

## ქორეოგრაფია ქართულ კინემატოგრაფში

საკვანძო სიტყვები: კინოსურათი, ფილმი, საცეკვაო ლექსიკა, ქორეოგრაფია, ცეკვა, ფოლკლორული ნიმუში

*წარმოდგენილი მასალა ეყრდნობა საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის, YouTube პლატფორმაზე განთავსებულ კინოფილმებსა და საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულ მასალას.*

კვლევის მიზანია ქართული ფილმოგრაფიის საფუძველზე მოძიებულ იქნას, აღინუსხოს, დაფიქსირდეს და ქორეოლოგიურად შეფასდეს ფილმებში ჩართული ცნობილი თუ აქამდე უცნობი საცეკვაო ნაწარმოებები, მათი ავტორები და შემსრულებლები. მრავალი ათეული წლის წინ გადაღებულ კინოსურათებში გამოყენებული საცეკვაო მუსიკა თუ დადგმული ცეკვა ავთენტურობის მაღალი ხარისხით ხასიათდება. ამდენად, მათი ფიქსირება და სისტემატიზირება მნიშვნელოვანია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიისა და თეორიის თვალსაზრისით.

თემა „ქორეოგრაფია ქართულ კინემატოგრაფში“ წარმოადგენს საცეკვაო ნიმუშების მოძიების, თავმოყრისა და ანალიზის პირველ მცდელობას კინოში. აქცენტი ქართულ ფილმებში ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე ფოლკლორული ტრადიციების წარმოჩენაზე უნდა გაკეთებულიყო, თუმცა კინოსურათების ნახვის შემდეგ რამდენიმე სხვა მიმართულებაც გამოიკვეთა.

საცეკვაო ხელოვნების ეფემერულობიდან გამომდინარე, დროსა და სივრცეში განფენილი შემოქმედება როგორც წარმოიქმნებოდა, ისევე ქრებოდა. ქორეოგრაფია მხოლოდ ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ძირითადი ნიშნით - ხალხური ტრადიციით გადაეცემოდა. თუმცა, ამ პროცესშიც ბევრი რამ დაიკარგა და ჩვენამდე ვერ მოაღწია. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მისი სრულყოფილი სახით შენახვის საშუალება არ არსებობდა.

ქორეოლოგია განიხილავს ქორეოგრაფიის ფიქსაციისა და შესწავლის რამდენიმე წყაროს, რომლებიც ძველი ქორეოგრაფიის შესახებ ინფორმაციას მეტ-ნაკლებად გვაწვდიან: 1. მყარი, მატერიალური მასალა - არქეოლოგიური ძეგლები, მრავალი ქანდაკებები, რელიეფები და ბარელიეფები, ძველი საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი, ისტორიული შენობების კედლები (პირამიდები, ეკლესიები), მხატვართა ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრები, ფოტომასალა; 2. ლიტერატურული შემოქმედება - დოკუმენტური, მხატვრული, სამეცნიერო ნაშრომები; 3. ვიდეომასალა (დოკუმენტური, მხატვრული ფილმები).

მყარ სხეულზე წარმოდგენილი გამოსახულება მხოლოდ ერთ კონკრეტულ პოზასა თუ მდგომარეობაში დაფიქსირებულ სხეულს ასახავს, აღბეჭდილი მხოლოდ ერთი გაღებების მაუწყებელია და არა მთლიანის. ლიტერატურული წყარო ვერ-

ბალურ აღწერილობას შეიცავს და მეტი ინფორმაციას გვაწვდის, თუმცა, მაინც არასრულყოფილს, რადგან ცეკვისას მოქმედი ყველა კომპონენტის ვერბალურად გადმოცემა, დღესაც, ცეკვის ჩაწერის პროფესიული პირობითი ნიშნების გამოყენების შემთხვევაშიც კი, შეუძლებელია. ქორეოგრაფიის მეტ-ნაკლებად სრული სახით წარმოჩენა მხოლოდ მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში, სინემატოგრაფის ყოფაში დამკვიდრების შედეგად გახდა შესაძლებელი. ამგვარად, კინემატოგრაფს ქორეოგრაფიისათვის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წყაროს ფუნქციაც მიენიჭა.

ვიდეო-დოკუმენტალისტიკა თავისთავად ისტორიული მემკვიდრეა, თუმცა, საინტერესო აღმოჩნდა მხატვრულ კინოსურათებში დაფიქსირებული საცეკვაო ნიმუშები. ძალზე მნიშვნელოვანია ქორეოგრაფებისა და შემსრულებლების ვინაობის, ცეკვის ესთეტიკისა და სტილური თავისებურებების, მხატვრული მახასიათებლების, საცეკვაო ლექსიკისა და შესრულების მანერის ანალიზი.

ქართულ ფილმებში ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს დგამდნენ ქორეოგრაფები: დავით ჯაფარიშვილი, ირაკლი (ჯანო) ბაგრატიონი, ილიკო სუხიშვილი, ნინო რამიშვილი, დავით მაჭავარიანი, ავთანდილ თათარაძე, ბუნუტი დარახველიძე, გივი ოდიკაძე, მურმან ლომთათიძე, იური ზარეცკი, ზურაბ კიკალაიშვილი და სხვანი.

კვლევაში წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული ნიმუშები ეყრდნობა კინოსურათების მოცულობით რაოდენობას, პირველი მხატვრული ფილმიდან („ქრისტინე“) დაწყებული, 21-ე საუკუნის კინოსურათების ჩათვლით, თუმცა რიგი ფილმებისა, სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო, თემაში ვერ მოხვდა, ზოგიერთის მოძიება კი, რთული აღმოჩნდა.

„ქრისტინე“ 1916 წ. უხმო ფილმი, ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. ფილმში გადაღებულია რესტორანი ძველი თბილისის ერთ-ერთ უბანში თავისი პერსონაჟებით, კინტოებითა და სამოქალაქო ტანსაცმელში გამოწყობილი ფრანტებით (თუმცა, მოთხრობის ამ ნაწილში ცეკვა არ არის გადმოცემული). ქორეოგრაფიულ ეპოზოდში ცეკვავენ „კინტორს“ (მაგრამ არა კინტოები), რომელიც გრძელდება ვეროპული ყოფითი ცეკვისათვის დამახასიათებელი მოძრაობების ნაზავით. ეს დეტალი თვალსაჩინო მაგალითია ძველი თბილისის ეთნოგურ-კულტურული ეკლექტირობის, რომელმაც ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაშიც ჰმოვა ასახვა. ძველი თბილისის „კინტორისათვის“ დამახასიათებელი „პოლკა-მაზურის“ სხვადასხვა სვლა-მოძრაობის გამოჩენა ქალაქურ ცეკვაში კულტურული აკულტურაციის, დიფუზიისა და ინვაზიურობის დადასტურებაა.

„არსენა ჯორჯიაშვილი“ 1921 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. ფილმში რამდენიმე მცირე ეპიზოდად ჩანს თბილისში, ღია რესტორანში, სცენაზე დაირით ხელში, მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკელი მოცეკვავის, „თავისუფალი ცეკვის ფუძემდებლის“, აისედორა დუნეანისეული ელემენტებით გაჯერებული მოცეკვავე ქალის ცეკვა. კინოსურათში ცეკვას ცვლის რევოლუციონერთა თავის გადარჩენის სცენები, რაც საცეკვაო კომპოზიციას ფრაგმენტულს ხდის. უნდა აღინიშნოს, რომ აისედორა დუნეანის შემოქმედება ქართულ სახელოვნებო სივრცეში მკაფიოდ გამოიხატა არა იმდენად ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში, რამდენადაც თეატრში, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ალექსანდრე ახმეტელის რეფორმებში

აისახა სპექტაკლის - „პერდო ზმანიას“ - განხორციელებისას. დადგმაში, მიწიერი და არამიწიერი პერსონაჟების მოძრაობისა თუ საცეკვაო მონაკვეთების წარმოდგენისას, სწორედ ე. წ. „თავისუფალი/თანამედროვე“ ცეკვის ლექსიკა გამოიყენებოდა.

„სურამის ციხე“ 1922 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი, დანიელ ჭონჭაძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. სურამში, ოსმან-აღას სახლში წარმოდგენილია ქალის სოლო ცეკვა აზიური ელფერი, თუმცა, სრულად ემთხვევა მისი ესთეტიკა აისედორა დუნკანისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში „თავისუფალი ცეკვის“ სახელწოდებით გავრცელებულ ქორეოგრაფიულ მიმდინარეობას, რომლის სასცენო ნიმუშები საბალეტო სპექტაკლებშიც ხშირად იქმნებოდა.

კინოსურათში ქორწილის მონაკვეთი საკმაოდ დატვირთულია ფოკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშებით, ტიტრები საცეკვაო ნიმუშის შესახებ გვამცნობენ: „ლეკური“, „უზუნდარა“.

ფილმში, ქორწილის სცენაში, დოლისა და ზურნა-დუდუკის თანხლებით ქალისა და მამაკაცის შესრულებულ რამდენიმე წყვილურ „ლეკურში“, კარგად ჩანს ცეკვის სრული არქიტექტონიკა, საცეკვაო მოძრაობები, ახლო ხედით არის ნაჩვენები მამაკაცის „გასმა“. „ლეკურის“ პირველ ეპიზოდში მამაკაცი იწყებს ცეკვას და ქალის გამოსაწვევად მის წინ ბრუნს ასრულებს, ხოლო მეორე ეპიზოდში ქალ-ვაჟი თავიდანვე ერთად იჭრებიან საცეკვაო მოედანზე.

„უზუნდარას“ კი, ოთხი ქალი ასრულებს წრეზე მოძრაობითა და „ლეკურში“ ქალის პარტიისათვის დამახასიათებელი ილეთების გამოყენებით. „უზუნდარა“ არ მიეკუთვნება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ნიმუშთა ოჯახს, მას ასრულებენ სომხეთშიც და აზერბაიჯანშიც, თუმცა, საქართველოშიც სრულდებოდა. ეს ცეკვა საკონცერტო რეპერტუარის ერთ-ერთ ძველ აფიშაზეც გვხვდება და სასცენო ნომრის სახით თეატრის მსახიობებიც ასრულებდნენ.<sup>1</sup>

აქვე უნდა აღინიშნოს ფილმის მხატვარი ევგენი ლანსერე, რომლის დამსახურებით კინოსურათში ერთგვარი თეატრალიზება შეინიშნება, მთელ ფილმს გასდევს და განსაკუთრებით მოჩანს ქორწილის სცენაში, სადაც მაყურებელი არა სუფრასთან, არამედ ტერასულად მოწყობილ ბაქნებზეა განთავსებული. თეატრალიზებულს ჰგავს სამოსი, განსაკუთრებით, აზიურ-დუნკანისეულად ნაზავი ცეკვის შემთხვევაში, რომელსაც მოცეკვავე ქალი ასრულებს.

„წითელი ეშმაკები“ 1923 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. მოქმედება მიმდინარეობს ყირიმის ოლქში. ფილმში დადგმულია საკმაოდ ვრცელი უკრაინული ცეკვა რამდენიმე სცენად.

„არსენა ყაჩაღი (მთის არწივი)“ 1923 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი. კინოსურათში მცირე ეპიზოდებად გვხვდება ქორწილის მახარობელი მამაკაცის ცალად ცეკვა, ე. წ. მამაკაცის „ლეკური“ მუხლურა დავლისა და მაღალი გასმების შესრულებით, მკლავების მკერდდახურული პოზიცია და სამი მუსიკოსი - დოლსა და ზურნა-დუდუკე შემსრულებლები.

1 ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, თბ., 1975, გვ. 79.

ფილმში მეორე საცეკვაო ეპიზოდია „ლეკური“ ქალისა და მამაკაცის შესრულებით, სადაც ჩანს ორივე შემსრულებლის წრეზე დაფლა, მამაკაცის მიერ ქალის გამოწვევა და ქალის სოლო პარტიის ნაწილი. აქვეა ასევე მამაკაცის თავზე შემოდგმული დოქით ცეკვის მცირე ფრაგმენტი, რაც ცეკვა „კინტოურისათვის“ დამახასიათებელი ელემენტია (არ ვგულისხმობთ მხოლოდ სასცენოდ დამუშავებულ „კინტოურს“, რადგან მასში გადმოტანილია ავთენტურად არსებული ტრადიცია, რომელსაც მხატვარ ვანო ხოჯაბეგოვის სურათებშიც ვხედავთ).

„ვინ არის დამნაშავე“ 1925 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. კინოსურათში სიუჟეტი ვითარდება გურიში. ფილმი შეიცავს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თვალსაზრისით უნიკალურ კადრებს. ერთ ეპიზოდში ხალხური სპორტული სანახაობის - „ლელო ბურთისა“ და ქორეოგრაფიული ფრაგმენტები ერთმანეთს ენაცვლება.

სოფლის ხატობის ეპიზოდში წარმოდგენილია მხარგადაბმული მამაკაცების ფერხული, სადაც იგვეთება შემდეგი სვლები და მოძრაობები: 1. ადგილზე ფეხმდგმითი მოძრაობა მარჯვნივ და მარცხნივ. აქვე საინტერესო და უცხო დეტალია მხარგადაბმულ პოზიციაში ერთმანეთის მხრებზე ხელის მტევნის რამდენჯერმე დაკვრა; 2. ისევ ადგილზე საფერხულო წინააგრული ორივე ფეხით; 3. წრეზე მარჯვნივ მოძრაობა საფერხულო სვლით - ნაბიჯი წრის მიმართულებით მარჯვენა ფეხით, მარცხენას მიდგმა, ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით, მარჯვენას მიდგმა, და ორი ნაბიჯი - მარჯვენა, მარცხენა ფეხით წრის მიმართულებით. ეს საფერხულო მოძრაობა თურქეთში მუჰაჯირ ლაზთა და კლარჯთა ფერხულებშიც გავრცელებულია. 4. ორსართულიანი ფერხულის მცირე მონაკვეთი, ქვედა სართულის შემადგენლობის მიერ საფერხულო მიდგმითი მოძრაობით ადგილზე შესრულება ზედა სართულის ქვევით ჩამოხტომით.

ფილმის ტიტრი გვამცნობს შემდეგ კადრში ცეკვა „ხორუმის“ შესახებ. ცეკვა წარმოდგენილია სამ/ოთხ კადრად, ყოველ კადრში სხვადასხვა მოძრაობაა აღბეჭდილი. „ხორუმის“ სხვადასხვა ვარიანტში დაცული მოძრაობებისაგან განსხვავებით, კადრში ჩანს აქამდე უცნობი მოძრაობა - ხელჩაუბმელად მოცეკვავე შემსრულებლის ცალ ფეხზე ჩოქბჯენის მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლა ბრუნთან ერთად. ეს დეტალი თურქეთელ მუჰაჯირ ლაზებთანაც ფიგურირებს ერთ-ერთ „ხორონში“. ამ მოძრაობის შემცველი „ხორუმის“ ეს ნაირსახეობა უცნობა აქამდე ჩვენთვის ნაცნობი ფოლკლორული ნიმუშების გათვალისწინებით.

ამერიკაში, ბარში ვალსს მოსდევს მამაკაცთა „ლეკური“ ტიტრებში მითითებული - „უან სტეპის რიტმში“. იწყებს ერთი შემსრულებელი, ერთვება რამდენიმე მამაკაცი მცირე წრეზე შემოვლით, ადგილზე სხვადასხვა დინამიკური, აღმოსავლეთ მთიანეთისა და ჩრდილო კავკასიის ცეკვებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობების კრებულით.

ფილმში საინტერესოა ასევე სიმინდის რჩევის ნადი. როგორც ცნობილია, ნადი ფიზიკურ შრომას უკავშირდება და მეორე ფიზიკური აქტივობა ცეკვის სახით, გარდა იმისა, რომ მოუხერხებელია, ფიზიკურადაც ძალზე დამღლელია. ამიტომ, მეტწილად, ნადისას ვოკალური ნადურები სრულდებოდა. თუმცა, შესვენებისას ან ნადის დასრულებისას არც ცეკვა იყო გამორიცხული. კინოსურათშიც ტიტრებზე

გამოსახული: „სამუშაო დამთავრდა და ახლა გართობაც შეიძლება“, სწორედ აღნიშნულ პროცესს ასახავს - საიდანაც გაჩნდა დაირა, წიგო-წიგო, გაჩაღდა ქალ-ვაჟის „ლეკური“. „შეგვარცხვინა, წაგვბილწა, ეს უნამუსო წრიდან გაიქცა“ - ახლავს ტექსტი სცენას, როდესაც ქალი (ნატო ვაჩნაძე) ბაბუის დაძახილზე პარტნიორს მარტო ტოვებს საცეკვაო წრეში. მასპინძელი, ნადის მომწვევე სალი-ხე კი, ბოდიშს უხდის მიტოვებულ ბესიას შერცხვენის გამო. როგორც ამ დეტალიდან ჩანს, სირცხვილად ითვლებოდა პარტნიორის მიტოვება ცეკვისას.

„ტარიელ მკლავადის მგვლელობის საქმე“ 1925 წ. უხმო ფილმი, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის - „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ - მიხედვით, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. ფილმში ასახული სიუჟეტი მე-19 საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა, რამდენად დაცულია ფილმის შემქმნელების მიერ ეპოქალური სიმართლე, ძნელი სათქმელია. მიუხედავად ამისა, ჩვენთვის, საუკუნის გადმოსახედიდან, ამ კადრებს ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ენიჭება, თუნდაც ასახავდეს ფილმის გადაღებისდროინდელ საცეკვაო ნიმუშებს და არა მე-19 საუკუნისას. კინოსურათი შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო სცენას. სცენების ქრონომეტრაჟი იძლევა საშუალებას აღვიქვათ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ამსახველი სურათი.

პირველ საცეკვაო ეპიზოდში, ბუნების წიაღში, ლხინის სცენაში დაირის გამოჩენა ცეკვისათვის გვამზადებს. ცეკვა იწყება ქალ-ვაჟის „ლეკურით“, რომელიც მცირე მონაკვეთად არის წარმოდგენილი. მას მამაკაცის ხანჯლებით ცეკვა ებმის. მოცეკვავე ორივე ხელში რამდენიმე ხანჯლით წრეზე დავლისა და ზოგადი მოძრაობების შესრულების შემდეგ, მიწაში წრეზე არჭობს ხანჯლებს, შემდეგ ხელებში ორი ხმლით „ჩაგვრებსა“ და ბრუნებისაგან შედგენილ ილეთებს ასრულებს. ხანჯლის წვერით ხელისგულზე ილეთებს მოსდევს ცალი მხრის კანკალისმაგვარი მოძრაობა, თავის მარჯვნივ და მარცხნივ აზიური ცეკვის სტილში გაწვევ-გამოწვევა. საინტერესოა ბოლო ნაწილი - თავის ძირს დახრითა და თმების შუბლზე გადმოყრის შემდეგ სულის შებერვით (პირთან ახლოს ხელის მიტანით და სულის პერიოდული შებერვით ჰაერის ნაკადი თმას ხან ზევით სწევს, ხან ქვევით) წარმოქმნილი მოძრაობა. ამ ილეთს ვხედავთ „1 არხის ტელემუზეუმში“ დაცულ ვიდეოფორში სახელწოდებით „ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბაღდადური“ 1930 წელი“. ძალზე საინტერესოა, რომ კავკასიური ხანჯლებით ცეკვა აზიური ელფერის კისრის მოძრაობას და ბაღდადით შესრულებული „კინტოურის“ ილეთებს შეიცავს.<sup>2</sup> მოძრაობათა ეს კრებული დღესდღეობით სრულიად შეუსაბამოა ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში დაცული საცეკვაო ნიმუშებისათვის.

როგორც მოთხრობაშია წარმოდგენილი, მოქმედება გურიაში ხდება, ამდენად, ვფიქრობთ, ფილმის ავტორები დაიცავდნენ ქორწილის სცენაში ეთნოგრაფიულ სიმართლეს და ფერხული, რომელიც ფილმში სრულდება, გურულ საცეკვაო დიალექტს უნდა ეკუთვნოდეს, მით უმეტეს, რომ კოსტიუმის თვალსაზრისით ეს დეტალი გათვალისწინებულია.

2 ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბაღდადური“ 1930.

<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=410198418361554>

ფილმში მეორე საცეკვაო სცენა წარმოადგენს ფერხულს მამაკაცთა მონაწილეობით, რომელსაც სრულიად უნიკალურ ნიმუშად მივიჩნევთ, რადგან გურულ საცეკვაო დიალექტში ამგვარი ნიმუშის არსებობა აქამდე ცნობილი არ იყო. მხარგადაბმული ფერხული მოძრაობს წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში გამოკვეთილია საცეკვაო ლექსიკა - ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით და გაქნევა მარცხენა ფეხით, ნაბიჯი გვერდზე მარცხენა ფეხით და გაქნევა მარჯვენა ფეხით. მოძრაობა გრძელდება წრეზე იმავე საფერხულო სვლით, მხოლოდ მეფერხულები მოძრაობას აყოლებენ ტაშს. ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით წრეზე ტაშით ამგვარი გადაადგილება არ გვხვდება არც ერთ ქართულ აქამდე ცნობილ ფერხულში. ფერხულის ამგვარი არქიტექტონიკა აღმოჩნდა თურქეთში აფხაზურ მუჰაჯირულ შემოქმედებაში, ფოლკლორულ ნიმუშში „ნარინას“ სახელწოდებით, რომელიც კლარჯ მუჰაჯირებშიც არის გავრცელებული.

