჭვარ ხაგანს შიმოქრეშო ჰო
რაი დივო რერაო
ოდი გოცლარ ჭირდას სგაშლალ გენათო ჰო
რაი დივო რერაო

დიდებათა

დიდება შენდა რილგვამა
ოქროს საშკაული რილგვამა
დიდება
დიდ რმერთსა
ზარები გყავდათ შესაწირავი
რქები ჰქონდათ ყველას ოქროსი
კუდები ჰქონდათ მოყვანილი
ყონები
გყავდათ შესაწირავი
რქები ჰქონდათ დაგრესილები
კუდები ჰქონდათ აპრესილები
ყელზე ეკიდათ ზარები

გაფაზური - ხალხური
ჩაწ. გრ.ჩკიკვაძის მიერ
გაშიფრ. ნ.პუმბაძის მიერ

[illegible]

[illegible][illegible]

დიდება

შილდური - ხალხური

ჩაწ. ნ. ზუმბაძის მიერ

ღი-ღა-ბა და ღა-ბის ვა-რი-ცხეთ

ძი-ბა-ღა და ღა-ბის ვა-ბა-ნათ

ის ყ-ვამ რა-ბა-ნა-ნათ

დიდება
(გავაზური ვარიანტი)

დიდება და ღმერთსა დიდება
ბირველად და ღმერთი ვახსენოთ
და მერე ყოვლაწმინდაო
წმინდა გიორგი და იალოთაო
დაიარება და მთა-მთაო
ხელში უჭირავ და მათრახი
მათრახი და სხვისა ბირული
მასპინძელო ჩვენო ღვთისო
მარნის კარი გიჭრიალებს
აუხადი აგვისადეო
ყელი ჩაგვინაჭრიანეო
განა მართლა მთხოვრები ვართო
ქრისტეს მახარობლები ვართო
დიდება და მადლი ღმერთსაო
ღმერთს დიდება ცვენ მშვიდობაო
საქართველოს დამშვიდებაო
დიდება და ღმერთსა დიდება

დიდება
(შილდური ვარიანტი)

დიდება და ღმერთსა გადიდებთ
ბირველად ღმერთი ვახსენოთ
ას უფრო დიდებულთა
და მერე და ყველაწმინდა
წმინდა გიორგი ცხენითა
ცხენითა მის და ბედაურსა
ხელში უჭირავს მათრახი
მათრახი და სხვისა ბირულ
წმინდა გიორგი იალოთა
დაიარება მთა-მთა
ღვთისა წყალობა გვიბოძ
ბურთი აგვიფსე კალთა
ღვთით აგვიფსე მარან
დიდება და მადლი მამას
დიდება და დაბლა დედას
დიდება და ღმერთს გადიდებთ.

ზომიერება

300 - 60 - 60 - 0

ის - ვა - ში - 0

დო - ღა 60 - 0 - 0 - 0

60 - 60 - 0

შა - 60 - 60 - 0

და 60 - 60 - 60 - 0 - 0

300 - 60 - 60 - 0

ის - ვა - ში - 0

დო - ღა 60 - 0 - 0 - 0

60 - 60 - 0

შა - 60 - 60 - 0

და 60 - 60 - 60 - 0 - 0

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains notes with lyrics underneath: "am - en - en - m", "a-ut a-ut - en - m", and "a-ut - en - en - m - en - m". The bass staff contains corresponding notes.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff contains rests. The bass staff contains rests.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains notes with lyrics underneath: "a-ut - en - en - m", "a-ut - en - en - m", "a-ut - en - en - m", and "a-ut - en - en - m". The bass staff contains corresponding notes.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains rests. The bass staff contains rests.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff contains rests. The bass staff contains rests.

Handwritten musical notation for the sixth system. The treble staff contains rests. The bass staff contains rests.

Handwritten musical notation for the seventh system. The treble staff contains rests. The bass staff contains rests.

ლაჟღერაში

ვოი დილო თი სიგვაშიო დიდებ ღია ოდა რიღგოთი
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი ვოქერაშიო საშაჲ ღია ოდა რიღგოთი
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი ხანარო ჯირდახ ღიაოდა სგაღშლაღგენო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი მუჭვართი საგანს ღია ოდა შემოქერეშიო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი შაკვდართი საგანს ღია ოდა დიშ წონდარეო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი გიცრალიო ჯირდახ ღიაოდა სგაღ ღიაღგენარ
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი მუჭვართი საგანს ღიაოდა შიმყორყყაღეო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი შაკვდართი საგანს ღიაოდა შიმ სვარხვზაღეო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი იგვათი წსაღეს ღიაოდა ზაგ-ზაგერიო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი ქოულდოთი ჯიგანს ღიაოდა დინ ლემურყყაშიო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა
ვოი დილი თი ძღვიდოთი ჯეგხაჲს ღიაოდა დიშ ოქერაშიო
შაიდელი ოდა რაიდელი ოდა.

ლაჟღერაში

დიდება შენდა
ოქროს საშაჲლო
ხარები გყავდათ შესაწირავი
ეს ხარები იყენენ ოქროს რქებიანი
კუდები ქონდა კაი მოყვანილი
ყორები გყავდათ სესაწირავი
იმათაც რქები ქონდათ დაგრეხილი
კუდები ქონდათ ჯიშინი, მსუქანი
ხტოდნენ მთის წვერებზე
სახლი გედგათ კოშკიანი
ოქროს ზღუდით იყო გარსშემორტყმული

მზის კულტი და მასთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ფ ე რ ხ ე ლ ი “ ლ ი ლ ე ”

ქართველი ტომები მთავრის გვერდით დიდი პატივით იხსენიებენ მზეს, მიუხედავად იმისა რომ წარმართული პანთეონის ღვთაებათა შორის ბირველ ადგილზე თავიდანვე მთვარე იდგა. მზეს კი მხოლოდ მეორე ადგილი ეკავა. შემდგომში, მიწათმოქმედების ძირითად საქმიანობაზე გადაქცევის პროცესში, მზის კულტი თანდათანობით ბირველ ადგილზე ინაცვლებს. აღნიშნულად დასადასტურებლად მოვიყვანო ქართველ მეცნიერთა აზრს, გამოთქმულს ნაშრომში “საქართველო” ისტორიის ნარკვევები” (გვ.679), რომელშიც ვკითხულობთ, რომ “ოდინდელი უზენაესი ღმერთის მზის დიდი კულტი იმ ხანას უნდა დაუკავშირდეს, როდესაც მიწათმოქმედება საზოგადოების არსებობის უმთავრესი წესი გახდა. შემდგომში მეურნეობის ამ დარგის დაწინაურებას თან უნდა მოჰყოლოდა მზის ღმერთის – დედა ღმერთის მნიშვნელობის ზრდა”.

საყურადღებოა, რომ მზისადმი ღრმა პატივისცემა ქართველმა ხალხმა ქორეოგრაფიაშიც გამოხატა. ხალხური გადმოცემით, ფერხული, რომელიც წრე-წრეში ჩასმული ორი წრის სახით გვგვდება, გამოხატავს მზისა და მთვარის მოძრაობას. მზის თაყვანისცემის, მისი კულტის, პოპულარობის მაგალითს წარმოადგენს ასევე სვანეთში შექმნილი და დღემდე შემორჩენილი ფერხული “ლილე”, რომელშიც სვანი ხალხი ადიდებს მზეს და ფერხულების “დიდებათასა” და “ლაჟღავის” მსგავსად ხობტას ასხამს მისთვის განკუთვნილ შესაწირავს.

რაც შეეხება ფერხულის სახელწოდებას “ლილე”, იგი უშუალოდ მზის ქალღმერთის, ლილეს, სახელთანაა დაკავშირებული.

მოგვყავს ფერხულ “ლილეს” ტექსტის ნაწყვეტი:

“დიდება შენდა რილ გვაია
დიდება ოქროს სამკაულო
დიდება ღმერთისა
ხარები გყავდათ შესაწირავი
რქები ჰქონდათ დაგრებილები
კუდები ჰქონდათ აპრესილები
ყელზე ეკიდათ ზარები” და სხვ.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გაშართულია და მთელი ფეხით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დაშორებული).

მკლავები ქვედაწვებულია და ხელები ერთმანეთის ქაზრებშია ზურგს უკან ჩაიკიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაწვებულია და ხელისებლ ჩაიკიდებული.

მუსიკალური ზომა – 6/8

სიმღერას იწყებს ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (ო) მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიქნევთ წინ – პაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგბუქს. ასევე ოდნავ დაგკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს.

მეორე ტაქტის ბირველ მერვედსა და მომდევნო მეოთხედზე (ის-კვ) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარცხნივ. ერთდროულად სხუელის სიძიმე გავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წარტილით (მი) – მარჯვენა ფეხი ერგცერიდან იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. სხუელის სიძიმე მარჯვენა ფეხზე გავა. მარცხენა ფეხის ერგცერი კი იატაკს თავისუფლად ეხება.

მესამე ტაქტის ბირველ მერვედზე და მომდევნო მეოთხედზე (დი-და) – მარცხენა ფეხი

იატაჟზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედსა და მეოთხედზე (ბი-ო) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაგრული", ე.ი. გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს, გავიწვევთ პაერში ირბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის ბირველ ორ მერვედზე (რილ-გვა) - მარჯვენა ფეხი იატაჟზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე და ზეტანივ ოდნავ შებრუნდება მარჯვნივ. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო ნახევარ ნოტზე (ია) - მარცხენა ფეხი იატაჟზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს მარჯვენა ფეხი ოდნავ შორდება იატაკს.

მეხუთე ტაქტის ბირველ მერვედზე და მომდევნო მეოთხედზე (ში-ა) - მარჯვენა ფეხით დაიდგება ნაბიჯი წინ (ფერხულის მოძრაობის მიმართულებით). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (და-ი) - მარჯვენა ფეხზე სრულდება მცირე ნახტომი ქუსლის იატაჟზე დაკვრით. ერთდროულად მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს, მოიხრება მუხლის სახსარში და წაიწევს წინ ისე, რომ მარცხენა ფეხის კოჭი დაახლოებით მოხედვს მარჯვენა ფეხის მუხლის სახსარის დონეზე. მარჯვენა ფეხი ასევე ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში. მარცხენა ფეხის ტერფი კი დაიჭიმება. მაშასადამე, მეხუთე ტაქტზე სრულდება "სადა მუხლურა წინსვლა" (რაც განსაკუთრებლადაა დამახასიათებელია ქართველ მთიელთა ცეკვებისათვის)

მექექსე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე წერტილით (შა) - მარცხენა ფეხი იატაჟზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ მერვედსა და მეოთხედზე (ო-და) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაგრული".

მეშვიდე ტაქტის ბირველ მერვედსა და მომდევნო მეოთხედზე (ლი-ლე) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაჟზე მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი მოშორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (ი) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაგრული", ე.ი. გაგმართავთ რა მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაჟზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში.

ამის შემდეგ მომდევნო ტაქტიდან "საცეკგო ფრაზა" იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერეკერ ბირველ ტაქტზე არსებული ყოფნის გარეშე.

განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

როგორც ავღინშნეთ, ისტრალური რელიგია ღვთაებათა შორის შპისა და მთვარის გვერდით მესამე ღვთაებად (გარსკეგლხევის ადგილზე) "კვირიას" აყენებს, რომელსაც ევალება გამრავლება ანუ სქესობრივი ძლიერების, განაყოფიერებისა და შვილსობის ღვთაების ფუნქცია).

ძველ საქართველოში განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებით ივანე ჯავახიშვილი წერს: "მამრობითი სქესობრივი ძალის გაღმერთება უნდა სცოდნოდა უეჭველია ძველ წარმართულ საქართველოს. ამის კვალი ჩვენს თანამედროვე ზეჩვეულებამაც კი მოსჩანს და საკმაოდ კარგადაცაა დაცული (ივ. ჯავახიშვილი, "ქართველი ერის ისტორია" გვ. 58).

ჩვენს საუკუნემდე შემორჩენილი განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული სანახაობებიდან აღსანიშნავია: სანაური "მურყვამობა" ანუ "კოშკობა", ქართლის "ღათო-ბერიყული სანახაობა", აჭარული საქორწილო "ვადიო", მეგრული "აჩი-ბაბა", ქართლ-კახური "ყეენობა", თბილისური "იალის თამაში" და სხვა.

ივ. ჯავახიშვილს ნაშრომში "ქართველი ერის ისტორია" (ნ. I გვ. 58-59) მოყვანილი აქვს ქვემო სვანური დღესასწაულის, "მურყვამობის", არსონიანისეული აღწერა. არს. ონიანის გადმოცემით, "მურყვამობის დროს მთელი სევი მიუდანუე იკრებიება. ჯერ ზემოლაშხელები მოდანს საყვარელთა და დროშით, შემდეგ ქვემოლაშხელები. ზემოლაშხელები დიდ მურყვამს ანუ თოვლის კოშკს აკეთებენ და იქ დროშას არჭობენ. ამის შემდეგ ჭიდაობა იწყება მოპირდაპირე მხარეთა შორის, რომელთაც "კესარად", ე.ი. კეისრად წოდებული თითო მეთაური ჰყავთ, საითაც კეისარი წაიქცევა დამარცხების დროს, თოვლის კოშკსაც იქითკენ გადააქცევენ, რითაც მომავალი მოსავლის ვითარებასაც არკვევენ.

იმავე "მურყვამობის" დროს, არს. ონიანის თქმით, რვა სხვადასხვა ჩვეულება სცოდნიათ, რომელთაგან პირველი არის "ადრეკილა", მეორე - "მელა ტელეფია", მესამე - "კვირია", მეოთხე - ფერხული (ჭიშხაში). დანარჩენი ოთხი სხვადასხვა სიმღერაა.

ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საფერხულო წყობის ის სანახაობითი ჩვეულება, რომელიც უშუალოდ გამოხატავს განაყოფიერების კულტთან კავშირს, როგორიცაა ფერხული "ადრეკილა" და "მელა ტელეფია".

სვანი ხალხის წარმოდგენაში ადრეკილა არის ის ღვთაება, რომელიც ხეთური ტელეფინუსის მსგავსად მოსვლითა და წასვლით განაგებდა ბუნების გამოცოცხლებასა და სიკვდილს. ასევე ადამიანებს შორის განაყოფიერებასა და უნაყოფობას.

ფერხულ "ადრეკილას" შესრულებისას ქვემო სვანეთში ადგილი ჰქონია მამაკაცთა ორი ჯგუფის ურთიერთდამირისპირებას, სადაც ერთი რვაკაციანი ჯგუფი სიძლერას სვანური ტექსტით მღერის. მეორე - მოპირდაპირე, ასევე რვაკაციანი ჯგუფი, იფიცვს ქართული ტექსტით იმეორებს, რომელიც ასე გამოიყურება:

"ადრეკილა წაიგდა და მოვიდა

თაგებს ქვემოთ კისრები

კისრებს ქვემოთ მხრები

მხრებს ქვემოთ გვერდები

გვერდებს ქვემოთ თეძოები...".

შემდეგ კი ტექსტი თანდათანობით უშმაწური ხდება.

რაც შეეხება "მელა ტელეფიას", იგი, როგორც კვირიას დღესასწაულის "მურყვამობის" ძირეული ჩვეულება, სრულდება ერთ რიგში განლაგებულ მამაკაცთა მიერ, რომელთა შორის თავში მგლომი წკებლით ხელში (წელს ქვემოთ გახდილი) წინ მიუძღვს რიგს და დრო და დრო წკებლას ურტყამს უკან მგლომებს. დანარჩენი მას მისდევს და თან გაიძახიან - "მელა ტელეფია - ოჰ-ოჰ".

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ შემთხვევაში სანახაობის შინაარსი, ჩვეულებრივი ფერხულის მსგავსად, ტექსტით კი არ გადმოცემია, არამედ იგი მოპრობებით, ლოზუნდებით მოქმედებებით და ბანტომიმური ხერხებით გადმოცემის ამ ჩვეულების შინაარსს.

როგორც გაზუთი "Кавказский вестник" გვამცნობს, მამაკაცთა ანალოგიური ცეკვა-

თამაში, რომელიც XIX საუკუნეში შემორჩა ძველ თბილისს, ცნობილი იყო "იალის თამაშის" სახელწოდებით. ოგი ამ დროისთვის ასე გამოიყურებოდა: "ზურნამ მათთანა ბაღდადი მხარზე გადაიგდო. ერთმა ჯოხს მიჰყო ხელი და მოცეკვავენი დაიფრინა. უმისოდაც მოცეკვავენი უკვე ზურნის ტაქტს ფეხმოწყობილნი წრეს ჩაკვრით უვლიდნენ, როდესაც წრეს რამდენჯერმე შემოუარეს, ბაღდადები გადაჰყარეს და მერე იმათ სარტყლებიც მიჰყვა. ბოლოს იქამდე მივიდნენ, რომ ბერანგის ამარა დარჩნენ. "ბერანგებიც!" - დაიძახა მეთაურმა და თან ჯოხით დასდევდა მათ - "ინდოეთში ბერანგებსაც არ ატარებენო". ბანზე თამაშობდნენ, თოვან, მაგრამ მოცეკვავენი მეთაურს უსიტყვოდ ემორჩილებოდნენ. შემდეგ ბირიქით დაიწყეს - თანდათანობით ამავე წესით ჩაცმაც დაიწყეს და ცეკვაც ამით დამთავრდა" (დ.ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ.1948 გვ.83).

ეჭვს არ იწვევს ის, რომ "იალის თამაშობაც" სვანური "მელია ტელეფიას" მსგავსად (რახედაც მიუთითებს თამაშობებში არსებული საერთო წესი - გამომგლება, წკებლით ან ჯოხით ღვან დევნა, შეტევა, უქმარე ტექსტი და სხვ.), განაყოფიერებისა და შედიდერების მფარველი ღვთაების, "კვირიას" სადიდებელი რიტუალის ნაშთი უნდა იყოს.

როგორც ავღნიშნეთ, ქვემოსვანური "ადრეკილა", არს.ონიანის აღწერით, მამაკაცთა ორი ჯგუფის ურთიერთდაპირისპირებით გადმოცემა, რომელიც თავისი ფორმით ფერხისას უფრო წაბაგეს, გიფრე ფერხულს, ჩვენს მიერ ჩაწერილი ზემოსვანურ "ადრეკილა" კი, ქვემო სვანურსგან განსხვავებით, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას შემორჩა სწორედ წრიული ფერხულის სახით.

განაყოფიერების კულტს უკავშირდება უკვე ნახსენები ძვ.წ.ა. ბირეული ათასწლეულის შუა ხანის თაფლადიერი ქანდაკებებიც, რომელთა შესახებაც შამპრანაშვილი გამოსთქვამს მოსაზრებას: "ეს ქანდაკებები უშუალოდ ფერხულში მონაწილეთა გამოსახულება უნდა იყოს".

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ა დ რ ე კ ი ლ ა " ~ (ზემოსვანური ვარიანტი)

იე.ჯავახიშვილის განმარტებით, "ქვემო სვანეთში "ადრეკილას" და "მელია ტელეფიას" სახელითა და ველური ბირეულყოფილობით დაცული ეს დღესასწაული ზემო სვანეთში "საქმისას" სახელით არის შემონახული" (იე.ჯავახიშვილი, "ქართველი ერის ისტორია" წ. I გვ. 65).

"არაღან ზემოსვანური "საქმისა" ქვემოსვანურ "ადრეკილასთან" შედარებით ზრდილობიანი და წესიერი სახელია "ადრეკილა" კი ბირეულყოფილი მოურიდელობითა და მოუხეშაობით დამახასიათებელი ტერმინია. ამიტომ "საქმისა" მოზირდობირე გუნდის მეთაურის შედარებით მერმინდელი სახელი და წოდება უნდა იყოს, "ადრეკილა" კი, უეჭველია - თავდაპირველი" (იქვე, გვ.72).

აღსანიშნავია, რომ ზემოსვანურ დღესასწაულში "საქმისა" ამავე დროს ყველის მოზირდობირე გუნდის მეთაურის სახელიცაა, რაც შეეხება "საქმისას", როგორც ცალკე ფერხულის სახელწოდებას, ოგი ქვემოსვანურ "ადრეკილას" მსგავსად ზემოსვანეთში დღესდღეობით არ გვხვდება, ბირიქით ზემოსვანეთში ქვემოსვანეთის მსგავსად "კვირიას" დღესასწაულში ჩართული ფერხული "ადრეკილას" სახელწოდებითაა მოხსენიებული. ერთგვაროვანია ასევე მათი ტექსტიც და აქედან გამომდინარე შინაარსიც. მათ შორის განსხვავება მხოლოდ შესრულების ფორმაშია, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი ქვემოსვანეთში "ადრეკილა" ფერხისას მსგავსად მწკრივების სახით სრულდება, ზემოსვანური "ადრეკილა" ჩვეულებრივ წრიული ფერხულის სახითაა წარმოდგენილი.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები

შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დაშორებული), მკლავები - ქვეგანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქაზრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ფერხულში ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელებელ ჩაიდებულია.

მუსიკალური ზომა - 2/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი და ოთხტაქტიანი შესავალის შემდეგ, პირველი ტაქტის პირველ ორ მერვედზე - ყოვანაა.

მხოლოდ ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ო) - მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში გავიქნევთ.

მეორე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (ე-ჩუ) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე მარცხენა ფეხზე გადავა, რომლის დროსაც მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერდცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (დ-ვო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცეროდან მოელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (ჩუ-ქვა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლის სახსარში, მოშორდება იატაკს და გადინაცვლებს მარჯვნივ. ასევე მოშორდება იატაკს მარცხენა ფეხის ქუსლი.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ნი) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. გაგმართავთ რა მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში, გავიქნევთ ჰაერში ირიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, იატაკზე დავკრავთ მარცხენა ფეხის ქუსლს, ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის პირველ ნახევარზე (თხუმ) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება, ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (არ) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში ჰაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გავიქნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დავკრავთ იატაკზე, ასევე ოდნავ მოვხრით მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში.

ამის შემდეგ აღწერილი საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ადრეკილა

[illegible]

თანდათანობით აჩქარებით

თხუ-შარ ქა-ღ-ვი ქოა ქო-ღ თ-და

ქო-ღ თ-და თხუ-შარ ქა-ღ-ვი ქო

ადრეკილა

პოი ადრეკილა ამჩე დიო, ამჩედა
ოიო ერუნდივო ჩუქვანი
თხუმარ ქიფო თხუმარ...

ადრეკილა

ადრეკილა წაყიდა და წაყიდა
თაყებს ქვემოთ კისრები
კისრებს ქვემოთ მსრები
მსრებს ქვემოთ გვერდები
გვერდებს ქვემოთ სთეძოები...

საბრძოლო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

ბირველყოფილ ადამიანთა ყოფაცხოვრებაში ომს თავისებური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მათთვის ომი იგივე ნადირობა იყო. გამარჯვებულს რჩებოდა დამარცხებულის სანადირო მიწა-წყალი, პირადი საკუთრება, ულუფა და საბრძოლო საშუალებანი, და რაც მთავარია, დატყვევებული და მონებად ქცეული ადამიანები.

ნადირობა, როგორც შრომის უძველესი ფორმა, წინ უსწრებდა ომს და მეომრული ცეკვებიც მონადირეული ცეკვების გაგრძელებას უნდა წარმოადგენდეს.

საქართველოში საბრძოლო შინაარსის საფერხულო წყობის უძველესი ცეკვებიდან აღსანიშნავია ცეკვა "ზორუმი" და ის ფერხულები, რომლებიც სართულების პრინციპითაა გადაწყვეტილი.

ც ე კ ვ ა "ზორუმი"

ცეკვა "ზორუმი" საბრძოლო შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური ცეკვაა, რომელშიაც მტერთან შებრძოლების მთელი სურათი უსიტყვოდ, სხეულის პლასტიკური მოძრაობებით, რიტმით, ექსტით და მიმიკითაა გადმოცემული. იგი ოთხი ნაწილისაგან შედგება: 1. მეომართა დასაბანაკებელი ადგილის ძებნა, 2. მტრის დაზვერვა, 3. იერიში (ბრძოლა), 4. გამარჯვება და ზეიმი. ზორუმის მეოთხე-დასკვნითი ნაწილი, - გამარჯვება და ზეიმი ხალხურ ვარიანტში "გადახვეული ზორუმის" სახით გვხვდება. "გადახვეული ზორუმის" ძირითადი არსი კი დამარცხებული მტრის გარშემო ცეკვაში მდგომარეობს.

ბერძენი ისტორიკოსის, ქსენოფონტეს ცნობით, რომელიც ეკუთვნის ძვ. წ. IV საუკუნეს, "ლაშქრობის წინ ქართველთა წინაპარი მეომარი მოსინიგები ასეულებად დაეწყენ და დადგნენ ერთიმეორის ბირდაბირ, როგორც ქორეოები... შემდეგ ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიიბიჯებდა...". ამავე ისტორიკოსის აზრით, მტერზე გამარჯვებულმა მოსინიგებმა "მოკლულთ თავები დასჭრეს და თავისი მტრებისა და ბერძნების დასანახავად აღმართეს. თან ცეკვავდნენ და მღეროდნენ რომელიდაც სრულიად თავისებურ პანგზე". ქსენოფონტეს ეს ცნობა იმაზე მეტყველებს, რომ ქართველთა ტომებს ჯერ კიდევ ქრისტიანულ ერამდე გააჩნდათ საბრძოლო შინაარსის საფერხულო წყობის სანახაობა. ფეიქრობთ, ბერძენი ისტორიკოსის მიერ ძვ. წ. IV საუკუნეში აღწერილი ქართველთა წინაპრების ეს ჩვეულება ცეკვა "ზორუმის" და "გადახვეული ზორუმის" ძველ დროიდანვე არსებობასთან დაკავშირებით ყურადღებას იმაზე უნდა გვაქვს, რომელიც მოყვანილი აქვს პროფ. დ.ჯანელიძეს ნაშრომში "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები" (თბ. 1948 გვ. 188) "ზორონის" სახელწოდებით და რომლის შინაარსიც ასე გამოიყურება: "იყო გორი ძმიაზხასივი და ხუსიკი. მტრის შემოსევის დროს ხუსიკი უღალატა ამფსანიცეს და მიეზხრო მტრებს, მერმე შეპოესია მტრის ჯარით. ჯარი დახოცეს და ხუსიკი ცოცხალი ჩეიოდეს ხელში. ჯერეთ აწვალეს და მერმე თავი წააჭრეს. აი თავი მეთორიეს ფეხებში, დეიწყეს საბა და აგორეს, ერთქანებს თას ფეხებით უგორებდნენ და თან "ჰოპ,ჰოპ"-ს იძახოდნენ...".

აღნიშნული ფაქტი მიგვანიშნებს ცეკვა ზორუმის" დასკვნითი ნაწილის "გადახვეული ზორუმის" წარმოშობის საფუძვლის ერთ-ერთ ვარიანტზე.

არსებობს ზორუმის დასასრულის ისეთი ვარიანტიც, რომლის დროსაც გამარჯვება და ზეიმი გადმოიცემა არა "გადახვეული ზორუმის" ფორმით, არამედ ჩვეულებრივი ღზინის სახით. უკანასკნელად "ზორუმის" სასცენო ვარიანტში რატომღაც გამოირცხვლია მისი დასკვნითი ნაწილი - გამარჯვება და ზეიმი და ცეკვა ჩვეულებრივად მთავრდება ერთი ან რამოდენიმე დაჭრილის განსახიერებით, რომლებიც არ სტოვებენ ბრძოლის გელს და თანამებრძოლებთან ერთად განაგრძობენ შეტევას, ბრძოლას სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე. ამიტომაც, რომ ამ შემთხვევაში "ზორუმის" მონაწილენი დაჭრილებთან ერთად მიემართებიან ბირობით არსებული მტრის

მიმართულებით. მცდარია ის აზრი, თითქოსდა „ზორუმის“ დასკვნით ნაწილში მებრძოლეს დაჭრილი გაუკავთ ბრძოლის ველიდან, რის გამოც რაზმი ტოვებს ბრძოლის ველს და უკან იხევს. როგორც აღვნიშნეთ, საქართველოში ცეკვა „ზორუმის“ უძველეს დროში არსებობის ფაქტს ადასტურებს ასევე ძეგლი. I ათასწლეულის შუა ხანის ბრძოლის ქანდაკებები, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა მუხლიანი მოხრილი ორი მამაკაცის ხელმოელჩაყიდებული ფიგურა, რომელიც ზუსტად გადმოგვცემს ცეკვა „ზორუმის“ ძირითადი ილეთის „ფარულა წინსვლის“ შესრულების მოძენას (სურ.4).

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის 1958-60-იანი წლების მუსიკალური ფოლკლორის ექსპედიციების სამეცნიერო ანგარიშში ა. ინაიშვილი, ჯ.ნოღაიდელი, გრ.ჩხიკვაძე „აჭარული“ „ზორუმის“ შესახებ შემდეგ ცნობას გვაწვდიან: „ზორუმი“, რომელიც სამშემსრულებლო ხერხების მიხედვით აჭარის თითქმის ყველა რაიონში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება, გადადის „გადახვეულ ზორუმში“ (უმთავრესად ქობულეთის, ბათუმის და ქედის რაიონებში), ხოლო შესრულების რიგის მიხედვით ეს უკანასკნელი „ჩამორებული“, რომელიც „დავლურის“ მსგავსი ცეკვაა და უმთავრესად ერთი ან ორი კაცით სრულდება. აქ ჩვენ გვაქვს მტერთან ბრძოლისა და ბოლოს გამარჯვება-ზეიმის ქორეოგრაფიული გამოშასხველობის ფორმა საინტერესო თანმიმდევრული გადმოცემა (აჭარული „ჩამორებული“ პირდაპირი მნიშვნელობით „ჩამოვლას“ ნიშნავს, ისევე როგორც დავლა... „ჩამორებული“ ქორეოგრაფიის გვირგვინის ცეკვა „ქართულის“ ვარიანტად უნდა მივიჩნიოთ).

რაც შეეხება ტერმინ „ზორუმი“, მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან წლებში შემოვიდა ხმარებაში და იგი არააზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ზორონი“, რომელიც, ჩვენი აზრით, ლინგვისტურად გამართლებულია. მაგალითად, ჭანურში „ლაზეფეშ ზორონი“ ლაზურ საცეკვაოს ანუ ლაზურ ზორუმს ნიშნავს.

ტერმინების „ზორუმი“ და „ზორონი“ საერთო მნიშვნელობაზე მიუთითებს დ.ჯანელიძეც ნაშრომში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (თბ. 1948წ. გვ.201). იგი წერს, რომ „ზორონი“, რომელსაც „ზორუმის“ სახელწოდებით გიცნობთ, ძველი ქართული მიმიკური სანახაობაა და მოჰყავს „ზორონისათვის“ დამახასიათებელი იმ თოჭი: სურათის განმარტება, რომელიც ჩვენთვის ცეკვა „ზორუმის“ შემადგენელ ნაწილებადაა ცნობილი, რაც დღესდღეობით ერთი და იგივე ცეკვის ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახელწოდების არსებობაზე მიუთითებს. საინტერესოა გარკვევა იმისა, თუ რა კავშირი შეიძლება არსებობდეს ან არ არსებობდეს ჭანურ ტერმინსა „ზორონი“ და ბერძნულ ტერმინ „ზოროს“ შორის.

არსებობს ასევე ცეკვა „ზორუმის“ განსხვავებული სახელწოდებაც - „დელი ზორუმი“, რაც თურქულ ენაზე სიტყვა-სიტყვით „გიჟურ“ ანუ ზედმიწევნით სწრაფ ზორუმს ნიშნავს. სიტყვა „დელი“ ქართულში სულხან-საბას განმარტებით „პირვანდელს, უწინდელს, მაშინდელს“ ნიშნავს. თუკი სულხან-საბას განმარტებას დავეყრდნობით, „დელი ზორუმი“ შეიძლება ნიშნავდეს უწინდელს, ე.ი. შედარებით უფრო ადრინდელ ზორუმს და არა სწრაფს.

აღნიშნული მოსაზრების დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ აკად. ნ. მარის მიერ მოყვანილი „დელი ზორუმის“ დახასიათება, რომელიც იგი ტყეში შესასხებ არავითარ ცნობას არ იძლევა. ნ. მარის აღწერით „დელი ზორუმი“ იმერხვევლთა ფერხულია ბუქნით... (დ.ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ თბ. 1948 გვ. 157)

აღსანიშნავია, რომ სხვა ქართული ცეკვებისაგან განსხვავებით, ცეკვა ზორუმისათვის დამახასიათებელია სრულიად თავისებრი რიტმი - მუსიკალური ზომა - 5/8. საყურადღებოა, რომ ასეთივე მუსიკალური ზომა 5/8, ახასიათებს ბასკურ ცეკვას „ესპატა დანს“, რაც ნიშნავს „ხმლებით ცეკვას“.

მიუხედავად იმისა, რომ ცეკვა ზორუმი თავისი წარმოშობით უძველეს ხანაში იდებს სათავეს, იგი დღესაც გვხვდება გურიასა და აჭარაში და ამჟამადაც ამშვენებს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის რეპერტუარს, როგორც ხალხური, ასევე სასცენო-ხალხური ცეკვის სახით.

აღსანიშნავია, რომ გურიაში რატომღაც „ზორუმს“ უწოდებენ ასევე ორ დასად გაყოფილ მოთამაშეთა შორის ლექსით დაობასაც.

ცეკვა "ზორუმის" ტრადიციული წესები

1. "ზორუმს", როგორც მეომართა ცეკვას, ასრულებენ მხოლოდ მამაკაცები.
2. შემსრულებელთა რაოდენობა აუცილებლად კენტი უნდა იყოს, რადგანაც ერთი მწყობრში მეთაურის როლს ასრულებს.
3. ზორუმის თავში დგას ზორუმის წინამძღოლი, რომელსაც აჭარაში რატომღაც "ზორუმბაშს" უწოდებენ, რაც ქართულად "ზორუმის თავს" ნიშნავს, თურქეთში მცხოვრები ქართველები კი ზორუმის წინამძღოლს "თავმოსამედ" (ანუ თავში მოცეკვავედ) იხსენიებენ.
4. წინამძღოლს შეიძლება ხელში ბაღდადი ეჭიროს.
5. წინამძღოლი ხელმძღვანელობს ცეკვას. შემსრულებლები იღეთიდან იღეთზე მხოლოდ წინამძღოლის ნიშანს შემდეგ გადადიან.
6. წინამძღოლის როლს ზოგჯერ ჭიბონზე დამკვრელი ასრულებს.
7. ცეკვა "ზორუმი" სრულდება ცალკე დოლის ან ჭიბონის თანხლებით, თუმცა ხალხური გადმოცემით იგი ზოგჯერ სიმღერის თანხლებითაც სრულდებოდა.

ს ა ბ რ ძ ო ლ ო შ ი ნ ა ა რ ს ი ს ო რ - დ ა ს ა მ ს ა რ თ უ ლ ი ა ნ ი ფ ე რ ხ უ ლ ე ბ ი

საბრძოლო შინაარსის ფერხულების ჯგუფს ძირითადად მიეკუთვნება სართულების ბრინციბით გადაწყვეტილი ის ორი და სამსართულიანი ქართული ხალხური ფერხულები, რომლებიც ცნობილია "ორსართულა" ანუ "ზემყრელოს" სახელწოდებით. ამ სახელწოდებით აღნიშნული ფერხულები ფართოდ იყო გავრცელებული თითქმის მთელ საქართველოში. ფიქრობენ, "ზემყრელოს" საშუადრო ანუ საომარი მნიშვნელობა ქონდა. მეომრები ადგებოდნენ რა ერთმანეთს მხრებზე იერიშით მიემართებოდნენ მტრის მიერ დაკავებული ციხე-სიმაგრის ასაღებად. მშვიდობიან პერიოდში კი ორ- და სამსართულიანი ფერხულები უკვე გაგარჯიშების ხასიათს იღებენ. ანუ საშუადრო წრთვების ხასიათს, რომელსაც გააჩნდა ფერხულის მონაწილეთა ერთმანეთის მხრებზე სწრაფად ასვლისა და ზედა სართულებიდან სხარტად ჩამოსვტომის (ჩამოგარდნის) ტექნიკის გამოუმუშავების მნიშვნელობა.

როგორც წესი, ფერხულის მონაწილეთა ზედა სართულებიდან გაუფრთხილებლად ჩამოყრა ხდებოდა ასე, როგორც ამას შეიძლება ადგილი ჰქონოდა სინამდვილეში ციხე-სიმაგრის აღებისას, ქვედა სართულის რომელიმე მეზრძოლის მწყობრიდან გამოყვანის ანუ დაჭრის თუ დამარცხების შემთხვევაში. ზემყრელოს სახელწოდებით ორი და სამსართულიანი ფერხულები ძირითადად გვხვდება ქართლსა და კახეთში. აღნიშნულ ფერხულს მესხეთში "სამყრელოს" უწოდებენ, სვანეთში - "მირმიქლას", ხოლო თუშეთში - "ქორბელელას". თუ გავითვალისწინებთ, რომ "ქორ" ძველ ქართულში სახლის აღმნიშვნელი ტერმინია (მაგ. სვანეთში "ქორ" დღესაც სახლს ნიშნავს), მაშინ სიტყვა "ქორბელელა" უნდა გამოხატავდეს ძველ ქართულ ორსართულიან ნაგებობას, რომელიც შედგებოდა სახლისა და მასზე დაშენებული ბეღელისაგან. ეს კი ჩვენს აზრით საფუძველი უნდა გაუმდარიყო სართულების ბრინციბით გადაწყვეტილი ფერხულის თუშეთში შემორჩენილი სახელწოდებას - "ქორბელელა". თუ გავითვალისწინებთ "ქორის" სულხან საბასეულ განმარტებას, რომ "ქორი" ნიშნავს სახლზე აგებულ სახლს, ე.ი. უკვე ორსართულიან შენობას, მაშინ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თუშურ "ქორბელელას" უფრო ადრე სამსართულიანი ფერხულის სახე გააჩნდა.

ლეგანდამაძეს ნაშრომში "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია" (თბ. 1957წ. გვ.21) მოჰყავს დ.იოსელიანის მიერ აღწერილი სვანური ფერხული "მირმიქლა". წარმოდგენილი სამსართულიანი ფერხულს ფორმით, იგი წერს: "სკეფზე (მოედანი წმინდა ცაცხეთან) დაიწყო სადღესასწაულო ფერხული. თორმეტმა ყველაზე ღონიერმა მამაკაცმა ჩაჭიდა ერთმანეთს სარტყელში ხელი და საკუთარი სიმღერის აკომპონიმენტით დაიწყო მხნე და ელასტიკური ცეკვა. ისინი ტრიალებდნენ და ერთ ფეხზე იჩიქებდნენ. შემდეგ კი ფეხს წინ გამოსწევდნენ. მალე კიდევ თორმეტი კაცი

მოხდენილად შეახტა მათ ზურგზე და შექმნეს მეორე სართული. მათ შესახდა კიდევ თორმეტი...
...სამსართულიანი ფერხული ტრიალებდა. ცქცევდა და მღეროდა. ეჯიბებოდა ერთმანეთს სხვადასხვა გამოგონებაში. ეს გრძელდებოდა მანამდე, სანამ ქვემოთმოყვანი დაიხელთებდნენ დროს და ჩამოყრიდნენ ზემოთის დამსწრეთა საზარსში“.

დ.ჯანელიძის ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” (თბ. 1948 წ. გვ. 157) განხილულია ზ.გულისაშვილის მიერ აღწერილი სამსართულიანი ფერხული “ზემყრელო” (როგორც ფერხულის სახელწოდება მიგვანშნებს, იგი ქართულ-კახეთის ტერიტორიაზე უნდა იყოს ჩაწერილი), რომლის შინაარსიც ასეთია: “სამსართულიანი შენობა ხალისიანი სიმღერის აკომპონიშენით, რომელსაც ხან ერთი სართული მღერის, ხან მეორე და ხან მესამე იწყებს მოძრაობას და ფეხის გადასაცვლებას სიმღერის აყოლებით. მოძრაობის რიტმი თანდათან იჩქარდება და იღვანად სწრაფი ხდება, რომ მაყურებელს თავბრუ ესხმის. როცა დაიღლებიან ზედა სართულის მოთამაშენი ძირს ხტებიან, კახევე იქცევა მეორე სართულიც. მაშინ ქვედა სართულის მოთამაშენი ხელებს ძირს დაუშვებენ და წრისებურ მოძრაობას შეასრულებენ. ზედა სართულის მოთამაშენი განაწილდებიან ქვედა სართულის მოთამაშეთა შორის და თამაშობა გადადის ცეკვაში“.

როგორც სამსართულიანი ფერხულის შემოთავაზებული ზეულისაშვილისეული ვარიანტიდან ჩანს, ფერხულს თანდათანობით ჩამოსცილებით საბრძოლო შინაარსიდან გამომდინარე სიმალდიდან ჩამოვარდაში გავარჯიშების ადრე არსებული მნიშვნელობა და აქედან გამომდინარე საბრძოლო შინაარსიც და იგი მხოლოდ გართობა-თამაშობის მნიშვნელობით შემორჩენია ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას.

იგივე შეიძლება ითქვას თუშურ “ქორბელვას” შესახებაც, რომელმაც ასევე დაკარგა საბრძოლო ხასიათიდან გამომდინარე მეომართა გავარჯიშების მიზანი და იგი უკვე ჯადოქრობის მნიშვნელობით დამკვიდრდა ხატობების წეს-ჩვეულებაში, რაც თუშების წარმოდგენით იმაში მდგომარეობს, რომ თუ “ქორბელვა” (ანუ ორსართულიანი ფერხული) დაუშველი მიაღწევს ხატამდე იმ წელიწადს კარგი მოსავალია მოსალოდნელი და ბირიქით, თუკი “ქორბელვა” გზაში დაიშლება, იმ წელიწადს სოფელს მოუსავლიანობა დაატყდება თავს. აღსანიშნავია, რომ ამ მნიშვნელობით “ქორბელვას” შესრულების ფაქტებს ამჟამადაც აქვს ადგილი თუშეთში რელიგიურ დღესასწაულებზე - ხატობის დროს.

თუშური “ქორბელვას” დანიშნულებასთან დაკავშირებით საყურადღებო ცნობას იძლევა ვ. ბარდაველიძე ნაშრომში “ქართული” (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები” (თბ. 1953 წ. გვ. 128). იგი წერს: “ქორბელვაზე” თუში თავის მომავალს წინასწარმეტყველებდა: თუ ქორბელვა იქცეოდა ან ქორბელვას საგალობელი დროდა, მაშინ ეს საქონლის, მიწის მოსავლისა და ადამიანის ზიანს მოასწავებდა და ბირიქით, ქორბელვას ჯეროვნად შესრულება სიუხვის სიყვითის და ბედნიერების მომასწავებელი იყო. /ქორბელვას საგალობელში ის ხელოვნური მოიხსენიება, რომლის სახელობის დღეობაზეც ეს ცეკვა სრულდებოდა. და მას მოუწოდებენ ბურის მოსავალი გაადიდოს და საქონელი და ადამიანები გაამრავლოს“.

ჩვენს მიერ ზემო სვანეთში ჩაწერილი ორსართულიანი ფერხული “მირმიქელა” საბრძოლო შინაარსის ფერხულების იმ ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლებიც ადრე სამსართულიანი ფერხულის სახით არსებობდნენ და ჯერ კიდევ საბრძოლო შინაარსის მნიშვნელობას ატარებდნენ. აღნიშნული “მირმიქელას” შინაარსის არსიც ხომ ტრადიციულად ზედა ანუ მეორე სართულის მონაწილეთა დაცინვაში, მუქარასა და მოულოდნელად ქვემოთ ჩამოყრაში მდგომარეობს (ე.ი. ფერხული “მირმიქელა” ამ შემთხვევაში არ კარგავს სართულებიანი ფერხულის წარმოშობის საფუძველს და ბოლომდე ინარჩუნებს მეომართა საწყრეთნო-საგარჯიშო მნიშვნელობას. თვით ტერმინ “მირმიქელასაც” ხომ უშუალოდ ზტუნავსთან აქვს კავშირი სვანურ ენაზე.

იგივე შეიძლება ითქვას მესხური ფერხულის “სამყრელის” შესახებაც, რომლის ქვედა სართულის გაშარეებული ტექსტი თავაზიანად შესთხოვს ზედა სართულის შემადგენლობას ძირს ჩამოსვლას. ქვედა სართული თავიდანვე ასე მიმართავს ზედას - “სამყრელო, სამყრელო, აქ ჩამოდი, სამყრელო, ნუგუშ, ნუ გეშინია, ძირს ნაბადი გეფიდა...”, რომელსაც ზედა სართული შემდეგი სიტყვებით პასუხობს: “როგორ არ გვეშინია, ცაზე ნეით ვედიდვართ” და ა. შ. საბოლოოდ კი აქაც ქვედა სართული მოულოდნელად გამოცვლება ზედას და ჩამოყრის მათ.

რაც შეეხება საერთოდ სართულებიანი ფერხულების შექმნის პრინციპს ფეიქრობით, მათი

წარმოშობის სათავე სამხართულიან ფერხულშიუნდა ვეფობო, რადგანაც ციხე-სიმაგრეებზე შეტყევისას ციხის გაღების გადაღალახვას დასჭირდებოდა არა ორი, არამედ არანაკლებ სამი მაშაყის სიმაღლეა ჯაბი, რამაც თავისთავად ჩაუყარა საფუძველი სახელდობრ სამხართულიანი ფერხულების წარმოშობას.

სამხართულიანი ფერხულების ორსართულიან ფერხულზეად გადაქცევის ფაქტი კი ალბათ უნდა დაეყუარებინათ ფერხულების გამარტივებისაკენ სწრაფვის ტრადიციას, რომელიც დროთა განმავლობაში იჭრება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარსულში და თანდათანობით ცვლის როგორც ცეკვის შინაარსს, ასევე მის ფორმას.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულმა "მორმიქელამ" ბოლომდე შეინარჩუნა შინაარსიდან გამომდინარე შესრულების ტრადიცია, იგი საბოლოოდ მაინც გაიოლებული სახით მოვედინა ქართულ ქორეოგრაფიას, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ სამხართულიანი "მორმიქელა" ერთი სართულით შემცირდა და საბოლოოდ ორსართულიან ფერხულად იქცა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთივე ბედი ეწვია მესხურ ფერხულს "სამყერლოსაც". იგივე შეიძლება ითქვას რაჭულ ფერხულზე "მადლა შთას მოდგა", რომელმაც საერთოდ დაკარგა მისთვის ადრე დამახასიათებელი სართულების პრინციპი და დღეისათვის მხოლოდ ჩვეულებრივი ფერხულის სახით შემორჩა ქართულ ქორეოგრაფიას.

ცნობილია, რომ ფერხულების გამარტივების შემთხვევებს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების გზაზე სხვა სახის ქართულ ფერხულზემაც ხედავით იმდენად, რომ ზოგიერთი მათგანი საბოლოოდ სტატორე მდგომარეობასაც კი იღებს და მხოლოდ ტაშითა და შეძახილებით კმაყოფილდება. სამაგიეროდ აქტიურდება ფერხულს შვინთ მოთამაშეთა როლია რაც საბოლოოდ ცალური და წყვილური ცეკვების წარმოშობის საფუძვლად იქცევა.

ორსართულიანი ფერხულის სახით შემორჩა ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებას გურულ-აჭარული ფერხულიც, რომელიც ასევე საბრძოლო შინაარსის ფერხულების ჯგუფს მიეკუთვნება.

ცნობილია ლოტბარის, ვასილ მახარაძის, გადმოცემით, გურულ ფერხულს ადრე ისე, როგორც სართულების პრინციპით გადაწყვეტილ ყველა სხვა ფერხულს, მხოლოდ მაშაყები ასრულებდნენ. ქალების ჩართვა გურულ ფერხულში მხოლოდ უკანასკნელ პერიოდში მოხდა და ამჟამად იგი ქალ-ვაჟთა საერთო ცეკვად ჩამოყალიბდა, რომელმაც სართულების პრინციპი მაინც შეინარჩუნა და დღესაც ორსართულიანი ფერხულის სახით სრულდება. როგორც ჩანს, გურულ ფერხულს ქალთა მონაწილეობამ ვერც ფორმა შეუცვალა და ვერც შინაარსი, პირიქით, მან ფერხულს უფრო მეტი სიღამაზე და ღამით მისცა.

გურულ-აჭარული ფერხულის ხალხური ვარიანტი ორპირულია და სამი ნაწილისაგან შედგება: პირველი - წყნარი, მეორე - შედარებით აჩქარებული და მესამე - ჩქარი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფერხულების ნაწილებს შორის განსხვავება მხოლოდ ტემპებს შორის განსხვავებით არ განისაზღვრება, რადგანაც აღნიშნული ნაწილები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან როგორც მელოდიითა და რიტმით, ასევე საცეკვაო ტექნოლოგიით (საცეკვაო მოძრაობებით - ილეთებით, მათი ნაერთებით და ცეკვის მონახაზით).

როგორც წესი, გურულ-აჭარულ ფერხულში "ორსართულა" ანუ "ზემყერლო" მხოლოდ მეორე ნაწილში სრულდება.

1951 წელს საქართველოს თვითმმართველობის VII რესპუბლიკურ დათვალიერებაზე "გურული ფერხულის" თავისებური გასცენიერებული ვარიანტი შემოგვთავაზა ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქიაძემ ოზურგეთიდან. მან ფერხულის ხალხური ვარიანტის მესამე ნაწილში შეიტანა მუსიკაგადაშლილი ბუქნი. ბუქნებს ერთდროულად ასრულებდა ფერხულში მონაწილე ვაჟთა მთელი შემადგენლობა. ასევე მის დასკვნით ნაწილში შეტანილი იქნა გურულ ხასიათში გადაწყვეტილი ღვინო, რომელშიდაც მონაწილეობდნენ როგორც ქალ-ვაჟთა, ასევე ცალკე ვაჟთა წყვილები და მათი ჯგუფები (ამ ნაწილში ვაჟები ძირითადად იყენებდნენ გასმებსა და ბუქნებს). საბოლოოდ მხრებზე ხელებით გადადებული ვაჟთა მთელი შემადგენლობა ბუქნით ტოყებს საცეკვაო მოედანს.

შეცვლილი და გადამუშავებული იქნა ფერხულის მესამე ნაწილის მუსიკალური მასალაც. აქედან გამომდინარე ნაწილობრივ შეიცვალა ფერხულის სახელწოდებაც და იგი რეპერტუარში

შევიდა, როგორც "ფერხული ფარცა-კუკუ", საბოლოოდ კი "ფერხული ფარცათი".

რაც შეეხება სახელწოდებას "ფარცა-კუკუ", იგი ძველად გურიამი გაგრცელებული თამაში ყოფილა, რომელსაც მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ.

გ. შარაშიძის ცნობით, "ფარცა კუკუ" ძველებური ცეკვაა. ასრულებდნენ წყვილ-წყვილად დაწყობილი ქალები, რომლებიც მუხლებს მოხრდნენ, კაბას ღამაზად შემოიკეცავდნენ ბარკლებზე, ტაშის კერით უვლიდნენ და აყოლებდნენ შემდეგ დიალოგს:

✓ "ფარცა კუკუ ფარცადანა ყურსა სისხლი რამ გადინა", იტყოდა ერთი, "ლაშქარს ვიყავ დაევიოდე, ყურსა სისხლი მან მაღინა..."

მწერალ ლილია მეგრელიძის ჩანაწერის მიხედვით, ფარცა-კუკუ შრომისმოყვარე და გამბრჯელი კაცია, ხოლო მისი მამა ფარცადანა - ყაფანდარა, უქნარა და ტრაბახა. დაიწყო ომი ფარცა კუკუ საბრძოლველად წავიდა, ფარცადანა სახლში დარჩა - "სოფლის საქმეს გაკეთებო". ომის დამთავრების დრო რომ მოახლოვდა, ფარცადანამ აიხსა აარაღი და დაიკარგა. მეგრძოლები შინ გამარჯვებულნი დაბრუნდნენ. გმირი ფარცა კუკუ დაჭრილი მოჰყავდათ. ფარცადანა, რომელიც მანამდე ტყვეში იმალეობდა, ახლა გამარჯვებულ ჯარს დაეწებებოდა. ყური გაეჭრა და სისხლი თეთრ ჩოხზე ჩამოსდიოდა. ერთმა მოხუცმა შეაჩერა და პითხა:

"ფარცადანა, ფარცადანა, ყურსა სისხლი რამ გადინა?"

"ლაშქარს ვიყავ, დაევიოდე, ყურსა სისხლი მან მაღინა" (დ. ჯანელიძე - "ქართული თეატრის სალხური საწყისები" თბ. 1948 გვ. 179 - 180).

გამოდის, რომ გურიამი ძველად გაგრცელებული ქალთა ცეკვა-თამაში "ფარცა-კუკუ" (ანდა "ფარცა-კუკუ") თავისი შინაარსით ერთი მხრივ საბრძოლო, მეორე მხრივ კი კომიკური ხასიათის მატარებელია, რომელშიაც ქალების მიერ მასხრადან აგდებული ომაინების დროს ცრუ "გმირი", ვინმე ფარცადანა.

"ფარცა-კუკუ" რომ სალხური გადმოცემით მხოლოდ ქალთა თამაშია და მასში ადრე მაშაყაცები არ მონაწილეობდნენ, იქიდან ჩანს, რომ ამ თამაშის მომწერე მაშაყაცს რომ შეეკითხოთ, მონაწილეობდა თუ არა იგი ოდესმე "ფარცა-კუკუს" თამაშში, უარის ნიშნად გეტყვიან - "ფარცა-კუკუ" ქალთა ცეკვა-თამაშია და თავისთავად ცხადია, მასში მონაწილეობას გერ მივიღებოდი, რის გამოც ალბათ უნდა ვიფიქროს, რომ დღეისათვის "ფარცა-კუკუს" სახელწოდებით წარმოდგენილი ცეკვა გაფთხა მონაწილეობით (ცეკვა გაფთხა მიერ შესრულებული ბუქნებით) უფრო მეტად სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში განმარტებულ ძველებურ ბუნებასა და კოჭას მოგვაგონებს, ვიდრე გურიამი ძველად ასრულებულ "ფარცა-კუკუს", რომელიც, როგორც უკვე ავღნიშნეთ, უშუალოდ ქალთა სათამაშოს წარმოადგენდა და მათ მიერვე სრულდებოდა. გარდა ამისა, საყურადღებოა ისიც, რომ სულხან საბა ორბელიანს თავის ლექსიკონში მოხსენიებული აქვს "ფარცა-კუკუს" მსგავსი ტერმინი "ფაცქი-კუკუ", რომელსაც იგი ასე განმარტავს: "ფაცქი-კუკუ - კუკილით ხტომაა", (ე.ი. ჩაბუქნით, უფრო სწორად, ჩაცუცქვით (ანუ ნახევარი ბუქნით) ხტომა), მაგრამ არ აზუსტებს მასში მონაწილეთა შემადგენლობას, რის გამოც სრულიად დაუშვებელია "ფაცქი-კუკუს" თამაში არსებულყოფი როგორც ცალკე ქალთა, ასევე ქალ-გაფთხა და ცალკე გაფთხა შესრულებითაც კი რაც ყურადღებას ამახვილებს გურულ "ფარცა კუკუსა" და საბასეულ "ფაცქი-კუკუს" თამაშობებს შორის მსგავსება-განსხვავების კვლევა-ძიების საკითხზე.

როგორც უკვე ავღნიშნეთ, საბრძოლო შინაარსის ფერხულებს შორის გამოირჩევა რაჭული ფერხული სახელწოდებით "მაღლა მთას მდგა", შესრულებული ადრე მხოლოდ მაშაყაცების მიერ, რომელიც მეორე ნაწილში, როგორც წესი ორსართულიანი ზემყრელოს სახით იცეკვებოდა. დაბოლოს კი ქვედა სართულის მხრებზე შედგარი ზედა სართულის მაშაყაცები ქარქაშებიდან ამოღებული და მარჯვენა ხელით ზემოაღმართული ხანჯლებით სიმღერასთან ერთად მოძრაობენ წრეზე.

ფერხული "მაღლა მთას მდგა" თავისი შინაარსით ყურადღებას ამახვილებს ოსებისა და დვალბის გაერთიანებული ჯარის რაჭის წინააღმდეგ გალაშქრების ერთ-ერთ ფაქტზე, რომელიც როგორც ცნობილია, მწვავე ბრძოლებით ხასიათდებოდა. ფერხულის ბოლოს გაშემგლეხული ხანჯლების შეადმართვა კი უნდა მოასწავებდეს ან ბრძოლისკენ მოწოდებას გამარჯვებამდე ანდა გამარჯვებით გამოწვეულ სიხარულს.

სართულების პრინციპით გადაწყვეტილი საბრძოლო შინაარსის ფერხულების გვერდით

შემორჩენილია სვანეთში მიმართული ღაშქრული ფერხულები მთელი სერია, რომლებიც გადმოცემები სვანი ხალხის ქვეყნის შიგნით (თემებს შორის) ბრძოლისა და მუშობელ ტომებთან შეტაკების ფაქტებს. მათ შორის აღსანიშნავია ფერხულები „ლაშგარი“, „უსგვირ ღაშგარი“, „მერზა ი ბექილი“, „გაუ გაგზე“ და სხვ. ამავე მეომრულ-ღაშქრული ფერხულების ჯგუფში უნდა მოვიხსენიოთ რაჭული - „დიგორსა დასხდნენ გეზირანი“, „ოსიე“, მესხური „მამლი მუხასა“ და სხვ., რომელთა შორის ზოგიერთი მათგანი შინაარსის მიხედვით ასე გამოიყურება:

ფერხული „ლაშგარი“ შექმნილია ეცერის ღაშქარის მიერ ყუდუშერას წინააღმდეგ გალაშქრებასთან დაკავშირებით (სადაც „ყუდე“ - მამაკაცის სახელია, „ყუდეშერა“ - ყუდეს გამგებლობაში მყოფი თემი). როგორც ფერხულის ტექსტი გადმოგვცემს, ერთ დღეს ღაშქარი ეკლესიასთან შეიკრიბა. დაიწყო თათბირი. ეცერელები ერთმანეთს სთავაზობდნენ მეთაურობას. ბოლოს არჩევანი სამ ძმასზე შეჩერდა, აირჩიეს სამივე - შეხმურზა, ჯულაბი და მაწიფარი. ძმები ერთმანეთზე უკეთესები იყვნენ. გაუდგნენ ზმას, მიადგნენ ყუდუშერას, მთლიანად გაანადგურეს იგი და გამარჯვებულები დაბრუნდნენ უკან ეცერში.

ფერხული „უსგვირ ღაშგარი“ ეძღვნება ერთ-ერთ ღაშქრობას სვანი თავადის, ციუყ დადუშქელის მეთაურობით, რის გამოც აღნიშნულ ფერხულს ზოგჯერ „ციუყ მახშმსაც“ უწოდებენ. ფერხული „იაც ქალთი“ ეძღვნება სვანების მიერ რაჭის ერთ-ერთ სოფელზე ღაშქრობას. ფერხულის ტექსტის მიხედვით, სოფელი ქალთი შუშმარია ანუ მოცეკვავეა (შხარულა), იგი ქიანია და ღაშქრობისათვის საზიანო, ფერხულში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ და სხვა ფერხულებისაგან განსვავებით დასაწყისში ნახევარწრეზე წყნობიან, მოძრაობენ წრის შეუკრელად ნებისმიერი მიმართულებით და ცდილობენ მაყურებელთაგან ვინმე ჩაიგდონ წრეში, რის შედეგადაც წრე შეიკრება. როგორც წესი, ფერხულ „იაც ქალთის“ თავში მდგომს ხელში ჯოხი უჭირავს, რაც სვანურ „მურყვანობაში“ გამოყენებულ „შელია ტელეფისა“ და ქალაქურ „ილის თამაშს“ მოგვაგონებს. „იაც ქალთის“ განაყოფიერების კულტთან კავშირზე კიდევ ერთი ფაქტი მოგვანშნებს, კერძოდ ის, რომ ფერხულის ტექსტი მეორე ნახევარში „ადრეკილას“ მსგავსად უწმაწური ხდება.

სვანი ხალხის მესხულებში დღემდეა შემონახული თამარი მეფის სვანეთში ჩასვლასთან დაკავშირებით შექმნილი ფერხული „თამარ დედფალი“, რის გამოც უდაბო, რომ მისი წარმოშობის საფუძველი მეთორმეტე საუკუნის უკავშირდება. სვანური ფერხული „თამარ დედფალი“, რომელიც ქალ-გაყუბის მიერ სრულდება, ორი ვარიანტით გვხვდება: „თამარ დედფალ რევექნისა“ და „თამარ დედფალ საიერიშო“.

„თამარ დედფალ რევექნისაში“ სვანი ხალხი ქება-დიდებას ასხამს სვანეთში სტუმრად ჩასულ თამარ მეფეს. ტექსტის დასაწყისში ავტორს თითქოს უჭირს თამარ მეფის საკადრისი შაირის თქმა და ამბობს: „რავქენისა ვერ ვიტყვი ვიო შაირსა“ (ე. ი. რა ვქნა, რომ ვერ ვიტყვი თამარ მეფის საკადრის შაირს). ვფიქრობთ, სწორედ აქედან მიიღო ფერხულმა სახელწოდება „თამარ დედფალ რევექნისა“.

ფერხულის მეორე ვარიანტი - „თამარ დედფალ საიერიშო“, რომელიც, როგორც წესი, „თამარ დედფალ რევექნისა“ შემდეგ სრულდება, ასევე აქებს თამარ მეფის სილამაზეს და ცხენის მოგაზმულობას.

საერთოდ კი, როგორც ფერხულის ტექსტის ანალიზი მოგვანიშნებს, სვანი ხალხი თამარ მეფეში ხედავდა არა მარტო დედოფალს და მისთვის დამახასიათებელ სინაზეს, მშვენიერებასა და სილამაზეს (რომელსაც გიშრის ქომდა და თვალები მარგალიტისა), არამედ მეომარ მეფესაც (მხედართმთავარს), რომელსაც ატლასის კაბის ზემოდან აბჯარი ეცვა, თავზე ზური (ანუ მუზარადი) ეხურა, წელზე კი ხმალი ერტყა და სხვ.

სვანეთის მსგავსად, მხედართმთავრადია მიჩნეული თამარ მეფე ფშავეცი, რაზედაც მიუთითებს ფშაური ხალხური დღესი, რომელშიც გკითხულობთ:

„ზთის შვილთა ჰყავისწმინდაი თამარ დედოფალია

უფლისგან პქონდა ბრძანება შეარტყა მამის ხმალია,

მამის სანუფო აიღო, თვითონ ბრძანდება ქალია...“

შემდეგ გკითხულობთ: „თავზე ხურავის გვირგვინი, წელზედ არტყა ხმალია...“ (ს. მაკალათია, „ფშავე“ თბ. 1958წ. გვ. 223).

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ სწორედ აღნიშნული უნდა გამხდარიყო

თამარ დედოფლის მეორე ვარიანტისათვის "საიერიშო" სახელწოდების მინიჭებისა და საერთოდ მისი მეომრულ-ლაშქრულ ფერხულებში შეტანის მიზნით.

სვანური ფერხული "ყანსაჲ ყიფიანე" ეძღვნება ლაშქრის მახვს, ყანსაჲ (ბეჟანა) ყიფიანს, რომელიც ცხოვრობდა დაახლოებით XIV საუკუნეში და დაიღუპა სოფელ უშგულზე ლაშქრობის დროს. ყანსაჲ-ყიფიანი, როგორც მახვში (მაშასხლისი), გამოირჩეოდა თავისი საზრიალობით და გაჟაკობით. ფერხულში მას იხსენიებენ, როგორც დაუბრებელს და უკვდავ გაჟაკს, გარდა ამისა დასცინიან მხდლებს და აქებენ ბრძოლაში გაბედულებს.

ფერხული "მურზა ი ბექილი" ეძღვნება სვანების ერთ-ერთ ლაშქრობას ძმების მურზასა და ბექილის მეთაურობით.

ფერხული "გუ გავე" სვანეთის ერთ-ერთი სოფლის, კერძოდ, სოფელ ხალდეს განადგურებას უკავშირდება, რასაც მიზეზად სოფლის მცხოვრებთა მხრიდან რუსეთის მმართველობისადმი დაუმორჩილებლობა დაედო საფუძვლად. როგორც ცნობილია, 1875 წლის ზაფხულის დღეებში უბატონო სვანეთის მცხოვრებთა დიდმა ნაწილმა მეფის თვითმყრობელობას დაუმორჩილებლობა გამოუცხადა და შეიარაღებული ამბოხება მოაწყო. ამის გამო რუსეთის მმართველობამ სვანეთის ამ ნაწილის განადგურება გადაწყვიტა, ამბოხების მეთაურთა და აქტიური მონაწილეთა მიმართ კი საგულეს სასამართლოს წესით გასამართლება და დასჯა. ამბოხების ჩასახრობად სვანეთში რუსეთის მეფის ჯარის საგრძნობლად დიდი ნაწილი გაფხვანა, მათთან ერთად ბატონიანი სვანეთის რაზმი მათი თავადის თენგიზ დადეშქელიანის მეთაურობით. ასევე ლერხუმის თავადაზნაურობა თავიანთი მხდებლებით, გურულთა რაზმი, ყაბარდოელთა მილიციის სამი ასეული და სხვ.

როგორც ცნობილია, სვანეთის ამბოხების საბაბი მეფის რუსეთის თვითმყრობელობის მიერ გადასახადების საგრძნობლად გაზრდის მცდელობა გახდა. ქუთაისის გუბერნიის მმართველობამ შუაგაციის საშუალებით სვანი ხალხი დაარწმუნა იმაში, რომ თითქმის მეფის მთავრობა არ აპირებდა გადასახადების გაზრდას. ამით მოტყუებულმა სვანებმა გზა გაუხსნეს მეფის ჯარს და უბატონო სვანეთის ტერიტორიაზე შეუშვეს ისინი, რის შემდეგაც დაიწყო რეპრესიები ამბოხების მოთაგეთა წინააღმდეგ, მათი დაპატიმრება და საგულე წესით გასამართლება. დაპატიმრებას მხოლოდ ორი აქტიური მებრძოლე, სოფელ ხალდეს მკვიდრი გურამი გასვანი და ჩარგოზ ჯოხაზე გადაურჩა.

მეფის მთავრობა მოითხოვდა "ხალდეშელი ავაზაკების" სასამართლოზე გადაცემას. ეს დაჟა და დევნა თითქმის ერთ წელიწადს გაგრძელდა და მომავალი 1876 წლის აგვისტოს თვეში სოფელ ხალდეს მეფის თვითმყრობელობა მრავალრიცხოვანი ჯარით თავს დაესხა. დაიწყო სამკედრო-საიციტო ბრძოლა. ქვეშევრდები ყუმბარებს უშენდნენ სოფელს. ცეცხლში გახვეული სოფელი გაჟაკურად იბრძოდა, იღვრებოდა ორმხრივი სისხლი, მაგრამ ხალდელები არ ნებდებოდნენ. მათ გადაწყვეტილი ჰქონდათ, ყველა დაღუპულიყო, მაგრამ ადგილიდან ფეხი არ მოეცვალათ; და მაშინ, როდესაც რუსეთის მმართველობამ ხალდეს წინააღმდეგ ბრძოლაში უშუალოდ ბატონიანი სვანები ჩააბა, სოფელმა არ ისურვა მოქმედა სისხლის დაღვრა და თავკაცების გადაწყვეტილებით, გინც გადარჩა, ყველამ მიატოვა ხალდე და გამოქცაბულს შეაფარა თავი. სოფელი დაეცა და განადგურდა, დაიწვია თითქმის ყველა ნაგებობა, შეეწირა ბევრი ხალდელის სიცოცხლე.

ფერხულში "გუ გავე" სვანი ხალხი სწორედ ამ ბრძოლაში დაღუპულ გირ მებრძოლთა სახელებს მოიხსენიებს და ამით უკვდავყოფს მათ სახელს.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " მ ი რ მ ი ქ ე ლ ა "

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, ორსართულად, სახით ცენტრისაკენ. პირველი სართულის ფეხები მეოთხე ბოხიციაშია (ე.ი. გამართული ორივე ფეხი გატანილია მხრების სიგანეზე და მთელი ტერფით ეხება იატაკს). მეორე სართულის ყველა მონაწილის მარჯვენა ფეხი ქვედა სართულის მარჯვნივ მდგომი

მამაკაცის მხარზეა, მარცხენა ფეხი კი - მარცხნივ მდგომი მამაკაცის მარჯვენა მხარზე.

ფერხულს მონაწილეთა მკლავები ერთმანეთის მხრებზეა გადადებული ან ზელებით ერთმანეთის ქაშვებშია ზურვს უკან ჩაკიდებული.

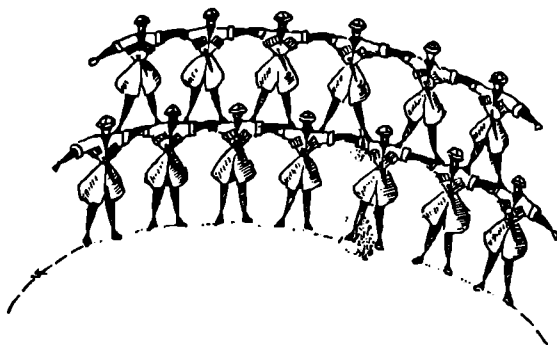
მუსიკალური ზომა - 4/4

ბირველ ტაქტზე ყოვანა

მეორე ტაქტის ბირველ ნახევარზე □(ჟი-ქან)□- მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი მთელი ტერფით თავისუფლად ედება იატაკს.

მეორე ტაქტის მეორე მახევარზე (ზვა-რიდ) - მარცხენა ფეხს მივადგამთ მარჯვენა ფეხთან. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავითანთ მარცხენა ფეხზე და ა.შ. ყოველი ტაქტის ბირველ ნახევარზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ტაქტის მეორე ნახევარზე კი მარცხენა ფეხი მივადგმება მარჯვენა ფეხს. ფერხულის არქაურებისას ფეხების მოძრაობა გადადის ჩვეულებრივ სვლაზე მარჯვნივ.

ფერხულის დასასრულს ქვედა სართული მოულოდნელად გამოეცლება ზედას და ჩამოყრის მათ.



ფერხული "მალღამთას მოდგა"

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ედება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დაშორებული).

მკლავები ერთმანეთის მხრებზეა გადადებული ანდა ზელებით ჩაკიდებული ერთმანეთის მკლავებში.

ფერხული სრულდება მამაკაცების მიერ ორბირველ საშვამთან სიმღერაზე.

მუსიკალური ზომა - 3/4

სიმღერას იწყებს ბირველი გუნდი, შემდეგ მეორე და მხოლოდ თორმეტტაქტიანი მუსიკალური შესაგლის შემდეგ ფერხული იწყებს სვლას.

ბირველ ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მეორე ტაქტზე მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ.

მესამე ტაქტზე ისევ მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა კი მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში მოხრება. ოდნავ მოშორდება იატაკს მარჯვენა ფეხის ქუსლიც.

მეოთხე ტაქტზე მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, წინ – პაერში გაგიქნეთ. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შეგასრულებთ მცირე ერგებუნს და ოდნავ დაეკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს (“საფერხულო ჩაერული” მარცხენა ფეხით).

არსებობს ისეთი ვარიანტიც, რომლის დროსაც მეოთხე ტაქტზე “საფერხულო ჩაერულის” ნაცვლად მარცხენა ფეხი ფეხის წვერით დაიდგმება მარჯვენა ფეხის უკან და მარჯვნივ.

მესუთე ტაქტზე მარცხენა ფეხი იატაკზე მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეექვსე ტაქტზე მარჯვენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგმება იატაკზე მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ.

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც ის თავიდან იწყება და მეორდება ნებისმიერჯერ. ფერხულის დასკვნით ნაწილში კი შემსრულებელთა ერთი ნაწილი (ნახევარი) ჩაიშულებს, მეორე ნაწილი კი მათ მხრებზე შეადგება და ორსართულიანი ფერხული იწყებს წრეზე სვლას მარჯვნივ. ფერხულის ბოლოს კი ზედა სართულის მამაკაცები მარჯვენა ხელით ხანჯლებს იმიშვლებენ, ზეამართავენ და ფერხულიც ამით დამთავრდება.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ი ა ვ ქ ა ლ თ ი ” ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხულში მონაწილეობენ მხოლოდ მამაკაცები, რომლებიც წინასწარ ეწყობიან ნახევარწრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციამია (ე.ი. ორივე ფეხი გაშართულია და იატაკს მთელი ტერფით ეხება, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქაშრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული.

როგორც წესი, ფერხულის მწკრივის თავში მდგომს (მეთაურს) ხელში ჯოხი უჭირავს და ამით უტყვს და აფხიშლებს ფერხულის მონაწილეებს. ფერხულის მეთაური ფერხულის მონაწილეებს ნებისმიერი მიმართულებით ატარებს და ცდილობს როგორმე წრეში მოიქციოს მაყურებლის მხრიდან რომელიმე მამაკაცი.

მუსიკალური ზომა – 4/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველი ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (ი-ავ) – მარჯვენა ფეხი გადაეჭდობა მარცხენა ფეხს და ოდნავ მოხრილი მუხლის სახსარში, იატაკზე ერგცერით თავისუფლად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება.

ტაქტის შემდეგ ორ მერვედზე (ქალ-თი) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ თანდათანობით იატაკს ეხება.

ტაქტის მომდევნო ნახევარ ნოტზე (ო) – მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაერული” ე.ი. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, პაერში ოდნავ მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაგიქნეთ. მარცხენა ფეხის გაქნევისთანავე ერთად, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოხრით მუხლის სახსარში.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ბე) – მარცხენა ფეხი დაიდგმება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება. შემდეგ მარჯვენა ფეხი ერგცერიდან იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. სხეულის სიმაღლე მარჯვენა ფეხზე გადავა, იატაკს კი ერგცერით თავისუფლად მარცხენა ფეხი ეხება.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ბუ) – მარცხენა ფეხი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლის სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. ამ დროს დამართული მარჯვენა ფეხი ადგილზე რჩება.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ც) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე წერტილის (ა) – მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. გაგმართავთ რა მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში წინ, ჰაერში გაგიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც (ანუ მესამე ტაქტიდან) ის იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ყ ა ნ ს ა გ ყ ი ფ ი ა ნ ე "

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და იატაკს მთელი ტერფით ეხება. მუხლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები ქვეგანმკლავშია და ერთმანეთის ქაშრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ფერხული მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალებიც. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელისელჩაიდებული.

