

## ქართული ხალხური ხასცენო ქორეოგრაფიის სათავაპბთან (1850-1920)

საკვანძო სიტყვები: *თეატრი, ქორეოგრაფია, პროფესიონალური, ცეკვა, „ლეკური“, „კინტორი“.*

ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაზე ჩვენში საკმაოდ ბევრი იწერება, თუმცა, მკვლევარ-თეორეტიკოსებს უზარმაზარი მოცულობის სამუშაო აქვთ შესასრულებელი, რადგან ქართული ცეკვის პროფესიონალიზაციის პრობლემა ჯერ კიდევ არ გამხდარა მკვლევართა საგანგებო ყურადღების ობიექტი. უნდა დადგინდეს, თუ განვითარების რა გზა გაიარა ქართულმა ქორეოგრაფიულმა ხელოვნებამ და რომელი ეპოქიდან შედგა იგი პროფესიონალურ რელსებზე.

განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე საცეკვაო ხელოვნების პროფესიონალიზაციის რამდენიმე განშტოება გამოიკვეთა: 1. თვითმოქმედ, ფოლკლორულ შემოქმედებაში ჩამოყალიბებული პროფესიული ხელოვნება, რომელსაც საზოგადოების წიაღიდან გამოსული ინდივიდი ან მონაწილეთა ჯგუფი ქმნის და, უმთავრეს შემთხვევაში, თავად ასრულებს (მაგ. წლიდან წლამდე „ბერეკობის“, „ბერობანას, „ფადიკოს“ „ყეცობის“ და სხვა ხალხური სანახაობის ერთსა და იმავე მონაწილეებს ირჩევდნენ, რასაც საფუძვლად მათი ინდივიდუალური საშემსრულებლო-სამსახიობო შესაძლებლობები ედო), და 2. საავტორო ხელოვნება, რომელსაც ვინმე შემოქმედი ქმნის, ხელმძღვანელობს და ზედამხედველობს. ხალხურისაგან განსხვავებით, ცნობილია საავტორო მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დრო, ადგილი და ავტორი.

სიტყვა „ხასცენო“ შინაარსობრივად პროფესიონალურ შემოქმედებას ვულისხმობს, პროფესიონალური კი - არათვითშემოქმედებითი ხელოვნებაა, რომელიც შესაბამის საგანმანათლებლო დაწესებულებაში სპეციალური ცოდნა-გამოცდილების შეძენის ან ხანგრძლივი პერმანენტული პრაქტიკული მუშაობის შედეგად ყალიბდება. საინტერესოა თუ როდისაა მოცეკვავე პროფესიონალის საქმიანობა უტილიტარული ფუნქციის მატარებელი, როდის გადადის იგი ესთეტიკურ სფეროში და რა კონკრეტული ნიშნებით გამოირჩევა ამ დროს ცეკვის ხელოვნება.

როგორც აღინიშნა, ხელოვნების პროფესიონალიზაციას ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია და ღრმა წარსულში გვამისამართებს. მას ჯერ კიდევ იმ დროს ჩაეყარა საფუძველი, როდესაც უძველესი ადამიანი ვარესამყაროსა თუ თემის წევრებთან კომუნიკაციის არავერბალურ წესს იყენებდა, სათქმელს პლასტიკის, მოძრაობის ენით გამოხატავდა. თუ შორეული წარსულიდან დავიწყებთ, ცეკვის პროფესიონალიზაციის პირველი ნიშნები ჯერ კიდევ უძველესი ადამიანის ყოფაში სამონადირო პროცესის ჩამოყალიბებასთან ერთად იჩენს თავს. აქედან მოვიდებული, მოცეკვავე, როგორც პროფესია, ყველა საზოგადოებრივ ფორმაციაში ფუნქციონირებს. იგი თავის ხელობას თუ ხელოვნებას არა მარტო აჩვენებდა სხვას, არამედ ასწავლიდა, წარმოქმნიდა მიმბაძველებს და ამით უზრუნველყოფდა თაობათა მემკვიდრეობითობას.

მონადირეულის შემდეგ, უფრო განვითარებულ ეტაპს წარმოადგენს ტოტემური ცეკვა. განუწყვეტელი კავშირი ბუნებასთან, ყოველდღიური დაკვირვება მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროზე განაპირობებდა ადამიანის მიერ მათი გარეგანი თუ შინაგანი თვისებების საკმაოდ ოსტატურ კოპირებას. ტოტემური ცეკვების დროს ადამიანები გარდაისახებოდნენ

ამა თუ იმ ცხოველად და წარმოადგენდნენ მის ქმედებას, თუმცა მიზანი ისევ იგივე რჩებოდა - წარმატებული ნადირობა. გარდა იმისა, რომ შემსრულებელი სხვადასხვა ცხოველის გამომსახველი ნიღბით იყო შემკული, ის უკვე გამოსახავდა არა ცხოველს, როგორც ნადირობის თბიქტსა და მასზე ნადირობას, არამედ ცხოველს - ტოტემს, როგორც სუბიექტს და ყოველივე მასთან, მის ზნე-ქმედებასთან დაკავშირებულს.

ტოტემურ ცეკვებში უკვე იგვეთება შემსრულებელი ან შემსრულებელთა ჯგუფი და მაყურებელი. შემსრულებლები გარკვეული პროფესიული უნარ-ჩვევების გამომუშავების წყალობით „სოლისტების“ როლში აღმოჩნდნენ.

შემსრულებელთა პროფესიონალიზაციას ხელს უწყობდა „სკოლებისა“ და მასწავლებლების გაჩენა, რომელთაც ახალი „კადრები“ უნდა აღეზარდათ. სკოლა არ იყო ყველასათვის ხელმისაწვდომი. მასწავლებლები - ქურუმები, რომლებიც თავად იყვნენ თავისი საქმის კარგი სპეციალისტები.

იმისათვის, რომ პროფესიონალური შემოქმედება ჩამოყალიბდეს, მისი რეალიზაციისათვის ადგილ-მდებარეობა, შესაბამისი სივრცე უნდა არსებობდეს. ეს სივრცე კი, სხვადასხვა აგებულებისა თუ მასშტაბის, თავიდანვე გაჩნდა, თუმცა, დროთა განმავლობაში იერსახის ცვლილებას განიცდიდა.

ამგვარად, შემსრულებელი, მაყურებელი, სივრცე და სკოლა წარმოადგენდა სასცენო ხელოვნების პროფესიონალიზაციისათვის უცილობელ ფაქტორებს ჯერ კიდევ კაცობრიობის განვითარების ადრეულ ეტაპზე.

მოგვიანებით აღნიშნულ პარამეტრებს დაემატა, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მათ შორის - შრომის ანაზღაურება, სხვადასხვა ტიპის გასამრჯელო, რომელიც მსახიობის შემოსავლის წყარო იყო და კონკურენციის პირობებში საკუთარი ხელოვნების განვითარება-სრულყოფისათვის მას მოტივაციას უქმნიდა.

მეტი სიცხადისათვის, მცირე ექსკურსით თვალი გადავავლოთ ცნობებს მსოფლიოს უძველესი ქორეოგრაფიული კულტურის ისტორიაში მოცეკვავე/მსახიობთა პროფესიონალური შემოქმედების შესახებ.

ამ მხრივ ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია ძველი ეგვიპტე, რომელმაც უძლიერესი მასალა შემოგვინახა. ფიგურის განყენებულად, სტატიკურად გამოსახვის ტრადიციის მქონე ქვეყანაში, უდიდესი პირამიდებისა და სასახლეების კედლებზე შემორჩენილია საცეკვაო ქმედებების ამსახველი გამოსახულებები, რომლებშიც უდიდესი დინამიკა და პროფესიონალიზმი იგრძნობა. ძველ ეგვიპტეში მხიარულების, ცეკვისა და სიმღერის ღმერთებად ითვლებოდნენ ჰათორი, ნეჰემაუტი და წვერიანი ჯუჯა კაცი - ნატი. იმის გათვალისწინებით თუ რაოდენ დიდ როლს ასრულებდა ცეკვა ძველეგვიპტურ რიტუალში, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მის მონაწილეებს საგანგებოდ ამზადებდნენ. ეგვიპტეში არსებობდა განსაკუთრებული სკოლები, სადაც ზრდიდნენ მოცეკვავეებს, მომღერლებსა და მუსიკოსებს. ფუნქციონირებდა „ნასწავლ მოცეკვავეთა“ კორპორაცია, რომელიც გამოდიოდა დღესასწაულებზე და საწიმიო თავყრილობების დროს. არსებობს ცნობა იმის შესახებ, რომ ამონის ტაძართან არსებული სკოლა ზრდიდა მოცეკვავე ქურუმ ქალებს. ისინი მთელ სიცოცხლეს რომელიმე ღვთაების სამსახურში ატარებდნენ. არა მხოლოდ საკულტო, შეძლებული ეგვიპტელების პირად ცხოვრებაშიც ცეკვა დიდ როლს ასრულებდა. დიდებულებს ჰარემებში ჰყავდათ თავიანთი მოცეკვავეები, მომღერლები და მუსიკოსები. მათი დანიშნულება იყო პატრონისა და მის სტუმართა გართობა.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Худеков С. Н., Искусство танца, „Эжмо“, М., 2010, стр. 37-50.

სანახაობითი ხელოვნებითა და ცეკვების სიმრავლით მდიდარი იყო ძველი საბერძნეთი. კუნძულ კრეტაზე, გათხრების შედეგად, აღმოჩნდა განსაკუთრებული ნაგებობები - მოედნები სანახაობებისათვის. ისინი სახედველის<sup>2</sup> პირველ ნაგებობებად ითვლება და განკუთვნილი იყო სახალხო დღესასწაულებისა და წარმოდგენებისათვის. კნოსოსისა და ფესტოსის არენებზე მაყურებლისათვის ეწყობოდა საზეიმო-სადღესასწაულო პროცესიები ცეკვებითა და სიმღერებით, მუსიკალური გაფორმებით. იგი ნაყოფიერების კულტს ეძღვნებოდა და ყველას ბრწყინვალე სანახაობით იზიდავდა.

ძვ. წ. VI ს-ში ათენის ამბლლებულ ნაწილზე აიგო სანახაობისათვის მოედანი დიონისეს პატივსაცემად. საუკუნის შემდეგ კი, ათენელებმა იქვე ქვის მონუმენტური თეატრი ააგეს. ასეთი თეატრები მოგვიანებით იგებოდა საბერძნეთის სხვადასხვა ქალაქში, დასწრება ფასიანი იყო.

ყველასათვის ცნობილია მუზათა ძველბერძნული პანთეონი, რომელთა შორის ღირსეული ადგილი უმშვენირეს ტერფსიქორეს - ცეკვის მუზას ეჭირა. ტაძართა შენობებზე აქაც ვხვდებით საზეიმო ცერემონიალთა რელიეფურ გამოსახულებებს. სკოპასის მოცეკვავე მენადა გამოირჩევა მსოფლიო მნიშვნელობის ქმნილებათა შორის. მოცეკვავე ქალის მიერ შესრულებული ცეკვის ექსპრესიულობა, მოძრაობის დინამიკა დღესაც აოცებს მხანველს. ბერძნული ლაირებული ლარნაკები, სხვადასხვა ტიპის საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი მრავლად შეიცავს საცეკვაო გამოსახულებებს. ცეკვას უდიდესი ადგილი ეკავა ძველ ბერძნეთა ცხოვრებაში. ბევრ მწერალს ტრაქტატი აქვს მიძღვნილი სანახაობითი, და მათ შორის, საცეკვაო ხელოვნებისადმი. ფასდაუდებელია ახ. წ. II საუკუნის სატირიკოსის, ლუკიანე სამოსატელის ნაშრომი - „ცეკვის შესახებ“. დიალოგის სტილში შესრულებული ლიტერატურული ნაწარმოები გვაწვდის ინფორმაციას თეატრის, პროფესიონალი მსახიობებისა და მოცეკვავეების, შესრულების მართებული წესებისა და სხვა მნიშვნელოვანი საკითხების შესახებ.

ბერძნულ კომედიაში პირველი ნაწილის დასრულების შემდეგ იწყებოდა მეორე ნაწილი - პირველისაგან განსხვავებული: „ეს იყო სცენათა რიგი, ე. წ. ეპისოდები: ცოცხალი, მოკლე და ხშირად ერთმანეთის სიმეტრიული; მათ შორის ჩასმული იყო ინტერმედიები - გუნდის სიმღერები და ცეკვები“.<sup>3</sup>

პირველი თეატრი, რომელიც ხის შენობას წარმოადგენდა, რომში ძვ. წ. II ს-ში აიგო ბერძნულ ყაიდაზე. ამის შემდეგ დაიწყო თეატრების მშენებლობა. „როდესაც დაინგრა რომის იმპერია და მასთან ერთად ანტიკური თეატრი, მიმებს სხვადასხვა ბედი ერთი აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპაში. ბიზანტიაში ისინი ოფიციალურად აგრძელებდნენ არსებობას სასახლის კარზე. ისინი გამოდიოდნენ იმპერატორის მდიდრულ მიღებებზე. დასავლეთში კი, მიმები იძულებულნი გახდნენ თავიანთ ძველ სტიქიას დაბრუნებოდნენ და ისევ იქცნენ მოედნებისა და ბაზრობების მსახიობებად. მათ დევნიდა ეკლესია. მათ შესახებ რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში არავითარი ცნობა არ მოიპოვებოდა, თუ არა საეკლესიო მოღვაწეთა სწავლებანი შეჩვენებათა სახით, რომლებმაც შემოინახეს დასავლეთ ევროპაში მათი არსებობის კვალი შუა საუკუნეების ადრეულ პერიოდში. მაგრამ ეს ეპოქა საკმაოდ გაურკვეველია მიმების ისტორიაში“.<sup>4</sup> შემორჩენილია XIII ს-ის მოთხრობა

<sup>2</sup> იგივე თეატრო, ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, საქ. სსრ. სახ. გამომც., თბ., 1949, გვ. 137.

<sup>3</sup> ბერძენიშვილი ლ., ძველი ანტიკური კომედია და არისტოფანე, წიგნი - არისტოფანე, კომედიები, ტ. 1, „ლოგოს პრესი“, თბ., 2002, გვ. 11.

<sup>4</sup> Блок Л., Классический танец, история и современность, М., „Искусство“, 1987, стр. 73.

მოცეკვავე ჟონგლიორზე, რომელიც ღვთისმშობელს უძღვნის თავის საუკეთესო ნომერს. IX ს-ის ვატეანის მინიატურაზე გამოსახულია „სალომეს ცეკვა ბურთით“. ჩეზარე ნეგრი ნაშრომში „Nuove invention di balli“, 1604 წ. გვაწვდის ცნობებს როგორც პროფესიონალ მოცეკვავეთა შესახებ, ასევე აღწერს მასკარადებსა და სამეფო თეატრალიზებულ წარმოდგენებს. თუმცა, ეს უკვე გვიანი პერიოდია, ამ დროიდან საფუძველი ეყრება საცეკვაო ხელოვნების უმაღლეს და ყველაზე აკადემიურ ქორეოგრაფიულ მიმართულებას - კლასიკურ ცეკვას, ბალეტს.

ინდურ საცეკვაო ხელოვნებას უკანასკნელი ორი ათასი წლის განმავლობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები არც კი განუცდია. იგი ჯერ კიდევ მაშინ იყო პროფესიონალური და ბუნებრივი სამსახიობო თუ ფიზიკური მონაცემების არსებობას და ხანგრძლივი დროის განმავლობაში დაუღალავ შრომას მოითხოვდა. ინდური სასცენო ხელოვნების პრინციპები და თეორიული საფუძვლები განსაზღვრულია ტრაქტატში „ნატიაშასტრა“. ამ ნაშრომში თავის ათი ძირითადი, თვალის ოცდათექვსმეტი, ხელის ოცდაჩვიდმეტი და სხეულის ათი მდგომარეობა არის დაფიქსირებული, ყოველ მათგანს მკაცრად და ზუსტად განსაზღვრული მნიშვნელობა გააჩნდა. ინდოეთშიც უყვარდათ თეატრალური წარმოდგენები, ცეკვა, სიმღერა. მაღალ სოციალურ წრეებში აუცილებელი იყო მათი ცოდნა, მაგრამ მსახიობის პროფესია მაინც სამარცხვინოდ ითვლებოდა. ლეგენდის თანახმად, ცეკვა შექმნა ღმერთმა შივამ. თავადვე გახლდათ უბადლო მოცეკვავე, რომელმაც ცეკვის ხელოვნებას თავისი ცოლი - ფარვატი - აზიარა. მან კი, მეფის ასულს ასწავლა და შემდეგ ვაგრცეღდა მთელს ინდოეთში. კლასიკური ცეკვა ინდოეთში ითვლება იოგის ერთ-ერთ ფორმად, სადაც შერწყმულია და აღინიშნება ფიზიკური ენერჯისა და სულიერი ძალის სინთეზი. ძველი ინდური დრამა შეიცავდა სასიმღერო და საცეკვაო ნომრებს.

ღვთის მსახურები ინდოეთში, ბრაჰმანები, ტაძრებთან ცეკვასა და სიმღერაში დახელოვნებული ქალი მსახიობების ინსტიტუტს ინახავდნენ. მოცეკვავე ქალების მნიშვნელოვანი რაოდენობა თავს იყრიდა დიდებულებთან. ევროპაში ამ მოცეკვავეებს ბაიადერებს უწოდებდნენ. ადგილობრივ, ინდუსურ ენაზე მათ ერქვათ „დევაზი“ – „ღვთის მონა“. ბაიადერების მეორე ფენას, რომელიც ტაძრებში არ მსხურობდა, უწოდებდნენ „ნაუტში“ – „მოცეკვავეს“.<sup>5</sup>

რუსეთში ცნობებს პირველი პროფესიონალი მოცეკვავეების შესახებ მე - 8-9 საუკუნეებში ვხვდებით, მათ სკომოროხები, ხოლო, ადგილს, სადაც წარმოდგენა იმართებოდა „პოზორნიში“ ერქვა. მათაც ქირობდნენ და აძლევდნენ გასამრჯელოს. ისინი მართავდნენ საზოგადო ჩვენებებს. სკომოროხების საარსებო წყაროს მათივე ხელოვნება წარმოადგენდა, ამიტომ ისინი სულ უფრო მეტად ცდილობდნენ მის სრულყოფას. არსებული შინა საზოგადოებრივი მდგომარეობის გამო, მეფე ალექსი მიხეილის ძემ აკრძალა (მე-17 ს.) სკომოროხობა. სკომოროხებს ებრძოდა ეკლესიაც. სანახაობა, ფაქტობრივად, მოკვდა. ამ მოვლენებმა ძლიერ შეაფერხა თეატრალური ხელოვნების, რომლის ერთ-ერთი ქმედითი კომპონენტი ცეკვა გახლდათ, განვითარების პროცესი. სანახლო სანახაობა რუსეთში მოგვიანებით აღდგა, მაგრამ არა პირვანდელი სახით. ამ პერიოდში რუსეთშიც ისახება საბალეტო ხელოვნება და იწყება მისი ნამდვილი პროფესიონალური აღმასვლა.

<sup>5</sup> Худеков С. Н., Искусство танца, „Эксмо“, М., 2010, стр. 70.

## X X X

საქართველოში პროფესიონალი მოხეტიალე მსახიობების შესახებ, ძირითადად, ქართული მწერლობა ინახავს ცნობებს, მაგრამ წარმოდგენილ ნაშრომში ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების ამ მონაკვეთს არ შეგუვებით. ნაშრომის სათაური - „ქართული ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიის სათავეებთან (1850-1920)“ - მიზნად ისახავს, ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, შეაფასოს ქართული თეატრის როლი სასცენო ქორეოგრაფიის ფორმირებაში, როდესაც ცეკვა პროფესიული თეატრის ერთ-ერთ კომპონენტად იქცა და სპექტაკლის იდეურ-შინაარსობრივ თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ ქსოვილში ინტეგრირდა. ქართული ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბება პროფესიული თეატრის ფორმირებას დაუკავშირდა. პროფესიული სკოლების ჩამოყალიბებამდე თეატრი ხალხის წიაღიდან გამოსული თვითნასწავლი მოცეკვავე/ქორეოგრაფების შემოქმედებას იყენებდა, ძირითადად კი, იმ მსახიობების სახით, რომლებმაც ცეკვა ყოფითი გარემოდან სცენაზე გადმოიტანეს.

ერეკლე მეორის თეატრის ერისთავის თეატრამდე ნახევარ საუკუნეზე მეტი აშორებს. აღნიშნულ დროით შუალედში თეატრალური წარმოდგენები სალონურ ხასიათს ატარებდა და სპექტაკლებში მხოლოდ მაღალი ფენის წარმომადგენლები მონაწილეობდნენ. ამ პერიოდში პროფესიონალური დასი ჯერ კიდევ არ არსებობდა. დიმიტრი ყიფიანი თავისი ბიოგრაფიის ერთ ნაწილში იხსენებს: „იმ დროს, რომელზედაც მე ვლაპარაკობ, ე. ი. მეოცე წლებში (გულისხმობს მე-19 საუკუნის 20-იან წლებს - ხ.დ.) თბილისში არავითარი საზოგადო დროს გატარება არ იყო. საიდანმე გაჩნდებოდნენ მოხეტიალე ჟონგლიორები ან ჯამბაზები და ისევ წავიდოდნენ. იშვიათად თუ გაიმართებოდა შინაური წარმოდგენა, სადაც ქალების როლსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. ხანდახან შეიკრიბებოდნენ საცეკვაოდ, მაგრამ საზოგადოთ ჯერ კიდევ ცოტანი იყვნენ მოცეკვავე მანდილოსნები და, დროს მიხედვით, კავალრები უფრო კიდევ ნაკლები. ახალგაზრდა ოფიცრები თითქმის სულ ომში იყვნენ გაწვეულნი სპარსეთში და ფრაკოსანი მოცეკვავე კი სამი-ოთხი თუ მოიძებნებოდა“.<sup>6</sup>

როგორც ცნობილია, ქართული პროფესიული თეატრის ისტორია 1850 წლის 2 იანვარს დაიწყო, მაშინ, როდესაც ქართულმა დასმა გიორგი ერისთავის ხელმძღვანელობით თბილისის ვიმნაზიის სცენაზე მისივე სამმოქმედებიანი პიესა - „გაყრა“ წარმოადგინა. გიორგი ერისთავის დასის რეპერტუარს, ძირითადად, თავად თეატრის ხელმძღვანელისა და ზურაბ ანტონოვის პიესები ავსებდა: გიორგი ერისთავის „გაყრა“, „დავა“, „ძუნწი“, ზურაბ ანტონოვის კომედიური პიესები - „მე მინდა კნეინა გავხდე“, „ქმარი ხუთი ცოლისა“, „ქორწილი ხევსურთა“, „მზის დაბნელება საქართველოში“, „ტივით მოვზაურობა ლიტერატორთა“, „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო“, „ჯერ მოკვდნენ, მერე იქორწილეს“.

ერისთავის თეატრს ორი ძირითადი მიმართულება ჰქონდა არჩეული: 1. ეროვნულ-პატრიოტული და 2. კომედია-ვოდევილი. როგორც თეატრმცოდნე ვასილ კენაძე აღნიშნავს, „გ. ერისთავის თეატრი არსებითად ერთი ჟანრის თეატრი იყო“.<sup>7</sup> თეატრმა სატირასა და კომედიას მიანიჭა უპირატესობა, რომელიც უმთავრესად ქალაქურ (თბილისურ) ყოფაცხოვრებასა და მის ტრადიციულ პერსონაჟებს გამოსახავდა. სპექტაკლები გაჯერებული იყო ქალაქური ცეკვის შემცველი სცენებით. აქედან გამომდინარე, წარმოდგენილ ნაწარ-

<sup>6</sup> ყიფიანი დ., მეშუარები, „საქართველო“, თბ., 1930, გვ. 4-5.

<sup>7</sup> ანშეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 9.

მოებთა მოქმედი გმირების პლასტიკაც შესაბამისი იყო და სპექტაკლებში გამოყენებული საცეკვაო კომპონენტებიც კომიკურ-იუმორისტულ ხასიათს ატარებდა.

