

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სასეკვაო დიალექტი

(თუშური, ფშაური, ხევსურული, მოხეური, მთიულური)

*„უჩემოდ რად ვის უნდოდა ლხინ ბუზიკაი ტაშია,
ჩავდგოდი სათამაშოში ჯეილ ჯუილი ვაჟია,
ჩავიყენოდი წაწლები სალამაზებლად მხარშია,
ბევრ ქალა ჩამითამაშდის რა ხვეწნა, ან რის ფასია,
მეგონა კი, თუ მოვწონვარ ლეკურ გავსცხოდი ცაშია,
დამწყვივის კარგა ქალამა სიკვდილ მაგისად ახია,
წელანის სათამაშოში საგულე ჩამომახია.“¹*

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის საცეკვაო ფოლკლორს. აღნიშნული საცეკვაო შემოქმედება შესაძლოა გაერთიანდეს ერთ დიდ დიალექტში – საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სახელწოდებით და ამავე დროს გამოვყოს ქვედიალექტები – მთიულურის, ფშაურის, ხევსურულის, თუშურისა და მოხეურის სახით. ამის საფუძველს გვაძლევს ჩამოთვლილ რეგიონთა ქორეოგრაფიული შემოქმედების ზოგად-ესთეტიკური მახასიათებლები – საკულტო-რიტუალური ტრადიციებისთვის დამახასიათებელი ფერხისებისა და სანახაობების, ცეკვათა მოძრაობა-ილეთების, შესრულების მანერისა და ხასიათის მსგავსება და, რიგ შემთხვევაში, იდენტურობაც. შეიმჩნევა მაგისტრალური ხაზის ერთგვაროვნება ლოკალური სახესხვაობებით.

აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკის ერთგვაროვნება უნდა მიეწეროს არა მხოლოდ ტერიტორიულ სიახლოვეს – ეს ფაქტორი სხვა რეგიონებთან დაკავშირებითაც წარმოდგენილი გვაქვს, თუმცა ქართული საცეკვაო დიალექტების მრავალფეროვნებას ეს ფაქტორი ხელს არ უშლის – არამედ მათ მჭიდრო ინტეგრირებას ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე: ყოველ მათგანს როგორც ბრძოლა, ასევე სოციალური ურთიერთობა უწევდა არა მხოლოდ ერთმანეთთან, არამედ მათ ჩრდილოელ მეზობლებთან – ლეკებთან, ღლიღვ-დიდოელებთან, ქისტებთან, შესაბამისად მათ ჰყავდათ საერთო ისტორიული პერსონაჟები, რომელთა გმირობა და თავგანწირვა ფოლკლორულ ნაწარმოებებში აისახებოდა. გარდა ამისა, მთის ხალხს უწევდა გადაადგილება ბარისკენ, როგორც დროებით „საშოვარზე“, ასევე მუდმივსაცხოვრებლად – ხევსურთა გარკვეული ნაწილი თიანეთსა და სხვადასხვა დაბლობ ტერიტორიებზე დასახლდა. ასევე ბარად ჩამოვიდნენ თუშები, რომლებიც ალვანში დასახლდნენ.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ხალხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ბერიკაობა-ყენობის, სარიტუალო ფერხულებისა და წყვილად შესასრულებელი საცეკვაო ნიმუშების მრავალფეროვნება დასტურდება.

სარიტუალო-საწესო ფერხულები საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ძირითადად „ფერხისას“ სახელწოდებით არის ცნობილი, ხევსურეთში „ფერხისულს“ უწოდებენ. ფერხისა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში განმარტებულია – „ფერჯისა – მრავალთ მობმით როკვა, როკვა მობმითი მრავალთა. როკვა მობმით მრავალ-

¹ მაკალათია ს., წაწლობა, 1925, გვ. 13.

თავან¹. სულხან-საბა არ განმარტავს ფერხულის ფორმას, აღნიშნული დეფინიციით მხოლოდ იმის გაგება შეგვიძლია, რომ შემსრულებლების რაოდენობა საკმაოა, მათ შორის სხვადასხვა სახით ბმას აქვს ადგილი და შესაძლოა არ ჰქონდეს მრგვალი ფორმა, მაგ: იყოს სწორხაზოვანი - მწკრივების სახით, ან რკალისმაგვარი. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში სწორედ მრგვალად მოძრავ ფერხულს „ფერხისა“ ან „ფერხისული“ ჰქვია. ფერხულთან დაკავშირებით კი - „ფერხული - მრგვალთ(ა) წყობა“,² - წერს საბა. აქ უკვე ლექსიკოგრაფი აღნიშნავს ფერხულის ფორმას - მრგვალს, წრიულს, რომელიც წარმოადგენს სხვადასხვაგვარად ერთმანეთთან დაკავშირებულ - ხელბმით, მხარბმითა და ა.შ., მეფერხულეთა ერთობას. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ქორეოლოგიაში ფერხულთა ფორმის გამოსაკვეთად დადგენილია - „ფერხისა“ ეწოდება სხვადასხვა წყობის, იქნება ეს რკალისებური თუ სწორხაზოვანი, წრეშეუკრავ საფერხულო წყობას, ხოლო „ფერხული“ ეწოდება შემსრულებელთა მრგვალად წრეშეკრულ ერთობას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ სასცენო ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკა ცერილეთებისა და მუხლილეთების სახით, ეთნოგრაფთა თუ სხვადასხვა მიმართულების ხელოვნებთმცოდნეთა აღწერილობებში იშვიათად გვხვდება. აღნიშნული მოძრაობები, რომლებიც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის დიალექტის სასცენო შემოქმედების მნიშვნელოვან ბაზას წარმოადგენს, ვაჟთა „ლეკურებისთვის“ არის დამახასიათებელი. ცალად ან წყვილად ცეკვის დროს კი ძირითადი ილეთები დავლის, გასმის, თითისწვერზე ცეკვის, ქალის გოგმანის, ვაჟის მიერ ქალის გაწვევის სახით გამოიკვეთა.

სასცენო რეპერტუარში, გასული წლებისა და დღევანდელი გათვალისწინებით, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ცეკვები სხვადასხვა სახელწოდებით გვხვდება: „მთიულური“, „ფარიკაობა“, „ხანჯლური“, „მოხეური“, „ყაზბეგური“, „ალვანური“, „ფშაველ ქალთა ლხინი“, „ნაბდურა“, „ცეკვა ნაბდებით“ და ა.შ. საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის, მათ შორის ვაჟთა „ლეკურის“ დინამიური, ეფექტური და მიმზიდველი საცეკვაო ლექსიკა, აღნიშნული რეგიონის ცეკვების ინტერპრეტაციისათვის მსუყე ნიადაგს წარმოქმნის. შესაბამისად გაჩნდა ახალი დასახელებები და მისადაგებული კონცეპტუალური საცეკვაო ლექსიკა ცეკვებში: „ცდო“, „ზეკარი“, „ჯუთა“, „აბრაგული“ და ა.შ., რომელნიც მკაფიოდ გამოხატული საავტორო ნამუშევრებია. ცოტა ხნის წინ დაიდგა ქორეოგრაფიული სპექტაკლი ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ საფუძველზე ბათუმის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის - „ხორუმი“ - მიერ, სადაც გამომსახველობითი სამეტყველო-საცეკვაო ენა ტრადიციული და თანამედროვე სინთეზით (თანამედროვეში გვულისხმობთ ი. სუხიშვილისეულ შემოქმედებით ხელწერას ხ.დ.) იქნა წარმოდგენილი.

წარმოდგენილი კვლევა ეყრდნობა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ წყაროებსა და ეთნოქორეოლოგიურ სამეცნიერო ნაშრომებს, განხილულია სანახაობითი ხელოვნება „ბერიკაობა-ყენობის“ სახით, რადგან სახიობის ამ ნაწილის სამეტყველო ენა საცეკვაო შემოქმედების შემცველია, გამოკვეთილია საფერხულო და საცეკვაო ფოლკლორული შემოქმედება არქიტექტონიკური სტრუქტურის, შინაარსისა და საცეკვაო ლექსიკის გათვალისწინებით, რიგ დიალექტთან დაკავშირებით ახალი სალექსიკონო მასალა, ტერმინთა განმარტებები.

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 189.

² იქვე, გვ. 190.

თ უ შ ე თ ი



ფოტო აღებულია ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანიდან

„ბელელას ღელეობასა ჩითებ დავცვითე როკვასა“.¹

თუშეთი წარმოდგენილია სამი თემის სახით – გომეწარი, ჩალმა და პირიქითი. მეტად დაკონკრეტებულად კი: ჭანჭახოვანი, ჩალმა, ჴეცურთა, ივანაურთა, გომეწარი, წოვათა, პირიქითი (აღმა), სამციხი. წარმოდგენილი რვა თემიდან გამონაკლისია მხოლოდ ერთი – წოვა-თუშები, სხვა ყველას ერთგვაროვანი ყოფა-ცხოვრება, რელიგიური კუთვნილება, წეს-ჩვეულებები და ადათ-წესები აერთიანებს. ვინ არიან წოვა-თუშები?: „ჩრდილოეთის და, განსაკუთრებით, ძურძუკთა ტომების საქართველოში გადმოსახლების პროცესი XIX საუკუნემდე გრძელდებოდა, როდესაც მათი მონათესავე ქისტები პანკისის ხეობაში გადმოსახლდნენ და აქ 1860-იანი წლებიდან გაშენდა მათი სოფლები პანკისი, დუისი, ომალო და ჯოყოლო.

ამ ძურძუკთა ტომს ეკუთვნის თუშეთში გადმოსახლებული თუშები, რომლებიც თავიანთი ენით ენათესავებიან ძურძუკთა ტომს ღლიღვს (ღაღღა) და დღესაც ამ ღლიღვურ ენაზე მეტყველებენ.“²

თუშები, ზემოჩამოთვლილ თემთა მოსახლეობა, ზამთრობით კახეთში, სოფელ ალვანში ჩამოდიოდა, ბაფხულში კი ისევ მთაში ბრუნდებოდა. ალვანი ორია – ქვემო და ზემო – გაშენებულია ვაკე ადგილას, თელავის ჩრდილო-დასავლეთით, მდინარე

¹ ბელელა სოფელია თუშეთში, ღელეობა – დღეობა, ჩითები – თუშური ფეხსაცმელი. გამონათქვამი ჩავიწერე ქვემო ალვანში გაგვიძეების ოჯახში 2018 წ. (ხ.დამჩიძე).

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 20.

ალაზნის მარცხენა მხარეს. აქ კახური გავლენა იგრძნობა. გიორგი ცოცანიძე, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, წარმოშობით თუში, სწორედ თუშური ხალხური შემოქმედების „გაკახურავების“ შესახებ თავისი წიგნის ბოლოთქმაში, სადაც შეკრებილი და წარმოდგენილი მასალა მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნება, აღნიშნავს: „წარმოდგენილი ყოფითი თუ საწესჩვეულებო მოვლენების უმეტესი ნაწილი დღევანდელ თუშურ ყოფაში ან ძალიან გამკრთალებულია, ანდა სულაც გამქრალი, სინამდვილიდან გადავარდნილი. ისინი თუშების „გაკახურავებს“ შეეწირა.“¹

განვიხილოთ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, როგორი იყო თუშეთში სანახაობითი და ქორეოგრაფიული შემოქმედება, სად ჩანს თუშური და როგორია კახური ზედფენილი შრე.

თუშეთში ხალხური სანახაობითი ხელოვნების, ბერიკაობის, მეტად საინტერესო ნიმუშებს ვხვდებით.

ტრადიციულად, „ბერიკაობა“ თუშეთშიც ყველიერში ეწყობა - „შუადღისას სოფელში ბერიკები გამოვლენ. ბერიკაობას სამი პირი ასრულებს. ერთს ვაჟურად აცვია, ორს ქალურად. პირზე მური აქვთ წასმული. ზოგჯერ ბერიკას სახეზე ნაბდის ნიღაბს ააფარებენ და გაპენტილი მატყლის გრძელ წვერ-ულვაშსაც უკეთებენ. ქალებში ერთი ბერიკას ცოლია, მეორე კი დედა. ბერიკას ხელში ხის „წმალიკა“ უჭირავს და ცეკვით უვლის. ვინც მას არ გაეთამაშება, ბერიკა ხმლით გამოეკიდება და სცემს. ბერიკა პირში ნახშირნალეს წყალს ჩაიყენებს და ვინც საღმის მისაცემად მიუახლოვდება, სახეში შეასხამს. წინათ ახალგაზრდობა ბერიკას ცოლს მოსტაცებდა თურმე და დამალავდნენ. ბერიკას კი მოატყუებდნენ, ცოლი მოგიკვდაო. ბერიკა ტირილს დაიწყებდა და ცოლს ეძებდა. ამ დროს ვინმე დაიძახებდა, ბერიკა შენი ცოლი ცოცხალიაო. ბერიკა ცოლს მივარდებოდა; გენაცვალე, ცოცხალი ხარო, გადაეხვეოდა და კოცნიდა. ახლა ბერიკა მატყუარას ხმლით გამოუდგებოდა და თუ მას დასჭრიდა, მატყუარას ქვაბ-საკლავი უნდა მოეთანა. საღამოს იმართებოდა „შაყრა“ (არუფანა). სოფელი ერთ რომელიმე ოჯახში იკრიბებოდა და აქ საერთო ხარჯით პატარა ლხინი ჩაღებოდა“.²

„ბერიკაობის“ აღნიშნულ ვარიანტში ერთი მამაკაცი და „ორი ქალი“ - დედა და ცოლი მონაწილეობს. როგორც აღწერილობიდან ჩანს, ბერიკაობის ძირითადი პრინციპი, დრო და სანახაობით-ესთეტური მხარე თუშეთშიც შენარჩუნებულია. იგი მსგავსია საქართველოს სხვა კუთხეებში არსებული ბერიკაობებისა. მისი მთავარი არსობრივი ასპექტი - ცოლი, ნაყოფიერების მატარებელი მთავარი პერსონა, თუშურ „ბერიკაობაშიც“ ბერიკას ზრუნვის საგანს წარმოადგენს „გარდაცვალება-გაცოცხლების“ ციკლურ წრებრუნვაში.

გ. ცოცანიძე აღწერს ასევე „ოფოფაობას“ თუშეთში. გ. ცოცანიძე წერს, რომ თუშეთში, სოფელ დანოში, ქალ-ბერიკათა „ოფოფაობას“ სანახაობითი თვალსაზრისით ბადალი არ მოეპოვებოდა. მართლაც უნიკალურ არტეფაქტთან გვაქვს საქმე. ყველიერის აღსანიშნად საგანგებოდ მომზადებულ სოფელ დანოში „ექვს ქალს ამოირჩევდნენ ბერიკებად. სამ მათგანს დილითვე ოფოფებად მორთავდნენ: ძველებურ ქალის გრძელ კაბებს, წინ ჩახსნილ ტოლის ჯუბებს ჩააცმევდნენ ისე, რომ სახელოებში ფეხებს გააყრვივნებდნენ, ხელებს შიგნით მოუქცევდნენ, წინ მთლიანად ამოუკერავდნენ, თვალებთან პატარა საჭვრეტებს დაუტოვებდნენ, კაბის ბოლოს თავს ზემოთ შეყ-

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 262.

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 194.

რიდნენ და პირს ბაწრით მოუკრავდნენ. ასე ჩაცმული ქალი მართლაც ოფოფს ჰგავდა.

სოფლის შუა ადგილას, სადაც საჯარე ჰქონდათ, დააყენებდნენ დიდ ტლაპოს – ტალახით, ნაცრით, ნაკელით ააჭანჭახებდნენ. მთელი სტუმარ-მასპინძლობა იქ მოიყრიდა თავს. დანოელი ქალები დაკვრითა და სიმღერით მოუძღვებოდნენ „ოფოფებს“. ეს ბაჯბაჯ არსებები იმ ტლაპოში ამოვევლებოდნენ, თავიდან ფეხამდის მოისვრებოდნენ და დააბოტებდნენ მოლხინართა შორის, გაივლიდნენ და გაეხახუნებოდნენ რომელიმე სტუმარს. ისინი მას გაურბოდნენ და იყო ერთი ორომ-ტრიალი. ხან ვითომ საცეკვაოდ გადადიოდნენ, „სათამაშოში“ იწვევდნენ ქალ-ვაჟებს და თან ტალახით სვრიდნენ მათ; ამ გაქედლება-გამოქედლებაში, ხელის კვრასა და ურთიერთ მიწყვეტებაში ხშირად ოფოფები გვარიანად ზიანდებოდნენ. წააქცევდნენ მათ ხან ძალიან ცუდადაც. ყველაფერ ამას კარგად იხსომებდა ის სამი ქალიშვილი, ვინც სალამოს უნდა გამოწყობილიყო ბერიკად, რათა ოფოფის წყენინებისათვის სამაგიერო გადაეხადა და მინაშავისათვის.

სალამოსაც დიდი ჯარი გაიმართებოდა. ამ ჯარში ტრიალებდა სამი ვაჟურად გამოწყობილი ქალიშვილი სახეზე დიდულვაშიანი ნიღბებით, ხის ხმლებით შეიარაღებულინი. ისინი ცეკვავდნენ, იწვევდნენ საცეკვაოდ სხვებსაც და სულ მცირე ურჩობისთვის ან დღისით „ოფოფას“ გაჯავრებისთვის სტუმრებს ხის ხმლებით სცემდნენ.

ოფოფაობა ყველიერის შაბათს იმართებოდა.⁴¹

ზემოთ აღწერილი თუშური ხალხური სანახაობა „ოფოფაობა“, შეიძლება ითქვას, „ორმოქმედებიანი წარმოდგენა“ - 1. დღისით „ოფოფების“ და 2. სალამოს „ქალ ბერიკათა“ მონაწილეობით. სანახაობას თან ახლავს სიმღერა, ცეკვა, მუსიკალური გაფორმება, თუმცა მისი მთავარი არსი სწორედ იმ „აურბაურშია“, რომელსაც „ოფოფები“ აწყობდნენ. ტალახში, მიწასა და მით უმეტეს, საქონლის ნაკელში, რომელიც ნიადაგის გასანოყიერებლად გამოიყენება, ამოსვრა ეჭვგარეშე მიუთითებს ნაყოფიერების გამოთხოვის, სანახაობის შემადგენელი საზოგადოების ერთიან საკრალურ ველში მოქცევის აუცილებლობის შესახებ. ხოლო მეორე ნაწილი, ტრადიციული „ბერიკაობის“ დიალექტური ვერსია, სამი პერსონაჟიდან სამივე ქალი, ასევე განსაკუთრებული და იშვიათია „ბერიკაობათა“ შორის.

ფერხულები

თუშური ფოლკლორული შემოქმედების გამოკვეთილ საფერხულო ნიმუშს ორსართულიანი „ქორბელელა“ წარმოადგენს. „ქორბელელა“ სრულდება ათენგენობას ხატის დღეობაში, ზაფხულში. **„ხატობას სოფლები ზედიზედ იხდიან და ზაფხულის ხატობის ამ ციკლს ათნიგენას“ უწოდებენ.⁴²**

„ქორბელელასთან“ დაკავშირებით საკმაოდ მრავლად აღმოჩნდა აღწერილობები ლიტერატურულ წყაროებში. ქორბელელა აღწერილი აქვს გიორგი ბოჭორიშვილს, სერგი მაკალათიას, შალვა ასლანიშვილს, ვერა ბარდაველიძეს, გიორგი ცოცანიძეს. გარდა ამისა, ის დღესაც სრულდება თუშეთში სახატო დღესასწაულის დროს.

„ქორბელელა“ მეტად ხატოვნად აქვს აღწერილი გიორგი ცოცანიძეს:

„ქორბელელა ამოიტანეთ, ნულარ აგვიანებთო, გამოსძახა ჯვარის კრიდან ხელოსანმა. ქორბელელა, ქორბელელაო, შეჩოჩქოლდა საჯარე. ათი-თორმეტი ჯეილი

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 99.

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 207.

გამოერჩა, ზოგმა ფეხსაცმელები დაიხადა, ზოგმა ქამარიც შემოიხსნა. დაკვრა და ცეკვა გაჩერდა. ხუთი ძეგლეგა ჯეილი წრედ დადგა მხარიმხარს გადახვეულნი. ხუთიც შედარებით ტანმორჩილი ბიჭი მათ მხრებზე შეადგა აგრეთვე მხარიმხარ გაბმულნი. კარგად დასწორდნენ, წელში და მუხლებში გაიშალნენ. წრის შუაში „მეცხოვნი“ ბიჭია ჩადგა ფანდურით ხელში. ამ ორსართულიანმა ფერხულმა ნელა დაიწყო წაღმა ტრიალი. სამჯერ ადგილზე შემობრუნდნენ, მერე ნელა დაიძრნენ ჯვარის ნადარბაზალის თავზე პატარა ტაფობისკენ. ცდილობდნენ, ნაბიჯები და ნელი ტრიალი სიმღერის ტაქტისთვის აეყოლებინათ. სიმღერას ბიჭია ამბობდა, სხვები ამასვე იმეორებდნენ:

დღესამ დღეობა ვისია, წმიდისი გიორგისია.

გიორგი გალავანზედა უსარტყლო გადმოსულიყო,
იმის-დ გადმონავალზედ ხე ალვა-დ ამოსულიყო.
ზედა მოსხმიყო ყურძენი, საჭმელად მოწეულიყო,
მაგის შემცოდე ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულიყო.
ყმათალ უმატე, გიორგი, თუ გინდან მოსახელენი,
ცხვარსალ უმატე, გიორგი, თუ გინდა რქაჯანგიანი,
პურსალ უმატე, გიორგი, კოდნი თუ გინდან სამსვენნი.
ქალ წყალზე დაგვიანდება, დაბანას ხელპირისასა,
ვაჟ დარბაზს დაგვიანდება შესმასა ბარძიმისასა,
გიორგის გაღმარჯვებია, გიორგის გომეწრისასა.

ქორბელელამ ვაკე გაიარა და ფერდობს მოება. დაიძაგრა წვივები, დაიძაბა ურთიერთგადაჭდობილი მკლავები. მთელი საჯარე იდგა და მღელვარედ შეჭყურებდა ქორბელელას მსვლელობას. ზოგნი პირჯვარსაც იწერდნენ. ღმერთო, მშვიდობით აატანინეო, გაისმოდა აქა-იქ. ქორბელელა მძიმედ მიიწევდა წინ, თუმცა სიმღერა არ ფერხდებოდა. ახალგაზრდების ჯგრო ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა და შეძახილებით ამხნევებდა ქორბელელაში მდგომთ. ქორბელელამ დაუშლელად ააღწია დანიშნულ ადგილამდის. მუხლებსა და მხარ-მკლავებს შვება მიეცა. სიმღერამაც უფრო ომხიანად დასტექა. ტაფობში კვლავ სამჯერ შემობრუნდნენ, მერე მალლა მდგომები შიგნით ჩახტნენ და ქორბელელა დაშალეს. ქვემოთ, საჯარეში მხიარული შეძახილებით ტაში დასცხეს. ბიჭიამ ფანდურზე საცეკვაო დაუკრა და ორი ჯეილი იქვე, ქორბელელას დაშლის ადგილზე, „შეყოლით“ დატრიალდა. მერე ყველანი ჯვარისკენ წავიდნენ.⁴¹

ქორბელელას ხალხიც უნდა გაჰყოლოდა, რადგან ვინც რიტუალში მონაწილეობას არ მიიღებდა ხატისგან დამიზებებული იქნებოდა.

როგორც აღინიშნა, „ქორბელელა“ ორსართულიანი ფერხულია, რომელშიც 10-12-14 მამაკაცი მონაწილეობს. მხარიმხარგადაბმული ფერხულის მთავარი პრინციპი დაურღვევლობაა, რადგან თუ ის ხატამდე დაუშლელად ვერ ავიდოდა, სოფელი ცუდი, მოუსავლიანი, უბარაქო წელიწადის მოლოდინში უნდა ყოფილიყო. აღსანიშნავია, რომ სხვა ქართულ საცეკვაო დიალექტებში არსებული ორსართულიანი ფერხულებისგან განსხვავებით, იქნება ეს სვანური „მირმიქელა“, ქართლურ-კახური „ზემყრელო“, (გულისოვთან „ზემყრელოს“ სახელწოდებით გვხვდება - сომони, V, 1886, გვ. 257,) მესხური „სამყრელო“, სადაც მთავარი პრინციპი ზედა სართულის მიერ ქვედა სართულის ჩამოგდებაა, „ქორბელელა“, პირიქით, ერთიანობასა და მთლიანობას უნდა ინარჩუნ-

⁴¹ ცოცანიძე ვ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

ნებდეს. როგორია ფერხულის, ქორბელელა, სამეტყველო ენა? ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა აღნიშნულ ფერხულთან დაკავშირებით შემოიფარგლება მხოლოდ ნაბიჯით. იმდენად, რამდენადაც ფერხულის სტრუქტურა - ორსართულიანი, შინაარსიდან გამომდინარე - ხატამდე ასვლა, გარკვეულ ფიზიკურ სირთულეს უკავშირდება, საცეკვაო ენა მარტივია.

რას ნიშნავს სიტყვა „ქორბელელა“. „ქორბელელა“ კომპოზიტია და შედგება ორი სიტყვისგან „ქორი“ და „ბელელი“. ქორი ასოციაციურად მტაცებელ ფრინველთან გვაკავშირებს, მაგრამ ძველ ქართულ ენაში მას სულ სხვა მნიშვნელობა გააჩნდა. სულხან-საბასთან ვკითხულობთ:

„ქორი არს სახლი სახლთა ზედა დგმული მაღალი (მაღლა).“⁴¹

ქორი სახლზედ სახლი აგებული; ქორედ-ქორედი ოთხ(ი)-ხუთი სახლი სახლზედ შენებული.

სახლის ერდოზე სახლი; ხოლო ქორედ-ქორედი ერთმანეთზე სახლი სახლზე მრავლად. ქორი არს სახლსა ზედა(ნ) სახლი დგმული კამაროსანი ანუ სართულოსანი (სართულითა), გინა (ანუ) ფიცართა (ფიცრითა), ხოლო ქორედ-ქორედი სამი ოთხი სახლი ზექვემო.⁴²

როგორც აღმოჩნდა, „ქორი“ არის მრავალსართულიანი სახლი. სვანურ ენაშიც სახლს ქორი ჰქვია. თუ კომპოზიტის შემადგენელ სიტყვებს გავაერთიანებთ, მივიღებთ მრავალსართულიან ბელელს. ბელელი თავისთავად სიუხვეს უკავშირდება როგორც ჭირნახულის სათავსო. ფერხულის აგებისა და მოძრაობის მთავარი მიზანიც ხომ ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის გამოთხოვაა. ვ. ბარდაველიძე წერს: **„საქართველოს მთიანეთში ბოლო დრომდე შემონახა როგორც სახვთისმსახურო ცეკვები, რომელთა შესრულება სრულიად აუცილებელი იყო სახატო დროშის, ადგილობრივი ტერმინით - ხატის ანუ ჯვარის მოძრაობასთან დაკავშირებით, თავისი სამკვიდროდან, ბელლიდან ანუ დარბაზიდან მისი „გამობრძანებისას“, უკან „შებრძანებისას“.³** (ამოღებულია შ. ასლანიშვილის ნაშრომიდან ხ.დ.) ბელელს უწოდებენ ასევე იმ დარბაზს, სადაც ინახება სარიტუალო აღჭურვილობა, ხატისთვის შეწირული სურსათ-სანოვავე, იხარშება ლუდი და ტარდება ღვთაებისადმი მიძღვნილი წეს-ჩვეულება.

„ქორბელელა“ ასევე ეწოდება შეშის წყობას, რომელიც სიმაღლეში სწორედ ორსართულიანი ფერხულის ფორმას ჰგავს:

„ქორბელელაი“ მოკლე ნაჭერი ხეებისაგან აგებული სვეტია. თვითოეულ ამ ნაჭერ ხეს ეწოდება „ლიკვი“. „ლიკვები“ წყვილ-წყვილი ეწყობა ერთიერთმანეთზე: წყვილი ერთ მხარეს, წყვილი მეორე მხარეს. შუა „ქორბელელა“ მაღალია, მისაქეთ-იქითა _ საშუალო, ნაპირისა _ დაბალი.⁴⁴ იქვე სქოლიოში: „ქორბელელა ეწოდება აგრეთვე: 1. თიერთმანეთზე გარდიგარდმო დაწყობილი შეშის წყობას. შეშა ნედლია და გასაშრობად აწყობენ ასე; 2. თამაშობას, რომელიც იციან ათნიგენობას (ხატისდღეობაში).“⁴⁵

„ქორბელელაი შეშის გარკვეული წესით დანაწყობი.“⁴⁶

სოფელ ჩილოში, „ჩილოსჯვრის“ დღეობაზე, რომელიც საკუთრივ ამ სოფლის დღე-

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 79.

² იქვე, გვ. 231.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 100.

⁴ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 39.

⁵ იქვე.

⁶ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 241

ობაა, აღსანიშნავია, რომ „ქორბელელას“ წინაღობა უშლის ხელს და რაც მეტია წინა-
ღობა, მით მეტია დასახული მიზნის შესრულების სურვილი: „ქალები ვაჟებს უშლიან
ქორბელელას და ნებას არ აძლევენ, რომ ქორბელელისათვის დანიშნულ მანძილზე გა-
იტანონ ქორბელელა. ვაჟები ეწინააღმდეგებიან და ბოლოს ხატის გამო ქალები ველარ
შედიან ხატში და ველარ უშლიან და კაცები იმარჯვებენ. მივლენ ხატში მექორბელელე-
ნი, თითოთას ლუდს დალევენ და ნათეს ნებადართვით ვაჟები გაიქცევიან ქალებთან
დაარბენინებენ ხელჩავლებულს“.¹ საინტერესო დეტალია ხელჩავლებული სირბილი
- ესეც ნაყოფიერებასთან უნდა იყოს კავშირში და შესაძლოა უფრო არქაული და
რუდიმენტულიც.

„ქორბელელას“ დროს ასრულებდნენ „ლაშარის სიმღერას“, რომელიც რიტუა-
ლურ-საწესო სიმღერათა ჯგუფს მიეკუთვნება და დაკავშირებულია წინაქრისტიანულ
ეპოქასთან. „ლაშარის სიმღერაში“ წმინდა გიორგის გამოჩენა ქრისტიანული ზედა
შრის წარმოქმნით განისაზღვრება. შ. ასლანიშვილს მოცემული აქვს „ლაშარის სიმღე-
რის“ ორი ვარიანტი.² ზემოთ წარმოდგენილი „ქორბელელას ტექსტი“, „ლაშარის ჯვა-
რის“ ხატობის საგალობელი „ლაშარის სიმღერა“, სრულდებოდა რამდენჯერმე მამა-
კაცების მიერ. სიმღერას მღერის რამდენიმე ჯგუფი რიგრიგობით, თითოეული სტრო-
ფის განმეორებით.

ქორბელელას დროს მღერიან და ნაყოფიერებას გამოთხოვენ არა მხოლოდ აგ-
რარული - მცენარეული მოსავლისა და შინაური ცხოველების მომრავლების, არამედ
ადამიანური - ყმათა და ქალთა თვალსაზრისითაც.

**„ყმათა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოსახელენი;
ქალთა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოლხინარები;“³**

ყოველივე წარმოდგენილის საფუძველზე კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იკვრება
სრული სურათი „ქორბელელასთან“ დაკავშირებით, როგორც შინაარსობრივი - საკ-
რალურ-ღვთაებრივი ნაყოფიერების გამოსათხოვარი, ასევე ფორმის - სართულებია-
ნი, ფაქტორების გათვალისწინებით, სადაც მისი სოციალური ფუნქციაც მკაფიოდ არის
გამოხატული. ორსართულიან „ქორბელელაში“, რომლის ძირითადი პრინციპი დაუშ-
ლელობასა და სალოცავამდე დაურღვევლად მისვლაში მდგომარეობს, მონაწილეო-
ბენ მხოლოდ მამაკაცები, ბრუნავს საათის ისრის მიმართულებით მარტივი ნაბიჯით,
ასრულებს საფერხისო სიმღერას, რომელიც ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის
სათხოვარია.

ფერხულებიდან განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია თუშეთში, სოფელ დოჭუში
დაფიქსირებულმა მაშხალებიანმა ფერხულმა, რომელიც ახალ წელს სრულდებოდა:
„საწელწდობოდ კაცები ზაფხულშივე გააკეთებენ მაშხალებს: ნახევარი მეტრის სიგ-
რძის ჯოხებს დაგრეხილი წნელით გარშემო კონად შემოაკრავდნენ ბუკენის - ფიჭვის
კვარის წვრილად დაპობილ ნაჭრებს და ჭერში გარტობილს გაახმობდნენ. წელწდის
სალამოს, ჯარად დასხდომის წინ, თავს მოიყრიდნენ კაცების საჯარის დაბლა პატარა
ტაფობში. აქ წრედ დადგებოდნენ, მარცხენა ხელებს ერთი-მეორეს მხარზე გადახვევ-

¹ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 197.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 144.

³ იქვე.

დნენ, მარჯვენაში ანთებულ მაშხალებს დაიკავებდნენ და ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით წავიდოდნენ საჯარისაკენ. სიმღერა ისე იყო გაანგარიშებული, რომ იგი ზედ საჯარის კართან დამთავრდებოდა. აქ სამჯერ კიდევ შემოტრიალდებოდნენ, სწყალობდესო, დაიძახებდნენ და საჯარეში შევიდოდნენ. მაშხალებს იქ ანთებულ ცეცხლზე დაყრიდნენ და უფროსობის მიხედვით სუფრაზე დასხდებოდნენ.

პირველად ღმერთი ვადიდოთ, მით უფრო დიდებულია;

მემრე ვადიდოთ კვირაე, კვირაე კარამ ღვთისია;

მემრე ვადიდოთ კოპალე, კოპალე კარატისია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი ხახმატისია;

მემრე ვადიდოთ ფიწალე, ფიწალე დოჭუმთისია;

მემრე ვადიდოთ მარიამ, მარიამ დედა ღვთისია;

მემრე ვადიდოთ თევდორე, თევდორე შავგვრიმალაია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი სახეოსია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი გომეწრისია;

მემრე ვადიდოთ ისრიელ, ისრიელ ბექურთისია;

მემრე ვადიდოთ სანება, სანება სახარისია.⁴¹ (ტექსტი ვრცელია ხ.დ.)

დოჭუელების ეს ჯვარული განსხვავებულია თუშეთში საერთოდ გავრცელებული ჯვარულისაგან - წერს გ. ცოცანიძე და მართლაც, ფერხულში ჩნდება ატრიბუტი ანთებული მაშხალის სახით, რომელიც, თავის მხრივ, განსაკუთრებული საკრალურობის ეფექტს წარმოქმნის, ხოლო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, საფერხულო ხელბმის ორიგინალურ ტიპოლოგიას გვთავაზობს. გარდა ამისა, თუ შევადარებთ „ხელმწიფის კარის გარიგებაში“ დაცულ „ლამპრობას“, შევნიშნავთ, რომ მათ შორის მნიშვნელოვანი მსგავსება იკვეთება:

„ორშაბათს მეორეს ლამპრას მონადირენი შეიქმენ, მეფეს წინაშე მიიღებენ, და ცოლსა მეფისსა და შულთა, ვეზირთა და მოლარეთა ყველას მიართმენ“.²

„იგინცა (მონადირეები - ხ.დ.) კარგად დაიხიზვნიან და ლამპარსა ანთებ[უ]ლსა მწარსა შეიღებენ, ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“.³

უნდა ვივარაუდოთ, რომ სოფელ დოჭუს შემოუნახავს უძველესი სანახაობა, რომელიც საქართველოს მეფის კარზე შუა საუკუნეებში იმართებოდა. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ხელმწიფის კარის გარიგებაში აღწერილ „ლამპრობაში“ გაუგებარი იყო, როგორ ჰქონდათ მხრებზე გადებული ანთებული მაშხალები-ლამპრები და თან ერთმანეთზე მხარგადაბმულნი „ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“? აქ კი გამოკვეთილად ჩანს - მარჯვენა ხელში უჭირავთ მაშხალა და მარცხენით ებმიან ერთმანეთს. წარმოდგენილ ფერხულშიც, როგორც ჩანს, სამეტყველო ენა უბრალოდ სიარულია და არა საფერხულო მოძრაობათა რაიმე კომპლექსი.

უაღრესად საინტერესო ფერხული შემოუნახავს ისევ დოჭუს, ფაქტობრივად, უნიკალური თავისი არქიტექტონიკითა და ესთეტიკით, რომელიც სააღდგომო მარხვის დაწყებისას გამართული დღესასწაულის უცილობელ ნაწილს წარმოადგენდა: **„მარხვაშემოს“ ღამისთვის დოჭუში „სახორცისკვირაო“ აღუდსაც ხარშავდნენ. ხინკალს ისევ ნათე აკეთებდა. კვირა საღამოს მთელი სოფელი სხვა სოფლებიდან მო-**

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 73.

² თაყაიშვილი ე., ველმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 11.

³ იქვე, გვ. 12.

სულ სტუმრებთან ერთად საჯაროში მოიყრიდა თავს. ამ ღამეს სცოდნიათ „ფერხისაის ჩაბმა“, ჯარის დაშლის წინ ნათე ერთ საწდეს ალუდით აავსებდა და შუა საჯაროში დადგამდა. მის გარშემო ხალხი წრედ დადგებოდა ერთმანეთის ზურგს უკან, ხელში ანთებული სანთლებით. წინ ხელოსანი მიდიოდა ფანდურით ხელში და უკან სხვები მიჰყვებოდნენ. საწდეს გარს უვლიდნენ ნელი სვლით და თან ჯვარულ სიმღერას ამბობდნენ:

„ბორბლისთავს ციხეს აგებენ, თეთრის მარილის ქვისაო“ და ა.შ (ტექსტი სრულად მოცემულია წყაროში ხ.დ.)

ამ „ფერხისაის“ ჩაბმამდის ჯარიდან წასვლის უფლება არავის ჰქონდა. ამის შემდეგ ალუდიან საწდეს დაცლიდნენ და ჯარი გათავდებოდა.¹

მართლაც შთამბეჭდავი სანახაობაა - ღამით, ანთებული სანთლებით ხელში წრეზე მოძრაობს „ცალყუას“ ტიპის წრემეუკრავი ფერხისა, რომელსაც წინამძღოლი ფანდურით ხელში მიუძღვის და ნელი სვლით ნათესა და მის მიერ საჯარეს ცენტრად დადგენილ ალუდიან საწდეს უვლის წრეს. მეფერხულეთა ხელბმა არ ჩანს, მოძრაობაც „სვლით“ არის წარმოდგენილი. მხოლოდ ცნობილია, რომ ფერხისას შესრულება ყველა „მოჯარესათვის“ სავალდებულოდ იყო დაწესებული, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფერხისა მრავალრიცხოვანი უნდა ყოფილიყო, მხოლოდ მამაკაცების შესრულებით.

აღნიშნული ფერხულის გათვალისწინებით ურიგო არ იქნება თუ ძვ. წ. აღ-მდე მე-2 ათასწლეულით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის თასს ვახსენებთ. თასზე წარმოდგენილი 22 ფიგურის მწყობრად მსვლელობისა და დოჭუს „მარხვაშემოს“ საფერხულო მოძრაობის კონფიგურაციული სქემა ფაქტობრივად იდენტურია, განსხვავება მხოლოდ ფიგურების ხელში არსებულ სასმისებსა და სანთლებს შორის მდგომარეობს. მსგავსებისკენ მიმართულება მოგვცა ასევე დასამწყალობებელი, ღვთიური



ფოტო აღებულია „NATIONAL GEOGRAPHIC“ საქართველოდან².

