

რატული საცეკვაო დიალექტი

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მრავალფეროვნება, მისი გამომსახველობითი საშუალებების სიმდიდრე და თავისებურებები განაპირობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მთასა თუ ბარში შექმნილმა უნიკალურმა სინთეზურმა ხელოვნებამ, რომლის სინკრეტიზმში ერთიანდება ლიტერატურა, მუსიკა, მხატვრობა და ქორეოგრაფია. ყველაზე მეტი ნიმუში, ამ თვალსაზრისით, შემოინახა მთამ. ნიმუშები, რომელთა დამუშავებასა და ანალიზსაც ჩვენ ვაპირებთ, გამორჩეულია არა მხოლოდ სიმრავლით, არამედ თავისი არქაულობითა და პირველწყაროებთან სიახლოვით. ეს განსაკუთრებული საცეკვაო დიალექტი. ვფიქრობ, აღნიშნული თემის პრობლემატიკის სრულად წარმოსაჩენად, მნიშვნელოვანი იქნება მისი განხილვა ერთიან ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში. რატული საცეკვაო დიალექტი უნიკალურია ჟანრული სახესხვაობების თვალსაზრისითაც: ჩვენ აქ ვხედავთ, როგორც უძველეს ფერხულებს, ასევე მსუბუქი იუმორით გაჯერებულ საყოფაცხოვრებო ცეკვებს, სადაც იუმორი ჩანს არა მხოლოდ შინაარსში, არამედ საცეკვაო ენაშიც.

უძველეს დროში, მე-10 საუკუნემდე, რატის ტერიტორია თაკვერის საერისთავოს სახელით იყო ცნობილი. მოგვიანებით რატის საერისთავოში სვანეთის სამხრეთი (მთარატის ტერიტორია) და ლეჩხუმის ნაწილი გაერთიანდა. რატას სამ გეოგრაფიულ არეალად ყოფენ: 1. ქვემო რატა – სოფელ ხიდისკარამდე, 2. ზემო რატა – სოფელ უწერამდე, 3. მაღალმთიანი ანუ მთარატა. მაღალმთიან რატას ქმნის სამი სოფელი – ღები, გლოლა, ჭიორა. სწორედ აქ, ყველაზე მეტად, არის შემონახული ტრადიციებით დაცული ძველი ყოფის ნიშნები.

რატას მდიდარი ხალხური საგანძური გააჩნია და საქართველოს ზოგიერთი კუთხისგან განსხვავებით, საკმაოდ კარგადაც შემოინახა. რატული საცეკვაო დიალექტი უნდა განვაცალკევოთ, ერთი მხრივ, შექმნის ადგილის, ანუ წარმომავლობის, რადგან მოცემული მასალის დახარისხებისას ეს ფაქტორი უმნიშვნელოვანესია და, მეორე მხრივ, ჟანრული კუთვნილების გათვალისწინებით.

XIX საუკუნის ჟურნალ-გაზეთები მრავლად შეიცავს ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ცნობებს რატის შესახებ, მაგრამ ჩვენი თემისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ერთ-ერთმა მათ შორის – რატის მიხაილოვის სასწავლებლის მეთვალყურის თანაშემწის, მღვდელ, ნ. მინდელის მიერ აღწერილმა ფერხულთა შესრულების წესმა და შეგროვებულმა ცხრა რატულმა სიმღერამ, რომლებიც მოცემულია ჟურნალში, აბრევიატურით СМОНПК – მასალათა კრებული კავკასიელ ტომთა ადგილმდებარეობის შესახებ. ჟურნალი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, წლების განმავლობაში გამოდიოდა თბილისში. ამ გამოცემამ ფასდაუდებელი როლი შეასრულა კავკასიის ხალხის, სხვადასხვა ეთნოსის მატერიალური თუ სულიერი კულტურის აღნუსხვა-მოპოვების საქმეში. ნ. მინდელი აღწერს რატაში ფერხულის შესრულების ძირითად წესსა და ტრადიციას. ნ. მინდელის მიხედვით, დღესასწაულებზე, ძირითადად ისტორიულ-საბრძოლო ხასიათის სიმღერებს მღეროდნენ. სიმღერებს ფერხულის თანხლებით ასრულებდნენ, ფერხული კი ორი სახის იცოდნენ: **ფერხისა ანუ ფერხული** და **წინმოდლოა**. **ფერხისა ანუ**

ფერხული ეწყობა სწორხაზოვნად მამაკაცების შემადგენლობით, მეორე მწკრივს ქმნიან ქალები ან ისევ მამაკაცები. სიმღერა მიმდინარეობს ანტიფონურად. პირველი ორი-სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ, მწკრივები ერთიანდებიან და ქმნიან წრეს. ფერხული თავდაპირველად ნელა მოძრაობს, შემსრულებლები გადაადგილდებოდნენ ხან წინ – მარჯვნივ, ხან უკან – მარცხნივ; ნაბიჯები, რომლებიც მარჯვნივ კეთდება, უფრო დიდია, ვიდრე უკან გადადგმული, ამიტომ ფერხული თანდათან მოძრაობს (გადაადგილდება) მარჯვნივ. ფერხულის ტემპი ბოლოსკენ მატულობს. აღ. მსხალადის მიერ აღწერილ აჭარულ საძეობო ფერხულსაც ასეთივე სტრუქტურა ახასიათებს.¹ **წინამძღოლას** მართავს წინამძღოლი, რომელიც ერთმანეთის ზურგსუკან ჩამწკრივებულ ფერხულის მონაწილეებს, როგორც კაცებს, ისე ქალებს, მეთაურობს. წინამძღოლი, წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, რომელიც დროშას გამოსახავს, მღერის ისტორიულ სიმღერას, ქაშრებზე ხელჩაჭიდებული მეფერხულეები მას მიჰყვებიან და მოძრაობისას სხვადასხვა ფიგურას გამოსახავენ. სიმღერა აქაც ანტიფონურად სრულდება.²

აქვე, ნ. მინდელის მიერ მოცემულია ცხრა რაჭული სიმღერა: 1. „დიგორი და ბასიანი“ (ვარიანტი ფინალით – ხ. დ.); 2. „წერეთელმა დაიბარა ოსმანა და თათრის ჯარი“; 3. „დიდი აიძრა სულთანი“; 4. „ამგრიგოლემ და ბეკმიამ ერთმანეთს მისცეს ხელი“; 5. „უღელეს ჩამოდგა ოსი და დვალი“; 6. „ამირან და ყმანი მისნი სანადიროს წასულიყვნენ“; 7. „ქალსა ვისმე ერქვა შრუშანა“; 8. „ყურმა“; 9. „ქრისტე აღდგა“.

დიმიტრი არაყიშვილი რაჭულ მუსიკალურ ფოლკლორზე მუშაობისას, სავარაუდოდ, ნ. მინდელის ამ აღწერილობას ეყრდნობოდა, თუმცა მეტად ხატოვნად აღწერს „წინამძღოლას“: „წინამძღოლა“ მღერის და თან ცეკვავს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობებს, ხან ტრიალებს ადგილას. ეს, გაბმული მწკრივი, იმის მიხედვით, ხან რკალივით გარშემო ერტყმევა, ხან გაიშლება სწორი ხაზით და ხან კი გველივით დაიკლავება. ხან რომელიმე საგანს შემოუვლის გარს, ამასთან, თვით „წინამძღოლს“ ხელში უჭირავს ჯოხი წითელი ხელსახოცით, რომელიც საომარ დროშას წარმოადგენს.“³

ფერხულის შესახებ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ელენე ვირსალაძე: **„მრგვალი გადაბმული“ ანუ „ორფეხური“ ფერხული, ორ ნახევარწრედ გაყოფილი, თავთავისი კორიფე შემსრულებლით, მღერის ანტიფონურად. წრეში მხარამხარ გადაბმული მოცეკვავეები ორ ნაბიჯს მარჯვნივ და ერთ პატარა ნაბიჯს მარცხნივ გადადგამენ. სიმღერა ხანგრძლივ დროს მოითხოვს, რადგან კორიფეების შემდგომ მათ ნათქვამ ფრაზას ორივე გუნდი ცალ-ცალკე იმეორებს, ამიტომ ფერხული ერთი წრის შემოვლას 3-4 საათი უნდებოდა“.**⁴ მეტად საინტერესო განმარტებას იძლევა მკვლევარი გვერდის სქოლიოში, სადაც კიდევ უფრო აკონკრეტებს ფერხულის სტრუქტურას: **„ფერხულში ზოგჯერ ას კაცზე მეტი იყო ჩაბმული ძველად და ისეთი დიდი წრე შეიკვროდა, რომ კიდითკიდებდე ხმა ძლივს წვდებოდა. წრეში ებმოდნენ საგვარეულოების მიხედვით, ნათესავეები ერთად, ნაპირებში ვაჟები იდგნენ, რომ უცხო გვარის ქალ-ვაჟი ერთმანეთის გვერდზე მხარდამხარ გადაბმულად არ მოხვედრილიყო“.**⁵ აქედან ნათლად ჩანს ფერხულის კონფიგურაცია და შემადგენლობა – მას შემსრულებელთა თვალსაზრისით შერეული სახე ჰქონდა. ელ. ვირსალაძის ფერხულის აღწერილობა ნ. მინდელის აღწერილობასთან მსგავსებას ამჟღავნებს. მოცემული აღწერილობებით

¹ მსხალაძე აღ., აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969. გვ. 28.

² Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр. 124.

³ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 14.

⁴ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 172.

⁵ იქვე.

ფერხულთა ზოგადი სახეა წარმოდგენილი.

ელ. ვირსალაძის მიერ აღწერილი ფერხულის მეორე ფორმა **სწორსაზოვანი** იყო და ერთმანეთისკენ მოძრაობდა. „**ფერხულის ორივე ეს ფორმა გულისხმობს ფერხულში ჩაბმული ორი გუნდის არსებობას (პირობითი ნახევარწრე „მრგვალ“ ფერხულში და ორი პარალელური მწკრივი). ამ ორი გუნდის „შებმა“, მათი „შეჯიბრი“ ან წამყვან კორიფეთა სიმღერაში ან უშუალოდ ორი გუნდის მონაწილეობით საფერხულო სიმღერების ძირითად მუსიკალურ ქარგას ქმნის**“.⁶ რაჭაში საფერხულოთა განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა (სვანეთის შემდეგ) და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება მდიდარი ფოლკლორული შემოქმედების პირდაპირპროპორციულია.

დაფიქსირებული ინფორმაციის საფუძველზე გამოისახა ფერხულის ძირითადი სახეები. მოცემული აღწერილობებიდან შეგვიძლია რაჭული ფერხულის ფორმის შესახებ, დავასკვნათ: 1. **ფერხისა ანუ ფერხული**, ანტიფონური, ორ მწკრივად განლაგებული – ერთი მამაკაცების, მეორე ქალების ან ისევე მამაკაცების შემადგენლობით, რომელიც პირველი ორი-სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ ერთდება, **ქმნის წრეს** და მოძრაობს მარჯვნივ; 2. **წინამძღოლა**, ანტიფონური, ზურგსუკან ჩამწკრივებული, ქამრებში ხელეზაბმული, როგორც ქალთა, ასევე მამაკაცთა შემადგენლობით მოძრავი მწკრივი, რომელსაც წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, წინამძღოლი მიუძღვის და მოძრაობაში სხვადასხვა ფიგურას ქმნის; 3. **სწორსაზოვანი**, ანტიფონური, შემდგარი ორი მწკრივისგან, რომელიც ერთმანეთისკენ მოძრაობს.

