საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოსსახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტისფაკულტეტი

ქორეოლოგიის მიმართულება

ხათუნა დამჩიძე

დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური,მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები

სადისერტაციო ნაშრომი

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **ანა სამსონაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

2019

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტისფაკულტეტი

ქვედარგის კოდი 100703

სადოქტორო პროგრამა: ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორია და თეორია

საიდენტიფიკაციო ნომერი:

ავტორის ხელმოწერა ----------

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით დამჩიძე ხათუნას მიერ შესრულებულ ნაშრომს, დასახელებით:„დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები“ და ვაძლევთ რეკომენდაციასსაქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისსახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიურიხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელი – **ანა სამსონაძე –** ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი.

რეცენზენტები:

ოთარ კაპანაძე – ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

ალეკო გელაშვილი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

ია მაქაცარია – ისტორიის აკადემიური დოქტორი, სპეციალობით - კულტურის მეცნიერებები.

თამარ ცაგარელი – თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი.

საერთაშორისო ექსპერტი - **ანდრიი ნაჰაჩევსკი,**
ემერიტუს პროფესორი და ჰუკულაკის კათედრის გამგე, ალბერტას უნივერსიტეტი, ფილოსოფიის დოქტორი

საავტორო უფლებების გვერდი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ხათუნა დამჩიძის სადოქტორო ნაშრომის, „დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები," გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს „საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს." ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიკურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ავტორის ხელმოწერა ——————————

აბსტრაქტი

ყოველი ეპოქისთვის, კაცობრიობის განვითარების ყოველი საფეხურისათვის მხატვრული ენისგამოკვეთის, მისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებების ერთიანი სისტემის ჩამოყალიბება, ფორმირება არის დამახასიათებელი. ერის ქორეოკულტურის ეპოქალური კუთვნილებისა და ზოგადადკულტურულ სივრცეში მისი ადგილის დადგენა,წინარე ქრისტიანულ და ქრისტიანულეპოქაში შექმნილი არტეფაქტების ქორეოენის მახასიათებელი სიმბოლურ-სახეობრივი გამომსახველი იერსახით, საზოგადოების მისდამი დამოკიდებულებით, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მისი კავშირურთიერთობით, ცალკეული ნიმუშების სტილისტური თავისებურებების განსაზღვრით ხდება შესაძლებელი. კოლექტიური შემოქმედების ესთეტიკა, მრავალწახნაგოვნება, მხატვრული გამოვლინების ნიშან-თვისებათა სპეციფიკური ხასიათი, თითოეული დიალექტის ქორეოგრაფიული ნაგებობის სახისმეტყველების სპეციფიკური ენით განისაზღვრება. ამა თუ იმ ეპოქის მხატვრული ენისა და მისი სემიოტიკურ-ფუნქციონალური ანალიზისთვის რეკონსტრუქციის მეთოდი, მემკვიდრეობითობა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, რადგან ამ პროცესს, დაკარგულ დიალექტთა თუ კონკრეტულ საცეკვაო ნიმუშთა დადგენა-კლასიფიცირება, მათი ზოგადი ესთეტიკის და რაც მთავარია, სავარაუდო სამეტყველო ენის რესტავრაცია, უდევს საფუძვლად.

აქედან გამომდინარე,საკვლევი თემის არსებითი პრობლემატიკა გამოისახება ორი მიმართულებით: **საცეკვაო დიალექტების ფიქსირების საკითხი** და **დიალექტთა ურთიერთმიმართება.**

ნაშრომის **პირველი თავი,** სახელწოდებით, **საცეკვაოდიალექტის დეფინიციის საკითხი,**ეხება ქორეოსივრცეში ახალი ტერმინის, დიალექტის, დაფუძნების საკითხს. განხილულია დიალექტის, როგორც ცნების რაობა ენობრივი და მუსიკალური დიალექტოლოგიის საფუძველზე. ტერმინი – „დიალექტი“ – ქორეოგრაფიის ისტორიისა და თეორიის დარგობრივ სივრცეში ახალი ტერმინია და მისი დამკვიდრება ამ სფეროში მიზანშეწონილი იქნება. ქართულ ეთნოქორეოლოგიაში გვიან დადგა ამ ტერმინის დეფინიციის საკითხი, ბევრად უფრო გვიან, ვიდრე ენათმეცნიერებასა და ეთნომუსიკოლოგიაში. საცეკვაო ხელოვნებაში დიალექტის, როგორც ტერმინის – დამკვიდრების, ცალკეულ დიალექტთა შესწავლისა და მათი ურთიერთმიმართების თავისებურებათა შესწავლის იდეა ეკუთვნის ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგს, პროფესორ რეზო ჭანიშვილს[1]. ხალხურ ქორეოგრაფიაში დიალექტი განისაზღვრება ცეკვის სამეტყველო ენით. მოძრაობა, ილეთი, ილეთთა ერთობლიობა, შესრულების ხასიათი, სტილი ქმნის დიალექტის მახასიათებლებს.საცეკვაო დიალექტის დეფინიცია კი, შესაძლებელია ამგვარად ჩამოყალიბდეს: **საცეკვაო დიალექტი არის განსაზღვრულ ტერიტორიულ ლოკაციაში მოქცეული ეთნიკური ჯგუფის, ერთიანი ფუძე-ენიდან გამოყოფილი, ინდივიდუალური მხატვრული მახასიათებლებით აღჭურვილი ხალხური საცეკვაო შემოქმედება, რომელიც ინარჩუნებს კავშირს ეროვნულ ფესვებთან.**

დიალექტებად დაყოფა-ჩამოყალიბებისპროცესიშორეულწარსულშიმიმდინარეობდა. შედეგად, ყოველმა დამოუკიდებელმა დიალექტმა გააერთიანა ზოგადქართული ეთნიკური ნიშნები, რადგან საზოგადოებისესთეტიკური ცნობიერების მძლავრ პოლარიზებას ადგილი არ ჰქონია და ერთიანი ქორეოენის დიალექტებად დაშლის პროცესი არ წასულა ისე შორს, როგორც სამეტყველო ენაში. მიუხედავად იმისა, რომ ერთიანი იერსახე შეინარჩუნა, ყოველმა დიალექტმა ჩამოაყალიბა მისთვის დამახასიათებელისურათი. სხვადასხვა ფაქტორების – ისტორიული თუ გეოგრაფიული, ეთნიკური თუ პოლიტიკური – გავლენით, ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში, საკმაოდ ფერადოვანი ინტონაციური გამა ჩამოყალიბდა.ყოველი ცალკეული დიალექტის ძირითადი თავისებურებების განსაზღვრა და კლასიფიკაცია ისტორიული, ავთენტური მასალების საფუძველზე, ერთგვაროვნად, ერთი გარკვეული სტრუქტურული პრინციპის გათვალისწინებით, შეუძლებელია, რადგან საერთო ძირიდან მომდინარე ქართული ქორეოგრაფიული დიალექტები ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ჟანრული კუთვნილების, შინაარსისა და გამოხატვის საშუალებების მატარებლები აღმოჩნდნენ.

[1]ჭანიშვილი რ., *წერილები ქორეოგრაფიაზე,* წიგნიპირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 32.

ენათმეცნიერები და მათზე დაყრდნობით ეთნომუსიკოლოგები დიალექტთა წარმოქმნის სამ ძირითად მიზეზს ადგენენ: 1) **ენობრივი,** ან **მუსიკალური ფაქტორი;** 2) **ეთნიკური ფაქტორი;** 3) **ისტორიულ-გეოგრაფიული, პოლიტიკური ფაქტორი.** თავისუფლად შეგვიძლია ქორეოგრაფიული დიალექტების წარმოქმნის განსაზღვრისას იგივე კრიტერიუმები გამოვიყენოთ და ასე ჩამოვაყალიბოთ:

1. **საკუთრივ ქორეოგრაფიული ფაქტორი;**
2. **ისტორიულ-გეოგრაფიული ფაქტორი;**
3. **ეთნიკური ფაქტორი.**

ქართული ქორეოგრაფიული ენა, თავის მხრივ, საქართველოს ეთნიკური მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, შესაძლებელიაიმდენივე დიალექტად გამოისახოს, რამდენი რეგიონიც, ეთნოგრაფიული კუთხე არსებობს საქართველოს ტერიტორიაზე: ხევსურული, ფშავური, მოხევური, თუშური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, აფხაზური, სვანური, იმერული, გურული, მეგრული, აჭარული, ლაზურ-შავშურიდა ტაო-კლარჯული დიალექტები. დიალექტთა გამიჯვნა-დახარისხებამ ორი **დიდი ოჯახის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის,** დიალექტური წრის ჩამოყალიბება გამოსახა. ასევე განისაზღვრება **მთისა და ბარის** დიალექტთა თავისებურებები.

საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხის დადგენისას ენობრივი ანუ საცეკვაო ლექსიკის გათვალისწინებით, ზოგადად ისტორიოგრაფიაში დადგენილ ნორმებს არ ემორჩილება და **გეოგრაფიული** სიახლოვის კანონზომიერებით დომინირებს. მაგ.: ლაზურ-შავშური დააჭარული ერთ დიალექტად ერთიანდებიან; მეგრული და აფხაზური, ავთენტური მასალის საფუძველზე, მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ; რაჭული და სვანური საცეკვაო დიალექტების გადაკვეთის ხარისხი მნიშვნელოვნად მაღალია საფერხულო ნიმუშების თვალსაზრისით; **ეთნიკური** ნიშნით გამოხატული დაჯგუფება კი რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო ლექსიკაში მეტად გამოიხატა, რასაც ძველ დროში მომხდარი ისტორიული პერიპეტია (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიდან მთარაჭაში დიდი მიგრაცია) დაედო საფუძვლად. ამასთან ერთად, გვერდს ვერ ავუვლით ისეთი გავლენების არსებობას, რომლებიც ქართულმა კულტურამ განიცადა იმ გეოგრაფიულ-არეალური თუ პოლიტიკურ-ეკონომიური ვითარებიდან გამომდინარე, რომელშიც საქართველო, თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, იმყოფებოდა. კულტურათა მიგრაცია არა მხოლოდ ქვეყნის შიგნით განსაზღვრავს მხატვრულ-სტილისტური ხელწერის მიმართულებას, არამედ ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც. ჩვენი მოსაზღვრე ქვეყნები განიცდიდნენ ქართული კულტურის გავლენას და საქართველოც იღებდა მათგან მათთვის დამახასიათებელს.

ნაშრომის **მეორე თავი**, **დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები,**მოიცავს რამდენიმე ქვეთავს. საქართველოს დასავლეთი ნაწილი განსაკუთრებული დიალექტური მრავალფეროვნებით ხასიათდება. თემა წარმოდგენილია **აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული**ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძველზე.

მესამე თავში, **საცეკვაოდიალექტთა ურთიერთმიმართების საკითხი,** განხილულილია საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართებითი ასპექტები.ქართული საცეკვაო დიალექტების სამეტყველო ფუძე-ენა, დიალექტებად დაშლის პროცესის შემდეგად, ყველა დიალექტისთვის საერთოა.ყოველ დიალექტს უძველესი ზოგადქართული შემოქმედებითი აზროვნება ახასიათებს. ამიტომ მათ კულტურას ერთ სინკრეტულ ძირზე აღმოცენებული სტრუქტურული, მხატვრულ-სტილისტური მახასიათებლები განსაზღვრავს. ქართულ ხალხურ ფესვებზე ამოზრდილი ხელოვნების განვითარების ისტორიული კანონზომიერებანი გლობალურად ერთ გზას მიუყვება. მიუხედავად ამისა, ერთიანი სინკრეტიზმის ყოველი ნაწილი მისთვის დამახასიათებელი განვითარების ხაზს ანვითარებს.

რელიქტებსა და რუდიმენტებში ირეკლება ხანგრძლივი, ქრონოლოგიურად დაშორებული და დროში განფენილი ფაქტები და მოვლენები. უძველეს წარსულში, ერთ ლოკაციაში დაფიქსირებული ძირეული არტეფაქტი, ისტორიაში მომხდარი პერიპეტიების მიზეზით (გავლენით, ზემოქმედებით) სხვა ლოკაციის კულტურულ სივრცეშიც ისახება (ფიქსირდება). მაგ.: რაჭასა და აღმოსავლეთ საქართველოს (მთისა და ბარის) დიალექტურ ურთიერთმიმართებას აღმოსავლეთის მხრიდან რაჭის მთიანეთში დიდი

მიგრაცია დაედო საფუძვლად.[2] ეს დეტალი ისტორიიდან ურთიერთმიმართების ეთნიკური ფაქტორის გავლენით წარმოიქმნა. ეთნიკურ-რელიგიური (ამავე დროს არეალურიც) ფაქტორის ზემოქმდების შედეგად განიხილება აჭარა-ლაზეთის ფოლკლორული შემოქმედების თავისებურებებიც.

დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევისას ისახება ორი დიალექტური ერთობა აღმოსავლეთ საქართველოსა და დასავლეთ საქართველოს სახით. დასავლეთი საქართველო დიალექტთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.ისევე, როგორც ეთნომუსიკოლოგიაში, ეთნოქორეოლოგიაშიც ენობრივი, ეთნიკური და გეოგრაფიული პარამეტრები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, მაგრამ ქორეოგრაფიაში, როგორც კვლევამ გამოავლინა, ურთიერთზეგავლენისა და ზემოქმედების პროცესში დიალექტური ქორეოენის ჩამოყალიბებისა და განსაზღვრისას უმნიშვნელოვანესი, გეოგრაფიული ფაქტორი აღმოჩნდა.

ცალკეული დიალექტების განვითარების დონე სხვადასხვა ნიშნულით განისაზღვრება. საცეკვაო ნიმუშები სწორედ მთამ, მისთვის დამახასიათებელი კარჩაკეტილობისა და კულტურის კონსერვაციის მიზეზით, შემოინახა, ხოლო ბარის მიმართულებით განლევა და ზოგ შემთხვევაში, გაქრობა შეინიშნება. ამგვარად, განვითარების დონისა და გარკვეული მიმართულების განსაზღვრა, საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების კვლევისას, ფაქტობრივად შეუძლებელია, გარდა ამისა, თითოეული სახეზე არსებული დიალექტის ინდივიდუალობა ამგვარი კვლევის საშუალებას არ იძლევა.

განვითარების საწყისი და აღმავალი ხაზის ფიქსირება დიალექტების განვითარებაში ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე ძალიან რთულია დაკარგული საცეკვაო ნიმუშების გამო. ავთენტური საცეკვაო ლექსიკის შემცველი ფოლკლორული ნიმუშის არარსებობის, ზოგიერთ შემთხვევაში კი საერთოდ დიალექტის ამოვარდნის შემთხვევაში, განვითარების ვექტორის განსაზღვრა, ფაქტობრივად შეუძლებელია. მაგ: ლეჩხუმური საცეკვაო დიალექტი, რომლის საცეკვაო ნიმუშები არ მოგვეპოვება. იგივე ითქმის იმერული საცეკვაო დიალექტების შემთხვევაში. რიგ შემთხვევებში კი იმდენად გასცენიურებული ნიმუში გვაქვს ხელთ, რომ საავტორო-საცეკვაო ნაწარმოები საყრდენად არ გამოდგება მისი ავთენტურობასთან საკმაოდ დაშორების გამო.

საცეკვაო დიალექტთა შორის ურთიერთმიაერთება,ხშირად, გამოისახება შინაარსით. სვანეთსა და რაჭაში გვხვდება ფერხულთა ერთი და იგივე დასახელება ვარიანტული განსხვავებით. რაჭაში დაფიქსირებული ფერხულები ტექსტურ დონეზე გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარშიც, რადგან ქართლ-კახეთში იმავე სახელწოდების ფერხულების საცეკვაო ლექსიკა დაკარგულია.

საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია ფორმა. საფერხულო და საფერხისო ნაწარმოებთა დიალექტური ნიმუშები სიმპტომატურია თითქმის ყველა დიალექტისთვის, საცეკვაო ლექსიკადაკარგული დიალექტების გარდა. მაგ: ორსართულიანი ფერხულები რაჭაში, სვანეთში, ლაზეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოში, ანტიფონური ფერხულები სამეგრელოს, რაჭასა და აღმოსავლეთის საცეკვაო დიალექტებში და ა.შ. ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვა სამეგრელოში, აფხაზეთში, რაჭასა და ქართლ-კახეთში.

ქართულ ქორეოგრაფიაში დიალექტურიურთიერთმიმართება საინტერესო სახეს იღებსშემსრულებელთა შემადგენლობის თვალსაზრისითაც. შემსრულებელთა მხრივ ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარი განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა არც იმგვარად, როგორც ფოლკლორულ მუსიკაში, რადგან საფერხულოთა დიდ ნაწილში მონაწილეობენ როგორც ქალები ისე, მამაკაცები. იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში უძველესი წეს-ჩვეულებისა და ტრადიციის გათვალისწინებით დაუშვებელი იყო ქალისა და მამაკაცის არათუ ცეკვა, არამედ საჯაროდ ერთად გამოჩენაც კი, დასავლეთის მთიანეთში – რაჭასა და სვანეთში, უამრავი ცეკვა შემოგვრჩა ქალ-ვაჟთა ერთობლივი შესრულებით; ისინი ხელიხელჩაბმული ან ხელმკლავგაყრილი ერთად აბამენ ფერხულს. მეგრული ფერხულიც ქალ-ვაჟთა შერეული შემადგენლობით ხასიათდება, დუეტური ცეკვებიც აგებულია ქალისა და

[2]ამოღებულია ნაშრომიდან: მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, თბ., 1989, გვ. 14.

მამაკაცის წყვილურ ცეკვაზე. დუეტური ცეკვა, რომელიც სტანდარტულ სახეს ატარებს ქალისა და ვაჟის შესრულებით, რჭული „ოღრო-ჩოღროს“, მეგრული „არირას“, კახური „ცანგალა და გოგონას“ სახით, დიალექტურ ურთიერთმიმართებას გამოსახავს.

ქორეოენის ურთიერთმიმართების გამოსავლენად ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა თავად დიალექტის შიგნით მიმდინარე პროცესები, რომელმაც გარდამავალი ზონები გამოსახა, მაგ: საილუსტრაციოდ მოვიყვანოთ იმერეთი, რომელიც რაჭას ერთი საცეკვაო ნიმუშით, ფერხულით, „მადლი მახარობელსა,“ დაუკავშირდა.

დიალექტის შუალედური სტატუსიდან გამომდინარე, რაჭულ საცეკვაო დიალექტს ორი მიმართულება ახასიათებს: აღმოსავლეთის ბართან – ქართლ-კახეთის სახით და მთასთან – თუშეთის, ფშავ-ხევსურეთის, ხევის, მთიულეთის სახით. რაჭა აღმოსავლეთთან მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებდა. აღმოსავლეთ საქართველოს ყოფაში დაცული ფოლკლორული ძეგლების მნიშვნელოვანი რაოდენობა დაფიქსირებულია რაჭაშიც. გეოგრაფიული მდებარეობითა და შესაბამისად, შუალედური დიალექტის სტატუსის შესაძლებლობიდან გამომდინარე, აღმოჩნდა, რომ რაჭა მეტ სიახლოვეს აღმოსავლეთ საქართველოსთან ამჟღავნებს, ვიდრე დასავლეთთან (სვანეთის გარდა). როგორც ჩანს, ქართლთან უშუალო სიახლოვე განაპირობებდა მსგავსი ნაწარმოებების შემონახვასა და ხალხში გავრცელებას. სავარაუდოდ, სვანეთშიც რაჭის გავლით გაიკვლია გზა იმ ფოლკლორულმანიმუშებმა და თემატიკამ, რომლებიც რაჭასა და აღმოსავლეთ საქართველოს ყოფაში ინახებოდა.

გამოისახა დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართება, რომლებიც ჩამოყალიბდა ბლოკების სახით: **ა) სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს – აჭარა-ლაზეთ-შავშეთის – დიალექტური ჯგუფი; ბ) კოლხეთის დაბლობზე განფენილ – აფხაზეთ-სამეგრელო-გურია-ლაზეთის დიალექტური ჯგუფი; გ) დასავლეთ საქართველოს მთა ნაწილის – რაჭა-სვანეთისა და რაჭა-საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილის (როგორც მთა, ასევე ბარი) დიალექტური ჯგუფი;**

დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტებში გამოკვეთილიურთიერთმიმართებითი მოვლენებისშეჯამებისას,სახეზე გვაქვს მათი ნიშან-თვისებათა ერთობლიობა შემდეგი სპეციფიკის მიხედვით:

1. **საერთო ქართველური, რომელიც ფუძე-ენის საყრდენი სახით იკვეთება;**
2. **დამახასიათებელია ცალკეული დიალექტისთვის;**
3. **ნიშანდობლივია შუალედური დიალექტისა და გარდამავალი ზონისთვის**.

დიალექტური ურთიერთმიმართების სპეციფიურობა, აღმოჩენილი სხვადასხვა განმსაზღვრებითი პარამეტრების დეტალებში:ცეკვის ფორმაში, შინაარსში, საცეკვაო ლექსიკაში, შესრულების ხასიათში, მუსიკალურ ტემპო-რიტმში, საერთო სტილისტიკაში ერთიანდება და მთლიანი ქართული ფენომენის მახასიათებელს ქმნის.

Abstract

All epochs, all stages of development are characterized in the formation of the united system of artistic language, specific features of expression. Symbolic-expressive features of choreo language created in pre-Christian epoch, society's attitude to it, its relation with various branches of art, stylistic features of separate examples allow to ascertain the epoch of affiliation for the choreo culture, and its place in common cultural space. The aesthetics of collective creation, multifaceted nature, and specific character of artistic expression is defined by the specific language of the choreographic construction of each dialect. Reconstruction method, heredity plays significant role in the semiotic-functional analysis of the artistic language of this or that epoch, because this process is based on the ascertainment-classification of lost dialects and specific dance examples, restoration of their general aesthetics and most importantly, of presumable spoken language.

Essential problems of the research topic isexpressed in two directions: **documentation of dance dialects and interrelation between the dialects.**

Chapter I of the work entitled **Definition of Dance Dialect,** touches upon the introduction of the new term 'dialect' into choreo space. Discusses the essence of dialect, as a notion basing on linguistic and musical dialectology. "Dialect" – is a new term in the history of choreography and field of theory, and its introduction in this field is advisable. Definition of this term was put on the agenda in Georgian choreography, much later than in linguistics and ethnomusicology. The idea of introducing 'dialect' as a term in dance art, research ofseparate dialects and their interrelation belongs to choreographer and choreologist, professor Rezo Chanishvili.[3] In folk choreography dialect is defined as language of dance. Movement, combination of movements, performance manner and style are characteristics of a dialect. The definition of **dance dialectcan** be formulated as follows: **dance dialect is folk art of an ethnic group in certain territorial location, with individual artistic features, distinguished from common root-language, which maintains links with national roots.**

The process of formation and division into dialects took place in remote past. Division was based on the differentiation of one whole. As a result, each independent dialect united common Georgian ethnic features; there was no strong polarization of prehistoric ethnos'aesthetic consciousness and division process of the united choreo language into dialects did not go far as in spoken language. Despite having maintained united look, each dialect has acquired its characteristic image. Due to the influence of various factors – historical, geographical, ethnic or political, fairly diverse colourful intonation spectrum has been formed in Georgian dance art.

It is impossible to define and classify basic peculiarities of certain dialect basing on historical, authentic materials, homogeneously, with the consideration of certain structural principle, because reasoning from common ground Georgian choreographic dialects turned out to bear genre characteristics, content and expression means absolutely different from each other.

Linguists and ethnomusicologists ascertain chief three reasons of dialect formation: 1) **Lingual,** or **musical factor;** 2) **Ethnicfactor;** 3) **Historical- geographical, political factor.** We can freely use the same criteria for the definition of choreographic dialects and suggest them as follows:

[3] Chanishvili R., *Letters on Choreography*, Book I, *Tani*, Tb. 2002, p.32

1. **Choreographic factor per se;**
2. **Historical-geographical factor**;
3) **Ethnicfactor**.

On its part the root-language of Georgian choreography, reasoning from Georgia's ethnical diversity, can be manifested in as many dialects, as many provinces, ethnographic regionsthere are in Georgia: Khevsuretian, Pshavian, Mokhevian, Tushetian, Mtiuletian, Kartlian, Kakhetian, Meskhetian, Rachan, Abkhazian, Svan, Imeretian, Gurian, Acharan, Megrelian, Laz dialects and urban folklore. Division of dialects has revealed the formation of a dialectic circle of two **large families, West and East**. Also defined are the peculiarities of **highland** and **lowland**dialects.

When ascertaining interrelation between dance dialects, ethnic parameters, do not obey general norms of historiography and the regularities of geographical proximitydominate. For instance, Laz-Acharan, and neighbouring Gurian (expressed only and conditionally by "Khorumi") are united in one dialect; Megrelian and Abkhazian reveal more closeness basing on the authentic material; intersection quality of Rachan and Svandance dialects is higher in term of round-dance examples; grouping according to **ethnic**featuresis more expressed in Rachan and East Georgia dance lexicon, which is grounded by historical upheavals (large migration from East Georgian mountains to mountainous Racha) in olden times. Besides, we cannot ignore the existence of the influences which Georgian culture suffered reasoning from the geographical, political and economic conditions, Georgia underwent on various stages of development. Migration of cultures defines artistic-stylistic direction both inside and outside the country. Our neighboring countries suffered the influence of Georgian culture and Georgia also adopted their characteristic features.

Chapter II of the work, D**anceDialects of West Georgia,** discusses several dialects. Western part of Georgia is characterized in particular dialectal variety. The topic is presented on the basis of Acharn, Laz, Megrelian, Abkhazian and Rachan choreography.

Chapter III, Interrelation between Dance Dialects touches upon the aspect of interrelation between dance dialects. The root-language of Georgian dance dialects, even after the process of division into dialects is common for all dialects. Besides, each dialect is boasts ancient common Georgian creative thinking. Thus, their culture is defined by structural, artistic and stylistic characteristics grown from one syncretic basis. Historical development regularitiesof the art grown from Georgian folk roots globally followone path. Nevertheless, each part of united syncretism develops its characteristic line.

Relicts and rudiments reflect long, chronologically distant and scattered in time facts and events. Basic artifact documented in one location in ancient past, due to historical upheavals (impact, influence)are also reflected (documented) in other location. For instance, Dialectal interrelationbetween Racha and EastGeorgia (lowlands and highlands) was based on big immigration from East Georgia to mountainous Racha.[4]This detail has resulted from the influence of ethnical factor from the history. Peculiarities of Acharan and Laz folk art are reviewed basing on the impact of ethnical-religious factor.

The research of interrelation between dialects has revealed the unity of two - East and West Georgian dialects. WestGeorgia is distinguished for dialectal variety. Ethnic and

[4]Excerpt from the work: MaisuradzeN. Georgian Folk Music and its Historical-ethnographic Aspects, *Metsniereba,* Tbilisi, 1989,p. 14.

geographical parameters are known to play significant role in ethno choreography, as well as in ethnomusicology. But the research in choreography has revealed geographic-areal to be most important in the formation and definition of dialectal choreo language, in the process of mutual influence.

The development level of certain dialects differs from each other. Danceexamples have been preserved in the mountains thanks to its seclusion and purpose to conserve the culture. Whilst in the lowlands the examples are slacked and in certain cases, disappeared. Thus, it is practically impossible to define the development level and certain trends, by the research of dialectal interrelation. Besides, existing individuality of dialect does not allow conducting such research.

It is very difficult to document the initial and ascending line in the development of dialects, on the example of Georgian choreography because of lost dance examples. Absence of folk example containing authentic dance lexicon, and rooted out dialectin certain cases, makes it impossible to define the vector of development. E.g. Lechkhumian dance dialect, the samples of whicharen't available. The same can be said about Imeretian dance dialects. In certain cases, we have such stage-type examples, that author's creation cannot be used as the basis ground as it is very far from authenticity.

Interrelation between dance dialects is also interesting in terms of performers. From this standpoint female and male repertoires differ from each other, however not as much as in folk music because a large number of round dances are performed by both women and men. Whilst ancient traditions in East Georgia forbid even public appearance of a man and woman together, to say nothing of dancing together. Many dances jointly performed by women and men have survived in West Georgian mountainous regions Racha and Svaneti; they dance in a circle holding each other by hands or arm in arm. In Samegrelo roun dances are also performed jointly by men and women. Standard duet dance with expresses dialectal interrelation with Rachan "Oghro-choghro", Megrelian "Arira and Kakhetian "Tsangala da Gogona".

The processes going on within the dialect turned out to be very interesting for showing interrelation of choreo language; they revealed transitive zones, for example Imereti with is related to racha with one example, round dance "Madli makharalobelsa".

Proceeding from the intermediate status of the dialect Rachan dance dialect has two directions: to East Georgian lowland regions – Kartli-Kakheti and mountainous regions – Tusheti, Pshavi, Khevsureti, Khevi, Mtiuleti. Racha maintained close connection with East. Significant portion of folk monuments documented in East Georgian life mode have been documented in Racha as well. With geographical location and accordingly, proceeding from the possibilities of a dialect with intermediatestatus, Racha reveals more closeness with East Georgia, than West (except for Svaneti). Apparently, direct closeness with Kartli conditioned the survival of similar examples and their dissemination among the population. Supposedly, the folk examples and themes preserved in Racha and life mode of East Georgia were introduced in Svaneti via Racha.

Interrelation of dance dialects:

1)South-East Georgian Dialectal group of Achara-lazeti Shavsheti;

2) Dialectal group of Abkhazia-Samegrelo, extended towards Guria-Lazeti to the South;

3) Dialectal group of Racha-Svaneti, related to East Georgian highlands and lowlands;

Summary of the events revealed by the interrelation between West Georgian dance dialects provides their peculiarities with the following specificity:

1. Common Kartvelian, as the basis for root-language;

2. Is characteristic of separate dialects;

3. Is typical for intermediate dialect and transitive zone.

Specificity of dialectal interrelations, encountered in the details of various determinative parameters, is part of common stylistics and creates the characteristics of entire Georgian phenomenon.

შინაარსი/სარჩევი

შესავალი ----------10

I თავი: **საცეკვაო დიალექტის დეფინიციის საკითხი** ----------23

II თავი: **დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული)**----------31

II – 1. აჭარული საცეკვაო დიალექტი ---------- 31

II – 2. ლაზური და შავშური საცეკვაოდიალექტები----------50

II – 3. მეგრული საცეკვაო დიალექტი ----------71

II – 4. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი ----------90

II – 5. რაჭული საცეკვაო დიალექტი ----------106

III თავი: **საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართების საკითხი** ----------133

III – 1. ლაზურ-შავშურიდა აჭარული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი ----------140

III – 2. მეგრული, აფხაზური, გურული, ლაზური საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი ---------- 145

III – 3. რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი – 162 სვანურ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის დიალექტებთან

3.1. ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვის მიხედვით----------160

3.2. ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით---------- 173

დასკვნა ---------- 184

გამოყენებული ლიტერატურა---------- 196

დანართები ---------- 201

- ლაზური და შავშური საცეკვაო დიალექტები----------291
- მეგრული საცეკვაო დიალექტი ---------- 203
- აფხაზური საცეკვაო დიალექტი ---------- 210
- რაჭული საცეკვაო დიალექტი----------216

ტექსტები ---------- 221

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

თემის აქტუალობა: დღეს, როდესაც მსოფლიო გლობალიზაციის შეუქცევადმა პროცესმა მოიცვა, როდესაც იშლება სხვაობა ერებს შორის,განსაკუთრებული სიმძაფრით დგას თვითმყოფადობის შენარჩუნების პრობლემა. ეს პრობლემა კიდევ უფრო მეტად იჩენს თავს ისეთი მცირე ქვეყნების მაგალითზე, როგორიც საქართველოა. თუ არა საუკუნეებს გამოტარებული და ჩვენამდე მოღწეული ქართველთა კულტურული მონაპოვარი (მატერიალური და არამატერიალური), საქართველო ვერ დაიმკვიდრებდა იმ ადგილს, რომელიც მას დღეს მსოფლიოს კულტურულ სივრცეში უკავია.

როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტს, ხალხურ ქორეოგრაფიას, განსაკუთრებული ადგილი და მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ქართული საცეკვაო ფოლკლორის თვითმყოფადობა მის ეთნიკურ მრავალფეროვნებაში ვლინდება, რომელიც, ერთი მხრივ, სხვადასხვა კუთხის სრულიად განსხვავებული საცეკვაო ტრადიციების სახით არსებობს, ხოლო, მეორე მხრივ, ზოგად ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში ერთიანდება.

დასავლეთ საქართველოს გეოგრაფიულად მცირე ტერიტორიაზე საცეკვაო დიალექტთა მრავალფეროვნება შეინიშნება. მიუხედავად იმისა, რომ დიალექტთა გარკვეული რაოდენობა, საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით, წაშლილია (იმერული, ლეჩხუმური), დასავლეთ საქართველოს დიალექტურ წრეს ქმნის სვანური, რაჭული, აფხაზური, მეგრული, გურული, აჭარული, ლაზურ-შავშურიდა ტაო-კლარჯული ხალხური ქორეოგრაფია[5].

ქორეოლოგიის საკვლევ საკითხთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, დღესდღეობით, სწორედ, ცალკეული საცეკვაო დიალექტების დადგენა-კლასიფიცირება და მათი ურთიერთმიმართების გარკვევა გახლავთ. წარმოდგენილი ნაშრომი, ფაქტობრივად, ქართული საცეკვაო დიალექტების

[5]აქედან სვანური საცეკვაო დიალექტის განხილვაზე, მისი მოცულობიდან და ასევე, მასზე მნიშვნელოვანი ინფორმაციის არსებობიდან გამომდინარე, პრინციპულად შევიკავე თავი. ლეჩხუმური საცეკვაო დიალექტის შესახებ ინფორმაცია, ფაქტობრივად, თეორიულ დონეზეც არ მოიპოვება, ხოლო, იმერული და გურული საცეკვაო დიალექტები, უკვე დამუშავებული სახით, ამოიჭრა თემიდან, სადოქტორო ნაშრომისათვის დადგენილი ნორმების დარღვევის საშიშროების გამო. როდესაც წაშლილ, საცეკვაო ლექსიკადაკარგულ დიალექტებზე ვსაუბრობთ დასახმარებლად მომიჯნავე დისციპლინებს მოვიხმობთ, თუმცა მხოლოდ მუსიკალური და ტექსტური თვალსაზრისით სრულფასოვანი დიალექტიკური ურთიერთმიმართების გამოკვეთა შეუძლებელია. ა. ჩიქობავა აღნიშნავს, რომ დიალექტი მხოლოდ ცოცხალ ენაში ჩნდება. მკვდარი ენა, ხმარებიდან გამოსული ენა აღარ ვითარდება და შესაბამისად ვერც დიალექტურ კავშირ-ურთიერთობებს დავადგენთ.

ისტორიაა (წარმოდგენილი დიალექტების მაგალითზე)და საინტერესო იქნება როგორც პროფესიონალი, ასევე ამ თემით დაინტერესებული მკითხველისთვის. მისი სამეცნიერო დანიშნულება კი კონკრეტულად ქორეოლოგთა და ქორეოგრაფთა, ასევე ფოლკლორისტთა და მომიჯნავე სფეროთა ფართო წრისათვისაა გამიზნული. იგი დაეხმარება თეორეტიკოსებს ქორეოგრაფიული ნიმუშების სრულყოფილად შესწავლის პროცესში, პრაქტიკოს ქორეოგრაფებს კი მისცემს საშუალებას გამოიყენონ ავთენტური მასალა და შექმნან ისტორიული თვალსაზრისით სწორად გააზრებული ნაწარმოებები. ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში გამოკვეთილმა უზუსტობებმა მათი ტიპოლოგიური, ტერმინოლოგიური, სემანტიკური მნიშვნელობის გადამოწმება-დადგენის აუცილებლობა დააყენა დღის წესრიგში.

ენათმეცნიერებასა და ეთნომუსიკოლოგიაში დიდი ხანია, რაც დამკვიდრდა ტერმინი **დიალექტი.** ბერძნული dialektosლაპარაკს, თქმას, კილოს აღნიშნავს. ამ ტერმინის გამოყენება და დამკვიდრება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ სახესხვაობებთან მიმართებითაც რელევანტურადმიმაჩნია. აქედან გამომდინარე, კუთხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების უფრო მართებული დეფინიცია ასე ჩამოყალიბდება – „ქართული საცეკვაო დიალექტი“.

საკვლევი თემის აქტუალობა ნაშრომის ძირითადი მიზნით განისაზღვრება, რაც საცეკვაო დიალექტთა **ურთიერთმიმართების** გამოვლენაში მდგომარეობს.

კვლევის საგანი: საკვლევ საგანს წარმოადგენს დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიული დიალექტები: აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური,რაჭული და მათი ურთთიერთმიმართება. ცხადია, ტექსტურ მასალაში დიალექტის სამეტყველო ენა სიტყვიერი ლექსიკით განისაზღვრება და შესაბამისად, დიალექტის განმსაზღვრელიც ენობრივი კილოკავი იქნება. მუსიკოლოგები მუსიკალური ტექსტის დიალექტურ ურთიერთმიმართებაზე აკეთებენ აქცენტს, ქორეოგრაფიაში კი მისი მთავარი მამოძრავებელი ელემენტი – საცეკვაო მოძრაობა, ილეთი, პლასტიკა, ჟესტი, ხასიათი – იქნება ძირითადი კრიტერიუმი დიალექტური გამიჯვნისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას. ამგვარად, ძირითად ყურადღებას საცეკვაო ენის დანაშრევების ლოგიკურ კავშირ-მიმართებას დავუთმობ, ხოლო იქ, სადაც ქორეოგრაფიული ლექსიკა წაშლილია, ნაწარმოების ტექსტურ და მუსიკალურ, ფუნქციურ-შინაარსობრივ ასპექტებზე ვამახვილებ ყურადღებას. ყოველივე საერთო ფუძე-ენის – ქართულის – ჭრილში განიხილება. ამავე დროს, გვერდს ვერ ავუვლი ისეთი გავლენების არსებობას, რომლებიც ქართულმა კულტურამ განიცადა იმ გეოგრაფიული თუ

პოლიტიკურ-ეკონომიური ვითარებიდან გამომდინარე, რომელშიც საქართველო თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იმყოფებოდა. კულტურათა მიგრაცია არა მხოლოდ ქვეყნის შიგნით განსაზღვრავს მხატვრულ-სტილისტური ხელწერის მიმართულებას, არამედ ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც.

კვლევის მიზანი: კვლევის მიზანს წარმოადგენს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ახალი, ინოვაციური ტერმინის, **„საცეკვაოდიალექტი“,**დაფუძნება. ტერმინი აღნიშნავს მსგავსი ან იდენტური საცეკვაო-სამეტყველო ენითა და გამომსახველობითი საშუალებებით ნიშანდებული საცეკვაო ნიმუშის ან ნიმუშთა კრებულის, ერთიან ესთეტიკურ სივრცეში გაერთიანებას.

ბოლო წლების განმავლობაში მთელი სიმწვავით დგება ავთენტური დიალექტური ხალხური შემოქმედების მოძიების, თავმოყრის, დაფიქსირების, შენახვისა და სისტემური კლასიფიცირებისსაკითხი. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავსმაქსიმალური სრულყოფილებით წარმოადგინოს დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები, დიალექტური ავთენტური ნიმუშები, ნიმუშთა ვარიანტები, აღწერილობითი დოკუმენტაცია, განსაზღვროს თითოეული დიალექტი, ისტორიული, ეთნოგრაფიულ-ეთნოლოგიური, ლიტერატურული, მუსიკალური თუ სახვით-გამომსახველობითი სფეროების ინტერდარგობრივი სამეცნიერო ლიტერატურის გამოყენებითა და დახმარებით, საცეკვაო დიალექტის სამეტყველო ენაზე დაყრდნობით, მოახდინოს დიალექტთა ურთიერთმიმართების განსაზღვრა.

კვლევის მიზანს ასევე წარმოადგენსუძველესი საცეკვაო ნიმუშების ანალიზი იმ გავლილი გზის გათვალისწინებით, რომელიც ამ ნაწარმოებებმა გამოიარეს. დღევანდელ დღეს სცენაზე ავტორთა მიერ სიცოცხლემინიჭებული ნაწარმოებების დიდი რაოდენობაა წარმოდგენილი. ავთენტური ცეკვები რომელიმე ერთ ეთნიკურ-გეოგრაფიულ სახელწოდებაში ერთიანდება და კრებით სახეს იღებს. მაგ: აჭარული ცეკვა, სვანური, ამ ბოლო დროს მათ რიცხვს რაჭულიც შეემატა. ისინი სიუიტის სახეს ატარებენ და რამდენიმე დამოუკიდებელ ნაწარმოებს აერთიანებენ. მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ქართული საცეკვაო შემოქმედება ამით თითქოს ჩარჩოშია მოქცეული და გაღარიბებული. ყოველ იმ ცეკვას, რომელიც სიუიტას ქმნის და ერთ ცეკვაში ერთიანდება, დამოუკიდებლად არსებობის უფლება აქვს და იმსახურებს კიდეც. ჩატარებული კვლევის ერთ-ერთ მიზანს განხილულ საცეკვაო დიალექტთა („აჭარული საცეკვაო დიალექტი“, „ლაზურ-შავშური საცეკვაო დიალექტი“„მეგრული საცეკვაო დიალექტი“, „აფხაზური საცეკვაო

დიალექტი“, „რაჭული საცეკვაო დიალექტი“) აქამდე უცნობ საცეკვაო ნიმუშთა გამოაშკარავება და ფიქსაცია წარმოადგენს. დღევანდელი ქორეოგრაფიული სივრცე არა მხოლოდ ავთენტურ ნაწარმოებებს მოიცავს, არამედ შექმნილს რომელიმე ქორეოგრაფის – ავტორის მიერ. ვფიქრობ, ეთნომუსიკოლოგთა, კოსტუმების შემქმნელთა, ქორეოლოგთა და ქორეოგრაფთა ერთობლივი მუშაობის შედეგად, მათი შემოქმედებითი უნარ-ჩვევების მოშველებით, შესაძლებელი გახდება უძველესი საცეკვაო ნიმუშების აღდგენა.

კვლევის მეთოდოლოგია:ქორეოგრაფიული ხელოვნების სინთეზურობიდან გამომდინარე, ნაშრომის კვლევა**ინტერდისციპლინურ**ხასიათს ატარებს,რომლისძირითადი მეთოდოლოგიური საფუძველია**ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი.** ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ისტორია, როგორც სარკე, ირეკლავს ეთნოსის განვლილი ცხოვრების გზას.ისტორიულიფოლკლორისტიკა, განსხვავებით აღწერითი ფოლკლორისტიკისაგან, რომელიც სტატიკურად ახასიათებს ეპოქას განვლილი გზის გარეშე, არ კმაყოფილდება მხოლოდ მისი აღწერითა და ერთ სიბრტყეში ფრონტალური წარმოდგენით და მიზნად ისახავს განიხილოს ფოლკლორული ნიმუშის, ან ზოგადად ჟანრის, წარმოშობისა და განვითარების განვლილი გზა და ეტაპები.თუმცა, სტატიკური მოცემულობა ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, რადგან ნაშრომის ძირითადი მეთოდოლოგიური საფუძველი – ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი, სწორედ **სტატიკურად წარმოდგენილ მასალას** ეფუძნება.

მას შემდეგ, რაც **სტატიკური** მასალა დაგროვდა, მისი სისტემატიზაციის მიზნით, დღის წესრიგში დადგა როგორც **ინდუქციური,** ასევე **დედუქციური** მეთოდის გამოყენების აუცილებლობა. **ემპირიულ** მეთოდზე დაყრდნობით, კვლევაში ცალკეულ კომპონენტთა ერთობლიობისა და ურთიერთმიმართების გამოსახვა გახდა შესაძლებელი. ფაქტობრივად, ინდუქციური და დედუქციური მეთოდების გამოყენება მჭიდრო კავშირურთიერთობაშია, რადგან თუ ერთი კონკრეტული ნიმუში, რომელიც ამა თუ იმ დიალექტში თავისი მახასიათებლებით არსებობს, ხდება საფუძველი მისი ანალოგის კვლევისთვის სხვა დიალექტში, შესაბამისად, პირიქით, მსგავსი მსაზღვრელობითი პარამეტრების მქონე ნიმუშების ერთობლიობა, **ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის** საფუძველზე, მიგვანიშნებს დაკარგული დიალექტური ნიმუშის სავარაუდო იერსახეზე.

მრავალშრიანი და მრავალწახნაგობრივი ხალხური ქორეოგრაფიის კვლევა, ცალკე აღებული, ვერც ეთნომუსიკალური, ვერც ეთნოგრაფიულ-ისტორიული,

ვერც ფილოლოგიურ-ფოლკორისტული მიდგომებით ვერ მოხერხდება. საკვლევი თემის ყოველმხრივი შესწავლისათვის, ფოლკლორის სინკრეტული ბუნებისა და მრავალშრიანი სტრუქტურიდან გამომდინარე, მომიჯნავე სფეროების **კომპლექსური ანალიზის მეთოდის** გამოყენების აუცილებლობადგება დღის წესრიგში.

ნაშრომის სიახლე და პრაქტიკული დანიშნულება:

წარმოდგენილი ნაშრომის სიახლე:

1. ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში ტერმინის, **„საცეკვაოდიალექტი,“** დამკვიდრება, როგორც საცეკვაო ნიმუშთაერთობლიობისაღმნიშვნელიტერმინისა, რომელიც სამეტყველო ენის, ეთნიკური თუ გეოგრაფიულ-ისტორიული პარამეტრების გათვალისწინებით, ერთგვაროვანი მხატვრული ესთეტიკით ხასიათდება;
2. გამოისახა დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართება, რომლებიცჩამოყალიბდაბლოკებისსახით: ა) სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს – აჭარა-ლაზეთ-შავშეთის – დიალექტურიჯგუფი; ბ) კოლხეთის დაბლობზე განფენილ – აფხაზეთ-სამეგრელო-გურია-ლაზეთის დიალექტურიჯგუფი; გ) დასავლეთ საქართველოს მთა ნაწილის – რაჭა-სვანეთისადარაჭა-საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილის(როგორცმთა,ასევებარი)დიალექტურიჯგუფი;
3. დადგინდა ზოგიერთი უზუსტობა საცეკვაო ნიმუშების ტიპოლოგიური კუთვნილების, ტერმინოლოგიური და სემანტიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით;

ბოლო წლების განმავლობაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორი მნიშვნელოვან მოდერნიზაციას განიცდის. სასცენო ხალხური ხელოვნება, რომელიც ეთნომუსიკოლოგების მიერ დამკვიდრებული ტერმინით, „მეორეული“, იწოდება, ფოლკლორულ შემოქმედებას ეყრდნობა. ხშირ შემთხვევაში, „მეორეული“ შემოქმედება ფოლკლორის ძირითად პრინციპებს არღვევს, რაც, დროთა განმავლობაში, ავთენტური პირველწყაროს გაქრობის საშიშროებას აჩენს.დრო და ცივილიზაცია ხალხურ შემოქმედებაზე დადებითად არ მოქმედებს. წინამდებარე ნაშრომის **პრაქტიკული დანიშნულება** სწორედ ამ მიმართულებით ვლინდება –სასურველია ქორეოგრაფიული ნაწარმოებები შეიქმნას მოძიებული, დაფიქსირებული დოკუმენტური წყაროების დახმარებით, ავთენტურ მასალაზედაყრდნობითა და მათი მაქსიმალური გამოყენებით.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა: ნაშრომის ძირითადმა თეზამ – ქორეოგრაფიული დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი – თავისთავად მოითხოვა სამი ძირითადი აზრობრივი რგოლის თანმიმდევრული წარმოჩინება. პირველ ეტაპზე განისაზღვრა საკვლევი საკითხისთეორიული ასპექტი, კერძოდ, ქორეოლოგიაში ახალი ტერმინის, საცეკვაო დიალექტის, დაფუძნებასთან დაკავშირებული დეფინიციის ჩამოყალიბება.შემდგომ, მეორე ეტაპზე, საცეკვაო დიალექტის დეფინიციის გათვალისწინებით,მოვახდინეთ დასავლეთსაქართველოს ცალკეული საცეკვაო დიალექტისრეტროსპექტივა. და ბოლოს,წინარე ეტაპის ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე, შედარებითი ანალიზის გზით განვსაზღვრეთსაცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების ძირითადი ვექტორები.

ნაშრომი მოიცავს 200 გვერდს. ნაშრომი შედგება შემდეგი ნაწილებისგან: შესავალი, თავი I – საცეკვაო დიალექტის დეფინიციის საკითხი; თავი II – დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები: აჭარული საცეკვაო დიალექტი, ლაზური და შავშური საცეკვაო დიალექტები, მეგრული საცეკვაო დიალექტი, აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, რაჭული საცეკვაო დიალექტი; თავი III – საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართების საკითხი: ლაზურ-შავშურიდა აჭარული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი; მეგრული,აფხაზური, გურული, ლაზური საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი; რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი სვანურ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის საცეკვაო დიალექტებთან;დასკვნა; ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებულილიტერატურის ნუსხა (149 ერთეული); ინტერნეტრესურსი; ნაშრომს თან ერთვის ხელმოწერების გვერდი, საავტორო უფლების გვერდი და რეზიუმე ქართულ და უცხოურ ენაზე. ნაშრომის არაძირითად ნაწილში წარმოდგენილია დანართი, რომელიც ახლავს ყოველ საცეკვაო დიალექტს (24 ერთეული) და საფერხულო, საცეკვაო ტექსტები.

საკითხის შესწავლის ისტორია: ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, მის ისტორიასა და თეორიას ეთნოქორეოლოგია სწავლობს. სხვა ეთნოლოგიური დარგებისგან განსხვავებით, ხელოვნებათმცოდნეობის ამ სფეროს დიდი ხნის ისტორია არ აქვს. ხალხური საცეკვაო ხელოვნების თეორიული შესწავლა გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება. ხალხური საცეკვაო ხელოვნების თეორიული შესწავლის თარიღთან დაკავშირებით, XX საუკუნის 20-იანი წლები განისაზღვრა ალექსი ალექსიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრებების

ცეკვისშესახებ და დავით ჯავრიშვილის მიერ განხორციელებული ექსპედიციების გათვალისწინებით.თუმცა იმდენად, რამდენადაც ამ სფეროში კონკრეტული სამეცნიერო ბაზა, კვლევითი ინსტიტუტის ან სასწავლო უნივერსიტეტის სახით XX საუკუნის 90-იან წლებამდე არ არსებობდა, რაც სამეცნიერო მუშაობის შემაფერხებელ უპირველეს მიზეზად მიგვაჩნია, კვლევის ფართოდ გაშლის საშუალება არ არსებობდა და მნიშვნელოვანწილად ჩამორჩებოდა მომიჯნავე დარგების განვითარების მასშტაბებს.

პირველ ეთნოქორეოლოგად დავით ჯავრიშვილი მოიაზრება. დავით ჯავრიშვილმა შექმნა ქართული ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, მისივე ძალისხმევით მოწყობილმა ექსპედიციებმა შემოგვინახა უნიკალური საცეკვაო ნიმუშები და ვიდემომასალა. ნაშრომებში: „ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები“, „ცეკვა ქართული“, „მთიულური ცეკვები“, „ცეკვა ხორუმი“ მოგვცა რამდენიმე ქართული ხალხური ცეკვის სტრუქტურული დაისტორიული ანალიზი.

ფასდაუდებელი წვლილი ქართული საცეკვაო კვლევის, ფუნდამენტური ნაშრომების შექმნის საქმეში, მეცნიერსა და მკვლევარს ლილი გვარამაძეს მიუძღვის. უდიდესი საარქივო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალის დამუშავების შედეგად მან შექმნა ნაშრომები: „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, „მთაწმინდელი მოცეკვავე“ [ალექსი ალექსიძე], „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“. ამ ნაშრომებში, ფაქტობრივად, მოცემულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორია, რომელსაცავტორი წარმოაჩენს როგორც შინაარსობრივი, ასევე შემსრულებელთა გენდერული კუთვნილების შესაბამისად.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი, მოცეკვავე, ქორეოგრაფი და ქორეოლოგი ავთანდილ თათარაძე, რომელმაც არა მხოლოდ საცეკვაო ნიმუშთა ვერბალური ხელოვნებათმცოდნეობითი აღწერილობა შემოგვინახა, არამედ დაგვიტოვაცალკეული საცეკვაო ნაწარმოების ქორეოგრაფიული აღწერილობა თავისივე მუსიკალური მასალით. განუსაზღვრელია მისი დამსახურება სვანური ფერხულების შესწავლის საქმეში, მანვე ჩაწერა და დააფიქსირა გარკვეული რაოდენობა რაჭული ფერხულებისა. რომ არა ავთანდილ თათარაძის მიერ შექმნილი ნაშრომები, ბევრი საფერხულო თუ საცეკვაო ნიმუში უკვალოდ დაიკარგებოდა. მანვე იმუშავა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სალექსიკონო მასალაზე და ასევე შექმნა ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები.

ეთნოქორეოლოგიის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორებმა უჩა დვალიშვილმა, ანა სამსონაძემ, ეკატერინე გელიაშვილმა, ალეკო გელაშვილმა.

რაც შეეხება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში **დიალექტურ ურთიერთმიმართებას,** თემის პრობლემატიკა პირველად გააჟღერა ქორეოგრაფმა და ქორეოლოგმა, რეზო ჭანიშვილმა, რომელმაც სტატიაში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დიალექტების განვითარების ზოგიერთი საკითხი“ დასვა კონკრეტული ამოცანა, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის დიალექტური კვლევის რაკურსით, საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების დასადგენად: „ქართული საცეკვაო ხელოვნების ბედით დაინტერესებული მკვლევარებისათვის ისახება კონკრეტული მიზანი, კერძოდ, საჭიროა ქორეოგრაფიულ დიალექტთა გამოვლენისა და დახასიათების ძირითადი პრინციპების დადგენა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი თავისებურებების განსაზღვრა და კლასიფიკაცია, ასევე დიალექტთა ურთიერთმიმართებების დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენა და ამით ქორეოგრაფიული ენის განვითარების ზოგადი კანონზომიერებების განსაზღვრა“[6].წარმოდგენილი ნაშრომის შესრულების ძირითად მიზანს სწორედ ამონარიდში დასმული პრობლემის გადაჭრა წარმოადგენს.

ცალკე აღსანიშნავია ეთნომუსიკოლოგთა შრომები ქართული ხალხური შემოქმედების კვლევის სფეროში. ფერხულის მრავალშრიანი, პოლიელემენტური ბუნებიდან გამომდინარე დ. არაყიშვილის,[7]ე. გარაყანიძის,[8] ო. კაპანაძის,[9] ნ. მაისურაძის,[10] გ. კრავეიშვილის[11]და სხვათა სამეცნიერო შემოქმედება ქორეოგრაფიის მკვლევართათვის მნიშვნელოვან საყრდენს წარმოადგენს. მუსიკალური დიალექტების კვლევის ისტორია, ქორეოგრაფიულისგან განსხვავებით, ათეულ წელს ითვლის. აქედან გამომდინარე, ის ერთგვარ წინაპირობად იქცა ეთნოქორეოლოგიაში დიალექტური ურთიერთმიმართებითი კვლევის დასაწყებად.

---

[6] ჭანიშვილი რ., *წერილები ქორეოგრაფიაზე,* წიგნი პირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 32.

[7] არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები,* „ხელოვნება,“ თბ., 1950.

[8]გარაყანიძე ე., *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება,* „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011.

[9] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები,* დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.

[10]მაისურაძე ნ., *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1989.

[11]კრავეიშვილი გ., *ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები,* საბაკალავრო ნაშრომი, სხელმწიფო კონსერვატორია, თბ. 2011.

ქართული ხალხური კულტურისა და კონკრეტულად, საცეკვაო ნიმუშების **ისტორიის** შესახებ, მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს როგორც გასული საუკუნეების მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოებები, ასევე XIX-XX საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მკვლევართა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, ეთნომუსიკოლოგიური, ლიტერატურული ხასიათის კვლევითი ნაშრომები, პერიოდულ გამოცემებში დაფიქსირებული ქართული თუ უცხოენოვანი წერილები და სტატიები, მოგზაურთა სამეცნიერო და აღწერილობითი ხასიათის მასალები. კ. მაჭავარიანის, ნ. ჯანაშიას, ნ. მარის, ნ. დერჟავინის, ნ. დუნკელ-ველინგის, ო. ხუსკივაძის, ვ. ცვეტკოვის, ე. ლანსერეს, კ. კოხისა და ო. სპენსერის, ნ. მინდელის, ი. ტეპცოვის, რ ერისთავის, ჯ. ჯუდიჩეს, დ. ბარნაბიშვილის, ჟ. შარდენის, ა. ლამბერტის, დიუბუა დე მონპერეს, ი. რაინეგსის, ნ. დუბროვინის, ჟ. მურიეს, ა. წერეთლის, ი. ჯავახიშვილის, დ. არაყიშვილის, ელ. ვირსალაძის, გრ. ჩხიკვაძის, ჯ. ნოღაიდელის, თ. სახოკიას, ს. მაკალათიას, დ. მეგრელის, ძ. ლოლუას, დ. ჯანელიძის, ვ. კოტეტიშვილისა და მრავალთა სხვათა პუბლიკაციებსა და გამოცემებში, გაზეთებში: „დროება“, „ივერია“, „Кавказ“, მასალათა კრებულში აბრევიატურით – СМОМПК (СборникматериаловместностииплеменКавказа) ფასდაუდებელი ინფორმაციაა დაცული. ასევე, მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს მემუარული და მხატვრული ლიტარატურა.

ცეკვის შემცველი აჭარული სანახაობითი ხელოვნების შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის ზ. თანდილავა. ტრადიციულად, ყოველწლიური შუამთობა თავს უყრიდა აჭარულ ფოლკლორს, სადაც „ლაზარობა“, „ფადიკო-ქოჩეგური“, „აქლემის შეკაზმვა“, „ზირიკობია“ იმართებოდა. ცეკვავდნენ „ხორუმს“, „ო, ჰოდ, ნანას“, „ყოლსამას“, „ქოჩეგურს“, „ქურთბარსა“ და სხვა ცეკვებს[12].

ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ფერხულის უაღრესად საინტერესო აღწერილობას გვაძლევს, ალ. მსხალაძე რაც ასე იშვიათია არაეთნოქორეოლოგ მკვლევართა მხრიდან. განსაკუთრებით საინტერესოა „ძეობასთან“ დაკავშირებული ფერხულისა და საქორწილო რიტუალთან დაკავშირებული ე.წ. „გადახვევა-გადაქცევის“ აღწერილობა.[13]

[12] თანდილავა ზ, *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*, „მეცნიერება“, თბ., 1980.
[13] მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია*, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969.

საინტერესოა ალ. ინაიშვილის, ჯ.ნოღაიდელისა და გრ. ჩხიკვაძის ნაშრომში *„მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“,* ცეკვა „ხორუმთან“, ტერმინის წარმოშობასა და მნიშვნელობასთან დაკავშირებული მოსაზრება[14].

თ. კომახიძის მიერ შედგენილი *„აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია“*და ალ. ჯიჯეიშვილის *„აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები“,* მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია, როგორც აჭარული საცეკვაო დიალექტის ისტორიული წარსულის, ასევე მისი თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ[15].

ლაზური სანახაობითი კულტურისა და საცეკვაო დიალექტის შესახებ მ. ვანილიშისა და ზ. თანდილავას შრომები, შეიძლება ითქვას, ისტორიული თვალსაზრისით, ამ დიალექტის შესწავლის საფუძველს წარმოადგენს[16].

მეცნიერების კ. კოხისა და ო. სპენსერის, მოგზაურობამ კავკასიაში, მიუხედავად იმისა, რომ მათი ინტერესის სფეროს არც ეთნოგრაფია და არც ფოლკლორი წარმოადგენდა, უაღრესად მნიშვნელივანი ინფორმაცია შემოგვინახა, კერძოდ, ცნობები ლაზეთში პროფესიონალ მოცეკვავე-მსახიობთა და მუსიკალურ ინსტრუმენტების შესახებ[17].

1910 წელს, აკადემიკოსმა ნიკო მარმა იმოგზაურა თურქეთის ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში და შექმნა პირველი მეცნიერული ხასიათის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობა. იგი ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის იმერხეული (შავშური) ცეკვების შესახებ ნაშრომში *„შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები.“*

მხატვარ ე. ლანსერესა და მისი თანაშემწის ჩანაწერები სრულიად განსხვავებული კუთხით შლის ლაზთა ყოფა-ცხოვრებას და მათთვის დამახასიათებელ წეს-ჩვეულებებს. მეტად საინტერესოა მათი ინფორმაცია ლაზთა მიერ ხანჯლებით შესრულებული საბრძოლო ხასიათის ცეკვის შესახებ[18].

---

[14]ინაიშვილი ალ., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ.; 1961.

[15]კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარებისისტორია*„აჭარა“, ბათუმი; 2001. ჯიჯეიშვილი ალ., *აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები,* „აჭარა“, ბათუმი, 1995.

[16]ვანილიში მ., თანდილავა ა., *„ლაზეთი“,* საბჭ. საქ., თბ., 1964.

[17]კოხი კ., სპენსერი ო., ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, *მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე,* თბ.; „მეცნიერება“, 1981.

[18] .ЛансереЕ.*„Дневники.Путешествия Кавказ: будни и праздники,* книга вторая, Москва, искусство-XXI век, 2008.

თბილისის კონსერვატორიის დოქტრანტის, გ. კრავეიშვილის ნაშრომი ლაზური ხალხური შემოქმედების შესახებ, ბოლო დროის ფუნდამენტური ნაშრომია. საექსპედიციო მასალა საინტერესო და ჩვენთვის უცნობ ინფორმაციას გვაწვდის ლაზურ-შავშური საცეკვაო დიალექტის შესახებ. ეთნოფორების მონათხრობი ცეკვების აღწერილობებსაც შეიცავს: „ჭუტა ნუსა“, „თოლი მონი კულანე“, „უჩა ბიჭი“ და სხვა[19].

ბათუმის შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევით ცენტრში დაცული თ. ფუტკარაძისა და მ. შალიკავას ნაშრომი, *„სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“,* რ. ხალვაშის *„იმერხეული ფოლკლორი“,* ფასდაუდებელი აღწერილობითი ინფორმაციის შემცველი აღმოჩნდა. ნაშრომში წარმოდგენილია შავშური ცეკვების: „შემორბენილად,“ „დართულად,“„ხელგაშლილად,“„ბაზგირულად,“ „გაზრომილად,“ ვერბალური აღწერილობები[20].

ს. მაკალათიას, თ. სახოკიას, კ. სამუშიასა და ძ. ლოლუას სამეცნიერო და მემუარულმა, ასევე დ. მეგრელის მხატვრულმა ლიტერატურამ, საშუალება მოგვცა მკაფიო სისტემატიზაციის ქვეშ მოგვექცია მეგრული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება, დაგვედგინა „ძაბრალეს“ საფერხულო ფორმები, გაგვესაზღვრა მხარული/ხუჯიშის ტიპოლოგია[21].

განსაკუთრებული ისტორიული ფასეულობის მატარებელია, მოგზაურთა და საქართველოში მოღვაწე მისიონერების შრომებში დაფიქსირებული ხალხური სანახაობებისა და ცეკვების აღწერილობები. ამ მხრივ სამეგრელოსთან მიმართებაში უნდა გამოვყოთ ჟან შარდენისა და ჯოვანი ჯუდიჩეს ცნობები საქართველოს შესახებ[22], ი. ტეპცოვის მიერ აღწერილი ხალხური სანახაობა

---

[19] კრავეიშვილიგ., *ლაზურიხალხურიმუსიკისეთნოგრაფიულიდამუსიკალურ-თეორიულიასპექტები,* საბაკალავრონაშრომი, სხელმწიფოკონსერვატორია, თბ., 2011.

[20] ფუტკარაძეთ., შალიკავამ., *სატრფიალოცეკვებითურქეთისქართულმოსახლეობაში,* შ. რუსთაველისსახელმწიფოუნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთსაქართველოსსამეცნიერო-კვლევითიცენტრი, ბათუმი, 2009, ხალვაშირ., *იმერხეულიფოლკლორი (სოფელიბაზგირეთი)*, შ. რუსთაველისსახელმწიფოუნივერსიტეტი. სამხრეთ-დასავლეთსაქართველოსსამეცნიერო-კვლევითიცენტრი, (კრებულიV) ბათუმი, 2007.

[21] მაკალათიას., *სამეგრელოსისტორიადაეთნოგრაფია,*საქ. მხარეთმცოდნეობისსაზ., თბ., ახალიგამოცემა, სამუშიაკ., *ძველიკოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები,* „ეგრისისმაცნე“;თბ.. 2001,მეგრელიდ., *საცოდავნი,* გაზ. „ივერია“, №91,1888.*ქართულიხალხურისიმღერისოსტატები, სამეგრელო, ძუკულოლუა,* „საქართველოსმაცნე“,თბ., 2007, სახოკიათ., *როგორვიზრდებოდითძველად,* „საბლიტგამი“,თბ., 1955.

[22] *შარდენისმოგზაურობასპარსეთსადააღმოსავლეთისსხვაქვეყნებში,* (რედ. ს. ყაუხჩიშვილი), „მეცნიერება“, თბ., 1975. ჯუდიჩეჯ., *წერილებისაქართველოზეXVIIსაუკუნე,* „საბჭ.საქართველო“, თბ., 1964.

„ოსხაპუე“. ავტორის სრული ტექსტის საშუალებით დადგინდა,ტერმინის – „ოსხაპუე“ – ტერმინოლოგია და მხატვრული ფენომენი[23].

მნიშვნელოვანია დ. ბარნაბიშვილის მიერ აღწერილი „ჭვენიერება“ და რ. ერისთავის ეთნოგრაფიული მასალები, სადაც მეგრული „სხაპუას“ აღწერილობას გვაწვდის[24].

დიუბუა დე მონპერეს[25], ი. რაინეგსის[26], ნ. დუბროვინის[27] ისტორიული ცნობები, კ. კოვაჩის,[28] ი. ქორთუას[29], ა. არგუნის[30], მ. მაჭავარიანის[31], შ. ინალ-იფას[32], მ. ლაკერბაის[33] შრომები მეტად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია აფხაზური საცეკვაო დიალექტის შესახებ. ეთნოგრაფთა და ხელოვნებათმცოდნეთა აღწერილობები გადმოსცემენ არა მხოლოდ ცეკვების აღწერილობებს, არამედ მათ ისტორიასა და წარმომავლობას, აფასებენ მათ თანამედროვე მდგომარეობას.

რაჭული საცეკვაო ხელოვნების შესახებ ყველაზე ძველი ინფორმაცია, რომელიც სხვადასხვა დარგის მეცნიერების დასაყრდენს წარმოადგენდა, არის ნ. მინდელის „ფერხისა“ და „წინამძღოლა“[34]. ნ. მინდელმა აღწერა ფერხულის ტრადიციული ფორმები რაჭაში და ასევე მოგვცა 9 სიმღერა რომლებზედაც ფერხულები სრულდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ რაჭული ფერხულების შესახებ ნ. მინდელის მიერ დაფიქსირებულ ინფორმაციას პირველწყაროს მნიშვნელობა გააჩნია.

ფასდაუდებელი დამსახურება რაჭული სანახაობითი ხელოვნებისა და ფოლკლორის კვლევის სფეროში მიუძღვის ეთნოგრაფ ელ. ვირსალაძეს. მან განიხილა სამონადირო ეპოსის უძველესი ნიმუშები, რომელთაგან მნიშვნელოვანი რაოდენობა სწორედ რაჭაში იქნა მოპოვებული. მეცნიერი გვაწვდის ფერხულთა და საცეკვაო ნაწარმოებთა შესრულების წესსა და ტრადიციას, განიხილავს „შაირს“, რომელსაც აღმოსავლეთ საქართველოს

---

[23]Тепцов. Я., *Из быта и верования Мингрелцев,* Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894 г , ст. 1.

[24]ЭристовиР., *ПутевыязапискипоМингреліи*, „Кавказскаястарина“ №3, Тифлис, 1873, ბარნაბიშვილიდ., *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში,* გაზ. „დროება,“ 4 მაისი, 1870. №20.

[25]Фредерик Дюбуа де Монпере, *Путешествие вокруг Кавказа*, „Абгиз,“ Сухуми, 1937.

[26]რაინეგსიი., *მოგზაურობასაქართველოში*, „არტანუჯი“, თბ., 2002.

[27]Дубровин Н, *История войны и владычества русских на Кавказе,* Т. I, кн. II, СПБ, 1871.

[28]Ковач К.,*Песни кодорских абхазцев,* Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930.

[29]Кортуа И., *Абхазская народная песня,* изд. Музыка, Москва, 1965.

[30]Аргун А., *История абхазского театра*, „Алашара,“ Сухуми, 1978

[31] მაჭავარიანი კ., *ზოგიერთი ნიშანი აბხაზთა ცხოვრებიდან,* გაზ. „დროება“, №12, 1885.

[32]Инал-Ипа Ш., *Очерки брака и семьи у абхазов*, „Абгиза,“ 1954.

[33] ლაკერბაი მ., *აფხაზური თეატრის ისტორიიდან*, „ხელოვნება“, თბ., 1957,

[34] Миндели Н.*, Картвелския песни*,СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894.

მთიანეთში დაცულ გარდაცვლილი გმირის დატირების წესს უკავშირებს. ასევე გვაძლევს ინფორმაციას რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოსდიალექტური ურთიერთმიმართების დაშვების შესახებ[35].

რაჭული ფოლკლორული შემოქმედების შესახებ მნიშვნელოვანია მეცნიერების, ქ. ნაკაშიძის[36], გ. კალანდაძის[37], კვლევები.

ფოლკლორული და ზოგადად ხალხური შემოქმედების კვლევების ძირითად ბაზას დ. ჯანელიძის ფუნდამენტური ნაშრომები, *„ქართული თეატრის ისტორია“*და *„სახიობა“;* წარმოადგენს. დ. ჯანელიძემ, პირველმა, საფუძველი ჩაუყარა ქართული თეატრის საწყისის, ხალხური სანახაობითი ხელოვნების, მისი შემადგენელი კომპონენტის – ხალხური ქორეოგრაფიის, მეცნიერულ შესწავლას, პირველმა განსაზღვრა მათი ჟანრობრივი კუთვნილება და კლასიფიცირება.

[35]ვირსალაძეელ., *ქართულისამონადიროეპოსი,* „მეცნიერება“,თბ., 1964. ვირსალაძეელ., *მთისადაზემორაჭისსაწესჩვეულებოპოეზიისზოგიერთისაკითხი,* ხალხურიპოეზიადაპროზა, ქართულიფოლკლორი, VIIმასალებიდაგამოკვლევები, „მეცნიერება,“თბ., 1977.

[36]ნაკაშიძე ქ., *ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული),* თბილისის უნივერსიტეტის. გამ-ბა, თბ., 1999.

[37] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა,* „სახელგამი“, თბ., 1957.

თავი I – საცეკვაო დიალექტის დეფინიციის საკითხი

საქართველოში დიალექტური მრავალფეროვნება სათავეს, ამ პატარა ტერიტორიაზე მოსახლე, ქართველი ტომების ისტორიულ წარსულში იღებს. საქართველოს უკავია ამიერკავკასიის დასავლეთი და ცენტრალური ნაწილი.იგი იყოფა მაღალმთიან, მთისწინა და ბარის რეგიონებად. ჩრდილოეთიდან საზღვრავს კავკასიის მთავარი ქედი, სამხრეთით მცირე კავკასიის მთები (თრიალეთის, მესხეთისა და აჭარა-გურიის) და ჯავახეთის მთიანეთი, დასავლეთით შავი ზღვა, აღმოსავლეთით – მდ. ალაზანი. ლიხის (სურამის ქედი) ერთმანეთისაგან ყოფს დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს. აფხაზეთი, სვანეთი, რაჭა, ლეჩხუმი, სამეგრელო, იმერეთი, გურია, აჭარა, ლაზეთი ლიხის ქედის დასავლეთ ნაწილს იკავებენ, ანუ დასავლეთ საქართველოს მოიცავენ. აქედან უსათუოდ უნდა მივაქციოთ ყურადღება საქართველოს ისტორიულად უფრო ვრცელ ნაწილს – ტაო, კლარჯეთი, შავშეთი, ერუშეთი, კოლა, არტაანი, სპერი – რომელიც დღესდღეობით თურქეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილს წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, საქართველოს დასავლეთი ნაწილი განსაკუთრებული ეთნიკური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და დიალექტიკური არაერთფეროვნებაც მისთვის ბუნებრივი უნდა იყოს.

თავის დროზე ძველისა და ახლის, წარმართობისა და ქრისტიანობის დაპირისპირებამ, ფოლკლორს თავისი კვალი დაატყო. მთა უფრო მდგრადი აღმოჩნდა სიძველეთა კონსერვაციის საქმეში, ბარში ცივილიზაციამ იმძლავრა და წაშალა ის მნიშვნელოვანი, რაც თვითოეული კუთხის თვითმყოფადობას წრმოაჩენდა. მე-18 საუკუნიდან მოყოლებული, ქართველ მწერალთა თუ მეცნიერთა დამსახურებითა და ძალისხმევით, შემოგვრჩა უნიკალური ტექსტური და მუსიკალური მასალალიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. შედარებით რთულია ვითარება ქორეოგრაფიაში.ცეკვის ეფემერულობისა და არამატერიალურობის, ასევე ძველ დროში მისი დაფიქსირების ხერხების არქონისა და, ზოგადად, არარსებობის გამო, პლასტიკის „დამაგრება“ ფურცელზე თითქმის შეუძლებელი იყო. შესაბამისად, ქორეოლოგიური კვლევის პროცესში ძალზე მნიშვნელოვანია საცეკვაო ქმედების შესახებ ყველა იმ ფაქტობრივი მასალის თავმოყრა და დეტალური შესწავლა, რაც სხვადასხვა წყაროებში, ნაწილ-ნაწილ, მისხალ-მისხალ, პერიოდულ გამოცემებსა თუ მონოგრაფიულ და მხატვრულ ლიტერატურაშია გაბნეული. ავთენტური ცეკვების შესახებ ცოდნის შეგროვება, დაფიქსირება და სისტემიზირება სასიცოცხლოდ

მნიშვნელოვანია, როგორც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის, ასევე, ზოგადქართულ კულტურულ სივრცეში, ეთნიკური თვითმყოფადობის შენარჩუნების თვალსაზრისით.

ხალხური შემოქმედება საზოგადოების ყოფიერების ტრადიციული ნაწილია. იგი ტრადიციის, წეს-ჩვეულების გამომხატველია და თავად ტრადიციაა ხალხური შემოქმედების შემცველი. ხალხური შემოქმედება მჭიდროდ უკავშირდება ერის ეთნოგენეზისის საკითხს. ნაწარმოების სახიერებიდან ვლინდება მისი შემქმნელი ეთნოსის შემოქმედებითი ხელწერა, ტრადიციული მახასიათებელი ნიშნები, ასაკი. ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ანონიმურობა და ზეპირი გავრცელების ფორმა ართულებს ამა თუ იმ ნიმუშის წარმოშობის ზუსტი თარიღის დადგენას. ამიტომ, თავად ნიმუშში დატანილი შინაარსი განაპირობებს შესაბამისი ეპოქის შესწავლას, სადაც ისტორია უპირველეს დამხმარედ ჩნდება. აქედან გამომდინარე, ისტორიის ცოდნა უპირობო ფაქტორია ფოლკლორის კვლევის პროცესში. სწორედ ჩვენამდე მოღწეული მხატვრული ნაწარმოებებია ერთ-ერთი სანდო წყარო, დიალექტთა ჩამოყალიბება-ფორმირების განსაზღვრისთვალსაზრისით. ხალხური შემოქმედება, ამ შემთხვევაში, ქორეოგრაფიის ისტორია, ერის ისტორიის ნაწილია. ხშირად, ხალხურ შემოქმედებაში დალექილი მოვლენები და ფაქტები, ისტორიული ინფორმაციის შემავსებელ უტყუარ წყაროდ იქცევა. თავის მხრივ, ფოლკლორულ ნაწარმოებებსაცშეუძლიათისტორიული წყაროს ფუნქციის შესრულება. ხალხის ცნობიერებამ ფოლკლორში დალექა და შემოინახა დროის გარკვეული მონაკვეთების, ან სულაც ეპოქის მნიშვნელოვანი დეტალები. ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ისტორია, როგორც სარკე, ირეკლავს ეთნოსის განვლილი ცხოვრების გზას. „მეცნიერების ნებისმიერი დარგის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე წარმოდგება მეცნიერული მასალისა თუ მეცნიერული შეხედულებების კლასიფიკაციისა დასისტემატიზაციის საჭიროება, რადგან ცოდნის სისტემურობა, ე.ი. გარკვეულ წესებზე დამყარებული ორგანიზებულობა, თვით მეცნიერების მნიშვნელოვანი ნიშანსვეტია... კლასიფიკაცია ორმაგი თვისებისაა. ერთი მხრივ იგი საგნების, მოვლენებისა თუ ცნებების კლასებად და ჯგუფებად დანაწევრებას უკავშირდება, რათა საფუძვლიანად შევისწავლოთ თითოეულის ნიშან-თვისებები, ხოლო მეორე მხრივ, დადგენილი კანონზომიერებების

შეჯერების საფუძველზე სრულყოფილად შევიცნოთ მთელი. (ჭოხონელიძე ე. – 1988, 1)“[38].

უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი – „დიალექტი“ – ქორეოგრაფიის ისტორიისა და თეორიის დარგობრივ სივრცეში ახალი ტერმინია და მისი დამკვიდრება ამ სფეროში მიზანშეწონილი იქნება. ქართულ ეთნოქორეოლოგიაში გვიან დადგა ამ ტერმინის დეფინიციის საკითხი, ბევრად უფრო გვიან, ვიდრე ენათმეცნიერებასა და ეთნომუსიკოლოგიაში. საცეკვაო ხელოვნებაში დიალექტის, როგორც ტერმინის – დამკვიდრების, ცალკეულ დიალექტთა შესწავლისა და მათი ურთიერთმიმართების თავისებურებათა შესწავლის იდეა ეკუთვნის ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგს, პროფესორ რეზო ჭანიშვილს[39].

რას ნიშნავს, როგორ განისაზღვრება დიალექტი? როგორია ზოგადად დიალექტის ჩამოყალიბების პირობები და რა პარამეტრებით განისაზღვრება იგი ხალხურ ქორეოგრაფიაში? ხალხურ ქორეოგრაფიაში დიალექტი განისაზღვრება ცეკვის სამეტყველო ენით. მოძრაობა, ილეთი, ილეთთა ერთობლიობა, შესრულების ხასიათი, სტილი ქმნის დიალექტის მახასიათებლებს. საცეკვაო დიალექტის სემანტიკის გამოსაკვეთად, მოვიშველიებ მომიჯნავე სფეროებს, სადაც უკვე დადგენილია დიალექტის განმსაზღვრელი ნიშნები და მახასიათებლები, ენათმეცნიერება იქნება ეს, თუ ეთნომუსიკოლოგია.

დიალექტ-ი (ბერძნ. დიალეკტოს) – კილო,კილოკავი (ენისა).[40]ეთნომუსიკოლოგიაში ტერმინის შინაარსი ერთ-ერთი ვერსიით ასე ჩამოყალიბდა: „მუსიკალური დიალექტი ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის განშტოებაა, იგი გავრცელებულია გარკვეულ ტერიტორიაზე ამა თუ იმ ეთნიკური ჯგუფის ფარგლებში და ხასიათდება სტილისტური თავისებურებების კომპლექსით“[41].საცეკვაო დიალექტის დეფინიცია კი, შესაძლებელია ამგვარად ჩამოყალიბდეს: **საცეკვაო დიალექტი არის განსაზღვრულ ტერიტორიულ ლოკაციაში მოქცეული ეთნიკური ჯგუფის, ერთიანი ფუძე-ენიდან გამოყოფილი, ინდივიდუალური მხატვრული მახასიათებლებით აღჭურვილი ხალხური საცეკვაო შემოქმედება, რომელიც ინარჩუნებს კავშირს ეროვნულ ფესვებთან.**

დიალექტებად დაყოფა-ჩამოყალიბების პროცესი შორეულ წარსულში მიმდინარეობდა. შედეგად, ყოველმა დამოუკიდებელმა დიალექტმა გააერთიანა

---

[38]ამოღებულიანაშრომიდანგარაყანიძე ე., *ქართულიმუსიკალურიდიალექტები და მათიურთიერთმიმართება,* „საქართველოსმაცნე“, თბ.,2011,გვ. 17.

[39] ჭანიშვილი რ., *წერილებიქორეოგრაფიაზე,* წიგნი პირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 32.

[40]*უცხოსიტყვათალექსიკონი;* შეადგინა მ. ჭაბაშვილმა, „ნაკადული“,თბ.. 1964, გვ. 109.

[41]გარაყანიძე ე., *ქართულიმუსიკალურიდიალექტები და მათიურთიერთმიმართება,* „საქართველოსმაცნე“, თბ., 2011 გვ. 19

როგორც ზოგადქართული ეთნიკური ნიშნები, ასევე ჩამოაყალიბა საკუთრივ მისი სპეციფიკა და ხასიათი. ენობრივი თვალსაზრისით დაყოფა-ჩამოყალიბების პროცესის შედეგად, ქართული ენა დაიშალა ქართულ, მეგრულ-ჭანურ და სვანურ ენობრივ დიალექტებად. მუსიკალური თვალსაზრისით, კი, როგორც ეთნომუსიკოლოგები აღნიშნავენ, ამ პროცესის მასშტაბი შედარებით მცირეა და ასე შორს არ წასულა.

რაც შეეხება, ქორეოგრაფიას, არც აქ წასულა ერთიანი ქორეოენის დიალექტებად დაშლის პროცესი ისე შორს, როგორც სამეტყველო ენაში, თუმცა სხვადასხვა ფაქტორების – ისტორიული თუ გეოგრაფიული, ეთნიკური თუ პოლიტიკური – გავლენით, ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში საკმაოდ ფერადოვანი ინტონაციური გამა ჩამოყალიბდა. ასე, მაგალითად: აჭარული და სვანური, რაჭული და მეგრული, აფხაზური და გურული, აღმოსავლეთის მთიანეთისა და აღმოსავლეთის ბარის, მესხური და ლაზურ-შავშური საცეკვაო დიალექტები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთიანი ფუძე-ენის განშტოებებად განიხილებიან, დიალექტური მახასიათებლების კვეთაზე დაყრდნობით, საცეკვაო ლექსიკისა და შესრულების ხასიათის გათვალისწინებით, საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან.

რა განაპირობებს დიალექტთა წარმოქმნას? ენათმეცნიერები და მათზე დაყრდნობით ეთნომუსიკოლოგები დიალექტთა წარმოქმნის სამ ძირითად მიზეზს ადგენენ: 1) **ენობრივი,** ან **მუსიკალური ფაქტორი;** 2) **ეთნიკური ფაქტორი;** 3) **ისტორიულ-გეოგრაფიული, პოლიტიკური ფაქტორი.** თავისუფლად შეგვიძლია ქორეოგრაფიული დიალექტების წარმოქმნის განსაზღვრისას იგივე კრიტერიუმები გამოვიყენოთ და ასე ჩამოვაყალიბოთ: 1. **საკუთრივ ქორეოგრაფიული ფაქტორი, საცეკვაო ლექსიკის სახეობრიობის შემცველობის განსაზღვრით,** 2. **ისტორიულ-გეოგრაფიული ფაქტორი,** 3. **ეთნიკური ფაქტორი.**

ენობრივი ფაქტორი – კავკასიის ტერიტორიულად მცირე მონაკვეთზე სხვადასხვა ენობრივი ოჯახის არსებობა ფიქსირდება. კავკასიაში მცხოვრები ეთნოსები საუბრობენ ინდოევროპულ, სემიტურ, იბერიულ-კავკასიურ დიდ **ენობრივ ოჯახებში** გაერთიანებულ ენებზე. კავკასია გამოირჩევა დიალექტური მრავალფეროვნებით. **მონათესავე ენები,** იგივეა, რაც დამოუკიდებელ ენებად ქცეული დიალექტები. როდესაც ერთი ენის დიალექტები დამოუკიდებელ მონათესავე ენებად ჩამოყალიბდა, შეიქმნა **მონათესავე ენათა ოჯახი.** ოჯახი მსხვილი დაჯგუფებაა. ოჯახში გამოიყოფა შედარებით მცირე დაჯგუფება, რომელიც შესაძლებელია თავისთავად კიდევ დაიშალოს **შტოებად,** შტოებიც

იშლებიან **ენებად,** რომლებიც ერთმათთან მეტ სიახლოვეს გამოხატავენ. თუმცა, ანთროპოლოგიურად და რასობრივად ამ ენებზე მოლაპარაკე ხალხი ერთმანეთს, შესაძლებელია, სულაც არ ენათესავებოდეს. ნათესაობას განსაზღვრავს ამ ენებზე მოლაპარაკე საზოგადოების ისტორიულიურთიერთობა.თუ უკუპროცესს გავყვებით მივაღწევთ ფუძეენას. საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული ქართული, სვანური და ზანური (მეგრულ-ჭანური) ენებისთვის ფუძეენას ქართველური ენა წარმოადგენდა. ქართული ხალხური საცეკვაო დიალექტების ფუძე-ენაც ხომ ქართულია.

რამ განაპირობა მონათესავე ენათა ჩამოყალიბება და გაერთიანება ერთ ოჯახში? რა არის ის მიზეზები, რომლებიც ნათესაობას განაპირობებენ? ძირითადი მიზეზი არის მსგავსება ლექსიკურ ფონდში, გრამატიკულ სქტორში, ბგერით შემადგენლობაში. სწორედ ეს ფაქტორები აჯგუფებენ და, ასევე განასხვავებენ მათგან განსხვავებული წარმოშობის ენებს ერთმანეთისგან. დიალექტთა წარმოშობა-განვითარების გზებისა და გრამატიკულ-ლექსიკური მოცემულობის შედარება ამ პროცესის უმთავრესი მეთოდია. შედარებისას გამოვლენილი მსგავსება ან იდენტურ მახასიათებელთა ერთობლიობა, ნათესაობის მიმანიშნებელია და, პირიქით, ანალოგიების ნაკლებობა, მათ შორის განსხვავების ნიშანია. შედარებისას არ უნდა ვიხელმძღვანელოთ ენის თანამედროვე მდგომარეობით, აუცილებელია მის წარმოშობასა და განვითარებაზე, ისტორიულ ურთიერთობაზე გადავიტანოთ აქცენტი[42].

იმავე მეთოდით ვხელმძღვანელობთ საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაშიც, ამიტომაც მივმართეთ ვექტორი ენათმეცნიერული ფაქტორისკენ. სამეტყველო ენაში სიტყვას ახასიათებს ლექსიკური შინაარსი, მხატვრული შინაარსი და ფორმა. ლექსიკური შინაარსი სიტყვის აზრობრივ მნიშვნელობას აღნიშნავს, ასევე შეგვიძლია ქორეოგრაფიულ ენაში მოძრაობის მიერ განსაზღვრულ შინაარსზე ვიმსჯელოთ, რადგან მოძრაობათა, პოზათა და მდგომარეობათა არსი რაღაც გამოკვეთილ შინაარსზე მიგვანიშნებს და განპირობებული მხატვრული აზრის მატარებელია. ფორმა სწორედ ის არის, რაც გრამატიკული შინაარსის მნიშვნელობასა და მხატვრულ შინაარსს აერთიანებს და მის ვიზუალურ სახეს წარმოადგენს. ერთი შეხედვით ცეკვაში მთავარი ვიზუალური ასპექტია, თუმცა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. უმთავრესი კი შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა

[42] ყოველივეამისშესახებიხილეთ: ჩიქობავა ა., ენათმეცნიერების შესავალი, სტალინისსახელობისთბილისისსახელმწიფოუნივერსიტეტის გამ-ბა; 1952.

და ადექვატურობაა, რადგან შინაარსისაგან დაცლილი მოძრაობა ცარიელია და არაფრისმთქმელი. შინაარსისა და ფორმის ურთიერთმიმართების საკითხი ქორეოგრაფიაში უაღრესად მნიშვნელოვანია, თუმცა ამ თემის განხილვა შემდეგისთვის გადავდოთ.

