

ხათუნა დამჩიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

ქართლ-კახური სასცენარო დიალექტი

(პირველი ნაწილი)

საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილის ბარის - ქართლ-კახეთის საცეკვაო დიალექტი დღესდღეობით წარმოდგენილია ცეკვა „ქართულით“, რომელსაც ძველად „ლეკური“ ერქვა, და „დავლურით“. ორივე ფოლკლორული ნაწარმოები თავდაპირველად ერთად სრულდებოდა და იწოდებოდა „დავლური ლეკურით“ ან „ლეკური დავლურით“.¹ ასევე, ქართლური და კახური საცეკვაო ნიმუშების - „კეკელა და მაროსა“ და „ცანგალა და გოგონას“ სახით, რომლებიც ცეკვა „ქართულის“ დიალექტურ ნაირსახეობებს განეკუთვნებიან (ორივე ცეკვასთან მიმართებით სახელდების მთავარი ასპექტი თანმხლები საცეკვაო სიმღერის ტექსტია). ხოლო, ვიდეომასალის სახით შემორჩენილია (რის მოპოვებაც შესაძლებელი გახდა) „ვახტანგ მეფის ფერხული“² და „ლახტი“³ (ხალხური თამაშის ცეკვადექცეული გასცენიურებული ვარიანტი) გორის ანსამბლის შესრულებით, რომლის ვიდეოჩანაწერი, სავარაუდოდ, მე-20 საუკუნის შუა ხანებს უნდა ეკუთვნოდეს.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის კვლევის თვალსაზრისით გამოვლინდა რიგი მეტად საინტერესო არტეფაქტებისა, რომელთა შესახებ ინფორმაციას ძირითადად, ლიტერატურული წყაროების ფურცლები ინახავენ. ქართლ-კახეთში აღმოჩნდა როგორც ერთსართულიანი, ისე მრავალსართულიანი ფერხულები, ცალად და წყვილად შესასრულებელი ცეკვები.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის განვითარების პრინციპი, მუსიკალურისაგან განსხვავებით, ბარისკენ დაღმავალი მი-

¹ ზურაბიშვილი, ხალხის შემოქმედი გენია, 1949, გვ 4; ციხისთავი, ზოგი რამ ცეკვის შესახებ..., 1941, გვ. 25.

გვარამაძე, „ცეკვა ქართული“..., 1962, გვ. 55.

² ვახტანგ მეფის ფერხული, <https://www.youtube.com/watch?v=ACf0Jqnr780>

³ ლახტი, <https://www.youtube.com/watch?v=nfzXR2miRvc>

მართულებით ხასიათდება, რადგან მთის მდიდარ საცეკვაო შემოქმედებასთან შედარებით ბარი თვალსაჩინო სიმწირეს ავლენს. სიმწირის მიზეზად, შესაძლოა, ფოლკლორულ ნიმუშთა დაკარგვა დასახელდეს, რადგან ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ წყაროებში, როგორც აღინიშნა, საკმაო მრავალფეროვნება იკვეთება.

წარმოდგენილი თემა შინაარსიდან გამომდინარე დაიყო სამ ნაწილად: 1-ელი ნაწილი ეთმობა ისტორიოგრაფიულ მასალას – ფეოდალური ეპოქის პერიოდს, სადაც რამდენიმე ავტორზე დაყრდნობით, განხილული იქნება საქართველოს აღმოსავლეთ ბარში არსებული ინფორმაცია ხალხური ცეკვის შესახებ. აქ ძირითადად სამეფო და სათავადაზნაურო ფენის შემოქმედებას შევხებით; მე-2 ნაწილი ასევე დაეთმობა ისტორიოგრაფიულ მასალას, რომელიც მოიცავს მე-19 საუკუნეს. წარმოდგენილი იქნება საქართველოში სხვადასხვა მისიით წარმოგზავნილთა თუ სამოგზაუროდ ჩამოსულთა აღწერილობები – ხალხური სანახაობები, ფერხულები და ცალად ან წყვილად შესრულებული ცეკვები. აღწერილობებიდან ცხადი ხდება, რომ დაკარგულია უნიკალური ფოლკლორული ნიმუშები, რომლებიც ქართლსა და კახეთში სრულდებოდა; მე-3 ნაწილი კი დაეთმობა ცეკვა „ლეკურის“- „ქართულის“ ეთნოქორეოლოგიურ ანალიზს.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის განხილვისას ერთ-ერთ მთავარ და მნიშვნელოვან ნაწილს სამეფო და მაღალი სოციალური წრისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო შემოქმედება წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით რამდენიმე წყარო მართლაც ფასდაუდებელი მნიშვნელობისაა, რადგან სწორედ ამ მასალაზე დაყრდნობით შესაძლებლობა გვეძლევა გავცნოთ არა მხოლოდ სათავადაზნაურო, არამედ ზოგადად ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციასაც.

ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც ქართველთა წინაპარი კერპთაყვანისმცემლობას მისდევდა და წარმართობად სახელდებული ეპოქა იდგა, მთიან და შემადლებულ ადგილებზე უწინ კერპები იყო აღმართული. ძველი კერპების ადგილებზე იმართებოდა დღესასწაულები – მრავალფეროვანი, სისხლსავსე და სხვადასხვა სანახაობით დატვირთული. ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგაც „დღესასწაულობდენ მუნ სილოდობითა, და ქრისტიანობასა შინა შემუსრნეს კერპნი, არამედ კვალად არა დასცხრნეს მუნვე განცხრომასა სიმთვრალითა, სილოდითა და როკვითა, აღაშენეს მათ

ზედა მუნ ეკლესიანი, რათა თაყვანისცენ ამათ და არღარა მოიხსენონ კერპნი სიღოდა-განცხრომითა“.¹

სარიტუალო მსხვერპლშეწირვას თან ახლდა დიდი ზეიმი მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და თეატრალიზებული წარმოდგენით: „კვალად უწყოდთან დღესასწაული კერპთა, ღმერთთა თვისთა: განვიდის თვით მეფე და დიდებულნი და მცირებულნი ბუკ-დაბდაბითა და ყოვლითა ძნობითა და სახიობითა, შესწირვიდიან ძროხათა, ხართა, ცხოვართა და ნადირთა“.²

ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერილობით, სადღესასწაულო ნადიმი, რომელიც სამ დღეს გრძელდებოდა, ხელოვნების ყველა დარგს მოიცავდა - საფერხულო ცეკვას, სიმღერას, სახიობასა და მუსიკას: „და შემდგომად თაყვანისცემისა ჰყვიან ნადიმი და განცხრომანი დიდითა ჭამითა და ღვინის სმითა, როკვითა ფერხისითა, პირობითა, სახიობითა და ძნობითა სამ დღე“.³

ქრისტიანობის დროს იმ ადგილებზე, სადაც ადრე კერპები იდგა, ისევ იმგვარივე როკვასა და თავშექცევას ჰქონდა ადგილი. აწ უკვე აშენებულ ეკლესიებში იყრიდნენ თავს და ღამეებს ცეკვაში ატარებდნენ - „ფერხისა სიმღერითა“ ამ შემთხვევაში, სწორედ ცეკვას უნდა ნიშნავდეს: „ხოლო ჟამსა ქრისტიანობისასა ნაკერპავთა მათ მათა მალათა და ბორცვთა ზედა ესევეთარივე იყო განცხრომა-როკვანი. ამისათვის აღაშენეს მათ ზედა ეკლესიანი და ჯვარებობდიან მუნ, ვითარცა აწ ფერხისა სიმღერითა გაათენიან“.⁴

მე-14 საუკუნის ძეგლში - „ხელმწიფის კარის გარიგება“ - ვკითხულობთ, რომ ორშაბათ დღეს მეფის კარზე „ლამპრობა“ იმართებოდა, რომლის დროსაც მრგვალი ფერხული სრულდებოდა: „ორშაბათს მეორეს ლამპრას მონადირენი შეიქმენ, მეფეს წინაშე მიიღებენ, და ცოლსა მეფისსა და შვლთა, ვეზირთა და მოლარეთა ყველას მიართმენ“.⁵

„იგინცა (მონადირეები - ხ.დ.) კარგად დაიხიზნიან და ლამპარსა ანთებ[უ]ლსა მჯარსა შეიღებენ, ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“.⁶ როგორც აღწერილობიდან ჩანს, მონადირეები სარიტუალო მრგვალ ფერხულს ასრულებდნენ ანთებული ლამპრებით, რომ-

¹ ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, 1983, გვ. 450.

² იქვე, გვ. 391.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 11.

⁶ იქვე, გვ. 12.

ლებიც მხრებზე ჰქონდათ გადაებული. აქ ჩნდება კითხვა - ანთებული ლამპარი მხარზე როგორ უნდა გაედოთ ისე, რომ ერთი ხელით მანც არ დაეჭირათ, რადგან, როგორც ცნობილია მრგვალ ფერხულში ორივე ხელით (სხვადასხვაგვარად) მეფერხულეები ერთმანეთს ეჭიდებიან. ლამპრობის დღესასწაული სვანეთში დღემდე დაცულია, მაგრამ ამ შემთხვევაში პარალელს გავავლებთ „მაშხალებთან“ თუშურ ფერხულთან, რომელთა შორის ხელშესახები მსგავსება იკვეთება და ხსნის ხელბმის პრინციპს აღნიშნულ ფერხულში: „წელწდის საღამოს, ჯარად დასხდომის წინ, თავს მოიყრიდნენ კაცები საჯარის დაბლა პატარა ტაფობში. აქ წრედ დადგებოდნენ, მარცხენა ხელებს ერთი-მეორეს მხარზე გადახვევდნენ, მარჯვენაში ანთებულ მაშხალებს დაიკავებდნენ და ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით წავიდოდნენ საჯარისაკენ. სიმღერა ისე იყო გაანგარიშებული, რომ იგი ზედ საჯარის კართან დამთავრდებოდა. აქ სამჯერ კიდევ შემოტრიალდებოდნენ, სწყალობდესო, დაიძახებდნენ და საჯარეში შევიდოდნენ“.¹ როგორც ფერხულის აღწერილობიდან საცნაურდება, ცალ ხელში ლამპარი-მაშხალა და ცალი ხელით მეფერხულეთა ბმა არის ფერხულის ბმის პრინციპი.

საქართველოს აღმოსავლეთის ბარის განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით ასტრალური მნათობის, მთვარისა ქრისტიანობაში მისი მემკვიდრის, წმინდა ან თეთრი გიორგის სადიდებელ საწესო ქმედებებს, სადაც რიტუალის მთავარ მამოძრავებელ ღერძს მოქმედება წარმოადგენს. ძველი ბიზანტიელი ისტორიკოსის, სტრაბონის მიერ აღბანეთისა და იბერიის საზღვართან ახლოს მდებარე ბერძნული ქალღმერთის, სელენეს² ტაძარში აღწერილი მსხვერპლშეწირვისა და განწმენდის რიტუალი³ კახეთში, სოფელ აწყურში, ივ. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილ წმ. გიორგის დღესასწაულს ეხმაურება.⁴ ქალღმერთი სელენე და წმ. გიორგიც მთვარესთან დაკავშირებული ღვთაებებია. აღნიშნული რიტუალი აფხაზურ „ატლარხობასთანაც“ ურთირთიმართებით კავშირშია.⁵

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

² სელენე (Selene, Selenia, „Mene“, „მთვარე“, ჰომ., ესქ.; ლათ Luna, დეა ლუნა) - მთვარის ქალღმერთი - მითოლოგიური ლექსიკონი, რედ. გელოვანი ა., „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983, გვ. 444.

³ Страбон, География, 1994, Стр. 477.

⁴ ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი..., 1979, გვ. 91.