ზემოჩამოთვლილი ტიპოლოგია გვაუწყებს ფერხულთა ზოგადი არქიტექტონიკის შესახებ. მაგრამ როდესაც საქმე ეხება საცეკვაო ლექსიკას, თითოეულს სხვადასხვა სამეტყველო ენა ახასიათებს. ფერხულების კლასიფიცირება შესაძლებელია ფორმის, ჟანრისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით. ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებთა დიფერენცირებისას, რელევანტურია, აქცენტი საცეკვაო ლექსიკაზე გაკეთდეს. თუმცა, ამ შემთხვევაში ვამჯობინეთ განმსაზღვრელ-განმაპირობებელი ჟანრული ფაქტორი ყოფილიყო. რაჭული საფერხულოების ჟანრული მრავალფეროვნება საშუალებას გვაძლევს დავაფიქსიროთ ის ნიშნუბებიც, რომელთაც საფერხულო ნაწილი დაკარგული აქვთ და ზოგჯერ ტექსტისა და მუსიკის, რიგ შემთხვევაში კი, ტექსტის სახით არიან შემორჩენილი (არ გამოვიციხავთ მათი სრული სახით აღდგენის შესაძლებლობას). ფოლკლორში ჟანრს, ძირითადად ტექსტი განსაზღვრავს და არა ქორეოგრაფიული ან მუსიკალური ნაწილი. ჟანრობრივი მოტივი არ განსაზღვრავს მოძრაობას და არც მოძრაობას აქვს ჟანრის დეფინიცირების შესაძლებლობა. მაგ.: აბსოლუტურად განსხვავებული ჟანრული კუთვნილების ფერხულებს ახასიათებს ერთი და იგივე საფერხულო მოძრაობა, მიუხედავად იმისა, რომ მათი მუსიკალური ნაწილი დამოუკიდებელია. ე. ი. ტექსტი და მუსიკა განსხვავებული – ქორეოგრაფია ერთგვაროვანი. რამ განაპირობა ამ ასპექტის წარმოქმნა? აქ ერთი უმთავრესი დეტალი იჩენს თავს: საფერხულო-სამოძრაო ლექსიკის დაკარგვა. შესაძლოა, ქორეოგრაფიული ნაწილის გაქრობა გამოიწვია ამ ნაწილის შეზღუდულობამ დამაგრების საშუალებების სიმეფის თვალსაზრისით ან, შესაძლოა, არც არასოდეს ჰქონდა და დაექვემდებარა იმ საერთო ტრადიციას, რომელიც რაჭაში არსებობდა. მაგალითისთვის: სხვადასხვა ჟანრის ფერხულებს – სამონადირო – „ქალსა ვისმე“, „ამირანი“, საბრძოლო-ისტორიული – „მაღლა მთას მოდგა“, „შავლეგო“, ე. წ. საყოფაცხოვრებო – „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „ქვედრულა“, აბსოლუტურად იდენტური საცეკვაო ლექსიკა გააჩნიათ. ამიტომ, ასეთ მერყევ მსაზღვრელობით სურათში უფრო მყარად ჟანრობრივი

⁶ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“ თბ., 1964, გვ. 172.

ფაქტორით განსაზღვრული დიფერენცირება-კლასიფიკაცია მივიჩნით.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის **პირველი შტო** მიმართულია სვანეთისკენ. ორივე დიალექტში გვხვდება საფერხულო ნაწარმოებთა თითქმის იდენტური დასახელება ვარიანტული სახესხვაობით. ზოგადად სვანურ და რაჭულ ფერხულთა კონფიგურაციული არქიტექტონიკა და კომპოზიცია თითქმის იდენტურია, ხოლო საფერხულო მოძრაობებს დიალექტური, თუმცა მსგავსი იერსახე გააჩნია. რაჭული და სვანური ფერხულების ანალოგიების შესახებ საუბრობს ქორეოლოგი ლილი გვარამაძე.⁷

რაჭული საცეკვაო დიალექტის **მეორე შტო** აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთას, ასევე ბარს, დაუკავშირდა. ცალად და წყვილად შესასრულებელი ცეკვების საბაზო მოძრაობა-ილეთები – დავლა, ქრიალა სვლა, ჩაკერათა ნაირსახეობები, მკლავთა მდგომარეობები – შესრულების დიალექტური მანერის გათვალისწინებით, მსგავსებას ამჟღავნებს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკასთან.

მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია ბესარიონ ნიჟარაძის მიერ მთარაჭის ერთ-ერთ სოფელში, ღებში, ნანახი ფერხული – ქალთა „სიმღერა-ფერხული“ და მისი მიზანი კიდევ უფრო საინტერესო: **„მე მსურდა, აქაურების და სვანების სიმღერის კილო და ფეხი შემეღარებინა“**.⁸ ასევე აღნიშნავს, რომ სვანებსა და ღებელებს საერთო მხოლოდ ერთი ფერხული – „უშკულა ხევი დაიდრა“, გააჩნიათ. მკვლევარი რაჭულ და სვანურ საფერხულოებს შორის მხოლოდ მცირედენ მსგავსებას აღნიშნავს და ხაზს უსვამს რაჭული საფერხულოების ერთგვაროვანი მოძრაობით შესრულებას, განსხვავებით სვანური საფერხულოებისგან, რომლებსაც მრავალფეროვანი საცეკვაო ლექსიკა გააჩნიათ. აღწერილობაში ვკითხულობთ: **„თვით ფეხის ხმარება ფერხულის დროს ცოტათი ჰგავს სვანურს, განსხვავება უფრო მეტია. აქ მარტო ერთნაირი ფეხის ხმარება სცოდნიათ ყოველს სიმღერის დროს, სვანეთში – კი მეტადრე უშკულის საზოგადოებაში, რომელიც განთქმულია მთელს სვანეთში თავისი სიმღერა-ფერხულით სხვა-და-სხვანაირი ფეხის ხმარება იცინა; მაგალითად, სიმღერა „რაჯენა“ სხვანაირ ფეხის ხმარებას თხოულობს, „თარაყულ“, „კვიცი მურგველ“, „დიდება თარინგლეზელარ“, „დიდება ლამარია უშგვლაშს“, „ყაისირა“ და სხვას სხვანაირი ფეხი უნდა“**.⁹ მიუხედავად ღილი პატივისცემისა, ვერ დავეთანხმები მკვლევარს შეფასებაში, რადგან მან მხოლოდ ერთ საფერხულო ნიმუშზე დაყრდნობით გამოიტანა დასკვნა. როგორც ზემოთ იქნა წარმოდგენილი, ფერხულის ფორმის 3 სახეობა დაფიქსირდა. ფორმას კი მისთვის დამახასიათებელი სამეტყველო ენის შესატყვისობაც ახასიათებს.

სანამ ფოლკლორულ ნაწარმოებთა განხილვაზე გადავიდოდეთ, ზოგადად შევეხოთ იმ წეს-ჩვეულებებს, რომლებსაც რაჭველები წელიწადის სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მიზეზით მართავდნენ და ცეკვის ელემენტებსაც შეიცავდნენ.

რაჭაში ბერიკულ სანახაობას „ბებურები“ და „ჩარირამას პატარძალი“ წარმოადგენდნენ. **„ჩარირამა“** საფერხულო წყობის ბერიკული სანახაობაა, რომელსაც ყოველ კვირა დღეს სანახაობზე (სანახაობის გასამართი და სასაუბრო ადგილი) მართავდნენ. მისი სიუჟეტი ბერიკაობისთვის დამახასიათებელი ღვთაების სიკვდილის, მისი დატირებისა და გაცოცხლება-აღდგომის ნაშთს წარმოადგენს. აქ საფერხულო მწყობრი ტექსტისა და ჰანგის მთქმელი აღარ არის. ტექსტი, ჰანგი და ქმედება მთლიანად წრისშიგნითა მოთამაშის

⁷ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 20.

⁸ ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1964, გვ. 53.

⁹ იქვე.

მიერ სრულდება. ფერხულს მხოლოდ ტაშისცემა, ერთი და იმავე სიტყვების წამღერებით წრისშიგნითა მოთამაშეებისათვის აკომპანემენტის ფუნქცია აქვს შენარჩუნებული. ამიტომ, ამ ბერიკულ სანახაობაში საფერხულო მწყობრს თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს.¹⁰

მისწერი ხასიათის ცეკვა-თამაშობათა და ჯადოსნურ საწესო ქმედებათაგან აღსანიშნავია თეატრალიზებული „ცხენკაცობა“ და „ომანგელობა“. „ცხენკაცობის“ აუცილებელი რეკვიზიტი ხისაგან გაკეთებული ცხენკაცა გახლდათ, რომელსაც მასზე გადაძვლადი ბიჭი კარდაკარ სოფელში დააგელებდა. დანარჩენი ორი-სამი მისი ამხანაგი კი გარმონითა და დაირით თანხლებას უწევდა.¹¹

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მეტად საინტერესო რიტუალმა, რომელსაც სპარტაკ რეხვიაშვილი მოგვითხრობს მთის რაჭაში შემორჩენილი საწესო ქმედებების აღწერისას. თებერვალში, ასტრალური ღვთაებებისადმი მიძღვნილ წეს-ჩვეულებათა შორის „განსაკუთრებით საყურადღებოა ქალთა საფერხულო სიმღერა „სარალე“, რომელიც ამ დროს (თებერვალში – ხ. დ.) სრულდებოდა. ამ სიმღერა-ფერხულის შესრულების წესი ასეთი იყო: დედაკაცები ჩაებებოდნენ ფერხულში, აქედან ერთ-ერთი მათგანი გამოეყოფოდა და მიწაზე დაიროქებდა, პირს მზისკენ იზამდა, ცალი ხელით მიწას შეეხებოდა, მეორე ხელს თავისი სხეულის იმ ადგილზე იცემდა, რომელსაც სიმღერის დროს ახსენებდა და ასე სიმღერით ჩამოთვლიდა ადამიანის სხეულის ნაწილებს. დანარჩენი დედაკაცები მის მახლობლად მოძრაობდნენ და ყოველი მუხლის ბოლოს იმეორებდნენ კორიფეს ნათქვამს და თან „სარალეს“ დასძახოდნენ. ყოველივე ეს ხდებოდა შეწყობილად, რიტმში ისმოდა ქალთა სიმღერის სევედიანი მელოდია. ასე მაგალითად:

დაიროქებული დედაკაცი:

ვაიმე თავო,
ვაიმე თვალო,
ვაიმე გულო,
ვაიმე წინო (წელო)
და ა. შ.

ქალთა გუნდი:

თავო სარალეო,
თვალო სარალეო,
გულო სარალეო,
წინო სარალეო!

ამ სიმღერას, მთქმელთა განმარტებით, თავისი გარკვეული ფუნქცია ახასიათებს. მის დანიშნულებას წარმოადგენს მითიურ არსებათა ანუ ზეარსებათა გულის მოღმობიერება, მათ წინაშე მუხლმოდრეკა, თავის შეწყალება, რათა ავადმყოფობა სხეულიდან განიდევნოს.¹²

ზემოაღწერილი სახიობის რამდენიმე სიმპტომატური ნიშანი გვაფიქრებინებს, რომ ზებუნებრივი ძალებისადმი ნაყოფიერების გამოთხოვის რიტუალთან გვაქვს საქმე; კერძოდ: ტრადიციულად თებერვალში ჩატარებული წეს-ქმედებები განაყოფიერებას უკავშირდება; პირით მზისკენ – როგორც ნაყოფიერების მარგანიზებული ღვთაებისკენ მიქცევა; ამასვე მიეწერება პროტაგონისტის მიწაზე დაიროქება და ერთი ხელით მასთან კავშირის შენარჩუნება. სამწუხაროდ, ამ აღწერილობას არ ახლავს გუნდის მიერ შესრულებული საფერხულო ლექსიკა. სავარაუდოდ, მეფერხულეთა საცეკვაო ლექსიკა რთული არ უნდა ყოფილიყო, რადგან აქცენტები კორიფეს როლზე კეთდება და ყურადღებაც

¹⁰ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 244.

¹¹ იქვე, გვ. 28.

¹² რეხვიაშვილი ს., საწესო ლექს-სიმღერები მთის რაჭაში, „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1962, გვ. 79.

პროტაგონისტიკენაა მიმართული.

რაჭული ქორეოგრაფიული შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ჟანრული დიფერენცირება და მათი ცალკეული განხილვა, რადგან ყოველი მათგანი კულტურული მემკვიდრეობის შესაბამისი ეპოქალური შრის შემცველი და მატარებელია. საცეკვაო ფოლკლორი გამოირჩევა ჟანრული მრავალფეროვნებით: სამონადირო, ისტორიული, საგმირო-პატრიოტული, რელიგიურ-რიტუალური, სატრფიალო, კლასთა შორის ბრძოლის ამსახველი. მიზანშეწონილი იქნება თუ ცალ-ცალკე განვიხილავთ საფერხულო და საცეკვაო შემოქმედებას.

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოთეკის არქივი ინახავს რაჭული სასიმღერო ფოლკლორის მნიშვნელოვან რაოდენობას, აქედან საცეკვაო-საფერხულოთა წილი საკმაოდ მოცულობითია. საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების მნიშვნელოვანი რაოდენობის მიუხედავად, როგორც მასალის შესწავლიდან დადასტურდა, ყველაზე მყიფე და დაუცველი ქორეოგრაფიული ნაწილი აღმოჩნდა. ვერბალურმა ტექსტმა და მუსიკალურ-ვოკალურმა სეგმენტმა მეტი მდგრადობა გამოიჩინა და თავი შემოინახა იმ დრომდე, როდესაც ჩამწერი აპარატურის გამოგონება გახდა შესაძლებელი.

ავთანდილ თათარაძის მიერ შეგროვებული რაჭული საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშები ფასდაუდებელ საგანძურს წარმოადგენს და დიდი სამსახური გაგვიწია ამ საცეკვაო დიალექტზე მუშაობისას, მათ შორისაა: „მაღლა მთას მოდგა“, „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“, „ჟუჟუნა“, „ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „თამარ ქალი“, „ოსიე“, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „რაშოვდა“. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი საცეკვაო ნიმუშებისა, მოიპოვება, ასევე სხვადასხვა ფოლკლორული ჯგუფის მიერ აღდგენილი და მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილი ნაწარმოებები, რომელთაც ქვემოთ წარმოვიდგინებ.

