

ხათუნა დამჩიძე,

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

გიორგი კრავეიშვილი,

მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ა(ა)
იპ ფონდ „ჰეიამოს“ დირექტორი და თანადაამარსებელი,
ექსპედიციის ხელმძღვანელი.

მუჭაჯირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული შემოქმედება

(თურქეთელი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების მაგალითზე)

რეზიუმე

2023 წლის 28 ივლისიდან 29 აგვისტოს ჩათვლით „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362) განხორციელდა ერთთვიანი ფოლკლორული ექსპედიცია მუჭაჯირი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხალხური შემოქმედების ფიქსირება-შესწავლის მიზნით.

მუჭაჯირობის მტკიცენული პროცესი დასავლეთ და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისლამის აღმსარებელმა მოსახლეობამ მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში სხვადასხვა დროს განიცადა. ამ პროცესის ძირითად ეთნიკურ შემადგენლობას აფხაზები, ლაზები

და კლარჯები (ისტორიული ტოკლარჯეთი 1878-1921 წლებში საქართველოს შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა) ქმნიან.

ექსპედიციის მასალებმა დაადასტურა, რომ ლაზური სიმღერების ის მელოდიები, რომლებიც ისტორიულ ლაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული, უცვლელად გვხვდება მუჭაჯირებშიც. ასეთ ნიმუშებში დაცულია ლაზური მელოდიკა, ფარული მრავალხმიანობა და ყველა ის ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისთვის. აფხაზებში უმეტესად გავრცელებულია ვოკალური შესრულება, ცეკვებისათვის აკორდეონის თანხლე-

ბა (აფხაზურად მიზირკან) და ხის დიდ ფიცარზე ხელჯოხების დაკვრა რიტმის წარმოსაქმნელად. რაც შეეხება ხემიან აფხარცას და ჩასაბერ აჭარპანს, თურქეთის აფხაზეთში ის გამქრალია. სამაგიეროდ, საქართველოს აფხაზეთში არ გვხვდება ხის ძელებით დაკვრის ტრადიცია. აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებულია აკორდეონი, მუჭაჯირებს კი საერთოდ არ აქვთ საკრავიერი კულტურა. მუჭაჯირებში რეალურად გამქრალია უძველესი ჭიბონი, ამის მიზეზი უნდა იყოს მუჭაჯირობის სიმძიმე და ინსტრუმენტის დამზადებისა და გამოყენების ტრადიციის დაკარგვა.

მუჭაჯირულ აფხაზურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში გამოვლინდა შემდეგი საცეკვაო ნიმუშები: 1. წრიული ფერხული „აუ, რაშა“ ვოკალური თანხლებით; 2. „ნარინა“ ვარიანტებით - საფერხულო და წყვილად საცეკვი, ახლდა ვოკალური ან გარმონ/აკორდეონზე შესრულებული მუსიკა; 3. დუეტური „აფსუა ქოშარა“, ვოკალური ან ხელჯოხების ცემით რიტმის მიმცემი მუსიკა. წმინდა ქართული

საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან მუჭაჯირი კლარჯების საცეკვაო შემოქმედებაში გამოიკვეთა: „ჯილველო“, „უუუუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინი“, „ო, ჰო ჰოი“/„ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი, ჰაი“, „ღორის კუკულ იავნანი“. წარმოდგენილთაგან ყოველი მათგანი სინკრეტული ფერხულია. ცალად ან წყვილად შესასრულებელი ნიმუშები კლარჯულ ხალხურ შემოქმედებაში არ გვხვდება (გამონაკლისია „ვაი, ჰაი, ჰაი“, ფერხულის წრის ცენტრში ორი მამაკაცის მოკლე დუეტი). როგორც კვლევამ დაადასტურა, ლაზებმა თურქეთის ლაზეთში, ლაზური, მაგრამ სხვა ხელოვნება შექმნეს, რომელმაც ამგვარი სურათი გამოკვეთა: 1. მხოლოდ ქართული – ლაზური, ნაზიარები თურქეთის მუჭაჯირულ – კლარჯულ, აჭარულ შემოქმედებას; 2. პონტოურ-შავიზღვისპირული, რომელიც ენათესავება ამ რეგიონის მრავალეთნიკურობით სახისმეტყველ შემოქმედებას. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ლაზები ცეკვას ჰორონს/ხორონს უწოდებენ.

საკვანძო სიტყვები: მუშაჯირები, ფოლკლორი, მრავალხმიანობა, საკრავები, საცეკვაო მოძრაობები, ქორეოგრაფია, ფერხული, აფხაზური, კლარჯული, საცეკვაო დიალექტი

მუსიკალური ნაწილი

მუშაჯირი ლაზების მუსიკალური ფოლკლორი – ისტორიულ ლაზეთში რამდენიმე ექსპედიცია გიორგი კრავიშივილმა 2014 და 2022 წლებში მოაწყო, ხოლო მუშაჯირული ლაზეთი, როგორც ქართველი ეთნომუსიკოლოგების, ისე ქორეოლოგების მხრიდან, ამ დრომდე სრულიად შეუსწავლელი იყო. არ ვიცოდით მელოდიის ტიპები და საცეკვაო მოძრაობები, არც ის ვიცოდით, არსებობდა თუ არა ვოკალური მრავალხმიანობა და ისტორიული ლაზეთისაგან განსხვავებული სასიმღერო ჟანრები.

თუ თვალს გადავავლებთ ისტორიულ ლაზეთში ჯერ კიდევ 1917 წელს იოსებ ყიფშიძის ჩაწერილ სიმღერებს, დავინახავთ, რომ ყველა მათგანი ერთხმიანია.¹ მხედველობაში ვიღებდით ფაქტს, რომ იოსებ ყიფშიძე იყო ენათმეცნიერი და არა მუსიკოსი და ამიტომ შესაძლოა ვერ გამოევლინა მრავალხმიანობის კერები, მით უმეტეს, რომ პირველი მსოფლიო ომის მიმდინარეობის გამო საექსპედიციო მუშაობა შეზღუდული ჰქონდა. თუმცა, იმხანად რომ მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ არსებობდა, ადასტურებს ჰასან ჰელიმიშისა და გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ საქართველოს ლაზებში ჩაწერილი ცნობები ხოფაში ორხმიანი სიმღერების არსებობის შესახებ. ვიფიქრეთ, რომ 1877-78 და 1914-17 წლებში წასულ მუშაჯირთა კულტურაში არაერთი ძველი შრე იქნებოდა შემორჩენილი, მათ შორის ვოკალური მრავალხმიანობაც.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობის კერების გამოვლენა ვერ მოხერხდა და მუშაჯირულმა ლაზურმა სიმღერამაც მხოლოდ ერთხმიანობა აჩვენა, მოპოვებული მასალა უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა როგორც ჟანრობრივი, ისე წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით. დადასტურდა, რომ ლაზური სიმღერების ის მელოდიები, რომლებიც ისტორიულ ლაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული, უცვლელად გვხვდება მუშაჯირებშიც. ასეთ ნიმუშებში დაცულია ლაზური მელოდიკა, ფარული მრავალხმიანობა

¹ კოკელაძე, ჭანური სიმღერები, 1936, #1370.

