

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

**სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფესტივალი  
„ბერუსიქორა“**

**2013 წლის სამეცნიერო კონფერენციის მასალები  
ქორეოლოგიაში**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი  
2014

**ცრტყსიფტრტ–ცყკჯის მუზა, ძზლი მტბნული მითლღგის  
უმშზნიტრსი სსსყ. სკლღწრზის მღაწზლთა ზყსის  
ცსტა ფალიშზილ, შღრის ჟტ-ჟტთი, ტღმღლიც „ცყკჯით  
ცრმღმას“ ფადაგზის. ფნატიტ სკლში ცრტყსიფტრტ დიღნისყს  
დღყსასწაზლზის მღნაწილყა.**

კრებულის შემდგენელი – **ანანო სამსონაძე**  
(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი, ქორეოგრაფ-ქორეოლოგი)

კრებულის რედაქტორები – **ანანო სამსონაძე,**  
**სალომე შეთეკაური**

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University Publishing House “Kentavri”, 2014

ISBN 978-9941-9375-0-7



29-30 აპრილს ცეკვის საერთაშორისო დღის აღსანიშნავად (UNESCO-ს დადგენილებით, 1982 წლიდან 29 აპრილს აღინიშნება ცეკვის საერთაშორისო დღე, რომელიც ფრანგი ბალეტმაისტერისა და თეორეტიკოსის – ჯან-ჯორჯ ნოვერის დაბადების დღეს უკავშირდება), შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ტარდება ყოველწლიური სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფესტივალი „ტერფსიქორე“.

პირველი ფესტივალი ჩატადა 2013 წელს და მასში მონაწილეობა მიიღეს თბილისის სხვადასხვა უნივერსიტეტის ქორეოგრაფიულმა ანსამბლებმა. მომდევნო წლებში იგეგმება საუნივერსიტეტო ქორეოგრაფიული კოლექტივების ჩართულობა ჯერ რესპუბლიკის, შემდგომ კი საერთაშორისო მასშტაბით.

ფესტივალის პროგრამა, საკონცერტო ჩვენებებთან ერთად, მოიცავს ღონისძიებათა კომპლექსს, რომელთა თემატიკა სტუდენტთა ქორეოგრაფიული ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტს ასახავს: თემატური ფოტოგამოფენა, „ვორკშოპი“, ქორეოგრაფიული სპექტაკლის ჩვენება და ა.შ.

ფესტივალის პრიორიტეტული მიმართულებაა ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესახებ სამეცნიერო კვლევების წარდგენა კონფერენციაზე და ქორეოგრაფიული თემატიკის გამოცემების პრეზენტაცია. სტუდენტური ფესტივალის ფარგლებში სამეცნიერო კონფერენციის ჩატარება უმაღლესი სკოლის ქორეოგრაფია-ქორეოლოგიის მიმართულების განვითარებას, პოპულარიზაციასა და ამ დარგების ავტორიტეტის ამაღლებას ემსახურება. საკონფერენციო ნაშრომების თემატიკა მრავალფეროვანია და ქორეოგრაფია-ქორეოლოგიის სწავლების

სამივე საფეხურს (ბაკალავრიატს, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურას) ასახავს.

2013 წლის კონფერენციის დასრულებისთანავე გამოვლინდა საუკეთესო თემის ავტორი. ეს გახლდათ III კურსის სტუდენტი სალომე შეთეკაური, რომელიც ფესტივალის დახურვის საღამოზე დაჯილდოვდა სპეციალური პრიზით.

წარმოდგენილი კრებული 2013 წლის „ტერფსიქორეს“ სამეცნიერო კონფერენციის მასალებს მოიცავს.

## სარჩემი

<b>ზატია დიაკონიძე</b> – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის II კურსის სტუდენტი <b>ფინსა და მთვარის კულტი ქართულ სალსურ მორეობრაფიაში</b> . . . . .	<b>6</b>
<b>თემურ ქურციკიძე</b> – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის IV კურსის სტუდენტი <b>ღავით ჯავრიშვილი</b> . . . . .	<b>14</b>
<b>მარიამ ჭიაბერაშვილი</b> – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის II კურსის სტუდენტი <b>ცეკვა „ქართული“ საოპერო სცენაზე</b> . . . . .	<b>22</b>
<b>აფთანდილ ჩუბინიძე</b> – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის I კურსის სტუდენტი <b>ცეკვის ნახაზი</b> . . . . .	<b>34</b>
<b>თიკო ქიაგა</b> – დრამის რეჟისურის სპეციალობის III კურსის დოქტორანტი ქორეოგრაფიული სპექტაკლების სადადგმო ნაწილში <b>უმეოვემდის უსიძო-უმოციური სახე</b> . . . . .	<b>40</b>
<b>სალომე შეთეკაური</b> – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის III კურსის სტუდენტი <b>სამორწილო რუბრალები სამართველოში</b> . . . . .	<b>46</b>
<b>მანანა ცინცაძე</b> – ქორეოგრაფის ისტორიისა და თეორიის სპეციალობის II კურსის დოქტორანტი <b>ცეკვის კომპანია „Candoco“</b> . . . . .	<b>54</b>
<b>თემურ ადეიშვილი</b> – ქართული ცეკვისა და სადადგმო ხელოვნების სპეციალობის I კურსის მაგისტრანტი <b>ლემური თუ ქართული?!</b> . . . . .	<b>59</b>

**ხატია დიაკონიძე**  
ქართული ცეკვის დამდგმელი  
ქორეოგრაფის სპეციალობის  
II კურსის სტუდენტი  
ხელმძღვანელი – ანანო სამსონაძე

## **მზისა და მთვარის კულტი საქართველოში**

უძველესი დროიდან რელიგიად მნათობთა თაყვანისცემა იყო მიჩნეული. ივ. ჯავახიშვილი წერს „ქართველი ერის ისტორიაში“ „ყველგან, სადაც ქართველებს უცხოვრიათ, მთვარის თაყვანისცემის კვალი შემორჩენილა. ამის გამო მთვარის, ვითარცა მთავარ მეუფის ღვთაების თაყვანისცემა ყველა ქართული ტომის რწმენად უნდა ჩაითვალოს“. ქართველი ხალხის აზროვნებაში წმ. გიორგის მთვარის ღვთაების ადგილი ეკავა. ამასთან დაკავშირებით სხვადასხვა რეგიონში არსებობდა ასტრალური კულტებისადმი მიძღვნილი წარმართული დღესასწაულები, შემდეგ კი შეითვისა ქრისტიანული წეს-ჩვეულებები.

ქართველი ხალხის აზროვნებაში წმ.გიორგის მთვარის ღვთაების ადგილი ეკავა. ამასთან დაკავშირებით სხვადასხვა რეგიონში არსებობდა ასტრალური კულტებისადმი მიძღვნილი წარმართული დღესასწაულები, შემდეგ კი შეითვისა ქრისტიანული წეს-ჩვეულებები.

სტრაბონს აქვს აღწერილი ნაწყვეტი, რომელიც ალბანელთა სარწმუნოებას ეხება. წარმართულ საქართველოში მეფის შემდეგ ყველაზე გავლენიან კაცად ქურუმი ითვლებოდა. მთვარის ხატს შეწირული ყმები ჰყავდა. დროდარო მათ იჭერდნენ, გაასუქებდნენ და მთავარ ღვთაებას – მთვარეს მსხვერპლად შესწირავდნენ. მსხვერპლის შეწირვის წესი, როგორც სტრაბონი მოგვითხრობს შემდეგნაირად სრულდებოდა: მსხვერპლს სამსხვერპლოს წინაშე დააყენებდნენ. ერთ-ერთი ქურუმი, რომელსაც საღვთო სახვარი ჰქონდა ჩაბარებული, ხალხიდან გამოვიდოდა და შეწირულს გულს განუგმირავდა, იწყებოდა ქადაგად დაცემა და მკითხაობა. გვამს დანიშნულ ადგილას მიიტანდნენ და ყოველი კაცი ფეხს ადგამდა – გავიწმინდებო. შემდეგში ადამიანთა მსხვერპლად

შეწირვა გადავარდნილა, მაგრამ ამ წესს მაინც ინახავდნენ. ხატისათვის შეწირული დაეცემოდა და იმის ნიშნად, რომ ვითომ გულგანგმირულია და მოკვდა ყველანი ფეხს აბიჯებდნენ, ის კი კრინტს არ სძრავდა. თეთრებში შემოსილი მოთამაშე მონაქალი ცეკვას იწყებდა, ხალხი ქუდმოხდილი ირგვლივ იდგა და შესცქეროდა, ეს ქალი ღვთაების – მთვარის მონად ითვლებოდა და ვითომ მისი ძალა აცეკვებდა. დროგამოშვებით ქალი გმინვას გამოსცემდა, დაიკრუნჩხებოდა, შემდეგ ისევ გატაცებით უვლიდა და ცეკვავდა. მოცეკვავე ქალის გარშემო ხშირად ფერხულს ჩააბამდნენ. ეს მოცეკვავე ქალი ქადაგად დაეცემოდა, ეს წესი ბოლო დრომდე ალავერდობას კახეთში სრულდებოდა.

ახლა განვიხილოთ თეთრ გიორგობის დღესასწაული და შევადართო სტრაბონის ზემოთ მოყვანილ ცნობას. სოფ.აწყურში, 14 აგვისტოს საღამოთი ქართლიდან, კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან დიდძალი მლოცავი ხალხი მოიყრის ხოლმე თავს. მოსული ხალხი ეკლესიის გალავანს გარს სამეზით შემოუვლის. წინ დედაკაცები მიდიან, უკან კი მამაკაცები გალობით მიჰყვებიან. „დიდებას რიგრიგობით გალობენ: „დიდება და ღმერთსა დიდება, წმინდა გიორგი ცხოველო, შენ სალოცავად მოველო“. საღამოს ზარის ხმაზე ხალხი ეკლესიისაკენ მიდის, ერთ-ერთი მონათაგანი დაეცემა კართან, ყველა დანარჩენი, ვინც ტაძარში შესვლას დააპირებს, ფეხი უნდა დაადგას მას. მონათაგანს, რაც არ უნდა ეტკინოს, ხმის ამოღების უფლება არ აქვს. გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდმოხდილი ირგვლივ დგას და მოწიწებით ერთ-ერთ, თეთრებში შემოსილმოთამაშე მონაქალს შესცქერის, იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გმინვა ამოუვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება. ხალხი, რომელსაც აღქმა აქვს დადებული, შეწირული ცხვრებითურთ მღვდელს გარშემო ეხვევა, მღვდელი საღმრთოს შუბლზე მატყლს შეტრუსავს და ლოცვას ამბობს: „წმინდაო გიორგი, შეიწირე საღმრთო მონისა შენისა“. იქვე დიაკვანიც დგას, დიაკვანთან მლოცავები მიდიან, რომელთაც ყელზე შანა აქვთ შებშული და წმინდა გიორგის მონებად ითვლებიან, მათ განსაზღვრული ვადით აღქმა აქვთ დადებული და მონობის ასახდელად სალოცავად მიდიან. დიაკვანი მათ საღმრთოს მატყლს შეჭრის და შანას ახსნის. თეთრ ტანისამოსში გამოწყობილი

ქალები საყდარს ჩოქვით გარშემო უკლიან და თან ხელში ანთებული სანთლებით გალობენ. ერთ-ერთი კი კვირისტავით ეკლესიის გარშემო ბამბის ძაფს ახვევს, რათა ეკლესიის მიდამოში მთელი ღამე ცეცხლი ენთოს.

ამ ორ ისტორიაში გასაკვირი ისაა, რომ სტრაბონის მიერ მთვარის დღესასწაულის აღწერის შემდეგ 19 საუკუნე გავიდა, თუმცა ამ ორ მონათხრობს შორის მსგავსება ბევრია. სტრაბონის მონაყოლში მსხვერპლის როლში ჩაყენებულა ადამიანი, რომელსაც ქურუმები ზვარაკად ზრდიან, ხოლო ქართულ ვარიანტში ადამიანი იმყოფება ხალხს შორის, რომელიც თითქმის მიახლოებულია ქურუმების რიტუალთან. ორივე ისტორიაში მსხვერპლს ფეხით ეხებიან, ქართულ ვარიანტში ქურუმების ნაცვლად სამღვდელთაა მოყვანილი.

თეთრი გიორგობა 14 აგვისტოს მწუხრის დროს იწყება და მთელი ღამე გრძელდება, ღამეს აქ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან თეთრი გიორგობა მთვარის ხატობაა, მთვარე კი საღამოს მწუხრის დროს ჩნდება ცაზე.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ მათ შორის დამთხვევა მართლაც ბევრია, ამიტომ შეიძლება ვთქვათ, რომ სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარის ხატობა სახეცვლილი თეთრი გიორგობაა.

კახეთის გარდა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი რიტუალები შემონახული აქვთ ხევსურებსა და ფშავლებს, ხატის მღვდელმსახურთა წესწყობილება. მათ ხევისბერი ჰყავთ თავში, რომელსაც მოსდევს დეკანოზი, ხუცესი, შოლტი და დასტური.

დეკანოზს სთხოვს, რომ გაიგოს წმინდა გიორგისაგან, თუ რა მოელის მომავალში. დეკანოზი და ქადაგები წინასწარმეტყველებენ, ქალებიც და კაცებიც. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ, სტრაბონის თქმით მთვარის მსახურებს წინასწარმეტყველება შეეძლოთ, ამიტომ შეიძლება ეს ფაქტიც დავუკავშიროთ ამ წყაროს, აქედან გამომდინარეობს ის, რომ ხევსურეთშიც და ფშავშიაც წმინდა გიორგის ხატობა მთვარის თავყვანისცემისა და მსახურებს ნაშთს წარმოადგენს.

რაჭაში, კერძოდ სოფელ სორში, არის „ჯაჭვის“ მონასტერი წმინდა გიორგის სახელობაზე აშენებული. სოფლის მახლობლად



ტყეში „გადაფშის საყდარი“ დგას, ამ საყდარში რკინის მშვილდისარი დევს, ჯაჭვით და რკინის ისრით. სორში ერთი დიდი ხატობა „ნაციხურობა“ იციან, ნაადღვომევის მეოთხე კვირას არის ოთხშაბათი და დღესასწაული გრძელდება სამი კვირა. საღამოს ვახშმის შემდეგ ხალხი სალოცავისაკენ მიდის, წმინდა გიორგის ხატზე ლოცულობს, რომელსაც მღვდელი გამოაბრძანებს ხოლმე, პარაკლისის შემდეგ კი ჩაებმებიან ფერხულში და დილამდე მღერიან და ცეკვავენ. ნაციხურობის დროს ხალხი ღამით უქმობს. ნაციხურობისას თეთრი გიორგის ხატობისათვის ღამით უქმობენ იმიტომ, რომ მთვარის მსახურება და თაყვანისცემა მხოლოდ ღამით შეიძლება. სამი სწორისა და ნაციხურობის უქმობის ჩვეულებაც მთვარის მეოთხედის თაყვანისცემაზეა დამყარებული. ამ ფაქტებზე დაყრდნობით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ნაციხურობა მთვარის თაყვანისცემის ნაშთს წარმოადგენდეს.