სასმელით სავსე ჭურჭელმა - თუშურ ფერხულში ალუდიანი საწდესა და თრიალეთის თასზე გამოსახულმა მაღალყელიანმა თასმა, რომელიც მთავარი ღვთაების წინ დგას. თასიდან და საწდედან ფერხისას ყველა მონაწილე თავის წილ სასმელს იღებს. თრიალეთის თასზე გამოსახული მისტერია ღვთაებისათვის ნაყოფიერების გამოთხოვის დედაარსით, გაზაფხულზე მარხვის დაწყების დროითა და არსობრივი ასპექტებით, ვფიქრობ, საერთო საფუძველს ეყრდნობა.

ერთსართულიანი საფერხულოებიდან თუშეთში იცოდნენ ასევე მრგვალი, წრემეკრული ფორმის ფერხული „ერულა“. მისი, როგორც ტერმინის, შინაარსი სიარულიდან უნდა მომდინარეობდეს და წრეზე მოძრაობა ედოს საფუძვლად, ტრიალებდეს ისე, როგორც წისქვილის ქვა: „ერულაი დაბლა როცა დგანან და ტრიალებენ (ქორბელელაის ნაცვლად) [ფერხული], ერული წისქვილის ქვა. ორივე ქვა არის“.² ხოლო გ. ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“ ვკითხულობთ: „ერულაი ფერხული, ზელჩაბმითა-დ მირგელია რო უვლიან, ისი, გასასვლელ

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 95.

² ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 430.

კარ რო არ ავქვ¹.¹ საფერხულო ნიმუშის სამეტყველო ენის შესახებ სხვა ინფორმაცია ამ დროისთვის არ მოიძებნა, სავარაუდოდ უნდა ეყრდნობოდეს მხოლოდ უბრალო ნაბიჯს.

საფერხულოდ არის მიჩნეული საქორწილო „ჯვარი წინასა“. საცეკვაო ლექსიკასთან დაკავშირებით აქაც მხოლოდ სვლა, მარტივი ნაბიჯი გვაქვს ხელთ. „ოთახში შუაში ფეხიან ტაბლაზე სუფრაა გაშლილი. ამ ტაბლას ეჯიფი, ნეფე-პატარძალი და დადი სამჯერ შემოუვლიან გარშემო. თანშეყოლილი ახალგაზრდები კედლების გასწვრივ ჩამწკრივდებიან, რომ ნეფიონს სუფრის გარშემოვლაში ხელი არ შეუშალონ. აქაც წინ ეჯიფი მიდის ერთ ხელში სანთლითა და მეორეში ამოღებული ხანჯლით. ყოველ შემოვლაზე ჭერის კოჭს ხანჯალს დაჰკრავს და იტყვის: „ჯვარ წინა და ჯვარ უკვენა, ანგელოზო შინ შემოდი, ეშმაკებო გარეთ გედიტო.“² მსგავსია „ჯვარი წინასას“ აღწერილობა ს. მაკალათიასთანაც.³ აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან „ჯვარი წინასა“ მხოლოდ რატაში გვხვდება: „ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას „ჯვარისწინასას“ სიმღერით.“⁴

თუშეთში იცოდნენ „შ უ ქ უ რ ა ო ბ ა (ვ ი შ უ ქ უ რ ა ო თ) პატარა ქალების თამაშობა, ხელებს ერთმანეთს ჩასჭიდებენ, ფეხებს ერთმანეთს მიადგამენ და ისე თითისწვერებზე ტრიალებენ“.⁵ აღწერილობიდან ვხვდებით, რომ საქმე გვაქვს გოგონების ცეკვასთან, უფრო საფერხულო ხასიათის ხალხურ ნიმუშთან, იმ შემთხვევაში თუ ორ შემსრულებელზე მეტი მონაწილეობს. რადგან მონაწილეებს შორის ხელბმა ფიქსირდება და თითისწვერებზე მოძრაობის შესრულებაც თვალსაჩინოა, მიახლოებით შესაძლებელია ხალხური საცეკვაო ნიმუშის სავარაუდო აგებულების წარმოდგენა, თუმცა სრული კომპოზიციის გამოკვეთა მინც ჭირს არასაკმარისი კონკრეტულიდან გამომდინარე. გ. ცოცანიძე აღნიშნავს, რომ შუქურნაობა ფერხულია, „შუქურნაობა (შუქურნაობენ) საბავშვო თამაშობაა - გოგონების ფერხული.“⁶ თუმცა ზემოწარმოდგენილზე მეტ ინფორმაციას ვერც აქ ვხვდებით.

სიკვპა

როგორი იყო ცალად ან წყვილად საცეკვაო-სათამაშო თუშეთში? დღესდღეობით სასცენო ქორეოგრაფიაში გვხვდება თუშური ცეკვა სახელწოდებებით - „თუშური“, „აღვანური“, „მწყემსური“ და ა.შ. საცეკვაო ლექსიკა: 1. სადა მუხლურა, 2. ქრიალა სვლა, 3. რთულა წინსვლა, 4. ტერფდაკვრით წინსვლა, 5. ნიავადი სვლა, 6. ჭდობილი წინსვლა, 7. ჭდობგვერდითი სვლა, 8. ქუსლდაკვრითი უკუსვლა. თუშურ ცეკვას ახასიათებს ჩაკვრათა ნაირსახეობები, ბრუნი, ხტომა, ბუქნი.⁷ ეს მოძრაობები ზოგადად აღმოსავლეთ მთიანეთის ცეკვების ძირითადი ილეთებია, თუმცა მათ შორის შესრულების ხასიათი, მანერა გარკვეულწილად განსხვავებულია, რაც ერთიანი ეთნიკური არხიდან გამომავალ განშტოებებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

¹ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 100.

² ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 198.

³ მაკალათია ს., თუშეთი, გვ. 165.

⁴ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რატის საწესჩვეულებო პოემიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, 1977, გვ. 84.

⁵ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 442.

⁶ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 264.

⁷ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 84.

ითვლებოდა, რომ ქალთა და კაცთა ერთად ცეკვა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაუშვებელი იყო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნული წესი დიდი ხნის წინ შეიცვალა და ბოლო დრომდე, როგორც გამოიკვეთა, მამაკაცისა და ქალის ცეკვა კი აღარ იკრძალებოდა, არამედ სუფრასთან ერთად დასხდომა. მამაკაცთა და ქალთა შორის ტოვებდნენ სივრცეს, რომელიც თავშეყრისას სწორედ ცეკვისთვის უნდა გამოყენებულიყო: „ჯარობების“ პურობა, სუფრაზე დასხდომის წესები, ლხინი, გართობა ყველა სოფელში ერთნაირი იყო. საჯაროში კაცები კერის „სამაცო“ – მარცხენა მხარეს დასხდებოდნენ „მეჭებზე“, ქალები კი „მარჯვენა მხარეს დასხდებოდნენ ძირს დაგებულ ნაბდებსა და ფლასებზე“ და „კერის წინ მოზრდილი ადგილი იყო დატოვებული „სათამაშოდ“ – ცეკვისათვის.“⁴¹ ასევე – ათენგენობას „კაცები ცალკე დასხდებოდნენ, ქალები ცალკე. მათ შორის რჩებოდა მოედანი საცეკვაოდ.“ „ქალები გარმონს დაუკრავდნენ, ყმაწვილკაცები იცეკვებდნენ და ქალებსაც აცეკვებდნენ რიგრიგობით.“⁴²

ს. მაკალათიას მიერ მთაში ქალ-ვაჟის ერთად ცეკვის შესახებ ვკითხულობთ: ხატობას „ქალები ცალკე და მოშორებით დასხდნენ და ცეკვა-თამაში გააჩაღეს, კაცები კი ხატთან დაბანაკდნენ. ერთმა ჩონგურზე დაუკრა და ტკბილის ხმით დაამღერა ალუდა ქეთელაურისა და კოპალა-იახსარის ლექსი. ახალგაზრდობა ქალებისაკენ მიიწევდა. მოხუცნი მათ ამას უშლიდნენ, რადგანაც წინათ ქალებში გარევა და თამაში აკრძალული ყოფილა. მაგრამ შეზარხოშებული ახალგაზრდობა მაინც იჭრებოდა ქალების წრეში და იქ ლეკურს უვლიდა.“⁴³ ამ ამონარიდშიც სწორედ ძველი ტრადიციის ტრანსფორმაცია გამოისახა.

რაც შეეხება „ლეკურს“, მასთან დაკავშირებით მეტი კონკრეტულის საშუალება გვაქვს:

„ლხინში გარმონს უკრავენ და ტაშს აყოლებენ. ცეკვავენ თუშურ ლეკურს. ცეკვის დროს მამაკაცი ხელებგაშლით და ფეხის ცერების გასმით წრეს შემოუვლის. მას თუში ქალი მორცხვად და გოგმანით გაეთამაშება, რომელიც თავს დახრის და ცეკვის დროს ცალ ხელს ცოტათი ასწევს და ისე უვლის. ცეკვა უწყვეტია და მოთამაშეები ერთმანეთს ენაცვლებიან.“⁴⁴ აღწერილობიდან ყურადღებას იქცევს ე.წ. „ლეკურისთვის“ დამახასიათებელი მოძრაობა „გასმა“, თუმცა გასმით წრის შემოვლა გაუგებარია. წრის შემოვლა ხდება მოძრაობა „დავლით“, ხოლო გასმა სრულდება ადგილზე ან მცირე მონაკვეთზე გადაადგილებით. ხალხური, დიალექტური „ლეკურის“ ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი „ცეკვის უწყვეტობაში“ და მოცეკვავეთა მონაცვლეობაში გამოიხატება, რაც ზოგადად ცეკვა „ქართულის“ დიალექტური ნაირსახეობებისათვის არის სიმპტომატური. უნდა ვივარაუდოთ, რომ წამყვანი ფიგურა მამაკაცია თუშურ ლეკურში, რადგან „ლეკურის“ ამ ვარიანტში პარტნიორ ქალთა მონაცვლეობა უფრო ხშირია: „თანდათანობით, ქეიფი რომ ეშხში შევიდოდა, ახალგაზრდები ცეკვაში უფროსებსაც აიყოლიებდნენ: ქალებსაც და კაცებსაც. აქ ჯგუფური ცეკვები არ იცოდნენ. ცეკვავდნენ თითონი ან ორნი „შეყოლით“, ერთი ვაჟი რომ დაიწყებდა ცეკვას, რიგრიგობით ყველა ქალიშვილს გადაიწვევდა „სათამაშოში“, ქალები ხანმოკლედ ცეკვავდნენ. „შეყოლით“ ცეკვავდნენ

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 65.

² იქვე, გვ. 148.

³ მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 215.

⁴ იქვე, გვ. 160.

ვაჟებიც და ხნიერი კაცებიც¹. რას ნიშნავს თუშეთში „შეყოლით“ ცეკვა?

„შეყოლა (შეხყვება) ცეკვა მეწყვილესთან ერთად. „ბიჭ ქალის წინ გაუსვამს საფარსად რო გაბრუნდება, ქალიც შეხყვება. „შეყოლით: წყვილად „ბერდიაცებთა-დ კაცებთაც იცოდინან შეყოლით თამაშობა.“² როგორც გიორგი ცოცანიძე ხსნის, თუშურ ლექსიკონში, „შეყოლა“, საცეკვაოდ გამოწვევაზე თანხმობის შემდეგ, გაყოლით ანუ წყვილად ცეკვის აღმნიშვნელია.

გიორგი ბოჭორიშვილთან ვკითხულობთ: „სოფ. დიკლო. თამაშობის წესი“. კაცი ითამაშებს და ან ქალს გამოიწვევს, ან - კაცს. ჯერ თითოჯერ ითამაშებენ. გარმონს შეაჩერებენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ უნდა იმღერონ. წინ დაუდგებიან გარმონს გვერდი-გვერდ, ან ხელსაც გადახვევენ მხარზე, გარმონი ბანს აძლევს ნელა. ჯერ ერთი იმღერებს და მერმე მეორე გაიმეორებს; ბოლო სიტყვებს ორივე ერთად გაიმეორებენ ჯერ ერთი, მერმე - მეორე. ქალიც იწვევდა ქალს ან კაცს.“³ ცეკვის მსგავსი წესი „მუშპრობის“ სახელწოდებით ბუდე-ხევსურეთშიც გამოიკვეთა, რასაც ხევსურეთის ნაწილში განვიხილავთ.

თუშური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღწერილობებში უაღრესად მნიშვნელოვანი დეტალი ჩნდება ცეკვისა და სიმღერის ურთიერთმიმართების კონტექსტში - როდის, რა ვითარებაში არის შესაძლებელი ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულება: „იცოდნენ ცეკვის დროს სიმღერაც: წყვილი რომ ცეკვავდა, სიმღერა იცინანო, შესძახებდნენ მესუფრენი. მუსიკის დამკრავი უცბადვე საცეკვაო მელოდიიდან სასიმღეროზე გადავიდოდა. მოცეკვავენი ერთურთს ხელს გადახვევდნენ, ცოტა წინ წადგებოდნენ და იმღერებდნენ. ერთი დაიწყებდა, ერთ მუხლს მარტო იტყოდა, შემდეგ მეორეც აწყვებოდა და ორივენი იმასვე გაიმეორებდნენ. სიმღერის ტექსტები მოკლე იყო, ერთ ან ორსტროფიანი.“⁴ აღწერილობიდან ნათლად იკვეთება, რომ ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულება შეუძლებელია. ცეკვა, დატვირთული დინამიკური ილეთებით, არ იძლევა სიმღერის შესრულების საშუალებას. ამ ორი კომპონენტის (სიმღერისა და ცეკვის) შეერთება შესაძლებელია მხოლოდ საფერხულო ნიმუშებში, სადაც ადამიანის კორპუსი ინარჩუნებს მდგრადობას და მთელი დატვირთვა მხოლოდ ქვედა კიდურებზე - ფეხებზე მოდის. ასეთია სრულად სინკრეტული ფერხულები, სადაც ტექსტის, მუსიკისა და მისი მამოძრავებელი ქორეოგრაფიის ერთიანობა არის წარმოდგენილი.

განსხვავებულ სურათს ვხვდებით გ. ცოცანიძის ლიტერატურულ ჩანახატში:

„მაღევე გარე სოფელელ მანათესავეებმაც იწყეს მოდენა. ვესტომიდან ჩამოვიდა მოლხინარი ჯეილები გუნდი, ქალები და ბიჭები. მოჰყვით გურგენაანთ თინა - მთელს გომეწარში ცნობილი მომღერალი და ვაჟკაცურად მოცეკვავე, თავისი განუშეორებელი გარმონით.“⁵ თინა, რომელსაც სახელი გაეთქვა როგორც კარგ მომღერალსა და გარმონზე დამკვრელს, არც ცეკვაში უდებდა ტოლს ვაჟებს - „ცეკვათამაში კიდევ უფრო გახურდა. მოთამაშენი უფრო ფეხზე მდგომთა წრეში ტრიალებდნენ. უკრავდა გარმონი, ჭექდა ტაში და ეშხში შესული მოცეკვავეთა გაკვივლს დოვნისა და წინატყის

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

² ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 259.

³ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 335.

⁴ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

⁵ ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 57.

ფერდობები უხმობდა. წრეში თინა ტრიალებდა და სიქას აცლიდა მასთან მოჯიბრე ჯილეებს¹ აქ კი უკვე ქალისა და ვაჟის „დაუნდობელ“ საცეკვაო შეჯიბრში ფრანგი მოგზაურის დიუბუა დე მონპერეს ცნობილი აღწერილობა გაგვახსენდა, როდესაც აფხაზეთში, სოფელ ტამიშში, თავად ალი-ბეის კარმიდამოში ქალისა და ვაჟის საცეკვაო „დუელის“ შემსწრე გახდა.²

საქართველოს სახალხო არტისტის, გიორგი დარახველიძის მიერ ახმეტის ხალხურ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში დადგმული ქალთა მასობრივი ცეკვა გარმონების თანხლებით ერთ-ერთი უნიკალური ნიმუშია თუშური ცეკვის შესწავლის თვალსაზრისით. ცეკვაში გამოყენებულია აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკისთვის დამახასიათებელი მოძრაობები და ვაჟურად ცეკვის ილეთები - <https://www.youtube.com/watch?v=MzZjM9QzknE>.

ცეკვა-თამაშით იყო დატვირთული თუშეთში ქორწილიც. როგორც გ. ცოცანიძე აღწერს, ქორწილი ქალთანაც და ვაჟთანაც ერთგვაროვნად მიმდინარეობდა - საცეკვაო ასპარეზი მთლიანად ნეფე-დედოფლის მაცრების ხელშია. ქორწილში „გადამლოცველთა ერთი ნაკადი რომ შეწყდება, კვლავ ცეკვა-თამაში გაჩაღდება. ხან ვაჟები ეჯიბრებიან ერთმანეთს, ხან ერთი ვაჟი ცეკვავს და რიგრიგობით აცეკვებს წრეში ჩამწკრივებულ ახალგაზრდა ქალებს.“³ აღწერილობა მსგავსია ზოგადად თუშეთში გამართული სხვადასხვა სადღესასწაულო წვეულებაზე გამართული ცეკვებისა.

მე-19 საუკუნის შუა ხანების საქართველოში მოღვაწე უცხოელის, მეფის რუსეთის ჩინოვნიკის, ა. ზისერმანის გადმოცემით მას შემდეგ, რაც ნეფე-დედოფალს ხალიჩებით მორთულ ტახტზე დასვავენ, სხდებიან სტუმრებიც - ქალები დედოფლის მხარეს, მამაკაცები ნეფის მხარეს. ახალდაქორწინებულთა წინ დგამენ სტუმართა მრავალფეროვანი საჩუქრებითა და ხილით დამშვენებულ ხის ჯვარს. „გოგონები ატყვევებენ მაცურებელს გრაციოზული ცეკვებით და მთიელთა სიმღერების მოსაწყენი მელოდიით“⁴ - ამბობს ზისერმანი და იქვე აღნიშნავს, რომ ნეფე-დედოფალი არა თუ არ ცეკვავდა და მონაწილეობას არ იღებდა საერთო მხიარულებაში, არამედ ჭამა და საუბარიც მათთვის მიღებული არ იყო.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთს შემორჩა პეტროგლიფური გამოსახულებების მდიდარი მასალა, რომელთა ნაწილზე წარმოდგენილია ადამიანები სხვადასხვა პოზასა და მდგომარეობაში. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია ხელგაშლილი ფიგურა, რომელიც ავტორმა აფრიალებული - უკან ბოლოაწეული კაბით გამოსახა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ საქმე საცეკვაო მოძრაობასთან გვაქვს. ასევე გარკვევით ჩანს წინა, საყრდენი ფეხი, რომელზეც სხეულის სიმძიმეა და უკან, უფრო „მოკლე“ ფეხი, რომელიც თითქოს იატაკს (მიწას) არის მოშორებული. ფიგურის საცეკვაო მდგომარეობიდან გამომდინარე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „მოცეკვავე“ ასრულებს ბრუნვით მოძრაობას.

¹ ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

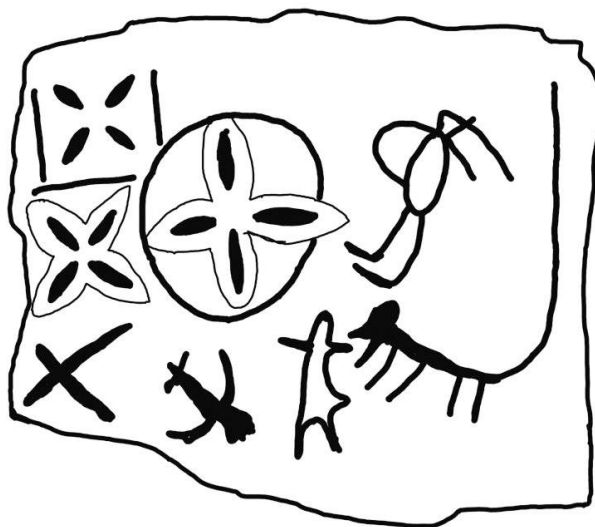
² Фредерик Дюбуа де Монпере; Путешествие вокруг Кавказа; 1937, стр. 157.

³ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 202.

⁴ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 243.



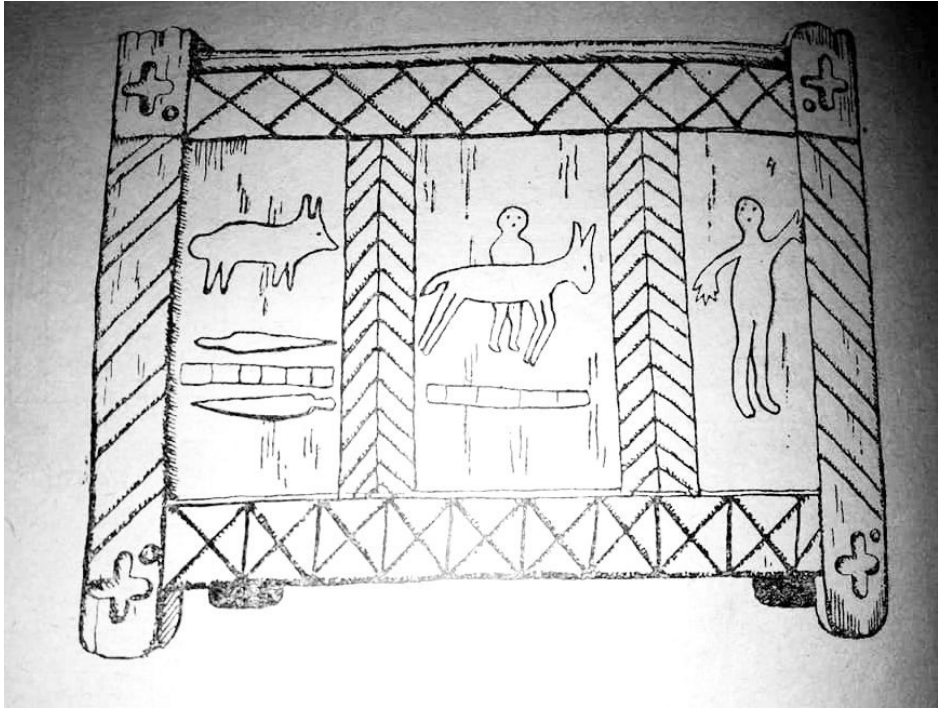
პეტროგლიფი, დართლო, მელიტოს სახლი, ამოღებულია საქართველოს პეტროგლიფების დიდი კატალოგიდან, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, „თამარიონი“, 2000, გვ. 92.



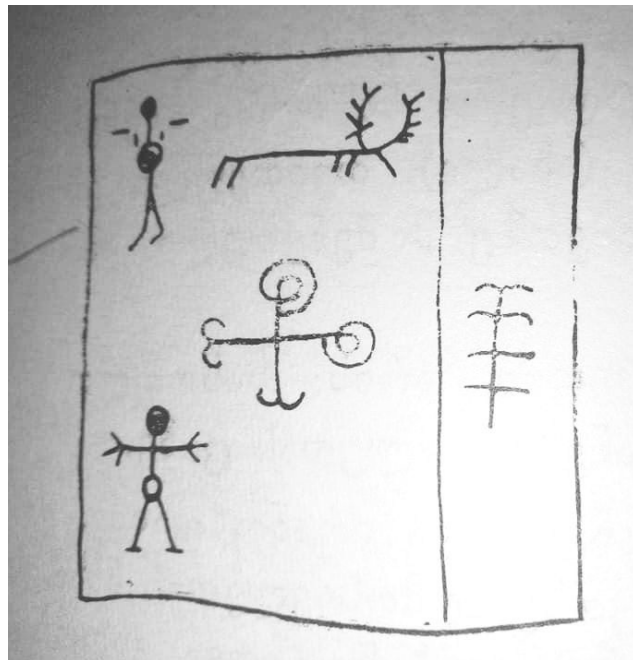
პეტროგლიფის გრაფიკული გამოსახულება

ჩვენი ყურადღება მიიქცია თუშურ კიდობანზე მარჯვენა კიდურ ნაწილში გამოსახულმა საცეკვაო მოძრაობამ - ცერებზე შემდგარი ფიგურა დიაგონალზე გაშლილი მკლავებით.¹ ფიგურას თვალნათლივ ეტყობა ცეკვისათვის დამახასიათებელი ემოციურობა და ხასიათი.

¹ მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 150.



მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 150.



ბოტორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 299.

საცეკვაო პოზა ახასიათებს მეორე კიდობანზე წარმოდგენილ ფიგურებსაც, განსაკუთრებით ზედა, მარცხენა კუთხეში გამოსახულ ფიგურას, რომელიც ცერებზე დგას და მკლავები თითქოს ფრინველის ფრთების გაშლილ მდგომარეობას გადმოგვცემს. გამოსახულების ცეკვისთვის დამახასიათებელი ემოციურობა თვალნათელია.

რაც შეეხება მუსიკალურ ინსტრუმენტებს თუშეთში, ფართოდ გამოიყენებოდა ფანდური, გარმონი, ხოლო ჭიანურის შესახებ გ. ბოჭორიშვილი ამბობს: „ჭიანური ლეკური და ქისტური საკრავია. თუშები უკრავენ თხლად. ხმარობენ თითო-ორი სოფლებში ქალებიც, კაცებიც.“¹ ასევე ბუზიკა, დაფი, სალამური, სტვირი. თუშეთში ცნობილია, რომ უკრავენ სხვადასხვა ჯმას: ჯარის, ჯოყოლას, აყრის, სიმღერის, თამაშობის, ტირილის, შამილის დაჭერის, ახალთაობის, დალაობის, მეცხვარის. ცეკვისას იყენებენ სათამაშო ხმას, ხოლო ფერხულისას სიმღერის ხმას, მაგ.: „ლაშარის სიმღერას“. შ. ასლანიშვილთან ვკითხულობთ: „თამაშობის ჯმაჲ ის სიმღერაა, რომელსაც ასრულებენ ლხინში გარმონზე დაკრულ ორ საცეკვაოს შორის.“² „ომალში, დიკლოში და ქუმელაურთაში ჩაწერილი იყო გარმონის რამდენიმე შესანიშნავი, ხან სიცოცხლით სავსე, ხან კი ნაზი თუშური საცეკვაოები („ქართული“).“³ აქ უკვე საცეკვაოების ხასიათი ჩანს, რაც მინიშნებას გვაძლევს ცეკვების მრავალფეროვნებისა და სავარაუდო საცეკვაო ლექსიკის შესახებ.

გ. ცოცანიძის ინფორმაციით „გომეწარსა და პირიქითში ძირითადი სალხინო საკრავები ფანდური და ჭიანური ყოფილა, ჩაღმის მხარეს დაფა-ზურნას ანიჭებდნენ უპირატესობას. მოგვიანებით გაჩნდა გარმონი, რომელიც სულ მალე თუშეთში მთავარ დასაკრავ ინსტრუმენტად იქცა.“⁴ გარმონის დაკვრა თითქმის ყველა ქალს სცოდნია „ამიტომ საგანგებო „მეგარმუნეს“ აქ არ იწვევენ. იგი ხელიდან ხელში გადადის და თუ თამადა არ შეაჩერებს, მისი ხმა თითქმის არ წყდება. ისეთ დიდ ლხინში, როგორც ქორწილია, სხვა დასაკრავებს, ვთქვათ ფანდურსა და ჭიანურს, დაფასება არა აქვს: ატეხილ ტაშ-ტირილაში – საცეკვაო ტაშისკვრასა და სალხენ შეძახილებში მათი ხმა იკარგება და უმუსიკობის შთაბეჭდილება იქმნება.“⁵ გ. ცოცანიძესთან ასევე ვკითხულობთ: „ჩაღმის ხეობაში მუსიკის დამკვრელებად საგანგებოდ მოწვეული „მედაფზურნე“ დიდოები ჰყავდათ.“⁶

შ. ასლანიშვილის ნაშრომში წარმოდგენილია ინფორმაცია არა მხოლოდ საცეკვაო მუსიკის, არამედ სიმღერების, ვოკალური ფოლკლორული ნიმუშების შესახებ, სადაც მათი სტრუქტურა საცეკვაო ხასიათს ამჟღავნებს. აღნიშნული ნაშრომი მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება, რადგან საცეკვაო მუსიკად მიღებული ნიმუშების გარდა არსებობს საცეკვაო სტრუქტურის სიმღერები, რომლებიც ქორეოგრაფებს აძლევს საშუალებას გამოიყენონ ისინი ცეკვის მუსიკალური ნაწილისთვის. აქ მხოლოდ მუსიკის მექანიკურ გამოყენებაზე არ ვსაუბრობთ, არამედ მუსიკაზე, როგორც ინსპირაციის წყაროზე ქორეოგრაფიული ნაწარმოების შესაქმნელად, საცეკვაო მუსიკის მრავალფეროვნება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორია ქორეოგრაფიული შემოქმედების სინკრეტებში.

შ. ასლანიშვილი ხაზს უსვამს აღნიშნული საცეკვაო ხასიათის სიმღერების მელო-

¹ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993. გვ. 267.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 95.

³ იქვე, გვ. 97.

⁴ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

⁵ იქვე, გვ. 194.

⁶ იქვე.

დიების გავრცელებას არა მხოლოდ თუშეთის გეოგრაფიულ არეალში, არამედ მთელ საქართველოში და განსაკუთრებით ქალაქში (თბილისს უნდა გულისხმობდეს ხ.დ.). აღნიშნულის დასადასტურებლად საუკეთესო ნიმუშად მიაჩნია „მწყემსური“, რომელიც მართლაც ფართოდ გამოიყენება როგორც საცეკვაო მელოდია და ძალიან ხშირად მუსიკალურად აფორმებს საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ამა თუ იმ საცეკვაო ნაწარმოებს: „ამ მელოდიის საცეკვაო ხასიათის და სეკვენტური განვითარების საუკეთესო მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქალაქურ ფოლკლორში ფართოდ გავრცელებული თუშური „მწყემსური“, რომელიც დიდი ოსტატობით და გემოვნებით დაამუშავა ს. ცინცაძემ სიმებიანი კვარტეტისთვის დაწერილი მინიატურის სახით.“¹ – <https://www.youtube.com/watch?v=qX1tysb97XU>

თუშური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღნუსხვისა და თითოეულ მათგანზე ინფორმაციის მიღების თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა გ. ცოცანიძის „თუშური ლექსიკონი“ (ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, თბ., 2012.). ლექსიკონში თავმოყრილი მასალა არა მხოლოდ აღნიშნული რეგიონის საცეკვაო ხელოვნების კვლევის თვალსაზრისით არის ნიშანდობლივი, არამედ ზოგადქართულთან ურთიერთმიმართების თვალსაზრისითაც, რადგან მასში დატანილი ინფორმაციის ნაწილს სულხან-საბას ლექსიკონშიც ვხვდებით.

საცეკვაო და სანახაობით შემოქმედებასთან დაკავშირებული ტერმინები გ. ცოცანიძის „თუშური ლექსიკონის“ მიხედვით:

ბასტა-ბისტი ბრავა-ბრუგით – გაჩქარებით და ფეხის ხმაურით. (გვ. 41).

აღნიშნული ტერმინი მსგავსი ფორმითა და შინაარსით – ფეხის დარტყმა – წარმოდგენილია სულხან-საბას ლექსიკონში – **ბასტი როკვა არს ფერჯის ცემითა.**²

გასაფრავა (გასაფრავს) ადგილზე ფეხების გასმით ცეკვა. „ერთსაწ დატრიალდე-ბა-დ გასაფრავს, რო თვალს ვერ მოხკიდებ“ (გვ. 62).

ერულია 1. ფერხული, „ველჩაბბითა-დ მირგელია რო უვლიან, ისი, გასასვლელ კარ რო არ ავქვ“ – ხელიხელჩაკიდებულნი წრეს რომ უვლიან, ისაა, გასასვლელი კარი რომ არა აქვს. 2. მოლხინართა წრე. „წადინა ვიყვიდ ბაღლობითივი, სიდან რა ერულია იყვის, მეაც იქ ვეყუდიდი“ – მოწადინე ვიყავი ბავშვობიდანვე, სადაც რამ ფერხული იყო, მეც იქ ვიდექი ხოლმე (გვ. 100).

თითისწვერი ცეკვის ილეთი. ფეხის ქუსლი დაბლა არ უნდა ეხებოდეს. „თითისწვერი კარგი ვიცი, ჯარანს დაგიბზრიალებდე“ (გვ. 116).

კუნტაით ჩაცუცქვით, სკუპით (გვ. 136).

კუნტილი (ხკუნტავ) ჩაცუცქვით ჯდომა (გვ. 136).

ნიქოკელი-მიქოკელი საცეკვაო მელოდიის სახელია (გვ. 173).

საკმილაი ცეკვის დროს კბილით ასაღები პატარა ვერცხლის სასმისი ან ბეჭედი. მოცეკვავემ ზურგსუკან ხელედაწყობილმა გადაჯვარედინებული ფეხებით უნდა აიღოს ძირს დადგმული საკმილაი (გვ. 194). სასმისის პირით ალბა ცეკვა „კინტოურშიც“ გვხვდება.

საფარი ფეხების სწრაფი გასმა ცეკვის დროს. „ახლ რაგვერით საფარ იცის, თვალს კი ვერ მასწრობ“ – ახლა როგორი საფარი იცის, თვალს ვერ მოჰკიდებ (გვ. 202).

ტაშ-ტირილაი ლხინი, ცეკვა-თამაში, ტაშფანდურა. გვ. 221.

ფერჯისაი სარიტუალო ცეკვა წრეზე დგომითა და მღერით – ფერხული (გვ. 232).

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 194.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი, ტ. IV-1, 1965, გვ. 101.

ფეჯისაი იგივეა, რაც ფერჯისაი (გვ. 232)

ქორბელელაი სარიტუალო ფერხული ხატის კარზე: ხუთი კაცი დაბლა დადგება მხარი-მხარს გადახვეული, ხუთი ამათ შეადგება მხრებზე აგრეთვე მხარიმხარს გადახვეულნი, შუაში დგას ერთი კაცი - მეციხოვნე (ნ.) ფანდურით ხელში, ისინი წალმა, ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით მიდიან სალოცავის კარისაკენ, სადაც სამჯერ შემობრუნდებიან და დაიშლებიან (გვ. 241).

შუქურნაობაი (შუქურნაობენ) საბავშვო თამაშობაა - გოგონების ფერხული: ხელებს ერთმანეთს ჩასჭიდებენ, ფეხებს ერთმანეთს მიადგამენ და თითისწვერებზე ტრიალებენ (გვ. 264).

ჩამოწრება (ჩამოსწრებს) საუბრ. ტანის წრეხით ცეკვა. „სარამ გაისწორ მანდილ-დ ჩამოწრის ითამაშ კარგადევ გძლად“ (გვ. 267).

ჯვარული რელიგიური დღესასწაულების დროს შესასრულებელი (რიტუალური) სიმღერები. „ჯვარულ ქორბელელაშია-დ ფერჯისაებში იციან“ (გვ. 315).

შუშპარი ცეკვა, თამაში. „ქუდი ბრუდია ქილიკთი, შუშპარი განიერია, რაცა აქვ, ტანზე აცვია, შინ სახლი ცარიელია“ (გვ. 264).

შეყოლა (შეხყვებ) ცეკვა მეწყვილესთან ერთად. „ბიჭ ქალის წინ გაუსვამს საფარსა-დ რო გაბრუნდებ, ქალიც შეხყვებ“. შეყოლით: წყვილად „ბერდიაცებთა-დ კაცებთაც იცოდინ შეყოლით თამაშობა“ (გვ. 259).

ცოკვა (დაცოკავს) მხოლოდ აწმყოს წყების ნაკვეთებში. საუბრ. უმიზნოდ სიარული, ცუცუნი. „შენალ მაინც დაჯედი (დაჯედი იციან რაჭაშიც-ბ.დ.) შენამ რასალ დასცოკავ?“ (გვ. 278).

ამგვარად, ზემოწარმოდგენილ საფერხულო ნიმუშების გათვალისწინებით თუ-შეთში ფიქსირდება საფერხულოთა ე. წ. ფერხისათა შემდეგი ნიმუშები: „**ქორბელელა**“ - ხატის კარზე გამართული, სრულად სინკრეტული, ორსართულიანი წრემეკრული, მრგვალი, მხარგადაბმული, ერთმანეთზე შემდგარი 5-ნ, რიგ შემთხვევაში 10-12 კაცის შემადგენლობით, წრეზე მარჯვნივ მოძრავი სარიტუალო ფერხული, რომლის წრის ცენტრში ხევისბერი ან ვინმე ჯვარიონის წარმომადგენელი ფანდურითა და ჯვარული საფერხისო სიმღერით, ნელი სვლით სალოცავისკენ გადაადგილდება. იქ სამჯერ დატრიალდება და დაიშლება. „**საწელიწდობო**“ **მამხალებიანი ფერხისა**, (დოჭუ) პირობითად „თუშური ლამპრობა“ - სრულად სინკრეტული, მხარბმული მარცხენა ხელით, მრგვალი, „ქორბელელას“ მსგავსად გადაადგილდება სალოცავის მიმართულებით. „**მარხვაშემოს**“ ღამის (დოჭუ) სრულად სინკრეტული, ხელმოუბმელი ერთმანეთის ზურგსუკან მიმყოლი, წრეზე მავალი, „ცალყუას ტიპის“ ფერხისა, რომელსაც ფანდურით ხელში „მეციხოვნე“ მიუძღვის. „**ერულა**“ - ერთსართულიანი ფერხისა, წრემეკრული, მრგვალი, წრეზე მოძრავი. აღწერილობიდან არ ჩანს სრული სინკრეტულობა, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი სრულდებოდა საფერხულო სიმღერის და არა მხოლოდ მუსიკალური აკომპანემენტის თანხლებით. „**ჯვარი წინასა**“ საქორწილო, სინკრეტული, ერთმანეთს ზურგსუკან მიმყოლი, კერის გარშემო წრეზე მოძრავი ფერხისა. **შუქურნაობა** - გოგონების ფერხული. არც შუქურნაობასთან ჩანს მუსიკალური თანხლება.

საცეკვაო ნიმუშებიდან გამოიკვეთა „ლეკური“ როგორც ქალ-ვაჟთა, ასევე ქალთა წყვილისა და მამაკაცთა წყვილის შესრულებით. ხშირად წყვილთა ცეკვა-სიმღერის თანხლებით სრულდებოდა ცეკვასა და ცეკვას შორის პაუზის დროს.

თუშური ფოლკლორული ქორეოგრაფიის შესახებ მნიშვნელოვანი ინფორმაცია აისახა გ. ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“.

ფშავი



ვაჟა-ფშაველა ოჯახთან ერთად. ფოტო - ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე

ფშავი ისტორიულად ხევსურეთთან ერთად ფხოვის ნაწილს წარმოადგენდა. ფშავი არაგვის ხეობაში მდებარეობს, ესაზღვრება ხევსურეთს, ერწო-თიანეთს, კახეთს, პანკისის ხეობას. მთის მოსახლეობის ბარად ჩამოსვლის შედეგად ფშაველები სახლობენ პანკისში, ერწო-თიანეთში, მდინარეების - არაგვის, ივრის, ილტოსა და ალაზნის ხეობებში. ფშავიც, ისევე როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეები, შედგება თემებისგან. ფშავში ისტორიულად ცნობილი სოფლებია - უძილაურთა, შუაფხო, გოგოლაურთა, მუქო, მათურა, ხოშარა და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფშავი და ხევსურეთი გასულ საუკუნებში ერთიან სივრცეს წარმოადგენდა, ფშავში, საცეკვაო შემოქმედების თვალსაზრისით, სრულიად განსხვავებულ სურათს ვხედავთ, მეტად მრავალფეროვანსა და საინტერესოს.