რაჭული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის განხილვა **სამონადირო ფერხულებით** იწყება, რადგან შინაარსიდან გამომდინარე, ქრონოლოგიურად ეს ჟანრი უძველესია. მკვლევარები თვლიან, რომ სამონადირო პოეზიის სახეები განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთ-ერთი ყველაზე არქაული შრომის სიმღერის – მთიბლურისათვის. მთარაჭაში, შრომის სიმღერებად ქალთა „ქორქალი“ და მამაკაცთა „ლულუნი“ ითვლება. „ქორქალი“ მკის, ხოლო „ლულუნი“ თიბვის დროს სრულდებოდა. მკაცა და თიბვაც წაქცევასთან ანუ გარდაცვალებასთან ასოცირდებოდა. ეს ტექსტები მიცვალებულთა დატირების – ზრუნის დროს იქმნებოდა და შემდგომ ზემოთ აღნიშნული შრომის პროცესის თანხლებით მეორდებოდა. აქედან გამომდინარე მათ, მინორული ხასიათი ჰქონდათ. მათ, ასევე „მთიბლური შაირი“ ეწოდება. მსგავსი ტრადიცია ხევსურეთშიც არსებობდა და „გვრინი“ ერქვა¹³.

რაჭულმა ფოლკლორმა შემოინახა ისეთი უძველესი უნიკალური ეპიკური ტილოები მონადირული ეპოსისა, როგორებიცაა: **„ჩემო ყურშაო“**, **„ამირანი“**, **„ავთანდილ გადინადირა“**, **„ქალსა ვისმე“**, **„ია მთაზედა“**, თუმცა ამ უკანასკნელმა დაკარგა თავისი რიტუალურ-საწესო მნიშვნელობა და იქცა სატრფიალო შინაარსის ბალადად. გიორგი კალანდაძე აღნიშნავს, რომ „ძველი ქართული ხალხური საფერხულო სიმღერები მეტწილად ბალადური ხასიათისაა“.¹⁴ რაც შეეხება ქორეოგრაფიულ სურათს, მათმა ნაწილმა ტექსტის სიმყარეს კონკურენცია ვერ გაუწია და ჩვენამდე ვერ მოაღწია.

¹³ ნაკაშიძე ქ., ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული), თბილისის უნივერსიტეტის გამ-ბა, თბ., 1999, გვ. 92-99.

¹⁴ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 30.

სამონადირო ეპოსის მარგალიტად მთელ საქართველოში მეტად პოპულარული და გავრცელებული, „ჩემო ყურშაო“, შეიძლება ჩაითვალოს. „ჩემო ყურშაოს“ საუკეთესო მთქმელად დავით გურამიშვილი ყოფილა აღიარებული. ამას ახსენებს კიდევ თავის „დავითიანში“:¹⁵

ცნობილია „ყურშაო“-ს მრავალი ვარიანტი. ჩვენამდე მოღწეული ლექსების უმრავლესობა ჩაწერილი ყოფილა რაჭაში და სწორედ რაჭაში ჩაწერილი ტექსტები გახდა უმეტესად მეცნიერთა დაინტერესების საგანი. მიუხედავად იმისა, რომ ეპიკური ძეგლის ტექსტური ვარიანტები, რაჭის გარდა, აღმოჩენილია სვანეთში, ქართლ-კახეთში, მთიულეთში, ხევსურეთში, ხევში, თუშეთსა და ფშავში, ფერხულის ტექნოლოგიური მასალა, გარდა მთარაჭისა, არსად შემორჩენილა. (ამის თქმის საშუალებას მძლევეს უახლოეს მომავალში მისი აღდგენითი სამუშაოების დაწყება, ავთენტურ მასალაზე დაყრდნობით, ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელის მიერ). დ. ჯანელიძე „ყურშას“ უძველესი სახეობის საფერხულო წყობის ერთპირ ფერხულად მიიჩნევს. „**მას თავისი მოძახილი, ე. ი. ჰანგისა და სიტყვების მთქმელი და შემბანებელი, შემზობელი მთელი გუნდი ჰყავს.**“¹⁶ ამ აღწერილობის მიხედვით, კი „ყურშა“ ერთპირი შესრულების წესით არ უნდა ხასიათდებოდეს.

როგორც ელენე ვირსალაძე გადმოგვცემს: „**ყურშას ლექსი ორგანულად არის ჩართული ივანე ქვაციხისელის სახელთან დაკავშირებულ თქმულებაში, მაგრამ, იგი არსებობს დამოუკიდებელი საფერხულო სასიმღერო ლექსის სახით. მას ინდივიდუალურადაც, ჭიანურის აკომპანიმენტით ასრულებენ. ამ საფერხულოს მელოდია მეტად არქაულია, მინორული, დატირების ტიპისა. მის შესრულებაში გუნდის, ფერხულის ორი ნახევარწრე მონაწილეობს. ლექსის წყობა, რეფრენი, მისი საფერხულო შესრულება – ყველაფერი მოწმობს მის უძველეს ხასიათზე.**“¹⁷

რაჭაში გავრცელებული იყო თქმულება, რომელიც **ივანე ქვაციხისელის** ამბავს უკავშირდება. ლექსი ივანე ქვაციხისელზე ქართული ფოლკლორის მეტად საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს. გარდა რაჭისა, სოფ. ქურთაში (შიდა ქართლი –ხ.დ.) რაჭველების ჩასახლებაში ფართოდ იყო გავრცელებული სამონადირო ციკლის თქმულება „ქვაციხის თებრუ ივანე“, რომელიც ლექს „ყურშას“ შინაარსის ზოგიერთ დეტალსაც შეიცავს.¹⁸

მთარაჭული ლეგენდის თანახმად, იმ უზარმაზარი ქვის „ქვაციხის“ მახლობლად (სოფ. გონა, ღებთან ახლოს – ხ. დ.) აშენებულია ეკლესია, სადაც იმართებოდა ქვაციხესა და ქვაციხისელის სახელთან დაკავშირებული დღეობა. აღდგომის მესამე ორშაბათს აქ ასრულებდნენ ფერხულს, სადაც იმღერებოდა ყურშას ლექსი-დატირება.

ამ დღეობას ლობჟანიძეების დღეობას უწოდებდნენ. „ყურშას“, იმავე ქვაციხისელის ლექსს, გადმოცემით, თიბვის დროსაც დაუღუღუნებდნენ ხოლმე. მსგავსი შინაარსის ფოლკლორული ნიმუშები მოიპოვება საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილშიც. როგორც ვიცით, წმინდა გიორგიმ წარმართული ნადირთღვთაების ფუნქციები შეითვისა და იქცა არა ნადირთა, არამედ მონადირეთა მფარველად. ალბათ, ამით არის განპირობებული, რომ სახელგანთქმული მონადირის, ივანე ქვაციხისელის ამბავს ლექსი-დატირების სახით სწორედ გიორგობას იტყვიან სოფელ ღებში. სოფელ სორში კი „ნაციხურობას“ აღნიშნავენ. ამ ორ სახალხო საწესჩვეულებო რიტუალს ივანე ჯავახიშვილი წმ.

¹⁵ ჯანელიძე დ., სახიობა, „ხელოვნება“, თბ., 1958, გვ. 216.

¹⁶ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I ხალხური საწყისები), „განათლება“ თბ., 1983, გვ. 93.

¹⁷ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 65.

¹⁸ Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г., стр. 126.

გიორგის კულტს უკავშირებს და აიგივებს. „ნაციზურობა“ იმართებოდა „ვაჟების ბედზე“. შეკრებილი მოსახლეობა ლოცულობდა წმ. გიორგის ხატზე. **„ლოცვის შემდეგ მლოცველები, რომელთა შორის ქალებიც იყვნენ, მართავენ ფერხულები, მღეროდნენ სიმღერებს, ცეკვავდნენ, მზიარულობდნენ გათენებაში, გამთენიისას ბრუნდებოდნენ შინ“**.¹⁹ ქალღვთაება დალის მსხვერპლი სვანურ ფოლკლორში მონადირე ბეთქილია, აღმოსავლეთ მთიანეთში ჯარჯი. სამონადირო ეპოსის აღმოსავლეთ მთის დიალექტური ნაირსახეობა მხოლოდ საფერხულო ლექსის სახით შემორჩა, სვანურ საცეკვაო დიალექტში კი სრულად ფერხულის „ბალილ ბეთქილი“ სახით.

ყურშას მსგავსი ძალი ახლავს **ამირანსაც**. კლდეზე მიჯაჭვულ დევემირს ერთგული მეგობარი ეხმარება თავისუფლების მოპოვებაში. ივანე ქვაციხისელსა და ამირანს შორის ერთგვარი პარალელის გავლების მოტივი წარმოიქმნება. ამირანის თქმულების რაჭული ვარიანტი ერთ-ერთი უძველესი ვარიანტია. გ. კალანდაძე ძველ სამონადირო ბალადებს აკუთვნებს ლექსს, **„ამირან და ძმანი მისნი“** და ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელ სიმღერად მიიჩნევს: **„ასე სრულდება იგი დღესაც ზემო რაჭაში. სიმღერის წამყვანია ერთი კორიფე, რომელიც ძირითად ტექსტს მღერის, ხოლო გუნდი მას ეხმარება და ყოველი სტრიქონის დასასრულს – ერთ ან ორ სიტყვას, ოთხი მარცვლისაგან შემდგარს – იმეორებს. ამგვარი განმეორებანი ცეკვის რიტმს აწესრიგებს და ამბის შთაბეჭდილებას აძლიერებს მსმენელში.**

ამ ლექსის სვანურ ვარიანტს „ამირანის ფერხული“ („ამირანი ჭიშხაშ“) ჰქვია (სვანური პოეზია“, 1939, გვ. 383). თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, რომ სვანეთშიაც ეს ლექსი ფერხულზე სრულდებოდა. სვანური ტექსტი ვრცელია. მასში ამირანის დევთან ბრძოლის ეპიზოდითაა შეტანილი.²⁰ სავარაუდოდ, არც „ამირან და ძმანი მისნი“ უნდა იყოს ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელი სიმღერა.

რაჭული ფერხული სრული სინკრეტული სახით არის შემორჩენილი. ავთანდილ თათარაძე „ამირანის ფერხულისა“ და საბრძოლო-ისტორიული ჟანრის ფერხულის – „მალა მთას მოდგა“ – საცეკვაო ლექსიკას ანალოგიურად თვლის.²¹ ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. მუსიკალური ზომა 4/4. მრგვალი, წრედ შეკრული საფერხულო ფორმა.

„ყურშას“ დამუშავების შემდეგ იხსნება კიდევ ერთი უძველესი მითოსური ორიგინალური ძეგლი დაკავშირებული მონადირულ ხანასა და კულტთან **„ქალსა ვისმე ერქვა შრომანი“**, (შემოკლებით – „შრუმანი“), რომელიც „ამირანისა“ და „ყურშა“ – „ივანე ქვაციხისელის“ ამბის წინამორბედად წარმოგვიდგენია.

„შრუმანას“ შესახებ შემდეგი ცნობა მოგვეპოვება: **„ამ ფერხულის მონაწილენი მხოლოდ ქალიშვილები არიან. ფერხული იწყება არა წრით არამედ სწორი ხაზის მწკრივით, შემდეგ კი შეადგენენ წრეს, რომელიც სარიტუალო ხასიათს ატარებს. სიმღერა სრულდება ორ გუნდად, ანტიფონურად, როგორც ყველა ამ სახის სიმღერა.**

ამ სიმღერას იგივე ტექსტი აქვს, რაც საფერხულო „სიო-შრუმანას“ (აქ მხოლოდ სახელწოდებაა შემოკლებული). ამ ჯგუფის სიმღერების შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ თუმცა ისინი წარმოადგენენ ძველი საკულტო დანიშნულების ფერხულის გადმონაშთს, მაგრამ ახლა დაკარგული აქვს ის ფუნქცია, რომელიც ენიჭებოდათ ძველად და

¹⁹ Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г., стр. 126.

²⁰ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 84.

²¹ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 139.

შემორჩენილან როგორც ჩვეულებრივი სახის საფერხული სიმღერები“²²

ფერხულს „ქალსა ვისმე“ (იგივე „შრუმანა“), ავთანდილ თათარაძე ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები“, პატრიოტული ხასიათის ფერხულად მიიჩნევს. ამის საფუძველად მოჰყავს თავად ერისთავის ქალის თავგანწირული საქციელი. მისი აზრით, ამ ფერხულის შექმნის მიზეზი არის VIII ს. 60-იან წლებში, „ქართლის ცხოვრების ქრონიკებში“ მოთხრობილი, ერისთავის ქალის თვითმკვლელობის ამბავი.