სიტყვა ორშაბათი – მეგრულად „თუთაშხა“, სვანურად „დოშდიქ“ – მთვარის დღეს ნიშნავს. მთვარის, დიდების აღსანიშნავად სვანეთშიც შემორჩენილი ყოფილა ერთ-ერთი დღესასწაული ღამპრობა. კვირა დღეს, ხალხი, დიდით პატარამდე, ხელში დაიჭერდა ანთებულ არყის ხის ტოტებს, დანიშნულ ადგილას რომ მივიდოდნენ, ანთებულ ტოტებს ერთმანეთზე აწყობდნენ და დიდ ცეცხლს გააჩალებდნენ. ხალხი „დიდების“ ლოცვას და გალობას დაიწყებდა, შემდეგ სიმღერით სახლში ბრუნდებოდნენ და ორშაბათამდე სიმღერა – თამაშს ეძლეოდნენ.

ამ მაგალითებიდან გამომდინარე გამომაქვს აზრი, რომ სტარბონის მიერ აღწერილ ალბანელთა წეს-ჩვეულებასა და საქართველოს სხვადასხვა მხარეში გავრცელებულ მთვარის ან სახეცვლილად წმ. გიორგის მიმართ გავრცელებულ რიტუალებს შორის დამთხვევა ძალიან ბევრია. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ალბანიის ის ნაწილი, რომელზეც სტარბონი ლაპარაკობს იბერიის მოსაზღვრე ადგილი უნდა იყოს და თანაც უნდა ავლნიშნოთ, რომ მხოლოდ ერთი ტაძარი არ იქნებოდა, ამაზე დარწმუნებით ლაპარაკიც შეგვიძლია. ჩემი აზრით, ეს სხვადასხვა ტაძარი საქართველოს სხვადასხვა მხარეში მდებარეობს და სწორედ იმ ადგილებს წარმოადგენს, რომლებიც ზემოთ მაგალითებად მოვიყვანეთ.

ქართველი ტომები მთვარის გვერდით დიდ პატივს სცემდნენ მზეს, თავიდან, როგორც აღვნიშნეთ, მთვარეს პირველი ადგილი ეჭირა, მზეს კი მეორე. მიწათმოქმედების განვითარებასთან ერთად მზის კულტმა ნელ-ნელა წინ გადმოიწია და ჩაანაცვლა მთვარის კულტი. აღნიშნულის დასადასტურებლად მოვიყვანოთ მაგალითი „საქართველოს ისტორიის ნარკვევებიდან“, სადაც ვკითხულობთ: „ოდინდელი უზენაისი ღმერთის მზის დიდი კულტი იმ ხანას უნდა დაუკავშირდეს, როდესაც მიწათმოქმედება საზოგადოების არსებობის უმთავრესი წესი გახდა, შემდეგში მეურნეობის ამ დარგის დაწინაურებას თან უნდა მოჰყოლოდა მზის ღმერთის დედა ღმერთის მნიშვნელობის ზრდა.

„დაიძინე გენაცვალე, იავ, ნანინა,  
მზე დაწვა და მთვარე შობა, იავ ნანინა!“

ამ ტექსტის გათვალისწინებით ჩანს, რომ მზეს მდებრობითად, ხოლო მთვარეს მამრობითად აღიქვამდნენ.

ქართულ ქორეოგრაფიაში მნათობთა თაყვანისცემის კვალი დიდად ჩანს, ამის დადასტურება კი შესაძლებელია, წრეწრეში ჩასმული ორი წრით, რომელიც ბევრ ცეკვაში გამოიყენება, რაც გამოხატავს მზისა და მთვარის მოძრაობას. მზისა და მთვარის სახელზე შექმნილია ფერხულები. მზის – ლილე და მთვარის – დიდება, დიდებათა და ლაჟღავაში.

დიდებათა – თავიდან დიდებათა ფერხული და მისი წარმოშობის საფუძველი მხოლოდ მთვარის თაყვანისცემას ემსახურებოდა, შემდეგ კი, ღვთაებათა საერთო სადიდებელ ფერხულად იქცა:

დიდება შენდა რილგავია  
ოქროს სამკაული რილგავია  
დიდება დიდ ღმერთსა  
ხარები გყავდათ შესაწირავი  
რქები ჰქონდათ ყველას ოქროსი  
კუდები ჰქონდათ მოყვანილი  
ყონები გყვდათ შესაწირავი  
რქები ქონდათ აპრეხილები  
ყელზე ეკიდათ ზარები

დიდება – ქართლ-კახური ქალთა ფერხულია, იგი ორნაირია

– შილდური და გავაზური. რომელიც წარმოდგენილია ცალკე ქალთა შესრულებით, თუმცა არ გამოირიცხება ის ფაქტი, რომ ცალკე მამაკაცებმაც შეასრულონ. თუ გავიხსენებთ ჯავახიშვილის მიერ სოფაწყურში თეთრი გიორგის ხატობის რიტუალს იქ ქალები დიდებას გალობდნენ, ნახსენები იყო, რომ მათ უკან კაცები მიჰყვებოდნენ, ამიტომ არ გამოირიცხავ იმ ფაქტს რომ ფერხულს კაცებიც ასრულებდნენ.

გავაზური შილდური  
დიდება და ღმერთსა დიდება  
დიდება და ღმერთსა ვადიდებთ  
პირველად და ღმერთი ვახსენოთ  
პირველად ღმერთი ვახსენოდ  
და მერე ყოვლადწმინდაო  
ის უფრო დიდებულია  
წმინდა გიორგი და იალთაო  
და მერე და ყველა წმინდა  
დაიარება და მთა-მთაო  
წმინდა გიორგი ცხენითა  
ხელში უჭირავ და მათრახი  
ცხენითა მის და ბედაურსა  
მათრახი და სხვისა პირული  
ხელში უჭირავს მათრახი  
მასპინძელო ჩვენო ღმერთო  
მათრახი და სხვისა პირულ  
მარნის კარი გიჭრიალებს  
წმინდა გიორგი იალთა  
აუხადი აგვიხადეო  
დაიარება მთა-მთა  
ყელი ჩაგვიმაჭრიანეო  
ღვთისა წყალობა გვიბოდ  
განა მართლა მთხოვრები ვართო  
პურით აგვივსე კალთა  
ქრისტეს მახარობლები ვართო  
ღვინით აგვივსე მარან  
დიდება და მადლი ღმერთსაო

დიდება და მაღლი მამას  
ღმერთს დიდება ჩვენ მშვიდობაო  
დიდება და დაბლა დედას  
საქართველოს დამშვიდებაო  
დიდება და ღმერთს ვადიდებთ.  
დიდება და ღმერთსა დიდება

ლაჟღავში – სახელწოდება „ლაჟღავში“ წინამძღოლის მნიშვნელობას ატარებს. სვანი ხალხი მას ადიდება და შესაწირავს უგზავნიდა სჯეროდათ, რომ შრომასა და ბრძოლაში ის მათ წინ მიუძღოდათ. სვანები ლაშქრობისას მეგზურობას და წინამძღოლობას წმინდა გიორგის შესთხოვდნენ. ამიტომ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ეს წმინდანი იგულისხმება.

დიდება შენდა  
ოქროს სამკაული  
ხარები გყავდათ შესაწირავი  
ეს ხარები იყვნენ ოქროს რქებიანი  
კუდები ქონდა კაი მოყვანილი  
ყორები გყავდათ შესაწირავი  
იმათაც რქები ქონდათ დაგრეხილი  
კუდები ქონდათ ჯიშინი მსუქანი  
ხტოდნენ მთის წვერებზე  
სახლი გედგათ კოშკიანი  
ოქროს ზღუდით იყო გარსშემორტყმული.

ფერხული ლილე – ფერხული ლილე სვანი ხალხი ამ ფერხულით ადიდებას მზეს და ხობას ასხამს მას, ფერხულის სახელწოდება უშუალოდ მზის ქალღმერთის, ლილეს სახელთანაა დაკავშირებული:

დიდება შენდა რილგვია  
დიდება ოქროს სამკაულო  
დიდება ღმერთსა  
ხარები გყავდათ შესაწირავი  
რქები ჰქონდათ დაგრეხილები  
კუდები ჰქონდათ აპრეხილები  
ყველაზე ეკიდათ ზარები...  
ქორეოგრაფიაში ამ დღესასწაულებმა მნიშვნელოვანი როლი

ითამაშა, მათგან წარმოიშვა ბევრი ისეთი დეტალი, როგორცაა წრე-წრეში ჩასმული წრე. ეს ვარიანტი კარგად ჩანს ცეკვა ფარცაში, როდესაც ქალ-ვაჟთა წრეები კეთდება, ისინი მონაცვლებენ ერთმანეთის საპირისპიროდ, ამ ცეკვაში სწორედ მთვარის და მზის მონაცვლეობა აღინიშნება კარგად. უყურადღებოდ არ უნდა დაიტოვოს ის ფაქტი, რომ, არსებობს მოსაზრება ცეკვა ქართულის შესახებ. როგორც ვიცით, ეს ცეკვა ქალ-ვაჟის ურთიერთ დამოკიდებულებას წარმოადგენს, მათი აუცილებელი პირობა წრეზე სვლაა, თუხემოთ აღნიშნულ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ, ვაჟის ქმედება მთვარის, ხოლო ქალის ქმედება მზის მოძრაობას აღნიშნავს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ი. ჯავახიშვილი; „საქართველოს ერის ისტორია“, თბ. 1951. ტომი 1. გვ.48-60
- დ. ჯანელიძე; „თეატრის ისტორია“, თბ. 1983. გვ.33-36.
- ა. თათარაძე; „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბ. 1999. გვ.41-60

## თებურ ქურციკიძე

ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის  
IV კურსის სტუდენტი  
ხელმძღვანელი – ანანო სამსონაძე

### დავით ჯავრიშვილი

დავით ჯავრიშვილი – ქართული მხატვრული ტანვარჯიშის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ცნობილი ბალეტმაისტერი და ეროვნული ქორეოგრაფიის შესანიშნავი მკვლევარი. მას ხშირად უწოდებდნენ ქართული ქორეოგრაფიის მამას, სპორტის კი ჯაღოქარს. მის სახელთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქართული კლასიკური ქორეოგრაფიის განვითარება, 80-მდე ქართული ხალხური ცეკვის გასცენიურება.



დავით ჯავრიშვილი იყო პირველი ქართველი, ვინც ქართული პროფესიული ცეკვა საზღვარგარეთ გაიტანა. 1935 წელს ქართული ცეკვით ინგლისის დედოფალიც მოხიბლულა, ეს ყველაფერი კი სწორედ ამ ადამიანის სახელთანაა დაკავშირებული. სწორედ მას ჩამოჰყავს ვახტანგ ჭაბუკიანი საქართველოში. ცნობილ ალღუმებს, რომლითაც საბჭოეთი მაშინ ყველას აოცებდა,

დავით ჯავრიშვილი დგამდა. მსოფლიოში აღიარებულია, რომ დავით ჯავრიშვილმა ერთ-ერთმა პირველმა შექმნა ცეკვის ნოტები. მისი წყალობით, ქართული ცეკვების ილეთების ათასობით კადრი არსებობს. მან კარგად იცოდა, რომ ყველა დეტალს ხალხის მენსიერება დიდხანს ვერ შემოინახავდა და პირველმა დაიწყო ქართული ცეკვების ფოტოზე დაფიქსირება“. იგი დაკავებული იყო ექსპედიციებითაც, მან იმოგზაურა ექსპედიციაში, სადაც დიდი შრომის შედეგად მოიპოვა (ხორუმი, ფერხული, კოლ-არმა, კურტ ბარი).

ყველაზე მეტი მასალები მესტიაში აღმოჩნდა. 11 საცეკვაო



ფერხული სიმღერით (გიორგალა, რამაიდა, ფერხისა, ჩეყარემსა, შაივოდი, შამორერა, თამარ დედფალი, ფერხული, დიდებათა, ლაშქრული, რა ვქნასი, ზემყრელო, მონადირის სიმღერა). სულ 21 ხალხური საცეკვაო სიმღერა, 11 ცეკვის 9 ვარიანტი, აი ეს სიმღიდრე მოიპოვეს.ეს მასალები კი გამოყენებულ იქნა ოპერა „ბახტრიონისთვის“. უდიდესი საჩუქარი გაუკეთა დავითმა ქართველ ერს და შემოგვინახა ის უძველესი ცეკვები და სიმღერები, რომლებიც დღესაც სრულდება. შეიძლება ითქვას, დავითმა ცეკვას სული ჩაუდგა.



მას ჰქონდა პროფესიული სპორტული განათლება და საკმაოდ ნაყოფიერ მუშაობასაც ეწეოდა ამ მიმართულებით. სწორედ ეს იყო საწყისი, რომელმაც დავით ჯავრიშვილი მიიყვანა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებასთან და ოცდაათიანი წლებიდან კი მთლიანად მიეცა ამ დარგს. მან, როგორც ბალეტმაისტერმა, თავისი დადგმებით მნიშვნელოვანი მემკვიდრეობა დაუტოვა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას.

1919 წელს მას აგზავნიან ქუთაისის ვაჟთა პირველ გიმნაზიასა და წმ. ნინოს გიმნაზიაში სამუშაოდ. 1921 წ. დავით ჯავრიშვილი გადადის ბათუმში და ეწევა უალრესად საინტერესო და მრავალფეროვან სპორტულ მოღვაწეობას. 1928 წ. შალვა თაქთაქიშვილის მუსიკაზე დგამს ანტიკური ხასიათის მხატვრულ-ტანვარჯიშულ სპექტაკლს „ელადაში“, რომლის ლიბრეტოს ავტორიც თვითონ არის. ეს იყო გრანდიოზული სპექტაკლი და მასში ოთხმოცდაათამდე მოსწავლემ მიიღო მონაწილეობა. სწორედ ამ პერიოდში დაებადა აზრი დავით ჯავრიშვილს – თავისუფალ ვარჯიშებში შეეტანა ქართული ხალხური ცეკვის ელემენტები და ვარჯიშები შესრულებულიყო მუსიკის თანხლებით, ასევე ურჩევდა მისი მოსწავლეებელი გიორგი ნიკოლაძე. საბალეტო ილეთების შესწავლა დაიწყო, შემდეგ კი ხელი მოჰკიდა ხალხური ცეკვების შეგროვება-შესწავლეს.