ფშაური „ბერიკაობა“ „ბერაკაობის“ სახელს ატარებს. რიგ შემთხვევაში ბერიკა შვლის ტყავით შემოსილია¹, სოფელ ცაბაურთას „ბერაკაობაში“ კი თხის ტყვავით მოსილი გვხვდება. ადების წინა დღეს ერთ-ორ კაცს მორთავდნენ თხის წვერით, რქებით, თხის ტყავით - პერსონაჟი რაც შეიძლება კომიკური უნდა გამოსულიყო, მხლებლები შეიარაღდებოდნენ ხის ხმლებით და შებინდებისას იწყებოდა ჩამოვლა. მთელი ღამის განმავლობაში ბერიკები ჩონგურის დაკვრით უვლიდნენ სოფელს. მათთვის ყველა ოჯახის კარი ღია იყო. „ბერაკანი ოჯახში ხუმრობით და წყივილით შეცვივდებოდნენ, სახლის პატრონი აანთებდა ცეცხლს, შესულები მაშინვე ჩონგურს დაუკრავდნენ და ბერაკა დაიწყებდა სასაცილოდ ხტუნვას, ვითომ ცეკვას. ჯერ ბერაკად მორთული კაცი ითამაშებდა, თუ ორი იყო ორივე ერთად, მერე სხვებიც გამართავდნენ თამაშობას.

¹ ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშაველები, 2018, გვ. 97.

დიდი და პატარა ყველა ითამაშებდა.⁴¹ თეატრალიზებული სანახაობა აიძულებდა ყველას საერთო მხიარულებაში მიეღო მონაწილეობა. ალ. ოჩიაური აღწერს სოფელ მათურაში გამართულ „ბერიკაობასაც“, რომელიც ბემოწარმოდგენილის მსგავსია.

ფერხულები

ფშავში ფერხულს „ფერხისას“ უწოდებდნენ. ფერხისა ძირითადად ხატობებზე სრულდებოდა. „ხევსურეთში ხატებში დღეობები იწყებოდა საღამოობით, ღამის თევით. ფშავში კი ყველა ხატობა დილით, გარდა ლიტანიისა და თევა საღამოსი“.² მუსიკალური თვალსაზრისით „ფშაური საფერხულო სიმღერები - „ფერხისები“ - პრინციპულად არ განსხვავდება ხევსურული საფერხულოებისაგან „ფერხისულებისაგან“.³ ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კი ფშაური შემოქმედება უფრო მრავალფეროვანი და მდიდარია.

ახალ წელს, მეკვლეობის შემდეგ დასტურ-ხევისბერები „დააბამდნენ ფერხისას დარბაზის კარში და წამოვიდოდნენ ფერხისით სოფლისაკენ, მოვიყვანთ ერთერთ საფერხისო სიმღერას:

ტუტილს წისქვილში ატირდა ნანა თორღვას ქალიო:

შენ, მამაჩემო თორღვაო, ნუმც შეგიბია ჯმალიო,

ნუმც გიჯოცია ლეკები, ნუმც გიზიდია ჯელიო. და ა.შ. (ტექსტი ვრცელია - ხ.დ.)

ფერხისით სოფელს მიუახლოვდებოდნენ და დაიშლებოდნენ.⁴⁴

ცნობილია, რომ დარბაზი განთავსებულია მთაზე, შემალღებულ ადგილას, სადაც ძირითადი სადღეობო რიტუალები სრულდებოდა. რიტუალური ცერემონიალს მოსდევდა „ფერხისა“, რომელიც ასევე ერთიანი ტრადიციის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა.

როგორც ბემოთ აღინიშნა, არა მხოლოდ ერთი რომელიმე მთის კუთხის, არამედ სრულიად აღმოსავლეთ მთაში დადასტურებული საფერხულო შემოქმედება, ერთიან არხში მოძრავი ელემენტია, რომელთა არქიტექტონიკა დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან, გარდა იმ რამდენიმე უნიკალური ნიმუშისა, რომლებიც აღნიშნული სამოძრაო არხიდან გამომავალ შენაკადებს წარმოადგენენ თავიანთი განსხვავებული გამომსახველობით. ა. ოჩიაური განსაკუთრებით გამოყოფს ხალხმრავალ „სალმურთობას“, რომელიც მკათათვეში (ივლისში) იმართებოდა. დანარჩენი დღეობები ერთგვაროვანი წესითა და რიგით ტარდებოდა: „დანარჩენი დღეობები არ განირჩეოდა ერთიმეორისაგან. იწყებოდა გიორგობიდან - გიორგობა, ქრისტე, წელწადი, ალება, ახვსება (აღდგომა), ამაღლება, სერობა, სალმურთობა, მარიანობა“.⁵

სალმურთობას „დროშით წინ გამოუძღვებოდა ხევისბერი. ხალხი ფერხისას დააბამდა და ფერხისულის მღერით ყველანი წამოვიდოდნენ მარიანგისაკენ (მარიანგა - ღვთისმშობლის სალოცავი ადგილი-ხ.დ.). ფერხისაში ერთი იძახებდა სიმღერისთავს და მის მხარეზე მყოფი ხალხი ბანს ეტყოდა. ამათი მღერის დროს მათი მოპირდაპირე ჩუმად იყო. პირველი მომღერალი სიმღერას რომ გაათავებდა, ამავე სიტყვებს გაიმეორებდა მოპირდაპირე მხარიდან ერთ-ერთი კაცი და სხვები ბანს ეტყოდნენ და

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 142.

² იქვე, გვ. 242.

³ გარაყანიძე ე., დიალექტები, 2011, გვ. 31.

⁴ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 237.

⁵ იქვე, გვ. 12.

ასეთის მღერით მოვიდოდნენ მარიანგას. ფერხულში მღეროდნენ ისეთ სიმღერებს, უფრო საგმიროს, რომელიც ხატებთან იყო დაკავშირებული:

ვინა თქო, ენამც გახმება, - მითხოს გაბეგრდა ცხვარიო,
გაიგო ლაშარის ჯვარმა, წელთ შამაირტყა ჯმალიო,
შასთვალა მშავლის შვილებსა, მათა შამოვავლოთ თვალაიო.
წელჩი გაიგდო მათრაჯი - შვიდკეცი შვიდი მჯარიო“.¹

და ა.შ (ტექსტი ვრცელია ხ.დ.)

აღნიშნული ორპირული სიმღერით, წრედ ხელჩაბმული მეფერხულეების დანიშნულების ადგილას მისვლისას, ფერხისა ისევ განაგრძობდა მოძრაობას, ბრუნვას. მხოლოდ სიმღერის დასრულებისას იშლებოდა ხმამაღალი შედახილით: „გაუმარჯოს დიდ ლაშარის ჯვარს, გაუმარჯოს დიდს თავარმოწამეს, გაუმარჯოს!“²

სარიტუალო ფერხისები ერთი ღვთაების ნიშთან იწყებოდა, გადადიოდა ფერხისითა და საფერხისო სიმღერით მეორე ღვთაების ნიშთან და შესაძლოა, კიდევ ბევრი ასე გადაბმულად მოევლოთ, მხოლოდ უკანასკნელთან, საბოლოოდ დასრულდებოდა რიტუალი. „სერობას“ პირქუშის ხატში დაბმული ფერხისა ფერხისულის სიმღერით გადადიოდა ხთიშობლის სალოცავში, ფერხულშივე შესვამდნენ ლუდს და დაიშლებოდა. სიმღერისთავი იმღერებდა:

„მცხეთა აივსო კირითა, თქვენნი დუშმანი ჭირითა“
და დამთავრდებოდა ფერხისა.“³

მარიამობას „ხევისბერი ხალხს ეტყოდა: ხატი უნდა გამოვაბძანოთო. ხალხი ქუდ-მოხდილი ფეხზე ადებოდა, ხევისბერი გამოაბძანებდა ღვთიშობლის ხატს, ქრისტიანული ღვთიშობლის სურათს. ხელში დიდი კელაპტარიც ეჭირა და დაამწყალობნებდა ხალხს. ხალხი დააბამდა ფერხისას, შემოუვლიდნენ ეკლესიას გარშემო ფერხისით (აქ ძველი ეკლესია იდგა, მთხრობელმა თქვა: ვიდრე ეს ეკლესია იქნებოდა, ალბათ დარბაზს და ან სხვა ასეთ რამეს შემოუვლიდნენო); ფერხისა იყო ხელი-ხელს ჩაკიდებული ხალხის წრე. მღეროდნენ ორ გუნდად. სიმღერის თავი ერთი იყო და ამის მოპირდაპირე მხარეს მეორე მომღერალი იმეორებდა პირველი სიმღერისავე სიტყვებს, პირველს პირველი მხარე აძღვედა ბანს. მეორე მხარე ჩუმად იყო, ვიდრე პირველნი სიტყვას სიმღერით დააბოლოებდნენ; შემდეგ ამავე სიტყვებს მეორე მომღერალი მღეროდა და მისი მხარის ხალხი ბანს აძღვედა. მღეროდნენ საგმირო სიმღერებს. უფრო გავრცელებული იყო შემდეგი სიმღერები:

თუ მკითხავთ, ამბავს გაიმბობთ ჩემსა და ხირჩლას ძისასა,
შევიყარენით მარტონი სამძღვარსა მუხრანისასა,
პური მთხოვა და ვაჭმიე, ირცევედა თათუხისასა,
წორცი მთხოვა და მივართვი, ირჩევედა ხოხობისასა,
ღვინო მთხოვა და მივართვი, ირჩევედა ბადაგისასა,
ცოლი მთხოვა და ვერ მივეც, მიმყვანდა სიდედრისასა,
წამოსწვდა, ხელი გაჭკიდა ნაჭაპნსა გიშლის თმისასა,
ქალმა დაიწყო ტირილი - იმედს ვარ ცუდაისასა,
წელი გავიკარ ხანჯარსა, ნაჩუქარს ცოლისძმისასა.
წინ-წინ იმანავ დამასწვრა, ელვასა ჰგვანდა ცისასა,

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 27.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 177.

ერთი კი მეც გადაუქნიე, წვერი უწვდინე ქვიშასა,
მე აქ მოგივდე, ბატონო, ის იქავა ჭამს მიწასა.

აქვე ახლო, ხატის აღმოსავლეთ მხარეს, პატარა კოშკი იდგა და ფერხისა იქით გაემართებოდა. ჩავიდოდნენ კოშკთან სიმღერით. ფერხისას წინ მიუძღვებოდა ხევისბერი, რომელსაც ხატი ეჭირა ხელში. ამ ნიშნაც სამჯერ გარშემო შემოუვლიდნენ. მესამედ რომ შემოუვლიდნენ, ფერხისა დაიშლებოდა. ყველას ჰქონდა სანთელი და ხევისბერებს აძლევდნენ. ხევისბერი სანთლებს ერთად აანთებდა და ახვეწებდა ყმათა და სანთელ-კელაპტრის შემომწირველთ. ხალხი ამ ნიშთან ახლო დასხდებოდა და გამართავდნენ ლხინს. სასმელი ხალხსაც მოჰქონდა და ხატის ლუდიც ჰქონდათ. საკლავი კი ამ ნიშთან არ დაიკვლოდა. კლავდნენ მართო დარბაზთან დანიშნულ სასაკლაოზე. იცოდნენ ერთმანეთისათვის შემღერება.⁴¹ აღწერილი ფერხისაც ტრადიციულად გადაადგილდება და ორპირულია - ტექსტს ამბობს პირველი გუნდის მეთაური, ბანს აძლევს მისივე გუნდი, ტექსტს აგრძელებს მეორე გუნდის მეთაური, ბანს აძლევს მისი გუნდი. ხალხური ლექსი საფუძვლად დაედო ქართველი პოეტის გიორგი ლეონიძის ცნობილ ლექსს „ყივჩაღის პაემანი“.

შემღერებები გრძელდებოდა მთელი დღის განმავლობაში ცეკვითა და ჩონგურ-გარმონზე დაკვრით. საღამოს დროშისა და ხატის თავის ადგილზე დაბრუნებისას „ხალხი ისევ ფერხისას დააბამდა და მღერით გამოემართებოდნენ დარბაზისკენ, რომლის გვერდით საჯარეც იყო ხალხისათვის. სიმღერით და დროშის ზარის წკარუნით ხალხი მივიდოდა თავის ადგილზე. აქ დასტურნი ჩადგებოდნენ ფერხისის შუაში, დაიდგამდნენ ლუდიან ჩხუტს და მომღერლებს თასით ასმევდნენ. ამ დროს ფერხისა ნელ-ნელა გარშემო ტრიალებდა. თუ ერთი სიმღერის თავი დაილღებოდა, ან საფერხისო სიმღერები შემოაკლდებოდა, ამ შემთხვევაში სხვა ახალი მომღერალი შეცვლიდა. როცა მთავრდებოდა სასმელი, მომღერალი გამოვიდოდა და დაიძახებდა: თუ გინდათ კიდევ ვიმღეროთ, თუ გინდათ გავათათო. მეორე მომღერალი: არალე, გავათათო. პირველი მომღერალი: მცხეთა აივსო კირითა, თქვენი დუშმანი ჭირითა. მერე დაიშლებოდა ფერხისა. ამ ღამეს მთელი ხალხი აქ გაათევდა მღერა-თამაშით და ერთიმეორის თავ-თავის ბინაზე გადაპატიჟებით (მოსულ მლოცავებს ყველას თავთავისი ბინა ჰქონდა. ერთიმეორის ახლობლები ერთად დებდნენ ბინას).“⁴²

როგორც აღწერილობიდან ჩანს, რიტუალის განვითარების შემდგომ ეტაპზე კვლავ ასრულებს ჯარიონი ფერხისას, მხოლოდ ამჯერად უკვე ადგილზე და არა გადაადგილებით, ფერხისას შუაში დგანან დასტურნი და მეფერხისეებს ლუდიანი ჩხუტით უმასპინძლდებიან. ფაქტობრივად, ფერხისას დასრულება შემსრულებელთა სურვილზე იყო დამოკიდებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლოა, განუსაზღვრელი დროით გაგრძელებულიყო. აღნიშნული ფერხისას ტიპი ტრადიციულია აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში. ასეთივეა ხეური „გერგეტულა“, რომელიც ფოლკლორულმა ანსამბლმა - „მთიები“ - შეასრულა.³

ხევისბერის მიერ მეორე დღეს მლოცველთა დამწყალობების შემდეგ, იმართებოდა ლხინი, საბოლოოდ მესამე დღის ბოლოს იშლებოდა ჯვარიონი:

„ზოგნი ცეკვავდნენ, ზოგნი ფშაურ სიმღერას მღეროდნენ:

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 183.

² იქვე, გვ. 184.

³ გადაცემა „ფოლკლორი დილაში, ანსამბლი მთიები, გერგეტულა, https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU&t=419s (უკანასკნელად გადამოწმებულია 06,11,2021)

ჩვენის ბატონის კარზედა ხე აღვად ამოსულაო,
წვერად მოუსხამ ყურძენი, საჭმელად შემოსულაო.

მაგის უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულაო. (თუშეთში „ქორბეღელას“ დაბმისას ამავე „ლაშარის სიმღერას“ მღეროდნენ - ხ.დ.)

მესამე დღის ბოლოს ხევისბერი დაიძახებდა: ხატი შევაბძანოთო. ხალხი აიშლე-ბოდა, დააბამდნენ ფერხისას, დროშას და ხატს მათი მკადრეები ააბძანებდნენ და წავიდოდნენ თავისი სამკვიდროსაკენ. ფერხისა თან გაჰყვებოდა და მიაცილებდნენ დარბაზის კარამდე სიმღერით. ეს იყო უკანასკნელი წესი ამ დღეობისა.¹ ფშაური ფერხისები ჰგავს თუშურ ფერხისებს - მომლოცველნი ხატში ფერხისით მიდიოდნენ და ფერხისითვე ასრულებდნენ რიტუალს.

ათენგენასაც იშლებოდა სუფრა - აქაც ხატობის დასრულებისას ფერხისას გამართავდნენ იმავე პრინციპით - სიმღერის მოთავე იტყოდა რა შესაბამის საფერხისო ტექსტს, მისი მხარე ეტყოდა ბანს, შემდეგ მეორე მომღერალი იტყოდა თავის საფერხისო ტექსტს და მისი მხარე ბანს ეტყოდა. „ხელიხელ გაკიდებულნი გარშემო ტრიალით გამოემართებოდნენ“² სიმღერის დასრულებისთანავე ფერხისაც იშლებოდა. აღსანიშნავია, რომ ფერხისაში მამაკაცები იდგნენ, ქალები კი უკან მიჰყვებოდნენ.

ფშაურ ფერხისებში ჩანს წრისშიგნითა „მოთამაშე“ დროშისა და ხევისბერის სახით. საფერხისო სიმღერას დროშის ბარის წკარუნი ერთვის. ამის გარდა წრეში კიდევ ერთი პერსონაჟია - მისი ფუნქცია მეფერხულეებისათვის ლუდის მიწოდებით შემოიფარგლება: „შუადღის დროს, როცა აქ ყველა წესი შესრულდებოდა, მედროშე დროშას ააბძანებდა და ეკლესიის წინ, შუა მოედანზე გაჩერდებოდა დროშით. ამ დროისათვის ხალხი წამოსასვლელად მომზადებული იყო. დააბამდნენ ფერხისას ისე, რომ დროშა ფერხისას შუა ადგილზე რჩებოდა და მას ფერხისა გარშემო უვლიდა, მღეროდნენ ორ გუნდად. ხევისბერი დროშას აქანებდა და მის ბარს აწკარუნებდა. ერთი კაცი კიდევ სხვა იდგა ფერხისის შუაში და მომღერლებს ლუდს ასმევდა იმის შესანდობრად, ვის სიმღერასაც მღეროდნენ.

სიმღერა რომ მოთავდებოდა, ფერხისა დაიშლებოდა, მედროშე მხარზე დროშას გაიდებდა და მლოცავს ისევ წინ გამოუძღვებოდა“³.

ფერხისით დაიწყო რიტუალი თამარის ხატშიც. დამწყალობნების შემდეგ ჯვარიონი ლაშარის ხატისკენ გაემართა - ხევისბერი, დასტური, მედროშე, ხატის მსახურნი და ბოლოს მლოცველები ოჯახებითა და ბარგით დატვირთული ცხენებით ხალხმრავალ პროცესიას წარმოადგენდა.

„ხატის მსახურნი დროშას უკან მწკრივად გაწყობილნი მისდევენ და თან შემდეგი შინაარსის ფერჯისულს“ გალობენ:

„პირველად ღმერთი ვაჭსენოთ,
ეგ უფრო დიდებულია,
მემრ თამარ მეფე ვაჭსენოთ
ეგ ღმერთთან წილდებულია,
ლაშარის ჯვარიც ვახსენოთ
ეგ ყმაზე თავდებულია.
ბრძანებდა დამბადებელი

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 184.

² იქვე, გვ. 225.

³ იქვე, გვ. 246.

- მე დავდგი მიწა მყარია...“¹ და ა.შ.

ჭალაზე მიმავალი პროცესია ლაშარის ღელეზე რომ გადავიდა, მთისაკენ მიიქცა და ფერდობს აჰყვა. ჴევისბერი გაბრიელი დაწინაურდა, შევიდა ლაშარის გალავანში, საზარეზე ახტა და ზარის რეკა დაიწყო. დროშის წინამძღოლობით და „ფერჯსულის“ გალობით პროცესიამ ლაშარის გალავანს სამჯერ წაღმა გარს შემოუარა და ხატის კარის წინ გაჩერდა. ამ მომენტამდე გაბრიელა განუწყვეტლივ ზარს რეკდა. ხატის კართან მომღერლები „ფერჯისულის“ გალობას განაგრძობდნენ. ისინი ნახევარწრედ იყვნენ გაჩერებული, პირით ხატისკენ. მათ პირდაპირ, ხატის კარზე მედროშე დროშით იდგა, ხოლო შუაში დასტური პავლე მოექცა არყით სავსე ლიტრითა და ჭიქით ხელში. ის მღეროდა და თან მომღერლებს პირში არაყს ასხამდა. „ფერჯისულის დამთავრებისას ყველამ ერთხმად შესძახა „ვაშა, ვაშაო“. მედროშემ დროშა საზარეზე „ააბრძანა“ და შიგნიდან სვეტზე დააყუდა. მლოცველნი ხეების ჩრდილში დაბანაკდნენ. კვლავ სუფრები გაშალეს და სმასა და მხიარულებას მიეცნენ“.²

ზემოთ აღწერილ ფერხისას ტექსტში ღმერთის შემდგომ ხატიონი მეფე თამარს ახსენებ, მას სხვა ღვთისშვილნი მიჰყვებიან. ეს ფერხისა თამარის ფერხულად არის მიჩნეული და ერთიანდება თამარ მეფისადმი მიძღვნილი საფერხულოების ციკლში. ხალხურმა ფანტაზიამ ისტორიის გრძელ გზაზე ქრისტიანი მეფე მითურ სამოსელში გახვია და წარმართული და ქრისტიანული სიმბოლოები ერთმანეთს შეუზავა.

ისტორიული პერსონაჟებისადმი მიძღვნილი საფერხისო სიმღერები საგმირო ხასიათს ატარებდა. ფერხისა ორივე გზაზე სრულდებოდა - ხატისკენ და უკანა გზაზე: „წმინდა გიორგიშიც ფერხისით მივიდოდნენ და ფერხისითვე წამოვიდოდნენ“.³

ს. მაკალათია აღწერს 1924 წელს, ივლისის ბოლოს ფშავში, უძილაურთა თემში გამართულ კოპალობას. საწესო რიტუალის შესრულების შემდეგ, საღამოს „მეხატეები მინდვრად დაბანაკდნენ, გაშალეს სუფრები და დაიწყო ჩვეულებრივი მოლხენა, სმა და ცეკვა-თამაში. ხატში მხვეწარმა უნდა იცეკვოს, რომ ხატი წყალობდესო, ამიტომ წლოვანების განურჩევლად აქ ყველანი თამაშობენ“.⁴

მეორე დღეს, დილიდანვე დასტურმა ზარის დარეკვით მისცა ნიშანი და ლამენათევი მომლოცველებიც წამოიშალნენ. სიმპტომატურია, რომ მლოცველები ყოველთვის აღმოსავლეთ მხარეს ბრუნდებიან, ისე, როგორც სვანეთში „კვირიას“ და აფხაზეთში „ატლარჩობის“ „აფრაშვას“ სადიდებლის წარმოთქმისას, რადგან ყოველი ზემოაღნიშნული წმ. გიორგი-თეთრ გიორგის, მასთან გაიგივებულ ღვთისშვილთა, მთვარის წარმართულ და ქრისტიანობასთან გაზავებულ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება: „ყველამ პირი აღმოსავლეთისკენ იბრუნა, პირჯვარი გადაისახეს და წასვლის სამზადისს შეუდგნენ. მეორე ზარის ხმაზე მლოცავი ხატის ნიშთან მიქუჩდა და ხევისბერმა ხელში დროშით წმ.გიორგი კოპალას სახელით მახატენი დალოცა. გააბეს წრე, შიგ ხევისბერი დროშით დადგა და დაიძახეს „ხატიონის ფერხისა“. დაიმღერეს მოძახილის კილოთი და ხშირად იმეორებდნენ წმ. გიორგი კოპალა მეცხვარეთა მფარველო, უძილაურთა გვარის პატრონო და სხვა. ფერხისა გაგრძელდა ნახევარ საათს, შემდეგ დაუკრეს ფანდური და პირველად ხელში დროშით დასტურმა ითამაშა. მას თითქმის ყველანი გაეთამაშნენ. ბოლოს ხევისბერი ხალხს გაუძღვა და მლოცველი ხატის წვე-

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, (დღიური), 1941-2003, გვ. 66.

² იქვე.

³ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები(ფშავი), 1991, გვ. 261.

⁴ მაკალათია, ს., ფშავი, 1985, გვ. 209.

რისკენ დაიძრა, რომელიც 4-5 კილომეტრით არის დაშორებული. ამ მთას მუჭის მთა ეწოდება და აქ „ირმის კალოზე“ აგებულია კოპალას წვერის საბრძანისი ნიში.“¹

საინტერესო დეტალი გამოკვეთა ამონარიდმა - ფერხისა საკმაოდ ხანგრძლივია, აქედან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მასში სხვადასხვა ტექსტური მასალა იქნებოდა წარმოდგენილი. ხოლო როდესაც რიტუალი დასრულდა, წესის თანახმად დროშით ხელში ჯერ დასტურმა ითამაშა, რომელთანაც იქ მყოფთაგან თითქმის ყველა იცეკვა. დასტურთან ცეკვის თანამონაწილეობა მის სიწმინდესთან გაზიარების შინაარსის მატარებელი უნდა იყოს.

გიორგი თედორაძე კი იმავე უძილაურთას კოპალობას ასე აღწერს: **ხატობის დასასრულს „აბა, დაიწყეთ, ბიჭებო“, შესძახებს ხევისბერი დაიწყებენ სიმღერას „ფერხი“-სას, ე. ი. საგანმხნოს. ფერხისას ყოველთვის იწყებენ რომელიმე რჩეული ისტორიული ლექსით. სანიმუშოდ მომყავს ერთი ხალხური ლექსი:**

**„ბრძანებდა დამბადებელი: მე დავდგი მიწა-წყალია,
სულ თავის მართულობითა შამკთარი მთა და ბარია.“**

მეფერხისეებში ერთი ლექსის მცოდნე ურევია, იგი ალექსებს და სხვები განმეორებით უმღერენ მას. სიმღერა მართლაც მგრძნობიერია და ტკბილხმოვანი. მედროშე და მეფერხისეებიც ცხენოსან ჯარს დაუდგებიან წინ. მესამე ზარის ხმაზე ცხენოსანნი დაირაზმებიან და ნელი ნაბიჯით გაემგზავრებიან კარატეს ხატისაკენ.²

მართლაც, საოცარი სანახაობა აღწერა გ. თედორაძემ - ფერხული და მედროშე, რომელიც წინ მიუძღვის დარაზმულ ცხენოსნებს ფერხისულის სიმღერით - საგანმხნეთი, ისტორიული ლექსით, რომელიც განსაკუთრებული ემოციური მუხტის მატარებელია და რიტუალს კიდევ უფრო მეტად აკავშირებს საუკუნეებს მიღმა წარსულთან.

აქვე უნდა განიმარტოს, რომ ტექსტი, რომელიც გ. თედორაძემ კოპალობას (კოპალა წმ. გიორგის ნაწილად ითვლებოდა ხ. დ.) დაურთო ფერხულს, თამარის საფერხულოს სახელით არის ცნობილი. ამგვარი „შეუსაბამო“ ელემენტები ახასიათებდა მთის ფერხისებს - მეფერხულები მას შემდეგ, რაც შეასრულებდნენ რიტუალის შესაბამისი ღვთაებისადმი მიძღვნილ სიმღერას, ტექსტს ცვლიდნენ ნებისმიერი საფერხულო სიმღერით, რადგან ფერხულები საკმაოდ ხანგრძლივ დროს მოითხოვდა და როდესაც ერთი ლექსი ჩამთავრდებოდა, მეორეთი უნდა გაგრძელებულიყო.

საფერხულოდ მოიხსენებს ივრის ფშავში გავრცელებულ ლექსს „ბრძანებდა დამბადებელი“, ქსენია სიხარულიძე ნაშრომში „თამარ მეფე ხალხურ შემოქმედებაში“, სადაც თამარის წარმატებული მეფობის შესახებ არის მოთხრობილი:

**„ბრძანებდა მამა უფალი -
თამარ განეფდეს ქალია,
დაიგდოს მამის სახელო,
შაირტყას მამის ხმალია,
სახელით გამარჯვებული
თამარი დედუფალია!
ზღვასა გადაჰკრა ჩიქილა,
გადააქანა ზღვანია;
შუა ზღვას ჩადგა სამანი,**

¹ მაკალათია, ს., ფშავი, 1985, გვ. 210.

² თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930, გვ. 18.

სამანი, რკინის სარია,
ხმელეთი ჩვენკე დაიგდო,
-ღმერთო მიმრავლე ყმანია!
ქრისტიანთ სალოცავია,
თვითონ ხმელგორზე ბრძანია...⁴¹

საინტერესოა უძველეს თქმულებაზე აგებული საფერხულო „იანსარი“, რომელიც ასევე თამარის ციკლს უკავშირდება. თამარი „ღვთისშვილად“ იყო მიჩნეული, ამიტომაც მისი სახელი დაემატა წარმართობისდროინდელი სარიტუალო ფერხულების შინაარსს. ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში ხშირია კონტამინაციის შემთხვევები. აღმოსავლეთ საქართველოში თამარ მეფისადმი მიძღვნილი ფერხულების გამართვა ფშავ-ხევსურეთსა და თუშეთში ხატობებზე იცოდნენ. აკაკი შანიძე აღწერს: **„შუაფხოში, იახსარის დღესასწაულზე „შუაზე დაასვენეს იახსარის ხატი, გამართეს ფერხისა და ცეკვა-თამაში. რომ ითამაშებდნენ, შემდეგ იახსარის სასარგებლოდ ვერცხლის თასში ფულს აგდებდნენ...“⁴²**

ქსენია სიხარულიძე თამარის ხსენებას „იახსარის“ საფერხულოში ახალ მოვლენად თვლის. ხალხის სიყვარულმა წმინდანი მეფის სახელი მთის ღვთაებებს გაუთანაბრა.

ა. შანიძე აღწერს ასევე თამარ მეფის ხატობაში შესრულებულ სიმღერასაც და მის თანმხლებ ფერხისასაც: **„როდესაც დაიწყეს ფერხისა, ხალხი ორად გაიყო. იწყებდა ერთი, ამბობდა სიტყვებს, სხვები კი ბანს ეუბნებოდნენ. როცა ერთ მუხლს გაათავებდნენ, მეორე რიგი ენაცვლებოდა იმავე წესით და თუ პირველ სიტყვებს ვერ გაიგონებდი, მეორედ თქმის დროს შეასწორებდი“⁴³. „იახსარის“ საფერხულოს ვარიანტები დაფიქსირებულია როგორც ფშავ-ხევსურეთში, ასევე თუშეთში.**

ივრის ფშავში 1939 წელს ჩატარებული საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, რომ ამ დროისთვის ტრადიციული წეს-ჩვეულებების შესრულება უკვე გაფერმკრთალებული და შესაბამისად სახედაკარგულია. სოფელ ჟებოტაში, ქვემო თიანეთში, კოპალას ნიშთან ერწოდან და თიანეთის მახლობელი სოფლებიდან მოსული მლოცველები „იხინჭობას“ დღესასწაულობდნენ. როგორც ვ. ბარდაველიძე წერს, ამ დროს უკვე „იხინჭობას“ არც დროშა უნახავთ, არც ხევისბერი და აღარც საზეიმო გარემო იგრძნობოდა რაც რელიგიურ დღესასწაულებს ტრადიციულად თან სდევდა: **„იხინჭობამაც“ ფერხულის გარეშე ჩაიარა – „იხინჭობას“ ზეიმობენ არტნის ხეობიდან, ხანში შესულ კაცსა და ქალს თავზე თეთრი თავსაფრები ხურავთ. ღამის მთვევლნი გრძლად გაშლილი სუფრებს შემოსხდომიან და დროს ჭამა-სმასა და საუბარში ატარებენ. ზოგ სუფრასთან დოღსა და გარმონს უკრავენ და ცეკვავენ მხოლოდ კაცები, შეზარხოშებულნი კახური ღვინით.“⁴⁴**

ფშავში, ისე, როგორც აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში იცოდნენ **„ჯვარი წინასა“,** საქორწილო რიტუალი, ნეფის ოჯახში კერის გარშემო შემოვლით: **„ეჯიბი ნეფესა და მდადი დედოფალს სამჯერ შემოატრიალებენ და შედიან სახლში. წინ მიუძღვის მეჯარე თავისის ჯვრით, შემდეგ ნეფე-დედოფალი, მდადი, ეჯიბი, ქალის ძმა და**

¹ სიხარულიძე ქ., თამარ მეფე, 1943, გვ. 15.

² ჩიტაძე ნ., თამარ მეფესთან დაკავშირებული სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში, სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ. 2009, გვ. 72. (საბაკალავრო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით).

³ იქვე.

⁴ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 74.

ქალის მაცრები. ამ რიგად დამწკრივებული სახლისა საცეცხლურს სამჯერ მოუვლიან გარს ნელის სიარულით და სხდებიან საკაცო მხარეზედ გამართულ ტახტზედ: ზევით მეჯვარე, შემდეგ ნეფე-დედოფალი, მდადი, ქალის ძმა და მაცრები.¹ აღნიშნული რიტუალი სრულდება ჩვეულებრივი ნაბიჯით და არ განსხვავდება თავისი შინაარსობრივ-სტრუქტურული გამომსახველობით სხვაგან, მათ შორის რაჭაში დაფიქსირებული „ჯვარი წინასასგან“. საქორწილო ვახშამს თან ახლავს ცეკვა და სიმღერა სტვირზე, სალამურსა და ფანდურზე.

ბატონებთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესო სარიტუალო ქმედებას ჰქონდა ადგილი ფშავში. უნდა ითქვას, რომ მსგავსი ქმედებები აღნიშნულ რიტუალთან საქართველოს არცერთ კუთხეში არ შეგვხვედრია: „ის პირები, რომელთაც ბატონები არ უხდიათ, ბატონებიან ოჯახს ერიდებიან, ასეთ სახლში არ შევლენ – ბატონები გაგყვებო. მხოლოდ შინაურები და მახლობლები ართობენ ავადმყოფს – ფანდურზე უკრავენ, „იავნანას“ მღერაინ და თამაშობენ. განსაკუთრებით „დაგიჟდებიან“ დედები და ბებიები. ოღონდ ჩვენ შვილს ან შვილიშვილს ულხინოსო და ხტიან, ბუქნაობენ, სასაცილოდ იმანჭებიან და იგრიხებიან. როდესაც ავადმყოფი მძიმე მდგომარეობაშია, მაშინ ისინი სრულიად გაშიშვლდებიან და ისე თამაშობენ. ცოლქმრული კავშირის დაჭერა ბატონებთან ოჯახში არ შეიძლება“.²

„იავნანას“ საგალობლის ფრაგმენტი:

„იავ ნანა, ვარდო ნანა,

იავ ნანინაო.

ბატონების მამიდასა,

იავ ნანინაო, ქვეშ გაუშლი ხალიჩასა,

ვარდო ნანინაო.

ფარჩის საბანს წამოვასხამ,

იავ ნანინაო.

ჩვენს ყმაწვილებს ულხინევით,

ვარდო ნანინაო“.³ და ა.შ

სიმპტომურია, რომ „იავნანას“ მღერაინ ავადმყოფის სალხენად, თუმცა მკვეთრი მოძრაობები, ბუქნა, ხტომა და სიშიშვლე, ტრადიციულად, ბატონების სარიტუალო ქმედებისთვის უცხოა.

სიკვპა

ფშავში არც ქორწილი და არც სხვა სამხიარულო თავშეყრა არ ჩაივლიდა ცეკვის გარეშე: „[...] ახალგაზრდობა ნეფის ბანზე თანდათანობით მოგროვდა და გაიმართა ცეკვა-თამაში. უკრავენ გარმონს და ლეკურს ფშაურად თამაშობენ. მოცეკვავე ვაჟს ქალები რიგით გაეთამაშებიან და საქმე ვაჟის გამძლეობაზეა. კარგმა მოთამაშე ვაჟმა რამდენიმე ქალი უნდა გაითამაშოს და არ მოიქანცოს“.⁴ ს. მაკალათია აღნიშნავს „ლეკურს ფშაურად თამაშობენო“ და აღწერს სტრუქტურას, რაც წყვილთა ცეკვასა და შემსრულებელთა მონაცვლეობაში მდგომარეობს. აღწერილობის თანახმად იმავე გამომსახველობისაა ე.წ. ლეკურები აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებშიც.

¹ ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშავლები, 2018, გვ. 131.

² ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 91.

³ იქვე.

⁴ მაკალათია ს., ფშავი, 1985, გვ. 150.

უაღრესად საინტერესო რიტუალია „ქადაგობა“, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში სრულიად სხვა სახეს ატარებდა და ბარში სრულიად განსხვავებულს. კერძოდ მთისაგან განსხვავებით ბარში ჩამოსახლებულთა „ქადაგობა“ დატვირთული იყო ცეკვით და მის აქტიურ სეგმენტს წარმოადგენდა. ბარის „ქადაგობის“ გამომსახველობითი საშუალების ერთ-ერთი ასპექტი სწორედ ცეკვა იყო ქადაგად დაცემული-სა თუ ამ პროცესის მონაწილეთა შესრულებით. ვ. ბარდაველიძე თავის ნაშრომში ამ ელემენტს საკმაოდ დიდ ყურადღებას აქცევს და არაერთგზის აღწერს.

კახელებმა – ყვარლებმა, მატანლებმა, შილდელებმა, ენისელელმა მორწმუნეებმა, რომელთა ძირი ფშაური სოფლიდან, არტანიდან იყო, სალოცავად ძირძველ მამაპაპეულ ადგილს მიაშურეს. არტანში, ლაშარის ვატყევეში „კახელ მლოცველთა უმრავლესობა ხატის გალავნის მახლობლადაა შეჯგუფებული. „მებუზიკე“ ფშაველი გარმონზე უკრავს და სხვები რიგ-რიგობით ლეკურს უვლიან. (ვ. ბარდაველიძის 1939 წ. ექსპედიციის დროსაც ჯერ კიდევ ტერმინი „ლეკურის“ გვხვდება ხ. დ.) ყველაზე უკეთ და ყველაზე დიდხანს 23 წლის შილდელი დარიკო ცეკვავს.¹ „ის ფეხშიშველი ცეკვავს, მსუბუქად, შნოიანად და გატაცებით. უკანასკნელად მისი პარტნიორია მიტკლის ქუდა და მიტკლის შარვლიანი ვაჟი.“² მიტკლის ტანსაცმელი მომლოცველთა შესამოსელში თეთრი და წითელი ფერით დომინირებს. მოულოდნელად ამ ცეკვის შემდეგ მოცეკვავე ქალი ტრანსში ჩავარდა. ისევ მუსიკის დახმარებით სცადეს მისი მდგომარეობიდან გამოყვანა: დარიკოს დედამ „წამოავლო ხელი ფანდურს და საცეკვაო დაუკრა. შემდგომ გავიგეთ, რომ ფანდურზე დაკვრას უნდა გამოეწვია „ანგელოზების“ გამხიარულება, რასაც ქადაგად დაცემულის წამოდგომა და ლეკურის თამაში მოჰყვებოდა. მაგრამ დარიკო არ ინძრეოდა. ნინომ ფანდური ჩააჩუმა და ნელის ხმით გალობა დაიწყო. ძველად ქადაგად დაცემის დროს შემდეგ საგალობელს მღეროდნენ:

ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!

გამარჯვებულო ჩვენო ლაშარო,
იაგ ნანინაო.

ია და ვარდი გაშლილი ჰქონდეს,
ია-ვარდ გაშლილი გებძანებოდეს ლაშარსა.

ნანა და ნანა, იაგ ნანას გეტყვი,
გაუმარჯოს შენ სიძლიერეს,
ჩვენ სათავეში იარეო.“³ და ა.შ.

დარიკოს გონს მოსვლის შემდეგ „ფანდურზე ლეკური დაუკრეს. ფეხზე ამდგარმა დარიკომ წყნარად მიიხედ-მოიხედა, გასწორდა წელში, გაშალა ხელები და მსუბუქად და ნელი ნაბიჯით ცეკვა დაიწყო.“⁴ აღწერილობა გვაუწყებს ლეკურად წოდებული ქალის ცეკვის აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური ვარიანტის შესახებ. ცეკვა ნელია და ფანდურზე შესრულებული მელოდიაც იმავე ხასიათის მატარებელი უნდა ყოფილიყო – „დარიკო კი განუწყვეტლივ ლეკურს უვლიდა. მან რიგ-რიგობით აცეკვა ყველა იქ მყოფი – მოხუცი, ახალგაზრდა, ქალი და კაცი, მათ შორის მკითხავი, ორსული ქალები და სხვ.“⁵

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 42.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 45.