⁵ დამჩიძე, აფხაზური საცეკვაო დიალექტი..., 2019

აწყურში გამართული დღესასწაული აღწერილია 1878 წლის „დროებაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში – „დღესასწაულები კახეთში“. ავტორი აღნიშნავს, რომ თელავის „უეზდში“ ყველაზე ცნობილია ორი ეკლესია: წმინდა გიორგის, სოფელ აწყურის დასაწყისში, რომელსაც „თეთრ გიორგის“ უწოდებენ (იქ, სადაც ეკლესია დგას, ადრე ყოფილა ტყე და აქ აღმოჩენილა თეთრი ქვა წმინდა გიორგის გამოსახულებით – ინფორმაცია სქოლიოდან – ხ.დ.) და ჯვრის ამბლლება (ალავერდი). აწყურის ეკლესიას არც სხვა დღეებში აკლდა მომლოცველი, მაგრამ განსაკუთრებული ხალხმრავლობა აქ 14 აგვისტოს სცოდნია. აქვე იმართებოდა ვაჭრობაც, მომლოცველთა ჯგუფებს ადგილი როგორც გალავნის შიგნით, ისე გარეთ ჰქონდათ დაკავებული: „აი კიდევ ეს არის საამური სანახავი თვალთათვის დღესასწაულის წინა ღამეს: რავდენიმე ვერსის სივრცეზედ ირგვლივ ჰხედავთ ტყესა და მინდორს განათებულს ცეცხლებით, სანთლებით და ფარნებით; ისმის ყველგან მხიარული ქართული სიმღერა, დაირისა და მუზიკის დაკვრა, ზურნების ჭყვივლი, სალამურის და დუდუკის ტკბილი ხმა და კეთილშობილის ქალების „ნაზი მრავალუამიერ“.¹ ეკლესიის შესასვლელში კი თეთრებით მოსილი ქალი იატაკზე გარდიგარდმო გაწოლილიყო და შემსვლელ-გამომსვლელი ზედ აბიჯებდა – ავტორის განმარტებით, ქალს ალთქმა ჰქონია დადებული. მლოცველებით გადავსებული ეკლესია ხალხს ვეღარ იტევდა. გარეთ კი, მუხლმოდრეკილნი უვლიდნენ თეთრკაბიანი დედაკაცები ეკლესიას, მათ შორის ერთ-ერთი მძიმე რკინის ჯაჭვით კისერზე. ჯვარი მონაცვლეობით უნდა გადასულიყო სხვადასხვა მტვირთველზე. ქალები სანთლებს ეკლესიის გარეთ კედლებზე ანთებდნენ, ერთ-ერთმა კი დაგრეხილი ბამბის ძაფი შემოავლო ტაძარს. მოშორებით „ქუდ-მოხდილი ხალხი შესცქეროდა რაღაცა შიშით და მოწიწებით თეთრ ტანისამოსიან ქალსა, რომელიც ვითომც ძალა-უნებურათ უვლიდა ლეკურს თეთრ-გიორგის ბრძანებით“.²

ქართლ-კახურ საფერხულო შემოქმედებას სტატიის შემდეგ ნაწილში განვიხილავთ, რომელიც მომდევნო ნომერში გამოქვეყნდება, მაგრამ ზემოთ წარმოდგენილ თემასთან დაკავშირებით უსათუოდ უნდა ვახსენოთ ფერხული „დიდება“, რომელიც იმავე სახელწოდების საკულტო სიმღერის თანხლებით სრულდება

¹ კობალიანი, დღესასწაულები კახეთში, 1878.

² იქვე, 1878.

(ფერხულს ტექსტიდან გამომდინარე ეწოდება „დიდება“). ფოლკლორული ნიმუში ქალების შესრულებით მთვარის და მისი მემკვიდრის, წმინდა გიორგის, სადიდებელ საკულტო ფერხულს წარმოადგენს.

მუსიკის მკვლევარი ოთარ ჩიჯავაძე აწყურის თეთრგიორგობის დღესასწაულის 1958 წლის საექსპედიციო მასალის განხილვისას წერს, რომ იმ დროს, როდესაც ეკლესიაში ქრისტიანული საგალობლები სრულდებოდა, ეკლესიის გარეთ ე.წ. „მონები“ „იავნანასა“ და „დიდებას“ ასრულებდნენ.¹ ანალოგიური რიტუალი შესრულებულა ალავერდობაზე.

ეთნომუსიკოლოგი აღნიშნავს, რომ „საფერხულო შესრულება დამახასიათებელია არა მარტო ეპიკური ნაწარმოებებისათვის, არამედ საისტორიო და საწესო-საკულტო სიმღერებისათვისაც. ამ მხრივ დიდ ინტერესს იწვევს „იავნანასა“ და „დიდებას“ საფერხულო შესრულება“.²

ო. ჩიჯავაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს 1957 წლის ივლისის ექსპედიციას, რომლის დროსაც ყვარლის რაიონში გამართულ ლაშარობას დაესწრნენ, რადგან სოფელ შილდის მახლობლად ჩატარებულ დღესასწაულზე მათ „იავნანასა“ და „დიდებას“ საფერხულო შესრულების დაფიქსირების საშუალება მიეცათ: „საინტერესო იყო „იავნანას“ შესრულების წესი. მომღერალი ქალები მოგროვდნენ ნიშის დასავლეთ მხარეს, პირით აღმოსავლეთისაკენ, ერთ-ერთმა მათგანმა დაიწყო სიმღერა, მას მეორე მოჰყვა, ხოლო დანარჩენები ბანს ეუბნებოდნენ. ნიშის მიმართ თაყვანისცემითა და სიმღერით მეფერხულებმა მას ხელმობით შემოუარეს. როდესაც აღმოსავლეთის მხარეს მოექცნენ, სრული წრით შემობრუნდნენ და კვლავ განაგრძეს სვლა. ასეთნაირად ნიშს სამჯერ შემოუარეს. გაცილებით უფრო დიდი ინტერესი გამოიწვია „დიდებას“ საფერხულო შესრულებამ. ქალებმა ფერხული ჩააბეს ხელმობით, წრის შუაგულში ნახევარმთვარისებურად. ნაწილი იდგა, ხოლო დანარჩენები გარს უვლიდნენ სიმღერით, რომელშიც წმინდა გიორგის ქებას გადმოგვცემდნენ“.³

აღწერილ ფერხულთა შესრულების წესი თვალსაჩინოა: „იავნანა“ შესრულდა არა წრიული მრგვალი ფერხულის სა-

¹ ჩიჯავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, 1962, გვ. 10.

² იქვე, გვ. 10.

³ იქვე, გვ. 11.