მუსიკალური ზომა – 2/4

სიძლეერას იწყებს ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ყოფნაა.

მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ყან) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიცვრება.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე წერტილით (სა) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგმება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარცხნივ. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ვი) – მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. გაგმართავთ რა მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში, ჰაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაგიქნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. ასევე ოდნავ მოვხრით მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტის ბირველ მერვედზე (ყი) – მარცხენა ფეხი დაიდგმება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცვრით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ფია) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცვრიდან მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცვრით ეხება.

ტაქტის მესამე მერვედზე წერტილით (ნე) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება (ჭდომა), ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლის სახსარში იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (და) – მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს, ჰაერში ირიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გაგიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს

დავკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის ბირველ მერვედზე (ყან) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თქოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მეორე მერვედზე (საგ) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაქრული".

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ყი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნოვ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი ერგცერით თავისუფლად ეხება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (ფია) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეხუთე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ნე) - მარცხენა ფეხი მარჯვენა ფეხის უკან და მარჯვნივ ჩაიდგმება. ამის შემდეგ მიმდევრობით მარჯვენა ფეხი, მუხლის სახსარში მოხრილი მოშორდება იატაკს და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. მარცხენა ფეხი კი ერგცერიდან შეეხება რა იატაკს მთელი ტერფით მუხლის სახსარში გაიმართება.

აქ მთავრდება "საცეკვაო ფრაზა", რომლის დროსაც მუხლის სახსარში მოხრილი, იატაკს მოშორებული მარჯვენა ფეხი მომზადებულია იატაკზე ტერფით დასაყრავად.

მეხუთე ტაქტის მეორე ნახევარზე (დი-ო-ი) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიკვრება და შემდეგ ისევ მოშორდება იატაკს ტერფის იატაკზე ხელმოკრედ დაკვრის მიზნით.

მეექვსე ტაქტიდან საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან ანუ მარჯვენა ფეხის ტერფის იატაკზე დაკვრიდან. ე.ი. მეექვსე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (უმ) - მარჯვენა ფეხს ხელმოკრედ დავკრავთ მთელი ტერფით იატაკზე. მაშასადამე, მეორე საცეკვაო ფრაზიდან ყოველ ფრაზას, ბირველისაგან განსხვავებით წინ უძღვის მარჯვენა ფეხის ტერფის იატაკზე ორჯერ დაკვრა, რის შემდეგაც განმეორდება ბირველ საცეკვაო ფრაზაზე აღწერილი საფერხულო მოძრაობათა თანმიმდევრობა (წყობა).

მომიქელა

Handwritten musical score for the song "მომიქელა" (Momi Kela). The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The lyrics are in Georgian and are written below the staves.

System 1:

ო - ჰი მი-მი-ქა - და ყი - ქან ხვა - ზო ზა - უს - ავა - ნა

System 2:

ო - ჰი მი-მი-ქა - და ყი - ქან ხვა - ზო

System 3:

ო - ჰი მი-მი-ქა - და ყი - ქან ხვა - ზო დამან ავა-ნა ჟო

System 4:

ზა - უს ავა - ნა

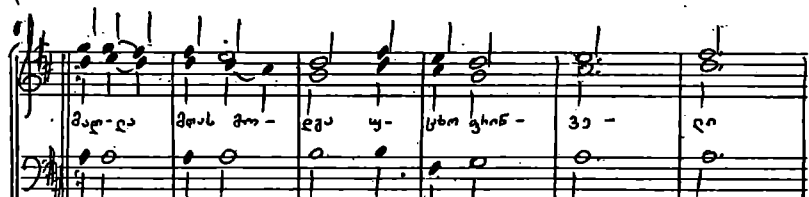
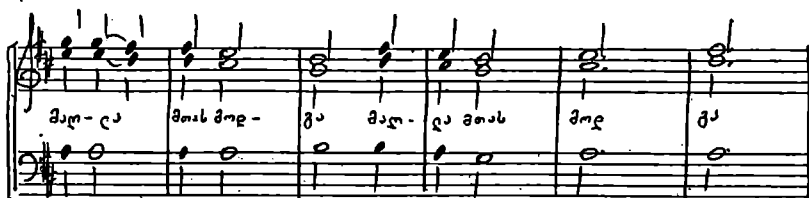
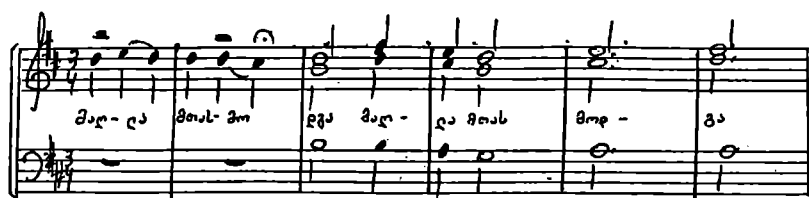
მირმიქელა

- I გუნდი, ქვედა — ორი მირმიქელა უიქან ხარიდ ჩუაჯკვანედ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა ჯიქან ხარიდ დეშანკვანედ პო
 - I გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა ფოყს ერქადნენ ფოყს აჯყვიჩედ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა დემ ენქადნენ დემ ანყვიჩედ პო
 - I გუნდი, ქვედა — ორი მირმიქელა ბარჯს ერქადნენ ბარჯს აჯყვიჩედ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა დემ ენქადნენ დემ ანყვიჩედ პო
- და ა.შ.

მირმიქელა

- I გუნდი, ქვედა — ორი მირმიქელა ზეგით ხართ და ჩამოგადებთ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა ზეგით ვართ და ვერ ჩამოგვაგდებთ პო
 - I გუნდი, ქვედა — ორი მირმიქელა თეძოს აგაცდენთ, თეზოს მოგამტყრევთ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა ვერ აგვაცდენთ, ვერ მოგვამტყრევთ პო
 - I გუნდი, ქვედა — ორი მირმიქელა მხარს აგაცდენთ, მხარს მოგამტყრევთ პო
 - II გუნდი, ზედა — ორი მირმიქელა ვერ აგვაცდენთ, ვერ მოგვამტყრევთ პო
- და ა.შ.

მალღალა მთას მოდღა





მაღლა მთას მოდგა

მაღლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი
 ბოლო წითელი თეთრი ფრთიანი
 ყელელს ჩამოდგა, დიდი ღაშქარი, დიდი ღაშქარი ოსი და დვალი
 ოსი და დვალი ფაიქოშელი, ფაიქოშელი ბირველი ჩვენი
 შემორეოდეს ის ორნი ძმანი
 ის ორნი ძმანი ხატაველთანი
 ომი შეიქმნა კალაქის კარსა
 ცისკრისა უამსა გამთენიასა
 გათენებასა მზის ამოსვლასა
 ელვა-ელვისა ძგერა შუბისა
 შუბთა ნატეხი ზეცას ცვიოდა
 ზეცას ცვიოდა ჩამოსცვიოდა
 ჩამოსცვიოდა მესამე დღესა

ნავ ქალთი

ნ - ავ ქალ - თი - მ

ბავ - ბავ - ურ - ა

ლო - ვა - ღო ქალ - თი - მ

შავ - შავ - ხო - ა

ნ - ავ ქალ - თი - მ

ბავ - ბავ - ურ - ა

ლო - ვა - ღო ქალ - თი - მ

შავ - შავ - ხო - ა

შუმ - ჯარ ჩუ-ბე-ნი ქარი - ა - ნი-ა

ქარი - ა - ნი ჩუ-ნი-ო ზი - ა ნი ა

ნი - ა
(ღამოღოვის წინ არ სიუღო-ა)

იავ ქალთი

იავ ქალთიარო (ო) ბებუცია
 სოფელ ქალთი შუმპარია
 შუმპარ ჩუბენ ქვიანია
 ქვიან ჩვენი ზიანია
 მურყვამ ქვერე ზიანია
 მოყვარიშ მოყვარიანია
 ელიასა მელისა
 ეზლა რაჭა ჩვენისა
 ჩიტიც მოგვიწველისა
 ჩიტიც მოგვიწველისა
 კათხა ჩაგვიწკებნისა

მომღებელი

ყანსა - ლა ჰა ჰა ჰა ჰა
 ყან - ჰა ჰა ჰა ჰა ჰა

ყანსა - ლა ჰა ჰა ჰა ჰა
 ყან - ჰა ჰა ჰა ჰა ჰა

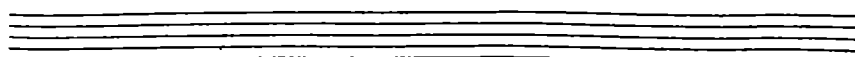
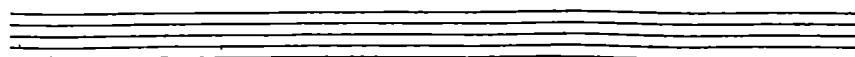
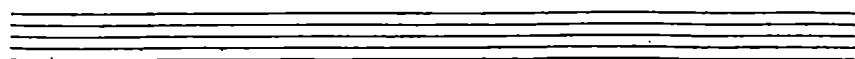
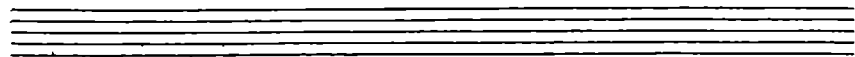
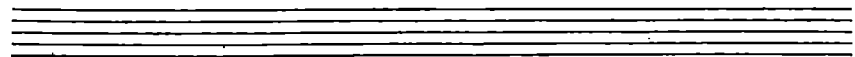
ყანსა - ლა ჰა ჰა ჰა ჰა
 ყან - ჰა ჰა ჰა ჰა ჰა

ყანსა - ლა ჰა ჰა ჰა ჰა
 ყან - ჰა ჰა ჰა ჰა ჰა

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, and accidentals. Below the notes, there is a line of text in a non-Latin script, likely Georgian, which appears to be a vocal melody or lyrics. The text is:
 11 12
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes notes, rests, and accidentals. Below the notes, there is a line of text in a non-Latin script, likely Georgian, which appears to be a vocal melody or lyrics. The text is:
 11 12
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes notes, rests, and accidentals. Below the notes, there is a line of text in a non-Latin script, likely Georgian, which appears to be a vocal melody or lyrics. The text is:
 11 12
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი
 გო - ზო - ნი



ოი დივო ყანსაჲ ყოფიანე, ყანსაჲ ყოფიანე
 დიო უმწა ი უდგარა, უმწა უდგარა
 დიო ნამცა თოფარე, ნამცა თოფარე
 დიო ბარჯას ხასდანდას, ბარჯას ხასდანდას
 დიო ლუშკა დამნარე, ლუშკარ დამნარე
 დიო ფოყას სორკუდას, ფოყას სორკუდას
 დიო სორამ იშიალეს, სორამ იშიალეს
 დიო ზაგრუმ იშიალეს, ზაგრუმ იშიალეს
 დიო სოდრამ ღვაჟარე, სოდრამ ღვაჟარე
 დიო ტუბას ზუსდანდას, ტუბას ზუსტანდას
 დიო ყაირიმ დამნარე, ყაირიმ დამნარე
 დიო ფოყას სორკუდას, ყოფას სორკუდას
 დიო სოდრა იშიალეს, სოდრა იშიალეს
 დიო ტუბას იშიალეს, ტუბას იშიალეს

ყანსაჲ ყოფიანი

ო დიო ყანსაჲ ყოფიანი, ყანსაჲ ყოფიანი
 დიო დაუბერებელი და უკვდავი
 დიო ნამცა თოფი
 დიო შარზე ჟონდათ გადებული
 დიო მოჭედელი დამნა
 დიო თეძოზე ეკიდათ
 დიო კარგი მეომრები
 დიო მწვერვალებზე იბრძოდნენ
 დიო ცუდი მეომრები
 დიო ღელე-ღელე მოდიოდნენ
 დიო მუხის კეტები
 დიო შრებზე გაედოთ
 დიო ყავრის დამნები
 დიო თეძოზე ეკიდათ
 დიო ცუდათ იბრძოდნენ
 დიო ღელე-ღელე იბრძოდნენ

ფერხული “მურზაიბექსილი”

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხულში ძირითადად მონაწილეობენ მამაკაცები.

საწყის მდგომარეობაში ფერხული წინასწარ ეწყობა ნახევარ წრეზე. შემსრულებლები დგებიან ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციამა (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები - ქვედაშეხებულია და ხელნელწაიკიდებული.

მუსიკალური ზომა - 4/4

პირველი ექვსი ტაქტის განმავლობაში - ყოვნაა.

მეშვიდე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (მურ) - მარჯვენა ფეხი გადაგვაქვს მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ და იატაკზე ვდგამთ მთელი ტერფით (ამ დროს მარჯვენა ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში). ერთდროულად უკან დარჩენილ მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და მოვაშორებთ იატაკს (წდომა).

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ზა) - მარცხენა ფეხს ვდგამთ იატაკზე მთელი ტერფით. მარჯვენა ფეხს კი მოვაშორებთ იატაკს და გავიტანთ წინ პაერში, ამ დროს ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში (მეშვიდე ანუ პირველი ტაქტის პირველ და მეორე მეოთხედზე შესრულებული მოძრაობა “ჭდომილი ჩაკვრის” პირველი ორი მოძრაობის ანალოგიურია).

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ჯი) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ ორ მერვედზე (გო-ი) - მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული” (ე.ი. მარცხენა ფეხს გავმართავთ რა მუხლის სახსარში, პაერში ირბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გავიქნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

მერვე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ბექ) - მარცხენა ფეხი გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ და იატაკზე ვდგამთ მთელი ტერფით (ამ დროს მარცხენა ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში). ერთდროულად უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი მოხრება რა მუხლის სახსარში, მოშორდება იატაკს (ჭდომა).

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (სი-ლი) - მარჯვენა ფეხს ვდგამთ იატაკზე მთელი ტერფით. ერთდროულად მარცხენა ფეხს მოვაშორებთ იატაკს და გავიტანთ წინ, ამ დროს ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში (მერვე ტაქტის პირველ ნახევარზე შესრულებული პირველი ორი მოძრაობა ასევე “ჭდომილი ჩაკვრის” დასაწყისის ანალოგიურია, მხოლოდ შესრულებული მარცხენა ფეხით).

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ო) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოხრება. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (და) - მარჯვენა ფეხის ქუსლით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული”, ე.ი. მარჯვენა ფეხს გავმართავთ მუხლის სახსარში, პაერში ირბად და მარცხნივ გავიქნევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეცხრე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (რას) - მარჯვენა ფეხი გადაგვაქვს მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ და იატაკზე ვდგამთ მთელი ტერფით (ამ დროს მარჯვენა ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში). ერთდროულად უკან დარჩენილ მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და მოვაშორებთ იატაკს (ჭდომა).

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (მა-ი) - მარცხენა ფეხს დავდგამთ იატაკზე მთელი ტერფით. ერთდროულად მარჯვენა ფეხს მოვაშორებთ იატაკს და გავიტანთ წინ. ამ დროს ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში (მეცხრე ტაქტის პირველ ნახევარზე შესრულებული მოძრაობა ასევე

“ჭდომილი ჩაკერის” პირველი ნახევრის ანალოგიურია).

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ო) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლის სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (პო) – მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული”. მეათე ტაქტზე შედის მეორე გუნდი, რომლის პირველ მეოთხედზე წერტილით და მომდევნო პერველზე (ე.ა. ტაქტის პირველ ნახევარზე (ო-ი) – მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლის სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ამის შემდეგ მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული”.

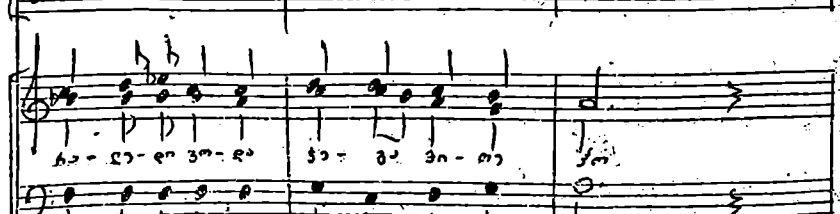
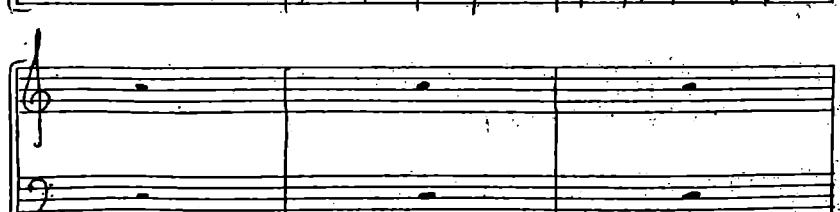
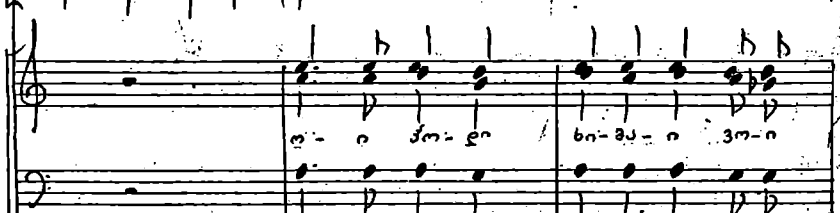
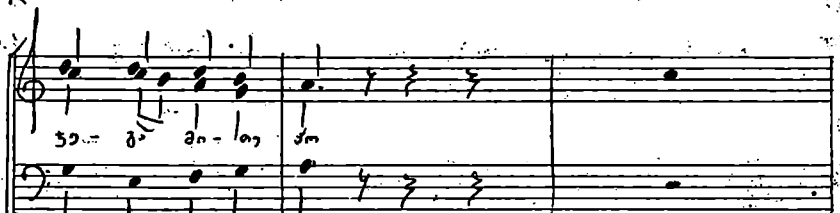
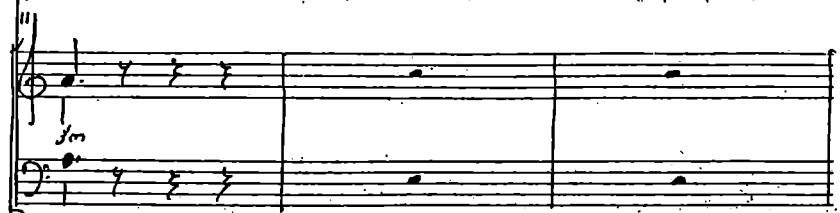
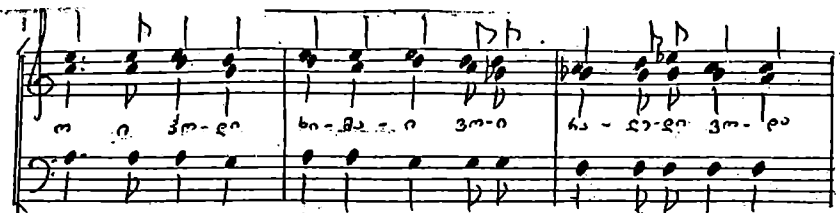
აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფაზა, რის შემდეგაც ის თავიდან იწყება და მეორდება ნებისმიერჯერ.

მურზა ი ბექსილ

[illegible][illegible][illegible]

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The score is written in ink on a piece of paper with horizontal lines.

Handwritten musical score for "The Lord's Prayer" in G major, 4/4 time. The score is written on two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the lyrics "m - a - gn - a", the second "digh - ta gn - a", the third "digh - ta - gn - a", and the fourth "digh - ta - gn - a". The piano accompaniment consists of a simple bass line with eighth and quarter notes.



მურზა • ბექსილი

ო დიო მურზაჯიოი მუქსილიო რასმაი თიპო
ოი პოდი ხიმაირალედოი ჯეგამითეო
ოი პოდი ხითიმურედ აფხნეგ მარა
ოი პოდი მაგიჯივო ღთიმ თოდა ბექ სოლთანშერ
ოი პოდა ქაგზაგენად შანემ პოკრილს
ოი პოდა ბაზიშიო სადგვეშიო იმეგვერა
ოი პოდა ბერეჯიანაშ ბაჩარჩუქვან
ოი პოდა ბაზიშიო გახშამიო მარგვერილე
ოი პოდა მურზაჯიო გვისდე ღვაშაშ სიკვარს
ოი პოდი მზრიშიო ღენცკელიო მაიგვეროლე
ოი პოდი ბექსაჯიო გეინდი ღვაშაშ თხუმარს

მურზა და ბექსილი

ო დიო მურზა და ბექსილი
ოი პოდი ეშაღებით ჯეგაში წასასვლელად
ოი პოდი ორჩეთ ამხანაგებს
ოი პოდი ყველა ამორჩეული ამხანაგითიო პოდი გაუდევით სვანეთის ბოლოს
ოი პოდი ამაღამ სადგომი სად გვექნება
ოი პოდი ბერეჯიანის ქვების ქვეშ
ოი პოდი ამაღამ ვახშმად რა გვექნება
ოი პოდი მურზა მოგეიტანს ჯიხვის ზუკებს
ოი პოდი ზვალ საუზმედ რა გვექნება
ოი პოდი ბექსილი მოგეიტანს ჯიხვის თაგებს

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ლ ა შ გ ა რ ი ” ფერხულს შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გაშართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული). მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქაშრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშვებულია და ხელებისეორაგვანადებული.

მუსიკალური ზომა - 4/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ უკანასკნელ მეოთხედზე წერტილით (ო) - მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიწეეთ წინ პაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგბუქს და ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს.

ეს ნაწილი ყველა შემთხვევაში ფერხულის შესაგალი ნაწილია, როგორც ტექსტგარეშე “და”, უფრო სწორად, ფერხულის საცეკვაო ფრაზის დასასრულია, რომელიც წინ უსწრებს მომდევნო საფერხულო ფრაზას, როგორც “ჩასუნთქვა”.

მეორე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (რი-სა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (და) - მარჯვენა ფეხს ვდგამთ ერგცერიდან მთელი ტერფით იატაკზე. სხეულის სიმძიმე გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ ორ მერვედზე (ხეი-ლა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ ორ მერვედზე (ი-ო) - მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაერული” (ე.ი. მარჯვენა ფეხს გავშართავთ მუხლის სახსარში პაერში არბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გავიწეეთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

მესამე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (შგა-რი) მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (ო-და) - მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაერული” (ე.ი. მარცხენა ფეხს გავშართავთ მუხლის სახსარში პაერში არბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გავიწეეთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

ამის შემდეგ საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ უ ს გ გ ი რ ლ ა შ გ ა რ ი ” ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გაშართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული). მკლავები ქვედაშვებულია და ხელებისეორაგვანადებული. ფერხულში მამაკაცებთან ერთად ქალებიც მონაწილეობენ.

სიმღერას იწყებს ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ყოვანა.

მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (ცი) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარჯვენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი მოიხრება მუხლის სახსარში და ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (ო-ყ) მარცხენა ფეხი საწეის მდგომარეობას დაუბრუნდება, ე.ი. ისევ დაიდგება ტერფით იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი ოდნავ მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში გამართული წინ ჰაერში გავა.

ტაქტის შემდეგ მეოთხედზე (მა) - ზეტანი შებრუნდება რა მარჯვნივ, მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ჩვეულებრივი ნაბიჯი წინ (ფერხულის სვლის მიმართულებით). სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ერთდროულად მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, მუხლით წაიწევს წინ.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ხვმი) - მარცხენა ფეხი გაქნევით გაიმართება მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში სვლის მიმართულებით გავა. ერთდროულად საყრდენი მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაეკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (და) - მარცხენა ფეხით გადაიდგება წინ ჩვეულებრივი ნაბიჯი. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, მუხლით წაიწევს წინ.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (ჩქე-ლი) - მარჯვენა ფეხი გაქნევით გაიმართება მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში სვლის მიმართულებით გავა. ერთდროულად საყრდენ მარცხენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაეკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ა) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება წინ ჩვეულებრივი ნაბიჯი. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, მუხლით წაიწევს წინ.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ნაშ) - მარცხენა ფეხი გაქნევით გაიმართება მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში სვლის მიმართულებით გავა. ერთდროულად საყრდენ მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაეკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის ბირველ ნახევარზე (პო) - მარცხენა ფეხით ჩვეულებრივი ნაბიჯი გადაიდგება წინ - ფერხულის სვლის მიმართულებით. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, მუხლით წინ წაიწევს. მიმდევრობით მარჯვენა ფეხი, წვიფის წინ გაქნევით, გაიმართება მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში სვლის მიმართულებით გავა. ერთდროულად საყრდენ მარცხენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაეკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

ამის შემდეგ საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან, ე.ი. მეოთხე ტაქტის მეორე ნახევარზე (ანუ დარჩენილი ორ მეოთხედზე (პო-დო)) სრულდება ჭდომა ისე, როგორც მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედსა (ცი) და მომდევნო ორ მერვედზე (ო-ყ) იყო აღწერილი და ა.შ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ თ ა მ ა რ დ ე დ ფ ა ლ რ ა ვ ქ ე ნ ს ი ა ” ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. მასში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ისევე ქალები. ფეხები მესამე ბოზიცაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამოკიდებული).

მკლავები ქვედაშეხეულია და ხელისგლიჩადებულია.

მუსიკალური ზომა - 6/8

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე - ყოვნაა.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედსა და მომდევნო მერვედზე (დედ-ფა) - მარცხენა ფეხით გადაიდგება ჩვეულებრივი ნაბიჯი წინ (ფერხულის ცენტრის მიმართულებით), სხეულის სიმაღლე გადადის მარცხენა ფეხზე. მიმდევრობით მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში გამართული გადანაცვლება წინ ჰაერში. სხეულის სიმაღლის მარცხენა ფეხზე გადატანისას ზეტანი ოდნავ მოძრაობს წინ. ხელთხელჩაიდებული მკლავები წინმელაგამდე მოძრაობენ.

ტაქტის მეორე ნახევარზე - მეოთხედზე წერტილი (ლა) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი უკან. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე (ზეტანი მოძრაობს უკუმიმართულებით). ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და ოდნავ აიწევს ზევით. ამ დროს ხელთხელჩაიდებული მკლავები წინმელაიდან უკუშეკლავამდე მოძრაობენ.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (გო) - იატაკს მოცილებული მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს სხეული მოძრაობს რა წინ, ოდნავ შებრუნდება მარჯვნივ. უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით შეეხება იატაკს. ხელთხელჩაიდებული მკლავები აიწევს ზემოთ - ზემოკლავამდე.

ტაქტის დანარჩენ ორ მერვედსა და მომდევნო მეოთხედზე (სგვე-ჯი) - უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი გადმოვავს წინ და მარცხნივ (ჭდომა). ამ დროს ორივე ფეხი გამართულაა, ხელთხელჩაიდებული ოკლავები კი - ქვედაშეხებული (მკლავების ზემოკლავიდან დაშვება ხდება მარჯვენა ფეხის მარცხენა ფეხზე გადაჭდომასთან ერთად), რის შემდეგაც ხელთხელჩაიდებული მკლავები ქვედაშეხებულია საცეკვაო ფრანსის ბოლომდე.

მეოთხე ტაქტის მეორე ნახევარზე აღწერილ მდგომარეობაში.

მესხე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (გო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თქოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ია) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული" (ე.ი. მარცხენა ფეხის გაგმართავთ მუხლის სახსარში ჰაერში ირბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაიწეწეთ. მარცხენა ფეხის გაწეწასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ნა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (გო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკზე.

მექვსე ტაქტის პირველ მეოთხედსა და მომდევნო მერვედზე (სგვე-ჯი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (და) - მარჯვენა ფეხი გადმოინაცვლებს მარჯვნივ და ერგცერთ თავისუფლად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება (ჭდომა), რის დროსაც სხეულის სიმაღლე ისევ ადგილზე დარჩენილ მარცხენა ფეხზე რჩება.

ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (ა) - ყოვნა ტაქტის მეოთხედზე აღწერილ მდგომარეობაში. მეშვიდე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (გო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თქოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ია) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული". ტაქტის მომდევნო მერვედზე (ნი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (გო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერით მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

მერვე ტაქტის ბირველ მერვედზე (სგვე) - მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და მარჯვენა ფეხის უკან და მარჯვნივ ჩაიდგება. იგი მუხლის სახსარში მოიხრება და იატაკს ერგცერით შეესება. ასევე ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხიც. სხეულის სიმაღლე ორივე ფეხზე განაწილებული (აღნიშნული მოძრაობა ანალოგიურია ცეკვა "შინავორგილის" "უკუჩაერული გგერდზე სვლის" ბირველი ნაწილისა).

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (ჯი) - მარცხენა ფეხი გაიმართება მუხლის სახსარში და იატაკს ერგცერით მთელი ტერფით შეესება, ასევე გამართული მარჯვენა ფეხი კი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხენა ფეხის გგერდით დაიდგება (ფეხების მესამე პოზიცია).

ტაქტის მეორე ნახევარზე, ე.ა. მომდევნო მერვედზე და უკანასკნელ მეოთხედზე (და-ი) - ყოვნა ტაქტის წინა მეოთხედზე აღწერილ მდგომარეობაში.

ამის შემდეგ საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან, ე.ა. მეცხრე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (თა-მა) - მარცხენა ფეხით დაიდგება წინ (ფერხულის ცენტრის მიმართულებით) ჩვეულებრივი ნაბიჯი, მიმდევრობით მარჯვენა ფეხი გაიტანება წინ პაერში და ა.შ., იმ განსვავებით, რომ ფერხულის მეორე ფრაზის შესრულებისას მარჯვენა ფეხის წინ, პაერში, გატანის დროს შემსრულებლები წინმკლავში ტაშს შემოკრავენ.

ასეთივე ცვლილებებია შეტანილი მკლავების მოძრაობაშიც. ყოველი მეორე ფრაზის შესრულებისას (ანუ ფრაზის გაშორებისას), კერძოდ, ბირველი საცეკვაო ფრაზის მესამე ტაქტის დასაწყისში. მის ბირველ მეოთხედზე (გო) ნაგულისხმები ზეშკლავის ნაცვლად მამაკაცები ხელებს ხანჯლის ტარს ჩასჭიდებენ (ფერხულში ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში ამ ადგილზე ქალთა მკლავები ქვედაშეებალია). რაც შეეხება ხელებისონაწილეებულ მდგომარეობას, ფერხულის შემსრულებლები მას ყოველი მეორე ფრაზის შესრულებისას ყოვნის შემდეგ მიიღებენ.

საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ საცეკვაო ფრაზის ყოველი შემობრუნებისას მკლავები მიმდევრობით ხან ერთ და ხან მეორე მდგომარეობას იღებენ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " თ ა მ ა რ დ ე დ ფ ა ლ ს ა ი ე რ ი შ ი "

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გგერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია და მთელი ტერფით ესება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დაშორებული).

მკლავები ქვედაშეებალია და ხელებისონაწილეებულ მდგომარეობაშია. ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

მუსიკალური ზომა - 4/4

სიმძერას იწყებს ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ყოვნა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ლა) - მარცხენა ფეხს მოხვრით მუხლის სახსარში და გაიქნეთ წინ პაერში ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგბუქს. ასევე ოდნავ დაგკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს ("საფერხულო ჩაერული" მარცხენა ფეხით). ეს ნაწილი ფერხულის შესავალი ნაწილია, როგორც ტექსტგარეშე "და".

მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (თა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ამ დროს მარჯვენა ფეხი ადგილზე რჩება. სხეულის სიმაღლე ორივე ფეხზე განაწილებული (ფეხების მეოთხე პოზიცია).

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (მარ) – მარჯვენა ფეხს მივადგამთ მთელი ტერფით მარცხენა ფეხთან (ფეხების მესამე პოზიცია).

ტაქტის შემდეგ მეოთხედზე (დედ) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავს მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ფალ) – მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაყრული” (ე.ი. მარჯვენა ფეხს გავმართავთ მუხლის სახსარში პაერში ირიალდ მარცხენა ფეხს წინ და მარცხნივ გავიწევთ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დავკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

მესამე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (თა) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ამ დროს მარცხენა ფეხი ადგილზე უმოძრაოდ რჩება. სხეულის სიმაღლე ორივე ფეხზეა განაწილებული (ფეხების მეოთხე პოზიცია).

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (მა) – მარცხენა ფეხს მივადგამთ მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხთან (ფეხების მესამე პოზიცია).

ტაქტის მეორე ნახევარზე, ე.ი. ნახევარ ნოტზე (რე) – ჯერ მარჯვენა ფეხით გადავდგამთ მარჯვნივ ჩვეულებრივ ნაბიჯს (რის დროსაც სხეულის სიმაღლე გადავკაქვს მარჯვენა ფეხზე, ზეტანი ოდნავ შეზრუნდება მარჯვნივ, უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერეცვრით ეხება იატაკს), შემდეგ მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე წამოხტომს, ქუსლის იატაკზე დაკავრით. მარცხენა ფეხს კი მოვამოვრებთ იატაკს, მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიტანთ მუხლით წინ ისე, რომ მარცხენა ფეხის კოჭი დაახლოებით მოხვედეს მარჯვენა ფეხის მუხლის სახსრის დონეზე. ასევე ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხი. მარცხენა ფეხის ტერფი კი დაიჭიმება. მაშასადამე, მესამე ტაქტის მეორე ნახევარზე სრულდება “სადა მუხლური წინსვლა”.

ამის შემდეგ სიმღერაში შედის მეორე გუნდი, რის შემდეგაც:

მეოთხე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე წერტილით (ო) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავს მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (რიო) – მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაყრული”.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (დე) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სიმაღლე გადავს მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ლა) – მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაყრული”. ამის შემდეგ ფერხულს გადავებება ჩვენი მიერ ბირველ მუსიკალურ ფრაზაზე (ანუ ბირველ გუნდზე) აღწერილი საცეკვაო ფრაზა, ე.ი. მეხუთე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (თა) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ამ დროს მარჯვენა ფეხი ადგილზე რჩება. სხეულის სიმაღლე ორივე ფეხზეა განაწილებული (ფეხების მეოთხე პოზიცია). შემდეგ კი – მეხუთე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (მარ) – მარჯვენა ფეხს მთელი ტერფით მივადგამთ მარცხენა ფეხთან (ფეხების მესამე პოზიცია) და ა.შ.

შგარი და ლაშგარი რისა და სვილაიო
 შგარი ოდა ინზოიორაღესა ფხუტლერიო ზაგარ
 შგარი ოდა ჟაბეშიო ეცრიშა მახეოღვაჟარ
 შგარი ოდა ჩაბეშიო ეცრიშა მახეოღვაჟარ
 შგარი ოდა ინზოიორაღესა ინლაიორაღეს
 შგარი ოდა იჭრაიოაჟაღესა ლაშგარიშო თხუშობს
 შგარი ოდა ჩიდმაიორიონედა სემიო ლახვნბა.
 შგარი ოდა ეჩანიო ხოჩა და ბეტეოშურზა
 შგარი ოდა ეჩანიო ხოჩა და ჯუღაბიო ირა
 შგარი ოდა აშგეიობინა და ლიზლიო ჩედა
 შგარი ოდა ყორს საიოგენადა ყუდუიშერას
 შგარი ოდა სგანჩუნიო ეგვსვიდა მქიოლ მარე
 შგარი ოდა შიხუიოღვენდა წუხნიფოფაუ
 შგარი ოდა ერნოშიო მარალსა ადგაიორიდა
 შგარი ოდა ეშხუიო მუშგვიდა მადხოციარა.

ლაშგარი

შგარი ოდა იერიებინა ფხუტლერის ზეგანზე
 შგარი ოდა ზემო ეცერის ვაჟკაცები
 შგარი ოდა ქვემო ეცერის ვაჟკაცები
 შგარი ოდა მხრებზე ხელგადახვეულნი თავაზობენ
 შგარი ოდა თავაზობენ ერთმანეთს ლაშქრის თაობას
 შგარი ოდა ყველაზე უკეთესი სამი მშაა
 შგარი ოდა ყველაზე უკეთესი ბექმურზაა
 შგარი ოდა იმაზე უკეთესი ჯუღაბი იქნებოდა
 შგარი ოდა იმაზე კიდეც უფრო ნაწიფაი იქნებოდა
 შგარი ოდა დაიძრა ლაშგარი ადგილიდან
 შგარი ოდა კარს მიაღწენ ყუდუშერას
 შგარი ოდა შინ დაუხვდათ მოხუცი კაცი
 შგარი ოდა ხელში ქონდა წითელი ჯოხი
 შგარი ოდა იმით კაცებს კლადა
 შგარი ოდა ერთი მოამბეც არ დატოვა

უსგვირ ლამგარ

ხალხური

ჩაწ. იფილფანის მიერ

First system of musical notation. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staff: ჭო ჭო ღო, უი მო მუ ხეში, და ჩუილია ნაშ, ჭო.

Second system of musical notation. The melody continues on a treble clef staff. The lyrics are: ჭო ჭო ღო.

Third system of musical notation. The melody continues on a treble clef staff. The lyrics are: უი მო მუ ხეში, და ჩუილია ნაშ, ჭო ჭო ღო.

Fourth system of musical notation. The melody continues on a treble clef staff. The lyrics are: ჭო ჭო ღო, უი მო მუ ხეში, და ჩუილია ნაშ, ჭო ჭო ღო.

Fifth system of musical notation. The melody continues on a treble clef staff. The lyrics are: ჭო ჭო ღო.

ციოყ მახვში დარქელიანაშ
ესხერყურე ჯარ ზაგარსან
ამხან ესცად ფხულტერ მაგარ
ციოყს ფადას ჟივ ხობჟერა
ჩულუხერ ლიხ უსგვით სოფელ
ციოყს ფადას ისეი ხოყვილა
ემშუ ფადას დამხის ესლრი
მერმე ფადას სვიმერხან

უსგვრის ლაშქარი

ციოყ უფროსი დარქელიანების
საყვირებით ამცნე ჯარს ზეგანიდან
აქედან უპასუხეს ფხუტლერ ზეგანიდან
ციოყმა ჯარი შეაგროვა
შეგროვდა უსგვით სოფელი
ციოყმა ჯარი შუაზე გაჰყო
ერთი ნაწილი ლაშხეთს მიდის,
მეორე ნაწილი სვიმერში

თამარ დეფაღ
(რაქენსია)

ხალხური

ჩაწა იფილფანის მიერ

თა-მა-ჩუ-ღო-ღო ღაღ-ვა-ღა ვო-ია-ნი-ვო სვან-ჯი და-ი

ვო-ია ნი-ვო სვან-ჯი და-ი ვო-ია-ნი-ვო სვან-ჯი

— და-ი

თა-მა-ჩუ-ღო-ღო ღაღ-ვა-ღა ვო-ია-ნი-ვო სვან-ჯი და-ი

ვო-ია ნი-ვო სვან-ჯი და-ი ვო-ია-ნი-ვო

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 25-0 26y-20-20 0 20 3-25-20

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 263330

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 3m-2uy-0-3m 2m-3 20-0 3m-2uy-0-3m

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 2m-3 20-0 3m-2uy-0-3m 2m-3

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 20-0

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: 3m-2uy-0-3m

თამარ დუფალ
(საიურიშო)

ხალხური
ჩაწ. აფილფანის მიერ

ო - ჩიო ღა-ღა თა-მარ ღა-ღა

ო - ჩიო ღა-ღა თა-მარ ღა-ღა თა-მარ ჩი

თა-მარ ჩი

ო - ჩიო ღა-ღა ჩიო-მარ ჩი-ნა

რავექენსია ვერ გიტყვი ვოი შაირსა
თამარ დედოფალი ანსოჯა (სგვეჯი)
თხუშს ხაგ და ზურჩია
შდ მს ხოლიკდა ლემდიმარი
ყიას ხაშლა პეშმარი
თერალ ხოსგურდა გიშრიგ
შდ ქარ ხაგანდა მარგალიტიში
სგაშხან ხაქუდა ატლასი
ქაშშხან ხაქუდა აბჯარი
ფათვარ ხაგანდა ყვარელაი
მეხრალს ხასდანდა პეშმარი
ფოყას ხორიკდა ხანგარი
ჭშხარს ხანდანდა ჩექიმარი
ჩაჟილდს სასგურდა ქურხეაის□

თამარ დედოფალი

რა გქნა ვერ გიტყვი შაირსა
თამარ დედოფალი მობრძანდა
თაგზე ეზურა ზური
ყურებზე ეკიდა საყურეები
ყულზე ეკიდა პეშმარი (სამკერდული)
თვალეი ქონდა გიშრისა
კბილეი ქონდა მარგალიტისა
შივნით ეცვა ატლასი
გარეთ ეცვა აბჯარი
თმა ქონდა ზუჭუჭი
მაჯებზე ქონდა სამაჯურები
თეძოს ეკიდა ხმალი
ფეხზე ეცვა ჩეშები
ცხენი ყავდა ფერად ლურჯი

თამარ დედფალ
(საიერიშო)

ორიო დელა თამარ დედფალ თაიამარე
ორიო დელა ორგელ შინა თაიამარე
ორიო დელა ჩიდმაჩენე თაიამარე
ორიო დელა ქმნილ უშა თაიამარე
ორიო დელა კვეცნელ უშა თაიამარე
ორიო დელა ჩაჟილდ ჯირდა თაიამარე
ორიო დელა ჩიდმაჩენე თაიამარე
ორიო დელა ჰნგრელ ჯიგან თაიამარე
ორიო დელა ოქრემ ლშკად თაიამარე
ორიო დელა ხალერილ ჯის და თაიამარე

თამარ დედოფალი

ორიო დელა თამარ დედოფალი ტაიამარე
ორიო დელა ორგელშინა თაიამარე
ორიო დელა ყველაზე უკეთესი თაიამარე
ორიო დელა ქერი დაუმწიფებელი თაიამარე
ორიო დელა პური დაუმწიფებელი თაიამარე
ორიო დელა ცხენი გყავდა თაიამარე
ორიო დელა ყველაზე უკეთესი თაიამარე
ორიო დელა უნაგირი ედგა ტაიამარე
ორიო დელა მოჭედილი თაიამარე
ორიო დელა აღვრი ქონდა
ორიო დელა მოჭედილი თაიამარე

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ გ ა უ გ ა ვ ხ ე ” ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული).

მკლავები ქვედაშეგებულია და ხელები ერთმანეთის ქამრებშია ზურგს უკან ჩაკიდებული. ფერხულში მონაწილეობენ მხოლოდ მამაკაცები.

მუსიკალური ზომა - 6/8.

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (და) - მარცხენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში და წინ პაერში გაგიწევთ. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგებუქს და მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე (“საფერხული ჩაერული” მარცხენა ფეხით).

მეორე ტაქტის პირველ მერვედზე და მომდევნო მეოთხედზე (ჩუ-ლე) - მარცხენა ფეხი დაიდგება იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ეხება ერგცერით.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (ი) - მარჯვენა ფეხს ერგცეროდან მთელი ტერფით ვდგამთ იატაკზე. სხეულის სიმაღლე გადაგვაქვს მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ეხება ერგცერით.

მესამე ტაქტის პირველ მერვედსა და მომდევნო მეოთხედზე (ზერ-ლი) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარცხნივ და სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედსა და მეოთხედზე (ხი-ო) - მარჯვენა ფეხით შესრულება “საფერხული ჩაერული” (ე. ი. მარჯვენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში და პაერში ირიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გაგიწევთ. მარჯვენა ფეხის გაწნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს იატაკზე დაგვკრავთ. მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში).

მეოთხე ტაქტის პირველ ორ მერვედზე (მიჯ-რი) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარჯვნივ და სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე (ამ დროს ზეტანი ოდნავ შეიზურნდება მარჯვნივ), ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ეხება იატაკს ერგცერით.

ტაქტის მომდევნო ნახევარ თვლაზე (შა) - მარცხენა ფეხი ერგცეროდან მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (რა) - მარჯვენა ფეხზე სრულდება მცირე ნახტომი, ქუსლის იატაკზე დაკრებით. ერთდროულად მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს, მოიხრება მუხლის სახსარში და წაიწევის მუხლით წინ ისე, რომ მარცხენა ფეხის კოჭი დაახლოვებით მარჯვენა ფეხის მუხლის სახსრის დონეზე მოხვდეს. მარჯვენა ფეხი მუხლის სახსარში მოიხრება, მარცხენა ფეხის ტერფი კი დაიჭიმება. მამასადამე, მეხუთე ტაქტზე სრულდება “სადა მუხლურა წინსვლა”.

მექექსე ტაქტის პირველ მეოთხედზე წერტილით (გა) - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭედომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზე გადავა. მარჯვენა ფეხი თანდათან მოიხრება მუხლის სახსარში, იატაკს მოშორდება და მარჯვნივ გადაინაცვლებს. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ მერვედსა და მეოთხედზე (უ) - მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხული ჩაერული”.

მეშვიდე ტაქტის პირველ მერვედსა და მომდევნო მეოთხედზე (გაე-ხე) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარჯვენა ფეხზე გადავა, მარცხენა ფეხი კი იატაკს მოშორდება და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს

სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნე შორდება იატაკს.

ტაქტის შემდეგ მეთოთხედზე წერტილით (ი) - მარცხენა ფეხით სრულდება საფერხულო ჩაკრული“

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა. შემდეგი ტაქტიდან საცეკვაო ფრაზა თავიდან იწყება და ნებისმიერჯერ შეორდება.

ფერხულ “გაუ გაგეს” გაანია მეორე აჩქარებული ნაწილიც, რომელიც შემდგენიარად სრულდება:

აჩქარებული ნაწილის პირველი ტაქტის პირველ მეთოთხედზე და მომდევნო მერვედზე (გა-უ) - მარჯვენა და მარცხენა ფეხით გადაიდგება ორი ჩვეულებრივი ნახიჯი.

ტაქტის მომდევნო ორ მერვედზე (გაგ-უე) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათან მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნე შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (და) - მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული”. მეორე ტაქტის პირველ მერვედსა და მომდევნო მეთოთხედზე (ჩუ-ლუ) - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება მარცხნივ. ერთდროულად მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და თანდათან მუხლისა და თეძოს სახსარში იხრება. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნე შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე (ი) - მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხულო ჩაკრული”.

აქ მთავრდება ფერხულის აჩქარებული ნაწილის საცეკვაო ფრაზა, რომელიც ასევე ნებისმიერჯერ შეიძლება გაყოფილეს.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ დ ი გ ო რ ს ა დ ა ს ხ დ ნ ე ნ ვ ე ზ ი რ ნ ი ”

ფერხული “დიგორსა დასხდნენ გეზირნი” (იგივე დიდგორი და ბასიანი) ხალხური გადმოცემით ეძღვნება ოსეთის შეიარაღებული რაზმის რაჭის სოფელ ღებზე გალაშქრების ფაქტს.

ფერხულის ტექსტში განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახსურებს ერთმანეთის საპირისპირო დასახლებული პუნქტების მოხსენიება, როგორიცაა დიდგორი, ბასიანი, კირტიში და ბადელა.

როგორც ცნობილია, დიდგორი რაჭას ჩრდილოეთით ოსეთის მხრიდან ესაზღვრება, ბასიანი კი სამხრეთ საქართველოშია, ტაოს სამხრეთ-დასავლეთით (ცნობილია ბასიანის ბრძოლა თურქ-სელჩუკების წინააღმდეგ თამარ მეფის დროს). შეიძლება ის აზრიც დაგვებადოს, რომ ტექსტში მოხსენიებულ დიდგორში იგულისხმება მეფეთა დასახველებელი ადგილი თბილისთან ახლოს, სადაც დავით აღმაშენებელს ბრძოლა მოუხდა თურქ-სელჩუკებთან და დაამარცხა კიდეც. ამიტომ, ადგილი შესაძლებელია, ფერხულის ტექსტში შეტანილი იყოს ბრძოლებით გამოჩენილი ორი ისტორიული ადგილი - დიდგორი და ბასიანი. თუ ეს ასეა, მაშინ დასაზუსტებელი რჩება ფერხულის ტექსტში დიდგორისა და ბასიანის მოხვედრის საფუძველი, რადგან ფერხული სოფელ ღებზე ოსების თავდასხმის ფაქტს ეძღვნება.

იგივე შეიძლება ითქვას ბადელასა და კირტიშის შესახებ. ამ შემთხვევაში ერთი, კერძოდ ბადელა, სოფელია სამხრეთ საქართველოში, მეორე, კირტიში კი - ადგილია საქართველოს ჩრდილოეთში, სოფელ ღებთან ახლოს. ამ ორი, ერთმანეთის საპირისპირო ადგილის ტექსტში მოხვედრის მიზეზიც გარკვევას მოითხოვს.

ისიც არ არის გამორიცხული, რომ დიდგორისა და ბასიანის, ან ბადელასა და კირტიშის მოხვედრა ფერხულის ტექსტში უბრალოდ სიტყვების თამაში იყოს.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა ნახევარ წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლისა და თეძოს სახსარში და

მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერობი დაშორებულია).

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

მკლავები ხელკავის მდგომარეობაშია, რის დროსაც ყოველი მამაკაცის მარცხენა ხელი ხანჯალზეა, მარჯვენა კი გაყრილია მარჯვნივ მდგომი მამაკაცის მარცხენა მკლავში. ფერხულში ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში ქალი გამოსდებს მამაკაცს ხელკავს.

მუსიკალური ზომა - 3/4

სიმღერას იწყებს ერთი (დამწყები), რომელსაც მესამე ტაქტიდან უერთდება გუნდი და რვატაქტიანი მუსიკალური შესაგლის შემდეგ ფერხული იწყებს სვლას, რომლის:

პირველ ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეორე ტაქტზე - მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე - მარცხენა ფეხი მოხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგმება იატაკზე მარჯვენა ფეხის უკან (ამ დროს ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარცხნივ).

მომდევნო ორ ტაქტზე - ფერხული აღწერილი საცეკვაო ფრაზა იწყება მარცხენა ფეხით და სრულდება ოგევე მარცხნივ მოძრაობით.

ამის შემდეგ ფერხულის საცეკვაო ფრაზა ისევ მარჯვენა ფეხით იწყება მარჯვნივ და ა.შ. ფერხული ყოველ ოთხ ტაქტზე ჯერ მარჯვნივ მოძრაობს, შემდეგ კი მარცხნივ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ო ს ი ე ”

ფერხულ “ოსიეს” ტექნოლოგია (ფერხულის ფეხებისა და მკლავების მოძრაობა-მდგომარეობანი) “დიგორა დასხდნენ გეზინის” ანალოგიურია, ამიტომ მისი განმეორებითი აღწერა მიზანშეწონილად არ მივიჩნიეთ. ერთი და ოგევა ფერხულში მონაწილეთა შემაღვენლობაც - ფერხული “ოსიე” ქალ-გაფთა მონაწილეობით სრულდება. აქვე შევნიშნავთ, რომ “ოსიეს” გარდა, “დიგორა დასხდნენ გეზინის” ფეხების მოძრაობათა კომპლექსის მსგავსია ფერხულების “ქალსა ეისამე” და “ერთხელ წისქვილს წინსვლისათვის” დამახასიათებელი ფეხების მოძრაობათა რიგი, მათი თანმიმდევრობა.

რაც შეეხება ფერხულ “ოსიეს” წარმოშობის ისტორიულ საფუძვლებს, ოგი თავისი წარმოშობით სვანეთის რაჭაზე გალაშქრების ერთ-ერთ ფაქტს უკავშირდება. თვით სახელწოდება “ოსიე”, ვფიქრობთ, მისამდევრის მნიშვნელობას უნდა ატარებდეს, რაზედაც მოუთითებს ფერხულის ტექსტი:

რომ იძრა ცა და ქვეყანა	ოსიე	ქვედასა კარსა გარ დადა	ოსიე
ღვითდა მთა და ბარია	ოსიე	შაგი სისხლისა ღვარია	ოსიე
აძირა დიდი სულთან	ოსიე	გასჭერ ხელი და ხმალო	ოსიე
პატარა ტანოვანია	ოსიე	გულო ნუ შეგვიმინდები	ოსიე
ზედასა კარსა მოადგა	ოსიე	სისხლისა ნატალახეცა	ოსიე
დიდი სვანისა ჯარია	ოსიე	ფეხი ნუ მოგვიცუოდები	ოსიე

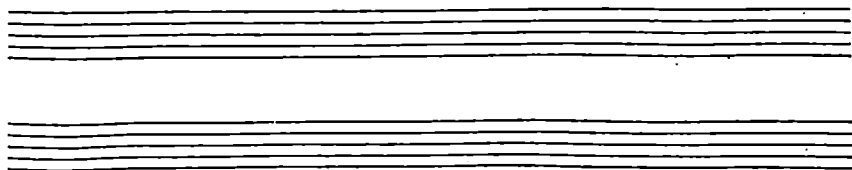
როგორც შევნიშნეთ, მეომრულ-ლაშქრული შინაარსის ფერხულებს ჯგუფს მიეკუთვნება საქართველოს ერთ-ერთი უძველესი კუთხეში, მესხეთში, დღემდე შემორჩენილი ფერხული “მამალი მუხასაც”, სადაც მუხაში საქართველოა ნაგულისხმები, მამლაში ანუ მუმლაში კი - მტერი.

Handwritten musical notation for the first system. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The lyrics "გა - ყ გავ-ბე-და" are written below the staff. The accompaniment is written on a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system. The melody continues on the treble clef staff, and the accompaniment continues on the bass clef staff. The lyrics "გავ-ბე-და" are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the third system. The melody continues on the treble clef staff, and the accompaniment continues on the bass clef staff. The lyrics "გავ-ბე-და" are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the fourth system. The melody continues on the treble clef staff, and the accompaniment continues on the bass clef staff. The lyrics "გავ-ბე-და" are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



გაუ გავხე

გაუ გავხე და ჩუ ლუიზერ ლიხიო მიჯრიშა ლაშგარა გაუ გავხე
გაუ გავხე და ხემცუიქულებიო ხალდეშა სოფელსა გაუ გავხე
გაუ გავხე ვარიას ხატხეს ხალდე სოფელ გაუ გავხე
გაუ გავხე იფზირალეს ლეჩხმა ვარგალ გაუ გავხე
გაუ გავხე იფზირალეს ხალდეშ ხაცას გაუ გავხე
გაუ გავხე ჟიფ ხოფზირას ხალდეშ ხაცას გაუ გავხე
გაუ გავხე გავიხედე სგაუხანგენას ხალდე სოფელს გაუ გავხე
გაუ გავხე გავიხედე ეზა იშიალხ ხალდეშ დგაჟარ გაუ გავხე
გაუ გავხე ჩიდ მარენამ გეგი ი თაზი გაუ გავხე
გაუ გავხე ჩიდ გარენამ ჯოხან ი ჩარგიზ გაუ გავხე
გაუ გავხე იშიალას ხალდეშ ხასვრალ გაუ გავხე

გაუ გავხე

შეგროფილა ლეჩხუმის ლაშქარი
მოციქულობენ ხალდეს სოფელთან
უარს ეუბნება ხალდეს სოფელი
ბჭობენ ლეჩხუმის თავადები
ბჭობდნენ და გადაწყვიტეს დაღუპვა
გადაწყვიტეს სოფლის დაღუპვა
გავიხედე კარგად იბრძვიან
გავიხედე ყველაზე კარგად გეგი და თაზი
გავიხედე იმათზე კარგად ჯოხანი და ჩარგიზი
გავიხედე კარგად ომოზენ ხალდეს გაჟჟაცები

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი

ლოგოსა დასხდნენ ვეზირნი



ღოგორსა დასხდნენ ვეზირნი
(ოგივე ღოგორი და ბასიანი)

ღოგორი და ბასიანი
ჩოხა ნაბდით საყესე არი
ღოგორსა დასხდნენ ვეზირნი
რჩეულნი ბადელოვანი
მათ გამორჩევა შეუქმნათ
არჩიეს გამოარჩიეს
შეკრიეს გამოარჩიეს
მთანი და მთანი აწონეს
საგალად კირტიშოვანი
კირტიშობას რომ ჩაყიდნენ
გზანი დაუხვდათ წყლიანი
წყლიანი ქვიშნარიანი
მინდორი ბალახიანი
წინ კაცი შემოეყარათ
მადლიანი და ღვთიანი
ვაი თუ შენცა გეწყინა
ჩვენი ღებოსა ზიანი
ღები დაწვეს და დადაგეს
არსად გაუშვეს ხშიანი
აყვაროთ ღებურ ხიდები
გამაგლოთ ციხის კარები
ღედა ღვთისასა მივართვათ
ტავთეთრი ნიშა ხარია
რქადახვეული ცხვარია

ოსიე

ჩაწ. პ. პერიშვილის მიერ

დაწყ.

როს იდ- ჩა. მთა და ქა- ნა- მ

სი- ნ სი- ნ

ოსიე

როს იძრა ცა და ქვეყანა
 იძროდა მთა და ბარია
 აიძრა დიდი სულოთანი
 ბატარა ტანოვანია
 ზედასა კარსა ჩამოდგა
 დიდი სვანისა ჯარია
 ქვედასა კარსა ჩამოდგა
 შავი სისხლისა ღვარია...
 ...ღედა ღვთისას მივართვათ
 რქა დაკეული ზარია...

პატრიოტული შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

პატრიოტული შინაარსის ფერხულეებში ლ-გვარამაძე განიხილავს იმ ხასიათის ფერხულეებს, რომლებშიც, მისი აზრით, "აისახება ფართო მასების მისწრაფებები ან ფეოდალების წინააღმდეგ კლასობრივი ბრძოლა, რომელიც არ ცხრებოდა საუკუნეების განმავლობაში და სწორად გლვთა აჯანყებებით მთავრდებოდა. ამ ცუკვების დროს ასრულებდნენ ხალხის მიერ შექმნილ სიმღერებს სახალხო გიმრეზზე" (ლ-გვარამაძე, "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია", თბ.1957, გვ.16-17).

ჩვენი აზრით კი, საბრძოლო და მეომრულ-ლაშქრული შინაარსის ქორეოგრაფიისაგან განსხვავებით, რომლებიც ძირითადად გამოსატყვევდნენ თემებს შორის ან გარეშე მტრების წინააღმდეგ ბრძოლის ისტორიულ ფაქტებს, პატრიოტული შინაარსის საცეკვაო ნიმუშებს უნდა მივაკუთვნოთ ალბათ ის ფერხულეები, რომლებიც უშუალოდ გადმოცემენ სამშობლოსათვის თავდადებული გმირობისა და ასევე უსამართლობის წინააღმდეგ ცალკეულ მებრძოლთა თავგანწირვის მაგალითებს. აქედან გამომდინარე, პატრიოტული შინაარსის ფერხულეებს შორის უნდა განვიხილოთ: "ქართლ-კახური ფერხული" "შავლეგო", სვანური ფერხული "როსტომ ჭაბუკი" და "ჩეყარამსა", რაჭული "ქალსა გისმე" და მეგრული "ბაბრა" ანუ "ბაბრალე".

ფ ე რ ხ უ ლ ი " შ ა ვ ლ ე გ ო "

ფერხული "შავლეგო" თავისი შინაარსით სხვადასხვა გარიანტით გვხვდება, მაგრამ მისი ფორმა შინაარსის ყველა გარიანტში ერთი და იგივეა და მიეკუთვნება ფერხულეების იმ სახეობას, რომელთათვისაც დაშახტავიანიებულია ფერხულის შიგნით მოთამაშე.

დ-ჯანელიძე ნაშრომში "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები" ფერხულ "შავლეგოს" შესახებ შემდეგ ცნობას იძლევა: "შავლეგო" - საფერხულო წყობა წრის შიგნითა პანტომიმური მოთამაშით დღემდე შემორჩენილია კახეთში" (ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ფერხულის ტექსტსა და მის სასიმღერო მელოდიასზე, რაც შეეხება ფერხულის საცეკვაო მოძრაობათა კომპლექსს, იგი ჯერჯერობით უცნობია. ფერხული "შავლეგო" მისი სამივე ნაწილით მხოლოდ რაჭამ შემოგვინახა). შემდეგ ნაშრომში გადმოსცემს შავლეგოს ბიროვნების აძქედლიშვილისეულ დახასიათებას, რომ "შავლეგო ყოფილა გმირი ვაჟაკი, სწორ-ამხანაგების გაბტანი, მაგრამ შემთხვევით ჩაგარდნა თურქებს. ერთი სიმღერის მიხედვით, შავლეგო თითქოს მოუკლავთ და მისი სისხლის ასაღებად დედამის აუღია ხმალი, კახეთში ჩაწერილი სიმღერის ტექსტით კი ტყვედ ჩაგარდნა მტერს და ძმებს დაუხსნიათ".

დ-ჯანელიძე "შავლეგოს" კახური გარიანტის შინაარსს ასე გადმოგვცემს: "ფერხულის შიგნით დგას თურქებისაგან დატყვევებული შავლეგოს როლის პანტომიმურად ამდსრულებელი. ის თავჩადუნულია, დაღონებული მის გარშემო ფერხული უკლის და მღერის, როდესაც ფერხული მღერის - "შავლეგო, მაღლა აიხედე, შენი ძმები მოდიანო", შავლეგოს როლის შემსრულებელი გულხელდაკრულია აიხედავს მაღლა, გამზიარულდება, შეუერთდება მომღერალთა და სიმღერა არანერვლებრივად შიარულდება, ის საცეკვაო-სათამაშოში გადადის და ამით მთავრდება" (დ-ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ. 1948წ. გვ.162,163).

მოგვყავს ფერხული "შავლეგო" ტექსტი, ჩაწერილი რაჭაში, სოფელ ლხეთში, 1958 წელს გიგა ჯაფარიძის მიერ:

შავლეგ ცხენსა მოაფრინდა
გიწროსა და აგსა გზასა
შავლეგ ცხენი წამოეკცა
ნაყვალეგსა გუთნისასა
თავზე თურქი წამოადგა
გალესილია აღმასითა
დამკარ თურქო ნუ გებრალეგი
თუ გული გაქვს აღმასისა

დაჭრა თურქმა თავი მოსჭრა
ჩაეხვია გუთნის კვალსა
შავლეგოს დედა სტიროდა
ვაი შავლეგოს დედასა“.

არსებობს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული ხალხური ფერხული “შავლეგო” შექმნილია XII-XIII საუკუნის სახელმწიფო და სამხედრო მოღვაწის, შალვა ახალციხელის პატივსაცემად. ჩვენი აზრით, აღნიშნული მოსაზრება უფრო ახლოს უნდა იდგას სინამდვილესთან, რადგანაც ძნელი დასჯერებელია, რომ სხვა შემთხვევაში თუვინდ გმირის, მაგრამ მაინც ვინმე რიგითი მებრძოლის ტყვეობაში მოხვედრისა და თავგანწირვის ფაქტი (რასაც არაერთხელ ქონდა ადგილი ქართველი ერის ყოფაში) დაედო საფუძვლად შავლეგოს პიროვნებასადმი მიძღვნილი ფერხულის წარმოშობას და მის შენარჩუნებას საუკუნეების მანძილზე.

როგორც ცნობილია, შალვა ახალციხელი იყო თამარ მეფის ვეზირი, ერისთავი-ერისთავი, რომელსაც თავი გამოუჩენია მთელ რიგ ბრძოლებში, როგორც ნიჭიერ სარდალს. მაგალითად, 1195 წელს შამქორის ბრძოლაში მან თურმე ხელთ იგდო ხალიფის დროშა, ყარისსათვის ბრძოლაში 1205 წელს სარგის თმოგველთან ერთად სარდლობდა ქართველთა ლაშქარს, ბასიანის ბრძოლაში სარდლობდა მესხთა მოწინავე ლაშქარს და სხვ. დაბოლოს, 1225 წელს, მამასთან, ივანესთან ერთად მეთაურობდა მესხთა ლაშქარს გაერისთან ბრძოლებში ზვარაზმელთა წინააღმდეგ ახალციხელები მტრის სიჭარბეს არ მოერიდნენ, მაგრამ უთანასწორო ბრძოლაში დამარცხდნენ. შალვა ახალციხელი ტყვედ ჩაიგდეს და რადგანაც მან რჯულის შეცვლაზე მტკიცე უარი განაცხადა, ჯალალედინმა სიყვდილით დასაჯა.

როგორც აგღინიშნეთ, ფერხული “შავლეგო” ფერხულებისათვის დამახასიათებელი სამივე კომპონენტით - ტექსტით, სიმღერითა და ფეხების მოძრაობათა თავისებური კომპლექსით უკანასკნელ დრომდე მხოლოდ ზემო რაჭას შემორჩა.

მოგვყავს ფერხული “შავლეგოს” აღწერის რაჭული ვარიანტი.

ფერხულის შესრულების აღწერა

დაწყებაზე ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე ბოზიციაშია (ე. ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული), მკლავები კი ერთმანეთის მხრებზეა გადადებული.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეხულია და ხელისეღრმავებულია.

მუსიკალური ზომა - 4/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი, რის დროსაც ფერხული ადგილზე დგას.

მეორე გუნდის:

პირველ ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მეორე ტაქტზე - მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ.

მესამე ტაქტზე - ისევ მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მეოთხე ტაქტზე - მარცხენა ფეხით იატაკზე ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგება მარჯვენა ფეხის წვერთან.

მესუთე ტაქტზე - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარცხნივ.

მექვსე ტაქტზე - მარჯვენა ფეხი ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგება იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლთან.

აქ მთავრდება ფერხულ “შავლეგოს” საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და შეორდება ნებისმიერჯერ.

ხალხური გადმოცემით, სვანური ფერხული “როსტომ ჭაბუკი” (როსტომ ჭაბუკი) ეძღვნება ახალგაზრდა როსტომის გმირულ ბრძოლას მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. ჩაგრული ხალხის ინტერესები როსტომმა იარაღით ხელში ბრძოლით გამოხატა, რისთვისაც მას სდევნიდნენ.

მშრომელი ხალხის თანაგრძნობა, მათი ზრახვები და ფიქრები დაედო საფუძვლად ფერხულ “როსტომ ჭაბუკის” არსებული ვარიანტის შექმნას. ხალხმა მისი გაბედული, გმირული გზა ქებით მოიხსნა და სიმღერა-ცეკვის საშუალებით გადასცა მომავალ თაობას.

როგორც ფერხულის ტექსტი გადმოგვცემს, როსტომი თურმე ერთხელ ჩაფრებმა დააპატიმრეს და ეცეროდან ზუგდიდისკენ მიმავალ გზას გაუყენეს, მაგრამ იგი გზიდან გაიქცა და თავისუფალი ისევ სვანეთის მთებს დაუბრუნდა.

ფერხულის ტექსტიც ასე მთავრდება:

“... ყველგან წვიმს, ყველგან თოვს,

თეთრ ეცერს მზე ანათებს“.

აღნიშნულ ფერხულში საყურადღებოა ის, რომ როსტომ ჭაბუკი ამ შემთხვევაში შედარებით გათანამედროვეებულია და მისი საქმიანობა მხოლოდ მე-18 საუკუნით შემოიფარგლება. მაგრამ რაც შეეხება როსტომ ჭაბუკის კულტს საქართველოში, იგი ბევრად უფრო ადრინდელია.

ბ.ნიეარაძე “ისტორიულ ეთნოგრაფიულ წერილებში” ასე აღწერს სვანეთში ჩაწერილ ლექსებს: “როსტომი იყო თურანელი. ცხოვრობდა ქვეყანა კეისრის საბრძანებელში, ადგილსა ყარაიასა. თავისი სიცოცხლე როსტომმა დევ-მხეცებთან და გელურ ღორებთან ბრძოლაში გაატარა. ქვეყანა კეისარის დიდ ბატონს სცემდა როსტომს, რადგან ის რომ არა, ქვეყანას საკეისროს დევ-მხეცები აიკლბდნენ. გამონდებოდნენ დროგამოშვებით დევები, მოედებოდნენ საკეისროს და შვილებს აკვანში მწოლარეს ართმევდნენ მცხოვრებლებს. ამ დროს ქვეყანაში შეეხვეწებოდა როსტომს. ეს უკანასკნელი მიჰყვებოდა ერთი კიდიდან მეორე კიდიმდე, სულ გააწყალებდა მხეცებს და ამნაირად გასწმენდა სამეფოს” (ბ.ნიეარაძე, “ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები” თბ. 1964 გვ. 116).

მის. ჩიქოვანის გამოკვლევით როსტომი ერთ შემთხვევაში ამირანის უფროსი ძმაა, მეორე შემთხვევაში კი იგი ამირანის მამად გვევლინება. იგი წერს: “ფოლკლორული გადმოცემის მიხედვით ამირანი მუდამ მითიურ არსებებს ებრძვის. მისი მთავარი მოწინააღმდეგეები ადამიანები არ არიან. ადამიანური წარმოშობის გმირის მითიურ არსებებთან, ბოროტ ძალებთან ბრძოლა ზეიბარი შემოქმედების ძლიერ შორეული პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი და იგი ბარბაროსობის ხანადან მომდინარეობს”. (მ.ჩიოქოვანი, “მიჯაჭვული ამირანი”, თბ. 1947 გვ.238,268).

ხსენებული ლექსიდან და ფოლკლორული მასალა უფლებს გვაძლევს გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ სვანური ფერხულის “როსტომ ჭაბუკის” წარმოშობის საფუძველი შესაძლებელია უფრო მეტად უკავშირდებოდეს სწორედ ბარბაროსობის ხანის იმ ლექსდარულ როსტომს, რომელიც ჯერ კიდევ დევ-მხეცებს და გელურ ღორებს უღელტა ქვეყანა კეისრის ხანაში და არა იმ როსტომ ჭაბუკს, რომლის არსებობასაც მხოლოდ ერთი საუკუნე გვაშორებს.

თუ გადავხედავთ სვანეთში შემორჩენილი ფერხულ “როსტომ ჭაბუკის” საფერხულო ფეხის წყობას, შევამჩნიეთ, რომ თავისი სტრუქტურით იგი ახლოს დგას “მურგვალ ჭიშთთან” (მრგვალ ფეხთან) და აქედან გამომდინარე ფერხულის უძველეს სახელწოდებასთან “მრგვალთან” რაც გარკვეულწილად მიუთითებს მის უძველეს წარმოშობაზე.

ფერხულის შესრულების აღწერა

გდგევართ ნახევარწრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე ბოიციანში (ე.ი. ორივე ფეხი გაშართულია და ტერფებით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული).

ფერხულში მონაწილე როგორც გაცეხის, ისე ქალების მკლავები ხელისელჩაქიდებულია.

ფერხული თავიდანვე მოძრაობს მარჯვნივ წრის შეუკერელად ნებისმიერი მოხაზულობით.

საბოლოოდ წრე შეიკრება და ფერხულიც აჩქარდება.

ისე, როგორც თითქმის ყველა ფერხული, ფერხული როსტომ ჭაბუკი “მთავრდება დალოცვით “დაგვლოცოს იესო ქრისტემ” (ამუ ქრისტეს ჩულმაზურად)

მუსიკალური ზომა – 4/4.

ბირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ ორ მერვედზე (ე-ი) – მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და გავიქნევთ წინ პაერში.

მეორე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე წერტილით (ო) – მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზე გადავა. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ესება ერგცერით.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (რუ) – მარჯვენა ფეხს ერგცეროდან მთელი ტერფით ვდგამთ იატაკზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ესება ერგცერით.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (დი) – მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზე გადავა. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ესება ერგცერით იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე (ე) – მარჯვენა ფეხით გადაიდგება სრული ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ესება ერგცერით.

მესამე ტაქტის ბირველ ნახევარ თვლაზე (ლა) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი თანდათან მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და მარჯვნივ გადაინაცვლებს. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს. ამის შემდეგ მარჯვენა ფეხით სრულდება “საფერხული ჩაყრელი”, ე. ი. მარჯვენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში და პაერში ირიბად გავიქნევთ მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვრავთ იატაკზე. მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (სა) – მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის ბოლო მერვედზე (ი) – მარცხენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში და გავიქნევთ წინ პაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგუქუნს და მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაგვრავთ იატაკზე ისე, როგორც ფერხულის დასაწყისში, პირველი ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე იყო აღწერილი.

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რომელიც იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ჩ ე ყ ა რ ა მ ს ა ”

ბატრიოტული შინაარსის ფერხულების ჯგუფს ალბათ უნდა მივაკუთვნოთ სვანური ფერხული “ჩეყარამსა”, რომელშიც ფიგურირებს ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლის გამოშმატებული ერთი მაგალითი.

როგორც ცნობილია, ძველად ზემო სვანეთს ბაღის ქედი ჰყოფდა ორ ნაწილად – უბატონო და საბატონო სვანეთად. ზალხური ვადმოცემით ბაღის ქედის ზემოთ უბატონო სვანეთი ყოფილა, ბაღის ქვემოთ კი დადუმქელიანი ბატონობდა. იმ დადუმქელიანს, რომელსაც ფერხული “ჩეყარამსა” ეძღვნება, მეტსახელად თურმე ფუთა ფალთას უწოდებდნენ. ფუთა დადუმქელიანის მიზანი იყო, როგორმე ხელში ჩაეგდო თავისუფალი სვანეთის ნაწილი. ამ მიზნით ოჯი ხშირად ავიწროვებდა მათ, რამაც აიძულა თავისუფალი სვანები მიეღოთ ფუთა დადუმქელიანის თავიდან მოშორების გადაწყვეტილება. ამ მიზნით მათ კოშკში წინასწარ დაამაგრეს თოფი, რომელიც ერთ ადგილზე

ყოფილი დამოუკიდებელი სწორედ ამ ადგილზე უნდა დაესვათ ფუთა ფალთა. თოფის სასხლეტზე გამობაბეს თოფი. თოფის საშუალებით უნდა გამოეკრა სასხლეტი ყველა იქ მყოფი გვარის წარმომადგენელს. აღნიშნულის მიზნად ორი გარემოება უნდა მივიჩნიოთ: ჯერ ერთი ყველას სურვილი ამ აქტში მონაწილეობისა, რაც გამოწვეული იყო ფუთა დადგენილებისადმი დიდი სიძულვილით და მეორე – სისხლის აღების თავიდან აცილება. თუ ფუთა დადგენილების სიყვდილი ერთ კაცს ან გვარს დაბრალდებოდა, ის გვარი სისხლის აღების წესის თანახმად ფუთა დადგენილების მომხრეთა მხრიდან აღვიდა იქნებოდა განადგურებული. ამ შემთხვევაში კი ბიროვნების ადგილი ერთიანმა კოლექტივმა დაიკავა, რომლის წინააღმდეგ ბრძოლაში ფუთას მომხრენი სასურველ მიზანს ვერ მიაღწევდნენ.

