

ლებული, არამედ სავსეა ყოველგვარი სიკეთით, რადგან მესხებიც მარჯვე მიწის-
მუშები არიან და იქ ვენახებიც არის“.²

წარმოდგენილი თემა არ ითვალისწინებს ძველი ისტორიული მესხეთის მთლი-
ანობაში წარმოდგენას, თემის ძირითადი სამოქმედო ასპარეზი სამცხე-ჯავახეთის
მოიცავს.

„საქართველოს კარიბჭედ“ წოდებული მესხეთის ერთიანობა, საუკუნეების
განმავლობაში თავს დატყუნილი ისტორიული პერიპეტეების შედეგად, დღესდღე-
ობით დარღვეულია და მისი ტერიტორიის ნაწილი მეზობელი სახელმწიფოს
შემადგენლობაში შედის. განსაკუთრებით მძიმე, აღნიშნული რეგიონისთვის, XIV
საუკუნეში მეზობელი ბიზანტიის დაცემა და მის ადგილას თურქეთის სახელმ-
წიფოს ჩამოყალიბება აღმოჩნდა. ამ დროიდან იწყება თურქეთის მიერ მესხეთის
მიტაცებისა და რელიგიური იდენტობის ცვლილების პროცესი. ხოლო, XIX სა-
უკუნის დასაწყისში მეფის რუსეთის მიერ თურქეთიდან გადმოსახლებულ სომეხთა
მოზღვაგებამ საბოლოოდ შეცვალა სამცხე-ჯავახეთის მოსახლეობის ეთნიკური
ბალანსი. გარდა სომხური ეთნოსისა, სამცხე-ჯავახეთში რუსეთიდან გადმოსახ-
ლეს ე.წ. დუნობორები. ტერიტორია, რომელსაც ახლა სამცხე-ჯავახეთს ვუწო-
დებთ – ახალციხის, ადიგენის, ასპინძის, ახალქალაქის, ნინოწმინდის რაიონები
– განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ეთნიკურ-რელიგიური სიჭრელით. აქ ცხოვრობდ-
ნენ ქართველები – მართლმადიდებლები, კათოლიკეები და ისლამის მიმდევრები
(თურქთაგან გამაჰმადიანებულნი), სომეხები – კათოლიკეები და გრეგორიანელები,
ბერძნები, დუნობორები, ქურთები, თარაქამები (ისლამური რელიგიის მიმდევარი
თურქული თუ ირანული წარმოშობის ხალხი) და სხვა.



² პროკოპი კესარიელი, De bello gothico, ყაუხჩიშვილი, გეორგია, 1965, გვ. 127.

VII-VIII საუკუნეებში არაბთა შემოსევებიდან დევნილი და განადგურებული მოსახლეობა სამცხე-ჯავახეთში ქართლიდან ივსებოდა. ამდენად, ისედაც ზემო ქართლად წოდებული მხარე, ქართლურ ხალხურ შემოქმედებასთან არის ნაწიარები, თუმცა ამავე დროს ინარჩუნებს თვითმყობადობას, რის აღნიშვნის საფუძველსაც გვაძლევს ის ფოლკლორული ნიმუშები, რომლებიც მხოლოდ საქართველოს ამ ნაწილში ფიქსირდება.

სამცხე-ჯავახური ხალხური შემოქმედება, ზეპირსიტყვიერებისა და მუსიკალურის თვალსაზრისით, ვერ ვიტყვით, რომ მივიწყებულია, მაგრამ საცეკვაო შემოქმედების გათვალისწინებით, არც თუ სახარბიელო მდგომარეობაში იმყოფება. ზემოთ წარმოდგენილ ისტორიულ ექსკურსში აღწერილი მიზეზები მესხური საცეკვაო ფოლკლორის მინავლების უპირველესი ფაქტორია. ამიტომაც, ის, რაც ცოტა ხნის წინ კიდევ მოიძებნებოდა, ძირითადად ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნაშრომების ფურცლებზეა შემოინახა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ივანე გვარამაძის, კონსტანტინე გვარამაძის, ვასილ კობტონაშვილის, ილია აღნაზიშვილის მიერ შეგროვებული და გამოცემული ეთნოგრაფიული მასალა, ხოლო სამეცნიერო ნაშრომთაგან ალექსანდრე ხახანაშვილის, სერგი მაკალათიას, თინათინ იველაშვილის ნაშრომები. მესხური ხალხური ცეკვების შესახებ ინფორმაციას ეთნომუსიკოლოგსა და კომპოზიტორ ვალერიან მალრაძეს უნდა ვუმაძღლოდეთ. აღსანიშნავია ქორეოგრაფ ვიორგი სალუქვაძის შემოქმედება, რომელიც ამ რეგიონის ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშების მოძიება-შესწავლას 1964 წელს შეუდგა. გ. სალუქვაძის მიერ დადგმულ საცეკვაო ნაწარმოებებს ქვემოთ განვიხილავთ, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ მათში ნაკლებად იკითხება ავთენტურობა და უფრო სასცენო-საავტორო შემოქმედების გავლენა ეტყობა. ასევე ფასდაუდებელია ეთნომუსიკოლოგის, ვიქტორია სამსონაძის ექსპედიცია აღნიშნულ რეგიონში და მის მიერ ჩაწერილი საცეკვაო ნიმუშების შესრულების წესის, მოძრაობა-ილეთთა აგებულებისა და კომპოზიციური წყობის კონსერვტიზება.

სამცხე-ჯავახეთი მდიდარი ყოფილა სავარჯიშო, სპორტული ხასიათის შეჯიბრებებითა თუ სხვადასხვა სახის ხალხური სანახაობებით: „ვალეში იციან ხორციელში და ყველიერში ჭიდაობა, ფერხული და (გუდა-სტვირი) და ოლიმპიური მრავალნაირი ვარჯიში. ქვის სროლა ორი ხელითა, ფიქლებისა, ცალის ხელით, ქალის გაქცევანა, ქოფი, ჯორებუნა, მხარდავედრი, თულოებით ცემა-ტყევა, გადახტომანა, ცხისალემუნა, თაგ-მოვლანა, კინკილვანა, ძერებუნა, მძიმე რამეების აწევა, აკიდვა, კლავის დრეკანა, მალაყი, არასი, ბურთაობა, შურდულით ქვის სროლა, უშურდულით მალლა ან შორის სროლა ქვისა, სალებუნა, ჩიკორის გაგვრა კომბლითა, ნიშანზე სროლა კოჭების ნაირ-ნაირი თამაშობა, გაქცევანა, ცხენის ქენება, ჯირითის სროლა და სხვაც ბევრ ნაირი ცდა“.³

სამცხე-ჯავახური ხალხური საცეკვაო შემოქმედების განხილვას თეატრალიზებული სახილველით – „ბერეიკობა-ყეენობით“ ვიწყებთ: „დღეს ყეენობა-ბე-

³ ვინმე მესხი, ს. ვალე, „აკაკის კრებული“, #3, 1897, გვ. 10.

რიკაობაა“ და ამ დღეს ყველიერზედ ნაკლები სმა-ჭამა და დროების გატარება არ არის. მთელი სოფლის ვაჟკაცობა გროვდება ერთს დიდს დარბაზში, იწვევენ მედაფ-მეზურნეს და წინადავე ამორჩეულს ამ დღისათვის „ყეენს“, კაცსა ცოტად ხანში შესულს და მასხარა-ოხუნჯს. (როგორც სქოლიოშია აღნიშნული,⁴ სოფელს „ყეენის“ როლის მუდმივი შემსრულებელი ჰყავდა, რაც სახალხო შემოქმედების პროფესიონალიზაციანე მეტყველებს – ხ. დ.). როდესაც ვაჟ-კაცობა სულ მთლად შეგროვდება, მედაფ-მეზურნეები უკრავენ. ამ დროს სხვა ხალხი ზოგი თამაშობს და ზოგიც ჰკაზმავს „ყეენს“ ამ გვარად: პირველად აცმევენ გადმობრუნებით დიდს წამოსასხამს ტყავს. ამას ზემოდან, ქაძრის ნაცვლად, უჭერენ თივისაგან დაგრენილს მსხვილს თოკს, „თულოს“, თავზედ, ქუდის მაგივრად, ჰხურავენ თივისაგანვე გაკეთებულს, კრუნის საბუდარის მსგავსს ქუდს, თავ-პირს სულ მთლად უშაგებენ წყალში გახსნილის ბუნრის მურით, ჭვარტლით და პირში სწრიან ორს ცხვრის კოჭს, რომლებსაც „ყეენი“ თითონვე ისწორებს, ე. ი. ერთ კოჭს მარჯვენა ლოყისაკენ იდებს და მეორეს მარცხენისკენ. ამ კოჭების ლოყებში ჩადება იმიტომ იციან, რომ „ყეენს“ ლოყები დაებეროს და რინიანი გამოჩნდეს და ამასთანავე კოჭები რომ პირში ეწყობა, ლაპარაკითაც სხვანაირად და საწინდრად ილაპარაკებს. ყეენი შეკაზმული და გამზადებულია. ახლა „ბერეკა“ იკაზმება. ბერეკაც იცვამს გადმობრუნებულს ტყავს, მხოლოდ მოკლეს; თავზედ იხურავს ძველ-დაგლეჯილს, ნაბდებისაგან შეკერილს წოწოტა ქუდს, ხელში იდებს ხისაგან გათლილს ხმალს და გადის დარბაზის შუა-გულში სათამაშოდ ხმლის ქნევითა და კიჟინით. ამ დროს ერთ-ორ მუჯღუფუნს ბერეკა ყეენს სცემს. ეს უკანასკნელი დაარაჭუნებს პირში ჩადებულს კოჭებს, მოიგრეჭავს თეთრს კბილებს შავად შემურულს პირი-სახეზედ და ზარმაცად ტრიალებს, თამაშობს ბერიკასთან ერთად შიგ შუა დარბაზში.

მზე კარგად შემალეებულია ცაზედ. თამაშობის შემდეგ ყეენ-ბერეკა და ხალხი გამოდის დარბაზიდან კარში: სულ წინ მედაფ-მეზურნე მიუძღვის, ამით ნელ-ნელა, ბეხი კამეჩივით უკან მისდევს ყეენი, რომელსაც ცალ ხელში ქალადის ნაფხრეწი უჭირავს და მეორეში – ნახშირი, ვითომ-და საწერ-კალამი; ყეენს გარშემო მისდევენ სოფლის ბიჭ-ბუჭები და ვაჟკაცები. დარბაზიდან ხალხი სულ მთლად რომ გამოიკრიბება კარში, ყეენი ჩერდება და რალაც ბრძანებას აძლევს ბერეკას. ამ დროს კვლავ უკრავენ დაფა-ზურნას. ბერეკა ხმლის ქნევითა და კიჟინით გარბის წინ, სხვა სახლების კარებებისაკენ. მედაფ-მეზურნე ბერეკის გზას მისდევს. ყეენს, ე. ი. „ყადს“, როგორც ჯავახები უწოდებენ, შესძენ ვირზედ და ისე დაჰყავსთ კარ-დაკარ. „ბერეკა“ თვითიველ სახლში შედის და ატყობინებს, რომ „ყადი“ მოდის და „ხარჯი“ მოამზადეთო. „ყადი“, მედაფ-ზურნე და ხალხი ამ დროს კარზე იცდის, ვიდრე „ბერეკა“ სახლიდგან „ხარჯს“, გარდასახადს

⁴ კობტონაშვილი ვ., წერილი ჯავახეთიდან, ივერია, 1889, #50, (სქოლიო) - „სოფ. კოთელიაში წინად, ყოველს წელს ივანე ზარიძეს ირჩევდნენ „ყეენად“, რომელიც როგორც ეხლა მაგონდება, მეტად ოხუნჯობდა და მთელი სოფელი სიცილით ჰყავდა დახოცილი“.

გამოიტანდეს და, თუ „ბერეკამ“ დაიგვიანა გამოსვლა, „ყადი-ყენი“ აკრაჭუნებს კბილებს და ღრღინის კოჭებს, ნიშნად იმისა, რომ „ხარჯის“ მოცემა და-აგვიანესო. თუ მაინც-და-მაინც „ბერეკას“ დაუგვიანდა გამოსვლა სახლიდგან, „ყადი“ ჩამოხდება ვირიდამ და ზურნაზე ოხუნჯურად ჰკუნტავს-თამაშობს. ბოლოს „ბერეკაც“ გამოდის სახლიდგან და ხელში ბოთლით არაყი უჭირავს. არაყს იქვე სმენ. სახლის პატრონმა არაყს გარდა უნდა გადაიხადოს ნახევარი კოდი პურიც. თვითიული ოჯახობა ამ „ხარჯს“ იხდის; არაყს მაშინვე სმენ, ხოლო შეგროვილ პურს ჰყიდიან ფულზედ და ამ ფულით გახსნილებისას ყიდულობენ სასძელს, საკლავს და დროებას ატარებენ. ამ „ყენობა“ – ბერეკაობას და დროების გატარებას ბოლოს ის შედეგიც მოსდევს ხოლმე, რომ მოქეიფეთა შორის აურზაური ასტყდება და ღზინი ჭირად გარდაექცევით ხოლმე...

ეს ჩვეულება წინად უფრო იყო გავრცელებული, მაგრამ ამ უკანასკნელს წლებში-კი იშვიათი გახდა...⁵

ხოლო, სტატიის ავტორი, ვინმე მაყურებელი, სინანულით აღნიშნავს, რომ „მიდრე ახალ-ციხეს რუსი აიღებდა და სომხები აზრუმიდან გადმოსახლდებოდნენ, ახალ-ციხეში ყველიერი დიდად შესანიშნავი იყო, და დღეს რა არის მიზეზი მისი უფერულობისა, ძნელია გამოსათქმელად. სადღაა ძველებური თავის შექცევანი, გართობანი!.. ახალმა თაობამ სრულიად დაივიწყა ყენობა“.⁶ „ყენობის“ გაქრობის მიზეზად ავტორი რუს „საღდათებსა“ და სომხებს ასახელებს, რომლებიც მუდმივად ხელჩართულ ჩხუბს მართავდნენ და რომლის დროსაც ადამიანები ფიზიკურ დაზიანებებს იღებდნენ. აქვე კითხვას სვამს: „ნეტავი ვიცოდე, სომხები რომ ყენობას ასრულებენ, მათ მამა-პაპათაც სცოდნიათ?!“⁷ ამით, სავარაუდოდ, ავტორი ცდილობს თქვას, რომ „ყენობა“ ქართული სანახაობა იყო და არა სომხური.

ვ. კობტონაშვილის სტატიიდან ნათელი ხდება, რომ „ბერიკაობა-ყენობას“ ჯავახეთში პირვანდელი გამოქსახველობა და არსიც დაკარგული აქვს. აღნიშნულ რეგიონში ჩატარებულ სანახაობას, საქართველოს სხვა რეგიონებში შემორჩენილი, იმავე სანახაობისათვის დამახასიათებელი პერსონაჟთა მრავალფეროვნება არ ახასიათებს: აქ არ არიან წარმოდგენილნი არც ჩაფრები და არც „დედოფალი“ – როგორც ბუნების აღორძინების, ნაყოფიერების დაშიფრული შინაარსის შემცველი არსება, არც სასიყვარულო სცენის წარმოდგენა ხდება, არც კვდომა-გაცოცხლების მისტერიის და, ამდენად, მხოლოდ მოღვნა-ღრეობის გამართვის მიმეზად ქცეულა.

აღნიშნულ აღწერილობაში ერთი ელემენტი იქცევს ყურადღებას – ერთ-ერთ წინადადებაში ცეკვის შინაარსის შემცველი, დიალექტური თვალსაზრისით მეტად საინტერესო ტერმინი გამოვლინდა – „ჰკუნტავს“ – სახით. ჯავახურ ლექსიკონ-

⁵ კობტონაშვილი, წერილი ჯავახეთიდან, „ივერია“, 1889, #50.

⁶ მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50.

⁷ იქვე.

ში ვკითხულობთ: „კუნტვა – უშნოდ თამაში, გაბრაზება, გაჯავრება“.⁸ „ყადის“ დაგვიანებით გაბრაზებული „ბერეკას“ მოქმედება ერთდროულად შეიცავს ცეკვასაც და გაჯავრებასაც. საგარაუდოდ, სამოქმედო ლექსიკაც შესაბამისი უნდა ყოფილიყო. ან „ბაღლები სიხარულით ჰკუნტავენ!“⁹ აქ კი მხიარულ ცეკვასთან უნდა გვქონდეს საქმე. ვიორგი ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“ მსგავს ლექსე-მას ვხვდებით: „კუნტაით – ჩაცუცქვით, სკუბით, კუნტილი – (ხკუნტავ) ჩაცუცქვით ჯდომა“.¹⁰

ს. მაკალათიას მიერ აღწერილი „ბერიკაობა“ კი, ტრადიციულად ქალურად მორთული „დედოფლის“ თანხლებით მიმდინარეობს მთელ საქართველოში გავრცელებული „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელი სიუჟეტით.¹¹ ტრადიციული გართობა და ცეკვა-თამაში ახლდა ჭონასაც.¹²

1974 წელს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის მიერ მესხეთში ხალხურ სანახაობათა შესასწავლად ჩატარებული ექსპედიციის მასალებზე დაყრდნობით, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე წარმოადგენს ახალციხეში ნახან „ყეენობა-ბერიკაობას“: „აქ იყო პატარძლის ნიღაბი, სიძე, დეგ-ბერიკა, ექიმი, აქლემ-კაცა. მათ ჩაცმულობაში აშკარად იგრძნობოდა მუსულმანური გადმონამოები (ეს ფოტოზე კარგად ჩანს). ბერიკებს ტანთ საკმაოდ ჭრელი სამოსი ემოსათ, თავზე ფაფახი ქუდეები ეხურათ, სახე კი სხვადასხვა ფერად შეღებილი ჰქონდათ.“

ბერიკაობა დილით ადრე იწყებოდა. სოფლის დიდ მოედანზე ბერიკები ცეკვავენ ფერხულს დაფა-ზურნით, სადაც აღმოსავლური მელოდია ჭარბობდა. ბერიკები რა თქმა უნდა მამაკაცები იყვნენ. ახალგაზრდა ბერიკებს ისეთი კარგი თვითნაკეთი ვრიმი ჰქონდათ, რომ რთული იყო მათი ქალისაგან განსხვავება, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ორი ჭორიკანა კუდიანი დედაკაცი, რომლებმაც ყველაფერი იცოდნენ, რაც სოფელში ხდებოდა. ბერიკებს ყველაფრის ჩადენის უფლება ჰქონდათ. ხელთ დედაკაცებს დიდი კეტები ეჭირათ – ვისაც მოხვდებოდა, აუცილებლად რაიმე უნდა მიეცა. 1975 წელს ახალციხეში „ბერიკაობა“ ძველი ციხის ნანგრევებთან განახორციელეს, აქ ქორწილი დაფა-ზურნით იწყებოდა, სიძე მილოცვებს იღებდა. მოცეკვავეები დიდი ვობით, რომელიც საგსე იყო ხილით, მოედნისკენ მიდიოდნენ. „ბერიკაობა“ ყეენის დამარცხებით მთავრდებოდა. აქვე წარმოადგენდნენ პატარა სცენას, სადაც სიძის მომხრე „ბერიკები“ ყეენს მიწაზე ავლებდნენ, გაკოჭავდნენ, მოჰყავდათ ექიმი და სასქესო ორგანოს აჭრიდნენ, რასაც ყეენის მხლებლებისკენ ისროდნენ. ეს კი მანიშნებელი იყო იმისა, რომ მტერი ვერ გამრავლებულიყო.

აქვე იყო ორი ბოროტი მამაკაცის ნიღბიანი ბერიკა, რომლებსაც ორი დიდი

⁸ ზედვინიძე, ჯავახური ლექსიკონი, 2014, გვ. 370.

⁹ კობტონაშვილი, აღდგომა დღე, „ივერია“, 1989, #79.

¹⁰ ცოცანიძე, თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 136.

¹¹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1938, გვ. 107.

¹² იქვე, გვ. 108.

კბილი უჩანდათ. ისინი ცდილობდნენ ვინმესთვის ეკბინათ, რათა ისინიც გაბოროტებულიყვნენ (დრაკულას შინაარსი? – ხ.დ.), რომ სხვებისთვის ზიანი მიეყენებინათ. მაგრამ საბედნიეროდ ყოველთვის სიკეთე იმარჯვებდა“.¹³

წარმოდგენილ აღწერილობაში ყურადღებას იქცევს „ბერიკებს“ შორის „ქალთა“ სიმრავლე. საინტერესოა, რომ დიალექტურ ვარიანტში – „მოედანზე ბერიკები ცეკვავდნენ ფერხულს დაფა-ზურნით, სადაც აღმოსავლური მელოდია ჭარბობდა“ – საფერხულო შესრულება ფიგურირებს. იმდენად, რამდენადაც ინფორმატორი არ გვაწვდის ცნობას საფერხულო მოძრაობის შესახებ, ფერხული, სავარაუდოდ, მარტივ მოძრაობა-სვლაზე უნდა ყოფილიყო აგებული – წინ წასვლით, უკან დაბრუნებით, ნაბიჯის მიდგმით, ნაბიჯებს შორის პაუზით. თუ საფერხულო მოძრაობა დინამიკური იქნებოდა ან ბერიკების მიერ რაიმე სახის „ყირაზე გადასვლას“ ექნებოდა ადგილი, დ. ჯახელიძეს შეუნიშნავი არ დარჩებოდა.

იმავე საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე წარმოადგენს ადიგენის რაიონის სოფელ უდემი ნანახ „აქლემკაცობას“, სადაც ორი ბერიკა გამოსახავს აქლემს. დ. ჯახელიძე თვლის, რომ აქლემი უნდა ყოფილიყო ტოტემად მიჩნეული ვალვთაებრივებული ცხოველი და სწორედ ამიტომ, საქართველოში აკრძალული იყო აქლემის ხორცის საგვებად გამოყენება. მეცნიერის აზრით: „მესხეთის ბერობანაში განსახიერებული აქლემობია განვითარების უფრო მაღალი საფერხურის მოვლენაა, ვიდრე ტოტემურ ცხოველად მიჩნეული აქლემის სადიდებელი დღესასწაული“;¹⁴ აქლემს მეცნიერი განაყოფიერების ღვთაებად მიიჩნევს, ხოლო მის სიკვდილს, დატირებასა და გაცოცხლებას ორგინისტული მისტიკის გადმონაშთად. მიუხედავად იმისა, რომ თავადვე აღნიშნავს საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური თვალსაზრისით, არასოდეს აღმოჩენილა აქლემის ნაშთი – განსხვავებით ნამარხებში აღმოჩენილი სხვა (ხარი, ძროხა, თხა, ცხვარი) ცხოველების ნაშთებისა – ცდილობს აქლემი საქართველოს დაუკავშიროს. ამისათვის ძველი მესხების განსახლების ფართო არეალი, ტვირთმზიდი აქლემების ქარაგნის საქართველოში გადაადგილება, ურარტუს მეფეთა ნადავლში ამ ცხოველის არსებობა და ქართულ სალიტერატურო სივრცეში აქლემის გამოჩენა მოჰყავს მაგალითად.¹⁵

ფიქრობ, არც თუ საფუძვლიანად გამოიყურება ღვაწლმოსილი მეცნიერის მიერ აქლემის ქართულ ენდემურ ცხოველად წარმოდგენა და სრულიად სხვა მიზეზით იხსნება „აქლემკაცობა“ საქართველოს რიგ დიალექტში, რის გარკვევასაც ქვევით შევეცდებით.

დ. ჯახელიძე წერს, რომ სოფელ უდემი შემორჩენილი „ბერობანა“, – ამ შემთხვევაში „აქლემკაცობა“ – მთავრდებოდა ფერხულით „ლალოინი“. საექ-

¹³ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მასალები (ხელნაწერის უფლებით).

¹⁴ ჯახელიძე, მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, 1975, #2 (84), გვ. 32.

¹⁵ იქვე, გვ. 34.

ვოდ გვეჩვენება მკვლევარის სტატიის ის ნაწილი, სადაც მესხური ცეკვის – „ლალოინის“ – ტერმინის წარმომავლობის ახსნისას, უარყოფს მეცნიერების – ლილი გვარამაძისა და ილია მაისურაძის აღნიშნული ლექსების შინაარსის განმარტების ვერსიას – როგორც „მუნჯური“. დ. ჯანელიძისათვის არ არის მისაღები ტერმინის თურქული წარმომავლობით ახსნა და აქაც ცდილობს ქართული ენის სივრცეში მის მოძებნას: „მამალ აქლემს „ლოინი“ ეწოდებოდა (სულხან-საბას ლექსიკონი). გასარკვევია „ლა“-ს მნიშვნელობა, რაც წინ ერთვის „ლოინს“. დანიშნულების პრეფიქსის მნიშვნელობით „ლა“ შემონახულია სვანურში (უდრის ქართულს „სა-ო“ მაწარმოებელს), თანაც ისე, რომ „ი“-თ დასრულებული სახელები „ი“-ს ინარჩუნებენ. ამისდა მიხედვით „ლალოინი“ უნდა ნიშნავდეს „სააქლემოს“ – სააქლემო ფერხულს“. ¹⁶ მართლაც „ლოინი“ სულხან-საბას ლექსიკონში აღმოსავლური წარმომავლობის სიტყვაა და მამალ აქლემს ნიშნავს, მაგრამ სიტყვის გაცოფის რომელი ვარიანტი მეტად მართებულია – „ლალ-ოინი“ როგორც გვარამაძე-მაისურაძე გვთავაზობს, თუ ჯანელიძისეული „ლა-ლოინი“.