გიორგი ერისთავის სპექტაკლების დეტალური განხილვა არ შემორჩა, არც მისი დასის შემადგენლობის შესახებ მოგვებოვება ბევრი ცნობა, თუმცა, პიესების შინაარსიდან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქორეოგრაფიული სცენების გარეშე დადგმები ვერ განხორციელდებოდა, მსახიობებიც - ვისაც ცეკვა-სიმღერის ნიჭი გააჩნდა, სცენაზე საკუთარ შესაძლებლობებს გამოიყენებდა. ცნობილია, რომ დასის ერთ-ერთი მსახიობი ქალი ნინო უზნაძე, რომელიც შემეგ ივანე კერესელიძის მეუღლე გახდა, „შვენიერი მოცეკვავე ლეკურისა და ტბილი ხმის პატრონი იყო“. მას სწორედ მისი შესაძლებლობების გათვალისწინებით ტვირთავდნენ. სერგო გერსამიასთან ვკითხულობთ: „მ. თუმანიშვილიც აღნიშნავს, რომ ნინო უზნაძეს კარგი ხმა ჰქონდა, გრძობით ასრულებდა სიმღერებს და მაყურებელთა აღტაცებას იწვევდაო. უზნაძის ქალი ასრულებდა ახალგაზრდა ქალების როლებს. სხვათა შორის, გ. ერისთავის კომედიაში „გაყრა“ მას შეუსრულებია შუშანას უსიტყვო როლი. ალბათ ეს როლი მას მისთვის მისცეს, რომ ცეკვა იყო საჭირო“.<sup>8</sup>

როგორც ვინმე Кн. Т. (თავადი „ტ“ ან „თ“ - ხ.დ.) წერს ქართული დასის მუშაობის შესახებ გაზეთში განთავსებულ სტატიაში: „ასევე საჭიროა გადავანვიოთ შესანიშნავი უზნაძე (ნინო უზნაძეს გულისხმობს - ხ.დ.) მღელვარე (პათეტიკურ - ხ. დ.) პოზებს ხალხური ლეკურის შესრულებისას, რომელსაც ის უადვილოდ აქცევს ბაიადერას ცეკვის გამომსახველ სურათად“.<sup>9</sup> ამ მცირე ამონარიდიდან, სადაც წერილის ავტორი ვადაჭარბებულ მანერულობას საყვედურობს მოცეკვავს, შეგვიძლია არა მხოლოდ ცეკვის შემსრულებელზე მივიღოთ ინფორმაცია, არამედ ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშის შესრულების მართებულ ხასიათსა და იმ აუცილებელ სისადავეზე, რომელიც მე-19 საუკუნის შუა ხანებშიც შემსრულებელს მოეთხოვებოდა „ლეკურის“ შესრულებისას.

მხატვრულ ნაწარმოებებში საცეკვაო ტერმინოლოგიის ხსენება თუ ქორეოგრაფიული ეპიზოდის დახასიათება ყოველთვის გარკვეული ინფორმაციის შემცველია: „ასის თუმნითა აბა რას ბრძანებთ? სუდსა, პალატას ხელით ვაქანებ, ჩვენ სუდასა - აიმ კუკნასა, სულ ვათამაშებ ლეკურ ბუქნასა“. გ. ერისთავის „გაყრაში“ ყველასათვის ცნობილი ფრაზა, რომელიც, ფაქტობრივად, პიესის ერთ-ერთი ძირითადი ხაზის მატარებელია, გვამცნობს, რომ ლეკური ცეკვა ან ცეკვა „ლეკური“ შეიცავდა მოძრაობა ბუქნას. საინტერესო დეტალია იმ თვალსაზრისითაც, რომ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ მღვდელი იოანე ხელაშვილი ცეკვების დახასიათებისას ბუქნას საქართველოში გლეხთა და ჩრდილოკავკასიელთათვის დამახასიათებელ მოძრაობად გვაცნობს.<sup>10</sup>

გაზეთ „კავკაზში“ ვინმე მოგზაური თეატრალი, რომელსაც თბილისში ჩამოსვლამდე რუსეთის სხვა ქალაქების თეატრები მოეგლო, წერს ქარვასლის თეატრის შესახებ. მისი გადმოცემით, თეატრში წარმოდგენას იწყებდა ქართული დასი ორიგინალური ქართული კომედიით, ხოლო მას მოსდევდა სხვა დასის სპექტაკლი. სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია იმ ფაქტზე, რომ ადრე ქართული წარმოდგენა ბოლოს იმართებოდა. მაგრამ საზოგადოება აღარ ესწრებოდა მას და პირველი სპექტაკლის შემდეგ ტოვებდა დარბაზს. ამიტომ ქართული წინ ვადმოიტანეს, მაგრამ ამ დროს აგვიანებდნენ და მხოლოდ ქართული პიესის დასასრულს მოდიოდა მაყურებელი, რათა შემდეგ წარმოდგენას დასწრებოდა,

<sup>8</sup> გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, „სახელგამი“, თბ., 1950, გვ. 154.

<sup>9</sup> Кн. Т. Еще о грузинском театре „Kavkaz“, 1855, N8.

<sup>10</sup> ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984, გვ. 241.

კონკრეტულად კი, იტალიურ ოპერას. როგორც სტატიის ავტორი ანტონოვის „ხევისურთა ქორწილს“ დაესწრო, რომელიც ასევე დიდი დაგვიანებით დაიწყო. „შესანიშნავი დეკორაცია გამოსახავდა ხევისურთა სახლებს სოფელში. სოფლის უკან ჩანდა დიდებულად აღმართული კავკასიის ქედის თოვლიანი მთების მწვერვალები. სცენაზე ხევისური გოგონა თავის ეროვნულ ტანსაცმელში და თავზე დოქით. ჩნდება ახალგაზრდა ხევისური, მისი საქმრო და იწყებენ საუბარს თავისებური დეკლამაციით. გულუბრყვილობა, ვნება, ენერჯია, რომელიც იკვეთება მათ საუბარსა და მოძრაობებში, მათი ენის არმცოდნე მაყურებლისთვისაც გასაგებია. გოგონა მღერის. ველურია მისი სიმღერა, ისევე, როგორც მის გარშემო ბუნება, მაგრამ აღსავსე სილამაზით... შემოდიან ხევისურები - ნახევრად ველურები, ნახევრად მორჩილნი, ნახევრად ქრისტიანები თავიანთ საომარ კოსტიუმებში, ფარებით, შუბებითა და ისრებით, აბჯრებითა და საბარკულებით. მთიდან ასეთივე ველურების მეორე ბარტია ეშვება. ხდება მათ შორის შეტაკება. შეტაკების შემდეგ jeune premier იტაცებს თავის შეყვარებულს. ფარდა ეშვება: თქვენ იხილეთ ხევისურული ქორწილი, ანუ დაქორწინების ხევისურული წესი.“<sup>1</sup>

სტატიიდან იკვეთება, რომ ქართული სპექტაკლები უხვად შეიცავდა მუსიკალურ თუ ქორეოგრაფიულ ეპიზოდებს, მაგრამ ყოველივე გარკვეული დროის განმავლობაში მოსაწყენი ხდებოდა. სტატიის ავტორი ქართული დასის მიმართ ინერტულობას საზოგადოების გამოვნიების სადაგი პიესების სიმცირით, საზოგადოების განუვითარებლობითა და მსახიობთა მოუმზადებლობით ხსნის: „სიმართლე რომ ვთქვა, - დიდხანს მაკმაყოფილებდა თავისი სიახლით ჩვენთვის ესოდენ უცხო სამყარო, თავისი თვითმყოფადი ხმოვანებით (ჟღერადობით), თავისი აღმოსავლური გარემოთი. დიდხანს მომწონდა ასევე ზურნა, - ადგილობრივი ორკესტრი, რომელიც გზიბლავს თავისი საომარი ორიგინალურობით, მომწონდა ნარნარი ლეკური და ადგილობრივი სევედიანი მყვირალა სიმღერა...“, მაგრამ „დიდხანს“ არ ნიშნავს „მუდმივად“ - ამბობს სტატიის ავტორი. ახალჩამოყალიბებული თეატრის დასი რომ დიდი გამოწვევების წინ იდგა, ცნობილია, თუმცა საზოგადოების ინტერესის ნაკლებობა გამოწვეული იყო არა ეროვნულის იგნორირებით, არამედ უფრო სიახლის მიმართ ინტერესით, რადგან იტალიური ოპერა სრულიად ახალი ხილი იყო მე-19 საუკუნის საზოგადოებისათვის.

გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ ფელეტონში ავტორი (ნ. ავალიშვილი) საუბრობს გიორგი ერისთავის თეატრის დაშლისა და დიდი ინტერვალის შემდეგ, 1867 წლიდან ქართული თეატრის განახლებასთან დაკავშირებულ სიმნელებზე, მუდმივი შენობის არქონაზე, განსაკუთრებით ქალი მსახიობებისა და მაყურებლის სიმცირეზე. თეატრალურ წრეს გაჭირვებით გაჭიქონდა თავი, უსახსრობის გამო სპექტაკლები კერძო სახლებში იმართებოდა. თუმცა, თეატრალთა ერთი ექსპერიმენტი მეტ-ნაკლებად წარმატებული აღმოჩნდა: „ყველა იმ წარმოდგენებს აბოლოვებდა ცეკვა-ტანცაობით და ამ ხერხმა, ცოტა არ იყო, საზოგადოება შეაჩვია თეატრში სიარულსა და როლების აღმასრულებელი ქალებიც შესძინა“.<sup>2</sup> 1879 წელს კი, „წესიერი დასიც“ დაარსდა, რომელიც „დღევანდლამდე მშვიდობით მოქმედებს“ - წერს ავტორი 1900 წლის სტატიისში.

მსახიობები ნელ-ნელა ოსტატდებოდნენ, ხევედნენ სასცენო მოძრაობას, პლასტიკას. საზოგადოებამ მისთვის ახლობელი და მშობლიური გარემოს სცენაზე სანახავად თეატრში

<sup>1</sup> Фельетон, Тифлисский театр въ 1853-1854 г., „Кавказ“, 1854, №48.

<sup>2</sup> ფელეტონი - ქართული თეატრის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა (1855-1900) (წაკითხული სადღესასწაულო კრებაზედ ამ წლის 2 იანვარს ბ-ნ ნ. ავალიშვილის მიერ), გაზ. „ივერია“, 1900, #7, გვ. 2.

სიარულს უმატა. სპექტაკლის ანტრაქტისას ევროპული მუსიკა ისმოდა, ხალხი ახალსაც ნეთუნიაზმით იღებდა.

ერისთავის თეატრის ხანმოკლე არსებობის შემდეგ (1850-1854), 1878 წლიდან ხელახლა დაიწყო დასმა შეკრება, რეპერტუარის შედგენა და სპექტაკლების გამართვა. თეატრში ახალი თაობა მოვიდა.

აღდგენილი თეატრის (1879) გამორჩენილ მსახიობსა და თეატრალურ მოღვაწე კოტე ყიფიანს მიაჩნია, რომ ნებისმიერ დარგში შედეგი ხანგრძლივ, თავდადებულ შრომასა და ვარჯიშს მოაქვს. საინტერესოა, რომ არტისტის პროფესიულ სრულყოფილებაზე საუბრისას, მან პლასტიკაზე გაამახვილა ყურადღება: „ბევრი იმისთანა არტისტი არის, რომელმაც რიგიანი სიარულიც არ იცის და არც მინვრა-მონვრა აქვს. ზოგმა არ იცის, რა უყოს თავის ხელებს. მინვრა-მონვრა ბუნებითად არ ეძლევა კაცსა; ვარჯიშობით ეძლევა. ერთმა ტანცმეისტერმა ჰკითხა გერმანელ არტისტს - იფლანდს, - რომელიც შემდეგ დიდი ნიჭიერი გამოჩენილი არტისტი გახდა, - „სიარული იცი თუ არაო“? ამისთანა ახირებული კითხვა გაუკვირდა მეტად იფლანდს. - „არა, ვიციო, რომ თქვენ იმ ადგილის გამოცვლა შეგიძლიანთ, სადაც დგებართო, ფეხების გადადგმა-გადმოდგმა შეგიძლიანთ, მაგრამ რიგიანი და მონდენილი სიარული კი არ იცითო“, უპასუხა ტანცმეისტერმა. მინვრა-მონვრა ტანისა, თავის დაჭერა, ფეხებისა და ხელების ხმარება - აუცილებელი საჭიროება არის არტისტისათვის“.<sup>13</sup> სასცენო მოძრაობას, პლასტიკურობას რომ უდიდესი და უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს, ყველანი ვთანხმდებით, მაგრამ როგორ ახერხებდა ამას იმ ეპოქის მსახიობი, რომელსაც, გერმანელი იფლანდის მსგავსად, ტანცმეისტერის გამოცდილი თვალი არ აკვირდებოდა. არა თუ ტანცმეისტერი, მათ სამსახიობო ოსტატობის საბაზისო პროფესიონალური სკოლაც არ ჰქონდათ გავლილი. ამას ისინი თავად, საკუთარი ემპირიული მეთოდების გამოყენებით ახერხებდნენ და ხვეწდნენ.

ძველ თეატრში ცეკვების დასადგმელად ქორეოგრაფების მოწვევა ჯერ კიდევ წესად არ იყო მიღებული (კლასიკური ცეკვის მიმართულებით შეეძლოთ მოეწვიათ, რადგან საბალეტო ანტრეპრიზების ჩამოსვლა უკვე ტრადიციად იქცა, მაგრამ ქართული ცეკვის პროფესიონალი - საცეკვაო სტუდიის კურსდამთავრებული, ან ამ მიმართულებით მომუშავე იმ დროს, არც არავინ იყო - ხ.დ.). პროფესიონალ მოცეკვავეებთან და ქორეოგრაფებთან შემოქმედებითი თანამშრომლობა მოგვიანებით დაინერგა. ქართულ ხალხურ ცეკვებს კი, სპექტაკლებში საჭიროებისამებრ თავად ცეკვის ნიჭის მქონე მსახიობები დგამდნენ და ასრულებდნენ. მოცეკვავე მსახიობთა შორის გამოირჩეოდნენ: ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ქეთო ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ნინო მხეიძე, ვასო აბაშიძე, ტასო აბაშიძე, ელო ანდრონიკაშვილი, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი: „სცენაზე ნიჭიერი - მწყობრი თამაშით, საუცხოო ცეკვით, სიმღერით ქართველი მსახიობები იზიდავდნენ ქართველ საზოგადოებას თეატრში და ხიბლავდნენ მაყურებელთ, რომელთა რიცხვი თანდათან მატულობდა“.<sup>14</sup>

მსახიობები რომ ცეკვაში თვითნასწავლები იყვნენ, მაგრამ თანაბრად ფლობდნენ როგორც ქართულ, ისე ევროპული ქორეოგრაფიის ნიმუშებს, ელ. ჩერქეზიშვილის ეს აღწერილობაც ადასტურებს - მსახიობ ბაბო ავალიშვილთან ვაწმამზე, სადაც მთელ დასს მოეყარა თავი: „ვასო (აბაშიძე - ხ.დ.) კარგ ვუნებაზე იყო: მღეროდა და ანეგდოტებს ამბობდა, ბოლოს მაწურვაც იცეკვა. მე მოხოვა: „აბა, ახალ მოდნის ხანუმავე, დავაი პოდრუჩუ“, მოჰიდა ხელი და მაწურვა მაცეკვა, თან ისეთ მიმიკებს აკეთებდა ცეკვის

<sup>13</sup> ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 48.

<sup>14</sup> კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, „საბჭოთა აჭარა“, ბათ., 1984, გვ. 24.

დროს, რომ დაუსრულებელი სიცილ-ხარხარი იდგა ოთახში“.<sup>15</sup> იოსებ გრიშაშვილთან ვკითხულობთ: „ვასო აბაშიძე, დავით აწყურელი, ასიკო ცაგარელი, ნიკო გოცირიძე და გიგო იორდანიშვილი ქალაქური (ყარაჩოლელი) სცენების, ლექსების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აკადემიური შემსრულებლები იყვნენ“.<sup>16</sup> „ქალაქურ სცენებში“ იოსებ გრიშაშვილი ვოდვეილებში წარმოდგენილ ქალაქურ თემატიკას გულისხმობს, სადაც ტრადიციული გარემოს უცვლელი პერსონაჟები - კინტოები „კინტოურს“ ცეკვავენ. გიგო იორდანიშვილი „კინტოურის“ საუკეთესო შემსრულებელი იყო.

თუ პროფესიონალიზმს შესაბამისი პროფესიული ბაზის არსებობის გათვალისწინებით განვსაზღვრავთ, არც თავად გიგო იორდანიშვილი და არც მის მსახიობებს გააჩნდათ სათანადო განათლება, რადგან იმხანად საქართველოში მსახიობთა აღსაზრდელი საგანმანათლებლო დაწესებულება არ არსებობდა. მაშ, რა გარემოება გვკარნახობს გიგო იორდანიშვილის თეატრს პროფესიული ვუწოდოთ? - უპირველეს ყოვლისა, ანაზღაურება, რომელიც გარკვეულ ვალდებულებას აკისრებდა დასის წევრებს როგორც საზოგადოების, ასევე სახელმწიფოს მიმართ.

ა. მოჩუბარიძე (ალექსანდრე ყაზბეგის ლიტერატურული ფსევდონიმი) ვაზეთ „დროების“ №81 წლის #199 სტატიამში - „თეატრის შესახებ“ - რეცენზენტის (ფსევდონიმით „ქართული თეატრის მოყვარე“), რომელიც მსახიობთა დასს პროფესიონალიზმს უწუნებდა, პასუხად წერს, რომ მსახიობებს არა თუ პროფესიონალური განათლება, უმაღლესი სასწავლებელიც არ აქვთ დამთავრებული, არც რეჟისორები არიან სათანადო ცოდნით აღჭურვილნი და ქართველი სცენისმოყვარეები გაწეული შრომისათვის ანაზღაურებასაც ყოვლად შეუსაბამოს იღებენ უცხოელი კოლეგებისაგან განსხვავებით. მიუხედავად ამისა, მათ შემდეგ საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა და თანაგრძნობის დამსახურება.

სპექტაკლები უხვად შეიცავდა საცეკვაო ეპიზოდებს, მაგრამ სასცენო ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბება მაინც დივერტისმენტების დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს. როგორც წესი, თეატრში სპექტაკლების შემდეგ იმართებოდა დეკლამაციის, ცეკვებისა და სიმღერებისაგან შემდგარი გამოსვლები: იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „ძველად ქართული წარმოდგენა ცეკვით უნდა გათავებულიყო: ლეკური...ჩაჩნური...აფხაზური... ამ ცეკვების პირველი ორგანიზატორი და შემსრულებელი იყო ჩვენი დიდებული ბელეტრისტი (ი. გრიშაშვილი ალექსანდრე ყაზბეგს გულისხმობს - ხ.დ.).

ერთხელ ვაზეთი „დროება“ წერდა: „მოგვბეზრდა ამდენი ლეკური, დროა თეატრს მცოდნე კაცი ჩაუდგეს სათავეში“. მაგრამ ხალხი კი სულ სხვანაირად აფასებდა ამ ცეკვებს: როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ლეკურს“, ა. ყაზბეგი და ნ. მხეიძე ითამაშებენ ჩაჩნურს“), მაშინ მობენეფისეს შემოსავლის იმედი ჰქონოდა (ჰქონდა - ხ.დ.) და ეს კი კარგი დახლი, ერთგვარი „პური არსობისა“ იყო ხელმოკლე აქტიორებისათვის“.<sup>17</sup>

იმავე პათოსითაა განმსჭვალული ალექსანდრე ბურთიკაშვილის წერილიც: „ქართული თეატრი ვაი-ვაგლანით ათრევდა სენონს და შემოსავლის გულისათვის მოუშინადებლად ყოველგვინა ახალ-ახალ პიესებს დგამდა. მაგრამ მართო პიესებით არ კმაყოფილდებოდა და ხშირად დივერტისმენტებს მართავდა, რაც ხალხს უფრო იზიდავდა. ძველათ სპექტაკლები იმეფათად ეწყობოდა ისე, რომ წარმოდგენის დასასრულს ან ანტრაქტებში სიმღერა

<sup>15</sup> ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941, გვ. 43.

<sup>16</sup> გრიშაშვილი ი., ნარკვევები, წერილები, მოგონებები, სიტყვები, ტ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985, გვ. 117.

<sup>17</sup> გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 57.

და ცეკვა არ მოწყობილიყო. ვასო აბაშიძის და ლადო მესხიშვილის მიერ (ვიდრე ხმას დაკარგავდა) შესრულებული კუბლეტები, კოტე მესხის იმერული სცენები, ნატო გაბუნიას დამღერება და ა. მოხევის ვასაოცარი ცეკვა ხანჯლებით აღფრთოვანებას იწვევდა. სიმღერა, ცეკვა, სახუმარო კუბლეტები და სცენები სალაროს შემოსავალს ზრდიდა და ამიტომაც იყო, რომ განეთებში თეატრის განცხადებაში ჩვეულებრივ პიესაში მოთამაშეთა გვარებს არ აქვეყნებდნენ, ხოლო მსხვილი შრიფტით ამცნობდნენ საზოგადოებას მომღერალთა და მოცეკვავეთა გვარებს“.<sup>18</sup>

დივერტისმენტის ტრადიცია ახალი არ იყო ზოგადად თეატრისათვის. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დასაწყისში რუსეთში, ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაჩნდა ე.წ. დივერტისმენტის ეპოქა, რაც საბალეტო სპექტაკლის ბოლოს სხვადასხვა ცეკვისაგან შემდგარი კომპოზიციის წარმოდგენაში მდგომარეობდა. ზოგჯერ დივერტისმენტი ოცნე მეტი ცეკვისაგანაც შედგებოდა. დღეს ამგვარ წარმოდგენას კონცერტს ვუწოდებთ. კომპოზიცი-აში ჩართული იყო სხვადასხვა ეროვნული, სასცენოდ დამუშავებული ხალხური ცეკვა. ეს პროცესი ხელს უწყობდა ხალხური შემოქმედების სინთეზს კლასიკურ ცეკვასთან და შესაბამისად, საბალეტო ცეკვის ლექსიკის გამდიდრებასა და გამრავალფეროვნებას. თავის მხრივ, უკუპროცესს განიცდიდა ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება, რომელიც სცენაზე დამოუკიდებლად არსებობისათვის ემზადებოდა. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს არც ქართული ქორეოგრაფია წარმოადგენდა.<sup>19</sup>

იოსებ გრიშაშვილი ქვეთავში, „ქართული ესტრადის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“, საუბრობს ქართული ესტრადის ჩანასახზე და მის ერთ-ერთ ელემენტად აშუღებს, მესტ-ვირეებსა და სასახლის კარის ხუმარებს მოიხსენებს, რომლებიც საზოგადოებრივ ადგილებში „პროფესიონალურად გამოდიოდნენ“. ესტრადის ნიშნებს ხედავს იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ ზოგიერთ დეტალშიც.<sup>20</sup> აქ სწორედ ხალხურ პროფესიონალიზაციასთან გვაქვს საქმე, რომელიც პირველ პუნქტად არის ზემოთ დასახელებული და არა სასცენოდ ჩამოყალიბებულ პროფესიონალურ შემოქმედებასთან.

იოსებ გრიშაშვილი სადივერტისმენტო-საკონცერტო ელემენტს ესტრადას უწოდებს: „ქართული ესტრადის, მე ვამბობ - სასცენო ესტრადის ოფიციალურ თარიღად შეიძლება 80-იანი წლები დავადგინოთ. და აი რატომ! ძველად, რაც ვინდა ტრაგიკული მომენტებით აღსავსე პიესა დაედგათ ჩვენს აქტიორებს, ბოლოში უეჭველად დივერტისმენტი, (ე. ი. ერთგანყოფილებიანი ესტრადული ნომრები) უნდა ყოფილიყო. აქ იყო სეჩები, ცეკვები, დეკლამაცია, კომიკური კუბლეტები, რომანსები, და სხვ. - ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც ესტრადას ამშვენებს და ახალისებს. ვინ იყვნენ შემსრულებლები? ისევ ჩვენი ქართული დასის მსახიობები: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ლ. მესხიშვილი და სხვა“.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> ბურთიკაშვილი ა., ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 82.

<sup>19</sup> მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან სასცენო ქორეოგრაფია დამოუკიდებლად იწყებს ფუნქციონირებას. ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული ფოლკლორული ანსამბლები თუ ცალკეულ ქორეოგრაფთა საავტორო შემოქმედება ახალ შრეს ქმნის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიაში. ამავე დროს, იზრდება ქორეოგრაფიის დიაპაზონი დრამატული სპექტაკლის ერთიან სეუელში, რამაც კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის პლასტიკურ თეატრში ჰპოვა ასახვა, ხოლო ვანტანგ ჭაბუკიანის ქართული ნაციონალური ბალეტი სწორედ ხალხური ნიმუშებით გამდიდრდა, რამაც კლასიკური და ხალხური ცეკვის ერთგვარი სიმბიოზი წარმოქმნა.