ფუთა თავისი ამაღლით მიიღეს უშუალოდ, მიიწვიეს სუფრასთან და დაიწყო ღრეობა. გაისმა სუფრის თამადის (მახვინი-მამასახლისის) წინასწარ დადგენილი ნიშანი – “მომართეთ წითელი ღვინო” და თოფიც გაგარდა. ასე მოიშორა თავიდან თავისუფალმა სგანეთმა მოძალადე თავადი.

ფერხულში “ჩაეყარაშა” გადმოცემულია თავისუფლებისმოყვარე ხალხის ბრძოლის ერთ-ერთი ეპიზოდი, რომელშიც ნათლად ჩანს სგანა ხალხის ერთსულოვნება ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

რაც შეეხება სახელწოდებას “ჩაეყარაშა”, მას თითქოსდა არავითარი საერთო არ გააჩნია ფერხულის შინაარსთან. როგორც გამოკვლევამ დაგვანახა, “ჩაეყარაშა” ნიშნავს ჩეყას ფეხს, სადაც “ჩეყა” მამაკაცის სახელია, ალბათ იმ მამაკაცისა, რომელმაც დაადგინა ამ ფერხულის ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი.

ინტერესს მოკლებული არ არის დადგენა იმ ეპოქისა, რომელშიც მოხდა აღნიშნული ფაქტი და შეიქმნა მასთან დაკავშირებული ფერხული. ხალხური გადმოცემით, XV საუკუნეში სგანეთს ზემო რაჭის წინააღმდეგ გაულაშქრია და დაუმორჩილებია იგი. ამ ლაშქრობას კი ფუთა დადგენილები მეთაურობდა. ამიტომ უნდა გოფიქროთ, რომ ფუთა დადგენილების სგანეთში XV–XVI საუკუნეებს შორის ბატონობდა და ფერხულს “ჩეყარაშა” დაახლოებით 4–5 საუკუნის ისტორია გააჩნია.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე. ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე ბოიციამია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული).

მკლავები ქვევანმკლავებია და ხელები ერთმანეთის ქაზრებშია ზურგს უკან ჩაიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელთელჩაიდებული. მუსიკალური ზომა – 4/4

სიმღერას იწყებს ბირველი გუნდი.

ბირველ ტაქტზე ძირითადად ყოვანა, მხოლოდ ტაქტის უკანასკნელ ორ მერველზე (სა-ვო) მარცხენა ფეხს მოგზნით მუხლის სახსარში და გაგიწევთ წინ ჰაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგებუნს და იატაკზე დავეკრათ მარჯვენა ფეხის ქუსლს.

მეორე ტაქტის ბირველ მერველსა და მომდევნო მეოთხედზე (რამ-სა) – მარცხენა ფეხი დაიდგება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

შემდეგ მერველზე (ი) – მარჯვენა ფეხი ერგცეროდან იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ვო) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭდობა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება

იატაკს.

ტაქტის ბოლო მეოთხედზე (თ) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხლო ჩაქრული", ე.ი. მარჯვენა ფეხს გაემართათ მუხლის სახსარში და პაერში ირიბად გაგიქნეთ მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგკრავთ იატაკზე. მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვსრით მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე წერტილით (თი) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (და) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხლო ჩაქრული", ე. ი. მარცხენა ფეხს გაემართათ მუხლის სახსარში და პაერში ირიბად გაგიქნეთ მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგკრავთ იატაკზე. მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვსრით მუხლის სახსარში.

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც ის თავიდან იწყება და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ქ ა ლ ს ა ვ ი ს მ ე "

ფერხული "ქალსა ვისმე" რაჭული ფერხულების ციკლს მიეკუთვნება. ის ეძღვნება გასათხოვარ ქალს, რომელსაც ტექსტის მიხედვით შუშანა ერქვა. მას დიდ თითზე ბეჭედი ეკეთა, რომლის თვალზე მოლი ამოსულა და ა.შ.

საყურადღებოა, რომ შუშანას სახელითაა ცნობილი ქართლის ერისთავის ქალიშვილი, რომლის ტრაგიკული თავგადასავალიც შეტანილია "ქართლის ცხოვრებაში".

ერისთავის უღამაზესი ქალი შუშანა თურმე ხაზართა ხაჰანს შეჰყვარებია, მისი ხელი უთხოვია და ჯარი რომ მიუღია, დიდი ლაშქარი გამოუგზავნია საქართველოში, რომელსაც აუოსრებია ქართლ-კახეთი და ქალიც გაუტაცნია. ერისთავის ქალმა თურმე ხაზართა ხაჰანის (როგორც ურჯულოს) ცოლობას სიკვდილი არჩია. ზღად ბეჭედში საიდუმლოდ შენახული საწამლავი დაღია და თავი მოიკლა. აღნიშნული ფაქტი, როგორც "ქართლის ცხოვრების ქრონიკები" გადმოგვცემენ, მე-8 საუკუნის 60-იან წლებში მომხდარა.

საყურადღებოა, რომ ორივე შემთხვევაში საუბარია ქალზე, რომელსაც შუშანა ერქვა და მის ბეჭედზე. აღნიშნულმა კი შეიძლება გავაფიქრებინოს, რომ ფერხული "ქალსა ვისმე" შექმნილია სწორედ ქართლის ერისთავის ქალის თავგანწირვასთან დაკავშირებით და იმავე მე-8 საუკუნის ქართული ხალხური შემოქმედების საცეკვაო ნიმუშს წარმოადგენს.

თვით ფერხული "ქალსა ვისმე" კი პატრიოტული ხასიათის ფერხულად იმდენად უნდა ჩაითვალოს, რამდენადაც თავადის ქალის თავგანწირვის აღნიშნული ფაქტი თავისი მზანდასახელობით სამშობლოსთვის თავდადების ტოლფასია.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე. ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს). ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დაშორებული).

პილაკები ქვედაშვებულია და ხელბეჭედიანია.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ისე ქალები.

მუსიკალური ზომი - 2/4.

სიმღერის პირველ ტაქტს მღერის მხოლოდ დამწყები. ფერხული სვლას იწყებს მეორე ტაქტიდან (გუნდის სიმღერაში შეეგლასთან ერთად), რომლის პირველ მეოთხედზე (ქალსა) -

მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ეხება იატაკს ერგცერით.

მეორე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ვისმე) – მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე, ხოლო ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ეხება იატაკს ერგცერით.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ერჟეა) – მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მუხლისა და თქვის სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს. ზეტუნე ოდნავ შებრუნდება მარცხნივ.

მესამე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (შუშა) – მარცხენა ფეხის გაგმართავთ მუხლის სახსარში და გაიქნეთ წინ პარეში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შეგასრულებთ მცირე ერგუქს და მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაეკარავთ იატაკზე.

მეოთხე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ნა) – მარცხენა ფეხი დაიდგმება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ეხება იატაკს ერგცერით.

მეოთხე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ო) – მარჯვენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგმება იატაკზე მარცხენა ფეხის უკან. ამავე დროს ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარჯვნივ.

აქ მთავრდება ფერხულის “ქალსა ვისმე” საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან (ეი. მარჯვენა ფეხის ნაბიჯიდან მარჯვნივ) და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ძ ა ბ რ ა ” “ ძ ა ბ რ ა ლ ე ”

ბატრიოტული შინაარსის ფერხულებიდან ლ-გვარამაძე თავის ნაშრომში “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია” (გვ. 17) განიხილავს მხოლოდ მეგრულ ფერხულს “ძაბრას”. იგი იძლევა ბატრიოტული შინაარსის ფერხულების ზოგად დახასიათებას და იქვე მიუთითებს, რომ “ასეთი ფერხულების მკაფიო მაგალითია “ძაბრა”.

ცნობილია “ძაბრას” შესრულების სხვადასხვა ვარიანტი. მათ შორის საყურადღებოა ყველაზე გავრცელებული ვარიანტი, მოყვანილი დ-ჯანელიძის ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” (გვ. 165): “წრის შიგნით გამოვიდოდა მოთამაშე, რომელსაც სიმღერისა და ოსუნჯობის ნიჭი ჰქონდა. ფერხულის ცენტრში ბეჭვიან ქედს (ბოხოსს) დააგდებდნენ. ფერხულის შიგნით მოთამაშე ხანჯლით ხელში გარს უვლიდა ქედს. ხალხი ქედში გულისხმობდა ურჩხულს – “ძაბრას”, რომელმაც თითქმის მთელი სოფელი გადაჭაბა. ფერხულის შიგნით მოთამაშე სიმღერით განასახიერებდა შეტევას, შოშის, სიძულვილს, უკან დახევას და ისევ თავდასხმას. იგი დახმარებისთვის ხალხს მიმართავდა. საფერხულო მწყობარი კი “პოი, ძაბრას” შესძახებდა. საბოლოოდ ფერხულს შიგნით მოთამაშე სახჯალს დაჭყავდა ბოხოსს, მეფერხულეებიც მისცვივდებოდნენ ქედს, დაგლეჯდნენ და მხიარულებას მიეცემოდნენ”.

ხალხური გადმოცემით, არსებობდა “ძაბრას” ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ფერხულს შიგნით ერთი მოთამაშის ნაცვლად ოთხი-ხუთი მონაწილეობდა, რომელთაც ხელში ხანჯლების ნაცვლად ჯოხები ეჭირათ. როგორც აღწერიდან ჩანს, “ძაბრა” თავისი ფორმით უშუალოდ მიეკუთვნება იმ ფერხულების ჯგუფს, რომელთათვისაც დამახასიათებელია ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა მონაწილეობა, მაგრამ არსებობდა ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ფერხული “ძაბრალე” სრულდებოდა ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა გარეშე. ფერხულის ერთი ნახევარი სიმღერითა ტექსტს აზმოვდა, მეორე ნახევარი კი მოძახილს “პოი ძაბრა”.

რაც შეეხება “ძაბრას” შინაარსს, გადმოცემით “ძაბრაში” ხალხი ბატონს (ანუ შჩაგერელს) გულისხმობდა, ფერხულს შიგნით მოთამაშეში კი ყმას (ანუ ჩაგრულს). აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ფერხული “ძაბრა” გადმოსცემდა ფეოდალთა წინააღმდეგ ხალხის ბრძოლის ამსახველ სურათებს, რის გამოც ფერხულს ბატრიოტული ხასიათი ეძლევა.

შაველგო

Handwritten musical score for the song "შაველგო" (Shavelgo). The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written in Georgian script below the notes.

System 1: *mf*
შავ-ღებ შვ-ნი შა-ვი ღო-ბა შავ-ღა

System 2: *mf*
გო ჭი! შავ-ღებ შვ-ნი შა-ვი ღო-ბა

System 3: *mf*
შავ-ღა გო სის-ხეზი გა-ვი ბა-ა

System 4: *mf*
ბი-ა შავ-ღა გო ჭი! სის-ხეზი გა-ვი

System 5:
ბა-ა ბი-ა შავ-ღა გო

შავლეგო
(რაჭული ვარიანტი)

შავლეგ ცხენსა მოაფრენდა
ვიწროსა და აფსა ვზასა
შავლეგს ცხენი წამოექცა
ნაკვალევსა გუთნისასა
თაგზე თურქი წამოადგა
გალესილი აღმასითა
დამპარ თურქო ნუ გებრალვი
თუ გული გაქვს მამაცისა
დაჰკრა თურქმა თავი მოსჭრა
ჩაეხვია გუთნის კვალსა
შავლეგის დედა სტიროდა
ვამი შავლეგის დედასა.

შავლეგო
(ნაწყვეტი კახური ვარიანტიდან)

შავლეგ შენი შაგი ჩოხა
სისხლში გაგსამებია
ყაწიმები გიხდებოდა
მტერთან ბრძოლა გიხდებოდა
მაშველი არ გჭირდებოდა

1. ზომიერად

მ ღი ა - ი ო - რე ღი - ა ღა - სა - ი

მ - ღი - ა ო - რი როს - ტომ ჭა - ბი - ვი

მ ღი - ა ო - რე ღი - ა ღა - სა - ი

მ ღი - ა ო - რი - როს - ტომ ჭა - ბი - ვი

ო დიეი ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი როსტომ ჭაბუკიო
 დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი როსტომ ეცრაშიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი შანეშ ნარმაგიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი ლენხვრას ესყა იო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი სგაშენდელხიდიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი ზანათე იო
 ო დიე ორუ დიე ნაშადიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი ლახვარს ანტიხიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე უი მენდელხი აბკეიშ ზაგარიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე დიდაბ აჯხად შანეშ ნამზურსიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ლახვიდ ამსყან გუშევეი შანთიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ჩიაგვ უჩხა ჩიაგვ შდუვეიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე თეთნა ეცერს მიე ხაწედო

ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი როსტომ ჭაბუკიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი როსტომ ეცკრელიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი სვანეთში დაჭერილიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი ლინპერამით (ვზა მესტიიდან
 ზუგდიდამდე) მიჰყავხართ
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი მოსულხართო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი სამეგრელებიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი სამეგრელოდან გამოქცეულიო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ორი მთებიდან ვბრუნდებოდო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე მიხედი აბკეიშ ზეგანამდეო
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიდება სვანეთის სალოცავს
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე დავინახე ჩვენი სვანეთი
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე ყველგან წვიმს ყველგან თოვს
 ო დიე ორუ დიე ლასაიო
 დიე თეთრ ეცერს მზე ანათებს

1. Յոթուհի

Երեւոյի քաղաքը հին քաղաք է, որտեղ լինում է իմ հայրենիքս

Երեւոյի քաղաքը հին քաղաք է, որտեղ լինում է իմ հայրենիքս

Երեւոյի քաղաքը հին քաղաք է, որտեղ լինում է իմ հայրենիքս

Երեւոյի քաղաքը հին քաղաք է, որտեղ լինում է իմ հայրենիքս

ოი და ჩეყასიეო რაშსაი ვო პო
 ოი და ემფისიეო ბარგილდიეო პო
 ოი და ზორჩულიეო ჩხუნუხი ვო პო
 ოი და ეჩხენიეო აშხანი ვო პო
 ოი და აშესიეო ღურდახიეო პო
 ოი და კალასიეო ჭალასიეო პო
 ოი და ზგვეხინიეო ლაჯხვიდხიეო პო
 ოი და შყყაშიეო ქარგანიეო პო
 ოი და ქავხოია ქაბახი ვო პო
 ოი და ლერთანიეო ფოყა სი ვო პო
 ოი და აშესიეო ღურდახი ვო პო
 ოი და უშგუელიეო თესგაი ვო პო
 ოი და სოფელიეო თესგაიო ვო პო

ჩეყარამსა

ოი და შეყასიეო რაშსაიო ვო პო
 ოი და მეფის განძეულობა ვო პო
 ოი და ჩხრიალეხს ვო პო
 ოი და იქიდან და აქედან ვო პო
 ოი და მიდიოდნენ ვო პო
 ოი და კალაას სანაბიროზე ვო პო
 ოი და წინ შემოგვდით ვო პო
 ოი და მწყერუხის ქარაფანი ვო პო
 ოი და ჩაფიარეს გვერდზე ვო პო
 ოი და მარცხენა მხარეს ვო პო
 ოი და ასე მიდიოდნენ ვო პო
 ოი და უშგულში, შიგ სოფელში ვო პო

ქალსა ვისმე

სოფელი გომი, 1954წ.
ჩაწ. თარგავაძის მიერ

Modérato

ad libitum

ქა-ღსა ვის-მე ვ - ჩქა შუ შა ნა - ო

ქა-ღსა ვის-მე ქა-ღსა ვის-მე ვ - ჩქა შუ შა ნა - ო

შუ - ა თი-თსა შუ - ა თი-თსა ვ - სვა ზე-ზე რი - ო

შუ - ა თი-თსა შუ - ა თი-თსა ვ - სვა ზე-ზე რი - ო

ქალსა გისმე, ქალსა გისმე
ერქვა შუშანაო
შუა თითსა, შუა თითსა
ვცვა ბეჭედით
ბეჭდის თვალსა, ბეჭდის თვალსა
მოლი მოსულაო
მოლთა შუა, მოლთა შუა
ნაძვი ასულაო
ნაძვის წვერსა, ნაძვის წვერსა
ქორს ბუდე ქონდაო
ბუდე იყო, ბუდე იყო
აბრეშუმისაო
კვერცხი იღვა, კვერცხი იღვა
იაგუნდისაო
გადმოსრეკა, გადმოსრეკა
მარგალიტისაო
ღმერთო ერთი, ღმერთო ერთი
ჩვენთვის გაზარდეო
სხვა ერთი და სხვა მრავალი
სხვას გაუზარდეო
ქალსა გისმე, ქალსა გისმე
ერქვა შუშანაო

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The bottom staff is in G major and 2/4 time. The melody is written on the top staff with lyrics underneath. The lyrics are: ძაბ-ია-ლე ძაბ-ია-ლე ნა-ნა ნა-ნა. The bottom staff has a bass line with notes corresponding to the melody.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is in G major and 2/4 time. The bottom staff is in G major and 2/4 time. The melody continues on the top staff with lyrics: ღი-ღე ძაბ-ია. The bottom staff has a bass line with notes corresponding to the melody.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The top staff is in G major and 2/4 time. The bottom staff is in G major and 2/4 time. The melody continues on the top staff with lyrics: ჯა-ი ძაბ-ია ჯა-ი ძაბ-ია ჯა-ი ძაბ-ია ძაბ-ია-ლე. The bottom staff has a bass line with notes corresponding to the melody.

ძაბრა, ძაბრა
 უწმინდური!
 გილაძაგვა!
 გილაძღვაძღვა
 თქე ოჭკუმე
 ჩქიში ყვანა?
 ასე ოკო
 დოვყვმლე!
 ღუმე თაქი
 ნოჯანუე
 აშარი ნოხვე
 ომანეს
 ვაკოფსოფას
 ჯილაღეფი
 ოვჭოფათ
 მუმეხვართი
 ვაშენტანი
 ოვჭოფათ
 დოვყვილათ
 ნანა-ნანა
 ყაშაში წვანჯი
 შემიხვატუ
 ვარი, ჯიშა
 ათე ძაბრა
 ვაშაყვილე
 თქვა ყვილით
 ვარი, ვარი
 ასე ოკი
 ქომოლობა
 დია ძაბრა!

ძაბრა, ძაბრა
 უწმინდური!
 დაუთრევი!
 დაყილობ!
 აშან შეჭაშა
 ჩემი ყანა?
 ახლა უნდა
 მოკვლა
 წუხელ აქ
 წოლილა
 აქ მჯდარა
 ბუნაგში
 არ დაგველიჯოს
 ძმებო
 დავიჭიროთ
 მომეხმარეთ
 არ გაგვექცეს
 დავიჭიროთ
 მოგვკლათ
 ღედა-ღედა
 ხანჯლის წვერი
 წამიყვნიტა
 არა ძშაო
 ამ ძაბრას
 ვერ მოგვკლავ
 თქვენ მოკალით
 არა, არა
 ახლა უნდა
 გაყუცობა
 აუ ძაბრა!

დ-ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები"

საყოფაცხოვრებო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

საყოფაცხოვრებო შინაარსის ქორეოგრაფია სხვებისაგან გამოირჩევა ფორმისა და შინაარსის მრავალფეროვნებით. ფორმის მიხედვით აქ გვხვდება ცეკვებს როგორც ცალკე ვაჟთა ან ქაღთა, ასევე ქალ-ვაჟთა შერსულებით, როგორც ცალკური, ასევე წყვილური, ჯგუფური და მასობრივი ცეკვების სახით. რადგანაც ისინი უშუალოდ უკავშირდებიან ადამიანთა ყოფას, მათ ყოველდღიურ საქმიანობას, ურთიერთობებს ადამიანთა შორის, დამოკიდებულებას ბუნებასთან, დაბადებასთან, სიკვდილთან და სხვ. ამიტომ მრავალფეროვანია მათი შინაარსიც, რის გამოც საყოფაცხოვრებო შინაარსის ცეკვებს უნდა მივაკუთვნოთ ისეთი ცეკვები, როგორიცაა: სატრფიალო, სახუმარო, შეჯიბრების, შრომის, საწვით-საგარჯიშო, აგრეთვე ცეკვები, დაკავშირებული პავშვის დაბადებასთან, ავადმყოფობასთან, მიცემილებულის სულის მოსვნიებასთან, ბუნების მოვლენებთან და ცეკვები, რომლებიც საერთოდ გართობა-თამაშობის მნიშვნელობას ატარებენ. მათ შორის შეიძლება გვხვდეს ისეთი ცეკვებიც, რომლებიც დროთა განმავლობაში დაკარგეს რა წარმოშობის საფუძველი გართობა-თამაშობის მნიშვნელობით და შემორჩნენ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, როგორიცაა ერთ დროს ღვთაებათა სადიდებელი სვანური ფერხულები “დიდებათა”, “ლაჟღავში”, “ლილე” და საბრძოლო შინაარსის ორსართულიანი “მარშიქლა”. შესრულებულია ამჟამად ჩვეულებრივი ღვინების დროს. ხალხური გადმოცემით, ქორწილგზში ტრადიციულად სრულდება მეომრული-ლამქრული შინაარსის სვანური ფერხული “თამარ დედოფალი”, პატრიოტული ხასიათის - “როსტომ ჭაბუკი”, სატრფიალო ხასიათის - “შინაგორგლი”, “რამაღა”, “ჯანგილი”. საზეიმო ხასიათის ცეკვა “ცერულთან” ერთად მაშაყცთა შესრულებით და სხვ. ამ მხრივ საყურადღებოა მონადირული ფერხულის “ლეშილი” ბედი, რომელიც საბოლოოდ, როგორც წესი, ძეგლის დღესასწაულში იყავებს ადგილს დანიშნულებას აცვლის საბრძოლო შინაარსის თუმური ფერხულიც “ქორხელადაც”, რომელიც სატობებში სრულდება და რომელზედაც თუმების რწმენით თითქოსდა დამოკიდებულია მოსავლიანობის ბედი. ეს მაშინ, როდესაც სართულებიანი ფერხულებს წარმოშობის საფუძველი ციხე-სიმაგრეების აღებისას გაღანის გაღალახვაში მდგომარეობს. მშვიდობიანობის დროს კი იგი ემსახურება ზემყრელოს მოულოდნელად დაშლისა და სართულებიანად სხარტად და მოხერხებულად ჩამოგარდნაში გაგარჯიშების მიზანს. რაც შეეხება თუმურ “ქორხელას”, მის საბოლოო ვარიანტს სრულიად საპირისპირო მნიშვნელობა, კერძოდ, ფერხულის დაუშვლელად გადაადგილების მნიშვნელობა ენიჭება.

უნდა გვფიქროთ, რომ სწორედ ზემოაღნიშნულმა ფაქტებმა თავისებურად შეუწყო ხელი საყოფაცხოვრებო შინაარსის საცეკვაო ხელოვნებაში მრავალფეროვნების შექმნას, რომელთა შორის განსაკუთრებული ბოჰულარობით სარგებლობს სატრფიალო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია და რომელსაც წითელ საზად დასდევს ქართველებისათვის ძველი დანიშნულება და ვაჟის რაინდული ბუნება და სწორედ ამიტომ ჩვენც საყოფაცხოვრებო შინაარსის ქორეოგრაფიის დახასიათებას სატრფიალო შინაარსის ქორეოგრაფიის განხილვით დავიწყებთ.

სატრფიალო ხასიათის ქართული ხალხური ცეკვების დახასიათება

როგორც ქორეოგრაფიის საფუძვლების გამოკვლევა მიგვანიშნებს, საცეკვაო ხელოვნების საწყისი ფორმა, ჯერ კიდევ პირველყოფილ ადამიანებში, მონადირული ცეკვის სახით იყო წარმოადგენილი, რომელიც როგორც წესი მხოლოდ მაშაყცების მიერ სრულდებოდა უშუალოდ ნადირობასთან კავშირში და მასში ქალთა მონაწილეობა, ადამიანთა განვითარების აღნიშნულ საფეხურზე. ყოვლად დაუშვებლად იყო მიჩნეული (დაუშვებელი იყო ნადირობაში ქალთა მონაწილეობა და აქედან გამომდინარე მათი მონაწილეობა მონადირულ ცეკვებშიც). მკაცრად ითვებოდა ნებისმიერი ქალი, რომელიც მაშაყცებისათვის განკუთვნილ მონადირული და მეომრული ცეკვების შესრულებას გაუბედავდა. ეს კი საწყის ეტაპზე დიდ წინააღმდეგობას უქმნიდა სატრფიალო შინაარსის ცეკვების ჩასახვის პროცესს.

ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თავდაპირველად ცეკვების შემსრულებლად მხოლოდ მაშაქაცები გვევლინებიან და ცეკვებიც მხოლოდ მაშაქაცური იყო, რომელთა წარმოშობასაც ძირითადად ნადირობის გავლილი პროცესის თხრობისა და მონადირულ ხერხებში გაწრთვნის მნიშვნელობა ამოძრავებდა.

რაც შეეხება ცალკე ქალთა და განსაკუთრებით კი ქალ-გაყთა ცეკვების აღმოცენებას და მათ ფორმირებას, იგი ჩვენი აზრით ბევრად უფრო მოგვიანებით მოხდა.

ვერ შევუდგებით იმის მტკიცებას, თუ როდის ან რომელ ეპოქაში ჩაეყარა საფუძველი ჩვენში ქალ-გაყთა ცეკვას, რომელიც თავისთავად სატრფიალო შინაარსის ცეკვების წარმოშობის საფუძველს წარმოადგენს, მაგრამ იმის განცხადება, რომ საქართველოში ცეკვას ქალ-გაყის წყვილის შესრულებით ადგილი ჰქონდა ჯერ კიდევ ქრისტეს დაბადებამდე ბევრად უფრო ადრე, უდავოდ შეგვიძლია. საკმარისია გავისხენოთ ნ.მარის მიერ სვანეთში ჩაწერილი ცეკვა “შუშმარი”, რომელშიდაც “ათი ქალი და დაასლოებით ოცი მაშაქაცი მწკრივებს ქმნიან და შეწყობით ტაშს უკრავენ. სიმღერას ასრულებს როგორც ყოველთვის ორ გუნდად გაყოფილი, მწკრივებად გაშლილი ან წრედ შეკრული ფერხული. ამ მწკრივის წინ თუ წრის შიგნით ხან ერთი და ხან კიდევ ორი მთითამდე ცეკვავს ქალი – მაშაქაცის თანხლებით” (დ. ჯანელიძე, “ქართული ხალხური თეატრის საწყისები” თბ. 1948, გვ. 164).

თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ძველ ქართულ ხალხურ თეატრალურ სანახაობაში დათვ - ბერიკასა და მისი მეუღლის პერსონაჟების არსებობას ერთსა და იმავე სქესის მოქმედ ბირთა შესრულებით (დათვითა, დათუა), უშუალოდ ქალ-გაყის წყვილის მიერ შესრულებული ცეკვის რაიმე სხვა მაგალითი ანუ ისტორიული წყარო (გარდა “შუშმარისა”) ჯერჯერობით არ მოგვემოგვება, მაგრამ გამოირიცხული არ არის ქალ-გაყის ცეკვის სხვა ადრინდელი ნიმუშების არსებობაც.

რაც შეეხება “შუშმარის” მაგალითს (კერძოდ კი მასშია არსებული ქალ-გაყის წყვილის ცეკვის ტრადიციას, რომელიც სიმბოლურად შეიძლება შევადაროთ მზისა და მთვარის ცეკვას, სადაც შუ - ქალია, მთვარე კი მაშაქაცი), იგი თავისი წარმოშობით მიეკუთვნება ასტრალური სხეულების, კერძოდ, მთვარის თავყვანისცემის ბერიოლს, როდესაც ადამიანთა საქმიანობაში ნადირობის ადგილს ძირითადად მიწათმოქმედება იკავებს. პატრიარქატი იცვლება პატრიარქატით და ქალისა და მაშაქაცია ურთიერთობაში ფეხს იკიდებს მონოგამია (ანუ ერთცოლიანობა), რამაც, ჩვენი აზრით, საფუძველი შეუქმნა სატრფიალო ხასიათის საცეკვაო ტრადიციების განმტკიცებას ადამიანთა ყოფაში.

სატრფიალო შინაარსის ცეკვის ფორმა აუცილებლად მოითხოვს ქალ-გაყის მონაწილეობას. მისი შინაარსი კი არც ერთ შემთხვევაში არ იცვლება მიუხედავად იმისა, იგი შესრულებული იქნება ერთი წყვილისა (ცეკვა “ქართული”, “ყაზბეგური”, “განდაგანა”), თუ ერთდროულად რამოდენიმე წყვილის მიერ (ცეკვა “დავლური”, “შინავორგილი”, “რამაიადა”, “ჯანგილდი” და სხვ.).

უდავოა, რომ ქართულ სატრფიალო ცეკვებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ცეკვა “ქართული”.

ც ე კ ვ ა “ ქ ა რ თ უ ლ ი ”

ცეკვა “ქართული” წარმოადგენს ქართული ხალხური შემოქმედების მშვენიერებას, მის სილამაზეს. იგი აგებულია ქალ-გაყის ურთიერთ სიყვარულზე, მათ შინაგან განცდებზე სათუთ გრძნობებსა და რაინდულ სულზე, როგორც დ.ჯავრიშვილი აღნიშნავს, “ეს ცეკვა სატრფიალო პოემაა, შეჯიბრი სილამაზეში, მოქნილობაში, მოსაზრება-მიხედვრილობაში”.

ცეკვა “ქართული” ქართველი ხალხის თავისებურებებს, მისი ტემპერამენტის, გრძნობებისა და განცდების ბირდაბირი ანარეკლია. მის შინაარსში ორიგინალური და დასაფასებელია ის, რომ მოზღვაებული გრძნობები კეთილშობილურია, თავშეკავებული და მოკრძალებული. ამ ცეკვაში თავს იყრიდა ქართველი ხალხის ქორეოგრაფიული შემოქმედების საუკეთესო თვისებები. იგი თაობათა მიერ იქმნებოდა და საუკუნეთა განმავლობაში იწრობოდა. შეიძლება ითქვას, რომ

ცეკვა „ქართული“ ერთ-ერთი ხალხური ცეკვაა, რომელსაც არ გააჩნია კუთხურობის ნიშანი.

ცეკვა „ქართული“ სრულდება ქალ-ვაჟის მიერ. ცეკვას იწყებს ვაჟი, რომელიც გამოდის რა საცეკვაო მოედნის მარჯვენა მხრიდან, ამაყი გამოხედვით შემოუვლის წრეს და ქალთა შორის ეძებს მას, ვისაც მისი გული შეუპყრია დაუშვინებია. ვაჟი მალე იბოვის სასურველს, მიუახლოვდება დაახლოებით ორ ნაბიჯზე, მცირედ დაიხრის უკან, გაუსვამს ფეხს და ცეკვაში გამოწვევის ნიშნად ქალის წინ დახრის თავს.

ქალი მიიღებს გამოწვევას და ტერფებზე სრიალით იწყებს სვლას წრეზე. ვაჟი მისდევს ქალს ასლოს (მარცხენა მხრიდან), მაგრამ სიფრთხილით, რომ არ შეეხოს ქალის ტანსაცმლის კედს. ვაჟის სურვილია წინ გადაეღობოს და თვალეზში ჩახედოს სატრფოს. ამ მიზნით იგი დაუხრევს მარცხნივ და აღმოჩნდება ქალის წინ. ქალი მარცხვად დახრის თავს და იწყებს უკუსვლას მიმართულების შეცვლით, რათა სასურველ მომენტში დაუსხლტეს წინ გადაღობილ მაშაყას.

მართლაც, ქალი იხელთებს რა დროს, შებრუნდება მარცხნივ და სწრაფი სვლით განაგრძობს წრეზე სვლას. ვაჟი ასევე სწრაფად და მოხერხებულად შებრუნდება მარცხნივ და გაჰყვება ქალს. ქალი დიმილით გადახედავს ვაჟს, სწრაფად იცვლის მიმართულებას და მოძრაობს წინ (საცეკვაო მოედნის ცენტრზე გაგლით მაყურებლისაკენ). ყურადღებაგამსვილებული ვაჟი მისდევს ქალს იმავე მიმართულებით (უნდა აღინიშნოს, რომ ქალი ცეკვა „ქართული“ ხშირად ხმარობს ფანდს მიმართულების ცვლით, რათა ვაჟს გაუსხლტეს მალაგებიდან და ზურგშეშეკეით დატოვოს, რაც ვაჟის დამარცხებას ნიშნავს).

ქალი შეჩერდება და იწყებს უკუსვლას თანდათანობით მარცხნივ შებრუნებით. ვაჟიც მაშინვე შეჩერდება და უკუსვლით მოძრაობს უკან, მაგრამ პირიქით, მარჯვნივ შებრუნებით, რის შემდეგაც სახით ერთმანეთისაკენ მიმართული ქალ-ვაჟი უკუსვლით შორდება ერთმანეთს.

ქალი მიაღწევს რა იმ ადგილს, საიდანაც დაიწყო ცეკვა, შეჩერდება. ვაჟი იწყებს გასმებს და თანდათანობით უახლოვდება ქალს. ვაჟის ყურადღება მიჰყრობილია ქალისაკენ. იგი ამაყი გამოხედვით, მოლოდინით შესცქერის მას, თითქოს ეკითხება - „ვარ თუ არა შენი ღირსი“. შემდეგ შებრუნდება მარჯვენა მხარით ქალისაკენ, გვერდზე სვლით (გასმით) მიუახლოვდება მას. გადადგამს რა ორ ნაბიჯს მარჯვნივ, თავის დახრით სთხოვს ქალს, ხელმწიერედ გახადოს ღირსი და ჩაუბას მასთან ცეკვაში.

ქალი, კმაყოფილი ვაჟის ასეთი სიმარდით, საიმოვნებით მიიღებს გამოწვევას და იწყებს წრეზე სვლას ვაჟთან ერთად. ვაჟი გაივლის წრეს - უკუსვლით დაშორდება ქალს, შებრუნდება მარცხნივ და წინსვლით გაუმართება ქალისაკენ პირისპირ შესახვედრად.

ქალი დროზე გაიტებს ვაჟის საწადელს და თითქოს მასთან შეხვედრის ასაცილებლად, ვაჟთან დაახლოვებამდე იწყებს უკუსვლას იმ მიმართულებით, საიდანაც დაიწყო ცეკვა. იმედგაცრუებული ვაჟი დაიხრის უკან და შეჩერდება ადგილზე. ქალი არ წყვეტს ცეკვას. მას თითქოს შერცხვა თავისი მოქმედებისა და თავისი დანაშაულის გამოსყიდვის მიზნით გვერდზე ნელი სვლით უახლოვდება ვაჟს. ვაჟში იმედმა გაიღვიძა. იგი ადგილზე აცეკვდება (ასრულებს გასმას ადგილზე). ქალი შეიტყობს რა ვაჟის აღტაცებას, მორიდებით ბრუნავს ადგილზე მარცხნივ, რის შემდეგაც ისევ იწყებს გვერდზე სვლას (ვაჟისაკენ). ვაჟი სრიალად გასმით უახლოვდება ქალს. ამის შემდეგ სახით ერთმანეთისაკენ მიმართული ქალ-ვაჟი შეთანხმებულად იხრის უკან, ხან მარცხნივ და ხან მარჯვნივ შებრუნებით, რის შემდეგ ისინი მხარადამხარ მიმართული წინსვლით მოძრაობენ წრეზე (ამ დროს ქალ-ვაჟი თანდათანობით უახლოვდება ერთმანეთს). დაახლოვებისას შებრუნდებიან მარცხნივ და სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ უკან სამდაგვირით უკუსვლით.

ქალი უკანასკნელად ცდის ვაჟის მალაგებიდან გასხლტომას, რისთვისაც იგი სწრაფად შებრუნდება მარცხნივ და გაუმართება ჯერ წინ და მარცხნივ, შემდეგ მარჯვნივ, მერე მოედნის სიღრმეში. საბოლოოდ წინ მაყურებლისაკენ. ვაჟი ფეხდაფეხ მისდევს მას.

ამაოდ ჩაუვლის რა ქალს უკანასკნელი ცდა - დაუსხლტეს ვაჟს, მორჩილებით შეჩერდება. ვაჟის სიმარდეს, გაყვარებას, ჭკუამატებას ემონება ქალის ნახი გული და ის კლდეპამოსილი დახრის თავს. ვაჟიც ასევე მაღლობის ნიშნად მოწინააღმდეგეობით დახრის თავს ქალის წინაშე.

1. გაუი ცეკვის დროს უნდა ცდილობდეს თავისი ტანსაცმლითაც კი არ შეეხოს ქალის ტანსაცმელს.
2. ცეკვის დაწყებიდან დამთავრებამდე გაუის ყურადღება მიჰყოფილი უნდა იყოს მხოლოდ მოცეკვავე ქალისადმი.
3. ქალ-გაუის წრეზე სვლის დროს გაუი არ უნდა ჩამორჩეს ქალს. იგი ფეხდაფეხ უნდა მისდევდეს მას, რადგან თუ ქალმა მოახერხა გასხლტომა და გაუი ზურგით შებრუნებული დატოვა - ეს გაუის დამარცხებას ნიშნავს.
4. ქალის უკუსვლის დროს გაუს შეუძლია რამოდენიმე მანძილით დაშორდეს ქალს, მაგრამ სახით მისკენ უნდა იყოს მიაყრბილი. როდესაც ქალი უკუსვლას წინსვლით შეცვლის, გაუი სწრაფად უნდა დაეწიოს მას.
5. ქალის წინსვლის დროს გაუი გვერდზე (მარცხნივ) მიჰყვება მას.
6. როდესაც ქალი იწყებს ცალად ცეკვას, გაუი ერთ ადგილზე დგას თავისუფლად (ან ტაშს უკრავს, ანდა ადგილზე დაბლა გასმით ქალის ცეკვით გამოწვეულ აღტაცებას გამოხატავს).
7. გაუი ცეკვას ვერ მიატოვებს მანამდე, სანამ ქალი არ დაამთავრებს ცეკვას.
8. ქალის უკუსვლით მოძრაობის დროს გაუი უნდა იღვას არა ქალის წინ (პირისპირ), არამედ ქალს მარჯვნივ, ქალის მოძრაობის მიმართულების მიხედვით.
9. თუ ქალი დაიღალა და საცეკვაო მოედანი ადრე, ცეკვის დამთავრებამდე მიატოვა, გაუს არა აქვს უფლება სხვა ქალი გამოეხატა.
10. ცეკვა "ქართულში" გაუი უქედოდ უნდა ცეკვავდეს, შეიძლება ქუდი ხელში ეჭიროს.
11. გაუის ცეკვა ცერებზე ცეკვა "ქართულის" შესრულებისას მოუდებელია.
12. ცეკვა "ქართულის" შესრულების დროს როგორც ქალის, ასევე გაუის ზეტიანი არ უნდა ირხეოდეს.

მოიყვანთ რამოდენიმე ავტორის მოსაზრებას, გამოთქმულს ცეკვა "ქართულის" მისამართით:

ბ. ნ. როდუკი, 1883 წ. : "ეროვნული ტანსაცმლით ცეკვავს ქართველი მზეთუნახავი. მის თავსკარავზე ბრწყინვალეებს ქვა... მასში არ არის რაიმე ეგზოტატიცია (აღზნება) და გნება, მაგრამ ეს სინაზე, პატარა ფეხების ოდნავ შესაჩნველ მოძრაობა, მორცხვი გამოსხედვა, გაუის მოკრძალებული თვალ-წარბში ცქერა და ქალის ამაყად თვალის არიდება - აი რა შეადგენს ქართული ეროვნული ცეკვის მთელ სიძლიერესა და მშვენიერებას...".

გაზ. "კავკაზი", 1856 წ. : "სიძლერა შეცვალა მუსიკამ, ორიალა "ლეკურმა" - ამიერკავკასიის სიამაყე. ჩვენი შეფთვალა ჯადოსნები გასრიალდნენ წითელ იატაკზე ლამაზი ფეხების ოდნავი ბაკუნით, არასოდეს არ მინახავს ასეთი მზეთუნახავი, ასეთი წარმტაცი ვარემოცვა საქართველოს ამ საუცხოო ცეკვისათვის (ლ.გაგარამაძე, "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია" თბ. 1957 წ. გვ. 142).

(დეჯაგრიშვილი : "მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ქართული ხალხური ცეკვებიდან ყველაზე ბოჰულარულია ქალ-გაუის წყვილური ცეკვა "ქართული".

ამ ცეკვის შერულება მოითხოვს მოცეკვავე ქალ-გაუისაგან დიდ დახელოვნებას, ბლასტიკურობას, მოძრაობათა კეთილშობილებას. ეს ცეკვა სატრფიალო ბოემაა შეჯიბრი სილიამაშეში, მოქნილობაში, მოსაზრება-მისგედრილობაში.)

ცეკვას იწყებს გაუი, რომელიც ნარნარი სრიალი წრეს უვლის. მას თავი ამაყად უჭირავს. მიუხედავად ფეხების სწრაფი და სხარტი მოძრაობისა მისი ზეტიანი უძრავია. მიჯნურის მოუთქმელობით ჩამოუვლის იგი წრეს. ქალთა შორის იგი ეტებს იმას, ვინც მის გულს იზიდავს. აგერ, მოკრა თვალი თავის რჩეულს, მაგრამ აღელვებს არ იმჩნევს. განაგრძობს წრის შემოვლას, შემდეგ გაუმართება მომსიყე-დამცერელებისაკენ, მიუახლოვდება მათ პირისპირ და ფეხს გაუსვამს. ეს თითქმის შეთანხმებაცაა მათთან და თხოვნაც, რათა ხელი შეუწყონ რჩეულთან ცეკვის დროს, ტბილი ჰანგებით გაუმახვილონ ქალს მისი გულის ნადების, ნატვრისა და ოცნების შეგრძნება. "შეთანხმდა" რა მუსიკოსებთან, ყმაწვილი განაგრძობს წრის შემოვლას, მიუახლოვდება

თავის რჩეულს და თავაზიანად თავის დაბლა დახრით იბატყებებს მას საცეკვაოდ. თანხმობის მხოლოდინში განაბული გვერდზე გადადგება, რათა ქალიშვილს გზა დაუთმოს..." (დ-ჯავარიშვილი, ცეკვა "ქართული", თბ. 1951წ. გვ. 12).

დ-ჯავარიშვილის განმარტებით, წყვილური ცეკვა "ქართული" ხუთი ნაწილისაგან შედგება: I ნაწილი - გაყის გამოსვლა საცეკვაოდ, II ნაწილი - ქალის მიმატებება და ქალ-ვაჟის მიერ წრის საცდელი შემოვლა, III ნაწილი - გაყის კენტად ცეკვა (სოლო), IV ნაწილი - ქალის კენტად ცეკვა (სოლო) და V, უანასკნელი ნაწილი - ქალ-ვაჟის ცეკვა, ბრძოლა უბირატესობისათვის (დ-ჯავარიშვილი, "ცეკვა ქართული" გვ. 49).

როგორც ლ-გვარამაძე თავის ნაშრომში აღნიშნავს, "ქართული სატრფიალო შინაარსის ცეკვებისა და მთელი ქართული სახალხო საცეკვაო ხელოვნების გვირგვინია წყვილად ცეკვა "ქართული" (ლექური). "ქართულს" ზოგჯერ მარტო ქალიშვილები ცეკვავდნენ, რაშიც გვარწმუნებს მრავალი ლიტერატურული წყარო, აგრეთვე ლენინოტოის ნახატი "ლექური" და გვარინის "მოცეკვავე ქართველი ქალები". "ქართული" შეიძლება იყოს მასობრივიც, როცა მასში მრავალი მოცეკვავე მონაწილეობს. ახლა მასობრივ "ქართულს" ხშირად ქორეოგრაფიული ანსამბლები ასრულებენ მასობრივი ცეკვა "სალხინოს" სახით. ქართული საცეკვაო ხელოვნების სამღვდიო მწვერვალაა "ქართულის" წყვილად ცეკვა, ქართლისა და კახეთის ბირმშო" (ლ-გვარამაძე, "ქართული სალხური ქორეოგრაფია" გვ. 139).

ლ-გვარამაძე, დ-ჯავარიშვილისაგან განხვავებით, ცეკვა "ქართულს" შესრულებას ოთხ ნაწილად წარმოგვიდგენს, რატომღაც მისი დასაწყისი ანუ I ნაწილის გარეშე, რომელიც ერთობა გაყის გამოსვლას საცეკვაოდ. იგი ნაშრომში "ქართული სალხური ქორეოგრაფია" (გვ. 142) წერს, რომ "ქართულის" შესრულების ფორმა ოთხნაწილიანია: პირველ-დასაწყისი ერთად (ე.ი. გაყის გამოსვლის გარეშე, რასაც სინამდვილეში არ ქონდა ადგილი რადგან წარმოუდგენელია ცეკვა "ქართული" გაყის მიერ ქალის წინასწარი შერჩევისა და მისი ცეკვაში გამობატონების გარეშე), მეორე და მესამე ნაწილში ლ. გვარამაძე თვითოეული მოცეკვავის სოლოს გულისხმობს, მეოთხე ნაწილში კი ერთობლივ დასკვნით კოდას.

რაც შეეხება ლ-გვარამაძის მიერ ნაშრომში მინიშნულ ცნობას იმის შესახებ, რომ "ქართული" შეიძლება იყოს მასობრივიც და მხოლოდ ახლა მას ქორეოგრაფიული ანსამბლები ასრულებენ მასობრივი ცეკვა "სალხინოს" სახით (გვ. 139), შეიძლება ითქვას, თუ ავტორი მასობრივ "ქართულში" მის სალხურ ვარიანტს გულისხმობს, მაშინ ეს მოსაზრება, ჩვენის აზრით, დაკონკრეტებას და თავისებურ გაანალიზებას მოითხოვს.

მართლაც, შეიძლება დავეუშვათ, რომ ზოგჯერ (მხოლოდ გართობა-თამაშის მნიშვნელობით) სალხში ადგილი ჰქონდა საერთო მუსიკალური აკომპონიმენტის ქვეშ რამდენიმე მოცეკვავე წყვილის მიერ ერთობლივად ცეკვას (მისც მხოლოდ მისი რომელიმე მონაკვეთის, უფრო მეტად დასაწყისის ან დასასრულის, ისე, როგორც ცეკვა "არირაში") შესრულების კერძო შემთხვევებს, მაგრამ ამ ცეკვაში ყველა წყვილის ცეკვა (თუ ის ცეკვა "ქართული" იყო) ცალკე, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელ ცეკვად იქნებოდა წარმოდგენილი და არა გავრთიანებულ ცეკვად ერთ საერთო კომპოზიციაში, რასაც ადგილი აქვს ცეკვა "ქართულს" არა სალხურ, არამედ სასცენო-სალხურ ცეკვებში, რომლის შექმნაშიც უშუალოდ ქორეოგრაფი მონაწილეობს. აღნიშნული კი უნდა გამოსდარიყო მისეზი იმისა, რომ მასობრივი სახით წარმოდგენილმა ცეკვა "ქართულმა" ვერ ბოვა სალხში გავრცელება და ალბათ ამის გამო, რომ ცნობას მასობრივი "ქართულის" (მისი სალხური ვარიანტის) არსებობის შესახებ ძველი ქართული დამწერლობა არ იძლევა. ყოველ შემთხვევაში ჯერჯერობით ჩვენ არ შეგვედრია არც ლიტერატურული და არც მსტორიული წყარო, რომელიც გვცხადებდეს მაინც ესება აღნიშნულ საკითხს (ალბათ ამიტომაცაა, რომ ავტორის ნაშრომში ვერ მოჰყავს ამ მოსაზრებას დამადასტურებელი წყარო).

არსებობს ცეკვა "ქართული" ("ლექურის"), კერძოდ კი მისი შესავალი ანუ პირველი ნაწილის იმ ვარიანტის აღწერა, რომელშიაც ერთდროულად ორი მაჰაყაცი და ორი ქალი მონაწილეობს. აღნიშნული ვარიანტი შემდეგნაირად აქვს აღწერილი დ.ბაქრაძეს ნაშრომში "არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიაში და აჭარაში" (საქკრ ბეჭდურგზურე, 1878 წ. გვ. 172): ორი მაჰაყაცი "...ეროგარით" "ლექურით" ჩამოუქროლებს წრეს. ბოლოს ორივენი შეჩერდებიან ქალიშვილების პირდაპირ. ასრულებენ მათ წინაშე "ლექურის" ნაირნაირ ილეთებს და თავის

დაგვიჩვენო იწვევები წიგნში. მუსიკა უკრავს “ლეკურს”. ყველაზე ტაძრს უკრავენ. ორი გურული ქალი მერცხალადივით სწრაფად, მოქნილად და მეგონცხლად ტკიანობენ...”

ყურადღებას იმსახურებს ასევე ის ფაქტი, რომ ცეკვა “ქართული” თავისი წარმოშობით წყვილური ცეკვაა და მისი მასობრივი სახით წარმოდგენა ხალხურ ვარიანტში, ჩვენი აზრით, ცოტა უხერხულად გამოიყურება და აი, რატომ:

ცეკვა “ქართული” ხალხური შესრულებით, ისევე როგორც სხვა სახის ცალური და წყვილური ცეკვა, რომელიც აღმოცენებულია ფერხულის შეგნით მოთამაშეთა საფუძველზე, მასობრივი ფერხულებისაგან, მათ შორის სატრფიალო ხასიათის საფერხული თუ საფერხისო წყობის მასობრივი ცეკვებისაგან განსხვავებით, აუცილებლად ატარებდა იმპროვიზებული ცეკვის ხასიათს. ყოველი მოცეკვავე წყვილი დამოუკიდებლად ქმნიდა ცეკვისავე პროცესში თავის საკუთარ სატრფიალო სიტუაციას და აქედან გამომდინარე თავის საკუთარ ცეკვას, რომლის შექმნის პროცესს იქვე აღმოცენებული გრძნობები და გაცდები კარნახობენ. რადგანაც იმპროვიზებულ ცეკვაში ყოველი წყვილის მიერ იქვე შეთხზული ცეკვა ერთმანეთისაგან სრულად განსხვავებული ქორეოგრაფიული ენით მეტყველებს (გაანჩია ცეკვის იქვე შეთხზული მონახაზი და მისი ნაირფეროვნება), ამიტომ მათი გაერთიანება და ერთ ჩარჩოში ანუ სინქრონიზმს დაქვემდებარებულ ერთ მასობრივ ცეკვად გადაქცევა, რატომღაც შეუძლებელი მიგვაჩნია.

[ცეკვა “ქართული”, როგორც სატრფიალო ბოემა ხალხში დაბადა წყვილური ცეკვის სახით, რომელსაც თავიდანვე გააჩნია თავისუფალი აზროვნებისა და მოქმედების სფერო და წესით, ასეთივე ფორმით უნდა შემორჩეს იგი ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, როგორც მისი მწვერვალი. თუმცა არ გამოვიცნავთ ქართულ ხალხურ ცეკვებს შორის სატრფიალო ხასიათის მასობრივი ფორმის ცეკვების (გართობა-თამაშის მნიშვნელობით) არსებობის ფაქტებს ქალ-ვაჟთა შესრულებით, რომელთაც მხოლოდ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ძველად არსებული ცეკვის ერთადერთი ფორმის, ფერხულის, ანდა მისი ნაირსახეობის, ფერხისის, სახე გააჩნდათ. მათ შორის აღსანიშნავია საფერხისო წყობის სვანური “შინაგორგილი”, “რამაიდა” და “ჯანგილი”, ასევე სატრფიალო შინაარსის ფერხულები ტრაგიკული დასასრულით, მათ შორის “ავთანდილისა” და “აბესალომ და ეთერის” ფერხული, ფერხული “ირინოლა” და სხვა, რომელთა შესახებაც შემდეგ გვექნება საუბარი.

დღევანდელი ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს ცეკვა “ლეკურსი” ანუ “ქართული” შესახებ: “ლეკური ძველი ქართული ბანტომიმური ცეკვაა და თუ მისი ბანტომიმური ხასიათი ზოგჯერ ახლა სრულიადაც აღარ სჩანს ეს იმ უხერხილ მოცეკვავეთა წყალობით, რომელთაც ხალხის შემოქმედების ეს შესანიშნავი ქმნილება სრულიად გამოშვებეს, შინაარსი დაუკარგეს და მხოლოდ უზადო ტექნიკური შესრულების ღამაზ ფიგურაციათა შენაერთ ცეკვად აქციეს.”

ქართული “ლეკური” ბანტომიმური შესრულების სამიჯნურო ბოემამ, რომლის მართებულად გაგებულის ოსტატური აღწერა მოგვცა ი. ზურაბიშვილმა (ელეფთერიძე) (დღევანდელი, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” გვ. 202).

ი. ზურაბიშვილი ნაშრომში “ხალხის შემოქმედი გენია” მეტად საინტერესოდ გადმოგვცემს ცეკვა “ლეკურსი” (“ქართულის”) ერთ-ერთი ხალხური ვარიანტის შესრულების დაწვრილებით ანალოზს. სანამ ავტორი უშუალოდ შეეხება მისთვის საინტერესო მოცეკვავე წყვილის მიერ შესრულებულ ცეკვა “ლეკურსი” (“ქართულის”) აღწერას, იგი განმარტებას იძლევა, თუ რა არის ქართული “ლეკური”.

ქართული “ლეკური”, ი. ზურაბიშვილის აზრით, “განსაზღვრული იდეაა, რომლის განსახორციელებლად სათანადო ტექნიკა გამოყენებულია, რამდენადაც ლეკთა ლეკურში ფეხის ტექნიკა თვითმზანა, იმდენად ქართულ ლეკურში - იგი სარჩულია, დამხმარე საშუალება თვითმზნის განსახორციელებლად...” (გვ. 13).

“აქ ლეკური გააზრებულია. საგულისხმოა, რომ ქართველმა მამაკაცის სურვილის მოკაშთედ მამაკაცი კი არ გამოყვანა, არამედ ქალი. ამით მან მთლად გადააბრუნა ამ საცეკვაოს მნიშვნელობა. მან შეუქმნა შინაარსი ღამაზ, მოხდენილ სულთასწრაფგას.

ბოდა... რა არის ქართული ლეკურის დედაარსი? - ტრფიალება! ორი სქესის ღამუნე ურთიერთისადაც და ბოძოლა ამ ნადავზე. ეს არის ქვეყნთუდი ქართული ლეკურისა. სხვაგან,

სადაც გინდათ, ამ სახის ლეკური არ არსებობს და სწორედ ეს არის მისი თავისთავადობის ნიშანდობლივი საბუთი.

ლეკური მთლიანად ბოჰემა ტრფიალებისა. მას აქვს სათანადო დასაწყისი - "შორით ბნედა, შორით ალგა". მას აქვს განვითარება - "კაცსა მისგენს საწადელი, რას ეძებდეს უნდა ბოგნა". მას აქვს დასასრული - "სიყვარული აღგვამადლებს". გასოფდეთ ლეკური ისე იწყება, ისე ეთარდება და ისე მთავრდება, რომ გაფიქვალს არც ერთხელ არ ეტება. მხოლოდ დამთავრების სურათი გვიჩვენებს, რომ მათი ბედი გადაწყვეტილია, ისინი შეერთდნენ არცერთ ევროპულ საცეკვაოში - მაზურკა გინდათ, პოლონუზი, ვალსი, ჩარდაში თუ კრაკოვიაკი და სხვა - ეს კდემამოსილება და ამავე დროს ადვირამოვებული გახლებული გნება არ არის ერთად შეთავსებული. ყველა ეს საცეკვაო იმით იწყება, რომ ქალ-გაენი უკვე ხელისუფლებულია გაიმადიან სათამაშოდ. მაშასადამე, წადილთა საწყაულში წადილთა დაოკების რამოდენიმე წვეთი უკვე ჩაწვეთებულია და ეს იმიტომ არის, რომ საცეკვაოები - საცეკვაოებია, ლეკური კი პოემა ტრფიალებისა.

და რომ ეს ასეა, ამის საილუსტრაციოდ მე შევეცდები ავიწეროთ ჩემს სიცოცხლეში ერთადერთხელ ნახული ლეკური, რომელმაც შემიქმნა წარმოდგენა ლეკურ იდეალზე, როგორც იგი წარმოშეგია ქართველი ხალხის მხატვრულ ოცნებას, მის შემოქმედ განიას" (გვ.18-20).

აეტიორის განმარტებით, "ლეკური" "დაგლურით" იწყება და ამის მიერ იგი იძლევა ჯერ "დაგლურის", შემდეგ თვით "ლეკურის" აღწერას. "...როდესაც საღამურის მელოდია მეორე მუხლზე გადავიდა, ძაა ტიტეო ისე შეინძრა თითქოს ადგილობრივ მცირე ნახტომი გააკეთათო. გაჰრა რა მარჯვენა ფეხი იატაკს და ანთებული თვალები დარბაზს მიაგლ-მოავლო, მსწრაფლ ჩამოუშვა მხარზე გადადებული ერთ-ერთი ყურთმაჯა. მომღიმარე სახე გასხივოსნებული, ოდნავ რხევით იგი გაემართა დარბაზის პოლოსი მჯდარ მანდილოსნისაკენ. ეს იყო მისი შეუდლვე ძალუა თამბიო, როგორც ახალგაზრდები უწოდებდნენ. მივიდა, გაჩერდა ქალის წინ შორიასლო და მოწიწებით თავი დაუქრა.

თუქცა ეს გაწყვეა ქალისათვის მოულოდნელი არ იყო, მაინც სიწითლს აღმა სახე აუწვა. აღს რომ ნაპერწკალი მქონოდა, მთლად აუტრუსავდა მშვენიერ ხალს, მარჯვენა ლოყაზე რომ პყავოდა...

...ერთხანს ცოლ-ქმარი ისე შესცქეროდნენ ერთმანეთს, როგორც შეიდუცხონი, რომელნიც ეს ეს იყო ბიწველად შეხვედრილიყვინ და ამ მზერაში მოსჭვიოდა სწორედ ის გულისმიერება ურთიერთისადმი, რაც ორ მოხდნილ ახალგაზრდა ქალ-ვაჟს შორის აღიმგრის ხოლმე, ბრველად რომ ხედავენ ერთმანეთს. მართლაც ახლა ისი ცოლ-ქმარი როდი იყვნენ, არამედ მეტოქენი სქესთა ბრძოლაში.

ბოლოს ქალი დაიძრა და საღამურის შესაბამი რიტმული რხევით შუა დარბაზისაკენ გაემართა. გაფი იმავე რხევით უკან გაჰყვა.

შუა დარბაზში უკვე ქალი აღარ გაჩერებულა და ხელებაგუმელად ბირდაბირ კიგეიგზე გადავიდა...

...მართლაც, ქალის მთელი ტანი თითქოს ლივლივებდა. ამ კიგეივით მან შემოგლო ბატარა წრე და, როდესაც მას შორიასლო ასევე ამოძრავებულა გაჟს დაუმარდამარდა, ღიმილით გადახედა. ამ ღიმილში დაცინვაც იყო და გამომწვევი კომწიობაც. აქ ქალი უკან მიტრიალდა. მხარი გამოცეცადა ერთსა და იმავე ადგილას იწყო ფეხის კიგეივო, ამასვე აკეთებდა გაფიც-ისინი ერთმანეთის მიმართ მხარესწვრივ იყვნენ, ხოლო სახე სგებადსება მხარეს ჰქონდათ მიქცეული.

კვლავ გაოცვალეს მხარი, მერე ქალმა ფეხის გადაჯვარდინებით რამდენადმე გაფიქვალ მიიწია. ამით წამამაბებულმა გაფმა იმავე ფანდით, ხოლო ყოველი გადაჯვარდინების შემდეგ ფეხის ოდნავი რიტმული გასმით, უფრო შეამცირა მანძილი თავისსა და ქალს შორის, ქალმა იწყინა გაფის გაბედულება და თავის წინანდელ ადგილისაკენ დაიხია. გაფმა ყურადღება არ აახოგა ამ პროტესტს და დაჟინებით მიიტანა იერიში იმავე ფანდებით. ქალი კი ამ დროს ერთსა და იმავე ადგილას განაგრძობდა ფეხის თამაშს საღამურის რიტმის აყვლებით. კაბის ქვემოდან ხან ერთი პაწია, მშვენივრად გაბონასკეული ფეხი გამორუნდებოდა ხან მეორე. გვეგონებოდათ კაბის ქვეშ ორი მოჭიჭეკე შამგი ერთიმეორეს ეაღრესებოთ. ამისდაკვლად მთელი ტანიც გრაციოზულად ირხებოდა. საყურადღებო ის იყო, რომ საღამური და ფეხის მოძრაობა, აგრეთვე

ტანის რსება საკვირველად ესმატკივლებოდა ერთმანეთს...

რა არ მეტყველებდა ამ მოძრაობაში: ყინიანობაც, გაჯაგრებაც, კეკლუცობაც და წახალისებაც. და ყოველივე ეს პლასტიკურობით და გრაციით იყო სავსე...

როდესაც ასე შემოვლით ქალმა თავის ადგილს მიაღწია, ხოლო გაჟმა თავისას... ქალი უცებ გაეხსაკენ შეტრიალდა და იმავე ლიეღივით მისკენ გაემართა...

რა მოუახლოდნენ ერთმანეთს, გაჟმა ხელები აშართა. ვერ გაიგებდით მოსახვევად, თუ აღტაცების ნიშნად, ხოლო ქალმა სახე დაიმორღილა მარჯვენა მელავეთ და ორივენი ამ ბოზაში ქანდაკებასავით ჩამოიქნენ“ (გვ. 25-30).

“დაღვლი“ დასრულდა, მაგრამ თვით ცეკვა არ დასრულებულა...

ამოიგადა, ქალ-ვაჟი ქანდაკებასავით იდგა, ვიდრე საღამური და დოლი ერთბაშად ლეკურზე არ გადავიდა...

გაისმა თუ არა პირველი გამყინავი ბეგრა, საღამურის მორცხვად მდგომარე ქალი ელასტიკურად გადაიზნქა მარჯვენა მხარეს და მეორე მახვილზე უეცრივ მოსწყდა თავის ადგილს. მან მაღლა ამართული მელავეებით შევლივით სივრცეში გაინაგარდა. გაჟმა კი საკვირველი ნახტომი გააკეთა გვერდზე. ქორი რომ კამარას შეპარავს ხოლმე სწორედ ისე დაედევნა ქალს. ქალი მისრიალებდა თანაც ხანდაზმით უკან იხედებოდა - მდეგარი მომდევს თუ არაო. ვაჟი მისდევდა ნახტომ-ნახტომ სრბოლით. ამ სრიალ-სრბოლით მოცეკვავეებმა დარბაზს ორჯერ შემოუარეს.

ქალი წინ იყო და თითქოს გამარჯვებას დღესასწაულობდა, მაგრამ მესამე შემოვლაზე გაჟმა კვლავ ერთხელ კიდევ გააკეთა ქორული კამარა, გვერდზე გახტა, უყელა ქალს და სვეტივით წინ დაერჭო. გაქანებული ქალი უეჭველად უნდა შეხეთქებოდა გაჟს, როგორც ხანდაზან ისარივით გაძახულ ჩიტს ემართება ხოლმე: წინ მდგარ ხეს ვერ შენიშნავს და მოულოდნელად ზედ მიაწყდება მკერდით. მაგრამ ქალი არ შეუერთა ამ მოულოდნელობას და გაბედულად მისრიალებდა, გაუსვლიტა გაჟს ქორის ფრთებსავით გაშლილ მელავეებს ქვეშ და ასცადა განსაძვლეს. დარჩა ვაჟი ბარში ჩალაგებოვლებული. ჩამოყარა მელავეები. გაშეშებულივით იდგა იმავე ადგილზე მილურსმული, სადაც მარცხი განიცადა.

აი, ამ მხატვრულმა ფანდმა გვიჩვენა რა დიდი არტისტი იყო ტიტუო. მან ამით გაამართლა, დაასახუტა ვაჟის უეცარი გაჩერება რაც ასე გაუგებარია და უმიზეზოდ ჩვეულებრივად რომ ხდება ხოლმე: შემოუვლიან, ფეხს გაუსვამენ და დადგებიან, თითქოს დასასვენებლად. სწორედ მაშინ ვიგრძენ თუ რა უსუსურები ვიყავით ჩვენ, განთბული მოლეკურები, ტიტუოსთან შედარებით...

ვიდრე ვაჟი სირცხვილდებული იდგა, ქალმა დარბაზს შემოუბრუნა, გვერდზე გაუარა გაჟს სახის დამცინავი მეტყველებით და ვანზე გაიწია. სამშვიდობოში გასული ქალი ნარნალი შემოტრიალდა და გაეხსაკენ გამოემართა. იგი მოდიოდა დინჯი რსევით, ფეხთა რიტმული გადაჯვარედინებით და ხლართისა და ხლართის შუა იგი აკეთებდა ოდნავ შესაჩჩნევ პაეროვან ცეკოს, ფეხის წვერებზე ამართული.

ეს რომ დაიბანა გაჟმა, სიბალახი იგრძნო, ყურთმაჯები მხრებზე გადოდა, ხელები გაშალა და ადგილობრივ ფეხებზე დათამაშა. როდესაც ქალი სულ ახლოს მივიდა და ერთ წერტილზე პაეროვან ცეკოს განაგრძობდა, გაჟმა ფეხის გასმით წინ წაიწია. ქალ-ვაჟი პირისპირ იყვნენ. ქალმა უკან-უკან იწყო სრბოლა დინჯი სრიალით. ამასთანავე იგი ისე ოსტატურად იხევდა უკან, რომ გრძელი შლეიფის ნაეცისათვის არც ერთხელ ფეხი არ დაუდგავს.

ვაჟი კი ამ დროს სანაქებო ფანდებს ისროდა, ასე გონიან ცდილობდა ქალი მოეხიბლა თავისი ოსტატობით. მართლაც ქალი იბნებოდა. უკან-უკან სრბოლის დროს მისი სახე მეტყველად და საიმოვნებას და აღტაცებას. სიჩაუქით ტყვევნილს მას თითქოს ავიწყდებოდა, რომ მოქიშპესთან აქვს საქმე და უნებურად იგი თავდავიწყებას ეძლეოდა... ხელები ჩამოეშვა და ნელა ნელა სრბოლა განაგრძო, ვიდრე დარბაზს კიდემდე არ მიაღწია. აქ მისი მოძრაობა სულ მინელდა და ბოლოს ქალი მთლად გაჩერდა. ასე გონიან ოცნებაში იყო ჩაფლული.

აქაც ქალის გაჩერება სრულად გამართლებული იყო. მან თითქოს დაკარგა გაძალიანების უნარი და ვაჟის მიერ მოჯადოვებული, იგი გაჟყა მის ნებას, შერადგა გაძალიანება.

მაგრამ ვაჟი არა ცხრებოდა, თუმცა გრძნობდა, რომ ნავსი გატყდა, ქალი მოთვინიერდა. მაგრამ, ახლად, უშინოდა, უეცრად მიტყვამ არ გამოაფხიზლოს. მან კვლავ შემოურბინა

დარბაზს, შედგა ერთ ადგილას ქალის მოშორებით და ფეხი გაუსვა. ეს იყო ბირდაპირი გასმა. რამდენჯერმე ტერფი ტერფზე შეშიოდო და ცალ ფეხზე შეტრიალი გაქანდა. ასე რომ იყო წამი, როდესაც გეგონებოდათ იგი პაერსა იატაკზე ფეხდაუკარებელიყო. ყოველივე ეს შესრულებული იყო საკვირველი სისწრაფით და მოსიღვით. ამასთანავე ფეხის გასმის დროს ირხეოდა მხოლოდ ფეხის, წელს ზევით იგი უძრავი იყო. ამის შემდეგ ფეხის გადაჯვარედინებით და შუაში ცეკოთი ქალისაკენ წამოვიდა. შემოტრიალდა ბზრიალასავით და კვლავ გაუსვა. გასმა იყო სარეცხული. აქ იჩინა თავი მისმა საკვირველმა ტექნიკამ.

ფიგურაცია ფიგურაციას მოსდევდა, ერთმანეთზე უფრო რთული, უფრო გრაციოზული გამოცხადდებოდა ის იყო, რომ თვითველი ფიგურაცია სულ სხვადასხვა გრძნობას არეკლავდა. ეს იყო თითქმის რაღაც იერიოვანი ფეხი, რომლითაც იატაკზე იწერებოდა ბოქსის ტრფივების, ცეკვების, წელს ზედაპირი. ბოლოს წამოუქროლა ქალს და გაიტაცა იგი. ორივენი მისიანებდნენ მხარდახმარ ერთმანეთზე სულ ახლო.

გაიქროლეს დაბაზის ერთი კიდედან მეორე კიდეზე და კვლავ გამოიქროლეს. შუა დარბაზს რომ მიატანეს, გაჟმა უეცრად თავისი ცნობილი ნახტომი გააკეთა, დაუარა ქალს და წინ დაუხვდა.

ამ რთობაზე ქალმა გერ მოასწრო გაყის ხელიდან გასხლტომა, თუ ეს მისი სულისკვეთება იყო. იგი გაყის მკლავებზე მოექცა. ზოლო შეყრის დროს იგი ანაზღურად შეტრიალდა და ზრებით თითქმის გაყის მარცხენა მკლავს მიესვენა. სირცხვილისა თუ ნეტარების მეტყველი სახე კი გვერდზე მიექცა, ასე გონია ბირდაპირ კოცნას ერიდება, მაგრამ ფარულად მოწყვეტილი კოცნის წინააღმდეგი არ იქნება.

შეწყდა საღამური, მაგრამ მისი მუსიკა თითქო ამ ორ ადამიანად განსორცხვლებულიყო, ჩვენ წინაშე ცოცხალ სურათად რომ იდგნენ.“ (გვ. 32-38).

ქართული მწერალი გაროზაქიძე რომანში “გველის ბერანგი” ასე ახასიათებს ცეკვა “ქართულს”: “მოშორებით უკრავს საზანდარი - ცეკვავენ “ლეკურს”. ეს სახელი შეუსაბამოა: ლექსს აქ რა უნდა?! ეს ცეკვა ქართულია, მას ვერ იცეკვებს ვერაფერსასა არ ეყოფა. ვაჟი გამოიხშობს სათნოების დაპს, ქართველს, რამდენი გაფური შეტევა და რამდენი ქალური გარინდება?! რამდენი კამარა სიყვარულის თუ ტრფივლის ბოქსი?! ბოლოს თითქმის ქალის დატყვევება და ახერხილი კამარით მისი გატაცება. მაგრამ არა ტყვე ქნოლი გაყის მკლავებისაფის მთელი სხეულით გადახსნილი - (თითქო ეს თამაშებული სხეული აფეთქებული გულია მარტო) - უეცარი მოსიღვითი გაყის რკალიდან გაგარდება ქალწულური დარცხენით. ცეკვა თითქო წყდება: თავდება. ეს ბეჭედი ქართული რასის და მისი სირაინდის...”

აქამდე ნაშრომში ჩვენს მიერ მოყვანილი მოსაზრებები ცეკვა “ქართულით” დაკავშირებით ძირითადად შეეხებოდა ცეკვას, შესრულებულს დარბაზებსა და ლხინებში გართობა-თამაშის მნიშვნელობით, მაგრამ საჭიროდ მივიჩნიეთ ნაშრომში ასევე ზოგიერთი ოდნავ განსხვავებული მაგალითების განხილვა, რომლებიც უშუალოდ ამასვე ილუბენ ყურადღებას ცეკვა “ქართულს” ნაშრომებსა და ქორწილებთან კავშირზე. ამასთან დაკავშირებით, ბირველ რიგში გავისვენებთ 1935 წლის ზაფხულს, გატარებულს ზემო რაჭაში.

როგორც წესი, რაჭაში და ასევე ჩემს მამა-ბაბულ სოფელ ქორთაშიც, ზაფხულობით ლხინები ყოველ კვირა დღეს ამართულებოდა რომელიმე კალთზე. ლხინში ძირითადად ცეკვა “ქართულს” ცეკვავდნენ, იშვიათად “ოღორიორდოს”, - ცეკვა “ქართულს” გამარჯებულ ვარიანტს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დროს ცეკვებს მეტწილად გართობა-თამაშის მნიშვნელობა ენიჭებოდა, მაგრამ იყო შემთხვევები, როდესაც ლხინი გასათხოვარი ქალის შერჩევისა და მისი როგორც ფიზიკური, ასევე გონებრივი მონაცემების შემოწმების საშუალებასაც ემსახურებოდა. განსაკუთრებით კი ქალ-გაყის შორის ურთიერთ სიმპატიების გამომჟღავნებას.

მოუხედავად იმისა, რომ ქორწინების საკითხი ძველად მაშველები (მაჰანალები) და ქალ-გაყის შობილები წყვეტდნენ, ამ საკითხში საბოლოო სიტყვა მაინც გასათხოვარ ქალიწვილს ერქოდა. ამ შემთხვევაში ლხინში ცეკვა იყო ის ერთადერთი საშუალება სადაც ქალს უფლება ეძლეოდა, როგორც თანხმობა გამოეხატა და ქორწინებაზე, ასევე უარი ეთქვა საქორწინო.

ამასთან დაკავშირებით მოგვყავს ლხინის სწორედ ეს მაგალითი, სადაც უნდა გადაწყვეტილიყო

ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის ნიშნობისა და ქორწინების საკითხი.

...როცა სოფლის ერთ-ერთ უბანში ერთ კვირადღეს კალოზე დაირა და გარმონი ახმანდა, შუადღე უკვე გადასული იყო. ამ დროისათვის აქ თავი მოეყარათ საგარეო ტანსაცმელში გამოწყობილ გოგო-ბიჭებს და ლხინი გაეჩაღებინათ. დასაწყისში ერთმანეთს მოზარდები ეცოლებოდნენ ცეკვაში. ცეკვავდნენ მათთვის ყველაზე საყვარელ ცეკვა „ქართულს“. ეს იყო ცეკვა – შეჯიბრი სილამაშეში, როლის დროსაც ცალი მკლავით სახელმძღვანელოდ, მტრედით მოგოგმანე გოგონას გაუი ქორივით დასტრიალებდა თავს და გასაქანს არ აძლევდა.

ასე იცეკვებდნენ მზარადნე გაუთავებლად დაღამებამდე, მოზრდილებს რომ არ ეთოლებინათ, მათთვის დაეთმოთ საცეკვაო მოედანი და მაშინ, როცა ლხინი კიდევ უფრო გახურდა, მკლხინეთა შორის უფროსების ერთი გჯეფიც შემოიჭრა და გარმონისა და დაირის დამკვრელთა ახალგაზრდა ქალთა წყვილიც შეიცვალა შუახნის სახელგანთქმული დამკვრელი ქალებით. ყოველივე ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ხალხი მალე გარდაც არაჩვეულებრივი ამბის მოწმე უნდა გამხდარიყო. ამიტომ ყველამ ყურადღება დააბაძა.