საინტერესოა, რა ნიშნებითა და მახასიათებლებით ხელმძღვანელობენ მუსიკისმცოდნეები, როდესაც ამა თუ იმ დიალექტს განიხილავენ. რა არის ის ძირითადი პრინციპები, რომელთაც ისინი უმთავრეს მნიშვნელობას ანიჭებენ. მუსიკალური დიალექტების კვლევა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, დ. არაყიშვილისგან მომდინარეობს. ამ თვალსაზრისით მომდევნო საუკუნეებშიც, ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიაში, მნიშვნელოვანი შრომაა გაწეული. მუსიკალური დიალექტების დადგენისა და ურთიერთმიმართების თემა თავის დროზე დამუშავებული აქვთ გ. ჩხიკვაძეს, ვ. გვახარიას, მ. ჟორდანიას, ო. ჩიჯავაძეს, მ. შილაკაძეს, ი. ჟღენტს, ე. გარაყანიძეს, შ. ასლანისვილს, ე. ჭოხონელიძეს და სხვა ეთნომუსიკოლოგებს.

მუსიკალური დიალექტოლოგიის ფუძემდებელი დ. არაყიშვილი აღნიშნავდა: „ვიდრე წერას დავიწყებდეთ ზოგადად ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ, საჭიროა ცალკე შევისწავლოთ ამ ტომის თითოეული შტო, აღვნიშნოთ მისი თავისებურებანი, ავხსნათ ისინი და მხოლოდ მაშინ, თუ კი ეს შესაძლებელი აღმოჩნდება, – გამოვიტანოთ ზოგადი დასკვნები“[43]. როგორც ვხედავთ, დ. არაყიშვილი დიალექტის მნიშვნელობას სიტყვა „შტოს“ ვერბალურ სახეს ანიჭებს, ანუ დიალექტი ეს არის განშტოება გარკვეული ძირიდან, რაც მისგან გამოზრდილსა და გამოკვეთილს ნიშნავს. მკვლევარი საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს თითოეული დიალექტისა თუ მისგან გამოზრდილი „შვილობილის“ შესწავლის პროცესს.

სწორედ ცალკეული დიალექტის სკურპულოზური შესწავლა, დაზუსტება-დადგენა, მისი მახასიათებლების გარკვეული კანონზომიერების გათვალისწინებით განსაზღვრა-ჩამოყალიბება, დამუშავება, იძლევა საფუძველს შემდგომში დიალექტიკური ურთიერთმიმართების საწარმოებლად. შერჩეული გეგმის მიხედვით პირველ რიგში შევისწავლეთ, ჩამოვაყალიბეთ, განვსაზღვრეთ თითოეული საცეკვაო დიალექტი, ახალმოძიებული ისტორიულ-თეორიული ინფორმაცია დავამატეთ. შესწავლილი ნიმუშების შედარებამ მოგვცა საშუალება

[43]ამოღებულია ე. გარაყანიძისნაშრომიდან, *ქართულიმუსიკალურიდიალექტები და მათიურთიერთმიმართება,* „საქართველოსმაცნე“, თბ., 2011 გვ. 17

დიალექტური ურთიერთმიმართების საწარმოებლად, რაც კვლევის ძირითადი მიმართულების განმსაზღვრელი ვექტორი გახდა.

როგორც ეთნომუსიკოლოგები აღნიშნავენ, მუსიკაში მას შემდეგ, რაც ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში **კომპლექსური მრავალხმიანობა** გავრცელდა, საფუძველი ეყრება მუსიკალური კულტურის ორ წრეს – აღმოსავლურსა და დასავლურს. ამ პროცესს გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების, ანუ კილოების გაჩენა მოჰყვა.გარდა მკვეთრად გამოკვეთილი დიალექტებისა, ე.გარაყანიძე გამოყოფს შუალედურ დიალექტს, „შუალედური დიალექტი გულისხმობს ისეთ დიალექტს, რომელიც შეიცავს მისგან ორსავე მხარეს მდებარე დიალექტების ნიშნების მნიშვნელოვან რაოდენობას და იმავდროულად ხასიათდება ინდივიდუალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებებითაც(ნ, კალანდაძე 1989,6)“[44]. მუსიკალურ ფოლკლორში შუალედურ დიალექტებად აღმოსავლურ და დასავლურ დიალექტებს შორის რაჭული და იმერული არის აღიარებული, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით კი ამ კატეგორიას დასავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის დიალექტებს შორისლეჩხუმურიც განეკუთვნება.

ენა, ამ შემთხვევაში საცეკვაო ენა, კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია (პროდუქტია), რომელიც ვრცელდება და ფეხს იკიდებს უფრო დიდ ტერიტორიაზე. მას ემატება გავრცელებულ ტერიტორიაზე არსებული ავთენტური კულტურული მახასიათებლები. საზოგადოების მეხსიერება ინახავს საკუთარ მხატვრულ საუნჯეს და ამავე დროს, გზას აძლევს გარედან შემოსულ კულტურულ ღირებულებებს. სინთეზური ურთიერთობის შედეგად ყალიბდება ახალი სპექტრი და იქმნება სინთეზური კულტურული ფენომენი. ეს პროცესი განსაკუთრებით მომიჯნავე, განაპირა ტერიტორიებისთვის არის არსებითი.

დიალექტთა ნაირგვარობისა და მათი ურთიერთკავშირის განსაზღვრისას **ეთნიკური ნიშნებისა** და **გეოგრაფიული გავრცელებულობის** მიხედვით კლასიფიკაციასაც მნიშვნელოვან როლს ვანიჭებთ. დასავლეთ საქართველოში ქართველები, სვანები და ზანები (მეგრელ-ჭანები) ქმნიან ქართველური ეთნოსის სამ ძირითად ჯგუფს. ქართველების ეთნიკურ ჯგუფში ერთიანდებიან: იმერლები, რაჭველები, ლეჩხუმლები, გურულები, აჭარლები, იმერხეველები, (შავშები, კლარჯები-თურქეთის ტერიტორიაზე). ზანები აერთიანებენ ორ ეთნიკურ

[44]გარაყანიძე ე., *ქართულიმუსიკალურიდიალექტები და მათიურთიერთმიმართება,* „საქართველოსმაცნე“, თბ., 2011 გვ.100.

ლოკალურ ჯგუფს: მეგრელებსა და ჭანებს(ლაზებს). სვანური ეთნიკური ჯგუფი კი მხოლოდ სვანებს მოიცავს.

ქართული ქორეოგრაფიული ფუძე-ენა, თავის მხრივ, საქართველოს ეთნიკური მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, იმდენივე დიალექტად გამოისახება, რამდენი რეგიონიც არსებობს საქართველოს ტერიტორიაზე. ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში შეიძლება გამოიყოს: ხევსურული, ფშავური,მოხეური, თუშური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, აფხაზური, სვანური, იმერული, გურული, აჭარული, მეგრული, ლაზურ-შავშური და ტაო-კლარჯული საცეკვაო დიალექტები. ასევე განისაზღვრება მთისა და ბარის დიალექტთა თავისებურებები.

საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხის დადგენისას ეთნიკური პარამეტრები საცეკვაო ლექსიკის მსაზღვრელობის გათვალისწინებით, **გეოგრაფიული** სიახლოვის კანონზომიერებით ისახება. მაგ.: ლაზურ-შავშური და აჭარული ერთ დიალექტად ერთიანდებიან; მეგრული და აფხაზური, ავთენტური მასალის საფუძველზე, მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ; რაჭული და სვანური საცეკვაო დიალექტების გადაკვეთის ხარისხი მნიშვნელოვნად მაღალია საფერხულო ნიმუშების თვალსაზრისით; **ეთნიკური** ნიშნით გამოხატული დაჯგუფება კი, რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო ლექსიკაში მეტად გამოიხატა, რასაც ძველ დროში მომხდარი ისტორიული პერიპეტია დაედო საფუძვლად.

ამრიგად, ქორეოგრაფიულ დიალექტოლოგიაში ზოგად-თეორიული მახასიათებლების განსაზღვრის შემდეგ, შესაძლებელია ცალკეული საცეკვაო დიალექტის განხილვა, მათი ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტების გათვალისწინებით.

თავი II – დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები(აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული)

საქართველოს დასავლეთი ნაწილი განსაკუთრებული დიალექტური მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მათ შორის, დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტების სიმრავლე ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ეთნო-კულტურული მრავალფეროვნების. ამ ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის ფოლკლორული შემოქმედება მათი თვითმყოფადობისა დაეთნიკური იდენტობის ნიშან-სიმბოლოთა მატარებელია.წინამდებარე ნაშრომში დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები წარმოდგენილია არა სრული ჩამონათვალით, არამედ რამდენიმე რეგიონის საცეკვაო ფოლკლორის საფუძველზე–აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური,რაჭული საცეკვაო დიალექტები.

აჭარული საცეკვაო დიალექტი

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

აჭარულ ფოლკლორულ შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა იმისტორიულმა პერიპეტიებმა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ამ რეგიონმა განიცადა. ისტორიულ-გეოგრაფიული თვალსაზრისით საქართველოსსამხრეთ-დასავლეთის ნაწილიდოკუმენტურ წყაროებში მოხსენებულია როგორც აჭარის ხეობა და ორად არის გაყოფილი: ზემო აჭარა – რეგიონული ცენტრით ხულო და ქვემო აჭარა – რეგიონული ცენტრით– ქედა. მის შუაწელს კი შუახევი ერქვა. XIII საუკუნემდე აჭარა ერთიანი საქართველოს შემადგენელი ნაწილია, შემდგომ სამცხე-საათაბაგოს მფლობელობაში გაერთიანდა, ხოლო XVI საუკუნის მეორე ნახევარში იგი ოსმალეთმა დაიპყრო და მხოლოდ 1877-1878 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის შემდგომ გახდა მისი გათავისუფლება შესაძლებელი. ამგვარად ცვალებადმა ისტორიულ-პოლიტიკურმა გარემომ ხალხურ შემოქმედებასგანსაკუთრებული ელფერი შესძინა.

აჭარული საცეკვაო ხელოვნების მრავალფეროვნება სწორედ იმ სანახაობებმა და წეს-ტრადიციებმა განსაზღვრა, რომელეც ხალხის მეხსიერებამ შემოინახა და რომელიცუძველესი ქართული კვალისა და ერთიანი ეთნიკური სივრცის არსებობას ცხადყოფს. აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის ქვემოთ განხილული ნიმუშები სწორედ ამის უდავო დადასტურებად მესახება.

აჭარაში, წლების განმავლობაში, სამეცნიერო-საექსპედიციო მუშაობის შედეგად, მოცულობითი მასალა დაგროვდა, მათ შორის, უნიკალური**ისტორიულითუ ეთნოგრაფიული**ცნობები, რომლებიც ქორეოლოგიური თვალსაზრისითაცუაღრესად მნიშვნელოვან ინფორმაციასგვაწვდიან.

განვიხილოთ ამ ცნობებში დაცული რიტუალური სანახაობების ქორეოგრაფიული ელემენტების ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები.

შუამთობა.„ხალხური დღესასწაული შუამთობა გავრცელებულია ზემო აჭარაში (ხულოსა და შუახევის რაიონებში). ზოგიერთ ხეობაში მას მემხლიანობას (მენხლიანობას, მერხლიანობას...) ან სეირანს უწოდებენ“[45]. იგიივლისის ბოლოს, აგვისტოს პირველ რიცხვებში, იმართებოდა. მემხლიანებს თან მიჰყვებოდნენ მეჭიბონეები, მედოლეები. შუამთობაზე წამსვლელებს თან მიჰქონდათ ინსტრუმენტები: დოლი, საზი, გარმონი, ჭიბონი, ფანდური, ჩონგური, ქამანჩა. „შუამთობის დღესასწაულზე სპეციალურად იწვევდნენ ხალხური მუსიკალური ხელოვნებისა და ქორეოგრაფიულ სანახაობათა ოსტატებს, მომღერალ-მოშაირეებს, პროფესიონალ მთქმელ-შემსრულებლებს, რომელთა ცოდნა-გამოცდილებაზე დიდად იყო დამოკიდებული დღესასწაულის საზეიმო განწყობილება. მუსიკალური ხელოვნების ოსტატთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეჭირათ მეჭიბონეებს“[46].

დროთა განმავლობაში შუამთობამ დაკარგა რელიგიურ-რიტუალური ხასიათი, მაგრამ შემორჩენილი წეს-ჩვეულებები (საფერხულო ცეკვები, განკურნებისა და განაყოფიერების მიზნით ტბაში ბანაობა და სხვ.) ამის დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. შუამთობაზე იცოდნენ ლაზარობა, ფადიკო-ქოჩეგური, აქლემის შეკაზმვა, ზირიკობია...შუამთობას ფერხულობასაც უწოდებდნენ სანახაობაში ფერხულების მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, ასრულებდნენ ცეკვებს: **„ხორუმს“, „ო, ჰოი, ნანას“, „ყოლსამას“, „ქოჩეგურს“, „ქურთბარსა“** და სხვ.

შუამთობის წეს-ჩვეულება არა მხოლოდ მკაფიოდ განსაზღვრულ სამეურნეო საქმიანობას, მხატვრულ-ესთეტიურ და რიტუალურ მხარესაც მოიცავდა. ლოცვა-ვედრების რიტუალებთან ერთად, ხატობა-დღეობებზე სრულდებოდა საფერხულო სიმღერები, „რომელთაც ხატობის მონაწილენი გუნდურად ან პიროვნულად ასრულებდნენ. ეს ლექსები უმთავრესად საფერხისონი არიან. მათი შესრულება მასობრივ სცენას წარმოადგენს მთის

[45]თანდილავა ზ, *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*,„მეცნიერება“, თბ., 1980, გვ. 6.
[46]იქვე: გვ. 20.

ფერდობზე ან გაშლილ მდელოზე ფერხული ხატობის ნაწილია და მასში ყველა მამაკაცი იღებს მონაწილეობას“[47].

შუამთობაზე დადასტურებულია ქურთი ეთნოსის მონაწილეობაც (აჭარაში ქურთთა ეთნოსიც ბინადრობდა), რაც დღესასწაულს განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა: ქურთი ქალების „საფერხულო ცეკვებში, განსაკუთრებით ქურთბარში მათი მონაწილეობა ახალისებდა და ექსტაზში შეჰყავდა მოცეკვავეთა მთელი ანსამბლი“[48]. ბარი იგივეა რაც ფერხული, ქურთბარი – ქურთფერხული ანუ ქურთების ფერხული.

ძეობასთან დაკავშირებული საცეკვაოები. აჭარის როგორც მთის, ასევე ბარის ნაწილებში, იცოდნენ ძეობის რიტუალის ჩატარება. აქ მას „ძიობის“ სახელით იცნობდნენ. ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ალ. მსხალაძე. „ძეობის აუცილებელი ელემენტი იყო ცეკვა-სიმღერა. საერთოდ, აჭარული ძეობის რიტუალურმხარეში ძირითადად ქალები მონაწილეობდნენ. რაც შეეხება, ცეკვა-სიმღერას და მასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ ჩვეულებას, აქ ქალთა და მამაკაცთა როლი შედარებით თანაბარი იყო“[49]და იქვე აღნიშნავს, რომ ძეობის საფერხულო მამაკაცთა შემადგენლობითაც იცოდნენ.

ალ. მსხალაძე ძეობასთან დაკავშირებულ რიტუალურ ქმედებებს, მის შემადგენელ სალექსო, სასიმღერო და საცეკვაო სეგმენტებს, ზოგადქართულ მხატვრულ სივრცეში განიხილავს, მიუხედავად აჭარის ნაწილობრივ განსხვავებული რელიგიური კუთვნილებისა, რამაც ძირძველი ტრადიციებისა და ჩვეულებების სახეცვლა და, ზოგ შემთხვევაში, გაქრობაც კი გამოიწვია. თუმცა, აქ უძველესი ქართული ტრადიცია მთელი სისრულით სახეზეა – ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალური ქმედება-სანახაობების ჩატარება საქართველოს ყველა კუთხეში იცოდნენ. პარალელი შეგვიძლია „სამაიასთან“ გავავლოთ, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოში მამაკაცების შესრულებითაც ფიქსირდება.

მეცნიერი, ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ფერხულის უაღრესად საინტერესო აღწერილობას გვაძლევს, რაც ასე იშვიათია არაეთნოქორეოლოგ მკვლევართა მხრიდან:„ფერხული წრიულია და მონაწილეთა რაოდენობა –

[47]იქვე: გვ. 49.
[48]იქვე: გვ. 25.
[49]მსხალაძე ალ.„*აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 28.

განუსაზღვრელი. მამაკაცები მკლავებს ერთმანეთს მხრებში ჩასჭიდებენ, ხოლო ქალები უბრალოდ ხელებს მოჰკიდებდნენ ერთმანეთს და მარჯვნივ მოძრაობენ. ფეხების მოძრაობა ძალიან მარტივია და შემდეგნაირად სრულდება: ჯერ მარჯვენა ფეხს გადადგამენ გვერდზე და ოდნავ წინ, შემდეგ კი მარცხენა ფეხს მიადგამენ მარჯვენას, რაც ფერხულის ერთ ტაქტში თავსდება.ამავე მოძრაობას იმეორებენ საპირისპირო მიმართულებით. ასე, რომ ფერხულის ერთ მუხლში მარჯვნივ და მარცხნივ ორ-ორი ასეთი მოძრაობა სრულდება. რადგან მარჯვენა ფეხის ნაბიჯი შედარებით ფართოა, ამიტომ წრე ერთ ადგილზე არ ჩერდება და განუწყვეტლივ მარჯვნივ მოძრაობს. მამაკაცთა ფერხული დასკვნით ნაწილში საკმაოდ ჩქარდება. შეიძლება მათ შედარებით რთული ილეთებიც გამოიყენონ“[50]. აღწერილი ფერხულის კონკრეტული სახელწოდება უცნობია და შეიძლება მას, ზოგადად,მამაკაცთა შესრულებით **საძეობო ფერხული** ვუწოდოთ.

ძეობასთან დაკავშირებული აჭარული ფოლკლორული ნიმუშებიდან საყურადღებოა **„ნაი-ნაი, ნინაინა“** – ძველი საფერხულო სიმღერა ქალთა შესრულეით. ძეობას აჭარაში აკვანში პირველი ჩაწვენის დროს მართავდნენ ხოლმე. ამიტომ, „ნანას“ ციკლის ლექსის გამოყენება საძეობო ფერხულში, სრულებითაც არ უნდა ჩაითვალოს შემთხვევით მოვლენად. „ადრე მრავალი აკვნის სიმღერა საძეოდ ყოფილა გამოყენებული“[51]. ალ. მსხალაძის შეფასება საძეობო და აკვნის სიმღერების ფუნქციური მნიშვნელობის გაერთიანების შესახებ სრულიად მისაღებია. იგივე ითქმის მთელ ფერხულზე, რადგან სიმღერა საფერხულო სინკრეტიზმის ერთ-ერთი მთავარი რგოლია ცეკვასთან ერთად.

„ეს აკვანი ხარატული,

შიგ ბიჭია ჩახატული“[52] და ა.შ.

აქლემის შეკაზმვა. ხის ჯოხებისგან აკეთებდნენ აქლემს, რომელსაც თან ახლდა მოცეკვავეთადამედოლე-მეჭიბონეთა ჯგუფი (მათ შორის „ქოჩახელაც“).„აქლემის შეკაზმვა“ საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იცოდნენ, ხოლო რაჭაში გავრცელებულ „ცხენკაცობასთან“ პარალელის გავლების საშუალებას გვაძლევს.

„იოანე ბაგრატიონის ცნობით, „ცხენკაცობისა“ და „აქლემკაცობის“ თამაშობა მე-18 საუკუნეშიც სცოდნიათ საქართველოსა და სომხეთში“[53]. „აქლემკაცობა,“ „ცხენკაცობა“ და „აქლემის შეკაზმვა“ თითქმის ანალოგიური სტრუქტურის

[50]იქვე: გვ. 28.
[51]იქვე: გვ. 32.
[52]იქვე: გვ. 32.
[53]თანდილავა ზ, *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*„მეცნიერება“, თბ., 1980,გვ. 38.

მქონე სანახაობებია და „ბერიკაობა-ყეენობის“ ერთ-ერთ ნაწილად განიხილება, მათი ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტებიც მსგავსია და უძველეს აგრარულ დღესასწაულს უკავშირდება.

საქორწილო რეპერტუარი. აჭარაში ქორწილის რიტუალმა უფრო მეტად, ვიდრე სამგლოვიაროთ, შეინარჩუნა ძირძველ აჭარულთან სიახლოვე. საფერხულო, „პატარძლის გამოთხოვება მშობლებთან“,იმართებოდა მამისეულ სახლში, მხოლოდ ახლობლების გარემოცვაში: „ფერხულის დროს ახალგაზრდა ქალებს პირბადეჩამოფარებული, აცრემლებული საპატარძლო წრის შუაში ჰყავთ ჩაყენებული, ნელ-ნელა წრეს უვლიან და ლექსებს უმღერიან.

–მაი აბრეშუმის საკაბე ვინ მოგიტანა?

– ჩემმა აღამ, საყვარელმა, მან მომიტანა[54]“ და ა.შ.

აჭარულ ქორწილში სუფრულ და მაყრულ სიმღერებს თან ახლდა **„გადახვევა“** ანუ**„გადაქცევა“**.ეგრეთწოდებული გადახვევა-გადაქცევათა რიტმი საცეკვაო იყო და ინსტრუმენტულიაკომპანემენტის გარეშე სრულდებოდა ტაშის თანხლებით. როგორც ჩანს, მოსახერხებელი არ ყოფილა ამგვარი შესრულება და გადახვევას მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიმართავდნენ:„გადახვევა“ ყოველთვის არ სრულდებოდა და ქორწილებში მას ისეთ შემთხვევაში მიმართავდნენ, როცა მემუსიკენი არ ეყოლებოდათ. მთქმელთა ცნობით, ცეკვა საერთოდ ინსტრუმენტულ მუსიკაზე გაცილებით მოსახერხებელი იყო, ვიდრე ასეთი „გადახვევების“ შემთხვევაში. მხედველობაში ის ფაქტიც უნდა მივიღოთ, რომ ცეკვა ზოგჯერ საათობით გრძელდებოდა და ამ ხნის განმავლობაში სიმღერა და ტაშის ცემა ფიზიკურადაც მოუხერხებელი იყო“[55].

გადახვევების, ანუ გადაქცევების შესრულებას განსაზღვრული დრო და ადგილი გააჩნდა. როდესაც მაყარი პატარძალითურთ სასიძოს ოჯახში ფეხს შედგამდა და „მაყრულს“ დაასრულებდა, გადაქცევაც მაშინ სრულდებოდა, შესაძლოა ცეკვაში სიძესაც მიეღო მონაწილეობა: „აჭარის მთიან რაიონებში მაყრულის „გადახვევები“ ვერ დავადასტურეთ. რაც შეეხება ქედისა და ბათუმის რაიონებს, აქ მათი არსებობა მაყრულის დასასრულს უთუოა. როცა სასიძოს ოჯახში საპატარძლოს მიიყვანდნენ და მაყრულს დაამთავრებდნენ, იქვე წრეს შეკრავდნენ და ცეკვა გაჩაღდებოდა. იშვიათი არ იყო ცეკვაში სასიძოს ჩათრევაც“[56].

---

[54]მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 61.

[55]იქვე: გვ. 82.

[56]იქვე: გვ. 83.

მკვლევარი ალ. მსხალაძე ზემოთმოყვანილ ამონარიდში ამბობს, რომ აჭარის მთიან რაიონებში არ დასტურდება „გადახვევები“, თუმცა ქვემოთ აღნიშნავს „ზემო აჭარაში „გადახვევა//გადაქცევა“ აუცილებელი იყო სუფრულ სიმღერებში“[57] და განასხვავებს ერთმანეთისაგან, ადარებს რა, სხვადასხვა სოფელში ჩაწერილ გადახვევა-გადაქცევათა ვარიანტებს: „მაგრამ ეს „გადაქცევები“ უახლოეს ხეობებშიც კი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა ფორმით და განსაკუთრებით რიტმით. ჩვენს მიერ ხიხაძირში ჩაწერილი „ძველი მასპინძლურის“ „გადაქცევა“ ოთხი ტაქტისაგან შედგება და რაც მთავარია, თავისი სამწილადი ზომით ცნობილ „განდაგანას“ მოგვაგონებს. მარითის ხეობის სოფ. ოლადაურში ჩაწერილი „იევრის“ გადაქცევა კი უფრო მარტივია: სულ ორი ტაქტისაგან შედგება და ოთხწილად ზომას ემყარება, რითაც ქართული „სათამაშო-საცეკვაოების“ რიტმს ემსგავსება“[58].

აჭარაში საცეკვაოს „საცეკურს“ უწოდებენ. „საცეკური“ კი, როგორც ალ. მსხალაძე განმარტავს, „ორი-მეოთხედი გრძლიობის ოთხტაქტიან სასიმღერო-საცეკვაოს წარმოადგენს“[59]„საცეკურის“ შესახებ აღწერილობიდან ჩანს, რომ იგი ფრიად დინამიური, მრავალფეროვანი უნდა ყოფილიყო, თუმცა, კონკრეტულად, საცეკვაო ლექსიკის შესახებ მკვლევარი არაფერს ამბობს და იქვე აგრძელებს: „ქორწილში იყო „საცეკური“ – სიმღერაზე იყო ცეკვა. სიმღერაში იყო ყივილი და ბანები, ყვებოდა ტაში, საჭირო იყო შელაპარიკებაც. იგი ჩაერთვოდა წრილისაებრ, მარა წრილი არ იყო. რახან ბანი არის, თავი არის, ამიტომ წრილს ვუძახდით“.

„საცეკურის“ ნაირსახეობა ქედის რაიონში იყო „ჰაინანი“, რომლის შესახებ იუსუფ ბეჟანიძე გადმოგვცემს: „იყო კიდევ საცეკვარი, ჰაინანის ეტყოდნენ. ამ სიმღერას თავი უნდოდა და ბანი, წრილი არ უნდოდა. მარა სიმღერას უნდოდა შელაპარიკება. ერთი ვინმე შულაპარიკებდა და სიმღერას უხდებოდა. ეს შელაპარიკება წრილს არ გავდა, უფრო თავს გავდა“[60].

მეცნიერის მიერ შეკრებილი მასალა გვაძლევს ასეთი დასკვნის გამოტანის საშუალებას: ქორწილში, მაყრულებისა და სუფრულების შემდგომ იცოდნენ „გადაქცევა“ იგივე „გადახვევა“, რომელიც „განდაგანას“ ჩამოჰგავდა. გადაქცევა ასევე „საცეკურს“ ჰგავდა, საცეკური კი თავად „ქართულ საცეკვაო-სათამაშოს“ რიტმს იმეორებდა. მართლაც, ყოლსამას გადახვევები ერთმანეთისაგან სრულიად

[57]იქვე: გვ. 83.
[58]იქვე: გვ. 83.
[59]იქვე: გვ. 85.
[60]იქვე: გვ. 85.

სხვადასხვა რითმში სრულდება და ტრადიციული აჭარული საცეკვაო ლექსიკისგან განსხვავდება. ვეთანხმები ალ. მსხალაძეს, როდესაც ის ამბობს, რომ გადახვევა ჩვეულებრივიდან, ტრადიციულიდან გადახვევას უნდა გულისხმობდეს და არა შემსრულებელთა გადახვეულ ხელებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს „ყოლსამას“ გადახვევის ის ვარიანტი, სადაც რთულა სვლით დავლა და ჩაკვრებია გამოყენებული, რაც აჭარული საცეკვაო დიალექტისთვის არ არის დამახასიათებელი.

ქორწილში მთავარი ინსტრუმენტი ჭიბონი იყო. ჭიბონზე ძირითადად საცეკვაო მუსიკა სრულდებოდა. ჭიბონზე შემსრულებელთაგან ყველაზე სახელგანთქმული „ქოჩახელა“ (ეჰედემ სურმანიძე) გახლდათ. ქორწილი მთელი ღამე გრძელდებოდა და სხვადასხვაგვარი სანახაობითი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა, იმართებოდა შეჯიბრი სიმღერასა და ცეკვაში, შაირობაში, ჭიდაობასა და სხვა თამაშობებში.

საქორწილო რეპერტუარი აჭარაში საკმაოდ მრავალფეროვანია, თუმცა, შთაბეჭდილება, გვრჩება, რომ საცეკვაოთა ძირითადი ნაწილი სრულდებოდა როგორც ქორწილში, ასევე, შუამთობისას, ნადში და სხვ. ამის დასტურად თავად „ქოჩახელას“ სიტყვები შეგვიძლია მოვიყვანოთ: „ერთ ქორწილში სადო ხალვაშის ხორომი რომ დავუკარი, სადომ ჯერ იცეკვა, შემდეგ მოვიდა, მკერდში ჩამიკრა და ღიმილით მითხრა: – „აფერუმ, ედეჰემ, ეს შენია, ვინმესგან არ გისესხია, არც გადმოგიღია. ასე ჩქარი ხორომი ჯერ ვინმესგან არ მსმენიაო“[61].

ინსტრუმენტების აკომპანიმენტზე ქორწილში სრულდებოდა შემდეგი ცეკვები: „ყოლსამა, ქოჩეგური, თოფალოინი, ფერხული, სამა („მარტუაჲ იცეკვებდა ერთი კაცი“), შემოსარები (ქობულეთის რაიონში „ჩამოსარებს“ უწოდებდნენ), „ბაღდადური“, „შამილი“, „შალახო“, „ყარშიბერი“, „უზუნდერე“, „ლაზხორომი“, „ქურთხორომი“ და რაც მთავარია, ძველი ქართული მეომრული ცეკვა „ხორუმი“, რომელიც იუსუფ ბეჟანიძის ცნობით „ქორწილში საბოლოო ცეკვა იყო“[62].

ვოკალური მუსიკის აკომპანიმენტზე სრულდებოდა: „ცეკვა „მაყრულისა“ და „სუფრულის“ „გადახვევის“ დროს, „საცეკური: („ჰაინანი“ ქედის რაიონში) „ნანი და ნანაი“„ო, ჰოი, ნანა“, ჩამოთვლილ საცეკვაოთაგან ყველა საქორწილო არ არის. მაგრამ ზოგიერთი მათგანი მტკიცედ დაუკავშირდა საქორწილო რიტუალს და ისინი უპირატესად მხოლოდ ქორწილში სრულდებოდა“[63].

---

[61]გორგაძე რ, *ქოჩახელა*„საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986, გვ. 9.
[62]მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 90.
[63]იქვე: გვ. 91.

ფადიკო-ქოჩეგური. ქორწილის დროს იცოდნენ ასევე „ფათიკო//ფადიკო“ სახიობა, რომელიც აჭარაში საქორწილო რეპერტუარს მოგვიანებით დაუკავშირდა. აჭარაში ქორწილი და „შუამთობა“ ისე არ ჩაივლიდა, რომ „ფადიკო-ქოჩეგური“ არ გაემართათ. „ფადიკო“ და „ქოჩეგური“ ერთი და იგივე სემანტიკური არსის მატარებელი სახელწოდებებია და ქალის თავსაბურავს აღნიშნავს. ფადიკო „ფატედან“ ანუ „ფატადან“ მომდინარეობს, ქოჩეგიც თავსაფარს ნიშნავს. „ფადიკო-ქოჩეგურის“ გამართვა უმეტესად მთიან აჭარაში იცოდნენ: „ცეკვა ქოჩეგური იყო. კაცს კაზმავდნენ ქალის ფორმაში. ერთი კაცი ეთამაშებოდა მაგას, სიყვარულს თამაშობდნენ, მაგრა აცინებდნენ ხალხს. კაცი ქალად ჩაცმულზე იტყოდა: ჩემი ფატეაო. მაგენი თამაშობდნენ ყოლსამას. კაცი თვითონ კოჭლი არ იყო, მარა ისე იქცეოდა, რომ კოჭლად გამოდიოდა, ქალს თავს აწონებდა“[64].

ალ. მსხალაძის მიხედვით პირველ ცნობებს აჭარული ბერიკაობის შესახებ ვპოულობთ ექიმ ე. ერიკსონის წიგნში „Опытсанитарногообзораокрестностей Батума“. თუმცა, როგორც ჩანს, ერიკსონმა რეალურად ვერშეაფასასანახაობა და მისი მხოლოდ ზედაპირული სახე დაინახა:„ერიკსონი აჭარაში, კერძოდ ქედის რაიონში, შემჩნეულ „ქალად გადაცმული მამაკაცების ცეკვას ცუდ ჩვეულებას უწოდებს. თუმცა ერთ ადგილას აღიარებს, რომ ეს ცეკვა სიმბოლური ხასიათისააო. მაგრამ ჩვეულების არსს ვერ ჩაწვდომია და მასში უპირატესად პორნოგრაფიულ ელემენტებს ხედავს“[65].მსგავსი სანახაობა ლაზეთსა და შავშეთშიც იმართებოდა. „სუფრის შემდეგ იმართებოდა „ფადიკო“: იტყოდნენ – „ახლა ფათიკო მოვრთოთ, ბიჭებო“. კაცს ჩააცმევდნენ კაბას, ახალგაზრდას, ბალანი არ უნდა ქონებოდა პირზე. თავზე ექნებოდა თავშალი. ერთი ჭირდებოდა ქურთი, მუქურთევდა. ეს ქურთი ვითომ თხოვნილობდა. (რატომ ჩანს ქურთის პერსონაჟი, როდინდელია და რას უნდა გულისხმობდეს? სავარაუდოდ, ქურთული ეთნოსის აბორიგენულთან მჭიდრო ინტეგრირებაზე უნდა მიანიშნებდეს-ხ.დ.) ეცვა ძველი ურუბა (ტანისამოსი), თავზე ქეჩა ეხურა, წოწოლაჲ, ხელში ჯოხები ექნებოდა. ვინმეს რომ ფათიკოსთვის გლახა ეთქვა, დაარტყამდა. სიმღერა იქნებოდა „ნანინადანანაჲ“. თუ იქნებოდა ჭიბონი და დავლი, მაშინ სიმღერა არ უნდოდა“[66]. ისტრუმენტული მუსიკის გამოყენებისას „ყოლსამას“ მელოდია ან მისი

[64]იქვე: გვ. 93.
[65]იქვე: გვ. 93.
[66]იქვე: გვ. 94.

ვარიანტები სრულდებოდა, ხოლო ხალხური ვოკალური ნიმუშებითაკომპანირებისას„ნანიდა-ნანას" (ქედაში) და „ო ჲ და ნანის" (მაჭახელაში), რომლებიც სამწილადი სამხმიანი სიმღერებია, ასრულებდნენ.

ალ. ინაიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე და ჯ. ნოღაიდელი „ფადიკოს" წარმომავლობას უძველეს დროში ხედავენ: „რაც შეეხება „ფადიკოს" („ფათიკო"), იგი ნამდვილად საწესჩვეულებო დანიშნულებისაა და წარმოადგენს „ბერიკაობასთან" დაკავშირებულ, საქართველოს სხვა კუთხეებში გავრცელებულ, უძველეს, ამ ხასიათის ცეკვების ერთ-ერთ სახეს, რომელიც დიონისესა და დემეტრეს კულტთან დაკავშირებულ თამაშობასაც წააგავს"[67]. „ფადიკო" განსაკუთრებულ მსგავსებას ლაზეთში შემორჩენილ „ბერობანასთან" ამჟღავნებს და შუამთობისას გამართული მარიობის დღესასწაულის ანალოგიურია. აჭარაში იცოდნენ ასევე „ქალური", მისი სახელწოდება მამაკაცის მიე ქალის როლის შესრულებიდან გამომდინარეობს და კომიკურობით ხასიათდება. სავარაუდოდ, ეს სახიობაც „ფადიკოს" იდენტური უნდა ყოფილიყო.

ზ. თანდილავას აზრით „ფადიკოს" ანუ „ქალურად ჩაცმული მამაკაცის ცეკვის ფორმალურ-შინაარსობრივი დეტალები დამახასიათებელია აგრეთვე ყოლსამას, ქოჩეგურისა და ოჰოჲ ნანასათვის, რომლებიც ხალხური გაგებით, არა მარტო ურთიერთმსგავსი, არამედ სხვადასხვა სახელწოდების, მაგრამ შინაარსით და ფორმით ერთმანეთთან მეტად ახლო მდგომი ცეკვა-თამაშობებია. ისიცაა საგულისხმო, რომ ფადიკო-ქოჩეგური, ყოლსამა თუ ჯაყდანანა, ქალური თუ ე.წ. ზეგნური და ზოგჯერ ოჰოჲ ნანაც კი, ხალხში განდაგანას ადრინდელ სახეობებად არის მიჩნეული".[68] ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძისა და მოცეკვავე თეიმურაზ მელაძის აზრით „ყოლსამა", „ჯაყდანანა" და კიდევ რამდენიმე ცეკვა, ცეკვები კი არ იყო, არამედ მოძრაობათა სახელები.

ენვერ ხაბაძე დაწვრილებით ყვება მის მიერ დადგმული ცეკვების შექმნის ისტორიასა და ყურადღებას ამახვილებს იმ წინაპირობაზე, რომელიც ქორეოგრაფიული ნაწარმოებების შექმნას უძღოდა წინ: „დავდიოდი „შუამთობაზე" თუ სხვა სახალხო ზეიმებზე და ერთმანეთს ვადარებდი ილეთებს, მოძრაობებს. „დისყირმე" – მუხლის ტეხვა, „თოფალიონი" – კოჭების ცეკვა, „ყოლსამა" – მკლავების ცეკვა, „მხარული", „შეხტომილაი", „ტუტული ნანაი," „ყარშიბერი" – პირდაპირ მდგომი ქალების ცეკვა. ეს ყველაფერი ერთი

[67]ინაიშვილიალ., ნოღაიდელიჯ., ჩხიკვაძეგრ.,*მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961, გვ. 5

[68]თანდილავაზ.,*შუამთობისტრადიციები და ფოლკლორი*,„მეცნიერება", თბ., 1980, გვ. 31.

საერთო ცეკვის ილეთები იყო, სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები ამაში, მაგრამ რატომ ჰქვია სულ სხვადასხვა სახელები?–ეს ფიქრი არ მაძლევდა მოსვენებას და გასაქანს. ბოლოს და ბოლოს დიდი ფიქრის შემდეგ ამ საიდუმლოსაც ჩავწვდი. აღმოჩნდა, რომ ყოველ მოცეკვავეს თავისი საყვარელი, რომ იტყვიან, თავისი საფირმო, გამორჩეული ილეთი ჰქონდა და იმას ასრულებდა, რომ ილეთების ჩვენება-გამომზეურებაში ეჯიბრებოდა სხვა მოცეკვავეებს. ცეკვის ყველა ეს სახელწოდებაც თურქულ თუ ქართულძირიანი, მხოლოდღა ილეთების დასახელება გახლდათ და არა ცალკე ცეკვა“[69]. ვიზიარებ ქორეოგრაფის აზრს, მაგრამ ვიტოვებ უფლებას გამოთქმული მოსაზრება პირიქითაც წარმოვიდგინო – შესაძლებელია სწორედ მოძრაობათა სპეციფიკურობიდან გამომდინარე ეწოდა ამ ცეკვებს შესაბამისი სახელწოდებები და ჩამოყალიბდნენ დამოუკიდებელ საცეკვაო ნაწარმოებებად, თუმცა მათი ძირითადი ნაწილი დროთა განმავლობაში დაიკარგა ან ტრანსფორმირდა და შემორჩა მხოლოდ ცალკეული მოძრაობების სახით.

ენვერ ხაბაძის სწორი დამოკიდებულება აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის მიმართ და ზედმიწევნით კვალიფიციური ფლობა, როგორც მისი ისტორიის, ასევე საცეკვაო ლექსიკის, იქცა მთავარ განმაპირობებელ ფაქტორად ცეკვა „განდაგანას“ იმ სახით დამკვიდრებისთვის, რა სახითაც დღეს არსებობს ყველა საცეკვაო ანსამბლის რეპერტუარში: „ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ილეთი, საერთო ცეკვა, საკმაოდ გასვრილ-დაბინძურებული გახლდათ უცხო, ჩვენი ხალხისათვის ტრადიციულად შეუთავსებელი და უცხო მოძრაობებით, ესენი კი იმდენი გახლდათ ამ ცეკვაში, რომ ბევრი მას საერთოდ არ თვლიდა ქართულ ცეკვად და უცხოური ეგონა“[70]. ამიტომ, დაიწმინდა, კრისტალიზირდა და მიიღო ქართული დიალექტის საცეკვაო ლექსიკით გაჯერებული მხატვრული ტილოს სახე.

დავუბრუნდეთ ისევ „ფადიკოს“. „ფადიკოს“ განსახიერებისას განსაკუთრებულად აქცენტირებული მონაწილეთა მიერ სასიყვარულო, განაყოფიერების თემა აღინიშნება, რაც მის უძველეს წარმოშობაზე მიგვითითებს: „ფათიკოს“ მონაწილეები (10-12 კაცი) თავსა და ტანს შეიბურავდნენ საქონლის ტყავებით, ქამარზე ჩამოიკიდებდნენ ჯოხს (ფალოსის სიმბოლო), აღიჭურვებოდნენ ხის ხანჯლებით და შეკრავდნენ წრეს.. შუაში ჩაიყენებდნენ ქალად გადაცმულ მამაკაცს, რომელიც მის გარშემო მყოფი

[69] კომახიძეთ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია,* „აჭარა“, ბათუმი; 2001, გვ. 26.
[70] იქვე: გვ. 26.

არცერთი მოცეკვავის მიმართ არ იჩენდა განსაკუთრებულ ინტერესს. მასთან ხან ერთი მამაკაცი ცეკვავდა, ხან მეორე და ა.შ. მოცეკვავე მამაკაცები ცდილობდნენ ფალოსი „წაეკვეთათ“ „ქალთან მოცეკვავესათვის“. ყველაფერი ეს თავისებური საცეკვაო ილეთებით სრულდებოდა, როკვას უფრო წააგავდა და ზოგჯერ თავაშვებულ ორგიამდე ადიოდა“[71].

„ფადიკო-ქოჩეგურის” ანალიზის დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სანახაობის დროს შესრულებული სცენები, რომლებშიც განაყოფიერების კულტის სიმბოლური ელემენტებია მოცემული და უკიდურეს ეროტულ ხასიათს ატარებენ. „ყოველივე ეს იმდენად უძველესი და შესისხლხორცებული იყო ხალხის ყოფასთან, რომ ასეთ სცენებს მექორწილე ქალებიც არ ერიდებოდნენ და უყურებდნენ სანახაობას“[72]. სხვადასხვა ავტორის მიერ დაფიქსირებული საკმაოდ მრავალრიცხოვანი აღწერილობებიდან ნათლად ჩანს, რომ „ფადიკო-ქოჩეგურის“ წარმოშობა განაყოფიერების კულტს უკავშირდება. გაყოფიერება-შვილიერების კულტის ეს უძველესი სანახაობა დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდა, დაკარგა თავისი პირვანდელი რიტუალური ხასიათი, და სხვადასხვა თეატრალიზებული სანახაობის ნაწილად იქცა, იგი გაჩნდა ნადსა და ქორწილშიც, რადგან ეს ორი უკანასკნელიც თავისი არსით გამრავლებასთან ასოცირდება. მიუხედავად იმისა, რომ სინკრეტიზმის შემადგენელ რამდენიმე კომპონენტს შეიცავს, მეტყველების არარსებობის გამო, ალ. მსხალაძე „ფადიკოს“ ხალხური დრამის სრულყოფილ ნიმუშად არ თვლის[73].

ხერტლის ნადი. „აჭარის მაღალმთიანი რაიონებისათვის არის დამახასიათებელი და კოლექტიური შრომის ამსახველ ქალთა მასობრივ ცეკვადაა მიჩნეული. იგი სრულდება სიმღერის თანხლებით“ – ასეთ განმარტებას ვკითხულობთ თ. კომახიძის წიგნში „აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია“[74]. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხერტლის ნადი ცეკვის სახელწოდება არ არის. ცეკვა ძაფის რთვას– სასოფლო-სამეურნეო პროცესს გამოხატავს და აქედან გამომდინარე ეწოდა მას „ხერტლის ნადი“. სამუშაო პროცესის შესამსუბუქებლად ნადში სხვადასხვა სახის სანახაობა იმართებოდა არა მხოლოდ ცეკვის, არამედ სიმღერის, გაშაირების, შეჯიბრის სახითაც. ამიტომაც, ნადში მოსაწვევი მეზობლები საგანგებოდ იყვნენ შერჩეული.

---

[71]თანდილავა ზ, *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი,* „მეცნიერება“, თბ., 1980, გვ. 28

[72]მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 98.

[73]იქვე: გვ. 98.

[74]კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია,* „აჭარა“, ბათუმი; 2001, გვ. 309.

„ხერტლის ნადი“ სრულდებოდა სიმღერის თანხლებით:

ოი-ნანი და ნანა-ა,ხერტალმა ხელი დამღალა,

ოი ნანი და ნანაა, ხერტალ გასატეხელმაო“[75]და სხვ.

„ქალები ცეკვაში მამაკაცებსაც ბაძავდნენ და ცეკვის ეშხში შესულნი, ქალთა „ხორუმსაც“ ჩამოუვლიდნენ“[76]. აქედან გამომდინარე „ხერტლის ნადი“ გამოისახა როგორც დამოუკიდებელი ცეკვა, ასევე კომპლექსური სანახაობა, სადაც სხვა ცეკვები, მაგ. ქალთა „ხორუმი“ სრულდებოდა.

ხორუმი.აჭარაში, გუნდური, მასობრივი ცეკვის აღმნიშვნელ ტერმინთა შორის გვხვდება ხორონი (ხორუმი) ან ბარი, მაგ.: „ქურთბარი“, „ლაზხორონი“ და ა.შ. ტერმინი – ბარი – შედარებით ძუნწად ჩანს. ამ ტერმინს ავთანდილ თათარაძე ასე განმარტავს:„აჭარული საფერხულო წყობის ცეკვა-თამაში, რომელშიც მონაწილეობან მხოლოდ მამაკაცები.

„ბარში“ მონაწილე მამაკაცები ხელიხელჩაკიდებულები ეწყობიან ერთ მწკრივში. მწკრივის თავში მდგომს (მეთაურს) ხელში ჯოხი უჭირავს. ცეკვა-თამაშის ყველა მონაწილე მოძრაობს და უსიტყვოდ ასრულებს (იმეორებს) იმ საცეკვაო ილეთებს, რასაც სთავაზობს მეთაური. თუ რომელიმე მათგანმა შეაგვიანა ან შეცდომით შეასრულა მეთაურის მიერ ნაკარნახევი მოძრაობა, ჯოხის დაკვრით ისჯება. ამიტომ ყველა ყურადღებით შესცქერის მეთაურს და ცდილობს დროულად შეასრულოს მის მიერ შემოთავაზებული ილეთი (სვლა, სირბილი, ჩაკვრა, ჩამუხვლა, ბუქნი და სხვა ნებისმიერი მოძრაობა).

აღწერილი ცეკვა-თამაში „ბარი“-ის სახელწოდებით ძირითადად ხულოს რაიონში გვხვდება. ხიხაძირში მას „ოჰოი ნანოს“ ეძახიან, მესხეთში „ლალოინს“. „ბარი“ ხშირად ქორწილებში სრულდებოდა მიძინებული მაყრიონის გამოსაფხიზლებლად“[77].

ვერ დავეთანხმებით ავთანდილ თათარაძეს, როდესაც ის ამბობს, რომ ბარში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ, რადგან არსებობდა ბარები, რომელთათვისაც შერეული შემადგენლობა იყო დამახასიათებელი. აჭარელი ისტორიკოსების ინფორმაციით ბარის ზოგიერთ სახეობაში, მაგ. „ქურთბარში“, ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას და მამაკაცებთან ერთად ჩაბმულნი იყვნენ ფერხულში[78]. ა. თათარაძის აღწერილობა ფაქტობრივად აჭარა-შავშეთ-ლაზეთში

---

[75]ჯიჯეიშვილი ალ., *აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები*, „აჭარა“, ბათუმი, 1995, გვ. 42.

[76]იქვე: გვ. 42.

[77]თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 5.

[78]თანდილავა ზ., *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1980, გვ. 25.

შემორჩენილ ფერხისული ტიპის ქმედებას ასახავს. აქედან გამომდინარე,სწორად არ მიგვაჩნია ბარის, როგორც ზოგადი ტერმინის კონკრეტიზება და რომელიმე საფერხულო ნიმუშისთვის სახელდება. კონკრეტულად, „ო, ჰოი ნანოს,“ ბარად მოხსენებაც არსად შეგვხვედრია. ბარი, როგორც ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი გ. კრავეიშვილი აღნიშნავს თავის დისერტაციაში – საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესაწავლის პრობლემები (გვ. 44) – ნახევარწრე-შეუკრავი ფერხულია. აქედან გამომდინარე, ბარი ა. თათარაძის ნაშრომში „ო, ჰოდ, ნანოს“ ფორმიდან გამომდინარე აღმოჩნდა და მართლაც ამგვარი ტიპის ნიმუშების ზოგადი სახელწოდებაა.

რაც შეეხება ხორონს (დღევანდელი სახით ხორუმი), ის ხშირად განსაზღვრულ ტოპონიმებს მოსდევს, რაც მის წარმომავლობაზე მიგვითითებს მაგ: „ლაზხორუმი“, „ხიხაძირული ხორუმი“, „ცხმორისული ხორუმი“, „ღორჯომული ხორუმი“, „ქობულეთური ხორუმი“, „ზედა მახუნცეთური“, „ორთაბათუმური ხორუმი.“ „ცხმორისულ ხორუმს“, ასევე „ანანური ხორუმი“ ჰქვია მისი ხელმძღვანელის გვარის – ანანიძის –გამო, რომელმაც ამ ხორუმის ტრადიცია გააგრძელა[79]. ასევე, გვაქვს ხორუმისსხვაგვარი ნაირსახეობები , მაგ.: „დელიხორუმი“, „გადახვეული ხორუმი“, სადაც მათი შესრულების ხასიათი იკვეთება. ენვერ ხაბაძე წერს: „აჭარის სხვადასხვა კუთხეში წარმოდგენილ ხორუმებში ვხვდებოდით განსხვავებულ ილეთებს და ბრძოლის გამომსახველ მოძრაობებს. საბრძოლო ცეკვა „ხორუმი“ მრავალ მოცეკვავეთა ჯგუფებს ერთ რიტმზე, მაგრამ სხვადასხვა ილეთებითა და საინტერესო მოძრაობებით გამოჰქონდათ. სწორედ ამ მომენტებმა განაპირობა, რომ ხორუმებს დარქმეოდა ცეკვაზე მორგებული სახელები“[80].

ხორონის, იგივე ხორუმის, შესახებ სამეცნიეროლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებების შეჯამებითა და ელექტრონული საშუალებებით მოპოვებული საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით, ვარკვევთ, რომ ცეკვა „ხორუმის“ სახე დღევანდელ დღეს ლოკალიზებულია და, მხოლოდ, როგორც საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოები განიხილება. სასცენო ვერსიამ „ხორუმის“ მხოლოდ საბრძოლო სახე გაიზიარა.

---

[79]გადაცემა აჭარული საცეკვაო შემოქმედების შესახებ – WORLD, PEACE, DANCEhttps://www.youtube.com/watch?v=cxjnhqLxIjo

[80]კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია,* „აჭარა“, ბათუმი; 2001. გვ. 227.

„ხორონი“ საქართველოს მასშტაბით მხოლოდ სამხრეთ-დასავლურ დიალექტურ ერთეულებში გვხვდება – აჭარასა და ლაზეთ-შავშეთში (ასევე კლარჯეთშიც). შესაბამისად, ვარჩევთ აჭარულ და ლაზურ-შავშურ ხორონებს. მიუხედავად მხატვრული სტილისტიკის იდენტურობისა, მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავება, რაც ტემპის, საცეკვაო ლექსიკის, სიუჟეტური ქარგისა და ფორმის სხვადასხვაობაში მდგომარეობს: „იგი ძალზე მრავალფეროვანია აჭარაში. ხორონი არა თუ რაიონების მიხედვით განსხვავდება, არამედ ხშირად მეზობელ სოფლებშიც იგივეობას ვერ იპოვით. აჭარაში ცნობილია ძველი და ახალი ხორონი, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია ახალი ხორონი. ხულოსა და ქედის რაიონის ძველი ხორონი ერთმანეთს ჰგავს, ხოლო ახალი ხორონი სრულიად განსხვავებულია. ასევე, შეიძლება ითქვას ქობულეთისა და ბათუმის რაიონებზე“[81].

ფერხულს, ხორონის სახელწოდებით, სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობისას ნადშიც ასრულებდნენ. არსებობდა როგორც ქალთა, ასევე მამაკაცთა და შერეული სახის ფერხულები. ხორონთა მრავალფეროვნების შესახებ ჩვენს აზრს ამყარებს ამონარიდი მკვლევარ ალ. მსხალაძის ნაშრომიდან: „ტერმინი „ფერხული“ ზემო აჭარაში მაინც იშვიათად გვხვდება. ყოველნაირ გუნდურ ცეკვას აქ „ხორუმს“ უწოდებენ, იქნება ის ადგილობრივ-ქართული თუ უცხო წარმოშობისა. ეს მოვლენა გამოწვეულია ძველი ქართული მეომრული ცეკვის მუსიკალური თვალსაზრისით ხუთწილად ზომაზე აგებული ქორეოგრაფიული ნიმუშის **„ხორუმის“** ძველთაგანვე პოპულარობით აჭარაში. მისი გავლენით ყოველნაირ საფერხულო ცეკვას დღეს ხშირად „ხორუმის“ სახელით ნათლავენ. ამიტომაც, ხმარობენ კიდეც გამოთქმებს „ქალების ხორუმი“, „ლაზხორუმი“, „ქურთხორუმი“, რომლებიც **ფაქტიურად ფერხულებია და მათი მუსიკალური ენა და ქორეოგრაფიული მხარე მკვეთრად განსხვავდება ხუთწილადი ხორუმისაგან**“[82].აქ, ვფიქრობ, „ხორუმის“, როგორც ფერხულის პირველადობა და მისი გავლენით სახელწოდების გავრცელება, სწორი არ უნდა იყოს, რადგან ბიზანტიასთან სიახლოვიდან გამომდინარე, თავად ტერმინის – „ქორო“ – გავრცელებამ, რაც თავისთავად სიმრავლის აღმნიშვნელად მოიაზრება, განაპირობა ყოველგვარი საფერხულო ქმედებისთვის განზოგადებული სახელის, „ხორონი“, მინიჭება.

[81]ნოღაიდელი ჯ., *ნარკვევები და ჩანაწერები IV*, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981, გვ.14.

[82] მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 32.

როგორც გაირკვა,ტერმინი „ხორუმი“ XX საუკუნის 30-იან წლებში შემოსულა ხმარებაში, მანამდე მას „ხორონი“ ერქვა.წიგნში, „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,“ ვკითხულობთ: „რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან წლებში შემოვიდა ხმარებაში და იგი არა ზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ხორონი“[83].საცეკვაო ქმედების აღმნიშვნელად ასევე არსებობდა ზოგადქართული ტერმინი „სამა.“ თუმცა „ხორონსა“ და „სამას“ შორის არსებითი განსხვავება შეინიშნება: „ხორონი“ ფერხულის, ხოლო „სამა“ ზოგადად ცეკვის შესაბამისად მოიაზრება. (სამა აზიური ქვეყნების თურქეთი, ირანი, ინდოეთი კულტურისთვისაც ცნობილი ტერმინია და ძირითადადსარიტუალო-საკრალური ცეკვის აღმნიშვნელია.)

ჯ. ნოღაიდელი 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 მგალითად: ისამე ხორონი – იცეკვე ხორონი“[84]. ხორონს ჯ.ნოღაიდელი სახეცვლილ სამას უწოდებს და მათ შორის განსხვავებას ასე ხსნის: „სამა სახელწოდებას კი არ აღნიშნავს, არამედ მოქმედებას“[85] (ცეკვას–ხ.დ.). ჯ. ნოღაიდელი ავითარებს აზრს, რომ „ხორონის შესრულებას აჭარაში „სამა“ ეწოდება და ფაქტობრივად ასე ის „ხორონსა“ და „სამას“ აიგივებს. მისი აზრით, რადგან ხორუმს ტრადიციულად სამი კაცი ასრულებდა, სწორედ აქედან წარმოსდგა მისი სახელწოდებაც „სამა“, თუმცა მას ფერხულისაგან განასხვავებს: „ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ ფერხულის შესრულება სამი კაცისაგან შეუძლებელია. ფერხული ხორონის შემდეგდროინდელი უნდა იყოს, რადგან ფერხული უფრო მრავალფეროვანია: მასში სამზე მეტი მონაწილეა და სამსართულიანია, თუმცა ხალხი ფერხულის შესრულებასაც „სამას“ უწოდებს“[86]. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აჭარაში სამა როგორც ხორონის, ასევე ფერხულის სინონიმადაც მოიაზრებოდა, ამავე დროს ფერხული მრავალრიცხოვანია და სამსართულიანიც შეიძლება

[83]ინაიშვილი ალ., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961, გვ. 6.
[84]ნოღაიდელი ჯ., *ნარკვევები და ჩანაწერები IV*, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981, გვ.15.
[85] იქვე: გვ.15.
[86] იქვე: გვ.15.

იყოს. აჭარაში შემორჩენილ ქორეოგრაფიულ ნიმუშთაგან სამსართულიანი ფერხულის სახით საბრძოლო „ხორუმი“ შემოგვრჩა, რომელმაც ხორონის ზოგადი სახელწოდება დაისაკუთრა და „ხორუმად“ შემოინახა თავი. „ხორუმი“ ძირითადად ჭიბონზე სრულდებოდა.

აჭარა ხორონთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.ჭიბონზე საცეკვაოთა საუკეთესო შემსრულებელი ედეჰემ სურმანიძე (ქოჩახელა) „შვიდნაირ ხორუმს უკრავდა და ყველა მათგანს თავისი შემსრულებელი ჰყავდა. თვითონ ქოჩახელასაც თავისი ხორუმი ძლიერ უყვარდა. მას ყველაზე სწრაფ ტემპში უკრავდა, ჭიბონს თავზე დაიდებდა და თან ცეკვავდა, ხან კიდევ დისშვილი დაუკრავდა, თვითონ – იცეკვებდა“[87]. ყურადღებას იქცევს ერთი დეტალი: როგორც აღინიშნა ეს „ხორუმები“ ჭიბონის თანხლებით სრულდებოდა, მხოლოდ ორი სეგმენტი – ინსტრუმენტული მუსიკა და ქორეოგრაფია კრავსკომპოზიციას, ტექსტის არქონა კი არღვევს სინკრეტიზმის ერთიანობას. ამასაც თავისი საფუძველი აქვს. გამომდინარე იქედან, რომ საბრძოლო ხასიათის „ხორუმის“ საცეკვაო ლექსიკა (ფარულა/მალულა, ჩოქმალულა, ჩოქით მუხლმოქნევა, ბუქნურა, ფეხმოქნევით გასმა, ქობულეთური ჩაკრულიდასხვ.[88]) მეტად დინამიურია, მასთან ვოკალური თანხლება, რომელიც ტექსტის არსებობასაც გულისხმობს, შეუძლებელია. „ხორუმის“ მოძრაობები საცეკვაო მოძრაობებს უფრო ჰგავს, ვიდრე საფერხულოს, სადაც სხეული ძირითადად გამართულ მდგომარეობაშია და მოძრაობებიც ნაკლებ დინამიური, რის შედეგადაც შემსრულებლებს ვოკალური თანხლების საშუალება ეძლევათ.

ცეკვა „ხორუმზე“ აჭარაში, პროფესიულ დონეზე, თავდაპირველად დავით ჯავრიშვილმა იმუშავა. 1926 წლის პირველი ექსპედიციის შედეგად მან შეაგროვა ავთენტური მასალა ცეკვებისთვის: „ხორუმი“,„ფერხული“, „კოლ-სარმა“, „კურტ-ბარი“[89]. მანვე, XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს, აჭარის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის რეპერტუარში შეიტანა მასობრივი ცეკვა „ხორუმი“ და საფუძველი ჩაუყარა მასობრივი ცეკვების დადგმის ტექნიკას[90].

რაც შეეხება ცეკვა „ხორუმის“ თანამედროვე სასცენო ვარიანტს, იგი ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძის მიერ სხვადასხვა ხორონთა საცეკვაო ლექსიკის გაერთიანებით არის შექმნილი. „გადახვეული ხორუმის“ „ხორუმში“ ჩართვა,

[87]გორგაძე რ, *ქოჩახელა*„საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986, გვ. 9.
[88]დვალიშვილი უ., ჭანიშვილი რ., *ქართული ხალხური ცეკვა,* „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 97.
[89]ფაილოძე რ., *შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯავრიშვილი,* მონოგრაფია, „ელვა“, თბ., 2000, გვ. 58.
[90] იქვე: გვ. 64.

როგორც ის ამბობს, ამ ნაწილის დამატებამ ცეკვას სრულყოფილი სახე მისცა, მანამდე თითქოს დაუსრულებელი იყო და რაღაც აკლდა: „ის, რომ ცეკვაში მტერზე გამარჯვებას გამოხატავს, მტრის ჩაქოლვას ნიშნავს, ამიტომაც ეს ფრაგმენტი ცეკვაში აუცილებელია. ქობულეთის მეხორუმეებში თუ შევხვდებოდი გადახვეულის შემორჩენილ ილეთებს, აგრეთვე ცეკვას განსხვავებული ჩასაბერი ინსტრუმენტებით უკეთებდნენ აკომპანიმენტს, რომელსაც ზურ-ჭიბონი და დიდი დავლი ჰქონია. ეს ყოველივე აღვადგინე და ჩავრთე ცეკვაში, სადაც ცეკვამ მიიღო დასრულებული შინაარსი. ასე აღსდგა და მარადიულ გზა-სავალს დაადგა „გადახვეული," ურომლისოდაც არც ერთი კოლექტივი არ ასრულებს „ხორუმს"[91].

1946 წელს აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში ენვერ ხაბაძემ დადგა ქალ-ვაჟთა ხორუმი პროფესიონალი კომპოზიტორის ალ. ფარცხალაძის მუსიკაზე „აყვავებული აჭარა". მასვე ეკუთვნის „ქალთა ხორუმის" სასცენო ვერსიაც ფოლკლორული მასალის საფუძველზე. „ხორუმის" ვარიანტია ასევე მის მიერვე შექმნილი ცეკვა „საზღვარზე".

ო, ჰოდ, ნანო.საცეკვაო ნიმუშთა დიდი ნაწილი მთიანმა აჭარამ შემოინახა. ხულოს რაიონის სხალთის ხეობაში იცოდნენ მამაკაცთა წრეგახსნილი სახუმარო ფერხული „ო, ჰოდ, ნანო".

„ო, ჰოდ,ნანოს" თავისი დანიშნულება ჰქონდა. მას ქორწილში ასრულებდნენ და მექორწილე ხალხის გამოსაფხიზლებლად კარგი საშუალება იყო: „ადგებოდა ერთი კაცი, მოყრიდა შვიდ-რვა ბიჭს (თხუთმეტამდეც შეიძლებოდა), დეიჭირავდა ხელში ჯოხს, ჩააბამდა ამ ხალხს და მოცეკვავეები დეიძახებდნენ „ოჰო დ–", ხოლო წინამძღოლი უპასუხებს „ნანო". ამ ჯოხს ხან მწოლარე კაცს დაარტყამდა ხან მოცეკვავეებს. ამ მომენტში მძინარე ხალხიც ადგება და ესენიც მეენადებიან (მოემატებიან – სიტყვა „ნადიდან"). ეს წინამძღოლი კლაკნილ გზებს აკეთებს და ჯოხს დაარტყამს უკანა კაცს"[92].

ფერხული მარტივი მოძრაობისგან შედგება, თითქმის ძუნძულის მსგავსი სიარულისა და ბუქნებისაგან. ფარხული გახსნილია და მეთაური მიუძღვის, ფაქტობრივად მწყობრია, ხელიხელჩაბმული, ერთმანეთს მიყოლებული მეფერხულეები მეთაურის შეძახილზე „ბრძანებას" ასრულებენ. დაუახლოვდება რა წინამძღოლი ბოლო მოთამაშეს, ჯოხს შემოკრავს. ტექსტისა და მოძრაობის

[91]კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია*;„აჭარა", ბათუმი; 2001. გვ. 228.

[92]მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 92.

რითმული სურათი იდენტურია და ერთიან რეჩიტატიულ-სამწყობრო დინამიურ სურათს ქმნის. აღწერილი სანახაობა პარალელებს ავლებს სვანურ „მელია-ტელეფიასა“ და აღმოსავლეთ საქართველოში შემორჩენილ „იალის თამაშთან“. ქართული ფოლკლორული სივრცისთვის დამახასიათებელი სანახაობითი წეს-ჩვეულებები, რომლებსაც აჭარული „ო, ჰოჲ,ნანოს“ მსგავსი შინაარსობრივი ან სტრუქტურული სურათი ახასიათებთ, „იალის თამაში“, „წინამძღოლა“, „ლალოინი“, „იავ ქალთი“, საფუძვლიანად განხილული აქვს ალეკო გელაშვილს სადისერტაციო ნაშრომში, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, გვ. 91.

ჯაყდანანა. ჯაყდანანას მთის აჭარაში ცეკვავდნენ. ამ ცეკვისთვის დამახასიაებელი განსაკუთრებულ ნიშან-თვისებას შაირობაში შეჯიბრი წარმოადგენდა. გამარჯვება მას რჩებოდა, ვისაც მეტი საშაირო ლექსის თქმა შეეძლო: „ჯაყდანანა“თავყრილობის ადგილებში (ნადი, შუამთობა, ქორწილი) სრულდებოდა. მოცეკვავეები არა მარტო ცეკვაში, არამედ კაფიაობა-შაირობაშიც ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. ცეკვას სიმღერასთან ერთად ეშხს მატებდა ჭიბონის თანხლება. გამარჯვებულად ის ითვლებოდა, ვისაც შაირ-კაფია არ გამოელეოდა.

შენი ეზოს ქენერ-ქენერ
ამოსულა ხოზიკა“ და ა.შ.[93]

ცეკვის შემსრულებელთა სქესისა და რაოდენობის შესახებ მეტ კონკრეტიკას ვხვდებით ნაშრომში „აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია,“ სადაც ნათქვამია „ცეკვა-შაირობაში ეჯიბრება ორი შემსრულებელი. ცეკვას სიმღერით მამაკაცები ასრულებენ“[94]. აქედან ცხადი ხდება, რომ „ჯაყდანანა“ მამაკაცების რეპერტუარის ნაწილია.

ყოლსამა. ცეკვა „ყოლსამას“ „მხარულსაც“ უწოდებენ, რადგან „თურქულად „ყოლ“ მხრებს ნიშნავს, ხოლო „სამა“ – ცეკვას. **სამა როკვა შუშპარი, სამაჲ (0) სასმენელი**[95]**,** როგორც სულხან-საბას მინიშნებული აქვს, ტერმინის გვერდით წრიული ნიშანი მის უცხოურ წარმოშობას აღნიშნავს (თუმცა, სასმენელი განმარტებული აქვს როგორც ყური და შესაბამისად, ყური, როგორც სასმენელი.

[93]ჯიჯეიშვილი ალ., *აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები*, „აჭარა“, ბათუმი, 1995, გვ. 33.

[94]კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია*, „აჭარა“, ბათუმი, 2001. გვ. 300.

[95]სულხან-საბა ორბელიანი,*სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს.* იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 294.

აქედან გამომდინარე **სამაჲ-ს** მნიშვნელობა არის ყური. ამ ტერმინთან დაკავშირებულ დეტალებს ამჯერად არ განვიხილავთ – ხ.დ.)

ეს ცეკვა საფუძვლად დაედო აჭარულ „განდაგანას“. თავდაპირველად იგი სრულდებოდა როგორც სოლო ცეკვა. ყოლსამას შესახებ ინფორმაციას გვაწვდიან მოგზაური მეცნიერები. ცეკვაში ვაჟები მონაწილეობდნენ და იგი შეჯიბრის ხასიათს ატარებდა. „მაღალმთიანი აჭარის სოფლებში დანდალოში, ოქტომბერში, დანისპარაულში, ღორჯომში, ხულოში მცირეოდენი განსხვავებით, ცოტა ვულგარულადაც ასრულებდნენ ამ ცეკვას“[96].

ალ. მსხალაძესთან ვკითხულობთ: „ლოკალიზაციის საკითხის გარკვევაში გარკვეულ სირთულეს ქმნის ცეკვა „ყოლსამა“ (ყოლსარმა), რომელიც დღეს განდაგანას სახელითაა ცნობილი. მუსიკალური და წეს-ჩვეულებრივი თვალსაზრისით მასთან ახლოს დგანან „ქოჩეგური“, „ფადიკო“, და „თოფალოინი“[97]. „ქოჩეგურსა“ და „ფადიკოს“ შორის თითქმის არანაირი განსხვავება არ არის. „თოფალიონი“ კი კოჭლი კაცის ცეკვას განასახიერებს. ავტორი ამ საცეკვაოებს ბერიკაობის აჭარულ ნაირსახეობად თვლის და სვანურ „მურყვამობას“, ნაყოფიერებისა და შვილიერების კულტს უკავშირებს.

განდაგანა. ცეკვა „განდაგანა“ არ მიეკუთვნება ავთენტურ ნაწარმოებთა რიცხვს, თუმცა ის საცეკვაო ნიმუშები, რომელთა საფუძველზეც ზემოთაღნიშნული ცეკვა შეიქმნა, ძირძველ აჭარულ საცეკვაო დიალექტს განეკუთვნება. „განდაგანამ“, როგორც ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიის ნიმუშმა, სიცოცხლე XX საუკუნის შუახანებში, ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაზის ავტორობით დაიწყო. მისსაფუძველს, აჭარასა და ლაზეთში, ხალხში ფართოდ გავრცელებული „ყოლსამა“ წარმოადგენს. „ყოლსამას“ „ჯაყდანანასთან“ აიგივებენ, ასევე მხარულსაც უწოდებენ., ქალთა მხარული კი „თარნანინოს“ სახელწოდებითაა ცნობილი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ყველა ჩამოთვლილი ავთენტური ნიმუში ერთურთის მსგავსი, ანუ ვარიანტებია. თავდაპირველად ენვერ ხაბაძემ „განდაგანა“ მხოლოდ ერთი მამაკაცი მოცეკვავესათვის შექმნა. ცეკვა გარმონის აკომპანიმენტით სრულდებოდა, შემდეგ ქორეოგრაფმა მეგარმონე მეჭიბონეებით შეცვალა, ბოლოს კი მუსიკოსებიც სოლისტთან ერთად აცეკვა. ეს იყო სოლო ნომერი ორ მეჭიბონესთან ერთად. სახელწოდებაც ავტორმა შეარჩია და ცეკვის ძირითადი მახასიათებლის, გვერდზე მიდგმითი სვლიდან გამომდინარე, მას

[96] ჯიჯეიშვილი ალ., *აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები*, „აჭარა“, ბათუმი, 1995, გვ.29.

[97] მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969,გვ. 37.

„განდაგანა“ უწოდა: „ამგვარად, ენვერ ხაბაძემ ცეკვას არა მხოლოდ ახალი შინაარსი მისცა, არამედ ახალი სახელიც დაანათლა, რითაც ზღვარი დაუდო ამ ცეკვის მანამდე არსებულ სახელთა აღრევას („ყოლსამა“, „დისყირმე“, „ჯაყდანანაღ“, „თოფალიონი“, „შეხტომილაღ“, „ტუტლი-ნანაღ“ და სხვა)“[98].

„განდაგანას“ სასცენო სახის შემდგომ ეტაპს, მისი როგორც დუეტის – ქალისა და ვაჟის ერთად ცეკვა წარმოადგენს. „განდაგანა“ ინდივიდუალურად სრულდებოდა, მას ერთი, იშვიათად ორი მამაკაცი ცეკვავდა. ასევე, ინდივიდუალურად სრულდებოდა ქალების „განდაგანა“, ანუ როგორც მას ადრე უწოდებდნენ ქალების „თარნანინო“[99]. ქედან გამომდინარე ქორეოგრაფმა გადაწყვიტა მათი შეერთება და 1946 წელს დაიბადა ცეკვა „სატრფიალო“. საბოლოოდ კი „განდაგანამ“ მასობრივი სახე მიიღო და 1948 წელს შეიქმნა გუნდური ცეკვა, რომელსაც ავტორმა „საზეიმო“ უწოდა, მანამდე შექმნილი ქალ-ვაჟის დუეტი კი მასობრივი ცეკვის შემადგენელ ნაწილად იქცა.

ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძესვე ეკუთვნის „განდაგანას“ საცეკვაო კოსტიუმის ფორმირება. სწორედ მის მიერ შერჩეული ტანჩაცმულობა იქცა შემდგომში ცეკვის იმ სასცენო სამოსის საფუძველი, რომელიც ღვაწლმოსილმა მხატვარმა, სოლომონ ვირსალაძემ, შექმნა.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აჭარული სასცენო ქორეოგრაფიის ორი თვალსაჩინო ნიმუში, „განდაგანა“ და „ხორუმი“, მდიდარ ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობა. შუამთობის შემცველმა „აქლემის შეკაზმვის“, „ფადიკო-ქოჩეგურის“, „ლაზარიას“, „ძიობის“, „ხელტრის ნადის“ ტრადიციამ, დაიცვა და შემოინახა აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის ავთენტური ქორეოგრაფიული ნაწარმოებები: „მხარული“, „ყარშიბერი“, „ყოლსამა“, „დისყირმე“, „ჯაყდანანაღ“, „თოფალიონი“, „შეხტომილაღ“, „ტუტლი-ნანაღ“, „თარნანინო,“ „ო, ჰოდ ნანო,“ „ქალების ხორუმი“, „ხორუმი.“

ლაზური დაშავშურისაცეკვაოდიალექტები

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

სანამ ლაზური და შავშური საცეკვაო ფოლკლორის განხილვაზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მივიჩნიე გამეკეთებინა მოკლე ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ექსკურსი ლაზეთ-შავშეთის შესახებ, რადგან საქართველოს ეს ძირძველი მხარე

[98] კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია,* „აჭარა“, ბათუმი, 2001. გვ. 222.
[99] იქვე: გვ. 223.

დღევანდელ დღეს მეზობელი სახელმწიფოს, თურქეთის, შემადგენლობაშია და უკვე დიდი ხანია უცხო ეთნიკურმა და რელიგიურმა გავლენამ თავისი კვალი დაატყო მის თვითმყოფადობას.

ლაზიკა მოიცავდა მდინარე რიონისა და მდინარე ჭოროხის ხეობებს. მდინარე რიონის ხეობაში, ლაზეთის ჩრდილოეთ ნაწილში მეგრელთა, ხოლო მდინარე ჭოროხის ხეობაში კი ლაზ-ჭანთა ტომი ბინადრობდა. ისტორიკოსები მის დედაქალაქად არქეოპოლისს, დღევანდელ ნოქალაქევს, მიიჩნევენ.

პირველი ათასწლეულის შუა ხანებში ლაზ-ჭანთა ტომი დაწინაურდა და ცალკე სამეფოდ ჩამოყალიბდა. ვახუშტის მიხედვით „ბაიბურდისა და ფორჩხის სამხრით, ჭანეთის მთას იქით, არის ჭანეთი. და ან უწოდებენ ლაზსავე. არს ესე შავის ზღვის კიდის წადევნებით, გონიიდამ ტრაპიზონის სამზღვრამდე“[100]. „VII-VIII საუკუნეების მიჯნაზე ლაზეთმა დაკარგა პოლიტიკური ძალაუფლება და აფხაზთა ერისთავების ხელში გადავიდა. ამასთან ერთად, ლაზიკამ ტერიტორიული მთლიანობაც დაკარგა, ორად გაიყო: სამხრეთ-დასავლეთით მოექცნენ დასავლეთის ქართული მოდგმის ტომები – ჭან-ლაზები, ჩრდილო-დასავლეთით – ჩრდილოეთის ქართული მოდგმის ტომები-მეგრელები“[101].

მოგვიანებით ჩრდილო და სამხრეთ ლაზიკის ტერიტორიის შუაწელზე აღმოსავლეთიდან, ქართლიდან, არაბთაგან დევნილი ქართულად მოლაპარაკე ეთნიკური ტომი დასახლდა(დღევანდელი გურულებით დასახებული გურია, რომელმაც ორად გაყო ლაზიკა-ხ.დ.).

ლაზ-ჭანებით დასახლებული ლაზეთი ჭოროხის ხეობიდან ტრაპიზონამდე იყო გადაჭიმული, მაგრამ მისი ძირითადი ნაწილი ბიზანტიის შემადგენელ ნაწილად იქცა, მხოლოდ მცირე ტერიტორია – ვიწე, ხოფა, გონიო – დარჩა სამცხის საერისთავოს შემადგენლობაში. ლაზეთი ბიზანტიური გავლენის ქვეშ მოექცა. თურქული ექსპანსიის შედეგად კი,დღესდღეობით, „ლაზები ძირითადად ცხოვრობენ სოფელ სარფში, ასევე ბათუმში, გონიოში, მახოში, სიმონეთში, ახალშენში, ურეხში და სხვ., ხოლო საქართველოს მთელი ტერიტორიის მასშტაბით გარდა აჭარისა და ლაზეთისა – აფხაზეთსა და ზუგდიდის რაიონის სოფელ ანაკლიაში“[102]. ლაზეთი (თურქეთის) ორი მაზრისაგან შედგებოდა და ეკუთვნოდა ტრაპიზონის ვილაეთს. ქემერიდან გურუფამდე ათინის მაზრაა, გურუფიდან კოფმიშამდე – ხოფის მაზრა. შესაბამისად არსებობდა ორი ძირითადი დიალექტი ათინური და ხოფური. ლაზები (ჭანები) ლაპარაკობდნენ

[100] ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*, თბ., 1941, გვ. 6.
[101] ვანილიში მ., თანდილავა ა., *ლაზეთი,* საბჭ. საქ., თბ., 1964, გვ. 29.
[102] თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია,* „საბჭ. აჭარა, ბათ., 1972, გვ. 5

ლაზურად, რომელიც ძალიან ჰგავს მეგრულს. ლაზური მეგრულთან და სვანურთან ერთად ქართველურ ენათა ჯგუფში შედის.

ლაზეთთან დაკავშირებით ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის გასულ საუკუნეებში ამ რეგიონში ჩატარებული სამეცნიერო ექსპედიციების დროს მოპოვებული მასალა.

1836 წელს მეცნიერებმა კ. კოხმა და ო. სპენსერმა კავკასიაში იმოგზაურეს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი კვლევის თემა სამედიცინო სფეროს განეკუთვნებოდა, მეტად საინტერესო და ყურადსაღები ინფორმაცია მოგვაწოდეს XIX საუკუნის ლაზეთის ყოფა-ცხოვრების შესახებ. როგორც დოკუმენტური მასალიდან ჩანს, საუკუნეების განმავლობაში, უცხო გავლენის ქვეშ მყოფი საქართველოს ეს უძველესი კუთხე და მისი ხალხი დიდი ხნის განმავლობაში ცდილობდა შეენარჩუნებინა მათთვის სისხლხორცეული წესი და ჩვეულება.

ნაშრომში, „მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე“,ვკითხულობთმეტად საინტერესო ინფორმაციას ტრუბადურთა მსგავსი პროფესიონალი მომღერალ-მოცეკვავეების შესახებ. ავტორები აღწერენ ქუჩის მოხეტიალე მსახიობებს, ეთნიკურ **ლაზებს,** რომლებსაც შუა საუკუნეების ტრუბადურებს ამსგავსებენ. ისინი ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში გადადიან და კონცერტებს მართავენ. მსახიობები საკონცერტო ტურნეში მთელი ოჯახით მონაწილეობენ, მათ შორის ქალები, რომლებიც სიმღერის შემდეგ გამართულ ცეკვებში იღებენ მონაწილეობას. აღსანიშნავია, რომ მსახიობები წარჩინებული ოჯახებიდან არიან და არც გასამრჯელოს იღებენ, მათ მხოლოდ საუკეთესო გამასპინძლებით უხდიან გასამრჯელოს. გარდა ამისა, აქ ავტორი ახსენებს ინსტრუმენტებს, რომლებიც მან ლაზებთან შეხვედრისას ნახა. აგრეთვე ეხება ისეთ დეტალებს, რომლებიც ლაზთა ეთნიკურობის, მათთვის დამახასიათებელი ჩვეულებებით არის ნიშანდებული[103]. (იხ. ლაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 1).

1910 წელს აკადემიკოსმა ნიკო მარმა იმოგზაურა შავშეთში, თურქეთის ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთშიდაშექმნა პირველი მეცნიერული ხასიათის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობა. იგი ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის **იმერხეული (შავშური)** ცეკვების შესახებ ნაშრომში„„შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები.“

„კვირის დღესასწაულზე (პარასკევს), ადგილობრივი მუსლიმანები თავს იყრიან ეკლესიასთან სათამაშოდ ან სალაყბოდ (საყბედოდ). ერთხელ ჩემი აქ

[103] *კოხი კ., სპენსერ ი ო., ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ,მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე,*თბ.; „მეცნიერება“, 1981, გვ.198-199.

ყოფნისას, ასეთ დღესასწაულზე მოვიდნენ ჭაბუკები გუდა-სტვირით, „თულუმით“ ან ქართულად „ჭიბო“-თი, როგორც მიღებულია მისი სახელწოდება **იმერხევში**.

ჭაბუკების ამ ჯგუფის ახსნით, მათთვის ცნობილია ცეკვები:

- **„დელი-ხორომი,“** ფერხული ჩაჯდომით (რომელსაც ქართულად „ბუქნა“ ეწოდება). მოცეკვავეები ქმნიან წრეს, მაგრამ ერთ ადგილას წრის ჯაჭვი გარღვეულია“[104]; საყურადღებოა, რომ ნ. მარის მიერ აღწერილი იმერხევური ხორომი შეუკვრელ წრეს წარმოადგენს და მისი სალექსიკო ენა ბუქნებს შეიცავს.
- **„კარშიბერ“** (თურქ: ერთმანეთის პირისპირ), ორის ცეკვა, მოძრაობების მიხედვით, მუცლით ცეკვა; ეს ცეკვა ვნახე კიდეც გზად ველში, მაგრამ მაშინ ცეკვავდა ერთი (თუმცა პარტნიორი ჟესტების მიხედვით იგულისხმებოდა). ცეკვა, როგორც ჩანს, სატრფიალოა, მაგრამ ქალის გარეშე, რადგან ქალებს გამოჩენა ეკრძალებათ. ხელებით კეთდება არა მარტო მოძრაობები, არამედ ჟესტებიც“[105]; „გზად ველში“ ნანახს კი ასე აღწერს: „გზად შევხვდით მუსიკოსს ჭიბოთი, რომლის გვერდით დაბალი, ლამაზი ჭაბუკი, ცეკვავდა უმეტესწილად მუცლით, საკმაოდ მოქნილად სწევდა რა წინ მკერდისა და მუცლის ხაზებს და ათამაშებდა მხრებს. ცეკვისას მისი სახე გამოხატავდა დაღლასა და ვნებას“[106].

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თურქულ სიტყვას „კარში“, რომელიც ქართულად გამოითქმის, როგორც „ყარში“, რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: გადაღმა, გამომწვევი, გაღმა, მოპირდაპირე, მოწინააღმდეგე, ოპოზიციური, ოპონენტი, პირდაპირ[107]. მათ შორის, თავისი მნიშვნელობით, ცალკე დგას „გამომწვევი“ და დანარჩენი სხვა, რომელთაც ერთი აზრობრივი მნიშვნელობა აერთიანებთ – მეორე მხარეს. ნიკო მარი პარტნიორის პოზიცია-მდგომარეობაზე აკეთებს აქცენტს, თუმცა აღწერილობის მიხედვით არც განსაზღვრებაა შორს ცეკვის შესაფასებლად. ასევე ასახელებს ცეკვებს:

- **„ალაფრანკა,“**
- **„სარმა,“**

---

[104]მარი ნ., *შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები*, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2012, გვ. 116.

[105] იქვე: გვ. 116.

[106] იქვე: გვ. 116.

[107]ინტერნეტლექსიკონი targmne.ge – http://www.targmne.ge/.

- **„თითრამა“**[108].

სამწუხაროდ„„ალაფრანკას“„„სარმასა“ და„„თითრამას“ შესახებარავითარიინფორმაციაარმოგვეპოვება. „სარმა“ ელექტრონულლექსიკონშიგანმარტებულია, როგორც: ახვევა, დახვევა, გარსი, ზონარი.[109]

- „ტბელი ჭაბუკები (ტბეთი – სოფელიშავშეთში – ხ.დ.) მისახელებდნენ ქალების ცეკვასაც, **„ვარდას.“** ქალები სხვა ცეკვებსაც ცეკვავენ, მაგრამ არა „დელი-ხორუმს.“ ისინი ცეკვავენ ცალკე. თუ ნათესავები დაინახავენ, რომ ვიღაცა უთვალთვალებს მისი ცოლის ან ცოლების ცეკვას, ადგილზევე მოკლავენ“[110].

აქ გამოკვეთილად ჩანს, რომ „ვარდა“ ქალთა ცეკვაა გარკვეული საკრალური საბურველით, რადგან ის უცხო თვალისთვის დაფარულად იცეკვებოდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში სავალალო შედეგით დამთავრდებოდა.

ყოველივე ზემოთაღნიშნულის გათვალისწინებით „ვარდასთან“ დაკავშირებით შემდეგი ვერსიის არსებობას ვუშვებთ: კავკასიური ტომების შესახებ მასალათა ერთ-ერთ კრებულში ვკითხულობთ: „ადრე, ჯერ კიდევ წარმართობის დროს, სომხებმა (ლაზეთის ტერიტორიაზე მცხოვრებმა სომხებმა–ხ.დ.) 6 აგვისტოს დააწესეს აფროდიტესადმი მიძღვნილი დღესასწაული „ვარდავარი“ („ვარდის ნათება“) (ვარდი სომხურადაც ვარდს ნიშნავს-ხ.დ.). მას (აფროდიტეს-ხ.დ.) მსხვერპლად სწირავდნენ ვარდებს“[111].

ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ, წარმართულზედაფუძნებული,ერთგვარად ასიმილირებული, ორივე რელიგიური მიმართულების მახასიათებლების შემცველი სანახაობები წარმოიშვა. იქვე ვკითხულობთ: „ახლა კი 6 აგვისტოს „ვარდავარს“ უწოდებენ იმ მიზეზით, რომ ქრისტე, თავის გარდასახვამდე, ჰგავდა ვარდის კოკორს, რომლის სხეულიც მთა თაბორზე ყოფნისას დაიღვენთა და აინთო ვარდის ნათება“[112].

სომეხი მეცნიერი სრბუი ლისიციანი კი ასე განმარტავს: „ყოველწლიურად გამართული ბევრი დღესასწაული ქრისტიანობას აფარებდა თავს (ქრისტიანული

[108]მარი ნ., *შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები*, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2012, გვ. 116.
[109]ინტერნეტლექსიკონი targmne.ge – http://www.targmne.ge/
[110]იქვე: გვ. 141.
[111]Калашев А., *Вардавар*,Сборник материалов местности и племен Кавказа, вып. XVIII, Тифлис 1894, ч 2, ст. 1
[112]იქვე: ст. 1

საბურველით იყო მოცული). დღეობა (დღესასწაული) **ვარდავარი –** ღვთის გარდასახვა – ისევ თავის წარმართობისდროინდელ სახელს ატარებს ღვთაება ვარდ-ის – წყლისა და თესლთა ღვთაების პატივსაცემად“[113].

ზემოთმოყვანილმა ინფორმაციამ და ნ. მარის მიერ დაფიქსირებულმა ცნობამ ცეკვა „ვარდას“ შესახებ ერთგვარი ასოსიაცია გააჩინა. თუ გავითვალისწინებთ ისტორიულ ფაქტს ლაზეთ-შავშეთისა და ტაო-კლარჯეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ქართული ეთნოსის გაკათოლიკება-გაბერძენების, გასომხება-გაგრეგორეანობის შესახებ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ და დავუშვათ, რომ ეს ორი დღესასწაული ერთი ფუძიდან მოდის ან ერთი და იგივეა. ქალთა მიერ შესრულებილი „ვარდა“-ს საფუძველი შესაძლოა „ღვთაება ვარდ-ის – წყლისა და თესლთა ღვთაების პატივსაცემად“ განაყოფიერების კულტის დანაშრევს შეიცავდეს. ამ შეხედულებას გვიღრმავებს ის ფაქტიც, რომ ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი ქალთა საფერხულოები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც შემორჩა ფოლკლორულ შემოქმედებას.