<sup>20</sup> გრიშაშვილი ი., ნარკვევები, წერილები, მოვონებები, სიტყვები, ტ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985, გვ. 112-113.

<sup>21</sup> იქვე, გვ. 114.

ჭრელი იყო თეატრის მაყურებელი. თეატრს ყველა ფენისა თუ გენდერის ინტერესის დაკმაყოფილება უწევდა. დავით ერისთავის „ინტერმედიდან“ ერთი ეპიზოდი, სადაც ვასო აბაშიძე თეატრის გამგეობის სახელით უკმაყოფილებას გამოთქვამდა, სწორედ ამ ფაქტს ეხებოდა: „ყველას უნდა ასიამოვნო, პარტერს უყვარს სასაცილო რამ, მანვილ-გონიერი, გადაკვრით ლაპარაკი, კალამბურებით; ლოჟებში ქალები სხედან - ამით მოსწონთ ნარნარი სიყვარულის გამოცხადება და პლატონიური გრძნობა; ზევითა მხარეს ხომ უკინტოთ არა მოსწონთ-რა, უთუოდ უნდა ორთაჭალის ბალებში ქეიფი წარმოუდგინოთ; ხანში შესულ კაცებს ინტრიგა მოსწონთ; ახალგაზრდებს ლეკურის თამაშობა... მოდი და ესენი ყველა ერთად დააკმაყოფილოთ“.<sup>22</sup>

როგორც სხვადასხვა ტიპის სალიტერატურო ინფორმაციით გამოიკვეთა, „ლეკური“ და „კინტორი“ ის ქორეოგრაფიული ნიმუშებია, რომლებიც თეატრში ყველაზე ხშირად სრულდებოდა. საზოგადოების მიმღებლობა ამ ცეკვების მიმართ საკმაოდ მაღალ ნიშნულს აჩვენებს, რადგან ქვემოთ წარმოდგენილ ცნობებზე დაყრდნობით, მათ ფაქტობრივად, ყველგან ვხვდებით.

## ლეკური

1861 წლის 3 მარტს, ქუთაისში ადგილობრივმა საზოგადოებამ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ გამოსაცემი თანხის შესაგროვებლად დადგა გ. ერისთავის „გაყრა“. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლს, რომელსაც არაპროფესიონალი შემსრულებლები თამაშობდნენ, მუსიკალურად აფორმებდა ფორტეპიანოს, ფლეიტისა და ვიოლინოებისაგან შემდგარი გიმნაზიის მოსწავლეთა ორკესტრი, ხოლო თავად შემსრულებლები სიმღერით (ვოკალურად) ასრულებდნენ პიესის ტექსტს: „დაბოლოება წარმოდგენისა იყო მოსაწონი. ქორწილი, მაყრული სიმღერა, პატარძლის შემოყვანა უცხოდ რომ იყო ჩაცმული და შემეული დაფარაყებულის იალქნითა, ლეკური შემდეგ მილოცვისა და დასასრულ ქალთა და კაცთაგან სიმღერითვე წარმოთქმა შეცვლილისა ლექსისა, რომელიც ავტორის მაგიერ ისინი უჩუენებენ „გაყრის“ საგანსა და ითხოვენ შენდობასა ნაკლულეგანებისათვის. ამ შემთხვევამ დიდი ეფექტი მისცა წარმოდგენას“.<sup>23</sup> 1861 წელს ქუთაისში დაიდგმულ სპექტაკლ „გაყრაში“ ლეკურიც ჩაურთავთ, რომელიც ყოფაშიც საქორწილო ცერემონიის უცვლელი ელემენტია.

1883 წელს რუსი მწერლის, ოსტროვსკის, სტუმრობასთან დაკავშირებით თეატრში წარმოადგინეს 1. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“ (მე-2 მოქმ.), 2. ავქსენტი ცაგარლის „რაც ვინახავს, ვეღარ ნახავ“ (პირვ. მოქმ.), რომელზედაც ოსტროვსკი წერს, რომ გამოხატავდა გარიგებას „ქართული მუსიკით, სიმღერით, ცეკვით და თავისებური ზნე-ჩვეულებით“, 3. გ. სუნდუკიანცის ვოდევილი. ყოველივე კი დაასრულა „ლეკურმა“, რომელზედაც მწერალი წერს: „დასასრულ დივერტისმენტის სახით ძვირფასად გამოწყობილმა ქალ-ვაჟმა იცეკვა ლეკური“.<sup>24</sup> ინფორმაციიდან ცხადი ხდება, რომ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ელემენტების თანხლებით განხორციელებულა „რაც ვინახავს, ვეღარ ნახავ“, ხოლო საღამო ტრადიციულად „ლეკურს“ დაუსრულებია.

<sup>22</sup> გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985, გვ. 62.

<sup>23</sup> ბაქრაძე დიმი, უ. რედაქტორი!, თურნ. „ცისკარი“, 1861, #3, გვ. 450-451.

<sup>24</sup> გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 94.

ქართული იდენტობის გამოკვეთილ ნიშნულად წარმოედგინა ცეკვა „ლეკური“ გრივოლ ორბელიანს და წუხილით აღნიშნავდა: „ნეტავ ეს ლეკური მაინც დარჩეს ჩვენის საბრალო ქართველობისაგან, რომელიც ასე ადვილად და დაუდევნელად იცვლის თავის ლამაზსა ფერსა“.<sup>25</sup> ფუჭი აღმოჩნდა გ. ორბელიანის დარდი ახალშემოსული ევროპული კულტურით გატაცებული ქართველი საზოგადოების მიმართ საყვარელი ცეკვის დავიწყების გამო, რადგან „ცეკვა ქართულად“ წოდებული, იგი დღესაც გვირგვინად ადგას ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას.

1888 წლის 20 დეკემბერს „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ სასარგებლოდ თბილისში გაიმართა მუსიკალურ-ლიტერატურული საღამო, რომლის ბოლო აკორდი გახლდათ „ლეკური“: „კონცერტის შემდეგ გაიმართა მშვენიერი ლეკური. ლეკურს დიდხანს თამაშობდნენ და ძალიან კარგი ლეკურიც იყო, იმიტომ, რომ კარგი მოთამაშენი, ქალი თუ კაცი შეხვდნენ“.<sup>26</sup> ამონარიდში არ ჩანს თუ ვინ იცეკვა, თუმცა კარგი შემსრულებლები გამოსულან საცეკვაოდ და ამდენად, ცეკვაც კარგი გამოსულა. როგორც ჩანს, უხეირო შემსრულებლებიც არსებობდნენ, რადგან ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს და ცეკვა ამიტომაც გახანგრძლივებულა.

კომედია „პარიჟელი ბიჭი“<sup>27</sup> დავით ერისთავისა და მ. ჯორჯაძის თარგმანით დასრულდა დივერტისმენტით, რომელიც, თავის მხრივ, დაასრულა „ლეკურმა“ თავად ილ. ანდრონიკაშვილის მონაწილეობით. როგორც ისახება, მხოლოდ ერთი შემსრულებლის, მამაკაცის ლეკური იქნა შეთავაზებული მაყურებლისათვის.<sup>28</sup>

„ლეკურის“ აღიარებულ მოცეკვავედ მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ითვლებოდა. ელ. ჩერქეზიშვილი იხსენებს, რომ ფოთში საგასტროლოდ წასულ დასს, მაყურებლის სიმცირის გამო, საქმე მთლად კარგად ვერ წაუვიდა: „შემოსავალმა ხარჯიც ვერ გაისტუმრა. უგუნებოთ ვითამაშეთ. პიესაში ქორწილის სცენაში საჭირო იყო ზურნა, ან საზანდარი, მაგრამ ფოთში არც ერთი იყო და არც მეორე (წესით მუსიკოსები თეატრს თან უნდა წაეყვანა - ხ.დ.). ქორწილი უსაზანდროდ ჩავატარეთ, მხოლოდ ერთ ყმაწვილ კაცს პიანინოზე დავაკურევენეთ რაღაც საცეკვაო და ასე გავათავეთ ჩვენი დაგლეჯილი ლეკურებით ქორწილი...“.<sup>29</sup>

დავით კლდიაშვილი წერდა: „ძლიერ იზიდავდა საზოგადოებას აგრეთვე ქეთო ანდრონიკაშვილის ლეკური; ლეკურს ანდრონიკაშვილისა განსხვავებული მოხდენილობით თამაშობდა“.<sup>30</sup>

„ლეკურის“ საუკეთესო შემსრულებლებად ითვლებოდნენ კოწო და ელო ანდრონიკაშვილებიც. მწერლები და მსახიობები საგანგებოდ უსვამდნენ ხაზს ანდრონიკაშვილების ცეკვის განუმეორებელ მანერას. კოწო ანდრონიკაშვილი, გარდა სპექტაკლებისა, ხშირად დივერტისმენტებშიც თავისი საუცხოო ცეკვით ხალხის აღტაცებას იწვევდა.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> ბალახაშვილი ი., ძველი თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1951, გვ. 192.

<sup>26</sup> ახალი ამბავი, „დროება“, #278, 1886.

<sup>27</sup> „პარიჟელი ბიჭი“ ასევე გვხვდება „პარიჟელი კინტოს“ სახელწოდებითაც, რაც ტერმინ „კინტოს“ სემანტიკური მნიშვნელობის დადგენისას გარკვეულ მინიშნებას გვაწვდის - კინტო და ბიჭი იდენტური შინაარსის მტარებელ ლექსებად გამოიკვეთა.

<sup>28</sup> ვ.ა. თეატრი 1886, #5.

<sup>29</sup> ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941, გვ. 49.

<sup>30</sup> კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, „საბჭოთა აჭარა“, ბათ., 1984, გვ. 24.

<sup>31</sup> გომელაური შ., მოგონებანი (მეორე შევსებული გამოცემა), „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1962, გვ. 154.

1906 წელს პარიზში „პარიზის სოციალური მეცნიერების უმაღლეს სკოლასთან“ არსებული „კავკასიური საზოგადოების“ ინიციატივით „კავკასიური საღამოს“ მოწყობა იყო გადაწყვეტილი. „კავკასიური საზოგადოება“ მიზნად ისახავდა კავკასიელი სტუდენტების მატერიალურ დახმარებას. დაგეგმილ საღამოში კავკასიური მუსიკა და ცეკვა უნდა წარმოჩენილიყო. მუსიკალური კონცერტის შემდეგ, რომელსაც პარიზის ხელოვნების სფეროს საზოგადოება ესწრებოდა: „გაიმართა ევროპული საერთო ცეკვა. შუა ცეკვის დროს მოეწყო ჩვენი ლეკური. პირველ რიგში იცეკვა იმ დროს პარიზში მყოფმა რუსეთის სახელგანთქმულმა ბალერინამ პეტიაპა (საბალეტო აკადემიის ფუძემდებლის, ქორეოგრაფ მარიუს პეტიაპას ქალიშვილი - ხ.დ.). მასთან იცეკვა ანტუანის თეატრის სკოლის მოწაფემ კოწო ანდრონიკაშვილმა (დღეს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეჟისორია). პეტიაპა, შესანიშნავი გარეგნობის ქალი, ევროპულ, უკანასკნელი მოდის ტანსაცმელში



ელო ანდრონიკაშვილი, ამოღებულია სტატიიდან: ნარკანი, ელო ანდრონიკაშვილის საღამოს გამო\*

საოპერო ბალეტის წესით ცეკვავდა. მისი ლეკური დიდი ევროპული ოსტატის ლეკური იყო და ეს ოსტატობა მაყურებელს უფრო აოცებდა, ვიდრე იტაცებდა. ჩვენი ლეკური, როგორც არ უნდა იყოს ის, ყველგან და ყოველთვის დიდ აღფრთოვანებას იწვევს. მაშინაც პარიზის საზოგადოებამ ეს სახელოვანი მოცეკვავე მხურვალე ტაშით დააჯილდოვა და ცეკვა გაამეორებინა. მადლობის ნიშნად გამგეობამ ვეებერთელა თაიგული მიართვა. შემდეგ გამოვიდნენ - ელო და კოწო ანდრონიკაშვილები - ორივე ქართველი, ორივე კახელი, ორივე ახალგაზრდა, ორივე ლეკურის ქართველი ოსტატი. კოწო - მოხდენილი გარეგნობის, ტანადი ვაჟკაცი, ლამაზი ჩონით, ელო კი პატარა, გამხდარი ტანისა და მეტყველი სახის ქალი თავისი ხელით შეკერილი ქართული კონტა კაბით მშვენიერ სურათს წარმოადგენდნენ. ელოს ყოველივე მოძრაობა, ყოველი რხევა მორცხვი, თავდაჭერილი და, ამავე დროს, შინაგანი სიცხველით იყო სავსე. კოწო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ელოს ბანს აძლევდა. თითქოს საქართველოს მშობლიურმა სიომ დაგვიბერა და ჩვენს წინაშე ორი მიჯნურის მორცხვი და ამავე დროს ძლიერი და უკვდავი მოთხრობა გადაიშალა“<sup>32</sup> - წერს თავის მონოგრაფიაში მიხეილ ქორელი, რომელიც თავად შეეცნო ალწერილ სცენას. ელო ანდრონიკაშვილის ცეკვამ დამსწრე საზოგადოების აღტაცება გამოიწვია, პეტიაპამ მირთმეული თაიგული ელოს გადასცა - თქვენ უფრო გეკუთვნითო.<sup>33</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ამონარიდის წარმოდგენის მიზეზი ელო და კოწო ანდრონიკაშვილების უბადლოდ შესრულებული „ლეკურია“, ყურადღების მიღმა ვერ დარჩება ბალერინა მარია პეტიაპა (1857-1930), რუსეთში მოღვაწე დიდი ფრანგი ქორეოგრაფის, მარიუს პეტიაპას, ქალიშვილი, რომელიც კლასიკური მოცეკვავე განლდათ, თუძცა, მოგვიანებით სახასიათო ცეკვაზე გადაერთო. მის რეპერტუარში

<sup>32</sup> ქორელი მ., მოგონებები და წერილები, „ხელოვნება“ თბ., 1959, გვ. 177-178.

<sup>33</sup> როგორც ვიცი, და-ძმა იყვნენ კოწო და ელო და სატრფიალო ცეკვის შესრულება მთლად გამართლებული არ არის - ორი მიჯნურის მორცხვი და ამავე დროს ძლიერი და უკვდავი მოთხრობა - რამდენად შეესაბამება და-ძმას?

\* ჟურნ., თეატრი და ცხოვრება, 1924, #2, გვ. 10.

არსებულ სხვადასხვა ნაციონალურ ცეკვას ის, სპექტაკლების გარდა, დივერტისმენტებშიც ასრულებდა. როგორც ჩანს, მან ქართული „ლეკურიც“ იცოდა, რომელიც საბალეტო და ხალხური ცეკვის შერწყმით წარმოადგინა და რაც შეუმჩნეველი არ დარჩა სტატიის ავტორს.

ი. გრიშაშვილს შეფასებით კი: „ელო ანდრონიკაშვილის და კოწო ანდრონიკაშვილის ლეკური ხომ დიდ მოწონებას იმსახურებდა ხალხში. მათი ცეკვა იყო მეტად დარბაის-ლური და ბანალობას მოკლებული, როგორც ეს ზოგიერთ მოლეკურეს ეხლაც სწევია. შთაა რომ ცოცხალი იყოს, იტყოდა ჩვენი მოლეკურეების საყურადღებოდ: ცეკვა სწვია, ხტომა სწვია, შუა უძევს დიდი ზღვარიო“.<sup>34</sup> მწერლის მიერ ცეკვის შესრულებისას ბანალურობის აღნიშვნა ყურადსაღები შტრიხია, რადგან საუკუნის წინ, როდესაც სასცენო ქორეოგრაფია ის - ის იყო, ფეხს იდგამდა, უკვე ასეთ ხარვეზს შეიცავდა.

ჟურნალში „თეატრი და ცნობრება“, სტატიაში „ელო ანდრონიკაშვილის საღამოს გამომ“, ტრადიციულ, ყოველწლიურ ქართულ საღამოზე, რომელიც 14 იანვარს, ნინოობას, კავკასიში გაიმართა (ელო 1903-1904 წლებში მასწავლებლად მუშაობდა კავკასიში - ხ.დ.). „დარბაზში გაიმართა ცეკვა. ელო ანდრონიკაშვილმა იცეკვა ლეკური“. ცეკვამ საზოგადოების აღტაცება გამოიწვია, ხოლო, ელოს ცეკვით მონიბულმა ოლქის უფროსმა იკითხა: „ვინ არის ეს ბალეტის მოცეკვავე ქალიო?“. როდესაც შეიტყო, რომ მასწავლებელი იყო, 100 მანეთი სოლას შესწირა. ელო ანდრონიკაშვილს „ეკუთვნის საცეკვაო კურსების დაარსების თაოსნობაც“<sup>35</sup> - ვკითხულობთ ამავდ სტატიაში. თუმცა, დააარსა თუ არა ელო ანდრონიკაშვილმა საცეკვაო კურსები, ინფორმაცია არ იძებნება.

მსახიობებს შორის კარგ მოლეკურედ ელენე ციმაგურიძეც ითვლებოდა. ბაქოს ერთ-ერთ საქველმოქმედო კონცერტზე, სწვა მსახიობებთან ერთად, მიწვეული იყო „ლეკურის მოცეკვავე ელენე ციმაგურიძე“.<sup>36</sup>

1891 წლის გაზ. „ივერია“ #1 პირველ გვერდზე ორი სპექტაკლის შესახებ იტყობინება, სადაც პირველი - სახალხო თეატრში დილის წარმოდგენა სრულდება ცეკვებით - „ლეკური და აფხაზური ხანჯლებით“. იქვეა მეორე განცხადება - ქართულ თეატრში სპექტაკლებს დაასრულებს: „ლეკური, ითამაშებენ საუკეთესო მოცეკვარნი, ანტრაქტებში დაუკრავს საზანდარი“. ამჯერად მოცეკვავეთა გვარები განცხადებაზე მითითებული არ არის.

1917 წლის 9 ოქტომბერს „ქართული კლუბის“ დარბაზში ჟურნალის - „თეატრი და ცნობრება“ - მხარდასაჭერად გაიმართა საღამო, რომელიც გამოირჩეოდა რეპერტუარის მრავალფეროვნებით. სცენაზე გამოვიდნენ მწერლები და პოეტები, ოპერის მომღერლები და მსახიობები, მუსიკოსები - თარზე და ჭიანურზე შემსრულებლები, თავად ჰანზირაც თავისი დასტით. აღმოჩნდა, რომ საღამოზე საგანგებოდ მიწვეული ყოფილა ჟიური, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ: მსახიობი ვასო აბაშიძე, მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, მნატვარი ლადო გუდიაშვილი, მწერალი იოსებ გრიშაშვილი, მწერალი სიმონ ქვარიანი და ჟურნალისტი ს. წერეთელი. საღამოზე - „გაიმართა ცეკვა. პრიზი მიესაჯა: ელო ანდრონიკაშვილს და ბ-ნ ბახუტაშვილს“.<sup>37</sup> იქვე თავად „თეატრი და ცნობრების“ რედაქციის კორესპონდენცია კი, სწვა მოცეკვავეების შესახებაც გვაწვდის ცნობას: „მოცეკვავენი

<sup>34</sup> გრიშაშვილი ი., ნარკვევები, წერილები, მოგონებები, სიტყვები, ტ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985, გვ. 118.

<sup>35</sup> ნარკანი, ელო ანდრონიკაშვილის საღამოს გამო, ჟურნ., თეატრი და ცნობრება, 1924, #2, გვ. 10.

<sup>36</sup> ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ნელოვნება“, 1975, გვ. 83.

<sup>37</sup> ჯილაღი, დიდი ერთგული საღამო, „თეატრი და ცნობრება“, #41, 1917, გვ. 14.

მოხდენილად ცეკვაგდნენ, რის გამო ყველა დაჯილდოვებულ იქმნა მხურვალე ტაშით. ცეკვაში მონაწილეობდნენ: ელო ანდრონიკაშვილი, ალექსიძე (აქ, საგარაუდოდ, ალექსი ალექსიძე იგულისხმება, მოცეკვავე, რომელმაც 1902 წელს ცეკვის სტუდია დააარსა თბილისში - ხ.დ.), ბ.-ნი ბახუტაშვილი, თამარა ქავჭავაძის (პატარა გიორგის ასული), ფანი-აშვილი და სხვა. ელო ანდრონიკაშვილმა და ბახუტაშვილმა გადაკვეთილი (გამოყოფილი - ხ.დ.) ჯილდო (75 მან.) რედაქციასვე შემოსწირეს<sup>38</sup>. მანამდე „თეატრი და ცხოვრების“ 1917 წლის #39 ნომერი იტყობინებოდა დაგეგმილი საღამოს შესახებ, სადაც საპროგრამო ჩამონათვალში მე-4 ნომრად წარმოდგენილი იყო - „ცეკვა, ნაურული ლეკური, ევროპიული, საუკეთესო მოცეკვავეს მიეცემა ჯილდო (პრიზი) საგანგებოდ მოწვეულ ჟიურის მიერ, ჟიურის წევრებად მოიწვევიან მოქანდაკე, მხატვარი და ცეკვის ოსტატი“<sup>39</sup>. აღნიშნული ღონისძიების შესახებ გარკვეული ინფორმაცია მოგროვდა, თუმცა ჟიურის წევრად „ცეკვის ოსტატი“ (არა ქორეოგრაფი ან მოცეკვავე, საინტერესოა სპეციალობის ამგვარ ფორმად გამოვლენა) ჩამონათვალში არ ჩანს.

შალვა დადიანის მოგონებებში ჩნდება ინფორმაცია ლეკურის საუკეთესო შემსრულებლისა (ნიკო ფალავა) და ქორეოგრაფის (ალელოვი) შესახებ; „იმავე დროს მხიბლავდა აგრეთვე ამ ჩოხოსების მოხდენილი ცეკვა - ქართულიც და ევროპულიც. მაგ. ს. საწულუკიძეოში იყვნენ ახალგაზრდა ანტონ წულუკიძე, რუსხელმწიფის კარზე „კონვოის ოფიცრად“ ნამყოფი, კარგი მოყვანილი ვაჟაკი, რომელიც საუცხოოდ ცეკვაგდა ვანსაკუთრებით მაზურკას; შემდეგში იმერეთში ვანთქმული მოცეკვავე ლეკურისა ნიკო ფალავა. მეც ამიყოლია მათმა ხელოვნებამ, მეც ვბაძავდი, ზოგჯერ კიდევ კინალამ ფეხები დავიმტვრეი (ლეკურში ფეხების დასამტვრევი რა მოძრაობები იყო? ცხადია აქ ქალ-ვაჟის ლეკურზე არ არის საუბარი, არამედ მხოლოდ მამაკაცის ლეკურს ეხება შ. დადიანი. როგორც ჩანს, მამაკაცის ლეკური საკმაოდ დატვირთული იყო რთული მოძრაობებით - ხ.დ.), მაგრამ ხეირიანი მოცეკვავე ვერასოდეს გამოვედი. მიუხედავად იმისა, რომ მამამ თვითონ შეადგინა მუსიკა კადრილის ყველა ფიგურისათვის, თვითონ უკრავდა და შინაობაში გვაცეკვებდა ყველას. შემდეგშიაც, როცა ქუთაისში რეჟისორობა დავიწყე და კარგად მქონდა შეგნებული, რომ მსახიობს თავისი ტანის მოქნილობა უნდა შედგამდეს და, მაშასადამე, ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როგვასაც დაუფლებული უნდა იყოს, დასისათვის მოვიწვიე სპეციალისტი, ცეკვის მასწავლებელი ალელოვი და გამეცადინებდი დასს, მეც ვლებლობდი ვარჯიშში მონაწილეობას. ბევრმა დასის წევრმა კარგად შეითვისა ეს ხელოვნება, მე კი, როგორც ზემოთაც ვთქვი, რიგიანი მოცეკვავე მაინც ვერ გამოვედი. ეტყობა ამაში უნიჭო ვიყავ და ვერც თუ ისე მიმიზიდა“<sup>40</sup>. რადგან შ. დადიანი წერს - ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როგვას დაუფლებული უნდა იყოს - საგარაუდოდ, მასწავლებელი ალელოვი (გვარის ქართული ფორმით ალელიშვილი უნდა ყოფილიყო - ხ.დ.) მსახიობებს ასწავლიდა როგორც ეროვნულ ცეკვებს, ისე ევროპული ყოფითი ქორეოგრაფიის ნიმუშებს - „მაზურკა“, „პოლკა“, „ვალსი“, „კადრილი“ და ა. შ.