ამას მოჰყვა ის, რომ წრის ერთ მხარეს განლაგებულ გაუთა შორის ახალ „აზიურებში“ (წულა-მესტში) გამოწყობილი და თავზე კარაკულის ბუზრის ქედით დამშვენებული უცხო ახალგაზრდა გაუი გამონდა და როგორც კი მოცეკვავე წყვილმა ცეკვის დამთავრების ნიშნად ერთმანეთის წინ თავი დახარა, გარმონი და დაირა უფრო ხალისიანად ახმანდა, რაც სტუმრის საცეკვაოდ გამოწვევას ნიშნავდა, ამიტომაც ყველამ თავი შეიკავა ცეკვის გაგრძელებასაგან და ყურადღება სტუმარზე გადაიტანა. წუთიერი ყოვნას კი ის მოჰყვა, რომ უცხო გაუი რამოდენიმე ნაბიჯით გამოეყო მწკრივს, წრეში შეიჭრა და შეჩერდა. დაირა და გარმონი თითქმის მის გამოსვლას ელოდაო უფრო გახალისდა, კიდევ უფრო სასიამოვნოდ ახმანდა და ტაშმაც იმატა. უცხო გაუმა კი მხარის დაჭერის იმედით ჯერ ხალხს გადახედა, შემდეგ მხრეებში გაიშალა, გასწორდა, თავი ასწია და მკლავებგამოიღმა მუსიკის რიტმში ტერფებზე სრიალით გაბედულად იწყო სვლა წრეზე.

როგორც მოცეკვავე გაუმა, ასევე ლხინის ყველა მონაწილემ კარგად იცოდა, რომ ეს ცეკვა სრულიად განსხვავდებოდა სხვა წყვილების ცეკვისაგან, რომელიც მხოლოდ გართობა-თამაშის მნიშვნელობას ატარებდა. უცხო გაუის ცეკვას კი დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რადგანაც აქ უნდა მომხდარიყო ორი არსების სულების გადასვენა, რის შემდეგაც გაეს და მის რჩეულს ერთად უნდა ევლოთ მთელი ცხოვრება ერთ უღელში გაბმულაგან...

გაუმა რომ ცეკვით ერთი წრე შემოწირა, გადაჭრა იგი და ტერფებზე სრიალით ბირდაბირ ქაღალდზე გაეშარა. ორ ნაბიჯზე რომ დაეუახლოვდა იმ ადგილს, სადაც მისი რჩეული გოგონა იდგა, უკან დაიხია. ფეხის ტერფებზე მოკლე გასმის რამოდენიმე ვარიანტი შეასრულა, მერე ერთი ნაბიჯით გვერდზე გადადგა და ქალის ცეკვაში გამოპატიუების მიზნით მის წინ დახარა თავი.

თითქმის არაფერი შეშლია გაუს. მან ცეკვის წესისამებრ დიდი მოკრძალებით და პატივისცემით გამოიპატიჟა ქალი და ვსაც დაუთმო, მაგრამ ქალი მაინც ადგილიდან არ იძროდა. ყველა ქალს შესტკეროდა და მის გადაწყვეტილებას ელოდა. ქალმა კი დაიარსებინა, ოდნავ შეწითლდა კიდევ. საცეკვაოდ გამოსვლის ნაცვლად უკანაც კი დაიხია, დაიხია და ზურგს უკან ამოეყარა გვერდში მდგარ გოგონას.

ამ შემთხვევაში გაუს კიდევ ერთი ცდა რჩებოდა, ერთადერთი და უკანასკნელი, რადგანაც თუ გაუი ამ შემთხვევაშიც გაწილდებოდა, ჩაიშლებოდა ნიშნობაც და მასთან ერთად ქორწინებაც. გაუმა ისევე შემოწირა წრე და ისევე რჩეულთან მივიდა, დაიხია უკან და ახლა „გასმების“ მთელი სერია ჩაატარა. გაუი ფეხებს უსვამდა მთელი მონდომებით, უსვამდა მანამდე, სანამ არ ამოწურა მისთვის ცნობილი გასმების მარაგი. შემდეგ კი ბირდაბირ შესედა ქალს, თითქმის ეკითხებოდა, – რას მიწუნებო და მის წინ ხელმოკრედ დახარა თავი. ეს იყო სწორედ ის უკანასკნელი წამი, სადაც უნდა გადაწყვეტილიყო ახალი ოჯახის შექმნის, მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი. მოხდა ასე – მცირე შეყოვნების შემდეგ ქალი გამოეყო გოგონათა მწკრივს, რამაც მეგობართა მუჯღუფუნებმაც შეასრულა თავისებური როლი და წრეზე იწყო გოგამანი გახარებული გაუი მყისვე დაეწია ქალს და თავისი გრძელი მკლავები არწივის ფრთებივით გადაადარა მხრეებზე.

ლხინი გამხიარულდა; გაძლიერდა ამ სიხარულით გამოწვეული ტაშიც. სწორედ ქალის გადაწყვეტილებამ – გაეთან ერთად ეწია ცხოვრების უღელი, დიდი სიხარული გამოიწვია დასწრე ახალგაზრდობაში. ზოგმა მათგანმა ალბათ წარმოიდგინა კიდევ თავისი თავი ცხენზე მჯდარი მაყარის როლში.

იგრძნო თუ არა ქალმა გაყის სახლს, მაშინვე თავი მარცხნივ შეაბრუნა, დაბლა დახარა და ბროწეულივით აწითლებულ მარცხენა ლოყას მარცხენა მკლავი შემოაფარა. ასე ისრიალა ქალმა ჯერ წრეზე, შემდეგ კი თავი მარჯვნივ გადახარა, მკლავებსაც შეუცვალა მდგომარეობა და წინსვლიდან უკუსვლაზე გადავიდა. გაყი მაშინვე შებრუნდა ქალისაკენ და მის წინ აღმოჩნდა. ახლა გაყი პირდაპირ შეცქეროდა ქალის ძირს დასროლ თვალებს და ცდილობდა უფრო ღრმად ჩაესვლა მათში. ქალმა დიდხანს ვერ გაუძლო გაყის მზერას, რის გამოც სწრაფად შებრუნდა და უკუსვლიდან ისევ წინსვლაზე გადავიდა. გაყი გაჟვია ქალს და მასთან ერთად იწყო წრეზე სვლა. ქალი ცეკვაში ხან წინ მისრიალებდა, ხან უკუსვლაზე გადადიოდა, ხან კი ადგილზე ბრუნავდა და ისევ თავიდან იწყებდა წინსვლას. ასე ახვევდა თავს საკუთარ სურვილებს ცეკვაში ქალი თავის რჩეულს და თან მის გონებაშევილობას ამოწმებდა...

✓ ტიპილება მოციგვანთ კიდევ ერთი მაგალითი ცეკვა “ქართლის” როლზე ახალგაზრდა წყვილის ჯვრისწერის საკითხში, კერძოდ, გამოჩენილი ქართველი ქორეოგრაფის, დავით ჯაფარიშვილის, მოგონება მისი ბიძის, ძველად ცეკვა “ქართლის” (ლეკერის) ცნობილი შემსრულებლის, ლევან ფალაქანდოშვილის ნაამბობიდან: “ქართლის ერთ-ერთ სოფელში ყოველ წელშია, საეკლესიო დღესასწაულის დროს, წირვა-ლოცვის შემდეგ ეკლესიიდან გამოსული ხალხი მის მასლობლად იყრიდა თავს და იღვნიდა. ამ დღესასწაულს ესწრებოდა არამარტო ადგილობრივი მოსახლეობა, არამედ მოწვეული სტუმრებიც და საერთოდ დღესასწაულში მონაწილეობის ნებისმიერი მსურველი.

ერთ წელიწადს აღნიშნულ დღესასწაულზე სტუმართა შორის იმყოფებოდა იმერეთიდან ქართლში ჩამოსული ახალგაზრდა თავადი, ვინმე აბაშიძე, რომელმაც თურმე ლხინის დროს ცეკვაში გამოიწვია ამირეჯიბის ქალი, რომელიც განსაკუთრებით გამოირჩეოდა სისხარტითა და გონებაშევილობით სხვა მოცეკვავე გოგონათა შორის.

ქალმა მიიღო გაყის გამოწვევა და გაჟვია ცეკვაში სტუმარს. მოუხედავად მამის გაფრთხილებისა, სტუმარი არ შეარცხენიო, ქალი როგორც კი ცეკვის ეშში შევიდა, დაივიწყა მამის გაფრთხილება და ისე ლამაზად გაუსვლტა ხელიდან თავის პარტნიორს, რომ ხალხმა სიცილი ვერ შეიკავა და ცეკვაც მაყურებლის სიცილ-ხარხარში დასრულდა.

გაყმა თურმე ცეკვაში მარცხი იმდენად მიიტანა გულთან, რომ მაშინვე მიატოვა ლხინიც და სოფელიც. შეჯდა ცხენზე და მოუხედავად ბეერი ზვეწნისა ისევ იმერეთს მიაშურა.

გავიდა ერთი წელი და ისევ გაიმართა იგივე დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ლხინიც. რაც მოთვარია ისევ გამოცხადდა დღესასწაულზე თავადი აბაშიძის გაყიც. ისევ გამოიწვია საცეკვაოდ ამირეჯიბის ქალი, იცეკვა კიდევ და საბოლოოდ ითხოვა კიდევ მისი ხელი, რასაც ასეთი გამართლება გამოუნახა – ჩემს მომავალ ოჯახს სწორედ ისეთი სხარტი და გონებაშევილობა შეუდურ სჭირდება, როგორიც ამირეჯიბის ქალია.”

გარდა ამისა, ქართლში ქორწილის დროს ოჯახში პირველად ფესმედგმული პატარძლის გამხიარების მიზნით, ჯერ სათითაოდ იმ პატარძლებს უნდა ეცეკვათ, რომლებიც ამ სოფელში (ან ამ საბატონოში) არაუბეტეს ერთი წლის გამოთხოვილები იყვნენ. შემდეგ კი იმ პატარძალს უნდა ეცეკვა, რომელსაც ნუგეშთან ცეკვით საჯარო გამოცდა უნდა ჩაებარებინა იქ დასწრე საზოგადოების წინაშე – სიღამაზეში, სიბარდესა და გონებაშევილობაში.

ცნობას ქართლში ადრე არსებული “პატარძლების ლეკურის” ტრადიციის შესახებ გადმოგვცემს ცნობილი ქართველი მწერალი ეკაბაშვილი მოთხრობაში “თინას ლეკური”. მოგვყავს ნაწყვეტი ამ მოთხრობიდან: “ცნობილი დიდი ბატონი მშვენიერი გაჟვია იყო. მშვენიერ დიდგვაროვან ქალზე იწერდა ჯვრის და დიდებული ქორწილი გადაიხადა. თავადების გარდა შვიდი სოფლის გლეხიც კიბა ჰყავდა მოწვეული. მე სულ წლის მოყვანილი პატარძალი ვიყავი...”

...ამა პატარძალს პატარძლების ლეკური უჩვენებო – ბრძანა დიდმა ქალბატონმა და ჩვენც იმ დარბაზში შეგვიყვანეს, რომელშიც ნუგე-დედოფალი პრადანდებოდა. მე თავიდანვე, ლხინი

მორცხად სხვებს გეფარებოდი და სხვა სოფლის ბატარძლები კიდევ ერთმანეთს. უკან დედამთილები და უფროსები გვიდგნენ. გაისმა დაირა და დილიმიტო და თითო-თითო გამოვედით ბატარძლები სათამაშოდ.

როცა ჩემი ჯერი მოდდა მუხლები ამიკანკალდა, გული ამითამაშდა, სახეზე ცეცხლი წამებოდა, მაგრამ მეტი რა გზა მქონდა - გამოვედი. აქეთ-იქით დაბლად თავი დაუქარ და პედალები გაგზავლე და დაეტრიალდი. აქეთ-იქიდან ვაშა და ვაშას ძახლი მომესმა, დაგვერდებმა საკრავების დაკვრას მოუშატეს, ტაში გაგრძელდა, შემდეგ რას ჩავდითოდი აღარ მახსოვს. გონს მხოლოდ მაშინ მოვედი, როდესაც დედამთილება ჩამომამხა - "აკრიფე ი შაბაშის ფული და ბატონებს მაღლი გადაუხადე". (ეკ.გაბაშვილი, "თხზულებანი", თბ. 1983წ. გვ.77).

ზოგიერთი მოსაზრება ცეკვა "ქართულის" აღრინდელ სახელწოდებასთან, "ლეკურთან" დაკავშირებით

[როგორც ცნობილია, ქართული ქორეოგრაფიის მშენებად აღიარებულმა ცეკვა "ქართულმა" წინა საუკუნეში რატომღაც "ლეკურის" სახელწოდება მიიღო, რაც ეჭვის ქვეშ აყენებს ცეკვა "ქართულის" თვითმყოფადობის საკითხს.

საქართველოში ტერმინი "ლეკური" რომ ცეკვის გარედან შემოჭრილი თავსმოხვეული სახელწოდებაა, ისიც მხოლოდ XIX საუკუნის ბირველი ნახევრიდან, მიუთითებს ის ფაქტი, რომ სულხან-საბა ორბელიანის მიერ XVIII საუკუნეში შედგენილი ლექსიკონი "სიტყვის კონა" სიტყვა "ლეკურს" არ სცნობს ცეკვის აღმნიშვნელ ტერმინად და ლეკურს მხოლოდ ხმალის აღმნიშვნელ სიტყვად მიიჩნევს ("ლეკური - ხმალი").

ამავე ფაქტს ეყრდნობა ცნობილი ქართველი მწერალი ილია ზურაბიშვილი ნაშრომში "ხალხის შემოქმედი გენაი" (1949 წ.), რომელიშიც განიხილავს რა ქართულ ქორეოგრაფიაში ტერმინი "ლეკურის" დამკვიდრების საკითხს, ასევე აღნიშნავს, რომ "მუხედანად ლეკებთან და სხვა მთიელ ტომებთან საქართველოს ურთიერთობისა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ცეკვა "ლეკური" მოხსენებული არ არის. საბა ლეკურს ხმალს უწოდებს" (გვ.13).

მართლაც, ცეკვულ ქართულ დამწერლობით წყაროებში (XVIII საუკუნის ჩათვლით) ქართული ცეკვების სახელწოდებებიდან გვხვდება მხოლოდ როკვა, ცეკვა, სამა, შუშმარი, ბუქნა, კოჭა, ფერული, ფერისა, ძნობა, მწყობრი და სხვ. და არა "ლეკური". ამიტომ იბადება კითხვა, საიდან წარმოიშვა საცეკვაო ტერმინი "ლეკური" და რატომ მიიღო ქართულმა ცეკვამ ეს სახელწოდება? ეს ცეკვა ლეკებისაჲნ არის გადმოღებული თუ ქართველი ხალხის შექმნილია?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემისას მწერალი ი.ზურაბიშვილი ცდილობს დაადგინოს ქართველებისა და ლეკების ცეკვებს შორის როგორც მსგავსების, ასევე განსხვავების ელემენტი. მწერალი მსგავსებასთან დაკავშირებით ნაშრომში ასეთ განმარტებას იძლევა: "ქართველთა ლეკური და ლეკთა ლეკური თითქმის ერთი და იგივეა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი თვალის გადვლევით გვეჩვენებათ, რადგანაც გარეგნულად ბევრი რამ საერთოს ხედავთ, მაგალითად იქაც და აქაც დაფლა, ფეხის თამაში ე.ი. ცეკო" (გვ. 13).

მაგრამ გამოდგება კი საცეკვაო მოძრაობებს ანუ ილეთებს შორის აღნიშნული მსგავსება იმის არგუმენტად, რომ ქართული "ლეკური" ანუ ცეკვა "ქართული" ლეკთა ლეკურია, რომ ამის გამო ერთი ცეკვა მეორის კომირებაა?

საცეკვაო ილეთი ჯერ კიდევ ცეკვა არ არის. ილეთი ცეკვაში, მარტივად რომ ვთქვათ, მეტყველებლაში გამოყენებული სიტყვის ტოლფასია, რომელთა გააზრებული გაერთიანება წინადადებას იძლევა, წინადადებებს ერთიანობა კი თხრობას - მოთხრობას. საკმარისადაა უცხო სიტყვათა გამოყენების ფაქტები სხვადასხვა ენაში, მაგრამ არასოდეს არ გამხდარა იგი საკამათო.

ცეკვაც ზომ იფიქვ მოთხრობაა, გადმოცემული პლასტიკის საშუალებით. ხალხური ცეკვა კი იქვე შეთხზული იმპროვიზებული მოთხრობაა, რის გამოც შეიძლება განგაცხადოთ, რომ ყოველი წყვილი თვითონ ქმნის საკუთარ ცეკვას ანუ მოთხრობას ცეკვის მსგავსელობისას ყოველგვარი წინასწარი შეთანხმების გარეშე, რაც იძლევა საცეკვაო ილეთის იქვე აღმოცენების უფლებას. და განა შეიძლება ამ შემთხვევაში ერთმა ან ორმა მსგავსმა სიტყვამ (ანუ საცეკვაო ილეთმა)

გადაწყვეტოს ამა თუ იმ ნაწარმოების ორიგინალობის საკითხი? ჩვენი აზრით - არა.

ნაშრომის ავტორი აგრძელებს რა მსჯელობას ამ ორი ცეკვის მსგავსება-განსხვავებაზე სეამს ასეთ კითხვას - "საგულისხმოა, რა ანსხვავებს ქართველთა ლეკურს ლეკთა ლეკურისაგან? თუ განსხვავება დიდია და თანაც პრინციპული, მაშინ ქართული ლეკურის თავისთავადობა ეჭვითურთქნელი იქნება" (გვ.15).

ქართველთა და ლეკთა ლეკურებს შორის არსებული განსხვავების დასაბუთების მიზნით ავტორი ნაშრომში იძლევა ამ ორი ცეკვის თითო ნიმუშის დაწვრილებით ანალიზს. ქართული "ლეკურის" აღწერის იზურაბიშვილისეულ ვარიანტს ჩვენ უკვე გავცანით. რაც შეეხება "ლეკთა ლეკურს", ავტორი ასე იწყებს მის დასასაბუთებლს: "გამოვა ორი მოსხლეტილი ახალგაზრდა ჩერქეზულ ახალუნში, ფეხზე წულა-მესტით ან ჩითებით, დახვდნად მცირედ და გაჩერდნად. მერე ერთი შემოტრიალდება გიწრო წრეში თავის გარშემო, ჩაიგლებს მარცხენა ხელს ხანჯალში, რომ მოძრაობის დროს არ უშლიდეს და გაუსვამს ფეხს. ფეხის გასმა იმდენად რიტმიულია, თანაც მთელი ფეხის გულით, გვერდებით მიწას ფეხს არ ამორებსო. ამასთანავე ზეტანის რჩევა სულ არ ეშინება, თითქოს იგი მხოლოდ მუხლებს ქვემოთ მოძრაობს. გააკეთებს ბირუეტს ან ანტრშას, ე.ი. ფეხის თითებზე შედგება და შემოტრიალდება ან ზევით ახტება და ანახდელულად გაჩერდება, თანაც მოკბრებს შესასხებს:ახლა შენაო.

მეორე გააკათებს ასევე ყველაფერს, რაც ბრველმა გააკეთა და თავის მხრივ ბირუეტამდე წაუმატებს რაიმე ახალ ფიგურაციას, მაგალითად ფეხის გასმის დროს ანახდელულად მარცხენა ფეხის ტერფს მარჯვენაზე შემოიდებს და ისე ცალ ფეხზე გაქანდება. მერე მარჯვენა ფეხით გაიმორებს ასეთ ფანდს, გახტება და დასძახებს მეტოქეს:ახლა შენაო.

ამრიგად, თითოეული მათგანი ყოველ გამოსვლაზე ახალ ფიგურაციას უმატებს, ვიდრე მათი რეპერტუარი მთლად არ ამოიწურება. ამის შემდეგ ორივენი ჩამოუვლან, საბოლოოდ შედგებიან ფეხის თითებზე და გათავდა..." (გვ. 15-17).

"ერთი სიტყვით, აქ ყველაფერი ფეხის ტექნიკის სრულყოფამდე მიღწეული..." (გვ.18). შემდეგ კი წერს:

"ხო, და... რა არის ქართული ლეკურის დედა-არსი?"

ტრფიალებს! ორი სქესის ღამუნი ურთიერთისადმი და ბრძოლა ამ ნიადაგზე ეს არის ქვეყნისადმი ქართული ლეკურისა. სხვაგან სადაც ჯინდათ ამ სახით ლეკური არ არსებობს და სწორედ ეს არის მისი თავისთავადობის ნიშანდობლივი საბუთი.

ლეკური მთლიანი ბოეზა ტრფიალებისა. მას აქვს სათანადო დასაწყისი, განვითარება და დასასრული" (გვ.19).

✦ აღსანიშნავია, რომ ხალხური ცეკვების წარმოშობა, მისი აღმოცენება, ბევრ ფაქტორზეა დამოკიდებული, მათ შორის ხალხის ცხოვრების ნიშზე, მათ შრომით საქმიანობაზე, ზნე-ჩვეულებებზე, ხასიათზე, ბუნებრივ ბრძოლებზე და სხვა მრავალზე რაც მათ ცეკვაში გამოიშვავებს შესრულების საკუთარ სტილს, მანერას, ხასიათს და რაც მთავარია, ცეკვის აზრს, მის შინაარსს. ამიტომ ამზობენ, რომ ცეკვა სიცეკგო მოძრაობების უბრალო ნაერთი კი არ არის, ანუ გორტონული ჩამოხლეებისა და აკრობატული "ტრიუკების" ნაერთი, არამედ იგი მწყობრად მომდინარე ენაა, ქორეოგრაფიული თხრობა თემაზე სოუფეტი. აქედან გამომდინარე, ცეკვებს შორის მსგავსება-განსხვავების საკითხის გამოკვლევისას საჭიროდ მიგვანია ბრველ როში ცეკვის შინაარსი, ცეკვის აზრი დაგუბრისპროთ ერთმანეთს და შემდეგ მისგან გამომდინარე ფორმა, ე.ი. გამომსახველობის ის საშუალებები, რომლითაც გადმოცემა ცეკვის ესა თუ ის შინაარსი.

როგორც ქართული ლეკურისა და ლეკთა ლეკურის შინაარსების დაბრისპირებამ დგვნახა, მათ შორის განსხვავება იმდენად დიდია და კონტრასტული (რადგანაც თუ ერთ შემთხვევაში, კერძოდ ლეკთა ლეკურში შინაარსის საფუძველი ორ გას შორის ცეკვის ტექნიკის დემონსტრაციაა, მეორე შემთხვევაში ე.ი. ქართულ ლეკურში ცეკვის საფუძველი ქალ-გაჟს შორის ტრფიალია), რომ უდავოა, ამ ცეკვების შინაარსი ვერ იქცეოდა "ლეკურის", როგორც საერთო სახელწოდების, წარმშობის მიზეზად.

შეიძლება სადგოდ იქცეს ის ფაქტი, რომ საკითხის გადაწყვეტისას რატომ გვბრისპირებთ ერთმანეთს ისეთ წყვილურ ცეკვებს, რომელშიც ერთ შემთხვევაში ქალ-გაჟთა წყვილები მონაწილეობენ, მეორე შემთხვევაში კი გაჟთა წყვილები, თუ ვინა ანწხურ ლეკურს, რომელშიც,

დაფუშვით, ქალ-ვაჟის მონაწილეობა მიუღებელია (რაც შეიძლება, არც კი შეეფერება სინამდვილეს). ჩვენის აზრით, არც ეს უნდა იყოს სწორი, რომ ქართველები ყველა დაღესტნელს ლეკს ეწოდებოდა. მათ ცეკვებს კი ლეკურს, რუსი ლეზგინს და "ლეზგინას", მაშინ როცა დაღესტანში 30-მდე ეთნიკურ ჯგუფს ვხვდებით, რომელთა შორის ყველაზე მრავალრიცხოვანი ხუნები არიან, შემდეგ კი დარგულები, ყუშუხები, ლეზგები, ლაქები, აზერბეიჯანელები, თაბასარალები, ჩაჩნები, ნოღაელები და სხვ.

ვერ გავიზიარებთ იმ აზრსაც, რომ ჩრდ. კავკასიაში მუსულმანური სარწმუნოების გავრცელებამ სხვადასხვა დროს, რომელიც კანონით ქალ-ვაჟთა შორის ურთიერთობაში საუბარსაც კი კრძალავდა ხალხის თანდასწრებით, კავკასიელ ხალხს ხელი ააღებინა ცეკვა-თამაშზე. ვერც იმ არგუმენტს დავეთანხმებით, რომ თითქმისდა შამილის კოდექსის ერთ-ერთი მუხლით ცეკვა ეკრძალებოდა რა მის ქვეშევრდომ კავკასიელს, ცეკვამ დაეარგა მათში ცხოვრებისეული მნიშვნელობა და გაუმჯობესი იქნა იგი როგორც გართობა-თამაშობის საშუალება.

იგივე შეიძლება ითქვას ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე, რომელიც ცეკვას მრუშობად მიიჩნევს და ცოდვად აღიარებს. საყურადღებოა, რომ დაფით აღმამწებლის დროს რუსი-ურდების საეკლესიო კრების დადგენილებით (1104 წ.) ჩვენშიაც აიკრძალა ცეკვა-თამაში, მაგრამ მაინც ცეკვავდნენ. ცეკვებს ასრულებდნენ როგორც საერო, ასევე საეკლესიო დღესასწაულებზე, ცეკვავდნენ წმ. გიორგის დღესასწაულებზე. ფშავში კი, როგორც ს.შაქალათია გვაცნობებს, ერთ-ერთი ხატობის დროს "ყველა მხევწარი გაღდებულია იცეკვოს, რათა ხატი წყალობდეს. ამიტომ წლოვანების განურჩევლად აქ ყველანი თამაშობენ" (ს.შაქალათია, "ფშავი" გვ.209). წალენჯიხის მონასტრის კედელს აშშენებს მოცეკვავე ქალის ფრესკა. მოცეკვავე ქალთა ჯგუფი 22 ქალის შემადგენლობით გამოსახტულია მცხეთის სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე, რომელსაც ზოგიერთი ცეკვა "სამაიად" მიიჩნევს, ზოგს კი იგი მაინა 149 და 150 ფსალმუნის საფუძველზე შექმნილ "ძნობით" (ანუ ფერხულით) ქებად უფლისა, რაც შეეხება 149 და 150 ფსალმუნებს, ისინი მოგვიწოდებენ:

"...ადიდეთ უფალი;

"...განადიდეთ მისი სახელი ცეკვით"

150 - ადიდეთ უფალი;

"...ადიდეთ იგი დაფით და როკვით".

ყოველივე ამის შემდეგ გუგებარი რჩება, რატომ ითვლება ეკლესიის მხრიდან ცეკვა მრუშობად, განსაკუთრებით ქართული ცეკვა, რომელიც აღმოცენებულია ქალის კედმამოსილებზე და ვაჟის რაინდულ სულზე, რამაც ხსნა ქართველი ერიც და მასთან ერთად ქართული ეკლესიაც განადგურებისაგან.

როგორც ჩანს, /კავკასიელ ხალხთა შორის ცეკვასთან ჭიდილში ხალხმა თავის მხარეს გადახარა სასწორი და შეინარჩუნა არა მხოლოდ ცალკე მამაკაცთა ცეკვები, არამედ ქალთა და რაც მთავარია ქალ-ვაჟთა როგორც წყვილური ასევე მასობრივი ცეკვების მდიდარი რეპერტუარი.

ვერ შეუდგებით ჩრდილო კავკასიური ცეკვების რეპერტუარის მთლიანად ჩამოთვლას, მაგრამ მაგალითისათვის დავასახელებთ რამდენიმეს. მაგალითად, ყაბარდოში ხალხური ცეკვები ძირითადად ქალ-ვაჟთა შესრულებით გვხვდება: როგორცია ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა "უჯ" და მისი ნაირსახეობანი, მათ შორის საფერხულო წყობის "ძველებური უჯი", "უჯხეშტი" და "უჯხუხი", ასევე წყვილური ცეკვები ქალ-ვაჟთა შესრულებით - "ყაფა" და "ისლაბეი" და სხვ. რაც შეეხება ადიღურ (ანუ ჩერქეზულ) ცეკვებს, აქ ვხვდებით ქალ-ვაჟთა მასობრივ ცეკვას - "უჯს". ქალ-ვაჟთა წყვილური ცეკვიდან კი "ისლაბეის", "ზაფაის" და "ზაგატლიატს". ოსური ცეკვიებიდან ცნობილია ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა "სიმდ" და მისი ნაირსახეობანი: ფერხულს ტიპის "ძველებური სიმდი", "ტმინილ სიმდი", "სიმდი სანდრაკი" და "ნარტიონ სიმდი" (დასაწყისში ორსართულიანი ფერხული მხოლოდ მამაკაცების შესრულებით, შემდეგ კი ყველა დანარჩენი სიმდების მსგავსად, მასში ქალბებიც იკავებენ ადგილს და უცვლიან მას როგორც ფორმას, ასევე შინაარსს). რაც შეეხება ქალ-ვაჟთა წყვილურ ცეკვებს, ოსეთში ვხვდებით "დატაგუი ქავოს", "ზონგა ქავოს", "ზილგა ქავოს" და სხვ.

დაღესტნის ქორეოგრაფიულ საერთო წარმოდგენის მიზნით საჭიროდ შეგვჩინა ცეკვა "ლეზგინის" (ლეკური) მოკლე დასასათვა, გადმოცემული რუსულ ენაზე: "Лезгинка народных танец лезгий. Танец бистрый, темпераментный, исполняется мужчинами соло

(часто кинжалами), а также в паре с женщиной... Лезгинка танец-соревнование, демонстрирующий ловкость, виртуозность, неустойчивость танцеров" ("Большая Советская Энциклопедия").

აღნიშნულ ფორმულრიცხვაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმყრობს ის, რომ "ლზგინკა" არის "ტანეც-სორეწონიანი, დემონსტრირუიყი ლოვკოსტ, ვირტუოზნოსტ, ნეუტომლიმოსტ ტანცეროვ", რაც ნიშნავს, რომ ლეკური არის პირველ რიგში შეჯიბრი სიძარჯვეში, შესრულების ვირტუოზულობაში და, რაც მთავარია, დაუღლელობაში ანუ გამძლეობაში.

აღსანიშნავია, რომ "ლეკურში" გათვალისწინებული პირობების შესრულება ჩრდილო კავკასიის ზოგიერთ ხალხებში მოთხოვნებით არა მხოლოდ წყველურ გათა ცეკვებს, არამედ ქალ-გათა წყველური ცეკვებსაც, ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ქალ-გავს შორის გამძლეობაში შეჯიბრის სასიათის აფხაზეთში არსებული ცეკვის თავისებური გარიანტის აღწერა, კერძოდ, კმაჭგარიანი სტატიაში "Некоторые черты из жизни афхацев" (СМОМПК 1884f. стр.56) წერს: "...გაეკაცები აკეთებენ წრეს და ტაშს უკარავენ. ასპარეზზე გამოდიან ქალი და გაეი. მათი ცეკვის მთელი ხელოვნება ის არის, რომ გააკეთონ სხვადასხვა ფიგურა, მაგრამ შეჯიბრება და დაუღალაობაში: გაეს რადაც არ უნდა დაუჯდეს, ცდილობს დაღალოს ქალი, რათა მის პირველმა თქვას უარი ცეკვის გაგრძელებაზე. არის შემთხვევები, როცა ქალი იძარჯვებს და იცვლის სამ-ოთხ ტყის. ასეთ დაუღალავ მოცეკვავე ქალებზე ქების ჰიმნებს თხზავენ და თუნდაც ღამაზები არ იყვნენ, მანაც შოულობენ საქმროებს. ისეც ხდებოდა, რომ ასეთი შეჯიბრება მოცეკვავეებს გრძნობას აკარგვნიებდა".

კავკასიაში მოგზაური დიუბა დე მონაწერე აღწერს ამგვარ შემთხვევას XIX საუკუნის პირველ ნახევარში: "გენერალის გასართობად მოეწო ცეკვა. ცეკვის შეწყვეტა და წრიდან გასვლა დიდი სირცხვილია. არა ერთხელ მინახავს რა უმაგალითო ძალის დაძაბვა უხდებოდა მოცეკვავეს არ დატოვებინა ბრძოლის ველი. გენერალმა სთხოვა იქ მყოფ ერთ მანდილოსანს მიეღო მონაწილეობა ცეკვაში, უკვე ერთ საათს ცეკვავდა იგი ახალგაზრდა აფხაზთან. ცხადყოფდა მთელ თავის სინანარჩეს და სურდა დაქანცა გაეი, მაგრამ ის თავის მხრივ არ ნებდებოდა. თეორ შალში გახვეული, ისე რომ ხახე არ უჩანდა, მას სული ეხეთქებოდა, მუხლები ეკეცებოდა, საცა იყო გული წაუფილდა. გენერალმა მოუხდა გამოსარჩეობადა ქალს გაეის წინაშე".

ამ მოყვანილი მაგალითებიდან გამომდინარე, შეიძლება იმ დასკანამდე მივიდეთ, რომ აფხაზებისა და ლეკების ცეკვებს შორის მსგავსება, ამ ორი ხალხის ცეკვაში ერთი საერთო შინაარსის არსებობის ფაქტი, რაც გამძლეობაში, შეჯიბრის ტრადიციაში გამოიყვეთება არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რადგანაც, როგორც ცნობილია, დღევანდელ აფხაზთა წინაპარი XVI-XVII საუკუნეებზე ჩრდილო კავკასიის მკვიდრად არის მიჩნეული.

აი რას წერს ამასთან დაკავშირებით ანანია ჯაფარიძე (მთავარებისკობოსი) წერილში "აფხაზების საცხოვრისი ჩრდილო კავკასიაში" (ქართველოლოგიური სამეცნიერო სიმპოზიუმი თემაზე "საქართველო", ბიულეტენი #2, გვ.15):

"ცნობილია, რომ ჩრდილო კავკასიელ მთიელ ხალხს, რომელნიც მე-16-17 საუკუნეთა შემდგომ შემოიჭრნენ საქართველოს შავიზღვისპირეთში და დაიპყრეს აფხაზეთი, ქართველებმა მათი იქ დამკვიდრების გამო "აფხაზები" უწოდეს. როგორც თურქი, ისე ვერსიელი მოგზაურები და მეცნიერები კი ამ ტომებს არა აფხაზებს, არამედ აბაზებსა და ჩერქეზებს უწოდებდნენ. აფხაზეთში დამკვიდრებულ ჩრდილო კავკასიურ ტომებს ქართველთა გავლენით სხვებმაც აფხაზები უწოდეს. რუსებმაც ქართველებისაგან შეითვისეს ეს სახელი და აფხაზეთის აბხაზურ-ადიღეური წარმოშობის ტომებს აფხაზები უწოდეს" (გვ.18).

წერილის ავტორი შემდეგ წერს, რომ - აფხაზები ანუ აფხაზები ცხოვრობენ არა მხოლოდ საქართველოს შავი ზღვის ნაპირზე, აფხაზეთში, არამედ ჩრდილო კავკასიაშიც.

თავის მხრივ, როგორც ჩრდილო კავკასიის, ისე ჩვენში დამკვიდრებული აფხაზური ტომები მიეკუთვნებიან ხალხთა უფრო დიდ ოჯახს - ჩერქეზულს ანუ ადიღეურს. დიუბას აზრით, ჩერქეზი ხალხის ტომებია: ადიღები, 2. ყაბარდოელები, 3. აბაზები, 4. აფხაზები ენები, რომლითაც ღამარაპობენ ხალხები ამ ოთხი მთავარი განშტოებისა, მეტ-ნაკლებად მსგავსია.

იმის შესახებ, თუ უფრო უსუსტად როდის შემოიჭრნენ ჩრდილო კავკასიის ტომები საქართველოს ტერიტორიაზე წერილის ავტორი წერს: "საქართველოს სახელმწიფოს დაშლა-

დაქუცმაცების შემდგომ (XV-XVI საუკ.) ჩრდილო კავკასიური, ადიღე-ჩერქეზული ტომები კიდევ უფრო გაბლიერდნენ და შეუდგნენ ჯერ საქართველოს სახელმწიფოს მიღმა, სოჭის, ტუაფესსა და ჩრდილოეთით მდებარე შავი ზღვისპირეთის დაპყრობას, სოლო შემდგომ თანდათან შეიჭრნენ საქართველოს მიწა-წყალზე და გაბატონდნენ ისტორიულ აფხაზეთში. მე-17 საუკუნის შემდგომ კი შეუტეს ოდესს, დაიპყრეს სამეგრელოს მიწა-წყალი (ივლისსშემა თანამედროვე სოხუმის, გულრიფშის, ოჩამჩირისა და ჯალის რაიონები) და მივიდნენ მდინარე ენგურამდე“ (გვ.21).

ყოველივე უმთავრესიდან გამომდინარე, აფხაზეთის ისტორია ალბათ ორ პერიოდად უნდა დაიყოს. მათ შორის პირველ პერიოდად უნდა იყოს მიჩნეული მე-17 საუკუნემდე არსებული ქართული ორიენტაციის ისტორიული აფხაზეთი, მასში ჩერქეზული ტომების გაბატონებამდე და მეორე პერიოდად - მე-17 საუკუნის შემდგომი პერიოდი, აფხაზეთის ტერიტორიაზე ჩერქეზული ტომების შემოჭრის შემდეგ. რის გამოც საჭიროდ მიგვაჩნია აფხაზეთი ხალხური ქორეოგრაფიის ჩვენთვის ცნობილი რეპერტუარიდან ჯერ აფხაზეთში ერთ დროს გავრცელებული საცეკვაო ნიმუშების იმ ნაწილს შევხებით, რომელთა ანალოგიაც მოიპოვება ქართულ ქორეოგრაფიაში შემდეგ კი შევხებით ქართველებისაგან განსხვავებულ ქორეოგრაფიას.

მაგალითად, ლეგარამაძეს ნაშრომში “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია” (გვ. 84) მოჰყავს საენოცის მიერ 1850 წელს აღწერილი აფხაზეთი ცეკვა-თამაში “ბასტი”, რომელიც ცეკვით გამოსატანად დუელს ორ მეტოქეს შორის. დუელი, აგებული ჯერ უსიტყვო მიმიკურ მუქარაზე გაშვებული ხმლების თამაშით და ფეხების ბაკუნით. ეს იყო დუელის პირველი ნახევარი. შემდეგ მაყურებელი შემოსაზავად წრეს, რომელშიაც შეაყვამდა თვალუბრებული იგივე მეტოქე მოცეკვლეები. უკვე თოფებით შეადარებულნი. თვითონ კი რიტმული სიმღერის შეუწყობილად ქეებს უკან წვებოდნენ. მოწინააღმდეგეები გადღებულები იყვნენ ფეხი აყვოლებნათ სიმღერის რიტმისათვის და ცდილობდნენ ფეხის ხმაზე ეთოვათ მოწინააღმდეგე- სწორად ბასტი მთავრდებოდა ერთ-ერთი მონაწილის სიკვდილით“.

სულხან-საბა ორბელიანი ლექსიკონში ბასტის განმარტებას შემდეგნაირად იძლევა: “ბასტი როკვა არს ფეხის ცემათა”, რომელშიაც ფეხის ცემა, ჩვენი აზრით, ასევე მოცეკვავის ადგილსამყოფელის მნიშვნელობის მნიშვნელობას ატარებდა, რაც აფხაზურ ბასტთან კავშირზე ამახვილებს ყურადღებას.

აფხაზური “ბასტის” ანალოგიური სამხედრო-საცეკვაო ჩეულება სამეგრელოშიაც სცოდნით “ზინთქირას” სახელწოდებით, რომელშიც მონაწილეობს ორი თვალუბრებული და ხანჯლებით შეიარაღებული მამაკაცი.

კვლევის საგანს უნდა წარმოადგენდეს სამეგრელოს გარდა აფხაზური “ბასატის” ტიპის ცეკვა-თამაშის არსებობის საკითხი საქართველოს სხვა კუთხეებს შორისაც, თუმცა შეგინძნავთ, რომ ბასტის პირველი ნაწილის ანალოგიურ სანახაობებად უნდა ჩათვალოს ხევსურული “კეჭნაობა” და ცეკვა “ზანჯლური”, კერძოდ მისი გერული გარიანტი, შესრულებული ორი მამაკაცის მიერ, რომლის დასკვნითი ნაწილიც ხმლებით შესრულებულ ფარიკაობას ეთმობა (დ.ბაქრაძე, “არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიაში და აჭარაში”, 1878).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ქართული საფერხულო ბერიკული სანახაობის “დათუნას” ბარალეურად ანალოგიური აფხაზური ქართული სანახაობის, “ამშიკუეშმარას” არსებობა, რომელიც სიტყვა-სიტყვით “დათვის ცეკვას” ნიშნავს.

საყურადღებოა, რომ როგორც ქართული “დათუნა”, ასევე აფხაზური “ამშიკუეშმარა” ითვალისწინებს ფერხულს და ამ ფერხულს შიგნით მითამაშეთა ჯრისა და იმავე პერსონაჟს - დათვისა და მონადირეს. ერთნაირი ფორმით წარმოდგენილი დასახელებული ფერხულები ასევე საერთო შინაარსს ექვემდებარებიან და ცხოველებისა და ფრინველების საქართველოში ადრე გავრცელებული კულტის გადმონაშის წარმოდგენენ, გამოსატანად საფერხულო ბერიკაობის სახით, რომლებიც წარმართული ხანის ერთ-ერთ ნიმუშს მიეკუთვნებიან და თავისი წარმოშობით ერთ საერთო საფუძვლს, კერძოდ, ცხოველთა თაყვანისცემის უკავშირდებიან.

ასევე საინტერესოა ცნობა აფხაზეთში ადრინდელი ფერხულის, “დალა მასაჯარის”, შემორჩენის შესახებ. ვფიქრობთ, უძველესი წარმოშობის ნადირობის ქალ-ღვთაების დალის კულტისადმი მიძღვნილი სგანური ფერხულების, “დალა კოჯას ხელღვაყალეს”, “ზაილ ბეთქილის” და სხვათა გავლენა, რომელთა ნიმუშები დღემდე შემორჩენილია სგანეთა, უნდა გამსდარიყო მისეზი სგანეთის

მუშობელ აფხაზეთში ფერხულს “დალ მახაჯირის” წარმოშობისა. შეგინმნავთ, რომ მიუხედავად ამისა, რომ ფერხული “დალ მახაჯირი” აფხაზური ქორეოგრაფიის ნიმუშად ითვლება, მისი სახელწოდება, ფეიქრობთ, სვანურია და ქართულად ნიშნავს “დალი ახლად გყავთ”. სვანეთთან ერთად აფხაზეთშიც დალის სათაყვანებელი ფერხულის არსებობა კი ალბათ უნდა მივაწეროთ ორ მუშობელ ტომში დალისადმი თანაბარი ძალით თაყვანისცემის ძველიდანვე დამკვიდრების ტრადიციას.

რაც შეეხება აფხაზეთის ტერიტორიაზე ქართველებისაგან საგრძნობლად განსხვავებულ ქორეოგრაფიის წარმოშობის საკითხს, ფეიქრობთ, იგი ფეხს იკიდებს აფხაზეთის ისტორიის მეორე ეტაპზე (დაახლოებით XVII საუკუნიდან), მაშინ, როდესაც აფხაზეთის ძველ ტერიტორიაზე ჩრდილო კავკასიიდან იჭერებთან ადგილებზე ჩერქეზული ტომები.

ამ დროისათვის აფხაზური საცეკვაო რეპერტუარი დაახლოებით ასე გამოიყურება: მასობრივი ფერხული “აიბარკრა”, წყვილური ცეკვა “შარათინი” და მამაკაცთა ცალური ან წყვილური ცეკვა “ატლარჩობა”.

მაგალითისათვის აგიღოთ აფხაზური საქორწილო ფერხული “აი ბარკრა” და შევადაროთ იგი ანალოგიურ ქართულ საქორწილო სანახაობას და გამოვიტანოთ დასკვნა მათში საერთოსა და განსხვავებულის ნიშნების გარკვევასთან დაკავშირებით.

ფერხული “აი ბარკრა”, რომლის თემასაც ქორწილი წარმოადგენს, აფხაზი ეთნოგრაფის ი. ა. ლაქერბაიას გადმოცემით შემდეგი შინაარსისაა: “ფერხულის წრის შიგნით ნაბდის ქვეშ დგას ნეფე-დედოფალი. ფერხულის ერთ-ერთი მონაწილე კი მათრახს ურტყამს მიწაზე დედოფლის ფეხებთან, ისე, რომ იგი ადგილზე ახტუნოს და ამით გამოაცოცხლოს ცეკვა” (ლ. გვარამაძე, “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია”, თბ. 1957 წ. გვ. 24).

საქორწილო თემასა და შინაარსს უკავშირდება ფერხისას ტიპის ძველი ქართული სანახაობა, რომელიც ჩაწერილია ოური მარის მიერ ფერეიდნელი ქართველებისაგან 1925 წელს. იგი თავისი შინაარსით ორ მჭკრივში განლაგებული ხელისელჩაყვებული მაყართა შორის სიმღერით ბაეჭრობას გამოხატავს (დ. ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები”, გვ. 169). ამიტომ თუ მას აფხაზურ საქორწილო ფერხულს “აი ბარკრას” შევადარებთ, დავინახავთ, რომ მათ ვარდა თემისა არაფერია არ გააჩნიათ საერთო და “აი ბარკრაში” თავისი ქორეოგრაფიით ქართულთან შედარებით სრულად და მოუვიდებლად გამოიყურება, როგორც საცეკვაო ნიმუში. თუ ამ მხრივ რაიმე კავშირების ძიებას შევედგებით, ალბათ უნდა გვბოთ ჩრდილო კავკასიელთა ტომებში და არა ქართველებში. მაგალითად, ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვის დროს რიგრიგობით ჯერ ვაჟის მიერ ქალის გამათრახება, შემდეგ კი ბირიქით - ქალის მიერ ვაჟის გამათრახება ცეკვით ოსეთში ფეხს იკიდებს მე-19 საუკუნის ბოლოს და ოსურ ცეკვებში იღებს სახელწოდებას “ზილგა მათრახით”.

რაც შეეხება ცეკვა “ატლარჩობას”, რომელიც ძირითადად მამაკაცთა ინდივიდუალური ცეკვით არის ცნობილი, აფხაზი ეთნოგრაფის, აპარდანიას, გადმოცემით, “არ შიშრა” არის შინაარსი სიმღერისა, “ატლარჩობა”, რომელსაც ძველად ასრულებდნენ შიშიე დაავადებების, მაგ. წმ. ვიტას ცეკვით (რეგმატული ქორეა) დაავადების დროს.

დაჭრილთა და ავადმყოფთა მკურნალობის თავისებური ჩვეულება ერთნაირად ჰქონდათ აფხაზებსა და ჩერქეზებს.

ნ. ჯანაშიას აღწერით, “ვინმე რომ ავად გასდებოდა მთელი უბანი რიგრიგობით მორიგეობდა ავადმყოფთან ღამით, ავადმყოფობის დამთავრებამდე. ასეთ ღამის მორიგეობას აფხაზეთში “აჩაპშარას” უწოდებდნენ...”

ჩერქეზთა ასეთივე თავისებური თერაპიული პრაქტიკის მოწმე გამსდარა დუბროვინი გასული საუკუნის 70-იან წლებში.

გარდა ავადმყოფთა მკურნალობის წესში არსებული მსგავსებისა აფხაზებსა და ჩერქეზებს შორის ცეკვაშიაც რომ შეინიშნება გარკვეული მსგავსება, ამასვე მოუთითებს ლ. გვარამაძე ნაშრომში “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია” (გვ. 15, 118). იგი ავლებს რა პარალელს კავკასიაში მოგზაურთა გამოთქმულ მოსაზრებებს შორის აფხაზურ და ჩერქეზულ ვაჟთა ცეკვებთან დაკავშირებით, რაც გამოთქმება რთულ ნახტომებში, ელგისებურ სისწრაფესა და თითქმის მხოლოდ თითის წვეკრებზე ცეკვავი, ასკენის, რომ “აფხაზურ ვაჟთა ცეკვებს ბევრი საერთო ნიშანი აქვს ჩერქეზთა ცეკვებთან” და აქედან გამომდინარე ძალიან ნაკლები ქართველებთან.

აფხაზთა შორის დიდი ბოზულარობით სარგებლობს აფხაზური წყვილური ცეკვა “შარათინი”. რომელსაც ასრულებენ როგორც ცალკე ვაჭები, ასევე ქალებიც და ქალ-ვაჭათა წყვილბოც, რომელშიაც პარტნიორთა შორის ურთიერთობა წმინდა შეჯიბრის ხასიათს ატარებს. ამ ცეკვის ძირითადი მიზანი ანუ არსი ლეკების ლეკურის შიგაგასად, წარმოადგენს ცეკვას გაძლებამდე (ანუ როგორც თვითონ აღნიშნავენ – შეჯიბრის დაუდლელობაში), რის გამოც, როგორც აგნიშნეთ, იგი თავისი შინაარსით სრულიად განსხვავდება ქართული წყვილური ცეკვებისაგან, განსაკუთრებით კი წყვილური ცეკვისაგან ქალ-ვაჭის შესრულებით, რომელშიაც ცეკვის ძირითადი აზრი მშვენიერების დემონსტრირებაა და არა ძალ-ღონისა, რასაც ადგილი აქვს აფხაზურსა და ლეკურ ცეკვებში.

საბოლოოდ, ზემოთმოყვანილი ფაქტების საფუძველზე შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართულსა და აფხაზურ ქორეოგრაფიას შორის ურთიერთობაში შეინიშნება სიახლოვე მხოლოდ მის პირველ ეტაპზე – ძველი ისტორიული აფხაზეთის არსებობის ხანაში, შემდეგ კი (XVI-XVII საუკ.) აფხაზეთში ჩრდილო კავკასიიდან ჩერქეზული ტომების შემოჭრის გამო, აფხაზური ქორეოგრაფია საგრძნობლად სცილდება ქართულ საცეკვაო ხელოვნების გავლენას და იგი ყალიბდება სრულიად დამოუკიდებელ ქორეოგრაფიად, რომელშიაც უფრო მეტი დრონი იჭრება მისი კავშირ-ურთიერთობები ადგილურ-ჩერქეზულ ქორეოგრაფიასთან, ვიდრე ქართულთან.

დავუბრუნდეთ ისევ ტერმინი “ქართული ლეკურის” წარმოშობის საკითხს და კერძოდ, რამდენად გამართლებულია ცეკვა “ქართულის” (ანუ “ქართული ლეკურის”) აღმოცენების საფუძველად ლეკთა “ლეკურის” მიჩნევა.

ცნობილია, რომ სატრფიალო შინარსის ცეკვის მიზანი, ანუ ცეკვის აზრი ქალ-ვაჭის შესრულებით, ყოველთვის და ყველგან ერთია, კერძოდ, თავი მოაწონოს ქალ-ვაჭმა ერთმანეთს, მაგრამ რითი მოაწონოს თავი? ეს უკვე მეორე საკითხია, რომელშიც შეიძლება გადამწყვეტი როლი შეასრულოს ცეკვებს შორის ნათესაური თუ არანათესაური კავშირების დადგენისას.

ქართველი ქალი გვითან ცეკვისას ცდილობს ვაჭს თავი მოაწონოს სიღამაზით, სინაზით, სინარნარით, სიკეკლუცით, გონებაშახვილობით და სხვ. ვაჭი კი ქალთან ცეკვაში ცდილობს თავი მოაწონოს ქალს რაინდული ბუნების დემონსტრირებით, ასევე გონებაშახვილობითა და სიმარდით.

ლეკებისა და აფხაზების ქალ-ვაჭთა ცეკვებში, როგორც ზემოთმოთმოყვანილი მაგალითებიდან დავინახეთ, ქალ-ვაჭი ძირითადად ცდილობს ერთმანეთს მოაწონოს თავი ძალ-ღონით, ფიზიკური სიძლიერითა და გამძლეობით, რომელსაც ალბათ ის მიზანი ამოძრავებს, რძი მის ვინც უფრო გაძლიერა ცეკვაში, უფრო შრომისუნარიანია (ამით უნდა იყოს გამოწვეული გათხოვებაში, ცეკვაში გამარჯვებული შეუხვდავი ქალის პრივილეგია). აღნიშნული კი გვაძლევს უფლებას გამოეთქვამთ მოსაზრება იმის შესახებ, თუ რამდენად სარწმუნოა იმის მტკიცება, თითქოს ცეკვა “ქართული” ლეკების ცეკვის მიძახებითა შექმნილი და ამიტომაც ატარებს იგი “ლეკურის” სახელწოდებას.

ამ საკითხს ამდენ დროს არ დავუთმობდით, რომ “ქართული ლეკურის” სახელწოდების წარმოშობის საფუძველს “ლეკთა ლეკურს” არ უკავშირებდეს ქართველთა ზოგიერთი წარმომადგენელი (მაშინ, როცა თვით ლეკებს ამ საკითხთან დაკავშირებით არავითარი პრეტენზია არა აქვთ) და მათ შორის ისეთი გამოჩენილი მოღვაწეები, როგორებიც არიან რაფიელ ერისთავი, ბლატონ იოსელიანი, გრიგოლ ორბელიანი და სხვები.

აი, რას წერს რაფიელ ერისთავი გზუთ “კაკაუზში” 1874 წელს: “ქართველი ქალები, მოწვეულნი მთელი ცხოვრიდან, ცეკვადგნენ ლეკურს. კახელი ქალი ტურფაბა, როცა იგი ლეკურს ცეკვავს, როგორც მარცხლად, ნარინარად, ნაზი ღიმღლით და თავის მსუბუქი დაკვრით იწევს იგი საცეკვად თავის ამხანაგს. ასეთ ლეკურს გერც იცეკვებენ თქვენი თობილისელები. აქაურები უფრო ახლოს არიან ლეკებთან, გადმოიღეს მათგან ცეკვა, გააუმჯობესეს იგი საუცხოოდ” (ლ.გვარამაძე, “ქართული ხალხური ქორეოგრაფია”, გვ.140).

ბლატონ იოსელიანი წერს: “სიძლიერანი ფერხულები და ლეკური – დაღესტნის ტერმსიპორის ცეკვა – მთის თავისუფლების შეიღთა მწქეფარე ცხოვრების სიმბოლოა” (იქვე, გვ.140).

ჩვენთვის გაურკვეველია, გამოთქმულ მოსაზრებებში რატომაც “ლეკურიც” (გველხისებოთ ქართულ “ლეკურს”) და მასთან ერთად სიძლიერანი ფერხულებიც აუცილებლად დაღესტნის

ტემბოშორის ცეკვა, მაშინ, როცა სვანეთში დღესაც მღერაინ და ცეკვავენ მატრიარქატის ხანის ნადირობის ქალ-ღვთაება „დაღის“ პატესაცემად შექმნილ „სიბღერაინ ფერხულეს“. დაახლოებით ამ ხანის ფერხულეს, როდესაც ქართველების წინაპრებს ალბათ წარმოედგინაც არ ქონდათ დაღესტნის არსებობაზე (საერთოდ საეთნოგრაფია, იყო კი მაშინ დაღესტანი და მათ შორის ლეკები ჩვენს მეზობელ ტერიტორიაზე ამ სახელწოდებით?).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი რომ ტერმინი „ლეკური“ არა მხოლოდ ქართული ცეკვის სახელწოდებად იქნა მიჩნეული არამედ კავკასიის ყველა ხალხის ცეკვებს XIX საუკუნიდან „ლეკური“ ანუ „ლეზგინკა“ ეწოდათ, რის შემდეგაც მივიღეთ იმდენი ლეკური (უფრო სწორედ ჯერ „ლეზგინკა“ და შემდეგ მისი თარგმანი – „ლეკური“), რამდენი ტომიც სახლობდა კავკასიაში, მათ შორის „Аварская Лезгинка“ – „აღარულითა ლეკური“, „Наурская Лезгинка“ – „ნაურები ლეკური“, „Чеченская Лезгинка“ – „ჩაჩნური ლეკური“, „Черкеская Лезгинка“ – „ჩერქეზული ლეკური“, „Осетинская Лезгинка“ – „ოსური ლეკური“, ასევე „Грузинская Лезгинка“ და მისი ქართული თარგმანი „ქართული ლეკური“ და სხვ. თვით ლეკების ცეკვის სხვებისაგან გამოირჩევის მიზნით ქართველები ტერმინ „ლეკთა ლეკურსაც“ კი იყენებნენ, რაც იმაზე მოითხოვს, რომ ტერმინი „ლეზგინკა“ („ლეკური“) შეუძლოდ ლეკთა ცეკვების აღმნიშვნელ კერთო 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. ამის დასადასტურებლად მოგვყავს მაგალითები რუსული ბრესიდან. ცეკვა „ლეზგინკის“ განმარტებაში გვითხულობთ: „У народов кавказа (кабардинцев, чеченцев, ингушей, оварцев и др.) свои разновидности лезгинок.“ („Большая Советская Энциклопедия“).

ამ მხრივ ასევე საყურადღებოა კავკასიის მთის არწივების მხატვრულ-ეთნოგრაფიული ანსამბლის „მთის არწივების“ აფიშა (ანსამბლის ხელმძღვანელი გ.დ.დარიალოვი-ბენიიძე), რომელზედაც აღბეჭდილია ამონაწერები სხვადასხვა გაზეთებიდან, მათ შორის:

„Проходят ряд лезгинок разных народов Кавказа. Легкость и изящество Чеченской лезгинки сменяется прелестью Наурской и т.д.“ (газ. „Харковский Пролетарии“, 2.09.1929г. №175, „Горные орлы Кавказа“).

„Была показана лезгинка в передаче всех народностей Кавказа“ (газ. „Красное Знамя“, г.Краснодон, „Гастроли Кавказского ансамбля“).

„Широко культивируется лезгинка. Однако, если мы до сих пор знали одну лезгинку, то гастрوليрующий ансамбль показывает их множеством У них столько лезгинок, сколько танцующих пар, демонстрирующих различные ответвления того танца (грузинская, чеченская, осетинская и т.д.)“ (газ. „Вечерние известия“, г.Одесса, 9.01.1930г.).

გამოდის, რომ იმიერ- თუ ამიერკავკასიის თვითივე ცალკე ხალხების, ტომისა თუ კუთხის ცეკვა „ლეკურია“, რაც თავისთავად ცხადია, უმართულოდ უნდა ჩათვალოს, რადგანაც ყველა ხალხის, სამეტყველო ენის მისაყვად, თავისი საკუთარი ქორეოგრაფიული ენა აქვს, კუთხეებს კი საკუთარი საცეკვაო დიალექტი, გამომდინარე ცხოვრების პირობებიდან. ამიტომ ყოვლად გაუმართლებელია კავკასიელი ხალხების ქორეოგრაფიის „ერთ ტაფაში მოქცევა“, მათ შორის ქართველების ქორეოგრაფიისაც.

ჩვენი აზრით, საცეკვაო ტერმინ „ლეზგინკას“ („ლეკურის“) წარმოშობის და გავრცელების საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ უცხოელი მოგზაურები, რომლებიც XIX საუკუნეში საქართველოში რუსეთსა და კავკასიაზე გაგლიჩ ჩამოდიოდნენ, ბირველად ლეკთა ყოფასა და მათ საცეკვაო ხელოვნებას ეცნობოდნენ, შემდეგ კი სხვა ხალხების ცეკვებს. შესაძლებელია ამ დროის უცხოელ მოგზაურებს ვერ განესაზღვრებიათ კავკასიის ხალხები ერთმანეთისაგან, განსაკუთრებით ცეკვების მხრივ. თითქმის ერთნაირი რაციულობისა და საცეკვაო მელოდიების საერთო რიტმის გამო, რამაც ხელი შეუწყო (იმავე XIX საუკუნეში) ევროპაში შექმნილი სამეჯლისო ცეკვების ტერმინების „მაზურკისა“ და „ვენეტუკას“ მიბაძვით რუსული ტერმინის „ლეზგინკას“, ხოლო საქართველოში რუსულიდან ნათარგმნი – „ლეკურის“ წარმოშობას. იგივე შეიძლება ითქვას

ტერმინზე “კაბარდინა”, რომელსაც, როგორც ყაბარდოში ამბობენ, საფუძველი ჩაუყარა ცნობილმა რუსმა კომპოზიტორმა ტანეევმა, მან ბორჯღაძემ ყაბარდოში ცაწერილ ხალხური ცეკვის “მღამეი” მელოდიას სათაურად “კაბარდინა” წაუშმდგარა.

რაც შეეხება უშუალოდ ტერმინ “ლეკურს”, როგორც ავღინშენით, იგი რუსული ტერმინის “Грузинская Лезгинка”-ს პირდაპირი თარგმანია, რომელიც დასაწყისში “ქართული ლეკურის” სახელწოდებით დაჰყვირდა ქართველებს შორის, შემდეგ მას სიტყვა ქართული ჩამოსცილდა და მხოლოდ “ლეკურსი” სახელწოდებით შემორჩა ქართულ ქორეოგრაფიას. დღეს კი იგი სრულად სამართლიანად ცეკვა “ქართულის” სახელწოდებას ატარებს.

ზემოაღნიშნული განმარტება კიდევ ერთ გარემოების დადგენა-დაზუსტებას მოითხოვს, კერძოდ, თუ ცეკვა “ქართული” უძველესი ცეკვაა (რამაც ეჭვი არ გვებარება, რადგანაც საქართველოში ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვას ჯერ კიდევ მთვარის ფერხულ “შუშარაში” ვხვდებით ფერხულის შიგნით მოთამაშე ქალ-ვაჟის წყვილის სახით, ამასთან გამოირიცხული არ არის, რომ ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვის ტრადიციას საქართველოში მთვარის ფერხულზე ბევრად უფრო ადრე ჰქონოდა ადგილი), მაშინ აღბაძთ დაიბადება კითხვა, თუ რა სახელწოდებით არსებობდა იგი XIX საუკუნემდე. ამ კითხვაზე შეიძლება ასე ვუბასუსოთ: ხალხან-საბა ორბელიანი თავის ლექსიკონში ცეკვების აღწნიშნულ ზოგად ტერმინად მიიჩნევს “როკვას”: “როკვა არის - სამა, ცეკვა და მისთანანი”. იგი როკვას ასევე თამაშობის ერთ-ერთ სახედ მიიჩნევს და ასე განმარტავს: “როკვა არის სამა, ცეკვა, ბუქა, კოჭა, ფერხული, მრგვალი წყლობა და რაოდენიცა ებნათა და ფანდურტა მერ იშლება”. აქედან იშობებიან, ტერმინის “ცეკვა” სულისხმ. საბა ორბელიანი მიიჩნევს როკვების (ცეკვების) ერთ-ერთ სახედ, რომელსაც შემდეგნაირად განმარტავს: “ცეკვა არის ფეხის თითებით როკვა”. მაშასადამე, ტერმინი “ცეკვა” თუ დღეს ცეკვების ზოგად ტერმინად გვევლინება, ადრე ერთ-ერთი ცეკვის სახელწოდებად იყო მიჩნეული.

თუ დავეყრდნობით კახეთში დღესაც არსებულ გამოთქმას “ცეკო”, რომელიც ქალ-ვაჟის ცეკვის ტერმინს აღნიშნავს (ი. შურაბაძის ფილის განმარტებით კი - ცეკვაში გასმების კომბინაციას) და აჭარაში დღეისათვის არსებულ გამოთქმას - “ცეკვა დაუკარი”, რის შემდეგაც ჭუნებზე სრულდება ცეკვა “ქართულის” მელოდი (მისი ხალხური ვარიანტი), შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ცეკვა “ლეკურის” ანუ ცეკვა “ქართულის” ადრინდელი ტერმინი სწორედ “ცეკვა” იყო, ხოლო ვინაიდან მან (ცეკვა “ქართულმა”) ფართო გავრცელება ბოკვა მთელ 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 “ერუზინსკაია ლეზგინკას” თარგმანად “ქართული ლეკური” (შემდეგ კი “ლეკური”) დაჰყვირდა, როგორც ადრინდელი ცეკვის, ხოლო დღევანდელი ცეკვა “ქართული” სახელწოდება. ამიტომაც, რომ კავკასიელ ხალხებს შორის სახელწოდება “ლეკურს” საკუთარი ცეკვის ტერმინად მხოლოდ ქართველები იყენებენ (მხოლოდ ქართველები უწოდებენ საკუთარ ცეკვას “ლეკურს”), დანარჩენი ხალხები კი თავიანთი ცეკვებს საკუთარ ენაზე არსებული სახელწოდებით იხსენიებენ.

[ტერმინი “ლეკურის” წარმოშობის შესახებ არსებობს კიდევ სხვადასხვა შეხედულებანი. ზოგიერთი ქორეოგრაფი და ქორეოგრაფიული ხელოვნების მატერიალურ ცდილობს შემოსევით წარმოშობილ ტერმინ “ლეკურს” როგორმე გამართლება მოუწახოს და ცეკვა “ქართული” ლეკურ წარმოშობას დაუკავშიროს. მაგალითად, ზოგის აზრით, სახელწოდება “ლეკური” ლეკურ ხმალიდან არის დაკავშირებული, თითქმისდა ცეკვა ხმლის გარეშე არ სრულდებოდა. სინამდვილეში კი არც ადრე და არც ახლა ცეკვა “ქართულს” არავითარი საერთო არა აქვს ხმალით. ზოგიერთი ფიქრობს, რომ ცეკვის სახელწოდება ლეკების მიერ ქართველი ქალის გატაცების სიუჟეტთან არის დაკავშირებული ეს ვერსია შეიძლება გამართდეს ყოფილიყო იმ შემთხვევაში, თუ ლეკური მხოლოდ და მხოლოდ ერქმეოდა ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვას. ჩვენთვის კი ცნობილია, რომ “ლეკურად” იწოდებოდა ცეკვა “ქართული”, როგორც ქალ-ვაჟის, ასევე ორი ვაჟისა და ორი ქალის შესრულებით, გარდა ამისა, კავკასიის ხალხების ყველა ცეკვა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი “ლეკური”, როგორც ცეკვის სახელწოდება, მხოლოდ XIX საუკუნიდან გვხვდება, რაც შეეხება საქართველოსა და ლეკების მქობლობას, ამ უკანასკნელთა მიერ ქართველების გატაცების შემთხვევებს, უფორ დაიდ ხნის ისტორია ქონდა.]

ასევე საფუძვლად მოკლებულია აზრი იმის შესახებ, რომ „ლეკურს“ „ლეგური“ ერქვა. სახელწოდება „ლეგურის“ შესახებ კომპოზიტორ გიორგი სვანიძის მიერ ჩაწერილი ტუნერული მითქმელის გიორგი ორშვილისაგან გადმოცემული ცნობა, რომელიც ასე გამოიყურება:

„ერთ დროს ჩვენ სოფელ ტუზურში გამოჩენილა ერთი ახალგაზრდა, რომელსაც სახელად რქშევია ლეგანა (ლეგო). გვარად ცნისთავიშვილი ყოფილა. სადაური იყო ეს ახალგაზრდა ან როგორ განიდა სოფელ ტუზურში, არავის სცოდნია. მეფანდურებს მასზე ლექსი გამოუთქვამთ. ერთი წვეულებისას ლეგოს ისე უცეკვია, რომ განთქმული ჩვენი მოცეკვავეები გაგვირგებულან.“

ჩვენებს ისე შეწყყარებათ ეს ჯადოქარი მოცეკვავე, რომ მის პატივსაცემად ჩვენს ცეკვას „ლეგური“ შეარქვეს.

ერთხელ გიდაცამ ხმა გააგრცელა - „ეს ცეკვა „ლეგური“ კი არაა, ლეკურია, ლეკებმა იცნან ასეთი ცოცხალი და სხარტი ცეკვა...“

ჩვენი ხალხი ამის გაგონებაზე გაჯავრდება. ზოგიერთს კი სახელწოდება „ლეკური“ უფრო მოეწონება.“

დიდო ძმამშვილის ნაამბობის მხედვით, ამ ცეკვის სახელწოდება ძველად „სადარბაზოც“ ყოფილა, მაგრამ ორივე სახელი, „სადარბაზო“ და „ლეგური“ მხოლოდ „ლეკურად“ დარჩენილა: „სადარბაზოსაც“ უხმობენ, ასე ყოფილა ძველად“ და სხვ.

როგორც ჩანს, სოფელი ტუზური ქართლის ერთ-ერთი სოფელია და გორის რაიონის ფარგლებში იმყოფება. ადგილი შესაძლებელია, აღნიშნულ სოფელში საუკეთესო მოცეკვავის - ლევას საპატივცემულოდ მართლაც აღმოცენებულიყო ტერმინი „ლეგური“, როგორც ცეკვა „ქართულს“ ერთ-ერთი განსხვავებული ვარიანტის სახელწოდება, მაგრამ ტერმინი „ლეგური“ რომ მხოლოდ ერთი სოფლის (ტუზურის) ფარგლებს არ გასცილებია, იქიდან ჩანს, რომ ასეთი ლევანდა გორის რაიონის სხვა სოფლებისათვის უცხოა. ტერმინი „ლეგური“ უცხოა გამოჩენილი ქართველი მწერალი ქალის ეკაბაშვილისათვისაც. ეკაბაშვილი, რომლის ცხოვრება და მოღვაწეობა თბილისს, გორსა და კასპს არ სცილდება, არ სცნობს ტერმინ „ლეგურს“ ცეკვა „ქართულს“ აღმნიშვნელ ტერმინად, რაც იქიდან ჩანს, რომ იგი თავის მოთხრობას „თინას ლეკური“ უწოდებს და არა „თინას ლეგურს“.

ტერმინი „ლეგური“ ასევე უცხოა საქართველოს სხვა რეგიონებისათვისაც. ეს იმ დროს, როცა ტერმინი „ლეკური“, როგორც ცნობილია, არა მარტო ქართული ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინია (შეიძლება უსაფუძვლოდაც), არამედ მთელი კავკასიის ხალხების საცეკვაო ხელოვნების აღმნიშვნელი სახელწოდებაცაა. ამიტომაც, რომ გარდა ამ კერძო შემთხვევისა, არც ერთი ლიტერატურული და ისტორიული წყარო ტერმინს „ლეგურს“ არც ცნობს და არც მოიხსენიებს.

იმის მტკიცებაც, რომ ცეკვა „ლეკური“ (ანუ „ქართული“) „სადარბაზოდ“ იწოდებოდა, ასევე გაუმართლებლად მოგვანია, იმიტომ, რომ ცეკვა ჯერ ხალხში დაიბადა და მხოლოდ შემდეგ შევიდა იგი დარბაზებსა და სალონებში, სადაც ცხადია მთელი მან კეთილშობილური იერი და დახვეწილი ფორმა. ასე წარმომიგა სამეჯლისო ცეკვა, რომლის საფუძვალზეც შემდეგში აღმოცენდა კლასიკური ბალეტი. გამოდის, რომ კლასიკური ცეკვაც კი სამეჯლისო ცეკვასთან ერთად უშუალოდ ხალხურ ცეკვაში იღებს სათავეს.

აქედან გამომდინარე, თუ ცეკვა მთელი ხალხის შემოქმედების ნაყოფია, ჯერ შექმნილი კალოზე (ან მინდორში) და შემდეგ შესული დარბაზში, ძნელს კითხვა, რატომ უნდა ჩამოვამშოროთ ცეკვა (ჩვენს შემთხვევაში ცეკვა „ქართული“) და რატომ უნდა გაქცეთ იგი მხოლოდ დარბაზებს მფლობელთა (ანუ მაღალი წოდების) საკუთრებად, მიუხედავად იმისა, რომ მათ დიდი როლი ითამაშეს ცეკვა „ქართულს“ სამეჯლისო რელიტო ტექნიკისა და კეთილშობილური მანერის გამომუშავებაში.

ტერმინი „ლეკურის“ წარმოშობასთან დაკავშირებით საჭიროდ მივიჩნიეთ ყურადღების გარეშე არ დაგვეტოვებინა კიდევ ერთი მოსაზრება. კერძოდ, გალექსი-მესხიშვილი (ძველი მოცეკვავე) გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციისადმი მიწერილ წერილში წერს იმის შესახებ, თუ როგორ შეარქვა მისმა ცეკვის მასწავლებელმა, გყარანგოზიშვილმა ქართულ ცეკვას „ლეკური“. აი, რას ამბობს იგი ამ საკითხთან დაკავშირებით:

დაახლოებით 1870-იან წლებში კახეთში ალავერდობაზე გ.ყარანგოზიშვილი მეგობრებთან ერთად შესვედრია ლეკების ერთ ჯგუფს, რომლებსაც ისინი მიუწევიათ სუფრასთან, მიერთებისას სასმისი და შემდეგ უთხოვით შეესრულებინათ ცეკვა. გ.ყარანგოზიშვილს სწრაფად ჩამოუვლია ერთი წრე და შეუსრულებია დაბალი გასმა (როგორც თვითონ აღნიშნავს მან ეს ნაწილი შეასრულა ცეკვა "დავლურიდან"), შემდეგ მისულა ახალგაზრდა ლეკთან, რომელმაც იგი სუფრასთან მიიწვია და თავის დაკვრით უთხოვია ცეკვაში ჩაბმულყო. თურმე ახალგაზრდა ლეკმაც მასავით ჩამოურა წრეზე და შესარულა გასმა ფეხის წვერებით.

გ.ალექსი-მესხიშვილი იტანებს, რომ მისი მასწავლებელი ლეკის მიერ შესრულებულმა გასმამ იმდენად აღაფრთოვანა, რომ მან ამასთან დაკავშირებით ახალგაზრდა ლეკს "ხანჯლის შვილი" აჩუქა. ალავერდობიდან დაბრუნების შემდეგ კი, როგორც იგი აღნიშნავს, გ.ყარანგოზიშვილმა ცეკვა "დავლურში" შეიტანა ახალგაზრდა ლეკის მიერ შესრულებული "გრძელი გასმა" და ამ ცეკვას მის საბატიცემულოდ "ლეკური" უწოდა.

გალექსი-მესხიშვილის მიერ ნაამბობი ჩვენ ასევე უსაზღვროდ მიგვიჩნია, რადგანაც თუ ზემოთ მოყვანილ ფაქტს დავეჯერებთ და ჩათვლით, რომ 1870-იან წლებში (უფრო სწორად, როგორც წერილის ავტორი გადმოგვცემს, 1866 წელს) გ. ყარანგოზიშვილმა 20 წლის ასაკში (ე.ი. იგი დაახლოებით 1845-46 წლებში ყოფილა დაბადებული) ქართულ ცეკვას ბირველმა შეარქვა "ლეკური", მაშინ რომელ "ლეკურზეა" ლაპარაკი 1866 წლამდე ქვემოთ მოყვანილ საბუთებში?

