

საქართველოს კულტურის სამინისტრო  
სახლური მემორიალისა და კულტურის ცენტრი

ლილი გვარამაძე

# ქართული საცოკვათ ოთლკლთბი

მეორე გამცემა

თბილისი  
1997

## რუსული გამოცემის რეცენზენტები

**დ. ჯანელიძე** მეცნიერებისა და ხელოვნების  
დამსახურებული მოღვაწე,  
ხელოვნებისმცოდნეობის დო-  
ქტორი

**ი. სურგულაძე** ისტორიულ მეცნიერებათა  
კანდიდატი

თარგმნეს, გადაამუშავეს, შეავსეს, რედაქცია გაუკეთეს და გამო-  
საცემად მოამზადეს

**ბაია ასიეშვილი**

და

**ოთარ ციციშვილი**

კონსულტანტი **ურა დვალიშვილი**

## მეორე გამოცემის წინათქმა

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

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

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

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

პროფესორ ლილი გვარამაძის წიგნი „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ მკითხველისათვის ცნობილია ჯერ 1956 წლის ქართული, ხოლო შემდეგ - 1985 წლის რუსული გამოცემით („ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“). აღნიშნული გამოცემები კარგა ხანია ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა და სულ უფრო და უფრო ძველად ხელმისაწვდომია სპეციალისტებისა და სტუდენტებისათვის.

წინამდებარე წიგნი ქართულ და რუსულ ენებზე გამოცემული წიგნების შევსებულ-შეჯერებული ვარიანტია, რომელზეც დიდი რუდუნებით იმუშავეს რედაქტორებმა ს. ასიეშვილმა და ო. ციციშვილმა.

ქალბატონი ლილი სიცოცხლის ბოლო წლებში შეუდგა თავისი ნაშრომების ხელახლა გამოცემაზე ზრუნავს. მუშაობდა მისი ახალი მასალებით შევსებაზე, ტერმინოლოგიის დახვეწა-დაზუსტებაზე, რედაქტორებთან ერთად ბჭობდა კიდევ მის ცალკეულ თავებსა და ნაწილებზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, ქალბატონი ლილის სიცოცხლეში წიგნის გამოცემა არ მოხერხდა.

და, აი, ისიც : ლ. გვარამაძის „ქართული საცეკვაო ფოლკლორის“ ნანატრი, მეორე, უკვე ქართული, გამოცემა, რომელსაც, რედაქტორებთან ერთად, წიგნის კონსულტანტს (სხვათა შორის, ლილი გვარამაძის უსაჯარლეს მოწაფეს), ქ. თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული ხელოვნების კათედრის გამგეს, ბატონ უჩა დვალიშვილს ვუმაღლით.

იმედი გვაქვს, რომ წიგნი კარგ სამსახურს გაუწევს ქართველ მკითხველს, ქართული ქორეოგრაფიით დაინტერესებულ სტუდენტ-ახალგაზრდობას და სპეციალისტებს.

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

ც. ქაჩეიაშვილი  
ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის  
ცენტრის დირექტორი



## თავი ბირველი

### ქართული ხალხური ცეკვის სათავეებთან

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

პირველყოფილი ადამიანის პირველი ცეკვა იყო ცეკვით ნადირობის გადმოცემა – "აცეკვებული ნადირობა", ანუ მონადირეთა ცეკვა. მოძრაობითა და მიმიკით გადმოიცემოდა ნადირობის ყველა სტადია და პირველყოფილი დამიანი ნამდვილ საცეკვაო პანტომიმას ქმნიდა; ცეკვა მუდამ ემორჩილებოდა რიტმს, დრამატიზმით იყო გაჯენილი და

გარკვეულ რიტუალს წარმოადგენდა. მონადირეთა ცეკვის დამატახლოებელ მაგალითად მიჩნეულია ავსტრალიური კორობორი, ვაჟთა ცეკვა, რომელსაც რამდენიმე ტომი, ზოგჯერ ოთხასამდე კაცი ასრულებდა მთვარის შუქზე<sup>1</sup>. ამ მასობრივი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი იყო გამაერთიანებელი საწყისი, რომელიც შემდეგში თანდათან დაკარგა ცეკვამ: გვაროვნული კავშირები იქცნენ ტომებად, წარმოიშვა დიდი სოციალური ჯგუფები და უკვე შეუძლებელი გახდა მათი გაერთიანება ერთ საერთო ცეკვაში.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიაც მონადირეთა ცეკვიდან იღებს სათავეს. არქეოლოგიური გათხრებისა და ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული წყაროებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ხალხური ცეკვის წინამორბედია მონადირეთა ცეკვა-ფერხული, რომელიც მთვარის, ნაყოფიერების ღმერთის, პატივსაცემად სრულდებოდა. ძველ საქართველოში მთვარე იყო ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი ღმერთი, იგი ღამლამობით მონადირეებს ფასდაუდებელ სამსახურს უწევდა. ძველი ქართველების შესახებ სტრაბონი წერს: "ღმერთებსაკით სცემენ ისინი პატივს მზეს, ზევსსა და მთვარეს, ყველაზე მეტად კი მთვარეს. მისი ტაძარი იბერიის ახლოს არის"<sup>2</sup>.

მონადირეთა ცეკვის შესახებ ნათელ წარმოდგენას იძლევა თრიალეთის გათხრების დროს ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელი (სურ 1). იგი თარიღდება ჩვ.წ. აღ-მდე II ათასწლეულით. სარტყელზე გამოხატულია ცხოველები დიდი რქებით და ურქოდ, მამაკაცის ოთხი ფიგურა ფრინველის ნიღბებით—მშვილდით ერთ ხელში და ისრების კაპარკით ზურგისაკენ. ფიგურები გამოსახულია ცეკვის მდგომარეობაში. ეს განსაკუთრებით ემჩნევა ორ მათგანს—მშვილდი მარჯვენა ხელში, მარცხენა ხელი აწეულია თავს ზემოთ, მარჯვენა ფეხი მიწაზე უდგას ნახევრადმოღუნული, მარცხენა აცილებულია მიწას. ნახატის შუაში გამოხატულია ორი ცხოველი ერთიმეორეზე, თავზე რქები აქვთ უჩვეულო ფორმის, რომელიც მოგვაგონებს ნამგალა მთვარეს.

ბრინჯაოს სარტყელზე ახალი მთვარის გამოსახულება გვაფიქრებინებს, რომ მონადირეთა ცეკვას ასრულებდნენ მთვარის შუქზე. ამ მოსაზრებას აძლიერებს ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი სახეობის ქართული მასობრივი ცეკვა "შუშპარი"— ფერხული მთვარის პატივსაცემად. "სიუს" ანუ "შუშ" ნიშნავს მთვარეს, "პარ"—ფერხულს.

ქრისტიანულ ხანამდე ქართველები, ისევე როგორც სხვა ხალხი, კვირის ერთ დღეს მთვარეს უძღვნიდნენ. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონით კვირის ერთ-ერთ დღეს—ორშაბათს, მთვარის დღე ეწოდება. მეგრულადაც "თუთაშა" ორშაბათს ჰქვია. მთვარის დისკოს ფაზობრივმა ცვლილებამ ჩვენს წინაპრებს მთვარის კალენდრის შევსების საშუალება მისცა. აქ უკვე საქმე გვაქვს პირველყოფილი თემის სამეურნეო შრომითი საქმიანობისა და საკულტო-საწესჩვეულებო რიტუალების შერწყმასთან. ამრიგად, სავსებით მართალი შეიძლება იყოს ვარაუდი, რომ "შუშპარის" სახელწოდებით ძველ საქართველოში ასრულებდნენ ორი სახეობის ცეკვას: მონადირეთა ცეკვას, რომელიც ასახავდა შრომის პროცესს—ნადირობას და სარიტუალო ფერხულს—წარმართული ღვთაების პატივსაცემად.

არც თუ იშვიათად ფერხული "შუშპარი" ლეგენდარული სვანი მონადირის—ბეთქილის პატივსაცემად სრულდებოდა. ევირსალაძე ნაშრომში—"ქართული სამონადირეო ეპოსი"<sup>3</sup>— ბეთქილისადმი მიძღვნილ ფერხულს კაცობრიობის მონადირულ პერიოდს მიაკუთვნებს. ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ სიუჟეტს ქალღმერთ დალისა და მონადირე ბეთქილის ტრაგიკული სიყვარული წარმოადგენს. თეთრ შვლად გადაქცეული ქალღმერთი დალი მოლალატე ბეთქილს თვალუწვდენელ კლდეზე მიიტყუებს და უფსკრულში გადაჩეხავს. ბეთქილი იღუპება. ეს ფერხული ("სამთი კიშხაში"), ჩვეულებრივად, სოფელ ჟაბეშში, უზარმაზარი კლდის ძირში, სრულდება. იმ ადგილას, სადაც ლეგენდის მიხედვით, მონადირე ბეთქილი დაიღუპა.

დღეს მასობრივი ცეკვა "შუშპარი" ზემო სვანეთში იშვიათად სრულდება. სიტყვა "შუშპარი", ეთნოგრაფ პ. დაღვანის დამოწმებით, იმ საფერხულო სიმღერაში გვხვდება, რომელიც მხოლოდ სოფელ იავექალთშია შემორჩენილი: "იავექალთი ბაბუცია, სოფელ ხალდი შუშპარია". ცეკვა "შუშპარს" ასრულებს რამდენიმე წყვილი და იგი "ცერულში" გადადის. ამის შესახებ უფრო დაწვრილებით ქვემოთ იქნება საუბარი.

ძველ სვანებს მთვარის პატივსაცემად ჰქონიათ დღესასწაული "ლამპრობა"—"ჯგგრაგი", რომლის აღსანიშნავად ისინი ანთებული ჩირაღდნებით ("დუცე ლამპრობ"—ციური ლამპარი) აღიდებდნენ

ღვათაებას და სადღესასწაულო წვეულების დროს ასრულებდნენ ფერხულს—კვარის ლამპრებით წრიულ ცეკვას<sup>4</sup>. (სვანები ეკუთვნოდნენ მონადირეთა ტომებს და მესაქონლეობას ეწეოდნენ, რადგან არახელსაყრელი გეოგრაფიული პირობების გამო მიწათმოქმედება იქ სუსტად იყო განვითარებული). მე-14 საუკუნის ისტორიულ ძეგლში—ზელმწიფის კარის გარიგება<sup>5</sup>, აღწერილია წრიული სამონადირეო ცეკვა "ლამპრობა". იგი სრულდებოდა ღამით, იანვრის ერთ-ერთ ორშაბათს, მთვარის დაბადების დღეს<sup>5</sup>. ბერნოვილი, რომელსაც "ლამპრობა" მე-19 ს-ის მეორე ნახევარში უნახავს ( ამ დროს მას უკვე "მურგვალ"—მრგვალი ეწოდებოდა) აღნიშნავს ამ ფერხულის სირთულესა და თავისებურებას, აღწერს მოცეკვავეთა ცალკეულ მოძრაობებსა და იღვთებს<sup>6</sup>.

ფერხულმა "ლამპრობამ" ჩვენს საუკუნემდეც მოაღწია. როგორც ცნობილი ეთნოგრაფი ბესარიონ ნიჭარაძე აღნიშნავს, "ლამპრობას" ქალებთან ერთად ვაჟებიც ასრულებდნენ. ამ ცეკვის ორწრიული ("ორფერხული") ან ნახევარწრიული პრინციპები დაცული იყო<sup>7</sup>. თუ უძველეს ფერხულებს "მუშპარსა" და "ლამპრობას" ერთმანეთს შევადარებთ, მათ შორის საერთო ნიშნებს აღმოვაჩინთ: ეს ცეკვები, ძირითადად, მთვარის კულტსა და ნადირობის ქალღმერთ დალის ეძღვნება და გამოკვეთილად სარიტუალო ხასიათისაა. ორივე შემთხვევაში პრიმიტიული საცეკვაო ტექნოლოგია—წრიული გადაადგილების პრინციპი (უბრალო ნაბიჯი) გამოიყენება, შესრულების ფორმა კი ოდნავ განსხვავდება ერთმანეთისაგან: "ლამპრობა" მოცეკვავეთა მიერ კვარის ლამპრებით სრულდება, ბელაქილისადმი მიძღვნილი ფერხული კი გამოკვეთილად პანტომიმურ ხასიათს ატარებს.

ხაზგამსულად სარიტუალო ხასიათისაა აგრეთვე თრიალეთის საიარაში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე ამოტვიფრული სურათი (II ათასწლეული ჩ.წ.ალ.მდე) (სურ.2) ხელოვნების ეს იშვიათი ნიმუში არქეოლოგმა ბ.კუფტინმა აღმოაჩინა. თასმა არაერთი მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო. მისი აღწერა და მეცნიერულ ანალიზი მ.ამირანაშვილს ეკუთვნის.

"... სახვითა ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით, მთავარი მნიშვნელობა აქვს თასზე მოთავსებულ ზედა კომპოზიციას; ცენტრში

გამოსახულია მთავარი პერსონაჟი ტახტზე მჯდომარე, რომელმაც მარჯვენა ხელში სასმისი უჭირავს; იგი გამოსახულია მყუდროებისაგან ნახევრად მიბრუნებული პოზით, მარცხენა ხელი მოხრილია, გამოსახულია რაკურსში; თავი პროფილშია; ადამიანის პირსახის ნაცვლად გამოსახულია ცხოველის თავი (ნილაბი). აღნიშნული პიროვნების ტანსაცმელი ჰგავს ასურულ ხელოვნებაში გავრცელებულ ზედა ტანსაცმელს, მაგრამ იგი გაცილებით უფრო მოკლეა, რაც მოგვაგონებს ხეთების ტანსაცმელს.

მთავარი პერსონაჟის გამოხატულებისაგან მიმართულია მთელი პროცესია, რომელიც ოცდაორი ფიგურისაგან შედგება. თითოეული ფიგურის პოზა, ჩაცმულობა ერთი და იგივეა. მარჯვენა ხელში მათ უჭირავთ მოგრძო სასმისი, ტანსაცმლის ქვემოთ მიმაგრებული აქვთ ბეწვიანი კუდი, რომელიც მთავარ პერსონაჟს აოა აქვს. ყველას, და მათ შორის მთავარ პერსონაჟსაც, სახეზე მოფარებული აქვს ნილაბი ცხოველის თავის გამოსახულებით. ნილაბი გამოყოფილია კისრისაგან ხაზით. ცხოველის თავი ბეწვიანია. ნილაბს ატარებდნენ ჯერ კიდევ შუმერულ ხანაში ...თასზე ნილაბი გამოსახავს ცხოველს (ნადირს), რაც აგრეთვე მიღებული იყო რელიგიური ხასიათის პროცესების დროს. ბეწვიანი კუდი, რომელიც ყველას აქვს, გარდა მთავარი პერსონაჟისა, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ აქ გამოსახულია განსაზღვრული მნიშვნელობის რელიგიური რიტუალი. ცნობილია, რომ ძველ ერებს, და დღესაც კი ჩამორჩენილ ტომებს, მიღებული ჰქონდათ რელიგიური ცერემონიების დროს სახეზე აფარებინათ ნილაბი განსაზღვრული ცხოველის-ტოტემის გამოსახულებით<sup>8</sup>.

თასზე გამოსახული ნახატი გულდასმით გასინჯვა საშუალებას იძლევა დავრწმუნდეთ, რომ ეს არის რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალი, ფერხულის ფორმით, რომელიც ღვთაების პატივსაცემად. შესაძლებელია, ეს ნახატი გამოსახავს ტოტემურ ცეკვას (მოცეკვავეთა თავზე გაკეთებული ნიღბები მოწმობენ ქართველების ძველ ტოტემიზმს) ტომის ტოტემის გარშემო ზუსტად დამუშავებული სცენარული სიუჟეტით.

როცა კოლხური თეთრის (ვერცხლის მონეტის) და თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებს ერთმანეთს ადარებენ, ეკვი არავის ეპარება, რომ ფიგურების ნიღბები გარკვეული რიტუალის

შესრულების უცვლელი ატრიბუტია; რადგან რიტუალს მუდამ თან ახლდა ცეკვა; სწორია ვარაუდი, რომ კოლხური თეთრისა და ორიალეთის თასის ფიგურები საცეკვაო მოძრაობებს განასახიერებენ.

ვ.ბარდაველიძე თავის საინტერესო ნაშრომში, — "უძველესი სარწმუნოებანი და ქართველ ტომთა გრაფიკული საწესო ხელოვნება". — თრიალეთის თასის კომპოზიციაზე ძალზე საინტერესო დასკვნას აკეთებს. მეცნიერის აზრით, თრიალეთის ვერცხლის თასის ზემოთა ფრიზის კომპოზიცია გამოსატავს ზეციურ სამეფოს, რომლის შესასვლელთან ცხოვრების ხეა დარგული. აქ ძველი საქართველოს ერთ-ერთი ტომის მთავარი და სათემო ღმერთის სადიდებლად, წმინდა სასმელით სავსე თასებით ხელში, სახობრო სიტყვებს წარმოთქვამენ. იმას, რომ თასზე ქორეოგრაფიული სიუჟეტიცაა ამოტიფრული, ავტორი შემდეგი მოსაზრებით ადასტურებს: "იმისათვის, რომ სწორად იქნეს გაგებული ცენტრალური ფიგურის ღვთაებასთან გაიგივება, ძველ ქართულ ხალხურ სიმღერას უნდა მოვუსმინოთ, რომელიც ადგილობრივ ღვთაებათა საკულტო ცენტრებში საფერხულო ცეკვასთან ერთად სრულდებოდა"<sup>9</sup>.

მ.ჩიქოვანი კი თვლის, რომ თასზე გამოსახული ცენტრალური ფიგურა ნადირობის ქალღმერთი დალია, რომლის გარშემო მონადირენი გარკვეულ რიტუალს ასრულებენ<sup>10</sup>. მისი აზრით, ქალღმერთის გარშემო რიტუალური სვლა სხვა არაფერია, თუ არა რიტუალური მოძრაობა.

ქართველ მეცნიერთა დასკვნები გვაფიქრებინებს, რომ თასზე მასობრივი სარიტუალო ცეკვა ("ფერხული") გამოსახული, ხოლო წრიული მოძრაობები ასტრალური ღმერთების სადიდებლად სრულდება. თასის ზევითა რიგში ნიღბებიანი ფიგურების, ხოლო ქვედაში — ორმების საპირისპირო მიმართულება, მხოლოდ სარიტუალო ფერხულებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს რიტუალი მთვარეს ეძღვნებოდა და მის რამდენიმე ფაზას გამოსახავდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეფერხულენი არ ეხებიან ერთმანეთს. ეს ადასტურებს სარიტუალო ცეკვის უძველეს წარმოშობას. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ცეკვის ამგვარი ფორმა დღევანდლამდე შემორჩა, თითქმის ყველა ჩგუფურ და წყვილთა ცეკვაში: "დავლური".

"ქართული", "შთიუღუერი", "განდაგან" და სხვა. ზოგიერთ სვანურ ფერხულშიც მოცეკვავენი ერთმანეთს არ ეხებიათ.

ყოველივე ზემოთქმული მოწმობის იმას, რომ ცეკვას საქართ-ველოში დიდი ხნის ისტორია აქვს. იგი არსებობდა ჯერ კიდევ ქრისტიანობის მიღებამდე—წარმართობის დროს. ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ცეკვა საქართველოში კვლავ სადღესასწაულო გართობის განუყოფელი ნაწილი დარჩა. ქართულ ენაში ცეკვა მარტოოდენ ერთი სახელწოდებით არ აღინიშნება, ძალზე საინ-ტერესოა ტერმინთა მრავალფეროვნება და ეტიმოლოგია. ვახუშტი ბატონიშვილი "საქართველოს გეოგრაფიაში" ცეკვას "როკვას" უწოდებს<sup>11</sup>. "ცეკვა" და "როკვა" სინონიმებია. სულხან-საბა აბუსტეღს "ცეკვის" მნიშვნელობას—"ფერკის თითებით როკვად" განმარტავს მას, ხოლო თავად "როკვას" კი—სამა, ცეკვა და მისყანანი. "სამას"—ცეკვა "შუშპარი"<sup>12</sup>; პირველად სიტყვა "როკვა" გვხვდება ბიბლიის პირველ თარგმანში (V საუკუნე): "და ვითარცა შობის დღენი იყუნეს იროდისანი პროკვიდა ასული იროდისა შობის და ქსთნდა როკვა იგი მისი". (იროდის ასულას ცეკვის საფრესკო მასალებზე და, საერთოდ, ქალთა ცეკვის ფრესკულ გამოსახულებებზე ქვემოთ გვექნება საუბარი).

სიტყვა "როკვა", როგორც ზმნა, გვხვდება X ს-ის ნაწარმოებში "სიბრძნე ბალავარისა"<sup>13</sup>. "ისწრაფდა თითოეული ცდუნებად იოდასაფისსა და წინა უროკვიდეს და სტვირითა და ჩანგებითა ქებასა შეასხმიდეს". "როკვა" ხშირად იხსენიება ძველი ქართული მწერლობის მრავალ ძეგლში. უფრო და უფრო ხშირდება მისი ხმარება ახალი დროის ლიტერატურულ ძეგლებში. მაგალითად, "არჩილიანში":

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

ძალზე საინტერესო სტროფებია "დავითიანში":

"...როკვით-სამებით, ცხონდა სამებით,  
...თქვა, თუ: დასია ღმერთად არ ვარგა,  
და სანამდის რეკა, კერპნი გარეკა,  
თან განატანა თავიანთ ბარგა.  
დავით ქნარებით, ბუქნა ქნარებით  
სჯულის კიდობანს უროკა წინა:  
მელქოლამ ნახა, დაგმო, დასძრაბა

მეფე ხლტის ვითა ყრმა პაწაწინა.  
ცოლმა გაკილა, ქმარს ეთაკილა,  
წყრომით თქვა, ვროკე მე იმისთვინა,  
და ვინც უმეტესად, მე უკეთესად  
მამის შენის წილ ტახტზე მაჯდინა."

ამ სტროფებში აღწერილია მეფე დავითის რელიგიური ექსტაზური ცეკვა ალექსის კიდობანთან. მეფე ხტუნვით მსხვერპლს სწირავს ღმერთს. გურამიშვილი "როკვას" იყენებს ცეკვის მნიშვნელობით.

ერთ-ერთ თავის ნაშრომში ივ.ჯავახიშვილი იმოწმებს ბიბლიის შემდეგ ტექსტს: "მოვიდნენ ასულნი იგი მკვიდრთა სელომისთანი მძნობერნი ძნობად მსაჯულთა მას". თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ბიბლიის ბერძნულ ტექსტში "ძნობას" "ქორეა" შეესაბამება, ლათინურში კი—"saltatio", ვფიქრობთ, ქართულ ტექსტში "ძნობა" ცეკვას უნდა ნიშნავდეს. ივ.ჯავახიშვილის აზრით, "ძნობა" დაახლოებით XI საუკუნემდე წარმოადგენდა რელიგიური შინაარსის საცეკვაო ფერხულს, რომელსაც თან ახლდა მუსიკა; ეს დასტურდება შავთელისა და ჩახრუხაძის პოეზიაშიც. ჩვენი აზრით, "ძნობა" უნდა ყოფილიყო რელიგიური შინაარსის ქალთა საფერხულო როკვის ნაირსახეობა სიმღერისა და მუსიკის თანხლებით. (სულხან-საბას განმარტებით "ძნობი"-მეწყობილ კვას ნიშნავს, "მძნობელი"-ძნობის მოქმედს). ზემონათქვამი გვაფიქრებინებს, რომ ხომ არ არის "ძნობის" გამოხატულება სვეტიცხოვლის ტაძრის მარჯვენა კედელზე გამოსახული "სამაიას" ფრესკა? სამაიაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი, აქ კი მხოლოდ ერთს აღვნიშნავთ: სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოხატული "სამაია" იმ რიტუალურ-რელიგიური ცეკვების გამოძახილია, რომლებსაც ასრულებდნენ ქალები ეკლესიის გალავანში ქრისტიანობის დროს, ხოლო თვით ეკლესიაში—წარმართობის ეპოქაში.

სამიწათმოქმედო ფერხულები და ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალური საცეკვაო ქმედებანი. პირველყოფილი თემური წყობილებიდან განვითარებულ მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლამ ასტრალურ ღვთაებათა შორის მზის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების, როლი უფრო მეტად გააძლიერა. ლეონტი მროველის ცნობით: "ქართველები სხვა მნათობებთან ერთად მზესაც აღმერთებდნენ"<sup>14</sup>. მთვარე



მაშაქაცური საწყისის მატარებლად იყო მიჩნეული, ხოლო მზე, მატრიარქალური წარმოდგენების საწესჩვეულებო-საკულტო სისტემაში, ქალურ საწყისს განასახიერებდა. ცხოველმოქმედი მზის კულტი საფუძვლად დაედო ბუნების ამადორძინებელ ძალებს.

სხვა ხალხთა მსგავსად საფერხულო ცეკვებს ("ფერხული" წარმოშობილია ზმნიდან "შფერხაობა": სულხან-საბა "ფერხულს" "მრგვალთ(ა) წყობას" უწოდებს, "ფერ ქისას"—მრავალთ მობმით როკვას") ქართველებიც განსხვავებულად ასრულებდნენ: "ფერხულს" ხშირად აგებული იყო წრიული პრინციპით: ჩვენი წინაპრების გულუბრყვილო რწმენით, საფერხულო ცეკვები სიმბოლურად გამოხატავდა მზისა და მთვარის მოძრაობას. სწორედ მზესთან და მზის წელიწადთან (და არა მთვარის წელიწადთან) ხლებოდა სამიწადმოქმედო წეს-ჩვეულებათა კოორდინირება<sup>15</sup>.

მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ დღეისათვის ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციების გამიჯვნა ყოველთვის არაა შესაძლებელი: მთვარისადმი თავჯანსიციება, ხშირ შემთხვევაში, მზის კულტსაც უკავშირდება<sup>16</sup>.

მზის კულტს უკავშირდება ქართული საფერხულო თამაში "ზეცას ვიყავ, ზეცა ვნახე", რომელიც საეკლესიო დღესასწაულებზე სრულდებოდა. სიმღერის ტექსტში კი ასახულია მიწათმოქმედისა და გაღმერთებულ მნათობთა ურთიერთკავშირი<sup>17</sup>.

"ფერხული-ოსხაპუე". სამიწათმოქმედო ფერხულების რიცხვს მიეკუთვნება თავისებური შინაარსის, შრომის პროცესის თანმხლები, მასობრივი ცეკვა—"ფერხული-ოსხაპუე", ანდა "ხუჯიში-ოსხაპური" (ცეკვა "მხარული"). ამ ფერხულს, ქალიცა და კაციც, თითქმის მთელი სოფელი ცეკვავდა—სხვადასხვა ასაკის ადამიანი. ზოგჯერ "ოსხაპუეს" ერთი კომლი ასრულებდა. ამ შემთხვევაში სხვადასხვა სოფლიდან ახალგაზრდებს იწვევდნენ, მოსავლის აღებაში დასახმარებლად (პურის მკა, სიმინდის აღება და სხვა).— მუშაობის შემდეგ მასპინძელი ყველას სუფრასთან ეპატიებოდა, მხიარულების ზენიტში ყველანი მღეროდნენ და ცეკვავდნენ<sup>18</sup>.

"ოსხაპუეს", არც თუ იშვიათად, თან ახლდა სპორტული შეჯიბრებებიც (სირბილი, ჭირითი და სხვა.) აღდგომის დღესასწაულზე კი "ოსხაპუე" სულ სხვა ხასიათისა იყო: გოგონები ამზადდნენ

სხვადასხვა ფერის ბურთს, რთავდნენ მონეტებით. ბურთი წარმოდგენილი იყო, როგორც ცხოველმყოფელი მზე. ვაყები წრეს კრავდნენ, რომელიმე გოგონა წრეში შედიოდა და ბურთს მალა აისროდა, ვინც ბურთს დაიჭერდა, გამარჯვებულს ბურთითვე აჯილდოებდნენ.

სამიწადმოქმედო სამუშაოების დროს ერთმანეთის დახმარებაც ("მამითადი") მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული, აგრეთვე რუსეთში და კავკასიის ზოგიერთ ხალხს შორისაც (დაღესტანი, ლაყები). "მამითადის" ჩვეულება შესანიშნავად ასახა პოეტმა რაფიელ ერისთავმა ლექსში "თინიას მამითადი". საერთო შრომას თან ერთვოდა მხიარული ცეკვა-თამაში. ნასაუზმევს ნადი მღეროდა, ცეკვავდა და აგრძელებდა მუშაობას დაღამებამდე. ასეთი რამ მიღებული იყო ყურძნის კრეფის დროსაც. ყურძნის კრეფისადმი მიძღვნილი დღესასწაულის ნაშთები დღესდღეობით უძველეს ქართულ პროვინციაში—პარხალშია (ახლა თურქეთის ტერიტორია) შემორჩენილი: ყურძნის აკიდობებით მორთული გაშიშვლებული ვაყები ფერხულს ცეკვავენ (უელიან)<sup>19</sup>. იაპონიაში სრულდებოდა "ბრინჯის ცეკვა", საფრანგეთში— "ყურძნის ცეკვა", ხოლო ახალი ჰერბიდის კუნძულის მცხოვრებთ მსგავსი ჩვეულება ბანანის კრეფის დროს ჰქონიათ.

კ.ბიუხერს თავის ნაშრომში "მუშაობა და რიტმი" მთლიანად მოაყავს პროფ. ფ.გოგიჩაიშვილის ცნობა იმის შესახებ, რომ საქართველოში, მინდვრის სამუშაოების დროს, ფართოდ ყოფილა გავრცელებული "ურთიერთდახმარება"<sup>20</sup>. შრომას მუდამ თან ახლდა სიმღერა. ამ წეს-ჩვეულებას გეორგიანულად "ნადი", ხოლო "სიმღერას", რომელიც მაშინ სრულდებოდა "ნადური" ეწოდება. კ.ბიუხერი იქვე დასძენს: "პურის მკის დროს მომკელები ხნულების მიხედვით ნაწილდებიან, რიგების შუა ადგილს მხვნელ-მთესველთა შორის ყველაზე უფროსი, გამოცდილი მომკელი იკავებს. მუშაობის დაწყების ნიშანს სიმღერით აძლევს დანარჩენებს. სიმღერა მთელი მუშაობის რიტმს განაპირობებს"<sup>21</sup>. სამუშაო პროცესების რიტმულ ხასიათს კ.ბიუხერი ძალზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. მართლაც, ორგანიზებული შრომა რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია. შამირანაშვილი ზემო იმერეთის ერთ-ერთ სოფელში ბევრჯერ

შესწრებია მკას, მისი თქმით, მკა გამოკვეთილ რიტმულ მოძრაობათა ხასიათს. ატარებს, მომკვლებს თითებზე სათითურები აქვთ წამოცმული. ცეკვა ურიტმოდ შეუძლებელია, ამიტომ ცეკვის სურვილს სწორედ რიტმი განაპირობებს. რიტმული საწყისი დამახასიათებელია, როგორც შრომითი პროცესებისათვის, ასევე ცეკვისათვისაც, მაგრამ საცეკვაო ხელოვნების მხატვრულ ზემოქმედება მართო რიტმზე როდია დამოკიდებული.

შორეულ წარსულში "ფერხულ-ოსხაპუეს", სხვანაირად "ზუჯიში ოსხაპურს", შემდეგში ცეკვა "მხარული" ეწოდა. ეს სახელწოდება მხრების მოძრაობიდან წარმოდგა: მუშაობისაგან დაღლილნი მხრებს ამოძრავებდნენ, რათა მოღლილი კუნთები მოეთელათ.

"წრეში, როგორც ვაჟები, ისე ქალებიც ერთიანდებოდნენ. ისინი ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მოძრაობდნენ. შემდეგ ქალები გამოეყოფოდნენ საერთო წრეს და ცენტრისაკენ მიემართებოდნენ, მამაკაცებიც მას მიჰყვებოდნენ. ცეკვა სიმღერის რიტმში სრულდებოდა. სიმღერას წრეში მდგომი რამდენიმე მოცეკვავე წამოიწყებდა, მათ სხვებიც აჰყვებოდნენ ხოლმე." ამ ფერხულის უფრო შორეული აღწერა იმის დადგენის საშუალებას გვაძლევს, თუ როგორ გართულდა მისი ტექნოლოგია; როგორც აბიკოვი აღნიშნავს<sup>22</sup>, შემდეგში სასიმღერო და საცეკვაო რიტმი უფრო დაჩქარდა, ნარნარი რხევიდან იგი მკვეთრ ხტომებდ გადაიქცა. ფერხულში ნარნარი რხევიდან მკვეთრ ხტომებზე გადასვლა დამახასიათებელია საქართველოს ყველა რეგიონისათვის. "ფერხული-ოსხაპუე" მარჯვნივაც და მარცხნივაც სრულდება, უფრო ხშირად კი მარჯვნიდან მარცხნივ.

ძველ სამიწადმოქმედო როკვაში ხტომები ნაყოფიერების ღვთაების კულტს უკავშირდება და ყველა ცოცხალი არსების ზრდისათვის მაგიური ზემოქმედების ნიშანს ატარებს.

როგორც პ.ბოგატირევი აღნიშნავს, ხტომებით შესრულებულ საწესჩვეულებო ცეკვას მცენარის ზრდისათვის უნდა შეეწყო ხელი. რაც უფრო მაღალი იქნებოდა ნახტომი, მით უფრო მაღალი გაიზრდებოდა მცენარე. ცეცხლის გარშემო შესრულებული ცეკვაც ამგვარივე ხასიათს ატარებდა, აგიზგიზებულ კოცონზე გადახტომა ივანე კუპალასადმი მიძღვნილი ღღესასწაულის დროს, მიღებული იყო რუსეთსა და უკრაინაში, ბალტიისპირეთსა და სხვა ქვეყნებშიც.

სამხრეთ რუსეთის ზოგიერთ კლქში XIX საუკუნეშიც კი კოცონის აგიზგიზება სამიწათმოქმედო რიტუალის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ელემენტი იყო და იგი მზის ახალი წლის დაწყებას უკავშირდებოდა<sup>23</sup>.

თუ გავიხსენებთ სვანების ძველ დღესასწაულს "ლამპრობას", საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ქართველები, ისევე როგორც სხვა ხალხები, ქრისტიანობამდე ცეცხლს სცემდნენ თაყვანს. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ საქართველოში ეს ჩვეულება კი არ გამქარაღა, არამედ სხვა ფორმა მიიღო. ლეგენდის თანახმად, წმინდა ნინო, წარმართები რომ დაერწმუნებინა თავისი სარწმუნოების სიღიადეში, კოცონს გადაახტა და უვნებელი გადარჩა. აქედან წარმართული წესჩვეულება ქრისტიანული გახდა. იგი საქართველოში ცნობილია „კიაკოკონობის“ სახელწოდებით. „კიაკოკონობა“ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში იყო გავრცელებული და იგი ვნების ოთხშაბათს სრულდებოდა. ხევსურები კი ამ რიტუალს გაზაფხულზე ასრულებდნენ, საქონლის საძოვრებზე გავჯანის დროს. ხევსურეთში კოცონზე გადახტომას ჰქონდა აგრეთვე განსაკუთრებული ხასიათი, „ბოროტი სულების გარეკვა“. ასეთივე მიზნით ანთებდნენ კოცონს სამეგრელოში: ამალღების წინა დღეს კოცონზე ხტებოდნენ დიდებიც და პატარებიც. კავკასიის ხალხებს, მაგალითად, ყაბარღოელებს, ცეკვის განსაკუთრებული სახეობით გამოხატული ცეცხლთაყვანისმცემლობის ელემენტები ქრისტიანობის ხანაშიც შემორჩათ.

ცეცხლთაყვანისმცემლობა, რაც გამოიხატებოდა მსხვერპლის შეწირვით, ცეცხლზე გადახტომით, ცეცხლის გარშემო ცეკვით, ფართოდ იყო ცნობილი მთელ რუსეთსა და უკრაინაში.

ძალზე გავრცელებულ აფხაზურ საფერხულო ცეკვას, ისევე, როგორც „ოსხაპუე“, „მხრებით ცეკვა“ ეწოდება, წრიულ ცეკვას კი „აიბარკრა“ ჰქვია.

უხუცესი აფხაზი ეთნოგრაფის ი.ლაკერბაის სიტყვით, ეს სახელწოდება წარმოიშვა ცეკვის დროს მხრების მოძრაობისაგან; მინდვრის სამუშაოების დამთავრების შემდეგ მოღლილი სხეულის გასასწორებლად მხრებს ამოძრავებდნენ, რომელიც შემდგომ რიტმულ მოძრაობაში გადადიოდა, იკრებოდა წრე, მკლავებგადაქდობილი და მხარიმხარს მიყრდნობილი ადამიანები „აიბარკრას“ საცეკვაო

ფერხულში ემშობოდნენ. თავდაპირველად საცეკვაო ფერხულს ორი სახელწოდება ჰქონდა: "აჟიოზორ" (მხრები) და—"აიბარკრა" შემდეგში სიტყვა "აჟიოზორ" ამოვარდა და დარჩა "აიბარკრა". დღეს "აიბარკრა" ქორწილის დროს სრულდებოდა: წრის შუაგულში დგას ნეფე-დედოფალი ნაბდის ქვეშ, მოკეკვავეები მღეროდნენ "აიბარკრას", რომელიმე მონაწილე მათრახს ურტყავს მიწას დედოფლის ფეხებთან, რომ იგი აბტუნოს და ამით გამოაცოცხლოს ცეკვა. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ "აიბარკრა", ისევე როგორც ფერხული "ოსხაპუე", ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა და შრომითი პროცესების თანმხლები იყო. ზოგჯერ "აიბარკრა" ისეთნაირად სრულდებოდა, რომ მასში ცხენოსნებიც მონაწილეობდნენ. ამ დეტალში შეიძლება საბრძოლო ელემენტები დაინახოთ, როგორც ეს მიაჩნია აფხაზ ისტორიკოსს შალვა ინალ-იფას და პოეტ ბაგრატ შინკუბას.

ფერხული "ოსხაპუე" ერთ-ერთი უძველესი სამიწათმოქმედო-საფერხულო ცეკვაა. სამწუხაროდ, მან თავდაპირველი სახე თანდათანობით დაკარგა და ძალზე იშვიათადღა სრულდება სამეგრელოში, "აიბარკრა" კი აფხაზების საცეკვაო რეპერტუარის ერთ-ერთი ძირითადი ცეკვაა.



"აიბარკრა" ი. ლაკერბაიას ჩანაწერი

მეგრელებისა და აფხაზების ცეკვის ერთობა შეიძლება აიხსნას ააუკუნეთა მანძილზე მათი უშუალო მეზობლობით. საერთოდ კი, აყოფაცხოვრებო ფერხულების შედარებისას, შეიძლება გაცეთდეს ერთი დასკვნა: შესრულების ნახაზისა და შინაარსის მხრივ ამ ცეკვებს ზევრი საერთო აქვთ საქართველოს ყველა კუთხეში.

"ადრეკილაჲ", "შელია-თელეპია", "საქმისაჲ". ძალზე თავისთავადი სვანური ფერხულები "ადრეკილაჲ" და "შელია-თელეპია" ასევე ნაყოფიერების კულტისადმია მიძღვნილი. ივ.ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ ორივე ცეკვა საკულტო ქმედების "საქმისაჲ" შემადგენელი ნაწილია. "ადრეკილაჲ" მამაკაცთა საფერხულო ცეკვაა (ეროტიკული ხასიათის), რომელშიც ორი საპირისპირო მწკრივი, ანტიფონურად, ხან სვანურად, ხან ქართულად მღერის. ლენტეხის (ქვემო სვანეთი) სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელის ჯოკია მეშველიანის ნაამბობით, შორეულ წარსულში მწკრივის წინამძღოლი ("ბეროლი" ანუ "წინამძღოლი") ტანისამოს იხდიდა, მწკრივებს შორის, არც თუ იშვიათად, შეხლა-შემოხლა ატყდებოდა, ზედახორა იმართებოდა, აქა-იქ რომელიმე ცხოველის ძვალი, გრძელი ჯოხები და ზოგჯერ ხანკლებიც გაიფეხებდა ხოლმე. ფერხულის მონაწილეთა ორ რიგად ჩამწკრივება უძველეს ხალხთა შორის, ნაყოფიერების ღვთაების კულტის რიტუალის შესრულებისას, მაგიურ ხასიათს ატარებდა<sup>24</sup>. ამგვარ ფერხულებში ხანდახან ქალებიც მონაწილეობდნენ, თუმცა "ადრეკილაჲში" საცეკვაო მომენტები ისე მკვეთრად არ იყო გამოსახული, როგორც "შელია-თელეპიაში" მიუხედავად ამისა "ადრეკილაჲ" არქაული ფერხულის ტიპობრივი ფორმაა, კერძოდ, სწორხაზოვანი "შწყობრი". ივ.ჯავახიშვილი განმარტავს ფერხულს "შელია-თელეპიას" და ხაზს უსვამს ამ ცეკვის მკათიოდ გამოხატულ რიტუალურ ხასიათს<sup>25</sup>.

ჯავახეთში ჩალისაგან დაწნულ თოკს, რომელსაც ყენს შემოარტყამდნენ, უწოდებენ "თულოს". სულხან-საბას ლექსიკონით "თულო ფუნდრუქია ერთი". ამავე ლექსიკონის მიხედვით "ფუნდრუქი" ვაჟთა ტანვარჯიშული კომპლექსის აღმნიშვნელია. ე.ი. "თულო" ტანვარჯიშული ხასიათის ვაჟთა ცეკვაა. ამიტომ ივ.ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ თავდაპირველად "თულო" არ ნიშნავდა თოკს, არამედ იყო სარიტუალო-რელიგიური ხასიათის ვაჟთა საფერხულო ცეკვა. აქედან გამომდინარე, "შელია-თელეპია" აგრეთვე არის სარიტუალო-რელიგიური ხასიათის ვაჟთა სვანური ფერხული. აღსანიშნავია ისიც, რომ მესხეთში, ჯავახეთის გვერდით, სხვა ძველ ხალხურ თამაშობათა შორის იყო "თულოს წრე" შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ძველად მესხეთ-ჯავახეთში ცნობილი იყო "თულოს წრე", რომელიც ავტუბული

იყო წრეზე და ტანვარჯიშულ მოქრაობებზე და, შესაძლებელია, სრულდებოდა რომელიმე რიტუალის დროს<sup>26</sup>.

"შელია-თელეპიას" ეტიმოლოგიას შ.ამირანაშვილიც ეხება<sup>27</sup>. სვანური ფოლკლორის მასალებზე დაყრდნობით, მეცნიერი უშვებს ვარაუდს, რომ არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაება თელეპია-შელიას ან უფრო ადრე თელეპია-შელიას სახელწოდებით. ღვთაება თელეპიას სახელისათვის სიტყვა "შელიას" დამატებას კავშირი აქვს დიონისეს კულტთან, როპელიც მიაჩნდათ მელიად და უწოდებდნენ დიონის-ბასარეუსს. როგორც ცნობილია, დიონისეს კულტი ანალოგიურია ნაყოფიერების ღმერთების – ადონისის, თამუზის, ოზარისისა. ხეთებშიც იყო ამგვარი ღმერთის კულტი – თელეპიას სახელწოდებით. შემონახულია ტექსტი, რომელშიც აღწერილია ამ ღმერთის საქმიანობა და ფუნქციები. საკვირველია ხეთებისა და სვანების ღმერთების სახელების მსგავსება. მხოლოდ სვანურმა ფოლკლორმა შემოინახა სიტყვა "შელია" დიონისეს კულტის მსგავსად. ხეთების ღვთაებას ეს სიტყვა სახელთან არ ემატება; რადგან დიონისეს კულტში ბევრია აღმოსავლური ელემენტი, შესაძლებელია, ხეთების რელიგიამ ერთგვარი გავლენა მოახდინა დიონისეს კულტზე. ეტრუსკები იცნობდნენ თელეპინუსის კულტს, გადმოტანილს აღმოსავლეთიდან თელეპის სახელწოდებით. ზემო იმერეთში არის სოფელი თელეპა. ზემოაღნიშნულ ორ სვანურ ფერხულს "ადრეკილიაჰსა" და "შელია-თელეპიას" შორის გარკვეული მონათესავე ნიშნები არსებობს.

ქვემოთ მოგვაქვს "ბრინჯაოს სარტყლის" (IX-VIII ს.ჩ.წ. აღ-მდე) ფოტო, რომელიც 1948 წელს მესხეთში არქეოლოგიური გათხრების დროს აკალანდაძემ აღმოაჩინა. სარტყელზე ნადირობის სცენაა გამოსახული. აღწერს რა ნადირობის სცენას, აკალანდაძე გამოყოფს ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილ, უძველესი სვანური სარიტუალო ფერხულის—"შელია-თელეპიას", შემსრულებელ წყვილს<sup>28</sup> (სურ. 3, 4).

წყვილთა ცეკვის ეს ფორმა ასტრალურ ღვთაებათა, ნაყოფიერების ღვთაების კულტის თავჯანსიერებას უკავშირდება. ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული წყვილის თავზე აშკარად მოჩანს მზის დისკო, ერთ-ერთ მოცეკვავეს ხელები ზევით აღუმართავს. ეს ქმედება ორნაირად შეიძლება აიხსნას: როგორც მზის ცხოველყოფელი

სხივებისადმი მისწრაფება და როგორც საცეკვაო მოძრაობის მომენტი. სვანური გრაფიკული ხელოვნების დამახასიათებელი მოტივია ასტრალურ მნათობთა კომპოზიციაში მოცეკვავე ქალ-ვაჟთა ითიფალური ფიგურების გამოსახვა<sup>29</sup>. სვანური ცეკვა "მუშპარი", ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში, ერთი ქალისა და ორი ვაჟის მიერ სრულდებოდა<sup>30</sup>.

"მელია-თელეპიას" ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში ვაჟები ერთ მწკრივად ასრულებდნენ. ეს ცეკვა საინტერესოდ აქვს აღწერილი ბ.კოვალევსკის: "კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და ხელი მეზობლის თეძოზე უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს, თან სულ უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს. უცბად წინა მოცეკვავე გაიხლი! ტანსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯოხს იქნევს. სვლა იქცევა თავშეუკავებელ ბახურ ცეკვად; უდიდესი დამაბულობის მომენტში ცეკვის ყველა: მონაწილე და მყურებელი აგზნებული თვალებით მუხლებზე ეცემიან პირით აღმოსავლეთისაკენ და მღერიან პიმნს ნაყოფიერების ღმერთ კვირიასადმი"<sup>31</sup>.

საინტერესოა კომპოზიტორ დ.არაყიშვილის ახრი ზოგიერთი რაკული და სვანური "ფერხულის" იდენტურობის შესახებ. ამ "ფერხულს", აგებულების მიხედვით, ფერხულ "წინამძღოლას" უწოდებს და მის ნახაზსაც გვაწვდის: წინამძღოლი, დროშასავით აფრიალებული წითელი ნაქრით ხელში, ბრუნავს ადგილზე და სიმღერისა და ფერხულის რთული, პლასტიკური ნახაზის იმპროვიზაციას იწყებს. სიმღერაში მას გუნდიც აჰყვება და მის მოძრაობებს იმეორებს. "ფერხული" შეკრული წრის პრინციპით იგება, შემდეგ იხსნება და დარკავნილი ჯაქვის ფორმას იღებს, თითქოს რაღაც წინააღმდეგობას გვერდი უნდა აუაროსო (მაგალითად ხეს) ე.ი. წრიული ფერხული "ფერხისაში" (არავალთ მობმით როკვა-მწკრივში ხელისხელ-ჩაკიდებული ცეკვა) გადადის, რომელიც კვლავ მჭიდრო რკალად იკვრება, შემდეგ ისევ იშლება და ახალ წყობას ქმნის. ეტყობა, წრეში მბრუნავი წინამძღოლი და, საერთოდ, წრიულად მოძრაობა ასტრალურ ღვთაებათა კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია, დინამიკა მისი თვისებაა (წრეში მოძრაობით რომ გამოიხატება), მიბრუნვის მცდელობა<sup>32</sup>. "ფერხული" — "წინამძღოლა" (ამ მოდიფიკაციით მას ჩვენამდე არ მოუღწევია) ნაყოფიერების



ღვთაებისადმი მიძღვნილი უძველესი სარიტუალო-საწესიკვეულებო ცეკვის "მელია-თელეპიას" სახესხვაობა უნდა იყოს. იმ დროს უკვე, როცა ამ ცეკვას დ.არაყიშვილი თვალს ადევნებდა, ფერხულში ქალებიც ებმებოდნენ.

ეს ფერხული თავის წიგნში დამოწმებული აქვს ვ.ბარდაველიძესაც. ავტორი აღნიშნავს "ფერხულის" სახეობათა ნაირგვარობას (წრიული, სართულებიანი, ორმწკრივიანი) და ყურადღებას ამახვილებს მათს როლზე ქართველების საკულტო ქმედებაში. საქართველოს მთიანეთში ღვთისმსახური დროშით ხელში მიუძღვოდა მლოცველებს. წმინდა დროშით სვლას, საფერხულო ცეკვა და სიმღერა თან ახლდა მუდამ<sup>33</sup>. აქარაში, კერძოდ, ხულოს რაიონში, შემორჩენილია უძველესი საფერხულო ცეკვა: "ო, პოი, ნანო", რომელსაც მიზნობრივი დანიშნულება აქვს. ამ ცეკვაშიც წინამძღოლი იმავე ფუნქციებს ასრულებს, რასაც "მელია-თელეპიაში"<sup>34</sup>.

როგორც უკვე აღინიშნა, "ადრეკილაჲ" და "მელია-თელეპია" საწესიკვეულებო რიტუალის—საქმისაჲს<sup>1</sup> შემადგენელი ნაწილი იყო. ეს წეს-ჩვეულება, ნათლად გამოკვეთილი ფალოსის კულტი-ბუნების განაყოფიერების სიმბოლიზება, სვანეთის სოფლებში დიდხანს იყო შემორჩენილი (სოფელ ჟაბეშში და კიდეც რამდენიმე სოფელში). ამ რეგიონების მცხოვრებნი აშენებენ თოვლის კოშკს "მურყამს" ("საქმისაჲს" ეწოდება აგრეთვე მურყამობა). კოშკის თავზე, დგამენ ნაძვს, რომელზეც სიმბოლურად, როგორც ნაყოფიერების განსახიერებას, ძველ კალათს—"ფათას" კიდებენ. იქვე ხის ორ ხანჯალს—"დაშნარს" მიამაგრებენ. ირჩევენ "საქმისაჲს": ცოცხიან კუზიან მახინჯს, სახეს უთხუპნიან მურით. ამ ნიღაბს მომავალში თითქოსდა, უხვი მოსავალი უნდა მოეყვანა. "საქმისაჲს" გარს არტყა ექვსკაციანი ამაღა—"შოახარი". ირჩევენ "ყენს" (ქართული ყენისაგან განსხვავებით), მას ხელში აძლევენ ხის "დაშნარს". ქალის გაბაში გამოწყობილი ორი მამაკაცის თანხლებით (დედაფლარები) ყენი ეროტიკული ხასიათის საცეკვაო იღვთებს ასრულებს, თან "საცოლეებს" ეთამაშება. "საქმისაჲს" სარგებლობს რა ყენის უყურადღებობით, ერთ-ერთ "დედაფლარს" იტაცებს. ყენი მას მისდევს და ეჩხუბება, ამასობაში კოშკის გარშემო მამაკაცები და ქალები ფერხულს უვლიან, შემდეგ ისინი ორ გზუფად იყოფიან და კოშკს

სხვადასხვა მხრიდან აწვებიან. საითაც კოშკი წაიქცევა, მოსავალიც იქითკენ არის მოსალოდნელი<sup>35</sup>.

კოშკის დანგრევა ზამთრის აღსასრულს მოასწავებდა. მის ნაცვლად მაცოცხლებელი ძალით გაზაფხული მოდიოდა. ხოლო "საქმისაჲსა" და "ყენის" ორთაბრძოლაში გამარჯვებულს გამსაყოფიერებელ ძალას მიაწერდნენ<sup>36</sup>. "საქმისაჲში" დარჩენილია ბუნების განაყოფიერების სიმბოლური ასახვა, რაც ახასიათებს ფალოსის კულტს. უდავოა აგრეთვე სვანური "საქმისაჲს" და "ყენობის" იგივეობა-ტერმინოლოგია, გაფორმება და სხვა. ამასთან, როგორც "საქმისაჲში", ისე "ყენობაში", "ყენსა" და "ყენს" ერთი და იგივე რიტუალური ხერხები აქვთ.

"იარუსებიანი" ანუ "სართულებიანი" ფერხულია. წრიული ფორმის სართულებიანი ფერხული (რომელიც მრავალ სინონიმს ითვლის) მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული, ერთი ექსპედიციის მასალების მიხედვით (ხელმძღვანელი თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის უფროსი მეცნიერი მუშაკი გივი ჯაოშვილი) იგი უკანასკნელ დრომდე ქართლში გვხვდებოდა "ზემყრელის", "ორსართულას" სახელწოდებით.

ეს ფერხული ასე სრულდება: ერთმანეთის მხრებზე შემდგარი მოცეკვავეები ორ ან მეტ სართულს ქმნიან. რაც უფრო მაღალია "სართული", მოცეკვავეთა რიცხვი კლებულობს. ქვევითა წრე მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობს და ტემპს თანდათან უმატებს. ბოლოს ფერხულის ყველა მონაწილე ერთ დიდ წრეს კრავს და ცეკვა უკვე მიწაზე გრძელდება<sup>37</sup> (სურ. 5,6).

აჭაზბეგის ნაწარმოებებში გვხვდება ორსართულიანი მოხეური ფერხულების "გერგეტულას" და "აბარბარეს" აღწერა<sup>38</sup>. სართულებიანი ფერხულები ძალზედ პოპულერულია სვანეთში, რომელთაც "შირმინქელას" უწოდებენ. ლ. იოსელიანის სტატიაში—"სისხლის შურისძიება" მხატვრულად არის აღწერილი სვანური სამსართულიანი ფერხული—"შირმინქელა". სვიფზე (მოედანი წმინდა ცაცხვთან) დაიწყო სადღესასწაულო ფერხული. თორმეტმა ყველაზე ღონიერმა მამაკაცმა ჩასკიდა ხელი ერთმანეთს სარტყლში და საკუთარი სიმღერის აკომპანიმენტით დაიწყო მხნე და ელასტიკური ცეკვა. ისინი ტრიალებდნენ და ერთ ფეხზე იჩოქებდნენ, მეორეს კი წინ

გამოსწევდნენ. მალე კიდევ თორმეტი კაცი მოხდენილად შეახტა მათ ზურგზე, შექმნეს მეორე სართული, მათ შეასხდათ კიდევ თორმეტი. სამსართულიანი ფერხული ტრიალებდა, ცეკვავდა, მღეროდა, ეჭიბრებოდა ერთმანეთს სხვადასხვა გამოგონებაში. ეს გრძელდებოდა მანამდე, სანამ ქვემოთ მყოფნი დაიხელთებდნენ დროს და ჩამოყრიდნენ ზემოთებს დამსწრეთა სიცილ-ხარხარში. თუშეთში კი ასეთივე "ფერხული" "ქორბელელას" სახელწოდებით არის ცნობილი.



"სემერელო" გ. სვანიძის ჩანაწერი

რაც უფრო მარჯვედ შეასრულებდნენ ამ ცეკვას, თუშების რწმენით, მოსავალი უფრო უხვი იქნებოდა, ხოლო საქონელი ურიცხვი. შასლანი-

შეგლის ცნობა, "სამსართულიანი ფერხული" თუშეთში მინდვრის საზაფხულო სამუშაოების წინ სრულდებოდა, სწორედ იმ დროს, როცა ადგილობრივი ღვთაების—ლაშარის ჯვარის—დღესასწაული იწყებოდა. ამ ცყვეას უძველესი სასიმღერო მელოდია "ლაშარის სიმღერაც" ახლდა<sup>39</sup>. ეს დასტურია იმისა, რომ "სამსართულიანი ფერხული" შორეულ წარსულში ბუნებაზე მაგიური ზემოქმედების ხასიათს ატარებდა.

ექპედიციის მასალების მიხედვით, სართულებიან "ფერხულს", ქუთაისსა და ტყობულში აღდგომას რომ სრულდებოდა, თან ახლდა სიმღერა, "შადლი მახარობელსა", რომლის ტექსტში გაზაფხულისა და ზამთრის ბრძოლა აისახებოდა.

შ. ამირანაშვილის "ქართული ხელოვნების ისტორიის" მე-16 ტაბულაში ბრინჯაოს შიშველი ფალოსური ფიგურაა აღბეჭდილი, რომელიც ვერტიკალურად შეერთებული სამი წყვილი ხარის რქის კვარცხლბეკზე დგას. ცნობილია, რომ ხარი ტოტემურ ცხოველად ითვლებოდა ძველ საქართველოში. მის რქებს მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა და ნამგალა მთვარის სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. ბრინჯაოს ფიგურის სიშიშველ საკულტო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ (ნიუტიდე საკრე)<sup>40</sup>. ალბათ იგივე ფუნქცია აქვს ბაგინეთის სამარხში ნაპოვნი ქალის ფიგურის სიშიშველსაც, კაბუყების გაშიშვლებას "მელიათელეპიაში", ტანისამოსის გახდას რთვლის დროს, საწესჩვეულებო რიტუალ "ქვენიერებაში" და უფრო გვიანდელ "იალის თამაშში". შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რქებზე შემდგარი -მიწათმოქმედი, რომელიც მზისკენ მიისწრაფის, ნაყოფიერების ღვთაების კულტის პატივსაცემად გარკვეული რიტუალის შემსრულებელია. მას ხელთ სამიწათმოქმედო იარაღი უპყრია.

სამთავროს სამარხებში (1939 წ.) ორსართულიანი (ორმუცლიანი) საკულტო დანიშნულების დოქები (X-IX საუკუნე ჩვ. წ.აღ-ამდე) იპოვეს. დოქის ფორმაში ღრმა აზრი იკითხება: ყლისაყენ თანდათანობით შევიწროვება ცხოველმყოფელი მზისკენ მისწრაფების გამომხატველია<sup>41</sup>. საკულტო ჰურჭლის ფორმისა და სართულებიანი ფერხულების ანალოგიაც თვალში საცემია. ცნობილია, რომ კავკასიაში, კერძოდ, საქართველოს მთიან რეგიონებში, ტერასებზე მოსავლის მოცანა ფართოდ იყო გავრცელებული<sup>42</sup>. მინდვრის

სამუშაოების დამთავრების შემდეგ ტერასებზე სახალხო დღესასწაულები იმართებოდა, რომელიც რიტუალურ ხასიათს ატარებდა და, არც თუ იშვიათად, ცეკვა-თამაშით, სხვადასხვა შეჯიბრითა და ღოღით მთავრდებოდა. ყაბარდო-ბალყარეთის სოფელ ურუხთანში ერთ-ერთ მთას, ლეგენდის მიხედვით, ადგილობრივი მცხოვრებნი "ერისთავის მთას" (ერისაუ სუაშხიე) უწოდებენ. მთას ირგვლივ ორი ბუნებრივი ტერასი აქვს შემოვლებული. თქმულების მიხედვით, სწორედ აქ, ზედა ტერასზე, ქალთა ცეკვაში შეჯიბრი იმართებოდა, ხოლო ქვედაზე—დოლი. ამ დღესასწაულში კავკასიის მთიანეთის მცხოვრებნი მონაწილეობდნენ, მათ შორის, ქართველებიც. ერთ-ერთ ასეთ შეჯიბრზე ქართველი ერისთავის ასულსაც უცეკვია, გაუმარჯვნია და თვითმხილველებს ამ ადგილისათვის "ერისთავის მთა" უწოდებიათ<sup>43</sup>.

ერთ-ერთი სპელეოლოგიური ექსპედიციის ცნობით, ვანის თოთხმეტსართულიან მღვიმეში აღდგომა დღეს კვერცხის შეღებვის (ნაყოფიერების სიმბოლო) დღესასწაული იმართებოდა— თამაშობებით, ცეკვებით, სპორტული შეჯიბრებებით<sup>44</sup>.

ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი იქ შესრულებული მასობრივი ცეკვები სართულებიანი ფერხულის ფორმას იღებდა. მართალია, აქ საკამათო ბევრია, მაგრამ ამ ვარაუდის დაშვებით,— შრომითი პროცესებიდან "სართულების" საცეკვაო ხელოვნებაში გადმოტანით,—ჩვენ ჩვენი შორეული წინაპრების გულუბრყვილო—რეალისტური მსოფლმხედველობის წინაშე ერთგვარად ხარკს ვიხდით. შრომითმა პროცესმა მათ ჰეშმარიტად თავისთავადი ხელოვნების ნიმუშთა შექმნა შთააგონა. გარდა ამისა, "სართულების" პრინციპი ასტრალურ ევთაებათა იერარქიაზე მიუთითებს, რომელშიც ადრეული საქართველოს საზოგადოებრივი და ისტორიულ-კულტურული განვითარების ძირითადი საფეხურებია გამოკვეთილი<sup>45</sup>.

ხალხური თქმულებით, ვანის გამოქვაბულებში ყველა სართული იერარქიული სისტემით იყო განაწილებული და ფეოდალური საქართველოს იერსახეს წარმოადგენდა<sup>46</sup>.

ჩვენთვის ცნობილი სართულებიანი "ფერხულის" ძირები შორეულ ისტორიულ შრეებში უნდა ვეძიოთ. გასული საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში "ზემყრელოს" საბრძოლო ხასიათზეა

მითითებული, პერიოდული პრესა გვამცნობს, რომ "ფერხულ ზემყრელოს" ქართველ ცხენოსან მონადირეთა რაზმიც ასრულებდა<sup>47</sup>.

ზოგჯერ "ზემყრელოს" თან ახლდა სიმღერა: "რად გვინდა ფარი და მახვილი", რაც წარსულ წლებში, ამ ცეკვის სამხედრო ხასიათს ადასტურებს<sup>48</sup>.

სართულებიანი ფერხული, რომელსაც ზნადელემ "შხედართა ცეკვა" უწოდა. სკანდინავიაში, ალპებში და ბალკანეთის ნახევარკუნძულზეც ყოფილა გავრცელებული<sup>49</sup>. ხოლო ორსართულიანი ფერხული სახელწოდებით—"ნართონ-სიმღი"—ოსეთში. ოსები ამ ცეკვას ახალი წლის კვირაძალს კოცონის გარშემო ასრულებდნენ<sup>50</sup>. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სართულებიანი ფერხული ანალოგია იმ საბრძოლო ეპიზოდისა, როცა უშიშარ მეომრებს, ერთმანეთის მხრებზე შემდეკართ, იერიში მიჰქონდათ მოწინააღმდეგის ციხესიმაგრის კედლებზე.

საბრძოლო ხასიათისაა სართულიანი "ფერხული" (ხშირად სამსართულიანაც კი) "შირმინქელა", რომლის შემდეგ სრულდება ქალვაეთა ფერხული "შინავორგილ", ხოლო ცეკვის დასასრულს მამაკაცები გამოეყოფიან წრეს და "ცერულს" ასრულებენ. ხელების მდგომარეობა, ფიგურის შემართება და სახის ამაყო გამომეტყველება, როგორც "შირმინქელაში", საბრძოლო სულისკვეთებითაა გაჟღერებული.

მესხეთ-ჭავჭავთში გავრცელებული სპორტული თამაშობებიდან აღსანიშნავია ერთმწყრივიანი ფერხული "სამყრელო" ანუ "ციხებუნა" (ციხესიმაგრე). ორსართულიანი ან სამსართულიანი "ფერხულის" შესრულებისას საგმირო სიმღერებს მღეროდნენ და, ეს ორსართულიანი ან სამსართულიანი "კონსტრუქცია", ასე ცეკვა-ცეკვით ორ ან რამდენიმე ვერსიაც გადიოდა, რათა ნათესავები და მეგობრები მოეხალისებინათ, შემდეგ ისევ უკან ბრუნდებოდა. ეს "ფერხული" საბრძოლო ხასიათს წინა საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებდა<sup>51</sup>.

"ფერხული-ორსართულა" ქართულ სცენაზე 80 წლის წინათაც სრულდებოდა, ამას ადასტურებს გაზეთ "ცნობის ფურცელში" დაბეჭდილი შენიშვნა: "ტფილისის სათავადაზნაურო თეატრში გაიმართება კონცერტი, რომელშიც იმღერებს გურულ ტანისამოსში გამოწყობილი ხორო გურულს, ქართლურს, იმერულს, მეგრულს და

კახურ სიმღერებს. მათ შორის აღასრულებს ორსართულიან ფერხულს და მეგრულ ნადურს თოხნით ისე, როგორც ნამდვილ ყანაში-ბ. ქორიძის ლოტბარობით<sup>52</sup>.

1923 წელს კ. მარჯანიშვილმა დადგა ზ. ყალიაშვილის ოპერა "დაისი". "დაისის" პირველ მოქმედებაში "ფერხული-ორსართულას" ელემენტები შეიტანა ბალეტმეისტერმა ს.სერგეევმა. ვკაბუციანმა წარმატებით განახორციელა "ფერხული-ორსართულა" აბალან-ჩივაძის "მთების გულში" (1938 წ.) და დ.თორაძის "გორდაში" (1949 წ.).

"გორდას", მესამე აქტში, "ფერხული-ორსართულა" გამოყენებულია როგორც დაზვერვის მომენტი ბრძოლის დროს.

"მყურხაობის ღღე"-საახალწლო სარიტუალო ცეკვები. ახალი წელი ზამთარში მზის ბრუნვის დღესასწაულად ითვლებოდა, მომავალი მოსავლისათვის ზრუნვა, მიწათმოქმედის ოჯახის კეთილდღეობა, ამ დღესთან იყო დაკავშირებული. საქართველოში ახალი წლის მეორე დღეს "მფერხაობის დღეს" (სიტყვა-სიტყვით-ცეკვის დღე) უწოდებდნენ. ჯოველ ოჯახში "შაფეხურს"- "ბედნიერი ფეხის" მქონეს ირჩევდნენ. მას ღამე სხვაგან უნდა გაეთია, გათენებისას მისულიყო შინ და ოჯახის ყველა წევრთან ეცეკვა. ამ ცეკვას მაგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ასეთი ჩვეულება არსებობდა იმერეთში, გურიაში, ხევსურეთში და ა.შ. იმერეთში ახალ წელს ოჯახში შესულ უცხო მიმლოცველს "მეფერხე" ეწოდებოდა, გურიაში-"მფერხავი", ხევსურეთში (მცხალოცად მიდიან ახალი წლის მესამე დღეს)-"მეკვლე". "შაფეხური", "მეფერხე", "მფერხავი", "მეკვლე" სინონიმებია და მოცეკვავე ადამიანს ნიშნავს.

ახალი წლის მილოცვის ადათი საქართველოს მრავალ კუთხეში შემორჩა. ხონის რაიონის სოფელ კონთუათში ახალი წლის მეორე დღეს გარიჟრაჟზე "მეფერხე" ოჯახში ასეთი კომლერით შედიოდა: "შემოვდგი ფეხი, გწყალობდეს ღმერთი და წმინდა ბასილი". იგი ცეკვა-ცეკვით ოთახს უვლიდა, თან ყველა კუთხეში ხორბალს აბნევდა. მეკვლეს ხელში ამ რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი "ჩიჩილაკი" ეჭირა, რომელზეც ვერცხლის მონეტისანი ვაშლი იყო წამოცმული<sup>53</sup>. "ჩიჩილაკი" განასახიერებდა სიუხვეს და ბასილის ქალარა წვერს, ხოლო ქრისტიანობის ხანაში ამით პატივს მიაგებდნენ წმინდა ბასილის<sup>54</sup>.

წინა საუკუნეებში ანალოგიურ რიტუალს რუსეთის სოფლებშიც

ასრულებდნენ. იქაც ხორბალს აბნევენენ მაგიდაზე და წმინდა ბასილი კესარიელს სანთლებს უნთებდნენ<sup>55</sup>. სამწუხაროდ, დღეს ეს ადამი დაეწეება ეძლევა. იგი მხოლოდ ხანდაზმულთ თუ ახსოვთ და ჩვენს მისაომი ინტერესსაც მასში საცეკვაო ელემენტების არსებობაა განაპირობებს.

„ბერიკაობა“. სამიწათმოქმედო სამუშაოების წარმატება მნიშვნელოვნად იყო გამოკიდებული ამინდზე. გვიანი გაზაფხული, ადრეული შემოდგომა ან გადაუღებელი წვიმები—დამლუპველად მოქმედებდა მოსავალზე. ბუნების ძალების წინაშე უმწეობა, მისი დაძლევის სურვილი სიძღვრებასა და ცეკვებში ნათლად აისახებოდა. სარიტუალორ-საცეკვაო სანახაობათა შორის, რომლებიც ბუნების ცხოველყოფელ ძალებს ეძღვნება, ძალზე მიმზიდველია „ბერიკაობა“ და „ჟენობა“. როგორც ივ.ჯავახიშვილი განმარტავს, სიტყვა „ბერე“ ან „ბერი“ ბავშვის აღმნიშვნელია, „ბერობა“— „ბავშვობის“<sup>56</sup>. „ბერიკაობაც“ ნაყოფიერებასთან არის დაკავშირებული, ამიტომ „ბერი-ბერიკა“ ძველი ქართული აგრარული დღესასწაულის მთავარი ითიფალური პერსონაჟია<sup>57</sup>.

„ბერიკაობა“ საქართველოს ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული. „ბერიკაობა“ ქართული ხალხური მასკარადია, რომელიც ეწყობოდა ყველიერის დღეებში; რადგან საქართველოში ყველიერი მოდის გაზაფხულის დამდეგს, ბუნებრივია, ვიფიქროთ, რომ „ბერიკაობა“ შინაარსით ემთხვევა გაზაფხულის ბუნიობის ძველი დღესასწაულის შინაარსს<sup>58</sup>. გარეგნულად „ბერიკაობა“ ასე გამოიყურება: რამდენიმე კაციდან შემდგარი ჯგუფი, (უფრო მოგვიანებით მათი შემადგენლობა 4-5 კაცით განისაზღვრებოდა), განსაკუთრებული კოსტიუმებითა და ნიღბებით ღია ცის ქვეშ იმპროვიზებულ სცენებს გაითამაშებდა—როლების განაწილებით, ტექსტის თავისუფალი იმპროვიზაციით და, რაც მთავარია, ცეკვითა და მუსიკით. გამორიცხული არ არის, რომ „ბერიკაობას“ საფუძველად უდევს ტოტემური ცეკვა (ნიღბოსანთა ფერხულის გამოსახულება თრიალეთის თასზე).

აავლევვი ნიღბების მეშვეობით გარდასახვის სამ ფორმაზე მიუთითებს: 1. შრომითი მიზნით გარდასახვა, რომელიც პრაქტიკულად ნადირობას უკავშირდება და უძველეს დროს მიეკუთვნება;



2. ტოტემური (სამიწათმოქმედო და სხვა რიტუალებისა და წეს-ჩვეულებების შესრულების დროს) 3. მხატვრული მიზნით გარდასახვა<sup>59</sup>. განხილული მასალა გვარწმუნებს, რომ გარდასახვის ნიღბები საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა. მონადირენი ფრინველთა და ფანტასტიკურ ცხოველთა ნიღბებით ცეკვავენ. (ბრინჯაოს სარტყლის გამოსახულება, II ათასწლეული ჩვ. ერამდე). თრიალეთის სამარხში ნაპოვნ ფიალაზე (II ათასწლეული ჩვ. ერამდე) ნიღბოსანი ფიგურების რიტუალური სვლაა აღბეჭდილი. აქედან გამომდინარე, ერთი მხრივ, ნიღბებით შემოსვა "ბერიკაობაში" ტოტემური ცეკვის, ანუ თანდათანობით სახე შეცვლილი "მონადირეთა ცეკვის", გამოიხილია (გარეული ღორის (ტახის), დათვის, თხის ნიღბები), მეორე მხრივ, იგი ბუნების განაყოფიერების ატრიბუტია. (მამაკაცი ქალის ნიღბით წყვილთა ცეკვაში). "ბერიკაობაში" დაცული იყო ნიღბების სტაბილურობა. როგორც აღვნიშნეთ, სცენებს თან ახლდა იმპროვიზებული ტექსტი, დიდი ყურადღება ექცეოდა საკრავებზე (საზანდარი, სტვირი) დაკვრასა და ცეკვას. ცეკვა ყოველთვის სიმღერის ფონზე სრულდებოდა. სიმღერას კი "ბერიკულა" ეწოდებოდა. "ბერიკები" გულუხვ მასპინძელს ცეკვით მიუმღერებდნენ ხოლმე:

"ალათასა, მალათასა,  
ხელი ჩავეკვალათასა,  
ერთი კვერცხი შიგ ჩადევი,  
ღმერთი მოგცემს ბარაქასა."

ეს სიტყვები აგრარულ ქმედებაში საცეკვაო მოძრაობებს მაგიურ ჟღერადობას ანიჭებენ. "ბერიკაობა" რალაციით იტალიურ "Commedia dell'arte"-ს<sup>60</sup> მოგვაგონებს, რომელშიც მუსიკის, სიტყვისა და ცეკვის სინთეზი ხდება. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ პროფესიონალიზმშია: "ბერიკაობა" ქეშმარიტად ხალხური მასკარადია, თანაც გაცილებით ძველი წარმოშობისაა.