⁴ იქვე, გვ. 46

⁵ იქვე.

ცეკვა რამდენჯერმე განმეორდა ცეკვავენდენ ხანგრძლივად, ცალად და წყვილად ქალები და ქალ-ვაჟი. ცეკვა შეჭრილი იყო ქადაგის „საქმიანობაში“, რომელიც ხან ცეკვადა, ხან სხვადასხვა ფსიქო-ნერვულ „მოძრაობებს ასრულებდა“. ხატის მონებისა და ხატის მიერ დამიზღვებული ადამიანების საკმაო რაოდენობა იყო ხატობაზე. ფსიქო-ნერვული სნეულებებით, „სულების შესახლებისა და რელიგიური რჩეულობის გამონაშთები“ კახელებისა და ქართლებების ძველ ყოფაში სახატო დღესასწაულებზე, განსაკუთრებით დღეობა თეთრ-გიორგობაზე, ჯერ კიდევ შესაძლებელია¹ – ამბობს ვ. ბარდაველიძე.

ხატობას ქალთა საზოგადოებას თავისი ადგილი ჰქონდა გამოყოფილი. საერთო სუფრა ხატისგან მოშორებით იშლებოდა. აქ ყოფნის უფლება ქალებსაც ჰქონდათ და ისინი სუფრის ბოლოს იკავებდნენ ადგილს. სწორედ აქ იმართებოდა ცეკვა-თამაში: „როცა კაცები საყეინოსთან იყვნენ, სვამდნენ და მხიარულობდნენ, მაშინ ქალები ხატის მოშორებით ერთ-ერთ ბინაზე მართავდნენ თამაშობას. უკრავდნენ გარმონს და ცეკვავენდნენ. მათი ხნის ახალგაზრდებიც ხანდახან შორდებოდნენ საყეინოს და ქალებთან ერთად ცეკვავენდნენ“.²

მთელი ღამის განმავლობაში ცეკვა-სიმღერა, მოლხენა თითქოს ერთგვარ ვალდებულებად ითვლებოდა, ყველასათვის ვინც დღესასწაულის საკრალურ ველში იყო მოქცეული. ცეკვა ხატობის რიტუალის უპირობო ნაწილად ითვლებოდა: „ხნიერი დედაკაცებიც კი თამაშობდნენ, რადგან სავალდებულო იყო ხატში მხიარულობა. რაც უნდა დარდიანი ყოფილიყო, ხატში მაინც არ შეიძლებოდა არ ემხიარულა. თუ ის დარდებს თავს მისცემდა და არ იმხიარულებდა, ხატი იმის შეწირულს არაფერს შეიწირავდა. ამიტომ ყველა გულგახსნილად და მხიარულად იქცეოდა ხატში. ამნაირად გაატარებდნენ დღეს. საღამოზე ქალები სოფელში წავიდოდნენ, მამანი კი ხატში გაათევდნენ ღამეს. ღამითაც ბევრს არ იძინებდნენ და მხიარულებაში ატარებდნენ დროს.“³

კოპალობაზე, სოფელ უძილაურთაში, ქალ-ვაჟის ერთად ცეკვა არა თუ დასაშვებია, არამედ საკმაო ხანსაც გრძელდება. სისხლსავსე ხალხური ცეკვის ცხოველხატულობა სრულად აისახება და გამოიხატება ქალ-ვაჟის მიერ რიგმონაცვლეობით ცეკვაში: „ქმრიანი დედაკაცები გამოყოფილნი არიან მამაკაცებისაგან, მაგრამ ეს არ ითქმის ახალგაზრდა ქალებზე. დროსტარების ადგილზე ახალგაზრდა ქალი და ვაჟი გააკეთებენ ხოლმე წრეს და ასე შერეულად ატარებენ დროს. მათ დროსტარებას, ცეკვას სხვა რაიმე თამაშს სულ სხვა სიცოცხლის ელფერი ამის. აქ ქალი და ვაჟი ერთმანეთს იწვევენ ცეკვაში, რომლის დროსაც მოცეკვავეთა ყოველი მოძრაობა უფრო გრძობებს გამოხატავს, ვიდრე პლასტიურ მომენტებს. მათი ცეკვა თითქმის საათობით გრძელდება და ბოლოს, თუ ვაჟს ქალი მოეწონა, იგი მას ძლიერ ვნებიანი ამბორით აცილებს. ამას ფშაველი ქალი არ თაკილობს და არც მისი ახლო ნათესაობა.“⁴

ცეკვა რომ ხატობის არა მხოლოდ გასართობი, არამედ საწესჩვეულებო ერთ-ერთი სავალდებულო სეგმენტი გახლდათ, ა. ზისერმანის ინფორმაციაც ადასტურებს, სადაც ის აღნიშნავს, რომ ლაშარობას ხალხი ძალის გამოცლამდე ცეკვავს.⁵

ხატობის ბოლოს მლოცველები, უკვე ცხენებზე ბარგაკრულები, თავს მოიყრიდნენ

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 53.

² ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 184.

³ იქვე, გვ. 267.

⁴ თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930, გვ. 16.

⁵ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 231.

მოედნის ბოლოს და ისევ „გაიმართებოდა თამაშობა. ცეკვავდა ოროლი ერთად, ქალი და კაცი, ხნიერი ქალებიც კი ცეკვავდნენ.“¹ ოროლი დუეტურ ცეკვას აღნიშნავს როგორც ორი ქალი ან ორი მამაკაცის, ასევე ქალისა და მამაკაცის.

ხატობას კი ისევ ფერხისა ასრულებდა: „ხევისბერი დროშას მარჯვენა მხარზე გაიდებდა და ხატის თანამყოლი აქედანვე ფერხისით გამოჰყვებოდნენ დროშას. მოუახლოვდებოდნენ მლოცავ ხალხს, რომლებიც ქუდმოხდილნი იდგნენ. ცეკვას თავს ანებებდნენ, ქალები ცხენებს დაიჭერდნენ და ქვევით გადადგებოდნენ, ვაჟები კი ფერხისას დააბამდნენ და შამღერებდნენ საგმირო სიმღერებს: ან ხტიშვილთან დევების ბრძოლის შესახებ, ან რომელიმე ლექსს გმირობაზე.

სიმღერით ფერხისა ჩამოვიდოდა არაგვისპირზე და დაიშლებოდა.“²

ფშავში ახალი წელიც მოხუცთა თუ ახალგაზრდათა ცეკვა-თამაშით აღინიშნებოდა. „თამაშობდნენ ქალ-ვაჟები ოროლი ერთად. ხნიერმა კაც-დედაკაცებმაც იცოდნენ ერთად თამაშობა. მღეროდნენ, ალექსებდნენ ერთმანეთს მოსწრებული სიტყვებით. საღამომდე აქ ატარებდნენ დროს.“³

ა. ზისერმანი ასევე ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის ფშავში ქალთა ცეკვის შესახებ: „ფშაველთა მუსიკა, ისევე როგორც ხევსურთა, შემოისაზღვრება ფანდურით; თუმცა მათ უფრო უყვართ ცეკვა და ასრულებენ მას უფრო მოხერხებულად და ცოცხლად. ქალები ქმნიან წრეს. გუნდში ერთ-ერთი მღერის. შემდეგ მთელი გუნდი იმოვრებს მის სიტყვებს და ყოველი ლექსის (სტროფის) დასრულებისას უჩქარებენ ტაქტს, უკრავენ ტაშს. შუაში მდგომი ასრულებს სხვადასხვა მოძრაობას, მიაწყდება ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს ან ბრუნავს ადგილზე ჰორიზონტალურად გაშლილი ხელებით.“⁴ აღწერილობაში საკმაო თვალსაჩინოებით არის წარმოდგენილი ქალთა ცეკვის კონფიგურაციული სქემა, ასევე კომპოზიციური სტრუქტურა - ფორმა წრის სახით, სინკრეტულობა, ტემპის განვითარება, აკომპანემენტი, სოლო მოცეკვავე საცეკვაო ლექსიკის კონტურული აღწერილობით.

რაც შეეხება მუსიკალურ ფაქტორს, ფშავში ძირითადი ინსტრუმენტები ხატობასა თუ სხვა თავშეყრის ადგილას იყო ფანდური და გარმონი. გარმონებს მოგვიანებით საცეკვაოთა დასაკრავად იყენებდნენ: ხატობას „ბინებზე (ხატობას ველზე დაბინავებულით ადგილ-სამყოფელი, რომელზედაც ყველა ოჯახი საკუთარ ბნას შლიდა ხ.დ.) ჰქონდათ ფანდურები, მერე შემოიღეს გარმონი, პირველ ხანებში გარმონის მოტანა ხატში არ მოსწონდათ - ხატს არ უწესობს, ხატში ფანდური უნდა იყოსო, მერე კი, გარმონები რომ გამრავლდა, ბევრს მოჰქონდა და სათამაშოს დასაკრავად იყენებდნენ, ფანდურს კი უფრო დასამღერებლად.“⁵

ფშაური სამაია

საზოგადოებისთვის ცეკვა „სამაია“ ცნობილია როგორც სასცენო, საავტორო ნიმუში, რომელიც სამი ქალის მიერ სრულდება. აღნიშნულ საცეკვაო ნაწარმოებს ამჯერად არ შევხებით. განვიხილავთ მხოლოდ ხალხურ „სამაიას“, რომელიც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში „ფშაური სამაიას“ სახელწოდებით არის ცნობილი. „ფშაური სამაიას“

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 267.

² იქვე, გვ. 80.

³ იქვე, გვ. 167.

⁴ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 134.

⁵ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 76.

შესახებ მეცნიერული კვლევა ჩატარებული აქვთ ლ. გვარამაძეს,¹ ა. თათარაძეს,² შ. ასლანიშვილს,³ დ. ჯანელიძეს⁴ და ბ. ცხადაძეს⁵.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ხალხური „სამაიას“ სურათი არ ატარებს მკაფიო ხასიათს. წარმოდგენილი მასალით დასტურდება „სამაიას“ არა ერთგვაროვნება, არამედ მრავალსახეობა. ვფიქრობთ, რომ მას არა მხოლოდ საფერხულო, არამედ წყვილთა და ქალთა ცეკვის გამომსახველობაც უნდა ახასიათებდეს.

წერილში, სადაც **დავით მაჩაბელი** საქართველოში არსებულ აღმოსავლურ მოტივებს უპირისპირებს ხალხურს, ჩანს „სამაია“, როგორც ფერხისა - **„ხეური, სამამაცო სიმღერა უფრო მდაბიო და ამაყი, გამომხატუწლი ქართუწლთა მამაცობისა, მალლად სათქმელსა ამ სიმღერასა მთქმელი, მოძახილი და ერთიანი ბანი ხმიანობენ: ხან მთქმელი და ხან მოძახილი გაითვსებს სიმღერასა და ერთიანი ბანი გააბამს, - ეს და ამ გუარნი სხუანიცა სიმღერები ქართუწლთა აქუსთ, ვითმცა, გასამხნეველებად, როგორც: ჩონგურო, ყურშაო, გვბძანე, ჯავახური, თუშური, გოგონა, მზე შინა, სამაია ფერხისა, ანუ ფერხული, მუშური და ჭეპუმა; აგრეთუწ მყრული, სასიხარულო ხმა ქორწილზედ; ესე ყოველივე არის ქართული ერთგუარი ღრეთა“⁶.**

ფშავში, სოფელ გოგოლაურთაში ქმოდის ხატობაზე **შ. ასლანიშვილის** ექსპედიციას საშუალება მიეცა ენახა ფერხული „სამაია“, რომელიც დავით თურმანაულმა და მის მიერ შეკრებილმა რამდენიმე ფშაველმა შეასრულა:

„სამაია“ ჩაიწერა ფშავში, შუაფხოს მასწავლებელ ალ. ოჩიაურის დახმარებით და მითითებით. ალ. ოჩიაურმა აცნობა ექსპედიციას, რომ „სამაია“ იცის სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვრებმა მოხუცებულმა დავით თურმანაულმა. გოგოლაურთაში ხატობაზე (ქმოდში), სადაც დავით თურმანაული ხევისბერის მოვალეობას ასრულებდა, ექსპედიციის თხოვნით, შეკრიბა **რამდენიმე მოხუცი ფშავი და მათთან ერთად გააბა ფერხული სიმღერით „სამაია“⁷.** როგორც შ. ასლანიშვილი წერს, სიტყვიერი ტექსტი დ. თურმანაულის კარნახით იქნა ჩაწერილი, რომელსაც ალ. ოჩიაურმა შუაფხოში კიდევ რამდენიმე სტრიქონი დაუმატა.

შ. ასლანიშვილი მეტ ინფორმაციას გვაწვდის ფერხისას შემსრულებელთა შემადგენლობის შესახებ - **„ქმოდის ხატობაზე ჩაწერილი და ნახული სიმღერა-ცეკვა „სამაია“ საფერხისო სიმღერაა. ფერხულში მონაწილეობდენ როგორც ქალები, ისე კაცები.“⁸** აქ გაცეხას იწვევს ფერხისაში ქალთა მონაწილეობის ფაქტი, რადგან, როგორც ვიცით, სარიტუალო ფერხისებში, რომლებიც სახატო დღესასწაულებზე სრულდებოდა, ქალები არ მონაწილეობდენ.

ლ. გვარამაძე წერს, რომ სოფრომ მგალობლიშვილს ქართლში უნახავს „სამაია“,

¹ გვარამაძე ლ., ფოლკლორი, 1997, გვ. 115.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 173.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 136.

⁴ ჯანელიძე დ., ისტორია, 2018, გვ. 180.

⁵ ცხადაძე ბ., სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2004, გვ. 187.

⁶ მაჩაბელი დ., ქართველთა მწეობა: სამოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი, გვ. 55.

⁷ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 142.

⁸ იქვე.

სადაც ბიჭუნებიც ცეკვავდნენ ქალებთან ერთად.¹ ლ. გვარამაძესთან წყაროს კონკრეტიკის დეფიციტთან დაკავშირებით აღნიშნულის დაფიქსირება არ მოხერხდა. „სამაია“ სოფრომ მგალობლიშვილის მოთხრობებში შეგვხვდა მხოლოდ ერთგან ამგვარი სახით: **„ყმაწვილი ბიჭები ჩამოაპროწიალებენ წრეში სამაიას“**² მას შემდეგ, რაც ქალთა და მამაკაცთა დიდი ფერხული დაიშალა და ფერხულის შემდეგ შესრულებული სიმღერა „ცანგალა და გოგონა“ დასრულდა.

შ. ასლანიშვილის ინფორმაციაში, გარდა ფერხისას ფორმის დაკონკრეტებისა, ყურადღება მიიქცია მეფერხისეთა ხელბმამ: **„რაც შეეხება თვით ცეკვის ქორეოგრაფიულ მხარეს, - როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქმოდის ხატობაში „სამაიას“ ასრულებენ რგვალი ფერხულით, ხან ხელებდაშვებულები, ხან კი ერთმანეთის მხრებზე ხელებგადადებულები.“**³ „ქმოდში „სამაიას“ ცეკვავდნენ ქართული ხალხური ფერხულების ჩვეულებრივი მოძრაობით.“⁴ შ. ასლანიშვილი ამ ფრაზაში უნდა გულისხმობდეს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში გავრცელებულ ფერხისა-ფერხისულთა ტრადიციულ ტიპს.

აქვე მოგვყავს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ შექმნილ საარქივო ჩანაწერებში დაცული გოგოლაურთაში ჩაწერილი „სამაიას“ ორი ნიმუში შ. ასლანიშვილის ექსპედიციიდან, სადაც სიმღერას მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ.

1. ხმები წარსულიდან • ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან სამაია (ფშავი, სოფ. გოგოლაურთა, უცნობიშემსრულებლები)

https://audiomack.com/folkcentre/song/pista-44-2?fbclid=IwAR2Nu-bE5G1W66VPpNh_uLbgmeLbBo1hhTTAVShopR7lumCaY0tVPXBEM2M

2. ხმები წარსულიდან • ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან სამაია (ფშავი, სოფ. გოგოლაურთა)

<https://audiomack.com/folkcentre/song/pista-42-2?fbclid=IwAR39G1YNxuP5rRgMOH8k4GGh5apCtoXEYsU6uWELQI->

შ. ასლანიშვილს ასევე მოჰყავს ალ. ოჩიაურის ინფორმაცია, სადაც მოხუცი ქალი ამბობს: **„ახალგაზრდობაში „სამაიას“ რომ გავიგებდი, კოკას დავდგამდი მიწაზე და „სამაიას“ საცეკვაოდ გავიქცეოდი.“** და იქვე ამატებს - **„როგორც ჩანს „სამაია“ ძალიან მხიარული და ხალისიანი ცეკვა უნდა ყოფილიყო.“**⁵ მიუხედავად იმისა, რომ მოხუცი ეთნოფორის ფრაზაში არ ჩანს, ის საფერხულო „სამაიაში“ ჩასადგომად მიიჩქაროდა თუ ცეკვა (ცალად ან წყვილად) „სამაიას“ გულისხმობდა, ეთნომუსიკოლოგი ასკვნის, რომ „სამაია“ მხიარული და ხალისიანი ცეკვა უნდა ყოფილიყო, რასაც ვერ ვიტყვით საფერხულო „სამაიაზე“ წარმოდგენილი მუსიკალური ჩანაწერების გათვალისწინებით. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია დასკვნის გამოტანა - ფშაური სამაია ფერხისას გარდა, შესაძლოა ყოფილიყო ასევე არასაფერხულო, წყვილად ან ცალად შესასრულებელი ცეკვა.

„სამაია“ ქალის ცეკვის ამსახველად შემოუნახავს ვინმე მოლექსე ყრუ (ალბათ სმენანაკლულს ხ.დ.) გიორგის კაფიას:

**„ლიშოზე შამოიარე შავრაზმით შაკაზმულითა,
ხეჩუათ კარზე ხალხი ჩნდა, ხმა მოდის დამფა-ზურნისა,**

¹ გვარამაძე ლ., ფოლკლორი, 1997, გვ. 121.

² მგალობლიშვილი ს., გმირისეულის ქალი, ქართული პროზა, წ. XIII, 1987, გვ. 141.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 143.

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, გვ. 142.

პატარძალ ტყეში გაიქცა, მულ სამაიას უვლისა.⁴¹

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ალექსი ოჩიაური, ფშავ-ხევსურეთის ეთნოგრაფიული ყოფის მემბტიანე, რომელიც დაწვრილებით აღწერს თითოეულ თემსა თუ სოფელში არსებულ საწესო რიტუალებს, ფერხულებსა და ცეკვებს, თავის ეთნოგრაფიულ ნაშრომში (ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღესასწაულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ფშავი), „მეცნიერება“, თბ., 1991.), სადაც საკმაოდ მოცულობით წარმოადგენს ფშავის სარიტუალო თუ სანახაობით შემოქმედებას, არსად ახსენებს ფშაურ „სამაიას“, არც ტექსტებში გვხვდება „სამაია“, თუნდაც რომელიმე ფერხულისა თუ ცეკვის ტექსტურ-მუსიკალური თანხლება.

„სამაიას“ მუსიკალურ ნაწილთან დაკავშირებით შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს: **„ჩვენს მიერ ჩაწერილი „სამაია“ ორხმიანია: პირველ ხმას ასრულებს რიგრიგობით ორი მომღერალი, ბანის პარტიას კი რამდენიმე კაცი.“⁴² ასევე - „სტრუქტურით „სამაია“ ჩვეულებრივ ფერხულს წარმოადგენს. ყოველი სტროფი იწყება შეძახილით, რასაც მოჰყვება მეოთხედების სამი წყვილი. შეკვეცილი შეძახილი და სტროფის ნაწილების კენტი რიცხვი, როგორც ცნობილია, ფერხულებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენა.“⁴³ როდესაც შ. ასლანიშვილი „სამაიას“ სტრუქტურის შესახებ ამბობს, რომ ჩვეულებრივ ფერხულს წარმოადგენს, ტრადიციული ერთსართულიანი ფერხულის არქიტექტონიკას უნდა გულისხმობდეს. რატომ ეწოდა ჩვეულებრივი სტრუქტურის ხატობაზე შესასრულებელ ფერხულს „სამაია“? ცხადია ტექსტის პირველი სტრიქონიდან. ეს დეტალი სიმპტომატურია სინკრეტული შემოქმედებისთვის - ტექსტი განსაზღვრავს საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდებას. მაგრამ თუ ტექსტს მივყვებით, „სამაიასთან“ კავშირი წყდება. უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტი, რომელიც სიმღერებში ისმის, თითქოს კავშირში არ არის მის სახელწოდებასთან, რადგან ტექსტის ნაწილი „სამაია, სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“ გრძელდება სრულიად სხვა შინაარსის მატარებელი ტექსტით. გოგოლაურთაში ჩაწერილ ტექსტში (1 ნიმუში) ისმის „ნუ მამკლავ შავო სიკვდილო“ და ა.შ. იგივე ტექსტი ჩანს ქართლში ჩაწერილ ვერსიაშიც.**

შ. ასლანიშვილი საბოლოოდ მის ხელთ არსებული ინფორმაციის საფუძველზე წარმოადგენს დასკვნას „სამაიას“ შესახებ:

1. სამაია - საფერხულო ცეკვა-სიმღერაა.
2. სამაიას ასრულებენ ქალები და ვაჟები.
3. სამაიას ცეკვავენ არა ნაკლებ სამი კაცისა (და შეიძლება გაცილებით მეტი შემსრულებელი).
4. სიტყვა „სამაია“ წარმოიშვა სიტყვა „სამა“-საგან.
5. მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი და ცეკვის ფორმა წმინდა ქართულია.⁴

ვეთანხმებით წარმოადგენილ მოსაზრებას. თუმცა, სადავო ხდება თავად ტერმინის „სამა“ წარმომავლობა, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

„სამაიას“ განიხილავს დ. ჯანელიძე და წარმოადგენს ფშაური „სამაიას“ რამდენიმე სახეობას. სამგუნდოვან სამაიასთან დაკავშირებით შუაფხოელი ელ. ელისბარაშვილზე დაყრდნობით ამბობს: **„ფშავში ამ „ფერხულის დაბმა ხატობაში იცოდნენ, სამკუთხად**

¹ ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშავლები, თბ. 1988, გვ. 62.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 142.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 143.

დადგებოდნენ და უვლიდნენ. ერთი ამბობდა ტექსტს და ჰანგს, ორი კი ბანს ეუბნებოდა“. სამაია აქ საერთო ქალ-ვაჟთა თამაშია და მას ქორწილშიც ასრულებდნენ.⁴¹

აქ უასთუოდ უნდა აღვნიშნოთ რამდენიმე შეუსაბამობა. დ. ჯანელიძე აღნიშნულ ამონარიდს ასათაურებს როგორც სამგუნდოვან „სამაიას“, რადგან ტექსტში ჩანს – „სამკუთხად დადგებოდნენ“. საცეკვაო პრაქტიკიდან გამომდინარე, სამკუთხად დადგომა და შემოვლა, სრულიად შეუძლებელია – მოძრაობისას სამკუთხედი მაინც წრეში გადაიზრდება და აღნიშნული გეომეტრიული წყობის შენარჩუნება ვერ მოხერხდება. მით უმეტეს, რომ არც ერთ ქართულ საცეკვაო დიალექტში ფერხულის სამ გუნდად ცეკვა არ გამოკვეთილა გარდა სასცენო ვერსიებისა. გარდა ამისა, თუ ჰანგს და ტექსტს ერთი ამბობდა და ორი ბანს ეუბნებოდა, აქ მხოლოდ ცალკეულ შემსრულებელთა რაოდენობა უნდა განვიხილოთ და არა გუნდის, რადგან ტრადიციულად ერთი მელექსე ამბობს ტექსტს და არა მთელი გუნდი. იქვე, ქვემოთ განხილულ ორგუნდოვან სამაიაში კი მართლაც ორი გუნდი მონაწილეობს.

ავთანდილ თათარაძე აღნიშნავს, რომ „სამაია“ მამაკაცთა შესრულებით ბოლო დრომდე შემორჩა ფშავს.⁴² იგი აღწერს 1949 წელს სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვანი ხევსბერისგან, დავით თურმანაულისგან ჩაწერილ ნიმუშს. სავარაუდოდ, აღნიშნული ნიმუშის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას შ. ასლანიშვილიც, რადგან ეთნოფორი და ადგილმდებარეობა იდენტურია, თუმცა, შ. ასლანიშვილისა და ა. თათარაძის აღწერილობები სრულიად სხვადასხვა სურათს წარმოადგენს:

„ფშავურ „სამაიას“ ასრულებდა სამი, ხუთი ან მეტი მამაკაცი (ორმოციც კი). ცეკვას იწყებდა ერთი – გამოვიდოდა საცეკვაო მოედანზე, წამოიწყებდა სიმღერას და მუხლურა სვლით მოძრაობდა წრეზე, დანარჩენები (მეორე, მესამე და ა.შ.) ბანის თქმითა და იმავე მუხლურა სვლით უკან მიჰყვებოდნენ (აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცეკვის, მუხლურა სვლის შესრულება და სიმღერა, ფაქტობრივად შეუძლებელია, რადგან თუშურ საცეკვაოებშიც, როდესაც ვოკალური ნაწილი ერთვეება, ცეკვა ჩერდება ხ.დ.). დამწყებს სიმღერას მეორე ჩამოართმევდა, შემდეგ – მესამე... ხან ერთი, ხან მეორე რიგრიგობით ასრულებდა სიმღერის დამწყების როლს.

ცეკვის დასაწყისში მამაკაცთა ხელები განზეა გაშლილი (ქვეგანმკლავი) და ყოველი ნაბიჯის გადადგმისას ოდნავ დაემშვება ქვემოთ. მუხლის სახსარში ფეხის მოხრასთან ერთად კი ისევ ზეაიწევა – უბრუნდება საწყის მდგომარეობას. ასეთი სვლით მამაკაცები მოძრაობენ საერთო წრეში. შემდეგ ცვლიან ადგილებს. მოცეკვავენი ან ერთმანეთის მიყოლებით მკლავებგაშლილი ცეკვავენ, ან მკლავებგადახვეულები მოძრაობენ ხან მარჯვნივ, ხან – მარცხნივ. მიმართულება იცვლება ფეხის რამდენჯერმე დაკვრითა და ფეხცვლით. სიმღერა-ცეკვა მთავრდება შეძახილით – გაუმარჯოს!⁴³

როგორც ქორეოგრაფისა და ქორეოლოგის, ა. თათარაძის აღწერილობიდან ჩანს, ფერხისა საკმაოდ დინამიკური და მრავალფეროვანია საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით. უფლება არ გვაქვს არ ვენდოთ ა. თათარაძეს, რომელიც, როგორც აღნიშნავს, თავად იყო აღნიშნული ფერხულის შემსწრე და უნდა ვივარაუდოთ, რომ შ. ასლანიშვილმა ფერხულის სრულად აღწერას თავი აარიდა ცეკვის ჩაწერის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე. მისი ინტერესის საგანს მუსიკალური ნაწილი მეტად წარმოადგენ-

¹ ჯანელიძე დ., ისტორია, 2018, გვ. 180.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 173.

³ იქვე, გვ. 174.

და ან მათ სხვადასხვა საფერხულო ნიშნში აჩვენა ხევისბერმა დ. თურმანაულმა გოგოლაურთაში.

ა. თათარაძე ასევე აღნიშნავს, რომ იმავე ფშაურ „სამაიას“ ასრულებდნენ ქალეზი მამაკაცების გარეშე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ „მუხლურა სვლის“ ნაცვლად ქალები „ტერფულას“ ან „სადა სრიალა წინსვლას“ იყენებდნენ ცეკვაში. ა. თათარაძის ინფორმაციით დ. თურმანაულზე დაყრდნობით, „ფშაური სამაია“ იცოდნენ გუდამაყრელმა მთიულებმა და ხევსურებმაც, რომ მას გაშირების ფორმა ჰქონდა, სრულდებოდა ხატობაში, ქორწილში, სხვადასხვა სახის დღეობებში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ სახელწოდებით საცეკვაო ნიშნში საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის არცერთ კუთხეში არ იძებნება. შესაძლოა, იდენტური აგებულების საცეკვაო ნიშნში სხვაგანაც იცოდნენ, თუმცა მას საგარაუდოდ სხვა სახელწოდება უნდა ჰქონოდა.

სწორედ „სამაიას“ აღნიშნული შესრულება გადმოიტანა ა. თათარაძემ მის მიერ დადგმულ ცეკვაში „ფშაველ ქალთა ლხინი“. ახალგაზრდა მწყემსი ვაჟების მოლოდინში გოგონებმა „ფშაური სამაია“ წამოიწყეს. ფერხული გადაიზარდა ცეკვაში, სადაც გოგონებმა ვაჟურად დაუარეს. ქორეოგრაფმა შეაერთა ზემოთ აღწერილი მამაკაცთა საფერხულო „ფშაური სამაია“ მხოლოდ ქალთა შესრულებით და მოხეური ქალთა ვაჟურად ცეკვა. ქალთა ვაჟურად ცეკვის ტრადიცია, როგორც თავად ამბობს, აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებშიც მიღებული იყო. ქალები, ა. თათარაძის ინფორმაციით, ვაჟურად ცეკვავდნენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მამაკაცები მათ შორის არ იმყოფებოდნენ. (ქალის ვაჟურად ცეკვის მაგალითი თუშეთში გ. ცოცანიძეს აქვს აღწერილი – **„გურგენაანთ თინა _ მთელს გომეწარში ცნობილი მომღერალი და ვაჟკაცურად მოცეკვავე“**.¹ თუმცა, აქ გაურკვეველია თინა „ვაჟურად“ მოცეკვავეა თუ „ვაჟკაცურად“ რაც ასევე „ძლიერ“ მოცეკვავედ შეგვიძლია აღვიქვათ. თინას ცეკვისას, მამაკაცებიც მონაწილეობენ ცეკვაში: **„წრეში თინა ტრიალებდა და სიქას აცლიდა მასთან მოჯიბრე ჯილებს“**.² ბ.დ.). ამდენად, ა. თათარაძის სასცენო ნიშნში, „ფშაველ ქალთა ლხინი“, ფშაურია პირველი ნაწილი, ფერხული, რომლის შემსწრეც თავად გახდა ფშავეში მამაკაცთა შესრულებით, ხოლო მეორე – ქალთა ცეკვა, რომელშიც აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკა გამოიყენა.

როგორც ზემოთ განვიხილეთ, „სამაია“ საფერხულო შესრულების ხალხური ქორეოგრაფიული ნიშნისა, მაგრამ ეჭვი ჩნდება, რომ „სამაიას“ სახელწოდებით წყვილთა ცეკვაც უნდა არსებებულიყო.

ა. თათარაძესთან ვკითხულობთ, რომ გიორგი გრიგოლიშვილს 1949 წელს კახეთში, სოფელ ქედში (დედოფლისწყარო), ეთნოფორ ლევან პაპიაშვილისაგან ჩაუწერია ლექსი, სადაც „სამაია“, როგორც ცეკვა ფიგურირებს (ივ. ხორნაულის მიერ შედგენილ კრებულში წარმოდგენილ იმავე შინაარსის ხალხურ ლექსში „წავიდი ლაშარ-ლეღესა“, „სამაია“ არ ჩანს – ბ.დ.).³

**„წამოე სალაშაროდა,
ორ ქალთ შუაზე ვიჯდოდი,
საცა ბუზიკა აჩქამდის,
უწინ მე გადმოვფრინდოდი,
უვლიდი სამაიასა,**

¹ ცოცანიძე გ., მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

² იქვე.

³ ხორნაული ივ., ფშავ-ხევსურული პოეზია, 1949, გვ. 176.

ბეტებში მავიჩიკოდი,
ჩემ წიქარაჲ ყვიროდა,
მე რო საბძელსა ვხდიდოდი,
შავხდოდი კირცხილაზედა,
დაჭქროლის, დავიჭიხვოდი,
რა ვქენ ამ დასაკარგავმა,
რად არ მთვარეშიც ვთიბოდი,
თუ კიდევ ლაშარს წავიდე,
გამიწყრეს, დავიფიცოდი.¹

ლექსში კარგად ჩანს, რომ აქ უკვე ფერხულთან კი არა ცალად საცეკვაო სამაიას-თან გვაქვს საქმე, რადგან „ბუზიკაზე“ ანუ გარმონზე ძირითადად სასიმღერო და სა-ცეკვაო მუსიკა სრულდებოდა და არა საფერხულს. ა. თათარაძის აზრით, აქ „სამაია“ ზოგადად ცეკვის ალმნიშვნელი ტერმინია, როგორც „სამა“ – „ამ ლექსში სამაია შე-იძლება გავიგოთ არა როგორც ცეკვა „სამაიას“ ალმნიშვნელი ტერმინი, არამედ ზო-გადად ცეკვა-თამაშის მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა.“² სავარაუდოდ ასეც არის და ქართლში ჩაწერილი ვერსია კიდევ უფრო აღრმავებს ეჭვს:

„სამაია სამთაგანა - რა ტურფა რამ ხარო;
სამაიას თავი მიყვარდა - რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო - ლისიმ დალაღეო;
შავარდენი ფრთასა შლისო - ლისიმ დალაღეო;
არიგებულ, ჩარიგებულ - რა ტურფა რამ ხარო;
დაუვლიდი, დაჰყვებოდი - რა ტურფა რამ ხარო; (აქ ცეკვისთვის დამახასიათე-ბელი მოძრაობა - დავლა, ჩანს ხ.დ.)

სამაია სამთაგანა - რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო - ლისიმ დალაღეო;
შავარდენი ფრთასა შლისო - ლისიმ დალაღეო.“³

კიდევ ერთი ხალხური ლექსი, სამაიას შესახებ, რომელიც აკაკი შანიძისთვისაც ალ. ოჩიაურს მიუწოდებია:

„სამაია სამთაგანა, არ იქნება ორთაგანა.
სამათურის გზა მასწავლე, სოფელ მიქეს ქალიანი,
მაგრამ ქალებ ვერა ვნახე, ბებრებ იყო ტყავიანი.(საქოლიოში მოცემულია ვარიან-ტული ვერსია - „სამათურად წამოვედი, სოფელ მიქეს ქალიანი. აქ ქალებ არა ყოფი-ლან ბებრებ იყო ტყავიანი“ ხ.დ.)

სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი. (ისევ - „სამაიას ჩამოუვლის“ ხ.დ.)
ბებრებ რაიმ გამომიჩნდა...
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატაღუასა გავისა.
ობოლი ვარ ვზივარ ჩრდილსა ველი მზისა ამოსვლასა,
ნუ მომკლავ, შავო სიკვდილო, შენის წვერის ამოსვლასა.“⁴

ლექსში არსებული ხალხური ტერმინების გაშიფრისას ჩვენი ყურადღება

¹ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 174.

² იქვე.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 137.

⁴ იქვე, გვ. 138.

მიიქცია სიტყვამ „კატალუა“, რომელიც ა. შანიძის ლექსიკონში შემდეგნაირად არის განმარტებული:

კატალუა - ფშ. (რაზ.-ჭყ.) „მამლისაგან დედლის მიაღერება დასაპეპლათ“.

არ დამენახვის თვალითა სამაიაში თავისა:

ქალ-ვაჟნი ერთ-ურთს უვლიან, კატალუასა ჰგავისა (ფშ.)¹

აკაკი შანიძის ლექსიკონში წარმოდგენილი ვარიანტის წყობა მეტად გამართულია და სწორედ ლექსიდან ამოღებული სტრიქონები ახლავს „კატალუას“ განმარტებას. ამ განმარტებით კი პირდაპირ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „სამაია“ ქალ-ვაჟთა ცეკვაც ყოფილა, რადგან შედარება აბსოლუტურად გასაგები და მიზანშეწონილია. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში წყვილთა სატრფიალო ცეკვებს, იქნება ეს სათავადაზნაურო - „ლეკურ-ქართული“ თუ ნებისმიერი სხვა დიალექტური ვარიანტი, სწორედ მამაკაცის ქალის გარშემო „დასაპეპობად“ მოძრაობა ახასიათებს. ამ შემთხვევაში მამაკაცი, ფაქტობრივად, მამალს არის შედარებული, ცეკვა „ქართულში“ კი მას არწივს ადარებენ.

სამაიასთან არა მხოლოდ ხალხურ საცეკვაო ნიმუშთან, არამედ ტერმინთან დაკავშირებითაც საბოლოოდ არ არის აზრი ჩამოყალიბებული. სამაია სავარაუდოდ არის ფორმა ტერმინისა „სამა“ - ზოგადი სახელწოდება ცეკვისა, რომელიც ქართულ ენაში სხვა ტერმინებთან ერთად გამოიყენებოდა.

„სამა“, როგორც ცეკვის აღმნიშვნელი ზოგადი და არა კონკრეტული ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინი, ქართულმა დიალექტებმაც შემოინახა. მაგ. აჭარულ-ლაზურ-შავშურ ენაში სამა არის ცეკვა, ისამა, იგივეა რაც იცეკვა. ჯ. ნოლაიდელი აღნიშნავს: „საერთოდ „სამას“ აჭარაში პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და ახლა იგი სხვაგვარად არის გაშინაარსებული. ყოველგვარ ცეკვას, ხორონს, ფერხულს, ჩამორებულს და სხვებს - „სამა“ ეწოდება პირდაპირი მნიშვნელობით იგი ახლა ცეკვას, შესრულებას აღნიშნავს. ასე მაგალითად: ისამე ხორონი - იცეკვე ხორონი“.²

ნიკო მართან ვკითხულობთ: „შედის რა ებოში, მყარი იწყებს რევოლვერებიდან და თოფებიდან ჰაერში სროლას. იწყება ცეკვა: „სამა“, „ფერხული“, „ჯუმბუში“.³ საცეკვაოდ ეპატიუებიან სიტყვებით: „ისამე“, ან „ადეგ ისამე“.⁴

„სამა“-ს შეიცავს თურქული წარმოშობის ტერმინი „ყოლსამა“ (მხრებით ცეკვა), რომელიც აჭარულ-ლაზურ-შავშურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ფართოდ არის გავრცელებული და მისი ნაირსახეობები საფუძვლად დაედო აჭარული ცეკვის სასცენო ვერსიას „განდაგანა“. „ყოლსამას“ იცნობს ნ. მარიც „კოლსარმას“ სახით: „**კოლსარმა (ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი)**“.⁵ აინი თამაშს, ოხუნჯობას ნიშნავს თურქულში და როდესაც ნ. მარი ამბობს „ცალკე სამა“, მხოლოდ ცეკვას გულისხმობს.

შ. ასლანიშვილი ამბობს, რომ აღნიშნულ ფერხულს სახელწოდების ფორმა - „სამაია“ მე-17-18 საუკუნეებში უნდა მიეღო, უფრო ადრე კი სხვა სახელით იქნებოდა ცნობილი. მისი აზრით, ეს დეტალი თავად ტერმინის „სამა“ გავრცელებამ გამოიწვია.

სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი არ იცნობს ტერმინს „სამაია“, ხოლო „სამა“, წარმოდგენილია რამდენიმე ადგილას:

¹ შანიძე ა., მთის კილოთა ლექსიკონი, ნაწილი მეორე, გვ. 337.

² ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, 1981, გვ. 15.

³ მარი ნ., დღიურები, 2014, გვ. 174 .

⁴ იქვე.

⁵ იქვე.

როკვა არს სამა და ცეკვა.¹

როკვა (14. ნ მათე) სამა, ცეკვა და მისთანანი.²

სამაროკვა შუშპარი

სამა 0 სასმენელი³ (წრე ნიშნავს უცხო სიტყვას, შემოსულს. სასმენელი კი როგორც ყური არის განმარტებული საბასთან - ხ.დ.)

სამაროკვა შუშპარი

ნ. პარი.⁴

პარი პირველივით ითქმის; პარი არს ლინი და პარი ჰქვიან სომხურად სამასა. პირველივით ითქმის პარი არს ლინი, კვალად პარი არს როკვა.