ხით, რომელიც ნიშის გარშემო ბრუნავს, არამედ ხელჩაბმული „ცალყუას“ ტიპის წრეშეუკრავი ფერხისას სახით, რომელიც წრეზე სვლის შემდეგ ერთ ადგილზე ჩერდება, მეფერხულეები ერთ სრულ ბრუნს ასრულებენ და ისევ განაგრძობენ სვლას. ასეთი შემოვლა მათ სამჯერ გაიმეორეს. „დიდებას“ კი, როგორც აღწერილობიდან იკვთება, ორი დამოუკიდებელი გუნდი ასრულებს, რომელთაგან ერთი სტატიკურია, მეორე კი მოძრავი – ნახევარმთვარისებურად განლაგებულ ქალთა გუნდს გარს უვლის წრეზე მოძრავი, ხელჩაბ-მული, მომღერალი მეფერხულეების გუნდი.

როგორც გიორგი გარაყანიძესთან კვითხულობთ, ქალთა აღ-ნიშნულ ფერხულს წრიული ფორმა აქვს, ხოლო წრეში ქალთა მეორე ნაწილი, ნახევარმთვარის ფორმით, რკალს ქმნის. ფერხუ-ლის მხოლოდ გარე, წრიული ნაწილი ბრუნავს „ნახევარმთვარის“ გარშემო, რკალის ფორმის კი – დგას. გ. გარაყანიძის მიხედვით: „ეს სანახაობა, ჩვენის აზრით, მთვარის თვისებას უნდა გადმოს-ცემდეს, კერძოდ: ქალების დგომით შექმნილი რკალი ნახევარმ-თვარეს განასახიერებს, წრიული ფერხული კი – სავსე მთვარეს. საერთო სურათი ასახავს მთვარის აღვსების პროცესს, რაზეც მბრუნავი წრე უნდა მიანიშნებდეს. ეს მოსაზრება ეხმიანება ივ. ჯა-ვახიშვილის ცნობას, რომლის მიხედვითაც, კახეთში წმ. გიორგის ერთ-ერთი დღეობა მთვარის აღვსების ღამეს იმართებოდა“.¹ გ. გარაყანიძისავე ცნობით, 2004 წელს სოფელ შილდაში საშუალება მიეცათ ენახათ ფერხული „დიდება“, მხოლოდ წრის შიგნით ნახა-ვარმთვარის მაგივრად ორი ქალის შესრულებით. ფერხულის ში-და ნაწილის რღვევას, რომელმაც ფერხულის გამომსახველობითი სტრუქტურა შეცვალა, გ. გარაყანიძე დროთა განმავლობაში ფერ-ხულის ტრანსფორმაციით ხსნის. იქვე აღნიშნავს, რომ ფერხული უფრო არქაული, თავდაპირველი ფორმითაც სრულდება, სადაც წრის შიგნით რამდენიმე ქალი დგას. 2004 წლის კახეთის ექსპე-დიციაზე დაყრდნობით კი: „გამოდის, რომ ამ ფერხულის შესრუ-ლების წესი მრავალგვარია, მით უფრო, თუ დავამატებთ, რომ გან-სახილველი „დიდების“ შესრულების დროს წრეში ერთი ქალის დგომაცაა მიღებული“.²

ქართული ხალხური საცეკვაო შემოქმედების შესახებ ფას-დაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის მე-18 საუკუნის დასაწყისის

¹ გარაყანიძე, ქართული ეთნომუსიკის თეატრი..., 2008, 89.

² იქვე.

ლიტერატურული ძეგლი იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“, სადაც მოკალმასე ბერის, იოანე ხელაშვილის აღწერილობები და შეფასებები საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა ვიქონიოთ არა მხოლოდ ზოგადად ქართული თუ უცხოური ცეკვის, არამედ ცალკეული ფოლკლორული ნიმუშებისა და მათი შესრულების წესის შესახებაც.

„ხოლო ქართველნი მიაშვებენ უფრორე ლეკთა თამაშობასა, და კიდევ თამაშობენ მათთაებრ ფერხისა გვარზედ მოძრაობითა და ხელგაშლით ხმარებითა სხვადასხვა სახედ.

ქალნი საკუთრად თვისით თამაშობითა და უფრორე მიემსგავსება აზიურთ ქალებთ თამაშობასა ხელ მაღლა აღებით და ტრიალით და გავლა-გამოვლით, რომელ ქორწილსა და მშობიარეს შეყრილობის დროს უფრორე ითამაშებენ ქალნი, ვინც ღამესათევლად მივლენან, გლეხი ფერხულსა და ბუქნათა უფრორე თამაშობენ, იმერნი ხელუკან გაშლით, წელში მოხრით და ფეხებმაღლა ქნევით თამაშობენ, და რომელნიმე ამ დროებში ლეკურადაც.

ჩერქეზნი და ოსნი უფრორე ხშირად ბუქნასა და ჩქარა განვლით ფეხის ხმარებით გულხელდაკრეფილნი ითამაშებენ და ცეკვასაც ხშირადრე იქმონენ“.¹

ი. ხელაშვილი მამაკაცთა ცეკვის შესახებ გარკვევით ამბობს, რომ ლეკთა და ქართველთა ცეკვა ერთმანეთს ემსგავსებოდა როგორც ფეხების, ასევე მკლავების მოძრაობების გათვალისწინებით. ქალთა ცეკვის შესახებ კი წერს, რომ მათი თამაშობა ქალთა აზიურ ცეკვებთან მსგავსებას ამჟღავნებდა მკლავთა მოძრაობით ქვემოდან ზემკლავამდე, ბრუნებით და საცეკვაო სვლით გარკვეულ მანძილზე გადაადგილებით.

ქალთა მხრივ აღმოსავლეთ საქართველოში საცეკვაო ხელოვნებითა და სპარსული მოტივებით გატაცების შესახებ წერს დ. მანაბელიც: „მრავალნი ქალნი ნაცულად მიბაძვსა ღირსთა მათ დედათა საღმრთოასა ტრფიალებითა და უკუდავისა სახელისა დატევებითა, უფრო ხშირად მხოლოდ როკუჭნ ღიხინსა და შექცევაში უშესაბამოს ყოფაქცევითა და დასძახიან ძუჭლთა მათ მეჩანგეთა სიმღერასა სპარსულის სახედ, რომელსაც დიდის ეშხით იწვრთიან ამერნი“.²

¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 241.

² მანაბელი, ქართველთა ზნეობა, 1864, გვ. 66.