შალვა დადიანს, თბილისში გადმოსვლამდე, ქუთაისის დასის ხელმძღვანელობისა და რეჟისორად მუშაობის დროს (1920-1921), დაუწესებია, რომ მსახიობებისათვის „მცოდნე ხალხს“ ლექციები წაეკითხა „თეატრალურ ხელოვნებაზე, დრამატურგიაზე საერთოდ, ევროპიულ თეატრების და კერძოდ საქართველოს ისტორიაზე, მკაფიო მეტყველებაზე და აგრეთვე ფიზიკურ ვარჯიშობაზე, ფარეაობა, ცეკვა-როგვა როგორც ევროპიული, ისე

<sup>38</sup> ჯილდო, დიდი ეროვნული საღამო, „თეატრი და ცხოვრება“, #41, 1917, გვ. 15.

<sup>39</sup> „თეატრი და ცხოვრება“, 1917, #39, გვ. 16.

<sup>40</sup> დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996, გვ. 468.

აზიური და სხვ.“<sup>41</sup> ინტერესს იწვევს ქორეოგრაფიული მიმართულებების დადიანისეული დიფერენცირება - „ვერობიული და აზიური ცეკვა-როკვა“. საინტერესოა, რატომ არ ჩანს „ქართული ცეკვა-როკვა“ ამონარიდში? როგორც ირგვევა, მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში, ჯერ კიდევ „აზიური“ ერქვა იმ რეპერტუარს, რომელიც არსებობდა როგორც ყოფაში, ისევე სცენაზე. საქმე, ცხადია, ცალად ან წყვილად შესასრულებელ ცეკვებს ეხება და არა ფერხულებს. „აზიურში“ ჩრდილოკავკასიური იგულისხმებოდა, ისევე, როგორც პირველი პროფესიონალი ქორეოგრაფის - ალექსი ალექსიდის შემთხვევაში, რომლის 1902 წელს გახსნილ სტუდიასაც „აზიური ცეკვების სტუდია“ ერქვა. აზიური ერქვა ტანსაცმლის იმ მაღაზიასაც, სადაც ჩონა-ახალუნი, აზიურები (მამაკაცის ჩექმა) და ეროვნული სამოსისათვის საჭირო სხვა აქსესუარები იყიდებოდა. აბრა წარწერით - აზიური სახელოსნო მ.წ. ვიორგობიანის - მოჩანს უხმო ფილმში „ნამდვილი კავკასიელი“ (1931) <https://www.youtube.com/watch?v=AWA9dESExCs> 27:45

გრიგოლ კოკელაძე მონოგრაფიაში „ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“ წერს, რომ იგი ბავშვობაში ცეკვას ეუფლებოდა ლაზარე ალელოვისა და შალვა ჯანგაგაძის სტუდიებში ქუთაისში.<sup>42</sup> როგორც ჩანს, ეს ის ალელოვია, რომელიც ქუთაისში შალვა დადიანთანაც თანამშრომლობდა. სხვა წყაროში ალილუევის გვარით ჩანს ქორეოგრაფი, რომელიც ევროპული ცეკვის მასწავლებელი ყოფილა ქუთაისში (აქვე ქართულ ცეკვებს დავით ჯავრიშვილი ასწავლიდა, წელი არ არის სტატიაში მითითებული).<sup>43</sup>

აკაკი ვასაძის (1899-1978) ბავშვობისდროინდელი მოგონებების ნუსხაში აღმოჩნდა ქუთაისში ცეკვის მასწავლებელი ვინმე ვანო ნანეიშვილი, რომელსაც ასევე ყოფით გარემოში ნასწავლი ცეკვა შემდგომში შემოსავლის წყაროდ გაუხდია: „ჩვენს მეგობართა წრეს კიდევ ორი საინტერესო ახალგაზრდა შემოემატა: ვანტანგ ჯაბადარი - პიანისტი, აკომპანიატორი, კომპოზიტორი და ვანო ნანეიშვილი - მოსკოველი ნასტუდენტარი (როგორც თვითონ უწოდებდა თავს), ჩაჩნურ ყაიდაზე ჩაცმული (რას ნიშნავს ჩაჩნური ყაიდა - ჩონა ეცვა? ჩონა ქართული ყაიდაც ზომ იყო - ხ.დ.) ახლგან გაჟეკაცი, „მთიულურის“ და „ქართულის“ იმეიათი ბეწით მოცეკვავე. მახსოვს, ჩაჩნურ ცეკვას დიდი ეფექტით ამთავრებდა - მაუწერის ორი გასროლით, ფეხის წვერებს სცენის იატაკზე თითქოს მიაჭედებდა და ადგილზე გახვედებოდა. მოსკოვში უმეტესად ამ ცეკვით ვირჩენდი თავსო, უთქვამს ხოლმე ჩვენთვის. ვანტანგ ჯაბადარი ცნობილ ქართველ მოხეტიალე მუსიკოსს - ილიკო ქურხულს დაჰყვებოდა კონცერტებზე და ცალკე კონცერტებსაც მართავდა ხოლმე. ვანტანგი ფუსფუსა, დაუდგრომელი კაცი იყო, მან მალე დატოვა კიდევ ჩვენი ქალაქი, ვანო კი დიდი ხნით შემორჩა ქუთაისს, ქართულ ცეკვას ასწავლიდა და ამით ირჩენდა თავს“.<sup>44</sup> აღნიშნული საუკეთესო მაგალითია იმისა, თუ ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუში როგორ იქცა სასცენო კომპოზიციად. მსახიობის მოგონებებში ნათლად ჩანს ცეკვის პროფესიონალიზაციის, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების შექმნისა და პროფესიად ქცევის ეტაპები.

<sup>41</sup> დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავანი“, თბ., 1996, გვ. 565.

<sup>42</sup> კოკელაძე გრ., ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე, „ნელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 3.

<sup>43</sup> რეხვიანიშვილი ს., ცეკვით განვლილი გზა, ჟურნ. „საქართველოს ქალი“, 1986, #12, გვ. 19-20.

<sup>44</sup> ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტიანი“, თბ., 2010, გვ. 29.

## კინტოური

„ლეკურის“ შემდეგ საკმაო სიზშირით ჩნდება ინფორმაცია სცენაზე ცეკვა „კინტოურის“ შესრულების შესახებ. „კინტოურს“ ცეკვავენ როგორც სპექტაკლებში, ასევე დიფერტის-მენტებსა და კონცერტებზე. ცნობილია, რომ ზ. ანტონოვის ვოდვილიში - „მზის დაბნელება საქართველოში“ თბილისური ყოფის ამსახველი კომედიური სიუჟეტით და ქალაქის ტრადიციული პერსონაჟებით - კინტოებით, სრულდებოდა „კინტოური“.

პიესაში „მზის დაბნელება საქართველოში“ ტექსტშივე ჩანს „ლეკური სათამაშო“ და „ლეზინგა“. ქორწილის სცენაში წარმოდგენილია ქალ-ვაჟის „ლეკური“, სადაც ჩანს, რომ ვერ ნეფე გამოდის საცეკვაოდ, შემდეგ დედოფალს გამოიწვევს.

„მივირტუმ – (საზანდრებს) ვა! რას მოგიწყენიათ, ხო ხედავთ, ქორწილი გავქვს, აბა ერთი იმღერეთ!

(საზანდრები მოჰყვებიან სიმღერას და რო გაათავებენ)

მივირტუმ – ნუ! ტეპერ ლეზინგუ...

საზანდრები დაუკრვენ ლეკურს სათამაშოსა, ქალები ყველანი ითამაშებენ და მაყრები ტაშს უკრვენ, მერე ითამაშებს მეფე და დედოფალს დაუკრავს თაფსა, დედოფალი ითამაშებს და რო გაათავებს თამაშობასა, ფარდა დაეშვება“.<sup>45</sup>

აკაკი წერეთლის პიესაში, „კინტო“, რომელიც ნატო გაბუნიას საბუნებისო დოქტორის 1880 წლის 9 იანვარს და კინტოს მთავარი როლიც მან შეასრულა (ქალი კინტოდ არის გადაცმული და საყვარლის როლს ასრულებს).<sup>46</sup> კინტოდ გადაცმული მღერის:

„საყვარლისა ემზუნდა

ღვინო დამილევია!

მის ხსოვნა-სიყვარულში

სულიც დამილევია!

ე ვ ე ლ ა - ჰადანდანი, დანდანი,

დარინანა, ნი-ნა-ნი!

კ ი ნ ტ ო - მისმა შუქმა დამადნო,

სიცოცხლეც დამწვარია:

დღე-დღეობით მზა არის,

ღამ-ღამობით მთვარია!

ე ვ ე ლ ა - ჰადანდანი და სხვ.

კ ი ნ ტ ო - მისი ცეცხლი ამ გულსა

აროდეს არ ნელდება:

თუ იმას არ ვიყურებ,

დღე ნათელი ბნელდება.

ე ვ ე ლ ა - ჰადანდანი და სხვ.

კ ი ნ ტ ო - მაშინ ვკვდები სევდითა,

სისხლის ცრემლით ვტირი მე!

სანამ არ მანუგეშებს,

იმისი კი ჭირიმე!

ე ვ ე ლ ა - ჰადანდანი და სხვ.

<sup>45</sup> ანტონოვი ზ., მზის დაბნელება საქართველოში, 1853, გვ. 71.

<sup>46</sup> გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ნელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 41.

კინტო - საყვარლისა ემზედა  
ღვინო დამიღვია!  
მის ხსოვნა-სიყვარულში  
სულიც დამიღვია...<sup>47</sup>

სხვა პერსონაჟების გარდა, მონაწილეობენ კიდევ სამი კინტო - გეო, მანუა, თათუნა და მეზურნეები. ერთ-ერთი, ნადიმის ამსახველ ეპიზოდში, სადაც მხოლოდ კინტოებს არ მოუყრიათ თავი, გვხვდება ინფორმაცია ცეკვის შესახებ: „გეო გადადის და თამაშობს კინტოურს“ და „გეო ათაგებს ლეკურს, თავს უკრავს და ჯდება“.<sup>48</sup> ამ მცირე ეპიზოდიდან გასაგებია, რომ - კინტოები, ზოგადად, ცეკვავენ „კინტოურს“, „კინტოურს“ ასრულებს ერთი შემსრულებელი (მოგვიანებით მეორე კინტო - მანუა თამაშობს), ფრაზა - „ათაგებს ლეკურს“ გამოთქმულია მნიშვნელობით - „ათაგებს ცეკვას“, ცეკვის დასრულების შემდეგ პატივისცემის ნიშნად მოცეკვავე კინტო გეო თავს უკრავს საზოგადოებას. „ლეკური“ აქ „ცეკვის“ სინონიმია.

მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში „მზის დაბნელება საქართველოში“ სტუდენტების ინიციატივით წარმოდგენილი პეტერბურგშიც. იაკობ მანსვეტაშვილის მოგონებებში გვითხულობთ: „ჩვენმა წრემ განიზრახა ქართული წარმოდგენის გამართვა. დადგმულ იქნა „მზის დაბნელება“ მხატვართა კლუბში, ვაგარინის ქუჩაზე. ბევრი დაბრკოლება გადაგველობა წინ, მეტადრე ვაგვიძნელდა ტანისამოსის შოვნა. მაგრამ ყველა სიმძნელე ვსძლიეთ და საქმე მოვაწყეთ. სასიძოს როლს თამაშობდა ვანო მაჩაბელი, რომელიც საზღვარგარეთიდან იყო დაბრუნებული და დროებით პეტერბურგში ცხოვრობდა. თამაში, მიხვრა-მოხვრა მეტად შახიანი ჰქონდა, მხოლოდ ხელს უშლიდა მისი მუდმივი, ჩვეულებით ქცეული ნაკლი: აჩქარებული, სხაპა-სხუპით ლაპარაკი. ყარაჩოღელ ძმა-ბიჭების როლს თამაშობდნენ კეზელი, გ. ანდრონიკაშვილი, ახლა ინჟინერი, და მ. ალიბეგაშვილი - ტექნოლოგი. საუცხოვონი იყვნენ, მეტადრე ანდრონიკაშვილი თავის ლეკურით და ალიბეგაშვილი თავისებური კინტოურით. კინტოს როლს, ხილის გამყიდველისას, თამაშობდა ნამდვილი კინტო, რომელიც პეტერბურგში რალაცა შემთხვევით აღმოჩნდა იმ დროს. მერე კი ბევრი ვინანეთ, რომ უხეში კაცი სცენაზე გამოუშვიო: ისეთი ხმით გაჭვიოდა, ისეთი ყიჟინა ასტენა, სასწოროს ისე აბრაგუნებდა, რომ გვეგონებოდათ ტფილისში თათრების მოედანზეა და მუშტარს უძახისო. რის ვაი-ვაგლანით მოვაშორეთ სცენას. იმერლის ბიჭის როლს თამაშობდა სილოვან ხუნდაძე, შემდეგ ცნობილი პედაგოგი და ლიტერატორი. მისი ბუნებრივი თამაში, მისი მოხდენილი ოხუნჯობა საუცხოვო იყო. ბევრი გვაცინა, რასაკვირველია, ვისაც ქართული ესმოდა, და წარმოდგენაზე კი უცხო ტომის ხალხიც ბლომად იყო. წარმოდგენის შემდეგ ნადიმი გაიმართა. მეტი იქნება იმის თქმა, რომ ნადიმმა ჩინებულად, მხიარულად, „ჩვენებურად-ძველებურად“ ჩაიარა, ამაში ხომ ჩვენ ტოლი და სწორი არა გვყავს!<sup>49</sup>

განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენს ფრაგმენტი, რომელშიც მხატვარი ლადო გუდიაშვილი იხსენებს კოტე მარჯანიშვილის „მზის დაბნელებაზე“ მუშაობის ერთ ეპიზოდს:

„მახსოვს, ერთ წვიმიან დღეს თეატრში შევიარე... სასაცილოდ გამოვიყურებოდი - პალტო, ქოლგა, კალოშები... „მზის დაბნელების“ რეპეტიციას გადიოდნენ...

კოტემ შემნიშნა და დამიძახა...

<sup>47</sup> წერეთელი ა., დრამატული ნაწერები ტ. IX, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959, გვ. 171.

<sup>48</sup> იქვე, გვ. 169.

<sup>49</sup> მანსვეტაშვილი ი., მოგონებანი, ნახული და გაგონილი, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985, გვ. 48.

- ამ სცენაში ამ ახალგაზრდა ყმაწვილს (მიმითითა გიორგი შავგულიძეზე) ვერა და ვერ ვაცეკვე კინტოური, ძალიან ვთხოვ, ერთხელ დაუარე და აჩვენეო.

შევწუხდი, ხომ ხედავ, როგორ მაცვია-მეთქი... მაგრამ არაფერი გამოვიდა...

დაუკრეს კინტოური და მეც ერთხელ შემოგუარე.

- ნახე როგორ უნდა?... აბა, ახლა შენც სცადეო, - უთხრა შავგულიძეს.

ისევე დაუკრეს... შავგულიძეს კინტოურად ეცვა. ჩამოუარა. ისეთი სანახავი იყო, ნახატიდან ვადმოსულს ჰგავდა.<sup>50</sup>

აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ხშირად სასცენო ქორეოგრაფია სპონტანურად იბადებოდა, პროფესიონალი ქორეოგრაფების გარეშე. „კინტოურის“ საუკეთესო შემსრულებლად იქცა გიორგი შავგულიძე. გიორგი შავგულიძე რომ კინტოურს ცეკვავდა, „გეგონებოდათ, ლადო გუდიაშვილის ყალბით გამოკვეთილ სურათს ხორცი შეესხაო“.<sup>51</sup> თითქოს მართლაც განსხეულდა გიორგი შავგულიძისა და ლადო გუდიაშვილის კინტო. შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ გუდიაშვილის პერსონაჟი შავგულიძის შთაგონებით შექმნა მნატვარმა, თუმცა პირიქით კი არის, კინტოების გაღერება ლ. გუდიაშვილმა შავგულიძესთან შეხვედრამდე შექმნა. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა არ გვეძლევა, მაგრამ საშუალება გვაქვს შავგულიძისეული „კინტოური“ ვინილოთ კინოსურათში - „ქეთო და კოტე“ - ფილმის ბოლო ნაწილში სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლთან ერთად (ქართული ნაციონალური ბალეტი).

აქვე უნდა ვთქვათ - როდესაც მარჯანიშვილამდე სპექტაკლები იდგებოდა, თუნდაც „მზის დაბნელება“, არ ჩანდა, თუ ვისი დადგმული იყო ცეკვები. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად მსახიობები ითავსებდნენ ქორეოგრაფის ფუნქციას და ხალხის წიაღიდან შეთვისებულ-შესწავლილით ვადიდნენ ფონს იოლად. ისევე, როგორც მსახიობის, ელ. ჩერქეშიშვილის შემთხვევაში, რომელმაც სახლში, ახლობლების გარემოში შეისწავლა ცეკვა, ხოლო შემდეგ სხვას გადასცემდა და ასწავლიდა ქართულ ცეკვებს (ქართულ დრამატულ საზოგადოებასთან არსებულ ორწლიან დრამატულ კურსებზე).<sup>52</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ ცეკვა „კინტოური“ ან „ბალდადური“ სრულდებოდა ცალად. მასობრივი ცეკვის გამომსახველობა „კინტოურს“ არ ჰქონია, კომპოზიცია „კინტოებითა“ და „ყარაჩოხელებით“ სასცენოდ დაიდგა და საავტორო ნიმუშს წარმოადგენს. პერსონაჟთა ხასიათების დაპირისპირებით ნაწარმოების ავტორმა თეატრალიზებული ელემენტი შეიტანა. ხასიათთა კონტრასტულობამ მეტად საინტერესო გახადა კომპოზიცია. ამგვარად, კინტოსა და ყარაჩოხელის „დაპირისპირება“ ქორეოგრაფის ფანტაზიისა და შემოქმედების ნაყოფია.

მსახიობი ვიგო იორდანიშვილი, რომელიც ზ. ანტონოვის პიესაში „მზის დაბნელება საქართველოში“ ერთ-ერთი კინტოს როლს თამაშობდა და „კინტოურის“ საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა, კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი იყო ამავე სპექტაკლზე.<sup>53</sup>

„კინტოურს“ მსახიობი ტასო აბაშიძეც ასრულებდა საკონცერტო ნომრად. ტასო ინსენებს: „წამოვიზარდე. ოთხი წლისა რომ ვავხდი, ცეკვავ ვისწავლე. ისე კარვად ვცეკვავდი, ისე შესანიშნავად, რომ მონაწილეობას ვიღებდი დივერტისმენტებში, ე. ი. საკონცერტო განყოფილებაში. ერთხელ კინტოურს ვცეკვავდი. თეატრი ხალხით იყო სავსე, როდესაც ვატაცებით ბუქნა დავიწყე (მოჩანს საცეკვაო ლექსიკა - იმ დროსაც ბუქნის

<sup>50</sup> გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979, გვ. 78.

<sup>51</sup> გომელაური შ. მოგონებანი (მეორე შევსებული გამოცემა), „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1962, გვ. 157.

<sup>52</sup> ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 143.

<sup>53</sup> ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 142-143.

შემცველი ყოფილა კინტორი - ხ.დ.) - უცებ ღილები ამწყდა „ლიფიკზე“ და ქვედა საცვალი ჩამვარდა. ხალხის მხიარულებას საზღვარი არ ჰქონდა. ატყდა სამინელი ხარხარი და ტაში. მე დავაგლე ხელი ამ ჩემს შემარცხვენელ საგანს და გავედი კულისებში. მას შემდეგ ბევრს მეზვეწებოდნენ, მაგრამ ცეკვა სცენაზე აღარ მინდოდა“.<sup>54</sup> წარმოდგენილი ამონარიდიდან საინტერესო დეტალი გამოვლინდა ცეკვა „კინტორთან“ დაკავშირებით. ტასო აბაშიძე დაიბადა 1881 წელს. შესაბამისად, ოთხი წლის ასაკის ტასო სცენაზე „კინტორს“ ცეკვავდა 1885 წელს. როგორც ჩანს, ამ დროს, ეს ცეკვა სასცენოდ უკვე დამუშავებული ყოფილა და დივერტისმენტების რეპერტუარის ნაწილიც. ტასო კარგად ცეკვავდა ასევე „ლეკურს“, რომელიც საფრანგეთში სტუმრად ყოფნისას ერთ-ერთ ოჯახში შეასრულა. რადგან მარტომ იცეკვა, ცხადია, ქალთა ლეკურს შეასრულებდა.

## მთიულური ცეკვა

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ხალხური ცეკვის პროფესიული განვითარებისა და სცენაზე საკონცერტო ფორმით დამკვიდრების თვალსაზრისით ერთ-ერთი პირველი ადგილი ალექსანდრე ყაზბეგს ეკუთვნის თავისი მრავალფეროვანი რეპერტუარით. რეპერტუარის მრავალფეროვნების გამოვლენისა და წარმოდგენის საშუალებას ყაზბეგს დივერტისმენტები აძლევდა, სადაც ის თავდავიწყებით ერთვოდა ცეკვის სტიქიას. როგორც წყაროებიდან ჩანს, ალ. ყაზბეგი ასრულებდა ქალ-ვაჟის „ლეკურს“, „ხანჯლურს“, „მოსეურს“, „ჩაჩნურს“ (ჩრდილოკავკასიურს). მწერლის გარეგნული მომხიბვლელობა, მონდომება და სიყვარული გახლდათ ის განსაკუთრებული მიზეზები, რამაც აღნიშნულ ცეკვებს სცენაზე დამკვიდრების საფუძველი გაუჩინა. როგორც მაკო საფაროვი-აბაშიძისა იგონებს - „მას ჩაჩნურის ცეკვაში ბადალი არ ჰყავდა“.<sup>55</sup>

ალ. ყაზბეგმა სცენაზე გამოსვლა 1880 წლიდან დაიწყო, ის ამ დროს 32 (1848-1893) წლის იყო.

გიორგი ერისთავის ვოდველი „ადვოკატი მელაძე, სადაც ყაზბეგიც მონაწილეობდა, შეიცავდა ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს - „პიესის დასასრულს ქორწილის დროს ითამაშეს ლეკური. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია ბ. ა. მოხევის ( ა. ყაზბეგი) ჩინებულმა ჩაჩნურმა ლეკურმა. ალტაცებაში მოხულმა საზოგადოებამ სამჯერ გაამეორებინა ცეკვა ამ ღირსეულს ჟონ-პიერს (პერსონაჟის სახელია) და სამჯერვე დაუბოლავებელი ტაშით და ბრაგოთი აჯილდოებდა მის დარდიმანდულ ცეკვას“.<sup>56</sup>

ერთ-ერთ დივერტისმენტში ა. მოხევესთან ერთად ვინმე მსახიობ საბულეს უცეკვია.<sup>57</sup> ინფორმაცია ცეკვის რაობის შესახებ უცნობია.

სოფრომ მგალობლიშვილი თავის მოგონებებში სანდრო ყაზბეგზე წერდა: „არტისტი სუსტი იყო, მაგრამ მაგიერში შესანიშნავი მოცეკვავე მოხევეურად და ჩაჩნურად ხანჯლებზე. ის ბეცი კაცი ვასაოცრად ატრიალებდა ხანჯლებს, თვალებთან მიიბინებდა და ისე გაფრინდებოდა სცენაზე, როგორც მერცხალი“.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> აბაშიძე ტ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1954, გვ. 45.

<sup>55</sup> გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 76.

<sup>56</sup> თეატრი, ქართული წარმოდგენა, ვაზ. „დროება“, 1880, #249.

<sup>57</sup> ბურთიკაშვილი ა., ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 72.

<sup>58</sup> მგალობლიშვილი ს., ქართველ მწერალთა წერილები (მოგონებანი), I, სანდრო ყაზბეგი, „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, #3, გვ. 9.

დავით კლდიაშვილიც იხსენებს ა. ყაზბეგის ხანჯლებით თამაშს... „გაგიჟებით უყვარდა სანდროს სცენა, მაგრამ, საუბედუროდ, ძლიერ სუსტი მსახიობი იყო. სამაგიეროდ ლეკურის გასაოცარი მოცეკვავე იყო. უცნაური, ლამაზი რამ იყო მისი თამაში ორი ხანჯლით, მაყურებელს თან ნიბლაგდა მისი სიმარდე, თან შიშს ჰგვრიდა.