აი რას წერს მოგზაური რჩიარდ ეილბრესამი, წიგნში "მოგზაურობა ამიერკავკასიაში" (1839წ. გვ.251):

"...1837 წლის 11 ოქტომბერს ზუბალაშვილის ბინაზე მოეწყო ბაღი, რომელსაც დავსწრენ ქალიბატონიანო გრძოთდოვა, ეკატერინე ჭაჭაჭაძე, მართა სოლოღაშვილი, მარიამ სოლოღაშვილი, მარიამ ერისთავი, მაიკო ორბელიანი და სხვები, კაცთაგან: მლერმონტოვი, ალ.ჭაჭაჭაძე, ნ.ბარათაშვილი და სხვები". ეილბრესამი იტანებს: "რამდენიმე ქართველი ევროპულ ტანსაცმელში გამოწყობილი შეუერთდა ცეკვას. ამის შემდეგ დაიწყო სხვა ბოლონეზი და ოთახის გრძელ რიგში ისე გავრცელდა ეს სიერბობა, რომ ბევრ მათგანს ლესიკის ხმაც კი არ ესმოდა. კადრილის ცეკვა დამთავრდა. რამოდენიმე ქართველმა იცეკვა "ლეკური" და როდესაც ოთახში ხალხი შეთხელდა, მცირე ჯგუფმა დაიწყოთ ვალსი".

ნ.ბარათაშვილის ბიოგრაფი იონა მეუნარგია აღნიშნავს: "სხვაზე უფრო დაწინაურებული იყო ბარათაშვილი ცეკვითაც. სასწავლებელს ყავდა "ტანცების" მასწავლებელი და ქონდა საკუთარი "ტანცკლასი". ყოველ შაბათობით მოდიოდა სასწავლებელში ოსტატი ალაღანოვი, რომელიც "ლეკურსაც" ასწავლიდა. ნ.ბარათაშვილი ბირველი მოცეკვავე იყო და უბირველესი" (როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ნ.ბარათაშვილი სასწავლებელში სწავლობდა დაახლოებით 1826 წლიდან 1835 წლამდე).

ელგუჯა მაღრაძე წიგნში "გრიგოლ ორბელიანი" წერს: "1831 წლის ნოემბერს გრიგოლი ჩადს ნოვეოროდში, სადაც ერთი წელი რჩება. ოქტომბრის ბოლოს გრაფი სიმონიძე ცარსკოე ხელოში ეპატოფება გრიგოლს, თეიმურაზ ბატონიშვილთან ერთად. რამოდენიმე დღის შემდეგ ბოეთი უფვე ბეტიერბურგია გრაფ სიმონთან გაეშურებან.

ზრდილი, ჭკვიანი, განათლებული ფარნაოზი თავაფიანად იღებს ძვირფას სტუმრებს. ბოეთი მიჰყავთ თეატრში, სადაც მოხილბა იტალიელმა მომღერალმა მორიკონიმ, ვიოლონოზე ბეში უკრავდა.

ჯადოსანეთ მოველო იტალიური მუსიკა ბოეთის გულს გონება წარუდო, ქვეყნიერება დააფიწყა, უცხო სამეფოში შეიყვანა და მზურის სამშრეთის მომხილავ ყვავილნარებში მოფარფატე საბოლბის ფრინველები აჩვენა. თვადწინ დაუდგა საყვარელი დისწული ტატო ბატრათაშვილი, მისი ლეკური, წრეში მონაგარდუ ქუდჩაეცელი კატინა, ალექსანდრე ჭაჭაჭაძის თავნება ასუდა...".

საქართველოს ცენტრალურ არქივში ინახება წერილი გრიგოლ ორბელიანისა (საქმე 175). მოგვყავს ნაწყვეტი ამ წერილიდან: "ნეტავ ეს ლეკური მაინც დარჩეს ჩვენის საბრლო ქართველებსაგან, რომელიც ასე ადვილად დაუდევნებლად იცვლის თავის ლამაზსა ფერსა" (გრ. ორბელიანი დაიბადა 1804 წელს და გარდაიცვალა 1883 წელს).

ნ.ბარათაშვილის გიმნაზიის მეგობარი კ.მამაცაშვილი იტანებს: "ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ბირგელი მოცეკვავე იყო საკუთრად “ლეკურის” (ნაბარათშვილი დაიბადა 1817 და გარდაიცვალა 1845 წელს).

ასევე 1845 წელს 21 აპრილს გორონცოვს თავის დღიურში ჩაუწერია “საღამოს ბაღი. უქმე დღე. ბაღი იყო შესანიშნავი. ცეკვავენ ლეკურსა და აფხაზურს”.

მოგვყავს კიდევ ერთი საინტერესო საბუთი აკაკი წერეთლის “ჩემი თავგადასავალიდან”:-“...საკვირველი იყო მისი საქმე (ლაპარაკია მათემატიკის მასწავლებელ როზდევიჩზე). ისე გაქვლენთილი პქონდა გვამი არყით, რომ სანდახან რომ კოდეც არ დაეღია ისე თავისთავად მოუვლიდა სიმთვრალე. ერთხელ მოუარა გაკვეთილის დროს და მოწაფეს, რომელიც დაფასთან იდგა და გეომეტრიულ სახეებს ხატავდა, მაყვია - “აბა ჩამოუარე “ლეკურიო” და ტაშის კვრა დაიწყო. გაშეშდა მოწაფე, ჩვენც შეგწუხდით, მაგრამ იმან მაინც თავისი არ დაიშალა:- “როგორ თუ შენ ნაციონალური ცეკვა გეზიზღებაო. არ იცო, რომ ხალხურ სიმღერასა და ცეკვაში მისი გული და სული ისატება? აი ლეკურიც ხომ ქართულია, ცოცხალი რა არისო...” (აკაკი გიშნაზიაში 1850-იან წლებში სწავლობდა და ეს ამბავიც, თავისთავად ამ წლებს შორის უნდა მომხდარიყო).

როგორც ჩვენს მიერ მოყვანილი მავალითებიდან სჩანს, საქართველოში ტერმინი “ლეკურის” გამოყენების ფაქტებს ადგილი აქვს ალექსი-მესხიშვილის მიერ შემოთავაზებულ 1880-იან წლებამდე რამოდენიმე ათეული წლით ადრეც და მას შემდეგაც რაც თავისთავად გვაძლევს უფლებას ალექსი-მესხიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრება ტერმინი “ლეკურის” წარმოშობასთან დაკავშირებით უსაფუძვლოდ მივიჩნიოთ.

ცეკვა “ქართული”, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხალხური შემოქმედების მწვერვალია, მისი მშვენიერება და სიამაყე. ის არ არის ერთ-ერთი რომელიმე ოსტატის შემოქმედების ნაყოფი. იგი მრავალ თაობათა მიერ იქმნებოდა და საუკუნეთა განმავლობაში იწრთობოდა.

ამ ცეკვაში თავს იყრის ქართველი ხალხის ქორეოგრაფიული შემოქმედების საუკეთესო თვისებები. მას არ გააჩნია კუთხურობის ნიშანი. ეს კი საფუძველად დაედო მის დღევანდელ სახელწოდებას - “ქართული”.

ცეკვა "ქართული"

ხალხური

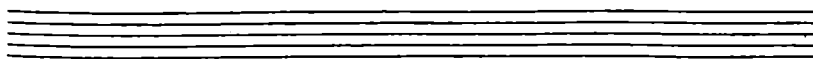
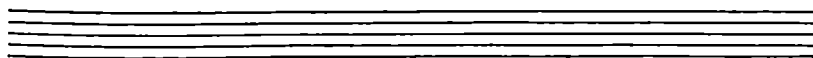
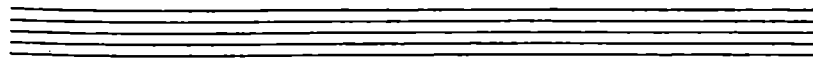
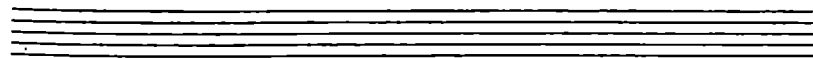
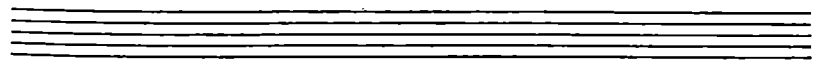
ჩაქ. მ. შავშიშვილის შიენ

Allegro



This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first two systems feature a melody in the treble staff with 'tan' markings above certain notes, and a bass line in the bass staff. The third system shows a change in the treble staff with a whole note followed by eighth notes, while the bass staff continues with a steady eighth-note pattern. The fourth system has a more active treble staff with many beamed notes and a bass staff with a consistent eighth-note accompaniment. The fifth system features a treble staff with many beamed notes and a bass staff with a steady eighth-note pattern. The sixth system shows a treble staff with many beamed notes and a bass staff with a steady eighth-note pattern. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with whole notes. The second system includes the word 'ten' written above the treble staff. The third system also includes 'ten' above the treble staff. The fourth system continues the melodic line in the treble staff. The fifth system shows a more active bass staff with eighth notes. The sixth system concludes the piece with a final cadence in both staves.



“დავლური” ცეკვა “ქართულის” შესაგალი ნაწილია, მისი დასაწყისი. იგი დინჯი და პლასტიკური ცეკვაა. თვით ტერმინი დავლისაგან წარმოდგება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, [იზურაბაშვილი ნაშრომში “ქართველი ხალხის შემოქმედი გენია” (გვ. 24-25) “დავლურის” შესახებ წერს: “ლექური დავლურით იწყება. იგი ლეკურის შესაგალია—ადაჯიო. ახლა ცალკეულ ცეკვად იგულისხმება. ეს სწორი არ არის. კვლავ გიტყვი “დავლური” “ლექური” განუყოფელი ნაწილია] და იგი მართლ ქართულმა ლექურმა იცის... როგორც თვით სიტყვის ეტიმოლოგია გვიჩვენებს “დავლური” დავლისაგან წარმოდგება და მართლაც “დავლური” დინჯი, პლასტიკური მოძრაობის ცეკვაა”.

ნაშრომის ავტორი ასევე მიუთითებს, რომ “დავლური” მეტისმეტად ძნელი საცეკვაოა. დიდი პლასტიკურობაა საჭირო, დიდი სიღარბასილე, მაგრამ ამასთანავე დიდი ემოციურობაც. ყველა ამის ერთად მოთაფსება, რაღა თქმა უნდა შეუძლია მხოლოდ ნამდვილ არტისტს — შემოქმედს, ამიტომაც უკვე ჩვენი დროის ჩინებული მოცეკვაგენიც კი გაურბიან “დავლურს” ანაირად იგი ჩამოსცილდა “ლექურს”... (გვ. 32). (ცეკვა “დავლურის იზურაბაშვილისეული აღწერა იხილეთ თავში — ცეკვა “ქართული”).

[ცეკვა “დავლურისა” და “ლექურის” ურთიერთკავშირზე მიუთითებს ივ. ჯავახიშვილი ნაშრომში “ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები” (გვ. 283). იგი წერს, რომ “ჩონგურზე ძველად გაერცილებულ სხვადასხვა საკრავ ჰანზე საგულისხმო ცნობები კახელ ნიკო დავითნიძის მოთხრობაში მოგვცემოვება. უმარველესად მნას საცეკვაო აგრონება და შემდეგს ამბობს: “მაშინ იყო ერთი დაცკრა სახელზე და დავლური. ჯერ ნელა ჯერამდით და ერგებ მიმე დაცკრას ეძახოდნენ დავლურს. როცა თამაშობდნენ ერთ დადგომაში ჯერ დავლური იყო — ერთ დადგომაში მიმედ თამაშობდნენ. მერმე, რომ მეორე დაისვენებდა და შოშოვლის დროს, რომ გადაეფოდა, დამცვრელს უნდა შეემატებინა, ჩქარა უნდა ეთამაშნათ, მაშინ მაგას ვეძახდით ლექურს”.

ავტორი მეორეგან მოკლედ წერს: “ერთ თამაშობაში ორნაირად უკრავდნენ მიმედ და ჩქარა — დავლურსა და ლექურს”.

[დღეისათვის “დავლური”, როგორც წყვილური ცეკვა “ქართულის” შესაგალი ნაწილი მართლაც იშვიათად გვხვდება. “დავლური” ამჟამად ქორეოგრაფთა ჩარევით გადაიქცა მასობრივ ცეკვად, რომელსაც ქალ-ვაჟის რამოდენიმე წყვილი ასრულებს ერთად. თუმცა ასეთი სახით შესრულებულ “დავლურს” მაინც სდევს თან ერთი წყვილის მიერ შესრულებული ცეკვა “ქართული”.

დ. ჯავახიშვილი განიხილავს ცეკვა “დავლურის” სხვადასხვა სახეობებს, როგორიცაა “სადარბაზო დავლური”, “შწყვესური დავლური” (ანუ დოლური — სხვარში, დოლათან დაკავშირებული ღზინი და მასში შესრულებული ცეკვა); “ფალანური დავლური” (მოჭიდავე წყვილის ცეკვა, რომელიც, როგორც წესი წინ უძღვოდა ხშირად ჭიდაობას ანდა ჭიდაობაში გამარჯვებულის ცალად ცეკვა და სხვა).

მოგვყავს დავაგონივრების მიერ დღემდე “სადარბაზო დავლურის” საკუთარი კომპოზიციის აღწერა: “წყველებია. ახალგაზრდობის პართობისა მონათი [დარბაზობის მასპინძელი თასით ხელში შემოდის დარბაზის შუაზე და სთხოვს ქალებსა და გაყვებს ჩაებან ცეკვა-თამაშში, რის შემდეგაც თამაშში მონაწილე ქალ-ვაჟები გამწკრივდებიან ერთმანეთის პირისპირ და თანხმობის ნიშნად თავს დახრიან.

ცეკვას იწყებენ ქალები, ისინი ერთ რიგად მოძრაობენ წრეზე, რის შემდეგაც თითოეული მათგანი მიმდევრობით ბრუნთან ერთად ჩაადგება ნიშანს დარბაზობისა მასპინძლის მიერ შემოთავაზებულ თასში. [იწყება ფანტის თამაში). ამ დროს ვაჟები ნახევარ წრეზე ჯანლაგდებიან. ქალები კი ჯერ ორ რიგად, ხოლო შემდეგ ასევე ნახევარწრეზე მოეწყობიან (ქალები ვაჟებს ადგილს დაიკავენ). ვაჟები ჯერ ქალების წინ დაიკავენ ადგილს, თავს დახრიან, უკან დაიხევენ და შემდეგ “დახვეით ბრუნით” გარს შემოურტყმან თასის მფლობელს (მასპინძელს), თასიდან ქალების მიერ ჩაადებული ნიშნების ამოღების შემდეგ, ისევ ქალებისაკენ გაემართებიან. გადასცემენ რა ქალებს თავიანთ ნიშნებს (ამით ატყობინებენ თუ დავლურში რომელ ქალს რომელ ვაჟთან მოუწია ცეკვა) დაუთმობენ მათ საცეკვაო მოვადნს.

ქალები, თითქმის ნასიამოვნები თავიანთი ხედრით, მიეცემან მზიარულებას, ისინი ერთად ასრულებენ მოედნის შუაზე ცეკვა „დავლურს“ შემდეგ ქალები ისევ გაჟაკცებისაკენ გაემართებიან. გახარებული ვაჟები გამოდიან რა მოედნის შუაზე, საერთო წრეში ასრულებენ „დავლურს“, რის შემდეგაც გახსნიან წრეს და გაემართებიან ნახევარწრეზე განლაგებულ ქალებისაკენ მუხასლოდებიან მათ შესასრულებენ რამოდენიმე გასმას და ცეკვაში გამოწვევის ნიშნად, ქალების წინ თავს დახრიან. იწყება საერთო ცეკვა. საერთო ცეკვის დასრულების შემდეგ, ქალ-ვაჟთა წყვილები გახსნიან წრეს და ისევ ნახევარწრეზე მოეწყობიან. „დავლური“ დამთავრდა და ჯერი მიდგა ცეკვა „ქართულზე“.

მასპინძელი თასით ხელში ჩამოუვლის წრეს. ამ დროს ნახევარწრეზე განლაგებული მონაწილენი თასში ხელმეორედ ყრიან თავიანთ ნიშნებს. მასპინძელი ნიშნებს შეგროვების შემდეგ, თასს გადასცემს ერთ-ერთ მონაწილე ვაჟს და თვითონ სხვების გამხევევების მიზნით, შესასრულებს ნაწყვეტს ცეკვა „ქართულიდან“. ამის შემდეგ დაიბრუნებს თასს, გამოვა მოედნის შუაზე და თასიდან იღებს ორ ნიშანს (ქალ-ვაჟის ნიშანს ცალ-ცალკე, ამ ნიშნების მფლობელნი გამოდიან წინ და თავის დახრით აცნობენ მასპინძელს, რომ მათ ხედათ წილად ცეკვა „ქართულის“ შესრულება. შემდეგ ერთმანეთს მიესალმებიან და დაიწყება „სადარბაზო დავლურის“ მეორე ნაწილი - ცეკვა „ქართული“. ცეკვა „ქართულის“ დამთავრების შემდეგ მასპინძელი ცეკვა „ქართულის“ შემსრულებელ ვაჟს აჯილდოვებს ბაღდადით და თასით. დასასრულს ორ ნაწილად გაყოფილი მოცეკვავეთა ჯგუფი სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობის შედეგად, სტოვებს საცეკვაო მოედანს ყველაზე ბოლოს საცეკვაო მოედნიდან გადის ცეკვა „ქართული“ შემსრულებელი ვაჟი. ფინალში მის მოგაფლებას ასრულებს ამ ღრეობის მასპინძელი“.

ცეკვა „დავლურის“ აღწერილი გარიანტი ერთ-ერთ საინტერესო და საუკეთესო გარიანტს წარმოადგენს, თუმცა გამოირიცხული არ არის „დავლურის“ სხვა საინტერესო გარიანტის არსებობაც. რა სახითაც არ უნდა იქნას წარმოდგენილი „დავლური“, იგი, როგორც ცეკვა „ქართულის“ შემადგენელი ნაწილი, მის ტრადიციულ წესს იზიარებს.

როგორც წესი, ხალხში ცეკვა „დავლური“ სრულდებოდა დუდუკის ან გარმონისა და დოლის თანხლებით, რომლის მუსიკალური ზომაა 2/4.

დავლური

სალხური

Andantino

ჩაწ. მ. შავეშიშვილის მიერ

“არირა” ცეკვა “ქართულის” სამეგრელოში გავრცელებული ერთ-ერთი თავისებური ვარიანტია. იგი ქალ-ვაჟთა წყვილების ცეკვაა და ატარებს სატრფიალო ხასიათს, მაგრამ მისი ძირითადი არსი ფართობა - თამაშობაა. უფრო სწორად “არირა” შეცილების ანუ “წართმევას” სახით სრულდება, რომელშიც ცეკვის მსვლელობას ერთმა მოცეკვავემ შეცვალოს მეორე, რაც ყოველად დაუშვებელია ცეკვა “ქართულის” შესრულების დროს.

“წართმევას” იწყებს ერთი ვაჟი, შემოუვლის რა ერთ წრეს, მიუახლოვდება მის მიერ წინასწარ შერჩეულ ქალს და მის წინ, ფეხის გასმის შემდეგ, თავის დახრით ცეკვაში გამოიბატოვებს. ქალი გაყვება ვაჟს საცეკვაოდ. ისარგებლებს რა მოცეკვავე ქალ-ვაჟს შორის არსებული მანძილით მეორე ვაჟი შეიჭრება ქალ-ვაჟს შორის და განაგრძობს ქალთან ცეკვას, პირველი ვაჟი კი ტოვებს საცეკვაო მოედანს, ამის შემდეგ მეორე ქალი შეცვლის პირველს და ა.შ. ხან ვაჟი და ხან ქალი რიგრიგობით ცვლიან ერთმანეთს, ე.ა. ისელებენ თუ არა დროს, ერთი მეორეს ბარტნიორებს ართმევენ. აქედან გამომდინარეობს მისი სახელწოდებაც - “წართმევა”. ცეკვა “წართმევა” ასევე ურთიერთისმამტიების გამოცდაა. იგი უფრო მეტად გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოში.

“არირა” იმ საცეკვაო სიმღერის სახელწოდებაა, რომლის თანხლებითაც სამეგრელოში სრულდება ცეკვა “წართმევა”. დასაშვებია “წართმევას” შესრულება სხვა საცეკვაო მულოდის ან საკრავიერი ინსტრუმენტების აკომპონიენტების თანხლებითაც.

“წართმევას” შესრულების დროს მეგრულ ვარიანტში, ე.ა. “არირაში”, ზოგჯერ ცეკვაში გამოწვევის მიზნით ბაღდადს ან ძეიდფსი ქსოვილისაგან შეკერილ ოქრომკერდით მოქარეულ ბურთს იყენებდნენ. ამ შემთხვევაში ვაჟი ან ქალი შევიდოდა ცეკვაში მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც ის ჰაერში ასროლილ ბაღდადს ან ბურთს დაეუფლებოდა. ასე ხელიდან ხელში გადადიოდა ბაღდადი (ბურთი) და მოცეკვავეებიც რიგ-რიგობით ცვლიდნენ ერთმანეთს.

ცეკვა “არირას” (“წართმევას”) ტრადიციული წესები

1. ცეკვის შესრულების დროს დაუშვებელია ყოველგვარი უხეშობა.
2. ცეკვაში შეჭრა, ე.ა. ქალის ან ვაჟის წართმევა შეიძლება იმ შემთხვევაში თუ მოცეკვავე წყვილს შორის მანძილი ამის საშუალებას იძლევა.
3. “შეცილება” ისე უნდა შესრულდეს, რომ შემსრულებლები ტანსაცმლითაც არ შეეხოთ ერთმანეთს.
4. ცეკვაში ქალი ეცილება ქალს, ვაჟი - ვაჟს.
5. თუ მოცეკვავე ქალი ხელებით გულმკერდს დაიფარავს, ანუ ხელებს გულმკერდზე დაიწყებს, ეს იმის ნიშანია, რომ იგი შემცველ ქალს მოითხოვს. ეს შეიძლება მოხდეს მაშინ, როდესაც ქალი დაიღვება ანდა სურვილი არა აქვს იმ ვაჟთან ცეკვას, რომელიც იმ მომენტში პარტნიორობას უწყებს.
6. დასაშვებია ერთდროულად ქალ-ვაჟის წყვილიც შეეცილოს მოცეკვავე წყვილს ე.ა. ერთი მოცეკვავე წყვილის ადგილი მეორე მოცეკვავე წყვილმა დაიკავოს.
7. როდესაც ერთი შემსრულებელი შეეცილება (ანუ ჩაენაცვლება მეორეს) პირველი გაღლებულია შეწყვეტოს ცეკვა და დასტოვოს საცეკვაო მოედანი.
8. ყოველ მოცეკვავეს უფლება აქვს, რამოდენიმე შევიდეს ცეკვაში.
8. დასასრულს შეიძლება დაწყვილებულმა (ან ცალად დარჩენილმა) ქალ-ვაჟმა ერთად, მასიურად შეასრულონ ცეკვა, როგორც სანახაობის საზეიმო-დასკენითი ნაწილი ნიშნად ცეკვა-თამაშის (ანუ ღზინის) დამთავრებისა.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a 2/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves form a piano accompaniment, with the middle staff containing chords and the bottom staff providing a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the melody and accompaniment. The top staff shows a continuation of the melodic line with some trills and grace notes. The piano accompaniment in the middle and bottom staves maintains the same rhythmic pattern, with chords in the middle staff.

The third system of notation shows further development of the piece. The melody in the top staff includes more complex rhythmic figures and trills. The piano accompaniment remains consistent, supporting the melodic line with harmonic chords and a steady bass line.

The fourth system concludes the piece. The melody in the top staff ends with a final flourish. The piano accompaniment in the middle and bottom staves provides a concluding harmonic and rhythmic structure, ending with a final chord and bass line.

ცეკვა “მოხეური”, ისევე, როგორც “მთიულური”, სხვა ქართული ხალხური ცეკვებისაგან გამოირჩევა შესრულების თავისებურებით. მათ შორის დანაკეთული პლასტიკით, სიმარდიითა და სისხარტით. მოხეური ცეკვას განსაკუთრებული სიღაღე და გაყვაცური იერი გააჩნია. ცეკვა “ქართული” — საგან განსხვავებით სადაც ინიციატივა ქალის მხარეზეა და გაყე თითქმის მხოლოდ მის სურვილს ემორჩილება, ცეკვა “მოხეურში” გაყეა “მბრძანებელი”, ქალი კი მხოლოდ მის განკარგულებას ასრულებს. თუმცა გამორიცხული არ არის ცეკვაში ქალის თავისებური დამოუკიდებელი ფანდიც.

ცეკვა “მოხეური” (“ყაზბეგური”) ქალ-გაყის შესრულებით სატრფიალო ხასიათის ცეკვაა, სადაც (მოგვყავს წყველური ცეკვა “მოხეურის” ერთ-ერთი ვარიანტის აღწერა) ცეკვას იწყებს გაყე. იგი ჯერ ქუსლგადავრებით და შემდეგ მუხლურა სვლით მოძრაობს წრეზე. მას თავი ამაყად უჭირავს... წრეზე სვლის შემდეგ მოცეკვავე გაყე (თითქმის თავს აწონებს ქალს) მოედნის შუაზე ასრულებს რამოდენიმე ჩაკვრას. შემდეგ გაემართება ქალისკენ და ჯერ ჩაკვრისა და ბრუნის შესრულების შემდეგ ქალის ცეკვაში გამოწვევის მიზნით, თავს დახრის (უფრო სწორად, დაიქნევს თავს) ქალის წინ. ქალი მიიღებს გამოწვევას და აქცენტრებული გოგმანი სვლით იწყებს სვლას წრეზე. გაყე ქორივით მისდევს მას. ქალ-გაყი ცეკვაში ხან შორდება ერთმანეთს, ხან კი ისევ უახლოვდება. ქალთან ცეკვისას გაყე უფრო მეტად იყენებს ჩაკვრით სვლებს. ერთ შემთხვევაში გაყე საცეკვაო მოედნის ერთ მხარეს დაიჭერს, ხოლო ქალი — მეორე მხარეს. ამ დროს ისინი ხან ერთი მიმართულებით მოძრაობენ, ხან კი მეორე მიმართულებით... მოძრაობის მიმართულების შეცვლა გაყის ნიშანზე ხდება (გაყე მკლავის გაქნევითა და ნახევარი ბრუნით ანიშნებს ქალს, რომ ისიც უნდა შეზღუდეს და იმავე მიმართულებით იმოძრაოს) შემდეგ ქალ-გაყი ისევ დაუახლოვდება ერთმანეთს. მოედნის ცენტრში გაყე ცალ მუხლზე ჩაიძულებს და ოდნავ გადაწევილი, მხრების თამაშით თვალს არ აშორებს მის გარშემო მოძრაე ქალს. ქალ-გაყი ისევ უცვლს წრეს, რომლის დროსაც გაყე რამდენჯერმე გადუჭრის ქალს გზას. საბოლოოდ ქალი დაუსხლტება გაყს და მოედნის ცენტრში თითქმის გამარჯვების ზეიმით მკლავებგაშლილი ასრულებს ადგილზე ბრუნს. გაყე კი მის გვერდით სხარტად ასრულებს ჩაკვრებს. დასასრულს — პუსტილური ფრაზის უკანასკნელ ტაქტზე გაყე ცალ მუხლზე დაუშვება, ქალი კი მკლავებგაშლილი (რომელსაც თავსაფრის ბოლოები ორივე ხელში უჭირავს) შეჩერდება სახით მიმართული მოცეკვავე გაყისაკენ.

ცეკვა “მოხეური” (“ყაზბეგური”) ცეკვა “მთიულურთან” შედარებით უფრო წყნარად სრულდება. იგი იცეკვება საშუალო ტემპში.

ცეკვა “მოხეური” ქალ-გაყის გარდა შეიძლება შეასრულონ ცალკე როგორც გაყეებმა, ასევე ქალებმაც. ამ შემთხვევაში ცეკვა “მოხეური” ატარებს შეჯიბრის ხასიათს. რაოდენობის მხრივ მის სასცენო ვარიანტში შეიძლება მონაწილეობდეს როგორც ერთი წყვილი, ასევე წყვილების ნებისმიერი რაოდენობა, — ჯგუფი ან მთელი მასა.

მიუხედავად იმისა, რომ ცეკვა “მოხეურში” (ქალ-გაყის შესრულებით) გაყე მეტოქეობას უწევს ქალის პრიორიტეტს და ცეკვაში ხანდახან მძრძანებლის როლსაც კი ასრულებს, იგი მაინც ქალთან დამოკიდებულებამი მკარძალებულია და თავაზიანი.

✓ ცეკვა “მოხეურისათვის”, “მთიულურისაგან” განსხვავებით, ნაკლებადაა დამახასიათებელი როგორც ცერილეთები, ასევე მუხლილეთები. მასში ჭარბობს ჭრილი და ხლართული ჩაკვრების სხვადასხვა ვარიანტი.

აღსანიშნავია თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ფესტივალზე (1960-იან წლებში) ყაზბეგის რაიონიდან წარმოდგენილი მოხეური ცეკვის თავისებური განსხვავებული ვარიანტი ამ შემთხვევაში ცეკვას ასრულებს ქალ-გაყის ორი წყვილი გაშირებული ხალხურ სიმღერასთან ერთად, რომლებიც ცხან სატრფიალო შინაარსის შაირს ეტყოდნენ სიმღერით ერთმანეთს, ხან კი ცეკვით გამოხატავდნენ ერთმანეთისადმი ტრფიალს.

მოხევეებში, ისევე როგორც საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში, ვხვდებით ქალთა ცეკვას ღზინის სახით. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ ჩვენ მიერ ნანახი და ჩაწერილი მოხევე ქალთა ღზინი ღომისას ჯვრის დღესასწაულზე მღელთაში, 1967 წელს.

... უცებ გაისმა ტაშის ცემის ხმა და მხიარული წამოძახილი, რამაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო. ღრუობიდან შუა ხნის მოხევე ქალებს, რომლებსაც ცეკვა-თამაში მოსწყურებოდათ, ლხინი გაუჩაღებინათ ბალახები გაშლილი სუფრის გვერდით. ისინი წრეზე განლაგებული ტაშით ახალისებდნენ მოცეკვავეებს. მათ მუსიკალური თანსლება არ გააჩნდათ და მხოლოდ ტაშის ცემის ქვეშ ცეკვავდნენ. თავიდან წრეში გამოვიდა ერთი ქალი. გაუფრთხილ ცეკვის მანერით შემოუარა ერთი წრე და მეორე ქალი გამოიბატოდა საცეკვაოდ. მან ჯერ ერთი ქალი აცეკვა, შემდეგ მეორე, მესამე და ა.შ. როდესაც დაიღალა, ერთ-ერთ მეგობარ ქალს სთხოვა შეეცვალა იგი და გაიხსნა მაგივრობა ცეკვაში მას გაეჩა. ახლა შემდეგმა იყისრა ცეკვაში მამაკაცის როლი და მანაც რამდენიმე ქალს ათამაშა. ასე როგორღობით ერთმანეთს სცვლიდნენ ქალისა და მამაკაცის როლის შემსრულებელი მოცეკვავენი მანამდე, სანამ ყველამ თითქმის რამოდენიმეჯერ არ მიიღო მონაწილეობა ცეკვა-თამაშში.

ამ ლხინისათვის ხელი რომ არ შეშვალათ, მამაკაცებმა შორს დაიჭირეს თავი და როგორც მაყურებლები, მოშორებით დავდნენ.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ქალთა გაუფრთხილ ცეკვის ტრადიცია ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, კერძოდ, ქალთა გაუფრთხილ ცეკვის შემთხვევები ცალკე ქალთა ლხინებში (როდესაც ლხინში არც ერთი მამაკაცი არ მონაწილეობდა) ახასიათებდა არა მარტო მთიანეთს, არამედ ბარსაც და იგი ჩვენთვის ცნობილი გახდა ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე მღელეთში გათამაშებული მოხევე ქალთა ლხინის მოწმენი გახვდებოდით 1967 წელს.

აღნიშნული ტრადიცია გამოყენებული იქნა ჯერ კიდევ 1958 წელს ჩვენს მიერ დადგმულ (გასცენირებულ) ცეკვაში საბელწოდებით "ფშაველე ქალთა ლხინი", რომელიც ამავე წელს პირველად შესრულდა თბილისის მხატვრული თეატრის მომსახურების კულტურა-განათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიული განყოფილების მოსწავლეთა მიერ შრუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე.

მოგვყავს ცალკე ქალთა ლხინის აღნიშნული გარიანტის შინაარსი:

კვარა დღეა. ფშავეს ერთ-ერთი სოფელი სახელგანთქმულ ახალგაზრდა მწყემსების შესახვედრად ემზადება. ფშაველმა გოგონებმა თავი მოიყარეს სოფლის განაბირა მინდორზე. მათ სურთ ყველაზე ადრე შეხვდნენ სახელგანთქმულ მწყემსებს. გოგონები სამ ჯგუფად დასხდნენ მწვანე ბალახზე, რომელთა შორის ერთი ჯგუფი საუბრით ართობს დანიშნულს, მეორე - აფრინდა-აფრინდას თამაშებით ართობს თავს, მესამე კი ხელგამრჯე ჯგუფი ხელსაქმითაა გართული (ქსოვს წინდებს).

უცებ მოისმა ცხენის ფეხის ხმა. გოგონებმა შეწყვიტეს რა თავიანთი საქმიანობა ყურადღება იქით გაამახვილეს, საიდანაც ცხენის ფეხის ხმა ისმოდა. ცხენის ფეხის ხმა თანდათანობით მიწყნარდა. მოლოდინი არ გამართლდა. იმედგაცრუებულმა გოგონებმა განაგრძეს საქმიანობა. ცოტა ხნის შემდეგ ისევ მოისმა ცხენის ფეხის ხმა. სრულიად დარწმუნებულნი იმაში, რომ აღარ შეცდებოდნენ, გოგონები წამოშალდნენ, მაგრამ აქაც უმტყუნათ ბედმა. ცხენის ფეხის ხმა ისევ მიწყნარდა. დალოდნენ გოგონები, მაგრამ უეცრად ერთ-ერთმა მონაწილემ "ფშაურის სამაია" წამოიწყო (ძველესური ფერხისა, რომელსაც ძველად ფშავეში როგორც ქალები, ასევე ცალკე მამაკაცებიც ასრულებდნენ), მას აჰყვა მეორე, მესამე და შემდეგ რიგ-რიგობით ყველა ჩაება ფერხულში. ყური მოჰყრეს რა გოგონების მხიარულებას, გარმონითა და დაირით ორი გოგონა გამოცხადდა მათთან. გახარებული გოგონები შემოხვდნენ მეგობრებსა და დაირაზე დამკვრელს. ფერხული სამაია ფშაურ საზეიმო ცეკვაში გადაიზარდა, რასაც შემდეგ მოჰყვა ლხინი. ლხინში ერთმა გოგონამ გაუფრთხილ შემოუარა, გაუსვა ფეხი, გააკეთა რამოდენიმე ჩაკვრა, მიუახლოვდა ერთ-ერთს და ცეკვაში ჩამოიბატოდა.

ცეკვაში ჩაება პირველი წყვილი. ის შემდეგ მეორე წყვილმა შეცვალა, რის შემდეგაც დაიწყო "შეცელება", - გოგონა გოგონას ეცილებოდა, "ვაჟი" კი "გახს". გარმონზე დამკვრელიც კი ჩაერთო ლხინში. მან გარმონზე დაკვრით ჩამოუარა ერთი წრე და ნახევარ წრეზე განლაგებულ ლხინში მონაწილეთა თავში მდგომ მედიანთან მივიდა. მედიანზე არ ისურვა დაირით ცეკვა და დაირა გვერდზე მდგომ გოგონას მიაჩქრა, მან თავის მხრივ შემდეგს და ა.შ. დაირა ხელიდან ხელში გადადიოდა. გარმონზე დამკვრელი კი იმის მოლოდინში თუ იგი გაჟგუფოდა ცეკვაში დაირით, უკუსვლით დაირას მისდევდა. ბოლოს ერთ-ერთმა ითავა დაირით ცეკვა და მეგარმონსთან

ერთად ცეკვაში ჩაება.

საბოლოოდ ყველა “ვაჟმა” ერთად მოიყარა თავი, გასწორდა ერთ მწკრივში და დაიწყო ვაჟური ილუტების შესრულება (თითქოს უნდოდათ ეთქვათ – თუკი შრომაში არ არ ჩამოვრჩებით ვაჟებს, ნუთუ ღზინში ვერ გავწევთ მათ მაგიფრობასო), რის შემდეგაც ისინი შებრუნდნენ და გაემართნენ ნახევარწრეზე განლაგებულ გოგონებისაკენ. გოგონების წინ შეასრულეს “ზღაართული ჩაკვრა“, შემობრუნდნენ მარცხენა ფეხზე და მუხლზე ჩაიჩოქეს. კავალრების ასეთ “თავხედობას“ გოგონებმა “ქოქოლა“ მიაყარეს, შემოუარეს მათ გარშემო და დაწყვილებულნი მზიარულად გაემართნენ სოფლისაკენ.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილმა “ფშავ ქალთა ღზინმა“, როგორც სასცენო-ხალხური ცეკვის ერთ-ერთმა ვარიანტმა, თავისებური გავრცელება პპოვა თვითმოქმედ ქორეოგრაფიაში. მათ შორის ზოგიერთმა საკუთარი კომპოზიციით წარმოადგინა იგი, ზოგმა კი დაუკარგა ქალის ვაჟურად ცეკვის აზრი (რომელიც ძირითადად ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვის პროცესის გათამაშებას ემსახურება), ყველა ქალი მან ღზინში ვაჟებად აქცია და რომ ეითხით, რატომ, გამართულ პასუხს ვერ გაცემენ. უფრო მეტიც, ზოგიერთმა ქორეოგრაფმა ამ ცეკვიდან “ამოგლიჯა“ ღზინში ქალის ვაჟურად ცეკვა (თითქოსდა ამ ცეკვის ყველაზე ეფექტური ნაწილი) და სრულიად გაუმართლებლად, უშინაარსოდ გამოიყენა იგი სხვადასხვა სახის ცეკვებში. სწორედ აღნიშნულმა გაუგებრობებმა შეუწყო ხელი ქალის ვაჟურად ცეკვის მრავალრიცხოვან მომხრეთა საპირისპიროდ, ზოგიერთების მხრიდან საწინააღმდეგო აზრის ჩამოყალიბებას.

როგორც აღვნიშნეთ, ქალის ვაჟურად ცეკვის შემთხვევებს ადგილი ჰქონდა ხალხში მხოლოდ მაშინ, როდესაც ღზინის მონაწილეთა შორის არც ერთი მამაკაცი არ იყო და იგი მხოლოდ ცალკე ქალთა შორის გართობა-თამაშის სახიათს ატარებდა, რომელსაც უშუალოდ ბარტნიორობის მიზანი ამოძრავებდა.

მოსეური (ყაზბეგური)
I ვარიანტი

ხალხური
ჩან. მ. შავეშიშვილის პერ

Allegro

II ვარიანტი

ცეკვა “განდაგანა” აჭარული ცეკვების ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს. იგი დიდი ბოჰუღარობით სარგებლობს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში.

ცეკვა “განდაგანა” სატრფიალო ხასიათის ცეკვაა, რომელიც ძირითადად აგებულია ქალთა ცეკვის “თარნანინოს”, გათა ცეკვა “შხარულს” (“ყოლსარმა”) და “საშააროს-ჯახტანანას” საფუძველზე.

“თარნანინო” ქალთა სიმღერაა, რომლის აკომპონიმენტზედაც ცეკვავენ ქალები “ყოლსარმას” წყნარ ნაწილს. “ყოლსარმა” ზოგ შემთხვევაში კი “ყოლსამა” მღალაგების მოხვევით ან მღალაგების ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვაა, რომელსაც აჭარაში ზოგჯერ “თოფალოის” ეძახდნენ, რაც, ზოგიერთის გადმოცემით, მამაკაცების ცეკვის დროს ფეხებში მტყრევას, ანუ კოჭლი კაცის ყოლსამას ნიშნავს (არსებობს ასევე ცეკვის თურქული წარმოშობის ტერმინი “დისყრმა”, რაც ბირდაბრძოლის მნიშვნელობით მუხლის მტყრევას ნიშნავს). რაც შეეხება “ჯახტანანას”, გადმოცემით იგი შაირის გმირის სახელია.

ცეკვა “განდაგანა” ძირითადად ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველი - წყნარი, რომელიც “თარნანინოს” ნაწილს შეიცავს, ხოლო მეორე, სწრაფი - “შხარულს” ელემენტებს.

“განდაგანას” შესრულება მოითხოვს შესრულებელთა ბლასტიურობას. ცეკვას საფუძვლად უდევს ქალ-ვაჟის შორის გაშარება, რომელიც ატარებს შეჯიბრის ხასიათს. გონებაშეგვილობასა და მოსაზრებას მხვედრადობაში.

“განდაგანა”, როგორც ქალ-ვაჟის სატრფიალო ცეკვა, პირველად სცენაზე შესრულდა 1948 წელს (მანამდე კი იგი ხალხში იცეკვებოდა ცალკე ქალთა და ცალკე ვაჟთა ყოლსამას ხასით). იგი ამჟამად სრულდება როგორც ცალკე წყვილის, ასევე მოცეკვავეთა ჯგუფისა და მთელი მასის მიერ.

მოუხედავად იმისა, რომ ცეკვა “განდაგანა” თავისი ტექნოლოგიითა და შესრულების მანერით სრულიად განსხვავდება სხვადასხვა ქართული ცეკვებისაგან, იგი მაინც ემორჩილება იმ თავისებურებებს, რომელიც გააჩნია ქართულ ცეკვებს. მტკიცე ტრადიციული წესი - ვაჟის რაინდული ბუნება, ქალისადმი მოყვადებული დამოკიდებულება ცეკვა “განდაგანასათვისაც” აუცილებელია ძირითადი. აქედან გამომდინარე, ცეკვის შესრულებისას გადჭარბებული მანჭვა-გრესვა ყოვლად დაუშვებელია. ამ ცეკვაში თითოეული იღვთი უნდა სრულდებოდეს სუფთად, სხარტად და დახვეწილად.

აინიშვილი, ჯ. ნოდინდელი, გრ. ჩხიკავაძე “მასალებში აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან” (საქ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა თბ. 1961 წ.) წერენ: “განდაგანას” პირველი ნაწილი ზემიზე ქორწილში, შრომის პროცესში წყვილის, ქალ-ვაჟის ან მხოლოდ ქალთა (რთვის ნადზე) შესრულებული ცეკვა იყო, რომელიც ხშირად მხოლოდ სიმღერით სრულდებოდა “ნანი და ნანო”, “ხერტლის ნადი” და ამ რთვის სხვა სიმღერა და უმთავრესად ლირიკულ-სატრფიალო ხასიათის ატარებდა. იგი წყვილთა ცეკვაა და ამ ნიშნით “ქართულს” წააგავს. “განდაგანა” ვაჟკაცური ხასიათის თამაშია და იგი ამ მხრივ შეიძლება შედარებულ იქნას “თოიულურთან”. მაგრამ “განდაგანას” ამ ნაწილში გვაქვს სხვა ელემენტებიც, კერძოდ, სახასიათო თამაში, სახის იგი საშემსრულებლო ხერხების მიხედვით, ტანის მისვრა-მოსვრით, სახის მიმოქცევა და საერთოდ სახუმარო მოტივით. განსხვავდება ამ ცეკვის წინა ნაწილისაგან. “განდაგანას” აჩქარებულ ნაწილს მხოლოდ მამაკაცი ასრულებდა.

“განდაგანასათვის” დამახასიათებელია გვერდზე სვლა და იღვთების ცალი ფეხით (უმეტესად მარჯვენათი) შესრულების მანერა, რითაც იგი გამოირჩევა დანარჩენი ქართული ცეკვებისაგან. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ამ პროცესში მეორე ფეხი უმოქმედოა. მოთამაშის ტანი ცეკვის დროს მეორე ფეხს ეყრდნობა და ადგილგადაცვლდება წინ და უკან ან წრის გაკეთება ძირითადად მეორე “არააქტიურ” ფეხზეა დამოკიდებული.

ყოველივე ზემოთქმული წინასწარ გვაფიქრებინებს, რომ “განდაგანას” კომპლექსში შესულია უძველესი უადრესად რთული ცეკვების კომპონენტები, რომელთაგან ზოგიერთი ელემენტის შესრულების ფორმა ძველი წარმართული დროის საკულტო დანიშნულების, რიტუალური ხასიათის ცეკვა-თამაშის დაღისაც ატარებს...

განდაგანა
(წენარი ნაწილი)

ხალხური
ჩაწ. მ. შავშიშვილის მიერ

Andantino



Allegro

განდაგანა



სატრფიალო შინაარსის საფერხულო წყობის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშები

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ შ ი ნ ა ვ ო რ გ ი ლ ი ”

“შინავორგილი” სატრფიალო ხასიათის საფერხულო წყობის სვანური ხალხური ცეკვაა ქალ-ვაჟთა შესრულებით.

ცეკვა “შინავორგილის” მონაწილენი თავიდანვე ორ ჯგუფად არიან გაყოფილები და ძირითადად წრის შეუკერელად ცეკვავენ. ამიტომ იგი შეიძლება თავისი ფორმით ფერხისების ჯგუფს მივაკუთვნოთ.

“შინავორგილი” სრულდება ამავე სახელწოდების ორპირულ, სამხმანი სიმღერასთან ერთად. ტექსტის გარეშე “შინავორგილის” ტექსტი მისამღერის სახეს ატარებს და დაახლოებით ასე გამოიყურება – “შინა ვორგილი, ვორგილი ვოსა, ვოი შინა ვო გე გე”. მისი მუსიკალური ზომა კი 4/4-ია.

გადმოცემით, როგორც წესი, ცეკვა “შინავორგილი” იცეკვებოდა საბრძოლო შინაარსის ფერხულის, “მირმიქელას”, შემდეგ, ალბათ როგორც მისი საზეიმო დასკვნითი ნაწილი, რომელსაც ცეკვები “რამაიდა” და “ცერული” მოხდევდა.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ რ ა მ ა ი დ ა ”

“რამაიდა” სვანური ცეკვაა ქალ-ვაჟთა შესრულების და ამდენად იგი ატარებს სატრფიალო ხასიათს და ემსახურება გართობა-თამაშის მიზანს. გადმოცემით, სიტყვა “რამაიდა” სვლას ნიშნავს.

ცეკვა “რამაიდაში” მონაწილე ქალ-ვაჟები წინასწარ ეწყობიან წყვილებად ერთმანეთის ზურგს უკან და ასე დაწყვილებულები მოძრაობენ წრეზე ან ნებისმიერი მიმართულებით.

“რამაიდა” თუმცა დამოუკიდებელი ცეკვაა, მაგრამ იგი ხალხში, როგორც წესი, “შინავორგილის” შემდეგ იცეკვება, რომელსაც “შინავორგილის” შგავსად, ტექსტი არ გააჩნია. მისი ტექსტიც ასევე მისამღერის სახეს ატარებს და დაახლოებით ასე გამოიყურება:

“ვოსოვ რირა რამაიდა, ვოსოვ ვორი დილა რამაიდა” და ა.შ.

“რამაიდას” მუსიკალური ზომა 4/4-ია.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ჯ ა ნ გ ი ლ დ ი ”

ცეკვა “ჯანგილდი” საფერხისო წყობის სვანური მასობრივი ცეკვაა ქალ-ვაჟთა შესრულებით, რომელიც სატრფიალო შინაარსის ატარებს და გართობა-თამაშის მნიშვნელობას ემსახურება.

“ჯანგილდის” შესრულებისას მკლავში ხელითელგაყრილი ქალ-ვაჟები წინასწარ ეწყობიან ნახევარწრეზე და სიმღერის დაწყებასთან ერთად, ფეხების გადაჭლომით და გასმით მოძრაობენ მარჯვნივ.

“ჯანგილდი” იცეკვება სიმღერა “ვორირაშაზე”, რის გამოც მას ზოგჯერ “ვორო რაშასაც” უწოდებენ.

სიმღერა ორპირულია და სამხმანი, მისი მუსიკალური ზომა 2/4-ია.

შინა ვორგილ

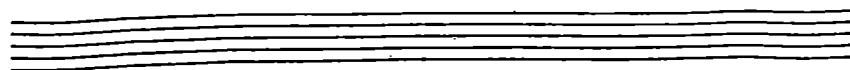
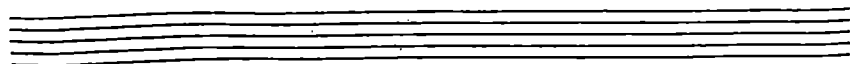
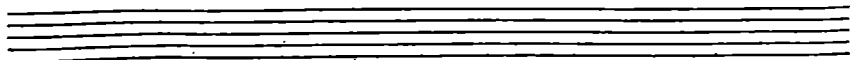
ხალხური, ჩაწ. იფილფანის მიერ

შინა ვორგილ ვორგილ ვო - ს ვო - შინა

ვო - გე - გე

შინა ვორგილ ვორგილ ვო - ს

ვო შინა ვო გე - გე



რამაიდა

ხალხური, ჩაწ. აფილფანის მიერ

3ო-ლო-ზ-ი-ა ხა-შაი-ა ო-ჲ-ა ო-ჲ-ი-ა ხა-შაი-ა

3ო-ლო-ზ-ი-ა ხა-შაი-ა ო-ჲ-ა ო-ჲ-ი-ა ხა-შაი-ა

3ო-ლო-ზ-ი-ა ხა-შაი-ა ო-ჲ-ა ო-ჲ-ი-ა ხა-შაი-ა

გორირაშა (ჯანგილდ)

ხალხური, ჩაწ. აფილფანის მიერ

გო - რი რა - შა გო-რი-რა-შა გო-რა-რა

გო - რი რა - შა გო-რი-რა-შა გო-რა-რა

გო - რი რა - შა გო-რი-რა-შა გო-რა-რა

სატრფიალო შინაარსის ფერხულები ტრაგიკული დასასრულით

“ ა გ თ ა ნ დ ი ლ ი ს ფ ე რ ხ უ ლ ი ”

დ-ჯანელიძეს ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” მოჰყავს XIX საუკუნის დასაწყისის შესანიშნავი ქართველი მეცნიერის, იოანე ბაგრატიონის, საინტერესო ცნობა “გეფხისტყაოსნის” გმირ ავთანდილისადმი მიძღვნილი ძველი ხალხური საფერხულო წყობის სანახაობის არსებობის შესახებ.

იგი წერს: “მოკლედ ფერხისისა არის ასრეთ ლექსები:
“ავთანდილ გადინადირა ქედი მაღალი ტყიანი,
არძალალო, ვალო, ვალალო... და სხვანი”.

სგანეთში, ლენჯერსა და ხაღდენში, დაცულია საფერხულო შესრულებით “სიმღერა ავთანდილზე”, რომელიც იოანე ბაგრატიონის ცნობაზე დაყრდნობით, ძველი ქართული საფერხულო შესრულების ტრაგედიის ფრაგმენტად შეიძლება იქნეს მიჩნეული. ამ საფერხულოდ შესასრულებელ სიმღერაში შემდეგი ამბავია წარმოსახულია ავთანდილს ჯანუზრასაჲს ტოლ-ამხანაგების დაბატოება. რძალი თინათინი მას საგზალს გაუზადებს. ავთანდილი რომ სანადიროდ გასწევს, რძალი დაუბარებს - მინდორში შემოცადეო. ავთანდილი დაუცდის და როცა რძალი მივა, ისინი წმინდათაწმინდა წეს-ადათებს არღვევენ და ერთი მეორის ტრფიალში ატარებენ დროს. “მაზლ-რძალი შეირიყენ, თინათინი უკან დაბრუნდა, ავთანდილმა კი სანადიროდ წასვლა არ დაიშალა. ჭოუსეში ავთანდილია ჯიხვი მოჰკლა. ცეცხლი დაანთო და მწვადი მიუფიცხა ცეცხლს, ამ დროს ავთანდილის სამტროდ ასი კაცი გამოჩნდა. ავთანდილმა ასივე დახოცა, მაგრამ დარჩა ერთი “შავი კაცი”, რომელმაც ავთანდილი სასიკვდილოდ დაჭრა. ავთანდილი ნატრობს, ნეტავ წერილი წამღები მომცა ვინმეო. ამ დროს მტრედი მოფრინდება და ავთანდილი მტრედის ფრთით და სისხლით წერილს წერს დედას:

“ჩემო დედაჲ, ეს რა არი,
ერთ კლდეში ირემი ყვირის,
ამას გწერ ჩემო დედაჲ,
ორი ყორანი თურმე მოდის,
ერთმანეთს ბუმბულს არ არჩენენ,
ერთი კატა კერიის ფიქალქვეშ
კივის, ის რა იქნებოდა?
ჩვენს კარზე ხე დგას,
ის სიზმარში მოჭრილა
ფოთოლი ძირს დასცვენია!
(წერილს მტრედი წაიღებს და დედამისს მიუტანს).
დედა წერილს წაიყისხავს:
“ბებერი ირემი კი არ ყვირის,
არამედ მამაშენი იქნება;
ისინი ყორნები კი არ იქნებოდნენ,
არამედ შენი დები არიან;
ის კატა კი არ იქნება,
არამედ დედაშენი ვიქნები,
ის ხე კი არ იქნებოდა,
არამედ შენ იქნებოდი...
სისხლის წვეთებით გდის ალბათ
ის, გლახ შენ არ იქნები!
ო, საბრალო ავთანდილო,
თავი უსისხლებლად არ დაგრძენია!”

ფერხული

“ქრისტეს დალოცვილი ჩვენი ყოფნა

ეს ღმერთმა დაგვლოცოს!”

“ამ ფერხულიდან შესრულებულ ტრაგედიულ სიმღერაში გამოხატულია, თუ როგორ ისჯებიან ღმერთისაგან წეს-ადათების დამრღვევნი...” (დჟანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” გვ. 128-131).

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ა ბ ე ს ა ლ ო მ დ ა ე თ ე რ ი ”

როგორც დჟანელიძე ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” აღნიშნავს: “დღემდე მოღწეული სიმღერები აბესალომ და ეთერის საბედისწერო სიყვარულის შესახებ თითქმის დიდი რაოდენობის ფორმისაა და წარმოადგენს მასში მონაწილე მომქმედ ბირთა შორის (აბესალომი, ეთერი, მარეხი, მურმანი, აბესალომის და, ეშმაკი და სხვ.) გაბაასების ციკლს, რომლის სიმღერით შესრულებას ტრადიცია ანტიფონურია. ოგი ერთი მეორის მონაცვლეობით, ერთი მეორის საბასუსოდ იმღერება. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ “აბესალომ და ეთერის” სიმღერათა ციკლის სახით შემონახული გვაქვს ძველი ქართული საფერხულო ტრაგედიის ფრაგმენტები.

მომქმედნი:

აბესალომი - მეფის წული

აბესალომის დედა

მარეხი - აბესალომის და

აბესალომის უმცროსი და

ეთერი - გლეხის ქალიშვილი, ობოლი

მურმანი - გეზირი, აბესალომის ძმობილი

მურმანის დედა

ეშმაკი

დიდებულები, მსლებლები და სხვა (რომელთა შორის უნდა გიგულისხმობთ სანახაობაში ჩართული ფერხული).

საფერხულო სანახაობის მოკლე შინაარსი

ტყევი ხის ძირას მჯდარ, ფიქრებში წასულ ეთერს ჩაეძინება.

ტყევი სანადგროდ შემოსული აბესალომი დიანახავს თუ არა ეთერს, ისე მოიხიბლება მისი სილამაზით, რომ ცოლობას სთხოვს. ეთერი კი ამასზე უპასუხებს:

“დამეხსენ აბესალომო, არა ვარ შენი საფერი

შენ დიდი ხარ დიდებული, დიდი დედ-მამით ქებული

ვარ ობოლი, ობლიშვილი, ობლობისაგან დაჩაგრული...”

აბესალომი თავისას არ იშლის და ასე მიმართავს ეთერს:

“...თუცა ორი ვართ მე და შენ, ღმერთი თავს დაგვადგებაო,

დედოფლობა შემოგშენის, ტახტს ჯდომა მოგიხდებაო”.

საბოლოოდ ეთერი თანხმდება ცოლობაზე და ამ სიტყვებით მიმართავს:

“ამ ბურმა და ამ მარილმა, ამ ღვინომა გაზისამა

სახნისმა და საკეთელმა, გაწეულმა ხარისამა,

შენ მეტი ბიჭი არ მინდა, ფიცმა რა ბქნას ქაღისამა?”

მურმანი ეთერს რომ შესვდავს, “ერყოლა მოუვა ტანითა” და მაშინვე გაიფიქრებს:

“ნეტაგი მომცა ქალ ეთერ თავი არ მეზას ტანითა

ვინ არის კაცი ასეთი ეს შეაძულოს მალითა!”

მურმანის სურვილს ეშმაკი ეხმარება. იგი გამოეცხადება მურმანს და დაბრუნება, აუხრულოს სურვილი, მხოლოდ ერთი პირობით – თუკი მურმანი დედის სულსა დაუთმობს ეშმაკს:

“ვიცი რათ ქჷნაჲ მურმანო, რა ცეცხლიცა გჷჩის გულსაო,

ყველაფერს მე მოგისერხებ, თუ მომიცემ დედის სულსაო”.

მურმანი უთმობს დედის სულს ეშმაკს. სამაგიეროდ ეშმაკი მურმანს აძლევს ერთ ჯამ ფეტვსა და ფრთას, თან არიგებს: “ეს ფეტვი შეაყარე ეთერს”. იმდენი ჰებნარი შეესხევა (შეესხევა), რომ აბესალოში მისცემს გინძეს და შენ გამოართვით.

ასეც ზდება. აბესალოში ეშმაკის რჩევით მურმანს გადასცემს ეთერს, რის შემდეგაც ეთერს ისევ დაუბრუნდება თავის პირვანფდელი სახე. აბესალოში კი სამუდამოდ დასწეულდება.

აბესალოში მოინდომებს მურმანის თავიდან მოშორებას და ეთერის დაბრუნებას, რისთვისაც მურმანს უკვდავების წყლის მოსატანად გზავნის.

აბესალოში უკვე სიკვდილის ბირსაა. იგი მოსურვებს ეთერის ნახვას. აბესალოში ეთერთან შერიგების მიზნით ჯერ დედას აგზავნის მასთან, შემდეგ დას – მარუხს, მაგრამ განაწყენებული ეთერი ორივეს უარით ისტუმრებს.

ბოლოს, ეთერი აბესალოში უმცროს დას უარს ვერ ეტყვის და მის თხოვნაზე – “ეთერი შენი ნახვითა თუ მომხირონი ძმა ისი”, ასე უბასუებს – “ნეტავი ჩემის ნახვით კი მოგიჩიქეს ძმა და როგორ არ წამოვალ”.

უმცროსი და მიდის მომავდავის სარეცელთან და ძმას ასე მიმართავს:

“...ძმო შემოსდგა ეთერი, შესძრა ბანი და კაროი”.

რის შემდეგაც სანახაობაში ფერხული ჩაერთვის:

“გინა თქვა ეთერ მოვიდა, მზე გორთა დილა მავალი?”

ეთერი ბანზე შემოდგა, ბანი შესძრა და ყავარი

ჩაიხედა და შოგ ნახა ვაჟი სულამომავალი”

აბესალოში სიკვდილის წინ ასეთი სიტყვებით მიმართავს:

“ეთერი დანა დაიეც, ჩემთან შენც დასთმე თავია,

ცოცხალსა შენსა მურმანსა მე აქ გერიგოე მკვდარაი”.

აბესალოში კვდება. ამის შემდეგ ეთერიც გულში დაიცემს დანას. ისიც კვდება შემდეგი სიტყვებით:

“ერთადამც დავისოცებით, ერთადამც დაგვმარხვიანო,

მიწასაც მოგვადრებენ, ფოთოლთამც მოგვყარეანო...” და ა.შ.

ასეთია საფერხულო სანახაობის “აბესალომ და ეთერის” შინაარსი და მისი ტრაგიკული დასასრული. ამის შესახებ დ-ჯანელიძე ნაშრომში შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: “ასეთი სახის ნაწარმოებთა შექმნა იმის მაუწყებელია, რომ წარმართობისა და ქრისტიანობის გაგრძელების მიჯნაზე საფერხულო სანახაობა საერო მიმართულებას ითვსებდა. ფეოდალურ საზოგადოებაში მწვანედ წამოჭრილი ადამიანთა უთანასწორობის საკითხი გამოხატულებას პოულობს ეთერისა და აბესალომის ტრაგედიაში. “აბესალომ და ეთერი” უნდა მიეკუთვნოს საფერხულო სანახაობათა განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ფერხულის წრის შიგნით მხოლოდ ორი მსახიობი თამაშობდა...” (დ. ჯანელიძე, “ქართული თეატრის საწყისები” გვ. 131-144).

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ბ ი მ უ რ ზ ე ლ ა ”

“ბიმურხელა” – შაირი ცეკვით წარმოადგენს სვანური ფერხულების ერთ-ერთ თავისებურ ფორმას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფერხულის შიგნით მოშაირე-მოთამაშე. მასში ფერხული აჟეამად სტატურე მდგომარეობას იწარჩუნებს და შაირის დაწყებიდან დამთავრებამდე მხოლოდ მოძახილით (“შაი ვოდა ვორერა შაი”) კმაყოფილდება (გამორიცხული არ არის ბიმურხელას ცეკვისას ადრე ფერხულის მხრიდან საფერხულო სვლა).

ფერხულის შიგნით მოშაირე-მოთამაშე ვაჟი სიღირით მოუთხრობს ხალხს ბიმურხელას თავგადასაცალს, ამბავს მისი სიცოცხლის ტრაგიკული დასასრულის შესახებ. ყოველი სტროფის

დამთავრების შემდეგ ფერხული (გუნდი) მოძახილს აშობს, რომლის დროსაც ფერხულის შიგნით მოძღერალო-მოცეკვავე ფერხულის ცენტრში "ცერულს" ცეკვავს.

რაც შეეხება "ბიძურულას" შინაარსს, ის ხალხური გადმოცემით ასეთია: ბიძურულა სვანეთში მამაკაცის სახელია. სვანეთში აღნიშნული სახელწოდებით არსებული შაირი ცეკვით კი ეძღვნება იმ ბიძურულას, რომელსაც მოინადირო ბექას ცოლი შეუყვარდა და ბექას სანადიროდ წასვლის შემდეგ ბიძურულამ ბექას ცოლი გაიტაცა. ნადირობიდან დაბრუნებულმა ბიძურულამ მოკლა თოფით გატაცებული ცოლიც და როგორც აშობენ ცოლის ძმებიც არ დაინდო, ისინიც დახოცა. შემდეგ დაკლა ნიშა ხარა, სუფრა გაშალა, ხალხი სუფრასთან მიიწვია და ქეიფი გადაიხადა.

მიუხედავად ბიძურულას შხრიდან წესისა და ადათის უხეში დარღვევისა, ხალხი მაინც სიბრალულით მოიხსენიებს მას, როგორც სიყვარულის მსხვერპლს. შაირიც სწორედ ამ სიტყვებით იწყება - "შაი გოდა გო საბრალო ბიძურულა", რომელსაც მოსდევს ფერხულის მოძახილი - "შაი გოდა გორერა შაი".

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ი რ ი ნ ო ლ ა "

ფერხული "ირინოლა" სატრფიალო შინაარსის სვანურ ფერხულებს მიეკუთვნება, რომელსაც ტრადიციული დასასრული გააჩნია.

ირინოლა გადმოცემით სვანი გოგონას სახელია, რომელმაც თავისი ტოლი და სწორი ჭაბუკი შეიყვარა. იგი არ დაემორჩილა მშობლების სურვილს, უარი ეთქვა სიყვარულზე. დამით სახლიდან ფეხშიშველი, უთავსაფროდ და ბერანგის აპარა გაიპარა და უღელტეხილზე გადასვლისას თოვლში გაიყინა.

არსებობს "ირინოლას" ტექსტის ასეთი ვარიანტიც, თითქოსდა უკვე შვილების ბატრონმა დაქვრივებულმა ირინოლამ დედამთილ-მამამთილის სახლ-კარი მიატოვა და გაიქცა, მაგრამ უღელტეხილზე გადასვლისას გაიყინა და ასე დაამთავრა თავისი სიცოცხლე.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები ნებისმიერი რაოდენობით. იგი სრულდება ორპირულ სამშვიან სიმღერაზე, რომლის მუსიკალური ზომაა 4/4-ია.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე მოზიციამაია ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული.

მუსიკალური ზომა - 4/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოფნაა, მხოლოდ ტაქტის ბოლო მეოთხედზე (ლა) - მარცხენა ფეხს მოცხრით მუხლის სახსარში და წინ ჰაერში გაეიწევეთ.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (მა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (რი) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ნო) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (ლა) - მარჯვენა ფეხით სრულდება საფერხულო ჩაქრული, ე.ი. მარჯვენა ფეხს გემართათ რა მუხლის სახსარში, გაეიწევეთ ჰაერში ირბად მარცხენა ფეხის

წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (დე) – წინ ჰაერში გატანილ მარჯვენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში და თავისუფლად დაგვდგამთ იატაკზე მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ (ჭდომა), ამ დროს გამართული მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ლა) – მარჯვენა ფეხს წინ ჰაერში გაგიქნევთ, რომლის დროსაც მარცხენა ფეხი იმავე მდგომარეობას ინარჩუნებს.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (მა) – მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (რი) – მარცხენა ფეხით სრულდება “საფერხული ჩაერული” ე.ი. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, გაგიქნევთ ჰაერში ირიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაგვკრავთ იატაკზე, ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ნო) – მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი წინ ფერხულის ცენტრის მიმართულებით. ამ დროს უკან დარჩენილის მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ო) – უკან დარჩენილ მარჯვენა ფეხს გაგიტანთ წინ ჰაერში, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი გამართული მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით ეხება იატაკს.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ლა) – მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი უკან, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (ა) – მარცხენა ფეხს მოვხრით მუხლის სახსარში, მოვაშორებთ იატაკს და ისევ გაგიქნევთ წინ – ჰაერში ერთდროულად მარჯვენა ფეხის ქუსლს ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე და ასევე ოდნავ მოვხრით მარჯვენა ფეხს მუხლის სახსარში.

აქ მთავრდება საცეკვაო ფრაზა. შემდეგი ტაქტიდან კი საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფერხული “ირინოლას” სასიმღერო მელოდია ორი ნაწილისაგან შედგება, რომელთა შორის პირველს მუსიკალური ფრაზა ოთხტაქტიანია, მეორე კი, შედარებით აჩქარებული ნაწილი, სამ ტაქტს მოიცავს. რაც შეეხება საცეკვაო ფრაზას, ვინაიდან მას დასაწყისში, პირველ ტაქტზე ძირითადად ყოფნა აქვს, ამიტომ პირველი საცეკვაო ფრაზაც ანუ ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი სამ ტაქტში თავსდება. რის გამოც “ირინოლას” მეორე ნაწილის სასიმღერო ფრაზის დასაწყისის საცეკვაო დასაწყისთან კავშირი ანუ მათი ურთიერთდამოხვევა (გარდა პირველი ოთხი ტაქტისა, სადაც პირველ ტაქტზე ყოფნის გამო საცეკვაო ფრაზას ზუსტად სამი ტაქტი ეთმობა) მეხუთე ტაქტიდან ყოველი თორმეტი ტაქტის შემდეგ (ე.ი. ყოველი სამისა და ოთხის ჯერად რიცხვზე), მე-16, (ე.ი. 4+12), 28 (ე.ი. 16+12) 40, 52, 64 და ა.შ. ტაქტებზე მოხდება.

ორინოლა, მარილო

ხალხური, ჩაწ. აფილფანის მიერ

First system of musical notation. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: ო-რი-ნო-ლა, მა-რი-ნო-ლა, და-და მა-რი, ნო-ლა.

Second system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: და-მყის პერ-და, და-თი-და-თი, და-და მა-რი, ნო-ლა.

Third system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: ო-რი-ნო-ლა, ო-რე-ფი-ლი-და, მა-რი-ნო-ლა, ორ-ბაჟი ღო-ბას, და-მყის პერ-და.

Fourth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: ო-რე-ფი-ლი-და, ო-რი-ნო-ლა, ო-რი-ნო-ლა. There is a repeat sign with first, second, and third endings indicated by 1, 2, 3.

Fifth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: ო-რე-ფი-ლი-და, ო-რი-ნო-ლა, ო-რი-ნო-ლა. The system ends with a double bar line.

ბრინოლა, ბრინოლა, დელა ბრინოლა
 სი თელღერა იესელაინშა, დელა ბრინოლა
 სი პასეში ჟახრაგაინშა, დელა ბრინოლა
 დიმილი, მიმილი სეხელღელე, დელა ბრინოლა
 აშ ჯინა ლიზ-ლიჩედი, დელა ბრინოლა
 ნაზე-ნამაღის სიკეპალე, დელა ბრინოლა
 ეი შეჩედსი თანაღ ზეგარე, დელა ბრინოლა
 თელიდ ღეშეშეჲ ჭურ ჯანედა, დელა ბრინოლა
 დიმილი-მიმილის ქახეაწედა, დელა ბრინოლა
 ეჯიარ მინოშ ჯურ იშეღელახ, დელა ბრინოლა
 ბრინოლას ქა ხაცურის, დელა ბრინოლა
 მაი მაგდენდა, დიმილი-მიმილის, დელა ბრინოლა
 მაი ისევეიდ გაშეგაშ მიყრა, დელა ბრინოლა
 შეგერი დეშნოშ ჭურ მიწენა, დელა ბრინოლა
 ჭაშის გოგრა ეი თხორდი, დელა ბრინოლა
 ისევეი ლინანიდ გუ მადდა, დელა ბრინოლა
 ათხე სეგაი ისევეიშუ ხერდად, დელა ბრინოლა

ბრინოლა

ბრინოლა, ბრინოლა, დელა ბრინოლა
 შენ რძალო იოსელიანებისა, დელა ბრინოლა
 შენ ქალო ჭახრაგაინებისა, დელა ბრინოლა
 დედაშთილ-მამაშთილს ეძებდა, დელა ბრინოლა
 დავიწყია წასვლა-მოსვლა, დელა ბრინოლა
 წასვლა წამოსვლის ამბავს გეხულობდი, დელა ბრინოლა
 ასულხარ უღელტეხილზე ზეგარისა, დელა ბრინოლა
 თვალი უკან გრჩებოდა თითქოს, დელა ბრინოლა
 დედაშთილ-მამაშთილი გინახავს, დელა ბრინოლა
 ისინი თავისთვის ნაცხოვრებან, დელა ბრინოლა
 ბრინოლა მოუტოვებიათ, დელა ბრინოლა
 რა შემართა დედაშთილ-მამაშთილო? დელა ბრინოლა
 მე თქვენთვის არაფერი დამიშავებია, დელა ბრინოლა
 სირცხვილიც არაფერი მიჭმევია, დელა ბრინოლა
 ქმრის თბლებიც ვაგზარდე, დელა ბრინოლა
 თქვენი მოვლა გულისთ მინდოდა, დელა ბრინოლა
 ახლა თქვენ თქვენთვის იყავით, დელა ბრინოლა

სახუმარო შინაარსის ქართული ხალხური ცეკვები

სახუმარო შინაარსის ხალხური ცეკვა-სიმღერა ადამიანთა ცხოვრებაში არსებული ნაკლოვანებების გამჟღავნების მიზანს ემსახურებოდა. იგი ყოველთვის ქმნიდა მხიარულ განწყობილებას და ძირითადად გართობა-თამაშის მნიშვნელობას ატარებდა და უფრო მეტად გამაზრების სახით იყო წარმოდგენილი.

სახუმარო შინაარსის ქართულ ხალხურ ცეკვებს შორის გვხვდებით როგორც ცალკურსა და წყვილურს, ასევე მასობრივი ცეკვის ფორმებსაც.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ქ ა ლ ტ ა ც ი თ ბ ა ”

“ქალტაციობა”, როგორც საფერხისო სანახაობა, ორ ეტაპად არის წარმოდგენილი: პირველ ეტაპზე იუმორის ფორმითაა გამოხატული ქალის გარეგნობისა და დანაშენის ცდა, ხოლო მეორე ეტაპზე ქალის გატაცების ინსცენირება. ყოველივე ეს შემდეგნაირადაა გათამაშებული:

რაფიელ ერისთავის მიერ აღწერილ “ქალტაციობაში” მოთამაშეები ორ წყებად და ორ განად იყოფიან, დგებიან, მობოთი ცეკვავენ და მღერიან. ჯერ პირველი მწყობრი იტყვის სიმღერით ლექსი და “სკუპით” მეორე მწყობრისაკენ მიიწევს, მერე მეორე მწყობრი ჩამოართმევს პირველს სიმღერას. პირველი უკან იხევს, მეორე კი “სკუპით” მისკენ მიიწევს. ფერხისას ამ ორ მწყობრს შორის შემდეგი დიალოგი იმართება:

პირველი მწყობრი - ა, ნიშანი მოგვე ქალი, გულას გარდა მათ

მეორე მწყობრი - არც მოგცემთ და არც ვიკადრებთ, თამარ კარგა გვყავო...

პირველი მწყობრი - მეძროხის ცოლად მინდოდა გულას გარდა მათ

მეორე მწყობრი - მეძროხე ნეხვინია, თამარ კარგა გვყავო...

პირველი მწყობრი - მეღორის ცოლად მინდოდა გულას გარდა მათ...

მეორე მწყობრი - მეღორე ტილიანია, თამარ კარგა გვყავო...

პირველი მწყობრი - მეხატის ცოლად მინდოდა გულას გარდა მათ

მეორე მწყობრი - მეხატე სკინტლიანია, თამარ კარგა გვყავო

საბოლოოდ პირველი მწყობრი ასე მიმართავს მეორე მწყობრს:

“ზახისი ფონი, მოგიჩორდი, მოვედი და მოვიტაცე”

(აქ მისცევა პირველი მწყობრი მეორეს და ქალს ართმევს).

დ.ჯანელიძის აზრით, “ქალტაციობა” საქორწილო კომედიაა. “...თავისი მოძრაობის ხასიათით, ტემპით და რიტმით, შესრულებელთა ინტონაციითა და მიმიკით მეტად სურათოვან სანახაობას წარმოადგენს და მისი კომედიური ზეგავლენის ძალა მეტად ცხოველი უნდა ყოფილიყო” (დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ გვ. 172-174).