ი. ხელაშვილის მიერ განსაზღვრული „რომელ ქორწილსა და მშობიარეს შეყრილობის დროს უფრორე ითამაშებენ ქალნი, ვინც ღამესათევლად მივლენან“, დაკავშირებით ცნობილია, რომ ქორწილში „სამაიას“ და ძეობაში „მზე შინას“ ასრულებდნენ, რის შესახებაც ა. ჯამბაკურ-ორბელიანთან ქვემოთ წარმოგიდგენთ. აქ კი, უმნიშვნელოვანესია ავტორის მიერ ცეკვების ფუნქციურ დანიშნულებასთან ერთად მათ ხასიათსა და მოძრაობების თავისებურებებზე ყურადღების გამახვილება. ი. ხელაშვილი ასევე აღნიშნავს, რომ ნანინა – „ესეც გვარი არს სიმღერის ძეობისა“.¹ აქ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „სამაიას“, „მზე შინას“ და „ნანინას“ მსგავსი მელოდიური ქარგა გააჩნდა და შესაბამისად, ცეკვის ხასიათიც ზოგადი სტილისტიკითა და მოძრაობების გათვალისწინებით, მსგავსი უნდა ყოფილიყო („სამაიას“ ნაწილში საძეობო „სამაია“ იგულისხმება – ხ.დ.)

დავუბრუნდეთ ისევ „კალმასობას“ – ბერი განაგრძობს ევროპელების, რუსების, ბერძნების, ციგნების (ტექსტში ციგნებია და არა ბოშები – ხ.დ.), სომხების ცეკვის აღწერილობების წარმოდგენას და იქვე ამბობს: „ხოლო სომეხნი უმფრო ჩვენ მსგავსად თამაშობენ“.² ასევე აღწერს სომეხთა ცხენკაცობას და აქლემკაცობას ყველიერის კვირაში და მათაც ცეკვების რიგს მიაკუთვნებს.

იოანე ხელაშვილი საფერხულო ლექსების თაობაზეც გვაწვდის ინფორმაციას: „ფერხისული გვარი ლექსები არის ამას ზედა:

ყოვლად-წმინდა ღვთის-მშობელმან ქვეყნის შენება ინება,
ცასა უბოძა ღრუბელი, წვიმისა ჩამოდინება,
დედამიწასა ბალახი, ქვევიდამ ამოდინება,
არალალო, ვალი ვალალო!

მოკლედ ფერხისისა არის ესრეთ, ლექსები: ავთანდილ გადინადირა ქედი მალალი ტყიანი, არხალალო, ვალი, ვალალო!.. და სხვანი“.³

ხალხური შემოქმედების შესახებ ტრაქტატის სახე აქვს თავად ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანის ჩამონათვალს. საგულისხმოა, რომ ავტორი მეფე ერეკლე მეორის შვილიშვილი იყო და თვითმხილველი მის მიერ ყოველივე აღწერილისა (მოვიყვანთ მხოლოდ იმ ნაწილებს, რომლებიც თემას ეხება):

¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 329.

² იქვე, გვ. 241.

³ იქვე, გვ. 330.

„გადმოვდეთ ახლა ჩვენი სოფლებისა სიმღერებზედ, თუ რაგდენ რიგათ გაიყოფება. ჯერ რაც მე ვცი და რაც არ ვცი ის კიდევ სხვა არის. მოვყვით აქედგან ანუ პირველ ყმაწვლის დაბადებიდან: უწინდელს დროს ჩვლი ყმაწვლი რო დაიბადებოდა, თან უნდა სიმღერით ეთქოთ ეს ლექსი, ქალებს და ყმაწვლკაცებს. „მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდო“. – და სხვანი. ეს ერთიანი ლექსი ესეთი შესაფერი ლექსია ძეობისა, უკეთესი აღარ იქნება.

მეორე. მეფე-დედოფალს ეკკლესიიდგან ჯვარდაწერილებს რო გამოიყვანდნენ, მომღერალნი მაცრულის სიმღერით წამოუძღვებოდნენ. მექორწილებით და სალხინოს სახლში შემოიყვანდნენ მღერით, იქ მხიარული ლხინი უნდა გამართულიყო, სხუა და სხუა სოფლიურის სიმღერებით და ღიღინებით თან თუ მესტვრე ეყოლებოდათ, იმის სტვრის დაკვრაზე როკვას დაიწყებდნენ ქალნი და კაცნი და თუ მესტვრე არ ეყოლებოდათ, როკვს სიმღერას იმღერებდნენ მომღერალნი და იმ ხმაზედ აჰვებოდნენ დიახ კარგათ ამასთან თუ მესტვრით იყო ხოლმე ქორწილი, ის მესტვრე მრავალს ქებას შესახამდა მექორწილებს, სხვა და სხვს სიმღერის ხმებში, რომელიც ამისთვის მიიღებდა საჩუქრისა ყველასაგან.

მეოთხე. ბევრი რიგი თამაშობა არის ჩვენში მღერით. მაგრამ ერთს იმათგანს ვტყვ, იმ თამაშობას და იმ შექცევას, „სამაია“ ქალნი და კაცნი ორ დასად გაყოფილი ერთმანეთის პირ და პირ კარგა მოშორებით, ხელი ხელს გაბმულები მწკრივით; ჯერ ერთი გაბმული დასი წამოვდოდა, თავს პირისპირ დასისა, წყნარად მომავალნი და თან ამას მომღეროდნენ: „სამაია სამსაგანა რა ტურფა რამ ხარო... და სხვანი. ასე უნდა მოსულიყვნენ მოპირდაპირე დასთან, ეს მომღერალი დასი, მასუკან მღერითვე გატრიალებულიყვნენ და თავს ადგილს მოსულიყვნენ ეგრეთვე მღერით. იქ მწკრივით დადგებოდნენ ხელებ გაბმულები პირველისავე რიგათ. ეს პირველი დასი თავს ადგილს, რომ დადგებოდა მწკრივით, დადგომასთან სიმღერა უნდა დაესრულებინათ მაშინვე, ამ დროს ის მეორე დასი ჩამოართმევდა სიმღერასა პირველს დასსა; თან პირველის დასის რიგით წამოვდოდა და იმათის რიგით შეასრულებდა იმ წესსა. ეს ორი გაყოფილი დასი ხან ერთი მოვდოდა მეორესთან. ხან მეორე პირველთან მარამ თან და თანკი აჩქარებდნენ სიმღერასა თავს შემწეობილის ლექსებითა. ბოლოს დროს ასე უნდა აეჩქარებინათ სიმღერა, რომ საღალღოთ გარდაექციათ და ერთმანეთისათვის ბაღდადის ხელცახოცები ესროლათ ანუ წყნარა დაეკრათ ეგრეთ