და ყველა ის ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისათვის.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას: მოგვსენებათ, რომ ისტორიულ ლაზეთში გვხვდება როგორც პარალელური, ნიშანდობლივად კვარტული მრავალხმიანობა – რაც უცხოა ზოგადქართული მუსიკალური ენისათვის, ასევე ბურდონული მრავალხმიანობაც, რომელიც ორგანულად არის საერთოქართული მუსიკალური მრავალხმიანი ენის ნაწილი. პირველი ტიპის მრავალხმიანობა გვხვდება ქამანჩაზე, მეორე კი, გუდასტვირზე, რომელსაც აჭარასა და შავშეთში ჭიბონი, ტაოში ტიკი, რაჭასა და ფშავში გუდასტვირი/სტვირი და ლაზეთში გუდა ეწოდება.

მუჭაჯირ ლაზებშიც ველოდით სწორედ ამ საკრავებს, თუმცა, ქამანჩაზე დაკვრის კულტურა ბოლო ათწლეულებამდე მხოლოდ საფანჯას რაიონის ლაზებმა შეინარჩუნეს, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში მცხოვრები ლაზები კი მასზე არ უკრავდნენ და ორდუელების საკრავად მიიჩნევდნენ. სამწუხაროდ, არათუ დუზჯესა და აქჩაკოჯაში, არამედ, საფანჯაშიც კი, სადაც ბოლო დრომდე შემორჩენილი იყო ქამანჩის დაკვრის კულტურა, დღეს მხოლოდ ახალგაზრდები უკრავენ, მათ კი ლაზური ენა არ იციან და ძველი ლაზური დესტანების მაგივრად მელოდიურად საკმაოდ განსხვავებულ გირესუნტრაპიზონ-ორდუს სიმღერებს და ცეკვებს გვთავაზობენ.

ძველი ლაზური ლირიკული სიმღერები ქამანჩის თანხლების გარეშე ჩავიწერეთ. რაც შეეხება გუდას, მასზე დაკვრის ტრადიცია, როგორც ჩანს, გაცილებით ადრე დაიკარგა, ამიტომ საფანჯაში ის არც შეგვხვდრია, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში კი, მასზე მხოლოდ ჰემშინები (გამუსულმანებული სომხები) უკრავენ.

მუჭაჯირ ლაზებში გავრცელებულია აკორდეონი, რომელსაც მუზიკას უწოდებენ. ლაზების თქმით, ეს საკრავი მათ ჩერქეზებისა და აფხაზებისაგან შეითვისეს. მართლაც, მასზე სრულდებოდა აფხაზურ-ჩერქეზული მრავალხმიანი სტილის მელოდიები. ლაზური სიმღერების სათანხლებოდ ეს საკრავი არ გამოიყენებოდა.

ისტორიული ლაზეთის მსგავსად, მუჭაჯირებშიც დღემდეა შემორჩენილი ლირიკული, ნადური (ყანის თოხნის), ძროხის წველის, სამგლოვიარო, სათამაშო, ამინდის სამართავი და სააკვნო სიმღერები.

მუჰაჯირმა ლაზებმა იციან პატარძლის გამოსაყვანი სიმღერები „გელინო“ და „გელინი“. ეს სიმღერები მელოდიურად ბორჩხის კლარჯულ სოფლებში გავრცელებული ვარიანტებია. შესაძლებელია, ისინი გავრცელებული ყოფილიყო ჩხალას ხეობაში, საიდანაც მუჰაჯირად წავიდნენ ლაზების უდიდესი ნაწილი და რომელი ხეობაც ბორჩხის კლარჯული სოფლების მეზობლად მდებარეობს.

მეთევზეობა-მენავებობასთან და ნაოსნობასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომლებიც გავრცელებულია ისტორიულ ლაზეთში, გვხვდება მხოლოდ აქჩაკოჯას ლაზებში, რადგან ისინი შავი ზღვის ლაზური სოფლებიდან წამოვიდნენ და დღემდე შავ ზღვასთან ახლოს ცხოვრობენ. მაგრამ ეს სიმღერები არ შეიძლება განვიხილოთ შრომის სიმღერებად, რადგან სრულდება არა უშუალოდ თევზჭერის ან ნაოსნობის დროს, არამედ მათ სიტყვიერ ტექსტებში მხოლოდ საუბარია ამ პროცესის შესახებ. ამგვარად, ეს ლირიკული სიმღერებია.

პირველად დავაფიქსირეთ ძროხის წველის ნიმუში. ასევე თურქეთის ლაზეთში პირველად ჩავიწერეთ მამაკაცის მიერ შესრულებული დატირება. აქამდე მამაკაცის დატირების მხოლოდ ორი ნიმუში იყო ჩვენთვის ცნობილი, ისიც საქართველოში მცხოვრები ლაზების შესრულებით. საზოგადოდ, მამაკაცთა დატირება, როგორც ლაზებში, ისე მთლიანად სამუსლიმანო საქართველოში, ძალზე იშვიათია. ამასთანავე, ჩავიწერეთ ქალთა დატირებები და აკვნის ნანები, შრომის, ლირიკული და სათამაშო სიმღერები, რომლებიც სხვადასხვა წლებში ისტორიულ ლაზეთშიც არაერთხელ ჩავიწერია.

ექსპედიციამ აჩვენა, რომ ისტორიულ ლაზეთში გავრცელებული ნიმუშების ნაწილი მუჰაჯირებში დავიწყებულია. მაგ.: ქორწილის სუფრაზე სურსათ-სანოვაცის მოსათხოვი სიმღერა „თირამოლა“/„ჰეიამოლა“ მუჰაჯირ ლაზებს არ ახსოვთ. სიმღერა „ვაჰაჰაი“ კი, რომელიც გავრცელებულია როგორც ბორჩხა-ხოფა-არქაბის ხეობებში (ისტორიული ლაზეთი), ისე საფანჯას და აქჩაკოჯას მუჰაჯირ ლაზებში, დუბჯეს მუჰაჯირ ლაზებში დავიწყებულია.

რაც შეეხება ლაზურ ფერხულებს, მუჰაჯირი ლაზები ძირითადად ასრულებდნენ „უჩაიაღს“/„უჩაიაქს“, „გელინს“, „კასაბ ოინს“, „ჯილველოს“, „დიკ ჰორონს“, „ვაჰაჰაის“. ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ „ჯილველო“ და „ვაჰაჰაი“ არის დამახასიათებელი ისტორი-

ული ლაზებისათვის. საინტერესოა, რომ „ჯილველო“ და „ვაჰაჰაი“ უსაკრავოდ სრულდებოდა, დანარჩენს კი, რომელსაც სიტყვიერი ტექსტი არ ჰქონდა ანდა სრულდებოდა თურქულად, მღეროდნენ ან უსაკრავოდ, ანდა ქამანჩის თანხლებით.