ნ. მარი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „ყოველი ცეკვა იწყება ზრდილობიანი თავის დაკვრით უფროსის მხარეს, თითქოსდა ცეკვის ნებართვის თხოვნით“[114].

- „ცეკვას **კოლსარმა** (ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი), ტაქტი 4/4, რუსთაველის შაირის ტერფი, დღეს ცეკვავდა მსუქანი, ჯანმრთელი, ქალისსახიანი 12 წლის იმფხვრეულელი (ტოპონიმი შავშეთში-ხ.დ.) ბიჭი შეღებილი ხელის მტევნებით. იგი დიდი ხელოვნებით ცეკვავდა, ძალიანოსტატური იყო მუცლისა და საჯდომის ნარნარი მოძრაობა. ბიჭს (ქოჩეგი) თავი ცხვირსახოცით გქონდა შეხვეული. ცხვირსახოცი კვანძით მარცხენა ყურის ზემოთ მოეხვია“[115].

როგორც ვხედავთ, ნ. მარის მიერ აღწერილ „ყარშიბერსა“ და „ყოლსარმას“ შორის ხელშესახები მსგავსებაა, რაც მკერდის, მუცლის, მხრების განსაკუთრებით ნარნარი, ელასტიური მოძრაობებით გამოიხატება. ამასთან ერთად, ორივე შემთხვევაში შემსრულებელი ვაჟია.

ავთანდილ თათარაძე კი ასე განმარტავს:**„ყოლსამა“** ან **„ყოლსარმა“–** ძველი აჭარული ხალხური ცეკვა. „ყოლ“ თურქულად მკლავებს ნიშნავს, „სამა“ კი ცეკვის აღმნიშვნელი ქართულში დამკვიდრებული ტერმინია. აქედან

---

[113]Лисициан С, *Старинные пляски и театральные представления Армянского народа*, Т. I. Изд. Акад. Наук Армянской сср. Ереван, 1958 г., стр. 40.

[114]მარინ., *შავშეთსადაკლარჯეთშიმოგზაურობისდღიურები*, შოთარუსთაველისსახელმწიფოუნივერსიტეტისგამომცემლობა, ბათუმი, 2014, გვ. 141.

[115] იქვე: გვ. 174.

გამომდინარე „ყოლსამა“ პირდაპირი მნიშვნელობით მკლავებით ცეკვას ნიშნავს. არსებობდა ქალებისა და ვაჟების „ყოლსამა“ ცალ-ცალკე, რომელთაგან პირველს, ე.ი. ქალთა „ყოლსამას“ „თარნანინოს“ უწოდებენ, მეორეს კი ვაჟთას – „მხარულს.“

ცეკვა „ყოლსამას“ თურქულად „ყოლსარმასაც“ უწოდებენ, სადაც „ყოლ“, როგორც აღინიშნა, მკლავებს ნიშნავს, „სარმა“ კი მოხვევას. ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული ტერმინის წარმოშობას საფუძვლად დაედო ცეკვაში ვაჟის ზედა კიდურების ისეთი მოძრაობები, რომლებიც მკლავების შემოხვევას მოგვაგონებს. ძირითადად „ყოლსამას“ ელემენტებზეა აგებული დღევანდელი აჭარული ცეკვა „განდაგანა“[116].

როგორც ვხედავთ, ნ. მარის მიერ დახასიათებული და ა. თათარაძის მიერ განმარტებული ერთი და იმავე სახელწოდების ცეკვა, სრულებით აღარ ჰგავს ერთმანეთს. ერთი რამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აჭარული საცეკვაო დიალექტისთვის მკლავების, მხრების განსაკუთრებით პლასტიური, მოქნილი მოძრაობები წარმოადგენს იმ ხელწერას, რომლითაც აჭარული და ლაზური ქორეოგრაფია არის ნიშანდებული.

კიდევ ერთი საყურადღებო დეტალი, რომელმაც მეცნიერ ნ. მარის ყურადღება მიიპყრო: „ჯგუფური ცეკვა, როგორც ვხედავ, რამდენიმე სახისაა: ცეკვავენ ადგილობრივადაც და ხოფელი ლაზების მსგავსადაც. ახლა ჩემთან, პატარა ოთახში სამი ცეკვავს“[117]. ეს ეპიზოდი გაურკვეველია, რადგან კონკრეტიკის სიმცირის გამო არ ჩანს რომელ ცეკვას გულისხმობს მკვლევარი და ერთგვარად კონტექსტიდან ამოგლეჯილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შესაძლოა, „ხორონს“ გულისხმობდეს, რადგან ჯგუფურ ცეკვას ახსენებს. ამასთან ერთად, სამი, სწორედ ის ციფრია, რომელიც ნებისმიერი „ხორონის“ შესასრულებლად აუცილებელ რაოდენობას წარმოადგენს.

ნ. მარის ინფორმაციით აი, როგორ განმარტავენ ლაზები ფერხულს: „ფერჭული ცეკვა: „ვინცხა რომ ძველია, იტყვიან იფერჭულეთ-ო, ისამეთ-ო, ის თქმა არი“[118]. როგორც ვხედავთ, აქ „სამა“ ზოგადად ცეკვის სინონიმად გვესახება, რაც ნიშნავს „იცეკვეთო“.

არც **საქორწილო** რიტუალი დარჩენილა დიდი მკვლევარის ყურადღების მიღმა; „შედის რა ეზოში, მაყარი იწყებს რევოლვერებიდან და თოფებიდან

[116]თათარაძე ავ., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 44.
[117] მარი ნ.,*შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები*, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათ, 2014, გვ. 174
[118]იქვე: გვ. 229

ჰაერში სროლას. იწყება ცეკვა: **„სამა,“ „ფერხული,“ „ჯუმბუში,“** (ჯუმბუში – გართობა-თამაშობა, დროსტარება, სეირნობა-ხ.დ.) სიმღერა. უკრავენ, ასევე გუდა-სტვირზე: „თულუმზე,“ ან „ჭიბონზე,“ „ჭიბო.“ ცეკვავენ განურჩევლად ყველანაირ ცეკვას: „ყარშიბერსა“ **(იგივეა რაც „ხელ-გაშლილი“)** და „დელი ხორომსაც.“ საცეკვაოდ ეპატიჟებიან სიტყვებით: „ისამე,“ ან „ადეგ ისამე,“ resp. „ადე ისამე“[119]. მარი „სამასა“ და „ფერხულს“ ცალ-ცალკე ასახელებს; ყველანაირ ცეკვებში კი „ყარშიბერსა“ და „დელი ხორომს“ მოიხსენიებს, ხოლო „ყარშიბერს“ „ხელგაშლილთან“ აიგივებს. ხელგაშლილი კი „თარნანინოს,“ „ქალთა მხარულის“, შესაბამისად, ცეკვა „განდაგანას“ საფუძველია.

ნიკო მარი ნაშრომში **„Из поездки в Турецкий Лазистан,“** აღნიშნავს, რომ „ადგილობრივი გართობებიდან შემონახულია ჯგუფური ცეკვები ექსპრომნტული ლექსებით. მას ჭანური ტერმინით ჰქვია **ობირუ** (obiru) ან ნასესხებით **ოტრაღოდუ** (otragodu). საზოგადოება გაყოფილია ორ ჯგუფად თითოეულში ხუთი ან მეტი რაოდენობით. მოძრაობენ რა ერთმანეთის საპირისპიროდ, ყოველი ნაწილი (მწკრივი-ხ.დ.) რიგრიგობით, საუკეთესო ექსპრომნტისტის (მოშაირის-ხ.დ.) საშუალებით ლექსით ამხელს (აშაირებს-ხ.დ.) მოწინააღმდეგეს. ვაჟებთან ერთად გოგონები ფერხულში არ მონაწილეობენ, მხოლოდ ბავშვები. თუმცა სოფლელმა ქალებმაც იცოდნენ ასეთი საცეკვაო ლექსები (ტრაღოდუმან tragoduman)რომელსაც ცალკე აწყობდნენ. მამაკაცები მათთან არ დაიშვებოდნენ, მაგრამ ჩუმად ყურს უგდებდნენ ქალების ექსპრომტებს და იზეპირებდნენ. ჭანი ქალები ხომ საუკეთესო პოეტები იყვნენ“[120].

„ობირუ“-„ოტრაღოდუსა“და „ტრაღოდუმანს“ ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდებით. აქ კი აღვნიშნავთ, რომ ნ. მარის ნაშრომში დაცული ინფორმაცია ფასდაუდებელია, იმ თვალსაზრისითაც, რომ იშვიათია და საკმაო კონკრეტიკის შემცველიც. ასევე სრულიად ვეთანხმები, როდესაც ამბობს: „შავშეთსა და მთელს ჭოროხის ქვეყნებში „საქართველოდან მოდიოდა“ და პირიქით, აქედან მიდიოდა აჭარაში სიმღერები, ცეკვები, თქმულება-გადმოცემები... ჭოროხის ქვეყნები საერთო კულტურის მატარებლები იყვნენ, ამიტომაცაა, რომ ბევრი პარალელი იძებნება მათ მეტყველებაში, ფოლკლორში, ყოფაში...შეიძლება ითქვასჭოროხის აუზი ერთიანი კულტურული სივრცეა, რომელსაც შეიძლება სამხრული კულტურა ვუწოდოთ“[121].

---

[119]იქვე: გვ. 160

[120]Марр Н., *Изпоездки в Турецкий Лазистан*,С-Петербург, ИИАН., 1910, ст. 629.

[121]მარი ნ., *შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები*, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2012, გვ. 54.

გენერალ პასკევიჩის დროს (XIX საუკუნის პირველი ნახევარი), სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიიდან, იძულებით გადასახლებულ იქნა ადგილობრივი მოსახლეობა და მათ ტერიტორიაზე ჩამოასახლეს სომეხი მოსახლეობა. დემოგრაფიული შემადგენლობაც მკვეთრად შეიცვალა. შავშეთ-კლარჯეთის ტერიტორიაზე მთელი სოფლები სომხური ეთნოსით შეივსო და როდესაც მეცნიერი ნიკო მარი თავის ნაშრომში, „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები,“იქ ნანახ ცეკვებს აგვიწერს, ვხედავთ, რომ მათ ამ ტერიტორიაზე დიდი ეთნიკური სიჭრელის კვალი აჩნევიათ. თურქული, ქურთული, ბერძნული, ბოშური,სომხური და ქართული კულტურის ეკლექტიკა გახდა საფუძველი იმ ხელოვნების, რომელსაც ჩვენ ლაზურ-შავშურს ვუწოდებთ. აჭარულმა ფოლკლორმაც თითქმის იგივე გავლენა განიცადა, თუმცა საქართველოსთან სიახლოვის გამო გავლენა შემცირდა.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში მხატვარმა **ევგენი ლანსერემ** იმოგზაურა კავკასიაში და ჩანახატებთან ერთად შექმნა მოგზაურის წიგნი, სახელწოდებით, „დღიურები. მოგზაურობა, კავკასია: საქმიანი დღეები და დღესასწაულები“ – წიგნი მეორე. თურქეთის საქართველოში ყოფნისას მისმა კალამმა ჩვენთვის საინტერესო სფეროს – ცეკვის ზოგიერთი დეტალის დაფიქსირება შეძლო.[122]

ევგენი ლანსერეს ნაშრომში გადმოცემული ინფორმაცია საგანგებოდ უცვლელი დავტოვე და ზუსტი თარგმანი შევასრულე(იხ. ლაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 2). რამდენიმე დეტალმა მიიქცია ჩემი ყურადრება: 1. ლაზებსაც ჰქონიათ მუცლის ცეკვა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ უფრო ცოცხალი და სწრაფი ყოფილა; ეჭვგარეშეა, ეს ის ცეკვებია, რომელსაც ნ. მარი აღწერს თავის მოგზაურობის ანგარიშში ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში. განსაკუთრებული მინიშნება არ არის საჭირო იმის გამოსაცნობად, რომ ლაზური ქორეოგრაფიის ეს ნაწილი მოქცეული იყო უცხო ეთნიკური გავლენის ქვეშ. 2. ლაზებსაც სცოდნიათ ხანჯლებით ცეკვა და თან ხანგრძლივად; აქ შეგვიძლია პირდაპირი პარალელი გავავლოთ ძველი ლაზიკის ერთიანი სივრცის შემადგენელი ნაწილების – გურიაში, სამეგრელოსა და აფხაზეთში შემორჩენილ ცეკვებთან სხვადასხვა სახის იარაღის გამოყენებით. 3. ლაზებს სცოდნიათ პანტომიმური თეატრალიზებული ქმედება, სადაც აშკარად იკვეთება ეროტიკული ხასიათი, ხოხვა და მიწასთან კავშირი. ყოველივე ეს განაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის დეტალს უნდა წარმოადგენდეს; 4. კოვზები

[122]ЛансереЕ., Дневники. *Путешествия Кавказ: будни и праздники,* книга вторая, Москва, искусство-XXI век, 2008,Ст. 67.

– ინსტრუმენტი კასტანეტების მსგავსი (ამ ინსტრუმენტს ვხვდებით კ. კოხისა და ო. სპენსერის აღწერილობაშიც).

ლაზეთ-შავშეთისა და ტაო-კლარჯეთის ისტორია და კულტურა დღესაც მეცნიერების ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. უაღრესად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის მეორე ნახევარსა და ჩვენს ეპოქაში შექმნილი შრომები ეთნოგრაფია-ეთნოლოგიასა და სახელოვნებო მეცნიერებების სხვადასხვა მიმართულებით. განსაკუთრებული ღვაწლი და დამსახურება მიუძღვით მ. ვანილიშსა და ა. თანდილავას.

ლაზური სასიმღერო და საცეკვაო შემოქმედება, მჭიდროდ არის დაკავშირებული სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობასთან. „ლაზეთში, ისე როგორც საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულ შრომის ლექს-სიმღერებიდან გვხვდება ნადური, ლაზურად **„ნოდერი.“** სხვადასხვა სახის ნადურების სიმღერას ეწოდება ზოგადად **„ნოდერიშ ბირაფა“** (ნადური სიმღერა)“[123].

სანამ სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებთან დაკავშირებულ საცეკვაო ნიმუშების განხილვაზე გადავიდოდე, საჭიროდ მივიჩნიე ტერმინების „ბირაფასა“ და ნ.მარის მიერ დაფიქსირებული ტერმინის – „ობირუ“ – მნიშვნელობის დადგენა: ო-ბირ-უ – მღერა; ბირ-აფ-ა – სიმღერა; ორივე ტერმინს ფუძე ერთი აქვს.

ზურაბ თანდილავას მიხედვით „ტერმინ ბირაფას განმარტებისათვის „ბირაფა“-ს ადრინდელი მნიშვნელობა ყველაზე უკეთ დაცულია ლაზურის ათინურ კილოკავში. აქ ბირაფა თამაშობასაც აღნიშნავს, ლექსსაც და სიმღერასაც. ხოლო ლაზურის ხოფურ კილოკავში ეს სიტყვა მხოლოდ ლექსისა და სიმღერის მნიშვნელობით იხმარება. ამრიგად, ლაზურში „ბირაფა“-ს სამი მნიშვნელობა აქვს: მღერა (სიმღერა), ლექსი და თამაშობა“[124].

ნ. მარის მიერ დაფიქსირებული ტერმინის, „ობირუს“, განმარტებისათვის ზურაბ თანდილავას ნაშრომში, „ლაზური ხალხური პოეზია“, ვკითხულობთ: „მუსიკალური მოქმედების აღმნიშვნელი ტერმინი „ბირაფა“ ანუ „ობირუ“ ლაზურში სიმღერის გარდა ლექსსაც გულისხმობს. ლექსის, როგორც პოეტური ნაწარმოების აღსანიშნავად ლაზურს სხვა სიტყვა არ გააჩნია. საყურადღებოა, რომ „ბირაფა“ („ობირუ“) ნიშნავს, აგრეთვე თამაშს“[125].

---

[123] თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია*, „საბჭ. აჭარა,“ ბათ., 1972, გვ. 21

[124] იქვე: გვ. 22

[125] იქვე: გვ. 21

ამასვე ადასტურებს ივანე ჯავახიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრება: „საგულისხმოა, რომ მღერის მეგრულს შესატყვისობას ბირა-სა და ბირაფა-ს ამ სახელზმნის ძველ ქართულში დაცული თავდაპირველი, თამაშობის აღმნიშვნელი მნიშვნელობა არ შემოუნახავს, არამედ მხოლოდ ხმით სიმღერას, გალობასღა ნიშნავს. მარტო ობირეშ-ი-სა და ობირე-ს, რომელნიც სიმღერისა-ცა და მღერა-ცეკვისათვის განკუთვნილი ადგილის სახელადაც იხმარება, ამ სიტყვის პირვანდელი მნიშვნელობა კიდევ ოდნავ მოჩანს. ჭანურს ბირაფას-კი პირვანდელი მნიშვნელობა უკეთესად აქვს დაცული და ეს სიტყვა იქ თამაშობასაც ნიშნავს და სიმღერასაც. ათინაში ობირუ იხმარება, რომელიც სი (=ო) მღერას (ბირ-უ) უდრის. ხოფურად ეს სიტყვა მხოლოდ სიმღერის გამომხატველია“[126].

ობირუსა და ბირაფას საერთო ფუძე – ბირ აერთიანებს. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვების საფუძველზე შეგვიძლია ამგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: ტერმინი და მასთან დაკავშირებული ქმედება ლაზეთის ორივე ოლქში (ათინასა და ხოფაში) შემორჩენილია როგორც ლექსის, სიმღერისა და თამაშის მნიშვნელობის შემცველი. ამავე დროს ობირუ არა კონკრეტული სიმღერის, არამედ ზოგადად ცეკვა-თამაშის, ფერხულის მნიშვნელობის გამომხატველი სიტყვაა.

დ. ჯანელიძეც „ქართული თეატრის ისტორიაში“ ასევე ნ. მარს ეყრდნობა და აღნიშნავს „ჭანურში შემორჩენილ ო ტ რ ა ღ ო დ უ ს და ო ტ რ ა ღ ო დ უ მ ა ნ ს ძველი ქართული დრამის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ამ ტერმინთან დაკავშირებით ნ. მარი აღნიშნავს, რომ მეორე ჭანური ზმნა ო ხ ო რ ო ნ უ ც (ცეკვა) აგრეთვე მომდინარეობს ბერძნული xxxxXopos-დან. ჭანური წინადადება „კაი კაი იპაამთეს, ისთეს, იხორონეს, იბირეს“ ნიშნავს: „კარგად ისაუბრეს, ითამაშეს, იცეკვეს (იხორონეს), იმღერეს“[127].

აქ კი ოტრაღოდუ, ოტრაღოდუმანთან დაკავშირებით „ნასესხებში“ უნდა ვიგულისხმოთ უცხოური, კერძოდ, ბერძნული, რადგან ორივე სიტყვა ერთი ფუძიდან – ტრაღო – ტრაღედიადან წარმოსდგება. ოხორონუს კი ქვემოთ შევეხებით, რადგან ეს ტერმინი „ხორუმის“, იგივე „ხორონის“ საფუძვლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

---

[126] ჯავახიშვილი ივ., *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები,* ხელოვნება, თბ., 1990, გვ. 45

[127] ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ისტორია,* „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 106

სერგი მაკალათია „ობირუს“ მსგავს სანახაობას „ოხოხოიას“ (ლაზურად „ვახახაია“) უწოდებს. იდენტურ სანახაობას, რომელსაც ის აღწერს თავის ნაშრომში„სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, ასეთი სახე აქვს: „მოცეკვავეები ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი ხელიხელჩაკიდებულია და ერთი მათგანი შაირობს ლექსით, სხვები კი მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უახლოვდებიან ერთი-მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზეა“[128]. ამდაგვარი აღწერილობა ცნობილია, როდესაც ნ. მარმა ლაზეთში „ობირუ“ აღწერა. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ლაზეთში „ობირუს“ ბადალი „ვახახაია“ ყოფილა, სამეგრელოში კი „ოხოხოია“.

ყურადღებას იქცევს ნ. მართანაც და ს. მაკალათიასთანაც „ფეხების ათამაშება“ და არა ნაბიჯი ან სვლა. ეს იმის მანიშნებელია, რომ საქმე გვაქვს საცეკვაო მოძრაობასთან და არა უბრალო ნაბიჯებთან. (შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ ს. მაკალათიას ნ. მარის მოცემულობით აქვს ნასარგებლები-ხ.დ.)

სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოები ლაზეთშიც ნადის თანხლებით მიმდინარეობდა. **ნადის** საზეიმო განწყობილებას განსაკუთრებული ელფერი ეძლევა სადილობის შემდეგ. შესვენების პერიოდში იმართება სხვადასხვა სახის გართობა-თამაშობანი, მათში დიდი ადგილი უჭირავს ცეკვას. ამასვე ადასტურებს თეა კალანდია ნაშრომში „ლაზური ტექსტები“ –„ორი საათი ცეკვა-სიმღერით ერთობოდნენ[129]“.

ზ. თანდილავა: „შესვენების დროს გაშაირებისას („ართიკართის მებირუ“ – ერთმანეთზე მიმღერება) ხშირად მიმართავენ მაშინ, თუ ცეკვა-თამაშია გამართული, განსაკუთრებით ფერხულების – „ლიტიტი“-სა და „ვაჰაჰაჲ ნანას“-ს შესრულების დროს“[130].

„ვაჰაჰაჲ ნანა“ შეგვიძლია შევადაროთ აჭარულ „ო, ჰოჲ, ნანოს“ (აჭარულში ზოგჯერ „ნანა“- ზოგჯერ „ნანო“ – ს სახით გვხვდება) და ვთქვათ, რომ ერთი მეორის ბადალია. მათ შორის დიდ განსხვავებას ადგილი არ აქვს. მკვლევარების ა. ინაიშვილის, გრ. ჩხიკვაძისა და ჯ. ნოღაიდელის სამეცნიერო ექსპედიციის შედეგად მოპოვებული ინფორმაციის მიხედვით ლაზური „ვაჰაჰაჲ ნანა“ აჭარული „ო, ჰოჲ, ნანოს“ ანალოგია: „საინტერესოა ხულოს რაიონში

[128]მაკალათიას., *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის სსაზოგადოება, თბ., გვ. 280

[129] კალანდიათ., *ლაზური ტექსტები*, „არტანუჯი“, თბ. 2008, გვ. 80.

[130]თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია*, გამომც. „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 34.

შემონახული მასობრივი ცეკვა „ოჰოჲ ნანო,“ რომელიც ანალოგს პოულობს ლაზურში, სადაც რეფრენად ცეკვის ხელმძღვანელი „ვაჰაჰაჲ“ გამოთქმას ხმარობს „ოჰოჲს“ ნაცვლად, ხოლო მოცეკვავეთა გუნდი „ნანო-თი“ უპასუხებს. ორივე ეს ცეკვა: „ოჰოჲ ნანო“ და „ვაჰაჰაჲ ნანო“ შესრულების მიხედვით თავისებურებებს უთუოდ გვაძლევენ აჭარის წყლის ხეობასა და ლაზებში, მაგრამ თუ შესრულების წესს დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ორივე ერთი და იმავე ცეკვის ნაირსახეობაა და ამ ცეკვაში შრომის პროცესია გადმოცემული. ამის შესახებ ჭანური მისამღერებელი მასალაც ლაპარაკობს. ლაზურ ცეკვაში ჯერ ხელმძღვანელი იტყვის და შემდეგ მას იმეორებს ჯგუფი შემდეგი თანმიმდევრობით: „ვაჰაჰაჲ ნანო,“ – „ვაჰაჰაჲ აშო მოხტით“(აქ მოდით), – „ვაჰაჰაჲ დინგიშ კელე (საცეხველასაკენ), „ვაჰაჰაჲ, მანი-მანი“ (ჩქარა, ჩქარა) და ა. შ. დინგი ჭანურში ჩამურის ხის ნაწილს ნიშნავს, რომლითაც ჩამურში მარცვლეული იცეხვება. ცეკვის დროს ამ სიტყვების ასეთი თანმიმდევრობით წარმოთქმა-განმეორება ხელმძღვანელისა და გუნდის მიერ, დაახლოებით უნდა ნიშნავდეს შრომის პროცესის ცეკვით გამოსახვის უძველესი ფორმის გადმოცემას: მოდით საცეხველისაკენ ჩქარა, ჩქარა“ და სხვა. ხოლო აჭარულ „ო, ჰოჲ, ნანოში“ ხელმძღვანელის მიერ შეძახილებით და მოთამაშეებზე ჯოხის ცემით ცეკვის ანალოგიური წაყვანა ტემპის აჩქარების აუცილებლობას გამოხატავს“[131]. როგორც აღწერილობიდან ჩანს, სანახაობის სტრუქტურა ლაზურ და აჭარულ დიალექტურ ნიმუშებში, ფაქტობრივად, იდენტურია. აჭარაში „ო, ჰოი, ნანო“ მიძინებული მექორწილეების გამოსაფხიზლებლის სტატუსით არის დაფიქსირებული. ქორწილისა და სამიწათმოქმედო სამუშაოების ერთიან წარმომავლობაზე საყოველთაოდ ცნობილია.

„საქორწილო გართობა-თამაშობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ქალებიც, მაგრამ წესის მიხედვით ქალთა და მამაკაცთა საზოგადოება ქორწილში გაყოფილია. ქალები მათთვის განკუთვნილ ცალკე ოთახში იმყოფებიან და აქვე ერთობიან. ნ. მარი ქ. ათინის მაგალითზე წერდა: „ქალები სიამოვნებით უყურებენ მამაკაცთა გართობას, ცეკვა-თამაშსა და ხშირად მონაწილეობენ კიდეც სიმღერებში. ქალები უმღერიან კიდეც მოცეკვავე ვაჟებს. ასეთ შემთხვევაში ადგილი აქვს ორგუნდოვან სიმღერებს, სიმღერა-დიალოგს, რომლის

[131]ინაიშვილი ა., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. მეცნ. აკად., თბ., 1961, გვ. 5

ნიმუშად შეიძლება მოვიტანოთ „უჩა ბიჭი“ („შავი ბიჭი“ ანუ „შავო ბიჭო“). ეს ლექს-სიმღერა არქაბულ საქორწილო-საცეკვაო სიმღერად არის მიჩნეული“[132].

იოსებ მეგრელიძის კრებულშიც „ლაზური (ჭანური) სასიმღერო ლექსები“, „უჩა ბიჭი“ ცნობილია ასევე როგორც არქაბულ-ვიწური (ტოპონიმებია ლაზეთში-ხ.დ.) საცეკვაო. აქ ერთი ჯგუფი მეორეს უპირისპირდება. იგი ეხება როგორც კონკრეტულად „უჩა ბიჭს“, ასევე აზოგადებს ქორწილში შესასრულებელ წესს: „ამასა და ასეთ საქორწილო-საცეკვაო სიმღერებში დამწყების წარმონათქვამს გუნდი იმეორებს. თუ მომღერალ-მოცეკვავეთა რიცხვი დიდია, სიმღერას იწყებენ გოგონები და ქალები, იმეორებენ ბიჭები და კაცები“[133]. ზ. თანდილავასგან განსხვავებით ი. მეგრელიძე ფერხულს ქალ-ვაჟთა შესრულებით აღწერს და არა გამოყოფილად.

ჩვენ ყურადღებას იმსახურებს კიდევ ერთი ლექსი, რომელიც, ასევე სატრფიალო-საცეკვაოდ მიიჩნევა და ფერხულშიც მღეროდნენ „თოლი მონი კულანი“[134]: (ლექსის სრული ტექსტი იხ. ტექსტი 3.) თვალშიმოსახვედრია **სასოფლო სამეურნეო სამუშაოებისა და ქორწილში** შესასრულებელი რეპერტუარის მსგავსება. ნადში შესრულებული სიმღერები „ჰელესა,“ „ჰეიამო,“ შაირები ქორწილებშიც დამკვიდრებული ყოფილა.

ისტორიკოსთა და ეთნოგრაფთა ცნობებით, ლაზური ქორწილი დატვირთული ყოფილა ცეკვით. „ეს ამბები რომ გადაწყდებოდა, (სხვა) შაირები დაიწყებოდა, ცეკვა-თამაში დაიწყებოდა და ამგვარად ათენებდნენ“[135].

ქორწილში რომ ბევრს ცეკვავდნენ და მღეროდნენ, ამაში გასაკვირი არაფერია, მთავარია ვიცოდეთ რას, როდის და როგორ ასრულებდნენ.

ქორწილში უსათუოდ უნდა შეესრულებინათ „წულე ბოზო“ (ქალწულო)[136]. (ლექსის სრული ტექსტი იხ. თექსტი 4).

ზ. თანდილავა ადასტურებს, რომ ეს სასიმღერო ტექსტი საცეკვაოა, ფერხულის შესრულებისას იმღერება. ამასვე ადასტურებს ს. ჟღენტის მიერ ჩაწერილი ვარიანტიც, რომელსაც **„ლაზური ხორონიში ბირაფა“** („ლაზური საცეკვაო სიმღერა“) ეწოდება[137]. იოსებ მეგრელიძეც **„წულე ბოზოს“** ანუ

[132] იქვე: გვ. 132
[133] მეგრელიძე ი., *ლაზური (ჭანური) სასიმღერო ლექსები*, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 26
[134] თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია*, გამომც. „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 35.
[135] კალანდია თ., *ლაზური ტექსტები*, „არტანუჯი“, თბ., 2008, გვ. 72.
[136] თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია*, გამომც. „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 130.
[137] ჟღენტის ს, *ჭანური ტექსტები (არქაბული კილოკავი)*, ტფილისი, 1938, გვ 157.

„ქალწული“, ათინურ საცეკვაო სიმღერად მიიჩნევს[138]. მისივე ცნობით საცეკვაოები იყო: **„თირა-მოლა“„ჭუტა ნუსა“** ანუ „პატარძალი“**„უჩაბიჭი“** ანუ ..შავი ბიჭი“**„თოლი მონი“** – გაშაირება. („თირა-მოლასა“ და „თოლი მონის“ ტექსტების შინაარსი ჰგავს ერთმანეთს-ხ.დ.) მართალია თირა-მოლა სიტყვასიტყვით გათრევა, შეთრევას ნიშნავს და შრომითი პროცესის დროს მღეროდნენ, მაგრამ ტექსტი სატრფიალო ხასიათისაა და მძივისთვალება ქალს ეძღვნება – კიდევ ერთი დადასტურება ერთი ნიმუშის ჟანრობრივი და ფუნქციური მრავალფეროვნების დიფუზიისა. ზ. თანდილავა თირა-მოლას საქორწილო-მაყრულ სიმღერად მოიხსენებს, როდესაც მაყრები სასიძოს სახლს მიუახლოვდებოდნენ[139]. გიორგი კრავეიშვილიც „თირამოლას“ საქორწილო სიმღერად თვლის[140], ასევე საცეკვაოა „ფათქალი დო იბირი“[141].

ლაზეთშიც, ისევე, როგორც საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე იცოდნენ „ბერობანა“-„ბერიკაობა“, ყეენობა“„ლაზარობა“. ეს სანახაობები საქართველოს სხვა კუთხეებში გამართული სანახაობებისაგან არ განსხვავდებიან და თითქმის ანალოგიებს წარმოადგენენ.

შევჩერდები სახიობა „ბერობანაზე“, იგი დღესაც სრულდება. აი, რა ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი, ლილი გვარამაძე„ბერობანასთან“ დაკავშირებით: „ძალზედ საინტერესოა **„ბერობანას“** ნაირსახეობა საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს კუთხეში – ლაზეთში. შეიარაღებული ლაზი ჩაფრები, სამხედროფორმიანი თურქის მეთაურობით, ერთ-ერთ დამსწრეს (ალბათ ადგილობრივ მესხს) ატყვევებენ. იგი „ყაენთან“ მიჰყავთ. დატყვევებულ მესხს მხოლოდ ჯარიმის გადახდა თუ იხსნის. „ბერობანაში“ „ბერიკაობასა“ და „ყეენობისაგან“ განსხვავებით ნიღბებს არ იკეთებენ (გარდა აქლემის ნიღბისა). მონაწილეები ან იგრიმებიან, ანდა სახეს მურით ითხუპნიან. ბერობანა უტექსტოა, მასში არ არის სიტყვიერი მასალა, მოქმედება პანტომიმით სრულდება, რომელსაც „ლალოინი“ ეწოდება: ეს სიტყვა თურქულია. „ლალ“ –

[138]მეგრელიძე ი., *ლაზური ტექსტები,* „არტანუჯი“, თბ., 2008, გვ.13

[139]თანდილავა ზ.,*ლაზური ხალხური პოეზია,* გამომც. „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 125.

[140]კრავეიშვილი გ., *ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები,* საბაკალავრო ნაშრომი, თბ., 2011, გვ. 23.

[141] იქვე: გვ. 44.

უსიტყვოს, ხოლო „ოინი“ მოქმედებას ნიშნავს. ლოგიკურია, რომ ამ ცეკვას „იდუმალა“ ჰქვია“[142].

„ლალოინის“ შესახებ „ქართულ ცეკვათა განმარტებანში“ ვკითხულობთ: „ლალოინი – მესხეთში გავრცელებული ცეკვა-თამაშის თურქული სახელწოდება – (ლალ – თურქულად მუნჯს, უთქმელს, უტყვს ნიშნავს, ოინი – თამაშს). სახელწოდება „ლალოინის“ ეტიმოლოგია დაკავშირებული უნდა იყოს იმასთან, რომ თამაშის მეთაურის მიერ შესრულებული ყოველი მოძრაობა უსიტყვოდ უნდა გაიმეორონ რიგითმა მონაწილეებმა ისე, როგორც, „ბარის“ შესრულების დროს აჭარაში“[143]. ხოლო „ბართან” დაკავშირებით ლექსიკონში ასეთი ცნობაა: „აღწერილი ცეკვა-თამაში „ბარის“ სახელწოდებით ძირითადად ხულოს რაიონში გვხვდება. ხიხაძირში მას „ოჰოი ნანოს“ ეძახიან, მასხეთში – „ლალოინს“.[144] აქედან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ: მესხური „ლალოინი“, აჭარული „ბარი” და „ოჰოი ნანო“ ერთი და იგივე ყოფილა და ამასთან ერთად „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილი. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ტერმინთან, „ბარი“, დაკავშირებით, ვიმეორებ, რომ ამ ტერმინის კონკრეტიზირება არასწორედ მიმაჩნია, რადგან საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში ამ ტერმინს ზოგადად გასინილი ფერხულის მნიშვნელობა გააჩნია და არა რომელიმე კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდების.

გავაგრძელებ საუბარს„ბერობანას“ შესახებ მაგალითის საფუძველზე, რომელიც ინტერნეტ სივრცეში იქნა მოძიებული[145]. სანახაობაში მონაწილეობს ოთხი ჩაფარი და „პატარძალი“ (დედოფალი). ჩაფრები, სამხედრო ტანჩაცმულობით, ხელში კეტებით, სახეგამურულები, ბეწვის ქუდებითა და ბეწვის წვერებით შემკულნი და პატარძალი (ქალად მორთულ-მოკაზმული კაცი-ხ.დ.) იწყებენ სოფელში ჩამოვლასა და ჩამოთხოვას. მოსახლეობა პროდუქტს სწირავს მათ. სახიობაშისოფლის სხვამოსახლეობაც მონაწილეობს. „ბერობანას“ მონაწილეები ვის კარზეც გაჩერდებოდნენ, მოსახლე ვალდებული იყო ისინი დაესაჩუქრებინა, მონაწილეები კი ხმაურით, მუსიკითა და ჟრიამულით აგრძელებდნენ გზას. სანახაობის აუცილებელი კომპონენტია „პატარძლის“

---

[142]გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997, გვ. 36

[143] თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 18.

[144]იქვე: გვ.5.

[145]სატელევიზიო გადაცემა „მარიობა“ https://www.youtube.com/watch?v=veTQ77n4kHk(უკანასკნელად ნანახია 22. 06. 2018).

მოტაცების მცდელობა მოზეიმეთა მხრიდან და მისი გულმოდგინე დაცვა ჩაფრების მიერ – ისინი კეტებით იგერიებენ მომხდურთ. სანახაობას თან ახლდა ფერხული, რომელშიც „ბერობანას“ უშუალო პერსონაჟების გარდა სოფლის მოსახლეობაც იღებდა მონაწილეობას. ფერხული შეიძლება იყოს სინკრეტული – სამივე კომპონენტით (მუსიკა, ლექსი, ცეკვა) ან მხოლოდ მუსიკალური თანხლებით. იგი წარმოადგენს ნახევარწრეს ან წრეს, ნეკებით დაკავშირებულ, განუსაზღვრელი რაოდენობის, ასაკისა და შემადგენლობის ადამიანების გუნდს. ცეკვა აგებულია ნაბიჯებზე. მოძრაობა იმდენად მარტივია, რომ მონაწილეთა უზარმაზარ შემადგენლობასაც შეუძლია სინქრონულად მისი შესრულება. როგორც ჩანს, ფერხულის შესრულება ყველასათვის ცნობილია. მხიარული პროცესიის მსვლელობის დროს ყურადღებას იქცევს „პატარძლის“ ცეკვა ჩაფრების შუაში. აკომპანირება აკორდეონით ხდება. „დედოფლის“ მოტაცების შემდეგ, ჩაფრების ცეკვაა სიმღერა „გოგნი, გოგნი, გოგონას“ მელოდიაზე და საფინალო ფერხული. აღსანიშნავია, რომ ფერხული და პატარძალ-ჩაფრების ცეკვა სხვადასხვა მელოდიის თანხლებით სრულდება. ფერხულის სასიმღერო ნაწილი ერთხმიანია.

შავშეთში, სოფელ ბაზგირეთში„ბერობანა“ მარიამობის შემადგენილი ნაწილია. აქ ერთის მაგივრად ორი „დედოფალია“ წარმოდგენილი და მათ ასეთივე თავგამოდებით „ტახები“ იცავენ. იმდენად, რამდენადაც ბაზგირეთი დღესაც ინარჩუნებს ძირძველ ეთნიკურ ნიშან-თვისებებს, მეტი ქართული ელემენტი შეინიშნება. ბაზგირეთის მოედანზე შესრულებული სანახაობა დახუნძლულია მრავალფეროვანი ცეკვებით და ჰგავს ქართულ-ლაზურს, ისინი თავისუფლად გაერთიანდება აჭარულ-ლაზურ-შავშურსაცეკვაო დიალექტურ ჯგუფში.

ვანილიშის ისტორიულ ნაშრომში, „ლაზეთი“, ავტორს ჩამოთვლილი აქვს ცეკვები: „ლაზურიცეკვებიდან აღსანიშნავია „ხორუმი“,„ოთირთინონი“,„მენჯელიში“, „მხუჯიში“ და სხვა. აქვე ჩვენი ყურადღება მიიქცია საფერხულო **„ხორუმის“** მისეულმა დახასიათებამ. ის ამბობს, რომ „ორივე სახის ხორუმი სრულდება ჭიპონზე, „ქემენჩზე“ და დოლზე, ჩადგება მოცეკვავეთა წრეში (ან წრის გარეთ) და ნელი ხმით მღერის: „უჩაბიჭი“ (შავო ბიჭო), „თოლიმონი“ (მძივის თვალებიანო) და სხვ“[146]. გამოისახა ერთი დეტალი – ჭიბონზე ან დოლზე შემსრულებელი, მოცეკვავეთა წრეში ჩამდგარი

[146] ვანილიში მ., *ლაზეთი,* „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1964, გვ. 133.

პროტაგონისტი „ხორუმს“ ასრულებს სატრფიალო-სახუმარო სიმღერების თანხლებით. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, სრულიად სხვა ხასიათის „ხორუმთან“ გვაქვს საქმე და არა საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოებთან. ყურადრებას იქცევს ფერხულისა და მისი სოლისტის საცეკვაო ლექსიკა და ზოგადად ცეკვის კომპოზიცია, რომელიც განსხვავდება საბრძოლო ხასიათის „ხორუმისაგან“, რადგან საბრძოლო და სატრფიალო ქორეოგრაფიას შეუძლებელია იდენტური გამომსახველობა ახასიათებდეს. გარდა ამისა, როგორც ვანილიში მიუთითებს, „ნელი ხმით“ მღერა ლირიულ ხასიათს გულისხმობს, რაც საბრძოლო ხასიათის ხორუმისთვის სრულიად შეუსაბამოდ და უცხოდ მეჩვენება.ვფიქრობ, ავტორი, ამ შემთხვევაში, ხორუმს, როგორც ფერხულის ზოგად სახელწოდებას გულისხმობს და შემდეგ აგრძელებს:„ცეკვა **„მხუჯიში“ (მხარის)** ლაზური ხორუმის მეორე სახეობაა. იგი ჩვეულებრივისაგან (ჩვეულებრივში რომელს გულისხმობს – მის მიერვე აღწერილს თუ საბრძოლო ხასიათის „ხორუმს“, არ ჩანს. სავარაუდოდ ერთსართულიანს-ხ.დ.) იმით განსხვავდება, რომ ილეთები ფეხის დაბლა სრიალით კეთდება, რადგან თვითეული მოცეკვავის მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარნი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას, ამავე დროს სხვა მოცეკვავეებს ერთგვარად ბოჭავენ – ართმევენ ილეთების თავისუფლად შესრულების საშუალებას.

ამიტომ ილეთიდან ილეთზე გადასვლა ხდება ტანის თანაბარი მოძრაობით. ლაზური ხორუმის ცალკეული ილეთი გამოხატავს ნაოსნობას, რასაც ლაზები ყველაზე უფრო მისდევენ, ხოლო სიმღერები სიყვარულსა და ამასთან დაკავშირებულ სევდას“[147]. როგორც ვხედავთ, ლაზური ხორუმის „მეორე სახეობა“ **„მხუჯიში“ (მხარის)**სახელწოდებითორსართულიან ფერხულს წარმოადგენს.

მ. ვანილიშის ნაშრომში, „ლაზეთი“, დაცული ინფორმაცია ხორუმის შესახებ ძალზე საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ ხორუმი არა მხოლოდ საბრძოლო ხასიათის, სატრფიალო ხასიათისაც ყოფილა, ასევე ახასიათებდა მოძრაობები, რომლებიც ნაოსნობის პროცესსაც ასახავდა.

საზღვაო საქმესთან დაკავშირებულ ქორეოგრაფიაზე ცნობას ვხვდებით საექსპედიციო მასალებში (1958-1960): „ლაზური მასიური ცეკვა „ლაზეფეშ ოხორონუ“ ხორუმს წააგავს და მასში საბრძოლო ხასიათის გარდა, უნდა

[147] იქვე: გვ. 133

ჩანდეს მეთევზეთა და მენავეთა საქმიანობის გადმოცემაც ისე, როგორც „ხერტელის ნადი“ ანუ, პირობითად, „ქალთა განდაგანა“ (სიმღერით) მხოლოდ ქალების ცეკვაა და მასში ქალების ნადზე რთვის პროცესია გადმოცემული“[148]. დღესდღეობით „ლაზ მებადურთა ცეკვის“ სახელით ცნობილი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია საეჭვოა ავთენტურობის ნიშნებს ატარებდეს, რადგან ამ ცეკვასთან დაკავშირებული საცეკვაო ლექსიკა არ ჩანს. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს შემდეგი: 1947 წელს ლაზეთში განხორციელებული ექსპედიციის შედეგად, (ენვერ ხაბაძე – ქორეოგრაფი, აკაკი ქუთათელაძე – მუსიკოსი, მუჰამედ ვანილიში – აჭარის ხელოვნების სამმართველის უფროსი) ქორეოგრაფმა, ენვერ ხაბაძემ შეძლო მოეძიებინა ლაზური ცეკვის „ორი თუ სამი მოძრაობა-ილეთი“[149] და შეექმნა ახალი ცეკვა. მანაქცენტი ლაზებში ფართოდ გავრცელებულ საქმიანობაზე – თევზჭერაზე გააკეთა. იკვლევდა ნაოსნობასა და თევზაობასთან დაკავშირებულ ეთნოგრაფიულ, ფოლკლორულ მასალებს. საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ „ლაზ მეთევზეთა ცეკვა“ ძირითადად ავტორი-ქორეოგრაფის მიერ შექმნილი ნაწარმოებია. ავთენტური მასალის სიმცირის გამო, როგორც ავტორი ამბობს: „ცეკვაში შევიტანე ჩემივე შექმნილი სრულიად ახალი ილეთები, რომლებიც გამოხატავდნენ: ნავის წაყვანას, ზღვაში სათევზაო ბადის სროლას, თევზის ჭერას და სხვა. ასევე ამ ცეკვაში შევიყვანე მოცეკვავე ქალთა ჯგუფი“[150]. ზღვაში გასულ მებადურთა მოლოდინში ისინი ქსოვენ სათევზაო ბადეს, ხოლო მეთევზეთა დაბრუნების შემდეგ იწყებოდა ზეიმი და ლხინი.

კიდევ ერთი ცნობა „ხორუმის“ შესახებ, რომელსაც „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“ ვკითხულობთ:„ჩვენი ყურადღება მიიქცია ხორუმმა. მისი თითოეული ილეთი სრულდება მოცეკვავეთა გრძნობების ემოციური გამოხატვის ფონზე. ამავე დროს შეუძლებელია ვერ შევნიშნოთ ქართველთა ისტორიული ბედით განპირობებული ტკივილი და უზარმაზარი სევდა, რაც აშკარად გამოიხატება თითოეული მოცეკვავის გამომეტყველებაში. ცეკვა სრულდება შესაბამისი ჟესტიკულაციით და ახარტული შეძახილებით: „მისცხე-მოსცხე,“ „მოდი გადატყდი,“ „იანზე – განზე“ და ა.შ.

ხორუმი ზოგჯერ სრულდება სიმღერასთან ერთად:

„შამშალახო შალახო, მოგლეჯილო ბალახო,

---

[148]ინაიშვილი ა., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან*, საქ. მეცნ. აკად., თბ., 1961, გვ. 5

[149]კომახიძე თ., აჭარაში *ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია*„აჭარა,“ ბათუმი, 2001, გვ. 31.

[150] იქვე: გვ. 32.

თეთრი კაბა გაცვია, ბაჭალ არ გაატალახო.

დროდადრო ხდება ჩამუხლება, რომელსაც იქაურები „ბუქნას“ ეძახიან“[151]. (ლექსის სრული ტექსტი იხ. ტექსტი 5).

საერთოდ ხორუმი ფერხულის ზოგადი სახელი უნდა იყოს, ვიდრე რომელიმე კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდება,რადგან მასში ერთიანდება როგორც სატრფიალო, ნადის დროს შესასრულებელი, მეთევზეთა საქმიანობის ამსახველი და სხვა შინაარსისა და სიუჟეტის შემცველი გუნდური ცეკვის ვარიანტები.თვალშისაცემია ერთი დეტალი: ლაზურ-შავშურ ხორონებს ხშირად სრული სინკრეტიზმი ახასიათებთ და არ შეიცავენ საბრძოლო მოძრაობების ამსახველ ილეთებს, ჭიბონის თანხლებით შესრულებული ხორონებისგან განსხვავებით, სადაც მხოლოდ საკრავიერი მუსიკა და ქორეოგრაფია ფიგურირებს. ასეთებია: „უჩა ბიჭი“„წულე ბოზო“, „თოლიმონი“, „შამშალახო შალახო“.

როგორც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალიდან ჩანს, ლაზეთსა და შავშეთში, იქნებოდა ეს დღესასწაულები თუ სასოფლო-სამეურნეო შრომითი პროცესები, ზოგადად ცეკვა საკმაოდ პოპულარული ყოფილა. უაღრესად მნიშვნელოვანია მკვლევარების თამაზ ფუტკარაძისა და მარინა შალიკავას მიერ რამდენიმე წლის წინ შესრულებული სტატია „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში.“სტატიაში აღწერილია შავშებით დასახლებულ სოფელ ბაზგირეთში შემორჩენილი საცეკვაო ნიმუშები, ჩამოთვლილია მათი სახელწოდებები და რაც მთავარია მოკლე ანოტაციებიც ახლავს:

„შემორბენილაი“ სრულდება სწრაფი მოძრაობით. ბაჭალა (გოგო) გარბის, ღარჭი (ბიჭი) „ეფეცხება,“ დაეწევა, შერიგდებიან და იცეკვებენ.

„დართულაი“ – გოგო ნართს ართავს, ვაჟს სურს სიყვარულის ახსნა და ქალის ყურადღების მისაქცევად იყურება სარკეში, ივარცხნის თმებს, მაგრამ ქალი მის მიმართ არავითარ ინტერესს არ ამჟღავნებს. სასოწარკვეთილი ვაჟი ცუდად ხდება და ძირს დაეცემა. გოგოს გული დაწყდება. ვაჟს შეურიგდება და „ერთად ისამებენ“ (იცეკვებენ).

„ხელგაშლილაი“ – ცეკვობს ორი გოგო მანდილით ხელში. ცეკვის დამთავრებისას გოგონები მანდილს „მათ რჩეულს გააკრავენ.“ ვაჟები მოცეკვავე

[151]ფუტკარაძე თ., შალიკავა მ., *სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში*, შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, ბათუმი, 2009, (კრებული VI), გვ. 118.

გოგონებს აძლევენ ფულს ან რაიმე ნივთით ასაჩუქრებენ. ხელგაშლილი ირგვლივ შემოუვლიან გოგონებს და ცეკვავენ“[152].

ნ. მართან და ლ. გვარამაძესთან „ხელგაშლილას“ სხვაგვარი სახე აქვს. ნ. მარი „ხელგაშლილას“ „ყარშიბერს“ უწოდებს. როგორც ჩანს, ცეკვამ მოიშორა ეროტიკულობის შემცველი დეტალები და დღევანდელი სახით, როგორც სატრფიალო, ჩამოყალიბდა.

„ბაზგირულად“ – სრულდება სიმღერა შესაბამისი ჟესტიკულაციით:

„დაბა და ბაზგირეთი, ზემოდან ზაქიეთი.

ორი დღეა აღარ ვარ, მომსურდა ბაზგირეთი,

სიდევრი ბაზგირელი, მოდი ჩამართვი ხელი,

სიცოცხლეში ვიაროთ, ჯანჯირი ბაზგირეთი“[153].

რამაზ ხალვაშიც, სტატიაში, „იმერხეული ფოლკლორი“, ანალოგიური სახელწოდებებით და, ასევე ანალოგიური აღწერილობით, მხოლოდ ინფორმატორის ადგილობრივი დიალექტის გამოყენებით, გვაწვდის მასალას იმერხეული ცეკვების შესახებ, ამატებს მხოლოდ ერთს, რომელსაც **„გაზრომილად“**-ს უწოდებს: „ბაზგირეთში ქორწილს დავესწარით, რომელშიც რამდენიმე ქართული ცეკვა შეასრულეს. ორი წყვილი არიან, ამ ბიჭს იმის გოგო მოწონს და იმას-ამის. მერე გაძრებიან და გამოძრებიან: ბიჭები ერთად გავლენ, გოგოები-ცალკე. ბოლოს, რომელიც მოწონს, იმას მოიბამს, იმასთან იცეკვებენ“[154].

ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი უაღრესად საყურადღებო ინფორმაციას აფიქსირებს თავის საბაკალავრო ნაშრომში, „ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები.“ მის მიერ მოცემული აღწერილობა მეტად მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მას,სამეცნიერო ექსპედიციის დროს,უშუალო ურთიერთობა ჰქონდა ინფორმატორთან:„ცეკვების შესახებ საკმაოდ საგულისხმო ცნობებს გვაწვდის ქალბატონი ნაზი მემიშიში: „კოჩარი“ სომხური კი არა ლაზურია. სომხებს ლაზებიდან ბევრი რამ აქვთ გადაღებული. სომხების ცეკვა „კოჩარი“ სულ სხვაა და ჩვენი სულ სხვა.... აჭარული „განდაგანა“ ლაზებიდანა წარმოშობილი.

---

[152] ფუტკარაძე თ., შალიკავა მ., *სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში*, შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, ბათუმი, 2009, (კრებული VI), გვ. 117.

[153] იქვე: გვ. 117.

[154] ხალვაში რ., *იმერხეული ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი)*,შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, (კრებული V) ბათუმი, 2007, გვ. 310.

„ხოროնი“ ლაზური სიტყვაა და ცეკვას ნიშნავს. „ყოლსხაპუა“ კალიას ცეკვას ნიშნავს და „განდაგანა“ სწორედ კალიის ცეკვაა. „ყოლსამა“ აჭარლებს დამახინჯებული აქვთ და იგი ძირძველი ლაზური ცეკვაა. დღეს რასაც ლაზურ ცეკვას უწოდებენ, მასში არეულია ლაზური, თურქული, ქურთული და ღმერთმა უწყის კიდევ რა“[155]. სრულად ვეთანხმები ნაზი მემიშიშს, რომ დღევანდელი ლაზური ცეკვა და ზოგადად სამხრეთ დასავლეთი საქართველო (დაკარგულ ტერიტორიასაც, ამ შემთხვევაში, როგორც საქართველოს ნაწილს მოვიხსენებთ) რამდენიმე ეთნოსის გავლენას განიცდის. ამ ჩამონათვალს ბერძნულიც ავსებს და, შეიძლება ითქვას, ლომის წილი მიუძღვის.

ინფორმატორი წათე ბაწაში გ. კრავეიშვილთან საუბრისას ჩამოთვლის ლაზურ ცეკვებს და შენიშნავს, რომ მათი უმრავლესობა „კომპილაციაა“: „ფათქალა,“ „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი,“ „ზეინების ცეკვა,“ „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ.“ ნაშრომში ასევე ნახსენებია „ქურთ ხორუმი,“ რომელიც ჭილილზე დამკვრელმა ვახტანგ ხოროიშვილმა შეასრულა. მას „ლაზური ხორუმი“ უწოდა: „ხელიხელჩაკიდებული რომ არის, იმის მელოდიაა. „ხორუმს“ ქალი-კაცი ცეკვავდა ერთად მხრებზე ხელებგადაკიდებული. მას „ქურთ-ხორუმს“ ვეძახდით. ამ მუსიკას „ხორუმზე“ დააბამდნენ და თუ შაირები იცოდნენ, ამაზე მღეროდნენ კიდეც. სიმღერას მუსიკოსიცა და მოცეკვავეც იმღერებსო“[156]. აქ „ქურთ-ხორუმი“ ქალებისა და მამაკაცების შერეული შემადგენლობით ჩანს.

ილია აბდულიშის გადმოცემით ფერხულ, „ელა, ქომოხდი, ელა“, ლაზური იყო და წრიული ფორმა ჰქონდა. რასაც „ხორუმს“ უწოდებდნენ და შემსრულებელთა შერეული სახით ხასიათდება, ე. ი. ქალები და კაცები ერთად ცეკვავდნენ. „ასევე ცეკვით სრულდება „ფელუკა იექელონი“ და „რაკანის მოთ გელახე“[157].

ამგვარად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლაზურ-შავშური საცეკვაო დიალექტი ქართული ხალხური შემოქმედების განშტოებაა. მისი ისტორიულად განპირობებული ვითარების მიუხედავად მასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული.მკვლევარების, კ. კოხის, ო. სპენსერის და ნ. მარის, მხატვრის ე. ლანსერეს, ისტორიულ-დოკუმენტური მასალა თურქეთის მხარეს მოქცეული ლაზურ-შავშური საცეკვაო ხელოვნების შესახებ, ცეკვების ჩამონათვალი და აღწერილობები, ცნობები პროფესიონალი მსახიობების შესახებ, ფასდაუდებელი

[155] კრავეიშვილი გ.*„ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები,* საბაკალავრო ნაშრომი, თბ. 2011, გვ. 110

[156] იქვე: გვ. 110

[157] იქვე: გვ. 110

ინფორმაციის შემცველია ქართული საცეკვაო დიალექტების კვლევისათვის. ტერმინების, „ობირუ“, „ოტრადოდუ“, „ტრადოდუმანი“, „ხორონი,“ ეტიმოლოგია, ვფიქრობ, ანალიტიკურ-შედარებითი კვლევის საფუძველზე, დადგენილია. მრავალრიცხოვან ისტორიოგრაფიულ ცნობაზე დაყრდნობით, ხელთ გვაქვს აღნიშნული დიალექტის მრავალი საცეკვაო ნიმუში, რომელთა ქართული წარმომავლობის საკითხისხვა საცეკვაო დიალექტებთან ურთიერთმიმართების პროცესში მეტ სიცხადეს შეიძენს.

მეგრული საცეკვაო დიალექტი

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

სამეგრელო, ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეები, დახუნძლულია როგორც საკულტო-რელიგიური, ასევე ხალხური, აწ უკვე საყოფაცხოვრებოდქცეული რიტუალებით. უამრავ რიტუალთა შორის ჩვენი ყურადღება მიიქცია, იმ ქმედებებმა, რომლებიც ქორეოგრაფიას შეიცავენ. ნაშრომში მოტანილი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობითი მასალა, ეყრდნობა ვ. ტეპცოვის, ს. მაკალათიას, თ. სახოკიას, დ. მეგრელის, ა. ლამბერტის, ჟ. შარდენის, ჟ. გამბას, ი. ჯავახიშვილის, დ. ჯანელიძის, ლ. გვარამაძის, ა. თათარაძის და სხვათა სამეცნიერო კვლევებსა და ლიტერატურულ ჩანახატებს.

საზოგადოდ, ჩვენამდე მოღწეულ მეგრულ ხალხურ ქორეოგრაფიას სახუმარო, ლირიული, მსუბუქი, გაშაირების ხასიათი აქვს: „ჩაგუნა“, „ვოისა“, „არირა“/„წართმევია“, „ჯანსულო“, „ძაბრა“.„ჩაგუნას“, ჯანსულოსა“ და „ძაბრას“ წრისშიგნითა მოთამაშის არსებობა ახასიათებს და ერთგვარ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლს ჰგავს. „არირა“ ანუ „წართმევია“ („წართმევია“[158] – ეს ტერმინი ლ. გვარამაძის გარდა არსად შემხვედრია) კი ცეკვა „ქართულის“ მეგრული ვარიანტია.

თავდაპირველად ყურადრებას გავამახვილებთ უძველეს საკრალურ-რიტუალურ ქმედებებზე, რომლებიც სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც შემოინახეს თავი ან მათ შესახებქართულ სამეცნიერო თუ პუბლიცისტურ ლიტერატურაში ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ცნობები მოიპოვება.

უაღრესად საინტერესო ცნობას ვხვდებით მეგრული საკულტო-საკრალურ ქმედებათა შორის რიტუალის – ცეკვით სულით ავადმყოფთა ერთგვარი

[158]გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, მე-2 გამოცემა, თბ., 1997, გვ. 157.

მკურნალობის, შესახებ. ეს რიტუალი აფხაზეთშიც იცოდნენ „ატლარჩობის“ სახელწოდებით, სამეგრელოში კი **„ატლეჩობის“** სახელითაა ცნობილი. „თუ ავადმყოფი შეპყრობილი იყო „ჟინიში ლახართი“ და ბნედა მოსდიოდა, მაშინ მას „ატლეჩობას“ ათამაშებდნენ. დაუკრავდნენ ტაშს და იტყოდნენ: „ატლეჩობა თემურ ყვარა, ღორონთქ მეჩას მუშ მოხვარა გევდირთათო ქოვსხაპათო აწ მიღუნა ჩქი მოხვარაო“ („ატლეჩობა თემურ ყვარა, ღმერთმა მისცეს თავის შველა, ავდგეთ, ვიცეკვოთ, აწ გვექნება ჩვენ დახმარებაო“). ავადმყოფი ამ დროს დახტის, ფეხებს გაუსვამს და თამაშობს“[159].ავადმყოფი წმინდა გიორგის სახელობის ილორის ეკლესიის კარზე მიჰყავდათ.ამ საკითხს მეგრულ და აფხაზურ დიალექტთა ურთიერთმიმართებაში განვავრცობთ.

საწესო-რიტუალურ ქმედებათაგან განსაკუთრებულად საინტერესოდ მივიჩნიე **„თერდობა“ – „თევდორობა“.** „თერდობა“ ცხენისადმი მიძღვნილირიტუალია და მას წმ. თედორეს სახელობის ძველ სამლოცველოში ასრულებდნენ. ნააღდგომევს, ახალ ორშაბათს, მოდიოდნენ მლოცველები შესაწირავებით და შესთხოვდნენ წმ. თევდორეს ცხენების გამრავლებას: „საღამოს ცხენის ქანდაკებასა და კვერებს ხონჩაზე დაალაგებდნენ, იქვე სავსე ჭიქით ღვინოს მოათავსებდნენ და გარშემო ხონჩას ანთებულ სანთლებს მიაკრავდნენ. ხონჩასთან პირველად მივიდოდა ოჯახის უფროსი მამაკაცი და იგი შეევედრებოდა წმ. თედორეს ცხენის გამრავლებას და მათ დაცვას ქურდებისა და ნადირისაგან. შემდეგ იგი ზურგზე ხელებდაკრეფილი, ჭიხვინითა და წიხლების სროლით დაიხრებოდა ცხენის ქანდაკებაზე, მოკბეჩდა მის რომელიმე ნაწილს და ჭიხვინითა და წიხლების ცემით უკანვე გამობრუნდებოდა. მას მიჰყვებოდნენ ოჯახის წევრები, უფროს-უმცროსობის მიხედვით მივიდოდნენ ცხენის ქანდაკებასთან და ჭიხვინითა და წიხლების ცემით იგივე მოქმედებას შეასრულებდნენ.“[160]

როგორც ვხედავთ, აღწერილი მასალა წარმოადგენს დასრულებულ დრამატულ-ქორეოგრაფიულ ქმედებას, გამოხატულს საწესო რიტუალის სახით. ასევე, საინტერესოა პლასტიკა და მოძრაობათა ლექსიკა, რომელიც შესაძლებელი იყო საუკუნეებს მიღმა მეგრელ გლეხს მისი წარმოსახვისდაკვალად აემეტყველებინა. ცხენის ქროლვა და მისი მოძრაობებისთვის დამახასიათებელი პლასტიკა ქართულ სასცენო ქორეოგრაფიაში დღესაც ფიგურირებს. მაგალითად, ცეკვა „მხედრული“,

[159]მაკალათია ს.,*სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., 1941, ახალი გამოცემა, გვ. 351.
[160]იქვე: გვ. 311.

რომელიც სასცენო ხალხური ქორეოგრაფიის თვალსაჩინო ნიმუშია დააფხაზური „აჩუ, აჩუ“ ფოლკლორული ძირიდან მომდინარეობს.

XVII საუკუნის ცნობილმა ფრანგმა მოგზაურმა ჟან შარდენმა საქართველოსა და კერძოდ სამეგრელოს კულტურული მდგომარეობის შესახებ მეტად მნიშვნელოვანი ცნობები შეკრიბა. მისი თხზულება ფასეულია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ავტორი აღწერილის თვითმხილველია. მისივე გადმოცემით, აღდგომის მეორე დღეს, ორშაბათს, მეგრელები საზეიმოდ იკრიბებოდნენ და **მიცვალებულთა** დღეს დღესასწაულობდნენ. საეკლესიო რიტუალის შესრულების შემდგომ, ეკლესიის წინ, მინდორში, იშლება სუფრა, რის შემდეგაც „საღამოს ერთი უბნის ქალები შეღამებამდე ერთად ცეკვავენ და მღერიან თავიანთებურად“[161]. მიუხედავად იმისა, რომ შარდენი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას დეტალზე – ცეკვას ქალები ასრულებდნენ, ერთად ცეკვვენ და თან მღერიან – ცნობა მაინც მწირია. საინტერესოა, რა სახის ცეკვა თუ ფერხული სრულდებოდა მხოლოდ ქალთა შესრულებით. ჩვენამდე ქალთა მეგრული ფერხული არც ერთი არ არის შემორჩენილი.

უარღესად საინტერესო ცნობას გვაწვდის XVII საუკუნის იტალიელი მოგზაური დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, სამეგრელოში არსებულ საეკლესიო დღესასწაულთა შესახებ, ასახელებს რა სამს ყველაზე მნიშვნელოვანს მათ შორის: პირველად აღდგომის მეორე დღეს გარდაცვლილთათვის განკუთვნილს მიიჩნევს (ზემოთ, შარდენის მიერ აღწერილი-ხ.დ.), მეორე, მისი აზრით, არის სამეგრელოს მთავრის, დადიანის, სიცოცხლისა და ჯანმრთელობისადმი მიძღვნილი დღესასწაული, მესამე კი მარიამობა, მარაშინობის სახელწოდებით, რომელიც პირველი აგვისტოდან უწმინდესი ქალწულის ამაღლებამდე გრძელდება: „გარეთ გამოდიან როგორც კაცები, ისე ქალები და შუაღამემდე მღერიან. ოჯახის თვალყურის მგდებლად მოხუცებს სტოვებდნენ. გამხიარულებულნი ერთად ცეკვავენ როკანს, ოცკუმს (Rochans, Otchums) ანუ ცეკვისა და ჭამის დრო. ყოველ საღამოს ასე მხიარულებას განაგრძობენ“[162]. როკანი გვერდის ბოლოს, სქოლიოში განმარტებული არის როგორც როკვა, ოცკუმი კი – ოჭკომალი, ქართულად საჭმელი. ყურადღება მიიქცია ცეკვის ძველმა სახელწოდებამ როკვამ, რომალიც იტალიელმა მისიონერმა „როკან“-ის სახით შემოგვინახა. როგორც ჩანს, ტერმინი როკვა, მთელ საქართველოში, მათ

[161] *შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში*, (რედ. ს. ყაუხჩიშვილი), „მეცნიერება“, თბ., 1975, გვ. 193.

[162] ჯუდიჩე ჯ., *წერილები საქართველოზე XVII საუკუნე*, საბჭ. საქართველო, თბ., 1964, გვ. 96.

შორის სამეგრელოში, სადაც ცეკვის მეგრული შესატყვისიც გააჩნია, ფართოდ იყო გავრცელებული და ხმარებაში მიღებული. თუმცა, აქ ცეკვის ზოგადი სახელით კი არა, ცეკვის გარკვეული სახეობის მნიშვნელობის მატარებლად გვევლინება, რადგან ჯუდიჩე ამბობს „ცეკვავენ როკანს“. სამწუხაროდ, სხვა განმარტება ამონარიდს არ ახლავს. გაურკვეველია, „როკანში“ რომელ ცეკვას გულისხმობს ავტორი. ფრაზები „ცეკვისა და ჭამის დრო“ და „ცეკვავენ როკანს, ოცკუმს,“ მეტ კონკრეტიკას საჭიროებენ, რადგან „როკანისაგან“განსხვავებით, „ოცკუმს“ (საჭმელი) ვერ იცეკვებ.სავარაუდოდ,აქ უბრალოდ საუბარია ნადიმზე, რომელსაც თან სდევდა გართობა ცეკვის სახით.

ცნობილია, რომ მეგრელებმა გვალვის საწინააღმდეგო რიტუალიც იცოდნენ, მხოლოდ აქ მას **„ძიძავას“** უწოდებდნენ. ამ რიტუალშიც, ისევე, როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში, თოჯინის, სახელწოდებით „ძიძავა“, მორთვა-მოკაზმვისა და მდინარისკენ მასობრივი მსვლელობის შემდეგ, მისი წყალში ჩაგდება იყო გათვალისწინებული. ამ საწესო ქმედებასაც ხალხური საკრავებითა და ცეკვა-თამაშით მხიარული მსვლელობა ახლდა თან.

სამეგრელოში, ასევე სცოდნიათ **„ყეენობის“** გამართვაც. მაგალითად ზუგდიდში, ფოთში, სენაკში „ყეენობას“ აწყობდნენ ყველიერის დასასრულს, დიდმარხვის პირველ ორშაბათს. მორთულ-მოკაზმული ყეენი და დედოფალი, ანუ „მოჭყუდუ“, ვირებზე შემსხდარნი, ხმლებით ან ჯოხებით შეიარაღებულ მცველებთან ერთად, ნიღბებით ასრულებდნენ იგივე სანახაობას, რაც საერთოდ ყეენობას ახასიათებს. ბოლოს იმართებოდა ცეკვა-თამაში და მხიარულება.

სამეგრელოში, ასევე იმართებოდა ტახბერიკული სანახაობის, **„თუღვინტეს“**, თამაშობა, რომელიც დათო-ბერიკული ციკლის სახესხვაობას უნდა წარმოადგენდეს. „თუღვინტეში“ მონაწილეობას იღებდნენ თავად თუღვინტე – ტახის ნიღბით, მისი მშობლები – დედ-მამა, მეფე, მეფის ასული, მეფის ხუთი სიძე და მეფერხულეები. მისტერია ოთხი ნაწილისგან შედგება და განვითარებად სიუჟეტურ ფაბულაზეა აგებული. სიუჟეტს ძირითადად პერსონაჟები ავითარებენ, ფერხულს დამატებითი როლი აკისრია, რომელიც ძირითადად მოქმედების გამძაფრებაში მდგომარეობს.

ყურდრებას იპყრობს დღეობა **„ჭვენიერება“**, რომლის შესახებ 1870 წლის გაზეთ „დროების“ 4 მაისის ნომერში გამოქვეყნებული დ. ბარნაბიშვილის წერილი, „ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში“, გვამცნობს 20 აპრილს, ორშაბათ დღეს, სოფელ ბანძაში გამართული სახალხო დღესასწაულის „ჭვენიერების“ შესახებ, რომლის (ტერმინის) აზრობრივი მნიშვნელობა ჩვენთვის

უცნობია. „შემდეგ შეგროებული ხალხი გაიყო რამდენსამე ნაწილათ და თითო ნაწილი ცალკე თამაშობდა. ხან გააბამდნენ ფერხულსა, ფერხულში იყვნენ როგორათაც კაცნი, ეგრეთვე ქალნი და სამი მხრით იმღერდნენ; ხან დაჰკრავდნენ დაირას, დაირაზედ ტაშსა და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი (აქ უფრო საქართველოს სხვა ნაწილებზე ქალნი და კაცნი ერთათ თამაშობენ, ცალ-ცალკე თამაში მათში ქალისა ანუ კაცისა იშვიათი არის). ხან თავიანთ ენაზედ ლექსებს მღეროდნენ, ლექსებზედ ტაშს უკრავდნენ და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი.“[163](იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი1) „ჭვენიერება“ კირიელეისონის გალობით გაგრძელდა და ცხენოსან-ფეხოსანთა ბურთის თამაშში გადაიზარდა. მასხისფესვებიანადამოძირკვამოჰყვადაბოლოსდღესასწაულიცხენისჭენებითადაჯი რითითდასრულდა.

ამ მცირე ამონარიდიდან რამდენიმე მეტად საინტერესო დეტალზე შეგვიძლია გავამახვილოთ ყურადღება, კერძოდ: ერთდროულად ცეკვის რამდენიმე კერა წარმოიქმნა, რომლებიც დამოუკიდებელ საცეკვაო ნახაზს ქმნიდნენ; ჩააბეს ფერხული, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ როგორც ქალები, ასევე კაცები; ცეკვას გამღერებული ლექსი და მუსიკალური ინსტრუმენტებიდან დაირის ხმა ერთვოდა, ასევე ტაში აფორმებდა; რაც ყველაზე მთავარია, როგორც ავტორი აღნიშნავს, აქ კაცის და ქალის ცელ-ცალკე თამაში, განსხვავებით სხვა კუთხეებისგან, იშვიათიაო. ეს კი იმის მიმანიშნებელია, რომ სამეგრელოში ძირითადად შერეული სახის ფერხულები და ცეკვები სრულდებოდა.

რაფიელ ერისთავი აღწერილობაში სამეგრელოს შესახებ, აყალიბებს და საგანგებოდ აღწერს იმ ცეკვებს, რომლებიც XIX საუკუნის ბოლოს,სამეგრელოში ჯერ კიდევ არსებობდა, ხალხის ყოფაში[164]. (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 2).

როგორც ვხედავთ მწერლის მიერ გადმოცემული სანახაობა ტრადიციული ოსხაპუე უნდა ყოფილიყო ქალ-ვაჟის „სხაპვითა“ და „ხუჯიში ოსხაპუეთი“. მწერლის მიერ აღწერილი ცეკვის პირველი ვარიანტი, სადაც ქალ-ვაჟი წყვილად ცეკვავს, ცეკვა „ქართულია“, რომელსაც დაირისა და სიმღერის აკომპანიმენტი ახლავს, მეორე კი მეგრული ფერხული, სადაც ფერხულის ტემპის გაძლიერებაზე ამახვილებს ყურადღებას. ეს ტენდენცია სხვა ქართული

[163]ბარნაბიშვილიდ., *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში,* გაზ„დროება“, 4 მაისი, 1870, №20.

[164]Эристави Р.,*Путевыя записки по Мингреліи*,„Кавказская старина“№3, Тифлис, 1873, Стр. 75.

ქორეოგრაფიული დიალექტების ფერხულებისთვისაც არის დამახასიათებელი (გურია, რაჭა, სვანეთი).

ფერხულები. მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულთა წარმოშობის მიზეზსა და ფუნქციურ-დანიშნულებით ხასიათს საქართველოს ყველა კუთხეში ერთი საფუძველი აქვს, ო. ჩიჯავაძე მეგრული ფერხულების განსხვავებულობასა და განუმეორებლობაზე ამახვილებს ყურადღებას: „წესჩვეულებასთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევენ საფერხულო წყობის სიმღერები, რომელთაც დიდი ადგილი უკავიათ ხალხის ყოფაში. მეგრული ფერხულები გარკვეულად განსხვავდებიან სხვა კუთხეების, კერძოდ სვანური, ფერხულებისგან. სამეგრელოში შემორჩენილი ფერხულები ასახავენ ფერხულის განვითარების იმ საფეხურს, როდესაც წრის შიგნითა მოთამაშე „ამეტყველდა“[165]. აღსანიშნავია, რომ მეგრული საფერხულო ხალხური ქორეოგრაფია, დღევანდელი დღის გადმოსახედიდან, „ჯანსულოს“, „ჩაგუნას“, „არირასა“ და „ძაბრალეს“ მაგალითზე, იუმორისტული ჟანრით განისაზღვრება, თუმცა მათ სიღრმეებში არქაული დანაშრევი შეინიშნება, რაზეც ქვემოთ გავამახვილებთ ყურადღებას. რაც, ასევე მნიშვნელოვანია, მეგრული საცეკვაო დიალექტისთვის, იქნება ეს ფერხულები, თუ დრამატულ-ქორეოგრაფიული სანახაობები, დამახასიათებელია წრისშიგნითა მოთამაშის არსებობა, რომელიც ქმედების სიუჟეტს შინაარსის თხრობით გადმოსცემს. სანახაობა ქორეოგრაფიულ სპექტაკლს ემსგავსება.

„ოხოხოია“. „მოცეკვავენი ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი ხელჩაკიდებულია და ერთი მათგანი შაირობს ლექსით, სხვები კი მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უახლოვდებიან ერთი მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზეა, რაც ხშირად ჩხუბითა და აყალ-მაყალით თავდებოდა“[166].

აღწერილობიდან ჩანს, რომ „ოხოხოია“ ხელჩაბმული, ფერხისული წყობის ფერხულია, ფერხისა მოძრავი და დინამიურია. მას სრულად გამოვლენილი სინკრეტიზმი ახასიათებს: ჰყავს მთქმელი, რომელიც ტექსტით შაირობს, გუნდი მღერის და, ამავე დროს, მოძრაობს. ფერხულის ორი მხარე ერთმანეთს ეჯიბრება.

„ჩაგუნა“ არის ძველი ხალხური სიმღერა. მასზე სრულდება იუმორისტულ-კომიკური ხასიათის მასობრივი ცეკვა წრისშიგნითა პროტაგონისტი მოცეკვავე-

[165]ჩიჯავაძე ო., *ქართული ხალხური სიმღერები, მეგრული*, „ხელოვნება,“ თბ., 1974, გვ. 12.

[166]მაკალათია ს., *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა გვ. 282.

შემსრულებლებითა და ფერხულით. ქალ-ვაჟის გაშაირება და თავად ჩაგუნას პანტომიმური ცეკვა სახუმარო ხასიათს ატარებს. „ღარიბი, ხამი ტანისამოსით შემოსილი ჩაგუნა გარშემომყოფთა დაცინვის ობიექტი გამხდარა. ჩაგუნას მეგობრები შეჰპირდნენ დახმარებას. დღეობაზე შნოიანად ჩაცმული ჩაგუ გამოჩნდება. მას ცეკვაში იწვევენ. ქალი ცდილობს გაექცეს. ჩაგუ გზას არ აძლევს. ჩაგუნა შეძლებს ქალის გულის მონადირებას, ჩაგუ შეუყვარდება და ცოლად მიჰყვება. გუნდს მოძახილის თქმის ფუნქცია აქვს. „ჩაგუნა“ სრულდება ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით, რომელშიც მონაწილეობს მოშაირე ქალ-ვაჟის წყვილი და გუნდი. მუსიკალური ზომა 4/4-ია“[167].აღწერილობიდან ჩანს, რომ ქალისა და მამაკაცის სატრფიალო ხასიათის ცეკვასთან გვაქვს საქმე. დ. ჯანელიძის „ქართული თეატრის ისტორიაში“ კი ასეთი ცნობაა მოყვანილი „ჩაგუნას“ შესახებ: „ძველად ამ სიმღერას იწყებდა ერთი დამწყები, დანარჩენები ეუბნებოდნენ ბანს. ამჟამად კი სამივე ხმა ერთად იწყებს და მასთან ცეკვაშიაც მომატებულია ორი ვაჟი. „ჩაგუნა“ სახასიათო სიმღერა-ცეკვაა, რომელიც ასახავს მწყემსი ჩაგუნას შეხვედრას თავის საცოლესთან.

„ჩაგუნას“ დრამაში მონაწილეობენ საფერხულო მწყობრი, ქალი, ორი მოცეკვავე ვაჟი და ჩაგუნა“[168].

ჩაგუნას სასცენო ვარიანტი კიწი გეგეჭკორმა შექმნა. მასვე დაუმუშავებია როგორც მუსიკალურად, ასევე ტექსტური თვალსაზრისით და 1918 წელს სცენაზეც გაიტანა.

„ჩაგუნა“ სამეგრელოს სხვადასხვა კუთხეში სრულდებოდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ არსებობდა მისი ვარიანტები.

„ჰარირა“ (არირა) სრულდება ამავე სახელწოდების სამხმიანი სიმღერისა და დაირის თანხლებით, რომლის მუსიკალური ზომაა 4/4.

როგორც ავთანდილ თათარაძე განმარტავს, „ჰარირა ცეკვა ქართულის სამეგრელოში გავრცელებული ვარიანტია“[169]. მას სატრფიალო ხასიათი აქვს, თუმცა ახასიათებს ისეთი მთავარი დეტალი, რაც ცეკვა „ქართულისთვის“ მისაღები არ არის. კერძოდ, მოცეკვავე პარტნიორების ცვლა, რის გამოც „ჰარირას“ „წართმევიასაც“ უწოდებენ. ქალ-ვაჟი, იპოვიან თუ არა ხელსაყრელ დროს, უხტებიან ერთმანეთს ცეკვისას და ართმევენ ერთმანეთს

[167]თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 46.
[168]ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ისტორია*, „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 300.
[169]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა*, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, „ჯეოლიბრო“, თბ., 2010, გვ. 168.

მეწყვილეს.ნიშანდობლივია, რომ „ჰარირაში“ ბაღდადს ან შემკულ ბურთს იყენებენ. ბაღდადს ან ბურთს ჰაერში აისროდნენ, ვინც დაიჭერდა, ცეკვას აგრძელებდა. ასე რიგრიგობით ცეკვა ყველას მოუწევდა. ავთანდილ თათარაძის განმარტებით „წართმევიაში მთლიანად გამოყენებულია ცეკვა „ქართულის“ ტექნოლოგიური მასალა“[170].

ლ. გვარამაძე „არირას“ წინამორბედად „ოსხაპუეს“ მიიჩნევს, მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ ფერხულში სასიმღერო პარტიების „ჩამორთმევას“ აქვს ადგილი. თუ ლილი გვარამაძისათვის „ოსხაპუე“ „არირას“ წინამორბედი, ტერმინების– „წართმევიასა“ და „ჩამორთმევას“ – იდენტურობის გამო ხდება, იგივე ორპირულია „ოხოხოიაც“, აქაც ჩამორთმევას აქვს ადგილი და იქნებ „არირას“ წინამორბედი „ოხოხოიაა“? ქვემოთაღწერილი ტერმინი „გიწოღალაც“ თარგმანში „ჩამორთმევას“ ნიშნავს. ვფიქრობ, შედარება მთლად უპრიანი არ უნდა იყოს, მით უმეტეს, რომ ფერხულ „ოსხაპუეს“ შესახებ ყველაზე სრულყოფილი და მრავალჯერადი აღწერილობა მოგვეპოვება.

ს. მაკალათია აღნიშნავს, რომ „ცეკვებში მიღებული იყო **აფხაზური ლეკური,** რომელშიაც მთავარი იყო ფეხების წვერის ოსტატური ათამაშება, შემოვლის სიმარდე და მოთამაშე ქალისათვის გზების გადაღობვა და სხვ. ცეკვის დროს უკრავდნენ ლარჭემს, ჩონგურს და, ასევე გოგრისაგან გაკეთებულ ჭიანურს, რომელზედაც ცხენის ძუა იყო გაბმული. გავრცელებული იყო აგრეთვე დაირაზე და გარმონზე დაკვრაც“[171]. აღწერილობიდან შეგვიძლია ვივარაუდოთ, მეცნიერი „არირას“ მსგავს ცეკვას გადმოგვცემს, თუმცა „არირას“ არ უწოდებს. **სხაპვას,** ანუ მეგრულ-აფხაზურ თამაშს უწოდებს გიორგი წერეთელი ქალ-ვაჟის ცეკვას, რომელიც მან რომანში, „პირველი ნაბიჯი“, აღწერა. იგი აღწერს ფოთში, XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, საპირველმაისოდ გამართულ ტრადიციულ დღესასწაულს: „მუსიკა, დაირა, ჰარმონიცა, დაფა-ზურნა, მეგრულ-გურული სიმღერები, ცეკვა-თამაში და ხანდახან თოფის სროლაც აცოცხლებდა იმ არემარეს“[172]. აქ ყურადღებას იქცევს ინსტრუმენთთა ჩამონათვალი და გეოგრაფიული სიახლოვით გამოწვეული დიალექტური ურთიერთმიმართება სიმღერებთან დაკავშირებით. თუმცა ქორეოგრაფიასთან დაკავშირებით მეგრულ-გურულ საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართება არც თუ ხელშესახებია.

---

[170]იქვე: გვ. 168.

[171]მაკალათია ს.,*სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა,გვ. 280.

[172]წერეთელი გ., *პირველი ნაბიჯი*, „ნაკადული“, თბ., 1988, გვ. 45.

იქვე, მეორე აბზაცში, აღწერილია ჰარმონიკისა და დაირის თანხლებით, რომლებზედაც ქალები უკრავდნენ, წყვილის – ქალ-ვაჟის – ცეკვა. (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 3).

გ. წერეთლის ნაწარმოებში მოცემულია ასევე მოცეკვავე ქალ-ვაჟის ტანჩაცმულობის აღწერილობა, რაც მეტად საინტერესოდ მიგვაჩნია, მაგრამ მწერლის მიერ გადმოცემული ცეკვის სცენა ჩვენთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან იგი ფაქტობრივად არტეფაქტს წარმოადგენს.
ცეკვა **„ლეკურთან“** დაკავშირებითაც დუტუ მეგრელიც გვაწვდის ცნობებს[173]: (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 4).

ამ მცირე ამონარიდის საფუძველზე ვასკვნით, რომ სამეგრელოშიც ცეკვა **„ქართულს“,,ლეკურის“** სახელწოდებით იცნობდნენ, ქალ-ვაჟი დაირისა და სიმღერის, **„რე-რო-რაშა“,** თანხლებით ცეკვავდა. როგორც უკვე ვთქვით, სამეგრელოში ცეკვა „ქართულის“ ანალოგიურ ცეკვას „ჰარირას“ უწოდებდნენ, ავტორი კი „ლეკურით“ მოიხსენიებს. ხალხის თავშეყრის ადგილას, სადაც ხალხში ღრმად ფესვგამდგარ წეს-ჩვეულებებს ასრულებენ, „ჰარირას“ მაგივრად ახალგაზრდები „ლეკურს“ ცეკვავენ. დუტუ მეგრელი ზოგადქართულ ტერმინს ხმარობს („ლეკურ“-„ჰარირას“ დიალექტური სახელწოდება არის „სხაპვა“). ასევეა „მხარულთან“ დაკავშირებითაც, როდესაც მას „ფერხისად“ მოიხსენებს. არა თუ „ფერხისა“, ტერმინი „კუჩხიშიც“ კი არსად შეგვხვედრია, მიუხედავად იმისა, რომ „კუჩხა“ მეგრულად „ფეხს“ ნიშნავს. როგორც ჩანს, აქ მხოლოდ ავტორის მიერ ცეკვების სახელწოდებებთან დაკავშირებით სუბიექტურ დამოკიდებულებას აქვს ადგილი.

„ჩარირამა“. მთელ სამეგრელოში გავრცელებული იყო საცეკვაო-სალაღობო ლექსი „ჩარირამა“, რომელსაც დიდი სასოფლო თავყრილობების დროს ასრულებდნენ. აპოლონ ცანავა მას საცეკვაო-საფერხულო სიმღერის კლასიკურ ნიმუშად მიიჩნევს და მის ერთ-ერთ ვარიანტად „ვოისა რადას“ თვლის. ასევე აღნიშნავს, რომ „იგი, უმთავრესად, ჯარობის დროს სრულდებოდა და სრულდება დღესაც. ასეთ კოლექტიურ შესაკრებ ადგილს სამეგრელოში „ოსხაპუეს“ (საცეკვაოს) უწოდებენ“[174].

„ჯანსულო“ კომიკური ხასიათის საფერხულო სიმღერაა, რომელსაც „ჩაგუნას“ მსგავსად, პროტაგონისტი შემსრულებელი და ფერხული წარმოადგენს. „მეგრული ცეკვა-თამაში, „ჯანსულო“, სრულდება სიმღერის თანხლებით, სადაც

[173]მეგრელი დ., *საცოდავნი,* გაზ. „ივერია“, №91, 1888.
[174]ცანავა აპ., *ქართული ფოლკლორის საკითხები,* თბილისის უნ-ის გამომც., თბ., 1990, გვ. 246.

სიმღერის ტექსტს მთლიანად ერთი მომღერალ-მოთამაშე მღერის, გუნდი კი მხოლოდ შეძახილით – „ჯანსულო“-თი კმაყოფილდება.“[175]

ლ. გვარამაძე „ჯანსულოს“ „ძაბრალეს“ მომდევნო სახეცვლილებად თვლის. მისი აზრით „ჯანსულო“ „ძაბრალეს“ სასცენო სახეა. დღესდღეობით „ძაბრალე“ და „ჯანსულო“, მიუხედავად მათი სიუჟეტური ქარგის მსგავსებისა, განსხვავებულ მუსიკალურ, ტექსტუურ და ქორეოგრაფიულ ლექსიკაზე აგებული ნაწარმოებებია. „ჯანსულოს“ ხშირად „არირა“ მოსდევს და მკვეთრად გამოხატული იუმორისტული ხასიათით გამოირჩევა. ლილი გვარამაძის მტკიცებულებას „ძაბრას“ პირველადობისა და „ჯანსულოს“ მეორეულობის შესახებ ამყარებს მუსიკოსისა და მკვლევარის, კალისტრატე სამუშიას ვერსია, სადაც ის „ჯანსულოს“ „ძაბრალეს“ ვარიანტულ სახესხვაობად განიხილავს, სადაც გუნდურმა ცეკვამ სოლო შემსრულებელს დაუთმო ადგილი. „ჯანსულოს“ ძაბრალეს“ წაბაძვით შექმნილად, თავის თანამედროვედ თვლის და მის პირველ შემსრულებელსაც, დომენტ კიტიას, ასახელებს[176].