დ. ჯანელიძე ასევე ცდილობს გამოკვეთოს „სააქლემო ფერხულ „ლალოინის“ შექმნის პერიოდი სვანური დიალექტური ენის დიფერენცირებიდან გამომდინარე: „სააქლემო ფერხულის – „ლალოინის“ არსებობა შეიძლება ვივარაუდოთ იმ დროიდან, როდესაც სვანური ჯერ კიდევ გამოყოფილი არ იყო საერთო ქართველური ფუძე-ენიდან, ე.ი. დაახლოებით ძვ. წ. მესამე ათასწლეულის ფარგლებში“. ¹⁷

„ლალოინი“, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, თურქული ექსპანსიის შემდეგ თურქულის გავლენით დაერქვა ხალხურ ნიმუშს. ამ სანახაობას მესხეთში ასევე „ძალღური“ ერქვა, რაც უფრო ძველ სახელწოდებად მიგვაჩნია. ჩვენი გამოკვლევით „ძალღური“-„ლალოინი“ მე-2 ათასწლეულით დათარიღებულ ხეთური წარმომავლობის თრიალეთის თასზე გამოსახულ მისტერიას უკავშირდება და თუ ამ რაკურსით განვიხილავთ, მართლაც უძველესი რიტუალის რელიქტად უნდა მივიჩნიოთ. ასევე ვადასტურებთ ხეთურ-ურარტული სივრცის ნაწილად საქართველოს იმდროინდელი ტერიტორიის არსებობას, მაგრამ „აქლემკაცობისა“ და „ლალოინის“ ერთ სანახაობად განხილვას ვერ დავეთანხმებით.

აქ ალბათ, უნდა დავაზუსტოთ, რომ „აქლემკაცობა“ სანახაობა იყო, თეატრალიზებული წარმოდგენა, ხოლო „ლალოინი“ ცეკვა. მათ სრულიად სხვადასხვაგვარი სტრუქტურა და არქიტექტონიკა გააჩნდათ. ერთადერთი რაც ამ ორ სახილველს აკავშირებს, ნაცოფიერების კულტთან უშუალო სიანლოვეა. ფოლკლორული ნაწარმოებების უმრავლესობა შინაარსობრივად განაცოფიერების, უხვი მოსავლიანობის გამოსათხოვარი მისტერიაა, მაგრამ სწორედ მათი გამომსახვე-

¹⁶ ჯანელიძე, მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, 1975, #2 (84), გვ. 33.

¹⁷ იქვე, გვ. 33.

ლობის არაერთგვაროვნება განაპირობებს ხალხური შემოქმედების მრავალმხრივობასა და მრავალფეროვნებას.

კიდევ ერთი დეტალი, სადაც დ. ჯანელიძე თავადვე გრძნობს, რომ ორ ელემენტს შორის ბმა არ იკვეთება, თუმცა მაინც ცდილობს ახსნა მოუძებნოს: „ყურადღებას იქცევს, რომ „აქლემკაცობაც“ და „ლალონიც“ ბავშვებთან გათამაშებით ერთმანეთს ემსგავსებიან და სანახაობაში მათი ფუნქციის ერთგვაროვნებაზე მეტყველებენ. აქლემკაცზე ბავშვებს აჯენენ და მათი პატრონები მათ გამოისყიდიან. ფერხულ ლალონის შინაარსიც იგივეა, – მეფერხულენი ბავშვებს იტაცებენ და მათმა პატრონებმა ისინი უნდა გამოისყიდონ. თუ დღეს აქლემკაცობის და „ლალონის“ ურთიერთგავშირი ნაკლებ შეინიშნება, ეს ხანგრძლივი დროის ბრალია, როდესაც სანახაობრივი კომპლექსის ცალკეული კომპონენტების ურთიერთთან კავშირი დარღვეულა, წაშლილა და ფრაგმენტულად, ურთიერთისგან მოწყვეტით, კავშირების მოშლით არიან დღევანდელ სანახაობაში შემორჩენილნი“.¹⁸ უნდა დავაზუსტოთ, რომ „ლალონში“ მეფერხულენი ბავშვებს კი არ იტაცებენ, არამედ მხოლოდ ხელში იყვანენ, რაც იმის ადასტურებს, რომ სარიტუალო წეს-ჩვეულებაში ნაყოფიერების გამოთხოვის საკრალური მიზანი კოდირებული. სწორედ ამგვარ ქმედებას აქვს ადგილი შავშურ სანახაობაშიც.

ბავშვთა მოტაცებას დ. ჯანელიძე ახლო ისტორიულ წარსულს უკავშირებს: „თუ მესხეთის ბერობანაში სააქლემო ფერხულის ლალონის და აქლემნიღბოსნობის ბავშვთტაცობას ახლო ისტორიული წარსულის დონეზე განვიხილავთ, მათში არეკლილი უნდა იყოს მესხეთის დარბევა-აწიოება ოსმალ დამპყრობელთაგან XVI-XVII საუკუნეებში“.¹⁹

თუმცა, მკვლევარი ხვდება, რომ ახლო ისტორიული წარსული ესოდენ არქაულ ხალხურ ნიმუშში ვერ მოხვდებოდა და ბავშვების მოტაცებას ბავშვთა მსხვერპლშეწირვით განიხილავს: „მაგრამ თუ ბავშვთტაცობას უძველესი წყობილების საკულტო წესჩვეულების დონეზე განვიხილავთ, მაშინ მასში უნდა დავინახოთ უძველესი დაფენილობის ნაშთი – ადამიანის ტოტემურ ცხოველად გარდასახვისა, ღვთაებისათვის ბავშვთა მსხვერპლად შეწირვისა, მსხვერპლის გამოსყიდვის თუ შეცვლის ვითარებით“.²⁰ უნდა აღინიშნოს, რომ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიმართლის ამგვარად „მორგება“ და ტრანსფორმირება სწორი დასკვნის გამოტანის საშუალებას მოკლებულია – სამსხვერპლოდ გამზადებული სუბიექტის „გამოსყიდვა“, სუბიექტის, რომელმაც საზოგადოების მიზანი უნდა აღასრულოს ღვთაების წინაშე, ფოლკლორულ სივრცეში ჯერ არ გამოკვეთილა. ეს ასპექტი მხოლოდ ისტორიულად არის დადასტურებული არა „საღვთო მსხვერპლის“ მიმართ, არამედ რეალური ადამიანების მიმართ, რომელთაც სწავდასწავა დროს,

¹⁸ ჯანელიძე., მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, თბ., 1975, #2 (84), გვ. 33.

¹⁹ იქვე, გვ. 33.

²⁰ იქვე, გვ. 33.

სხვადასხვა მიზნით გამოისყიდნენ სრულიად რეალურ ისტორიულ ვითარებაში, სამსხვერპლოს კი პირიქით – სწირავდნენ ღვთაებას.

ბოლოს კი მოჰყავს იოანე ბატონიშვილის „კალმასობიდან“ ამონარიდის ნაწილი, რომელსაც ჩვენ სრულად წარმოვადგენთ:

„ხოლო სომეხნი უმფრო ჩვენ მსგავსად თამაშობენ; აგრეთვე დროსა მეფის ძეთ ქორწინებისასა (ქორწილი და ნაყოფიერება აქაც ჩანს – ხ.დ.), და ანუ დიდისა მხიარულებისა საქმისასა რისთვისმე, სომეხნი შეიყრებოდენ, ასნაფისა ხალხნი, და ხეებს ვაიკრავდნენ ტანზედ და ჩითებს გადააფარებდნენ, ცხენივით თავსა და კისერს ხისაგან გააკეთებდნენ და შემოახვევდნენ რასმე და ჰკიდებდნენ წვრილს ზანზალაკთ, და ესრეთ ითამაშებდნენ მრავალნი, და უცხოდ ხმარობდენ ფერხთა და მსგავსად ცხენზედ მჯდომთაებრ იხილვებოდნენ; და ესე ძველად იყო ისევე კერპების დროს სომეხთა შინა დაშთომილი. აგრეთვე გააკეთებდენ აქლემის მსგავსად ფარდაგებს და ორნი კაცნი შეუდგებოდნენ ქვემო, მსგავსად აქლემისა იხილვებოდა, ესენიცა ზურნა-დაფსა ზედა უცხოდ ითამაშებდნენ და გაქცევაში ემსგავსებოდნენ აქლემსა. ამასაც ესეგვარს შეხდომილებაში და ყველიერის კვირაში ითამაშებდნენ. და ესენიცა არიან რიცხვთა შინა როგვისათა“.²¹ დ. ჯანელიძე წერს, რომ ის, რაც ქალაქელ ჰამქრის წევრთა კუთვნილ სანახაობად წარმოადგინა იოანე ბაგრატიონმა, მესხეთში აღმოჩნდა დაცულით.

1974 წლის ექსპედიციის წევრი ყოფილა ეთნოქოროლოგი ლილი გვარამაძეც. დ. ჯანელიძის მონათხრობისაგან განსხვავებით, ლ. გვარამაძის ინფორმაცია საცეკვაო სანახაობის აღწერილობის თვალსაზრისით მეტი კონკრეტულის შემცველია: „საინტერესო ფაქტია ის, რომ „ბერობანა“ მესხეთ-ჯავახეთში, როგორც „ბერობანა“ კახეთში, „ბერიკაობისა“ და „ყეენობის“ ელემენტებსაც შეიცავს, მაგრამ „მებარეულესთან“ ერთად, რომლის ფუნქციები არც თუ ისე გარკვეულია, სათანადო როლს „აქლემიც“ თამაშობს. „აქლემკაცობა“ საცეკვაო იმიტაციაა, აქლემის ზნისა და ხასიათისა, რომელსაც აქლემის ნიღბიანი ორი ვაჟი ასრულებს. მათ თავზე წოწოლა ქუდები ახურავთ“.²² ლ. გვარამაძე გადმოგვცემს, რომ მსგავსი სანახაობა – აქლემის ნიღბითა და წოწოლა ქუდით – ქართლში, სოფ. ურბნისშიც არსებობდა – „აქლემის ყბების მოძრაობას, თოვის მეშვეობით, აქლემის ნიღბის ქვეშ მყოფი ერთ-ერთი ვაჟი ასრულებდა“.²³ საბოლოოდ კი აქლემზე უკუღმა შესმულ „ყეენს“, რომელსაც მთელ მოედანს შემოატარებდნენ და ალბათ მთელ სოფელსაც, მიწაზე ჩამოავდებდნენ და წყლით წუწავდნენ, განსხვავებით „ყეენობისაგან“, სადაც ყეენს მდინარეში ავდებდნენ.

როგორც ლ. გვარამაძე ხსნის, „აქლემკაცობა“ დიდი სანახაობის – „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილია. მკვლევარი „ბერობანას“ ნაწილად განიხილავს ასევე ფერხულს: „ბერობანაში“ ფერხულის ხასიათის ბევრი ცეკვაა. ეს იმით არის გა-

²¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 241.

²² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 34.

²³ იქვე.

მოწვეული, რომ სანახაობაში მრავალი ადამიანი მონაწილეობს. ფერხულს წრეში წყვილი – „მეფე“ და „დედოფალი“ ცეკვავენ“.²⁴ (აქ საჭიროდ ვთვლი ვთქვა, რომ ფერხული ორი შემსრულებლის მიერ ვერ შესრულდება, სავარაუდოდ უნდა იყოს „ფერხულის წრეში“ – ხ.დ.). ამის შემდეგ ვითარდება ტრადიციული სიუჟეტი – როგორც ლ. გვარამაძე უწოდებს – „ბუფონადურ-გროტესკული“ ხასიათის, ჩნდება ახალი პერსონაჟი „ეჭიმის“ სახით, ადარებს სვანურ „საქმისაისა“ და ლაზურ „ბერობანას“. „ბერიკაობა-ყეენობისაგან“ განსხვავებით, როგორც ლ. გვარამაძე ამბობს, „ბერობანაში“ მონაწილეები ნიღბებს არ იყენებენ, მხოლოდ სახეს მურით ითხუზნიან, ნიღაბი მხოლოდ ერთია აქლემის ნიღბის სახით, „ბერობანა“ პანტომიმით მთავრდება, რომელსაც „ლალონის“ ეწოდება. „ლალონის“ ეტიმოლოგიის ახსნიდან („ლალ“ – უსიტყვო, „ონის“ – მოქმედება, მთლიანობაში – „მუნჯური“) გამომდინარე კი თვლის, რომ „ლალონის“ ასევე „იდუმალა“ ჰქვია. ამ დეტალს ქვევით შევხებით.

„აქლემის შეკაზმვა“ საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იცოდნენ. აჭარაში ხის ჯონებისგან აკეთებდნენ აქლემს, რომელსაც თან ახლდა მოცეკვავეთა და მედლე-მეჭიბონეთა ჯგუფი (მათ შორის „ქოჩახელაც“). რაჭაში კი, გავრცელებული იყო „ცხენკაცობა“.

„ბერობანა“-„ბერიკაობა“-„ყეენობის“ დაწვრილებით განხილვა და მათი დიალექტური ნაირსახეობების შედარებითი დახასიათება ამ ეტაპზე ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს. ჩვენი ინტერესის საგანი სანახაობისა და ქორეოგრაფიული ნიმუშების საცეკვაო ლექსია. ამგვარად, „ბერობანა“ – ხალხური სანახაობა – შვილიერებისა და ნაცოფიერების მისტერიის დიალექტური ვარიანტი, შეიცავდა თეატრალიზებულ „აქლემკაცობას“, „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელ ტრადიციულ „მეფე-დედოფლის“ წყვილურ ცეკვას და „მამაკაცთა წრეშეუკრავ ფერხულს – „ლალონის“ სახელწოდებით.

„მესხეთი და ჯავახეთი გეოგრაფიული მდებარეობით და კლიმატით ერთიმეორისაგან განსხვავდება. მესხეთი ხეობებში მდებარეობს, ჯავახეთი კი მთლიანად ზეგანზეა მოქცეული. მესხეთში თუ სახნავ-სათესი ნაწილი ირწყვის, ჯავახეთში სახნავ-სათესი მიწები მთლიანად ურწყავია“.²⁵ ისევე, როგორც მთელ საქართველოში, სამცხე-ჯავახეთშიც იცოდნენ გვალვის საწინააღმდეგო, წვიმის გამო-სათხოვარი რიტუალის – „ლაზარობის“ – შესრულება.

„ლაზარობის“ შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის ილია ჭავჭავაძის თანამედროვე, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, მესხეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის შემსწავლელი, ფოლკლორული მასალის შემკრები და მოჭირნახულე, ილია აღ-ხაზიშვილი ლექსით – „გვალვა“. ლექსში ჩანს, რომ გვალვამ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ძველ დროში – „არაბის თუ თათრების დროს“, დიდი ზიანი მიაყენა მოსახლეობას. ამიტომ გაიმართა წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი.

²⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 34.

²⁵ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 10.

გვაღვა
„გოგო-ბიჭები დაგროვდა,
აკონკებენ ლაზარესა,
კარი-კარსა დაათრევენ,
გაწუწულსა ყოველ დღესა.

ფანშიშველი, გაწეწილი,
გზას გაუდგენ ვალობითა,
მთლად სოფლები დაიარეს,
ლაზარ თოჯას წყალობითა.

„ალარ გვინდა გორახიო,
ღმერთო მოგვე ტალახიო...“
სახლის კარზე ყველა ოჯახს
დაუმსხვრიეს გორახიო.

ლიტრით წყალი გამოჰქონდათ,
თავს ასხამენ ლაზარესა,
ზოგან ჯამით ფქვილს აძლევენ,
ზოგანც შესანდობი სვესა.

ქუისში ბროლი ქალები
„მოწვერა-ქვას“ უვლიანო
ირგვლივ ფერხული ჩაუბამთ,
სიმღერითა უვლიანო.

„ღმერთო, წვიმა დაუშვიო,
კოჭობაში ჩაუშვიო,
ლაზარეც მოდგა კარსაო
და აღორღოშებს თვალსაო“...

პატარძალი ფერხულს ასხლტა,
„მოწვერა-ქვას“ შეაფრინდა,
ავიდა და ზედ დასკუპდა,
ქორივითა დააფრინდა.

„ასეთი წვიმაც მოსულა,
ყანებიცა დამძლარაო,
ბატონიანთ მამითადში

მუშა როდის გამძლარაო“.²⁶

გარდა „ლაზარობის“ რიტუალის სტრუქტურული აღწერილობისა, ლექსი შეიცავს ძალზე საინტერესო პასაჟს: პატარძლის ფერხულიდან მოწყვეტა და „მოწვევა-ქვაზე“ დასკუბება. ნაყოფიერების გამოსათხოვარი კომპლექსური რიტუალი არა მხოლოდ მცენარეული მოსავლის ბარაქიანობის გარანტიას ქმნიდა, არამედ ადამიანთა სიმრავლისთვისაც მიზანშეწონილად ითვლებოდა. პარალელი საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საფერხულო შემოქმედებაში იძებნება – თუშეთში ორსართულიანი ფერხული „ქორბელა“ წმ. გიორგის მიმართავს:

„ყმათაღ უმატე, გიორგი, თუ გინდან მოსახელენი,
ცხვარსაღ უმატე, გიორგი, თუ გინდა რქაჯანგიანი,
პურსაღ უმატე, გიორგი, კოდნი თუ გინდან სამსვენი“.²⁷

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ს. მაკალათიას მიერ აღწერილმა სამცხე-ჯავახეთში შემორჩენილმა ლაზარობის რიტუალმა. აი, როგორ აღწერს ავტორი მას: „მესხეთ-ჯავახეთში ლაზარობის ნაწილს წარმოადგენს სამი „ბებერი ქალის“ სავედრებელი რიტუალი. ისინი არ იმყოფებოდნენ მომღერალთა შორის, არამედ ისხდნენ ზურგშექცევით ქურუნში,²⁸ ხელთა პლასტიური სავედრებელი მოძრაობით შესთხოვდნენ უფალსა სათხოვარს“.²⁹

ს. მაკალათია ამ რიტუალს ცეკვა „სამაიას“ საფუძვლად მიიჩნევს რაოდენობის აღმნიშვნელი – „სამიას“ და ცეკვის სახელწოდების – „სამას“, გაოვალისწინებით. იგი სამ ქალს მზის, მთვარისა და დედამიწის ასოციაციად მოიაზრებს და უარყოფს ლ. გვარამაძის ვერსიას ცეკვა „სამაიას“ ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებით: „იგი ლაზარობის რიტუალის შემადგენელი ნაწილია და ტაროსის ღვთაებისადმი ვედრებიდან, თავისი საცეკვაო რიტმული მოძრაობებითა და ილეთებით, შემდეგში ცალკე დახვეწილი ცეკვის სახით უნდა ჩამოყალიბებულიყო. „სამაიას“ საცეკვაო რიტმში ჩაკიდული ხელებით ზეამყრობილი მავედრებელი სახე, ბოლომდე გაშლილი მარცხენა ხელი, ცაში აღმართული მარჯვენა ხელის მოძრაობა მხრიდან დაბლა ნარნარად დაშვებით, სამი ქალის ზურგი-ზურგით დგომა (ჯდომა – ხ.დ.) ამ ილეთის შესრულების დროს სხვა არაფერია, თუ არა ტაროსის ღვთაებისადმი ხეწნა-ვედრება, რათა გვალვიან ქვეყანას ცის ნამი მიაწოდოს“.³⁰ როგორც აღწერილობა გვაუწყებს, ს. მაკალათია ცეკვა „სამაიას“ ძირითად პოზიციას – სამი ქალის ერთმანეთის მიმართ ზურგშექცევით დგომასა და მკლავების ნარნარი მოძრაობის არსებობას, ამ ორ სანახაობას შორის მკაფიო დამაკავშირებელ ფაქტორად მიიჩნევს.

²⁶ აღხანიშვილი, ლეგენდები, 1978, გვ. 216-218.

²⁷ ცოცხანიძე, ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

²⁸ სამეცნიერო მასალებში სამცხე-ჯავახეთის შესახებ მ. მაკალათიას წერილში - მესაქონლეობა მესხეთში (სამცხე ჯავახეთი) - განმარტებულია ქურუნების დანიშნულება. ქურუნები იდგა ახორში (საქონლის სადგომში), სადაც მათ დასარწყულებლად წყალი გროვდებოდა ბუნებრივი ნალექის მოსვლის დროსაც. მაკალათია, მესაქონლეობა მესხეთში, 1972, გვ. 42.

²⁹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1958, გვ. 34.

³⁰ იქვე.

1972 წელს გამოცემულ სამეცნიერო შრომათა კრებულში მოთავსებულ გ. ჯალაბაძის წერილი, ფაქტობრივად იმეორებს ზემოწარმოდგენილ ს. მაკალათიას ინფორმაციას: „იყვნენ ხოლმე მოხუცი სამი ქალი, ისინი ჩაჯდებოდნენ ხოლმე ქვის ქურუნებში, იქ ისინი ზურგი-ზურგს მიაყუდებდნენ ხოლმე, თან მღეროდნენ. მერე მოვიდოდნენ ხოლმე და წყალს გადაასხამდნენ ვითომ გაავდარდებო“.³¹

ასევე: „წვიმის გამოწვევის ჭობარეთულ წესში სამი მოხუცი ქალის მონაწილეობა გვაფიქრებს.

საქმე იმაშია, რომ საერთოდ ლაზარობის რიტუალს უკავშირდება ეს სამი „ბებერა ქალი“. ლაზარობის რიტუალი კი როგორც ლ. გვარამაძე და დ. ჯანელიძე ირგვევენ, ძველად სიმღერითა და ცეკვით სრულდებოდა. გვიანი დროისათვის, როგორც ეთნოგრაფიული მასალებიდან ირგვევა, ლაზარობის რიტუალს საქართველოს ფარგლებში ცეკვის ელემენტი ჩამოცილებული აქვს. საქართველოს მეზობლად ადიღეულთა ეთნოგრაფიულ ყოფაში, შემონახულა წვიმის გამოწვევის დროს ცეკვა, სადაც ცეკვა ფერხულის სახით იმართებოდა. მენდაკრულის საფლავთან მამაკაცები მიდიოდნენ, რომ საფლავიდან ქვა წაეღოთ და წყალში ჩაესვენებინათ, ამ დროს საფლავის ირგვლივ ეწყობოდა ფერხული. აღსანიშნავია“ რომ წვიმის გამოწვევის რიტუალი ძირითადად ქალებისაგან სრულდებოდა. ზოგიერთი რიტუალი, რომელშიც მამაკაცები გამოდიოდნენ შემსრულებლებად, გვიანი დროის ნაყოფს უნდა შეადგენდეს. ასეთებად მიგვაჩნია მაგ., ხატის გამოსვენება და მინდვრად გატანა ან ხატის წყალში გაბანება, ზარების რეკვა. ყარბის საფლავიდან ძვლის წაღება და წყალში ჩაგდება და სხვ. ასე, რომ ძირითადი რიტუალი წვიმის გამოწვევისა ქალების მიერ სრულდებოდა. „ლაზარობის“ წესჩვეულებას, აღნიშნავს ლ. გვარამაძე, თან ახლდა ძალიან ძველი წარმოშობის სიმღერა „ლაზარე“. მაგრამ რადგან ძველ დროში სიმღერა და ცეკვა განუყოფელი იყო, ეს უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „ლაზარეს“ სიმღერის დროს ასრულებდნენ რიტუალურ საწესჩვეულებო ცეკვას, ნელსა და ნარნარს თავისი რიტმული მონახაზით“ (ამოღებულია წიგნიდან – გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 50 – ხ.დ.). დ. არაყიშვილის აზრით, „ლაზარე მოდგა კარსა“ ორნამიანი სიმღერაა, რომელიც მოცულობით და მუსიკალური აზრით მცირეა და მარტივი, რაც მისი სიმღერის დამამტკიცებელია“.³²

წერილის ავტორი გ. ჯალაბაძე სტატილაში „მემინდვრობა მესხეთ-ჯავახეთში“, ყურადღებას ამახვილებს მოცემულობაზე, რომ „სამი ბებერი ქალი“ მომღერალთა შორის კი არ ფიგურირებს, არამედ ცალკე – ქურუნებში. ავტორი თვლის, რომ – „სამი ბებერი ქალის მიერ შესრულებული ვედრების სცენა ცეკვა სამაიას ნაშთს უნდა წარმოადგენდეს. ცეკვა სამაიას საწყისები ჩვენის აზრით წვიმის გამოწვევის ჭობარეთულ წესში უნდა ვეძიოთ. აღსანიშნავია, რომ აჭარაში და იმერეთში ხალხი სამაიას კი არა, სამას ამბობს“ და უთითებს დ. ჯანელიძის წიგნს „ქართული თეატრის საწყისები“, გვ. 174.