ტაშით შესრულებულ მამაკაცთა ფერხულს მოჰყვა ქალ-გაჟის „ლეკური“, სადაც მამაკაცის პარტია უფრო ხანგრძლივია და კარგად იკვეთება შესრულებული მოძრაობები. მამაკაცის ცეკვა აგებულია მუხლოურა სვლით დავლასა და გასმებზე.

„ლეკურის“ შემდეგ ცეკვავენ „ხორუმს“ ჯერ ოთხი მამაკაცი, ხოლო შემდეგ მოცეკვავეთა ჯგუფი. მოცეკვავეთა ერთგვაროვანი სამოსიდან და ცეკვის შესრულების სინქრონულობიდან გამომდინარე, სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ცეკვა ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული და რომელიმე ანსამბლი ასრულებს. ფილმი გადაღებულია 1925 წელს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დროს ხალხური ცეკვის ანსამბლი უკვე ჩამოყალიბებული იყო და მის რეპერტუარში შედიოდა, ფაქტობრივად, იმგვარი ხორუმი, რომელსაც - როგორც ერთ ნაწილს - თანამედროვე სასცენო „ხორუმშიც“ ვხვდებით. მოძრაობებში კარგად ჩანს „ხორუმისათვის“ დამახასიათებელი მუსიკალური ზომის თავისებურება.

„თავადის ასული მერი“ 1926 წ. უნხმო ფილმი, მიხეილ ლერმონტოვის ნაწარმოების „ჩვენი დროის გმირის“ მიხედვით, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი. მოქმედება მიმდინარეობს პიატიგორსკსა და კისლოვოდსკში. კინოსურათში ასახულია „ვალსი“, რომელსაც ებმის მასობრივი ფერხული ისტორიულ-ყოფითი ქორეოგრაფიიდან და „მაზურკა“, შემდეგ ისევ წყვილის „მაზურკა“ სრულდება და ისევ მასობრივი საბალო ცეკვა ქალთა და მამაკაცთა მონაწილეობით. ყოველ კომპოზიციას ქორეოგრაფის ხელი ატყვია.

„ხანუმა“ 1926 წ. ა. ცაგარლის „ხანუმას“ მიხედვით, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. უნხმო ფილმში წარმოდგენილია „ვალსის“ ეპიზოდი, რომელსაც ქორეოგრაფის მუშაობის კვალი ეტყობა და ცხადი ხდება, რომ ფილმის გადაღების პერიოდში ამ საცეკვაო ნიმუშის დადგმისა და შესრულების ტრადიცია არსებობდა.

საინტერესოა თავად ფანტიაშვილის დოლითა და ზურნა-დუდუკით კინტოებთან ღზინის სცენაში ასახული საცეკვაო ეპიზოდი. ფილმში ტრადიციულ იუმორისტულ „კინტორს“ ცეკვავს ორი კინტო, რომელთა ცეკვაში ერთვება ქალიც, მხოლოდ კინტორისათვის განსხვავებული საცეკვაო ლექსიკით.

კინოსურათში ჩანს ასევე ქალ-ვაჟთა „პოლკა-მაზურკის“ ცეკვის მონაკვეთი და ბავშვების - ქალ-ვაჟის, წყვილური ცეკვა „ლეკური“. აქვე უნდა ითქვას, რომ ქართულ ფილმებში ხშირად გვხვდება ბავშვების მიერ „ლეკურის“ შესრულება. აქ, ალბათ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ცეკვის ბავშვობიდანვე სწავლის ასპექტზე.

აქვეა საქოსა და სიკოს საცეკვაო დუეტი, თუმცა შედარებით ზოგადი ქორეოგრაფიული სამეტყველო ენით წარმოდგენილი. ფინალურ სცენაში კი, ნაჩვენებია განუმეორებელი ელისაბედ ჩერქეზიშვილის იუმორით სავსე საცეკვაო კომპოზიცია საქოსთან და სიკოსთან ერთად.

„ბელა“ 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი, მიხეილ ლერ-მონტოვის თხზულების, „ჩვენი დროის გმირის“, მიხედვით. სურათში მოქმედება მიმდინარეობს ჩერქეზეთში და საგულისხმოა, რომ ქალების სამოსი და ესთეტიკა იგივეა, რაც ახმეტელის „ანზორში“, თუმცა, სპექტაკლში მოქმედება დაღესტანში ვითარდება („ანზორის“ რამდენიმე ეპიზოდია შემორჩენილი). ფილმში წარმოდგენილ ჩერქეზელ ქორწილში, პატარძალი სახლში იღებს საჩუქრებს, შიდა ეზოში კი სტუმრები მოიღებენ.

ძალზე საინტერესოა ბავშვების - ქალ-ვაჟის „ლეკური“ დოლისა და ზურნის თანხლებით. ამ „ლეკურში“ პატარა ბიჭი ასრულებს „ჩაკვრებსა“ და მუხლებზე დაცემას. წყვილად საცეკვაო „ლეკურის“ ქართულ ნაირსახეობებში, ამ დრომდე მოპოვებულ წყაროებზე დაყრდნობით, მუხლილეუები არ დასტურდება.

ბავშვების ცეკვას მოჰყვა მცირე ეპიზოდად მამაკაცის საცეკვაო ეპიზოდი და ისევე „ლეკური“ უფროსი ქალ-ვაჟის შესრულებით, სადაც ასევე მუხლილეუების კრებულიდან, ამჯერად მუხლებზე ტრიალს ასრულებს მამაკაცი. გზედავთ ქალ-ვაჟის „გადაჭრებს“ და ფაქტობრივად, ბავშვების ზემოთ წარმოდგენილი „ლეკური“ იმეორებს მოზრდილთა ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას. ყურადღებას გამახვილებთ ქალ-ვაჟის ერთობლივ შესრულებაზე, რაც თითქმის დაუშვებელი იყო ჩრდილო-კავკასიურ ეთნოსებში, მით უმეტეს, რომ ცეკვა სრულდება გარეთ, ეზოში, სადაც თავი მოეყარათ ორივე სქესის წარმომადგენელ სტუმრებს.

ფილმში ჩანს ქალის ცეკვა ცალკე მცირე მონაკვეთად. მკვლევების მეზობელ-ხურული მდგომარეობა ძირითადი პოზიციაა წარმოდგენილ საცეკვაო ნიმუშებზე დაყრდნობით.

„ამოკი“ 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. კინოსურათში წარმოდგენილია მცირე კომპოზიცია ქალთა შესრულებით სტილიზებულ საბალეტო-თავისუფალი ქორეოგრაფიის გამომსახველობით, რომელსაც ცხადად ეტყობა ქორეოგრაფის მუშაობის გავლენა, თუმცა ტიტრებში მის შესახებ ინფორმაცია არ მოიპოვება.

„პირველი და უკანსენელი“ (იბრაჰიმი და გოდერძი), 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ზაქარია ბერიშვილი, მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი. მოქმედება მიმდინარეობს ზაქათალის ოლქში და სავარაუდოდ, მე-19 საუკუნეს ასახავს. ზაქათალა, როგორც ძველი პერეთის ნაწილი, ისტორიული პერიპეტიებიდან გამომდინარე, დასახლებული იყო როგორც ქართველებით, ისევე ლეკებითა და

გალეკებული - რწმენა გამოცვლილი ქართველებით, რომელთაც ინგილოებს უწოდებდნენ. ამიტომ, კინოსურათში პერსონაჟებს ვხვდებით როგორც ქართული - გოდერძი, ილო, ქონდარა, ისე მუსულმანური სახელებით. აღსანიშნავია, რომ ფილმი მხატვრულად გააფორმა ვალერიან სიდამონ-ერისთავმა, რომელსაც დრამატულ თეატრში მუშაობის დიდი გამოცდილება ჰქონდა. ამ თვალსაზრისით, თითქმის საუკუნოვანი გადმოსახედიდან, ბევრის მთქმელი და მნიშვნელოვანია კინოსურათში გადმოცემული ესთეტიკა. საინგილო საქართველოს იმ ისტორიულ კუთხეს წარმოადგენს, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი მრავალმხრივი ეკლექტიკით. იგი 1921 წლიდან აზერბაიჯანის შემადგენლობაშია.

ფილმში ყურადღებას იქცევს ქორწილის ეპიზოდი. სტუმრებს - ქალებს და მამაკაცებს - ფართო წრე შემოუფარგლავთ, იქვე მუსიკოსებიც თავთავიანთ ადგილს იკავებენ, სოფლის ბეგი აცხადებს კონკურსს საუკეთესო მოცეკვავის გამოსავლენად.

წრეში შემოდის პირველი მონაწილე - „რთულა“ სვლის დავლით ბოხოსსა და ჩოხაში გამოწყობილი მამაკაცი. უკრავს დასტა ორი დოლისა და ორი ზურნის შემადგენლობით, დოლებზე უკრავენ დასარტყამი ჯოხებით და არა ხელის გულით. მამაკაცმა ჩაკვრების, ცალჩოქჯენში მუხლთა მონაცვლეობით ქალი გამოიწვია და სამთიულურო ილეუების შესრულება გააგრძელა, ქალი კი შედარებით მშვიდად მოძრაობს განგაშლილი მკლავებით, წინ სვლით, ზურვის მხრით უკან დახვეთა და ისევ წინ, წრის მიმართულებით გადაადგილებით. ასევე კარგად მოჩანს ქალის საცეკვაო ლექსიკა - სამდაკვრითი სვლა ცერებზე მცირე ნაბიჯებით, პირველ თვლაზე აქცენტირებული პაუზით, რომელსაც მოსდევს მეორე და მესამე სწრაფი ნაბიჯი.

მეორე მოცეკვავე მამაკაცმა კი „მუხლურა დავლის“ შემდეგ წრის შიგნით გასმათა ნაირსახეობები გამოიყენა, შემდეგ მანაც ქალი გამოიწვია, მამაკაცთა საცეკვაო ლექსიკასთან შედარებით, ქალთა ცეკვა ერთგვაროვანი და ერთფეროვანი გამოჩნდა. ქალის მიერ ფეხით შესრულებულ სამდაკვრით სვლას ახლავს მკლავების ცვლა - მარჯვენა მკლავი განგაშლილი, მარცხენა - ზეადმართული და პირიქით.

მოპაექრეთა საცეკვაო კომპოზიციები ორივე შესრულდა წყვილად - ქალ-ვაჟის მონაწილეობით.

ფილმში მცირე ფრაგმენტად მოჩანს ქალთა ცეკვა ამჯერად, ქალთა გარემოცვაში. იმავე საცეკვაო ესთეტიკით, როგორიც მამაკაცთან წყვილად ცეკვის დროს.

„ეელისო“ 1928 წ. უხმო ფილმი, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია. სიუჟეტი ვითარდება ჩეჩნეთში და ასახავს 1864 წლის მოვლენებს.

ფილმში წარმოდგენილ ერთ-ერთ ქორეოგრაფიულ სცენაში ჩანს მამაკაცის „გასმა“ (მხოლოდ ქვედა კიდურები), დოლი, რომელზედაც ჯოხებით უკრავენ (დოლზე ჯოხებით დაკვრა სხვა ფილმებშიც ფიგურირებს) და ზურნა, მეორე კადრში ჩანს მოცეკვავე მამაკაცი, რომელსაც გარს შემორტყმულები წრეზე ტაშს უკრავენ. მამაკაცის ცეკვას ორი ქალის ცეკვა ცვლის, თუმცა მცირე კადრად წარმოდგენილში, რომელთაც ამავე დროს, გარსმყოფნი ეფარებიან, მოძრაობათა კომპლექსი სრულად არ იკვეთება.

მიუხედავად იმისა, რომ მცირე ეპიზოდად გადმოიცემა, საინტერესოა სახლის მშენებლობისას აღბეჭდილი ცეკვის ფრაგმენტი. თანასოფლელების მიერ ქვრივისათვის სახლის მშენებლობის ეპიზოდი „დამონტაჟებულია ცეკვა „ფერხულის“ რიტმზე და არაჩვეულებრივი მხატვრული სიმძაფრით წარმოაჩენს ადამიანთა ერთსულოვნებას“.<sup>3</sup> გასაკვირი არ არის, თუმცა ზუსტი მიგნებაა ერთსულოვნების, თანადგომის ფერხულის სამოძრაო ლექსიკითა და ტემპო-რიტმით გადმოცემა, თავად ფერხულიც ხომ ერთიანი სულისკვეთებით მართული შეკრული მთლიანობის სიმბოლური გამოხატულებაა. ფილმის დასასრულისკენ სულისშემძვრელ სცენას წარმოადგენს ახალგაზრდა ქალის სიკვდილის ეპიზოდი, რომელსაც აულიდან გამოდევნილი სოფელი გლოვობს. ამ სცენას, დოლისა და ზურნა-დუდუკის ხმა-ზე, ცეკვის სცენა ენაცვლება. ხალხს გლოვის შესაწყვეტად ცეკვას აიძულებს სოფლის თავი, რომელიც ჯერ თავად იწყებს, შემდეგ ერთვებიან ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთა წყვილები. იქვე წევს მიცვალებული. სოფელი, რომელიც სახეს იხო-კავდა ტირილით, თავდაპირველად გაოცებული შესცქერის სანახაობას, ნელ-ნელა თანასოფლელების გამომეტყველება იცვლება და ბოლოს ტაშსაც აყოლებენ. კონტრასტი და მანძილი უბედურებასა და ბედნიერებას შორის ძალიან მოკლე აღმოჩნდა. მეტაფორულია საცეკვაო ეპიზოდის ჩართვა იმ მომენტში, როდესაც აულიდან აყრილ და იძულებით გადასახლებულ მოსახლეობას სულის სიმტკიცის შენარჩუნება მართებს მძიმე გზის გასავლელად. ცეკვის ექსტაზში გახვეული, სიხარულით სრულიად მოცული თანასოფლელები ერთმანეთს ეჯიბრებიან მრავალფეროვანი ილეთების შესრულებას. აულის ცეკვის გრიგალმა გადაუარა. ცეკვა ვაჟიას გამოჩენამ მოულოდნელად შეწყვიტა და დიდი მხიარულება დიდმა აგრესიამ შეცვალა.

„კონტრასტული დაპირისპირების დიაპაზონმა უკიდურესობამდე მიაღწია: სიკვდილი და სიცოცხლე, ალგვა პირისაგან მიწისა და დაბადება, მოსპობა და სიცოცხლის განახლება. ამ უკიდურესობათა ჭიდილში სიცოცხლე იმარჯვებს, სიცოცხლე არ ნებადება სიკვდილს. სწორედ პლასტიკაში, მარადიულ მოძრაობაში, მოქმედებასა და შემოქმედებაში დაინახა ნიგოლოზ შენგელაიამ ადამიანის ცხოვრების არსი. უდიდესი დარდის დაოკება, მისი დაჯაბვნა მოძრაობით, რიტმით, თავისებური პოეტური მეტაფორაა - მოახლოებული სიკვდილის უძრაობაზე სიცოცხლის გამარჯვებისა...“<sup>4</sup>

როგორც კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი წერს, კინოსურათის დამონტაჟების პროცესშიც გამოყენებულ მხატვრულ ხერხს რეჟისორმა „ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობა მიუსადაგა და „ელისოს“ ტემპორიტმულ წყობას ქართული ცეკვის რიტმი და ჟღერადობა მიანიჭა. ფილმის აწყობის დროს, სამონტაჟო ოთახში რეჟისორი თვით ასრულებდა დოლურს ჩვეულებრივ სკამზე და ასისტენტი ვასილ დოლენგო ცეკვის ტაქტის მიხედვით ზომავდა კინოფირს. „ფერხულის“, „ფარიკაობის“ და „ქართულის“ რიტმითაა დამონტაჟებული მშენებლობის, ვაჟი-

<sup>3</sup> ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 121.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 123.

ასა და გენერლის შეტაკების, ფინალური ცეკვის ეპიზოდები...“.<sup>5</sup>

„ჯანყი გურიამი“ 1928 წ. ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით გადაღებული უხმო ფილმი, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. რუს ჩინოვნიკთა და ქართველ დიდგვაროვანთა ღვინის დროს ფილმში ჩანს ერთი მამაკაცის მიერ ძალზე მცირედ წრეზე ჩამოვლა და რამდენიმე მოძრაობის შესრულება ადგილზე.

„საბა“ 1929 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში ვხვდავთ სხვადასხვა ხალხური ინსტრუმენტისაგან შემდგარ ორკესტრს, რომელიც სამი-კიტროში უკრავს, ხოლო დეკორატიული ფარდის უკან განთავსებულ სუფრასთან მსხდომი მამაკაცების წინ ცეკვავს ქალი თანამედროვე კოსტიუმით, თავისუფალი ცეკვის ხელწერით (თუმცა ცეკვასაც ვერ დაგვარქმევთ, უფრო წრეზე სიარულს ჰგავს ცალ ხელში სივარეტით). სამყარო, რომელსაც რეჟისორი ასახავს, ქორეოგრაფიის პლასტიკა და შინაარსი სრულ თანხვედრაშია.

რესტორნის სცენას აგრძელებს ჩოხა-ახალუხსა და ბოხონში გამოწყობილი მამაკაცის კავკასიური ცეკვა. ფრაგმენტში წარმოდგენილია ერთი მამაკაცის ცეკვა ხანჯლებით, რომლებსაც იატაკზე არჭობს და მათ შუაგულში ცეკვავს ცერილეთებისა და ბრუნების გამოყენებით, ორივე ხელში ხანჯლებით, პირშიც ხანჯლებით და საყელოზე დამაგრებული უამრავი ხანჯლით. ცეკვას მთვრალი რუსი მოხელე აწყვეტინებს სიტყვებით: „ინდუსტრიალიზაციის ეპოქა და ასეთი ეგზოტიკა?“ და იგივე მოხელე-ჩინოვნიკი აგრძელებს რუსულ ცეკვას, რომელიც მალევე ასრულებს სიმთვრალის გამო. ფილმის ამ ეპიზოდში არა მხოლოდ საცეკვაო ეპიზოდი იმსახურებს ყურადღებას, არამედ ხასიათთა დაპირისპირება და დეტალებიდან გადმოცემული კონტექსტი.

„ნამდვილი კავკასიელი“, 1931 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი მიხეილ გელოვანი. თბილისის რესტორანში ოთხი მუსიკოსისაგან შემდგარი დასტა უკრავს: თარი, ჭიანური, დაირა და დიბლიბიტო. როგორც ჩანს, ამ ინსტრუმენტებზე თბილისელ მუსიკოსებს „ფოქსტროტის“ დაკვრაც შეეძლოთ, შემდეგ კი ლეკური დაუკრეს.

„მზალო და გელა“ 1933 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ლეონიდ ბუში, სიუჟეტი ვითარდება ხევსურეთში (ფილმის ტიტრებში მითითებულია, რომ გადმოცემით ხევსურები ჯვაროსნების შთამომავლები არიან, რასაც მათ ტანსაცმელზე სხვა ორნამენტებთან შედარებით ჯვრების სიმრავლე ადასტურებს და ამ საკითხს მეცნიერები ივლევენ).

ფილმი საინტერესოა ქორეოგრაფიული ელემენტების თვალსაზრისით და მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველი გასული საუკუნის დასაწყისის ისტორიული მეშვიდროების შესაცნობად. მოკლეული თანასოფელის წესისამებრ პატივის მისაგებად მიწაზე დაწოლილ მიცვალებულს ჯერ ცხენოსნები, თავზე ნაჭერ ან თავსაფარწაკრული მხედრები წრეს უვლიან, ხოლო შემდეგ აწყობენ რბოლას. ილიკო (უმცროსი) სუხიშვილმა თავის ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებში „ზეკარი“, ე.წ. „ბენდენა“ გამოიყენა მამაკაცთა თავსაბურავად, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება ხევსურული თავსაბურავის - ორნამენტებიანი ბრტყელი ქუდის მოხმარების

<sup>5</sup> ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებად, „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 125.

ტრადიციას. ზოგადად, აღმოსავლეთის მთიანეთში მამაკაცის თავსაბურავს თუშური ქუდი, ხევსურული ორნამენტებიანი, ბოხოხი, ფაფახი შეადგენდა, თავსაფარი კი სრულ შეუსაბამობას წარმოადგენს. მაგრამ სამელოფიარო რბოლისას, ფილმში მხედარ ხევსურთა თავსაბურავად სწორედ ამ დეტალს ვხედავთ. კარგად ჩანს ერთი მხედრის თავზე სხვადასხვა ჯვრებით შემკული ბრტყელი ნაჭერი, რომელიც მხოლოდ შუბლს უფარავს და უკან კეფაზეა შეკრული, ხოლო, მეორე მხედარს სამკუთხედი თავსაფრით მთლიანად დაფარული აქვს თავი, რომლის ბოლოები ასევე კეფაზე ივრება. დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ მამაკაცთა აღნიშნული თავდაბურვა დამკვიდრებული იყო გლოვისას და არ წარმოადგენდა ტრადიციულ თავსაბურავს („ზეკარისათვის“ გამოყენებული ვაჟ მოცეკვავეთა კეფაზე შეკრული თავსაფრები ზუსტი ანალოგია მ. ჭიაურელის „ნარინჯის ველში“ აკ. ხორავას პარსონაჟის თავბურვის, თუმცა ამ ფილმში სიუჟეტი დასავლეთ საქართველოში მიმდინარეობს).