„ძაბრალე“.მეგრული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან „ძაბრალე“ ერთ-ერთია, რომელმაც სრულყოფილად შემოინახა თავი. „ძაბრალეს“ რამდენიმე სახეობაა შემორჩენილი. 1. „ძაბრალე“ პროტაგონისტით – მისი სასცენო სახე სახუმარო ხასიათს ატარებს, თუმცა მეცნიერები მის სიძველეზეც ამახვილებენ ყურადრებას. დ ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე „ძაბრალეში“ კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირების, სიკეთის გამარჯვების მოტივსაც ხედავენ, რომლის შემომქმედი წრისშიგნითა პანტომიმური როლის შემსრულებელი „გმირია“. კალისტრატე სამუშია „ძაბრალესა“ და „ჯანსულოს“ სარიტუალო სიმღერების ჯგუფს მიაკუთვნებს და ხაზს უსვამს მათი შინაარსის იდენტურობას. იგი დაზუსტებით განსაზღვრავს მათი ჩატარების დროსა და ადგილს – ელიობისა და მარიამობის დღესასწაულებთან დაკავშირებული სახიობა იმართებოდა წმ. ელიასა და მარიამობის წინა ღამით. ავსულებისა და კუდიანების დასაფრთხობად ანთებული ცეცხლი იყო იმ სივრცის ეპიცენტრი, რომლის გარშემოც ხალხი თავს იყრიდა და „ძაბრალე“ სრულდებოდა. მკვლევარი გვაძლევს ასევე ტერმინის განმარტებას: „მისი ძირეული სახელწოდება „ძ/ვ/აბრა რე“ უნდა იყოს, რაც მეგრულად მუხანათს ნიშნავს, ეს ლექსი საფერხულო ცეკვის მისამღერი უნდა ყოფილიყო და გამოხატავდა ტყიდან მოვარდნილი ალქაჯის ძვაბრას/მუხანათის – ბოროტი სულის თავდასხმის მოლოდინში, მის წინააღმდეგ შურისგებით

[175]თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 60.
[176]სამუშია კ., *ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები*, „ეგრისის მაცნე“, თბ.. 2001, გვ. 21.

ამოქმედებული ადამიანის საბრძოლო განწყობილებას. დროთა განმავლობაში, მეცნიერების განვითარებასთან ერთად, ლეგენდარულ წარმოდგენებსაც გამოეცვალა შინაარსი და „ძ/ვ/აბრა რე“ სახელმაც ფორმა – ძაბრალე მიიღო, ხოლო მუხანათის, ავსულის წინააღმდეგ მებრძოლმა გმირმა, – მასხარას მნიშვნელობა“[177].

„ძაბრალეს“ პროტაგონისტიან ვარიანტს გვაწვდის ძუკუ ლოლუა, სადაც მონაწილეები ქმნიან წრეს. წრიდან გამოეყოფა ერთი შემსრულებელი, რომელიც წრის შუაში იკავებს ადგილს[178]. (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 5.)

ძუკუ ლოლუას აღწერილობაში არ ჩანს, მაგრამ რადგან ის თავად „ძაბრალეს“ მკლავებგადადებულ ცეკვებს შორის მესამე ნომრად ასახელებს, თავდაპირველად წრე სწორედ ამ სახით უნდა ყოფილიყო შეკრული.

„ძაბრალეს“მე-2 ვარიანტია პროტაგონისტის გარეშე, რომელიც უფრო ძველ ვარიანტს უნდა წარმოადგენდეს. „ძაბრალეს“ ამგვარ ნიმუშს სერგი მაკალათია მხოლოდ რამდენიმე წინადადებით ეხება: „ჯგუფურ საცეკვაოებში იცოდნენ „ძავრალე“. დადგებოდა ორი ხელი-ხელი ჩაკიდებული ჯგუფი, თამაშობდნენ ფერხულივით და თან მღეროდნენ ძავრალე, ძავრალეო და სხვ“[179]. როგორც ვხედავთ ს. მაკალათიას ცნობა „ძაბრალეს“ საფერხულო ვარიანტს გვაცნობს, სადაც წრისშიგნითა მოთამაშე არ ჩანს. აქ მომღერალიც და მოცეკვავეც გუნდია. ასეთივეა დუტუ მეგრელის მიერ აღწერილი „მხარულის“ პირველი ნაწილი, სადაც ორპირულ ფერხულში გუნდის ნახევარი „ჰოოი, ძაბრა“–პასუხობს. (იხ. ქვემოთ)

ავთანდილ თათარაძისთვისაც ნაცნობია „ძაბრალე“ სოლისტის გარეშე: „ფერხული „ძაბრალე” სრულდებოდა ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა გარეშეც, რომლის დროსაც ფერხულის ერთი ნახევარი სიმღერით ტექსტს ამბობდა. მეორე ნახევარი კი მოძახილ „ჰოი, ძაბრას“[180].

არსებობდა „ძაბრას“ ისეთი ვარიანტიც (მე-3), როდესაც ფერხულს შიგნით ერთი მოთამაშის ნაცვლად ოთხი-ხუთი მონაწილეობდა, რომელთაც ხელში ხანჯლების ნაცვლად ჯოხები ეჭირათ. „ძაბრალეს“ ეს ვერსია შესრულებული აქვს ანსამბლს „ოდოია“, პოლიკარპე ხუბულავას მონაწილეობით https://www.youtube.com/watch?v=1MR-

---

[177] იქვე: გვ. 21.

[178] *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე“. თბ., 2007, გვ 182.

[179] მაკალათია ს.,*სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია,* საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა,გვ. 280

[180] თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი,* „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 56.

YPdT7kk&fbclid=IwAR18w2jR4fNxhY46p3Tj2v5WrqLZ4kkZPcA3mZ9bbdogPTXjLx5Ued6y868
(უკანასკნელად გადამოწმებულია 27. 01. 2019).

ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ცნობას „ძაბრას“ შესახებ მხატვრულ ლიტერატურაში, კერძოდ, დუტუ მეგრელთან ვხვდებით[181] (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 6).

დუტუ მეგრელი უაღრესად საინტერესო ცნობას გვაწვდის, როდესაც ამბობს, რომ ყველანი ობირეში არიან: „ეხლა ძვირად იპოვით ვისმეს თავის სახლში, ეხლა ყველანი „ობირე“-ში (ობირეში მეგრულად ჰქვიან იმ ადგილს, სადაც თავს იყრიან ცეკვა-სიმღერისათვის (ავტ.) არიან წასულნი და იქ ატარებენ დროსა“[182]. ასევე შესაძლებელია „ოსხაპუეს“ განხილვაც, რადგან სინონიმები არიან, თუმცა „ობირე“ უფრო ლაზურთან მიმართებაში გვხვდება. რადგან მეგრულ-ლაზურს ერთი ფუძე აქვს, ამ ორი სიტყვის „ობირე“ და „ოსხაპუე“ გაიგივებაც, ვფიქრობთ, შეცდომად არ ჩაითვლება. ამდენად, „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში, არა მხოლოდ ფერხულს უწოდებენ, არამედ მთელ სანახაობას და, ასევე იმ ადგილს, სადაც ეს სანახაობა იმართება.

დუტუ მეგრელის ხატოვანი აღწერილობა გვაუწყებს: თავდაპირველად ფერხული ნელა მოძრაობს და ორპირად ერთურთს ეშაირება. აქვე „ძაბრას“ პასუხობენ (სავარაუდოდ ეს ჩვენთვის ცნობილი „ძაბრალე“ არ უნდა იყოს, სადაც პროტაგონისტი შემსრულებელი პანტომიმურ როლს ასრულებს ფერხულთან ერთად). ეს ვარიანტი სოლისტის გარეშე „ძაბრალეს“ ვარიანტი უნდა იყოს. შემდგომ რჩებიან მხოლოდ მამაკაცები და სიმღერის თანხლებით ჩვენთვის ცნობილი სიუჟეტი ვითარდება. დუტუ მეგრელი მოძრაობებთან დაკავშირებით მეტ ინფორმაციას გვაწვდის. როგორც ვხედავთ, ფერხულის პირველი ნაწილი თავისი ხასიათით „ოხოხოიასაც“ შეიძლება შევადაროთ და მეგრულ საფერხულოებთან დაკავშირებით ვთქვათ, რომ მათთვის დამახასიათებელია ქალთა და მამაკაცთა ერთდროული მონაწილეობა, მშვიდი ხასიათი, მეფერხულეთა განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა, ორპირული შესრულება, გაშაირება სიმღერის თანხლებით, ასეთი სტრუქტურადამახასიათებელია ფერხულის პირველი ნაწილისთვის, რომელიც „მხარულით“ გრძელდება (და არა „ოხოხოიას“ სახით – ხ. დ.).

აქ გარკვევით ჩანს, რომ მკლავგადაბმულ კი არა ხელჩაბმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე, რაც იმას ნიშნავს, რომ თუ ეს ფერხული „ძაბრალეა“, ის მხოლოდ

[181]მეგრელი დ., *საცოდავნი*, გაზ. „ივერია“, №91, 1888.
[182]იქვე;

მკლავგადაბმულად არ სრულდებოდა. დუტუ მეგრელის მიერ აღწერილი ფერხული სერგი მაკალათიას მიერ აღწერილს უფრო წააგავს, „ოხოხოიასთანაც“ აქვს საერთო, შაირში შეჯიბრის მსგავსებით.

საქართველოს ყველა კუთხეს თავისი დამახასიათებელი შრომის სიმღერები აქვს. ყველა ისინი დაკავშირებული არიან შრომის სხვადასხვა პროცესთან, რამაც განაპირობა თითოეული სიმღერის თავისებურება და სახელწოდება. მაგ.: სამეგრელოში სიმინდის თოხნის სიმღერას ეწოდება „ნადური“, „ოდოია“, სიმინდის მოტეხვისა და გარჩევის დროს სრულდებოდა „ხელხვავი“, „ოჩეშხვეი“. „ნადურსა“ და „ოდოიას“, აგრეთვე „ყანურსა“ და „ოყონურსაც“ უწოდებდნენ. ყველა სასოფლო-სამეურნეო რიტუალის სასიმღერო (მუსიკალური) ნაწილი შეიცავს ცეკვისათვის დამახასიათებელ რიტმსა და ტემპს. მკვეთრად აქცენტირებული რიტმი შრომითი პროცესის გაადვილებასა და შრომის ნაყოფიერების ამაღლებას უწყობდა ხელს. ისმის კითხვა – როგორ შეიძლება ორი ქმედების, შრომისა და ცეკვის, ერთდროულად განხორციელება? ყველაზე ოპტიმალური ახსნა ასეთი იქნება – ქორეოგრაფიული ნაწილი არის შრომის პროცესის გაგრძელება, რომელიც სრულდება დაღლილობის გასანეიტრალებლად და ჯდება იმავე რიტმში, რომელიც თვით შრომის პროცესს ახასიათებდა. მაგალითად, გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი „ოჩეშხვეი“ (სიმინდის რჩევის სიმღერა), რომელიც ლოტბარ რემა შელეგიას ხელმძღვანელობით შეასრულა მომღერალთა გუნდმა, შეიცავს ფერხულს. უფრო სწორად, სასიმღერო ნაწილს საფერხულო მოსდევს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ არა მხოლოდ „ოჩეშხვეის“ დროს სრულდებოდა ფერხული, ანუ „ოსხაპუე“. (XVII საუკუნეში სიმინდის კულტურა საქართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ე.ი.სიმღერა „ოჩეშხვედა ხვარიელი” მომდევნო საუკუნეებს უნდა მივაკუთვნოთ ან შესაძლებელია უფრო ადრე სხვა სახის სამეურნეო სამუშაოს ასახავდა.). ამავე ხაზს ავითარებს ჯემალ ნოღაიდელი აჭარულ ხალხურ სიმღერასთან მიმართებით: „აჭარული სიმღერებიდან აღსანიშნავია აგრეთვე სიმღერა „ხელხვავი“. „ხელხვავი“ უმთავრესად კალოზე სრულდება სიმინდის რჩევის დროს.

სიმღერა გადაბმულია. ჯერ ნელა იწყება და შემდეგ თანდათან აუჩქარებენ. ბოლოს სიმღერა ცეკვით და ტაშით მთავრდება“[183].

არ არის გამორიცხული, რომელიმე კონკრეტული ფერხული „ოყონურსაც“ ახლდა. აღსანიშნავია, რომ ისევე, როგორც მთელ საქართველოში,

[183]ნოღაიდელი ჯ., *ნარკვევები და ჩანაწერები IV*, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981, გვ. 10.

სამეგრელოშიც, სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებს თან ახლდა შესაბამისი რიტუალი, რომელმაც მომდევნო საუკუნეებში ყოფითი ხასიათი შეიძინა და საკულტო-საკრალური შინაარსი დაკარგა.

როდესაც ლილი გვარამაძე ნაშრომში, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, წერს: „ფერხული „ოსხაპუე“ ერთ-ერთი უძველესი სამიწათმოქმედო-საფერხულო ცეკვაა“,[184]ურიგო არ იქნება თუ დავაზუსტებთ, არა მხოლოდ ფერხულს ერქვა „ოსხაპუე“, არამედ, ყველა ფერხულის შემცველ სანახაობას ზოგადად, იქნებოდა ეს მკის, თოხნის, სიმინდის აღების, ტეხვის თუ გარჩევის დროს, შესრულებული. ამდენად, „ოსხაპუე”, რომელიმე კონკრეტული ფერხულის სახელწოდებად არ უნდა მოიაზრებოდეს. როგორც იკვეთება, „ოსხაპუე“, გასართობი სანახაობებისაგან შემდგარ კომპლექსურ სახილველს ეწოდებოდა. სამეგრელოში ზოგადად ცეკვას, ხტომას „სხაპუა“ ჰქვია, ფერხულს – „ოსხაპუე“, საფერხულოს კი – „ოსხაპური“.

ოსხაპუე. ფერხულ ოსხაპუეს შესახებ აზრი გამოთქმული აქვთ ივ. ჯავახიშვილს, დ. ჯანელიძეს, ლ. გვარამაძეს, ა. თათარაძეს. ყოველი მათგანი ი. ტეპცოვის, დუტუ მეგრელის, ძუკუ ლოლუას, თედო სახოკიასა და სერგი მაკალათიას აღწერილობას ეყრდნობა. ვარჩიეთ ორიგინალი ტექსტები მოგვეყვანა, რაც საშუალებას გვაძლევს პირველწყაროზე დაყრდნობით გამოვიტანოთ დასკვნები, რადგან ერთი შეცდომა, რომელიც ერთი მეცნიერის შრომაში გაიპარა, გაიმეორეს სხვებმაც, კერძოდ საქმე ეხება ტერმინს „გგწოდალა“[185], უნდა იყოს „გიწოღალა“. ამასვე ემატება ტერმინების – „ოსხაპუე“, „კუჩხიში“-სა და „ხუჯიშის“ რაობის დადგენა. საგულისხმოა, რომ ტეპცოვის ტექსტში ტერმინი „კუჩხიში“ არსად გვხვდება (ტექსტის თარგმანის სრული ვერსია იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 7). ი. ტეპცოვის მიერ აღწერილი ფერხული „ოსხაპუე“ შემდეგი დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს:

1. განსაკუთრებულ დღეს – დღესასწაულზე (თუმცა არ არის დაკონკრეტებული რომელ დღესასწაულზე), უქმე დღეს, როდესაც მხოლოდ საეკლესიო ღვთისმსახურებაა დასაშვები, იმართება დიდი ფერხული, დამსწრეთა და შემსრულებელთა დიდი რაოდენობის მონაწილეობით რომელიც მთელი ღამის განმავლობაში ქმედითია;

[184]გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, მე-2 გამოცემა, თბ., 1997, გვ. 17

[185]ჯავახიშვილი ივ., *ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები*, „ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 78.

2. ფერხულის შემადგენლობა შეუზღუდავია, როგორც სქესისა და ასაკის, ასევე სხვა სოფლებიდან მოსულთა გათვალისწინების ჩათვლით.
3. „ოსხაპუე“ იმართებოდა ნადის დროსაც, რომელსაც ერთი ოჯახი საგანგებოდ მართავდა;
4. ფერხულში „ხუჯიში ოსხაპუე“ ხელჩაბმულ ქალთა და მამაკაცთა წრე მოძრაობს როგორც მარჯვნივ, ასევე მარცხნივ. წრეში მონაცვლეობით გარკვეული მოძრაობით შედიან ქალები და უკან ბრუნდებიან, იმავეს იმეორებენ მამაკაცები. მღერიან ორპირულ სიმღერას. ორპირულ სიმღერას ტეპცოვი „გიწოღალას“ უწოდებს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ხუჯიშის“ შესაბამის მდგომარეობას, ანუ მხრებზე გადაწყობილ ხელებს, ტეპცოვის აღწერილობაში ვერ ვხედავთ;
5. ოსხაპუე, როგორც არა მხოლოდ ფერხული, არამედ მთლიანი სანახაობა შეიცავდა სპორტულ შეჯიბრებებსაც სხვადასხვა სახეობაში;
6. არსებობდა სააღდგომო „ოსხაპუე“, სადაც ვერცხლის მონეტებით შემკული ბურთი, როგორც სანახაობის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ფიგურირებს;

7. რაც შეეხება ტერმინს „გგწოღალა,“ რომელიც ივ. ჯავახიშვილთან გვხვდება[186], საქმე გვაქვს მექანიკურ შეცდომასთან. ი. ტეპცოვის ნაშრომში მოცემულია „гыцогала“[187], რუსული მაგარი „ы“ თავზე რკალით. ქართულ ვერსიაში მეორე „გ“-ს ადგილას უნდა იყოს ასო „ი“. იგივე ასო სხვა სიტყვაშიც გვხვდება, მაგ.: იმავე ნაშრომის მე-4 გვერდზე სიტყვა „цкырва“-„წკირვა“, სადაც,ასევე ასო „ი“-ს მნიშვნელობა აქვს. აღსანიშნავია, რომ ი. ტეპცოვის ტექსტში მოცემული „гыцогала“[188], რუსულ ენაში ასო „ў“-ს არარსებობის გამო ითარგმნება როგორც „გიცოგალა.“ სავარაუდოდ უნდა იყოს „გიწოღალა,“ რადგან აქაც ასო „ц“-ს სიტყვა „цкырва“-შიც „ў“-ს მნიშვნელობა გააჩნია.ხოლო სიტყვის მეორე ნაწილში – „გალა“, დადასტურებულად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასო „გ“-ს აღმნიშვნელი ასო ქართულში გადმოსულია როგორც „ღ“, რადგან ასო „გ“-ს ახლავს სპეციფიური აღნიშვნა – ე.წ. „მუცელი“ ქვედა რკალის სახით, რაც რუსულში არარსებული ასო „ღ“-ს აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა. ნაშრომში „მუცლიანი“ „კ“ აღნიშნავს ქართულ „ქ“-ს, ხოლო „მუცლიანი“ „ტ“ ქართულ „თ“-ს. ტერმინი, „გიწოღალა,“ დღესდღეობითაც მეგრულ ენაში მოქმედია და „ჩამორთმევა“, „გამორთმევის“ მნიშვნელობას ატარებს.

[186] ჯავახიშვილი ივ., *ქართულიმუსიკისისტორიისსაკითხები*, „ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 78.
[187] Тепцов. Я., *Из быта и верований Мингрелцев,* Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894 г , ст. 1.
[188] იქვე: ст. 1.

ს. მაკალათია **„ხუჯიში ოსხაპურთან“** დაკავშირებით მოკლე შეფასებით შემოიფარგლა: „ხუჯიში ოსხაპური“, ეს იყო ფერხული. აკეთებდნენ წრეს და ისე უვლიდნენ. მოთამაშეებს ხელები ჰქონდათ ჩაკიდებული და ფეხის ნელი ნაბიჯებით მოძრაობდნენ“.[189] გვერდით მდგომის მხრებზე გადაწყობილი ხელები არც აქ ჩანს. ტეპცოვისა და ს. მაკალათიას აღწერილობიდან გამოიკვეთა, რომ „ხუჯიში ოსხაპურს“ მშვიდი ან ზომიერი ხასიათი ჰქონდა და შემსრულებელთა სიმღერის თანხლებით სრულდებოდა. მათ აღწერილობაში „ხუჯიშის“ ანუ მხარულის დინამიურ ნაწილს ვერ ვხედავთ.

ტერმინს, „ხუჯიში ოსხაპუე“ ავთანდილ თათარაძე ასე განსაზღვრავს: „სხაპუა” მეგრულად ცეკვას ნიშნავს, „ოსხაპუე” კი – საცეკვაოს. „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში ფერხულის სახელწოდებადაც მიიჩნევდნენ“[190].

„ხუჯიში ოსხაპუე“ ჰქვია მაკალათია-ტეპცოვის მიერ აღწერილ მშვიდ ფერხულს და ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილ დინამიურ **მხარულსაც,** რომელსაც ის, ასევე „ხუჯიში ოსხაპუეს“ უწოდებს.

ხორული (მხარული). მეტი დინამიურობით გამოირჩევა ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილი ფერხული, რომელსაც ის „ხორულს“ უწოდებს. (ერთგან „ხორულს“ (მხარულს) უწოდებს გვ. 182, მეორე ადგილას „ხორუმს“ (მხარულს) გვ. 151.)[191]თუმცა ტექსტის ერთ ნაწილში „ხუჯის ოსხაპუესაც“ უწოდებს[192], კერძოდ, იმ მონაკვეთში, სადაც ტემპის აჩქარებაზე და მკლავების გადაწყობაზეა საუბარი.

ძუკუ ლოლუა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ქალ-ვაჟთა ურთიერთდამოკიდებულებას ფერხულში და აღნიშნავს: „ქლები **მხარულში** იღებენ მონაწილეობას **(ხუჯის ოსხაპუეში)**, მაგრამ ისე თავაზიანად, ისე მოწიწებით ექცევიან მამაკაცები, რომ როგორც გადავლენ ჩქარ და ტანთმოძრავ სიმღერაზე, ქალებს უშვებენ ხელს ან თვით შორდებიან“[193].

ძუკუ ლოლუა საგანგებოდ გამოყოფს მკლავებგადადებულ საფერხულოებს და ახასიათებს მათ. „ასეთი მკლავებგადადებული სიმღერებით ცეკვა **სამნაირია.**სამივე სხვადასხვა ხასიათისაა“[194]. ასევე მიუთითებს რაოდენობას,

---

[189]მაკალათიას., *სამეგრელოსისტორიადაეთნოგრაფია,* საქ. მხარეთმცოდნეობისსაზ., თბ., ახალიგამოცემა, გვ. 280.

[190]თათარაძე ა., *ქართულიცეკვათაგანმარტებანი,* „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 28.

[191]ეთნომუსიკოლოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, ოთარ კაპანაძის ინფორმაციით ტერმინ „ხორუმის“ სახით კრებულში შეცდომაა დაშვებული.

[192]*ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007, გვ. 182.

[193]იქვე,

[194]იქვე,

რაც მიგვანიშნებს, რომ ამ ნიმუშებს რაღაც მნიშვნელოვნად სახასიათო ფაქტორი აერთიანებდათ, კერძოდ მკლავებგადადებული მოძრაობა, თუმცა ზოგჯერ ეს ფორმა ირღვევა.

პირველს მოიაზრებს ფერხულს **„ჰენდა ვარალი და ჰორი არა ლენდა“**. იგი ასე აღწერს მას: „ამ სიმღერის დროს მკლავები მხარზე და ფეხები ერთი წინ და მეორე მის უკან უდგიათ, როგორც ჯარისკაცნი ერთი და მეორე და ასე მოძრაობს – ჯერ პირველზე დგებიან, მერე უკანაზე. წინა მოცილებულია მიწას (ასე უვლიან წრეს)“[195].

მეორე – **„მზე შინას“** კი ფეხი და ხელებიც ერთიან შეთანხმებულია. ერთმხრივ მიდიან–მარჯვნივ“[196].

მესამე ნაირსახეობად ის **„ძაბრას“** ასახელებს, რომელსაც ზემოთ საგანგებოდ შევეხეთ. (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 8).
„მხარულთან“ დაკავშირებით მეტი კონკრეტიკის შემცველია თედო სახოკიას მიერ აღწერილი სანახაობა, რომელიც ყოველ კვირა დღეს, სოფლის დიდი კაკლის ჩრდილში იმართებოდა. თავყრილობას საუკეთესო მეჩონგურეებიც ესწრებოდნენ და მათი ჩონგურის ხმაზე საზეიმოდ გამოწყობილი ახალგაზრდობა თავიანთ ხელოვნებას აჩვენებდა[197]. (იხ. მეგრული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 9).ფერხულს, მცირე შესვენების შემდეგ, მოჰყვებოდა შეჯიბრი სირბილში, სირბილს ბურთაობა, ჩოგნის თამაში, ჭიდაობა.

თედო სახოკია ნათლად განმარტავს, რომ თამაშობას „მხარული“ იმიტომ ერქვა, რომ მამაკაცები ერთმანეთის მხრებზე ხელებს აწყობდნენ. ყველა აღწერილობიდან ჩანს, რომ ფერხული „მხარული“ უაღრესად დინამიურია, იმდენად, რომ ქალები გამოერიდებიან და მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ. ძირითადი მოძრაობა ერთმანეთს მიკრული მოცეკვავეების რაც შეიძლება მაღლა ახტომაა, როგორც ჩანს ფერხულის იდეური არსიც ესაა, რადგან ძველად როგორც მიწაზე კოტრიალი, ისე მაღლა ახტომა, კარგი მოსავლის წინაპირობად ითვლებოდა. სრულად ვეთანხმები ლ. გვარამაძეს, როდესაც ამ სანახაობაში უძველესი სამიწათმოქმედო საკრალური კვალის შესახებ მიუთითებს, თუმცა ვერ დავეთანხმები, როდესაც ის შრომისაგან დაღლილი მკლავების დასვენების მოტივს ავითარებს: „შორეულ წარსულში „ფერხულ-ოსხაპუეს“, სხვანაირად „ხუჯიში ოსხაპურს“, შემდეგში ცეკვა „მხარული“

[195] იქვე,
[196] იქვე,
[197] სახოკია თ., *როგორ ვიზრდებოდით ძველად*, „საბლიტგამი“, თბ., 1955, გვ. 12.

ეწოდა. ეს სახელწოდება მხრების მოძრაობიდან წარმოდგა: მუშაობისაგან დაღლილნი მხრებს ამოძრავებდნენ, რათა მოღლილი კუნთები მოეთელათ“[198]. ჩვენ კი ვთვლით, რომ ასეთ ქმედით სანახაობაში უდიდესი ენერგიის დახარჯვა უხდებოდათ მოცეკვავეებს, არათუ დაღლილი მკლავების დასვენება.

მზე შინა. რაც შეეხება „მზე შინას“, ძუკუ ლოლუა მკლავგადახვეულ საცეკვაოთა შორის მეორედ მოიხსენიებს და აღნიშნავს, რომ სინქრონულად შეთანხმებული ხელ-ფეხით ფერხული მხოლოდ მარჯვნივ მშვიდად მოძრაობს.

ცნობილია, რომ მეგრული „მზე შინა და მზე გარეთა“ ქართულად იმღერებოდა. მისი მეგრული ტექსტი არ შემოინახა. იგი ჩონგურის ან ჭიანურის თანხლებით სრულდებოდა. მეგრული ვარიანტი გურული ვარიანტის მსგავსია და თვლიან, რომ აღმოსავლეთ საქართველოდან შევიდა. „მზე შინა“ ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალის ერთ-ერთი რგოლია.მისი სრული სახე არ არის შემორჩენილი, თუმცა ცნობილია, რომ უკანსკნელ ხანს რელიგიურ დღესასწაულებზეც სრულდებოდა საწესო-საფერხულო სიმღერის სახით. „ვფიქრობთ, „მზე შინა და მზე გარეთას“ საგალობელი, რომელიც მზის კულტს უკავშირდება, თავდაპირველად ახალდაბადებულის მიმართ წრიული ფერხულის სახით სრულდებოდა. ამ ვარაუდს მხარს უჭერს სამეგრელოში ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალა, რომლის მიხედვით რელიგიურ დღესასწაულებში შემორჩენილ სიმღერას – „მზე შინაოს“ წრიული ფერხულის სახით ასრულებდნენ“[199].

ამგვარად, მეგრულ საცეკვაო დიალექტში ხელშესახებად გამოიკვეთა ორი შტო: 1. საფერხულო – თავისი მრავალგვარი სახეობრივი და შემადგენლობითი სტრუქტურით: ფერხული ვაჟთა შესრულებით, ფერხული ქალთა შესრულებით, შერეული შემადგენლობით, ერთი ან რამდენიმე სოლისტი შემსრულებლით და ფერხული, რომელსაც თავიდან შერეული სახე აქვს და შემდეგ მამკაცები აგრძელებენ. ფერხულები პროტაგონისტის გარეშე ძირითადად ორპირულია. 2. ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვა მსუბუქი იუმორისტული ხასიათით აქცენტირებული.

დღესდღეობით საცეკვაო ლექსიკა „ძაბრალეს“, „ჯანსულოსა“ და „არირას“ საფუძველზეა შემორჩენილი. (თუმცა „ძაბრალესა“ და „ჯანსულოს“ საცეკვაო ლექსიკაზე საუბარი რთულია, რადგან ფერხული მხოლოდ სასიმღერო ფუნქციის მატარებელია და ფერხულისათვის ორგანული ფაქტორი –

[198] გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, მე-2 გამოცემა, თბ., 1997, გვ. 15.
[199] ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები II, „მეცნიერება,“ თბ., 1985, გვ. 219.

მოძრაობისსინქრონულობა არ ახასიათებს, პროტაგონისტი კი შინაარსის ახსნის პანტომიმური როლით შემოიფარგლება). ცეკვაში „არირა“ დიალექტური ხასიათით ნიშანდებული მოძრაობები – მუხლურა, რთულა სვლები, გასმა, მკლავების ცეკვა „ქართულისთვის“ დამახასიათებელი მდგომარეობები და კომპოზიციური სურათი გვხვდება.

აფხაზური საცეკვაო დიალექტი

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

აფხაზური ხალხური საცეკვაო ხელოვნება ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორისა და მთლიანი ქართული კულტურის ერთ-ერთი შემადგენელი რგოლია. აფხაზური ქორეოგრაფიული დიალექტი მკვეთრად გამოხატული თვითმყოფადობით ხასიათდება და ამავე დროს ინარჩუნებს მჭიდრო კავშირს ზოგადქართულ სივრცესთან. საცეკვაო დიალექტის ფიქსირება-კვლევისას წარმოჩინდა როგორც ძირძველი არქეტიპები, ასევე მათზე დანერგილი თანამედროვე ანალოგები. აფხაზური კულტურის ფენომენის ძირითად განმსაზღვრელ ფაქტორს ისტორიული პერიპეტიები, ცალკეული ეპოქალური შრეები, (იგულისხმება წარმართული, ქრისტიანული, მუსულმანური პლასტები), ასევე მარგინალური (სასაზღვრო) ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ გავლენათა წრე და სხვ., წარმოადგენს. საქართველოს გეო-პოლიტიკური ადგილმდებარეობა განსაზღვრავდა ინფორმაციათა მიმოქცევის მასშტაბების სიდიდეს. კულტურათა გადინება-შემოდინების პროცესი დამახასიათებელი იყო საქართველოსთვისაც. ასეთ მცირე არეალურ სივრცეში, ესოდენ მრავალრიცხოვანი ეთნიკური ერთეულების განთავსების პირობებში, არც კულტურათა იდენტობაა უცხო.

აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფია, ისევე, როგორც მთელი ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, წარმოადგენდა საკულტო-რელიგიურ და საწესო-საყოფაცხოვრებო რიტუალთა ერთ-ერთ ძირითად სამეტყველო ენას. რიტუალთა რაოდენობითა და მრავალფეროვნებით აფხაზეთი საქართველოს სხვა კუთხეებს არ ჩამოუვარდებოდა. აქაც, ისევე, როგორც სამეგრელოში, სვანეთსა და დანარჩენ რეგიონებში, იცოდნენ ბუნების ძალებისათვის წვიმის გამოთხოვა, ბატონებთან დაკავშირებული საწესო ქმედება, მეხდაცემული და წყალში დამხრჩვალისადმი მიძღვნილი საკულტო რიტუალის შესრულება და სხვა. თუმცა, უნდაიღინიშნოს, რომ აფხაზური ტრადიციები მეტ სიახლოვეს მეგრულ-

სვანურ რიტუალებთან ამჟღავნებს, რაც უდაოდ მათ გეოგრაფიულ სიახლოვეს უნდა მიეწეროს.

აფხაზური კულტურის შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდიან მოგზაურთა, განსაზღვრული დავალებებით წარმოგზავნილთა, ეთნოგრაფთა და ისტორიკოსთა ფასდაუდებელი ნაშრომები და ჟურნალ-გაზეთებში მიმოფანტული **ისტორიულ-ეთნოგრაფიული** ცნობები.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში მოგზაურობდა ფრანგი გეოლოგი და სიძველეთა მკვლევარი ფრედერიკ **დიუბუა დე მონპერე**. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მისია სულ სხვა დარგობრივი ინტერესით იყო განპირობებული, მისმა დამოკიდებულებამ ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და კულტურის მიმართ ძვირფასი ფაქტობრივი მასალა შემოგვინახა. ამონარიდი აღწერს ლხინს აფხაზი თავადის სახლში[200]. (იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 1).

თვად ალი-ბეის კარმიდამოში, სოფელ ტამიშში გამართული ნადიმის აღწერილობიდან ცხადი ხდება, თეთრ თავსაბურავში სახედამალული ქალი ისლამის მიმდევარია და ეთნიკურად ჩრდილოკავკასიიდან ჩამოსახლებულ ეთნოსს უნდა ეკუთვნოდეს. აქ სრულად ვეთანხმები ქორეოლოგ ავთანდილ თათარაძეს[201], რომელიც ქალსა და კაცს შორის ასეთ „დაუნდობელ“ შეჯიბრს ქართული ეთნოკულტურისთვის მიუღებლად მიიჩნევს. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მრავლად შეიცავს ქალისა და მამაკაცის საცეკვაო დუეტებს, სადაც ისინი თავიანთი უპირატესობის წარმოჩენას ცდილობენ, თუმცა ამგვარი „ბრძოლა სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე,“ არსად ისახება. ზემოთაღწერილი პაექრობააფხაზეთისთვის დამახასიათებელი ეთნიკურ-რელიგიური მრავალფეროვნების შედეგად არის განპირობებული, სადაც სხვადასხვა გენეტიკური შრე და პლასტი იკითხება.

იაკობ რაინეგსი, გერმანელი ექიმი, მოგზაური, რუსეთის რეზიდენტი ერეკლე II-ის კარზე, რომელიც XVIII საუკუნეში (1774-1783) საქართველოში მოღვაწეობდა, წიგნში, „მოგზაურობა საქართველოში“,აფხაზებთან დაკავშირებით ამბობს, რომ მათ მრავალფეროვანი საწესო რიტუალების გამართვა იციან. (იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 2)რაინეგსი,

---

[200]Фредерик Дюбуа де Монпере, *Путешествие вокруг Кавказа*, „Абгиз,“ Сухуми, 1937, стр. 157.

[201]თათარაძეა.,*ქართულიეთნოსიქართულიმუსიკალურიეთნოლოგიისშესახებ,* ყოველთა ქართველთა მსოფლიო კონგრესი. ქართველოლოგიური სამეცნიერო სიმპოზიუმი თემაზე – *საქართველო,* ბიულეტენი №2, თბ., 1994, გვ. 77.

როგორც ჩანს, გაზაფხულის ბუნიობის აღნიშვნის მომსწრე გახდა. იგი იქვე აღნიშნავს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტრადიცია აფხაზთა შორის მკვიდრად ფეხგადგმულია, მისი მნიშვნელობის ახსნა ვერავინ შეძლო.

რიტუალურ ცეკვა-წარმოდგენა **„აძარხუმა“**-ს ცეკვავდნენ წელიწადში ერთჯერ „ნანხვას“ დღესასწაულის დღეს, რომელიც ძველ აფხაზებში განაყოფიერების ღვთაებად იყო მიჩნეული. (იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 3) ი. რაინგსის აღწერილობასა და „აძრახუმას“ შორის თვალსაჩინო პარალელები იძებნება – გაზაფხულის ბუნიობა და განაყოფიერების ღვთაებებისადმი მიძღვნილი რიტუალური ქმედებები ხომ სწორედ გაზაფხულზე იმართებოდა. შესაძლოა, რაინეგსი სწორედ ნანხვას დღესასწაულზე წარმოდგენილი საცეკვაო რიტუალს დაესწრო და აღწერა.

აფხაზეთში, საწესო-რიტუალური ქმედებებიდან**„ატლარჩობა“**ყველაზე ფართოდ იყო გავრცელებული. („ატლარჩობა“ განხილულია ქვეთავში „მეგრული, აფხაზური, გურული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი“, ამიტომ აქ აღარ გავამახვილებთ ყურადღებას).

მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია დოკუმენტური მასალა, რომელსაც არქეოლოგი,პოლინა უვაროვა, გვაწვდის. იგი აღწერს სოფელ აჭანდარაში თავადის კარმიდამოს ეზოში გამართულ თავყრილობას, რომელსაც თავადის უსინათლო ძმაც ესწრებოდა და აფხაზურ სიმებიან საკრავზე, აფხიარცაზე, რამდენიმე საგმირო ხასიათის სიმღერა შეასრულა. „სევდიანი სიმღერა მოულოდნელად მხნე, ძლიერმა ხმამ შეცვალა. შემოკრეს ტაშს, გამოვიდა ორი ვაჟკაცი და იცეკვა ლეზგინკა. მაგალითი გადამდები აღმოჩნდა: ცეკვავდა ყველა – ჩვენი გამცილებელი მხედრები, სტუმრები, ყველა უკლებლივ – ახალგაზრდა და მოხუცი. მათ შორის, ბევრი, ხელში თოფით“[202]. საინტერესოა, ესწრებოდნენ თუ არა ამ თავყრილობას ქალები და გოგონები. აღწერილობიდან ჩანს, რომ ცეკვა ლეზგინკის სახელწოდებით, რომელიც ორმა მამაკაცმა წამოიწყო, მასობრივ ცეკვაში გადაიზარდა, ასევე მხოლოდ მამაკაცების შესრულებით. პ. უვაროვას მოწოდებული ინფორმაცია სიმპტომატურია „ლეზგინკას“ ირგვლივ შექმნილ პრობლემატიკასთან დაკავშირებით – „ლეზგინკას“ ცეკვა დაიწყო ორმა მამაკაცმა, ისევე, როგორც ი. ზურაბიშვილის სტატიაში, სადაც იგი ანწუხელების მიერ შესრულებულ ლეკურს აღგვიწერს[203].

[202]Аргун А., *История абхазского театра,* Алашара, Сухуми,1978, стр. 28.

[203]ზურაბიშვილი ი., *ხალხის შემოქმედი გენია,* „ხელოვნება“, თბ., 1949, გვ. 15.

XIX საუკუნის რუსი ისტორიკოსი, გენერალ-ლეიტენანტი და საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, ნიკოლაი დუბროვინი, მეტად საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის: „აბაზინებს არ ჰქონდათ თავისი სიმღერები, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებით სიმღერის მოყვარულები არიან; სიმღერა აბაზიაში მთლიანად ყაბარდოულია. აფხაზეთის მაცხოვრებლებს არ გააჩნიათ არც დამახასიათებელი თამაშები, არც მრავალფეროვანი ცეკვები. მათი ცეკვა ერთფეროვანია, ველური და მოსაწყენი; მასში არ არის არც სიმარდე და არც გრაციოზულობა: იხტუნებენ რა ცოტაოდენს, მოცეკვავე დგება ფეხის ცერზე – სულ ეს არის მოძრაობის მრავალფეროვნება. ადგილობრივი მცხოვრებლები მუსიკის ნაცვლად ტაშს უკრავენ და ხშირად თან ერთვის საძაგელი და ველური ყიჟინა“[204]. ნ. დუბროვინი გარკვევით მიუთითებს ადრესატს – „აბაზინებს,“ ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ აღწერილობა აფხაზეთის ჩრდილოეთ ნაწილშია შესრულებული, თუმცა, მაინც საეჭვოა ავტორის ობიექტურობა. მიუხედავად იმისა, რომ ნ. დუბროვინის არწერილობა XIX საუკუნის მე-2 ნახევარს ეკუთვნის, ხოლო სხვა ზემოთჩამოთვლილი აღწერილობები ქრონოლოგიურად უფრო ძველია, ყურადღებას იქცევს წარმოდგენილი სანახაობის პრიმიტიულობა. შესაძლოა აქ მისი სუბიექტური დამოკიდებულება იჩენდეს თავს, რადგან არც ერთ აღმწერელს (მ. მაჭავარიანი, დიუბუა დე მონპერე – აღწერილობები ძირითადად ჰგავს ერთმანეთს, განსაკუთრებით ქალ-ვაჟის შეჯიბრის ტიპის ცეკვაში) აფხაზურ/აბაზინური ცეკვა ასეთი დაკნინებული სახით არ წარმოუდგენია.

ზემოთმოყვანილი აღწერილობების შესახებ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისტორიკოსები აბაზინთა ფოლკლორს აღწერენ და არა ზოგადად აფხაზურს. თავად ნ. დუბროვინიც აფიქსირებს, რომ აფხაზეთში სანახაობითი ხელოვნების სიღარიბე მათი ჩრდილოელ მეზობელთან სიახლოვით იყო განპირობებული. ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს მიერ აღწერილი „შეჯიბრიც“ ქალსა და მამაკაცს შორის, ასევეაფხაზეთის ჩრდილოეთ ნაწილშია ჩაწერილი. როგორც ცნონილია, აბაზინები აფხაზეთის უკიდურეს ჩრდილოეთში ბინადრობდნენ. აფხაზეთის სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილების ეთნიკურ შრეებს შორის განსხვავებამ წარმოშვა ამგვარი შეუსაბამო „მრავალფეროვნება“. თუმცა ნ. დუბროვინის აღწერილობის ქრონოლოგიურ პერიოდში, მოსულთა და აბორიგენთა ინტეგრაცია რამდენიმე საუკუნეს ითვლის და შესაბამისად

[204]Дубровин Н,*История войны и владычества русских на Кавказе,* Т.I, кн. II, СПБ, 1871. стр. 21.

ჩამოსახლებულთა „გაკულტურების“ პროცესიც ახალი დაწყებული არ უნდა ყოფილიყო.

1885 წლის „დროების“ №12 ნომერში, სათაურით „ეთნოგრაფიული წერილები. აფხაზეთი“, დაცულია აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორის შესწავლის თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო ინფორმაცია, რომელშიც მეტი კონკრეტიკაა ჩვენთვის საინტერესო თემის შესახებ. სოხუმის სკოლის მეთვალყურე კ. მაჭავარიანიაღწერს უქმე დღეს, სოფლის მცხოვრებთა გართობასა და დროსტარებას[205]. (იხ.ფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 4). როგორც საავტორო ტექსტიდან დასტურდება, აფხაზეთში სცოდნიათ საერო-საყოფაცხოვრებო თავყრილობები, სადაც ერი თუ ბერი იყრიდა თავს. ვაჟები შეჯიბრს აწყობდნენ. აღწერილი ვარჯიშობანი, უსათუოდ, მიმართული იყო მათი ფიზიკური წრთობისაკენ, გამძლეობისა და ამტანობის გამოსამუშავებლად. შეჯიბრის შემდგომ მოწყობილი სანახაობა კი მრავალრიცხოვან, ძალზე დინამიურ ფერხულზე მიგვანიშნებს, სადაც მონაწილეთა შერეული შემადგენლობა ხელჩაბმული, სიმღერის თანხლებით, ხტომებითა და ბრუნებით მოძრაობს როგორც მარჯვენა მხარეს, ისე მარცხენა მხარეს. როგორც ცნობილია, აფხაზეთში ფერხულები უფრო ხშირად სასიმღერო აკომპანიმენტით სრულდებოდა, ვიდრე ინსტრუმენტულით. ბოლო ნაწილი კი მოლექსეთა, გუნდისა და ფერხულის გაერთიანებას წარმოადგენდა, რაც უაღრესად რთულ, განვითარებულ ხალხურ ხელოვნებაზე მეტყველებს. თავყრილობის კოდად კი ქალ-ვაჟის სადუეტო ცეკვა ითვლებოდა, რომელიც ტრადიციულად ზეიმის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. ამ ცეკვას დიუბუა დე მონპერეს აღწერილობაშიც ვხვდებით.

კონსტანტინე კოვაჩი, რუსი კომპოზიტორი, ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევარი და შემკრები, ერთ-ერთია მათ შორის, რომლის მიერ შესრულებული ნაშრომი საფუძვლად დაედო აფხაზური ხალხური შემოქმედების კვლევას. კ. კოვაჩი, მის მიერ მოპოვებულ მუსიკალურ ნიმუშებს ყოფს ორ ნაწილად და ანაწილებს კრებულებში: 1. „101 აფხაზური სიმღერა,“ რომელშიც ბზიფის ხეობაში შეკრებილი ნიმუშები განთავსდა (ბზიფის ხეობა – სოხუმიდან ჩრდილოეთით); 2. „კოდორელი აფხაზების სიმღერები,“ რომელიც კოდორის ხეობაში მოპოვებულ მუსიკალურ მასალას მოიცავს (კოდორის ხეობა – სოხუმის სამხრეთით და გალის მხარე). კრებულში შესულია, ასევე ბათუმელი აფხაზების, „მუჰაჯირების“ – განდევნილების (ქართულად მუჰაჯირი ემიგრანტს,

[205]მაჭავარიანიკ., *ზოგიერთინიშანიაბხაზთაცხოვრებიდან,* გაზ. „დროება“, №12, 1885,გვ. 1.

გადასახლებულს ნიშნავს–ხ.დ.), რამდენიმე სიმღერა. მკვლევარმა, გარდა იმისა, რომ ვოკალურ ნაწარმოებებთან ერთად საცეკვაო მელოდიების შეკრება-ანალიზი შეასრულა, დაგვიტოვა ასევე რამდენიმე მეტად საყურადღებო ცნობა აფხაზური ცეკვების შესახებ. მნიშვნელოვანია მისი ინფორმაცია „ატლარჩოპასთან“ დაკავშირებით.

მეტად საინტერესოა ბათუმელი აფხაზების (მუჰაჯირების) ცეკვა, რომელიც მან იხილა სოფ. ანკისაში. კ. კოვაჩის მიერ შედგენილ კრებულში მოცემულია ამ ცეკვის სანოტო მასალა, სახელწოდებით, **„танец неносившего траур,“** ანუ „გლოვის განუცდელის ცეკვა“. მის განმარტებაში ვკითხულობთ: „ამ სიმღერაში ისმის ასეთი სიტყვები: „მას, ვისაც არ უნახავს გლოვა, აიძულეს ეცეკვა.შემდეგმოდისმისამღერი: „ოი-რა, ოი-რა, ოი-ტა რირაშა.

თუ სახელწოდების მიხედვით ვიმსჯელებთ, უნდა ჩავთვალოთ, რომ ეს არის ყველაზე მხიარული აფხაზური ცეკვა და მე მქონდა შესაძლებლობა დავრწმუნებულიყავი ამაში, როდესაც ვნახე, როგორ ცეკვავდნენ მას ბათუმელი აფხაზები“[206].არის თუ არა კონკრეტულად ეს ცეკვა, ძნელი სათქმელია, თუმცა თურქეთში გადასახლებული აჭარლების ერთადერთი აფხაზური ცეკვა, მოძიებულ იქნა და ის ინეგოლელი ქართველების რეპერტუარის ნაწილია. მას ასრულებენ წყვილურად როგორც მამაკაცები, ასევე ქალ-ვაჟი. ცეკვა იწყება დავლით, რომელიც რთულა სვლით სრულდება. ცეკვაში ასევე ვხვდებით მკლავთა სინქრონულ მოძრაობას გამართულ მდგომარეობაში წინ და უკან, ჩაკვრებს და მსუბუქ წახტომებს(გადაცემა ეთნოფორი etnopori, ასსამოცდამეერთე), 06.12.2018. 23: 54 წთ. უკანასკნელად გადამოწმებულია 14.12.2018). როგორც აღმოჩნდა მხოლოდ ამ ცეკვას მიიჩნევენ შემსრულებლები როგორც აფხაზურს. სიმპტომატურია, რომ ჩაკრებსა და დავლას მათ მიერ შესრულებულ სხვა ცეკვაშებშიც ვხვდებით, კერძოდ „ყოლსამას“ გადახვევაში, თუმცა მას აფხაზურად არ მიიჩნევენ. ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ამგვარი მოძრაობები აჭარული ცეკვისთვის დამახასიათებელი არ არის. ამიტომ გაჩნდა აზრი, რომ გადახვევაც აფხაზური ცეკვიდან მომდინარეობს. კიდევ ერთი ცეკვა ინეგოლელი აჭარლების შესრულებით ასევე რთულა სვლით დავლისა და ჩაკვრათა ნაირსახეობების საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, არის ცეკვა, რომელიც სიმღერის „აი, რაში“ თანხლებით ასრულებენ. კ. კოვაჩთან დაფიქსირებული სიმღერის გნოსოლალიის – „რირაშა“ და ინეგოლელების „აი,

[206]Ковач К, *101 Абхазская народная песня,* Изд. Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы, Сухуми, 1929, стр. 47.

რაშის“ მსგავსებაზე, ასევე ცეკვის ლექსიკაზე დაყრდნობით, ვვარაუდობ, შესაძლოა სწორედ ეს ცეკვა იყოს კ. კოვაჩის მიერ აღწერილი ბათუმელი აფხაზების მხიარული ცეკვა.

აფხაზეთში ფართოდ იყო გავრცელებული **საბრძოლო** ხასიათის ცეკვები, რომლებსაც ფაქტობრივად მთელ რეგიონში ვხვდებით.

აბაზტა.„აფხაზური ცეკვა უაღრესად დინამიურია. მისი დასაწყისი მოდის უძველესი აფხაზური მხედრული ცეკვა „ბასტიდან“, რომლის ტექნოლოგიური საფუძველი იყო ტაქტის ცემა ფეხის მოძრაობით. ამ ტაქტის შენაცვლებით ცემას ფეხებით თანამედროვე მთიულურ ცეკვებში ეწოდება „ჩაკვრა“.[207] მკვლევარს ვეთანხმები როდესაც ის ამბობს, რომ „ბასტი“ არის ტაქტის ცემა ფეხის მოძრაობით, თუმცა რამდენად სწორია „ჩაკვრასთან“ მისი ასოცირება, ძნელი სათქმელია, რადგან ბასტი განსაზღვრულია როგორც: „**ბასტი** როკვაჲ არს ფერჴის ცემითა, **ბასტნი** მაღლით ჩამოჭრილის რბილის და ცემის ჴმაჲ“.[208]შესაძლოა ლ. გვარამაძე ილეთის ზოგადი სპეციფიკიდან გამომდინარე აძლევს ტერმინს „ჩაკვრის“ განსაზღვრებას, რადგან ჩაკვრის ერთ-ერთ ძირითად სახეობაში (სადა ჩაკვრა) სწორედ ზევიდან ეშვება ფეხი და წვერით ურტყავს იატაკს. აფხაზური ენის სპეციფიკიდან გამომდინარე „ბასტი“-ს დაემატა წინსართი „ა“, რამაც ცეკვის სახელწოდება განსაზღვრა როგორც „აბასტა“. თუმცა ლილი გვარამაძის ინფორმაცია „ბასტის“ შესახებ არ ემთხვევა ნ. დუბროვინის მიერ აღწერილ „აბასტას“. როგორც ვიცით ხანჯლებით ცეკვა „აბასტა“ გვარამაძესთან მოცემულია როგორც ჯირითი, ხოლო გვარამაძის „ბასტი“ სავარაუდოდ ერთი მამაკაცის ცერებზე ცეკვას უნდა წარმოადგენდეს.

აბაზტა ეს არის ცეკვა-წარმოდგენა არა თანამოაზრეების, არამედ მეომრების, მტრების, მოწინააღმდეგეების. იგი სრულდება შემაღლებულ ადგილას არა მოცეკვავეთა ჯგუფის მიერ, არამედ ორი შემსრულებლის მიერ. ნ. დუბროვინი აღწერს რა მთლიანად კავკასიას, მის ისტორიასა და ეთნოგრაფიას, მოგვითხრობს აფხაზთა ცეკვის შესახებ, თუმცა აქვე უნდა დავაზუსტოთ: კერძოდ ჩვენთვის ცნობილი საბრძოლო-საცეკვაო ხალხური ნიმუშის, „აბასტა“-„ჯირითი,“ შესრულება ნ. დუბროვინის მიერ აღწერილია არა აფხაზთა, არამედ აბაზინთა შესრულებით. აბაზინთა შესახებ კი წერს: „აფხაზურ ტომს ეკუთვნის ეგრეთწოდებული აბაზინები (ანუ აბაზდა)“[209]. სიტყვა „აბაზდამ“ მიიპყრო ჩვენი

[207]გვარამაძე ლ., *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 115.
[208]ორბელიანი სულხან-საბა, *თხზულებანი ტ. IV-I,* „საბჭოთა საქართველო,“ თბ., 1965, გვ. 101.
[209]Дубровин Н,*История войны и владычества русских на Кавказе,* Т.I, кн. II, СПБ, 1871. стр. 2.

ყურადღება. იგი ძალიან ჰგავს აფხაზურ საცეკვაო ფოლკლორში დამკვიდრებულ ტერმინს „აბაზტა“, რომელიც საბრძოლო ხასიათის ცეკვად მიიჩნევა, ხოლო სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით კი ცნობილია ცეკვა „ბასტი“ – როკვაჲ არს ფერჴის ცემითა“[210]. ტერმინები თითქმის იდენტურია. ჩნდება კითხვა – ხომ არ დაერქვა ცეკვას სახელი სწორედ ეთნიკური ტომის სახელიდან, რომელიც ამ ცეკვას ასრულებდა. მართალია, ნ. დუბროვინიმის მიერ აღწერილ ცეკვას რუსულად „джигитка“-ს უწოდებს, რაც ქართულად ჯირითს ნიშნავს, მაგრამ ხალხში შესაძლოა მას ადგილობრივი ტერმინით განსაზღვრული სახელი „აბაზტა“ ერქვა, ისე როგორც абазины – абазда. ეს ვერსია ნდობას იმსახურებს, რადგან „джигитка“-ც ჯიქებისგან უნდა იყოს ნაწარმოები (ჯიქების მცირე ეთნიკური ერთეული ასევე მეზობლობდა აფხაზეთის ტერიტორიას).

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მკვლევარი ლ. გვარამაძეც ამ ცეკვას, როგორც აღვნიშნე, ჯირითს უწოდებს[211]. ცეკვა „ჯირითის“ სრულ აღწერილობას ნ. დუბროვინთან ვკითხულობთ[212]. (თარგმანის სრული ტექსტი იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 5).სამეგრელოში მსგავსი საბრძოლო ხასიათის ცეკვა-სახიობა გავრცელებული იყო „ხინთქირიას“ სახელწოდებით.„აბაზტას“ შესახებ წერს ასევე ა. არგუნი წიგნში *„Неугасающий огонь“,* გვ. 9.

„აშაცხირტრა“.საბრძოლო ხასიათის ცეკვათაგან აფხაზეთში „აბაზტა“-„ჯირითის“ გარდა იცოდნენ „აშაცხირტრა“. ცეკვა ფეხის წვერებზე ანუ „აშაცხირტრა“, საბრძოლო ცეცხლოვანი ცეკვა, ხაზს უსვამდა ბრძოლაში გამარჯვებულთა ზეიმს. მოხუცთა მონათხრობის მიხედვით ცეკვა სრულდებოდა მამაკაცთა უზარმაზარი შემადგენლობით, რომელთაც მარცხენა ხელში გაშიშვლებული ხანჯლები ეკავათ, დოლთა გრიალში წრეზე სწრაფად, ისრებივით მიჰქროდნენ და თან ყვიროდნენ: „ახა, ხაირა ამარჯაკუა!“[213](იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 6)

როგორც აღწერილობიდან ჩანს, ცეკვა „აშაცხირტრა“ წარმოადგენდა თეატრალიზებულ წარმოდგენას, რომელიც ასახავდა აფხაზი ეთნოსის მეომრულ, საბრძოლო წარსულს, გმირულ ხასიათს. თუმცა ვთვლი, რომ ეს ცეკვა შორეულ წარსულს არ უნდა ეკუთვნოდეს. სავარაუდოა XIX საუკუნით თარიღდებოდეს. კ. კოვაჩი კი ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის: „სხვათა შორის,

[210]ორბელიანისულხან-საბა, *თხზულებანი,* ტ. IV-1, „საბჭოთასაქართველო“,თბ., 1965, გვ. 101.
[211]გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი,* ხალხური შემოქმედებისა და კულტურისცენტრი,თბ., 1997, გვ. 89.
[212]Дубровин Н., *История войны и владычества русских на Кавказе*, Т.I, кн. II, СПБ, 1871. стр. 20.
[213] Аргун А., *Неугасающий огонь,„* Алашара“, Сухуми, 1982, стр. 9.

აფხაზები არასოდეს ცეკვავენ ხანჯლებით, ამავე დროს, მათი ცეკვა გვაგონებს კეთილშობილ მოწინაღმდეგეთა საბრძოლო შეტაკებას“[214]. რამდენად სწორია კოვაჩის ინფორმაცია, ამის განსჯას არ შევუდგებით. როგორც ჩანს, მას არც „აბაზტა“ უნახავს და არც „აშაცხირტრა“.

აფხაზი მკვლევარი ა. არგუნი ერთ-ერთ უძველეს ცეკვად „მეტალურგთა ცეკვას,“ იგივე „გამარჯვების ცეკვას,“ თვლის. აღნიშნავს რომ აფხაზეთში ჯერ კიდევ ბრინჯაოსა და რკინის ეპოქაში არსებობდა მჭედელთა სახელოსნოები. მჭედელთა ღვთაებას, სახელად შაშვასაც, დიდ პატივს სცემდნენ. მადნის გამოდნობას რელიგიურ-საწესო ქმედებები ახლდა, რკინის წარმატებით გამოწრთობის შემდეგ კი, „იქვე, ცხელ მიწაზე, „ღუმელის“ გარშემო ცეკვავდნენ ფეხის ცერებზე, რათა ფეხის ტერფი არ „დაწვოდათ“[215]. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ აფხაზებსა და აბაზინებში ცერებზე ცეკვის შემოღებას სწორედ მადნის გამოსადნობი ორმოს გარშემო ცეკვა უდევს საფუძვლად. ამ ცეკვას ის „აშაცხირტრას“ უწოდებს, რომელსაც, მისივე გადმოცემით, „ცეკვა ფეხის ცერებზე ჰქვია“. ა. არგუნი „აშაცხირტრას“ წარმოშობის მეორე სავარაუდო მიზეზსაც გვაცნობს. კერძოდ, როდესაც აფხაზები ბრძოლის შემდეგ ტანსაცმლის ბოლოს მაღლა წევდნენ, ცერებზე იწეოდნენ, რათა მათ მიერ დახოცილ მტერთა სისხლით არ დაესვარათ: „ეს ტემპერამენტული, ცეცხლოვანი ცეკვა ხაზს უსვამდა გამარჯვებულის სიდიადეს (ზეიმს) დამარცხებულის მიმართ“[216] და აღწერს ზემოთმოყვანილ ცეკვას.

აფხაზურ ფოლკლორში დალექილია სამონადირო ეპოსის ამსახველი უძველესი სახიობა **„დათვის ცეკვა“** ანუ **„ამეშიკუაშარა“.** აფხაზეთშიც, ისევე, როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში, მონადირეები ნადირობისას, შენიღბვის მიზნით, ცხოველების ტყავითა და ბეწვით იმოსებოდნენ. სხვადასხვა ცხოველთა თუ ფრინველთა გამოსახულებით სარიტუალო ქმედების ინსცენირება, იქნებოდა ეს ნადირობის წინ თუ ნადირობის შემდეგ, მსოფლიოს ყველა უძველეს ხალხს ახასიათებდა. ცხოველთა მოძრაობების იმიტირების, მათ ქმედებებთან ასოცირებული მოძრაობების შემჩნევა, საცეკვაო ხელოვნებაში დღესაც კი შესაძლებელია, რადგან უძველეს დროში პლასტიკაში, სხეულის მოძრაობაში დალექილი აზრი, დღეს ესთეტიკური მიზნით სცენაზე გადანაცვლებული,

[214]Ковач К,*Песни кодорских абхазцев*, Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930,стр. 34
[215]Аргун А., *История абхазского театра*, „Алашара,“ Сухуми, 1978, Стр. 29.
[216]იქვე,

უაღრესად ხელშესახები და შესამჩნევია[217].(იხ. აფხაზურისაცეკვაოდიალექტი, დანართი7).

„აფხაზეთში ცნობილ „დათვის ცეკვას“ თან ახლდა მიმიკურ-კომიკური მოძრაობები. მოცეკვავეები ბაძავდნენ დედალი და მამალი დათვის მოძრაობებს: ისისნი ჭიდაობდნენ, გორავდნენ იატაკზე, ცეკვავდნენ. ეს იყო მთლიანი წარმოდგენა, რომელსაც არა მხოლოდ გასართობი ხასიათი ჰქონდა, არამედ ძველ დროში მაგიური მნიშვნელობაც გააჩნდა. ტექსტი და სიმღერის მელოდია ცეკვის მოძრაობებს უკავშირდებოდა. სიმღერის მელოდია შედგება ორი მონაცვლე მელოდიისაგან – „ია რუმა“, რაც მონადირეთა ჟარგონზე აღნიშნავს მამალ დათვს, და „უა რუშან“ ან „ლარუ მერუ“ – დედალ დათვს“[218].

კ. კოვაჩი თავის ნაშრომში, „კოდორის აფხაზთა სიმღერები,“ გვამცნობს, რომ არსებობდა „მწყემსების ცეკვა“. ამ ცეკვით ავადმყოფ მწყემსს აჭარპანის მელოდიით ართობდნენ. **მარტოხელა მწყემსის ცეკვა –„ახჩა ზაცვ იკუაშარა**“ ბ. შინქუბას მიერ მოწოდებული ინფორმაციით ასე გამოიყურებოდა: „ეს ცეკვა სრულდებოდა მწყემსების მიერ მთებში: (იხ.აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 8). ამ ცეკვის შესრულება ყველას არ შეეძლო. ამისათვის განსაკუთრებული მუსიკალური სმენა და მსახიობური წარმოსახვა იყო საჭირო.

ნ. დუბროვინი მოგვითხრობს აბაზინებში იმპროვიზატორი მსახიობის შესახებ, რომელიც, როგორც ავტორი აფასებს, წარმოადგენდა მანჭიას, მოცეკვავისა და გაიძვერას ერთგვარ ნაზავს. იმპროვიზატორებს **პოგლივანები** ერქვათ. ისინი განსაკუთრებული პატივით მთიან აბაზიაში სარგებლობდნენ. „პოგლივანი – ეს არის მოხეტიალე ბარდი, რომელიც მზად იყო ანაზღაურების სანაცვლოდ ხოტბა შეესხა ნებისმიერისთვის, გაერთო საზოგადოება ფოკუსით ან მიკიბულ-მოკიბული ზღაპრებით. არც ერთი ლხინი მოხეტიალე იმპროვიზატორების გარეშე არ ჩაივლიდა, მათთვის განსაკუთრებით საპატიო ადგილები იყო გამოყოფილი: ეს ადგილი მათ დამსახურებულად ეკუთვნოდათ, რადგან ისინი გონებრივი შესაძლებლობებით, თავიანთ ველურ თანამოძმეებთან შედარებით გაცილებით მაღლა იდგნენ“[219]. როგორც ვხედავთ, პოგლივანი, რომელიც კავკასიის თათრებშიც მიღებული იყო და ყოველგვარი ლხინისა და ზეიმის აუცილებელ პერსონაჟს წარმოადგენდა, რუსი სკომოროხების ნაირსახეობა უნდა იყოს, რომელიც მეზღაპრის, მსაიობის, მუსიკოს-მომღერლისა

[217]Хашба М.,*Трудовые и обрядовые песни абхазов*,„Алашара,“ Сухуми, 1977, стр. 42.
[218]Кортуа И.,*Абхазская народная песня*,„Музыка,“ Москва, 1965. стр. 19.
[219]Дубровин Н., *История войны и владычества русских на Кавказе*, Т. I, кн. II, СПБ, 1871, стр. 21.

და მოცეკვავის შემოქმედებით ამპლუაში ევლინებოდა მაყურებელს.პროფესიონალ მსახიობთა და მოცეკვავეთა არსებობა ლაზეთშიც ფიქსირდება.

საფერხულო ცეკვათაგან აფხაზეთში ყველაზე პოპულარულად **„აურააშა“, „აიბარკრა“ და „შარათინი“** ითვლებოდა. ეს ცეკვები დღესაც სრულდება.

„აურააშა“სრულდებოდა მნიშვნელოვან დღესასაწაულებსა და ქორწილებში. მკლავებჩაბმული მოცეკვავეები ნელ-ნელა შედიოდნენ მელოდიის ტაქტში, ინარჩუნებდნენ რა წრის ზუსტ ხაზს. მის ცენტრში იმყოფებოდა სოლისტი, რომელსაც განმრიგეს როლი ჰქონდა განკუთვნილი. იგი აჩვენებდა როგორ უნდა ემოძრავათ და წარმოთქვამდა შესაბამის სიტყვებს. დანარჩენები ერთხმად იმეორებდნენ „აურააშა“:

„მასობრივ სიმღერაში „აურააშა“ საცეკვაო მისამღერი განთავსებულია ორ სტრიქონში:

– ვინ გიჭირავს მარჯვენა ხელით – ჩაიხუტე გულში! აურააშა!...

– ვინ გიჭირავს მარცხენა ხელით – ისიც არ გაუშვა! აურააშა!

ეს სიტყვები თან ახლავს ცეკვას, რომლის დროსაც მამაკაცის მარჯვნივ და მარცხნივ მოცეკვავე ორი გოგონა, ცდილობს მას ხელიდან გაუსხლტეს“[220].

როგორც ჩანს, სანახაობა აერთიანებდა სიმღერა-რეჩიტატივს და ცეკვის ხელოვნებას. ეს იყო მასობრივი წარმოდგენა, რომელშიც მონაწილეობის მიღება შეეძლო ნებისმიერს. ცეკვა არ გამოირჩეოდა დინამიურობით, მასში მოხუცებსაც შეეძლოთ ჩართვა, ასევე ყოფილიყვნენ სოლისტები. ცეკვაში სჭარბობდა თეატრალური ელემენტები.

„აიბარკრა“და „შარათინი“აფხაზეთში საქორწილო ცეკვებად ითვლება. ქორწილს აქაც ისეთივე სტრუქტურული თანამიმდევრობა ახასიათებს, როგორიც საქართველოს სხვა რეგიონებში, წეს-ჩვეულებების თვალსაზრისითაც გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს, თუმცა, როგორც ისტორიკოსების ჩანაწერებიდან ხდება ცნობილი, აფხაზური ქორწილი ავთენტური ნაწარმოებების სიმრავლით არ გამოირჩეოდა. დღევანდელ დღეს საქორწილოდ მიჩნეული ზოგიერთი ცეკვა („აიბარკრა“, „შარათინი“) სამიწათმოქმედო მაგიას უკავშირდებოდა და მოგვიანებით იქცა საქორწილოდ. აქაც შესაძლებელია პარალელის გავლება მთელ საქართველოში გავრცელებულ ფოლკლორულ ნაწარმოებთან „ავთანდილ გადინადირა“, რომელმაც ასევე მოგვიანებით შეიძინა საქორწილო ფერხულის ხასიათი.

[220]Кортуа И., *Абхазская народная песня,* „Музыка,“ Москва, 1965, стр. 6.

აფხაზი მკვლევარი, ა. ანშბა, წერს, რომ მრავალრიცხოვანი და რთულია საქორწილო და დასაკრძალი რიტუალები, მაგრამ მათთან დაკავშირებული სიმღერების რაოდენობა ძალიან ცოტაა: ქორწილს უკავშირდება ორი სიმღერა: **„პატარძლის მოყვანის“** სიმღერა, რომელსაც ბზიფის აფხაზებში **„რადედას“** უწოდებენ, ხოლო აბჟუის აფხაზეთში **„უარიდადას“** და **„საქორწილო სიმღერას“.**საქორწილო სიმღერებიდან ასევე უნდა აღინიშნოს საქორწილო საცეკვაო **(„არირა“ ანუ „არკუაშარა“)**[221].

კ. კოვაჩს თავის კრებულებში შეკრებილი აქვს საცეკვაო მელოდიათა საკმაოდ დიდი რაოდენობა, მათ შორის ერთი და იმავე ნაწარმოების რამდენიმე ვარიანტი მაგ: აიბარკრას ვარიანტები.

აფხაზი ეთნოგრაფების განმართებით, **„აიბარკრა“** ქართულად სიტყვა-სიტყვით „ხელჩაბმულს“ ნიშნავს. აფხაზურ-ქართულ ლექსიკონში კი მოცემულია **„აიბარკაარა“** და განმარტებულია როგორც ნიშნობა, დაწინდვა[222]. ა. არგუნი აღნიშნავს, რომ ეს ცეკვა ძირითადად შრომითი პროცესის დასასრულს სრულდებოდა როგორც შრომის ჰიმნი. მას მასობრივი ცეკვის, „შარათინი“, პირველ სახედ თვლის. „აფხაზები „აიბარკრას“ ნაბდის ქვეშ მყოფი ნეფე-დედოფლის გარშემო ასრულებენ. „ფერხულის რომელიმე მონაწილე, ნაბდის ქვეშ, შუა წრეში მდგარი ნეფე-დედოფლის ფეხებთან მათრახს ურტყამს, რათა ააცეკვოს, აახტუნოს, ცეკვა გამოაცოცხლოს“[223].

ახლა განვიხილოთ ის წინააღმდეგობა, რაც „აიბარკრასთან“ დაკავშირებით ისახება.ქორეოლოგი ლ. გვარამაძეც ცეკვა „აიბარკრას“ საყოფაცხოვრებო ცეკვად თვლის, რომელიც სამეურნეო სამუშაოს დამთავრების შემდგომ სრულდებოდა. იგი მას „მხრების ცეკვას“ უწოდებს და უკავშირებს შრომისაგან დაღლილი მკლავების გათავისუფლების, განტვირთვის მიზნით აღძრულ მოძრაობას. სამეგრელოში კი ამ ცეკვას „ოსხაპუე“ ან „ხუჯიში ოსხაპური“ ერქვაო–ამბობს. აქედან გამომდინარე, „აიბარკრა“ და „ოსხაპუე“ ერთი და იგივე ყოფილა. თუ „აიბარკრა“ და „ოსხაპუე“ ორივე მხრების ცეკვაა, რატომ არ ჰგავს იგი ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილ „მხარულს“. არც „აიბარკრას“ შესახებ გვაქვს სხვა ხელშესახები აღწერილობა, გარდა ზემოთმოცემულისა. „ოსხაპუეს“ აღწერილობა კი შორსაა დაღლილი მკლავების გათავისუფლების გამო აღძრულ

[221]Аншба А, *Абхазский фолклор и действительность*, „мецниереба,“ Тб., 1982, стр. 49.
[222]გვანცელაძეთ., *აფხაზურ-ქართულილექსიკონი*, „ინტელექტი“, თბ., 1012, გვ. 236.
[223]გვარამაძელ., *ქართულიხალხურიქორეოგრაფია*, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 24.

მოძრაობასთან[224]. მხატვრული ნაწარმოების ტრანსფორმირება, როგორც შინაარსით, ასევე ფორმით, ფოლკლორში უცხო მოვლენას არ წარმოადგენს. არ გამოვრიცხავთ სამიწათმოქმედო შინაარსის ნაწარმოების საქორწილოდ ქცევის შესაძლებლობას. ამდაგვარი მაგალითები სხვაც ბევრი მოიპოვება ქართულ ფოლკლორში, მაგრამ ყოველი ცეკვა თუ ფერხული მხრებთან დაკავშირებული სახელწოდებით, ლ. გვარამაძისეული ვერსიით შეუძლებელია განისაზღვროს. ამიტომ ლ. გვარამაძის ვერსიას არგუმენტების სიმცირის გამო არადამაჯერებლად მივიჩნევთ.

რაც შეეხება **„შარათინს“,** მ. ლაკერბაი აღნიშნავს, რომ ცეკვა „შარათინის“ მელოდია, თავის დროზე, სულაც არ იყო საცეკვაო. ამ მელოდიას, სახალხო მთქმელი და მომღერალი, უსინათლო, ჟანა აჩბა, თავისი სატირული სიმღერებისა და შაირებისათვის იყენებდა[225]. ა. თათარაძე მას წყვილურ ცეკვას უწოდებს: „აფხაზთა შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობს ასევე აფხაზური წყვილური ცეკვა „შარათინი“, რომელსაც ასრულებენ, როგორც ცალკე ვაჟები, ასევე ქალებიც და ქალ-ვაჟთა წყვილებიც, რომელშიაც პარტნიორთა შორის ურთიერთობა წმინდა შეჯიბრის ხასიათს ატარებს. ამ ცეკვის მიზანი ანუ არსი წარმოადგენს „ცეკვას გაძლებამდე“, რის გამოც იგი თავისი შინაარსით სრულიად განსხვავდება ქართული წყვილური ცეკვებისაგან, განსაკუთრებით კი ქალ-ვაჟთაწყვილური ცეკვებისაგან, რომლებშიაც ქალ-ვაჟებს შორის ურთიერთობა ქალის კდემამოსილებას და ვაჟის რაინდულ ბუნებას ეფუძნება“[226]. XIX საუკუნის ბეჭდვით მასალებში აღწერილი შეჯიბრის ხასიათის ცეკვა, როგორც აღმოჩნდა, „შარათინია“, თუმცა შესაძლებელია (არც არსად ფიქსირდება-ხ.დ.) იმ დროისთვის მას „შარათინი“ სულაც არ ერქვა, რადგან ამ სიტყვას სულ სხვა ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა გააჩნია, რომელიც სრულიად არ ასახავს ამ დინამიური ცეკვის არც შინაარსს და არც ფორმას: თავად სიტყვა „შარათინი“ აღნიშნავს კარგ და წყნარ ცხოვრებაში შებიჯებას. ძველი აფხაზები ყვებიან ლეგენდას, რომელიც ამ საფერხულო ცეკვას უკავშირდება[227].

სასცენო ვარიანტის მიხედვით „შარათინი“ „აიბარკრას“ შემდეგ სრულდება. „აიბარკრა“ და „შარათინი“, ისევე როგორც „აურააშა“, საყოფაცხოვრებო

[224]Тепцов Я., *Из быта и веровании Мингрелцев*, Сборник материалов местности и племен Кавказа, Вып. XVIII, отдел 2,.Тифлис, 1894 , ст. 1.

[225]ლაკერბაიმ., *აფხაზურითეატრისისტორიიდან*, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 15.

[226]თათარაძეა. *ქართულიეთნოსიქართულიმუსიკალურიეთნოლოგიისშესწავლა,* ყოველთაქართველთამსოფლიოკონგრესი. ქართველოლოგიურისამეცნიეროსიმპოზიუმითემაზე – საქართველო, ბიულეტენი №2, თბ., 1994, გვ. 77.

[227]Кортуа И., *Абхазская народная песня*,„Музыка,“ Москва, 1965. стр. 6.

სიმღერათაჯგუფს მიეკუთვნება. საყოფაცხოვრებო სიმღერები შეიძლება ერთმა პიროვნებამაც შეასრულოს და ადამიანთა ჯგუფმაც აფხიარცას ან ჩონგურის თანხლებით.

აფხაზური ცეკვის უაღრესად საინტერესო დახასიათებას გვაწვდის კ. კოვაჩი: „აფხაზეთში ცეკვა მიღებულია ძირითადად სიმღერის თანხლებით, ცეკვები აფხიარცასა და აჩანგურის თანხლებით კი ძლიერ იშვიათად. აფხაზებმა სხვა ცეკვები გარდა თავისი საკუთარი ხალხურისა არ იციან და ისევე, როგორც სიმღერები, მათი ყოველდღიური ცხოვრების განუყრელ ნაწილს წარმოადგენენ. ისინი ცეკვავენ ქორწილში, როდესაც ართობენ სტუმრებს და ერთობიან თავადაც და მღერიან, როცა მართავენ სახალხო შეჯიბრს და სხვ“[228]. ამ ამონარიდში მკვლევარი გარკვევით მიუთითებს, რომ აფხაზები მხოლოდ საკუთარ, აფხაზურ ცეკვებს ასრულებენ და არანაირ მინიშნებას ჩრდილოელი მეზობლის საცეკვაო კულტურასთან არ აკეთებს.

აფხაზური ცეკვის სტრუქტურისა და ზოგადად სპეციფიკის შესახებ საგულისხმო ინფორმაციას ვკითხულობთ ი. ქორთუა, ვ. ახობაძის ნაშრომში: „აფხაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული ცეკვები სიმღერის თანხლებით. ყოველი სიმღერის ბოლოს აფხაზები ურთავენ საცეკვაო მელოდიას, ამიტომაც, აფხაზური სიმღერა ჩვეულებრივ შედგება ორი ნაწილისგან. სიმღერის საცეკვაო ნაწილი მიმდინარეობს საკმაოდ სწრაფ ტემპში, თითქმის presto-მდე“[229]. ავტორები აქაც ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ საცეკვაო მელოდიები ძირითადად ვოკალური აკომპანიმენტით სრულდება. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვოკალური ნაწარმოებების მოცულობითი რაოდენობა საცეკვაო ნაწილით მთავრდება.

აფხაზური ცეკვისა და კონკრეტულად ფერხულის შესახებ, ძუკუ ლოლუა წერს:[230] (იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 9)„უცხოთა საცეკვაოში“ ძუკუ ლოლუა, სავარაუდოდ, ადიღე-ჩერქეზულ გავლენას უნდა გულისხმობდეს. აფხაზეთის ჩრდილოეთმა ნაწილმა ნამდვილად განიცადა ჩრდილოკავკასიელ ეთნოსთა გავლენა, თუმცა მხოლოდ ამ რეგიონის ცეკვების გათვალისწინებით მთლიანად აფხაზურიქორეოგრაფიული ხელოვნების დახასიათება არასწორად მიმაჩნია, რადგან თავად აფხაზი ეთნოგრაფების შეფასებიდან ცხადი ხდება, რომ სასცენოდ დამუშავებულმა ხელოვნებამ ძლიერი მოდიფიცირება განიცადა,

[228]Ковач К,*Песникодорских абхазцев,* Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930,გვ. 34

[229]Ахобадзе В., Кортуа И., *Абхазские песни,* ГМИ, Мос., 1957, стр. 8.

[230]*ქართულიხალხურისიმღერისოსტატები,* სამეგრელო, ძუკულოლუა, „საქართველოსმაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 172.

რასაც პოლიტიკურმა პერიპეტიებმაც შეუწყო ხელი. ვ. ახობაძის, ი. ქორთუასა და ძ. ლოლუას მიერ მოწოდებული ფერხულთა და ზოგადად ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებთა აღწერილობები XX საუკუნეს განეკუთვნება.

ა. არგუნი „აფხაზური თეატრის ისტორიაში“ აღწერს ვაჟთა ახალგაზრდულ ცეკვას**„აპსუალა“,** იგივე „აფხაზურს“. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ოდესღაც ის ძალიან პოპულარული იყო და სრულდებოდა, როგორც მასობრივი ცეკვის, ასევე დუეტის სახით. ხაზს უსვამს ცეკვის დინამიურობას, სისწრაფეს. ამ ცეკვისთვის ფეხის ცერებზე შესრულება იყო დამახასიათებელი: „ცეკვა „აპსუალა“ სრულდებოდა ძალიან ძნელად. ვაჟკაცი და შეუპოვარი აფხაზები, რომლებიც გრაციოზულად მოძრაობდნენ ფეხის ცერებზე, ასრულებენ საოცარ თავბუდამხვევ ნახტომებს რაც ნებისმიერ საბალეტო მოცეკვავეს შეშურდება. მხოლოდ აფხაზებს შეუძლიათ მათი შესრულება ასეთი ოსტატობით, რადგან ეს მათი ნაციონალური ცეკვაა“[231].

ამ დამოკიდებულებას სრულიად ემიჯნება აფხაზი ეთნოგრაფის, მ. ლაკერბაის, შენიშვნა ავთენტური და სასცენო ქორეოგრაფიის ერთმანეთისაგან მოწყვეტის შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ აფხაზური ხალხური ცეკვის შეფასება მხოლოდ სასცენოდ წარმოდგენილი ვარიანტებით მიზანშეწონილი არ არის და ამახვილებს ყურადღებას ერთ-ერთ მოხუც მოცეკვავეზე, რომელსაც „ორიგინალურს“ უწოდებს. აქ, სავარაუდოდ, ავტორს ავთენტურობა ჰქონდა მხედველობაში: „მისი ორიგინალობა გამოიხატება მხოლოდ და მხოლოდ იმაში, რომ ის ცეკვას ასრულებს „ნამდვილად აფხაზურად“. ჩვენი აზრით, ხალხური ცეკვების დამდგმელებმა მიზნად უნდა დაისახონ არა მარტო უბრალო ფოტოგრაფიული წარმოსახვა ცეკვის სურათისა (რაც ასე იშვიათად ხდება), არამედ ცეკვის არსის ჩაწვდომა, ცეკვის შემსრულებლებისათვის ისეთი „არტისტული ალღოს“ პოვნა, რომლის დროსაც ყოველი შტრიხი, ყოველი მოძრაობა არის სავსებით ორგანული და გამართლებული“[232]. მკვლევარის მიერ გამოთქმული აზრი აძლიერებს ჩვენ შეხედულებას აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფიის მძლავრი მოდერნიზების შესახებ.

იგივე დამოკიდებულებას ვხედავთ სხვა ნაწარმოებების მიმართაც: „რაოდენ ვაჟკაცობას და ძალას ვგრძნობთ ჩვენ აფხაზური მხედრული ცეკვის – **„აურააშვა“** – მღელვარე რიტმსა და მოძრაობაში, რომელიც დღეისათვის სამწუხაროდ დავიწყებულია და არ სრულდება. მან დაჰკარგა თავისი სტილი

[231]Аргун А., *История абхазского театра*, „Алашара,“ Сухуми, 1978, Стр. 33.

[232]ლაკერბაი მ., *აფხაზური თეატრის ისტორიიდან*, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 22.

სხვადასხვა ცეკვაში აღრევის გამო. რა შორსაა აფხაზური ცეკვის თავშეკავებული ხასიათისა და სწორი სურათისაგან სცენაზე გამოხტომა, ცხენივით მუხლებზე სრიალი, ან ხანჯალი პირში და წამოძახილები „ასა“ და ა.შ.ასეთი სახის ცეკვაში აფხაზური არაფერია“[233]. მხედრული ცეკვა ზოგადად ცხენის მოძრაობისთვის დამახასიათებელ ლექსიკას უნდა შეიცავდეს. ასეთია აფხაზური საავტორო ცეკვა „აჩუ-,აჩუ“.

ლირიკული ხასიათის აფხაზურ ცეკვებს განეკუთვნება ქალთა ცეკვა **„ლალზინი“,** რაც თარგმანში ნიშნავს „მისთვის“ (ქალისთვის). აფხაზეთში ვაჟები იკრიბებოდნენ რა სახალხო დღესასწაულებზე, ირჩევდნენ საცოლეებს, რომლებიც ქარგვაში საუკეთესონი იყვნენ. ცეკვა „ლალზინი“ ძველად სრულდებოდა ძირითადად გასათხოვარი ქალების მიერ დღესასწაულებზე და საცხენოსნო შეჯიბრებების დროს. ის იწყებოდა წყნარი მისამღერით და შინაარსი ასეთი ჰქონდა: მან (ქალმა) გაშალა მკლავები, როგორც ფრთები, აქებდნენ და შენატროდნენ მას, ვის ბუდეშიც ის შეფრინდებოდა. სთხოვდნენ, ნუ ჩაუფრენდა მათ უყურადღებოდ[234].(იხ. აფხაზური საცეკვაო დიალექტი, დანართი 10).

ნ. დუბროვინი აბაზინთა შესრულებით აღწერს ქალთა ცეკვას „ალზანი“. „ცეკვა, რომელსაც აბაზინი ქალები ყველაზე ხშირად ასრულებდნენ, იყო **ალზანი –** ლეზგინკის მსგავსი ცეკვა, რომელსაც ისინი გასაოცარი გრაციით, ცეცხლითა და სიამოვნებით ასრულებდნენ. მამაკაცები არასოდეს იღებდნენ მონაწილეობას ამ ცეკვაში“[235].

ლეკური.ძუკუ ლოლუა ასე ახასიათებს აფხაზურ ლეკურს: **„ლეკური“** რაღა მოსატანია, ეს ხომ პირდაპირი გამოხატვაა ქართველის სიცოცხლისა, მისი ჯენტლმენობისა და ზრდილობისა“[236]. ავტორი, ასევე ამახვილებს ყურადღებას ამ ცეკვაში თვალშისაცემ დამოკიდებულებაზე ქალსა და მამაკაცს შორის, რაც ზოგადად ცეკვა „ქართულისთვის“ არის დამახასიათებელი. ქორეოგრაფიული ნიმუში ცეკვა „ქართულის“ კუთხურ ანალოგს წარმოადგენს. „აფხაზურ ლეკურზე“ ამახვილებს ყურადღებას ეთნოგრაფი სერგი მაკალათიააც: „ცეკვებში მიღებული იყო (სამეგრელოში–ხ.დ) აფხაზური ლეკური, რომელშიაც მთავარი იყო ფეხების წვერის ოსტატური ათამაშება, შემოვლის სიმარდე და მოთამაშე

---

[233] იქვე,

[234] Аргун А., *Неугасающий огонь*,,,Алашара,“ Сухуми, 1982, стр. 11

[235] *Дубровин Н, История войны и владычества русских на Кавказе, Т.I, кн. II, СПБ, 1871,стр. 20*

[236] *ქართულიხალხურისიმღერისოსტატები, სამეგრელო, ძუკულოლუა*, „საქართველოსმაცნე,“თბ. 2007, გვ. 182.

ქალისათვის გზების გადაღობვა და სხვ“[237]. სერგი მაკალათია და ძუკუ ლოლუა ხაზს უსვამენ, რომ აფხაზური ლეკური სამეგრელოში სრულდებოდა. აქ უსათუოდ წინ იწევს დიალექტური ურთიერთმიმართების თემა სამეგრელოსა და აფხაზეთს შორის, რის განმაპირობებელ მიზეზადაც უპირობოდ არეალური ფაქტორი განისაზღვრება.

რაჭული 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. ნიმუშებს, რომელთა დამუშავებასა და ანალიზსაც ჩვენ ვაპირებთ, გამორჩეულია არა მხოლოდ სიმრავლით, არამედ თავისი არქაულობითა და პირველწყაროებთან სიახლოვით. ეს გახლავთ რაჭული საცეკვაო დიალექტი. ვფიქრობ, აღნიშნული თემის პრობლემატიკის სრულად წარმოსაჩენად, მნიშვნელოვანი იქნება მისი განხილვა ერთიან ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში და შედარებითი ანალიზი სხვა კუთხეებისათვის დამახასიათებელ საცეკვაო ლექსიკასთან. რაჭული 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.

რაჭას სამ გეოგრაფიულ არეალად ყოფენ: 1. ქვემო რაჭა – სოფელ ხიდისკარამდე, 2. ზემო რაჭა – სოფელ უწერამდე, 3. მაღალმთიანი ანუ მთარაჭა, რომელიც სამსოფელს მოიცავს: გლოლას, ღებსა და ჭიორას. უძველეს დროში, X საუკუნემდე, რაჭის ტერიტორია თაკვერის საერისთავოს სახელით იყო ცნობილი. მოგვიანებით რაჭის საერისთავოში სვანეთის სამხრეთი (მთარაჭის ტერიტორია) და ლეჩხუმის ნაწილი გაერთიანდა.

რაჭას მდიდარი ხალხური საგანძური გააჩნია და საქართველოს ზოგიერთი კუთხისგან განსხვავებით, საკმაოდ კარგადაც შემოინახა. რაჭული საცეკვაო

[237]მაკალათიას., *სამეგრელოსისტორიადაეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობისსაზ. თბ.„წელიარარისმითითებული, ახალიგამოცემა, გვ. 280.

დიალექტი უნდა განვაცალკევოთ ერთი მხრივ, შექმნის ადგილის, ანუ წარმომავლობის, რადგან მოცემული მასალის დახარისხებისას ეს ფაქტორი უმნიშვნელოვანესიადა მეორე მხრივ, ჟანრული კუთვნილების გათვალისწინებით.

როგორც აღვნიშნეთ, მაღალმთიან რაჭას ქმნის სამი სოფელი – ღები, გლოლა, ჭიორა. სწორედ აქ უფრო მეტად, ვიდრე ზემო და ქვემო რაჭაში, არის შემონახული ტრადიციებით დაცული ძველი ყოფის ნიშნები.