აი, ბერიკაობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი წარმოდგენა: ერთ-ერთი პერსონაჟი "ღედოფალი" (მას მამაკაცი ასრულებს) ქალის კაბაშია და ნიღაბშია გამოწყობილი, მეორე—"მეფე"—დათვის, ტახის, ვირის ან სხვა ცხოველის ტყავში გახვეული. ეს ორი ნიღაბი ცეკვავს და ასრულებს სატრფიალო სცენას (სურ. 7). მესამე "ბერიკას"—თხის ნიღაბი, რკები და

ჩლიქები ამშვენიებს, იგი ცეკვა-ცეკვით ცდილობს ზევით ახტომას. მეოთხე მონაწილე უნიღბოა, — მას ხელში ხის ორი ხანჯალი უჭირავს და ცეკვის დროს რიტმულად აკაკუნებს, მეხუთე აგრეთვე უნიღბოდ არის, მას "შებარგულეს" უწოდებენ. იგი კალათით ხელში შეწირულობას აგროვებს. ეს ჩგუფი დადის ეზოდან ეზოში, მას თან ახლავს საზანდარი, ისინი ასრულებენ იმპროვიზებულ სცენებს: ნიღბიანი ქალ-ვაჟი არ-შიყობს და საცეკვაო ღუეტს ასრულებს. ცეკვაში ერთგება თხის ნიღბიანი ბერიკა: იგი ხან ვაჟს, ხან ქალს რალაცას ჩასჩურჩულებს, იმანჭება, თან ხანჯლიან კაცს გაურბის. ამ სანახაობის ბოლოს "შებარგულეს" საკმაო შეწირულობა უგროვდება. იგი სიმღერით ამცნობს ყველას, რომ იმ ოჯახს, ვინც უხვ მოწყალებას გაიღებს, ღმერთი მფარველობას არ მოაკლებს. ასეთია "ბერიკაობის" სქემატური აღწერა, რომელსაც უამრავი ვარიანტი აქვს<sup>61</sup>.

"ბერიკაობას" ელემენტების ჩასახვა, პირველყოფილი თემური წყობილების დროს, ნადირთა მოშინაურების პროცესს უნდა მივაკუთვნოთ.

პირველყოფილი ადამიანის მიერ თხის მოშენებამ ბევრ წეს-ჩვეულებაში პოვა გამოხატულება და ნაშთი დატოვა დღემდე. თხის ტყავი<sup>1</sup> ტანსაცმელი მრავალი ხალხისათვის იყო დამახასიათებელი. მათი რწმენით, გაღმერთებული ცხოველის ტყავს ძალა და ჭანმრთელობა მოაქონდა. კავკასიაში ეს ჩვეულება დღესაც ძალაშია. ცნობილია, რომ ქართველები ღვინოს თხის ტყავის ტიკებში ინახავდნენ, რომელსაც "თხერი" ეწოდება. იგი სიტყვა "თხისგანაა" წარმოშობილი<sup>62</sup>.

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

"ბერიკაობა" აქარაში წააგავდა ბერძნულ დღესასწაულს — დიონისესა და დემეტრეს პატივსაცემად გამართულს: ორი ახალგაზრდა, ქალ-ვაჟის ტანსაცმელში გამოწყობილი, ცეკვავს. ცეკვა სახუმაროა. ცეკვის დროს ისინი ერთმანეთს ხან მიუახლოვდებიან, ხან დაშორდებიან. მესამე თხის ტყავშია გამოწყობილი და ცეკვავს მათ გარშემო, დახტის, იმანჭება და თითოეულ მათგანს ყურში რალაცას უჩურჩულებს. (ერთ-ერთ ბერძნულ ლარნაკზე თხის ცეკვაა გამოსახული). ქალი და მამაკაცი ქამანჩა-სტვირის ხმაზე ცეკვავან თხის

ტყვიანი და ჩლაქებიანი სატირი კი მათ გარშემო როკავს და ცდილობს სასიყვარულო დუეტში ჩაერიოს<sup>63</sup>. ამ შემთხვევაში ძველბერძნულ ტრაგედიას (ტრაგოს)—თხის სიმღერასა (რომელიც თხის მიბაძვით ცეკვის თანხლებით სრულდება) და "ბერიკაობას" შორის გარკვეული პარალელის გაკლება შეიძლება: "ბერიკაობაშიც" ხომ თხის ნიღაბს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. არც არის გასაკვირი, რომ ქართულ "ბერიკაობასა" და ბერძნულ "თხის სიმღერას" ბევრი რამ საერთო აქვთ. შორეულ წარსულში კოლხეთსა და საბერძნეთს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ<sup>64</sup>.

ისტორიულ-არქეოლოგიური მონაცემებით, "ბერიკაობა" ენათესავება ბერძნული ღვთაების დიონისეს კულტს. ცნობილია ისიც, რომ უძველეს დროს თრაკიასა და შავიზღვისპირეთში დიონისეს კულტი ორგიული ხასიათისა იყო, რომელსაც შლეგი ქმედება ახლდა თან<sup>65</sup>.

1946 წელს, მცხეთაში არქეოლოგიური ექსპედიციის დროს, ბაგინეთის მთაზე აღმოაჩინეს ვერცხლის თასი, რომელზეც დიონისეს კულტის ატრიბუტებია გამოსახული. თასი ჩვ. წ. აღ—მდე. III-I ს. თარიღდება. (პართიული ეპოქა): თასზე სატირთა ნიღბებია ამოტვიფრული, დიონისეს თირსოსი—შეკრული ბაბთის მსგავსად მორთული. შველი, რომელსაც მგელი და დათვი მოსდევენ, სახლი კიბეებით, ცხოვრების ხე. მგელი, დათვი, ტახი და თხა საქართველოს ტოტემური ცხოველები იყვნენ, ხოლო მათი ნიღბები კი "ბერიკაობის" განუყრელი ატრიბუტებია (სურ. 8).

მეცნიერთა გამოკვლევებში ხაზგასმულია, რომ ვერცხლის თასი,—რელიეფური ბაკანალური სცენებითა და ნიღბებით,—პართიულ-სომხური არქაიკების ეპოქას მიეკუთვნება და სომხეთის მეფის პაკორის კუთვნილებათ<sup>66</sup>; (სურ. 9). თუმცა არქეოლოგიურ ლიტერატურაში, არცთუ იშვიათად, ანალოგიებიც გვხვდება: ასეთივე თასი, რომელზეც ახალგაზრდა და მოხუცი სატირები, მენადები, დიონისეს თირაოსი, პანის სალამური, ირმები და სხვა ცხოველები არიან გამოსახული, ბრიტანეთის მუზეუმში ინახება<sup>67</sup>. მსგავსი სიუჟეტები ამშვენებს ბოსკორეალის საგანძურის ვერცხლის ქურქელსაც<sup>68</sup>. იგივე მოტივები გვხვდება რომაული ეპოქის (III-I ს. ჩვ. წ. აღ—მდე) ვერცხლის ლანგრებზეც<sup>69</sup>.

ბაგინეთის ვერცხლის თასზე ამოტვიფრული სიუჟეტიც, უდავოდ,

მიგანნიშნებს იმაზე, რომ "ბერიკაობა" დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი დღესასწაულის ანარეკლია.

ისტორიული განვითარების პროცესში თანდათანობით კრისტალდებოდა და იხვეწებოდა ეროვნული ფორმა და "ბერიკაობამაც", საბოლოოდ, ძიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული ქეშმარიტად სახალხო სანახაობის იერსახე მიიღო.

"ბერიკაობაში" ჩვენ ვხედავთ ქართული ქორეოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ნოძრახობათა საწყისებს. ამ სანახაობის ერთ-ერთი მონაწილე, —თხის ტყავსა და ნიღაბში გამოწყობილი, —როკვის დროს ფეხის წვერებზე "ედგომას ცდილობს. ამ ტოტემურ ცეკვაში შემორჩენილმა ელემენტებმა საფუძველი ჩაუყარეს ცერებზე ცეკვას, რომელიც ახლა ცეკვა "შთიულურის" პლასტიკური ლექსიკის განუყრელი ნაწილია. ნაყოფიერების კულტის მიერ წარმოშობილმა წვეილთა ცეკვამ "ბერიკაობის" სცენებში თავისებური ასახვა პოვა, როგორც ორი "შეყვარებულის" კომიკურმა ბუფონურმა როკვამ. ამრიგად, "ბერიკაობამ", —ნიღბების ქართულმა იმპროვიზებულმა თეატრმა<sup>70</sup>, — არა მარტო პირველი პროფესიული დრამატული მსახიობები წარმოშვა, არამედ მანვე შეუწყო ხელი მომავალი საცეკვაო პანტომიმის განვითარებასაც. დღანელიძის კლასიფიკაციით, "ბერიკაობის" შემორჩენილი სასცენარო ფონდი ძველ ქართულ წარმართულ და საერო სანახაობად იყოფა<sup>71</sup>.

"ყენობა". "ყენობა" ხალხური სანახაობა-თამაშია, რომელსაც ასევე ხალხური თქმულება უდევს საფუძვლად: დიდმარხვის პირველ დღეს— "შავ ორ შაბათს", თბილისის მოქალაქენი შაპ-აბასის ნაცვალს მიუვარდნენ, იგი სასახლიდან ქუჩაში გამოათრიეს, მურით გათხუპნეს, ვირზე უკულმა შესვეს, მთელი თბილისი შემოატარეს და შემდეგ მტკვარში გადააგდეს. მრავალი წლის განმავლობაში, სწორედ ამ დღეს, 'ალხი წვევლა-კრულვით იხსენებდა შაპ-აბასის შემოსევებს.

სოფლებში "ყენი"—თაკვაცი იყო, სიმბოლო ნაყოფიერებისა, დოვლათისა, უჯვი მოსავლისა, რომელიც ბუნების მკაცრ ძალებთან ბრძოლაში მუდამ გამარჯვებული გამოდიოდა. დიდმარხვის პირველ დღეს ყენს გაღაბრუნებულ ქურქს აცმევდნენ, თავზე წვეტიან ჩაჩს ახურავდნენ, სახეს მურით უთხუპნიდნენ (შეადარეთ "საქმისამს") და მთელი დღის განმავლობაში განუსაზღვრელ ძალაუფლებას

ანიკებდნენ. ჟენის თანმხლები პირნი ორ ჯგუფად იყოფოდნენ და კილაობას მართავდნენ, გამარჯვებულთათვის კარგი მოსავალი იყო გარანტირებული. იმართებოდა კრივიც, გამარჯვებულებს ასევე უხვი მოსავლის იმედი ჰქონდათ<sup>72</sup>.

თბილისში "ჟენობა", ტრადიციულად დადგენილი სცენარით იმართებოდა: დიდმარხვის პირველ დღეს მთელ თბილისში დილიდანვე უკრავდა ზურნა. შორიდან გამოჩნდებოდა ხალხით გარშემორტყმული ცხენოსნები. ჯოხებით შეიარაღებულ ჯგუფს მისდევდნენ ტაკიმასხრები. ტაკიმასხრებს კი ცხენებით-"მეფე" და "დედოფალი". მათ უკან მოდიოდა მხლებლებით (ჯოხიანი ხალხი) გარშემორტყმული ჟენი-ცხენით ან ვირით. ხელში დიდი წიგნი ეკირა საჩუქრების ჩასაწერად. ჟენის ჯოხიანი მხლებლები აჩერებდნენ ყოველ გამვლელს და შაურს ახდევინებდნენ "ჟენის" სასარგებლოდ, ერთი უბნის "ჟენს" მეორეში გადასვლა სასტიკად ეკრძალებოდა. ორი "ჟენის" შეხვედრის შემთხვევაში, ჯოხებით ჩხუბი გარდაუვალი იყო. "ჟენი" დაჰყავდა მთელ უბანში, აგროვებდნენ გადასახადს და შებინდებისას მტკვარში აგდებდნენ. შემდეგ შეგროვილი თანხით ღვინი იმართებოდა დღესასწაულობდნენ "ჟენის" დაღუპვასა და მისგან განთავისუფლებს. "ჟენის" წყალში გადაგდება, გარკვეულწილად, საქართველოს ისტორიული ბედობლის განსახიერებაც იყო, რომელშიც აისახებოდა ატავისტური განცდები შორეული წარმართობისა: საგაზაფხულო ასპარეზობითა და აღმდგარი ღმერთებით<sup>73</sup>.



"იურაკაობა" ა.კერესელიძის ბადეყიდან "ნახიბროლა"

როგორც პ. იოსელიანი აღნიშნავს, ამ თეატრალურ სანახაობაში მთელი ქალაქი მონაწილეობდა; მას ხმაურიანი ქალაქური მუსიკა ამშვენებდა და თან ახლდა ცეკვა-თამაშიც<sup>74</sup>. ამ ცეკვებში ნათლად იგრძნობოდა ნაყოფიერების კულტის გადმონაშთები. მათმა სარიტუალო (იალის თამაში) ხასიათმა დიდად შეუწყო ხელი ქალაქური ქორეოგრაფიის ("ბაღდადური", "კინტოური") განვითარებას. იოანე ბატონიშვილსაც მიაჩნია, რომ აქლემის ნიღბიანი და თავზე ჩაჩიანი ორი ახალგაზრდის მიერ ადგილის ტყეპნა და სტომა სხვა არაფერია, თუ არა როკვა. წყვილთა ამგვარ ცეკვებს "აქლემკაცობა" ერქვა და "ყენობაში" გარკვეული ადგილი ეკავათ. (სურ. 10).

"ბერობანა". საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში "ბერიკაობა" მოდიფიცირებული სახით დღევანდლამდე შემორჩა; კერძოდ, ყვარლის რაიონის სოფელ საბუეში. ეს სანახაობა 1974 წლის თებერვალში ნახა და გაანალიზა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ექსპედიციამ, ხელოვნებისმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ დ. ჯანელიძის ხელმძღვანელობით. ექსპედიციამ საინტერესო კადრები კინოფირზე აღბეჭდა, ჩაიწერა ტექსტები, შეაგროვა სხვადასხვა სახის ნიღბი. ასეთივე სახალხო სანახაობა, "ბერობანას" სახელწოდებით, ყველერში მესხეთ-ჭავჭავთის სოფლებშიც იმართება.

იმავე სექტორის თანამშრომლებმა, (რომელთა შორის ამ წიგნის ავტორიც იმყოფებოდა) 1974 წელს სოფელ უდეში ნახეს "ბერობანა". საინტერესო ფაქტია ის, რომ "ბერობანა" მესხეთ-ჭავჭავთში, როგორც "ბერობანა" კახეთში, "ბერიკაობისა" და "ყენობის" ელემენტებსაც შეიცავს, მაგრამ "შებერგულესთან" ერთად, რომლის ფუნქციები არცთუ ისე გარკვეულია, სათანადო როლს "აქლემიც" თამაშობს. "აქლემკაცობა" საცეკვაო იმიტაციაა, აქლემის ზნისა და ხასიათისა, რომელსაც აქლემის ნიღბიანი ორი ვაჟი ასრულებს. მათ თავზე წოწოლა ქუდეები ახურავთ. გ. ჯაოშვილის ცნობით, ქართლის სოფელ ურბნისში, აქლემის ნიღბითა და წოწოლა ქუდით თამაში დიდხანს იყო შემორჩენილი; აქლემის ყბების მოძრაობას, თოკის მეშვეობით, აქლემის ნიღბის ქვეშ მყოფი ერთ-ერთი ვაჟი ასრულებდა. "ბერობანას" ფინალი ასეთია: "ყენს" აქლემზე უკუღმა სვამენ, მთელ მოცდანს შემოატარებენ;

როგორც "ყენობაში", მდინარეში კი არ აგდებენ, არამედ მიწაზე ზღართან მოაღენინებენ და წყლით წუწუავენ.

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

ვანის ოთხევის ორნამენტებში (XII ს.) "ცხოველთა წვრთნის" სცენებიცაა აღბეჭდილი. მათ შორისაა აქლემიც. მწყემსი მას წკებლას უღერებს. თამარ მეფის ისტორიკოსი-ეზოსმოძღვარი ბასილი, აქლემს, სხვა ცხოველებთან ერთად, გამწევე ძალად მიჩნევს. მისიონერი ქრისტეფორო დე კასტელი (XVII ს.) აღნიშნავს რომ ადგილობრივი მოსახლეობა აქლემს სასარგებლო პირუტყვად მიიჩნევს<sup>75</sup>. საყოველთაოდ ცნობილია აგრეთვე სულხან-საბა ორბელიანის იგავი "აქლემი და ვირი" საბას ლექსიკონში ტერმინი "ყოაქლემეც" გვხვდება, რომელიც აქლემის მწყემსს ნიშნავს.

ეს მონაცემები მოგვანიშნებს, რომ აქლემი საქართველოში შორეულ წარსულში დიდ პატივში იყო; მას ბაძავდნენ კიდევ, რაც ქართულ საცეკვაო თამაშში—"აქლემკაცობაში"—სათანადოდ აისახა.

"ბერობანაში" "ფერხულის" ხასიათის ბევრი ცეკვაა, ეს იმით არის გამოწვეული, რომ სანახაობაში შრავალი ადამიანი მონაწილეობს. "ფერხულს" წრეში წყვილი-"მეფე" და "დედოფალი" ცეკავენ. დედოფალი, რასაკვირველია, ქალის კაბაში გადაცმული ვაჟია, "დედოფალს" იტაცებენ, მაგრამ "მეფე" მას უმალვე დაიხსნის. აქ საქმე გვაქვს სვანური "საქმისაჲს" მსგავსებასთან, როცა "ყენს" "დედაფლარს" მოსტაცებენ. აღსანიშნავია, რომ მეფე-დედოფალი მთელი სანახაობის დროს ცეკვავს, თანაც საკმაოდ კარგად და დადგენილ წესს მტკიცედ იცავს. შეყვარებულთა ცეკვა "ბერიკაობაში", ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, იმპროვიზებულ, გამოკვეთილად ბუფონადურ-გროტესკულ ხასიათს ატარებს, რაც ამ სანახაობას განსაკუთრებულ სიმძაფრესა და თვითმყოფადობას ანიჭებს. "ბერობანაში" ახალი, თანამედროვე პერსონაჟიც ჩნდება—ექიმი თეთრი ხალათით, ჩაჩითა და სტეტოსკოპით, იგი ენერგიულად მანიპულირებს. ექიმის მიერ მიცვალებულის გაცოცხლება ანალოგიურია უძველესი მითისა "მომაკვდავი და აღმდგარი ღმერთების" გაცოცხლებისა. ამ ეპიზოდს "ყენობაში", როგორც ნაყოფი-

რების ღვთაებისადმი თაყვანისცემას, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

ძალზედ სინტერესოა "ბერობანას" ნაირსახეობა საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს კუთხეში—ლაზეთში. შეიარაღებული ლაზი ჩაფრები, სამხედროფორმიანი თურქის მეთაურობით, ერთ-ერთ დამსწრეს (ალბათ ადგილობრივ მესხს) ატყვევებენ. იგი "ყენთან" მიჰყავთ. დატყვევებულ მესხს მხოლოდ ჭარიმის გადახდა თუ იხსნის. "ბერობანაში", "ბერიკაობისა" და "ყენობისაგან" განსხვავებით, ნიღბებს არ იკეთებენ (გარდა აქლემის ნიღბისა). მონაწილენი ან იგრძნობიან, ანდა სახეს მურიით ითხუპნიან. "ბერობანა" უტეჟსტოა, მასში არ არის სიტყვიერი მასალა, მოქმედება პანტომიმით სრულდება, რომელსაც "ლალონი" ეწოდება: ეს სიტყვა თურქულია "ლალ"-უსიტყვოს, ხოლო "ონი" მოქმედებას ნიშნავს. ლოგიკურია, რომ ამ ცეკვას "იდუმალა" ჰქვია.

"ბერობანას", "ბერიკაობას" და "ყენობას" ერთი ქარგა აქვთ, მათი საფუძველი შორეულ წარსულში ნაყოფიერების კულტი გახლდათ. ჯონიანი, "მურჯამობა"-ეკირიობის (ძველი სვანური დღესასწაულები) ანალიზისას, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ზემო სვანური "ალბა-ლალრალი", "ლამპრობა-ევისრობა", ქართლ-კახური "ბერიკაობა"-ყენობა შინაარსითაც და ფორმითაც ერთმანეთს ჰგვანან, რაც მათ საერთო გენეზისზე მიუთითებს<sup>76</sup>, ასეთივე ხასიათის მსგავსებას "ბერობანას", "ბერიკაობასა" და "ყენობას" შორისაც ვპოულობთ.

დასაფლავების საცეკვაო რიტუალები. ქართველ ტომთა შორის გავრცელებული იყო წინაპართა კულტი. სვანების რწმენით, მიცვალებულთა სულები მათ უხვი მოსავლის მოყვანაში, საქონლის გამრავლებაში, მიწიერი ცხოვრების ყველა სიკეთის მოპოვებაში ეხმარებოდნენ. სვანების დღესასწაული "ლიფანალი" მიცვალებულთა კულტის შემადგენელი ნაწილი იყო და გაზაფხულზე ბუნების აღორძინებას უკავშირდებოდა. ამ წეს-ჩვეულებამ თავისი გამოხატულება სვანურ გრაფიკულ ხელოვნებაში პოვა: "გასართობ ნახატთა შორის, რომლებიც, სვანების რწმენით, მიცვალებულთა სულების ესთეტიკურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა", ბევრი იყო შეკაზმული ცხენების, "ქრელი" ძაღლების, მოკუენტრუშე ჭიხვებისა და



მოცეკვავე წვილთა გამოსახულება<sup>77</sup>. ზოგიერთი მასალის მიხედვით, უკანასკნელ დრომდე დასაფლავების აქტს სვანები სრული რიტუალური რხევით ასრულებდნენ<sup>78</sup>.

მოიპოვება საინტიერესო აღწერა სვანებში მიცვალებულის მოსახსენებლისა: "სვანთა მტკიცე რწმენით, სავალდებულოა მიცვალებულთა სულის მოსახსენებლად შესრულდეს წესჩვეულებანი—"ლაგვანი" ანუ "კონჩხარი" და "ბაცხი" ან "ქუენეგვეშ"—სულის საქმე, რათა მიცვალებულნი საიქიოს ნეტარებაში იყვნენ. "ლაგვანი" მოითხოვს დიდ ხარჯებს, ამიტომ წინასწარ მომზადებასაც. "ლაგვანი", ანუ ქელები გარდაცვლილზე (მაგრამ არა ნაკლებ სამი წლის ასაკისა), სრულდება შემოდგომაზე. "ბაცხის" დროს მოწვეულები არიან ნათესავეები და მეზობლები 2-4 კაცი ყოველი კომლიდან. ნათესავეებს პატივებენ ვახშმად, თანასოფლელებს—სადილად. სადილზე მხარულობენ, მღერიან, შემდეგ კი ცეკვავენ ფერხულს, რაც "ლაგვანის" დროს არავითარ შემთხვევაში არ ხდება".<sup>79</sup>

ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს, საცეკვაო ფორმებში გამოხატული სვანთა დასაფლავების რიტუალი აღვადგინოთ.

მოხვევებიც დასაფლავების რიტუალს მკაცრად დადგენილი წესით ასრულებდნენ, იგი გარკვეულ ქმედებაში—შენელებულ ნაბიჯებსა და შესაბამის სიტყვებში აისახებოდა<sup>80</sup>. მეგრელთა მიერ მიცვალებულთა სულის მოსახსენებელი წესი, ანუ "ალაპი", აღდგომის მეორე დღეს სრულდებოდა. გარდაცვლილის ახლობლები და ნათესავეები სასაფლაოზე მღეროდნენ და საფერხულო ცეკვებს ასრულებდნენ<sup>81</sup>. გასულ საუკუნეში თბილისელ ზელოსნებს ასეთი ჩვეულება ჰქონდათ: ქორწილის წინა დღეს სასიძოს თავისი მამის საფლავზე უნდა ეცეკვა. ამ ცეკვით სასიძო დასაქორწინებლად მშობლის ლოცვა-კურთხევას ითხოვდა<sup>82</sup>. რეესეთშიც დასაფლავებას ცეკვა ახლდა, რომელსაც "ცოფიანთა თამაში" ეწოდებოდა.

აფხაზური წესით, წყლიდან დამხრჩვალნი "სულის" გამოყვანის დროს სარიტუალო როკვა სრულდებოდა. ამ წესჩვეულების აღწერას მრავალ გამოკვლევაში ვხვდებით. უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი ფესვები მიცვალებულთი კულტის დროიდან მოდის. აღნიშნულ წესჩვეულებებს, რასაკვირველია, მონადირეთა პირველყოფილი ტომებიც მისდევდნენ. რომლებიც, შელოცვისა და დასაფლავების ემს,

უპიკელად ცეკვავენ<sup>83</sup>. პაპუხაები კი ზღვის პირას გადიოდნენ და იქ ასრულებდნენ პანტომიმას, რომელშიც მონადირეები და გარდაცვლილ ნათესავთა "სულებიც" მონაწილეობდნენ. პანტომიმა გარდაცვლილბის ეძღვნებოდა, მათ კი იღბლიანი ნადირობა უნდა უზრუნველყოთ<sup>84</sup>.

ნ.ჯანაშია, რომელმაც აფხაზთა ყოფა და ზნე-ჩვეულებები შეისწავლა, აღწერს აფხაზების რელიგიურ-რიტუალურ წეს-ჩვეულებებს, კერძოდ, მოგვიხსრობს წყალში დამხრჩვალთა სულების დაქერაზე და მებდაცემული პირუტყვის დაკრძალვაზე. ორივე რიტუალს მუდამ თან ახლდა ცეკვა, როგორც სავალდებულო ელემენტი. მოკლულ პირუტყვს სადგამზე (აშვამქიათი) დებდნენ, რათა მიწის დედოფალი არ შეეხილწათ. ხაღხი დილიდანვე იწყებდა დენას იმ ადგილისაკენ, სადაც უბედურება მოხდა. აქ ლოცულობდნენ. ცოდვის გამოსასყიდი მსხვერპლშეწირვის ჟამს "დამნაშავენი" (ოჯახის წევრები, მეხით მოკლული პირუტყვის პატრონები) თეთრ სამოსს იცვამდნენ, ზოგჯერ კისერზე კერიის ჯაქვსაც იკიდებდნენ და თანასოფლელებთან ერთად სიმღერას—"აფრაშვას" ასრულებდნენ. შესაწირი პირუტყვის შელოცვისა და დაკვლის შემდეგ, "დამნაშავენი" მარჯვნიდან მარცხნივ შეტრიალდებიან და იმავე სიმღერის თანხლებით წრიულად ცეკვავენ (ღვთის ცეკვა), ხან უბრალოდ წრეში უმოძრაოდ დგანან. (სიმღერა "აფრაშვას" ზოგჯერ "ატლარჩოპასაც" უწოდებენ)<sup>85</sup>. მებდაცემული პირუტყვის დამარხვის ჩვეულება ნაყოფიერების კულტთან იყო დაკავშირებული. ამის დასტურია ტექსტის პირველწყაროში მის სიუხვედ— მიწის დედოფლად მოხსენიება. ასტრალურ ღვთაებათა პანთეონში "მზე-ქალი", მინდვრის ღვთაებადაც—მინდვრის ჯვრადაც მოიხსენიებოდა და, ხალხის რწმენით, ღრუბელთა მოძრაობის მართვაც შეეძლო<sup>86</sup>.

ამ ჩვეულების აღწერისას ყურადღებას იპყრობს "ღვთის ცეკვის" წინ "დამნაშავეთა" სამგზის შემოტრიალება. ქართველი ტომები ასტრალურ ღვთაებათა და წმინდა პირუტყვთა პატივსაცემ რიტუალს მარცხნიდან მარჯვნივ ასრულებდნენ, მაშინ, როცა "დამნაშავენი" მარჯვნიდან მარცხნივ მოძრაობდნენ<sup>87</sup>. როგორც შტერნბერგი აღნიშნავს, მარცხენა მხარე ყოველთვის უბედურების მომტანი იყო. ამიტომ "დამნაშავეთა" მარცხნივ, ანუ უბედურების მხარეს

შემობრუნება, თითქოს მეხთა მბრძანებლის წინაშე ცოდვის გამოსყიდვა გახლდათ, როგორც მაგიური შელოცვის აქტი, რომელსაც მომავალში "დამნაშავე" ოჯახისათვის ახალი უბედურება აღარ უნდა მოეტანა<sup>88</sup>. მთვარისა და მიწისადმი მიძღვნილ საკულტო წრიულ ცეკვებში პირველყოფილ ადამიანთა მარცხნივ მოძრაობა მატრიარქატის დროს დომინირებდა, ხოლო პატრიარქატის დროს კი, — მზისა და მიწისადმი მიძღვნილ საკულტო ცეკვებში, — მარჯვნივ<sup>89</sup>. აქ შეიძლება ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ: "დამნაშავეთა" ტრიალი ცა წრიული ცეკვა შედის ნაყოფიერების კულტში და ასტრალურ ღვთაებათა კულტის თანმხლებია: ჩვენი წინაპრების მაშინდელ რწმენით კი ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციები გამიჯნული არ ყოფილა და არც ზუსტად განსაზღვრული.

მნიშვნელოვანია ის, რომ აფხაზეთში, მეხდაკრული ადამიანისათვის ცხოველის სხეულს, ცეკვისა და სიმღერის გარეშე, მალა არ ასწევდნენ. მ.ჯანაშვილს ამის თაობაზე ერთი მეტად მნიშვნელოვანი აბზაცი მოაქვს პ.გიორგაძის სტატიიდან: "ამას წინად ტირილითა და ქვითი... მარხავდნენ ერთ კაცს. ამ დროს მეხმა მოკლა ორი ხარი, რომლებიც იქვე სძოვდნენ. ტირილი უცებ შეიცვალა ცეკვით, "ატლარჩოპის" სიმღერით. მოკლული ხარები ხაზე ჩამოკიდეს, ხოლო შემდეგ სამარისებულ სიჩუმეში მიცვალებული მიწას მიაბარეს"<sup>90</sup>.

კომპოზიტორი ს.ტანევევი ოსების მიერ მეხდაკრული ადამიანისა და ცხოველის გარშემო შესრულებულ ცეკვას "ჩოპას" უწოდებს.

ქუხილის ღმერთის — შიბლესადმი მიძღვნილი მსგავსი სარიტუალო-საცეკვაო ჩვეულება ჰქონიათ ჩერქეზებს. ოლონდ ისინი ამ ცეკვას ფეხშიშველი ასრულებდნენ<sup>91</sup>.

ხეების კულტი — "ჭვენიერება". ბუნებასთან განუწყველი კავშირი და შრომითი პროცესებით განპირობებული მოვლენები იმდროინდელ მაწადმოქმედს მცენარეთა კულტის შექმნას აიძულებდა. ჩვენი წინაპრების ყველაზე პატივსაცემი მცენარე მუხის ხე იყო. სამეგრელოში, საუკუნის დასაწყისში, ერთ მოგზაურს უნახავს მოსუფთაებულ კორდები, სადაც მხოლოდ მუხა იდგა ამაყად წამომართული.

აფხაზები გაზაფხულის პირველი ყვილობის დღესასწაულზე, მუხის ხის გარშემო ხანძლებით გარკვეულ რიტუალს ასრულებდნენ<sup>92</sup>.

ეს რიტუალი მნიშვნელოვან მოვლენებს ემთხვეოდა: ომში წასვლის წინ აფხაზები მუხის წმინდა ხეს სატივარს არკობდნენ და მის გარშემო სიმღერით ფერხულს უვლიდნენ<sup>93</sup>. მთიელი აფხაზები ყოველ გაზაფხულზე პირველი ფერის დღეს ზეიმობდნენ, რომელიც ტყის ღმერთს—მიზითხუს (მიზითხე—ადილეურად მცენარეთა და ტყის ღმერთს ეწოდება) ეძღვნებოდა. დღესასწაულის წინა ღამეს გოგონები ბნერი ქალის თანხლებით ტყეში ტყის ყვავილის (ხეტყურა ყვავილის), ხოლო ვალები—ჯანძის საძებნელად მიდიოდნენ. მზის ამოსვლისას კი ყველანი, სიმღერითა და რიტუალური წესების დაცვით, სოფელში ბრუნდებოდნენ. წინ მუხის ფოთლების გვირგვინით შემკული უხუცესი მიდიოდა. ყოველ გოგონას ხის ტოტი ან ყვავილი ეკირა ხელში, რომელიც მას უნდა დაედო მიზითხუს სამსხვერპლოს კვარცხლბეკთან<sup>94</sup>. შეწირვის შემდეგ იმართებოდა თამაშობა— "ჭირითი", "ყაბახობა". გამარჯვებულ ვაჟს წილად ხვდებოდა საკურთხეველთან დალაგებული ერთ-ერთი ყვავილი და იმის უფლება, რომ მთელი საღამო ეცეკვა "მიზითხუს ცეკვა" იმ ქალიშვილთან, რომელმაც ეს ყვავილი მოიტანა<sup>95</sup>.

ღვთაება "მიზითხუს" ჩერქეზთა წარმართულ პანთეონში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ჩერქეზები მსხვერპლ შეწირვას წმინდა წარაფზე ასრულებდნენ, რომელიც შემდეგ ღვინითა და ცეკვა-თამაშით სრულდებოდა. ის, ვინც სიმამაცით, მოხერხებულობითა და სიჩაუქით გამოირჩეოდა, სასურველ გოგონასთან ცეკვის უფლებას მოიპოვებდა<sup>96</sup>.

მცენარეთა კულტი მრავალ ხალხში იყო გავრცელებული— თავისი "მწვანეფოთლოვანი" გაფორმებით. ამ დღეს ყველა ცეკვავდა და მხიარულობდა. ასეთივე იყო ძველი რუსული დღესასწაულებიც: ტროიცა, სემიკი და სხვა<sup>97</sup>.

ხისადმი მიძღვნილი წარმართული კულტი მეგრული "ქვენი-ერების" დღესასწაულშიცაა შენარჩუნებული. ამ დროს, ღვთის-მსახურების შემდეგ, საფერხულო და წყვილთა ცეკვები თითქმის საღამომდე გრძელდებოდა. მორწმუნეთ ეკლესიაში ზარების რეკვა და ბუკის ხმა იწვევდა. ეკლესიის გაღრმავანზე მღვდომი მღვდელი, წითელი ბურთით ხელში, ხალხს მიმართავდა: "აბა, შვილებო, დაიხადეთ!" მამაკაცები ტანისამოსს იხდიდნენ, მღვდელს უკან მიჰყვებოდნენ და

"კირიელეისონის" სიმღერით ეკლესიას გარშემო უვლიდნენ. მღვდელი გამოდიოდა ეკლესიიდან და აღმოსავლეთისაკენ გასწევდა. ხალხი-ქალიც და კაციც, მას მიჰყვებოდა "კირიელეისონის" განუწყვეტელი გალობით. მინდორზე რომ გავიდოდნენ, მღვდელი ბურთს მაშაქაცების წრეში ისროდა და თამაშიც იწყებოდა, რომლის დამთავრების შემდეგ, ისევ იმავე სიმღერით ყველა სოფლისაკენ მიემართებოდა, ისევ ზარების რეკვით და ბუკის ყვირით... შემდეგ მისცვივდებოდნენ საკმაოდ მსხვილტანიან ვაშლის ხეს და იმდენ ხანს არყვდნენ, ვიდრე ფესვებიანად არ ამოგლეჯდნენ. ამოგლეჯილ ხეს ასწევდნენ მალა, მიწას არ აკარებდნენ და ასე მიჰქონდათ ეკლესიის გალავანთან. ამ დროს იქიდან დიაკვანი გამოდიოდა, რომელიც წმინდა გიორგის ლოცვით შესთხოვდა, რომ ხალხს მომავალშიც ყველაფერში დახმარებოდა. რიტუალი ცეკვა-თამაშითა და დოლით მთავრდებოდა.

1905 წლის რევოლუციის დროს "ქვენიერებასა" და "ძაბრაში" სულ უფრო მეტად იჭრება სოციალური მოტივები. ხის ამოგლეჯა გლეხებისათვის მეფის თვითმპყრობელობის მოსპობასა და ფერდალური უღლისაგან განთავისუფლებასთან იყო დაკავშირებული<sup>99</sup>.

ხის ამოგლეჯა, რომელიც წმინდა გიორგის დღესასწაულს ემთხვეოდა (23 აპრილს), საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იყო გავრცელებული (ბანძა, ოფშკეთი)<sup>100</sup>. ამ ადათ-წესისათვის დამახასიათებელი ტანისამოსის გახდას, რასაკვირველია, სარიტუალო ფუნქცია ჰქონდა. ასევე რიტუალურია ბურთის თამაში. ბურთი, როგორც უძველეს "ფერხულ ოსხაპუეში", ცხოველმყოფელი მზის სიმბოლო გახლდათ. ხტომები ბურთის დასაქერად, "ფერხულ ოსხაპუესა" და "ქვენიერებაში", მზისკენ სწრაფვას გამოხატავს, ხოლო ეკლესიის მსახურის მიერ ბურთის თამაშის დალოცვა მაგიური ძალის მიმნიჭებლად ითვლება.

ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ბურთის თამაშს უკვე აღდგომის დღესასწაულს უკავშირებენ<sup>101</sup>. საფრანგეთში, ისევე როგორც ჩვენში, ქრისტიანობის პირველ წლებში ეკლესიებში ცეკვა და ბურთის თამაში ძალზედ გავრცელებული ყოფილა<sup>102</sup>. ბევრი ხალხის ყოფაში წარმართული ადათ-წესები ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგაც დიდხანს იყო შენარჩუნებული.

ხის ამოგლეჯა, ყველა ნიშნის მიხედვით, რიტუალური იყო რომელიც ძველად ყოველთვის საცეკვაო მოძრაობებით სრულდებოდა. ხის კულტს ეძღვნება აქარული და გურული სიმღერა "ელესა". მას ხის (საწნახლის) გამოტანისას ასრულებდნენ. მოჭრილი ხის გარშემო საფერ'ულო წრე იკვრება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ჩვეულების ჩაწერისას საცეკვაო მოძრაობები არ არის მინიშნებული, მაინც უნდა ვიფიქროთ, რომ ხის დაცურებისას საფერხულო ცეკვები სრულდებოდა. ხის ერთობლივი ამოგლეჯის დროს აქეთ-იქით რყევა. საფერხულო ცეკვის ჩანასახზე მიგვითითებს. დღევანდელ საფერხულო ცეკვებში ხელიელგადაცდობილი მოცეკვავენი აქეთ-იქით მოძრაობენ, ხოლო თავი საწინააღმდეგო მხარეს აქვთ მიბრუნებული. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში არის ასეთი ტერმინი—"დონდგალი", რომელიც ასეა ახსნილი: "შეფერხებასავით, დონდგალი" (ქანებასავით რამ), რაც აქეთ-იქით ქანაობას ნიშნავს. ამგვარი ელემენტებით დამშვენებული საფერხულო ცეკვა მესხეთ-ჯავახეთშიც გვხვდება: მოცეკვავენი "დიდების" სიმღერით აქეთ-იქით შენელებულად მოძრაობენ. ტექსტი წმინდანებისადმი, განსაკუთრებით კი, წმინდა შიოსადმია მიძღვნილი: წმინდა შიოს მიწის ბარაქას შესთხოვენ. ფერხულის მეორე ნაწილი უფრო აჩქარებულ ტემპში სრულდება<sup>103</sup>. ეს "ფერხული", ქრისტიანობის დროს რომ სიმღერით სრულდება, ნაყოფიერების წარმართული ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია. ტექსტის ლოკვითი ხასიათი, ცეკვაში "დონდგალის" ელემენტები მის უძველეს წარმოშობაზე მიგვითითებს. ვმალრაძის მიერ მოძიებულ სიმღერას—"დიდებას"—გსალუქვაძემ პლასტიკური სახე მისცა: შენელებული ნაწილის შემდეგ, ქორეოგრაფმა "ფერხული" მესხურ-ჯავახურ სახუმარო როკვაში,—"ვარძიობა"- "ძიობასაში",—გადაიყვანა, რომლის მუსიკალური გადამუშავება კვლავ ვმალრაძეს ეკუთვნის (ეს ცეკვა ახალციხის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა შეასრულა).

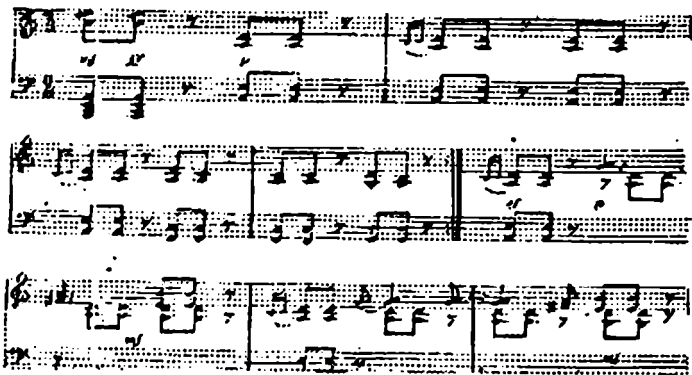
**ყოფილი ხასიათის "ფერხულები". ორმწკრიული წყობა.**

სარიტუალო ცეკვებმა და საცეკვაო თამაშობებმა, წარმართულ რიტუალებს რომ ეძღვნებოდა, დროთა განმავლობაში თავდაპირველი დანიშნულება დაკარგეს, სამაგიეროდ, უფრო რთული ილეთები გაჩნდა და ყოფილი ცეკვის ფორმები შეიძინა. იოანე ბატონიშვილი

აღნიშნავს (XVIII-XIX ს.ს.), რომ "ფერხული" ჩვენებურ გლეხობაში ძალიან გავრცელებული ყოფილა<sup>104</sup>. ქართულ "ფერხულს", როგორც სხვა მრავალ ცეკვას, შესაბამისი სიმღერაც თან ახლდა, რომელიც დაირაზე ზომიერი დარტყმითა და ტაშით სრულდებოდა. დაირაზე დაკვრა და ტაში ცეკვის რიტმს განსაზღვრავდა. ცეკვის რიტმი ტაშზე ბევრად იყო დამოკიდებული. იგი ხან ნელი იყო, ხან—ჩქარი. "ტაში" არაბული სიტყვიდან "დაშიდან" მოდის და ქვას ნიშნავს. უძველეს ხანაში რიტმის ფიქსაციისათვის ქვას ქვაზე ურტყამდნენ ამ მეთოდს ქართველებიც იყენებდნენ, როგორც მეტრონომს, კოლექტიური სამუშაოების შესრულების დროს. ნ.კეცხოველსა და განახუცრიშვილს უნახავთ საქართველოს ზოგიერთ სოფელში, კერძოდ, ხაშშში ქვის ქვაზე დარტყმის რიტმზე შესრულებული ცეკვები<sup>105</sup>. ხევსურები საცეკვაო რიტმს ფიცარზე ხანჯლის დარტყმით განსაზღვრავდნენ. მას "ტაშ-ფანდურს" უწოდებდნენ. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესულ საუკუნეში ყოფით ფერხულებს, საშემსრულებლო ნახაზის სქემაში, საერთო ნიშნები ახასიათებდათ. "ფერხულს" ქალებიც და კაცებიც ცალ-ცალკე ცეკვავდნენ. იყო ქალ-ვაჟთა შერეული ფერხულიც. "ფერხული" სრულდებოდა წრიული პრინციპით: მიმართულებითი— მარჯვნიდან—მარცხნივ ან—პირიქით. მიმართულება იცვლებოდა ცეკვის პროცესში. ცეკვა შენელებული ტემპით იწყებოდა, რათა მოცეკვავეთათვის ერთიანი რიტმი დაედგინათ. (უძველეს ხანაში "ფერხულში" მოცეკვავეთა დიდი რაოდენობა ერთვებოდა). ორხმიანი სიმღერის აჩქარებასთან ერთად (რომლის თანხლებითაც "ფერხული" სრულდებოდა), ცეკვაც ჩქარდებოდა, რთულდებოდა მოძრაობანი, ნელი, რიტმული ნაბიჯებიდან მოცეკვავენი ხტუნვით მოძრაობებზე გადადიოდნენ. "ფერხულის" შესრულებისას განსხვავება რამდენიმე დეტალში შეინიშნება: შერეულ "ფერხულში" მონაწილეთა განლაგება, ხელების მდგომარეობა და ასე შემდეგ<sup>106</sup>.

XIX-საუკუნის 80-იან წლებში პოეტი დუტუ მყარელი ქალ-ვაჟთა "ფერხული-ძაბრას" შესახებ მოგვითხრობს. წრის შუაგულში გოგონა დვას, რომელიც ეყვანს აელარუნებს. ორხმიან სიმღერაში გაისმის შეძახილი "რერო-რაშა", ხალო ყოველი ფრაზა რეფრენით "პოი, ძაბრაჰ", მთავრდება. ამ შემთხვევაში, როგორც ინგილოურ ცეკვა "შიპრობაში", ეყვანის ელარუნი ცეკვის რიტმული ნახაზის

განმსახვრელია<sup>107</sup>. ხშირად ხალხი "ფერხულს" შინაურ და გარეშე მტერთან ბრძოლას უკავშირებდა. ფერხულის თანმხლებ სიმღერებში ხალხი მამულისათვის დაცემულ გმირებს ადიდებდა. ამგვარი "ფერხულის" მაგალითად საცეკვაო თამაში "ძაბრაც" გამოდგება, რომლის დეტალურ აღწერას დ.ჯანელიძე გვაძლევს. მეცნიერმა "ფერხულის" სხვადასხვა ფორმის შესახებ უამრავი მასალა მოაგროვა<sup>108</sup>. "ძაბრას" მოცეკვავენი, ჯოხებით ხელში, მიწაზე დაგდებული ქუდის გარშემო გროვდებიან. ცეკვის თანმხლებ სიმღერაში ხალხის სულის მოძრაობა ვლინდება: აქ არის შიშიც, მტრისადმი სიძულვილიც, სიმამაცეცა და ნებისყოფის სიმტკიცეც. ცეკვის დასასრული კეთილია—მტერი დამარცხებულა—ქუდი ნაფლეთებადაა ქეუელი...სულ ბოლოს კი მხიარული, ხალისიანი ცეკვაა (სურ. 11).



ა  
"ძაბრა" ა.კერესელიძის ბალეტისა და ნახიბროლა

დღეს "ძაბრა",—საფერხულო წყობის გათეატრალურებული ცეკვა-თამაში,—"ჯანსულოს" სახელითაა ცნობილი. მიუხედავად მისი სახუმარო ხასიათისა, მასში ჯერ კიდევ ისმის შორეული წარსულის გამოძახილი: მომხდურისა და გადამთიელისადმი სიძულვილი. ჯანსულო,—ტრაბახა და ყოყოჩა, თოფ-იარაღში ჩამჯდარი,—დამპყრობელს ემუქრება (წრის შუაგულში დაგდებული ბობოხი-ბოროტი ძალის სიმბოლოა). სოლისტის მიერ წარმოთქმული ტექსტის შემდეგ.



მოცეკვავენი რე ფრენს იმეორებენ: "ჯანსულო", "ჯანსულო". ამ ცეკვას დიდი წარმატება ახლავს, თუ მოცეკვავის პლასტიკა დამაჯერებელია და იუმორის გრძნობითაა გაჟღერებული. დასასრულს ყველა წყვილად ცეკვავს (რიგ-რიგობით) "არიას", რომელშიც "წართმევიას" ელემენტებია ჩართული.

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

ზოგჯერ "ფერხულში" სიმღერის სიუჟეტიც თამაშდებოდა მონაწილეთა შესრულებით: რომელიმე მოცეკვავის რეპლიკას მთელი "ფერხული" ერთხმად უპასუხებდა. ჩვეულებრივი ამბავი იყო "ფერხულებში"—ქართული ზღაპრებისა და მითების (ამირანი, თავფა-რაენელი ქაბუჯა, აბესალომ და ეთერი და სხვა.) სიუჟეტური სცენების წარმოდგენა. იმპროვიზებული ლექსების თანხლებით შესრულებული ორმწკრიული საფერხულო ცეკვები ხალხში მეტად სწრაფად ვრცელდებოდა და პოპულარული იყო. საფერხულო ცეკვის ასეთი სახეობა ლაზებში იყო გავრცელებული. თითოეული მწკრივი, რიგრიგობით, ცეკვით უახლოვდებოდა მოპირდაპირე მწკრივს; ეს მაშინ ხდებოდა, როცა მწკრივის მეთაური ექსპრომტად ლექსა წარმოთქვამდა. მამაკაცთა ჯგუფის მიერ ცეკვის ასეთი ფორმით შესრულებას "ობირუ" ანდა "ოტრადოდუ" ეწოდებოდა, ხოლო, თუ ამ საცეკვაო პოეტურ ნაზავში ქალებიც მონაწილეობდნენ, მაშინ მას "ტრადოდუმანს" უწოდებდნენ<sup>110</sup>.

ორმწკრიულ საფერხულო ცეკვებში მონაწილე "სახალხო პოეტებზე" გასულ საუკუნეში მრავალი ცნობაა შემორჩენილი. სამეგრელოში პოეტთა შეჯიბრი საათობით გრძელდებოდა, საცეკვაო მოძრაობებიც ითანდათან როულდებოდა და ჩქარდებოდა<sup>111</sup>. ცეკვაში მამაკაცებთან ერთად ქალებიც ებმებოდნენ. ამ ცეკვის თვითმხილველი აღწერას, რომ მოცეკვავენი ხან მარჯნივ, ხან მარცხნივ

გადაიხრებოდნენ, (ასრულებდნენ "დონდგალის" ელემენტებს), რიტმული ტაქტის ნახაზის მიხედვით.

ს.მაკალათიას თქმით, სამეგრელოში ცეკვა "ოხოხოიას" ვაყები და ქალები, ორპირად მდგარნი, საცეკვაო მოძრაობებისა და სახუმარო კაფიგურაციის თანხლებით ასრულებდნენ: ამ დროს ვნებები თურმე ისე ღვივდებოდა, რომ ცეკვა საერთო ზედახორაში გადადიოდა<sup>112</sup>. იმერეთშიც, ასე თი ხასიათის ცეკვის შესრულებისას, ვაყები და ქალები პირისპირ იდგნენ და მათ შორის სიმღერაში შეჭიბრი იმართებოდა, რომელიც ცეკვით მთავრდებოდა. ამ დროს მწკრივები ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ და შორდებოდნენ<sup>113</sup>. ფშავში ქალ-ვაჟთა კაფიოება დღესაც გავრცელებულია.

ასეთი სახით შესრულებული საფერხულო ცეკვა თავისი ფესვებით, ალბათ, უძველესი ხანიდან ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. შესაძლოა მისი ადრეული ფორმა ყველაზე უკეთ სვანურ "ადრეკილაში" გამოიხატა.

ორმწკრიულ "ფერხულში", არც თუ ისე იშვიათად, რთული მოძრაობებია ჩართული: ორ მწკრივს შორის სოლისტი დგას, ჯერ შენელებულად ცეკვავენ, შემდეგ—აჩქარებულად. თვითმხილველის თქმით: "გახურებული ცეკვის დროს ერთი უცებ ჩაიშუბლებდა და ასე მიჭროდა, მეორე-ყორაზე დგებოდა, მალაყზე გადადიოდა და ხელებზე დიდხანს დადიოდა"<sup>114</sup>. ამ ცეკვაში მონაწილის ინდივიდუალური სახე იკვეთება, რადგან ყოველი მოცეკვავე პარტნიორისაგან განსხვავებულ მოძრაობას ასრულებს. უხუცესთა თქმით (ზ.მენაბდე-110 წლის, ა.მენაბდე-103 წლის, გ.ჭყონია-88 წლის), მალაყზე გადასვლა, ხელებზე სიარული და სხვა,—ტანვარჯიშისა და აკრობატიკის მოძრაობები,—გასული საუკუნის ვაჟთა ცეკვისათვის ჩვეულებრივი ილეთები იყო, რომელიც "ფუნდრუკის" სახელითაა ცნობილი<sup>115</sup>.

ერთ-ერთი წყარო მიუთითებს, რომ ტანვარჯიშის ხასიათის მამაკაცთა ცეკვა წრიულ ფერხულშიც სრულდებოდა<sup>116</sup>. მამაკაცთა ანალოგიურ ცეკვას "ილიადაშიც" ვხვდებით. ფერხულის წამომწყობი ორ მოცეკვავეზე ლუკიანეც მიუთითებს<sup>117</sup>. ნაწარმოების სხვა ადგილას პოეტი ამ ცეკვას, "ყორამალას" უწოდებს.

თუ ამ ორ ლიტერატურულ წყაროს ვირწმუნებთ,—ჰომეროსისა და ლუკიანეს მიერ აღწერილ ყორაზე გადასვლას,—მაშინ შეიძლება

ისინი, ტანვარჯიშის ელემენტებით შეფერილი ქართული "ფერხულის" პროტოტიპად ჰივიზიონით. მაგრამ უფრო უპრიანია, რომ აქ ცეკვის ძირები შორეულ წარსულში ვეძიოთ. ბრინჯაოს სარტყელზე (II ათასწლეული ჩვ.წ. აღ-მდე) ამოტიფრული სცენები, — პირველყოფილი მონადირის მიერ ცხოველთა მოტყუების მიზნით შესრულებული. — იმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ისინი მიმბაძველურ მოძრაობებად აღვიკვათ: მაღალი, ხანგრძლივი ხტომები, ნახევრადმჭდომარე მდგომარეობაში შესრულებული ხტომები ან კიდევ ჰაერში ბრუნის შემდეგ ზურგზე დაჯემა და სხვა. მიწათმოქმედებაზე გადასვლის შემდეგ, უკვე აპრობირებული მონადირული ილეთები, ადამიანმა ბუნებაზე ზემოქმედების მაგიურ ძალად მიიჩნია ან ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ საკულტო მოძრაობებს მიაკუთვნა.

ჩვენ ხელთ არსებული იკონოგრაფიული მასალებიდან ქალის სტატიკური გამოსახულება, აკრობატულ პოზაში — ქალის ფიგურა, რომელიც "ზიდს" ქმნის (ეგვიპტური მუზეუმის ჭურჭელზე გამოსახული ფრაგმენტი)<sup>118</sup> და ყირაზე მდგომი ქალის ფიგურა<sup>119</sup> (ვერცხლის ჭურჭლის ფრაგმენტი) ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნება (სურ. 12).

ეს კი იმის უფლებას გვაძლევს, რომ ვაყთა ინდივიდუალური ცეკვა "ფუნდრუკი", რომელსაც ტანვარჯიშისა და აკრობატიკის ილეთები ახასიათებს, შორეულ წარსულში ვეძიოთ, იმ დროში, როცა ამ ცეკვას სარიტუალო დანიშნულება ჰქონდა.

ერთხელ ამ შრომის ავტორი რელიგიური დღესასწაულის "ალავერობის" დროს (1969 წ) უცნაური ცეკვის მოწმე გახდა: ერთ-ერთ წრეში ჩვეულებრივ სამოსში გამოწყობილი შუა ხნის კაცი დოლისა და გარმონის ხმაზე ცეკვავდა. იგი ნელა მოძრაობდა "ბაღდადურის" პანგზე, თანაც შესატყვის მოძრაობებსაც ასრულებდა, ისე, რომ ცეკვის რიტმი და ტემპი არ დაურღვევია. უცებ მან თავს ზემოთ მიწაზე ცხვირსახოცი გადაადგო, მერე, ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე, გადაიზნიქა, გააკეთა მთლიანი "ზიდი" და ცხვირსახოცი კბილებით აიღო, ეს რამდენიმეჯერ გაიმეორა, მერე წრეში კიდევ ერთხელ ჩამოუარა და ხალხს შეერია. ღამის ბინდბუნდში, უამრავი კოცონის შუქზე, ეს მართლაც შთამბეჭქდავი სანახაობა გახლდათ.

"ფერხულის" ნახაზი ჩვენს დროში ორი კონცენტრული წრის მიხედვით იგება: ვაჟთა გარე წრე მარჯვენა მხარეს მოძრაობს, ქალთა შიდა წრე კი—მის საწინააღმდეგოდ. ქალები საშნაბიჯიანი სვლით—ტერფს მიწას არ აცილებენ, ვაჟები პირიქით: ერთი ფეხით ხტომის პატარა ელემენტების შემცველ მოძრაობას ასრულებენ, მეორე, მუხლში მოკეცილი ფეხით კი—"მუხლკეცილს".

სხვადასხვა საცეკვაო კოლექტივი ფერხულს რთულ ილეთებზე აგებს. მასში თითქმის ყველაფერი შედის: ვაჟთა გარე წრე, ქალთა შიდა წრე (ყველა წრე ურთიერთსაპირისპიროდ მოძრაობს), წრის შუაგულში ორ ან სამსართულიანი პირამიდა და სხვა. რამდენიმე წრის ერთდროული შერწყმა, საცეკვაო ილეთების მრავალფეროვნება და სხვადასხვაობა ფერხულის ამ კომპოზიციაში პლასტიკურ პოლიფონიას ქნის (სურ. 13).

ქვემოთ ჩვენ მოგვაქვს სქემატური მაგალითი ზ.ფალიაშვილის ოპერა "დაისში" დ.ჯავრიშვილის მიერ დადგმული ფერხულისა, რომელიც დღესაც გათეატრალურებული ხალხური ცეკვის ქრესტომათიულ ნიმუშად ითვლება.

ამ "ფერხულში" მამაკაცები მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობენ. ასეთივე ფორმითა და მოძრაობით მათს შესახვედრად ქალები მოემართებიან.

ცეკვის შენელებული ნაწილი: პირველ ოთხ ტაქტზე ნაბიჯი განზე კეთდება, მარცხენა უკან რჩება, შემდეგ ორივე ფეხით ბუქნი და ყველაფერი ისევ მეორდება. მარჯვენა ფეხით წრიულად ოთხი ნაბიჯით წინ წაწევა, შემდეგ მარჯვენა ფეხით ნაბიჯის გადადგმა და მსუბუქი შეხტომა; შეხტომის დროს მარცხენა ფეხი 45 გრადუსით წინ გადაიდგმება, იგივე მოძრაობა ახლა მარჯვენა ფეხით სრულდება; მაღლა აწეული მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი განზე, მარცხენა უკან რჩება, შემდეგ ორივე ფეხით ისევ ბუქნი და იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით; იმავე თანმიმდევრობით მოძრაობები ახლა სხვა მხარეს კეთდება. შემდეგი ნახაზი ასეთია: ისევ ორი მოძრაობა და მსუბუქი ბუქნი, ორი ნაბიჯი წრიული მიმართულებით, მოძრაობა მარჯვენა ფეხით იწყება, მსუბუქი შეხტომა და იგივე მარცხენა ფეხითაც მეორდება. მარჯვენა ფეხით წინ ხტომა, მარცხენის კი, მარჯვენა ფეხის უკან, მუხლში მოხრა;

ხელები დაბლა იშვება, შეხტომის დროს კი თავს ზემოთ ტაში იკვრება. მარცხენა ფეხით უკან შეხტომა; იგივე ფეხი, მარჯვენა ფეხის წინ, მუხლში იხრება ხელები კი საწყის ოდომარეობას უბრუნდება.



"გერხული" შ. ფალაშვილის ოპერიდან "ღაფისი"

ჩქარი ნაწალი: ორი ჩქარი ნაბიჯი მარჯვნივ, იწყება მარჯვენა ფეხით, შეხტომა იმავე ფეხზე და მარცხენა აჩქარებულად წინ 45 გრადუსით იწყება, "ერთი", "ორი", "სამი", "ერთი", "ორი", "სამი" მარცხენა ფეხით "ვასმა". თვლაზე "სამი" ფეხი ცურდება, იმავე თვლაზე—"სამი"—ტერფი ხან მარჯვნივ გადაიწევეს, ხან—მარცხნივ და ამით მოძრაობაც მთავრდება. იგივე მოძრაობა მარცხნივაც კეთდება: "ვასმა" მარჯვენა ფეხით იწყება, "ვასმის" შემდეგ ოთხი ნაბიჯი მარჯვნივ კეთდება, ღრმა ბუქნი, მერე სწრაფად წამოხტომა და მარჯვენა ფეხით ისევ "ვასმა". ასეთი მოძრაობა სხვა მხარესაც კეთდება. ცეკვის ჩქარ

ნაწილში, "გასმისა" და "ბუქნის" ნაცვლად, ფეხს ზედიზედ ს.პეგრ უსვამენ და მარცხენა ფეხზე ოდნავ მალლა ხტებიან, ხან, შეხტომის დროს, თავს ზემოთ ტაშ უკრავენ.

დასასრულს "ფერხული" სახუმარო კვარტეტში—"ქართულში"— გადადის.

## თავი მეორე

### ვაჟთ' ცეკვა

ვაჟთა დინამიკური ცეკვა თავისებურ რთულ ტექნოლოგიაზეა დაფუძნებული. მის განვითარებაში გარკვეული როლი ითამაშა მონადირეთა ცეკვამ, რომელიც შემდგომი ევოლუციით "ტოტემურ" ცეკვასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. ვაჟთა ცეკვის საწყის მასალას მსხვერპლის მიტყუება და ტოტემური ცხოველების მიბაძვა, სხეულის მოძრაობა და მონადირის ხტომები წარმოადგენდა. მოძრაობათა ეს პრიმიტიული, მიმბაძველური უსისტემო ნაკრები თანდათანობით ტანვარჯიშის კომპლექსის ორგანიზებულ ფორმას იქცნს და, სულხან-საბას მიხედვით, "ფუნდრუკის" სახელწოდებითაა ცნობილი<sup>1</sup> (სიტყვა "ფუნდრუკში" საბა აერთიანებს ქაბუკთათვის განკუთვნილ ტანვარჯიშის კომპლექსს, ხოლო იმავე ვარჯიშობანს, ქალთათვის უფრო გაადვილებულთ, "ზუნტრუკს" უწოდებს). "ფუნდრუკში" აგრეთვე ჩართულია "მუშაითობის" რთული აკრობატული ელემენტები.

ვაჟთა ცეკვაზე საქართველოს ისტორიულმა პირობებმა, რასაკვირველია, გარკვეული ზეგავლენა მოახდინეს. საუკუნეთა მანკლზე საქართველო იყო საომარ მოქმედებათა ასპარეზი. ქართველი კაცი თავგანწირვით აცავდა სამშობლოს და თავის ფიზიკურ არსებობასაც. სწორედ ამ ისტორიული წინამძღვრებიდან მომდინარეობს ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და თამაშის გარკვეული სამხედრო ხასიათი. ჩვეულებრივი სამხედრო წვრთნა, საომარი მოქმედებისათვის მზადყოფნა, სპორტის სახეობებსა და თამაშობებში სათანადოთ აისახა და ვაჟთა ცეკვას სპორტულ-მხედრული ხასიათის თვისებები შესძინა. სწორედ ამან გვიბიძგა ქართული გასამხედროებული ასპარეზობანი ქართულ ცეკვასთან, კერძოდ, ვაჟთა ცეკვასთან მიმართებაში განგვეხილა და მისი მოკლე ანალიზი გაგვეკეთებინა.

ვაჟთა უძველესი ცეკვები: "მუშაითობა", "ფუნდრუკი". როგორც უკვე აღინიშნა, უძველეს საცეკვაო ტერმინთა შორის სულხან-საბას ლექსიკონში კვდება სიტყვები: "ფუნდრუკი", "ბუქნა", "კოქა", "ცეკვა". მათი წარმოშობა, საფიქრებელია, პირველყოფილი

მონადირის ცეკვას მიეკუთვნება: ხტომები ტახისა და დოვის მოძრაობების მიხედვით, გარეული თხის, არჩვისა და ირმის მსგავსად ჩლიქებზე შეხტომ: და სხვა.

სულხან-საბა "ფუნდრუქს" მოკლედ ასე განმარტავს<sup>2</sup>: "ეს არის ქაბუტათამიერი მღერა-რბოლა, ხლდომა, ქვათა სრკრა, მრავალ რიგნი სხვ. დასხვარბანი საკისკასონი". "ფუნდრუქის" უფრო ვრცელ განმარტებას "თამაშობასთან" იძლევა<sup>3</sup>: "თამაშობა ქაბუტულად მღერა-შექცევათა სახელი: და ესეც განიყოფების ექვსად: ასპარეზობად, მღერად, ფუნდრუქად, ხუნტრუქად, როკვად და შექცევად. ფუნდრუქი არის ვაჟთა მიერ (ს)რბოლა, ხტომა, სხვანი მრავალსახენი სიკასკასენი. ხუნტრუქი არის ქალთა მიერ(ნი) ფუნდრუქ(ნი) ძალისაებრ მათისა. როკვა არის სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოჭა, ფერკული, მგრგვალ(ა)თ წყობა და რაოდენიცა ეპანთა და ფანდურ(ი)თა მიერ იქმნებრან"...

"ფუნდრუქის" შემსრულებელს სულხან-საბა ორბელიანი "მეფუნდრუქეს" ანუ "ფუნდრუქის მქმნელს" უწოდებს. ლექსიკონის მიხედვით, "ხლდომა" მალაკისკასით რეცა შეფრენასა" ნიშნავს, ხოლო "ლივლივი" — ქაერში გრძლად გახტომას". უეჭველია, რომ ხტომის ეს ორივე სახეობა "ფუნდრუქის" კომპლექსში შედიოდა და მათ, შესატყვისი სახელწოდებით, ტერმინთა სხვადასხვა სახეობა შეესაბამებოდა. მაგალითად, სიტყვა "ზარდიორდა" საბასთან მოგვირდ(თ) ფუნდრუქს აღნიშნავს და განზეხტომას გულისხმობს. ივ.გვარამაძე თამაშს "მხარდავერდას" ხტომებით შესრულებულ თამაშობას მიაკუთვნებს. დ.ჩუბინაშვილი. "ზარდიორდას", როგორც ბუქნით ცეკვას, ისე განმარტავს<sup>4</sup>. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტანვარჯიშული "ზარდიორდას" ამგვარი განსაზღვრება მის საცეკვაო ფორმალზე მიგვანიშნებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ყველაზე ზუსტია სულხან-საბას განმარტება. "ზარდიორდა" ბუქნით კი არა, განზე ხტომებით სრულდებოდა; სიტყვა "მოგვერდს" საბა ასე ხსნის; "თემოს კერა ფუნდრუქი" ან "თემოს კვრით ფუნდრუქი". "ზარდიორდასა" და "მოგვერდის" თავისებურებებზე "საქართველოს ზნეობანში" მეფე-პოეტი არჩილიც მოკვითხრობს, იგი "ზარდიორდას" შემდეგ "ხლტომასა" და "ზოგვერდს" ვამოყოფს. საფიქრებელია, რომ სიტყვა



კინკილი—"ცალი ფერკით ხლტომა, ცალ-ფერკზე სლვა"—"ფუნ-  
დრუკის" ნაირსახეობა იყო.

ძველ ხალხებში (იპაონია) ცალ ფერზე ცეკვა მინდვრის სამუშაოებს  
უკავშირდებოდა და მაგიურ ხასიათს ატარებდა.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შრომაში მცხეთა I (არმაზის ხევი. IV  
ს.ჩ.წ.) ყურადღებას იპყრობს ფოტო: გემაზე მთელი ტანით  
გამოსახული, სახნისზე დაყრდნობილი კაცის სურათია, რომელსაც  
მარჯვენა ფეხი მოხრილი აქვს<sup>7</sup> (სურ 14).

სავარაუდოა, რომ გემაზე მეომარია გამოსახული, რადგან მას  
ჩაქქანისმაგვარი რაღაც ახურავს და ჯოხით ტანვარჯიშს ასრულებს.  
ასეთ სპეციალურ ჯოხებს, ტანვარჯიშის დროს რომ გამოიყენებოდა,  
ძველად "ტაფელა" ან "რიკი" ეწოდებოდათ<sup>8</sup>.

მეომრის ასეული ფეხი მიგვანიშნებს, რომ ჯოხის მეშვეობით იგი  
მალა ახტომას ლამობს; შეიძლება ის მომენტია გამოსახული, როცა  
მეომარი ცალი ფეხით უკვე მიწაზე დაეშვა. არც ის არის  
გამორიცხული, რომ მეომარი ფეხშიშველა იყოს. რადგან ტანვარ-  
ჯიშული და აკრობატული ხასიათის ცეკვა, ნაყოფიერების კულტისადმი  
მიძღვნილი უძველესი რიტუალი, ფეხშიშველა სრულდებოდა.

უძველეს ბერძნულ ქორეოგრაფიაში მოხუცთა ჯოხებით ცეკვა  
"იპოპიონა" ეწოდება. ს.ყაუხჩიშვილი, დორიულ დრამაზე საუბრისას,  
ჯოხებით შესრულებული ცეკვის აღწერას (ოჩოფეხებით ცეკვის  
აღმწერს) პოლუქსას მიაწერს. ასეთი ცეკვა ძველი საბერძნეთის  
სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტი იყო.  
"იპოპიონას" შემსრულებელნი, ჯოხებს დაყრდნობილნი, მოხუცებს  
ბაძავდნენ. ძველ ეგვიპტეში ჭაბუკთა საყარელი ცეკვა წვილია  
ტანვარჯიში იყო, ამასთან ისინი ამ ცეკვას თითქმის შიშველნი ცალ  
ფეხზე ასრულებდნენ<sup>10</sup>.

სულხან-საბა ორბელიანი "ფუნდრუკის" კგუფს "ჩუროს" "ჯელ-  
თაობასა" და "თულოს" მიაკუთვნებს. თუ დღემდე "ჯელთაობისა"  
"ჩუროს" ხასიათის დადგენა შეუძლებელია. ზვენ ზემოთ უკვე ვნახეთ,  
ი.ჩავახიშვილის განსაზღვრებით, რას ნიშნავს ჯაახეთში  
გავრცელებული, ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან დაკავშირებული  
მამაკაცთა ცეკვა "თულო" და მესხეთში გავრცელებული ვაჟთა თამაში  
"თულოს წრე"; ეს გვაფიქრებინებს, რომ უძველეს დროში ამავე

სახელწოდების, ტანვარჯიშის ელემენტებზე აგებული, ცეკვა სრულდებოდა. სვანეთში უძველესი დროიდან გასული საუკუნის დასასრულამდე გავრცელებული ყოფილა თამაში, — სიგრძეზე ხტომა, — "სახუჯ ლისქენე".

"დავითიანის" სიორდანიშვილისეული გამოცემის ლექსიკონში "ფუნდრუკი" განმარტებულია როგორც ხტომებით შესრულებული ვაჟთა ცეკვა.

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

ზემოთქმულიდან შეიძლება ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ: გასულ საუკუნეებში ვაჟებს ტანვარჯიშის ილეთებთან ერთად ცეკვაც უნდა სცოდნოდათ. ამ სინთეზს მაშინ "შეფუნდრუკე" ეწოდებოდა. (ტანვარჯიშე-მოცეკვავე). საბას ლექსიკონში მოხსენიებული ტერმინი "მბრუნაჯა"—წრიული მოძრაობები—"ფუნდრუკის" შემადგენელი ნაწილია. სამიწათმოქმედო საკულტო ქმედებისას წრიული მოძრაობები ასტრალურ მნათობთა მაშსგავსებით სრულდებოდა და რიტუალურ ხასიათს ატარებდა. დროთა განმავლობაში წრიული მოძრაობები სპორტულ-გიმნასტიკურ შეფერილობას იძენს; წარსულში შუბებით ორთაბრძოლისას ("ოროლი"), მისი მონაწილენი, დარტყმის ასაცილებლად, სხვადასხვა მოძრაობას ასრულებდნენ. ამ გამოკვლივამ ვიმნასტიკურმა ილეთებმა, შემდგომში საცეკვაო ხასიათი მიიღო. შეიძლება დავანელიძეს არ დავეთანხმოთ იმაში, რომ აულებსა საბა ორბელიანს "ფუნდრუკი" უხეშ ქმედებად მიაჩნია და არა "როკვად" (საცეკვაო ხელოვნება)<sup>12</sup>. "ფუნდრუკის" შემადგენლების პრაქტიკული და მხატვრული, რომ მოძრაობათა ეს

კომპლექსი ვაჟთა მკტად რთული ცეკვაა და მისი შესრულება სპეციალური ვარჯიშის გარეშე შეუძლებელია.

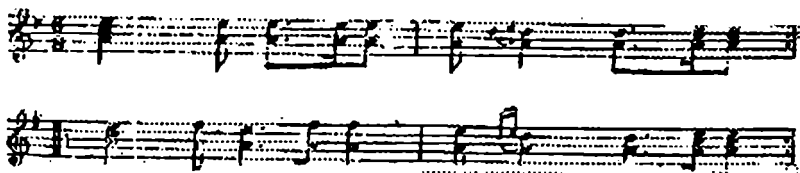
"ბასტი". ერთ-ერთ უძველეს ცეკვას, "ბასტის", სულხან-საბა ფეხის ტერფის დარტყმით წარმოქმნილ როკვას უწოდებს (როკვა არს ფერკის ცემითა). ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონი იმეორებს სიტყვა "ბასტი" სულხანისეულ მნიშვნელობას, ხოლო მომდევნო სიტყვა—"ბასტი-ბუბუ" ახსნილია, როგორც ხმაური, მხიარულება. სულხან-საბასთან, —ოდნავ შეცვლილი ფორმით, — "გასტიბუბუ", როკვას ნიშნავს. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში "გასტი-ბუბუ" ან "გასტი-გუგუ" განმარტებულია როგორც ხმაურიანი ცეკვა<sup>13</sup>. (შეად. "ბასტი", "ბასტი-ბუბუ"). ამრიგად, "ბასტი" ან "ბასტი-ბუბუ", ან "გასტი-ბუბუ" სახელია ერთი და იმავე ცეკვისა, რომელიც ფეხის ტერფის დარტყმით წარმოქმნილ რიტმზე სრულდება და თან მონაწილეთა მხარული შეძახილები ახლავს.

ცეკვა "ბასტის" განმარტებისას, უნდა გავითვალისწინოთ აკრეთვე სიტყვა "ბაკუნი", რაც ადგილზე ხტუნვას ნიშნავს (შეად. "ბაკუნი"-სიტყვა "მტერფავს"-ადგილზე მოხტუნავეს). ცეკვის ასეთი ელემენტი სხვა ხალხებისათვისაც იყო ცნობილი, სწორედ ამგვარ ცეკვას აგვიწერს ჰომეროსი "ოდისეაში": ფეაკელი მოცეკვავენი სიმღერის თანხლებით ადგილზე როკავენ. "... მანდატურმა ფორმინგი მოართვა დემოდოკეს და იგი მოედნის შუაგულში გამოვიდა. მომღერალს გარს შემოეჯარნენ როკვაში დახელოვნებული, ახლადშეღერებული ყმაწვილები. მათ მკვირცხლად აათამაშეს ფეხები ერთ ადგილზე და ამ სიმკვირცხლემ გააოგნა მრავლისმნახველი ოდისევსი"<sup>14</sup>.

აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ "ბასტი" ვაჟთა ცეკვაა, რომელსაც სიმღერა და ხმაძალალი შეძახილები თან ახლავს ხოლმე. ცეკვა ფეხის ტერფის ადგილზე ბაკუნით სრულდება, თითქოს ცხენოსანთა ლაშქარმა ომში გაქუსლაო. ფეხის ტერფის ადგილზე ხტუნვა, — მოძრაობათა ჯგუფი, — "ჩაკვრაშიც" აისახა, რომელიც თანამედროვე მთიულურე ცეკვებისთვისაა დამახასიათებელი.

„ბუქნა. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით "ბუქა"—"ჩაკუკებათ" როკვას (ღრმა ჩაჯღომას) ნიშნავს<sup>15</sup>. მისი სირები ტოტემურ ცეკვაში უნდა ვეძიოთ, როცა მოცეკვაჟი ცხოველთა ჩვევებს განსაკუთრებული მოძრაობებით გამიხატავდა.

ჩვენამდე მოღწეული მონაცემებით, წარსულში ცნობილი ცეკვა-თამაში "ბუქნა", კომპოზიციურად წერილი ფერხულის მსგავსად რეგბოდა და სიმღერის ("ბუქნა-ჭოტის") თანხლებით სრულდებოდა. წრის შუაგულში ქალი და ვაჟი იჭრებოდა, ისინი სიმღერის ტექსტს ლასტიკური მოძრაობებით ხსნიდნენ. ვინც უკეთ შეასრულებდა ამ მოძრაობას, გამარჯვებაც მას რჩებოდა<sup>16</sup>. ამ საფერხულო ცეკვაში შემოტანილი პანტონიმური ელემენტები გვაფიქრებ<sup>1</sup>, რომ "ბუქნა-ჭოტი" სონადირეთა მიმბაძველ-იმიტაციური ცეკვის გამოძახილია. ლიტერატურულ წყაროებში ცეკვა-"ბუქნა", როგორც დამოუკიდებელი ცეკვის, ასევე საცეკვაო მოძრაობათა აღმნიშვნელია: დგურამიშვილი "დავითიანში", "ღვთის კიდობანთან" მეფე დავითის "ბუქნით" ცეკვას აღგვიწერს. იოანე ბატონიშვილი "კალმასობაში" აღნიშნავს, რომ "ფერხულსა" და "ბუქნას" მხოლოდ გლეხები ასრულებდნენ, ქალაქი წრეებისათვის კი ეს ცეკვები მიუღებელი იყო<sup>17</sup>.



ბუქნა ე. ხარაჯიშვილის ჩანაწერი. ჩონკური

გრ. ორბელიანს გაზეთ "დროების" ათი წლისთავისათვის სატირული ლექსი უიძღვნა. აქვესათაურით—"ფერხული და ბუქნა". ლექსის ფორმა და რიტმიული წყობა იმის საშუალებას იძლევა, რომ მის ტექსტზე, შესაბამისი მელოდიის თანხლებით, "ფერხული" შესრულდეს:

... ვაი რა დრო  
 სამწუხარო,  
 მოგვესწრო,  
 რომ ხმა ცისკრის  
 აღარ გვესმის საამო!  
 და დაბნელდა  
 ედრო: ოცა მნათობიც  
 ბუქნა: -ჰოო, ჰოო, ვაი დროსა.

„კოჭა. სულხან-საბა „კოქას“ ასე განმარტავს: „როკვაა ბუქნა-სავით“<sup>18</sup>. „კოქა“ ღრმა ჩაჯდომის ნაცვლად, ნახევარი ჩაჯდომით სრულდება. „ბუქნას“ მხოლოდ ვაყები ასრულებენ, ხოლო, როცა ცეკვაში ქალები ჩაერთვებიან, ღრმაჯდომას ნახევარჯდომა ცვლის.

გასული საუკუნის დრამატურგის აქვსენტი ცაგარელის პიესაში, „რაც გინახავს. ვეღარ ნახავ“, ქალთა როლის შემსრულებლები ხმარობდნენ სიტყვას—„კოქლურად“<sup>19</sup>; ეს იმას ნიშნავს, რომ ცეკვაში „სიკოქლე“ (ოდნავ კოქლობა) ანუ ჩამუხვლა გამოიყენება<sup>20</sup>. მეორე ტერმინი უფრო სწორად აღნიშნავს ამ ილეთს, რადგან ძველად ცეკვაში (მაგ. „დავლურწი“) „კოქა“ ანუ ჩამუხვლასრულდებოდა.

„ცეკვა“ ანუ ცეკვა ფეხის ცერებზე. „ცეკვის“ განმარტებისას სულხან-საბა ორბელიანი ფეხის წვერებზე ამახვილებს ყურადღებას. „ცეკვა-ფერკის თითებით როკვა“. სხვა შემთხვევაში იგი ამ ტერმინს არ ხმარობს, რადგან ცეკვაში მთლიანი ტერფი მონაწილეობს. ამიტომ შეიძლება ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ:—„ცეკვა“—ფეხის წვერებზე შედგომას გულისხმობს. „ბერიკაობაზე“ საუბრისას ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მის ერთ-ერთ მონაწილეს თხის ტყავი აცვია, თხისავე ნილაბი უკეთია. ფეხებზე თხის ჩლიქები აქვს წამოკმული და ცეკვის დროს მალლა აბტომას ცდილობს. სულხან-საბას ერთ-ერთ იგავში—„აქლემი და ვირი“, აქლემი ვირს ეუბნება „ძმობილო, სამაია და ცეკო უნდა ვიცეკვო“<sup>21</sup>. „ბერიკაობაში“ თუ „თხა“ ჩლიქებზე შედგომას ცდილობს, „აქლემსა და ვირში“ აქლემს „ცეკვის“ ცეკვა სურს, რაც, თავისთავად, ფეხის წვერებზე შედგომას ნიშნავს. „ცეკვის“ ძირები, უქვევლია, ტოტემურ როკვაში უნდა ვეძიოთ, როცა პირველყოფილი ადამიანი ცხოველების მიბაძვით ფეხის წვერებზე ცეკვავდა. ეს მიმბაძველური ელემენტები ადრეული გაზაფხულის ხალხურ მასკარადში „ბერიკაობაშიც“ გამომჟღავნდა და ვაჟთა ქორეოგრაფიაში მკვიდრად დაფუძნდა. ცეკვაში ფეხის ცერებზე შედგომა მთიანმა რელიეფმა განაპირობა. ცხადია იქ, სადაც ფეხი მთლიანად ვერ დაიდგმებოდა, ცერებზე შედგომა უპრიანი იყო. ყოველივე ამას შეესაბამებოდა ერთგვარი ფეხსამოსი—„მესტი“, რომლითაც მთიან ადგილებში სიარული გაიოლებული იყო, ხოლო ცეკვისას თავისუფლად შეიძლებოდა ფალანგზე შედგომა

ფების თიხებზე შედგომა საერთოდ მთის ხალხისათვისა და მახასიათებელი. იგი გამოიყენება ოსურ, აფხაზურ და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა ცეკვებში.

საქართველოში ფების თიხებზე მოძრაობის ტექნიკა უძველესი დროიდან არის ცნობილი. სვანეთში იგი, "ცერულის" სახელწოდებით, მრავალი საუკუნის წინ დამკვიდრდა. "ცერული" ასევე "შოიულური" ცეკვების ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია. ლოგიკურად მთიან რაიონში (თუშეთი, ალვანი) გოგონებიც კი თავისუფლად დგებიან ფების წვერებზე და რთულ იღებებს, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, ძალზე მსუბუქად ასრულებენ. სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ ქართულ ბალეტში ქალთა ცეკვები ამავე პრინციპით სრულდება.

"მუშაითობა". "მუშაითობა" საქართველოში ძალზე გავრცელებულ, პოპულარულ სანახაობათა რიცხვს ეკუთვნის. "ქართლის ცხოვრებიდან" ცნობილია, რომ არც ერთი ნადიმი ისე არ ჩაივლიდა, სტუმრებისათვის "მუშაითობა" რომ არ ეჩვენებინათ. ეს იყო სანახაობა სიმღერითა და აკრობატული წარმოდგენით. "ვეფხისტყაოსნის" მრავალი სტროფი იმის დადასტურებაა, რომ საქართველოში შუა საუკუნეებში ფიზიკური აღზრდის საკუთარი სისტემა ჰქონიათ; ახალგაზრდობა თითქმის ბავშობიდანვე ეუფლებოდა. "ჯირითობას", "ჩოკანბურთს", "ყაბაობას" და ა.შ. გარდა ამისა ქაბუკათვის კანონი იყო "მუშაითობის" ხელოვნებას ცოდნაც. ამას მოწმობს ქაჭეთის ციხის აღების წინ ფარდონის სიტყვები:

წემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,  
მასწავლეს მათი საქმენი მახლტუნებდიან მწვრთიდიან,  
ასრე გავიდი საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან  
ვინცა მჭვრეტლიან ყმაწვილნი, ივცია იწატრიდიან<sup>22</sup>.

ჩრდილის იმდენად კარგად შეუსწავლია "მუშაითობა", რომ მგებობებს ქაჭეთის ციხეში შელწევა ბაგირზე (ასვლით შესთავაზა. ამ სტროფიდან კარგად ჩანს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფიზიკური ვარჯიშის ამგვარ კომპლექსს.

"მუშაითობა" მოხსენიებული აქვს კეკელიძეს პოემა "სიბილიანის" ანალიზისას, პარტიაში აღწერილი ნადიმი სამ ნაწილად იყოფა: მუსიკალურად, დრამატულად და მუშაითობად:

"მას მკრე ტყავი აღძარცვეს, სხვას მოყენნ თამაშობასა.

ზოგნი ბრუნვიან, ყოვიან ზოგი ხმობს ტყბილსა ხმობასა;  
ქუსლთან ბეჭედსა დასდებენ, წამწამით ხმობს აღებასა:  
თავზე დგან, ხელით დარბიან ვეხით ქმენ თამაშობასა.<sup>23</sup>

"მუშაითობა" "ფუნდრუკის" გართულებული სახეობა გახლავთ. მისი მეშვეობით ძველად ნებისყოფას გამოიმუშავებდნენ, ძნელ პირობებში სიმამაცესა და ვაჟაყობას ეჩვეოდნენ. სიტყვა "მუშაითობა" სხვა ენაზე ძნელად ითარგმნება, ხოლო თარგმნილი შინაარსისა და მნიშვნელობას კარგავს. ეს სიტყვა რუსულად ყველაზე ზუსტად მნუცუბიძემ და გ. ცაგარელმა თარგმნეს.

"ვეფხისტყაოსნის" ბალმონტიესულ თარგმანში "მუშაითობა" აკრობატიკასთან არის გაიგივებული. ასევეა მ. ბაქანის უკრაინულ თარგმანშიც, პ. პეტრენკო კი მას "ბაგირზე სიარულად" თარგმნის.

სერგი წულაძე შოთას პოემის ფრანგულ თარგმანში ამ სიტყვას ჟონგლიორობას უწოდებს. მარჯორი უორდროპი კი "ვეფხისტყაოსნის" ინგლისურ პროზაულ თარგმანში "მუშაითობას" გომნასტიკად მიიჩნევს. იმავეს აკეთებს ვ. ურუშაძეც ინგლისურ პოეტურ თარგმანშიც. მართებული არაა აგრეთვე "მუშაითობის" "ჯამბაზობით" შეცვლა; "ჯამბაზობამ" დიდი პოპულარობა მოიპოვა ხალხში. ეს ტერმინი პირველად თეიმურაზ მეორემ (XVIII ს.) ახმარა ნაწარმოებში — "სარკე თქმულთა".

არჩილ მეფემ XVII საუკუნეში "საქართველოს ზნეობანში" ახალგაზრდობის აღზრდის სისტემა<sup>24</sup> დაწვრილებით აღწერა. იმ დროის განათლებული ადამიანისათვის მსოფლიო ისტორიის, ლიტერატურის, უცხო ენების, თარგმანების, საღვთო რჯულის, ეთერის-პრუდენციის, დიპლომატიის საფუძვლების, პოლიტიკისა და მათემატიკის ცოდნა აუცილებელი იყო. ამასთან ახალგაზრდობა ეუფლებოდა საცემკვაო ხელოვნებას, ჭირით, ტანვარჯიშსა და ფარიკაობას. ტანვარჯიში და "მუშაითობა" სასწავლო საგანი ყოფილა<sup>25</sup>.

"ქადრაკის მღერა, ნარდისა და სხვა რაცრამა ყუმარი,  
ხარდიორდა და ჩალიჩი, სევდისა დასადუმარი,  
ხტომა, ქვის გდება, რკინობა, მოგვერდი, ფანდიც რამ არი,  
ის კაცსა ბევრჯერ უკუჯრის, ვინც კარგ ხუმარი არი.  
ღერ ხედავთ ფრიდონისასა, მუშაითობას ჩემულობს,

საბელზედ გავლა - ხტომასა თამამად, ართუ მოზარობს,  
ტარიელსა და ავთანდილს ქაჯეთს მისვლაზედ უამბობს  
ვინ იცის, მის ცრის იქმოდეს ცოდნაა, ნურვინ მცონარობს."

ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროები გვიმტკიცებენ, რომ  
"მუშაითობა" ხელოვნების ერთ-ერთი სახეობა იყო და იგი უძველესი  
სამსიარულო სანახაობის—"სახიობის", შემადგენლობაში შედიოდა.  
"მუშაითობა" პარტო ბაგირზე სიარულით არ შემოიფარგლება.  
"ამირან-დარეკანიანში" "მუშაითი" ნახსენებია როგორც მსახიობი,  
მოცეკვავე, აკრობატი. "ვარდ-ბუღბულიანში" "მუშაითი"  
მოძღვრებთან, მუსიკოსებთან, რიტორებთან და მგოსნებთან ერთად  
მოიხსენიება<sup>26</sup>:

"შეკრელნი. მთქმელნი ჯა რიტორნი, მგოსანნი, მოშაითენნი

"ვარდ-ბუღბულს" გაიძახიან ყოველი სული იმთენი,

აწყა დამიწყე წუნობა, გამცრიციე, გამაყვითენი,

შენი ბრალთა შემშალე, თეთრ-წითლად პირი მითენი."

ეს მოქმედნი პირნი პოემის სიუჟეტს აცოცხლებენ და სინთეზური  
სანახაობის "სახიობის" მონაწილენი არიან. მოცეკვავეთა "ამოსვლა  
აუცილებლობას წარმოადგენს. უქველია, პოემის ავტორი თეიმურაზ  
I "მოშაითენში" მოცეკვავეს გულისხმობს.

ფეოდალთა სასახლეებში "მუშაითობის" გარეშე არც ერთი  
დღესასწაული არ ჩაივლიდა. წინასწარ შედგენილი სცენარის მიხედვით  
სანახაობა მუსიკალურ, დრამატულ და ქორეოგრაფიულ ნაწილებად  
იყოფოდა. მასში "მუშაითობაც" შედიოდა. (როგორც "სიბილიანის"  
ზემოთ აღნიშნულ სტროფშია ნაჩვენები) დრამატულ ნაწილში  
"ცხოველთა თეატრი" გამოდიოდა, რომლის პროლოგში  
"მუშაითობას" უჩვენებდნენ. მისი მონაწილენი ქუსლთან რკინის  
რგოცს აგდებდნენ, წელში იხრებოდნენ და ავალდაბუქულები  
ცდილობდნენ ამ სახის აღებას, ამავე ცრის ისინი თავისუფლად  
"დაროდნენ" ხელებზე და შესანიშნავად ცეკვავდნენ<sup>27</sup>.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვანის სახარების ხელნაწერის აშეიბს  
ცხოველთა წვრონისა და "მუშაითობის" სცენები ამშვეიებს (15,16).  
მხატვრობის რელიგიური ტექსტის სულაც არ ესადაგება: მას უფრო გა-  
სართობი და საიარსამენტო დანიშნულება აქვს. წმინდა წიგნთა ამგვარი



გაფორმება, იმდროინდელი საქართველოსათვის, ჩაკლებრივი მოვლენა იყო.

"მუშაითობა" ყოველთვის ამშვენებდა საპატიო სტუმრების მიღების ცერემონიას.

"მუშაითებს"—მსახიობებს, რომლებიც "სახიობაში" მონაწილეობდნენ, დასავლეთ ევროპელ გისტრიონებთან,—ადრეული ფეოდალური ხანის მოხეტიალე მსახიობებთან,—და ძველი რუსეთის სკომოროხებთან (მსხარებთან) ბევრი საერთო ჰქონდათ.

მუშაითებრსა და სკომოროხების ხელოვნების მსგავსებას კიევის სოფლის ტაძრის ფრესკაც მოწმობს<sup>28</sup>. ფრესკაზე ძალოსანია (გოლიათი) გამოსახული, მას ზურგს უკან სარტყლით ქოკი აქვს მიმაგრებული. მასზე ტანმოვარჯიშე ბიჭი მიცოცავს, რათა ჩამოიღოს წვერზე დადგმული ლანგარი. მეთორმეტე საუკუნის ქართულ მინიატურაზე ანალიგიური სცენაა გამოსახული. მსგავსება დოკუმენტური მასალებითაც არის დამტკიცებული: XI საუკუნის "პეჩორის პატეოიკიდან" ვიგებთ, რომ პეჩორის ლავრის მოსახატავად მიწვეული ყოფილან ბერძენი და ქართველი ხელოვანნი—მოზაიკისა და ფერწერის ოსტატნი. XI საუკუნის რუსულ წყაროებში ქართველებს "ობეზები" ანუ "ავერები" ეწოდებათ<sup>29</sup>.

სკომოროხები, გისტრიონები, ძველი სანახაობითი ხელოვნების მონაწილენი, ერთდროულად გიმნ.სტებიც, მოცეკვავენიც, მთხრობლებიც, მომღერლებიც და მუსიკოსებიც ყოფილან. სკომოროხები ყველაზე პოპულარულნი იყვნენ. გისტრიონებსაც ხალხი აღტაცებით ხვდებოდა. ისინი თავიანთი ხელოვნებით არსებულ უსამართლობას ამხილებდნენ, საკმაოდ ხშირად მათ ეკლესია არ წყალობდა. მუშაითებს, სკომოროხებსა და გისტრიონებს შორის განსხვავება მაინც არსებობდა: მუშაითები ეროვნულ თვითმყოფადობას მუდამ ინარჩუნებდნენ, ავითარებდნენ ეროვნულ ფოლკლორს და, რაც მთავარია, მოხეტიალე ცხოვრებას არ ეწეოდნენ, ისინი ფეოდალთა კარზე მსახიობთა სტაბილურ ჯგუფს ქმნიდნენ. თუმცა ზოგიერთი სკომოროხიც არ ეწეოდა მომთაბარე ცხოვრებას. მათ შორის განსხვავება მაინც აღზრდის სისტემაში იყო, რომელიც ჯამბაზებისა და გისტრიონებისათვის უცნობი გახდათ ამასთან დაკავშირებით სინტიერისა ისტორიკოს ვკლიუჩევსკის მოსაზრება სკომოროხების შესახებ.

ეკლესია მანამდე ითმენდა სკომოროხების გამოსვლას, ვიდრე მათ ხელოვნებას ბავშვურ ცელქობად და რეკრეაციულ თამაშად მიიჩნევდა. მაგრამ შემდეგ ქადაგებებში მკაცრად კილავდა და ასეთ ხელოვნებას ეშმაკეულად თვლიდა, ყოველ შემთხვევაში, აღზრდის სისტემაში მას არავითარ როლს არ აკისრებდა<sup>30</sup>.

"მუშაითობის" თანმხლებმა რთულმა ილეთებმა, რისკმა და სიმამაცემ ვაჟთა ცეკვის ტექნოლოგიას, "აცეკვებული სპორტის" კომპოზიციურ ფორმას, გარკვეული დალი დაასვა, ამიტომ "მუშაითობამ" დროთა განმავლობაში თავდაპირველი მიზნობრივი დანიშნულება დაარგა და ესთეტიკური ფორმაც შეიცვალა. მოდერნიზებული "მუშაითობა" ქალაქებისა და სოფლების მცხოვრებთა საყვარელ სანახაობად—"ჯამბაზობად" იქცა. ანემანის "ქართულ სინონიმთა ლექსიკონში" "მუშაითი"- "ჯამბაზი" (ცირკის მსახიობი) სინონიმებია.

გასულ საუკუნეში ჯამბაზების გამოჩენა საყოველთაო აღტაცებას იწვევდა. უარმოდგენას დიდძალი ხალხი ესწრებოდა. თბილისის მცხოვრებთ დიდხანს ახსოვდათ ქუჩის საცირკო ხელოვნების მამამთავრის აბელ რევაზიშვილის სახელი. იმდროინდელი პრესა საკმაოდ ხშირად წერდა მასზე: "თბილისის ქრონიკამ უნდა ახსენოს ერთი მოვლენა, რომლითაც აღინიშნა უკანასკნელი დროის ქალაქის ცხოვრება. ჩვენ ვგულისხმობთ ჯამბაზს, ე.ი. თოკზე მოცეკვავეს, აკრობატს. იგი ამას წინათ გამოჩნდა საზოგადოების გარკვეული კლასის სასიხარულოდ, რომელსაც ძალიან იშვიათად ხვდება წილად ამგვარი სანახაობა, რაც მასში ნამდვილ აღტაცებას იწვევს. დიდი მწუხარებით იგონებს ეს საზოგადოება ამიერკავკასიის ყველა აკრობატისა და ფოკუზნიკის მამასა და ამფიტრიონს აბელ რევაზიშვილს, რომელიც ამ ბოლო დროს ძალზე იშვიათად ართობს მას".<sup>31</sup>

აბელი ხელობით დურგალი ყოფილა. მას თავისუფლად შეეძლო სიარული მაღალ, სამი არშინისა და მეტი სიმაღლის ოჩოფეხებზე. ჯანაზს იყენებდა ეკლესიაც, როცა საჭირო იყო გუმბათის შეკეთება. რასაც ყველა ვერ ბედავდა მისი სიმაღლის გამო.

"ჯამბაზობა", ჩვეულებრივ, კვირა დღეს იმართებოდა ქალაქის მთავარ მოედანზე. მოედანზე ბაგირი იყო გაკიმული; ბაგირს ახლოს დაფუსფუსებდა უცნაურად გამოწყობილი კაცი. თვალში საცემი იყო

მისი წითელი ქურთუკი. მხარზე და მკერდზე ეკიდა ფერად-ფერადი პარკები. მათში ჯაღო ინახებოდა, რომელიც, თითქოს, ჯამბაზს ჩამოვარდნისაგან იცავდა. "ჯამბაზი ზურნის ხმაზე ნელ-ნელა აღიოდა მალა. როცა მწვერვალს მიაღწევდა, ცალ მუხლზე იჩოქებოდა, ბაგირს კოცნიდა, მაყურებელს ყველა მხარეს თავს უკრავდა და იწყებდა თავისი რთული ხელოვნების ჩვენებას: ბაგირზე ხტუნავდა და ცეკვავდა. წონასწორობას. გრძელი ჯოხით ინარჩუნებდა. ამ დროს მასხარა ჩამოუვლიდა მაყურებელს და ფულს აგროვებდა (ლარიბ სოფელში ფულის მაგივრად აძლევდნენ ქათამს, ფქვილს, ცხვრის ტყავს...). მასხარა ყოველთვის წამოიძახებდა უხვად მიმცემის სახელს და თან დააყოლებდა: "უნარ-უნარ-უსუნ". ჯამბაზი ამ წამოძახილისას აძლიერებდა ხტუნვას, აჩქარებდა ცეკვის ტემპს".

ბაგირზე ნოცეკვავთა ხელოვნება კავკასიაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. იგი უფრო ლეკებში იყო გავრცელებული. გასული საუკუნის 50-იან წლებში ლეკი ჯამბაზები საქართველოს სოფლებში გადმოდდიოდნენ და მაყურებელთა აღტაცებას იწყვედნენ. "ლეკები ამ ხელოვნებას ბავშვობიდანვე ეუფლებიან. მდინარეზე ბაგირს ჭიმავენ და ვარჯიშობენ, წყალში ჩავარდნასაც არ აგდებენ, ვიდრე სრულყოფილად არ ისწავლიან". საქართველოში მათ ჯამბაზებს ეძახიან. დაღესტნის ერთ-ერთი მთიანი აული—წოკრა უძველესი დროიდან ბაგირზე მისიარულეთა სამშობლო იყო. ისინი სხვადასხვა ქალაქში ახლაც წარმატებით გამოდიან.

საცხენოსნო სპორტი და სპორტული თამაშობანი. პირველყოფილ საზოგადოებაში არსებობის წყარო ნადირობა იყო. კულტურის განვითარებასთან ერთად იგი ფუფუნების საგნად იქცა და მან თავისებურად სპორტის, გიმნასტიკის სახე მიიღო, რომელიც სისწრაფეს, მოხერხებულობასა და გამძლეობას უწყობდა ხელს. ნადირობა ფიზიკური საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების აუცილებელი აქსესუარი გახდა<sup>33</sup>. ვახუშტი წერს: ახალი წლის ცერემონიაში "მეფის სანადირო ადგილის" მილოცვაც შედიოდა. წინასწარ ცხოველებს შერეკავდნენ ხოლმე ბაქში, ახალი წლის მეორე დღეს მეფე თავისი ამალით სასეირნოდ მიდიოდა. მარეკები ცხოველებს ბაკიდან გამორეკავდნენ და მათი ხოცვაც იწყებოდა<sup>34</sup>. ეს ცერემონია

როგორც ჩანს, რიტუალური იყო და მთელი წელი ბედნიერ ნადირობას უზრუნველყოფდა.

საქართველოში ახალგაზრდების ფიზიკურ წრთობას მუდამ დიდი ყურადღება ექცეოდა. "ვეფხისტყაოსნის" სტრიქონებში ნათლად აისახა იმ დროს არსებული სპორტის ყველა სახეობა. განსაკუთრებით ცხენოსნობა და ბურთაობა ყოფილა გავრცელებული; "მუშაითობის" გარდა რაინდები სპორტის ამ სახეობასაც სრულყოფილად ფლობდნენ:

"მიწაცა ჩქვენი ავთანდილ თქვენს წინა მშვილდოსანია,  
ნაძლევი (ავღვათ, მოვასხნეთ მოწმედ თქვენივე ყმანია,  
მოსპარჯ ზედ ვინ მგავსო? - ცუდნილა უკთქმანია,  
გარდამწვეტიელი მისიცა ბურთი და მოედანია".<sup>35</sup>  
"მოსრნეს მხეცნი და ნადირნი ისარმან ჩემგან სრეულმან;  
მერმე ვიბურთვი მოეკანს, მინდორით შემოქცეულმან;  
შევიდი, ზეკმნი ნადრმი, ნიადაგ ლხინსა ჩვეულმან;  
აწ საწუთორსა გამყარა პირმან ბროლ-ბადას შეულმან."<sup>36</sup>

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

ძველ საქართველოში ცხენის კულტი იყო გავრცელებული და ცხენოსნობაც ოდითგანვე ინერგებოდა. (ცხენი ძვირფასი ყოფილა თითოეული კაცისათვის; ამბობენ, დავით სოსლანმა ცხენში ციხე და სოფელი მისცაო.) იგი მითრასთან-სინათლის, მზისა და სიკეთის ღვთაებასთან იყო გაიგივებული. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ნაპოვნ არქეოლოგიურ ნივთებზე ცხენის გამოსახულებაც სწორედ ამის დასტურია. ბრინჯაოს ბალთებზე ხშირად მარტო ცხენი ან მხედარია გამოსახული. აქედან ყველაზე შთამბეჭდავია ბორითში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე გამოსახული ცხენის ფიგურა. ასევე ყურადღებას იქცევს არმაზის ვერცხლის თასის კომპოზიციაც: ცხენი აგიზგივებული სამსხვერპლოს წინ დგას<sup>37</sup>. უეჭველია, რომ ცხენოსნობა და ცეკვა "მხედრულიც" სათავეს სწორედ ამ დროიდან იღებს.

ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ იბერიის მეფეებს მეგობრული ურთიერთობის შესანარჩუნებლად ხშირად უხდებოდათ

რომს გამგზავრება. იბერიის მეფე ფარსმანი რიცხვმრავალი ამალით ორჯერ ყოფილა რომში. რომში ფარსმანმა და მისმა ვაჟებმა იმპერატორი ადრიანე განაცვიფრეს ცხენოსნობით. ადრიანემ პატივისცემის ნიშნად ფარსმანს კაპიტოლიუმში მსხვერპლის შეწირვის ნება დართო და მარსის მოედანზე ამხედრებული ფარსმანის ქანდაკება დაადგმევინა.

სულხან საბა ორბელიანი საცხენოსნო სპორტს "თქერებას" უწოდებს. ცხენოსნობამ მრავალი სპორტული თამაშობა წარმოშვა; "ცხენბურთი", "რადრაბაგანი", "ისინდი", "ყაბახი", "შარულა" ანუ დი.ლი., "თარჩია", "შეკრდაობა" და სხვა. საქართველოში ეს თამაშობანი დღესაც გავრცელებულია.

"ჩოგანბურთი" ანუ "ცხენბურთი", "რადრაბაგანი". "ჩოგანბურთი" ცხენით ბურთის თამაშია. თამაშობს ცხენოსანთა ორი ჯგუფი: მხედრებს ჩოგნები უჭირავთ და ცდილობენ, ბურთი მოწინააღმდეგის კარში შეაგდონ. კარს ცხენოსანი მეკარე იცავს. მხედრები მინდორზე სპეციალური სამოსით გამოდიან<sup>38</sup>. სპორტის ეს სახეობა აღწერა თეიმურაზ მეორემ ნაწარმოებში "სარკე თქმულთა":<sup>39</sup>

"დაამზადებენ საბურთლად ვაჟკაცებს ჩოგანითა-და  
ცხენს კაცსა შეადარებენ წილისა მიღებითა და  
ორად გაჰყოფენ, თვითონ მხარს თორმეტს იქმონენ კაცებსა,  
მობურთალს კაცის თავზედა მას დღეს მისცემენ ფარჩებსა,  
ზედ გადაშლიან ფერადსა იქით და აქეთ მაჟებსა,  
და მათვის სასძელად შარბათსა თულუხით დადგმენ სავსებსა.  
მობურთლებს ბურთი შეუგდონ შუაზედ მოედანსაო,  
იწუნ მოჭირვით ბურთი, აბა, ცდილობდნენ გარდ სხმასაო,  
ზოგი სცემს შიგნით და ზოგი ნაპირს ურბენდეს გზასაო,  
და გამოუვარდეს გარს ბურთი, ეცადოს მოტაცნასაო.  
აიღონ თვითო თვითონან, ამხანაგს ვინც აჯობისო,  
ცხენს აქენებდნენ, იძახდნენ: "შოგბნი ვარ ამხანაგისო,  
ჩვენ შევიქნები: წითლისა ფარჩით შემხვევი ჩოგნისო,  
და ეს კი გათავდეს, სხვა რიგი ვთქვა ბურთის თამაშობისო".

"ჩოგანბურთის" თამაში დაწვრილებით არქანჯელო ლამბერტიმაც აღწერა. მან საქართველოში XVII საუკუნეში იმოგზაურა: მისი

სიტყვით, "ზოგანბურთი ნამდვილი ქართული ეროვნული თამაშია. (სურ. 17).

"რად 'აბაგანი' "ზოგანბურთისაგან" მეტი სიმარჯვითა და სისწრაფით განსხვავდება. მხედარმა ჩოგნით მიწიდან ბურთი უნდა აიტაცოს ცხენის ქენებით, მაღლა შეაგდოს, თვითონვე დაიჭიროს და კვლავ მაღლა შეაგდოს. ეს რამდენჯერმე მეორდება; მთავარია, ბურთი მიწაზე არ დავარდეს. არჩილ მეფე "რადრაბაგანთან" ერთად "გადრისბურთსაც" მოიხსენიებს,<sup>40</sup> თეიმურაზ მეორე კი შესანიშნავად აღწერს ამ თამაშს:<sup>41</sup>

"ერთი არის სხვა ბურთაობა რადრაბაგანს ეძახიან, გადრის ბურთის უფრო ესე ზნეობაში ჩააგდიან. ბევრს კი არა, სამს-ოთხს კარგსა მებურთალსა შეადრიან, და ოთხი თვის სათამაშოდ ბურთი მოწას გააგდიან. ის არის, რომე ცხენ-შალეთ ბურთი აილოს ჩოგნითა უნდა შეიგდოს მან მაღლა ცხენისა თამაშობითა, როს ჩამოვიდეს, ხელ-ფიცხად მიუხდეს კაის ცოლნითა, და რა ბურთი შებტეს, შემოჰკრას ხელ-რადათ მაღლა

ტყორცნითა."

"ისინდი" ანუ წინათ "ჯირითობა". ამ თამაშის წესი ასეთია: დაბაზულ მინდორზე ერთმანეთს ზვდება ცხენოსანთა ორი გუნდი. თითოში ექვსი კაცია. თითოეული ცდილობს, მოარტყას ისარი მოწინააღმდეგეს ან ცხენს, ანდა ისარმა თავზე გადაუაროს. ამის თავის ასარიდებლად საჭიროა, მხედარი სწრაფად გადაიხაროს მარჯვნივ ან მარცხნივ. ამასთან აუცილებელია, მოთამაშეს შეეძლოს შუბის დაჭერა, უნაგირზე დგომა, ისრის ტყორცნა და მიზანში მოხვედრა. ისარი უჭირავთ სამი თითით, რის გამო მისი ტყორცნის ძალა დიდი არ არის<sup>42</sup>. ზოგიერთი ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, ისარს მახვილი წვერი ჰქონია, რაც იშვიათად, მაგრამ მაინც, რომელიმე მოთამაშის სიკვდილს იწვევდა.<sup>43</sup>

"ყაბახობა". ეს უძველესი თამაში მხედრისაგან მოითხოვს კარგ ცხენოსნობასა და მახვილ თვალს. მხედარმა ქენებით, უნდა ჩაუჭროლოს 6-7 მეტრის სიწალის ბოძს, რომელზეც ბურთია დამაგრებული, და ბურთს ისარი სტყორცნოს: თუ ისარი ბურთს მოხვდება, მხედარი გამარჯვებული ითვლება.

ძველად ბოძზე ბურთის ნაცვლად ოქროს ვაშლს, ვერცხლის ან ოქროს თასს ამაგრებდნენ, რომელიც შემდეგ გამარჯვებულს ჯილდოდ ეძლეოდა. "ყაბახი" ანუ "ყაბახობა" ეწყობოდა აღდგომას<sup>44</sup>. წირვის შემდეგ მიდიოდნენ მოედანზე მეფის სასახლის უკან, რომელსაც ასპარეზი ეწოდებოდა. ასპარეზზე იმართებოდა ცხენოსანთა შეჯიბრება და სხვა ხალხური სანახაობანი. "ყაბახობას" ესწრებოდა მეფე თავისი ახლობლებით; აქვე იყვნენ მშვენივრად მორთული მხედრები, სალაშქროდ აღჭურვილნი, საუცხოოდ გახედნილი და მოვლილი ცხენებით. მხედრებიცა და ცხენებიც მოუთმენლად ელოდნენ ნიშანს—შეჯიბრების დაწყებას. საყვირის ხმაზე იწყებოდა "ყაბახი". "ყაბახს" ესროდნენ ბლაგვპირიან ამფრთიან ისარს—ყოდალს. "ყაბახობა" იყო არამართო ისრის სროლა? ვარჯიში, არამედ ცხენების წვრთნაც. ამის დასტულია გრ. ორბელიანის უკვდავი სტრიქონები, "ყაბახობის" ცოცხალი, კინოკადრივით გაელვებული სცენები:

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

"ყაბახობა" დაწერილებით აქვს აღწერილი იტალიელ მოგზაურს არქანჯელი ლამბარტისა და იტალიელ მისიონერს—დიონიჯო კარლის თავის შრომაში "ტფილისის აღწერა" (XVII ს.). არქანჯელო ლამბერტის "ყაბახი", როგორც "წოგანბურთი", ნამდვილ ქართულ თამაშად მიაჩნია. ოქროს ვაშლზე, როგორც "ყაბახობის" სამიზნეზე, ნათქვამი აქვს

თეიმურაზ მეორეს: "ყაბახზედ ოქროს ვაშლს შესმენ ძვირფასის იყოს ვარგით".<sup>45</sup>

1855 წელს ფელდმარშალ ბარიატინსკის დროს დაიწყო დიდი საჯარო ბალის გაშენება თბილისში (ალექსანდრეს ბალი). მანამდე ამ ადგილს ყაბახი ეწოდებოდა. "ყაბახობა" და სხვა სპორტული შეჯიბრებები იმართებოდა. "ყაბახის თავსა და ბოლოს იდგნენ ორნი ქვანი, რომელთა ზედაც დაქსმიდნენ თასსა და ესროდნენ ჭირითს და, ვინც მოარტყამდა, თასი იმისი იყო ღილდოდ გამარჯვებისა. უკანასკნელ ჭირითში კონა ერისთავმა გაიმარჯვა" (გრ. ღრბელიანი). გასული საუკუნის დასაწყისში ყაბახი თბილისელთა საყვარელი ადგილი ყოფილა, ახალგაზრდობა აქ იკრიბებოდა, მთვარიან ღამეებში სეირნობდა; მღეროდა, ცეკვავდა და ერთობოდა. ყაბახს ნ.ბარათაშვილმა ორი ლექსი, უძღვნა: "ღამე ყაბახზე" და "ძიაგ...სთან":

"მიჯარს ყაბახი არე-მარე თვალად საამო  
მაისის ღამე მიბუნდვილი, გრილი და ამო;  
მაგრამ უმეტეს მიჯარს ღამე, როს მთვარე შუქით  
მოკვდენს ყაბახსა და კოჭორი დაქპრის ნიავეით."

ლექსში "ძიაგ...სთან" ყაბახი გადატანითი მნიშვნელობითაა ნახშირი და სამშობლოს ნიშნავს:

"ძიაგ, ყაბახი სამშობლო შენი  
წაგართვა ავის ენისა გესლმან...  
მაგრამ გაჩნს კიდევც გულში მის არე  
გიჯარს ყაბახის კარგიც და ავიც..."

"ყაბახობა" ძალზე გავრცელებულია ჩვენს დროშიც, იგი ყველაზე კურო ვაკეა ცუქურ და რაინდულ სპორტად ითვლება დღესაც. ბევრ პოეტს მიუძღვნია მისთვის ღამაში სტრიქონები:

"იქნე...ა ყაბახს, ღამაზო,  
ქენებით ვტყორცნო ისარი!  
მოედნის შუა თასი დევს  
ჩემი ოცნებაც ის არის,  
იქნება ჩემად ვახსენო-  
ვაყვარის დასაფიცარი". (ვ. კალაძე)

"თარჩია". "თარჩიაც" საცხენოსნო სპორტული თამაშია. როგორც ყველა მსგავსი თამაში, ისიც მხედრისაგან მოითხოვს დიდ



გამომგონებლობას, გამძლეობას და ოსტატურ ცხენოსნობას. თამაშის წესი ასეთია: ჩოღდრომზე გამოდის რამდენიმე მხედარი. ერთ-ერთ მათგანს კბილეებით უჭირავს აბრეშუმის ხელსახოცი. იგი ცდილობს თავი დაადწიოს მღვევართ. რომლებიც ხელსახოცის წართმევას ლამობენ. თამაშის დროს ბევრი მწვავე მომენტი იქმნება. ამ დროს მელავნდება სწორედ მხედართა სიმარჯვე და ოსტატობა. ვინც დაისაკუთრებს ხელსახოცს, გამარჯვებულიც ის არის.

1951 წლის გაზაფხულზე მოსკოვში მოეწყო საცხენოსნო სპორტული თამაშობანი. "პრავდაში" დაბეჭდილი იყო ასეთი შენიშვნა: "... მაყურებელი დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალუურს ცხენით ბურთის და სხვა ქართულ სპორტულ თამაშს. ცხენიდან მშვილდის სროლაში გამარჯვებული გამოვიდა ვ. იქია. მოსკოვში პირველად უჩვენეს ქართული თამაში "თარჩია". მაყურებელმა ტაშით დააგიღღოვა ამ თამაშში კამარჯვებული ცხაკაიელი გ. ივანიძე."<sup>47</sup>

"თარჩია" დაწვრილებით აღწერა მ. გ. ურგაძემ წიგნში "საქაროვულოს ფიზიკური კულტურის ისტორიის ნაკვეყვები"<sup>48</sup>. შენაძლებელია, წარსულში "თარჩია" რომანტიკული თამაში იყო და ხელსახოციც ლამაზ ქალს ეკუთვნოდა, მისი ყურადღების მიპყრობას კი რამდენიმე ვაჟი ცდილობდა. "თარჩია" აფხაზეთშიც ყოფილა გავრცელებული. იგი შუასაუკუნეების დროინდელი თამაშის მსგავსია, რომელიც "ლამაზი ქალისადმი" იყო მიძღვნილი."<sup>49</sup>

"მკერდაობა". ამ სტრიქონების ავტორს "მკერდაობა" უნახავ ეშერას იპოდრომზე, სოხუმის ახლოს. ამ თამაშში ცსკნები ერთმანეთს მკერდით ეკახებიან, მხედართა ერთმანეთთან შეხება აკრძალულია. სწორედ აქ იჩენს თავს მასი ოსტატობა. თამაში აიწუთში მთავრდება. ცხენები ავიწროვებენ ერთმანეთს, ყალზე დგებიან. ტემპი მატულობს, თამაში იძაბება... საკმარისია ერთ-ერთი მხედრის ცხენმა უკან დაიხიოს, რომ მოწინააღმდეგე არ აყუნებს, სწრაფი შეტევით გააგდებს მას ხაზს იქით. მსაჯი იძლევა თამაშის დამთავრების ნიშანს. უძველეს დროში ცხენთა კიდილ ქართველ მებრძოლთა საომარი ზერხი იყო. იგი შეიძლება, მამლუქთა ოსტატობის გამოძახილიცაა: მამლუქები გამალებული ჰენებით უალოვდებოდნენ ერთმანეთს, უცებ ცხენს შეაჩერებდნენ (და ჰაერში დამბალებს ისროდნენ. ამით ისინი ცხენებს მყისიერ გაჩერებას აჩვენებდნენ, რათა მტრისათვის ტყვია დაეხალათ.

"დოლი" და "მარულა". დოლი ეწყობა მცირე დისტანციაზე (ორი კილომეტრი), "მარულა" კი უფრო დიდ მანძილზეა გათვალისწინებული (ათი კილომეტრი). "მარულაში" უფრო მეტი ცხენოსანიც მონაწილეობს. "დოლი" და "მარულა" კახელთა, ხევსურთა, მეგრელთა და მოხვევთა საჯარო სპორტია.

"დოლი" ხევსურეთში სამგლოვიარო რიტუალის თანმხლებია. იგი ეწყობა გარდაცვლილი მამაკაცის ხსოვნის აღსანიშნავად, ზოგჯერ კი შეჯიბრი განსაკუთრებით პატივსაცემი გარდაცვლილი მანდილოსნის სახელზედაც იმართება. ზოგჯერ მიცვალებულთა პატივსაცემად "ყაბახსაც" (მიზანში სროლა) მართავენ: დიდმარხვის მეორე კვირას, სულთამოფენის წინა დღეს—შაბათს, მოხვევები დოლის წინ მიზანში ისროლენ და ფარიკაობდნენ. დოლის დროს კი ახალგაზრდები რიტუალურ ცეკვას ასრულვდნენ.

პეტე გიორგი ლეონიძეს "დოლი" ქართველი კაცის ხასიათის გამოვლენიანად მიაჩნია, მისი რაინდობისა და ვაჟაყობის დამადასტურებლად ამ სანახაობაში შესანიშნავად გამოჩნდა ქართველი ერის ზნე, მისწრაფება და შემართება:<sup>51</sup>

"ქართველი კაცი ცხენს თუ გადააჯდა,  
ღმერთს დაივიწყებს, - ნათქვამი არის!  
ქართან ჯირითში თუ ვერ გადაარჩა,  
რა ბედენაა, სხვას გაზრდის მტკვარი.  
მოგვდევეს ანდერძად თავის გაწირვა,  
განა სიკვდილით თავგანწირულის?  
არა! სიციცხლე მართლაც გმირული.  
სადაც შიშია ამოძირკული."

რეჟისორ სოსო ჩხაიძეს, 1973 წელს "თუში მეცხვარის" გადაღებისას, თუშეთის სოფელ შენაქოში უნახავს ქალთა დოლი. იგი თურმე ზნეობითა და შრომისმოყვარეობით განთქმულ ერთ მანდილოსანს მიეძღვნა: ქალები თავგამოდებით მიაქნებდნენ ცხენებს, ცდილობდნენ, მალე მიეღწიათ ფინიშამდე, სადაც მათ საჩუქრები ელოდათ. ეს ჩვეულება უექველია, ძველი წარმოშობისაა და აჯ კს ძველ ბერძნული მითოლოგიის ქალღმერთის დემეტრეს (მიწის, მიწათმოქმედებისა და ნაყოფიერების მფარველის ქალღმერთი) სახელზე განართულ დღესასწაულს. დღესასწაული შემოღგომით იმართებოდა და მასში

მხოლოდ გათხოვილი ქალები მონაწილეობდნენ: "ფოსმი, ფორული" რიტუალი დოლით მთავრდებოდა, ქალებს ხელში ანთებული ჩირალდნები ეცირათ. გამარჯვებულად ის ქალი ითვლებოდა, ვინც ტაძარში ჩაუმჭრალ ჩირალდანს მიიტანდა. სოფელ შენაქოში ქალების მიერ გამართული დოლი უეკველად ძველი, სპორტული ხასიათის რიტუალის, გამოძახილია, რომელიც მატრიარქატის პერიოდში უნდა წარმოშობილიყო და ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა.

„ლელო. „ცხენბურთის“ გარდა საქართველოში „ლელობურთისაც“ გაჩაყებით თამაშობდნენ. ეს თამაში დღესაც ძალზე პოპულარულია. მოთამაშენი ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი თავისთვის „ქალაქს“ მოხაზავს; უწინ ბურთის თამაშს მღვდელი აკურთხებდა ხოლმე: ბურთს საუკეთესო მოთამაშეს გადასცემდა ან თვითონ აისროდა მალა. მოთამაშენი ეკვეთებოდნენ ბურთს. ზოგიერთი, განსაკუთრებით ყოჩალი, უჩვეულო სიმაღლეზე იჭერდა მას და გარბოდა თავისი „ქალაქისაკენ“. მას მოწინააღმდეგეები გამოეციდებოდნენ და იწყებოდა საშინელი შეხლა-შემოხლა. ყოფილა შემთხვევა, როცა ერთ ადგილზე მოთამაშენი ხუთ საათს ყოფილან გაჩერებულნი. საერთოდ კი თამაში გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობდა და ზოგჯერ დილიდან დაღამებამდე გრძელდებოდა. ჯგუფს, რომელიც მოწინააღმდეგეს ბურთს წაართმევდა და თავის „ქალაქში“ დაბრუნდებოდა, „ლელოს“ გატანა ეთვლებოდა<sup>52</sup>.

თბილისში „ლელობურთს“ დიღმის მინდვრის მახლობლად თამაშობდნენ, ამ ადგილს ახლა „საბურთალო“ ჰქვია<sup>53</sup>.

გ.ლეონიძე დაადგინა, რომ „საბურთალოს“ უწინ „ცხენის ტერფი“ ეწოდებოდა, ვინაიდან ამ ადგილს, გარდა „ლელობურთისა“, „ყაბახი“, „ისინდი“, „ცხენბურთი“ და საცხენოსნო სპორტის სხვადასხვა სახეობაში შეჯიბრი იმართებოდა<sup>54</sup>.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ძველად „ლელოს“ თამაშს წესჩვეულების ხასიათი ჰქონდა და ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილი რიტუალი იყო (ისევე, როგორც „ოსხაპუეში“ ბურთით თამაში და „ქუენიერებაში“ ხის ამოგლეჯა). ქრისტიანობის დროს საქართველოში „ლელო“ იმართებოდა გაზაფხულზე, აღდგომისას. „ლელობურთში“ გამარჯვება კი ბარაქიანი მოსაკლისა და კეთილდღეობის საწინდარი გახლდათ.

"ჭიდაობა", "კრივი", "ლახგის ცემა". საზოგადოების ყველა ფენისათვის საჯარო სანახაობა: "ჭიდაობა", "შუშტი-კრივი" და "ლახგის ცემა" იყო.

"ჭიდაობა" ტანვარჯიშს განეკუთვნებოდა და უძველესი დროიდან დიდი პატივი სარგებლობდა. მისი მიზანი იყო არა მარტო კუნთების ვარჯიში, არამედ სიმამაცისა და სულიერი სიმტკიცის გამომუშავება<sup>55</sup>. მოწინააღმდეგენი ერთმანეთს ხალხის თვალწინ ერკინებოდნენ. სულხან-საბა ორბელიანი, მოქიდავეს "მოქიდაარს" უწოდებს. დიდი ლექსიკოგრაფი ქიდაობას ხერხის კლოვნებად განჰარტავდა (ხრიკი-მორკინალთ კლოვნება). XVII საუკუნის ქართულ მინიატურაზე როსტომისა და ზურაბის ქიდაობა ასახული. აქ ქიდაობის ნაცვლად ნახმარია "რკენა"; საბას ლექსიკონით "რკენა" ორი აღამიანის შეკიდებაა, ხოლო "ქიდემა". "არს მკეცი და არა-კაცი რა შეიქიდნენ, გინა მკეცი და მკეცი, ანუ პირუტყვი და პირუტყვი, ხოლო კაცი კაცს და ექიდებოდეს რკენა ეწოდების"<sup>56</sup>.

ირანში არქეოლოგების მიერ ნაპოვნ სპილენძის თასზე მოქიდავენია გამოსახული. ისტორიკოს კეკელუას აზრით, ეს უძველესი შუმერული ნაწარმოებია, მოქიდავეთა "რკენის" სცენით. ქიდაობა შუმერებისათვის რელიგიური დღესასწაულის განუყოფელი რიტუალი იყო. მას საქართველოშიც რიტუალური ხასიათი ჰქონდა და ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა. გარდა ამისა ქიდაობის ტერმინოლოგია შუმერულსა და ქართულ ენებში თითქმის იდენტურია<sup>57</sup>. (სურ. 18).

კეკელუას დასკვნა, ალბათ, მართებულია, თუ გავიხსენებთ, რომ "ორსართულიანი", "ორმუცლიანი" ერთმანეთზე შედგმული დოქები, ორსართულიანი ქურქელი, სამფსკერიანი სინი ქრისტიანობამდელი პერიოდის საკულტო ინვენტარს წარმოადგენდა და ასტრალურ ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. სართულიანი "ფერხულის" მსგავსად, "ქიდაობასაც" რიტუალურ-მაგიური ხასიათი ჰქონდა: მასაც ბუნების მწარმოებელ ძალებზე ზემოქმედება უნდა მოეხდინა. როგორც "ფერხულში" ("შურკამობაში") გამარჯვებულებს ბარაქა და ხვაი უნდა მოეთანათ, ასევე ქიდაობაში გამარჯვებულებს ყველა სიკეთის საწინდარი იყო.

"ქიდაობა" ეწყობოდა საეკლესიო დღესასწაულის დროს. მაყურებელი ორ ჯგუფად იყოფოდა, თითოეულს თავისი ფალავანი ჰყავდა; მოქიდავეებს პატივს სცემდნენ საზოგადოებაში. ისინი უნდა დასწრებოდნენ საეკლესიო დღესასწაულს და თავისი სოფლის სახელი ყველგან უნდა დაეცვათ. მათი თიკუნიც სოფლის სახელწოდებიდან წარმოდგებოდა: ხიზამბარელი, (ხიზაბაერელი), ვარდისუბნელი, გლდანელი... ფალავნები სხვადასხვა სოფლიდან უნდა ყოფილიყვნენ. ქართულ "ქიდაობას" თავისი წესები ჰქონდა, რომლებიც მოქიდავეებს აუცილებლად უნდა სცოდნოდათ. ქართულ ქიდაობაში მთავარი იყო სიმარჯვე, მოხერხებულობა, სისწრაფე და არა ფიზიკური ძალა. ქიდაობდნენ ხერხით და საუკეთესო მოქიდავისათვის სირცხვილი იყო, თუ მოწინააღმდეგეს ტანსაცმელს შემოახვედა. მოწინააღმდეგე კისრულით ან ზურგულით უნდა დაეცა ბეჭებზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ქიდაობა დამთავრებულად არ ითვლებოდა. ქიდაობაში გამარჯვებულს "ფალავანი" ეწოდებოდა და ამ სახელს იგი სიცოცხლის ბოლომდე ატარებდა. შერკინების წინ მოქიდავენი ზურნის ხმაზე მოედანს ცეკვით უვლიდნენ; ზოგჯერ ცეკვაში ტანვარჯიშის ილეთებიც იყო ჩართული<sup>58</sup>. ორთაბრძოლის დამთავრების შემდეგ, გამარჯვებულს, გულშემატყვიართა ყოინაში, მოედანზე ცეკვით საპატიო წრე უნდა შემოევლო. განსაკუთრებული მოძრაობებით დამშვენებულ ასეთ ცეკვას "ფალავნური" ეწოდებოდა<sup>59</sup>; "არსენა მარაბდეღში"<sup>60</sup>, დიდი მწერლის ოსტატობით, ქიდაობის მთელი რიტუალია გაცოცხლებული: ყველა დეტალი, ყველა წვრილმანი, ყველა წესი: ჩაცმა, ცეკვისათვის მზადება, მუსიკალური თანხლება, თავად ცეკვა-არსენას ლალი ჩაჩნური და ელიზბარის არისტოკრატიული როკვა: "...ელიზბარი ქარბუქივით დაქქრის. მარაბდეღი გრიგალივით დასდევს. თავადი სიპ იატაკზეა გაზრდილი და მის ლეკურს, თავადურად გარდაქმნილს, ჯალურ ბალეტური იერი მოსდევს, ის მხოლოდ ფეხებს ათამაშებს, ზედა ტანი ისე გაფშევილი დააქვს, რომ თავიდან ბოთლიც არ ჩამოუვარდებია. არსენას უფრო ჩაჩნური მოსწონს და ყველაფერს ათამაშებს,—ფეხებს, თეძოებს, მხრებსაც, თავსაც, თვალებსაც და უღვაშებსაც...ელიზბარი სწორი ნიავივით მიქჩროდა, არსენა კი ქარიშხალივით ჰგლეჯავდა..."<sup>60</sup> უეჭვილია მ.ჭავჭავაძის 20-30-იან წლებში საყოთარძო თვალით ჰქონია ნანახი მსგავსი სცენები, რომლებიც

ასე დიდებულად გადაიტანა თავისი რომანის ფურცლებზე (აქვე შეუძლებელია, არ გაგვახსენდეს გიორგი შატბერაშვილის "შკვლის მზე").

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



"ფაღავენური" - კ.მელიქიანოვსკის ჩანაწერი

“წრელახტობის” მონაწილეებს მოეთხოვებათ სიმარადე, სწრაფი რეაქცია და უეცარი თავდასხმა. ეს თამაში უძველესი წარმოშობისაა. მას არჩილ მეფე “საქართველოს ზნეობანში” ახსენებს<sup>61</sup>.

“ზრმლის ცემა, ლახტის თამაში, ბევრგვარ ბიუნებ შუბისა, საცერის წყობა, მათრახის ბილირგა რა შეუბისა, ისარი სხვილი და გრძელი, ხელთ არ დადება უბისა, ვისცა არა აქეს, უძრახვენ, სხვამან სხვას მიუუბნისა.”

“ლახტის ცემას” ი.გვარამაძე “შხარდავერდობას” უწოდებს. “წრელახტში” მოთამაშენი ორ ჯგუფად იყოფიან: ისინი მანდორზე მოხაზული წრის გარეთ და შიგნით-“ქალაქში” დგებიან. ქალაქში მდგომნი “ლახტს” იცავენ, მეორენი-მის მოტაცებას ცდილობენ. “ლახტისათვის” ტყავის ან აბრეშუმის ქამარს იყენებენ. “ლახტის” წართმევისას წრეში მდგომის ფეხი არ უნდა მღვხვდეს წრის გარეთ მდგომს. თუ შეეხება, მოწინააღმდეგენი ადგილებს იცვლიან და თამაში თავიდან იწყება. არის კიდევ ერთი დეტალი: თუ წრეში მდგომთ წაართმევენ ლახტს, მაშინ ისინი წრის შუაგულში შეგროვდებიან და ერთმანეთს ზურგით მიეკვრებიან. მეორე ჯგუფი მათ ლახტს ურტყამს. წრეში მყოფნი ცდილობენ, წრიდან გაუსვლელად ფეხი მიარტყან რომელიმე მოწინააღმდეგეს. თუ ეს მოხერხდა, მაშინაც ჯგუფი ადგილს შეიცვლის და თამაში გრძელდება. (სურ.19)

ზემოაღწერილ ყველა თამაშში, განსაკუთრებით ცხენოსნობაში, ძველთაგანვე იყო მხედრული წვრთნის ელემენტები. ქართველი ხალხის ცხენოსნობისადმი მისწრაფებამ და სიყვარულმა საუკუნეები გამოიარა. ცხენოსნობა, “ცხენბურთი”, “ისინდი”, “ყაბახობა”, “თარჩია”, “კრივი”, “შეკრდაობა”, “მარულა”, “ლელო”, “ჭიდაობა” და სხვა ქართული ხალხური თამაშობანი ავითარებენ სიმარჯვეს, გამბედაობას, ვაჟაცობას, სიმამაცეს, გამძლეობასა და ნებისყოფას. ამ თამაშობათა სპორტულ-საბრძოლო ხასიათმა ქართული ქორეოგრაფიის განვითარებას იავისი დალი დაასვა. “ფუნდრუკსა” და “შუშაითობაში” გამოყენებულმა ტანვარჯიშის რთულმა ილეთებმა ქართული ცეკვების ფორმირებაში გარკვეული როლი შეასრულეს. ქართული ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში ვხვდებით ციკვით გამოხატულ სპორტულ თამაშობებს: “დოლის”, “ისინდის”,

"ცხენბურთის", "მკერდაობის", "თარჩიას", "ჭიდაობის", "ლახტისცემის" სცენებმა დიდი ხანია ქართულ ცეკვაში დაივანეს. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში "აქვევებული" სპორტული სანახაობების გარდა ახალი სიუჟეტური მოტივებიც გამოჩნდა, რასაც ქორეოგრაფიული შესაძლებლობების გაფართოება და მათი ტექნოლოგიური გართულება მოჰყვა. მიუხედავად ზემოთქმულისა, სპორტის უძველესი სახეობანი არ ქმნიან იმის აუცილებლობას, რომ თანამედროვე ქორეოგრაფებმა ქართულ ცეკვაში ესთეტიკურად გაუმართლებელი, სტანდარტული ილეთები შეიტანონ, ააჩქარონ ტემპი და სხვა. მსგავსი რამ, უეჭველად, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დამახინჯებამდე მიგვიყვანს. ქართველი ერის ხასიათში, ყოფაში დინამიკურობა ბუნებრივად არსებობს, ამიტომ ქართული ხალხური ცეკვის სცენაზე გადატანისას, "ტემპერამენტსა" და "სიჩაუქეზე" აქცენტის გამახვილება სრულებითაც რაასაჭირო.

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

„ხორუმი.“ „ზორუმი“ მეომართა ცეკვა, პირველყოფილი საზოგადოების ყოფაში საბრძოლო ცეკვების ხასიათს შემდეგი ფაქტორი განაპირობებდა: "ომი—ნადირობის ერთ-ერთი სახეობაა, როცა ერთი აღამიანი მეორეში ნადირს ხედავს." ომს თავისებური ცეკვები გააჩნია, ეს ცეკვები ბრძოლის სცენებს ასახავს<sup>62</sup>.

ძველ ხალხებს მეომართა ცეკვები ოდითგანვე ჰქონიათ. ბრძოლის წინ სახელგანთქმული მეომრები ცეკვავდნენ და ამით ომში წასვლაზე თანხმობას აცხადებდნენ. რა თქმა უნდა, ასეთი ცეკვები საბრძოლო მომენტებისაგან შედგებოდა და თანდათანობით საცეკვაო ფორმას იღებდა. ძველი ბერძნები ცეკვას დიდად აფასებდნენ, რადგან კარგი მოცეკვავე, კარგი მეომარიც იყო. ლუკიანეს თქმით, ჰომეროსი არაფრით არ ამცირებს მერიონეს, როცა მას "მოცეკვავეს" უწოდებს<sup>63</sup>:

"ზასრია ოროლი მოძიგძიგე ჩაეფლო მიწას,

ფუჟად ნასროლი ენეასის მძლავრი ხელიდან,

მყის ენეასმა გულნაკლულმა შესძახა მაშინ:

"ო, მერიონე, თუმც მროკველი ბრძანდები მარდი,

ჩემი ოროლი დაგაცხრობდა, რომ მოგხვედროდა!"...



თუმცა, იქვე დასძენს ლუკიანე, ამ სიტყვამ მერიონე ვერ შეაჩერა, მისკენ ნატყორცნ შუბებს ოსტატურად იცდენდა<sup>64</sup>.

ქართველებისათვის საბრძოლო ცეკვები უძველესი დროიდანაა ცნობილი. ამის შესახებ ცნობებს ქსენოფონტე (IV ს.) გვაწვდის. მოსინიკები (უძველესი ქართველი ტომი) ცეკვის უნარს ზენაარს მიაწერდნენ, ამიტომ არც ერთ შემთხვევას არ უშვებდნენ ხელიდან, რომ თავიანთი საცეკვაო ხელოვნება არ ეჩვენებინათ. ისინი თურმე ბრძოლის დაწყების წინაც ცეკვავდნენ, ხოლო მტრის დამარცხებისა და გაქცევის შემდეგ, მოკლულებს თავებს აჭრიდნენ, ფეხებით ათამაშებდნენ და მათს სიმღერას, ცეკვასა და მხიარულებას საზღვარი არ ჰქონდა<sup>65</sup>. ლაშქრობაში ცეკვის ტრადიცია ქართველებს დიდხანს შემორჩათ. ალა-შაჰმად-ხანის ურდოების შემოსევისას, კრწანისის ბრძოლაში, ქართულ ლაშქარს სიმღერით, ცეკვითა და დოლის ცემით წინ უძღოდა მაჩაბელი, რომელიც ამ ბრძოლაში დაღუპულა კიდევ. ამ ამბავს გულისხმობს ლადო ასათიანი "სალალობოში":

“დაუჯარით! და იმღერეთ შადიანი,  
ფიცხელ ომში რომ მღეროდა მაჩაბელი.  
და უჯარით ძველებური დარდიანი,  
და უჯარით არწივების ასაფრენი.”

მეომართა ცეკვის "ზორუმის" ძირები უძველეს დროში უნდა ვეძიოთ. ამ ცეკვის კომპოზიციური წყობა მონადირეთა მიმბაძველური ცეკვისა და ტანვარჯიშის კომპლექსის ნაზავია. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში "ზორუმი" ან "ზორონი" არ გვხვდება; იმერხეველებში კი ეს ცეკვა ცნობილია "დელი-ზორომის" სახელით, რაც სიტყვასიტყვით "ფერხ ულს ბუქნით" ნიშნავს.

უძველეს დროში "ზორუმის" მსგავსი ცეკვის არსებობას ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრების დროს ნაპოვნი მოცეკვავე ბრინჯაოს ფიგურები. (ჩვ.წ. აღრიცხვამდე II საუკუნე). პირველად თავისსავე ნაპოვნ ამ არქეოლოგიურ მასალას ნ.პანტიუხოვმა მიაქცია ყურადღება და ამ საკითხზე გამოკვლევაც დაწერა: "უძველესი სადგომები და გამოქვაბულები კავკასიაში"<sup>67</sup>. მანვე თავის ნაშრომში გამოაქვეყნა ანდის ოლქში ნაპოვნი ფალოსური ფიგურები. ა.ზახაროვმა კი ამ მასალას რუსულ და ფრანგულ ენებზე სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა<sup>68</sup>. უმეტეს შემთხვევაში იგი ზუსტად მიუთითებს იმ

ადგ ლებს, სადაც თითოეული ფიგურა იყო ნაპოვნი: რიონში (ქუთაისის მახლობლად, რვა ფიგურა), ხევსურეთში, ვლადიკავკაზსა და დაღესტანში. ამ გამოკვლევას გამოეხმაურა შ.ამირანაშვილი და აღწერა ფიგურების საცეკვაო მდგომარეობა. "...დღემდე შეუმჩნეველი ხდებოდა ის გარემოება, რომ ყველა ფიგურის პოზა გადმოგვცემს მკვეთრად გამოხატულ მოძრაობას. ზოგი მათგანი მოცეკვავეებს ჰგვანან. მართლაც, თუ დავეუკვირდებით მათი ხელ-ფეხის მდგომარეობას, განსაკუთრებით ორი ხელიხელჩაკიდებული მამაკაცის ფიგურას, სავსებით ცხადი გახდება, რომ აქ საქმე გვაქვს ჯგუფურ ცეკვა "ფერხულთან"... როგორც ჩანს, ეს ფიგურები გამოხატავენ ფერხულ "საქმისაჲს" მთავარ მონაწილეებს"<sup>69</sup>. ამ ფიგურების სხვადასხვა საცეკვაო მდგომარეობას ყურადღება მიაქცია დ.ჯანელიძემაც<sup>70</sup>. თუ ამ ფიგურებს განვიხილავთ ქართული ქორეოგრაფიის სპეციფიკის თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, პირველი წყვილი მოცეკვავე ბრინჯაოს ფიგურებისა ასახავს "ზორუმის" ერთ-ერთ მომენტს, სახელდობრ, ნახევრადმჭდომ მდგომარეობაში გაშლას—"ბუქნურას". ეს ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი მოძრაობაა თანამედროვე "ზორუმში". რაც შეეხება პირველ ფიგურას მარჯვნივ (ზემო რიგი), იგი გარკვეულად გამოხატავს დაზვერვის მომენტს, როცა წინამძღოლი მტერს უთვალთვალავს. სტრაბონის ცნობით, იბერიელები, ცეკვის დაწყების წინ ჯერ ფეხებს გადააჯვარედინებდნენ, შემდეგ კი მალლა აიჭნევდნენ<sup>71</sup>. (სურ. 20).

დამაჯერებლად გამოიყურება ზახაროვის მტკიცება იმის შესახებ, რომ ფიგურების ერთი ნაწილი მეომრებს გამოსახავენ, რომელთაც ერთ ხელში შუბი, მეორეში კი ფარი უპყრიათ.

გურულ-აპარული ცეკვა "ზორუმი" იყოფა რამდენიმე ეპიზოდად, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია ერთიანი სიუჟეტური ქარგით. პირველ ნაწილში რაზმი წინამძღოლთან ერთად ეძებს დასაბანაკებელ ადგილს და ემზადება ბრძოლისათვის, მეორე ნაწილში—წინამძღოლი ნიშანს იძლევა და იწყება მოწინააღმდეგის დაზვერვა. მესამეში—ბრძოლა, მეოთხეში—მტერზე გამარჯვება და მხიარულად შინ დაბრუნება. ყველაზე მეტ დამაბულობას, კულმინაციას ცეკვა "ზორუმი" აღწევს უკანასკნელ ორ ნაწილში, სადაც მთავრდება ცეკვის სიუჟეტური ქარგა. მიუხედავად მკვეთრი ტემპისა, მოძრაობა

სრულდება ზუსტად და მწყობრად. მეოთხე ნაწილში, არც თუ იშვიათად, მეთაურის დაქრაც აისახება, რომელიც, მიუხედავად ამისა, მაინც განაგრძობს ბრძოლას და მიუძღვის მებრძოლებს. მეთაურის დაქრის ინსცენირება პირველად ხულოს რაიონის სოფელ ვერნების მკვიდრმა 85 წლის ასლან აბაშიძემ წარმოადგინა, იგი თბილისში 1936 წელს ჩატარებული ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადის მონაწილე იყო.

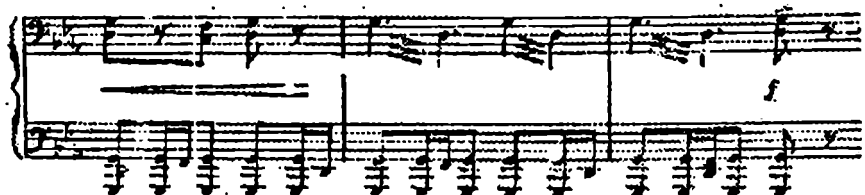
აქარის სოფლებში ძალზე გავრცელებულია "გადახვეული ხორუმი", სადაც, ცეკვის მეორე ნაწილში, საცეკვაო რიტმი იცვლება და ტემპიც უფრო ჩქარია. ცეკვის დროს მეთაური მუსიკოსებს ნიშანს აძლევს, — "გადაუხვიე", "ტემპს აუჩქარე", "სხვა რიტმზე გადადიო". ამის შემდეგ მოცეკვავეთა მთელი ჯგუფი ვალდებულია, წინამძღოლის განკარგულებას დაემორჩილოს.

ხორუმს, — ბრძოლისა და გამარჯვების ცეკვას — ასი წლის წინათაც ასრულებდნენ სცენაზე. ამას მოწმობს გაზეთ "დროების" (1882 წ.) შენიშვნა, ადგილობრივი დრამატული წრის მიერ ქუთაისში ჩატარებული კონცერტის შესახებ: "დასასრულ გურულებმა იცეკვეს შესანიშნავი "ზონური". ("ზონური" "ხორუმს" უნდა ნიშნავდეს, "ზონი" კი აქარის ერთ-ერთი დასახლებაა, რომელიც ამჟამად თურქეთის ტერიტორიაზეა).

"ხორუმი" პირველად ქართულმა ანსამბლმა უჩვენა ლონდონში 1935 წელს ცეკვის საერთაშორისო ფესტივალზე, დ.ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით. ცეკვას უდიდესი წარმატება ხვდა, ინგლისის პრესა აღნიშნავდა "ხორუმის" არაჩვეულებრივ ეთნოგრაფიულ სიახლეს, მოძრაობის დინამიკურობას, გამომსახველობასა და რელიეფურობას, რომლებიც ისე ნათლად გადმოსცემენ ცეკვის შინაარსს, რომ არავითარი წინასწარი განმარტება საჭირო არ არის. (სურ. 21).

"ხორუმი" ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების დიდი განძია. ყველაზე შთამბეჭდავი და შთამაგონებელი სცენური განსახიერება "ხორუმმა" პოვა აბალანჩივაძის ბალეტ "მთების გულში", რომელიც პირველად ვ.კახუციანმა დადგა 1931 წელს ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. აქ "ხორუმი" განსაზღვრავს სპექტაკლის ძირითად დრამატურგიულ ხაზს. ეს ნამდვილი ბატალური

ტილოა. "ზორუმის" საშუალებით ნაჩვენებია თავისუფლებისათვის აღმდგარი მებრძოლი და შეუდრეკელი გმირი ხალხი.



"ზორუმი" ფრაგმენტი ა. ბაღანჩივაძის ბალეტიდან "ჭიების გული"

საბრძოლო ხასიათის ცეკვებს შორის "ზორუმი" საშემსრულებლო ნახაზის ტექნიკური თავისებურებებით გამოირჩევა. ამიტომ ამ ნაშრომში ცეკვის ზოგიერთი მოძრაობა, შეძლებისდაგვარად, არის გაანალიზებული და გადმოცემული. "ზორუმის" ტექნოლოგია შემდეგნაირია: 1. მონადირეთა და ტოტემური ცეკვის ელემენტები—მოძრაობა ნახევრადმჭდომარე მდგომარეობაში (შუალედი "კოქასა" და "ბუქნას" შორის). 2. "ფუნდრუკის" ელემენტები;

3. ხტომითი მოძრაობა—“ბასტი”; 4. უძველესი: თულო—წრე, რომელსაც მესხეთში-ჯავახეთში ასრულებდნენ.

ჩვენს დროში “ზორუმი” აგებულია რამდენიმე ძირითად მოძრაობაზე, რომელთა ვარიანტებია, ფეხების მოძრაობის მკაცრი პრინციპის მიუხედავად, სხვადასხვანაირად შეიძლება. 1. “შესასვლელი”— მოსამზადებელი; 2. “სასვენო”—დასასვენებელი მოძრაობა; 3. “ქდომ-სასვენო”—დასასვენებელი მოძრაობა ფეხების გადაჯვარედინებით; 4. “ფარულა” ანუ “მალულა”—მჯდომარე მიპარვითი მოძრაობა; 5. “ჩოქ-მალულა”—მუხლის იატაკზე დაყრდნობა. 6. “საფრთხილო”—საფრთხილო მოძრაობა. 7. “ჩოქვით-მუხლ-მოქნევა”—მუხლის მოძრაობა; 8. “დაბალი-გასმურა”—ტერფების გასმა. 9. “ხტომ-გასმურა”—ხტომით ტერფების გასმა; 10. “გასმურა-ტერფ-მოქნევით”—ტერფების მოქნევით გასმა. 11. “ბუქნურა”—ჩაჯდომა; 12. “ბუქ-ბრუნნი”—ჩაჯდომით შემობრუნება; 13. “ხლართულა”—გადახლართული ფეხებით მოძრაობა; 14. “წაწოლგასმურა”—წაწოლილი კორპუსით ტერფების მოძრაობა. 15. “ქობულეთური ჩაკრული”—ქუსლის ბაკუნით ხტომები; 16. “წიხლურა”—ჩაწიხვის იმიტაცია. 17. “წაწოლა”—ვარდნის შემდეგ მწოლიარე მდგომარეობაში გადასვლა; 18. “ხლართულა ჯდომხტომი”—გადახლართული ფეხებით ხტომა; 19. “ბრუნნი”—შემობრუნება; 20. “გარბენი”—გაქცევა; 21. “საზვერავე”—ადგილის დაზვერვა; 22. “მშვილდ-საკრავე”—ისრის ტყორცნა; 23. “საჩურჩულა”—ჩურჩულით საუბარი. 24. “სახოხავი”—ცოცვა; 24. “საკაფავი”—ჩეხვა; 26. “საიერიშო”—თავდასხმა<sup>72</sup>.