დავით ჯავრიშვილი თავისი ცოდნის ასამაღლებლად ქართული ხალხური ცეკვის საკითხებში აქტიურ კონსულტაციებს გადის ივანე ჯავახიშვილთან, აწყობს ექსპედიციებს ჯერ მთიან აჭარაში, შემდეგ კი სვანეთში. ამ ექსპედიციების დროს ბატონი დავითი ადგილობრივ მოსახლეობას აცეკვებდა ისე, როგორც ცეკვავენენ მათი წინაპრები, ზეპირად სწავლობდა ყველა მისთვის უცნობ საცეკვაო ელემენტს, იწერდა მოცეკვავეების კომენტარებსა და ახსნა-განმარტებებს. ფირზე აღბეჭდა უამრავი მასალა. ალბათ, ამ პერიოდში მოხდა გარდატეხა მასში. ის კიდევ დიდხანს უთავსებდა ორ პროფესიას, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც ქორეოგრაფიის სიყვარული სძლევეს. ცეკვაბა ხდება მისთვის ყველაზე ძვირფასი – სულის ნაწილი. დავით ჯავრიშვილის თაოსნობით 1928 წ. ბათუმში დაარსდა ქორეოგრაფიული ექსპერიმენტალური სტუდია, რომელსაც იმავე წელს შეუერთდა აჭარის მომღერალთა გუნდი და ამ ბაზაზე შეიქმნა აჭარის სიმღერისა და ცეკვის პირველი ანსამბლი. იმ დროისათვის სიმღერისა და ცეკვის შერწყმა ხელოვნებაში ახალი სიტყვა იყო, რასაც შესანიშნავად გაართვეს თავი დავით ჯავრიშვილმა და ლოტბარმა მიხეილ კუხიანიძემ. ამ ანსამბლმა 1936 წ. საქართველოს რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე პირველი ადგილი დაიკავა და უფლება მიეცა კონცერტები გაემართა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში.

დავით ჯავრიშვილი 1935 წ. ლონდონის საერთაშორისო ფესტივალზე ქართველ მოცეკვავეთა ჯგუფს ხელმძღვანელობდა. ეს იყო პირველი გასვლა საზღვარგარეთ. ამას მოჰყვა 1951 წ. ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალი და 1955 წ. ვარშავაში გამართული ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა V მსოფლიო ფესტივალი, რომლის ხელმძღვანელობა გამოცდილ ქორეოგრაფს მიანდეს. საქართველოში არცერთი ფესტივალი, ოლიმპიადა თუ რაიმე მნიშვნელოვანი ღონისძიება ჩატარებულა, რომელშიაც დავით ჯავრიშვილს თავისი წვლილი არ შეეგნა. ოლიმპიადების უკეთ ჩატარებისათვის მან საინსტრუქციო-მეთოდური წერილებიც კი შეიმუშავა.

1937 წ. მოსკოვში ქართული დეკადის წარმატებით ჩატარების შემდეგ, მოსკოვის გამსახკომის თავმჯდომარის განკარგულებით, ქართულ ოპერებში მიმდინარე სეზონში უნდა შესულიყო ყველა თეატრის რეპერტუარში, ხოლო დავით ჯავრიშვილი „საპატიო

ნიშნის“ ორდენით დაჯილდოვდა.

დავით ჯავრიშვილი პირველი ქორეოგრაფია, რომელმაც საქართველოს ფარგლებს გარეთ, კერძოდ მოსკოვის, პეტერბურგის, ხარკოვისა და ოდესის ოპერისა და ბალეტის თეატრებში განხორციელებულ ქართულ ოპერებში ცეკვები დადგა. მოისევეი დავითის შემოქმედებას მუნჯ პოეზიას უწოდებდა, მოისევეი ბევრი ცდის შემდეგ მაინც დაუახლოვდა დავითს, როცა რეპერტუარში ქართული ცეკვების შეტანა გადაწყვიტა. მან დავითი მიიწვია, რაზეც თანხმობა მიიღო, დავითმა მას ქართული და დავლური დაუდგა, მონდომებულ მოსწავლეებს სიამოვნებით ასწავლიდა დავითი, მოცეკვავეებით მოხიბულმა, მათ ხანჯლური და მწყემსურიც დაუდგა, იცოდა დავითმა, რომ ამ ანსამბლში ქართული ცეკვების დადგმა პოპულარიზაციას ნიშნავდა, შეიძლება ითქვას, თანამედროვე ენით – რეკლამას, მართლაც, ამ ანსამბლს შემდეგ სხვებმაც მიბაძეს და ყველა დავითს თხოვდა დახმარებას, მან დადგა ცეკვები მულტიპლიკაციურ ფილმ არგონავტებში,ჯაფარაში და სხვა.

1937 წ. მიიწვიეს მოსკოვში, დიდ თეატრში ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ცეკვების დასადგმელად, 1945 წ. კი – ამ ცეკვების აღსადგენად, 1937 წელსვე იწვევენ ხარკოვის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ოპერა „დემონის“ ცეკვების დასადგმელად, 1941 წ. ოდესის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ოპერა „დაისში“ ცეკვების დასადგმელად. 1954 წ. მიიწვიეს საბჭოთა კავშირის ცეკვების ანსამბლში (იგ. მოისევეის ხელმძღვანელობით) ცეკვების დასადგმელად. 1952-1953 წლებში კი სშირად იმყოფებოდა მოსკოვისა და პეტერბურგის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ სემინარების ჩასატარებლად. დავით ჯავრიშვილი რწმუნდება, რომ ქართველი ხალხის ქორეოგრაფიული ხელოვნება წარმოადგენს მდიდარ მასალას ეროვნული საბალეტო ხელოვნების შექმნისა და განვითარებისათვის და თანხმდება ოპერისა და ბალეტის თეატრის მიწვევას ბალეტმაისტერის თანამდებობაზე. ეს მოხდა 1933 წ. და ამ თანამდებობაზე იმყოფებოდა მთელი 20 წელი. ამ პერიოდში დადგა ცეკვები ოპერებში: „აბესალომ და ეთერი“, „დარეჯან ცბიერი“, „ქეთო და კოტე“, „სამშობლო“, „პატარა კახი“, „დედა და შვილი“, „კაკო ყაჩაღი“, „ლაშქარი“, „ლალო

კეცხოველი“, „ბაშიაჩუკი“, „დეპუტატი“, „ლალატი“, „დემონი“, „ხევის ბერი გოჩა“, მზია“, „ბახტრიონი“, „იავნანამ რა ჰქმნა“. 1938 წ. ვ. ლიტვინენკოსთან ერთად დგამს ბალეტ „მალთაყვას“, შალვა თაქთაქიშვილის მუსიკაზე. ეს იყო პირველი ქართული ბალეტი თანამედროვეობის ამსახველ თემაზე.

პროფესიულ მოცეკვავეთა კადრების შექმნის მიზნით 1934 წ. თბილისში ხსნის უფასო ქორეოგრაფიულ სტუდიას, რომელსაც შემდეგ შეუერთდა მარია პერინის კერძო სტუდია. 1935 წელს ეს სტუდია გადაკეთდა სახელმწიფოდ და 1952 წლამდე დავით ჯავრიშვილი მისი დირექტორი გახლდათ. შემდეგ ის შეცვალა ვახტანგ ჭაბუკიანმა და 1957 წ. მიენიჭა ქორეოგრაფიულ-საბალეტო სასწავლებლის სტატუსი და ეს სასწავლებელი დღემდე ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელს ატარებს.

1936 წ. ქორეოგრაფიული სტუდიის ძალებით დავით ჯავრიშვილი დგამს პ. ჩაიკოვსკის ბალეტ „მაკნატუნას“ და სამუშაოდ იწვევს ევგენი მიქელაძეს და სოლიკო ვირსალაძეს. 1936-1937 წწ. დავით ჯავრიშვილი მუშაობს დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში ქორეოგრაფიის ნაწილის ხელმძღვანელად. 1944-1946 წწ. კი შეთავსებით მუშაობს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში სასცენო მოძრაობის კათედროს გამგედ, პროფესორად.

1952 წლიდან მოღვაწეობს თბილისის მხატვრული თვითმოქმედების კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში, იგი იყო ამ სასწავლებლის ქორეოგრაფიული განყოფილების დამაარსებელი და ორგანიზატორი და სიცოცხლის ბოლომდე ამ განყოფილებას ხელმძღვანელობდა როგორც მეთოდური კომისიის თავმჯდომარე. დავით ჯავრიშვილი იყო ნოვატორი ხელოვანი. საქართველოში მან პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ქორეოგრაფიის მეცნიერულ კვლევასა და განვითარებას. ოცამდე დაბეჭდილი შრომა ქართულ და რუსულ ენებზე – ასეთია შედეგი იმ სამეცნიერო მუშაობისა, რომელსაც დავით ჯავრიშვილი დაუცხრომლად ეწეოდა. მან პირველმა დაწერა ქორეოგრაფიული ფუნდამენტური ნაშრომი „ცეკვა ქართული“. ამას მოჰყვა „მთიულური ცეკვები“, „ქართული ხალხური ცეკვები“, „ქართველ ხალხთა ცეკვები“ და სხვა.

ჩემი აზრით, მთავარი მაინც არის ნაშრომი „ქართული

ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები“, ამით ხელოვანმა ახალი სიტყვა თქვა ქორეოგრაფიაში, შეიმუშავა მთელი სისტემა ქართული ხალხური ცეკვის ჩაწერისა, შექმნა ცეკვის ანბანი, ანუ პირობითი ნიშნები, რომელთა საშუალებითაც შესაძლოა ცეკვების „ჩაწერა“ და მერე მისი „წაკითხვა“. მან შექმნა ასევე ამ პირობით ნიშნებთან ერთად ამ ნიშნების გასაღებიც. სწორედ ამ შრომის შედეგია კლასიკური ქართული ხალხური ცეკვის დღემდე შემონახვა. ის შეიძლება დაიდგას ყველგან და არ დაკარგოს თავისი ელფერი. მან სპეციალური გამოკვლევები მიუძღვნა ცეკვა „დავლურს“, „კერულს“ და მრავალი სხვა.

ჩემი აზრით, მართლაც შესანიშნავი ნაშრომია მისი ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები, რადგან ვფიქრობ, ბევრ სხვა ჩაწერაზე მეტად გასაგებია მისი ნიშნები ქართული ცეკვისთვის. ვფიქრობ, მართლაც უდიდესი წვლილი შეიტანა ამ ადამიანმა ცეკვის ჩაწერის მხრივ, და მისცა საშუალება თაობას და არა მარტო იმდროინდელ თაობას, ჩაეწერათ და შეენახათ საუკუნეების განმავლობაში უამრავი ცეკვა. ნაყოფიერი მუშაობისათვის დავით ჯავრიშვილს ჯერ მიანიჭეს საქ. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ხოლო ცოტა მოგვიანებით საქ. სახალხო არტისტის წოდება. მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო და მადლობა.

ქორეოგრაფიულ სტუდიაში თხუთმეტწლიანი ნაყოფიერი მუშაობის შემდეგ ხელოვნების საქმეთა სამმართველო ამოწმებს სტუდიას, „აღმოაჩენს“ რა ნაკლოვანებებს, დავით ჯავრიშვილს დაუყოვნებლად ათავისუფლებენ დაკავებული თანამდებობიდან საკუთარი განცხადების საფუძველზე და მის მაგივრად ნიშნავენ ვ. ჭაბუკიანს.

დაძაბული ვითარება შეექმნა ბატონ დავითს ოპერისა და ბალეტის თეატრშიც. და ოცწლიანი მუშაობის შემდეგ გათავისუფლებულ იქნა ბალეტმაისტერის თანამდებობიდან ისევე საკუთარი განცხადების საფუძველზე. ამას მოჰყვა ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული პრობლემებიც. მიუხედავად ყველაფრისა, დიდ ხელოვანს ფარ-ხმალი მაინც არ დაუყრია და მთელი თავისი ნიჭითა და ენერგიით ჩაერთო თბილისის მხატვრული თვითმოქმედების კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

დავით ჯავრიშვილი მეტად გულისხმიერი და ყურადღებიანი

ადამიანი იყო, რომელიც დაუზარლად და ყოველგვარი ანგარების გარაშე ეხმარებოდა ყველა მათ, ვისაც კი მისი დახმარება სჭირდებოდა.

ჩვენს მუზეუმში შემოსული მასალა ბატონ დავითს თავის მოღვაწეობის 50 წლის მანძილზე შეუგროვებია და შეუქმნია. უამრავი წერილი და ჩანაწერი, ფოტომასალა, ნაშრომები და მოგონებები.. ეს ყველაფერი დასტურია იმისა, თუ როგორ უყვარდა მას თავისი ქვეყანა, თავისი საქმე და როგორი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა მასზე დაკისრებულ ყველა მოვალეობას.

დავით ჯავრიშვილი გარდაიცვალა 1971 წლის 21 ნოემბერს.

მისი მთელი არქივი, შემოქმედებითი მასალა, ესკიზები, ჩანახატები, კინოფირები, კოსტიუმები და მემორიალური ნივთები 2009 წელს გადაეცა საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმს.

არსებობს დავით ჯავრიშვილზე შექმნილი მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტალური ფილმი, რომელიც შეგვიძლია ვიხილოთ შემდეგ ბმულზე

<http://tbcartarea.ge/articles/view/170;>

[http://www.youtube.com/watch?v=8yVJ1ka\\_46g](http://www.youtube.com/watch?v=8yVJ1ka_46g)

## მარიამ ჭიაბერაშვილი

ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის

II კურსის სტუდენტი

ხელმძღვანელები – ანანო სამსონაძე,

ეკატერინე გელიაშვილი

### ცეკვა „ქართული“ საოპერო სცენაზე

ქალ-ვაჟის ურთიერთსიყვარულზე, მათ შინაგან განცდებზე, სათუთ გრძნობებსა და რაინდულ სულზე აგებული ცეკვა „ქართული“ ჩვენი ქვეყნის ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების მშვენიერად წარმოადგენს.<sup>1</sup>

ცეკვა „ქართული“ ქართველი ხალხის თავისებურებების, მისი ტემპერამენტის, გრძნობებისა და განცდების პირდაპირი ანარეკლია. მის შინაარსში ორიგინალური და დასაფასებელია ის, რომ მოზღვავებული გრძნობები კეთილშობილია, თავშეკავებული და მოკრძალებული.<sup>2</sup>

ცეკვა „ქართულში“ რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ნათლად ჩანს ქალ-ვაჟის თანასწორუფლებიანობა, რაზედაც ბრძანებს რუსთაველი: „ლეკვი ლომისა სწორია, ბუ იყოს თუნდა ზვადაია“. სიწმინდითა და კეთილშობილებით „ქართულს“ ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ყველა ეროვნულ ცეკვას შორის.<sup>3</sup>

ამ ცეკვაში თავს იყრის ქართველი ხალხის ქორეოგრაფიული შემოქმედების საუკეთესო თვისებები. მას არ გააჩნია კუთხურობის ნიშანი. ეს კი საფუძვლად დაედო მის დღევანდელ სახელწოდებას – „ქართული“.<sup>4</sup>

ბევრი აღფრთოვანებული სტრიქონი მიეძღვნა ამ ცეკვას. მიუხედავად იმისა, რომ გასული საუკუნის ავტორები ცეკვას „ლეკურს“ უწოდებენ, არც ერთი არ უარყოფს მის ქართულ წარმოშობას. ცეკვა „ქართულზე“, მის პლასტიკურ

<sup>1</sup> თათარაძე ა. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისის კულტურის სახელმწიფომინსტიტუტი, თბ., 1999წ., გვ. 132

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 132

<sup>3</sup> გვარამაძე ლ. „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, მეორე გამოცემა, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ. 1997 წ. გვ. 171

<sup>4</sup> თათარაძე ა. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისის კულტურის სახელმწიფომინსტიტუტი, თბ., 1999წ., გვ. 153

გამომსახველობაზე, ამ იშვიათად სატრფილო პოემაზე, ბევრი დაიწერა და მომავალშიც ბევრი დაიწერება.<sup>1</sup>

ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას კი ამ ცეკვის, როგორც საოპერო ნაწარმოებების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილის მნიშვნელობა იქცევა.