მუჰაჯირი კლარჯების მუსიკალური ფოლკლორი. მუჰაჯირ კლარჯებში მუსიკოლოგიური ექსპედიცია პირველად გიორგი კრავეიშვილმა 2017 წელს ჩაატარა. იმხანად მის მიზანს წარმოადგენდა არამხოლოდ ზოგადად გავრცელებული ყველა ჟანრის ნიმუშების, არამედ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებული სეკუნდური ტიპის ვოკალური ორხმიანების ჩაწერაც. თუმცა, 2017 წლისგან განსხვავებით, 2023 წელს ორ ხმაში სუფთად მღერა მუჰაჯირებს უკვე შესამჩნევად გაუჭირდათ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულები სრული სახით მხოლოდ ერთ სოფელში ჩავიწერეთ, ექსპედიცია კლარჯებთან ნაყოფიერი გამოდგა, რადგან გამოვავლინეთ ჩვენთვის სრულიად უცნობი რამდენიმე ნიმუში. ასევე აღმოვაჩინეთ, რომ 2017 წელს ჩაწერილ ზოგიერთ სიმღერას („ნარიდანა“, „მაშალა“, „გელინო“) საფერხულო ნაწილი შემოუნახავს. „რინა“, თავისი როგორც ქორეოგრაფიული ისე მუსიკალური ხაზით, შეთვისებულია აფხაზებისაგან. „აურაშა“ კი საერთო ქართულ-აფხაზური ნიმუშია თავისი მუსიკალური სტილისტიკით. აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებულია აკორდეონი, მუჰაჯირებს კი საერთოდ არ აქვთ საკრავიერი კულტურა. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზები და კლარჯები გვერდი-გვერდ სოფლებში ცხოვრობენ და აფხაზურ „რინას“ და „აუ, რაშას“ კლარჯებიც ასრულებდნენ, ლაზებისაგან განსხვავებით, კლარჯებს აფხაზური „მუზიკა“ არ შეუთვისებიათ.

ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებული ფერხულები „ჟუჟუნელა“ და „ტირინი“ მუჰაჯირ კლარჯებში დავიწყებულია. არ დასტურდება ართვინში გავრცელებული ცეკვები („ართვინ ბარი“, „სარი ჩიჩეკი“ და ა. შ.). ნაცვლად ამისა, მუჰაჯირებში გავრცელებული „ღორის კუკულ იავ ნანი“ ისტორიული კლარჯეთის მკვიდრებმა არ იციან. მხოლოდ „ვოჰოჰოი“/„ვაჰაჰაი“ გვხვდება ორივე კლარჯეთში, თუმცა ისტორიულ კლარჯეთში მისი ჩაწერა 2022 წელს ძალიან რთული აღმოჩნდა, რაც შარშანდელმა ექსპედიციამ, რომელშიც ქორეოგრაფი გიორგი ალიმბარაშვილი მონაწილეობდა, დაადასტურა. მუჰაჯირ კლარჯეთში, ბუნებრივია, დავაფიქ-

სირეთ სხვადასხვა ჟანრის ის ნიმუშებიც, რომლებიც 2017 წელსაც გვქონდა ჩაწერილი.

მუჰაჯირი აფხაზების მუსიკალური ფოლკლორი. თუკი ლაზები-სა და კლარჯებისათვის დამახასიათებელია წრიული ფერხულები, აფხაზებში უმეტესად გავრცელებულია ქალ-ვაჟის ცეკვა, რომელიც სრულდება სიმღერის, აკორდეონის (აფხაზურად მიზირკან) და ხის დიდ ფიცარზე ძელის დაკვრის თანხლებით. ასეთ ნიმუშებს უმეტესად ეწოდება „აფსუა ქოშარა“. „აუ, რაშა“ წრიული ფერხულია და სიმღერით, საკრავის გარეშე სრულდება, „რინა“ კი – აკორდეონისა და სიმღერის თანხლებით, მას ასრულებს ან ქალ-ვაჟი, ანდა წრიული ფერხული, რომლის შიგნითაც ცეკვავს ქალ-ვაჟი. რაც შეეხება ხემიან აფხარცას და ჩასაბერ აჭარპანს, თურქეთის აფხაზებში ის გამქრალია. სამაგიეროდ, საქართველოს აფხაზეთში არ გვხვდება ხის ძელებით დაკვრის ტრადიცია.

თურქეთის აფხაზებში მამაკაცთა სამგლოვიარო სიმღერას „აზარ“ ჰქვია. ტერმინი „აზარ“ ქართული „ზარიდან“ გამომდინარეობს. ამინდის სამართავ რიტუალს და მის თანხლებ სიმღერას „ძივავა“ ეწოდება. ბავშვების სათამაშო ჰანგს „წიწი-კვაკვა“/„წიწი-ყვავა“ ჰქვია. ანალოგიური სახელწოდებით თამაში დასტურდება სამეგრელოსა და ლაზეთში, მათ შორის მუჰაჯირებშიც. შესაბამისად, ტერმინოლოგიის დონეზე თურქეთის აფხაზებში ქართული შრე ნათლად არის, თუმცა საკუთრივ მუსიკაში, „აუ, რაშას“ გარდა, ის ვეღარ ვლინდება.

საკრავებთან დაკავშირებით თურქეთის მუჰაჯირ აფხაზებში, კლარჯებში, ლაზებში თუ აჭარლებში იგრძნობა ერთიანი დინამიკა – მუჰაჯირებში რეალურად გამქრალია უძველესი ჭიბონი, ამის მიზეზი უნდა იყოს მუჰაჯირობის სიმძიმე. ინსტრუმენტის დამზადებისა და გამოყენების ტრადიციის დაკარგვა. ალბათ ამიტომაც არის, რომ თვით ინეგოლის სოფელ ჰაირიეშიც კი ჭიბონი 1960-იან წლებში მხოლოდ ერთ პიროვნებას ჰქონდა. ფაქტია, რომ მოგვიანებით გავრცელებულმა აკორდეონმა დაიკავა არამართო მუჰაჯირების, არამედ საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე დარჩენილი ქართველობის მუსიკალური ყოფის მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ქორეოგრაფიული ნაწილი

მუჭაჯირობა საქართველოში ძირითადად თავს დაატყდა მაჰმადიანურ, ისლამის აღმსარებელ მოსახლეობას. მე-19 საუკუნის განმავლობაში საქართველოდან იძულებით გადასახლების მტკივნეული პროცესი რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობდა. მეფის რუსეთისა და თურქეთის პოლიტიკური ინტერესების კვეთისა და ჭიდილის ერთ-ერთ ცხელ წერტილად აფხაზეთიც იქცა. აფხაზეთიდან თურქეთში მიგრაციის პირველი ეტაპი მოიცავდა 1867 წლის შემდგომ პერიოდს, ხოლო მეორე – მასობრივი გადასახლების ტალღა რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 ომის წლებში, 1877 წელს განხორციელდა.

ეპოქალური მნიშვნელობის მოვლენების პარალელურად, რომელთა ქოლგის ქვეშ ამა თუ იმ ეთნოსის სოციალურ-კულტურული მოვლენები ვითარდება, ხალხური შემოქმედებაც იცვლება. რაში მჟღავნდება ცვლილება? – იცვლება შინაარსი, ჟანრი, ფორმა. ფოლკლორი ერთგვარი წყაროცაა ისტორიოგრაფიისათვის, მასში ილექება საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენები, გადმოგვცემს მის ხასიათსა და დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, რეფლექსირებს იმგვარად, როგორი სიმწვავეთაც მან ესა თუ ის ამბავი აღიქვა და განიცადა.