წინამძღოლის დაჭრა “ზორუმის” ერთ-ერთი შთამბეჭდავი სცენაა. წინა მოცეკვავე, თიუქოს მახვილი ჩასცესო, ნახევრად მიწოლილი მარცხენა მხარეს, მეორე მოცეკვავეს ეყრდნობა და ასეთ მდგომარეობაში აკეთებს მოძრაობას “შესასვლელი”, მარჯვენა ხელში განუწყვეტილად აფრიალებს წითელ ხელმანდილს. დანარჩენი მოცეკვავეები კი აკეთებენ იმავე მოძრაობას დიდი “ბუქნით” (ღრმა ჩაჯდომით).

ასეთია “ზორუმის” ძირითად მოძრაობათა სქემატური ნახაზი. თითოეული დამდგმელის ინტერპრეტაციით იგი სხვადასხვა სახეს იღებს და შესრულებაც განსხვავებულია. “ზორუმი” ძირითადად ერთმწკრავად ანუ “მწყობრის” პრინციპით სრულდება. ეს მწკრივი ხან

განზე, ხან წინ მოძრაობს და ერთ, ორ ან სამ კონცენტრირებულ წრეს კრავს; "ზორუმში" მოცეკვავეთა ერთ მწკრივში განლაგება უძველესი საცეკვაო კომპოზიციის—"მწყობრის" და "სვანური" "ადრეკილამს" ანალოგიურია. მუსიკისმცოდნე მ.იაშვილი თვლის, რომ "ფერხულის" არქაული ფორმის—"მწყობრის"—ერთხაზოვანი სისტემიდან ახალ სტადიაში,—წრეულ ფორმაზე,—გადასვლა კანონზომიერი მოვლენაა და ცეკვა "ზორუმის" კომპოზიციური განვითარების ნათელი დადასტურებია<sup>73</sup>. (სურ.22).

ცნობილია, რომ "ზორუმის" საცეკვაო რიტმია—5/8 ანდა 5/4. მუშაობის დროს 5-ზე დათვლა ან ჩაწერა ძნელია, უფრო ადვილია 3-ზე დათვლა, მხოლოდ იმ პირობით, რომ თვლა ერთი—ორ მეოთხედს მოიცავდეს. თვლა ორი—ერთ მეოთხედს, თვლა სამი კი—ორ მეოთხედს და ა.შ. ხალხში "ზორუმის" მეტრული დაყოფის წესი არსებობს, ეს არის შეძახილი "ჭაბჭუკ-ჩაქ-ჭაბჭუკ", რომელიც თავისუფლად უტოლდება 5/4-ის რიტმს<sup>74</sup>.

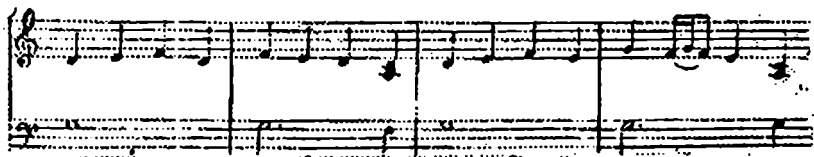
"ლაზური". მოძრაობათა ხასიათითა და ტექნოლოგიით ცეკვა "ლაზური" ძალზე ენათესავება "ზორუმს". იგი პირველად იცეკვეს 1946 წელს საქართველოს მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, აჭარის გაერთიანებულმა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლებმა. ცეკვა "ლაზური" სრულდება ძალიან სწრაფი ტემპით. წრე მკიდროდ შეკრულია და იხსნება მხოლოდ სცენაზე შემოსვლისა და გასვლის დროს. ფეხების სწრაფი ბაკუნნი, სწრაფი წრიული მოძრაობა, მოულოდნელად უკან მთელი ტანით გადახრა, მეთაურის მოკლე შეძახილები მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. "ზორუმსა" და "ლაზურს" ერთნაირი დამახასიათებელი ნიშნები აქვთ: დინამიკა, სისწრაფე, მდიდარი მოძრაობანი. საინტერესოდ აქვს აღწერილი ცეკვა "ლაზური" მხატვარ ე.ლანსერეს, რომელსაც ამ ცეკვის ჩანახატები გაუყეობია<sup>75</sup>.

"...ლაზები ქართველთა ერთ-ერთი ტომია, რომელმაც ისლამი მიიღო და ამჟამად ბათუმის სამხრეთით მთიან ადგილებში ცხოვრობს. ძალზე საინტერესოა ლაზების ცეკვა. ერთხელ მათი შეიარაღებული რაზმი გამოჩნდა. ლაზებმა თოფები იქვე მიაყუდეს, ერთმანეთს ხელები ჩასჭიდეს, მერე ერთადვე მალლა ასწიეს, წრე შეკრეს და შემოუარეს, წრის შუაგულში ერთი ლაზი სამსიმიან ვიოლინოზე ("ქამანჩაზე")

საცეკვაო მელოდიას უკრავდა, ხოლო წრე ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ, ზოგჯერ ნელა, ზოგჯერ კი ელვისებურად ტრიალებდა. ამ დროს თითოეული ლაზი ხტოდა, წელში იხრებოდა და ფეხებით უცნაურ მოძრაობებს აკეთებდა."

ლაზები უსოვარი დროიდან დახელოვნებულ მეზღვაურებად და მებაღურებად ითვლებოდნენ; წარსულში ცეკვა "ლაზური" თევზაობის პროცესს ასახავდა. ქორეოგრაფიული მინიატურის "კალმახობის" პლასტიკური ტექსტი "ლაზურის" საცეკვაო მასალით არის ნაკარნახევი. "კალმახობა" სიმღერით სრულდება. ეს ცეკვა დადგა და მხატვრულად გააფორმა ქორეოგრაფმა გ. სალუქვაძემ, მასვე ეკუთვნის მელოდიაც და ტექსტიც. (სურ. 23).

"იდუმალა". მესხეთ-ჯავახეთის უძველესი ტრადიციების მიხედვით აღდგენილია ცეკვა "იდუმალა" (ქორეოგრაფი გ. სალუქვაძე). მას საფუძვლად უდევს ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა "ლალონი". "ლალონის" სიუჟეტი და მპყრობლის წინააღმდეგ შეთქმულების მოწყობა. ეს ორ-ფუძიანი სიტყვა თურქულია და ასე იშიფრება: "ლალ"-მუნჯი, "ონი" კი მოქმედება. მიუხედავად უცხოური სახელწოდებისა, მაშინაც კი, როცა მესხეთ-ჯავახეთი დაპყრობილი იყო, მას მხოლოდ ქართველები ცეკვავდნენ. "ლალონი" ანუ "მუნჯური ფერხული" სოფელ სარის ჰკვიდრს ლაზარე მკედლიშვილს ახსოვდა და თავადვე ასრულებდა.



"იდუმალა". დამუშავებულია გ. სალუქვაძის მიერ

"იღუმალა" აღდგენილი "ლალონის" გართულებული გათეატრალურებული ვარიანტია. იგი უფრო საცეკვაო-პანტომიმური ხასიათისაა. ცეკვის შინაარსი შეცვლილია: მტრის სამსახურში ჩამდგარი ქართველი მმართველი თანამემამულეებს ძალზე ავიწროებს. ხალხის მოთმინების ფიალა ივსება, ჯანჯდება და საძულველ მმართველს ჩამოაგდებს, ნოღალატე გარბის. "იღუმალა" კომპოზიციურად მწკრივის პრინციპით იგება და იმპროვიზაციის საშუალებასაც იძლევა. მის ყოველ ილეთს არჭაულობის დალი აზის. მოძრაობები "ზორუმსა" და "ლაზურს" ენათესავენ. ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველში ხალხი დათრგუნვილია. მოღალატის თითოეული მოძრაობა უნდა გაიმეოროს. პროტაგონისტი გამოკვეთილად გროტესკული და უტრირებული მოძრაობი ფიგურაა, რომლის საწინააღმდეგოდ მოცეკვავეები უსიცოცხლოდ, უხალისოდ მოძრაობენ; ცეკვის მეორე ნაწილში კი ყველაფერი იცვლება: მმართველი თოჯინად იქცევა, მას შორს მოისვრიან და გამარჯვებული ხალხი ზეიმობს. "იღუმალას" ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სინამდვილე, გარკვეულწილად, სახალხო სან ხაობით-"ბერობანათი" დასტურდება.

"ფარცაკუკუ". მე-7 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, 1951 წლის შემოდგომაზე, თბილისში ოზურგეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა (ქორეოგრაფი გ.სალუქვაძე) პირველად უჩვენა ძველისძველი გურული ცეკვა "ფარცაკუკუ". შინაარსით "ფარცაკუკუ" სამხედრო-პატრიოტულ ცეკვებს უნდა მივაკუთვნოთ. სულხან-საბა "ფაქციკუკუს" (ფაცქიკუკუს) "კუკილით (კუკით) ხლტომად" განმარტავს. ეს განსაზღვება ზუსტად შეესაბამება ცეკვის სახელს.

"ფარცაკუკუ", მკიდროდ შეკრული წრით, ჰგავს ცეკვა "ლაზურს". იგი აგებულია განუწყვეტლივ ბტუნვით მოძრაობაზე, ბუქნზე, რომლის დროსაც ორივე ფეხი პაერში განზე იშლება, მოღუნულ ქდგომარეობაში. თავისი საფუძვლით-ბუქნით-"ფარცაკუკუ" ძველებურ ვაჟოა ცეკვას "კოქას" ენათესავენ. ცეკვა გაჟღენთილია სპორტული აზარტით: სოფელ დვამზუდან ოზურგეთში ახალგაზრდობა ჩგუფებდა, "ფარცაკუკუს" ცეკვით-ბტუნვით, ბუქნით მიდიოდა, 2-2,5 კილომეტრზე. საბოლოო მიზანს ძალიან ცოტა აღწევდა: ხშირად მოცეკვავეებს დაძაბულობისა და ხანგრძლივი



ხტუნვისაგან სისხლი სდიოდათ ყურებიდან, რასაც მოწმობს ცეკვის თანმხლები ხალხური სიმღერის სიტყვები:

“ფარცაკუყუ ფარცადინა  
ყურ ში სისხლი რამ გადინა”.

ამ ტექსტის გარშემო არსებობს სხვა, ჩვენი აზრით, უფრო სწორი ვერსია: ოდესღაც ორი ძმა ცხოვრობდა, ერთს, სიკეთით გამორჩეულს, ფარცაკუყუ ერქვა, მეორეს, ძმის ანტიპოდს— ფარცადინა. ფარცაკუყუ ომში წავიდა და დიდი საქელი მოიხვეჭა. მშიშარა ფარცადინა კი დაიძალა. როცა მისი თანასოფლელები ომიდან ბრუნდებოდნენ, ფარცადინამ ყური გაიჭრა, ჩოხა სისხლით შეიღება და მეომრებს შეერია; სწორედ ამის გამო შეიქმნა ზემოთ მოტანილი სიმღერა. დროთა განმავლობაში ამ ცეკვაში ქალებიც ჩაერთვნენ, მაგრამ ისინი “ბუქნის” ნაცვლად “კოქას” ასრულებდნენ. “ფარცაკუყუ” დღეს მხიარული ცეკვაა, რომლის ფინალს “სართულებიანი ფერხული” ამშვენებს. (სურ. 24).

“მთიულური”. მთიულთა ცეკვები. მთიულთა ცეკვებში ძირითადად საომარი ელემენტები შეინიშნება. მათი საყუძველი, როგორც ცეკვა “ბასტი”, ფეხის დარტყმით რიტმის გამოცემაა. ამ დროს ფიქსირდება ერგცერითა (ტერფის წინა ნაწილით) და ქუსლით შესრულებული ყველა მოძრაობა. თანამედროვე მთიულური ცეკვების მოძრაობები “ჩაკვრის” სახელწოდებითაა ცნობილი. გარდა “ჩაკვრისა”, “მთიულურის” კომბინაციაში შედის: 1. ხტომითი მოძრაობით წინ წასვლა; 2. ცერებზე კომბინაცია (სიარული, სირბილი, ხტომები ერთ ან ორივე ფეხზე); 3. ხტომათა კომბინაცია (სიგრძეზე ხტომები, ჰაერში შეხტომა, ცალ მუხლზე ვარდნა); 4. ბრუნვითი მოძრაობები (ორ ფეხზე, ცალ ფეხზე, თათის წვერებზე); ამ ტექნოლოგიურ მასალაზე იგება მთიულთა ყველა ცეკვა: უძველესი “მხედრული”, “ზანკლური”, “მოხეური”, “მთიულური”, “დავლური-მთიულური”, “აფხაზური” და სხვა. ეს ცეკვები ერთმანეთისაგან მხოლოდ დიალექტური თავისებურებებითა და შესრულების სპეციფიკით განსხვავდება. ცეკვა “მთიულურის” რთული ტექნოლოგიური ნაბაზი დამდგმელ ქორეოგრაფებს საშუალებას აძლევს, სხვადასხვა სახის “შეკიბრი” მოაწყონ: მოცკვავეებმა გამოავლინონ ვირტუოზული ოსტატობა, ტექნიკური სირთულეების ჩვენებასთან ერთად, საცეკვაო პლასტიკასა

და შესრულებაშიც შეეჯიბრონ ერთმანეთს. ეჯიბრება რამდენიმე კაცი, თითო-თითო ან წყვილები. ვაჟთა ცეკვის ეს ფორმა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში დამკვიდრდა. ა.აღმეჟსიძემ კი თავისი სტუდიის სასწავლო პროგრამას დაუდო საფუძვლად. "დავლური (შეჯიბრი) მასობრივი" ასე ეწოდება მას. ამ ინტერპრეტაციით "დავლური" "შეჯიბრის" ცალად და წყვილად ცეკვაში გადადის. თანამედროვე საცეკვაო ანსამბლების რეპერტუარში "შთიულურის" ჯგუფის ცეკვები დინამიკურ ტემპში სრულდება—რთული ტექნოლოგიური მასალით. ეს არცაა გასაკვირი; "ჩაკრის" ურიცხვი ვარიანტი, ფეხის ცერებზე შედგომითა და წინსვლის განსაკუთრებული მოძრაობებით, — უშუალოდ ხალხის წიალიდან მოდის და მისი საცეკვაო ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილია. დღეს "შთიულური" სხვადასხვა ვარიაციით, საქართველოს ყველა კუთხეში დიდი წარმატებით სრულდება. (სურ. 25).



"შთიულური" ა.ბლანჩიკაძის ბალეტიდან "მთების გული"

"ჟარიკაობა", "კეჭნაობა". ხევსურთა საცეკვაო ხელოვნება თავდაპირველად ძალზე პრიმიტიული იყო. ეს მეომარი ტომი იშვიათად იღებდა ცეკვივ. მამაკაცები ზოგჯერ წრეს ჰკრავდნენ, ტაშს სცემდნენ და ერთფეროდ, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად მღეროდნენ. ერთი მათგანი კი

ცეკვის მაგიერ რაღაც მოუქნელად და უცნაურად ძუნძულებდა, უსიცოცხლოდ ხან ერთ ხელს ასწევდა მალლა, ხან—მეორეს. ქალები თითქმის არ ცეკვავდნენ<sup>76</sup>. ხევსურთა საცეკვაო ხელოვნების პრიმიტიულობას ს.მაკალათია მკაცრი ზნე-ჩვეულებებით ხსნის, რასაც ხევსურთა ცხოვრების პირობები ქმნიდა; ქალი შვილებისა და ქაბუყების ერთად დროს ტარება სამარცხვინოდ ითვლებოდა. ისინი ერთიმეორისაგან განცალკევებით იდგნენ. ხუმრობა, ცელქობა, არშიყობა ადათით იკრძალებოდა. დღესასწაულზე მამაკაცები ცალკე მხიარულობდნენ, ქალები განზე იდგნენ და თვალყურს ადევნებდნენ მათ. ხევსურეთში ცეკვა ნაკლებად იყო გავრცელებული, ქალ-ვაჟის შეჯიბრება ცეკვაში არ იმართებოდა, როგორც ეს მიღებული იყო საქართველოს სხვა კუთხეებში<sup>77</sup>.

საბრძოლო-რიტუალური ხასიათის ცეკვა ხევსურეთში წარმართობის დროიდან შემორჩა. ახალწლის პირველ დღეს, არხოტის თემის ხატის მთავარი მსახური ხმლით ცეკვავდა; თუ ცეკვის დროს ხმალი ქარქაშიდან ამოიწყოდა, ეს მტერზე გამარჯვებას მოასწავებდა.

“ფარიკაობა” ხევსურთა ყოფის აუცილებელი ატრიბუტია.

ხევსურები არაჩვეულებრივი ოსტატობით ფარიკაობდნენ. ამ მხედრულ ოსტატობას ბავშვობიდანვე ეჩვეოდნენ: ჯერ ხის ხმლებით სწავლობდნენ, შემდეგ ნამდვილ იარაღში იწაფებოდნენ. ამ საჯარო გართობას ისინი დიდ დროს უთმობდნენ: ჭირითი, მიზანში სროლა, ფარიკაობა მთელ დღეს გრძელდებოდა. ჩხუბში იცავდნენ დუელის წესებს: ცალ მუხლზე იჩოქებდნენ, ბრძოლას ხმლებით იწყებდნენ, თან ფარებით თავს იცავდნენ<sup>78</sup>. მეტოქენი ბრძოლის დროს ხშირად იცვლიდნენ მდგომარეობას. ხან ერთ მუხლზე იჩოქებდნენ, ხან—მეორეზე. “ფარიკაობის” დროს მუხლზე დაჩოქება რომელიღაც რიტუალის გამოძახილი უნდა იყოს. ხევსურთა ამ უძველეს წეს-ჩვეულებას შალვა ასლანიშვილიც ადასტურებს: “ლხინის დროს მოხუცები სხედან, ხელში ლუდით სავსე კათხები უჭირავთ. ახალგაზრდები, თავშიშველანი, ცალ მუხლზე იჩოქებენ. ერთ-ერთი ახალგაზრდა ფანდურზე უკრავს და ხოტბას ასხამს გმირებს, შემდეგ იგი ფანდურს სისვას გადასცემს,—ხოტბის შესხმა გრძელდება... ყოველივე ეს მუხლმოდრეკილი სრულდება”<sup>79</sup>.

"ფარიკაობას" მრავალმა მეცნიერმა მიუძღვნა გამოკვლევა. გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა იგი. უცხოელებზე. ვ.გალი იგონებს: "შე ვსთხოვე ხევსურებს თავიანთი ხელოვნება ვჩვენებინათ ...საომრად აღკაზმულმა ხევსურებმა საოცრად მარჯვედ იფარიკავეს, შემდეგ ასევე შეჩავეშულებმა, ივლისის თაკარა მზის ქვეშ, "ფარიკაობა" თავიანთი ეროვნული ცეცვით დაასრულეს"<sup>80</sup>.

ყოველივე აქედან ჩანს, რომ სწორი არ არის მოსაზრება, თითქოს ხევსურებმა ცეკვა არ იცოდნენ. პირიქით: საბრძოლო ხასიათის ცეკვა ფარიკაობის დასკვნითი აკორდი ყოფილა.

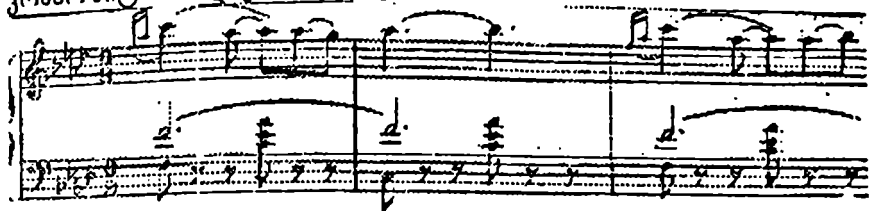
ხევსურთა ცეკვა საფერხულო სიმღერის "ფერკისულის" ფონზე სრულდებოდა. შასლანიშვილის თქმით, "ფერკისულს" გუნდი ასრულებს, რომელსაც ცეკვა მუდამ თან ახლავს<sup>81</sup>. ხევსურულ "ფერკისულში" შექებულია გმირები და მათი "საქმენი საგმირონი".

ჩვენს დროში ხევსურულ "ფარიკაობას" გაცეკვებული ორთაბრძოლის ხასიათი აქვს და იგი აგებულია "შთიულურის" მოძრაობაზე. ეს უკვე თვითმყოფადი ვაჟთა ჯგუფური ცეკვაა "ფარიკაობის" სახელწოდებით დამკვიდრებული. ამისი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მაგალითია ზ.ფალიაშვილის ოპერა "დაისის" მეორე მოქმედებაში დადგმული ცეკვა "ფარიკაობა".

წარსულში "ფარიკაობასთან" ერთად არსებობდა მისი უწყინარი ფორმა "კეკნაობაც". ყველას, ვინც კი მოწინააღმდეგეებს ჩხუბის ღროს მიუსწრებდა, ღირსების საქმედ მიაჩნდა, გაეშველებინა ისინი. გვერდზე ჩავლა და გაუშველებლობა სირცხვილად ითვლებოდა. თუ ქალი, გაშველების მიზნით, მოწინააღმდეგეთა შორის მანდილს ჩაადგებდა და ეტყოდა: "გაფიცებ ამით", ისინი უნდა გაშველებულიყვნენ, დაუმორჩილებლობა სირცხვილი იყო. თუ გამშველებელი არავინ იყო, თავად შეთანხმებოდნენ, დაყრიდნენ იარაღს, ერთმანეთს ჭრილობებს შეუხვევდნენ და წავიდ-წამოვიდოდნენ. ჩვენს დროში, მებრძოლთა შორის მანდილის ჩაგდება, ხშირად არის წარმოდგენილი ხევსურულ თემაზე დადგმულ საცეკვაო ეტიუდებში. იგივე თემა სახუშვლად უღვეს ირემას, გორდასა და მამიას ცეკვას დ.თორაძის ბალეტში "გორდა" (ვ.კაბუჯიანის დადგმა).

ჩვენს დროში მანდილის ჩაგდება ხევსურული ფარიკაობის ელემენტებზე აგებული ქორეოგრაფიული ეტიუდის კულმინაცია

წარმოადგენს. იგი ბალეტ "გორდაში" შემოქმედებრთალ გამოიყენა კომპოზიტ. არმა დავით თორაძემ.



ორემას, მაძიასა და გორდას ცეკვა'დ.თორაძის ბალეტიდან "გორდა".

აფხაზური "ჯირითი"და მეგრული თამაში "ზინთქირია". აფხაზური "ჯირითი" შეიძლება, საბრძოლო ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ. "ჯირითი", დუელის მაგვარი ცეკვა იყო, რომლის ერთ-ერთი მონაწილე ხშირად სიცოცხლეს ესალმებოდა ან მძიმე კრილობას მაინც ვერ აცდებოდა. ამ ცეკვის მიზანი პირველად სიმარჯვის ჩვენება იყო, შემდეგ ის საჯარო ბრძოლად გადაიქცა, ამიტომ მას ცეკვაოდნენ არა მეგობრები, არამედ მტრები. "ჯირითი" საინტერესოდ აქვს აღწერილი ბ.სავეინოვს: "...ეს ცეკვა არის ცეკვით გამოხატული ორი მეტოქის დუელი, აგებული ჭერ უსიტყვო მიმიკურ მუქარაზე ფეხების ბაკუნით და გაშიშვლებული ხმლების თამაშით. ეს იყო დუელის პირველი ნახევარი. შემდეგ მაყურებლები შემოხაზავდნენ წრეს, რომელშიც შეჰყავდათ თვალეზახვეული იგივე მეტოქე-მოცეკვავენი, უკვე თოფებით შეიარაღებულნი. თავად კი რიტმული სიმღერის შეუწყვეტლად ქვებს

უკან წყობოდნენ. მოწინააღმდეგენი ვალდებულნი იყვნენ, ფეხი აეყოლებინათ სიმღერის რიტმისათვის და ეცადათ, ფეხის ხმაზე ეკოვათ მოწინააღმდეგე. ზოგჯერ ისინი ერთმანეთს ეჯახებოდნენ და მაყურებელთა სიცილ-ხარხარში ძირს ეცემოდნენ, მაშინ თითოეული მათგანი ცდილობდა, ამდგარიყო და წასულიყო, თან გვერდი აექცია მოწინააღმდეგის თოფის ლულისათვის, მაგრამ კვლავ ეცემოდნენ ერთმეორის ფეხებში. ხშირად ცეკვა მთავრდებოდა ერთ-ერთი მოწინააღმდეგის სიკვდილით<sup>83</sup>.

სრულიად შესაძლებელია, რომ ამ ცეკვის გამოძახილია მეგრული "ზინთქირიაც". კონსტანტინე გამსახურდია "შთვარის მოტაცებაში" ასე აგვიწერს ამ თაქაშს: "...წითელნიღბიანი და თეთრნიღბიანი ბრმებივით დაბორილობდნენ წრეში. თეთრნიღბიანს სატევარი ჭერაც არ ამოეძრო, ხელში მასრები ექირა და არიკრაცებდა. წითელნიღბიანი ხმას მისდევდა სატევარამოწვდილი. თეთრნიღბიანმა უცებ გადაყარა მასრები და სატევარი იძრო. შეებნენ ურთიერთს. სატევრების წვეტები აწკრიალდნენ: კენტი და ლუწი, კენტი და ლუწი. კენტი, კენტი. ლუწი... წკრიალდნენ სატევრები, ელავდნენ ჰაერში. თეთრი და წითელი ნიღბი ეძებდნენ ერთმანეთს, ახლო მიჭრილიყვნენ ურთიერთთან... გვანჯ აფაქიძეს უშველებელი, ძველებური სატევარი ექირა ხელში და მეფისტოფელსავით დაბობლავდა წრეში..."<sup>84</sup>. ეს თამაში კულმინაციას აღწევს, როცა ერთი მეტოქე მეორეს დაეწევა და ხანჯლით მიეტანება; მეორეც ხანჯალს იძრობს და ორთაბრძოლა გაიმართება. მესამე, —თამაშს აღევნებს თვალს და წესების დარღვევის უფლებას არავის აძლევს როგორც კი ერთ-ერთი მოწინააღმდეგე მსუბუქ კრილობას მიიღებს ან ხანჯალი ხელიდან გაუვარდება, ორთაბრძოლაც შეწყდება.

მსგავს თემას ერთ-ერთ ლაზურ ცეკვაშიც ვხვდებით; იქაც, როგორც "ზინთქირიაში", პანტომიმას დიდი გასაქანი აქვს<sup>85</sup>.

"ხანჯლური". ხანჯლით ცეკვაში საბრძოლო ხასიათი ნათლად არის გამოსახული. მას ერთი ან რამდენიმე მოცეკვავე ასრულებს. გასული საუკუნის პერიოდული პრესის ერთ-ერთ სტატიიაში ეს ცეკვა შთაბეჭქდავადაა აღწერილი. "...ახალგაზრდობას წრე შეუყრავს და იქიდან მოისმის ზურნის, დიპლიპიტოს, ჭიანურისა და დაირის მხიარული ხმა. იქ ლეკურს ცეკვავს დახელოვნებული სახალხო

მოცეკვავე და იცვლა შექყურებს მის განსაცვიფრებელ გრაციას, მის მარჯვე მოძრაობას, შავ თვალებს, რომლებიც ცეცხლს აფრქვევენ. მას ხელში უკავია სამი გაღვნილი ხანჯალი: ორი კბილებით უჭირავს, მესამეს კი მალღა ისვრის და ცეკვითვე ტარით იჭერს. მთელი ხალხი შეკრებილია ამ მოცეკვავის გარშემო. ბოლოს იგი ჩერდება, ნელა, თითის წვერებზე ჩამოუვლის მთელ წრეს, ამაყად თავაწეული; შეკავებული ვნება გაყინულია დაძაბულ გამოხედვაში, ცხვირის დაბერილ ნესტოებში. თითქოს მთელი ხალხი მონაწილეობს ცეკვაში, მუსიკის ტაქტზე უკრავს ტაშს. მაგრამ, აი, მოცეკვავე დაიღალა. იგი აკეთებს უკანასკნელ ილეთს: მიწაში ტარით ასობს ხანჯალს, მიწაზე მუხლებით ვარდება და უკან იხრება ისე, რომ ზურგით ხანჯალს ესობა. ერთი მცდარი მოძრაობა და ხანჯალზე წამოვდება. მაგრამ მყურებელი დამზიდებელია: საბედისწერო მოძრაობა არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც გველის მოქნილობა შეერთებულია ვეფხვის ძალასთან, და რამდენიმე წამის შემდეგ კაბუკი წამოხტება და სწრაფად შეერევა ხალხს...<sup>86</sup> მიუხედავად აღტაცებული ტონისა, იგი არ შეიძლება, გახვიადებულად მოგვეჩვენოს. ქართული მოცეკვავის ოსტატობა შეიცავს "მუშაითობის" შტრიხებს, რომელთაც, ფრიდონის მსგავსად, ასე გულმოდგინედ სწავლობდნენ ჩვენი წინაპრები. აღწერილ ცეკვას შეიძლება ვუწოდოთ "ხანჯლური" ან ცეკვა 'ხანჯლებით'.

ძველ ქართულ მითებსა და ლეგენდებს თუ მივმართავთ, აუცილებლად ოქროს მსახიობელი მზეკაბუკის თქმულება გაგვახსენდება. "ოქროს მსახიობელი მზეკაბუკიც", ორფეოსის მსგავსად, ჯადოსნური მომღერალი იყო, მისი ხმა, სულიერსა თუ უსულოს, ატყვევებდა და აჯადოებდა. ამავე დროს იგი ცეკვის იგავმიუწვდომელი ოსტატიც ყოფილა. არის ასეთი თქმულება: მზეკაბუკმა და მეფის მზეთუნახავი ქალიშვილის ხელის მაძიებელმა ნიძლავი დადეს: ვინც ბასრი ხანჯლის პირზე იცეკვებდა, ქალიც მას დარჩებოდა. სასიძომ ფეხი გაიჭრა, ხოლო მზეკაბუკმა ხანჯლის პირზე პირდაპირ ცეცხლი დაანთო. რა თქმა უნდა, მზეთუნახავი მას დარჩა.<sup>87</sup>

ცეკვა "ხანჯლურს" თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს. იგი აგებულია ცეკვა "მთიულურის" მოძრაობაზე—ცერებზე შედგომა და ხანჯლის თამაში: მოცეკვავე ხანჯალს ერთი სელიდან მეორეში გადაიგდებს, ხან ზემოთ აისვრის და

სწრაფად იატაკს დაასობს. ამის მაგალითად გამოდგება ა.ანდრიაშვილის ოპერა "კაკო .ყაჩაღში" დ.ჩავერიშვილის მიერ დადგმული ვაჟთა ჯგუფური ცეკვა—"ხანჯლური", (1940 წ.).

საუჯუნის დასაწყისში აალექსიძის რეპერტუარის მშვენება ხანჯლებით ცეკვა იყო. "ხანჯლურის" საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა .ქუთაისელი დათიკო უშვერიძე. იმპროვიზაციის დიდოსტატი აიხე მეტი ხანჯლით ცეკვავდა და განსაკუთრებულ მოძრაობებს იყენებდა, რომელიც ხალხში დღესაც "დათიკოს იღეთადაა" ცნობილი.

"ცერული". "ცერული" ვაჟთა უძველესი ქართული ცეკვაა, რომლის ტექნოლოგიურ საფუძველს ფეხის წვერებზე მოძრაობა, უფრო სწორად, ფეხის დიდ თითზე-ცერზე შედგომა წარმოადგენს. სვანურ ცეკვა "ცერულს" ვაჟები ასრულებდნენ წყვილ-წყვილად, ხან-ჯგუფ-ჯგუფად. მოცეკვავეები ზუსტ და რთულ მოძრაობებში ეჯიბრებიან ერთმანეთს, თან იმასაც მნიშვნელობა აქვს, თუ ვინ უფრო მეტ. ხანს გაუძლებს ცეკვის რიტმს<sup>88</sup>.

"ცერული" ძირითადი მოძრაობა თითის წვერებზე შეხტომაა. ნაბიჯი მარცხენა ან მარჯვენა ფეხით, ნახტომი ცალი ფეხის ცერზე ან ორივეზე ერთად-განზე გაწეული ტერფებით. ეს მოძრაობა მოგვაგონებს გახსნილ მაკრატელს და მას "შლიფერხილი" ეწოდება, ხოლო დ.ჩავერიშვილი "ფეხშლილ ჩაკვრას" ან "ფეხშლილ ცერშედგომს" უწოდებს<sup>89</sup>. თითის წვერებზე შემდგარი ჩამოუვლიან წრეს, მიდიან წინ, უკან, ხტუნავენ ადგილზე ("ცერდაქნევით ჩაკვრა"); "ცერულში" წრეს ჩამოუვლიან აგრეთვე სამნაბიჯიანი მოძრაობით, აქცენტი კეთდება თვლაზე „ერთი“ ფეხის ქუსლზე და მსუბუქი ხტომით. ამ მოძრაობას "ქუსლურა" ჰქვია. მოცეკვავეებს ხელები ხანჯალზე უწყვიათ. პლატონ დადვანი (მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელი) ამ პოზას "ბრძოლისათვის მზადყოფნის" მომენტად მიიჩნევს. ამ მოსაზრებაში მართლაც არის ჭეშმარიტების მარცვალი: ძველად ეს ცეკვა, აგრარულთან ერთად, საბრძოლო ხასიათისაც იყო. ამის დასტურია სამსართულიანი ფერხული „მირმინქელა“.



Moderato

mf

Allegretto

Dolce

"მინა ვორჯილ" ჩაწერილია მ. ხირინა-შკეიდის მიერ.

"ცერულის" ძირითადი მოძრაობა "შლიფერხილი" სვანური "ფერხული-ლემჩილის" ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია. ეს ცეკვა, ისე, როგორც მისი შემქმნელი ხალხი, შეზრდია და შენივთებია მარადთოვლიან მწვერვალებსა და ზურმუხტოვან ველებს. ცეკვის მომხიბლაობა განსაკუთრებით მაშინ მელაუნდება, როცა ის იმ დიდებული ბუნების ფონზე სრულდება. "ფერხულ-ლემჩილსა" და თავის მშობლიურ მულახს ხოტბას ასხამს პოეტი რევაზ მარგვიანი:

თითქოს ძარღვები შეკრული  
ხელხელგადახვეული,  
ასი ბრინჯაოს სხეული...

მთიბველების ძმების -  
მოგუგუნე ბანი  
და გაშლილი მხრების  
მტკიცე გალავანი."

დღეს ცეკვა "ცერული" შესულია თითქმის ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში. მასში ყველა მოცეკვავეს შეუძლია გამოავლინოს თავისი ოსტატობა და შესაძლებლობა. ცეკვა "ცერული" შეტანილია ბალეტ "მთების გულის" პირველ აქტში. (სურ.86).

"ყოლსარმა". ლაზებში გავრცელებული იყო ვაჟთა ცეკვა "ყოლსარმა", ანუ ქართულად "ყოლსამა"—ცალკე სამა, სოლო სამაია—სოლო ცეკვა.

"გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების". შესავალში მას ზუსტად აგვიწერს ნ.მარი<sup>90</sup>: ეს ცეკვა არსებითად მუცლის ცეკვაა: სხეულის ვნებიანი და ნარნარი მოძრაობით, ხელების, მხრების ოსტატური რხევით და ადგილზე ფეხების ხშირი გასმით. ნ.მარი "ყოლსარმას" "ქარშიბერს" ანუ "ხელგაშლილს" უწოდებს, თან ხაზს უსვამს მის სატრფიალო ხაზიათს. ცეკვას მხოლოდ ერთი ვაჟი ასრულებს, ზოგჯერ მეორეც ერთვება, რომელიც ქალის როლს განასახიერებს<sup>91</sup>.

მუცლით ცეკვას ნაყოფიერების კულტთან უნდა ჰქონდეს კავშირი; იგი ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილ რიტუალებში მაგიურ ხასიათის მატარებელია<sup>92</sup>.

ნიკო მარის მიერ ნახსენები ტერმინი "ხელგაშლილი" ვაჟთა მრავალი ცეკვის აღწერილობაში გვხვდება. ჩვენ კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ ეპიზოდს "დავითიანიდან". ბიბლიური მეფის დავითის ღვთის კიდობნის წინ როკვას დ.გურამიშვილი "ხელგაშლილ შუშპარს" უწოდებს:

"და კურთხეულ არს უფალი, რომელმან გამომირჩია,  
უფროს შამისა შენისა ღირს მყო და მე მიმიჩნია,  
დაცალგინებად, მფლობელად ერისა ისრაელისა;  
ამად ვძღერ უფლის წინაშე, ვარ შუშპარად

მშლელი ხელისა"<sup>93</sup>.

საცეკვაო ფოლკლორს შემორჩა ზალიკო ორგონიკიძის სახელი; იგი "ლეურის" შესრულებისას ხელებს ფარშევანგივით შლიდა<sup>94</sup>.

ფშავში ვაჟთა "სამია" განზე გაშლილი ხელებით სრულდებოდა. განზე გაშლილი ხელები "მთიულურის" საწყისი პოზიციაა. დ.ჯავრიშვილი ამ მდგომარეობას "განგაშლილს" უწოდებს და ცერებზე ცეკვის აუცილებელ ატრიბუტად თვლის<sup>95</sup>.

"პორიზონტალურად გაშლილი ხელებისა და სხეულის ვერტიკალური შერწყმა ქართული ხალხური ხელოვნების ტიპობრივი არქაული ფორმა"<sup>96</sup> და იგი შეუძლებელია, არ ასახულიყო საცეკვაო ფორმითაც. "სელგაშლილი", ქართული საცეკვაო ფოლკლორის უძველესი ფორმის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია.

"მხარულა". "მხარული" სხეულის ნაწილის სახელისაგან წარმოდგება. ძირითადად იგი სოლო ცეკვაა. "მხარული" დიდი ოსტატობით პირველად აქარელმა მოცეკვავეებმა 1949 წლის ოლიმპიადაზე შეასრულეს. მხრებისა და ხელების ოსტატურ თამაშზე აგებული ცეკვა აღსავსეა ვაკეცური, საბრძოლო მოძრაობებით. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი მოძრაობა მოგვაგონებს ცხენების ჯირითს,—თითქოს მხედრებმა ცხენებს მათრახი გადაუჭირეს და გააქროლესო. ვარდა მხრებისა და ხელების თამაშისა, "მხარულის" ტექნოლოგია აგებულია ხშირ ბუქნზე. ამ მოძრაობას მოცეკვავე ასრულებს მარტო მარჯვენა ფეხით, რომელიც აიწევა მარცხენა ფეხის მუხლამდე და დაიდგმება მის უკან ერგცერზე. ამ დროს მარცხენა ფეხი აკეთებს მსუბუქ ნახტომს და წინ წაიწევს. ეს მოძრაობა სრულდება ყველა მიმართულებით.



"მხარული". მ.ხირინაშვილის ჩანაწერი

"შხარული." ტექნოლოგიაში შეინიშნება უძველესი ცეკვის "კოქას" ნიშნები. გარდა ამისა, მას შეუთვისებია აქარული საცეკვაო ფოლკლორის "დისკორმას" (მუხლების მტკრევა), "თოფალიონისა" (კოქლობით ცეკვა) და მეომართა უძველესი ცეკვის "ბასტის" ელემენტებიც. (სურ.27). "შხარული" გამოყენებულია ძალზე პოპულარულ ცეკვაში "განდაგან".

"ბაღდაღური", "ყარაჩოხული", "კინტოური". ეს ცეკვები ძველი თბილისის ქალაქურ ყოფაში წარმოიშვა; მათ უმეტესად მამაკაცები ასრულებდნენ. ცეკვები სრულდება სხვადასხვა ნივთით-ტიკით, თაბახით თავზე, ბაღდაღით. ძირს დაგდებულ ბაღდაღს კინტო კბილებით იღებს, ხელების დაუხმარებლად-ფეხების თანდათან განზე გაშლით. ბაღდაღის ხმარება ახასიათებს "იალის თამაშსაც". ეს დეტალი მას "კინტოურთან" ანათესავებს. "კინტოურსა" და "ყარაჩოხულს" შორის დიდი განსხვავება არ არსებობს: შესრულების ტექნოლოგია ერთსა და იმავე ილეთებზეა აგებული, განსხვავება მხოლოდ შესრულებაშია: "ყარაჩოხული" ნელ ტემპში, საკუთარი ღირსების შეგნებით სრულდება, "კინტოური"-ცოცხლად, დინამიკურად და ჩქარა.(სურ.28).

ყარაჩოხელებისა და კინტოების ცეკვები ქალაქური ფოლკლორის ცეკვებია. მათი წარმოქმნა ისტორიული სინამდვილით იყო ნაკარნახევა. კაპიტალიზმის კანვითარებას წვრილ ხელოსანთა და მოვაჭრეთა გაჩენა მოჰყვა.-"ყარაჩოხელებისა" და "კინტოების" სახელწოდებით. მათ, ქართულ ფოლკლორსა და აღმოსავლურ მელოდიებზე დაყრდნობით, ქალაქური ფოლკლორი შექმნეს, რაც ცეკვებშიც აისახა. "ყარაჩოხელი" შავ ჩოხოსანს ნიშნავს<sup>97</sup>, კინტო კი, ა. ალექსიძის მოსაზრებით, კენტისაგან წარმოდგება: მარტო მოვაჭრე, არც პატრონი ჰყავს და არც ამხანაგი. კინტოს ხომ თავით დაქონდა ხილით სავსე თაბახი. იგი ყოველთვის მარტო ცეკვავდა. დღეს "კინტოურში" წყვილთა ცეკვა ჩვეულებრივი ამბავია: ორ ამხანაგს შორის, მიმიკის ენაზე, დიალოგი იმართება; მიმიკა გადამწყვეტ როლს თამაშობს. ყარაჩოხელებისა თუ კინტოების კოლორიტული ფიგურა მრავალი ხელოვანის "კალმისა თუ ფუნჯის წვერს წამოყდო". მათ მიმართ ვერ დარჩნენ გულგრილნი ლიტერატურისა და ხელოვნების მსახურნი: იუსტიმ გურჯი, გრიგოლ

ორბელიანი, ფიროსმანი, ლადო გუდიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, ოსკარ შშერლინგი, ვანო ხოჯაბეგოვი.

ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში "ბაღდადურსა" და "კინტოურს" დღესაც კი განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ. სოციალური ნიადაგის გამოცლის მიუხედავად, მათ მიერ შექმნილი საცეკვაო ფოლკლორი დღეგრძელი გამოდგა და ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში ქალაქური ფოლკლორის ცეკვებმა სამუდამოდ დაივანეს<sup>98</sup>.

ეს გროტესკულ-ყოფითი ხასიათის ცეკვები მეტად ორიგინალური ინტერპრეტაციით—"ძველი თბილისის სურათები"—დადგა ცნობილმა ქორეოგრაფმა ჯანო ბაგრატიონმა. (სურ.29). აუცილებელია აღვნიშნოთ: ცეკვაში ქალის ჩართვა მისი თეატრალიზაციის დროს ყოველად დაუშვებელია, (ამას ზოგიერთი ქორეოგრაფი შეგნებულად აკეთებს), რადგან ქალი "ყარაოხელებისა" და "კინტოების" ლხინში არასოდეს მონაწილეობდა, ამის დასტურია ნ.ფიროსმანისა და ლ.გუდიაშვილის შემოქმედება. "კინტოურს" წინამორბედად "იალის თამაში" უნდა ჩაითვალოს. "იალის თამაში" ასეთი ყოფილა: ყველიერი თბილისის მოსახლეობის დაბალი კლასის მხიარულების დროა. დაბალი სახლის მიწიან ბანზე შეიკრიბა დიდძალი ახალგაზრდობა და ქვიფობდა; ზურნა დუმდა. უცებ საზოგადოება აჩოჩქოლდა, ყველა ფეხზე ადგა და მოემზადა რალაც განსაკუთრებული ამბისათვის. ზურნამ დაუკრა. ოთხი მოქიფე ძმაბიჭი შუაში გამოვიდა, თითოეულმა ჩიბიდან ხელმანდილი ამოიღო და მხარზე გადაიგდო. ერთმა მათგანმა მოცეკვავეებს ჯოხით დაუწყო გარეკვა, რომლებმაც დაიწყეს გულმოდგინე ტრიალი და ხტუნვა ტაქტში; რამდენიმე წრის შემდეგ ხელმანდილები ქამრებით შეიცვალა. ბოლოს მოცეკვავეები პერანგის ამარა დარჩნენ. "გაიხადეთ პერანგები,—დაიძახა წინამძღოლმა,—ინდოეთში პერანგები არ აკვიათ". ისინი უსიტყვოდ დაემორჩილნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ბარდნიდა და ყინვა ძვალ-რბილში ატანდა. მაგრამ ამით არ დამთავრებულა ეს უცნაური ბალეტი. გახდას მოჰყვა ჩაცმის სცენა—ისეთივე წესით. მაყურებლები არ აკლდათ, ისინი გულმოდგინე უკრავდნენ ტაშს. ამ ორიგინალურ ცეკვას ეწოდება "იალის თამაში"<sup>99</sup>. (სურ.30).

დ. ჯანელიძის აზრით. "იალის თამაში" ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი სვანური ცეკვის "შელია-თელეპიას" მონათესავეა. მეთაური ორივე ცეკვაშია. იგი ცეკვის ხასიათს, მოძრაობათა თანმიმდევრობას და, რაც მთავარია, წელზევით გაშიშვლება—ჩაცმის პროცესს წარმართავს.

1957 წელს თბილისში, აჭარის ხელოვნების დეკადაზე, სიმღერისა და ცეკვის ჯგუფმა (ქორეოგრაფი ეხაბაძე) უჩვენა უძველესი ცეკვა "ო. პოი, ნანო". ეს ცეკვა ძლიერ წააგავს "შელია-თელეპიასა" და "იალის თამაშს". მოცეკვავენი ერთ მწკრივში დგანან, მათ ხელჯოხიანი მეთაური მიუძღვის. წინამძღოლის სურვილისამებრ იცვლება ცეკვის ძალზე რთული და ეშმაკური ნახაზი. ცეკვას თან სიმღერა ახლავს, სოლისტია რომელიმე მოცეკვავე, უფრო ხშირად კი—მეთაური. იგი მღერის ტექსტს, მოცეკვავენი კი რეფრენით,—"ო, პოი, ნანო",—უპასუხებენ. ეს ცეკვა დღეს სასუმარო ხასიათისაა და ქორწილში სრულდება; უნდა ვივარაუდოთ, რომ წარსულში იგი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი ცეკვა იყო. დღესდღეობით, "ო, პოი, ნანოს" ხულოს რაიონში ასრულებენ; რაოდენ სასიამოვნოა, რომ იგი, უკვე რამდენიმე წელია, დამკვიდრდა ფოლკლორული ანსამბლის "მთიების" რეპერტუარში. (ხელმძღვანელი ე.გარაყანიძე).

განმკარგულელებლი, მეთაური, წინამძღოლი ცეკვაში სხვა ხალხთა ქორეოგრაფიაშიცაა ცნობილი. არსებობს ცნება: "წინაპარი ცეკვაში"—ცეკვის წინამძღოლი. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში "დასის თავს"—"კაეტი" ეწოდება. "კაეტი" ძველად მებრძოლთა რაზმის მეთაური ან კულტის თავი (აღმსრულებელი) უნდა ყოფილიყო. შემდეგ იგი სხვადასხვა "ფერხულისა" თუ "ფერკისას" იმპროვიზატორისა და ღირიფორის ფუნქციამდე დასულა. ხალხმა ყოველთვის იცოდა სიმღერაში კარგი ხმის ფასი, "ფერხულში"—კარგი წინამძღოლისა. ეს აზრი ხალხურ ლექსში ასე ქლერს<sup>100</sup>:

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

როგორც აღვნიშნეთ, "კინტოური" ყოფითი საცეკვაო გროტესკია, რომელსაც ძველი თბილისის წვრილ მოვაჭრეთა ფენა ასრულებდა. ხშირად კინტოს, საეკლესიო დღესასწაულებზე, ქალაქგარეთ თავისი საქონელი გაჰქონდა და იქაც ასრულებდა თავის ტრადიციულ ცეკვას, მაგრამ მშობლიურ გარემოში, — ძველ თბილისში, — შესრულებულ "კინტოურს" მანც სულ სხვა ეშხი ჰქონდა. ამიტომ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ "კინტოურის" მასაზრდოებელი გაზაფხულის ხალხური სანახაობა "ყენობა" უნდა ყოფილიყო, რომელიც სწორედ ძველ თბილისში იმარეებოდა. "ახალგაზრდა კინტოები შეიქრებიან წრეში და იწყებენ თავისი ცნობილი "კინტოურის" ცეკვას. ეს ცეკვა კინტოს ცხოვრების მთელი პოემია: შრომა, შიმშილი, უდარდებობა და სიტკბობა. მასში მოცემულია კინტოს მთელი ხასიათი: ეშმაკობა, მოხერხებულობა, გაბედული ხუმრობა, უდარდელი, თავაშვებული სიამამაცე. იგი წყნარად მოდის, ვილაცას თვალს ჩაუკრავს, ვილაცას საცეკვაოდ იწვევს. შემდეგ ერთი წამით შეჩერდა, ოდნავ ასწია მხრები, ეშმაკური ღიმილით გამოაჩინა ბროლივით თეთრი კბილები, და სწრაფი ნახტომით, რომელიც ვეფხვის ნახტომს მოგაგონებთ, წრის მეორე მხარეზე აღმოჩნდა, — და დაიწყო იგივე გამომწვევი ცეკვა"<sup>101</sup>.

უქველია, "კინტოურში", — ამ ქალაქურ ცეკვაში, — თბილისის მრავალეროვანი მოსახლეობიდან ყველას თავისი "წვლილი" აქვს შეტანილი.

სვანურ თამაშობებში გასულ საუკუნემდე შემორჩენილი იყო ცეკვა "ფაქვა ლოქვედი"; ახალგაზრდა მიწაზე ქუდს დააგდებდა, ხელებს ზურგს უკან დაიწყობდა და ცალ ფეხზე მდგომი ქუდს კბილებით იღებდა<sup>102</sup>.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის "ბაღდადურის", "ყარაჩოხულისა" და "კინტოურის" შესრულება ბევრით არაფრით განსხვავდება დღევანდელისაგან. "ბაღდადურსა" და "ილის თამაშში" ხშირად განმეორებული ბუქნა გვაფიქრებინებს, რომ მათი ტექნოლოგიური საფუძველი ვაერთა ძველი ქართული ცეკვის ელემენტებია.

"ბაღდადურ-კინტოურში" გამომგონებლობა და კომბინაციების ვირტუოზულობა უაღრესად დახვეწილია. ცეკვის სიუჟეტი ყოველთვის გაზრებულია: კარაჩოხელებისა და კინტოების ქეიფი... ცეკვა ზურნისა და დუდუკის ხმაზე, ყაჩებისა და მამლების ორთაბრძოლა,

სადღეგრძელოები. როცა უძველეს "იალის თამაშსა" და უფრო გვიან წარმოშობილ "ბალდადურ-კინტოურს" შორის პარალელს ვავლებთ, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ მათი შემქმნელი ხალხის ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და დახვეწილი იუმორი, რომელიც მთელი სისავესით აისახა პლასტიკურ ფორმაშიც და შინაარსშიც.

აალექსიძე ცეკვა "შუხამბაზს" "შუშპარს" უწოდებს. "შუხამბაზს" ყარაჩოხელები ასრულებდნენ თავზე შედგმული ბოთლით. უფრო გამოცდილი მოცეკვაეები, გარდა ბოთლისა, თავზე სავსე თაბახს იღვამდნენ,—თეფშებით, კიკებით და სხვა. ნივთებით სავსეს,—ხელგაშლილნი წონასწორობას იცავდნენ და „გასმას“ აკეთებდნენ, მერე თავიდან თაბახს იშორებდნენ და "ბუქნასა" და ხტომით მოძრაობებზე გადადიოდნენ.



"კინტოური" ვ.დილიძის ოპერადან "ქეთო და კოტე".

"შუხამბაზი" როგორც ვიცით, ლექსის ზომას; ამ სახელწოდების ცეკვაც პოეტური უნდა ყოფილიყო. ამ ცეკვას ყარაჩოხელი სატრფოს უძღვნიდა. ცეკვით ასხამდა ხოტბას მის სილამაზესა და მშვენიერებას. შეუძლებელია, აქ არ გავგახსენდეს გრიგოლ ორბელიანი, მისი შეუდარებელი "შუხამბაზი"—"ყარაჩოხელთა" ყოფის გვირგვინი. თუ მის მოგვარესა და უახლოეს ნათესავს, ვახტანგ ორბელიანს, არ მოსწონდა "კილო მუხამბაზისა", კინტოა კილო, კილო შუა ბაზრისა", გორბელიანის პოეზიაში "შუხამბაზს" ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. პოეტი კარგად იცნობდა ძველი თბილისის ამ ფენას:



ონიკაშვილებს, ბეჟანა მკერვალებს, ლოპიანებს; როცა "შორით  
მოსულმა თავის მამულში ცხოვრება დააყვედრა", მუზა ორთაქალის  
ბალების რომანტიკასა და კინტოების სამყაროს შეაფარა. ამის  
გათვალისწინებით, ცეკვა "მუხამბაზის" არსებობა არ არის  
შემთხვევითი.

ცეკვა "კინტოურს" ქართულ ქორეოგრაფიაში გარკვეული  
ადგილი უჭირავს. "კინტოური" შეტანილია ვ. დოლიძის ოპერაში  
"ქეთო და კოტე".

## თავი მეხამე

### ქალთა უკვა

საზოგადოების მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადასვლის შემდეგ გვარში უფროსი ქალი გახდა. ამის დამადასტურებელია საქართველოს ტერიტორიაზე,—საგვარჯილეში, ურბნისში, ხიზანაანთ გორასა და თეთრაწმინდაში,—ნაპოვნია თიხისაგან ჩამოსხმული ქალის ფიგურები. არქეოლოგთა აზრით, ეს ფიგურები ნაყოფიერების ქალღმერთთა გამოსახულებანია<sup>1</sup>.

მითოლოგიის თანახმად, ამორძალები კავკასიის მთებში ცხოვრობდნენ<sup>2</sup>. მრავალ ბერძენ და რომაელ სწავლულს ისინი ქართველებად მიაჩნდა. მითოლოგიური თქმულების სინამდვილე,—ამ მამაცი მებრძოლი ქალების შესახებ,— კონკრეტული ისტორიული ფაქტებითაც არის დადასტურებული. "კლასიკურ სიძველეთა რეალური ლექსიკონის" მიხედვით, ამორძალები თავიანთ მიწაზე მამაკაცებს არ აჭაჭანებდნენ, თუმცა შთამომავლობის გასაგრძელებლად დროებით მეზობელი ტომების მამაკაცებთან ქორწინდებოდნენ. აქ უპირანია, ინცილოთა თავისებური საქორწინო ცერემონიული გავიხსენოთ: პატარძლის მოსაყვანად ქალთა მხედრიონი მიდიოდა. ისინი მანამ არ ჩამოქვეითდებოდნენ, სანამ მათ წინაშე პატარძლის ნათესავი არ იცეკვებდა<sup>3</sup>. მხედარი ქალები რაღაცით კავკასიელ ამორძალებს მოგვაგონებენ. კასტელის ნახატებში ხშირად ვხვდებით ცხენოსან ქალს—მშვილდით, კაპარჭით, ოროლითა და ხმლით აღჭურვილს. მხედარ ქალს კასტელი მამაც ამორძალს უწოდებს; სვან ქალებსაც იგი ამორძალებს ამსგავსებს<sup>4</sup>.

გადამთიელთა წინააღმდეგ ქართველი ქალის გმირული ბრძოლა გახდა ბალეტ "ნაზიბროლას" ძირითადი თემა. ნაზიბროლა კრებითი სახეა ქართველი ქალისა. მასში ზოგადქართულთან ერთად შერწყმულია ისტორიულ პიროვნებათა—მაია წყნეთელის, მაია წაგვისელისა და თინა ვაშლოვნელის სულიერი თვისებები. ბალეტში გამოყენებულია უძველესი ქართული ხალხური ცეკვები—"ლახტის ცემა", "ღავლური", "ყაბახობა", "ძაბრა", "ფერხული" და სხვა. ბალეტ "ნაზიბროლას" მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ,

ლიბრეტო—ლ.გვარამაძემ. თბილისის ზ.ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ამ ბალეტის დადგმას ხელი შეუშალა მეორე მსოფლიო ომმა.

ნადირობა საქართველოში, როგორც სხვა მრავალ ქვეყანაში, ერთ-ერთი საყვარელი გასართობი იყო. იგი არც ქართველი ქალებისათვის ყოფილა უცხო. თამარის ისტორიკოსი ბასილი გვამცნობს, რომ თამარ მეფეს—ივრისა და მტკვრის მიდამოებში პყვარებია ნადირობა<sup>5</sup>. კეკელიძეც ხაზგასმით აღნიშნავს ნადირობისადმი ქართველი ქალების ტრფიალს. ქალები ნადირობის დაწყებას და დამთავრებას ცეკვით აღნიშნავდნენ<sup>6</sup>. ზოგიერთი ქართველი ტომი ქალს ტყის სამეფოს ღვთაებად და მფარველად მიიჩნევდა (სვანთათვის ასეთი იყო ნადირობის ქალღმერთი—დალი).

ქართულმა ფოლკლორმა ქალთა მრავალი ცეკვა, ტრადიცია და რიტუალი შემოგვინახა. ერთ-ერთი ასეთი რიტუალთაგანია "ლაზარობა", რომელშიც მხოლოდ ქალები მონაწილეობდნენ.

"ლაზარობა". გვალვა დიდი უბედურება იყო მიწათმოქმედი-სათვის. გამხმარი მიწა მოსავალს არ იძლეოდა, უსაკვებოდ პირუტყვი იღუპებოდა. პირველყოფილ ადამიანს შიმშილის შიში აიძულებდა, მიემართა ბუნებაზე ზემოქმედების მაგიური საშუალებებისათვის. საქართველოში ამას "ლაზარობა" ეწოდებოდა. "ლაზარობის" რიტუალი შემდეგნაირად სრულდებოდა: ძლიერ გვალვაში, ზაფხულში, ქალიშვილები აკეთებდნენ თოჯინა ლაზარეს, მორთავდნენ ქალის ტანსაცმლით და მთელ სოფელში დადიოდნენ სიმღერით—ზეცას შესთხოვდნენ წვიმის მოყვანას. ქალიშვილებს აძლევდნენ კვრცხებსა და ფქვილს, ზოგჯერ თოჯინას წყალს გადაავლებდნენ<sup>7</sup>.

"ლაზარობას" საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში "გონჯაობას" უწოდებდნენ, ხოლო "გონჯას"—"წვიმის თოჯინას" ეძახდნენ<sup>8</sup>.

ფშავ-ხევსჯურეთში "წვიმის მოყვანის" ასეთი წესი არსებობდა: როცა ცას წვიმის მოყვანას შესთხოვდნენ, გოგონები "მდინარეს ხნავდნენ"—გუთანს მდინარის ფსკერზე გაატარებდნენ<sup>9</sup>. შესაძლებელია, "გუთანის დედა" ქართულ ენაში მაშინ დამკვიდრდა, როცა ქალები ხვნათესვას მისდევდნენ<sup>10</sup>.

"ლაზარობა" დაკავშირებული იყო წარმართობასთან. ამ წეს-ჩვეულებას თან ახლდა ძალიან ძველი წარმოშობის სიმღერა "ლაზარე".

ეს სიმღერა სრულდებოდა გვალვის ან მეტისმეტი წვიმების შემოხვევაში. გარემოების მიხედვით იცვლებოდა ტექსტი. მუსიკალური ჯარგა ერთი და იგივე რჩებოდა. ვინაიდან ძველად სიმღერა და ცეკვა განუყოფელი იყო, უნდა ვიფიქროთ, რომ "ლაზარეს" სიმღერის დროს ასრულებდნენ სარიტუალო-საწესჩვეულებო ცეკვასაც, თავისი რიტმული მონახაზით ნელსა და ნარნარს. "ლაზარობის" მონაწილე ქალიშვილები სახეზე ნიღბის მაგივრად მურს ისვამდნენ<sup>11</sup>. "ნიღაბი" უხვი მოსავლას სიმბოლო იყო და ნაყოფიერების კულტს უკავშირდებოდა. აქ შეიძლება, ნიღბის საშუალებით გარდასახვის სამი ფორმა გავიხსენოთ. ამაზე ვავედევით მსჯელობს; "ბერიკაობის" აგრარულ ქმედებაში ნიღაბი, ერთი მხრივ, ტოტემური როკვის გამოძახილია, ხოლო, მეორე მხრივ, ბუნების მწარმოებელი ძალებისადმი მიძღვნილი კულტის ატრიბუტი. ამ ორი ფორმის შერწყმა-საწესჩვეულებო შენიღბვა, ნათლად მოჩანს "ლაზარობაში". გოგონები სახეზე მურს ისვამდნენ არა იმიტომ, რომ ისინი არავის ამოეცნო, არამედ ამ წესს მხატვრული დატვირთვაც ჰქონდა. შენიღბვაში გარკვეული საცეკვაო რიტუალის შესრულებაც ივარაუდება.

დასავლეთ საქართველოს მთიანეთში, გვალვის დროს, ქალები თეთრ სამოსში ეწყობოდნენ, სახნავ-სათესს დაუვლიდნენ და ცას წვიმის მოყვანას შესთხოვდნენ<sup>12</sup>. თეთრი ტანისამოსი ამ რიტუალის არქაულობაზე მიგვანიშნებს, მასში, თეატრალური ელემენტებიც შეინიშნება. რიტუალს თან ახლდა ცეკვა "ფერ კისა" — "მრავალთ მობმით როკვა".

წვიმის მოყვანის მეტად საინტერესო რიტუალი არსებულა მესხეთ-ჯავახეთში, სოფ. ჭობარეთში, ექსპედიციის დროს, გ.ჯალაბაძეს უნახავს ასეთი რამ: სამი ხანშიშესული ქალი მიდის წყაროზე, იქ წინასწარ გამზადებული კალათები დგას. ქალები ერთ-ერთ კალათაში ზურგმექცევით სხდებიან და ლოცულობენ. ქალთა ჯგუფი მათ ჩუმად მიეპარება და წყლით გაწუწუავს. მართალია, ამ წეს-ჩვეულებას ცეკვა არ ახლავს, მაგრამ ჩვენი ვარაუდით, ხალხური ცეკვა "სამაია", "სამობის" პრინციპიდან გამომდინარე, ძველი სამიწათმოქმედო რიტუალის თანმხლები უნდა ყოფილიყო<sup>13</sup>.

გვალვის დროს აფხაზები და ჩერქეზები "ლაზარობის" ანალოგიურ

რიტუალს ასრულებდნენ, რომლის თანხმლები მუდამ ცეკვა იყო. აფხაზების ჩვეულება;—თოჯინის ჩალასთან ერთად დაწვა,—ნაყოფიერებას განასახიერებდა.

გვალვასთან ბრძოლის ჩვეულება, ჯერ კიდევ წარმართობისას, მრავალ ხალხს ჰქონია. როგორც ირკვევა, იგი თანდათან საცეკვაო ფორმასა და რიტუალურ სახეს იღებდა. შორეულ წარსულში სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში, გვალვის დროს, გოგონები კარდაკარ დადიოდნენ; ერთ-ერთი მათგანი, მთლად შიშველი, მხოლოდ ყვავილებისა და ბალახის ფოთლებით დაფარული, წრეში ცეკავდა, სახლის პატრონი მას ხშირად წყლით წუწუავდა<sup>14</sup>.

მიწათმოქმედი მაგიურ პრაქტიკას წარმართობის შემდეგ, ქრისტიანულ ხანაშიც აგრძელებდა. წარმართული "ლაზარობის" გარდა, გვალვის დროს ანალოგიური ხასიათის საეკლესიო წეს-ჩვეულებანიც არსებობდა.

სამკურნალო საცეკვაო-რიტუალური წესჩვეულებანი. ეპიდემიური დაავადების დროს, დაავადებაზე სამკურნალო ზემოქმედების მიზნით, მრავალი ცეკვა სრულდებოდა. საქართველოში გადამდებ სნეულებათა ცეკვით მკურნალობას ლიტერატურული წყაროებიც ადასტურებენ. ძველად ფიქრობდნენ, რომ ყვავილს და წითელას იწვევდნენ ავადმყოფში ანგელოზების, ეგრეთ წოდებული, "ბატონების" დასახლება<sup>15</sup>. როცა ეს მოულოდნელი სტუმარი ვინმეს ოჯახს ეწვეოდა, ყველა ცდილობდა, ეამებინა მისთვის. "ბატონები" ვერ იტანდა კვამლს. ნაკვერჩხალს, მდულარე წყალს. ამიტომ ავადმყოფის ოთახში არ ამზადებდნენ სადილს, არ რეცხავდნენ სარეცხსა და კურკელს. "ბატონებისათვის" რომ ესიაშოვნებინათ, ოთახში, სადაც ის ავადმყოფს ტანგავდა, კიდებდნენ ფერად ნაქრებს, ფანჯრებზე წითელ ფარდებს. უნდა ედიდებინათ "ბატონები" და გაეყეთებინათ მხოლოდ ის, რაც მას ესიაშოვნებოდა. უამისოდ ის სახლს უმსხვერპლოდ არ დატოვებდა. ჩვეულებრივად გაისმოდა ჩონგურის ხმა და "იავნანას" სიმღერა. ქალენი ართობდნენ "ბატონებს" ცეკვა-სიმღერით. ამასთან მოცეკვავენი მთლად შიშვლდებოდნენ. სამკურნალო საშუალებებს არ ხმარობენ, რადგან ეს "ბატონებს" არ სურდა. ის დასჯიდა ყველას, ვინც მასთან ბრძოლას წამლებით გაბედავდა<sup>16</sup>.

ცეკვას თან ახლდა სამკურნალო-სააქიმო სიმღერები "იავნანა" და

"ბატონები" ან "საბოდიშო", სამკურნალო ცეკვა, "ივენანას" თანხლებით, უფრო ხშირად გვხვდება ქართლსა და კახეთში, ნაწილობრივ — რაჭაში<sup>17</sup>. "ივენანასაგან" მუსიკალური შინაარსით განსხვავებულ "ბატონებს" ან "საბოდიშოს" ასრულებენ გურიასა და იმერეთში.

კართლი უცაღი

"ბატონები" ვ.ჩხიკვაძის ჩანაწერი

"ივენანა" სრულდება "ანდანტეთი", "საბოდიშო"-ანდანტე მოდერატოთი". სიმღერის ზომა განსაზღვრავს ცეკვის რიტმულ ნახაზს. ეს საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ცეკვები აგებული იყო ნელ, დამამშვიდებელ მოძრაობებზე და გამოხატავდა შემსრულებელთა შინაგან განწყობილებას.

ავადმყოფზე ზემოქმედების ამ თავისებურ ხერხს გარკვეული აზრი ჰქონდა: სასიამოვნო ბინდი,—ფერადი ნაჭრებით გამოწვეული,—მონოტონური სიმღერა და მუსიკა, მსუბუქი საცეკვაო მოძრაობანი ავადმყოფზე ჰიპნოზურად მოქმედებდა და ძილს ჰკვირიდა. ეს კი დიდი შვება იყო. მისთვის.

ეპიდემიური ავადმყოფობის დროს შესასრულებელ წესჩვეულებებს დიდი დედის—ნანას კულტის ელემენტები შემორჩა. ნანა—ნაყოფიერების ქალღმერთი იყო. აღმოსავლეთ საქართველოში ავადმყოფთან ქალღმერთ ნანას ქურუმის როლის შემსრულებელ ქალს "ბატონების მამიდას" ეძახდნენ, დასავლეთ საქართველოში კი—"მებოდიშეს". კულტის მსახურნი, ანთებული სანთლებით ხელში, ავადმყოფის ნათესავებთან ერთად, გარკვეულ რიტუალს ასრულებდნენ. ისინი ავადმყოფის საწოლს ან მუხლისჩოქვით, ან ცეკვით გარს უვლიდნენ, ვინაიდან. დიდი დედის სახე გაზაფხულის ყვავილობასთან ასოცირდებოდა, "ბატონების" პატივსაცემ სიმღერაში ყვავილთა სახელები მოიხსენიებოდა: "იავ ნანა, ვარდო ნანა..."<sup>18</sup>

სიმღერით ავადმყოფის განკურნებაზე გასულ საუკუნეში ბევრი იწერებოდა, მაგრამ ჩვენს დროში ეს ხალხის "სიბნელეს" მიეწერებოდა და ირონიულ ღიმილს იწვევდა. ავადმყოფზე მუსიკისა და ცეკვის კეთილისმყოფელი გავლენა უძველესი დროიდანაა ცნობილი. ექიმ ვნიკოლაევის მტკიცებით, ბიორიტმები ადამიანის ორგანიზმზე კეთილ გავლენას ახდენენ და მუსიკას, როგორც, გამალიზიანებელს, ორგანიზმში მომხდარი პროცესების სტიმულირება შეუძლია. კმინდაძე ნაწრომში—"მუსიკით მკურნალობის საკითხები", სხვადასხვა ავტორის დამოწმებით, რომლებიც ავადმყოფთა მკურნალობისას კონკრეტულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს გვთავაზობენ, ყურადღებას ამახვილებს ამგვარი ტრადიციებით მდიდარ ქართული ფოლკლორის ნიმუშებზე<sup>19</sup>.



"იანანა". ა. ბენაშვილი. ს. ჩანაწყერი

ლიბეტის ბავშვთა სანატორიუმში მძიმე რევმატიული დაავადებით დასნეულებულ ბავშვებს საცეკვაო მოძრაობებით მკურნალობენ. ასეთი მკურნალობის ეფექტურობაზე მოგვითხრობს სვეიმანი. იგი დაავადებათა მკურნალობის ყველა საფეხურს ჩამოთვლის: ინექციას, ტალახის აბაზანებს, ცურვას, მექანოთერაპიას და ბოლო საფეხურად ქორეოგრაფიას მიიჩნევს<sup>20</sup>. ლიტველი თერაპევტების აზრით, გულსისხლძარღვთა და ნერვულ დაავადებათა სამკურნალოდ ცეკვა უებარი საშუალებაა.

ნაყოფიერების კულგისადმი მიძღვნილი ქალთა ცეკვები. მცხეთის მახლობლად, ბაგინეთში, 1946 წელს, არქეოლოგიური გათხრების დროს სპილოს ძვლის ფირფიტა იპოვეს შიშველი ქალის გამოსახულებით. ფიგურის ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა უჩვეულოა: ქალი დგას, მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე გადაუჭვარეღინებია და მარჯვენა ფეხითვე ნახევრად თითებზეა შემდგარი. მარჯვენა ხელის მტევანი მხარზე უღევს, მარცხენა კი თქმოს გასწვრივ დაუშვია—ოდნავ უკან. ფიგურა საცეკვაო მდგომარეობაშია. ფირფიტა "სვეტებიან" დარბაზში იქნა ნაპოვნი. ეს ნაგებობა ძვ.წ. აღ. IV-III ს.ს. განეკუთვნება. ააფაქიძე თვლის, რომ ქალის ფიგურა უფრო გვიანდელი—ძვ.წ. აღ. II-1



საუკუნეებისაა. მოცეკვავე ფიგურები პართიული ეპოქისათვისაა დამახასიათებელი. სპილოს ძვლის ფირფიტა, ამ შემთხვევაში, რომელიდაც ძვირფასი ყუთის ნაწილია, რომელიც მცხეთის უძველეს აკროპოლში ინახებოდა.

ყურადღებას იქცევს ქალის მაღალი თავსაბურავი. 1946 წელს, სამთავროს გათხრების დროს, №236 ჭეის სამარხში ნაპოვნი იქნა ჩალმის მსგავსი თავსაბურავი, რომელსაც გვერდებზე რამდენიმე მწკრივად დაწნული ქსოვილი მოსდევდა. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ეს სარიტუალო მორთულობა ჩვ.წ.აღ. V-VIII ს.ს. განეკუთვნება; სამთავროში ნაპოვნი თავსაბურავი შესამჩნევად წააგავს ბაგინეთში ნაპოვნი ქალის ფიგურის თავსაბურავს. როგორც ჩანს, მცხეთაში (ბაგინეთი, სამთავრო) ოდესღაც გარკვეული რიტუალი ტარდებოდა, რომელშიც ქალები სპეციალური თავსაბურავებით ცეკვავდნენ. (სურ.31).

საქართველოში თავსაბურავს გათხოვილი ან დანიშნული ქალები ატარებდნენ.

"თავაქალა" გათხოვილი ქალის სიმბოლო გახლდათ, როგორც ამას თავის ნაშრომში,—"ქართველი ქალის თავსაბურავი",—რ.ხარაძე ამტკიცებს. მოსახვევით ქალები შუბლს იფარავდნენ, თავსაბურავის ორი ბოლო ყურებსაც ფარავდა და ნიკაბთან იკვრებოდა. (უფრო მოგვიანებით იმასაც ჰქონია მნიშვნელობა, თავსაბურავი ნიკაბთან შეკრული იყო თუ არა; თამარ მეფის ფრესკულ პორტრეტებზე,—ბეთანიაში, ყინცივისში, ვარძიასა და ბერთუბ. V-ში,—სწორედ ამით არკვევენ, ისინი თამარის გათხოვებამდე არიან შესრულებულნი—თუ გათხოვების შემდეგ). უეჭველია, მსგავს თავსამკაულს კულტის მსახური ქალები ატარებდნენ. არაა გამორიცხული, რომ ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ ცეკვას სპეციალური თავსაბურავით მორთული გათხოვილი ქალები ასრულებდნენ.