სოფლის ტრადიციულ დღესასწაულზე ბიჭუნები მშვილდ-ისრიდან ისრის მიზანში სროლაში ეჯიბრებიან ერთმანეთს. ფილმში მცირე ეპიზოდად წარმოდგენილია ორი მამაკაცის ფარიკაობა. მოფარიკავეები ცალჩოქბჯენში ერთ ადგილზე, მოძრაობის გარეშე, ერთმანეთს ფართითა და ხმლით აღჭურვილები ეფარიკავეებიან. კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება მოფარიკავეთა შორის ფარიკაობის დასასრულს მიგვანიშნებს, რომ ეს იყო „კეჭნაობა“ - ვარჯიში ფარიკაობაში.

დღესასწაულს მოსდევს ცეკვა და სიმღერა. ჩანს ფანდური, ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვა, დავლის გარდა, კარგად ჩანს ორივე შემსრულებლის გვერდიგვერდ სამდაკვრითი უკუსვლა, ორი მამაკაცის წყვილური ცეკვა, რომელსაც მალევე მოსდევს ისევ ორი მამაკაცის ფარიკაობა. ეს უკვე არა „კეჭნაობა“, არამედ მოწინააღმდეგეთა შერკინებაა. ფარიკაობის სცენას ენაცვლება მამაკაცი მოცეკვავე (ამგვარი კადრი ხშირად გვხვდება ძველ ფილმებში - კადრების მონაცვლეობა). თანასოფელთა დაპირისპირებამ დღესასწაული დაასრულა, ხოლო მომდევნო დღეს უხუცესებმა „განაჩენი“ გამოუტანეს ფარიკაობაში გამარჯვებულს, რომელმაც მოწინააღმდეგე დაჭრა - ჭრილობაში, ტრადიციის გათვალისწინებით, სივრცეზე ჩასვეს პურის მარცვლები. მარცვალთა რაოდენობის თანახმად, გამარჯვებული შესაბამისი რაოდენობის საქონლით (ძროხა) იქნა დაჯარიმებული და დამარცხებული სასარგებლოდ გადახდა დაეკისრა.

„უკანასკნელი ჯვაროსნები“ 1934 წ. ხმოვანი ფილმი, რეჟისორი სიგო დოლიძე. ფილმში ხევსურული სიუჟეტიდან (სოციალიზმის დამყარების შემდეგ), წარმოდგენილია მცირე საცეკვაო ეპიზოდი, სადაც ყმაწვილი ასრულებს „დავლასა“ და „ჩაკვრებს“ ცერილეთების გამოყენებით, წრეზე შეკრული სოფელი ტაშს უკრავს. ეპიზოდში ჩანს ასევე მუსიკალური თანხმლები ინსტრუმენტი ფანდურების სახით. ნატო ვაჩნაძისა და სერგო ზაქარიასის საცეკვაო დუეტი გამოსახავს ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვას, რომელიც სრულიად განსხვავდება სასცენოდ დამუშავებული „ხევსურული ფარიკაობის“ ქალ-ვაჟის დუეტისაგან. დუეტი იწყება ქალის წინ და მამაკაცის უკან (ზურგის მიმართულებით) სამდაკვრითი სვლით, მამაკაცის მკლავების მკერდდახურული მდგომარეობა ღიაა ქალის მხარეს - მარცხნივ, მკლავების

მდგომარეობა იცვლება მათი პირისპირ დგომისა და გვერდზე მოძრაობის კვალ-დაკვალ - ორივეს მკლავი დახურულია და ღიაა ერთი და იმავე მიმართულებით (ქალის მარცხენა, მამაკაცის მარჯვენა, როგორც ღია, ისე დახურული). ცეკვა სრულდება წრეზე.

„უკანასკნელი მასკარადი“ 1934 წ. ხმოვანი ფილმი, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში 1913 წლის თბილისია წარმოდგენილი. პირველივე კადრში ჩანს მქარნე კინტო. ფილმში „ვალსი“, რომელიც მოცეკვავეების მიერ სრულდება ღია ცის ქვეშ, დადგმული უნდა იყოს ქორეოგრაფის მიერ.

ნატო გაჩნაძე, რომელიც ქორეოგრაფიულ სცენაში საქართველოს სიმბოლურ გამოსახულებას განასახიერებდა, ნადიმზე ცეკვავს „ლეკურს“ ვაჟთან ერთად. აქ საინტერესოა მეტაფორული გამომსახველობა: თამარის ცეკვა მოითხოვს ინგლისელმა გენერალმა, რაც აღშფოთებულმა ქართველებმა შეურაცხყოფად მიიღეს და ეუბნებიან, რომ „თამარი ამ ტანსაცმელში დამოუკიდებელ საქართველოს ანსახიერებს“. ინგლისელი გენერლის მიმართ შეძახილებს: „ინდოეთში ხომ არ გეონია თავი“, „ასეთი რამ ჩვენთვის არავის გაუბედნია“, „ჩვენ თქვენი კოლონია არ გეგონოთ“ და მოყოლილ პასუხს: „დიდი ბრიტანეთი უარს არ არის ჩვეუ-ლი“, ფარავს თამარის ცეკვა და აღტაცებული ტაშის კვრა. ცეკვა ფრაგმენტუ-ლად არის წარმოდგენილი, დასასრულისკენ ჩანს, რომ თამარი ორ მამაკაცთან ერთად ცეკვავს. ამ შესრულებას ვერ შევადარებთ სასცენო „ცეკვა ქართულს“, მიუხედავად მისი ძირითადი დეტალების მსგავსებისა, რადგან სამემსრულებლო გამომსახველობა - მკლავების ჭერის სტილი და ცეკვის მანერა, მაინც განსხვავებულია. ფრაზა - „როგორ შეიძლება ასეთ ... (არ ისმის, სავარაუდოდ ხალხს) თავისუფლება არ მისცე“ - ამთავრებს ცეკვის სცენას. ქვეტექსტებით გაჯერებულ ეპიზოდში ქორეოგრაფია მთავარი მექანიზმი აღმოჩნდა პოლიტიზირებული იდეო-ლოგიის საქადაგებლად.

„ნახვამდის“ 1934 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი გიორგი მაკაროვი. ფილმში 1908 წელია. ძველ თბილისში ბაყლებს (კინტოებს) ვირშებმული დიდი ურიკა ვაშლით გაუვსიათ. სამიეიტნოში თავადი მიკიტანს (კინტოს სამოსში) აიძულებს იცეკვოს, ცეკვავს კინტო „კინტოურის“ ელფერი, უკრავს დასტა, დოლისა და ორი დუ-დუკის შემადგენლობით. მიკიტანი ცეკვავს თეთრი ბაღდადით, თუმცა, იმდენად მცირეა საცეკვაო ეპიზოდი, რომ საცეკვაო ლექსიკის დაფიქსირება ვერ ხერხდება. წინსაფრიალი მამაკაცი ცეკვავს იმპროვიზაციით, ხოლო მამაკაცი გრძელი თეთრი ახალუხით, რომელიც ჩოხის შიგნიდან სარჩულივით ჩანს, ცეკვავს ასევე მოძრა-ობებით, სადაც ჩვენთვის მხოლოდ ბუქნია ცნობილი, რადგან მისი შესრულებული ილეთები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში არ მოიძებნება. მისი შესრულებული მოძრაობა-ილეთთა კომპლექსი რუსულს ან უკრაინულს უფრო ჰგავს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს თბილისში სხვადასხვა კულტურის ინფაზიურობას.

„პეპო“ 1935 წ. გაბრიელ სუნდუკიანცის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ამო ბეკ-ნაზაროვი („არმენფილმი“). თბილისურ სიუჟეტზე აგებულ, სცენაზეც მრავალგზის განხორციელებულ პიესაში 1870 წელია. კად-რებში ჩანს ძველი თბილისის მტკვრის სანაპირო, მტკვარი და ტივზე კინტოები

მუსიკოსებთან ერთად, მეთევზე პეპო თევზაობის პროცესში - ძველი თბილისელი კინტოებისათვის დამახასიათებელი საქმიანობით, ბაზარი, თავზე ხილიანი თაბახ-შემოდგმული კინტოები, ბაყლები.

ფილმში ყურადღებას იქცევს ნიშნობის სცენა დოლითა და ზურნა-დუდუკით. თავად პერსონაჟი აცხადებს ცეკვის სახელწოდებას „მირზაი“ და ცეკვავს ქალი ცალად, ფაქტობრივად ადგილზე, ძალზე ერთფეროვანი საცეკვაო ლექსიკით. მისი ტემპო-რიტმი ცეკვა „კინტოურის“ მშვიდ ნაწილშიც გვხვდება. (ამ ცეკვის გაშარჟებული დეტალები კინტოურშიც უნდა იყოს. ზოგადად ქალის გამარჟებული ცეკვის ელემენტები გვხვდება „ბერობანა“/„ბერიკაობაში“, ყეენობაში“, აჭარულ „ფადიკოში“, ზემოაჭარულ „ქალურში“, შავშურ „დართულაში“, ფერეიდნელებისა და საინგილოს ქართველების სახიობაში).

ნიშნობის სცენაში სასიძოს „შალახოს“ ცეკვას სთავაზობენ, რაზედაც უარს აცხადებს და ითხოვს „გადესპან საბალო ლეკურს“, რომელიც „პოლკა-მანურკას“ მუსიკაზე უხეიროდ შესრულებული ცეკვა აღმოჩნდა. მსგავსი შემთხვევები კინტოების შემოქმედებაშიც იკავებდა ადგილს და იუმორით ავსებდა. ფილმ „ქეთო და კოტეში“ საქო-სიგოს მოძრაობები შესაძლოა აქედან იყოს აღებული - სამდაკვრი-თი სტილის მოძრაობა საბალო ცეკვის ელემენტებით.

„პეპო“ ისტორიული მეხსიერების მატარებელია და ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის კინტოების შესრულებული „ბაღდადურის“ (ბაღდადებით ხელში) შესახებ. ცეკვა სრულდება ორ-ორი მამაკაცისაგან შედგენილი წყვილების მიერ. ფილმში არა ფრაგმენტულად, არამედ სრულად და თვალსაჩინოდ იკითხება ცეკვის კომპოზიციური წყობა და მდიდარი საცეკვაო ლექსიკა, გამოყენებულია საბაღდადურო ჩაკვრების ნაირსახეობები, ბუქნები და ჰაერში ფეხშლილთ ხტომითი მოძრაობები.

მეორე ეპიზოდი - კაკულის ცეკვა დაირისა და ზურნის თანხლებით, არ იძლევა სურათის სრულად წარმოდგენის საშუალებას მისი სიმცირის გამო, თუმცა, სურათიდან კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ „კინტოური“/„ბაღდადური“ თავდაპირველად ცალად ან წყვილად სრულდებოდა. მასობრივი ხასიათი მან მხოლოდ სასცენოდ დამუშავებული სახით ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში მიიღო.

აქვე ხაზგასასმელია ძველ თბილისში ევროპული ცეკვისადმი ინტერესი და მდიდარ ოჯახებში საგანგებოდ მოწვეული ცეკვის მასწავლებლების მუშაობა.

საინტერესოა ზიმიშმოვისა და მისი მეუღლის მიერ შესრულებული წყვილური ცეკვა, რომელიც თითქმის ადგილზე შესრულდა ყოველგვარი კომპოზიციური გადაადგილების გარეშე. ასევე ქალის საცეკვაო პარტია თითქმის იგივეა გამომსახველობის, საცეკვაო ლექსიკის, მუსიკალური მეტრო-რიტმული სტრუქტურის თვალსაზრისით, როგორც ცალად შესრულებული „მირზაის“ შემთხვევაში. სტუმრის მიერ წარმოთქმული ფრაზა კი, „რა მდიდარია და აზიურ ცეკვას ცეკვავს“, ბევრისმთქმელია პრივილეგირებული კლასების მიერ ევროპული კულტურის გაზიარების კონტექსტით. მეჯლისზე წარმოადგინეს პოლკა/ვალსი, რომელიც ცეკვის მასწავლებლების მონდომებითა და მცდელობით თბილისში დამკვიდრდა.

„Прометей“ 1936 წ. უკრაინაში გადაღებული ხმოვანი ფილმი („პრომეთე“), რეჟისორი ივანე კავალერიძე. მოქმედება გადმოდის საქართველოში და ასახავს უტუ მიქავას აჯანყების პერიოდს (1856-1857), რუსეთის შემოსვლას და სამეგრელოს

სამთავროს დაქვემდებარებისა და შამილთან ბრძოლის ეპიზოდებს. ფილმში წარმოდგენილია ცეკვა „ხორუმი“. როგორც ცნობილია, ფილმი გადაღებულია 1936 წელს, ხოლო ფილმის კომპოზიტორია ანდრია ბალანჩივაძე. ეს ის პერიოდია, როდესაც ვახტანგ ჭაბუკიანი მუშაობს ა. ბალანჩივაძის ბალეტზე „მზეჭაბუკი“, რომელიც ასევე შეიცავს ცეკვა „ხორუმს“. ფილმში გაჟღერებული მუსიკა, რომელიც მელოდიისა და მეტრო-რიტმული სტრუქტურით „ხორუმის“ მუსიკაა, არ არის ხალხური და საავტორო კომპოზიციაა. გარდა ამისა, ცეკვის ნაგებობა, შესრულების სრულყოფილება და სინქრონულობა მიგვანიშნებს, რომ ცეკვა ქორეოგრაფის მიერაა დადგმული და მასში პროფესიონალი მოცეკვავეები იღებენ მონაწილეობას. ცეკვის პირველ ეპიზოდში ჩანს წრიულად შეკრული „ხორუმის“ მოძრაობებზე აგებული სცენა, მეთაური ხელმანდილით, ხოლო მეორე ეპიზოდში ხუთი მოცეკვავის ზურგშექცევით, ერთმანეთს ხელჩაბმული და მხარმიჯენილ მდგომარეობაში წრეზე მოძრაობა ასევე „ხორუმის“ ილეთების გამოყენებით. ამდენად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ფილმში „ხორუმი“ დადგმულია ან გ. ჭაბუკიანის მიერ, ან ბალეტ „მზეჭაბუკი“ განხორციელებული კომპოზიციის მიხედვით.

„დარიკო“ 1936 წ. ენატე ნინოშვილის ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი სიკო დოლიძე. ფილმში საინტერესო ქორეოგრაფიული ეპიზოდია „ხორუმი“ სამი მონაწილის შესრულებით, სადაც მეთაურს - წინ მდგომს ჯერ მანდილი უჭირავს ხელში, შემდეგ ხანჯალი. აღნიშნული კომპოზიცია ფასდაუდებელი მნიშვნელობის მატარებელია ავთენტურობის თვალსაზრისით, აქ წარმოდგენილი საცეკვაო ლექსია ძალზე საინტერესოა და მიანიშნებს ძველ გურულ და ლაზურ ცეკვებში ხანჯლების გამოყენების ტრადიციაზე.

„არსენა“ 1937 წ. რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში წარმოდგენილია ქალთა და მამაკაცთა მხარგადახვეული ფერხული. ფერხული არ არის წრიული, ის ორ წყებად მოწყობილი საგანგებოდ შექმნილი რეალებია, რომელსაც არსენა უნდა დაეფარა. ფერხული იწყება დონდგალით - ადგილზე მარჯვნივ და მარცხნივ რწევით, გრძელდება მოძრაობა, თუმცა ფერხული, ფაქტობრივად, ადგილზე დგას, რადგან მარჯვნივ შესრულებულ მოძრაობას ზუსტად იმეორებს მარცხნივ შესრულებული მოძრაობა: იწყებს მარჯვენა ფეხი, მარცხენა, მარჯვენა, მარცხენა ფეხი წინ მცირედ იწევა ჰაერში. გამოთავისუფლებული მარცხენით გრძელდება იგივე მოძრაობა მარცხნივ. მოძრაობა არის მსუბუქი, რადგან სრულდება პატარა ნაბიჯებითა და ფეხის ცერებზე.

საცეკვაო ეპიზოდებიდან ყურადღებას იქცევს მეჯლისზე შესრულებული წყვილთა „მენუეტი“, რომელიც ფართოდ გავრცელდა საქართველოში. რუსი ოფიცრის ფრაზას „თქვენ ჩვენ გვემდურით კნეინა და სხვათა შორის, აბა შეხედეთ თქვენი მომხიბლავი ქართველი ქალები „მენუეტს“... (არ ისმის, სავარაუდოდ - ასრულებენ ან თავს ირთობენ) ველური აზიური ცეკვის ნაცვლად“, კნეინა პასუხობს - „ჩვენ იძულებული ვართ ვიცეკვოთ“.

ერთ ეპიზოდში წარმოდგენილია ცეკვა, რომელიც თითქმის რუსულ ცეკვას აშარავებს ბუქნებითა და ხელგაშლით - რუსული ცეკვისათვის დამახასიათებელი ელემენტებით, მას მოსდევს არსენასა და მისი საცოლის „ლეკური“, თუმცა მხოლოდ ორივე მსახიობის ზეტანი ჩანს კადრში და ცეკვით გამოწვეული ქროლვა.

„დაკარგული სამოთხე“ 1937 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების ცხოვრებიდან, ყველასათვის დასამახსოვრებელი ერთ-ერთი ეპიზოდია „ლეკური“ ბუნიისა და დაირის თანხლებით. ცეკვა ქალმა დაიწყო და მამაკაცი გამოიწვია, ხოლო ქალის წრიდან გასვლის შემდეგ მამაკაცი წრეს უკლის ქალის გამოსაწვევად, ასრულებს ადგილზე მცირე „გასმას“, „დავლას“, ისევ „გასმას“ და ბრუნის შემდეგ თავს უკრავს ქალს. ცეკვისას გამოგვეთილად ჩანს ქალის მცირე სოლო ნაწილი და წყვილი აგრძელებს ცეკვას. ასევე გამოგვეთილია ე. წ. „დონადო“ - სწორ ხაზზე განლაგებული, ზეაწეული, ერთმანეთს გადაჭდობილი მკლავებით, ქალისა და მამაკაცის უკან სვლით ბრუნი. კინოფილმში ცეკვა დადგა ქორეოგრაფმა დავით ჯავრიშვილმა.<sup>6</sup>

„ქალიშვილი ხიდობნიდან“ 1940 წ. რეჟისორი დიომიდე ანთაძე. ცნობილია, რომ ამ ფილმში ქორეოგრაფია ეკუთვნის ქორეოგრაფ ჯანო ბაგრატიონს. ამის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის ქორეოლოგი ლილი გვარამაძე.<sup>7</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში აჭარა-გურიისათვის ნიშანდობლივი ჩაის პლანტაცია და მეჩაიეების სოფელი ჩანს, ოსური სიმღერისათვის დამახასიათებელი მელოდია და გლოსოლალიები ისმის - „ვოისა ვარადა“. კინოსურათში ცეკვა დადგმულია ოსური „სიმდის“ სტილში, თუმცა ძალზე სტილიზებულიად - ქალებს უჭირავთ ხელში მანდილები, ქალები და მამაკაცები ცეკვავენ ცალად და დროდადრო წყვილდებიან. ამ ეპიზოდისათვის გამოყენებულია არახალხური მელოდია, ფილმის კომპოზიტორია რ. გაბიჩვაძე, საცეკვაო კომპოზიციის მუსიკაც მას უნდა ეკუთვნოდეს. ე. წ. „სიმდი“ გადადის წყვილურ „ზილგა“-„ლეკურში“, კეთდება ორი წრე - შიდა ქალების, გარე კი - მამაკაცების. ცეკვა არასათანადო ადგილას სრულდება, თითქოს ცეკვისათვის განკუთვნილი ადგილიც არასაკმარისია. თავად ცეკვაც ქაოტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს როგორც ეთნიკური კუთვნილების, ისე აღნაგობის თვალსაზრისით.

„გიორგი სააკაძე“ 1942 წ. რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში ჩანს მცირე ეპიზოდი ქალ-ვაჟის „ლეკურის“.

კინოსურათში საინტერესო კომპოზიციას წარმოადგენს ტყავებმოსხმულ და „წიწკისმაგვარ“ თავსაბურავში მამაკაცთა „ბერიკაობის“ მსგავსი სახიობა, რომე-

6 ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯავრიშვილი, „ელვა“, თბ. 2000, გვ. 217.

7 БАГРАТИОНИ Ираклий (Джано) Константинович [р. 11(24).9.1909, Тбилиси], сов. артист, балетмейстер, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1967). В 1933 - 48 в Т-ре им. Палиашвили. Партии: Заал («Сердце гор»), Дито («Малтаква» Тактакишвили) и др. Исполнитель ведущих танц. партий в операх: «Абесалом и Этери», «Даиси» Палиашвили, «Како-Качаги» Андриашвили, «Ладо Кецохвели» Киладзе и др. Постановщик груз. танцев в т-рах Грузии, Украины и др. республик СССР. В 1950 - 56 художеств. руководитель ансамблей танца Абхазии и Груз. филармонии. Пост. танцы в фильмах «Девушка из Хидобани», «Хевсурская баллада», «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. ансамбля песни и пляски Грузии, с 1967 гл. хореограф Груз. филармонии. Е.И. Гварамадзе. Источники: Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 07.11.2024..)

ლიც ცეკვით მიჰყვება გამარჯვებულ გიორგი სააკაძეს. ამ საკვანძო სცენაში ქორეოგრაფია იქცა საშუალებად, როდესაც შენიღბულმა ქართველებმა ინფორმაცია გადასცეს მხედართმთავარს საქართველოში არსებული სიტუაციის შესახებ. მასობრივ სცენას, რომელიც შემსრულებელთა მოცულობითი რაოდენობა ასრულებს, ქორეოგრაფი დასჭირდებოდა.