³¹ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 31.

³² იქვე, გვ. 34.

აქ უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ვედრების სცენა ცეკვის ნაშთი ვერ იქნება, რადგან უძველეს საწესო ქმედებათა, საკრალურ რიტუალთა და მათგან წარმომდგარ სანახაობათა კვლევისას, მკაფიოდ გამოხატული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი მათ შორის რიგითობასაც განსაზღვრავს. ეს კი ნიშნავს, რომ რიტუალიდან წარმოსდგა ცეკვა და არა პირიქით, მით უმეტეს, როდესაც საქმე ენება ღვთაებებისადმი სავედრებელ ქმედებებს.

გ. ჯალაბაძე განაგრძობს: „სამა ე.წ. სამი ადამიანისაგან შედგენილი და მართლაც თუ „სამი ბებერის“ ვედრების სცენა ცეკვა სამიას წინაპარია, მისი სახელიც სწორედ სამა უნდა ყოფილიყო და არა სამაია.

სამა ძველი დროისათვის შესაძლებელია იმ დიდი სამეულის ასოციაციას გულისხმობდა, რომლითაც მზე, მთვარე და დედამიწა გაიზრებოდა. ხოლო თვით ცეკვა სამა ბავშვის დაბადების რიტუალთან კი არ უნდა იყოს დაკავშირებული, როგორც ამას აღნიშნავს ლ. გვარამაძე (უთითებს – გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 43), არამედ იგი ლანარობის რიტუალის შემადგენელი ნაწილია და ტაროსის ღვთაებისადმი ვედრებიდან თავისი საცეკვაო რიტმული მოძრაობებითა და ილეთებით შემდეგში ცალკე დახვეწილი ცეკვის სახით უნდა ჩამოყალიბებულიყო (აქ კი გ. ჯალაბაძე რიტუალიდან ცეკვის ჩამოყალიბების შესახებ საუბრობს – ხ.დ.). სამიას საცეკვაო რიტმში ჩაკიდული ხელებით ზეაპყრობილი მავედრებელი სახე, ბოლომდე გაშლილი მარცხენა ხელი, ცაში აღმართული მარჯვენა ხელის მოძრაობა მხრიდან დაბლა ნარნარად დაშვებით სამი ქალის ზურგი ზურგით დგომა ამ ილეთების შესრულების დროს სხვა არაფერია თუ არა ტაროსის ღვთაებისადმი ხვეწნა-ვედრება, რათა გვალვიან ქვეყანას ცის ნამი მიაწოდოს“.³³

როგორც ამონარიდიდან იკვეთება, გ. ჯალაბაძის თხრობა თითქმის იდენტურია ს. მაკალათიას ინფორმაციის, როგორც აღწერილობითი, ისე შეფასებითი თვალსაზრისით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ს. მაკალათიას მესხეთ-ჯავახეთი 1958 წლის გამოცემა ბიბლიოთეკების ფონდებში აღარ იძებნება.

სწორედ გ. ჯალაბაძისეულ აღწერილობას იმოწმებს ლ. გვარამაძე, რომელთანაც ვკითხულობთ: „წვიმის მოყვანის მეტად საინტერესო რიტუალი არსებულა მესხეთ-ჯავახეთში, სოფ. ჭობარეთში, ექსპედიციის დროს, გ. ჯალაბაძეს უნახავს ასეთი რამ: სამი ხანში შესული ქალი მიდის წყაროზე, იქ წინასწარ გამზადებული კალათები დგას. ქალები ერთ-ერთ კალათაში ზურგშექცევით სხდებიან და ლოცულობენ. ქალთა ჯგუფი მათ ჩუმად მიეპარება და წყლით ვაწუწავს. მართალია, ამ წეს-ჩვეულებას ცეკვა არ ანლავს, მაგრამ ჩვენი ვარაუდით, ხალხური ცეკვა „სამაია“, „სამობის“ პრინციპიდან გამომდინარე, ძველი სამიწათმოქმედო რიტუალის თანმხლები უნდა ყოფილიყო“.³⁴

უნდა ითქვას, რომ „სამა“, „სამია“, „სამაია“ ფორმებით ქართულ ლიტე-

³³ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 36.

³⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 104.

რატურულ მასალაში ცეკვის ზოგად-შინაარსობრივი ასპექტი იკვეთება, რადგან სხვადასხვა გამომსახველობის საცეკვაო ნაწარმოებები ერთი ტერმინის ქვეშ არის მოქცეული. ცეკვა „სამაიას“ სამ-ობის პრინციპიდან წარმომავლობა ეჭვის ქვეშ დგას და სხვა დროს განვიხილავთ. ამონარიდთან დაკავშირებით კი, აღნიშნული რიტუალის საფუძველი უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება. ლ. გვარამაძის მიხედვით, რიტუალი მიწათმოქმედებას უკავშირდება და უზვი მოსავლის მისაღებად სრულდებოდა. აქ ლ. გვარამაძე ცეკვა „სამაიას“ მოსავლიანობასა და სამიწათ-მოქმედო ნაყოფიერებას უკავშირებს.

ხოლო უფრო ადრე გამოქვეყნებული წიგნის – ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, ქვეთავში – „რიტუალურ-საცეკვაო წესრეგულე-ბა ბავშვის დაბადების დროს. ცეკვა „სამაია“ და მისი ნაირსახეობები“,³⁵ – ლ. გვარამაძე ცეკვა „სამაიას“ ნაირსახეობებს – ქალთა, მამაკაცთა, შერეული და წყვილად შესასრულებელი – წარმოადგენს. მათ შორის ერთ-ერთი ვარიანტი ძეობასთან არის დაკავშირებული. განიხილავს ასევე ცეკვა „სამაიას“ სასცენო ვერსიას. ძეობასთან დაკავშირებული სამაია სრულდებოდა სარიტუალო სიმღე-რის „მზე შინას“ თანხლებით. სწორედ ამ შეფასებას „უწუნებენ“ როგორც ს. მაკალათია, ისე შემდგომ გ. ჯალაბაძე ლ. გვარამაძეს, და თვლიან, რომ „სამა“- „სამაია“ არა ძეობის, არამედ ტაროსის რიტუალს უკავშირდება.

ს. მაკალათიას და გ. ჯალაბაძის ვერსიას ვერც უარყოფთ და ვერც ბო-ლომდე დავეთანხმებით. მასში უთუოდ გარკვეული დონა სიმართლის შეინიშ-ნება; თუ ამავე დროს გავითვალისწინებთ, რომ ბევრ რიტუალსა და საწესო ქმედებას, ხშირად, ერთი და იმავე მელოდიის თანხლებით ასრულებდნენ, არ არის გამორიცხული, რომ მოძრაობაც იდენტური ყოფილიყო. ამგვარად, ბავშ-ვის დაბადებისა და ტაროსის ღვთაების სადიდებელი, შესაძლებელია, უძველეს დროში ანალოგიური გამომსახველობით ხასიათდებოდა. ბავშვის დაბადების თან-მხლები „ძეობის“ დროს შესასრულებელი „მზე-შინა“ და ტაროსის სადიდებელი „ღაზნარობა“ მუსიკალურად, ეთნომუსიკოლოგების ინფორმაციით, იდენტურია და შინაარსობრივადაც ანალოგიური – ორივე ადამიანური ან მცენარეული სიუხვის-კენ მიმართული.

„ბებერი ქალების“ სამცხე-ჯავახური რიტუალის სახელწოდება რაჭულ „ბერ-ქალურთან“ ასოციაციას ქმნის. „ბერქალური“ მონუც ქალთა ცეკვაა, თუმცა რაიმე რიტუალური დანაშრევის ამოკითხვა ამ ეტაპზე შეუძლებელია.

პარალელის გავლება შესაძლებელია ოსურ სალოცავებთან – ქუანდონებ-თან. ქუანდონი მდებარეობდა მუნის ქვეშ. მუნა აქაც წმინდა ხედ ითვლებოდა. ამ სალოცავებს ოსები უწოდებდნენ „ძუანს“. ოსეთში ყოველ ქალაქს, სოფელს, გვარს ჰყავდა თავისი ძუარი-პატრონი. სტრაბონი ამბობს, რომ „ძველ დროში ქუანდონებში ქალები იყვნენ დეკანოზებადო“.³⁶

³⁵ გვარამაძე, ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 43.

³⁶ დღესასწაულები ოსეთში, ვაზ. „დროება“, #258, 1883.

როგორც გამოიკვეთა, მოქმედ პერსონაჟებს ორივეგან ქალები წარმოადგენენ. წინაქრისტიანულ ეპოქაში კავკასიის ერთიანობის, არელური მთლიანობის გათვალისწინებით, სრულიად შესაძლებელია მსგავსი რიტუალურ-საკრალურ ქმედებათა თანაარსებობა.

ყურადღებას იქცევს სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირებული ორი სახელწოდება – „დიკორკოტი“ და „ძიქვა“.

„დიკორკოტი“ ამალლების წარმართული სახელწოდება უნდა იყოს. თავად რიტუალი კი რძეს, საქონლის ბარაქას უკავშირდება – ამ დროს მეზობლები რძეს მიუკითხავენ ერთმანეთს.

„ძიქვა“ კი, წარმოადგენდა ამალლების ჯვარს. ქვის სვეტის სახით გამოსახული იყო ქალისა და მამაკაცის სასქესო ორგანოები. აქ მოდიოდნენ უშვილო ქალები, მოჰყავდათ ბერწი საწონელი. ყოველივე ეს უკავშირდებოდა ფალოსის კულტს. შესთხოვდნენ არა მხოლოდ სულიერ არსებათა სიმრავლეს, არამედ მცენარეთა ბარაქიანობასაც.

ცნობილია, რომ წინსართი „ძი“ ნიშნავს რძეს, ჩნდება ასოციაცია მეგრულ „ძიძავასა“ და აფხაზურ „ძიფაუსთან“, რაც ასევე განაყოფიერების რიტუალს უკავშირდება. „ძიძავა“ და „ძიფაუ“ ქალია, თოჯინა, რომელიც წვიმის გამოსაწვევი რიტუალის მთავარი პერსონაჟია. ამდენად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ „დიკორკოტს“, „ძიქვასა“ და „ძიფაუ“-„ძიძავას“ შორის შინაარსობრივი ანალოგის არსებობა, თუმცა სარიტუალო ქმედებათა შორის განსხვავება აშკარაა.

ამგვარად, სპორტული და განსაკუთრებით თეატრალიზებული სანახაობების საკმაოდ მრავალფეროვანი ნაირსახეობები: „ბერიკაობა-ყეენობა“, „ბერობანა“, „აქლემკაცობა“, „ლაზარობა“, გვაძლევს თქმის საშუალებას, რომ მესხეთში, მიუხედავად მძიმე ისტორიული ქარტენილისა, ძირძველმა ქართულმა საწესო-სარიტუალო შემოქმედებამ თავი გადაიჩინა და დიალექტურ ვერსიებად წარმოჩენის საშუალება მოგვცა.

ფერხულები

მესხური ფოლკლორული შემოქმედების მოძიება-კვლევის საქმეში, როგორც აღინიშნა, უდიდესი წვლილი და დამსახურება მიუძღვის კომპოზიტორსა და ეთნომუსიკოლოგ ვალერიან მაღრაძეს, ხოლო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ქორეოგრაფ ვიორგი სალუქვაძეს. ვ. მაღრაძემ, რომელიც აკონკრეტებს ქორეოგრაფიული ნიმუშების შესრულების წესს, აღნიშნული ნაწარმოებები თავად იხილა, რაც ასევე თავის მხრივ, გვაწვდის ინფორმაციას, რომ ექსპედიციის დროისთვის – მე-20 ს-ის 60-იანი წლები – მესხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. თუმცა, 1969 წლის სტატიაში სინანულს გამოთქვამს ამ რეგიონში ქართული ხალხური შემოქმედების გაქრობის გამო: „ველარც

ქართული ფერხულის ყურებით ისიამოვნებთ მესხეთში. იგი თითქმის აღარსად სრულდება“.³⁷

ქორეოგრაფი ვიორგი სალუქვაძე 1964 წელს შეუდგა მესხური მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შეგროვებასა და შესწავლას. გასული საუკუნის 60-იან წლებში ახალციხის კულტურის სახლში ანსამბლის მიერ შესრულებულ იქნა ქალთა ცეკვა „მძიმური“ და ვაჟთა ცეკვა „იდუმალა“ (1966 წ.), ხოლო ერთი წლის შემდეგ მათ დაემატა მასობრივი ფერხული „დიდება“ და სახუმარო ცეკვა „გარძიობა-ძიობასა“ (1967 წ.). კომპოზიტორი შალვა მშველიძე აღნიშნავდა ცეკვების კომპოზიციის, ეროვნულ ილეთების გამოყენებისა და ცეკვის შესრულების ოსტატობის შესახებ.³⁸

მესხური ხალხური ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობიდან სულ რამდენიმე ნიმუშს ვიცნობთ. მძაფრი ისტორიული ქარტეზილი, რომელიც საქართველოს ამ ნაწილმა გადაიტანა, გვაძლევს თქმის საშუალებას, რომ ხალხური შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაიკარგა და სამცხე-ჯავახური საცეკვაო დიალექტი საკმაოდ მწირი ფოლკლორული ნიმუშების იმედად დარჩა. ისტორიულად კი: „ხიზაბაგრელებს ჩვეულება აქვთ – ყველიერის შაბათს და აღება ღამეს დააბმენ კალოზე ფერხულსა – ქალები ცალკე, კაცები ცალკე და სიმღერით თამაშობენ და ჰყვებიან ჭიჭყინას (ზურნას)“.³⁹ ვ. მალრაძის მიხედვით: „მესხეთ-ჯავახეთში ფერხულსა ც დიდი გავრცელება ჰქონიათ. არსებობდა რამდენიმე სახის ფერხული: ერთ, ორ და სამ სართულიანი; მამაკაცების, ქალებისა და შერეული. მოცეკვავეთა რაოდენობა სხვადასხვაგვარი იყო; ზოგში მონაწილეობდა მხოლოდ შვიდი წყვილი, ზოგში – მთელი სოფელიც – კი (ე. წ. დიდი ფერხულები)“.⁴⁰ ამონარიდში დაფიქსირებულია საფერხულო შესრულების ფორმა – მრგვალი ფერხული, სართულების მრავალფეროვნება, შემსრულებელთა შემაღვენლობა – სამგვარი და შემსრულებელთა რაოდენობა. წარმოდგენილი მასალის საფუძველზე კი, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ მესხეთში ძალზე მდიდარ საცეკვაო შემოქმედებას ჰქონია ადგილი.

ვ. მალრაძე ათეულ წელზე მეტი ხნის განმავლობაში ადიგენის, ახალქალაქის, ახალციხის, ასპინძის რაიონებში აგროვებდა აღნიშნული რეგიონის მუსიკალურ შემოქმედებას. ვ. მალრაძის ექსპედიციის მიერ ჩაწერილია შემდეგი საფერხულო მელოდიები ვარიანტებით: „სულ ჩავწერე 14 ფერხული 25 ვარიანტით, რომელთაგან აღსანიშნავია: „გარძიობა-ძიობასა“, „მამლი მუნასა“, „მჭედლო, ჩემო მჭედლო“, „მუმლი, მუმლი მუნასა“, „7 წყვილის ფერხული“, „დიდება“, „შევდგი ტაფა“, „და ენლა შემოუაროთ და“, „სამყრელი“, „ავთანდილ გადინადირა“ და სხვა. ყველა ეს ფერხული, გარდა „7 წყვილი ფერხულისა“, სიმღერით სრულდება, ხოლო „7 წყვილის“, „მუნჯური“, აგრეთვე ფერხულები,

³⁷ მალრაძე, ცნობები მესხურ ხალხურ სიმღერებზე, მნათობი, #11, 1969, გვ. 191.

³⁸ ჭანიშვილი, ალაფიძე, ვიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 63.

³⁹ გვარამაძე, სოფ. ხიზაბაგრა, „აკაკის კრებული“, #1, 1897, გვ. 27.

⁴⁰ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

რომლებსაც მესხები „ძიმურს“, „ასაყოლებელს“, „ცქვიტურს“ უწოდებენ საკრავების თანხლებით და ასევე სრულდება ზოგჯერ „ქალების“ ფერხულიც.⁴¹ აქედან ცხადი ხდება, რომ „შიდი წყვილი ფერხული“, რომელიც მხოლოდ სამცხე-ჯავახეთის საკუთრებაა და სხვა კუთხეებისთვის უცნობია⁴² მხოლოდ საკრავიერი მუსიკით სრულდებოდა. ასევე „მუნჯურს“, იგივე „ლალოინი“, რომელიც მსგავსია თ. იველაშვილის მიერ აღწერილი „ძალღურის“ და რომლის სასცენო ვერსია გ. სალუქვაძემ „იდუმალას“ სახელწოდებით დადგა, არ ახლავს ვოკალური თანხლება. რაც შეეხება „ძიმურს“, „ასაყოლებელს“ და „ცქვიტურს“, გაურკვევლობას იწვევს რიგი ასპექტთა გამო: „ძიმური“, იგივე „დიდება“ როგორც შესწავლამ ცხადყო, ფერხულთა შესავალი ნაწილია, ღვთაების სადიდებელი – ასე ვთქვათ უვერტიურა და ვოკალური შესრულება ახასიათებს (თუმცა გ. სალუქვაძის მიერ დადგმული „ძიმური“ ქალთა ცეკვას წარმოადგენს – ხ.დ.), ხოლო „ასაყოლებელს“ და „ცქვიტურს“, ტერმინთა შინაარსიდან გამომდინარე, საცეკვაო ხასიათი უნდა ჰქონდეს და ამდენად, როგორც საცეკვაოებისათვის არის დამახასიათებელი, საკრავიერ მუსიკაზე უნდა სრულდებოდეს. თუმცა, ქვემოთ ვნახავთ, რომ „ასაყოლებელი“ არის ფერხულის ძირითადი ნაწილი, უფრო სწრაფია, ვიდრე „დიდება“-„ძიმური“, რომელსაც ვოკალური შესრულება ახლავს, რადგან სწორედ „ასაყოლებელია“ ფერხულის ძირითადი სხეული. ვ. მალრაძე თავადვე ამბობს: „ფერხულების უმრავლესობა „დიდებით“ იწყება. აქ მოცეკვავენი დინჯად „ძიმურად“ (სქოლიოში „ძიმურთან“ დაკავშირებით ამბობს: „ძიმურად – მძიმედ. ამ საფერხულოს სიმღერის ფრაგმენტი გამოქვეყნებულია „ქართული ხალხური სიმღერის“ პირველ ტომში, 1960 წ. გვ. 435“ – ხ.დ.) ირწვიან და სთხოვენ ღმერთსა და ყველა წმინდას (აწ წმინდა შიოს), ყურადღება და ბარაქა არ მოგვაკლოო. შემდეგ მოდის ჩქარი ნაწილი – ფერხული. დიდება და ფერხული სხვადასხვა მელოდიაზე სრულდება“.⁴³ „ცქვიტური“ კი, როგორც გამოიკვეთა, საფერხულო ნაგებობის ბოლო ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს, იმ ნაწილს, როდესაც ფერხული ცეკვაში გადადის.

ლ. გვარამაძე თვლის, რომ მესხური ფერხულებისთვის დამახასიათებელი შესავალი ნაწილის – „დიდებას“ – შესრულებისას „დონდგალის“ ტიპის მოძრაობა სრულდება: „მოცეკვავენი „დიდების“ სიმღერით აქეთ-იქით შენელებულად მოძრაობენ. ტექსტი წმინდანებისადმი, განსაკუთრებით კი, წმინდა შიოსადმი მიძღვნილი. წმინდა შიოს მიწის ბარაქას შესთხოვენ. ფერხულის მეორე ნაწილი უფრო აჩქარებულ ტემპში სრულდება. ეს ფერხული ქრისტიანობის დროს რომ სიმღერით სრულდება, ნაყოფიერების წარმართული ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია. ტექსტის ლოცვითი ხასიათი, ცეკვაში „დონდგალის“

⁴¹ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

⁴² მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, გაზ. ასპინძა, #30 (1793), 1966.

⁴³ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

ელემენტები მის უძველეს წარმოშობაზე მიგვიბრუნებს“.⁴⁴

დონდგალთან დაკავშირებით სულხან-საბას ლექსიკონში ვკითხულობთ: „დონდგალი – შეფერვებასავით, ქანებასავით რამ“.⁴⁵ სწორედ მხარგადაბმულ მეფერხულეთა ადგილზე მარჯვნივ და მარცხნივ გადაქანება-გადმოქანებით სრულდება ფერხულის შესავალი ნაწილი.

ამგვარად სამცხე-ჯავახური ფერხულის კომპოზიციური არქიტექტონიკა გამოისახა შემდეგნაირად: 1. „მიმური“-„დიდება“ – „დონდგალით“ შესრულებული შესავალი ნაწილი, 2. „ასაყოლიებელი“ – ფერხულის ძირითადი ნაწილი და, 3. „ცქვიტური“ – საცეკვაო ნაწილი.

როგორც აღინიშნა, მესხური ფერხულები იწყება შესავლით, რომელიც თითქოს შემსრულებელსაც და მაყურებელსაც ძირითადი საფერხულო ნაწილისთვის ამზადებს, თითქოს ვალს იხდის ღვთაების წინაშე მანამ, სანამ მისდამი სათხოვარის გაჟღერებას დაიწყებდეს. ვ. მაღრაძის ინფორმაციით ასევე ცხადი ხდება, რომ ფერხულების უმრავლესობა სრულდებოდა სიმღერით. ხოლო, ფერხულების შესრულების წესი, როგორც ეთნომუსიკოლოგი ამბობს, განსხვავდებოდა ფერხულის ხასიათიდან გამომდინარე: „შესრულების წესი, ფერხულის ხასიათის შესაბამისად, სხვადასხვაგვარია. მაგ.: ზოგ ფერხულში ერთი იწყებს და გუნდი პასუხობს, ზოგში ჯგუფ-ჯგუფად იმეორებენ დამწყების სიტყვებს, ზოგში კი ორპირული გუნდები ეჯიბრებიან ერთიმეორეს“.⁴⁶ როგორც ვ. მაღრაძე აღნიშნავს, მესხური ფერხულის მუსიკალურ-ინტონაციური არქიტექტონიკა საქართველოს სხვა საცეკვაო დიალექტებშიც გვხვდება: „ამ სიმღერისთვის ტიპური ინტონაცია „დიდების“ პირველი ნახევარი გვხვდება სვანეთში, თუშეთში, ხევში, ქართლში, აჭარაში, სამეგრელოში...“⁴⁷

ეთნომუსიკოლოგი ედიშერ გარაყანიძე წერს, რომ მესხურ საფერხულოებს სამწილადი ზომა და ორგანიზებული აქცენტირებული მეტრიკა ახასიათებს, მესხურ სასიმღერო ფოლკლორში საფერხულოებისაგან განსხვავებით, არ, ან აღარ შეინიშნება საცეკვაო სიმღერები. რაც შეეხება მესხურ მუსიკალურ დიალექტს „ზოგიერთ შემთხვევაში შეხვედრებია გურულ რეპერტუართან („ოქრომჭედლო“); ხშირად ესა თუ ის მესხური სიმღერა ინტერდიალექტურია („ავთანდილ გადინადირა“, „იავნანა“, „მზე შინა და მზე გარეთა“); ყველაზე მეტად კი მაინც ქართლ-კახურ (განსაკუთრებით – ქართლურ) რეპერტუართან კავშირია („შავლეგო“, „სამყრელო“, ჭონა“, „ია დავთესე“ და სხვა.)“.⁴⁸

საცეკვაო თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა ავთანდილ ბერიძის კრებულში, „მესხური ფოლკლორი“, წარმოდგენილი ლექსი „ფერხულობა“, სადაც ცეკვის კომპოზიციური და რიტმული წყობა იკვეთება: საფერხულო ლექსის

⁴⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 42.

⁴⁵ ორბელიანი, თხზულებანი ტ. 1, 1965, გვ. 22.

⁴⁶ მაღრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

⁴⁷ მაღრაძე, სიმღერები, 1987, გვ. 71.

⁴⁸ გარაყანიძე, დიალექტები, 2011, გვ. 59.

დასაწყისში მითითებულია „მძიმედ“. ტექსტიდან ჩანს, რომ ეს შესავალი ნაწილია – „დიდება“, რაც ნელა ცეკვის შესრულებას გულისხმობს, და რომელიც ადგილზე სხეულის გადაწევა-გადმოწევით სრულდება, ე.წ. „დონდგალი“; შემდეგ მოდის „ასაყოლიებელი“ – ეს ნაწილი უფრო სწრაფია და ფერხულის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს, ხოლო, ბოლოსკენ მითითებული „ასაჩქარებელი“ – რომელიც საფერხულო ნაწილს კიდევ მეტად აჩქარებს, ან ცეკვაში ე.წ. „ცქვიტურში“ უნდა გადადიოდეს.