მღერით. ჩემ სიყმაწვილეში, ერთს გამოჩენილ ქორწილში გააბეს. „სამაია“ ორმოცმა მეტმა მახლობლად ქალებმა, გათხოვლებმა და გაუთხოვარებმა. მე ეს ასე მამეწონა რომ, როცა მოვკონებ ხოლმე, იმ დართულდაკამბულს ქალებს, იმათ საუცხოოს შეწყობილს მღერას და იმათ მშვენიერსა ნარნარსა მიმომსვლელობას მღერითვე? ოჰ! მეტად მესიამოვნება. არ ვცი, ეს ამ გვარები რომ დაიკარგოს ჩვენში, რისთვის და.

მეექვსე. ავამყოფის სიმღერა „ნანა“ უკეთესი ხმა რაღა უნდა. თითქმის არაფრისაგან საქმე არა გაკეთდებოდარა უწინდელს დროს ჩვენში, თუ თავსი საკუთარი სიმღერა არა ეთქოთრა არ იქნებოდა, სწორეთ იმ საქმის მიმსგავსებული იმისი სიმღერა“.¹

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ დასახელებული საძეობო სიმღერა „მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდო“ იგივეა, რაც ი. ხელაშვილის მიერ დასახელებული „მზევ შინ შემოდო“.² შემდეგ ავტორი იხსენებს ქორწილს, რომლის დროსაც იცოდნენ მესტვირის მიწვევა და მისი მუსიკის თანხლებით ცეკვა, ხოლო თუ მესტვირე არ ეყოლებოდათ, ცეკვას საცეკვაო სიმღერას ააყოლებდნენ. განსაკუთრებული სითბოთი აღწერს ბაღდადებიან შემსრულებელთა „სამაიას“, რომელიც მის ბავშვობაში ქალებსა და კაცებს ორმწკრივულად შეუსრულებიათ. ასევე იხსენებს ქორწილში მხოლოდ ქალების მიერ წარმოდგენილ „სამაიას“ და გამოთქვამს სინანულს მისი მოსალოდნელი გაქრობის გამო. მეექვსედ დასახელებულ „ნანას“ კი ავადმყოფობის სიმღერას უწოდებს.

8. მთაწმინდელის სტატიაში, „ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები“, ვკითხულობთ, რომ ბატონების დროს საწესო რიტუალთან ერთად იცოდნენ სიმღერები „იავ-ნანას“ სახელწოდებით და რომ „იავნანას“ ჰანგი აქვს სხვა სიმღერებსაც: „ედემ ყვაოდაო“, „მზევ შინ შემოდო“, რომელსაც მელოგინეს უმღერიან და კიდევ მეორე „იავ ნანას“ – „შექვეულ-განაწყენებულს“, რომელსაც იმას უმღერიან, ვისაც ავადმყოფობა შეუბრუნდა.³

ძეობის, ფაქტობრივად, ილუსტრირებული აღწერილობა დაგვიტოვა მეფე-პოეტმა თეიმურაზ II-მ ნაწარმოებით - „დღისა და ღამის გაბასება ანუ სარკე თქმულთა“. მას შემდეგ, რაც მშობია-

¹ ორბელიანი, ივერიანელების გალობა, 1861

² ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 329.

³ მთაწმინდელი, ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები, 1882.

რობა დასრულდებოდა – დღე იქნებოდა თუ ღამე – ძეობა და ლხინი მანც ღამით იმართებოდა. დაპატიჟებდნენ მენესტვეთ სტვირთა დასაკრავად და იწყებოდა მხიარული ღამისთევა. მესამე დღეს მორთულ-მოკაზმული საზოგადოება, ჯერ ქალები და შემდეგ მამაკაცები, მიულოცავდნენ რა ნამშობიარებ ქალს შვილის შეძენას, ისეთ ლხინს გამართავდნენ, ენითაც რომ ძნელად აღიწერება:

„რაც იყო რიგი ქორწილში, ისრე გამართვენ მსმელობას, არ დააკლებენ გალობას, არც დასდებლისა მთქმელობას, ღვინოში შევლენ, იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას, იქით და აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას.

გარეთ გამოვლენ, ფერხისას შევლენ, სად ქალი წევსა-და, იტყვიან გაღმით-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და, სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიჟებენ მგესა-და, არ დააკლებენ ძეობას, რიგი რაც აროს წესადა.

რა გაათაონ ფერხისა, გამართვენ ერთაჭამასო, დასხდენ ქალების პირდაპირ, არვინ დაიშლის ამასო, შემოიყვანენ მესტვირეს, უკრვენ, ჩააბმენ სამასო, მისთანა ლხინი უხარის ყმაწვილის დედას, მამასო.

დიდნი კაცნი შინა სხედან – მასპინძლები და სტუმრები, სხვანი გარეთ ღამეს ათევეს ფერხისითა მსახურები, მხლებელნი და ახალგაზრდა, ვინც კარგია მომღერლები, ღამით სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მთქმელები.

ცალგნით არის კაცის ხმანი, ცალგნით იყოს ქალებისა, ძეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტვისა, სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძვრებისა,

შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს, ახლოს უდგებისა“.¹

აღწერილობიდან ცხადი ხდება, რომ ძეობის ლხინის ღამე დატვირთული იყო ქორეოგრაფიით – როგორც საფერხულო, ისე ცალად საცეკვაო ნიმუშებით. ფერხისას, რომელშიც „აქეთ და იქეთ“ ჩაბმულნი დაეწყვნენ, საძეობო სიმღერა ახლდა თან. როგორც ავტორი გვაუწყებს, ფერხულით გამოდიან გარეთ, შემდეგ შედიან ახლადნამშობიარები ქალის ოთახში, სადაც „დაჰპატიჟებენ მგესა-და“, რაც იმის მანიშნებელია, რომ ამ დროს ორპირული საფერხულო სიმღერა „მზე შინ შემოდი“ სრულდება. სიმპტომატურია, რომ გარეთ მსახურები და მხლებელნიც ასევე ფერხისითა და სიმღერით ათევენ ღამეს. ყურადღებას იქცევს ერთი დეტალი, სა-

¹ თეიმურაზ II, დღისა და ღამის გაბაასება..., 1976, გვ. 369.