ელ. ვირსალაძის ნაშრომში „ქართული სამონადირო ეპოსი“, ეს ნაწარმოები დეტალურად არის განხილული. ავტორი მას შორეული წარსული პერიოდის ძეგლად მიიჩნევს და უკავშირებს სამონადირო ეპოსს. მისი არგუმენტირებული კვლევა და მტკიცება ეჭვს არ ბადებს და აბათილებს იმ ზედაპირულ ვერსიას, რაც ერთი შეხედვით გახდა სარწმუნო მკვლევართა ნაწილისთვის: **„ეს ლექსიც, „ყურმას“ მსგავსად, უბველესი საფერხული შესრულებისაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ფერხულის შესრულებას რაჭაში დღემდე აშკარა საწესო ხასიათი აქვს შერჩენილი. ამ ფერხულს, ისევე, როგორც ბეთქელის ფერხულს სვანეთში ადების ღამის წინა დღეს ასრულებდნენ ქალები. ამ დღეს ქალები დიდიდან არც წყალს არ ეკარებოდნენ (აქედან ტერმინი „ურწყობა“). ამ ლექსის და კიდევ რამდენიმე საწესო საგანაფხული სიმღერის მღერით, ქალთა ფერხული სოფლის ყოველ სახლს მოივლიდა, ხოლო საღამოს ყველიერი იწყებოდა. მთა რაჭის მთქმელთა მოწმობით, ეს ფერხული ძირითადად ქალთა მიერ სრულდებოდა (რაც აგრეთვე მის არქაულობას მოწმობს)“²³**

„ქალსა ვისმე“ ორპირული, სამხმიანი სიმღერაა, მუსიკალური ზომით 3/4. ავთანდილ თათარაძის დაფიქსირებულ ვერსიაში ფერხულის შემადგენლობა შერეულია და წრიული საფერხული ფორმა აქვს. აღნიშნული ფერხულის დღევანდელ ვერსიებში საფერხული ნაწილს ძირითადად ებმის „რაშოვდა“ და „გასტაკუნი“, რაც ქორეოგრაფის (ან ანსამბლის ხელმძღვანელის – ხ. დ.) სასცენოდ შედგენილი ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ანსამბლ „ძირიანის“ შესრულებულ „ქალსა ვისმეს“ არ ახლავს სხვა რაიმე სწრაფი ცეკვა და უფრო ახლოსაა ავთენტურობასთან.²⁴ ეს დეტალი მიმანიშნებელია სასცენო ქორეოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებულ და მიღებულ ჩვევაზე, როდესაც ფერხულს რომელიმე სწრაფი ცეკვა აგრძელებს და ასრულებს.

ფერხულების: **„ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „მაღლა მთას მოღვა“** საცეკვაო ლექსიკა ა. თათარაძის მიხედვით („ქართული ხალხური ცეკვა“) **იდენტურია**. აქედან პირველი ორი სამონადირო, ხოლო უკანასკნელი, მისი ტექსტის საბრძოლო შინაარსიდან გამომდინარე ისტორიულ ჟანრს განეკუთვნება.

შემდეგი რგოლი, რომელიც სამონადირო ეპოსის ერთიან ჯაჭვს ზრდის, გახლავთ საფერხული – **„ია მთაზედა“**. ქართული ფოლკლორის ეს უნიკალური ნიმუში შემოინახა როგორც მთამ, ისე ბარმა. ელ. ვირსალაძის „ქართულ სამონადირო ეპოსში“ დაცული ტექსტი დედაკაცების ფერხულისა, „ია მთაზედა“, ქართლშიც იცოდნენ.

გ. კალანდაძე, ლექსს, „ია მთაზედა“, სატრფიალო ბალადებს შორის ასახელებს და აღნიშნავს, რომ მის პირვანდელ გუნდურ-საცეკვაო დანიშნულებას ლექსის კომპოზიცია, თავისი დიალოგური ხასიათით, ნათლად ადასტურებს. მის არქაულობას ადასტურებს

²² არაყოფილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 15.

²³ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 68.

²⁴ მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cS> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

ასევე სხვა სასიძღვრო ლექსებისათვის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ირმის, არსებობა, რომელსაც სანადიროდ წასულ სიძე-სიმამრს შორის, სიძე კლავს, შემდგომ კი თავად სიმამრის ტყვეით კვდება.

„ამ ლექსის დიალოგური აგებულება და ტექსტის არქაულობა გვაფიქრებინებს, რომ იგი თავდაპირველად საგუნდო-საცეკვაო სიმღერა იყო. სიმღერის პირველ ნაწილს გუნდი ასრულებს, ხოლო მეორე ნაწილს, მამა-შვილის დიალოგს, – გუნდის ორი კორიფე:

გ უ ნ დ ი: ია მთაზედა, თოვლიანზედა,

ია დავთესე, ვარდი მოსულა, და ა. შ.²⁵

ამ ბალადის მთიულური ვარიანტი ვრცელია. შემდგომ ფერხული აგრძელებს იმ ტრაგედიის აღწერას, რაც ტექსტშია მოცემული. იგი ქალის მიერ საქმროს დატირებით გრძელდება, სადაც ქალი მამას სანთელსა და ცულ-წალდს სთხოვს დაღუპული საქმროსკენ გზის გასაკვალად. ორივე ვარიანტისთვის დამახასიათებელია ტრაგიზმი და ემოციური სიმძაფრე.

მამე ცულ-წალდიო,

გზა ჩაეკაფოვო,

მამე სანთელიო,

გზა გავინათლოვო და ა. შ.²⁶

ფოლკლორულ ნიმუშებს – „ჩემო ყურშაო“, „ივანე ქვაციხისელი“, „ქალსა ვისმე“ – რიტუალური ხასიათი აქვთ შემორჩენილი, „ია მთაზედა“ კი არის ამ სიუჟეტის განვითარების შემდგომი საფერხური, რომელსაც საყოფაცხოვრებო ბალადის სახე აქვს მიღებული. ამასვე ადასტურებს გ. კალანდაძის მონოგრაფიის სპეციალური თავი მიძღვნილი სამონადირო ბალადისადმი. მისი აზრით, სამონადირო-საფერხულო სიმღერების სახით ჩვენამდე შემონახა ძველი ქართული ბალადები, რომლებიც ნადირობის ღვთაების სადიდებლად გამართულ დღესასწაულზე ცეკვის თანხლებით სრულდებოდა²⁷. ელ. ვირსალაძე კი აღნიშნავს, რომ საზოგადოების განვითარებასთან ერთად, ძველმა საწესო-რიტუალურმა ჩვეულებებმაც აზრი დაკარგა და დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდა, სხვა ჟანრში გადაინაცვლა. ამიტომაც, მიუხედავად მონადირეობის თემასთან უშუალო კავშირისა, „ია მთაზედა“, გაერთიანებულია სატრფიალო ბალადებში.

სამონადირო ფოლკლორის ნიმუშად ითვლება კიდევ ერთი საფერხულო სიმღერა

„ავთანდილ გადინადირა“:

ავთანდილ გადინადირა

ქელი მაღალი, ტყიანი და ა. შ.²⁸

ეს საფერხულო ლექსი ამოღებულია „ტარიელიდან“, ანუ „ხალხური ვეფხისტყაოსნიდან“. მეცნიერების აზრით, იგი ანალოგს პოულობს ქართულ პოპულარულ სიმღერასთან:

ჩვენს მეფეს უნადირნია

საფარავნოს ტბაზედა,

მოუკლავს ფური ირემი,

გადუკიდია მხარზედა.²⁹

²⁵ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 96.

²⁶ იქვე, გვ. 97.

²⁷ იქვე, გვ. 82.

²⁸ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესწვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 88.

²⁹ იქვე.

რაჭაში, უწინ, „ავთანდილ გადინადირას“ მაყრულ სიმღერად მიიჩნევენ: „რო ვიმღერებდით:

**ნეტავ ნეფის დედასაო,
რა კარგი რბალი მოგვყავსო.**

მას აუცილებლად მოვაყოლებდით „ავთანდილ გადინადირას“.³⁰

ამასვე ადასტურებს სხვა ინფორმატორიც: „მაყრული სიმღერაა ეს – „ქალებმაც ვიცოდით მაყარში წასვლა, სიმღერით. ფერხულშიც ვიტყოდით ქორწილში“.³¹ როგორც ინფორმატორთა მონათხრობიდან ჩანს, მაყრული სიმღერა, „ავთანდილ გადინადირა“, ქორწილში ფერხულის სახითაც სრულდებოდა.

ელ. ვირსალაძის აზრით, „ავთანდილ გადინადირას“ მაყრულად ქცევა განაპირობა უწინ, ჩვეულებრივ, ქორწილების ადრე გაზაფხულზე გადახდამ ნაცვლად შემოდგომისა. გაზაფხული კი ბუნების აღდგენა-განახლების, გაცოცხლების აზრობრივი ანალოგია და შესაძლებელია, საქორწინო ცერემონიაც საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში შემაჯავლი რიტუალი გახლდეთ. მკვლევარი ვარაუდობს, შესაძლებელია სწორედ საგაზაფხულო, აგრარულმა რიტუალებმა გადასცა ბევრი რამ საქორწინო პოეზიას. ამ ლექსს თიბვის დროსაც ამბობდნენ. მკვლევარი ელ. ვირსალაძე ავითარებს თემას სხვადასხვა ჟანრის შერწყმის, გამთლიანების შესახებ: „აქ წამოიჭრება მეტად საინტერესო პრობლემა – ჟანრთა დიფუზიისა. ცნობილია, რომ „ავთანდილ გადინადირას“ ლექსს ასრულებენ დასავლეთ საქართველოში ნადურში ან თიბვიდან დაბრუნებისას, ფერხულში. ამ ლექსის შესრულება მაყრულში დამოწმებულია ქართლშიც“.³² ჩვენი აზრით, ამაში გასაკვირი არაფერია, რადგან რაჭასა და მის მომიჯნავე ქართლს შორის ბევრ ანალოგიას აქვს ადგილი. იგი ცნობილია მესხეთშიც. ავთანდილ გადინადირას საცეკვაო ლექსიკა დაკარგულია.

საქორწილო თემას აგრძელებს მკვლევარ ნინო აბაკელიას მიერ რაჭაში საქორწილო რიტუალთან დაკავშირებული ინფორმაცია: „რაჭაში, ვაჟის სახლში, ქორწილის დროს ფერხულის შესრულება სავალდებულო ყოფილა. 20-30 კაცი ხელიხელგადახვეულნი წრიულად უვლიდნენ და თან ორპირულად მღეროდნენ:

**„ყურბენმა თქვა მეც ხილი ვარ
ყველა ხილზე უკეთესი“**, და ა. შ.

მოცეკვავეთა ერთი რიგი ერთ ხაზს ამბობდა, მეორე რიგი – მეორე ხაზს და ასე ენაცვლებოდა ორი რიგი ერთმანეთს სიმღერაში. სიმღერის ტაქტის აყოლით ნელა უვლიდნენ წრეს“.³³

ფერხულის აღწერილობა მნიშვნელოვანია, რადგან ჩვენთვის, ნაწილობრივ მაინც, ცხადი ხდება, თუ რა სახის ფერხულთან გვაქვს საქმე. კერძოდ: ფერხულის ფორმა წრიულია და ხელიხელგადახვეული; ტემპი ნელია, სავარაუდოდ, მარტივ ნაბიჯებზე ან ნაბიჯთა შორის პაუზებსა და ფეხთა მონაცვლეობაზე უნდა იყოს აგებული; სიმღერა ორპირული, რადგან ორი რიგი ენაცვლება ერთმანეთს; მრავალრიცხოვანია – შედგება 20-30 შემსრულებლისგან.

საფერხულოდ მიიჩნევენ ქორწილის დროს შესასრულებელ „ვჯვარი წინასას“,

³⁰ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 87.

³¹ იქვე, გვ. 87.

³² იქვე, გვ. 88.

³³ აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 145.

რომელიც მკვლევარების მტკიცებით, დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ რაჭაშია გავრცელებული. **„ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას „ჯვარისწინას“ სიმღერით“.**³⁴ „ჯვარი წინასას“ შესრულება აღმოსავლეთ საქართველოში იცოდნენ, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკალურად რაჭული ფოლკლორის შუალედურ დიალექტად მიჩნევის ვერსიას. ამასვე ამტკიცებს ეთნომუსიკოლოგი თეონა რუხაძე და აღნიშნავს საწესო ქმედების საფერხულო ხასიათს: **„იმის გამო, რომ სიმღერის მუსიკალური მხარე აშკარად გამოხატული საფერხულო წყობის ნიშან-თვისებებს ატარებს, „ჯვარი წინასას“ ფერხულად მიიჩნევა. საფერხულო შესრულება თავისთავად განაპირობებს „ჯვარი წინასას“ ორპირულობას“.**³⁵

რაჭულ ფოლკლორში მნიშვნელოვან შრეს ქმნის **ისტორიული და საბრძოლო** ხასიათის ფერხულები, რომელთაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს **„დიგორსა დასხდნენ ვაზირნი“**, **„მალა მთას მოდგა“**, **„თამარ ქალი“**, **„ჯამათა“**, **„ოსიე“**.