„ფერხულობა

(თამაშობა) მძიმედ

სულ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ,

ის უფრო დიდებულია

და მერმე წმინდა შიოთ,

პური არ მოგვაშოსო!

წინდა მეცვა ხემისაო,

ქალამანი მეშისაო,

ღმერთო! კრულე ყველა კაცი

ემშაკების ფენისაო!

(ასაყოლიებელი)

დაღამდა და დასცა ბინდი,

ცოლეულთან მიდის ბიჭი,

გზაში დათვი შეეყრება

ყელ-ქედანა მეტად დიდი,

მოდი, დათვო! პური ვჭამოთ,

ღვინო მაქ და კულა დიდი!

– დათვი ეტყვის, შენ მიერთვი,

ახლა ვჭამე რეო და შეინდი.

დათვო ამ ხელად აგრე თქვი,

სამერმისოდ მომიფრთხილდი,

თორემ დაგჩენ, ტყავს გაგაძრობ,

მხარზედ მიდევს შავი შვილდი.

(ასაჩქარებელი) (ეს სავარაუდოდ „ცქვიტური“ უნდა იყოს – ხ. დ.)

ჭი და პარლი პარალ პარალო,

ჭი და ქათარ ძაღლები,

ჭი და ჯაჭვში არ ეტევიანო,

– ასეთ კლდეზედ გადაგჩენავენ,

დადგება სისხლის მორევი,

ზედ ნავი ვაცურდებაო!

შიგ დიაკონი დაიხრჩვის

საბრალო დედის ერთაო,

მოსძებნიან მას კავითა,
გამოათრევენ შავათა!
ყელიმც ექნება აღვსილი
ლამით და ჩალა ბულითა“.⁴⁹

აღნიშნული საფერხულო ლექსის არქიტექტონიკამ მესხური ფერხულის ძირითადი ტიპის შესახებ ინფორმაციას მეტი სიზუსტე შესძინა. ტერმინები: „ძიმური“, „ასაყოლიებელი“, „ასაჩქარებელი“-„ცქვიტური“ თავისთავად გვეკარნახობს შესასრულებელი დიალექტური ქორეოგრაფიული ნიმუშის ტემპსაც და შესაბამისად, საცეკვაო ხასიათსაც. ტემპისა და საცეკვაო ხასიათის გათვალისწინებით, კი, საცეკვაო ლექსის მიხედვით კონფიგურაციაზე გვექმნება წარმოდგენა. ამგვარად, მოცემული ტერმინები ტემპის გამომხატველიც არის და თავისთავად საცეკვაო ლექსის მატარებელიც, რაც ცალკე ცეკვებადაც შესაძლებელია გამოიკვეთოს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ქორეოგრაფიული ნაწარმოების სახელდების ვარიანტთან მუსიკის ტემპიდან და ხასიათიდან გამომდინარე.

მესხური ფერხულებიდან ყველაზე მეტად ცნობილი და გავრცელებულია „მამლი მუხასა“. „მამლი მუხასას“ მელიოდია იაფნანას ტიპისაა და უახლოვდება „მზე შინა და მზე გარეთას“. ეს ფერხული ერთსართულიანია და სრულდება წელიწადში ერთხელ – „ყველიერის აღებლამეს“. მონაწილეობდნენ მხოლოდ მამაკაცები. სიმღერას იწყებდა ერთი, ხოლო გუნდი იმეორებდა დამწყების სიტყვებსა და მელიოდიას.

„მამლი მუხაც“ დიდებით იწყება:
ჯერ პირველად ღმერთი ვახსენოთ, და,
მემრე და ყველა წმინდაო, და,
ყველა წმინდა ღვთისმშობელო, და,
მადლი შენი შეგეწიოს, და.

ამის შემდეგ მოდის თვით ფერხული:
მუხა წონწილენს, წონწილენს, მამლი მუხასაო,
წონწილენს და წაიქცევა, მამლი მუხასაო,
მუხისა ნადგომსა ძირსა, მამლი მუხასაო,
შიგაც რომ წყალი ჩადგება, მამლი მუხასაო,
იმ თევზსაც რომ დაჭერა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
მოსეს ბადითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ გაწლა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
აღმას დანითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ ხარშვა უნდა, მამლი მუხასაო,

⁴⁹ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 205, გვ. 644-645.

რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ქვაბ-ჩაღნამითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ნიავ-ქართა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ ჭამა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ბაგე-კბილითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
შემდეგ ისევ „დიდების“ მელოდიაზე:

თუ გინდათ კიდევ ვიმღეროთ და

თუ გინდათ დავამთავროთ და

ბოლოს ფერხულის მელოდიაზე:

ჩიტი ჩამოჯდა ღობესა, მამლი მუხასაო,

იძახდა ქიშმიშობასა, მამლი მუხასაო,

ღმერთმან ყველანი დაგასწროთ, მამლი მუხასაო,

აღდგომასა ქრისტიშობასა, მამლი მუხასაო“.⁵⁰

წარმოდგენილი მესხური საფერხულო სიმღერის, „მამლი მუხასა“, ტექსტი ლაზარე მჭედლიშვილისაგან, ჩაწერილია სოფ. საროში 1961 წელს.

ვ. მაღრაძე აღნიშნავს, რომ საფერხულო მელოდიების უმრავლესობა აგებულების თვალსაზრისით „იავ-ნანას“, ე.ი. წარმართული საგალობლის ტიპს უახლოვდება და იქვე იმოწმებს შ. ასლანიშვილს (1954).⁵¹

საფერხულო ლექსთან – „მამლი მუხასა“ – დაკავშირებით საკმაოდ ბევრი გამოკვლევა არსებობს. მისი შესწავლის ისტორიაში საყურადღებოა ვ. კოტეტიშვილის, დ. არაყიშვილის, თ. მამალაძის და ვ. მაღრაძის მოსაზრებები. აღნიშნული ლექსი, გარდა მესხეთისა, აღმოჩენილია კახეთსა და აჭარაში. ვ. კოტეტიშვილი მუხას ჭექა-ქუხილის ღმერთთან, ღრუბელთ ბატონთან აკავშირებს.

მ. კოჭლავაშვილს მოჰყავს ვანტანგ კოტეტიშვილის აზრი კახეთში ფერხულის შვიდ მაისს შესრულებასთან და მის შინაარსთან დაკავშირებით: „საქართველოში, ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში საბერძნეთში, იტალიაში, გერმანიაში და ა.შ. მუხა დაკავშირებული იყო ღრუბელთ ბატონთან, ჭექა-ქუხილის ღმერთთან. მუხისა და ღრუბელთ ბატონის კავშირი დასტურდება იმ ფერხულით კახეთში, ს. პატარძელში რომ აბამდნენ ბავშვები და მოხუცები შვიდ მაისს და მღეროდნენ „მუძლი მუხასა“. ამ რწმენის კვალს ვხვდებით სვანებთან. სვანების წარმოდგენით საღვთო მუხნარიდან ხის გამოტანა არ შეიძლებოდა, თორემ სეტყვა მოვიდოდა“.⁵²

რაჭაში, სოფელ ნიკორწმინდაში, ტანმაღალ ხეებიან ტყეში, რომელსაც „ბატონის ტყეს“ უწოდებენ, ასევე ოდითგანვე აკრძალულია ხის მოჭრა.

⁵⁰ მაღრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 54.

⁵¹ იქვე, გვ. 53.

⁵² კოჭლავაშვილი, მუხის კულტის კვალი, 1986, გვ. 147.

რაც შეეხება კახეთში არსებულ ფერხულს, სიმპტომატურია, რომ მასში მხოლოდ ბავშვები და მოხუცები არიან ჩაბმულნი, აქ სქესი არც ბავშვების ჩანს და არც მოხუცების. თუმცა ცხადია, ასაკი გამიზნულად არის შერჩეული – ფერხულში არ დგას განაყოფიერების შესაძლებლობის მქონე ასაკის მონაწილე. შესაძლოა, ეს ერთგვარი კომპრომისი იყოს დიდი ღვთაების, მისი ძალმოსილების მოწიწების მიმართ.

გ. კოტეტიშვილი „მამლი მუხასას“ ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები ნაყოფიერების გამოთხოვას შეიცავს, რადგან შესრულების დროც – შვიდი მაისი – წვიმის გამოწვევისა და ნაყოფიერების ზრდას უნდა უკავშირდებოდეს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ „შვიდმაისობის“ ფერხული, რომელიც ასევე წვიმას უკავშირდება, მხოლოდ ქალების შესრულებითაც არსებობდა.

საფერხულო ლექსთან „მამლი მუხასა“ დაკავშირებით არსებობს ვერსიაც, რომ „მამლის“ გამოყენება, მასკულინური შინაარსით არის განსაზღვრული, რადგან „მამლი“ – მამალი – მამრობითი სქესის აღმნიშვნელია. გარდა ამისა, უძველესი შრეები მოკვდავი-წარმავალი და ისევ აღმდგარი ღვთაების ციკლურ წრებრუნვას გამოხატავს. ამ შემთხვევაში მუხის ძირიდან ამოგლეჯა და წყალს გატანება, გამოსახავდა ძველთან, რომელსაც ყოველივე ცუდი გაჰყვებოდა, გამომშვიდობებას. ამავე დროს, მისი ამოგლეჯა-გარდაცვალება შემდგომში განახლებული სახით აღდგენის საფუძვლად იქცეოდა. ხე მომდევნო ეპოქაში შეცვალა თოჯინამ და ადაშიანმა.

მეორე საფერხულო ლექსი „მუმლი მუხასა“ მიჩნეულია ასევე, ხეთა თაყვანისცემის ამსახველად, რომელიც შეიძლება ითქვას, საწყის ფენას წარმოადგენს, მეორე შრე კი, – ზედას სახით გამოკვეთილია, როგორც პატრიოტული, მტერთან ბრძოლის შინაარსის შემცველი – „მუხის“-საქართველოს, ხოლო „მუმლის“ – შემოსეული მტრის სახით. გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი და კრებულში წარმოდგენილია კახურ მუსიკალურ ფოლკლორში დაცული პატრიოტული შინაარსის „მუმლი მუხასა“:

„ჰე, მუმლი (და) მუხასაო,
„გარს ეხვეოდაო.
„მუნა (და) დამძიდაო,
„წყალში (და) ჩავარდაო,
„წყალი (და) შევუბდაო,
„ნაპირს (და) გადვიდაო.
„მუმლი (და) შეწუნდაო,
„მალე (და) დაიხრჩოვო,
„მუმლი (და) დაიხრჩოვო,
„მუნა (და) გადარჩავო“.⁵³

⁵³ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, 1960, გვ. 389.

ხოლო გრ. ჩხიკვაძის ამავე კრებულის მესხეთის ნაწილში წარმოდგენლ ფოლკლორულ ნიმუშში სახელწოდებით „საფერხულო“ („მუნა წონწილას“ ვარიანტი – ხ.დ.), ტექსტში ორივე ფორმაა გამოყენებული – როგორც „მაძლი“, ასევე „მუმლი“.⁵⁴

რაც შეეხება ფერხულის საცეკვაო ლექსიკას მ9 წლის ვიორგი ჯინჭველაძის (ახალციხის რაიონი სოფ. მუსხი) მონათხრობზე დაყრდნობით, ვიქტორია სამსონაძის საექსპედიციო მასალაში ამგვარად არის წარმოდგენილი: „დიდმარხვის წინა ღამეს – „აღებ-ღამეს ვეძახოდით. იმ ღამეს მთელი სოფელი შეიკრიბებოდა – დიდ-პატარაი. დააბამდნენ ფერხულს და თან უვლიდნენ გარშემო, თან ძღეროდნენ ამას“ მისივე ცნობით ამ ფერხულის შესრულებისას საფერხულო წრის შემსრულებლები მიდგებით ნაბიჯებით გადაადგილდებოდნენ: „ორი წინ, ერთი – უკან“ (ანუ ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი – მარცხნივ) ხელჩაკიდებულ მდგომარეობაში“.⁵⁵

წარმოდგენილის მიხედვით, საფერხულო მოძრაობა გამოიკვეთა ფაქტობრივად სამი მიდგებითი მარტივი ნაბიჯით, როდესაც შემსრულებლები გადაადგილდებიან პირისახით არა წრის მოძრაობის მიმართულებით, არამედ მათი მწერა მიმართულია წრის ცენტრისკენ. ასე რომ, ფერხული სრულდება გვერდით გადადგმული ნაბიჯით.

უნდა ითქვას, რომ ზოგადად საფერხულო სიმღერების ტექსტები ბევრად უკეთესად არის შემონახული, ვიდრე თავად ფერხულების სტრუქტურა და სამეტყველო-საცეკვაო ენა. ამის დასტურია მთელ საქართველოში ცნობილი და გავრცელებული საფერხულო სიმღერა „ავთანდილ გადინადირა“. ანზორ თამარაშვილი წერს: „ავთანდილ გადინადირას“ ერთ-ერთი ვარიანტი მე ჩავწერე ასპინძის რაიონში სოფელ ხიზაბაგრაში, სადაც მონუცებმა სოფელ მუსხის მოხუცებთან ერთად (ახალციხის რაიონი), რომლებიც წაყვანილი გვყავდა ხიზაბაგრაში, იმღერეს ცეკვასთან ერთად“.⁵⁶

მიუხედავად აღნიშნული საფერხულო ნიმუშის დიალექტური მრავალფეროვნებისა, რაც ისტორიოგრაფიულ მასალაზე დაყრდნობით იგვეთება, არც ერთ საცეკვაო დიალექტში ამ ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა არ გვაქვს. ამ ვითარებიდან გამომდინარე, უმნიშვნელოვანესი ფაქტია საფერხულო ცეკვის შესრულების შესახებ ინფორმაციის მოწოდება, თუმცა სად არის ფერხულის აღწერილობა დაცული, ავტორი ინფორმაციას არ გვაწვდის. ფერხულის აღმოჩენის პერიოდი ვ. მალრაძის საქსპედიციო სამუშაოებს ემთხვევა.

ასევე საცეკვაო ნაწილის გარეშე შემორჩა საფერხულო სიმღერა და ლექსი „შავლევი“.⁵⁷

მესხურ საფერხულოთაგან აღსანიშნავია ფერხული „ოქრომჭედელი“. მკვლე-

⁵⁴ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, 1960, გვ. 434-436.

⁵⁵ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლორი, 2003, გვ. 4. (ხელნაწერის უფლებით).

⁵⁶ თამარაშვილი, მესხური სიმღერის კვლადაკვალ, ჟურნ., „არაფი“, #24, 2020, გვ. 146.

⁵⁷ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 582.

ვარი ლ. სოსელია აღნიშნავს, რომ ოქრომჭედლის პიროვნებასთან დაკავშირებული ელემენტები უღრმესი არქაიკის შემცველია და მისი საქმიანობის ასახვა მესხურ საფერხულო სიმღერაში პირველად გვხვდება. ჩვენი მხრით კი ვამბობთ – აქ იმ დეტალსაც უნდა მიექცეს ყურადღება, რომ რეინის მოპოვებით, სამჭედლო საქმით სწორედ საქართველოს სამხრეთი უძველესი დროიდან იყო ცნობილი, ამას ემატება სახელგანთქმული ბეჟა და ბეშქენ ოპიზარების შემოქმედება და ის ტრადიცია, რომელიც ჭედურობის სფეროში არსებობდა.

„სიმღერა სრულდება დიდმარხვის დადგომის წინ, ყველიერის წინა ღამეს, ბერიკაობის დროს. კალოზე ფერხულს დააბამდნენ. ქალი თუ კაცი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა, მელაგებს გადააჭდობდნენ და იწყებდნენ წრიულად საფერხულო სვლას – ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ, კვლავ ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ და ა. შ.; „ვინც რომ ფერხული შეშალოს, ის ყოვლად წმინდამ შეშალოს!“ იმღერდნენ „მუხა ძონწილას“, სიმღერას იწყებდა ოთხი კაცი წრის ბოლოდან, მეორე ოთხეული იმეორებდა:

„პირველად ღმერთი ვახსენოთ და მერე ყოვლად წმინდაო!“

„მუხის ნადგომსა შენ ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ჩიტის ნალი მიშოგნია, ჩემო მჭედელოო,
მჭედელო, მჭედელო, ჩემო მჭედელო!“⁵⁸ და ა. შ.

და მეორე ვარიანტი:

„ოქრომჭედელო, მჭედელო, ჩემო მჭედელოო,
ჩიტის ნალი მიშოგნია, ჩემო მჭედელოო,
ერთი თონი ვამიკეთე, ჩემო მჭედელოო,
რაც რო იმას ვადარჩება, ჩემო მჭედელოო“⁵⁹ და ა. შ.

მჭედელს სთხოვენ სამეურნეო-სამიწათმოქმედო იარაღის: გუთნის, სახნისის (სახნისი და გუთანი ერთი და იგივეა, სულხან-საბას ლექსიკონში ლექსიკოგრაფის მინიშნებით გუთანი სომხურიდან არის შემოსული, ქართულია სახნისი – ხ.დ.), ჩეკის, თონის გაკეთებას, რაც აგრარული საქმიანობის მნიშვნელოვანებას უსვამს ხაზს. თუმცა, ტექსტში ფიგურირებს „ოქრომჭედელიც“, რაც ერთი ქოლგის ქვეშ, მაგრამ მაინც მჭედლობისგან განსხვავებულ საქმიანობას მოიცავს.

ამავე წესით შესრულებას ადასტურებს 69 წლის მართო შუჟუნაძე (ახალციხის რ-ნი, სოფ. მუსხი), რომელიც იხსენებს თუ როგორ ცეკვავდნენ ძველად „ოქრომჭედელოს“: „ოქრომჭედელო“ ასეა, ე. ი. ცეკვით ვასრულებთ. ისედაც შეგვიძლია ვიმღეროთ, მაგრამ უფრო სრულდება ცეკვა. ძალიან ბევრი ხალხია. თქმულებაც ასე იყო, რომ „ოქრომჭედელოს“ ცეკვის დროს ყველა უნდა ჩაებას. კალოებზე დიდი-დიდი წრე კეთდებოდა და ორ-სამ მწკრივად დგებოდნენ შიგ (სავარაუდოდ დიდ წრეში უფრო პატარა წრე იყო ჩადგმული, პატარაში კიდევ უფრო მომცრო. ამდენად, რომ წარმოვიდგინოთ სამი წრე ერთდროულად მოძრა-

⁵⁸ სოსელია, ოქრომჭედლობის შესწავლისათვის, 1972, გვ. 99.

⁵⁹ იქვე, გვ. 100.

ობდა. შემორჩენილ აღწერილობათაგან იშვიათი ფოლკლორული ნიმუშია – წრე-წრეში ჩასმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე – ხ.დ.) და ისე ცეკვავენ. ეს ხდება ყველიერებში, რომ მერე უხვი მოსავალი მიიღო და კაი ამინდი რომ მისცეს ღმერთმა. ამიტომ, „ოქრომჭედლოში“ ყველა მოვალე იყო რო დაბმულიყო“.⁶⁰

საფერხულო ლექსის სამი ვარიანტი – „ოქრომჭედელი“, „ჩემო მჭედლო, მჭედლო“ და „მჭედლო, ჩემო მჭედლო“ – ვრცელი სახით მოცემულია წიგნში, „მესხური ფოლკლორი“.⁶¹ პირველ ვარიანტს „ოქრომჭედლის“ სახელწოდებით, დასაწყისში მითითებული აქვს – „ძიშური დიდებასა, დიდებასა, მადლი ღმერთსა ასაყოლიებელი“.

ვოკალური შესრულებით საფერხულო სიმღერის – „ოქრომჭედლო“ – ორი ვარიანტის მოპოვება შევძელით: 1. ანსამბლ „მესხეთის“ შესრულებით,⁶² რომელსაც არ ახლავს შესავალი „დიდება“ სახით და 2. ანსამბლ „ნანინას“ შესრულებით,⁶³ რომელიც „დიდებით“ იწყება. სიმღერა მიმდინარეობს სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით – იტყვის სოლისტი სტრიქონს, იმავე ტექსტს იმეორებს გუნდი, რაც რესპონსორულ შესრულებას გულისხმობს.

დიდება

ჯერ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

მემრე და ყველა წმინდაო და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ყოვლადწმინდა ღვთისმშობელო და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

მადლი შენი შეგვეწიოს და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ოქრომჭედლო

ჩიტის ნალი მიპოვნია, ჩემო მჭედლოო,

მჭედლო, ჩემო მჭედლო, ოქრომჭედლოო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი ბარი გამიკეთე, ჩემო მჭედლოო,

მჭედლო, ჩემო მჭედლო, ოქრომჭედლოო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება, ჩემო მჭედლოო,

⁶⁰ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკლორი, 2003, გვ. 5-6. (ხელნაწერის უფლებით)..

⁶¹ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 581-582.

⁶² ანსამბლი „მესხეთი“ – „ოქრომჭედლო“, <https://www.youtube.com/watch?v=ICBrCBBLXTO>

⁶³ ანსამბლი „ნანინა“ – „ოქრომჭედლო“, <https://www.youtube.com/watch?v=hUuXE6omREg>

მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი თონიც გამიკეთე ჩემო მჭედელიო,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება, ჩემო მჭედელიო,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი ჩეკიც გამიკეთე ჩემო მჭედელიო,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება ჩემო მჭედელიო,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი დანაც გამიკეთე, ჩემო მჭედელიო
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, თქრომჭედელიო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ეთნომუსიკოლოგ ვ. სამსონაძის საექსპედიციო მასალაზე დაყრდნობითა და ეთნოფორ მ. ჟუჟუნაძის ცნობით: „როგორც „მამლი მუნხასა“ „თქრომჭედელიოც“ „დიდების“ შესავლით იწყება, საფერხულო სვლა იგივეა (2 ნაბიჯი მარჯვნივ, 1 – მარცხნივ), იმ განსხვავებით, რომ ხელები დაბლა უნდა ჰქონდეთ ჩაკიდებული შემსრულებლებს. უმუალოდ ცეკვა (ანუ საფერხულო სვლის ნაბიჯები იწყებოდა შესავლის შემდეგ)“.⁶⁴

ვ. სამსონაძის შეკითხვაზე ფერხულის სტრუქტურასთან დაკავშირებით სრულდებოდა თუ არა ფერხული მხოლოდ წრიული სახით, თუ გააჩნდა სხვაგვარი კომპოზიციური წყობაც, ეთნოფორი პასუხობს: „თითონ როგორც უნდათ, როგორი მდებარეობაც არი. თუ უნდა რგოლი გაკეთდება, თუ უნდა, მაგალითად ამალელებზე (ადგილია ასეთი ნასოფლარ მუნხთან) და სადღაც სადღესასწაულოდ რო არიან, თან მიდიან, თან მღერიან, თან მიდიან, თან ცეკვავენ...უფრო წრე უნდა გაკეთდეს! იმდენი ებმება, იმ წელიწადს ვინც არ დაებმება თურმე კარგი მოსავალი არ ექნება, მასიური ცეკვა იყო“.⁶⁵ სწორედ ამიტომაც, საქარ-

⁶⁴ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. ნ. (ხელნაწერის უფლებით).

⁶⁵ იქვე.

თველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ხატობას, „ბერიკაობა-ყეენობისას“ ან სხვა საყოფაცხოვრებო რიტუალის შესრულების დროს, მგლოვიარენიც კი ცეკვავენ და ფერხულში ებმოდნენ.

ვ. სამსონაძის მიერ მოპოვებულ ინფორმაციაში სრულად იგვეთება საწესო-სარიტუალო ფერხულის შესრულების დრო, ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები, შემსრულებელთა გვარობა და რაოდენობა, საფერხულო ფორმები და საცეკვაო ლექსიკა. კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი დეტალი გამოიკვეთა, რამაც განმარტა ფერხულის შესრულების აუცილებლობის შესუსტება, რაც განზოგადებულადაც მიმართულია არა მხოლოდ აღნიშნული ფერხულის, არამედ ზოგადად ფოლკლორული შემოქმედების მიმართაც: ეთნოფორის სიტყვით – იმდენად, რამდენადაც მოსახლეობა აღარ იყო დამოკიდებული ღვთაების საკრალურ გადაწყვეტილებასზე, მიეცა თუ არა მოსავალი დედამიწაზე მცხოვრებთათვის, რადგან თუ მოსავალი არ მოვიდოდა, მაღაზიაში შეიძენდნენ – აღარც საწესო-გამოსათხვარი რიტუალის შესრულება ხდებოდა საჭირო. ამდენად, იმას, რისთვისაც რიტუალი ტარდებოდა, აქტუალობა დაკარგული ჰქონდა. საწესივეულებო ქმედების შემცირებამ, მასთან დაკავშირებული საკრალიზაციის შესუსტებამ, ხალხური წეს-ჩვეულებების გაქრობას შეუწყო ხელი. ფოლკლორი ნელ-ნელა მიინავლა სოფლად, განსაკუთრებით ბარში. მთის დაკონსერვებულმა ადათ-წესებმა კი მეტად შემოინახა ხალხური შემოქმედება.