საქართველოში ქალთა მიერ კულტის მსახურება მე-19 საუკუნემდე შემორჩა, სავარაუდოა, რომ ამ ფუნქციას ისინი შორეულ წარსულშიაც ასრულებდნენ.

როგორც ვახუშტი აღნიშნავს, წარმართობის დროს საქართველოში კერპებს საკუთარ შვილებსაც სწირავდნენ. ეს ბოროტება

კარგა ხანს გრძელდებოდა. მეფე რეე მართალმა (186-213) იგი აკრძალა, განსაკუთრებით ბავშვთა მსხვერპლშეწირვა, და სამსხვერპლოდ ისევ პირუტყვის შეწირვა დააწესა. მასვე მცხეთის კარიბჭესთან ქალღმერთ აფროდიტეს კერპი აღუმართავს<sup>21</sup>. სულხან-საბა ორბელიანი "სიტყვის კონაში" კვირის ერთ-ერთ დღეს, კერძოდ, ხუთშაბათს "აფროდიტისას" უწოდებს.

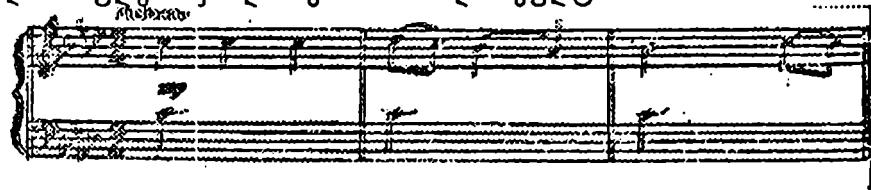
ა.აფაქიძე მიუთითებს მცხეთაში არმაზის კერპის ადგილსამყოფელს<sup>22</sup>. გათლილი ქვების გროვა საკულტო ადგილის დამადასტურებელია. არც ის არის გამორიცხული, რომ არმაზის კერპთან ერთად მცხეთაში სხვა კერპებიც არსებობდა (ზადენი, გაცი, გაიმი). მათ შორის ქალღმერთ აფროდიტეს კერპიც. ვახუშტი ქალღმერთ აფროდიტეს კერპს არმაზსა და ზადენთან ერთად მოიხსენიებს, ამიტომ მისი კულტის არსებობა საქართველოში უქვევლია. ამ დებულებას ნ.მარიც იზიარებს. მეცნიერი მიუთითებს, თუ რა გზით უნდა დამკვიდრებულყო აფროდიტეს კულტი საქართველოში: ქართლის მეფის ვიროს მეუღლე ბერძენი ქალი, ლოგოფეტეს ასული, სეფელე იყო. მას უნდა შემოეტანა აფროდიტეს კულტი მცხეთაში და აქედან გავრცელებულყო ქართლში. ქართულ მათიანეთა ძველი რედაქცია შვიდ კერპს შორის აფროდიტეს კერპსაც ასახელებს<sup>23</sup>.

ი.გვაგაბიშვილი მიუთითებს ქალღმერთების-ლამარიასა და აფროდიტეს დუნქციათა იდენტურობაზე<sup>24</sup>. ქართულ მათიანეში ცნობილია ლამარიას შუმერული სახელწოდება-ანინა<sup>25</sup>. წარმართულ საქართველოში ნაყოფიერების ღვთაებას, -ქალღმერთებს, - სხვადასხვა სახელი ჰქონდათ: ანინა, ლამარია, ნანა და მათდამი მიძღვნილ რიტუალებსაც მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ<sup>26</sup>.

ინგლისელი ხელოვნებისმცოდნის ე.პოპის მიერ აღწერილ ვერცხლის ქურჭელზე ქალის შვიდი ფიგურაა გამოსახული. ისინი რიტუალურ ცეკვას ასრულებენ. ერთ-ერთი ფიგურა განსაკუთრებულ ყურადღებას ყირაზე დგომით იპყრობს. ასეთი აკრობატული იღეთი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. დანარჩენი სამი ფიგურის ბაგინეთის ფირფიტის ფიგურასთან მსგავსებას ადვილად დავადგენთ. ხელებისა და ფეხების მდგომარეობის შედარებისას ადვილად მივხვდებით, რომ ისინი საცეკვაო მოძრაობაში გაქვავებულან: იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი

ჯელას მხარზე უღევს, მარცხენა კი თემოს გასწვრივ აქვთ დაშვებული: განსხვავება ფეხების მდგომარეობაშია: ბაგინეთის ფიგურას მარჯვენა ფეხი მარცხენის წინ დაუშვია, ე.პოპის ფიგურებს კი ფეხები შეტყუპებული აქვთ<sup>27</sup>.

თეთრი გიორგის მონა ქალები. ღვთაების სადიდებელი ცეკვები ჯელა ხალხისათვის იყო დამახასიათებელი. პირველყოფილი ადამიანი რელიგიურ-რიტუალურ ცეკვას ღმერთების პატივსაცემად ასრულებდა. ამ დროს იგი ღმერთს ნადირობაში, მიწის დამუშავებასა და სხვა შრომით პროცესებში დახმარებას სთხოვდა. ცეკვებს ორნაირი დანიშნულება ჰქონდათ: გასართობი და საკულტო.



“დიდება” გრ.ჩხიკვაძის ჩანაწერი

კახეთსა და მის მეზობელ რაიონებში წმინდა გიორგის კულტი იყო გავრცელებული. საერთოდ, დიდმოწამე წმინდა გიორგი საქართველოს ფარველად ითვლებოდა. იგი მწყემსთა და მიწათმოქმედთა მფარველიც იყო. წმინდა გიორგის ხსენების დღეს პირუტყვს საგაზაფხულო საძოვრებზე მიერეკებოდნენ, ხოლო ამ მოვლენას ეკლესიის გალავანში მხიარული “ფერხულით” აღნიშნავდნენ. წმინდა გიორგიმ ქრისტიანულ ხანაში მთვარის ღვთაების ადგილი დაიკავა. ივ.ჯავახიშვილის აზრით, მთვარის ტაძარი, რომელიც მოხსენიებული აქვს სტრაბონს, კახეთში

უნდა ყოფილიყო. სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის ღვთაებისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები ძალიან ჰგავს თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილ რელიგიურ რიტუალებს: ქადაგებანი, მსხვერპლის შეწირვა, განსაკუთრებით, მორწმუნეთა ღამისთევა ეკლესიის გაღვანში მთვარის ცხრონის დროს და სხვა. ივ.ჯავახიშვილი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თეთრი გიორგის დღე (14-15 აგვისტო), რომელსაც ქართველები ასეთ დიდ პატივს სცემენ, არის მთვარის პატივსაცემი წარმართული კულტის გამოცხადება<sup>28,29</sup>. კახეთში ამ დღეს მოსახლეობა აღთქმას დებდა. გარს უკლიდა ეკლესიას მუხლისჩოქვით, ფეხშიშველნი, — ზოგ-ჯერ მძიმე ჩაპვით კისერზე. ღვთაების პატივსაცემად მამაკაცები ზურნითა და დუღუკით წინ მიუძღოდნენ პროცესიას — ეკლესიის გარშემო ცეკვით. ქალებიც მიდიოდნენ ზურნითა და დუღუკით, ცეკვითა და მონოტონური სიმღერით. ზოგი ქალი ნებაყოფლობით ემონებოდა წმინდა გიორგის. მათ "თეთრი გიორგის მონა ქალები" ეწოდებოდათ. სანამ ისინი თეთრი გიორგის მონა ქალები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ეკლესიაში და ასრულებდნენ წმინდა გიორგისა და მორწმუნეთა შორის "შუამავლის" როლს. "მონები", ტაძრის გარშემო რიტუალის შესრულებისას, საათის ისრის მიმართულებით მოძრაობდნენ; ამ მიმართულებით მოძრაობა უძველესი დროიდან ახასიათებდა მთვარისადმი მიძღვნილ ქალთა წრიულ ცეკვას<sup>30</sup>. გაზეთი "კავკაზი" ამ ჩვეულებას ასე აგვიწერს: "თეთრებში" გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალიშვილი "ლეკურს" ცეკვავს, ხშირად წყვეტს ცეკვას კრუნჩხვით, მერე ისევ გაუთავებლად ცეკვავს... ყველა გაცეხულია; ბევრი მათგანი უყურებს დაუსრულებელ ცეკვას და ლოცავს თეთრ გიორგის. ქალიშვილი თეთრი გიორგის რჩეულია, რომელიც აიძულებს მას, იცეკვოს საქორწილო ცეკვა<sup>31</sup>.

ქართლში "გერისთობის" დღესასწაული დიდ პატივში იყო. მსხვერპლშეწირვის შემდეგ "ფერხული" იწყებოდა, რომელშიც უამრავი ხალხი ჰონაწილებოდა. "წმინდა გიორგის მონა ქალები" ხან აქ, ხან იქ კრუნჩხვით ეცემოდნენ და წინასწარმეტყველებას (ქადაგებას) იწყებდნენ.

ვბარდაველიძე თავის დღიურში აღწერს "თეთრი გიორგის მონა ქალის" ცეკვას: "ლაშარობის" დღესასწაულის დროს კახელები მიდიან ეკლესიაში, ბევრნი ფეხშიშველნი, თეორი თავშელებით ან თეთრი

ნაკრით ტანისამოსზე. ვინც ფიცი დადო, თეთრებშია გამოწყობილი. "თეთრი გიორგის მონა ქალები-ხატის დაქერილები", სანახევროდ თეთრებში არიან ჩაცმულნი. მათ შორის გამოიყოფა ქალიშვილი დ. და 16-17 წლის ქაბუკი-თეთრებში ჩაცმული. ამ თეთრ ტანსაცმელს ღვთისმლოცველები იხდიდნენ დღესასწაულის შემდეგ და ჰკიდებდნენ ხის ტოტებზე. ისინი იკრიბებიან ეკლესიის გალანის მახლობლად. ქაბუკი გარმონს უკრავს, რიგრიგობით ცეკვავენ-ლეკურს. სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი დ. და მისი პარტნიორი თეთრებში გამოწყობილი ქაბუკი. უცბად ქალიშვილმა უკან დაიხია, გაარღვია წრე და პირქვე დაეშო. რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ქადაგებას იწყებს. მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი: ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა. შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვამ. იგი დიდხანს ცეკვავდა<sup>32</sup>.

"თეთრი გიორგის მონა ქალების" ცეკვას თან ახლდა სიმღერა "დიდება", რომელსაც ქალთა გუნდი ასრულებდა<sup>33</sup>.

თეთრი გიორგისადმი მიძღვნილი ქალთა რიტუალური ცეხვები კახეთში თითქმის ბოლომდე შემორჩა. 1952 წელს პ.ხუჭუშამ ალავერდის ტაძარში, წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე, ქალთა რიტუალური ცეკვები ნახა და აღწერა კიდევ. ო.ჩიჩავაძე კი ამ ცეკვებში მეტად საინტერესო დეტალს გამოყოფს: "ფერხულის" ცეკვისას, რამდენიმე ქალი მოძრაობით ნამგალა მთვარეს გამოსახავს. ეს კი იმის დამამტკიცებელია, რომ "მონათა" ცეკვა მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი ძველი რიტუალის გამოძახილია. ამრიგად, "თეთრი გიორგის მონა ქალების" კულტი უძველეს ხანაში ჩაისახა. სვანეთში წმინდა გიორგის "თანაშემწე"-ნადირობის ქალღმერთი დალი იყო. მაშასადამე, ქალებს სხვადასხვა ფუნქცია ჰქონიათ: "თანაშემწე", "მსახური", "მონა ქალი".

ძვ.წ. აღ. VI-VII სს. მოკრილი მონეტის (კოლხური დიდრაქმა) ერთ მხარეს, ჩაზნექილ სწორკუთხედში, ნათლად ჩანს ხარისთავიანი შიშველი ფიგურა<sup>34</sup>. უფრო ყურადღებით თუ დავაკვირდებით, უქველად დავინახავთ, რომ მონეტაზე მუხლმოყრილი ქალის ფიგურაა გამოსახული, რიტუალური ცეკვის ერთ-ერთ მომენტში, ხოლო თავზე

ჩამოცმული ხარის ნილაბი-ნაყოფიერების ღვთაების, მთვარის, პატევსაცემი რიტუალის მანიშნებელია<sup>35</sup>. (სურ.32,33).



"ატლანისტა" გრ.კოკელაძის ჩანაწერი

მთვარისადმი მიძღვნილ უძველეს ფერხულში—"მუშპარი", უძველია ქალებიც მონაწილეობდნენ. ისინი "თეთრი გიორგის მონა ქალების" წინამორბედნი არიან. უკვე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ნაყოფიერების კულტის რიტუალის დროს ქალები ზოგჯერ ნილბით (კოლხური მონეტა), ზოგჯერ კი განსაკუთრებული

თავსაბურავით (ბაგინეთის ფირფიტა) ცეკვავდნენ. ნილაბი და თავსაბურავი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი ცეკვების აუცილებელი ატრიბუტია. მთვარის კულტისადმი მიძღვნილმა ქალთა რიტუალურმა ცეკვამ, "საცეკვაო მონოლოგის" სახით, წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ ცეკვაში თავისებური ევოლუცია განიცადა.

"სამაია". "სამაია" ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ერთ-ერთი უძველესი ცეკვაა.

ბავშვის, განსაკუთრებით ვაჟის, დაბადება ქართულ ოჯახში აღინიშნებოდა საცეკვაო წეს-ჩვეულებით. სწორედ "ძეობის" თანმხლები ცეკვაა "სამაია". ლიტერატურული თუ სხვა წყაროების მიხედვით, ეს ცეკვა უძველეს ხანაში უნდა ჩასახულიყო. შესრულების სხვადასხვა ფორმის მიუხედავად, "სამაია"—სამთა დაკანონებული პრინციპის მიხედვით სრულდებოდა: სამი ქალი—სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკა; შერეული სამეული—ორი ქალი და ერთი ვაჟი; ჭგუფად წყვილების ცეკვა (საკარო-ფეოდალური "სამაია") და წყვილად ცეკვა. ძველად "სამაია" არ გულისხმობდა მხოლოდ რაღაც გარკვეულ ცეკვას გარკვეული სიუჟეტით. "სამაიაც", ისე, როგორც "როკვა", "ფერხული" და "შუშპარი", ნიშნავდა საცეკვაო მოქმედებას. იმერხეველებში დღესაც არსებობს ზმნის ფორმა "სამება"—ცეკვის მნიშვნელობით: ისამე—ადექ, ისამე—წადი—იცეკვე.

სულხან-საბას ლექსიკონში "სამაია" "როკვა შუშპარია". როგორც ჩანს XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე, და უფრო ადრეც, "სამაია" უკვე ცეკვის ერთ-ერთი სახეობა ყოფილა. ძველ სომხურ ლექსიკონში (ახუდაბაშევი, სომხურ-ქართული ლექსიკონი, I-II ნაწილი, 1838 წ.) "სამაია" ნახსენები არ არის. შ.ასლანიშვილი ვარაუდობს, რომ სიტყვა "სამა"—არაბული წარმოშობისაა. ამ შემთხვევაში იგი ცენკერის "თურქულ-სპარსულ ლექსიკონს" ეყრდნობა, რომელშიც "სამა"—დერვიშთა რელიგიურ ცეკვადაა განმარტებული<sup>36</sup>. გაფაროვის სპარსული ლექსიკონის მიხედვით კი—"მოსმენა, სიმღერა, კონცერტი, დერვიშთა ლაღადია" მუსიკისა და ცეკვის თანხლებით<sup>37</sup>. ი.ცინცაძე, სიტყვა "სამას" მნიშვნელობის დადგენისას, ყურადღებას ამახვილებს გაფაროვის პირველ განმარტებაზე—"მოსმენა" და არა "ლაღადი" დერვიშთა ცეკვისა. "სამაიას" ეტიმოლოგიის განსაზღვრისას, გარკვეულწილად, ცდებიან შ.ასლანიშვილიც და ვ.აბავეცი<sup>39</sup>. მკდარია

მათი აზრი, თითქმის სამაია XVIII საუკუნეზე ადრე არ იხმარებოდა და მხოლოდ ამ საუკუნიდან დამკვიდრდა ენაში. ასევე ქეშმარიტებას მოკლებულია ვაბაევის მტკიცება ოსური ცეკვა "სიმღისა" და "სამაიას" ადევკატურობის შესახებ. ნართების ცეკვა "სიმღი" ნართების ეპოსში დაწვრილებითაა აღწერილი და მას მხოლოდდამხოლოდ მამაკაცები ცეკვავენ. სამეობო ცეკვა "სამაია" კი, ჯერ კიდევ წარმართობის დროს, ბავშვის დაბადების აღსანიშნავი რიტუალის განუყოფელი ნაწილი იყო და მას მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ, ასევე არქაული სიმღერისა და ტექსტის თანხლებით. ი.ცინცაძის აზრით, "სამა" და "სამაია" ქართული წარმოშობის სიტყვებია და სამი მოცეკვავის მიერ განსაკუთრებული ცეკვის შესრულებას ნიშნავს<sup>38</sup>.



"სამაია" აბალანჩივაძის ბალეტიდან "მთების გული"

ლიტერატურულ წყაროებში სიტყვა "სამაია" საცეკვაო ტერმინად არის მიჩნეული. მას ახსენებს და აღწერს აღორძინების ხანის თითქმის ყველა მოღვაწე: მეფე-პოეტი არჩილი, სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, თეიმურაზ II, ფეშანგი, ერეკლე მეორის ვაჟი-ვახტანგ ბატონიშვილი, უფრო მოგვიანებით — ჯამბაკურ ორბელიანი. ზოგი ზოგად მნიშვნელობას გულისხმობს, ზოგიც-კონკრეტულ ცეკვას სიმღერის თანხლებით:



მეფე-პოეტი არჩილი:

"რაც საკრავია ყველა რამ თვითო ზნეობად ჩავაგდოთ,  
ზაპი, ცეკვა და სამაი, ჭუბანიც რისთვის დავაგდოთ..."<sup>40</sup>

ფეშანგი:

"მოასხეს მკურველი, მუტრიბი, ვინც რომ იქმონდა სამასა,  
ჰქონდა სოფლისა უკუყრა, თუაღს არ მოსხლეთღა

წამასა"<sup>41</sup>.

"ქეობის" წესს და საცეკვაო რიტუალს დაწვრილებით აღწერს ვახტანგ ბატონიშვილი: "ბავშვის გაჩენამდე რამდენიმე საათით აღრე მელოგინის ოთახში უკვე ისხდნენ ქალები. შედიოდა ქმარი და ისრებს სტყარცნიდა ოთახის ყველა კუთხეში. მღვდელი სახარებას კითხულობდა. ახალშობილის პირველ დაკვილებაზე მახარობელი მიდიოდა ნათესავებთან სასიხარულო ამბის სათქმელად. მესამე დღეს დედას აწვენდნენ ფარჩაგადაფარებულ ტახტზე; მისალოცად მიდიოდნენ ჭერ ქალები, შერე-კაცები. ვახშამი სხვა სახლში იმართებოდა. იყო მუსიკა და ცეკვა. შემდეგ ხელიხელგადახვეული ქალები და კაცები "ფერხულის" ცეკვით შედიოდნენ ახალ-შობილის სახლში. ქმრები ცოლების პირდაპირ სხდებოდნენ. აქ კვლავ იწყებოდა სიმღერა და ცეკვა "სამიას" ანუ "სამიას" სახელწოდებით. "სამი გუამი" (სქესს არ ასახელებს) ცეკვავს "სამიას". თხუთმეტი დღის განმავლობაში იყო ქეიფი და მხიარულება ახალ-შობილის სახლში"<sup>42</sup>.

ზუსტად ასევე აღწერს "ქეობის" ზეიმს თეიმურაზ II: "გარეთ გამოვლენ, ფერხისას შევლენ სად ქალი წევსა-და იტყვიან გაღმა-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიებენ მზესა-და არ დააკლებენ ქეობას, რიგი რაც არის წესადა. რა გაათაონ ფერხისა, გამართვენ ერთსა ჰამასო, დასხდნენ ქალების პირდაპირ, არვინ დაიშლის ამასო შემოიყვანენ მესტვირეს, უკრვენ, ჩააბმენ სამასო და მისთანა ლხინი უხარის ყმაწვილის დედას, მამასო. დიდნი კაცნი შიგან სხედან-მასპინძლები და სტუმრები სხვანი გარეთ ღამეს ათევენ ფერხისითა მსახურები, მხლებელნი და ახალგაზრდა, ვინც კარგია მომღერლები, და ღამით სამით, ფერხისითა ათინებენ თვით მოქმელები".<sup>43</sup>

თეიმურაზ მეორისა და ვახტანგ ბატონიშვილის აღწერილი "ქეობის" რიტუალი მაღალ საზოგადოებას, ფეოდალისა თუ სასახლის კარს ეხება. მაგრამ მათ მხედველობიდან არ გამოჰპარვიათ უბრალო ხალხი. ისინიც ამ საერთო ზეიმის მონაწილენი არიან. თუ სასახლეში მაღალი წრის წარმომადგენლები და მათი ნათესავები ცეკვავდნენ და მხიარულობდნენ, სასახლის კარზე "ქეობის" რიტუალს მსახურნი და მდაბიონიც ასრულებდნენ. ამ ორი წყაროდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ "ქეობაში" დიდებულებიც და უბრალო ხალხიც ერთნაირად მონაწილეობდნენ. თვით "ქეობის" რიტუალი, უეჭველია, ძველისძველია, წარმართულ პერიოდს განეკუთვნება და ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. საერთოდ "ქეობის" რიტუალი ღამით სრულდებოდა. ღამისმთევლები თავსდებოდნენ აივანზე, ბანზე (სახურავზე) ან ავადმყოფის ოთახში. მათი რიცხვი იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ რა შეძლება ჰქონდა ახალშობილის მამას; ზოგჯერ მათი რაოდენობა ასს აღწევდა. ღამისმთევლები იყვნენ ქალებიცა და კაცებიც. ხანდახან თოფს ისროდნენ—ავი სულების დასაფრთხობად: ხელიხელგადახვეულები, ცეკვავდნენ და მღეროდნენ "ქეობის" სიმღერას "მზე შინას":

მზე შინა და მზე გარეთა,

მზე შინ შემოდო.

ვაჟის მამა შინ არ არის,

მზე შინ შემოდო.

შინ არ არის, ქალაქს არის,

მზე შინ შემოდო.

აკვნის სასყიდლად წასულა,

მზე შინ შემოდო.

უყიდნია, წამოსულა,

მზე შინ შემოდო.

შინაც მშვიდობით მოსულა,

მზე შინ შემოდო.

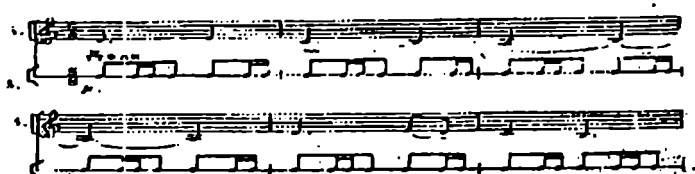
გიხაროდეს, ქალებო,

მზე შინ შემოდო.

გიხაროდეთ ქეობაო,

მზე შინ შემოდო."

ზოგიერთ გურულ და მეგრულ "იავნანაში" მთვარისა და მზის ღვთაებისადმი თაყვანისცემა აისახა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მთვარე—მამაკაცური, მზე კი ქალური საწყისის მატარებელია. ეს ქართულმა ლექსმაც შემოგვინახა: "მზე-დედაა ჩემი, მთვარე-მამაა ჩემი; ეს წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები და და ძმაა ჩემი". ამით დასტურდება, რომ "ძეობა" გაღმერთებული მთვარისა და ბუნების მწარმოებელი ძალების კულტანაა დაკავშირებული. ტოტემიზმიც არაა გამორიცხული: "ძეობაზე" ქალები ზოგჯერ ცხოველთა ნიღბებითაც ირთვებოდნენ. (სურ.34).



### "მზე შინა" დ.არაუიშვილის ჩანაწერი

"მზე შინას" დამთავრების შემდეგ მუსიკოსებს იწვევდნენ და უკვე მუსიკისა და სიმღერის თანხლებით "სამაიას" ცეკვა იწყებოდა. ამას თეიმურაზ მეორეცა და ვახტანგ ბატონიშვილიც ერთნაირად ადასტურებენ. არჩილისა და თეიმურაზ პირველის შემოქმედებაში მსგავს რაიმეს ვერა ვხვდებით. "სამაიას" თანხლებ სიმღერის ტექსტში დაბეჭდილებით არის ნათქვამი, რომ "სამაია" მხოლოდდამხოლოდ სამთა ცეკვაა. "სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა". "სამაიას" სიმღერის ტექსტი ასეთი იყო:

"სამაია სამთაგანა, რა ტურფა რამ ხარო,  
სამაიას თავი მიყვარდა, რა ტურფა რამ ხარო,  
ლისო, ლისო, ქარი ქრისო-ლისიმ დალაღო,  
შევარდენი ფრთასა შლისო-ლისიმ დალაღო".

მცხეთის კათედრალური ტაძრის სამხრეთის კედელზე ფართო ფრესკული კომპოზიციაა გამოსახული. აქედან შამირანაშვილი "სამაიას" მოცეკვავე სამი ქალის ფიგურას გამოკყოფს, მათ მე-17

საუკუნისათვის დამახასიათებელი სამოსი აცვიათ. მეცნიერთა აზრით, ამ ფრესკაზე ადგილობრივი კოლორიტი დაცული<sup>44</sup>. დ.ჯანელიძე კი ფიქრობს, რომ ეს საფერხულო ცეკვაა, რიგთაშორის სოლისტები დგანან, მუსიკოსები კი ორ მწკრივად არიან განლაგებულნი<sup>45</sup>. (სურ.35).

ჩვენ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი ბიბლიის ტექსტში ნახმარ სიტყვა "მნობაზე". მას, როგორც აღვნიშნეთ, ყურადღება მიაქცია ივ.ჯავახიშვილმა. ზემონათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მე-11 საუკუნემდე "მნობა" რიტუალური შინაარსის საფერხულო ცეკვა იყო, რომელიც შემდეგ მუსიკის თანხლებით სრულდებოდა: ეს მე-12 საუკუნის პოეტების შავთელისა და ჩახრუხაძის პოეზიაშიც დასტურდება<sup>46</sup>. "მნობის" ძირი ძნიდან მოდის, (სულხან-საბა ორბელიანი) მრგვალი ფორმის გამო. ამიტომ "მნობა" ქალთა წრიული საფერხულო ცეკვაა-მუსიკისა და სიმღერის თანხლებით. ივ.ჯავახიშვილის, შ.ამირანაშვილისა და დ.ჯანელიძის მოსაზრებებს თუ გავიზიარებთ, თან სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახულ "სამაიას" და საფერხულო ცეკვა "მნობას" ერთმანეთს შევადარებთ, შემდეგ დასკვნას გამოვიტანთ: 1. განსაკუთრებული ფორმისა და შინაარსის მქონე უძველესი ცეკვა "სამაია" ძველთაგანვე წრიულად სრულდებოდა. (არც ერთი ლიტერატურული წყარო "სამაიას" მწკრივად შესრულებაზე არ მიგვანიშნებს.) 2. სვეტიცხოვლის ფრესკაზე, რიგებად დაწყობილი მოცეკვავეებით, "სამაიას" ადრეული მოდიფიკაციაა ასახული; 3. სიმღერისა და მუსიკის თანხლება "მნობისა" და "სამაიასთვისაც" ერთნაირადაა დამახასიათებელი. 4. შესაძლებელია, წარმართობის დროს ჩასახული ცეკვა "სამაია", ბიბლიური "მნობის" წინამორბედი იყოს. შემდგომში ქალთა ცეკვა "სამაია", მართო "მეობას" კი არა, ქორწილებსაც და სხვა დღესასწაულებსაც ამშვენებდა. "სამაიას" რომ მართო ქალთა "ფერხული" ასრულებდა, სამთა პრინციპით, ნახევრადისტორიული და ნახევრადლეგენდარული წყაროებითაც დასტურდება: ხალხი გერგეტის სამების აგებას თამარ მეფეს მიაწერს. (სინამდვილეში ტაძარი უფრო გვიან—გიორგი ბრწყინვალის ხანაშია აგებული). ეს ტაძარი, მტრის შემოსევის დროს, განძეულობისა და ქართველ ქალთა თავშესაფარი ყოფილა. იძულებითი განდგილობისას,

გართობის მიზნით, ქალები "ფერხულს" აბამდნენ სამ წყებად. და ერთარსების პრინციპით უპირისპირდებოდნენ მტერს.

მესხეთში შემორჩენილი იყო ცეკვა "შიმურის" საცეკვაო მასალა, რომლის მიხედვით ქორეოგრაფმა გ.სალუქვაძემ ამავე სახელწოდების ცეკვა დადგა. (სურ.36). ცეკვის შინაარსი ასეთია: მამაკაცები მტერთან საომრად წავიდნენ. დარჩნენ მხოლოდ შაოსანი ქალები; ისინი მტერზე გამარჯვებას შესთხოვენ ღმერთს ("შიმურის" საცეკვაო რიტმი "ზორუმის" შესიტყვისია.) ამ დროს წრეში შემოიჭრება ერთი მეომარი და ქალებს მტერზე გამარჯვებას ამცნობს, ცეკვა გამოცოცხლდება, მოცეკვავეთა განწყობილებაც იცვლება. ცეკვის მეორე ნაწილში მესხური "ცქვიტურის" ელემენტები შედის. ცეკვის ფინალში ირკვევა, რომ მეომარი ქალია; მას მამაკაცებთან ერთად მტრის წინააღმდეგ ვაჟაცურად უბრძოლია და მახარობლადაც თავადვე წამოსულა.



ცეკვა "შიმური", გ.სალუქვაძის ჩანაწერი

იმ აზრს, რომ "სამაიას" მხოლოდ ქალები ცეკვავდნენ, მ.ჩიქოვანიც იზიარებს<sup>47</sup>, მაგრამ, როგორც ირკვევა, "სამაიას" მართო ქალები არ ასრულებდნენ. სოფრომ მგალობლიშვილს ქართლში უნახავს, რომ ქალებთან ერთად პატარა ბიჭუნებიც ცეკვავდნენ.<sup>48</sup>

კომპოზიტორ დარაყიშვილის აზრით, ცეკვა "სამაია" ფშავშიც ყოფილა გავრცელებული.<sup>49</sup> მას, როგორც "ფერხულს", საეკლესიო დღესასწაულზე ასრულებდნენ. 1949 წელს გ.გრიგოლიშვილს ფშავში ჩაუწერია ხალხური ლექსი "სამაია":

წამოე სალაშროდა,  
 ორ ქალთ შუაზე ვიჯოდი,  
 საცა ბუზიკა აჩქამდის  
 უწინ მე გადმოვფრინოდი,  
 ულიდი სამაიასა,  
 ბეჭებში მოვიჩიკოდი".

ლექსიდან ირკვევა, რომ ორ ქალს შუა ვაფი ცეკვავდა. მსგავსი რამ ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის შემკვიდრება და, საერთოდ, პირველყოფილი საზოგადოებისათვის არის დამახასიათებელი.



ცეკვა "ქვიტუაი" გ.სალუქვაძის ჩანაწერი

შ.ასლანიშვილს ფშავში (სოფ. გოგოლაურთაში), ერთ-ერთი ექსპედიციის დროს, ქმოდის საეკლესიო დღესასწაულზე ჩაუწერია ცეკვა "სამაია". სიმღერას, რომლითაც იგი სრულდება, აქვს რიტმული

ზომა 7/4-ზე, რაც უჩვეულოა ხალხური საცეკვაო მუსიკისათვის. "ქმოდის" დღესასწაულზე "სამაიას" ცეკვადნენ წრიულად, ხელები ხან დაშვებულია, ხან ერთმანეთის მხრებზე აწყია. ფეხების მოძრაობა იგივეა, რაც ჩვეულებრივი "ფერხულის" დროს.<sup>50</sup> ქორეოგრაფ ა.თათარაძის მტკიცებით, "სამაიას" ფშავში მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ: უფრო ხშირად სამი, ხუთი და უფრო მეტიც. ცეკვაში "მუხლკეცილის" ილეთი გამოიყენებოდა და წრიულად სრულდებოდა. ხელები განზეა გაშლილი და, "მუხლკეცილის" დროს, ხან მალა იწევს, ხან საწყის მდგომარეობას უბრუნდება. 1951 წელს თბილისში ჩატარებულ რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე ქორეოგრაფმა მ.შუბაშიყელმა უჩვენა ეს ცეკვა ვაჟთა ერთ-ერთი ანსამბლის შესრულებით.

ფშავურ "სამაიაზე" საინტერესო ცნობებს გვაწვდის გ.თურმანაული: თავდაპირველად ამ ცეკვას, როგორც რელიგიური დღესასწაულის აუცილებელ რიტუალს, მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ. თქმულების მიხედვით, წყაროდან შინ სავესე თუნგით მიმავალი ქალი, სიმღერის ხმის გაგონებისთანავე, თუნგს მიწაზე დგამდა და მოცეკვავება უერთდებოდა. შემდეგ "სამაიამ" ფშავში წყვილთა სახე მიიღო ქალ-ვაჟის შესრულებით.

"სამაიამ" დროთა განმავლობაში სარიტუალო ხასიათი, შესრულების ფორმა და "სამეულის" პრინციპი თითქმის მთლიანად დაკარგა და შერეულ წყვილთა (ვაჟთა და ქალთა) ცეკვად გადაიქცა. წმინდა ხალხური შესრულებიდან სცენაზე გადაინაცვლა: "სამაია" ორგანულად ჩაეწნა აბალანჩივაძის ბალეტ "მთების გულში".

პირველი ქართული ბალეტის "მზეკაბუკის" ("მთების გული") ლიბრეტოს ავტორი პოეტი-აკადემიკოსი გიორგი ლეონიძეა. აბალანჩივაძის, პოეტის რეკომენდაციით, ბალეტის პარტიტურაში ცეკვა "სამაია" ჩაურთავს. ამ წიგნის ავტორს ამის შესახებ უსაუბრია პოეტთან: გ.ლეონიძემ სვეტიცხოვლის ფრესკა აღწერა, წაიკითხა ამ ცეკვის თანმხლები სიმღერის ტექსტი და მელოდიაც წაილიღინა: "სამაია სამთავანა, არ იქნება ორთავანა", "სამაია სამთავანა რა ტურფა რამ ხარო": ასე შეიქმნა საცეკვაო მელოდია, რომლის ინტონაციური რიტმულ ქარგას სიმღერის ტექსტი ქმნიდა. გ.ლეონიძის აზრით, სვეტიცხოვლის ფრესკა პლასტიკურად უნდა გაცოცხლებულიყო, რაც

შემდგომში კიდევ განახორციელა ბალეტმეისტერმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. ძნელია, დაეთანხმო დ.ჯანელიძის მტკიცებას, რომ დღევანდელი "სამაია" სვეტიცხოვლის ფრესკას არ შეესაბამება. ამ ფრესკის გაცოცხლებისა და გასცენურების პროცესში მთავარია არა მარტო მისი ზუსტი გადმოცემა, არამედ სცენაზე გადმოტანის ქორეოგრაფიული პრინციპის დაცვა: ცეკვის ქალთა სამი მწკრივით შესრულება. ბალეტ "მთების გულში" "სამაიას" "სამეულის" პრინციპით სამ მწკრივად ქალები ცეკვავენ. ცეკვის შუა ნაწილში წრეში, დაირიო ხელში, სილისტი ქალი იჭრება. ცეკვას ბალადით ხელში ცერებზე ასრულებენ. ფეხების ძირითადი მოძრაობა—"დავლა", უპირატესი მოძრაობა კი "პარტერული" ხასიათისაა. სოლისტი ქალის მოძრაობათა რთულ ნახაზში მთლიანად შენარჩუნებულია. ეროვნული ხასიათი.

თეატრალურად გააზრებული ქალთა ცეკვა "სამაია" მრავალი ქართული ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში დამკვიდრდა. უძველესი რიტუალური ცეკვა თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფიის მშვენიება გახდა. სამწუხაროდ, "სამაიას" ყოველთვის არ ამშვენებს მისი შესატყვისი მუსიკა: გარდა ცნობილი ხალხური სიმღერისა—"ქალთ-როკვა", იგი კიმპოზიტორებმაც დაამუშავეს, მაგალითად: კმელღინეთუხუცესმა, მ.ჩირინაშვილმა და სხვებმა. ქალ-ვაჟთა "სამაიას" კომპოზიტორმა აკერესელიძემ ბალეტ "ნაზიბროლაში" მეტად საინტერესო ინტონაცია მოუძებნა. გულისწყრომას და გაცობას იწვევს, როცა ზოგიერთი ქორეოგრაფი "სამაიას" "შირზაიას" მუსიკაზე ასრულებს. "შირზაია", თავის დროზე, ოპერაში "აბესალომ და ეთერი" დაამუშავა ზაქარია ფალიაშვილმა. კომპოზიტორმა ეს მელოდია კახური სალაშქრო სიმღერის—"იშითითდა კინტრიშითას" ინტერპრეტაციით შექმნა<sup>51</sup>. "შირზაიას" მელოდია სრულებით არ შეეფერება "სამაიას" ხასიათს.

"სამაია" ხალხის მიერაა შექმნილი და ხალხური მელოდიების თანხლებით უნდა სრულდებოდეს.

ფრესკებზე გამოიხატული ქალთა ცეკვები. ქალთა ცეკვის პლასტიკურ ფორმაზე წარმოდგენას გვიქმნის XI-XVII სს. ფრესკები. იროდის მოცეკვავე ასულის პირველი გამოხატულება შეიძლება მიეკუთვნოს XI საუკუნეს. შემდეგ იგი ქრონოლოგიურად სხვადასხვა



დროსაა შესრულებული: არსებობს მოცეკვავე სალომეს გამოსახულება XIII-ის სახარებაში (სურ.37). ფიგურა სამი მეოთხედითაა შებრუნებული, ხელში მოკვეთილი თავი უჭირავს, ფეხები მოღუნულია მუხლებში, მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე წინ არის. უქველია, რომ ნახატზე აღბეჭდილია ცეკვის ერთ-ერთი მომენტი. ჭრუჭის ოთხთავის მინიატურაზე (XII ს.) სალომეს ფიგურა გამოსახულია იმავე რაკურსში, ფეხები იმავე მდგომარეობაშია, მაგრამ ლანგარი მოკვეთილი თავით თავზე უდგას, მარჯვენა ხელით უჭირავს, მარცხენა კი დაშვებულია თემოს ვასწვრივ (სურ.38).

მკაფიოდ გამოსახული ცეკვის სახე აქვს XIII საუკუნის ფრესკას ბეთანიის ტაძრის ერთ-ერთ კედელზე. (სურ.39). ამ ფრესკაზე მოცეკვავე გამოსახულია სამი მეოთხედით, თავიც პროფილშია, თავზე ლანგარი ადგას იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილი თავით. მარცხენა ფეხი მუხლშია მოხრილი და მარჯვენის წინაა წამოწეული, მარცხენა ხელი აწეულია, იდაყვი მოხრილი მტევანია დაშვებული. ამ ფრესკის ცქერისას აშკარად ვრწმუნდებით, რომ ქალის ხელის ძირითადი მდგომარეობა ცეკვა "ქართულში", წრიული "დავლის" დროს, მოცეკვავე სალომეს ხელების მდგომარეობის ილენტურია.

მოკვის ოთხთავის (XIV ს.) მინიატურაზე იროდის ასული ანფასშია გამოსახული. (სურ.40). მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე წინ არის გადაჯვარედინებული. ხელში მანდილი უჭირავს: ხელები მოხრილია იდაყვის სახსარში, მარჯვენა ხელი აწეულია, მარცხენა ნახევრად ქვემოთ დაშვებული. თავი მარჯვნივაა გადახრილი. ამ მინიატურაზე საცეკვაო მდგომარეობა მკაფიოდ არის აღბეჭდილი, მთლიანად სხეული კი პლასტიკური სინარჩარის ნიმუშია. ამგვარი პოზა, ქალთა უძველესი როკვისათვის არის დამახასიათებელი; მას "გადაჯვარედინება სამდაკვრით" ეწოდება.

ზარზმის ფრესკაზე (XIV ს.) სალომეს ფიგურა ანფასშია გამოსახული. თავი მარჯვნივ შემოუბრუნებია, მთლიანად მოხრილ მარცხენა ხელში თასი უჭირავს, მარჯვენა ხელი დაბლა დაუშვია, ფეხები მუხლებში მოუხრია, მარცხენა ფეხით ნახევარ ტერფზე შემდგარა, მარჯვენა კი თითებით წინ გაუჭიმავს. აქ კიდევ ერთხელ ვხვდებით ფეხების გადაჯვარედინებულ მდგომარეობას; ფრესკა ისეთი ნატიფი და პაეროვანია, თითქმის მზის სხივებისაგან არის მოქარგული. (სურ.41).

XVII საუკუნის მინიატურაზე იოანე ნათლისმცემლის თავის მოკვეთის სცენაა ასახული. სალომე ლანგარს უშვებს მოკვეთილ თავს. მინიატურის ზემო ნახევარში მისი ცეკვაა გამოხატული; აქვე იმ ეპოქის დამახასიათებელი საინტერესო შტრიხი უნდა გამოვყოთ; სალომეს ხელში მანდილის ნაცვლად ხელმანდილი უჭირავს. როგორც ჩანს, ამ დროიდან ხელმანდილი ქალთა ცეკვის აუცილებელი ატრიბუტია. (სურ. 42, 43).

ქართული ქორეოგრაფიის შესასწავლად XI-XVII საუკუნეთა იკონოგრაფიულ მასალას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ბეთანიისა და მოქვის ოთხთავის გამოსახულებანი; ფიგურების ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა ქალთა დღევანდელ საცეკვაო მოძრაობათა იდენტურია.

გოგმანი. ქალთა ცეკვაში, მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, ტანვარჯიშის მოძრაობებიც იჩენდა თავს. როგორც აღვნიშნეთ, სულხან-საბას განმარტებით, "ზუნტრუცი" ქალთა ტანვარჯიშის კომპლექსია. იგი შესასრულებლად ისევე ძნელია, როგორც ვაჟთა "ფუნდრუცი", თუმცა ზოგიერთი ილეთი უფრო გაიოლებულია. ძველ ხალხებში ვაჟებსა და ქალებს ცეკვასა და ტანვარჯიშს თანაბრად ასწავლიდნენ. ასევე ყოფილა საქართველოშიც: ვაჟებისა და გოგონების წრთობას თანაბარი ყურადღება ექცეოდა. არც თუ იშვიათად გოგონები "მუშაითობასაც" ეუფლებოდნენ. ერთ-ერთ მინიატურაზე, სადაც მუსიკოსები და მოცეკვავეებია გამოსახული, მოცეკვავე წელშია გადაზნექილი და თავით მიწას ეხება. სულხან-საბა ორბელიანის "სიბრძნე სიცრუისაში" კაკაბი გოგმანით ცეკვავს, თან "სეფურის" ილეთებს ასრულებს. "სეფური" ვარჯიშია—"მრავალჯერ ქმნითა საქმე გაიადვილოს, რაჲც ენების საქნელად, გინა სწავლად." "გოგმანი" კი სულხან-საბას "სანდომიან ჩქარ ცეკვად" აქვს განმარტებული.<sup>52</sup>

ქართულ-რუსულ-ფრანგულ ლექსიკონშიც "გოგმანი" დარღობინაშვილსაც ანალოგიურად აქვს ახსნილი. "გოგმანი" ფრინველთა მიწაზე მოძრაობის გამომხატველია. ამ სიტყვას ხშირად ხმარობენ იაკობ გოგებაშვილი, ნიკო ლომოური და სხვა ქართველი მწერლები. ერთი სიტყვით, "გოგმანი" ქალთა ცეკვაა, რომელიც მსუბუქი, გრაციოზული ხტომებით სრულდება. შესაძლებელია თუ არა ხტომითი მოძრაობები ქალთა ცეკვაში? ზემოთქმულის მიხედვით,

სრულიად დასაშვებია. ს. იორდანიშვილი "დავითიანის" ლექსიკონში "ფუნდრუკს" ხტომებით შესრულებულ ცეკვად განმარტავს, ხოლო "ზუნტრუკს" ქალთა "ფუნდრუკად" მიიჩნევს. ალბათ ამაში ქალთა იმ ცეკვებს გულისხმობს, რომლებშიც ხტომებია გამოყენებული. ეტყობა, ძველად ქალთა ცეკვაში ფრინველთა გოგმანის მსგავსი მსუბუქი ხტომები გამოიყენებოდა.

ქართულ მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ფრინველთა გამოსახულება ძალიან ხშირია. ზოგიერთ სარტყელზე (მაგ. სამთავროს) ადამიანთა ფიგურები ცხოველის ან ფრინველთა ნიღბებითაა გამოსახული. ე.ი. ტოტემის ატრიბუტებით.<sup>53</sup> ყაზბეგში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე, რომელიც ამჟამად ერმიტაჟში ინახება, გედის თავიანი ფიგურებია ამოტვიფრული.<sup>54</sup> საქართველოს მუზეუმში გამოფენილ, ახალგორის გათხრების დროს ნაპოვნ ბალათას, ორნამენტის სახით, ფრინველთა გამოსახულება ამჟვენებს.<sup>55</sup> სახარების ფურცლის ზედა აშიაზე (სახარება №26, XIII ს.) ერთმანეთის პირდაპირ მდგომი ფრინველებია გამოსახული. ნუმიზმატ დ.კაპანაძის განმარტებით, ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ფრინველთა მოტივი მრავალი ხალხის მატერიალური კულტურის ძეგლებისათვისაა დამახასიათებელი.<sup>57</sup> არქეოლოგიური და ნუმიზმატიკური მასალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ეს მოტივი ჩვენში ჩვ.წ. აღრიცხვის პირველ საუკუნეში დამკვიდრებულა. უეკველია, მას რაღაც რელიგიური დატვირთვაც ჰქონია. იგი სხვადასხვა დანიშნულების საგნის დასამშვენებლად გამოიყენებოდა.

"გოგმანის" ელემენტები მატრიარქატის დროს უნდა ჩასახულიყო. ცეკვის დროს მიბაძვის ობიექტი, ალბათ შინაური თუ გარეული ფრინველი იქნებოდა. გარდა ამისა, გაღმერთებული ფრინველები ქართულ მითოლოგიაშიც გვხვდება. ძველი სვანების რწმენით, ნადირობის უძალდეს ღვთაებას ბერშიშველს თავისი მოციქული ჰყავდა—ფრინველი "გოგბედნიერი". "გოგბედნიერი" მონადირეთა მხსნელი იყო და ისინიც მას სათანადო თაყვანს სცემდნენ.<sup>58</sup>

ზოგიერთი რიტუალის შესრულებისას ფრინველს განსაკუთრებული როლი ჰქონია. უწინ, შავი ჭირით დაავადებულის საწოლს, ცხოველებს ან ფრინველებს შემოატარებდნენ.<sup>59</sup> ლიტერატურულ

წყაროებში წარმართული ადათები ხშირად არის აღწერილი: ქათმის, განსაკუთრებით მამლის, მსხვერპლად შეწირვა ძალზე მიღებული იყო.

"ფრინველის" მოტივი ცეკვაშიც უნდა ასახულიყო და აისახა კიდევ. ფრინველთა წაბაძვით "გოგმანი" ცეკვის ილეთად იქცა. საქორწილო პოეზიაში ფრინველთა ეპითეტმა გარკვეული ადგილი დაიკავა: მტრედი ან ხოხობი პატარძლის სინონიმი იყო, ხოლო შევარდენი ან სხვა ფრინველები—სასიძოს განასახიერებდნენ.<sup>60</sup> "სამაიას" სიმღერაში "შევარდენის ფრთის გაშლა" სასიძოს გულისხმობს. ეს იმის დამადასტურებელიცაა, რომ "სამაია" საქორწილო რიტუალის ნაწილიც ყოფილა. "სამაიას" საცეკვაო ლექსიკაში "გოგმანის" ელემენტებიც შედიოდა თანაც საქორწილო—ცეკვა შევარდენის მსგავსად—ხელგაშლილ მდგომარეობას გულისხმობდა. ეს არქაული პოზაა და, როგორც ვიცით, მას "ხელგაშლილი" ან "ხელის გაშლა" ეწოდება.

ეს კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ "გოგმანის" შესრულებას ტანვარჯიშის ელემენტებიც ამკობდა. სულხან-საბასთან ხომ კაკაბი "გოგმანს" ცეკვავს და თან ტანვარჯიშის ილეთს—"სეფურსაც" ასრულებს. ჯერ კიდევ დამტკიცებული არ არის, "შუშაითობის" მცოდნე მოცეკვავე ქალები ქართველები იყვნენ თუ სხვა ქვეყნიდან მოსულები. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, ერთი რამ მაინც ცხადია: ქალთა ცეკვის ასეთი ფორმა ძველად ძალზე მიღებული ყოფილა და ქალთა შორის "ზუნტრუცის" ანბანის დაუფლების ქეშმარიტებაზე მეტყველებს. ძალზე სახასიათოა ქალთა "ფერხისას"—"ქალტაციობის" ტექნოლოგია: ერთმანეთის პირისპირ მდგარი ქალთა ჩგუფი ხელისხელჩაკიდებულნი "შრავალთ მობმით როკვას" ასრულებს. ამ დროს ისინი, ანტიფონურად, მოსატაცებელ გოგონაზე—თამარზე მღერიან. ერთი მწკრივი იმღერებს და მეორეს "სკუპით" მიუახლოვდება, შემდეგ ამასვე აცეხებს მეორეც. პირველი ჩგუფი "სკუპით" უკან დაიხევს. სასიმღერო დიალოგის დამოაზრებისთანავე ერთ-ერთი რიგი მეორეს მიუვარდება და გოგონას წაართმევს.<sup>61</sup> ერთმანეთთან "სკუპით" მიახლოებას საფუძვლად უძველესი ჩქარი, გრაციოზული ცეკვის "გოგმანის" პრინციპი უდევს. "ქალტაციობაში" ტანვარჯიშის ელემენტების ჩართვა მესხურ-ჩაგახური თამაშის—,ქალის გაქცევანას" არსებობითაც დასტურდება.

მეგრულ ცეკვებში ქალის პარტიას "სხაპვა"—"გოგმანი" ეწოდება.

ცნობილი ქართველი მწერალი შ.დადიანი XIX-XX საუკუნეების ქართული ყოფის ჩინებული მკოდნე იყო; ავტობიოგრაფიულ რომანში—"გვირგვლიანების ოჯახი", ხშირად ახსენებს სიტყვა "გოგმანს", როგორც ქალის სოლო ცეკვის სინონიმს.<sup>63</sup>

ქალთა ცეკვა "გოგმანი" ადრე დამოუკიდებლად სრულდებოდა, დროთა განმავლობაში, როგორც "ფუნდრუკი", "ბასტი", "ბუქნა", "ცეკვა" ვაჟთა ცეკვის ძირითადი ნაწილი გახდა, ასევე "გოგმანიც" ქალთა ცეკვის აუცილებელ ელემენტად იქცა. ამის მაგალითია "ზევსურ ქალთა ცეკვა" და "ფშაველ ქალთა ცეკვა".

საცეკვაო ჩვეულება "შაბაში". XIX საუკუნეში "შაბაში" ეწოდებოდა პატარძლის დასაჩუქრების ჩვეულებას საქორწილო ცეკვის დროს. მიუხედავად ყოფითობისა, იგი მინც რიტუალური ხასიათისა იყო. "შაბაშის" შესახებ ქართული წყაროების სიმცირის გამო ფრანგული საცეკვაო ფოლკლორის ანალოგიურ მაგალითს მოვიშველიებთ: ფ.დუ მენილეს განმარტებით, "შაბაში", ფრანგულად—"საბაბატ"—<sup>64</sup> ქალთა ფერხული, რომელიც რიტუალის გამოძახილი იყო. მას დრუიდები (გალიის, ბრიტანეთისა და ირლანდიის კელტების ქურუმები) "კეთილი" ღმერთის (შეიძლება, ნაყოფიერების ღვთაების, ლ.გ.) პატივსაცემად ასრულებდნენ. ფერხული ორგიული ხასიათისა იყო და ქრისტიანული ეკლესიის დოგმებს ეწინააღმდეგებოდა. სავსებით ცხადია, რომ "შაბაშის" დროს ქალთა ცეკვის რიტუალური ნიშნები შორეული წარმართობიდან მოდის. ვახუშტი ბაგრატიონი "საქართველოს გეოგრაფიაში" "შაბაშს" უძველეს რიტუალად მიიჩნევს: თავდაპირველად უხვად ასაჩუქრებდნენ სასიძოს, შემდეგ კი ეს ჩვეულება პატარძლის დასაჩუქრებით შეიცვალა.

სიტყვა "შაბა", "შაბაში" "ვეფხისტყაოსანშიც" გვხვდება ქების, ნიშნის მოგების მნიშვნელობით:<sup>65</sup>

„კვლა უბრძანა:“ თუმცა მისგან აწ არ იყავ მოგ ზაენილი,  
თავმან ჩემმან, თავსა მოგკვეთ, არად უნდა ამას ცილი  
წა, უკუღევ! ავი, შმაგი, უმეცარი, შლეგი, წზილი!  
შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე მისგან ქმნილი!“  
„თქვენსა შუა მქნელი საქმისა, შენგან ნახმარი დობისა  
თქვენ შემყრელი მსახური, შენგან ღირს-ქმნილი ხმობისა.“

მისი გამზარდელი, გაზრდილი, მისთვის მიხდლი ცნობისა, გლახ, დაგიგდია, არ პნახავ, შაბაშ მართლისა ბკობისა!“  
 „დარბაზს მიველ, მეფე ბრძანებს: „ამის მეტსა ნუ იქმ აბა!“  
 ცხენსა შემსვა უკარპაკო, წელთა არა არ შემაბა;  
 შეჯდა, ქორანი მოუტივნა, დურაჯები დაინაბა,  
 მშვილდოსანნი გასაგანნა, იტყოდან“ „შაბა, შაბა!“

საპატარძლოს დასაჩუქრების ჩვეულება საქართველოში მე-20 საუკუნეშიც შემორჩა. პატარძალი ცეკვისათვის ყველამ უნდა დაასაჩუქროს. ერთ-ერთი მაყარი ფულს ქულში აგროვებს და პატარძალს გადასცემს. ამას „შაბაში“ ეწოდება. „შაბაშის“ შემდეგ ცეკვა-თამაშო გრძელდება, მაგრამ პატარძალი უკვე აღარ ცეკვავს.<sup>66</sup> ეს ჩვეულება მთელ ქართლში იყო გავრცელებული. პატარძლის დასაჩუქრება რაჭაშიც იცოდნენ: „ვახშობის შემდეგ, გარმონის თანხლებით, ცეკვა-თამაში იწყებოდა. პირველად პატარძალი ცეკვავდა, შემდეგ მოწვეული-სტუმრები; ფულს თეფშზე ყრიდნენ. ვინც არ ცეკვავდა, ფული იმასაც უნდა გადაეხადა; ამას „შაბაში“ ეწოდებოდა; „არც ერთი გლეხური ქორწილი „უშაბაშოდ“ არ ჩაივლიდა. აკრეფილ ფულს პატარძალს აძლევდნენ.“<sup>67</sup>

„შაბაშის“ ჩვეულება მესხებსაც პქონდათ: პატარძალი სიძეს წინდებსა და ხელმანდილს აჩუქებდა, თავად კი იღებდა საჩუქრებს პირველი ლეკურისათვის- „შაბაში“.<sup>68</sup>



„სარ აკო-საპატარძლო“. კ.მედვინეთუხუცესის ჩანაწერი

„შაბაში“ მთიულეთში თან ახლდა საქორწილო პროცესს: განთიადზე, საქორწილო სუფრის შემდეგ, მექორწილენი და მაყრიონი ბანზე აღიოდნენ, გარმონის თანხლებით ( უფრო ადრე ფანდურის) ცეკვა-თამაში ჩაღლებოდა. საცეკვაოდ პირველი მეჭვარე გამოდიოდა, შემახილთ: „შაბაშ, მეგობრებო!“ . პატარძლისათვის მისართმევ მანდილს მიწაზე აფენდა, ზედ ფულს დააგდებდა და პატარძალს საცეკვაოდ იწვევდა; შემდეგ მაყრიონის ცეკვის ჩერი ღებოდა. მეჭვარე შეუჩერებლივ ცეკვავდა. სანახაობის მაყურებელი მისი გამძლეობით აღტაცებაში მოდიოდა. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მეჭვარე „ესტაფეტას“ სხვას გადასცემდა, „შაბაში“ მაინც გრძელდებოდა; ვინც პატარძალთან ცეკვავდა, ფულსაც უხვად გაიღებდა, შეგროვებული თანხა ქალის მზითევს ემატებოდა.<sup>69</sup> მთიულური „შაბაში“ ბუნების მწარმოებელი ძალების კულტსაც აღნიშნავდა. გამძლეობას, შეჭიბრს, მანდილის გარშემო ცეკვას, რომელიც შემდეგ საპატარძლოს თავსაბურავი ხდებოდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. „შაბაში“ XIX საუკუნის 40-იან წლებში თბილისშიც ყოფილა მიღებული. ქორწილის დროს საუკეთესო მოცეკვავეებს ვერცხლის ფულით ასაჩუქრებდნენ.<sup>70</sup> დროთა განმავლობაში „შაბაშმა“ პირვანდელი სახე დაკარგა, მაგრამ საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში პატარძალს მაინც აცეკვებენ „საპატარძლოს“ და საჩუქრებსაც უძღვნიან.

გიორგი ერისთავს თბილისის საუკეთესო მოცეკვავისათვის დარია ბეგთაბეგი შვილისათვის „შაბაშად“ ლექსი მიუძღვნია:

„ერთი შეხედვით, ვით ყარყატი ყლმოდერებით,  
მიცურავს ეგრე მშენიერად და ნარნარებით,  
უყურებთ ფეხთა ივალთ ვერ ჰსწრებით, როგორა ხმარობს  
ჰაერსა ზვირთთა თავის ფრთებით ვითა განაპობს?  
ხედავთ მაგ ტანსა, გულწამტანსა, ნორჩსა, მრჩეველსა:  
შეხედეთ თმათა, ხშირთა შავთა,—შვენობენ წელსა,  
მკლავს მე ხელების, ზესთა ფრთების უცსოთ ხმარება,  
აგრე მოფრინავს, თითქოს მიწას არ ეკარება“.

აღმოსავლური გავლენის ნიშნები ქალთა ქართულ ცეკვებში. XIX საუკუნეში და შემდეგაც არსებობდა აზრი, რომ საქართველოში ქალთა ცეკვების ხასიათზე თითქოს ერთგვარი გავლენა მოახდინეს აღმოსავლეთის ქვეყნებმა. ქართულ ნიადაგზე

გადმოტანილმა აღმოსავლური ხასიათის მოძრაობებმა, რამდენადმე გაამდიდრეს ქართული ცეკვები თავისი ფერებით, ასიმილაცია განიცადეს და ქართული ეროვნული კოლორიტი მიიღეს. ქვემოთ ვნახოთ რამდენად შეესაბამება ეს აზრი სინამდვილეს.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ „სახიობაში“ მოცეკვავე ქალებიც მონაწილეობდნენ. დ.ჯანელიძის აზრით, როსტომ მეფის დროს (მე-17 საუკუნე), სასახლის დასის წევრები ირანელთა ტყვეობიდან დახსნილი ქართველი ქალები იყვნენ.<sup>71</sup>

„მარაქა“, სულხან-საბას მიხედვით, ნადიმებში მონაწილე ქალებია— „ქალია ჩარი ლხინში“.<sup>72</sup> ასეთ ქალებს მეფე-პოეტი არჩილიც ამავე სახელით მოიხსენიებს:<sup>73</sup>

„გარიგება მარაქისა, მის-მის ალაგს კაცის დასმა,  
სუფრის ბარაქიანობა, საამოვნო ჭამა და სმა;  
ბევრგან უნდა ხილის დაჭრა, ბეჭის გათლა, დანის მოსმა,  
უფრო არის, ვერ მოთვალოს სამოცხუთმან, ვერც სამასმა“.

„მარაქის“ წევრები არ შეიძლება, ირანელები ყოფილიყვნენ, ისინი უმეტესად, ქართველი ქალები იყვნენ. თეიმურაზ მეორეც სიტყვა „მარაქას“ ხმარობს „ძეობის“ აღწერისას; მასში ქალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ, „ძეობაში“, ბუნებრივია, მელოგინე ქალის ნათესავები და ახლობლები მონაწილეობდნენ, რაც გამორიცხავს მათს უცხოელობას და მოწვეულობას, სასახლის კარზე, რა თქმა უნდა, „ქალთ-ჯარს“ მალალი წრის ქართველი ქალები შეადგენდნენ. იოანე ბატონიშვილი ადასტურებს ქორწილებსა და „ძეობებში“ ქალების მონაწილეობას. პლატონ იოსელიანი ერეკლე მეორის კარზე მოღვაწე ქართველ წარჩინებულთა ქალიშვილებსა და, მეუღლეებს ასახელებს და მათ „საოცრად მროკველთ“ უწოდებს. ესენია: სოფიო ციციშვილი, ქეთევან თუმანიშვილი, ნინო მაყაშვილი, თინათინ ამილახვარი, თამარ ამილახვარი, ელენე აბაშიძე, ბარბარე ყაფლანიშვილი...

აღმოსავლეთის ქვეყნებში ქალები მხოლოდ პარამხანებში ცეკვავენ. „პროფესიული მოცეკვავეები შაჰის კარზე, წარჩინებულთა სასახლეებში გამოდიოდნენ; მათი ცეკვა ეროტიკულ ელემენტებს შეიცავდა და „პარამხანულს“ უწოდებდნენ.“<sup>75</sup>



ლია მოედნებზე სხვადასხვა დღესასწაულზე ქალთა ცეკვებს ქალები-  
კი არ ასრულებდნენ, არამედ ქალურად გადაცმული ბიჭები-„რაკასები“  
ანუ „მუტრიბები“. <sup>76</sup>

მე-19 საუკუნის წყაროები მოხეტიალე მოცეკვავეების შესახებაც  
მოგვითხრობენ. ისინი დღესასწაულებში მონაწილეობდნენ. ცეკვაუ-  
დნენ, მღეროდნენ და სხვადასხვა საკრავზე უკრავდნენ. თვითმხილველთა  
აღწერით, ბაიადერები (მოხეტიალე მოცეკვავე ქალები) ვნებიანად  
ცეკვავდნენ, უზნეო, გამომწვევი მიმიკებითა და მოძრაობებით. <sup>77</sup> ფრან-  
მოგზაურს ჟან შანდენს ირანში უნახავს ქუჩის მოცეკვავე ქალები.  
ირანში მე-17 საუკუნისათვის. პროფესიულ მოცეკვავეთა რიცხვი  
თოთხმეტი ათასს აღწევდა. <sup>78</sup>

ერეკლე მეორის შვილიშვილი, თავისი დროის უგანათლებულესი  
პიროვნება, თეიმურაზ ბატონიშვილი აღნიშნავს: საქართველოში  
ცეკვისას მაჯებზე პატარა თევშებს „ჩახანებს“—იკეთებდნენ (როგორც  
ჩანს, ეს თევშება მეტალისა უნდა ყოფილიყო. ლ.გ.). მათი ერთმანეთზე  
დარტყმისას ჟღარუნა ხმები გამოიცემოდა. <sup>79</sup> დ.ჩუბინაშვილის  
ქართულ-რუსულ ლექსიკონში „ჩახანა“ ქართულად ჟღარუნაა,  
რუსულად—კასტიანიაცა. რა თქმა უნდა, ამ წყაროებში მითითებული  
არ არის, „ჩახანა“ ქალთა თუ ვაჟთა ცეკვებში იხმარებოდა. როგორც  
ჩანს, იგი რიტმს განსაზღვრავდა და, მაინც ვფიქრობთ, მოცეკვავე ქალის  
მუდმივი ატრიბუტი იყო. „ვეფხისტყაოსანში“ „ჩახანა“ არაერთხელაა  
ნახსენები, რაც მის უძველესი წარმოშობის დამადასტურებელია.  
(გურულ დიალექტში „ჩახანა“ პატარა თუჩის ქვაბს ნიშნავს). ახლა  
„ჩახანას“ აღმოკვეთილ გავლენაზე ლაპარაკი ძალზე ძნელია, რადგან  
ქალთა ცეკვაში მას ჩვენამდე არ მოუღწევია. საქართველო-ირანის  
კულტურული ურთიერთობა ნაწილობრივ აისახა „შაჰ-ნამესა“ და  
„ღეილ-მაჯნუნიანის“ ქართულ თარგმანებში. სახვით ხელოვნებაში  
ქართველები მუდამ ინარჩუნებდნენ ეროვნულ თვითმყოფადობას.  
ცნობილია, რომ XVI საუკუნეში ირანში მოღვაწეობდა ქართველი  
მხატვარი სიაუში; მან განსაკუთრებული მიმართულება შექმნა ირანის  
მინიატურულ ფერწერაში. ჰყავდა მოწაფეები, რომლებიც დამსა-  
ხურებელი სახელით სარგებლობდნენ ირანსა და თურქეთში. <sup>80</sup>

ქართველი ხალხი მუდამ მტკიცედ იცავდა დამოუკიდებლობასა და  
თავისუფლებას, თვალისჩინივით უფრთხილდებოდა თავის მრავალ-

საუკუნოვან კულტურასა და ხელოვნებას. თუ შუა საუკუნეებში წარჩინებულთა შორის იყო ტენდენცია, ხელი შეეწყოთ ირანული კულტურისა და ხელოვნების დანერგვისათვის, ამ მცირერიცხოვან ანტიეროვნულ მიმართულებას უპირისპირდებოდა ეპოქის მოწინავე ადამიანები და თვით ქართველი ხალხი. აღორძინების ხანის ეროვნულმა მოღვაწეებმა ირჩილმა, სულხან-საბამ, ვახუშტიმ, თეიმურაზ მეორემ, ებრაოდნენ რა ქართულ სულიერ ღირებულებებზე ირანული კულტურის შემოტევას, შექმნეს მრავალი ლიტერატურული ძეგლი, აღგვიწერეს თავისი დროის ყოველგვარი წეს-ჩვეულება, ტრადიცია, რიტუალი, ასპარეზობა, ცხენოსნობა, ცეკვა და სხვა გართობანი, შემოგვინახეს ყველა წვრილმანი, განსაკუთრებით ტერმინოლოგია. სულხან-საბამ ოცდახუთათასზე მეტი ქართული სიტყვა გადაარჩინა, სულხანის „სიტყვის კონის“ გარეშე დღეს წარმოდგენილია ქართული ენის სამყაროში გზის გაგნება. მაგალითისათვის ეს ნაშრომიც კმარა. აღორძინების ხანის მოღვაწეებმა ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანეს საქართველოს ისტორიასა და კულტურაში.

ქალთა ქართულ ცეკვაზე აღმოსავლური (ირანული) გავლენა დროებითი მოვლენა იყო. ქართული ცეკვის ორიენტალური მანერით შესრულება ყოველთვის იგმობოდა საქართველოში. გასული საუკუნის 50-იან წლებში ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და კრიტიკოსი, მ.თუმანიშვილი მიმოიხილავს პირველ ქართულ კომედიას, გ.ერისთავის „გაყრას“. კმაყოფილებით აღნიშნავს ამ სპექტაკლის მოქარბებულ ქართულ იუმორს, ეროვნულ ჩაცმულობას, მუსიკასა და ცეკვას; მაგრამ უკმაყოფილოა სპექტაკლის ერთ-ერთი მონაწილის, ქალბატონ უზნაძის ხელოვნებით: ქართული ცეკვა ბაიაღერების გადაჭარბებული ტემპერამენტით შეუსრულებია.<sup>81</sup> ამით მ. თუმანიშვილი ეხმაურება და იცავს დიდი წინაპრის ანდერძს: არჩილი მოითხოვდა, „ცეკვა“ და „სამაია“ დაეწყბას არ უნდა მიეცესო (ასევე თამაში „ზაფი“), მათი ეროვნული კოლორიტი და თვითმყოფადობა ყველგან და ყოველთვის დაცული უნდა ყოფილიყო. ა.ჯამბაკურ-ორბელიანი ალტაცებაში მოუყვანია ერთიერთ ქორწილში ნანახ ქალ-ვაჟთა ცეკვას „სამაიას“: „ვაჟებისა და ქალების ერთი წყება, ხელიხელგადაჭდეულნი ნელი ცეკვით უახლოვდებოდა მეორე წყებას, რომელიც უძრავად იდგა ადგილზე; შემდეგ ასეთივე ნელი ცეკვიც უკან ბრუნდებოდა. ამასთან

უკან დაბრუნებისას მოცეკვავეთა წყებას უნდა დაემთავრებინან სიმღერა. შემდეგ ამასვე აკეთებდა მეორე წყება და გრძელდებოდა მანამდე, სანამ სიმღერის ტემპი იმდენად ჩქარი არ გახდებოდა, რომ „სამაია“ იცვლებოდა სწრაფი ცეკვით „სალალო“, რომლის დროსაც ერთმანეთს ბაღდადებს ესროდნენ”.<sup>82</sup> ა.ჯამბაკურ-ორბელიანის აზრით, ეს სილამაზე დაიწყოებას არასოდეს არ უნდა მიეცეს.

იმ პერიოდის აღმოსავლური ქორეოგრაფია, „მეტრიზთა“ და „ბაიადერთა“ ცეკვები, გამოიხატებოდა თქმობის თამაშითა და ეროტიკული პოზებით. ქართული ცეკვისათვის კი ყველაფერი ეს მიუღებელია: ქალთა ქართული ცეკვებიდან გამოსკვივის თავშეკავება და კეთილშობილება. აგებულია ფრესკულ პრინციპზე, ნარნარა, სრიალა მოძრაობებზე თითქმის სტატიურად უძრავი ტანით. მკლავები ასრულებენ წრიულ მოძრაობას, რომელშიც მონაწილეობს მკლავის წინა მხარი მტეჟიანად. („მოძრაობათა სიმფონია“ ი. მოსკინი). ასეთია ქალთა ქართული ცეკვის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნები და მას არასოდეს არ უნდა შეეხოს უცხო და უჩვეულო.

ქალთა ცეკვა XIX საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში. ქალთა ქართულ ცეკვებზე XIX საუკუნეში მრავალი ცნობა და ლიტერატურული წყარო არსებობს. მოვიყვნთ რამდენიმე მაგალითს: ფრანგი მოგზაური გამბა ხაზგასმით აღნიშნავს ქალთა ქართული ცეკვის ნელ ტემპს. ამ ცეკვას ასრულებს ერთი ან ორი ქალიშვილი დაირისა და ტაშის თანხლებით, მოცეკვავე ცეკვისას ფეხს არ აცილებს იატაკს და ცეკვას აგებს მხოლოდ თავის ხელებისა და ნაწილობრივ ტანის მოძრაობაზე. „...ქალთა ცეკვას ბევრი მომხიბლაობა აქვს. გრილ სალამოს, ბანზე დაფენილ ხალიჩებსა თუ ფარდაგებზე, ქართველი ქალები სხდებიან და უკრავენ დაირასა და ტაშს. ერთი ახალგაზრდა ვარდისფერმანდილიანი ქალი, შესანიშნავ კაბაში გამოწყობილი, ლამაზი ცოცხალი პანტომიმით გამოხატავს თავის სულის მოძრაობას. უქმე დღეს მშვენიერ მოცეკვავეებს ნახავთ ბევრი სახლის ბანზე. აღმოსავლური მთვარის შუქზე მათი მოქნილი მოძრაობა, სიმსუბუქე და გამომსახველობა მშვენიერი და ხატოვანია.“<sup>83</sup> „... ქალები წრეს კრავენ, ხელებს ერთმანეთს მხრებზე აწყობენ და ქანაობით ყველანი ერთად მღერიან. ამ დროს ერთი მათგანი შედის წრეში და დაირასა და ტაშის ხმაზე, ლეკურს ცეკვავს“.<sup>84</sup> როგორც ჩანს, ქალთა ამ ცეკვაში.

“ფერხულის” (სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით—“ღონდგალის”) ელემენტებია შენარჩუნებული.

.....სასიამოვნო იყო ახალგაზრდა ქართველი მზეთუნახავის ცქერა, რომელიც ნარნარად დაჰქროდა ოთახის გარშემო, კეკლუცად ხელს იფარებდა სახეზე, ერთი წამით შეჩერდებოდა და შემდეგ კვლავ გედევით მისრიალებდა, ამაყად და ამავე დროს მორცხვად“.<sup>85</sup>

.....ქალები ყოველთვის ცეკვავენ საზეიმოდ, ნელა, არასოდეს არ ხტიან, აკეთებენ მხოლოდ გრაციოზულ მოძრაობას“.<sup>86</sup>

ქართველი ქალი, მისი ცეკვის სილამაზე და მშვენიერება მრავალი უცხოელი პოეტისა თუ მწერლის შთაგონების წყარო გამხდარა. ეს აისახა პოეზიაში, აღიბეჭდა მხატვართა ტილოებზე. შესანიშნავი სტრიქონები უძღვნეს მოცეკვავე ქართველ ქალებს პუშკინმა, ლერმონტოვმა, პოლონსკიმ. (პოლონსკიმ. მაიკო ორბელიანის ცეკვას უძღვნა ლექსი). მ. ლერმონტოვმა და გ. გაგარინმა ბანზე მოცეკვავე ქართველი ქალების სახეები უკვდავყვეს (სურათი 44).