XIX საუკუნის ჟურნალ-გაზეთები მრავლად შეიცავს ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ცნობებს რაჭის შესახებ, მაგრამ ჩვენი თემისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ერთ-ერთმა მათ შორის – რაჭის მიხაილოვის სასწავლებლის მეთვალყურის თანაშემწის, მღვდელ, ნ. მინდელის მიერ აღწერილმა ფერხულთა შესრულების წესმა და შეგროვებულმა ცხრა რაჭულმა სიმღერამ, რომლებიც მოცემულია ჟურნალში, აბრევიატურით СМОМПК – 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 რაჭაში ფერხულის შესრულების ძირითად წესსა და ტრადიციას. ნ. მინდელის მიხედვით რაჭაში, დღესასწაულებზე, ძირითადად ისტორიულ-საბრძოლო ხასიათის სიმღერებს მღეროდნენ. სიმღერებს ფერხულის თანხლებით ასრულებდნენ, ფერხული კი ორი სახის იცოდნენ: **ფერხისა ანუ ფერხული** და **წინმოძღოლა. 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.ფერხულითავდაპირველად ნელა მოძრაობს,შემსრულებლები გადაადგილდებოდნენ ხან წინ – მარჯვნივ, ხან უკან – მარცხნივ; ნაბიჯები, რომელიც მარჯვნივ კეთდება უფრო დიდია, ვიდრე უკან გადადგმული, ამიტომ ფერხული თანდათან მოძრაობს (გადაადგილდება) მარჯვნივ. ფერხულის ტემპი ბოლოსკენ თანდათან მატულობს. ალ მსხალაძის მიერ აღწერილი აჭარული საძეობო ფერხულიც ამავე სტრუქტურის არის. (იხ აჭარული საცეკვაო დიალექტი).**წინმოძღოლას** მართავს წინამძღოლი, რომელიც ერთმანეთის ზურგსუკან ჩამწკრივებულ ფერხულის მონაწილეებს, როგორც კაცებს, ისე ქალებს, მეთაურობს. წინამძღოლი, წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, რომელიც სამხედრო დროშას გამოსახავს, მღერის ისტორიულ

სიმღერას, ქამრებზე ხელჩაჭიდებული მეფერხულეები მას მიჰყვებიან და მოძრაობისას სხვადასხვა ფიგურებს გამოსახავენ. სიმღერა აქაც ანტიფონურად სრულდება[238]. (იხ. რაჭული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 1).

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. „ამგრიგოლეამ და ბეკმიამ ერთმანეთს მისცეს ხელია“; 5. „უღელეს ჩამოდგა ოსი და დვალი“; 6. „ამირან და ყმანი მისნი სანადიროს წასულიყვნენ“; 7. „ქალსა ვისმე ერქვა შრუშანა“; 8. „ყურშა“; 9. „ქრისტე აღდგა“.

თვით დიმიტრი არაყიშვილიც რაჭულ მუსიკალურ ფოლკლორზე მუშაობისას ნ. მინდელის ამ აღწერილობას ეყრდნობა.

ფერხულის შესახებ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ელენე ვირსალაძე: „მრგვალი გადაბმული“ ანუ „ორფეხური“ ფერხული, **ორ ნახევარწრედ** გაყოფილი, თავთავისი **კორიფე** შემსრულებლით, მღერის ანტიფონურად. წრეში მხარიმხარ 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. 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 კიდითკიდემდე ხმა ძლივს წვდებოდა. წრეში ებმოდნენ საგვარეულოების მიხედვით, ნათესავები ერთად, ნაპირებში ვაჟები იდგნენ, რომ უცხო გვარის ქალ-ვაჟი ერთმანეთის გვერდზე მხარდამხარ გადაბმულად არ მოხვედრილიყო“[239]. ე.ი. ფერხულს შერეული სახე ჰქონდა. ელ ვირსალაძის ფერხულის აღწერილობა ნ. მინდელის აღწერილობასთან მსგავსებას ამჟღავნებს. მოცემული აღწერილობებით ფერხულთა ზოგადი სახეა წარმოდგენილი. რაჭაში საფერხულოთა განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა (სვანეთის შემდეგ) და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება მდიდარი ფოლკლორული შემოქმედების პირდაპირპროპორციულია. ფერხულის მეორე ფორმა **სწორხაზოვანი** იყო და ერთმანეთისკენ მოძრაობდა. „ფერხულის ორივე ეს ფორმა გულისმობს ფერხულში ჩაბმული ორი გუნდის არსებობას (პირობითი ნახევარწრე „მრგვალ“

[238]МинделиН., *Картвелскияпесни*, СМОМПКХIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр. 124.

[239]ვირსალაძეელ., *ქართულისამონადიროეპოსი*, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 172.

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“[240]. (იხ. რაჭული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 2).

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 ისევ მამაკაცების შემადგენლობით, რომელიც პირველი ორი-სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ ერთდება, **ქმნის წრეს** და მოძრაობს მარჯვნივ; 2. **წინმოძღოლა,** ანტიფონური, ზურგსუკან ჩამწკრივებული, ქამრებში ხელებჩაბმული, როგორც ქალთა, ასევე მამაკაცთა შემადგენლობით მოძრავი მწკრივი, რომელსაც წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, წინამძღოლი მიუძღვის და მოძრაობაში სხვადასხვა ფიგურას ქმნის; 3. **სწორხაზოვანი,** ანტიფონური, შემდგარი ორი მწკრივისგან, რომელიც ერთმანეთისკენ მოძრაობს.

მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია ბ. ნიჟარაძის მიერ მთარაჭის ერთერთ სოფლში, ღებში, ნანახი ფერხული – ქალთა „სიმღერა-ფერხული“ და მისი მიზანი კიდევ უფრო საინტერესო: „მე მსურდა, აქაურების და სვანების სიმღერის კილო და ფეხი შემედარებინა“[241].ასევეაღნიშნავს, რომსვანებსადაღებელებსსაერთომხოლოდერთიფერხული – „უშკულახევიდაიძრა“, გააჩნიათ.

მკვლევარირაჭულდასვანურსაფერხულოებშორისმხოლოდმცირეოდენმსგავსებასა ღნიშნავსდახაზსუსვამსრაჭულისაფერხულოებისერთგვაროვანიმოძრაობითშესრუ ლებას, განსხვავებითსვანურისაფერხულოებისგან, რომლებსაცმრავალფეროვანისაცეკვაოლექსიკაგააჩნიათ.

აღწერილობაშივკითხულობთ:

„თვითფეხისხმარებაფერხულისდროსცოტათიჰგავსსვანურს,

განსხვავებაუფრომეტია.

აქმარტოერთნაირიფეხისხმარებასცოდნიათყოველსსიმღერისდროს, სვანეთში – კიმეტადრეუშკულისსაზოგადოებაში,

რომელიცგანთქმულიამთელსსვანეთშითავისისსიმღერა-ფერხულითსხვა-და-სხვანაირიფეხისხმარებაიციან; მაგალითად, სიმღერა „რავქნა“

[240] იქვე,

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

სხვანაირფეხისხმარებასთხოულობს, „თარაყულ“, „კვიციმურგველ“, „დიდებათარინგლეზელარ“, „დიდებალამარიაუშგვლაშს“, „ყაისირა“ დასხვასსხვანაირიფეხიუნდა“[242]. მიუხედავად დიდი პატივისცემისა, ვერ დავეთანხმები მკვლევარს შეფასებაში, რადგან მან მხოლოდ ერთ საფერხულო ნიმუშზე დაყრდნობით გამოიტანა დასკვნა. როგორც ზემოთ იქნა წარმოდგენილი, ფერხულის ფორმის 3 სახეობადაფიქსირდა. 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.

რაჭაში ბერიკულ სანახაობას „ბებურები“ და „ჩარირამას პატარძალი“ წარმოადგენდნენ.**„ჩარირამა“** საფერხულო წყობის ბერიკული სანახაობაა, რომელსაც ყოველ კვირა დღეს სანახშოზე (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 მიერ სრულდება. ფერხულს მხოლოდ ტაშისცემა, ერთი და იგივე სიტყვების წამღერებით წრისშიგნითა მოთამაშეებისათვის აკომპანიმენტის ფუნქცია აქვს შენარჩუნებული. ამიტომ, ამ ბერიკულ სანახაობაში საფერხულო მწყობრს თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს[243].

მისნური ხასიათის ცეკვა-თამაშობათა და ჯადოსნურ საწესო ქმედებათაგან აღსანიშნავია თეატრალიზებული **„ცხენკაცობა“** და **„ოშანგელობა“.**„ცხენკაცობის“ აუცილებელი რეკვიზიტი ხისაგან გაკეთებული ცხენკაცა გახლდათ, რომელსაც მასზე გადამჯდარი ბიჭი კარდაკარ სოფელშიდააგელვებდა. დანარჩენი ორი-სამი მისი ამხანაგი კი გარმონითა და დაირით თანხლებას უწევდა[244].

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მეტად საინტერესო რიტუალმა, რომელსაც სპარტაკ რეხვიაშვილი მოგვითხრობს მთის რაჭაში შემორჩენილი საწესო ქმედებების აღწერისას. თებერვალში, ასტრალური ღვთაებებისადმი მიძღვნილ

---

[242] ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები,* ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1964 იქვე: გვ. 53.

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

[244] იქვე,

წეს-ჩვეულებათა შორის „განსაკუთრებით საყურადღებოა ქალთა საფერხულო სიმღერა „სარალე“, რომელიც ამ დროს (თებერვალში – ხ. დ.) სრულდებოდა. ამ სიმღერა-ფერხულის შესრულების წესი ასეთი იყო: დედაკაცები ჩაებმებოდნენ ფერხულში, აქედან ერთ-ერთი მათგანი გამოეყოფოდა და მიწაზე დაიჩოქებდა, 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 სევდიანი მელოდია. ასე მაგალითად:

დაჩოქებული დედაკაცი:	ქალთა გუნდი:
ვაიმე თავო,	თავო სარალეო,
ვაიმე თვალო,	თვალო სარალეო,
ვაიმე გულო,	გულო სარალეო,
ვაიმე წენო (წელო)	წენო სარალეო!და ა.შ.

ამ სიმღერას, მთქმელთა განმარტებით, თავისიგარკვეული ფუნქცია ახასიათებს. მის დანიშნულებას წარმოადგენს მითიურ არსებათა ანუ ზეარსებათა გულის მოლმობიერება, მათ წინაშე მუხლმოდრეკა, თავის შეწყალება, რათა ავადმყოფობა სხეულიდან განიდევნოს“[245].

ზემოთაღწერილი სახიობის რამდენიმე სიმპტომატური ნიშანი გვაფიქრებინებს, რომ ზებუნებრივი ძალებისადმი ნაყოფიერების გამოთხოვის რიტუალთან გვაქვს საქმე; კერძოდ: ტრადიციულად თებერვალში ჩატარებული წეს-ქმედებები ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება; პირით მზისკენ – როგორც ნაყოფიერების მაორგანიზებელი ღვთაებისკენ მიქცევა; ამასვე მიეწერება პროტაგონისტის მიწაზე დაჩოქება 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 აქცენტი კორიფეს როლზე კეთდება და ყურადღებაც პროტაგონისტისკენაა მიმართული.

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

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 ზოგადად 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 ზემოთჩამოთვლილი საცეკვაო ნიმუშებისა, მოიპოვება, ასევე სხვადასხვა ფოლკლორული ჯგუფის მიერ აღდგენილი და მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილი ნაწარმოებები რომელთაც ქვემოთ წარმოგიდგენთ.

რაჭული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის განხილვა **სამონადირო ფერხულებით** იწყება, რადგან 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 „ღუღუნი“ ითვლება. „ქორქალი“ მკის, ხოლო „ღუღუნი“ თიბვის დროს სრულდებოდა. მკაცა და თიბვაც წაქცევასთან ანუ გარდაცვალებასთან ასოცირდებოდა. ეს ტექსტები მიცვალებულთა დატირების დროს – ზრუნის დროს იქმნებოდა და შემდგომ ზემოთაღნიშნული შრომის პროცესის თანხლებით

მეორდებოდა. აქედან გამომდინარე მათ მინორული ხასიათი ჰქონდათ, მათ, ასევე „მთიბლური შაირი“ ეწოდება. მსგავსი ტრადიაცია ხევსურეთშიც არსებობდა და „გვრინი“ ერქვა[246].

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. რაც შეეხება ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებებს, მათმა ნაწილმა ტექსტის სიმყარეს კონკურენცია ვერ გაუწია და ჩვენამდე ვერ მოღწია. გიორგი კალანდაძე აღნიშნავს, რომ „ძველი ქართული ხალხური საფერხულო სიმღერები მეტწილად ბალადური ხასიათისაა“[247].

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“, რომელიცსაქართველოში ფართოდ გავრცელებული ლექსის**„ყურშას“,** შინაარსის ზოგიერთ დეტალსაც შეიცავს.[248]

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 ლობუანიძეების დღეობას უწოდებდნენ. „ყურშას“, იგივე ქვაციხისელის ლექსს, გადმოცემით, თიბვის დროსაც დაუღუღუნებდნენ ხოლმე.

„ქვაციხისელის“ ლექსში ივანეს ტრაღიკული თავგადასავალია მოთხრობილი.მითოსურ თქმულებათა უადრეს ვერსიებში, როგორც ვიცით, მონადირე იღუპება როგორც ნადირთპატრონი ქალღვთაებისათვის შეწირული საგაზაფხულო მსხვერპლი. ივანესაც, რომელსაც საცოლე ჰყავდა (სწორედ მისი დანახვის შემდგომ „გადმოფრინდება“ ქარაფიდან), ქალღვთაება შეიტყუებს კლდეზე და უჭრის უკან ჩამოსასვლელ გზას. ეს ვერსია ძლიერ ახლოსაა

[246]ნაკაშიძე ქ., *ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული),* თბილისის უნივერსიტეტის. გამ-ბა, თბ., 1999, გვ. 92-99.
[247]კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 30.
[248]Миндели Н.,*Селение Сори*, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис,1894 г., стр.126.

ქართულ ფოლკლორში ზოგადად გავრცელებულ ტრადიციულ ამბავთან მონადირესა და ქალღვთაებას შორის მიღებული ურთიერთობის შესახებ. მსგავსი სიუჟეტის საკმაოდ ბევრი ნიმუში მოიპოვება როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორში. როგორც ვიცით, წმ. გიორგიმ წარმართული ნადირთღვთაების ფუნქციები შეითვისა და იქცა არა ნადირთა, არამედ მონადირეთა მფარველად. ალბათ ამით არის განპირობებული, რომ ცნობილი, სახელგანთქმული მონადირის, ივანე ქვაციხისელის, ამბავს ლექსი-დატირების სახით, სწორედ გიორგობას იტყვიან სოფ. ღებში.

სოფ. ღებში ივანე ქვაციხისელის სახელობაზე გამართულ ლობჟანიძეების დღეობას ივ. ჯავახიშვილი წმ. გიორგის კულტს უკავშირებს და თვლის, რომ იგივე დღეობაა, რომელიც სოფ. სორში „ნაციხურობის“ სახელწოდებით, ასევე გაზაფხულზე, ნააღდგომევს, მეოთხე კვირას, ორშაბათ დღეს, იწყება და სამი ორშაბათის განმავლობაში უქმობენ. „ნაციხურობას“ აღნიშნავენ ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომიდან მეოთხე ორშაბათს და ყველა სამი წინა ორშაბათიც ნაციხურობის სახელზე ითვლებოდა დღესასწაულად“[249]. კვირა ღამით სოფლის მცხოვრებნი თავიანთ სტუმრებთან ერთად მიემართებიან ადგილისაკენ, რომელსაც „ნაციხურს“ უწოდებენ. იგი წარმოადგენს პატარა მოედანს, რომელიც გადამში-ურეკაულის მაღლობის ბოლოს მდებარეობს. „ნაციხურზე“ დგას ძველი ნაგებობის ნანგრევები, რომელიც, გადმოცემის თანახმად, ციხე უნდა ყოფილიყო და ეკლესიაც იქვე უნდა მდგარიყო. „ნაციხუროობა“ იმართებოდა „ვაჟების ბედზე“. შეკრებილი მოსახლეობა ლოცულობდა წმ. გიორგის ხატზე. „ლოცვის შემდეგ მლოცველები, რომელთა შორის ქალებიც იყვნენ, იმართებოდა ფერხულები, მღეროდნენ სიმღერებს, ცეკვავდნენ, მხიარულობდნენ გათენებამდე, გამთენიისას ბრუნდებოდნენ შინ“[250].

სამონადირო ეპოსის მარგალიტად მთელ საქართველოში მეტად პოპულარული და გავრცელებული**„ჩემო ყურშაო“,** შეიძლება ჩაითვალოს. „ჩემო ყურშაოს“ საუკეთესო მთქმელად დავით გურამიშვილი ყოფილა აღიარებული. ამას ახსენებს კიდეც თავის „დავითიანში“.[251]

როგორც ელენე ვირსალაძე გადმოგვცემს: „ყურშას ლექსი ორგანულად არის ჩართული ივანე ქვაციხისელის სახელთან დაკავშირებულ თქმულებაში, მაგრამ, იგი არსებობს დამოუკიდებელი საფერხულო სასიმღერო ლექსის სახით. მასინდივიდუალურადაც, ჭიანურის აკომპანიმენტით ასრულებენ. ამ

[249]იქვე,
[250]იქვე, стр.127.
[251]ჯანელიძედ., *სახიობა,* „ხელოვნება“, თბ., 1958, გვ. 216.

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“[252].

„ყურშაო“ მთელ საქართველოში ცნობილი ლექსია, ცნობილია მისი 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 მაძლევს 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, შემხმობელი მთელი გუნდი ჰყავს[253].ამ აღწერილობის მიხედვით, კი„ყურშა“ ერთპირი შესრულების წესით არ უნდა ხასიათდებოდეს.

ყურშას მსგავსი ძაღლი ახლავს **ამირანსაც.** კლდეზე მიჯაჭვულ დევგმირს ერთგული მეგობარი ეხმარება თავისუფლების მოპოვებაში. ივანე ქვაციხისელსა და ამირანს შორის ერთგვარი პარალელის გავლების მოტივე 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.

[252]ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 65.
[253]ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ისტორია (წ I ხალხური საწყისები)*, „განათლება“ თბ., 1983, გვ. 93.

მასში ამირანის დევთან ბრძოლის ეპიზოდიცაა შეტანილი“[254].სავარაუდოდ, არც „ამირან და ძმანი მისნი“ უნდა იყოს ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელი სიმღერა.

ავთანდილ თათარაძე „ამირანის ფერხულისა“ და ფერხულ „მაღლა მთას მოდგა“საცეკვაო ლექსიკას ანალოგიურად თვლის[255]. ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. მუსიკალური ზომა 4/4.

ყურშას თქმულებისა და მისი მითოსური სახის დამუშავებისას იხსნება კიდევ ერთი უძველესი ორიგინალური ძეგლი დაკავშირებული მონადირეობის ხანასა და კულტთან **„ქალსა ვისმე ერქვა შროშანი“**, (შემოკლებით – **„შრუშანა“),** რომელიც „ამირანისა“ და „ყურშა“-„ივანე ქვაციხისელის“ ამბის წინამორბედად წარმოგვიდგენია.

„შრუშანას“ 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-შრუშანას“ (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 შემორჩენილან როგორც ჩვეულებრივი სახის საფერხულო სიმღერები“[256].

ფერხულს **„ქალსა ვისმე“** (იგივე „შრუშანა“), ავთანდილ თათარაძე ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები“, პატრიოტული ხასიათის ფერხულად მიიჩნევს. ამის საფუძვლად მოჰყავს თავად ერისთავის ქალის თავგანწირული საქციელი. მისი აზრით, ამ ფერხულის შექმნის მიზეზიარის XVIII 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 წარსულის პერიოდის ძეგლად მიიჩნევს და უკავშირებს სამონადირო ეპოსს. მისი არგუმენტირებული კვლევა და მტკიცება ეჭვს არ ბადებს და აბათილებს იმ ზედაპირულ ვერსიას,

[254]კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა,* „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 84.

[255]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 139.

[256]არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები*„„ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 15.

რაც ერთი შეხედვით გახდა სარწმუნო მკვლევართა ნაწილისთვის: „ეს ლექსიც, „ყურშას“ მსგავსად, უძველესი საფერხულო შესრულებისაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ფერხულის შესრულებას რაჭაში დღემდე აშკარა საწესო ხასიათი აქვს შერჩენილი. ამ ფერხულს, ისევე, როგორც ბეთქილის ფერხულს სვანეთში აღების ღამის წინა დღეს ასრულებდნენ ქალები. ამ დღეს ქალები დილიდან არც წყალს არ ეკარებოდნენ (აქედან ტერმინი „ურწყობა“). ამ ლექსის და კიდევ რამდენიმე საწესო საგაზაფხულო 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 არქაულობასმოწმობს)“[257].

„ქალსა ვისმე“ ორპირული, სამხმიანი სიმღერაა, მუსიკალური ზომით 3/4.ფერხულის„ქალსა ვისმე“ დღევანდელ ვერსიებში კი, საფერხულო 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[258]. 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 მოდგა“ საცეკვაო ლექსიკა ა. თათარაძის მიხედვით („ქართული ხალხური ცეკვა“)იდენტურია.

შემდეგი რგოლი, რომელიც სამონადირო ეპოსის ერთიან ჯაჭვს ზრდის, გახლავთ კიდევ ერთი ფერხული **„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.

მისარქაულობასადასტურებსასევესხვასასიმღეროლექსებისათვისერთ-

[257]ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 68.

[258]მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი,https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cCs

ერთიმთავარიპერსონაჟის, ირმის, არსებობა, რომელსაცსანადიროდწასულსიძე-სიმამრსშორის, სიძე კლავს, შემდგომკითავადსიმამრისტყვიითკვდება.

„ამ ლექსის დიალოგურიაგებულება 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.[259] (იხ. ტექსტი 6)

ამ ბალადის მთიულური ვარიანტი ვრცელია. შემდგომ ფერხული აგრძელებს იმ ტრაღედიის 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 ემოციური სიმძაფრე.

მამე ცულ-წალდიო, გზა ჩავიკაფოვო,

მამე სანთელიო,გზა გავინათლოვოო და ა.შ. [260] (იხ. ტექსტი 7)

ნაწარმოებებს – „ჩემო ყურშაო“, „ივანე ქვაციხისელი“, „ქალსა ვისმე“ – რიტუალური ხასიათი აქვთ შემორჩენილი, „ია მთაზედა“ კი არის ამ სიუჟეტის განვითარების შემდგომი საფეხური, რომელსაც საყოფაცხოვრებო ბალადის სახე აქვს მიღებული. ამასვე ადასტურებს გ. კალანდაძის მონოგრაფიის სპეციალური თავი მიძღვნილი სამონადირო ბალადისადმი. მისი აზრით სამონადირო-საფერხულო სიმღერების სახით ჩვენამდე შემოინახა ძველი ქართული ბალადები, რომლებიც ნადირობის ღვთაების სადიდებლად გამართულ დღესასწაულზე ცეკვის თანხლებით სრულდებოდა[261]. ელ. ვირსალაძე კი აღნიშნავს, რომ საზოგადოების განვითარებასთან ერთად ძველმა საწეს-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

[259] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 96.

[260] იქვე: გვ. 97.

[261] იქვე: გვ. 82.

ქედი მაღალი, ტყიანი და ა.შ.[262]

ეს საფერხულო ლექსი ამოღებულია „ტარიელიდან“, ანუ „ხალხური ვეფხისტყაოსნიდან“. რაჭაში, უწინ, „ავთანდილ გადინადირას“ მაყრულ სიმღერად მიიჩნევდნენ: „ყველა ინფორმატორი ხაზს უსვამს მაყრულში აუცილებლად „ავთანდილ გადინადირას“ შესრულებას:„რო ვიმღერებდით:

ნეტავ ნეფის დედასაო,

რა კარგი რძალი მოგვყავსო.

მას აუცილებლად მოვაყოლებდით „ავთანდილ გადინადირას“[263].

ამასვე ადასტურებს სხვა ინფორმატორიც: „მაყრული სიმღერაა ეს – „ქალებმაც ვიცოდით მაყარში წასვლა, სიმღერით. ფერხულშიც ვიტყოდით ქორწილში“[264].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 შემავალი რიტუალი გახლდათ. მკვლევარი ვარაუდობს, შესაძლებელია სწორედ საგაზაფხულო, აგრარულმა რიტუალებმა გადასცა ბევრი რამ საქორწინო პოეზიას. ამ ლექსს თიბვის დროსაც ამბობდნენ.

საფერხულო სიმღერა „ავთანდილ გადინადირა“, მეცნიერების აზრით, ანალოგს პოულობს ქართულ პოპულარულ სიმღერასთან:

ჩვენს მეფეს უნადირნია[265]

მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, იგი გარდა მაყრულისა, მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს აგრარულ სასიმღეროლექსებთან – ნადურებთან და მთიბლურებთან.

მკვლევართა რიგი გამოთქვამს მოსაზრებას საქორწინო რიტუალის აგრარულ მაგიასთან კავშირის შესახებ. მკვლევარი ელ. ვირსალაძე ავითარებს თემას სხვადასხვა ჟანრის შერწყმის, გამთლიანების შესახებ: „აქ წამოიჭრება მეტად საინტერესო პრობლემა – ჟანრთა დიფუზიისა. ცნობილია, რომ

[262]ვირსალაძე ელ, *მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი*, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 88.

[263] იქვე: გვ. 87.

[264] იქვე: გვ. 87.

[265] იქვე: გვ. 88.

„ავთანდილ გადინადირას“ ლექსს ასრულებენ დასავლეთ საქართველოში ნადურში ან თიბვიდან დაბრუნებისას, ფერხულში. ამ ლექსის შესრულება მაყრულში დამოწმებულია ქართლშიც“[266]. ჩვენი აზრით, ამაში გასაკვირი არაფერია, რადგან რაჭასა და მის მომიჯნავე ქართლს შორის ბევრ ანალოგიას აქვს ადგილი. ჩვენ ამ თემას მოგვიანებით შევეხებით.

მეტად საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ნინო აბაკელია, რაჭაში საქორწილო რიტუალთან დაკავშირებით: „რაჭაში, ვაჟის სახლში, ქორწილის დროს ფერხულის შესრულება სავალდებულო ყოფილა. 20-30 კაცი ხელიხელგადახვეულნი წრიულად უვლიდნენ და თან ორპირულად მღეროდნენ:

„ყურძენმა თქვა მეც ხილი ვარ
ყველა ხილზე უკეთესი“, და ა.შ. (იხ. ტექსტი 8)

მოცეკვავეთა ერთი რიგი ერთ ხაზს ამბობდა, მეორე რიგი – მეორე ხაზს და ასე ენაცვლებოდა ორი როგი ერთმანეთს სიმღერაში. სიმღერის ტაქტის აყოლით ნელა უვლიდნენწრეს“.[267]

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; შემადგენლობა – მამაკაცთა – იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი „20-30 კაცში“ კონკრეტულად სქესს გულისხმობს და არა ზოგადად ადამიანს. თუმცა ამ ნაწარმოების მუსიკალური ნაწილი ჩვენთვის უცნობია.

რაჭაში, ონის რაიონში, ქორწილის 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 სინარნარეში“[268].

[266] იქვე: გვ. 88.
[267] აბაკელია ნ., *სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*, თბ., 1997, გვ. 145.
[268] გვარამაძე ლ., *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 127.

საფერხულოდ მიიჩნევენ ქორწილის დროს შესასრულებელ „ჯვარი წინასას“, რომელიც მკვლევარების მტკიცებით, დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ რაჭაშია გავრცელებული. „ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას „ჯვარისწინას“ სიმღერით“.[269] „ჯვარი წინასას“ შესრულება აღმოსავლეთ საქართველოში იცოდნენ, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკალურად რაჭული ფოლკლორის შუალედურ დიალექტად მიჩნევის ვერსიას. ამასვე ამტკიცებს ეთნომუსიკოლოგი თეონა რუხაძე და ხაზს უსვამს საწესო ქმედების საფერხულო ხასიათს: „იმის გამო, რომ სიმღერის მუსიკალური მხარე აშკარად გამოხატული საფერხულო წყობის ნიშან-თვისებებს ატარებს, „ჯვარი წინასა“ ფერხულად მიიჩნევა. საფერხულო შესრულება თავისთავად განაპირობებს „ჯვარი წინასას“ ორპირულობას“[270].
რაჭულ ფოლკლორში მნიშვნელოვან შრეს ქმნის **ისტორიული** და **საბრძოლო** ხასიათის ფერხულები, რომელთაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს **„დიგორსა დასხდნენ ვაზირნი“ და „მაღლა მთას მოდგა“.**

ფერხული **„დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“** არ გახლავთ მხოლოდ ფოლკლორულ-ქორეოგრაფიული ნიმუში, მას შეგვიძლია მხატვრულ-ისტორიული ტილოც ვუწოდოთ, რადგან მასში გადმოცემულია ისტორიული ფაქტი, რომელსაც 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[271].

რაც შეეხება ფერხულს **„მაღლა 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

[269]ვირსალაძე ელ., *მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი*, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 84
[270] 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, გვ. 13.
[271]Миндели Н., *Картвелския песни*, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.126.

შრომაში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, შემდეგი ცნობაა მოცემული: „ფერხულს „მაღლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი“, რომელიც ორპირული სიმღერაა, ე.ი. ორი გუნდისაგან მონაცვლეობით ასასრულებელი, იწყებს მეორე ხმა, მას მოჰყვება პირველი, წმინდა ხმა და ბანი“[272]. ავთანდილ თათარაძე ხალხურ გადმოცემაზე დაყრდნობით, ფერხულს „მაღლა მთას მოდგა“, ორსართულიანად მიიჩნევს.

მკვლევარი დ. ჯანელიძე აღნიშნავს ორპირი ფერხულების შესახებ: „მთელ რიგ ორპირ ფერხულში პირველი ნახევარმწყობრი იწყებს, მეორე კი ბოლო სიტყვებს ჩამოართმევს და განაგრძობს, შემდეგ ისევ პირველი იწყებს მეორე ნახევარმწყობრის ბოლო სიტყვების განმეორებით და გაგრძელებით. მისივე დაკვირვებით, ორპირი ფერხული, მრგვალი ფერხულის იმ ფორმებთან შედარებით, სადაც მეორე ნახევარმწყობრი მხოლოდ იმეორებს დამწყების მიერ ნათქვამ ტაეპს, წარმოადგენს უფრო რთულ, განვითარებულ ფორმას“[273]. ფერხულის ეს წყობა რაჭული ფერხულების შესახებ, ლიტერატურული წყაროებით მოპოვებულ, ზემოთჩამოთვლილ ძირითად საფერხულო სახეობათაგან, **„მრგვალი გადაბმული“, „ორფეხური“,**შეესაბამება.

არსებობს ასევე შ. ასლანიშვილის მიერ 1928 წ. ჩაწერილი ფერხისა არა ორი გუნდის მონაცვლეობით, არამედ დამწყებისა და გუნდის მონაცვლეობით. საფერხულო ნაწარმოებების ვარიანტებისთვის დამახასიათებელია შესრულების სხვადასხვაგვარობა, რაც მორიგეობით ორპირულობაში, დამწყების, პირველი ნახევარწრის გამეორების, მეორე ნახევარწრის გამეორების ან მხოლოდ ბოლო ფრაზის გამეორების და ა. შ., მდგომარეობს.

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.

[272] ჯავახიშვილიივ., *ქართულიხალხურიმუსიკისძირითადისაკითხები*, „ხელოვნება“,თბ., 1990, გვ. 101
[273] ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 175.

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“[274]. 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[275].

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“,**[276]**„თამარის საფერხულო“.**„თამარის საფერხულოს“ ორპირულად იტყვიან ფერხულში, ქორწილში – ყველგან, ბედნიერ ადგილას“; „თამარის სიმღერას“ „ძველად ორფეხურ ფერხულში იტყოდეს. ახლა მრგვალშიაც ამბობენ, უბრალოში“[277].**ქართლსა და კახეთში ჩაწერილ ნიმუშებს, „წუთისოფლის სტუმრები ვართ“, „თამარ მეფე და ხონთქარი**“,საცეკვაო ნაწილი დაკარგული აქვს. ხოლო,რაჭული,**„თამარ მეფე ხალხსუყვარდა“**ჰანგის გარეშე შემორჩენილთა შორისაა. თამართან დაკავშირებით გუდასტვირზე დასამღერებელიც არსებობდა. ა. თათარაძის მიერ დაფიქსირებული ფერხული

[274]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 111.
[275] იქვე: გვ. 140.
[276]ჩიტაძე ნ., *ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში,* თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012, გვ. 22.
[277]იქვე: გვ. 34.

„თამარ ქალი“, სრულდება ქალთა და ვაჟთა შერეული შემადგენლობით, მუსიკალური ზომა – 3/4. ეს ფერხული არ არის წრიული ფორმის, წარმოადგენს რკალისმაგვარ ფერხისას[278].

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[279]. 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 ფერულის 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. [280]

„ჯამათაც“ 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. მკლავთა მდგომარეობა ხელიხელჩაბმული. მუსიკალური ზომა 4/4. ფერხული აგებულია ტრადიციულ რაჭულ ავთენტურ საფერხულო ლექსიკაზე (იხ. რაჭული საცეკვაო დიალექტი, დანართი 3).

საფერხულოები **„ოსიე“** და **„აიძრა დიდი სულთანი“,**ასევე საბრძოლო-ისტორიულ ჟანრს განეკუთვნება. ა. თათარაძეს, კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“, მოცემული აქვს ფესხული „ოსიე“ ტექსტური და მუსიკალური ნაწილით

[278]თათარაძე ა., *ქართულიხალხური ცეკვა*, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 142.
[279]ინტერვიუ ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელთან.
[280]აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM (უკანასკნელად ნანახია 27/12/2017).

და აღნიშნავს, რომ ამ ფერხულების „ტექნოლოგიური მასალა ფერხულის – „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“ – იდენტურია“[281]. ფერხულის შემადგენლობა შერეულია, ტემპი – ზომიერი, მუსიკალური ზომა – 3/4.[282]

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 ქვაციხისელის“ ამბავს ამინდის ცვლილების დროსაც ამბობდნენ. საგაზაფხულო ფერხულთა ერთი ნაწილი სწორედ ამ ღვთაების სადიდებელს წარმოადგენს. მაგ: ფერხულები, **„ჟუჟუნა წვიმა“ და „მაღლიდან გადმომდგარიყო“,** მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საგაზაფხულო რიტუალებთან, ყველიერის საწესო სანახაობებთან: 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 მაღალმხატვრული, დახვეწილი ლექს-სიმღერები, როგორიცაა „ჟუჟუნა წვიმა“, „მაღლიდან გადმომდგარიყო“, „ქალო, ანაო, ბანაო“, რომლებიც მთელ 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“[283].

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

---

[281] თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა*, თბ., 201 0, გვ. 151.

[282] ფერხული „ოსიე“ https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY ანსამბლი „ბუბა“ https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk – 1997 წლის ჩანაწერი (უკანასკნელად ნანახია 22. 06. 2018).

[283] ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 8.

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

ფერხული „ჟუჟუნა“ სრულდება ამავე სახელწოდების ორპირულ სამხმიან სიმღერაზე, რომლის მუსიკალური ზომა 3/4-ია“[284].

ა. თათარაძის მიერ კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“ აღწერილი ფერხულის 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 ამინდისადმი მიძღვნილი რიტუალური ქმედება, რომელსაც ნაყოფიერების კულტის ნიშნები ესახება. 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, რომელიცთბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ბიბლიოთეკაშია დაცული,ფერხულის**„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 ცელ-ცალკე წრეს და შემდეგ ორივე ჯგუფი მრგვლად უვლის ერთი-მეორის საწინააღმდეგო მიმართულებით. ქალთა წრის შუა მოძრაობს ერთი ქალი, რომელსაც უმღერიან სიმღერას და საფერხულო ცეკვა მთავრდება ერთად“[285]. 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. თუმცა, შესაძლოა, ფერხულის ფორმის ამ ვერსიას ავტორი ჰყავდეს.

---

[284] თათარაძე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 29.

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

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, გიხაროდენ, გიხაროდენ!“ სამ ხმად: იწყებს მაღალი 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“[286].

ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი კი ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის: „ქრისტეს ფერხულს“, რომელსაც მიცვალებულის დროსაც ასრულებდნენ, როგორც მუსიკალურად, ასევე ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ვარიანტები გააჩნდა. აღდგომის ღამის ლიტანიობის დასრულების შემდეგ, მამლის ყივილამდე, მეფერხულეები 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“[287]. ეს ფაქტი ფორმალურ გარემოში ხალხური შემოქმედების ფართოდ გავრცელებაზე მეტყველებს.

რაჭულ „ქრისტეს ფერხულს“ სრული სინკრეტული სახით ასრულებს ანსამბლი „ძირიანი“. ფერხულის სრტუქტურული წყობა ინარჩუნებს წრიულ ფორმას[288], მეორე ვარიანტი ქრისტეს ფერხულისა, „ქრისტე აღდგა, მადლი მახარობელსა“, ასევე ანსამბლ „ძირიანის“ შესრულებით, წრიული ფორმისა და შემსრულებელთა შერეული სახისაა[289]. პირველი და მეორე ვარიანტები საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით განსხვავებული და მრავალფეროვანია.

უაღრესად მნიშვნელოვანია რაჭის, მიხაილოვის სასწავლებლის მეთვალყურის თანაშემწის, მდვდელ ნ. მინდელის, მიერ შეგროვებული ცხრა

---

[286] ჯავახიშვილი ივ., *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*, „ხელოვნება“ თბ., 1990., გვ. 68.

[287] *მოგზაურობა ფოლკლორში*, რაჭა, მეოთხე ნაწილი. https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPElUw (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018)

[288] „ძირიანი“ https://www.youtube.com/watch?v=65j09FlYRc8უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018

[289] „ძირიანი“ https://www.facebook.com/Rachvelebi/videos/10155310011309201/უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018

რაჭული სიმღერა, ჟურნალში აბრივიატურით СМОМПК; (კავკასიის ადგილობრივ ტომთა აღწერილობის მასალათა კრებული), რომელთა შორის მეცხრე ნომრად წარმოდგენილია „ქრისტე აღსდგა, გიხაროდესთ“. 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[290]. (ლექსის სრული ტექსტი იხ. ტექსტი 9)

ფერხულის „ქრისტე აღსდგა, მადლი მახარობელსა“ საფუძვლიანი გამოკვლევა ეკუთვნის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგს უჩა დვალიშვილს, რომელიც სტატიაში „აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები“ განიხილავს მას როგორც შორეულ წარსულში ჩასახულ, გაზაფხულის ბუნიობის – ქრისტიანულ ეპოქაში იესო ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომის დღესასწაულს[291], იქვე აღწერს სააღდგომო ჭონას, რომლის უცილობელ ნაწილს ფერხული და ცეკვა წარმოადგენდა.
არსებობდა საფერხულო **„ალილოც“,** თუმცა მისი საცეკვაო ლექსიკა ჩვენთვის უცნობია.[292]

ჩვენს ყურადღებას იმსახურებს ფერხული „რაეო“ (რომელსაც მზის ღვთაებას უკავშირებენ), დღესდღეობით მისი ტექსტი სატრფიალო შინაარსს შეიცავს. კომპოზიტორ დ. თორაძის მიერ სოფ. ხვანჭკარაში ჩაწერია 6 სიმღერა, რომელთაგან ორი საცეკვაოა: საფერხულო **„რაეო ჩემო დედაო“** – ჩაწერილი 1939 წ., სრულდება უმეტესად ფერხულით, ზოგჯერ ფერხულის გარეშეც. ანსამბლმა „ძირიანმა“ ფერხისას სახით შეასრულა ქალთა და მამაკაცთა შემადგენლობით, სავარაუდოდ მათვე აღადგინეს საცეკვაო ლექსიკა:[293] (იხ. ტექსტი 10). საფერხულოა ასევე **„ქართლის მინდორსა ვაკესა“,** რომელსაც ანსამბლი „ძირიანი“ ასრულებს[294]. ეს ფერხული შესრულებული აქვს, ასევე ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლს „მზეთამზე“ (იხ. ტექსტი 11). საფერხულო **„ქვედრულა მოდიდებულა“** ერთი პატარა მდინარის, ქვედრულას, ადიდებასა და მისგან გამოწვეული ზარალის თემას ასახავს. ონის რაიონის ანსამბლი „რაჭა“

---

[290] МинделиН.,*Картвелскиянесни*, СМОМПКXIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.138.

[291] დვალიშვილი უ., *აღდგომისდღესასწაულისქორეოგრაფიულიასპექტები*, „კავკასიის მაცნე,“ №7, თბ., 2003, გვ. 75.

[292] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები*, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 168

[293] „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“ https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPElUwუკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2018

[294] „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა“ https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdIუკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2018

ასრულებს ფერხულს **„შენ პატარა მდადე ანო“,** რომელიგადაიზარდა „რაშოვდაში“ და „ტაში ბიჭო გიორგუნაში“[295]. ფერხული, **„ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“,** იუმორისტულ ჟანრს განეკუთვნება. ა. თათარაძეს კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“ მოცემული აქვს მხოლოდ ტექსტური და მუსიკალური მასალა. თუმცა, აღნიშნავს, რომ „ფეხების მოძრაობის მხრივ (ალბათ 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 **„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“[296]. დ. არაყიშვილის მიხედვით საფერხულოთა რიგს განეკუთვნება, ასევე**„ოდილა და ოდელია“**[297]. ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი საფერხულოებს შორის ასახელებს რაჭული ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს: **„მრავალძალსა და სხვავაში“, „ხარებაე სამთა ძმათა“, „ტატუკის ფერხული“, „ამ გრიგოლს ჰყავდა ბეკმია“, „გავხედე რიყე მეგონა“, „შეუბანსა და ჭალასა“, „სონტარულს შემოუთვლია“, „აღზევანს წაველ“, „დოდისანი“, „იავ ქალთი“, „მთაო გადმიშვი მაღალო“, „მუშვანი წამოვიდა“.**

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 [298] (იხ. ტექსტი 12)

ტექსტში დაცული საკრალური თუ მითო-რელიგიური სიმბოლიკა ნათლად მიუთითებს საფერხულო სიმღერის არქაულობაზე. ალვის ხე, ბახუსმორეული

[295]ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“ https://www.youtube.com/watch?v=3JYGQxKeFm0. უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2018

[296] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები*, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 107

[297] არაყიშვილი დ.,*რაჭული ხალხური სიმღერები*, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 13.

[298]აბაკელია ნ.,*სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*, თბ., 1997, გვ. 53.

ბიჭები, მათი ტალახში კოტრიალი, მარანი, ყურძენი - სწორედ ის მოტივებია, რომლებიც ქრისტიანობამდელ სამყაროსში განაყოფიერების კულტს შეიძლებადავუკავშიროთ.

თქმულება ზვიად ლობჟანიძეზე მიეკუთვნება **სოციალური უთანასწორობის** მოტივის შემცველ თემას, 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 გასაულეტად ამბოხებულ გლეხობაზე“[299]. ჩვენთვის ცნობილია მოქმედ პირთა შემადგენლობა: ზ. ლობჟანიძე, აზნაურები – ძმები არეშიძეები, გაგნია მოურავი, დიაცი, გულითად გავაშელიშვილი და ფერხული. სამწუხაროდ, უცნობია ამ ფერხულის მუსიკალური და ქორეგრაფიული სურათი.

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

როგორც ეთნოფორი გვიამბობს:„ცეკვა ყოველ საღამოს რომელიმე მოსახლის სახლში იმართებოდა რაჭაში, ცეკვავდნენ ახალგაზრდები დილამდე, „ცეკვებიდან გავრცელებული იყო „ოღრო-ჩოღრო“, რომელიც გასმებს შეიცავდა, ტემპი ჩქარდებოდა, თითქოს აზარტში შესული მეგარმონე მოცეკვავესეპაექრებოდა, ძირითადად უკრავდნენ გარმონსა და დაირაზე, ავად თუ კარგად იმ დროს ცეკვა ყველამ იცოდა, ყველანაირ ცეკვას რაჭაში „თამაშობა“ ერქვა“[300].

კომპოზიტორ დ. თორაძეს, სოფ. ხვანჭკარაში 1940 წელს ჩაუწერია **„სათამაშო“.**იგი საცეკვაო სიმღერაა, რომლის ტემპი თანდათან მატულობს[301].

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 დავით სხირტლაძეს. დადგმა განხორციელდაქორეოგრაფიულ ანსამბლში „როკვა“, ქორეოგრაფთა ჯგუფის – რ. ჭანიშვილი, უ. დვალიშვილი,ბ. სვანიძე, ჯ. ჯანიაშვილი – მონაწილეობით).

---

[299] ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები)* I, „განათლება, თბ., 1983, გვ. 370.

[300] *მოგზაურობა ფოლკლორში*, რაჭა, მეოთხე ნაწილი, https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPElUw (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2018)

[301] არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები*, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 65.

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

საცეკვაო „ბერქალური“ მთარაჭის ფოლკლორული სივრცის ნაწილია. **„ბერქალური“** მოძიებულია ზემო რაჭის სოფელ გლოლაში და როგორც ცეკვის სახელწოდება მიგვანიშნებს, სრულდება ხანშიშესული ქალების მიერ. 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 შემსრულებლის მიერ. ცეკვა სრულდება დაირისა და ბუზიკას თანხლებით.

ამგვარად, მდიდარი ქორეოკულტურის მატარებელი რაჭული საცეკვაო დიალექტი საისტორიო და სალიტერატურო მწერლობაში საკმაოდ საფუძვლიანად შემოინახა. ტრადიციად ქცეული სანახაობების მაორგანიზებელ 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 ნიშნადჩამოყალიბდა დუეტური ცეკვები, რომლების ცეკვა „ქართულის“ დიალექტურ სახესხვაობას წარმოადგენენ.

თავი III – საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართების საკითხი

როდესაც საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართებაზე ვსაუბრობთ, უპირველესად ყურადღება უნდა მივაქციოთ **ფუძე-ენას**, რომელიც დიალექტებად დაშლის პროცესის შემდეგად ყველა დიალექტისთვის საერთოა. ყოველ დიალექტს უძველესი ზოგადქართული შემოქმედებითი აზროვნება ახასიათებს. ამიტომ, მათ კულტურას ერთ სინკრეტულ ძირზე აღმოცენებული სტრუქტურული, მხატვრულ-სტილისტური მახასიათებლები განსაზღვრავს. ქართულ ხალხურ ფესვებზე ამოზრდილი ხელოვნების განვითარების ისტორიული კანონზომიერებანი გლობალურად ერთ გზას მიუყვება. მიუხედავად ამისა, ერთიანი სინკრეტიზმის ყოველი ნაწილი, მისთვისდამახასიათებელი ნიშნულების ხაზს ანვითარებს. დიალექტებად განცალკევება ხანგრძლივი ისტორიული პროცესის შედეგია. დროში განფენილი დიალექტთა ჩამოყალიბება სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ეტაპს მოიცავს. ყოველივე ამას კი ქვეყანაში მომხდარი პერიპეტიები უდევს საფუძვლად, იქნებოდა ეს ომები, მიგრაციები, უცხო კულტურის გავლენები და ა.შ.

ეთნოქორეოლოგ რ. ჭანიშვილის მიერ დაყენებული ამოცანის, „საძებარია ის უძველესი ქორეოგრაფიული დიალექტი, თუ მისი ცალკეული გამოვლინებანი, რომელიც სწორედ უძველეს ქორეოენის თავისებურებებზე მიგვანიშნებდა“[302], პასუხადშეგვიძლია მოვიშველიოთ ეთნომუსიკოლოგთა შეხედულება ამ საკითხთან დაკავშირებით. როგორც ნ. მაისურაზე აღნიშნავს: „ფუძე-ჰანგი, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართულ ხალხურ მუსიკას, ოდესღაც უნდა ასახულიყო საფერხულო საგალობლებში, რომელთა შესაბამისი საფერხულო წყობა, შესაძლოა, ძვ. წ. II ათასწლეულის შუახანით დათარიღებულ სასმისზეა გააზრებული“[303]. (იგულისხმება თრიალეთის ვერცხლის თასი – ხ.დ.). ქორეოგრაფიული ინტერესიდან გამომდინარე, შესაბამისად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ საცეკვაო ფუძე-ენის საფუძველი, უძველეს სარიტუალო ფერხულებში უნდა ვეძებოთ, რადგან ცეკვის სახეობების წარმოქმნა სწორედაც რომ საფერხულო წყობის ტრანსფორმაციას მოჰყვა, სოლისტი, პროტაგონისტი – ერთი ან რამდენიმე – გუნდის წიაღში წარმოიქმნა. ფერხულთა სხვადასხვა ტიპი: მრგვალი შეკრული წრით, რკალისებური, სწორხაზოვანი-ფერხისული,

[302] ჭანიშვილი რ, *წერილებიქორეოგრაფიაზე,* წიგნიპირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 37.

[303] მაისურაძე ნ.,*ქართული ხალხური მუსიკა და მისიისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1989, გვ. 41.

შაირი – წრის შიგნით მოთამაშით, ორ და სამსართულიანი, საქართველოს როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ ნაწილში, ფაქტობრივად, ყველა საცეკვაო დიალექტში ინიშნება.

ერთიანი ფუძეენის დასტურად დიალექტების განსაზღვრისა და ნიმუშების ჩამოთვლა-შედარებისას გამოისახა, რომ უძველესი მითო-რელიგიური კოსმოგონია რელიქტის სახით შემორჩა საკულტო-სანახაობრივი კულტურის ისეთ ძეგლებს, როგორებიცაა „იავნანა“ ანუ „ბატონების ნანა“, „ატლარჩობა-ატლეჩობა“, „ლაზარობა-გონჯაობა“, „ძივაუ“-ძიძავა“, „ფადიკო“, „დათვობია“ და დათო-ბერიკული სანახაობები, „აქლემკაცობა“ და „ცხენკაცობა“, „ბერიკაობა“ და „ყეენობა,“ „ბარბარობა,“ საშობაო და საახლგომო რიტუალები, საძეობო „მზე შინა და მზე გარეთა“, სართულებიანი ფერხულები და სხვ. ერთიან სინკრეტულ საფუძველზე აღმოცენებული, საქართველოს ყველა კუთხის ეთნოგრაფიულ რიტუალში დღესაც ცოცხალი სანახაობები, მხოლოდ მცირეოდენი მხატვრული ესთეტიკით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. განსხვავება შესრულების წესებში დიალექტური მახასიათებლების დომინირებით ვლინდება, ძირი და საფუძველი ყოველი მათგანისთვის ერთგვაროვანია. ასე, მაგალითად: აღმოსავლური „ლაზარობა“ და დასავლური „გონჯაობა,“ აფხაზური „ძივაუ“ და მეგრული „ძიძავა“ ფაქტობრივად იდენტურია თავისი შინაარსით, სტრუქტურით და გამომსახველობითი საშუალებებითაც.

დიალექტური ურთიერთმიმართების საკითხის დაყენებისას პირველი ამოცანა: „აუცილებელია ცალკეული ქორეოგრაფიული დიალექტების დადგენა-კლასიფიკაცია, რაც გარკვეულ თეორიულ პრინციპებს უნდა ემყარებოდეს, ამგვარი პრინციპები შემუშავებული არ არის და მხოლოდ აღწერის მეთოდია გამოყენებული, მაგრამ არაფერს გვეუბნება იმის შესახებ თუ რატომაა იგი ასეთი და არა სხვაგვარი, კონკრეტული რეგიონის ფარგლებში“[304], ცალკეული დიალექტის მაგალითზე ზემოთ იქნა წარმოდგენილი. თუმცა, „ქორეოგრაფიულ დიალექტთა გამოვლენისა და დახასიათების ძირითადი პრინციპების დადგენა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო ხელოვნების ძირითადი თავისებურებების განსაზღვრა და კლასიფიკაცია“[305], ყოველი ცალკეული დიალექტის ისტორიული, ავთენტური მასალების საფუძველზე, ერთგვაროვნად, ერთი გარკვეული სტრუქტურული პრინციპის გათვალისწინებით, შეუძლებელია, რადგან საერთო ძირიდან მომდინარე ქართული ქორეოგრაფიული

[304]ჭანიშვილი რ., *წერილები ქორეოგრაფიაზე*, წიგნიპირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 32.
[305]იქვე: გვ. 32.

დიალექტები ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ჟანრული კუთვნილების, შინაარსისა და გამოხატვის საშუალებების მატარებლები აღმოჩნდნენ.

დიალექტური ურთიერთმიმართება დიალექტებს შორის მსგავსება-განსხვავებას გულისხმობს. მათ შორის მსგავსება ურთიერთგავლენის შედეგებში აისახება. თითოეული დიალექტის ქორეოგრაფიული ნიმუშების შესრულების ტრადიცია, რეპერტუარი, სამეტყველო ენა და შესრულების მანერა, არის ის მახასიათებლები, რომლებიც ენის კომპონენტთა ერთობლიობის საფუძველზე დიალექტის სახეს აყალიბებენ. რელიქტებსა და რუდიმენტებში ირეკლება ხანგრძლივი, ქრონოლოგიურად დაშორებული და დროში განფენილი ფაქტები და მოვლენები. უძველეს წარსულში, ერთ ლოკაციაში დაფიქსირებული ძირეული არტეფაქტი, ისტორიაში მომხდარი პერიპეტიების მიზეზით (გავლენით, ზემოქმედებით) სხვა ლოკაციის კულტურულ სივრცეშიც ისახება (ფიქსირდება). მაგ.:რაჭაში აღმოსავლეთ საქართველოსთვის (მთისა და ბარის) დამახასიათებელი მხატვრული ესთეტიკის აღმოჩენას, აღმოსავლეთის მხრიდან რაჭის მთიანეთში დიდი მიგრაცია დაედო საფუძვლად[306]. ეს დეტალი ისტორიიდან ურთიერთმიმართების **ეთნიკური** ფაქტორის გავლენით წარმოიქმნა. ეთნიკურ-რელიგიური ფაქტორის ზემოქმდების შედეგად განიხილება აჭარა-ლაზეთის ფოლკლორული შემოქმედების თავისებურებები.

დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევისას ისახება ორი დიალექტური ერთობა აღმოსავლეთ საქართველისა და დასავლეთ საქართველოს სახით. დასავლეთი საქართველო დიალექტთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ისევე, როგორც ეთნომუსიკოლოგიაში, ეთნოქორეოლოგიაშიც ენობრივი, ეთნიკური და გეოგრაფიული პარამეტრები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, მაგრამ ქორეოგრაფიაში, როგორც კვლევამ გამოავლინა, ურთიერთზეგავლენისა და ზემოქმედების პროცესში დიალექტური ქორეოენის ჩამოყალიბებისა და განსაზღვრისას უმნიშვნელოვანესი, **გეოგრაფიული** ფაქტორი აღმოჩნდა.

საცეკვაო „დიალექტთა ურთიერთმიმართებების დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენა და ამით ქორეოგრაფიული ენის განვითარების ზოგადი კანონზომიერების განსაზღვრა“[307], ქორეოენაზე, ანუ ძირითად მაპროფილებელ ფაქტორზე, დაკვირვებით იწყება. პირველ რიგში ენა, ანუ საცეკვაო ლექსიკა, ისტორიულ-შედარებით საკვლევ მეთოდზე დაყრდნობით, საცეკვაო ენის

[306]ამოღებულია ნაშრომიდან: მაისურაძე ნ.,*ქართულიხალხურიმუსიკა და მისიისტორიულ-ეთნოგრაფიულიასპექტები*„მეცნიერება“, თბ., 1989, გვ. 14.

[307]ჭანიშვილი რ, *წერილები ქორეოგრაფიაზე*, წიგნიპირველი, „თანი“, თბ., 2002, გვ. 32.

დანაშრევების ლოგიკური კავშირ-მიმართების გამოვლენით, საერთო ფუძე-ენის – ქართულის ჭრილში განიხილება.

სიმპტომატურია, რომ თავად დიალექტთა არეალურ ფარგლებში ცალკეული დიალექტების **განვითარების დონე** სხვადასხვა ნიშნულით განისაზღვრება. ეთნომუსიკოლოგიაში ბარის დიალექტების მეტი განვითარება მთის დიალექტებთან შედარებით, ეთნოქორეოლოგიაში საპირისპირო მიმართულებას მკვეთრად გამოსახავს, რადგან საცეკვაო ნიმუშები სწორედ მთამ, მისთვის დამახასიათებელი კარჩაკეტილობისა და კულტურის კონსერვაციის მიზეზით, შემოინახა, ხოლო ბარის მიმართულებით განლევა და ზოგ შემთხვევაში, გაქრობა შეინიშნება. ამგვარად, განვითარების დონისა და გარკვეული მიმართულების განსაზღვრა, საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების კვლევისას, ფაქტობრივად შეუძლებელია. მხოლოდ ურთიერთმიმართების რამდენიმე მიმართულება გამოისახა, რამაც მოგვცა საშუალება სტრუქტურული, მხატვრულ-სტილისტური მახასიათებლების გათვალისწინებით, ერთ სინკრეტულ ძირზე აღმოცენებული დიალექტები დაგვეჯგუფებინა.

ვფიქრობ, გამოთქმული მოსაზრება, რომ „ბარის ქორეოგრაფიული დიალექტი უფრო განვითარებულია, ხოლო მთა თავისი ბუნებრივი კარჩაკეტილობის გამო შედარებით მეტ სტაბილურობასა და პირველსახეს ინარჩუნებს“[308],თავის პირველ ნაწილში საფუძველს მოკლებულია. რა არგუმენტაციაზე დაყრდნობით განვითარდა ეს აზრი? ეთნომუსიკოლოგიაში მიმდინარე პროცესები ეთნოქორეოლოგიაში პარალელურ რეჟიმში არ მიედინება, რადგან თუ ბარის სამუსიკო ფოლკლორი მეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, საცეკვაო ნაწილში, პირიქით, ნიმუშები უმრავლეს შემთხვევაში, წაშლილია.

განვითარების **საწყისი და აღმავალი ხაზის** ფიქსირება დიალექტების განვითარებაში, ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე, ძალიან რთულია დაკარგული საცეკვაო ნიმუშების გამო. ავთენტური საცეკვაო ლექსიკის შემცველი ფილკლორული ნიმუშის არარსებობის, ზოგჯერ კი, დიალექტის „ამოვარდნის“ შემთხვევაში, განვითარების ვექტორის განსაზღვრა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია (მაგ., ლეჩხუმური საცეკვაო დიალექტი, რომლის საცეკვაო ნიმუშები არ მოგვეპოვება). იგივე ითქმის იმერული საცეკვაო დიალექტის შემთხვევაში. რიგ შემთხვევებში კი იმდენად გასცენიურებული ნიმუში გვაქვს სახეზე, რომ საავტორო-საცეკვაო ნაწარმოები საყრდენად არ

[308]იქვე: გვ. 37.

გამოდგება მისი ავთენტურობასთან საკმაოდ დაშორების გამო. განვითარების ხაზის დაფიქსირება ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში, მუსიკალურისგან განსხვავებით, შეუძლებელია.

საცეკვაო დიალექტთა შორის ურთიერთმიაერთების წარმოებისას, ერთ-ერთი ძირითადი **შინაარსობრივი ფაქტორია.** სვანეთსა და რაჭაში გვხვდება ფერხულთა ერთი და იგივე დასახელება ვარიანტული განსხვავებით. რაჭაში დაფიქსირებული ფერხულები ტექსტურ დონეზე გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარშიც,თუმცა ქართლ-კახეთში იმავე სახელწოდების ფერხულების საცეკვაო ლექსიკა დაკარგულია.

საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია **ფორმა.** საფერხულო და საფერხისო ნაწარმოებთა დიალექტური ნიმუშები სიმპტომატურია თითქმის ყველა დიალექტისთვის, საცეკვაოლექსიკადაკარგული დიალექტების გარდა. მაგ: ორსართულიანი ფერხულები რაჭაში, სვანეთში, ლაზეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოში, ანტიფონური ფერხულები სამეგრელოს, რაჭასა და აღმოსავლეთის საცეკვაო დიალექტებში და ა.შ.

ქართულ ქორეოგრაფიაში დიალექტური ურთიერთმიმართება საინტერესო სახეს იღებს **შემსრულებელთა შემადგენლობის** თვალსაზრისითაც. შემსრულებელთა მხრივ, ქალთა და ვაჟთა **რეპერტუარი** განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა არც იმგვარად, როგორც ფოლკლორულ მუსიკაში, რადგან საფერხულოთა დიდ ნაწილში მონაწილეობენ როგორც ქალები ისე, ვაჟები. იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, უძველესი წეს-ჩვეულებისა და ტრადიციის გათვალისწინებით, დაუშვებელი იყო ქალისა და მამაკაცის არათუ ცეკვა, არამედ საჯაროდ ერთად გამოჩენაც კი, დასავლეთის მთიანეთში – რაჭასა და სვანეთში, უამრავი ცეკვა შემოგვრჩა ქალ-ვაჟთა ერთობლივი შესრულებით;ისინი ხელიხელჩაბმული ან ხელმკლავგაყრილი ერთად აბამენ ფერხულს. მეგრული ფერხულიც ქალ-ვაჟთა შერეული შემადგენლობით ხასიათდება, დუეტური ცეკვებიც აგებულია ქალისა და მამაკაცის წყვილურ ცეკვაზე. დუეტური ცეკვა, რომელიც სტანდარტულ სახეს ატარებს ქალისა და ვაჟის შესრულებით, რჭული „ოღრო-ჩოღროს“, მეგრული „არირას“, კახური „ცანგალა და გოგონას“ სახით, დიალექტურ ურთიერთმიმართებას გამოსახავს.

ქორეოენის ურთიერთმიმართების გამოსავლენად ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა თავად დიალექტის შიგნით მიმდინარე პროცესები, რომელმაც **გარდამავალი ზონები** გამოსახა, მაგ., საილუსტრაციოდ მოვიყვანოთ იმერეთი,

რომელიც რაჭას ერთი საცეკვაო ნიმუშით, ფერხულით, „მადლი მახარობელსა“, დაუკავშირდა (ისტორიოგრაფიული მასალის მიხედვით, „ზემო იმერეთში, შორაპნის რაიონში (ახლა თერჯოლის რ.) სოფ. სიქთარუაში, თერჯოლაში და სხვა სოფლებში 1916-17 წ.წ., და ადრეც, ამ სიმღერას, აღდგომის დღესასწაულის დროს, მომღერალთა ჯგუფი ასრულებდა ფერხულის თანხლებით ყოველი სახლის წინ“[309]).

რაც შეეხება აღმოსავლეთთან დიალექტურ ურთიერთმიმართებას, გამოიკვეთა, რომ რაჭულ საცეკვაო დიალექტს აქ ორი მიმართულება ახასისთებს: აღმოსავლეთის ბართან – ქართლ-კახეთის სახით და მთასთან – აღმოსავლეთისმთიანეთის სახით. რაჭა აღმოსავლეთთან მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებდა. აღმოსავლეთ საქართველოს ყოფაში დაცული ფოლკლორული ძეგლების მნიშვნელოვანი რაოდენობა დაფიქსირებულია რაჭაშიც. გეოგრაფიული მდებარეობითა და შესაბამისად, შუალედური დიალექტის სტატუსის შესაძლებლობიდან გამომდინარე, აღმოჩნდა, რომ რაჭა მეტ სიახლოვეს აღმოსავლეთ საქართველოსთან ამჟღავნებს, ვიდრე დასავლეთთან (სვანეთის გარდა). როგორც ჩანს, ქართლთან უშუალო სიახლოვე განაპირობებდა მსგავსი ნაწარმოებების შემონახვასა და ხალხში გავრცელებას. სავარაუდოდ, სვანეთშიც რაჭის გავლით გაიკვლია გზა იმ ფოლკლორულმანიმუშებმა და თემატიკამ, რომლებიც რაჭასა და აღმოსავლეთ საქართველოს ყოფაში ინახებოდა.

საცეკვაო-ქორეოგრაფიული მასალები ცხადად გვიჩვენებენ, რომ დიალექტად განსაზღვრის პროცესში, მნიშვნელოვანი როლი **შესრულების კუთხურ ხასიათს,** ეკუთვნის. მაგალითად, „ჩაკვრათა“ ნაირსახეობები, რომლითაც დატვირთულია აღმოსავლეთის მთის, კახური („ცანგალა და გოგონას“ მაგალითზე) და რაჭული საცეკვაო დიალექტები, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული საშემსრულებლო გამომსახველობით სრულდება.

ზოგადად, დასავლეთ საქართველოს ყოველი კუთხე მისთვის დამახასიათებელი ქორეოგრაფიული ნიშნით გამოირჩევა: სვანეთი ფერხულების სიმდიდრით, რაჭა ფერხულებითა და ლირიული სახის საცეკვაო ნიმუშებით, აფხაზეთში საბრძოლო ხასიათის ცეკვები ჭარბობს, აჭარა – ყველასგან განსხვავებული თავისი ისტორიული ბედ-იღბლის შედეგად წარმოსახული, სამეგრელო – იუმორისტული ხასიათით აქცენტირებული. სამწუხაროდ,იმერეთში, როგორც ჩანს, ისტორიულმა პერიპეტიებმა განაპირობა ხელშესახები კვალის წაშლა.

[309]არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები*, „ხელოვნება“, თბ., 1950,გვ. 27.

დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართება ამგვარად ჩამოყალიბდა:

1. აჭარა – ლაზეთ-შავშეთი;
2. სამეგრელო – აფხაზეთი, რომელიც გურია-ლაზეთისკენ განივრცო;
3. რაჭა – სვანეთი – აღმოსავლეთი საქართველოს მთიანეთი და აღმოსავლეთი საქართველოს ბარი.

აჭარა-ლაზეთ-შავშეთისათვის დამახასიათებელი ეთნიკურ-რელიგიური მსგავსება და საერთო „ხორუმთა“ ნაირგვაროვნება, ერთ-ერთი დეტალია დიალექტურბლოკში გასაერთიანებლად.სამივედიალექტისთვისორგანული,ფოლკლორულიცეკვა „ხელგაშლილა“, საცეკვაოლექსიკისთვალსაზრისით, ფაქტობრივადერთი ფუძიდან მომდინარეობს.

აფხაზეთში, მეგრელ აბორიგენთა დიდი პროცენტული შემადგენლობა, წეს-ჩვეულებათა მსგავსება, პარალელებისაწესო-სარიტუალოქმედებებისსამეტყველოენაში, საბრძოლო ხასიათის „ხინთქირია“, თითქმის „აბასტას“ იდენტური, ასევე „არირას“ ვარიანტები სამეგრელოსა და სამურზაყანოს მასშტაბით, გვაძლევს დიალექტური მსგავსების დაშვების პირობას.

რაჭულისაცეკვაოდიალექტისპირველიშტომიმართულიასვანეთისკენ. ორივედიალექტშიგვხვდებაზოგიერთისაფერხულონაწარმოებისთითქმისიდენტური დასახელება,ვარიანტულიგანსხვავებით. ვარიანტული სხვაობა მდგომარეობს როგორც ტექსტში, ასევე მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ნაწილში. ზოგიერთ ფერხულთა მოძრაობათა კომპლექსი ან იდენტურია ან მსგავსი. საცეკვაოლექსიკასთანმიმართებით

წარმოდგენილიგვაქვსსაფერხულოსვლებისადაილეთების,

მკლავთამდგომარეობებისმსგავსება,

ასევესიმპტომატურიაფერხულთაკომპოზიციურიმსგავსებადაფერხულთაცეკვაშიგა დაზრდისტენდენცია.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის მეორე შტო, აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთას, ასევე ბარს, დაუკავშირდა; აღმოსავლეთის ბარიდან რაჭულმა და სვანურმა ფოლკლორმა შემოინახა ისეთი უძველესი ეპიკური ტილოები მონადირული ეპოსისა, რომელთა ქორეოგრაფიული პროტოტიპებიჩვენამდე მოღწეულია „ამირანის ფერხულის“, „ყურშას“, „ია მთაზედა“, „ქალსა ვისმე“, სახით. აღმოსავლეთის მთასთან კი ცეკვის წყვილად შესრულების ნაწილში,

საცეკვაო ილეთებისა და მოძრაობების თვალსაზრისით არსებითი ურთიერთმიმართება გამოავლინა.

თუ შევაჯამებთ დასავლურ საცეკვაო დიალექტებში გამოკვეთილ ურთიერთმიმართებით მოვლენებს, სახეზე გვაქვს მათი ნიშან-თვისებათა ერთობლიობა შემდეგი სპეციფიკის მიხედვით:

- საერთო ქართველური, რომელიც ფუძე-ენის სახით საყრდენი სახით იკვეთება;
- დამახასიათებელი ცალკეული დიალექტისთვის;
- ნიშანდობლივიშუალედური დიალექტისა და გარდამავალი ზონისთვის.

ლაზურ-შავშური და აჭარული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართებისსაკითხი

ლაზეთი, შავშეთი და აჭარა საქართველოს სამხრეთ დასავლეთ ნაწილში მდებარე სამი ეთნოგრაფიული რეგიონია, რომელთა გეოგრაფიულმა მდებარეობამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მათი კულტურულ-სოციალური ნიშან-თვისებების თვითმყოფადობა. ისტორიული პერიპეტიების შედეგად ისინი მძლავრ უცხო გავლენას განიცდიდნენ, რაც განსაკუთრებულად ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში გამოვლინდა.

ლაზურ-შავშურ და აჭარულ ქორეოგრაფიულ დიალექტებს შორის მნიშვნელოვანი პარალელების გავლებაა შესაძლებელი. ამ ორი რეგიონის თეატრალიზებულ-ქორეოგრაფიულ სანახაობათა გარკვეული რაოდენობა იდენტურია: **შუამთობის** აღნიშვნის ტრადიცია, როგორც ლაზეთში-შავშეთში, ასევე, აჭარაში (გურიასა და მესხეთშიც); „ვაჰაჰაჲ ნანა“ – ლაზეთში და „ო ჰოჲ ნანო“ – აჭარაში; „ყოლსამა-მხარული“ და ქალთა „მხარული-ხერტლის ნადი“ ორივე კუთხეში; „ფადიკო“ აჭარაში და „ფატე“ ლაზეთში; „ხორონთა“ მრავალფეროვნება და ა.შ.. ქორეოგრაფიაში ანალოგიები დიალექტური თვალსაზრისით ისაზღვრება არა მხოლოდ ნიმუშთა ერთნაირი სახელწოდებებით, არამედ, საცეკვაო ლექსიკის, გამომსახველობითი ხერხების, ცეკვის სტრუქტურული აგებულებისა (ნახაზის) და მისი ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვის ერთობლიობით. თუმცა, ძირითადად, სახელწოდების მსგავსება მისი სამეტყველო ენისა და ზოგადად სანახაობის ერთგვაროვან გამომსახველობაში ან მცირეოდენ დიალექტურ სახესხვაობაში ვლინდება.

აჭარულ-ლაზურ-შავშური ხალხური შემოქმედების აკუმულირება ხდებოდა ამ რეგიონის მოსახლეობისთვის ერთგვაროვან წეს-ჩვეულებაზე, რომელსაც

ერქვა **„შუამთობა.“** იგი განსაკუთრებით იცოდნენ ზემო აჭარაში (ხულოსა და შუახევის რაიონებში), სადაც მას მემხლიანობას (მენხლიანობას, მერხლიანობას...) ან სეირანს უწოდებენ“[310] და შავშეთშიც. თურქეთის საზღვრებში მოქცეული შავშეთის სოფლების (იმფრხევი, ივეთი, დიობანი) მცხოვრებნი საშუამთობოდ ამოდიოდნენ თავიანთ იაილებზე (აგარაკებზე–ხ.დ.). მთაში საჯუმბუშოდ (სასეირნოდ–ხ.დ.) ასვლა ტრადიცია იყო. თავს იყრიდნენ იაილებს შორის ერთ რომელიმე სერზე და ზეიმობდნენ: იმართებოდა სიმღერა და ცეკვა-თამაში.შუამთობის სადღესასწაულო ტრადიციები შეინიშნება მესხეთშიც და გურიაშიც. რეპერტუარის თვალსაზრისით კი ლაზეთ-შავშეთი და აჭარა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ.

შუამთობას იცოდნენ კომიკური სიუჟეტური სანახაობა აჭარაში „ფადიკო-ქოჩეგურის“, ხოლო ლაზეთში „ფატეს“ სახელწოდებით, რომელიც „ბერობანას“ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. უძველეს წარსულში განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული პატარძლის მოტაცების მცდელობის გამომსახველი ქმედება, აჭარაში ტახებით, ხოლო ლაზეთში ჩაფრების პერსონაჟებით გარემოცული, ცეკვით იყო დახუნძლული და თითქმის არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

ცეკვა, რომელსაც ამ დროს ასრულებდნენ, „ყოლსამა“–„ყარშიბერის“ სახელით ცნობილი, იგივე „ხელგაშლილა“, როგორც შავშეთში, ასევე, აჭარაში, უაღრესად გავრცელებული ყოფილა. თუმცა ამ ცეკვამ თავისი არსებობის მანძილზე მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა.ქალთა აჭარულ-შავშური ცეკვის, „ხელგაშლილა“, ძირითადი საცეკვაო ლექსიკა აგებულია მიდგმით სვლასა და მკლავთა პოზიციების ცვლაზე მარჯვნივ და მარცხნივ მტევანგადაგორებითი მოძრაობით. აქაც, ისევე, როგორც „ყარშიბერსა“ და „ყოლსამაში“, ორი ქალი ცეკვავს ერთმანეთის პირისპირ ანუ ერთმანეთს ეცეკვებიან.

აჭარული საცეკვაო დიალექტისთვის და, ასევე,შავშური საცეკვაო დიალექტისთვის დამახასიათებელია ფეხთა მიდგმითი მოძრაობა, მსუბუქი წახტომით მოძრაობები, სინკოპებით აქცენტის დაფიქსირება და ბუქნები.

1910 წელს აკადემიკოსმა ნიკო მარმა იმოგზაურა თურქეთის ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში და შექმნა პირველი მეცნიერული ხასიათის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობა. იგი ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის

[310]თანდილავა ზ., *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*,„მეცნიერება,“ თბ., 1980, გვ. 6.

იმერხეული (შავშური) ცეკვების შესახებ ნაშრომში„შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები,“ სადაც აღწერს „კარშიბერს.“[311]„ყარშიბერი“, რომელსაც იგი, ასევე „ხელგაშლილას“ უწოდებს, აჭარაშიც იცოდნენ და მოგვიანებით ცეკვა „განდაგანას“ ერთ-ერთ საფუძვლად იქცა.ნიკო მარი აღწერსცეკვას **„კოლსარმა“,**სადაც მიუთითებს „(ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი), ტაქტი 4/4, რუსთაველის შაირის ტერფი.“[312] აღწერილობებიდან ჩანს, რომ„ყარშიბერი“ და „ყოლსარმა“ ძალიან ჰგავს ერთმანეთს როგორც შემსრულებლის, ასევე მოძრაობებისა და შესრულების ხასიათის გათვალისწინებით.როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავთანდილ თათარაძე ასე განმარტავს **„ყოლსამას“** ან **„ყოლსარმას“ – „**ძველი აჭარული ხალხური ცეკვა. „ყოლ“ თურქულად მკლავებს ნიშნავს, „სამა“ კი ცეკვის აღმნიშვნელი ქართული ტერმინია. აქედან გამომდინარე „ყოლსამა“ პირდაპირი მნიშვნელობით მკლავებით ცეკვას ნიშნავს. არსებობდა ქალებისა და ვაჟების „ყოლსამა“ ცალ-ცალკე, რომელთაგან პირველს, ე.ი. ქალთა „ყოლსამას“ „თარნანინოს“ უწოდებენ, მეორეს კი ვაჟთას –„მხარულს“. აჭარულ და შავშეთში გადასახლებულ ინეგოლელთა ვაჟთა ყოლსარმასათვის ძირითადი მოძრაობაა მიდგმითი სვლა, მუსლურა სვლა, გასმურა.

ცეკვა „ყოლსამას“ თურქულად „ყოლსარმასაც“ უწოდებენ, სადაც „ყოლ,“ როგორც აღინიშნა, მკლავებს ნიშნავს, „სარმა“ კი მოხვევას. ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული ტერმინის წარმოშობას საფუძვლად დაედო ცეკვაში ვაჟის ზედა კიდურების ისეთი მოძრაობები, რომლებიც მკლავების შემოხვევას მოგვაგონებს. ძირითადად „ყოლსამას“ ელემენტებზეა აგებული დღევანდელი აჭარული ცეკვა „განდაგანა.“[313]

ნ. მარის მიერ დახასიათებული და ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ერთი და იგივე სახელწოდების ცეკვა სრულებით არ ჰგავს ერთმანეთს. ერთი რამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „განდაგანასთვის“ მკლავების, მხრების განსაკუთრებით ელასტიური, მოქნილი მოძრაობებია დამახასიათებელი. ეს არის ხელწერა, რომლითაც აჭარული და შავშური ქორეოგრაფია არის ნიშანდებული. ნ. მარის აღწერილობა ავთენტური ცეკვისაა, რომელიც წლების განმავლობაში რაფინირდა, ა. თათარაძის აღწერილობაში უკვე სასცენოდ ქცეული ნაწარმოების ელფერით წარმოგვიდგა. დასკვნა კი ასეთია: შავშური „ყარშიბერი“, „ყოლსამა“

[311]მარი ნ., *შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები*, ბათუმი, 2014, გვ. 116.
[312]იქვე: გვ. 141.
[313]თათარაძე ავ.,*ქართულ ცეკვათა განმარტებანი*, „განათლება,“ თბ., 1986, გვ. 44.

და აჭარული „თარნანინო“, „მხარული“, მათი ერთგვაროვანი მხატვრული სახიდან გამომდინარე, შემდგომში „განდაგანად“ გაერთიანდნენ. ცნობილია შეხედულება, რომ ცეკვათა ესოდენ განსხვავებული სახელწოდებები, მხოლოდ მოძრაობათა სახელწოდებები გახლდათ, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა სახელწოდებით იყვნენ ცნობილი და შემდეგ მთელ ცეკვას ეწოდა. რაც მთავარია, მათი საცეკვაო ლექსიკა თითქმის იდენტურია.

ლაზური **„ვაჰაჰაჲ ნანა“** შეგვიძლია შევადაროთ აჭარულ „ო ჰოჲ ნანოს“ და ვთქვათ, რომ ერთი მეორის ბადალია, მათ შორის დიდ განსხვავებას ადგილი არ აქვს. მკვლევარების ა. ინაიშვილის, გრ. ჩხიკვაძისა და ჯ. ნოდაიდელის სამეცნიერო ექსპედიციის შედეგად მოპოვებული ინფორმაციის მიხედვით ლაზური „ვაჰაჰა ჲ ნანა“ აჭარული „ო-ჰოჲ ნანოს“ ანალოგია:„ამ ცეკვებში შეიძლება სხვა დანაშრეებიც მოიძებნოს, ისე, როგორც აჭარულ და ლაზურ ხორუმებში, სადაც ამ ცეკვების საბრძოლო ხასიათის გვერდით შეინიშნება ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ანარეკლი.“[314] როგორც ვხედავთ, მეცნიერების მიერ „ო-ჰოჲ ნანო“-სა და „ვაჰაჰა ჲ ნანა“-ს საკმაოდ მოცულობითი შეფასებები ჯერ კიდევ XX საუკუნის შუახანებში გაკეთდა, სადაც რამდენიმე ეტაპობრივი დანაშრევი შეინიშნება: შრომითი პროცესის აღმნიშვნელი (მოგვიანო) და ნაყოფიერების კულტის მანიშნებელი (უფრო გვიანდელი). თუმცა, ორივე აღწერილი სანახაობა თითქმის იდენტურია როგორც შინაარსით, ასევე მათი დანიშნულების მიხედვით –მათ ქორწილში მიძინებული სტუმრების გამოფხიზლების ფუნქციაღა შერჩენიათ.(საცეკვაო ლექსიკისა და სტრუქტურის შესახებ მოთხრობილია ქვეთავში „აჭარული საცეკვაო დიალექტი“).

ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა შავშეთში, ართვინის ოლქის სოფელ ჩიფთლიქში ჩაწერილი „ო,ჰოჲ, ნანოს“ მსგავსი ფერხისული ტიპის ცეკვის ჩანაწერი, რომელიც ინტერნეტსივრცეში იქნა მოძიებული.[315]ერთმანეთის ზურგსუკან დაწყობილი მამაკაცების მწკრივი, რომლის სათავეში მათრახიანი წინამძღოლი დგას, სამდაკვრითი ნაბიჯით მიიწევს წინ. შემდეგ მწკრივი ბრუნდება და მიმართულებას იცვლის, უკან განაგრძობს სვლას. წინამძღოლის ნიშანზე ფერხისას მონაწილეები იწყებენ მაისურებისა და ფეხსაცმელების გახდას, (სავარაუდოდ ამ დროს სრულად იხდიდნენ ძველ დროში) მწკრივი ვალდებულია მეთაურის შემდეგი ბრძანებაც შეასრულოს. ამის შემდგომ მამაკაცები თითო

[314]ინაიშვილი ალ., ნოდაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961, გვ. 5.

[315] https://www.youtube.com/watch?v=diEw-Ffacgs

ბავშვს (პატარა ბიჭს) აიტაცებენ ხელში და განაგრძობენ საცეკვაო ნაბიჯით მოძრაობას წრეში დაყრილი, გახდილი ტანსაცმლის ირგვლივ. მეთაური მათრახის ცემით „სჯის“ მონაწილეებს, რომლებიც ტანსაცმლის „მოპარვას“ ცდილობენ. ბოლოს ყველა მონაწილე „ცეკვით“ იცვამს თავის ტანსაცმელს.

ლაზეთსა და აჭარაში ხორუმთა (ხორონთა) დიდ რაოდენობას ვხედავთ, მაგრამ, ხორუმი, ამ შემთხვევაში, ფერხულის განზოგადებული სახელია და არა საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილი, საბრძოლო ხასიათის, სასცენო ხალხური რეპერტუარის შემადგენელი ნაწარმოები. ხორუმთა განმასხვავებელ ნიშანს, ძირითადად, ტოპონიმური კუთვნილება განაპირობებს, შესაბამისად, განსხვავებულია მათი საცეკვაო ქორეოენა, სამეტყველო ლექსიკა: ლაზხორუმი, ჩამორებული, ცხმორისული, ქობულეთური და ა.შ. ყოველმა მათგანმა კრებითი სახით სასცენო ვერსიაში მოიყარა თავი და ერთიანი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია შექმნა.

გარდა ამისა, შავშეთის ტერიტორიაზე, რომელიც თურქეთის სახელმწიფოს შემადგენელი ნაწილია, „ჰორონთა“ ნაირსახეობებს დღესაც ასრულებენ. მათი ნაწილი, შემსრულებელთა დიდი რაოდენობის მიერ ხელიხელჩაკიდებული მამაკაცთა და ქალთა ერთიანი შემადგენლობით, მარტივი, დადგენილი საცეკვაო ლექსიკის ფერხულს წარმოადგენს. „ჰორონებს“ მარიამობის დღესასწაულზე, ერთ დიდ მინდორზე აბამენ, ასევე ქორწილები და სხვა დღესასწაულები ფერხულის გარეშე არ ჩაივლის.

ლაზეთში ცეკვავენ ფერხულს, რომელსაც „ყარადენიზული“ ანუ „შავი ზღვისპირული“ ჰქვია. ასევე, ცეკვავენ „პონტიაკას“ სახელწოდების ფერხულს, რომელსაც უფრო სასცენო ვარიანტად განვიხილავთ. თავად ამ ფერხულის სახელწოდებაც შავ ზღვასთან ასოცირდება, რადგან შავ ზღვას ძველად, თურქების გამოჩენამდე, „პონტო“ ერქვა. „პონტიაკას“ ბერძნული ცეკვის ელფერი აქვს. „პონტიაკასა“ და „ხორუმს“ შორის მეტი მსგავსება შეინიშნება ვიდრე „ხორუმსა“ და „ყარადენიზულს“ შორის. ყველაზე მეტად თვალშისაცემი „პონტიაკასა“ და „ხორუმს“ რაც აკავშირებს არის ილეთი ფარულა/მალულა. ყოველივე ეს კი ადასტურებს შავიზღვისპირეთის, როგორც ერთიანი სივრცის მაღალი კულტურის არსებობას და მისი უდავო გამაერთიანებლის, „ხორუმის“, ისტორიულ ძირძველობას.

ლაზურ-შავშურ-კლარჯულ ხორონებს, რომლებიც საექსპედიციო ჩანაწერებისა თუ ინტერნეტრესურსით იქნა მოპოვებული, ჩვენთვის კარგადცნობილი „დელი ხორუმის“ სურათი ახასიათებთ და სახელწოდებითაც „დელი ჰორონ“ არიან

წარმოდგენილი.აჭარულ და ლაზურ-შავშურ დელი ხორუმებს შორის საერთოა შემდეგი ილეთები: სასვენო, ფარულა, ბუქნა, დაბალი გასმა, ჩოქმალულა. ასევე მკლავთა თითქმის იდენტური მდგომარეობა და მოძრაობა.

რაც შეეხება „გურულ ხორუმს“, პირობით სახელწოდებად მიგვაჩნია, გურული „ხორუმის“ ავთენტური ვერსია აჭარის ტერიტორიაზე ფიქსირდება. ტერიტორიული მოწყობის საკითხის შესაბამისად აჭარის ტერიტორიის ნაწილი, უწინ გურიის ტერიტორიულ სივრცეში ნაწილდებოდა. ავთანდილ თათარაძე გურულ და აჭარულ „ხორუმებს“ შორის განსხვავებას მხოლოდ ცეკვის შესრულების ტემპში ხედავს, რაც ვფიქრობ დიალექტური სახესხვაობის წარმოსაჩენად საკმარის საფუძველს არ წარმოადგენს.[316]როგორც აჭარული, ასევე გურული „ხორუმის“ ტექნოლოგიური მასალა ერთგვაროვანია. „ხორუმი“ შეიცავს ასევე, ნ. მარის მიერ ლაზეთის ტერიტორიაზე ნანახი „დელი ხორუმისათვის“ ორგანულ მოძრაობას, ბუქნას.

მეგრული, აფხაზური, გურული, ლაზური საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხი

მეგრული საცეკვაო დიალექტი, მიუხედავად იმისა რომ მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხასიათისაა, ავთენტურობის თვალსაზრისით, განივრცობა როგორც სამხრეთ – ლაზ-ჭანურ, („ლაზები ძირითადად ცხოვრობენ სოფელ სარფში, ბათუმში, გონიოში, მახოში, სიმონეთში, ახალშენში, ურეხში და სხვ., ხოლო საქართველოს მთელი ტერიტორიის მასშტაბით გარდა აჭარისა და ლაზეთისა – აფხაზეთსა და ზუგდიდის რაიონის სოფელ ანაკლიაში“[317]), ისე ჩრდილოეთით – აფხაზურ გეოარეალურ ნაწილში, ასევე უკავშირდება საქართველოს აღმოსავლეთ რეგიონსადა გარკვეულწილად რაჭასაც.

ტერიტორიული სიახლოვიდან გამომდინარე, სამეგრელო მეტ დიალექტურ ურთიერთმიმართებას აფხაზეთთან უნდა ამჟღავნებდეს. ასეც არის, როდესაც საქმე ისტორიულ მასალას ეხება, მაგრამ აფხაზეთის რეგიონული დაყოფა სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ სურათს იძლევა. ამიტომ, აფხაზეთის შუა და სამხრეთი ნაწილები მეტად დაახლოებულია მეგრულ ყოფასთან. მეგრული დიალექტური ურთიერთმიმართება, მეორე შტოს სახით, სამხრეთისკენ, ლაზეთისკენაც ვრცელდება. მეგრელთა და ჭან-ლაზთა ტომები უძველესი

[316]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, „ჯეოლიბრო,“ თბ. 2010, გვ. 170.
[317]თანდილავა ზ., *ლაზურიხალხურიპოეზია*, „საბჭოთააჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 5

დროიდან დასავლურ-კოლხურ კულტურას ქმნიდნენ და მათი ენობრივი დიალექტიც, ფაქტობრივად, ანალოგიური იყო მცირეოდენი კუთხური სხვაობით.