პარი ლინი, პარი სომხურად სამა.⁵

ცალყუა: მობული სამა.⁶

ცალყუა: მობული სამა, სამაია.⁷ სამაია აქ მხოლოდ აღნიშნულ რედაქციაში ჩნდება.

„სამა“ სულხან-საბასთან ჰქვია ზოგადად ცეკვას, მათ შორის საფერხულო ხასიათის ცეკვასაც.

ამგვარად, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, წარმოდგენილ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ფშაურ საფერხისოთაგან გამოისახა: 1. ფერხისა, რომელიც ორპირულია და გადაადგილდება სალოცავისკენ და 2. ფერხისა, რომელიც ადგილზე სრულდება - ბრუნავს მარჯვნივ და წრის შიგნით დგას ხევისბერი დროშით ხელში ან დასტური სამწყალობნო სასმელით ან ორივე ერთად. იმდენად, რამდენადაც რიტუალის შინაარსობრივი აქცენტი ტექსტზეა, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მხარე შედარებით დაქვემდებარებულ პოზიციას იკავებენ. ფერხისები სინკრეტულია, თუმცა სამეტყველო, ქორეოგრაფიული ენა არარათული. ძირითადად მხარბმით ერთმანეთთან დაკავშირებული მეფერხისეები ინარჩუნებენ სხეულის მდგრადობას, კორპუსის გამართულობას, ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება არის ფეხით შესრულებული ნაბიჯები ან ფეხიდან ფეხზე წონასწორობის გადასატანი მოძრაობები.

„ფშაურ სამაიას“ შესახებ ამ ეტაპზე შეგვიძლია ვთქვათ: ფშავში „სამაიას“ საფერხულო ხასიათი ჰქონდა, სრულდებოდა ძირითადად ხატობას მამაკაცების მიერ, მისი საცეკვაო ლექსიკა ემყარება საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო მოძრაობებს, შესაძლოა ქალებსაც შეესრულებინათ მსგავსი (შერბილებული) მოძრაობებით; გამოიკვეთა, რომ ხალხური „სამაია“ წყვილთა ცეკვაც უნდა ყოფილიყო და ცალად ცეკვაც. ცეკვა „სამაიას“ მრავალფეროვანი სტრუქტურიდან გამომდინარე ვაყალიბებთ: „სამა“ და მასთან ერთად „სამაია“ ზოგადად ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინებია, რომლების სხვადასხვა არქიტექტონიკის საცეკვაო ნიმუშს გამოსახავს.

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 31.

² ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, 1949, გვ. 284

³ იქვე, გვ. 294.

⁴ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 28.

⁵ იქვე, გვ. 617-618.

⁶ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, 1949, გვ. 429.

⁷ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 330.

ხევსურეთი



ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე, კეჭნაობა.

ხევსურეთი გეოგრაფიულად იყოფა ორ ნაწილად: პირიქითი და პირაქეთი ხევსურეთი. ხევსურეთის გამყოფი საზღვარი კავკასიონის ქედია, რომელიც ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილს - პირიქითსა და სამხრეთ-დასავლეთს - პირაქეთს გამოყოფს. პირაქეთი ხევსურეთი არაგვის ხეობაშია, პირიქეთში კი სამი ხეობა ერთიანდება - არდოტის, არხოტისა და შატილის.

ს. მაკალათია წერს, რომ „**ხევსურები მხოლოდ პირაქეთ ნაწილს, არაგვის ხეობაში მოქცეულ თემებს (ბაცალიგო-ბარისახოს) უწოდებენ ხევსურეთს, პირიქეთელები კი შატილიონებად და არხოტიონებად (არხვატიონი) იწოდებიან.**“¹

ხევსურეთის გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა, ქისტ-ღლიღვთა მეზობლობა, მუდმივად საბრძოლო მზადყოფნას აიძულებდა ხევსურთ. ბრძოლაში თავდაუზოგავი ხევსურები, ფაქტობრივად, საქართველოს ჩრდილოეთი საზღვრის დამცავ კარიბჭეს წარმოადგენდნენ და მათი ფიცხი, დაუდგრომელი ხასიათი ამ თვალსაზრისით, დადებით როლს თამაშობდა. თუმცა, მუდმივად მოჩხუბარი ხევსურები ერთმანეთსაც ხშირად აზიანებდნენ.

ს. მაკალათია 1926 წლის მონაცემებზე დაყრდნობით ხევსურეთში გამოყოფს შემდეგ თემებს: ბარისახოს, ბაცალიგოს, არხოტის, შატილის. ეთნოლოგი ვერ კიდევ მაშინ აღნიშნავდა ხევსურეთში მოსახლეობის მძიმე ეკონომიური პირობებისა და ამ მიზეზით გამოწვეული მოსახლეობის შემცირების - სხვა კუთხეებში მათი გადასახლების შესახებ. გუდამაყარში ხევსურები ცხოვრობენ სოფლებში გორული და საკერპო, ხევში - ართხმოსა და ჯუთაში, კახეთის მხარეს - ყუდროში, გომბორში, ფიჭვიანში, ბაჩალში, საჭურეში და ა.შ.² ამგვარი მიგრაცია, ცხადია, თანდათან კულტურულ ფასეულობათა მხარებასაც გამოიწვევდა ისედაც ახლო სამეზობლოში, სადაც ღვთაებათა პანთეონის,

¹ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 11.

² იქვე, გვ. 17.

წეს-ჩვეულებების ძირითადი ნაწილის, მუსიკალური თუ ქორეოგრაფიული სეგმენტის მსგავსება განაპირობა.

განვიხილოთ როგორია სანახაობითი შემოქმედება ხევსურეთში, რომელი წეს-ჩვეულებები შეიცავენ საცეკვაო ხელოვნებას.

ხევსურეთში განსაკუთრებული სამზადისით ხვდებიან წელწადს – ახალ წელს, შემის მომარაგებიდან დაწყებული ბერიკების ნიღბების დამზადებამდე, მთელი სოფელი ერთი ოჯახივით, განაწილებული საერთო თუ საკუთარი საქმით არის დაკავებული. „რაც კი ხევსურს კარგი გააჩნია, ყველაფერს წელწადისთვის ამზადებს. ზოგი კიდევ სახუმარო რამეებს აკეთებს, – ბერიკების ნიღბებს, რქებიანს, თხის თავს სახეზე გასაკეთებლად და სხვა. ზოგი ტყვია-წამალს ამზადებს, რადგან სახუმაროდ აქ იმართება „ბრძოლა“.¹

ამონარიდში მოცემული ბერიკების ნიღბების შესახებ ინფორმაცია გვაუწყებს, რომ „ბერიკაობა“ ხევსურეთშიც იცოდნენ.

წელწადის, რომელიც ერთი კვირა გრძელდება, მეორე დღე არის „კუმეტი“. კუმეტში ჩნდება სანახაობა, სადაც ჩალაში გახვეულ თხის ნიღბოსან პერსონაჟთან ერთად ხევსურული სოფლის მოსახლეობა „ბერიკაობის“ ასეთ სურათს წარმოადგენს: „ხანდახან დაგრეხილ ჩალას დაახვევენ ერთმანეთს ფეხებიდან თავამდინ: ცალკე ფეხებზე, ცალკე ტანზე და ხელებზე; გამოაბამენ კუდს, დამზადებული აქვთ თხის თავზეგადახდილი ტყავი რქებიანად, რომლისგანაც გაკეთებულია ნიღაბი წვერებით. ამასაც გაუკეთებენ პირისახეზე და ძალიან საცინელი სანახავია. მოაბამენ თოკს და წაიყვანენ ჯვართაკენ. იმას გაჰყვება მთელი სოფლის ახალგაზრდობა, ქალი და კაცი. ნიღბიან კაცს ერთი დაუდგება პატრონად, რომელსაც თოკით დაჰყავს და ათას რამე სახუმარო განკარგულებებს აძლევს როგორც პატრონი და ისიც თამაშობს. ქალებს მიაქვთ გარმონი, დაუკრავენ და ნიღბოსანი ცეკვავს, ხტუნავს, ხანდახან ქალებს გამოიწვევს საცეკვაოდ, და ასე მიუახლოვდებიან დარბასის კარს. ქალები ჯვარში აღარ წავლენ, დარჩებიან მინდორზე და მართავენ ცეკვას ზოგიერთ ახალგაზრდებთან ერთად. კაცები კი ნიღბოსანს დარბასის კარში მიიყვანენ, ყველანი მადლს მოსთხოვენ და ჯვარიონთ მიესალმებიან: „აშენდით, ჯვარიონნო, წალმამც წავივათ დღეი, დღეობა“: „დაშვრნდით, მაგვიხვეით მშვიდობით, მშვიდობით თქვენ მასვლა – ეტყვიან ჯვარიონნი.“² აღწერილ სანახაობაში მხოლოდ ერთი ნიღბოსანია და „ბერიკაობისთვის“ დამახასიათებელი სხვა პერსონაჟები არ ფიგურირებენ, შესაბამისად არც „ბერიკაობისთვის“ ორგანული სიუჟეტის განვითარებას აქვს ადგილი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ბერაკას“ არ აქვს აკრძალული, ქალებისგან განსხვავებით, დარბაზის კარამდე მისვლა. მას ჯვარიონი ხვდება ლოცვითა და მისალმებით.

„გამცხადება“ დღეს გუდანის ჯვარშიც იცოდნენ „ბერაკაობა“. „ბერაკაობა“ აქაც განსაზღვრულად ერთ პერსონაჟს – თხას – უკავშირდება. „ბერაკად“ მორთულ კაცს ჩააცმევდნენ თხის ბეწვიან ტყავს ბეწვით გარეთ, სახეზეც თხის ნიღაბს – თხის რქებიან და წვერებიან თავს – მოარგებდნენ, რასაც ბერიკაობისთვის საგანგებოდ ამზადებდნენ გატყავებული თხისაგან, წელზე თოკს შეაბამდნენ ქამრად, აირჩევდნენ ვინმე ხუმარა შემსრულებელ თანასოფელს და შელამებისას მთელი სოფელი ბერიკასთან ერთად იწყებდა სოფლის ჩამოვლას: „ბერაკები ყველა ოჯახში მივიდოდნენ, ზოგან შინ შევი-

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 70.

² იქვე, გვ. 86.

დოდნენ და გამართავდნენ ლხინს. ფანდური თან დაჰქონდათ. ერთ-ერთი დაუკრავდა და პირველი ბერაკა გადმოხტებოდა სათამაშოდ. ხტებოდა სასაცილოდ, ხან თხასავით ბლოდა, ხან რქებით დაუწყებდა ცემას ადამიანებს.⁴¹ შემოვლის დასასრულს რომელიმე სახლში ქალიან-კაციანად მოიყრიდა სოფელი თავს და იმართებოდა ლხინი. მეორე დღეც ლხინში ილეოდა, შემდეგ დააბამდნენ ფერხისას და გამართებოდნენ ჯვარი-სალოცავისკენ. ჯვარში ჯვარიონი დაუხვდებოდათ და გამასპინძლების შემდეგ უკან გამობრუნებულები ისევ სოფელში გააგრძელებდნენ ლხინს.

ფერხულები

ხევსურეთში მოპოვებული ფერხისათა ტიპი ერთგვაროვანია. ხევსურეთში არ გვხვდება ფერხისათა ისეთი მრავალფეროვნება, როგორც თუშეთში დაფიქსირდა არქიტექტონიკული ნაგებობის თვალსაზრისით. ზოგადი ტიპი არის ამგვარი - სრულდება გადაადგილებით თუ ადგილზე: „სიმღერეს ერთი კაცი იძახსა-დ იმას თავის მჯარეზე მდგომ ხალხ აძლევს ბანს. მეორე მჯარეზე მეორე სიმღერის თავი იმეორებს პირველი სიმღერის თავის ნამღერალს სიტყვებსა-დ თავის გუნდ ეუბნების ბანს. ასეთი მღერით ფერჯისა მივ დარბასის კარჩია-დ დაიშლების.“⁴² ადგილზე შესასრულებელ ფერხისას, ისევე, როგორც მოხეურ ფერხისებში ახლავს ფერხულის ცენტრში სასმისით მდგარი პერსონაჟი, რომელიც მეფერხისეებს სასმელს სთავაზობს.

შატილის თემში, ანატორის ჯვარში, ათანგენობის ფერხისა ანალოგიურია ბაცალიგოს თემში, პირქუშში საწელიწოდ გამართული და არხოტში სანების ჯვრის ფერხისებისა: „ფერხისულს მღეროდნენ ორ გუნდად. ერთი კაცი იყო სიმღერის თავი, რომელიც ამ სიმღერებს იმღერებდა და თავის მხარეზე მყოფი ხალხი ბანს ეტყოდა. ფერხისულის მღერაში ფეხზე იდგნენ ხელი-ხელ ჩაკიდებულნი, წრიულად. წრეში იყოფოდნენ ორ გუნდად. ერთ მხარეზე სიმღერის თავი იყო და მის მოპირდაპირედ მისი თანაშემწე. სიმღერის თავის ნამღერალ სიტყვებს გაიმეორებდა მეორე გუნდის თავიც და თავისი გუნდი ეტყოდა ბანს.“⁴³ მას შემდეგ, რაც ფერხისა სალოცავამდე მი-აღწევდა, დალოცვის შემდეგ ისევ დააბამდნენ ფერხისას, ამჯერად ადგილზე. წრეში სასმელით ხელში ჩადგებოდა ვინმე ჯვარიონი და მომღერლებს სასმელს შეასმევდა. ფერხისა შესაძლოა გაგრძელებულიყო სხვა სიმღერითა და იმავე შემსრულებლებით, მხოლოდ სიმღერის მოთავეები იცვლებოდა. რიგ შემთხვევაში, მეფერხისეთა წრე იდგა თუ ტრიალებდა, ავტორი ინფორმაციას არ გვაწვდის. ასეთ შესრულებას ავტორი, „ფეხზე მღერას“ უწოდებს.

ახალ წელს პირველად მგლოვიარე ოჯახს მიულოცავდნენ. ახალი წლის დღეებში „როცა აქ (ჭირის პატრონის სახლში - ვისაც ახალი დაკრძალული ჰყავდა ოჯახის წევრი-ბ.დ.) ყოფნა მოსწყინდებათ, ახლა გამოიგონებენ რამე ხუმრობას, წავლენ ჯვარში, ან „დააბამენ ფერხისას“ და მღერიან ორ გუნდად საგმირო სიმღერებს. ჩაიყენებენ წრეში ხანდახან ქალებსაც, მხოლოდ ქალები არ მღერიან. დანარჩენი ბავშვები და ქალები წრეს ანუ ფერხისას უკან გაჰყვებიან; ფერხისა სოფლიდან წავა ჯვარში ასეთი სიმღერით:

„აიმა მთაზე გადმოვდა, ვეფხვ-ლომთა ნატოტარიო,

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 225.

² იქვე, გვ. 38.

³ იქვე, გვ. 261.

შადგეს საწვიმრად ღრუბელნი, შიგ ჩადგა ნაგუბარიო,
საკრეფლად შამაშივენიყვა ეგ ბაგრატივნის ქალიო,
მაგას სხო შამაშივენიყვა ერთი ურჯულო, მყრალიო“... და სხვა.
თუ ჯვარში მისვლამდე ერთი სიმღერა გამოილია, მეორეს იტყვიან.

სიმღერის ორ გუნდად მღერით მიუახლოვდებიან ჯვართ, ქალები გამოეყოფიან და მინდორზე დასხდებიან, მამაკაცები განაგრძობენ გზას და სიმღერით მივლენ დარბასის კარში. იქ დაიშლებიან, მადლს მოსთხოვენ ჯვარს. მერე ისევ ჩაებმებიან და განაგრძობენ სიმღერას. ჯვარივინები გამოვლენ და ეტყვიან: „მაგვიხვეით მშვიდობით, წყალობა ჯელმწიფისა“; ისინი მღერას განაგრძობენ, მხოლოდ მადლობის ნიშნად ჯვარიონთ თავს დაუკრავენ. ჯვარიონნი გამოიტანენ არაყს, ლუდს, ჩადგებიან წრის შუაში (მომღერლები წრიულად ნელა გარშემო ტრიალებენ) და დააღვეინებენ ყველას. დაიშლება ფერხისა და დასხდებიან დარბასის კარში.¹ ყოველივე ზემოთ აღწერილის შემდგომ იწყება ლხინი. „ქალებსაც გაუტანენ ერთ საწდე ლუდს. იქვე სიცივეში, ცოტას დააღვეინებენ და ცეკვაც იმართება გარმონზე. მერე ქალები ერთ-ერთ მახლობელ სახლში წაიღებენ ლუდს, ახალგაზრდებიც იქ წავლენ და გაიმართება მხიარულება - ცეკვა, მღერა, ოხუნჯობა და, რასაც ვინ გამოიგონებს, სხვადასხვანაირი გართობა.“²

წარმოდგენილ აღწერილობაში ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალია და უცნაურიც სხვა ფერხისებთან შედარებით - შუაში ქალების გარკვეული რაოდენობის ჩაყენება, რადგან როგორც ცნობილია, მეფერხისეებს თანასოფლელები - კაცი თუ ქალი უკან მიჰყვება, მაგრამ არა ფერხულის ცენტრში, მით უმეტეს მდედრობითი სქესის წარმომადგენლები, რომელთაც სალოცავამდე ახლოს მისვლის უფლებაც არ ჰქონდათ. რაც შეეხება ფერხისას ტექსტს, ვერ ვიტყვით, რომ განსაზღვრულად საგმირო ხასიათისაა, სხვადასხვა მოტივი იჩენს თავს და სავარაუდოდ, კომპილაციასაც უნდა ჰქონდეს ადგილი. ასეთი დეტალი უძველეს არქაულ ტექსტებს ახასიათებს.

აღ. ოჩიაურის „ბუდე ხევსურეთში“ რამდენიმე ადგილას შეგვხვდა ტერმინი „მეთამაშე“, რომელიც ჩვენი დაინტერესების საგნად იქცა. ჯვარში მისული მეფერხულების ტექსტი, რომლითაც სანების ჯვარს მიმართავენ, ხაზს უსვამს ჯვარამდე ფერხულით მისვლის აუცილებლობას - „დიდება-დ გამარჯვება შენდა, დიდო სანებაო, შენ გამწესულობა შაგვისრულებავის, შენს კარზე მეთამაშე შამავმჯდაროთ შენ მეხვეწურადა შენ ნურაით შაგვისაწყინდები შენის კარ-კამალაის დალაჯვისად.“³ და ა.შ დამხვედური ჯვარიონი კი უპასუხებს: „დაშვენდით, მაგვიხვეით მშვიდობით, მეთამაშეო, მასულო, მშვიდობით შენ მასვლა“⁴ და ა.შ. აღნიშნული ამონარიდი საწესო რიტუალში საცეკვაო ქმედების მნიშვნელოვანების აღნიშვნის თვალსაზრისით, ვფიქრობთ საინტერესო აქცენტის შემცველია. როგორც საავტორო ტექსტიდან ირკვევა, „მეთამეშეები“ ჰქვიათ საწესო ფერხულით ხატ-ჯვარამდე მიმავალ მონაწილეებსა და მათ თანმდევ თანასოფლელებს. იგი წერს, რომ ახალი წლის დღეებში „მეთამაშე“ არხოტში იცოდნენ, შატილში კი არა: „არხოტის ჯვარში, ჭირის პატრონიდან ხალხი ჯვარში წავიდოდა, მეთამაშე კაცი და ქალი ყველანი. შატილში კი მეთამაშე არ იცოდნენ და სახლებში

¹ ოჩიაური აღ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 78.

² იქვე.

³ ოჩიაური აღ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 36.

⁴ იქვე.

წავიდ-წამოვიდოდნენ.⁴¹

არხოტელთა სიყვარული საცეკვაო შემოქმედებისადმი ქალთა ცეკვის საფუძველზედაც ხელშესახებად გამოიკვეთა, რაც ქვევით იქნება წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ „მეთამაშეობა“ არ იცოდნენ, ცეკვის, როგორც საკრალური სარიტუალო წესის შემადგენელი სავალდებულო ელემენტის განხორციელების აუცილებლობის შესახებ ჩანს ინფორმაცია შატილის თემში. ახალ წელს, მას შემდეგ, რაც შესაწირ საკლავს დაკლავდნენ **„დასტურნი მოიტანდნენ არაყს და დაალეგინებდნენ ყველას. რომელიმე დაუკრავდა ფანდურს სათამაშოდ და იმართებოდა თამაშობა** (აქ ქალები არ დაიშვებოდა - ხ.დ.). **პირველად ითამაშებდა ხუცესი და მერე ყველანი. ტაშის მაგიერ ხანჯალს ურტყამდნენ ფიცარზე.**⁴² ამონარიდიდან იკვეთება საცეკვაო ნაწილის აუცილებლობა საწესო ქმედების ჩატარების შემდგომ, სადაც როგორც რიტუალის აღსრულებისას, ცეკვის დროსაც პირველქმედება ხუცესმა უნდა ჩაატაროს. ხანჯლის ცემით, რომელიც სავარაუდოდ ფანდურზე დაკრულ სათამაშო მელოდიას ახლდა, ცეკვის რიტმი განისაზღვრებოდა. რიტუალს მეკვლეთა წრიულად მოძრავი, ხელებით ერთმანეთს გადაბმული „დარბასის კარში“ შესრულებული ფერხისა ავსებდა, ხოლო აგრძელებდა ორ გუნდად საგმირო სიმღერით სოფლისკენ ფერხისით მიმავალი მეკვლეთა გუნდი, რომელიც სოფელთან მიახლოებისას იშლებოდა.

სიკვა

ზოგადად, უნდა აღინიშნოს, რომ ქალთა და მამაკაცთა წყვილად ცეკვის შესახებ დიამეტრულად განსხვავებული ფაქტები მოყვანილი ჩვენ მიერ მოძიებულ წყაროებში. შესაძლოა, ეს ასპექტი განპირობებული იყოს, კონკრეტულ გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობასთან მიმართებით, თუმცა ყოველი სოფლის მიხედვით სანახაობითი შემოქმედების დაფიქსირება შეუძლებელია, რადგან ეს დეტალი თავად წყაროებშიც ყოველთვის მკაფიოდ არ არის გამოკვეთილი.

ყველაზე დიდი დღეობა ხევსურეთში - ათენგენა - იწყება ძველით 13 ივლისს (ახალი სტილით 27 ივლისს) და გრძელდება ერთი კვირა. „ათენგენობას ხევსურები იწყებენ კარატის ჯვარში, შემდეგ გადადიან მთის თუშეთში და საბოლოოდ ასრულებენ ისევ კარატის ჯვარში. ათენგენობას და სხვა სარიტუალო დღესასწაულებზე, როგორც ალ. ოჩიაური გადმოგვცემს, იმართება მღერა, ცეკვა, ფერხისა, თუმცა, როგორც ტექსტიდან ხდება ცნობილი, მხოლოდ სუფრა აქვთ მამაკაცებსა და ქალებს განცალკევებით, გართობისას კი მათ შორის სივრცეს, ისევე, როგორც თუშეთში, ცეკვა ავსებს. **„მთელი ღამის განმავლობაში არის სროლა, მღერა და ფანდურზე ცეკვაც. გათენებამდინ ასე ატარებენ დროს მედღეობენი.**⁴³

საპირისპიროს ვკითხულობთ ს. მაკალათიასთან: **„სიმღერა და ცეკვა-თამაში ხევსურულ ხატობას არ ახასიათებს.**⁴⁴

„ხევსურული ხატობა საზოგადოდ მოკლებულია იმ საერთო მხიარულებას, რომელიც ხატობას ჩვეულებრივ ახასიათებს: თამაშობა, ცეკვა და სიმღერა ხევსურებმა ხატში არ იციან და ამიტომ ხევსურული ხატობაც უფერულია.⁴⁵

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 279.

² იქვე, გვ. 277.

³ ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 177.

⁴ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 248.

⁵ იქვე, გვ. 260.

ამასვე ადასტურებს შ. ასლანიშვილი - „ხევსურეთის ხატობაზე ნაკლებად იციან ცეკვა-სიმღერა“¹

რიგ შემთხვევაში ალ. ოჩიაურიც აღნიშნავს, რომ ზოგჯერ მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავდნენ, მაგ.: ამალლებას „ყველა წესები რომ შესრულდება, ჯვარიონნი მოემბადებიან წასასვლელად: ავლენ მაღალ ბანზე, აიტანენ ფანდურს და იმართება სმა და ცეკვა, თამაშობენ მართო ვაჟები, ქალები კი შორს დგანან, რადგანაც იქ დროშა ახლოა და ქალების შესვლა არ შეიძლება.“²

რიგ შემთხვევაში კი - „მანამდე ხორცი მოიხარშება, ხალხი დროს ატარებს - სვამენ ლუდს, მღერიან, ცეკვავენ. ღამისმთველებს არაყიცა აქვთ და ასმევენ ხალხს. დადგამენ თოფისწვერას, გაიმართება სროლაში შეჯიბრი. ახალგაზრდები მივლენ ქალებთან, დაუკრავენ გარმონს და ერთად ცეკვავენ.“³ როგორც აღმოჩნდა, იქ, სადაც ხატი, ხატიონის დროშა ან რაიმე რიტუალური ატრიბუტი ფიგურირებს, ქალებს ახლოს მისვლა აკრძალული ჰქონდათ, სხვა შემთხვევაში, კი ქალიცა და ვაჟიც ერთად ბეიმობდა. ახალი წლის დღეებში - „წინა შუადღეს“ „ქალები მაიტანენ ბუზიკანტს, ან ფანდურს, ახალგაზრდა ვაჟებიც აქ მავლენა, გაიმართების თამაშობა.“⁴

ს. მაკალათია კი გადაჭრით ამბობს: „გართობას ახალგაზრდობა ხევსურეთში მოკლებულია, რადგან ქალ-ვაჟების იქ ერთად ყოფნა და მოლხენა საძრახისია. ხატში, ქორწილში და სხვა გასართობ ადგილებში ქალ-ვაჟნი ერთად არ იყრიებიან და იგინი განცალკევებით დგებიან. მათ შორის ცელქობა და არშიყობა სასირცხოდ და ადათით აკრძალულია. ბედნიერ დღეებში მამაკაცები ცალკე სხდებიან და დროს სმაში ატარებენ, ქალები კი მოშორებით დგანან და მათ ისე შესცქერიან.“

ხევსურეთში ლხინი და ცეკვა-თამაშაც არ იციან. აქ არ შეხვდებით არც მთიულურ ტაშ-ფანდურას და არც ქალ-ვაჟების ცეკვაში გაჯიბრებას: ასეთ მხიარულ გართობას ხევსურეთის ახალგაზრდობა მოკლებულია. ხევსურებს სიმღერა და მუსიკა არ ემარჯვებათ. ხევსური იშვიათად დაიმღერებს, ისიც ხატში შეზარხოშებული მამაკაცები ხატიონის ფერჯისას თუ დაიმღერებენ. ხევსურული სიმღერა მონოტონურია, უკილო და სევდიანი. მას არ ახასიათებს ხმების ნაირობა და სიტრელე და მსმენელზე ის მძიმე და არამუსიკალურ შთაბეჭდილებას ახდენს.“⁵

კიდევ ერთი წყარო ადასტურებს, რომ „ხევსურეთი მუსიკალურ კუთხედ არ არის მიჩნეული. ასევეა არხოტიც. იქ არც მუსიკალურ საკრავთა სიმრავლეა და არც მრავალხმოვანი სიმღერები.“⁶

იმ დროს, როდესაც ერთ წყაროში ვკითხულობთ, რომ არხოტი არამუსიკალური მხარეა, მეორე წყარო არათუ არამუსიკალურობას ადასტურებს, არამედ იმავე მხარეს, როგორც მთელ ხევსურეთში ერთადერთ ადგილს, ქალთა ცეკვით განთქმულს, წარმოგვიდგენს. ქალთა ცეკვას კი ბუნებრივია მუსიკალური ნაწილიც უნდა ხლებოდა:

„გადმოღმა ხევსურეთში დედაკაცების ცეკვას იშვიათად შეხვდებით, ეს უფრო გადაღმა ხევსურეთშია. აქ საცეკვაო მუსიკალური ინსტრუმენტები გარმონიკაა და ფანდური, უფრო უკანასკნელი.“

¹ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 9.

² ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 162.

³ იქვე, გვ. 179.

⁴ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 43.

⁵ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 157.

⁶ ქიბიაური გ., მოგონებები, 2013, გვ. 85.

ცეკვა-თამაში უფრო არხოტშია შემოღებული, დანარჩენ ხევსურეთში იგი იშვიათი მოვლენაა, მაგალითად შატლის მხარეს მას სულ ვერ შეხვდებით, არხოტის თემში მას ვამჩნევთ, იმიტომ, რომ იქაურ ხევსურ ქალებს ხშირად უხდება ხოლმე მიმოსვლა ყაზბეგის თემში, სადაც მოხვევები ცხოვრებენ და ალბათ მათი გავლენის მიხედვით შეითვისეს ეს. საზოგადოთ ხევსური ქალები ნაქებია ფანდურზე დამღერებაში, დამღერიან მოხდენილად, და რაც დამახასიათებელია – მეტად აჩქარებული გამოთქმით. სამაგიეროდ ისინი ისეთი თავისუფალია თავის მოთქმებში, რომ მათი ლალი თავისებური სინაზე ძალა უნებურად იზიდავს ადამიანის ყურადღებას. ფშაველი ქალი უცხო ადამიანს მით გიზიდავს, რომ ის მუდამ თავჩაღუნული, ქვეშ-ქვეშ შემპარავი ცხადებით თითქოს ნდობას გიცხადებს და გულში კი ვინ იცის რასა ფიქრობს; ხევსური ქალი კი, წინააღმდეგ, უფრო მუდამ თავ-ალებული პირდაპირ გიყურებთ.⁴¹

გ. თედორაძე, რომელმაც ხუთი წელი, როგორც ექიმმა გაატარა ფშავ-ხევსურეთში, კიდევ უფრო აკონკრეტებს არხოტელი ქალების საცეკვაო შემოქმედების შესახებ – „მათი ქალები ძლიერ მოხდენილათ ცეკვავენ. ეს კი იშვიათია სხვა კუთხის ხევსურის ქალებში.“⁴²

ხევსურეთში ქალისა და მამაკაცის წყვილური ცეკვის შესახებ ონფორმაციას გვაწვდის უნიკალური საარქივო ჩანაწერი, რომლის სალექსიკო მასალა ჩაკრებისა და რთულა სვლით დავლისაგან შედგება. ფოლკლორული ნიმუშისთვის დამახასიათებელია მამაკაცის მიერ ქალისათვის გზის გადაღობვა, წრებე დავლა, ცეკვა „ქართულისთვის“ დამახასიათებელი მკლავთა მდგომარეობა ხალხური იერსახით. ყოველივე აღნიშნული შებავებული აღმოსავლეთ მთიანეთის ქალ-ვაჟის დუეტურ ცეკვასთან, ფოლკლორულ ნიმუშს მართლაც განსაკუთრებულად და იშვიათ ნიმუშად წარმოგვიდგენს, მით უმეტეს დღეს, როდესაც ამ რეგიონის ე.წ. „ლეკურების“ შესახებ საკმაოდ მწირი ინფორმაცია გავგაჩნია.³

ნ. ურბნელი მოგვითხრობს: „ხევსურეთში დიდი სირცხვილია, რომ ქმარმა პატარძალს თვალი მოჰკრას. თითონ პატარძალი „უჩინარს“ კუთხეში ზის, ქმარს „ემალების“, „რცხვენის“, ქალები ცალკე არიან და კაცები კიდევ მართო ქეიფობენ. თუ სადმე ქეიფია, რასაკვირველია, კაცები ქეიფობენ – ფანდურს უკრავენ, მღერიან, თამაშობენ. ქალებს კი ამგვარი ღზინი აკრძალული აქვთ, რადგანაც, ჩვეულების ძალით, მღეროვანის შუშპრობა არ შეიძლება.“⁴⁴

აღ. ოჩიაურიც აღნიშნავს, რომ ხევსურეთში ქალები არ ცეკვავენ: „ქეიფი გამოიხატებოდა იმაში, რომ მათთან მოიყვანდნენ სოფლის კაცებსაც. სტუმრად ახალგაზრდები თუ იყვნენ, ახალგაზრდა ქალ-ვაჟები გაუმართავდნენ ღზინს. იყო მღერა ფშაური, ფანდურზე ლექსობა და თამაშობა. აქ ქალები ნაკლებად თამაშობდნენ, უმრავლესობამ თამაშობა არც იცოდა. ლექსში კი კარგად იცოდნენ რითმის მოწყობაც და ამა თუ იმ ამბვის გალექსვაც.“⁴⁵ როგორც ჩანს, აღნიშნულ თამაშობაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. ხოლო რას მღერიან და რა ინსტრუმენტებს იყენებენ ჩანს ამონარიდიდან: „ფანდურზე მღერიან მხოლოდ ე. წ. „ხევსურულ“ მოტივზე, რომელიც კარგადაა ცნობილი და არამელოდიურია. რაც შეეხება გარმონს (ბუზიკა), იგი შედარებით

¹ თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930, გვ. 56.

² იქვე, გვ. 81.

³ ხევსურები, არქივი, 1940 წ. (უხმო ფირი), <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=1137568909787051>

⁴ ხიზანაშვილი (ურბნელი) ნ. ეთნოგრაფიული ნაწერები, 1940, გვ. 41.

⁵ ოჩიაური აღ., სტუმარმასპინძლობა, 1980, გვ. 91.

გვიან შემოვიდა. გარმონზე ცეკვის დროს ფიცარზე ხანჯრის სიბრტყით დარტყმისას ტაში ძლიერდებოდა, რაც დოლის მოვალეობას ასრულებდა.¹ უსათუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაიმე მყარი საგნით რიტმის ათვლა დამახასიათებელი იყო აფხაზური საცეკვაო შემოქმედებისათვისაც, სადაც ამისათვის ცხოველის გაშიშვლებულ ძვალსაც კი იყენებდნენ. იგივე, ძვლის მაგივრად მსხვილი ჯოხით რიტმულად ცემა ვნახეთ ინეგოლიდან ჩამოსული აჭარლების ფოლკლორულ საცეკვაო შემოქმედებაში - „ყოლსამას გადახვევაში“, რომლისთვისაც აფხაზური და აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიკა არის დამახასიათებელი.

ასევე საინტერესოდ მიგვაჩნია მთელ ხევსურეთში, ახალი წლისა და საწესო დღე-სასწაულთა პირველ რიგში ახალი ჭირისუფლისადმი მოლოცვა, მის სახლში სოფლის შეკრება და დროსტარება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ რომ სწორედ ჭირისუფალი იწყებდა ფანდურზე დაკვრასა და ცეკვას, მხოლოდ ამის შემდგომ აგრძელებდნენ შეკრებილები: „დააგზებენ ძალიან დიდს ცეცხლს, მაიტანენ ფანდურსა, თუ აქვ სოფელში ბუზიკანტს (ბუზიკანტი: პატარა გარმონი) დაუკვრენ სათამაშოდ. წინ-წინ ჭირისპატრონ ითამაშებს, მღერითაც ჯერ ის იმღერებს. მემრ ყველას ნებაი აქვ. ზოგს ძალით გადმაჯდენს ჭირისპატრონი სათამაშოდ, ზოგს ქვე შალმღერნებს, ვისაც ატყობს, რომ იმის ხათრით არ მხიარულობს. გაიმართების სმაო-დ დიდი მხიარულობა.“² თუ ვინმეს ჭირისუფალი მორიდებას შეატყობდა, მხარზე ქუდს დაკრავდა, რითაც ამხნევებდა. ის კი, ამის შემდგომ უარს ვეღარ იტყოდა და იძულებული იყო ეცეკვა.

მამაკაცების ცეკვის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის გ. ქიბიშაური „გარსიასგან ხშირად გამიგონია: „მე აქედან წამსვლელი არა ვარო, არხოტის მიწაში „ბარუქას“ უნდა დავიმარხოო“, რომელიც შეასრულა კიდეც. იგი დაბალი, მორჩილი კაცი იყო. ატარებდა ე. წ. ქისტურ „ყარწიკას“ (უმკლავებო ლაბადა), რომელიც გულმკერდის არეში იკვროდა. შემდეგ კი მეფისდროინდელ „შინელს“ იცვამდა. ამ ხნის კაცი გარმონის ხმაზე საცეკვაოდ მიიწვედა. არხოტის თემში მხოლოდ ის ცეკვავდა „ხანჯლურს“. მოხუცი ქალებისაგან გამიგონია „ე გარსია ქო სკივივით (ნაპერწკალი) კაციაო. არხოტივნებს სოფ. მლაშეში პატარა სტანდარტული სახლები აუშენეს და აი, გარსიას ჯერიც მოვიდა – არხოტი უნდა დაეტოვებინა. წინა სალამოს ჩემთან ერთად ჩუასთან იქეიფა, დათვრა და ორი ხანჯარი მოითხოვა. უკანასკნელად იცეკვა „ხანჯრული“.³

არხოტის თემისთვის, სადაც ქალთა ცეკვას ვხედავთ, „ხანჯლური“ არ ყოფილა სიმპტომატური, რადგან ავტორი წერს, რომ მხოლოდ ერთი კაცი ასრულებდა აღნიშნულ ცეკვას ორი ხანჯლით. ამონარიდში ასევე ჩანს ინფორმაცია ზემოთ აღწერილი ხევსურთა გადასახლების, მთის დატოვების შესახებ. როგორც ჩანს რიგ შემთხვევაში გადასახლება არანებაყოფლობით ხასიათს ატარებდა.

საინტერესო დეტალი გამოვლინდა ალ. ოჩიაურის „ბუდე ხევსურეთში“ მამაკაცთა ცეკვასთან დაკავშირებით. როგორც ცნობილია, ტერმინი „ლეკური“ აღმოსავლეთის მთიანეთმაც შემოინახა, მაგრამ ალ. ოჩიაურის აღნიშნულ წიგნში აღნიშნულ ტერმინს ვერსად ნახავთ. თუმცა, გამოჩნდა ტერმინი „შუშპარი“ არა ქალ-ვაჟთა ან ქალთა მიერ შესრულებულ საცეკვაო ნიმუშთან დაკავშირებით, არამედ მამაკაცის ცეკვასთან მიმართებით. სიტყვა „შუშპარი“ ცეკვის განზოგადებული მნიშვნელობის ტერმინად

¹ ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები, 2013, გვ. 85.

² ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატლ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 35.

³ ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები, 2013, გვ. 101.

გამოიკვეთა. იმდენად, რამდენადაც „ლეკურიც“ იმავე შინაარსობრივი დატვირთვის ტერმინად მივიჩნიეთ, ამ ორ ტერმინს – „ლეკური“ და „შუშპრობა“ – სინონიმური მნიშვნელობა ენიჭება. შატლის თემში ათანგენობის მთობას („მთობა“ სხვა თემებშიც განსაკუთრებული ხალისითა და მხიარულებით, ფანდურზე მღერით, ლექსობით, თამაშობით, ფერხისით, სხვადასხვა შეჯიბრით – „თოფოსნობით“, ჯილდოზე რბოლით და სხვ. იმართებოდა ხ.დ.) „იცოდნენ დიდი მხიარულობა, რაც კი შეიძლებოდა და იცოდნენ მაშინ ხევსურეთში. მართავდნენ შუშპრობას. (ცეკვას ხევსურები შუშპრობას უწოდებდნენ). შუშპრობა იცოდნენ ორ-ორმა კაცმა ერთად. შუა შუშპრობაში გაჩერდებოდნენ ორივენი და ერთ სტრიქონს სიმღერას ფერხისულად შემღერებდნენ: ერთი იმღერებდა, მეორე ბანს ეტყოდა და ისევ გააგრძელებდნენ თამაშობას, ვიდრე შუშპარი ასეთის მღერით სულ არ დაბოლოვდებოდა.“¹

როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ძალზე საინტერესო კომპოზიციასტან გვაქვს საქმე – ცეკვისა და სიმღერის ერთობლიობა, სადაც ფერხულისთვის დამახასიათებელი ელემენტები ჩართულია. ცეკვა ჩერდება სიმღერის დროს და გრძელდება ჩართული სტრიქონების ამოწურვის შემდგომ. საცეკვაო ლექსიკა მითითებული არ არის, მაგრამ სავარაუდოდ დინამიკური უნდა ყოფილიყო, რადგან სიმღერის დროს შემსრულებლებს გამღერების საშუალება მისცემოდათ.