XIX საუკუნის „მოცეკვავეთა საფიზხნოს“ ძალზე კოლორიტულად აგვიწერს დ. ბაქრაძე: „ქართველ ქალთა დიდი ჭგუფები შეკრებილან ეკლესიის მახლობლად და ორი მკვიდრო წრე შეუქმნიათ. მათ გარშემო თავს იყრიან კაცები. იწყება ცეკვა. დაირა ხელიდან ხელში გადადის. დაირა, რომელიც გადაჭიმულია თევზის ბუშტით და გაკეთებული აქვს ჩხარუნები, მუდმივი თანამგზავრი იყო ქალთა ცეკვებისა. დაირას უკრავენ თითქმის მარტო ახალგაზრდა ქართველი ქალები, სწრაფად ურტყამენ ხელს, ატრიალებენ, ჰაერში ისვრიან... ახალგაზრდა ქალები რიგრიგობით შედიან წრეში, (ხნიერი და გათხოვილი ქალები არასოდეს არ ცეკვავენ) და გედებივით დაცურავენ, უკან გადაწეული თავით და დახრილი თვალებით დაჰქრიან ისინი, ხელებს ხან მიღლა წევენ, ხან დაბლა უშვებენ. იმის მიხედვით, თუ როგორ უკრავს დაირა, ხან ნელა, ხან სწრაფად ტრიალებენ. ცეკვის დამთავრებისას ისინი თავს უკრავენ ჯერ ყოველ მხარეს, მერე ერთ-ერთ თავის ამხანაგს და ამრიგად იწვევენ საცეკვაოდ, თვითონ კი სწრაფად იმალებიან.“<sup>87</sup>

ამ ნაწილებში ცეკვისათვის დამახასიათებელი გედისებრ სრიალზე, რთულ მოძრაობებზე, საცეკვაო რიტმის შეცვლაზე, წრეში ტრიალსა და ხელების პლასტიკის ვირტუოზულ ფლობაზე— „ხელსართავზეა“ ლაპარაკი.

ა. ზისერმანი განსაკუთრებული მოძრაობებით გაჭერებულ ფშა-  
 ველ ქალთა ცეკვაზეც მოგვითხრობს: „ისინი აკეთებენ წრეს, ერთი  
 მათგანი წრეში შედის და სიმღერას იწყებს, შემდეგ მთელი გუნდი  
 იმეორებს მის სიტყვებს და ყოველი ლექსის დამთავრების შემდეგ ტაქტს  
 უჩქარებენ, ტაშს უკრავენ, ხოლო წრეში მდგარი სხვადასხვა  
 მოძრაობას აკეიებს, ხან ერთ მხარეს გავა, ხან— მეორეზე ან ადგილზე  
 ბრუნავს განზე გაშლილი ხელებით“.<sup>88</sup> გასული საუკუნის  
 ლიტერატურაში აღწერილი ამ ცეკვის თავისებურებანი  
 შემორჩენილია ჩვენს დრომდე. ფშაური, მოხეური, ხეცურული ქალთა  
 ცეკვები, ზოგიერთი შტრიხის განსხვავებით, სრულდება ერთნაირად.



„ღაღღურ-მთიულური“ ა. ანდრიაშვილის ოპერიდან „კაკო-უაჩაღი“

ამიტომ ისინი შეიძლება გამოვყოთ ერთი საერთო სახელწოდებით—  
 „ქალთა მთიულური ცეკვა“ ან უბრალოდ „მთიულური“. ამ  
 ცეკვისათვის დამახასიათებელია ფეხის შენაცვლებითი სრიალა  
 მოძრაობა მხოლოდ წინ, ტერფის სამი მეოთხედით, ოდნავ შესამჩნევი  
 აქცენტით მარჯვენა ფეხზე. ბუქნი არ სრულდება. ეს მოძრაობა კოკლი  
 ნაბიჯის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ქალთა მთიულურ ცეკვაში კეთდება  
 აგრეთვე „ჩაკვრის“ ციკლის მოძრაობა ადგილზე—ნაზად და

პლასტიკურად ხელები გაშლილია განზე, მოხრილია იდაყვი—დაშვებული მტევნებით. სამწუხაროდ, დღეს წინ სვლა—„ირიბი რთულა“ თითქმის აღარ გვხვდება. ასეთ დროს წინსვლა კეთდება ტეხილი ხაზებით—ზიგზაგებით. ყოველი ტაქტის წინ ზეტანი ნარნარად ირხევა და გადადგმული ნაბიჯისაკენ ოდნავ იხრება. ეს ძალიან პლასტიკური და გრაციოზული ილეთია, რომელიც შესანიშნავად გამოიყენა დ.ჯავრიშვილმა ზ.ფალიაშვილის ოპერაში ქალ-ვაჟთა ხევსურული ცეკვის დადგმისას. იგივე ილეთი გამოიყენა მან დავლურ-მთიულურში აანდრიაშვილის ოპერაში „კაკო-ყაჩაღი“ და რუბინშტიინის ოპერაში „დემონი“.

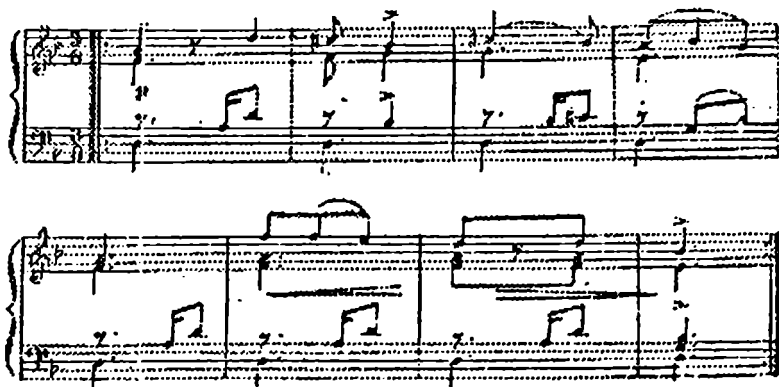
მთის ზოგიერთ რაიონში ქალთა პარტია ვაჟისაგან დიდად არ განსხვავდება. მართალია, მათში რთული ხტომითი კომბინაციები არ არის, მაგრამ ცერებზე ცეკვა არც თუ იშვიათია. „ჩაკვრაც“ გამოიყენება, ოლონდ მსუბუქი შეხტომით; მოკლე მანძილზე მსუბუქი ხტომითი მოძრაობა და ჩქარი ბრუნის საერთოდ ქალთა ცეკვისათვის დამახასიათებელია. ხელები სხეულს არ ეხება; ხელების ამგვარი მდგომარეობა მთიულურის საერთო ნიშანია და მას „მეკრდახურული“ მდგომარეობა ეწოდება.

ქალთა თანამედროვე ქართული ცეკვები. ქალთა თანამედროვე ქართული ცეკვები ნარნარ, გოგმან წინსვლით მოძრაობებზეა აგებული. ცეკვებში წინ, უკან და განზე მოძრაობებიც გამოიყენება. ასეთი სვლები სამნაბიჯიან მოძრაობათა ნაერთია. ქალთა ცეკვებში ბრუნვითი მოძრაობებიც გვხვდება: ადგილზე ნელ-ნელა, სამნაბიჯიანი პრინციპით. მისი შესრულება ჩქარაც შეიძლება, მარჯვენა ან მარცხენა ფეხით. ნაბიჯი განზე იდგმება და ბრუნის კეთდება. ასეთ დროს მარცხენა (ან მარჯვენა) ფეხი პირველ პოზიციაში დგას. (ორივე ტერფი გვერდიგვერდ, ერთმანეთის პარალელურად). ქალთა ცეკვისათვის ფრესკული მდგომარეობა უფრო მისაღებია; ხელების პლასტიკური მოძრაობა—„ხელსართავით“— იდაყვის სახსარში ხელის წრიული ბრუნვა. ქალთა ცეკვაში არც თუ იშვიათად, ზევით აწეული ხელებიც გვხვდება, ზოგჯერ ირმის რქების იმიტაციით, თითებგაშლილ ხელებს კეფის უკანაც აღმართავენ, ამიტომაც მას „ირმულას“ უწოდებენ.

ქალთა ცეკვის მუსიკალურ ნიმუშებად შეიძლება დავასახელოთ ცეკვები ზ.ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“,

„ლატავრა“; დ. არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“; მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერში“; შ. მ. შველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“; ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკში“; ა. ბალანჩივაძის ბალეტ „მთების გულში“; დ. თორაძის „გორდაში“; გ. კილაძის „სინათლეში“.

ქართულ ქალთა ცეკვის ემოციურობას, გრაციასა და პლასტიკურობას მიესადაგება სულხან-საბას ტერმინი „ყუანწვა“—როგორც „ქალთა როკვაში უსულიანად მიმოგრება“ ან „ქალის უსულიანი მიმოგრება როკვაში.“<sup>29</sup> ეს სიტყვა მხოლოდდამხოლოდ ქალთა ცეკვას შეესაბამება, მართლაც ქალთა ცეკვის ჰაეროვნება და გამომსახველობა, ხელების ვირტუოზული, მთრთოლვარე მდგომარეობა არაჩვეულებრივ სანახაობას ქმნის. „ყუანწვის“ მხატვრულ შინაარსს საუყუნეების მიღმა გადავყავართ და ბერძნულ ქეირონომიას ვუახლოვდებით. უეჭველია, ამ საიდუმლოებას ქართული ქალებიც კარგად იცნობდნენ და ნაყოფიერების ღვთაების საყურთხევლის წინაშე წმინდა რიტუალსაც ასრულებდნენ.



"პირსიათა" ი. ფალაიშვილის ოპერიდან "ახესლომ და ეთერი"

ქალთა ქართულ ცეკვაზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით შესანიშნავი რუსი მსახიობის ი. მოსკოვის სიტყვებს, რომელიც მან 1937 წელს, მოსკოვში, ქართული ხელოვნების დეკადაზე წარმოთქვა: „თქვენი ქალების ცეკვა სინარნარითა და სიმსუბუქით შეიძლება

შევადართ მხოლოდ ფრინველის გაფრენას, არ გრძნობ, რომ ისინი ეხებიან იატაკს თითქოს მათ უჩინარი ფეხები აქვთ. ხოლო ხელები? ეს არის მოძრაობათა სიმჟონია."



ქალ-ვაჟთა წყვილად და ჯგუფად ცეკვა

წყვილთა ცეკვას ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მისი ფესვები ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ საკულტო რიტუალებში უნდა ვეძიოთ. (მაგალითად, „მელია-თელეპია“) წყვილთა ცეკვის წარმოშობა ორგანულ კავშირშია თავისებურ სინთეზურ წარმოდგენასთან—„სახიობასთან“. ქალ-ვაჟის ცეკვის ელემენტები XVII-XVIII საუკუნეებში დიდებულთა კარზე ქალ-ვაჟთა ჯგუფად ცეკვის—„სამაიას“ გავლენით უნდა ჩასახულიყო. XIX ს-ის შუა წლების ქალ-ვაჟთა „სამაია“, ერთ-ერთ ქორწილში შესრულებული, დიდებულად აღწერა ა.ჯამბაკური-ორბელიანმა, რ.ომელიც ჩვენ უკვე ზემოთ ვახსენეთ.

მასობრივი ცეკვის ფორმა, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასასრულსა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, ფართოდ იყო გავრცელებული. სასახლიდან ამ ცეკვამ ხალხში გადაინაცვლა. იმპროვიზებული ლექსისა და სიმღერის თანხლებით ორმწკრივიანი ჯგუფური ცეკვები სრულდებოდა ლაზეთში, სამეგრელოში, ფშავში და საქართველოს სხვა კუთხეებში. დღეს ეს ცეკვები, „დავლურისა“ და „სვანურისა“ სახით, მრავალი ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარს ამშვენებს.

ისტორიული მასალებიდან ირკვევა, რომ საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა თეატრი „სახიობა“, თავისებური დრამატული ლიტერატურით. ამის შესახებ წერდნენ ჩვენი მემკვიდრეები: ლეონტი მროველი და ჯუანშერი. სულხან-საბა ორბელიანი „სახიობას“ ასე ხსნის: „ესე არს მუსიკა მწყობრი ძალითა და საკრავთან და ქმონება ტკბილი, გალობა თუ სიმღერა“. აქ სიმღერისა ჯა მუსიკის სინთეზზეა ლაპარაკი. „ქართლის ცხოვრების“ მარიამ დედოფლისეულ ნუსხაში „სახიობას“ დიდი ყურადღება ეთმობა. ხობტაშესხმულია გუნდი მიმღერლებისა—„მგოსანი“, „მუშაითობა“, „სახიობა“. ასევე „ქართლის ცხოვრებისა“ და სხვა წყაროების მიხედვით, „სახიობა“ ნაზავია მუსიკის, ცეკვის, სიმღერისა და „მუშაითობისა“. როგორც აღვნიშნეთ, „სახიობას“ ვახუშტი კერპთაყვანისმცემლობის ხანას

შიაკუთვნებს. არმაზის დღესასწაულზე, მსხვერპლშეწირვის შემდეგ, ეწყობოდა თამაში ცეკვით— „როკვა“ და „სახიობა“. ქრისტიანობის დროს „სახიობა“ ახალ წელს ან აღდგომას იმართებოდა. ნამდვილი დღესასწაული პლედელმთავართა წასვლის შემდეგ იწყებოდა, მანამდე კი მხოლოდ სასულიერო ხასიათის სიმღერებს—ჰიმნებს გალობდნენ. როგორც ჩანს, ქართული ეკლესია, სხვა ეკლესიათა მსგავად, ხალხურ დღესასწაულებს არ წყალობდა, მათი წარმართული შინაარსის გამო. მიუხედავად ამისა, ეკლესია უძლური აღმოჩნდა ხალხის ჩვეულების წინააღმდეგ და ასეთი დღესასწაულებიც მტკიცედ დამკვიდრდა. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში აღდგომის დღესასწაულზე სრულდებოდა საფერხულო ცეკვა-სიმღერით „ქრისტე აღსდგა“<sup>3</sup>. მსგავსი პარალელი ევროპის ხალხთა შუასაუკუნეების ცეკვებშიც შეინიშნება: იტალიის ქალაქების მოცდებებზე ხალხი ფერხულს ცეკვავდა და გალობდა შეძახილებით: „გაუმარჯოს იესოს!“<sup>4</sup> დიდად პოპულარული ყოფილა „სახიობა“ დავით აღმაშენებლის კარზე: მიუხედავად ეკლესიის აკრძალვისა, „სახიობით“ განსაკუთრებით გატაცებული იყო სამხედრო წოდება, რამაც დისციპლინაც კი შეარყია ჯარში. დავით მეფე იძულებული გახდა, მიეღო გადამჭრელი ზომები: მან გამოსცა ბრძანება მხედართა შორის „სახიობის“ აკრძალვის შესახებ. 1103 წელს რუისურბნისის საეკლესიო კრების განჩინებით აიკრძალა წარმოდგენების გამართვა. თამარის ისტორიკოსი კი გვამცნობს, რომ დავით სოსლანისა და თამარის ქორწილში „სახიობა“ გაუმართავთ—მომღერლების, „მგონებისა“ და „მუშაითების“ მონაწილეობით. თამარის შემკვიდრე ლაშა-გიორგიც „სახიობის“ დიდი თავჯანისმცემელი ყოფილა. დავით აღმაშენებელი საგალობელში „გალობანი სინანულისანი“ „თეატრს“ ახსენებს.<sup>5</sup> უფრო ადრე კი („აბიბოს ნეკრესელის ცხოვრებაში“) სანახაობით წარმოდგენას „თეატრონი“ ეწოდებოდა.<sup>6</sup> შეიძლება სიტყვა „თეატრონი“ „სახიობის“ სინონიმი იყოს. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით, „თეატრონი“ შემოზღუდული ადგილია, ცეკვა-თამაშისა და წარმოდგენების საცქერი. „სახიობის“ გასამართავ სპეციალურ ნაგებობას ანტიკურ ხანაშიც აგებდნენ: უფლისციხეში (II-III ს.ჩვ.წ.) ნაპოვნია ძველი თეატრის ნაშთები; პროკოფი კესარიელის ცნობით, ძველ კოლხიდაში, ქალაქ აფსარაში ანტიკური თეატრი და იპოდრომი არსებობდა.<sup>7</sup> „სახიობა“ ხალხის

ხსოვნას დიდხანს შემორჩა; ამ სინთეზურმა ხალხურმა ხელოვნებამ საუკუნეებს გაუძლო და XVIII საუკუნემდე მოაღწია. საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში იგი ხშირად იცვლიდა ფორმასა და შინაარსს. ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, „სახიობა“ ორგანიზებული ხასიათის სანახაობა იყო და მასში პროფესიული მსახიობები მონაწილეობდნენ. ვახუშტის ცნობით, სამეფო კარზე „ჩუნიჩერახის“ თანამდებობა არსებობდა. მის მოვალეობას მზარეულებისათვის, ხაბაზებისა და მეთულუხჩეებისათვის თვალყურს დევნება შეადგენდა. უეჭველია, „ჩუნიჩერახი“ მუშაობდა, „მროკველებს“, „მეშუშპრეებსა“ და „მარაქასაც“ ზედამხედველობდა. „ჩუნიჩერახი“ ნადიმთა წესს „არიგებდა“ და, ბუნებრივია, „მუშაითთა“ და „მეშუშპრეთა“ დასებაც ხელმძღვანელობდა; ისინი უმეტესად ქართველები იყვნენ.<sup>9</sup> მაგრამ „სახიობაში“, არც თუ იშვიათად, მოწვეული მსახიობებიც მონაწილეობდნენ. „ამირან-დარეჯანიანში“ გვხვდება სიტყვა—„ბახტი“;<sup>10</sup> სულხან-საბა „ბახტს“, „უცხოდ მროკავს“, ხოლო „მეზახტეს“ „უცხოებთ მროკავთ“—უცხოელ მოცეკვავეს უწოდებს.<sup>11</sup> „რუსულდანიანში“ პირდაპირ არიან დასახელებული: უცხოელი მოცეკვავე — აკრობატი ქალები— „უცხოთა მუშაითნი ქალნი“.<sup>12</sup>

არჩილის „საქართველოს ზნეობანი“ გვარწმუნებს, რომ საცეკვაო ხელოვნებასა და „მუშაითობას“, ჭადრაკის თამაშისა და სპორტის სხვადასხვა სახეობის მსგავსად, სპეციალურად ასწავლიდნენ საქართველოში. არ არის გამორიცხული სასახლის კარზე ისეთ ხელოვანთა ყოფნა, ახალგაზრდებს ცეკვას, „მუშაითობასა“ და მსახიობის ოსტატობას რომ შეასწავლიდნენ. „მუშაითობის“ ანუ „მროკველობის“ ხელოვნების დაუფლება საკმაოდ ძნელი იყო და მას ხანგრძლივი დროით წვრთნა და შესწავლა ესაჭიროებოდა. ამ აზრს ოიანე ბატონიშვილი „კალმასობაშიც“ ადასტურებს.

მოხმობილი წყაროებიდან ნათლად ჩანს, რომ საქართველოში ცეკვა ხელოვნების სიმადლემდე იყო აყვანილი და მას არასოდეს ჰქონია მხოლოდ გართობის ფუნქცია. როცა სპეციალურად შესასწავლი დისციპლინა გახლდათ და იგი „ფუნდრუკთან“, „ბუნტრუკსა“ და „მუშაითობასთან“ ერთად ფიზიკური წვრთნის უებრო საშუალებას წარმოადგენდა. თუმცა გართობასა და ცეკვა-თამაშისაკენ

გადაჭარბებული მიდრეკილება ყოველთვის იგმობოდა საქართველოში. დიდი მორალისტი და დიდაქტიკოსი სულხან-საბა ორბელიანი, ქვეყნის წახდენისა და 'ხნეობის' დაცემის სხვადასხვა მიზეზთან-ნადირობით, ცეკვითა და მუსიკით ზედმეტ გატაცებასაც ასახელებს. მან მშვენივრად იცოდა კარგი „მოთამაშის“ ფასი, ისიც არ გამოპარვია, ამ საქმეში დაოსტატებას დიდი შრომა და გარჯა რომ სჭირდებოდა. ეს სიტყვა „მიმოსის“ სულხანისეული განმარტებიდანაც ჩანს: „მიმოსი“-მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირველებათა და ძნელებათა არა გრძნებითა, არამედ კლოვნებითა“<sup>23</sup>. აღორძინების ხანის მწერალთაგან ყველაზე მეტი ცნობა მაინც სულხანმა შემოგვინახა. მის მიერ გადაჩენილი ტერმინები და საცეკვაო მოძრაობათა განმარტებანი ფასდაუდებელი განძია წარსულ საუკუნეთა ქართული ქორეოგრაფიის მთლიანი სურათის წარმოსადგენად.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ცეკვა, ანუ „როკვა“ ქრისტიანობამდელ საქართველოში წარმართული დღესასწაულების მუდმივი თანმხლები იყო ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ (IV ს.) „როკვა“ „სახიობის“ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. დროთა განმავლობაში „როკვას“ ამავე ქმედების აღმნიშვნელი მრავალი ტერმინი-სინონიმი ემატებოდა: „შუშპრობა“, „სამება“, „ფერხაობა“, „მღერა“, „თამაშობა“, „მუშაითობა“... არის მოსაზრება, რომ მე-10 საუკუნის ტექსტში ნახმარი სიტყვა „ხახილი“ ცეკვის სინონიმი<sup>14</sup>. ამ საკითხს ივ.გიგინეიშვილაც შეეხა. მისი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ „ხახილი“ ზოგჯერ „როკვასთან“ ერთად იხმარება, დაბეჭდვით მაინც ვერ ვიტყვით, რომ იგი ცეკვის სინონიმი<sup>15</sup>. ეტყობა „ხახილი“ „როკვისაგან“ მკვეთრი მოძრაობით, ხტომითა და შეძახილებით განსხვავდებოდა, რაც წარმართული როტუალების თანმხლებია. ანალოგიური სიტყვა მოიძებნება რუსულ ენაშიც. ბიბლიურ ტექსტში სიტყვა ხტომა – „სკაკანიე“ ცეკვის – „პლიასანიეს“ სინონიმი<sup>16</sup>. „სამებას“ კაცები და ქალები სასაფლაოზე ტირილით ხტოდნენ და ტაშს უკრავდნენ; „პლიასანიე“ სიმონ პოლიცკისაც (XVII ს.) აქვს ნახმარი, ხოლო ქართულ „ხახილს“, რომელიც „როკვასთან“ ერთად მოიხსენიება, უფრო მეტი მსგავსება აქვს „სკაკანიე“ – „პლიასანიესთან“.

ცეკვა სასახლის კარზე დადგმული „სახიობის“ განუყოფელი ნაწილი იყო. ამაში გვარწმუნებს XIII საუკუნის მინიატურაც. მინიატურაზე მოცეკვავე — „მეშუშპრეა“ გამოსახული, რომელიც ცეკვავს საკრავების ანსამბლის აკომპანიმენტით. ამ მინიატურას ბევრი საერთო აქვს ბეთანიის ტაძრის XIII საუკუნის ფრესკასთან—სალომეს ცეკვასთან. მინიატურაზე მოცეკვავე ვაჟი მოჩანს, თავი მიბრუნებული აქვს მარცხნივ. მარცხენა მკლავი—მოხრილი იდაყვით და შემობრუნებული მტევნით, დაშვებულია მარცხენა თეძოს გასწვრივ. მარჯვენა ფეხი წინ არის ნახევარტერფზე, მარცხენა—უკან,—ფეხის წვერზე. ფიგურაში იგრძნობა საცეკვაო დაძაბულობა. თუ წარმოვიდგინოთ, რომ მოცეკვავე — „მეშუშპრე“ სალომეს უკან დგას, მივიღებთ ორი მოცეკვავის საწყის მდგომარეობას, რომლებიც ასრულებენ „დავლას“ წრეზე სვლით თანამედროვე ცეკვა „ქართულში“. მინიატურაზე მოცეკვავე „მეშუშპრედ“ მოიხსენიება. „მეშუშპრე“ წარმოდგება ზმნიდან „შუშპრობა“. ლიტერატურულ წყაროებში „შუშპრობა“ საცეკვაო ქმედებას აღნიშნავს. „შუშპრობიდან“ წარმოქმნილია სიტყვები „შუშპარი“, „შუშპართა“.<sup>16</sup> ეს სიტყვა „ვისრამიანის“ XII საუკუნისეულ ქართულ თარგმანშიც გვხვდება:<sup>17</sup>

„იყო კლმწიფე შაპი მოაბად დედათა მოჯარული,  
უპკრეტდა და იხარებდა და გასცემდა, და მუტრიბთა  
იმღერებდა, ზოგთა ასპარეზზე აცემინებდა, ზოგთა  
შუბითა ამღერებდა და კეკლუცთა ქალთა შუშპართა აქნევდა“.

პოემა „რუსულდანიანში“ ცეკვა ასევე „შუშპრობით“ აღინიშნება; XIV საუკუნის „ქართულ ვერსიებში“ კვითხულობთ „...ზოგნი პკრვენ, ზოგნი შუშპრობენ“.

„არჩილიანში“ (XVII ს.) „ვისრამიანის“ გალექსილ ეპიზოდებს გვხვდებით:

„პირდაპირილამ ხელმწიფე სკვრეტდა მნათობთა კრებულსა,  
მუტრიბს ამღერებს, აშუშპრებს კეკლუც ქალ ხელმოღებულსა“.

როგორც ვხედავთ, „შუშპრობა“ მრავალ ლიტერატურულ ძეგლს ამშვენებს და მისი ხმარება არცთუ იშვიათია. წყაროთა სიუხვის მიუხედავად, „სახიობის“ დროს შესრულებული ცეკვის შინაარსის, კომპიზიციური აგებისა და თვისების შესახებ ცოტა ვიცით. ცნობილ

ლიტერატურულ წყაროებში მხოლოდდამხოლოდ ქალ-ვაჟთა ცეკვა „სამაიაა“ აღწერილი. XI-XII საუკუნეებში ცეკვის სინონიმად „მუშპრობასთან“ ერთად „მღერა“ და „თამაშობაც“ მიღებულია. „ვეფხისტყაოსანში“ უამრავჯერაა ნახმარი „მღერა“ და „თამაშობა“. პროლოგში ნახსენები „სამღერელად“, შესაძლოა, საცეკვაო ქმედებას ნიშნავს:

„არს მესამე ლექსი კარგი სანადიმოდ, სამღერალად,  
სააშეკოდ, სალალობოდ, ამზანაგთა სათრეველად...“

„ამირანდარეჯანიანში“ სიტყვები—„მღერა.“ და „მუშაითი“ ერთმანეთის შესატყვისია. შესაძლოა, ისინი მოცეკვავე მსახიობს აღნიშნავდნენ: „იმღერდიან მუშაითნი“.

გასული საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში ამ ტერმინით მართო ქალთა ცეკვა არ აღინიშნებოდა. ახახანაშვილი შენიშნავს, რომ ქართველებს ძალზე უყვართ „თამაშასა“ და ჯამბაზების ცქერა. ჟ. მურიე მეგრულ „ფერხულს“ „თამაშასაგან“ არ ასხვავებდა.<sup>18</sup> ამ მხრივ საყურადღებოა მეორე ფრანგი ავტორის— დე მენილეს აზრიც: ავსტრიული ხალხური ცეკვების აღწერისას, იგი მეგრულ „თამაშუსაც“ ახსენებდა.<sup>19</sup> ამ სიტყვის ამომწურავი მნიშვნელობა ჭერჭერობით მიუძღვლეველია. (ყველაზე ვრცელი და ყველაზე მნიშვნელოვანი— საბასეული—ჩვენ ზემოთ უკვე მივუთითეთ). ძალზე ძნელია „თამაშუს“ ზუსტი მნიშვნელობის დადგენა.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ „მროკველობა“, „თამაშობა“ და „მღერა“ ერთი და იმავე ქმედების აღმნიშვნელია. ივ.ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ამტკიცებს, რომ „მღერა“ ნიშნავს „თამაშს“—ცეკვას, ხოლო „სი“—თავსართის დამატებით, „სიმღერა“—სიმღერას. „სიმღერას“ თან ასლდა „მღერა“—ცეკვა. აქედან უკვე გასაგები ხდება, რას ნიშნავს „როკვითი—სიმღერა“—საცეკვაო სიმღერა ან ცეკვის თანხლებით სიმღერა.<sup>20</sup> ტრუხაძის აზრით, „მღერამ“ და „სიმღერამ“ საბოლოოდ „თამაში“ ანუ ცეკვა შეადგინა. ტერმინთა ანალოგიური შერწყმა XVIII ს-ის ფრანგულ ენაშიც მოხდა: სასახლის კარზე შესასრულებელ, საცეკვაო როტმეზით დატვირთულ სიმღერას, „მანსონ ა დანსე“ ეწოდებოდა.<sup>21</sup>

„ჩახანას“ რიტმული ელარუნი, ჭადრაკის დაფაზე ფიგურების გადაადგილებით გამოწვეული ხმაური, გაგორებული კამათლისა და შეგახებული შუბების ხმა—სულხან-საბამ ერთ სიტყვაში, „მღერაში“ გააერთიანა („ვიმღერე, იმღერა, ლალობა, მემღერნი, მომღერი, ნამღერი, სათამაშო, სიმღერა“). „ადიშის ოთხთავის“ ტექსტის მიხედვით, ცეკვები დაირას თანხლებით სრულდებოდა. მ.ჩიქოვანი, „ლინის“ (რვალის საჩხაუენებელი დიდი) სულხან-საბამსეულ განმარტებაზე დაყრდნობით, ასკვნის, რომ დაირაზე დამკვრელი „მემღერე“ ცეკვის რიტმის განმსაზღვრელია.<sup>23</sup> ე.ი. „ჩახანას“ გარდა საცეკვაო რიტმს „მემღერეს“ გან უყრელი ატრიბუტი დაირაც განსაზღვრავდა.

საქართველოში XIX საუკუნეში ქალთა ცეკვა დაირის თანხლებით ძალზე გავრცელებული ყოფილა. გ.სალუქვაძის მიერ ინგილორ-ფერეიდნული საცეკვაო მასალით აღდგენილ ჯგუფურ ცეკვაში, „შიპრობა“, ერთ-ერთი მოცეკვავე ქალი თავს მხევით დაირას რომ შემოჰკრავდა, ამით ცეკვის რიტმსაც განსაზღვრავდა.

ცნობილია, რომ „სახიობაში“ წყვილთა ცეკვას იმპროვიზებული სალექსო დიალოგი ახლდა თან ან მოკმედ პირთა დიალოგი ილუსტრირებული იყო ცეკვით, რომლის ლირიკული ხასიათი ლექსის ემოციურობით განისაზღვრებოდა. ქართულ ზეპირსიტყვიერებას პოეტური დიალოგის უამრავი ნიმუში შემორჩა. მაგალითად, „ქალვაჟიანი“, შესაძლოა, სასახლის კარზე წარმოდგენილი „სახიობის“ (XI-XII ს.ს.) გამრძახილიც იყოს.<sup>24</sup> ლექსი უმეტესად წამღერებით წარმოიხტმებოდა, რამაც ხელი შეუწყო „როკვითი სიმღერის“, ანუ საცეკვაო სიმღერის წარმოშობას.

ქართული ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის რიტმის შესახებ მრავალი საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული პ.ბერაძეს. „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთწყობის—შაირის (დაქტილური ჰეგზამეტრისა და ტეტრამეტრის) მეცნიერული ანალიზითა და სხვა დიდძალი მასალის მოშველიებით მეცნიერი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ქართული ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის რიტმი დაქტილურია.<sup>25</sup>

ეს მოსაზრება არაა საფუძველს მოკლებული, რადგანაც ქართული საცეკვაო სვლა, რიტმული ნახაზის თვასლსაზრ. ისით, ნამდვილად ჰგავს ლექსის დაქტილურ ზომას. (არც ისაა შემთხვევითი, რომ თეიმურაზ ბაგრატიონი თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის—შაირის ზომას ხალხურ

მუსიკაში ეძებდა: „არნანი ჰარნი არნანანო, ჰარნი არნანო ჰარნანო“).  
ქართულ ცეკვაში წრიული მიმართულებით წინსვლითი მოძრაობებისას „დაქტილური“ ილეთი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია. ეს კარგად ჩანს „ქართულსა“ და „მთიულურში“. „სახიობის“ წილში აღმოცენებულმა სამნაბიჯიანმა ანუ „დაქტილურმა“ მოძრაობამ ცეკვა „ქართულში“, ქალთა პარტიის შესრულებისას, გედისებური გოგმანი დააკანონა. მაგალითისათვის მოვიტანოთ რამდენიმე ვარიანტი ამ მოძრაობისა: „სადა სრიალა“—სამნაბიჯიანი წინსვლა, ფეხი მეორე ნაბიჯზე მუხლში არ იხრება (მხოლოდ ცეკვა „ქართულში“); „რთულა“—სამნაბიჯიანი წინსვლა, ფეხი მეორე ნაბიჯზე, ტერფის—გაცურებისას, მუხლში ოდნავ იხრება („ქართული“, „მთიულური“ და სხვა); „განიერი რთულა“—ტერფი იატაკზე არ მიცურავს და მეორე ნაბიჯზე უკვე ჰაერშია (მთიულური ცეკვები).

იმპროვიზებული სალექსო დიალოგის თანმხლებმა ცეკვებმა თანდათანობით წყვილთა ნელი, საზეიმო ცეკვის სახე მიიღო და მე-19 საუკუნეში „დავლურის“ სახელით გავრცელდა. „დავლური“ შემდეგ უფრო სწრაფ ცეკვაში გადაიზარდა და, სალექსო—სასიმღერო დიალოგის ნაცვლად, უკვე მარტო მუსიკის თანხლებით სრულდებოდა. სიმღერის სიტყვიერმა მასალამ, იმპროვიზაციის უნარი დაკარგა და მას მუსიკალური თანხლება თავისუფლად ცვლიდა.

ცეკვა „დავლურში“ (თანამედროვე „ქართული“) შესრულების დიალოგური ფორმა შენარჩუნებულია, რაც უძველესი დროის სინთეზურ სანახაობაში—„სახიობაში“— ფართოდ იყო გავრცელებული. დღეს „დავლური“ წყვილთა ჩგუფური ცეკვაა.

## ჩგუფური ცეკვა

«დავლური». თანამედროვე ქართული ხალხური ჩგუფური ცეკვებიდან ყველაზე მეტად ქალ-ვაჟთა „დავლურია“ გავრცელებული. „დავლური“ უმთავრესად შერეული „სამაიას“ ნახაზის მიხედვით იგება. ეს ნახაზი მრავალ თანამედროვე ჩგუფურ ცეკვას უძევს საფუძვლად. მისი ძირითადი კომპონენტებია რიგების შექმნა წყვილებად, ქალთა და ვაჟთა ჩგუფებად დაყოფა, მწკრივად გავლა, წრიული მოძრაობა.



„დავლურის“ მოძრაობანი ანლოგიურია „ქართულისა“, ოღონდ ტემპი გაცილებით ნელია. ძველად „ქართულს“ წინ უძღოდა „დავლური“, —ნელი ცეკვა. ეს უმკველია უფრო საინტერესოა ცეკვის სიუჟეტური ქარგის გაშლის თვალსაზრისით. დღეს „დავლურს“ მეტწილად ასრულებს რემდენიმე წყვილი, ცეკვის დასასრულს კი ერთი წყვილი ასრულებს „ქართულს“.



„დავლური“ შ.ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარუჯან ცხიერი“

«სვანური». წინათ სვანი ქალები ცეკვებში ვაჟების თანასწორად მონაწილეობდნენ. — ჭეუფად ცეკვებიდან ქალის მონაწილეობით ცნობილია „შუშპარი“. ცეკვაში მონაწილე ქალთა რიცხვს ვაჟები ორჯერ აღემატებიან. ამ ცეკვას აქვს თავისებურება: ხელიხელგაყრილი ქალ-ვაჟი სხვადასხვა მოძრაობას ასრულებს.

ნ.მარს აღწერილი აქვს სვანური ცეკვა „შუშპარი“: „ეწერაში ნანახი სიმღერიანი ცეკვებიდან მოვიხსენიებ მხოლოდ ერთს. მას ეწოდება „შუშპარ“. ათი ქალი და ოცამდე ვაჟი გამწკრივდნენ და დაიწყეს ტაქტი ტაშის დაკვრა ... სიმღერა, როგორც ყოველთვის, ორ პარტიად

სრულდებოდა, რომლებდაც იყოფოდა გაშლილი მწკრივი ან შეკრული წრე: ცეკვას ასრულებდა ხან ერთი, ხან—ორი ვაჟი. მთელი ტანის ნარნარი მოძრაობა ფეხების „თამაშით“ ტაშის დამკვრელთა ალტაცებას იწვევდა.”<sup>26</sup> შესაძლოა, ეს ჯგუფური წყვილთა „შუშპარ“ სახე შეცვლილი „ფერხული შუშპარია“, რომელსაც ჩვენი შორეული წინაპრები, მთვარის პატივსაცემად ასრულებდნენ წარმართობის დროს. ამის დასტურია ცეკვის ხელხელგაყრილი დამთავრება. ეს კი წარსულში „ფერხულის“ მონაწილეთა ნათესაობაზე მეტყველებს. ამ ფაქტს მესტიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელი პლატონ დადვანიც ადასტურებს: მოცეკვანენი უმკველად ნათესავეები უნდა ყოფილიყვნენ, რადგან სვანი ქალი უცხოსთან არ იცეკვებდა:

სვანური მასობრივი ცეკვა ტექნოლოგიურად შემდეგ მოძრაობებზეა აგებული: ვაჟები და ქალები ხელხელგაყრილნი ერთ მწკრივად გამოდიან გვერდითი სვლით, მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი განზე, მარცხენა მიედგმება უკან და ასე რიგრიგობით, ვიდრე მთელ წრეს არ ჩამოუვლიან. ეს მოძრაობა კეთდება ნახევარტერფზე. შემდეგ წვილ-წვილად გადადიან მეორე მოძრაობაზე: წინსვლით—სამნაბიჯიანი მოძრაობა ქუსლზე აქცენტით. მოძრაობა ერთნაირია ქალებისა და ვაჟებისათვის. გრაფიკული ნახაზის მხრივ იგი სრულდება სხვადასხვანაირად: რიგების შეცვლით, წყვილების დაყოფით, წრიული მიმართულებით. (სურ. 46).

ერთობლივი ცეკვის „შინავორგის“ შემდეგ ვაჟთა „ცერული“ იწყება. (სვანური ჯგუფური ცეკვა უფრო ხშირად ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით სრულდება). როცა-ვაჟთა ჯგუფი ამოწურავს თავის ტექნიკურ შესაძლებლობებს, ქალებთან ერთად მიდიან სცენიდან გვერდითი სვლით ან წინსვლით, ხანდახან შეხტომით. ორივე სვლა დამახასიათებელია სვანთა ერთობლივი ცეკვებისათვის. სვანური ჯგუფური ცეკვების სახეობებია: „რამაილა“, „ჯანგილდი“ ანუ „ვორირაშა“ და სხვა.

„სიმღი. ქართული ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში ოსური ჯგუფური ცეკვა „სიმღი“ ხშირადაა ჩართული. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში „სიმღს“ სპეციფიკური სარიტუალო ხასიათი ჰქონდა. კავკასიის მთიელებში ცეკვის განსაზღვრული წესები არსებობდა:<sup>27</sup> საცეკვაოდ პირველად ქალი გამოდიოდა, შემდეგ

პარტნიორი გამოჰყვებოდა. ქალ-ვაჟის ერთობლივი ცეკვა დიდხანს გრძელდებოდა და დიდ გამძლეობასაც მოითხოვდა.<sup>28</sup> ვაჟისათვის სამარცხვინო იყო ასპარეზის ადრე დატოვება, ამიტომაც ცდილობდა, ტაქტისთვის აეცდინა ქალი. მოულოდნელ მიჩრაობებს აკეთებდა, ზოგჯერ უცაბედად დამბახას დაცლიდა ქალის ფეხებთან, რათა ქალს საცეკვაო არე დაეტოვებინა. ისროდნენ ცეკვის გამოსაცოცხლებლადაც, ხანდახან ეს გართობა ცუდადაც მთავრდებოდა. ცეკვის დროს სროლა ოსებში გასულ საუკუნემდე იყო შემორჩენილი.<sup>29</sup>

ცეკვის დროს სიყოჩალის სროლით გამოხატვა ყაბარდოელებშიც იყო გავრცელებული: ქორწილში მოცეკვავე პატარძლის ფეხებთან დამბახას ცლიდნენ. ასევე თავისებურად იყო ხაზგასმული მოცეკვავე ჩერქეზი ქალის სილამაზე და ოსტატობა: ჭაბუკები, მოცეკვავე ლამაზი ქალის პატივსაცემად, ისროდნენ დამბახასა და თოფს. მეტი გასროლა ღირსების საქნედ ითვლებოდა. ბუნებრივია, მოცეკვავე ქალების ფეხებთან დამბახის სროლა თანამედროვე ცეკვაში უკვე მიუღებელია. ნართების ეპოსსზე აღმოცენებული ქალ-ვაჟთა საფერხულო ოსური ცეკვა „სიმღი“, წამდვილად ეფექტური სცენური სანახაობაა. ამას ხელს უწყობს ბევრი რამ: ქალთა თეთრი მანდილები, კაბებისა და ჩოხების განიერი სახელოები, რომლებიც ხელის აქნევისას გაშლილი ფრთების შთაბეჭდილებას ტოვებს, მოცეკვავეთა უხმაურო სრიალი, გარმონის მხიარული ხმები... „სიმღს“ ჩვეუდ ცეკვავს ქალ-ვაჟთა რამდენიმე წყვილი: სცენაზე წყვილები ხელკავით, ერთიმეორის მიყოლებით შემოდინან. ერთი მწკრივი მარჯვნივ მიდის, მეორე—მარცხნივ. კვლავ ქმნიან მწკრივს. შემდეგ ქალები ერთ მხარეს მიდინან, ვაჟები მეორე—მხარეს და ა.შ. ამ თავისებური საცეკვაო სეირნობის შემდეგ იშლებიან და ერთიმეორის პირდაპირ მწკრივდებიან. მუსიკის რიტმი იცვლება და იწყება სწრაფი ცეკვა, —“ზილგა ქავთ“, რომელსაც თითოული წყვილი ცალ-ცალკე ასრულებს. “სიმღის” ჩქარი ნაწილის წყობა ასეთია: ორივე მხრიდან ერთდროულად გამოდან ქალები და ვაჟები და ცეკვა სრულდება წრის მიმართულებით. ქალები აკეთებენ სრიალა მოძრაობას. ხელების ნარნარი აწევა-დაშვებით. ვაჟების ცეკვა საჩქეა ენერგიითა და ცეცხლით, ხასიათდება დიდი ვირტუოზულობით, როცა თითოეული წყვილი შეასრულებს ცეკვის სწრაფ ნაწილს, მუსიკის

რიტმი იცვლება, საწყის მდგომარეობას უბრუნდება. მონაწილენი ეწყობიან წყვილებად და ნარნარი მოძრაობით ტოვებენ სცენას.



თანამედროვე "ზიმი" დამუშავებულია ა.კოლიჩენკოს მიერ.

ოსური ცეკვის მოძრაობა შემდეგია: თვლაზე "ერთი"—მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წინ, "ორზე"—ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, "სამზე"—მარჯვენა ფეხით, "დაზე"—მარჯვენა ფეხის ნახევარ ტერფზე აწევა, მარცხენა ფეხის გატურება ტერფით იატაკზე და ოდნავ აწევა იატაკიდან. ასევე იწყება მარცხენა ფეხით. ეს მოძრაობა სრულდება ოდნავ რხევით განზე და წინსვლით. ქალს მარჯვენა ხელი დაშვებული აქვს შებრუნებული მტევნით, მარცხენა ხელი იდაყვით ვაჟს უჭირავს. ვაჟის მარცხენა თავისუფალი ხელი სვლის დროს აკეთებს წვეტილ სინკოპურ მოძრაობას განზე, მოიხრება ზურგს უკან, წამოიწეოს ფაფახს წარბებზე და თვალს არ აცილებს ქალს, რომელიც მოკრძალებისაგან წამწამსაც არ არხევს. სწრაფი ცეკვის დროს (როცა წინ მიდის) ქალი აკეთებს სრიალა მოძრაობას ორივე ფეხით რიგრიგობით, ტერფის სამი მეოთხედით. ქალისა და ვაჟის წინსვლა კიდევ კეთდება სამ ნაბიჯად (მესამე სვლა)—ორი გრძელი ნაბიჯი, ერთი—მოკლე, „ერთზე“—ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, „ორზე“— ასეთივე გრძელი ნაბიჯი მარცხენათი, „სამზე“—მარჯვენა ფეხი ნახევარტერფით მიედგმება მარცხენას (ტერფის შუაში). იგივე გრძელდება მარცხენა ფეხით.<sup>50</sup>

## წყვილთა ცეკვა

ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, ზემო სვანეთში სიმღერის თანხლებით „ძველი სანადიმო როკვა“ სრულდებოდა.<sup>31</sup> ეს იყო სვანური სანადიმო რიტუალის თანხლებები ნელი, საზეიმო ცეკვა. ყველაზე ხნიერი მოცეკვავე მამაკაცი საერთო მაგიდიდან დგებოდა და იწვევდა ყველაზე ხნიერ მანდილოსანს. ისინი მაგიდის მოპირდაპირე მხარეს, თანამეინახეების წინ, მუხლს მოიყრიდნენ. მათ „მელნე“ (მერიქიფე) სასმისებს მიაწვდიდა. ჯერ კაცი ამბობდა სადღეგრძელოს, მერე— ქალი; შემდეგ ისინი თავისუფალ ადგილზე გადადიოდნენ და ცეკვას იწყებდნენ, ამ რიტუალს სვანები ასაკობრივი თანმიმდევრობით ასრულებდნენ.“<sup>32</sup>

წყვილთა ყოველ ცეკვას თავისი ხასიათის შესატყვისი მუსიკის აკომპანიმენტი, პოეტური დიალოგი და სიმღერა ახლდა თან. ცეკვათა საწესჩვეულებო ხასიათი სრულიად არ უშლიდა ხელს მოცეკვავეებს, ერთმანეთს საშემსრულებლო ოსტატობაში შეჯიბრებოდნენ.

იმერეთის სამეფო კარზე, ნადიმის დროს, ასეთი ჩვეულებაც არსებულა: თავადაზნაურები, შვიდი კაცი, მეფის ტაბლას მიუახლოვდებოდა, მუხლს მიოყრიდა და სადღეგრძელოს ისე შესვამდა.<sup>33</sup> სამეფო კარზე დამკვიდრებული ამგვარი ეტიკეტი, სანადიმო ცეკვაზეც ერთგვარ გავლენას მოახდენდა, ტერმინი „სადარბაზო“ სწორედ ამის დასტურია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სვანური „ძველი სანადიმო როკვა“ და „სადარბაზო“ სამეფო კარზე გავრცელებული ერთი და იმავე წყვილად ცეკვის გამოძახილია.

ეთნოგრაფი გ.ონიანი ადასტურებს, რომ წყვილად (ქალ-ვაჟთა) ერთობლივი ცეკვა ქვემო სვანეთშიც ყოფილა გავრცელებული, საერთო სახელწოდებით „შუშპარი“. მას ქალაქური (ქუთაისური) გავლენით, ზოგჯერ „ლეკურსაც“ უწოდებდნენ. ასეთი ცეკვა სადღესასწაულო ნადიმების დროს ჭუნირის, დაირისა და ზოგჯერ ჩანგის თანხლებით სრულდებოდა. ცეკვის დამთავრებისას პარტნიორები ერთმანეთს აუცილებლად კოცნიდნენ.

ეს ცეკვა, ქვემო სვანეთში ექსპედიციის დროს, ამ წიგნის ავტორის თხოვნით და მისივე მონაწილეობით, მამ წლის ნიკოლოზ ონიანს

შეუსრულდება—წრიული მიმართულებით, სვანური ცეკვის სპეციფიკური მოძრაობების ჩართვით. ცეკვის დამთავრების შემდეგ პარტნიორებს ერთმანეთი გადაუკოცნიათ.

საქართველოში არც ერთი სასიხარულო მოვლენა, ნიშნობა თუ ქორწილი, მხიარული ცეკვების გარეშე არ ჩაივლიდა. ამ შემთხვევაში წყვილად ცეკვის ფორმა უფრო მიღებული იყო. თუმცა ქალ-ვაჟთა ცალკეულ ფერხულებს და ინდივიდუალურ პარტიებსაც არ ივიწყებდნენ. წყვილად ცეკვა ხშირად რიტუალური ხასიათის იყო. მაგალითად რაჭაში, აღდგომის პირველ პარასკევს, ნიშნობა ძალზე თავისებურად სრულდებოდა: „ონში ჩამოდის რაჭის მაზრის თითქმის ყველა მცხოვრები. 12 საათზე ნეფე-დედოფლის ოჯახები იკრიბებიან ეკლესიის გალავანში და იყოფიან წრეებად ისე, რომ საპატარძლო თავისი მშობლებითა და სტუმრებით სხედან წრისაგან განცალკევებით. ნიშნობის წესის-შესრულების შემდეგ იწყება ცეკვა ზურნით. ცეკვაში ნეფე-დედოფალი პირველ როლს ასრულებს. საინტერესოა მოცეკვავეთა ყურება, რომელთა შორის რამდენიმე დანიშნული წყვილი ერთმანეთს ეჯიბრება სიმარჯვესა და სინარჩარეში.“<sup>34</sup>

დადგენილი ნორმების მიხედვით, მოცეკვავეთა რიცხვი შეზღუდული იყო. ცეკვადა მხოლოდ შვიდი წყვილი. საქორწილო რიტუალი ამ ცეკვით მთავრდებოდა: შვიდ წყვილს წრისათვის შვიდჯერ უნდა შემოევილო. მსგავსი საცეკვაო რიტუალი (კომპოზიტორმა ვ.მალრაძემ აღწერა) მესხეთ-ჯავახეთშიც ყოფილა. გავრცელებული ნიშნობისა და ქორწილების დროს. არსებობს თქმულება, რომელიც ვანის წმ. გიორგის ეკლესიას უკავშირდება: განრისხებულმა უფალმა ქვეყანას დიდი მიწისძვრა მოუვლინა, ეკლესია ჩამოინგრა და ქვეშ შვიდი დანიშნული წყვილი მოიყოლა.

ყურადღებას იპყრობს რაჭაში ცეკვაში დანიშნულთა შეჯიბრი. ვაპერევალენკოც ამაზე ამხვილებს ყურადღებას. ეს თავისებური რიტუალური შეჯიბრი ერთგვარი საცეკვაო ფორმით გამოიხატება; აკადემიკოსმა გახვლელიანმა მას მარჯვე ტერმინი მოუძებნა: „სამჯობნი ცეკვა“. პოემა „არუსუდანიანში“ სწორედ წყვილთა ამგვარი ცეკვებია აღწერილი. ღღესასწაულების დროს, შეჯიბრის ხასიათის ცეკვებს—„სართულებიან ფერხულს“, „შეჯიბრს“, „ცერულსა“ მუდამ ახლდა სპორტული თამაშობანი: „ჭიდაობა“, „ლელო“, „ყრივი“ და

„მარულა“. როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, მოცეკვავეს ოდითგანვე დიდ პატივს სცემდნენ. კარგი მოცეკვავე ყოველთვის ფასობდა. ამ უნარს განსაკუთრებით აფასებდნენ ქალებში.

ხალხური სიმღერის ტექსტებიდან ვიგებთ, ოუ რა სერიოზულად უღვებოდნენ ამ საკითხს ჩვენი წინაპრები. გოგონას თუ საცეკვაო რიტმი შეეშლებოდა, იგი იმ წელს ვერ გათხოვდებოდა. ასეა ნათქვამი ძველ საცეკვაო სიმღერაში—„ცანგალა და გოგონა“ ... ნიშნობის ორიგინალური წესი არსებობდა სამეგრელოში: „ქალის დანიშვნის მიზნით, წინათ ვაჟის მამა ან ბიძა ქალს ცეკვის დროს ქუდს ესროდა („ქუდიშ-ფაჩუა“) და იგი მის დანიშნულად ითვლებოდა: თუ ქალის შშობლები ამაზე უარს იტყოდნენ, მაშინ მათ აჯარიმებდნენ. უარის შემდეგ შეეცდებოდნენ ამ ქალის მოტაცებას. ამისათვის საჭირო იყო ვაჟის მხრივ გულადობა და ვაჟეაცობა“.<sup>35</sup>

ოსეთში არსებობდა ქალის ნიშნობის ამგვარივე საცეკვაო წესი. ვაჟი გულისწორს საეკლესიო დღესასწაულების დროს ეძებდა. გოგო თუ მოეწონებოდა, მას საცეკვაოდ იწვევდა, ამის შემდეგ ქალი უკვე დანიშნულად ითვლებოდა. აღმოსავლეთ საქართველოში დაქორწინებულნი სახლს მიუახლოვდებოდნენ თუ არა, „სახანდრები“ დასცხებდნენ და ცეკვა-თამაშიც ჩაღვებოდა. ცეკვას პირველად ახალგაზრდები იწყებდნენ, შემდეგ მათ მექორწილენიც აჰყვებოდნენ.<sup>36</sup>

თუშეთში პირიქით ხდებოდა: ყველა ცეკვავდა, გარდა ნეფედროფლისა.<sup>37</sup> ხევსურები პატარძლის პატივსაცემად „ტაშ-ფან-დურას“ აჩალებდნენ, ფიცარზე გაშიშვლებულ ხანჯლებს ურტყამდნენ და ამ რიტმზე ცეკვავდნენ. ცეკვა ხტომით იღეთებზე. იყო აგებული და დასასრულს (სვანური ცეკვის მსგავსად) ერთმანეთს კოცნიდნენ. ხევსურულ ცეკვაში ქალთა პარტიაში წინ და უკან ხტომით მოძრაობები ქალთა უძველესი ცეკვის „გოგმანის“ იღეთების გამოყენებაზე მიგვანიშნებს, ხოლო, რაც შეეხება წყვილთა ცეკვის დასასრულს კოცნას, იგი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალური ცეკვის გამოძახილია.<sup>38</sup>

საქორწილო საცეკვაო ჩვეულება თავისებურებით გამოირჩევა კახეთში. ცეკვას სასიძოს მეგობარი ვაჟი იწყებს, შემდეგ დანარჩენი ახალგაზრდები რიგრიგობით ცეკვავენ. ბოლოს ნეფე გამოდის. რამდენიმე ხანს იგი მარტო ცეკვავს, შემდეგ პატარძალს იწყებს ... ნეფე

ჩერდება, ხოლო პატარაძალი ცეკვას განაგრძობს. ამ ცეკვას „საპატარძლო“ ეწოდება. მოწვეული სტუმრები ამ ცეკვისათვის პატარაძალს უხვად ასაჩუქრებენ.<sup>39</sup>

«არირა». ცეკვები სახელწოდებით—„საარშიყო“, „სატრფიალო“ მათს რომანტიკულ შინაარსზე მიგვანიშნებს.<sup>40</sup> აღსანიშნავია, რომ „სამაიაში“, რომელიც სამეფო კარზე სრულდებოდა, ქალ-ვაჟნი ერთმანეთისაღწი განსაკუთრებული ინტერესის გამო წყვილდებოდნენ და ბაღდადის გადაგდება-გადმოგდებასაც თავისი მნიშვნელობა პქონდა. აქედან ასეთი დასკვნა შეიძლება გავაკეთოთ: წყვილთა ცეკვა აგებულია სატრფიალო-ემოციური ხასიათის სიუჟეტზე და რომანტიკული ბუნების მატარებელია. წყვილთა სატრფიალო ცეკვის ნიმუშია მეგრული „სხაპვა“. ეს ცეკვა რომანტიკულად აღწერა გ.წერეთელმა. „სხაპვა“ ჰაერში, მერცხლების ტრფობას ანდა „კატათავგობანას“ თამაშს მოგვაცოცხლებს. მოცეკვავე წყვილი,—ქალიშვილი და ქაბუკი,—ჩამოუვლიან წრეს და ერთი-მეორის პირდაპირ დგებიან. ვაჟი ცდილობს თვალბეჭდში შეხედოს ქალს, მაგრამ ქალი სწრაფი მოძრაობით უსხლტება მას, თითქოს გაჯავრებულია მისი კადნიერებით. ვაჟი ისწრაჟვის მისკენ, ქალი უსხლტება. ვაჟი კატასავით ნახტომს აკეთებს და ეწევა ქალს, თითქოს მისი დაჭერა სურს. ქალი ცდილობს, დაიშალოს, მაგრამ ვერ ახერხებს. შემდეგ კი კვლავ ხელგაშლილი, უხმაუროდ დაქრიან წრეში. ქალის პარტიას ამ ცეკვაში „გოგმანი“ ეწოდება.<sup>41</sup> გ.წერეთელი ცეკვას „სხაპვას“ უწოდებს. დღეს უკვე ეს ცეკვა „არირას“ სახელწოდებითაა ცნობილი.

თითქმის ასევე აქვს აღწერილი მეგრული ცეკვა „არირა“ რ.ერისთავსაც: „15 აგვისტოს ხობის მონასტრის გალავანში საეკლესიო დღესასწაულზე მარულა, სიმღერა და ცეკვა იმართება. დაირისა და ტაშის ხმაზე ქალ-ვაჟი ცეკვავს, ქალი კეკლუცობს და მღევარს გაუარბის.“<sup>42</sup> ცოტა სხვანაირად, მაგრამ ასევე საინტერესოდ აღწერს წყვილად ცეკვაა ფრანგი მოგზაური ე. მურიე. უცხოელს, მეგრული ცეკვა „არირაში“, ახალი ფსიქოლოგიური ნიშნები დაუნახავს— ექვიანობა, მუქარა, დეგნა: ორი ხანჯალი მოცეკვავის ხელში მოწმობს, რომ მალაღობა დაიწყება.<sup>43</sup> სამი ავტორის მიერ აღწერილი „არირას“ სიუჟეტური ქარგა, სამწუხაროდ, დღეს უკვე ნაკლებად გვხვდება.



„არირა“ მართივ იღეთებზეა აგებული და დღეს იგი ასეთი ტექნოლოგიით სრულდება: ვაჟი გამოდის საცეკვაოდ, გააკეთებს წრეს და მოიწვევს ქალს, ისინი ერთად ჩამოუვლიან წრეს, როცა მივლენ საწყის ადგილამდე, ცეკვაში ებმება მეორე ვაჟი, წაართმევს პირველს ქალს და განაგრძობს მასთან ცეკვას. საწყის წერტილთან ქალი ჩერდება, რადგან მას მეორე ქალი ცვლის, რომელიც განაგრძობს ცეკვას მეორე ვაჟთან, ხოლო შემდეგ მეორის შემცვლელ მესამესთან და ა.შ., სანამ წრეში ყველა მდგომი არ იცეკვებს.<sup>44</sup> იღეთს, როცა ორთხ შორის მესამე შეიჭრება, „წართმევია“ ქვია. მსგავსი რამ სიმღერის დროსაც ხდება. „ფერხულ-ოსხაჟუეს“ (რომელიც „არირას“ წინამორბედია) ორი გუნდი ასრულებს, ანუ ორპირულად სრულდება. სიმღერას ერთი გუნდი რომ წამოიწყებს, მეორე გააგრძელებს სიმღერის ამ წესს იკვავახიშვილი „გგწოდალას“, ანუ „ჩამორთმევას“ უწოდებს,<sup>45</sup> ხოლო წრეში წყვილთა რიგრიგობით ჩამოვლა ქართული ენის დიალექტთა ლექსიკონში აღინიშნება ტერმინით — „ჩამორებული“.<sup>46</sup> მოძრაობა, რომელზეც აგებულია „არირა“, ყოველთვის მეორდება. წინსვლა, მსუბუქი ნახტომი მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ოდნავ აიწევა და ისევ იდგმება მიწაზე. ამ დროს მარცხენა ფეხი აიწევა და იქვე მიედგმება მარჯვენა ფეხს უკან იმისათვის, რომ მარჯვენა ფეხზე გაკეთდეს მსუბუქი ნახტომი და შემდეგი მოძრაობა გაგრძელდეს ამ ფეხით. ცეკვის დროს ხელების მდგომარეობა ასეთია: მარცხენა ფეხზე შეხტომისას მარჯვენა ხელი მოიხრება მარცხენა მხრისაკენ სხეული ოდნავ მობრუნდება მარჯვნივ. მარცხენა ხელი ან გაშლილი რჩება, ან ზურგის უკან მოიხრება. მარჯვენა ფეხზე შეხტომისას, ხელები შესაბამის მდგომარეობას იღებენ. მოძრაობა ერთი და იგივეა ქალებისა და ვაჟებისათვის.

«შარათინი». აფხაზურ წყვილად ცეკვას „შარათინს“ ქალ-ვაჟი ფერხულ „აიბარკრას“ შემდეგ ასრულებს. ძველად ეს ცეკვა გამძლეობის გამოსავლენად სრულდებოდა. „წრეში ცეკვის გარდა აფხაზებს აქვთ სხვა ცეკვაც, რომელშიც ვაჟი თითქოს ეჯიბრება ქალს. წინ გამოდიან მომღერლები: ვაჟები კრავენ წრეს და ტაშს უკრავენ. ასპარესზე გამოდის ქალი და ვაჟი. მათი ცეკვის მთელი ხელოვნება ის არის, რომ გააკეთონ სხვადასხვა მოძრაობა, მაგრამ შეჯიბრი გამძლეობაშია: ვაჟი ცდილობს, რადაც უნდა დაუჭდეს, დაღალოს ქალი,

რათა მან პირველმა უარი თქვას ცეკვის გაგრძელებაზე. არის შემთხვევები, როცა ქალი იმარჯვებს და იცვლის სამ-ოთხ ვაჟს. ასეთ მოცეკვავე ქალებზე პინებს თხზავენ და თუნდაც ლამაზები არ იყვნენ, მაინც შოულობენ საქმროებს. ისიც ხდებოდა, რომ ასეთი შეჯიბრი მოცეკვავეებს გრძობას აკარგვინებდა“.<sup>47</sup>

ფრანგი მოგზაური დიუბუა დე მონპერე აღწერს ამგვარ შემთხვევას: (XIX ს-ის პირველი ნახევარი)“... გენერლის პატივსაცემად მოეწყო ცეკვები, ცეკვის შეწყვეტა და წრიდან გასვლა დიდი სირცხვილია. არა ერთხელ მინახავს, რა უმაგალითო ძალის დაძაბვა უხდებოდა მოცეკვავეს, რომ არ დაეტოვებინა „ბრძოლის ველი“. გენერალმა სთხოვა იქ მყოფ ერთ მანდილოსანს, ეცეკვა. უკვე ერთ საათს ცეკვავდა იგი ახალგაზრდა აფხაზთან და სურდა დაექანცა ვაჟი, მაგრამ ის თავის მხრივ არ ნებდებოდა. ქალს სული ეხუთებოდა, მუხლები ეკეცებოდა, საცა იყო გული წაუვიდოდა. გენერალს მოუხდა ქალს გამოსარჩლებოდა ვაჟის წინაშე.“

აფხაზურ „შარათინს“ (შეჯიბრის სახით) წრიული მიმართულებით ხან მარტო ვაჟები, ასრულებენ, ხან—ქალებთან ერთად. კიდურების მოძრაობა „არირას“ ანალოგიურია. არსებობს აფხაზური საფერხულო სიმღერა „ჩარირა“<sup>48</sup> რომელიც ეტიმოლოგიურად „არირას“ მსგავსია.

«მთხეურა». მთიელთა ცეკვებს შორის თავისებურებებით გამოირჩევა წვილთა ცეკვა „მოხეური“ მას ახასიათებს სიუჟეტური ხაზის სიზუსტე, ფორმათა გამომგონებლობა, მოძრაობათა და კომბინაციათა სწრაფი, მაგრამ პარმონიული ცვლა. ცეკვის შინაარსი ასეთია: ვაჟი მისდევს ქალს. ქალი ცდილობს მისგან თავის დაღწევას. ვაჟი გზას ულობავს ხელის აქნევით, ხან მოულოდნელად მის წინ იმუხლებს, ხან უკან იხევს ოდნავ თავდახრილი, ცალი ხელით დონჯემოყრილი, ცალი ფეხი იატაკზე წინ აქვს წამოწეული, ხოლო მეორე ოდნავ მოხრილი, რითაც საშუალებას აძლევს ქალს, გაექცეს, რათა კვლავ სწრაფი ნახტომით დაეწიოს და გზა გადაუღობოს. ამ ცეკვაში წინსვლითი მოძრაობები საათის ისრის მიმართულებით ან საპირისპიროდ კეთდება. „მოხეურში“ მთავარი როლი ვაჟს ეკუთვნის; მისი ცეკვა ცეცხლოვანია და გამოირჩევა მოძრაობათა მრავალფეროვნებით. ქალის პარტია განისაზღვრება სრიალა მოძრაობით-მარჯვენა ფეხზე მცირე აქცენტით, ხელების გრაციოზული მოძრაობით, რომლითაც ხან სახეს იფარავს

ვაჟისაგან, რომ თვალებში არ ჩახედოს, ხან ნახევრად მოხრილს განზე შლის. „მოხეური“ საშუალო ტემპში სრულდება, დამთავრებისას შეიძლება უფრო აჩქარდეს; ქალ-ვაჟთა (წყვილთა) ცეკვის გარდა არსებობს ჯგუფური-ვაჟთა და ქალთა, წყვილთა-მხოლოდ ვაჟთა ცეკვები.



„მოხეური“ მ. ჩიჩინაშვილის ჩანაწერი

«განდაგან». ძალზე სასიამოვნო სცენურ შთაბეჭდილებას ტოვებს თანამედროვე აჭარული ცეკვა „განდაგან“. ეს ცეკვა პირველად დადგა აჭარული ფოლკლორის ბრწყინვალე მკოდნემ— ეხაბაძემ, ხოლო განუმეორებლად შეასრულეს—თ.მელაძემ და თ.გაბოიძემ; ქორეოგრაფ ა.ჯიჯეიშვილთან ერთად რეჟისორმა ა.ჩხარტიშვილმა ამ ცეკვას თეატრალური ფორმა მოუძებნა და მანვე დაარქვა სახელი „განდაგან“. შემდეგში ამ ცეკვას ბრწყინვალედ ასრულებდნენ ფ.კობალაძე, თ.მიქელაძე, იხალვაში და სხვანი. „განდაგანის“ ტექნოლოგია „კოჭლის ცეკვისა“ და „მხარულის“ საფუძველზე ჩამოყალიბდა. შემდეგ კიდევ ერთი თავისებური მოძრაობა იქნა შეთვისებული, ნაბიჯი ნახტომით წინ, ნაბიჯი— გვერდზე—მარცხენა ფეხით, მარჯვენა ფეხი გაცურებით მარცხენას „განზე“ მიედგმება. „განდაგან“ სამი ნაწილისაგან შემდგარა რომანტიკული ცეკვა: ნელი, სწრაფი და დასასრულს ისევ ნელი. ცეკვის ნელი დასაწყისი სრულდება სიმღერის თანსლებით. სიმღერის ტექსტში ვაჟი ქალს სთავაზობს ვაშლს. ეს ვაშლი გათამაშებულია ცეკვაშიც და, რამდენჯერმე უარის თქმის შემდეგ ქალი იღებს მას ჭაბუკის ხელიდან:

„სათამაშო ვაშლი მქონდა  
შენსკენ გადმომივარდაო,  
მე თუ გძულვარ, სხვაი გიყვარს,  
ფესვიც ამოგივარდაო“.

ქალის ან ვაჟის მიერ ვაშლის ჩუქება, არჩევანის, უპირატესობის, სიყვარულის გამოხატველია. ადრეულ ხანაში ქორწილის დროს ვაჟი პატარძალს ოქროს ვაშლს უძღვნიდა.<sup>49</sup> ნიშნობისა თუ საქორწილო რიტუალში ვაშლის მიძღვნა ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქმებოდა.

ტიქნოლოგიურად „განდაგან“ უმეტესად აგებულია გვერდულა მოძრაობაზე—ნაბიჯი მარჯვენა ან მარცხენა ფეხით განზე, მეორე ფეხი მიედგმება პირველ პოზიციაში (ფეხები მოხრილია, ვაჟისა მეტად, ვიდრე ქალისა) და ასე ზედიზედ. ამ მოძრაობის დროს ხელების მდგომარეობა ასეთია: ყოველ ორ ნაბიჯზე მიდგმით (თუ იწყება მარცხენა ფეხით მარცხნივ) მარჯვენა ხელი მხრის ძლიერი მონაწილეობით მოიხრება მკერდთან, მხარის ასეთივე მოძრაობით მარცხენა ხელი გაიშლება განზე, იგივე მოძრაობა ხელების შეცვლით შემდეგ, ორ ნაბიჯზე მიდგმით და ასე ზედიზედ. ამ მოძრაობით მოცეკვავეები ხან უახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან—შორდებიან. „განდაგანის“ სწრაფ ნაწილში შედის ცეკვა „მხარული“. მაშინ, როცა ვაჟი ოსტატურად არხევს მხრებს და გამოხატავს გაქროლებულ მხედარს, ქალი გარს უვლის მას, ფეხების შენაცვლებით, სრიალა მოძრაობით ტერფის სამ მეოთხედზე. ცეკვის ბოლო ნაწილში, სადაც ქალი ვაშლს იღებს, მეორდება პირველი ნელი ნაწილი, ოღონდ გაცილებით უფრო მოკლედ. ეს მოკლე „განდაგანის“ საყოველთაოდ მიღებული ფორმაა, მაგრამ არსებობს სხვადასხვა ვარიანტიც: ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა, ქალთა „განდაგან“, „ზერტლის“—ქალთა ნადი:— შრომის პროცესის—ნართის დართვის—ამსახველი ქალთა ჩგუფური ცეკვა.

აქარულ ფოლკლორის ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, „განდაგანის“ მეორე (სწრაფ) ნაწილში ქალი არ უნდა მონაწილეობდეს, რადგან „მხარული“ მხოლოდდამხოლოდ ვაჟთა ცეკვაა.<sup>50</sup> ფოლკლორის სიწმინდის დაცვის პრინციპებიდან გამომდინარე, მკვლევართა აზრი უეჭველად სწორია, მაგრამ „განდაგანის“ თეატრალური ფორმა იმდენად პლასტიკურია, რომ ამ კუთმარებების დაცვა ძალზე გამძლეობულია.



ცეკვა „განდაგან“. შ.ჩიორინაშვილის ჩანაწერი

ცეკვა „განდაგან“ აჭარის ქორეოგრაფიულმა კოლექტივებმა თბილისში, ხალხური თვითმოქმედების ოლიმპიადაზე, პირველად 1946 წელს წარმოადგინეს. მას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად და სამუდამოდ დამკვიდრდა ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარში.

„განდაგან“ სიმღერის, ტაშისა და დოლის გარდა, დიარის, ფანდურისა და ჩონგურის თანხლებითაც სრულდება. ქართული მუსიკალური საკრავების სიმღიდრის მიუხედავად, იშვიათად არის გამოყენებული სალამური, სტვირი, ჭიბონი, ჩანგი, სვანური ჭუნირი და აფხაზური აფხიარცა. გასული საუკუნის შუა წლებიდან ცეკვის მუსიკალურ თანხლებად სწრაფად გავრცელდა დოლ-გარმონი. ცეკვის დროს გარმონის დაკვრა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე გავრცელებულა ქუთაისში, კახეთში, შიდა ქართლში, შემდეგ აქედან მთელ საქართველოში მართალია, დღეისათვის ცეკვის დროს უპირატესად დოლ-გარმონი გამოიყენება, მაგრამ სხვა ხალხურ საკრავებსაც არ გასვლიათ ყვლი. საცეკვაო ფოლკლორში მათი დაბრუნება აუცილებელზე აუცილებელია.

«ქართული». ცეკვა „ქართულს“ საერთოდ ვაყი ან ვაყები ასრულებენ: შესრულების ასეთი ფორმა გავრცელებული იყო XIX საუკუნეში. „ქართულს“ ზოგჯერ მარტო ქალიშვილები ცეკვავენ.

იგი შეიძლება იყოს მასობრივიც. ქართული საცეკვაო ხელოვნების ნამდვილი მწვერვალია „ქართულის“ წვეილად ცეკვა— ქალ-ჯუის „ქართული“. „ქართული“ არის სინარნარისა და „ჯასმის“ გრაციოზული ხალოვნება. „ქართულს“ ძალზე დიდხანს რატომღაც „ლეკურს“ ეძახდნენ. სიტყვა „ლეკური“ უმთავრესად გასული საუკუნის რუსულ ლიტერატურულ თუ ისტორიულ წყაროებში გვხვდება. მისი უფრო ადრეული აღნიშვნა საერთოდ არ არსებობს. გასული საუკუნის 90-იან წლებში გამოცემულ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში „ლეკური“ ზოგადკავასიური ცეკვების აღმნიშვნელია; ამ სიტყვით აღინიშნებოდა არა მარტო ქართული, არამედ, საერთოდ, იმიერ და ამიერკავასიის (სომხური, აზერბაიჯანული) ხალხთა ცეკვები.

ამის დასადასტურებლად მოგზაურთა და მკვლევართა წიგნებიდან მოკლე ნაწყვეტების მოტანაც კმარა:

ჩერქეზები: „...ახალგაზრდა თავადის ასულმა ჩვენთვის თავისი მშობლიური „ლეკური“ იცეკვა.“<sup>51</sup>

ლეკები: „...ქალები და ვაჟები მთელ დღეს „ლეკურს“ ცეკვავენ“. (მიუხედავად დიდი მცდელობისა, შამილმა ეს ცეკვა ვერაფრით ვერ ამოძირკვა).“<sup>52</sup>

ყაბარდოელები: „...16 წლის ბეგი, ბატონის ძმა, მოედანზე შემოვარდა და „ლეკურის“ ხმაც გაისმა...“.<sup>53</sup>

ოსები: „...წრეში ქალი შემოვიდა თუ არა, სერიოზული ცეკვაც დაიწყო, რომელიც ყველასათვის ცნობილ „ლეკურს ჰგავდა“.“<sup>54</sup>

ბორისევიჩი „ლეკურს“ ოსებისა და ქისტების ცეკვად მიიჩნევს.<sup>55</sup>

ზემონათქვამის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ XIX საუკუნეში „ლეკური“ კავასიელ ხალხთა ცეკვების აღმნიშვნელი საყოველთაო ტერმინი იყო. თითქმის ყველა წყაროს მიხედვით, ყოველ ცეკვას „ლეკური“ ერქვა ან მისი მსგავსი გახლდათ. ეს, რასაკვირველია, პრიმიტიული მსჯელობაა: კავასიის ხალხებს, თვითმყოფადი ქორეოგრაფია აქვთ—განსხვავებული შინაარსით, ტექნოლოგიით, შესრულების თავისებური მანერითა და საკუთარი სახელწოდებით.