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ო ბ ი რ უ ” ა ნ უ “ ო ტ რ ა დ ო დ უ ”

ჭანური “ობირუსა” ანუ “ოტრადირუს” შესახებ დ.ჯანელიძეს ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” (გვ. 171) მოჰყავს ნ.მარის ჩანაწერი ჭანური ფერხისას “ობირუს” შესახებ. იგი წერს: “აკადემიკოს ნ.მარს თურქეთის ლაზისტანში მოგზაურობის ანგარიშში ნათქვამი აქვს, რომ იქ “შემონახულია ჯგუფური ცეკვები საექსპრომტო ლექსებით, რომელსაც ძირეული ჭანური ტერმინით ეწოდება “ობირუს”, ხოლო ნასესხებით - “ოტრადოდუს”.

საზოგადოება ორ ჯგუფად იყოფა თითოეულ ჯგუფში ხუთი და ხუთზე მეტიცაა. ჯგუფები ერთიმეორის პირდაპირ დგანან და ერთიმეორისაკენ ცეკვით მიიწევენ. თითოეული მხარე ექსპრომტის საუკეთესოდ მთქმელის საშუალებით ლექსით დასცინის მოპირდაპირეს. გაყვებთან ერთად ქალები ფერხულს ვერ აბამენ. სოფელუის ქალები ამგვარადვე აწყობენ საცეკვაო სიმღერებს -

ტრადიციულად. მამაკაცებს მათთან (მოთამაშე ქალებთან) არ მიეცვლებათ, მაგრამ ისინი ყურს უგდებენ ქალთა შაირებს იზებირებენ მათ ლექსებს. რადგან ჭანურ ენაზე საუკეთესო ლექსის შიქმელებად ქალები ითვლებიან“.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ბ ი ბ ა ”

საფერხულო წყობის სენანური სახუმარო სიმღერა-ცეკვით, რომელსაც ასრულებენ წრეზე განლაგებული ქალ-ვაჟები. ტექსტის მიხედვით ფერხულის მონაწილენი გაკვირვებას გამოთქვამენ იმასთან დაკავშირებით, თითქოსდა ჯიხვი ხნავდა, დათვი თონიდა, მგელი ფარცხავდა, კურდღელი ბალახს არჩევდა, კატას ყველი ამოყავდა, თავგი კიდობანს იცავდა და სხვ.

როგორც ფერხულის ტექსტიდან ჩანს ასეთი ღიმილისა თუ სიკდილის გამომწვევი პარადოქსული სიტუაციები (მოვლენები) წარმოადგენენ ფერხულ - “ბიბას” სახუმარო ხასიათის საფუძველს.

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე. მასში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

საწყისი მდგომარეობა - ვდგავართ წრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია, ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს, ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები - დაშორებული.

მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელები ერთმანეთის ქაშკაშშია ზურგსუკან ჩაიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში - მკლავები ხელისუფლებულია.

მუსიკალური ზომა - 4/4.

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე ყოვნაა.

მეორე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (იე) - მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით იატაკზე მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოიხრება რა მუხლის სახსარში, ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (იე) - მარცხენა ფეხი საწყის მდგომარეობას დაუბრუნდება ე.ი. დაიდგება იატაკზე მთელი ტერფით. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი ოდნავ მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში გამართული წინ პაერში გაიტანება.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (ჩუნ) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე (უფურ სწორად ორ მერვედზე დი-ვო) - მარცხენა ფეხი ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტის პირველ ნახევარზე ანუ ნახევარ ნოტზე (ხო) - ჯერ მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება, რომლის დროსაც მარცხენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და ოდნავ მოშორდება იატაკს. შემდეგ კი მიმდევრობით მარცხენა ფეხი საწყის მდგომარეობას დაუბრუნდება, ე.ი. დაიდგება იატაკზე მთელი ტერფით გამართული, მარჯვენა კი ოდნავ მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში გამართული, წინ პაერში გაიტანება, ე.ი. მესამე ტაქტის პირველ ნახევარზე გაშორდება მეორე ტაქტის პირველ ორ მეოთხედზე აღწერილი მდგომარეობა.

მესამე ტაქტის მეორე ნახევარზე (შამ-ი) - ჯერ მარჯვენა ფეხი დაიდგება იატაკზე

მთელი ტერფით მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს. შემდეგ მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხული ჩაერული", ე.ი. მარცხენა ფეხს გავმართავთ რა მუხლის სახსარში, ჰაერში ირიბად წინ და მარჯვნივ გავიქნევთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან (ფეხის მუხლის სახსარში გამართვასთან ერთად) მარჯვენა ფეხის ქუსლს დავკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეოთხე ტაქტის ბირველ მეოთხედზე (სა) – მარცხენა ფეხი დაიდგება იატაკზე მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი იატაკს თავისუფლად ერგცერით ეხება.

ტაქტის მეორე მეოთხედზე (კუ) – მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფის დაკვრით, მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად მარჯვენა ფეხი ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში. მუხლის სახსარში გამართული, ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი იატაკს ერგცერით ეხება.

ტაქტის მესამე მეოთხედზე (გრელ) – მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის უკანასკნელ ორ მერვედზე (სი-ვო) – მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხული ჩაერული", ე.ი. გავმართავთ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს, გავიქნევთ ჰაერში ირიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან (ფეხის მუხლის სახსარში გამართვასთან) ერთად, მარცხენა ფეხის ქუსლს დავკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეხუთე ტაქტიდან საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან ე.ი. ფეხჭდომიდან, ისე როგორც მეორე ტაქტის ბირველ ორ მეოთხედზე იყო აღწერილი და ა.შ.

ხალხური, ჩაწ. ი. ფილფანის მიერ

[illegible]

“თამარ ქალი” რაჭული ფერხულია, რომელიც თავისი შინაარსით სახუმარო ხასიათს ატარებს. მასში გადმოიცემა იმ თამარის თავგადასავალი, რომელიც სხვა ქალებისაგან გამოირჩეოდა ქალისათვის შეუფერებელი ძალით, ღონითა და წონით. ხალხური გადმოცემით იგი თურმე ჩერქეზებს გაუტაციათ, რასაც მოჰყოლია მთელი რიგი კურიოზული სიტუაციები მისი არაქალური მონაცემებისა და თვისებების გამო.

ფერხულის შესრულების აღწერა

საწყისი მდგომარეობა - ვდგავართ ნახევარწრეზე ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრისკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია, ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორებული.

მკლავებში ქვედაწეებზეა და ხელისფლჩაიღებულია.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

მუსიკალური ზომა - 3/4.

სიმღერა სამხმანია და ორპირული.

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი.

პირველ ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეორე ტაქტზე მარცხენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგემა იატაკზე მარჯვენა ფეხის უკან. ერთდროულად ზეტანი ოდნავ შებრუნდება მარცხნივ.

მესამე ტაქტზე მარცხენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი უკან. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს წინ დარჩენილი მარჯვენა ფეხი მთელი ტერფით თავისუფლად ეხება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე მარჯვენა ფეხი მიიდგემა მარცხენა ფეხთან.

მესუთე ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეექვსე ტაქტზე მარცხენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეშვიდე ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს. ასევე ოდნავ შებრუნდება ზეტანი მარცხნივ.

მერვე ტაქტზე მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, გაგიწევთ წინ ჰაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგბუქს და ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე ქუსლს (“საფერხულო ჩაერული” მარცხენა ფეხით).

მეტწრე ტაქტზე მარცხენა ფეხი შეეხება რა ერგცერით იატაკს, სრიალით მოძრაობს უკან. ერთდროულად, ასევე ერგცერზე სრიალით, მოძრაობს წინ მარჯვენა ფეხი, რის შემდეგაც მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და ოდნავ აიწევს ზევით.

მეათე ტაქტზე ფეხები ერგცერებზე სრიალით შეიცვლიან მდგომარეობას.

მომდევნო ათი ტაქტის:

პირველ ტაქტზე - მარცხენა ფეხი მთელი ტერფით დაიდგემა იატაკზე მარჯვენა ფეხის გვერდით.

მეორე ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგემა ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად

ერგცერით ესება იატაკს.

მესამე ტაქტზე – მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზე გადავა. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე – მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ მოშორდება იატაკს. ასევე ოდნავ შებრუნდება ზეტანი მარცხნივ.

მეხუთე ტაქტზე – მარცხენა ფეხს გადმართავთ რა მუხლის სახსარში, გავიწეეთ წინ ჰაერში. ერთდროულად მარჯვენა ფეხზე შევასრულებთ მცირე ერგბუნს და ოდნავ დაგვკრავთ იატაკზე მარჯვენა ფეხის ქუსლს (“საფერხულო ჩაერული” მარცხენა ფეხით).

მეექვსე ტაქტზე – მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

მეშვიდე ტაქტზე – მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარჯვენა ფეხზე გადავა. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

მერვე ტაქტზე – მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარცხნივ. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ესება იატაკს.

მეცხრე ტაქტზე – მარჯვენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და ფეხის წვერით თავისუფლად დაიდგება იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლთან.

მეათე ტაქტზე – მარჯვენა ფეხი ტერფის იატაკზე დაკვრით, დაიდგება მარცხენა ფეხის გვერდით.

ამის შემდეგ ფერხულის (ოცი ტაქტის მანძილზე) აღწერილი საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

როგორც ავღნიშნეთ, ფერხულის მონაწილეთა მკლავები ხელისელჩაიდებულია და ქვედაწეხულია, მაგრამ საცეკვაო ფრაზის მიმდინარეობის მთელ მანძილზე ისინი მაინც იცვლიან მდგომარეობას. მაგალითად, პირველი ათი ტაქტის პირველ ტაქტზე ხელისელჩაიდებული მკლავები გადაინაცვლებენ წინ მესამე ტაქტზე – მოძრაობენ უკან, მეცხრე და მეათე ტაქტზე – ფეხების გასმისებური მოძრაობის დროს, ზემოკლავის მადგომარეობას იღებენ. მეორე ათი ტაქტის მეხუთე ტაქტზე კი მარცხენა ფეხით “საფერხულო ჩაერულის” შესრულებისას – მკლავები ზეაიწევიან და მოიხრებიან იდაყვში (მიიღებენ “კომეურა” მდგომარეობას) დანარჩენ ტაქტებზე მკლავები ქვედაწეხულია.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ჟ უ ჟ უ ნ ა ”

რაჭული ფერხულ “ჟუჟუნას” ტექსტში გამსახილებულია ყურადღება ერთ-ერთი გათხოვილი ქალის (ჟუჟუნას) გამიჯნულების ფაქტზე, რომელიც თუმორის ფორმითაა წარმოდგენილი და ამის გამო მისი სახუმარო ხასიათის ფერხულების ჯგუფში შეტანა არ უნდა იყოს შემთხვევითი.

აღნიშნული მოსაზრების დადასტურების მიზნით საკმარისია ფერხულის ტექსტიდან მოვიყვანოთ ორი ფრაგმენტი, კერძოდ:

“მადლიდან გადმოშდგარიყო

თვალჟუჟუნა თეთრი ქალი

ხელსა გიქნევ და აქ მოდი

შინ არაა ჩემი ქმარი...

...მახარობელი მოვიდა

ქალო მოვიყვდა ქმარიო

სამხაზრობლო გაიღე
თავითური ნიშა ხარიონ...

ხალხური გადმოცემით, ფერხული "ჟუჟუნა" ფეხების მოძრაობის მხრივ რაჭაში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება. მაგალითად, 1968 წელს ჩვენს მიერ ჩაწერილი იქნა "ჟუჟუნას" სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ვარიანტი. პირველი სოფელ უწერაში, მატია დვალისვილის გადმოცემით, მეორე სოფელ გლოლაში (თამარ სულთანისვილის გადმოცემით) და მესამე ონში (მურმან ბურდღლაძის გადმოცემით).

აღნიშნული სამი ვარიანტი ერთმანეთისაგან განსხვავდება არა მარტო ფეხების მოძრაობათა კომპლექსის თავისებურებით, არამედ ფერხულის წყობითაც და მონახაზითაც. მაგალითად, პირველ ვარიანტში ფერხული წინასწარ ეწყობა ნახევარწრეზე ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისაკენ, რომლის დროსაც ყველა მამაკაცის მარცხენა ხელი ხანჯალზეა, მარჯვენა კი გაყრილია მარჯვნივ მდგომის მარცხენა მკლავში (ხელკავი). აქ, როგორც წესი, ფერხულს წინ უძღვის ერთი ქალი, შემხრუნებული სახით ფერხულის სვლის მიმართულებით.

დასაწყისში ფერხულის მთელი ნახევარი წრე მოძრაობს წრეზე მარჯვნივ. შემდეგ კი ნახევარი წრე გაიყოფა შუაზე და ეს ორი ნახევარი მწყობრი იწყებს სვლას ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით. დაბოლოს ეს ორი ჯგუფი ისევ შეერთდება და ერთიანი ნახევარი წრე ისევ მარჯვნივ მოძრაობს.

ფერხულის აღნიშნული ვარიანტი ფეხების მოძრაობის მხრივ ორნაწილიანია: პირველი - მარტყი, მეორე - შედარებით რთული, რომელიც ექვსი ტაქტის შემდეგ, მეშვიდე ტაქტიდან იწყება.

ფერხულის მეორე ვარიანტში ფერხული ასევე წინასწარ ეწყობა ნახევარ წრეზე, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ამ შემთხვევაში ფერხულს წინ ერთი ქალის ნაცვლად სამი მომღერალ-მომცეკვარე უძღვის. მათ შორის ორი ქალი და ერთი მამაკაცი.

რაც შეეხება ფერხულის მონაწილეთა მკლავების მდგომარეობას - ფერხულის თავში მდგომთა მკლავები ხელისუფლიადაა, დანარჩენების მკლავები კი ხელკავშია.

ამ დროს ნახევარწრეზე განლაგებული ფერხული საფერხულო სვლით მარჯვნივ თანდათანობით შეკრავს წრეს, რის შემდეგაც იწყება ფერხულის მეორე ნაწილი, რომლის ფეხების მოძრაობათა ნაერთი ზუსტად ემთხვევა ფერხულ "დგორსა დასხდნენ გეზინის" საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსს.

აღსანიშნავია ასევე ის ფაქტი, რომ მეორე ვარიანტში, პირველისაგან განსხვავებით, ფერხული წრეზე განლაგებამდე ინარჩუნებს ნახევარწრეზე განლაგების მდგომარეობას და ნახევარი წრის ორ ჯგუფად გაყოფა მისთვის არ არის დამახასიათებელი.

ფერხული "ჟუჟუნას" მესამე ვარიანტში ორ ჯგუფად გაყოფილი შემხრულელები წინასწარ ეწყობიან ორ მწკრივად საცეკვაო მოედნის სხვადასხვა მხარეს (მარჯვნივ და მარცხნივ), რომელთა შორის როგორც ერთს, ასევე მეორეს წინ, სახით სვლის მიმართულებით შემხრუნებული ქალ-გაჯის წყვილი მიუძღვნის.

რაც შეეხება ფერხულელებელთა მკლავების მდგომარეობას - მამაკაცთა მკლავები ხელეებით ხანჯალზეა, ქალებისა კი მამაკაცთა მკლავშია ხელგაყრილი.

არსებობს მკლავების მდგომარეობათა განსხვავებული შემთხვევაც, როდესაც ორ მამაკაცს შორის ჩამდგარი ქალის მკლავები ხელისუფლიადაა (რომლის დროსაც მამაკაცის მეორე თავისუფალი ხელი - ხანჯალზეა). მკლავების აღნიშნულ მდგომარეობას ადგილი აქვს მაშინ, როდესაც ფერხულის მონაწილეთა შორის მჭარბობს მამაკაცთა რიცხვი.

შეგნიშნავთ, რომ აღნიშნულ ვარიანტში ორი მწკრივის ნაცვლად დასაშვებია მონაწილეობდეს ოთხი მწკრივიც.

როგორც წესი, ფერხულ "ჟუჟუნას" ყველა ვარიანტში მონაწილეობს როგორც ქალთა, ასევე მამაკაცთა ნებისმიერი რაოდენობა.

ასევე უნდა შეგნიშნოთ, რომ "ჟუჟუნა" თავისი ფორმით ფერხისას უფრო წააგავს, ვიდრე ფერხულს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მხოლოდ და მხოლოდ წრიული ფორმა.

მოგვყავს ფერხული "ჟუჟუნას" ერთ-ერთი ვარიანტის, კერძოდ, მესამე ვარიანტის აღწერა.

ფერხულის დაწყებამდე შემსრულებელთა ორი მწკრივი ეწყობა საცეკვაო მოედნის მარჯვნივ და მარცხნივ, სახით მაყურებლისაკენ, რომელთაც წინამძღოლად მწკრივების თავში, სახით ერთმანეთისაკენ მიმართული, თითო წყვილი ქალ-გაყი უდგათ.

ამ დროს ყველა მაშაყაც ორივე ხელი ხანჯალზე აქვს ჩაიდებული. ქალების მკლავები კი ხელკავშია.

ფეხები მესამე ბოზიციაშია, ე.ი. გდავართ ორივე ფეხის მთელ ტერფზე, რომლის დროსაც ფეხები გამართულია, ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული.

მუსიკალური ზომა - 3/4

შეენიშნათ, რომ ფერხული ფეხის მოძრაობის შრიც ორნაწილიანია..

ფერხული სრულდება ორბირულ სამხიან სიმღერაზე.

I ნაწილი

ბირეულ ორ ტაქტზე ყოწანა.

მესამე ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი წინ და მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე მარცხენა ფეხი მუხლში მოხრილი თავისუფლად ერგცერით დაიდგება იატაკზე მარჯვენა ფეხის წვერთან.

მესუთე ტაქტზე მარცხენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი უკან. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მექექსე ტაქტზე მუხლში მოხრილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით დაიდგება იატაკზე მარცხენა ფეხის წვერთან და ა.შ.

II ნაწილი

ამ ნაწილში ერთ-ერთი წინამძღოლი ქალი გამოეყოფა ჯგუფს და დადგება საცეკვაო მოედნის ცენტრში. დანარჩენები განაგრძობენ მოძრაობას.

ბირეულ ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი წინ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეორე ტაქტზე მარცხენა ფეხი გადაიდგება მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მესამე ტაქტზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგება ნაბიჯი მარჯვნივ. ერთდროულად სხეულის სიმძიმე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი ერგცერით ერხება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე მუხლში მოხრილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით დაიდგება იატაკზე მარჯვენა ფეხის ტერფთან (მარჯვენა ფეხის ტერფის გვერდით, ქუსლთან).

მექექსე ტაქტზე მუხლში მოხრილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით დაიდგება იატაკზე მარცხენა ფეხის ტერფთან (მარცხენა ფეხის ტერფის გვერდით, ქუსლთან).

მეშვიდე ტაქტზე მარჯვენა ფეხი ერგცერით სრიალით მოძრაობს უკან. მარცხენა - წინ. მერვე ტაქტზე ერგცერებზე (ანუ ფეხის წვერებზე) სრიალით, ფეხები შეიცვლიან მდგომარეობას (უკან გასრიალდება მარცხენა ფეხი, წინ კი - მარჯვენა).

ორივე ნაწილში შემსრულებელთა ჯგუფები მოძრაობენ წრეზე ცალ-ცალკე. ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით (ყოველი შესვენებისას ერთი ჯგუფი მეორეს წინ გაუვლის).

ფერხულის მეორე ნაწილში საცეკვაო მოედნის შუაზე გამოსული ქალი - ჟუჟუნა ასევე ასრულებს აღწერილ საფერხულო მოძრაობებს, მხოლოდ ადგილზე ან მცირე გადაადგილებით.

დასკვნით ნაწილში ფერხულის ორივე ჯგუფი ისევ პირველ ნაწილს დაუმრუნდება, რის შემდეგაც ქმნიან ერთ საერთო მწკრივს ან ნახევარ წრეზე განლაგებულები დაამთავრებენ ფერხულს.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ე რ თ ხ ე ლ წ ი ს ქ ე ი ლ ს წ ა ს გ ლ ი ს ა თ გ ი ს ”

ფერხული “ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის” რაჭული ფერხულების ციკლს მიეკუთვნება, რომელშიც გადმოიცემა იმ ანონსი ქალის თავგადასავალი, რომელსაც არც უხეშობა აკლია, არც თავხედობა და ვერც კარგი ყოფაქცევით დაიმტრიაბა.

ფერხული დასცინის ასეთ თავხედ ქალებს და ამდენად იგი სახუმარო ფერხულების ჯგუფს მიეკუთვნება.

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც ქალები, ასევე მამაკაცები.

ფერხულში ქალი მოგვითხრობს, რომ:

“ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის ძლიერ მოვირთო...

...მაყრები ცამოჩინდეს გამეხარა მეო

ერთსა უკეთეს მაყარსა ხელი მოგვით

თოფიარადი ჩემო ქმარო გაგაჩერქეხო...

... დედაპოლი მომეგება თითი მოგვინტეო

მამაპოლი მომეგება წვერით გაცვალეო...

... მზარელსა ხორცი ვთხოვე არ მაჭამა მეო

ცეცხლზე წყალი წამოუსხი ესლა მოხარეო...” და ა.შ.

ფერხული “ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის” ფეხების მოძრაობის მხრივ ფერხულ “მალლა მთას მოდგას” ანალოგიურია. ამიტომ ზედმეტად მივიჩნიეთ მისი განმეორებითი აღწერა. მოვიყვანო მხოლოდ ფერხულის მუსიკალურ მასალას და ტექსტს.

რაც შეეხება მკლავების მდგომარეობას, ფერხულის ქალ-გაყის მიერ შესრულების დროს მკლავები ქვედაშეგებულია და ხელისელჩაიდებულია. გაყების სიჭარბის შემთხვევაში გაყების მკლავები შეიძლება იყოს ხელებით ზურგსკან ქამრებში ჩაიდებული.

ც ე კ გ ა “ ო ღ რ თ - ჩ ო ღ რ ო ”

“ოღრო-ოღრო”, რომელიც რაჭული ცეკვების ჯგუფს მიეკუთვნება, ცეკვა “ქართულის” მსგავსად, ქალ-გაყის წყვილის მიერ სრულდება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ “ოღრო-ოღროს” შესრულებისას შემსრულებლები (განსაკუთრებით კი გაყი) ზეტანის მიხვრა-მოხვრით (ე.ი. ზეტანის რხევით მარჯვნივ და მარცხნივ სვლებისა და გასების დროს) ქმნიან ოხუნჯობის ატმოსფეროს, რაზედაც მიუთითებს თვით სახელწოდება - “ოღრო-ოღრო”.

ცეკვა “ოღრო-ოღრო”, სხვა ცეკვებისაგან განსხვავებით, სრულდება ტექსტის ანუ დიალოგის გარეშე, რომელშიც კომიკური სიტუაცია თამაშდება მხოლოდ მიმიკისა და ბლასტიკის საშუალებით მუსიკალური საკრავების აკომპონიმენტთან ერთად.

რაც შეეხება ცეკვა “ოღრო-ოღროს” ტექნოლოგიას, იგი ცეკვა “ქართულის” ტექნოლოგიის გაშარჩეული გარანტის სახეს ატარებს.

ც ე კ გ ა “ ჩ ა გ უ ნ ა ”

“ჩაგუნა” - მეგრული სახუმარო სიმღერაა ცეკვით, რომელსაც ქალ-გაყის შორის გაშიშვლების ხასიათი აქვს. გუნდი კი მხოლოდ მოძახილს ამბობს.

თვით ჩაგუნა - გუდამოკიდებულია, ხამ ტანსაცმელში გამოწყობილი ღარიბი კაცის სახელია, რომელიც მოშიშვლეთა გაქენწყლის ობიექტს წარმოადგენს. ამ გაშიშვლებაში ჩაგუნა პანტომიმური მოთამაშის როლს ასრულებს, რომლის ცეკვა-თამაშშიც ასევე სახუმარო ხასიათს ატარებს.

“ჩაგუნა” სრულდება ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით, რომელშიაც ჩაგუნას როლის შემსრულებელთან ერთად, მონაწილეობს მოშიარე ქალ-ვაჟის წყვილი ან გუნდი.

ფ ე რ ხ უ ლ ი “ ჯ ა ნ ს უ ლ ო ”

დ.ჯანელიძეს ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” (გვ. 527) მოპყავს იკალანდიას ცნობა “ჯანსულოს” შესახებ, სადაც ნათქვამია: “ჯანსულო არის მეგრული სიმღერა ცეკვით, მიმართული ბატონყმური წყობილების საწინააღმდეგოდ და სატირიკული ფორმისაა. “ჯანსულო” მეგრული “ძაბრალეს” სახესხვაობაა. მასში საფერხულო მწყობრი უკვე აღარ მოძრაობს. იგი სტატიკურ მდგომარეობაშია. აქ მომღერალ-მოთამაშე სულ უფრო გააქტიურებულია. ამიტომაც გაიზარდა რა მომღერალ-მოთამაშის როლი, “ძაბრას” ფერხული ჩამოშორდა. მომღერალ-მოთამაშის გარშემო მყოფნი კმაყოფილდებიან მხოლოდ მოძახილით – “ჯანსულო”.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ძრდებოდა რა ფერხულის შიგნით მოთამაშის როლი, ხდებოდა რა მათი ცეკვა-თამაში უფრო მომხიბვლელი და საინტერესო, ფერხული თანდათან სტატიკურ მდგომარეობაში გადადიოდა და საბოლოოდ სრულიად უმოქმედო მაყურებლის როლს ასრულებდა. ამიტომ ფიქრობენ, რომ დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილი ცალური და წყვილური ცეკვები ძირითადად ფერხულს შიგნით მომღერალ-მოთამაშეთა საფუძველზეა წარმოშობილი. ამის ნათელი მაგალითია მასობრივი ფერხული “ძაბრალე” და მისგან გამომდინარე ცალური “ჯანსულო”, რომელთა ტექსტიც და მასთან კავშირში აღმოცენებული შინაარსიც საერთოა.

თამარ ქაღი

ხალხური, ჩაწ. პპერიშვილის მიერ

წა-ი-ყვა-ნეს, ზა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

(ჩო) წა-ი-ყვა-ნეს, ოა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

(ჩო) წა-ი-ყვა-ნეს, ზა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

(ჩო) წა-ი-ყვა-ნეს, ზა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

წა-ი-ყვა-ნეს, ოა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა, ზა-ბა-ჩა-ლი, ო-ჰო, ღა-ღა-ღა, ღა-ღა, ღა-ღა, ოა-ბა

ჟუჟუნა

ხალხური, ჩაწ. პპერიშვილის მიერ

ქა - ღო აჟუ-აჟუ - ნა-ღა აჟუ-აჟუ ნა-ო

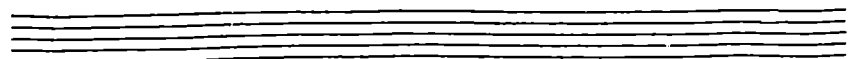
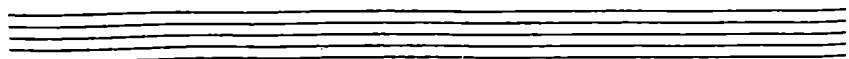
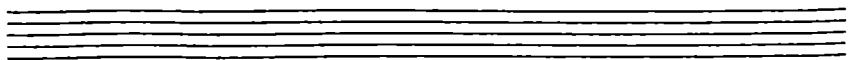
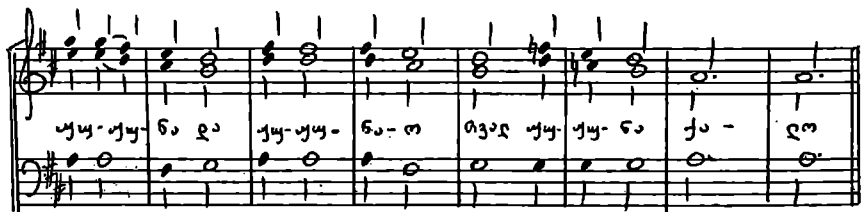
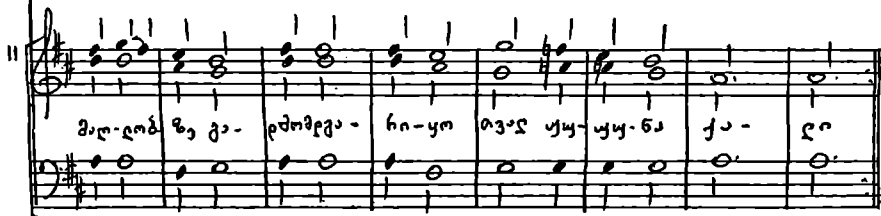
თვად აჟუ-აჟუ-ნა ქა - ღო აჟუ-აჟუ - ნა-ღა

აჟუ-აჟუ - ნა-ო თვად აჟუ-აჟუ-ნა ქა - ღო

აჟუ-აჟუ - ნა-ო თვად აჟუ-აჟუ-ნა ქა - ღო

ჯად-ღო მ ჯად-ღო-მღა-ღო-ღო თვად აჟუ-აჟუ-ნა ქა - ღო

ქა - ღო



ერთხელ წიქვილს წასვლისათვის

ხალხური, ჩაწ. პპერიშვილის მიერ

First system of musical notation. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The lyrics are: ვი-თხელ წი-ქვილს წა-ვლი სა-თვის ძლი- ვი მო-ვი-

Second system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: თუ

Third system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: თუ თ ვი-თხელ წი-ქვილს წა-ვლი სა-თვის

Fourth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: გამეოხეზისათვის თუ - თ

Fifth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: ძლი- ვი მო-ვი თუ თ

Sixth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: დამოღოება ძლი- ვი მო- ვი თუ - თ

რაჭული საცეკვაო ხალხური
ოდრო-ჩოდრო

ჩაწ. ვ. პეტრიაშვილის მიერ
გად. თ. მამისურაძემ



გან სკოლა გან სკოლა

აჰა შა-რა ქოშა ჩიბა

გან სკოლა გან სკოლა

აჰა შა-რა ქოშა ჩიბა

აკა შარა ქომურით
მინდორს მოყო ფიორია
ფალავანს მიძახუნა
ხაზელ ბჯოხო ქუთურია
ხეს ტაბაჩა მოველირი
რკინა გოხოლეუ ყირიმიში
ქუგოყოთა გარგო ჩირთუ
გაიღუნანო ჩქიმი შიში
აქ ლეკური მოჭკადილი
ქარქაშის ხიორია
გარა ყაშას დეკვირითი
ოდგიშიშა უგუ წვანდი
თეშ ქუგოფიორუა
მიში კონი, მიში ჭანდი

ჯანსულო

აბა ერთი გზა მომეცით
მინდორში მინდა ნავარდი
ფალავანს შეძახიან
ხაზელ მქვია ქუთარია
ხელში დამბაჩა მოჭედდილი
რკინა გახლავთ ყირიმის
გესერი არ აგცდება
არ გეშინიათ ჩემი
აქ ლეკური მოჭედდილი
ქარქაშში ადამ-ჩადის
ანდა ყაშას დააკვირდით
სადგისს მიუგაგს წვერი
ისე გესერი
რისი კაცო, რისი ბუზი

შეჯიბრის ხასიათის ქართული ხალხური ცეკვები

ცეკვას წმინდა შეჯიბრის ხასიათი ეძლევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ცეკვაში მონაწილეობს ერთი და იმავე სქესის წარმომადგენელი. ცეკვა სილაშხის ხელოვნებაა და დაპირისპირებული მხარეებიც ცდილობენ ცეკვაში ერთმანეთზე ლაშაზად და მოხდენილად წარმოაჩინონ თავი.

ამ სახის ცეკვების შინაარსის საფუძველად შეჯიბრი სილაშხაში, სიბარდეში, მოხდენილობაში, საცეკვაო ილეთთა მარაგში, მათი დახვეწილად შესრულების ტექნიკაში, ილეთთა ნაერთების ლოგოეაში, ემოციურობაში, გონებაშახეილობაში და სხვ.

ცეკვით შეჯიბრი ხალხში დუეტის ფორმითაა წარმოდგენილი. მასში ძირითადად მონაწილეობს ორი გაეტი ან ორი ქალი.

შეჯიბრის ხასიათის ცეკვებს ძირითადად გაეტი ასრულებენ (იშვიათად ქალები), რის გამოც ამ ცეკვაში გაეტების შესრულებით ცეკვა “შეჯიბრის” სახელწოდებაც კი მიიღო. არსებობდა ისეთი შემთხვევებიც, როცა ხალხურ ცეკვაში ორ ქალს შორის ერთი მამაკაცის როლში გამოდიოდა (თუ ლხინში მხოლოდ ქალები მონაწილეობდნენ). აქ ცეკვას ეხსენებოდა შეჯიბრის ხასიათი და იგი ქალ-გაეის შორის ტრფიალის გათამაშებულ შინაარსს გადმოსცემდა. უშუალოდ შეჯიბრის შინაარსის ქალთა ცეკვებს კი ადგილი ჰქონდათ ლხინებში, სადაც მონაწილეობდნენ როგორც ქალები, ასევე მამაკაცები.

რაც შეეხება ორი მამაკაცის ცეკვას, მხედველობაში თუ არ მივიღებთ ხალხურ თეატრალიზირებულ სანახაობებს “ყვენობასა” და “ბერეკაობას”, ყოველთვის შეჯიბრის ხასიათს ატარებს.

ც ე კ ვ ა “ მ თ ი უ ლ უ რ ი ”

ქართულ ხალხურ ცეკვებს შორის დიდი პოპულარულობით სარგებლობს ცეკვა “მთიულური”, რომელიც საქართველოს ერთ-ერთი კუთხის, მთიულეთის ცეკვადაა მიჩნეული. მიუხედავად იმისა, რომ “მთიულური” უშუალოდ მთიულეთის ცეკვაა, ზოგიერთი საერთოდ საქართველოს მთიან რაიონებში მცხოვრებ ხალხთა ცეკვებსაც “მთიულური” მოიხსენიებს, რაც ჩვენი აზრით, არაა მართებული. ისინი უნდა იწოდებოდნენ მთიულთა ცეკვებად და არა “მთიულურ” ცეკვებად.

ცეკვა “მთიულური” განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ ქორეოგრაფიაში, რადგანაც მასში რთული, მდიდარი და მრავალფეროვანი ტექნოლოგია კარგადაა შერწყმული გაეკაცის სილაშხასა და გმირულ სულთან. ამ ცეკვაში განსაკუთრებით იკვეთება ქართველი მამაკაცის ტემპერამენტი, სიბარდე, სისხარტე და მოქნილობა.

გროგოლ რობაქიძე ცეკვა “მთიულურის” შესახებ წერს: “... ეხლა “მთიულს” ცეკვავენ. რიტმი სადა, მაგრამ ლაშაში, როგორც ბირველსუნთქვა ატეხილი ქალების. მარტო ცეცხლი, მარტო ატეხვა, მარტო სიგაფე. ხალხის ბირველსუნთქვის. ხელისათვის ეს ბირველრიტმი უფრო ლაღია და ზღუდვადამლახავი. ცეკვავენ ერთსა და იმავეს, მაგრამ ცხელა გვართობი. ერთი გვარი ერთი იერთი ცეკვავს, მეორე სხვართობი, მესამე კიდევ სხვანაირად. ირკვევა არა მარტო რასსა მთელის, არამედ ჯიშიც ცალკეულ გვარის” (გრ. რობაქიძე, “გველის ბერანგი”).

როგორც ცნობილია, ცეკვა “მთიულური” და საერთოდ მთიულთა ცეკვებს ისეთივე მტკრთული საფუძველი გააჩნიათ, როგორც დანარჩენ ქართულ ცეკვებს, რომლებმაც თითქმის უცვლელად შეინარჩუნეს თავიანთი ბირვანდელი სახე.

დ-ჯანელიძე დ-ჯაფარიშვილის წიგნის “მთიულური ცეკვების” სარედაქციო ნაწილში წერს: “მთიანეთი გადაქცეული იყო ცოცხალ მუზეუმად, სადაც ერთი მხრით თითქმის უცვლელად იყო შენახული ხალხური ცეკვების ნაკლებად განვითარებული საწყისი სახეობანი და მეორე მხრით, თავს იჩენდნენ ყველაზე პროგრესული შინაარსისა და ტექნიკურად განვითარებული ფორმები ქორეოგრაფიული ხალხური კულტურისა, რომელნიც ბარში იდევნებოდნენ დამპყრობლებისა ან თავდაშინაურულ-კლერიკალური რეაქციული ძალების მიერ”.

დ-ჯაფარიშვილი წიგნში “მთიულური ცეკვები” აღნიშნავს, რომ ცეკვის სტილის ჩამოყალიბებაზე

(ლაბარაგია მთიელთა ცეკვებზე) ბევრი სხვადასხვა ფაქტორი მოქმედდა: სოციალური და ეკონომიკური პირობები, ადგილმდებარეობა და პაეა, ზოგადი კულტურისა და განათლების დონე, ჩაცმულობა, საყავაცხოვრებელი პირობები, წეს-ჩვეულებები და სხვ. ამიტომ მთიელთა ცეკვები არა მარტო ბარის მცხოვრებთა ცეკვებისაგან განსხვავდება, არამედ თვით მთიელთა სხვადასხვა კუთხეში ერთმანეთისგანაც. ამავე დროს უნდა აღვნიშნოთ, რომ რამდენადაც განსხვავებული არ უნდა იყოს მთიელთა ცეკვები ბარის ცეკვებისაგან, მაყურებელი ერთი შეხედვითაც კი იცნობს მათში ქართულ ცეკვას, რადგანაც ცეკვის ზოგადი მოხაზულობა და ტექნოლოგიური მასალა ერთსა და იმავე ძირსა და საფუძველს ეყრდნობა.

ბარისა და მთის საცეკვაო ტექნოლოგიას შორის განსხვავების წარმოშობი ყველა ჩამოთვლილი ფაქტორებიდან განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს ადგილმდებარეობა და ტანჩაცმულობა. ადგილმდებარეობა განაბირობებს მას, რომ მათში მცხოვრები კაცის მოძრაობა ბარში მცხოვრებთან შედარებით უფრო სხარტია და მოწილი ამასთან დაკავშირებით დეკავრშილი იმავე წიგნში აღნიშნავს: „ადგილთ სრულიად ბუნებრივი მოძრაობა – სიარული, როგორც იტყვიან ცეკვის სახეებით მარტივი, მაგრამ ბირველი ელემენტი. შევხედოთ თუ როგორია მთიელისა და ბარში მცხოვრების სიარულამთიელის ნაბიჯი სხარტია, მსუბუქი, სხეულის სიმძიმის ფეხიდან ფეხზე გადაწაცვლება ტერფის წინა ნაწილებზე ხდება. ნაბიჯი მოკლეა და უფრო ხშირი. ბარის მცხოვრების ნაბიჯი მძიმე, სხეულის სიმძიმის გადაწაცვლება ფეხიდან ფეხზე ტერფის „გადავარებით“ ხდება. ნაბიჯი უფრო გაწივრია და დიჯი“.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ადგილმდებარეობა განაბირობებს რა ტანჩაცმულობას, ეს უკანასკნელი თავისებურ გაგვნიას ახდენს საცეკვაო ილეთთა წარმოშობა-განვითარებაზე. ვინაიდან მთაში გრძელი სამოსი სრულიად მოუხერხებელი იყო ბარში მცხოვრებლებთან შედარებით, ისინი მოკლე სამოსს ხმარობდნენ. შეიძლება ითქვას, რომ „განთავისუფლდნენ“ რა ქვედა კიდურებს, მათ მეტი საშუალება მიეცათ სხარტი და ლაღი მოძრაობისა, თავისუფალი ხტომებისა და ბრუნებისა. აქედან გამომდინარე კი ცეკვაში ნაირფეროვანი სვლებია ჩაყვრებისა, ცეროლეუებისა და მუხლილეუების შესრულებისა.

არ შეიძლება აქვე არ გამოვთქვათ აზრი ცეროლეუების წარმოშობასთან დაკავშირებით. როგორც ცნობილია, ცერებზე ცეკვა, ძირითადად, დამახასიათებელია საქართველოს მთიან რაიონებში მცხოვრებთათვის. ეს კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვა ფაქტორებთან ერთად დამოკიდებულია ადგილმდებარეობასა და ტანჩაცმულობაზე. მთიანი ადგილმდებარეობა მაშაყაქში გამოიშვავებს ფეხის ტერფის წინა ნაწილებზე (ფეხის წვერებზე) სიარულის ჩვევას, რაც ცეკვაში მპოვება თავისებურ გამოხატულებას. სოციალურ და ეკონომიკურ-კლიმატური პირობებიდან გამომდინარე, მსუბუქი და ადვილად მოსახმარი ტანჩაცმულობა, განსაკუთრებით მსუბუქი ფეხსაცმელი (სასტუმრო სახმარი წუღა, მესტი და ჩითები) ცეკვის დროს ზოგიერთი საცეკვაო ილეთის შესრულებისას მაღალი ერცეროვიდან ცერებზე დგომაში გადასვლის საშუალებას იძლეოდა. ამ გარემოებაში კი ჩვეის წინაბრებს საშუალება მისცა ცეროლეუების სხვადასხვა ვარიანტის აღმოცენებისა და მათი საცეკვაო ფორმით ჩამოყალიბებისა. შეიქმნა ცეროლეუთა მთელი სერია, რომელმაც მთიელ მაშაყაცთა ცეკვებში საბატო ადგილი დაიკავა. არ შეიძლება ცეროლეუების წარმოშობის ხელისშეწყობ მითითა შორის არ გათვალისწინოთ ასევე მთიელთა ტემპერამენტი და ცეკვის შესრულების მაღალი ტემპი.

როგორც აღვნიშნეთ, მთიელთა ცეკვები (მათ შორის მთიულურიც) გვხვდება როგორც ცალკე გაუთა, ასევე ქალ-გაუთა შესრულებით. ცეკვა ქალ-გაუთა შესრულებით სატრფიალო ხასიათს ატარებს, გაუთა შესრულებით კი „შეჯიბრის“ ხასიათს.

ც ე კ ვ ა “ ც ე რ უ ლ ი ”

ცეკვის სახელწოდება „ცერული“ მიგვანიშნებს, რომ იგი თავისი ფორმით მხოლოდ ცეროლეუებით შესრულებული ცეკვაა, რომელიც დამახასიათებელია სეანური ქორეოგრაფიისათვის და მას მხოლოდ მაშაყაცები ასრულებენ.

ცნობილია, რომ სვანებს დღემდე აქვთ შემონახული ქართული ხალხური ცეკვების ისეთი უძველესი საფერული წყობის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლებიც წარმოშობით წარმოადგენს ხანას მიეკუთვნებოდა და რომელთა საზეიმო-დასვენით ნაწილსაც აუცილებლად ცეკვა “ცერული” წარმოადგენს. ისიც საყურადღებოა, რომ სვანური “ცერული” თავისი თვითმყოფადი ტექნოლოგიით იმდენად განსხვავდება მეზობელ მთიელთა ცერებზე ცეკვისაგან, რომ ზედმეტად უნდა მივიჩნიოთ სხვათა ზეგავლენა მათ ქორეოგრაფიაზე. ეს კი გვაძლევს უფლებას, გამოვიყენოთ მოსაზრება, რომ სვანური “ცერული” ადგილობრივი წარმოშობისაა და ისეთივე უძველესია, როგორც მონადირული, რელიგიურ-რიტუალური, საბრძოლო და სხვა შინაარსის სვანური ფერხულები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სვანები, ქართველთა ეს უძველესი ტომი, ცეკვაში გამარჯვებასა და ზეიმს, სიხარულსა და ტრფილს მხოლოდ “ცერულს”, ე.ი. ცერებზე ცეკვის საშუალებით გადმოსცემდნენ და მათ სხვა რაიმე ცეკვა ამ გრძნობების გამოსახატავად არ გააჩნდათ.

საერთოდ კი ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში ცერებზე ცეკვის ტრადიცია რომ ძეგლიდანვე არსებობდა, ამას ადასტურებს ერთ-ერთი ძველი ხალხური საცეკვაო სიმღერის ტექსტი:

“ეს ბიჭი კარგად თამაშობს

ფეხის წვერებზე (ზოგჯერ ფეხის ფრჩხილებზე) დგებაო,

ამან რომ ფეხი იტკინოს

გოგონას დაბრალდებაო”.

ასევე შეიძლება მოვიყვანოთ ნაწყვეტი გოგონა ჩაწერილი დიდი სახალხო სანახაობიდან “ყენობიდან”: “სათამაშო წრეში ნეფე-დედოფალს ხელის კვრით შეადგებენ. ზურნა “ლეკერს” ააჭყობენ და ორი წყვილი წულა ერთი კაბის ქვეშ და მეორე ჩოხის ქვეშ - ათამაშდება, ხტუნავს და ჭეინტებზე დგება” (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები”, გვ.278).

ამ მხრივ საყურადღებოა აგრეთვე ქართული ტერმინის “ცეკვა” სულხან-საბა ორბელიანისეული განმარტება იმის შესახებ, რომ ცეკვა არის “ფერხის თითებით როკვა” ანუ ფეხის თითებით როკვა (ცეკვა).

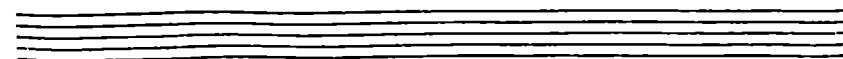
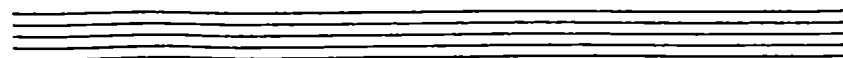
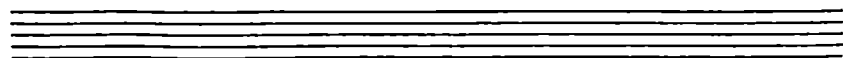
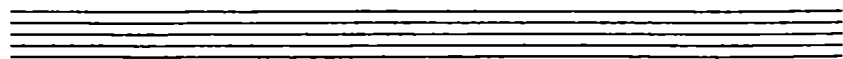
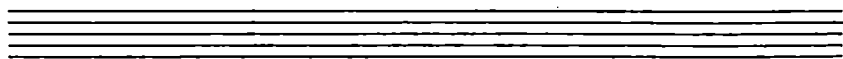
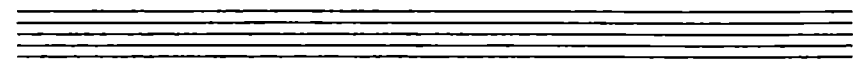
არ დაგვიწყებთ იმის მტკიცებას, რომ ყველა ქართველი იყენებდა თავის ცეკვაში ცერისეულს. ერთი კი ყველასათვის ნათელია, - ცერებზე, სხვა კავკასიურ ტომებთან ერთად. ქართველი მთიელი ტომებიც ცეკვავდნენ, მათ შორის სვანები, მთიულები, მთხევები, თუშები, ფშავლები და სხვ., - სწორედ ის მთიელი ქართველები, რომელთაც ფეხის წვერებზე შედგომის საშუალებას, პირველ რიგში, ფეხსაცმელი აძლევდათ. რაც შეეხება ქართველ მთიელთა ფეხსაცმელს, ოღი ორგვარი იყო: ერთი - საბარეო ანუ სამგზავრო (ქალაქანის ტიპისა), მეორე კი - საშინაო და სასტუმრო (ჩიბების ანდა მსუბუქი წულა-მესტის სახისა), რომლებიც ცეკვაში მოცეკვავის თითების გადაღუნვის (ე.ი. წვერებზე ანუ ტერებზე შედგომის) საშუალებას აძლევდნენ. მაგალითად, სვანი მამაკაცები საბარეოდ ანუ სამგზავროდ ფეხზე უცეკვდნენ “ბანდულს”, საშინაოდ ანუ სასტუმროდ კი - “მურგავალს”, რომელიც ცეკვის დროს ფეხის გადაღუნულ თითებზე შედგომის საშუალებას იძლეოდა.

რადგანაც სვანი მამაკაცის საშინაო ფეხსაცმელის, “მურგავალის” წვერის მორგავლებული ფორმა თითის სრულად გადაღუნვის საშუალებას იძლეოდა, ამიტომ სვანი მამაკაცის მიერ შესრულებულ ცერისეულში თითივე ცერული თითი მონაწილეობდა, რის გამოც “ცერულს” შესრულების ხალხურ ვარიანტში ყოველთვის მოცეკვავეთა ტერფები, ფეხის თითებზე შედგომის მომენტში, როგორც წესი, ქუსლებით გარეთ იყო მიმართული.

მიუხედავად იმისა, რომ ცეკვა “ცერული” სვანეთში ტრადიციულად მხოლოდ მამაკაცთა ცეკვად არის მიჩნეული, მასში ზოგჯერ ქალ-გაფთა წყვილებიც იღებენ მონაწილეობას (რახედაც მიგვანიშნებს მთიარის უძველესი ფერხული - სვანური “შუშმარი” და მასში ფერხულს შიგნით მოთამაშე ქალ-გაფთა წყვილის ცეკვა), იმ განსხვავებით, რომ ამ შემთხვევაში თუ გაფთა ჯერ იღეთებით ეცეკვება ქალს, ქალი ძირითადად მხოლოდ სვლებზე აგებული ქორეოგრაფიით იგარგლება და გაფთა ცეკვავს ყოველგვარი ცერისეულების გამოყენების გარეშე. იცვლება ცეკვის შინაარსიც, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მისი შეჯიბრის ხასიათის სატრფიალო შინაარსს ატარებს.

მთიულური
ჩაწ. პ.შავშიშვილის მიერ

Presto



Presto

Handwritten musical score for 'Mtiuli' (მთიულური) by M. Shavenshvili (მ. შავენიშვილის მიერ). The tempo is marked 'Presto'. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and triplets. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

Two sets of empty musical staves, each consisting of a treble and bass staff, for additional notation.

ცერული

ხალხური, ჩაწ. ვ. პეტრიაშვილის მიერ

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of quarter notes. Lyrics are written below the notes.

ნ ნიო ნა - შა ნი - შა შა - შა ნა ნა

ԼՅԻՍՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

ԼՅԱՆ ԼՅԱՆ ԼՅԱՆ ԼՅԱՆ

Լ - ԻՍՅԱՆ ԼՅԱՆ

მაშაყატა ცეკვების სახითაა წარმოდგენილი ძველი თბილისური ცეკვები "კინტაური" და "ყარაჩოლელი", რომელნიც ასევე შეჯიბრის შინაარსს ატარებენ.

XIX საუკუნეში ქალაქის წიაღში დაბადებული კინტო უშუალოდ ქალაქ თბილისის ბირშოა. კინტო, რომელიც თბილისის გარდა გორშიც ცხოვრობდა ქუჩა-ქუჩა მოხეტიალე წერილი გაჭარი იყო.

ცნობილი მოცეკვავის, ააღლექიძის განმარტებით, "კინტო" სიტყვა "კენტიდან" (მარტოხელა-ობოლიდან) წარმოდგება. ბოტქ ივარშაშვილის აზრით კი - "კინტო" კისრით, კინწით თაბახის მზიდველს ნიშნავს. რაც შეეხება ყარაჩოლელს, იგი სიტყვა "ყარაჩოხელიდან" გამომდინარეობს, რაც ნიშნავს შავგოხიანს. ყარაჩოლელები თურმე ერეკლე მეფეს ასპინძის ომში გააყოლიან. მათი თავისებური ჩაცმულობის გამო კი თურქებს მათთვის "ყარაჩოხელები", ე.ი. შავგოხიანები შეურქმევიათ.

ყარაჩოლელთა საქმიანობა ხელოსნობა იყო. ისინი ღუკმა-პურს თავისი მარჯვენით, პატრონისა შრომითა და ოფლით შოულობდნენ. ამიტომ კინტოსა და ყარაჩოლელს შორის განსხვავება იმდენად დიდია, რომ მათი ერთმანეთში არევა სრულიად დაუშვებელია.

აფრისშვილი წიგნში "ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა" ამომწურავად იძლევა ამ ორ ტიპს შორის განსხვავებას. იგი წერს: "ზნორად კინტოსა და ყარაჩოლელს ერთმანეთში ურევენ. ჩვენ ძველი თბილისის სინდისის შენარჩუნებისათვის ამ ორ ტიპს განვაცალკევებთ.

კინტო და ყარაჩოლელი სხვადასხვა ჯურის ხალხია. კინტო უკანასკნელი დროის მცხოვრებია - გაქუებული, დაღლარა, თახსირი. ერთი სიტყვით, კინტო ყარაჩოლელების გადგვარებული მოდგმაა.

ყარაჩოლელი დარბაისელია და გულსენეში. კინტო ჩიკორა კაცის შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომელშიც გაქვაცური ელეშენტიო ძალიან ნაკლებადია.

ყარაჩოლელი გარეგნულად წარმოსადგეი ბიროვნებაა. მხარბეჭიანი, ბრგე და ბირბუდლი. ყარაჩოლელის მუსიკა - დუდუკია.

კინტოსი - არღანი.

ყარაჩოლელი ძველი თბილისის ძველი თაობაა.

კინტო კი შექმნილია შორეული ბაზრის წაღში, როცა გაჭრობამ ხელობას გაუწწრო. იგი ნალექია ყარაჩოლელის ოჯახისა, გაზრდილი ქუჩებსა და სამორიებში. კინტო, როგორც ცუდლუტო მცირე უნარისა და მცირე მოთხოვნილების პატრონი მამყოფილდება ორ გროშიანი მოკებით, რომელსაც დიდხანს ჯიბეში არც კი იჩერებს" და ა.შ.

კინტო და ყარაჩოლელი ცეკვითაც ისე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც საქმიანობით. ყარაჩოლელი ცეკვაში დინჯია და თავდაჭერილი, დარბაისელი და რაინდი. მას არ ახასიათებს კინტოსაგან კენტრუში.

კინტო კი, თავზე თაბახშემოღებული, ქუჩა-ქუჩა მოხეტიალე გადამყიდველი გაჭარი, საქონლის გასაღებასთან დაკავშირებით ენაწყლიანია და ჭკუამახვილი, რაც თავისებურ გამოსატყულებას მის ცეკვაში.

ედუბროინას გაზ. "ნოვოე თობრენიეში" (#3018) აღწერილი აქვს ცეკვა "კინტაური", შესრულებული "მცხოვრების" დროს 1892 წელს: "ახალგაზრდა კინტოები შეიჭრებიან წრეში და იწყებენ თავისი ცნობილი კინტაურის ცეკვას. ეს ცეკვა კინტოს ცხოვრების მთელი ბოჰემაა. მასშია შიმშილი, შრომა, უდარდელიობა და სიტკბოება. მასში მოცემულია კინტოს მთელი ხასიათი: ემზავება, მოხერხებულობა, გაბედული ხუმრობა, უდარდელი თავაშეხებული სიამაყე. იგი წყნარად მოდის გილაკას თვალს ჩაუკრავს, გილაკას საცეკვაოდ იწყებს. შემდეგ ერთი წამით შეჩერდა, ოდნავ ასწია მხრები. ემზავური დიმილით გამოაჩინა ბროლივიტი თეთრი კბილები, და სწრაფი ნახტომით, რომელიც გეფხვს ნახტომს მოგაგონებთ, წრის მეორე მხარეზე აღმოჩნდა და დაიწყო იგივე გამომწვევი ცეკვა" (ლ.გვარამაძე, "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია", გვ.124).

რაც შეეხება მათ საცეკვაო ტექნოლოგიას, აქაც მსგავსებასთან ერთად ვხვდებით თავისებურ განსხვავებასაც.

ყარაჩოლელს ცეკვაში სჭარბობს დინჯი გასმისებური მოძრაობები მაშინ, როდესაც კინტაურ

ცეკვაში, უფრო მეტად თავისებურ ჩაყვრებს, ბუქნებსა და ზტომებს ვხვდებით.

კინტაური ცეკვაში გარდა ქართული ცეკვების ილუთებისა (რომელიც კინტაური ცეკვების ძირითად საფუძველს წარმოადგენს), ვხვდებით იმ დროს თბილისში მცხოვრები სხვადასხვა ხალხების ზოგიერთ საცეკვო ელემენტებსაც, კერძოდ, ძველ თბილისში გაგრცელებული ცეკვების ზოგიერთ ილუთს. მაგალითად, კინტაურის ცეკვის ერთ-ერთი სვლა, რომელიც ფეხის ჯერ უკან შემდეგ წინაგაქცევით სრულდება, ცეკვა “მაზურკის” ძირითად სვლას მოგვაგონებს. კინტოს თარფის (ცოცხალი თევზის) საშუალებით ყველა წვეულებაზე კარი ღია ქონდა და, თავისთავად ცხადია, იმ დროს მაღალ წოდებაში გაგრცელებული ცეკვის “მაზურკის” ელემენტის მოხვედრა კინტაური ცეკვის ილუთთა რეპერტუარში, როგორც მისი გასარქებული კომპრება შემთხვევითი არ არის.

მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ცეკვა “კინტაური” და მისი შესრულების ხასიათი და მანერა იმდენად თავისებურია, რომ იგი ნაკლებად წააგავს თავის წინაპარს (თვით ქართულსაც კი) და სრულიად დამოუკიდებელ ორიგინალურ ცეკვად გვევლინება.

კინტაური და ყარაჩოღული ცეკვები ძველად “ბაღდადურისა” და “შალახოს” სახელწოდებითაც გვხვდება. ტერმინი “ბაღდადური” დაკავშირებულია ცეკვაში ბაღდადის (ხელახაბოს) გამოყენებასთან, რაც შეეხება “შალახოს”, როგორც გამოვლევამ დაგვანახა, იგი (ყარაჩოღულის მსგავსად) თურქული სიტყვა “შალახიდან” უნდა იქნას ნაწარმოები, რაც “პანღურს” ნიშნავს.

კინტაური ან ყარაჩოღული ცეკვები სრულდება მხოლოდ მაშაყაცების მიერ, ხალხურ ვარიანტში ერთი ან ორი მაშაყაცის შესრულებით. კინტაური ორი მაშაყაცის შესრულებით შეჯიბრის ან პანტომიმურ-კომიკური ფესტების საშუალებით ერთმანეთში დიალოგის სურათს გადმოსცემს.

ცეკვა “კინტაურის” წარმოშობის განხილვისას არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ბრესაში გამოქვეყნებულ ზოგიერთ კრიტიკულ შენიშვნას, გამოთქმულს ცეკვა “კინტაურის” მისამართით. ცნობილი ქართველი მწერალი ასულაკაური ვაზეთ “ლიტერატურულ საქართველოს” ფურცლებზე 1987 წ. 20 იანვარს გამოქვეყნებულ წერილში სათაურით “ძველი თბილისის კინტო”, ეყრდნობა რა იგრიშაშვილის ნაშრომებს (უფრო მხატვრულს, ვიდრე ისტორიულს) - “ძველი თბილისის ლიტერატურული მემკვიდრეობა”, მკაცრად ილაშქრებს კინტოს წინააღმდეგ, ქორეოგრაფიას კი დანაშაულად უთვლის, რომ “კინტოს ვაცეკვებთ და ხალხს ტაშს ვაკვრავინებთ”.

ისმის კითხვა - მაინც რას წარმოადგენს ცეკვა “კინტაური”? იგი უცხოა ქართული ხალხური საცეკვო ხელოვნებისათვის, როგორც ბატონი ასულაკაური მიიჩნევს, თუ ამ ხელოვნების ნაყოფია, მისი თავისებური ნაირსახეობა?

დავას არ იწვევს ის ფაქტი, რომ ცეკვა “კინტაური” სხვა ქართული ხალხური ცეკვებისაგან განსხვავებით, ქალაქური იერი დაჰკრავს. მასში ნაწილობრივ ქალაქში მცხოვრებ სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა ცეკვების თავისებური გაყვანა იგრძნობა. მაგრამ იგი თავისი წარმოშობით ძირითადად მაინც ქართულ ხალხურ ცეკვებს უკავშირდება. აღნიშნული გავლენა კი, როგორც ყოველი ქალაქისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერი მოვლენა, არ უნდა გვაძლევდეს იმს უფლებას, რომ ქალაქურ საცეკვო ნიმუშს იმი გამოვუცხადოთ. ასეთი გავლენების კვალი არსებობს ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორშიც, ფერწერაშიც, ქანდაკებაშიც, ლიტერატურაშიც, არქიტექტურაშიც და რაც მთავარია ენაშიც.

აი, რას წერს თვით იგრიშაშვილი ენაზე, კერძოდ, ქალაქურ ენაზე: “ქალაქის მოსახლეობა მუდამ ჭრელი და მრავალფეროვანი იყო, მაგრამ იგი ყოველთვის თავისი ენით მეტყველებდა: ეს იყო ქალაქური ენა. ქალაქური ენის ბგერაში ხშირად არაბული, სომხური სიტყვები, მაგრამ ეს სიტყვები ყოველთვის შესისხლორცეული იყო ქართული ენის გამოთქმასთან, ტფილსმა ფრთხილად მოანარუქა სხვადასხვა ერის წახანაგოანი სიტყვები და მისცა თავისებური ენა და მზოონსობა. თანდათანობით ეს სიტყვები იმდენად შეიცვალა და ხშირად ქართული გამოთქმისათვის ისე უნოიანად გაკეთებულა, რომ ამ ლექსიკას ვერც სპარსული და ვერც სხვა რომელიღე ერი მხოლოდ თავის საკუთრებად გელარ მოიწევს, ან კი - “რთი არიანი უნოინი არაბული სიტყვები “გეფხისტყაოსანში”. მამ რუსთაველის თხზულება დამცირებული იქნება არაბულსა და თათრული სიტყვების ხმარებისათვის?”

ოფიციურად შერიგდება ითქვას ცეკვა "კინტაურზეც". XIX საუკუნის თბილისში დაბადებული კინტოს ცეკვაიც, თავისი ტექნოლოგიით ქალაქური ენის მსგავსად, ჭრელი და მრავალფეროვანია. მასში გარდა ქართული ცეკვის ილეთებისა (რომელიც, როგორც ავღნაშეთში, ცეკვა "კინტაურის" საფუძველს წარმოადგენს) გვხვდებით ამ დროს თბილისში მცხოვრები სხვადასხვა ხალხის საცეკვაო ელემენტებსაც. მაგრამ ცეკვა "კინტაური", მისი შესრულების ხასიათი და მანერა, გამომდინარე ქალაქელი კაცის ბუნებიდან, იმდენად თავისებურია და ატარებს მსგავსებას საფუძველს და სრულად დამოუკიდებელ ორიგინალურ ცეკვად გვევლინება. აქვე უნდა შევინიშნოთ, რომ მიუხედავად ამისა, ცეკვა "კინტაურში" ეს უცხოური გავლენა იმდენად მცირეა ქართულთან შედარებით, რომ არ უნდა იწვევდეს განგაშს.

კინტაურს გააჩნია თავისი ადგილობრივი წინაპარი უფრო ადრინდელი ქალაქური ცეკვების სახით. ასეთად უნდა მივიჩნიოთ თბილისში ძველად გავრცელებული ცეკვები "ბაღდადური" და "შალახო", რომლებსაც წინათ ქალაქის დაბალი ფენის თითქმის ყველა წარმომადგენელი (თულუხნი, მეღუმე, მეთევზე, მიმტანი და სხვა) ცეკვავდა და მათთან ერთად კინტოც, რომელმაც თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, საკუთარიც შეიტანა აღნიშნულ ცეკვაში და ამით ხელი შეუწყო ქალაქური ცეკვების ახალი გარიანტის ფორმირებას და ცეკვის სახელწოდების "კინტაურის" წარმოშობასაც. ამიტომაც, რომ ეს სამივე ცეკვა ("კინტაური", "ბაღდადური" და "შალახო") სხვაობს მიუხედავად ხასიათდება მსგავსი ტექნოლოგიური მასალით, შესრულების ერთნაირი სტილითა და მანერით. სამივეს ახასიათებს იუმორი.

ცეკვა "კინტაურში" თავისებურია სვლა, რომელიც ასახიერებს თავზე თავზე შემოდგმული, კისერმოდერებული, თავბახის სიმძიმით წელში ჩაზნექილი კაცის სვლას. მკლავები კი თავბახის ბალანსირების გამო ან ჯანუა გაშლილი ანდა ქვედაშეკებულია და სხეულს ოდნავ მოცილებული.

ცეკვა "ბაღდადურიც", როგორც უკვე ავღნაშეთში, "კინტაურის" ტიპის ძველი თბილისური ცეკვაა ბაღდადით (ქრელი ცხვირსახოცი) ხელში.

"შალახოც" ასევე ძველი თბილისური ცეკვაა (იგი სომხებმა საკუთარ ხალხურ ცეკვად მიიჩნიეს, ალბათ იმიტომ, რომ "შალახოს" ქართველებთან ერთად თბილისელი სომხებიც ცეკვავდნენ). აღსანიშნავია, რომ სიტყვა "შალახო" არ გვხვდება ამიერკავკასიის ხალხთა ენებში. ცეკვა "შალახოს" საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს თბილისში XIX საუკუნემდე შემორჩენილი ძველი ქალაქური "იალის თამაში", რომელშიც ცეკვის მეთაური ჯოხით ხელში უტევდა მოცეკვავე, მაშაყცათა მჯუფს და მათგან ცეკვასთან ერთად ტანსაცმლის გახდას მოითხოვდა. ცეკვა "შალახოში" ჯოხი შეიცვალა ბანდურით. დროთა განმავლობაში "შალახოში" დაიარაღა თავისი შინაარსი ამიტომ მას ბანდურიც ჩამოშორდა და სახელწოდება კი შერჩა.

გოჭირობით, "იალის თამაში" (და მის საფუძველზე შექმნილი "შალახოც") სეანური "მელია ტელეფიას" მსგავსად, უნდა იყოს განაყოფიერებისა და შვილდონისობის მფარველი დეათების "კეირის" საიდებელი რიტუალის ნაშთი. ამდენად იგი უფრო ადრინდელი წარმოშობისაა, ვიდრე მეცხრამეტე საუკუნის 50-იან წლებში თბილისში დაბადებული კინტო და ცეკვა "კინტაური".

იგივე პირობებია ითქვას ცეკვა "ბაღდადურზეც". ცეკვა ბაღდადით ხელში საქართველოში უფრო ადრე არსებობდა, ვიდრე კინტო გამოჩნდებოდა ქალაქის ქუჩებში. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ სამი მსტორიული დოკუმენტი: ბირველი – მცხეთის სვეტიცხოვლის სახსრთუ კედელზე გამოხატული ფრესკა, რომელიც გადმოგვცემს – ძნობით ანუ ფერხულით ქებას უფლისას. აქ სამ-სამად განლაგებული მოცეკვავე ქალები გამოხატულნი არიან ბაღდადებით ხელში. მეორე – XIX საუკუნის დასაწყისში ჯამბაყურ ორბელიანის მიერ აღწერილი ფერხისა "სამაისა" სახელწოდებით, სრულდებიან ქალ-გაყთა მიერ, რომლებიც ცეკვის დამთავრებისას ბაღდადის ცხვირსახოცებს ესროდნენ ერთმანეთს. მესამე – ძველ ქალაქურ "იალის თამაშში" მაშაყცები, როგორც წესი, ცეკვას იწყებდნენ მხრებზე გადგმებული ბაღდადებით, რაც ერთგვარად მოგვანიშნებს როგორც "შალახოს" ისე "ბაღდადურის" კავშირზე "იალის თამაშთან" (უნდა ვიფიქროთ, რომ ცეკვა "ბაღდადური" "იალის თამაშში" გამოყენებული ქართული ხალხური ცეკვების ერთ ერთი ნიმუშია) და სხვ.

მუშასადაბე, თუ ცეკვებში ბაღდადის, ცხვირსახოცის, გამოყენება ტრადიციულად ადრევე ახასიათებდა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, გამოიყენა, ქალაქური ცეკვა ბაღდადით ხელში

არც შემთხვევითია და უფრო ადრინდელიცაა, ვიდრე ცეკვა “კინტაური”. ამდენად “ზალდადურო” “შალახოსთან” ერთად უნდა წარმოადგენდეს “კინტაურის” საფუძველს. მაშ, რატომ უნდა ვთქვათ უარი “კინტაურზე” და ძველ ქალაქურ ცეკვებზე “ზალდადურსა” და “შალახოსზე”. ცეკვა “კინტაური” ხომ სხვა არაფერია, თუ არა ამ ცეკვების თავისებური გადაზიდვება.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც გარკვევას მოითხოვს. კერძოდ, 1887 წლის 19/IV-ის გაზეთ “თბილისში” გამოქვეყნდა კორესპონდენტ ნანა ჯოხარიძის საუბარი არჩილ სულაკაურთან. ამ ინტერვიუში ყურადღებას იმჩრობს ნ.ჯოხარიძის მიერ დასმული კითხვა: “რა იფიქროს კანადელმა თუ ავსტრიელმა მაყურებელმა, რომელმაც ძალიან ცოტა ან სულ არაფერი იცის საქართველოს შესახებ, რომელია ქართული - “დავლური” თუ “კინტაური”, ხომ არ შეიძლება ერთი ერი ორივეს ცეკვავდეს?...”

ეს იგეგმა, ერს რომ შეედავო, რატომ აქვს მას ერთდროულად ხისა და ქვის შენობები. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ამასობის სწორედ ამ ნაირფეროვნებით. ქართველი ხალხის ყოფასთან დაკავშირებული, ერთ საერთო საფუძველზე აღმოცენებული სხვადასხვა სოციალური და გეოგრაფიული პირობებით გამოწვეული განსხვავებები უფრო საინტერესოს ხდის ქართულ ქორეოგრაფიას. ცეკვა “სოროში” არ წააგავს “მთიულურს”, “მთიულური” - “ქართულს”, “ქართული” - “სამიანს”, “სამიანს” - “დავლურს”, “დავლური” - “კინტაურს”, “კინტაური” - “განდაგანას” და სხვ. ჩვენ ერს ეს დანაშაულად კი არ უნდა ჩაუთვალოთ, არამედ - მიღწევად. ჯერჯერობით არცერთ უცხოელს არ გამოუთქვამს ბრეტენია “კინტაურსა” და მის არაქართულ წარმომობაზე. ჩვენი აზრით, უცხოეთში ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კოლექტივების წარმატების ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზს სწორედ საცეკვაო რეპერტუარის ხიზიდრე და მისი კონტრასტულობა უნდა წარმოადგენდეს. ამდენად, ფფიქრობთ, გაუმართლებელია ქალბატონ ნ.ჯოხარიძის მიერ დასმული კითხვა.

ცეკვა “კინტაურს” არაქართულ ცეკვად მიიჩნევს ჟურნალ “განთიადის” 1888 წლის #4-ის ფურცლებზე დაბეჭდილი წერილის ავტორიც, პატივცემული ამირან კალაძე. იგი წერილში სითაურით “ლიტერატურა და საზოგადოება აღმოსავლური საკრავების თანხლებით” საყვედურობს საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების მთავარ რედაქციას “სხვა დროს დაგმობილ კინტასა და კინტაურის რეაბილიტაციას”. პატივცემული ავტორივე ყოველმხრივ შეეცდამნენ ნაირნაირი არგუმენტების საშუალებით გაუმტყუნებლად ყველა, ვისაც თუ იღესმე აუღის მსგავსი დასცდენია ქართული ყოფისათვის შეუფერებელი, აღმოსავლური წარმომობის ცეკვებისა და მუსიკალური ფოლკლორის მიმართ. თავისი ბოზიცის გასამაგრებლად აქვე მოიგონეს თუ როგორ გაახარა “კინტაურის” ხილვამ გრიგოლ რობაქიძე. მაგრამ ეს არგუმენტი ბოზიცის დასაცავად არ გამოდგება, თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ უცხოეთში მცხოვრებ, ნოსტალგიით შეპყრობილ მწერალს, ბუნებრივია, ყველაფერი გაახარებდა, რაც მშობლიურ თბილისს მოაგონებდა.

როცა თბილისურ ცეკვა “კინტაურს” აღმოსავლური წარმომობის ცეკვებს მიგაქუთვნებთ, ისიც უნდა ვთქვათ, თუ აღმოსავლეთის რომელი ქვეყნის რომელ ცეკვას ჰგავს “კინტაური” - არაბულს, ინდურს, თურქულს, სპარსულს, სომხურს, აზერბაიჯანულს... თუ ბირველწყარო არ დადგინდა, მაშინ უნდა დავასახელოთ აღმოსავლური წარმომობის რომელიმე ილეთი მაინც, გამოყენებული ცეკვა “კინტაურში”.

განვმარტოთ ცეკვა “კინტაურის” ტექნოლოგია, გამოვამჟღავნოთ მისი ილეთები. როგორც ცნობილია, “კინტაურისათვის” დამახასიათებელია საცეკვაო სკვლებიდან “საბაღდადურო წმინდა”, რომლის თვისებებიც განმარტებულია კინტოს საქმანობით - თავზე შემოდებული თაბახით. გარდა ამისა, “კინტაურში” ჩაქსოვილია ქართლ-კახური გლეხური ცეკვისათვის დამახასიათებელი ელემენტები - “სამდაკვრით უკსვლა” და “ქუსლურა წმინდა”. ამ ელემენტებს ვხვდებით ცეკვების მიერ ცეკვა “ქართულში” თავისებური გარანტის შესრულების დროსაც. ადვილზე შესრულებული ილეთებიდან კი “კინტაურის” ძირითადი ილეთია “საბაღდადურო წმინაქრული”, რომელიც წარმომობილია ასევე ქართლ-კახური ცეკვისათვის დამახასიათებელი ილეთიდან - “ჩაქრული გასმა”, შესრულებულია ფეხების რიგრიგობით ერთმანეთზე გადაჭიმვით (შენიშნავთ, რომ აღნიშნულ გასმას იყენებდა ააღელქსილი ცეკვა “ქართულის” შესრულებისას), რამაც წარმოშვა “საბაღდადურო წმინაქრული”, როგორც ძირითადი ილეთი და მისგან გამომდინარე “უკუჩაქრული”, “ფეხგაქნევი უკუჩაქრული” და “გრეხილი ჩაქრული” (ცეკვა “კინტაურის” ჩაქრების მთელი

საცეკვაო რეპერტუარი).

ქართული ცეკვებისათვის უცხო არც ბუქნებია. ბუქნა და კოჭა მითითებულია სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონშიც. უცხო დღეისათვის გამოიყურება მხოლოდ “საბადღადურო მუხლურა” (რომელსაც ბოლო ხანებში აღარაგინ იყენებს სცენაზე ცეკვის დროს). ეს არის სვლა ფეხის, მოქნივითა და გამართვით, რაც XIX საუკუნეში გავრცელებული სამეჯლისო ცეკვის “შაზურკის” ძირითადი ილეთის (სვლის) გაშორებული კომბინებაა.