აფხაზური ავთენტური ცეკვის სიღრმეებში ჩასვლა უაღრესად რთული საქმეა, რადგან თავად აფხაზური ფოლკლორი სამ შრეობრივ პლასტად განიხილება. როგორც კონსტანტინე კოვაჩი ასახელებს – ზედა, რომელსაც მეტი სიახლოვე აქვს ჩრდილო კავკასიასთან, შუა – სადაც ქართული და ჩრდილოკავკასიური ერევა ერთმანეთს, მაგრამ, დომინირებს ქართული და ქვედა, რომელიც უშუალოდ ესაზღვრება სამეგრელოს, სამურზაყანოს სახით.

როდესაც აფხაზი ეთნოგრაფი, მიხეილ ლაკერბაია წერს, რომ მკვეთრი, უხეში ილეთები ყვირილით, აფხაზური წესი არ იყო და ჩვეულებას არ შეესაბამებოდაო, ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ის ძველ, ქართულ ტრადიციას გულისხმობდა, რომელიც მეგრულ დიალექტთან მეზობლობდა: „რა შორსაა აფხაზური ცეკვის თავშეკავებული ხასიათისა და სწორი სურათისაგან სცენაზე გამოხტომა, ცხენივით მუხლებზე სრიალი, ან ხანჯალი პირში და წამოძახილები „ასა“ და ა.შ.

ასეთისახისცეკვაშიაფხაზურიარაფერია“[318].

დღევანდელი სასცენო ქორეოგრაფიის მაგალითზე კი აფხაზურ საცეკვაო დიალექტს ერთიანი კავკასიური სივრცის ნაწილად თუ განვიხილავთ, რადგან ჩრდილოეთიდან მიზანმიმართულად შემოსულმა, დაჩრდილა ქართული დიალექტური თავისებურებები. მკვლევარის მიერ გამოთქმული აზრი აძლიერებს ჩვენ შეხედულებას აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფიის მძლავრი მოდერნიზების შესახებ. ის, რაც დღეს აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორის სასცენო ვარიანტითაა წარმოდგენილი, ძლიერ შორსაა ავთენტურობისგან. ინფორმაცია, რაც ეთნოგრაფთა მიერ თეორიულ ნაწილში გაგვაჩნია, იწყება XVIII საუკუნიდან და მეტად წინააღმდეგობრივია, თუმცა მაინც ჩნდება საშუალება დადგინდეს აფხაზური ქორეოგრაფიული დიალექტის ურთიერთმიმართების ვექტორი.

პირველი, რაზეც ყურადღებას ვამახვილებთ და თვალშისაცემია, არის **„ატლარჩობა.“** სამეგრელოში, ისევე, როგორც აფხაზეთში იცოდნენ „ატლარჩობის“, იგივე „ოტლაჩოპის“ რიტუალის შესრულება, სადაც ერთ-ერთ მთავარ სამეტყველო ენას ცეკვა ქმნიდა[319]. როგორც აღმოჩნდა, არსებობდა „ატლარჩობის“ სასცენო ვარიანტიც. ქორეოლოგი ავთანდილ თათარაძე

[318]ლაკერბაი მ., *აფხაზურითეატრისისტორიიდან,* თბ., 1957, გვ. 22

[319]Ковач К.,*Песни кодорских абхазцев,* Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930, стр. 45

„ოტლარჩობას“ ასე განმარტავს – „მთიელთა ცეკვის ხასიათის აფხაზური ცეკვა, შესრულებული ძირითადად მამაკაცთა მიერ. ამ ცეკვაში მამაკაცები ზედმიწევნით სწრაფ ტემპში ასრულებენ საცეკვაო ილეთებს. „ოტლარჩობაში“ გამოიყენება მუხლებზე სრიალი, სხვადასხვა სახის ჩაკვრები და ცერილეთები“[320]. შესაძლოა, ეს სწორედ ის შემთხვევაა, რომლის შესახებაც მიხეილ ლაკერბაი წერს, რადგან სამეგრელოსა და აფხაზეთში გავრცელებული საცეკვაო-რიტუალური ქმედება „ატლარჩობა“, იგივე „ატლეჩობა“ და სასცენო ვარიანტი ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავდებაიან. „ატლარჩობას“ ინტერნეტსივრცეში მოპოვებული რამდენიმე აუდიო ვარიანტის შედარების საშუალება მოგვეცა. – https://soundcloud.com/universiteti/atlarchoba მათი ხასიათი და ტემპო-რიტმიც განსხვავებულია. მიუხედავად ამისა, გაურკვეველია სხვადასხვა სარიტუალო ქმედების შემადგენელი „ატლარჩობა“, როგორ იქცა სცენაზე, ავთანდილ თათარაძის მიერ აღწერილ, მამაკაცთა მიერ შესრულებულ, ტექნიკური ილეთებით დატვირთულ, „ატლარჩობად.“ შეაძლოა, აქ სარიტუალო ნაწილს სწაფი, საცეკვაო ნაწილი ებმოდა და სწორედ ეს დეტალი იქნა გაზიარებული დამდგმელი ქორეოგრაფების მიერ„წესისამებრ, „შარათინის“ დამთავრების შემდეგ გუნდი ასრულებს ატლერჩობ(პ)ას ან რომელინმე საცეკვაოს და იწყება ცეკვის მეორე ნაწილი – ვაჟთა ცეკვა ცერებზე.“[321]

„ატლარჩობის“ რიტუალი აღმოსავლეთ საქართველოში, ქართლსა და კახეთში, დაფიქსირებულ „თეთრი გიორგის მონა ქალის“ ცეკვასა და სტრაბონის მიერ აღწერილ, მსხვერპლშეწირვის რიტუალს ეხმიანება. გვიჩნდება მათი შედარების სურვილი და მსგავსებაც საცნაური ხდება. ამ აზრის განსამტკიცებლად ორი მიმართულებით მივმართავთ განვითარების ვექტორს: 1. რიტუალთა გენეტიკურ-შინაარსობრივი ფაქტორი; 2. ვიზუალური, გამომსახველობითი საშუალებები.

სანამ ამ ორი მიმართულების განხილვაზე გადავალთ, უნდა აღინიშნოს, რომ „ატლარჩობა“ აფხაზეთში წარმოდგენილია სამ ვარიანტად: 1. „წმინდა ვიტის ცეკვა“, ანუ ტრანსში ჩავარდნილი ქალის ფსიქო-ნერვული „საცეკვაო“ ქმედება, 2. მეხდაცემული არსების, იქნება ეს ადამიანი თუ ცხოველი, დასაკრძალი განსაწმენდავი რიტუალი; 3. ბატონებშეყრილთა საამებლად გამართული წეს-ჩვეულება.

[320]თათარაძე ა., *ქართულიცეკვათაგანმარტებანი,* თბ., 1986, გვ. 28

[321]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 183.

უნდა აღინიშნოს, რომ „წმინდა ვიტის ცეკვა“ საუკუნეების განმავლობაში გასდევდა ევროპის ქვეყნების ყოფა-ცხოვრებას და როგორც ეპიდემია, მოდებული იყო საზოგადოებაში. არ იქნება საფუძველს მოკლებული, თუ ვიტყვით, რომ ამ დაავადებამ საქართველოშიც „მოიკიდა ფეხი“ და დაფიქსირდა სხვადასხვა საისტორიო მასალაში.

აფხაზეთში „წმინდა ვიტის ცეკვა“, ანუ ტრანსში ჩავარდნილი ქალის ფსიქონერვული „საცეკვაო“ ქმედება, „ატლარჩობის“ სახელწოდებით არის ცნობილი. „ითვლებოდა, რომ ამ ავადმყოფობის ღმერთს უყვარს მხიარულება და, ამიტომ, კრუნჩხვებში ჩავარდნილი გოგონას გარშემო (უმრავლეს შემთხვევაში სწორედ გოგონები ავადდებოდნენ ამ ავადმყოფობით) ცეკვავდა ყველა, ვინც სახლში იყო ამ დროს. სახლი, სადაც ავადმყოფი იმყოფებოდა, სადღესასწაულოდ იყო მორთული“[322]. ავადმყოფი ქალიშვილის ცეკვა ნელა იწყებოდა და თანდათან ტემპი მატულობდა. მთელ ღამეს მხიარულებაში ატარებდნენ, მღეროდნენ, აჩამგურსა და აჭარპანს ამღერებდნენ. მონაწილეები, როგორც ხანშიშესულები, ისე ახალგაზრდები, იცვამდნენ მხიარული ფერის ტანსაცმელს (ძირითადად თეთრს).

14 აგვისტოს, თეთრ-გიორგობას, სოფელ აწყურში გამართული საწესო რიტუალის შესახებ, ივ. ჯავახიშვილთან ვკითხულობთ: „ეკლესიას რომ შემოუვლიან, გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდ-მოხდილი ირგვლივ დგას და მოწიწებით ერთ-ერთს თეთრებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცქერის. მოცეკვავე შეუწყვეტლივ, გატაცებით უვლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გულიდან გმინვა ამოუვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება“[323].

ამ ორი ისტორიული ცნობის შედარებისას პირველი, რაც თვალშისაცემია, არის მოცეკვავე ქალის სიმბოლური, სიწმინდის აღმნიშვნელი თეთრი სამოსი და „საცეკვაო ლექსიკა“, რაც სავარაუდოდ, ერთგვაროვანი თუ არა, მსგავსი მაინც უნდა ყოფილიყო, რადგან ტრანსში ჩავარდნილი ადამიანის კრუნჩხვითი მოძრაობები დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან. აქ ძირითადად, საქმე გვაქვს გამომსახველობითი საშულებების ვიზუალურ ასპექტებთან.

„ატლარჩოპა“, ასევე იმღერებოდა მეხდაცემული ადამიანის ან ცხოველისადმი მიძღვნილი რიტუალის დროს, რომელიც ასე სრულდებოდა: „ელვით მოკლულ ცხოველს დებენ „აშვამკიათზე“, რათა ნაწილთა აზრით, მან არ შებღალოს

[322]Ковач К., *Песни кодорских абхазцев,* Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930,стр. 45.

[323] ჯავახიშვილი ივ., *თხზულებანი* თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979, გვ. 91.

„მიწის დედოფლის“ სიწმინდე, ხოლო სხვათა მტკიცებით, თავად დაღუპული ცხოველი არ წაიბილწოს მიწაში დასაფლავებით“[324]. ვფიქრობ, მეორე ვერსია მეტად ახლოს უნდა იყოს აფხაზთა რწმენა-წარმოდგენასთან, რადგან გარდაცვალება სადღესასწაულო მსხვერპლშეწირვის რიტუალით გრძელდებოდა და სიწმინდის ფაქტორი წარმართულ რიტუალში მნიშვნელოვანია. ასევე იდეური დატვირთვა აქვს ფერის სიმბოლიკას. მსხვერპლშეწირვის რიტუალის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა – „სამსხვერპლო ცხოველი უსათუოდ თეთრი უნდა ყოფილიყო“[325]. სადღესასწაულო მსხვერპლშეწირვის დროს „ოჯახის (ან გვარის) ყველა წევრი თეთრებით იყვნენ შემოსილი და მორჩილების ნიშნად ყელზე მძიმე, რკინის ჯაჭვები ეხვიათ“[326]. მას შემდეგ, რაც მლოცველი წაიკითხავს მოკლე ლოცვას, „აშვამკიათის“ უკან, ნახევარწრეზე განლაგებული ხალხი, ორ გუნდად მღერის „აფ-რაშვა“-ს. „დამნაშავეები“ (მეხით დაღუპული არსების პატრონი ან ოჯახის წევრები ადამიანის შემთხვევაში – ხ. დამჩიძე) სამგზის დატრიალდებიან მარჯვნიდან მარცხნივ და პირჯვარს იწერენ, თუ, რა თქმა უნდა, ქრისტიანები არიან“[327]. ამის შემდგომ, „აფ-რაშვა“-ს სიმღერის ქვეშ სრულდება საფერხულო „ღვთის ცეკვა,“ რომლის დროსაც წრის შუა ადგილას დგანან „დამნაშავეები“, ზოგიერთ ადგილას კი, მათაც აყენებენ ფერხულში და აიძულებენ იცეკვონ თავიანთი ყელზე შემოხვეული ჯაჭვებით“[328]. ხალხი მთელი დღის განმავლობაში მხიარულობს და მღერის „ღვთის სიმღერას.

რიტუალი ცეკვით სულით ავადმყოფთა ერთგვარი მკურნალობის შესახებ სამეგრელოშიც **„ატლეჩობის“** სახელით, არის ცნობილი. მოცეკვავე „ავადმყოფი ამ დროს დახტის, ფეხებს გაუსვამს და თამაშობს“[329]. სამეგრელოში ავადმყოფი წმინდა გიორგის სახელობის ილორის ეკლესიის კარზე მიჰყავდათ. წმინდა გიორგი ცნობილი იყო როგორც ავზნიანებისა და სულით ავადმყოფების მკურნალი. ილორისა და ალერტის წმინდა გიორგის ხატობებზე – ილოროობასა და ალერტობაზე – მათ განკურნებას ევედრებოდნენ. მნათე დააყენებდა ავადმყოფს ხატის წინ და დაამწყალობებდა. „შემდეგ ავადმყოფს ჯაჭვში სამჯერ

[324]Джанашия Н., *Абхазский культ и быт*, Христианский восток, Т. V, вып. III, стр. 166
[325]იქვე:стр. 166
[326]იქვე:стр. 166
[327]იქვე: стр. 166
[327]იქვე: стр. 167
[328]იქვე: стр. 166
[329]მაკალათიას., *სამეგრელოსისტორიადაეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობისსაზ., თბ., 1941, ახალიგამოცემა, გვ. 351.

გამოატარებდნენ, იგი ხოხვით შემოუვლიდა ეკლესიას და ეამბორებოდა ეკლესიის კედლებს“[330].

ჯაჭვის სიმბოლიკას, სიწმინდესთან დაკავშირებულ თეთრი ფერის სამოსს და განწმენდის ტრადიციას, აღმოსავლეთ საქართველოში დაფიქსირებულ რიტუალშიც ვხვდებით. სტრაბონის აღწერილობის მიხედვით, ქართველი ერის მოდგმით დასახლებულ, ალბანეთისა და იბერიის საზღვარზე მდებარე მთვარის ტაძრის ქურუმები, დაჭერილ მსხვერპლს „კისერზე ჯაჭვს დაადებენ“[331] და როდესაც ლახვარდაკრულ, მსხვერპლადშეწირულ „გვამს ერთს დანიშნულს ადგილას მიიტანენ, ყველანი თათავიანთ თავის განსაწმენდად ფეხს დაადგამენ ხოლმე“[332]. ივანე ჯავახიშვილი, სტრაბონის მიერ აღწერილ საწესო ქმედებას, აღმოსავლეთ საქართველოში ტრადიციულ თათრ-გიორგობის დღესასწაულს უკავშირებს: 14 აგვისტოს, სოფელ აწყურში, თეთრ-გიორგობას ქართლ-კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან „მოსული ხალხი ჯერ ეკლესიის გალავანს გარს შემოუვლის ხოლმე სამგზის, ან არა და შვიდგზისა; მარჯვნით დასავლეთის კარებიდან იწყებენ სიარულს და მარცხნივ მიდიან, სანამ ისევ იმ კარებს არ მიადგებიან; ასე სამჯერ ან შვიდჯერ წინ მუდამ დედა-კაცები მიუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს. ორივე გუნდი „დიდებას“ გალობს ხოლმე რიგ-რიგად, ხან დედაკაცთა გუნდი, ხან მამაკაცთა გუნდი: „დიდება და ღმერთსა დიდიება, წმინდა გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოვალო“[333]. როგორცვხედავთაქცსარიტუალოსიმღერა ორ რიგად – ხანქალთა,ხანმამაკაცთამიერსრულდება, ისინიმარჯვნიდანმარცხნივმოძრაობენ, ისევეროგორცაფხაზურ „ატლარჩობაში“, როდესაც „დამნაშავეები“ ადგილზებრუნავენ ან ფერხულში დგებიან, თეთრ-გიორგობისრიტუალშიკიეკლესიისგალავანსუვლიან გარს; სტრაბონთან მას მსხვერპლიეწოდება, აფხაზეთშიკიჯაჭვშებმულები „დამნაშავეები“ არიან; სტრაბონისმონისშეწირვისრიტუალში მონას ადგამენგანსაწმენდადფეხს, ატლარჩოპაშიმეხდაცემულს „აშვამკიათზე“ დებენ რომ მიწითარწაიბილწოს. საგულისხმოა, რომ მთვარისსითეთრეარამხოლოდსაწესოქმედებისსამოსის ფერია, არამედთავად გიორგიც თეთრ-გიორგიდიწოდებააღნიშნულარტეფაქტში.

---

[330] იქვე: გვ. 359

[331] ჯავახიშვილიივ., *თხზულებანი*თორმეტტომად, საქართველოსსსრმეცნიერებათააკადემია, თბილისისსახელმწიფოუნივერსიტეტი, თბ., 1979, გვ. 90.

[332] იქვე: გვ. 90.

[333] იქვე: გვ. 91.

„თეთრ ტანისამოსში მონა ქალები ამ დროს საყდარს ჩოქვით გარშემოუვლიან. თითოს მათგანს კისერზე თეთრი გიორგის ეკლესიის მძიმე რკინის ჯაჭვი ადევს და ყველანი ნაზის ხმითაგალობენ და თანაც ანთებულ სანთლებს კედელზე აკრავენ“[334]. თეთრი გიორგის ნებაყოფლობით „შეწირული,“ ყელზე რკინის შანაშებმული მონათაგანი, ეკლესიის კარებთან საზოგადოების განსაწმენდად ეცემა.

„ატლარჩობასთან“ და მის გენეტიკურ ასპექტებთან დაკავშირებით მეტად საგულისხმო ინფორმაციას გვაწვდის ლ. გვარამაძე: „დამნაშავეთა“ ტრიალი და წრიული ცეკვა შედის ნაყოფიერების კულტში და ასტრალურ ღვთაებათა კულტის თანმხლებია; ჩვენი წინაპრების მაშინდელი რწმენით კი ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციები გამიჯნული არ ყოფილა და არც ზუსტად განსაზღვრული“[335].

აფხაზური „ატლარჩოპისა“ და აღმოსავლეთ საქართველოში მთვარის ტაძრისა და თეთრი გიორგის საწესო რიტუალთა სტატიკური ანალიზის შემდგომ, მათი გენეტიკური წარმომავლობის ასპექტებსაც შევეხოთ. ვაპელირებთ რა არტეფაქტებით, ვასკვნით, რომ აფხაზური ჭექა-ქუხილის ღმერთი, აფი, რომლის სადიდებლად მეხდაცემულის გარშემო ორპირული „აფ-რაშვა“ იმღერებოდა და წრიული ფერხული, „ღვთის ცეკვა,“ სრულდებოდა, აღმოსავლეთში – ჯაჭვშებმულთა ნაზი გალობითა და ტაძრის გარშემო მსვლელობით, ასევე წარმართული ასტრალური ღვთაების, მთვარის, რომელიც შემდგომ წმინდა ან თეთრგიორგად ტრანსფორმირდა, სადიდებლის თანხლებით – სრულდებოდა.

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აფხაზური „ატლარჩოპას“, სტრაბონისეულ და თეთრ-გიორგისეულ საწესო ქმედებებს, მკვეთრად გამოხატული ურთიერთმიმართებითი კავშირურთიერთობა ახასიათებთ. ამ სამი საკრალური რიტუალის იდენტურობა სწორედ იმის მამტკიცებელია, რომ აფხაზური კულტურა ერთიანი, მთლიანი ქართული კულტურის ძირძველი ნაწილია. დღევანდელ სასცენო ხალხურ ქორეოგრაფიაში „ატლარჩობა“ აღარ გვხვდება, თუმცა რამდენიმე ათეული წლის წინ მას აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ცეკვების – „აიბარკრასა“ და „შარათინის“ შემდგომ ასრულებდა.

სამეგრელოსა და აფხაზეთში ასრულებდნენ გვალვასთან ბრძოლის რიტუალს, რომელიც ძლიერ გავდა „ლაზარობას.“ ამ რიტუალს სამეგრელოში

[334]იქვე: გვ. 91.

[335]გვარამაძე ლ, *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი,* საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი (მეორე გამოცემა), თბ., 1997, გვ. 39.

„ძიძავას,“ აფხაზეთში კი **„ძივაუს,“** უწოდებდნენ და ფაქტობრივად იდენტური იყო. „ძიძავა“-„ძივაუ“გოგონების მიერ გამზადებულ თოჯინას ერქვა, რომელიც წვიმის გამოსაწვევი რიტუალის დროს გამოიყენებოდა.

ქალისა და მამაკაცის წყვილად ცეკვა მეგრული, რომელსაც იუმორისტული ხასიათი აქვს და, ზოგადად, საფერხულო ნაწილის შემდეგ სრულდება, არის **„არირა“ (ჰარირა).** „არირა“ (ჰარირა) ცეკვა „ქართულის“ ნაირსახეობაა, მისი საცეკვაო ლექსიკა აგებულია ქალის ქრიალა, მამაკაცის რთულა სვლასა და გასმების ნაირსახეობებზე. მას სამეგრელოში ასევე **„სხაპუას“** უწოდებდნენ. აფხაზეთსა და სამეგრელოში იგი ცნობილია, „აფხაზური ლეკურის“ სახელწოდებითაც. სერგი მაკალათია აღნიშნავს, რომ „ცეკვებში მიღებული იყო **აფხაზური ლეკური,** რომელშიაც მთავარი იყო ფეხების წვერის ოსტატური ათამაშება, შემოვლის სიმარდე და მოთამაშე ქალისათვის გზების გადაღობვა და სხვ.“[336] ამ ცეკვის შესახებ მრავალი აღწერილობა მოგვეპოვება, რომლებიც ფაქტობრივად იდენტურია.

ცეკვა „ლეკური“ არც გურიისთვის იყო უცხო: „ცეკვა-თამაშს სხვადასხვა იერი დაჰკრავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და ჩვეულებრივ ყოველთვის თან ახლავს საყვარელი „ლეკური“[337]. „ბოლოს ორივენი (ორი მოცეკვავე ვაჟი – ხ.დ.) შეჩერდებიან ქალი‘შვილების პირისპირ, ასრულებენ მათ წინაშე „ლეკურის“ ნაირ-ნაირ ილეთებს და თავის დაკვრით იწვევენ წრეში. მუსიკა უკრავს „ლეკურს“, ყველანი ტაშს სცემენ. ორი გურული ქალი მერცხალივით სწრაფად, მოქნილად და მკვირცხლად ტრიალებს. ღმერთმადაგიფაროს, რომ ამ ზეიმისდროსთავსნებამისცეთ და მათთვის‘შეურაცხმყოფელისაქციელიჩაიდინოთ...“[338]

„არირა“ (ჰარირა) შეიძლება რაჭულ **„ოღრო-ჩოღროსაც“** შევადაროთ. მისი მოძრაობათა კომპლექსი და ცეკვის სტრუქტურა საქართველოში გავრცელებული ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვის საერთო ნიშნებითხასიათდება, მასაც ვაჟის მიერ ქალის შეფასება-გამოწვევის პრინციპი უდევს საფუძვლად და, ძირითადად, რთულა, ქრიალა და სამდაკვრით სვლებზეა აგებული. ასევე, მამაკაცის გასმებს, რაჭული „ოღრო-ჩოღროს“ მსგავსად, იუმორისტული ხასიათი ახლავს.

საბრძოლო შეტაკება-შებრძოლება ორ მოწინააღმდეგეს შორის აფხაზეთში **„აბასტასა“** და სამეგრელოში **„ხინთქირიას“** სახელით არის ცნობილი.

---

[336]მაკალათია ს., *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია,* საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 280

[337]ბაქრაძე დ., *არქეოლოგიურიმოგზაურობაგურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ),*ბათუმი, 1987, გვ. 170

[338]იქვე: გვ. 172.

შეიარაღებული მოწინააღმდეგეები თვალახვეულნი იარაღის ხმაზე აგნებენ ერთმანეთს და დაუნდობლად იბრძვიან. თუმცა აფხაზურ „აბასტას“ მეტად მძაფრი ხასიათი აქვს, ვიდრე მეგრულ „ხინთქირიას“[339]. ამ წესს ბრძოლის ამსახველი საცეკვაო ქმედება ახასიათებს. ხანჯლებით ცეკვის ფაქტს ადასტურებს დიმიტრი ბაქრაძეგურიაშიც: „ყველასათვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს საშიში ცეკვა ხანჯლებით, რაც თუ არ ვცდები, მხოლოდ გურიაში იციან“[340]. როგორც ჩანს, მკვლევარისთვის არ იყო ცნობილი, რომ ფარიკაობა და საბრძოლო შეტაკება-ვარჯიში მხოლოდ გურულების ტრადიცია არ იყო. აი, როგორ აღწერს იგი ამ ცეკვას: „ნადიმის შემდეგ იმართება საერთო ცეკვა-თამაში, ის ასე იწყება: ჩვეულებრივ შუა ადგილას გამოდის ორი გურული და ცეკვავს ამხანაგების სიმღერის ხმაზე, ორივე იშიშვლებს ხანჯლებს და ოსტატურად და მარჯვედ აკეთებენ სხვადასხვა ილეთს. უწინარეს ყოვლისამოცეკვავე ელვისებურად, ხანჯალის ქნევით შემოჯარულ მაყურებლებში ტრიალს იწყებს“[341]XX საუკუნის ოციან წლებში მხატვარმა **ევგენი ლანსერემ** იმოგზაურა კავკასიაში და, ჩანახატებთან ერთად, შექმნა მოგზაურის წიგნი სახელწოდებით „დღიურები. მოგზაურობა, კავკასია: ყოველდღიურობა და დღესასწაულები,“ სადაც აღწერს ცეკვას ხანჯლებით. „ყველა მოცეკვავე ცეკვავს ხანგრძლივად, განსაკუთრებით, ლაზები ხანჯლებით“[342]. ცეკვა „პონტიაკას“ მეორე ნაწილიც სწორედ ორი შემსრულებელი მამაკაცის მიერ ხანჯლებით ცეკვით გრძელდება.[343]

მეგრული საცეკვაო დიალექტი, ფოლკლორული ნიმუშების – **„ჯანსულო,“ „ძაბრა,“ „არირა“** – საცეკვაო ლექსიკით წარმოდგენილი, ჯდება ზოგადქართული ქორეო-ფუძეენის სტილისტიკაში. ფერხულების თავისებურება მდგომარეობს მის უანრულ სახესხვაობაში – ფერხული წრის შიგნითა მოთამაშით უცხო არ არის ქართული საცეკვაო ფოლკლორისთვის, თუმცა ამგვარი ფერხულებისთვის დრამატული, ხშირად ტრაგიკული მოტივი არის დამახასიათებელი და მიძღვნილია დაღუპული გმირის ან გარდაცვლილი ადამიანის პატივსაცემად. მეგრული ფერხულებისთვის კი აქცენტირებული კომიკური შინაარსი არის ნიშანდობლივი. ფერხულების „ძაბრასა“ და

---

[339]გვარამაძე ლ., *ქართულიხალხურიქორეოგრაფია,* „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 95

[340]ბაქრაძე დ., *არქეოლოგიურიმოგზაურობაგურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ),*ბათუმი, 1987, გვ. 170

[341]იქვე: გვ. 171.

[342]Лансере Е., *Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники, книга вторая,* Москва; искусство-XXI век, 2008, Ст. 6

[343]https://www.youtube.com/watch?v=C2j50TDDUtw (ბოლოს გადამოწმებულია 26.12. 2018)

„ჯანსულოს“ საცეკვაო ლექსიკა მკვეთრად არ გამოირჩევა დიალექტური ნიშნით, მთელი დატვირთვა პროტაგონისტ მსახიობზე მოდის, რომელიც სრული სინკრეტული შემადგენლობით, სადაც პანტომიმის ელემენტებსაც მნიშვნელოვანი ხვედრითი წილი აქვს მინიჭებული, ხსნის და გადმოსცემს შინაარსს.

დიმიტრი ბაქრაძის მიერ გურიაში დაფიქსირებული ფერხული მეგრულ „ჩაგუნას“ დიალექტურ ანალოგად ისახება: „წამსვე წრეს გამოეყოფიან ქალები, ქალიშვილები და მამაკაცები და წყვილ-წყვილად დაეწყობიან, ე. ი. დამა-კავალრებად. იწყება ცეკვა, რომელსაც საცეკვაოდ გამომწვევნი დირიჟორობენ იგივენი არიან სიმღერის დამწყებნი. ყოველი დამწყები ცეკვის დროს კაფიად თხზავს ფრიად მწყობრ და გონებამახვილურ სიმღერებს, თუ რა მოუთმენლობის ცეცხლი წვავს მას გახდეს ახალგაზრდა შავთვალა გურული ქალის მეგობარი; ხანაც ხუმრობითა და კომპლიმენტებით დასცინის უგემოვნო ტანისამოსს; ხანაც ამხანაგს კენწლავს, რომელიც, ასევე მოსწრებულად და გონებამახვილურად უპასუხებს. ამასობაში კი მოცეკვავეთა წრე ტრიალებს, დამწყებთა ირგვლივ, იტაცებს მათ ბოლო სიტყვებს და ტონითა და ტაქტით უმატებს ო ო – ჰო, ამ ცეკვის დროს დაირა და მუსიკა დუმს“[344].

აფხაზეთში არსებობდა ქორეოგრაფიული ნიმუში **„წრიული ცეკვის“** სახელწოდებით. „წრიული ცეკვა“ ანუ იგივე „მხრების ცეკვა“, რომელიც ყველაზე გავრცელებული ცეკვა იყო სამეგრელოსა და აფხაზეთში, სამეგრელოში „ხუჯიშის“ სახელითაც არის ცნობილი. აღწერილობითაც თითქმის იდენტურია – ახალგაზრდები ხელიხელჩაკიდებულნი აკეთებდნენ საერთო წრეს. მთელი გუნდის სიმღერით ყველანი ტაქტში ხტებიან ან ტრიალებენ აქეთ-იქით. გავრცელების არეალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ორივე კუთხეში დაფიქსირებული ცეკვა ან ერთნაირია ან ძალიან მიმსგავსებული. მასაც ახასიათებს ის დინამიკა, რაც მეგრული „მხარულისთვის“– „ხუჯიში ოსხაპუესათვის“ არის დამახასიათებელი.

მეგრული ენობრივი დიალექტი ლაზურ-ჭანურის მონათესავე და განაყოფია. მეგრულშიც და ლაზურშიც, წინსართი „ო,“ ქართულში წინსართი „სა“-ს ნიშნავს, რომელიც დანიშნულების ადგილის აღმნიშვნელად იხმარება. ამ შემთხვევაში ო-ბირუ, ო-სხაპუე სამღერელ, საცეკვაო ადგილადმოიაზრება. „ცნობილია, რომ მეგრულ-ჭანური (ზანური) ო – პრეფიქსი, მასალობრივადაც და

[344]ბაქრაძე დ., *არქეოლოგიურიმოგზაურობაგურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ)*,ბათუმი, 1987, გვ. 172

მნიშვნელობითაც, შეესატყვისება ქართულ სა-ს, რომელიც დამოუკიდებლივ (იშვიათად), ან სხვადასხვა პრეფიქსებთან ერთად (ჩვეულებრივ), აწარმოებს მყოფადი დროის საობიექტო მიმღეობებს (ზმნური ფუძეებიდან) და დანიშნულების სახელებს (სახელური ფუძეთაგან).“[345]

ტერმინს **„ხუჯიში ოსხაპუე“** ავთანდილ თათარაძე ასე განსაზღვრავს: „სხაპუა“ მეგრულად ცეკვას ნიშნავს, „ოსხაპუე“ კი – საცეკვაოს. „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში ფერხულის სახელწოდებადაც მიიჩნევდნენ“[346]. ლაზური კულტურის მკვლევარი, ნაზი მემიშიში, ცეკვა „განდაგანას“ შემადგენელი ცეკვების, ძირითადად „ყოლსამას“ ძველ სახელწოდებად „ყოლსხაპუას“ მიიჩნევს და ამ ტერმინს განმარტავს როგორც „კალიების ცეკვას“[347]. ტერმინი, „ობირუ“, მიღებული იყო სამეგრელოში, ასევე ტერმინი „სხაპუა“ და მისგან ნაწარმოები სიტყვები გამოიყენებოდა ლაზურ სამეტყველო დიალექტში.

ი. ტეპცოვის, ს. მაკალათიას, ძ. ლოლუას მიერ აღწერილი და დოკუმენტურ მასალაში შემორჩენილიფერხულები, როგორებიცაა „ოსხაპუე“, „ძაბრას“ ვარიანტები, „ოხოხოია“, ზოგადქართული სტილისტიკის მატარებლები არიან. აქაც ვხედავთ შეკრულ წრეს ან სწორხაზოვან ფერხისას ქალ-ვაჟთა მონაწილეობით.

რასაც ნ. მარი ლაზეთში „ობირუს“[348] უწოდებს, სამეგრელოში ამგვარი ფერხისა „ოხოხოიას“ სახელით არის ცნობილი: „მოცეკვავენი ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი ხელჩაკიდებულია და ერთი მათგანი შაირობს ლექსით, სხვები კი მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უახლოვდებიან ერთი მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზეა“[349]. ერთმანეთთან პაექრობასა და ორპირულ სტრუქტურას ამჟღავნებს მეგრული „გიწოღალაც“, რომელიც მეგრულად „ჩამორთმევა“, „გამორთმევის“ აზრობრივი მნიშვნელობის მატარებელია.

მეგრულ და ლაზურ საცეკვაო დიალექტში ტერმინების დონეზეც ვხედავთ მსგავსებას. მაგ: ცეკვა **„მხუჯიში“** (მხარის), ლაზური ხორუმის სახეობა, ორსართულიანი ფერხულია, სადაც „ილეთები ფეხის დაბლა სრიალით კეთდება,

---

[345]ძნელაძე რ., *გურულიდიალექტისტოპონიმურისისტემა*, თბ., 2005, გვ. 7

[346]თათარაზე ა., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი,* თბ., 1986, გვ. 28

[347]კრავეიშვილი გ., *ლაზურიხალხურიმუსიკისეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები,* საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2011, გვ. 110

[348]Марр Н., *Из поездки в Турецкий Лазистан*, С-Петербург, 1910, ст. 629

[349]მაკალათია ს., *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 282

რადგან თვითეული მოცეკვავის მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარნი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას“[350], და მეგრული **„ხუჯიში ოსხაპუე,“** რომელიც მაკალათია-ტეპცოვის მიერ აღწერილ მშვიდ ფერხულსაც ერქვა და ძუკუ ლოლუას მიერ დაფიქსირებულ დინამიურ მხარულსაც. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფაქტობრივად, ერთნაირი დასახელების ქვეშ მდებარე ქორეოგრაფიული ნიმუშები, საცეკვაო არქიტექტონიკის თვალსაზრისით, დიალექტურ ურთიერთმიმართებას არ ამჟღავნებენ.

ეთნომუსიკოლოგი გ. კაპანაძე ადასტურებს, რომ მოხევეებს ჰქონდათ შრომის სიმღერა**„ხარულის“** სახელწოდებით, რომელიც შესაძლოა, „შრომის დროს სათქმელი საწესო ფერხულების მოხეური ვარიანტი“[351] ყოფილიყო და შესაძლო პარალელის არსებობას უშვებს მეგრულ **„მხარულთან,“** რომელიც თავის მხრივ, ქორეოგრაფიული არქიტექტონიკით „მოხევურ გერგეტულას“ ჰგავს.„გერგეტულა“ აღწერილი აქვს ა. ყაზბეგს ნარკვევში, „მოხევეები და იმათი ცხოვრება“ – „არის კიდევ „გერგეტულა“, რომელიც ძალიან მუსიკალურის და დამშვიდებულის ხმით დაიწყობა და თანდათან აუჩქარებენ. ბოლოს ისეთნაირად აჩქარდებიან, რომ სიტყვებს ძლივსღა ასწრობენ. ამ დროს მომღერლები წრეს შეადგენენ, სარტყლებში ხელს ჩაუგდებენ ერთმანეთს და სანამ დამშვიდებული სიმღერა არის, დამშვიდებული დგანან, მერე წყნარად შეინძრევიან და რამდენადაც სიტყვების წარმოთქმას მოუჩქარებენ, ისინი ხტუნაობით ტრიალს აუჩქარებენ და ბოლოს სწორეთ თავდავიწყებამდისინ მიდიან“[352]. (ციტატა ამოღებულია ო. კაპანაძის ნაშრომიდან)

მართლაც ალექსანდრე ყაზბეგის **„გერგეტულა“** ძალიან ჰგავს დუტუ მეგრელის „ძაბრას“ ერთ-ერთი ვარიანტის აღწერილობას[353] იმ განსხვავებით, რომ მეგრული ფერხულის დასაწყისში ქალებიც იღებენ მონაწილეობას და ფერხული მას შემდეგ იკრებს ტემპს, როდესაც წრეში მხოლოდ ვაჟები რჩებიან. ფერხულის სწრაფ, მეორე ნაწილს, რომელიც ხშირად პირველი მშვიდი ნაწილის გარეშეც სრულდებოდა, „მხარულს“ იგივე „ხორულსაც“[354] უწოდებდნენ. ტერმინი „მხარული“, იგივეა რაც მეგრულად „ხუჯიში,“ ანუ მხარგადაბმული, ამასვე

[350]ვანილიში მ., *ლაზეთი,* თბ., 1964, გვ. 133
[351]კაპანაძე ო., *ქართულისაფერხულოსიმღერები,* დისერტაცია, თბილისისვანოსარაჯიშვილისსახელობისსახელმწიფოკონსერვატორია, თბ.. 2014, გვ. 57
[352] იქვე: გვ. 56.
[353]მეგრელი დ., *საცოდავნი,* „ივერია,“ №91, 1888.
[354]*ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 182

ადასტურებენ თ. სახოკია და ძ. ლოლუა: „ხოლო მამაკაცები აქეთ-იქით ერთიმეორეს მხრებზე გაშლილ ხელებს დაადებდნენ(აქედან სახელი თამაშობისა „მხარული“)“[355] – „ასეთი მკლავებგადადებული სიმღერებით ცეკვა სამნაირია. სამივე სხვადასხვა ხასიათისაა“[356].

„ხორული“ კი გუნდურის, მასობრივის აღმნიშვნელი გვიან შემოსული, ან ლაზურ-აჭარულ „ხორუმთან“ ასოცირებული, აზრობრივი მნიშვნელობის მატარებელი ტერმინი უნდა იყოს.

თუ მოხეური „ხარულის“ მუსიკალური მასალა ჰგავს „გერგეტულას“, „გერგეტულას“ ქორეოგრაფიული სახე კი „მხარულს“, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მოხეურ „ხარულსა“ და მეგრულ „მხარულს“ შორის გარკვეული დიალექტური ურთიერთმიმართება არსებობს. აქვე, საინტერესოა ტექსტური მხარეც, რომელიც ამჯერად რაჭას დაუკავშირდა. ო. კაპანაძე წერს, რომ ე. გარაყანიძის აზრით, ხევი ორწილადი და სამწილადი ფერხულების თანაარსებობით რაჭას შეედრება. ფერხული „გერგეტულა“ კი, „რაჭულს სიტყვიერი ტექსტითაც ენათესავება – „დაიძრა დიდი სულთანი“ (შდრ. რაჭული „დაიძრა დიდი სულთანი“); ზოგიერთ რაჭულ საფერხულო წყობის მაყრულში (იხ. 131-ის სრული აუდიო ვერსია) ნახსენები „ქიზიყ ბოლო“, ასევე, ასოცირდება ანალოგიურ სიტყვებზე აგებულ გერგეტულასთან“ (სქოლიო)[357].

ოთარ კაპანაძე ყურადღებას ამახვილებს კახეთში, ქიზიყში აღმოჩენილ საქორწილო **სართულებიან ფერხულზე**, სახელწოდებით **„ვაი, საბრა“** და მოჰყავს სტ. მენთეშაშვილის და ბ. ნანობაშვილის აღწერილობა, სადაც ჩანს, რომ ორსართულიან წრედ შეკრული ფერხულის მონაწილეების შუა დგას მასპინძელი ხელადით ხელში და ფერხულის მონაწილეებს ჭიქა ღვინით უმასპინძლდება. ქვედა იარუსი იტყოდა რა – „ვაი, საბრა“, ზედა პასუხობდა – „საბრალო.“ „ვაი, საბრა“ სრულდებოდა მარცხნიდან მარჯვნივ წრიული მოძრაობით და, ამავე დროს, ადგილის გადანაცვლებით. „ვაი, საბრას“ ქორწილის გარდა სხვა დღეებშიც ასრულებდნენ... „ვაი, საბრა“... წმინდა მოვალეობის მოხდა იყო, რომლის შესრულება „მხიარულობი დროდ“, მათ შორის ქორწილშიც, აუცილებლობას წარმოადგენდა. ბ. ნანობაშვილის თანახმად, ვაი, საბრა მომღერლისა და გუნდის მონაცვლეობით სრულდებოდა. ზოგჯერ, მისი შესრულების შემდეგ, მაყართა მხრებზე მეჟინჟღილე ყმაწვილები

[355]სახოკია თ., *როგორვიზრდებოდითძველად;* თბ., 1955, გვ. 12

[356]*ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა;* „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 182

[357]კაპანაძე ო., *ქართულისაფერხულოსიმღერები,* დისერტაცია, თბილისისვანო სარაჯიშვილისსახელობისსახელმწიფოკონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 57

შედგებოდნენ, სამსართულიან მუხას გამოსახავდნენ და მღეროდნენ „მუმლი მუხასას“[358]. თუმცა აქ მნიშვნელოვანია, რომ ოთარ კაპანაძის ყურადღება მიიპყრო ფერხულის სახელწოდებამ და პარალელს ავლებს მეგრულ „ძაბრალესთან“: „ვაი, საბრას“ სახელწოდება და რეფრენი „საბრალე“ საოცრად ჰგავს მეგრულ ფერხულ ძაბრასაც, რომლის მისამღერში, ასევე, მსგავსი სიტყვა, „ძაბრალე“ გამოიყენება. რთულია აიხსნას, თუ საიდან გააჩნია ტერიტორიულად საკმაოდ დაშორებულ ამ ორ კუთხეს ლამის ერთი და იგივე სახელწოდების ფერხული?! ორივე მათგანი, იქნება ეს შესრულების წესი თუ შინაარსი, აშკარად შორეულ წარსულში ჩამოყალიბებული საწესო ფერხულის ნიშნებს ატარებს. იქნებ ისინი საერთო ქართველური მუსიკალური „ფუძეენის“ მუსიკალური მაგალითებია? ეს მოვლენა მით უფრო საინტერესოა, რომ არსებობს მეგრული და აღმოსავლურ ქართული საფერხულო წყობის სიმღერების სხვა მუსიკალური პარალელებიც, რომელთაც მოგვიანებით შევეხებით“[359].

უნდა აღინიშნოს, რომ შესაძლოა მუსიკალური თვალსაზრისით იძებნებოდეს პარალელები მეგრულ და აღმოსავლეთქართულ ფოლკლორში, მაგრამ ქორეოგრაფიული მიმართულებით, „ძაბრასთან“ დაკავშირებით, იგივეს თქმას ვერ შევძლებთ. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით შემორჩენილია მეგრული ფერხული „ძაბრას“ სამი ვარიანტი: პირველი, „ძაბრალე“ პროტაგონისტით – მისი სასცენო სახე სახუმარო ხასიათს ატარებს; მეორე, – „ძაბრალე“ პროტაგონისტის გარეშე, რომელიც უფრო ძველ ვარიანტს უნდა წარმოადგენდეს და წინ უძღვის „მხარულს“; მესამე, – „ძაბრას“ ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ფერხულს შიგნით ოთხი-ხუთი მონაწილეობდა, რომელთაც ხელში ხანჯლების ნაცვლად ჯოხები ეჭირათ. ჩამოთვლილთაგან არც ერთს არ აქვს სართულებიანი ფერხულის სახე და სავარაუდოდ, არც ჰქონია. აქედან გამომდინარე, „ძაბრასა“ და „ვაი, საბრას“ შორის მხოლოდ ლინგვისტური დამთხვევა გვაქვს სახეზე.

დიალექტური ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით აღსანიშნავია „ჩარირამა“, რომელსაც სამეგრელოში ქორწილში ასრულებდნენ. როგორც ავტორი გადმოგვცემს, ამ სალაღობო სიმღერას საქართველოს სხვა კუთხეებში ვარიანტები გააჩნდა, რომელთა ნაწილი მსგავსი, ნაწილი კი განსხვავდებოდა მისგან. ვარიანტული ნიმუშები დიალექტურ ნაირსახეობებად ითვლება. „ეს სიმღერა შრომის სიმღერათა ჯგუფს განეკუთვნება. ზოგიერთი ინფორმატორის

[358] იქვე: გვ. 78.
[359] იქვე: გვ. 78.

(მაგ. ტ. ხუფენიას განარჯიას მუხურიდან) გადმოცემით, ქორწილში მისი შესრულებისას თან ცეკვავდნენ კიდეც, მაგრამ რა სახის საცეკვაოს ასრულებდნენ, ვერ გვითხრა: „სხაპუნანია“ – (ცეკვავენო) – აგვიხსნა მხოლოდ. თ. გუდავას წიგნში იგი შეტანილია საწესჩვეულებო საფერხულო და შრომის სიმღერების განყოფილებაში“[360].

ამ სიმღერის ტექსტური და მუსიკალური ვარიანტები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არის დაფიქსირებული. ავტორის გადმოცემით, იგი საფერხულოა და ი. კარგარეთელის მიერ ნ. ახმეტელაშვილის კრებულში სხვა საფერხულოებთან ერთად არის მოცემული: ქართლური ვარიანტი, ერთაწმინდაში ჩაწერილი – „ჰაი და ქალებო“, სახელწოდებით; ასევე ქართლურია სოფელ გომში ჩაწერილი „ვისია, ვისია, ქალი ლამაზი“; გურული ვარიანტი დაფიქსირებულია სახელწოდებით „ჰაი და ბიჭებო“. „ყველა დასახელებული სიმღერა ძალიან გავრცელებული ყოფილა და ქორწილშიც სრულდებოდა (ისინი სპეციალურადაა დამუშავებული და ნოტებზე გადატანილი), ტექსტები შინაარსობრივად სატრფიალონი არიან. ზოგი მათგანი უშუალოდ ცეკვის დროს სრულდებოდა, ზოგიკი, როგორც ტექსტიდან ჩანს, – ცეკვის წინ“[361].

გურული „ჰაი და ბიჭებო,“ ავტორს, ტექსტიდან გამომდინარე, ვაჟთა ფერხულად წარმოუდგენია, რომელსაც ცალკე გუნდი სიმღერას აყოლებს, „ჰაი და ქალებო“-ს შესახებ აღნიშნავს, რომ ტექსტს თავად კრებულში ახლავს მინიშნება ქალთა ფერხულის შესახებ, „ვისია, ვისია, ქალი ლამაზი“ კი ქალ-ვაჟთა ფერხულად წარმოუდგენია, რომელიც სიმღერით იწყებოდა და ცეკვით გრძელდებოდა:

„ეხლა კი შემოუაროთ,
დავაგუგუნოთ ლხინია,
ქალი ბევრი ვათამაშოთ,
მარიამი და თინია.“[362]

„ჩარირამას“ სახელწოდებით რაჭაშიც იცოდნენ იუმორისტული ხასიათის მცირე დრამატურგიული სახიობა, რომელსაც თეატრალიზებული სახე ჰქონდა. წერილში, „აფხაზური საცეკვაო ლექსიკის მოკლე მიმოხილვა ზოგადქართულ საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაში“, ქორეოგრაფიული ხელოვნების

[360]ჩოხელი ს., *ქართულისაქორწილოწეს-ჩვეულებები,*თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბ,. 1990, გვ. 109
[361] იქვე: გვ. 109.
[362] იქვე: გვ. 110.

ისტორიისა და თეორიის მიმართულების დოქტორანტი, ქრისტინე მამასახლისი, აფხაზური საცეკვაო დიალექტის საცეკვაო ლექსიკაზე დაყრდნობით, განსაზღვრავს მის ურთიერთმიმართებით კავშირურთიერთობას ქართულ საცეკვაო დიალექტებთან. დავით ჯავრიშვილის მიერ დადგენილი მოძრაობათა და ილეთთა კლასიფიკაციის მიხედვით: მდგომარეობები, სვლები, გასმები, ჩაკვრები, ბრუნები, ცერილეთები, ხელსართავები და მხარსართავები, მუხლილეთები, ხტომები, შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, აყალიბებს საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის საცეკვაო დიალექტურ ლექსიკასთან მსგავსება-განსხვავებას და ერთიან ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში აფხაზური ცეკვის ადგილს.[363]

ამ თვალსაზრისით უნდა დავუბრუნდეთ ცეკვას „შარათინი“. „შარათინი“ დინამიური ცეკვაა, ავთანდილ თათარაძის შეფასებით ამ ცეკვაში მოცეკვავეები სისხარტესა და სიმარდეში ეჯიბრებიან ერთმანეთს: „სრულდება სიმღერის თანხლებით ქალ-ვაჟთა ან ცალ-ცალკე – ქალთა და ვაჟთა მიერ. ხალხურ ვარიანტში „შარათინს“ ცეკვავდა ორი ვაჟი, ქალ-ვაჟი ან კიდევ ორი ქალი. შეიძლებოდა, იშვიათად ორ წყვილსაც ერთად ეცეკვა. ამჟამად „შარათინი“ სრულდება ქალ-ვაჟთა მიერ (რაოდენობა განუსაზღვრელია).“[364] ისტორიულ ცნობებში დაცული ინფორმაცია ქალისა და მამაკაცის თავდაუზოგავი საცეკვაო დუეტის შესახებ, სასცენო ვარიანტში გუნდურ, მასობრივ ცეკვად გარდაიქმნა.

„შარათინის“ ძირითადი ილეთია ფეხდაკვრით გასმურა – ცეკვა ადგილზე და მოძრაობა წინ. დასაწყისში მოცეკვავეები გამოდიან საპირისპირო მხრიდან, უვლიან წრეს, დაუახლოვდებიან ერთმანეთს და ასრულებენ ფეხდაკვრით გასმურას. მუსიკალური ფრაზის დასასრულს – ადგილზე სწრაფ ბრუნს ან ცვლიან ადგილებს.

ცეკვის მეორე ნაწილში ვაჟები ერთმანეთს ცერებზე ცეკვაში ეჯიბრებიან.

ძირითადი ილეთები:

ფეხდაკვრით გასმურა;

ფეხდაკვრით ბრუნი;

ტყუპცერჩაკვრა;

ფეხშლილი ჩაკვრა;

---

[363]მამასახლისი ქ., *აფხაზური საცეკვაო ლექსიკის მოკლე მიმოხილვა ზოგადქართულ საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაში,* სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, №4 (57), 2013, გვ. 145.

[364]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 183.

ფეხშლითა და განბიჯით ჩაკვრა;
წვივდაქნევით ცალცერზე ჩაკვრა;
ცალცერზე ხტომით წინსვლა;
ტერფდაკვრით ცერშედგომი.[365]

ხოლო თავში „ილეთთა განმარტებანი“ ცეკვა „შარათინის“ საცეკვაო მოძრაობებიდან (გვ. 319) დამატებულია:
მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით;
ტერფდაკვრით ჩაკრული;
ტერფდაკვრით ჩაკრული ბრუნით;
წვივდაქნევით ცალცერშედგომი (ცალცერდაკვრა);
განბიჯით ჩაკვრა;
განბიჯით ჩაკვრა ცალცერზე ბრუნით;
ტყუპმუხლზე სრიალი;

წარმოდგენილ ილეთთა ახსნისას კი (გვ. 368) ილეთების ქვეშ: „მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით“, „ტერფდაკვრით ცერშედგომი“, „ფეხშლილი ჩაკვრა“, „ტყუპცერშედგომი“, „ფეხშლითა და განბიჯით ჩაკვრა“, მითითებულია, რომ იხილოთ მთიულურისა და მოხეურის („ტერფდაკვრით ცერშედგომი“) აღწერა. გამომდინარე ფაქტიდან, რომ საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისა და აფხაზურ საცეკვაო დიალექტში ილეთთა, მოძრაობათა მსგავსება, ზოგჯერ იდენტურობა ფიქსირდება, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აფხაზური საცეკვაო დიალექტი მთის დიალექტთა ჯგუფს განეკუთვნება და ურთიერთმიმართებით კავშირშია არა მხოლოდ მთიულურ ცეკვასთან, არამედ რაჭულთანაც, რომელმაც ასევე არასაფერხულო ნაწილში აღმოსავლეთის მთასთან ანალოგიები გამოავლინა. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, აფხაზური საცეკვაო დიალექტი ერთიანი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული სივრცის ნაწილია.

ამგვარად, წარმოდგენილი საცეკვაო დიალექტების ვექტორული განფენილობა სხვადასხვა მიმართულებით გამოისახება: აფხაზური „ატლარჩობის,“ მეგრული „ატლეჩობისა“ და აღმოსავლეთ საქართველოს „თეთრი გიორგის მონა ქალების,“ საწესო საკრალური ქმედებები დიალექტურ ნაირსახეობებად შეიძლება ჩაითვალოს; ცეკვა „ქართულის“, მეგრული „არირას“„აფხაზური ლეკურისა“ და რაჭული „ოღრო-ჩოღროს“ დიალექტური ვარიანტულობა სახეზეა; მეგრული

[365]თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვა,* საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 183.

საბრძოლო „ხინთქირია“ და აფხაზური „აბასტა“ ლაზურ-გურული ხმლებით ცეკვასთან პოულობს მსგავსებას; აფხაზური „წრიული ცეკვა“, იგივე „მხრების ცეკვა“, სამეგრელოში „ხუჯიშის“ სახელწოდებით იყო ცნობილი; ლაზური „ობირუ“ და „ვახახაია“ მეგრულ საფერხულო „ოხოხიას“ უნათესავდება.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი სვანურ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის დიალექტებთან

1. ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვის მიხედვით

რაჭა მოიცავს ქვემო, ზემო და მთარაჭის ნაწილებს. მთის რაჭის ნაწილში, რომელიც სვანეთს ემიჯნება, სვანური მოსახლეობა ცხოვრობდა და XV საუკუნის პირველ ნახევრამდე სვანეთს ეკუთვნოდა. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ რაჭული დიალექტური მიმართების ერთი შტო სვანეთისკენაა მიქცეული. ხოლო მეორე, მძლავრი შტო, აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც ბარს, ასევე მთას, უკავშირდება. ასეთ დიალექტს შუალედურს უწოდებენ. დიალექტური ურთიერთმიმართება სავარაუდოდ იმერეთსა და ლეჩხუმთანაც უნდა ისახებოდეს, მაგრამ ამ ორ კუთხეში იმდენად წაშლილია ქორეოგრაფიული ფაქტორი, რომ აღნიშნული მიზეზი ჩვენი კვლევის პროცესის განვითარების საშუალებას არ იძლევა.

როგორც დილექტური ურთიერთმიმართების კვლევამ დაადასტურა, მართლაც, უარღესად მრავალფეროვანი სურათი წარმოისახა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, მთისა და ბარის დაპირისპირებისას ხალხური ნიმუშების ურთიერთშედარების საფუძველზე. საკვლევი თემის სივრცე გაიშალა და ფაქტობრივად, საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობის ნახევარზე მეტი ერთ ლოკაციაში მოექცა. რაჭული დიალექტის კონკრეტულად რომელიმე დიალექტთან ურთიერთმიმართების მოთავსება ჩარჩოში, სასურველ შედეგს ვერ მოგვცემდა, რადგან ამ დიალექტის უაღრესად მრავალშრიანმა შემოქმედებითმა კულტურამ ბევრი პლასტის გამოვლენა შეძლო. თემატურ განშტოებათა მიმართულებებმა სხვადასხვა კონფიგურაცია შექმნა. როგორც აღმოჩნდა, რაჭული დიალექტი წარმოადგენდა გზაგამტარს აღმოსავლეთი საქართველოდან სვანეთისკენ, ამავე დროს, ჯერ თავად ამუშავებდა, ქმნიდა სახესხვაობას, ხოლო შემდგომ იქმნებოდა სვანური ვარიანტები. ეს იმ ფოლკლორულ ნიმუშებს ეხება, რომლებიც სვანეთში მხოლოდ ქართულ ენაზეა შემორჩენილი და მათი ანალოგები ქართლში, კახეთში, რაჭაში ან აღმოსავლეთ საქართველოს მთაშიც არის დაფიქსირებული. დასავლეთ საქართველოს შუაგულში მდებარე რაჭული

დიალექტი, აღმოსავლეთით ქართლისა და კახეთის, ასევე აღმოსავლეთის მთის, ურთიერთმიმართების მძლავრ კონტურულ კონფიგურაციას გამოსახავს.

საქართველოს მთამ როგორც დასავლეთში, ასევე აღმოსავლეთში, გეოგრაფიული მდებარეობიდან გამომდინარე, შეინარჩუნა და დააკონსერვა არქაული წესი და რიტუალი. ხალხურ ტრადიციაში სულიერი კულტურის ძეგლები აგრძელებენ სიცოცხლეს. ხალხური შემოქმედების ნიმუშების შესახებ, რომლებმაც გაარღვიეს ლოკალური სივრცე, არნ. ჩიქობავა აღნიშნავს: ხალხური შემოქმედება „ამა თუ იმ კუთხის მეტყველებას წარმოგვიდგენს და გარკვეულ კუთხეში იხმარება, მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ საუკეთესო ნიმუში ამ შემოქმედებისა ვრცელდება სხვა კუთხეებშიც, მასთან რიგ თავისებურებებსაც კარგავს. თანდათანობით იგი შეიძლება იქცეს საერთო კუთვნილებად“[366].იგი, ასევე აღნიშნავს, რომ „ამ კუთხეების ფოლკლორული რეპერტუარის შედარება საქართველოს ცენტრალური რაიონების რეპერტუართან დაგვანახვებს მათს ნათესაობას, ერთობლიობას, მსგავსებას საერთო წარმოშობას და განვითარების გზებს, მაგრამ, ამავე დროს – ამ განვითარების განსხვავებულ საფეხურებსაც“[367].ზეპირსიტყვიერი ნიმუშების საქართველოს ერთი კუთხიდან მეორეში მიგრაციისა და მისი გამომწვევი მიზეზების, ფოლკლორული ნაწარმოებების ვარიანტულობისა და მათი ფიქსაციის შესახებ,ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდიან ელ. ვირსალაძის, გ. კალანდაძის, ვ. ბარდაველიძის, ვ. კოტეტიშვილის და სხვა მეცნიერთა ნაშრომები.ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს, საფერხულო ლექსებს: „ამირანი“, „შავო ყურშაო“, „შავლეგო“, „ია მთაზედა“, „ავთანდილ გადინადირა“ მთასა თუ ბარში შემორჩენილი ვარიაციული მრავალფეროვნების გამო, ფაქტობრივად, საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე ვხვდებით, თუმცა მათი მოცულობითი ნაწილი მთამ შემოინახა.

როდესაც ბარისა და მთის ერთსა და იმავე ნიმუშის ვარიანტებს ვადარებთ, შესაძლებელია, ბარის ვარიანტი უფრო ძველი და მეტი არქაიკის შემცველი აღმოჩნდეს, ვიდრე მთის, მაგრამ ბარში მისი სრული სახე არ შენარჩუნებულიყო და მთას კი შემოენახა და ჩვენამდე მოეღწია. ამიტომ, ბარშიხშირადმხოლოდცალკეულიმოტივებიაშემონახული, ან ზოგჯერ მხოლოდ ძეგლის სახელწოდება. თუმცა, ეს დეტალი იმის სამტკიცებლად, რომ მთაში დაცული უფროძველია, არ გამოდგება. შესაძლებელია, ფერხული,

[366]ჩიქობავა არნ., ენათმეცნიერების შესავალი; სტალინის სახ. თბ. სახელმწ. უნ-ტის გამ-ბა და სტამბა; თბ.; 1952; გვ. 118. - ციტატა ამოღებულია ელ. ვირსალაძის ნაშრომიდან *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 19.

[367]იქვე: გვ. 9.

ქრონოლოგიურად, სიუჟეტიდან გამომდინარე, სულ რამდენიმე საუკუნის მოვლენას ასახავდეს, მაგრამ არსებობს ტრადიცია, რომელსაც ღრმა საფუძველი აქვს და მასზე დაყრდნობით ბევრი ნაწარმოები შექმნილა. ამის დასტურია, როდესაც ერთი და იგივე სიუჟეტი, ერთი და იგივე ნაწარმოები, განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, სხვადასხვა რეგიონში გვხვდება,აქ უკვე, შესაძლებელია, გამოჩნდეს ნიმუშის განვითარების გზა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო სამონადირო ეპოსი გვესახება. მაგალითად, მთელ საქართველოში ცნობილი საფერხულო ლექსი – „ავთანდილ გადინადირა“. „ცნობილია, რომ „ავთანდილ გადინადირას“ ლექსს ასრულებენ დასავლეთ საქართველოში ნადურში ან თიბვიდან დაბრუნებისას, ფერხულში. ამ ლექსის შესრულება მაყრულში დამოწმებულია ქართლშიც“[368].

ქართული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კვლევისას, პირდაპირ ანალოგიას მუსიკალური დიალექტების ურთიერთმიმართება გვაძლევს, რადგან მუსიკის ხასიათი, ტემპი და რიტმი განსაზღვრავს მოძრაობის შესაბამის პარამეტრებს და ზოგჯერ, თვით მოძრაობასაც. სინკრეტული ხელოვნების კვლევისას მუსიკას წამყვანი როლი ენიჭება, რადგან მუსიკის რიტმული წყობა ლექსის რიტმიკასაც განსაზღვრავს[369]. გარდა ამისა, მუსიკალური დიალექტების კვლევას გაცილებით დიდი ხნის ისტორია აქვს, ვიდრე ქორეოგრაფიულის. იმდენად, რამდენადაც ცეკვა უშუალო კავშირშია ზეპირსიტყვიერებასთან და მუსიკასთან, ქორეოგრაფიული დიალექტების ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას, ამ მომიჯნავე სფეროს კვლევების შედეგები მეტად მნიშვნელოვანია და გასათვალისწინებელი.

როგორც ცნობილია, რაჭულ სასიმღერო ფოლკლორს ეთნომუსიკოლოგები შუალედურ ზონად მიიჩნევენ ქართლ-კახურსა და სვანურს შორის. მთარაჭასა და ზემო რაჭაში დაფიქსირებული მუსიკალური ნიმუშები მეტ მსგავსებას სვანურთან ამჟღავნებენ, განსაკუთრებით ეს ფერხულთა კატეგორიას ეხება. ხოლო, ქვემო რაჭული და ნაწილი ზემო რაჭულთა შორის, ქართლ-კახურის ანალოგიურია. რაჭული ხალხური მუსიკალური ხელოვნების კვლევისას სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას მუსიკალური დიალექტოლოგიის ფუძემდებელი დ. არაყიშვილი. იგი აღნიშნავს, რომ „რაჭული სიმღერები ქართული

[368]ვირსალაძე ელ., *მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი,* ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII, მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება,“ თბ., 1977, გვ. 88.

[369]მაისურაძე ნ., *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1989, გვ. 4 – 5.

მუსიკალური ფოლკლორის ორი განშტოების: ერთის მხრივ სვანურის, ხოლო მეორეს მხრივ ქართლ-კახური სიმღერების გავლენათა მიჯნაზეა მოქცეული, ქმნის მის თავისებურებას“[370].

ეთნომუსიკოლოგთა ნაშრომები აღნიშნული თემის შესახებ თითქმის ანალოგიურია, დ. არაყიშვილის შეხედულებას იზიარებენ სხვა მკვლევარებიც. ამიტომ, ყოველი მათგანის შეფასების აქ მოყვანა შორს წაგვიყვანს და მხოლოდ რამდენიმეს მოვიშველიებთ: „სვანურ ტომთა განსახლებას თანამედროვე რაჭის ტერიტორიაზე მოწმობს სვანთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეების არსებობა რაჭულში. ამასთანავე, რელიეფურად ჩანს რაჭულის (ქვემო, ზემო და ნაწილობრივ მთის რაჭის) მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ სამყაროსთან. ამ მხრივ საყურადღებოა რაჭულის კავშირი არა მარტო აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან, არამედ მთის რეგიონებთან, ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ რაჭულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლეთქართული წრის წიაღშია საძიებელი. სიმპტომატურია, რომ რაჭულში შეღწეული სვანური სიმღერების უძველესი ფორმები რელიქტის სახით შემოინახა“[371]. საყურადღებოა, რომ ეთნომუსიკოლოგი, ნ. მაისურაძე, რაჭული დიალექტის კავშირს არა მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან ხედავს, არამედ მთასთანაც. მნიშვნელოვანია, რომ ეს მოტივი ქორეოგრაფიული ურთიერთმიმართებისათვისაც ნიშანდობლივია და მეტად საინტერესო. ნ. მაისურაძე ამგვარ სიახლოვეს აღმოსავლეთიდან რაჭაში მოსახლეობის მიგრაციით ხსნიდა: „ნაწილი რაჭული სიმღერებისა ახლომდგომია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერების უძველეს ფორმებთან. სიმპტომატურია, რომ არქაიზმის თვალსაზრისით მთის რაჭის დიალექტი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კილოკავებთან ავლენს სიახლოვეს“[372].

რომ არა უამრავი საცეკვაო ლექსიკადაკარგული ფოლკლორული ნიმუში, რომელთა შესახებაც სამეცნიერო ექსპედიციებისა და ეთნოფორთა მეშვეობით შემორჩენილი დოკუმენტური წყაროები გვამცნობენ, სახეზე იქნებოდა აღმოსავლეთქართული საფერხულო შემოქმედებაც. ამიტომ, რაჭაში შემორჩენილ ფერხულთა მოცულობითი რაოდენობა აღმოსავლეთში დაცულ რამდენიმე ფერხულს – „ქორბეღელას“ „სამყრელოს“, „ზემყრელოსა“ და „აბარბარეს“ – უპირისპირდება.რაჭის მეზობლობა ქართლთან, რაჭული და ქართლ-კახური

[370]არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები*, „ხელოვნება,“ თბ., 1950, გვ. 30
[371]მაისურაძე ნ., *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*, „მეცნიერება,“ თბ., 1989, გვ. 51.
[372]იქვე: გვ. 14.

ფოლკლორული შემოქმედების ურთიერთმიმართების განმაპირობებელი გახდა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ძველ დროში ქართლში ქორწილი რაჭველი მესტვირეების გარეშე არ ჩაივლიდა. შესაბამისად, კულტურის უკუმიმართულებით მოძრაობასაც ჰქონდა ადგილი. ამიტომაც, რაჭა სწორედ ის რეგიონია, რომელმაც ასეთი მოცულობითი რაოდენობით შემოინახა როგორც საკუთარი, ასევე სვანური და აღმოსავლეთქართული საფერხულო ნიმუშები, თუნდაც არასრული სინკრეტული სახით.

ეთნომუსიკოლოგი, ო. კაპანაძე, ანთროპოლოგიური და ენათმეცნიერული ფაქტორების გათვალისწინებით, რაჭულ საფერხულო შემოქმედებაში გამოყოფს ორ მუსიკალურ დაჯგუფებას: ზემო და მთის რაჭისა და ქვემო რაჭის. ზემო და მთის რაჭის მოსახლეობა (ონის რაიონი) სვანებთან და აღმოსავლეთის მთის ხალხთან (ხევსურებთან, მოხევეებთან, მთიულებთან, თუშებთან, ფშავლებთან და ზოგიერთ ჩრდილოკავკასიელ ხალხებთან) ერთად, ე.წ. „კავკასიურ“ ტიპში ერთიანდებიან, ხოლო ქვემო რაჭველები (ამბროლაურის რაიონი), კოლხეთის დაბლობზე მოსახლე ქართულ ეთნოსთა (იმერლებთან, მეგრელებთან, გურულებთან, აჭარლებთან, ლეჩხუმლებთან ერთად) მსგავსად, ე.წ. „კოლხურ“ ტიპს ქმნიან. ამასთან დაკავშირებით მას მოჰყავს ქართველ მეცნიერთა მოსაზრება, რომ „რაჭული ეთნოსი ჩამოყალიბდა ადგილობრივი (სვანური და ზანური) და VII-VIII საუკუნეებიდან აღმოსავლეთ საქართველოდან გადასახლებული მოსახლეობის შერევის შედეგად“[373].

მისი დაკვირვებით აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული „იავნანას“ ჰანგი, დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან ყველაზე მეტად, რაჭაშია გავრცელებული, ზემო და მთარაჭული მაყრულები კი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, განსაკუთრებით მოხეურ-მთიულურ ფერხისებს, ძალზე ჰგავს[374]. „რაჭული მუსიკალური დიალექტის გარდამავალი ბუნება საფერხულოების მუსიკალურ თავისებურებებშიც იჩენს თავს. რაჭული საფერხულო სიმღერები, ერთი მხრივ, ენათესავება ქართლ-კახურსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ფერხულებს (განსაკუთრებით – მოხეურს), მეორე მხრივ კი – სვანურს. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური

[373] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები*, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 111.
[374] იქვე: გვ. 101-109.

დიალექტებისრომელიმე არეალის გადამწყვეტი ზეგავლენა რაჭულ ფერხულებში არ შეინიშნება“[375].

ქორწილის დროს შესასრულებელ საფერხულო **„ჯვარი წინასა“,**რომელიც მკვლევარების მტკიცებით დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ რაჭაშია გავრცელებული, აღმოსავლეთ საქართველოში იცოდნენ[376]. ეს დეტალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკალურად რაჭული ფოლკლორის შუალედურ დიალექტად მიჩნევის ვერსიას. „ოჯახის ახალი წევრის – პატარძლის კერის გარშემო მზის მოძრაობის მიმართულებით შემოვლა, სწორედ მისი ოჯახის წევრად გახდომის, კერის მიერ მისი მიღების სიმბოლო იყო. ეს წესი ზოგადქართულია. მთიულეთსა, კახეთში თუ რაჭაში ეს წესი საქორწილო რიტუალის მთავარ მომენტს წარმოადგენდა“[377].

აღმოსავლეთის მთასთან რაჭის კავშირმა ერთი დღესასწაულის იდენტური სახელწოდებითაც მიიქცია ჩვენი ყურადღება – „გიორგობის“ დღესასწაული, რაჭაში, სოფელ შხელში, ორჯერ იმართება, ერთი – მაისში, წარმართულ-თემური ხასიათის, რომელსაც „ათანიგენას“ უწოდებენ და მეორე – 10 ნოემბერს, „გიორგობა“. „გიორგობა“ მთელ საქართველოში ცნობილი იყო, მაგრამ „ათანიგენა“, ხევსურეთშიც იცოდნენ ხატობა „ათანგენობის“ სახელწოდებით, რაც კიდევ უფრო ამყარებს მეცნიერთა მოსაზრებას, რომ რაჭაში მოსახლეობა აღმოსავლეთის მთიანეთიდან მიგრაციის შედეგად შეივსო.

როგორც აღვნიშნეთ, გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევისას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ამიტომ, გვერდს ვერ ავუვლით მეზობელი რეგიონების კულტურულ ზეგავლენას, რაც ხშირად ამა თუ იმ რეგიონში **გარდამავალი ზონის** წარმოქმნას განაპირობებს. სწორედ ამ ზეგავლენის შედეგია ნაწილობრივ ზემო და მთლიანად მთარაჭის საფერხულო ნიმუშთა მსგავსება სვანურ საფერხულოებთან. მათი შესრულების საერთო კონფიგურაციისა და მოძრაობათა ანალოგიების გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რაჭული და სვანური საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართება სახეზეა. საფერხულო ნიმუშების გარკვეული რაოდენობა იდენტურია ორივე რეგიონში თემატურ-შინაარსობრივი ფაქტორის გათვალისწინებით, ხოლო საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით (საფერულო

[375] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები*, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 111.
[376]ვირსალაძე ელ., *მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი,* ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII, მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება,“ თბ., 1977, გვ. 84.
[377]იქვე: გვ. 80.

ნაწილში), მსგავსი. იმ ნაწარმოებთა მაგალითზე კი, რომლებიც სრული სინკრეტული სახით გვაქვს, შეგვიძლია სვანურ და რაჭულ ნიმუშთა შორის მსგავსება-სხვაობის გამოვლენა. ზოგად კანონიკაში მოქცეული ფერხულთათვის დამახასიათებელი საცეკვაო მოძრაობების კლასიფიცირებული შედარება, სწორედაც რომ ქორეოგრაფიული დიალექტების ურთიერთმიმართების კვლევისას მართებული მეთოდი იქნება. ძირითადი მოძრაობები და მდგომარეობები, რომლებიც რაჭულ და სვანურ ფერხულებში გვხვდება, იქნება ეს სვლები, ფეხის მიდგმითი თუ ჭდომილი ილეთები, მკლავთა პოზიციები, მნიშვნელოვან მსგავსებას ამჟღავნებენ ორივე დიალექტში.

როგორც აღინიშნა, მთარაჭულ შემოქმედებასა და სვანურ საცეკვაო ხელოვნებას შორის ურთიერთკავშირში გადამწყვეტი როლი ტერიტორიულმა სიახლოვემ შეასრულა და სწორედ ამ ფაქტორის შედეგად ამ ორ მომიჯნავე რეგიონში სახეზე გვაქვს თემატურად იდენტური საფერხულოები მაგ; **„ამირანის ფერხული“** და **„სანადირო“; „თამარ ქალი“** და **„თამარ დედფალ“ (საიერიშო)/ „თამარ დედფალ“ (რავქენსია).** ამ ფერხულებმა საცეკვაო ლექსიკა შეინარჩუნეს.

სამონადირო ეპოსის უძველეს ტილოს ამირანის შესახებ, სვანეთში, ა. თათარაძის მიხედვით, **„სანადიროს“,** რაჭაში კი**„ამირანის ფერხულს“,**უწოდებენ. გ. კალანდაძის ნაშრომში, „ქართული ხალხური ბალადა“, რაჭულ ვარიანტს **„ამირან და ძმანი მისნი“** ჰქვიადა ავტორი მას 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“[378].როგორც აღწერილობიდან ირკვევა, რაჭაში დაფიქსირებულ ფერხულს წრისა და წრისშიგნით მოქმედი პროტაგონისტის სახე ჰქონია. ფერხულს აქვს მრგვალი ფორმა, სრულდება შერეული შემადგენლობით.თუმცა, როგორც აღწერილობიდან ჩანს, სანოტო მასალისა და აუდიო ვერსიების გადამოწმების საფუძველზე, ნაწარმოები ორპირული შესრულების წესს ავლენს – სოლისტისა და გუნდის რესპონსორული შესრულება ისახება, და რატომ მიიჩნევს გ. კალანდაძე მას ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელ სიმღერად, გაურკვეველია.

ა. თათარაძე (წიგნში, „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი.“გვ.4) ამბობს, რომ „ამირანის ფერხული“ სრულდება ორპირულ სამხმიან სიმღერაზე.

[378] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი,“ თბ., 1957, გვ. 84.

სვანეთში დაცულ ვარიანტს კი გ. კალანდაძე **„ამირანის ფერხულს“** უწოდებს„ამ ლექსის სვანურ ვარიანტს „ამირანის ფერხული“ („ამირანი ჭიშხაშ“) ჰქვია („სვანურიპოეზია“, 1939, გვ. 383).თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, რომ სვანეთშიაც ეს ლექსი ფერხულზე სრულდებოდა. სვანური ტექსტი ვრცელია. მასში ამირანის დევთან ბრძოლის ეპიზოდიცაა შეტანილი“[379].

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სვანური ვარიანტის ტექსტი მხოლოდ ქართულ ენაზეა. „ამირანის ფერხული, რომელსაც სვანები ქართული ტექსტითმღერიან, სვანებს რაჭიდან ნასესხებად და გასვანურებულად მიაჩნიათ (ახობაძე 1950:65)[380], თუმცა სვანური ამირანის ფერხული განსხვავდება მისი რაჭული ვარიანტებისგან როგორც მელოდიური თვალსაზრისით, ისე მეტრ-რიტმითა და აგებულებით (147, 148)“[381].

საქართველოში, განსაკუთრებით სვანეთსა და რაჭაში, თამარ მეფის სახელს ბევრი ფოლკლორული ნიმუში უკავშირდება. მათი დიდი ნაწილი საფერხულოა, თუმცა ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ ლექსის სახით შემორჩა, რადგან ჰანგიც კი დაკარგული აქვთ, არათუ საცეკვაო ლექსიკა. თამარ მეფისადმი (თუ ზოგადად თამარ ქალისადმი) ჩვენამდე შემორჩენილ ფერხულთა შორის, რაჭაში სრული სინკრეტული სახით ფერხული **„თამარ ქალი“,** ხოლო სვანეთში **„თამარ დედფალ“ (რავქენსია)** და **„თამარ დედფალ“ (საიერიშო),** მოგვეპოვება. სვანეთში ამ ორ ფერხულს ერთმანეთის მიყოლებით, ერთ ნაწარმოებად ასრულებენ.

თამარისადმი მიძღვნილ ფერხულს, „ამირანისგან“ განსხვავებით, სვანური ტექსტი ახლავს. თუ სვანური და რაჭული ტექსტები „ამირანის“ შესახებ, ფაქტობრივად იდენტურია, თამართან დაკავშირებით იმავეს ვერ ვიტყვით. რაჭული ფოლკლორული ნიმუშის, „თამარ ქალი“, ტექსტის შინაარსი მსუბუქი იუმორით აღბეჭდილი ლექსია ვინმე თამარზე, რომლის სიმძიმემ ცხენს ზურგზე წყლულები გაუჩინა. თამარ მეფის პატივსაცემად შექმნილ სვანურ ვერსიაში კი, დიდი მეფის სილამაზე, ძლიერება, აღკაზმულობა არის ხოტბაშესხმული. ტექსტის შინაარსისა და ქართულ ენაზე სვანეთში დაცული „ამირანის“ ფოლკლორული ნიმუში, ზემოთჩამოთვლილი მიზეზების გამო, სავარაუდოდ, რაჭიდან უნდა იყოს შეღწეული. თამარისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები კი ყველა ნიშან-თვისების გათვალისწინებით, სვანურია.

---

[379] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა,* „სახელგამი,“ თბ., 1957, გვ. 84.

[380] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები,* დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 58.

[381] იქვე: გვ. 114.

შეუძლებელია ყურადღების მიღმა სამონადირო ეპოსის საფერხულო ძეგლების ტრიადის დატოვება. რაჭული დიალექტის ორმხრივ დიალექტურ განფენილობას, შემოქმედების ეს ჟანრი, განსაკუთრებით თვალნათლივ ასახავს. დაღუპული მონადირის ციკლს რაჭველი „ივანე ქვაციხისელის“ („ნააღდგომევს, მესამე კვირას, ს. ღებში გააბამდნენ ფერხულს და ივანე ქვაციხისელის ლექსს იტყოდნენ. ეს ლობჯანიძეების დღეობა იყო“[382]), მოხევე „ჯარჯისა“ (ფრაგმენტული სახით მოიპოვება მოხეური, თუშური, მთიულურ-გუდამაყრული და ხევსურული ვარიანტები, რომლებიც ფაქტობრივად რაჭული ვერსიის ანალოგებია[383]) და სვანი „ბაილ ბეთქილის“ სამკუთხედი ქმნის.იმდენად, რამდენადაც საცეკვაო ლექსიკა მხოლოდ სვანეთში დაცულ ნიმუშს აქვს შერჩენილი, სრულყოფილი დიალექტური ურთიერთმიმართების ჩამოყალიბება ვერ მოხერხდება და მხოლოდ შინაარსობრივი მხარით დავკმაყოფილდებით. ჩამოთვლილთაგან რაჭველი „ივანე ქვაციხისელისა“ და მოხევე „ჯარჯის“ ისტორია, ფაქტობრივად იდენტურია. სამივე ფოლკლორული ნაწარმოების შინაარსი მონადირის სიკვდილით სრულდება.

დ. არაყიშვილი რაჭული და სვანური სიმღერების მსგავსების განსაზღვრისას აქცენტს მათ სამწილადობაზე აკეთებს: „რაჭული სიმღერების სვანურთან შედარებისას ჩვენ ვხედავთ, რომ როგორც სამხმიანობის, ისე სხვა ელემენტების მხრივაც, მათ შორის განსხვავება არ არსებობობს. „ამას მღერის როგორც ქართველი ხალხის ერთი შტო სვანების სახელწოდებით, მცხოვრები კავკასიონის ქედზე, ასევე, უფრო დაბლა მთის ფერდობზე მობინადრე ქართველი ხალხის მეორე შტო – რაჭველების სახელწოდებით“[384]. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ რაჭული საფერხულო სიმღერების „დიგორი და ბასიანი“, „მაღლა მთას მოდგა“, „ამირანი,“ სამწილადი ზომა ძლიერ ახლოს დგას სვანურ სიმღერებთან და შედარებისას, ფაქტობრივად, მათი ერთმანეთისგან გარჩევა თითქმის შეუძლებელია. იმავე აზრს ავითარებს მკვლევარი, როდესაც რაჭველი მუშებისგან ქუთაისსა და თბილისში 1901-1902 წლებში ჩაწერილ საფერხულო და სხვა სიმღერების სვანურის გავლენაზე ამახვილებს ყურადრებას. ასეთივეა საფერხულო „ოდილა და ოდელია“, სიმღერა „სიო შრუშანა“, რომელიც ცნობილია როგორც რაჭული საფერხულო, მაგრამ ქვემო სვანეთშიც მღერიან[385].

[382]ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 93
[383]იქვე: გვ. 45.
[384] არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები,* „ხელოვნება,“ თბ., 1950, გვ. 16.
[385]არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები,* „ხელოვნება,“ თბ., 1950, გვ. 12.

საფერხულო სიმღერებსაც „რაეო, ჩვენო დედაო“ და „თამარიკი“ დ. არაყიშვილი სვანურთან ანალოგიურად მიიჩნევს.

რაჭული მუსიკალური დიალექტის ურთიერთმიმართების მეორე ხაზი, როგორც აღინიშნა, აღმოსავლეთ საქართველოსკენ მიემართება. მთარაჭა და ზემო რაჭის ერთი ნაწილი თუ სვანეთს უახლოვდება, ზემო რაჭის მეორე ნაწილი და ქვემო რაჭა აღმოსავლეთ საქართველოს – ქართლ-კახურ შტოსთან ამჟღავნებს მსგავსებას. „ზემო და ქვემო რაჭის და ქართლ-კახური სიმღერები ყველა ნიშნების მიხედვით ერთგვაროვანია. აქაც შეიძლება გავიმეოროთ იგივე, რაც ითქვა სვანურ და მთის რაჭის სიმღერების (კერძოდ ფერხულების) ერთგვაროვნობის შესახებ“[386].

მეტად საინტერესო სურათი გამოისახა შინაარსობრივი თვალსაზრისით, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოში ცნობილი საფერხულო ნაწარმოებების საკმაოდ მოცულობითი რაოდენობა რაჭაშიც აღმოჩნდა დაცული. რაჭის რეგიონის ქართლთან სიახლოვის შედეგი უნდა იყოს ისეთი ფოლკლორული ძეგლების შემონახვა, როგორებიცაა: „შავლეგო“, „სახლო, სალხინოდ დადგმულო“, „ყურშა“, „ავთანდილ გადინადირა“. მაგრამ აქ ვაწყდებით წინააღმდეგობას, რაც ბარში დაცულ რიგ საფერხულო ნიმუშთა საცეკვაო ლექსიკის გაქრობაში მდგომარეობს და დიალექტური ურთიერთმიმართების შეფასება მხოლოდ თემატურ-შინაარსობრივი ფაქტორიდან გამომდინარე მოგვიწევს. ბარში საფერხულო ნაწილის დაკარგვის მიზეზი, შესაძლოა, როგორც საცეკვაო ლექსიკის სირთულე, ასევე გამარტივება წარმოადგენდეს. ასე მაგალითად: სვანეთის სოფელ უშგულში შექმნილი ფერხულის, „თამარ დედფალ,“ არქეტიპს იმდენად რთულად შესასრულებელი საცეკვაო ლექსიკა გააჩნდა, რომ მისი სწავლა ყველამ ვერ შეძლო და დროთა განმავლობაში გამარტივებისკენ წავიდა. „თამარ დედფალი“, დღესდღეობით, სრული სინკრეტული სახით არსებობს, მაგრამ საქართველოს სხვა რეგიონებში შესაძლოა გამარტივებისკენ სვლამ არა მხოლოდ ცვლილებები შეიტანა, არამედ საერთოდ გააქრო ფერხულის საცეკვაო ნაწილი და დაარღვია სინკრეტული სიმთელე.ვერც საპირისპირო პროცესს გამოვრიცხავთ: მარტივიდან რთულისკენ სვლასაც, შესაძლოა, სირთულის დაძლევის პრობლემა გამოეწვია, რამაც საბოლოოდ ფერხული მოძრაობის გარეშე დატოვა.

[386] იქვე: გვ. 20.

საფერხულო ლექსიკის გარეშე ფერხულებიდან „ცნობილია „ყურშას“ სვანეთში, ქართლსა და რაჭაში ჩაწერილი ვარიანტები“[387]. მთელ საქართველოში მეტად პოპულარული და გავრცელებული საგუნდო-საფერხულო ლექსი, **„ჩემო ყურშაო,“** სამონადირო ეპოსის მარგალიტად შეიძლება ჩაითვალოს. „ჩემო ყურშაოს“ საუკეთესო მთქმელად დავით გურამიშვილი ყოფილა აღიარებული.ამ შემთხვევაში დასახელებულ ნიმუშს, როგორც სვანური და რაჭული დიალექტური ურთიერთმიმართების მაგალითს, ვიყენებთ, თუმცა მისი მოხსენება საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილთან მეტად უპრიანი იქნებოდა, რადგან სავარაუდოდ სვანეთში მან, რაჭის გავლით, სწორედ აქედან შეაღწია. ცნობილია მისი 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 საცეკვაო ლექსიკა, არსად შემორჩენილა.სვანეთში ჩაწერილი „ყურშაო“ ქართულია, ამიტომ სვანური მას პირობითად ჰქვია. ეს ნიშნავს, რომ სვანეთში იგი საქართველოს სხვა რეგიონიდან შევიდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში სვანურ ენაზე ერთი ვარიანტი მაინც აღმოჩნდებოდა. ბარში ფრაგმენტულად დარჩენილი ეს ფოლკლორული ნიმუში მთამ შემოინახა. ამ აზრს ავითარებს ელ. ვირსალაძეც[388]. თუმცა, წმინდა სვანური საფერხულო სიუჟეტური მსგავსების თვალსაზრისით, შემონახულია ფერხულ, „ბეთქილის“, სახით. რაჭულმა ხალხურმა ხელოვნებამ, ადგილობრივი, „ყურშას“ ლოკალური ვერსია შექმნა „ივანე ქვაციხისელის“ სახით, სადაც ყურშა, მონადირე ივანეს ღვთაებრივი ძაღლი, როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი ფიგურირებს.

საყურადღებოა, რომ საფერხულო ლექსი **„ია მთაზედა, თოვლიანზედა“** შემოინახა როგორც აღმოსავლეთმა ქართლ-კახეთისა და ფშავ-მთიულეთის სახით, ასევე დასავლეთმა რაჭის სახით. მიუხედავად მისი ფართო გავრცელებისა, ნიმუშის საფერხულო ნაწილი არსად შემორჩა. ამ ბალადის მთიულური ვარიანტი თითქოს აგრძელებს რაჭულ ვარიანტში განვითარებულ სიუჟეტს. ორივე ვარიანტისთვის დამახასიათებელია ტრაგიზმი და ემოციური სიმძაფრე.

[387] ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 36.
[388] იქვე: გვ. 38.

იმ ფერხულთა შორის, რომელსაც დაკარგული აქვს ქორეოგრაფიული ნაწილი, ერთ-ერთია ნ. აბაკელიას მიერ დაფიქსირებული საფერხულო სიმღერა **„სახლო, სალხინოდ დადგმულო“**[389]. სიმღერა სრულდებოდა სახლის საძირკვლის ამოყვანის დროს. ლექსი ქართლ-კახეთშიც შემორჩენილია როგორც ზეპირსიტყვიერების ნიმუში. საცეკვაო ლექსიკა არც აქ შემოგვრჩა.