- სანდრო, თუ კაცი ხარ, თავი გაანებე მაგ ხანჯლებით თამაშს. ფეხებს დაიჭრი ერთ დღეს და ეს იქნება! - ვეუბნებოდი ხოლმე, რაზეც იგი მხოლოდ სიამოვნებით იცინოდა.“<sup>59</sup>

მუდამ გულჩათხრობილი და ნაღვლიანი ა. ყაზბეგი სრულიად იცვლებოდა, როდესაც სცენაზე გასასვლელად ემზადებოდა. როგორც პოლიგარბე კარბელაშვილი (პ. ცხვილოელი) იგონებს: „განსვენებულს მეტად ეხერხებოდა ლეკურ-ჩაჩნური თამაშობა, მერე ხანჯლებით. როდესაც რომელიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენაზე უნდა ეთამაშნა, მეტად მზიარულად იყო ხოლმე: ღიღინებდა და დასრიალებდა მესტებით გაპრიალბულ იატაკზე. სცენაზედ ყველას უნახავს განსვენებულის მოხდენილი ჩაჩნური თამაშობა. ვკითხავდი: „სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზედ ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინიან, რომ ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი?“

- სცენაზედ თამაშობის დროს თითქოს თვალთ-ხედვა მოემატება და ვცოცხლდებით; მოხვევებთან და ჩაჩნებთან მთაში განვლილი დღეები მაგონდებიანო, მეტყოდა ხოლმე განსვენებული“.<sup>60</sup>

ი. გრიშაშვილის მიხედვით, თეატრი სწორედ მაშინ ავსებდა დარბაზს, თუ აფიშაზე ალ. ყაზბეგის გვარი, როგორც ლეკურის ან სხვა რომელიმე ცეკვის შემსრულებელი, ეწერა. „როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ლეკურს“, „ა. ყაზბეგი და ნ. მხეიძე ითამაშებენ ჩაჩნურს“)“<sup>61</sup> მათი გამოსვლა განსაკუთრებით ხელსაყრელი მობენეფისეებისათვის ხდებოდა, რადგან ეს მას საკმაო შემოსავლის გარანტიას აძლევდა.

1881 წლის #24 „დროება“ პირველსავე გვერდზე იტყობინებოდა ა. მ. მოხევის (ალ. ყაზბეგის სასცენო ფსევდონიმი) ბენეფისის შესახებ. ბენეფისი შედგებოდა ოთხი ნაწილისაგან. პირველ და მესამე ნაწილში ა. მოხუბარიძის (ალ. ყაზბეგის ლიტერატურული ფსევდონიმი) პიესები იყო წარმოდგენილი, მეორე და მეოთხე ნაწილები დივერტისმენტებს ეთმობოდა. ბოლო დივერტისმენტში თავად ყაზბეგი ცეკვავდა: „IV ლეკური (აქ „ლეკური“ „ცეკვის“ სინონიმა - ხ.დ.) სხვათა შორის ნ. ხეიძე (უნდა იყოს ნ. მხეიძე - ხ.დ.) და ა. მოხევე ითამაშებენ ჩეჩნურს“.

1883 წლის #26 „დროების“ პირველი გვერდიც ალ. ყაზბეგის ბენეფისის შესახებ იუწყებოდა. საღამოს მესამე ნაწილის დივერტისმენტში წარმოდგენილი იყო „ჩაჩნური და ლეკური“. გაზეთის მესამე გვერდზე კი, აღნიშნული ბენეფისის შესახებ წერია: „იქნება აგრეთვე დივერტისმენტი. სხვათა შორის ბენეფიციანტისაგან წავითხული იქნება ახალი ლექსი; ლეკური და ჩეჩნური (რიგ შემთხვევაში ვხვდებით ჩეჩნურს, რიგში - ჩაჩნურს - ხ.დ.) თამაში ქალბ. ე. ნ. ყაზბეგისა და ბ. (ბატონ - ხ.დ.) გ. ა. ყარანგოზოვის მონაწილეობით. საზოგადოდ ამ საღამოს პროგრამა ისეთ რიგად არის შედგენილი, რომ, უეჭველია, დიდს საზოგადოებას მიიზიდავს“. ამონარიდში „ლეკურის“, „ჩეჩნურისა“ და სხვა ცეკვების ჩვენთვის კარგად ცნობილ შემსრულებელთა გვარებს ახალი - ე. ყაზბეგი და გ. ყარანგოზოვი - დამატა. ქალ-ვაჟის სახელები მიგვანიშნებს, რომ ამ შემთხვევაში წყვილად უნდა ეცეკვათ მონაწილეებს.

<sup>59</sup> კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, მოთხრობები, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1961, გვ. 35.

<sup>60</sup> ცხვილოელი პ. აღექსანდრე მინელიის ძე ყაზბეგი (მოგონება), გაზ. „ივერია“, 1893 # 269, გვ. 1.

<sup>61</sup> გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 72.

როგორც თანამედროვეები წერენ, ა. ყაზბეგს უკანასკნელ წუთამდე არ მიუტოვებია სცენაზე ლეკურის თამაში. არ გამართულა ისეთი საქველმოქმედო საღამო, სადაც ა. ყაზბეგს მონაწილეობა არ მიეღო.<sup>62</sup>

## უზუნდარა

გასცენიურებულ, დივერტისმენტში შემაგვალ საცეკვაო ნიმუშთა შორის ვხვდებით ცეკვას „უზუნდარა“. აზერბაიჯანული „უზუნდარაც“, როგორც ჩანს, ხშირად სრულდებოდა ნადიმებისა და საზეიმო თავყრილობების დროს, რისი თქმის საფუძველსაც აფიშაზე წარმოდგენილი წარწერა გვაძლევს.

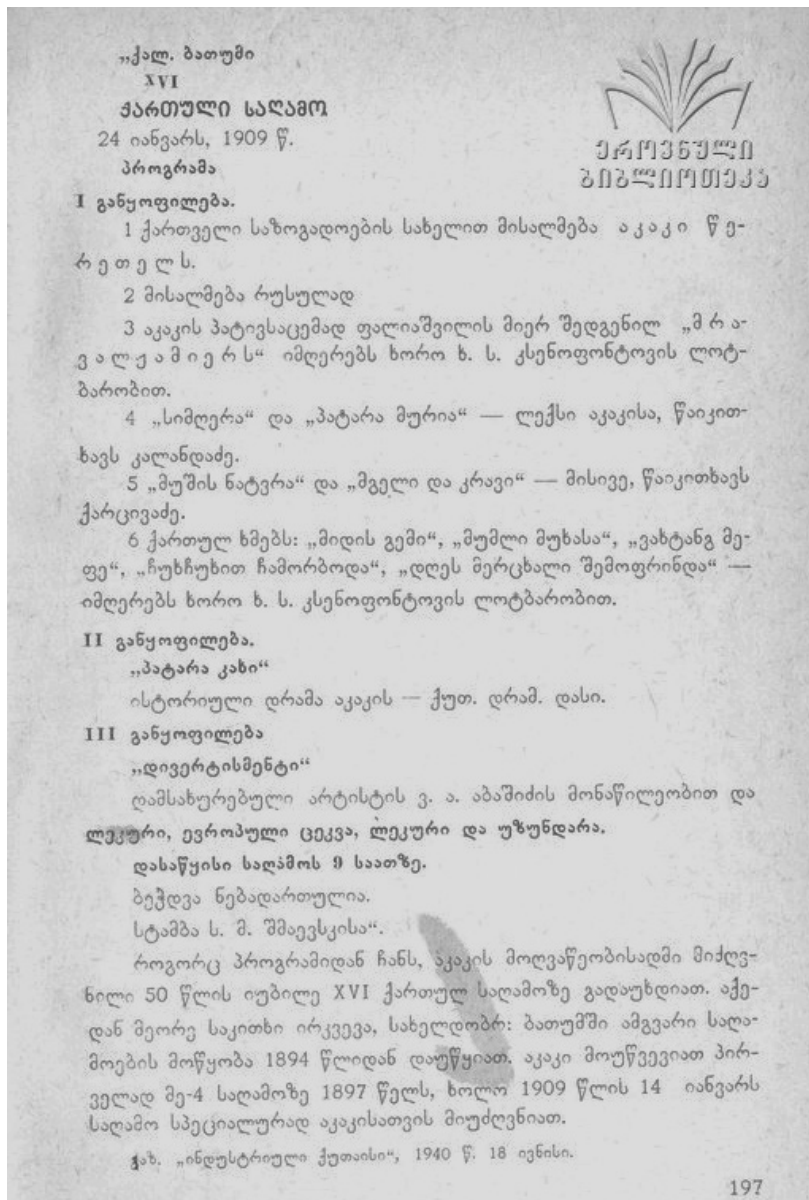
ცეკვა „უზუნდარას“ შესახებ, მეტად მწირი ინფორმაციის არსებობის პირობებში, ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის მსახიობი ცაცა ამირეჯიბი. 1916 წელს ელო ანდრონიკაშვილი, შალვა დადიანი ბაქოში მსახიობ ცაცა ამირეჯიბსაც იწვევენ: „ამ სეზონში დადგეს ს. შანშიაშვილის პიესა „უგვირგვინო მეფენი“. მე როლი არ მქონდა. შალვა დადიანმა გამომიცხადა, რომ შაჰის წინაშე ვილაცა ასულის ცეკვა უნდა შემესრულებინა. გავოცდი, ბატონო შალვა, რომელი ბაღერინა მე ვარ, რომ სცენაზე ვიცეკვო, ისიც აღმოსავლური-მეთქი. არც ის ვიცოდი, რა შინაარსისა უნდა ყოფილიყო ცეკვა. საკვირველი გამბედაობა კი იყო ჩემგან, ალბათ სიყმაწვილით მომივიდა, რომ დაფთანხმდი. აღმოსავლური ჰანგები, საზოგადოდ, მიყვარდა. ცეკვა რამდენადმე შესმოდა და ვგრძობდი კიდევ მის რიტმს. და აი, უზუნდარას გაღრმავება ვივისრე ჩემს ვუნებაში. მოიყვანეს აღმოსავლური დასტა შემდგარი თარის, ჭიანურის, დაირისა და სტვირისაგან. დაუკრეს, გამაცნეს ჰანგი. შალვამ მითხრა, აბა გვიჩვენე, რას იცეკვებ, რეპეტიცია გაიარეო (საინტერესოა, რატომ ელო ანდრონიკაშვილს არ შესთავაზა, ის ხომ უკეთ იცეკვებდა, შესაძლოა ელო პიესაში დაკავებული იყო როლით - ხ.დ.). უარი ვთქვი, შემოცხვა, ვიგრძენი, რომ ახლა ვერაფერს გავაკეთებდი. განუუცხადე, სპექტაკლის საღამოს ექსპრომტად ვიცეკვებ-მეთქი. ამაზედაც დამთანხმდნენ. რომ მაგონდება, მიგვირს ჩემი თავისა, როგორ გავბედე, ან როგორ მენდო რეჟისორი და ხელმძღვანელობა. მიდის სპექტაკლი, დადგა ჩემი ცეკვის მომენტი. უცებ თითქოს გული გამეპო, ისეთი შიში და საშინელება ვიგრძენი. კულისებში ვდგავარ და ვუცდი, როდის დაუკრავს დასტა. მომესმა აღმოსავლური საცეკვაო ჰანგი. ჩემთვისაც კი მოულოდნელად, ისეთი გაბედვით და თამამად გავვარდი სცენაზე, თითქოს, გამოცდილი მოცეკვავე ვიყავი. თანდათან შევედი ეშში, ხელებს ვიქნევი, რა ილეთებს, რა ფიგურებს ვაკეთებდი, არ მახსოვს. თავბრუ მესხმოდა. მაგრამ ვგრძობდი, თანდათან ვქმნიდი შინაარსიან მოძრაობებსა და ცეკვას. ცეკვა დავამთავრე და ერთსულოვანი ტაში მოსწყდა დარბაზს.“<sup>63</sup> მსახიობის აღწერილობიდან აღმოჩნდა, რომ ცეკვა „უზუნდარა“, ორიენტალისტური, ქალის ცეკვაა.

## საკონცერტო რეპერტუარი

1909 წლის მოცემულ აფიშაზე დატანილი ცეკვებიდან ერთი დეტალი იქცევა ყურადღებას - ცეკვების ჩამონათვალში „ლეკური“ ცალკეც არის წარმოდგენილი და „ლეკური

<sup>62</sup> გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 76.

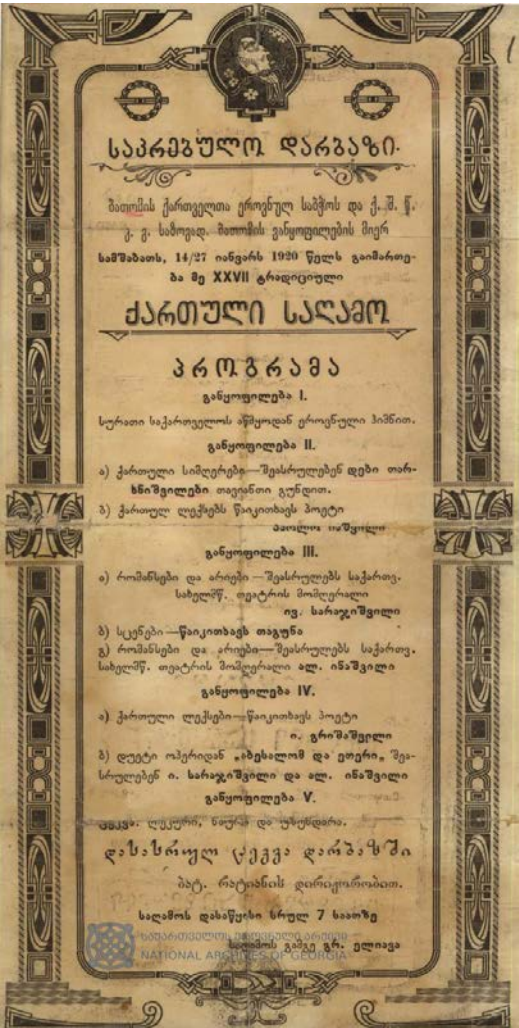
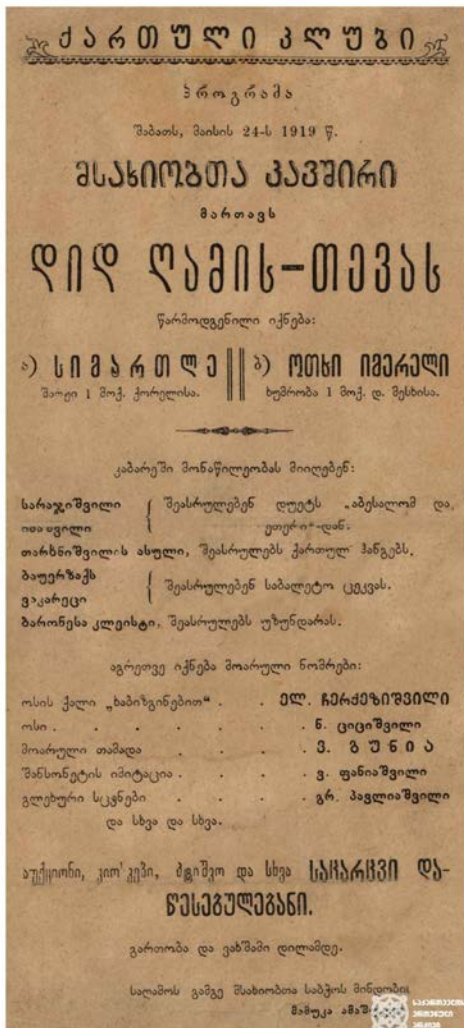
<sup>63</sup> ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, თბ., 1975, გვ. 79.



და უზუნდარა“ ე.ი. „ლეკური“ „უზუნდარასთან“ ერთად. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ პირველი მხოლოდ მამაკაცის ან ქალის მიერ სრულდებოდა, ხოლო უზუნდარასთან ერთად წყვილის - ქალისა და მამაკაცის ლეკურს ვულისწმობდა. მოცეკვავე გიორგი ბახუტაშვილი<sup>64</sup> სტატიის, სადაც ცეკვა „ქართულის“ შესრულების წესსა და ტრადიციას განიხილავს, „უზუნდარას“ უწოდებს საცეკვაო კომპოზიციის იმ ეპიზოდს, როდესაც ქალი სოლო პარტიას ასრულებს „ცეკვა ქართულში“: „ქალმა გაათავა (უზუნდარა),

<sup>64</sup> სავარაუდოდ, სტატიის ავტორი ის მოცეკვავე გიორგი ბახუტაშვილია, რომელმაც ელო ანდრონიკაშვილთან ერთად „ლეკურის“ კონცერსში, რომლის შესახებაც წემოთ ვსაუბრობდით, გაიმარჯვა.

დამკვრელებმა ხმა ამოიღეს. ქალი მოიგონებს თავის მოპირდაპირეს, გვერდზე წელი სვლით მივა ვაჟთან, დაბრუნდება უკან და უკვე მოჩქარებული წინსვლით მიუახლოვდება ვაჟს, რომ თან წაიყვანოს.“<sup>65</sup> ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მინიშნებაა, რადგან ცნობილია, რომ თავად ცეკვა „უზუნდარა“, როგორც ცაცა ამირეჯიბის აღწერილობიდანაც ჩანს, აზიური ელფერის ქალთა ცეკვაა. საყურადღებოა, რომ ქალისა და მამაკაცის წყვილის შესასრულებელ ცეკვა „ქართულში“ („ლეკურში“) ქალის პარტია



მართლაც თავისი ხასიათითა თუ ტემპ-რიტმით განსხვავდება საცეკვაო კომპოზიციის დანარჩენი ნაწილისაგან და სრულიად თავისებურ სურათს წარმოადგენს. შესაძლოა იმ ეკლექტური ვარემოდან ვამომდინარე, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს ახასიათებდა, მცირე გავლენა ხალხურმა ქორეოგრაფიულმა ნიმუშმა განიცადა და სახელწოდებაც გაიზიარა, მაგრამ ჰარამხანული „უზუნდარასაგან“ განსხვავებით, მაღალი საზოგადოებრივი ფენის წიაღში აღმოცენებული „ლეკური“ (ქართული), სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკას ქმნის თავისი დახვეწილობით, აკადემიურობითა და რაფინირებულობით.

<sup>65</sup> ბახუტაშვილი გ., ქართული ცეკვების გარშემო, „საბჭოთა ხელოვნება“, #12, 1939, გვ. 60.

პროგრამა წარმოდგენილი ღონისძიების, რომელიც ბათუმში 1920 წლის იანვარში გამართულა, შეიცავს ინფორმაციას, რომ იგი არის XXVII ტრადიციული „ქართული საღამო“, რაც თავისთავად გვაწვდის ინფორმაციას „ქართული საღამოების“ ინტენსიურად ჩატარების შესახებ. აფიშიდან ცხადი ხდება, რომ საღამო ხუთი განყოფილებისაგან შედგებოდა ძალზე მრავალფეროვანი რეპერტუარით. მე-5 განყოფილება დაეთმო ცეკვას და შესრულებულა ფოლკლორული ნიმუშები: „ლეკური“, „ნაური“ (ნაური ჩეჩნეთშია, აქ ასევე ცხოვრობენ რუსეთიდან გადმოსახლებული კანაკებიც, ცეკვის სწორი სახელწოდება „ნაურულია“ - ხ. დ.) და „უზუნდარა“. საღამო კი დარბაზში ცეკვას დაუსრულებია - ამ დროს, სავარაუდოდ, ევროპული ცეკვები უნდა შესრულებულიყო. ყურადღებას იქცევს ცეკვების ჩამონათვალი - ყოველი მათგანი ცალკე ან წყვილად სრულდებოდა, სცენაზე მასობრივი ცეკვების შესრულებას მხოლოდ ხალხური შემოქმედების გუნდების ჩამოყალიბების შემდეგ უნდა ჩაყროდა საფუძველი, რადგან თავად თეატრისა და საკონცერტო საღამოების ფორმატი მრავალრიცხოვანი შემსრულებლებისაგან შემდგარ ქორეოგრაფიულ კომპონიციებს არ ითვალისწინებდა.

1919 წლის „ქართული კლუბის“ პროგრამა იუწყება, რომ მსახიობთა კავშირი მართავს „დიდ ღამის-თევას“, სადაც, მუსიკალურ და თეატრალურ ნომრებთან ერთად, წარმოდგენილია საცეკვაო კომპონიციები. კონცერტების უცვლელი მონაწილეები - მ. ბაუერ-ზაქსი<sup>66</sup> და ს. ვაკარეცი<sup>67</sup> შეასრულებენ საბალეტო ცეკვას, ხოლო ბარონესა კლეისტი შეასრულებს უზუნდარას. გზნეთი, „სახალხო საქმე“ 1919 #533, იმავე საღამოს შესახებ მეტ კონკრეტულ ავლენს, სადაც ბარონესა კლეისტს განთქმულ მოცეკვავედ მოიხსენებს.



„სახალხო საქმე“ 1919 #533

ბარონესა კლეისტი აღმოჩნდა ქარელში, 1881 წელს დაბადებული ნინო ციციშვილი, რომელიც მოგვიანებით მეორე ქმრის გვარს - მირიმანოვსაც, ატარებდა. ისევე, როგორც სხვა დანარჩენმა, მანაც ბუნებრივ გარემოში ისწავლა ცეკვა. ნიჭის გამოვლენის საშუალება მას სოფელ რუისპირის ხალხურ დღესასწაულებზე ეძლეოდა. სტატიის ავტორის მი-

<sup>66</sup> მარია ბაუერზაქსი - ბალეტის მოცეკვავე მსახიობი ქალი.

<sup>67</sup> ბალეტის მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის - სერგეი ვაკარეცის გვარი თბილისის დრამატული ხელოვნების სკოლა-სტუდიის (დირექტორი პეტრაკოვსკი) მასწავლებლებს შორისაც ჩნდება. ვაკარეცი პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა - თაყაიშვილი ა., მოგონებები, „ხელოვნება“, თბ., 1969, გვ. 41. ბაუერზაქსი და ვაკარეცი აქტიურად თანამშრომლობდნენ ქართულ დრამატულ თეატრთან, ემარებოდნენ გიორგი ვაბაძარს სტუდიაში (1918-1922) მსახიობების პლასტიკურ მომზადებაში.

ხედვით, ნინო ციციშვილი „ქართულისა“ და „უზუნდარას“ შესრულებით გამოირჩეოდა.<sup>68</sup>

მოცეკვავის დებიუტი 1901 წელს შედგა სადღესასწაულო მეჯლისზე, სადაც ის სპეციალურად მიიწვიეს ცეკვების შესასრულებლად. წვეულება საქართველოს რუსეთთან შეერთების 100 წელს ეძღვნებოდა. სტატიაში იგვეთება მისი პარტნიორებიც: „დიმიტრი აბაშიძის, რეზო ყარალაშვილის, ფალავანდიშვილების (ასევე საზოგადოებაში გამოკვეთილი არაპროფესიონალი, მაგრამ დახელოვნებული მოცეკვავეები - ხ.დ.) და სხვათა პარტნიორობით ნინომ დაამშვენა დიდებული ნადიმი საუცხოო „ქართულითა“ (ლეკურით - ხ.დ.) და „უზუნდარით“. ამ საღამოს ნინოს ცეკვით მოინიბლენ საპატიო სტუმრები, - საბერძნეთის დედოფალი ელენე კონსტანტინეს-ასული, დიდი მთავარი მიხეილ ნეკოლოვის-ძე, გენერალი დოლოროუკი-არლუთინსკი და მაღალი წრის ქართველი საზოგადოება“.<sup>69</sup>



„მაღალი საზოგადოების სათაყვანო ბარონესა ნ. ფ. კლეისტი ასრულებს მოდერნიზებულ აღმოსავლურ ცეკვას“ - ახლავს სურათს ჟურნალ „ОГОНЕК“ - ის #2, 1914.

1912 წელს კი, ნინო ციციშვილი 1912 წლის 14 მაისს პროფესიონალურ სცენაზე ჩნდება - ანტონ რუბინშტეინის ოპერა „დემონში“ მან, კოწო ანდრონიკაშვილთან ერთად, „ლეკური“ შეასრულა.