გამარჯვების სცენას „ხორუმი“ ახლავს, თუმცა ფილმისათვის, რომელიც ხალხურთან, ავთენტურთან სიახლოვეთ გამოირჩევა, აღნიშნულ ცეკვას იმდენად ხელოვნური გამომსახველობა ახასიათებს, რომ ცხადად იგვეთება დამდგმელის სასცენო ქორეოგრაფიით გატაცება. ნათლად ჩანს პროფესიონალი მოცეკვავეების შესრულების მანერა, რომელიც არაბუნებრივად ზის სცენაში. გარდა ამისა, „ხორუმი“ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშია, ფილმში კი, მოქმედება აღმოსავლეთ საქართველოში, ძირითადად ქართლსა და კახეთში მიმდინარეობს და გურია, აჭარა, ტაო-კლარჯეთი და ლაზეთი ამ ისტორიულ პერიპეტიკაში მონაწილეობას არ იღებდა. ამდენად, აღნიშნული საცეკვაო ნიმუში აქ განზოგადებულად - ზოგადქართულად არის წარმოდგენილი, რაც არღვევს ისტორიული ფილმის ფაქტობრივ მოცემულობას.

სრულიად ბუნებრივად ზის კომპოზიციაში შაჰ აბასის კარზე ქალთა აზიური ცეკვის კომპოზიცია, რომელსაც, სავარაუდოდ, ოპერისა და ბალეტის მოცეკვავე მსახიობები უნდა ასრულებდნენ.

ყველაზე მოცულობითი ეპიზოდია საერთო-საზეიმო თავყრილობაში მონაწილე ბერიკა-ნიღბოსნები. „ბერიკაობა-ყეენობისა“ და დიდი ქორეოგრაფიული სცენის შემადგენელია რამდენიმე წყებად ხელჩაბმული შემსრულებლების ფერხული, უკანა პლანზე საოცარი სისწრაფით ბრუნავს ასევე პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი ორსართულიანი ფერხული. სართულიანი ფერხულის დაშლის შემდეგ მოძრაობას აგრძელებს წრიული ერთსართულიანი ფერხული ზემელავე ხელჩაბმული, ჩანს მხოლოდ ადგილზე შესრულებული მოძრაობა „გასმა/ჩაკვრის“ კომბინაციით. ვრცელ წრეში კი, რუსუდანი (ვერიკო ანჯაფარიძე) „ლეკურს“ ცეკვავს.

გამარჯვებით მოპოვებულ სიხარულს ენაცვლება დიდი ტრაგედია და ყოველივეს ფონად გასდევს ზემოაღწერილი მრავალკომპონენტიანი ქორეოგრაფიული სცენა, რომელსაც ქორეოგრაფის მუშაობის კვალი ეტყობა.

ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებით ცეკვა „ქართულისა“ და „ბერიკაობა“ / „ყეენობის“ სცენა დაუდგამს ქორეოგრაფ დავით ჯაფრიშვილს.<sup>8</sup> როგორც ქორეოლოგმა, ეკატერინე გელიაშვილმა აღნიშნა, დ. ჯაფრიშვილის „ხორუმის“ საარქივო მასალებზე მუშაობისას დადასტურდა, რომ ფილმში წარმოდგენილი აღნიშნული ქორეოგრაფიული დადგმაც მასვე ეკუთვნის.

„ჯურღაის ფარი“ 1944 წ. რეჟისორები სიკო დოლიძე და დავით რონდელი. საცეკვაო სცენებში, როგორც ფილმის ტიტრებშია მოცემული, მონაწილეობენ ვახტანგ ჭაბუკიანი, ლილი გვარამაძე, ირაკლი (ჯანო) ბაგრატიონი (ტიტრებში მოცემულია დ. ბაგრატიონი - დჟანო, რუსულის გავლენით - ხ. დ.), ზაქარია ფა-

8 ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯაფრიშვილი, „ელვა“, თბ. 2000, გვ. 217.

ლიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასი, გუნდი და ორკესტრი, საქართველოს სახელმწიფო სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი.

ფილმი ქორწილის სცენაში შეიცავს ეპიზოდებს სხვადასხვა საოპერო ნაწარმოებიდან: ქალთა საცეკვაო კომპოზიცია ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისიდან“ „ღვინოვ კახუროს“ სიმღერისას, მას მოსდევს ლილი გვარამაძისა და ჯანო ბაგრატიონის წყვილის ცეკვა „დავლურ-მთიულური“ - სინთეზური, სტილიზებული ნაწარმოები, რომელიც ა. ანდრიაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღიდან“ შეუტანიათ ფილმ-კონცერტში. საცეკვაო კომპოზიცია ეკუთვნის ქორეოგრაფ დავით ჯაფარიშვილს.<sup>9</sup> მასვე მოსდევს აბჯარსა და მუზარადებში მოსილ მაძაყაცთა ცერეილეოებზე, „ჩაკვრებსა“ და „გადაჭრებზე“ აგებული მთიულური ცეკვის კომპოზიცია, რომელიც ხანჯლებით ფარიკაობაში გადაიზრდება.

კინოსურათში სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული სტუმრები ულოცავენ ნეფე-პატარძალს. ესპანელი მომღერალი გრენადიდან მოცეკვავეთა ანტურაჟის თანხლებით ასრულებს ესპანურ სიმღერას (რუსულად). მოცეკვავეები ასრულებენ ესპანურ ცეკვას, სოლისტია ბალერინა მარიამ ბაუერი (არ არის ტიტრებში). ამით სრულდება ლხინის სცენა.

ბრძოლის წინ კი ცეკვავენ „ხორუმს“, სოლისტი - ვახტანგ ჭაბუკიანი. ცეკვა ამოღებულია ვ. ჭაბუკიანის ბალეტიდან „მთების გული“, მუსიკის ავტორია კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე. ხსენებული ბალეტი „მზეჭაბუკის“ სახელწოდებით ვ. ჭაბუკიანმა დადგა საქართველოში 1937 წ., ხოლო „მთების გულის“ სახელწოდებით 1939 წ. ლენინგრადში (პეტერბურგში). ქართულ ხალხურ თემატიკაზე აგებული ნაწარმოები მოითხოვდა ხალხურ ქორეოგრაფიას. ვახტანგ ჭაბუკიანმა საბალეტო კომპოზიციაში კლასიკურ ბალეტს შეუხამა საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშები, რითაც საფუძველი ჩაუყარა „ქართულ ნაციონალურ ბალეტს“. სწორედ კლასიკური და ქართული ხალხური ცეკვის სტილიზაციითა და ურთიერთშეხამებით ჩამოყალიბებული ხელწერით არის წარმოდგენილი „ხორუმი“ „ჯურღაის ფარში“.

„დავით გურამიშვილი“ 1945 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. კინოსურათის კომპოზიტორია ანდრია ბალანჩივაძე. ფილმი იწყება ცეკვით „სამაია“, რომელსაც სამი ქალი ასრულებს. ცეკვის კომპოზიციური ნაგებობა და მონაწილეთა შესრულების პროფესიონალური ხასიათი ცხადყოფს, რომ ცეკვა ფილმში დადგმულია ქორეოგრაფის მიერ. ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის წარმოდგენილი. ასევე, ყურადღებას იქცევს ცეკვის თანმხლები მუსიკა, რომელიც როგორც მეტრო-რიტმული, ასევე ემოციური თვალსაზრისით „სამაიას“ ტრადიციულ მუსიკას უახლოვდება, თუმცა, მელოდია განსხვავებულია.

ფილმში ასევე დადგმულია ისტორიულ-ყოფითი ქორეოგრაფიის თვალსაჩინო ნიმუში მასობრივი „მენუეტი“. შეგვიძლია ვიფარაუდოთ, რომ შესაძლოა, ეს ცეკვა თავის დროზე რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის თანამოაზრესა და ქორეოგრაფს, დავით მაჭავარიანს, დაედგა. ამ ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს ამავე

9 გვარამაძე ლ. ჯ. ბაგრატიონი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962, #7, გვ. 77.

პერიოდში განხორციელებულ კინოსურათში - „ქეთო და კოტე“ - დავით მაჭავაძის საცეკვაო ნიმუშების ავტორობა.

„აკაკის აკვანი“/გამზრდელი 1947 წ. რეჟისორი კონსტანტინე პიბინაშვილი. ფილმში დადგმულია ნეფე-პატარძლის საქორწილო ცეკვა ტრადიციული კომპოზიციით, ვაჟის თავის დაგვრითა და ქალის გამოწვევით, წრეზე დავლით. აქ ერთი საინტერესო პასაჟია - ნეფე-პატარძალს ცეკვაში უნტება ნეფის მეგობარი, რაც დაუშვებლად ითვლებოდა. აღნიშნული დეტალი კიდევ უფრო კარგად ჩანს ნაზიბროლასა და ინალ-იფას შორის „გაქცევის“ ეპიზოდში - „ნეფე-პატარძლის ცეკვაში ჩარევა სად გაგონილა?!“ - ისმის ფრაზა. ეს ელემენტი და ცეკვის განვითარებაც მაყურებელს მომავალი უბედურებისათვის ამზადებს.

„ბედნიერი შესვენდა“ 1948 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში წარმოდგენილია დასავლეთ საქართველოს ჩაის პლანტაციის მომუშავე სოფელი სოციალისტური ყოფის მაგალითზე. კინოსურათში ასახულია ძველი ხალხური სპორტული შეჯიბრი „ლელო ბურთი“. ისმის ფრაზა - „ბურთი ჩვენს ეზოში უნდა დაფარდეს“. აქ საინტერესოა ერთი დეტალი, რომელიც მხოლოდ სპორტული შეჯიბრის დროს ბურთის მოპოვების უპირატესობაში კი არ მდგომარეობს, არამედ, ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის დანაშრევის გამოვლინებაში. თუ გავიხსენებთ პაექრობის დეტალებს მეგრული „ოსხაპუესა“ და სვანური „მურყვამობის“ საფუძველზე, სადაც უმთავრესი მნიშვნელობა „ჩარგა ბურთის“ მოპოვებასა და მურყვამის (თოვლის კოშკის) საკუთარ მხარეს გადაქცევის ელემენტს ენიჭებოდა, რაც ნაყოფიერი მოსავლის გარანტიას ქმნიდა, „ლელო ბურთის“ შემთხვევაშიც ამგვარი დასვენის გამოტანის საშუალება გვეძლევა.

ფილმში ერემო ქორეოგრაფი (გიორგი შავგულიძე) სოფლის ახალგაზრდებს ცეკვას ასწავლის. წარმოდგენილია ოსური ცეკვის - „სიმდის“ მცირე ფრაგმენტი, სადაც ქალ-ვაჟის წყვილები წრეზე მოძრაობენ, შემდეგ ერთიან წრეს კრავენ, შემდეგ ისევ წყვილებად განცალკევებულნი, წრეზე მოძრაობას განაგრძობენ.

ფილმი შეიცავს საცეკვაო კომპოზიციის უნიკალურ კადრს სიმღერის - „სოფელო, ჩემო სოფელო“ - თანხლებით გიორგი შავგულიძისა და ალექსანდრე ჟორჟოლიანის შესრულებით. მამა-შვილი წრეში თითქმის ადგილზე ასრულებს დუეტურ ცეკვას. საყურადღებოა, რომ ქორეოგრაფი არ არის ტიტრებში დასახელებული, მაგრამ გ. შავგულიძის საცეკვაო პარტიას პროფესიონალის ხელი ატყვია. საცეკვაო კომპოზიცია მსუბუქი, სასიამოვნო იუმორისტულ სტილითაა გადაწყვეტილი, მოძრაობების ძირითადი სალექსიკო ბაზა წარმოადგენს მამაკაცის მკლავთა მკერდდახურულ მდგომარეობას, ხოლო ქვედა კიდურების გათვალისწინებით - ცერებზე შედგომას, ცალ ფეხზე დგომით მეორე ფეხით ჰაერში რიგი მოძრაობების შესრულებას, ცეკვა „ქართულის“ გვერდულა გასმას, კოჭლურა სვლას წრის მიმართულებით და სხვ.

რამდენადაც ფილმში ჩაის კულტურა ჩანს, მოქმედება ან გურიაში, ან აჭარაში მიმდინარეობს, თუმცა, გ. შავგულიძის ცეკვის ილეთები ამ საცეკვაო დიალექტებისათვის უცნობია. ამგვარად, კომპოზიცია ქორეოგრაფის/მოცეკვავის იმპროვიზაციის შედეგი უნდა იყოს.

ფილმის ბოლოს წარმოდგენილია მასობრივი საცეკვაო კომპოზიცია სცენაზე, რომელსაც პროფესიონალური ანსამბლი ასრულებს. ქორეოგრაფიის მასობრივი ნაწილი ოსური „სიმდის“, ხოლო წყვილთა და სოლო პარტიები „მთიულურის“ საცეკვაო ლექსიკაზეა აგებული. ორი ვაჟისა და ერთი ქალის ტრიოს ენაცვლება ქალ-ვაჟის დუეტი და ბოლოსკენ მამაკაცის სოლო შესრულება ცერზე ხტომებითა და სამთიულურო მოძრაობებით.

„ქეთო და კოტე“ 1948 წ. ფილმი გადაღებულია ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმას“ მიხედვით, რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი. კინოსურათი დატვირთულია საცეკვაო კომპოზიციებით. ტიტრებში მითითებულია ცეკვების დამდგმელები, რაც საკმაოდ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს, რადგან უმრავლეს შემთხვევაში ქორეოგრაფი ფილმის შემქმნელთა შორის არ არის მოხსენებული. „ქეთო და კოტეში“ საცეკვაო კომპოზიციების ავტორები არიან ქორეოგრაფები: ილიკო სუხნიშვილი, ნინო რამიშვილი, დავით მაჭავარიანი. კინოსურათი შეიცავს 9 ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომელთაგან შემოქმედებითი ხელწერის გათვალისწინებით, 6 ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანს უნდა ეკუთვნოდეს, ხოლო 3 - ნინო რამიშვილსა და ილიკო სუხნიშვილს. დავით მაჭავარიანი გახლდათ ქორეოგრაფი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლებს ქორეოგრაფიულად აფორმებდა და რეჟისორის სიცოცხლის ბოლომდე მასთან შემოქმედებით თანამშრომლობას აგრძელებდა. ფილმში მონაწილეობს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი („ქართული ნაციონალური ბალეტი“). დ. მაჭავარიანის ქორეოგრაფია განხორციელებულია მონაწილე მსახიობების, ხოლო რამიშვილ-სუხნიშვილის - პროფესიონალური ანსამბლის შესრულებით.

დ. მაჭავარიანს ეკუთვნის:

1. ბაღში სამი ქალის - ქეთოსა (მედეა ჯაფარიძე) და მისი მეგობრების ვოკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიცია;
2. ქეთოს სახლში ქეთოსა და მისი მეგობრების ცეკვა ექვსი ქალის შემადგენლობით;
3. საცეკვაო კომპოზიცია ხანუმასა (თამარ ჭავჭავაძე) და ხუთი ვაჟის შესრულებით (ხანუმა ინსტრუმენტით ხელში);
4. ტრიო - სიკოს (ვასო გომიაშვილი), საქოსა (გიორგი შავეულიძე) და ხანუმას (თამარ ჭავჭავაძე) „ეგვრობეიჩესი რომანსი“;
5. სიკოსა და საქოს დუეტი;
6. დიდი ფინალური ვალსი ფილმის ბოლოს.

ნ. რამიშვილსა და ი. სუხნიშვილს კი ეკუთვნით:

1. მასობრივი „კინტოური“- სოლისტი გიორგი შავეულიძე;
  2. „მუხამბაზი“ - სოლისტი ნინო რამიშვილი;
  3. „ცეკვა ქართული“ - სოლისტები ალექსანდრა თოიძე და ილიკო სუხნიშვილი.
- ნ. რამიშვილისა და ი. სუხნიშვილის ქორეოგრაფიული სურათები დასრულებული საცეკვაო კომპოზიციებია.

„ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ 1954 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. საცეკვაო ეპიზოდი ამ ფილმში წარმოდგენილია ქორწილის სცენაში. საინტერესოა, რომ

ნეფე-პატარძლის ტრადიციული „ქართული“, ან უფრო ადრე როგორც უწოდებდნენ „ლეკური“, ამ შემთხვევაში ჩანაცვლებულია ქალ-ვაჟის დუეტით აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, რაც მსგავსია ცეკვა „ქალ-ვაჟის მოხერხისა“. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, ცხადად ჩანს, რომ ცეკვა პროფესიონალის მიერ არის დადგმული. ქორეოგრაფიული ეპიზოდი, ფაქტობრივად, დასრულებული კომპოზიციად დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით. კინოსურათში ცეკვა სიუჟეტის განვითარების კულმინაციურ მომენტს ასახავს, მომენტს, როდესაც დაფარული საიდუმლო გამჟღავნდა. ფილმის შინაარსიდან გამომდინარე, ცეკვის ქსოვილის კინოსურათის ქსოვილში ორგანული ჩართვა რეჟისორისა და ქორეოგრაფის წარმატებული ერთობლივი მუშაობის შედეგია.

„ცისკარა“ 1955 წ. ქართულ ზღაპარზე გადაღებული ფილმი, რეჟისორი სერგო ჭელიძე. კინოსურათში წარმოდგენილია ვრცელი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელიც ცეკვის თეატრის სტილითაა დადგმული. ქორეოგრაფიულ სცენაში მონაწილეობენ ოპერისა და ბალეტის თეატრის მოცეკვავე ქალები და ვაჟები, საცეკვაო სურათი ქალთა აზიურ-პარამხანული ცეკვის მოტივებს გადმოსცემს, აგებულია კლასიკური ცეკვის მოძრაობებსა და პოზა-მდგომარეობებზე, ქალთა საცეკვაო პლასტიკაში დომინირებს მკლავების ნაწი, ტალღოვანი მოძრაობები სხვადასხვა პოზიციაში. ფილმის ქორეოგრაფი, როგორც ტიტრებშია მითითებული, თბილისის ოპერისა და ბალეტის მოცეკვავე - მსახიობი ზურაბ კიკალაიშვილია.

„ფატიმა“ 1956 წ. კოსტა ხეთაგუროვის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი სიგო დოლიძე. ფილმში ქორეოგრაფის მიერ დადგმულია ოსური ცეკვის - „სიმდი“-„მიპატიჟებით“ - სრული სურათი. მასობრივი „სიმდი“ სრულდება ქალ-ვაჟთა წყვილების მიერ, რომელსაც მოსდევს ქალ-ვაჟის „მიპატიჟება“. შემსრულებელთა ანსამბლიდან (გაურგვეველია, ტიტრებშიც არ არის მითითებული) გამომდინარე, ოსური ანსამბლი უნდა იღებდეს მონაწილეობას.

ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის დუეტური „მთიულური“, რომელიც ოქროს ფონდის უნზო ვიდეოფირში 1930 წლით თარიღდება, უმცროსმა ილიკო სუხიშვილმა აღადგინა და „ილოური“ უწოდა. კინოსურათ „ფატიმაში“ გამართულ ჯირიტის ახლავს ცეკვა „ილოურის“ მუსიკის მოტივი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ „ილოურის“ მუსიკალურ მასალად გამოყენებულ იქნა მელოდია „ფატიმადან“. ფილმის კომპოზიტორები ა. კერესელიძე და ბ. გალაგვი არიან, თუმცა, კომპოზიცია რომელიმე კომპოზიტორს ეკუთვნის თუ ხალხურია, დაზუსტებული ინფორმაციის მოძიება ვერ მოხერხდა.

„ჩრდილი გზაზე“ 1956 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში „ჩრდილი გზაზე“, მოქმედება მიმდინარეობს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. კინოსურათში წარმოდგენილია ცეკვა „ქართულის“ მცირე მონაკვეთი მთიულური ცეკვის ელფერი. ხოლო, მეორე, ვრცელ საცეკვაო კომპოზიციაში ნაჩვენებია ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა. მიუხედავად იმისა, რომ ქალებს ხევსურული კოსტიუმი მოსავთ, თავად ცეკვა „ქალ-ვაჟთა მოხერხის“ უფრო წააგავს. კომპოზიციაში ერთგებიან სოლო ცეკვით მამაკაცები, რომელთა მოძრაობები აგებულია გადაჭრებსა და ჩაკ-

ვრეზზე. ცეკვას ქორეოგრაფის ხელი ეტყობა, ჩანს პროფესიონალის ნამუშევარი. მიუხედავად იმისა, რომ ტიტრებზე ქორეოგრაფის შესახებ ინფორმაცია არ არის წარმოდგენილი, გაირკვა, რომ ამ ფილმში ცეკვები დადგა ქორეოგრაფმა ავთან-დილ თათარაძემ.<sup>10</sup>

„ქალის ტვირთი“ 1957 წ. მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. კინოსურათში სიუჟეტი ვითარდება 1905 წელს. ქორწილის სცენაში თბილისის ჩინოსან და წარჩინებულ საზოგადოებასთან ერთად ვხვდავთ თავზე ხილით სავსე და სანთლებდაკრულ თაბახშემოდგმულ კინტოებს. პატარძლის ძმა კი, აცხადებს - „ლეკური“. მამაკაცი ასრულებს დავლას ტერფულა სვლით და იმ დროს, როდესაც, ტრადიციისამებრ, ცეკვაში ქალი უნდა გამოიწვიოს, მეგობრები ფეხებთან უდებენ გადმობრუნებულ თევზს, რომელზეც ასრულებს გასმას. ისტორიული მასალით დადასტურებულია, რომ სხვადასხვა სახის ჭურჭლის თავზე შემოდგმით, მიწაზე დაფენილ ბაღდაღზე გაშლილ სუფრაზე ჭურჭელს შორის ცეკვა იცოდნენ ძველი თბილისის პერსონაჟებმა - კინტოებმა, მათ ცეკვას კი ლეკურად ახასიათებს იმ პერიოდის მხატვარი და მწერალი კარაპეტ გრიგორიანი.<sup>11</sup> კინოსურათში აღბეჭდილი კადრი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ კინტოების ქალაქურ ცეკვასაც „ლეკური“ ერქვა.