„შავლეგო“ რაჭული ეპიკურ-ისტორიული ჟანრის თვალსაჩინო ნიმუშია ამ ლექსის რაჭული ვარიანტი ა. თათარაძეს მოცემული აქვს თავის ნაშრომში, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“. საცეკვაო ლექსიკა იგივეა, რაც „ამირანის ფერხულის“. ის თვლის, რომ თუ ფერხულ „შავლეგოს“ საცეკვაო ლექსიკის დადგენის შესაძლებლობა მოგვეცემოდა, მისი ქართლ-კახური წარმომავლობის გათვალისწინებით, ზოგადად ქართლ-კახური ფერხულების შესახებ ინფორმირებულნი ვიქნებოდით. ვფიქრობ აღნიშნული ვერსია, არასწორია, რადგან ის თავად განსაზღვრავს ამ ფერხულის საცეკვაო ლექსიკას, რომლის მიხედვითაც ფერხულთა საკმაოდ დიდ ჯგუფში ერთიანდება. ამ ლოგიკით, აღმოჩნდება, რომ ყველა ფერხული, რომელთა საცეკვაო ლექსიკაც „შავლეგოს“ საცეკვაო ლექსიკის იდენტურია, ქართლ-კახური ყოფილა. ჩვენი აზრით, მხოლოდ ერთი ნიმუშის საფუძველზე, მთელი დიალექტის განსაზღვრა შეუძლებელია. გარდა ამისა, ახალ ობიექტურ რეალობაში, ნიმუში იძენს იმ მხატვრულ მახასიათებლებს, რომელშიც არსებობას აგრძელებს.

სიმპტომატურია, რომ დასავლეთ საქართველოს ბარი სამონადირო ეპიკური ძეგლების დაცულობით არ გამოირჩევა. სამეგრელო, გურია, სადაც ხელშესახები ქორეოგრაფიული ნიმუშები გაგვაჩნია, დიალექტურ ურთიერთმიმართებაში რაჭულ ფოლკლორთან არ ფიქსირდება. იმერეთთან რაჭას საფერხულო ნიმუში**„მადლი მახარობელსა“,** აკავშირებს. თუმცა, ამ ფოლკლორული ნიმუშის ქორეოგრაფიული სახე შემორჩენილია მხოლოდ როგორც რაჭული. „ეს ფერხული სრულდება აღდგომას ეკლესიის ეზოში, შემდეგ კი მთელი კვირის განმავლობაში“[390]. გარდა ამისა, იმერული ფერხულის, „ქრისტე აღდგა“, შესახებ მოგვეპოვება ინფორმაცია მისი სართულებიანობის შესახებ, რაჭული ვარიანტები ერთსართულიანი, მრგვალი ფერხულებია. „ქრისტე აღდგას სამწილადი ვარიანტები მხოლოდ მთარაჭაში (სოფ. ღებში) ფიქსირდება (136, 60).

[389]აბაკელია ნ.,*სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*,საქ. მეცნ. აკად. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბ., 1997, გვ. 53.

[390]Вирсаладзе Ел.,*Весенная хороводная поэзия*, Изд.„Наука,“Мос., 1964, стр. 8

გაცილებით უფრო გავრცელებულია ამ სიმღერის ორწილადი ნიმუშები, რომელიც სრულდება მთარაჭაში, ზემო და ქვემო რაჭაშიც. ყურადღებას იქცევს ქვემორაჭული ქრისტე აღდგას ვარიანტები, რომელთაგან ერთი (61) ამავე სახელწოდების ლეჩხუმური საფერხულო სიმღერის (86) ანალოგიურია, ხოლო მეორის (59) ინტონაციური და სტრუქტურული ქარგა სვანურ ბიბას (168) ენათესავება“[391].

იმერული, „ქრისტე აღდგა“, მეტ სიახლოვეს რაჭულ საფერხულოებთან ამჟღავნებს[392].

რაფიელ ერისთავი, ნაშრომში, „ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები“, აღწერს ლეჩხუმის სოფლებში გამართულ დღეობებსა და მათ თანმხლებ საწესო-რიტუალურ ქმედებებს. რც ერთი მის მიერ ჩამოთვლილი თავშეყრა ცეკვა-თამაშის, ფერხულისა და სხვადასხვა სანახაობის გამართვის გარეშე არ მთავრდებოდა. აქაც ხალხი ისევე ილხენდა და ერთობოდა, როგორც საქართველოს სხვაკუთხეებში. ლეჩხუმს გარს ეკვრის სვანეთი, რაჭა, სამეგრელო, იმერეთი. მხოლოდ იმერეთი გამოირჩევა ფერხულთა სიმწირით. რაჭულ და სვანურ მდიდარ საცეკვაო გავლენას ლეჩხუმში ვერ ვადასტურებთ. ლეჩხუმში გამართული სანახაობების შესახებ ძალიან მწირი ინფორმაცია მოგვეპოვება თეორიული თვალსაზრისითაც. ჩვენთვის ამოუხსნელი მიზეზით კი, თუნდაც ამ მწირი აღწერილობების შესაბამისი, არც პრაქტიკული მხატვრული ნიმუში არ შემორჩა ქართულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს.

ერთადერთი ფოლკლორული ნიმუში, ისიც სასიმღერო სახით რაჭული და ლეჩხუმური დიალექტური ურთიერთმიმართების დასტურად არის „ქრისტე აღდგა, გიხაროდეს, მადლი მახაროებელსაო“. სოფელ დონირისას (სავარაუდოდ დღნორისა უნდა იყოს-ხ.დ.) ახალ კვირიკედღეს, რომელიც პასექის მეორე კვირასაა, „შემდეგ წირვისა, ორ საათს, შეექცევიან თამაშობასა, იმღერებენ ქრისტე აღდგა, გიხაროდეს, მადლი მახაროებელსაო“[393] და სხვა სიმღერებს. საფერხულო „ქრისტე აღდგა“ დაფიქსირებულია ლეჩხუმშიც, თუმცა რაჭული ანალოგი განსხვავებულია, მხოლოდ ქვემო რაჭის სოფელ ცახის ვარიანტი ამჟღავნებს ლეჩხუმურთან მსგავსებას, რაც ქვემო რაჭისა და ლეჩხუმის

[391] კაპანაძეო., *ქართულისაფერხულოსიმღერები,* დისერტაცია, თბილისისვანოსარაჯიშვილისსახელობისსახელმწიფოკონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 54.
[392] იქვე: გვ 131.
[393] ერისთავი რ., *ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები*, „მეცნიერება,“ თბ., 1986, გვ. 26.

ტერიტორიული სიახლოვით უნდა იყოს განპირობებული. საცეკვაო ლექსიკა უცნობია[394].

2. ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით

რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხის მეორე ნაწილი ეთმობა დიალექტის ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის კავშირ-ურთიერთობას საქართველოს ზოგიერთ საცეკვაო დიალექტთან. ავთანდილ თათარაძის ნაშრომი, „ქართული ხალხური ცეკვა“, ფაქტობრივად, ერთადერთია, რომელიც რაჭული დიალექტის საცეკვაო ლექსიკას, სახადასხვა საფერხულო ნაწარმოების საფუძველზე, შეიცავს. ავთანდილ თათარაძის მიერ აღწერილი რაჭული ფერხულებისთვის დამახასიათებელია მრგვალი, რკალისებური, ფერხისული, წრეში პროტაგონისტით და სართულებიანი ფორმები. ფერხულის ზემოთჩამოთვლილ ფორმათა ნაირსახეობა ნიშანდობლივია არა მხოლოდ რაჭული, არამედ ყოველი ქართული საცეკვაო დიალექტისთვისაც, თუმცა არა ერთგვაროვნად, არამედ, ერთი ან რამდენიმე ფორმის დომინირებით. საფერხულოების საფუძველზე ურთიერთმიმართების გამოსახვისას გადამწყვეტ ფაქტორად საცეკვაო-საფერხულო ლექსიკისა და ფორმისიდენტურობა მიგვაჩნია. რაჭული საფერხულოები **ფორმით** და საცეკვაო ლექსიკით, როგორც აღინიშნა, სვანურთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ. ეთნომუსიკოლოგი, ქართული მუსიკალური დიალექტების მკვლევარი, ედიშერ გარაყანიძე, აღნიშნავს, რომ რაჭული სიმღერების უმრავლესობა საფერხულოა და ძირითადად ორ გუნდად სრულდება. რაჭულ სასიმღერო ფოლკლორს ახასიათებს სამწილადი საფერხულოების სიჭარბე, რაც მას, ასევე ქართლ-კახურთან აკავშირებს, თუმცა ხაზს უსვამს მეტ სიახლოვეს სვანურთან და ზოგადად, დასავლურ ქართულ ტიპად მოიაზრებს[395]. რაჭულ მუსიკალურ დიალექტს იგი დამოუკიდებელ დიალექტად განსაზღვრავს და აღნიშნავს: „რაჭველთა შესრულება სიდინჯით გამოირჩევა. ფერხულები იწყება ნელი ტემპით – თანდათან ჩქარდება და იმავდროულად, ემოციური დაძაბულობის ზრდასთან ერთად, ნელ-ნელა (მოდულაციის გარეშე), მაღლდება. მსგავსი მოვლენა საქართველოს ყველა კუთხის მკვიდრთა შესრულებაში გვხვდება, მაგრამ საფერხულო სიმღერებში

[394] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები,* დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 129.
[395] გარაყანიძე ე., *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*, „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2011, გვ. 65.

უფრო სვანურისა და რაჭულისათვისაა დამახასიათებელი“[396]. ამონარიდშიფერხულის ტემპის ცვალებადობაზეა ყურადღება გამახვილებული. თუმცა, ეს ტენდენცია არა მხოლოდ აღნიშნული დიალექტებისთვის, მეგრულისთვისაც სიმპტომატურია.

ფერხულების, განსაკუთრებით სამონადირო ფერხულების, შესრულების თავისებურ ფორმაზე საუბრობს მკვლევარი ელ. ვირსალაძე: „ქართული სამონადირეო საფერხულო სიმღერების შესრულების საინტერესო ფორმა გადარჩენილია **სვანეთში,** სადაც მას „შაირის“ სახელწოდებით იცნობენ“[397]. როგორც ელ. ვირსალაძე გადმოგვცემს, ამგვარი ლექსებისთვის საფერხულო შესრულება იყო დამახასიათებელი, სადაც მრგვალად შეკრულ შემსრულებელთა ჯგუფს წრეში ლექსის მთქმელი პროტაგონისტი ჩაუყენებია, გუნდი კი აკომპანემენტის თქმით შემოიფარგლება. პროტაგონისტი სახიობით შინაარსის გადმოცემასაც ახერხებს. სიმღერის დინამიკის მატებასთან ერთად იმატებს სიმღერის ტემპი, გუნდი იწყებს რიტმულ ტაშისკვრას და „მოშაირეს“ პანტომიმა გადაიზრდება ცეკვაში, თუმცა ფერხული სტატიურია. ელენე ვირსალაძეს მოჰყავს ვ. ტეპცოვის მიერ სვანეთში დაფიქსირებული „შაირის“ შესრულების ფორმა, რომელიც ჯიხვებს გადევნებულ მონადირეს ეხება: „სიმღერა იწყება ნელი ტამპით და თანდათან სწრაფ ცეკვაში გადადის... ცეკვავს მხოლოდ ტექსტის მომღერალი, ხოლო გუნდი მღერის მისამღერ „ho – la“-ს და სიმღერის ტაქტს ტაშისცემას აყოლებს“[398].

ო. კაპანაძის აზრით კი იმის გამო, რომ „შაირში“ მთავარი პერსონაჟი მოქმედი პროტაგონისტია, ხოლო გუნდი სტატიკური, გუნდის „უმოქმედობის“ გათვალისწინებით, ამგვარ შესრულებას ძნელია ფერხული უწოდო და იგი უფრო „სათამაშოს“ ტიპისაა: „სვანური შაირი აიგება რესპონსორულ ფორმაზე. საგულისხმოა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში სათამაშო, ძირითადად, სწორედ სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით სრულდება“[399]. ხოლო რაჭული და სვანური საფერხულოების ცეკვაში გადაზრდის ტენდენციის არსებობასთან დაკავშირებითმოჰყავს ციტატა ალექსი დავითიანის 1960 წლის სტატიიდან (დავითიანი, ალექსი. (1960). *დავიცვათ სვანური სიმღერების სიწმინდე.* ჟურნალში: *საბჭოთა ხელოვნება.* №2: 69-71),სადც სტატიის ავტორიამ

[396]გარაყანიძე ე., *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება,* „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2011, გვ. 65.
[397]ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი,* „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 177.
[398]იქვე: გვ. 177.
[399]კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები,* დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 127.

ტენდენციის არსებობას სვანურ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორში მეტად ხედავს, ვიდრე რაჭულში: „სვანური გუნდების შესრულებაში ამ ბოლო დროს დამკვიდრდა სიმღერების ერთმანეთთან გადაბმა, ამით ხშირად ირღვევა ცალკეული სიმღერის დამახასიათებელი სიდინჯე და ერთი ჰანგიდან მეორეში მოულოდნელი გადასვლის გამო მსმენელს ერევა შთაბეჭდილებები და განცდილ სიამოვნებას თითქოს ცივი წყალი ესხმის. ასეა მაგალითად საგუნდო-საფერხულო სიმღერა „ვარადიელასას“ შესრულების დროს. როცა როსტომ ჭაბუკის ტყვეობის მწარე თავგადასავალს სამხიარულო „ვარირავა რერა რაშავ რერას“ გადააბამენდა გასაოცარი სიჩქარით მღერიან“[400].

ჩვენციგვე შეხედულებას ვიზიარებთ რაჭული ფერხულების სარიტუალო ნაწილის მხიარული ცეკვით გაგრძელებასთან დაკავშირებით, რადგან რაჭული ფერხულების დასრულება „ოღრო-ჩოღროთი“ საკმაოდ ხშირი მოვლენაა, განსაკუთრებით მეორეული ანსამბლების რეპერტუარში. ა. თათარაძე აღნიშნავს, რომ ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ამგვარად აგება მისმა სასცენოდ მომზადებამ განაპირობა. „თამარ დედფალ“-„საიერიშო,“ „თამარ დედფალ“-„რა ვქენსიას“ შემდგომ სრულდება. როგორც ავ. თათარაძე აღნიშნავს, ასეთი სახე მან მხოლოდ მას შემდეგ მიიღო, როდესაც ავთენტურობიდან მეორეულ, ანუ სასცენო ნაწარმოებად იქცა: „თამარ დედფალი ფერხულით“ ჩვენ მიერ ხალხური ფერხულის საფუძველზე შექმნილი საკუთარი სამნაწილიანი (თამარ დედფალ რავქენსია, თამარ დედფალ საიერიშო და ცერული) კომპოზიციაა, რომელიც საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში დაიდგა 1968 წელს“[401].

აქედან გამომდინარე, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ავთენტური ნიმუშები, რომლებიც შინაარსიდან გამომდინარე საკრალურ, რელიგიურ, დაღუპულ გმირთა ან ბუნებრივი მოვლენებისგან გამომდინარე, მეტად დრამატულ შინაგან განცდებს გადმოსცემდნენ, სალაღობო, იუმორისტული, სატრფიალო ხასიათის ცეკვით დასრულებულიყო.

რაჭაში„ზრუნის შაირი“ მსგავსი შინაარსის მატარებელია და მეტი ტრაგიზმის შემცველი. იგი გლოვასთან და ხმით ტირილთან ასოცირდება. გარდაცვლილი ახლობლის ზრუნითა და ღუღუნ-ქორქალით გახსენების გარდა, „ზრუნის შაირი“ დაღუპული გმირის სადიდებლად შექმნილი ეპოსის გადმოსაცემადაც სრულდებოდა, ჭიანურის თანხლებით. რაჭისა და სვანეთის ხალხურ ყოფაში

[400]კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები*, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 127.

[401]თათარაძე ა.,*ქართული ხალხური ცეკვა*, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 285.

ერთგვაროვანი სიმებიანი ინსტრუმენტი, სვანეთში – ჭიანურის, რაჭაში კი, ჭუნირის სახელწოდებით იხმარებოდა. ფაქტობრივად, ჭიანური და ჭუნირი იდენტურია. „საკრავს ძალზე სევდიანი ხმა აქვს. ის ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავდა ტექსტის შინაარსსა და განწყობას, რადგან სამონადირო ეპიკური შინაარსის ნაწარმოებები დაღუპული მონადირის დატირება-მოგონებისათვის იყო შექმნილი. ეპიკური სიმღერები სრულდებოდა როგორც ფერხულის, ასევე ინდივიდუალური შემსრულებლის მიერ სიმებიანი ინსტრუმენტის აკომპანიმენტით[402].

აქვე ამახვილებს ყურადღებას ელ. ვირსალაძე „შაირის“ შესრულების ტრადიციის მსგავსებაზე აღმოსავლეთ საქართველოს მთასთან. ურთიერთმიმართების ვექტორმა კიდევ ერთი მიმართულება შეიძინა და აღმოსავლეთ საქართველოსკენ გაემართა. „1953 წელს ჩვენ მიერ მთა რაჭის სოფლებში: გლოლა, ღები, ჭიორასა და უწერაში ფიქსირებული იყო **ხევსურული მთიბლურების ანალოგიური ტრადიცია.** განსხვავება იმაში იყო მხოლოდ, რომ ასეთი სიმღერები, რომელთაც მთა რაჭაში „შაირს“ უწოდებენ, სრულდება იქ არა მხოლოდ თიბვის დროს, არამედ მკაშიც (ქალების მიერ). მათ ასრულებენ აგრეთვე გზაში – თიბვიდან თუ სამკალიდან დაბრუნების დროს. ზოგიერთ მათგანს ასრულებენ „ზრუნშიაც“. მთა რაჭის „შაირი“ (ეს ტერმინი მთა რაჭის სხვადსხვა სოფელში განსხვავებულია, მაგ., ღებში მას უფრო ხშირად „ზრუნს“ უწოდებენ) ფორმის მხრივაც იჩენს თავისებურებას“[403].

მთიელი მონადირე ჯარჯის, რაჭველი ივანე ქვაციხისელისა და სვანი ბეთქილის სადიდებლად, დაღუპული გმირების უკვდავსაყოფად, „შაირი“ ყველაზე მიღებული და ადაპტირებული ფორმა იყო. ელ. ვირსალაძე რაჭას, სვანეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშებისსაფერხულო წყობის იდენტურობაზეც ამახვილებს ყურადღებას: „ამგვარი შესრულების დროს სიმღერა მეტად მძიმედ მიდის, რაც წამყვანს შემდეგი ტაეპის მოფიქრების და გამოთქმის საშუალებას აძლევს. მრგვალი ფერხულის ეს ფორმა დღესაც ცოცხალია აღმ. საქართველოს მთიანეთში, რაჭასა და სვანეთში“[404].

სვანური და რაჭული დიალექტური **საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით,** ურთიერთმიმართების ასეთი სურათი გამოისახა – სანიმუშოდ მოვიყვანთ

[402] ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი,* „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 25.
[403] იქვე: გვ. 181.
[404] იქვე: გვ. 172.

სამონადირო ეპოსის ამირანთან დაკავშირებულ, ორივე დიალექტში ცოცხალ ფერხულს, რაჭულ „ამირანის ფერხულსა“ და სვანურ „სანადიროს“.

ავთანდილ თათარაძის ნაშრომში დაცული აღწერილობის მიხედვით რაჭული **„ამირანის ფერხულის“** მოძრაობა სრულდება 4 ტაქტის განმავლობაში. ყოველი 4 ტაქტის შემდგომ კომპოზიცია მეორდება. შემსრულებელთა შერეული სახის, წრიულად, სახით ცენტრისკენ, მუსიკალური ზომა 3/4. პირველი ტაქტი მოიცავს შესავალს, გუნდი კი მეორე ტაქტიდან იწყებს მოძრაობას. ფერხული აგებულია ნაბიჯზე, ფეხის ჭდომაზე, ცერზე შედგომაზე, ერგბუქნსა და ფეხის გაქნევაზე. ასეთივე მოძრაობათა კომპლექსი და კომპოზიციური ქარგა ახასიათებთ ფერხულებს „ქალსა ვისმე“, „მაღლა მთას მოდგა“, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „ქვედრულა მოდიდებულა“ და „შავლეგო“. ამ ფერხულებში მხოლოდ ტექსტი და მუსიკალური ნაწილი იცვლება, საცეკვაო კი ანალოგიური რჩება. აქ ფერხულთა ჟანრობრივი დიფერენცირება საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით შეუძლებელია, რადგან როგორც ვხედავთ ერთგვაროვანმა საფერხულო ფეხის მოძრაობამ გააერთიანა სხვადასხვა ჟანრის ფერხულები. როგორც ავთანდილ თათარაძე წერს, „ხალხური გადმოცემის მიხედვით, ფერხული „მაღლა მთას მოდგა,“ ძველად, „ზემყრელოს“ მსგავსად, ორსართულიანი ყოფილა“[405]. რადგან ამ ფერხულს ზემოთჩამოთვლილთა საცეკვაო ლექსიკა ახასიათებს, ხომ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დანარჩენი ფერხულებიც ორსართულად იცეკვებოდა?

სვანური ფერხულ **„სანადიროს“** მოძრაობა სრულდება 4 ტაქტის განმავლობაში, აქ საცეკვაო ფრაზა მთავრდება. მე-5 ტაქტიდან ფერხული იწყება თავიდან. იგი არის შემსრულებელთა მიხედვით შერეული სახის, მუსიკალური ზომა 4/4. პირველი ტაქტი – შესავალი, პირველი ტაქტის ბოლო მეოთხედზე იწყებს გუნდი მოძრაობას. ფერხული აგებულია ნაბიჯზე, ფეხის გაქნევაზე, საფერხულო ჩაკრულზე, ერგბუქნზე, სადა მუხლურა წინსვლაზე, სიმძიმის გადატანაზე ერთი ფეხიდან მეორეზე.

სტრუქტურული თვალსაზრისით ორივე ფერხული აგებულების, შემადგენლობისა და მოძრაობათა ერთგვაროვნებით ხასიათდება. თუმცა მეტ სირთულეს სვანურ ნიმუშთან ვხვდებით. უნდა აღინიშნოს მუსიკალური და საცეკვაო ფრაზების არც თუ მარტივი თანწყობა. მუსიკალური ფრაზა ფაქტობრივად არ ემთხვევა მოძრაობის ფრაზას. „საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს,

[405]თათარაძე ა.,*ქართული ხალხური ცეკვა*, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 115.

რომ, ხშირად, რაჭულ ფერხულებში მუსიკალური და საცეკვაო მუხლი ერთმანეთს არ ემთხვევა, რაც, რიგ შემთხვევებში, შეიძლებოდა განეპირობებინა ერთსა და იმავე საფერხულო მოძრაობაზე სხვადასხვა სიმღერის შესრულებას; თუმცა, მეორე მხრივ, რაჭაში (და არა მარტო რაჭაში) საცეკვაო და მუსიკალური მუხლის ასიმეტრიულობის სიხშირე ამგვარი ტიპის ფერხულების ტრადიციულობაზე უნდა მიანიშნებდეს“[406]. მიუხედავად საცეკვაო ლექსიკის ერთგვაროვნებისა, სვანური ნიმუშის საცეკვაო ლექსიკა რაჭულთან შედარებით უფრო რთული, მრავალფეროვანი და დინამიურია.

მეორე საფერხულო ნიმუში შესადარებლად, ფაქტობრივად, მხოლოდ სახელწოდებიდან გამომდინარე შევარჩიეთ, რადგან ამ შემთხვევაში, რაჭული ფერხულის პერსონაჟი, თამარი, შესაძლოა, სულაც არ იყოს თამარ მეფე, არამედ ვინმე თამარი.

თამარისადმი მიძღვნილი რაჭული ფერხული **„თამარ ქალი“** და სვანური ფერხულები, **„თამარ დედფალ“** – **„რავქენსია“** და **„საიერიშო,“** კომპოზიციის მიხედვით საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით კი ნაკლებად, მოძრაობათა კომპლექსი მსგავსია. ორივე საფერხულო რაჭულ ნიმუშთან მიმართებით მსგავსებას ამჟღავნებს. მათი ქორეოგრაფიული სამეტყველო ენა ერთსა და იმავე საცეკვაო ლექსიკაზეა აგებული.

რაც შეეხება სვანურ ფერხულს, „თამარ დედფალ“, ცნობილია, რომ იგი განსაკუთრებული სირთულით ხასიათდებოდა. როგორც ჩანს, ჩვენამდე მოღწეული ვერსია შორსაა პირველწყაროსგან, რადგან ფერხულის სირთულემ შემსრულებელი უნებური გამარტივებისკენ წაიყვანა: „თავისუფალ სვანეთში დარჩენილია ხალხური სიმღერა თამარ დედოფალზე. სიმღერა უფრო ნამდვილად შენახული აღმოჩნდა უშგულის საზოგადოებაში. ფერხულში იმღერიან ამას და ისეთი ახლართულ ჩახლართული, რთული ფეხის ხმარება უნდა, რომ მარტო უშგულელებმა იციან ეს ფერხული. მახლობელი სოფლები კალას და იფარის საზოგადოებისა ცდილან ესწავლათ უშგულელებისაგან, მაგრამ ცდას ამაოდ ჩაუვლია, თუმცა გადაუღიათ, მაგრამ დაუმახინჯებიათ, ზოგი რამ ჩაუმატებიათ და ზოგი გამოუკლიათ“[407].

კომპოზიციური წყობის მსგავსების სანიმუშოდ მოვიყვანთ ორი ანსამბლის, ანსამბლ „ძირიანის“ მიერ შესრულებულ ფერხულს „რაეო“ და სვანური

[406] კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია,* თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, 111.

[407] *ეთნოგრაფიული წერილები სვანებზე,* „საბჭოთა საქართველო,“ თბ., 1973, გვ. 89.

ანსამბლის „შგარიდა“ მიერ შესრულებულ ფერხულს „როსტომ ჭაბიგვ“. ძალზე საინტერესო კომპოზიციური წყობა აქვს დმანისის ანსამბლის, „შგარიდა“ მიერ შესრულებულ ფერხულს, „როსტომ ჭაბიგვ“, რომელიც იწყება შეკრული წრით, გრძელდება ზიგზაგისებურად მოძრავი ფერხისით, ერთხანს, წრისკენ ზურგშექცეული მეფერხულეთა ჯაჭვი ისევ ბრუნდება და საბოლოოდ რკალად განლაგებულები, ცერულით ასრულებენ ფერხულს. ფერხულისთვის დამახასიათებელია: მკლავების ქვემკლავჩაბმული პოზიცია, ნაბიჯით სვლა, ფეხის მიდგმა, ფეხის გაქნევა, მსუბუქი შეხტომა ცალ ფეხზე. ანსამბლის „ძირიანი“, მიერ შესრულებული ფერხული, „რაეო“, მსგავსებას ამჟღავნებს ზემოთაღწერილთან, ზიგზაგისებური კომპოზიციური სურათის თვალსაზრისით, თუმცა მკლავების იდაყვში მოხრილი და თეძოს სიმაღლეზე მკლავჩაჭიდებული ხელბმი (ე. წ. მღლიამხრული-ხელკავი) და საფერხულო სვლა განსხვავებულია სვანური ნიმუშისგან[408].

თუ მთლიანობაში განვიხილავთ, რაჭულ და სვანურ საფერხულო შემოქმედებას, მათი საცეკვაო ლექსიკა, ძირითადად, ერთგვაროვანია. გარდა ნაბიჯთა, მიდგმათა, ერთი ფეხის უკან ჭდომილად ან მეორე ფეხის წინ ჩადგმისა, ამ ორი დიალექტისთვის სიმპტომატურია ცალ ფეხზე მსუბუქი შეხტომა მეორე ფეხის წინ, 45 გრადუს სიმაღლეზე გაქნევით. ასევე, ახასიათებთ მკლავების მსგავსი მდგომარეობა – ქვევით მკლავჩაბმული, მხრებზე გადაწყობილი, ზეაღმართული, კოშკურა, ხელმკლავი და ა. შ.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ რაჭული საცეკვაო დიალექტის **მეორე შტო** აღმოსავლეთ საქართველოს დაუკავშირდა. ერთი შეხედვით, ძნელი შესამჩნევია რა ურთიერთმიმართება უნდა არსებობდეს რაჭულ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის საცეკვაო ფოლკლორს შორის, რადგან დღესდღეობით ამ ორი რეგიონის საცეკვაო კულტურაში სხვაობა უფრო თვალშისაცემია. განსხვავება მდგომარეობს როგორც თემატურ-შინაარსობრივ, ასევე საშემსრულებლო-სტილურ ნაწილში. აღმოსავლეთის მთიანეთისთვის

[408]„ძირიანი,“ ფერხული „რაეო“,

https://www.facebook.com/Dziriani/videos/2057235181166673/UzpfSTEwMDAwMDgwMTY3MjYzOToxNzA0NjA4MDA5NTc1OTA1/?hc_ref=ART0y7njjvq7quJGc

ანსამბლი „შგარიდა“, ფერხული „როსტომ ჭაბიგვ“,https://www.youtube.com/watch?v=MDBsA5iQXWU. (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018)

დამახასიათებელი სიმკვეთრე უცხოა დასავლეთის მთისთვის, რაჭულ ქორეოგრაფიაში კი არც აღმოსავლეთის მთიანეთისთვის დამახასიათებელი ცერილეთთა და ტეხილთა არსებობა შეინიშნება. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, სრულიად წარმოუდგენლად მოგვეჩვენოს რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიულ დიალექტთა ურთიერთმიმართება. თუმცა, ამ ორი განსხვავებული გეოგრაფიული ნაწილის საცეკვაო ლექსიკის შედარებამ, მათ შორის მსგავსებაც გამოავლინა.

დავიწყოთ იმით, რომ ტერმინი „ფერხისა“, რომელსაც ნ. მინდელის აღწერილობაში ვხვდებით[409] და დასავლეთ საქართველოში მხოლოდ რაჭაშია შემორჩენილი,აღმოსავლეთ საქართველოშიმიღებული ტერმინია.აღმოსავლეთის მთაში ის ზოგან „ფერხისას“ ზოგან „ფერხისულის,“ სახით არის შემორჩენილი.სვანეთსა და დასავლეთის ბარში ტერმინი „ფერხული“ ფიქსირდება,სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში ის სრულიად გამქრალია და „ხორონის“ სახით ფიგურირებს,

არასაფერხულო, საცეკვაო ლექსიკის ნაწილში რაჭული დიალექტი აღმოსავლეთთან მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს, ვიდრე სვანეთთან, რომელთანაც საფერხულო საცეკვაო ლექსიკის მსგავსება შეინიშნება.თვალშისაცემი მსგავსება არა ფერხულთა, არამედ ცალად და წყვილად შესასრულებელმა, წმინდა საცეკვაო ლექსიკამ გამოავლინა. ამ თვალსაზრისით, დასაყრდენ რეგიონად აღმოსავლეთის მთის საცეკვაო ლექსიკა –გასმების, გადაჭრების, ჩაკვრების მრავალსახეობით,ცეკვა „ქართული“ და გარეკახური „ცანგალა და გოგონა“ მივიჩნიეთ (რადგან ქართლ-კახური ცეკვები ფაქტობრივად დაიკარგა და სახეზე მხოლოდ ეს ნიმუშები მოგვეპოვება). რაჭაში ცეკვა „ქართულის“ დიალექტური სახეობაა ცეკვა „ოღრო-ჩოღრო.“ ამიტომაც არის საცეკვაო ლექსიკაში ესოდენი მსგავსება. ცეკვის„„ოღრო-ჩოღრო“, მოძრაობების მნიშვნელოვან ნაწილს კუთხური, დიალექტური ხასიათის გათვალისწინებითა და ნიშანდებით იმეორებს როგორც აღმოსავლეთის მთა, ასევე დასავლეთის, რაჭის სახით. დიალექტური ურთიერთმიმართების გამოსავლენად აუცილებელი არ არის მოძრაობა აბსოლუტურად იდენტური იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებულია შესრულების მანერა, სტილი და ხასიათი, საერთო საფუძვლის ძებნისას, მნიშვნელობა მოძრაობის, ილეთის ზოგად კონფიგურაციას ენიჭება და არა აბსოლუტურ იდენტურობას.

[409]Миндели Н.,*Картвелския песни,* СМОМПК XIX,отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.124.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის მოძრაობების ტერმინოლოგია მოცემული აქვთ ავტორებს, უჩა დვალიშვილსა და რეზო ჭანიშვილს, ნაშრომში „ქართული ხალხური ცეკვა“[410]. აღნიშნული ნაშრომის გათვალისწინებით ჩამოყალიბდა რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტებთან ურთიერთმიმართებითი კავშირურთიერთობა შემდეგი მოძრაობების საფუძველზე:

რთულა სვლა;

ილეთი, **სატკეპნაო,** შეიცავს გასმას. დაბალ ცერზე მოკლე გასმა სამ თვლაზე, მეოთხე თვლა შეიძლება იყოს ფეხის ამოტარება საყრდენი ფეხის წინ, უკან სარეცხული გასმის მსგავსად და, ასევე, მეოთხე თვლაზე ქუსლის მსუბუქი დაკვრით. გასმებს სხვადასხვა ვარიაციული შესრულებით ვხვდებით მთიულურ და, ზოგადად, აღმოსავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტებში.

ილეთი **ქასტამანი,** რომელიც სრულდება მამაკაცის მიერ ქალის გამოპატიჟებისას, შედგება გასმისა და ბრუნისგან. ქასტამანის სასცენო სახეს ვხვდებით კინოფილმში, „ქეთო და კოტე“, ცეკვა „ქართულში“, როდესაც მოცეკვავე (ილიკო სუხიშვილი) გასმების შემდგომ ასრულებს ბრუნს. აქედან გამომდინარე, ქასთამანი ორკომპონენტიანი მოძრაობაა.

ილეთი **გაჭრა,** ჭდომილად მარცხენა ფეხის წინ ჩადგმული მარჯვენა ფეხი იწყებს მოძრაობას მარცხნივ, საწინააღმდეგო მხარეს მარცხენა ფეხი იჭერს პოზიციას მარჯვენა ფეხის წინ და მოძრაობა გრძელდება მარჯვნივ. ამ ილეთის დიალექტურ ნაირსახეობას ვხვდებით მთიულურ ცეკვებში.

ილეთი, **ქუსლდაკვრით უკუსვლა,** სრულდება როგორც აღმოსავლეთის მთის საცეკვაო დიალექტებში, ასევე ერთ-ერთი ძირითადი მოძრაობაა გარეკახური ცეკვის „ცანგალა და გოგონას“ საცეკვაო ლექსიკაში.

ილეთი, **ზიგზაგისებური სვლა შეხტომით,** წარმოადგენს დიალექტურ სახესხვაობას მუხლმოკეცილი წახტომისას, რომელსაც წინ უძღვის სამი ნაბიჯი. სრულდება ზიგზაგისებურად, წახრით, რაჭული საცეკვაო დიალექტისთვის დამახასიათებელი ხასიათით. ეს მოძრაობა გვხვდება მთიულურ ცეკვებში მუხლურას სახელწოდებით.

რაჭულ საცეკვაო დიალექტში ვხვდებით დიალექტური ელფერით აღბეჭდილ **ჭდომილ გასმას.**

ჭდომილი გვერდზე სვლა „პლიე“ მდგომარეობაში, როგორც მარჯვნივ, ასევე მარცხნივ.

---

[410]დვალიშვილიუ. ჭანიშვილირ., *ქართულიხალხურიცეკვა*, მეთოდურისახელმძღვანელო, „კენტავრი,“ თბ., 2017, გვ. 70-71.

რჭულ ცეკვებში გვხვდება **ჩაკვრათა ნაირსახეობები,** რაც მთის რეგიონების საცეკვაო ლექსიკის უპირობო კუთვნილებაა. მკლავების პოზიციები იმეორებენ ზოგადქართულ საცეკვაო სტილისტიკას. უფრო ხშირად გვხვდება მკერდდახურული მდგომარეობა. მამაკაცის მკლავის მდგომარეობა ახლოსაა მთიულური ცეკვის მამაკაცის ცეკვის მკლავის მდგომარეობასთან.

რაჭასა და აღმოსავლეთ მთას შორის თვალშისაცემი ანალოგიები ტანჩაცმულობამაც გამოავლინა. როგორც ცნობილია, ავთენტური მასალიდან გამომდინარე, საქართველოს მხოლოდ ორ რეგიონში, აღმოსავლეთის მთასა და რაჭაში, ქალის კაბა შედარებით მოკლეა, ვიდრე სხვა რეგიონებში, მათ შორის სვანეთშიც. ეს დეტალი ყურადსაღებია და მნიშვნელოვანი, რადგან მთის რელიეფიდან გამომდინარე გრძელი კაბა მეტად მოუხერხებელი იყო მოძრაობისთვის. მოძრაობაში არა მხოლოდ სიარული, სხვა სახის მოქმედება, მათ შორის ცეკვაც იგულისხმება. მოძრაობამ განსაზღვრა ტანთჩაცმულობა და შესაბამისად კოსტიუმის თავისებურებებმა, რომლებიც ადგილობრივი გეოგრაფიული და კლიმატური პირობებიდან გამომდინარე ჩამოყალიბდა, გავლენა მოახდინა მოძრაობის და, შესაბამისად, ცეკვის სპეციფიკაზე. ამ ფაქტორიდან გამომდინარე, ქალის მოძრაობა ამ ორ რეგიონში უფრო თავისუფალი, ლაღი და შეუბოჭავია. რაჭული და მთიელი ქალის საცეკვაო ლექსიკა მეტად გახსნილი და დინამიურია, რაც სხვადასხვა სახის სწრაფ სვლებში, სირბილში, ჩაკვრებსა და ბრუნებში აისახება. მამაკაცთა საცეკვაო ლექსიკის სტილისტიკა ასე თვალშისაცემი განსხვავებით არ ხასიათდება საქართველოს სხვა რეგიონების საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებით, თუმცა კონკრეტულ მოძრაობათა მსგავსებამთიულურ ცეკვებთან მიმართებით აქაც სახეზე გვაქვს.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ: რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი, ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით, რამდენიმე მიმართულებით გაიშალა, რამაც ჩრდილოეთით – სვანეთთან, აღმოსავლეთით – მთიულეთსა და ქართლ-კახეთთან და სამხრეთით – იმერეთთან ხელშესახები პარალელები გამოსახა. **ფერხულების შესრულების ფორმის** თვალსაზრისით რაჭა-სვანეთი-აღმოსავლეთის მთიულეთის სამეული საგმირო ეპიკურმა ეპოსმა და „შაირმა“ გააერთიანა. აღმოსავლეთის მთაში დაკარგული **საფერხულო ლექსიკის** მიზეზით კი მხოლოდ სვანური და რაჭული დიალექტური ურთიერთმიმართება გამოვლინდა.**არასაფერხულო, საცეკვაო ლექსიკის** ნაწილში ურთიერთმიმართებამ რაჭული და ქარლ-კახურ-მთიულური

ქორეოენის ნათესაობას გაუსვა ხაზი, რამაც მხოლოდ შესრულების ხასიათით განსხვავებული მოძრაობათა კომპლექსი გააერთიანა.

დასკვნა

ქორეოგრაფია, როგორც ხალხური სანახაობის სინკრეტიზმის ორგანული ელემენტი, თავის თავშიც პოლიელემენტურია და ორი ან სამი კომპონენტის – ლექსის, მუსიკისა და ცეკვის (ზოგჯერ მხოლოდ მუსიკისა და ცეკვის) დაუნაწევრებელ ერთობლიობას გულისხმობს. ასე რომ, სახეზე გვაქვს სინთეზური, პოლიელემენტური სისტემა, რომლის ნათელ გამოვლინებას ფოლკლორული საცეკვაო შემოქმედება წარმოადგენს.ქორეოგრაფიული ფოლკლორი არ მიეკუთვნება მარტივად საკვლევ სფეროს მისი ეფემერული, არამატერიალური ბუნების, ასევეფიქსაციისარარსებობის გათვალისწინებით. შესაბამისად, საცეკვაო ფოლკლორის კვლევის პროცესში, მივმართავთ ისეთსფეროებს, რომელთაც მოპოვებული (არსებული) ინფორმაციის ფიქსირებისა და აღნუსხვის მეტი საშუალებები გააჩნიათ: ისტორია, არქეოლოგია, ლიტერატურა, ეთნოგრაფია-ეთნოლოგია, მხატვრობა, არქიტექტურა, მუსიკა და სხვ. – მომიჯნავე დისციპლინათა ჩამონათვალია, რომელიც ქორეოგრაფიული ხელოვნების კვლევისას უშრეტ წყაროს წარმოადგენენ. ზემოთჩამოთვლილი სფეროები აკუმულირდება და ქორეოგრაფიის შემსწავლელ**სამ ძირითად** სფეროდ გამოისახება: **არქეოლოგიური მასალა** – მატერიალურ ძეგლებზე გამოსახული ნიმუშები; **ლიტერატურული მასალა,** რომელშიც სამეცნიერო და მხატვრული ლიტერატურა ერთიანდება. სამეცნიერო, ასევე მოიცავს სხვადასხვა პროფესიული სფეროს კვლევით მასალას: ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ, მუსიკალურ, სახვით, თეატრალურ, ქორეოლოგიურ დოკუმენტალისტიკას და **აუდიო-ვიზუალური მასალა**[411].

პირველი არ ვიქნები, თუ ვიტყვი, რომ საქართველო მრავალსახოვანი ფოლკლორული პალიტრით ყოველთვის იმსახურებდა და იმსახურებს როგორც ქართველ, ისე უცხოელ მკვლევართა ყურადღებას. უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე ქართული მატერიალური თუ სულიერი შემოქმედების ნიმუშები ხვდებოდა უცხოტომელი მოგზაურების აღწერილობებში. მატიანეს შემორჩენილი, მათ მიერ დაფიქსირებული მასალა, უძვირფასესი და უმნიშვნელოვანესია ჩვენი წარსულის შესაცნობად. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ შავი ზღვიდან კასპის ზღვამდე განფენილი, დედამიწის არც თუ ისე დიდი

[411]სამსონაძე ა., *ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესწავლის წყაროები,* სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №4 (61), „კენტავრი“, თბ., 2014, გვ. 77.

ტერიტორია, ეთნოსთა და, შესაბამისად, დიალექტთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

საქართველოს ტერიტორიაზე დიალექტური მრავალფეროვნება სხვადასხვა რეგიონთა შემოქმედებითი სივრცის ცალკეული არეალური რკალური გარემოცვით შემოიფარგლება. სახეზე გვაქვს ენობრივი და მუსიკალური დიალექტები. ტერმინი, „დიალექტი“ საცეკვაო ხელოვნებაში, განსხვავებით ლინგვისტიკისა და მუსიკისაგან, მხოლოდ ახლა იწყებს ინტეგრირებას. ტერმინის ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ სივრცეში დაფუძნების იდეა ეკუთვნის ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგ რეზო ჭანიშვილს. ზეპირსიტყვიერებასა და მუსიკალურ ხელოვნებაში მიღებული ტერმინი „დიალექტი“, ხალხური შემოქმედების სინკრეტიზმიდან გამომდინარე, საცეკვაო ხელოვნებაში ამ ტერმინის უპირობო დამკვიდრების წინაპირობას განსაზღვრავს. აქედან გამომდინარე, სრულიად საფუძვლიანად მიმაჩნია, ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებასთან მიმართებითაც, ტერმინ „საცეკვაო დიალექტის“ დამკვიდრება.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ტერმინ „დიალექტის“ სინონიმებად „შტო“ და „განშტოებაც“ იხმარებოდა. ამგვარად, ლექსიკური ფორმები – „კილო“, შტო“, „განშტოება,“ „დიალექტი“ – იდენტური შინაარსის მატარებელი ტერმინებია.

ქორეოლოგიაში ტერმინის, **„საცეკვაო დიალექტი“,** შინაარსობრივ განმარტებას ამგვარად ვაყალიბებთ: **განსაზღვრულ ტერიტორიულ ლოკაციაში მოქცეულიეთნიკური ჯგუფის, ერთიანი ფუძე-ენიდან გამოყოფილი, ინდივიდუალური მხატვრული მახასიათებლებით აღჭურვილი ხალხური შემოქმედება, რომელიც ინარჩუნებს კავშირს ეროვნულ ფესვებთან.**

რამ განაპირობა დიალექტების წარმოქმნა? ენობრივი დიალექტის წარმოქმნას საფუძვლად დაედო 1. ენობრივი, 2. ეთნიკური, 3. სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორები; რომლებმაც ეთნომუსიკოლოგიაში ასეთი სახე მიიღო: 1. მუსიკალური ფაქტორი; 2. ეთნიკური ფაქტორი; 3. ისტორიულ-გეოგრაფიული; ეთნოქორეოლოგიაში კი ამგვარად ჩამოყალიბდა: **1.საკუთრივ ქორეოგრაფიული ფაქტორი**(საცეკვაო ლექსიკის სახეობრიობის შემცველობის განსაზღვრით); **2. ეთნიკური ფაქტორი, 3. ისტორიული-გეოგრაფიული ფაქტორი.** აქედან ძირითადი, პირველი – საკუთრივ ენობრივი (ქორეოგრაფიული) ფაქტორის სახის ჩამოყალიბება, სწორედ ეთნიკურმა და ისტორიულ-გეოგრაფიულმა პარამეტრებმა განსაზღვრეს. საცეკვაო დიალექტის ჩამოყალიბება სხვა მრავალი გვერდითი ფაქტორების არსებობამაც განაპირობა (მაგ., კლიმეტურ-გეოგრაფიულმა,

რომელიც ტანთჩაცმულობასთან, შესაბამისად, მოძრაობის ნაირგვარობასთან პირდაპირ კავშირშია).

ისევე, როგორც ეთნომუსიკოლოგიაში, ეთნოქორეოლოგიაშიც ავთენტური მასალის, არტეფაქტების გათვალისწინებით, სახეზეა ორი დიდი ნახევარსფერო, აღმოსავლეთ საქართველოსა და დასავლეთ საქართველოს სახით, რომლებიც მჭიდრო ურთიერთკავშირს ინარჩუნებენ ერთმანეთთან. აღმოსავლურ და დასავლურ დიალექტურ დაჯგუფებებში განსხვავება და მსგავსებაც ისახება ტრადიციაში, სამეტყველო ენაში, პლასტიკასა და შესრულების ხასიათში. ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში შეიძლება გამოიყოს: ხევსურული, ფშავური, მოხეური, მთიულური, თუშური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, სვანური, აფხაზური,გურული, აჭარული, მეგრული, ლაზურ-შავშური დიალექტები. ასევე, განისაზღვრება მთისა და ბარის დიალექტთა თავისებურებები.

დასავლეთ საქართველოს გეოგრაფიულად მცირე ტერიტორიაზე საცეკვაო დიალექტთა მრავალფეროვნება შეინიშნება. მიუხედავად იმისა, რომ დიალექტთა გარკვეული რაოდენობა საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით წაშლილია (იმერული, ლეჩხუმური), დასავლეთ საქართველოს დიალექტურ წრეს ქმნის სვანური, რაჭული, აფხაზური, მეგრული, გურული, აჭარული, ლაზურ-შავშური ხალხური ქორეოგრაფია.

როდესაც ერთი ენის დიალექტები დამოუკიდებელ მონათესავე ენებად ჩამოყალიბდა, შეიქმნა**მონათესავე ენათა ოჯახი.** ოჯახი მსხვილი დაჯგუფებაა. ოჯახში გამოიყოფა შედარებით მცირე დაჯგუფება, რომელიც შესაძლებელია თავისთავად კიდევ დაიშალოს **შტოებად,** შტოებიც იშლებიან **ენებად,** რომლებიც ერთმათთან მეტ სიახლოვეს გამოხატავენ.დიალექტთა ერთმანეთისგან გამიჯვნის საკითხს დიალექტოლოგია სწავლობს. არსებობს კერძო დიალექტოლოგია (ქართული, უკრაინული და ა.შ) და ზოგადი დიალექტოლოგია, რომელიც დიალექტთა შესწავლის ზოგად თეორიულ საკითხებს შეისწავლის.

საცეკვაო დიალექტების შესწავლამ გამოისახა ორი დიდი დიალექტური ოჯახი – აღმოსავლეთ საქართველოსა და დასავლეთ საქართველოს სახით. დიალექტურმა ურთიერთმიმართებამ კი მათი მჭიდრო ურთიერთკავშირი დაადგინა. აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი – კავკასიის სამხრეთ კალთას შეფენილი დიალექტები: აფხაზური, რაჭული, სვანური და აღმოსავლეთ საქართველოს მთა, (ბარიც ნაწილობრივ), საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით, თვალსაჩინო ურთიერთკავშირშია. სწორედ ამ

რეგიონებისთვისაა დამახასიათებელი მამაკაცის საცეკვაო მოძრაობათა სიმკაცრე, ტეხილთა ნაირგვარობა, ცერილეთები, ჩაკვრების მრავალფეროვნება და ა.შ. ამ რეგიონებიდან სვანეთი მხოლოდ ცერილეთებით, ხოლო რაჭა, ჩაკვრებითა და გაჭრების კომბინაციური ილეთებით ამჟღავნებენ ჩრდილოკავკასიურ მხატვრულ საცეკვაო ესთეტიკასთან კავშირს. სვანური და რაჭული საცეკვაო დიალექტისთვის უცხოა ის სიმკვეთრე ილეთთა გამომსახველობაში, რაც დანარჩენი დიალექტებისთვის დამახასიათებელია. ჩრდილოკავკასიასთან დიალექტური ურთიერთმიმართების ქორეოგრაფიული კვლევა სამომავლო საქმეა, რაც თავდაპირველად ამ რეგიონის თითოეული დიალექტის შესწავლის საფუძველზე უნდა განხორციელდეს.

გარკვეულ საზოგადოებრივ-ისტორიულ პირობებში, შესაძლებელია, დიალექტში გამოიყოს კილოკავები, მაგ.:ზემორაჭული, ქვემორაჭული, მთარაჭული და ა.შ. დიდ ტერიტორიაზე გავრცელებულიდიალექტები განსხვავდებიან ფუძე-ენისაგან და ერთმანეთისაგან. მაგრამ თუ „ერთი დიალექტის ტერიტორია უშუალოდ ემიჯნება მეორისას, ჩნდება გარდამავალი ზოლი მერყევი თავისებურებით[412].კილოკავად ქორეოგრაფიაში დიალექტის შიგნით, ერთი რომელიმე ნაწარმოების, სხვადასხვა არეალურ ნაწილებში შექმნილი ვარიანტები შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელთაც შესრულების მცირე სხვაობით ხასიათდებიან; შესრულების მცირე სხვაობა შესაძლოა გამოისახებოდეს, როგორც ტექსტში, მუსიკალურ ნაწილში, ასევე შესრულების კომპოზიციასა და მოძრაობის შესრულების მანერაში. ერთი და იგივე მოძრაობა, შესრულების ხასიათიდან გამომდინარე, სხვადასხვა საცეკვაო დიალექტში, შესაძლოა, განსხვავებულად წარმოგვიდგეს, მაგრამ დიალექტური კავშირურთიერთობა სახეზე გვქონდეს. მაგ; სამდაკვრითი სვლა, რომელიც საქართველოს თითქმის ყველა დიალექტისთვის ნიშანდობლივია, სვანეთსა და რაჭაშიც კი განსხვავებულ ელფერს ატარებს, ასევე სხვადასხვაგვარი ვიზუალური გამომსახველობა ახასიათებთ მთის რეგიონებისათვის დამახასიათებელ ჩაკვრებს, მუხლურა სვლებს და ა.შ.

დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიულ დიალექტთა ჩამონათვალი საფუძველს გვაძლევს ამგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: **დიალექტთა გადაკვეთისა**

[412]ყოველივე ამის შესახებ იხილეთ: ჩიქობავა ა. *ენათმეცნიერების შესავალი,* სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამ-ბა, 1952.

და დაჯგუფების პრინციპი, მის ქორეოენაში დაფიქსირებულ იდენტურ ნაწარმოებზე დაყრდნობით,კვეთს შემდეგ ქორეოეთნიკურ დიალექტურ ჯგუფებს:

1. აჭარა – ლაზეთ-შავშეთის დიალექტური ჯგუფი;
2. კოლხეთის დაბლობზე განფენილ – აფხაზეთ-სამეგრელო-გურია-ლაზეთის დიალექტური ჯგუფი;
3. რაჭა-სვანეთის დიალექტური ჯგუფი, რომელიც დაუკავშირდა აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთას, ასევე ბარს.

ეთნოქორეოლოგიაში დიალექტები ძირითადად გეოგრაფიულ ფაქტორიდან გამომდინარე სახელდება. მაგ: რაჭული საცეკვაო დიალექტი, სვანური საცეკვაო დიალექტი და სხვ. ქორეოგრაფიული დიალექტის არსებითი მხარე სტილისტური თავისებურებების კომპლექსით განისაზღვრება და სამ კომპონენტს აერთიანებს: შინაარსობრივ-ფუნქციურს, ფორმასა და საცეკვაო ლექსიკას.

დიალექტის შიგნით მკაფიოდ შემოსაზღვრული ინტონაციური არე ხშირად ისევ არეალური ფაქტორიდან გამომდინარე ირღვევა, ფართოვდება და მომიჯნავე ტეროტორიასაც მოიცავს. თუ ქორეოგრაფიაში დიალექტის მთავარ მსაზღვრელად ზემოთაღნიშნულ ძირითად ელემენტებს (შინაარსი, ფორმა და საცეკვაო ლექსიკა) მივიჩნევთ, სადაც წარმმართველი როლი საცეკვაო ლექსიკას განეკუთვნება, სვანური და ზემორჭული საფერხულო ქორეოგრაფია ერთ დიალექტად უნდა ჩამოყალიბდეს. მაგრამ, იმდენად რამდენადაც, რაჭული საცეკვაო დიალექტი ურთიერთმიმართებით კავშირში არ არის მხოლოდ სვანეთთან და მისი ურთიერთმიმართებით განფენილობაში არა მხოლოდ გეოგრაფიული, არამედ ეთნიკური ფაქტორიც მონაწილეობს, აღმოსავლეთ საქართველოსთან თავისი მკაფიოდ გამოხატული საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით, ამ შემთხვევაში რაჭული საცეკვაო დიალექტი, როგორც დამოუკიდებელი დიალექტური ერთეული, შუალედური დიალექტის სტატუსის ქვეშ ექცევა.

ქართული საცეკვაო დიალექტები ერთიანი ფუძეენის დაშლის შედეგად წარმოქმნილი ერთეულებია. ფუძეენის მთლიანობიდან გამომდინერე, მათი მხატვრული ესთეტიკა ანალოგიების რეჟიმში მიედინება. ამიტომაც, სახეზე გვაქვს რიტუალურ საწესო ჩვეულებათა ვარიანტულობა დიალექტების გათვალისწინებით. ერთიანი ფუძეენის დასტურად დიალექტების განსაზღვრისა და ნიმუშების ჩამოთვლა-შედარებისას გამოისახა, რომ უძველესი მითო-რელიგიური კოსმოგონია რელიქტის სახით შემორჩა საკულტო-სანახაობრივი

კულტურის ისეთ ძეგლებს, როგორებიცაა სხვადასხვა დიალექტისთვის დამახასიათებელი „ლაზარობა“ და „გონჯაობა“, „ძივაუ“ და „ძიძავა“, „ატლარჩობა“ და „ატლეჩობა“„ცხენკაცობა“ და „აქლემკაცობა“, „ბარბალობა“, „დათვობია“ და დათო-ბერიკული სანახაობები, „ფადიკო“ და „ბერობანა“, „მელია-ტელეფია“, „ო, ჰოი, ნანო“, „ბატონების ნანა“„იავნანა“, „მზე შინა“, „ყურშა“, „ია მთაზედა,“ „ავთანდილ გადინადირა“, თამარისადმი მიძღვნილი ფოლკლორული ნიმუშები, სართულებიანი ფერხულები, ცეკვა „ქართულის“ ვარიანტები და სხვა ფოლკლორული ტილოები. ერთიან სინკრეტულ საფუძველზე აღმოცენებული, საქართველოს ყველა კუთხის ეთნოგრაფიულ რიტუალში დღესაც ცოცხალი სანახაობები, მხოლოდ მცირეოდენი მხატვრული ესთეტიკით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. განსხვავება შესრულების წესებში დიალექტური მახასიათებლების დომინირებით ვლინდება, ძირი და საფუძველი ყოველი მათგანისთვის ერთგვაროვანია. ასე მაგალითად: აღმოსავლური „ლაზარობა“ და დასავლური „გონჯაობა“, აფხაზური „ძივაუ“ და მეგრული „ძიძავა,“ ფაქტობრივად იდენტურია თავისი შინაარსით, სტრუქტურით და გამომსახველობითი საშუალებებითაც.

დიალექტთა არეალურ ფარგლებში ცალკეული დიალექტების **განვითარების დონე** სხვადასხვა ნიშნულით განისაზღვრება. ეთნომუსიკოლოგიაში ბარის დიალექტების მეტი განვითარება მთის დიალექტებთან შედარებით, ეთნოქორეოლოგიაში საპირისპირო მიმართულებას მკვეთრად გამოსახავს, რადგან საცეკვაო ნიმუშები სწორედ მთამ, მისთვის დამახასიათებელი კარჩაკეტილობისა და კულტურის კონსერვაციის მიზეზით, შემოინახა, ხოლო ბარის მიმართულებით განლევა და ზოგ შემთხვევაში, გაქრობა შეინიშნება.

განვითარების **საწყისი და აღმავალი ხაზის** ფიქსირება, დიალექტების განვითარებაში ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე, ძალიან რთულია დაკარგული საცეკვაო ნიმუშების გამო. ავთენტური საცეკვაო ლექსიკის შემცველი ფილკლორული ნიმუშის არარსებობის, ზოგჯერ კი, საერთოდ დიალექტის ამოვარდნის შემთხვევაში, განვითარების ვექტორის განსაზღვრა, ფაქტობრივად შეუძლებელია. ასე, მაგალითად: ლეჩხუმური და იმერული საცეკვაო ლექსიკა სრულიად გამქრალია. კახური და ქართლური ქორეოგრაფიული ნიმუშები კი,ძირითადად, კახური „ცანგალა და გოგონათი“ და ქართლური ცეკვა „ქართულით“, შემოიფარგლება.

როგორც უკვე ითქვა, დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევისას ისახება ორი დიალექტური ერთობა აღმოსავლეთ საქართველისა და დასავლეთ საქართველოს სახით. დასავლეთი საქართველო დიალექტთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.ისევე, როგორც ეთნომუსიკოლოგიაში, ეთნოქორეოლოგიაშიც ენობრივი, ეთნიკური და გეოგრაფიული პარამეტრები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, მაგრამ ქორეოგრაფიაში, როგორც კვლევამ გამოავლინა, ურთიერთზეგავლენისა და ზემოქმედების პროცესში, დიალექტური ქორეოენის ჩამოყალიბებისა და განსაზღვრისას უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა**გეოგრაფიულ-არეალური** ფაქტორი.

საცეკვაო დიალექტთა შორის ურთიერთმიმართება გამოისახება **შინაარსით:** სვანეთსა და რაჭაში გვხვდება ფერხულთა ერთი და იგივე დასახელება ვარიანტული განსხვავებით - „ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „თამარ ქალი“. რაჭაში დაფიქსირებული ფერხულები ტექსტურ დონეზე გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარშიც, რადგან ქართლ-კახეთში იმავე სახელწოდების ფერხულების საცეკვაო ლექსიკა დაკარგულია –„ამირანი“, „ავთანდილ გადინადირა“, „ჩემო ყურშაო“, „ქალსა ვისმე“, „ია მთაზედა“, შავლეგო“.

საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია **ფორმა:** საფერხულო და საფერხისო ნაწარმოებთა დიალექტური ნიმუშები სიმპტომატურია თითქმის ყველა დიალექტისთვის, საცეკვაოლექსიკადაკარგული დიალექტების გარდა. მაგ.: ორსართულიანი ფერხულები რაჭაში, სვანეთში, ლაზეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოში, ანტიფონური ფერხულები სამეგრელოს, რაჭასა და აღმოსავლეთის საცეკვაო დიალექტებში და ა.შ. ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვა სამეგრელო, აფხაზეთში, რაჭასა და ქართლ-კახეთში.

ქართულ ქორეოგრაფიაში დიალექტური ურთიერთმიმართება საინტერესო სახეს იღებს **შემსრულებელთა შემადგენლობის** თვალსაზრისითაც. შემსრულებელთა მხრივ ქალთა და მამაკაცთა **რეპერტუარი** განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა არც იმგვარად, როგორც ფოლკლორულ მუსიკაში, რადგან საფერხულოთა დიდ ნაწილში მონაწილეობენ როგორც ქალები ისე, მამაკაცები. იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, უძველესი წეს-ჩვეულებისა და ტრადიციის გათვალისწინებით, დაუშვებელი იყო ქალისა და მამაკაცის არათუ ცეკვა, არამედ საჯაროდ ერთად გამოჩენაც კი, დასავლეთის მთიანეთში – რაჭასა და სვანეთში, უამრავი ცეკვა შემოგვრჩა ქალ-ვაჟთა ერთობლივი შესრულებით.

კონკრეტული საცეკვაო დიალექტის განსაზღვრის პროცესი, აუცილებელი წესით, პირველ ეტაპზე ითვალისწინებს არსებული ისტორიოგრაფიული წყაროების შესწავლას. ამის ილუსტრირება მოვახდინეთ დასავლეთ საქართველოს რამდენიმე საცეკვაო დიალექტის მაგალითზე.

ლაზეთ-შავშეთი და **აჭარა** საქართველოს სამხრეთ დასავლეთ ნაწილში მდებარე ორი ეთნოგრაფიული რეგიონია, რომელთა გეოგრაფიულმა არეალმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მათი კულტურულ-სოციალური ნიშან-თვისებების თვითმყოფადობა. ისტორიული პერიპეტიების შედეგად, ისინი მძლავრ უცხო გავლენას განიცდიდნენ, რაც განსაკუთრებულად ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში გამოვლინდა.

ქვეთავში**„ლაზური და შავშური საცეკვაო დიალექტები“,** წარმოდგენილია ლაზური და შავშური ხალხური ქორეოგრაფიის, ჩვენს მიერ მოძიებული და დადგენილი, სანახაობები და საცეკვაო ნიმუშები.ვხედავთ, რომ მათ ამ ტერიტორიაზე დიდი ეთნიკური სიჭრელის კვალი ამჩნევიათ. თურქული, ქურთული, ბერძნული, ბოშური, სომხური და ქართული ეკლექტიკა გახდა საფუძველი იმ ხელოვნების, რომელსაც ლაზურ-შავშურს ვუწოდებთ. ამ ფაქტორის მიუხედავად, ქართულმა საცეკვაო შემოქმედებამ მაინც შეძლო თავი გადაერჩინა და შემოენახა როგორც ხალხურ ტრადიციულ სანახაობებში, ასევე სუფთა ცეკვების სახით. როგორც ნაშრომიდან ჩანს, საცეკვაო ნიმუშთა საკმაო რაოდენობა დაფიქსირდა, თუმცა ყოველი მათგანის საცეკვაო ლექსიკის სრული სახით მოძიება ამ ეტაპზე ვერ მოხერხდა.

აჭარული საცეკვაო დიალექტიპირველ რიგში ასოცირდება ორ ცეკვასთან, ეს არის „განდაგანა“ და „ხორუმი“. მაშინ, როდესაც აჭარულ ფოლკლორში მრავალი სხვა ავთენტური საცეკვაო ნიმუში მოგვეპოვება. თუმცა, მათი უმრავლესობა ან დაკარგულია, ან ზემოთხსენებულ ცეკვებშია გაერთიანებული. მაგალითად, „განდაგანა“ „ყოლსამა-მხარულის“, „ხერტლის ნადისა“ და „ჯაყდანანას“ საფუძველზეა შექმნილი. რაც შეეხება „ხორუმს“, იგი აჭარის ყოფაში არსებული სხვადასხვა „ხორუმის“ („გადახვეული“, „ლაზხორუმი“, „ხიხაძირული,“ „ცხმორისული“ და სხვ.) ნაერთს წარმოადგენს. აჭარული ხალხური ცეკვების რიგს ასევე მიეკუთვნება „ო, ჰოდნანა“ და „ფადიკო“.

ლაზურ-შავშურ და აჭარულ ქორეოგრაფიულ დიალექტებს შორის მნიშვნელოვანი პარალელების გავლებაა შესაძლებელი. ამას საფუძვლად უდევს გეოგრაფიული მეზობლობა და არსებობა მსგავს ისტორიულ ვითარებაში. სწორედ ამ მიზეზთა გამო, ამ ორი რეგიონის თეატრალიზებულ-ქორეოგრაფიულ

სანახაობათა გარკვეული რაოდენობა იდენტურია: შუამთობის აღნიშვნის ტრადიცია, როგორც ლაზეთში, ასევე, აჭარაში (გურიასა და მესხეთშიც), „ვაჰაჰაჰადნანა“ ლაზეთში და „ო, ჰოდ ნანო“ აჭარაში, „ყოლსამა-მხარული“ და ქალთა „მხარული-ხერტლის ნადი“ ორივე კუთხეში, „ფადიკო“ აჭარაში და „ფატე“ შავშეთში, „ხორონთა“ მრავალფეროვნება და ა.შ.. ქორეოგრაფიაში ანალოგიები დიალექტური თვალსაზრისით ისაზღვრება არა მხოლოდ ნიმუშთა ერთნაირი სახელწოდებებით, არამედ, საცეკვაო ლექსიკის, გამომსახველობითი ხერხების, ცეკვის სტრუქტურული აგებულებისა (ნახაზის) და მისი ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვის ერთობლიობით.

ჩვენამდე მოღწეულ **მეგრულ** საცეკვაო დიალექტურ ნიმუშებს: „ჩაგუნა“, „ვოისა“, „არირა,“ „ჯანსულო“, „ძაბრა“ – სახუმარო, ლირიული, მსუბუქი, გაშაირების ხასიათი აქვს. „ჩაგუნას“, ჯანსულოსა“ და „ძაბრას“ წრისშიგნითა მოთამაშის არსებობა ახასიათებს და ერთგვარ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლს ჰგავს. „არირა“ (სხაპვა, აფხაზური ლეკური) კი ცეკვა „ქართულის“ მეგრული ვარიანტია. ნაშრომში განხილულია ფერხული „ოსხაპუე“ და მისი სემანტიკა, ასევე, „ხუჯიში ოსხაპუე“, „მხარული“, მეგრული „მზე შინა“. „ოსხაპუე“ არის მეგრული ფერხულის საწყისი ფორმა, რომლის ვარიაციები „ძაბრალეს“, „ოხოხოიასა“ და „მხარულის“ სახით არსებობდა ამ რეგიონის საცეკვაო ფოლკლორში. „ოსხაპუეს“ სახელწოდება ზოგადად თავშეყრისა და მოლხენის ადგილს უკავშირდება. არსებობდა „სააღდგომო ოსხაპუეც“, სადაც მრავალგვარ სახილველს შორის ბურთით თამაშობები და საცხენოსნო შეჯიბრიც ტარდებოდა. „მხარული“ ოსხაპუეს შემადგელელი ნაწილია, რომელიც „ძაბრალეს“ შემდეგ სრულდება და მას ტემპსა და დინამიურობას მატებს. ამ ცეკვაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ მხრებით ერთმანეთს მჭიდროდ მიკრულნი. ცეკვის აღწერილობიდან გამომდინარე, მისი ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება და განაყოფიერების რიტუალის დანაშრევების შემცველია. ფერხულში, „მზე შინა“, განსაკუთრებული ეთნიკური მახასიათებლები არ შეინიშნება, რადგან ძეობასთან დაკავშირებული, მთელ საქართველოში გავრცელებული, „მზე შინას“ სტრუქტურა, თითქმის ყველგან ანალოგიურია. ამასთან ერთად, ცნობილია, რომ წრეზე მარჯვნივ მოძრავი ფერხული არა მეგრულ, არამედ ქართულ ტექსტს წარმოთქვამდა. მეგრული საცეკვაო ფოლკლორი დღეს მხოლოდ იუმორისტული „ძაბრალეს,“ „ჯანსულოსა“ და „არირას“ სახით არის წარმოდგენილი.

აფხაზურსაცეკვაო დიალექტშისამიშიდა არეალური პლასტი ინიშნება: ჩრდილო ნაწილი, რომელიც ჩრდილოკავკასიას ესაზღვრება, შუა, სოხუმის ნაწილი და სამხრეთი, სამურზაყანო, რომელიც უშუალოდ სამეგრელოს მომიჯნავეა. გეოგრაფიული მდებარეობიდან გამომდინარე, ჩრდილოეთ ნაწილში ჩრდილოკავკასიური გავლენა მეტად ხელშესახებიად გამოვლინდა, სწორედ აქ არის ჩაწერილი აფხაზური ლეკური, რომელსაც ქალისა და მამაკაცის თავდაუზოგავი შეჯიბრი უდევს საფუძვლად. შუა – სოხუმის მხარე, მეტად იზიარებს ქართულ ესთეტიკას, ხოლო სამხრეთ ნაწილში, მთლიანად მეგრული გავლენა იგრძნობა. აფხაზური საცეკვაო დიალექტის საცეკვაო ნიმუშებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ-აფხაზური საცეკვაო დიალექტი ერთიანი ქართული სივრცის ნაწილია. „ატლარჩობა“ – საკრალური რიტუალი „წმინდა გიორგის მონა ქალისა“ და ბატონებით დაავადებულთა საამებლად გამართულ ქართულ ტრადიაციას ენათესავება. საბრძოლო ხასიათის ცეკვები „ბასტისა“ და მეგრული „ხინთქირიას“ იდენტურობას კვეთს, „მწყემსის ცეკვა“, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორული სივრცისათვის სიმპტომატურია, აფხაზურდიალექტურ ვარიანტად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

მეგრულ საცეკვაო დიალექტურ **ურთიერთმიმართებას** არასწორხაზოვანი ფორმა აქვს. მისი ეპიცენტრული პოზიციიდანურთიერთმიმართების ვექტორები ვრცელდებადა სხვადასხვა დიალექტურ სახესხვაობებად ჩნდება აფხაზური „ატლარჩობის,“ მეგრული „ატლეჩობისა“ და აღმოსავლეთ საქართველოს „თეთრი გიორგის მონა ქალების,“ ცეკვა „ქართულის“, მეგრული „არირას“ „აფხაზური ლეკურისა“ და რაჭული „ოღრო-ჩოღროს,“ ლაზური „ვახახაიასა“ და „ობირუს,“ აფხაზური „აბასტას,“ მეგრული „ხინთქირიასა“და ლაზურ-გურული „ხმლებით ცეკვის“ სახით.

მდიდარი ქორეოკულტურის მატარებელი **რაჭული** საცეკვაო დიალექტი საისტორიო და სალიტერატურო მწერლობაშიც საკმაოდ საფუძვლიანად შემოინახა. დაფიქსირებული ინფორმაციის საფუძველზე გამოისახა ფერხულის ძირითადი სახეები, „ფერხისა“ ანუ „ფერხული“„წინმოძღოლა“ და სწორხაზოვანი. ყოფაში ტრადიციად ქცეული სანახაობების მაორგანიზებელ 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,გამოირჩევა ჟანრული მრავალფეროვნებით: სამონადირო, ისტორიული, საგმირო-პატრიოტული, რელიგიურ-რიტუალური, საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო, კლასთა შორის ბრძოლის ამსახველი თემატიკის შემცველი საფერხულო ნაწარმოებები. გარდა ფერხულებისა, რაჭული საცეკვაო დიალექტის სახასიათო ნიშნად ჩამოყალიბდა დუეტური „ოღო-ჩოღრო“, რომელიც ცეკვა „ქართულის“ დიალექტური სახესხვაობას წარმოადგენს.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართება არასწორხაზოვნად, ვარსკვლავური განფენილობით გაიშალა. დასავლეთ საქართველოს მთიან ნაწილში განთავსებული ქვემო, ზემო, და მთარაჭა დიალექტურ ურთიერთმიმართებას ამჟღავნებს როგორც საქართველოს დასავლეთ ნაწილის რეგიონებთან, ასევე აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთის, ასევე ბარის ნაწილთან.

დასავლეთ საქართველოს რეგიონებიდან რაჭული საცეკვაო ფოლკლორი ყველაზე მჭიდროდ სვანეთს დაუკავშირდა, განსაკუთრებით საფერხულო ნაწილში. სვანურ საცეკვაო ფოლკლორს უკავშირდება საფერხულო-საცეკვაო ლექსიკით, სადაც მოძრაობები, სვლები, მკლავთა პოზიციები, შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ილეთთა კომბინაციებით განსხვავდება. ასევე ხშირია საფერხულოთა თემატურ-შინაარსობრივი მსგავსება. „ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „თამარ ქალი“.

აღმოსავლეთ საქართველოში საცეკვაო ლექსიკადაკარგული ნიმუშების სიმრავლე იგრძნობა. საგულისხმოა, რომ ამ ფერხულთა ნაწილი რაჭამ შემოინახა და უძველეს არქეტიპებს ადგილობრივი ლოკაციისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა შესძინა: „ამირანი“, „ავთანდილ გადინადირა“, „ჩემო ყურშაო“, „ქალსა ვისმე“, „ია მთაზედა“, შავლეგო“.
დასავლეთის რეგიონებიდან მომიჯნავე იმერეთთან აკავშირებს სააღდგომო ფერხული „მადლი მახარობელსა“.

საცეკვაო ნაწილში, როგორც გამოისახა, ყველაზე მეტი აღმოსავლეთის მთასთან აკავშირებს, რასაც საცეკვაო მოძრაობათა და ილეთთა ერთგავაროვნება მოწმობს. მიუხედავად იმისა, რომ მოძრაობათა შესრულების მანერა და ხასიათი ერთმანეთისგან განსხვავდება, თვალშისაცემია „ჩაკვრათა“ და „გაჭრათა“ მრავალფეროვნება, როგორც მამაკაცის, ასევე ქალის საცეკვაო ნაწილში.
დუეტური ცეკვებიც აგებულია ქალისა და მამაკაცის წყვილურ ცეკვაზე. დუეტური ცეკვა, რომელიც სტანდარტულ სახეს ატარებს ქალისა და ვაჟის

შესრულებით, რჭული „ოღრო-ჩოღროს“, მეგრული „არირას“, კახური „ცანგალა და გოგონას“ სახით, დიალექტურ ურთიერთმიმართებას გამოსახავს.
დიალექტური ურთიერთმიმართების კვლევისას, მთავარი დასაყრდენი ფაქტორებია საცეკვაო ლექსიკა, რიტმი, ტემპი, ფორმა, ნიმუშისშინაარსობრივი მხარე და სხვ. ამ ჩამონათვალში საცეკვაო ლექსიკის უპირატესი მნიშვნელობა უდავოა. თუმცა, საცეკვაო ფოლკლორის შესწავლის მეთოდოლოგიური საფუძვლების გათვალისწინებით, შედარებითი ანალიზის ლოგიკური თანმიმდევრობა გულისხმობს საცეკვაო ნიმუშის ჯერ ფუნქციური, შემდეგ, შინაარსობრიბი დატვირთვის და, შემდეგ, მისი სტრუქტურული აგებულების განსაზღვრას. რიგ შემთხვევაში,საცეკვაო ლექსიკის სიმწირის ან არარსებობისგამო, შედარებითი ანალიზის პროცესში შინაარსობრივ ფაქტორს, რომლის ძირითად წყაროს ისტორიოგრფიული მასალა წარმოადგენს, გადამწყვეტი როლიენიჭება.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ წინამდებარე ნაშრომი, რომელიც სამი აზრობრივი რგოლისგან შედგება, ეტაპობრივად და თანმიმდევრულად ახდენს რამდენიმე მნიშვნელოვანი მიგნების დემონსტრირებას, შესაბამისი საილუსტრაციო მასალის წარმოდგენით: პირველი, ქართულ ეთნოქორეოლოგიურ სივრცეში განისაზღვრა ტერმინ „საცეკვაო დიალექტის“ შესაბამისი დეფინიცია; მეორე, მოხდა დასავლეთ საქართველოს რამდენიმე საცეკვაო დიალექტის (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური და რაჭული) ისტორიოგრაფიული წყაროების წარმოჩენა, როგორც საცეკვაო დიალექტთა კვლევის პროცესის პირველი ეტაპის ილუსტრირება; მესამე, ჩამოყალიბდა გარკვეული ჯგუფის საცეკვაო დიალექტთა ურთიერთმიმართების ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები, რათა გამოკვეთილიყო ამა თუ იმ საცეკვაო დიალექტის ზოგადი და სპეციფიური ნიშან-სიმბოლოთა სისტემები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ.,*სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*, საქ. მეცნ. აკად. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბ., 1997.
2. აბუთიძე შ., *ასწლოვანთა ანსამბლი*, „ხელოვნება,“ თბ., 1977.
3. *ანტიკური კავკასია, ენციკლოპედია*, ტ. I, წყაროები, „ლოგოსი,“ 2010.
4. არაყიშვილი დ., *რაჭული ხალხური სიმღერები*, „ხელოვნება,“ თბ., 1950.
5. ასათიანი ი., *ლაზური ლექსიკონი (ზმნური ძირ-ფუძეები)*, „არტანუჯი,“ თბ., 2012.
6. ბარნაბიშვილი დ., *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში*, „დროება,“ №20, 4 მაისი, 1870.
7. ბენაშვილი ა., *ქართული ხმები*, ტფილისი, 1885.
8. ბერაძე თ., *რაჭა*, „საბჭ. საქართველო,“ თბ., 1983.
9. ბერიძე ვ., *სიტყვის კონა (იმერულ და რაჭულ თქმათა)*, პეტერბურგი, 1912.
10. ბერძენიშვილი ლ., *ხალხური სიტყვიერება „აკაკის კრებულში,“* „საბჭ. საქართველო,“ თბ., 1986.
11. ბიბილეიშვილი ა., *სიმღერის უკვდავება*, „ალაშარა,“ სოხუმი, 1982.
12. ბიბილეიშვილი ა., *აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი*, „ალაშარა,“ სოხუმი, 1966.
13. ბრაილაშვილი ნ., *ასეთი მახსოვს საქართველო*, (ეთნოგრაფიული ჩანახატები), „ხელოვნება,“ თბ., 1990.
14. გაგუა კ., *ქართული პოეტური ფოლკლორი*, საქართველოს სსრ მასწავლებელთა დახელოვნების ინსტიტუტი, თბ., 1941.
15. გამბა ჟაკ ფრანსუა, *მოგზაურება ამიერკავკასიაში*, „განათლება,“ თბ., 1987.
16. გარაყანიძე ე.,*ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*, „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2011.
17. გაჩეჩილაძე პ, *იმერული დიალექტის სალექსიკონო მასალა*, „მეცნიერება,“ თბ., 1976.
18. გელენავა ი., *აფხაზეთის კულტურული ცხოვრების ისტორიიდან*, თბ., უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 2003.
19. გელიაშვილი ე., *ორნამენტული სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში* (დისერტაცია), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, თბ., 2014.
20. გვანცელაძე თ., *აფხაზურ-ქართული ლექსიკონი*, „ინტელექტი,“ თბ., 1012.
21. გვარამაძე ლ., *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*, „ხელოვნება,“ თბ., 1957.
22. გვარამაძე ლ., *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, მე-2 გამოცემა, თბ., 1997.
23. გორგაძე რ, *ქოჩახელა*, „საბჭოთა აჭარა,“ ბათუმი. 1986.
24. დვალიშვილი უ. ჭანიშვილი რ., *ქართული ხალხური ცეკვა*, /მეთოდური სახელმძღვანელო/, „კენტავრი,“ თბ., 2017.
25. დვალიშვილი უ., *აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები*, „კავკასიის მაცნე,“ №7, თბ., 2003.

26. ერისთავი რ.,*ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1986.
27. ვანილიში მ., *ლაზეთი,* „საბჭ. საქართველო,“ თბ., 1964.
28. ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*, თბ., 1941.
29. ვირსალაძე ელ., *ქართული სამონადირო ეპოსი,* „მეცნიერება,“ თბ., 1964.
30. ვირსალაძე ელ., *მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი,* ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება,“ თბ., 1977.
31. ზუხბა ს., *აფხაზური ზეპირსიტყვიერება*, თბ., უნი-ტის გამ-ბა, თბ., 1988.
32. თათარაძე ავ.,*ქართული ხალხური ცეკვა*, საქართველოს ფოლკლორის სახელმჭიფო ცენტრი, თბ., 2010.
33. თათარაძე ავ., *ქართულ ცეკვათა განმარტებანი,* „განათლება,“ თბ., 1986.
34. თათარაძე ა., *ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა,* საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი, თბ., 1974.
35. თათარაძე ავ., *ქართული ეთნოსი ქართული მუსიკალური ეთნოლოგიის შუქზე,* ყოველთა ქართველთა მსოფლიო კონგრესი, სამეცნიერო სიმპოზიუმი თემაზე – საქართველო, ბიულეტენი №2; თბ., 1994.
36. თანდილავა ზ., *ლაზური ხალხური პოეზია*, „საბჭ. აჭარა,“ ბათ., 1972.
37. თანდილავა ზ, *შრომის ლექსები და სიმღერები ლაზურ ზეპირსიტყვიერებაში,* ბათუმის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, III, თბ., 1964.
38. თანდილავა ზ., *შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი*,„მეცნიერება,“ თბ., 1980.
39. ინაიშვილი ალ., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961.
40. კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი,“ თბ., 1957.
41. კალანდაზე ნ., კვიჟინაძე მ., *ტრადიციული მუსიკა ქართულ-აფხაზურ დიალოგში,* ქართული ხალხ. მუსიკ. შემოქმედების ლაბორატორია, თბ., 2011.
42. კალანდია თ.,*ლაზური ტექსტები*, „არტანუჯი,“ თბ. 2008.
43. კაპანაძე ო., *ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები,* ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
44. კრავეიშვილი გ., *ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები,* საბაკალავრო ნაშრომი, თბ. 2011.
45. კრავეიშვილი გ., *საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები,* ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2018.
46. კოკელაძე, *ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე,* „ხელოვნება,“ თბ., 1977.
47. კომახიძე თ., *აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია*, „აჭარა,“ ბათუმი, 2001.
48. კოტეტიშვილი ვ., *ფოლკლორული ძიებანი*, „მერანი,“ თბ., 2006.

49. კოხი კ., სპენსერი ო., ცნობები *საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე,* თბ.; „მეცნიერება,“ 1981.
50. ლაკერბაი მ., *აფხაზური თეატრის ისტორიიდან,* „ხელოვნება,“ თბ., 1957.
51. ლამბერტი ა, *სამეგრელოს აღწერა,* „ფედერაცია,“ თბ., 1938.
52. ლორთქიფანიძე მ., *აფხაზეთი და აფხაზები,* „განათლება,“ თბ., 1990.
53. მაისურაძე ნ., *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1989.
54. მაკალათია ს., *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია,* საქართველოს მხარეთმცოდნეობის სსაზოგადოება, თბ., (წელი არ არის მითითებული, ახალი გამოცემა).
55. მაკალათია ს., *ჯეგე-მისარონის კულტი ძველ საქართველოში,* საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ-ბა, 1938.
56. მაკალათია ს., *ახალწელიწადი საქართველოში,* „სახელგამი,“ ტფილისი, 1927.
57. მარი ნ, *შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები,* შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2012.
58. *მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისთვის,* „მეცნიერება,“ თბ., 1980.
59. *მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის,* ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. I, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამ., თბ. 1961.
60. მაჩაბელი ნ., *ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში,* „მეცნიერება,“ თბ., 1978.
61. მაჭავარიანი კ., *ზოგიერთი ნიშაანი აფხაზთა ცხოვრებიდან,* გაზ. „დროება,“ №12, 1885.
62. მეგრელი დ., *საცოდავნი,* გაზ. „ივერია,“ №91, 1888.
63. მეგრელიძე ი., *ლაზური (ჭანური) სასიმღერო ლექსები,* „მეცნიერება,“ თბ., 1977.
64. მეგრელიძე ი., *ლაზური ტექსტები,* „არტანუჯი,“ თბ., 2008.
65. მიბჩუანი თ, *აფხაზეთი,* „რაეო,“ თბ., 2003.
66. მსხალაძე ალ., *აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია,* „საბჭ. აჭარა,“ ბათუმი, 1969.
67. ნაკაშიძე ქ., *ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი* (საისტორიო კრებული), თბილისის უნივერსიტეტის. გამ-ბა, თბ., 1999.
68. ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1962, გვ. 1964.
69. ნოღაიდელი ჯ., *ნარკვევები და ჩანაწერები* IV, „საბჭ. აჭარა,“ ბათუმი, 1981.
70. ოკუჯავა კ., *აფხაზეთი XVII ს-ში,* „ანი–XXI,“ თბ., 2002.
71. ორბელიანი სულხან-საბა, *თხზულებანი,* ტ. IV, „საბჭოთა საქართველო,“ თბ., 1965.
72. ჟღენტის ს, *ჭანური ტექსტები* (არქაბული კილოკავი), ტფილისი, 1938.
73. *აფხაზური ხალხური (სიმღერები) მუსიკის შესახებ,* ჟურნალი „საბჭ.ხელოვნება,“ №2-3,1957.
74. რაინეგსი ი., *მოგზაურობა საქართველოში,* „არტანუჯი,“ თბ., 2002.
75. რეხვიაშვილი ს., *საწესო ლექს-სიმღერები მთის რაჭაში,* „საბჭოთა ხელოვნება,“ №8, „საბჭოთა საქართველო, თბ., 1962,

76. 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.
77. სამსონაძე ა., *ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესწავლის წყაროები,* სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №4 (61), „კენტავრი“, თბ., 2014
78. სამსონაძე ვ., *გურული საცეკვაო მუსიკა (გურული ფერხულის მაგალითზე),* თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის სამეცნიერო ცენტრი, თბ., 2004, (ხელნაწერის უფლებით).
79. სამსონაძე ვ., *გურული საცეკვაო მუსიკა (გურული ფერხულის მაგალითზე),* სამეცნიერო შრომები კრებული III, თბილისის ე. თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2005.
80. სამსონაძე ვ., *ლაზური მუსიკალური ფოლკლორი,* (ნაწ. I. სოფ. სარფის საექსპედიციო მასალები, ხელნაწერის უფლებით), თბ., 2005.
81. სამუშია კ, „ქართული ზეპირსიტყვიერების მეგრული ნიმუშები,“ „მეცნიერება,“ თბ., 1990.
82. სამუშია კ., ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები, „ეგრისის მაცნე,“ თბ., 2001.
83. სანოტო კრებულები: ჩხიკვაძის, კოკელაძის, ჩიჯავაძის. (თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია)
84. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი“. სანოტო კრებული (ხელნაწერის სახით). (საინვენტარო № 1498)
85. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, IX, „მეცნიერება,“ თბ. 1988.
86. სახოკია თ., *მოგზაურობანი (გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი*), თბ., „სახელგამი,“ 1950.
87. სახოკია თ., *როგორ ვიზრდებოდით ძველად,* „საბლიტგამი,“ თბ., 1955.
88. სახოკია თ., *ეთნოგრაფიული ნაწერები,* სამეცნიერო მეთოდ. კაბინეტის გამომც., თბ., 1956.
89. სურგულაძე ი., *მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში,* თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2003.
90. უმიკაშვილი პ., *ხალხური სიტყვიერება*, ტ. I; საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აცადემია, შ. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 1964.
91. ფუტკარაზე თ., შალიკავა მ., *სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში,* შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, (კრებული VI), ბათუმი, 2009.
92. *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007.