1914 წელს მოცეკვავე მეუღლესთან ერთად პეტერბურგს გაემგზავრა, სადაც სასცენო მოღვაწეობა გააგრძელა: „კონცერტი დასრულდა ღამის პირველ საათზე და შემდეგ გაიმართა ცეკვათამაში. მოცეკვავეთა შორის აღსანიშნავია ქ-ნი მირიმახოვისა, რომელმაც მართლაც და დიდის ხელოვნებით შე-

ასრულა უზუნდარა და ლეკური“ - წერია სტატიაში - „ქართული საღამო პეტერბურგში“, რომელიც 1914 წლის 12 იანვარს, სტუდენტების დასახმარებლად სათავადაზნაურო საკრებულოს დიდ დარბაზში გაიმართა.<sup>70</sup>



ნინო ციციშვილი - კლეისტი

სტატიის მიხედვით, ნინო ციციშვილი „ნაურულსაც“ ასრულებდა. „აღმოსავლური მოცეკვავე-ბაიადერის კოსტუმმა და მაღალქუსლიანმა ევროპულმა ფეხსაცმელმა ოდნავადაც ვერ შებღალა ცეკვის ლაზათი, ტემპერამენტი. მკაცრი რეცენზენტი (ა. მ.) ნინოს უწოდებდა ეროვნული იერით ხალხური ცეკვების შემსრუ-

<sup>68</sup> ცამციციშვილი ა., ხალხისა და ხელოვნების სამსახურში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, #10, გვ. 75-76.

<sup>69</sup> იქვე, გვ. 75.

<sup>70</sup> დამსწრე, ქართული საღამო პეტერბურგში, „სახალხო გაზეთი“ 1914, #1104.

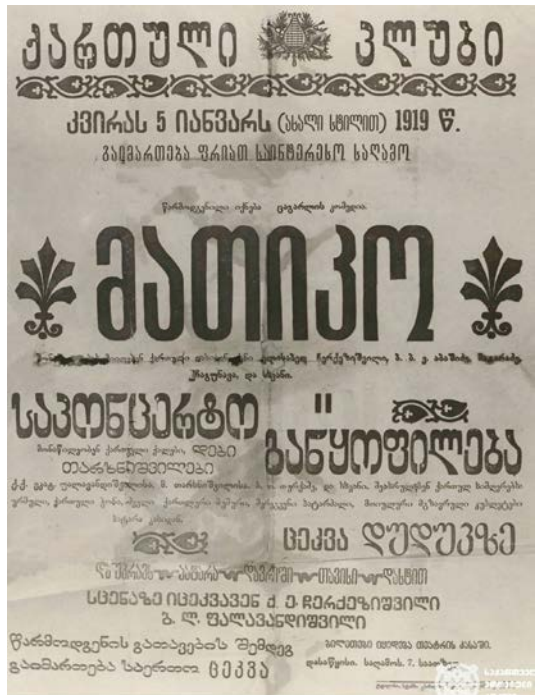
ლებელს<sup>71</sup> - სტატიის ავტორი, ცამცივილი, მკაცრ რეცენზენტში ვის გულისხმობდა, უცნობია, მაგრამ ქუსლიანი ფეხსაცმლით „უზუნდარასა“ და „ნაურულის“ შესრულება, ცხადყოფს, ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში რაოდენ შორს არის წასული ხალხური ნიმუშის „გასცენიურების“ ტენდენცია.

„უზუნდარას“, როგორც წერილიდან ჩანს (თუმცა წყარო არ ახლავს ციტატას - ხ.დ.), თავად მოცეკვავე ამგვარად ახასიათებს: „ამ თამაშში ჰარამხანების მხევალობა განცდებია ჩაქსოვილი, ხოლო სპარსეთის ჰარამხანებში ბევრი ქართველი ქალი იყო. მე ვცეკვავე როგორც ქართველი ქალი, ქალი, რომელიც დამწუხრებულია თავისი მშვენიერი სამშობლოს ბედით და ამასთან ვაღივებულობ ვიკეკოს მბრძანებლის წინაშე“.<sup>72</sup>

იმ დროს ნინო ლონდონში გამგზავრებას აპირებდა, პირველმა მსოფლიო ომამაც მოუსწრო. ამ დროიდან ის უკვე საცეკვაო ბაქანზე გამოსვლასა და პოლიტიკურ (ბოლშევიკთა მხარეს) პროცესებში მონაწილეობას ერთმანეთს უთავსებდა.

1919 წლის 5 იანვარს „ქართული კლუბი“ მართავს „ფრიათ საინტერესო საღამოს“, რომელშიც პირველ მოქმედებად წარმოდგენილია ა. ცაგარლის კომედია „მათიოტ“, ხოლო მეორე მოქმედება დატვირთულია სადივერსიმენტო ნომრებით, მათ შორის „ცეკვა დუდუკზე“, ასევე სცენაზე იცეკვებენ ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და ლევან ფალავანდიშვილი (ე. ჩერქეზიშვილი და ლ. ფალავანდიშვილი „ლეკური“ შესრულებს). საღამოს ასრულებდა „საერთო ცეკვა“.

როგორც გამოვლინდა, საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა და საზოგადოებაც ესწრებოდა დილის ღონისძიებებს. ამგვარ „დილებზე“ მონაწილეობას იღებდნენ მწერლობისა და ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები. 1915 წლის 10 მაისს გამართულ „სალიტერატურო-მუსიკალურ-იუმორისტულ“ „კონცერტზე“ მონაწილეობა მიუღიათ ვანო სარაჯიშვილს, მიხეილ კავსადის გუნდს (სანდრო კავსადის ძმისშვილი - ხ.დ.), რომლებსაც მხურვალე აპლოდისმენტები ხვდათ. გამომსვლელთა შორის ყოფილა ბალეტის მოცეკვავე ქალიც, თუმცა, მისი გამოსვლა აუდიტორიამ უადგილოდ ჩათვალა: „სათა-ნადო შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა ბალერინა ლეონოვის ცეკვამ. ბევრმა მანდილოსანმა მიატოვა დარბაზი, ზოგმა თავიც დალუნა, როდესაც სცენაზე თითქმის დედნიშობილა მოცეკვავე გამოჩნდა. ეტყობა, ქ-ნ ლეონოვს ცეკვის ხელოვნება შესწავლილი აქვს, თავისუფლად ცეკვავს, მაგრამ ხსენებულ აუდიტორიისათვის შესაფერი ვერ იყო: დიდი სიფრთხილე ჰმართებს ტრიკო-გაზით მოცეკვავეს, რომ უხეში მიმოხვრით უწმაწური გრძნობა არ აღძ-



<sup>71</sup> ცამცივილი ა., ხალხისა და ხელოვნების სამსახურში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, #10, გვ. 76.

<sup>72</sup> იქვე, გვ. 75.

რას<sup>73</sup> - წერს ვინმე ი-ელი. ამ მცირე ამონარიდიდან ნათლად ჩანს ქართული საზოგადოების დამოკიდებულება ბალეტის მიმართ. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების ეს დარგი საქართველოში მიიღეს, საზოგადოებაში მაინც ბარიერებს ქმნიდა მისი განსაკუთრებული გამომსახველობა, სპეციფიკურობა. გამომსვლელის ძირითადი პრობლემა აუდიტორიის არასწორ განსაზღვრაში გამოიკვეთა, რაც მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ ბალეტი მხოლოდ ოპერისა და ბალეტის თეატრში უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები და არა ყველგან, რადგან ბალეტის სანახავად მისული აუდიტორია ზემოთ ხსენებულ უხერხულობას არ განიცდიდა.

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20-ის დასაწყისში ტრადიციად დამკვიდრდა საღამოები, რომელთაც, სწავლასა და საჭიროებიდან გამომდინარე, საზღვარგარეთ მყოფი სტუდენტები მართავდნენ. საქველმოქმედო სტუდენტური საღამოების საკონცერტო პროგრამებიც უხვად შეიცავდა ქორეოგრაფიულ ელემენტებს. სასცენო ქორეოგრაფიის ეს სეგმენტი არაპროფესიონალი, მაგრამ ცეკვაში დახელოვნებული სტუდენტები ასხამდნენ ხორცს. მსახიობ ნიკო ვოცირიძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „ცნობისათვის მოგახსენებთ, რომ ქართული ტრადიციული და ქართული საქველმოქმედო საღამოები ხშირად იმართებოდა ქართველ სტუდენტთა მიერ რუსეთის დიდ ქალაქებში, სადაც დიასახლისებად ირჩევდნენ ცნობილ საპატიო პიროვნებებს. ეს საღამოები იმართებოდა პეტერბურგში (ახლა ლენინგრადი), მოსკოვში, ოდესაში, ხარკოვში, კიევი და სხვაგან. ამ საღამოებს ქართული ელფერი და იერი ჰქონდა ხოლმე, მხოლოდ ამნაირ კონცერტ-საღამოებზედ რუსი საზოგადოება ივებდა და ეცნობოდა ხოლმე ქართულ სიმღერას და ცეკვას“.<sup>74</sup>

პოლონეთში, ვარშავაში ქართველ სტუდენტთა სათვისტომოც, ისე, როგორც სხვა ქვეყნებში, ტრადიციულად მართავდა სტუდენტურ საღამოებს, სულ ასეთი ხუთი საღამოს შესახებ არსებობს ინფორმაცია. საღამოებზე მღეროდნენ ქართულ სიმღერებს, წარმოთქვამდნენ ქართველ პოეტთა ლექსებს, აჩვენებდნენ ეთნოგრაფიულ სურათებს ქართული ყოფიდან და ასრულებდნენ ქართულ ცეკვებს.

პირველი საღამო გაიმართა 1910 წლის 25 თებერვალს, მეორე ამავე წლის 25 სექტემბერს. მეორე საღამოზე „მომზადებულ იქნა ქართული ცეკვები; აგრეთვე ცოცხალი სურათი კავკასიის მთიელთა ცხოვრებიდან“.<sup>75</sup> მესამე საღამოზე (1912 წელს) - „სტუდენტებმა შეასრულეს ცეკვა „ქართული“, „უზუნდარა“ და სხვ.

დასასრულ ნაჩვენები იქნა ეთნოგრაფიული სურათი „ქორწილი საქართველოში“.<sup>76</sup>

მეოთხე საღამო ჩატარდა 1913 წლის 17 თებერვალს, ხოლო რიგით მესამე - 1914 წლის 13 თებერვალს გამართულ ქართველ და სომეხ სტუდენტთა საღამოზე, რომელსაც „კავკასიური საღამო“ ერქვა, ქართველებმა წარმოადგინეს „ცოცხალი სურათი „ნადიმი ვერის ბაღში“. დასასრულს გაიმართა ქართული ცეკვა. უკრავდა ზურნა“.<sup>77</sup>

1894-დან 1917 წლამდე უკრაინაში - კიევი, ხარკოვსა და ოდესაში, 20 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში ქართველი სტუდენტები სწავლასა და მნიშვნელოვან თარიღებთან დაკავშირებით და არა მარტო, მართავდნენ საღამოებსა და სპექტაკლებს, რომელთა მიზანი ქართული კულტურის გაცნობა და ამავე დროს, სტუდენტებისათვის მატერიალური დახმარების გაწევა წარმოადგენდა. საქართველოს ფარგლებს გარეთ მცხოვრები ქართველი სტუდენტობა მე-19 საუკუნის ბოლოს კულტურულ ღონისძიებებს მართავდა, ჯერ სომეხ

<sup>73</sup> ი-ელი, ქართული სახიობა, „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, #20, 17 მაისი, გვ. 15.

<sup>74</sup> ვოცირიძე ნ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1949, გვ. 85.

<sup>75</sup> ბუნიაშვილი გ., წერილები თეატრზე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 289.

<sup>76</sup> იქვე, გვ. 290.

<sup>77</sup> იქვე, გვ. 291.

სტუდენტებთან ერთად, შემდეგ კი, როდესაც ქართველი სტუდენტების რიცხვი გაიზარდა, მე-20 საუკუნიდან, დამოუკიდებლად. უკრაინაში სისტემატურად იმართებოდა საღამოები და წარმოდგენები. 1894 წლის თებერვალში ხარკოვის დრამატულ თეატრში გამართულ საღამოზე, იმდენად, რამდენადაც საღამო ქართულ-სომხური იყო, სცენოგრაფია შედგენილი იყო ორივე ქვეყნის სიმბოლოებით - კედლები ძველებური ფერადი ხალიჩებითა და ფარ-ხმალით მორთული, სცენაზე - არარატის მთისა და თბილისელი კინტოს დუქანი. ღონისძიებაში, სადაც პეტერბურგიდან მოწვეულმა მ. ბალანჩივაძემაც მიიღო მონაწილეობა, სწავდასწავა მუსიკალურ ნომერთან ერთად, წარმოადგინეს ქართული და ევროპული ცეკვები: კოტილიონი, „კინტორი“ და „ლეკური“. სტუდენტი ხარკოვიდან, პ. კიკალიშვილი, საღამოზე წარმოდგენილი ცეკვების ამგვარ აღწერილობას გვთავაზობს: „კონცერტს მოჰყვა ცეკვა - ჯერ კინტორი და ლეკური, მერე კი ევროპული, რომელმაც გასტანა დილის ოთხ საათამდე. ოციოდე ყმაწვილი, ეროვნულ ტანისამოსით მუხლ-მოკეცილი იჯდა სცენაზე; მათ შორის ერთი დოლის დამკვრელი, ერთი - თარისა, ერთიც დუდუკისა და მათ შორის ბ. ი. მ. - ლი კინტოს ტანისამოსით. კინტორის მოთამაშე სწორედ სასიამოვნო სურათს წარმოადგენდა. საზოგადოების თხოვნით კინტორი იქნა განმეორებული. ლეკურის სათამაშოდ გამოვიდნენ ქ. ბ. და იგივე ი. მ-ლი. ქ. ბ. პირველად თამაშობდა ლეკურს. რასაკვირველია მის თამაშობას არ ჰქონდა ის სინაზე, სინარნარე და მონდენილობა, რომელიც ამკობს კავკასიის ასულთა, მაგრამ საზოგადოდ ლამაზად ითამაშა. კოტილიონის დროს ლეკური კიდევ ითამაშეს. ამ ნაირად კავკასიურმა საღამომ ფრიად სასიამოვნოდ ჩაიარა და საზოგადოება ძლიერ კმაყოფილი დარჩა“.<sup>78</sup>

1895 წელს გამართული საღამოც, რომელსაც იმავე ავტორის პუბლიკაციაში ვხვდებით, მსგავსია წინა წელს წარმოდგენილი აღწერილობისა, როგორც სცენოგრაფიის, ასევე შესრულებული საცეკვაო კომპოზიციების თვალსაზრისით: „დასასრულ სცენაზედ გამართული იყო ლეკურისა და კინტორის ცეკვა; ლეკურს თამაშობდნენ ქ.ბ. ბ. ტ-ისა, გ-რი, ბ.ბ. გ-ლი და მ-ლი. უკანასკნელმა შესანიშნავად ითამაშა როგორც ლეკური, ისე კინტორი და საზოგადოების თხოვნით რამოდენიმეჯერ გაიმეორა. შემდეგ გაიმართა ევროპული ცეკვა, რომელმაც დიდხანს გასტანა“.<sup>79</sup>

1902 წლის დეკემბერში გამართულ კავკასიურ საღამოზე, როგორც ვ. იმედაძე გადმოგვცემს, შეუსრულებიათ: „კავკასიური ცეკვები, კერძოდ „ქართული“ და „კინტორი“, გავ. „Харьковский листок“ 16/XII- 1902 წ. წერდა: „ცოცხალი სურათები ძლიერ მოეწონათ მაყურებლებს, მაგრამ ყველაზე მეტი წარმატება მაინც წილად ხვდათ მოცეკვავეებს, რომლებმაც შესანიშნავი ოსტატობით შეასრულეს ეროვნული ცეკვები ზურნისა და დოლის თანხლებით. ასეთი მომხიბლავი ცეკვები ჭეშმარიტად ღირსია, რომ კაცმა ნახოს“.<sup>80</sup>

ოდესაში 1902 წლის 2 ნოემბერს ჩატარებულ საღამოზე გამოსულან ცეკვებით: „ქართული“, „კინტორი“, დაგლური“.<sup>81</sup>

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ 1902 წელს ჯერ კიდევ არ ერქვა „ქართული“ აღნიშნულ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას და სახელწოდება „ლეკური“ კიდევ დიდხანს შერჩა. მაგრამ თავად სტატია დაწერილია 1960 წელს და ავტორი უკვე საცეკვაო ნიმუშის შეცვლილ სახელწოდებას იყენებს.

<sup>78</sup> კიკალიშვილი პ., კავკასიური საღამო ხარკოვში, გავ. „ივერია“ #44, 1894.

<sup>79</sup> კიკალიშვილი პ., კავკასიური საღამო ხარკოვში, გავ. „ივერია“ #28, 1895.

<sup>80</sup> იმედაძე ვ., ქართული საღამოები და წარმოდგენები უკრაინაში: ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960, გვ. 50.

<sup>81</sup> იქვე, გვ. 54.

მოსკოვის ქართული სათვისტომოების მიერ გამართულ საქველმოქმედო საღამოებზე გამოიჩინა მიზა თუხარელი, რომელიც ლეკურს ცეკვავდა ხოლმე სონია ჩიჯავაძესთან ერთად.<sup>82</sup>

საქართველოსადმი გამართულ თემატურ საღამოზე 1903 წლის 2 დეკემბერს ხარკოვში მუსიკალურ ნომრებთან ერთად შესრულდა ქართული ცეკვა „ცანგალა და გოგონას“ თანხლებით, რომელიც კიევიდან და ოდესიდან სპეციალურად მოწვეულმა ქართველმა სტუდენტებმა ვაჩნაძემ და ყანჩელმა შეასრულეს“.<sup>83</sup>

1914 წლის 20 იანვრის საღამოზე ლ. წერეთელმა მშვენივრად იცეკვა „ცანგალა და გოგონას“ მოტივზე.<sup>84</sup>

ისევ ცეკვა „ქართული“ და კომიკური „კინტოური“<sup>85</sup> ჩანს 1914 წლის 22 მარტს კიევში გამართულ ღონისძიებაზე.

1916 წლის 21 იანვარს გამართულ საღამოზე, მეორე განყოფილებაში კარგად იცეკვა „კინტოური“ სტუდენტმა როინიშვილმა, განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად ჩვენს შესანიშნავ ეროვნულ ცეკვას „ქართულს თამარ ჭავჭავაძის და სტუდენტ აბაშიძის შესრულებით“.<sup>86</sup>

მე-19 საუკუნის ბოლოს, ესტონეთში, ტარტუს იურივეის უნივერსიტეტშიც ფუნქციონირებდა ქართველ სტუდენტთა სათვისტომო, რომლის ინიციატივით ხშირად იმართებოდა საღამო-წარმოდგენები, რაც სხვა ეროვნების საზოგადოებას და, უმთავრეს შემთხვევაში, უნივერსიტეტის სტუდენტობას ქართულ კულტურას აცნობდა. 1898 წლის 14 თებერვალს პირველი ქართული წარმოდგენა გამართულა. ესტონური და გერმანული პრესა აღნიშნავდა, რომ ქართველი სტუდენტების საღამო განსაკუთრებული ინტერესის საგნად ქცეულა და მაყურებელს მთლიანად გაუვსია დარბაზი.

თავად ღონისძიების ერთ-ერთი ორგანიზატორი გ. - ი. ვაზეთ „კვალის“ 1898 #3-ში წერს: „ამ საღამოსათვის მოვიწვიეთ ქ-ნი არლანი (ქალბატონი არლანი, სავარაუდოდ, უნდა იყოს 1896 წელს გახსნილი ახალი სახაზინო თეატრის ბალერინა, რომელიც რუბინ-შტიინის ოპერა „დემონში“ ქართულ ცეკვას ასრულებდა პირველ პროფესიონალ ქორეოგრაფ ალექსი ალექსიძესთან), ბ. ბალანჩივაძე (კომპოზიტორი მელიტონ ბალანჩივაძე - ხ.დ.), ბ. ქუთათელაძე, ბარათაშვილი, მაყაშვილი და სხ. მოვიწვიეთ აგრეთვე პეტერ-ბურგიდან მხატვარი. მარტო მოწყობა თეატრისა, დეკორაციები, ცოცხალი სურათები და სხ. და სხ. ერთობ ძვირათ დაგვიჯდა. ბ. ბალანჩივაძის ხელმძღვანელობით ხორომ შეასრულა სხვა და სხვა ქართული ხმები: კახური, იმერული და სვანური. ხორო იყო ჩაცმული ყოველი ჯურის ქართულ ტანისამოსში. აქ იყო გურული ჩაქურა, ჩერქეზული, ქელაჯა და კაბა. ბ. ბარათაშვილი დაუკრა თარზე და დაამღერა საუცხოვოთ ბაიათები. გაიმართა ცეკვა-თამაში: ლეკური, კინტოური, აფხაზური, დავლური, რომლითაც ისახელებს თავი ბ. ბ. ბ. ქ. და ბ. გ. (ყოველი წინა „ბ“ აღნიშნავს „ბატონს“, მომღვწო კი, გვარების პირველი ასოებია. წერილის ავტორიც მხოლოდ ინიციალებით შემოიფარგლება სტატიის ბოლოს - ხ.დ.). დასასრულ დაიდგა სამი სცენა. ერთი წარმოდგენდა ამირანს (პრომეთეოს) მიჯაჭვულს კავკასიის კლდეზე; მეორე - ჩვენებურ ღონის - ქეიფს დოლით

<sup>82</sup> ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 39.

<sup>83</sup> იმედაძე ვ., ქართული საღამოები და წარმოდგენები უკრაინაში: ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960, გვ. 50.

<sup>84</sup> იქვე, გვ. 51.

<sup>85</sup> იმედაძე ვ., ქართული საღამოები და წარმოდგენები უკრაინაში: ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960, გვ. 53.

<sup>86</sup> იქვე, გვ. 52.

და ცეკვა-თამაშით; მესამე - გმირების დედას, რომელსაც ვარს ეხვეოდენ ხმლებ ამოღებულ შვილები - გმირები. ერთი სიტყვით არ დაგვიკლია არაფერი რაც შეიძლებოდა, რომ სრულათ დაგვესურათებია ქართველი ხალხი“. წარმოდგენა კრივს დაუსრულებია. როგორც ავტორი წერს, იმდენად ძვირი დაუჯდათ წარმოდგენა, რომ ხელმოკლე სტუდენტების დანმარება, ფაქტობრივად, ვეღარც მოხერხდა. თუმცა, მათ სხვა გამიზნულობაც ჰქონდათ - გაეცნოთ საქართველო, ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურა და ქართველი ხალხი იურიევის საზოგადოებისათვის, განსაკუთრებით, მაღალი ფენის გერმანელებისათვის, რომლებიც ესტონეთში სწავლობდნენ და ცხოვრობდნენ.

14 თებერვალს გამართული საღამოს შესახებ კიდევ მეტი ინფორმაციაა ვაზეთ „ივერის“ 1898 #75 - ში, რომელიც ამოღებულია ვაზეთიდან „Nordevladische Zeitung“: „დიდი ტაშის ცემა და ვაშას ძახილი გამოიწვია საერო ცეკვა თამაშობამ, რომელიც ბევრისაგან იქნა შესრულებული და მათ შორის ოსისა და ერთის ქალისაგან. დიდად მოეწონა იქ მყოფთ ცეკვა, რომელიც სრულდებოდა სიმღერასთან და დოლთან ერთად. დოლს ხელების ცემით ალებინებდნენ ხმას“. საღამო საერთო მეჯლისით დასრულდა, სადაც „ცეკვას უფროსობდა მდიდრულ საერო ტანთ საცემელში გამოწყობილი კომპია ქართველი, რომელიც მარდად და ლამაზად ამბობდა ფრანგულს საცეკვაო სიტყვებს“. ამონარიდი ცხადყოფს, რომ ქართველი სტუდენტები, ვარდა ქართული ცეკვების ნაირსახეობებისა, კარგად ფლობდნენ საბალო ქორეოგრაფიის ნიმუშებს თავისი ფრანგული ტერმინოლოგიით.

ტარტუში წლების განმავლობაში გრძელდებოდა ხელმოკლე სტუდენტთა დასახმარებელი საღამოების გამართვის ტრადიცია. 1913 წლის 9 თებერვალს ჩატარებულმა საღამო-კონცერტმა პრესაში განსაკუთრებული ვნებათაღელვა გამოიწვია. ამ წარმოდგენაში საკონცერტო რეპერტუარიდან საზოგადოების აღფრთოვანება „ხმაღმემართულ ხალხურ ცეკვებს გამოუწვევია“. ტარტუს უნივერსიტეტის სტუდენტი ქუთაისიდან ნ. საამაშვილი იშვიათი ოსტატობით ასრულებდა „ლეკურს“, „მთიულურს“. ასევე აღნიშნას იმსახურებს უნივერსიტეტში 1914 წელს გამართული კონცერტი, რომელიც გამოირჩეოდა იშვიათი ეროვნული კოლორიტით - თავისი „უზუნდარათი“ და „ლეკური“. ტარტუში 1914 წელს დაწყებულმა პირველმა მსოფლიო ომმა შეწყვიტა სტუდენტთა დასახმარებლად გამართული საქველმოქმედო ღონისძიებების ტრადიცია.