მეორე ქორეოგრაფიულ ეპიზოდად ფილმში წარმოდგენილია „მაზურკა“ ქალ-ვაჟ წყვილთა შესრულებით, რომელსაც ღია ელიაგასა და ვიორგი შავგულიძის - ნეფე-დედოფლის - წყვილი მიუძღვის. ცეკვა დადგმულია ქორეოგრაფის მიერ. თვალშისაცემია, რომ ამ ფილმში მასობრივ ისტორიულ-ყოფით ცეკვას ასრულებენ არა პროფესიონალ მოცეკვავეთა კორდებალეტი, არამედ ფილმის მსახიობები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლ. ელიაგასა და გ. შავგულიძის საოცარი სიმსუბუქით შესრულებული სოლო პარტია.

„მამლუქი“ 1958 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ისტორიულ სიუჟეტზე აგებული ფილმში წარმოდგენილია ქალთა აზიური, ჰარამხანული ცეკვა დაირებით. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, ნათლად ჩანს პროფესიონალი ქორეოგრაფის შემოქმედება. ქალთა ცეკვას მოსდევს ბეწვიანი ნიღბოსნის კომიკური სახიობა საბალეტო ცეკვისათვის დამახასიათებელი შესრულების სტილითა და ლექსიკით. თუ გამოვალთ იმ შინაარსიდან, რომ ხელმწიფეთა და დიდებულთა კარზე გამართულ სანახაობებში ოდითგანვე დაქირავებული, პროფესიონალი შემსრულებლები მონაწილეობდნენ, შესაძლებელია წარმოდგენილი საცეკვაო ლექსიკის გამართლება, თუმცა, სასურველი იქნებოდა იგი ყოფილიყო უფრო ბუნებრივი, ნაკლებად „კლასიკური“ და კინოსურათის ეთნოგრაფიული სიმართლის კონტექსტიდან გამომდინარე, ორგანულად ჩართული.

„ყვავილი თოვლზე“ 1959 წ. რეჟისორი შოთა მანაგაძე. ფილმში წარმოდგენილია ხუთი ქალის კომპოზიცია ჩალის ქედებით, რომელიც კინოსურათშივე სცენაზე განხორციელებული. კომპოზიცია დადგმულია ცეკვა „სამაიას“ სტილში,

<sup>10</sup> სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 68.

<sup>11</sup> გრიგორიანი კ., ძველი თბილისის იშვიათი ამბები, თბ., 1928, ხელახლა გამოცა ლიტერატურის მუზეუმის მიერ 2011, გვ. 89.

აგებულია მარტივ ნაბიჯებზე, ქუდებით კომპოზიციური სურათების ცვლაზე. კომპოზიცია მთავრდება ცეკვა „ჯეირანისათვის“ დამახასიათებელი პოზით იატაკზე, მორგებულია მუსიკალურ ნაწილს და ქმნის სხვადასხვა ცეკვის დამახასიათებელი სახისმეტყველების სტილიზებულ, ეკლექტურ ერთიანობას. ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ავტორია ქორეოგრაფი გივი ოდიკაძე.<sup>12</sup>

„განაჩენი“ 1959 წ. რეჟისორი ლევან ხოტივარი. კინოსურათში ნაჩვენებია მასობრივი „ვალსი“, რომელიც თავისი სინქრონულობიდან გამომდინარე, ქორეოგრაფის დადგმული უნდა იყოს და შემსრულებლებიც - პროფესიონალი მოცეკვავეები. ფილმში ქორეოგრაფის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის გ. სუხიშვილის წიგნი - ცეკვების დადგმა განახორციელა გივი ოდიკაძე.<sup>13</sup>

ქორეოგრაფ გ. ოდიკაძის შემოქმედება არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიით, იგი ქორეოგრაფად მუშაობდა თეატრებშიც, განსაკუთრებით ხანგრძლივად ვასო აბაშიძის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ამდენად, შესაძლოა ვალსის ავტორიც გ. ოდიკაძე იყოს.

მეორე საცეკვაო კომპოზიცია ფილმში წარმოდგენილია ცეკვა „მთიულურით“ ვაჟებისა და ერთი გოგონას მონაწილეობით. სცენაზე ცეკვავს ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლი. მხოლოდ გაურკვეველია ვაჟების უმეტესობას სვანური ქუდები რატომ ხურავს „მთიულურის“ შესრულებისას. საცეკვაო ლექსიკა აგებულია იმგვარივე სამთიულურო ილეთებზე, რაც უფროსთა ანსამბლებში სრულდებოდა. საგულისხმოა, რომ 1959 წელს უკვე ბავშვთა რეპერტუარი აღარ განსხვავდებოდა ზრდასრულთა რეპერტუარისაგან, რაც დღეს მწვავე საკითხად დგას საბავშვო ქორეოგრაფიის სფეროში.

„მაია წყნეთელი“ 1959 წ. რეჟისორი რეზო ჩხეიძე. გ. სუხიშვილის წიგნიდან „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი“ და ასევე ფილმის ტიტრებიდან ვიგებთ, რომ კინოსურათში ქორეოგრაფიული სცენების ავტორია გივი ოდიკაძე. ფილმში ცეკვით წარმოდგენილი რამდენიმე ეპიზოდია. „მაია წყნეთელის“ ეთნოგრაფიული ქორეოგრაფია განსაკუთრებული ავთენტურობის შეგრძნებით გამოირჩევა. ღამის თაყვრილობის სცენაში ქალ-ვაჟის ცეკვა „ქართულს“ ებმის მაია წყნეთელის „მთიულურის“ - ცერებზე ცეკვის, „ჩაკვრების“, „გადაჭრების“, „მუხლორა სვლის“ - სამთიულურო მოძრაობების სცენა, რომელშიც ქალი შემსრულებელი იჭრება და სოლო კომპოზიცია დუეტად იქცევა. სცენა ისევ „ქართულით“ მთავრდება. ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს ხალხური „ლეკურის“ მუსიკა ახლავს.

ფილმის ყველაზე დასამახსოვრებელი ეპიზოდია „ბერიკაობის“ ეპიზოდი. ნიღბოსანთა თეატრალიზებული სახიობა შეიცავს მრგვალ ფერხულსაც, რომელიც მკლავგადახვეულ მეფერხულეთა დონდალზეა აგებული. აქვეა მრგვლად მოწყობილი, ხელში ჯონხებმოძარჯვებული ბერიკების მიერ ტახის მოკვლის სცენა.

ბოლო ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს წარმოადგენს ცეკვა „ცანგალა და გოგონა“ ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით, რომელსაც ორი მამაკაცი ასრულებს და იუმორისტულად არის გადაწყვეტილი. მას მოსდევს მამაკაცის „გასმება“ და

<sup>12</sup> სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 98.  
<sup>13</sup> იქვე, გვ. 99.

„ჩაკვრებზე“ აგებული სოლო ცეკვა და „ფარიკაობა“ დოლის აკომპანემენტით.

ფილმში დადგმული ყველა საცეკვაო ეპიზოდი შესრულებულია გივი ოდიკაძის მიერ.

„წარსული ზაფხული“ 1959 წ. რეჟისორი ნელი ნენოვა, გენო წულაია. ფილმში დადგმულია მთიულური ცეკვა მამაკაცთა ანსამბლის შესრულებით. კომპოზიცია იწყება მწყობრით, რომელსაც მსახიობ მედეა ჯაფარიძის პერსონაჟი მოუძღვის. ქალ-ვაჟის მცირე საცეკვაო დუეტის შემდეგ ანსამბლი აგრძელებს მთიულური-სათვის დამახასიათებელი ილეთებისა და ილეთთა ნაერთების შესრულებას, სადაც გამოყენებულია ცერილეტები, ბრუნები, მუხლილეტები და ა. შ. ცეკვაში მონაწილეობს ასევე ბიჭუნა, რომელიც სოლო ნომერს ასრულებს „დავლითა“ და „გადაჭრებით“. ჩანს, რომ ცეკვა დადგმულია და პროფესიონალური ანსამბლი მონაწილეობს.

„სად არის შენი ბედნიერება, მზია“ 1959 წ. რეჟისორი კონსტანტინე შიშინაშვილი. საკოლმეურნეო თემატიკის ფილმებში, სადაც მოქმედება სოფლად მიმდინარეობს, ადგილმდებარეობა განზოგადებულად არის წარმოდგენილი და კონკრეტული ეთნოგრაფიული ელემენტების გარკვევა შეუძლებელია. ასეთივე სურათს ვხედავთ ამ ფილმშიც. მეგრული „ჩაგუნას“ თანხლებით დადგმულია ქორეოგრაფიული კომპოზიცია, სადაც ქალისა და მამაკაცის ვოკალურ დუეტს, ქორეოგრაფიული დუეტი ენაცვლება. კადრში ჩანს მამაკაცის „მაღალი გასმა“ ადგილზე და ბრუნი, მას მოსდევს ორი მამაკაცის შემორბენით „დავლა“ და გასმა-შეჯიბრი. ფრაგმენტულად ჩანს კიდევ ერთი შემსრულებლის (მხოლოდ ფეხის კადრი) რამდენიმე მოძრაობა - გასმა, ქუსლი, ცერი მარცხენა ფეხით. ბოლო ფრაგმენტში საცეკვაო მოძრაობის ჩასმა ნაკლებად გასაგებია, რადგან პერსონაჟი, რომელიც მორბის, აღნიშნულ მოძრაობას ასრულებს ორგზის. კომპოზიციას ამთავრებს ნაბადმოსხმული და ყაბალხიანი ვაჟისა და ქალის დუეტი, ძალზე მცირე და რამდენიმე სტილიზებული მოძრაობის შემცველობით. ზოგიერთ ფილმში ქორეოგრაფიული კომპოზიციები იმდენად არაჯეროვნად არის ჩასმული, რომ გამოხატული არაბუნებრიობა კინოსურათისა და ქორეოგრაფიული ელემენტებისა სრულ ასინქრონიზაციას ქმნის.

„შეწყვეტილი სიმღერა“ 1960 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში, სადაც ასახულია მეორე სამამულო ომის ეპოქა, წარმოდგენილია ქალ-ვაჟის ცეკვა „ქართული“. საინტერესოა (ცოტა უცნაურიც), რომ მოცეკვავე ვაჟი სამხედრო ფორმით ცეკვავს ქართული ნაციონალური კაბითა და ჩიხტი-კობით მოსილ ქალთან ერთად. ამ პერიოდისათვის ნაციონალური კოსტიუმი ყოფიდან ამოღებული იყო, მხოლოდ ქართული ხალხური ცეკვის ანსამბლები ან რაიმე ეთნოგრაფიული ღონისძიების მონაწილეები იყენებდნენ.

„საიათნოვა“ 1960 წ. ფილმი ეკუთვნის სომხეთის კინოწარმოებას. მოქმედება მიმდინარეობს ერეკლე მეფის კარზე თბილისში. აქედან გამომდინარე, ქორეოგრაფიული კომპოზიციები ქართული ხასიათის შემცველია. გამოკვეთილად ჩანს, რომ ცეკვები დადგმულია, თუმცა ტიტრები წარმოდგენილია მხოლოდ სომხურ ენაზე.

კინოსურათს აკლია ავთენტური სიმართლე. საგარაუდოდ, ქორეოგრაფიული კომპოზიციებიც თავისუფალი ინტერპრეტაციის შედეგი უნდა იყოს. ფილმში დად-

გმულია სადარბაზო ცეკვა, რომელშიც ქალ-ვაჟთა რამდენიმე წყვილი მონაწილეობს. ცეკვა შეიცავს ცეკვა „დავლურის“, ოსური „ხონგა ქავთისა“ და მამაკაცების სამთიულურო ცეკვების ლექსიკას. მეორე საცეკვაო კომპოზიცია - ქალთა ცეკვა მანდილებით სოლისტთან ერთად - წარმოდგენილია სრული ქორეოგრაფიული კომპოზიციის სახით, რომლის დადგმაც ასევე ქორეოგრაფს უნდა განეხორციელებინა. ცეკვა ლირიკული ხასიათისაა. საცეკვაო კომპოზიციების ნაგებობა და საცეკვაო ლექსიკის თავისებური გამოყენება, სტილიზაციის ხარისხი მიგვანიშნებს, რომ ცეკვები არ არის ქართველი ქორეოგრაფის დადგმული.

„ენგურის ნაპირებზე“ 1961 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში მოქმედება მიმდინარეობს სვანეთში. კინოსურათში დადგმულია ფერხულ „შინავორვილის“ მცირე ეპიზოდი ქალთა და მამაკაცთა მონაწილეობით, რომელიც ძალზე გადადის მამაკაცთა ცერულში - ცეკვა „რამაიდაში“. ამავე ფილმში ძალზე შთაბეჭდილია პატარა ბიჭისა და სოფიკო ჭიაურელის საცეკვაო დუეტი. უჩვეულოა, რომ „რამაიდას“ მუსიკაზე მათ მიერ სრულდება ცეკვა „ქართული“, თუმცა, აღნიშნული დეტალი არ იწვევს უხერხულობას და მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ქსოვილის ორგანული ერთიანობა იგრძნობა. საცეკვაო კომპოზიციები ქორეოგრაფ ავთანდილ თათარაძეს ეკუთვნის.<sup>14</sup>

„ერთი ცის ქვეშ“ (სამი ამბავი) 1961 წ. ფილმის ერთ-ერთი ამბავი გადაღებულია იმავე სახელწოდების ლეო ქიჩელის მოთხრობა „თავადის ქალი მაიას“ მიხედვით, რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე. სამეგრელოში კუდიანების ღამეს სახალხო თავშეყრის, ჭიაკოონაზე ხტომის კადრებს მეგრული „არირას“ მუსიკაზე მოსდევს „ძაბრა“. ძირს დაგდებულ უწმინდურ „ძაბრა“-ფაფახს ხანჯლებს არჭობენ, ხოლო მამაკაცების მხარგადაბმული წრიული ფერხული მოძრაობს მარჯვნივ - საათის ისრის სვლის საწინააღმდეგო მიმართულებით დინამიკური, ხტომითი მოძრაობით. ფრაგმენტულად ჩანს მეორე ფერხული, რომელიც ასევე მხარგადაბმულია მამაკაცების შესრულებით და ამჯერად მარტივ ნაბიჯებზე აგებული საფერხულო სვლით არის გადმოცემული. ხაზგასასმელია, რომ მუსიკალური ნიმუშები: „მეგრული ფერხული“, „ძაბრალე“, „არირა“ არ ემთხვევა ფერხულთა მოძრაობას. თუმცა, ფილმის ამ ფრაგმენტში ქორეოგრაფია მხოლოდ ფონია იმ სიმძაფრის გასაზრდელად, რაც აღნიშნულ ეპიზოდს ახლავს. ხალხური დღესასწაულის მხიარული სახიობა მისსავე წიაღში ჩასახულ დრამას დიამეტრულად უპირისპირდება. მეგრული მუსიკის დინამიკას წყვეტს გასროლის ხმა. ფილმში ქორეოგრაფიულ ნაწილზე იმუშავა ქორეოგრაფმა ავთანდილ თათარაძემ.<sup>15</sup>

„ალავერდობა“ 1962 წ. ფილმი გადაღებულია გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი ვიორგი შენგელაია. როგორც ფილმში გადმოცემულია, „ალავერდობა“ მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული დღეობა იყო, სადაც თავს იყრიდა სხვადასხვა ეთნოსისა თუ კონფესიის მოსახლეობა, როგორც ადგილობრივი კახეთიდან, ისე ჩრდილოეთ კავკასიიდან. კინოსურათში წარმოდგენილია დღესასწაულის პარადიგმა 60-იან წლებში. ფილმში უხვადაა მუსიკალური ინს-

<sup>14</sup> სუნიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 68.  
<sup>15</sup> იქვე.

ტრუმენტების, შესრულებული მელოდებისა და საცეკვაო ეპიზოდების ამსახველი სცენები. გახლეჩილი ცეკვის სტიქიამ გადაუქროლა ალავერდობას. თითქოს ადამიანები შეგუებული გრძნობებისათვის ჯებირებს ხსნიან და ცეკვის მორევში ეშვებიან.

ცეკვა, რომელსაც ორი თეთრწინაფრიალი „დახლიდარი“ ასრულებს, შეიძლება ითქვას, ავთენტურია და შესაბამისად, საინტერესო თავისი შემადგენელი საცეკვაო ლექსიკით. აქვეა „მთიულურ-მხადრულის“ ლექსიკით მამაკაცების დუეტური ცეკვა, ცეკვა „კინტორს“ კი, კახელი კაცი ასრულებს.

მეტაფორული და ქვეტექსტით საფხეა ქალისა და მამაკაცის ცეკვა, რომლებიც თითქოს ვერც ამჩნევენ ერთმანეთს, ორივე თავისთვის ცეკვავს, ერთმანეთს დამორებული და ზურგშექცეული. ავტორის ტექსტიც, რომელიც ფილმს გასდევს, ამასვე აღნიშნავს - ქალ-ვაჟის ცეკვა სრული დისჰარმონიით, რომელიც სადღაც ერთდება და შემდეგ ისევ შორდება ერთმანეთს, რაც ადამიანების გაუცხოების, სოციალური თავის თავში ჩაკეტვის პრობლემას გამოკვეთს.

სცენა გრძელდება ისევ ორი მამაკაცის ცეკვა-შეჯიბრით საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით. საათების განმავლობაში გაგრძელებული ტაში, მუსიკა და ცეკვა, ერთგვარი ვნებაა როგორც მოცეკვავეებისათვის, ისე გარშემო მდგარი ტაშის დამკვირვებლებისათვის. ცეკვის ჟინს ატანილები, მიუხედავად დაღლისა, დასასრულს ვერ გრძნობენ და ბოლოს უკვე, მუსიკისა და მაყურებლის გარშემო აგრძელებენ ცეკვას. იქვე კი, მაყურებელს წრე შეუკრავს და ქალ-ვაჟს „ქართულ-მთიულური“ გაუმართავს, ქალი იცვლის როლს და ბოხონით მამაკაცის როლს ირგებს, რომელიც, თავის მხრივ, ქალს გამოიწვევს საცეკვაოდ. ბოლო საცეკვაო ეპიზოდია მამაკაცის ცალად შესრულებული ე. წ. „ყაზბეგური“.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მოცულობით ქორეოგრაფიას ფილმში მსახიობები ქმნიან თავიანთი ავთენტურობასთან მიახლოებული ცეკვის სტილით და არა პროფესიონალი მსახიობები. ბუნებრიობა ძირითად მახასიათებელ ნიშან-თვისებად გლინდება, რაც ყოფითოფის შეგრძნებას აფართოებს. „ალავერდობა“ არა მხოლოდ საცეკვაო კომპოზიციებითა და ლექსიკით, მუსიკალური თვალსაზრისითაც ისტორიული მეხსიერების მატარებელია.

„ხევისბერი გოჩა“ 1964 წ. ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. პატარძლის (ძიძიას) საკუთარი ოჯახიდან წაყვანის სცენაში დადგმულია „ჯვარი წინასას“ სიმღერით (არახალხური ვარიანტი, კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე) კერის, შუაწყეცხლის გარშემო მაყარი მამაკაცების შემოვლა. ფილმში ჩანს ვაჟთა „მთიულურის“ მცირე ეპიზოდი სოლისტ ქალთან ერთად, ასევე ნეფე-პატარძლისა და მაყართა შესრულებით „დიდება“ - კერის გარშემო წრეზე სვლა ზეაღმართული ხანჯლებით. აღნიშნულ ეპიზოდებს ეტყობა, რომ ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული. ქორწილის სცენა შეიცავს ცეკვა „ფარიკაობას“ ონისესა და გუგუას შორის, სრულდება ასევე დავლით წრეზე სვლა. „ფარიკაობაც“ დადგმულია, რაც ცხადად ჩანს. „კეჭნაობა-ფარიკაობის“ საქორწილო ეპიზოდში გამოჩენა იძლევა მინიშნებას ონი-

სესა და გუგუას შორის ახალჩამოყალიბებული, ჯერ კიდევ ფარული და გაუცნობიერებელი, ჩანასახში მყოფი მომავალი კონფლიქტის განვითარებაზე.

„ხევსურული ბალადა“ 1965 წ. რეჟისორი შოთა მანაგაძე. კინოსურათში დადგმულია ქალ-ვაჟის „ხევსურულის“ დუეტი მსახიობების - სოფიკო ჭიაურელისა და ლევან ფილფანის მონაწილეობით, ტრადიციულ სამთიულურ მოძრაობებზე დაყრდნობით, ხალხური მუსიკალური ნაწარმოების თანხლებით, ქორეოგრაფია ჯანო ბაგრატიონი.<sup>16</sup>

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ 1965 წ. ავქსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში საცეკვაო კომპოზიციები ეკუთვნის ქორეოგრაფ ბუნუტი დარახველიძეს (მითითებულია ტიტრებში).