არდოტში, ახალ წელს, მას შემდეგ „რაც არდოტის სალოცავის პირველი სადიდებელს იტყოდნენ, „ყმაწვილ-კაცებს ჰქონდათ უფლება, რომ მისულიყვნენ ახალგაზრდა ქალებთან (რომლებიც ცალკე ისხდნენ – ხ.დ.) და გაემართათ ლხინი-თამაშობა, მღერა და სხვა. მხოლოდ უფროსების და ჯვარიგნების ნებადაურთველად ლხინის გამართვა არ შეეძლოთ.“² მას შემდეგ, რაც ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთ ერთად მოლხენის ნებას დართავდნენ – „წადი, ლხინი ახსნილი არის და რამდენიც გინდათ იმხიარულეთო“,³ „ახალ-უხალი“ იწყებდა მოლხენა-თამაშს. მოთამაშეს ასმევდნენ ლუდს, რომელსაც შაბაში ერქვა. არდოტში ახალგაზრდობის თავყრილობისა და მოლხენის ეპიზოდში ალ. ოჩიაური იმეორებს არხოტის თემში აღწერილ „შუშპრობას“, თუმცა აქ სახელწოდება არსად ჩანს, აღწერილობა ფაქტობრივად იდენტურია, ტექსტი კი მეტი და საინტერესო კონკრეტულის შემცველი:

„თამაშობა იცოდნენ ორთავ ერთად. ორი მოთამაშე შუა თამაშობის დროს გაჩერდებოდა, ერთი შემღერნებდა ფერჯისის კილოზე, მეორე ბანს ეტყოდა, იმღერებდნენ ერთი სტრიქონის რაოდენობით, მაგ. ასეთი ტიპის და უფრო ხშირად ამ სიმღერას:

თუ მკითხავთ ამბავს გიამბობთ,

ჩემსა და ხირჩლაისასა –

ასე მოკლე-მოკლედ ამ ორს სიტყვას იმღერებდნენ და ისევ იცეკვებდნენ, კიდევ გაჩერდებოდნენ და მოაყოლებდნენ ამავე ლექსის მომდევნო სიტყვებს და ასე აგრძელებდნენ მთელ ამ ლექსს, შუა და შუა ცეკვით და შუა და შუა მღერით. ფანდურს და ტაშს კი გამუდმებით უკრავდნენ. ეს ლექსი ცეკვით და შესვენების დროს მღერით კარგა ხანს გრძელდებოდა.“⁴ ტექსტი, მუსიკალური თანხლება ფანდურისა და ტაშის სახით, შემსრულებელთა გვარობა და რაოდენობა კომპოზიციის წარმოდგენის საშუალებას გვაძლევს. საცეკვაო ლექსიკასთან დაკავშირებით, რაც ჩვენთვის უმთავრესია,

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატლ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 264.

² იქვე, გვ. 356.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 357.

ინფორმაცია ფაქტობრივად, არ ჩანს.

შ. ასლანიშვილის ექსპედიციამ გამოავლინა, რომ ხევსურეთში მღერიან როგორც ქალები, ისე მამაკაცები. აქ კარგი სიმღერის ცოდნა ხალხური ლექსის ცოდნას გულს-ხმობს. ხშირად შინაარსით სრულიად განსხვავებული ტექსტისათვის ერთსა და იმავე მელოდიას იყენებენ. მაგ.: სიმღერებს - „ქორწილის სიმღერა“, „მთიბლური“, „ხატიონს სიმღერა“, „ბელლის კრული“ - ერთგვაროვანი მუსიკალური გამოსახულება გააჩნდა. როგორც მკვლევარი აფასებს - „საერთოდ ხევსურების სიმღერა არ გამოირჩევა ინტონაციური სიზუსტით,¹“ ზოგჯერ კი ყვირილსაც ადარებს. ქალების სასიმღერო რეპერტუარში (ლაზარე, ნანები, სიმღერა ე.წ. მონებისა, რომელთაც თავი წმინდა გიორგის შესწირეს, ჩონგურზე შესრულებული ლირიკული სიმღერები და ა.შ) მამაკაცები არ იღებდნენ ხევსურეთში მონაწილეობას, ქალებს კი შეეძლოთ მამაკაცებთან ემღერათ: „მამაკაცების სიმღერების შესრულებისას არ არის გამოთიშული ქალების მონაწილეობაც. ასე, მაგალითად, სუფრული სიმღერების და განსაკუთრებით საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების შესრულებისას, ხშირად მამაკაცებთან ერთად მონაწილეობენ ქალებიც. მაგრამ ქალების სიმღერების შესრულებაში მამაკაცები არ ღებულობენ მონაწილეობას.“² აქ, ერთგვარ გაურკვეველობას აქვს ადგილი - თუ მამაკაცსა და ქალს ერთად საცეკვაო სიმღერის შესრულების საშუალება ჰქონდა, რატომ არ შეიძლებოდა ეცეკვათ ერთად?

შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს მამაკაცთა და ქალთა სასიმღერო რეპერტუარის ინტონაციურ იგივეობას, ანალოგიურობას ჰარმონიული და რიტმული თვალსაზრისით: „მაგალითად, იავ-ნანას კილოს ტერციიდან აღმავალი ინტონაციები „სუფრული“-სთვისაც დამახასიათებელია, მონების საცეკვაო სიმღერა „ვარალალო“ მთლიანად ენათესავება შრომისა და საცეკვაო სიმღერებს, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებენ; მაჟორული და მინორული კილოები გამოყენებულია როგორც მამაკაცების, ისე ქალების სიმღერებში; გაბატონებული საცეკვაო რიტმები ფრიად გავრცელებულია მამაკაცების სიმღერებშიაც და ა.შ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ამა თუ იმ ჟანრის თავისებურებაშია.“³ და იქვე აღნიშნავს „ყველა სადიაცო სიმღერაში (გარდა „ტირილისა“) გამოყენებულია სამწილადი საცეკვაო ხასიათის რიტმი (3/8, 6/8); ეს სამწილადობა, თავისი რბილი სინკოპით, ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერებს. ამგვარი რიტმია „ნანას“ ყველა ჩანაწერში და „ქალის სიმღერის“ ვოკალურ პარტიაში. მამაკაცთა სიმღერებში (გარდა „ფერხულისა“) სრულიად არ გვხვდება სამწილადი ზომა. ხევსურული სადიაცო სიმღერების ეს თავისებურება მკვეთრად გამოყოფს ამ სიმღერებს ხევსურთა მუსიკალურ კულტურაში.“⁴ აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მამაკაცთა ფერხულები და სხვა საცეკვაოები ხასიათდება სამწილადობით.

როგორც შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, „ფერხისული“ სრულიად განსხვავდება ვაჟთა მიერ შესასრულებელი სიმღერებისგან. გუნდურად ფერხულთან ერთად შესასრულებელი ქმედებისთვის - რიტუალის ნაწილისთვის „ხალხს გამოუმუშავებია ცოტად თუ ბევრად განვითარებული მელოდია.“⁵ სიმღერის პრიმიტიულობა ხევსურეთში პირ-

¹ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, 13.

² იქვე, გვ. 14.

³ იქვე,

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, გვ. 22.

დაპირპროპორციულია „ფერხისულთა“ პრიმიტიულობისა. არქაული ფორმის შენარჩუნება მთის კანონით კონსერვაციაში გამოისახება. ბართან ახლოს მდებარე კუთხეები განვითარების შემდგომ ეტაპზე შემოქმედების გამდიდრება-გამრავალფეროვნებას ახერხებენ, ბარს მოწყვეტილი მთა კი, თავის განვითარების ადრეულ სტადიებს გამოხატავს.

ხევსურული ქორეოგრაფიული ფოლკლორიდან ქართული ხალხური ანსამბლების რეპერტუარს, „ფარიკაობა“ ამშვენებს. ცეკვის, „ფარიკაობა,“ სასცენო ვერსია შეიცავს ქალ-ვაჟს შორის სატრფიალო ხასიათს და ვაჟთა შორის ხმლებით ბრძოლა-პაექრობას, რომელსაც შეჯიბრის ხასიათი აქვს. ცეკვა აგებულია აღმოსავლეთ მთიანეთისთვის დამახასიათებელ საცეკვაო ლექსიკაზე - დავლის, ქრიალა სვლის, რთულა სვლის, მუხლურა სვლის, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით, ფეხმოქნევით მუხლურას, ჩაკვრების, გადაჭრების, ფარიკაობის მრავალფეროვან ილეთთა კომბინაციებზე.¹

ფარიკაობა შექმნილ საცეკვაო ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება. შექმნილი ვგულისხმობთ ნიმუშს, რომელსაც არ გააჩნია ავთენტური პირველწყარო და მთლიანად ქორეოგრაფის ინტერპრეტაციის ნაყოფს წარმოადგენს: **„ცეკვა „ფარიკაობა“ ქართველ ქორეოგრაფთა ერთი ნაწილის შემოქმედების ნაყოფია.“**² თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხელთ ჩაგვივარდა უნიკალური აღწერილობა ფრანგი მხატვრის ა. ფ. ბლანშარის, რომელიც მე-19 საუკუნის შუა ხანებში თბილისში იმყოფებოდა. ის დაწვრილებით გვაწვდის ინფორმაციას როგორც ხევსურთა ცეკვის, ასევე მათი სამოსელისა და აღჭურვილობის, სრულად მათი გარეგნობის შესახებ - **„მთიელებმა საზოგადოების მოთხოვნით შეასრულეს თავიანთი მხარის საბრძოლო ცეკვა. სახეების ჯაჭვის ბადით დაფარვისა და მიწაზე ჩამუხვლის შემდეგ ორ ჯგუფად გაიყვნენ და ბრძოლის იმიტირება დაიწყეს – ერთიმეორისკენ მიიწვიდნენ და უკან იხევდნენ, თანაც ხმაღს რიტმულად ცემდნენ მოწინააღმდეგის ფარს, მაგრამ ეს არ იყო არანაირი სამხედრო ბრძოლის ჩვენება, არანაირი შეტევისა და თავდაცვის სიმულაცია; თავისუფლად შეეძლოთ სახე არც დაეფარათ, რადგან ჭრილობის მიღების საფრთხე არ ემუქრებოდათ.“**³ აქე-

¹ დვალიშვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 107.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 391.

³ ბლანშარი ა. ფ., მოგზაურობა, 2018, გვ. 124. „აღდგომის დღესასწაულზე ჩამოვიდა თუშების თუ ხევსურების დელეგაცია; ისინი ქრისტიანები არიან, ცხოვრობენ საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთით, დაღესტნის მაღალი მწვერვალებისა და ოსების მხარეს შორის. გარდა რუსეთის იმპერატორის განსაკუთრებული ესკორტისა, ჯერ არ მქონია შესაძლებლობა მენახა აბჯრით შემოსილი კაცები; და აქვე ვიტყვი, რომ შამილს, რომელიც ყოველთვის ამ შესამოსლოთ წარმოგვიდგენია, ის არასოდეს უტარებია. არაფერია უფრო თვითმყოფადი, ვიდრე ამ მამაკაცების აღკამშულობა. ისინი მოსილნი არიან ხარის სისხლისფერი, მოთელილი სქელი მუდის მკლავებიანი ტუნიკით; შარვალზე იმავე ნაჭრისაა, მუხლებამდე ჩამოსდით, დაფარულია ტყავის სამუხლებით და გაფორმებული უცნაურად ნაქარგი ფერადი ნახატებით. ფეხსაცმლად იყენებენ წვეტიან ჩექმას, რომელიც კოჭის ზემოთ ამოდის და შემდეგ ფართოვდება. მთელ ამ აღკამშულობას იგივე დანიშნულება აქვს, რაც შუა საუკუნეების მეთრების ტყავის შესამოსელს, რომელსაც ჯაჭვის პერანგის შიგნით ატარებდნენ. მუხარადს ქმნის სპილენძის ზოლებით გამშვენებული და ფოლადის სამსჭვალეებით შეკრული რკინის სკუფია, - შუაში ამავე მეტალის დილაკი აქვს, საიდანაც ზონარი გამოდის, კისერში იკვრება და ამ თავსაბურავის სიმყარეს უზრუნველყოფს. სკუფიას ჰკიდია ფოლადის ნაქსოვი ჯაჭვი, უკნიდან მხრებამდე რომ ჩამოდის, წინ კი თვალების სიმაღლეზე. ყოველ მხარეს აქვს დანამატი, რომელიც ბრძოლისას ტყავის ზონარის საშუალებით მყარად მაგრდება და ამ გზით იცავს სახის დარჩენილ ნაწილს. ზუსტად რომ ვთქვათ, ჯაჭვის ხიფთანი იმავე ფორმისაა, როგორისაც კვართი, რომელიც მას მთლიანად ფარავს, ხოლო შარვალზე ჯაჭვის ნაქსოვითაა დაფარული, მაგრამ მხოლოდ წინა მხრიდან; და ეს ნახევრადდამცავი საშუალება ბარძაყის გარშემო ტყავის თასმებითაა

დან გამომდინარე, უნდა ვთქვათ, რომ ხევსურულ ცეკვა „ფარიკაობას“, როგორც ჩანს, გააჩნდა ავთენტური პირველწყარო, რომელიც სასცენო ნიმუშის საყრდენ, ძირითად საფუძველს წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია და, აღწერილობამაც დაადასტურა, „ფარიკაობას“ საფუძვლად უდევს ხევსურეთში ფართოდ გავრცელებული ხმლებით შერკინება, შეჯიბრი, რომელიც ამ კუთხეში სისხლის ალების ტრადიციას უკავშირდება და რომელიც ხშირად მსხვერპლითაც მთავრდებოდა. არსებობდა მსუბუქი, ნაკლებმსხვერპლიანი, მხოლოდ მოწინააღმდეგის დაჭრით შემოფარგლული ფარიკაობა, „კეჭნაობის“ სახელწოდებით, და უფრო მძიმე შედეგით დასრულებული მოსისხლეობა. თუმცა ალ. ჭინჭარაული, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, წარმოშობით ხევსური ს. მაკალათიას „ხევსურეთის“ მეორე გამოცემის რედაქტორი, წიგნის შესავალ ნაწილში – „რედაქტორისაგან“, აღნიშნავს ავტორის მიერ დაშვებულ ზოგიერთი უზუსტობის შესახებ, რომელთა შორის ერთ-ერთზე ამბობს: **„ავტორი ხანჯლით ჩხუბს „კეჭნაობას“ ეძახის; ეს ტერმინი ხევსურებმა არ იციან, იგი ბარიდან არის შეტანილი“**.¹ ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი – როგორც ცნობილია, კეჭნაობის სახელით მხოლოდ ხევსურული ფარიკაობაა ცნობილი. შესაბამისად, საინტერესოა, ბარშიც კეჭნაობა ერქვა ფარიკაობას თუ მხოლოდ ხევსურული პაექრობისთვის მოიძებნა ეს სახელწოდება? ხევსურეთში მას ჭრა-ჭრილობა ეწოდება.² მესისხლეებს შორის ქალის მიერ მანდილის ჩაგდება ბრძოლის უსიტყვო შეწყვეტის გარანტიას ქმნიდა. ეს დეტალი გამოყენებულია ცეკვა, „ფარიკაობის“, სასცენო ვერსიაში. კეჭნაობის ტრადიცია, ბრძოლის მეთოდიკა, წესები, ჭრილობათა ნაირსახეობა და საზღაურის გადახდის შესახებ ინფორმაცია ზედმიწევნით სრულად მოცემულია ექიმის, გ. თედორაძის წიგნში „ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში“, 1930, ეთნოგრაფ ნ. ხიზანაშვილის (ურბნელი) ნაშრომში „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940.

მუსიკალური ინსტრუმენტებიდან ხევსურეთში ფანდური და გარმონი იყო გავრცელებული. სამლარიან ფანდურზე უკრავდნენ როგორც მამაკაცები, ასევე, ქალები. ძირითადად სრულდებოდა საგმირო სიმღერები. ალ. ოჩიაურის ინფორმაციით საგმირო სიმღერას სიმღერა ჰქვია, სატრფიალოს კი ლექსობა. სატრფიალო მოკლე კილოთი ითქმის, მშვიდად, საგმირო კი ხმამაღლა გაგრძელებული კილოთი.³

შემოკრული. ზოგიერთ თუშს ყელიან ფეხსაცმელზე შემოკრული აქვს ჯაჭვის ბადე; მკერდსა და ზურგზე გადაჯვარედინებული ორი სამხარბილიდან ერთზე ჰკიდია ტანის ფორმას მორგებული სავაზნე – 12 ვაზნის ადგილით, მეორეზე – უვადო ხმალი, რომელიც ნაწილობრივ შედის ქარქაშში. ეს სქელი ტყავის სამხარბილიეები, მორთული კნოპებითა და ვერცხლის ორნამენტებით, ალაგ-ალაგ სრულდება რამდენიმე ვერცხლის ჯვრით. სხეულზე შემორტყმული აქვთ იმავე მასალის ქამარი; მასზე მიმაგრებულია ვერცხლის კოლოფი, განკუთვნილი იარაღის საპოხი ცხიმის სატარებლად, ხოლო მარცხნივ ჰკიდიათ ხანჯალი (Kindjall), გრძელი კავკასიური დაშნა, რომელსაც ამ ქვეყნის მაცხოვრებელთა წილზე ხშირად შენიშნავ. კისერზე ტყავის თხელი და გრძელი თასმით დამაგრებული აქვთ პატარა მრგვალი ხის ფარი, გარეთა ზედაპირზე გადაკრული რკინის წრიული ფირფიტებით, შეკრული ფართოთავიანი სამსჭვალით; ცენტრში კვადრატული ფიგურა დამაგრებულია იმავე სამსჭვალებითა და ჯვრის ფორმის რკინის ოთხი ზოლით, რაც ამ დამცავი იარაღის სიმტკიცეს უზრუნველყოფს. შიდა მხარეზე აკრულია ტყავის სარჩული და შუაში მიმაგრებულია ერთადერთი სახელური ხელში დასაჭერად. ამ აღჭურვილობას ავსებს გრძელი კავკასიური თოფი, თხელი და ვიწრო კონდახით, დამასკური ლულითა და მრავალი ვერცხლის კაპუცინით გამყარებული.

¹ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 4.

² თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში. 1930, გვ. 110.

³ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 38.

ამგვარად, ხევსურული საცეკვაო ფოლკლორის საფერხულო ნაწილთან დაკავშირებით გამომჟღავნდა მხოლოდ ერთგვაროვანი ტიპი - წრიული, ორგუნდოვანი ვოკალური შესრულებით. საცეკვაო ნაწილში აღმოჩნდა, რომ ცეკვა „ფარიკაობას“ გააჩნია ხალხური პირველწყარო. საცეკვაო ტერმინებიდან ხევსურეთში ტერმინი „შუშპარი-შუშპრობა“ გამოჩნდა როგორც ცეკვის ზოგადი სახელწოდება. მამაკაცთა ცეკვა, ქალთა ცეკვა და ქალ-ვაჟთა ცეკვა ასევე წყაროებზე დაყრდნობით ხევსურეთშიც ფიქსირდება, თუმცა ქალთა ცეკვა, ძირითადად არხობში.

ხ ე ვ ი



მოხვევ ცოლ-ქმარი, ეროვნული ფოტომატიანე

ისტორიული ხევი მდებარეობს კავკასიონის გადაღმა, 1930 წლამდე შედიოდა დუშეთის მაზრის შემადგენლობაში. დღესდღეობით ეკუთვნის ყაზბეგის მუნიციპალიტეტს, მცხეთა-მთიანეთის ტერიტორიაზე, ადმინისტრაციული ცენტრით სტეფანწმინდა. ხევის საზღვრებია: აღმოსავლეთით - ხევსურეთი, დასავლეთით შიდა ქართლი (სამაჩაბლო), ჩრდილოეთით - ჩრდილოკავკასია (ოსეთი და ჩეჩენ-ინგუშეთი) და სამხრეთით - კავკასიონის მთავარი ქედი (ჯვრის უღელტეხილი, რომელიც მთიულეთ-ხევის გამყოფია). ტერიტორიულად ხევი იყოფა სამ ხეობად: თრუსოს, თერგის და სნოს ხეობად.¹

განვიხილოთ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, როგორი იყო ხევში სანა-

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 9.

ხაობითი და ქორეოგრაფიული შემოქმედება.

„ბერიკაობა“ ხევშიც ტრადიციულად იცოდნენ ყველიერში – „სოფლის ახალგაზრდობა შეიკაზმება ტყაბუჭებით, დამბაჩებით, ტალიან თოფებით, ხანჯლებით, ჯოხებით და სხვა. მათ შორის ერთი ქალურად არის გადაცმული. უკრავენ ფანდურს და ყველანი რიგირთ ცეკვავენ. ბერიკები ეზო-ეზო დადიან და მღერეიან: „ალათასა, მალათასა კვერცხი უნდა კალათასა, ერთი კვერცხი ჩვენ მოგვეცი თქვენი სახლის ბარაქასა. აკაკალი, ბაკაკალი გადმოყარე კაკალი და სხვა.“⁴¹

ყენობა უწინ ერთი კვირა გრძელდებოდა. გრძელ ლაბადაში გამოწყობილ, კუზიან ყენს მალალი, წაწვეტებული ქუდი ახურავს, თანაშემწეობას „ატუტანტი“, შიკრიკობას კი, არაბი უწევს. მისი ამალის წევრია „დედოფალი“, რომელთანაც სასიყვარულო ურთიერთობაშია და შეიარაღებული ჯარ-მოხელეები. ქალებთან არშიყი და „ზეკუციის“ ჩაყენება ყენობის მთავარ მოტივს წარმოადგენს ხევშიც.² ყენობის მოცულობითი აღწერილობა შემოინახა გაზეთმა „ივერია“ 1898, #33.

ფერხულები

ხევში, ისე, როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში, საწესჩვეულებო რიტუალები ფერხულების თანხლებით სრულდებოდა. ფერხულები სრულდებოდა ასევე ყოველგვარი სახის ღვინოში – ქორწილში, ნათლობაში, საოჯახო თუ სათემო დღესასწაულებზე. ფერხულებს ხევში „ფეჯისაჲ“ ეწოდებოდა.

მოხეური ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღნუსხვისა და ფიქსაციის თვალსაზრისით ფასდაუდებელი ინფორმაციის შემცველია ეთნოგრაფისა და ისტორიკოსის, ვალერიან ითონიშვილის ნაშრომები, რომელთაგან მონოგრაფიამ აღექსანდრე ყაზბეგის შესახებ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა წარმოდგენილ ნაშრომზე მუშაობის პროცესში. ვალერიან ითონიშვილი ეთნოგრაფ-ისტორიკოსთა იმ ერთ-ერთ იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს, რომელმაც საჭიროდ ჩათვალა დაწვრილებით აღეწერა ხალხური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი და იშვიათი ინფორმაციის სახით შემოენახა თავის ნაშრომებში. მის მიერ მოცემულ ფერხულთა ჩამონათვალი და ზოგადი დახასიათება ასე გამოიყურება – „ერთსართულიან წრიულსა და გრძელ ფერხულებს – ე.წ. „ფეჯისებს“ მამაკაცები და დედაკაცები მართავდნენ. ასეთივე ფერხულების ჩაბმა შეეძლოთ ახალგაზრდა ვაჟებსა და ქალებს, ხოლო „გერგეტულასა“ და „აბარბარეში“ მარტოდენ ახალგაზრდა ვაჟები მონაწილეობდნენ.“⁴³

ერთსართულიან წრიულ „ფეჯისაში“ „მონაწილე მამაკაცები და დედაკაცები ორ ნახევარწრეს ქმნიდნენ, რომელთაგან ერთ მათგანში სულ მამაკაცები შედიოდნენ, ხოლო მეორეში დედაკაცები. ორივე სქესის წარმომადგენელთა მიერ გაკეთებული ნახევარწრეები ერთდებოდა რკალთა კიდურებზე მყოფი მამაკაცებისა და დედაკაცების მხარდამხარ ამოდგომისა და ხელიხელჩაკიდების წყალობით. წრეში მდგომ იმ მამაკაცებსა და დედაკაცებს კი, რომელნიც რკალთა შემაერთებელ ადგილზე არ იმყოფებოდნენ, ერთმანეთის მხრებზე ხელები ჰქონდათ გადახვეული და ამ სახით ნელა მოძრაობდნენ.“⁴⁴

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 190.

² იქვე.

³ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

⁴ იქვე.

ეთნოგრაფის უალრესად დაკვირვებული თვალი მამაკაცთა და ქალთა ბმის სახეობასაც აფიქსირებს – ფერხული მხარგადაბმულია, მაგრამ იქ, სადაც ქალთა და მამაკაცთა რკალი ერთმანეთს ებმის, – ხელჩაკიდებულია. ფერხული ნელია. იდენტური აგებულება ახასიათებს რაჭული ფერხულის ერთ-ერთ ტიპს.

ს. მაკალათიას მიერ აღწერილი ნათლისმცემლის ხატობაზე გამართული ფერხისა სწორედ ზემოწარმოდგენილის ტიპია, რომელსაც წრის შიგნით მოთამაშე პროტაგონისტი ემატება: „როცა გათენდებოდა, ხალხი შეიკრიბებოდა დავაკებაზე და ფერხისას მართავდა. ერთი არჩეული მოხუცი განზე გადგებოდა და იტყოდა: აბა, მადით ხალხნო, მადით ფეხისაი გავაბათ.

ფერხულის დროს ერთ მხარეზე ქალებია და მეორე მხარეზე კაცები, მაგრამ გადაბმულად მოხუცი ირჩევდა ერთს ყველაზე ლაზათიან დედაკაცს, რომელიც შუა ფერხულში ჩადგებოდა. მას ხელში ეჭირა უშველებელი გრძელი ჯოხი და თავზე ქუდი ეხურა. ფერხულის ხალხი დაიძახებდა:

„არალე ჩვენო დათუაო, ჩვენო დათუაო, აზნაური როგორია ჩვენო დათუაო?

დათუა გაიჭიმებოდა, ქუდს გვერდით მოიგდებდა და ამგვარად აზნაურის სახეს მიიღებდა.

ისევ დაიძახებდნენ: არალე ჩვენო დათუაო, ბეჩავი გლეხი როგორია, ჩვენო დათუაო!

დათუა ახლა ქუდს პირსახეზე ჩამოიწევდა და დაკონკილ ტყაპუტს წამოისხამდა.

არალე ჩვენო დათუაო, ხეზე როგორ გახოლ?

დათუა ფეხებს მოიხრის.

არალე ჩვენო დათუაო, მიწაზე გამოგორდიო!

დათუა ამასაც ასრულებს.

არალე ჩვენო დათუა, ცოლი შეირთე ჩქარაო!

დათუა ქალებს დაერეოდა და ვინც მოეწონებოდა იმას ცოლად ირჩევდა და სხვა.

ეს თამაში გრძელდებოდა მანამ, სანამ არ მოეწყინებოდათ. შემდეგ ფერხული იშლებოდა და ყველანი თავიანთ ბინებს უბრუნდებოდნენ.¹

„დათუაჲ“, „დათო“, „დათვიაჲ“ სახელწოდებებით გვხვდება ვ. ითონიშვილის ნარკვევში ფერხულის წრის შიგნით მოთამაშე პერსონაჟი. ითონიშვილისეულ ვარიანტში განსხვავებული ტექსტური „დავალება“ და შესაბამისად განსახიერება არის წარმოდგენილი, თუმცა ხალხური სახილველის არსი ანალოგიურია. ავტორი სანახაობასთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „დათვიასთან ხუმრობის გარდა მეფერხულენი ასრულებდნენ იუმორისტულ, საისტორიო და საგმირო ხასიათის სიმღერებსაც“.² ვ. ითონიშვილის ინფორმაციით დათვიას ფერხულში ახალგაზრდების მონაწილეობა მიღებული არ იყო და სასტიკად იკრძალებოდა მასში სქესობრივი ურთიერთობის გამომხატველი წესების შესრულების გამო.³

აღნიშნული საფერხულო სანახაობა დათო-ბერიკულ სახიობათა კატეგორიას განეკუთვნება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთავარი პერსონაჟის შემსრულებელი, წრის-შიგნითა მოთამაშე დათუა, ქალია. ეს დეტალი თუშეთში ხალხურ სანახაობასთან, „ოფოფაობა“, სადაც მთავარ მოქმედ პერსონაჟთა-ბერიკათა როლში ასევე ქალებს

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 245.

² ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

³ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 262, (სქოლიო).

ვხედავთ, პარალელის გავლების საშუალებას გვაძლევს. აღნიშნული რელიქტური დეტალი, შესაძლოა უკავშირდებოდეს პერიოდს, როდესაც ადამიანისა და დედამიწის გამანაყოფიერებელი ღვთაება ორსქესიან არსებად წარმოედგინათ. კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპზე ადამიანმა მატრიარქალური და პატრიარქალური საწყისების გაერთიანებით, ერთგვარი კომპრომისული პოზიცია დაიჭირა გამანაყოფიერებელი ღვთაების დამკვიდრების თვალსაზრისით. ფერხულში მიწაზე გავორება, ცოლის შერთვა ნაყოფიერების გამოსათხოვარი მისტერიის უცილობელი ნაწილია. დათო-ბერიკული სახიობის შინაარსში სოციალური უთანასწორობის მოტივიც იკითხება, რაც უფრო გვიანი პერიოდის პლასტად ეკვრის მას. ფერხულის გასცენიურებელი ვერსია წარმოადგინა ბავშვთა ანსამბლმა „ამერ-იმერი“.¹

ხატობები ხალხმრავალი იყო და რამდენიმე (სამი ხ.დ.) დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ხატობებს თან ახლდა ცხენების დოლი, რომელშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას, ფერხულები და დაუსრულებელი ტაშ-ფანდურა.

ხეური ფერხისებიდან თვალსაჩინო ნიმუშია „გერგეტულა“, რომელიც ვაჟთა მიერ სრულდება. ვ. ითონიშვილის ინფორმაციით ფერხული „გერგეტულა“ სოფელ გერგეტში შეიქმნა და შემდეგ მთელ ხევში გავრცელდა. წრიული ფერხული „გერგეტულა“ სრულდებოდა სათემო თუ სახალხო დღესასწაულებზე, ყოველგვარ ღვინში - ქორწილებსა თუ ნათლობებზე. მეტი თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანთ ამონარიდს ალ. ყაზბეგის ნარკვევიდან „მოხევეები და იმათი ცხოვრება“. ფერხულის თვითმხილველი და სავარაუდოდ შემსრულებელიც მწერალი ალ. ყაზბეგი, ასე აღწერს „გერგეტულას“: „არის კიდევ „გერგეტულა“, რომელიც ძალიან მუზიკალურის და დამშვიდებულის ხმით დაიწყობა და თან და თან აუჩქარებენ; ბოლოს ისეთ ნაირად აჩქარდებიან, რომ სიტყვებს ძლივსლა ასწრობენ. ამ დროს მომღერლები წრეს შეადგენენ, სარტყლებში ხელს ჩაუგდებენ ერთმანეთს და სანამ დამშვიდებული სიმღერა არის, დამშვიდებული დგანან, მერმე წყნარა შეინძრევიან და რამდენათაც სიტყვების წარმოთქმას მოუჩქარებენ, ისინიც ხტუნაობით ტრიალს აუჩქარებენ და ბოლოს სწორეთ თავ დავიწყებამდისინ მიდიან. ამ თამაშობაში ისე დაიქანცებიან, რომ არაქათი არარ აქვსთ ხოლმე და რამოდენიმე ხანი დასვენებას უნდებიან, სანამ შეიძლებენ ან სიარულს და ან ლაპარაკს.“²

გიორგი გარაყანიძე, ფოლკლორული ანსამბლის „მთიები“ ხელმძღვანელი, გადაცემაში - „ფოლკლორი დილაში“³ „გერგეტულასთან“ დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ სიმღერა - წმ. გიორგის საგალობელი, მუსიკალურად სვანურ „ბუბა ქაქუჩელასთან“ მსგავსებას ამჟღავნებს, რაც დიალექტური ურთიერთმიმართების სიმპტომატურ ნიშანს წარმოადგენს. გადაცემაში წარმოდგენილი ნიმუში ედიშერ გარაყანიძის მიერ იქნა თავის დროზე მოპოვებული და დაფიქსირებული. აღნიშნული ნიმუშისთვის არ არის დამახასიათებელი ტემპის აჩქარება. ფერხულს მკაფიოდ გამოხატული სარიტუალო გამომსახველობა ახასიათებს. ფერხისა მოძრაობს მარჯვნივ, მხარგადაბმული. მუსიკალური და საფერხულო ტაქტი ემთხვევა ერთმანეთს და შედგება 4 მოძრაობისგან (ნაბიჯისგან) 1. ნაბიჯი მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით, 2. ნაბიჯი მარჯვნივ მარცხენა ფეხით,

¹ არალე, ჩემო დათუნაო, ანსამბლი „მთიები“, ფოლკლორული საღამო „ლიფანელი“, (1 ნაწილი), <https://www.youtube.com/watch?v=s1qf5VAs788>, 29:50 წთ, (უკანასკნელად გადამოწმებულია 06, 11, 2021).

² მოჩხუბარიძე ა., მოხევეები და იმათი ცხოვრება, X, „დროება“ 1880, #177.

³ გადაცემა - ფოლკლორი დილაში, გერგეტულა https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU

3. ნაბიჯი მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით, 4. სასვენი - წრისკენ პირისახით სხეულის სიმძიმის გადატანა მარცხენა ფეხზე ფეხის მე-4 პოზიციაში (ფეხის ტერფები ერთად). წრის შიგნით დგას პერსონაჟი, ხევში იქნებოდა ხევისბერი. იგი თავისი დამამწყალობელი ტექსტის შემდეგ, რომელსაც პერიოდულად იმეორებს, ფერხისას ყოველ მონაწილეს ასმევს სასმელს (ლუდს-ბ.დ.). სასმისის გადაცემის ყოველ ჯერზე ფერხული ჩერდება, შემდეგ ისევ გრძელდება, სანამ საღვთო სასმისს ფერხისას ყველა მონაწილე არ შესვა.

მოხეური „გერგეტულას“ დიალექტურ ვარიანტად შესაძლოა მივიჩნიოთ მეგრული ფერხული „მხარული“, სადაც ფერხულის განვითარების სტრუქტურა მსგავსია, იმ ფუნდამენტური განსხვავებით, რომ მოხეურ „გერგეტულაში“ მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ, მეგრულ „მხარულში“, კი, თავიდან ქალებიც, ტემპის მომატებასთან ერთად ქალები გამოეცლებოდნენ და რჩებოდნენ მხოლოდ მამაკაცები.¹

როგორც აღწერილობებიდან ჩანს, ფერხისებისთვის ტემპის მომატება ბუნებრივი, სიმტომატური დეტალია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევებში ფერხულის შესრულების დინამიკა განსაზღვრავდა მუსიკალური ნაწილის სტრუქტურას - ტემპის მატებას. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტემპის აჩქარებასთან ერთად მეფერხულების მიერ ვოკალური თანხლება უდიდეს სიძნელესთან არის დაკავშირებული და ფაქტობრივად, შეუძლებელიც მით უმეტეს, თუ საფერხულო მოძრაობები აქტიური, დინამიკური და რთულია. ტრადიციულად, როდესაც სინკრეტულ ფერხულში ტემპი ჩქარდება, ფერხული დგება და იწყება ცეკვა. ტემპის აჩქარების ფაქტორი აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა ფერხისებთან არ შეგვხვედრია. ფერხულის ცეკვაში გადაბრდის ტრადიცია უფრო გვიან პერიოდს განეკუთვნება - იმ დროს, როდესაც ფერხულს წრის შიგნითა მოთამაშე გამოეყოფა, საკრალიზაცია სუსტდება და სანახაობითი შემოქმედების ფაქტორი იწვევს წინ.

ფერხისას - „გერგეტულა“ - დროს „მღეროდნენ „დიდებას“ და „გერგეტულას“, რომელშიაც წმ. სამებას ადიდებდნენ:

**დიდია წმინდა სამება ცისკიდურამდე ელავსო,
თავის ყმის გამჯავრებელსა ნაბადივითა სთელავსო.
ზღვის იქით დადვა ბეგარა, ზღვის აქათ მოუდიოდა,
შუა ზღვას დაასვა სამანი, ხმელეთი ჩვენკენ დააგდა.**

**დიდია წმინდა სამება ცისკიდურამდე ელავსა,
თავის ყმის გამჯავრებელსა ნაბადივითა სთელავსა.
ხელჩი უჭირავს მათრახი შვიდკეცი, შვიდი მხარია,
რასაც გადაკრა გადასწვდა, მაგის დაკრული მცხარია.²**

ფერხულებში საფერხულო მელოდიის ერთგვაროვნებასა და ტექსტური ნაწილის მრავალგვარობას ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაზე დაყრდნობით აღნიშნავს ვ. ითონიშვილი. მაგ. ორპირული „დიდება“, რომელიც ხატების გამოსვენების დროს სრულდებოდა, სხვა ფერხულში ტექსტს იცვლიდა:

**„არ გეჯერებათ, ქართველნო!
შეგვეხსნა რკინის კარიო?“**

¹ სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, 1955, გვ. 12.

² მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 233.

**აღარ გვყავს მეფე ერეკლე,
ბეგრატონთა გვარიო!¹**

ლ. გვარამაძის მიხედვით ფერხულები „აბარბარე“ და „გერგეტულა“ ორსართულიან ფერხულთა რიგს განეკუთვნება და მათ აღწერილობებს ალ. ყაზბეგის ნაწარმოებებში ვხვდებით². თუ ალ. ყაზბეგის ზემოთ წარმოდგენილ აღწერილობას დავეყრდნობით, „გერგეტულა“ შეუძლებელია ორსართულიანი იყოს, რადგან ტემპის იმგვარი აჩქარება, ხტუნვა და „თავდავიწყებამდე მისვლა“ ორსართულიანი ფერხულისთვის ტექნიკურად სრულიად განუხორციელებელია.