ფერხულის „ოქრომჭედლო“ შესრულების დროსაც, ფაქტობრივად, იდენტური საცეკვაო-სამეტყველო ენა დაფიქსირდა სწორედ იმგვარივე, როგორც ზემოაღნიშნულ ფერხულში „მუმლი მუნასა“ – (2 ნაბიჯი მარჯვნივ, 1 – მარცხნივ), მხოლოდ არა მხარბმით, არამედ ხელჩაკიდებული დაბლა დამკვებული მკლავებით. აღნიშნული აღწერილობა მსგავსია რაჭაში ელ. ვირსალაძის მიერ დაფიქსირებული ფერხულისა: „მთის რაჭაში იგი (ფერხული – ხ.დ.) ორი ფორმით არის ცნობილი „მრგვალი გადაბმული“ და „ორფეხური“, სადაც წრეში მხარიმხარგადაბმული მოცეკვავეები ორ ნაბიჯს მარჯვნივ და ერთ ნაბიჯს მარცხნივ გადადგამენ. ამგვარი ფერხული ძველისძველია და ახლა იშვიათად სრულდება“.⁶⁶

აქვე უნდა აღინიშნოს ფერხულების „მუმლი მუნასა“ და „ოქრომჭედლო“ – საცეკვაო და მუსიკალური თანხლების განსაკუთრებულობის შესახებ, რაც ამ ორი ნაწილის არათანხვედრ მდგომარეობაში არსებობას გულისხმობს, კერძოდ: „მუმლი მუნასა“ და „ოქრომჭედლოს“ ჩვენთვის ცნობილი ყველა ვარიანტი (ერთის გამოკლებით) ტიპურ კვადრატულ ფორმას ეფუძნება. სიტყვიერი ტექსტი მუსიკალურ სტრუქტურას მიყვება. სხვაგვარად არის საქმე პლასტიკის ფენაში, რომელიც არა ოთხ, არამედ სამთვლიან საფერხულო სვლას ეფუძნება (ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ). აქედან გამომდინარე, მოყვანილ სიმღერებში, მუსიკისა და პლასტიკის ფრაზირება არ ემთხვევა ერთმანეთს“.⁶⁷ ეს ნიშნავს რომ

⁶⁶ ვირსალაძე, ებოსი, 1964, გვ. 172.

⁶⁷ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 13. (ხელნაწერის უფლებით).

მუსიკალური ფრაზის მეოთხე ნაწილზე, საფერხულ მოძრაობის პირველი ნაწილი მოდის და ასე გრძელდება. აღნიშნული ფერხულები ამ თვალსაზრისით არ განეკუთვნება მარტივად შესასრულებელ ფოლკლორულ ნიმუშებს. თუმცა, უკვე დღესდღეობით შესრულებულ ფერხულს „მამლი მუნასა“ ქორეოგრაფიული და მუსიკალური ფრაზების აცდენა აღარ ახასიათებს და სრულდება უფრო მარტივად, სადაც მუსიკალური ფრაზის დასაწყისი ემთხვევა ქორეოგრაფიული ფრაზის დასაწყისს.⁶⁸

ფერხულებითა და ცეკვით განსაკუთრებით დატვირთული იყო ქორწილი მესხეთში. ქორწილი აქ იმართებოდა სახლის დარბაზში – დედაბოძთან ახლოს დგამდნენ აჯილას, რომელიც საგანგებოდ მოწყობილ ტახტს წარმოადგენდა. დედაბოძზე გამოსახული იყო მზე, მთვარე, ვარსკვლავები, მცენარეული ორნამენტი, სიცოცხლის ხე – ნაყოფიერების სიმბოლო, აჯილაზე სდგამდნენ ნეფე-დედოფალს.

ყურადღებას იქცევს ფერხული, რომელიც არა პატარძლის, არამედ მხოლოდ ნეფის ოჯახში სრულდებოდა. ჯვრისწერის შემდეგ ნეფე-პატარძალი ჯერ პატარძლის ოჯახს ეწვეოდა, საქორწილო სუფრის დასრულებისას ნეფის ოჯახში გამგზავრებად იხვე ცეკვა-თამაში იმართებოდა. ნეფის „სახლთან მისულ ნეფე-დედოფალს დამხვდურები ფერხულის ცეკვით უნდა „მიეგებოდნენ“. ფერხულში ჩაბმულნი იყვნენ მამაკაცებთან ერთად ქალებიც ოჯახის უფროსის მეთაურობით. ფერხულს მუსიკის აკომპანემენტზე ცეკვავდნენ. ეს ცეკვა ნელი იყო. მოცეკვავეები სამ ნაბიჯს წინ წადგამდნენ, ორს – უკან. სამ ან შვიდ წრეს შემოუვლიდნენ და მერე სახლში შევიდოდნენ. მოცეკვავეთა რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო. ვისაც სურდა და შეეძლო – ცეკვავდა“.⁶⁹ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ფერხული მხოლოდ მუსიკალური აკომპანემენტით სრულდება, ტექსტის გარეშე, ამიტომ თ. იველაშვილი მას მხოლოდ „ფერხულს“ უწოდებს (ზოგადად ფერხულის სახელწოდებას ტექსტი განსაზღვრავს – ხ.დ.). აქ უკვე ხუთი ნაბიჯი ჩანს განსხვავებით „მუშლი მუნასას“ და „ოქრომჭედლოს“ სამი ნაბიჯისგან, სადაც ორი სრულდება მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ. სამი ნაბიჯი წინ და ორი უკან, სავარაუდოდ, უნდა იყოს წრემეკრული, ასევე პირისახით ცენტრისკენ მიმართული ფერხულის სამი ნაბიჯი მარჯვნივ და ორი მარცხნივ, რაც ძალზე მცირედ გადაადგილებს ფერხულს.

ფერხული სრულდებოდა ნეფე-პატარძლის ეკლესიიდან გამოსვლის შემდეგაც. კ. გვარამაძე წერს, რომ მღვდელს პატარძლისთვის თუ გვირგვინი ეკლესიაში არ მოუხდია, მაშინ სახლში ხდის ან მეორე დღეს დილით წირვაზე მოხდის. ამის შემდგომ ეკლესიიდან გამოსვლისას იმართება ფერხული: „როდესაც გამოვლენ, კარში საყდრიდან, დააბქენ მაყრები ფერხულსა, ივრის შუაში ჭიმუნი და ჰყვებიან მათ მოთამაშენი. ხან სიმღერაზე შეცვლიან ფერხულსა და ასე დიდი

⁶⁸ ეთნოფორი, გადაცემა #43, „მუშლი მუნასა“, ასპინძა, 16/12/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=8R6oqCfNqJI> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

⁶⁹ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 79.

ამბავით ბრუნდებიან საქორწილო დარბაზში“.⁷⁰ როგორც აღწერილობიდან ირკვევა, ფერხულს თან ახლავს ჭიბონი და საფერხულო სიმღერა. ფერხული გრძელი უნდა იყოს, ამის თქმის უფლებას გვაძლევს მუსიკალური თანხლების მონაცვლეობა და მრავალფეროვნება. აღწერილობა მეტ ინფორმაციას არ გვაწვდის არც შემსრულებელთა გვარობისა და არც შესრულებული ინსტრუმენტული თუ სასიმღერო რეპერტუარის შესახებ.

მესხეთში „სახლში რომ შევლენ, ნეფე-დედოფალი მაყრებით სამჯერ შემოუვლიან შუა სახლში (კერასთან) მდგარ ერბოიან ქილას“.⁷¹ უცნობია, ახლავს თუ არა კერის გარშემო სამჯერ შემოვლას მუსიკალური თანხლება, რადგან მსგავს საქორწილო რიტუალს ქართლ-კახეთში, საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთსა და რაჭაში საქორწილო სიმღერის, „ჯვარი წინასას“, სიმღერით ასრულებდნენ.

ქორწილში სრულდებოდა „შვიდი წყვილის ფერხული“, რომელიც შუა ქორწილში, მეორე დღეს იცოდნენ: „საფერხულო ცეკვებიდან შეიძლება სამცხე-ჯავახეთის მკვიდრი მოსახლეობის სპეციფიკად ჩაითვალოს „შვიდი წყვილი ფერხული“, რომელიც მეორე დღეს სრულდებოდა „მეფის განადირების“ დროს ან განადირების შემდეგ სახლში. როგორც აღვნიშნეთ, „განადირებიდან“ დაბრუნებულნი კვლავ სუფრას მიუსხდებოდნენ. რამდენიმე სადღეგრძელოს წარმოთქმის შემდეგ ნათლია თამადისაგან ნებართვას აიღებდა და მუსიკოსებს ფერხულს შეუკვეთავდა. ის ნეფე-დედოფალს გადმოიყვანდა შუა ადგილას (სადაც ცარიელი ადგილი იყო დატოვებული საცეკვაოდ) და მათი ჩათვლით ჩააბამდა „შვიდ წყვილ ფერხულს“, რომელშიაც შვიდი წყვილი ბედგამოუცვლელი ცოლ-ქმარი ცეკვავდა. თუ ნათლია უცოლო იყო, მაშინ მას ოჯახის ვინმე ახლობელი დაოჯახებული მამაკაცი ცვლიდა. მოცეკვავეები მხოლოდ შვიდ წრეს შემოუვლიდნენ და ცეკვაც დამთავრებული იყო. საარქივო მასალების მიხედვით, ამ ცეკვის დროს ნეფე-დედოფალს ხელში ანთებული სანთლები ეკავათ“.⁷² ვიქტორია სამსონაძის საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით „შვიდი წყვილი ფერხული“ ზურნა-დუდუკის აკომპანემენტით სრულდებოდა.⁷³ სანთლების არსებობა მიგვანიშნებს, რომ ფერხულს ხელი და გაწონასწორებული გამომსახველობა უნდა ჰქონოდა.

ინტერესის საგანი ხდება „შვიდი წყვილის ფერხულში“ ციფრის „შვიდი“ მონაწილეობა.

ქართველებს, ისევე როგორც სხვადასხვა ეთნოსებს, ციფრი 7 ძველ დროში საკრალურ ციფრად მიაჩნდათ და მას მთვარეს უკავშირებდნენ, რომელიც სხვადასხვა ასპექტში ზოოლობს გამომსახველობას, მაგ.: მორიგე ღმერთი ქართული მითოლოგიის მიხედვით მე-7 ცაზე არის განთავსებული, მე-7 შვილს გიორგის არქმევდნენ მთვარის ქრისტიანი წმინდანით, გიორგით ჩანაცვლების შემდგომ.⁷⁴

⁷⁰ გვარამაძე, ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #17, გვ. 15.

⁷¹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1938, გვ. 94.

⁷² იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 90.

⁷³ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 13. (ხელნაწერის უფლებით).

⁷⁴ გარაყანიძე, თეატრი, 2008, გვ. 91.

როგორც აღმოჩნდა, სამცხე-ჯავახეთში არსებობდა დღეობა „შვიდ-ფერობის“ სახელწოდებით. 1882 წლის „დროების“ კორესპონდენციაში ვინმე მესხი (ივანე გვარამაძე) ხიზაბავრიდან წერს: „ეს შვიდ-ფერობის დღეობა არის ჩვენთვის დიდი შესანიშნავი. საღმრთო წერილი ამტკიცებს, რომ ღმერთმა მშვიდობის ნიშნად ნოეს მისცა ცის-მშვილდი (ცის-სარტყელა), ცის-მშვილდი, შემდგარი მზის სხივებისაგან, რომელსაც აქვს შვიდ-ნაირი ფერი: ლურჯი, სოსნის-ფერი, მწვანე, წითელი, ყვითელი, ცის-ფერი და ნარინჯის-ფერი. აი ეს შვიდ-ფერობაც იმ ცის-სარტყელას მოსახსენებლად დაშთენილია.

ეს დღე-სასწაული იქამდის დიდად მიღებული ყოფილა ჩვენში, რომ წლის ბოლო დღეს განუწყესებიათ, ვითამ წლის დამაგვირგვინებლად“.⁷⁵

ამონარიდზე დაყრდნობით ჩნდება აზრი, რომ გარდა ციფრი შვიდის საკრალურობისა, რომელიც მესხთა სხვადასხვა სარიტუალო წეს-ჩვეულებების აღნიშვნისას გვხვდება, შესაძლოა ფერხულის შვიდი მონაწილე, სწორედ ცისარტყელას შვიდ ფერს განასახიერებდეს ახალდაქორწინებულთა ბედნიერი და ფერადი ცხოვრების დასადგენად და დასაგვირგვინებლად.

ს. ხოსიტაშვილი წერს, რომ ფერხული ნეფე-დედოფლის თანხლებითა და ანთებული კელაპტრებით ხელში: „ჯავახეთში სამჯერ შემოუვლიდნენ, მესხეთში კი შვიდჯერ და ამით მთავრდებოდა მესხურ-ჯავახური ქორწილი“.⁷⁶

ახალციხის ქართველებშიც, ისე როგორც საქართველოს უმეტეს ნაწილში, ქორწილის უცილობელ თანხლებს „მეფის განადირება“ წარმოადგენდა: „ქორწილი სამ დღეს გრძელდება და საღამოთი ნეფეს გაანადირებენ ბანზედ მაყრებით ერთად. აქ, ბანზედ ღზინობენ, აქეთ-იქითგან მოჰყავთ ქათმები და თითო დაკვრით ნეფემ, მეჯვარემ და მაყრებმა თავი უნდა გააგდებინონ ხანჯლით. [...] ამით თავდება კიდევ ქორწილი“.⁷⁷

თ. იველაშვილი კი წერს, რომ „მეფის გადანადირება“ ქორწილის მეორე დღეს ეწყობოდა, რომელსაც მოსდევდა „შვიდი წყვილი ფერხული“. „ჩვენი საუკუნის 60-იანი წლების ჩათვლით სამცხე-ჯავახეთის მოსახლეობაში სრულდებოდა და ახლაც სრულდება „ნეფის განადირების“ ცერემონიალი, რომელიც უკანასკნელ წლებში მეტად ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს. ქორწილის მეორე დღეს საღამოობის ნეფე-დედოფალი მაყრებითა და მონადიმე ხალხის თანხლებით ეზოში გადიოდნენ და ცეკვა-თამაშით ერთობოდნენ. სავალდებულო იყო ამ დროს ნეფის ოჯახის დიასახლისის, – ნეფის დედას, – მოცეკვავეებში ქათამი გადაეფრინა, რომლის ცოცხლად დაჭერას მაყრები ცდილობდნენ. ვინც დაიჭერდა ამ ქათამს, მას „სახელად“ ეთვლებოდა. იგი ქათმით ხელში მოცეკვავეებს „ჩაუჭრიდა“ და ცეკვავდა. ხშირად ქათამს ნეფის მაყარი იჭერდა, მაგრამ პატივისცემის ნიშნად

⁷⁵ ვინმე მესხი, დროების“ კორესპონდენცია, „დროება“, 1883, #7.

⁷⁶ ხოსიტაშვილი, ქორწინების წესები, 1972, გვ. 189.

⁷⁷ კობიტონაშვილი, ახალციხის მაზრის ქართველთა შესახებ, „ივერია“, 1894, #23.

დედოფლის მაცრებს უთმობდა. ეს ქათამი მათი საკუთრება ხდებოდა და ქალის ოჯახში წასვლისას თან მიჰქონდათ. ენოში ორ-სამსაათიანი ცეკვა-თამაშის შემდეგ, უკლებლივ ყველა ისევ სახლში შედიოდა და საჭმელებით განახლებულ სუფრას მიუჯდებოდა“.⁷⁸

„განადირებას“, როგორც თ. ივალაშვილი წერს, სხვაგვარი გამომსახველობაც ახასიათებდა: „ქორწილის მეორე დღეს ნეფე-დედოფალს მაცრები და მექორწილე ხალხი კარზე გამოიყვანდა დაფ-ზურნის დაკვრით ცეკვა-თამაშით და სიმღერებით სოფლის ნათესავ-მეზობლების ოჯახებში ჩამოივლიდნენ“.⁷⁹

„ნადირობიდან დაბრუნების შემდეგ სახლში შესვლამდე ნეფის ოჯახში ან სახლის ბაზზე „ფერხული უნდა დაებათ“. ფერხულის ცეკვის გარეშე სახლში არ შევიდოდნენ. მთხრობელთა ნაწილი შვიდ წყვილ ფერხულსაც „განადირების“ თანმხლებლად თვლის. იცოდნენ ერთსართულიანი-შერეული ფერხული (ქალების და მამაკაცების მონაწილეობით) და ორსართულიანი ფერხული (მხოლოდ მამაკაცების მონაწილეობით).

სახლში შესვლის დროს მამაკაცები ასრულებდნენ ამ „ნადირობისადმი“ მიძღვნილ სიმღერებს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ამ დროს სრულდებოდა.

„მეფესა უნადირია, მშვილდ-ისრით, ხმალი უკრია,

მოუკლავს ხონობ-კაკები და ირემ-შველნი ნუკრია.

მეფესა უნადირნია, არსიანისა მთაზედაო,

მოუკლავს ხარი, ირეში გარდუკიდავს მხარზედაო.

ასევე იცოდნენ „ავთანდილ ვადინადირა“ და მრავალი სხვა სიმღერა, რომლის ტექსტი სამწუნაროდ ჯერჯერობით ვერც ველზე დაგაფიქსირეთ და ვერც წერილობით წყაროებში მოვიძიეთ“.⁸⁰

შვიდი წყვილი ფერხულის შესახებ ინფორმაციას ვხვდებით ნ. მაჩაბლის ნაშრომშიც, სადაც სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირებულ ნიმუშს ამგვარად აღწერს (წარმოდგენილია სქოლიოში): „აქ ქორწილის დასასრულს 7 წყვილი ცოლ-ქმარი, მათ შორის ნეფე-პატარძალიც ჩააბამდა ფერხულს. ნეფე-პატარძალი ფეხს არ უსვამდნენ, ისე მისდევდნენ მოცეკვავეებს“.⁸¹ საინტერესო, მაგრამ ამავე დროს საექვო დეტალი გამოავლინა ამონარიდმა, სადაც ჩანს, რომ ფერხული სხვა სვლით მოძრაობს და ნეფე-პატარძალი სხვა სვლით – ნეფე-პატარძალი საყოფაცხოვრებო ნაბიჯით მიყვება ფერხულს, მეფერხულეები კი მოძრაობისას ფეხს უსვამენ კიდევ. ეჭვს იწვევს ფრაზა „ნეფე-პატარძალი ფეხს არ უსვამდნენ, ისე მისდევდნენ მოცეკვავეებს“, რადგან ზოგადად ფერხულეებში, მით უმეტეს მესხურ საფერხულოებში, ფეხის გასმა ძნელი წარმოსადგენია – როგორც გამოვლინდა, ყველა ფერხული, რომელთა შესახებ ინფორმაციაც მოგვეპოვება, მიდგმით ნაბიჯებზე არის აგებული.

⁷⁸ ივალაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 101.

⁷⁹ იქვე.

⁸⁰ იქვე, გვ. 102.

⁸¹ მაჩაბელი, ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, 1978, გვ. 123 (სქოლიო)

თ. იველაშვილი „განადირებას“ ადარებს „ბერიკაობა-ყეენობას“. მისი აზრით, ორივე ცერემონიალის შემადგენელი პერსონაჟები ნეფე-დედოფლის, მუსიკოსები-სა და თანხმხლებ პირთა შემადგენლობით მსგავსია და ოჯახ-ოჯახ პროდუქტის ჩამოთხოვაც ერთგვაროვანია. ორივე ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება, ორივე რიტუალს ახლდა საფერხულო ცეკვა და ზოგადად ცეკვა-თამაში, ორივეს ახლდა ფართო აუდიტორია თანასოფლელობით სახით.

სამცხე-ჯავახეთში საქორწილო ნადიმის დასასრულს, დარბაზის შუაგულს გაათავისუფლებდნენ რა ცეკვისათვის, იწყებოდა ცეკვა-თამაში. წყვილთა ცეკვის შემდეგ დგებოდა „ძალღურის“ დრო: „ნადიმის დასასრულს ცეკვა-თამაში გაიმართებოდა. ამ დროს ფეშხუმებს⁸² კედლისაკენ მისწევდნენ, სახლის შუაში ადვილს გაათავისუფლებდნენ, დაუკრავდნენ ზურნას და მსურველები ცეკვავდნენ. წყვილები თუ ცალები ცეკვით რომ მოიღლებოდნენ და მსურველი აღარავინ აღმოჩნდებოდა, მაშინ იცოდნენ „ძალღურის“ ცეკვა.

ათი-თორმეტი ახალგაზრდა კაცი (რა თქმა უნდა მსურველები) ერთის ხელმძღვანელობით იწყებდნენ ცეკვას. ამ დროს მუსიკოსები სპეციალურად ამ ცეკვისთვის განკუთვნილ „ყაიდას“ უკრავდნენ. ხელმძღვანელს ხელში მათრახი ან შვინდის წვრილი წკებლა ეჭირა. იგი წინ მიდიოდა და ცეკვით უგლიდა წრეს. დანარჩენი მამაკაცები მას მიყვებოდნენ და იგივე იღეთს ასრულებდნენ, რასაც ხელმძღვანელი. თუ რომელიმე მათგანი ამას ვერ შეძლებდა, ხელმძღვანელი მათრახით თუ შვინდის წკებლით „შეახურებდა“. მოთავე არა მხოლოდ ცეკვავდა, არამედ სპორტულ და სახუმარო იღეთებსაც ასრულებდა. მიმყოფ მამაკაცებს თუ არ უნდოდათ მათრახის წვერი შეხებოდა მათ კანჭებს თუ ზურგს, იძულებული იყვნენ ყველა ეს იღეთი შეესრულებინათ. ასე გრძელდებოდა ნახევარ საათს, ზოგჯერ ერთ საათსა და მეტსაც. ეს ცეკვა ძალიან დამღლეული იყო, ამიტომ მასში მონაწილეობის სურვილს გამოთქვამდა მოხერხებული და ამტანი ახალგაზრდობა.

ვიდრე ცეკვა არ დამთავრდებოდა, რაც მოთავის მოხერხებაზე იყო დამოკიდებული, მასში მონაწილეს უფლება არ ჰქონდა იგი მიეტოვებინა. ისეც მომხდარა, რომ რომელიმე მოცეკვავე მოუხერხებლობისათვის მოთავეს კარგად აუჭრელებია, მაგრამ ის წრეს მაინც ვერ ტოვებდა“.⁸³

თ. იველაშვილი აღნიშნავს, რომ სამცხე-ჯავახეთში ეს ცეკვა აღარ სრულდება. იგი ვერც ცეკვის სახელწოდების – „ძალღური“ – შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. წყაროების სიმცირის გამო ცეკვის თავდაპირველი ბუნებისა და დანიშნულების შესახებაც უჭირს რაიმეს თქმა. თუმცა, აღნიშნავს, რომ სახელწოდება ახალი შერქმეული უნდა იყოს და მას წარსულში სხვა სახელი უნდა

⁸² ფეშხუმი, ფეშხუნი, ფეშხუმი - დაბალი მრგვალი მაგიდა, ფეხებად (სადგამად) ჯვარედინად დაკრული ფიცრები აქვს, ტახტზე იდგმება და გარს შემომსხდარნი მასზე პურობენ. - ჯავახური ლექსიკონი ვიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე, <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=28&t=16171> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

⁸³ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 94.