დაც ჩანს, რომ ქალთა და მამაკაცთა საზოგადოება სუფრაზე განუყოფელია – ქალები მამაკაცების პირისპირ სხედან. ამ ქართულმა ტრადიციამ, როგორც რიგ წყაროებშია, ტრანსფორმაცია განიცადა და მუსულმანური გავლენით ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე საზოგადოებების სახით ჩამოყალიბდა. სამა-ცეკვა და გართობა განსაკუთრებით მხიარული მაშინ ხდებოდა, თუ მესტვირესაც მოიწვევდნენ. მესტვირე-საზანდარის სითამამე – ქალთა შორის გასვლა-გამოსვლა, არშიყობა, ახლოს მისვლა და სამიჯნურო ლექსების თქმა, ლხინში დაშვებული და მიღებული ყოფილა.

ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინებიდან „დღისა და ღამის გაბაასების“ ამ მონაკვეთში ჩანს „ფერხისა“, „სამა“ და „სამაია“. ფერხისასთან დაკავშირებით მკაფიოდ იკვეთება, რომ სრულდება როგორც მამაკაცთა, ასევე ქალთა შემადგენლობით – შერეული სახით, მოძრავია, აქვს წინ გადაადგილებადი ხასიათი და არა წრიული – ერთ ადგილზე მბრუნავი. ფერხისას დროს სრულდება ორპირული სიმღერა „მზე შინ შემოდი“. რაც შეეხება „სამას“, აქ ცალსახად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ავტორს ზოგადი ტერმინი აქვს გამოყენებული: „ღამით სამით, ფერხისითა“, უნდა ვიგულისხმოდ – „ღამით ცეკვით, ფერხულით“. ხოლო „სამაისასთან“ დაკავშირებით შესაძლოა ორივე ტიპის ცეკვა იყოს ნაგულისხმევი: 1. ქალთა საფერხულო „სამაია“; თუ შევჯამებთ ი. ხელაშვილისა და ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერილობებს – ქალთა ხელაპყრობით გავლა-გამოვლისა და ქორწილში შესრულებული ქალთა „სამაიას“ საფუძველზე, საშუალება გვეძლევა ვთქვათ, რომ მესტვირე სწორედ ფერხულის დროს „ქალებსა ილღიაში უძვრებისა“; 2. ცალად ცეკვა; „სამაია“, როგორც ცეკვის შინაარსის აღმნიშვნელი ტერმინი, ცალად და წყვილად ცეკვასაც გულისხმობს. ჩემი, როგორც ქორეოლოგის აზრით, აქ საქმე ქალთა საფერხულო „სამაიას“ უნდა ეხებოდეს. თუმცა ქვემოთ ვახტანგ ბატონიშვილთან საკითხის მეტი დეტალიზირების საშუალება გვეძლევა.

ვახტანგ ბატონიშვილის „ისტორიები ალწერა“ თითქმის იმეორებს ვახუშტი ბატონიშვილის შრომას საქართველოს ისტორიის შესახებ, თუმცა ყურადღებას იმსახურებს მის მიერ ჩამატებული ტრადიციათა და ზნეჩვეულებათა აღწერილობები ნადირობის, გლოვის, ქორწილის, სპორტული შეჯიბრებების, ძეობის შესახებ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ძეობის წეს-ჩვეულება ძველ საქართველოში:

„ბ“ (ხოლო - ხ.დ.) ვახშობისთვის დასხდიან კაცნი სხვათა სახლსა და ქალნი მუნ და იყვის ლხინი და განცხრომა მუსიკითა და სიმღერითა, გარდებმოდინ ერთმანეთს მკლავით და ეგრეთ როკვით იმღერდიან, რომელსაცა უწოდებენ ფერხისას და ესრედ შევიდიან სახლსასა მშობიერისასა და დასხდიან ქალთა პირდაპირ ქმარნი ანუ ნათესავნი მათნი მსგავსად ქორწილისა და გაღმა გამოღმით დაიწყიან ქალთა და კაცთა სიმღერა. შემდგომად ამისა მოუწოდინ მენესტვეთა და მათის თანყოლით დააბმიან სამია ესე იგი სამთა გვამთავან ერთმანეთის ხელკიდებით და როკვით სიმღერა და იყვის თხუთმეტ დღემდის ნიადაგ რამე ესრეთ განცხრომა, ლხინი და ლამისთევა ნათესავთა, მეგობართა და მცნობთავან. ბ' ვითა ჩინებულნი სახლსა შინა იყვნიან მომღერალ და მოფერხისე, ეგრეცა მონანი და მსახურნი გარე“.¹

აქ კი გარკვევით გვიხსნის ავტორი ფერხისასა და „სამიას“ შორის განსხვავებას: თუ ფერხისა მკლავთა ერთმანეთს გადადებით, სიმღერის თანხლებითა და ფერხულის სვლის მოძრაობით სრულდება, „სამია“ მენესტვესთან ერთად სამი შემსრულებლის მიერ ხელჩაბმულ მდგომარეობაში სიმღერით როკვა ყოფილა.

როგორც ბატონიშვილი ვახტანგი ამბობს, ძეობის წესმა ბოლომდე შემოინახა თავი თავისი ლამისთევითა და სიმღერა-ფერხულით, ხოლო კაცთა და ქალთა სუფრასთან ერთად ჯდომის წესი კი, შეიცვალა: „წესნი ესე ძეობისანი რომელნიმე, ესე იგი ლამისთევა ფერხისა და სიმღერა იყო დრომდე უკანასკნელსა მეფობისა, ბ' კაცთა და ქალთა ერთაჭამებრ ერთად მსხდომარეობა არღარა“.²

„მე შინა“ ძეობაზე თბილისში ასე აქვს აღწერილი ნ. დუბროვინს: „ლამის-თევის დროს საზოგადოება განთავსდება აივნებზე, სახურავებზე ან ავადმყოფის ოთახში. ლამის მთეველთა რიცხვი განსხვავებულია ახალშობილის მამის შეძლებისა და პიროვნებიდან გამომდინარე; ზოგჯერ რიცხვი ასამდეც ადის. ამ გუშაგობაში (დარაჯობაში) მონაწილეობას იღებენ როგორც მამაკაცები, ისე ქალები. ზოგი მათგანი იარაღიდან ისვრის, რათა არაწმინდა სული შეაშინოს, დაჭრას ან მოკლას გველი (უწმინდური სული), სხვები ცეკვას იწყებენ: შედგება წრე - ერთი ნახევარი კაცების, მეორე კი ქალებისგან. ეყრდნობიან რა ერთმანეთს ხელებით მხრებზე, ცეკვით ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ, თან მღერიან სიმღერას:

¹ ბატონიშვილი, ისტორიები აღწერა, 1914, გვ. 19.