მუჭაჯირი აფხაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ თურქეთის აფხაზებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც თავად თქვეს, „ჩვენ ყველაფერი შევინარჩუნეთ, რაც საქართველოს აფხაზეთიდან წამოვიღეთ“, უცხო აღმოჩნდა ის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლებიც აფხაზური ცეკვების სახელითაა ჩვენთვის ცნობილი. „შარათინის“, „აიბარკრა შარათინის“, „ლაღზინის“, „აღზანის“, „აბასტას“ და ა.შ. შესახებ მათ არც სმენიათ, არც „ატლარჩობის“ სახელით ცნობილი მონუმენტური ხალხური ტრადიცია-რიტუალი გაუგონიათ. ასევე უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ერთსა და იმავე ფოლკლორულ ნიმუშზე ეთნოფორებისაგან განსხვავებულ ინფორმაციას ვიღებდით, რაც დაკავშირებულია აღნიშნული ნიმუშის გავრცელების გეოგრაფიასა და ისტორიულ მეხსიერებასთან. ეთნოფორებთან შეხვედრისას ვცდილობდით აღნიშნულის დასახელებისას შეგვედარებინა იქაური და აქაური ფოლკლორული შემოქმედება. აღმოჩნდა,

რომ მათთვის ნაცნობია ფერხული „აუ, რაშა“, ხოლო საკულტო-საყოფაცხოვრებო ქმედებებიდან აფხაზური „აზარი“ და წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი „ძივავა“, ისიც თოჯინას გარეშე.

თურქეთის აფხაზების ფოლკლორული ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა შედგება შემდეგი ნიმუშებისაგან: 1. ფერხული „აუ, რაშა“, 2. „ნარინა“ ვარიანტებით – საფერხულო და წყვილად საცეკვი, 3. დუეტური „აფსუა ქოშარა“.

ფერხულ „აუ, რაშას“ შესახებ საინტერესო იყო კლარჯი ქალბატონის, სოფელ სერვეთიედან (არხვა), 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯის ისტორიული მეხსიერებისა და შთაბეჭდილების გაზიარება. მისი გადმოცემით, ფერხულს „აუ, რაშა“ აფხაზი მამაკაცები და ქალები ერთად ასრულებდნენ, კიდეც მღეროდნენ, კიდეც ფერხულობდნენ, ძირითადად ცეკვავდნენ ქორწილში. ფერხულის ტექსტი თურქული იყო, მაგრამ, როგორც ეთნოფორი გადმოგვცემს, ტექსტის შინაარსი სამშობლოსთან განშორების სევდასა და სამშობლოში დაბრუნების სურვილს გამოხატავდა. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ თურქული ტექსტი არა მხოლოდ აფხაზურ, ქართულ და ლაზურენოვან საფერხულო ტექსტებსაც გადაეფარა და ავთენტური ტექსტის სრულად მცოდნე დღესდღეობით ძნელი მოსაძებნია.

თავად მუჰაჯირი აფხაზი ეთნოფორები კი, იმისათვის, რომ ბუსტად წარმოგვედგინა აღწერილი, ამბობდნენ, რომ „აუ, რაშა“ „გურჯულ“ (ქართულ) ფერხულებს ჰგავსო. მართლაც, „აუ, რაშას“ საფერხულო სვლა რიგი ქართული (კლარჯული) ფერხულების იდენტური აღმოჩნდა.

„აუ, რაშა“ წარმოადგენდა სინკრეტულ, წრიულ ფერხულს ქალთა და ვაჟთა შემადგენლობით, ინსტრუმენტის გარეშე – ვოკალური თანხლებით, მეფერხულეთა ხელბმა – მკლავგამოდებული (ხელმკლავი), ბრუნავდა მარჯვნივ (საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით), მასაც, ისევე, როგორც ქართულ ფერხულებს ჰყავდა საფერხულო ტექსტის მთქმელი, რომელსაც ფერხულის მონაწილეები პასუხობდნენ გლოსოლალიით „აუ, რაშა“. საფერხულო მოძრაობა: მოძრაობა მიჰყავს მარჯვენა ქვედა კიდურს, მარცხენა საყრდენი კიდურის ფუნქციით შემოიფარგლება. 1. მარცვალზე „აუ“ – მარჯვენა იდგმება წრის მოძრაობის მიმართულებით და ცენტრისაკენ, ამავე დროს მარცხენა ფეხი სცილდება იატაკს; 2. მარცვალზე „რაშა“ – მარცხენა ფეხი იდგმება წრის ხაზ-

ბე, მარჯვენა აიწევა ჰაერში; 3. შემდეგ მარცვალზე – ისევ მარჯვენა ფეხი აგრძელებს მოძრაობას – მხოლოდ მარჯვნივ და უკან; 3. მომდევნო მარცვალზე მარცხენა ფეხი ისევ იდგმება წრის ზოლზე. წრის შიგნით დუეტის ან ცალად შემსრულებლის შემთხვევაში ფერხული დგება და უკრავს ტაშს.

დღესდღეობით, თურქეთის მუჰაჯირულ სოციალურ სივრცეში გავრცელებულია და აქტიურად სრულდება, განსაკუთრებით ქორწილებში, წყვილური ცეკვა ქალ-ვაჟის მონაწილეობით „აფსუა ქოშარა“, „აფსუა“ – აფხაზური, „ქოშარა“ – „ცეკვა“. ცეკვა სრულდება გარმონ/აკორდეონის თანხლებით, ხოლო საცეკვაო ლექსიკა აგებულია წრის გარშემო დავლით სვლაზე, მსუბუქ ფეხმონაცვლეობით წახტომებზე, ჩაკვრებზე, ქალ-ვაჟის ერთმანეთის შემოვლაზე, ქვედაშვებული მკლავების წინ და უკან მოძრაობაზე.

„ნარინას“ ოთხი ვარიანტი გამოვლინდა, მათ შორის ქართული ტექსტით, რაც იმის მაუწყებელია, რომ მას კლარჯი მუჰაჯირების სოციალურ სივრცეშიც ფართო გავრცელება ჰქონდა. რიგი ეთნოფორებისა „ნარინას“ ქართულადაც თვლიდა, ფეხით შესასრულებელი საცეკვაო სვლაც ამის დასტურს წარმოადგენს, მაგრამ მუსიკალურმა ნაწილმა ამ შემთხვევაში წარმომავლობის გარკვევისათვის გადამწყვეტი როლი შეასრულა.

I. ორი წრიული საფერხულო – 1. ხელჩაუბმელი ტაშით, მოძრავი პირისახით წინ, საფერხულო წრის მიმართულებით (კორპუსი ასრულებს ნახევარბრუნს წრის შიდა და გარე მიმართულებით) 2. იმავე წრის შიგნით შემსრულებლების დამატებით,

II. ქალ-ვაჟის წყვილად საცეკვი ვარიანტები. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ქალ-ვაჟის დუეტი შემსრულებელთა სიმრავლის შემთხვევაში არა წყვილური, არამედ მასობრივი ცეკვის ფორმას იღებდა წყვილურობის პრინციპის შენარჩუნებით. წყვილად ცეკვის ვარიანტებში გვაქვს ქალ-ვაჟის ხელბმა – 1. ქალის მარცხენა ხელი ვაჟის მარჯვენა ხელზე წინმკლავის პოზიციაში ან ნეკებით ბმული. 2. ხელჩაუბმელი.

„ნარინას“, როგორც მასობრივ, ის წყვილურ საცეკვაო ნიმუშებს აქვს ერთგვაროვანი სამოძრაო ნაგებობა – მოძრაობას აქვს წინ წასვლისა და უკან დაბრუნების კომპოზიციური სტრუქტურა. სვლა იწყება მარჯვენა ფეხით: მარჯვენა ფეხი წინ და ოდნავ გვერდზე, მარცხენა უკან მარჯვენასთან ახლოს დაიდგმება, შემდეგ

მარჯვენა უკან დგამს ნაბიჯს და მარცხენა რჩება წინ. წამყვანია მარჯვენა ფეხი, მარცხენა ფეხი თითქოს „დამხმარეს“ ამპლუაშია, რადგან მასზე სიძიმე გადადის მარჯვენა-წამყვანის გამოსათავისუფლებლად.