კინოფილმი შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციას. ტასიას ცეკვა ბეჭდით „ცანგალა და გოგონას“ მუსიკის თანხლებით და შემდეგ მოხუც ბებია-ბაბუასთან ერთად, ამბაფრებს იმ არასასიამოვნო მოულოდნელობას, რომელიც ასევე მოულოდნელად დაატყდებათ თავს.

კინოსურათში საინტერესო კომპოზიციაა „ბაღდადური“ გ. ზაქარიანის მედუდუკეთა ანსამბლის მუსიკალური თანხლებით. არც თუ რთული მოძრაობებით, მაგრამ ხასიათის სრული დაცვით ასრულებს ცეკვას გიორგი შენგელაია ბაღდადით ხელში. მასობრივ შემსრულებელთა კომპოზიცია განაწილებულია, ასე ვთქვათ, ტერასულად: ნაწილი შემსრულებლებისა შემაღლებულ ადგილას განლაგებულნი ასრულებენ ცეკვას, ნაწილი კი, ქვემოთ, ეზოში. მიუხედავად იმისა, რომ საცეკვაო სურათი მარტივ მოძრაობებზეა აგებული და ერთგვარად პანორამულ ფონს უფრო ქმნის ქალაქური ეთნოკულტურის წარმოსადგენად, მაინც იგრძნობა, რომ მოცეკვავე ყარაჩოხელების ჯგუფი პროფესიონალი მოცეკვავეებისაგან შედგება.

ფილმში დადგმულია ასევე „ლეკური ხანჯლებით“ მაგიდაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ „ბაღდადურშიც“ და „ლეკურშიც“ კონკრეტული საცეკვაო ილეთები წარმოდგენილია მხოლოდ ქვედა კიდურების მოძრაობის სახით, რაც მიგვანიშნებს, რომ მას პროფესიონალი მოცეკვავე ასრულებს, თუმცა, რომელი ანსამბლი მონაწილეობს, არ არის ცნობილი (ტიტრებში არ არის მითითებული). ფილმის დასასრულს კი ვხვდებით „კინტორ/ყარაჩოხელის“ რამდენიმე ფრაგმენტს.

<sup>16</sup> БАГРАТИОНИ Ираклий (Джано) Константинович [р. 11(24).9.1909, Тбилиси], сов. артист, балетмейстер, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1967). В 1933 - 48 в Т-ре им. Палиашвили. Партии: Заал («Сердце гор»), Дито («Малтаква» Тактакишвили) и др. Исполнитель ведущих танц. партий в операх: «Абесалом и Этери», «Даиси» Палиашвили, «Како-Качаги» Андриашвили, «Ладо Кецохвели» Киладзе и др. Постановщик груз. танцев в т-рах Грузии, Украины и др. республик СССР. В 1950 - 56 художеств. руководитель ансамблей танца Абхазии и Груз. филармонии. Пост. танцы в фильмах «Девушка из Хидобани», «Хевсурская баллада», «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. Ансамбля «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. ансамбля песни и пляски Грузии, с 1967 гл. хореограф Груз. филармонии. Е.И. Гварамадзе.

Источники:

Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml>

„მაცი ზვითა“ 1966 წ. ანტონ ფურცელაძის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, რეჟისორი გიორგი შენგელაია. ფილმში მოქმედება მე-18 საუკუნეში მიმდინარეობს. კინოსურათში მეგრული საფერხულო სიმღერის თანხლებით დადგმულია დიდი წრიული ფერხული, რომელიც მალევე გადაიქცევა ორწრიულად, შიგნით მონაწილეთა მიერ მეორე წრის ჩამოყალიბების შედეგად. ფერხული გადაიზრდება „ჯანსულო/არირაში“. „ჯანსულოს“ პროტაგონისტის როლი სახასიათო-იუმორისტულია და არა ქორეოგრაფიული, ფერხული ქმედითია, საინტერესოდ დადგმული, თუმცა საცეკვაო ლექსიკა არ ჩანს, ძირითადად მისი ქმედითობა გამოიხატება სოლისტის მიმართ რეაქციით, წრის ცენტრისკენ შეჯგუფებითა და გაშლით. კომპოზიცია, სავარაუდოდ, ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული, თუმცა არ იძებნება ინფორმაცია მის შესახებ.

„ჯანსულოს“ მოსდევს „არირა“ - იუმორისტული ფოლკლორული ნიმუში, სადაც ქალის როლს მამაკაცი ასრულებს, მამაკაცისას კი - ქალი. ქალის საცეკვაო პარტიას ასრულებს მანანა აბაზაძე (საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლის - ქართული ნაციონალური ბალეტის - ყოფილი მოცეკვავე), ხოლო მამაკაცისას - მსახიობი გოგი ქავთარაძე, მ. აბაზაძის საცეკვაო კომპოზიცია წარმოდგენილია წრეზე „დავლით“ მკლავთა მამაკაცის მეგრდდახურულ მდგომარეობაში, „ტერფულა“ ან „რთულა“ სვლით (არ ჩანს გარკვევით, კადრში ღამეა), კოჭლ „ქალთან“ წყვილად ცეკვით, მთიულურის „ჩაკვრებით“. აქვე უნდა ითქვას, რომ „ჩაკვრები“ მეგრული ცეკვისთვის უცხოა. „არირას“ იუმორი სიმსუბუქეს ანიჭებს, რაც გამოარჩევს მას სხვა ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშებისაგან.

„შენგედრა მთაში“, 1966 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში მონაწილეობს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი (ქართული ნაციონალური ბალეტი). სცენაზე კონცერტის ეპიზოდში სრულდება სოლისტების - ფრიდონ სულაბერიძისა და ლატაგრა ფოჩიანის მონაწილეობით ცეკვა „ქართული“ და ფრიდონ სულაბერიძისა და იამზე დოლაბერიძის მონაწილეობით ცეკვა „განდაგანა“. სასცენო ქორეოგრაფიული კომპოზიციების ავტორები არიან ანსამბლის ქორეოგრაფები ნინო რამიშვილი და ილიკო სუბიშვილი.

„აბესალომ და ეთერი“ 1966 წ. კინო-ოპერა, ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის მიხედვით, რეჟისორი ლეო ესაკია, ქორეოგრაფი ჯანო ბაგრატიონი. მონაწილეობენ ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობები.

კინო-ოპერაში დადგმულია რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი მოცულობითი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელიც დივერტისმენტის გამომსახველობა აქვს. პირველია მარენის სოლო ცეკვა ვოკალურ შესრულებასთან ერთად ნომინალური მოძრაობებით. გამომდინარე ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულებლის შეუძლებლობიდან, ქორეოგრაფია, ძირითადად, სიარულსა და აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის ნიშანდობლივი მკლავების რამდენიმე მოძრაობაზეა აგებული. მას მოსდევს ცეკვა „ქართული“ თავისი ტრადიციული ხუთწილადი განფენილობით. „ქართულს“ ებმის „სამაია-მირზაია“ ქალთა დასის შემადგენლობით სასცენო „სამაიას“ საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, სოლო პარტიას ცეკვავს ლატაგ-

რა ფონიანი. დივერტისმენტი გრძელდება მამაკაცების „დავლურით“, რომელშიც ქალ-ვაჟის დუეტიც შემოდის და კომპოზიცია გადაიზრდება ქალ-ვაჟთა მასობრივ სპექტაკლად.

კინო-ოპერა „აბესალომ და ეთერიში“ ჯანო ბაგრატიონის განხორციელებული დივერტისმენტის ტიპის საცეკვაო კომპოზიცია ქორეოგრაფიული ტრადიციების ისტორიული მეხსიერების მატარებელია.

„ცისვრის ზარები“ 1967 წ. რეჟისორი გუგული მგელაძე. ფილმში დადგმულია ცეკვა „მთიულური“ ორი მამაკაცის შესრულებით. მოქმედება მიმდინარეობს მთიან სოფელში, თუმცა არ იგვეთება სვანეთში თუ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. მოქმედ პერსონაჟ მამაკაცებს ახურავთ როგორც სვანური ქუდები, ისე ბოხონები.

მეორე საცეკვაო კომპოზიციაში წარმოდგენილია საკონცერტო ნომერი - ქალ-თა და მამაკაცთა გუნდი მღერის სვანურ „ბიმურზელას“ სვანურად, რომელსაც ცერული „რამაიდა“ მოსდევს. „რამაიდა“ იწყება მამაკაცის სოლო შესრულებით, გრძელდება ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვითა და ისევ მამაკაცთა ცეკვით. კომპოზიციაში მუსიკალური ტემპის ჩვეულებრივზე მეტად აჩქარება კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს სცენის დაძაბულ ვითარებას - ქალსა და მამაკაცს შორის გაჩენილ ბზარსა და უპასუხო სიყვარულის დრამას.

„მაღლე გაზაფხული მოვა“ 1967 წ. რეჟისორი ოთარ აბესაძე. ფილმში გურული ფერხულის რიტმის მსგავს მუსიკალურ ქარგზე დადგმულია ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვა - „ქართულის“ სტილიზებული ვარიანტი, ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული განფენილობის გარეშე. მხატვრულ კინოსურათებში ფოლკლორული თუ სასცენო ხალხური ნიმუშების სტრუქტურის შეცვლა და ზედმეტი სტილიზაცია წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული მაგალითების გათვალისწინებით, საკმაოდ ხშირია.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ 1968 წ. რეჟისორი ელდარ შენგელაია. ფილმში ყურადღებას იქცევს საარქივო ჩანაწერის მცირე ეპიზოდი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებას უკავშირდება და რამდენიმე საცეკვაო ილეთის ფრაგმენტი ჩანს. შესაძლებლობა გვეძლევა მცირე წარმოდგენა ვიქტორიით 40-იანი წლების სახალხო ქორეოგრაფიაზე.

კლასიკების თავშეყრის სცენაში კი, ფილმში მონაწილე მსახიობების რამდენიმე საცეკვაო ეპიზოდი უკვე ფილმის შექმნის დროს არსებულ საცეკვაო შემოქმედების ხასიათზე გვაწვდის ინფორმაციას. ძირითადად წარმოდგენილია ფრაგმენტები საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი ილეთ-მოძრაობებზე დაყრდნობით.

„არ დაიდარდო“ 1968 წ. რეჟისორი ვიორგი დანელია. განსაკუთრებული იუმორით გამორჩეულ ფილმს მუსიკა და ცეკვა განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს. მსახიობთა დასი, რომელიც კინოსურათში მონაწილეობს, ქორეოგრაფის დახმარებით თუ დახმარების გარეშე ქმნის იმ კოლორიტს, რაც ფილმს გამორჩეულს ხდის. ბენჯამენის (ვახტანგ კიკაბიძის) სოლო საცეკვაო ეპიზოდს, ბენჯამენისა და მეარლნე კინტოს (იპოლიტე ხვიჩიას) დუეტს, ბენჯამენისა და ლუკას (გოგი ქავთარა-

ბის) „მხედრულის“ დინამიკურ რიტმში ქუჩაში გამართულ „თეატრს“ - ძნელია ღიმილის გარეშე უყურო.

კინოსურათში კიდევ ერთი ქორეოგრაფიული ეპიზოდია სახელგანთქმული „ვაჰაჰეი, ტაია, ტაია“, რომელიც „არირაში“ გადაიწერდება. მეარლნე კინტოს, მევიოლინეს (ალექსანდრე ლორიას), ბენჯამენის განსაკუთრებული ინდივიდუალობით აღბეჭდილი სოლო საცეკვაო პარტიები, ბენჯამენისა და მისი საცოლის (ა. ვერტინსკაია) ფრაგმენტი ცეკვა „ქართულიდან“ ისეთი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიციებია, სადაც სამსახიობო ოსტატობა თავად ახერხებს ქორეოგრაფიული შესაძლებლობების დემონსტრირებას. და, ბოლოს, ისევ თავშეყრილთა „არირა“ - განსაკუთრებული სიმძაფრით შესრულებული ადგილზე გასმებით შავ-წითელი კუბოებისა და სიკვდილისათვის სამზადისის ფონზე.

„ფიროსმანი“ 1969 წ. რეჟისორი გიორგი შენგელაია. ფილმში ნიშნობის სცენა შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო ეპიზოდს: 1. ქალისა და კაცის დუეტი წრეზე დავლით, მამაკაცის საცეკვაო ლექსიკა აგებულია სამძდაკვრით მოძრაობაზე მესამე თვლაზე მცირე დახტომით, მგლავების მეგრდღახურული მდგომარეობით, ქალი მხოლოდ წრეზე უვლის; 2. ქალის-საპატარძლოს ცალად ცეკვა, ფაქტობრივად, ადგილზე მგლავების სხვადასხვა პოზიციებში ცვლით, ორ და სამსახსროვანი მოძრაობებით; 3. ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვის მცირე ფრაგმენტი. ყოველ მათგანს ხალხურობის ელფერი აქვს და ძლიერ განსხვავდება სასცენო ვერსიებისაგან. ფილმის ტიტრებში არ არის ქორეოგრაფი დასახელებული, მაგრამ იგრძნობა, რომ წარმოდგენილი სამუშაო პროფესიონალის მიერ ან კონსულტანტის მითითებების გათვალისწინებით არის შესრულებული. ყოველი ცეკვა სრულდება დაირა-ბუზიკის თანხლებით, რაც აძლიერებს ავთენტურობის შეგრძნებას.

მარგარიტას ცეკვა კაფეში შესრულებულია კლასიკური ცეკვის სამეტყველო ლექსიკის გამოყენებით.

ასევე დადგმული უნდა იყოს ქალ-ვაჟის ცეკვის მცირე ეპიზოდი, სადაც ცეკვა „ქართულის“ დღევანდელი ესთეტიკით შესრულებულ მონაკვეთში ქალის ბრუნის დროს მამაკაცი „ჩაკვრებს“ ასრულებს.

„ჩერმენი“ 1970 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. „ქართული ფილმის“ წარმოების რუსულენოვანი კონსურათი (ძირითადად ოსი მსახიობების მონაწილეობით) ეძღვნება ოს გმირს - ჩერმენს. სიუჟეტი ვითარდება ჩრდილო კავკასიაში. ფილმში ცეკვის ამსახველი ეპიზოდიდან საყურადღებოა ქორწილის სცენა, სადაც ქალისა და მამაკაცის დუეტია წარმოდგენილი - ოსური „ხონგა ქავთი“ ანუ „მიპატიჟება“ შესაბამის ფოლკლორულ მუსიკაზე.

„დაისი“ 1971 წ. ფილმი-თხზულება, ზაქარია ფალიაშვილის ამავე სახელწოდების ოპერის მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი.

ფილმში დადგმულია ქალ-ვაჟთა სამწყება - ერთმანეთში ჩასმული სამი წრისაგან შემდგარი ფერხული. შიდა და კიდურა წრეებს მამაკაცები, ხოლო, შუა წრეს ქალები ქმნიან. მამაკაცების ორივე ფერხული მოძრაობს მარცხნიდან მარჯვნივ, ქალების პირიქით - მარჯვნიდან მარცხნივ. ქალებისგან შედგენილი და მამაკაცებისაგან შედგენილი ფერხულები მხარგადაბმულია, აქვს ერთგვაროვანი საცეკვაო ლექსიკა - აგებულია მარტივ ნაბიჯზე წრის მიმართულებით, რომელშიც

ჩართულია საფერხულო ჩაკრული რამდენიმე ტაქტის გამოტოვებით, ახლავს ტაში ზემოლაგში, რომლის შემდეგაც მეფერხულები ბრუნდებიან 180 გრადუსით და ისევ ტაშის შემდეგ, უკვე პირისახით წრის გარე მხარეს, აგრძელებენ წრეზე მოძრაობას. ფერხულმა ტემპს უმატა, მამაკაცების შიდა წრემ ორსართულიანი ფერხული ააგო, კიდურა წრემ კი, ბრუნვისას ბუქნები დაამატა მოძრაობათა კომპლექსს.

ფერხულს მოჰყვა ცეკვა „ქართული“ ქალ-ვაჟის წყვილის შესრულებით.

ფილმში თანასოფელთა ღვინის „ღამის თევზის“ სცენა შეიცავს მოცულობით ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომელიც ფილმში წარმოდგენილია მრავალ საცეკვაო ეპიზოდად დანაწევრებული სურათის სახით. მასში ერთიანდება მამაკაცების „ფარიკაობა“, ქალთა და მამაკაცთა, მამაკაცთა, ქალთა ცალად თუ წყვილად შესრულებული ფრაგმენტები, რომლებიც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკით არის წარმოდგენილი. ქორეოგრაფს, საგარეოდ, სურდა გადმოეცა სოფლის მცხოვრებთა თავყრილობის მასშტაბი, მოცულობა და მრავალფეროვნება. ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, მაგრამ საცეკვაო ეპიზოდებში საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტი) მოცეკვავეების მონაწილეობა გვაფიქრებინებს, რომ ფილმ-ოპერის ქორეოგრაფიაზე ი. სუხიშვილმა და ნ. რამიშვილმა იმუშავეს.

„ჩარი რამა“ 1972 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ტიტრებში არ არის მითითებული, მაგრამ ბიოგრაფიული წყაროდან ცნობილია, რომ ფილმში საცეკვაო კომპოზიციების ავტორი ქორეოგრაფი მურმან ლომთათიძეა.<sup>17</sup> კინოსურათში დადგმულია გურული ფერხული, რომელიც შედგება ოთხი წრისაგან - სამი მამაკაცებისა და ერთი ქალთა შემადგენლობით. წრეები ბრუნავს. მასობრივი, ბატალური სცენა მოძრაობს გურული საფერხულოს მელოდიაზე. ქალთა დიდი წრის შუაგულში მამაკაცთა ორსართულიანი ფერხულია მოქცეული - ტრადიციული გურული „ფარცა“. ცეკვის შესრულებიდან და მოცეკვავეების ტანჩაცმულობიდან გამომდინარე, ცხადია, პროფესიონალური ანსამბლი იღებს მონაწილეობას (საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი - ქართული ნაციონალური ბალეტი რომ მონაწილეობდეს, თავად ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი განახორციელებდნენ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას). ქალთა წრე სვლითა და ბრუნით მოძრაობს მარცხნივ, რაც ტრადიციული შესრულებისათვის უცხოა, რადგან როგორც წესი მოძრაობა წრეზე მიემართება მარცხნიდან მარჯვნივ.

„მხიარული რომანი“ 1972 წ. რეჟისორი ლევან ხოტივარი. ფილმში დადგმულია ცეკვა „განდაგანა“ ქალ-ვაჟის შესრულებით. ცეკვების დადგმა განახორციელა ქორეოგრაფმა მურმან ლომთათიძემ.<sup>18</sup> ფილმი შეიცავს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომლის ძირითადი ნაწილია სამი შემსრულებლის „ხორუმის“ მცირე ეპიზოდი ხის კასრის გარშემო. ასრულებენ საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტის) მოცეკვავეები.

17 სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 87.

18 იქვე.

„მოთვარის მოტაცება“ 1972 წ. რეჟისორი თამაზ მელიავა. ფილმში წარმოდგენილია ქალ-ვაჟის ცეკვის მცირე ეპიზოდი. საინტერესოა ფაქტი, რომ ხშირად გვხვდება ქალის საცეკვაო პარტია ცეკვა „ქართულისათვის“ დამახასიათებელი სვლა-მოძრაობით, რომელსაც მისდევს მამაკაცი მთიულურისათვის დამახასიათებელი ილეთებით. როგორც ჩანს, აღნიშნული დუეტური ცეკვა საკმაოდ გავრცელებული იყო. იგი თავისი სტილისტიკით, ილეთთა ერთობლიობითა და ესთეტიკით ცეკვა „ქართულისა“ და „მთიულურისა“ ნაზავს ქმნიდა.

ცეკვას მოსდევს „ხინთქირია“, რომელსაც აფხაზეთში „აბასტა“ ერქვა - თვალახვეულ მოწინააღმდეგეთა ხანჯლებით შერკინება. ფილმში ისმის: „თეთრი ყაბალახით თვალის ახვევა შეიძლება ვითომ?“ - თეთრმა ყაბალახმა შესაძლოა სინათლე გაატაროს და მოწინააღმდეგის დანახვის საშუალება მისცეს მოპაექრეს, რაც არათანაბარ პოზიციაში აღმოაჩენს „ხინთქირიას“ შემსრულებლებს, ეს კი წესით დაუშვებელია. თვალახვეულთა „ხინთქირიაში“ მოწინააღმდეგეს ნაბიჯის ან ხანჯლების ერთმანეთზე შემოგვრის ხმით გრძნობენ.

„მზე შემოდგომისა“ 1973 წ. რეჟისორი თემურ ფალავანდიშვილი. მიუხედავად იმისა, რომ კინოსურათი მე-20 საუკუნის 70-იან წლებს განეკუთვნება, ამ ფილმში დაცული და ისტორიას შემონახული ქალაქური ცეკვა „კინტოურის“, იგივე „შალახოს“ („შალახო“ თანმხლები მუსიკის სახელწოდებაა და ცეკვამაც აქედან მიიღო ერთ-ერთი სახელწოდება) საუკეთესო შემსრულებლის, მხატვარ ლადო გუდიაშვილის ცეკვის უნიკალური კადრი ისტორიული მენსიურების შემცველია. ლ. გუდიაშვილმა, რომელმაც ძველი თბილისური ყოფისა და პერსონაჟების ამსახველი მთელი გალერეა შექმნა, ასევე კარგად იცოდა მათი საცეკვაო შემოქმედებაც. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მის მიერ შესრულებული „შალახო“ სწორედ ის და იმგვარია, რომელიც მას მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ კინტოების ყოფაში შემორჩენილი უნახავს.