ცეკვა „ქართული“ გვხვდება ოპერებში: „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ და „ქეთო და კოტე“.

საინტერესოა ის, თუ რა დატვირთვა ჰქონია მას ამ საოპერო დადგმებში და რატომ იყო გამოყენებული? რა უნდოდა კომპოზიტორს თუ რეჟისორს, რომ დაენახებინა ჩვენთვის. წინამდებარე ნაშრომი კი ამ საკითხების ირგვლივ გარკვეული მოსაზრებების გამოთქმის საშუალებაა. რაც შესაბამისი ლიტერატურული მასალების ძიების შედეგად განხორციელდა. გარდა ამისა, ჩვენზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა უშუალოდ ვიზუალურ მასალებზე დაკვირვებამაც.

საოპერო, დრამატული სპექტაკლების საცეკვაო სცენებში სცენური სახის სიმართლის ჩვენებას სპეციფიკური თავისებურებები გააჩნია. საოპერო სპექტაკლებში ხშირად არის გაშლილი საცეკვაო სცენები, სადაც ბალეტმაისტერი ოპერის რეჟისორის ჩანაფიქრს ავითარებს. იგი ვალდებულია, მართებულიად ასახოს მოქმედების ატმოსფერო, კიდევ უფრო გამოავლინოს მოქმედ პირთა სახეები და მათი ხასიათის სიღრმე. საოპერო ან დრამატულ თეატრში ცეკვების დადგმისას ბალეტმაისტერის ამოცანაში, როგორც წესი, შედის სპექტაკლის ყველა პლასტიკური სცენის გადაწყვეტა. სრულიად ბუნებრივია, რომ რეჟისორთან ერთობლივი მუშაობისას ბალეტმაისტერი ეხმარება მას დასახული ამოცანების გადაწყვეტაში. ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ბალეტმაისტერმა საცეკვაო ეპიზოდებში, რომლებიც უშუალოდ გამომდინარეობენ სპექტაკლის საოპერო და დრამატული სცენებიდან, იპოვოს გადასვლა სიმღერიდან ან სიტყვიდან ისე, რომ ამ გადასვლამ არ გამოიწვიოს მაყურებელში გაუგებრობა. რომ სახე წარმომოხილვი ვოკალური თუ დრამატული ხელოვნებიდან არ დაიმსხვრეს საცეკვაო ჟანრზე გადასვლით.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> გვარამაძე ლ. „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, მეორე გამოცემა, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ. 1997 წ. გვ. 171

<sup>2</sup> ე. გელიაშვილი, „ბალეტმაისტერის მუშაობა ქორ. სახის შექმნაზე“, გვ.56

ერთ-ერთი ხერხი, რომელსაც კომპოზიტორი თანმიმდევრულად მიმართავს – ეს არის საცეკვაო რიტმები საერთოდ ოპერაში. ძალიან დიდი როლი ენიჭება ჟანრულ-საცეკვაო რიტმებს. ცეკვადობა მსჭვალავს მთელ ოპერას და ანიჭებს მას ცოცხალ, სწრაფვით ხასიათს.<sup>1</sup>

სწორი იყო დავით ჯავრიშვილი, როცა ბრძანებდა: ცეკვები ოპერებში წააგავს დივერტისმენტებსო. ამიტომ ეს რომ არ მომხდარიყო, ოპერებში ცეკვები უნდა ყოფილიყო მისი ორგანული ნაწილი და არა მასში შეჭრილი უცხო რამ. მხოლოდ დამდგმელ-რეჟისორის, მხატვრის, მუსიკალური ნაწილის ხელმძღვანელისა და ბალეტმაისტერის ერთობლივ მუშაობას შეეძლო სპექტაკლის წარმატება.<sup>2</sup>

ამდენად, მუსიკა, დრამატურგია და ქორეოგრაფია შეიძლება შეერწყას ერთმანეთს ერთ სპექტაკლში, მაგრამ ამ შემთხვევაში სცენური სახის შემაღენელი ნაწილები უნდა იყვნენ.<sup>3</sup>

სანამ კონკრეტულად ოპერებზე და მათ ავტორებზე გადავალთ, უნდა შევეხოთ ამ ოპერებში მოქმედ ქორეოგრაფთა შემოქმედებას.

1933 წლის ოქტომბრიდან ოპერის თეატრში ქართული ოპერების ქორეოგრაფიული ნაწილის ხელმძღვანელად და ქართული ცეკვების დამდგმელად მიწვეულ იქნა იმ დროისთვის უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ბალეტმაისტერი დ.ჯავრიშვილი. (ფაილოძე-გვ.98) მან დიდი მუშაობა გასწია ქართული ოპერების გასამდიდრებლად. მისი ცეკვები ასხივოსნებენ ზ.ფალიაშვილის უკვდავ ოპერებს. თუ უწინ საოპერო სცენაზე ქართული ცეკვა პირობით სტილიზებული ფერებით იდგმებოდა, ახლა ის ორგანულად არის დამცნობილი ხალხურ საცეკვაო ფოლკლორზე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დავლური“.<sup>4</sup>

ქართულ ოპერებში დ.ჯავრიშვილმა პირველმა დაამკვიდრა ხალხური ფოლკლორული ნიმუშების თეატრალიზება, რითაც საოპერო დავლები მრავალფერვანი ცეკვებით სანახაობრივად

<sup>1</sup> ღონაძე ლ. „ვიქტორ დოლოძის შემოქმედება“, გამოცემლობა „ხელოვნება“. საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო, თბ., 1991 წ. გვ.16

<sup>2</sup> ფაილოძე რ. „შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა“ დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია, თბ. 2000 წ., გვ.108

<sup>3</sup> ე. გულიაშვილი, „ბალეტმაისტერის მუშაობა ქორ. სახის შექმნაზე“, გვ. 56

<sup>4</sup> ფაილოძე რ. „შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა“ დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია, თბ. 2000 წ., გვ. 102



მიმზიდველი გახდა.<sup>1</sup>

ძალზე დასანანია, რომ ქართველი კომპოზიტორების ოპერები ამჟამად არ შემორჩა რეპერტუარს – „დაისის“, „აბესალომ და ეთერის“ და „ქეთო და კოტეს“ გარდა.<sup>2</sup>

დ.ჯავრიშვილმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 20 წლიანი მუშაობით ყველა დაარწმუნა, რომ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება საოპერო ხელოვნების ღვიძლი და განუყოფელი ნაწილია, რომ მათი ურთიერთშერწყმული მუშაობით ქართული ოპერები შინაარსობრივად საინტერესო და სანახაობრივად მიმზიდველი გახდა.<sup>3</sup>

სანამ ბალეტმაისტერ დ.ჯავრიშვილს 1933 წლიდან თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში სამუშაოდ მიიწვევდნენ, მანამდე თეატრს ილიკო სუხიშვილის გარდა არ ჰყოლია ქართული ცეკვების დამდგმელი სხვა მაღალკვალიფიციური სპეციალისტი.<sup>4</sup>

1929 წლიდან ქართულ საოპერო დადგმებში ქორეოგრაფად დაინიშნა იმ დროს თეატრში მომუშავე ახალგაზრდა მოცეკვავე ილიკო სუხიშვილი, რომელმაც მდგომარეობა ნაწილობრივ გამოასწორა.<sup>5</sup>

ქართულ ოპერებში, როგორც ი.სუხიშვილის დადგმული ცეკვები, ისე მის მიერ ლამაზად შესრულებული სოლო პარტიები მაყურებელში განსაკუთრებულ აღტაცებას იწვევდა.<sup>6</sup>

მოვიყვან ნაწყვეტს ი.სუხიშვილის „მოგონებებიდან“.

„1928 წელს სანუკვარი ოცნება ამისრულდა – ზ.ფალიაშვილის „დაისში“ მიმიწვიეს ქართულის საცეკვაოდ. სულ მალე წამყვან სოლისტად მალიარეს. ოპერა გახდა ჩემი სული და გული, ჩემი სახლი, საარსებო კერა, სიცოცხლის მიზანი. აგერ მაქვს იმდროინდელი დაბეჭდილი ჩემი პროგრამა წარწერით: „ოპერის თეატრის პრემიერი, 1929“

მალე „აბესალომ და ეთერშიც“ მომცეს სოლო პარტიები. პარტნიორობას ნინო რამიშვილი მიწევდა. სულ ცოტა ზანში ჩემი და ნინოს საცეკვაო დუეტი მონაწილეობას იღებდა თითქმის

---

<sup>1</sup> იქვე გვ. 125

<sup>2</sup> იქვე გვ. 125

<sup>3</sup> იქვე გვ. 128

<sup>4</sup> იქვე გვ. 95

<sup>5</sup> იქვე გვ. 97

<sup>6</sup> იქვე გვ. 97

ყველა დადგმაში“.<sup>1</sup>

კიდევ ერთი გამოჩენილი ქართველი ქორეოგრაფი, რომელიც მოღვაწეობდა ამ სფეროში, იყო ჯანო ბაგრატიონი.

ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ მუშაობისას დ. ჯავრიშვილმა შენიშნა თავისი მოწაფის ჯ.ბაგრატიონის ქორეოგრაფიით განსაკუთრებული დაინტერესება და მოკლე ხანში მასვე დაუთმო საოპერო სტუდიის ქორეოგრაფის ადგილი, რომელმაც პირნათლად განაგრძო საყვარელი პედაგოგის საქმიანობა.<sup>2</sup>

მან 1933 წელს დაიწყო მუშაობა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ქართული ცეკვების სოლისტად. დღემდე სიამოვნებით იგონებენ მის მიერ ეროვნულ ოპერებში შესრულებულ ცეკვებს.<sup>3</sup>

დიდა ჯანო ბაგრატიონის ღვაწლი თბილისის ოპერისა და ბალეტის წინაშე, ღვაწლი მოცეკვავისა, ცეკვების თანადამდგმელისა, ქორეოგრაფისა. როცა გულის კანკალით იტყოდა ზოლმე – თეატრი – ჩემი სიყვარულიო, უნდა იცოდეთ ეს სიყვარული ზ.ფალიაშვილის მუსიკიდან იღებს სათავეს, ეს სიყვარული „აბესალომ და ეთერიდან“ იწყება.<sup>4</sup>

ზ.ფალიაშვილის საუკეთესო ოპერები „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ ქართული მუსიკალური ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებია. მათში მთელი სისრულითა და ბრწყინვალეობით გამოვლინდა ზ.ფალიაშვილის შემოქმედებითი გენიის მრავალმხრივობა.<sup>5</sup>

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ზ.ფალიაშვილს წინამორბედი არა ჰყოლია ქართული ოპერის შექმნაში, მან თავისი დიდი შენობის აგება სრულიად ყამიერ ნიადაგზე დაიწყო.<sup>6</sup>

1919 წლის 21 თებერვალდ თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე დაიდგა „აბესალომ და ეთერი“. აი შემსრულებელთა

<sup>1</sup> ი.სუხიშვილი, მოგონებები, გვ. 13-14

<sup>2</sup> ფაილოძე რ. „შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა“ დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია, თბ. 2000 წ., გვ. 105

<sup>3</sup> ჯ. ბაგრატიონი, თბ. 1972 წ., გვ. 3

<sup>4</sup> გოგოლაშვილი ვ. „ჯანო ბაგრატიონი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ. 1982წ., გვ 120-121

<sup>5</sup> დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი პირველი. თბ. 1990 წ., გამომცემლობა „განათლება“, გვ. 239

<sup>6</sup> ზურაბიშვილი ი. „ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ტექსტგამომცემლობა „ტიქნიკა დაშრომა“, თბ. 1941 წ., გვ. 48

პირველი შემადგენლობაც:

- აბესალომი – ბ.ზალიპსკი
- ეთერი – ო.ა. ბახუტაშვილი-შულგინა
- მურმანი – ს.ინაშვილი
- აბიო მეფე – გ.ქურხული
- ნათელა – ო.მოროზოვა
- მარიხი – გრანელი
- დედინაცვალი – თ.გურჯი
- ნანა – ს.მანდენოვა
- ბელიარ ეშმაკი – ვ.ლორთქიფანიძე
- თანდარუხი – ა.ჭუმბურიძე

ბალეტი – ბალეტმ. ვაკარეცის ხელმძღვანელობით და პრიმა-ბალერინა ბაუერზაქსის მონაწილეობით. დადგმა განახორციელა ა.რ წუწუნავამ (რეჟისორი ა.დ ბელსკი) მხატვრულად გააფორმა ზალცმანმა. ლიბრეტოს ავტორი – პ.მირიანაშვილი. ოპერას ღირიჟორობდა ზ. ფალიაშვილი.<sup>1</sup>

მრავალი წლის განმავლობაში იდგებოდა „აბესალომ და ეთერის“ სხვადასხვა ვარიანტები. იცვლებოდნენ რეჟისორები, შემსრულებლები და ოპერის სხვა მონაწილე პირები.

დადგებში დიდი წარმატებით მონაწილეობდა სახელგანთქმული მოცეკვავე, ქართული დრამის მსახიობი ელო ანდრონიკაშვილი, რომელსაც ხალხი ტაშის გრიალით ეგებებოდა.<sup>2</sup>

„ელო ანდრონიკაშვილი იყო ცოცხალი ნიჭის მსახიობი ქალი. განსწავლული და დიდი ქართველი პატრიოტი“ – ეს სიტყვები ეკუთვნის ჩვენი დროის დიდ მწერალსა და საზოგადო მოღვაწე შალვა დადიანს.

ცნობილი საზოგადო მოღვაწე მანდილოსნის – თამარ მაჭავარიანის თქმით, ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერაში და პირველ წარმოდგენებში ცეკვა ქართულს ელო ასრულებდა. (ავტორი გივი ჯაოშვილი, მუზეუმი.სტატია)

საჭიროდ ეთვლი მიმოვიხილო „აბესალომ და ეთერის“ შინაარსი, რათა გავიხსენოთ, რომელ მოქმედებაში გამოიყენება ცეკვა „ქართული“ და რა დატვირთვა აქვს მას.