მუშაჯირი კლარჯების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. კლარჯ მუშაჯირთა დასახლებებს უმეტესად მარმარილოს ზღვის რეგიონში ვხვდებით. კლარჯების სოფლებისათვის დამახასიათებელია საქართველოს ძველი ტოპონიმის შენახვა და შიდა მოხმარებით – თურქული სახელის პარალელურად – გამოყენება. მაგ: „ქოჯაელის ილის სოფელ ჰამიდის ერქვა ბორჩხა, მამურიეს – მურკვეთი (გოლჯუქის ილჩე). საქარიას ილის სოფელ ბიჩქათიქს – ქართლა (კარტლა), გუნდოლანს – ზომოთა ხატილა, ფინარლის – ავანა (ჰენდექის ილჩე) და ა.შ. (ჩოხარაძე, 2016(1): 86)“²

თურქეთის სიღრმეში გადასახლებულებმა ქართული ენა ავად თუ კარგად აქამდე შეინარჩუნეს. ექსპედიციის ფარგლებში კლარჯ მუშაჯირებთან ქართულ ენაზე კომუნიკაციას ვახერხებდით ძირითადად ხანში შესულ ეთნოფორებთან, ახალგაზრდებთან კი, თურქული ენის დახმარება გახდა საჭირო.

წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან კლარჯ მუშაჯირთა საცეკვაო შემოქმედებაში გამოიკვეთა: „ჯიღველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინო“, „ო, ჰო ჰოი“/„ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი ჰაი“, „ღორის კუკულ იავნანი“. ყოველი ზემოჩამოთვლილი ფერხულია. ცალსახად უნდა აღინიშნოს, რომ კლარჯ მუშაჯირთა ფოლკლორული ტრადიციები ძველ დროში ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვას არ იცნობდა: „წყვილად ქალები, კაცები ან ქალი და მამაკაცი, ასე არ სრულდებოდა, მხოლოდ ფერხულები გვექნდა. ჩვენ ფერხულებს ვამბობდით, მოდი ვიფერხულოთ, სამა და ცეკვა არ ვიცოდით. სამა სხვა ქართველებმა იცოდნენ, აჭარლები იტყოდნენ“ – აგვისხნა 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯიმ, სოფელ სერვეთიედან (არხვა). ქალისა და მამაკაცის წყვილად ცეკვა თურქულ „ჩივთეთელს“ ახასიათებს.

ფერხულებიდან: „ჯიღველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინო“, „ღორის კუკულ იავნანი“ სხვადასხვა მელოდიაზე სრულდება სხვადასხვა ტექსტით, სინკრეტული, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე, ყველა წრიულია და ძირითა-

2 ჩოხარაძე, ფალავა, ფარტენაძე, 2020, გვ. 158.

დად ბრუნავს მარჯვნივ. ისინი ერთგვაროვანი კომპოზიციისა და საცეკვაო ლექსიკის მატარებელი ნიმუშებია, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლების ასინქრონულობით – დროდადრო აცდენა-დამთხვევის დამახასიათებელი სურათით: 1 ვარიანტი – პირისახით წრის ცენტრისაკენ. – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი მარჯვნივ – მარცხენას გაქნევა წინ, ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით – მარჯვენა ფეხის გაქნევა წინ, ორი ნაბიჯი საფერხულო წრის მოძრაობის მიმართულებით. ან შესაძლოა ჯერ ორი ნაბიჯი შესრულდეს და შემდეგ „გაქნევი“. ამ საფერხულო სვლის დროს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფრაზები ერთმანეთს მორიგეობით სცდება და ემთხვევა. მკლავები ხელჩაბმული მოძრაობს წინ და უკან გამართულ მდგომარეობაში ან კოშკურა პოზიციაში ირხევა ზევით და ქვევით; 2 ვარიანტი – პირისახით წრის ცენტრისაკენ, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით წინ – წრის შუაგულისაკენ და მარცხენა თავისუფლდება, დაბრუნება მარცხენა საყრდენ ფეხზე, გამოთავისუფლებული მარჯვენა დგამს უკან ნაბიჯს და მარცხენა თავისუფლდება, დაბრუნება ისევ მარცხენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი მარჯვენას მოძრაობისას, რომელიც ფერხულის გადაადგილებას განსაზღვრავს, ფაქტობრივად, საყრდენის ფუნქციით შემოიფარგლება. ეს საფერხულო სვლა აფხაზური ნიმუშების ძირითადი გამომსახველობითი საცეკვაო ლექსიკაა. ამ ვარიანტის შესრულებისას მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლები ყოველთვის ერთმანეთს ემთხვევა და ასინქრონულობას ადგილი არ აქვს. მკლავები კი ხელჩაბმულია და მარჯვენა ფეხის წინ გადაადგმისას პარალელურად წრის ცენტრისაკენ კონცენტრირდება.

თუ ზემოჩამოთვლილი ფერხულები ქალთა, მამაკაცთა ან შერეული შემადგენლობით სრულდებოდა, „ო, ჰოი“ და „ვაი, ჰაი, ჰაი“ ცალსახად მამაკაცთა რეპერტუარიდანაა, გამოირჩევიან დინამიკურობითა და მოძრაობა-ილეთთა სიმკვეთრით.

„ო, ჰოი“ სრულდება მამაკაცების მონაწილეობით, მრგვალი ფერხული, მოძრაობს მარცხნივ, ე.წ. საათის ისრის მიმართულებით, მონაწილენი დგანან პირისახით წრის ცენტრის მიმართულებით. ფაქტობრივად, ამ ფერხულისა და „ჯილველოს“ საფერხულო სვლა დასაწყისში, რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში იდენტურია, მხოლოდ მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით, რომელიც განაპირობებს წრის მარცხნივ გადაადგილებას. „ო, ჰოი“, ამბობს ფერხუ-

ლი შესავალში რამდენჯერმე, ჩამომთვლელი პასუხობს ტექსტით, ყოველ საწყის თვლაზე – „ერთი“ მარცხენა ფეხის წინ, წრისაკენ ჩადგმას, მარჯვენა ფეხის მის გვერდით – ოდნავ უკან დადგმასა და მტევანჩაბმული მკლავების წრის ცენტრისაკენ მიმართვას ახლავს „ო, ჰოი“. რამდენიმე ტაქტის შემდეგ სურათი იცვლება: ფერხული განაგრძობს მოძრაობას მარცხენა ფეხის გადადგმით გვერდზე, რომელსაც მარჯვენა ფეხს მიადგამს იმავე ტემპო-რიტმში, მკლავები იდაყვში მოხრილი, ისევ მტევანჩაბმული პოზიციით, იწყებს მოძრაობას მეფერხულეთა ტორსის წინ – მარჯვნივ და მარცხნივ გადახრით. შემდეგ ფერხული ისევ ცვლის გამომსახველობას და უბრუნდება საწყის სურათს მხოლოდ რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში, ამის შემდგომ იკრებს ძალას და იწყებს მოძრაობას მარჯვნივ, საწინააღმდეგო მიმართულებით – ამჯერად უკვე აწეული მტევანბმული ხელებით და ნახტომებიანი ნაბიჯებით: მარჯვენა ფეხით ნახტომი მარჯვნივ პირისახით წრისაკენ, ნახტომი მარცხნივ პირისახით წრისაკენ, შემდეგ ორი ნახტომიანი ნაბიჯი – მარჯვენა/მარცხენა ფეხით მარჯვნივ წინ, წრის მოძრაობის მიმართულებით. მოძრაობებსა და სურათიდან სურათზე გადასვლას ყუმანდაჯი „ყუმანდა“ – ბრძანებით გასცემს.