ფერხული **„დიგორსა დასხდნენ ვაზირნი“** არ განსვამს მხოლოდ ფოლკლორულ-ქორეოგრაფიული ნიმუში, მას შეგვიძლია მხატვრულ-ისტორიული ტილოც ვუწოდოთ, რადგან მასში გადმოცემულია ისტორიული ფაქტი, რომელსაც, სავარაუდოდ, XVIII ს. ბოლოს ჰქონდა ადგილი. ხალხმა კი, დიდი ემოციური ზეგავლენიდან გამომდინარე, ამ ამბის უკვდავსაყოფად, ფერხული შექმნა. ეს ნაწარმოები ფოლკლორული სინკრეტიზმის მთელი სისრულით არის შემორჩენილი. ტექსტს გააჩნია ვარიანტები (არსებობს სვანური ვარიანტიც), მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნაწილები მხოლოდ რაჭული ფოლკლორის კუთვნილებაა. ლექსის, შეიძლება ითქვას, ყველაზე სრული ვერსია მოცემული აქვს ნ. მინდელს.³⁶

რაც შეეხება ფერხულს **„მალა მთას მოდგა“**, ასევე სრულად არის შემორჩენილი ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში. მისი ტექსტური, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული აღწერილობა, მოცემული აქვს ავთანდილ თათარაძეს თავის ნაშრომში **„ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“**. ამ ფერხულის მრავალი ვარიანტი არსებობს. მათ შორის, ივ. ჯავახიშვილის შრომაში **„ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“**, შემდეგი ცნობაა მოცემული: **„ფერხულს „მალა მთას მოდგა უცხო ფრინველი“, რომელიც ორპირული სიმღერაა, ე.ი. ორი გუნდისაგან მონაცვლეობით ასასრულებელი, იწყებს მეორე ხმა, მას მოჰყვება პირველი, წმინდა ხმა და ბანი“.**³⁷ ავთანდილ თათარაძე ხალხურ გადმოცემაზე დაყრდნობით, ფერხულს „მალა მთას მოდგა“, ორსართულიანად მიიჩნევს.

თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე აღნიშნავს ორპირი ფერხულების შესახებ: **„მთელი რიგ ორპირ ფერხულში პირველი ნახევარმწყობრი იწყებს, მეორე კი ბოლო სიტყვებს ჩამოართმევს და განაგრძობს, შემდეგ ისევ პირველი იწყებს მეორე ნახევარმწყობრის ბოლო სიტყვების განმეორებით და გაგრძელებით.“**³⁸ მისივე დაკვირვებით, ორპირი ფერხული, მრგვალი ფერხულის იმ ფორმებთან შედარებით, სადაც მეორე ნახევარმწყობრი მხოლოდ

³⁴ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესწვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 84.

³⁵ რუხაძე თ., ქართული საქორწილო მუსიკა – სტილისა და ჟანრის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ხელნაწერის უფლებით), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, 2013, გვ. 13.

³⁶ Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.126.

³⁷ ჯავახიშვილი ივ., ქართული ხალხური მუსიკის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 101.

³⁸ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „ვანათლება“, თბ., 1983, გვ. 122.

იმეორებს დამწყობის მიერ ნათქვამ ტაქსს, წარმოადგენს უფრო რთულ, განვითარებულ ფორმას. ფერხულის ეს წყობა რაჭული ფერხულების შესახებ, ლიტერატურული წყაროებით მოპოვებულ, ზემოჩამოთვლილ ძირითად საფერხულო სახეობათაგან, ნ. მინდელისა და ელ. ვირსალაძის მიერ დაფიქსირებულ ფერხულთა კატეგორიას უნდა შეესაბამებოდეს.

რაჭული ეპიკურ-ისტორიული ჟანრის თვალსაჩინო ნიმუშია ფერხული „შავლეგო“. ამ ლექსის რაჭული ვარიანტი, რომელიც ა. თათარაძეს მოცემული აქვს თავის ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ განხილვას, ვფიქრობ, არ საჭიროებს, რადგან მასში აღწერილი მოვლენა და ფერხულის მთავარი გმირი ყველასათვის ცნობილია შუა საუკუნეების ისტორიული წარსულიდან. მისადმი მიძღვნილ ფერხულს არა მხოლოდ რაჭაში, არამედ მთელ საქართველოში ასრულებდნენ.

ავთანდილ თათარაძე ამბობს: „**რაჭაში, რაჭული ფერხულების გვერდით, ვხვდებით ქართლ-კახური ფერხულის – „შავლეგოს“ – ერთ-ერთ ვარიანტს, რომელშიც ფეხის მოძრაობა რაჭული ფერხულების ფეხის მოძრაობის მსგავსია. თუ „შავლეგოს“ რაჭულ ვარიანტში ფეხის მოძრაობას ქართლ-კახური ძირითადი ვარიანტისათვის საჭირო ფეხის მოძრაობად მივიჩნევთ, შესაძლებლობა მოგვეცემა, ამჟამად ჩვენთვის უცნობი ქართლ-კახური ფერხულის, „შავლეგოს“, ფეხის მოძრაობა დავადგინოთ.“³⁹ ვერ გავიზიარებთ ავტორის მოსაზრებას, რომ ამ ერთი ფერხულით შესაძლებელია ქართლ-კახური საფერხულო ნიმუშის დადგენა, რადგან როდესაც ესა თუ ის ფოლკლორული ნიმუში წყდება მისი შექმნის ავთენტურ გარემოს და გადადის სხვა რეგიონში, განიცდის იმ უწყვეტი ტრადიციული ხაზის გავლენას, რაც ობიექტური თუ სუბიექტური პირობების ზეგავლენით, ახალ ვითარებაში ხვდება. ეს პროცესი ხანგრძლივ დროით მონაკვეთში მიმდინარეობს. გარდა ამისა, ქართლ-კახური ფერხულებიდან, ლექსიკური თვალსაზრისით, ფაქტობრივად, არაფერი გვაქვს ხელთ, რაჭაში კი „შავლეგოს“ საფერხულო ლექსიკა, როგორც ა. თათარაძე წერს, სხვა რაჭული ფერხულების ანალოგიურია.⁴⁰**

საქართველოში, განსაკუთრებით რაჭაში, თამარ მეფის ან ვინმე თამარის სახელს ბევრი ფოლკლორული ნიმუში უკავშირდება. მათი დიდი ნაწილი საფერხულოა, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ ლექსის სახით შემორჩა, რადგან ჰანგიც კი დაკარგული აქვთ, არა თუ საცეკვაო ლექსიკა. მათ კრებითად რაჭულ **თამარიკებს** უწოდებენ და ერთი სიმღერის ვარიანტებად მოიაზრებენ მსგავსების გამო. ვინმე თამარისადმი ან თამარ მეფისადმი მიძღვნილი ნიმუშების განსაკუთრებული სიმრავლე ისტორიული პერსონაჟისადმი ქართველი ხალხის სიყვარულით არის განპირობებული. ესენია: „**თამარ ქალი**“, „თამარიკი“, „თამარიკა“, „თამარიკის სიმღერა“, „წაიყვანეს თამარ-ქალი“, „წაიყვანეს თამარიკი“,⁴¹ „თამარის საფერხულო“. „**თამარის საფერხულოს**“ **ორპირულად იტყვიან ფერხულში, ქორწილში – ყველგან, ბედნიერ ადგილას**“; „**თამარის სიმღერას**“ **„ბეგლად ორფერხურ ფერხულში იტყოდეს. ახლა მრგვალშიაც ამბობენ, უბრალოში“.**⁴² ქართლსა და კახეთში ჩაწერილ ნიმუშებს, „წუთისოფლის სტუმრები ვართ“, „თამარ მეფე და ხონთქარი“, საცეკვაო ნაწილი დაკარგული აქვს. ხოლო, რაჭული „თამარ

³⁹ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 111.
⁴⁰ იქვე: გვ. 140.
⁴¹ ჩიტაძე ნ., ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012, გვ. 22.
⁴² იქვე: გვ. 34.

მეფე ხალხს უყვარდა“ ჰანგის გარეშე შემორჩენილთა შორისაა. თამართან დაკავშირებით გუდასტვირზე დასამღერებელიც არსებობდა. ა. თათარაძის მიერ დაფიქსირებული ფერხული „თამარ ქალი“ სრულდება ქალთა და ვაჟთა შერეული შემადგენლობით, მუსიკალური ზომა – 3/4. ეს ფერხული არ არის წრიული ფორმის, წარმოადგენს რკალისმაგვარ ფერხისას.⁴³

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ რაჭული ფერხული „თამარ ქალი“, შესაძლოა, არც ვინმე თამარს და არც თამარ მეფეს ეძღვნებოდეს, რადგან ტექსტურ ვარიანტებში უძველესი, არქაიკის შემცველი გაუშიფრავი ინფორმაცია ინახება. თორნიკე სხიერელის აზრით, რაჭული თამარიკი უფრო ძველია მუსიკალურად და სტრუქტურულად, ვიდრე სვანური „თამარ დედფალი“. უცნობი და არქაული ტექსტები საერთოდ არ უკავშირდება არავითარ თამარს და კომპილაციასთან გვაქვს საქმე.⁴⁴ ეთნომუსიკოლოგი მას უფრო საქორწილო ფერხულად თვლის და თამარის სახელთან მის კავშირს თამარის ეპოქას უკავშირებს.

ისტორიული ამბის ამსახველია ფერხული „წერეთელმა დაგვიბარა“. აკაკი წერეთლის 1912 წელს 23 ივლისს, რაჭა-ლეჩხუმში ცნობილი მოგზაურობის დროს, სოფელმა, დიდი მგოსნის წინაშე, წარადგინა სწორედ ეს ფერხული. ბარაკონში, რაჭის ერისთავის სახლში გამართული ფერხულის ამსახველი ვიდეოჩანაწერი ნ. მინდელის მიერ აღწერილი ფერხულის მსგავსია. რაჭული ფერხულისთვის სიმპტომატურია გაფართოება და შევიწროება გადაადგილებისას. შემადგენლობაც აღწერილის ანალოგიურია: ცალკე ქალთა შემადგენლობისა და ცალკე მამაკაცთა შემადგენლობის გაერთიანებით მიღებულია დიდი წრე, რომელიც ერთ რიტმში მოძრაობს მარჯვნივ.⁴⁵

„გამათაც“ ისტორიული ჟანრის კუთვნილებად უნდა განვიხილოთ, მასში ასახული ამბის გათვალისწინებით. წლების წინ მომეცა შესაძლებლობა ჩამეწერა ა. თათარაძის მიერ ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მზეთამზეში“ დადგმული ფერხული: ფერხული ეწყობა წრეზე, სახით წრისაკენ, საწყისი ფეხის I პოზიცია – ტერფშეტყუპული. მკლავთა მდგომარეობა ხელიხელჩაბმული. მუსიკალური ზომა 4/4. ფერხული აგებულია ტრადიციულ რაჭულ ავთენტურ საფერხულო ლექსიკაზე.⁴⁶

საფერხულოები „ოსიე“, იგივე „აიძრა დიდი სულთან“, ასევე საბრძოლო-ისტორიულ ჟანრს განეკუთვნება. ა. თათარაძეს, კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“, მოცემული აქვს ფერხული „ოსიე“ ტექსტური და მუსიკალური ნაწილით და აღნიშნავს, რომ ამ ფერხულების „ტექნოლოგიური მასალა ფერხულის – „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“ – იდენტურია“.⁴⁷ ფერხულის შემადგენლობა შერეულია, ტემპი – ზომიერი, მუსიკალური ზომა – 3/4.⁴⁸

⁴³ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 142.

⁴⁴ ინტერვიუ ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელთან.

⁴⁵ აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში <https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁴⁶ დამიძე ხ., დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ძირითადი ეთნოქოროლოგიური ასპექტები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დისერტაცია, დანართი: რაჭული საცეკვაო დიალექტი-დანართი №3, თბ., 2020, გვ. 220.

⁴⁷ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010, გვ. 151.