<sup>1</sup> კაშმაძე შ. „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, ნაწილი პირველი 1851-1921 წ.წ. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ. 1950 წ., გვ. 419-420

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 421-422

მეფისწული აბესალომი ნადირობისას ობოლ გოგონას, ეთერს შეხვდება, დანახვისთანავე შეიყვარებს, სასახლეში წაიყვანს და საცოლედ გამოაცხადებს. ეთერის სილამაზე ვეზირ მურმანს მოსვენებას დაუკარგავს. ის პატარძალს საქორწინო საჩუქრად შელოცვილ ყელსაბამს მიართმევს. ყელსაბამი ეთერს ისეთ სენს შეპყრის, მურმანის გარდა რომ ვერავინ განკურნავს. აბესალომი ეთერის ტანჯვას ვერ უძლებს და უარს ამბობს მასზე, გახარებული მურმანი ქალს ჯადოსგან ათავისუფლებს და ცოლად ირთავს. ეთერთან განშორება აბესალომს ლოგინად ჩააგდებს, სიყვდილის წინ მურმანს ეთერის ნახვას სთხოვს და სატრფოს მკლავებში კვდება. სასოწარკვეთილი ეთერი თავს იკლავს.

ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი 4 მოქმედების მანძილზე ვითარდება. პირველი მოქმედება – სიყვარულის ჩასახვა, მეორე – საქორწინო ნადიმი, მესამე – განშორება, მეოთხე – გმირების სიკვდილი.<sup>1</sup>

ყველაზე საინტერესო მეორე მოქმედებაა, სადაც საქორწინო ნადიმზე სრულდება ცეკვა ქართული.

ეს საბალეტო ნომერი არამარტო ჩინებული საცეკვაოა, არამედ აგრეთვე საუცხოო სიმფონიური მუსიკაა. განსაკუთრებით „ლეკურია“ მდიდარი მრავალი მუსიკალური ფიგურაციით.<sup>2</sup>

ცეკვებს, რომლებიც ამთავრებს მეორე აქტს, დიდი მრავალფეროვნება შეაქვს საზეიმო-სადღესასწაულო განწყობილებაში. ცინცხალ, მჩქეფარე „ქართულს“ კონტრასტულად უპირისპირდება ნელი „მირზაია“ – ქალთა ნატიფი ცეკვა ქალაქურ სტილში. მოქმედებას კი კვლავ „ქართული“ ამთავრებს.<sup>3</sup>

„ლეკურის“ მკვირცხლი რიტმი და მუსიკალური „ჩუქურთმები“ და „მირზაიას“ სალივლივო მიმოხერის შესაბამისი ფიგურაციები, ამკარად გვიჩვენებს, რომ ზ.ფალიაშვილის მხატვრულ ხილვას ნათლად წარმოდგენილი ჰქონდა ამ ორივე ცეკვის ბუნება –

<sup>1</sup> დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი პირველი. თბ. 1990 წ., გამომცემლობა „განათლება“, გვ. 173

<sup>2</sup> ზურაბიშვილი ი. „ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ტექსტამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, თბ. 1941 წ., გვ. 102

<sup>3</sup> დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი პირველი. თბ. 1990 წ., გამომცემლობა „განათლება“, გვ. 191

გარეგანი ფორმაც და იდეური შინაარსიც.<sup>1</sup>

„აბესალომ და ეთერი“ – უალრესად მთლიანი ნაწარმოებია როგორც თავისი ფორმით, ისე სტილით. ოპერის ღრმად ემოციური შინაარსი პლასტიკურად გამოკვეთილ მუსიკალურ სახეებშია გადმოცემული.<sup>2</sup>

ზ. ფალიაშვილის მეორე ოპერა – „დაისი“ ქართული მუსიკალური ხელოვნების ძვირფასი მონაპოვარია.<sup>3</sup>

„აბესალომ და ეთერისგან“ განსხვავებით, „დაისის“ სიუჟეტი რეალური სინამდვილიდან არის აღებული. მოქმედება წარმოებს დაახლოებით მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში.<sup>4</sup>

ოპერა „დაისი“ სამოქმედებია. პრემიერა შედგა თბილისში 1923 წლის 19 დეკემბერს. ლიბრეტოს ავტორი – ვალერიან გუნია. რეჟისორი – კანდრონიკაშვილი. ოპერაში სრულდებოდა ბალეტი: „გურული ფერხული“ და „ლეკური“. მოქმედნი პირნი იყვნენ:

მარო – ე.მ. პოპოვა

მალხაზი – ი.პ. სარაჯიშვილი

ნანო – ბ.დ. ნეიძანი

კიაზო – ი.მ. კრიჟანოვსკი

ცანგალა – ლ.ა. ისეცკი

ტიტო – გ.დ. თუმანიშვილი

„დაისში“ ვერ შევხვდებით „საოპერო ინტერიერს“. მთელი ლირიკული დრამა ღია ცის ქვეშ მიმდინარეობს, ხატობის დღესასწაულის ხალისიან ატმოსფეროში. ხალხური ცეკვებისა და ჟანრული სცენების ფერადოვან ფონზე.<sup>5</sup>

I მოქმედება სოფლის საეკლესიო დღესასწაულზე – ხატობაზე ხდება. ნანო – ერთ-ერთი გმირი – ელის მის დაწყებას, მისი მეგობარი მარო კი მოწყენილია, რადგან დიდი ხანია არაფერი ესმის სატრფოსგან – მალხაზისგან. მარო თავისი ნების წინააღმდეგ დანიშნულია ასისთავ კიაზოზე. შემდეგ ნანო მაროს მალხაზის

<sup>1</sup> ზურაბიშვილი ი. „ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ტექნოლოგიური აღწერა და პროგრამა“, თბ. 1941 წ., გვ. 103

<sup>2</sup> დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი პირველი. თბ. 1990 წ., გამოცემლობა „განათლება“ გვ. 209

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 213

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 213

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 213

ჩამოსვლას ამცნობს. შეხვედრისას მალხაზი მაროს ამბავს იგებს. დღესასწაულზე იწყება ცეკვა, ნანოს წრეში მალხაზი შეჰყავს. მათი ცეკვის სცენა გამორჩეულია იმით, რომ ეს სცენა ხელს უწყობს გმირის სახის გახსნას. რეალურად ეს შეყვარებული წყვილია, რომელთა ურთიერთობის მდგომარეობაც ანალოგიურია ცეკვა „ქართულის“ შინაარსის. ამ შემთხვევაში ცხოვრებისეული და სცენური სიმართლე ერთმანეთს ემთხვევა.

II მოქმედება ეკლესიის ეზოში გრძელდება. კიაზო ცანგალასგან იგებს მაროსა და მალხაზის შეხვედრის ამბავს, ის შურისძიების გრძნობით ღვინოს ეძალება. მოულოდნელად განგაში იწყება, სამშობლოს მტერი შემოესია.

III მოქმედებაში ბრძოლა ზდება კიაზოსა და მალხაზს შორის, რადგან მარო აღარ მალავს თავის გრძნობებს. კიაზო მახვილით განგმირავს მალხაზს. მარო დასტირის სატრფოს, კიაზო კი სამშობლოს დასაცავად მიემართება.

„დაისი“ ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ზ. ფაღიაშვილის შემოქმედებით ევოლუციაში, არამედ საოპერო თეატრის ისტორიაში.<sup>1</sup>

ზ.ფაღიაშვილმა სტიმული მისცა ზოგიერთი სხვა ჟანრის (მაგ. საბალეტო და სიმფონიურის) განვითარებას.<sup>2</sup>

ქართული მუსიკის ისტორიაში დიდი ადგილი უკავია ასევე ვიქტორ დოლიძის შემოქმედებას. იგი ქართველ კომპოზიტორთა პირველი თაობის წარმომადგენელია.

1919 წლის 11 დეკემბერს დაიდგა ვიქტორ დოლიძის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“ მას საფუძვლად დაედო ა.ცაგარელის ცნობილი კომედია „ხანუმა“. ოპერის ლიბრეტო ძირითადად თვითონ დოლიძემ დაწერა. ეს დადგმაც არ. წუწუნავამ განახორციელა, დირიჟორობდა ს.სტოლერმანი. შემსრულებლებად გამოვიდნენ: კალანდაძე – ალასოვისა (ქეთო), როგაჩევსკი (კოტე), თარხნიშვილი (ლევანი), ისეცკი (მაკარი), შელუდკოვსკაია და ოვსიანიკოვა (ბარბარე და ბაბუსი), გ.ქორხული (საქო), კურბატოვი (სიკო).

„ქეთო და კოტეს“ არჩვეულებრივი სასცენო ისტორია აქვს, მისი პოპულარობა ავტორის სიცოცხლეში საქართველოს

<sup>1</sup> დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“ წიგნი პირველი. თბ. 1990 წ., გამოცემლობა „განათლება“ გვ. 235

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 243

ფარგლებს გასცილდა.<sup>1</sup>

ოპერაში დიდი როლი აკისრია საცეკვაო რიტმებს – ქართულს, მაზურს, ვალსს, საცეკვაო საწყისით გამსჭვალულია ოპერის თითქმის მუსიკალური ქსოვილი, რაც მასში ცოცხალ კომედიურ პულსს ქმნის.<sup>2</sup>

საცეკვაო რიტმები არამარტო სადივერტისმენტო სცენებშია გამოყენებული, არამედ მოქმედ პირთა დახასიათების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენს (გვ.14). აქვე უნდა აღინიშნოს ოპერის მუსიკის მკვეთრად თეატრალური ხასიათი და მისი სახეების სცენურობა და კოლორიტურობა; ჟანრულ-საცეკვაო რიტმების სიუხვე და სურათოვნება.<sup>3</sup>

ოპერა სამმოქმედებანია. პირველ მოქმედებაში თავად ლევან ფალავანდიშვილის სახლში წვეულებაა, მაჭანკალი ბაბუსი ცდილობს ლევანს ვაჭარ მაკარის გოგო ქეთო გაურიგოს. ლევანს მოგზაურობიდან ძმისწული კოტე ეწვევა. კოტე ეტყვის, რომ ცოლის მოყვანა უნდა და გაიგებს, რომ ბიძამისიც იმავე ქალს ირთავს, თავზარდაცემული კოტე, მაჭანკალ ბარბარეს სთხოვს დახმარებას.

მეორე მოქმედებაში საპატარძლოს ნახვის დღეა, საპატარძლოს მაგივრად მაჭანკალი ბარბალე არის მოპრანჭული, ლევანი კი ამით შეურაცხყოფილია.

მესამე მოქმედებაში ქეთო და კოტე ბარბარეს დახმარებით ჯვარს იწერენ, როდესაც ლევანი დარბაზში გაიგებს ამ ამბავს, აღარ ბრაზობს და მამულის ნახევარს ჩუქნის თავის ძმისწულს, ყველაფერი საერთო მხიარულებით სრულდება.

სწორედ ამ ბოლო მოქმედებაში არის გამოყენებული ცეკვა „ქართული“. დარბაზში სრულდება ევროპული და ქართული ცეკვები ეს ჟანრული ფორმები – (მარში, ცეკვები) აქ არა ეფექტური თეატრალური ფონის შექმნას ემსახურება, არამედ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს – ასურათებს და ახასიათებს მამინდელი „მაღალი საზოგადოების“ ცრუ მედიდურობასა და ფუქსავატობას. განსაკუთრებით მიმზიდველია ცეკვა „ქართული“ თავისი მსუბუქი, სწრაფითი მოძრაობითა და კოლორიტული

<sup>1</sup> დონაძე ლ. „ვიქტორ დოლოძის შემოქმედება“ გამომცემლობა „ხელოვნება“. საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო, თბ. 1991 წ., გვ. 8

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 14

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 15

ინსტრუმენტობით. სწორედ მოქმედების ორიგინალურობა და განვითარების ლოგიკურობა განასხვავებს ამ სცენას სხვა სცენებისაგან.

„ქეთო და კოტე“ უკვეშირდება იტალიურ ოპერას – სხარტი და მახვილი მელოდირი ფრაზების დაჟინებული განმეორებით.<sup>1</sup>

მაღალნიჭიერი კომპოზიტორის ვიქტორ დოლიძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან, ყველაზე ძლიერი და მიმზიდველი აღმოჩნდა მისი პირველი ნაწარმოები – „ქეთო და კოტე“. ოპერა დღემდე შეუნელებელი წარმატებით სარგებლობს.

### **დასკვნა**

ეს ნაშრომი და კონკრეტულად, თითოეულ მოპოვებულ მასალაზე მუშაობა ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა. ნაშრომის მიზანი იყო ცოდნის გაღრმავება ოპერის სცენაზე დადგმულ ცეკვა „ქართულზე“ და ასევე მოძიებული საკითხების გაზიარება მკითხველთათვის. თუ ეს თემა გამოიწვევს ინტერესს მკითხველთა და მსმენელთა შორის ამით კიდევ უფრო გაღვივდება ნაპერწკალი შექმოქმედებითი ინტერესისა.

---

<sup>1</sup> დონაძე ლ. „ვიქტორ დოლიძის შემოქმედება“, გამომცემლობა „ხელოვნება“. საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო, თბ. 1991 წ., გვ. 18



## გამოყენებული ლიტერატურა

1. თათარაძე ა. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი 1999. თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი.
2. გვარამაძე ლ. „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, მეორე გამოცემა, თბილისი 1997. საქართველოს კულტურის სამინისტრო, შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი.
3. ფაილოძე რ. „შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა“ დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია. თბილისი 2000. რედაქტორი – კონსტანტინე (კოწო) მანჯგალაძე
4. დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი პირველი. თბილისი 1990, გამომცემლობა „განათლება“. რედაქტორი – გ.ტორაძე.
5. დონაძე ლ. „ვიქტორ დოლოძის შემოქმედება“, თბილისი 1991, გამომცემლობა „ხელოვნება“. საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო.
6. კაშმაძე შ. „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, ნაწილი პირველი, 1851-1921, თბილისი 1950, გამომცემლობა „ხელოვნება“.
7. ზურაბიშვილი ი. „ზაქარია ფალავანის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ტექსტის გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, თბილისი 1941.
8. გოგოლაშვილი ვ. „ჯანო ბაგრატიონი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი 1982 (გვ.114-124)
9. ბაგრატიონი ჯ. თბილისი 1972 (გვ. 3)
10. ილიკო სუხიშვილი – მოგონებები
11. გელიაშვილი ე. „ბალეტმანისტერის მუშაობა ქორეოგრაფიული სახის შექმნაზე“

## ავთანდილ ჩუბინიძე

ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის  
სპეციალისტის

II კურსის სტუდენტი

ხელმძღვანელები – უჩა დვალიშვილი  
ანა ღვინიაშვილი

## ცეკვის ნახაზი

ჩვენ ვცეკვავთ, იმიტომ, რომ გვინდა გავიმდიდროთ შინაგანი სამყარო, მივიღოთ დადებითი ემოციები და გამოვიწვიოთ გარშემომყოფთა სიმპათიები. ცეკვა გვადლევს ფსიქიკის თავისუფლებას, გვათავისუფლებს ნებისმიერი სტრესისგან.