აბალაევი, ჰთის ხალხთა ცეკვების ანალიზისას, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ცეკვის სახელწოდებას. მისივე აზრით, თვით სახელწოდებიდან გამომდინარე, ეს ცეკვები ლეკური წარმოშობისაა:<sup>56</sup> ოსური „ზილგა ქავთი“, ყაბარდოული „ისლამეი“, ჩეჩნური და ინგუშური „ლეკურები“

ბელის ერთი მოსმით ერთ ქვაბში უნდა გადაეუძახო. ერთხელ და სამუდამოდ მტკიცედ უნდა ვთქვათ: „ლეკური“ დაღესტანში ჩასახული და კულტივირებული ცეკვაა და მის „სერიულ“ გამოშვებაზე ლაპარაკს თავი უნდა დაგვანებოთ, ვინაიდან სრული უაზრობაა ახლო დაღესტნელებს, ოსებს, ყაბარდოელებს, ჩეჩნებსა და კავკასიის სხვა ხალხებს თავთავიანთი საკუთარი საცეკვაო ხელოვნება გააჩნიათ—საკუთარი სახელწოდებით, ტრადიციითა და ტექნოლოგიით.

გასული საუკუნის პერიოდულ პრესაში ქართული ცეკვები „ლეკურად“ იწოდებოდა. გაჩნდა აზრი, თითქოს ქართველებმა ცეკვა ლეკებისგან გადმოიღეს; სამწუხაროდ, XIX საუკუნეში ბევრი ქართველი მოღვაწე იზიარებდა ამ აზრს. თვით რაფიელ ერისთავსა და პლატონ იოსელიანს დასაშვებად მიაჩნდა ასეთი რამ: „...ქართველი ქალები, მოწვეულნი მთელი მაზრიდან, ცეკვავდნენ ლეკურს. კახელი ქალი ტურფაა, როცა იგი „ლეკურს“ ცეკვავს. როგორ ცოცხლად, ნარნარად, ნაზი ღიმილით და თავის მსუბუქი დაკვრით იწვევს იგი საცეკვაოდ თავის ამხანაგს. ასეთ ლეკურს ვერ იცეკვებენ თქვენი თბილისელები. აჭაურები უფრო ახლოს არიან ლეკებთან, გადმოიღეს მათგან ცეკვა, გააუმჯობესეს იგი საუცხოოდ“.<sup>57</sup> პიოსელიანი, ძველ ბერძნულ მითოლოგიაზე დაყრდნობით, საქართველოში შესრულებულ „ლეკურს“ „დაღესტნელი ტერპსიპორების (ტერფსიპორების) ცეკვად“ მიიჩნევს.<sup>58</sup>

„ქართულის“ ლეკურიდან გამომდინარე წინააღმდეგ სასტიკად გაილაშქრა ცნობილმა ქართველმა პოეტმა გრიგოლ ორბელიანმა. პოეტი თვლიდა, რომ რუსთაგან დაპყრობილ ქვეყანას ისედაც უჭირდა ეროვნული ტრადიციების დაცვა-შენარჩუნება და ასეთი აზრის დამკვიდრებას შეიძლება, დამლუპველად ემოქმედა ქართულ ცეკვაზე.<sup>59</sup>

კავკასიაში შემორჩენილი მატერიალური კულტურის ძეგლები საქართველოს სახელმწიფოში შემავალ ხალხთა კულტურულ ურთიერთობაზე მიუთითებენ. ჩრდილოეთ კავკასიაში შემორჩენილია ქრისტიანული ტაძრები ქართული წარწერებით: ხოჩიტა-შარიამა (X ს. ოსეთი), ბირ ელ-ყუტის მონასტერი, ტყობა-ერდის ტაძარი (დაღესტანი). ამ უკანასკნელის ქართულ წარწერაში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი-მელქისედეკ I (X ს.) აღმოსავლეთის დიდ პატრიარქად მოიხსენიება. დაღესტანში აღმოჩენილ ქვის ფილებსა და

მასზე ამოტვიფრულ ქართულ წარწერებს ეხება ი.ორბელი.<sup>60</sup> ამ წარწერებში ადგილობრივი ერისთავი და ქართველი ეპისკოპოსი. გიორგია ნახსენები (831 წ.). კორნელი კეკელიძემ IV-VII საუკუნეებში დაღესტანსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში მოღვაწე ქართველ მისიონერებს სოლიდური სამეცნიერო ნაშრომი უძღვნა.<sup>61</sup> დაღესტანსა და, საერთოდ, ჩრდილოეთ კავკასიაში თემურ ლენგის შემოსევამდე ქრისტიანობა იყო გავრცელებული.

ალექსანდრე ხახანაშვილი ქართულ-ოსურ კულტურულ ურთიერთობებზე საუბრისას, ამ ორ ენაში არსებულ მსგავს სიტყვებსა და გამოთქმებსაც ეხება.<sup>62</sup> გახვლედიანის ცნობით, XVII საუკუნეში საქართველოს მეფეს რეკომის სალოცავისათვის ზარომავის ფსალმუნის XIII საუკუნისეული ძვირფასი ხელნაწერი შეუწირავს.<sup>63</sup>

ასეთი მაგალითი ძალზე ბევრია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორიულად ისიცაა ცნობილი, რომ ქართულ-დაღესტნური ურთიერთობანი მე-16-17 საუკუნეებიდან საკმაოდ მტრული იყო. თუშურ პოეზიაში ლეკთა თარეშის უპირავი მაგალითია შემორჩენილი. რ.ერისთავს თუშთა ერთი ჩვეულება— „სამეკობროდ წასვლა“ დაწვრილებით აქვს აღწერილი“. თუშები ვალში არ რჩებოდნენ დაღესტნელ მარბეველთ და სასტიკად უსწორდებოდნენ. ქართველთა და ლეკთა ურთიერთობა რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობის შემდეგაც არ გაუმჯობესებულა. მართალია, თარეში შეწყდა, მაგრამ მეგობრული ურთიერთობა დიდხანს არ აღმდგარა. „დაყვი და იბატონეს“ პოლიტიკა თავისას აკეთებდა. რელიგიური სხვადასხვაობაც მტრის წისქვილზე ასხამდა წყალს. ამ მცირე ისტორიული ექსკურსის შემდეგ, ცხადია, რომ ქართველები „ლეკურს“ დაღესტნელებისაგან XIX საუკუნეზე აღრე ვერ გადმოიღებდნენ: „პაზავათი“, მთიელთა „წმინდა ომი“ რუსეთის წინააღმდეგ, სამოცდაათი წელი გრძელდებოდა. ასეთ დროს შეუძლებელია, დაღესტანში ცეკვის კულტივირება მომხდარიყო. შამილმა თავისი კოდექსის ერთ-ერთი მუხლით ცეკვა აკრძალა და დამნაშავეს დამამცირებელი სასჯელი ელოდა; სასჯელის ორი კატეგორია არსებობდა: პირველი—უფრო მსუბუქი, —გაჯოხვა, მეორე—ვირზე უკუღმა შესმა, მუროთ ან ტალახით მოსვრილი პირით სოფელ-სოფელ სიარული. უფროსები დასჯილებს გესლიანად დასცინოდნენ. ბავშვები კი ტალახს ესროდნენ.<sup>64</sup>



მიუხედავად შამილის მკაცრი ზომებისა, მთიელები თურმე ღამით მოფარებულში ცეკვავდნენ „ლეკურს“.<sup>65</sup> თვითხილველთა აღწერით ეს ცეკვები ძალზედ პრიმიტიული იყო. ეს არც არის გასაკვირი: ხანგრძლივმა ომმა და აკრძალვამ თავისი გააყეთა. ხალხს საცეკვაო მოძრაობანი დაეწყბული ჰქონდა და იძულებული იყო ზოგიერთი ილეთი რუსი სალდათებისაგან გადაეღო, მაგალითად, ბუქნა. „ერთხელ, დიდი ხნის მოლაპარაკების შემდეგ, კოცონის ირგვლივ გაკეთებულ წრეში ორი ფეხშიშველა ბიჭი თითქმის ძალით შეაგდეს. სწორედ მათ გახსნეს იმპროვიზებული ბალი. მათ უფროსებიც მიჰყვნენ, თუმცა წრეში მხოლოდ ორი ყმაწვილი ცეკვავდა. თვით ცეკვა ძალზე უბრალოა, განსაკუთრებული ფიგურების გარეშე. ეს უფრო ძუნძულია კოცონის გარშემო. მოცეკვავეებს ხელები თავზე უწყვიათ. დამკვრელების სურვილით, მუსიკა ზოგჯერ ჩქარია და ცეკვაც ჩქარდება. მოცეკვავეთ ამ დროს ექსტაზი ეუფლებათ, შლეგურ ილეთებს ასრულებენ და ზოგჯერ ბუქნავენ კიდევ; ეს, ალბათ, ჩვენი ჯარისკაცების გავლენაა.“<sup>66</sup> გასული საუკუნის ბოლოს, დაღესტნის მთებში შესრულებული „ლეკური“. ასეა აღწერილი: ქუჩაში სახლის წინ იდგა ბავშვებისა და მამაკაცების დიდი ჯგუფი. უცებ ზურნის ხმა გაისმა და ხალხმა დიდი წრე შეკრა. ცეკვავდნენ „ლეკურს“, მაგრამ რა „ლეკური“ იყო ეს? ჩვენ ვნახეთ რამდენიმე კაცის ცეკვა, რომლებიც თავიანთი მანქვა-გრეხით, უხეში ხტუნვითა და, საერთოდ, მოუქნელი მოძრაობით ცუდად გაწვრთნილ დათვებს მოგვაგონებდნენ. ლეკების დინამიკურ, გააზრებულ და ტემპერამენტიან ცეკვაზე ასეთი აზრის გამოთქმა უსამართლობაა.

შასლანიშვილის აზრით, ქართულ, ჩეჩნურ, ლეკურ და ყუმიხურ სიმღერებს ზოგიერთი საერთო ელემენტი გააჩნიათ. მუსიკალური კულტურების შედარებისას, ავტორი ამ ხალხთა სიმღერებში, უკვე ყოველგვარი აზრისაგან დაცლილი სიტყვების, — „არირა“, „ორირარა“, „არადა“ და სხვათა, — ხმარების ფაქტებსაც ადასტურებს. მაგრამ საერთო კულტურის კონტექსტში მათს განსხვავებულობასაც ამტკიცებს.<sup>68</sup>

აქედან გამომდინარე, რაღაც საერთო ქორეოგრაფიული ფორმების წარმოშობის პროცესშიაც შეიმჩნევა.

პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და სხვა ფაქტორებზე დიდადაა დამოკიდებული ამა თუ იმ ხალხის ცხოვრების წესის, ხასიათის, თვისებების წარმოქმნა. მათზე დაყრდნობით საცევავო ხელოვნებაც თანდათანობით შესატყვის ფორმას იღებს. სრულებით არაა გასაკვირი, რომ მეზობელ ხალხთა ცეკვებში მსგავსი საცევავო ილეთები არსებობდეს, მთავარია შესრულების თავისებურება, სხეულისა და ხელების მდგომარეობა, ეროვნული სულისა და ხასიათის დაცვა. ამის გათვალისწინებით მსგავსების ილუზია ქრება და ყველაფერს თავისი სახელი ერქმევა. მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი კიდევ უფრო ღრმად შესწავლას მოითხოვს და იგი არ არის მხოლოდ ერთი წიგნის თემა. კავკასიის ხალხთა საცევავო ფოლკლორში, კოლორიტული სპეციფიკისა და პლასტიკური ენის მრავალფეროვნების მხრივ, განსხვავება ძალზე დიდია. თვით ქართული ცეკვები შინაარსით, შესრულების ფორმითა და ტექნოლოგიური მასალით ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულია.

იმ წყაროების მიხედვით, რომლითაც ავტორმა ისარგებლა, „ლეკური“ დაღესტნური წარმოშობისაა. ნ.ჩუბინაშვილის „ქართულ ლექსიკონში“ (XIX საუკუნის დასაწყისი) ვხვდებით ტერმინს „ლეკური როკვა“. მართლაც ეს ცეცხლოვანი ცეკვა დაღესტნის პირმშობა, სრული სიმართლეა, როცა პ.იოსელიანი მას „დაღესტნის ტერფსიქორას ცეკვას“ უწოდებს; დაღესტნის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის რეპერტუარს დღეს ლეკურის სხვადასხვა ვარიანტი ამშვენებს: „შაილი“, „აგაჩაული“, „ხასავიურტული“, „აქსავური“, „აკუშინური“ და სხვა.

ცეკვა „ქართული“ და დაღესტნური „ლეკური“ შინაარსით, შესრულების ფორმითა და მოძრაობის ტექნოლოგიით ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდება. ტერმინი „ლეკური“ საქართველოში რუსთა მმართველობის შემდეგ დამკვიდრდა: ლეკური პირობითი სახელწოდებაა საერთოდ ცეკვისა, რუსების მიერ კავკასიური ცეკვებისათვის შერქმეული. 1799 წლის ნოემბერში რუსეთის ჯარები შემოვიდნენ თბილისში. მეფე, სამღვდელოება და თავადაზნაურობა მას ქალაქკარეთ შეხვდა. თავიანთი მხსნელების მისასალმებლად გამოვიდა ათასობით მცხოვრები მხიარული შეძახილებით და „ლეკურის“ ცეკვისი.<sup>69</sup>

ხალხური ცეკვების, მათი შინაარსის, ფორმის, წარმოშობისა და სახელწოდების დადგენისათვის მაშინ ვის ეცალა. რუსულიდან შემოსული სიტყვა „ლეზგინკა“ ქართულ „ლეკურად“ იქცა. იმ ხანებში ქართველი საზოგადოება რუსულ სიტყვებს ქართული დაბოლოებით ხმარობდა. გ.ავალიშვილმა თეატრისათვის ასუმაროკოვის პიესების თარგმნით ქართული ენა მრავალი „რუსიციზმით“ დაანაგვიანა.<sup>70</sup> ეგ სენი გ.ერისთავისა და ა.ცაგარელის შემოქმედებისათვისაც არ იყო უცხო. იოანე ბატონიშვილი „ტერფსიქორას“ ასე განსარტავს: „მუზა ტანციობისა“ ანუ „როკვისა“.<sup>71</sup> გასულ საუკუნეში რუსული სიტყვების ქართულად დაბოლოების უამრავი შემთხვევა იყო: ქართული ეროვნული ტანსაცმლის აღმნიშვნელი სიტყვა „ჩოხა“ რუსულად ითარგმანა, როგორც „ჩერკესკა“. სულხან-საბა „სიტყვის კონაში“, „ჩოხას“ „მატყლის სამოსელს“ უწოდებს, ხოლო „ჩოხოსანს“—„ჩოხაშემოსილს“. იმ მიზეზით, რომ ჩოხას „ჩერკესკას“ უწოდებდნენ, ამის გამო ქართველებს ჩოხას ჩერკეზებისაგან გადმოღებულად უთვლიან. დამეთანხმებით, ასეთი მსჯელობა სრული უაზრობაა.

იგივე უნდა ითქვას „ლეზგინკაზე“: იგი ქართულად, როგორც ცეკვის აღმნიშვნელი, „ლეკურად“ იქცა. სულხან-საბას ლექსიკონი არ იცნობს საცეკვაო ტერმინს, თუნდაც ცეკვის აღმნიშვნელს— „ლეკურს“. სულხანთან „ლეკური“ სულ სხვა მნიშვნელობისაა— „ხმალს“ ნიშნავს: „უვადო ხრმალი, გინა ლეკეთისა“.

აკაკი წერეთელთან „ლეკი“ ხვიარა მცენარე-სურთა. „ლეკური“ თუ „ლეკისაგან“ წარმოიშვა, მაშინ იგი ცეკვას ვერაფრით აღნიშნავდა.<sup>72</sup> ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში „ლეკური“ ქართული ცეკვის არასწორ სახელადაა მიჩნეული. მოკვანილია მრავალი მაგალითი, მითითებულია ლიტერატურული წყაროები, სადაც „ლეკური“ მხოლოდდამხოლოდ ცივი იარაღის აღმნიშვნელია (ხმალი, ხანჯალი და სხვა). ქართული ეროვნული ცეკვის არასწორ სახელწოდებას თვით ზალხი გრძნობდა და უკმაყოფილოც იყო. ამ ნაკლის გამოსწორება ხალხსავე უცდია: „ლეკური“ „ლეგურისაგან“ წარმოშობილად მიუჩნევიათ. ცეკვის სახელწოდების ასეთი ინტერპრეტაცია ხთანადო. ფოლკლორული მასალითაც არის შემავრცელებული. კლემოზიტოზ გიორგი სვანიძეს<sup>74</sup> მთქმელ გიორგი

იორაშვილისაგან (ეს უკანასკნელი თავისი პაპის ნაამბობს ეყრდნობა) ჩაუწერია შემდეგი: „ერთ დროს ჩვენს სოფელ ტეზერში გამოჩენილა ერთი ახალგაზრდა, რომელსაც სახელად რქმევია ლევანა (ლეგო), ვვარად ციხისთავიშვილი ყოფილა. სადაური იყო ეს ახალგაზრდა ან როგორ გაჩნდა ტეზერში, არავის სცოდნია. მეფანდურეებს მასზედ ლექსები გამოუთქვამთ: ერთი წვეულების დროს ლეგოს ისე უცეკვია, რომ ჩვენი განთქმული მოცეკვავეები გაკვირვებულან. ჩვენებს ისე შეჯერებიათ ეს ჯაღოქარი მოცეკვავე, რომ მის პატივსაცემად ჩვენს ცეკვას „ლეგური“ შეარქვეს. ერთხელ ვილაცამ ხმა გაავრცელა—„ეს ცეკვა „ლეგური“ კი არა, „ლეკურია“. ლეკებმა იციან ასეთი ცოცხალი და სხარტი ცეკვა ... ჩვენი ხალხი ამის გაგონებაზე გაჭავრდება, ზოგიერთს კი სახელწოდება „ლეკური“ უფრო მოეწონება.“<sup>75</sup>

სახალხო მთქმელი დიტო ძიმაშვილი აღნიშნავს ლეგოს ვირტუოზულ „გა.მას“. მისივე ნაამბობის მიხედვით, ამ ცეკვის სახელწოდება ძველად „სადარბაზოც“ ყოფილა, მაგრამ ორივე სახელი—„სადარბაზო“ თუ „ლეგური“—მხოლოდ „ლეკურად“ დარჩენილა.<sup>76</sup>

კახეთში მოწყობილ საცეკვაო შეჯიბრში, „ლეგურში“ (ეს ტერმინი ცნობილი ყოფილა) კახელ ჩოლოყაშვილსა და იქ ჩასულ ლეგოს გაუმარჯვნიათ.<sup>77</sup> მხოლოდ ქართლსა და კახეთში მიღებული ლოკალური ტერმინი „ლეგური“ მთელ საქართველოში ვერ გავრცელდა. თუმცა თვით ფაქტი მისი არსებობისა, არა მარტო შესრულების ოსტატობაზე, არამედ მკვეთრად გამოკვეთილ საცეკვაო დიალექტზეც მიგვანიშნებს.

გასულ საუკუნეში რუსულ და ქართულ პრესაში ხმარებული ტერმინი „ლეკური“ დროთა განმავლობაში ცეკვის აღმნიშვნელი გახდა.

XIX საუკუნეში და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ წყაროებში, ქართული ცეკვების აღწერისას, ყოველთვის ხაზგასმულია ქალ-ვაჟთა ცეკვის შინაარსისა და შესრულების ფორმის უცვლელობა. ივ.ჯავახიშვილი ქალ-ვაჟის მიერ შესრულებულ ცეკვა „ქართულს“ ორ ნაწილად ყოფს: პირველს „შენელებულს“— „დავლურს“ უწოდებს, მეორეს დინამიკურს კი—„ლეკურს“.<sup>78</sup> ქორეოგრაფ ა.ალექსიძის აზრით, ცეკვა „ქართულის“ „ლეკურად“ მოხსენიება სინამდვილეს არ შეეფერება, რადგან იგი ცეკვა „ქართულია“ და მის შესავალ ნაწილად

„დავლური“ გვევლინება, ხოლო „დავლურის“ გარეშე დინამიკური ნაწილი, ანუ „ქართული“, არ სრულდებოდა. ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში ა.ალექსიძემ ამ ცეკვას „ქართული“ უწოდა, რომლის შემდეგაც იგი, სრულიად სამართლიანად, ამ სახელით მოიხსენიება.<sup>79</sup>

ცეკვა „ქართული“ რომ „დავლურით“ იწყებოდა, ამის შესახებ ბევრ მკვლევარს უთქვამს და დაუწერია. ამ აზრს დაბეჭილებით ამტკიცებს ი.ზურაბიშვილი: „ლეკური“ „დავლურით“ იწყება. იგი „ლეკურის“ შესავალია—ადაჯიო. ძველად „უდავლუროდ“ იშვიათად ცეკვავდნენ, რომელიც თანდათან გადავარდა. ახლა ცალკეულ ცეკვად იგულისხმება. ეს სწორი არ არის. კვლავ ვიტყვით: „დავლური“ „ლეკურის“ განუყოფელი ნაწილია და იგი მარტო ქართულმა „ლეკურმა“ იცის. „უდავლუროდ“ „ლეკური“ მთლიანობას კარგავს.<sup>80</sup> ლეკურ და ქართულ ცეკვებს შორის ი.ზურაბიშვილი საკმაო განსხვავებას პოულობს: „ლეკურს“ ორი ვაჟი ცეკვავს, ქართულს—ქალ-ვაჟი, ლეკთა ცეკვის თავისებურება ტექნიკური სიძნელეების ჩვენებაა, ხოლო „ქართულში“ შესრულების ტექნოლოგია პარტნიორთა დიალოგის პლასტიკურ ხორც შესხმას წარმოადგენს.<sup>81</sup>

ა. ციხისთავს სტატიის „ქართული ცეკვა „დავლურ-ლეკური“ (ამ შემთხვევაში ავტორი „ლეკურს“ ძველი ტრადიციით მოიხსენიებს—ლ.გ.) ეს ცეკვა დაწვრილებით აქვს აღწერილი. „დავლურ-ლეკურის“ ხანგრძლივობა ათი წუთი იყო. შემდეგში, კერძოდ, ორმოციან წლებში, ცეკვის პირველ ნაწილს—„დავლურს“—უკვე აღარ ასრულებდნენ, ამიტომ „ქართული“ თანდათანობით დამოუკიდებელ ცეკვად იქცა. „დავლურ-ლეკურის“ შესრულების განსაკუთრებული წესები არსებობდა, რომელიც ყველა კარგ მოცეკვავს უნდა სცოდნოდა. წელგამართულ და ხელგაშლილ მოცეკვავს, წრის გარშემო ნარნარი მოძრაობით ანუ „დავლით“ („დავლიდან“ უნდა იყოს წარმომდგარი „დავლური“—ლ.გ.), „გასმა“ უნდა გაეკეთებინა. „დავლურის“ ნაწილი ასეთი იყო: ვაჟი წრეში „დავლას“ რომ შეასრულებდა, მერე „გასმით“ ქალის წინ ჩერდებოდა და თავის დაკვრით საცეკვაოდ იწყებდა. თუ ქალი მიწყვევას არ მიიღებდა, ვაჟს ყველაფერი ისევ თავიდან უნდა გაემეორებინა. თუ ქალი კატეგორიულად უარს იტყობდა, ვაჟი თავს ანებებდა, მაგრამ ქალს უფლება

არ კქონდა, სხვასთან ეცეკვა—ეს ვაჟის შეურაცხყოფად ითვლებოდა. თანხმობის შემთხვევაში პარტიორები წრეზე ნელ, საზეიმო „დავლას“ უვლიდნენ. შემდეგ ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეს ჩერდებოდნენ: ვაჟი—„გასმით“, ქალი კი სამდაკვრითი სვლით ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ. ქალი პირველი ჩერდებოდა. ვაჟი ასრულებდა სოლოს—გასმა-ხელების მდგომარეობის შესაბამისი ცვალებადობით. შემდეგ სრულდებოდა ქალის სოლო: ქალი ვაჟისაკენ გვერდითი სვლით მიიწევდა, გაუსწორდებოდა, ჩაუქროლებდა და... „დავლურის“ აჩქარებული ნაწილიც იწყებოდა (სწორედ ამას უწოდებდნენ „ლეკურს“). ცეკვის მეორე ნაწილში თანმიმდევრულად იგივე საცეკვაო მოძრაობები სრულდებოდა, რაც პირველში: „დავლურის“ დასასრულს პარტიორები სწორ ხაზზე შორდებოდნენ ერთმანეთს: ვაჟი „გასმას“ ასრულებდა, ქალი სამნაბიჯიანი სრიალა სვლით ადგილზე ტრიალებდა; ორივენი თავს უკრავდნენ მაყურებლებს და ცეკვაც მთავრდებოდა. ასე აქვს აღწერილი „დავლურ-ლეკური“ წარსულში ცნობილ მოცეკვავესა და ამ ცეკვის უბადლო შემსრულებელს ა.ციხისთავს. იგი „დავლურ-ლეკურის“ შესრულების ტრადიციულ წესებზეც საუბრობს. ამ წესთან დარღვევა და საკუთარი ვარიანტების შეტანა დაუშვებელი იყო. ქალ-ვაჟი ძალიან არ უნდა მიახლოებოდა ერთმანეთს, ხშირად გაემეორებინათ თავიანთი სოლო პარტიები, თავი მოეწონებინათ ერთმანეთისათვის —თითქოს ეჯიბრებიანო. ამ ცეკვისათვის შეჯიბრის ფორმა მიუღებელია.<sup>82</sup> თავისი პარტიის შესრულებისას, ვაჟს ქალი უყურადღებოდ არ უნდა დაეტოვებინა. არ შეიძლება დამკვრელებისაკენ შებრუნება ან მაყურებელთათვის ზურგის შექცევა, ვაჟის ქალთან საცეკვაოდ ქუდით გამოსვლა (ქუდი მას ხელში უნდა სჭეროდა); ქალისათვის ვაჟური „გასმა“ მიუღებელია.<sup>83</sup>

ტერმინი „ლეკური“, მიუხედავად მისი არასწორი ინტერპრეტაციისა, მაინც გამძლე გამოდგა. სამართლიანობა მხოლოდ ნახევარი საუკუნის წინ აღდგა და ამ ცეკვას, მისი შინაარსისა და ფორმის შესაბამისად, „ქართული“ ეწოდა. ნამდვილი „ლეკური“ ცეკვა და „ქართული“ ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან ხასიათითა და ბუნებით. რთული ტექნოლოგიური ილეთების მქონე ეროვნული ცეკვა ლეკური, ერთმანეთთან შეჯიბრის სხიით, ორი - ვაჟის მიერ

სრულდებოდა, ქალები ცეკვაში ადრე არ მონაწილეობდნენ. ასეთი იყო შარიათის ბრძანება.<sup>84</sup>

დალესტანში შესანიშნავი მოცეკვავეები არიან. ისინი ცეკვავენ ლამაზად, მგზნებარედ და წარმტაცად. ამ ცეკვის შინაარსი ასეთია: გამოვა ორი ვაჟკაცი. გააქეთებს პატარა წრეს და გაჩერდება. შემდეგ ერთი მათგანი შემოტრიალდება ვიწრო წრეში. მარცხენა ხელს მოჰკიდებს ხანჯალს, ცეკვაში ხელი რომ არ შეუშალოს, და იწყებს ფეხებით ყოველნაირი მოძრაობის შესრულებას. ფეხების მოძრაობა არაჩვეულებრივად რიტმულია, ტანი აბსოლუტურად უძრავი, იგი თითქოს მიწას არ აცილებს ფეხებს. შემოტრიალებისა და თითის წვერებზე შედგომის შემდეგ ამთავრებს ცეკვას და იწვევს ამხანაგს, აჩვენოს თავისი ოსტატობა. ახლა დაიწყებს მეორე მოცეკვავე, შეასრულებს ყველაფერს, რაც პირველმა გააქეთა, დაუმატებს თავის მხრივ რაიმე ახალს და იწვევს პირველს. ასე გრძელდება ეს მეტოქეობა ცეკვაში, სანამ თითოეული პარტნიორი არ ამოწურავს მთელ თავის შესაძლებლობებს.<sup>85</sup>

„ქართული“ წყვილად ცეკვაა, მას ასრულებს ქალ-ვაჟი. „ქართულს“ სატრფიალო შინაარსის თავისებური სიუჟეტი აქვს. ბევრი აღფრთოვანებული სტრიქონი მიეძღვნა ამ ცეკვას. მიუხედავად იმისა, რომ გასული საუკუნის ავტორები ცეკვას „ლეკურს“ უწოდებენ, არც ერთი არ უარყოფს მის ქართულ წარმოშობას. ცეკვა „ქართულზე“, მის პლასტიკურ გამომსახველობაზე, ამ იშვიათად სატრფიალო პოემაზე, ბევრი დაიწერა და მომავალშიც ბევრი დაიწერება. ცეკვა „ქართულში“, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ნათლად ჩანს ქალ-ვაჟის თანასწორ-უფლებიანობა, რაზედაც ბრძანებს რუსთველი: „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ სიწმინდითა და კეთილშობილებით „ქართულს“ ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ყველა ეროვნულ ცეკვას შორის. „ქართულის“ შესრულების ფორმა ხუთნაწილიანია: ვაჟის გამოსვლა და ქალის მიწვევა, ერთობლივი დასაწყისი, თითოეული მოცეკვავის სოლო, ერთობლივი დასკვნითი კოდა. ვაჟი ქალს საცეკვაოდ გამოიწვევს, მოკრძალებით შემოატარებს წრეს, მიიყვანს თავის ადგილზე და მთელი არსებით ცდილობს ქალის ყურადღების მიპყრობას. ვაჟი გარს შემოუვლის წრეს. ამ დროს მისი ტანი და მხრები უძრავია. საცეკვაოდ გამოწვეული ქალი ნარნარით ჩამოუვლის წრეს,

მიუახლოვდება ვაჟს გვერდითი სვლით, ამ დროს ვაჟი ადგილზე ასრულებს მსუბუქ მარტივ „გასმას“, თითქოს აკომპანიმენტს აყოლებს ქალის ცეკვას. ქალს უახლოვდება ვაჟს, აკეთებს ოდნავ შესამჩნევ მოძრაობას ხელით და თვალით და უკან იხევს. ვაჟი ველარ ითმენს, მოწყდება ადგილს, მაგრამ ქალი ანიშნებს, რომ ეს მხოლოდ ფანდი იყო და არა მიწვევა ვაჟი უბრუნდება თავის ადგილს. ქალი რამდენიმეჯერ გაიმეორებს ასეთ ფანდს და ბოლოს ანიშნებს ვაჟს, რომ გაპყვეს მას. ახლა ვაჟი თვალს აღარ აშორებს ქალს: მოუფიქრებელი მოძრაობა, ოდნავი შეფერხება და ... ქალი გაუსხლტება, შესაძლებლობა მიეცემა, მოატყუოს იგი. საითქენაც მიდის ქალი, ვაჟიც იმავე წამს იმავე მიმართულებას უნდა გაპყვეს. ვაი მას, თუ ქალი აცდა მის თანხლებას და მარტო დატოვა საცეკვაო მოედანზე. ვაჟი დამარცხებული და შერცხვენილი იქნება. ასეთი რამ ცეკვა „ქართულში“ ჯერ არ მომხდარა, პარტნიორები ინტუიციით გრძნობენ ერთმანეთის სვლებს, ამ რომანტიკული დუეტის დასკვნითი ნაწილი ომპროვიზებულ ხასიათს ატარებს. ვაჟი თავის სიმალღეზე დგას, ქალი აღიარებს მის ოსტატობას, შემდეგ ორივენი ერთმანეთს თავს უკრავენ და ასე მთავრდება ეს შუასაუკუნეების სარაინდო ეპოსი—ცეკვა—დილოგი.

ცეკვა „ქართულის“ ტექნოლოგიას საფუძვლად უძევს „დავლის“ მოძრაობები—„წინსვლა“, „უკუსვლა“ და გვერდითი სვლა, რომლებსაც ქალ-ვაჟი ასრულებს. წინსვლა ანუ „რთულა სვლა“ არის სამი პა ანუ შერწყმა სამი ნაბიჯისა—ერთი გრძელი და ორი მოკლე. თვლაზე „ერთი“—ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მთელ ტერფზე, თვლაზე „ორი“—სრიალა ნაბიჯი მარცხენა ფეხით ნახევარ ტერფზე, თვლაზე „სამი“—მარჯვენა ფეხი მიედგმება მარცხენა ნახევარტერფზე პირველ პოზიციაში. ძალზე საინტერესოა პროფესორ პ.ბერაძის დასკვნა (ამაზე ზემოთ უკვე იყო საუბარი), რომ ეს ქართული საცეკვაო სვლა, რიტმული ნახაზის თვალსაზრისით, ჰგავს ლექსის დაქტილურ ზომას.

ხშირად ვაჟი „ქართულს“ იწყებს „მუხლკეცილით“. სრიალა ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მასზევე ოდნავი შეხტომით, ამასთან ერთად მარცხენა ფეხი აიჭიმება წინ 45 გრადუსით და მაშინვე მოიხრება მუხლში. იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით და ასე რამდენიმეჯერ. შემდეგ იწყება „დავლა“. „მუხლკეცილის“ დროს ვაჟი ხელით თითქოს ისწორებს ჩოხის კალთებს. „უკუსვლა“ სრულდება შემდეგნაირად: ფეხების მდგო-



მარეობა პირველი პოზიციის მიხედვით ერგცერებზე. თვლაზე „და“ მარჯვენა ფეხი ოდნავ მოცილდება იატაკს, თვლაზე „ერთი“ მიედგმება მარცხენას, თვლაზე „ორი“—მარცხენა ტერფი ოდნავ მოწყდება იატაკს და მიედგმება მარჯვენას ოდნავ უკან (ტერფის ნახევარზე). ამგვარადვე სრულდება ბრუნის ადგილზე. ვაჟი შემოტრიალდება ცალ ფეხზე.

ქალი ბრუნს დაკვრითი სვლით ასრულებს. წინსვლაც და უკუ-სვლაც ამავე პრინციპით სრულდება. ქალის გვერდითი სვლა, ანუ „გედურა“, ასევე უკუსვლის პრინციპით (ტერფის ოდნავ აწევით) სრულდება, ოღონდ სწორ ხაზზე განზე სვლით. ამ სვლის სიძნელე ის არის, რომ სრულ სინარჩარეს მოითხოვს. ვაჟები გასმით გვერდზე სვლას სულ სხვანაირად აკეთებენ: თვლაზე „ერთი“—მარცხენა ფეხი გადადის მარჯვენაზე (თუ სვლა მარჯვნივ არის) და ამავე დროს თვლაზე „ორი“ მარჯვენა ფეხი მუხლში მოხრილი აიწევა უკან 45 გრადუსით. თვლაზე—„ერთი“, „ორი“, „სამი“—„გასმა“. ვაჟები გვერდით გასმით სვლას აკეთებენ მარჯვნივაც და მარცხნივაც, ქალები—მხოლოდ მარცხნივ, ვაჟის მხარეს. „გასმის“ შესრულება ვაჟის მიერ შეიძლება სხვადასხვა ვარიაციით, ეს დამოკიდებულია მოცეკვავის ვირტუოზულობაზე. „გასმის“ ერთ-ერთი ელემენტი — სადა სრიალა „გასმა“ შემდეგნაირად სრულდება: საწყისი მდგომარეობა: პირველ პოზიციაში მარჯვენა ფეხი წინ იწევს; მეორე პოზიციაში მარჯვენა ფეხის ქუსლი. მარცხენა ტერფს უნდა მიუახლოვდეს. ამავე პოზიციაში მარჯვენა ხელი იდაყვშია მოხრილი, მარცხენა—განზე გაშლილი. მუსიკალური ზომა 2/4 ან 6/8-ია. ტაქტის შემდეგ თვლაზე „და“, „და“, „და“, „და“—მეოთქვსმეტედ წილზე—სწრაფი სრიალა ერთდროული მოძრაობა—მარჯვენა ფეხი წინ, მარცხენა—უკან; მარცხენა—წინ, მარჯვენა—უკან; თვლაზე „ერთი“— მარჯვენა ფეხი სწრაფად გამოდის წინ წვერზე ან ქუსლზე; თვლაზე „და“, „და“, „და“, „და“—ორივე ტერფის სრიალა, ერთდროული შენაცვლებითი მოძრაობა. თვლაზე—„ორი“—მარცხენა ფეხი სწრაფად გამოდის წინ წვერზე ან ქუსლზე. ე.ი. იგივე მოძრაობები მეორდება, რაც თვლაზე „ერთი“. თვლაზე—„და“ კი პაუზა კეთდება.<sup>86</sup>

როგორც ჩანს, „სადა სრიალა გასმა“ უძველესი სვანური „ფერ-ხულიდან“—„ჩანგილდიდან“ („ვორირაშა“) უნდა იყოს გადმოღებული. იგი საცეკვაო მოძრაობის არქაულობაზე მიგვანიშნებს. შესაძლებელია,

სულხან-საბა „შილინგის“ განმარტებაში (როცა თა ფერხთა სწრაფი რამ ხმარება) „ჯასმას“ გულისხმობდა— „ქართულში“ ვაჟის პარტიის კულმინაციურ მომენტს.

ქალის მკლავების მდგომარეობა: თავიდან ხელები თავისუფლად დაშვებული. შემდეგ მკლავები ნელა იწევს მხრების სიმაღლემდე. იდაყვი ნახევრად მოხრილი მარცხენა ხელი აიწევა წინ (მტევანი შუბლის სიმაღლეზეა), მარჯვენა გამართულია განზე, ოდნავ დაშვებული მტევნით. მკლავების შეცვლის დროს მარცხენა ეშვება მხრამდე, ორივე ხელის მტევნით კეთდება მსუბუქი წრიული მოძრაობა—„ხელსართვი“ და მარჯვენა მკლავი გაიწევა წინ, ხოლო მარცხენა—განზე. გვერდზე გამართულ მკლავებში არ უნდა იგრძნობოდეს დაძაბულობა.

ვაჟის მკლავების მდგომარეობა: იდაყვი მოხრილი მარჯვენა ხელი აწეულია მხრის ოდნავ ზემოთ, მტევანი მოხრილია სხივმაჯის სახსარში მკერდისაკენ. მარცხენა ხელი დაშვებული მტევნით გაჭიმულია განზე. მკლავების მდგომარეობის შეცვლისას მარჯვენა გაიშლება განზე, ხოლო მარცხენა ზემოდან მოძრაობით იღებს მარჯვენა ხელის მდგომარეობას.

ცეკვა „ქართულს“ საქართველოს ყველა ქორეოგრაფიული ანსამბლი ასრულებს. მკაფიო სიუჟეტური ხაზი, თავისებური ტექნოლოგია, სადა და მომხიბლავი ნახაზი, ყველასათვის გასაგებს ხდის მას და უზრუნველყოფს უცვლელ წარმატებას. „ქართულს“ ყოველთვის აღტაცებით ეგებება მაყურებელი.

ყველაზე საინტერესო მუსიკალური გაფორმება „ქართულს“ აქვს ზ.ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“; დ.არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“; მ.ალანჩივაძის „დარეჯან ციხერში“; კ.მელიქიანის „ამირანში“; ი.ტუხუაძის „სამშობლოში“; გ.კოლაძის „ლადო კეცხოველში“. ცეკვა „ქართული“ ამშვენებს აგრეთვე ქართულ ბალეტებს— „მალთაყვას“ (შ.თაქთაქიშვილი), და „სინათლეს“ (გ.კილაძე), და სხვა.

ცეკვა „ქართულის“ პარტიტურა, თავისი ტექნოლოგიური თავისებურებითა და შესრულების წესით, გვიდასტურებს, რომ იგი უძველესი წარმოშობისაა, საუკუნეთა სვლაში დაიხვეწა და ჩვენამდე ასეთი სახით მოაღწია.

Viol.

Allegro

მეკვა „ქართული“ ზ. ფაღიაშვილის ოპერადან „ღაიხი“

## დასკვნა

ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროებისა და მატერიალური კულტურის ძეგლების ანალიზით დავრწმუნდით, რომ ქართული ხალხური ცეკვების არა მარტო შინაარსი, არამედ ტექნოლოგიაც სოციალურ-ეკონომიკური და ისტორიული პირობებიდან გამომდინარეობს. არქეოლოგიურ ძეგლებზე გამოსახული ფიგურების საცეკვაო-პლასტიკური მდგომარეობა, ცეკვებისა და საცეკვაო ტერმინთა აღწერა საშუალებას გვაძლევს, თვალი მივადევნოთ ქართული ქორეოგრაფიის ძირითადი მოძრაობების წარმოშობას. ტოტემური ცეკვის — მიმბაძველობითმა — მოძრაობებმა, რიტუალურმა გადაადგილებამ, ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ მაგიურ ცეკვებში სხეულის მოძრაობამ და ჟესტმა, მასში თანდათანობით დინამიკური ტანვარჯიშის ელემენტების ჩართვამ ვაჟთა, ქალთა და მსობრივი ქართული ცეკვების თანამედროვე ლექსიკა შექმნეს. ფაქტობრივი მასალების სიძუნწემ ტექნოლოგიური ხერხების მხოლოდ ზოგად სურათზე მსჯელობის საშუალება მოგვცა.

უძველესი „ფერხულის“ ტექნოლოგიურ საფუძველს ჩვეულებრივი ნაბიჯი წარმოადგენდა; მონაწილენი ასტრალურ ღვთაებათა გარშემო წრიულად მოძრაობდნენ (მზისა და მთვარის პატივსაცემად მარჯვნიდან მარცხნივ ან — პირიქით, მთვარის ფაზობრივი ცვლილების მიხედვით). შენდევ მზისა და მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალები ერთმანეთს შერწყა, რასაც, უეჭველია, გავლენა უნდა მოეხდინა საკულტო ფერხულებზე. მოძრაობას ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს (ხის ამოგლეჯის რიტმში) წარმართობის დროინდელი საგაზაფხულო წეს-ჩვეულების „კვენიერების“ დროს ასრულებდნენ. „დონდგალის“ სახელწოდებით ცნობილმა ამ იღვთმა დღევანდელ „ფერხულში“ სათანადო ასახვა პოვა.

სამიწათმოქმედო „ფერხულში“ უკვე გართულებულ ტექნოლოგიურ იღვთებს იყენებდნენ: მაღალ ხტომით მოძრაობებზე გადასვლამ, — სომბოლურად მზისაკენ სწრაფვამ, — სასიმღერო და საცეკვაო რიტმის დაჩქარება გამოიწვია.

ძველი მიწათმოქმედნი, სართულებიანი „ფერხულების“ ვერტიკალურ კონსტრუქციებს რომ ქმნიდნენ, ამით, რასაკვირველია,

მზისაკენ სწრაფვას გამოხატავდნენ; ზოგჯერ ამ რთულ კონსტრუქციას, მთიანი ადგილის მიწათმოქმედებას ანუ ტერასების დამუშავებას უკავშირებენ, ზოგან კი სიმბოლურად ღვთაებათა პანთეონის იერარქიული საფეხურების გამოხატვას მიაწერენ. წრიული წყობის საფერხულო ცეკვების ნომენკლატურას მრავალი სინონიმი გააჩნია. ვაჟთა უძველეს ქართულ ცეკვას „ფუნდრუკი“ და მისი მრავალსახეობა განეკუთვნება. მის საფუძველს ტანვარჯიშის ელემენტებისაგან შემდგარი, სხვადასხვა ხასიათის ხტომით მოძრაობაზე აგებული, მონადირეთა ცეკვები წარმოადგენს; მან სამიწათმოქმედო ფერხულში პოვა გამოძახილი. თანდათანობით ასტრალურ ღვთაებათა კულტის ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან შერწყმამ, საცეკვაო რიტუალებში ასახულმა მნათობთა ბრუნვითმა მოძრაობებმა (მბრუნავი „წინამძღოლას“ ადგილზე— „მელია-თელეპიას“ ერთ-ერთი მოდიფიკაცია ან მუხის ძიერ მოკლული საქონლის დამარხვის წესის მიხედვით „დამნაშავეთა“ სამგზის შემობრუნება), „მბრუნავის“ პრიზმაში გატარებულმა სპორტულმა კომპლექსმა, „ჰელბომე“ მბრუნავმა—მღევენელმა, რასაკვირველია, ცეკვებშიაც დაიკავა თავისი ადგილი; ეს მოძრაობები დაედო საფუძვლად ბრუნვით მოძრაობებს ტერფზე, ცერზე, მუხლზე და მუხლიდან მუხლზე. ვაჟთა უძველესი ქორეოგრაფიის სახეობას მიეკუთვნება „ბასტი“ (ფეხის ბაკუნით ცეკვა, რომელმაც დასაბამი მისცა თანამედროვე მოძრაობათა ჯგუფს— „ჩაკვრას“), „ბუქნა“ და „კოქა“—ცხოველთა ზნისა და ქმედების იმიტაცია. ამ მოძრაობათა საფუძველია ღრმა და ნახევარბუქნი. სულხან-საბა „ცეკვას“ ფეხის თითებზე ცეკვას უწოდებს. ეს ილეთი ტოტემურ ცხოველთა წაბაძვით შეიქმნა და საკულტო ქმედებაში— „ბერიკაობაში“ იქნა გამოყენებული, თან ცერებზე დგომის ტექნიკის გამომუშავებასაც შეუწყო ხელი (უძველესი სვანური „ცერული“, „მთიულური“ და სხვა).

ღროთა განმავლობაში თანდათანობით სახეშეცვლილი „ფუნდრუკი“, „ბასტი“, „ბუქნა“, „კოქა“, „ცეკვა“ ორგანულად შეერწყა ვაჟთა ქორეოგრაფიას. მაგალითად: „ფუნდრუკი“, „ბუქნა“, „ბასტი“ მეომართა უძველესი ცეკვის— „ხორუმის“ საფუძველია. „ფარცა-კუყუსა“ და „ბაღდადურის“ შემადგენელი ნაწილად „ბუქნა“, „ხარდიორდა“ და სხვა ითვლება. ვაჟთა ქართული ქორეოგრაფიის

დინამიკურობასა და სირთულეში „მუშაითობის“ ხელოვნებამ დიდი როლი ითამაშა. მისი ელემენტები მრავალსართულიან წრიულ ფერხულებში (მეომართა ცეკვებში— სვანური „მორმინქელა“) მკლავნდება. აქ ერთმწყრივიან „ფერხულებს“ „სამყრელო“ ან „ციხებუნა“ ეწოდება. ისინი, ძირითადად, მესხეთ-ჯავახეთშია გავრცელებული. მესხეთი ოდითგანვე საჭართველოს ბურჯი იყო. დიდ როლს თამაშობდა მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში. „ციხებუნას“ მხედრული-სპორტული ხასიათი სწორედ ამით უნდა აიხსნას.

ქალთა ქართული ცეკვების საფუძველს, შესაძლოა, ტოტემური, მიმბაძველობითი მოძრაობანი წარმოადგენდეს. ასეთია „გოგმანი“, რომელიც მიწაზე ფრინველთა შეტომით მოძრაობას მოგვავაგონებს. ქალთა ცეკვაში შემდეგ მსუბუქმა სპორტულმა მოძრაობამ— „ხუნტრუცმაც“—თავისი ადგილი დაიკავა.

გასულ საუკუნეში შემორჩენილი ცეკვების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ადვილად მიგვხვდებით, რომ უმეტესობა უძველეს წესჩვეულებათა და ნაყოფიერების ღვთაების საკულტო რიტუალების შესრულებისას ჩაისახა. ასეთია ვაჟთა სოლო ცეკვა— „ქარშიბერი“ ანუ „ხელგაშლილი“; მხრებისა და მუცლის თამაშით ხელგაშლილად შესრულებული „ყოლსარმა“. რიტუალური ელემენტების შემცველი „ილის თამაში“ და ვაჟთა სხვა ცეკვები. ხელგაშლილი ცეკვა არქაული ეპოქის ქართული საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი ტიპობრივი ნიშანია.

აგარაულ ღვთაებათა კულტისადმი მიძღვნილი. ორმწყრივიანი „ადრეკილაჲ“ შემდეგში რთული წყობის ორსართულიან „ფერხულად“ გადაიქცა; „ადრეკილაჲ“ იმპროვიზებული ლექსების თანხლებით სრულდება. მასში ჩართულ რთულ ილეთებს ვაჟები ინდივიდუალურად ან წყვილად ასრულებენ. წყვილთა ფორმა „მელიათელეპიას“ ადრეული შესრულებისათვის იყო დამახასიათებელი და ნაყოფიერების ღვთაებას უკავშირდებოდა.

წყვილთა ფორმა შენარჩუნებულია სამიწათმოქმედო მასკარად „ბერიკაობაში“ „შეყვარებულთა“ დუეტიც იმავე შინაარსისაა: ერთ-ერთი პარტნიორი ქალის ნიღაბს იკეთებს. თრიალეთის თასზე გამოსახულ წყვილთა ცეკვაში მოცეკვავენი ერთმანეთს არ ეხებიან წყვილთა და ზოგიერთ ჯგუფურ ცეკვაში— „დავლური“, „ქართული“.

„მთიულური“, „განდაგან“ და სხვა-ეს ფორმა დღესაც შენარჩუნებულია.

XI-XII საუკუნეები თამარ მეფისა და რუსთველის ეპოქაა, რომელსაც „ოქროს ხანას“ უწოდებენ. საქართველოს ისტორიის ეს პერიოდი ქართული ხელოვნების აყვავებითაც აღინიშნება. ამ პერიოდშივე სინთეზური სანახაობის „სახიობის“ მაღალი მხატვრული დონე მეტად თვალშისაცემია. „სახიობაში“ ცეკვას დიდი ყურადღება ექცეოდა. იგი შემდეგ ხელოვნების ცალკე დარგად ჩამოყალიბდა. „სახიობიდან“ განვითარდა წყვილთა ჩგუფად ცეკვები: განსაკუთრებული საზეიმო ხასიათის—„სამაია“ და „სადარბაზო“, რომანტიკული ხასიათის საცეკვაო დუეტები—„საარშიყო-სატრფიალო“ და სხვა, რომლებიც აკმაყოფილებდნენ მაღალი წრის მკაცრ ეტიკეტს. „სახიობა“ წყვილთა ცეკვის შინაარსისა და ფორმის კარმონიული შეხამების საშუალებასაც იძლეოდა; დაქტილური საზომის რითმზე აგებულმა იმპროვიზებულმა სალექსო დიალოგმა, რომელსაც მოცეკვავეთა—„მეშუშკრეთა“ გამოსვლა ახლდა, ცეკვის სამნაბიჯიანი სელის (ერთი გრძელი და ორი მოკლე ნაბიჯი) განსაკუთრებული ფორმა შეიმუშავა. დაქტილი თანამედროვე ქართული ცეკვების ძირითადი მოძრაობაა, რომელიც სხვადასხვა ვარიანტით სრულდება. ამის მაგალითია ცეკვა „ქართული“, „მთიულური“ და სხვა.

ამრიგად, წიგნში მოყვანილი, არქეოლოგიურ ძეგლებსა და უძველეს ისტორიულ-ლიტერატურულ წყაროებში მოძიებული პასალები, რომელიც თანამედროვე ხალხური ქორეოგრაფიის ფორმებთანაა შექცრებული, საშუალებას გვაძლევს თვალი მივადევნოთ ქართული ხალხური ცეკვის ძირებსა და მისი განვითარების ძირითად მომენტებს. ამ ნაშრომს ქორეოგრაფიული ენციკლოპედიის პრეტენზია არ გააჩნია. მასში განხილულია ქართული ცეკვის არქაული ფორმები, რითაც მისი თვითმყოფადობა დასტურდება.

ცეკვების პერიოდიზაცია, უძველეს და თანამედროვე ცეკვებად მათი დაყოფა ძალზე გაძნელებულია. ამავე აზრისაა ე.ვირსალაძეც; „...ქართულ ფოლკლორში შემოქმედების უძველესი ფორმები, მაღალგანვითარებულ, ნატიფ პოეტურ ხელოვნებასთან თანაარ-

სებობს... არჩაულ და განვითარებულ ფორმებს შორის დიდ სხვაობას ვერ ვპოულობთ“.<sup>1</sup>

ქართულ ქალაქურ ფოლკლორზე ა.მ.შველიძე წერს: „გასული საუკუნის აშუღებსა და შუა საუკუნეების დროინდელ „მგოსანთა“ შორის ძირეული განსხვავება არ არსებობს“.<sup>2</sup> ამ აზრს მუსიკისმცოდნე თ.მამალაძეც იზიარებს: „თანამედროვე სიმღერები თავისი პარმონით, რეჩიტატიული ფორმით, მელოდიური ნახაზით, კადანსური წილსვლებით, ორგანულად უკავშირდება უძველეს სიმღერებს. ყოველივე ეს ტრადიციული ქართულ-ქაბური სიმღერებისთვისაც არის დამახასიათებელი“.<sup>3</sup>

მოყვანილი მაგალითები პოეტური და სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების პერიოდიზაციას ეხება. ფილკლორის ამ დარგში გამოსახვის საშუალებას სიტყვა და მელოდია წარმოადგენს. საცეკვაო ფოლკლორი კი პლასტიკის, პანტონიმისა და მოძრაობის სინთეზია. მას გამოსახვის სხვა საშუალებები არ გააჩნია. ეს კი იმის დამადასტურებელია, რომ ცეკვაში არჩაული და თანამედროვე ფორმები ერთმანეთთან არის შერწყმული. ამის მაგალითია „ხორუმში“ დაჭრილი მეთაურის მიწაზე დაცემა. მეომართა უძველეს ცეკვაში ეს პანტონიმური ილეთი ახალ ელემენტად შევიდა. „განდაგან“ კი, რომელიც ჩვენს დღეებში შეიქმნა, თითქმის მთლიანად არჩაულ მასალაზეა აგებული. ასეთი მაგალითი ძალზე ბევრია. ორი, სამი ათეული წლის განმავლობაში შექმნილი ცეკვების რიცხვიც საკმაოა. ისინიც ძველ თვითმყოფად საცეკვაო მასალაზეა აგებული და დროის ნიშნით საკმაოდ დაღდასმულიც.

არც თუ ისე იშვიათად, ფილკლორის მხატვრული გადამუშავების შედეგად, იგი პოეტური სახეებით მდიდრდება და ისევ ხალხს უბრუნდება, მისი სამუდამო საკუთრება ხდება. საერთოდ, თვითმყოფად საცეკვაო ფოლკლორის ტრადიციულობის დალი აზის: სპეციფიკური პლასტიკური სახეებით, ინტონაციური შეფერილობით, შესრულების თავისებური რიტმითა და მანერით. ამის შედეგია ყველა ხალხის საცეკვაო ხელოვნების თავისებურება. ტრადიციული ყვლგასულს არ ნიშნავს, იგი ფასდაუღებელი საუნჯეა, რომელიც ხალხის სიბრძნათა და ნიჭით შეიქმნა, მისი მოვლა-პატრონობა კი ყოველი ჩვენგანის ვალია. თუმცა ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ



საცეკვაო ფოლკლორი პროკრუსტეს სარეცელზე დააწვინოთ; დოგმად ვაქციოთ და ტრადიციულობის დაცვის საბაბით, სცენურ სიახლეთა ძიებას თავი მივანებოთ. ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებას თვით ცხოვრება განსაზღვრავს.

ქართულმა გათეატრალურებულმა ქორეოგრაფიამ ევოლუციის გზაზე რამდენიმე ეტაპი განვლო. ამის მაგალითია ქართულ კომპოზიტორთა ქმნილებებში შეტანილი ცეკვები, რომლებიც ორგანულად შეერწყა ნაწარმოებთა მუსიკალურ ქსოვილს. ეს სცენები (ქართული ცეკვები) ხალხურობით, გრაციითა და ტემპერამენტით გამოირჩევიან, ისინი დღესაც მაყურებელთა აღტაცებას იწვევენ.<sup>4</sup>

ქეშმარიტმა ხალხურმა მასალამ პროფესიული ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღმავლობა გამოიწვია. ხალხური ცეკვის ანსამბლების გამოჩენამ გათეატრალურების შესაძლებლობანი საგრძობლად გააფართოვა. ცალკეული „დიალექტის“ პარმონიზაციამ და ერთ სისტემაში მოყვანამ, ანსამბლური შესრულების სიზუსტემ, ყოველი ნომრის მხატვრულ - დეკორატიულმა გაფორმებამ, ქართული ქორეოგრაფიის სცენაზე გადატანის საშუალება მოგვცა. რასაკვირველია, გართულდა გამოსახვის პლასტიკური მხარეც; დროთა განმავლობაში თავი იჩინა ტემპისა და რიტმის აჩქარების ტენდენციამ, რომელსაც ქართული ქორეოგრაფიისათვის ზიანის მეტი არაუფერი მოაქვს.

გათეატრალურებულ ხალხურ ცეკვებზე რ.ზახაროვი წერს: „გამაოგნებელი ეფექტის მიღწევის სურვილმა, ცეკვებში წმინდა წყლის აკრობატული ელემენტების გამოყენებამ, რომელიც ამ ცეკვის ხასიათს სრულიად არ შეესაბამება, ხალხური ქორეოგრაფიის დანაგვიანება გამოიწვია.“<sup>5</sup>

შიშველი ტექნიკის თვითმიზნურად გამოყენებას, მხოლოდ ეროვნული პლასტიკის დეფორმაციამდე, პოეტური სულისა და შინაარსის ნიველირებამდე მივყავართ; ამგვარ ტექნიკასა და ფორმალურ ნოვაციასზე აგებული ცეკვები მაყურებელთათვის მიუღებელი ხდება, რადგანაც ეკარგება ლირიზმი, პეროიკა და განუმეორებელი პლასტიკა, რითაც ასე ცნობილია ჩვენი ცეკვები: ქართულ ცეკვებს ხალხის კლასიკური ცეკვები უნდა ვუწოდოთ. ქართული ცეკვების უმრავლესობა მცირე ქორეოგრაფიულ-დრამატული მოქმედებაა.

სწორედ ამაშია მისი განუმეორებელი სიბლი, ამიტომ იგი ყველასათვის განსაგებია. ამაში გამოიხატება მისი სირთულეც, — მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია და ქართველ ტომთა მრავალფეროვნება, ცეკვებს აღმზრდელობითი მნიშვნელობაც აქვს, რადგან ისინი მამაცობის, კეთილშობილებისა და ღირსების მატარებელნი არიან“.<sup>6</sup>

ქართული ქორეოგრაფია დასაბამიდან მრავალფეროვნებით, შინაარსისა და ტექნოლოგიის სირთულით გამოირჩეოდა. ამაზე მეტყველებს ჩვენამდე მოღწეული მდიდარი საცეკვაო ტერმინოლოგია. ჩვენ არასდროს უარი არ უნდა ვთქვათ იმაზე, რასაც ხალხი საუკუნეების განმავლობაში კმნიდა. ეს ეხება ცერებზე დგომას „მთიულურში“ და უძველეს სვანურ „ცერულში“, აგრეთვე „ფუნდრუკსა“ და „მუშაითობასთან“ გენეტიკურად დაკავშირებულ სხვა ტექნიკურ სირთულეებსაც. საცეკვაო ილეთების შესრულებში დინამიკურობა თვით ხალხის წიალიდან მოდის, იგი მისი საცეკვაო ხელრუნების ორგანული ნაწილია. ამიტომ ქართულ გათეატრალურებულ ქორეოგრაფიაში ამაზე ყურადღების გამახვილება სრულიად ზედმეტია: ჩვენი წინაპრების მიერ საუკუნეთა განმავლობაში შეთვისებული სპორტული ილეთები თანამედროვე დადგმებში ხშირად ერთფეროვან, პრიმიტიულ და ესთეტიკურად მიუღებელ მოძრაობებში გადადის და საოცრად ჩქარი ტემპით სრულდება, ეს კი ცეკვის ხასიათს ეწინააღმდეგება. რაოდენ დასაწანია, რომ ძალზე ხშირად, ზოგიერთი ცეკვიდან შინაარსი გაძევებულია, მექანიკური მოძრაობებია შეტანილი და ეს ყველაფერი მხოლოდ-დამხოლოდ იაფფასიან ეფექტზეა გათვლილი.

ასეთი სწორხაზოვანი „ნატურალიზმი“ ქორეოგრაფიის პლასტიკურ კანონებს არღვევს. ძველი ქართველი რაინდი სულისა და სხეულის პარამონიით გამოირჩეოდა. ვაჟთა ცეკვები სწორედ ამ თვისებებს უნდა ეყრდნობოდეს. შესაძლოა, ვიღაც შემოგვედაოს: ცეკვები, რომლებიც დღეს სრულდება, წარმატებით სარგებლობს, მაგრამ ეს ხარისხს სულაც არ ნიშნავს. ხალხური ქორეოგრაფიის დანაგვიანება, მის დამახინჩებამდე ან სულაც დაკარგვამდე მიგვიყვანს.

ცეკვის ტექნიკაზე საუბრისას, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობას ვგულისხმობთ; სხეულის ყოველმხრივი პლასტიკურობა საცეკვაო სირთულეთა გადალახვის საშუალებას იძლევა. ნატიფ მუსიკასთან

სინთეზში იგი მხატვრული განზოგადების კრიტერიუმად გვევლინება: აქ კვლავ ქართულ საცეკვაო მემკვიდრეობას ვუბრუნდებით, რომელიც თვით ხალხმა შექმნა და თეატრალური იერსახეც შესძინა. ქსენოფონტე მოსინიკებს გაუყვირებია: ისინი სამხედრო ოპერაციების დამთავრების შემდეგ განსაკუთრებულად მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. ეს სიმართლეს შეეფერება, რადგან ძველ მეომართა ცეკვა „ხორუმი“ ასევე განსაკუთრებული ტექნოლოგიით გამოირჩევა. გამორიცხული არ არის, რომ ძველი მიწათმოქმედნი სართულებიან „ფერხულებს“ რიტუალურ-მაგიურ შინაარსს რომ ანიჭებდნენ, შეფარვით სამხედრო სტრატეგიის საფუძვლებსაც აყალიბებდნენ. ლირიკული „განდაგან“ კი, ჩვენს დღეებში ხალხური ცეკვების („ბასტი“, „მხარული“, „თოფალონი“, „დისყორმა“) საფუძველზე რომ შეიქმნა, დადგმული ცეკვის „ფოლკლორიზაციის“ გახალხურების შესანიშნავი ნიმუშია. ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების გვირგვინი—ცეკვა „ქართული“ კურტიზანულ-რაინდული სულისკვეთებით. გაჟღენთილი, ვაჟთა კეთილშობილებისა და ქალთა კდემამოსილების განსახიერება, საუყუნეების განმავლობაში ქალ-ვაჟთა სატრფიალო ქორეოგრაფიულ პოემად გამოიძერწა. აღნიშნულ ცეკვაში ღრმა შინაარსი რთულ და თავისებურ ტექნოლოგიას შეერწყა, რომელმაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას არნახული პოპულარობა და წარმატება მოუპოვა.

წარსულის მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად, დადგმული ცეკვების გახალხურების პროცესის გაფართოებას, უდავოდ, ხელი უნდა შეუწყოს. უნდა გაგრძელდეს სპორტის აცეკვების ტრადიცია, „ფარიკაობის“, „კეკნაობის“, „ლელოს“, „მარულას“, „ლაბტის ცემისა“ და „ჭიდაობის“ ქორეოგრაფიულ ეტიუდებად შექმნის დროს რომ დამკვიდრდა. ამ ცეკვებმა ჩვენი საცეკვაო შემოქმედების არეალი საგრძნობლად გააფართოვა. არსებობს იდეა ქართული სიუჟეტური ქორეოგრაფიული თეატრის შექმნისა, რომლის ნიშნები ქორეოგრაფების—გ.ბუაჩიძის, ზ.ასათიანის, გ.სალუქვაძის, კ.მანკგალაძისა და მ.რაჭვიაშვილის დადგმებში შეინიშნება. ასეთ დროს, თემის შერჩევისას, მეტი სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მეტად უსახურ, მექანიკურ მოძრაობებზე აგებულ და სცენურ სიმართლეს მოკლებულ პროდუქციას მივიღებთ.

ბოლოს შეიქმნებელია, არ მოვიხსენიოთ იმათი სახელები, ვინც წარუშლელი კვალი დატოვა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, ვინც სხვადსხვა დროს თავდაუზოგავად იბრძოდა და იღწვოდა ქართული ხალხური ცეკვის სიწმინდისათვის. ქართულ ქორეოგრაფიაში წარუშლელია ალექსი ალექსიძის სახელი. სწორედ მის მიერ, 1902 წელს, დაარსებული აზიური ცეკვების სტუდია დაუპირისპირდა ფსევდოხალხურ ქორეოგრაფიას. საქართველოს ხანმოკლე დამოუკიდებლობის პერიოდში (1918-1921) დაიწყო ეროვნული კულტურისა და ხელოვნების ასევე ხანმოკლე აღორძინება. 20-იან წლებში საქართველოს ყველა კუთხეში ფოლკლორის შესასწავლად და შესაკრებად გაიგზავნა შესაბამისი ექსპედიციები. შედეგი განსაცვიფრებელი იყო. 1923 წელს კ. მარჯანიშვილმა პირველად დადგა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“. ხულოში გაიგზავნა სპეციალისტთა ჯგუფი. მათ მიერ მოძიებული საცეკვაო მასალის მიხედვით სპექტაკლში დაიდგა „ორსართულიანი ფერხული“. დაიძებნა გურულებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობანი, რომლებიც შესანიშნავად მიესადაგა ცეკვა „ქართულის“ მუსიკალურ-პლასტიკურ ქარგას. ეს ტრადიცია 30-იან წლებშიც გაგრძელდა. ბალეტმაისტერმა დ. ჯავრიშვილმა ზემო და ქვემო სვანეთში მოახერხა თერთმეტი სვანური ცეკვის ცხრა ვარიანტის კინოფირზე გადაღება. ხალხის სულის წიაღიდან მოდიოდნენ ეს ცეკვები და ხალხსავე უბრუნდებოდნენ. ამ საქმეში დიდი როლი შეასრულა ხალხური თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა ოლიმპიადებმა.

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ლეგენდად დარჩა ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის სახელები და ღვაწლი. 1945 წელს მათი ძალისხმევით დაარებულმა „ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულმა აკადემიურმა ანსამბლმა მრავალგზის განაცვიფრა მსოფლიო. „ქართული გენია-როკვით განფენილი“—გრიგოლ რობაქიძისეული შეფასება ზუსტად განსაზღვრავს ანსამბლის მოღვაწეობის ხასიათსა და სტილს. მშობლების უკვდავ საქმეს აგრძელებს მათი ვაჟი—თენგიზ სუხიშვილი, რომელიც დღეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწეა.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით: ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს (ხელმძღვანელი ჯ. ჭკუასელი, ქორეოგრაფი რ. ქობონელიძე. მან ამ ადგილზე განსვენებული ბ. დარახველიძე შეცვალა); ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლ “რუსთავს” (ხელმძღვანელი ა. ერქომაიშვილი, ქორეოგრაფი ფ. სულაბერიძე); “თბილისს” (ხელმძღვანელი მ. ლომთათიძე); “არაგველებს” (ხელმძღვანელი განსვენებული ზ. ასათიანი ამჟამად ანსამბლს ხელმძღვანელობს მისი ვაჟი გ. ასათიანი); “გორდას” (ხელმძღვანელი მ. და გ. კობეშვიძეები); “როკვას” (ხელმძღვანელი ჯ. ჯანიაშვილი და უ. დვალიშვილი); მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლესთან არსებულ ბავშვთა ანსამბლს (ხელმძღვანელი რ. ქობონელიძე); “მერანს” (ხელმძღვანელი რ. ქანიშვილი).

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებასა და აღორძინებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულეს დ. ჯავრიშვილმა, ჯ. ბაგრატიონმა, გ. სალუქვაძემ, ე. ხაბაძემ და ა. თათარაძემ. თავდადებულად ემსახურებიან ეროვნულ ცეკვას ქორეოგრაფები: მ. შუბაშიყელი, მ. ბახტაძე, მ. რაჭვიაშვილი, ო. პაპიაშვილი, ე. გუმბერიძე, მ. იაშვილი, გრ. ჩივაძე, გ. ვაშაძე, გ. და ლ. ჩიხლაძეები, ა. ჯიჯეიშვილი, შ. ვარდანი, ი. ციმაკურიძე, ვ. კვინცხაძე, ვ. ნასყიდაშვილი. .

წლების მანძილზე ქალთა ქართულ ცეკვებს ამღიდრებდნენ და ამშვენებდნენ შესანიშნავი მოცეკვავე ქალები: ე. ანდრონიკაშვილი, ე. ჩერქეზიშვილი, ა. თოიძე, თ. ციციშვილი, ნ. რამიშვილი, ნ. გუნია, ლ. თათეიშვილი, ლ. ფოჩიანი, ი. დოლაბერიძე, ა. დვალი, თ. ჩხაიძე, ლ. თარხნიშვილი, თ. გომართელი . . . მათ მხარს უმშვენებდნენ ვაჟები: მ. სულხანიშვილი, ს. ნონიაშვილი, დ. უშვერიძე, ა. ჩიხლაძე, ჯ. ბაგრატიონი, ი. სულხანიშვილი, ვ. გუნაშვილი, ფ. სულაბერიძე, ნ. ღვაბერიძე, ი. ორჯონიკიძე, შ. ბუგაიანაშვილი, შ. ჩირაძე, ნ. სიხარულიძე, დ. გავაშელი, დ. ჩიკვაძე, რ. ქანიშვილი, მ. კაკაბაძე, გ. ძოწენიძე, ა. ჩახავა, დ. მანტკავა, ე. ლოლაძე, გ. პატარაია . . .

ს. ზაქარიაძის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიულ განყოფილებას, მის პედაგოგებს (ა. ჩიხლაძე, გ. ლაცაბიძე, გ. გოგოლიძე, გ. ოდიკაძე, ე. მანჯგალაძე) დიდი წვლილი მიუძღვის ქორეოგრაფთა კადრების მომზადებასა და აღზრდაში. მათი აღზრდილები დღეს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა

და რაიონში მოღვაწეობენ და ახალგაზრდობას ქართული ცეკვის საიდუმლოსა და სიღრმეს აზიარებენ.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ყოველთვის იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ მის საფუძველზე ეროვნული ბალეტი შექმნილიყო. (ა. ბალანჩივაძის “მზეთამზე” (“მთების გული”), შ. თაქთაქი შვილის “მალთაყვა”). ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში დაუვიწყარია დ. ჯავრი შვილის, ვ. გამსახურდიას, ვ. ქაბუჯიანის, ს. ნონია შვილის, გ. ალექსიძის, ი. სუხი შვილის, რ. წულუკიძის, გ. დავითა შვილის, ზ. კიკალეი შვილის, ა. ჭიჭინაძის ღვაწლი. ქართულ ოპერებში დადგმულმა ცეკვებმა,—“დავლური”, “მხედრული”, “ქართული”, “შირზია”, “ფერხული”, “ხანჯლური”, “კინტოური”, “ხორუმი”,—დიდი როლი ითამაშეს ქართული ბალეტის ჩამოყალიბებაში.

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მრავალფეროვანი “ლექსიკა” მისი შემდგომი განვითარების დაუშრეტელი წყაროა. ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შემოქმედებითი პოტენციალი ქართლ-კახურ, გურულ-იმერულ, მთიულურ და მესხურ-ჯავახურ “დიალექტებს” შეიცავს. მათი პლასტიკური მონაცემების აღდგენა-რეგენერაცია ქართულ “საცეკვაო ენას” უფრო გაამდიდრებს და გაამრავალფეროვნებს.

ქართულმა ხალხურმა ქორეოგრაფიამ, ტრადიციის შენარჩუნებით, ახალ-ახალი ქორეოგრაფიული ნაწარმოები უნდა წარმოშვას, რომელიც დროის გამოცდას უეჭველად გაუძლებს და ქართული კულტურის საგანძურში საპატიო ადგილს დაიკავებს.

ილუსტრაციები

## ილუსტრაციათა სია

1. ბრინჯაოს სარტყელი (II ათასწლეული ჩვ. წ. აღ-მდე). ნადირაბის ამსახველი ღვესა.
2. ვერცხლის თასი (II ათასწლეული ჩვ. წ. აღ-მდე) სარტყელა ფერხელის გამოსახულებით.
3. ბრინჯაოს სარტყელი IX-VIII სს. ჩვ. წ. აღ-მდე (ფრაგმენტი).
4. ბრინჯაოს სარტყელი IX-VIII სს. ჩვ. წ. აღ-მდე (ფრაგმენტი).
5. აჭარული "სართულებიანი ფერხული"
6. "სართულებიანი ფერხული" ოსურგეთის ცეკვის ანსამბლის შესრულებით.
7. "ბერიკაობის" ერთ-ერთი ღვესა "შეკვარებულთა ღვეტი".
8. თასი (III-I სს. ჩვ. წ. აღ-მდე)
9. თასის უკანა მხარე.
10. "ქეწობა" ძველ თბილისში. ცეკვა "აქლემკაცობა".
11. ფერხული "მაბრა".
12. "ხიდი".
13. ცეკვა "ფერხული" შესრულდა ერთ-ერთ რესპუბლიკურ ოლიმპიადისზე.
14. ტემა (IV ს. ჩვ. წ.).
15. ვანის ოთხთავის მორთულობა XII ს. (ფრაგმენტი), ცხოველთა გაწვრთნა.
16. ვანის ოთახის მორთულობა. "მუშაითობის" ღვესა.
17. "ცხენბურთი" მხ. რ. თარხან-მოურავი.
18. "ჭიდაობა" მხ. რ. თარხან-მოურავი.
19. "ღახტი". მხ. რ. თარხან-მოურავი.
20. ბრინჯაოს ფიგურები (II ათასწლეული ჩვ. წ. აღ-მდე).
21. "სორუმი" მხ. რ. თარხან-მოურავი.
22. "ღაჩური". მხ. მ. ხაღუაშვილი.
23. "კალმასობა" ოსურგეთის ცეკვის ანსამბლის შესრულებით.
24. "ფარცაქეჯე" ოსურგეთის ცეკვის ანსამბლის შესრულებით.
25. ცეკვა "მთიულური" ა. ლომსაძე, ბ. ხვანიძე, ჰ. კობეიშვილი, უ. სამხარელი.
26. "ცურული" მხ. რ. თარხან-მოურავი.
27. "მხარული" მხ. რ. თარხან-მოურავი.