⁴⁸ ფერხული „ოსიე“ - <https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY>

ანსამბლი „ბუბა“ - <https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk> – 1997 წლის ჩანაწერი (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

ფერხულთა შემდგომ რგოლს **ამინდის ცვალებადობის განმსაზღვრელი** ღვთაებისადმი მიძღვნილი საწესო ქმედებები წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ნადირთპატრონი, ბუნების მოვლენების, ამინდის მფარველადაც ევლინება მონადირეს. ალბათ, ამ მოტივით იყო განპირობებული, რომ „ივანე ქვაციხისელი“ ამბავს ამინდის ცვლილების დროსაც ამბობდნენ. საგაზაფხულო ფერხულთა ერთი ნაწილი სწორედ ამ ღვთაების სადიდებელს წარმოადგენს. მაგ.: ფერხულები, „**ჟუჟუნა**“ იგივე „**მალიდან გადმომდგარიყო**“, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ტექსტი, შინაარსიდან გამომდინარე, ე.წ. საყოფაცხოვრებო ფერხულთა კატეგორიას ექვემდებარება, ფუნქციურად უკავშირდებოდა საგაზაფხულო რიტუალებსა და ყველიერის საწესო სანახაობებს: ამ საწესო-საგაზაფხულო სიმღერების მღერით ქალთა ფერხული სოფლის ყოველ სახლს მოივლიდა, ხოლო საღამოს ყველიერი იწყებოდა. „შრუშანასა“ და „ჟუჟუნას“ საწესო ტრადიციული რიტუალი, ფაქტობრივად, იდენტურია. ყველიერის დასაწყისის ურწყობის დროს „ქალსა ვისმეს“ („შრუშანა“) შესრულებაც არის დაფიქსირებული. თუმცა, ამ ნაწარმოებებსაც დაკარგული აქვს თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობა: „**ისეთი მაღალმსატვრული, დახვეწილი ლექს-სიმღერები, როგორცაა „ჟუჟუნა წვიმა“, „მალიდან გადმომდგარიყო“, „ქალო, ანაო, ბანაო“, რომლებიც მთელს საქართველოში არის ცნობილი, როგორც სატრფიალო ინდივიდუალური ან საგუნდო ლექს-სიმღერები და წესჩვეულებასთან ყოველგვარი კავშირი აქვთ გაწყვეტილი, ზემო და მთა რაჭაში მტკიცედ არის დაკავშირებული საგაზაფხულო ნაყოფიერების რიტუალებთან, ყველიერის საწესო ფერხულებთან**“.⁴⁹

ა. თათარაძე „**ჟუჟუნას**“ სატრფიალო ხასიათის ფერხულთა რიგში მოიხსენებს ტექსტური მასალიდან გამომდინარე. „**ფერხულში მონაწილე ქალ-ვაჟები წინასწარ ეწყობიან ერთ მწკრივში, რკალზე და ასე წრის შეუკერელოდ, სიმღერასთან ერთად, იწყებენ სვლას მარჯვნივ. შემდეგ რკალი შუაზე გაიყოფა და ეს ორი ნახევარი ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს (ყოველი შეხვედრისას ერთი ნახევარი მეორეს წინ გაუვლის).**“

გადმოცემით, ფერხულის მონაწილენი წრეს შეკრავენ მხოლოდ ფერხულის ბოლოს, დასკვნით ნაწილში. ამის გამო, შეიძლება ითქვას, რომ „ჟუჟუნა“ ძირითადად ფერხისას უფრო წააგავს, ვიდრე ფერხულს.

ფერხული „ჟუჟუნა“ სრულდება ამავე სახელწოდების ორპირულ სამშვიან სიმღერაზე, რომლის მუსიკალური ზომა 3/4-ია“.⁵⁰

ა. თათარაძის მიერ კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“ აღწერილია ფერხულის სამი ვარიანტი. სამივე ვარიანტი, შემსრულებელთა შემადგენლობის მიხედვით, შერეულია. პირველი და მეორე ვარიანტების ფორმა ნახევარწრე, ანუ რკალია, მესამე ვარიანტს კი ფერხისული სახე აქვს, რომელიც შემდგომ რკალად იქცევა.

ჟუჟუნას ფერხული სამაისოდაც იცოდნენ ხოლმე. ქალები მწკრივად ჩაებმებოდნენ ფერხულში, უვლიდნენ სათეს-სახნავს, ყანებსა და ბაღებს. აქ ნათლად ჩანს ამინდის ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალური ქმედება, რომელშიდაც ნაყოფიერების კულტის ნიშნები ისახება. მისი მნიშვნელობის შემოფარგვლა მხოლოდ როგორც სახუმარო-იუმორისტული, სიმართლეს არ შეეფერება, მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულების ნაწილი კარგავს საკრალურ მნიშვნელობას და იძენს საყოფაცხოვრებო დატვირთვას.

1951 წლის 9/VIII დათარიღებულ ჩანაწერს, რომელიც თბილისის ვ. სარაჯიშვილის

⁴⁹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 8.

⁵⁰ თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 29.

სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ბიბლიოთეკაშია დაცული, ფერხელის „**ჟუჟუნა**“ სანოტო მასალასთან ერთად, მცირე აღწერილობითი ტექსტიც ახლავს. ასრულებს სოფ. ჭიორას (ონის რაიონი – ხ. დ.) საკოლმეურნეო გუნდი აკაკი გობეჯიშვილის ხელმძღვანელობით: **„ფერხულში იღებენ მონაწილეობას ქალები და ვაჟები, რომლებიც თანდათან აკეთებენ ცალ-ცალკე წრეს და შემდეგ ორივე ჯგუფი მრგვლად უკლის ერთი-მეორის საწინააღმდეგო მიმართულებით. ქალთა წრის შუა მოძრაობს ერთი ქალი, რომელსაც უძღვრიან სიმღერას და საფერხულო ცეკვა მთავრდება ერთად“**.⁵¹ ამ აღწერილობაში საფერხულო ფორმის კიდევ ერთ ვარიანტს ვხედავთ ორი წრის სახით და პროტაგონისტი შემსრულებლით. სავარაუდოდ, აქ წრე-წრეში ჩასმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე, რომლის ცენტრში ფერხულის პერსონაჟი, ჟუჟუნა, ცეკვავს. ვფიქრობ, ამ სასცენო ვარიანტის კონფიგურაცია საავტორო შემოქმედების შედეგად არის მიღებული.

საგაზაფხულო ფერხულებში ყურადღებას იქცევს სააღდგომო „**მადლი მახარობელსა**“, რომელიც საგაზაფხულო დღესასწაულის მხიარულ განწყობილებას, ყველა სულიერის სიხარულსა და აღტაცებას გადმოგვცემს. ტექსტი უაღრესად საინტერესოა, იგი თითქოს ლოცვაა უმაღლესი ღვთაებისა მთელი სამყაროსადმი მიძღვნილი. ივანე ჯავახიშვილი მას ორპირ ფერხულად მიიჩნევს: **„აღდგომის დღესასწაულზე მღეროდნენ „ქრისტე აღსდგა, გიხაროდნენ, გიხაროდნენ“ სამ ხმად: იწყებს მადალი ხმა, შემდეგ მოჰყვებოდა მეორე და ბანი. ბანს ბევრი ამბობდა, პირველსა და მეორეს თითო-თითო ან რამდენიმე. მღეროდნენ და თან ცეკვავდნენ წრის გარშემო. წრის ხან ერთი წყება იმღერებდა, ხან მეორე; ერთმანეთს შეენაცვლებოდნენ ხოლმე“**.⁵²

ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი კი ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის: **„ქრისტეს ფერხულს“, რომელსაც მიცვალებულის დროსაც ასრულებდნენ, როგორც მუსიკალურად, ასევე ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ვარიანტები გააჩნდა. აღდგომის ღამის ლიტანიის დასრულების შემდეგ, მამლის ყვილაამდე, მეფერხულები გადიოდნენ სასაფლაოზე, მიულოცავდნენ მიცვალებულებს აღდგომას, ფერხულითვე ბრუნდებოდნენ უკან და ტაძრის გარშემოც აბამდნენ ფერხულს. იყო შემთხვევები, როდესაც ორი ფერხული ხვდებოდა ერთმანეთს და შემდეგ ერთ დიდ ფერხულად ერთიანდებოდნენ, ზოგჯერ ერთი სოფლიდან მეორე სოფელში ფერხულით გადიოდნენ და უკან ბრუნდებოდნენ“**.⁵³

რაჭულ „ქრისტეს ფერხულს“ სრული სინკრეტული სახით ასრულებს ანსამბლი „ძირიანი“. ფერხულის სტრუქტურული წყობა ინარჩუნებს წრიულ ფორმას,⁵⁴ მეორე ვარიანტი ქრისტეს ფერხულისა, „ქრისტე აღდგა, მადლი მახარობელსა“, ასევე ანსამბლ „ძირიანის“ შესრულებით, წრიული ფორმისა და შემსრულებელთა შერეული სახისაა⁵⁵. პირველი და მეორე ვარიანტები საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით განსხვავებული და მრავალფეროვანია.

⁵¹ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, სანოტო კრებული (ხელნაწერის სახით). საინვენტარო № 1498.

⁵² ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“ თბ., 1990., გვ. 68.

⁵³ სხიერელი თ., მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეთხე ნაწილი. <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPElUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018).

⁵⁴ ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.youtube.com/watch?v=65j09FIYRc8> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁵⁵ ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.facebook.com/Rachvelebi/videos/10155310011309201/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

უაღრესად მნიშვნელოვანია ნ. მინდელის, მეცხრე ნომრად წარმოდგენილი „ქრისტე აღსდგა, გინაროდესთ“. ავტორის განმარტებით, „სიმღერა სრულდება ხალხის მიერ ქრისტეს წმინდა აღდგომის დღიდან ამაღლების ჩათვლით; მისი ტექსტი, განსაკუთრებით ბოლოში, მთლად გასაგები არ არის და ცალკეულ სტრიქონებს ერთმანეთთან კავშირი არ აქვთ.⁵⁶

ფერხულის „ქრისტე აღსდგა, მაღლი მახარობელსა“ საფუძვლიანი გამოკვლევა ეკუთვნის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგ უჩა დვალიშვილს, რომელიც სტატიამში „აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები“ განიხილავს მას როგორც შორეულ წარსულში ჩასახულ, გაზაფხულის ბუნიობის – ქრისტიანულ ეპოქაში იესო ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომის დღესასწაულს,⁵⁷ იქვე აღწერს სააღდგომო ჭონას, რომლის უცილობელ ნაწილს ფერხული და ცეკვა წარმოადგენდა.

არსებობდა საფერხულო „აღილოც“, თუმცა მისი საცეკვაო ლექსიკა ჩვენთვის უცნობია.⁵⁸

ტექსტის შინაარსიდან გამომდინარე, საფერხულო შემოქმედების საკმაოდ მოცულობითი რაოდენობა, რომლებიც ზემოთ განსაზღვრულ ჟანრულ დეფინიციას არ ექვემდებარება, თავსდება ე. წ. **საყოფაცხოვრებო** შინაარსის ნიმუშთა კატეგორიაში. აქ თავს იყრის სატრფიალო, სახუმარო, სტიქიური მოვლენების, სოციალური უთანასწორობის და სხვა თემატიკის ამსახველი საფერხულო ნიმუშები.

ჩვენს ყურადღებას იმსახურებს ფერხული „რაეო“, რომელსაც მზის დვთაებას უკავშირებენ. დღესდღეობით მისი ტექსტი სატრფიალო შინაარსს შეიცავს. კომპოზიტორ დ. თორაძის მიერ სოფ. ხვანჭკარაში ჩაუწერია 6 სიმღერა, რომელთაგან ორი საცეკვაოა: საფერხულო „რაეო ჩემო დედაო“ – ჩაწერილი 1939 წ., სრულდება უმეტესად ფერხულით, ზოგჯერ ფერხულის გარეშეც. ანსამბლმა „ძირიანი“ ფერხისას სახით შეასრულა ქალთა და მამაკაცთა შემადგენლობით, სავარაუდოდ, მათვე აღადგინეს საცეკვაო ლექსიკა.⁵⁹

ფერხული, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, იუმორისტული შინაარსის მატარებელია. ა. თათარაძეს კრებულში, „ქართული ხალხური ცეკვა“, მოცემული აქვს მხოლოდ ტექსტური და მუსიკალური მასალა. თუმცა, აღნიშნავს, რომ „ფეხების მოძრაობის მხრივ (აღბათ ხელების მხრივაც და ზოგადად სრული სახით – ხ.დ.) ერთმანეთის მსგავსია ფერხულები – „ქალსა ვისმე“ და „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, ამის გამო საჭიროდ აღარ ჩათვალა გამეორებითი აღწერილობა.

საფერხულოა ასევე „ქართლის მინდორსა ვაკესა“, რომელსაც ანსამბლი „ძირიანი“ ასრულებს⁶⁰. ეს ფერხული შესრულებული აქვს, ასევე ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლს „მზეთამზე“.

საფერხულო „ქვედრულა მოდიდებულა“ ერთი პატარა მდინარის, ქვედრულას, აღიდებასა და მისგან გამომწვეული ზარალის თემას ასახავს.

⁵⁶ Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.138.

⁵⁷ დვალიშვილი უ., აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები, „კავკასიის მაცნე“, №7, თბ., 2003, გვ. 75.