ჯერ კიდევ ძველ დროში თვითონ ცხოვრება კარნახობდა ცეკვის შინაარსს და აქედან გამომდინარე, თავისთავად იქმნებოდა ნახაზი. ძირითადად ეს იყო: მონადირული, მხედრული, ტოტემური, რელიგიურ-რიტუალური ცეკვები. დროთა განმავლობაში პრიმიტიული რიტმული მოძრაობები იხვეწებოდა, ვითარდებოდა და ლებულობდა სრულყოფილ ქორეოგრაფიულ სახეს. ქორეოგრაფიით დაინტერესებული ადამიანები ცდილობდნენ შეექმნათ ცეკვის ჩაწერის სხვადასხვაგვარი სისტემები, რაც უძველესი დროიდან ფიქსირდება და შემდგომში უკვე საუკუნეების მანძილზე იხვეწებოდა. ძველად საცეკვაო კულტურის ჩამოყალიბების პერიოდში, მონადირე პლასტიკური მოძრაობებით ბაძავდა მხეცების მოქმედებებს, მოგვითხრობდა, თუ როგორ ეპარებოდა მას, როგორ ებრძოდა და იმარჯვებდა. ამას ყველაფერს იგი გადმოგვცემდა გამომსახველობითი საშუალებებით, მათ შორის ცეკვის ნახაზის გამოყენებით, რომელიც იყო ერთ-ერთი გამომსახველობითი ხერხი. ძველ დროში განსაკუთრებით განვითარებული იყო ცეკვის ნახაზი, თუმცა ხშირად იგი არ იყო წინასწარ გააზრებული. ძველი მოცეკვავეები, როგორც არისტოტელე აღნიშნავდა, რიტმული მოძრაობების მეშვეობით გამოხატვდნენ ხასიათს, სულიერ მდგომარეობას და მოქმედებასაც. ცეკვის ნახაზი – ეს არის, მოცეკვავეთა განლაგება და გადაადგილება საცეკვაო მოედანზე. თუ თვალყურს ვადევნებთ მოცეკვავეების არა მოძრაობებს, არამედ გადაადგილებას საცეკვაო

მოედანზე, ხოლო შემდეგ დავაფიქსირებთ ამ მონაცემებს ფურცელზე, მივიღებთ ცეკვის ნახაზს. ცეკვის ნახაზი, ისევე როგორც მთლიანი კომპოზიცია, გამოხატავს გარკვეულ აზრს, რომელიც ეყრდნობა ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ძირითად იდეას. სანამ გავარჩევთ ცეკვის მნიშვნელობას ქორეოგრაფიული ნაწარმოების შექმნისას, საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ცეკვის ნახაზი და ქორეოგრაფიული ტექსტი ურთიერთდამოკიდებულია ერთმანეთთან. ამიტომ ამა თუ იმ ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ნახაზის ანალიზისას ძალაუნებურად შევეხებით ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ტექსტსაც. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ წრიულ მოძრაობებთან ერთად ჩნდება სწორ ხაზზე მოძრაობები, რომლებიც დაკავშირებულია მიწათმოქმედების განვითარებასთან, შრომითი პროცესის ასახვასთან. ძველი ხალხური ცეკვის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს იმპროვიზაციას. ჩვენამდე მოღწეული შამანების ცეკვა არის ამის ნათელი მაგალითი. თვლიან, რომ ძველი ეგვიპტელები ყოფით ცხოვრებისეულ ჟესტს გამოხატავდნენ იეროგლიფებით. სამხრეთ ინდოეთის ხრამებში შემონახულია სკულპტურული გამოსახულებები, რომლებიც გამოხატავენ საცეკვაო მდგომარეობის 108 ძირითად საწყის ფორმას.

ქ. კაროზომ ცეკვაში „მოცეკვავე“ ვენეციაში 1581 წელს პირველად სცადა გადმოეცა სქემა-ნახაზი გრაფიკულ ფორმაში. მან გამოიყენა თავისი მასწავლებლის – პ. ბოშანის მიერ დამუშავებული პრინციპები.

XVIII საუკუნეში ეს სისტემა განავითარა ფრანგმა ცეკვის ხელოვანმა ა.რამომ. მან დაამატა ხელების გარკვეული მოძრაობა და მუსიკალური გრძლიობა.

XVIII საუკუნეში გაჩნდა აუცილებლობა ზედმიწევნით სწორად გადმოცემულიყო მოძრაობა ვერტიკალურად, რისთვისაც გამოყენებული იქნა მოძრავი ადამიანის სქემატური გამოსახულება.

852 წელს ფრანგმა ბალეტმაისტერმა ა.სენ-ლევონმა გააკეთა მცდელობა: ცეკვის განვითარება ეჩვენებინა სივრცეში. შემოიტანა „კულისის“ მცნება. დახვეწა ფეხების მოძრაობა, ტანის რხევა, თავისა და ხელების მოძრაობა.

რუსეთში, სენ-ლევონის სისტემას გამოხმაურება მოჰყვა. ა.ცორნის ნაშრომში „ცეკვის ხელოვნების და ქორეოგრაფიის

გრამატიკა“. ეს თემა საინტერესოდ გაშალა პეტერბურგის ბალეტის დასის მსახიობმა ვ. სტეპანოვმა, რომელმაც შექმნა მიზანსცენები, დახვეწა კიდურების პლასტიკური მოძრაობები და მუსიკალური რიტმი.

XX საუკუნეში ყალიბდებოდა თანამედროვე მოთხოვნები. იხვეწებოდა სხეულის ყველა ნაწილის მოძრაობები.

ცეკვის ხელოვნება, როგორც კულტურის განუყოფელი მხარე, საბალეტო თეატრში აღწევდა განვითარების უმაღლეს დონეს. აქ იგი ერწყმოდა დრამატურგიას, რომელიც ხსნიდა ადამიანის ხასიათს, მათ ურთიერთდამოკიდებულებას. ბალეტში ერთმანეთს ერწყმოდა ადამიანთა გრძნობების განუსაზღვრელი პალიტრა.

გერმანელმა ხელოვნებათმცოდნემ რ. ლაბანმა თავის სისტემას საფუძვლად დაუდო მოძრაობასთან შესაბამისი ფესტებით ცეკვის გამოხატვა. მან თავის ნაშრომს „ხორესტიკა“, ხოლო მოგვიანებით, 1926 წელს „ქორეოგრაფია“ – ვრცლად მიმოიხილა ეს თემა. ორმოციან წლებში ლაბანი და მისი მიმდევრები აშუშავებდნენ ამ სისტემას. 1940 წელს ნიუ-იორკში შეიქმნა ცეკვის ჩამწერი სტუდია, რომლის ერთ-ერთი დამაარსებელი იყო ე. ხატჩინსონი. როგორც ვთქვით, ნებისმიერი ცეკვა აგებულია ნახაზზე. ქორეოგრაფი ნახაზის შედგენისას, უსმენს მხოლოდ საკუთარ ინტუიციას, აშუქებს ნებისმიერ ილეთს და თანდათანობით გააზრებულად შედის ცეკვის სიღრმეში. ქორეოგრაფმა უნდა მისცეს ცეკვას სრული თავისუფლება, მიჰყვეს მას ფენდაფენ, ქორეოგრაფმა მუსიკის მიხედვით უნდა შექმნას ზოგადად ცეკვა და გაითვალისწინოს უამრავი პროფესიული დეტალი – დრამატურგია, ცეკვადობა, მუსიკალური ინტონაციები და ა.შ..

საუკუნეების განმავლობაში ქორეოგრაფიული ხელოვნება რთულდებოდა და სრულყოფილი ხდებოდა. ვითარდებოდა კომპოზიციის ყველა შემადგენელი ნაწილი, ნახაზი მრავალმხრივი ხდებოდა. ცეკვის ნახაზის შესრულებისას ქორეოგრაფმა უნდა გამოიყენოს ყველა ხერხი, რათა მიაღწიოს განსაკუთრებულ გამოქსახველობას, რათა უფრო სრულად გახსნას გმირის სახე, ხასიათი, განწყობა. ცეკვის ნახაზი უნდა ვითარდებოდეს ლოგიკურად, უნდა იყოს მჭიდროდ დაკავშირებული საცეკვაო ლექსიკასთან და სრულყოფილად იქნას გადმოცემული სცენაზე. ბალეტმაისტერმა არა მარტო უნდა წარმოადგინოს ეს ცეკვა

სანახაობითად და ლამაზად, არამედ გადმოგვცეს ცეკვის ნახაზის მეშვეობით ეპოქის ცალკეული შტრიხები. ქორეოგრაფიული ნომრის დანიშნულებიდან გამომდინარე, ქორეოგრაფს შეუძლია ნახაზი შეადგინოს სიმეტრიულად და ასიმეტრიულად.

„გეომეტრიასთან ნაცნობობას ადასტურებდა ნოვერი და იგი ამბობდა: ეს მეცნიერება ცეკვის ფიგურებში და მათ კომბინაციებში შეიტანს წესრიგს, აზუსტებს და ერთი ფიგურიდან მეორისკენ გადაადგილების შემოკლებით, მისცემს ბრწყინვალე ფორმას“.

ცეკვის ნახაზი ორგანიზებას უკეთებს მოცეკვავეთა მოძრაობებს, სისტემაში მოჰყავს ისინი. სხვადასხვა ნახაზი და გადაადგილება, მაყურებელზე ახდენს ფსიქოლოგიურ ზეგავლენას. ქორეოგრაფის ამოცანაა: რაც შეიძლება ზუსტად გამოსახავდეს ცეკვის ნახაზი იმ აზრს, იმ ხასიათს, რომელიც ნომერშია ჩაქსოვილი. მაგალითად: ნახაზის წყნარი, ნარნარი განვითარება, მოცეკვავეთა ფეხების ჩუმი მოძრაობა, თითქოს და ისინი დაცურავენ სცენაზე, ეს ყველაფერი უქმნის მაყურებელს განსაკუთრებულ ხასიათს. ცეკვის ნახაზი ამ შემთხვევაში ასრულებს წამყვან როლს, მაგრამ ხასიათის გადმოსაცემად არანაკლებ მნიშვნელოვანია ცეკვის ტექსტი და კოსტიუმიც – მოკლედ, ყველა გამომსახველობითი საშუალება. ცეკვაში „ბერიოზკა“ (შემსრულებელი – სახელმწიფო ქორეოგრაფიული ანსამბლი „ბერიოზკა“, ბალეტმაისტერი – ნადეჟდინა) იყენებს ძირითადად ცეკვის ნახაზს და მისი მეშვეობით გადმოგვცემს ბერიოზკასავით ტანწერწეტა რუსი გოგონას სახეს, მის ხასიათს, რუსულ ბუნებას. ეს ნომერი მრავალი წლის განმავლობაში იდგმებოდა სცენაზე და არამარტო ჩვენთან, არამედ საზღვარგარეთაც აღუძრავდა მაყურებელს განსაკუთრებულ გრძნობებს.

ჯერ კიდევ პითაგორას ეპოქაში შეისწავლიდნენ ნახაზის სხვადასხვა აგებულებისა და გადაადგილების ზემოქმედებას ადამიანზე. გამოყოფდნენ: ჰორიზონტალურ აგების – წყნარ ხასიათს, ვერტიკალურის – ამძლვებულ ხასიათს, დიაგონალურის – ამძლვებულ-დინამიკურ ხასიათს. უკვე მაშინ დაიწყო ფიქრი წინა, უკანა და გვერდითა პლანების შეთანხმებაზე, რაც აუცილებელია სივრცის სიღრმისათვის.

ცეკვის ნახაზის მრავალმხრივობა და სიმდიდრე არასოდეს არ უნდა გახდეს თვითმიზანი. მნიშვნელოვანია, ნახაზმა კი არ

უნდა გაფანტოს მაყურებლის ყურადღება თავისი ორიგინალობით, არამედ მთელი თავისი გამომსახველობით უნდა ხელი შეუწყოს ნაწარმოების ძირითადი იდეის, მისი სახეების, ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრის გადმოცემას. ცეკვის დრამატურგია იხსნება კომპოზიციის მეშვეობით, ამრიგად, ცეკვის ნახაზის მეშვეობითაც. დრამატურგიული კანონები ითხოვს ცეკვის განვითარებას მარტივიდან რთულისაკენ, რომ მოქმედების განვითარების კულმინაციურ მომენტს შეესაბამებოდეს განსაკუთრებით დატვირთული ცეკვის ნახაზი. ეს ეხება ისეთ საცეკვაო ნომრებს, სადაც გამომსახველობით საშუალებად გამოყენებულია ცეკვის ნახაზი. იქ, სადაც ცეკვა სავსეა საცეკვაო ლექსიკით, ნომრის კულმინაცია შეიძლება გადაწყვეტილი იყოს საინტერესო საცეკვაო ტექსტის მეშვეობით (ნახაზი ამ ეპიზოდში შეიძლება იყოს ნაკლებად გადატვირთული, ნაკლებად რთული).

ცეკვის ნახაზის განვითარების ლოგიკა ითვალისწინებს მომდევნო ნახაზის კავშირს წინა ნახაზთან, აგრეთვე ყოველი მომდევნო ნახაზი უნდა იყოს წინას გაგრძელება. წარმოიდგინეთ, რომ მომდერალი ერთი მუსიკალური ფრაზის დამთავრების შემდეგ უცებ წყვეტეს სიმღერას და პირველის დაუმთავრებლად იწყებდეს მეორეს. ეს იწვევს მსმენელთა გაკვირვებას. ასევე საცეკვაო ნახაზი უნდა იყოს დამთავრებული და ლოგიკურად უნდა გადადიოდეს ერთიდან მეორეზე.

ყოველ სურათს ან მდგომარეობას თავისთავად გადაყვარით მომდევნოში, წერდა ნოვერი. „ცეკვის ფიგურები ერთიმეორეს თავისუფლად და გრაციოზულად ენაცვლებიან, ჩაფიქრებული ეფექტი მაშინვე იგრძნობა. ერთი ფიგურა, რომელიც ძალზედ მომხიბვლელად გვეჩვენებოდა, სცენაზე გადატანით კარგავს ამ მომხიბვლელობას. მეორე, რომელიც მაყურებელს ეჩვენება მიმზიდველად, ბოლო რიგებიდან სულ სხვანაირად გამოიყურება. ასევე სხვადასხვანაირია შთაბეჭდილება მაყურებლის ლოყიდან, იარუსიდან და პარტერიდან ცქერისას.

ქორეოგრაფმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს, თუ რაზე ახდენს გავლენას მისი ნაწარმოები მაყურებელზე. როგორც წესი, ქორეოგრაფი ცდილობს შეამოწმოს ცეკვის ნახაზი დარბაზის სხვადასხვა ადგილიდან და აუცილებლობის შემთხვევაში შეიტანოს მასში კორექტივები. ცეკვის ნახაზს ქორეოგრაფი

რამოდენიმე პლანზე აგებს. საჭიროა, რომ მან გადაიტანოს ყურადღება იმ მხარეზე, იმ მოქმედ პირზე, რომელიც მოცემულ მომენტში მთავარია. საჭიროა მაყურებლის ყურადღების მოპყრობა და ამისათვის ნახაზის ისე აგება, რომ მეორეხარისხოვანმა კი არ გაფანტოს ყურადღება, არამედ ხაზი გაუსვას ძირითადს.