„ვაი, ჰაი, ჰაი“ დელი ჰორონსაც უწოდებენ. სწორედ ეს ფერხული, მუსიკალური რიტმიკის თვალსაზრისით, იმეორებს საქართველოში დაცულ „ხორუმთა“ სტრუქტურას. მამაკაცების მონაწილეობით საფერხულო წრე გადაადგილდება მარცხენა მხარეს, ე.წ. საათის ისრის მიმართულებით, ხელჩაბმა მტევნებით, პირისახით წრის ცენტრისაკენ, მკლავები მოძრაობს წინ და უკან – წრის ცენტრისაკენ და გარეთ. თავდაპირველად რამდენიმე ტაქტი, შესაძლოა, მკლავების მოძრაობის გარეშე, მხარიმხარმიბჭენილებმა დაიწყონ მოძრაობა, შემდეგ კი მკლავებიც ერთვება. საფერხულო სვლა სრულდება ამგვარად: მოძრაობას იწყებს მარჯვენა ფეხი მიწაზე აქცენტირებული დაკვრით თვლაზე „ერთი“, რომელსაც ახლავს მცირე „ვიბრაცია“, ამავე დროს თვლაზე „ორი“ მარცხენა ფეხი იწევა და გაიქნევა წინ, წრის შუაგულისაკენ ჰაერში, თვლაზე „სამი“ მარცხენა ფეხი იდგმება მარცხნივ. „ვაი, ჰაი, ჰაი“ – ამბობს ფერხული მარჯვენა ფეხის დაკვრისას, მორიგ ჯერზე მარჯვენას დაკვრისას ტექსტის სტრიქონს ამბობს ჩამომთვლელი, შემდეგ ისევ ფერხული და ა.შ. იმავე გამომსახველობით, მხოლოდ უკან

გადაადგილებით წრე ფართოვდება და იშლება, მკლავები კი ზემკლავში ადის მტევანბმული პოზიციის შენარჩუნებით და მცირე ამპლიტუდით ზევით-ქვევით რიტმულად მოძრაობს. მოულოდნელად იცვლება სურათი – ყუმანდაჯის ყუმანდაზე ხორუმის „ფარულა“ სვლის მსგავსი მოძრაობით ფერხული იცვლის მიმართულებას, მიემართება მარჯვნივ, შემდეგ მეფერხულები ხელს გაუშვებენ ერთმანეთს, გადადიან ცალჩოქბჯენში და წრეში შემოსულ სოლისტს ტაშს უკრავენ. სოლისტი ცეკვის დასრულებისას ისევ წრეში ჩადგება, ფერხულიც თავდაპირველ სურათს უბრუნდება, რამდენიმე ტაქტის შემდეგ ერთს კიდევ „გაიბრძოლებს“ იმავე მოძრაობების უფრო დინამიკურად, ხტომით შესრულებით და ბოლოს შეძახილის – „ერთობლივი შეყვივლებით“ ამთავრებენ ფერხულს.

მამაკაცთა დინამიკურ ფერხულებს ორი „მეთაური“ ჰყავს – „ჩამომთვლეელი“, რომელიც საფერხულო ტექსტს ამბობს და „ყუმანდა“, რომელიც ბრძანებას გასცემს მეფერხულეთა მოძრაობებისა და ილეთთა ნაირგვარობის კარნახით. სწორედ „ყუმანდა“ აწესრიგებს რიტმსა და მოძრაობათა სინქრონულობას ფერხულში, რომელსაც არც ინსტრუმენტული თანხლება გააჩნია და არც გამოკვეთილი მელოდიურობა, რადგან ტექსტის მთქმელის „შემოქმედება“ უფრო რეჩიტატიულია, ვიდრე მელოდიური.

მუჰაჯირი ლაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. ისტორიული ლაზეთი ორ ნაწილადაა გაყოფილი, მისი ერთი – მცირე ნაწილი საქართველოს, ხოლო მეორე – დიდი, თურქეთის შემადგენლობაშია.

ლაზეთი საქართველოს შემოუერთდა პირველად ხოფა-ლიმანის საზღვრით: „რუსეთ-ოსმალეთის 1877-1878 წლების ომის შემდეგ საზღვარი ლიმანსა და ხოფას შორის მოექცა – კოფმიშთან. ჩხალის ხეობა, სარფი, მაკრიალი და ლიმანი რუსეთის შემადგენლობაში აღმოჩნდა, დანარჩენი ნაწილი ლაზეთისა – თურქეთს დარჩა“.³ ბუნებრივია, მუჰაჯირობის პირველი ტალღა სწორედ რუსეთის ფარგლებში მოქცეული ტერიტორიის მოსახლეობას შეეხო. განსაკუთრებით, როგორც ჩანს, ჩხალის ხეობას.

მუჰაჯირობის მეორე ტალღა კი უკვე პირველ მსოფლიო ომს უკავშირდება: „ტრაპიზონის ალების შემდეგ (1916 წელს) რუსულმა არმიამ ტრაპიზონს იქით, ტირებოლუს (თირებოლუ) მიაღწია და

³ ჩოხარაძე, თანდილავა, ფალავა, სარფი, 2015, გვ. 207.

მდინარე ჰარშით ჩაისთან შეჩერდა. ხსენებულ მოვლენას მოჰყვა სწორედ მუჰაჯირობის საკმაოდ ფართომასშტაბიანი ტალღა შავიზღვისპირეთში (ოზთურქმენი, 2010: 27). ომის დასრულების შემდეგ წასულთა ნაწილი დაბრუნდა, ნაწილიც ახალ საცხოვრებელს შერჩა“.⁴

1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, „რუსეთ-ოსმალეთის სასაზღვრო სოფლად დასახელდა სარფი“.⁵

ღამ მუჰაჯირებთან თურქეთის სიღრმეში მუშაობისას პირველი, რაც ექსპედიციის წევრთა ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა, გახლდათ ის, თუ რა ინფორმაციას ფლობდნენ ისინი ქართულ-ლაზური ფოლკლორული შემოქმედების შესახებ, იცნობდნენ თუ არა ძველ ლაზურ ცეკვებს. ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი საცეკვაო და საცეკვაო-მუსიკალური ნიმუშებიდან: „ლიტიტი“, „ვაჰაჰაი ნანა“, „უჩა ბიტი“, „წულე ბოზო“, „თირა-მოლა“, „ჭუტა ნუსა“, „თოლი მონი კულანი“, „ფათქალი დო იბირი“, „ელა, ქომოხდი, ელა“, „ფელუკა იექელონი“, „რაკანის მოთ გელახე“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „ბეინების ცეკვა“, „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ“, „ხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მხუჯიში“, „ლაზეფემ ოხორონუ“, მათთვის არც ერთი აღმოჩნდა ნაცნობი. როგორც კვლევამ დაადასტურა, მათ თურქეთის ლაზეთში, ლაზური, მაგრამ სხვა ხელოვნება შექმნეს, რომელმაც ამგვარი სურათი გამოკვეთა: 1. მხოლოდ ქართული - ლაზური, ნაზიარები თურქეთის მუჰაჯირულ - კლარჯულ, აჭარულ შემოქმედებას; 2. პონტოურ-შავიზღვისპირული, რომელიც ენათესავება ამ რეგიონის მრავალეთნიკურობით სახისმეტყველ შემოქმედებას. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ლაზები ცეკვას ჰორონს/ხორონს უწოდებენ.