ჰქონოდა. ასევე პარალელს ავლებს ქართულ (ალბათ ქართლურ – ხ.დ.) „ბასტის ჩაბმას“, აჭარულ „ო, ჰოი, ნანასა“ და თბილისურ „იალის თამაშთან“: „ამ ცეკვის სახელწოდება „ძაღლური“, როგორც ეტყობა გვიანდელი შერქმეული უნდა იყოს. მისი თავდაპირველი სახელი მოხრობლებში ვერ დაგადგინეთ. ნ. მაჩაბელი მას „ჯავახურ“ გულთამაშას უწოდებს [60, 126]. არც ლიტერატურულ წყაროებში მოხერხდა მისი მესხური სახელწოდების დაფიქსირება. მასალის მეტისმეტი სიმცირის გამო ძნელია ამ ცეკვის თავდაპირველი ბუნებისა და დანიშნულების შესახებ საუბარი. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ეს ცეკვა რამდენადმე მსგავსებას ამჟღავნებს აჭარული ცეკვა „ჰოი, ნანასა“, ქართულ „ბასტის ჩაბმასა“ და თბილისურ „იალის თამაშობასთან“.⁸⁴

სწავგან თ. იველაშვილი წერს, რომ ქორწილის დღეს „სალამოთი ნადიმის დამთავრების შემდეგ იცოდნენ სახუმარო ცეკვა, რომელიც ჩვენს ერთ-ერთ ნაშრომში „ძაღლურის“ სახელწოდებით გვაქვს მოხსენებული. მოგვიანებით ველზე მუშაობის დროს ეს ცეკვა სწავდასწავა სახელწოდებით – „ლალიონი“, „ატუსა“, დაგაფიქსირეთ“.⁸⁵

სახლწოდების „ძაღლურთან“ დაკავშირებით ჩვენი ვარაუდი ეფუძნება სვანურ „მელია-ტელეფიას“, აჭარულ-ლაზურ „ო, ჰოი, ნანასა“ და მეორე ათასწლეულით დათარიღებულ თრიალეთის თასზე წარმოდგენილ მელიისა თუ მგლის ნიღბებს და ასევე ტექსტებში გამოჩენილ ტერმინებს, რომლებიც მელიისა და მგლის სახით, შესაძლოა, ძაღლსაც მოიაზრებდეს, როგორც ერთი ოჯახის წარმომადგენელს. ყველა ამ საცეკვაო ნიმუშის არქიტექტონიკა, შინაარსი, შესრულების დრო და დანიშნულება – სრული ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები მსგავსია. აღნიშნული საკითხი სრულად წარმოდგენილია ჩემსავთ მონოგრაფიაში „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი – „კინტოურ“-„ყარაჩოხულ“-„ბაღდადური“, სადაც სამოქმედო რგოლს შავშური ფერხული, ქართლური „ბერძნული თამაშობა“ და თუშური „მარხვამემოის ღამის“ ფერხული ემატება.

შემდეგი ფერხული, რომელიც უნდა განვიხილოთ არის „ლალიონი“ იგივე „იდუმალა“ და შესაძლოა ითქვას, იგივე „ძაღლური“ სტრუქტურული ნაგებობის გათვალისწინებით.

„ლალიონი“ – უენო (მუნჯური) თამაში... ცეკვისას ერთი კაცის (პატრონის ან ბატონის) ბრძანება უსიტყვოდ სრულდება. ასეთ თამაშს ხულოში „ბარს“ უწოდებენ, ხინაძირში – „ოჰოი, ნანას“.⁸⁶ ასევე: „სახელწოდება „ლალიონის“ ეტიმოლოგია დაკავშირებული უნდა იყოს იმასთან, რომ თამაშის მეთაურის მიერ შესრულებული ყოველი მოძრაობა უსიტყვოდ უნდა გაიმეორონ რიგითმა მონაწილეებმა, ისე, როგორც „ბარის“ შესრულების დროს აჭარაში (იხ. ბარი).⁸⁷

⁸⁴ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 94.

⁸⁵ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში, 1999, გვ. 211.

⁸⁶ თათარაძე, ცეკვა, 2010, გვ. 170.

⁸⁷ თათარაძე, განმარტებანი, 1986, გვ. 18.

როგორც აღინიშნა, „ძალღურის“ სტრუქტურისა და შინაარსის შემცველია „ლალონი-ნიც“, იგივე „მუნჯური“. „ლალონი-მუნჯურის“ შესახებ მეტი კონკრეტულის შემცველია ვ. სამსონაძის საექსპედიციო მასალა მესხეთში. მასალაზე დაყრდნობით აღნიშნულია, რომ ამ ცეკვას „ატოსასაც“ უწოდებენ და როგორც „ძალღურის“ შესრულებისას პატარძლის სახლიდან გასტუმრებისას სრულდება:

„მუნჯური ცეკვაა, თურქული გადმოცემით „ლალონი“, მაგრამ ჩვენთან ჰქვია „მუნჯური ცეკვა“. ერთი, რომელსაც კარგად ეხერხება ცეკვა და თავისი თავის იმედი აქვს რო ყველაფერს კარგად შეასრულებს, ის არის წინამძღოლი. უკან მოყვებიან 10 იქნება თუ 5 იქნება, დიდი წრე კეთდება. ეს მანამ პატარძალი წავიდეს ან მანამ მაყრები მანქანაზე დასხდნენ (ძველ დროში ალბათ ცხენებზე – ხ.დ.), ან მანამ მაყრები წავიდნენ. ამ სასაცილო ილეთს აკეთებენ, რომ მთელი ხალხი უკვე გამოვიდეს, ვიდრე გააცილონ – ეს ნომერი შესრულდეს... ამას უჭირავს ქამარი (ხელმძღვანელს – ხ.დ.), ზოგჯერ ცალი ფეხი ასე უჭირავს (ფეხი აწია) – კინეილით ცეკვავს – ყველამ ასე უნდა იცეკვოს; ახლა ჩაჯდება და სხვა ილეთს გააკეთებს, რაღაცნაირად გადახრები-გადმონრები აქვს და ისეთნაირად აკეთებს, რო ერთი ნახევარი საათის ცეკვაა. ბოლოს იმ დონემდე მიდიან, რომ ბავშვები უნდა აიკიდონ ახლა. ეს ყველაფერი ხო დაამთავრეს: მე თავსაფარი მომხადეს, იმასაც, მერე მივიდნენ – იმასაც თავსაფარი უნდა მოხადონ... იმას აუცილებლად რამე უნდა ეჭიროს ხელში – ვილაცისგან აღებული რაღაცა. აქ ყველა ვინც არი, ეს უნდა გააკეთონ და ძაან სასაცილოა. ბოლოს უკვე ათვალეფრებენ უკვე ბავშვებს. მივა ბავშვი. თვითონ რო მოიტაცებს (იცინის) სხვაამაც უნდა მოიტაცოს. თვითონ კი უფროსია, რაც პატარა ბავშვი იყო, იმას აიყვანს, მაგრამ (ისევე იცინის), ზოგს ისე დიდი ბავშვი რჩება, ვერ აუთრევია და ამით მთავრდება უკვე და, ისინიც წავლენ, მეზურნეები მიდიან და მიდიან დამკვრელები“.⁸⁸

აღნიშნულის საფუძველზე აშკარაა, რომ ცეკვა სრულდება დიდ წრეზე, 5-10 შემსრულებლის მიერ, რომლებმაც ხელმძღვანელის მიერ შესრულებული მოძრაობები უნდა გაიმეორონ. თუმცა, აქ არ ჩანს შემსრულებლები წრეზე გადაადგილდებიან თუ ადგილზე ასრულებენ „ბრძანებებს“, მხოლოდ ერთ დეტალში „ზოგი ბუქნა-ბუქნით დადის ასე“,⁸⁹ გვაწვდის ინფორმაციას ფერხულის მოძრაობის შესახებ. ცეკვას ასრულებენ მამაკაცები ტანსაცმლის განდაჩაცმის მონაცვლეობით. აღნიშნული ფოლკლორული ნიმუში შეიცავს მეტად მნიშვნელოვან ელემენტს – ბავშვების ხელში აყვანის სახით, რაც მსგავს დიალექტურ ნიმუშებში მხოლოდ შავშეთში, სოფელ ჩიფთლიკში, რომელიც ძველად მესხეთის ნაწილს წარმოადგენდა, არის შენარჩუნებული.⁹⁰ ბავშვების აყვანა ქორწილში, საქორწილო ცეკვისა და ზოგადად ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალთა

⁸⁸ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლორი, 2003, გვ. 17-18. (ხელნაწერის უფლებით).

⁸⁹ იქვე, გვ. 19.

⁹⁰ ფერხული სოფელ ჩიფთლიკში, ARTVİN-Şavşat-Çiftlik Köyü 3.Dayanışma Pikniği (Bursa) Er-sin Yeni <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=175271403031047> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

უცილობელი ფაქტორია. მუსიკალური თანხლება შავშეთში ზურნა-დოლით არის წარმოდგენილი, ხოლო ვ. სამსონაძის მასალის მიხედვით ზურნა-დუდუკის თანხლებით თავისებურ მოტივზე – „უფრო გლეხურ მოტივზე, გლეხურს რო ცეკვავენ, ის მოტივია“.⁹¹

„მესხეთ-ჯავახეთის უძველესი ტრადიციების მიხედვით აღდგენილია ცეკვა „იდუმალა“ (ქორეოგრაფი ვ. სალუქვაძე). მას საფუძვლად უდევს ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა „ლალოინი“. „ლალოინის“ სიუჟეტია დამპყრობლის წინააღმდეგ შეთქმულების მოწყობა. ეს ორფუძიანი სიტყვა თურქულია და ასე იშიფრება: „ლალ“-მუნჯი, „ოინი“ კი მოქმედება. მიუხედავად უცხოური სახელწოდებისა, მაშინაც კი, როცა მესხეთ-ჯავახეთი დაპყრობილი იყო, მას მხოლოდ ქართველები ცეკვავდნენ. „ლალოინი“ ანუ „მუნჯური ფერხული“ სოფელ სარის მკვიდრს ლაზარე მჭედლიშვილს ახსოვდა და თავადვე ასრულებდა“.⁹²

„იდუმალა“ აღდგენილი „ლალოინის“ გართულებული ვათეატრალურებული ვარიანტია. იგი უფრო საცეკვაო-პანტომიმური ხასიათისაა, ცეკვის შინაარსი შეცვლილია: მტრის სამსახურში ჩამდგარი ქართველი მმართველი თანამემამულეებს ძალზე ავიწროებს. ხალხის მოთმინების ფიალა ივსება, ჯანყდება და საძულველ მმართველს ჩამოაგდებს. მოლალატე გარბის. „იდუმალა“ კომპოზიციურად მწკრივის პრინციპით იგება და იმპოვიზაციის საშუალებასაც იძლევა. მის ყოველ ილეთს არქაულობის დაღი აწის. მოძრაობები „ხორუმსა“ და „ლაზურს“ ენათესავება. ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველში ხალხი დათრგუნვილია. მოლალატის თითოეული მოძრაობა უნდა გაიმეოროს. პროტაგონისტი გამოკვეთილად გროტესკული და უტრირებული მოძრავი ფიგურაა, რომლის საწინააღმდეგოდ მოცეკვავეები უსიცოცხლოდ, უხალისოდ მოძრაობენ: ცეკვის მეორე ნაწილში კი ყველაფერი იცვლება: მმართველი თოჯინად იქცევა. მას შორს მოისვრიან და გამარჯვებული ხალხი ზეიმობს. „იდუმალას“ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სინამდვილე, გარკვეულწილად, სახალხო სანახაობით – „ბერობანათი“ დასტურდება“.⁹³

აქვე უნდა ითქვას, რომ მესხური საცეკვაო დიალექტის ფოლკლორული ნიმუშების მატერიალიზება, გიორგი სალუქვაძის გარდა, ფაქტობრივად, არავის უცდია. მან ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით აღადგინა საცეკვაო ნიმუშები და მიანიჭა სასცენო სიცოცხლე. თუმცა, ვ. სალუქვაძის მიერ შექმნილ სასცენო ვარიანტებში ყველაფერი პატრიოტულ საფარში ექცევა, რაც ცვლის ფოლკლორული ნიმუშის პირვანდელ სახეს, მის ფუნქციურ-შინაარსობრივ ასპექტს, და სრულიად განსხვავებულ ნაწარმოებად აქცევს.

⁹¹ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 18. (ხელნაწერის უფლებით).

⁹² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 104.

⁹³ იქვე, გვ. 104.



ცეკვა „იდუმალა“ 1966-1967, ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალავეძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 157.

რა არის იდუმალა და რატომ ჰქვია ცეკვას „იდუმალა“? სამცხე-ჯავახეთი ცნობილია დარანებით, მღვიმეებით, რომლებსაც მოსახლეობა მიწის ქვეშ მტრისაგან თავდაცვის მიზნით აშენებდა. მიწის ქვეშ მთელი სოფელი იყო, სადაც ერთმანეთს გვირაბებით უკავშირდებოდნენ. ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო კლდეებში მღვიმეებიც. დახლართული ლაბირინთებისაგან შემდგარ საიდუმლო სოფელს „იდუმალა“ ერქვა: „იდუმალა მთლიანად მიწაში იყო ჩადგმული. ზემოდან კაცის თვალი ძნალად თუ გაარჩევდა ოდნავ ამობურცულ მიწას, ბორცვებს შორის 15-20 მეტრის სიგრძის დაგაკებული ფართობი შეიმჩნეოდა. ვაკეზე ბალახი ბიბინებდა“.⁹⁴ მიწის ქვეშ იყო მოქცეული სახლები, ბოსლები, საბძლები, თონეები და ყველაფერი, რაც სოფელს სჭირდებოდა. უბნებად დაყოფილ იდუმალას ჰქონდა შესაძლებლობა საფრთხის შემთხვევაში მოსახლეობა ისე გადასულიყო უბნიდან უბანში, ან საერთოდ სამშვიდობოს გასულიყო ტყეებთან და მდინარეებთან ამოყვანილი გვირაბების დახმარებით. ჩვენი აზრით, „იდუმალა“ სწორედ საიდუმლო თავშესაფარში მიხვეულ-მოხვეულ თუ სწორხაზოვან გვირაბებში გადაადგილების აღმნიშვნელად უნდა დარქმეოდა ცეკვას „ძალღურ-ლალოინის“ საცეკვაო ნაგებობისა და „იდუმალას“ თავდაცვითი-პატრიოტული შინაარსის გათვალისწინებით.

ქართულ საცეკვაო დიალექტებში დაცულ მრავალსართულიან ფერხულთაგან აღსანიშნავია მესხური „სამყრელო“.

ლ. გვარამაძესთან ვკითხულობთ: „მესხეთ-ჯავახეთში გავრცელებული სპორტული თამაშობებიდან აღსანიშნავია ერთმწკრივიანი ფერხული „სამყრელო“ ანუ

⁹⁴ ჩიქოვანი, იდუმალა, 1975, გვ. 10.

„ციხებუნა“ (ციხესიმაგრე). ორსართულიანი ან სამსართულიანი „ფერხულის“ შესრულებისას საგმირო სიძღვრებს მღეროდნენ და, ეს ორსართულიანი ან სამსართულიანი „კონსტრუქცია“, ასე ცეკვა-ცეკვით ორ ან რამდენიმე ვერსსაც გადიოდა, რათა ნათესავები და მეგობრები მოენახულებინათ, შემდეგ ისევ უკან ბრუნდებოდა. ეს „ფერხული“ საბრძოლო ხასიათს წინა საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებდა“.⁹⁵

აღნიშნული ინფორმაცია ლ. გვარამაძის მინიშნებულ წყაროში – ივ. გვარამაძე, უძველესი ხალხური სპორტული თამაშობანი მესხეთში, ჟურნ. „დროება“, 1882 წ., #217 – არ იძებნება. ვაზეთ „დროებაში“ და არა ჟურნალში წარმოდგენილია ივ. გვარამაძის, იმავე „ვინმე მესხის“ სტატია სათაურით – „დროების“ კორესპონდენცია“, სადაც აღწერილია ძველი სპორტული შეჯიბრებები და ჩამონათვალში მოხსენებულია „ციხებუნა“ აღწერილობის ვარეშე.

წარმოდგენილი ინფორმაცია კი მოთავსებულია ვაზეთ „დროებაში“ 1883, #50, ავტორი – ვინმე „მაყურებელი“. ავტორი ჩამოთვლის სპორტულ შეჯიბრებს, მათ შორის „სამყრელოს“: „რვანი თუ ათინ სირგვლივ ერთმანეთს ქამარში ჩაავლებენ ხელს, იმათ მხრებზედ ავლენ (რამდენიც ქვეშ არიან), დადგებიან და წავლენ, ვინდ ორ ვერსსაც და თუ ვინმე ეგულებათ ნათესავი ანუ ამხანაგი, ისე მდგარნი მივლენ და მიულოცავენ ყველიერს, და ისევ იმ გვარად დაბრუნდებიან სხვა-და-სხვა ქართულის და თათრულის სიძღვრით“.⁹⁶

ლ. გვარამაძის აღწერილობა შეიცავს უზუსტობას – ორ და სამსართულიანი ფერხული ვერ იქნება ერთმწკრივული, რადგან ერთმწკრივული ნიშნავს ერთ გაბმულ წრემეურავ მწკრივს. ორ და სამსართულიანი ფერხული კი წრემეურულ, მრავალსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს.

გარდა ამისა, ძალზე უცნაურია აღწერილობაში გადმოცემული ფერხულის შორ მანძილზე გადაადგილებისა და დანიშნულების გამოკვეთა – ახლობელთა მოსანახულებლად რამდენიმე ვერსის გავლა, რაც ფერხულის ფუნქციურ-შინა-არსობრივი ტრანსფორმაციის ხანაშიც კი, ძნელად წარმოსადგენია. ასევე უნდა ითქვას, რომ „სამყრელოსთან“ დაკავშირებით გადაადგილებადი ხასიათი არ ფიქსირდება – ბრუნავს ერთ ადგილზე, სადაც ქვედა სართული ზედას ქვემოთ ჩამოსვლას სთავაზობს.

„სამყრელოს“ ერთ-ერთი ვარიანტი:

„სამყრელო, სამყრელო,
ძირს ჩამოდი, სამყრელო.
ნუგემ, ნუ გეშინია,
ქვეშ ბუმბული გიგია.
როგორ არ გეშინია,
ცაში ბეწვით ვკიდივართ.
ძირს ჩამოდი სამყრელო,

⁹⁵ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 26.

⁹⁶ მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50.

მონღოლები არ სჩანან,
საქართველო დიდია“.⁹⁷

იმავეს იმეორებს ლ. გვარამაძე 178-ე გვერდზე და მრგვალ, მრავალსართულიან ფერხულებს ერთმწკრივიანს უწოდებს: „ერთმწკრივიან „ფერხულებს“ (გაურკვეველია სიტყვა „ფერხულები“ მუდმივად ბრჭყალებში რატომ არის მოთავსებული – ხ.დ.) „სამყრელი“ ან „ციხეებუნა“ ეწოდება. ისინი, ძირითადად, მესხეთ-ჯავახეთშია გავრცელებული. მესხეთი ოდითგანვე საქართველოს ბურჯი იყო. დიდ როლს თამაშობდა მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში. „ციხეებუნას“ მხედრულ-სპორტული ხასიათი სწორედ ამით უნდა აიხსნას“.⁹⁸

მრავალსართულიანი ფერხულების სამეტყველო ენა ზოგადად მსგავსია, რადგან სართულების ზიდვის სიმძიმედან გამომდინარე, რთული და დინამიკური მოძრაობის შესრულება შეუძლებელი იქნებოდა.

მრავალსართულიანი ფერხულები საქართველოს თითქმის ყველა საცეკვაო დიალექტში გვხვდება – სვანეთში „მირმიქელა“, გურიაში „ორსართულიანი ფერხული“, ლაზეთში „მხუჯიში“, კახეთში „ვაი, საბრა“, ქართლში „ზემყრელი“, აღმოსავლეთის მთიანეთში თუშური „ქორბელელა“ და მოხეური „აბარბარე“ – სახით. ამათგან გადაადგილებადი ხასიათი თუშურ „ქორბელელას“ აქვს, მუქართი ძირს ჩამოყრის ასპექტი კი სვანურ „მირმიქელასა“ და მოხეურ „აბარბარეს“ ახასიათებს. მათი ფუნქციურ-შინაარსობრივი საფუძველი განაყოფიერების კულტს უკავშირდება, ციხესიმაგრედ ქცევა კი გვიანი ზედფენილი პლასტის სახით იგვეთება, როდესაც საფერხულო ტექსტმა პატრიოტული შინაარსის მოტივები შეიძინა.

საცეკვაო მოძრაობის გარეშეა წარმოდგენილი საფერხულო სიმღერა „ახლა კი შემოუაროთ“. თუმცა, ფოლკლორული ნიმუშის მეტრო-რიტმული ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მასში სამოძრაო ნაბიჯის – „სამი წინ, ორი უკან“ – სტრუქტურა იგვეთება.⁹⁹ აღნიშნული სამოძრაო ნაბიჯობა აღმოჩნდა ნეფიონის მისვლისას ნეფის სახლში შესაგებებელი ფერხულის კომპოზიციაშიც. თავდაპირველად ფერხულიც, „ახლა კი შემოუაროთ“, იწყება „დიდებით“ – „ჯერ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ, და მერე ყოვლადწმინდაო, დიდება წმინდა შიოსა, პურიმც არ მოგვამშიოსა“, – სათხოვარით შიოს მიმართ, შემდეგ ჩქარდება შემდეგი ტექსტით:

„ახლა კი შემოუაროთ,
ოჰაიალე, არლი არალე და,
სუყველამ შემოუაროთ,
ოჰაიალე, არლი არალე და,
იმისი სული კრულია,

⁹⁷ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 475.

⁹⁸ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 178.

⁹⁹ ანსამბლი „მესხეთი“ – მესხური ფერხული, <https://www.facebook.com/folkensemblemeskheta/videos/2567528500183169> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

თჰაიალე, არლი არალე და,
 რაც ქალი ენდოს ქმარსაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 კონტასა ამპარტავანსა,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 უწვერო ვაჟი-კაცსაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 ამომავალო ღრუბელო,
 თჰაიალე, არლი არალე და, (ერთვის ტაში)
 რად არ ვადივლი ცასაო.
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 გადადი, გადაუძრანე,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 მიმართე შენსა ძმასაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 სამყური, ოქროს ბეჭედი,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 გადმოუგზავნოს დასაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 ამის შემდეგ შვიდჯერ მეორდება „თჰაიალე, არლი არალე და“, მერვედ
 სრულდება „თჰაიალე, არლი არალე“.

ვარძიობა-ძიობასა

„წ აგვისტოს იცის ვარძიობა, ანუ ჩვენებური მარიამობა“.¹⁰⁰ არ ვიცი რამ-
 დენად არის კავშირში ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“ ვარძიაში გამართულ ვარძიო-
 ბა-მარიამობის დღესასწაულთან, თუმცა მასაც სარიტუალო „დიდება“ უძღოდა
 წინ: „ყველა ქართული საფერხულო ცეკვების მსგავსად „დიდებაც“, შემსრუ-
 ლებელთა მღერით სრულდება, საფერხულო იღეთები საერთო ქართული ხასი-
 ათისაა. „დიდება“ ადაჯიოთი უძღვება წინ მესხურ-ჯავახურ სახუმარო ცეკვას
 „ვარძიობა-ძიობასა“. ამ უკანასკნელის შინაარსი ასეთია: მესხი გლეხი სადღე-
 სასწაულოდ მოკაზმული, მხარზე ჰურ-ღვინით ავსილი ხურჯინით, მეუღლესთან
 ერთად ვარძიაში აპირებს დღესასწაულ „ვარძიობაზე“ დასწრებას. ეს უკანასკ-
 ნელი წასვლაზე ჯიუტობს, იმ მიზეზით, რომ მას „არ აცვია კაბა“. მამაკაცი
 არწმუნებს, რომ იქ ვარძიაში „აართმევს“, იყიდის და ნამდვილად დაასაჩუქრებს
 მას. ჯიუტი დედაკაცი თითქოს მოლბაო. თანხმობის ნიშნად ცეკვავს, გლენსაც
 გაუხარდება, აჰყვება მეუღლეს. უეცრად ქალს ჟინი წამოუვლის და მოჰყვება
 ახალ „კაპრიზებს“, რომ მას არ აცვია „გუბუნი“, არ აცვია „ფეხთა“, არ აცვია
 „პერანგი“. ეს ცოლ-ქმრული სატირული ვაბაასება მეფერხულეთა საფინალო

¹⁰⁰ ფრონელი, დიდებული მესხეთი, 1914, გვ. 92.

მხარდაჭერით სრულდება. „დიდება“ პირველად 1966 წელს შესრულდა, სახუმარო ცეკვით დასრულებული სახით 1971 წელს წარადგინეს მაყურებლის წინაშე.¹⁰¹



მესხური ცეკვა ფერხული „დიდება“, ფრაგმენტი 1967 წ., ფოტო ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 64.

ლ. გვარამაძესთან ვკითხულობთ, რომ ვ. მალრაძის მიერ მოძიებულ სიმღერას – „დიდება“ – ვ. სალუქვაძემ პლასტიკური სახე მისცა: „შენელებული ნაწილის შემდეგ, ქორეოგრაფმა ფერხული მესხურ-ჯავახურ სახუმარო როკვაში, – „ვარძიობა“-„ძიობასაში“, – გადაიყვანა, რომლის მუსიკალური გადამუშავება კვლავ ვ. მალრაძეს ეკუთვნის (ეს ცეკვა ახალციხის სიმღერისა და ცეკვის ან-სამბლმა შეასრულა)“.¹⁰²

ქართულ დიალექტურ საფერხულო ნიმუშებში ხშირად გვხვდება სარიტუალო ნაწილის ცალად ან წყვილად ცეკვით გაგრძელება. მაგრამ გაუგებრობას იწვევს ქორეოგრაფის გადაწყვეტილება – რატომ წაუმძღვარა წინ სახუმარო ცეკვას სარიტუალო „დიდება“.

¹⁰¹ ჭანიშვილი, ალაფიძე, გიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 131

¹⁰² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 42.

„სულ პირვლად, სულ პირვლად, ღმერთი ვახსენოთ,
მერმეცა, მერმეცა წმინდა შიოსა,
რომ პურიც, რომ პურიც არ მოგვამშიოსა.