როგორც ვხედავთ, ცეკვა “კინტაურში” მოხვედრილი უცხო საცეკვაო ელემენტი აღმოსავლეთიდან კი არ არის შემოსული, არამედ დასავლეთიდან, რომლის გავლენასაც, აღმოსავლური გავლენის მსგავსად, დიდ დანაშაულად არ თვლის წერილის ავტორი.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ “კინტაურის” საცეკვაო ტექნოლოგია, ძირითადად, ქართული ხალხური ცეკვებიდან არის წარმოშობილი და მისი შესრულება შეიძლება ყოველგვარი არაქართული ილეთების გარეშეც.

თუკი ასევე გაეანალიზებთ ცეკვა “კინტაურის” მუსიკალურ მხარესაც, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ აქაც ქართლ-კახეთის სოფლებში ძველად გავრცელებული ხალხური საცეკვაო მელოდიების თავისებურ გადამღერებასთან გვაქვს საქმე. მხოლოდ რიტმშია განსხვავება, რიტმია შეცვლილი, თორემ მელოდია თითქმის იგივე ქართლ-კახური საცეკვაოს მელოდიად რჩება (იხილეთ კომპოზიტორ გრ. კოკელაძის ნაშრომი “ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე”, თბ. 1977 გვ. 31, 33, 42).

რაც შეეხება კინტოს ჩაცმულობას, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში კინტოს ქუდს, რომელსაც ეტყობა რუსეთიდან შემოსული ვაჭრის ქუდის თავისებური გავლენა, კინტოს კოსტიუმის დანარჩენი შემადგენელი ნაწილი, ასევე ქართულია, კერძოდ, იგი ქართლ-კახელი გლეხის ტანჩაცმულობის ანალოგიურია, როგორიცაა: განიერი შარვალი, ჩაქიანი ასალუხი, პერანგი, გულისპირი, ტყაბუჭა (ცხვრის ბეწვიანი ქურქი) და სხვა ყველაფერი ეს ქართლელი გლეხის სამოსია.

კინტოებს, ყარაჩოღელებისაგან განსხვავებით, ჩოხა არ ეცვათ ჯერ ერთი, მისი გრძელი კალთების გამო, რაც უხერხულობას ქმნიდა კინტოს საქმიანობაში, მეორე კი ჩოხის სიფეირის გამო. ამიტომ ისინი ცივ ამინდში ახალუხის ზემოდან შედარებით იაფფასიან ქურქს იცვამდნენ.

ასე დიდხანს კინტოზე და “კინტაურზე” იმიტომ შევჩერდით, რომ გვეთქვა – კინტო მოგვწონს თუ არ მოგვწონს, გვინდა თუ არ გვინდა, თბილისელია. ქართულ ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობა მისი ცეკვა და საცეკვაო ბანგიც. “კინტაური” ჩვენებურია და მას სხვა პატრონი არა ჰყავს.

Allegro

Handwritten musical score for a piano piece in G major, 2/4 time, marked Allegro. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

საწერეთო-საგარჯიშო მნიშვნელობის ელემენტები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში

როგორც აღვნიშნეთ, ბერძენი ფილოსოფოსი პლატონი ცეკვას ადამიანის გონებრივი დასვენებისა და ფიზიკური გაჯაყების საუკეთესო საშუალებად მიიჩნევდა.

მართალია, ცეკვის ფორმად სხეულის ფიზიკური მოქმედება გვევლინება, მაგრამ მისი ძირითადი მიზანია მაინც არ ემსახურება ადამიანთა ფიზიკური აღზრდის პრობლემებს, რადგანაც ცეკვაში სხეულის ფიზიკური მოქმედება მაინც ძირითადად სულიერი განცდებისა და განწყობილებების კარნახობაა გამომწვეული. თუმცა იმ ხერხებში გავარჯიშების ტრადიციის, რომელიც ადამიანს ესპორტობოდა შრომასა და ბრძოლაში, ცეკვას წარმოშობის საფუძველშივე ახლდა თან და შემდეგშიც, მეტ-ნაკლებად შემოინახა სწორედ ის, რომელთაც ბრძოლაში გამოსაყენებელი საწრთვნო-საგარჯიშო ელემენტების სახე გააჩნდათ.

ქართველი ერის ყოფაში განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა გარეშე მტრების წინააღმდეგ ბრძოლებში წარმატებებზე ზრუნვას, დაოსტატებას სამხედრო ხელოვნებაში, კერძოდ, გმირული თვისებებით აღჭურვილი მეომრის აღზრდას, ანუ ფიზიკურად ძლიერი, მოხერხებული, მოქნილი, სხარტი, მახვილგონიერი, გაბედული და სამშობლოსათვის თავდადებული გმირის აღზრდას, რაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაშიც ბოლომდე თავისებურ ანარეკლს. მაგალითად, სართულების ბრინციბით გადაწყვეტილი ქართული ფერხულების: "ზემყრელოს", "სამყრელოს", "მირმეკლას", "ქორბეღელას" და სხვა ფერხულების წარმოშობის საფუძველი სამხედრო ანუ საომარ მნიშვნელობას უკავშირდება. მეომრისა დაგებობდნენ რა ერთმანეთს მხრებზე, იერიშით მიემართებოდნენ მტრის მიერ დაკავებული ცხენ-სიმაგრის ასაღებად (უფრო ზუსტად იგი ემსახურებოდა ცხენის გაღაგანის გადღალას და ცხენის ტერატიორაზე ღრმად შეჭრის მიზანს). მშვიდობიანობის პერიოდში კი ფერხულად ქცეული აღნიშნული ტაქტიკური ხერხი ატარებდა უშუალოდ სამხედრო წრთვას (ანუ სპორტული ვარჯიშის) ხასიათს, რომელიც მეომრებში გამოიშუაავებდა ერთმანეთის მხრებზე სწრაფად ასვლისა და იქიდან მოულოდნელად და სხარტად ჩამოსვლის (უფრო სწორად ჩამოგარდნის) ტექნიკას.

როგორც წესი, ქვედა სართულების მიერ ზედა სართულების ჩამოყრა ფერხულის მსვლელობისას სრულად გაუფრთხილებლად ხდებოდა ისე, როგორც ამას ადგილი ექნებოდა სინამდვილეში ცხენის გაღაგანის გადღალას დროს ქვედა სართულის რომელიმე მეომარის მწყობრიდან გამოყვანის შემთხვევაში მოწინააღმდეგის მიერ.

ძველი ფერხულების შესწავლის პროცესში გვგვხვით ისეთ შემთხვევებსაც, როდესაც ფერხული კარგავს რა თავის წარმოშობის ცხოვრებისეულ მნიშვნელობას, იგი ან დაიწყებას ეძლევა ანდა ახალ მნიშვნელობას იძენს. ამის მაგალითია სართულების ბრინციბით გადაწყვეტილი მაშაქატო თუმური ფერხული "ქორბეღელა", რომლის შინაარსიც სცილდება საბრძოლო ხასიათს და საბოლოოდ განაყოფიერებისა და შევლიერების კულტის ძლიერების სამსახურში დგება, რაზედაც მიუთითებს როგორც ხალხური გადმოცემა, ასევე ცნობილი ქართველი ეთნოგრაფი გაბარდაველიძე ნაშრომში "ქართული (სვანური) საწერო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები" (გვ.128). იგი წერს: "ღანიშნულების მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა თუმური ორსართულიანი წრთული ფერხული "ქორბეღელა". "ქორბეღელაზე" თუმი თავის მომავალს წინასწარმეტყველებდა. თუ ქორბეღელა იქცეოდა ან ქორბეღელას საგალობელი ირეოდა მაშინ ეს საქონლის, მიწის მოსავლისა და ადამიანის ზიანს მოასწავებდა და ბირიქით, ჯეროვნად შესრულებული "ქორბეღელა" სიუხვის, სიკეთის და ბედნიერების მომასწავებელი იყო. ქორბეღელას საგალობელში ის ღვთისშვილი მოიხსენიება, რომლის სახელობის დღეობაზეც ეს ცეკვა სრულდებოდა და მას მოუწოდებენ გაადიდოს ბურის მოსავალი და ადამიანები გაამრავლოს".

მიუხედავად ამისა, "ქორბეღელა", ჩვენი აზრით, მაინც ინარჩუნებს თავის ძირითად მნიშვნელობას (კერძოდ, მეომართა მხრებზე ასვლა-ჩამოსვლაში გაწრთვინის ხასიათს) ძირითადად სართულების ბრინციბის შენარჩუნების გამო.

ცეკვასა და საწრთვნო-საგარჯიშო მნიშვნელობის ელემენტებს შორის კავშირების შენარჩუნებას ალბათ ცეკვით გამომწვეულმა სახალისო განწყობილებამაც შეუწყო ხელი.

მეომართა ფიზიკურ წრთვას ემსახურებოდა ასევე ძველი ხალხური სანახობა - "ბუქნა" და "კოჭა". სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, "ბუქნა - ჩაუკეებით როკვია", ე.ი. ჩაბუქვებით როკვა. რაც შეეხება "კოჭას", იგი განმარტებულია ასე: "კოჭა - როკვია ბუქნასავით".

ხალხური გადმოცემით, გურიამი თურმე ძველად აწყობდნენ შეჯიბრს ბუქნაში. მაშაყაცთა შორის შეჯიბრში გამარჯვებული ის იყო, ვინც უფრო მეტ მანძილს გაივლიდა ბუქნით. ხშირად გასაგლეჯელი მანძილი ერთი სოფლიდან მეორე სოფლამდე აღწევდა.

ასხლგაზრდობის ფიზიკურ და გონებრივ წრთვას ითვალისწინებს საფერხულო წყობის ისეთი ძველი ქართული ხალხური ცეკვა-თამაში, როგორცაა: აჭარული "ბარი", "ოპოი ნანო" და მესხური "ლალიონი", რომელთა შინაარსიც გულისხმობს ისეთ გარჯიშებს, რომლებიც გამომუშავებენ სიძარდეს, მოქნილობას, გონებაშახლეობას, მოსაზრებულობას, მიბაძვის უნარს და სხვ.

"ბარი", როგორც ავღინშნეთ, აჭარული საფერხულო წყობის ცეკვა-თამაშია, რომელშიც მონაწილეობენ მხოლოდ მაშაყაცები "ბარში" მონაწილე მაშაყაცები ხელნელჩაქიდებულები წინასწარ ეწყობიან ერთ მწკრივში. მწკრივის თავში მდგომს (მეთაურს) ხელში ჯოხი უჭირავს. ცეკვა-თამაშის ყველა მონაწილე მოძრაობს მეთაურის კარნახით და უსიტყვოდ ასრულებს (ანუ იმეორებს) იმ საცეკვაო თუ საგარჯიშო ილეთებს, რასაც სთავაზობს ბარის მეთაური. თუ რომელიმე მათგანმა შეაგვიანა ან შეცდომით შეასრულა მეთაურის მიერ ნაკარნახევი მოძრაობა, ჯოხის დაჯვრით ისჯება. ამიტომ ყველა ყურადღებით შესცქერის მეთაურს და ცდილობს ზუსტად და დროულად შეასრულოს მის მიერ შემოთავაზებული ილეთი (სვლა, სირბილი, ჩაყვრა, ჩამუხლება, ბუქნი და სხვა ნებისმიერი მოძრაობა).

აღწერილი ცეკვა-თამაში "ბარის" სახელწოდებით ძირითადად ხულოს რაიონში გვხვდება. ხისაძირში მას "ოპოი ნანოს" ეძახიან, მესხეთში კი - "ლალიონს".

"ბარი" ხშირად ქორწილებში სრულდება და სუფრასთან მიძინებული მაყრიონის გამოსაფხიზლებლად.

"ოპოი ნანო" "ბარის" მაგვარი ხისაძირში გავრცელებული საფერხულო წყობის ცეკვა-თამაშია. თვით ტერმინი "ოპოი ნანო" "ვამ დედას" მსგავსი წამოძახილია, გამოწვეული ჯოხის შემოკერით "მეთაურის" მხრიდან.

"ლალიონი" მესხეთში გავრცელებული ცეკვა-თამაშის თურქული სახელწოდებაა, სადაც "ლალი" თურქულად მუხჯს, უთქმელს, უტყვს ნიშნავს, "ონი" - თამაშს.

ყველა აქ განხილულ ცეკვა-თამაშს ("ბარს", "ოპოი ნანოს" და "ლალიონს") ჯოხით "შეიარაღებული" მეთაური მიუძღვას წინ. ასეთივე ჯოხიანი მეთაური ახლავს უძველეს სვანურ "შელიანი ტელეფიას" და ქალაურ "იალის თამაშს". ჯოხია გამოყენებული სვანურ ფერხულშიც "იაგ ქალთი", რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ყველა აქ ჩამოთვლილი სანახობის წარმოშობის საფუძველი, ალბათ "მელაი ტელეფიას" მსგავსად განაყოფიერების და შეიღოსნობის კულტთან კავშირში უნდა ვეძოთ.

ასხლგაზრდობაში გვირული ჩვევების გამომუშავების მიზნებს უშუალოდ ემსახურებოდა ძველი წარმოშობის ისეთი ქართული ხალხური ცეკვა-თამაში, როგორცაა: "ბასტი", "ზინთქირია", "ზაფხული", "კენჭაობა", "ფარიაობა" და სხვა, რომელთა ძირითადი მნიშვნელობა გულისხმობდა კარგი ყმის თვისებებით აღჭურვილ თაობათა აღზრდას. ამ მხრივ ჩვენთვის საყურადღებოა გბარდაველიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრების ის ნაწილი, სადაც ნათქვამია: "ქართველების რელიგიურ ბრაქტიაში ესოდენ გავრცელებული ცეკვები მძღვნილად იყო ჩვენი ხალხის ძლიერებისა და მისთვის თავდადებული ცალკეული გმირებისადმი უუჭევლად იმ მიზნით, რომ ხალხში მუდამ-ეამ მტკიცე ყოფილიყო მეომრის სული და კარგი ყმის თვისება" (გბარდაველიძე, "ქართული/ სვანური საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები", გვ. 131).

საბრძოლო ხერხებში გაწრთვას მნიშვნელობის ზემოაღნიშნული ცეკვა-თამაში აუცილებლად დიდად უწყობდა ხელს მახვილონიერა, ყურადღებანი, მოხერხებულ, უშიშარი, გაბედული, და თავგანწირული მეომრის აღზრდას და ასევე მათში ბარადის ოსტატურად სხავების ჩვევების ჩამოყალიბებას, საბოლოოდ კი კარგი ყმის ფორმირებას.

"ბასტი", სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, "როკვია ფეხის ცემითა".

"ბასტს" აფხაზები უწოდებენ ძველებურ ცეკვა-თამაშს, რომლის პირველ ნაწილში ორი

ერთმანეთის მოწინააღმდეგე მამაკაცი გაშვილებული ხმლებითა და ფეხების ბაკუნით უვლის წრეს. მორე ნაწილში თოფებით შეიარაღებული, თვალეზახეული მოწინააღმდეგეები, სიძვრის რიტმზე (მღერთან საფარს ამოფარებული მაყურებლები) ფეხშეყვანილებითა ფეხების მიწაზე ცემით, მოძრაობენ მოედანზე. ორივე თოფმომარჯველები მამაკაცი ფეხის ხმაზე ცდილობს რაც შეიძლება უფრო მეტად დაუახლოვდეს მოწინააღმდეგეს და შემდეგ ტყვია დაასალოს მას.

მზირად "ბასტის" მთიამაზე წყვილის მოქმედება სიცილსაც კი იწვევდა მაყურებელში. ცეკვა ზოგჯერ მძიმე ჭრილობების მიყენებით ან სიკვდილით მთავრდებოდა.

მსაგისი თამაში ძველად სამეგრელოშიც არსებობდა "ხინთქირას" სახელწოდებით. აქ ხანჯლებით შეიარაღებული ორი მოწინააღმდეგე (მამაკაცი) ასევე თვალეზახეული, ფეხის ხმაზე ეძებდა ერთმანეთს და მიახლოებისას ხანჯალს ურტყამდა.

ყოველივე ზემოაღნიშნული საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ "ბასტის" გავრცელების სფერო ადრე მთელ საქართველოს მოიცავდა. შემდეგ კი თანდათანობით მიეცა დაგვიწყებას. როგორც სანასაბო ჩვენს საუკუნეებზე შემორჩა მხოლოდ აფხაზეთს. ქართველებს შორის კი მხოლოდ მისი სახელწოდება დარჩა. რაც შეეხება სამეგრელოს, აქ "ბასტის" ოდნავ შეცვლილი სახითა და განსხვავებული სახელწოდებით ("ხინთქირა") შემორჩა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას.

ცეკვა "ხანჯლური" ანუ ხანჯლებით ცეკვა უფრო მეტად აგებული იყო ცეკვა "მთიულურის" ელემენტებზე. იგი წარმოადგენდა ცეკვისა და ჟონგლიორობის სინთეზის ხალხურ გარიანტს. ხანჯლებით შეიარაღებული მოცეკვავე საცეკვაო ილეუების შესრულებასთან ერთად ხანჯლებს ატრიალებს პაერში და ოსტატურად არტებს მიწაზე.

დღანელიძეს ნაშრომში "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები" (გვ. 210) მოჰყავს ცეკვა "ხანჯლურის" დასასათბება: "შედრულ მიმიერ განსახიურებაში ხალხს შეჰქონდა ჟონგლიორობის ან ძველი ქართული ტერმინით რომ ვთქვათ, მუშაითობის ელემენტები. ამის მაგალითია ცეკვა "ხაჯლური". მოცეკვავე ცეკვასთან ერთად გვიჩვენებდა ერთი ან რამდენიმე ხანჯლით ცეკვას. ხელის ერთი გაქნევით მოცეკვავე ერთი მეორეზე ისროდა ხანჯლებს და ისინი ერჭობოდნენ სათამაშო მოედანზე ერთი მეორის მახლობლად ისე, რომ ერთი ხანჯალი მეორისაგან ერთი ფეხის დადებით იყო დამორეული. მოცეკვავე ხანჯლებს შორის მოექცეოდა და გარს უვლიდა მათ ხან ერთი მხრით, ხან მეორე მხრით ფეხის ჩქარი გასმით და ისეთი სიქვიტით, რომ არც ერთ ხანჯალს არ წააქცევდა".

ამემადა ცეკვა "ხანჯლურის" ამ ვირტუოზული ცეკვის შესრულების ტექნიკა ადრინდელთან შედარებით ბევრად უფრო რთულია და საცეკვაო ტემპიც შედარებით მაღალეულია.

როგორც წესი, ცეკვა "ხანჯლურის" ასრულებენ მხოლოდ მამაკაცები ხალხურ გარიანტში "ხანჯლურის" ცეკვაგადა ერთი მამაკაცი. სასცენო-ხალხურ გარიანტში კი ცეკვა "ხანჯლურში" შეიძლება მონაწილეობდეს მამაკაცთა ნებისმიერი რაოდენობა.

ინტერესს მოკლებული არ არის ხანჯლებით ცეკვის (ცეკვა "ხანჯლურის") ხალხური გარიანტის არსებობის ფაქტი XIX საუკუნეში, რაზადაც მიუთითებს დ.ბაქრაძის ნაშრომი სახელწოდებით "არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიაში და აჭარაში (სანკტ-პეტერბურგი, 1878 წ. გვ.170). იგი წერს: "ეს ცეკვა-თამაში კარგად ახასიათებს გურულის მეკრიცხლ ბუნების. ყველაასათვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს საშიში ცეკვა ხანჯლური, რაც, თუ არ გვცდება, მხოლოდ გურიაში იცაან. "ტფილისის ვესტნიკიდან" შემოკლებით მომყავს ეს ადგილები, რომლებიც ამ საგანს ეხება - "საეკლესიო დღესასწაულები, ამბობს კორესპონდენტი, როგორც გურიაში, ისე ყველგან საქართველოში სახალხო ზეიძი, რომელსაც არა მარტო ახლო-მახლო სოფლებიდან და ქალაქებიდან ესწრებიან, არამედ სხვა გუბერნიიდანაც და რამდენიმე ათეული გერსიდან. ადგილობრივი მოსახლეობა მთელი კვირით ადრე იჭერს თადარბეს:კლავიც შენაურ ფრინველები, შეძლებულ ოჯახებში ცხვრებს, ძროხებს და სხვ. ნადიმის შეხედვით იმართება საერთო ცეკვა-თამაში, რაც ასე იწყება:ჩვეულებრივ შუა ადგილას გაბოლის ორი გურული და ოსტატურად და მარჯვდ აკეთებენ სხვადასხვა ილეოს. უწინარეს ყოვლისა მოცეკვავე ელვისებურად იწყებს ტრიალს და იქნეც ხანჯალს შემოჯარულ მაყურებელშიშეიყვრება დიდი წრე, რომელშიც გერაიან შეხედავს; შემდეგ სიძვრებს შეუერთდება ეროვნული მუსიკა დაირებით და ტაში მუსიკის ტაქტზე. ამ დროს თითოეულ მოცეკვავეს კიდევ ორ ხანჯალს აძლევენ; ერთი მათგანი სწრაფად იჭერს ხანჯალს და ეამალებით ირტყამს ბრით გვერდებზე, ილაიმე, მკლავებზე,

ნაკვეთებზე და ზურგს უკან კისერზე. შემდეგ სამივე ხანჯალს კბილებით იჭერს და ყველაფერ ამას ისე აკეთებს, რომ ცეკვას არ წყვეტს. პარტნიორი მის ორგელივ ტრიალებს, თითქოს თანამომხის სიმკვირცხლეს სწავლობსო. ხან წინ დაუდგება, ხან ისევ გველივით ივლიანება და მთელი ამ ხნის განმავლობაში ორივე ხანჯლებით სამომ ფოფურებს აკეთებენ. შემდეგ ერთი მოცეკვავეთაგანი, თითქოს გააჯავრესო, თავს დაესხმის პარტნიორს და ტანის ორგელივ ხანჯალს დაუტრიალებს. ერთი მათგანი შეჩერდება, ორივე ხელით უჭირავს გაწვდილი ხანჯალები ხოლო მეორე ზედ გადახატება ამ ხანჯლებს. თანაც თავის ხანჯლებს ათასნაირად იქნევს. როცა მოცეკვავენი დაიღლებიან, მათ ხმლებს აწვდიან და ორი მძაპაცი იწყებს ფარეკობას და ერთი აუწყრავს სიმკვირცხლეს ირწის, ბოლოს, როცა ხანჯლებს მათ ბატონობებს დაუბრუნებენ, ზედმეტი დაცლიან და მბანჯება და შაშხანებს და ამით აძლებენ ნიშანს, რომ ახლა სხვებსაც აქვთ უფლება ჩაერთონ ცეკვა-თამაშში. შემდეგ ისინი შეჩერდებიან, ტაშს დაუკრავენ და ამით უხმობენ ცეკვის მსურველებს. იმწამსვე წრეს გამოეყოფიან ქალები, ქალიშვილები და მამაკაცები და წყვილ-წყვილად დაეწყობიან, ე.ი. დამა-კავალრებად. იწყება ცეკვა, რომელსაც საცეკვაოდ გამოწყობილი ღირიფორობენ“.

ასალგარდა და თაობებს შორის რაიმე უღი დაუბრუნებენ ბუნების ჩამოყალიბების ბრინცის ძველად ემსახურებოდა სევსურული ფარეკობა და კუჭნაობა, რომელიც ფარ-ხმალით შეიარაღებულთა ორთაბრძოლას გულისხმობდა.

ს.მაკალათიას გადმოცემით, “ადამიანის მოკვლა სევსურეთში დიდ დანაშაულად ითვლებოდა. მკვლელებზე ძმებმა და ბიძაშვილებმა, შური უნდა იძიონ და სისხლი აიღონ. ეს ადამი სევსურს ძველ-რბილში აქვს გამოქდარი სევსურული რჯულით სისხლის აუღებლობა თემში უდიდესი სირცხვილია და მოკლულის სულიც, მათი წარმოდგენით, საიქიმო იტანჯება. ამიტომ სევსური ძმათა შვილის სისხლს არავის შეარჩენს, სანამ მოსისხლეთა გვარი არ ამოწყდება” (ს.მაკალათია, “სევსურეთი” გვ. 81, 82).

“სევსურული რჯულით სისხლი მოეთხოვება მკვლელსა და მის ოჯახს. მტრობენ აგრეთვე მკვლელის დედის ძმებს და ბიძებს, რომლებსაც შურის მამიებელი ვერ მოკლავს, მაგრამ დასჭრის” (იქვე გვ.83).

“სევსურულ ადამიანს 1827 წელს ცვლილებები შეიტანა არხოტის თემმა. მან მიიღო დადგენილება, რომლის მიხედვითაც არხოტელებმა მესისხლეობისაგან გაანთავისუფლეს მკვლელის ბიძაშვილები და ნათესაობა. მკვლელობის ბასუხუხისმგებელია მხოლოდ მკვლელი და მისი ოჯახი. ამასთანავე შინისძიების ერთი ნაწილი შეეცვლიდა, დანარჩენი კი მოსაბოძლია. მესისხლეობის გადაც განსაზღვრულია მკვლელის სიცოცხლით. მისი სიყვდილის შემდეგ სისხლიც ისაობა” (იქვე, გვ.82).

“მკვლელობის გამომწვევი მიზეზი აქ მრავალა: მშობლის შეგინება და შეურაცხყოფა, სიმთვრალე ხატში და ქორწილში, მამულზე დაგა და სხვ.” (იქვე, გვ.82).

სევსურული ცეკვა, რომელიც ჩვენში “ფარეკობის” სახელწოდებით დამკვიდრდა, გულისხმობს ხმალით გამომწვევას და ბრძოლას შემოთმოყვანილი ერთ-ერთი მიზნის გამო, რასაც შეიძლება დაემატოს: ქალიდან დაკავშირებული ქიშობა, ერთი მხრის მიერ მეორე მხარეზე თავდასხმა ქალის გატაცების მიზნით, მესისხლეობა და სხვ. ე.ი. ცეკვა “ფარეკობა” თავისი შინაარსით მოწინააღმდეგეთა შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის გამომხატველია.

რაც შეეხება სევსურულ “კეჭნაობას”, იგი “ფარეკობისაგან” განსხვავებით, უფრო მსუბუქი ფორმაა. თვით ტერმინი “კეჭნაობა” წარმოშობილია სიტყვიდან “კეჭნა”, რაც ჭრილობას ნიშნავს, “დაკეჭნა” კი - დაჭრა.

როგორც ს.მაკალათია ნაშრომში “სევსურეთი” განმარტავს, “თავისისხლიანობასთან სევსურეთში შურისძიების უფრო მსუბუქი ფორმაა არსებობს, რომელსაც კეჭნაობას უწოდებენ.

...კეჭნაობა სევსურეთში ჩვეულებრივი მოვლენაა და იშვიათია სევსური დაუკეჭნავი იყოს და მას თავ-ბარი დაშნითა და საცერულით დასეროლი არ ქონდეს. ამიტომ კეჭნაობაში და იარაღის ხმარებაში სევსურები პატარობიდან გარჯიშობენ ჯერ ხის დაშნებითა და ფარებით, შემდეგ კი ნამდვილ ხმლებზე და ფარეკებზე გადადიან.

...კეჭნაობაში მთავარია გაფარეხებული სელი და კარგი ხმალი გქონდეს, ისე, რომ ხმლის ერთი მოქნივით მეშუაღვს მსუბუქი ჭრილობა მიაყენო, სისხლი გამოადნო და საფოთლეს

(საექიმოს) გარდა არაფერი გადახდეს. მიიშე დაექვნა სირქცვილია:იტყვიან - "შეღავი ვერ დაიმორჩილა და მეშუღლეც იმიტომ მასწირა, შიმიედ დაექვნათ.

...კექნაობა ან შეღლობა ხდება მიცვალეზელის რიგებში, ქორწილებში, ხატობაში და სხვ. მიზეზი ამის მრავალია: პირადი შეურაცხყოფა, შური, სიმფრალე და სხვ. კექნაობა ვაჟკაცობად ითვლება და ქალებში კარგი მოექვნავე დიდ მოწონებაშია. ვინც კექნაობას გაურბის მას ზრახვენ, ზეჩავე და მხდალიაო. მაგრამ ვაჟკაცობაში მარტო პირადი ვაჟკაცობა არ კებარა საქიროა აგრეთვე დრამის გადასახდელოდ ქონებრივი შესაძლებლობა, რომელიც ყველა ხეცურს არ მოეპოვება".

...კექნაობის დროს მეშუღლეები ცდილობენ ხმალი ისე დაკრან, რომ მეშუღლეს მსუბუქი ჭრილობა მიაციონ. სისხლიც გაშოადინონ, მაგრამ დრამა (ჯარიმა) არ გადახდეთ. ვისაც ხმალი არ ემარჯვება და მხდალია, ის ერთის მოქნევით მეშუღლეს შიმიედ დასჭრის და მას დრამაც დიდი გადახდება" (ს.მაკალათია, "ხეცურეთი", გვ.მ.2,83).

ხალხური გადმოცემით, ძველად დღესასწაულებს დროს ახალგაზრდები თავს იყრიდნენ მოედანზე და იწყებდნენ ვარჯიშს კექნაობაში. ამ შემთხვევაში მოექვნავეებს, როგორც წესი, ფარ-ხმალი ერთად უჭერათ - ფარი წინ და ხმალი ფარს უკან. როგორც ავღნიშნეთ კექნაობაში დასაშვებია მხოლოდ მსუბუქი ჭრილობების მიყენება. დაუშვებელია კექნაობის წესის დარღვევა, ჩხუბზე გადასვლა და მოწინააღმდეგის შიმიედ დაჭრა. ასეთი შემთხვევების თავიდან აცილების მიზნით ხეცურეთში არსებობდა მაკარი კანონი, რომლის მიხედვითაც ისჯებოდა წესის დამრღვევი. იგი ზოგჯერ ჯარიმდებოდა იმდენი სული საქონლით, რამდენი ქერის მარცვალაც ჩაეტეოდა შიმიედ დაჭრილის ჭრილობაში.

კექნაობისას მოწინააღმდეგეები უფრო მეტად ფეხზე მდგარი იბრძოდნენ, ხანდახან ჩაიშულებდნენ კიდეც, რომელიც 'ორთაბრძოლაში' გაწრთვის მნიშვნელობას ატარებდა. ქორეოგრაფიისათვის კექნაობის ადათ-წესების ცოდნა იმდენადაა საჭირო, რამდენადაც მისი ელემენტები ცეკვა "ფარიკაობას" ავსებენ.

ცეკვა "ფარიკაობა" კი, რომელიც ძირითადად სიყვარულისათვის თავგანწირვის დემონსტრირებას ეფუძნება, მიეკუთვნება სასცენო-ხალხური ცეკვების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს, აგებული ხეცურულ კექნაობისა და მთის "ფარიკაობის" ელემენტებზე. ცეკვა "ფარიკაობაში", რომელიც წარმოადგენს ქართველ ქორეოგრაფთა ერთი ნაწილის შემოქმედების ნაყოფს, სანტიერესო არა მარტო მისი სწავლობითი მხარე - ცეკვის თავისებური მონახაზი, ტექნიკურად რთული საცეკვაო ილუთები, ფარ-ხმალის ოსტატურად ხმარება და სხვა, არამედ რაც მთავარია, მასში შედმიწევნითაა გამოკვეთილი ქართველი კაცის რაინდული ბუნება, ის, რომ ჩვენში უიარაღო მოწინააღმდეგეს ხმალს არ დაჰყრავდნენ. ბრძოლა შეიძლებოდა მხოლოდ თანაბარი იარაღით. ხმალს არ დაჰყრავდნენ ზურგშეკცევით მდგომს,

წაქცეულს და სხვ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ძველი ხეცურული ტრადიცია, რომელიც ქალის მისი მანდილისადმი ღრმა პატივისცემაში გამოიხატება. საკმარისი იყო ორ მოსისხლე მტერს შორის ქალის მანდილის გამოჩენა, რომ ბრძოლა შეწყვეტილიყო.

"ფარიკაობა" იცეკვება როგორც წყვილს, ასევე ჯუფის ან მთელი მასის მიერ. მას ძირითადად მამაკაცები ასრულებენ, გამორიცხული არ არის მასში ქალების მონაწილეობაც. ქალები უფრო მეტად "ფარიკაობის" დასაწყისში და დასკვნით ნაწილში შედიან.

არ შეიძლება არ ავღნიშნოთ ის ფაქტი, რომ "ფარიკაობის" მსგავსი ცეკვა გააჩნიათ ბასკებსაც, რომელსაც "ესპატა-დანს" უწოდებენ, რაც ნიშნავს ხმლებით ცეკვას. ასევე საყურადღებოა, რომ ამ ცეკვის მელოდიის მუსიკალური ზომა ქართული საბრძოლო ცეკვის "ზორუმის" მსგავსად 5/8-ია.

ხეცურული "ფარიკაობა" სრულდება ქართველ მთიელთათვის დამახასიათებელ საცეკვაო მელოდიანზე, რომლის მუსიკალური ზომა 2/4 ან 6/8-ია.

აქვე შევინშავთ, რომ ცეკვა "ფარიკაობაში" მთიელთათვის დამახასიათებელ მელოდიებთან ერთად გამოიყენება მთიელთათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ტექნოლოგიაც. ეს იმის გამო, რომ ჩვენს საუკუნეში ცეკვა ხეცურებისათვის უკვე უცხოა, რაზედაც მითითებს ს.მაკალათია ნაშრომში "ხეცურეთი". იგი წერს: "გართობას ახალგაზრდობა ხეცურეთში მოკლებულია, რადგან ქალ-ვაჟების იქ ერთად ყოფნა და მოღვენება საძრახისია. ხატში, ქორწილში და სხვა გასართობ

ადგილებში ქალ-ვაჟები ერთად არ იყრებიან და ისინი განცალკევებით დგებიან...

...ხევსურეთში ლხინი და ცეკვა-თამაზიც არ იციან. აქ არ შეხედებით არც მთიულურ რამყანდურას და არ ქალ-ვაჟების ცეკვაში გაჯიბრებას.

...ხევსური იმგვითად დამიდურებს, ისიც ხატში შეზარხოშებული მამაკაცები ხატისონს ფერხასას თუ დაიმღერებენ..." (გვ. 157).

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, ალბათ, ზედმეტი არ იქნება, თუკი გამოვთქვათ: საკუთარ მოსაზრებას - ჩვენ არ უარყოფთ იმ ფაქტს, რომ ჩვენს საუკუნეში ხევსურული ცეკვა გამორიცხულია, მაგრამ ძნელად წარმოსადგენია, რომ ცეკვას ხევსურეთის ყოფაში ადრე საერთოდ არ ქონდა ადგილი. სწორედ იმ ხევსურეთში, რომელიც (როგორც იგივე ს.მაკალათია აღნიშნავს ნაშრომში "ხევსურეთი", გვ.20) XV საუკუნემდე ფშაველებთან ერთად ფხოველებად იწოდებოდა და მაშინ, როცა ფხოველთა ერთ ნაწილში - ფშაგში დღესაცაა წესად მიღებული, რომ "ხატში მხეწარმა აუცილებლად უნდა იცეკვოს, რათა ხატი წყალობდეს, ამიტომ წლოვანების განურჩევლად აქ ყველანი თამაშობენ". ფხოველების მეორე ნაწილი - ხევსურეთი საერთოდ უარყოფს ცეკვას.

რაც შეეხება ხევსური მამაკაცის მხრიდან "ხატისონს ფერხისას" დამღერებას, ეს უკვე იმაზე მითითებს, რომ ხევსურეთში ძველად მაინც ქონდა ადგილი საცეკვაო ხელოვნების ნიმუშის არსებობის ფაქტს. ფერხისა ხომ მწკრივებში გადაწყვეტილი ძველი ფერხულია, რომლისთვისაც სიმღერასთან ერთად აუცილებელია ფეხების მოძრაობათა თავისებური კომპლექსი ანუ საცეკვაო მოძრაობების არსებობაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი "ფერხისად" არ იქნებოდა წოდებული.

გამორიცხული არ არის ასევე მამაკაცთა ფერხისას გვერდით "ხატისონს ფერხისას" არსებობა ცალკე ქალების შესრულებით.

ჩვენი აზრით, წამოჭრილი საკითხი ცალკე კვლევის საგანია, რომელიც მომავალში მითითებს უფრო ღრმა და საფუძვლიან შესწავლას.

ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებული ძველი ქართული საფერხულო სანახაობები

ძველ ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში გვხვდებით საფერხულო წყობის ისეთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებს, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან ბავშვის დაბადებით გამოწვეულ საზნებო სახისათვის ლხინებს. მათ შორის აღსანიშნავია ფერხისას ტიპის სანახაობა) "მზე შინა და მზე გარეთა", "სამა" და "სამაია".

თეიმურაზ მეორემ (1700-1762) თავის ეთნოგრაფიულ ნარკვევში "სარკე თქმულა" მოგვანიშნებს, რომ ზემოთჩამოთვლილი სანახაობები ("მზე შინა და მზე გარეთა", "სამა", "სამაია") ძველად ასეთივე თანამიმდევრობით სრულდებოდა ძეობასთან დაკავშირებულ ლხინებში. ძეობის ლხინის თეიმურაზისეული ლხინიც იმაზე მეტყველებს, რომ ლხინის დასაწყისში თავდაპირველად სწორედ ფერხის - "მზე შინა და მზე გარეთა" იცეკვებოდა, შემდეგ კი "სამა" და "სამაია".

როგორც თეიმურაზ მეორე წერს, ძეობის ლხინის დროს:

"იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას,

იქეთ და აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას,

გარეთ გამოვლენ ფერხისას, შევლენ სად ქალი წევსა-და

იტყვიან გადმით-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და

სიმღერით თიგით შესვლასა დაძაბტიყვენ მზესა-და

არ დააქლებენ ძეობას რიგი რაც არის წესად".

აქეთ და იქით ფერხისას ჩაბმა, "გადმით გამოღმით" თემა მაჩვენებელია, რომ ფერხისას ერთმანეთის პირდაპირ მდგომი ორი ნახევარწყობრი შუადგენდა. ეს "მზე შინას" ფერხისაა, რაც იქიდან ჩანს, რომ სიმღერით მზეს პატივებდნენ და მეფერხისენი სახლში იწვევდნენ. თეიმურაზ მეორის მიერ აღწერილი ფერხისა მოქმედების ადგილმონაცდევობით შესასრულებელი სანახაობაა. დარბაზში შესვლა-გამოსვლა თავისი სასიმღერო ტექსტით უნდა იყოს განსაზღვრული: "გარეთ

გამოვლენა“. ფერხისას “შეველენ, სად ქალი წევსა-და“, “სიმღერით შიგნით შესვლასა დაპატიჟებენ მზესა-და“.

აღ.ჯამბაკურ-ორბელიანს ერთ-ერთ სტატიიში ნათქვამი აქვს: “უწინდელ დროს შვილი ყმაწვილი რომ დაიბადებოდა, თან უნდა სიმღერით ეთქვათ ქალებს და ყმაწვილგაყუბეს: “მზე შინაო, მზე შინ შემოდო“.

აღ.ჯამბაკურ-ორბელიანი ამ შემთხვევაში იმავე ფერხისას უნდა ასახელებდეს, რომელიც მასზე ადრე თეიმურაზ მეორემ აღწერა. სწორედ ამ ფერხისას ტექსტი უნდა იყოს შემდეგში ჩაწერილი სასიმღერო ლექსი:

“მზე შინა და მზე გარეთა,

მზე შინ შემოდო,

უჩივლა მაშალსაო,

მზე შინ შემოდო.

მზე დაწვა და მთვარე შობა

მზე შინ შემოდო“ და სხვ.

(დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ.171), “რასაც მოსდევს “სამა“, წარმოდგენილი თეიმურაზ მეორის მიერ ასევე ფერხისას სახით:

“რა გაათაონ ფერხისა გამართვენ ერთად ჭამასო,

დასხდნენ ქალების ბირისბირ, არცინ დაიშლის ამასო,

შემოიყვანენ მესტვინეს, უკერენ ჩაბნენ სამასო,

და ამისთანა ღზინი უხარის ყმაწვილის დედას, მაშასო...“,

რის შემდეგაც ღზინში ტექსტის მიხედვით “სამაია“ იჭრება, რომელშიც ასევე მონაწილეობენ ორ რთად გაყოფილი ქალ-გაყუბა მწკრივება:

“ცალგნით არის კაცის ხმანი, ცალგნით არის ქალებისა

ქეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტვისა,

სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძერებისა,

და შირის ეტყვის, უკრავს ახლოს უდგებისა“

(დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ გვ. 176).

“სამაია“ თეიმურაზ მეორის მოწმობით ორგვარაა: ერთი “დიდკაცთა“, მეორე – “მსახურთა და მხლებელთა“ (ე.ა. ხალხური).

აღ.ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერით, მე-19 საუკუნის დასაწყისში “სამაიას“ დიდკაცთა სახლებში შემდეგნაირად ასრულებდნენ:

“ქალნი და კაცნი ორ დასად დაყოფილნი მწკრივად: ჯერ ერთი გაბმული დასი წამოვიდოდა, თავის ბირდაბირ დასისა წყნარად მომავალნი და თან ამას მოიმღეროდნენ: “სამაია სამთაგანა რა ტურფა რამ ხარო და სხუანი“. ასე უნდა მისულიყვნენ მოპირდაპირე დასთან ეს მომღერალი დასი, მას უკან მღერითვე გატრიალებულიყვნენ და თავის ადგილს მისულიყვნენ, აგრეთვე მღერით. იქ მწკრივად დადგებოდნენ ხელებგაბმულები ბირველსავე რიგით. ეს ბირველი დასი თავის ადგილს რომ დადგებოდა მწკრივად, დადგომასთან სიმღერა უნდა დაესრულებინა მაშინვე ამ დროს ის მეორე დასი ჩამოართმევდა სიმღერას ბირველ დასს. თან ბირველი დასის რიგით შეასრულებდა იმ წესსა ეს ორი გაყოფილი დასი ხან ერთი მივიდოდა მეორესთან, ხან მეორე ბირველთან, მაგრამ თანდათან კი აჩქარებდნენ სიმღერას თავის შეწყობილი ლექსებითა. ბოლო დროს ასე უნდა აჩქარებინათ სიმღერა, რომ საღალბოდ გადაექციათ და ერთმანეთისათვის ბაღდადის ხელსახოცები ესროლათ, ანუ წყნარად დაეკრათ ვერე მღერით. ჩემს სიყმაწვილეში ერთს გამოჩენილ ქორწილში დააბეს “სამაია“. ორმოცზე მეტმა მახლობლად ქალებმა დათხოვილებმა და გაუთხოვრებმა“.

დ.ჯანელიძეს ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ მოყვანილი აქვს ცნობა ფშაური სამეზნდოგანი სამაიას შესახებ გადმოცემული ელ.ელმაზარიშვილის მიერ (სოფ. შუაფხოლან), რომელიც აღნიშნავს, რომ “ფშავეში ამ ფერხულის დაბმა ხატობაში იცოდნენ. სამეკუთხედად დადგებოდნენ და უგლიდნენ. ერთი ამბობდა ტექსტს და პანეს, ორი კი ბანს ეუბნებოდა. სამაია აქ ქალ-გაყუბა სითამაშოა, ქორწილშიც ასრულებდნენ“ (კრებ. “ხალხური პოეზია“, ქუთაისი, 1934 წ. გვ.325-326).

დ.ჯანელიძე უბრისპირებს რა ერთმანეთს ფშაურ (ხალხურ) სამეურნოვან "სამაიას" და აღ. ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ გადმოცემულ ორგუნდოვან (დიდ კაცთა) "სამაიას" აღნიშნავს, რომ დიდკაცთაგან "სამაიას" ორგუნდოვან ფერხისად გადაქცევის დიდი დავა და წინააღმდეგობაც გამოუწვევია, რაც ჩანს ხალხური ლექსიდან "სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა" (დ.ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ. 1948 წ. გვ. 178), ე.ი. ორი განით (ორი მწკრივით) "სამაიას" შესრულება არ შეიძლება.

როგორც ზემოაღნიშნული წყაროებიდან ჩანს, "სამაია" სრულდებოდა როგორც ცალკე ქალების მიერ, ასევე ორ მწკრივად გაყოფილ ქალ-ვაჟების მიერაც, მაგრამ გამოკვლევაში გვიჩვენა, რომ თურმე ფშავეში ძველად არსებულა "სამაიას" ასეთი ქორეოგრაფიული გარიანტიც, რომელსაც ცალკე მამაკაცები ასრულებდნენ ფერხულის სახით.

მოგვყავს 1948 წელს სოფ. გოგოლაურთაში (შუაფხვის მახლობლად) 80 წლის ხევისბერის დავით თურმანაულის გადმოცემის შედეგად ჩვენს მიერ ჩაწერილი ფშაური "სამაიას" აღწერა, მამაკაცთა შესრულებით.

ფშაურ "სამაიას", როგორც წესი, ასრულებდა სამი, ხუთი და უფრო მეტი მამაკაციც. ცეკვას იწყებდა ჯერ ერთი, რომელიც წამოიწყებდა რა სიმღერას, გამოვიდოდა საცეკვაო მოედანზე და "მუხლურა სვლით" მოძრაობდა წრეზე. მას უკან გამოჰყვებოდა ჯერ ერთი, მერე მეორე და ა.შ. მამაკაცი, რომლებიც ბანის თქმით იმავე მუხლურა სვლით მისდევდნენ ბირველს. ამ დროს მამაკაცთა მკლავები განზე გაშლილი ქვევანმკლავშია და ყოველი ნაბიჯის გადადგმისას ოდნავ დაემუშვებიან ქვემოთ. ფეხის მუხლის სახსარში მოხრასთან ერთად კი ასევე ზეაიწვეიან (ე.ი. უბრუნდებიან საწყის მდგომარეობას). ასეთი სვლით მამაკაცები მოძრაობენ საერთო წრეში. შემდეგ ცვლიან ადგილებს. წრეზე მოცეკვავები ხან ერთმანეთის მიყოლებით (რიგში განლაგებულებები) მკლავებგაშლილი ცეკვავენ, ხან კი მკლავებით მხრებზე გადადებული მოძრაობენ მარჯვნივ და მარცხნივ. მოძრაობის მიმართულების შეცვლა ხდება ფეხის იატაკზე რამოდენიმეჯერ დაკვირვით და ფეხსცვლით.

ფშაურ "სამაიას" ქალებიც ასრულებენ, მამაკაცების გარეშე. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ისინი "მუხლურა სვლის" ნაცვლად იყენებენ "ტერფულა" ანდა "სადა სრიალა წინსვლას". ხევისბერი დ. თურმანაულის გადმოცემით ფშაურის მსგავს "სამაიას" ასრულებდნენ გუდამაყრელი მთიულებიც და ხეგსურებიც.

როგორც დასაწყისში ავლინებთ, სიმღერას იწყებს ერთი მამაკაცი, დანარჩენები კი ბანს ეუბნებიან, შემდეგ სიმღერას მეორე ჩამოართმევს, შემდეგ მესამე და ა.შ. ხან ერთი და ხან მეორე როგორღობით ასრულებს სიმღერის დამწყების როლს. ფერხული მთავრდება შეძახილით "გაუმარჯოს!".

მოგვყავს მამაკაცთა ფშაური "სამაიას" სიმღერის ტექსტი:

"სამაია სამთაგანა
არ იქნება ორთაგანა
სამაიას ჩამოუვლი
კაცი ნაბად ჭავლიანი (ბეწვანი)
სამათურო ჭა მასწავლეთ
სოფელ მიქეს ქალბანი.
იქ ქალებ გერა დაგქალე (გნახე)
ბებრებ იყო ტყავიანი... გაუმარჯოს".

ფშაური "სამაია" ვამარების ხასიათს ატარებს. მას ასრულებდნენ როგორც ხატობაში, ასევე ქორწილების, დღეობების და ღრეობების დროს.

საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლს დირექტორის მოადგილემ გიორგი გრიგოლიშვილმა იმავე 1948 წელს, წითელწყაროს რაიონში, (სოფ. ქედა) ლევან ლუკას ძე ბაბაშვილის გადმოცემით ჩაიწერა "სამაიას" საინტერესო ტექსტაც:

"წამოე სალაშაროდა ორ ქალად შუა გიჯდოდი
საცა ბუზიკა აჩქამდის უწინ მე გადმოგფრინდოდი,
ოუვლიდი სამაიასა, ბეჭებში მაგირიკოდი
ჩემ წიქარაი ყვიროდა მე რომ საბძელსა - ვხდიდოდი

რა გქენ ამ დასაქარგავმა, რად არ მთვარეშიც ვთბოდნ

თუ კიდევ ლაშარს წავიდვ გამიწყრეს დაეფიცოდნო“.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, ლაშარის ჯერის საბატოცეპელოდ გამართულ დღესასწაულზე ერთი მამაკაციც კი უცდიდა “სამაიას”, ბუზიკის თანსლებით. გარდა ამისა, ერთი აქლემიც ცდილობს “სამაიას” ტყეპას სულხან-საბა ორბელიანის ერთ-ერთ არაკუში “აქლემმა უთხრა ვირსა: “მამო, უნდა დავროკედ და სამაია და ცეკო ვქნაო” – “რა ალაგის სამაია არის?” აქლემმა უთხრა: “იმიტანა სიმღერას, ამისთანა ადგილის ცეკვა უნდაო”.

როგორც აქ მოყვანილი დამწერლობითი წყაროები მიგვანიშნებენ, ქეობის ლხინში შესრულებული საცეკვაო ნიმუშები საფერხულო წყობის სანახაობას წარმოადგენს, რომლებსაც ფერხისას სახე გააჩნიათ და ორ მჭერიად (ანუ ორგანად) განლაგებულია და ხელისელჩაკიდებულები, სიმღერის ან საკრავიერო ინსტრუმენტების თანსლებით, რიგრიგით ხან უახლოვნიან, ხან კიდევ შორდებიან ერთმანეთს. საყურადღებოა, რომ თეიმურაზ მეორე მე-18 საუკუნის წეს-ჩვეულების აღწერილობისას ქეობის ლხინში განისაზღვრავს ფერხისების შესრულების თავისებურ თანამიმდევრისაშთ შორის ბირველ რიგში მონაწილენი ასრულებენ ფერხისას – “მზე შინა და მზე გართას”, შემდეგ კი ფერხისას – “სამა” და “სამაიას”, რომლებშიც მონაწილეობს ორ მჭერიად განლაგებული და ერთმანეთს დაბრუნებული ქალ-ვაჟთა გუნდი. რაც შეეხება აკომპონიენტს, ფერხისებისათვის “მზე შინა” და “სამაია” დამახასიათებელია სიმღერის თანსლება, “სამას” შესრულებისას კი აკომპონიატორის როლში მესტვინე გამოდის (რომელიც, როგორც ჩანს, “სამაიამიც” რჩება).

სანამ უფრო დაწვრილებით გაგვანალიზებთ ცეკვა “სამაიას” ან “სამას” ბუნებას, საჭიროდ მიგვარჩია გავერკვეთ ჯერ იმ საბოლოო, თუ ორა დაედო საფუძვლად “სამაიასა” და “სამას” ამ ორი მონათესავე სახელწოდების წარმოშობას.

თუ არ მივიღებთ მხედველობაში გამოჩაღისებს (კერძოდ, დედოფლისწყაროს რაიონის სოფელ ქედში ჩაწერილ ტექსტში მოყვანილ ცნობას “სამაიას” “ბუზიკის” თანსლებით შესრულების შესახებ), ყველა სხვა შემთხვევაში ცეკვა “სამაიას” ხალხური ვარიანტის შესრულებისას აკომპონიენტის როლში სიმღერა იგულისხმება. “სამას” შესრულების დროს კი ცეკვის აკომპონიენტად საკრავიერო ინსტრუმენტებზე შესრულებული მუსიკა გვეგვიანება. რის გამოც უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ აღნიშნული განსხვავება გახდა საფუძველი ამ ორი მონათესავე ტერმინის – “სამაიასა” და “სამას” დამკვიდრებისა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში.

საჭიროდ მიგვარჩია აქვე შევხებით საკითხს ტერმინ “სამას” ცეკვის ზოგად სახელწოდებად გადაქცევის შესახებ.

დავიწყებთ იქიდან, რომ ცეკვა “სამაია”, რომელსაც თავიდანვე ცეკვა-სიმღერის ანუ ფერხულის სახე გააჩნდა თავისი წარმოშობით უფრო ადრინდელი უნდა იყოს, ვიდრე “სამა”, რომლის საწყისი ფორმა ფერხისას არ სცილდება და საბოლოოდ ფერხულს შიგნით მოთაშაშეთა სახითაა წარმოდგენილი, რომელშიც მონაწილეობს ერთი ან ორი შემსრულებელი და ცეკვაც ერთი ან ორი ინსტრუმენტალისტის (საბას თქმისა არ იყოს, “ეხანთა და ფანდურთა მიერ იქმნიან”) აკომპონიენტის თანსლებით სრულდება. ამას უნდა დავმატოს ისიც, რომ ცეკვა საკრავიერი მუსიკის აკომპონიენტის ქვეშ (ორი დამკვრელის მონაწილეობით) ბევრად უფრო ოთლია, ვიდრე ორპირული საშხიმიანი სიმღერის აკომპონიენტია, რომელსაც მომღერალ-მოცეკვავეთა მთელი გუნდი ესაჭიროება. სწორედ აღნიშნულ გარემოებას უნდა გამოეწვია შედარებით მარტივი სახის ლხინების დამკვიდრება და მისი ბოჰულარიზაცია ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში (ლხინში წრეზე განლაგებულ მაყურებელთა შორის ერთი ან ორი მოცეკვავე ცეკვავს, წრე კი ფერხულისაგან განსხვავებით, ადგილზე დგას და თავის რიგის მოლოდინში ტაშით კმაყოფილდება). ვფიქრობთ, სწორედ “სამასათვის” დამახასიათებელმა, საკრავიერო ინსტრუმენტების აკომპონიენტის ქვეშ ცეკვა-თამაშის ტრადიციამ შეუწყო ხელი ტერმინ “სამას” ცეკვის ზოგად სახელწოდებად გადაქცევის ფაქტს (რასაც ადასტურებს აჭარაში დამკვიდრებული გამოთქმა “სამაე” ანუ იცეკვე, სამა არ გიცო – ცეკვა არ გიცო და სხვ.).

საყურადღებოა ასევე მთვარისადმი მიძღვნილი ცეკვა-თამაშის (რომელიც ბევრად ემსგავსება ლხინს) “შუშარის” და ადრე როკების ჯგუფში შემავალი კერძო ტერმინის “ცეკვის” ზოგადი მნიშვნელობის ტერმინად გადაქცევის ფაქტიც, რომელთა საფუძველიც, ალბათ უნდა გვძოთ ამ

ცეკვეების თანდათანობით ხალხში გავრცელების ფართო ასპარეზში, რის შემდეგაც ცეკვის ზოგადი ტერმინის "როკვას" ადგილზე მივიღეთ ტერმინი "ცეკვა" და ასევე "სამას" შესავსი ცეკვის ზოგადი მნიშვნელობის ტერმინი "შუშპარი" (ცნობილია, რომ "შუშპარი" ცეკვის ნიშნავს, "შუშპარა" - მოცეკვავეს, "აშუშპრებს" - აცეკვებს, "ლახშუშპარ" კი სვანურად იცეკვებს ნიშნავს და სხვა.), რაც იმაზე მოუთხოვს, რომ სულხან-საბას განმარტება - "სამა - როკვა შუშპარია" არ უნდა იყოს შემთხვევითი.

სამოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ "სამაია" და "სამა", რომელიც ძველად საფერხულია და საფერხისო წყობის ცეკვად იყო მიჩნეული, სრულდებოდა როგორც ცალკე ქალების, ასევე ქალ-ვაჟების და ცალკე ვაჟების მიერ. მასში მონაწილეობდა ერთი, სამი, ხუთი, ორმოცი და ა.შ. ნებისმიერი რაოდენობის შემსრულებელი. აქედან გამომდინარე, დღეისათვის ჩვენში გავრცელებული ცეკვა "სამაია" სამი ქალის ან უფრო მეტი რაოდენობის ქალთა მონაწილეობით კანონზომიერად უნდა მივიჩნიოთ.

(ამჟამად ჩვენში გავრცელებული ცეკვა "სამაია", რომელსაც სასცენო-ხალხური ცეკვის სახე გააჩნია, ძირითადად შექმნილია მცხეთის სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე არსებული ფრესკიდან მხატვარ გაგარინის მიერ მე-XIX საუკუნის 50-იან წლებში გადმოღებული ნახატის მიხედვით. მხატვარმა გაგარინმა ფრესკიდან გადმოხატა მხოლოდ სამი ქალის ცეკვა. ოგევე გაიმეორეს შემდგომში მხატვრებმა სკოციტინოემა (1910 წ.) და შალვა ქიქოძემ, რის შემდეგაც შეიქმნა აზრი, რომ მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახული სამი ქალის ცეკვა "სამაია" არის.

ამასთან დაკავშირებით ბროფ. შამიანანაშვილი აღნიშნავს, რომ "გაგარინის სურათები დაშორებული არიან დედნების სტილს, მეტიც, გაგარინის მიერ მცხეთის ფრესკიდან გადმოღებული ნახატი გადმოგვცემს საერთო კომპოზიციიდან გაუმართლებლად ამოგლეჯილ სამ ფიგურას, რამაც მცდარი წარმოდგენა შექმნა ფრესკის შინაარსის შესახებ" □ და ა.შ.

დ.ჯანელიძის განმარტებით, ფსალმუნის ტექსტის საფუძველზე ფრესკის ავტორს საშუალება მისცემია ტაძრის კედელზე აესხა არა "სამაია" სამი ქალის შესრულებით, არამედ ძველი ქართული საერო სიანახაობანი. ამ ფრესკაზე ფსალმუნის ტექსტის მიხედვით უნდა გავქონდეს გამოსახული "ძნობით ქება", რომელსაც 22 ქალი ასრულებს.

თვით "ძნობა" იგულისხმავს ასე აქვს განმარტებული: "ძნობა და ძნობარი უძველეს ხანაში სარწმუნოებრივ ცეკვების აღმსრულებელთა გუნდებს გულისხმობდა".

ნაშრომში მოყვანილ ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ცეკვა "სამაიას" შესახებ შეიძლება შემდეგი დასკვნები გამოვლიტანოთ:

1. ცეკვა "სამაია" და მასთან ერთად "სამაც" ძირითადად ფერხისას ტიპის საფერხული წყობის მასობრივი ცეკვაა. თუმცა მათ შესრულებაში ზოგჯერ ადგილი აქვს ერთი, სამი ან ხუთი მონაწილეთი შესრულების შემთხვევებსაც. ზოგჯერ კი ოგი წრიული ფერხულის სახითაცაა წარმოდგენილი.

2. ცეკვა "სამაია", როგორც წესი, მათში მონაწილეთა მიერვე შესრულებული სიმღერის თანხლებით სრულდება. რაც შეეხება "სამას", ოგი საკრავიერი მუსიკის თანხლებას გულისხმობს. უნდა ვთქვათ, რომ "სამაიას" მონათესავე ტერმინის, "სამას" წარმოშობის ძირითადი საფუძველიც მათ შორის აკომპონიმენტი არსებული განსხვავება უნდა იყოს.

3. ვფიქრობთ, რომ სწორედ საკრავიერი მუსიკის თანხლებით ცეკვების ხალხში ფართოდ გავრცელებამ შექმნა ტერმინის "სამა" ცეკვის ზოგად სახელწოდებად გადაქცევის ბირობა, რის გამოც აჭარაში "სამა", და აქედან გამომდინარე, "სამა" ზოგადად "იცეკვებს" მნიშვნელობით გვხვდება (ოგევე შეიძლება ითქვას ტერმინების "შუშპარია" და "ცეკოს" ანუ "ცეკვის" ზოგად სახელწოდებად გადაქცევის შესახებაც).

4. ცეკვა "სამაიას" ასრულებენ არა მხოლოდ ქალები, არამედ ქალ-ვაჟებიც და ცალკე ვაჟებიც. რაც შეეხება "სამაიაში" მონაწილეთა რაოდენობას მასში შეიძლება მონაწილეობდეს შემსრულებელთა ნებისმიერი რაოდენობა, (ერთი, სამი, ხუთი, ორმოცი და ა.შ.).

5. ცეკვა "სამაია" ერთი მონაწილის შესრულებით გვხვდება სულხან-საბა ორბელიანის არაკემი "აქლები და ვირი" და დედოფლისწყაროში ჩაწერილ ცეკვა "სამაიას" ტექსტში. სამი მონაწილის შესრულებას ადგილი აქვს ფშაურ .სამგუნდოვან "სამაია"-ში. ფშაურ "სამაია"-ში

ნამაკაცთა შესრულებით სამის გარდა შეიძლება მონაწილეობდეს ხუთი და მეტი შემსრულებელი. აღ.ჯამბაკურ-ორბელიანის ცნობით, ქალთა "სამაიაში" მონაწილეობდა ორმოცი და მეტი გათხოვილი და გაუთხოვარი ქალი.

აქედან გამომდინარე, სრულიად დასაშვებია დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილ "სამაიას" სამი ქალის (ან უფრო მეტის) მონაწილეობით შესრულება, მის ხალხურ გარეგნულ ნებისმიერი რაოდენობის შემსრულებელთა მონაწილეობის გამო.

ყურადღებას იმსახურებს ასევე დ.ჯანელიძის მიერ ყურნალ "საბჭოთა ხელოვნებაში" (1987წ. #8, გვ. III) გამოქვეყნებული სტატია სათაურით "ბირაწიფესახე სამაია", რომელშიც გამოთქმულია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ცეკვა "სამაიას" სახელწოდების წარმოშობის საფუძველი უშუალოდ რიცხვით სახელ "სამს" უკავშირდება.

როგორც აღვნიშნეთ, ქორეოგრაფიული ხელოვნების საწყისი ფორმა წრეული ფერხულია, შესრულებული თავდაპირველად ნადირობის შემდეგ ნანადირევის გარშემო. ცეკვა "სამაიას" მრგვალ წყობაზე სხვა წყაროებთან ერთად მიგვანიშნებს აკ. შანიძის მიერ ჩაწერილი ხეცხურული ლექსის ტაუბიც: "სამაია ჩაგაბიფის სამირგვალად მაგავლიეს". აქედან გამომდინარე, თუკი "სამაიას" საწყის ფორმას ფერხულის სახე გააჩნდა, თავისთავად ცხადია, წარმოდგენილი ხდება ფერხულის დაბმა სამზე ნაკლები შემსრულებლით, რაც ჩვენი აზრით, დაედო საფუძვლად ცეკვა "სამაიას" ტექსტში გამოთქმულ მინიშნებას - "სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანო".

საყურადღებოა აგრეთვე ავტორის მიერ წერილში მოყვანილი სულხან-საბა ორბელიანის ცნობა იმის შესახებ, რომ "ცალყუა" - "სამაია" არისო. ავტორი ასევე გვარაუდობს, რომ "სამაიას" ძველი სახელწოდება უნდა ყოფილიყო "ყუნცული", რომელშიც იგ.ჯავახიშვილის ეტიმოლოგიაზე დაყრდნობით: "ყუნ" ორს ნიშნავს, "ცული" კი (ცალი) - ერთს. მთელი სიტყვა "ყუნცული" კი - სამის მნიშვნელობას ატარებს და ამდენად იგი შეიძლება იყოს ცეკვა "სამაიას" უძველესი სახელწოდება. იგივე შეიძლება ითქვას ტერმინ "ცალყუას" შესახებაც, რომელშიც "ცალ" - ერთს ნიშნავს, "ყუა" ანუ "ყუნ" - ორს. განსხვავება ამ ორ სამნაწილიან რიტმებს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ თუ "ცალყუას" შემთხვევაში რიტმში შემავალი სამი ნაწილაკიდან პირველი ადგილი (ანუ თვლა "ერთი") გაჩიერ (ანუ გრძელ) ნაწილაკს უჭირავს, მომდევნო თვლა "ორი" ორ მოკლე ნაწილაკს ეთმობა. რაც შეეხება "ყუნცულის" რიტმს, აქ შემადგენელი ნაწილაკების განლაგება შებრუნებულია ისე, რომ მასში ჯერ ორ მოკლე ნაწილაკს ვხვდებით, შემდეგ კი სრულს (ანუ გრძელს), რის გამოც პირველ შემთხვევაში რიტმი "ერთი, ორი-სამის", სახითაა წარმოდგენილი, მეორე შემთხვევაში იგი "ორი-სამი, ერთი" სახეს ატარებს.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ხალხური ცეკვების ქორეოგრაფიული ენა, განსაკუთრებით კი საცეკვაო და მასში შემავალი მოძრაობათა წყობა (ისეთი ცეკვებისა, როგორიცაა, "ქართული", "დავლური", "მთიულური", "ზორუმი") უშუალოდ ამ ორ რიტმს (ცალყუასა და ყუნცულის რიტმებს) ექვემდებარება, რის გამოც სრულიად საშარტოლიანი იქნება, დავეთანხმოთ პროფ. ბბერძის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით, რომ "მუსიკასა და პოეზიასთან ერთად უძველესი ქართული ქორეოგრაფიის რიტმიც დაქტილურია", რაც ნიშნავს, რომ ცეკვაშიც ვხვდებით რიტმებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელია სამნაწილიანი წყობა გამოსატყლი ერთი სრული (ანუ გრძელი) და ორი მოკლე მოძრაობით (ნაბიჯით) ან პირიქით.

Andantino

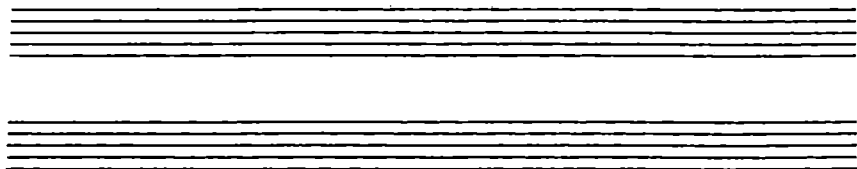
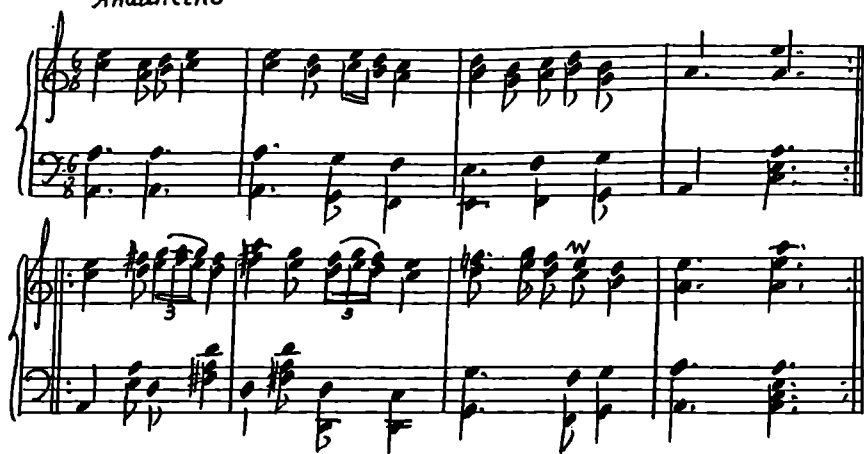
ნაწ. მ. შავშიშვილის მიერ

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'w' (pizzicato) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

სამაია

ხალხური დამუშ. გრ.კოცელაძის მიერ

Andantino



საცეკვაო რიტუალი ბავშვის ავადმყოფობის დროს

ბავშვის ავადმყოფობის დროს ძველად საქართველოში არსებულ საცეკვაო რიტუალური წეს-ჩვეულებების შესახებ ლეკვარამაძე ნაშრომში "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია" წერს: "ძველად ფიქრობდნენ, რომ "ყვავილსა" და "წითელსა" ავადმყოფში იწვევდნენ ანგელოზების, ეგრეთ წოდებული "ბატონების" დასახლება. როცა ეს მოულოდნელი სტუმრები ვისიმე ოჯახს ტანჯვის შემსუბუქებლად ეწვეოდნენ, უნდა ედიდებინათ "ბატონები" და გაგვეკეთებინათ ის, რაც მათ ესამოყენებოდათ, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი სახლს არ დატოვებდნენ ისე, რომ თან მსხვერპლი არ წავიდოთ.

ჩვეულებრივად გაისმოდა ჩონგურის ხმა და "იგ-ნანას" სიმღერა. ქალები, რომლებიც ავადმყოფს გარს ეხეიდნენ, ართობდნენ "ბატონებს" ცეკვით. ცეკვეს თან ახლდა ეგრეთ წოდებული სააქიმო ანუ სამკურნალო სიმღერები "იგ-ნანა" და "ბატონები" ანუ "საბოდნით". სამკურნალო ცეკვა "იგ-ნანას" თანხლებით უფრო ხშირად გვხვდება ქართლსა, კახეთსა და რაჭაში. ცეკვას "ბატონების" თანხლებით კი ასრულებდნენ იმერეთსა და გურიაში. ცეკვის თანხლებით ორივე სიმღერა, სხვა სიმღერებთან შედარებით, სრულდებოდა წყნარ ტემპში. სიმღერის ზომა თავისთავად განსაზღვრავს ცეკვის ტემპსა და რიტმს.

ავადმყოფზე ზემოქმედების ამ თავისებურ ხერხებს გარკვეული აზრი ჰქონდათ, კერძოდ მონოტონური მუსიკა და მსუბუქი საცეკვაო მოძრაობები ავადმყოფს პიანოზური ძალის მდგომარეობაში ამყოფებდნენ და მათ ერთგვარ შეებას აძლევდნენ" (ლეკვარამაძე, "ქართული ხალხური ქორეოგრაფია", გვ.37-38).

გბარდავაცელი ნაშრომში "ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები" აღნიშნავს: "ბატონების" კულტის მნიშვნელოვან დამახასიათებელ მხარეს შეადგენდა ზვარას დაყენებისა და საერთოდ სახადიანი ავადმყოფის მიმართ "თავსშემოვლებისა" და გარშემოვლის რიტუალი, რომლითაც ხორციელდებოდა "ბატონების" თავყვანისმცემელთა წრის სახის ქმედობანი - ავადმყოფის გარშემო წრის გაკეთება, მის ორგვლივ შემოვლა, სხვადასხვა საბოძვარისა და საზვარაკო საქონლის შემოტანა. "ბატონებიანს" წრიულად გარს შემოვალდებდნენ ან შემოუტარებდნენ "ბატონების მოსაფენს" ანუ ბატონების მასათმევ ხონებს, თეთრ ფულებს, თეთრი ფერის თხას ან ციკანს, რომლებსაც შემდეგ წითლად შეღებვდნენ და წითელი ნაჭრებით შეამკობდნენ საზვარაკო საქონელს - ძროხას, ხარს, ხბოს, ცხვარს, ბატკანს, როგორც ვიცით, ზვარად დაყენებულ ფრინველებისა და საქონლის დაკვლა არ შეიძლებოდა; საქონელს სახლში სტოვებდნენ, ხოლო ფრინველებს სახადიანი ავადმყოფის მორჩენის შემდგომ წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის გალავანში შეაფრენდნენ.

ამის გარდა გარს უვლიდნენ: სახადიანს დედა, "ბატონების ქურუმი", სახადიანის მახლობელი ნათესავები და მეზობლები. გარშემოვლა ხდებოდა ერთი მხრით, ცეკვით და გლობით, უეჭველად თეთრებში ან წითლებში შემოსილი, ხშირად გულისბირგასნილი და მუხუბამოყრილი, ზოგჯერ კი სრულიად შიშველი მანდილოსნებისა და, მეორე მხრით, დაიოქილად, დაოთხილად და ფოფხვით აგრეთვე ან აღნიშნული ფერის ტანსაცმელით შემოსილი ან სრულიად შიშველი ქალებისა, რომელთაგან ზოგს კისერზე ვაზის ნერვის წნეღის ან რკინის უღელი ედგა, ხელში ანიჭებული თაფლის სათილები ეჭირა და ხელის გულზე ბაზმები ეთოთ (გბარდავაცელი, "ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები" გვ.129,130).

არსებობს ნერგული დაავადების ისეთი სახეობა, რომელიც მედიცინაში "ქორეის" (ე.ა. ცეკვის ეპიდემიის) სახელწოდებითაა ცნობილი. "ქორეა", როგორც დაავადება, გარეგნულად ავადმყოფს თავდავიწყებამდე ცეკვის სახით მიმდინარეობს. იგი მიეკუთვნება ნერგული დაავადების ისეთ სახეობას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია კიდურების და სახის კუნთების უნებლიე და უწყსრიფო მოძრაობები, რომელიც მხოლოდ ძილის დროს წყდება. აღნიშნული დაავადება "ქორეასთან" ერთად "წმინდა ვიტას" (წმინდა სიცოცხლის) სახელწოდებითაც გვხვდება. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ავადმყოფები ცეკვის მსგავს მოძრაობებს ასრულებენ მუხის თანხლებით. გვიქრობს, რომ ნერგული დაავადების ცეკვად ქცევა, მუხის აკომპანიმენტის საშუალებით, არე მისი ცეკვის ჩარჩოებში მოქცევა უნდა ემსახურებოდეს ფსიქური აღგზნების დამშვიდების მიზნებს ანუ ავადმყოფის ისტერიული შოკიდან გამოყვანის საშუალებას. თუმცა

წინაპართა აზრით, ასეთი დაავადებით შემოვლილს თვით ღმერთი აიძულებს იცუკვოს პაპსააბებლად. ამიტომ, როგორც ნევროპათოლოგი პროფ. აშინდაძე გადმოგვცემს, "ამ სენის განკურნება, რომელიც არსებითად ისტერიას წარმოადგენდა, შესაძლებელი იყო ფსიქიური ზეგავლენით, ამიტომ იმ ხანად გაბატონებული სულისკვეთების გამო ეს აგადმყოფები განკურნებას ბოულობდნენ "წმინდა ადგილებში", წმინდა აკლდამებთან ღოცვისა და ღვთის მსახურების შემდეგ" (აშინდაძე, "მცირე ქორეის კლინიკის და მეურნალობის საკითხებისათვის" თბ. 1942 წ. გვ.3,4).

მიცვალებულის სულის მოსახსენებელი საცეკვაო წეს-ჩვეულებანი

რაფიელ ერისთავი გადმოგვცემს: "სგანთა მტკიცე რწმენით სავალდებულოა მიცვალებულთა მოსახსენებლად შესრულდეს წეს-ჩვეულებანი "ლაგვანი" ანუ ქელები, რომელიც სრულდება შემოდგომაზე და "ბაცხი" - სულის საცმონებელი, რომელიც ძალიან ჰგავს "ლაგვანის" წეს-ჩვეულებას. "ბაცხის" დროს მოწვეულები არიან ნათესავები და მეზობლები 2-4 კაცო ყოველი კომლიდან. ნათესავებს პატივებენ ვახშმად, თანასოფლელებს კი - სადილად. სადილზე მხიარულობენ, მღერაან, შემდეგ კი ცეკვავენ ფერხულს, რაც "ლაგვანის" დროს არ ხდება არაფრითარ შემთხვევაში" (ერისთავი, "შენიშვნები სგანეთზე", 1897 წ.).