ეთნოფორების გადმოცემით, აქ წმინდა ლაზური ფერხულებიდან იცოდნენ „ჯილველო“, „ვაჰაჰაი“ (აქვე ვიტყვი, რომ კლარჯები გამოთქვამენ „ვაი, ჰაი, ჰაი“ ფორმით, ლაზებში მეტად ერთიანი ტერმინი – „ვაჰაჰაი“ ან „ვაჰაჰეი“), „გელინი“, „გელინო“, „ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰეი“. უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიშნული ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშები კლარჯული და აჭარული („ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰეი“ – აჭარული „ო, ჰოის“ ვარიანტი) ფერხულების ლაზურენოვანი ანალოგებია მცირეოდენი ვარიანტული განსხვავებებით.

⁴ ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 246.

⁵ ჩოხარაძე, თანდილავა, ფალავა, სარფი, 2015, გვ. 209.

„გელინის“ (და არა „გელინო“) ვარიანტი, რომელიც ლაზურად წაიმღერა და მოტივის შესახებ ინფორმაცია მოგვაწოდა ქალბატონმა ნურმანმა, აღნიშნა, რომ „გელინი“, მრგვალი, წრიული ფერხული, სრულდებოდა მხოლოდ სიმღერის თანხლებით. ფერიჰამ კი, საფერხულო მოძრაობის ჩვენებით, ფერხულის სრული სურათის აკინძვის საშუალება მოგვცა. „გელინის“ მოტივზე შესრულებული ხორონი ეთნოფორებისავე დასახელებული საცეკვაო მოძრაობით – „ბასმით“ – სრულდებოდა, ქვედა კიდურების ძლიერი დაკვრა ახლდა ყოველ ნაბიჯს. ამიტომ, ამ ხორონს ზოგადად „ბასმა ხორონიც“ შეიძლება ვუწოდოთ: პირისახით წრისაკენ, ხელჩაბმული მეფერხულები გადაადგილდებიან საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით: თვლაზე „ერ“ – მკვეთრი ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვენა მხარეს, თვლაზე „თი“ – მარჯვენას გვერდით ასევე მკვეთრად, ბაკუნით დაკვრა მარცხენა ფეხის, თვლაზე „ო – რი“ იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით მარცხენა მხარეს, თვლაზე „სა-მი“, „ოთ-ხი“ – ორი ნაბიჯი მარჯვენა მხარეს მარჯვენა ფეხით წრის მოძრაობის მიმართულებით კორპუსის შებრუნების გარეშე – პირისახით წრის შუაგულისაკენ. ხელჩაბმა ტრადიციული მტევანბმული, იდაყვში მოხრილი მკლავებითა და რხევით.

ეთნოფორებმა შეასრულეს „ვაჰაჰეი“ ხორონი ლაზური ტექსტითა და ვოკალური შესრულებით. წრიული ხორონი, მიემართებოდა მარჯვნივ, ხელჩაბმული, ფეხის მოძრაობა ხორუმის ტრადიციულ ტემპო-რიტმზე აგებული (5/8), მარჯვენა – მარცხენას მიდგმა. ეს მოძრაობა აჭარულ „ხორუმებსაც“ ახასიათებს და ფაქტობრივად, იდენტურია.

„ჩუქუ, ჩუქუ, ვაჰაჰეი“ სრულდება ქორწილში, უვლიან მწკრივად, აღიან მეორე სართულზეც, იქ გოგონების ოთახშიც შევლენ, ზევით კიდევ აბამენ ფერხულს, აბაკუნებენ ფეხებს, ისვრიან იარაღიდან. ეს ვარიანტი აჭარლებთან „ო, ჰოის“ სახელწოდებით შეგვხვდა. იმღერეს ლაზურად, თუმცა, ამ „ვაჰაჰეისაც“ ხორუმის რიტმი აქვს განსხვავებით აჭარული „ო, ჰოისაგან“, რომელიც ფორმითა და დანიშნულებით ლაზურის დიალექტური ვარიანტია.

სართულებიანი ფერხული ლაზებმა ვერ გაიხსენეს, ხოლო ორი მამაკაცის ხანჯლებით ცეკვის შესახებ კი გვითხრეს, რომ ძველად სრულდებოდა და ბრძოლის გამომსახველობას ატარებდა: ინსცე-

ნირებული იყო ხან ერთი მონაწილის დაღუპვა, რომელსაც პარტნიორი წამოაყენებდა – „გააცოცხლებდა“, ხან მეორის, რომელსაც ასევე მეორე „გააცოცხლებდა“.

რაც შეეხება შავიზღვისპირულ-ყარადენიზულ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას, აქ წარმოდგენილია ხორონები: „კასაბ ოინი“, „დიკ ოინი“, „უი აიაქი“, „რიზე ხორონი“, „ხოფას ხორონი“ და კიდევ სხვა მსგავსი აგებულებისა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიციის მქონე ნიმუშები, რომლებიც არ წარმოადგენენ მხოლოდ ქართველების საცეკვაო ხელოვნებას. ჩამოთვლილთაგან „კასაბ ოინის“ (ე.წ. ქალაქური თამაში) გამომსახველობა და საფერხულო ნაბიჯი ქართულ-ლაზური ფერხულების იდენტურია, „უი აიაქის“ ვარიანტული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, იგი ასევე ხორონთა განზოგადებულ სახელწოდებადაც გამოიკვეთა, „დიკ ოინი“, რომელსაც სხვადასხვა დასახელება აქვს – „სალმა ბასმა“, „თითრემე“ – ყველაზე მეტად ჰგავს ძველბერძნულ „პირიხიას“, რაც შეეხება რიზესა და ხოფას ხორონებს, ასევე შეგვიძლია ლაზურადაც ჩავთვალოთ, რადგან ქალაქები რიზე და ხოფა ისტორიული ლაზეთის გეოგრაფიის ნაწილია უძველესი დროიდან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, ფოლკლორული შემოქმედების შესწავლა საზოგადოების ისტორიული მეხსიერების გამოვლენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ამ მხრივ ქართველი თუ უცხოელი მეცნიერების მიერ უდიდესი სამუშაოა გაწეული როგორც ბეპირსიტყვიერების, ისე სხვა ფოლკლორული დარგების კვლევის თვალსაზრისით. ქართული კულტურული მემკვიდრეობის აღმოჩენის, შეკრების, შესწავლის უწყვეტი პროცესი დღევანდელ დღემდე წარმატებით გრძელდება. ექსპედიციამ აჩვენა, რომ ხალხური ტრადიცია ამ დროისათვის ისეთ სტადიაზე იმყოფება, როგორც მინავლებული კოცონი, ის ჯერ კიდევ არ ჩამქრალა, ჯერ კიდევ ბჟუტავს, ამიტომ დრო-ჟამს გადარჩენილის გაღვივება ჩვენი ძალისხმევით ამ ეტაპზე უფრო შესაძლებელია, ვიდრე მას შემდეგ, თუ ის საბოლოოდ ჩაქრება. ქორეოგრაფიული ფოლკლორული შემოქმედების გამდიდრების თვალსაზრისით, როგორც კლარჯული საცეკვაო დიალექტი, ისე მუჭაჯირული შემოქმედება, იმსახურებს იქცეს ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად.