⁵⁸ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 168

⁵⁹ ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“ <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

⁶⁰ ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა“ <https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdI> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

ონის რაიონის ანსამბლი „რაჭა“ ასრულებს ფერხულს „შენ პატარა მდადე ანო“, რომელიც გადაიზარდა „რაშოვდაში“ და „ტაში ბიჭო გიორგუნაში“.⁶¹

საფერხულოა, ასევე „დალიე ჩემო ბატონო“. დ. არაყიშვილის აზრით იგი სამწილადი ზომისაა და ფერხულის თანხლებით სრულდება. მეცნიერი ხაზს უსვამს ხის ფაქტორის სიმპტომატურობას საფერხულო ნაწარმოებებში: **„რაჭულ დალიეში ტიპურია მარანში ამოსული ალვის ხის მოტივი, რაც საწესო საფერხულოების განუყრელი ნაწილია; მუსიკალურ ნიშნებთან ერთად, დალიეს უწინდელ საფერხულო შესრულებას ეს ფაქტიც უმაგრებს ზურგს“.**⁶² დ. არაყიშვილის მიხედვით საფერხულოთა რიგს განეკუთვნება, ასევე, „ოდილა და ოდელია“.⁶³

იმ ფერხულთა შორის, რომელსაც დაკარგული აქვს ქორეოგრაფიული ნაწილი, ერთ-ერთია ნ. აბაკელიას მიერ დაფიქსირებული საფერხულო სიმღერა **„სახლო სალხინოდ დადგმულო“**. სიმღერა სრულდებოდა სახლის საძირკვლის ამოყვანის დროს. ლექსი ქართლ-კახეთშიც შემორჩენილია როგორც ფოლკლორული ზეპირსიტყვიერების ნიმუში:

**„სახლო, სალხინოდ დადგმულო,
აშენებულო ქვისაო“**, და ა. შ.⁶⁴

ტექსტში დაცული საკრალური თუ მითო-რელიგიური სიმბოლიკა ნათლად მიუთითებს საფერხულო სიმღერის არქაულობაზე. ალვის ხე, ბახუსმორეული ბიჭები, მათი ტალახში კოტრიალი, მარანი, ყურძენი – სწორედ ის მოტივებია, რომლებიც ქრისტიანობამდელ სამყაროში განაყოფიერების კულტს უკავშირდება.

სოციალური უთანასწორობის მოტივს შეიცავს თქმულება ზვიად ლობჯანიძეზე, სადაც აისახა სოციალური წინააღმდეგობა თავადებსა და გლეხებს შორის და ამის საფუძველზე წარმოქმნილი დაპირისპირება. დ. ჯანელიძე წერს: **„ზემო რაჭაში ორპირი ფერხულის დაბმისას ასრულებენ შესანიშნავ დრამატულ პოემას აზნაურების გასაჟღერად ამბოხებულ გლეხობაზე“.**⁶⁵ ჩვენთვის ცნობილია მოქმედ პირთა შემადგენლობა: ზ. ლობჯანიძე, აზნაურები – ძმები არეშიძეები, გაგნია მოურავი, დიაცი, გულითად გავაშელიშვილი და ფერხული. სამწუხაროდ, უცნობია ამ ფერხულის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული იერსახე.

ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი საფერხულოებს შორის ასახელებს რაჭული ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს: **„მრავალძალსა და სხვადაში“**, **„ხარებაე სამთა ძმათა“**, **„ტატუკის ფერხული“**, **„ამ გრიგოლს ჰყავდა ბეკია“**, **„გავხედე რიყე მეგონა“**, **„შეუბანსა და ჭალასა“**, **„სონტარულს შემოუთვლია“**, **„აღზევანს წაველ“**, **„ლოდისანი“**, **„იავ ქალთი“**, **„მთაო გადმიშვი მაღალო“**, **„მუშვანი წამოვიდა“**.

რაჭული ქორეოგრაფიული შემოქმედების მეორე ნაწილი, **საცეკვაოც**, მეტად მრავალფეროვანია და გამოირჩევა ლირიულობით, იუმორით.

როგორც ეთნოფორი გვიამბობს: **„ცეკვა ყოველ საღამოს რომელიმე მოსახლის სახლში იმართებოდა რაჭაში, ცეკვაუნენ ახალგაზრდები დილაამდე, „ნებისმიერი მოძრაობა,**

⁶¹ ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“,

<https://www.youtube.com/watch?v=3JYGQxKeFm0> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁶² კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 107.

⁶³ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 13.

⁶⁴ აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში; თბ., 1997, გვ. 53.

⁶⁵ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები) I, „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 370.

რომელიც სიამოვნებას განიჭებს“ – ცეკვა – ასე ხსნიდნენ მოხუცები ცეკვის ფენომენს, როდესაც ცეკვას ვსწავლობდით, მიგვითითებდნენ, რომ ცეკვა მაშინ არის ცეკვა, თუ გსიამოვნებს, რომ ცეკვა არ არის მარტო კიდურების მოძრაობა, მთელმა სხეულმა უნდა იმოძრაოს, ეს არის ცეკვა. ცეკვებიდან გავრცელებული იყო „ოღრო-ჩოღრო“, რომელიც გასმებს შეიცავდა, ტემპი ჩქარდებოდა, თითქოს აზარტში შესული მეგარმონე მოცეკვავეს ეპაექრებოდა, ძირითადად უკრავდნენ გარმონსა და დაირაზე, ავად თუ კარგად იმ დროს ცეკვა ყველამ იცოდა, ყველანაირ ცეკვას რაჭაში „თამაშობა“ ერქვა.⁶⁶

კომპოზიტორ დ. თორაძეს, სოფ. ხვანჭკარაში 1940 წელს, ჩაუწერია „სათამაშო“. იგი საცეკვაო სიმღერაა, რომლის ტემპი თანდათან მატულობს.⁶⁷

რაჭაში, ონის რაიონში, ქორწილში შესრულებული ცეკვის შესახებ ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ლილი გვარამაძე: „ონში ჩამოდიოდა რაჭის მაზრის თითქმის ყველა მცხოვრები. 12 საათზე ნეფე-დედოფლის ოჯახები იკრიბებიან ეკლესიის გალავანში და იყოფიან წრეებად ისე, რომ საპატარძლო მშობლებითა და მათი სტუმრებით სხედან წრისაგან განცალკევებით. ნიშნობის წესის შესრულების შემდეგ იწყება ცეკვა ზურნით. ცეკვაში ნეფე-დედოფალი პირველ როლს ასრულებენ. საინტერესოა მოცეკვავეთა ყურება, რომელთა შორის რამდენიმე დანიშნული წყვილი ერთმანეთს ეჯიბრება სიმარჯვესა და სინარჩარეში“.⁶⁸ წარმოდგენილ აღწერილობაში წრეების ფუნქცია არ არის განსაზღვრული, სავარაუდოდ, ფერხულისთვის უნდა შეკრულიყო. შედარებით მეტი ინფორმაციის ამოკითხვა შეგვიძლია შემდეგ ნაწილში – წარმოდგენილი ინსტრუმენტის, ზურნის თანხლებით სრულდებოდა ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვა შეჯიბრებითობის კონტექსტით. აქ, ცეკვა „ლეკურთან“ უნდა გვქონდეს საქმე ან ამ ცეკვის რაჭულ ვარიანტთან „ოღროჩოღროს“ სახით.

საყოველთაოდ ცნობილი და პოპულარული ცეკვის „ტაში ბიჭო გიორგუნა“ ტექსტი შექმნილია სიმონ სხირტლაძის მიერ 30 წლის წინ. ამ ცეკვის ერთ-ერთი პირველი სასცენო ინტერპრეტაცია ეკუთვნის ქორეოგრაფ უჩა დვალიშვილსა და დავით სხირტლაძეს (დადგმა განხორციელდა ქორეოგრაფიულ ანსამბლში „როკვა“, ქორეოგრაფთა ჯგუფის – უ. დვალიშვილი, დ. სხირტლაძე, რ. ჭანიშვილი, ბ. სვანიძე, ვ. ჯანაიშვილი – მონაწილეობით).

„რამოვდა“, „რადო-რადო“ იგივე „გასტაკუნი“, იგივე „ოღრო-ჩოღრო“, „ორიდილი დილი დილი“, „საკაოს რომ ჩამოთოვა“, „ლერწამისა ხესაო“, „გამიშვი და გაგიშვებ“, რაჭული სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშებია, რომლებზედაც არასაფერხულო ცეკვები სრულდება.

საცეკვაო „ბერქალური“ მთარაჭის ფოლკლორული სივრცის ნაწილია. „ბერქალური“ მოძიებულია ზემო რაჭის სოფელ გლოლაში და როგორც ცეკვის სახელწოდება მიგვანიშნებს, ასრულებენ ხანშესული ქალები. ცეკვას ახასიათებს მარტივი საცეკვაო ლექსიკა შემოფარგლული რაჭული რთულა სვლით, რომელიც დაბალ ერგცერზე სრულდება, სამდაკვრითი უკუსვლით, მკლავების ორი მდგომარეობის ცვლით – იდაყვში მოხრილი წინა მკლავი შიგნით შებრუნებული ხელისგულით, მეორე მკლავი კი დაბლა დაშვებული, ოდნავ იდაყვში მოხრილი, გარეთ მიმართული ხელისგულით, ზოგჯერ ორივე ხელი კაბის კალთას ჩაჭიდებული, ძირითადად წრეზე დავლით ერთი ან რამდენიმე

⁶⁶ მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეოთხე ნაწილი,

<https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

⁶⁷ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 65.

⁶⁸ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 127.

შემსრულებლის მიერ. ცეკვა სრულდება დაირისა და ბუზიკის თანხლებით.

ამგვარად, მდიდარი ქორეოკულტურის მატარებელი რაჭული საცეკვაო დიალექტი საისტორიო და სალიტერატურო მწერლობაში საკმაოდ საფუძვლიანად შემონახა. ტრადიციად ქცეული სანახაობების მათგან უმეტესად მძლავრ მექანიზმს ქორეოგრაფია წარმოადგენდა. კულტურული სივრცეების გადაკვეთის შუაგულში განფენილ რაჭულ ეთნოკულტურაში ისტორიული კანონზომიერების ქრონოლოგია აისახა. მითოსური, საკულტო-რელიგიური, საისტორიო მხატვრული ფენომენი დაილექა მის სინკრეტულ შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, ფერხულების მოცულობითი რაოდენობით ცნობილი, რაჭული საცეკვაო დიალექტი შეიცავს ჟანრობრივად მრავალფეროვან ნიმუშებს. გარდა ფერხულებისა, რაჭული საცეკვაო დიალექტის სახასიათო ნიშნად ჩამოყალიბდა დუეტური ცეკვები, რომლების ცეკვა „ქართულის“ დიალექტურ სახესხვაობას წარმოადგენენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997.
2. არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950.
3. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957.
4. დამჩიძე ხ., დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზური-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დისერტაცია, დანართი: რაჭული საცეკვაო დიალექტი-დანართი №3, თბ., 2020.
5. დვალისხელი უ., აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები, „კავკასიის მაცნე“, №7, თბ., 2003.
6. ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964.
7. ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, №VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977.
8. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010.
9. თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986.
10. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, სანოტო კრებული (ხელნაწერის სახით).საინვენტარო № 1498.
11. კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957.
12. კაპანაძე თ., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
13. მსხალაძე ალ., აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969.
14. ნაკაშიძე ქ., ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული), თბილისის უნივერსიტეტის. გამ-ბა, თბ., 1999.
15. ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1964.

16. რეზიაშვილი ს., საწესო ლექს-სიმღერები მთის რაჭაში, „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, „საბჭოთა საქართველო, თბ., 1962.
17. რუხაძე თ., ქართული საქორწილო მუსიკა – სტილისა და და ჟანრის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ხელნაწერის უფლებით), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, 2013.
18. ჩიტაძე ნ., ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012.
19. ჯავახიშვილი ივ., ქართული ხალხური მუსიკის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990.
20. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „განათლება“, თბ., 1983.
21. ჯანელიძე დ., სახიობა, „ხელოვნება“, თბ., 1958.
22. ინტერვიუ ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელთან.
23. Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г.
24. Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г.

ინტერნეტრესურსი:

1. აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში <https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).
2. ფერხული „ოსიე“ <https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY> ანსამბლი „ბუბა“ <https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk>– 1997 წლის ჩანაწერი (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 04. 2020).
3. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეოთხე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
4. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cCs> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
5. ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“ <https://www.youtube.com/watch?v=3JYQXKeFm0>. (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2020).
6. ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა“ <https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdI> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
7. ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“ <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
8. ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.facebook.com/Rachvelebi/videos/10155310011309201/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
8. ანსამბლი „ძირიანი“, <https://www.youtube.com/watch?v=65j09FIYRc8> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/20).



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები, 1890 (სეა)



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები,
პატარა გოგონები,
1890 (სეა)



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები, ბავშვები ურემზე
სოფლის ეკლესიის
მასლობლად (სეა)

**THE DANCE DIALECT OF RACHA
(historiographic sources)**

Georgian folk choreography as an object of cultural heritage occupies an important place not only in the Georgian but also in the world cultural space. Georgian dance is admired abroad for its special dialectal variety, rich in expressive means. Despite the fact that the language of some dance dialects has been lost and only a theoretical part has been preserved, such as the dance dialect of Imereti and Letskhumi, the remaining dialects are presented at least by one example, which continues their existence. In addition, the stage art of the urban folklore is added, which was also based on the folk dance art.