- ვარძიობა, ძიობასა, ქალო და იარეო,
- მე რომ კაბა არ მაცვია, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ჩიქილა არ მახურავს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე რომ ბაღდადი არ მაქვს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე რომ კოპქალადი არა მაქვს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ლეჩაქი არ მხურია, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ფეხთები არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე წინდები არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე იჩლოუვი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ გიყიდი, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ზუბუნი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე პერანგი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო“.¹⁰³

¹⁰³ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 577-578.

ლექსში მოცემული ტერმინები განმარტების სახით სქოლიოში წარმოდგენილია შემდეგი სახით: აგართმევ - ვიყიდი; კოპქალადი - ჩისტეკოპის ნაწილი, მუყაო, რომელზეც მაგრდება ჩიქილა ან ბაღდადი; იჩლოუვი - (თურქ.) ზევიდან ჩასაცმელი ქალისა (ლიფი); ზუბუნი - ქალის ახალუხი, კაბასა და პერანგს შორის ჩასაცმელი.

ლექსის მეორე ვარიანტი წარმოდგენილია „მუძლი მუძლი მუხასა“ სახელწოდებით:

„- მუძლი, მუძლი მუხასა, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო.

- მე რომ კაბა არ მაცვია, როგორ ვიაროთ, როგორ ვიაროთ?

- მუძლი, მუძლი მუხასა, ქალო და იარეო,

- იქ ვიყიდი, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო“.¹⁰⁴ და ა. შ.

წარმოდგენილი ლექსი ვრცელია, წინამდებარეს შინაარსის შემცველი. როგორც ჩანს, „მუძლი მუხასა“ იმდენად გავრცელებული ლექსია მესხეთში, რომ სრულიად სხვა ფოლკლორულ ნიმუშსაც კი დაუკავშირეს ერთ-ერთ ვარიანტში.

ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“ ჩასმულია საცეკვაო კომპოზიციაში.¹⁰⁵



ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“, 1966-1967 წწ., ფოტო ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 157.

რაც შეეხება მესხური ფოლკლორის მუსიკალურ ნაწილს, ეთნომუსიკოლოგები მესხური მუსიკალური ფოლკლორის ანალიზის საფუძველზე თვლიან, რომ „მესხური სიმღერების დიდ ნაწილს „იავნანას“ ტიპის მელოდია აქვს საფუძვლად. მიუხედავად იმისა, რომ უცნობია საქართველოს რომელ დიალექტში და როდის დაიწყო „იავნანას“ გაყოფის პროცესი, მესხურ სიმღერებში ეს პროცესი ნათლად ჩანს.

¹⁰⁴ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 580.

¹⁰⁵ მესხური https://www.youtube.com/watch?v=8v_miKumn8o (2;46-დან).

ეთნომუსიკოლოგი ნინო მაისურაძე წერს, რომ მესხურ საფერხულო სიმღერებში: „ვარძიობა ძიობასა“ (მზ.1), „მჭედელო, ჩემო მჭედელო“ (მზ.2), „დიდი ფერხული“ (მზ.3), „იავნანას“ მელოდია უცვლელად არის გატარებული.¹⁰⁶

ხოლო, ვ. მალრაძესთან ვკითხულობთ: „მესხურ სიმღერებში ჩანს ამ მელოდიის განვითარების რამდენიმე სახესხვაობა:

1. სიმღერები, რომლებშიც „იავნანას“ მელოდია შენარჩუნებულია მთლიანად და დამატებული აქვს ახალი მასალა, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ახალი სიმღერა.

2. სიმღერები, რომელთაც „იავნანას“ ტიპის რიტმულად შეცვლილი დასაწყისი აქვთ, მომდევნო მელოდია და კადანსი კი საგრძობლად განირჩევა წინა სიმღერებისაგან.

3. სიმღერები, რომლებიც შედგენილი არიან „იავნანას“ მელოდიის ნაწილებსაგან („იავნანას“ დასაწყისის გარდა), ან ამ ნაწილების სხვადასხვა კომბინაციებით მიიღება ახალი სიმღერები.

აი, რამდენიმე ნიმუში: საფერხულოებში „ვარძიობა ძიობასა“ (ჭობარეთი), „მჭედელო, ჩემო მჭედელო“ (მუსხი) და ზოგიერთ სხვა ფერხულებში ჯერ გატარებულია „იავნანას“ ტიპის მელოდია მთლიანად, შემდეგ მოდის ახალი, მონათესავე მელოდია, ბოლოს აგრეთვე ახალი მელოდიური მონათესავე მელოდია პირველი წინადადების ვარიანტული განმეორებით. ამრიგად, მივიღეთ რეპრიზული სამნაწილიანი საფერხულო სიმღერა, რომელშიც განსხვავებით „იავნანას“ მელოდისაგან, ხაზგასმული და უფრო აქცენტირებულია რიტმი“.¹⁰⁷

„მძიმური“

რეზო ჭანიშვილისა და ოლეგ ალაგიძის წიგნში „გიორგი სალუქვაძე 100“, აღნიშნულია, რომ ცეკვა „მძიმურს“, რომელიც თავის დროზე ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ დადგა, საფუძვლად დაედო ახალციხის, ასპინძის, ადიგენისა და ბორჯომის რაიონების სოფლებში 1961-1985 წლებში შეკრებილი ძველი მესხური ცეკვის მასალები. აღდგენილი ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება 1. მგლოვიარე ქალთა მწუნარების გამომხატველი და 2. გამარჯვებით გამონატული სინარულის შემცველი „ცქვიტური“. წიგნში აღნიშნულია, რომ ცეკვა „მძიმური“ ავთენტურ მასალას ეყრდნობა, აღდგენილის აკომპანემენტს კი წარმოადგენს ადგილობრივი ხალხური მელოდიები.

ცეკვა აგებულია პატრიოტული შინაარსის სიუჟეტზე: „უცხო ქვეყნის დამპყრობელთაგან მიყენებული ჭრილობები ჯერ კიდევ არ არის მოშუშებული, მტერი კვლავ შემოსეულა. სოფლის ვაჟკაცები – „ქუდზე კაცი“ სამშობლოს დასაცავად წასულან ომში. გარიჟრაჟია, შაგადმოსილი დედაკაცები და ქალიშვილები თავისიანთა ამბის ვასაგებად სოფლის განაპირას მიემართებიან. არავინ

¹⁰⁶ მაისურაძე, ტრადიციული მუსიკა, 2015, გვ. 81.

¹⁰⁷ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ვაზ., ასპინძა“ #5 (2479), 1971.

ჩანს. იმართება მწუხარების ცეკვა. ქალები რწმენას გამოთქვამენ ქართველთა გამარჯვებაზე, ილოცებიან. მორბის ომგადახდილი ჯაჭვის პერანგიანი მეომარი. მას შემოეხვევიან, იგი მოუთხრობს ქართველთა სახელოვანი გამარჯვების შესახებ. სინარულის ნიშნად ქალები შავ მანდილებს მოიხდიან. ვაიმართება ცეკვა. ფინალში დასტურდება, რომ მეომარი არის ქალი, რომელმაც თავის მამასთან, ძმასთან და ვულის ტოლთან ერთად, ხმლით ხელში მამაცურად დაიცვა მშობლიური მიწა, დედა სამშობლო“.¹⁰⁸



ცეკვა „მძიმური“, ფოტო ამოღებულია წიენიდან - ჭანიშვილი რ., ალავეძე თ., ვიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 64.

„მძიმური“ სავარაუდოდ, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ავტორმა ცეკვის შინაარსის ხაზგასამქლად გამოიყენა, რადგან ზემოთ მოყვანილ საფერხულო ლექსთა შესაფალი „დიდება“ სწორედ „მძიმურად“ სრულდება და მარჯვნივ და მარცხნივ სხეულის რწევას შეიცავს. მეორე ნაწილი „ცქვიტური“ კი, ქალთა სამხიარულო ცეკვად არის დადგმული.

რაც შეეხება ცეკვა „მძიმურის“ ავთენტურ ვარიანტს, სრულიან განსხვავებულ სურათს კვეთს ვიქტორია სამსონაძის მიერ მოპოვებულ საექსპედიციო მასალა: „ჩვენ საექსპედიციო მასალებში „მძიმური“ შესრულების ხასიათის აღმნიშვნელ სიტყვად მოჩანს, რომელიც ნელა უნდა შესრულებულიყო. მაგრამ ამ ცნობით „მძიმური“ არა სიმღერით, არამედ უკვე ინსტრუმენტული თანხლებით სრულდებოდა“.¹⁰⁹ უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. სამსონაძის ინფორმაციას ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ის იმ იშვიათ ეთნომუსიკოლოგთა კატეგორიას ეკუთვნის, რომლებიც საცეკვაო დეტალებზე ამახვილებენ ყურადღებას. მკვლევრის შეკითხვაზე თუ რას წარმოადგენს „მძიმური“, ეთნოფორები პასუხობენ: „მძიმედ, ნელ-ნელა და ფერხულია. ბაღდადურის მსგავსია და ნელა ცეკვავენ,

¹⁰⁸ ჭანიშვილი, ალავეძე, ვიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 130.

¹⁰⁹ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლორი, 2003, გვ. 11. (ხელნაწერის უფლებით).

ზურნა და დოლი ასრულებს“.¹¹⁰

დასაანანია, რომ არ ჩანს ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუში ქალთა ფერხულია, მამაკაცთა თუ შერეული. უნდა ვაღიაროთ, რომ აღნიშნულ ინფორმაციაში დიდ მოულოდნელობად გამოჩნდა „ბაღდადურის“ ელემენტი. ის „ბაღდადური“, რომელსაც ვიცნობთ, არც ნელია და არც მძიმე. მუსიკალური ნაწილის შეცვლის პირობებშიც კი „ბაღდადურის“ საცეკვაო ლექსიკის მძიმედ შესრულება, ძნელი წარმოსადგენია.

ამგვარად, „მძიმური“ ავთენტურ ვარიანტებში გამოიკვეთა როგორც 1. საფერხულოს შესავალი ნაწილი „დონდგალის“ სახით, 2. ფერხული „ბაღდადურის“ „მსგავსი“ ნელი და მძიმედ შესასრულებელი ზურნა-დოლის აკომპანემენტით; ხოლო, საავტორო ნაწილში ქალთა პატრიოტული შინაარსის ცეკვა „ცქვიტურის“ გაგრძელებითა და ხალხური მელოდიების თანხლებით.

ცეკვა

საქორწილო რიტუალში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ცეკვებს, რომლებიც სრულდებოდა როგორც დედოფლის, ისე ნეფის სახლში. ცეკვით იწყება ჯავახეთში ქორწილი: „ჯავახეთის მოსახლეობაში არსებული ძველი ჩვეულებების მიხედვით, ვაჟის ოჯახში დასაკლავად შერჩეულ საქონელს დაფა-ზურნის დაკვრით ეზოში გამოიყვანდნენ. მას სანეფო ცეკვით სამჯერ შემოუვლიდა და მერე დაკლავდნენ. მსგავსი წესი სრულდებოდა ქართლშიც“.¹¹¹ ქორწილში მაყრებად ირჩევდნენ მათ, ვისაც სმასთან ერთად მოლხენა – ცეკვა-თამაში და სიმღერაც შეეძლოთ. ნეფიონის შეხვედრას ცეკვა-თამაში ახლდა, მაყარს სანამ სუფრასთან მიიწვევდნენ, ჯერ ცოტა კიდევ უნდა ეცეკვა. მაყარბაშის ანუ მაყრების წინამძღოლის ცოდნასა და გამოცდილებაზე იყო დამოკიდებული ქორწილში მაყრების გამარჯვება სიმღერისა თუ ცეკვა-თამაშის შეჯიბრში, რომელიც ქორწილში იმართებოდა. მას შემდეგ, რაც სხვა სახლში „გადამალულ“ საპატარძლოს იპოვიდნენ, ასევე ცეკვით გაემართებოდნენ საპატარძლოს სახლისკენ.

ჯვრისწერის შემდგომ „დაბრუნდებიან თუ არა ეკლესიიდან სახლისკენ, ორი მოთამაშე ბიჭი გამოვა და დაიწყებს თამაშს“.¹¹² აქ მამაკაცების წყვილური ცეკვა იკვეთება, თუმცა, რა სახის, უცნობია. ცეკვა-თამაში იმართებოდა ქალის სახლშიც: „შუა ბოსელში კი ადგილს დასტოვებენ და ცოტა ხანს შემდეგ ზურნით და თარით თამაშს იწყებენ“.¹¹³

¹¹⁰ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკლორი, 2003, გვ. 11. (ხელნაწერის უფლებით).

¹¹¹ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 57.

¹¹² ჯუღელი, ქორწინება ჯავახეთში, „დროება“, 1871, #18, გვ. 2.

¹¹³ იქვე.

„შვიდი წყვილი ფერხულის დამთავრების შემდეგ სუფრაზე შეისმოდა რამდენიმე სადღეგრძელო და ნათლია კვლავ შეუკვეთავდა მუსიკოსებს „ბალდადურს“ ან „ლეკურს“. საცეკვაოდ გასული ნათლია პატარძალს გაიწვევდა. ის ადგებოდა ფეხზე, ვულზე ხელს დაიდებდა, ოთხივე მხრივ ხალხს თავს დაუკრავდა და საცეკვაოდ გავიდოდა. ნათლია ცოტა ხანს ცეკვავდა, შემდეგ დედოფალს რაიმე ძვირფას ნივთს (ოქროს ბეჭედი, საყურე, ყელსაბამი) ან ფულს აჩუქებდა და გავიდოდა წრიდან. პატარძალთან ახლა ნათლიდეთა იცეკვებდა, ისიც დაასაჩუქრებდა. ასე რიგ-რიგობით ცეკვავდა ნუფის ყველა ახლობელი ნათესავი მასთან და ყველა საჩუქარს აძლევდა. [...] როცა ცეკვის მსურველი აღარ აღმოჩნდებოდა, პატარძალთან საცეკვაოდ ისევ ნათლია გადავიდოდა და ცეკვას ის დაამთავრებდა. ცეკვის შეწყვეტის შემდეგ პატარძალი კვლავ ოთხი მხრივ თავს დაუკრავდა ხალხს და ნათლიის თანხლებით თავის ადგილზე დაბრუნდებოდა“.¹⁴

ვაჟის ოჯახში, საქორწილო სუფრა რომ დასრულდება, იწყება ღვინო: „პურის ჭამას რომ გაათვებენ და სუფრას აალაგებენ, დაიწყება ზურნის კვრა, გამოვლენ მოთამაშეები და ხან ორი და ხან ერთი, მანდილოსნები კი – ორ-ორი, თამაშობენ. თამაშობის დროს ერთი კაცი ადგება და დაიძახებს „შაბაშ!“ ამით თავდება ღვინო“.¹⁵

ადრე ქორწილში იცოდნენ მუსიკოსების მოწვევა. დამკვრელთა დასი ოთხი მუსიკოსისგან შედგებოდა – „დოლი, დუდუკი, ორი „ჭიჭილა“, ცოტა მოგვიანებით კი დოლი, ორი დუდუკი და „კლარნეტი“.¹⁶ აღნიშნული შემადგენლობა პროფესიონალი მუსიკოსებისგან შედგებოდა, რომელთა შემოსავლის წყაროს სხვადასხვა დღესასწაულებსა და ქორწილებში დაკვრა წარმოადგენდა. მოგვიანებით გარმონის შემოსვლასთან ერთად, მუსიკოსთა შემადგენლობა შემცირდა და მხოლოდ მეგარმონე-მედოლით შემოიფარგლა, გარდა ამისა, პროფესიონალი მუსიკოსების მაგივრად იწვევდნენ მათ, ვისაც დაკვრა შეეძლო ყოველგვარი წინასწარ დადგენილი ვასამრჯელოს გარეშე, მხოლოდ ნაჩუქარი ე.წ. „შაბაშის“ სახით ანაზღაურებით.

ყველიერში ჯავახი ქართველები სხვადასხვაგვარი თამაშობითა და გასართობებით იქცევენ თავს: „უკვრენ ჭიჭყინას (ზურნას), ჭიმუნს, სტვირს, ტიუნარსა და სხვას, რასაც დაუკვრენ კალოზე ან ნაფუხარ ყანებში, სადაც საერთოთ შეყრილა იქაური, ან მეზობელი სოფლის ხალხიც და ფერხულს, ლეკურს, ყარაბაღულს და მისთანას თამაშობენ“.¹⁷ აღწერილობაში ნიშანდობლივია „ლეკურისა“ და „ყარაბაღულის“ გამოჩენა. „ლეკურთან“ დაკავშირებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფაქტობრივად საქართველოს ყველა რეგიონში გვხვდება დიალექტური ნაირსახეობებით. „ლეკური“ გამოჩნდა მესხეთშიც – პატარძალი ქორწილში საჩუქარს

¹⁴ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 92.

¹⁵ ჯუღელი, ქორწინება ჯავახეთში, „დროება“, 1871, #18, გვ. 3.

¹⁶ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 65.

¹⁷ გვარამაძე, ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #18, გვ. 13-14.

იღებს პირველი „ლეკურისთვის“.¹¹⁸ ხოლო „ყარაბაღულს“ რაც შეეხება, მისი რაობის გარკვევა სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ არა აჭარაში შემორჩენილი ამავე სახელწოდების ცეკვა. აჭარაში დაცული „ყარაბაღული“ შედგენილია ქალაქური ფოლკლორის საცეკვაო ნიმუშის „კინტოურ-ყარაჩოხულის“ მოძრაობებით. თუ სახელწოდებიდან გამომდინარე ცეკვის კუთვნილებაზე ჩამოვარდება სიტყვა, უნდა ვთქვათ, რომ ყარაბაღი, იგივე რანი, აზერბაიჯანის შემადგენლობაში მყოფი ოლქი, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე საქართველოს პროტექტორატის ქვეშ იმყოფებოდა, ძირითადად სომხური მოსახლეობით იყო დასახლებული. რანიდან სომეხთა მასობრივი გადმოსახლებებით ცნობილია მე-19 საუკუნის პირველი ნახევარი. თბილისში აღნიშნულ საცეკვაო ნიმუშს რამდენიმე სახელწოდება აქვს – „კინტოური“, „ყარაჩოხული“, ბაღდადური“ და მუსიკის სახელწოდებიდან გამომდინარე „შალახო“, რომელიც აზერბაიჯანელიც არსებობს და სომხურიც. რატომ დაერქვა კონკრეტულად „ყარაბაღული“ ცეკვას ჯავახეთსა და აჭარაში, რთული სათქმელია, რადგან თავად ცეკვა აგებულია ქართულ-ლეკურ საცეკვაო ლექსიკაზე. შესაძლოა აქაც მუსიკალურმა ნაწილმა შეასრულა მთავარი როლი, რადგან აღნიშნული ელემენტი – ცეკვის სახელდება მუსიკალური ნაწარმოების სახელწოდებიდან გამომდინარე – უცხო არ არის საცეკვაო შემოქმედებისთვის. მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე ცეკვა „ლეკურთან“ დაკავშირებითაც, სადაც საცეკვაო მუსიკის სახელწოდება – „ლეკური“ – ძირითად ფაქტორად იქცა საცეკვაო ნიმუშის სახელების ასპექტში.

ვ. მალრაძის ფოლკლორული მოღვაწეობა მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მას მოპოვებული აქვს მესხეთში დაცული ძველი ქართული ტერმინები, სადაც სწავებთან ერთად გვხვდება ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინებიც. ვ. მალრამე აღნიშნავს, რომ ეს სიტყვები არ არის შეტანილი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში. ასეთებია:

„ასაყოლიებელი – ცეკვის ტემპი (ფერხულ „დიდებას“ შესრულების წესიდან) ხორობა – თამაშობა“.¹¹⁹

ჯავახურ ლექსიკონში კი აღმოჩნდა ცეკვასთან კავშირში არსებული შემდეგი ტერმინები:

კუნტა – 1. უმოდ თამაში, 2. გაბრაზება, გაჯავრება.

იკუნტა – ცეკვის დროს: ინტუნავა, უმოდ ითამაშა.

კვანწვა – კონტა, მონდენილი ცეკვა (იგულისხმება ხელებისა და ტანის მონდენილი მოძრაობაც).

იკვანწება – კონტად, მონდენილად ცეკვავს.

თამაშობა – ცეკვა, თამაში.

თამაშობიანა, თამაშობინა – მოწარდ-მოწრდილთა გართობა-თამაში, ან ასეთი თამაშის რომელიმე სახეობა.

¹¹⁸ Хахановъ А., Месхи, Этнографическое обозрение, М., 1891, №3, стр. 19.

¹¹⁹ მალრამე, შეგკრიბოთ ხალხური სიტყვები, ვაზ., „ასპინძა“, #9 (2946), 1974.

თამაშში ჩაჭრა – თამაშის (ცეკვის) დროს ვინმეს მიერ ერთ-ერთი მოთამაშის გათიშვა და მისი ადგილის დაჭერა (ეს ხდება როდესაც, წყვილი თამაშობს).

ფერხული – ცეკვა, სრულდება მხრებში ხელის ჩაკიდებით 7 და მეტი ადამიანისაგან წრიულად.

შვიდი წყვილი – საწესო ხასიათის ფერხული. სრულდებოდა ქორწილზე. შვიდი წყვილი (შვიდი ბედგამოუცვლელი ცოლ-ქმარი) ჩააბამდა ფერხულს და ფერხულით შვიდჯერ შემოუვლიდა წრეს.²⁰

ხალხური ინსტრუმენტებიდან სამცხე-ჯავახეთში გავრცელებული იყო: დუდუკი, დოლი, ჩანგი, ფანდური, ზურნა, გარმონი.

დასკვნა

კულტურული შემოქმედებით მდიდარი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს – მესხეთის – ნაწილი, სამცხე-ჯავახეთი, ისტორიული პერიპეტიებიდან გამომდინარე, მეტად მრავალფეროვანი ეთნიკურ-რელიგიური კუთვნილების მქონე მოსახლეობით გამოირჩევა. კულტურათა კვების არეალში ურთიერთწევაგაღწევის წინაპირობა თავისთავად გასათვალისწინებელია. ამ თვალსაზრისით, მიუხედავად თვალსაჩინო ეკლექტიკისა, ქართული ფუძე-ძირის გამორჩევის საშუალება მაინც არსებობდა, რაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით სხვადასხვა დარგის მეცნიერებს, რომელთაც ბოლო დრომდე შეძლეს მოეძიებინათ, შეეგროვებინათ, დაეფიქსირებინათ და ანალიზი გაეკეთებინათ ეთნოგრაფიული და ეთნომუსიკალური მიმართულებით. სწორედ მათი ნაშრომები იქცა ქორეოლოგიური მიმართულების კვლევის ძირითად საყრდენად. ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კი, აღსანიშნავია ქორეოგრაფის, ვიორჯი სალუქვაძის როლი და დამსახურება მესხური საცეკვაო დიალექტის ფოლკლორული ნიმუშების მოძიებისა და მათი სცენაზე განხორციელების საქმეში.

ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ჩანაწერები, სხვადასხვა სახის ლიტერატურული მასალა გვაწვდის ინფორმაციას, რომ სამცხე-ჯავახეთში, ხალხურ სახილველთა შორის გამორჩეული ადგილი ეკავა ყველიერის „ყეენობა-ბერიკობას“, რომლის დროსაც „ყეენი“ და „ბერიკა“ ერთად გამოდიან „ასპარეზზე“. „ბერიკა“ „ყეენის“ მსახურია, სანახაობას დაფისა და ზურნის ხმა აფორმებს.

ს. მაკალათიას აღწერილ „ბერიკობაში“ კი „დედოფალიც“ ფიგურირებს და ტრადიციულ სიუჟეტს იმეორებს.

შემადგენელი ნაწილებისა და აგებულების თვალსაზრისით საინტერესო და მრავალფეროვანია დ. ჯანელიძის მიერ ახალციხეში ჩაწერილი ბერიკობა. აქ პერსონაჟთა მთელ ვალერეას ვხვდებით – „ყეენის“, „ბერიკების“, „სიძის“,

²⁰ ზედგინიძე, ჯავახური ლექსიკონი, 2014.

<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=index&d=28> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

„დედოფლის“, „ეკიმის“ სახით. ბერიკაობა ფერხულით იწყება, რომელსაც ბერიკები ასრულებენ დაფა-ზურნის თანხლებით. დ. ჯანელიძის გადმოცემით, საფერხულო მელოდია აღმოსავლურ ელფერს ატარებდა, ხოლო მოძრაობის შესახებ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ფერხული მარტივ მოძრაობა-სვლაზე უნდა ყოფილიყო აგებული – წინ წასვლით, უკან დაბრუნებით, ნაბიჯის მიდგმით, ნაბიჯებს შორის პაუზით.