ბიბლიოგრაფია:

- კოკელაძე, გ. ჭანური სიმღერები – ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან – სანოტო რვეული (წინასიტყვაობით, ხელნაწერის უფლებით, 1936, ინახება საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში #1370.
- კრავიშვილი, გ. საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, აკადემიური წიგნი, თბ., 2020.
- ფაღავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., [და სხვ.], კლარჯეთი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი ქართველოლოგიის ცენტრი, ბათ., 2016.
- ყიფშიძე ი., ევაძე-ყიფშიძისა ე., ყიფშიძე დ., დღიურები ჩანაწერები (შემდგ. რედ. ე. ქავთარაძე), ინტელექტი“, თბ., 2013.
- ჩოხარაძე მ., თანდილავა ლ., ფაღავა მ., [და სხვ.], სარფი, ს.ს. „გამომცემლობა აჭარა“, ბათ., 2015.
- ჩოხარაძე მ., ფაღავა მ., ფარტენაძე ნ., [და სხვ.], მარადიდი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ქართველოლოგიის ცენტრი, „მერიდიანი“, ბათ., 2020.
- ჩხიკვაძე, გ., ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრა. წლიური სამეცნიერო შრომა ხელნაწერის უფლებით, 1980, ინახება ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში #2485.

CHOREOLOGY

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

Giorgi Kraveishvili,
Doctor of Arts, Musicologist

MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC CREATIONS OF MUHAJIRS (On The Example Of Turkish Klarjes, Lazes, And Abkhazians)

Keywords: muhajirs, folklore, polyphony, instruments, dance movements, choreography, Ferkhuli, Abkhaz, Klarju, dance dialect

Abstract

Giorgi Kraveishvili organized several expeditions to the historical Lazeti in 2014 and 2022; until then, the Muhajir Lazeti had been completely unstudied by both Georgian ethnomusicologists and choreologists. We did not know the types of melody and dance movements, nor did we know whether there existed vocal polyphony and singing genres different from historical Lazeti. Even though the foci of polyphony were not identified and only unison was noted in Muhajir Laz songs, the obtained material turned out to be extremely important from both the genre and purely musical viewpoints. It was proven that the melodies of the Laz songs, which are widely spread in historical Lazeti, are invariably encountered among the Muhajirs as well. These examples have preserved Laz melody, hidden polyphony, and all the basic characteristic features of the songs from historical Lazeti.

As for instrumental polyphony, in historical Lazeti there is both parallel and fourth polyphony, alien to the common Georgian musical language, as well as Bourdon polyphony, which is an organic part of the common Georgian polyphonic musical language. The first

type of polyphony is encountered on Kamancheh; the second is on Gudastviri, which is called chiboni in Achara and Shavsheti; Tiki in Tao; Gudastviri/Stviri in Racha and Pshavi; and Guda in Lazeti. Similar to historical Lazeti, the Muhajirs have also preserved lyrical, Naduri (while hoeing the cornfield), mourning songs, examples for milking a cow, changing weather, and lullabies.

The Muhajir Lazs know the bride-accompanying songs „Gelino“ and „Gelini.“. Melodically, these songs are the variants common in the Klarjetian villages of Borchkha. Common among the Muhajir Lazs is the accordion, which they call muzika.

Giorgi Kraveishvili conducted the first musicological expedition to the Muhajir Klarjetians in 2017. At that time, his goal was to record not only examples of all genres but also the second type of vocal two-part singing common in historical Klarjeti. However, unlike 2017, it was already noticeably difficult for the Muhajirs to sing in two voices cleanly in 2023.

Even though we recorded round dances in full form only in one village, the expedition to Klarjeti turned out to be fruitful since we identified several completely unknown examples.

If circular dances are characteristic of the Lazs and Klarjetians, the Abkhazians have a dance of a man and a woman, to the accompaniment of singing, an accordion (Mizirkan in Abkhazian), and the stricks of a pole on a large wooden board. „Narina“ is performed accompanied by accordion and singing. As for the instruments, such as the bowed Apkhartsa and wind Acharpan, they have disappeared among the Abkhazians of Turkey. On the other hand, the tradition of playing with wooden poles is not encountered in Abkhazia, Georgia.

About the instruments, there is a unified dynamic among the Muhajir Abkhazians, Klarjetians, Lazs, and Acharans of Turkey – ancient chiboni has disappeared among the Muhajirs. This may be explained by the severity of migration and the loss of the tradition of making and using the instrument.

Choreographic part

In Georgia, muhajirism mainly affected the Muslim population, professing Islam. In the 19th century, the painful process of forced migration from Georgia took place in several stages.

First of all, it should be noted that the choreographic examples preserved in the Abkhazian dance dialect of Georgia were alien to the Abkhazians of Turkey. The folk choreographic heritage of the Abkhazians of Turkey consists of the following examples: 1. round dance „Au, Rasha“; 2. „Narina“ with variants – a round dance and couple dance; 3. A duet dance „Apsua Qoshara“.

Klarjetian Muhajir settlements are mostly found in the Marmara Sea region.

Of purely Georgian folk dance examples, the following were highlighted in their dance creativity: „Jilvelo“, „Zhuzhunela“, „Naridana Ridana“, „Gelini“, „Gelino“, „O, Ho Hoi“/„O, Hoi“, „Vai, Hai Hai“ and „Ghoris Kukul lavnani“. Each of these is a round dance. It should be noted that the folk traditions of the Klarjetian Muhajirs did not know the couple-dancing of a man and a woman in olden times.

Historical Lazeti is divided into two parts: a smaller part is in Georgia, and the other large part is in Turkey. There are settlements and villages of the Laz Muhajirs in the interior of Turkey as well.

As the research has confirmed, the Laz of Turkey created Laz art, but of a different kind, which outlines the following picture: 1. Only Georgian Laz, shared with Turkish Muhajir Klarjetian, Acharan creativity; 2. The Pontic-Black Sea is associated with the multi-ethnic expressive art of this region. It should be noted that the Lazs refer to dance as horon or khoron.

According to ethnophores, from purely Laz round dances here, they knew „Jilvelo“, „Vahahai“, „Gelini“, „Gelino“, „Chuku, Chuku Vahahei.« These folk choreographic examples are the Laz analogs of Klarjetian and Acharan round dances („Chuku, Chuku Vahahei“ being the variant of Acharan „O, Hoy“) with minor variant differences. As for the Black Sea-Karadeniz choreographic creativity, the following round dances are presented here: „Kasab Oini“, „Dik Oini“, „Uch Ayaki“, „Rize Khroni“, „Khopas Khroni“, and other examples with

similar structure and musical-choreographic composition that do not represent only the dance art of the Georgians.

In conclusion, it can be said that the study of folk creativity is one of the means for identifying the historical memory of a society. From the standpoint of enriching folk choreographic creativity, both Klarjetian dance dialect and Muhajir creativity deserve to become a part of Georgian cultural heritage.