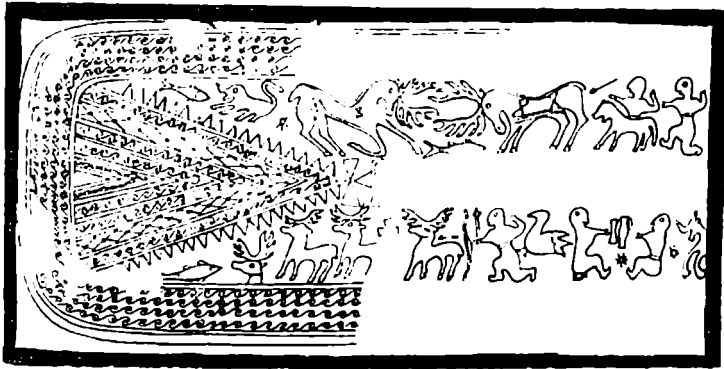
28. "კინტოების ქეიფი". მხ. ს. მაისაშვილი.
29. "მკველი თბილისის სურათები". ჯ. ბაგრატიონის დადგმა.
30. "იალის თამაში".
31. ქალის გამოსახულება მკვლის ფირფიტაზე... ბაგინეთის  
გათხრობიდან.
32. ვერცხლის ჭურჭლის შუა ნაწილი-- მოცემავავე ქალთა  
ფიგურების გამოსახულებით.
33. მონეტა "კოლხური თეთრი" (VI-II სს. ჩვ. წ. აღ-მდე).
34. "შხე დედაა ჩემი, მთვარე-მამია ჩემი". გ. გიბაძეების ჭედილეობა.
35. ფრესკა "სამაია" გრ. გაგარინის ნახატის ფრაგმენტა.
36. ცეკვა "მძიმური". ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლის მესრულებით.
37. ქალის ცეკვა. სვინაქსარი (სიონის ტაძარი, 1030 წ.).
38. ქალის ცეკვა. სვინაქსარი (სიონის ტაძარი, 1030 წ.).
39. ქალის ცეკვა. ბეთანიის ტაძრის ფრესკა (XIII ს.).
40. ქალის ცეკვა. მოქვის ოთხთავი (1300 წ.).
41. ქალის ცეკვა. ზარზმის ტაძრის ფრესკა (XIV ს.).
42. ქალის ცეკვა. მინიატურა სელნაწერიდან (XVII ს.).
43. "მუშაითობა" ქალთა შესრულებით. ქართული სელნაწერის  
მინიატურა (XIII ს.).
44. მოცემავავე ქართველი ქალი (XIX ს.).
45. ქართული მინიატურა (XIII ს.).
46. სვანური ჯგუფური (წვევილთა) ცეკვა. მესტიის ცეკვის  
ანსამბლის შესრულებით.
47. ცეკვა "ქართული".



სურ. 1. ბრინჯაოს სარტყელი (II ათასწლეული ჩვ.წ. აღ-მდე)  
ნადირობის ამსახველი სცენა



სურ. 2. ვერცხლის თასი (II ათასწლეული ჩვ.წ. აღ-მდე)  
სარიტუალო ფერხულის გამოსახულებით



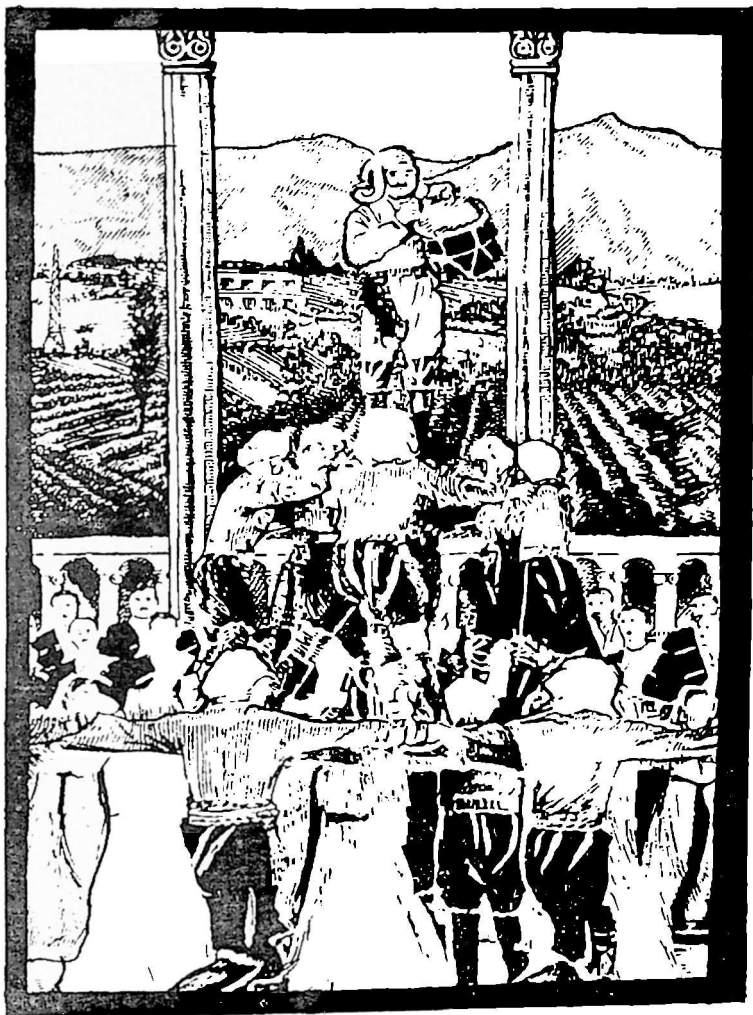
სურ 3 ბრინჯაოს სარტყელი (IX-VIII სს ჩვ წ. აღ-მდე)  
(ფრაგმენტი)



სურ. 4. ბრინჯაოს სარტყელი (IX-VIII სს. ჩვ წ. აღ-მდე)  
(ფრაგმენტი)



სურ. 5. აქრული „სარაულეებიანი ფოხელი“



სურ 6 „სარაულეობიანი ფერხული“ ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლის  
შესრულებით.



სურ. 7 „ბერიკაობის“ ერთ-ერთი სცენა.  
„შეყარებულთა დუეტი“



სურ. 8 თასი (III-ის ჩუ ალ-მდე)



ს. კ. 9 თასის უკანა მხარე

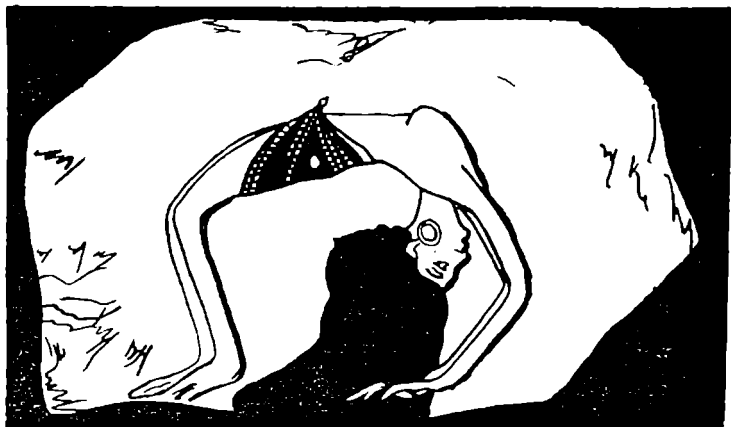


სურ. 10. „ფენობა“ ქველ თბილისში.  
ცეკვა „აქლემკაცობა“

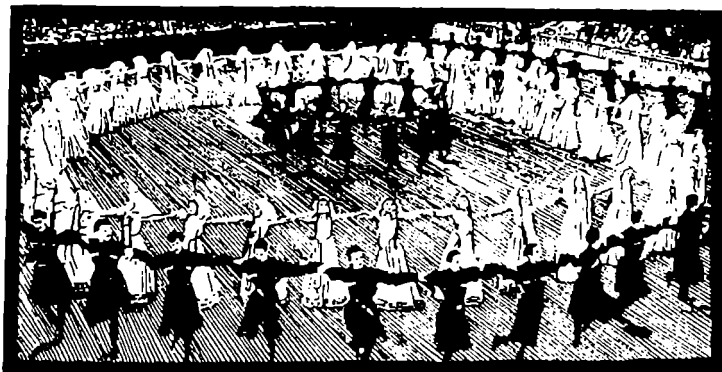




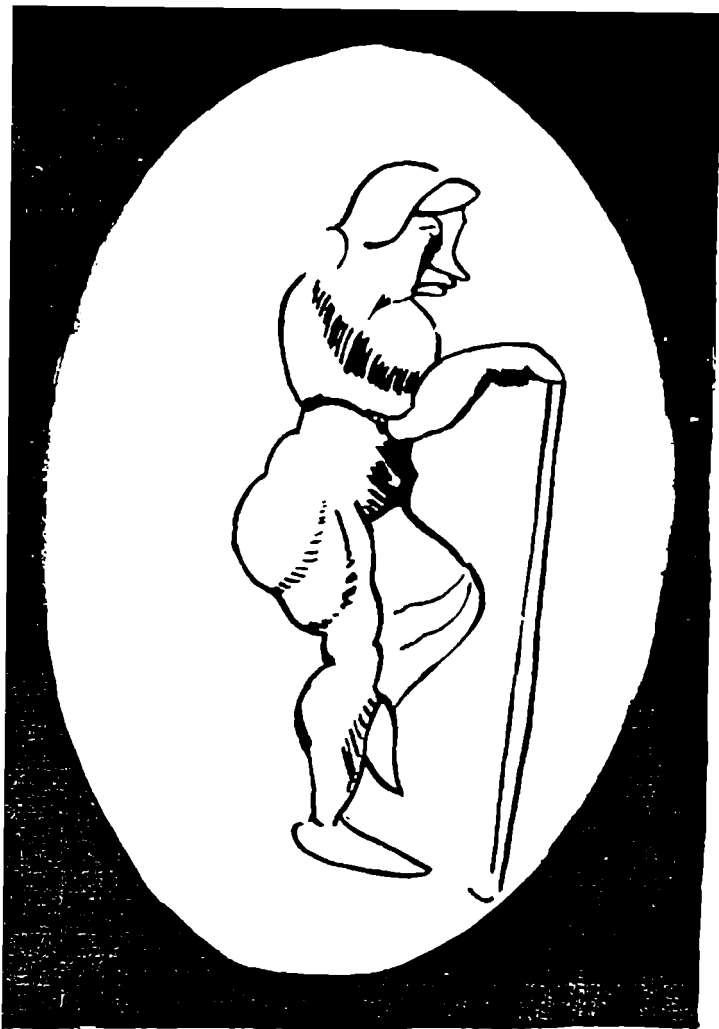
სურ.11 ფერხული-„ძაბრა“



სურ.12 „ხიდი“



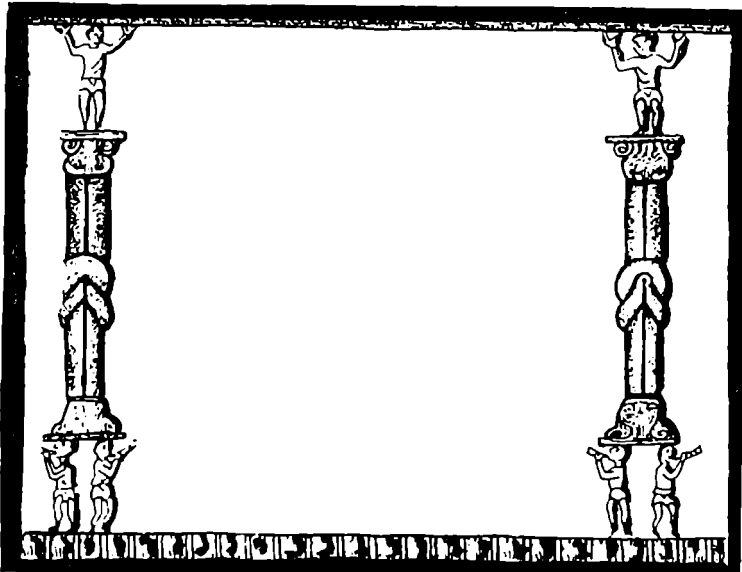
სურ. 13. ცეკვა „ფერხული“  
შესრულდა ერთ-ერთ რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე



სურ 14. გემა. (IV ს. ჩვ. წ.)



სურ. 15. ვანის ოთხთავის მორთულობა XII ს.  
(ფრაგმენტი, ცხოველთა გაწრთვნა.)



სურ. 16. ვანის ოთხთავის მორთულობა.  
„მუშაითობის“ სცენა.



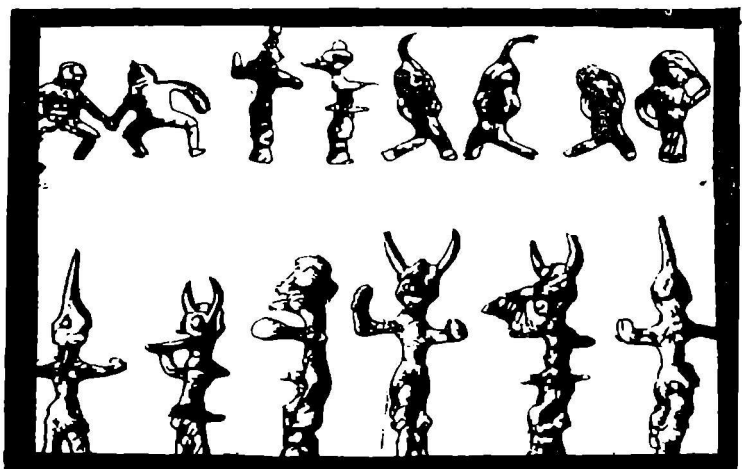
სურ 17 „ცხენბურთი“ მხ. რ.თარხან-მოურავი



სურ 18 „ქიდაობა“ მხ. რ.თარხან-მოურავი



სურ. 19 „ლახტი“ მხ. რ.თარხან-მოურავი



სურ. 20. ბრინჯაოს თიგურები (11 ათასწლეული ჩვ.წ აღ-მდე)



სურ. 21 „ხორუმი“ მხ. რ. თარხან-მოურავი



სურ. 22. „ლაზური“ მხ. შხოლუაშვილი

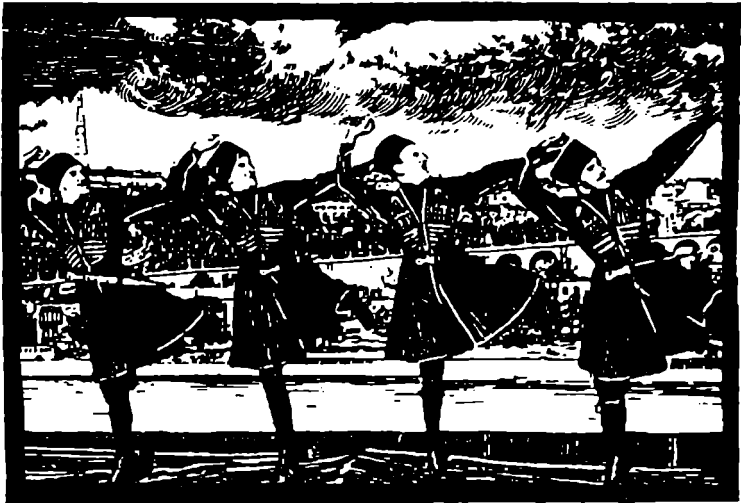




სურ. 13. ევლზობა  
ოზურგეთის ტყვის ან მბლის შესრულებით



სურ. 14. ათაოცა  
ოზურგეთის ტყვის ან მბლის შესრულებით



სურ. 25. ტეკვა „მთიულური“  
ო.ლომსაძე, ბ.სვანიძე, პ.კობეშვიძე, ჯ.სამხარაული



სურ. 26. „კერული“ მხ. რ თარხან-მოურავი



სურ. 27 „მხარული“ მხ. რ.თარხან-მოურავი



სურ 28. „ცინტოების ჭეიფი“ მხ. ს. მაისაშვილი



სურ. 29. „ძველი თბილისის სურათები“ ? ბაგრატიონის დადგმა



სურ. 30 „ილის ოამაში“



სურ. 31. ქალის გამოსახულება ძვლის ფირფიტაზე—ბაგინეთის  
გათხრებიდან

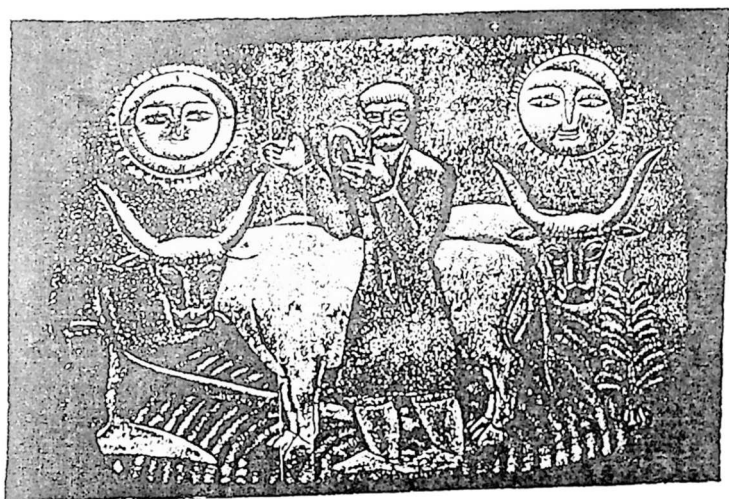


სურ. 32. ვერცხლის ქურქლის შუანაწილი-მოცეკვავე  
 კალთა ფიგურების გამოსახულებით





სურ. 33 მონეტა „კობლური საყვარი“ (VI-VII სს ჩვენ აღმდე)



სურ. 34 „მზე დედაა ჩემი, მთვარე—მამაა ჩემი“  
გ.გაბაშვილის კელურობა



სურ. 35. თრესკა „სამაია“ გრ.გაგარინის ნახატის ფრაგმენტი



სურ. 36. ცეკვა „მძიმური“  
ოზურგეთის ცეკვის ანსამბლის შესრულებით



სურ. 37 ქალის ცეკვა. სვინაქსარი (სიონის ტაძარი, 1030 წ )



სურ 38 ქალის ცეკვა. სვინაქსარი (სიონის ტაძარი, 1030 წ.)



სურ. 39. ქალთა ცეკვა.  
ბეთანიის ტაძრის ფრესკა (XIII ს.)

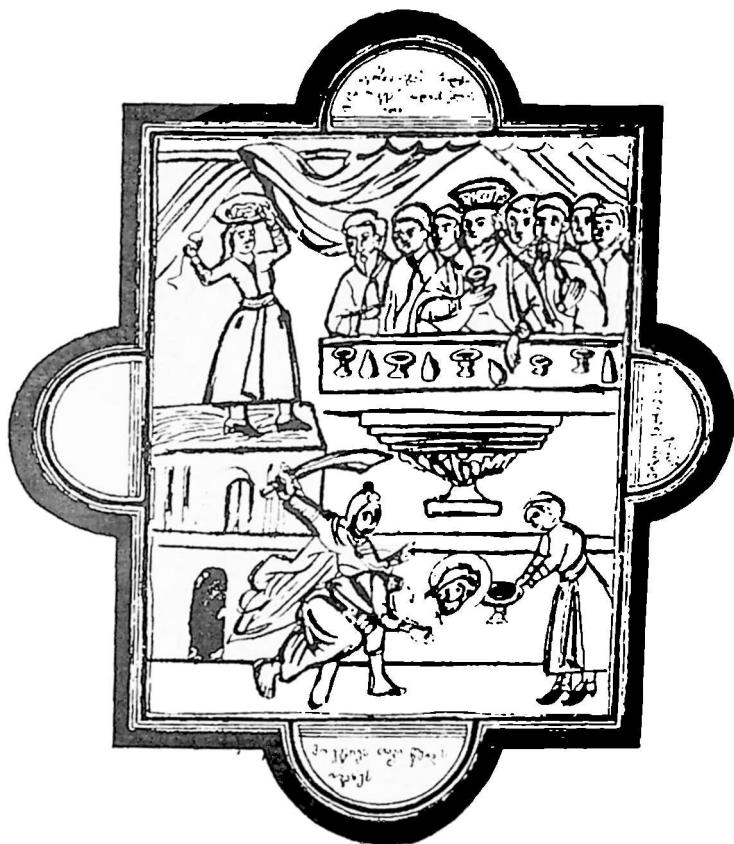


სურ. 40. ქალის ცეკვა. მოჭვის ოთხთავი 1300 წ

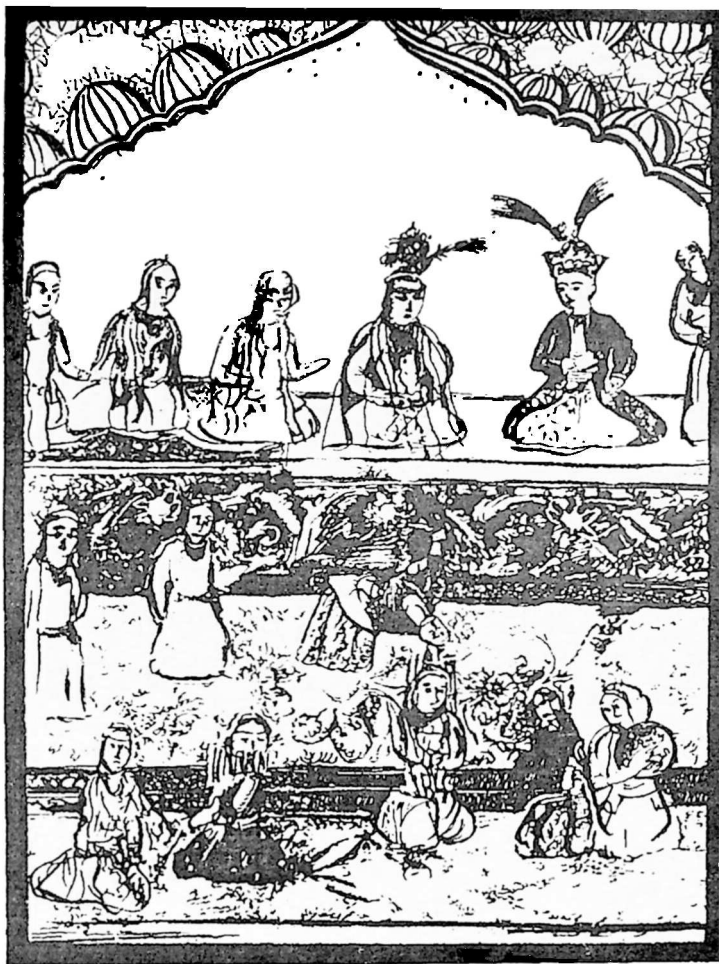


სურ. 41. ქალის ცეკვა.  
ზარზმის ტაძრის ფრესკა (XIV ს.)





სურ. 42. ქალის ცეკვა.  
მინიატურა ხელნაწერიდან, XVII ს.



სურ 43 ეშაიომა ქალთა შესრულებით.  
ქართული დრამის მინიატურა, XVI ს.



სურ 44 მოციკვავი ქართველი ქალი (XIX ს.)



სურ 45 ქართული მიზიატურა (XIX ს.)



სურ. 46. სვანური ჯგუფური (წყილითა) ციკვა.  
მესტიის ციკვის ანსამბლის შესრულებით



სურ 47 ციკვა „ქართული“

# ლიტერატურა და კომენტარები

## თავი პირველი

1. Э. Гроссе, «Происхождение искусства», Москва, 1899 г., стр. 193.
2. Страбон, География, Москва, 1879 г., стр. 513.
3. ე. ვინსლამე, «ქართული სამონადირეო ეპოსი», თბ., 1964 წ., გვ. 91.
4. ივ. ჭავჭავაძე, ქართველი ერის ისტორია, წ.1, 1928 წ., გვ. 55.
5. ე. თაყაიშვილი, „ხელმწიფის კარის გარიგება“, თბ. 1920 წ., გვ. 11-12.
6. V. Bernoville, La Souanetie libre, Paris, 1875, p. 76.
7. ბ. ნიკარაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სტატიები, აღ. რობაქიძის რედაქციით, თბ. 1962 წ., გვ. 54,59.
8. შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბ., 1944 წ., გვ. 72,73.
9. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 104, 248-252.
10. შ. ჩიქოვანი, ამირანიანი (ქართული ეპოსი), თბ., 1960 წ., გვ. 56-ი2.
11. ვასუტტი ბაგრ. ტიონი, „ქართლის ცხოვრება“, ტ. IV, თბ., 1972 წ.
12. სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული, ტ. I-II, თბ., 1991-1993 წ.
13. სიბრძნე ბაღვაშისა, ილია აბულაძის რედაქციით, თბ., 1937, გვ.67.
14. ივ. ჭავჭავაძე, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1928 წ., გვ.70.

15. В. Чичеров, Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX веков, М., 1957 г., стр. 65.
16. Л. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936 г., стр. 416, 417.
17. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959 წ., გვ. 30.
18. Я. Тенцов, Из быта и верований мингрельцев, СМОМПК, 1894 г., вып. VIII, отд. III.
19. ე. თავაძევილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია საქართველოს სამხრეთ პროვინციებში, თბ., 1952 წ., გვ. 90.
20. Карл Бюхер, Работа и ритм, М., 1923 г., стр. 137, 203.
21. იქვე
22. П. Бивиков, Лагерь у селения Хеты, газ. «Кавказ», 1854 г., № 70.
23. П. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971 г., стр. 428, 429.
24. Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937, p. 28.
25. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია. თბ., 1928 წ.
26. ივ. გვარამიძე, ძველი სახალხო ვარჯიშობანი მესხეთში, გაზ. „დროება“. 1982 წ., № 127.
27. შ. ამირანაშვილი, წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, ეურნ. „მნათობი“, 1944 წ., №№ 1,2
28. ა. კალანდაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს გვიანი ბრინჯაოს ხანისა და ადრეული რკინის ხანის ძეგლები. თბ., 1959 წ., გვ. 179.
29. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 146, 149.
30. А. Долгушин, Через Сванетию к Эльбрусу, СМОМПК, 1900 г., вып. XXVIII.

31. Б. Ковалевский, Страна снегов и башен, Сваниа, М., изд. «Прибой», 1930 г., стр. 22,23.
32. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусства грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 197.
33. იქვე, გვ. 197-198.
34. ს. შაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში. «მიმოხილველი», თბ., 1927 წ.; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1928 წ., გვ. 61.
35. ს. შაკალათია, იქვე.
36. Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937, p. 94.
37. З. Гулисов, Об игрушках, играх и рцаных детских забавах, СМОМПК, 1886 г., вып. V.
38. შესაძლებელია, ფერხულმა „გერგეტულამ“ სახელწოდება გერგეტის სამებდიან მიიღო: რომელიმე დღესასწაულზე სრულდებოდა სართულებიანი ფერხული. აქედან უნდა მოდიოდეს მისი სახელიც.
39. Ш. Аслаишвили, Народная танцевальная музыка. в. сб. «Грузинская музыкальная культура», М. 1957 г., стр. 75.
40. შ. ამირანაშვილი, ქართული სელოფონების ისტორია, თბ., 1944 წ., გვ. 53.
41. А. Калаидзе г., Памятники эпохи поздней бронзы и раннего железа в Восточной Грузии. «Археология Грузии», стр. 1- 69, таблица XII-3.
42. Г. Чигая, Горное земледелие на Кавказе; А. Робакидзе, Форма населения в Балкарии, Материалы по этнографии Грузии, XI, Тб., 1960 г., стр 63, 106; М. Гегешидзе, Террасное орошаемое земледелие на Кавказе. М., 1964 г., стр.1.
43. ტ. ბოფვაძე, ქართველებისა და უაბარდოელების ურთიერთობის ისტორიიდან. (XVI-XVII სს), თბ., 1963, გვ. 130-131.

44. ა. ვართაგავა, მღვიმეთა შორის, "ასალგაზრდა კომუნისტი", 1966 წ., № 134.
45. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусства грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 36.
46. ა. ვართაგავა, მღვიმეთა შორის, "ასალგაზრდა კომუნისტი", 1966 წ., № 134.
47. А. Гакстгаузен, Закавказский край, СПб. 1857, часть I. стр. 104. Л.Г. Письмо из кахети. Грузинская дружина конных охотников, газ. «Кавказ», 1854 г., № 84.
48. გ. სვანიძე, ქართული ხალხური სიმღერები და თქმულებები, თბ., 1957 წ., გვ. 26.
49. Ш. Ашанишвили, Народная танцевальная музыка, в сб. «Грузинская музыкальная культура», М., 1957 г., стр. 75.
50. М. Туганов, Осетинские народные танцы, Сталинири, 1957 г., стр. 8, 10.
51. ივ. გვარამაძე, უძველესი ხალხური სწორტული თამაშობანი მესხეთში, ჟურნ. "დროება", 1882 წ., № 217.
52. გახეიი "ცნობის ჟურნალი", № 1766.
53. ტ. კახანდარიშვილი, მეგრულთა საასალწლო მილოცვები და ცეკვები, ვახ. "იურია", 1880 წ., № 3.
54. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусства грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 76.
55. В. Чичеров, Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XVII веков. М., 1957 г., стр. 80.
56. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული და კავკასიური ენების თავდაზირველი ბუნება და მსგავსება, თბ., 1937 წ., გვ. 209.
57. Д. Рухадзе. Бери-Бера главный персонаж древнегрузинского аграрного праздника (из материалов по грузинской



- этнографии), изд. АН Грузинской ССР, Тб. 1957 г., стр. 171.
58. А. Хаханов, Очерки по истории грузинской словесности, М., 1901 г., вып. III, стр. 363.
59. А. Авдесв, Маска и ее роль в процессе возникновения театра, М., 1964 г., стр. 3.
60. История западноевропейского театра. Т.1, под ред. С. Мокульского, ч. II; Г. Бояджиев, И. Дживелегов, Итальянский театр. М., 1956 г., стр. 245.
61. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959 წ., გვ. 70.
62. ხ. უაუხიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1952 წ., გვ. 150.
63. А. Хаханов, Очерки по истории грузинской словесности, М., 1901 г., вып. III, стр. 363, 364.
64. А. Хаханов, Небольшая экскурсия в область археологии и этнографии. «Новое обозрение», 1899 г., №5407. А. Нессен, Греческая колонизация северного Гречерноморья. Л., 1947 г., стр. 17.
65. Л. Лосев, Г. Сонкина, И. Тимофеева, Н. Черемухина. Греческая трагедия. М., 1958 г., стр. 17.
66. Б. Лушин, Археологические находки 1935-1936 гг. в окрестностях станиц Тульской и Даховской близ Майкопа, «Вестник древней истории», 1939 г., стр. 220-223. Г. Гоши, Черты своеобразия армянского эллинистического театра, «Вестник древней истории», 1950 г., №3, стр. 183.
67. Catalogue of Silver Plate in the British Museum by H. B. Walters, London, 1921, h. 36,37, plates XX-XXI Curt Sachs. World History of the Dance, New York, 1937, p. 94
68. Geschichte des Kunstgewerdes H. Th. Bossert, IV, Berlin, 1930.
69. Первобытная история Чехословакии. Выставка 1958-

1959 გ. ტბლ. XIII, серебряная чаша (деталь). Римская эпоха I - III вв.

70. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959, გვ. 70.

71. იქვე, გვ. 56.

72. Н. Берзенов. Кесноба, газ. «Кавказ», 1850 г.; №28; გ. წერეთელი, “უეენობა“, ეურ. “კვალი“, 1893 წ., № 6; “შავი ორშაბათი“, გაზ., “ივერია“, 1888 წ., № 49.

73. Дж. Фрезер, Золотая ветвь. Утирающие боги растительности, 1928 г., стр. 56.

74. П. Иоселиани, Описание города Душети (Записки Кавказского отдела Русского географического общества), Тифлис, кн. V, 1862 г., стр. 67.

75. დონ ქრისტეფორე დე კასტელი, “ცნობები და აღბობი საქართველოს შესახებ“, თბ., 1974 წ., გვ. 183, ნახ. 186.

76. Дж. Оннани, Из истории древнейших верований Грузии (сванский цикл праздников «мурквამობა-квириаობა»), автореферат кандидатской диссертации, Тб., 1969 г.

77. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусства грузинских племен; Тб., 1957 г., стр. 162-164, 166.

78. ვ. ბარდაველიძე, გამოუქვეყნებელი მასალებიდან.

79. Д. Эристави, Заметки о Сванетии (Записки Кавказского отдела Русского географического общества), Тифлис, 1897 г., кн. XIX.

80. ა. ეზბუგი, ელგუჯა, II ტ, დ: ბენაშვილის რედაქციით, თბ., 1960 წ., გვ. 146, 147.

81. Арканджело Ламберти. Описание Колхиды, называемой теперь Мингрелией, 1654 г., стр. 74, 75.

82. ი. გრიშაშვილი, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოქმა. ნ. ხ. ვ. ზოჯაბეგოვის “სასიძოს ცეკვა მამის საფლაგზე“, თბ., 1927 წ., გვ. 213.

83. Г. Плеханов, Письма без адреса. М., 1956 г., стр 96.

84. Леви-брюль, Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937 г., стр. 119.
85. Н. Джанашия, Абхазский культ и быт. Христианский Восток. Петроград, 1917 г., I. V, вып. III, стр. 166.
86. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусства грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 17.
87. იქვე, გვ. 195.
88. Л. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936 г.; стр. 513. ;
89. Curt Sachs, World History of the Dance. New York, 1937, p. 170.
90. ა. გორგაძე, "აფხაზეთი", ვახ. "ივერია", 1888 წ., № 186.
91. Л. Люлье, Верования, религиозные обряды и предрасудки у черкесов (Записки Кавказского отдела Русского географического общества), Тифлис, 1862 г., кн. V; В.Васильков, Очерк бита темиргоевцев. СМОУМК, 1901 г., вып XXIX. Е. Марков, Очерки Кавказа, СПб., 1904 г., стр. 87.
92. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, გვ. 87.
93. И. Данилевский, Кавказ и его горские жители, М., 1851 г., стр. 139.
94. ივ. ჯავახიშვილი, იქვე
95. В. Савинов, Достоверные рассказы об Абхазии, «Пантеон», 1850 г., т. IV, кн. VIII.
96. Н. Дубровин, История войны и владычества русских на Кавказе, СПб., 1871 г., Т. I, кн. II, стр. 100-101, 146-147.
97. А.Терещенко. Быт русского народа, СПб., 1848 г., ч. VI, стр. 141, 173-175.
98. დ. ბარნაბიშვილი. ერთი წარმართული დღესასწაული ზამეგრელთა, ქუროს. "დროება", 1870 წ., № 20.

99. ჯ. დარღანი, გვირგვინიანების ოჯახი, 1974 წ., გვ. 201, 202.
100. P. Эрстов. Письма из Имеретии, газ. «Кавказ», 1857 г., №77.
101. Вахუшტი, География Грузии. Перевод М. Джанашивили (Записки Кавказского отдела Русского географического общества), Тифлис, 1904 г., кн. XXIV, вып. V, стр. 16.
102. Ménil de F. Histoire de la danse, Parcs, P. 42.
103. ვ. შაღრაძე, დაკარგული მელოდიების კვლადაკვალ, ჟურ. "საბჭოთა სელოენება", 1966 წ., № 4.
104. იოსებ ბატონიშვილი, კალმასობა, კ. კეკელიძისა და ა. შარაშიძის რედაქციით, თბ., 1936 წ., გვ 213. С. Мресьлов, Праздник «Светицховелоба» во Мцхета, газ. «Кавказ», 1856 г., №82.
105. გ. ჩიქვაძე, უძველესი ქართული მუსიკალური კულტურა, თბ., 1948 წ.
106. З. Гулисов, Об игрушках, играх и разных детских забавах, СМОМПК, 1886 г., вып. V. Н. Дубровин, История войны и владычества русских на Кавказе, СПб, 1871 г., Т. I, кн. II, стр. 147, П. Бивиков, Лагерь у селения Хеты, газ. «Кавказ», 1854 г., №70.
107. დუტე შეგრელი, საცოდავნი, გაზ. "ივერია", 1888, № 91.
108. დ. ვანელიძე, ქართული თეატრის საღებური საწიქსები, თბ., 1948 წ., გვ. 165-166.
109. იქვე, გვ. 162.
110. Н. Марр, Из поездки в турецкий Лазистан, Известия ИМП АН, серия VII, СПб, стр. 629.
111. К. Мачавариани. Цаленджихский участок. газ. «Кутанские губернские ведомости», 1889 г., №№ 37, 38.
112. ხ. შაკატაია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941 წ., გვ. 282.

113. **Ф. Хускивадзе**, Местечко Квирилы, СМОМПК, 1894, вып. XIX, отд. I, стр. 174.
114. **Д. Бакрадзе**. Сцены из грузинской жизни, газ. «Кавказ», 1850 г., №92, Н. Дубровин. История войны и владычества русских на Кавказе, СПб, 1871 г., Т. I, кн. II, стр. 147.
115. **გ. ხალუქვაძე**, განახლებული წიგნა "გუნდრუკი". ხელნაწერი, მასხარაძე, 1961 წ.
116. **Е. Марков**, Очерки Кавказа, СТБ, 1904 г., стр. 411.
117. **Лукман**, Собрание сочинений, Т II, о пляске, стр. 56.
118. **Curt Sachs**, World History of the Dance. New York, 1937, t. VII, p. 229.
119. **Arthur Pope**. A Survey of Persian Art, London and New York, 1939, Vol. 3. ch. 63, p. 2659.

#### თავი მეორე

1. **ხელხან-ხაბა** ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I-II, 1990-1993 წწ.
2. **ხელხან-ხაბა** ორბელიანი, იქვე, ტ. II, გვ. 204.
3. **ხელხან-ხაბა** ორბელიანი, იქვე, ტ. I, გვ. 296.
4. **Грузинско-русско-французский словарь**, СПб, 1840.
5. **არჩილი**, საქართველოს ზნეობანი, "ჩვენი საუნუე", ქართული კლასიკური ლიტერატურა, ტ. VI, აღ. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1960, გვ. 188, სტრ. 17.
6. **Curt Sachs**, World History of the Dance. New York, 1937, p. 31.
7. **А. Апакидзе**, **Г. Гобелджиншвили**, **А. Калаидзе**, **Г. Ломташвили**. Мцхета (Армазисхеви). Итоги археологических исследований, Тб., 1958 г., стр. 135, 139.
8. **ხელხან-ხაბა** ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, გვ. 133.

9. С. Худеков, История танцев, СПб, 1912, част I стр. 132.
10. ზ. ვახუშტიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1952 წ., გვ. 214.
11. ბ. ნიყარაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სტატიები, აღ. რობაქიძის რედაქციით, თბ., 1962 წ., გვ. 131, 132.
12. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1951 წ., გვ. 250.
13. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 1951 წ., ტ. II, გ. წერეთლის რედაქციით.
14. ჰომეროსი, ოდისეა, VIII სიმღერა, გვ. 127, თბ., 1975 წ., ზურაბ კიკნაძისა და თამაზ ჩხენკელის თარგმანი.
15. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1966 წ., გვ. 123.
16. გ. სვანიძე, ქართული ხალხური სიმღერები და თქმულებები, თბ., 1957 წ., გვ. 27.
17. იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, თბ., 1936 წ., გვ. 213.
18. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1966 წ., ტ. I, გვ. 384.
19. აქესენტი ცაგარელი, "რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ", გ. ლეონიძის რედაქციით, თბ., 1961 წ., გვ. 558.
20. ე. გაბაშვილი, თინას ლეკური, ტ. 10, გ. თავშიშვილის რედაქციით, თბ., 1960 წ., გვ. 641.
21. სულხან-საბა ორბელიანი, სიბრძნე სიფრუისა, თბ., 1939 წ., გვ. 93.
22. შ. რუსთაველი, "ვეფხისტყაოსანი", ზ. ინგოროვას რედაქციით, თბ., 1953 წ., სტრ. 1394.
23. კ. კეკელიძე, სწორტი ძველ საქართველოში, გავ. "ახალ-გაზრდა კომუნისტი", 1940 წ., № 201.
24. არჩილი, საქართველოს ზნეობანი, ქართული ჰოეზია, ტ. 3, თბ., 1975 წ., გვ. 503, სტრ. 6.

25. იქვე, გვ. 506, სტრ. 17-18.
26. თეიმურაზ I, ვარდბუღბულიანი, ქართული ზოგნია, ტ. 3. თბ., 1975 წ., გვ. 103, სტრ. 71.
27. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945 წ., გვ. 156, 158.
28. Д. Айпалов и Е. Релин. Киевский Софийский собор, СПб, 1890, том IV, вып. III, стр. 349.
29. Ш. Месхия, Я. Цинцадзе. Из истории русско-грузинских взаимоотношений. Тб., 1958 г., стр. 12,13.  
ი. ფინცაძე, ძველი რუსული მასალები ქართულ-რუსული კულტურული ურთიერთობის შესახებ, თბ., 1962 წ., გვ. 16-25.
30. В. Ключевский, Курс русской истории. М., 1908 г., стр. 365.
31. Газ. «Кавказ», 1854, № 1.
32. А. Зиссерман, Десять лет на Кавказе. «Современник», М., 1854 г., том. 47, кн. 9,10.
33. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1955 წ., ტ. III, გვ. 134.
34. Вахушги, География Грузии, стр. 15, 16.
35. შ. რუსთაველი, “ვეფხისტყაოსანი“, ზ. ინგოროვას რედაქციით, თბ., 1953 წ., გვ. 17.
36. იქვე, გვ. 77.
37. Ш. Амирашашили, История Грузинского искусства, М., 1950 г., табл. 26, 28.
38. „რუსედანიანი“, ი. აბულაძისა და ივ. გიგინეიშვილის რედაქციით, თბ., 1957 წ., სტრ. 141.
39. თეიმურაზ II, თხზულებათა სრული კრებული, თბ., 1939 წ., გვ. 74 სტრ. 593, 594, 595.
40. არჩილი, საქართველოს ზნეობანი, ქართული ზოგნია, ტ. III, გვ. 576, სტრ. 6.

41. თეიმურაზ II, სრული კრებული, თბ., 1957 წ., სტრ. 599, 600.
42. З. Гулисов, Об игрушках, играх и разных детских забавах. СМОМПК, 1886 г., вып. V.
43. Gamba, Voyage dans la meridionale et particulièrement au-de-la' du Caucase. Paris, 1862, tome second (Les Georgiens), p. 196. 197.
44. Вахушти, География. стр. 16. ნ. ურბნელი, აღდგომა ძველ დროში, თბ., 1964 წ., გვ. 30-32.
45. თეიმურაზ II, რჩეული ნაწარმოებები, 1936 წ., გვ. 107, სტრ. 602.
46. ნ. ბარათაშვილი, რჩეული, თბ., 1991 წ., გვ. 7, 8.
47. Газ. «Правда», 1951 г., 1 сент.
48. მ. გორგაძე, "საქართველოს ფიზიკური კულტურის ნარკვევები", თბ., 1946 წ., გვ. 30-32.
49. ზ. გიორგაძე, აფხაზეთი და აფხაზები, გაზ. "ივერია", 1880 წ., № 176.
50. А. Хаканов, О Мохевцах. Сборник материалов по этнографии. 1888 г., вып. III.
51. გ. ლეონიძე, ერთობაეული, თბ., 1980 წ., გვ. 343.
52. З. Гулисов, Об игрушках, играх и разных детских забавах, СМОМПК, 1886. вып. V.
53. ანჩისხატისუბნელი, სეირნობა თბილისში, ეკრნ. "დროება", 1870 წ., № 8.
54. გ. ლეონიძე, ზვენი ქალაქის წარსულიდან, "ლიტერატურული გაზეთი", 1957 წ., № 25.
55. Н. Берзенов, О быте Грузии старого времени, газ. «Кавказ», 1858 г., №86.
56. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1993 წ., გვ. 400.



57. Загадка медных борцов. Газ. "Вечерний Тбилиси", 1966  
7.10.
58. Древние грузинские народные игры. Газ. «Иверия»,  
1885, №1. Е. Марков, Очерки Кавказа, СПб, 1904, стр.  
411.
59. А. Нейман, Словарь грузинских синонимов, Тб., 1961 г.
60. შ. ჯავახიშვილი, არსენა მარაბდელი, თბ., 1977 წ., გვ. 10-  
20.
61. არჩილი, საქართველოს ზნეობანი, ქართული ზოგნა, თბ.,  
1973 წ., სტრ. 28.
62. Г. Плеханов, Исскуство и литература. М., 1948 г., стр.  
615.
63. ჰოპეროსი, ილიადა, მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიო-  
თეკა, რ. მიმინოშვილის თარგმანი, თბ., 1974 წ.
64. Лукиан, О пляске, т. 2, 1935 г., стр. 54.
65. В. Латышев, Известия древних писателей, греческих и  
латинских, о Скифии и Кавказе. Ксенофонт. Поход через  
землю мосициков, СПб, 1893, т. 1, стр. 80-82.
66. დ. ჯახელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1958 წ., გვ. 188.
67. Н. Паптохов, О пещерных и позднейших жилищах на  
Кавказе. Тифлис, 1895 г., стр. 58, табл. XVI.
68. А. Захаров, Кавказ, Малая Азия и эгейский мир. Труды  
секции археологии научно-исследовательского института  
искусствоведения. М., 1928 г., стр. 34-35.
69. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ.,  
1973 წ., გვ. 57.
70. Д. Джапелидзе, Народные истоки грузинского театра.  
Тб., 1948 г., стр. 21,22.
71. Curt Sachs, World History of the Dance. New York, 1937. p.  
30.
72. Д. Джапелидзе, Грузинские народные танцы. Тб., 1958  
г., стр. 227,228.

73. შ. იაშვილი, ქართული მრავალსმიანობის საკითხები, თბ., 1957 წ., გვ. 58, 69, 71.
74. დ. ჯაფარიძე, ცეკვა სორუში, თბ., 1957 წ., გვ. 7, 8.
75. Е. Лансере, Лето в Ангоре, Л., 1925 г., стр. 30, 56, 57.
76. А. Зиссерман, Десять лет на Кавказе. «Современник», М., 1854 г., т. 47, кн. 9, 10.
77. С. Макалатия, Хевсурети. Тб., 1940 г., стр. 146.
78. А. Зиссерман, Десять лет на Кавказе. «Современник», М., 1854 г., т. 47, кн. 9, 10.
79. შ. ახლანიძე, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ, თბ., 1956 წ., გვ. 18.
80. К. Ган, Путешествие в страну г. лавов, хевсур, кистин, ингушей. Тифлис, 1900, «Кавказский вестник», №4.
81. შ. ახლანიძე, იქვე, გვ. 13.
82. С. Макалатия, Хевсурети. Тб., 1940 г., стр. 79, 80.
83. В. Саввинов, Достоверные рассказы об Абхазии. «Пантеон», 1850 г., Т. 4, кн. XI. Н. Дубровина, История войны и владычества русских на кавказе. СПб., 1871 г., Т. 1, кн. 11, стр. 20.
84. კ. გამსახურდია, შოვარის მოტაცება, თბ., "მერანი", 1990 წ., გვ. 258-259.
85. Е. Лансере, Лето в Ангоре, Л., 1925 г., стр. 30, 56, 57.
86. Е. Дубровина, Мицетский праздник. «Новое обозрение», 1892, №3019.
87. დ. ჯანელიძე, მზეჭაბუკი, თბ., 1982 წ., გვ. 9:
88. დ. ჯაფარიძე, ქართული ხალხური ცეკვები, თბ., 1958 წ., გვ. 169.
89. იქვე.
90. გიორგი მერჩულა, ცრისკოლ ხანძოელის ცხოვრება, შესავალი, ნ. შარის რედაქციით, 1911 წ., გვ. 47.

91. იქვე, გვ. 25.
92. Curt Sachs, World History of the Dance. New York, 1937. p. 36.
93. გიორგი ზვანიძე, ლეკური თუ ლეკური? ეურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1962 წ., № 9.
94. დ. გურამიშვილი, დავითიანი, ქართული ზოგნია, ტ. 4, გვ. 177.
95. დ. ჯავრიშვილი, მთიულური ცეკვები, თბ., 1953 წ., გვ. 40.
96. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1975 წ., გვ. 40.
97. ი. გრიშაშვილი, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა, თბ., 1927 წ., გვ. 213.
98. П. Хучуа, Государственный заслуженный ансамбль народного танца Грузии. Тб., 1958 г., стр. 60.
99. И. Б. Тифлиссские заметки. газ. «Закавказский вестник», 1854 г.. №7.
100. ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური ზოგნია, გვ. 124.
101. Е. Дубровина, Мцхетский праздник. «Новое обозрение», 1892 г., №3019.
102. ბ. ნიყარაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სტატიები, აღმოსავლეთის რედაქციით, თბ., 1962 წ., გვ. 136.

#### თავი მესამე

1. ა. აფაქიძე, ძველი "ნოლითის ხანა", კრებულში, "საქართველოს არქეოლოგია", თბ., 1959 წ., გვ. 19, 65. Н. Бердзенишвили. Всеобщая история искусств. М., 1950, Т. I, стр. 385, 386.
2. Страбон, География, М., 1857 г., стр. 514.
3. А. Халанов, Кое-что из быта ингушской. «Новое обозрение», 1883, №3324.

4. დონ ქრისტეფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბობი საქართველოს შესახებ, თბ., 1977 წ., გვ. 113, ხურ. 128.
5. ვ. დონდუა, ბასილი-თამარ მუჟის ისტორიკოსი, კრ. "რუსთაელის ეზოქის ძეგლები", 1938, გვ. 60.
6. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1955 წ., ტ. III, გვ. 143.
7. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1928 წ., გვ. 70, 71.
8. В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 154.
9. Г. Чиятия, Горное земледелие на Кавказе. сб. «Материалы по этнографии Грузии», 1960, стр. 53.
10. Д. Коридзе, Грузинская женщина в памятниках устной словесности и исторической письменности (автореферат), Тб., 1967 г., стр. 4.
11. მ. აბრამიშვილი, ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1925, გვ. 17.
12. Е. Вирсаладзе, Грузинская весенняя хороводная поэзия, «Наука», М., 1964 г., стр. 7.
13. В. Джалабадзе, Полеводство в Месхет-Джавахеги, «Материалы к этнографическому изучению Месхет-джавахети». 1972, стр. 36.
14. Curt Sachs, World History of the Dance. New Iork, 1937, p. 170.
15. Сагарадзе, Степанов, Чурсин, Обычаи и верования в Имерети, СМОМПК, 1899, отд. 1.
16. Г. Чурсин. Народные обычаи и верования в Кахети Тифлис, 1905, стр. 39.
17. გ. ჩხიკვაძე, უძველესი ქართული მუსიკალური კულტურა, თბ., 1948 წ., გვ. 22-24.

18. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 154.
19. В. Николаев, "Лунная звучит в операционной", газ. «Советская культура», 1973, №6, №73. კ. შინდამე, მუსიკით მკურნალობის საკითხები, ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1973, 9.
20. С. Вайман, Статья Афродитой. «Литературная газета», 1975, 26. XI; Б. Миникин, Лечение танцем, газ. «Советская культура», 1981, 25. VIII.
21. Вахушти, География Грузии. Тифлис, 1904, стр. 11.
22. ა. აფაქიძე, მცხეთა, ქართული სახელმწიფოს უძველესი დედაქალაქი, თბ., 1956 წ., გვ. 68.
23. Н. Марр. Боги языческой Грузии (по древнегрузинским источникам), СПб, 1901, стр. 3.
24. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1928, გვ. 75, 76.
25. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1975, გვ. 46, 47.
26. ჯ. ნადირაძე, შუის გაბრწყინება, ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1980, № 9, 10.
27. Arthur Pope, A Survey of Persian Art, London and New York, 1939, Vol. 3, ch. 63, p. 2659.
28. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1928 წ., გვ. 45, 48.
29. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გიორგობა სხვადასხვა თვეში აღინიშნება.
30. Curt Sachs, World History of the Dance. New York, 1937, p. 125.
31. Грузинские народные праздники, газ. «Кавказ», 1878, №230.

32. ვ. ზარდაყელიძე, ივრის ფუძეებებს შორის (დღიური), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბ., 1941.
33. გ. ჩხიკვაძე, უძველესი ქართული მუსიკალური კულტურა, თბ., 1948, გვ. 30.
34. Д. Капанадзе, Грузинская нумизматика, М., 1955 г., стр.32.
35. Д. Капанадзе, К. Голенко, К вопросу о происхождении колхидки, «Вестник древней истории АН СССР», М., 1957 г., №1.
36. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბ., 1956 წ., გვ. 139.
37. Мирза Абдулла Гаффаров, Персидско-русский словарь. 1927 г., стр. 438.
38. ი. ცინცაძე, სამაია (სელნაწერი), 1961.
39. Ш. Асланишвили, Народная танцевальная музыка М., 1957 г., стр. 76; В. Абаев, К. Этимологии Samaia; «Ежегодник иберийско-кавказского языкознания», VI, 1979. стр. 28-35.
40. არჩილი, საქართველოს ზნობანი, თბ., 1960 წ., გვ. 10.
41. ჟუჰანგი, შაჰნავაზიანი, გ. ლეონიძისა და ს.იორდანიშვილის რედაქციით, სტრ. 159.
42. ისტორიული აღწერა, თხზული საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ვახტანგის მიერ. თბილისი, 1944, გვ. 18.
43. თეიმურაზ II, ქართული ზოგნა, ტომი V, თბ., 1987 წ., გვ. 578, 579, 580.
44. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1976 წ., გვ. 272.
45. დ. ჯანელიძე, "სამაია" და საფერხლო წობა, კახ. "ლიტერატურა და ხელოვნება", 1947 წ., № 38.

46. ივ. ჯაფარიძე, ქართული მუსიკის ისტორიის პირითადი საკითხები, თბ., 1989 წ., გვ. 43.
47. მ. ჩიქოვანი, ქართული ფოლკლორი. თბ., 1946 წ., გვ. 40.
48. სოფრომ მეგალობლიძე, მოთხრობების კრებული, თბ., 1963 წ., გვ. 436.
49. Д. Аракишвили, Грузинское народное Музыкальное творчество. М., стр. 152.
50. შ. ასლანიძე, „სამაია“, მოხსენება საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის 1948 წლის 23. X. სესიაზე.
51. ი. ზურაბიძე, ნარკვევები, ზორტრეტები, მოგონებები, თბ., 1972 წ., გვ. 111.
52. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტომი I-II თბ. 1985, 1991 წ.
53. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1975. გვ. 48.
54. იქვე, ცხრილი 21.
55. იქვე, ცხრილი 23.
56. იქვე, ცხრილი 97.
57. Д. Капанадзе, Изображения знаков власти на древне-грузинских монетах, АН СССР, Краткие сообщения Института истории материальной культуры, М., 1956 г., стр. 84.
58. მ. ჩიქოვანი, ამირანიანი (ქართული ეპოსი), თბ., 1960 წ., გვ. 61.
59. В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тб., 1937 г., стр. 89.
60. ქ. სისარულიძე, ქართული ხალხური ხაწხაწვეულები ზოგადი, თბ., 1960 წ., ტ. I გვ. 264.

61. რ. ვრისთაყვი, ქართული ხალხური ზოესია, 1872 წ., წიგნი III, გვ. 14-16.
62. გ. წერეთელი, ზირველი ნაბიჯი; თბ., 1960 წ., გვ. 91.
63. შ. დაცინი, გვირგვინიანების ოჯახი, თბ., 1974 წ., გვ. 234.
64. Ménil de F, Histoire de la danse, Paris P. 60, 61.
65. შ. რუსთაველი, ეფესისტეაოსანი, ზ. ინგოროევახ რედაქციით, თბ., 1963 წ., სტრ. 367, 759, 899.
66. В. Дановский, Обручение и свадьба у грузин карталинцев. газ. «Кавказ», 1902 г., №134. გლესური ქორწილი ქართლში, გაზ. „ივერია“, 1888 №189.
67. Г. Джанашидзе, Народные праздники, обычаи и поверия рачинцев СМОМПК, 1896 г., вып. XXI.
68. А. Хаханов, Месхи, М. «Этнографическое обозрение», 1891 г., №3.
69. И. Чкония, Институт брака в Мтиулетн, Тб., 1955 г., стр. 152.
70. С. Кншмишев, Тифлис 40-х годов, газ. «Кавказ», 1894, №46.
71. დ. ყანელიძე, ქართული ხალხური თეატრის სათავეებთან, თბ., 1948 წ., გვ. 227.
72. ხელნაწ-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1966 წ., ტ.1, გვ. 436.
73. არჩილი, საქართველოს ზნეობანი, ქართული ზოესია, ტ. III, თბ., 1975 წ., სტრ. 8.
74. ზ. იოსელიანი, გიორგი მუცამეტის ცხოვრება, ა. გაწერელის რედაქციით, თბ., 1936 წ., გვ. 74.
75. К. Гасинов, К вопросу об азербайджанской народной хореографии (аннотация). М., 1974 г., стр. 95.
76. А. Салтыков, Путешествие в Персию. М., 1898 т., стр. 22. ი. აბულაძე, ირანული თეატრის სათავეებთან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939 წ., № 6.



77. ალ. დიუმა, კავკასია, თბ., 1972 წ., გვ. 176, 177; И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи, СПб., 1851 г., стр. 898.
78. Voyages du chevalier Chardin en Perse et d'autres lieux d'Orient, Paris, 1811, P. 213, 215.
79. ვ. ნოზაძე, "ვეუხისტეაოსნის" სასოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის შესახებ, საისტორიო ლექსიკონი, 1958 წ., ტ. IV, გვ. 283.
80. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1973 წ., გვ. 284.
81. ნ. ურუშაძე, ქართული თეატრალური კრიტიკა, თბ., 1973 წ., გვ. 186-187.
82. ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი, ივერიანელების კალობა, სიმღერა და ლილინი, თურნ. "ცისკარი", ცისკარი, 1861 წ.
83. Обзорение российских владений за Кавказом в статистическом, этнографическом, топографическом и финансовом отношениях, М., 1836 г., часть I. стр. 223.
84. Неизвестная, Письма из Грузии, «Русский вестник», 1842 г., №№ 5, 6.
85. Манлис, газ. «Кавказ», 1852, №49.
86. А. Гакстгаузен, Закавказский край. Заметки о семейной жизни и отношениях народов, обитающих между Черным и Каспийским морями, СПб., 1857 г., стр. 101.
87. Д. Бакрадзе, Слены из грузинской жизни, М., 1951 г., кн. II, стр. 179.
88. А. Зиссерман, Десять лет на Кавказе, М., 1854 г., т. 77, кн. 9, 10.
89. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I. თბ., 1973 წ., გვ. 389.

1. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959 წ., გვ. 12, 13.
2. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993 წ., გვ. 76.
3. ივ. ჯაქაშიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1989 წ., გვ. 74, 75.
4. Ménil de F, Histoire de la danse, Paris, p. 51.
5. დავით აღმაშენებელი, გალობანი სინანულიანი, ქართული კლასიკური ლიტერატურა, კ. კეკელიძის რედაქციით, თბ., 1960 წ., ტ. I, გვ. 250.
6. ცხოვრება და ღვაწლი აბიბოს ნეერესელიისა, იქვე, გვ. 228.
7. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1973 წ., გვ. 88.
8. ტ. რუსაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ., 1949 წ., გვ. 98.
9. იქვე, გვ. 75.
10. ამირანდარეჯანიანი, თბ., 1960 წ., ტ. II, გვ. 398.
11. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I-II, თბ., 1973, 1993.
12. რუსუდანიანი, ი. აბულაძისა და ივ. გიგინეიშვილის რედაქციით, თბ., გვ. 113.
13. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I, თბ., 1973 წ., გვ. 481.
14. ტ. რუსაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ., 1949 წ., გვ. 40.
15. Симеон Полоцкий, Вирши («Скакание»). М., 1935 г., стр. 115.
16. საინტერესოა გ. ლეონიძის შენიშვნა: ქალის ძველ ქართულ სახელად შორის გვხვდება სახელი "შუშხარა". გ. ლეონიძე,

ქართული სახელები, "ლიტერატურული გაზეთი", 1961 წ., № 12.

17. "ეისრაპიანი"; თბ., ტ II, აღ. ბარამიძის რედაქციით, გვ. 20.
18. Mourier J La Mingrèlle (Ancienne Colchide). Odessa. 1883, p 271.
19. Me'nil de F; Histoire de la dance, Paris, p. 124.
20. მ. აბრამიშვილი, ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1926 წ., გვ. 17.
21. М. Друскин, Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936г., стр. 28.
22. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I თბ., 1978 წ., გვ. 533.
23. ქართული ხალხური ზოეტური შემოქმედება, თავი I, თბ., 1960 წ., გვ. 52.
24. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959 წ., გვ. 133.
25. П. Берадзе, Грузинские истоки греческого дактилического гексаметра, автореферат. Тб., 1949 г., стр: 18, 19.
26. Н. Мирр, Из поездок в Сванию, «Христианский Восток», СПб, 1913 г., Т. II. вып. I, стр. 11,13.
27. Н. К., Характерные обычаи у осетин, Кабардинцев и др., газета «Кавказ», 1876 г., №148.
28. И. Кануков, Быль из осетинской жизни, газ. «Кавказ», 1878 г., №290.
29. Д. Шниаев, Свадьба у православных осетин, ССКГ. 1870 г., вып. IV. Б. Каргинов, Дикий обычай (в Осетии), газ. «Кавказ», 1914 г., №161.
30. Подробное описание осетинской хореографии в книгах: М. Туганов, Осетинские народные танцы, Сталинири, 1957 г.; Л. Грикурова, Осетинские танцы, Орджоникидзе, 1961 г.

31. ვ. ნოსამე, „ვეფხისტყაოსნის“ საზოგადოებათმეტყველება, სასტიკო დე ჩილე, 1958 წ., ტ. IV, გვ. 281.
32. В. Бирдавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957 г., стр. 72,73.
33. М. Полиевктов, Посольство стольника Толочанова и дьяка Ивлева в Имеретию (1650-1652 г.г), Тифлис, 1926 г., стр. 131.
34. В. Переващенко, Ахалквирис параскеви (Новая неделя), газ. «Кавказ», 1850 г., №42.
35. ს. შაკლათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941 წ., გვ. 263.
36. Р. Эрстов, Свадьба у грузин, газ. «Кавказ», 1847 г., №14.
37. И. Цискаров, Записки о Тушети. газ. «Кавказ», 1949, №8.
38. Curt Sachs, World History of the Dance. New York, 1937, p. 88.
39. Ф. Мгавриев, Простонародная свадьба в Кахети, СМОМПК, 1902 г., вып. XXX.
40. გ. ბახუტაშვილი, ქართული ცეკვა, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939, № 12.
41. გ. წერეთელი, „ზირკული ნაბიჯი“, თბ., 1960 წ., გვ. 91, 113.
42. Р. Эрстов, Путевые записки по Мингрелии в 1867 году, «Кавказская старина», 1973 гш., №3.
43. Mourier J. La Mingrelie (Ancienne Colchide). Odessa, 1883, p. 273.
44. ცეკვა „არირაში“ ჩართულია კომიკური საცეკვაო სცენები „ქანსულოდან“.

45. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი ხაკითხები, თბ., 1989 წ., გვ. 85.
46. Г. Церетели. Лексика грузинского языка. Верхнеимеретинский лексикон, Тб., 1938.
47. К. Мачавариани. Некоторые черты из жизни абхазцев. СМОМПК, 1894 г., вып. IV, отд. II; III. Инал-Ипа. Очерки по истории брака и семьи у абхазцев. Сухуми, 1959 г., стр. 121. !22.
48. იქვე, გვ. 101.
49. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1959 წ., გვ. 155.
50. ა. იაშვილი, დ. ნოლაიძელი, გ. ჩხიკვაძე, მასალები აჭარის მუსიკალური ფოლკლორიდან. თბ., 1991 წ., გვ. 4.
51. Драгун (Потто), Несколько дней на Кубани, «Военный сборник» СПб, 1862 г., Т. XXV. кн. 56 (Черкеси-адыге).
52. И. Клиггер, Нечто о Чечне, газ. «Кавказ», 1856 г.
53. Е. Вердеревский, От Зауралья до Закавказья. газ. «Кавказ», 1855 г., №30.
54. Д. Шапаев, Свадьба у православных осетин, ССКГ, 1870 г. вып. IV, стр. 17.
55. К. Борисевич, Черты православных Осетин и Ингушей. Этнографическое обозрение, 1899 г., кн. XI, №№1,2, стр. 232.
56. А. Балиев, Горские народные танцы. Народное творчество, 1938 г., №№ 11,12.
57. Р. Эристов, Письмо к другу. г. Телав. газ. «Кавказ», 1847 г., №6.
58. П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1966 г., стр. 261, 279.
59. ი. ბაღაშაშვილი, ძველი თბილისის მოცეკვავენი, "ლიტერატურა და სელოვნება", 1950 წ., № 7.
60. И. Орбели, Албанские рельефы и бронзовые котлы. Памятники эпохи Руставели. Л. 1938 г., стр. 305, 306.

61. კ. კეკელიძე, ქართული კულტურა მონღოლთა ბატონობის ზერიოდში, თბ., 1945 წ., ტ. II, გვ. 318.
62. А. Хакшпов, Очерки по истории грузинской словесности, вып. II, М., 1901 г., стр. 6-7.
63. Г. Ахиледиани, Сборник избранных работ по осетинскому языку, Тб., 1960 г., кн. I, стр. 160-161.
64. А. Руповский, Кодекс Шамиля, «Военный сборник», СПб., 1862 г., Т. 23, №2.
65. Н. Дубровин, История войны и владычества русских на Кавказе, СПб, 1871, кн. I, стр. 570, 571.
66. И. Глиноецкий, Поездка в Дагестан, «Военный сборник», СПб, 1862, т. 23, №2.
67. А. Пастухов, Поездка по высочайшим селениям Кавказа и восхождение на вершину горы Шах-Даг, Записки Кавказского отдела Русского географического общества, 1894 г., кн. XVI.
68. Ш. Аслаишвили, Народные основы гармонии грузинских композиторов. в. сб. «Грузинская музыкальная культура». М., 1957 г., стр. 421,422.
69. Газ. «Кавказ», 1854 г., №15.
70. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1958 წ., ტ. II, გვ. 695, 696.
71. ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, თბ., 1936 წ., გვ. 107.
72. იასე ცინცაძე მიუთითებს, რომ საქართველოში იხმარებოდა განსაკუთრებული ფორმის ფესხაცმელი; - წაწვეტებული ცხვირით, - "ლეკურები".
73. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, არ. ჩიქობავას რედაქციით, 1955 წ., ტ. IV, გვ. 1515-1516.
74. გ. სვანიძე, "ლეკური" თუ "ლეკური", კურს. "საბჭოთა ხელოვნება", 1962 წ., № 9.

75. გრიგოლ კოკელაძე, ზოციერთი რამ ქართულ ნაწარმზე, თბ., 1977 წ., გვ. 12.
76. იქვე, გვ. 12.
77. გ. ზვანიძე, "ლეკური" თუ "ლეკური", ქურ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1962 წ., № 9.
78. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938 წ., გვ. 283.
79. ა. ალექსიძე, ნაგავის ხელოვნება (ხელნაწერი), 1928 წ.
80. ი. ზურაბიშვილი, "ხალხის შემოქმედი გენია", თბ., 1949 წ., გვ. 21.
81. ი. ზურაბიშვილი, ლეკური, ქურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1937 წ., № 3.
82. ავტორი ადრე ფიქრობდა, რომ "ქართულის" დასკვნით ნაწილს შეჯიბრის სასიათი ჰქონდა. ეს აზრი კიდევაც ჩანს "ქართული ხალხურ ქორეოგრაფიაში". შემდეგ კვლევამ მიუბრუნებინა ასეთი დასკვნის უზუსტობა. ამის შესახებ საუბარი ავტორის სტატიაში "ანა ანდრონიკაშვილი - ნაგავი "ქართულის" შემსრუბელი", ქურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1962 წ., № 4.
83. ა. ნიხიშთაი, ქართული ნაგავი "დავლური-ლეკური", ქურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1941 წ., № 5.
84. М. Чудновский, Ансамбль Игоря Монсева, М., 1959 г., стр. 121.
85. ი. ზურაბიშვილი, ლეკური, ქურ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1937 წ., № 3.
86. დ. ჯანრიშვილი, ქართული ხალხური ნაგავები, თბ., 1958 წ., გვ. 65.

## დასკვნა

1. Е. Вирсаладзе. Грузинская весенняя хороводная поэзия, М., 1964 г., стр. 1, 2.
2. ა. შველიძე, ძველი ქართული ქალაქური ფოლკლორი, ჟურნ. "საბჭოთა სელოვნება", 1957 წ., № 7, 10.
3. თ. მამალაძე, კახური შრომის სიმღერები (ავტორეჟერატი), თბ., 1954წ., გვ. 22.
4. П. Хучуа, Советская опера и балет, сб. «Грузинская музыкальная культура», М., 1957 г., стр. 207.
5. Р. Захаров, Беседы о танце, М., 1963 г., стр. 14.



## ხ ა რ ჩ ე ვ ი

მეორე გამოცემის წინათქმა.....3

### თავი პირველი

ქართული ხალხური ტყვევის სათავეებთან  
უძველესი ფერხულები-მონადირეთა ცეკვები-(მუშარი),  
«ლამპრობა».....5

სამიწათომოქმედო ფერხულები და ნაწიფიერების  
ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალო  
საცეკვაო ქმედებანი.....12

«ფერხული-ოსხაპუე» .....13

«ადრეკილაჲ, «მელა-თელეპია», «საქმისაჲ» .....18

«მფერხაობის დღე»-სახალწლო სარიტუალო  
ცეკვები.....27

«ბერიკაობა» .....28

«ყვენობა» .....32

«ბერობანა».....34

დასაფლავების საცეკვაო რიტუალები.....36

ხეების კულტი «ჭვენიერება».....39

ყოფითი ხასიათის «ფერხულები» ორმწკრიული წყობა.....42

### თავი მეორე

#### ვაჟთა ცეკვა

ვაჟთა უძველესი ცეკვები: «მუშაითობა»,  
«ფუნდრუკი».....51

«ბასტი».....55

«ბუქნა».....55

«კოჭა».....57

«ცეკვა» ანუ ცეკვა ფეხის წვერებზე.....57

«მუშაითობა».....58

საცხენოსნო და სპორტული თამაშობანი.....63

«ჩოგანბურთი» ანუ «ცხენბურთი»,  
«რადრაბაგანი».....63

«ოსინდი» ანუ წინათ «ჯირითობა».....66

«ყაბახობა».....66

«თარჩია».....68

«მკერდაობა».....69

«დოლი» და «მარუღია».....70

«ჭიდაობა», «კრივი», «ლახტის ცემა».....72

«წორუქი».....76

«ლაზური».....	82
«იდუმალა».....	83
«ფარცაკუქუ».....	84
«მთიულური». მთიულთა ცაქვები.....	85
«ფარიკაობა», «კეჭნაობა».....	86
აფხაზური ჯირითი და მჭერული თამაში	
«საბთქირია».....	89
«ხანჯლური».....	90
«ცერული».....	92
«ყოლსარმა».....	94
«მხარული».....	95
«ბაღდადური», «ყარაჩოხული», «კინტოური».....	96

### თავი მესამე

<b>ქალთა ცაქვები</b> .....	102
«ლაზრობა».....	103
სამკურნალო საცაქვაო-რიტუალური .	
წესჩვეულებანი.....	105
ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ქალთა ცაქვები.....	108
თეთრი გიორგის მონა ქალები.....	111
«სამაია».....	
ფრესკებზე გამოსახული ქალთა ცაქვები.....	124
«ვოგმანი».....	126
საცაქვაო ჩვეულება «შაბაში».....	129
აღმოსავლური გავლენის ნიშნები ქალთა ქართულ ცაქვა- ბში.....	131
ქალთა ცაქვა XIX ს-ის ლიტერატურულ წყაროებში.....	135
ქალთა თანამედროვე ქართული ცაქვები.....	138

### თავი მეოთხე

<b>ქალ-ვაჟთა წყვილად და ჯგუფად ცაქვა</b> .....	141
<b>ჯგუფად ცაქვა</b> .....	148
«დაელური».....	148
«სუანური».....	149
«სიმღი».....	150
<b>წყვილთა ცაქვა</b> .....	153
«არირა».....	156
«შარასინი».....	157
«მოხუერი».....	158
«განდაგანი».....	159
«ქართული».....	161

დასკვნა.....	176
ილუსტრაციები.....	187
ილუსტრაციათა სია.....	188
ლიტერატურა და კომენტარები.....	225

გარეკანზე ნახატი რ. თარხან-მოურავისა  
მხატვარი ვახტანგ მძინარიშვილი  
სტილისტი ბაია ასიეშვილი

სამუშაოს ხელმძღვანელები:

ცისანა ქოჩეჩაშვილი  
აბესალომ სურმავა

ტირაჟი 1000

ფასი სახელშეკრულებო

წიგნი დაიბეჭდა და აიკინდა ქობილისის  
მერიის კულტურის სამმართველოს  
რეპროგრაფიულ ცენტრში.  
ი.ფაღავას ქ. №24.