რაც შეეხება ფერხულს „აბარბარე“, მასთან დაკავშირებით კი ნამდვილად იკვეთება სართულების არსებობა. ალ. ყაზბეგი ფერხულს „ბარბარედ“ მოიხსენებს: „ამას გარდა არის კიდევ ერთი განსხვავებითი ფერხული, რომელშიაც ერთი პირობა ძირს დააბამს ფერხულს და მეორე კი მხრებზედ შეადგებიან და ისე მღერაინ. ამ სიმღერას ჰქვიან „ბარბარე“ და ხმა ცოტათი მიემსგავსება: „მუმლი მუხას“ ხმას.³

გარდა ალ. ყაზბეგის აღწერილობისა, ხელთ გვაქვს ვ. ითონიშვილის მიერ ხევში ნანახი და აღწერილი „აბარბარე“. ვ. ითონიშვილი აღნიშნავს, რომ აღნიშნული ფერხულის შესახებ ალ. ყაზბეგის მიერ მოცემული აღწერილობა მოითხოვს მეტ კონკრეტულ რასაც თავად ავსებს: „აბარბარეში“ ანუ „ბარბარეში“ სულ 13 ახალგაზრდა ბიჭი მონაწილეობდა, რომელთაგან როგორც ქვედა, ისე ზედა წრეში ექვს-ექვსი ბიჭი დგებოდა, ხოლო მეცამეტე წრეში მეკოდის ადგილს იკავებდა და ქვედა რიგში მდგომთ ლუდით უმასპინძლდებოდა. ქვედა რიგში მდგომთ ერთმანეთის მხრებზე ხელები ჰქონდათ გადახვეული ისე, რომ ინტერვალი მათ შორის გაშლილი მკლავის ნახევარს შეადგენდა. ასეთსავე პროპორციას იცავდნენ ზედა რიგის მონაწილენიც, რომლებიც დაბლა მდგომთა მხრებზე იდგნენ. განსაკუთრებული ყურადღება და რიტმულობის დაცვა მართებდათ ქვედა რიგში მდგომთ. ერთი არასწორი ნაბიჯის გადადგმითაც კი მოსალოდნელი იყო მათ მხრებზე მდგომი რომელიმე მონაწილის ჩამოვარდნა და „ბარბარე-აბარბარეს“ დაშლა. ამიტომ ქვედა რიგის ყოველ მონაწილეს ერთდროულად უნდა გადაენაცვლა და გადაადგილების მიზნით გვერდზე სვლა თანაბარი ნაბიჯით განევიტარებინათ. ამის გათვალისწინებით, ქვედა რიგში ღონიერი ბიჭები დგებოდნენ, ხოლო ზედა რიგს შედარებით ტანმორჩილი ახალგაზრდები ავსებდნენ, რომ სიმძიმის დაწოლით ქვედა რიგის რომელიმე მონაწილეს ფეხი არ არეოდა და ამას წონასწორობის დარღვევა არ გამოეწვია.

„ბარბარე-აბარბარეს“ დამთავრებისთანავე განუწყვეტლად ისმოდა სიმღერა:

**„აბარბარე-ბარბარე! ნუ გოდმოგყრით მალ-მალე,
თუ გადმაცრა არ გინდათ, ლუდი გოსონ მალ-მალე.“⁴**

აღსანიშნავია, რომ ალ. ყაზბეგისადმი მიძღვნილი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონოგრაფია, გარდა მწერლის ნაწარმოებებში დაცული ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობის განხილვისა, შევსებულია თავად ავტორის მიერ სხვადასხვა დროს მოძიებული უმნიშვნელოვანესი კვლევითი ხასიათის, მისსავე სხვადასხვა წიგნში განთავსებული დოკუმენტური მასალით.

¹ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 265.

² გვარამაძე ლ., ფოლკლორი (მეორე გამოცემა), თბ., 1997, გვ. 22.

³ მოჩხუბარიძე ა., მოხვევები და იმათი ცხოვრება, X, „დროება“ 1880, #177.

⁴ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 271.

ვ. ითონიშვილი ფერხულის „აბარბარე“ შესახებ ამბობს, რომ მისი შესრულების მომენტში წარმოთქმული სიმღერის მიხედვით, ეწოდებოდა „აბარბარე“ ან „ბარბარე“.

ფერხული ზედა და ქვედა სართულების მონაწილეთა გაშიარებით მიმდინარეობდა. პირველ სტროფს თუ ზედა სართული ამბობდა, მეორეს ქვედა პასუხობდა. რამდენიმე წრის შემდეგ ქვედა „რგოლი“ მონაწილეებისა მოშლიდა მხარბმას და ზედა სართული ძირს ჩამოცვივდებოდა.

ფოკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშის შეფასებისას ვ. ითონიშვილი ამუშავებს ფერხულის მონაწილეთა რაოდენობასა და ასევე, რაც უმნიშვნელოვანესია საფერხულო ნიმუშის აღწერილობისას მეფერხულეთა დაშორების მანძილს – გამოილი მკლავის ნახევრის – სახით. გარდა ამისა, ეთნოგრაფი ყურადღებას ამახვილებს ფერხულის გადაადგილების სინქრონულობის აუცილებლობაზე და ქვედა და ზედა რიგის მონაწილეთა ფიზიკური შესაძლებლობების განსხვავებაზე.

ფარხული „აბარბარე“, სახელწოდებიდან გამომდინარე, მზის ქალ-ღვთაება „ბარბალ-ბარბარს“ უნდა უკავშირდებოდეს, რომელიც ფუნქციურად ნაყოფიერების კულტს ემსახურება. მეორე სართულის ჩამოყრა და მიწაზე დაცემაც, ასევე გამრავლების დაშიფრული შინაარსის მატარებელია. ორსართულიანი ფერხულების ტექსტები ხშირად შეიცავენ მუქარას ქვედა სართულის მიერ ზედას ჩამოყრის მისამართით, რასაც „აბარბარეს“ ტექსტიც ადასტურებს. სართულებიანი ფერხულები მათი სიმალლიდან გამომდინარე, სრულდებოდა ღია სივრცეში, ნელი ან ზომიერი ტემპით, მარტივი გვერდითა ნაბიჯისა და მიდგმითი ნაბიჯის გამოყენებით, რომელიც საბოლოოდ მართლაც ზედა სართულის ჩამოყრით სრულდებოდა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ვ. ითონიშვილის მიერ წარმოდგენილი გრძელი ფერხული: **„ამავე პრინციპით ეწყობოდა (გულისხმობს ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე - ბ. დამჩიძე) გრძელი ფერხული, ოღონდ, გარეგნულად ის წრიული ფერხულისაგან განსხვავდებოდა. გრძელ ფერხულში მამაკაცები და დედაკაცები ცალ-ცალკე რიგს ქმნიდნენ და ერთი-მეორის პირისპირ მხარდამხარ გადაბმულები დგებოდნენ. ფერხულში ჩაბმული ადამიანების რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო და ზოგჯერ იმდენი მონაწილეობდა, რამდენიც კი „სამყოფოში“ (სახლის მთავარ დიდ ნაწილში) გაიმართებოდა, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ქორწილს ზაფხულში იხდიდნენ, ფერხულს ბანზე მართავდნენ და ამ გზით მოქმედების შეზღუდვის საშიშროებასაც თავიდან იცილებდნენ.“**¹ მიუხედავად იმისა, რომ ციტატიდან ფერხულის მოძრაობის მიმართულებას ვერ ვიგებთ, თუმცა გამომდინარე იქიდან, რომ რიგები ერთმანეთის პირისპირ დადგნენ, სავარაუდოდ, მოძრაობაც ერთმანეთის მიმართულებით უნდა განეხორციელებინათ. „გრძელ ფერხულად“ წოდებული ფერხულის სტრუქტურა ფაქტობრივად იმეორებს ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ აღწერილ „სამაიას“ ფერხულს, სადაც წარმოდგენილია ორ გუნდად გაყოფილი – ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე – ერთმანეთისკენ მოძრავი სწორხაზოვანი ფერხისა, რომელიც ჩქარდება და საბოლოოდ ბაღდადების ერთმანეთისკენ სროლით სრულდება.²

ხევს შემორჩენილი ი.წ. „გრძელი ფერხული“ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ერთ-ერთი უნიკალური ნიმუშია.

¹ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

² თ. ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯ. ორბელიანი, ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი, ცისკარი №1. (1861).

ჩვენ მიერ შესწავლილი მასალების მიხედვით, „სამაია სამთაგანას“ კვალის მოხეურ ფოლკლორულ ქორეოგრაფიაში მიგნება ვერ მოხერხდა. სავარაუდოდ, ფშაური საფერხულოს დიალექტური ვარიანტი უნდა იყოს.

აღ. ყაზბეგის შემოქმედება მდიდარია ეთნოგრაფიული ხასიათის ჩანართებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხევის ყოფაში დაცული სამგლოვიარო ფერხული, რომელიც ავტორისათვის ჩვეული ტრაგიზმით არის გადმოცემული მოთხრობაში „ელგუჯა“: **„ყმაწვილი ბიჭები, მწკრივად დაწყობილნი, საკინძ-ჩამოწყვეტილნი, წყნარის ნაბიჯით წამოვიდნენ; ყველას მარცხენა ხელი შუბლზედ ჰქონდა მიფარებული და მარჯვენაში-კი განსაკუთრებით ამგვარის შემთხვევისთვის გაკეთებული მათრახი ეჭირა. მარჯვენა ხელის შემოქნევით მათრახის ტარი თავზედ გადაიზნიქებოდა და შეშის პრტყელი, გასანთლული ფარჩუმი ძალზედ კისერში ხვდებოდა. ყოველ „ავ-დადაის“ წარმოთქმისთანავე შემოიკრავდნენ მათრახებს და ყავარ-ყავარ დახეთქილი კისრიდან სისხლი ჩქაფა-ჩქუფით გადმოსდიოდათ.“¹ ახალგაზრდა მამაკაცთა პროცესიას უკან ქალები მოყვებოდა სახეში ხელის ცემით. მათ სამჯერ შემოუარეს მიცვალებულს და დაიშალნენ. აღწერილი საწესო რიტუალის საფერხულო წყობა წარმოადგენს მამაკაცთა და ქალთა შემადგენლობით, ერთმანეთს ბურგსუკან მიმყოფ, ხელმოუბმელ ფერხულს, რომლის რიტმს ხმით შესრულებული „ავ-დადაი“ განსაზღვრავდა. ამგვარი საფერხულო წყობა სარიტუალო ფერხისებშიც გვხვდება.**

ქალთა საფერხულო ნიმუშის თვალსაჩინო მაგალითია „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“, რომელსაც დ. ჯანელიძე კითხვა-მიგების ტექსტის მქონე ორპირ ფერხულად თვლის.² საცეკვაო ლექსიკასთან კი ინფორმაცია წარმოდგენილია ამგვარად: **„ხელის კომბინირებული მოძრაობები სრულდება საცეკვაო ფეხის შესაბამისად. ფერხული აგებულია საფერხულო სვლაზე, გამოყენებულია ფეხგაქნევითი და ფეხჩადგმითი მოძრაობები, განლაგება - წრიული.“³**

ხევი ქალთა ფერხულის შესახებ ვკითხულობთ დისერტაციაში: **„12 სექტემბერს, იონანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის დღეს, სალოცავში გადიან ქალები, შესაწირად სანთლები და ქადები მიაქვთ. აბამენ ფერხულს და მღერაინ: „ნათლისმცემლის მამიდასა, ქვეშ გავუშლით ხალიჩასა“...მერე ფერხულში ჩაებმებიან“.⁴ ნათლისმცემელ იონანეს მამიდად კი დედა-ღვთისმშობელი არის მიჩნეული.**

მოხეურ ხალხურ პოეტურ შემოქმედებას ამშვენებს სამონადირო ეპოსის დაღუპული მონადირის ციკლის დიალექტური ვარიანტი მოხევე „ჯარჯის“ ისტორიის სახით. დაღუპული მონადირის ციკლს რატველი „ივანე ქვაციხისელის“, მოხევე „ჯარჯისა“ (ფრაგმენტული სახით მოიპოვება მოხეური, თუშური, მთიულურ-გუდამაყრული და ხევსურული ვარიანტები, რომლებიც ფაქტობრივად რატველი ვერსიის ანალოგებია) და სვანი „ბაილ ბეთქილის“ სამკუთხედი ქმნის. აქედან საცეკვაო ლექსიკა მხოლოდ სვანეთში დაცულ ნიმუშს აქვს შერჩენილი. ჩამოთვლილთაგან რატველი „ივანე ქვაციხისელისა“ და მოხევე „ჯარჯის“ ისტორია, ფაქტობრივად იდენტურია. სამივე ფოლკლორული ნაწარმოების შინაარსი მონადირის სიკვდილით სრულდება. როდესაც

¹ ყაზბეგი აღ., მოთხრობები („ელგუჯა“), „ნაკადული“, თბ., 1976, გვ. 169.

² ჯანელიძე დ., ისტორია, (ხალხური საწყისები), სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2018, გვ. 165.

³ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 118.

⁴ ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევი, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015, გვ. 63.

დაკარგულ ფოლკლორულ ნიმუშზე მოვიპოვებთ ინფორმაციას, ხშირად ქორეოგრაფიული ტექსტის შესახებ ინფორმაცია არ ჩანს, მაგრამ თუ აღვნიშნავთ საფერხულო სინკრეტიზმის ცალკეული ელემენტის ერთმანეთთან შესაბამისობას, ამ შემთხვევაში უნდა დავაზუსტოთ თითოეული ცალ-ცალკე. აქ კი შესაბამისობის შესახებ რთულია რაიმეს განსაზღვრა, რადგან არც მუსიკალური ტექსტი ჩანს.

ქორწილში, ნეფე-დედოფლის სახლში შესვლისას ბერიკაცები „ჯორულს“ (ჯვარული) ასრულებენ, ხოლო მას შემდეგ, რაც ნეფე-პატარძალი ძირს დადებულ თევზს გატეხავს, **„ბერი კაცები ორ პირად „დიდებას“ დაიძახებენ: ააა...დიდება ღმერთსა და სპარსანგელოზსა.“**¹ სახლში შესვლისას კი სრულდება აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისთვის დამახასიათებელი რიტუალი - კერის გარშემო ანთებული სანთლებით ნეფე-პატარძლის სამგზის შემოვლა ანუ „ჯვარი წინასა“, თუმცა ს. მაკალათია აღნიშნულ რიტუალს ამ სახელწოდებით არ მოიხსენებს.

ქორწილში იციან სიმღერა ორ ჯგუფად, ეჯიბრებიან ერთმანეთს, შაირსიტყვაობენ. მოხეური სიმღერა არ გამოირჩევა მელოდიურობით **„სიმღერა მონოტონურია. შაირი მოკლეა და შინაარსით უმეტესი სატრფიალო ლექსები სჭარბობენ.“**²

მიუხედავად იმისა, რომ სუფრასთან მამაკაცები და ქალები ცალ-ცალკე სხდებიან, **„ქორწილში გაჩაღებულია ტაშფანდური, ყველანი ცეკვავენ და თამაშის დროს ქალ-ვაჟნი ერთმანეთს ენაცვლებიან. უკრავენ „გარმონს“ და სამ ლარიან ფანდურს.“**³ პატარძალი ქორწილში არ მონაწილეობს, აქედან გამომდინარე, ნეფე-პატარძლის ცეკვა მოხეური ქორწილისთვის უცხოა.

სიკვპა

გაზეთში „ივერია“ 1898 (#33), სტატიაში „ყინობა დუშეთის მაზრაში“, აღწერილია 1897 წელს ხევში გამართული ყენობა. დღესასწაული წარმოდგენილია დეტალურად, ძალზე საინტერესოდ, დაწვრილებით ინფორმაციას გვაწვდის აღნიშნული ხალხური სანახაობის მრავალფეროვნების შესახებ. ყენობის გადმოცემას არ შევუდგებით, მაგრამ გვერდს ვერ ავუვლით ქორეოგრაფიული შემოქმედებისთვის ფასდაუდებელ აღწერილობას, რომელიც ასევე წარმოდგენილია სტატიაში და თან ახლდა აღნიშნულ დღესასწაულს. პირველ რიგში აღვნიშნავთ, რომ ყენობის „პირველი აქტის“ დასრულების შემდგომ, მას შემდეგ, რაც სანოვავე აიკრიფა და დამსწრე საზოგადოებასაც გაუნაწილდა, შექიფიანებულმა, გამხიარულებულმა, მაყურებლის ამპლუაში მყოფმა ხალხმა ფერხული ჩააბა: **„ჩააბეს ფერხისა და მშვენიერი სიმღერით უვლიდნენ“.**⁴ სამწუხაროდ ამ დეტალთან დაკავშირებით სხვა ინფორმაცია არ იკვეთება, მხოლოდ ჩანს, რომ სინკრეტულ ფერხულთან გვაქვს საქმე. მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანია სტატიაში მოცემული ქალ-ვაჟის - წყვილის ცეკვის აღწერილობა, სადაც ფაქტობრივად, ცეკვის სრული კომპოზიციური არქიტექტონიკაა წარმოდგენილი. ეს ფაქტი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ საუკუნის წინანდელი ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა: **„შემდეგ იმართება თამაშობა. დაუკრეს დაირა - „გარმონი“. დაირა-„გარმონი“ ახალი მოდაა ხევში და სცვლის მამა-პაპურს ტაშ-ფანდურსა. გადმოხტა ყმაწვილი ბიჭი, გა-**

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 160.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 161.

⁴ ყინობა დუშეთის მაზრაში, „ივერია“, 1898, #33.

შალა მკლავები არწივის ფრთებივით და დაუარა ლაზათიანად, ჩამოეთამაშა მაღალი წერწეტა ქალი საგულით და ვერცხლის ქამრით, მოხდენით გაშალა ხელები და დაუარა. ბიჭი უკან დაედევნა, ქალი გაექცა და მიტრიალდა, ბიჭიც მოტრიალდა და წინ დაუხვდა, ქალი საჩქაროდ ისევ მოტრიალდა, მარდათ მოტრიალებული ბიჭი ისევ წინ დაუხვდა. ქალი ისევ გაექცა ხელების შლით, ბიჭი გამოუდგა და დასტყვილა „ევაჰაი“, თამაშობით ემხზედ მოსული ხალხიც დასტყვივის „ევაჰაი“, გგონიათ ბიჭი აგერ აგერ წამოეწევა ქალს, მოავლებს ხელებს და გააფრენსო, ქალი გახტა, შემოტრიალდა და მოხდენილად თავი დაუკრა. საუბედუროდ, მოხვევური ლაზათიანი თამაშობა დავიწყებას ეძლევა. იმის მაგიერ შემოდის ულაზათო კინტოური ყვანყალი, ბუქნა და რუსული კაზაჩკა“.¹ ბოლო წინადადებასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ „კინტოური“ სავარაუდოდ, მთაში იკიდებდა აღნიშნულ პერიოდში ფეხს, რადგან თბილისში დიდი ხნის დამკვიდრებული იყო, რუსული ცეკვის მოძრაობების გამოჩენა ქართულ საცეკვაო სივრცეში კი, ევროპული კულტურის ფეხმოკიდებამ განაპირობა, რასაც ასევე ამ დროისთვის სულ მცირე, ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია გააჩნდა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იქვევს ვ. ითონიშვილის მიერ ქორწილისა და ქორწილში შესრულებული ცეკვების აღწერა. ქორწილში ფერხული და ტაშფანდურა ერთდროულად იმართებოდა. ფერხულში სუფრაზე მსხდომი მამაკაცები და ის დედაკაცები ებმოდნენ, რომლებიც ახალგაზრდებთან ერთად ტაშფანდურაში არ მონაწილეობდნენ. ს. მაკალათიასაგან განსხვავებით, რომელთანაც ვკითხულობთ, რომ მოხვევების ქორწილში პატარძლის ცეკვა მიღებული არ ყოფილა, ვ. ითონიშვილი საპირისპირო ფაქტის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. „საფერხულო ცეკვებისა და საგალობლების შესრულებისთანავე ფ ე ჯ ი ს ა შ ი (ერთსართულიან წრიულ ან გრძელ ფერხულში) მონაწილე მამაკაცები და დედაკაცები ადგილის შეუცვლელად ერთმანეთის პირისპირდგებოდნენ, მათ რიგებს მიემატებოდნენ ახალგაზრდა ქალები და ვაჟები და ყველა ისინი „ტაშ-ფანდურაში“, ანუ „თამაშობაში“ (ცეკვა) ებმებოდნენ. „თამაშობაში“ წამყვან ძალად ახალგაზრდები ითვლებოდნენ, მაგრამ მასში მონაწილეობის მიუღებლად არც ხანში შესულები რჩებოდნენ. ერთად აცეკვებდნენ აგრეთვე ნეფე-დედუფალს. დედუფალს საცეკვაოდ გადაიწვევდა ეჯიბიც, რომელიც ცეკვის დამთავრების შემდეგ საცეკვაო მოედნის ცენტრში ცხვირსახოცს ფენდა და დედუფლისთვის საჩუქრად განკუთვნილ ფულს მასზე ტოვებდა.“² სხვა ახალგაზრდებიც, თუ დედოფალი მათთან ცეკვას დასთანხმდებოდა, პატივად თვლიდნენ და იმავეს აკეთებდნენ. „ტაშ-ფანდურა“ მხოლოდ მაშინ მთავრდებოდა, როდესაც დედოფალთან ცეკვის მსურველთა რიცხვი ამოიწურებოდა.

ეთნოგრაფების სამეცნიერო ნაშრომები - ს. მაკალათიას „ხევი“ (1934) და ვ. ითონიშვილის „ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან“ (1960) ეყრდნობა მათსავე საექსპედიციო მასალებს. მკვლევარების ქორწილში დედოფლის ცეკვასთან რადიკალურად განსხვავებული ინფორმაცია, ხევის ცხოვრებაში ტრადიციების ცვლილებითა და ლიბერალიზაციით, მონოგრაფიების შესრულების წლებს შორის 26-წლიანი ინტერვალით უნდა იყოს განპირობებული.

როგორც აღინიშნა, ვ. ითონიშვილი ბედმიწევნით აღწერს ხევში აღმოჩენილ საცეკვაო ფოლკლორს, ფერხულების ტიპებსა და აგებულებას. ყურადღების გარე-

¹ ყეინობა დუშეთის მაზრაში, „ივერია“, 1898, #33.

² ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 271.

შე ვერ დარჩებოდა მის მიერ მოხეური წყვილური ცეკვის აღწერილობა: „მოხეური „თამაშობისათვის“ დამახასიათებელია წყვილის (ერთი ქალისა და ერთი ვაჟის) მონაწილეობა. საცეკვაო მოედანზე პირველად ვაჟი გადის. ის რამდენჯერმე შემოტრიალდება წრეში, ორჯერ-სამჯერ „ჩაჭბუნავს“, ცალ ან ორივე მუხლზე დაეცემა, კვლავ სწრაფად წამოხტება, გამამხინვეებლად წამოიყვრება, რითაც უმთავრესად ტაშის ხმის გაძლიერებასა და ქალს მოითხოვს; შემდეგ ქალების რიგს მიუბრუნდება, სასურველი მანდილოსნის საცეკვაოდ გამოთხოვის მიზნით რამდენიმე საცეკვაო ილეთს ასრულებს და თანაც ქალს მდაბლად თავის დაკვრით წრეში იწვევს. თუ ქალი მისი ნათესავი არ არის, საცეკვაოდ გასვლაზე არ დათანხმდება, მაგრამ ქალები მას ამის უფლებას არ აძლევენ და ხელის კვრით წრეში ძალად შეაგდებენ. რაკი ეს მოხერხდება, ვაჟიც წინ გადაუხტება მას და სწრაფი მიტრიალ-მოტრიალებით უკან გაქცევის საშუალებას აღარ აძლევს დაბნეულ ქალს. დამსწრენი განუწყვეტელი უყვირიან - „გაჭმა-გაკეწრდა“-ო და ამ სიტყვის ერთხმად წამოძახებას მანამდე აგრძელებენ, სანამ ქალი ვაჟთან ცეკვაში არ ჩაებმება. თუ ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგაც ის უარზე დგება, ხალხი უფრო უმატებს ყვირილს, რითაც ქალს აგრძობინებენ, რომ ცეკვაზე უარის თქმის მიზეზი ამ ვაჟთან მისი ინტიმური განწყობილებაა, და თუ უნდა ამ ეჭვის გაბნევა და იმის დამტკიცება, რომ არანათესავი ვაჟისადმი ის მეზობლური გრძობითაა განმსჭვალული, დაუყოვნებლივ უნდა იწყოს წრეში ტრიალი.

თუ ვაჟი ქალს მართლაც მოიწონებს, ცეკვის ტემპს აძლიერებს და მის „არევას“ (დაბნევას) ცდილობს. ვაჟი ამ მიზნით თავის წინ ცეკვით მიმავალ ქალს უცბად წინ გადაუხტება, „ჩაჭბუნავს“, დასჭყვივლებს, ქალი გზას აუქცევს, ვაჟი კვლავ მის წინ გაჩნდება, რის გამო ქალი საცეკვაო მოედნიდან გაქცევას შეეცდება, მაგრამ ვაჟი თუ მას გზას შეუკრავს, ხალხი ისევ და ისევ წამოიყვრება „გაჭმა-გაკეწრდაო“, რითაც ვაჟის მიერ ქალის მოწონების ფაქტს გამოხატავენ. რაკი ამას შეუტყობენ ვაჟს, ახალგაზრდები დაჰკვივლებენ - „გიჟური გამოურიო“. თუ ვაჟმა ქალი ნამდვილად მოიწონა „გიჟური“ (მოხეური ცეკვის წესის დარღვევა მოცეკვავე ვაჟის უადგილო ნახტომებით, მუხლებზე დაცემით, ქალის დაბნევითა და განუწყვეტელი კვილ-ჭყვივლით) გამოავლენს მისდამი თავის ფარულ გრძობას.

იმ შემთხვევაში, როდესაც მოცეკვავე ვაჟი ნათესავ ქალს სთხოვს საცეკვაოდ გადასვლას და ეს ქალი გაჯიუტდება, ვაჟს სრული უფლება ეძლევა სტაცოს ხელი და ძალით გადაიყვანოს „სათამაშოდ“. ზოგჯერ ასეთ სითამაშეს არანათესავ ქალთა მიმართაც ამჟღავნებენ სასმელით გაბრუებული ახალგაზრდები, მაგრამ მათი ამგვარი გამბედაობა უმთავრესად ჩხუბითა და აყალ-მაყალით მთავრდებოდა.¹

შემდეგ ცეკვას სხვა წყვილი განაგრძობდა, წყვილები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ.

წარმოდგენილი ვრცელი ამონარიდიდან საცეკვაო ელემენტებთან დაკავშირებით გამოიკვეთა, რომ ქალ-ვაჟის წყვილურ ცეკვას, რომელსაც სატრფიალო ხასიათი აქვს, ბუქნებიც ახასიათებდა და მუხლებზე დაცემაც, გამოირჩევა დინამიკურობით, ხმაურითა და მაყურებელთა განსაკუთრებული ჩართულობით, რომელიც სამოქმედო გეზსაც კარნახობდა შემსრულებელთ - განსაკუთრებით მამაკაცს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ცეკვის ექსპრესიულობისა, მას გარკვეული საწესო ჩარჩოც გააჩნდა - ე.წ.

¹ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 272-273.

„გიჟური“ საცეკვაო მოძრაობებით გამოხატული უადგილო შესრულების ასაკრძალად (თუმცა ამონარიდში ჩანს, რომ უკიდურეს შემთხვევაში მაყურებელი ურჩევდა ვაჟს „გიჟური გამოერია“).

ქორწილის მეორე დღეს, რომელსაც „პატიობას“ (პატივისცემას) უწოდებენ ხევში, ტრადიციის მიხედვით, ნეფის დედას უნდა ეცეკვა. ცეკვის დროს მას ქალები და ყმაწვილები ტანსაცმელს ახევენ. ტრადიცია აიხსნებოდა ძველის დასრულებითა და ახლი სულის - რძლის სახით შემომატების შინაარსით.¹

მოხევთა ცეკვასთან დაკავშირებით გამოჩნდა უცხო ტერმინი, **დალგუდალა**, რომელიც განმარტებულია, როგორც უწესრიგო ცეკვა მუსიკის თანხლებით: **„ეთნოგრაფიული მასალებიდან ცნობილია, რომ სამების მინდორზე ტაშ-ფანდურა, ფერხული და დალგუდალა (მუსიკის ხმაზე უწესრიგო ცეკვა) სამი დღე გრძელდებოდა. იმართებოდა დოლი, რომელშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას.“²**

ვ. ითონიშვილი აღნიშნავს, რომ მოხევებსა და ჩრდილოკავკასიელთა შორის მჭიდრო საყოფაცხოვრებო კომუნიკაციიდან გამომდინარე მოხევები კარგად დაეუფლნენ მათ მუსიკალურ შემოქმედებას და ხშირად ასრულებდნენ კიდევ: **„გარდა მოხეურისა ხევში გავრცელებული იყო აგრეთვე მთიულური, ქისტური და ლეკური საცეკვაო დაკვრები და მეტ-ნაკლებად სიმღერებიც.“³** როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ვ. ითონიშვილი ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური შემოქმედების გაზიარებას სწორედ საცეკვაო მელოდიებთან მიმართებით აღნიშნავს, ხოლო სასიმღეროსთან ნაკლებად. აღნიშნული დეტალი კიდევ ერთხელ ადასტურებს მოსაზრებას, რომელიც ჩემ მიერ იქნა გამოთქმული 2020 წელს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ტრადიციული მრავალხმიანობის მეათე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარდგენილ თემაში (თანამომხსენებელი მუსიკოლოგიის დოქტორი ნინო კალანდაძე-მახარაძე) „ლეკური“, სადაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ტერმინის „ლეკური“ გაჩენა (იქნება ეს წყვილთა, ქალთა თუ მამაკაცთა „ლეკურები“) ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ხალხური ნიმუშების - სახელწოდებით „ლეკური“, ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში შემოჭრით არის განპირობებული.

სასცენო ქორეოგრაფიაში მოხეური ცეკვა გვხვდება სახელწოდებებით: მოხეური, ქალ-ვაჟთა მოხეური, ყაზბეგური, ბოლო დროს „ჯუთა“, ტოპონიმი - ერთ-ერთი სოფლის სახელი ხევში, „ცდო“ - ასევე ტოპონიმი ხევში. მოხეური ქალ-ვაჟთა ცეკვა, ტრადიციულად სატრფიალოა, ისე, როგორც ქართულ საცეკვაო სივრცეში არსებული სხვა დუეტური - ქალ-ვაჟთა ცეკვა, ხოლო მხოლოდ ვაჟთა მიერ შესრულებული მოხეური, აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიკას შეიცავს ტეხილებითა და მასთან დაკავშირებული კომბინაციებით და შეჯიბრის სახეს ატარებს.

„მოხეური“ „მთიულურთან“ შედარებით უფრო ნელა, საშუალ ტემპში იცეკვება. ნაკლებად ახასიათებს ცერ-ილეთები და მუხლ-ილეთები, ჭარბობს ჭრილი და ხლართულა ჩაკვრების სხვადასხვა ვარიანტი. მოხეური ქალ-ვაჟის გარდა შეიძლება შეასრულონ ცალ-ცალკე - ვაჟებმა და ქალებმა. ცეკვაში შეიძლება მონაწილეობდეს ერთი ან რამდენიმე წყვილი, მთელი ჯგუფი და მასა. მხოლოდ ვაჟების მიერ შესრულებული

¹ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 281.

² ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევში, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015, გვ. 38.

³ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 260.

„მოხეური“ შეჯიბრის ხასიათისა.⁴¹

ლ. გვარამაძის მიერ აღწერილი ქალ-ვაჟის „მოხეური“ კი, ცეკვა „ფარიკაობის“ ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვის მსგავსია.²

მოხეური ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა შეიცავს შემდეგ მოძრაობებს: **სვლები** - 1. მოხეური სადა მუხლურა წინსვლა, 2. მუხლურა ორი ან სამი ნაბიჯის დამატებით, 3. მოხეური რთულა წინსვლა, 4. მოხეური ქრიალა ქალის შესრულებით, 5. ქუსლურა სვლა წახტომით, 6. ტერფდაკვრითა და ცერშედგომით ადგილზე ფეხცვლით მოძრაობა, 7. ცერდაკვრით ჭდობგვერდითი გადაადგილება, 8. ხლართული სვლა - ქუსლიდან, ტერფიდან, წვივქნევით, 9. ერგბუქნით გვერდზე სვლა, 10. ქუსლდაკვრით უკუსვლა, 11. უკუ-წახტომით უკუსვლა, 12. შერეული უკუსვლა, 13. მოხეური „გზის ჩაკეტვა“. **ჩაკვრები** - 1. ჭრილი ჩაკვრა (სამი ვარიანტი), 2. ხლართული ჩაკვრა (სამი ვარიანტი), 3. ჭრილი ჩაკვრა ბრუნით, 4. ხლართული ჩაკვრა ბრუნით (ორი ვარიანტი), ჭდობგვერდითი სვლა ჭრილი ჩაკვრით და ფეხცვლით, ჩაკვრით ჭრილი სვლა წახტომით. **ბრუნვა** - მოხეური ბრუნის დახვევით, ხლართული ბრუნით. **ხტომა** - დახტომით ერგბუქნი (ხლართულიდან სადად), ხტომა ჩაკვრით. მუხლილეთები.³

ცეკვა **ყაზბეგური/მოხეური** აგებულია შემდეგ სალექსიკო მასალაზე:

სვლები: ქუსლგადაგორებითი წინსვლა, ქუსლგადაგორებით სვლა წახტომით, ქუსლგადაგორებით სვლა წვივმოქნევით, ქუსლგადაგორებით სვლა უკუცერდაკვრით, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით (ეს მოძრაობა მთიულურშიც გვაქვს), მოხეური რთულა, მოხეური ქრიალა, ქუსლდაკვრით უკუსვლა.

ჩაკვრები: ჭრილი ჩაკვრა (3 სხვადასხვა ვარიანტი, 1 მათ შორის მთიულურის ვარიანტი), ხლართული ჩაკვრა (მთიულურშიც), ჭრილი ჩაკვრა ბრუნით, ხლართულა ჩაკვრა ბრუნით, ტერფდაკვრით ცერშედგომი, გადაჭრა 2 ვარიანტი.

განზე სვლები: ჭდობცერდაკვრით გვერდზე სვლა, ჭდობილი გვერდზე სვლა ჭრილი ჩაკვრითა და ფეხცვლით.⁴ ავთანდილ თათარაძის ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ ვკითხულობთ, რომ 1960 წელს თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ფესტივალზე ყაზბეგის რაიონის ფოლკლორული ანსამბლის მიერ წარმოდგენილ იქნა „მოხეური ცეკვის თავისებური, განსხვავებული ვარიანტი.“⁵ აღნიშნული ვარიანტი გამოხატავდა ორი წყვილი ქალ-ვაჟის სატრფიალო ხასიათის ცეკვას სიმღერა-შაირის თანხლებით. საინტერესოა, სასცენო ვარიანტი რამდენად ემყარებოდა ფოლკლორულ, ავთენტურ ძირს, გამოგვადგება თუ არა მოხეური ცეკვის ზოგადი სურათის წარმოსადგენად?

იქვე, ქვემოთ მოჰყავს მის მიერ ნანახი მოხევე ქალთა ლხინი მღეითაში, ლომისას ჯვრის დღესასწაულზე 1967 წელს, სადაც ქალთა ცეკვას აფიქსირებს:

„- უცებ გაისმა ტაშის ცემის ხმა და მხიარული წამოძახილი, რამაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო. ღრეობიდან შუა ხნის მოხევე ქალებს, რომლებსაც ცეკვა-თამაში მოსწყურებოდათ, ლხინი გაეჩაღებინათ ბალახზე გაშლილი სუფრის გვერდით. ისინი წრეზე განლაგებულები ტაშის ცემის ქვეშ ცეკვავდნენ. თავიდან წრეში გამოვიდა ერთი

¹ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 179.

² გვარამაძე ლ., ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 137

³ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 115.

⁴ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 316-317, გვ. 339-350.

⁵ თათარაძე ა., საკითხები, 1999, გვ. 163.

ქალი. ვაჟური ცეკვის მანერით შემოუარა ერთი წრე და მეორე ქალი გამოიპატიჟა საცეკვაოდ. მან ჯერ ერთი ქალი აცეკვა, შემდეგ მეორე, მესამე და ა.შ. როდესაც დაიღალა, ერთ-ერთ მეგობარ ქალს სთხოვა შეეცვალა იგი და ვაჟის მაგივრობა ცეკვაში მას გაეწია. ახლა შემდეგმა იკისრა ცეკვაში მამაკაცის როლი და მანაც რამდენიმე ქალი ათამაშა. ასე რიგრიგობით ერთმანეთს სცვლიდნენ ქალისა და მამაკაცის როლის შემსრულებელი მოცეკვავეები მანამდე, სანამ ყველამ თითქმის რამოდენიმეჯერ არ მიიღო მონაწილეობა ცეკვა-თამაშში.

ამ ლხინისათვის ხელი რომ არ შეეშალათ, მამაკაცებმა შორს დაიჭირეს თავი და როგორც მაყურებლები, მოშორებით დადგნენ.¹

ა. თათარაძე აღნიშნავს, რომ ქალის ვაჟურად ცეკვის იმიტაცია, არა თუ მთისთვის, არამედ ბარისთვისაც იყო სიმპტომატური. ქალის ცეკვის ვაჟურად იმიტაციის დეტალი მან, როგორც ნაშრომში წერს, გამოიყენა უფრო ადრე, ვიდრე მღელთაში ნანახი - 1958 წელს, ცეკვის „ფშაველ ქალთა ლხინი“, დადგმისას. როგორც ნაშრომიდან ვიგებთ, ა. თათარაძემ მოხეური ქალთა ლხინი და ფშაური „სამაია“ გააერთიანა მის მიერ დადგმულ სასცენო ვერსიაში. ფშავში ქალისა და ვაჟის ცეკვის თვალსაზრისით მეტი თავისუფლება შეინიშნება, რის შესახებაც საკმაოდ ფართო და საფუძვლიან ინფორმაციას გვაწვდის გ. თედორაძე.

როდესაც ხევის ხალხურ საცეკვაო შემოქმედებაზე ვსაუბრობთ, შეუძლებელია არ გაგვასხენდეს ალექსანდრე ყაზბეგი, მოხევე მწერალი, პროზაიკოსი, მსახიობი და მოცეკვავე. ალ. ყაზბეგი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა და ამდენად მის შესახებ სამეცნიერო თუ მხატვრულ პუბლიცისტიკაში დაცულ ინფორმაციას, დღეს-დღეობით წყაროს მნიშვნელობა ენიჭება. როგორც ცნობილია, ალ. ყაზბეგი ძალიან კარგი მოცეკვავე იყო. ვნახოთ, რა ინფორმაციას გვაწვდის ლიტერატურა ალ. ყაზბეგის საცეკვაო შემოქმედების შესახებ: „ალ. ყაზბეგს მეტად ეხერხებოდა ლეკურ-ჩეჩნური თამაშობა, მერე ხანჯლებით, როდესაც რომელიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენაზედ უნდა ეთამაშნა, მეტად მხიარულად იყო ხოლმე. ღიღინებდა და დასრიალებდა მესტეებით გაპრიალებულ იატაკზედ. სცენაზედ ყველას უნახავს ალექსანდრეს მოხდენილი ჩეჩნური თამაშობა. ვკითხავდი: „სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზე ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინია, ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი?“ - „სცენაზე თამაშობის დროს თითქოს თვალთხედვა მომემატება და ვცოცხლდებიო.“ - იტყოდა ხოლმე.“ (ცხვილოელი, 1893,2). ამოღებულია დისერტაციიდან.²

ცნობილია, რომ ალ. ყაზბეგი როგორც მსახიობი იმ რანგის ვერ იყო, მის თანამედროვე საზოგადოებას კარგ მსახიობად რომ ეღიარებინა, ამიტომაც, ხშირად გულისტკივილიც განუცდია, თუმცა ყველამ იცოდა, რომ შეუდარებლად ცეკვავდა, განსაკუთრებით ორი ხანჯლით.

„ალ. ყაზბეგი თეატრთან განუყრელი იყო, მინამ სენი არ შეიპყრობდა. არტისტი სუსტი იყო, მაგიერში შესანიშნავი მოცეკვავე მოხევეურად და ჩაჩნურად ხანჯლებზე. ეს ბეცი კაცი გასაოცრად ატრიალებდა ხანჯლებს, თვალეზთან მიიბიზნებდა და ისე გაფ-

¹ თათარაძე ა., საკითხები, 1999, გვ. 164.

² გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014, გვ. 121.

რინდებოდა სცენაზე, როგორცმერცხალი.“ (მგალობლიშვილი, 1938, 118).¹ ამოღებულია დისერტაციიდან. ეს ტექსტი კი სოფრომ მგალობლიშვილს ეკუთვნის.