On the colorful palette of Georgian dance dialects, the folk choreography from Racha forms a special scale, which has been preserved in theory and practice (as solo dance, but also as couple dance and round dance) on a large scale. It is worth noting that the Racha dance art, after the Svaneti dance art, is characterized by its variety, but also by the syncretism - (like the Svaneti dances) the dance text, music and choreography. One could say that the dance patterns from Svaneti and Racha are precisely the works that are absolutely free from any influence. They are even held as the supposed common language of Georgian choreography.

The choreographer and choreologist Awtandil Tataradze is the author of the only research work to date on the dance dialect of Racha. In this book the theoretical and practical information is summarized as one complex and therefore this book has a great value. In the course of time, static material has accumulated, which allowed us to fill in the gaps in order to be able to assess the dance dialect in a more complete way.

Some of the historical sources about the dance dialect of Racha stand out - especially important for us is the information given to us by the supervisor of the Mikhailov - Racha's school, the priest N. Mindeli. According to his tradition we get the whole picture of the typology and language of Racha's dance. There were two types of dance - the dance dance and the dance of the leader. The first type had a round shape, the second type - a straight form. Racha's round dance is characterized by a variety of genres: Hunting round dance, historical round dance, hero round dance, patriotic round dance, religious-ritual round dance, love round dance, round dance with scenes depicting the class struggle.

The following dances represent the hunting round dance: "My little dog", "Amirani", "Avtandil went hunting", "To an unknown lady" (also called "Shushana"), "Violet on the mountain" (the latter round dance has lost its religious-ritual meaning and became a love ballad).

In the folklore of Racha an important layer is formed by the historical and camp rounds, of which the following dances have a special place: "The Veziren, Digori and Bassiai, Too High Mountain, as well as the historical-epic dances "Shavlego", "The Dance of Tamar", "Tsereteli has commanded", "Djamata", "Osije", "The Great Sultan has left" - each of these dances is characterized by total syncretism.

The round dance “Drizzling rain” and “The observer from the mountain” were connected with the spring rites. Actually, the traditional rite of the two rounds - “Schruschana” and “Drizzling rain” - is almost identical, so here we are dealing with the diffusion of the genre. In the spring round robin, the Easter round robin “Mercy be the happy messenger” is out of the ordinary. The “Tale of Zviad Lobjanidze” contains the motif of social injustice. The rounds - “Raeo”, “The water of the river Kvedrula has risen”, “You little bride’s friend Ano”, “Once on the way to the mill”, “Drink, my Lord”, “Odela and Odelia”, “Your house built for celebration” - have different contents and belong to different genres. The ethnomusicologist Tornike Skhiereli gives the following examples of round dance songs: “In Mravaldzali and Skhvava”, “Happy Feast of the Three Brothers”, “Round dance of Tatuki”, “This Grigol had Bekmia”, “I looked and thought it was a sand strip”, “In the villages of Sheubani and Tehala”, “I went to Aghzevani”, “The river Sontarula has reported”, “Dodisani”, “The Violet Woman”, “High Mountain, let me descend”, “Mushvani has descended”.

As one can see, the art of Racha’s dancing is presented in quite a variety of ways. It should be noted, however, that some of these dances have lost their syncretic character and have been preserved only incompletely - only the text and the musical part are available. But there are also dances which, although they belong to different genres, are characterized by one and the same choreographic image.

The second direction of Racha’s dance dialect is represented by the round dance, which exists as a solo part or a couple dance, i.e. it does not form part of the round dance.

The examples of Racha’s vocal folklore (“Rado-Rado”, “Gastakuni”, “Crisscross and Crooked”, “Oridili dili, dili”, “The snow fell on Sakao”, “The poplar tree”, “If you let me go, I will let you go”) are the patterns according to which the Rachinian dance is performed.

The “Old-young dance” belongs to the mountainous regions of Racha.

The rich folk dance art of Racha is dialectically connected with Svaneti, in the dance part - with East Georgia. The interactions of the dance language and the spoken language are determined by the research of the dance style and movements.

**DER TANZDIALEKT VON RATSCHA
(historiographische Quellen)**

Die georgische volkstümliche Choreografie als Gegenstand des Kulturerbes nimmt einen wichtigen Platz nicht nur im georgischen, sondern auch im Weltkulturraum ein. Der georgische Tanz wird im Ausland wegen seiner besonderen, an Ausdrucksmitteln reichen dialektischen Vielfältigkeit bewundert. Ungeachtet dessen, dass die Sprache einiger Tanzdialekte verlorengegangen ist und nur ein theoretischer Teil erhalten geblieben ist, so etwa der Tanz-Dialekt von Imereti und Letskhumi, so werden die übrigen Dialekte mindestens durch ein Beispiel präsentiert, was deren Existenz fortsetzt. Dazu gesellt sich noch die Bühnenkunst der städtischen Folklore, die ebenfalls auf der Grundlage der volkstümlichen Tanzkunst entstanden wurde.

Auf der farbenreichen Palette der georgischen Tanzdialekte bildet die volkstümliche Choreografie aus Ratscha eine besondere Scala dar, die sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis (als Solotanz, aber auch als Paartanz und Reigen) in großem Umfang erhalten geblieben ist. Man sollte bemerken, dass die Tanzkunst von Ratscha, nach der Tanzkunst von Swaneti, sich durch ihre Vielzahl auszeichnet, aber auch durch den Synkretismus – (gleich den Tänzen aus Swaneti) den Reigentext, Musik und Choreografie. Man könnte sagen, dass die Reigenmuster aus Swaneti und Ratscha gerade die Werke sind, die absolut frei von der jeglichem Einfluss sind. Sie werden sogar als die vermeintliche Stammsprache der georgischen Choreografie gehalten.

Der Choreograf und Choreologe Awtandil Tataradze ist der Verfasser der bis jetzt einzigen Forschungsarbeit über den Tanzdialekt von Ratscha. In diesem Buch ist die theoretische und praktische Information als ein Komplex zusammengefasst und dadurch hat dieses Buch einen überaus großen Wert. Im Laufe der Zeit hat sich das statische Material angesammelt, das uns die Möglichkeit gab die Lücken auszufüllen, um den Tanzdialekt im volleren Umfang einschätzen zu können.

Von den historischen Quellen über den Tanzdialekt von Ratscha heben sich einige ab – besonders wichtig ist für uns die Information, die uns der Aufseher der Mikhailow - Lehranstalt von Ratscha, der Priester N. Mindeli überliefert hatte. Laut seiner Überlieferung erhalten wir das gesamte Bild der Typologie und Sprache des Reigen von Ratscha. Hier kannte man zwei Arten des Reigen – den Tanzreigen und den Reigen den Anführers. Die erste Art hatte eine runde Form, der zweite Reigen – eine geradlinige Form. Der Reigen von Ratscha zeichnet sich durch eine Vielfalt der Genres aus: Jagd-Reigen, historischer Reigen, Helden-Reigen, Patriotischer Reigen, religiös-ritueller Reigen, Liebes-Reigen, Reigen mit den Klassenkampf schildernden Szenen.

Den Jagd-Reigen stellen folgende Tänze dar: „Mein Hündchen“, „Amirani“, „Avtandil begab sich zur Jagd“, „An eine unbekannte Dame“ (auch „Schruschana“ genannt), „Veilchen auf dem Berg“ (der letztere Reigen hat seine religiös-rituelle Bedeutung verloren und wurde zur Liebesballade).

In der Folklore von Ratscha bildet eine wichtige Schicht die historischen und Kamp-Reigen, von denen eine besonderen Platz folgende Tänze einnehmen: „Zu Digori nahmen

die Veziren Platz“, „Digori und Bassiani“, „Zu hohem Berge“, ebenso die historisch-epischen Reigen „Schavlego“, „Der Reigen von Tamar“, „Zereteli hat befohlen“, „Djamata“, „Ossije“, „Der große Sultan brach auf“ – für jeden von diesen Reigen ist totaler Synkretismus kennzeichnend.

Die Reigen-Tänze „Rieselnder Regen“ und „Der Beobachter vom Berg“ waren mit den Frühlingsriten verbunden. Eigentlich ist der traditionelle Ritus der beiden Reigen – „Schruschana“ und „Rieselnder Regen“ – fast identisch, demnach haben wir hier mit der Diffusion des Genres zu tun. Bei den Frühlingsreigen fällt der Ostern-Reigen „Gnädig sei der frohe Bote“ aus dem Rahmen. Die „Sage über Zviad Lobjanidze“ enthält das Motiv der sozialen Ungerechtigkeit. Die Reigen – „Raeo“, „Das Wasser des Flusses Kvedrula ist angestiegen“, „Du kleine Brautfreundin Ano“, „Einst auf dem Wege zur Mühle“, „Trink, mein Herr“, „Odelia und Odelia“, „Du Haus, zum Feste gebaut“ - haben unterschiedliche Inhalte und gehören verschiedenen Genres an. Der Ethnomusikologe Tornike Skhiereli nennt folgende Beispiele der Reigenlieder: „In Mravaldzali und Skhvava“, „Frohes Fest der drei Brüder“, „Reigen des Tatuki“, „Dieser Grigol hatte Bekmia“, „Ich schaute hin und dachte es sei ein Sandstreifen“, „In den Dörfern Sheubani und Tchala“, „Ich ging nach Aghzevani“, „Der Fluss Sontarula hat berichtet“, „Dodisani“, „Die Veilchen-Frau“, „Hoher Berg, lass mich hinuntersteigen“, „Mushvani hat sich herabgelassen“.

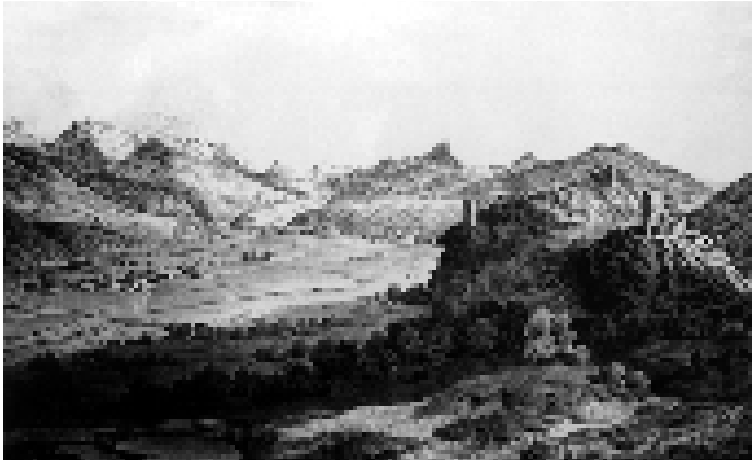
Wie man sieht, ist die Reigenkunst von Ratscha ziemlich vielfältig vorgestellt. Man sollte jedoch bemerken, dass ein Teil dieser Reigen ihren synkretischen Charakter verloren hat und nur unvollständig erhalten geblieben sind- es liegen nur der Text und musikalische Teil vor. Es gibt aber auch Reigen, die, wenn sie auch zu verschiedenen Genres gehören – sich durch ein und dasselbe choreografische Bild kennzeichnen.

Die zweite Richtung des Tanzdialekts von Ratscha stellen die Reigen-Tänze dar, die als Solopart oder ein Paartanz existieren, demnach also keine Teile der Reigen bilden.

Die Beispiele der Gesangsfolklore von Ratscha („Rado-Rado“, „Gastakuni“, „Kreuz und Krumm“, „Oridili dili, dili“, „Der Schnee fiel über Sakao“, „Der Pappelbaum“, „Lässt du mich frei, lass ich dich frei“) sind jene Muster, nach denen der ratschinische Tanz ausgeführt wird.

Der „Alt-Jungerntanz“ gehört zum Teil der Bergregionen von Ratscha.

Die reiche volkstümliche Reigen-Kunst von Ratscha ist in dialektischer Hinsicht mit Svaneti gebunden, im Tanz-Teil – mit Ostgeorgien. Die Wechselwirkungen der Tanzsprache und der gesprochenen Sprache werden durch die Erforschung der Tanz-Art und Bewegungen festgestellt.



7. დიუბუა დე მონპერე,
ონი



8. დიუბუა დე მონპერე,
მინდა ციხე



9. დიუბუა დე მონპერე,
ხიდი ბარაკონთან



10. დიუბუა დე
მონპერე, ლეზი



11. ვიტორიო სელა, ლეზი,
ბავშვების სათამაშო
მოედანი, 1890 (სეა)



12. რაჭველი ქალები



13. ვიტორიო სელა, რაჭა, სოფ. ღები, ახალგაზრდა დედა სახლის ზღურბლზე (სეა)



14. ვიტორიო სელა, რაჭა, ღები, 1890 (სეა)



15. ვიტორიო სელა, რაჭველები, 1889-1890



16. ვიტორიო სელა, რაჭველები, 1889-1890 წელი



17. ქალის მთარაჭული კოსტიუმი,
ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი



18. სოფელ გლოლას ფოლკ
ლორული ანსამბლი „ბუბა“



19. სოფელ გლოლას ფოლკლორული
ანსამბლი „ბუბა“