ქორეოგრაფიის დიდმა ხელოვანმა ე.ერმოლაევა აღნიშნა, რომ საშემსრულებლო ტექნიკა და სიტყვა „ტექნიკური“ შეიძლება ჩაითვალოს სინონიმებად. ქორეოგრაფის ნაშრომი მოცეკვავისათვის უნდა იყოს გამოსახულების ენა, თითოეული მონახაზის გათავისება და ტექნიკური სირთულეების დაძლევა. ამაშია სწორედ პროფესიონალიზმი“. მართლაც, სქემატურად რომ ჩავხაზოთ და პირობითად მოენიშნოთ, ტექნიკური მხარის ცოდნა უნდა ერწყმოდეს პლასტიკური მხატვრული გამოსახულების შექმნას. ამ შემოქმედებითი აქტის საფუძველზე იბადება სცენური სიახლე და შემსრულებელი, ერთი მხრივ, წარმოჩინდება, როგორც ტექნიკური საშემსრულებლო ტრადიციის მატარებელი, მეორე მხრივ, როგორც ინდივიდუალური ინტერპრეტატორი ქორეოგრაფიის იდეისა. ცეკვა და მოცეკვავე უნდა წარმოადგენდეს ერთ მთლიანობას. მხოლოდ მაშინ იქნება ქორეოგრაფის საშუალო სრულყოფილი.

როგორც ვთქვით ნებისმიერი ცეკვა აგებულია ნახაზზე. ქორეოგრაფი, ნახაზის შედგენისას, უსმენს მხოლოდ საკუთარ ინტუიციას, აშუქებს ნებისმიერ ილეთს და თანდათანობით გააზრებულად შედის ცეკვის სიღრმეში. ქორეოგრაფმა უნდა მისცეს ცეკვას სრული თავისუფლება, მიჰყვეს მას ფეხდაფეხ, ცეკვა ხომ დღესასწაულია!

### **გამოყენებული ვებ-გვერდები:**

- <http://karavanmusic.ru/?cat=7>)
- <http://mirtancev.ru/>

**თინათინ ქოიავა**  
დრამის რეჟისურის სპეციალისტის  
III კურსის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელები: გიორგი მარგველაშვილი,  
ვასილ კიკნაძე.

## **ქორეოგრაფიული სამეტაკლემის სადადგომო ნაწილში შემოქმედის ფსიქო-ემოციური სახე**

### **ქორეოგრაფიული ხელოვნების 21-ე საუკუნის ტენდენციები**

მე-20 საუკუნის შუა ხანებში დაიწყო თანამედროვე ცეკვების ჩამოყალიბება-განვითარება. ჰიპ-ჰოპი, ბრეიკ დანსი, კრამპი, „არ ენდ ბი“, ფრი სტაილი – ეს იმ მიმდინარეობების ჩამონათვალია, რომლებიც დღეს ასე პოპულარულია. ამერიკული გავლენა აიტაცა მსოფლიომ და იქცა, როგორც სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთ ესთეტიკურ მიმართულებად. საბალეტო ხელოვნებამაც განიცადა ტრანსფორმაცია, თანამედროვე ბალეტი, მოდერნი, თუ ჯაზი დღეს მუსიკის სრული შეგრძნებითა და განცდით გამოიხატება.

### **ქორეოგრაფიისა და თეატრის კავშირი, დრამატულ თეატრში ქორეოგრაფიული ტენდენციები**

ამერიკასა და ევროპაში გაჩნდა ახალი მიმართულება – ქორეოგრაფიული სპექტაკლი, რომელიც სხვადასხვა ქორეოგრაფიული მიმართულების შერწყმითა და თეატრის სტრუქტურაზე დაფუძნებით დამკვიდრდა.

### **მაღალშემოქმედებითობა**

რა განაპირობებს ადამიანის მაღალ შემოქმედებას და საზოგადოების განვითარებას, მათ წარმატებასა და წარუმატებლობას. პიროვნების ინდივიდუალურ შემოქმედებას და მასზე გარემოცვის ზეგავლენას.

საკითხი განხილულია ამერიკელი პროფესორის ვილიამ ტერიველის თეორიის საფუძველზე, რომლის ფარგლებშიც ასევე



მიმოხილულია საქართველოს მაგალითებიც.

### **შემოქმედის აზროვნება და სამოქმედო გეგმა**

ქორეოგრაფიული სპექტაკლის დადგმისას ქორეოგრაფ-რეჟისორის თანამიმდევრული სამოქმედო გეგმა, მისი აზროვნების მიმართულება და მუშაობის სპეციფიკა, კომპოზიტორთან და მხატვართან.

### **„შემოქმედის ფსიქო – ემოციური სახე“**

21-ე საუკუნეში შეიქმნა თეატრისა და ქორეოგრაფიის სინთეზის, ახალი მიმართულება – ქორეოგრაფიული სპექტაკლის სახით, რომელსაც განსაკუთრებული ნიჭისა და ფანტაზიის ქორეოგრაფ-რეჟისორი უნდა ღვაძღვოს. შემოქმედების მაღალი ხარისხი განსაზღვრავს ქორეოგრაფის პოტენციალს და მის ფსიქო-ემოციურ სახეს, რომელიც გამოიხატება, როგორც ყოფით რეალობაში, ასევე მხატვრულ შემოქმედებაში.

რა არის ეს და როგორ მიიღწევა? ეს ნიჭისა თუ გენეტიკის სახით გამოიხატება?

ბევრი მეცნიერის კვლევის საგანია, თუ რა განაპირობებს ადამიანთა შემოქმედების მაღალ ხარისხს და საზოგადოების განვითარებას, მათ წარმატებასა და წარუმატებლობას. ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრება, ორიგინალური ფორმულებით, შემოგვთავაზა ამერიკელმა პროფესორმა ვილიამ ტერიველმა წიგნში „მაღალკრეატიულობა“.

ეს თეორია შედგება ორი ნაწილისაგან. პირველი „GAM (Genetic endowment, Assistances and Misfortunes)“<sup>1</sup>, რომელიც ხელს უწყობს პიროვნებას და ინდივიდუალურ შემოქმედებას. მეორე კი „DP (Division of Power)“<sup>2</sup>, განაპირობებს იმავე ამოცანას, მხოლოდ საზოგადოებაში.

Genetic endowment – გენეტიკური შენაძენი (გონებამახვილობა, სტიმული, ტემპერამენტი, განსაკუთრებული ნიჭი);

Assistances – თანადგომა (მშობლები, ახლობლები, საგანმანათლებლო დაწესებულება, მეგობრები);

Misfortunes – უბედურება (სულიერი თუ ფიზიკური ტკივილი).

Division of Power – ენერჯის ზეგავლენა.

პიროვნებისთვის ყველაზე დიდი უბედურება მშობლების დაკარგვაა (ბაპი, დანტე, მიქელანჯელო, მუჰამედი, რაფაელი, ტოლსტოი), ეს იმ ცნობილ ადამიანთა ჩამონათვალია, რომელთაც ეს ტკივილი ადრეულ ასაკში განიცადეს. ამერიკის შეერთებული შტატების მკვლევარების აზრით, რომელიც რობერტ ალბერტის შრომაში (1983 წლის გამოცემა) შეჯამდა: „კაცობრიობის საშუალო 8%, განიცდის ადრეულ ასაკში (16 წლამდე) მშობლების დაკარგვას, რაც სტიმულირებას ახდენს ნიჭზე“ თითოეული სახელგანთქმული პიროვნება დაბადებული იყო განსაკუთრებული გენეტიკით (G), მიიღეს პროფესიული თანადგომა (S) და მათზე ზეგავლენა მოახდინა პოლიტიკურმა და კულტურულმა გარემომ (DP).

მსგავსი კვლევის საფუძველზე, ქართულ რეალობაშიც გვხვდება ამის მაგალითები. შეგვიძლია თვალი გადავავლოთ გამოჩენილ ადამიანებს და განსაკუთრებით ქორეოგრაფებს, რომელთა უმრავლესობას ტკივილი ან მძიმე წარსული აქვს. თუკი ადამიანს აქვს განსაკუთრებული გენეტიკა და მან განიცადა გარკვეული ცნობიერი, თუ ქვეცნობიერი ტკივილი, მასზე ხდება ძალის სტიმულაცია, რაც მოტივია მისი პიროვნების ადაპტაციისა და საზოგადოებაში დამკვიდრებისა. ეს ძალა, საკმაოდ ძლიერია, მოტივაცია მრავალმხრივი და მიზანმიმართულია, ხდება ნიჭის წარმოჩენა.

მოცემული თეორია შეგვიძლია დავუკავშიროთ ქართველი ერის საამაყო ანსამბლის – „სუხიშვილების“ ფუძემდებლებისა და ახლანდელი ქორეოგრაფის ისტორიას. დიდ ილიკოს და ნინოს საკმაოდ მძიმე, გაჭირვებული, ტკივილით სავსე ცხოვრება ჰქონდათ, რამაც ალბათ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა, რათა ცხოვრებაში ბედნიერნი და პროფესიაში განსაკუთრებულად წარმატებულნი ყოფილიყვნენ. მათ ჰქონდათ შესაბამისი გარემოცვა – მიეღოთ და გამოეყვინათ პროფესიული ნიჭი, უნარ-ჩვევები და შეექმნათ განსხვავებული და უკვდავი ხელოვნება. მათ კვალს მიჰყვნენ მათი შვილიშვილები, ნინო და ილიკო სუხიშვილები. ბებიას და ბაბუას გარდაცვალებამ უდიდესი დარტყმა მიაყენა შვილიშვილებს, მათ ერის წინაშე აიღეს პასუხისმგებლობა, „სუხიშვილების“ სახელი შენარჩუნებულიყო მაღალ დონეზე. ნინოს ავარია და უმცროსი ილიკოს მეუღლის გარდაცვალება

ტრაგედია იყო სრულიად საქართველოსთვის. განა მთელი ანსამბლის წარმატება პირადი ტკივილის ხარჯზე ხდება? რა იქნებოდა, ორივე და – ძმას საკუთარი ბედნიერი ცხოვრება რომ ჰქონოდა? გაქრებოდა სუხიშვილების კვალი?

ძნელია ივარაუდო და ისაუბრო იმაზე, რაც არ მომხდარა, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება. ხელოვანის შემოქმედებაში დიდ როლს ასრულებს პირადი ბიოგრაფია. 2001 წელს უმცროს ილიკოს უდიდესი ტრაგედია დაატყდა თავს, რის შედეგადაც მან საკმაოდ დეპრესიული და მძიმე პერიოდი გადაიტანა. ტრაგედიიდან 6 წლის შემდეგ, უმცროსი ილიკო სუხიშვილი დაინიშნა „ქართული ნაციონალური ბალეტის“ ქორეოგრაფად. მან იბოვა საკუთარ თავში ძალა, მოეხდინა ტრანსფორმაცია და გამოეცვლინა მთელი თავისი შესაძლებლობები.

გამოდის, რომ გარკვეული უარყოფითი მანიპულაცია ადამიანში ახდენს სტიმულაციას და შეუპოვრობას, იგი შინაგანად უდიდეს დაბრკოლებისთვისაც არის მზად.

რაც შეეხება ენერჯის ზეგავლენას „DP“ განსაკუთრებით აისახება შემდეგ საკითხებში: რელიგია, საზოგადოება, პოლიტიკა თუ კულტურა. ეს სფეროები ადამიანს ასწავლის ფიქრს, არა მხოლოდ ერთ სიმართლეზე, არა მხოლოდ ერთ გადაწყვეტილებაზე, ყურადღება უნდა მიექცეს არა მხოლოდ იმას, თუ რას ამბობს ადამიანი, არამედ რატომ ამბობს იგი, კრიტიკული აზროვნება გარკვეული ჯილდოა.

„DP“ მნიშვნელოვანი კომპონენტია შემოქმედებითობის. შემოქმედების პოტენციალის ფორმულაა:  $P = GxAxMxDP$

პოტენციალ = გენიტიკა + თანადგომა + უბედურება + ენერჯის განაწილება.

„შემოქმედებითობა აერთიანებს თაობათა იდეებს, რაც არის ორიგინალური, სათავგადასავლო, სასარგებლო. შემოქმედებითობის უპირველესი ამოცანაა, დაინახოს მსოფლიო ახალი და განსხვავებული ნათებით“. (ვეიტენი, 1989, გვ. 292).

ერთია, რომ მსოფლიო დაინახო ახალი და განსხვავებული ნათებით, ხოლო მეორე – რამდენად არის შესაბამისი პირობები. თუკი გონება არის დატვითული სხვადასხვა პრობლემით და განიცდის გარემო პირობებში დისკომფორტს, დაბრკოლებაა მსგავსი ხედვისთვის. ადამიანი საზოგადოების ნაწილია,

რეალურ სამყაროში კი შემოქმედებითობა სხვადასხვა დოზით შემოიფარგლება. შესაბამისი დოზა კი ხელს უწყობს გენიოსების სიმრავლეს.

განსაკუთრებული შრომისუნარიანობა და სულიერი სიმდიდრე სძლევს ნებისმიერ უარყოფით მანიპულაციებს და ახდენს თვითრეალიზაციას. მას ხელს უწყობს მისი გენეტიკა და სხვათა თანადგომა.

შემოქმედებითი ენერგია ზეგავლენას ახდენს კულტურულ ევოლუციაზე, ადამიანთა მენტალობაზე, პიროვნების საზოგადოებრივ და შემოქმედებით განვითარებაზე. პიროვნების ფსიქოლოგიურ-სოციალურ ასპექტზე დაყრდნობით, ადამიანი გვევლინება შეზღუდული და შეუზღუდავი შესაძლებლობებით. მეცნიერ ვილიამ ტერიველს მაგალითისათვის მოჰყავს ლათინურ-ამერიკისა და ევროპის შესაძლებლობები. შეზღუდული შესაძლებლობების ადამიანმა იცის, რომ მას არ გააჩნია რესურსი ან გაურბის მას, მაშინ მან უნდა შეინარჩუნოს მიმზიდველი ძალა, ან უნდა იბრძოდეს და მოიპოვოს იგი. ასეთმა ადამიანმა უნდა ისწავლოს თავისი დადებითი სახის წარმოჩენის ოსტატობა და არ უნდა გამოავლინოს თავისი ტკივილი, სუსტი მხარე, რადგან ძლიერი ძალა გაანადგურებს მას.

შეუზღუდავი შესაძლებლობის ადამიანებს კი გააჩნიათ თვითდაჯერებულობა, ისინი ოპერატიულები არიან გარემოში. ისინი მხოლოდ საკუთარ თავს ებრძვიან, რომ უკეთ აკონტროლონ საკუთარი ცხოვრების ასპექტები. თუკი ძალა მათ დაბრკოლებას უქმნის, მათ გააჩნიათ რისკის უნარი და გამბედაობა.

აქედან გამომდინარე, შეზღუდული შესაძლებლობის ადამიანებს აქვთ შემოქმედებითობის ვიწრო არეალი და მათთვის ეს ფრაზა: „დაინახე მსოფლიო ახალი და განსხვავებული ნათებით“ (კვიტენი, 1989, გვ. 292) – რთული აღსაქმელია. ისინი ახალ ინფორმაციას არ იღებენ როგორც ახალს, ნოვატორულს, არამედ ამსგავსებენ ძველს.