მეორე ნიმუში, რომელსაც ფილმი შეიცავს, არის „ტანგო“ მედეა ჯაფარიძისა და ვახტანგ მელვინეთუხუცესის შესრულებით. ეს არის მადლიერების, მეგობრობის, თანადგომის, სიყვარულის უსიტყვო, ცეკვაში განსხეულებული აზრი და ფიქრი, დამოუიდებულება, ის, რაც მელვინეთუხუცესის პერსონაჟს უნდა გადმოეცა სიტყვით და რეჟისორმა კი, მეტაფორულად ცეკვით გამოხატვა არჩია.

„ვერის უბნის მელოდიები“ 1973 წ. ფილმ-მიუზიკლი, რეჟისორი გიორგი შენგელაია, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი.<sup>19</sup> როგორც მიუზიკლის ჟანრს შეეფერება, კინოსურათი დატვირთულია ქორეოგრაფიული ეპიზოდებით, რომლებიც, ფაქტობრივად, დასრულებული კომპოზიციებია.

ფილმი იწყება მრეცხავთა კომპოზიციით, სადაც გამოყენებულია საბალეტო ცეკვის მსუბუქი სტილური მოძრაობები. კორდებალეტს (მასობრივი საცეკვაო სცენის მოცეკვავეები ამ შემთხვევაში - ხ.დ.) ქმნის პროფესიონალ შემსრულებელთა დასი. ფილმში წარმოდგენილ მასობრივ საცეკვაო სცენებში მონაწილეობენ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასი და ვ. ჭაბუკიანის სახელობის ქორეოგრაფიული სკოლის მოსწავლეები. ქო-

19 Гедеванишвили М., Юрий Зарецкий, „Театральное общество Грузии“, Тб., 1985, стр. 51.

რეოგრაფმა, ძირითადად, კლასიკური ცეკვის გამოყენებით წარმართა საცეკვაო კომპოზიციების სადადგმო და საცეკვაო ლექსიკა.

ყასბების, მცხოვრების, მეძავთა, გიმნაზისტი გოგონებისა და ვაჟების, ძიძების ცალკეული მცირე საცეკვაო ეპიზოდი ერთ დიდ კომპოზიციაში ერთიანდება, რომელსაც მალევე მოსდევს მედროვე პავლეს გოგონების „კადრილი“ - მეცადინეობა ინოჩენცის ტანცკლასში მოსახვედრად. ასევე სრულფასოვანი და დამოუკიდებელი საცეკვაო კომპოზიციებია ტანცკლასში მისაღებად დადგმული ისტორიულ-ყოფითი ცეკვები, პატარა მეზღვაურთა სტილიზებული ცეკვა და მეორე „კადრილი“.

გოგონების ცეკვას სიმღერაზე „ანა-ბანა ეს რა ცეცხლი ბრიალებს“, მოსდევს „მხერხავთა“ ასევე კლასიკური ცეკვის ილეთებით შესრულებული ვრცელი საცეკვაო კომპოზიცია. შეუდარებელია ვაჭარ პანკესას და მისი ლამაზმანის საცეკვაო დუეტი, რომელსაც მრეცხავი ვარდოც უერთდება, ასევე მედროვე პავლესა და აკალატრიცობის მაძიებელი ჯიბოს პლასტიკური დიალოგი.

ფილმი გრძელდება ჟანდარმთა კომპოზიციით, რომელიც საბალეტო და ისტორიული-ყოფითი ცეკვით ჰუსართა მოძრაობების პლასტიკური ასახვაა.

ვრცელია ფოსტალიონის საცეკვაო კომპოზიცია სიმღერაზე „ბასტა-ბასტა“, რომელსაც ვირტუოზულად ასრულებს ოპერისა და ბალეტის სოლისტი ზურაბ კიკალეიშვილი მამაკაცთა კორდებალეტთან ერთად. ზ. კიკალეიშვილის შესრულება გამოირჩევა სამსახიობო შესრულების თვალსაზრისითაც. „ცნობის ფურცლის“ დამტარებლის მოცულობით ქორეოგრაფიულ-სახასიათო კომპოზიციაში ჩასმულია ძველი თბილისის პერსონაჟთა - დალაქთა, მღვსავთა, მედროვეთა პროფესიით ნიშანდებული პლასტიკის შემცველი მცირე საცეკვაო ეპიზოდები.

ფილმის დასასრულს სრულდება ფინალური კომპოზიცია - კლასიკური ცეკვის რეპეტიცია საცეკვაო დარბაზში.

გარდა უხვი საცეკვაო ეპიზოდებისა, პლასტიკურია თავად მოქმედ პერსონაჟთა როლებიც: ვარდო (ს. ჭიაურელი), აფთიაქარი (გ. გეგეჭკორი), პრისტავი (დ. აბაშიძე), ვაჭარი პანკესა, აკალატრიცობის მძებნელი (ბ. წიფური). მათი ხასიათი თუ პროფესიული ნიშან-თვისებები გადმოცემულია პლასტიკით, მიმიკით, საინტერესო და ორიგინალური ჟესტიკულაციით, რაც ფილმს განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს.

„აურზაური საღვინეთში“ 1975 წ. ფილმ-მიუზიკლი, რეჟისორი ლანა ღოღობერიძე, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი. კინოსურათში ი. ზარეცკის დადგმული საცეკვაო კომპოზიციები გამოკვეთენ მიუზიკლის ჟანრის ფილმებისათვის მის ჩამოყალიბებულ ხელწერას. პირველივე კადრი იწყება სურათის მონაწილეთა „ჭორიკების“ მასობრივი ცეკვით. კომპოზიციაში მონაწილეობს ოპერისა და ბალეტის პროფესიონალი მოცეკვავე მარიამ ბაუერი, რომელიც მცირე სოლო პარტიას ასრულებს. ბაუერის საცეკვაო პარტიაში შენაგებულია ხალხური და კლასიკური ცეკვის სტილური თავისებურებები - სიმსუბუქითა და სტილიზაციით ნიშანდებული მთიულური ჩაკვრები. ყველა შემსრულებლისათვის მისადაგებულია მისი პერსონაჟის ხასიათის საცეკვაო ლექსიკა. ყოველი პერსონაჟის პლასტიკური მოძრაობა მისი პორტრეტია, ილეთთა კომპლექსი სახასიათო-კლასიკური ქორეოგრაფიული ჩარ-

ჩოთია შემოსაზღვრული. ფილმში მონაწილეობენ კლასიკური ცეკვის მსახიობ-მოცეკვავეები ზურაბ კიკალაიშვილი და ნინო ანანიაშვილი.

კინოსურათში განსხვავებულია კერძების დეგუსტაციის სცენა, სადაც უკვე ქართული ხალხური ქორეოგრაფია შემოდის სცენაზე. პირველ, ბევრეთელების საცეკვაო კომპოზიციას ფრონტალურად წარმოდგენილ მოცეკვავეთა შემადგენლობით არ ახლავს რაიმე საინტერესო მოძრაობათა კომპლექსი, მხოლოდ წვივდაქნევაა არის გამოკვეთილი. უფრო საინტერესოა სალხინეთელთა კომპოზიცია კახი კავსადისა და ხალხური ქორეოგრაფიული ანსამბლის შესრულებით. აქ მეტი ფოლკლორული საცეკვაო ილეთია წარმოდგენილი და კომპოზიციაც მეტად გამართულია, შეიძლება ითქვას - დამოუკიდებელიც.

ნადეჟდა ხარაძისა (მაკრო) და ბავშვების პლასტიკური კომპოზიცია წვიმაში მეტწილად შეიცავს ტანგარჯიშულ ილეთებს. ბავშვების ცეკვა თასებით, მხატვრის ცეკვა პალიტრითა და ფუნჯით, ცეკვა საანგარიშოებით, მასობრივი სცენა ქუჩაში, ოპერის მოძღვრლის საცეკვაო კომპოზიცია (უნდა ითქვას, ყველაზე მეტად შეიცავს საინტერესო მოძრაობებს), თამროს საცეკვაო კომპოზიცია ქუჩაში, მსახიობისა და თამროს, კულტმუშაკისა და თამროს, რესტორნის მეპატრონისა და თამროს საცეკვაო დუეტები სტილიზებული მოძრაობებით გაზავებულია ქართულ ხალხური ცეკვის დიალექტურ ნიმუშებთან. დადგმულია სტილიზებული ოსური, „განდაგანა“, „მთიულური“, მასობრივი ცეკვა, პაექრობა - „ძიგი-ძიგი მამალო“ მასობრივი კომპოზიციის თანხლებით კულტმუშაკის (ზ. კიკალაიშვილი) და საშუალოს - რესტორნის მეპატრონის (კ. კავსადე) მონაწილეობით, ბავშვების კომპოზიცია ნ. ხარაძესთან ერთად. ფაქტობრივად, ფილმში ყველა რეპლიკას ქორეოგრაფიული ეპიზოდი მოსდევს. საინტერესო სცენებია მოხუცი სოფლიდან, სურათებით მსვლელობა. ფილმის ფინალიც გადაწყვეტილია ისე, როგორც დასაწყისი - გვერდზე სვლა ცეკვით.

„ვალსი მთაწმინდაზე“ 1975 წ. რეჟისორი ბაადურ წულაძე, ფილმის ტიტრებში მითითებულია ბალეტმეისტერი გივი ოდიკაძე. ფილმში რამდენიმე საცეკვაო ფრაგმენტი. წარმოდგენილია „ვალსისა“ და მოსწავლე გოგონას ცეკვის სწავლების ეპიზოდი, რომელსაც მოსდევს მოცეკვავე ვაჟის თავისუფალი კომპოზიცია, სადაც საესტრადო-სტილიზებული მოძრაობები მთიულური „ქუიქ სტების“ მელოდიის თანხლებით სრულდება. საინტერესოა სასწავლებელში მისაღებ გამოცდაზე წარმოდგენილი მცირე მოცულობის სახიობა, რომელიც მხოლოდ წრეზე მკვეთრად აქცენტირებული ნაბიჯებით შემოვლას შეიცავს. ფილმი შეიცავს ასევე ქალ-ვაჟის „ვალსის“ ეპიზოდს სატვირთო მანქანის ძარაზე.

„ხათა ქექია“ 1978 წ. დემნა შენგელაიას რომანის მიხედვით, რეჟისორი ლეილა გორდელაძე. ფილმში ფრაგმენტულად ჩანს ცეკვის სცენა მეგრულ „გეშვიანზე“. მიუხედავად იმისა, რომ სრულყოფილად საცეკვაო ეპიზოდი არ იკვეთება, საინტერესოა აღნიშნულ ფოლკლორულ მუსიკალურ ნიმუშზე ქორეოგრაფიული კომპოზიციის შეთავსება. თავად „გეშვიანზე“ არ განეკუთვნება საცეკვაოთა რიგს, თუმცა მისი მეტრო-რიტმული სტრუქტურა ამ მუსიკაზე ცეკვის დადგმას ხელს არ უშლის.

„ხათაბალა“ 1979 წ. გაბრიელ სუნდუკიანცის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. კინოსურათი შექმნილია სომხეთის კინოსტუდიის მიერ. ფილმში თბი-

ლისის სიუჟეტია გადმოცემული. წარმოდგენილია „კინტოური“ ორი შემსრულებლით, როგორც ავთენტურ ვარიანტებშია მოცემული. მასობრივი კინტოური მხოლოდ ცეკვის ანსამბლებში დაიდგა მე-20 საუკუნეში.

„ჩემი მეგობარი სიბილა“ (თარიღი უცნობია, 70-იანი წლები უნდა იყოს). გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კინოწარმოების კომედიურ მხატვრულ ფილმში, რომელშიც შავ ზღვაზე საკრუიზო გემით მოგზაურობაა გადმოცემული, საცეკვაო კომპოზიციების ავტორია ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე.<sup>20</sup> აჭარაში ქორწილის სცენაში ჩასმულია ორი ცეკვისაგან - „ქართულისა“ და „მთიულურისაგან“ შემდგარი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელშიც პროფესიონალური ანსამბლი მონაწილეობს. სავარაუდოდ, კინოფილმში ბათუმის ქორეოგრაფიული ანსამბლი „სალაღობო“ უნდა ცეკვაუდეს. ანსამბლი ქორეოგრაფებმა - ზაურ ლაზიშვილმა და ენვერ ხაბაძემ - ერთად შექმნეს.<sup>21</sup> საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბიბლიოგრაფიულ ლექსიკონში ქორეოგრაფ მურმან გამისონიას მიწოდებულ ბიოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, აღნიშნულ კინოსურათში საცეკვაო კომპოზიციები განახორციელა ქორეოგრაფმა ზაურ ლაზიშვილმა.<sup>22</sup>

„ფიროსმანი - გაგიმარჯოთ ყველას 1980 წ. რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე. ფილმში ყურადღებას იმყრობს ფიროსმანის „კინტოური“. აღსანიშნავია, რომ კინოსურათში ბევრი საუბარია და ცოტა მოძრაობა, მხოლოდ ცეკვის სცენაა შედარებით ქმედითი. შედარებითია, რადგან რამდენიმე ჟესტსა და მოძრაობაზე აგებული ცეკვა უფრო მეტაფორული ეპიზოდია, ვიდრე საცეკვაო კომპოზიცია. ფანჯრიდან შემომავალ სინათლეზე, სიბნელისა და სინათლის გადაკვეთის სპექტრში მარტოსული ხელოვანის სულის მონოლოგი იკითხება. ცეკვას დროდადრო ფიროსმანის სურათების გამოსახულებები ცვლის, რომელსაც უწყვეტად გასდევს ზურნა-დუდუკსა და დოლზე შესრულებული „კინტოურის“ ერთ-ერთი მელოდია.

„ვაზის ყვავილობა“ 1981 წ. კონსტანტინე გამსახურდიას ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი. ფილმის პირველ და მეორე სერიაში გამოყენებულია კადრი უცნობი დოკუმენტური ფილმიდან. კადრში ჩანს დოლსა და აკორდეონზე დაკვრა, თუმცა ეპიზოდს მუსიკა სხვა ადევს. ჩანს ტრაქტორის წრეზე სვლა, ხოლო წრეში მამაკაცი, რომელიც ცეკვავს ადგილზე სხვადასხვა ტიპის გასმების გამოყენებით. უნდა აღინიშნოს მოცეკვავის შესრულების სიმსუბუქე და მიმზიდველობა. მესამე სერიაში კი „საბჭოთა დღესასწაულის“ ამსახველ კადრში ჩანს (ასევე დოკუმენტური ფილმიდან) მოხუცი ქალისა და მამაკაცის ცეკვა - ე. წ. „ლეკურის“ ავთენტური ვარიანტი, რაც გვაწვდის ინფორმაციას, თუ როგორ ცეკვაუდა ხალხი ყოფაში მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში.

„გამოალეთ ფანჯრები“ 1981 წ. რეჟისორი დევი აბაშიძე. მუსიკალურ ფილმში მთავარ როლს ასრულებს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტი) ყოფილი მოცეკვავე, საქართველოს სახალხო არტისტი, მოცეკვავე ომარ მხეიძე. ფილმში ომარ მხეიძის პერ-

20 სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 150.

21 იქვე, გვ. 83.

22 ბიოგრაფიული ლექსიკონი, ზაურ ლაზიშვილი <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00016570/>

სონაჟი ქორეოგრაფი და ვოლგალური ანსამბლის ხელმძღვანელია. კინოსურათი დახუნძლულია მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით.

ფილმში ასახულია რეპეტიცია, სადაც გარდა რამდენიმე სამთიულურო საცეკვაო ილეთისა, სრული ფორმატით წარმოდგენილია ცეკვები: „ფარიკაობა“, „სამაია“, „მოხუერი“. საცეკვაო კომპოზიციებს ასრულებენ პროფესიონალი მოცეკვავეები. ფილმში „მთიულურს“ სოლო ნომრის სახით ასრულებს თავად ომარ მხეიძეც. სცენაზე რაჭული „რაშოვდას“ მუსიკაზე ჩნდება სპონტანური რაჭული ცეკვა, რომელსაც გარეთ, ეზოში ერთმანეთს მოჰყვამ „მთიულური“ ქალის სოლო პარტიით, აჭარული „განდაგანა“, ისევ ო. მხეიძის „მთიულური“. კინოსურათში დაცული ყოველი საცეკვაო კომპოზიცია და ომარ მხეიძის ცეკვა დღეს ისტორიული მემკვიდრეობის ნაწილია.

„აშვი-ქერიბი“ (აშულ-ყარიბი) 1988 წ. მიხეილ ლერმონტოვის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით - თურქული ზღაპარი, რომლის პერსონაჟები თბილისში ცხოვრობენ, რეჟისორები დევი აბაშიძე და სერგო ფარაჯანოვი. ფილმის ტიტრებში წარმოდგენილია ქორეოგრაფი - გიორგი ალექსიძე.

აღმოსავლურ მოტივებზე შექმნილ კინოსურათში აშულის სამოვარზე გაცილების სცენა წარმოდგენილია ცეკვა „კინტოურით“. საცეკვაო კომპოზიციაში გამოყენებულია მხოლოდ აღნიშნული ფოლკლორული ნიმუშისათვის ნიშანდობლივი საცეკვაო ლექსიკა, თუმცა, შემსრულებელთა თავსაბურავი აზიურ ელფერს ანიჭებს. აღნიშნულ კომპოზიციას არ ახლავს ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელი სიხალისე, იუმორი, ტემპი. ძველი თბილისის ეთნიკურ-რელიგიური ეკლექტიკა ხალხურმა ქორეოგრაფიულმა შემოქმედებამაც გაიზიარა, მაგრამ ეს წმინდა ქალაქური საცეკვაო ნიმუში, მაინც მხოლოდ თბილისთან ასოცირდება. სიუჟეტი აზიაში გადადის. უნდა ითქვას, რომ კინოსურათი გამოირჩევა მოძრავ ეპიზოდთა სიმრავლით - პერსონაჟთა ხასიათისა თუ შინაარსის გადმოცემის პლასტიკური გამოხატულებით. ამგვარი სცენები ძირითადად გადაწყვეტილია კლასიკური ცეკვის უნიკალური შესაძლებლობების გამოყენებით, თუმცა მსუბუქად და არა იმდენად, რომ საბალეტო კომპოზიციებად ჩაითვალოს. და, ბოლოს, ფილმის დასასრულს ისევ მეორდება „კინტოური“ აბსოლუტურად იდენტური ნაგებობით, მხოლოდ თეთრ სამოსში გამოწყობილი შემსრულებლებით და ისევ აზიური თავსაბურავით.

„ჩაგლული სული“ 1994 წ. რეჟისორი გუგული მგელაძე, გრიგოლ რობაქიძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. გრ. რობაქიძის 1931 წელს დაწერილი რომანი ზუსტი წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა რამდენიმე წლის შემდეგ განხორციელებული პოლიტიკური რეპრესიებისა, რომელმაც ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილი შეიწირა. ფილმი იწყება ცეკვით - ქალ-ვაჟის „ლეკურით“, რომელსაც მოსდევს მამაკაცის ე. წ. „მთიულური“. დასაფასებელია საცეკვაო კომპოზიციის ავთენტურობასთან მიახლოების მცდელობა. თუცა, ამ შემთხვევაში ყურადღებას იქცევს და უფრო მნიშვნელოვანია, ლიტერატურული ნაწარმოების ქვეტექსტის ქორეოგრაფიული ენით გადმოცემა, რომელიც პირველივე ეპიზოდში ემოციურ მუხტს წარმოქმნის. ცეკვამ ხაზი გაუსვა და გაამძაფრა საბჭოთა სახელმწიფოს ადრეულ ეტაპზე საქართველოს დამოუკიდებლობის მხარდამჭერთა

და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის არსებული დაპირისპირება. რეჟისორის თვალთახედვით ქართული სულის მატარებელი სუბსტანცია მეტაფორულად სწორედ ქართულმა ცეკვამ განასხეულა.

„გაღმა ნაპირი“ 2009 წ. რეჟისორი გიორგი ოვაშვილი. კინოსურათი აფხაზეთში მე-20 საუკუნის ბოლოს განვითარებულ პოლიტიკურ მოვლენებს ეხება. მთავარი პერსონაჟი - პატარა ბიჭი, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში მშობელს ეძებს, თითქოს საქართველოს - იმ დროისათვის ახალფენადგმული სახელმწიფოს ალევორიული გამოხატულებაა. საცეკვაო-პლასტიკური ეპიზოდი ფილმში მხოლოდ ბოლოს არის მოქცეული და მთავრდება კიდეც კინოსურათი. დაბნეული და გზაარეული პატარა გიორგი, მოულოდნელად მტრის - აფხაზი „ბოევიკების“ გარემოცვაში აღმოჩნდება, რომლებიც აიძულებენ იცეკვოს. მძიმე და ტკივილიანია ცეკვა იმ დროს, როდესაც არ გეცეკვება, მაგრამ უნდა იცეკვო, რათა გადარჩე. ცეკვისათვის აუცილებელ ჰარმონიას მოკლებული ურიტმო ხტომა და ხელ-ფეხის ქნევა, სხვა არაფერია, თუ არა იძულებითი შეგუების, დროებითი ჩაყოლის, გამოუვალობის აღიარება. მაგრამ მუხტი, შინაგანი ტემპო-რიტმი, რომელიც პატარა ბიჭს გააჩნია, იძულებისა და ძალმომრეობის წინააღმდეგ თავგანწირვის წინაპირობაზე მიანიშნებს მაყურებელს.