93. *ქართული ხალხური მუსიკა,* სამეგრელო, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბ., 2003.
94. ქუთელია ნ., *ლაზური პარამიფეთე,* საქ. სსრ. მეცნ. აკად., თბ., 1982.
95. ყაზბეგი გ., *სამი თვე თურქეთის საქართველოში,* „აჭარა," ბათუმი, 1995.
96. ყიფიანი ე., *ქართველთა ცხოვრება დასაბამიდან ფარნავაზამდე,* „კარი," თბ., 2004.
97. ყიფშიძე ი., *ჭანური ტექსტები,* სსრკ. მეცნ. აკად. საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, ტფილისი, 1939.
98. *შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში,* „მეცნიერება", თბ., 1975.
99. ჩელები ე., *მოგზაურობის წიგნი,* ნარკვ. I, „მეცნიერება," თბ., 1971.
100. ჩიტაძე ნ., *ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში,* თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012.
101. ჩიჯავაძე ო., *ქართული ხალხური სიმღერები,* მეგრული, „ხელოვნება," თბ., 1974
102. ჩხიკვაძე გრ., *ქართული ხალხური სიმღერა,* ტ. I.
103. ჩხიკვაძე გრ., *ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა,* თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, ხელნაწერის უფლებით, №3320.
104. ცანავა აპ., *ქართული ფოლკლორის საკითხები,* თბილისის უნ-ის გამომც., თბ., 1990
105. ძნელაძე რ., *გურული დიალექტის ტოპონიმური სისტემა,* თბ., 2005.
106. წერეთელი აკ, *არც ჩვენია, არც თქვენი, მაშ შუათანათ იყოს – (ქართული საქორწილო ჩვეულებანი),*გაზ. „დროება," №5, 1868.
107. წულაძე აპ., *ეთნოგრაფიული გურია,* „საბჭოთა საქართველო," 1971.
108. წერეთელი გ., *პირველი ნაბიჯი,* „ნაკადული," თბ., 1988.
109. ჭანიშვილი რ., *წერილები ქორეოგრაფიაზე* (წ. I), „თანი," თბ., 2002.
110. ჭანიშვილი რ. ალავიძე ო., *გიორგი სალუქვაძე 100,* თბ.; 2014.
111. ჭითანავა ქ., *მეგრული საწესო სიმღერა „მზე შინაო,"* ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები II, „მეცნიერება," თბ., 1985.
112. ჭინჭარაული ალ., *ბერძნული წარმომავლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსემები ქართულში,* სამეცნიერო შრომების კრებული II; თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი; თბ.; 2004.
113. ხალვაში რ., *იმერხეული ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი),* შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, (კრებული V) ბათუმი, 2007.
114. ჯავახიშვილი ივ., *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები,* „ხელოვნება," თბ., 1990.
115. ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ისტორია* (წ. I ხალხური საწყისები), „განათლება," თბ., 1983.
116. ჯანელიძე დ., *სახიობა,* „ხელოვნება," თბ., 1958.

117.ჯაფარიძე ა., *აფხაზეთი (ქართველთა გააფხაზება)*, „თობალისი,“ 2007.
118. ჯიჯეიშვილი ალ., *აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები,* „აჭარა,“ ბათუმი, 1995.
119. ჯოლოხავა თ., *მეგრული ადათ-წესები, დღესასწაულები*, სალოცავები, „მეცნიერება,“ თბ., 2004.
120. ჯუდიჩე ჯ., *წერილები საქართველოზე XVII საუკუნე*, „საბჭ. საქართველო,“ თბ., 1964.
121.Аджинджал И., *Из этнографии Абхазии*, „Алашара,“ Сухуми, 1969.
122. Акаба. Л.,*Исторические корни архаических ритуалов*,„Алашара,“ Сухуми, 1984.
123. Акаба. Л., *У истоков религии Абхазов,* „Алашара,“ Сухуми, 1979.
124. Аншба А., *Абхазский фолклор и действительность*, „мецниереба,“ Тб.,1982.
125. Аракчиев Д., *Народная песня Западной Грузии (Гурийской ветви*), Москва, 1908.
126. Аргун А., *История абхазского театра,* Алашара, Сухуми, 1978.
127. Аргун. А., *Неугасающий огонь,* „Алашара,“ Сухуми, 1982.
128. Ахобадзе В., Кортуа И., *Абхазские песни*, ГМИ, Мос.,1957.
129. Вирсаладзе Ел., *Весенная хороводная поэзия*, Изд. ` Наука,~ Мос., 1964.
130. Дубровин Н, *История войны и владычества русских на Кавказе,* Т. I, кн. II, СПБ, 1871.
131.Дункел-Веллинг Н., *Из записок о Гурии*, Кавказ, 1853, №87.
132. Дюбуа де Монпере Фредерик, *Путешествие вокруг Кавказа*, „Абгиз,“ Сухуми, 1937.
133. Иал-Ипа. Ш., *Земледелиеискотово дство у Абхазов*, „Мецниереба,“ Тбилиси,1986.
134. Инал-Ипа Ш., *Очерки брака и семьи у абхазов*, „Абгиза,“ 1954,
135. Ковач К.,*Песни кодорских абхазцев*, Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухуми, 1930.
136. Ковач К, *101 Абхазская народная песня*, Изд. Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы, Сухуми,1929.
137. Кортуа И., *Абхазская народная песня*, „Музыка,“ Москва, 1965.
138.Лансере Е., *Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники, книга вторая*, Москва; искусство-XXI век, 2008.
139. Лисициан С, *Старинные пляски и театральные представления Армянского народа,* Т. I. Изд. Акад. Наук Армянской сср. Ереван, 1958.
140. Лучникова.Т.,*Путь к зрителю*,„Алашара,“ Сухуми, 1989.
141.Марр Н., *Изпоездки в Турецкий Лазистан,*С-Петербург, ИИАН., 1910.
142. Мачавариани К.,*Некаторыя черты изь жизни абхазцев,* СМОМПК, IV, тифлис, 1884.
143. Миндели Н., *Картвелския песни*, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г.
144. Миндели Н., *Селение Сори*,СМОМПК XIX,отд. I. Тифлис,1894 г.

145. Тепцов. Я., *Из быта и веровании Мингрелцев,* отдел 2, ст. 1. Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, Тифлис 1894 г.
146. Цветков В.,*Гамис-Тева (ღამის-თევა). – Сирис-куди (სირის-კუდი)*,Кавказ; 1851, №11
147. Чурсин Г., *Материалы по этнографии Абхазии,* Афхазгосиздат, Сухуми, 1956.
148. ХашбаИ., *Абхазские народные инструменты,* „ Алашара,“ Сухуми, 1979.
149. ХашбаМ., *Трудовые и обрядовые песни,* „ Алашара,“ Сухуми, 1977.
150. Хускивадзе О.,*Местечко Квирилы,* СМОМПК, Вып 19, Тифлис, 1894.
151. Эристави Р., *Путевыя записки по Мингреліи*, „Кавказская старина“ №3, Тифлис,

ინტერნეტრესურსი – უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 28/06/2018

152. გადაცემა აჭარული საცეკვაო შემოქმედების შესახებ – WORLD, PEACE, DANCEhttps://www.youtube.com/watch?v=cxjnhqLxIjo
153. ინტერნეტლექსიკონი targmne.ge – http://www.targmne.ge/.
154. სატელევიზიო გადაცემა, მარიობა –https://www.youtube.com/watch?v=veTQ77n4kHk 3:50 – 7:40 წთ.
155. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი,https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cCs
156. აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM 10:33 -13:52;
157. ფერხული „ოსიე“ https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY ანსამბლი „ბუბა“
158. ფერხული „ოსიე“ https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk–1997 წლის ჩანაწერი
159. ანსამბლი „ძირიანი“, „ქრისტეს ფერხული“https://www.youtube.com/watch?v=65j09FlYRc8
160. ანსამბლი „ძირიანი“ „ქრისტეს ფერხული“https://www.youtube.com/watch?v=2AJ2fwkDLfs
161. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეოთხე ნაწილი, 12. 04, 2015 ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPElUw 15:22-18:40
162. ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა„
163. https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdI
164. ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“ https://www.youtube.com/watch?v=3JYGQxKeFm0
165. ანსამბლი„ძირიანი,“ ფერხული „რაეო“, https://www.facebook.com/Dziriani/videos/2057235181166673/UzpfSTEwMDAwMDgwMTY3MjYzOToxNzA0NjA4MDA5NTc1OTA1/?hc_ref=ART0y7njjvq7quJGc 15:51-17:60
166. ანსამბლი „შგარიდა“, ფერხული „როსტომ ჭაბიგვ“,https://www.youtube.com/watch?v=MDBsA5iQXWU.
167. ატლარჩობა, აუდიოვერსია-https://soundcloud.com/universiteti/atlarchoba

დანართი

ლაზური და შავშური საცეკვაო დიალექტი

დანართი 1.

***კოხი კ., სპენსერი ო., ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე,* თბ., „მეცნიერება," 1981 წ. გვ. 198-199.**

„საღამოს საგანგებოდ მიგვიწვიეს განთქმული მომღერლისა და ჩინებული გიტარისტის მოსასმენად. მაჰმადიანებს თავისი ღირსების დამცირებად მიაჩნდათ სიმღერა ან რომელიმე ინსტრუმენტზე დაკვრა. მათი აზრით ეს მხოლოდ მონის საქმეა. სამაგიეროდ ლაზები თავისი ნათესავი ქართველების მსგავსად, მამაპაპური ჩვეულებების ერთგულნი დარჩნენ. მათ არა მარტო უყვართ სიმღერა და დაკვრა, არამედ თვითონაც კარგი ოსტატები არიან ამ საქმისა. ოდითგან ქართულ მხარეებში (იქაც კი სადაც მოსახლეობამ მაჰმადიანობა მიიღო) შეხვდებით ე. წ. ქუჩის მოხეტიალე მომღერლებს, ანუ ტრუბადურთა მსგავსს, სოფლიდან სოფელში ან ერთი ქალაქიდან მეორეში რომ გადადიან. მათ ყველგან გულითადად ხვდებიან, სიამოვნებით უსმენენ და შეძლებისდაგვარად საუკეთესო კერძით და სასმელით უმასპინძლდებიან. მაჰმადიან ქართველებს, ისევე როგორც ლაზებს, მეტად უყვართ ღვინო და თუ ახლოს მოლა არ ეგულებათ, სიამოვნებით შეექცევიან სასმელს. ისინი უფრო მეტად არაყს ეტანებიან, რომელსაც ალუბლისგან ამზადებენ; განსაკუთრებით კი ტრაპეზუნდის მახლობლად, სადაც ბევრი ბერძენი ცხოვრობს, აქ მას მღვდლის რძეს (პალატონ პაპადონ-ს) უწოდებენ.

ლაზისტანის და საზოგადოდ პონტოს მთების მოხეტიალე მომღერლები ნამდვილად ჩამოჰგვანან შუა საუკუნეების ტრუბადურებს. ისინი, ჩვეულებრივ, წარჩინებული ოჯახიდან არიან გამოსულნი და მათ მხოლოდ შინაგანი სწრაფვა აიძულებთ რაღაც საკონცერტო ტურნეს მსგავსი მოაწყონ. კონცერტში ოჯახის ყველა წევრი ღებულობს მონაწილეობას. ისინი ნათესავებს და ნაცნობებს ეპატიჟებიან მუსიკის და სიმღერის მოსასმენად. კონცერტში ქალებიც იღებენ მონაწილეობას, განსაკუთრებით სიმღერის დამთავრების შემდეგ გამართულ ცეკვებში. მართალია, სინარნარითა და სიკოხტავით ეს ცეკვები ჩამოუვარდება ესპანურ ცეკვებს, მაგრამ მაინც მეტად მეტყველი და მომხიბლავია. ქართველი მომღერალი, პროვანსალელი მომრერალივით, გარდა მაყურებელთა მადლობისა, არავითარ გასამრჯელოს არ იღებს; სამაგიეროს სადილობის ჟამს მათ საუკეთესო კერძით უმასპინძლდებიან.

თუმცა მათი ციტრა ისეთ ჟღერადობას ვერ გამოსცემს, როგორსაც ჩვენი ინსტრუმენტები, განსაკუთრებით ჩვენი გიტარა, მაგრამ მათმა დაკვრამ და სიმღერამ მაინც გაგვაოცა. ჩვენ ისეთი სიამოვნება მივიღეთ იმ სადამოს, როგორსაც გერმანული მუსიკის კონცერტებიდან ვღებულობთ ხოლმე. საინტერესო იყო ჯიმჯიმის მსგავსი „ინსტრუმენტის" აკომპანიმენტიც, რომელიც შიგადაშიგ გაისმოდა, ხოლო კონცერტის მომღერალს ორი ხის კოვზი უკავია მარცხენა ხელის თითებს შუა და მარჯვენა ხელით სხვადასხვანაირად აჟღერებს მათ"[413].

დანართი 2.

Лансере Е., Дневники. *Путешествия Кавказ: будни и праздники,* книга вторая, Москва, искусство-XXI век, 2008, Ст. 67.

„აღმაფრთოვანა მედოლემ. ლაზების ცეკვა. შეძახილები – ხან ჭიხვინი, ხან ყეფა და კაკანი. საშინლად საინტერესოა. ცეკვა ხანჯლებით. ხალხური ცეკვები (მუცლის). კომიკოსთა ცეკვა – ერთი ვითომ მუნჯი – ფეხს უდებდა, იფურთხებოდა – დიდი მხიარულება. ბევრი სტილი. ბოლოს პანტომიმა სკამითა და დიდი ჯოხით – თითქოს ცეცხლს აღვივებს, ურევს, სინჯავს (კერძს-ხ.დ.), აცემინებს საჭმელში. მაგრამ ყოველივე ამასთან ყოველი ჟესტი მეტისმეტად უკადრისი, უწესოა. ასე, რომ აქ, როგორც ჩანს ორმაგი აზრია. მეორე ნაწილი უკვე ჯოხის გარეშე: ვერაფრით შეძლო სკამს დაუფლებოდა, კოტრიალობს მიწაზე, მიხოხავს, სკამზე დაემხობა და ფინალი – საზეიმოდ ხელში აიტაცებს სკამს და ცეკვავს ხელში მაღლა ატაცებულ სკამთან ერთად. როგორც ჩანს ესეც არის მინიშნება სასიყვარულო სიძნელეებში. ნადირ-ბეი მეუბნება, რომ ეროტიკული ხასიათის ცეკვებს ძირითადად ცეკვავენ ბოშები აღმოსავლეთ პროვინციებიდან, რომელთაც საგანგებოდ იწვევენ ქორწილებსა და წვეულებებზე.

ყველა ცეკვა ნელია, ნარნარი, მიბნედილ-მინაზებული, ავხორცული კრუნჩხვით (მუცლის ცეკვა) თვალდახუჭული. ლაზებსაც აქვთ მუცლისა და საჯდომის გრეხვა და ტრიალი, მხოლოდ უფრო სწრაფად. სხვა განსხვავება – ეს არის დაუღალავი თამაში ხელის მტევნებით. ყველა მოცეკვავე ცეკვავს ხანგრძლივად განსაკუთრებით ლაზები ხანჯლებით.

[413]კოხი კ., სპენსერი ო., *ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ,მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე,*თბ., „მეცნიერება," 1981 წ.გვ. 198-199.

დავბრუნდით ზედა ბაზარში – აქაც ცეკვები, უფრო სადა, უბრალო, ცეკვა კოვზებით კასტანეტების მაგივრად“[414].

მეგრული საცეკვაო დიალექტი

დანართი 1.

ბარნაბიშვილი დ., *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში,* გაზ.„დროება,“ 4 მაისი, 1870, №20.

„20-ს აპრილს, ორშაბათს დღეს, სოფელს ბანძას იყო **ჭვენიერება** (მეგრელებმაც არ იციან სიტყვის მნიშვნელობა, დღესასწაული უნდა იყოს); ამ დღეს თვით წირვაზედ ცოტა იყო ხალხი, გამოსვლის შემდეგ კი ხალხმა დენა იწყო ეკლესიასთან; შუადღის უკან ზარების რეკა და ბუკით ყვირილი დაიწყეს, რომ ხალხი შეგროებულ იყო და მართლაც ხალხმა ოთხივ-კუთხივ მოხშირებით დენა იწყო; ოთხ საათამდის ათი, ოცი, თხუთმეტი ერთათ ცხენები და ქვეითათ მყოფნი ერთათ გამოდიოდნენ დიდი სიმღერით და „კირიელეისონის“ გალობით. შემდეგ შეგროებული ხალხი გაიყო რამდენსამე ნაწილათ და თითო ნაწილი ცალკე თამაშობდა. ხან გააბამდნენ ფერხულსა, ფერხულში იყვნენ როგორათაც კაცნი, ეგრეთვე ქალნი და სამი მხრით იმღერდნენ; ხან დაჰკრავდნენ დაირას, დაირაზედ ტაშსა და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი (აქ უფრო საქართველოს სხვა ნაწილებზე ქალნი და კაცნი ერთათ თამაშობენ, ცალ-ცალკე თამაში მათში ქალისა ანუ კაცისა იშვიათი არის). ხან თავიანთ ენაზედ ლექსებს მღეროდნენ, ლექსებზედ ტაშს უკრავდნენ და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი. ესეთმა ნაწილ-ნაწილათ სხვა და სხვა ალაგას თამაშმა განგრძო ოთხ საათამდინა, ვიდრემდინ ხალხი კარგათ ბლომათ შეიკრიფებოდა. ოთხ საათზედ დარეკეს ხელ-ახლად ზარები და დაიწყეს ბუკით ყვირილი; ცხენიანებმა განკერძოებითი თამაშობა დააშლევინეს, სუყველანი წამოვიდნენ ეკლესიასთან.“[415]

დანართი 2.

Эристави Р.,*Путевыя записки по Мингреліи*,`Кавказская старина~ №3, Тифлис, 1873, Стр. 75

„ყოველწლიურად 15 აგვისტოს იციან აქ (ხობში-ხ. დ.) საეკლესიო დღესასწაული, რომელზედაც თავს იყრიან მლოცველები როგორც შორეული ადგილებიდან, ისე ახლომდებარე სოფლებიდან. საეკლესიო ღვთისმსახურების

[414]ЛансереЕ., Дневники. *Путешествия Кавказ: будни и праздники,* книга вторая, Москва, искусство-XXI век, 2008,Ст. 67.

[415]ბარნაბიშვილი დ., *ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში,* გაზ. „დროება,“ 4 მაისი, 1870, №20.

შემდეგ იმართება ბაზრობა მიმდებარე ადგილებიდან ჩამოსული ვაჭრების მიერ, ასევე ჯირითი, ცეკვა და სიმღერა. ადგილობრივთა ცეკვა იყო ორი სახის: პირველ შემთხვევაში ქალი და მამაკაცი წყვილად ცეკვავს დაირისა და სიმღერის, ასევე გარშემომყოფი საზოგადოების ტაშისკვრის აკომპანიმენტის თანხლებით. ამ დროს მოცეკვავე ქალი თავს აწონებს და ამავე დროს თითქოს გაურბის მამაკაცს, უკანასკნელი კი მისდევს მას ასრულებს რა მოხერხებულ მოძრაობებს და ძალზე ვნებიან ჟესტებს. მეორეა – საფერხულო, სადაც ორივე სქესის ხელჩაბმული მოცეკვავეები მღერიან სხვადასხვა მხიარულ სიმღერებს ვნების გამაღვივებელი სიტყვებით, უვლიან წრეს და იწყებენ რა ნელა, უმატებენ ტემპს ნელნელა, შეხტებიან რა ერთდროულად, მიაღწევენ კრეშჩენდოს“[416].

დანართი 3.

წერეთელი გ., *პირველი ნაბიჯი*, „ნაკადული,“ თბ., 1988, გვ. 46.

„ქალ-ვაჟი ცეკვავდა, მაგრამ მათი თამაში დედალ-მამალი მერცხლების ჰაერში ტრფიალებას ემსგავსებოდა. ხან ერთმანეთს დაუახლოვდებოდნენ ნაზის ტანის რხევით და შედგებოდნენ ერთი წუთის ვადით; ვაჟი ამ დროს ცდილობდა, ქალისთვის თვალი თვალში გაეყარა. აგრამ ქალი უცბათ მოტრიალდებოდა და გაშორდებოდა, თითქოს ვაჟს უტიფრობის გულისთვის გაებუტაო. მერე გაშორებული ისევ ვაჟის პირდაპირ დადგებოდა და დაუწყებდა აზის ტანის რხევით ჯავრობას. ვაჟი გაეშურებოდა მისკენვე, ქალი კატასავით განზე გაინავარდებდა, მაგრამ ვაჟიც იქითკენ გახტებოდა, თითქოს ცდილობს მის დაჭერასაო... ეს იყო შემაქცევარი რაღაც კატა-თაგვობია, სხაპვა, ანუ მეგრულ-აფხაზური თამაში. ვაჟის რხევაზე მისი ბაშლაყის ფოჩიც თავის ჩრდილს ეთამაშებოდა. ქალი ვაჟს ემალებოდა თამაშობაში და ვერც დამალვოდა; შემდეგ ისევ გაშლიდნენ ხელებს მერცხლის ფრთებივით და დაქროდნენ წრეს გარშემო საამურათ“[417].

დანართი 4.

მეგრელი დ., *საცოდავნი*, გაზ. „ივერია,“ №91, 1888.

– ერთი ლეკური გვაჩვენეთ!

– კი ბატონო, ეხლავე! უპასუხეს იმათ და დაიწყეს ფაცი-ფუცი. გააკეთეს, როგორც იქნა, წრე, მოიყვანეს დაირის დამკვრელი და მორთეს „რე-რო-რაშა“.

[416]Эристави Р.,*Путевыя записки по Мингреліи,*` Кавказская старина~ №3, Тифлис, 1873, Стр. 75

[417]წერეთელი გ., *პირველი ნაბიჯი*, „ნაკადული,“ თბ., 1988, გვ. 46.

მერე შეიქნა პატიჟი და გამოვიდა ერთი პატარა ბიჭი, რომელმაც ერთი უგემურად ჩამოუარა. ოჰ, რა განსხვავება იყო ეხლანდელ თამაშსა და იმ თამაშს შორის, რომელიც წეღან იყო გაჩაღებული! ან კი ნაძალადევი თამაში როგორი იქნებოდა?

ახალგაზრდა მართლაც მივიდა ერთ ფეხს ქალთან, გაუსვა იმის წინ ფეხი და დაუკრა თავი“[418].

დანართი 5.

ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,
„საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007, გვ 182.

„ერთი გამოდის, შუაში ქუდს დაუგდებენ. ჯოხი უჭირავს ხელში, ნაბადი მოხურული აქვს. თვითონ თავი შეხვეული აქვს. სახე არ მოუჩანს, ჯოხით უახლოვდება ქუდს. შემოსძახებს „ძაბრალეს“ ამხანაგებს, ე.ი. მის გარშემო რკალი გაკეთებულია. უკანასკნელები შესძახებენ – ჰაი ძაბრალეს. სურათი დიდხანს გრძელდება. ქუდის გარშემო ხტუნავს ჯოხიანი. ხან იხრება მიწაზე, წამოიჩოქებს, მოუქნევს ჯოხს, უპირებს დარტყმას, მაგრამ ვეღარ ბედავს, წამოხტება ისევ, გადახტება განზე, თითქო გეგონება, შემოუტია იმ ქუდმაო. მაყურებელი განცვიფრებაში მოყავს. იმდენ ბევრჯერ მეტყველებას იჩენს ეს ჯოხიანი. ყველანი გაუტაცნია ამ ქუდში მომწყვდეულს და ყველას მისკენ დაუღია ხახა, დაუპრაწავთ თვალები და იცინიან. პატარებს კი არც ერთი ღიმილი არ მოდით. ისინი დაფიქრებულნი შესცქერიან რადაცას ქუდში – გამოვა და შემჭამსო.

ეს სათამაშო დიდ ხარხარს იწვევს ხალხში და ხშირად ამით თავდება სოფლის გართობაც. განსაკუთრებით სამეგრელოში იციან ასეთი ხასიათის ცეკვა-თამაში“[419].

დანართი 6.

მეგრელი დ., *საცოდავნი,* გაზ. „ივერია,“ №91, 1888.

„ეხლა ძვირად იპოვით ვისმეს თავის სახლში, ეხლა ყველანი „ობირე“–ში (ობირეში მეგრულად ჰქვიან იმ ადგილს, სადაც თავს იყრიან ცეკვა-სიმღერისათვის (ავტ.)) არიან წასულნი და იქ ატარებენ დროსა. აი, მოუყრია ყველას თავი ას წლოვან ცაცხვის ქვეშ და მხოლოდ იმაზე ჰფიქრობენ, თუ

[418] მეგრელი დ., *საცოდავნი,* გაზ. „ივერია,“ №91, 1888.

[419] *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007, გვ 182.

დღევანდელს დღეს როგორ ისიამოვნონ. ბევრი სხვა-და-სხვა გვარი გასართობიც არის ეხლა აქ.

აგერ ყმაწვილ ვაჟებსა და ქალებს გაუკეთებიათ წრე და გაუმართავთ ცეკვა-სიმღერა: ერთს მხარეზედ დამდგარან მომღერალი ბიჭები, ჩაუყენებიათ შუაში მოდაირე ქალი და გაიძახიან „რერო-რაშას“, დანარჩენნი კი ზოგი სცეკვავს, ზოგიც გულს იყოლებს იმათის ცქერით და ტაშს უკრავს.

– აბა, ბიჭებო, ფერხული ეხლა და გავათავოთ! სთქვა ერთმა ბიჭმა.

– ჩვენც გავებმით ფერხულში, სთქვეს ქალებმა და ახალგაზრდებმა ჩაჰკიდეს ერთი მეორეს ხელი. ამ ნაირად გაიშალა დიდი უშველებელი წრე და შეიქმნა ორპირი ერთიანი სიმღერა, წრის ორ მოპირისპირე მხარეზე, ერთი მეორეს სიმღერით ეკამათებოდა; ერთნი „მოსათვალავს“ ამბობდნენ და მეორენი კი ყოველის ლექსის გათავებაზე ხმა-მაღლა გაიძახოდნენ „ჰოოი ძაბრა“-ს“. ჯერ სიმღერასაც ნელა ამბობდნენ და, აყოლებდნენ რა სიმღერას ფეხს, წრეც ნელა ტრიალებდა. მაგრამ აი მოუჩქარეს და მოუჩქარეს სიმღერას, სიმღერასთან ფეხიც ააჩქარეს და ქალიშვილები იძულებულნი გახდნენ დაენებებინათ წრისთვის თავი. ახალგაზრდა ბიჭებიც, თითქოს ამას უცდიდნენო, ერთი შესდგნენ და უეცრად დაიწყეს ჩქარი „ფერხისა“. მშვენიერი სანახავი შეიქმნა ეხლა ეს მინდორი, სადაც გროვა ახალგაზრდა ბიჭებისა ხმა-მაღალის სიმღერით და სწრაფის, სხვა-და-სხვა გვარის ფეხის თამაშით უვლიდა გარშემო. აი, თვალის დახამხამებაზედ დაეცა მთელი წრე ცალს მუხლზე და სიმღერა შეუწყვეტლად მოხდენილს დროზედ ყველანი ერთი-მეორეს ბრაწებს უკეთებენ. აგერ, თვალის დახამხამებაზედვე წამოხტნენ ყველანი, თითქოს ერთი კაციაო, და რიგ-შეუშლელად მოჰყვნენ ისევ გარეშემო ხტომასა და თამაშობას.

ყველა დაიღალა, ყველას ოფლი ასკდება, მაგრა ჯერ არც ერთი არ გამოსულა წრიდან: ყველა ერთ ზომაზე ირყევა და ხტის, თითქოს დიდი უზარმაზარი გველი დახვეულიყოს და იკლაკნებოდეს. ქალიშვილები, ხნიერი ქალები, პაწაწა ბავშვები, მოხუცი დედაკაცები, – ყველანი ადევნებენ ეხლა ამ თამაშობას თვალსა და სიამოვნობენ. მოხუცებულმა კაცებმაც კი შესწყვიტეს ეხლა მუსაიფი და მიაქციეს ყურადღება შესანიშნავს „ფერხისა“-ს“[420].

[420] მეგრელი დ., *საცოდავნი*, გაზ. „ივერია,“ №91, 1888.

დანართი 7.

Тепцов. Я., *Из быта и верований Мингрелцев,* Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894 г , ст. 1.

„ამ სახელწოდებით (ოსხაპუე-ხ.დ.) სამეგრელოში იცოდნენ ფერხული, რომელიც უკვე გამოდის ხმარებიდან ახლის გავლენით და შენარჩუნებულია მხოლოდ ამ ქვეყნის განაპირა კუთხეებში, სადაც ჯერ კიდევ გარეშე გავლენებმა ვერ მოასწრეს ხალხური პატრიარქალური ყოფის აღმოფხვრა.

„ოსხაპუე“ ჩვეულებრივ იწყება სადღესასწაულო დღის წინა დღეს და მთავრდება დღესასწაულის დღის სადამოს. ამ დროიდან გამონაკლისია მხოლოდ საეკლესიო მსახურება, რომელსაც მომსვლელები ესწრებიან.

იწყება „ოსხაპუე” სადმე მდელოზე ან ეკლესიის მოედანზე; ღამით ფერხულს იწვევენ ვინმეს სახლში და დილას ფერხული ისევ მღერის და ცეკვავს მთელი სოფლის თვალწინ.

ფერხულში არა მხოლოდ ორივე სქესის ახალგაზრდობა იღებს მონაწილეობას, არამედ ხანშიშესულებიც, ზოგჯერ ჭაღარა მოხუცებიც კი. ძველად ოსხაპუეზე გარშემო სოფლებიდანაც იყრიდნენ თავს როგორც სასოფლო დღესასწაულზე. წესისამებრ ფერხულში მთელი სოფელი იღებდა მონაწილეობას, როგორც ერთი ოჯახი და როგორც ამ ოჯახის ყოველ წევრს თავისი წვლილი შეჰქონდა საერთო მხიარულებაში. ზოგჯერ ოსხაპუეს მართავდა მხოლოდ ერთი ოჯახი. ამ შემთხვევაში იწვევენ ახალგაზრდებს სხვადასხვა სოფლებიდან, რათა გამასპინძლების საფასურად მასპინძლისათვის გაეკეთებინათ საჭირო და სასწრაფო საქმე: აეღოთ სიმინდი, მოემკათ პური და სხვა.[421] ასე ოსხაპუეში არ თაკილობდნენ მონაწილეობის მიღებას დიდგვაროვნები, თავადებიც კი. შრომა აქ მონაცვლეობდა ცეკვასთან და სიმღერასთან ორივე სქესის ახალგაზრდების მიერ. დაღლილი, ხმაურიანი მხიარულებით მთვრალი ახალგაზრდობა სახლში ბრუნდებოდა მხოლოდ შუაღამის შემდეგ, თუმცა ვერავინ გაბედავდა ესაყვედურებინა მათთვის თავაშვებულობა (ლოთობა), როგორც ახლა ხდება.

თავად ფერხული წარმოადგენდა უაღრესად ლამაზ სანახაობას ძველი დროის ჭრელი კოსტუმებით.

[421] მეგრელები ამას шентцоба-ს უწოდებენ, რუსეთში помоч-ი ჰქვია. (ავტ.) „шентцоба“ იგივეა, რაც „შენწოობა“ ქართულად „შემწეობა“. (სქოლიოსტექსტიშეიცავს – ხ.დ)

ქალების ძველებური სამოსი (მორთულობა) დიდი ხანია უკვე წარსულს ჩაბარდა, დაუთმო რა ადგილი ახალს უფრო ევროპულს, ვიდრე აზიურს.

ძველი დროის ქალები ატარებდნენ გრძელ, ნათელ, ფერადი ყვავილებით მოჩითულ კაბას „ხაბარდით“ (კრინოლინი). კაბაზე იკეთებდნენ ფართო, ვერცხლის ან ოქროს მოქარგულ ქამარს. თავზე ეფარათ ლეჩაქი ან თავსახურავი (მეგრულად დუდიში გიორქუმალარი); ფეხებს უმშვენებდათ სახლში ნაწარმოები ვერცხლითა და ოქროთი მოქარგული ცუგი (მეგრულად ცუქაზი) (ცუგი – ქართულად წუღი. ხ. დამჩიძე). მორთულ-მოკაზმული ახალგაზრდობა იკრიბებოდა სადმე მდელოზე, მინდორზე. ყველა, მთელი სოფელი, დიდიან პატარიანად აქ იყრიდა თავს.

ხელჩაბმული ახალგაზრდობა ქმნიდა წრეს (ხუჯიში ოსხაპუეს) კაცისა და ქალის მონაცვლეობით. წყვილები იქმნებოდა შემთხვევითი წესით და არა შერჩევით. შემდეგ იწყებოდა სიმღერა შერწყმული ორიგინალურ ცეკვასთან. წრე მოძრაობდა სიმღერის ტაქტში ხან მარჯვნივ ხან მარცხნივ; შემდეგ ქალები აკეთებდნენ მოძრაობას წრის შიგნითა მიმართულებით, ტოვებდნენ რა მამაკაცებს ადგილზე, შემდეგ იგივეს აკეთებდნენ მამაკაცები. ამასთან ერთად თვითონ სიმღერა იყოფა ორად: წრის ნახევარი მღერის სიმღერის პირველ ნახევარს, დანარჩენი ხმას ააყოლებს მეორე ნახევარს. ასეთ სიმღერას ჰქვია განსაკუთრებული სახელი „გიცოქალა.“

ოსხაპუეს თან ახლდა სხვადასხვა თამაში, რომელიც ასევე გამოდის ხმარებიდან. ოსხაპუეზე იცოდნენ შეჯიბრი სირბილში (მარულა), მოხერხებულობაში, ცხენით ჯირითში. ყმაწვილები დგებოდნენ ფერხულის მოშორებით, ეწყობოდნენ მწკრივში და ნიშანზე ერთიანად წყდებოდნენ ადგილს.ამ დროს გოგონები აწესებდნენ პრიზებს, ძირითადად ფულადს, ზოგჯერ რაიმე ნივთს – გოგონების მიერ მოცალეობის ჟამს გაკეთებულს: მოქარგულ ცუგებს, მოქარგულ ყაბალახს და სხვა. მდიდარი დიდგვაროვნებისა და თავადების მიერ პრიზად ცხენებიც ინიშნებოდა.

ყოველ შეჯიბრს ჰქონდა სამი პრიზი: დიდი, საშუალო და პატარა. დიდი საზეიმოდ გადაეცემოდა, პირველად რომელიც მოირბენდა; საშუალო – მეორეს და პატარა – მესამეს. დანარჩენი მონაწილეები კი საჩუქრად დაცინვას იღებდნენ.

სააღდგომო ოსხაპუეს დროს სხვაგვარი შეჯიბრი იმართებოდა. ამ ფერხულისთვის გოგონები ამზადებდნენ ფერად ბურთებს (ჩარგა-ბურთი); ასევე მათ მიერ გროვდებოდა კაპიტალი პრიზებისათვის. ყოველ ბურთს ეკერებოდა

ვერცხლის მონეტების განსაზღვრული რაოდენობა. ვაჟები ქმნიდნენ წრეს, რომელშიც შედიოდა ერთი გოგონა და ბურთს მაღლა აგდებდა: ვინც ბურთს ჰაერში დაიჭერდა, ის მას საჩუქრად მიიღებდა. თუ ბურთი ძირს დავარდებოდა, მაშინ ვაჟებს აღარ ჰქონდათ შეჯიბრში ხელახლა მონაწილეობის უფლება. მათ შეცვლიდნენ უფრო ასაკოვანი მამაკაცები; თუ ისინიც წააგებდნენ, ბოლო შეჯიბრს ჩაატარებდნენ ჭაღარა მოხუცები. პრიზი რჩებოდათ მოხუცებს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მათ შორისაც ბურთს ვერავინ დაიჭერდა.

შეჯიბრში ყოველ წარუმატებლობას თან ახლდა გაკილვა, ხარხარი, დაცინვა.

წესად იყო, რომ ყოველი ახლადცოლშერთული პირველი ოსხაპუეს დროს პრიზად აწესებდა ფულს (ან ცხენს, ნივთებს და ა.შ) სირბილში შეჯიბრში, ხოლო ახალგაზრდა ცოლი ვალდებული იყო დაემზადებინა ბურთი პრიზით.

ახლა ოსხაპუე ჯერ კიდევ გვხვდება ზოგან, მაგრამ არ არის ისეთი მხიარული და ჟრიამულიანი, როგორც ადრე. სირბილში შეჯიბრმა ადგილი დაუთმო ცხენით შეჯიბრს“[422].

დანართი 8.

***ქართული სალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა,* „საქართველოს მაცნე,“თბ., 2007, გვ. 182.**

„მკითხველის ყურადღება შევაჩერო და ორიოდე სიტყვა ვთქვა ჩვენი ნაციონალური ქალ-ვაჟთა ცეკვის შესახებ, რომელსაც **ხორული** (მხარული) ეწოდება. ყველა დამეთანხმება, ვისაც გონება არ ღალატობს, საუცხოო სანახავია სოფლად, სადაც მოხუცნი და ახალგაზრდანი ხელიხელ ჩაკიდებულნი რკალივით წრეში შესულნი, სიმღერებს ფეხებშეწყობილნი და ტანთშეთანხმებულნი, ყოველი მეორე ადგილი მარცხნივ და მარჯვნივ ქალებს ამოდგომიან ხელების პატარა თითების ჯაჭვით მიბმული, უვლიან წრეს მიბმულნი. სანამ ჩქარ სიმღერაზე გადავიდოდნენ, რომელიც იწვევს დიდს მოძრაობას და თან ერთად შეხტომას, მანამ ქალები არ გამოვლენ წრიდან და ასე თავაზიანათ უვლიან წრეს. მაგრამ თქვენ ხედავთ, სიმღერის ტემპი როგორ იმატებს, ისე ქალებიც არა ერთბაშად, მაგრამ თითო-თითოდ, შეუმჩნეველად

[422]Тепцов. Я., *Из быта и веровании Мингрелцев,* Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894 г , ст. 1.

შემოეცლებიან რკალს. მის შემდეგ კი საუცხოო სანახაობად იქცევა, ჩქარი სიმღერა ეგზომ აიტაცებს მომღერლებს ჰაერში, რომ ნახევარი ადლით შორდებიან მიწას. ამ დროს ისე მიკრულნი არიან გვერდებით მოცეკვავეებიც ერთიმეორეს, რომ ყოვლად შეუძლებელია მათ შუაში შესვლა. ახტომას და ჰაერში თამაშას დროს ძლიერ უწყობს ხელს ერთიმეორეზე მიკრულობა, რადგან ერთთავად წყვეტენ ერთმეორეს მაღლა. ხან წინა, ხან უკანა ნაბიჯების გადახტომით უცბათ უშობენ ხელებს და ამის შემდეგ შეიცვლიან მკლავებს და ერთმეორეს მხარზე გადააწყობენ. ასე განაგრძობენ შემოვლას, რომელიც გაცილებით ორჯერ ფართო წრედ იქცევა. ჩქარი და წყნარი ნაბიჯით უვლიან წრეს სიმღერის შეთანხმებით, სიჩქარე და სიწყნარე დამოკიდებულია დამწყებზე.

ასეთი მკლავებგადადებული სიმღერებით ცეკვა სამნაირია. სამივე სხვადასხვა ხასიათისაა–მაგ:

1). „ჰენდა ვარალი და ჰორი არა ლენდა“. ამ სიმღერის დროს მკლავები მხარზე და ფეხები ერთი წინ და მეორე მის უკან უდგიათ, როგორც ჯარისკაცნი ერთი და მეორე და ასე მოძრაობს – ჯერ პირველზე დგებიან, მერე უკანაზე. წინა მოცილებულია მიწას (ასე უვლიან წრეს).

2). „მზე შინას“ კი ფეხი და ხელებიც ერთიან შეთანხმებულია. ერთმხრივ მიდიან–მარჯვნივ.

3). „ძაბრალე“[423]

დანართი 9.

სახოკია თ., *როგორ ვიზრდებოდით ძველად*, „საბლიტგამი,“ თბ., 1955, გვ. 12.

„ქალ-ვაჟნი ჯერ წყვილ-წყვილად ცეკვავდნენ, მზე კარგად რომ გადაიხრებოდა, დაიწყებოდა „მხარული“ თამაშობა, რომელშიაც მონაწილეობას ღებულობდნენ როგორც ახალგაზრდა ქალ-ვაჟნი, ისე ხანშიშესულებიცა, ყვალანი ახოვანნი იყვნენ, ჯანსაღები, წარმოსადეგნი და ლამაზები.

„მხარულის“ მოცეკვავენი ჩაჰკიდებდნენ ერთიმეორეს ხელებს და გააკეთებდნენ ოც, ოცდაათ ქალ-ვაჟისაგან შემდგარ წრეს. წრის ორპირად გაიმართებოდა შაირების თქმა, მოშაირეთ სიმღერით, შეწონილად ბანს აძლევდნენ და სიმღერას რითმულად ააყოლებდნენ ფეხებს, მოთამაშენი მარჯვენა მხრით გარშემო წრეს ავლებდნენ, კარგა ხანს ასე თამაშის შემდეგ ქალები გამოეცლებოდნენ წრეს, ხოლო მამაკაცები აქეთ-იქით ერთიმეორეს

[423] *ქართულიხალხურისიმღერისოსტატები, სამეგრელო, ძუკულოლუა,* „საქართველოსმაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 182.

მხრებზე გაშლილ ხელებს დაადებდნენ (აქედან სახელი თამაშობისა „მხარული“) და იმავე სიმღერით განაგრძობდნენ წრის შემოვლას, მხოლოდ სიმღერას და ფეხების გადაბიჯების ტემპს უმატებენ. ეს სისწრაფე გადადიოდა მაღლა შეხტომაზე იმდენად, რომ მოთამაშენი თითქმის ერთი ადლის სიმაღლეზე ასცდებოდნენ დედამიწას, ამ სახით რამდენჯერმე შემოუვლიდნენ წრეს და თამაშობაც გათავდებოდა.

ცეკვის ამ სახეს სამეგრელოში 1890 წლამდე კიდევ შეხვდებოდა კაცი. შემდეგ კი თანდათან აიღეს მასზე ხელი და დღეს მოხუცებულთ თუღა ახსოვთ, თუ როგორ თამაშობდნენ მათი წინაპარნი ერთ დროს“[424].

აფხაზური საცეკვაო დიალექტი

დანართი 1.

ФредерикДюбуадеМонпере, *ПутешествиевокругКавказа*, „Абгиз,“Сухуми, 1937, стр. 157.

„გენერლის გასართობად ცეკვა წამოიწყეს. ცეკვის მიტოვება, წრიდან გამოსვლა, დიდ სირცხვილად ითვლებოდა. არაერთხელ მინახავს, რა უზარმაზარი ძალისხმევის ფასად უჯდებოდა ცეკვის მონაწილეს საბრძოლო მოედანზე თავის დაცვა. გენერალმა სთხოვა ერთ-ერთ იქ მყოფ ქალბატონს მიეღო მონაწილეობა ცეკვაში. თითქმის საათზე მეტი ცეკვავდა ის ორ ახალგაზრდა აფხაზ მამაკაცთან ერთად, გამოხატავდა რა მთელ თავის გრაციას და ამასთან ცდილობდა დაეღალა მოწინააარმდეგე. მაგრამ ის (ვაჟი – ხ.დ.) თავის მხრივ, დანებებას არ აპირებდა. ვუალის ნაცვლად, თავის თეთრ, დიდ, ბამბის თავსაფარში გახვეული, რომელიც სახეს უფარავდა, ქალი, სულს ძლივს ითქვამდა, მუხლი ეკვეთებოდა; სადაცაა გონს დაკარგავდა. გენერალი იძულებული გახდა დაეცვა ის და ახალგაზრდა კაცისთვის ეთხოვა თავი დამარცხებულად გამოეცხადებინა“[425].

დანართი 2

რაინეგსი ი., *მოგზაურობა საქართველოში*, „არტანუჯი,“ თბ., 2002, გვ. 111.

„ძველი ჩვეულების მიხედვით ისინი ყოველწლიურად დღესასწაულობენ გაზაფხულის დღისა და ღამის გათანაბრებას ჭრელი ფერადი კვერცხებით, ლუდის გამოხდით, ჭამა-სმითა და ლაღობით. ამ დღეს და აგრეთვე შემდგომ ორ

[424]სახოკია თ., *როგორ ვიზრდებოდით ძველად*, „საბლიტგამი,“ თბ., 1955, გვ. 12.

[425]Фредерик Дюбуа де Монпере, *Путешествие вокруг Кавказа*, „Абгиз,“ Сухуми, 1937, стр. 157.

დღეს ისინი მართავენ ცხენების რბოლას, სამხედრო ვარჯიშობას და ერთობიან სხვადასხვა მხიარული ხუმრობებით. ბოლოს მეოთხე დღეს ანთებენ დიდ კოცონს და მის გარშემო ხტიან და ცეკვავენ; ამ ცეკვისას ყოველი მათგანი ყრის [ცეცხლში] მუჭა ფქვილს, ძველ პურს, მატყლს და მისთანებს; შემდეგ დაღლილი ამ თამაშობისაგან, იშლებიან“[426].

დანართი 3

ნანხვასადხმი მიძღვნილი დღესასწაულის წინა ღამით გოგონები სოფელში, წინასწარ თანხმდებოდნენ, თუ ვის სახლში გაიმართებოდა რიტუალური თამაში ე. წ. ბედნიერების ძიება. კოცონის გარშემო ხელჩაბმული გოგონები ხტუნვითა და ცეკვით მღეროდნენ რიტმულ სიმღერას „აძარხუმა“. ხელში თხილის ცოცხალი ტოტები ეჭირათ და ხტომით მსუბუქად ფეხებზე იცემდნენ. ტაშს უკრავდნენ შეხტომის დროს სიმღერის ტაქტში. სიმღერას იწყებდა ერთი, სხვები მიუმღერებდნენ. სიმღერის ტექსტი ძირითადად „აძარხუმას,“ გაბმულ „უოუ“-ს და წარმოსახვითი საქმროს შემკობა-დახასიათებას შეიცავდა. იგი ხან წყნარდებოდა, ხან ძლიერდებოდა და გოგონები მომაჯადოებლად ცეკვავდნენ კოცონის გარშემო. ცეკვის განმავლობაში ერთი რომელიმე გოგონა გაარღვევდა რა წრეს, სწრაფად ჩაყრიდა ლობიოს ჩენჩის მომდევნო პორციას და აელვარებული ცეცხლის ენები, თავის ცეკვას ცეკვავდნენ მოცეკვავეებთან ერთად. მოცეკვავე გოგონების ჩრდილები კედლებზე ირეკლებოდა. ასე ხსნიდა ქალიშვილის ბედნიერი ქორწინების მოლოდინს. დასასრულს, კოცონის გარშემო ცეკვით დაღლილი გოგონები სათითაოდ ცეკვა-ცეკვით გამოდიოდნენ ეზოში. გარეთ კი მათ ვაჟები ელოდნენ წყლით სავსე დოქებით რომლებითაც გოგონებს წუწავდნენ. მხიარული ჟრიამულით მთავრდებოდა რიტუალი. http://akavkaz.ru/index.php/tancy-narodov/abkhazskie/11-adzarhuama (ეს გვერდი აღარ მოიძებნა.)

დანართი 4

მაჭავარიანი კ., *ზოგიერთი ნიშანი აბხაზთა ცხოვრებიდან,* გაზ. „დროება,“ №12, 1885, გვ. 1.

„კვირაობით და უქმე დღეობით იკრიბებიან ყმაწვილები ვაკე მინდორზედ ხშირფოთლებიანი ხეთა ქვეშ და იქ რომელიმე გამოაცხადებს ბურთის თამაშის

[426] რაინეგსი ი., *მოგზაურობა საქართველოში,* „არტანუჯი,“ თბ., 2002, გვ. 111.

დაწყების საათს. პირველად თამაშობას იწყებენ პატარა ბავშვები, შემდგომ შეუერთდებიან მათ დიდებიც. ამ თამაშობაში ქალები არავითარს მონაწილეობას არ ღებულობენ, მხოლოდ უყურებენ და მოსწონთ ყმაწვილ კაცთა სიმკვირცხლე, ძალი, გაბედვით გადახტომა თხრილზედ. მრავალნი სწავლობენ საჟენის სიმაღლეზე ახტომასა და გადახტომას რამდენიმე ნაბდის სიგრძეზედ. გარდა ამისა დააყენებენ ხუთს ან ათს კაცს ერთად და თავზედ გადაევლებიან. ხშირად მოხდება ნაძლევი სირბილშიც.

შემდგომ ამ გვარის თამაშობისა შესდგება დიდი წრე ყმაწვილთა ვაჟთა და ქალიშვილთა. სიმრგვალე მეიდანისა შეადგენს სამოცს და ხანდახან ასს ალაბს. გვერდზედ თვითოეულს ყმაწვილს ვაჟს ამოუდგება გასათხოვარი ანუ ახალგაზრდა გათხოვილი ქალი. ერთი მათგანი ანიშნებს დამღერებით და ერთს თვალის დახამხამებაში ყვალანი ჩაჰკიდებან ხელი ხელს და იწყებენ პირველად ხლტომას ერთ ადგილას, შემდგომ მარჯვენის მხრით მარცხენისაკენ და მარცხენის მხრით მარჯვენისაკენ მიმოსვლას ცეკვა ხტომით. ფერხულში მომღერლების ხმაზედ ტრიალებენ. იმღერიან საზოგადოდ ყველანი დალაგებულს წესზედ: პირველად დაიწყებს ის კერძო, რომელიც წრის მეოთხედს შეადგენს, შემდგომ მეორე, მესამე და მეოთხე. ანუ პირველი ნახევარი დაიწყებს და მერმედ მეორე ნახევარი განიმეორებს მასვე. ასე, რომ არ უშლიან ერთი მეორეს და არც ცეკვას შეაყენებინებენ.

ერთის ანუ ორი საათის შემდგომ მოცეკვარნი ორ კერძოდ განიყოფებიან და თვითოეული მათგანი გამოიყვანს თავის მოლექსეს. იგი პირველად ლექსებით გაამხნევებს მუნ მყოფთა, შემდგომ შეეშუღლება თავის მოპირდაპირე მელექსეს, რომელიც მოსულია მეორე სოფლიდამ. სახლში გაზრდილნი მოლექსე აფხაზნი გამოიჩენენ გასაკვირველს ცოდნას გალექსებაში. მთელი დღით შეუძლიანთ ერთი-ერთმანეთთან გაჯიბრება. წინ და წინ თვითეული მათგანი თავის სოფელს ქებით შეამკობს, შემდეგ აქებს თავის მომხრეებს, ბოლოს მიმართავს თავის მოპირდაპირეს და დაუზოგავად უშვერის ლექსით იხსენებს როგორც თვით იმას, ისე მასთან მყოფთა (თუმცა ეს საწყენად არავის რჩებოდა).

მოლექსენი თავიანთ ლექსებს ხორეის ანუ დაქტილის ფორმით ამბობენ. პირველად იწყებს სიმღერას ერთი და შემდგომ თვითოეულის ორის ხანისა განიმეორებენ ყველა მისნი მომხრენი, მოპირდაპირედ მსგავსადვე მიუგებენ. ამ მოლექსეთ შეშუღლების დროს ცეკვა არა თუ შესდგება, არამედ უფრო და უფრო ცხოველდება. გამარჯვებულ მოლექსეს ქება-დიდებას უძღვნიან, ჰაერში შეისვრიან და მისი სახელი დიდხანს რჩება დაუვიწყარი.

ვაჟნი შეიკრიბებიან ერთად, გამოიყვანებენ მომღერალთ, დაუკრავენ ტაშს და ამ დროს შუა მოედანზედ ვაჟი და ქალიშვილი გამოვლენ. ღირსება მათის ცეკვისა სხვა–და–სხვა ხელოვნებაშია და უმთავრესად დაუღალველობაში. ვაჟი ხმარობს ყოველს გვარს მეცადინეობას, დაღალოს მასთან მოცეკვე ქალი და უარი ათქმევინოს ცეკვის განგრძობაზედ. ხანდისხან ქალიშვილი სჯობნის ვაჟს და სამს–ოთხსაც ზედი–ზედ დაღალავს თამაშობით. ამ გვარი მოცეკვავე ქალიშვილებისათვის შეადგენენ საქებარ სიმღერითა, და თუნდაც უსახურნიც იყვნენ, მაინც ისინი საქმროს ადვილად იშოვიან.

ცეკვაში და საზოგადო საერო დღესასწაულობაში ყველანი წოდებათა განურჩევლად მონაწილეობას ღებულობენ“[427]. (იგივე ინფორმაცია, რუსულ ენაზე მოცემულია ჟურნალში смомпк, IV, тифлис, 1884, стр.57.)

დანართი 5

Дубровин Н.,История войны и владычества русских на Кавказе,Т.I, кн. II, СПБ, 1871. стр. 20.

„მამაკაცები ცეკვავდნენ ჯიგიტკას – ცეკვას, რომელშიც ერთ-ერთი მონაწილე ფასს სიკვდილით ან დაჭრით იხდის. ამ ცეკვაში მთავარ როლს ხანჯალი, თოფი ან ხელები თამაშობდა; ფეხებს აქ მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭებოდა. მეგობრები ან ერთმანეთის კეთილმოსურნეები არასოდეს ცეკვავდნენ ჯიგიტკას, მაგრამ ყოველთვის იღებდნენ მონაწილეობას ერთმანეთთან მტრად გადაკიდებული პირები, რომელთაც ძველი წყენისათვის სამაგიეროს გადახდის წყურვილი კლავდათ, ან სურვილი ჰქონდათ თავი გამოეჩინათ ახალგაზრდობითა და მამაცობით. არ არსებობდა მთაში მეორე ისეთი სანახაობა, რომელსაც იმდენი ცნობისმოყვარე მაყურებლის თავის მოყრა შეეძლო, რამდენსაც შეტყობინება, ჯირითის, ან უფრო სწორად, მეტოქის დევნის დაწყების შესახებ, არენაზე გროვდებოდა.

ორი მოწინააღმდეგე ანუ მოცეკვავე დააწყობენ ხელებს ხანჯლების ტარებზე და დაიფარავენ რა თავს ყაბალახით, გადაზომავენ ინტერვალს ერთმანეთს შორის თორმეტი ნაბიჯის დაშორებით. მაყურებელთა გაბმული სიმღერის თანხლებით, მოცეკვავეები ფეხების ბაკუნითა და ბუქნით უვლიდნენ გარს ერთმანეთს. რჩებოდა რა მათ შორის მხოლოდ ერთი ნაბიჯი, ჩქარდებოდა მაყურებელთა სიმღერა და ფალავნები ფეხების ბაკუნით, ყიჟინით აკეთებდნენ

[427] მაჭავარიანი კ., *ზოგიერთი ნიშანი აბხაზთა ცხოვრებიდან,* გაზ. „დროება,“ №12, 1885, გვ. 1.

სამ მკვეთრ ბრუნს, ამავე დროს აშიშვლებდნენ ხმლებს. ამ დროს დარტყმა შესაძლოა მიყენებული ყოფილიყო მხოლოდ ყელზე ან ზურგში, გამომდინარე იქედან, რომ მოცეკვავეები ასრულებდნენ ბრუნს ერთსა და იმავე დროს და ხშირად ერთნაირი ოსტატობით ფლობდნენ იარაღს. ამ დროს ჯირითის პირველი ნაწილი სრულდებოდა უმსხვერპლოდ ან მსუბუქი ნაკაწრით. ამის შემდგომ მაყურებელი ათავისუფლებდა არენას, ხაზავდნენ მიწაზე დიდ წრეს, რომელშიც შეჰყავდათ თოფებით შეიარაღებული, თვალახვეული მოცეკვავეები, თავად კი იგივე მშვიდი სიმღერის თანხლებით წვებოდნენ ქვების უკან (ქვებს ეფარებოდნენ-ხ.დ.). ზოგჯერ ამ დროს მეტად შესაქცევ სცენას წააწყდებოდით. მოწინააღმდეგეები ვალდებულნი იყვნენ სიმღერის ტაკტში ებაკუნათ ფეხები, კვალში ჩადგომოდნენ ერთმანეთს ცდილობდნენ რა ფეხის ხმითა და ტანსაცმლის შრიალით ერთმანეთის ადგილი გამოეცნოთ. ზოგჯერ ისინი შეტაკებისას, მაყურებელთა ხმამაღალ სიცილში, ეცემოდნენ. ყოველი მათგანი ცდილობდა ჩქარა ამდგარიყო და წასულიყო, რათა არ შეფეთებოდა თოფის ლულას და არ აღმოჩენილიყვნენ მოწინააღმდეგის ფეხის ქვეშ. ზოგჯერ ხდებოდა ისედაც, რომ ორივე მოცეკვავისთვის ერთი შემთხვევა იქცეოდა სიკვდილის ბოლო პირუეტად. იყო შემთხვევები, რომ მოცეკვავეები ერთი გაელვებისას დაუახლოვდებოდნენ პირისპირ ერთმანეთს, დაუმიზნებდნენ რა პირდაპირ იარაღს, ეცემოდნენ სისხლით წითლად შეღებილები“[428].

დანართი 6

Аргун А., *Неугасающий огонь*, „Алашара“, Сухуми, 1982, стр. 9.

„წრის შუაგულში შეშინებული ტყვეები ისხდნენ მჭიდროდ ერთმანეთს მიბჯენილნი. ნელ-ნელა წრე ვიწროვდებოდა, მოცეკვავეები უახლოვდებოდნენ მათ, ხდიდნენ თავსაბურავს, იხევდნენ რა უკან, ჩამოაცმევდნენ მათ ქუდებს თავიანთ ხანჯლებზე და აგრძელებდნენ ცეკვით წრეში ბრუნვას. ეს ცეკვა ხანგრძლივი იყო. ყოველი შემსრულებლის თავისუფალი უფლება იყო აერჩია ცეკვაში თავისთვის ორიგინალური მდგომარეობა. მაგ: ესროლა მოძრაობისას, წამოეყვირა რაღაც აღმაფრთოვანებელი, მაგრამ არ ჰქონდა აფხაზთა მთავარი წესის, ჩვეულების დარღვევის უფლება, კერძოდ, არ უნდა მოეკლათ ტყვედჩაბარებული, ტყვედდანებებული, მხდალი. მთავრდებოდა ცეკვა თანდათან. ყოველი მოცეკვავე სათითაოდ ტოვებდა წრეს. ბოლო კი მიუახლოვდებოდა

[428] *Дубровин Н.,История войны и владычества русских на Кавказе,Т.I, кн. II, СПБ, 1871. стр. 20.*

ტყვეთა რიგს და უბრძანებდა რა ადგომას, გაჰყავდა ისინი გამარჯვებული სახით დანარჩენთა შეძახილის თანხლებით“[429].

დანართი 7

Хашба М., *Трудовые и обрядовые песни абхазов*, „Алашара,“ Сухуми, 1977, стр. 42.

„მოცეკვავეები იყოფიან ორ ჯგუფად. ერთნი შემოსილნი არიან წარმოსადგენი ცხოველის ტყავით, სხვანი – მონადირეთა კოსტიუმით. ცეკვები ხატავენ წარმატებული ნადირობის მთელ პროცესს მონაწილეთა სიმღერის, ჩხრიალას (ინსტრუმენტი-ხ.დ.) აკომპანიმენტისა და ტაშის თანხლებით. „დათვის ცეკვის“ მუსიკალური მასალა ჩაწერილი აქვთ კ. კოვაჩს, გრ. ჩხიკვაძეს, ა. ბალანჩივაძეს. სიუჟეტი კი ასეთია: ორი დათვი თაფლის საშოვნელად გაეშურა. „ერთ-ერთი ხეზე აძვრა და თაფლი იპოვა, მეორეს, რომელიც ქვევით დარჩა, ისე გაუხარდა, რომ ცეკვა დაიწყო. ხეზე მჯდომი კი ეუბნება: „რაც მეტს იცეკვებ, თაფლიც უფრო მეტი იქნება“, დათვიც, გახარებული, იქამდე ცეკვავს, სანამ მეორე დათვი სულ არ შეჭამს მთელ თაფლს“[430].

დანართი 8

Аргун А., *Неугасающий огонь,* „Алашара“, Сухуми, 1982, стр. 13.

„მწყემსი ჩაარჭობდა მიწაში თავის კომბალს და ჩამოაცვამდა რა მას ფაფახსა და ჩოხას, აკეთებდა მისგან თოჯინას, რომელიც მაყურებელს განასახიერებდა. შემდეგ შემოხაზავდა დიდ წრეს, აიღებდა აჭარპანს, იწყებდა საცეკვაო მელოდიის დაკვრას და განაწყობდა საკუთარ თავს ცეკვისათვის. გადადებდა რა დროებით ინსტრუმენტს, იწყებდა ცეკვას თოჯინის გარშემო. გააკეთებდა რამდენიმე წრიულ მოძრაობას, თავს უკრავდა თოჯინას მადლობის ნიშნად. შემდეგ გამოვიდოდა წრიდან ჟესტით იწვევდა საცეკვაოდ წარმოსახვით გოგონას და იწყებდა გრაციოზულად მის გარშემო ცეკვას. ცეკვის დასასრულს ისევ მადლობას უხდიდა მაყურებელს – თოჯინას და გადიოდა. ცოტა ხნის შემდგომ მოცეკვავე ისევ ჩნდებოდა, ამჯერად გამოსახავდა რა წარმოსახვით კავალერს, რომელსაც უნდა ეცეკვა გოგონასთან. ცეკვავდა ის მკაცრი, ამაყი სახით, როგორც მთიელს შეეფერება. ცეკვავდა ცერებზე. ეს ცეკვა ბოლო დრომდე სრულდებოდა მწყემსების მიერ მთებში, დასვენების დროს“[431].

[429]Аргун А., *Неугасающий огонь,* „ Алашара“, Сухуми, 1982, стр. 9.

[430] Хашба М., *Трудовые и обрядовые песни абхазов*, „Алашара,“ Сухуми, 1977, стр. 42.

[431]Аргун А., *Неугасающий огонь,* „Алашара“, Сухуми, 1982, стр. 13.

დანართი 9.

ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 172.

„ცეკვა მათი (აფხაზების – ხ. დამჩიძე) მრავალნაირია და თვალწარმტაცი, განსაკუთრებით მათი გუნდები ფერხულით, რომელიც წააგავს უცხოთა საცეკვაოს. იმ განსხვავებით: მათი ფერხული ორ-ორად დაწყობილია პწკარად, ერთი და მეორე, გრძელი და სწორი ხაზი. წამოიწყებენ სიმღერას (ტაში არ უნდა), გამოვა ერთი წრიდან, გააკეთებს ცეკვის მოკლე ხაზს და შემოუარს მეორეს, ისიც გამოყობა, პირველი კი ჩადგება იქ, საიდანაც მეორე გამოიხმო. ასე ყველანი ერთმეორეს დაუარს.

ორ-ორნიც როცა ცეკვავენ, იშვიათი სილამაზისაა, ჩქარი, სწრაფი და ნამდვილი თავისებურებების გამომხატველი“[432].

დანართი 10.

Аргун А., *Неугасающий огонь*„Алашара,“ Сухуми, 1982, стр. 11.

„მუსიკის ტაქტში მიცურავდნენ მზეთუნახავები, მკლავგაშლილნი, როგორც ფრინველთა ფრთები. ტრიალებდნენ, ქმნიდნენ სხვადასხვაგვარ საცეკვაო ხვეულებს და ამთავრებდნენ ცეკვას წრით, რომლის ცენტრში აღმოჩნდებოდა ერთ-ერთი მოცეკვავეთაგანი, სოლისტი, რომელიც წარმოადგენს თავის საცეკვაო ოსტატობას. ცეკვის განმავლობაში ყოველი მოცეკვავეთაგანი უნდა აღმოჩენილიყო წრეში და მოქცეულიყო ყურადრების ცენტრში. ცეკვის მელოდია ხან სწრაფდებოდა, ხან ყუჩდებოდა. ისახებოდა მოცეკვავეთა ხვეულები. მათი მოძრაობები ხან ვარდის კოკორის გაშლას ემსგავსებოდა, ხან მტირალა ტირიფის რწევას, ზოგჯერ ზღვის ტალღას. ბოლოს მოცეკვავეები გაიფანტებოდნენ რა სხვადასხვა მხარეს, მზის სხივების გვარად, ისევ იკრიბებოდნენ წრეში და ქმნიდნენ თვით მზეს. ამ ცეკვაში იგრძნობოდა ღირსეულთან შეხვედრის დაფარული ნაღველი და მოკრძალებული იმედი“[433].

რაჭული საცეკვაო დიალექტი

დანართი 1.

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

---

[432] *ქართულიხალხურისიმღერისოსტატები,* სამეგრელო, ძუკულოლუა, „საქართველოსმაცნე,“ თბ., 2007, გვ. 172.

[433] Аргун А., *Неугасающий огонь*„Алашара,“ Сухуми, 1982, стр. 11.

„რაჭველებს, ისე, როგორც სხვა ქართველური წარმომავლობის ხალხს, რომლებიც ცხოვრობდნენ მდინარეების რიონისა და მტკვრის ველებზე, ბევრი სიავე გამოუცდია თავისი მტრებისგან: ოსების, სვანების, ლეკების, თურქების და სხვათა მხრიდან. ბრძოლის ზოგიერთი მომენტი რაჭველთა სიმღერებშიც აისახა.

ეს ისტორიული სიმღერები რაჭის მცხოვრებთა მიერ იმღერებოდა უფრო მეტად სადღესასწაულო დღეებში. ყოველ სიმღერას თავისი განსაკუთრებული მელოდია გააჩნია. მათ სიმღერას თან ახლდა ფერხული, რომელიც ორი სახისაა: ერთს ჰქვია ფ ე რ ხ ი ს ა ანუ ფ ე რ ხ უ ლ ი, ხოლო მეორეს – წ ი ნ მ ო ძ ღ ო ლ ა. „ფერხისა“ სრულდება ასე: შეკრებილთა რიცხვიდან გამოეყოფა რამდენიმე კაცი, საუკეთესო მომღერლები; ისინი ჩაკიდებენ ხელებს ერთმანეთს ქამრებში, ვისაც ქამარი არ ჰქონდა, კისერში, და განლაგდებიან რა ამგვარად ქმნიან ჯაჭვს და იწყებენ სიმღერას ადგილზე. თავიდან სიმღერის პირველ ფრაზას ერთ-ერთი მათგანი იწყებს, მეორე აყვება მას, დანარჩენები, რამდენიც არ უნდა იყოს მათი რაოდენობა, ბანს აძლევენ. იმავდროულად დგება მეორე ფერხული ქალთა შემადგენლობით, ხოლო თუ ისინი არ ისურვებენ, ისევ კაცებისგან და დგება პირველის მოპირდაპირედ; გუნდები მღერიან მორიგეობით (რიგრიგობით): პირველი ფერხულის მიერ პირველი ფრაზის დასრულებისას, იგივე ფრაზის მღერას იწყებენ მეორე ფერხულის მომღერლები; შემდეგ პირველი გუნდი მღერის სიმღერის მეორე ფრაზას, შემდეგ მეორე გუნდი იმეორებს იმავეს; (125)ასე მეორე გუნდი იმეორებს პირველის მიერ ნამღერ ყოველ ფრაზას, სანამ სიმღერა არ დასრულდება ან ფერხული არ დაიშლება. იმღერებენ რა პირველ ორ ან სამ ფრაზას, ორივე გუნდი სიმღერით უახლოვდება ერთმანეთს და ქმნიან ერთ საერთო წრეს; აგრძელებენ სიმღერას ისევ ისე, როგორც მღეროდნენ, ეს წრე იწყებს საფერხულო ცეკვას, მოძრაობს რა მარცხენა მხრიდან მარჯვნივ (წაღმა). ამასთან ერთად ფეხთა მწყობრი მოძრაობა და ჟესტები სრულდება ყველას მიერ ერთდროულად, სიმღერის ტაქტის ქვეშ. მომღერლები ფერხულშითავდაპირველად ნელა მოძრაობდნენ, მონაცვლეობით გადაადგილდებოდნენ რა ხან წინ – მარჯვნივ, ხან უკან – მარცხნივ; რადგან ნაბიჯები, რომელიც მარჯვნივ კეთდება უფრო დიდია, ვიდრე უკან გადადგმული, ფერხული თანდათან მოძრაობს (გადაადგილდება) მარჯვნივ. როგორც სიმღერა, ისევე მოძრაობა, ბოლოსკენ თანდათან ჩქარდება.

ფერხულის წარმატება დამოკიდებულია ზუსტ რიტმზე სიმღერაშიც და მოძრაობაშიც. მოხვდება ფერხულში თუნდაც ერთი გამოუცდელი, რომელმაც არ იცის საფერხულო სიმღერა, და მთელი სიმწყობრე (აგებულება) იქნება

დაკარგული. საფერხულო სიმღერებსა და ცეკვებს ბავშვობიდან ასწავლიან. ყოველთვის ფერხულის შუაგულში, ჩვეულებრივ, დგანან ორივე სქესის ბავშვები: ისინი ყურადღებით უსმენენ სიმღერებს და თვალყურს ადევნებენ მომღერალთა მოძრაობებს.

„წინმოძღოლა“ წარმოადგენს შემდეგს (მდგომარეობს შემდეგში) – ერთ-ერთ მამაკაცს, რომელმაც კარგად იცის ისტორიული სიმღერის როგორც ტექსტი, ისევე მელოდია, ჩაებმიან ზურგის მხრიდან ქამრებით ერთი მეორეს მიყოლებით სხვა კაცები, ზოგჯერ კაცებს ქალებიც ჩაებმებიან. ამ დროს პირველი მამაკაცი, რომელსაც წინმოძღოლი ჰქვია, წინ მდგომი მეთაური, მღერის ერთ-ერთ ისტორიულ სიმღერას; მეორე, მის უკან, ყვება მას, დანარჩენები აგრძელებენ ბანის ნოტებს. წინმოძღოლი მღერის და მათთან ერთად ცეკვავს, ასრულებს რა სხეულით სხვადასხვა მოძრაობებს, ხან ბრუნავს ერთ ადგილზე და შემოივლებს გარშემო ჯაჭვს, რომელიც მას ეკვრის, წარმოქმნის რა მისგან სპირალს (ხვეულს), ხან ჭიმავს ჯაჭვს სწორ ხაზად, ხან აიძულებს დაიკლაკნოს როგორც გველი, (126)ხან გარს შემოუვლის სხვადასხვა საგნებს; ამასთან ერთად მას, როგორც წინამძღოლს, ერთ ხელში წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხი უჭირავს, რომელიც სამხედრო დროშას გამოსახავს. „წინმოძღოლას“, ისევე როგორც ფერხულ „ფერხისას“ დროს, სიმღერები სრულდება ორ გუნდად: სიმღერის ყოველი ფრაზა იმღერება ჯერ წინამძროლისა და მისი გუნდის მიერ, შემდეგ იგივე ფრაზა იმღერება მეორე გუნდის მიერ, რომლებიც ერთ საერთო ჯაჭვს ქმნიან წინა გუნდთან ერთად“[434].

დანართი 2.

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

„ქართული საფერხულო სიმღერების ერთადერთი ყველაზე გავრცელებული და საქართველოს მთიანეთში ცოცხალი სახით გადარჩენილი ფორმა „მრგვალი ფერხული“ არის. ამგვარი შესრულების დროს შემსრულებელთა წრე პირობითად ორ ნახევარწრედ იყოფა, რომელთაგან თითოეულს თავისი კორიფე, წამყვანი, დამწყები ჰყავს. პირველი კორიფეს ნათქვამ ფრაზას გუნდის ნახევარი მთლიანად, უკლებლივ იმეორებს ამის შემდეგიმავე ფრაზას ამბობს მეორე კორიფე, რომლის ნათქვამს მისი ნახევარწრე გაიმეორებს. ამგვარად ტექსტის თითოეული ტაეპი ფაქტიურად ოთხჯერ მეორდება.

[434]Миндели Н., *Картвелския песни,* СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.124..

ამგვარი შესრულების დროს სიმღერა მეტად მძიმედ მიდის, რაც წამყვანს შემდეგი ტაეპის მოფიქრების და გამოთქმის საშუალებას აძლევს. მრგვალი ფერხულის ეს ფორმა დღესაც ცოცხალია აღმ. საქართველოს მთიანეთში, რაჭასა და სვანეთში. მთის რაჭაში იგი ორი ფორმით არის ცნობილი: „მრგვალი გადაბმული“ და ე.წ. „ორფეხური“, სადაც წრეში მხარიმხარ გადაბმული მოცეკვავეები ორ ნაბიჯს მარჯვნივ და ერთ პატარა ნაბიჯს მარცხნივ გადადგამენ. ინფორმატორის ივანე გუტაშვილის მოწმობით, ამგვარი ფერხული „ძველისძველია“ და ახლა იშვიათად ასრულებენ, რადგან მეტად დიდ დროს მოითხოვს „ერთი წრე 3-4 საათში თუ შეიკვრისო“, ე. ი. ერთი წრის შემოვლას ფერხული სამ-ოთხ საათს უნდება. სიმღერის თვალსაზრისით მეფერხულეთა ორ ნახევარწრედ პირობითი გაყოფა აქაც იგივეა. ივანე გუტაშვილის საინტერესო დაკვირვებით, დღეს იშვიათია, რომ მეორე კორიფე, პირველის მიერ თქმულ ტაეპს იმეორებდეს. იწყებს პირველი კორიფე და მას მიყვება მისი ნახევარწრემეორე კორიფე პირდაპირ მეორე ტაეპზე გადადის და მას მისი ნახევარწრე მიჰყვება „ასე უფრო მალე სრულდება სიმღერა“ – ამბობს ივანე გუტაშვილი. ეს საინტერესო დაკვირვება ერთის მხრივ, იმას მოწმობს, რომ „ეპიკური სიდინჯე“, საჭირო ძველი ფერხულის შესრულებისათვის, უკვე მთაშიც დარღვეულია. მეორეს მხრივ, იგი მოწმობს იმასაც, რომ ახალი საფერხულო სიმღერები ნაკლები რაოდენობით გამოითქმის, ძველი კი მთელი კოლექტივისთვის ცნობილია და იმპროვიზაციისათვის დროს აღარ მოითხოვს.

ფერხულის მეორე ფორმა შედგება ორი პარალელური მწკრივისგან, რომელიც სიმღერის ტემპის შესაბამისად, ხან უახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან შორდებიან ურთიერთს (ასე აგვიწერს ჯამბაკურ-ორბელიანი) „სამაიას“ შესრულებისას).

ფერხულის ორივე ეს ფორმა გულისმობს 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.

პრიმიტიულ სიმღერა-ცეკვაში ტექსტი როლი მეტად მცირე იყო. იგი ან იმპროვიზაციას წარმოადგენდა, ან ერთი-ორი ფრაზით შემოიფარგლებოდა.

თანდათან გუნდში კორიფეს როლი წამოიწია. კორიფე გუნდის მაორგანიზებელ ელემენტად იქცა. დასაწყისში გუნდის როლი მეტად მარტივი იყო“[435].

დანართი 3.

რაჭული ფერხული „ჯამათა“ ჩაწერილი ჩემ მიერ, შესრულებული ქალთა ფოლკლორული ანსამბლის, „მზეთამზე“, მიერ.

ფერხულიიწყებაშესავალისიმღერითერთიტაქტისგანმავლობაში და ამისშემდეგიწყებსგუნდისვლას. სვლაიწყება წრეზე, მარჯვენაფეხით, მარჯვნივ. სიმღერაორპირულია. რვათვლაზეაგებულისაცეკვაოლექსიკანაწილდება 4 ტაქტისგანმავლობაშიანუერთტაქტში 2 მოძრაობასრულდება. პირველიგუნდიმღერის 4 ტაქტს, მეორეტაქტშიერთვებამეორეგუნდი და აგრძელებს. სამტაქტსმღერის და ისევ მე-4 ტაქტზეერთვებაპირველიგუნდი და ა.შ.

ტექსტი:

გომელიძეჯამათაო, ხალხიმოგდევსჯარათაო,

ზურგშითოფიმოგხვედრია, სისხლიგაგდისღვარათაო,

მიგაწვინესგვერდშიაო, ცელიგირტყესფერდშიაო,

ეგიმიტომჯამათაო, არგვიშვებდიმგზავრათაო,

ჩოხა-ნაბადსწაგვართმევდი, დაგვადებდივალათაო.

როგორცტექსტიდანირკვევა, ფერხულის პერსონაჟია ყაჩაღიჯამათა, რომელიცგორის ბოლოს მგზავრებსხვდებოდა და ძარცვავდა. ჯამათასხალხმასამაგიერომიაგო – აზღვევინასაკუთარისიცოცხლისფასად.

ფერხულისაღწერა:

I ტაქტი – თვლა 1 – ნაბიჯიმარჯვნივმარჯვენაფეხით;

თვლა 2 – ნაბიჯიმარჯვნივმარცხენაფეხით;

II ტაქტი – თვლა 3 – ნაბიჯიმარჯვნივმარჯვენაფეხით;

თვლა 4 – ნაბიჯიმარჯვნივმარცხენაფეხით;

III ტაქტი – თვლა 5 – ნაბიჯიმარჯვნივმარჯვენაფეხით;

თვლა 6 – მარცხენაფეხიიდგმებამარჯვენაფეხისქუსლისუკანცერით, ერთდროულადკორპუსიტრიალდებაწრისცენტრისაკენ;

IV ტაქტი – თვლა 7 – მარცხენაფეხითნაბიჯიმარცხნივ (იდგმებამთლიანიტერფი, სიმძიმეგადადისმარცხენაფეხზე).

[435] ვირსალაძეელ., *ქართულისამონადიროეპოსი*, „მეცნიერება,“ თბ., 1964, გვ. 172.

თვლა 8 – მარჯვენათავისუფლდება და ცერითიდგმებამარცხენაქუსლისუკანიატაკზე.

მოძრაობამეორდებაკვლავმარჯვნივ, მარჯვენაფეხით. მკლავთამდგომარეობა ხელჩაბმული, დაბლა დაშვებული, ფერხულის განმავლობაში არიცვლება.

ტ ე ქ ს ტ ე ბ ი

ტექსტი 1.

Цветков В., Гамис-Тева (ღამის-თევა). – Сирис-куди (სირის-კუდი),Кавказ, 1851, №11

მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შემოდიო.
მზისასა და მთვარისასა, მზეში შემოდიო.
იაგუნდის მარანშია, მზეში შემოდიო.
მინა დგას და ლალი სჭვირსო, მზეში...
შიგ ალვის ხე ამოსულა, მზეში შემოდიო.
იადონი მხარსა შლისო, მზეში ...
მზე დაწვა და მთვარე შობა, მზე...
ჩუჩნ ვაჟი დაგვბადებია, მზე...
დუშმანსა ქალი ჰგონია, მზე...
ვაჟის მამა შინ არ არის, მზე...
ქალაქს არის აკვნისათჳის, მზე...
აკვნის იარაღისათჳის, მე (*)[436]

ტექსტი 2

Хускивадзе О,СМОМПК, Вып 19,Тифлис, 1894,стр. 176.

გოგონები იწყებენ:
თქვენ ილიას დაუხურავს
ქუდი შავი კრაველია;
ნიკაპი გაგრძელებია–
ცხვირი სამი მტკაველია. ა ა.შ.
ვაჟების სიმღერა
ყოველი ჩიტი ბუდეს დგამს,
ყველა და გუგული არა;
მე ბევრი ქალი მინახავს
შენსავით ლამაზი არა.
თეთრ ქორათ გადამაქცია,
შენ წინა დამაბზიალა;
ერთ ღამეს შენთან მამყოფა
მომკლა და არ მაზიარა.

[436]Цветков В., Гамис-Тева (ღამის-თევა). – Сирис-куди (სირის-კუდი),Кавказ, 1851, №11

გოგონების სიმღერა
შულო, რას იპრანჭებიო,
მასრას გიგავს კანჭებიო;
ათასი რომ გადიპრანჭო
მაინც არ წამოგყვებიო.
ვაჟების სიმღერა
პირველიდგან სევდა ვნახე,
ნიად რომ თვალით დაგინახე;
თუ სიყვარული არ გქონდა
ღმერთს მოვეკალ არ გენახე.
გოგონების სიმღერა
იასა და ვარდსა შუა
მე ყაყაჩო მიკრეფია
მაგ თქვენის წრის ბიჭებშია
მე გიორგი მირჩევნია.
ვაჟების სიმღერა
კაპასი ქალის ქმარსაო
რა გამოულევს ჯავრსაო;
მეზობლებს წაეკიდება
შინ დედამთილს და რძალსაო;
აგულიანებს ქმარსაო
გამოიყევი ძმასაო,
თუ გაეყოფო ძმასაო,
მაშინ ვაჯობებთ სხვასაო.
ქმარს სამუშევრათ გაგზავნის,
გამოუკეტავს კარსაო,
ჩაიცვამს და დაიხურავს,
ამთვალიერებს სხვასაო[437].

ტექსტი 3

თანდილავა ზ.,*ლაზური ხალხური პოეზია,* გამომც. „საბჭ. აჭარა," ბათუმი, 1972, გვ. 35.

თოლი მონი კულანი

[437] Хускивадзе О,СМОМПК, Вып 19,Тифлис, 1894,стр. 176.

მა სქანიში მობთი,
ქალე, ქალე, ვერანე,
მა სქანიში მობთი.
ქალო, მძივის თვალებავ,
მე შენთვის ვარ მოსული,
ქალო, ქალო, გენაცვალე
მე შენთვის ვარ მოსული. [438]

ტექსტი 4.

თანდილავა ზ.,*ლაზური ხალხური პოეზია,* გამომც. „საბჭ. აჭარა," ბათუმი, 1972, გვ. 130.

წულე ბოზო, სონი რე?
წულე ბოზო, სონი რე?
დიდო, ჰეი არ, დიდო ოროფონი რე,
დიდო, ჰეი არ, დიდო ოროფონი რე,
გური, გურიში ჯერის,
გური, გურიში ჯერის,
ვარენ, ჰეიარ, ვარენ, ხალალი სქანი,
ვარენ, ჰეიარ, ვარენ, ხალალი სქანი,
ქალწულო, სადაური ხარ?
ქალწულო, სადური ხარ?
ძლიერ, ჰეიარ, ძლიერ საყვარელი ხარ.
ძლიერ, ჰეიარ, ძლიერ საყვარელი ხარ.
გული საგულეს არ მაქვს,
გული საგულეს არ მაქვს,
არ მაქვს, ჰეიარ, არ მაქვს, შენი ჭირიმე,
არ მაქვს, ჰეიარ, არ მაქვს, შენი ჭირიმე[439].

ტექსტი 5

„შამშალახო შალახო, მოგლეჯილო ბალახო,
თეთრი კაბა გაცვია, ბაჭალ არ გაატალახო,
შამშალახო შალახო, მოგლეჯილო ბალახო,

[438] თანდილავა ზ.,*ლაზურიხალხურიპოეზია,*გამომც. „საბჭ. აჭარა," ბათუმი, 1972, გვ. 35.
[439] თანდილავა ზ.,*ლაზურიხალხურიპოეზია,*გამომც. „საბჭ. აჭარა," ბათუმი, 1972, გვ. 130.

მაგ ბაჭალა სად მიგყავს, დაგეწიო, გაგლახო.

ან კიდევ:

„ბარში მივდიოდი, ბარში, ერბო დამრჩა მარანში,

ვინცხაი ნათქვამს ვერ ითხოვს, დაბერდეს უნდა სახლში[440].

ტექსტი 6.

ფუტკარაძე თ., შალიკავა მ., *სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში,* შ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, ბათუმი, 2009, (კრებული VI), გვ. 118.

გ უ ნ დ ი: ია მთაზედა, თოვლიანზედა,

ია დავთესე, ვარდი მოსულა,

ია კოჭამდე, ვარდი მუხლამდე.

ირმისა ჯოგი შემოჩვეულა.

ნეტამც ეძოვნათ, არ გაექცლათ,

სიძე-სიმამრი მთას წამოსულან.

შეხვდათ ირემი ქორბუდიანი;

სტყორცნა სასიძომ – მოჰკლა ირემი,

სტყორცნა სიმამრმა – მოჰკლა სასიძო.

მ ა მ ა: შვილო, ბარბარე, მე რა გახარო,

საქმრო მოგიკალ, თავს ნუ მოიკლავ.

ქ ა ლ ი: შენ მამა-ჩემო, დარბაისელო,

შენ ჩემი ცოდვით არ მაისვენო,

როცა გითხარი, არ გამათხოვე,

ეხლა მათხოვებ, მომიკალ ქმარი“[441].

ტექსტი 7.

კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი,“ თბ., 1957, გვ. 97.

მამე ცულ-წალდიო,

გზა ჩავიკაფოვო,

მამე სანთელიო,

---

[440] ფუტკარაძეთ., შალიკავამ., *სატრფიალოცეკვებითურქეთისქართულმოსახლეობაში,* შ. რუსთაველისსახელმწიფოუნივერსიტეტი, სამხრეთ-დასავლეთსაქართველოსსამეცნიერო-კვლევითიცენტრი, ბათუმი, 2009, (კრებულიVI), გვ. 118.

[441] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი,“ თბ., 1957, გვ. 96.

გზა გავინათლოვოო,

მამე საკმელიო,

გზა გავირკვიოო,

ეგებ მოვნახოვო,

სისხლის წვეთიო,

ეგებ მოვრეცხვო

ირმის რძითაო,

ეგებ გავაშროო

ნიავ-ქარითაო[442].

ტექსტი 8.

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

„ყურძენმა თქვა მეც ხილი ვარ

ყველა ხილზე უკეთესი,

თავში მოვისხამ ყურძენსა,

ბოლოში ჩამოვეშვები,

დავმწიფდები, დავშავდები,

დამკრეფავენ გოგონები,

საწნახელში ჩამრეკავენ,

დამწურავენ ვაჟკაცები,

ჭურში ჩამაჩუხჩუხებენ და ა.შ[443].

ტექსტი 9.

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

ქრისტე აღსდგა, გიხაროდესთ!

მადლი მახარობელსაო.

ჩვენსა მახარობელსაო.

გაიხაროს ყოვლმა სულმა,

ყოვლმა სულმა სულიერმა

ტყე და ველმა და ფურცელმა

ჭინჭველა ფოლორციხამა (ფოლორცი-მცენარე)

ტყეში რომ ქალი შევიდა, იმანაც გაიხაროსა.

---

[442] კალანდაძე გ., *ქართული ხალხური ბალადა*, „სახელგამი," თბ., 1957, გვ. 97.

[443] აბაკელია ნ., *სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*, თბ., 1997, გვ. 145.

ქრისტე აღზდგა, გიხაროდესთ!..
ახა ურია, ურია, ეს კაცი სადაურია?
გუშინ რომ ცოლი მოჰყავდა, ეს კაცი იქაურია.
ტანთა ეცვა თეთრი ჩოხა, ახალუხი არყანისა, (არყანი და ჯამფასი–ადგილობრივი წარმოების აბრეშუმის ქსოვილი – ხ. დამჩიძე)
არყანისა, ატლასისა,
პერანგი აქ ჯამფასისა,
ქუდი ლილში შეღებილი, გვერდზე მოეპომპოლიკა,
ნიავმა შეუმძრიაო.
ქრისტე აღზდგა, გიხაროდესთ
მადლი მახარობელსაო.
დღესასწაული მზეს ჰყვარობს,
და ღრუბელი ავსა დარსა,
ავსა დარსა, წვიმიანსა.
ბერსა ქალსა ბებერასა
ახალ–გაზდა მირჩევნია.
ბერსა კაცსა ბებერასა
ახალ – ყოჩა მირჩევნია;
მირჩევნია, მიჩევნებია. (მირჩევნია უნდა იყოს ხ. დამჩიძე)
დიდსა ჯურსა, ცარიელსა, (ჭურსა უნდა იყოს ხ. დამჩიძე)
პატარ სავსე მირჩევნია.
ქრისტე აღზდგა, გიხაროდესთ!
მადლი მახარობელსაო“[444].

ტექსტი 10.

რაეო, ჩემო დედაო,
ქალი ზის წყაროზედაო,
უხდება ლურჯი სარტყელი,
იმ მწვანე კაბაზედაო,
ბიჭმა ჩამოუსეირნა,
იმ მწვანე მინდორზედაო,

[444]Миндели Н., *Картвелския песни,* СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.138.

ბიჭმა თვალი ჩაუქნია,–
ქალი გადგა განზედაო;
თავი სთხოვა, არ ათხოვა
საყურე შემაწყდებაო.
–შენ ჩემს ქმარს როგორ არ იცნობ,
ხელი დაუდევს ხმალზედა,
დღისით მიზიდავსნადირსა,
ღამეცვუგორავ მკლავზედა.
რაეო, ჩემო დედაო, რაეო![445]

ტექსტი 11

ქართლის მინდორსა ვაკესა,
მწყერებს უგებდით მახესა,
შემოგვეჩვია ქალაი,
მო და მოგვიშლის მახესა,
ქალო, ნუ გვიშლი მახესა,
თორემ გაგიშვებ ნაწყენსა.
ქართლის მინდორსა ვაკესა.[446]

ტექსტი 12

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

„სახლო, სალხინოდ დადგმულო,
აშენებულო ქვისაო,
სახლად ღმერთმა აგაშენოს,
არ ჩამოხვიდე ძირსაო!
ჩვენი მასპიბძლის მარანში
ალვის ხე ამოსულიყო,
თავში მოესხა ყურძენი
ბოლომდე გამოსრულიყო,
მისით დამთვრალი ბიჭები

[445]პ. ბერიშვილისმიერჩაწერილი.
[446]ტექსტიაღებულიაფოლკლორულიანსამბლის „ძირიანი“, შესრულებულიფერხულიდან, ხელმძღვანელით. სხიერელიhttps://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=6FC0Fk51ZdI

ტალახში ამოსვრილიყო“[447].

[447]აბაკელია ნ.,*სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*; თბ., 1997, გვ. 53.