მოსკოვში ფუნქციონირებდა „მოსკოველ ქართველთა საზოგადოება“, რომელშიც ქართველი სტუდენტები და საზოგადო მოღვაწეები ერთიანდებოდნენ, მათ შორის კ. მარჯანიშვილიც. საზოგადოებას რუსეთში მოღვაწე მსახიობი ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი ხელმძღვანელობდა. საზოგადოებაში მხატვრული საღამოები იმართებოდა და ხშირად უცხოელი სტუმრებიც ესწრებოდნენ. 1910 წელს ინგლისელი და ფრანგი პოლიტიკური მოღვაწეებისათვის კ. მარჯანიშვილმა საღამოზე წარმოადგინა ძველი თბილისი - „თათრის მოედანი“, კინტოებისა და ყარაჩოხელების ქეიფი არღნით, ყეენობა. ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ქართველი სტუდენტი ქალები და ვაჟები სტუმრებს ქართული სიმღერებითა და ცეკვებით უმასპინძლდებოდნენ“.<sup>87</sup>

მეორე ასეთივე დიდი მხატვრული საღამო კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით 1912 წლის 20 იანვარს მოეწყო. ამჯერად მას ინგლისელი სტუმრები დაესწრნენ. კ. მარჯანიშვილმა დადგა „თბილისის ბაზარი“ - კინტოების ტანსაცმელში გამოწყობილი სტუდენტები ყიდდნენ ქართულ ხილს: შენობის ერთ ნაწილში მოწყობილი იყო ჯიხურები, სადაც ლულა-ქაბაბი და ხინკალი იყიდებოდა. სახეიმოდ გამოწყობილი სტუდენტები კარებში შეხვდნენ სტუმრებს და გადაჯვარედინებული ხმლების ქვეშ გაატარეს. სტუმრებს აჩვენეს აგრეთვე ქართული ქორწილი. მათ წინ საქორწინო ტანსაცმელში გამოწყობილმა

<sup>87</sup> ხარატიშვილი გ., კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1971, გვ. 95.

და გვირგვინებით მორთულმა „ნეფე-პატარძალმა“ და მაცრიონმა მაცრულის სიმღერით გაიარა.<sup>88</sup>

როგორც გამოვლინდა, სცენაზე დივერტისმენტული ხასიათის, გასცენიურებული, ცეკვებს შორისაა - „ლეკური“, „კინტორი“, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისა და ჩრდილოკავკასიური ცეკვები, აფხაზური ხანჯლური, აზერბაიჯანული „უზუნდარა“, ცეკვა „ცანგალა და გოგონას“ მუსიკაზე, „დავლური“.

მსახიობი და რეჟისორი პავლე ფრანგიშვილი წერს, რომ 1916 წელს ირანში ჯარისკაცებმა (სამხედრო ოპერაციისას - ხ.დ.) აჩვენეს ცეკვები - „ცეკვა ქართული“, „ხორუმი“ და „ბაღდადური“.<sup>89</sup> როგორც ცნობილია, „ლეკური“ ზოგადად „ცეკვის“ პარალელურ ტერმინად, სინონიმად ჩამოყალიბდა, რადგან ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება იცნობს ქალთა, ვაჟთა და ქალ-ვაჟის „ლეკურებს“. „ცეკვა ქართული“ კი, დეფინიციურბულად ქალ-ვაჟის „ლეკურს“ ეწოდა. პ. ფრანგიშვილის მოწოდებულ ინფორმაციაში არ იკვეთება ცნობა იმის შესახებ, ჯარისკაცებს შორის ქალებიც იყვნენ თუ არა. ამდენად, „ქართული“ შესაძლოა მხოლოდ ერთმა ვაჟმა შეასრულა, ისე, როგორც გ. ბახუტაშვილის შემთხვევაში, რომელიც ფირზეც არის აღბეჭდილი.<sup>90</sup> პ. ფრანგიშვილთან ყურადღებას იქცევს ასევე „ხორუმი“. „ბაღდადურთან“ დაკავშირებით კითხვები არ ჩნდება მისი სასცენო-თეატრალური ისტორიის ვათვალისწინებით. „ხორუმი“ კი მასობრივი ცეკვაა, ფერხული. როგორც ზემოთ წარმოდგენილია, სასცენო დამუშავება მხოლოდ ცალად ან წყვილად შესასრულებელმა საცეკვაო ნიმუშებმა განიცადეს, მრავალი შემსრულებლისაგან შედგენილი ქორეოგრაფიული კომპოზიციები კი არ გამოვლენილია. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჯარისკაცთა შორის აღმოჩნდა „ხორუმის“ მცოდნე შემსრულებლები, ან „მასობრივ ცეკვებს“ - კონკრეტულად, „ხორუმს“, სასცენო სიცოცხლე დაწყებული ჰქონდა.

სახელმწიფო თეატრი გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკაში“ 1919 წლის #15 (28 მაისი) იუწყებოდა 29 მაისს (მეორე დღეს) გასამართი ღონისძიების შესახებ კომპოზიტორ კონსტანტინე ფოცხვერაშვილის ხელმძღვანელობითა და მონაწილეობით. პირველად თბილისში იწყებოდა „სრულიად საქართველოს დამკვრელ-მომღერალთა ფოკალურ-ინსტრუმენტალური დამფუძნებელი ყრილობა-კონცერტი“. კონცერტში მონაწილეობდნენ: „ხუთას ქალ-ვაჟთაგან შემდგარი ხორო, სამას კაცისაგან ხმა შეწყობილი მესაყვირეთა ორკესტრი, გურული დამკვრელ-მომღერალ-მოცეკვართა გუნდი, სახელმწიფო თეატრის ახალი საოპერო ხორო, სახელმწიფო თეატრის არტისტები ვ. სარაჯიშვილი, ა. ინაშვილი; კომპოზიტორები: ჩერეზინი, გარტმანი, არაყიშვილი, ფალიაშვილი და სხვანი. გურიიდან მოწვეული გუნდი შეასრულებს სხვათა შორის პირველად ტფილისში ნადურს, ელესას, ხელხგავს, ხასანბეგურას, საეკლესიო საგალობლებს და სხვას. დასასრულ გაიმართება ძველი ქართული ფერხული და საომარ-სახეიმო ცეკვა ხორუმი“. კონცერტი დილის 12 საათზე იწყებოდა. გახსნაში მონაწილეობდნენ ქართული სამუსიკო საზოგადოების გამგეობა, დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის წარმომადგენლები, ანსამბლების ხელმძღვანელები და სხვა. სახელმწიფო თეატრი ანუ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი მასპინძლობდა საქართველოს თავისუფლების 1 წლისთავისადმი მიძღვნილ დიდ ღონისძიებას. დასაწყისშია, რომ შესრულებული ფერხულის შესახებ მეტი ინფორმაცია სტა-

<sup>88</sup> ხარატიშვილი გ., კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1971, გვ. 96.

<sup>89</sup> ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 30.

<sup>90</sup> 03 ქართული - ბახუტაშვილი, [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_MqpnWSW7I](https://www.youtube.com/watch?v=P_MqpnWSW7I)

ტიამი არ არის მოცემული,<sup>91</sup> ხორუმი კი „საომარ-საზეიმო“ ცეკვად არის მოხსენებული, რომელიც გურიიდან ჩამოსულებს უნდა შეესრულებინათ.

იგივე ვაზეითი „საქართველოს რესპუბლიკა“ 1919 წლის #15 (28 მაისი) სტატიაში - „საქართველოს დამოუკიდებლობის დღესასწაული 26 მაისი“, 26 მაისის გამართული გრანდიოზული ღონისძიების შესახებაც გვაუწყებს, სადაც დაწვრილებით გადმოგვცემს საერთო-სახალხო ზეიმის სხვადასხვა ეპიზოდის აღწერილობას. ეროვნული დროშებითა და ყვავილებით მორთული დედაქალაქი ზღაპრულ სანახაობას წარმოადგენდა. მზის სხივებში ჩაძირული თავისუფლების მოედანი ხალხით იყო სავსე - გარე კანეთიდან ჩარდახიანი ურმებით ჩამოსული გლეხები, იმერლები, ხევსურები აბჯარ-ჩაჩქანში, ჩაქურაში გამოწყობილი გურულები, მეგრელები ჩაბალახებით, თუშები თუშური ქუდებით, კახელები, ქიზიყელები, აჭარა-შავშელები, ჯავახები, ლეჩხუმელები და თბილისელი მოქალაქეები კაბა-ჩონხა-ახალუხში.

დღესასწაულში მონაწილეობდა სამი ავტომობილი სახელწოდებებით - „რევოლუცია“, „განაფხული“ და „საქართველოს დამოუკიდებლობა“. სამივე ავტომობილზე განთავსებული ვოგონები სახელწოდებებს სიმბოლური სანახაობითა და ატრიბუტივით ასახეობდნენ. ავტომობილების გაფორმების ავტორები იყვნენ მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, მხატვრები შალვა ქიქოძე და მოსე თოიძე.

გამოსასვლელად ემზადებოდა: „გურულთა ხორო, 25 მაისის ხორო 300 კაცამდე, ცხენოსანთა რაზმი, კავსადის ხორო გაძლიერებული სიმებიანი ორგესტრით და „შეგარდენის“ დიდებული გუნდი, რომელშიც დაახლოებით 400 სული შედიოდა ქალ-ვაჟ-ბავშვებიანად“.

კათალიკოსის მოსაყდრე ლეონიდეს მიერ გადახდილი პარაკლისის შემდეგ საზოგადოება ჯარის აღლუმსა და მთავრობის წევრების მისალმებას „გამას“ ძახილით შეეგება. უზარმაზარი კორტეჟი მთავრობის წევრებით, ზემოთ ნახსენები ავტომობილებით, მომღერალთა გუნდებითა და მოსახლეობით სტადიონისაკენ გაემართა. ზეიმს ესწრებოდნენ საქართველოში მყოფი ყველა უცხო ქვეყნის წარმომადგენლები, ადგილობრივი და უცხოეთის პრესის თანამშრომლები.

ზეიმი კონსტანტინე ფოცხვერაშვილმა ვახსნა ჰიმნით, რომელიც ორგესტრს სამჯერ გაამეორებინეს. ვოკალური გუნდების გამოსვლის შემდეგ „გაიმართა ფერხული, ლეკური და ხალხური ადათ-ჩვეულებანი. დიდძალი გლეხები გამოწყობილ იყვნენ ორიგინალურ ბერიკების ტანთსაცმელში, რომელსაც ისინი ყველიერში ასრულებენ“.

დღის 2 საათისათვის მოედანი ტანმოვარჯიშებმა - „შეგარდენის“ წევრებმა დაიკავეს. წარმოდგენა ბავშვებმა დაიწყო და უფროსებმა - ვოგონებმა და ვაჟებმა - გააგრძელეს. სანახაობა იმდენად მომხიბვლელი ყოფილა, რომ ვაცდა სპორტული ვარჯიშის ჩარჩოს: „ეს ვარჯიშობა ვახლდათ მთელი კომპონიცია საუკეთესო კომპონიტორების ბ. ბ. ენატაშვილის, პრაგის შეგარდენთა შეჯიბრებაზე დაჯილდოებულ ბერელაშვილის და საუკეთესო ხელოვან დავით ჯავრიშვილის სათუთ ხელით შესრულებული“. ამონარიდიდან გამოიკვეთა, რომ გრანდიოზული სპორტული - ტანვარჯიშული სანახაობა ქართული პროფესიონალური ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, დავით ჯავრიშვილის ავტორობით გამართულა, რომელსაც მუსიკალური გაფორმებაც ახლდა.

სტატის ავტორი კიდევ ერთ ხალხურ ელემენტზე ამხვილებს ყურადღებას, რაც ასევე ძალზე საინტერესოა: „ამ დიდებულ სანახაობას მეორე არა ნაკლებ უდიდესი სანახაობა მოჰყვა - ხევსურთა ფარიკაობა, ანუ კეჭნაობა, როგორც ისინი უწოდებენ“.

<sup>91</sup> შესაძლოა გურული ფერხული შესრულებულიყო.

დიდებულ მთის არწივები ჩაჩქან ფარ-აბჯარში ჩასხმული მკლავით ძლიერნი ხმალ და ხმალ ეკვეთნეთ „ერთოცს“ (ე. ი. ერთმანეთს).

მთელი კვანძი ამ მოხდენილ ხმლის ტრიალისა იმაში გამოისხა, რომ ხელები ამოფარებული ფარ ქვეშ არ შორდებოდა ერთი მეორეს. ამოწვდა ხელისა, განთავისუფლება ერთი მეორისაგან და ისე თავისუფლათ შემოქნევა მკლავისა დიდ სირცხვილათ ჩაეთვლება ვაჟკაცს. არც ის ეპატიება თუ მოქიშპე მძიმეთ დასჭრა, ამიტომაც იყო, რომ ერთმა მთის არწივმა მეორე სუსტათ დასჭრა ხელში“. ისინი დროზე გააშველეს. 5 საათისათვის ღონისძიება დასრულდა.

სადღესასწაულო საღამო თეატრებში გაგრძელდა.

## სტუდიები

ქორეოგრაფიული ხელოვნების პროფესიონალიზაციის პროცესის უშუალო და მეტად საჭირო სეგმენტი სპეციალური განათლება და საგანმანათლებლო დაწესებულებებია.

საქართველოში პირველი ქორეოგრაფიული სკოლის შესახებ აღმოჩნდა ინფორმაცია ს. ქიშიშვილის სტატიაში. სკოლა განთავსებული იყო თბილისში აზარტული თამაშების სახლში ნორაშენის ქუჩაზე, რომელშიც დაქირავებული ჰქონდა ოთახი კლასიკური ცეკვის ყოფილ ბალერინას - იტალიელ ქალბატონ ანტონელის. „ის თბილისში 40-იანი წლების დასაწყისში გამოჩნდა (მე-19 ს-ის - ნ.დ.), გახსნა საცეკვაო კლასი, სადაც მშობლები ხალისით გზავნიდნენ ქალიშვილებს ცეკვის სასწავლად. ადგილობრივი ეტიკეტის თანახმად, მამაკაცები ტანცკლასზე არ დაიშვებოდნენ, მაგრამ სახლის აივანი ყოველთვის სავსე იყო ცნობისმოყვარეებით. მათ რიცხვში თბილისელი ახალგაზრდებიც იყვნენ, ისეთები, რომელნიც ინტელიგენტებად თვლიდნენ თავს, მაგრამ ამ ახალგაზრდა მამაკაცების ინტელიგენტობა მხოლოდ ბოლო მოდაზე შეკერილ ევროპულ კოსტიუმში მჟღავნდებოდა...“

ქალბატონი ანტონელის პედაგოგიური მოღვაწეობა, რომელიც ღმერთმა უწყის საიდან გამოჩნდა თბილისში, რამდენიმე წელიწადი გაგრძელდა, სანამ მოხუცმა ბალერინამ სიცოცხლესთან ანგარიში არ გაასწორა. თბილისელი ქალიშვილების ცეკვის სწავლება პირველი გამოცდილება იყო მათი საზოგადოებაში გამოყვანის, მანამდე ისინი ჩნდებოდნენ ეკლესიის ეზოში საეკლესიო დღესასწაულების დროს და ქორწილებში“.<sup>92</sup>

საცეკვაო სკოლა საბალეტო მიმართულებით მუშაობდა, თუმცა, ვთვლით, აღნიშვნას იმსახურებს, როგორც საქართველოში პროფესიული საცეკვაო საგანმანათლებლო დაწესებულების შექმნის პირველი ფაქტი.

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ერთმანეთის მიყოლებით იხსნებოდა და იხურებოდა თეატრები, სხვადასხვა სახის სტუდიები, მათ შორის საცეკვაო. პ. ფრანგიშვილის მონოგრაფიიდან ვიგებთ, რომ ოფერლოს - პოლონეთის ოპერის ყოფილ ბალეტმასტერს, რომელიც დრამატულ თეატრთანაც თანამშრომლობდა, თავისი ერთწლიანი საცეკვაო სკოლა გაუხსნია,<sup>93</sup> ფუნქციონირებდა რუსი საბალეტო მოცეკვავის, მორდინის, სტუდია. საქართველოში ჩამოსული იყო თავისუფალი ცეკვის ფუძემდებელი, აისედორა დუნკანი, რომელსაც მიზნად თბილისში მისი მიმართულების საცეკვაო სკოლის დაარსება ჰქონდა განზრახული, 1916 წელს მარია პერინის საბალეტო სკოლა დაარსდა. რიტმის და პლასტიკის სტუდია შექმნა სრბუი ლისიციანმაც - თბილისში დაბადებულმა

<sup>92</sup> Кишмишев С., Тифлисы 40-х годов, X, 1894, стр. 12.

<sup>93</sup> ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 143.

(1893-1979) სომეხმა ქორეოგრაფმა და თეორეტიკოსმა. ცნობილია, რომ ბალეტის მოცეკვავე-სახიობები ს. ვაკარეცი და მ. ბაუერზაკსი ეწოდნენ პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრალურ სტუდიებში - თბილისის დრამატული ხელოვნების სკოლა-სტუდიის პედაგოგებს შორის ჩნდება ვაკარეცის გვარი.<sup>94</sup>

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშების სასცენო დამუშავებასა და სპეციალური საცეკვაო სკოლის ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი ალექსი ალექსიძეს (სონლულაშვილს, 1874-1934) მიუძღვის. 13 წლის ალექსი ალექსიძის სასცენო „ნათლობა“ ალექსანდრე ყაზბეგს ეკუთვნის, სწორედ მისი ხელდასმითა და გულშემატკივრობით იგი, ჯერ კიდევ ყმაწვილი, წარსდგა მაყურებლის წინაშე სპექტაკლის შემდეგ დივერტისმენტში. ალექსი ალექსიძის პროფესიონალური ქორეოგრაფიული შემოქმედებაც ქართული დრამის თეატრიდან დაიწყო, შემდეგ კი თბერის თატრში გააგრძელა მოცეკვავედ მუშაობა - გამოდიოდა საცეკვაო კომპოზიციებში - მიხეილ გლინკას „რუსლან და ლუდმილა“ და ანტონ რუბინშტეინის „დემონი“. მის რეპერტუარში იყო: „ბაღდადური“, „ხანჯლური“, „ქართული“ (ალექსი ალექსიძის ინიციატივით ქალ-ვაჟის ცეკვა „ლეკურს“ „ცეკვა ქართული“ დაერქვა).



„თეატრი და ცხოვრება“ 1919, #8, გვ. 16.

როგორც ალ. ალექსიძის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების მკვლევარი, ლილი გვარამაძე, წერს, მან პედაგოგიური მოღვაწეობა 1895 წლიდან დაიწყო, მას შემდეგ, რაც საფრანგეთში საგასტროლო მოგზაურობიდან დაბრუნდა. გრიბოდოვის ქუჩაზე ქორეოგრაფი ინოჩენცი თავისი საცეკვაო სკოლის დარბაზს უთმობდა, სადაც ის მოსწავლეებს ქართულ ცეკვაში ამეცადინებდა. 1902 წელს კი, საკუთარი სტუდიაც გახსნა. ჯგუფში ოცი მოსწავლე ირიცხებოდა, ასწავლიდა როგორც ყმაწვილებს, ისე უფროსი ასაკის მსურველებს. ალექსიძის საკუთარ გამოცდილებასა და ემპირიულ ცოდნაზე დამყარებულმა სწავლების მეთოდმა შესანიშნავი შედეგი გამოიღო. დაკვირვებისა და ქორეოგრაფიულ-პედაგოგიური ცოდნის მიღების შესაძლებლობა მას თბერისა და ბალეტის თეატრში მუშაობისას მიეცა. მოცეკვავის ფიზიკურმა მომზადებამ კლასიკური ცეკვის მეთოდიკაზე დაყრდნობით, მას დიდი გამოცდილება შესძინა.

წარმოდგენილი რეკლამის გათვალისწინებით, სტუდია ალექსი ალექსიძეს მიხეილის გამზირზე (დავით აღმაშენებლის გზის) კლასიკური ცეკვის იტალიელი ქორეოგრაფის, ინოჩენცის, ევროპულ (სავარაუდოდ, საბალეტო ან ისტორიულ-ყოფითი ცეკვების: მენუეტი, ვალსი და ა.შ) საცეკვაო სკოლაში გაუხსნია და მსურველს ეროვნული, ძირითადად ჩრდილოკავკასიური ცეკვების შესწავლას სთავაზობს. ჩამონათვალში გვხვდება „ქართული“, თუმცა რომელი ცეკვა იგულისხმება, არ იგვეთება - ვგარაუდობთ, რომ ეს

<sup>94</sup> თაყაიშვილი ა., მოგონებები „ხელოვნება“, თბ., 1969, გვ. 41.

ქალ-ვაჟის „ცეკვა ქართული“ უნდა იყოს. ცეკვების სია შეიცავს იმ ნიმუშებსაც, რომლებსაც სპექტაკლებში თუ საკონცერტო აფიშებზე ვხვდებით: ლეკური, ნაურული, ქისტური, დაღესტნური (ლოცვა შამილისა ხანჯლებით), უზუნდარა, აქვა რანგი, რომელიც არ ვიცით რა ტიპის იყო და თარაქამა, რომელიც თარაქამათა<sup>95</sup> ცეკვა უნდა ყოფილიყო.

სტუდიის სასწავლო პროგრამაში უფროსი ასაკის მოსწავლეოთათვის ალ. ალექსიძეს შეტანილი აქვს: 1. ფერხული მასობრივი; 2. დავლური მასობრივი; 3. ქართული (ლეკური); 4. ჩანჩური; 5. შამილი; 6. ქისტური დუეტი; 7. დაღესტნური (ხანჯლებზე) სოლო; 8. მონევეური - დუეტი; 9. ბაღდადური (შუმპარი, მუხამბაზი) სოლო; 10. დავლური (შეჯიბრი) მასიური<sup>96</sup>.

ლ. გვარამაძის წიგნში „მთაწმინდელი მოცეკვავე“, ვკითხულობთ: „ალექსიძის ჩანაწერებში მოცემულია ყოველი ცეკვის დაწვრილებითი სქემა - ყოველი მოძრაობის ტექნოლოგიის აღწერა განმარტებით, და მოძრაობათა ერთმანეთთან მონაცვლეობა. ძალზე საინტერესოა, რომ ალექსიძე ცეკვის მოძრაობას უწოდებს ილეთს და არა მოძრაობას, თითქმის ყოველი ცეკვისათვის მითითებულია მუსიკალური მასალაც; მაგალითად: „ქისტური“ - მუსიკა ნაურული, „ჩენური“ - მუსიკა „ანზორიდან“<sup>97</sup>, „მონევეური“ - მუსიკა „აბრეკ ზაურიდან“<sup>98</sup> და სხვ. „დავლურის“ „დუეტი ორი ვაჟისთვის“ შენიშვნაში წერს: „ცეკვა გამოხატავს ორ მოცეკვავეს შორის შეჯიბრს, ვინ არის მათ შორის უკეთესი“. ეს არსებითი დეტალია ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიისათვის, იგი საშუალებას იძლევა დავადგინოთ, რომ საცეკვაო დუეტის ნახსენები სახე - როგორც მასობრივი ცეკვა „დავლური“ - რომელიც შეჯიბრზეა აგებული და ჩვენ დრომაც ძალზე პოპულარულია, საქართველოში ცნობილი იყო წარსული საუკუნის მიწურულშიც“<sup>99</sup>.

მსახიობისა და პუბლიცისტის, ილია ზურაბიშვილის, მიხედვით,<sup>100</sup> რომელმაც „დავლურ-ლეკურის“ უნიკალური აღწერილობა დაგვიტოვა, „დავლური“ ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვაა, რომელიც ქალ-ვაჟის „ლეკურს“ უძლიდა წინ და ფაქტობრივად, მისგან არაფრით განსხვავდებოდა. კომპოზიციის თვალსაზრისით, „ლეკური“ ორი ნაწილისაგან შედგებოდა - „დავლურისა“ და „ლეკურისაგან“. განსხვავება მდგომარეობდა მხოლოდ ტემპსა და მუსიკალურ თანხლებაში - „დავლური“ ნელ ტემპში სრულდებოდა, „ლეკურის“ დროს კი ტემპი მატულობდა (ი. ზურაბიშვილი წერს, რომ „ლეკურის“ დროს მუსიკოსებმა მუსიკა შეცვალეს და „ანწურული (ანწურები ერთ-ერთი ლეკური ტომია) „ლეკური“ დაუკრეს - ხ.დ.). აქედან ჩანს, რომ „დავლური“ არა მასობრივი, არამედ დუეტური ყოფილა.