საინტერესოა ასევე არქანჯელო ლამბერტის ცნობა (არქანჯელო ლამბერტი, იტალიელი მისიონერი, ქრისტიანული რელიგიის წარმომადგენელი, რელიგიური პროპაგანდის გასაწევად საქართველოში იმყოფებოდა 1833-1848 წლებში. 1854 წელს გამოცა წიგნი "სამეგრელოს აღწერა") სამეგრელოში მიცვალებულის მოსახსენებელი იმ დროს არსებული წეს-ჩვეულების შესახებ: "მეგრელები მიცვალებულის სულის მოსახსენებლად, როცა კარგად დალევენ, დროაპირებთან სუფრიდან ადგებიან ხოლმე დალეულები და ხელობელგაყრილი მღერაან და ცეკვავენ ბინდორში. თვითონ მშვენიერად ატარებენ დროს და თანაც ფიქრობენ, რომ ამით მიცვალებულის სული გასაამოვნებთ".

ყურადღების მისახურებს სგანეთში მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებანი, რომელიც "ლიფანალის" სახელწოდებითაა ცნობილი. "ლიფანალი" ეწყობოდა ახალი წლის ყვირის თავზე მიცვალებულთა სულის მოსახსენებლად. სხვა წეს-ჩვეულებასაგან განსხვავებით ამ დროს ყოველ ოჯახში სუფრა იშლებოდა მიცვალებულთათვის, რადგანაც ხალხის წარმოდგენით ამ დროს მიცვალებულები ოჯახებში ცხადდებიან. თავისთავად ცხადია, ამ დროს "ლიფანალს", როგორც მიცვალებულთა წინაშე ცოცხლების "ანგარიშებს" ოჯახში უნდა გამოეწვია როგორც სიხარული მათი ოჯახში "გამოცხადების" გამო, ასევე ოჯახის წევრთა გაზრდილი პასუხისმგებლობის გრძნობა მიცვალებულთა წინაშე. ამის გამო "ლიფანალი" როგორც მიცვალებულთა სულების საკუთარ ოჯახში გამოცხადებასთან დაკავშირებული დღესასწაული, ვფიქრობთ რომ არ გამოირცხადება ცეკვა-სიმღერის, აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ პროფ. ვ.ბარდუღაშვილის ნაშრომი "ქართული (სგანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები", რომელშიც ავტორი ფართოდ განიხილავს მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული დღეობის, "ლიფანალის", შინაარსს. იგი წერს: "ლიფანალი" გამოიყოფა მეტისმეტად ცხოველი რწმენით იმის შესახებ, რომ ამ დღეობებში მიცვალებულები ნამდვილად თავთავის სასკლებში ცოცხლებთან მიდიან და რამოდენიმე დღე-ღამის განმავლობაში მათთან რჩებიან. ამ რწმენის ნიადაგზე "ლიფანალი" მოიცავს მიცვალებულთან შესახვედრად წინასწარი სამზადისის მომენტებს, მათი მიღების ეტიკეტს, მათი გამსახიფტებისა და გრძნობა-გამოსარელების საშუალებებს" (გვ.81).

იგი ასევე აღნიშნავს, რომ "გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაც ჩვენ ამჟამად ვიხილავთ, ზემო სგანეთში დღეობა "ლიფანალის" დროს სრულდებოდა (გვ.7) და რომელთა შორის ადამიანთა მეტად ბრძიმტულ საზოგადოებაში გამოხატულებებს ფერხულის ჭრელებში გხვდებით" (გვ.48).

ავტორის ნაშრომში მოჰყავს სხვადასხვა სახის ნახატების გარკვეული ილუსტრაციები, რომელსაც "ლიფანალის" დროს ხალხი ხატავდა სახლების კარებზე, კიბოებზე და მსხვილ

აგეჯზე. განსაკუთრებით კი ისინი გომურის ხის ფსადს აჭრელებდნენ.

ნაშრომში მოყვანილი ილუსტრაციებიდან ჩვენთვის საყურადღებოა: ტაბულა XXI და მასში გამოსატული ხელისუფლად გადახვეული ფერხულის ფრაგმენტები (გვ.46) და ქალ-ვაჟის მოცეკვავე წყვილის გამოსატული (ტ. XX, გვ.44 და ნახ.4 გვ.11), ასევე ცალკეულ მამაკაცთ სილუეტები, გამოსატული მოცეკვავის პოზაში (ტაბ. X, XI ნახ.7 გვ.36) და სხვ.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ "ლიფანლის" დროს მიცვალებულთა გართობა-გამზიარულების მიზნით ადგილი ჰქონდა ცეკვებსაც, რომელიც არსებობდნენ როგორც ცალკური და წყვილური ცეკვის სახით, ასევე ატარებდნენ მასობრივი ფერხულის სახეს.

მიცვალებულის სულის მოსახსენებელ წეს-ჩვეულებათა შემოადინებული წყაროების გვერდით საცეკვაო ელემენტების მსგავს მოძრაობებს გვხვდებით უშუალოდ მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალშიც.

მესტიის რაიონის სოფ. ლახაშელის მკვიდრის, გულნარა ჭკადუას გადმოცემით, მიცვალებულის დაკრძალვის ძველად არსებული წეს-ჩვეულება სვანეთში "ჰედის" სახელწოდებითაა ცნობილი, რომელიც შემდეგნაირად სრულდება: "მიცვალებულის თაფთან, შავებში გამოწყობილი, მგლოვიარე ქალთა ერთი ჯგუფი რეალგვარად მოეწყობა (როგორც წესი "ჰედში" მონაწილეობენ ის ქალები, რომელთაც მოკლე დროის განმავლობაში დაკარგული ჰყავთ ახლობლები და ჯერ კიდევ მგლოვიარენი არიან). ქალთა მწკრივის თაფში "ჰედის" წამყვანი დგას, რომელიც ხმამაღლა მოსთქვამს (ქებას ასხამს მიცვალებულს და გამოთქვამს გულისტკივილს მისი დაკარგვის გამო). დანარჩენები კი ოხვრისა თუ დასტურის ნიშნად "იეპ"-ს შესძახებენ გარდა ამისა რიტუალში მონაწილე ქალები ხელებით ისეთ მოძრაობებს ასრულებენ, რომელიც ლოყების ფრჩხილებით ჩამოკაწვრას გამოსატაცებს. საბოლოოდ ქალები წრეს შეკრავენ და ფერხულის მსგავსად მოთქმითა და შეძახილით სამჯერ შემოუვლიან ცხედარს გარშემო, რის შემდეგაც უფლება ეძლევათ დამსვენებლებს მიცვალებულის ოჯახიდან გასვენებისა" (აღნიშნული ცნობა ჩაწერილია 1987 წ. ქობოლისში).

ბუნების მოვლენებთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია

საყოფაცხოვრებო შინაარსის ჯგუფს მიეკუთვნებიან ფერხულები, შექმნილი ბუნების მოვლენებთან კავშირში, რომელთა შორისაც აღსანიშნავია რაჭული ფერხული - "ქვედრულა მოდიდებულა". მოქცევილი მდინარე ქვედრულას ადიდებით გამოწვეული სტიქიური უბედურებისადმი და სვანეთში მუჟავე წყლების აღმოჩენასთან დაკავშირებული ფერხულები - "გერგილი" და "შიმა ი გერგილი".

ფ ე რ ხ უ ლ ი " ქ ე ე დ რ უ ლ ა მ ო დ ი დ ე ბ უ ლ ა "

ფერხულის შესრულების აღწერა

ფერხული მოძრაობის დაწყებამდე წინასწარ ეწყობა წრეზე სახით ცენტრისაკენ, ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ა. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დამორბეული). მასში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. შემსრულებელთა მკლავები ხელბუთი მხრებზე ანდა ზურგს უკან ქამრებშია ჩაკიდებული. ქალების მონაწილეობის შეთხვევაში მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელისიელჩაკიდებულია.

მუსიკალური ზომი - 3/4

სიმღერის პირველ რგა ტაქტზე ყოფნაა, შემდეგ კი მომდევნო რგა ტაქტის: პირველ ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ. მეორე ტაქტზე - მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭლომა).

მესამე ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭლომა).

მესოთე ტაქტზე - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვნივ.

მეექვსე ტაქტზე - მუხლში მოხრილი მარცხენა ფეხი ფეხის წვერით (ანუ ერგცერით) თაფისუფლად დაიდგმება მარჯვენა ფეხის წვერთან.

მეშვიდე ტაქტზე - მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარცხნივ.

მერვე ტაქტზე - მუხლში მოხრილი მარჯვენა ფეხი, ფეხის წვერით თაფისუფლად დაიდგმება იატაკზე მარცხენა ფეხის უკან.

აქ მთავრდება ფერხულის საცეკვაო ფრაზა, რის შემდეგაც საცეკვაო ფრაზა იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფ ე რ ხ უ ლ ე ბ ი “ შ ი შ ა ი გ ე რ გ ი ლ ი ” დ ა “ გ ე რ გ ი ლ ი ”

ხალხური გადმოცემით, გერგილი (გიორგი) თურმე პირველად წაწყდომია მეთავე წყალს ცხვარეაშში (ადგილი სვანეთში) და დაუღევია, რას შემდეგაც თითქოსდა ისე გაბრუებულია (დამთვრალა), რომ რამდენსაც წინ მიდიოდა, იმდენს უკან ბრუნდებოდა. იგივე შინაარსისაა ფერხული “გერგილი”, “გერგილისა” და “შიშა ი გერგილის” ტექსტი საერთოა, ხოლო მუსიკალური მასალა და ფეხის მოძრაობათა კომპლექსი სხვადასხვაა. “გერგილში” საფერხულო ფეხი გათრულებულია და თავისი სტრუქტურით “თამარ დედოფალ რაგქენისას” ფეხის მოძრაობას წააგავს.

“შიშა ი გერგილის” ფეხის მოძრაობა “მრგვალი ფეხია”, ე.ი. ის “გერგილის” ფეხის მოძრაობასთან შედარებით უფრო მარტივია.

როგორც ცნობილია, ეს შედარებით მარტივი “მრგვალი ფეხი” (“მურგვალ ჭიშხი”) ახასიათებთ უფრო ადრინდელ ფერხულებს და ამდენად “შიშა ი გერგილი” უფრო ადრინდელი ფერხული უნდა იყოს, “გერგილთან” შედარებით. საერთოდ კი ვინაიდან სვანეთი მდიდარია მეთავე მინერალური წყლებით, ამიტომ ფერხულის “შიშა ი გერგილის” საწყისები უნდა გვძიოთ სვანეთის ტერმტორიაზე სვანების დასახლებასთან კავშირში.

ფერხულ “შიშა ი გერგილის” შესრულების აღწერა

ფერხულის მონაწილენი წინასწარ ეწყობიან წრეზე სახით ცენტრისაკენ. ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია, ფეხის წვერები კი დამოუკიდებელი).

ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. შემსრულებელთა მკლავები ქვევანმკლავშია და ხელებით ქამრებშია ჩაკიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელები აღჩაიკიდებული.

მუსიკალური ზომა - 2/4

სიმღერის პირველ ორ ტაქტზე ძირითადად ყოფნაა. მხოლოდ მეორე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ო) - მარცხენა ფეხს გავიქნევთ წინ ჰაერში.

მესამე ტაქტზე (ცხარეა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგმება. ერთდროულად სეულის სიმძიმე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი

მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეოთხე ტაქტზე (შა) - მარჯვენა ფეხი ერგცერით მთელი ტერფით დაიდგმება იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარჯვენა ფეხზე გადავა, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეხუთე ტაქტზე (ოდი) - მარცხენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ (ჭდომბა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზე გადავა, რომლის დროსაც ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში მოხრილი "საფერხულო ჩაერულისათვის" მზადყოფნაში მოვა.

მექვესე ტაქტზე (ო) - მარჯვენა ფეხით შესრულება "საფერხულო ჩაერული" (ე.ი. მარჯვენა ფეხს გაემართავთ რა მუხლის სახსარში, პაერში ორიბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ გაეიწეწეთ. მარჯვენა ფეხის გაქწეწასთან ერთად მარცხენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე ოდნავ მოვხრით მარცხენა ფეხს მუხლის სახსარში).

მექვიდე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (ცხარ) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგმება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა კი მოშორდება იატაკს და თანდართანობით მუხლისა და თემოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

მექვიდე ტაქტის მეორე მეოთხედზე (ვაშ) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული" (ე.ი. მარცხენა ფეხს გაემართავთ რა მუხლის სახსარში, პაერში ორიბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაეიწეწეთ. მარცხენა ფეხის გაქწეწასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

აქ მთავრდება ფერხულის "საქცეაო ფრაზა", რის შემდეგაც "საქცეაო ფრაზა" იწყება თავიდან და მეორდება ნებისმიერჯერ.

ფერხულ "გერგილის" შესრულების აღწერა

ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე, სახით ცენტრისაკენ. მასში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები.

ფეხები მესამე პოზიციაშია (ე.ი. ორივე ფეხი გამართულია მუხლის სახსარში და მთელი ტერფით ეხება იატაკს. ქუსლები შეერთებულია და ფეხის წვერები დაშორებული). მკლავები ქვედაშეხებულია და ხელისეღრმადიებული.

მუსიკალური ზომა - 2/4

სიმღერას იწყებს პირველი გუნდი

პირველ ტაქტზე ყოფნაა

მეორე ტაქტის პირველ და მეორე მეოთხედზე (ანუ მეორე ტაქტზე "გე-რე") - მარცხენა ფეხი გადაიდგმება წინ (ფერხულის ცენტრის მიმართულებით) ჩვეულებრივი ნაბიჯით, მიმდევრობით გამართული მარჯვენა ფეხი გავა წინ პაერში. სხეულის სიმაღლე მარცხენა ფეხზეა (ზეტანი მოძრაობს ოდნავ წინ). წინმგლავამდე მოძრაობენ ხელისეღრმადიებული მკლავები.

მესამე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (გილ) - მარჯვენა ფეხით გადაიდგმება ნაბიჯი უკან, ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე (ზეტანი მოძრაობს უკუმიმართულებით). ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და ოდნავ აიწეწს ზევით. ხელისეღრმადიებული მკლავები კი წინმგლავიდან უკუმიმართულებით მოძრაობენ.

ტაქტის შემდეგ ორ პერეოდზე (სი-წო) - მარცხენა ფეხი მოიხრება მუხლის სახსარში და იატაკზე ერგცერით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგმება (ჭდომბა). შეიძლება ასევე მუხლის სახსარში მოხრილი მარცხენა ფეხის ერგცერი პაერში იყოს, ე.ი. არ ეხებოდეს იატაკს. ამ დროს ხელისეღრმადიებული მკლავები ქვედაშეხებულია.

მეოთხე ტაქტზე (ცხა-რი) - მარცხენა ფეხით გადაიდგმება წინ (ფერხულის ცენტრის მიმართულებით) ჩვეულებრივი ნაბიჯი, რომლის დროსაც უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ეხება იატაკს. ხელისეღრმადიებული მკლავები მოძრაობენ ზემოგლავამდე.

მეხუთე ტაქტზე (ვა-ში) - ყოველა მეოთხე ტაქტზე აღწერილ მდგომარეობაში ან ადგილზე

დარჩენილი მარჯვენა ფეხის ერგცერის ან ცერის დაკვრა იატაკზე. ხელისეჩაკიდებული მკლავები ზემოკადა.

მეექვსე ტაქტზე (ო) - უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი გადმოინაცვლებს რა წინ, თავისუფლად ერგცერით მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება (ჭდომა), რომლის დროსაც მარჯვენა ფეხი ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში. ხელისეჩაკიდებული მკლავები ზემოკადა დაქვეითდებიან.

მეშვიდე ტაქტის პირველ მეოთხედზე (დი) - ყოვანა მეექვსე ტაქტზე აღწერილ მდგომარეობაში.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე (გა) - მარჯვენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, გაეჩვენებ წინ ჰაერში ერთდროულად დაეკრავთ იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლს.

მერვე ტაქტის პირველ მეოთხედზე წერტილით (ცბა) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხი კი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (რი) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში, ჰაერში ირბად მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ გაეჩვენებთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე, ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეცხრე ტაქტის პირველ მეოთხედზე წერტილით (გა) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მერვედზე (და) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცერიდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

მეათე ტაქტის პირველ მერვედზე (ში) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარჯვენა ფეხის წინ და მარჯვნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი თანდათანობით მოიხრება რა მუხლისა და თეძოს სახსარში, იატაკს მოშორდება და გადაინაცვლებს მარჯვნივ. ამ დროს მარცხენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (ლა) - მარჯვენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. გაგმართავთ რა მუხლის სახსარში მარჯვენა ფეხს, გაეჩვენებ ჰაერში ირბად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ. მარჯვენა ფეხის გაქნევასთან ერთად, მარცხენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარცხენა ფეხი ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში.

მეთორმეტე ტაქტის პირველ მერვედზე (შე) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება (ჭდომა). ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი კი მოიხრება მუხლის სახსარში და ოდნავ მოშორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (დივო) - მარცხენა ფეხი საწყის მდგომარეობას დაუბრუნდება, ე.ი. დაიდგება მთელი ტერფით იატაკზე. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი კი ოდნავ მოშორდება იატაკს და მუხლის სახსარში გამართულია წინ ჰაერში გაიტანება.

მეთორმეტე ტაქტის პირველ მერვედზე (გე) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და თანდათანობით მუხლისა და თეძოს სახსარში მოიხრება. ამ დროს მარჯვენა ფეხის ქუსლი ოდნავ შორდება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (რე) - მარცხენა ფეხით სრულდება "საფერხულო ჩაერული", ე.ი. მარცხენა ფეხს გაგმართავთ მუხლის სახსარში, ჰაერში ირბად წინ და მარჯვნივ გაეჩვენებთ. მარცხენა ფეხის გაქნევასთან ერთად მარჯვენა ფეხის ქუსლს დაეკრავთ იატაკზე. ასევე მარჯვენა ფეხს ოდნავ მოვხრით მუხლის სახსარში.

მეცამეტე ტაქტის პირველ მერვედზე (გილ) - მარცხენა ფეხი იატაკზე მთელი ტერფით

მარცხნივ დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარცხენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (სივო) - მარჯვენა ფეხი იატაკზე ერგცეროდან მთელი ტერფით დაიდგება. ერთდროულად სხეულის სიმაღლე გადავა მარჯვენა ფეხზე. ამ დროს ადგილზე დარჩენილი მარცხენა ფეხი ოდნავ შორდება იატაკს.

აქ მთავრდება პირველი საცეკვაო ფრაზა.

მეთოთხმეტე ტაქტზე (ცხა-რი) - მარცხენა ფეხით გადაიდგება წინ (ფერხულის ცენტრის მიმართულებით) ჩვეულებრივი ნაბიჯი. ამ დროს უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი თავისუფლად ერგცერით ეხება იატაკს.

ხელისხელჩაიდებული ქვედაშეხებული მკლავები მოძრაობენ ზემოლაგამდე (ისე, როგორც მეოთხე ტაქტზე იყო აღწერილი).

მეთხუთმეტე ტაქტზე (ვა-ში) - ყოვნა მეთოთხმეტე ტაქტზე აღწერილ მდგომარეობაში ან ადგილზე დარჩენილი მარჯვენა ფეხის ერგცერის ან ცერის დაკვრა იატაკზე.

ხელისხელჩაიდებული მკლავები ზემოლაგშია.

მეთექვსმეტე ტაქტზე (ო) - უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი გადმოინაცვლებს რა წინ, ერგცერით თავისუფლად მარცხენა ფეხის წინ და მარცხნივ დაიდგება (ჭდომბა), რომლის დროსაც მარჯვენა ფეხი ოდნავ მოიხრება მუხლის სახსარში.

ხელისხელჩაიდებული მკლავები ზემოლაგდან ქვემოთ დაეშვებიან.

მეჩვიდმეტე ტაქტის პირველ მერვედზე (დი) - ყოვნა მეთექვსმეტე ტაქტზე აღწერილ მდგომარეობაში.

ტაქტის მომდევნო მეოთხედზე წერტილით (ვა) - მარჯვენა ფეხს გაემართავთ რა მუხლის სახსარში, გავიქნევთ წინ შაერში, ერთდროულად დაეკრავთ იატაკზე მარცხენა ფეხის ქუსლს.

მეჩვიდმეტე ტაქტზე აღწერილი მოძრაობა-მდგომარეობა იგეგვა, რაც მეშვიდე ტაქტზე იყო აღწერილი. ამის შემდეგ თანმიმდევრობით შესრულდება:მეთვრამეტე ტაქტზე - მერვე ტაქტზე აღწერილი მოძრაობა-მდგომარეობა, მეცხრამეტე ტაქტზე - მეცხრე ტაქტზე აღწერილი მოძრაობა-მდგომარეობა და ა.შ. ყოველთვის გაეორდება ის ფრაზა, რომელიც აღწერილია მეოთხე და მეთოთხმეტე ტაქტების შორის (ე.ი. მეორე საცეკვაო ფრაზიდან გამოაკლდება პირველი საცეკვაო ფრაზის დროს მეორე და მესამე ტაქტებზე შესრულებული მოძრაობა).

ქვედრულა

ხალხური, ჩაწ. პპერიშვილის მიერ

ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი- ბუ-ღა ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი

ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი- ბუ-ღა ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი

ბუ-ღა თან-შო- აქვს შოა ღა ბა- ჩი-ა

ბუ-ღა ჩი-ა ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი

ჩი-ა ქვედ-რულა- ღა შო- ღი-ღი ბუ-ღა

ღი-ღი ბუ-ღა თან-შო- აქვს შოა ღა ბა- ჩი-ა

ზომიერად

შეშა-ა ძერ გი-ღი-ო ყხა-ა ვა შა ო-ღი

ო ყხა-ა ვა ში-ეშა ო-ღი

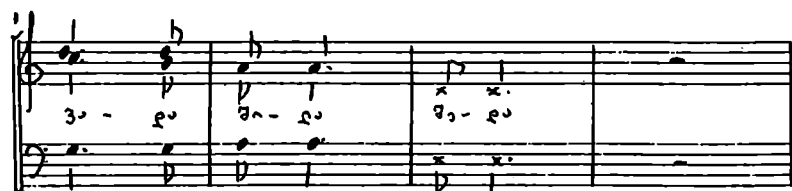
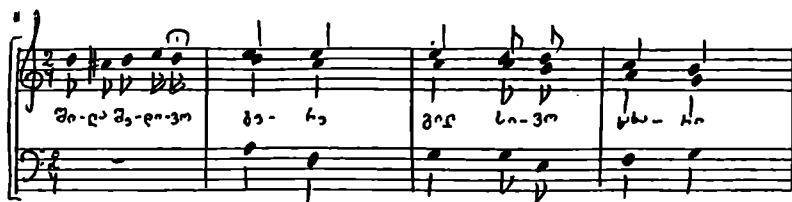
გერ-გელ სი-ვოი ყხა-ა ვა შა ო-ღი

ო ყხა-ა ვა ში-ეშა ო-ღი

ყხა-ა ვა ში-ეშა

გერგელი

ხალხური, ჩაწ. აფილფანის მიერ



უამინდობასთან დაკავშირებული ქართული ხალხური წეს-ჩვეულებანი და მათში გამოყენებული ქორეოგრაფია

იგ-ჯაგახიშვილის გადმოცემით, საქართველოში ამინდის ღვთაების "ვლის" თაყვანისცემისა და განსახიერების ნაშთად "ლაზარობა" იყო მიჩნეული.

ზაფხულში, როცა გვალვა დადგებოდა ქალები შეიყრებოდნენ. მოიტანდნენ "ლაზარეს" ქანდაკს და სოფელს ჩამოუვლიდნენ სიმღერით:

"ახ, ლაზარე, ლაზარე!

ლაზარ მოდგა კარსა,

ამრიალეს თვალსა,

ცხაგი აცხაგებულა (ცხაგი მიწის გასაცრელი საცერი)

წვიმა გაჩქარებულა

ღმერთო მოგვეც ცის ნამი,

აღარ გვინდა მზის თვალნი

ღმერთო მოგვეც ტალახი

აღარ გვინდა გორახი!"

თუ გადაუღებელი ადრდიანობა იყო, ლექსის მეორე ნახევარში ტალახის ნაცვლად ამ წესის ამსრულებელნი მ.ზუს მოითხოვდნენ:

"აღარ გვინდა ცის ნამი,

ღმერთო მოგვეც მზის თვალნი,

აღარ გვინდა ტალახი,

ღმერთო მოგვეც გორახი!"

"ლაზარეს" შემსრულებლებს ყოველი მოსახლე კვერცხებსა და ფქვილს აძლევს. ზოგან შემორჩენილა ჩვეულება - ერთ-ერთ ქალს შერჩეულს მომღერალთა წრიდან, სახლთან სიმღერის დროს სახლის პატრონი წყალს გადაასხამს.

ს.მაკალათიას ცნობით, მესხეთ-ჯაგახეთში ზოგჯერ ქალები გუთანში შეებმან. ერთ ქალს გუთნის დედად აირჩევენ, მეორეს - მესრედ სხვათა კი გუთანში შეებმან, გუთანს წყალში გაათრევენ და ხვნა-თესვას წარმოადგენენ, თანაც ლაზარეს ავადარს შესთხოვენ (დ-ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები", თბ. 1948, გვ.87,88).

ს.მაკალათიას ანალოგიური წეს-ჩვეულება აღწერილი აქვს ნაშრომში "ხევსურეთი". იგი წერს, რომ გვალვის წინააღმდეგ ხევსურები სხვადასხვა მაგიურ საშუალებებს მიმართავდნენ, კერძოდ, "გვალვის დროს დედაპალები წელსზევით დატიტლდებოდა, სახნის-უღელს წაიღებენ და წყალზე კვალს გაავლებენ. ორი ქალი უღელს შეებმის, მახნავი (გუთნის დედა) უკან მიჰყვება. მწიფავი წინ მიუძღვის და "ზარებს" გუთანს წყალში სამჯერ გაატარებენ, წყალს ერთმანეთს შეისხამენ და იძახიან: "აღარ გვინდა გორახი, ღმერთო მოგვეც ტალახი".

წყალში ხვნა-თესვის წარმოდგენა, რ.ერისთავის მოწმობით, თიანეთშიც სცოდნიათ.

ხევსურეთში ხვნა-თესვას რომ მორჩებოდა, გუთნის საღმრთოს იმდინ. ამ დროს მთავარ ხატში წაქვნი, საკლავს დაკლავენ, საჭმელსა და კვერებს ოჯახები მოიტანენ და აქ ქმ. გიორგი ჯაჭველს შეევედრებოდა ჭირნახულის კარგი მოსაყალი და ზომიერი დარ-ავდარი მოგვეციო, მაგრამ ავდარი სეტყვით არ მოვიდეს ხევსურები ელმას ესევწებოდა.

დარ-ავდრისა და სეტყვის წინააღმდეგ სოფელი ამასთანავე "ნაკვეთ დღეს" ანუ უქმე დღეს აწესებს (ბარასკეცს ან შაბათს). გუთანს რომ გამოუშვებენ, მივლენ ხატში, დაუკლავენ სასოფლო საკლავს, და შეევედრებოდა - სეტყვამ ყანები არ დასეტყვოს და ზომიერი დარ-ავდარი მისცეს. გინც ამ უქმეს გატყავს, მას სოფელი აჯარიმებს" (გვ. 221-222).

ფშაველს ჯეჯილი რომ ამოვსა, თემი თუ სოფელი, ასევე "ნაკვეთ დღეს" აწესებს და ყანა რომ გვალვამ, სეტყვამ ან ნიაღვარმა არ გააფუჭოს, სოფელი ივრობება კვერის ან ადგილის დედის ხატთან, სადაც ხევისბერი დაილოცება, მაგრამ ჯეჯილი რომ გაზარდოს და ამისათვის მას ბქონდეს ზომიერი ნამი და სითბო, ფშაველები ევედრებოდა ცა-ღრუბლის პატრონს დამასტეს. გვალვისა ან ავდრობის დროს ფშავეს-ხევის ღებები საერთო ხარჯით დაიღებენ კურატსა და ერთ ცხვარს და დამასტეს ხატში თავს მოყრიან. ხატში ხევისბერი დამასტეს წმ. გიორგის

შევედრება, თუ გვალგა ცის ნამის მოცემას, ავდრობისა კი - ტაროსის ამინდს.

სეტყვისა და ნიაღვრის ასაცდენად ფშავეში მარიამობისთვის ერთ-ერთ დღეს უქმედ ინახავენ და წმ. ელიას ევედრებიან - აბურებული ყანა სეტყვამ და ნიაღვარმა არ გაანადგუროს" (ს.მაკალათია, "ფშავე", გვ. 182, 182).

რაჭაში, იმერეთსა და სვანეთში ლაზარობის მაგივრად გონჯაობა იმართებოდა.

რაჭაში როცა სოფელს გვალგა შეაწუხებდა, ერთი მათგანი წელს ზემოთ შიშვლდებოდა, მთელ ზეტანსა და სახეს ნახშირით "გაიგონჯავდა", ზხელში ასკილის გრძელ ჯოხს დაიჭერდა. მოთამაშენი სოფელს კარდაკარ დაუვლიდნენ და თან იძახოდნენ:

"რილასაო, რილასაო

ღმერთი მოგვცემს წვიმასაო,

გაგვიცეთებს ყანასაო,

ყანასა და ყანასაო,

ყანის ნამუშევარსაო".

სახლიდან ქალი და კაცი წყალს გადასხამდნენ მოთამაშეებს, როგორც წესი, სახლის ბატონებს გონჯაობის მონაწილეობისათვის "საციქველი" (სამოციქულო) უნდა მიეცათ, უმეტეს შემთხვევაში კვერცხები, რომელსაც სიმღერით ითხოვდნენ ხოლმე:

"გონჯა მოდგა კარებსა

ატრიალებს თვალებსა.

ღვინო გონჯას არ ჰქონა

მიდის და სთხოვს კაცებსა

ღვინო გონჯას არ მისცეს

ხელი ჩაჰკრა ხალამსა

ღმერთი მისცემს ბარაქასა".

(დ.ჯანელიძე, "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები" თბ. 1948, გვ.88-90).

იმერეთში გონჯას 10-15 წლის მთლიანად გაშიშვლებული და შემურული ბავშვი წარმოადგენდა. მას ხელში ჯოხი ეკავა და სიმღერით იმუქრებოდა:

"გონჯა მოდგა კარსა

აბრიალებს თვალსა

გინც საციქველი არ მისცეს

გვალგა მის ყანასა".

ს.მაკალათიას აღწერით, მესხეთ-ჯავახეთში გვალვის დროს კოტი-კოტის (ანუ ლაზარობას) თაბამოშობდნენ. გვალვის დროს სოფლის გოგო-ბიჭები შეიკრიბებოდნენ, აირჩევდნენ ერთ ქალწულს, ქალს, რომელსაც თავზე ადგამდნენ თასს და მასზე გადახურავდნენ ჩარყათს (შარფს), თასიანი ქალის მეთაურობით ოჯახებში დაივლიდნენ და თან მღეროდნენ: "ლაზარ მოდგა კარსა". ოჯახის ბატონობები წყალს ჩაასხამდნენ ქალის თასში და მათ ასარქერენბენ კვერცხით, ფქვილით, ფულით და სხვ.

საინგილოში, ზღმოცემით, ლაზარობა გვალვიან ამინდში იციან, ხოლო კოტიობა - ავდრიანში. ხშირი წვიმების დროს შეიყრიან ხოლმე თავს სოფლის ახალგაზრდა ბიჭ-ბებო და მთელ სოფელს ჩამოუვლიან. წინ მოუძღვით ბელადი, რომელსაც ხელში უჭირავს კოტიტი (ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი დიდი დედოფალა), ვისთანაც მივლენ დარწხას (ალბათ ეზოს კარს) დაუკაკუნებენ, შევლენ ეზოში და შესაძებენ:

"კოტი, კოტი, კოტიმატი

კოტის სალაში მიეცით, კიპო, კიპო!

დღეს მოგვცით ფქვილი

ხვალ გამოვა მზეო, კიპო, კიპო..." (გვ. 90-91).

ამბაკო გიორგის ძე თათარაძის გადმოცემით, სოფ. ქორთაში (ზემო რაჭა) ძველად ასევე იმართებოდა "კონიჯრობა" (დღესასწაული კოხის ანუ სეტყვის წინააღმდეგ), რომელსაც მართავდნენ ყოველი წლის 8 მაისს. ამ დღეს ხალხი თავს იყრიდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილზე (ნასაყდართან), დაკლავდნენ საკლავს და მოილხენდნენ, ცეკვავდნენ ფერხულსა და ცეკვა "ქართულს".

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ამინდთან დაკავშირებულ სანახაობებს შორის “კოხინჯრობის” გარდა სხვა შემთხვევაში ცეკვა არ არის ნახსენები, მაინც დაუჯერებლად მზგანია, რომ ეს სანახაობები საერთოდ არ გულისხმობდნენ ცეკვას, განსაკუთრებით კი მათი დასკვნითი ნაწილი, რომელიც სურსათ-სანოვაგით დატვირთულ მოთამაშეთა ღრეობას ითვალისწინებდა. არ ვგვონია, რომ ოცე გამოიყენებოდა ღვინისა და ცეკვა-თამაშს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საფურადღებოა ასევე ს.მაკალათიას ცნობა ჯადმოცემული ფშაგში ამინდის კულტთან დაკავშირებული სანახაობის შესახებ: “ფშაგში გგალვას, სეტყვას ან ნიაღვრს ყანა რომ არ გეფუჭებინა, სოფელი იყრებოდა “კვირიას” ან “ადგილის დედის” ხატთან, სადაც ხევისბერი დაილოცებოდა” (ს.მაკალათია, “ფშაგე” გვ.182,183), მაგრამ იმავე ავტორის ცნობით, “ხატი რომ მხეწწარს წყალობედეს, როგორც წესი, ყოველმა მათგანმა აუცილებლად უნდა იცეკვოს მიუხედავად ასაკისა” (იქვე გვ. 209).

ყოველივე ზემოაღნიშნული კი იმაზე მიუთითებს, რომ ნაკლებად სარწმუნოა ამინდის კულტთან დაკავშირებულ დღესასწაულებზე ცეკვა-თამაშის არსებობის ეჭვის ქვეშ დაყენება.

დიდი სახალხო სანახაობა “ყვენობა” და მასში გამოყენებული ქორეოგრაფია

საქართველოში ძველთაგანვე ყველიერის დასასრულს, “შაგ ორშაბათს”, ეწყობოდა დიდი სახეიმო სახალხო სანახაობა, რომელმაც ჩვენ დრომდე “ყვენობის” სახელწოდებით მოაღწია. “ყვენობას” თავისი წყობა გააჩნდა. მას თავისებური ნიღბები და სახიობა პქონდა და მასში მთელი ხალხი იღებდა მონაწილეობას.

დ.ჯანელიძის აზრით, “ყვენობაში” სამი მთავარი დანაშრევი (შინაარსიდან გამომდინარე სამი სხვადასხვა შრე, სახეობა) არსებობს: მათ შორის პირველი – საკულტო ცერემონიალებისა და წარმართული მისტიკების გადმონაშთებს შეიცავს. მეორე დანაშრევი მოწმობს, რომ წარმართული მითოლოგიის წიაღიდან გამოსული ყვენობა საერო სანახაობად განვითარებულია და ქართველი ხალხის დამპყრობელთაგან განთავისუფლებისათვის გმირული ბრძოლის გამოშხატველად ქცეულა. მესამე დანაშრევი XIX–XX საუკუნეთა ნაყოფია და მასში ასახულია ქართველი ხალხის რუსეთის ცარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა.

პირველი დანაშრევის მაგალითია ყვენობაში გადმოცემული ბუნების განაყოფიერების და შედიერების კულტის გამოშხატველი გადმონაშთები, რომელთა შორის აღსანიშნავია:

1. გორის ვარიანტი

გაშლილი ხალხი შუაგულ ქუჩაზე ნელი ნაბიჯით მოდის, ისმის ზურნის ჭყბინი. ყვირილი, ძახილი, ორი აზიდული აქლემი ნელი ნაბიჯით ზღაზვნით და ქანაობით შიბაძეებს აქლემის კუბან ზურგზე კაბით გადარჩხული, სახეშოხუნული, მკერდჩაგრდნილი ქალი (თუ კაცი გერ გარჩეგ) მორცხად, თავჩაქნდრული იღიმება და აღმაცერად აქეთ-იქით იცქირება. თავზე თავშალი შემოუკრავს, შუბლზე წამოუწეფია და ნიკაბთან მარყუჟად შეუკრავს.

მეორე აქლემზე მჯდომი ყარაჩოლულად ჩაცმული კაცი თამამად იცქირება. აქლემთან ერთად ისიც აქეთ-იქით ქანაობს, იზნიქება, ივრისება, იმანჭება, შაგ ულაშვებს ივრებს.

ორივეს თავზე დამსხვრეული გავრგვინები ადგათ. გაეს სპარსული ჩაღმა ზურავს, სპარსული ხმალი და ხანჯალი წელს უშვებებს. ისინი ნეფე-დედოფალივით ერთმანეთს არ სცილდებიან. ნეფე შიარულაა, ხალხს ამზიარულებს. ოცე ზშირად დედოფლისაქან გადაიწევეს, ხელს მოხვევს და კოცნის. დედოფალი ინიბება, მორცხვობს. ბიჭები იცინიან, ყვირილი, სტვენა, ძახილი და ზურნის ჭყბინი ქუჩას ამზიარულებს. მცხოვრებნი სახლებიდან გარეთ გამოვობიან. ორი ჩოხიანი გამვლელთაგან კრავს ქედში ფულს აგროვებს. ზოგან ბრბო შეჩერდება, მამინ ზურნა უფრო აჭყინდება. ვინეუ ახალგაზრდა წრეს მორკალავს. აქლემებს დააქოქებენ, ნეფე დედოფალი ჩამოსხამენ. პატარა ბიჭები გაეცეცებული თვალებით შესცქერიან დედოფალს – უნდათ გაოთონ ქალი თუ კაცი. ჩამოსვლისას რომ ფეხებს აიშვებს და კაბის ქვეშ შარვალსა და წიადეს

გამოაჩენს - ყველა შეპყრობილს, მიგარდებიან ჩქმეტენ, მერდს უსინჯავენ, ხტიან და ოცნიან. სათამაშო წრეში ნეფე დედოფალს ხელს კერით შეაგდებენ, ზურნა "ლეკურს" ააჭყობენ და ორი წყვლილი წულა-ერთი კაბის ქვეშ და მეორე-ჩოხის ქვეშ - ათამაშდება, ხტუნავს და ჭყინტებზე დგება. მერე ისევ აქლემებზე შესვამენ და არეული ხალხი შუა ქუჩით კვლავ დაიძვრის. დღის განმავლობაში ქუჩებს მოივლიან, საღამოს კი ლიხსვის ბირას გავლენ, ნეფე-დედოფალს ჩამოსვამენ, გვირგვინებს მოხდიან, მათ კი წყალში გადამყრან. ამოწუმბავენ. ზედმეტ ტანსაცმელს გახდიან და ჩვეულებრივი ტანსაცმლით სუფრაზე დასვამენ მოგროვილი ფულით ქეიფს შეყვებიან, შებინდებისას კი კრივს გამართავენ.

ყვენობაში "ლეკურის" აჭყობინება და მის აკომპონირებულ ცეკვა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ აღნიშნული ყვენობის გორის ეს ვარიანტი XIX საუკუნის ფარგლებს არ სცილდება.

2. ოჩამჩირე (1809-1912)

მონაწილენი:ყვენი, დედოფალი, ეშმაკები, შაფრები. გარმონზე დამკვრელი, მოთამაშენი. თამაშობდნენ ნაბდის ნიღბებით. ჩაფრები იცავდნენ ყვენს და მის მეუღლეს. ყვენი თავის ამალით კარდაკარ დადიოდა. ისინი მოსახლის ეზოში ცეკვა-თამაშით შედიოდნენ. ყვენის განკარგულებით ჩაფრებს სახლიდან საჩუქრები გამოჰქონდათ. ხშირად ჩაფრები არშეყოფას უწყებდნენ დისახლის, მაგრამ როგორც კი ყვენის განკარგულებას გაიგონებდნენ, თავს ანებებდნენ. ეშმაკები გარს უტრიალებდნენ დედოფალს და ეძებდნენ შემოსევას ყვენის ცოლისათვის ეკოცნათ, რაც იწვევდა სცილ-ხარხარს. ყვენის ცოლს ჩაფრები იცავდნენ, მაგრამ ხშირად თვითონაც ეკოცნიდნენ. ეშმაკებს ცეკვაში გამოჰყავდათ დედოფალი და ერთმანეთს ეცილებოდნენ დედოფლის ხელს შევლებაში.

3. სოფ. კოდა (XIX საუკუნის 60-იანი წლები)

გას.ბარნოვის გადმოცემით, გასული საუკუნის 60-იან წლებში თბილისის მიდამოებში განსაკუთრებით დიდი ყვენობა იმართებოდა. აქ ყვენს კანჭის ძვალს ჰკიდებდნენ, რომლის მოძრაობით მაყურებელს ის ერთიოვლ სკენებს უმართავდა (რომელიც, ჩვენი აზრით, არ გამოირიცხავდა სატრფიალო ხასიათის ცეკვებს).

პატრიოტული ხალაშქრო ყვენობა

მეორე დანაშრევის მაგალითები:

1. ძველი ყვენობა - თბილისი.

თბილისში ძველი ყვენობა დიდი ცერემონიით სრულდებოდა. ერთი მოთამაშეთაგან წარმოადგენდა ყვენს, მეორე მეფეს. მათ ბანაკთა შორის იწყებოდა ბრძოლა, რომელშიც ყვენი ყოველთვის მარცხდებოდა. ყვენს მდინარეში აგდებდნენ, თითქმის მისი დახრჩობა უნდოდათ. შემდეგ მაყურებელთაგან ფულს კრეფდნენ და მოთამაშენი წარმოდგენის დასრულების შემდეგ ქეიფობდნენ.

2. თბილისი (XVII-XVIII საუკ.)

ძველად ქართველი მეფეების დროს თბილისის ყოველი მხრიდან იერიშებოდა ხალხი, რომელიც იკაზმებოდა ბერიკული ტანსაცმლით და უმეტესი ნაწილი ცხენებზე სხდებოდნენ. მათ წინ უძღოდათ სპარსელ ყვენი და მოკაზმული, რომელიც ვერც იჯდა. მას სახე შემურული ჰქონდა და გადაკრუნებული ტყაბუჭი ცეკვა. ისინი ბირველყოფლისა სასახლისაკენ გასწევდნენ. ამ დღეს ქალაქი ღებულბოდა სადღესასწაულო საზეიმო სახეს. მსგელობაში მონაწილეობდნენ ხელოსანთა საამქროები თავისი ნიშნებითა და მუსიკით. მეფის სასახლეს რომ მიაღვებოდნენ, ხმაურით აძახდნენ - ყვენს სალამო. მეფეები ჩვეულებრივად ხალხს სისარულით ესალმებოდნენ და ღებულბოდა უხვად აჯილდოვებდნენ ვერცხლის ფულით, რასაც ბიზანტიან ქუჩაში გამოჰყრიდნენ. შემდეგ ხალხი გასწევდა დიდებულთა სასახლეებისაკენ. საღამოს ხალხი ნაბირისაკენ

რიყვზე მიდიოდა, სადაც ეწყობოდა შეკრებილი ფულით შიარული ქეიფი. უკრავდა მუსიკა და დიდხანს, ნაშუაღამევს შემდეგაც ხალხი ქეიფს განაგრძობდა.

3. თბილისი

მთელი ქალაქი ორ უბნად, ორ მხარედ იყოფოდა და ერთი მეორეზე მიდიოდა. დამარცხებულ ყვეს მისი მსახრებით ლაფში აგდებდნენ. შერცხული მოკრივენი კი საერთო ლხინს მართავდნენ. ლაფში ამოწუმბული, დამარცხებული ყვენი კი მისი ამალით ქალაქ გარეთ უნდა გასულიყო. იქ გაემართა ცალკე ლხინი (ჟურნ. "კვალა" - ყვენობის კუდი 1894 წ. #20 გვ.მ).

4. ჯავახეთი (1880)

"მთელი სოფლის გაჟვრება გროვდება ერთ დიდ დარბაზში იწვევენ დაფა-ზურნას და წინადვე ამორჩეულს ამ დიდებისათვის ყვეს (კაცს ცოტა ხანშიშესულს და ოხუნჯს). დაფა-ზურნა უკრავს. ხალხიდან ზოგნი თამაშობენ, ზოგნი კი ყვესა და ბერიკას კაზმავენ.

ბერიკა და ყვენი შუა დარბაზში იცეკვებენ, შემდეგ ყვენი და ბერიკა ხალხთან ერთად გარეთ გამოდიან. მათ წინ დაფა-ზურნა მიუძღვით. ყვეს ცალ ხელში ქაღალდი უჭირავს და ცალ ხელში ნახშირი - ვითომ საწერ კალამია. ყვენი ბრძანებას აძლევს ბერიკას. ყვეს გორზე შესვამენ და ისე დაატარებენ. ბერიკა დაფა-ზურნის თანხლებით სახლებში შედის, ხარკს პერებს. როცა ბერიკას გაიმოსვლა აგვიანდება, ყვენი ბრაზობს. ხარკად ღებულობენ არაყს და ბურს. ბურს ყიდიან და ამ ფულით ქეიფობენ" (გ.კობტონაშვილი, "წერილი ჯავახეთიდან" გაზ. "ივერია" 1889წ. #50).

რუსეთის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლის გამომხატველი ყვენობა

მესამე დანაშრევის მაგალითობა

1. თბილისი (1888 წ.)

ზოგიერთი უბნის ყვენები, სამსახურიდან გამოგდებულ "ბიანიცა კაბიტნების" მუნდირში არიან ჩაცმულები. ზოგს მურის მაგიერ ხელთქმნილი ნიღბები აქვს სახეზე ჩამოფარებული. თვითონ ყვეს გადმობრუნებული ტყაბუჯი აცვია. ერთი ყვენი აქლემზე შეესვათ და თავზე შაქრის ქაღალდის ფაფახი დაეხურათ. ურმის თვლებზე კიდევ ლუგანის ქარხნის ზარბაზანი ედოთ; ბოგოზკაში კამეჩები ჰყავდათ შებმული. წინ მიუძღვოდნენ შებოროტი ტუსალები, რომელთაც გარს შუბიანი ჯარისკაცები მისდევდნენ. ქალაქის გამგეობის წინ კი ყვენად ჰყავდათ ჯვრიანი ბოლოკენიკი და ხარკსა ჰკრეფდა ვიღაც მუნდირიანი კაცი.

2. თბილისი (1886 წ.)

ყვენი გორზე ბირუკულება იჯდა. მას უკან მისდევდა "ტაჭკა", რომელშიც იყო კაკარდოსანი, ეილეტებიანი მოხელე. ხელში ეჭირა გვებერთელა კალმისტარი გზირები დაიჭრდნენ ქუჩაში გამგელს და მიიყვანდნენ მოხელესთან. მოხელე ყვეს მოახსენებდა და ყვენიც ხარკს შეაწერდა. მოხელე გორის კუდის ქვეშ ამოაწებდა კალამს და ჩასწერდა ხარკის რაოდენობას. ყვენის ზენკარგულებას გადასცემდა გზირებს, რომლებიც ჰკრეფდნენ ხარკს.

3. სოფ. სტეფანწმინდა (ხევი - 1897 წ.)

მონაწილენი: "ყვენი", "ატუტანტუი", "პერევიოიკი", "საზინადარი", "ბისარი", ჯარებისა და "ჯანდარმების" უფროსები, "არაბი" ანუ მასხარა ანუ არტისტო, "ჯარისკაცები", "ჯანდარმები", (პოლიციელები) "ჩუხაზუნები", სენტორები, ექიმები, "ბალაჩი".

"ყვენის წინაშე თავმოყრილ ხალხს საზინადარი არყითა და ხაბიზგინებით უმასპინძლებდა. გააბამდნენ "ფურსისას სიმღერით". ყვენი საჩივრებს ღებულობს, ხენატის საქმევს არჩევს და სასამართლოს წარმოადგენს. სენატო ზოგს ჩამოხრჩობას მოუსჯის, სახრჩობელა იქვეა გამართული დანაშაუვს მხრებში თოკს გაუყრდნენ და რამდენიმე წუთით სახრჩობელაზე ჩამოჰყიდებენ. '19

“გაროზგას” გადაუწყვეტენ, ზოგს თოვლში ფეხშიშველა აყენებენ.

როცა ხალხს ასამართლებდნენ, ყვენის ფეხებთან რაღაცამ იფეთქა და არე-მარე ბოლმა მოიცვა. დამნაშავენი შეიბყრეს. ყვენი სიბრაზისაგან წვერებს იღუჯეს და დამნაშავეების სიკვდილით დასჯას მოითხოვს. სენატი დამნაშავეებს ეკითხება – “რად ჩაიდინეთ ეს ბოროტება?” ავაზაკებმა უბასუხეს – “ჩვენ შეგვარწუხეს მოხელეებმა. ვიჩივლეთ ყვენთან, ყვენმა ყურადღება არ მოგვამცია, ამისათვის განვიძრაბეთ მისი მოკვლა”.

ეწყობა ყვენისაგან ჯარებს “სმოტრი”. ალღუმის სრული წარმოდგენა იმართება რუსულ ენაზე.

ამის შემდეგ იმართება ცეკვა-თამაში

ყვენობა ოთხ დღეს გრძელდება” (გაზ. “ივერია” – 1898 წ. #33 “ყვენობა დუშეთის მაზრაში”).

4. ყვენობის კუდი თბილისში (1894წ.)

“ყვენობა გადაგარდნილა, მაგრამ ჯერ კიდევ ყვენობის კუდი არ მოშლილა. რას წარმოადგენს ეს ყვენობის კუდი? შესანიშნავს არაფერს. მხოლოდ ქალაქელი ვაჭრები მიდიან ორთაჭალაში და იქ ლხინს მართავენ. ამასთან აუცილებელი იყო ყოველ იქ მყოფ მოქიფეს ბამბულის ტანისამოსი ჩაეცვა და ჩაჩი დაეხურა. ლხინის დროს შეზარსოებული მოქიფენი ჩამოდიოდნენ ფულს და მერე იმ ფულთი მზითებს უკეთებდნენ ვინმე ღარიბ გასათხოვარ ქალს და კიდევ გაათხოვებდნენ ხოლმე. დღეს ეს თავდაბირველი ნაბიჯი აღარ შერჩენია და იღვხენ უმზნოდ, დაღამებამდე ქეთხოვენ მერე კი ჩირაღდნებით ხელში ზურნაში და “კინტაური” შემობრინდებიან ქალაქში (ყურნალი კვლი) – “ყვენობის კუდი” #20 1894წ.).

ყვენობა და მისი საფინალო კრივი საქართველოში ცარიზმის გაბატონებისთანავე აკრძალული იქნა. მაგრამ ხალხმა თავი გამოიღო თავისი საყვარელი სანახაობის დასაცავად და მთავარმართებელი იძულებული გახდა აკრძალვა მოეხსნა. 1894 წელს ყურნალი “კვლი” წერდა – “ყვენობა და კრივი რამდენიმე ხანია აკრძალულია და ტფილისი ჩვეულებრივ მყუდროებას გელარ არღვევს” (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” გვ.275-344).

ყვენობაში გამოყენებული ქორეოგრაფია (ცეკვა-თამაში და ფერხული ყვენობაში)

ყვენობა ძველად ხალხის გართობასა და სანახაობას მოიცავდა. ყვენობის ნიღბებიც და მაყურებელიც ამ დიდი სანახაობის დროს ცეკვა-თამაშს ეძლეოდა.

გაკობტონაშვილის ცნობით, (ჯაგახეთი) “როცა გაგაკაცობა ხელ მთლად შეგროვდება, მედაფ-მეზურნეები უკრავენ. ამ დროს სხვა ხალხი ზოგი თაშოხს, ზოგიც ყვენს ჰკაზმავს”.

ყვენობის სოფლად კარდაკარ ჩამოვლის დროს თქერეთში ალგამყრელიძის თქმით. “უკრავდნენ ჩონგურის და გარმონის, თან თამაშობდნენ, ცეკვავდნენ”.

ჯაგახეთში თუ სარკის აშერეფ ბერიკას სახლიდან გამოსვლა დაუგვიანდებოდა, ყვენი გირიდან ჩამოსტებოდა და ზურნაზე ოხუნჯურ კუნტა-თამაშს იწყებდა.

ხევეში ყვენობის წარმოდგენა რომ მოთაგებოდა, მსგელობის დაწყების წინ იმართებოდა მეტად საინტერესო მოხუერი ცეკვა-თამაშობა. გზით “ივერიაში” ეკითხულობთ: “დაუკრეს დაირა-დარმონი (დაირა გარმონი ახალი მოდაა ხევეში და სცელის მაშაბაპურ ტაშ-ფანდურს). გადმოსტა ყმაწვილი ბიჭი, გაშალა მელავენი არწივის ფრთებივით და დაუარა ლახათიანად. ჩამოეთამაშა მაღალი წერწეტი ქალი საუფლით და ვერცხლის ქაშრით, მოხდენით გაშალა ხელები და დაუარა. ბიჭი უკან დაედევნა, ქალი გაეცქა და მოტრიალდა. ბიჭი წინ დაუხვდა. ქალი საჩქაროდ ისევ მოტრიალდა. მარდად მოტრიალებული ბიჭი გამოუდგა და დასწყვიტა “ევაზა”. გონიით ბიჭი აჯერ-აჯერ წამოეწევა ქალს, მოაქვს ხელს და გააფრენსო. ქალი გახტა, შემოტრიალდა და მოხდენილად თავი დაუკრა. შემდეგ სხვები თამაშობენ” (გაზ. “ივერია” 1898წ. “ყვენობა დუშეთის მაზრაში”).

ყვენობაში დღესდღეისობით იშვიათია საფერხულო წყობის მონაწილეობა, მაგრამ მოხუერ ყვენობაში ის მაინც გვხვდება. როდესაც სარკის აკრეფას მორჩებოდნენ, “იქ დამსწრი ხალხს

საზანდრარი გაუმასპინძლდებოდა... ხალხი გამხარულდა, ჩააბეს ფერხისა და მშვენიერი სიმღერით უგლიდნენ“ (იქვე).

როგორც ადრე ავღნიშნეთ, ყვენობის გორის გარიანტში ნათქვამია: “სათამაშო წრეში ნეფე-დედოფლის ხელის კვრით შეაგდევენ, ზურნა “ლეკურს” აჭყბინებს და ორი წყვილი წულა - ერთი კაბის ქვეშ და მეორე ჩოხის ქვეშ - ათამაშდება, ხტუნას და ჭკიტინებზე დგება”.

ყვენობაში უმეტეს წილად კომიურ ცეკვებს ასრულებდნენ, რომელთა დანიშნულება მტრების დაცინვა-გამასარავება იყო. ცეკვების შესრულების დროს განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ხელებისა და სახის მეტყველებას (დ.ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” გვ.275-344).

ნიღბების ძველი ქართული საიმპროვიზაციო სანახაობა “ბერიკაობა”

დ.ჯანელიძე ნაშრომში “ქართული თეატრის ხალხური საწყისები” აღნიშნავს: “ძველ ქართულ ხალხურ სანახაობაში შორის თავისი ტეატრალუბით, მეტად თავისებური წყობით და მსატრეული ტრადიციებით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ხალხური იმპროვიზაციის ნიღბების თეატრის ბერიკაობა, რომლის წარმოშობისა და განვითარების გასათვალისწინებლად აუცილებელია მის ზოგად ტერმინოლოგიაში გარკვევა.

სამაქალაქო გამოთქვაში მოსაზრებას, რომ ბერიკაობა “ბერიდან” არის ნაწარმოები, მესხეთ-ჯავახეთში ბერიკას ბერს ეძახიან (სამაქალაქო, “მესხეთ-ჯავახეთი”, გვ.7,8). სვანეთშიც ბერიკას ბერას უწოდებენ (სვანური ბოზია, ტ. I, გვ.378).

იგ-ჯავახიშვილის შრომებში აღნიშნულია “ბერის” შემდეგი მნიშვნელობა: “ბერა” - ცხოველის შვილის, მცირეწლოვანების, შვილობის აღმნიშვნელია, “ბერე” - ჭანურად შვილია. “წულუ-ბერე” - ქალწულის მსგავსი სიტყვაა.

არჩიშობაგის შედარებითი ლექსიკონით, ჭანური “ბერა” აღნიშნავს ბავშვს, შვილს, ძეს. “ბერს” წმ. გიორგისათვის შეთქმულ ბავშვებს ეძახიან. “ხევისბერი” წმ.გიორგის ხატის მთავარ მსახურს ერქვა. “ბერად” იწოდება ყველა, გინც კი წმ. გიორგის, მთვარის სამსახურისა და მონობის აღთქმა აქონდა დადებული.

აღსანიშნავია, რომ ხშირად “ბერა” ცხოველის შვილის აღმნიშვნელია (მაგალითად, “ბერა” ნახევარი წლის ძროხას ნიშნავს და მისი სახესხვაობა “ბელი” - დათვის შვილია). ყურადღებას იმსახურებს ისიც, რომ ბერიკაობა სხვა მრავალი ცხოველის (დათვის, ტახის, კურდღლის, თხის და სხვა) ნიღბების მოთამაშებთან ერთად ერთმანეთზე შეყვარებულ და ურთიერთ მოტრფილ ქალ-გაყის როლების შემსრულებლებსაც გულისხმობს. თანაც “ბერიკა” საგზაფხულო დღესასწაულის სახეს ატარებს. ყვავილების გვირგვინებით თავმოერთული ბავშვები სიმღერით და ცეკვით ასრულებენ ბერიკაობას ბუნების გამოდგილების და ახლად განაყოფიერების სადიდებლად. ამის გამო მართებული იქნება დავასკვნათ, რომ “ბერიკაობა”, როგორც განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის სადიდებელი სანახაობის აღმნიშვნელი სიტყვა, ნაწარმოები უნდა იყოს შვილის აღმნიშვნელ “ბერიდან” და სეერთოდ ნაშობისა და განაყოფიერების გამოშხატველ “ბელიდან”. ყურადღება უნდა მიექცეს “ბერის” სხვა მნიშვნელობასაც.

ბერიკაობის სიუჟეტებს შემორჩენილი აქვთ თავისი განვითარების სხვადასხვა ხასიათისათვის დამახასიათებელი წყობა და შინაარსი.

ბერიკაობა თავისი შინაარსისა და წყობის მიხედვით შემდეგნაირად დაიყოფა:

I - ძველი ქართული წარმართული ბერიკაობა

ა) ცხოველებისა და ფრინველების კულტი

ბ) მითოლოგიური მოტივები

გ) შვილიერების, ბუნების განაყოფიერების და განახლების კულტა

II - საერო ბერეკაობა

ა) სალაშქრო

ბ) ბატონყმობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ გამართული ბერეკაობა

გ) საყოფაცხოვრებო

დ) ეკლესიის მსახურთა მამხილებელი ბერეკაობა

I. ძველი ქართული წარმართული ბერეკაობა

ა. ცხოველებისა და ფრინველების კულტის გადმონაშთი ბერეკაობაში

1. “დათო” - საფერხული ბერეკაობა (თბილისი)

მოქმედნი: ქალთა ფერხული და წრის შიგნით მოთამაშე (დათვი - ბერეკა).

ქალების ფერხულის წრის შიგნით მოექცევა დათვის შემსრულებელი ბერეკა, რომელიც სასაცილოდ წარმოადგენს საფერხული სიმღერაში მოხსენებულ დათვის მოქმედებას.

2. “დათუნა” - საფერხული ბერეკაობა.

მოქმედნი: დათვი, კაცი (მონადირე) და მოთამაშეთა წრე.

წრის შიგნით დათვი ღრიალით დაბოროტავს. კაცი ცდილობს კიდევ უფრო მეტად გააბრაზოს დათვი და წრეში ჩაბმულ მოთამაშეებთან ერთად, სიმღერით დასცინის მას. დათვი დასაჭერად დასდევს მონადირეს, რომელსაც მოთამაშეთა წრე ესმარება დათვისაგან თავის დაღწევად.

გარდა ამისა, ცხოველთა კულტისადმი მიძღვნილი ბერეკაობებიდან ვხვდებით: “დათვი და მგელი”, “კურდღელი”, “კურდღლის დახრჩობა”, “ტახის გასამართლება”, “გასელეხული ტახი”, “მგელი და დათვი”, “აქლემი, ირემი და ცხვარი” და სხვ.

3. ცეკვა-თამაში ტახის მონაწილეობით. კახეთი, სოფ. ანაგა

მოქმედნი: ტახი, ნეფე-დედოფალი

დადიონდენ და საოჯახო ცეკვა-თამაშობას მართავდნენ.

ბ. მითოლოგიური გადმონაშთი ბერეკაობაში

მითოლოგიური გადმონაშთის ერთ-ერთ ნიმუშად ჩათვლება სვანეთში შემონახული “ამირანის ფერხულის” ისეთი ვარიანტი, რომელშიც მონაწილეობს დევის ნიღაბი.

გ. შეილიერებისა და განაყოფიერების კულტის გადმონაშთები ბერეკაობაში

1. ქალ-ვაჟიანი (აჭარა)

მოქმედნი: ქალი, ვაჟი, თხა, მესტერები.

ხალხური გადმოცემით, ორი ასალგაზრდა ბიჭი გადგება განზე ერთი მეორის ბირდაბირ. ერთი ქალურად თამაშობს, მეორე - კაცურად; ხან დაუახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან გაშორდებიან და მუდამ ერთ საზუზე თამაშობენ. მესამე ბიჭი თხის მაგიერობას ასრულებს. ის ამ დროს უცლის გარს ორივე მოთამაშეს. ხან ერთს წაწვდება ყურთან, ხან მეორეს, თითქოს რაღაცას ურწრულებს და აცდენსო. ამ დროს ისე უწმარად იფრინება ეს თხის მასკა, რომ მისი გრესა რაღაც უხეობას გამოხატავს.

2. ქალ-ვაჟიანი (ზემო იმერეთი)

მორთვება კაცი ქალურად, ანდა სახეზე ქალის ნიღაბს ჩამოიფარებს. მეორე კაცი ან ღორის, ან გირის ან სხვა ცხოველის თავს ჩამოიფარებდა და ზურგზე იმავე ცხოველის ტყავს წამოიხურავს. ეს ორი ნიღბოსანი ქალად და კაცად მორთული ბირები თამაშობაში ერთმანეთს ეარშეყებიან. მესამე - ოხმს რქებს გაიყეთებს თავზე და თუ მოახერხა თხის ჩლიქებზეც შედგება. მეოთხე - აა და ხელში ხანჯლები უჭირავს, რომელსაც თამაშობის დროს ერთმანეთს - აა აედევნებათ საზანდარი და ერთსაც კალათი უჭირავს ხელში კვერცხის

მოსაგროვებლად. ეს ხუთი კაცი დადის სოფლად, ოჯახიდან ოჯახში. მესაზანდრე დაუკრავს სტვირს, ხის ხანჯლებიანი არაკუნებს და ნეფე-დედოფალი თამაშობენ, რომელიც თხის ნიღბით არის შორთული. ის ხან ქალთან მივა, ხან კაცთან და ყურში უჭერჩულებს, მხოლოდ ერიდება ხანჯლებიან კაცს და მისკენ არ გაივლის. თხის ნიღბიც აპყვება ნეფე-დედოფლის თამაშს, ხტის და იგრძეობა. სოფლელები იკრიბებიან იმათ თამაშზე და იცინიან.

3. სიძე-პატარძალი (კახეთი, გურჯაანი)

მოქმედნი: სიძე, პატარძალი, ორი ეშმაკი, სიძე-პატარძლის დამცველნი

ბერიკები ცეკვავდნენ და თამაშობდნენ. სიძე-პატარძალს ორი ეშმაკი იცავდა ავი ხელის ხლებისა, ჩქმეტისა და კონცისაგან. შეხვდებოდნენ მეორე დასს. გაიმართებოდა ნეფე-პატარძლის ეშმაკების ჭიდაობა, რომლის მხარეც გაიმარჯვებდა მოწინააღმდეგის მიერ აკრეფილ ხარკ-დოვლათს დაინარჩუნებდა.

4. ბერიკაობა ცეკვა-თამაშით (ზემო რაჭა, სოფ. ღები)

მოქმედნი: 4-5 ბერიკა ერთი ქალის ტანსაცმელში დამკრეული დაირით.

ქალი ცეკვავდა, იწვევდა სხვებსაც სათამაშოდ. ბერიკა წრის შიგნით იდგა და ოხუნჯობდა: შეუტევდა დამსწრეებს, შესწახლებდა უცნაურად და საზარელი ხმით. ზოგს აშინებდა. ბერიკას ემაღებოდნენ, ატყუებდნენ.

II. საერო ბერიკაობა

ა. სალაშქრო ბერიკაობა

1. დარბევა (ქართლი, სოფ. ძეგვი)

მოქმედნი: საპატარძლო, მეფე (სიძე), თარჯიშანი, ხარკის ამკრეფნი, მზითვის წამლები, ტახტი, საპატარძლოს დამცველნი, საპატარძლოს და მეფის მხარის წარმომადგენლები.

სოფელს დაუვლის 5-6 ბერიკა და ატყობინებს, თათარი გელით მოედანზე და გამოდით. გინც სანახაობას არ დაესწრება, იმათ ოჯახით დაგარბევთ და თათარს გავატანთო.

საპატარძლო და მეფე (თათარი) ცეკვავენ. საპატარძლოს დამცველი ჯოხით ან ხანჯლით წრეს აგანიერებს და ქალს უფრთხილდება. იცავს მას თათრისაგან. მეფე თარჯიშანს დაეალებას მისცემს. თარჯიშანი საპატარძლოს დამცველს გადასცემს მეფის მოთხოვნას. საპატარძლოს დამცველი ბრახობს, ხანჯლით მიწას თხრის და თარჯიშანს აფრთხილებს. იწყება შორიგება. წარმომადგენლები მოლაპარაკებას იწყებენ. თათრის რომელიმე მსლებელი კლავს ტახს. შემდეგ შეიქმნება სოფელში ხარკის მოკრეფა, რის შემდეგაც მღვდელი წერს ჯვარს თათარს ქალზე ქრისტიანული წესით. მღვდელს მიაქვს მოკრეფილი ხარკის თითქმის ნახევარი და მაინც უკმაყოფილოა: ურჯულოს ქრისტიან ქალზე ჯვარი დაეწერე და ერთ ზარს არ იმეტებს ეკლესიისათვისო.

2. ბერიკაცი (თბილისი)

ბერიკაცად მოკაზმული ბავშვი - ბერიკა ქუჩა-ქუჩა დადის, ცეკვავს, ბრანჭვა-გრეზით, თამაშობს თვითონივე გამვლელის წინ და მანამ არ მოეშვება თამაშს, სანამ საჩუქარს არ მიიღებს.

3. ჩაირიამას პატარძალი (რაჭა, სოფ. შხვიანა)

მოქმედნი: ჩაირიამა, მისი ცოლი და ფერხული.

ჩაირიამას ცოლს ვითომ გული შეუწუხდა, დაეცემა, ხელებს გულზე დაუკრეფს, წიგს გულადმა. ჩაირიამა მივა, ზეწარს გადააყარებს და იწყებს ლექსით მოთქმას წამდრებით და თან გარშემო უვლის

“ჩაირიამა უიძე, უიძე გენაცვალე

ფერხული (ტაშით) ჩაირიამა, ჩაირიამა!..“

ბ. ბატონყმობისა და უსაშართლობის წინააღმდეგ შიშართული ბერეკაობა

1. ბატონის დატირება

ტახს მოკლავდნენ გლეხები ყანაში. ბატონის მოიყითხავდნენ. ბატონი რომ იტყოდა ღორი ჩემიაო, იმასაც სახრით სცემდნენ.

მეღორეს: რათა მცემთ კაცო, მიწივლეთ, კანონი არ არის?

გლეხი: კანონში ქრთამს მისცემ და ისევ გაგაშართლებს

მეღორეს: ბატონის მეღორე ვარ, კაცო, რათა მცემთ?

(მეღორეს გაუშვებენ. ის გაიქცევა ბატონთან საჩივრელად)

გლეხები (ღორს გარს მოუსხდებიან და ტირიან):

ბატონის ღორი მოგვყელავს, ვაჰ ჩვენ დედასაო,

იმის მეღორესაც გცემეთ, ვაჰ ჩვენ დედასაო.

ახლა ბატონი დაგვარტყამს თავში ხვედსაო.

(შემოდის ბატონი)

გლეხები (ბატონს დაიტირებენ):

რაღა გუყოთ ამ ჩვენ ბატონს, ამ თეთრწვერასაო

ვამ თუ შეაჭამონ ყვავს და ძერასაო

ბატონი: რასა ტირით, თქვე ოხრებო?

გლეხები: შენა გტირით, ბატონო შენ

ბატონი: ჰაი, თქვე მამაძაღლებო, ჩემი ღორი მოჰკალით, ჩემს მეღორეს სცემეთ და ისევ მე დამცინით? (მათრახით დაუწყებს ცემას, ბერიკები სასაცილოდ ხტოდნენ).

ნაშრომში სახალხო სანახაობების – ბერეკაობისა და ყვენობის განხილვა გამოწვეულია ამ სანახაობებში ხალხური ქორეოგრაფიის აქტიური მონაწილეობით და რაც მთავარია იმით, რომ ცეკვის ნიშუშების უძველესი საფუძვლები, ბერეკაობისა და ყვენობის შესაგესად, არ გამოირცხვენ კავშირებს როგორც საკულტო, ასევე საღამუქრო და საყოფაცხოვრებო ხასიათის რიტუალებთან.

შინაარსი

შესავალი	1
ქორეოგრაფიული ხელოვნების წარმოშობის საფუძველი	2
ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული წარსული	5
ფერხული	6
ქართული ხალხური ფერხულების კლასიფიკაცია ფორმისა და შინაარსის მიხედვით	10
1 მონადირეული შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური (სვანური) ფერხულები	13
— ფერხული “დალა კოჯას ხელღვაყალე”	23
— ფერხული “ბაილ ბეთქილი”	28
— ამირანის ფერხული “სანადირო”	32
— ფერხული “ლეშილი”	36
რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	41
/ მთვარის კულტი და მასთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	42
— ფერხული “დიდებათა”	46
— ფერხული “დიდება”	47
— ფერხული “ლაყდესში”	49
/ მზის კულტი და მასთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	59
— ფერხული “ლილე”	59
განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	61
— ფერხული “ადრეკილა”	62
კ საბრძოლო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	66
— ცეკვა “ზორუმი”	66
— საბრძოლო შინაარსის ორ- და სამხართულიანი ფერხულები	68
— ფერხული “მირმიქლა”	73
— ფერხული “მელა მთას მოდგა”	74
— ფერხული “ავე ქალთი”	75
— ფერხული “ყანსავ ყიფიანე”	76
— ფერხული “მურზა ი ბეჭილი”	87
— ფერხული “ლაშგარი”	92
— ფერხული “უსევირ ლაშგარი”	92
— ფერხული “თამარ დედფალი” (რავქენსია)	93
— ფერხული “თამარ დედფალი” (საიერიშო)	95
— ფერხული “გაუ გავე”	106
— ფერხული “დიგორსა დისხდნენ გეზირნი”	106
— ფერხული “ოსიე”	106
ბატრიკოტული შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	117
— ფერხული “შავლეგო”	117
— ფერხული “როსტომ ჭაბუკი”	119
— ფერხული “ჩეყარამსა”	119
— ფერხული “ქალსა ვისმე”	120
+ ფერხული “ძაბრა, ძაბრალე”	120
საყოფაცხოვრებო შინაარსის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	131
/ სატრფიალო ხასიათის ქართული ხალხური ცეკვების დახასიათება	131
— ცეკვა “ქართული”	131
— ცეკვა “დავლური”	131

— ცეკვა “არირა”	161
— ცეკვა “მოხვეური” (“ყაზბეური”)	163
— ცეკვა “განდაუნა”	167
სატრფილო შინაარსის საფერხულო წყობის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშები	169
— ფერხული “შინაფორგილი”	169
— ფერხული	169
— ფერხული “ჯანგილი”	100
სატრფილო შინაარსის ფერხულები ტრაგიკული დასასრულით	173
— “აფთანდილის ფერხული”	173
— ფერხული “აბესალომ” და “ეთერი”	174
— ფერხული “ბირმუხელა”	175
— ფერხული “ირინოლა”	176
სახუმარო შინაარსის ქართული ხალხური ცეკვები	180
— ფერხული “ქალტაციობა”	180
— ფერხული “ობირუ” ანუ “ოტრადოფუ”	180
— ფერხული “ბიბა”	181
— ფერხული “თამარ ქალი”	184
— ფერხული “უუჟუნა”	185
— ფერხული “ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის”	188
— ცეკვა “ოდრო-ჩოდრო”	188
— ცეკვა “ჩაგუნა”	188
+ ფერხული “ჯანსულო”	189
შეჯიბრის ხასიათის ქართული ხალხური ცეკვები	197
— ცეკვა “მთიულური”	197
— ცეკვა “ცერული”	198
— კინტაური და ყარაჩოდული ცეკვები	204
საწვრთნო-საგარჯიშო მნიშვნელობის ელემენტები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში	210
ბაგმის დაბადებასთან დაკავშირებული ძველი ქართული საფერხულო სანახაობები	215
საცეკვაო რიტუალი ბაგმის ავადმყოფობის დროს	223
მიცვალებულის სულის მოსახსენებელი საცეკვაო წეს-ჩვეულებანი	224
ზუნების მოგვლენებთან დაკავშირებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფია	225
— ფერხული “ქვედრულა მოდიდებულა”	225
— ფერხულები “შიშა ი გერგილი” და “გერგილი”	226
ქინტაური და ყარაჩოდული ქართული ხალხური წეს-ჩვეულებანი და მათში გამოყენებული ქორეოგრაფია	233
— “ჯიზო სანახაობა “ყვენობა” და მასში გამოყენებული ქორეოგრაფია	235
— ელი ქართული საიმპროვიზაციო სანახაობა “ბერეკაობა”	239