² იქვე.

მზეო შინ შემოდი,
 ბრმის სახლში, მთვარის სახლში – შემოდი მზეო,
 ლალის მარანში:
 შუშის ჭურჭელი მზად არის და ღვინო ბრწყინავს,
 სახლში ალვა ამოვიდა,
 ქალთევზამ გაშალა ფრთები,
 მზემ მთვარე შობა –
 ჩვენ ვაჟი შეგვეძინა,
 მაგრამ მტერი მას ქალად თვლის.
 ბავშვის მამა შინ არ არის:
 ქალაქს გაემართა
 აკვნის საყიდლად.

ერთ-ერთი ქალი სიმღერის მოთავის როლს შეითავსებს, რომლის ხმასაც დანარჩენები აყვებიან და მღერიან პირველ ორ სტრიქონს, შემდეგ მომდევნო ორ სტრიქონს ზუსტად ისევე მღერიან მამაკაცები, შემდეგ ქალები და ასე შემდეგ მონაცვლეობით.¹

წარმოდგენილ აღწერილობის საძეობო ფერხულში მონაწილეობას იღებენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები – იქმნება ცალკე ქალთა რკალი და ცალკე მამაკაცთა. ამგვარი ფერხული დაფიქსირებულია რაჭაში „ფერხისა“ ან „ფერხულის“² სახელწოდებით და საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში (ხევში).³

„მზე შინას“ ნ. დუბროვინისეულ ვერსიაში ლექსის არასაღიქვსო ფორმით თარგმნა მხოლოდ ერთმა საყურადღებო დეტალმა განაპირობა და სწორედ ამიტომ იქნა შემოთავაზებული სტატიის ავტორის მიერ, კერძოდ: სტრიქონი „ბრმის სახლში, მთვარის სახლში შემოდი მზეო“, შეიცავს კავშირს „ბარბალესთან“, რომელიც თავის მხრივ თვალის სწეულების, ბატონების მამიდისა და მზის ღვთაების სახით არის ცნობილი ქართულ ფოლკლორში. ასევე იკვეთება მზის მდებრად და მთვარის მამრად წარმოჩენა. ყოველივე ზემოთ წარმოდგენილმა კი კავშირი მათ შორის კიდევ უფრო გაამყარა. ბარბარესთან, ბატონებთან, მთვარესთან, მზესთან დაკავშირებული „ძეობა“, „იავნანა“, „დიდება“ და „ლაზარობა“ საერთო ფუძე-ენას უნდა ემყარებოდეს, მიუხედავად მათი გამომსახველობითი იერსახის სხვადასხვაგვარობისა.

(გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)

¹ Дубровин, История войны..., 1871. Стр. 127.

² Миндели, Картвелския песни, 1894 г., стр. 124.

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

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, წიგნი V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983.
- ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984.
- ბატონიშვილი ვახტანგ, ისტორიები აღწერა, სტამბა ბართლომე კილაძისა, გამოცემული სარგის კაკაბაძის მიერ, თბ., 1914.
- გარაყანიძე გ., ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები, თბ., 2008.
- დამიძე ხ., აფხაზური საცეკვაო დიალექტი და მისი ურთიერთმიმართებითი ასპექტები (მოკლე მიმოხილვა), აფხაზეთის კულტურულ-ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა, თბ., 2019.
- თაყაიშვილი ე., ხელმწიფის კარის გარიგება, ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, ტფ., 1920.
- თეიმურაზ II, დღისა და ღამის გაბაასება ანუ სარკე თქმულთა, ქართული პოეზია, ტ. 5, „ნაკადული“, თბ., 1976.
- ითონიშვილი ვ., ალექსანდრე ყაზბეგი (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონაცემები), ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2006.
- კოპალიანი, დღესასწაულები კახეთში, დროება #193, 1878.
- მანაბელი დ., ქართველთა ზნეობა: საზოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი.
- მთაწმინდელი ზ., ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები, „დროება“, 1882, #173.
- ორბელიანი ჯ., ალექსანდრე ვახტანგის ძე, ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი, „ცისკარი“ №1 (1861).
- ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979.
- ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, „მეცნიერება“, თბ., 1990.
- Дубровин Н., История войны и владычества русских на Кавказе, Т. I, кн. II, СПб, 1871.
- Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894.

CHOREOLOGY

Khatuna Damchidze,
Choreologist, Doctor of Arts,
Researcher of the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute
of the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia
State University

KARTLI-KAKHETIAN DANCE DIALECT

(1 Part)

Summary

The first part of the topic - Kartli-Kakhetian dance dialect - is dedicated to the historiographical material - the period of the feudal era, where based on several authors, the information about folk dance in the eastern lowland of Georgia is discussed. One of the main and important parts in the discussion of the Kartli-Kakhetian dance dialect is the dance creativity characteristic of the royal and high social circle. From this point of view, several sources are really invaluable, because based on this material we have the opportunity to learn important information not only about the nobility, but also about Georgian folk dance in general.

In this part of the topic, descriptions containing Georgian folk choreography are presented on the basis of ethno-choreological analysis – Ekvtime Takaishvili’s “Deal of the State’s Door”, Vakhushti Batonishvili’s “Description of the Kingdom of Georgia”, Ioane Batonishvili’s “Kalmasoba”, Vakhtang Batonishvili’s “Historical Description”, Alexander Jambakur-Orbeliani’s “Chant of the Iverians, Song and sings quietly“, Teimuraz II’s “Day and Night Conversation or Mirror of the Told”, David Machabeli’s “Georgian Morality: Public Chant; When did Georgian chants appear“ and based on the works of researchers in various fields.