<sup>95</sup> აზიური წარმომავლობის ეთნოსი.

<sup>96</sup> გვარამაძე ლ. მთაწმინდელი მოცეკვავე, „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 40.

<sup>97</sup> სპექტაკლ „ანზორში“ მოქმედება დაღესტანში მიმდინარეობს. ალ. ანბეტელმა იგი დადგა 1928 წელს და მუსიკალურად გაფორმებისათვის სპეციალურად ლეკი მუსიკოსები დაინიშნა, ე.ი. თუ ალექსიძე ჩენური ცეკვისათვის „ანზორიდან“ იყენებდა მუსიკას, მას ლეკური საცეკვაო მუსიკა გამოიყენებია, ამასთანავე, მას შემდეგ, რაც ანბეტელის სპექტაკლი დაიდგა და არა მანამდე.

<sup>98</sup> 1926 წელს გადაღებული ფილმი „აბრეკ ზაური“ უხვად შეიცავს ქორეოგრაფიულ ეპიზოდებს, სადაც ცეკვის საოცარი მრავალფეროვნება იკვეთება, მაგრამ საინტერესოა, მონევეური ცეკვისათვის ჩრდილოკავკასიური მუსიკა რატომ უნდა გამოიყენებინა ქორეოგრაფს. ფილმი უნშოა, ხოლო ფრაგმენტში არსებული მუსიკა „დადებულია“, ამდენად, დადასტურებულად არ არის ცნობილი, თუ რომელი მუსიკა გამოიყენა ალექსიძემ - ხ.დ.) Абрек Заур (1926). Фрагмент <https://www.youtube.com/watch?v=REWQirLc8Tg>.

Абрек Заур / Сын гор (1926) фильм <https://www.youtube.com/watch?v=4MSR8bOZruM>

<sup>99</sup> გვარამაძე ლ., მთაწმინდელი მოცეკვავე, „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 40.

<sup>100</sup> ზურაბიშვილი ი., ხალხის შემოქმედი გენია, „ხელოვნება“, თბ., 1949, გვ. 15-33.

გარდა ამისა, ორ ვაჟს შორის შეჯიბრის კომპოზიცია ვაჟთა „ლეკურს“ ახასიათებდა ი. ზურაბიშვილის მიხედვით და არა „დავლურს“. მომდევნო გვერდზე კი ნაშრომის ავტორი სწორედ ი. ზურაბიშვილისეულ ვერსიას იზიარებს ცეკვა „ქართულისა“ და „ლეკურს“ ორნაწილიან კომპოზიციასთან დაკავშირებით.<sup>101</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ საკითხის ჩვენ მიერ შემოთავაზებულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოს სცდება, გვერდს ვერ ავუვლით ძალზე საინტერესო და ქორეოგრაფიის ისტორიის თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას, რომელიც მოთავსებულია ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ 1924 #20 (23). „სათეატრო მიმოხილვის“ ნაწილში ავტორი ა. კოჩლაშვილი (ალბათ კოჭლაშვილი - ხ.დ.) გვაცნობს ილივო (უფროსი) სუნიშვილის პირველ ნაბიჯებს სასცენო ქორეოგრაფიაში. ი. სუნიშვილი ალექსი ალექსიდის მოსწავლე იყო და ქვემოთ წარმოდგენილ მის რეპერტუარს ეტყობა კიდევ მასწავლებლის გავლენა. ა. ალექსიდისა და ი. სუნიშვილის 20-იანი წლების ქორეოგრაფიული კომპოზიციები გვაწვდის ინფორმაციას ამ პერიოდის სასცენო ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედებისა და თავისებურებების შესახებ: „ლაღო სუნიშვილის<sup>102</sup> სახელობის კლუბში ილია სუნიშვილმა (ჯერ 16-17 წ. ახალგაზრდაა), მოცეკვავეთა გუნდით კონცერტი გამართა. იგი 2. წ. სწავლობდა საცეკვაო სტუდიაში. სტუდიის დამთავრებისთანავე კონცერტების მართვა დაიწყო კლუბებში და თავიც ისახელა. კარგი ცეკვისათვის. მიღებული აქვს მრავალი საჩუქარი (პარიზი). (უნდა იყოს პარიზი - ხ.დ.).“

ცეკვის დაწყებამდე ერთმა ახალგაზრდამ დამსწრეთ გააცნო ილიას საცეკვაო საქმიანობა. პირველი: ბალეტური<sup>103</sup> „ლეკური“ შეასრულეს ქალებმა რ. მინდიაშვილმა, საგანელიძემ, ნაზვაიძემ (ნაზლაიძემ - ხ.დ.); ვაჟებმა: ილ. სუნიშვილმა, მაისურაძემ, პაიტიანცმა. ილია სულხანიშვილმა (სუნიშვილმა - ხ.დ.) უნარი და გრძობა გამოიჩინა. საუცხოოდ შეასრულეს „ნაურსკი“ კ. მაჟალოაშვილმა და ვერა ყუფარაძემ.

მეორე განყოფილების „რომაულ ცეკვა“-ში ფარიკაურით მთავარსარდლის როლს ასრულებდა ილია სუნიშვილი, მეომარნი - მაისურაძე, პაიტიანცი. სამივემ მხატვრული სურათი მოგვცა. ვერა ყუფარაძემ მშვენივრად შეასრულა „ადერბეიჯანი“. დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა ანასტასია სუნიშვილმა „ოსური ცეკვის“ შესრულებით.

ბოლოს ილია სუნიშვილმა შეასრულა ხანჯლებით „შამილია“ ლოცვების ფიგურით და „შამილია“ უხანჯლოთ.

დასასრულ დარბაზში გაიმართა ევროპიული და ჩვენური ცეკვა<sup>104</sup>.

წყაროში წარმოდგენილი მასალა - სამი ქალისა და სამი ვაჟის წყვილის მიერ შესრულებული „ლეკური“ - გვაწვდის ინფორმაციას წყვილის ცეკვის მასობრივ ცეკვად გარდაქმნის შესახებ. კონკრეტულად, როდის დაიწყო პროცესი, ჯერ-ჯერობით უცნობია, ამდენად, შესაძლებელია ითქვას, რომ აღნიშნული შემთხვევა უპირველესი თუ არა, ერთ-ერთი პირველია. ამონარიდში ნახსენები ჩრდილოკავკასიური „ნაურსკი“ - „ნაურული“ ქალ-ვაჟს უცეკვია. „ფარიკაური“ სამი მოცეკვავის შესრულებით ე.წ. „რომაული ცეკვის“ შთაგონების წყარო, შესაძლოა, ტერაკოტისფერი თინის ბარელიეფზე გამონახტული ანტიკური ცეკვის - საბრძოლო „პირინიას“ კომპოზიცია ყოფილიყო. „ადერბეიჯანი“, სავარაუდოდ, „ჯეირანის“ სახელწოდებით ცნობილი ქორეოგრაფიული ნიმუში უნდა იყოს. რაც

<sup>101</sup> გვარამაძე ლ. მთაწმინდელი მოცეკვავე, „კენტავრი“, 2017, თბ., გვ. 42.

<sup>102</sup> ვლადიმერ (ლადო) პავლეს ძე სუნიშვილი, პარტიული მუშაკი, მოგვიანებით - 1937 წ. რეპრესირებული <http://www.nplg.gov.ge/ilia/ka/00002535/>

<sup>103</sup> „ბალეტური“ ამ შემთხვევაში, სასცენოს ან საცეკვაოს მნიშვნელობით უნდა ამოვივითხოთ.

<sup>104</sup> „თეატრი და ცხოვრება“ 1924 #20 (23), გვ. 15.



შეეხება „შამილიას“ ხანჯლებით და „შამილიას“ უხანჯლოდ, ჩრდილოკავკასიურ საცეკვაო ლექსიანზე აგებულ სასცენო ნიმუშებთან უნდა გვექონდეს საქმე. ვიდეოფორზე - ილიკო სუნიშვილის ცეკვას, 1935 წელი #ტელემუზეუმი <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=406251542019918> აღბეჭდილ სასცენო კომპოზიციას ნაურული ხალხური მუსიკა ახლავს.

ამეგვარად, ილია სუნიშვილის პატარა ანსამბლის რეპერტუარი შეადგენდა შემდეგ სასცენო ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს: „რომაული ცეკვა“, „ლეკური“, „ნაურსკი“, „ადერბაიჯანი“, „ოსური ცეკვა“, „შამილია“ ხანჯლებით და „შამილია“ უხანჯლოდ.

## დასკვნა

თემა - „ქართული ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიის სათავეებთან“ ეხება იმ საცეკვაო ნიმუშებს, რომლებიც ქართული დრამატული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში თეატრის ერთ-ერთ მხატვრულ გამომსახველობას ქმნიდა და მონაწილეობას იღებდა პროფესიული სასცენო შემოქმედების ფორმირებაში. თეორიული ნაშრომები, მემუარული ლიტერატურა, ფოტოსურათები, თეატრალური თუ საკონცერტო აფიშები გვაწვდიან ინფორმაციას სასცენო ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კომპოზიციების დასახელებების, შემსრულებლებისა და ნიმუშების გვარობის შესახებ. ამდენად, აღნიშნულ პერიოდს ქართული ხალხური პროფესიული ცეკვის განვითარების ისტორიაში, გამოგვეთილი ადგილი უჭირავს.

თუ პროფესიული ქორეოგრაფიის განვითარებას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მაგალითზე თვალს გადავაგვლებთ, ეგვიპტის, ანტიკური საბერძნეთისა და რომის, ინდოეთის, რუსეთის საცეკვაო ხელოვნება, უმდიდრეს მასალას შეიცავს ხალხური ცეკვის პროფესიონალურ შემოქმედებად ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. ამგვარი ხელოვნება არც საქართველოსათვის იყო უცხო. ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშების სცენაზე გადანაცვლებამ შექმნა სწორედ სასცენო-პროფესიონალური ხელოვნება, რომელმაც თეატრთან ინტეგრაციის შედეგად თავისი გამომსახველობა შეიძინა და მოგვიანებით დამოუკიდებელ განშტოებად ჩამოყალიბდა.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრისა და მე-20 საუკუნის 20-იან წლებამდე (რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბებამდე) ქართული თეატრალური შემოქმედება, რომლის თემატიკას, ძირითადად, კომედია-ვოდევილები და საგმირო ხასიათის პიესები შეადგენდა, უხვად შე-

იცავდა საცეკვაო კომპოზიციებს. ქართველი მსახიობების სპექტაკლებში შესრულებულმა ცეკვებმა საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ხალხურ სასცენო ქორეოგრაფიას, ავთენტურ ყოფაში შესწავლილმა ფოლკლორულმა შემოქმედებამ სცენაზე პროფესიონალური საცეკვაო ხელოვნების ჩანასახი წარმოქმნა.

ვიორჯი ერისთავისა და ზურაბ ანტონოვის პიესებზე დადგმული სპექტაკლები ძველი თბილისის ამსახველი თემატიკით შეიცავდა, ძირითადად, „ლეკურისა“ და „კინტორის“ საცეკვაო კომპოზიციებს.

სპექტაკლების გარდა, ტრადიციადქცეული დივერტისმენტები, რომლებიც ძირითადი თეატრალური წარმოდგენის დასრულების შემდეგ სრულდებოდა, ასევე მრავლად შეიცავდა ცეკვას, რომლებშიც თეატრის მსახიობები მონაწილეობდნენ. დივერტისმენტებში „ლეკურის“ საუკეთესო შემსრულებლებად ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ქეთო, ელო და კოწო ანდრონიკაშვილები, ალექსანდრე ყაზბეგი ითვლებოდნენ. ცნობილია, რომ „კინტორში“ ვასო და ტასო აბაშიძეები, ვიგო იორდანიშვილი იყვნენ დახელოვნებულნი.

გარდა „ლეკურისა“ და „კინტორისა“, დივერტისმენტებში ადგილი დაიკავა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისა და ჩრდილოკავკასიურმა ცეკვებმა. ამ რეგიონის ქორეოგრაფიული ნიმუშების სასცენოდ დამუშავებასა და დამკვიდრებაში განსაკუთრებული დამსახურება მწერალსა და მსახიობს - ალექსანდრე ყაზბეგს მიუძღვის, რომელიც მათ განსაკუთრებული ოსტატობითა და ხასიათით ასრულებდა.

სასცენო-საკონცერტო სფეროს ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე ქორეოგრაფების ადგილს თავად მსახიობ-შემსრულებლები იკავებდნენ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ პერიოდში სასცენო კომპოზიცია ფოლკლორული ნიმუშისაგან, ფაქტობრივად, არ განსხვავდებოდა.

აფხაზური ხანჯლური, აზერბაიჯანული „უნუნდარა“, ჩრდილოკავკასიური „ნაურული“, ცეკვა „ცანგალა და გოგონას“ მუსიკაზე, „დავლური“, „ბაღდადური“ ავსებდა სასცენო-საკონცერტო რეპერტუარს. მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ფოლკლორული სივრცე დაუტოვებია და სასცენო ცხოვრება დაუწყია გურულ-აჭარულ ფერხულ „ხორუმს“.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშების საკონცერტო სცენაზე შესრულების შესახებ ინფორმაცია აღმოჩნდა პერიოდულ პრესაში. გაირკვა, რომ საზღვარგარეთ - მოსკოვში, პეტერბურგში, კიევში, ოდესაში, ხარკოვში, ვარშავასა და სხვა ქალაქებში იმართებოდა საქველმოქმედო სტუდენტური თუ სხვადასხვა გამიზნულობის საღამოები, რომელთა რეპერტუარში ქართული ხალხური საცეკვაო კომპოზიციებიც შედიოდა. ეწყობოდა ცეკვითა და მუსიკით გაფორმებული ქართული ყოფის ამსახველი თეატრალური წარმოდგენები. თბილისური სცენების ამსახველი საკონცერტო სცენები კოტე მარჯანიშვილსაც დაუდგამს.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის პროფესიონალიზაციის გზაზე მნიშვნელოვანი როლი მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში აღმოცენებულმა საცეკვაო, მათ შორის კლასიკური ცეკვის შემსწავლელმა - მიხეილ მორდვიანის, სრბუი ლისიციანის, მარია პერინის - სკოლა-სტუდიებმა შეასრულა.

პირველმა ქართველმა ქორეოგრაფმა, პედაგოგმა და პროფესიონალმა მოცეკვავემ (თუმცა, მანაც ავთენტურ სივრცეში მიიღო ქორეოგრაფიული განათლება პროფესიონალურ სასწავლებელში სწავლის გარეშე) ალექსი ალექსიძემაც სწორედ აქედან დაიწყო შემოქმედებითი მოღვაწეობა. ა. ალექსიძის სახელოვნებო-ქორეოგრაფიული ხელწერის ჩამოყალიბებაში უკვალოდ არ ჩაუვლია ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში მუშაობას, სადაც კლასიკური ცეკვის ესთეტიკას ეზიარა. მის შექმნილ საცეკვაო სტუდიას პროფესიონალი კადრების მომზადების საქმეში ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვის.

მის სტუდიაში სწავლობდნენ პროფესიული ქორეოგრაფიის მნიშვნელოვანი ფიგურები, მათ შორის ილიკო სუნიშვილი, რომელმაც ჩამოაყალიბა ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი (ქართული ნაციონალური ბალეტი).

ამგვარად, დრამატულმა თეატრმა ქართული სასცენო ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესში განსაკუთრებული როლი შეასრულა. ქართული ხალხური პროფესიონალური ქორეოგრაფიის საფუძვლები და სასცენოდ ჩამოყალიბების პროცესი ქართულ დრამატულ თეატრში ჩაისახა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბაშიძე ტ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1954.
2. ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975.
3. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962.
4. ანტონოვი ზ., მზის დაბნელება საქართველოში, 1853.
5. ახალი ამბავი, „დროება“, #278, 1886.
6. ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
7. ბალახაშვილი ი., ძველი თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1951.
8. ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984.
9. ბაქრაძე დიმ., უ. რედაქტორო!, ჟურნ. „ცისკარი“, 1861, #3.
10. ბახუტაშვილი გ., ქართული ცეკვების ვარშემო, „საბჭოთა ხელოვნება“, #12, 1939.
11. ბერძენიშვილი ლ., ძველი ანტიკური კომედია და არისტოფანე, წიგნი - არისტოფანე, კომედიები, ტ. 1, „ლოგოს პრესი“, თბ., 2002.
12. ბურთიკაშვილი ა., ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, „ხელოვნება“, თბ., 1955.
13. ბუნიაშვილი გ., წერილები თეატრზე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
14. გერსამია ს., ვიორჯი ერისთავის თეატრი, „სახელგამი“, თბ., 1950, გვ. 154.
15. გვარამაძე ლ. მთაწმინდელი მოცეკვავე, „კენტავრი“, თბ., 2017.
16. გომელაური შ. მოგონებანი (მეორე შევსებული გამოცემა), „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1962. გოცირიძე ნ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1949.
17. გრიშაშვილი ი., ნარკვევები, წერილები, მოგონებები, სიტყვები, ტ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985.
18. გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985. გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948.
19. გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960.
20. გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979.

21. დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996.
22. დამსწრე, ქართული საღამო პეტერბურგში, „სახალხო გზეუნი“ 1914, #1104.
23. ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტაური“, თბ., 2010.
24. თაყაიშვილი ა., მოგონებები, „ხელოვნება“, თბ., 1969.
25. „თეატრი“ (გაზ.), 1886, #5.
26. „თეატრი და ცხოვრება“ (ჟურნ.), 1924, #2.
27. „თეატრი და ცხოვრება“ (ჟურნ.), 1917, #39.
28. „თეატრი და ცხოვრება“ 1924 #20 (23).
29. თეატრი, ქართული წარმოდგენა, გაზ. „დროება“, 1880, #249.
30. ი-ელი, ქართული სახიობა, „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, #20, 17 მაისი.
31. იმედაძე ვ., ქართული საღამოები და წარმოდგენები უკრაინაში: ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960.
32. კაკალიშვილი ბ., კავკასიური საღამო ხარკოვში, გაზ. „ივერია“ #28, 1895.
33. კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, „საბჭოთა აჭარა“, ბათ., 1984.
34. კოკელაძე ვრ., ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე, „ხელოვნება“, თბ., 1977.
35. მანსვეტაშვილი ი., მოგონებანი, ნახული და გაგონილი, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1985.
36. მეგლობლიშვილი ს., ქართველ მწერალთა წერილები (მოგონებანი), I, სანდრო ყაზბეგი, „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, #3.
37. ნარკანი, ელო ანდრონიკაშვილის საღამოს გამო, ჟურნ., თეატრი და ცხოვრება, 1924, #2.
38. რეზიაშვილი ს., ცეკვით განვლილი გზა, ჟურნ. „საქართველოს ქალი“, 1986, #12.
39. ფელეტონი - ქართული თეატრის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა (1855-1900) (წაკითხული სადღესასწაულო კრებაზედ ამ წლის 2 იანვარს ბ-ნ ნ. ავალიშვილის მიერ), გაზ. „ივერია“, 1900, #7.
40. ფრანგიშვილი ბ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963.
41. ქორელი მ., მოგონებები და წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1959.
42. ყიფიანი დ., მეშუარები, „საქართველო“, თბ., 1930.
43. ყიფიანი კ., მოგონებები, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
44. ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941.
45. ცამციშვილი ა., ხალხისა და ხელოვნების სამსახურში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, #10.
46. ცხვილოელი ბ., ალექსანდრე მიხეილის ძე ყაზბეგი (მოგონება), გაზ. „ივერია“, 1893 # 269.
47. წერეთელი ა., დრამატული ნაწერები ტ. IX, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959.
48. ხარატიშვილი გ., კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1971.
49. ჯიღალი, დიდი ეროვნული საღამო, „თეატრი და ცხოვრება“, #41, 1917.
50. Блок Л., Классический танец, история и современность, М., „Искусство“, 1987.
51. Кишмишев С., Тифлисы 40-х годов, X, 1894.
52. Кн. Т. Еще о грузинском театре „Кавказ“, 1855, N8.
53. Фельетон, Тифлисский театр в 1853-1854 г., „Кавказ“, 1854, №48.
54. Худеков С. Н., Искусство танца, „Эксмо“, М., 2010.

### ინტერნეტრესურსი

55. 03 ქართული - ბახუტაშვილი, [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_MqpnWSW7I](https://www.youtube.com/watch?v=P_MqpnWSW7I)
56. Абрек Заур (1926). Фрагмент <https://www.youtube.com/watch?v=REwQirLc8Tg>
57. Абрек Заур / Сын гор (1926) фильм <https://www.youtube.com/watch?v=4MSR8bOZruM>

## **AT THE ORIGINS OF GEORGIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY (1850-1920)**

### Summary

The topic - “At the Origins of Georgian Folk Stage Choreography” refers to those dance patterns that, during the formation of the Georgian Drama Theater, formed one of the artistic expressions of the theater and participated in the formation of professional stage creativity. Theoretical works, memoirs, photographs, theatrical and concert posters provide us with information about the names, performers and types of stage Georgian folk choreographic compositions. Thus, the mentioned period occupies a prominent place in the history of the development of Georgian folk professional dance.

If we look at the development of professional choreography in different countries of the world, the dance art of Egypt, Ancient Greece and Rome, India, Russia, Persia contains the richest material in terms of the formation of folk dance as a professional creation. Such art was not alien to Georgia either. The transfer of folk dance patterns to the stage created the stage-professional art, which acquired its expression as a result of integration with the theater and later developed into an independent branch.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century and until the 1920s of the 20<sup>th</sup> century (before the formation of the director's theater), Georgian theatrical creation, the theme of which was mainly comedy-vaudeville and heroic plays, abundantly contained dance compositions. The dances performed in the performances of Georgian actors laid the foundation for Georgian folk stage choreography, and the folklore creations studied in authentic life gave rise to the germ of professional dance art on stage.

The performances staged on the plays of Giorgi Eristavi and Zurab Antonov, with a theme depicting old Tbilisi, mainly contained the dance compositions of "Lekuri" and "Kintouri".

In addition to the performances, the traditional divertissements, which were performed after the main theatrical performance, also often contained dances, in which the theater actors participated. The best performers of "Lekuri" in the divertissements were Elisabed Cherkezishvili, Keto, Elo and Kotso Andronikashvili, and Alexander Kazbegi. It is known that Vaso and Taso Abashidze, Gigo Jordanishvili were skilled in “Kintouri”.

In addition to “Lekuri” and “Kintouri”, the divertissements included dances from the mountains of Eastern Georgia and the North Caucasus. A special role in the development and establishment of choreographic patterns of this region for the stage was played by the writer and actor Alexander Kazbegi, who performed them with special skill and character.

At the early stage of the formation of the stage and concert sphere, the place of choreographers was taken by the actors-performers themselves. It must be assumed that during this period the stage composition did not differ from the folklore pattern in fact.

Abkhazian khanjluri, Azerbaijani “uzundara”, North Caucasian “nauruli”, dance to the music of “Tsangala and the Girl”, “Davhuri”, “Baghdaduri” filled the stage and concert repertoire. In the 10s of the 20th century, the folklore space was left behind and the Gurian-Adjarian folk dance “Khorumi” began its stage life.

Information about the performance of Georgian folk choreographic samples on the concert stage appeared in the periodical press. It turned out that abroad - in Moscow, St. Petersburg, Kiev, Odessa, Kharkov, Warsaw and other cities - charitable student or other evenings were held, the repertoire of which included Georgian folk dance compositions. Theatrical performances depicting Georgian life, decorated with dance and music, were organized. Concert scenes depicting Tbilisi scenes were also staged by Kota Marjanishvili.

An important role in the professionalization of Georgian folk choreography was played by the dance schools and studios that emerged in the late 19th and early 20th centuries, including those of Mikheil Mordkin, Srbui Lisitsiani, and Maria Perini, who studied classical dance.

The first Georgian choreographer, teacher, and professional dancer (although he also received his choreographic education in an authentic space without studying at a professional school) Aleksidze also began his creative work here. A. Aleksidze's work at the State Opera and Ballet Theater, where he shared the aesthetics of classical dance, did not go unnoticed in the formation of his artistic and choreographic handwriting. The dance studio he created made an invaluable contribution to the training of professional personnel. Important figures of professional choreography studied in its studio, including Iliko Sukhishvili, who formed the State Academic Dance Ensemble (Georgian National Ballet).

Thus, the Drama Theater played a special role in the development of Georgian stage folk choreography. The foundations of Georgian folk professional choreography and the process of its formation for the stage began in the Georgian Drama Theater.