## დასკვნა

ქართული კინემატოგრაფი მრავლად შეიცავს უნიკალურ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებს. ამ თვალსაზრისით, მხატვრული ფილმი, როგორც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წყარო, ერთგვარად მემკვიდრის ფუნქციასაც ირგებს, განსაკუთრებით ადრეული პერიოდის - 20-30-40-იანი წლების შემოქმედება. ქართულმა კინემატოგრაფმა აღბეჭდა წლების განმავლობაში როგორც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ფოლკლორული ნიმუშები, ასევე ქორეოგრაფების მიერ ფილმებისათვის დადგმული სხვადასხვა ჟანრისა და მიმართულების საცეკვაო კომპოზიციები, შემოინახა მათი და შემსრულებელთა სახელები.

კინოფილმებში ასახულმა ქორეოგრაფიულმა შემოქმედებამ მრავალი შრე გამოავლინა. ავთენტურობის თვალსაზრისით 20-30-იან წლებში გადაღებული კინოსურათები მეტად სარწმუნოდ წარმოჩინდა, 40-50-იანი წლების ფილმებში აღბეჭდილს კი, ერთგვარი პირობითობა გასდევს, რომლებიც ავთენტურობასა და ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ სინამდვილეს არის დაშორებული, მიუხედავად იმისა, რომ ამ საცეკვაო კომპოზიციებზე ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მეტრებს აქვთ ნამუშევარი. წარმოქმნილი პრობლემატიკა საბჭოთა რეალობის გათვალისწინების შედეგი უნდა იყოს და იმ დირექტივების, რომელთაც ამ პერიოდში ზოგადად ხელოვნებისათვის გასცემდნენ პარტიული მუშაკები.

გარდა ავთენტურობისა და ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ფაქტორების გამოვლენისა, უმნიშვნელოვანესი იყო ასევე იმ ქორეოგრაფების გამოვლენა, რომლებიც კინემატოგრაფთან თანამშრომლობდნენ და ქართული კინოს საეტაპო ნაწარმოებებში ქორეოგრაფია შექმნეს. გამოიკვეთა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი დეტალიც

რამდენიმე ნიმუშის მაგალითზე - ქორეოგრაფიის მეტაფორულობა, ფილმის ქვეტექსტისა და მოცემული ეპიზოდის გამძაფრება პლასტიკური დეტალების მეშვეობით, ეპიზოდები, როდესაც სიტყვა ჩაანაცვლა ქორეოგრაფიამ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტიტრებში საცეკვაო კომპოზიციების დამდგმელი ქორეოგრაფების შესახებ ინფორმაცია მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში გვხვდება. რამდენიმე წყაროს დახმარებით შესაძლებელი გახდა მათი ვინაობის დადგენა. უნდა აღინიშნოს ასევე, რომ სავარაუდო ავტორობის ამოცნობა მათი შემოქმედებითი ხელწერის მეშვეობით, მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევის საფუძველზე მოხერხდა, რადგან კინოსათვის შექმნილი ქორეოგრაფია, სადაც იგი დაქვემდებარებული კომპონენტია და ფილმის კონტექსტს მორგებული, სრულიად სახეცვლილად გამოიყურება ძველი პლეადის სახელგანთქმულ ქორეოგრაფთა ნამუშევრების გათვალისწინებით.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებად, „განათლება“, თბ., 1990.
2. ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოვლენა, „ხელოვნება“, თბ., 1975, გვ. 79
3. გვარამაძე ლ., ბაგრატიონი ჯ., „საბჭოთა ხელოვნება 1962, # 7.
4. გრიგორიანი კ., ძველი თბილისის იშვიათი ამბები, თბ., 1928, ხელახლა გამოცა ლიტერატურის მუზეუმის მიერ 2011.
5. სუნიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ., 1988.
6. ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯავრიშვილი, „ელვა“, თბ., 2000, გვ. 217.
7. Гедеванишвили М., Юрий Зарецкий, „Театральное общество Грузии“, Тб., 1985.

#### ინტერნეტრესურსი

8. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml>
9. ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბაღდადური“, 1930.  
<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=410198418361554>
10. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბიბლიოგრაფიული ლექსიკონი, ზაურ ლაზიშვილი <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00016570/>

**CHOREOGRAPHY IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY**

## Summary

Georgian cinema contains many unique choreographic examples. In this sense, the feature film, as a historical-ethnographic source, also serves as a kind of chronicler, especially the work of the early period - the 20s-30s. Over the years, Georgian cinema has captured both the folklore examples of Georgian folk choreography, as well as dance compositions of various genres and directions staged by choreographers for films, preserving their names and the names of the performers. Choreographic compositions in Georgian films were staged by choreographers: David Javrishvili, Irakli (Jano) Bagrationi, Iliko Sukhishvili, Nino Ramishvili, David Machavariani, Avtandil Tataradze, Bukhuti Darakhvelidze, Givi Odikadze, Murman Lomtadze, Yuri Zaretski, Zurab Kikaleishvili and others. The search, reflected in films, revealed many layers of choreographic creativity. In terms of authenticity, the films shot in the 20s-30s were presented as more believable, while those captured in the films of the 40s-50s, despite the fact that, as it turned out, the masters of Georgian folk choreography have worked on these dance compositions, are far from authenticity and historical-ethnographic reality and, in a number of cases, are subject to a kind of conditionality. The emerging problems must be the result of taking into account Soviet reality and the directive that party workers generally issued for art during this period. In addition to highlighting authenticity and historical-ethnographic factors, it was also of great importance to identify those choreographers who collaborated with the cinematographer and created choreography of various genres in landmark works of Georgian cinema. On the example of several samples, one very important detail was also highlighted - the metaphorical nature of the choreography, the intensification of the film's subtext and the given episode through plastic details. It should also be noted that information about the choreographers who staged the dance compositions is rarely found in the film credits, with the help of several sources it was possible to determine their identity.

It should also be noted that the identification of the alleged authorship through their creative handwriting was possible only on the basis of a few cases, because the choreography created for the film, where it is a subordinate component and adapted to the context of the film, looks completely different when considering the works of the famous choreographers of the old Pleiades. The cinematography of the 1920s outlined very interesting vectors: 1. Authentic folk choreography with unique dance patterns: "Suramis Fortress", "Arsena the Robber (Mountain Eagle)", "Who is

Guilty”, “The Case of the Murder of Tariel Mklavadze”, “Khanuma”, “Saba” are those films whose footage preserved with historical accuracy dance patterns marked by a high degree of authenticity - circular perkhuli, tiered perkhuli, “khorumi”, varieties of “lekurta”, dance with daggers, perkhuli with claps, “kintouri”. 2. During this period, the founder of “free dance” operating on the stage, The reformist direction of the American dancer - Isadora Duncan: theatrical choreography was revealed in the films - "Arsena Jorjiashvili", "Surami Fortress", "Amok".

Among the film works of the 20s, the film "Eliso" should be mentioned separately. In addition to the dance vocabulary, the compositional structure of the choreographic pattern and the historical-ethnographic factor, the film revealed metaphor, an element of intensifying the subtext with the choreographic language. The episode of the dance of "Tamar" in the film "The Last Masquerade" is metaphorical. The 30s continue to maintain the quality of authenticity of the choreographic scenes used in the Konofilms. The films - “Mzagho and Gela”, “The Last Crusaders” deserve attention for the male-female pair “lekuri”, which are today an integral part of the dance vocabulary of the eastern mountainous regions of Georgia. “Pepo” created at “Armenfilm” aroused special interest. The dance compositions presented in the film - “Mirzai”, “Vadespan Sabalo Lekuri”, “Kintouri”, a sample of European everyday choreography - “Polka-Mazurka”, provide us with important information both about choreography and about the cultural development trends of the era. In the film “Prometheus” shot in 1936, most likely, considering the musical and choreographic handwriting of the composition, “Khorumi” should have been performed by V. Chabukiani. In this picture, there is a lack of authenticity, as if the choreographic composition does not organically “sit” in the episode and stands separately, which violates the fabric of its integrity.

In the cinematic work of the 40s, a volumetric increase in the violation of convention and ethnographic truth is noticeable. In this regard, “The Girl from the Bridge” is noteworthy. The composition staged by choreographer Jano Bagrationi looks like it was performed “to order”, does not highlight the ethnicity of the dance pattern and leaves the impression of a concert number. In the film “Giorgi Saakadze”, it is known that the scene of the Beriki and Rusudani Lekuri was staged by choreographer D. Javrishvili. As for the episode of the dance “Khorumi”, its inclusion in the Kartli-Kakhetian environment, especially in the 17th century, taking into account the historical factor, is not justified. Maintaining historical and ethnographic truth in a historical film is an important aspect. One of the most important works of the 1940s filmography, “Keto and Kote,” occupies a special place in terms of both the number of choreographic compositions and the genre diversity. Choreographer Davit Machavariani’s 6 dance episodes performed by the film’s actors, with the harmonious combination of their acting and choreographic abilities, create an unforgettable

impression. Meanwhile, the completed compositions of Nino Ramishvili and Iliko Sukhishvili, performed by the State Ensemble, acquire the status of historical heritage.

The 1950s reveal an even greater trend in terms of choreographic elements “inserted” into the film. The creativity of this period is characterized by an inorganic connection and a kind of artificiality between the content of the film and the choreography. The exception is the film "Maya Tskneteli", in which the historical and choreographic fabric of the film is organically unified. The theatrical and dance episodes created by choreographer Givi Odikadze are adapted to the ethnographic reality of the film.

The dance compositions presented in the 60s clearly demonstrate the participation of choreographers in the process of creating a film. However, even during this period, choreography occupies a subordinate position and leaves the impression of being unnatural, as if it had to “fit” into the film. At this time, what is striking is that the manner of performing the dance, the technical capabilities of the dancers or actors are out of touch with the style and character of the era. This detail is especially noticeable in historical films. In terms of preserving naturalness, the film “Do not despair” is an exception, thanks to the acting talent of the actors participating in the film. The 70s can be called the era of choreographer Yuri Zaretsky. In the film-musicals created during this period - "Aurzauri Salkhineti" and "Melodies of the Veri Subdistrict", one of the "main roles" is actually played by choreography and plastic elements. Dance plastic or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, "The Sun of Autumn" deserves special attention, as a historical chronicler, for the episode preserved in the film - "Shalakhot" performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the village's deportation, “Autumn Sun” - “Tango”, “Slain Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc.

Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, the epochal creative features and ongoing processes. Dance plasticity or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, “The Sun of Autumn” deserves special attention as a historical chronicler for the episode preserved in the film - “Shalakho” performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the deportation of the village, “The Sun of

---

Autumn” - “Tango”, “The Killed Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc. Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, its epochal creative features, and ongoing processes. Dance plasticity or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, “The Sun of Autumn” deserves special attention as a historical chronicler for the episode preserved in the film - “Shalakho” performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the deportation of the village, “The Sun of Autumn” - “Tango”, “The Killed Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc. Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, its epochal creative features, and ongoing processes.

## **CHOREOGRAFIE IN DER GEORGISCHEN KINEMATOGRAFIE**

### **Zusammenfassung**

Das georgische Kino enthält viele einzigartige choreografische Beispiele. In diesem Sinne dient der Spielfilm als historisch-ethnografische Quelle auch als eine Art Chronist, insbesondere der Arbeit der frühen Periode – der 20er- und 30er-Jahre. Im Laufe der Jahre hat das georgische Kino sowohl folkloristische Beispiele georgischer Volkschoreografie als auch Tanzkompositionen verschiedener Genres und Richtungen festgehalten, die von Choreografen für Filme inszeniert wurden und dabei ihre Namen und die Namen der Darsteller bewahrt haben. Choreografische Kompositionen in georgischen Filmen wurden von folgenden Choreografen inszeniert: David Javrishvili, Irakli (Jano) Bagrationi, Iliko Sukhishvili, Nino Ramishvili, David Machavariani, Avtandil Tataradze, Bukhuti Darakhvelidze, Givi Odikadze, Murman Lomtadze, Yuri Zaretski, Zurab Kikaleishvili und anderen. Diese Suche, die sich in den Filmen widerspiegelt, offenbarte viele Schichten choreografischen Schaffens. In Bezug auf die Authentizität wurden die in den 20er und 30er Jahren gedrehten Filme als glaubwürdiger dargestellt, während die in den 40er und 50er Jahren eingefangenen Tanzkompositionen – obwohl, wie sich herausstellte, die Meister der georgischen Volkschoreografie an diesen Tanzkompositionen mitgearbeitet hatten – weit von Authentizität und historisch-ethnografischer Realität entfernt sind und in einigen Fällen einer Art Konditionalität unterliegen. Die auftretenden Probleme müssen sich aus der Berücksichtigung der sowjetischen Realität und der Richtlinien ergeben, die Parteimitarbeiter in dieser Zeit allgemein für die Kunst erließen.

Neben der Hervorhebung von Authentizität und historisch-ethnografischen Faktoren war es auch von großer Bedeutung, diejenigen Choreografen zu identifizieren, die mit dem Kameramann zusammenarbeiteten und Choreografien verschiedener Genres in wegweisenden Werken des georgischen Kinos schufen. Am Beispiel mehrerer Beispiele wurde zudem ein sehr wichtiges Detail hervorgehoben – der metaphorische Charakter der Choreografie, die Intensivierung des Subtextes des Films und der gegebenen Episode durch plastische Details. Es ist auch zu beachten, dass Informationen über die Choreografen, die die Tanzkompositionen inszenierten, im Filmabspann selten zu finden sind. Mithilfe mehrerer Quellen konnte ihre Identität ermittelt werden. Es ist auch zu beachten, dass die Identifizierung der angeblichen Urheberschaft anhand ihrer kreativen Handschrift nur in wenigen Fällen möglich war, da die für den Film geschaffene Choreografie, wo sie ein untergeordneter Bestandteil

ist und an den Kontext des Films angepasst wurde, im Vergleich zu den Werken der berühmten Choreografen der alten Plejaden völlig anders aussieht.

Die Kinematographie der 1920er Jahre zeichnete sich durch sehr interessante Vektoren aus: 1. Authentische Volkschoreographie mit einzigartigen Tanzmustern: „Suramis Festung“, „Arsena der Räuber (Bergadler)“, „Wer ist schuldig?“, „Der Mord von Taniel Mklavadze“, „Khanuma“, „Saba“ sind jene Filme, deren Aufnahmen mit historischer Genauigkeit Tanzmuster mit einem hohen Maß an Authentizität wiedergaben – kreisförmige Perkhuli, gestufte Perkhuli, „Khorumi“, Varianten von „Lekuri“, Tanz mit Dolchen, Perkhuli mit Klatschen, „Kintouri“. 2. In dieser Zeit trat die Begründerin des „freien Tanzes“ auf der Bühne auf. Die reformistische Richtung der amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan: Theaterchoreografien wurden in den Filmen „Arsena Jorjiasvili“, „Surami Festung“ und „Amok/ „Der Amokläufer“ offenbart. Unter den Filmwerken der 20er Jahre ist der Film „Eliso“ besonders hervorzuheben. Neben dem Tanzvokabular, der kompositorischen Struktur des choreografischen Musters und dem historisch-ethnografischen Faktor offenbarte der Film Metaphern, ein Element der Intensivierung des Subtextes durch die choreografische Sprache. Die Episode des Tanzes „Tamar“ im Film „Die letzte Maskerade“ ist metaphorisch. Die 30er Jahre bewahren weiterhin die Qualität der Authentizität der in den Konofilmen verwendeten choreografischen Szenen. Die Filme „Mzagho und Gela“ und „Die letzten Kreuzfahrer“ verdienen Aufmerksamkeit für das Mann-Frau-Paar „Lekuri“, das heute fester Bestandteil des Tanzvokabulars der östlichen Bergregionen Georgiens ist. Besonderes Interesse erregte der bei „Armenfilm“ entstandene Tanz „Pepo“. Die im Film präsentierten Tanzkompositionen – „Mirzaia“, „Vadespan Sabalo Lekuri“, „Kintouri“ und ein Beispiel europäischer Alltagschoreografie – „Polka-Mazurka“ – liefern uns wichtige Informationen sowohl über die Choreografie als auch über die kulturellen Entwicklungstendenzen der damaligen Zeit. Im Film „Prometheus“ aus dem Jahr 1936 hätte „Khorumi“ angesichts der musikalischen und choreografischen Handschrift höchstwahrscheinlich von V. Chabukiani aufgeführt werden müssen. In diesem Film fehlt es an Authentizität, als ob die choreografische Komposition nicht organisch in die Episode „passt“ und separat steht, was ihre Integrität beeinträchtigt.

Im Filmschaffen der 40er Jahre ist eine zunehmende Verletzung von Konventionen und ethnografischer Wahrheit erkennbar. In diesem Zusammenhang ist „Das Mädchen von der Brücke“ bemerkenswert. Die vom Choreografen Jano Bagrationi inszenierte Komposition wirkt wie „auf Bestellung“ aufgeführt, hebt die ethnische Zugehörigkeit des Tanzmusters nicht hervor und erweckt den Eindruck einer Konzertnummer. Im Film „Giorgi Saakadze“ ist bekannt, dass die Szene der Beriki und Rusudani Lekuri vom Choreografen D. Javrisvili inszeniert wurde. Was die Episode des Tanzes „Khorumi“ betrifft, so ist ihre Einbeziehung in das kartli-kachetische Umfeld, insbesondere im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des historischen Faktors

nicht gerechtfertigt. Die Wahrung der historischen und ethnografischen Wahrheit in einem historischen Film ist ein wichtiger Aspekt. „Keto und Kote“, eines der bedeutendsten Werke der Filmografie der 1940er Jahre, nimmt sowohl hinsichtlich der Anzahl der choreografischen Kompositionen als auch der Genrevielfalt eine besondere Stellung ein. Die sechs Tanzepisoden des Choreografen Davit Machavariani, die von den Schauspielern des Films aufgeführt werden, hinterlassen durch die harmonische Verbindung ihrer schauspielerischen und choreografischen Fähigkeiten einen unvergesslichen Eindruck. Die vollendeten Kompositionen von Nino Ramischwili und Iliko Sukhischvili, aufgeführt vom Staatlichen Ensemble, erlangen den Status eines historischen Erbes.

In den 1950er Jahren zeichnet sich ein noch stärkerer Trend zu in den Film eingefügten choreografischen Elementen ab. Das Schaffen dieser Zeit ist geprägt von einer anorganischen Verbindung und einer gewissen Künstlichkeit zwischen Filminhalt und Choreografie. Eine Ausnahme bildet der Film „Maja Zkneteli“, in dem die historische und choreografische Struktur des Films organisch miteinander verschmelzen. Die vom Choreografen Givi Odikadze geschaffenen Theater- und Tanzepisoden sind an die ethnografische Realität des Films angepasst.

Die in den 1960er Jahren präsentierten Tanzkompositionen zeigen deutlich die Beteiligung von Choreografen am Entstehungsprozesse eines Films. Doch auch in dieser Zeit nimmt die Choreografie eine untergeordnete Stellung ein und wirkt unnatürlich, als müsse sie in den Film „passen“. Auffällig ist, dass die Art der Tanzaufführung und die technischen Fähigkeiten der Tänzer und Schauspieler nicht mehr dem Stil und Charakter der Epoche entsprechen. Dieses Detail ist besonders in historischen Filmen erkennbar. In puncto Natürlichkeit bildet der Film „Verzweifle nicht“ dank des schauspielerischen Talents der beteiligten Schauspieler eine Ausnahme. Die 70er Jahre können als die Ära des Choreografen Juri Sarezki bezeichnet werden. In den in dieser Zeit entstandenen Musicalfilmen – „Aurzauri Salkhinetsi“ und „Melodien des Vera-Bezirks“ – spielen choreografische und plastische Elemente eine der Hauptrollen. Auf jeden Schauspieler zugeschnittene Tanzplastiken oder massenchoreografische Kompositionen sind fertige Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. In der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Herbstsonne“ als historischer Chronist besondere Aufmerksamkeit aufgrund der im Film festgehaltenen Episode „Shalakho“ des Künstlers Lado Gudishvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Herbstsonne“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw.

So ist die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ein Träger des historischen Gedächtnisses und skizziert klar den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, die epochalen kreativen Merkmale und die laufenden Prozesse. Tanzplastizität oder massenhafte choreografische Kompositionen, die auf jeden Schauspieler zugeschnitten sind, sind vollendete Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. Aus der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Sonne des Herbstes“ besondere Aufmerksamkeit als historischer Chronist für die im Film festgehaltene Episode „Shalakh“, gespielt vom Künstler Lado Gudiashvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Die Sonne des Herbstes“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw. Die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ist somit ein Träger des historischen Gedächtnisses und verdeutlicht den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, ihre epochalen kreativen Merkmale und ihre laufenden Prozesse. Tanzplastizität oder massenhafte choreografische Kompositionen, die auf jeden Schauspieler zugeschnitten sind, sind vollendete Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. Aus der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Sonne des Herbstes“ besondere Aufmerksamkeit als historischer Chronist für die im Film festgehaltene Episode „Shalakh“, aufgeführt vom Künstler Lado Gudiashvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Die Sonne des Herbstes“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw. So ist die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ein Träger des historischen Gedächtnisses und skizziert deutlich den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, ihre epochalen kreativen Merkmale und laufenden Prozesse.