„ჯიმშერის როლი ჩინებულად შეასრულა ა. მოხევემ. პიესის დასასრულს, ქორწილის დროს ითამაშეს ლეკური. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია მოხევის ჩინებულმა ჩეჩნურ-ლეკურმა. აღტაცებაში მოსულმა საზოგადოებამ სამჯერ გაამეორებინა ცეკვა ამ ღირსეულ ჟან-პრემიერს და სამჯერვე დაუბოლოებელი ტაშით და ბრავოთი აჯილდოვებდა მის დარდიმანდულ ცეკვას“² - ამას კი ახალგაზრდა კრიტიკოსი ილია ჭყონია წერდა (ამოღებულია დისერტაციიდან).

ზემოთ მოცემული აღწერილობებიდან ალ. ყაზბეგის რეპერტუარიდან გამოიკვეთა: მოხეური, ლეკური, ჩაჩნური, ხანჯლური ორი ხანჯლით. წარმომავლობის თუ ატრიბუტიკის ნიშნით სახელდებული ჩამოთვლილი ყოველი საცეკვაო ნიმუში, აღმოსავლეთ საქართველოსა და მის ჩრდილოელ მეზობელთა საცეკვაო შემოქმედებას ასახავს. ეს ცეკვები ხასიათდება დინამიკურობით, ტემპით, საცეკვაო ილეთთა მრავალფეროვნებითა და სირთულით - განსაკუთრებით ხანჯლებით ცეკვა. იმდენად, რამდენადაც ამონარიდებში საზოგადოების დამოკიდებულება ალ. ყაზბეგისა და მის მიერ შესრულებული საცეკვაო ნიმუშების მიმართ ნათლად ჩანს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს ცეკვები მე-19 საუკუნეშიც საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

ამგვარად, მოხეური ქორეოგრაფიული შემოქმედება ფერხულების სახით „არაღე, ჩემო დათუაო“, „გერგეტულა“, „აბარბარე-ბარბარე“ წარმოდგენილია და დღესდღეობითაც დაცული ქართულ ფოლკლორულ საცეკვაო სივრცეში, ამათგან „აბარბარე-ბარბარე“ ორსართულიანი ფერხულია. ვ. ითონიშვილთან წარმოდგენილი ე.წ. „გრძელი ფერხული“ მხოლოდ ლიტერატურულ წყაროში აღმოჩნდა. ალ. ყაზბეგის „ელგუჯამ“ შემოინახა „ცალყუას“ ტიპის სამგლოვიარო ფერხული მამაკაცებისა და ქალების შესრულებით. ა. თათარაძის საცეკვაო კომპოზიციის სახით გაცოცხლდა მოხევე ქალთა ქორეოგრაფიული შემოქმედება. სხვადასხვა ტოპონიმთა სახელწოდებით შექმნილ საცეკვაო ნაწარმოებებში ასახვას პოულობს მოხეურ-ყაზბეგურის საცეკვაო ლექსიკა. ხევში, ისე, როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის უმეტეს ნაწილში. გვხვდება ცეკვა „ლეკურის“ ადგილობრივი ვარიანტი. ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინებიდან ხევში გამოიკვეთა აქამდე უცნობი ტერმინი „ლაღგუდალა“.

¹ გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014, გვ. 121.

² იქვე, 124.

მთიულეთი



გუდამაყრელი გოგოს ცეკვა, აღებულია დუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის გვერდიდან

აღმოსავლეთ მთიანეთის შემადგენელი ნაწილი, მთიულეთი მდებარეობს თეთრი და შავი არაგვის ხეობებში. ჩრდილოეთით მას ხევი ესაზღვრება, სამხრეთით ხანდო და ფასანაურამდე გრძელდება, დასავლეთის მხრიდან ქსნის ხეობა, აღმოსავლეთით გუდამაყარი და ზოგჯერ მათ ერთადაც მოიხსენიებენ - როგორც მთიულეთ-გუდამაყარი.

მთიულეთთან დაკავშირებით მოცულობითი ისტორიული მასალების მოგროვება ისე, როგორც აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებში - ფშავი, ხევსურეთი, თუშეთი, ხევი - არ მოხერხდა. იმ აღწერილობათა საფუძველზე, რაც ხელთ გვაქვს, მთულეთში საცეკვაო შემოქმედება შემდეგი სურათით გამოისახა.

ბერიკაობა-ყენობა მთიულეთშიც დადასტურებულია. ტრადიციულად იგი გაზაფხულის პირზე, თებერვალ-მარტში იმართება. აქ მთავარი პერსონაჟები არიან: მეფე, დედოფალი, არაბი, ტყაბუჭწამოსხმული მცველი. ჯოხით შეიარაღებულები მთელ სოფელს ჩონგურის დაკვრით უვლიან. „**სადაც მივლენ ერთი ჩონგურს დაუკრავს, მეფე-დედოფალი ცეკვავენ და თან ერთმანეთს ეარშიყებიან.**“¹

ყენად მორთულს კი ჯორზე ან ურემზე შესვამენ და როგორც ბერიკაობის დროს, აგროვებენ სურსათს, ან აჯარიმებენ შემხვდურთ. ორივე რიტუალს დედოფლის კოცნის გამოთხოვა და ყენის ქალებთან არშიყი ახასიათებს, რაც სიმპტომურია ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი საგაზაფხულო რიტუალისთვის.

¹ მაკალათია ს., მთიულეთი, 1930, გვ. 135.

ფერხულები

ფერხულები მთიულეთშიც ძირითადად ხატობებზე იმართება. ლომისობის ხატობა ზაფხულში იციან. აქ თავს იყრიან არა მხოლოდ ადგილობრივი მლოცველები, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხიდან. ლომისის წვერის ეკლესიაში ხატების ასვენებას ტრადიციული „ფერხისის სიმღერა“ ახლდა: „ლომისას დეკანოზები ამ დრო-შას, ალამს და სამივე ხატს ქვემო მლეთის ეკლესიიდან გამოასვენებენ და ფერხულის სიმღერა-გალობით ლომისას წვერზე ავლენ, სადაც ლომისას ხატობა იმართება.“¹

ლომისობის მთავარი საკულტო პერსონაჟი, ხარი ლომა, წმ. გიორგის უკავშირდება. ლომისას ტაძარში კი, როგორც ს. მაკალათია გადმოგვცემს, ინახებოდა რკინის დიდი ჯაჭვი მათთვის, ვისაც აღთქმა ჰქონდა დადებული და ყელზე ჯაჭვდადებულს ტაძრის გარშემო ხოხვით სამჯერ უნდა შემოევილო. ჯაჭვი, წმ. გიორგი, ტაძრის გარშემოვლა ასტრალური ღვთაების, მთვარის, სადიდებლად სრულდებოდა სტრაბონის მიერ აღნიშნულ ალბანეთის საზღვარზე,² სადაც მთვარის ტაძარი იდგა და ივ. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილ აწყურის დღეობაზე³ „ამ ჯაჭვზე დეკანოზები და მესატენი ფერხისას შესრულების დროს ასე მღერიან:

„ლომისას ჯაჭვი ჰკიდია არავინ იცის ვისია,
მოვიდა ქალმა შესტირა ეგ ჯაჭვი ჩემი ძმისია,
ლაშქრიდან გამოტანილი შავგვრემანაის ყმისია,
დეხსენ ჟანგმა შესტამოს ლომისის საკადრისია და ა.შ.“⁴

ჩოხში პირიმზე ფუძის ანგელოზობაზე კი, მას შემდეგ, რაც დეკანოზები პირიმის ხატს გამოასვენებენ, „ეკლესიის კარებთან სნეულები პირქვე გაწვებიან. უხუცესი დეკანოზი დროშას აიღებს, სამჯერ ჯვარულად გადასახვდა დროშის ტარს მათ თავზე, წელზე და ორივე მხრებზე დაატერს, შემდეგ დეკანოზი ავადმყოფს წელზე ცალი ფეხით შედგება, ფეხს ატერს და სამჯერ გადი-გადმოხტება. ამას აქ ხატით გალახვას ეტყვიან,⁵ ამ ამონარიდში სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარისადმი მსხვერპლად შეწირულზე განსაწმენდელად ფეხით შედგომის პარალელი გამოისახა.

ხატობები მთიულეთშიც ცეკვა-თამაშით სრულდებოდა.

საქორწილო „ჯვარი წინასა“ მთიულეთშიც სრულდებოდა. საინტერესო აღწერილობა არის წარმოდგენილი ეთნომუსიკოლოგ ოთარ კაპანაძის დისერტაციაში - ნათლად გამოჩნდა აღნიშნული ფერხისას სამოძრაო ელემენტი: „50-ანი წლების მთიულური ქორწილის შესახებ საყურადღებო ცნობა მოგვაწოდა ქ. დუშეთში მცხოვრებმა ვარა სეთურიძემ: ხადას ხეობაში პატარძლის სახლში მოხუცი კაცები წრეს შეკრავდნენ, შიგნით ნეფე-დედოფალს ჩააყენებდნენ და ჯორის წინას სიმღერით სამჯერ შემოუვლიდნენ; როდესაც დაასრულებდნენ, მათ 10-12 წლის ბავშვი კარს გაუღებდა და მხოლოდ ამის შემდეგ წაიყვანდნენ დედოფალს. ვ. სეთურიძის გადმოცემით, ამ ფერხულის ფეხის მოძრაობა ძალიან მარტივია - შედგება გვერდული ნაბიჯებისგან; მარჯვენა ფეხი ტანის შეუბრუნებლად (პირით წრისაკენ) გადაიდგმება მარჯვნივ და მას

¹ მაკალათია ს., მთიულეთი, 1930, გვ. 171.

² ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი, ტ.1, 1979, გვ. 90.

³ იქვე, გვ. 91.

⁴ მაკალათიას., მთიულეთი, 1930, გვ. 173.

⁵ იქვე, გვ. 161.

მიედგმება მარცხენა (ექსპ. დუშეთი, 2012).⁴¹

ცეკვა

რაც შეეხება წყვილად და ცალად ცეკვას, ლიტერატურულ წყაროებში, მას ვერ მივაგენით. მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ დღეისათვის ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში ყველაზე მეტი პოპულარობით სწორედ მთიულური ცეკვა სარგებლობს. მას ცალკე ნაშრომიც მიუძღვნა ქორეოგრაფმა და ქორეოლოგმა, დავით ჯავრიშვილმა „მთიულური ცეკვების“ სახით, სადაც ბედმიწევნით სრულად არის წარმოდგენილი მთიულური ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა, მოძრაობათა აგებულება, შესრულების მეთოდიკა და ტექნიკა. რაც შეეხება საცეკვაო ლექსიკას, მთიულურის მოძრაობა-ილეთები განეკუთვნება საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისთვის ორგანულ მოძრაობათა კრებულს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ მთიულურის ქორეოგრაფიული შემოქმედება ურთიერთმიმართებით კავშირურთიერთობაშია აფხაზურ, რაჭულ საცეკვაო შემოქმედებასთან. მთიულური ცეკვა გამოირჩევა სიმკვეთრით, დინამიზმით, მეტი ცერილეთითა და მუხლილეთით, ვიდრე აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა ქვედიალექტთა საცეკვაო ლექსიკა. საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ცეკვა „ხანჯლური“, ასევე აგებულია მთიულურის მოძრაობებზე. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ხანჯლურის“ შესრულებას შევხვდით ხევსურეთში და ხევშიც, რომელსაც ალ. ყაზბეგი ცეკვავდა.

მთიულურის ილეთები

სვლები: სადა მუხლურა წინსვლა, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით, მუხლურა წვივმოქნევით, ფრენმუხლურა, რთულა წინსვლა, ჭდობილი წინსვლა, ჭდობხტომილი წინსვლა, ქრიალა წინსვლა, ჭდობილი გვერდზე სვლა, ქუსლგაკვრით უკუსვლა, ცერებზე სვლა.

ჩაკვრები: სადა ჩაკვრა, დახურული ჩაკვრა, გახსნილი (ღია) ჩაკვრა, წვივქნევჩაკვრა, წვივმოქნევით და ცერდგომით ჩაკვრა, ფეხშლილი ჩაკვრა, ჭდობილი ჩაკვრა, განბიჯით ჩაკვრა, განბიჯით და ფეხშლით ჩაკვრა, ფეხშლითა და განბიჯით ჩაკვრა, ჭრილი ჩაკვრა, ირიბი ჭრილი ჩაკვრა, ხლართულა ჩაკვრა, ტყუპცერჩაკვრა.

ცერილეთები: ტყუპცერშედგომი, ცალ ცერზე შედგომი, ფეხშლილი ცერშედგომი, ჭდობცერშედგომი, ცერებზე ორდაკვრით უკუსვლა, ცერებზე სამდაკვრითი წინსვლა, ცერებზე ხტომი, ჭდობცერდგომით ხტომით.

ბრუნვები: ცალ ფეხზე ბრუნი, ცალ ცერზე ბრუნი, ცერებზე ბრუნი, სამდაკვრითი ბრუნი, ტერფდაკვრით ბრუნი, მუხლებზე ბრუნი, მუხლებზე გადაბმული ბრუნი.

ცერებზე ხტომი, ცალ ცერზე ხტომი.²

ამგვარად, მთიულეთის მთავარი საკულტო დღესასწაული „ლომისობა“ ფერხულით აღინიშნება. გადაადგილებითი ხასიათი აქვს ლომისის წვერზე ასასვლელ ფერხისას. ჩოხში ფუძის ანგელოზობას კი ეკლესიის კართან შესრულებული რიტუალი სტრაბონის მიერ აღწერილ რიტუალთან ამჟღავნებს მსგავსებას. ორივე საწესო რიტუალში წმ. გიორგისთან კავშირი იკვეთება. მთიულურის სახელით ცნობილი ვაჟთა ცეკვა შეიცავს საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკის ძირითად ბაზას, რომელიც დ. ჯავრიშვილის მიერ იქნა განსაზღვრული და ჩამოყალიბებული წიგნში „მთიულური ცეკვები“.

¹ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 53.

² თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, 2010, გვ. 316-317.

დასკვნა

დასკვნის სახით უნდა ვთქვათ, საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთს ახასიათებს წარმართული დროის ღვთაებებისადმი მიძღვნილი საკულტო რიტუალები. ხატობები ანუ ჯვარ-ხატთა სახელობის დღეობები წარმართული რიტუალებისა და ქრისტიანული ელემენტების ერთიანობას ქმნის. აღნიშნული რიტუალების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სემანტი ფერხულებია. „ფერხისა-ფერხისულები“ ძირითადად სრულდებოდა გადაადგილებით, როდესაც მეფერხისეები სალოცავამდე მიდიოდნენ სიმღერით და ადგილზე, როდესაც ფერხისა საკუთარი ცენტრის გარშემო წრიულად ბრუნავდა. ფერხულების შესრულებისას სრულდებოდა სიმღერები მიძღვნილი იმ ღვთიშვილისადმი, რომლის დღესასწაულსაც აღნიშნავდნენ და არა მარტო. ფერხულების დროს ასევე იმღერებოდა ლექსები მიძღვნილი მეფეებისადმი, გმირადქცეული ღვთაებების ან რომელიმე ისტორიული პერსონაჟისადმი.

საკულტო ფერხისეები ძირითადად ერთსართულიან ნაგებობას წარმოადგენდა. მისი სამეტყველო ენა მარტივ ნაბიჯს ეფუძნებოდა, რადგან შორ მანძილზე, დროში გაწეილი გადაადგილებისას, სადაც რამდენიმე სიმღერა სრულდებოდა გამომდინარე იქიდან თუ რა მანძილი იყო დასაფარი სალოცავამდე, მთავარი შინაარსობრივი ფაქტორი ღვთაებისადმი პატივისცემის დადასტურება ან რაიმე სათხოვარის გადაცემა გახლდათ და არა საფერხულო მოძრაობის მრავალფეროვნებაზე ბრუნვა. ე. გარაყანიძის მიხედვით - „განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ფშაურ-ხევსურული და მოხეური საფერხულოების მსგავსება“ არა მხოლოდ მუსიკალური თვალსაზრისით, არამედ ქორეოგრაფიული კონფიგურაციული სქემისა და სამეტყველო ენის გათვალისწინებით.

მარტივი საცეკვაო ლექსიკა ახასიათებს ასევე „ქორბელელას“, თუშურ ორსართულიან „ფერხისას“, რომლის მთავარი ფუნქცია ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის გამოთხოვაა. აქ ზამოალწერილი პრინციპი ფერხულის გადაადგილების დროს ორმაგად გართულებულია, რადგან ორსართულიანი აგებულების საკრალური სუბიექტი ისე უნდა მივიდეს სიმღერით სალოცავამდე, რომ არ დაიშალოს, არ ჩამოინგრეს, რაც არასასიკეთოს მაჩვენებლად მიიჩნეოდა თუშეთში. ორსართულიანია ასევე მოხეური ფერხული „აბარბარე-ბარბარე“, მხესთან გაიგივებული ღვთება „ბარბარეს“ მიმართ ნაყოფიერების გამოთხოვის შინაარსით. „ქორბელელასაგან“ განსხვავებით, „აბარბარე“ სრულდება ადგილზე, ქვედა სართული კი ზედას ჩამოყრით ემუქრება.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ფერხულებს მრგვალი ფორმა აქვს ხელჩაბმის ძირითადი პრინციპით - მხარგადახვეული. გვხვდება ხელჩაუბმელიც ერთმანეთს ზურგსუკან მიმყოლი. ძირითადი საფერხულო მოძრაობაა ნაბიჯი, ფეხის მეოთხე პოზიციაში (ტერფები ერთმანეთს მიდგმული) სხეულის სიმძიმის ფეხიდან ფეხზე მონაცვლეობა. ა. თათარაძის მიერ დაფიქსირებული „ფშაური სამაია“ შეიცავს რამდენიმე დამატებით მოძრაობას, მათ შორის მუხლურა სვლას. ფერხისებში მამაკაცები დგანან, ერთგან - შ. ასლანიშვილის მიერ წარმოდგენილ საფერხულო „ფშაურ სამაიაში“ - ქალებიც იღებენ მონაწილეობას. უფრო მრავალფეროვანია ფერხულები თუშეთში ორსართულიანი „ქორბელელასა“ და „მაშხალებიანი“ ფერხულის სახით, სადაც მეფერხულებს მარჯვენა ხელში ანთებული მაშხალები უჭირავთ და მხოლოდ მარცხენა ხელით ებმებიან ერთმანეთს.

¹გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები, 2011, გვ. 38.

წარმართული დროიდან შემონახული საკულტო ცერემონიალების ნაწილი იყო ცეკვა-თამაშიც, რომელიც ზღვარს შლიდა ამავე ცერემონიალების დროს დაწესებულ აკრძალვებში - ქალებისა და მამაკაცების ზეიმში ერთად მონაწილეობის დროს. ქალთა და მამაკაცთა ცეკვა თან ახლდა როგორც ხატობებს სარიტუალო ნაწილის დასრულების შემდგომ, ისე ახალი წლის, ქორწილის და სხვა საყოფაცხოვრებო შეკრება-ზეიმებს. ხალხური ქალ-ვაჟის ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინის - „ლეკური“, პარალელურად, რომელიც მე-19 საუკუნეში ცეკვის სინონიმად იქცა - გამოჩნდა „სამაია“, რომლის ტექსტის ანალიზმაც მიგვიყვანა წარმოდგენილ დასკვნამდე. ძირითადად აღმოსავლეთის მთიანეთში წყვილთა ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა ე.წ. „ლეკურების“ მოძრაობებს შეიცავს - დავლა, გასმა, გოგმანი, ვაჟის მიერ ქალის გამოწვევა საცეკვაოდ, ფეხის თითებზე ცეკვა. აღმოსავლეთ მთიანეთში ტერმინი „შუმპარიც“ ასევე ცეკვის განზოგადებულ სახელწოდებად ჩანს.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის მრავალფეროვანი საცეკვაო ნიმუშები ჯერ კიდევ ლიტერატურული წყაროების ფურცლებზე რჩება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მხარის ცეკვები ყველაზე მეტი ეფექტურობით გამოირჩევა და საკმაოდ ჭარბადაც იდგმება სხვადასხვა ანსამბლში. ავთენტური მასალა საკმაოდ შორს დგას გასცენიურებული ნიმუშებიდან. წარმოდგენილი კვლევის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოდგენილი დიალექტის ავთენტური ნიმუშების დამუშავება და სასცენოდ მომზადება წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, „ხელოვნება“, თბ., 1956.
2. ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, (დღიური), თბ., 1941-2003.
3. ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევში, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015.
4. ბლანშარი ა. ფ., მოგზაურობა ტფილისიდან სტავროპოლამდე დარიალის ხეობის გავლით 1858, (ფრანგულიდან თარგმნა ნინო გაგოშაშვილმა), კავკასიის ფრანგული დღიური, კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (C), გამომცემლობა „მწიგნობარი“, 2018.
5. ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშავლები, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1988.
6. ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, „მეცნიერება“, თბ., 1993.
7. გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011.
8. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, მეორე გამოცემა, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997.
9. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957.
10. გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014.
11. დვალისხვილი უ., ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა, „კენტავრი“, თბ., 2017.
12. ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977.
13. ზედგინიძე გ., ჯავახური ლექსიკონი / გიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე. - თბილისი: საუნჯე: ვაჟა ფოჭკოლაური, 2014.
14. თათარაძე ა., „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1999.
15. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები, თბ., 2010.
16. თაყაიშვილი ე., ჯელმწიფის კარის გარიგება, ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, ტფ., 1920.
17. თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, სილ. თავართქილაძის გამოცემა, ტფილისი, 1930.
18. ითონიშვილი ვ., ალექსანდრე ყაზბეგი (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონაცემები), ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2006.
19. ითონიშვილი ვ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1960, გვ. 260.

20. კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
21. მაკალათია ს., თუშეთი, „ნაკადული“, თბ., 1983.
22. მაკალათია ს., ხევსურეთი, „ნაკადული“, თბ., 1984.
23. მაკალათია ს., ხევი, სახელმწიფო გამომცემლობა სახელგამის 1-ლისტამბა, ტფილისი, 1934.
24. მაკალათია ს., მთიულეთი, „სახელგამი“, ტფილისი, 1930.
25. მარი ნ., შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათ., 2014.
26. მაჩაბელი დ., ქართველთა ზნეობა: საზოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი.
27. მგალობლიშვილი ს., გმირისეულის ქალი, ქართული პროზა, წ. XIII, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1987.
28. მოჩხუბარიძე ა., მოხვევები და იმათი ცხოვრება, „დროება“, 1880, #177.
29. ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981.
30. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966.
31. ორბელიანი სულხან-საბა, წიგნი სიბრძნე სიცრუისა, ქართული პროზა, წ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983.
32. ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949.
33. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღესასწაულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ფშავი), „მეცნიერება“, თბ., 1991.
34. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), „მეცნიერება“, თბ., 1988.
35. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005.
36. ოჩიაური ალ., სტუმარმასპინძლობა ხევსურეთში, „მეცნიერება“, 1980.
37. სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, საბლიტგამი, თბ., 1955.
38. სიხარულიძე ქ., თამარ მეფე ხალხურ შემოქმედებაში“, საქ. მეცნ. აკად. გამომც., 1943.
39. ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, რედაქტორი შ. რადიანი, სახელგამის 1-ლი სტამბა, თბ., 1935,
40. ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები და ლექს-ანდრეზები, თბ., 2013.
41. ყაზბეგი ალ., მოთხრობები („ელგუჯა“), „ნაკადული“, თბ., 1976.
42. შანიძე ა., მთის კილოთა ლექსიკონი, ნაწილი მეორე, წელი არ ჩანს.
43. ჩიტაძე ნ., თამარ მეფესთან დაკავშირებული სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში, სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ. 2009, გვ. 72. (საბაკალავრო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით).
44. ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, „მეცნიერება“, თბ., 1990.
45. ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, „პოლიგრაფი“, თბ., 2018.
46. ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2012.

47. ცხადაძე ბ., სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსებთან წარმომავლობისათვის, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2004.
48. ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშავლები, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, თბ., 2018.
49. ხიზანაშვილი (ურბნელი) ნ. ეთნოგრაფიული ნაწერები, სსრკ. მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, თბ., 1940.
50. ხორნაული ივ., ფშავ - ხევსურული პოეზია, 1949.
51. ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979.
52. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, (ხალხური საწყისები), სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2018.
53. Фредерик Дюбуа де Монпере; Путешествие вокруг Кавказа; „Абгиз“; Сухүми; 1937.
54. Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), С-Петербург, 1879.
55. საქართველოს პეტროგლიფების დიდი კატალოგიდან, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, „თამარიონი“ 2000.

ინტერნეტრესურსი:

1. გერგეტულა <https://www.youtube.com/watch?v=s7-dMgS9zwl> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
2. გადაცემა - ფოლკლორი დილაში, გერგეტულა https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
3. გერგეტულას სხვა ვარიანტი <https://www.youtube.com/watch?v=SUWAmiq-x5E> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
4. არალე, ჩემო დათუნაო-ფერხული, ანსამბლი „მთიები“, ფოლკლორული საღამო „ლიფანელი“, (1 ნაწილი), <https://www.youtube.com/watch?v=s1qf5VAs788>, 29:50 წთ, (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
5. ხევსურები, არქივი, 1940 წ. (უხმო ფირი), https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2371802063087491&id=1642896855978019 (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.05.2021). (აღარ იძებნება 10.11.2021)

THE DANCE DIALECT OF THE EASTERN MOUNTAINOUS REGIONS OF GEORGIA -TUSHIAN, CHEVSURIAN, PSHAVIAN, CHEVIAN, MTIULIAN

In the Georgian choreographic folk art, the dance art of the mountainous region of Eastern Georgia occupies a special place. The said dance art can be united into a single large dialect – named the Dance Dialect of the Eastern Mountainous Regions. The sub-dialects can be distinguished – Tushian, Chevsurian, Pshavian, Chevian, Mtiulurian. The basis for this is the general aesthetic markers of the choreographic folk creation of the above-mentioned regions – the similarity of the rounds and performances characteristic of ritual cult traditions, the dance movements, manner of performance and character, in individual cases also identity, as well as the homogeneity of the main line with regional variations.

The homogeneity of the dance lexis of eastern mountain regions should be attributed not only to territorial proximity (this factor also applies to other regions, although this circumstance cannot in any way interfere with the versatility of Georgian dance dialects), but also to their close integration based on historical circumstances: each region was forced to struggle with its northern neighbours and to establish certain social relations with them – with the leks, ghlighv-didoelen, kists. Therefore, they had common historical “heroes” whose heroic deeds and sacrifice were described in the popular literary works. Moreover, the mountain peoples were forced to resettle provisionally, but some permanently, in the lowlands for subsistence – a large part of the Khevsurs settled on the lowlands in Tianeti and other areas.

In the Georgian choreographic folklore of the mountainous region of eastern Georgia, the variety of dance patterns of berikaoba-kenoba, rite round dance and couple dances is attested.

The ritual and customary round dances are known as “Perkhisa” (literally – foot dance or round dance) in East Georgia, and as “Perkhisuli” in Khevsureti.

The feast days of icons and deities form a whole of pagan rites and Christian elements. One of the most important segments of these rites is the round dance. The round dance (or “perkhisa”) was mainly danced during the movement or processions, while the dancers went to the place of worship, singing and dancing. The round dance (“Perkhisa”) moved in a circle around its own centre. The dance performance was accompanied by songs dedicated to the Godmother whose name day was being celebrated. Songs were also sung dedicated to kings who had become saints, deities who had become heroes and certain historical heroes.

The ritual rounds generally represented a one-storey building. The dance language was based on simple steps, because it was matched to the duration of the procession, and based on this, the number of songs was also determined. The variety of dance movements was secondary.

The simple dance lexis is characteristic for several round dances, such as “Korbe-ghela”, for the two-storey “Perkhisa” of the Tushen, whose main function was to ask

the deity for a fruitful annual harvest. In this case, the above-mentioned principle of performing the round dance during the movement is doubly difficult, as the two-storeyed sacred subject is supposed to reach the place of worship singing without falling apart. Otherwise, it is considered a sign of doom in Tusheti.

In the mountainous regions of eastern Georgia, the round dance is round in shape and is characterised by the interweaving of hands over the shoulder. There are also round dances without hand-to-hand holding, the dancers holding their hands behind their backs. The most important movement of the round dance is the step and the change from the supporting leg to the other in the fourth position. In the book by A. Tataradze “The Three-Dance (Samaia) from Pshavi” some additional movements are mentioned, including the knee bends (Mukhlura). In the “Perkhisa” of the Tushen the men stand, in one of the triple dances from Pshavi (according to Sh. Aslanishvili) the women also take part.

Much more diverse are the two-storey round dances of Tushen “Korbeghela” and “Lamproba”, in the performance of which the dancers hold lit torches in their left hands and hold on to each other only with their right hands.

Part of the cult ceremonies handed down from the pagan times, were also the game dances, which blurred the boundaries of the prohibitions that arose during these ceremonies - women and men participated in these game dances. The dance of women and men accompanied the feast days of the icons after the completion of the ritual part. However, these dances were also performed at the New Year, at the wedding and at other everyday festivities. Parallel to the concept of the folk dance “Lekuri” (The “Lesginka”) - a couple dance of man and woman - which became the epitome of dance in the 19th century, the term “Samaia” (“Three Dance”) appeared. The analysis of this dance text brought us to the following conclusion. The dance lexicons of the couple dances, which are common in the mountain regions of East Georgia, contain movements of the “Lekuri” (“Lesginka”) - the dance on tiptoe, the invitation of the woman to dance by the man, and others.

It should also be noted separately that the dance lexis characteristic of stage dances (male dance on tiptoe, the man dances in quick and short steps, after which he falls to his knees by a gyrating jump and jumps up again) are not found in the descriptions of ethnologists and art scholars. The said dance movements, which are considered the most important basis of the stage art of the mountain regions of East Georgia, are also characteristic of “Lekuri” (“Lesginka”) of the men. The individual movements and dance steps can be different when performing the men’s dance and the women’s dance.

In the stage repertoire of the past years and today, the dances of the mountainous regions of East Georgia can be found under the following names: “Mtiuluri”, “Parikaoba”, “Khanjluri”, “Mokheuri”, “Qasbeguri”, “Alvanuri”, “Feast of the Women of Pshavi”, “Nabadura”, “Dance with Nabadi/Burka” and others.

The dynamic, impressive and attractive dance lexicon of the dances of the mountain regions of East Georgia, including the men’s lekuri, forms a rich basis for the interpretation of the dances of said regions. Accordingly, a new conceptual dance lexicon has emerged in the dances (which have a distinctly authorial character): “Zdo”, “Zekari”, “Juta”, “Abraguli”, etc.

Recently, a choreographic performance based on the poem by Vasha-Pshavela “Guest and Host” was performed by the state ensemble “Khorumi” in Batumi, where the dance language was represented by the synthesis of traditional and modern (by modern I mean the dance language of the ensemble of I. Sukhishvili – Kh. D.).

The diverse dance patterns of the mountainous regions of East Georgia still remain on the pages of the literature sources. Regardless of the fact that the dances of these regions are the most attractive and are also performed quite frequently by various ensembles. The authentic material is far from the staged performances. One of the aims of the present article forms the processing of the authentic patterns and their preparation for stage performance.

DER TANZDIALEKT DER ÖSTLICHEN BERGREGIONEN VON GEORGIEN (Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulurisch)

Im georgischen choreografischen Volksschaffen nimmt die Tanzkunst der Bergregion von Ostgeorgien einen besonderen Platz ein. Die besagte Tanzkunst kann in einen einheitlichen großen Dialekt vereint werden – benannt als der Tanzdialekt der östlichen Bergregionen. Dabei kann man die Subdialekte unterscheiden – Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulurisch. Die Grundlage dafür bilden die allgemeinen ästhetischen Marker des choreografischen Volksschaffens der obenerwähnten Regionen – die Ähnlichkeit der für rituelle Kultustraditionen kennzeichnenden Reigen und Vorstellungen, der Tanzbewegungen, Vorstellungsmanier und Charakter, in einzelnen Fällen auch Identität, sowie die Homogenität der Hauptlinie mit regionalen Variationen.

Die Homogenität der Tanzlexik von östlichen Bergregionen soll nicht nur der territorialen Nähe zugeschrieben werden (dieser Faktor gilt auch für andere Regionen, wobei dieser Umstand der Vielseitigkeit der georgischen Tanzdialekte keineswegs stören kann), sondern auch ihrer engen Integrierung ausgehend von historischen Umständen: jede Region war gezwungen mit ihren nördlichen Nachbarn zu kämpfen und mit ihnen bestimmte soziale Beziehung aufzuknüpfen – mit den Leken, Ghlighv-Didoelen, Kisten. Daher hatten sie gemeinsame historische „Helden“, deren Heldentaten und Opfermut in den volkstümlichen Literaturwerken beschrieben wurden. Außerdem waren die Bergvölker gezwungen provisorisch, einige jedoch für immer, in das Flachland umzusiedeln, um sich den Lebensunterhalt zu sichern, – ein großer Teil der Khevsuren ließ sich auf dem Tiefland in Tianeti und anderen Gegenden nieder.

Im georgischen choreografischen Volksschaffen der Bergregion Ostgeorgiens wird die Vielfalt der Tanzmuster von Berikaoba-Keenoba, Ritus-Reigen und Paartänzen belegt.

Die Ritus- und Brauchreigen sind in Ostgeorgien unter dem Namen „Perkhisa“ (wörtlich – Fuß-Tanz bzw. Reigen), in Khevsureti als „Perkhisuli“ bekannt.

Die Festtage der Ikonen und Gottheiten bilden eine Ganzheit von heidnischen Riten und christlichen Elementen. Eines der wichtigsten Segmente dieser Riten ist der Reigen. Die Reigen (oder „Perkhisa“) wurden hauptsächlich bei der Bewegung bzw. den Prozessionen getanzt, währenddessen die Tänzer sich zum Gotteshaus begaben, singend und tanzend. Der Reigen („Perkhisa“) bewegte sich im Kreis um eigenes Zentrum drehend. Die Tanzaufführung wurde von Liedern begleitet, die der Gottesmutter gewidmet waren, deren Namenstag begangen wurde. Ebenfalls wurden Lieder gesungen, die zu Heiligen erhobenen Königen, sowie zu Helden gewordenen Gottheit und bestimmten historischen Helden gewidmet waren.

Die Kultusreigen stellten im Allgemeinen ein einstöckiges Gebäude dar. Die Tanzsprache beruhte auf einfachen Schritten, denn sie war auf die Dauer der Prozession abgestimmt, und ausgehend davon wurde auch die Zahl der Lieder bestimmt. Die Vielfalt der Tanzbewegungen war dabei nebensächlich.

Die simple Tanzlexik ist für etliche Reigentänze kennzeichnend, so etwas für „Korbeghela“, für die zweistöckige „Perkhisa“ der Tushen, deren Hauptfunktion das Erbitten einer fruchtbaren Jahresernte von der Gottheit zu erbitten. In diesem Fall ist das oben erwähnte Prinzip der Reigenausführung während der Bewegung doppelt schwierig, da das zweistöckig aufgebaute sakrale Subjekt singend das Gotteshaus erreichen soll, ohne auseinanderzufallen. Andernfalls gilt es in Tusheti als ein Zeichen des Unheils.

In den Bergregionen von Ostgeorgien haben die Reigen eine runde Form, wobei für sie die Handverflechtung über die Schulter kennzeichnend ist. Man findet auch Reigen ohne Hand- an- Hand-Haltung, die Tänzer halten ihre Hände hinter dem Rücken. Die wichtigste Bewegung des Reigens ist der Schritt und der Wechsel vom tragenden Bein auf das andere in der vierten Position. Im Buch von A. Tataradze „Der Dreiertanz (Samaia) aus Pshavi“ sind einige zusätzliche Bewegungen erwähnt, darunter die Kniebeugen (Mukhlura). In den „Perkhisa“ der Tushen stehen die Männer, an einem der Dreiertänze aus Pshavi (laut Angaben von Sh. Aslanishvili) nehmen auch die Frauen teil.

Viel mannigfaltiger sind die zweistöckigen Reigen von Tushen „Korbeghela“ und „Lamproba“, bei deren Aufführung die Tänzer in der linken Hand angezündete Fackeln halten und sich aneinander nur mit der rechten Hand festhalten.

Ein Teil der aus der heidnischen Zeit überlieferten Kultuszeremonien, waren auch die Spiel-Tänze, die die Grenzen der während dieser Zeremonien entstandenen Verbote verwischten – an diesen Spieltänzen nahmen Frauen und Männer teil. Der Tanz von Frauen und Männern begleitete die Festtage der Ikonen nach dem Abschluss des rituellen Teils. Diese Tänze wurden aber auch zum Neujahrsfest, bei der Hochzeit und bei anderen alltäglichen Festen ausgeführt. Parallel zum Begriff des Volkstanzes „Lekuri“ (Die „Lesginka“) – eines Paartanzes von Mann und Frau – der im 19. Jh. zum Innbegriff des Tanzes wurde, erschien der Begriff „Samaia“ (Dreiertanz“). Die Analyse dieses Tanztextes uns zur folgenden Schlussfolgerung brachte. Die Tanzlexik der Paartänze, die in den Bergregionen von Ostgeorgien verbreitet sind, enthalten Bewegungen der „Lekuri“ („Lesginka“) – der Tanz auf Zehenspitzen, die Aufforderung der Frau zum Tanz durch den Mann u. a.

Man muss auch extra bemerken, dass die für die Bühnentänze kennzeichnende Tanzlexik (Männertanz auf Zehenspitzen, der Mann tanzt in schnellen und kurzen Schritten, danach fällt er durch einen kreiselnden Sprung auf die Knie und springt wieder auf) finden wir in den Beschreibungen der Ethnologen und Kunstwissenschaftlern nicht vor. Die besagten Tanzbewegungen, die als wichtigste Basis der Bühnenkunst der Bergregionen von Ostgeorgien gelten, sind kennzeichnend auch für „Lekuri“ („Lesginka“) der Männer. Die einzelnen Bewegungen und Tanzschritte können bei der Ausführung des Männertanzes und des Frauentanzes unterschiedlich sein.

Im Bühnenrepertoire der vorigen Jahre und heute findet man die Tänze der Bergregionen von Ostgeorgien unter folgenden Namen: „Mtiuluri“, „Parikaoba“, „Khanjluri“, „Mokheuri“, „Qasbeguri“, „Alvanuri“, „Fest der Frauen aus Pshavi“, „Nabadura“, „Tanz mit Nabadi/Burka“ u. a.

Die dynamische, beeindruckende und attraktive Tanzlexik der Tänze der Bergregionen von Ostgeorgien, darunter der Männer-Lekuri bildet eine reichhaltige Grundlage für die

Interpretation der Tänze von besagten Regionen. Dementsprechend ist eine neue konzeptuelle Tanzlexik in den Tänzen (die ausgesprochenen Autorencharakter tragen) entstanden: „Zdo“, „Zekari“, „Juta“, „Abraguli“, etc.

Vor Kurzem wurde vom Staatsensemble „Khorumi“ in Batumi eine choreografische Vorstellung nach dem Poem von Vasha-Pshavela „Gast und Gastgeber“ aufgeführt, wobei die Tanzsprache durch die Synthese von traditioneller und modernen dargestellt wurde (unter modernen meine ich die Tanzsprache des Ensembles von I. Sukhishvili – Kh. D.).

Die mannigfaltigen Tanzmuster der Bergregionen von Ostgeorgien bleiben immer noch auf den Seiten der Literaturquellen. Ungeachtet dessen, dass die Tänze dieser Regionen am meisten attraktiv sind und auch ziemlich häufig von verschiedenen Ensembles aufgeführt werden. Das authentische Material ist weit entfernt von den szenischen Aufführungen. Eines der Ziele des vorliegenden Artikels bildet die Bearbeitung der authentischen Muster und deren Vorbereitung für die Bühnenaufführung.