სამცხე-ჯავახეთისთვის ასევე დამახასიათებელია ხალხური სახილველის „აქლემკა-ცობის“ გამართვა, რომელიც დ. ჯანელიძემ ადიგენის რაიონის სოფ. უდეში ჩაწერა. „აქლემკაცობა“ „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილია და ორი ბერიკას მიერ სრულდება. „ბერობანა“ შეიცავდა თეატრალიზებულ „აქლემკაცობას“, „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელ ტრადიციულ „მეფე-დედოფლის“ წყვილურ ცეკვას და „მამაკაცთა წრეშეუკრავ ფერხულს „ლალონის“ სახელწოდებით.

ყურადღებას იმსახურებს „ლაზარობის“ რიტუალი, მასთან დაკავშირებული საფერხულო ლექსი და სამი მლოცველი ქალის ქურუნში შესრულებული სავედრებელი, რომელსაც ეთნოგრაფი ს. მაკალათია ცეკვა „სამაიას“ საფუძვლად თვლის.

როგორც იკვეთება, მესხეთი მდიდარი საფერხულო შემოქმედებით გამოირჩეოდა. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ეთნომუსიკოლოგის, მკვლევარ ვალერიან მალრაძის მიერ შესრულებული ფასდაუდებელი სამუშაო მესხური მუსიკალური მიმართულებით კვლევისა და მათ შორის ფერხულების შესრულების წესის აღწერილობის საქმეში. გამოიკვეთა უმეტეს ფერხულთა არქიტექტონიკა შემდეგი წყობით: თავდაპირველად სრულდება შესავალი – ნელი ნაწილი – „დიდება“, რომელსაც ლ. გვარამაძე „დონდგალს“ უწოდებს, მას მოსდევს მე-2 ნაწილი – ფერხულის ძირითადი სხეული – „ასაყოლიებელის“ სახელწოდებით, და მე-3 ნაწილი – „ცქვიტური“, როდესაც ფერხული ცეკვაში გადადის.

მესხური ფერხულებიდან ყველაზე მეტად ცნობილი და გავრცელებულია „მამლი მუხასა“. „მამლი მუხასა“ სრულდებოდა „ყველიერის აღებლამეს“. აღნიშნული ფერხულის შინაარსთან დაკავშირებით იკვეთება როგორც უძველესი – საკულტო, ისე მომდევნო პერიოდის – პატრიოტული ხასიათის ზედფენილი შრე, ხოლო საფერხულო არქიტექტონიკა და საცეკვაო ლექსიკა ამგვარია: ერთსართულიანი, მამაკაცთა შესრულებით, ხელჩაკიდებული, წრეზე მბრუნავი, იწყება ერთი – იმეორებდა გუნდი (რესპონსორული), მიდგმითი ნაბიჯით – ორი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ.

ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი – მარცხნივ, მსგავსად „მამლი მუხასა“, იკვეთება ფერხულის – „ოქრომჭედლო“ – სამეტყველო ენაში. როგორც „მამლი მუხასა“, ასევე „ოქრომჭედლოც“, იმართებოდა ყველიერის კვირაში, დიდმარხვის დადგომის წინ, ბერიკაობის დროს. მაგრამ მათ შორის არსებობდა განსხვავებაც: „ოქრომჭედლოში“, რომელიც ბევრად უფრო მრავალრიცხოვანი შემსრულებლებისგან შედგებოდა, მონაწილეობას იღებდნენ ქალებიც და მამაკაცებიც და როგორც ეთნოფორისგან ცნობილია, იყო მხარგადახვეული (ვ. სამსონაძის ეთნო-

ფორის მიხედვით – ხელჩაბმულია). გარდა ამისა, მეფერხულეების რაოდენობიდან გამომდინარე, შესაძლოა, ფერხულში კიდევ რამდენიმე წრე წარმოქმნილიყო და საბოლოოდ, წრე-წრეში ჩასმული ფერხულის ფორმის სახით ჩამოყალიბებულიყო.

ორივე ფერხული – როგორც „მამლი მუხასა“, ასევე „ოქრომჭედლოც“, „დიდების“ შესავლით იწყება.

ანზორ თამარაშვილის გადმოცემით, არსებობდა და მასვე ჩაუწერია მთელ საქართველოში გავრცელებული „ავთანდილ გადინადირას“ მესხური ვარიანტი ცეკვით, რომელიც მუსხელმა და ხიზაბავრელმა მოხუცებმა ერთად შეასრულეს, თუმცა ავტორი არ გვაწვდის ფერხულის საცეკვაო აღწერილობას.

ასევე საცეკვაო ნაწილის გარეშეა შემორჩენილი საფერხულო სიმღერა „შავლეგო“.

საფერხულო ნიმუშების მრავალფეროვნებით აღინიშნებოდა მესხური ქორწილი.

ნეფის ოჯახში მისულ ახალდაქორწინებულებს ქალთა და მამაკაცთა ფერხული ეგებებოდა, რომელიც მუსიკალური აკომპანემენტით სრულდებოდა. ფერხული ნელი იყო და აქ უკვე სამი ნაბიჯი მარჯვნივ და ორი მარცხნივ ფიგურირებს. ფერხული სამ ან შვიდ წრეს ასრულებდა, მონაწილეთა რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო.

ფერხული სრულდებოდა ნეფე-პატარძლის ეკლესიიდან გამოსვლის დროსაც, როდესაც მაყრები ჩააბამენ ფერხულს, წრის შუაში მეჭიბონით ან სიმღერის აკომპანემენტით.

მესხეთში, ისე როგორც რაჭაში, ქართლ-კახეთსა და საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთშიც, იცოდნენ კერის გარშემო სამჯერ შემოვლა – „ჯვარი წინასა“, თუმცა საქართველოს ამ ნაწილში ეს რიტუალი ამ სახელწოდებით არ ჩანს.

საქართველოს სხვა რეგიონებისაგან განსხვავებით, ჩვენ საკვლევ კუთხეში ფიქსირდება მხოლოდ ამ რეგიონისთვის სიმპტომატური ფერხული „შვიდი წყვილი ფერხულის“ სახელწოდებით, რომელიც ასევე ქორწილში სრულდებოდა. ნეფე-დედოფალი და კიდევ ექვსი ბედგამოუცვლელი წყვილი ასრულებდა ფერხულს მუსიკალური ინსტრუმენტების – ზუნა-დედუკის – აკომპანემენტით. შვიდი წყვილი შვიდ წრეს შემოუვლიდა ანთებული სანთლებით ხელში, აქედან გამომდინარე, ფერხული ნელი და გაწონასწორებული უნდა ყოფილიყო.

ფერხულითა და ცეკვით იყო დატვირთული ნეფის „განადირების“ რიტუალიც.

მესხეთში დავიწყებულა უმნიშვნელოვანესი საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუში „ძაღურის“ სახელწოდებით, რომელიც ასევე ქორწილში სრულდებოდა. „ძაღური“ დიალექტური ნაირსახეობაა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში შემორჩენილი (თუ ასევე დავიწყებულა) სანახაობისა, რომელიც განაცოფიერების კულტს უკავშირდება და ძირითადად ქორწილში სრულდებოდა. მას სხვაგვარად „ლალონისაც“ უწოდებდნენ, რაც მუნჯურ ცეკვას ნიშნავს – თურქული წარმომავლობის „ლალ“ მუნჯი და „ოინი“ ცეკვა, მოქმედება.

მესხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში, გარდა ერთსართულიანი ფერხულე-ბისა, წარმოდგენილია ორსართულიანი ფერხული „სამყრელო“.

„სამი ნაბიჯი წინ (მარჯვნივ), ორი უკან (მარცხნივ) სტრუქტურა გამოავლი-ნა საფერხულო სიმღერამ „ახლა კი შემოუარო“.

საფერხულოდ ითვლება „გარძიობა-ძიობასა“, რომელიც „დიდებით“ იწყება და შემდეგ ქალ-ვაჟის სახუმარო-საცეკვაო დუეტით ვრძელდება.

სასცენო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს გ. სალუქვაძის შემოქმედება, რომელმაც არტეფაქტებზე დაყრდნობითა და ინდივიდუალური კონ-ცეპციის გათვალისწინებით დადგა ცეკვები: „იდუმალა“, „მძიმური“, „დიდება“, „გარძიობა-ძიობასა“. ყოველი მათგანი ისტორიულ-პატრიოტული შინაარსის შემცველია, სადაც მტერთან ბრძოლა და გამარჯვება და მტრის დამარცხებით გამოწვეული დასასრულია წარმოდგენილი.

ცალად და წყვილად საცეკვაო ნიმუშებიდან სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირდა „ლეკური“ და „ბაღდადური“, ასევე გამოვლინდა აღნიშნული რეგიონისთვის და-მანასიათებელი ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია.

საქართველოს შ. რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტე-ტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის მასალები.

სამცხე-ჯავახეთი, სოფელ უდე, 1974.

სურათებზე წარმოდგენილია ძველი ხალხური სანახაობა „ბერობანა“ თავისი პერსონაჟებით, წყვილად ცეკვა და ფერხული.

მასალა დაცულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში.







გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აღხაზიშვილი ი., ჯავახური ლექსები, „მერანი“, თბ., 1978;
2. ბატონიშვილი ი., კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984;
3. ბერიძე ა., მესხური ფოლკლორი I, თბ., 2015;
4. გარაყანიძე გ., ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები, თბ. 2008;
5. გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011;
6. გვარამაძე კ., სოფ. ხიზაბავრა, „აკაკის კრებული“, 1897, #1;
7. გვარამაძე კ., ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #18, გვ. 13-14;
8. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, (მეორე გამოცემა), თბ., 1997;
9. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957;
10. დღესასწაულები ოსეთში, ვაზ. „დროება“, #258, 1883;
11. ვინმე მესხი, ს. ვალე, „აკაკის კრებული“, #3, 1897;
12. ვინმე მესხი, „დროების“ კორესპონდენცია, „დროება“, 1883, #7;
13. ვირსალაძე ელ. ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964;
14. ზედგინძე გ., ჯავახური ლექსიკონი, თბ., „საუნჯე“, 2014;
15. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ. 2010;
16. თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986;
17. თამარაშვილი ა., მესხური სიმღერის კვალდაკვალ, ჟურნ., „არაგვი“, #24, 2020;
18. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. II ნახ-XXს.), თბ., „მეცნიერება“, 1987;
19. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში, თბ., 1999;
20. კობტონაშვილი ვ., აღდგომა დღე, ივერია, 1989, #79;
21. კობტონაშვილი ვ., წერილი ჯავახეთიდან, ივერია, 1889, #50;
22. კობტონაშვილი ვ., ახალციხის მაზრის ქართველთა შესახებ, ივერია, 1894, #23;
23. კოჭლაგაშვილი მ., მუნის კულტის კვალი ერთ ხალხურ ლექსში, ქართული ფოლკლორი XVI, „მეცნიერება“ თბ., 1986;
24. ლომსაძე შ., მესხეთი და მესხები, თბ., 2000;
25. მაკალათია მ., მესაქონლეობა მესხეთში (სამცხე ჯავახეთი), სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
26. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1958;
27. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, „ფედერაცია“, თბ., 1938;

28. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4;
29. მალრაძე ვ., ცნობები მესხურ ხალხურ სიმღერებზე, მნათობი, #11, 1969;
30. მალრაძე ვ., ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1987
31. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, გაზ. ასპინძა, #30 (1793), 1966;
32. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, გაზ., ასპინძა #5 (2479), 1971;
33. მალრაძე ვ., შეგვირბოთ ხალხური სიტყვები, გაზ., ასპინძა, #9 (2946), 1974;
34. მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50;
35. მაჩაბელი ნ., ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, „მეცნიერება“, თბ., 1978;
36. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. 1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965;
37. პროკოპი კესარიელი, De bello gothico, ყაუხჩიშვილი ს., გეორგიკა, უცხოური წყაროები საქართველოს შესახებ, (ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ), მეორე შევსებული გამოცემა, „მეცნიერება“, ტ. 2, 1965;
38. სამსონაძე ვ., მესხური საცეკვაო ფოკლორი, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2003 (ხელნაწერის უფლებით);
39. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მასალები (ხელნაწერის უფლებით);
40. სოსელია ლ., ოქრომჭედლობის შესაწავლისათვის მესხეთში, სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
41. ფრონელი ალ., დიდებული მესხეთი, „ქართლი“, გორი, 1914;
42. ჩიქოვანი თ., იდუმალა, „ნაკადული“, თბ., 1975;
43. ჩხიკვაძე ვრ., ქართული ხალხური სიმღერა სამ ტომად, ტომი 1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1960;
44. ცოცანიძე ვ., თუმური ლექსიკონი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2012;
45. ცოცანიძე ვ., ლუდის მოთხრობა, თბ., 2018;
46. ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014;
47. ხოსიტაშვილი ს., ქორწინების წესები მესხეთ-ჯავახეთში (მასალები), სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
48. ჯანელიძე დ., მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), თეატრალური მოამბე, თბ., 1975, #2 (84);
49. ჯავახური ლექსიკონი / გიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე. – თბილისი: საუნჯე: ვაჟა ფოჭოლაური, 2014;
50. ჯუღელი ს., ქორწინება ჯავახეთში, დროება, 1871, #18;
51. Хахановъ А., Месхи, Этнографическое обозрение, м., 1891, №3.

ინტერნეტრესურსი:

1. მესხური https://www.youtube.com/watch?v=8v_miKumn8o (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
2. ანსამბლი „მესხეთი“ – მესხური ფერხული, <https://www.facebook.com/folkensembleskheti/videos/2567528500183169> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
3. ARTVİN-Şavşat-Çiftlik Köyü 3.Dayanışma Pikniği (Bursa) Ersin Yeni <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=175271403031047> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
4. ანსამბლი „მესხეთი“ – „ოქრომჭედელი“, <https://www.youtube.com/watch?v=ICBrcBBLXTQ> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
5. ანსამბლი „ნანინა“ – „ოქრომჭედელი“, <https://www.youtube.com/watch?v=hUuXE6omREg> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
6. ეთნოფორი, ვადაცემა #43, „მუშლი მუხასაო“, ასპინძა, 16/12/2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8R6oqCfNQJI> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

THE DANCE DIALECT OF MESKHETI-JAVAKHETI

Summary

The region of Meskhети-Javakheti has always been rich in the dance property of the round dances. The considerable contribution of the ethnomusicologist Valerian Maghradze in researching and describing the musical folklore of Meskhети-Javakheti deserves special mention. The architectonics of most round dances shows the following structure: 1) introduction – a slow part called “Dideba” i.e. “boasting”, called by the researcher L. Gvaramadze as “Dondgali” i.e. “evenly swinging back and forth”; 2) second part – the actual core of the round dance, called “To join in”; 3) third part – called “Zkvituri” i.e. “to perform hurriedly”. The third part is where the dance in the round dance begins.

The most famous and widespread round dance in the Meskhети-Javakheti region is “Mumli- Mukhasa” i.e. “The mosquito and the oak”. The round dance was traditionally performed in the last week before the beginning of the Great Lent. This round dance is associated with the age-old cultural tradition as well as the theme of patriotism, which was added in the later period. The dance architectonics and dance lexis of this round dance can be described as follows: one-storey round dance performed by men holding hands, all turning in a circle, the movements repeated by the chorus (as a responsory) in successive steps – two on the right, one on the left. Like this round dance, the round dance “Der Schmiedemeister” is also performed in the similar dance lexicon. This round dance was also performed in the last week before the beginning of Great Lent, i.e. before the play Berikaoba (Berikaoba is an improvised mask theatre in Georgia, which goes back to the pagan festival of fertility and rebirth). But there is also a difference between them – in the “blacksmith’s master” round dance, in which several dancers took part, there were also men and women who held each other arm over arm, according to ethnographers (V. Samsonadze thinks that the round dance was performed in the arm-in-arm interlocked position). Moreover, several layers could be formed in the round dance, according to the form – circle within a circle. Both round dances – “The Mosquito and the Oak” and “The Master Blacksmith” – begin with the introductory part “Dideba” – “Boasting”.

Many round dances were performed at weddings in the Meskhети-Javakheti region. When the newlyweds arrived in the groom’s family, they were welcomed with the mixed round dance (performed by women and men) with musical accompaniment. The round dance was slow - three steps right, two – left. The round

dance was performed in three or seven rounds, the number of participants was not limited. Round dances were also danced during the procession of newlyweds from the church - the round dances were danced by the bride's and groom's entourage, in the middle of the circle was the bagpiper or singers.

In the Meskhети-Javakheti region, as well as in the Racha, Kartli, Kakheti and mountain regions of eastern Georgia, it was customary to bypass the domestic hearth three times in the round dance. Such rounds included "bless the leader". Although a round dance of this name does not occur in Meskhети-Javakheti. In contrast to other regions of Georgia, in the area of Meskhети-Javakheti that I am researching, one finds the following symptomatic round dance – "round dance of seven couples". This dance was also performed at weddings by the bride and groom and six unmarried couples. The dance was accompanied by musical instruments – zurna and duduk (double reed instrument with a funnel-shaped bell and a woodwind instrument with an extremely large double reed). The seven couples circumvent seven circles with lit candles in their hands, starting therefore the round dance should be slow and full of balance. The groom's hunting rite was also accompanied by round dance.

Among the lost examples of Meskhети-Javakheti dance folklore is the round dance "Dsaghluri" – this round dance was also danced in the weddings. A dialect variant of the round dance "Dsaghluri" (a play that has also disappeared) has been preserved in some regions of Georgia. This play is associated with the cult of fertility and was therefore primarily performed at weddings. This round dance is also known as "Lalioni" (the name is of Turkish origin), which means a mime dance (round dance to be performed silently).

In addition to the one-storey rounds, two-storey rounds are also found in the dance folklore of Meskhети-Javakheti, such as the "Samkrelo" round. Three steps forward (right), two steps back (left) – this structure is also found in the round dance song "Go around in a circle now".

Vardzioba – Dzioba", which also begins with the part "boasting", and then continues with a dance duet of a couple, counts as a round dance.

Particularly noteworthy is the scenic choreographic contribution of G. Salukvadze, who based himself on artefacts, displaying his own individual concept in the performance of the dances – "Idumala", "Mdzimuri", "Dideba", "Vardzioba-Dzioba". Each of these dances has a patriotic content, at the centre of the subject is the fight with the enemy.

In Meskhети-Javakheti, the following dances are evidenced – "Lekuri" and "Baghdaduri", which can be danced solo or in pairs. The article also places special emphasis on the choreological terminology that is characteristic of this region.

DER TANZDIALEKT VON MESKHETI-JAVAKHETI

Zusammenfassung

Die Region von Meskhети-Javakheti war stets reich an dem Tanz-Gut der Reigen. Der beachtliche Beitrag des Ethnomusikologen Valerian Maghradze in der Erforschung und Beschreibung der musikalischen Folklore von Meskhети-Javakheti ist besonders hervorzuheben. Die Architektonik der meisten Reigentänze weist folgende Gliederung nach: 1) Einleitung – ein langsamer Teil, der „Dideba“ d. h. „Rühmen“ genannt wird, von der Forscherin L. Gvaramadze als „Dondgali“ d. h. „gleichmäßiges Hin- und Herschwingen“ genannt; 2) zweiter Teil – der eigentliche Kern des Reigens, genannt „Zum Mitmachen“; 3) dritter Teil – genannt „Zkvituri“ d. h. „hurtig auszuführen“. Im dritten Teil beginnt der Tanz im Reigen.

Der bekannteste und verbreitetste Reigen der Region Meskhети-Javakheti ist „Mumli-Mukhasa“ d. h. „Die Mücke und die Eiche“. Der Reigen wurde traditionsgemäß in der letzten Woche vor Beginn der großen Fastenzeit ausgeführt. Dieser Reigen ist sowohl mit der uralten Kultustradition als auch mit dem Thema des Patriotismus verbunden, was in der späteren Periode hinzugefügt wurde. Die Tanzarchitektonik und Tanzlexik dieses Reigens können folgenderweise beschrieben werden: einstöckiger Reigen, ausgeführt von Männern, die sich Hand in Hand halten, alle drehen sich im Kreis, die Bewegungen werden vom Chorus wiederholt (als Responsorium) in aufeinander folgenden Schritten – zwei rechts, einer links. Gleich diesem Reigen wird auch der Reigen „Der Schmiedemeister“ in der ähnlichen Tanzlexik ausgeführt. Auch dieser Reigen wurde in der letzten Woche vor Beginn der großen Fastenzeit ausgeführt, also vor dem Spiel Berikaoba (Berikaoba ist ein improvisiertes Maskentheater in Georgien, das auf das heidnische Fest der Fruchtbarkeit und Wiedergeburt zurückgeht). Aber zwischen ihnen besteht auch ein Unterschied – im Reigen „Schmiedemeister“, an dem mehrere Tänzer teilnahmen, waren auch Männer und Frauen, die sich Arm über Arm gehalten hatten, laut Ethnographen (V. Samsonadze meint, der Reigen wurde in der Position Arm in Arm verschränkt getanzt). Außerdem könnten im Reigen mehrere Schichten gebildet werden, der Form nach – Kreis im Kreis. Beide Reigen – „Die Mücke und die Eiche“ und „Der Schmiedemeister“ – beginnen mit dem Einführungsteil „Dideba“ – „Rühmen“.

Auf den Hochzeiten in der Region Meskhети-Javakheti wurden viele Reigen getanzt. Als die Neuvermählten in die Familie des Bräutigams eintrafen, sie wurden mit dem gemischten (aus Frauen und Männern ausgeführten) Reigen mit musikalischer Begleitung begrüßt. Der Reigen war langsam – drei Schritte rechts, zwei – links. Der Reigen vollführte drei oder sieben Runden, die Zahl der

Teilnehmer war nicht beschränkt. Reigen wurden getanzt auch bei der Prozession der Neuvermählten aus der Kirche – die Reigen wurden getanzt von dem Gefolge der Braut und des Bräutigams, in der Mitte des Kreises befand sich der Dudelsackspieler oder die Sänger.

In der Region Meskheti-Javakheti, ebenso in den Regionen Racha, Kartli, Kakheti und in Bergregionen von Ostgeorgien war es üblich, dreimal den häuslichen Herd im Reigentanz zu umgehen. Zu solchen Reigen gehörte „Segen dem Leitenden“. Obwohl ein Reigen dieses Namens in Meskheti-Javakheti nicht vorkommt. Im Unterschied zu anderen Regionen Georgiens findet man in der von mir zu erforschenden Gegend von Meskheti-Javakheti folgenden symptomatischen Reigen vor – „Reigen von sieben Paaren“. Dieser Reigen wurde auch bei Hochzeiten ausgeführt von dem Brautpaar und noch von sechs unverheirateten Paaren. Begleitet wurde der Tanz mit Musikinstrumenten – Zurna und Duduk (Doppelrohrblattinstrument mit trichterförmigem Schallbecher und ein Holzblasinstrument mit einem extrem großen Doppelrohrblatt). Die sieben Paare umgehen sieben Kreise mit angezündeten Kerzen in den Händen, ausgehend daher sollte der Reigen langsam und voller Gleichgewicht getanzt werden. Von Reigen und Tanz war auch der Jagd-Ritus des Bräutigams begleitet.

Zu den verschollenen Beispielen der Tanzfolklore von Meskheti-Javakheti gehört der Reigen „Dsaghluri“ – dieser Reigen wurde auch in den Hochzeiten getanzt. Eine Dialekt-Variante des Reigens „Dsaghluri“ (eines ebenfalls verschollenen Schauspiels) ist in einigen Regionen Georgiens erhalten geblieben. Dieses Schauspiel wird mit dem Kultus der Fruchtbarkeit verbunden und wurde daher in erster Linie in den Hochzeiten ausgeführt. Dieser Reigen ist auch unter dem Namen „Lalioni“ (der Name ist türkischer Herkunft) bekannt, das bedeutet einen Mimen-Tanz (stumm auszuführenden Reigen).

Außer den einstöckigen Reigen sind in der Tanzfolklore von Meskheti-Javakheti auch zweistöckige Reigen vorzufinden, so der Reigen „Samkrela“. Drei Schritte nach vorn (rechts), zwei zurück (links) – diese Struktur findet man auch im Reigenlied „Geht jetzt im Kreis herum“.

Als Reigentanz zählt „Vardzioba-Dzioba“, der auch mit dem Teil „Rähmen“ beginnt und danach mit einem Tanz Duett eines Paares fortgeführt.

Besonders hervorzuheben ist der szenische choreografische Beitrag von G. Salukvadze, der sich auf Artefakten basierte und dabei eigenes individuelles Konzept bei der Aufführung der Tänze an den Tag legte – „Idumala“, „Mdzimuri“, „Dideba“, „Vardzioba-Dzioba“. Jeder dieser Tänze hat einen patriotischen Inhalt, im Zentrum des Sujets ist der Kampf mit dem Feind.

In Meskheti-Javakheti werden folgende Tänze nachgewiesen – „Lekuri“ und „Baghdaduri“, die sowohl Solo als auch im Paar getanzt werden können. Im Artikel wird auch besonderer Akzent auf die choreologische Terminologie gesetzt, die für diese Region kennzeichnend ist.