შეუზღუდავი შესაძლებლობის ადამიანები გაჩნდნენ მე-11 საუკუნის მიწურულს, როდესაც იყო ორი ფუნდამენტალური ძალის დაპირისპირება – იმპერიისა და რელიგიის. წარსულიდან გამომდინარე, მსგავსი ტიპის ადამიანს გაუჩნდა დამოუკიდებელი გენეტიკა, რომელსაც შეეძლო აზროვნება და დაპირისპირებოდა

განსხვავებულ აზრს, ყოფილიყო ლიდერი მოცემულ გარემოში.

დღეს, 21-ე საუკუნის საქართველო, დამოუკიდებლობის პერიოდში ცდილობს სწრაფი ტემპებით განვითარებას და ევროპის ღირსეულ ქვეყნად ქცევას. დაპირისპირება ადამიანთა ცნობიერებაშია. არასტაბილური პოლიტიკური გარემო, სიღუპნჭირე, ეკონომიური მდგომარეობა არ იძლევა სტაბილურ შემოქმედებით სტიმულს. ასეთ პირობებში, ქართველი არც შეზღუდული და არც შეუზღუდავი შესაძლებლობის მქონე ადამიანად გვევლინება. ის სადღაც შორისაა, რომელსაც აქვს კარგი სოციალური გარემო და საჭიროებს მატერიალურ დახმარებას.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Therivel William A. `High Creativity~-UNMASKED, Persons & Civilizations, USA 2010;
2. [http://www.tbilisi.gov.ge/index.php?sec\\_id=2365&lang\\_id=GEO](http://www.tbilisi.gov.ge/index.php?sec_id=2365&lang_id=GEO)
3. <http://intermedia.ge/სტატია/25101/>
4. <http://shokoladi.ge/content/propesia-suxishvili?page=2>

## სალომე შეთეკაური

ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის  
III კურსის სტუდენტი  
ხელმძღვანელი – ანანო სამსონაძე

### საქორწინო რიტუალები საქართველოში

საქართველო უძველესი ისტორიის, კულტურისა და რელიგიის თვალსაზრისით უნიკალური ქვეყანაა. საუკუნეების განმავლობაში ვითარდებოდა აზროვნება, იცვლებოდა ფასეულობები, ყალიბდებოდა და იქმნებოდა მრავალი საკულტო, თუ საერო რიტუალი. როგორც ყველას მოგვეხსენება, ცეცხლითა და მახვილით ქრისტიანობის გავრცელების მიუხედავად, ქართველი მოსახლეობა, განსაკუთრებით კი მთის ხალხი, მაინც მისდევდა წარმართულ წეს-ჩვეულებებს, ამიტომაც არ უნდა გავივიკვირდეს ამა თუ იმ ტრადიციაში წარმართული რიტუალის კვალი. ზოგჯერ სწორედ ასეთი რიტუალების შემადგენელ ნაწილად გვევლინებოდა ფოლკლორული ნიმუშები. ფოლკლორი ხომ ხალხური ყოფითი მოვლენებით, მათი გამოცდილების შედეგად არის მიღებული და ხალხურ ცოდნას გადმოსცემს. ფოლკლორის შემსწავლელი მეცნიერებებაა ფოლკლორისტიკა. მისი შესწავლის სფეროა ხალხის შემოქმედებითი ნააზრევის მდიდარი და მრავალფეროვანი მასალა.

ქართულ ფოლკლორისტიკას საფუძველი ჩაეყარა XIX საუკუნეში. ფოლკლორის შესწავლის საფუძველზე აღმოჩენილ იქნა ქორეოგრაფიული ნიმუშებიც, რამაც ქორეოგრაფიული ისტორიის კვლევაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. ამჟამად ჩვენ იმ საცეკვაო ნიმუშებს განვიხილავთ, რომლებიც საქორწილო რიტუალის დროს სრულდებოდა საქართველოში.

ქორწინების ინსტიტუტმა და მასთან დაკავშირებულმა წეს-ჩვეულებებმა განვითარების დიდი გზა განვლო და მისი სათავეები წარსულში უნდა ვეძიოთ. ყველასთვის ნათელია, რომ ამა თუ იმ ტრადიციის ჩამოყალიბება რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებთან არის დაკავშირებული. უძველეს დროში ქორწინების წესი მარტივი იყო, მაგრამ დროთა განმავლობაში ეს წესი შეიცვალა და რთულ საქორწილო რიტუალად გადაიქცა, რომლის

შესრულებაც სავალდებულო გახდა. ლილი გვარამაძე წერს, რომ საქართველოში არც ერთი სასიხარულო ამბავი, განსაკუთრებით კი ნიშნობა და ქორწილი ისე არ ჩაივლიდა, რომ ცეკვა არ ყოფილიყო. ამასთან დაკავშირებით არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ ქართული ქორეოგრაფიის ისტორია უძველესი დროიდან იღებს სათავეს და ამის დასტური ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის III ათასწლეულით დათარიღებული ოზნის ფიალა და მეორე ათასწლეულით დათარიღებული ყორღანული გათხრების შედეგად აღმოჩენილი თრიალეთის ვერცხლის თასია.

დავუბრუნდეთ მთავარ საკითხს. შესწავლილი მასალებიდან ირკვევა, რომ ქორწინების რიტუალი საქართველოს ყველა კუთხეში განსხვავებული სახით სრულდებოდა. თუმცა, ამის მიუხედავად, რიტუალის რამდენიმე საფეხური გამოიყოფა. დაკვლვა-გარიგება, დაწინდვა ანუ ნიშნობა, საპატარძლოსთან გამოთხოვება, ქორწილი და საპატარძლოს სამუშაოზე გაყვანა. ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ქორწილი მასში შემავალი რიტუალებით. თუმცა, სანამ უშუალოდ ქორწილზე გადავიდოდეთ, მინდა, რამდენიმე სიტყვით განვიხილო ნიშნობის ორიგინალური ფორმები. ვაჟის მიერ ქალისთვის გაგზავნილი სანიშნო ნივთები სიმბოლური მნიშვნელობის უნდა ყოფილიყო. მკვლევარნი გამოყოფენ ვაშლს. აჭარულ ფოლკლორში ამის ნიშნად გვაქვს, რაც ჩვენთვის კარგად ნაცნობია. სერგი მაკალათიას გადმოცემით კი, სამეგრელოში ქალის დანიშნის მიზნით, ვაჟის მამა ან ბიძა ცეკვის დროს ქალს ქუდს ესროდა. უარის შემთხვევაში კი ქალს იტაცებდნენ. საინტერესოა აგრეთვე ხელის დაკვრით ნიშნობა, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ ხევსურეთში გვხვდებოდა.

ნიშნობის შემდგომ იყო საპატარძლოს გამოთხოვება. ეს რიტუალი ქორწილის წინა დამეს უნდა შესრულებულიყო. სიმღერა-ფერხულებს დედოფლის ოთახში ქალები ასრულებდნენ. შემდეგი ეტაპი კი ქორწილი გახლდათ. ქორწილი იწყებოდა ჯვრისწერით, ჯვრისწერა კი კერის კულტთან იყო დაკავშირებული. როგორც გ. ჩიტაია აღნიშნავს „კერის კულტი“ თავისი შინაარსით გვარის ოჯახის გამაერთიანებელი ცენტრი იყო, ხოლო კერა მარადიული ცეცხლის სიმბოლოა“. ნეფე-დედოფალს კერის გარშემო შემოატარებდნენ, დალოცავდნენ და გვირგვინს

უკურობებდნენ. ზოგჯერ კი ჯვრისწერას ზედმეტად თვლიდნენ. კერის გარშემო შემოტარების რიტუალი თითქმის ყველგან სიმღერით სრულდებოდა ოღონდ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა რეპერტუარი იყო (უნდა აღვნიშნო, რომ კერასთან ზიარების რიტუალი აფხაზეთში ქორწილიდან სამი კვირის შემდეგ ხდებოდა, საქართველოს სხვა კუთხეებში კი – როგორც ზემოთ ვახსენე ამ რიტუალით იწყებოდა ქორწილი).

სვანეთში მდებარეობდა „სადაძს“, იმერეთში – „ღმერთო ბედნიერი ქენი“, აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში იცოდნენ „ჯვარის წინასა“, „ჯვორული“, „დიდება“. როგორც თინა იველაშვილი აღნიშნავს, სავარაუდოა, რომ იგი ფერხულითაც სრულდებოდა და ამის საფუძველს იძლევა ტექსტის საფერხულო წყობა და პოეტური რითმი.

კერის გარშემო შემოვლის რიტუალი სრულდებოდა როგორც ვაჟის, ასევე ქალის ოჯახშიც. ქალი ეთხოვებოდა თავის ოჯახს და ეს რთულ ცერემონიალთან იყო დაკავშირებული. ამან განაპირობა მის ოჯახში თავყრილობა და ღვინო. ღვინოს ერთი შემავალი ნაწილი კი ცეკვა და სიმღერაა. საქართველოს ყველა კუთხეში საქორწილო ნადიმზე ყოველ სადღეგრძელოს შესაბამისი ცეკვა-თამაში ახლდა. სალალობო სიმღერებიდან სამეგრელოში აღსანიშნავია „ჩარირამა“, რომელსაც საქართველოს სხვა კუთხეებშიც ვხვდებით განსხვავებული ვარიანტით. ზოგიერთი მკვლევრის გადმოცემით, ქორწილში მისი შესრულებისას თან ცეკვავენ კიდევ. სვანეთში ქორწილში სრულდებოდა „ლილე“, „მინა ორგილი“, „ბუბა ქაქუჩელა“ და სხვა. სამეგრელოში – „ჩაგუნია, ჩაგუნა“.

საინტერესოა ასევე ქართლში ჩაწერილი „ჰაი და ქალებო“, გურული „ჰაი და ბიჭებო“ და „ვისია ვისია ქალი ლამაზი“. ტექსტის შესწავლის საფუძველზე ვიტყვით, რომ იგი საფერხულო ყოფილა. ზოგიერთი მათგანი ცეკვის დროს სრულდებოდა, ზოგი კი ცეკვის წინ. „ჰაი და ქალებო“ ქალების ფერხული ყოფილა, „ვისია ვისიას“ ტექსტის მიხედვით ჩანს, რომ ის მყრების რეპერტუარიდან იყო, ჯერ სიმღერა სრულდებოდა და შემდეგ იწყებდნენ ცეკვას. მისი მსგავსია აგრეთვე ქართლში გავრცელებული და სავარაუდოდ ქორწილში შესასრულებელი ქალტაცობა. ბარბარე ჯორჯაძის „ფელეტონში“ ქალტაცობა



და სამაია ერთმანეთს უკავშირდება. „სოფელ ხევთა პირაში ხალხს თავი მოეყარა, ყველიერი იყო... ხან კაცებს ფერხული ებათ და ქალები თამაშობდნენ .იქვე მჯდომმა ხანში შესულმა ქალმა დაუძახა მათ: მაგის თამაშობას სამაია დააბათ და ქალის მოტაცება ითამაშოთ არ გირჩევენითო? თამარად თებრო დასვეს რომელსაც ახალი კაბა ეცვა. უკან ხანში შესული დედაკაცი მიუჯდა და გარშემო რამდენიმე ქალი დაუდგა. ოცამდე ქალმა კაბაზე ხელი მოჰკიდეს ერთმანეთს და თებროს სიმღერით გარს შემოუარეს“. სიმღერის ტექსტზე დაკვირვებით მივხვდებით რომ მათ ქალის თხოვება უნდოდათ, ქალის პატრონი კი არ ატანდა. ყოველი სიმღერის დროს ამბობდნენ სამაია სამთაგანას. ბოლოს ქალები მისცვივდნენ და ძალით მოიტაცეს. სწორედ ამგვარად აღგვწერს ა. თათარაძე ქალტაცობის ორ ეტაპს: ქალის გარიგებისა და დანიშვნის ცდა და ქალის მოტაცების ინსცენირება. მოთამაშეები ორ ხაზად დგებიან და მათ შორის ასეთი დიალოგია:

პირველი მწყობრი: ა, იშანი მოგვე ქალი გულას გარდამაო  
მეორე: არც მოგცემთ და არც ვიკადრებთ, თამარ კარგა გეყავო  
პირველი: მეძროხის ცოლად მინდოდა გულას გარდამაო  
მეორე: მეძროხის ნეხვიანია გულას გარდამაო  
პირველი: მეღორის ცოლად მინდოდა გულას გარდამაო  
მეორე: მეღორე ტილიანია გულას გარდამაო  
პირველი: მებატის ცოლად მინდოდა გულას გარდამაო  
მეორე: მებატე სკინტლიანია გულას გარდამაო

საბოლოოდ პირველი მწყობრი მიმართავს მეორეს –  
ხახვის ფოცი, მოგიჩოჩდი გულას გარდამაო

აქვე უნდა აღინიშნოს რაფიელ ერისთავის მიერ აღწერილი ფერხული „ა ნიშანი მოგვე ქალი“ ამ ტექსტთან ძალიან ახლოსაა. ორივე საქორწილო კომედიას წარმოადგენს, სადაც შესულია ცეკვა და სიმღერა. ქართლში ქორწილის მესამე დღეს დილით ნეფე-პატარძლის მაცრები ეზოში ჩააბამდნენ „ბასტს“, რომელსაც „დედანი“ თავაკაცი ხელმძღვანელობდა. მისი მითითება ცეკვის ყველა მონაწილეს უნდა შეესრულებინა. შეუსრულებლობის შემთხვევაში ურჩ მონაწილეს ხეზე მიაბამდნენ. დ. ჯანელიძის

აღწერილობიდან ჩანს, რომ „ბასტის“ მსგავსი იყო ასევე იალის თამაშობა.

სამცხე-ჯავახეთში ქორწილის პირველ დღეს როცა პატარძალს მიიყვანდნენ ნეფის სახლში ხალხი, ეზოში ფერხულის ცეკვით ხვდებოდა. ამ დროს სრულდებოდა „შვიდი წყვილი ფერხული“ და მასში მონაწილეობდა შვიდი ცოლ-ქმარი, ნეფე-დელოფლის ჩათვლით. ქორწილის მეორე დღეს მეფეს გაანადირებდნენ, ეს განადირებაც ფერხულით მთავრდებოდა, სამეგრელოში განადირებას „ეშაკათუას“ ეძახდნენ. განადირება იცოდნენ ქართლშიც, გურიაშიც, რაჭაში. ამავე საღამოს სამცხე-ჯავახეთში იცოდნენ სახუმარო ცეკვა „ძალღური“. მოგვიანებით ეს ცეკვა სხვადასხვა სახელწოდებით გვხვდება – „ლალიონი“ „აჭუსი“. ამ ცეკვაში ათი-თორმეტი მამაკაცი ღებულობდა მონაწილეობას და რა ილეთსაც „მეთაური“ შეასრულებდა, ყველა მონაწილე ვალდებული იყო იგივე შეესრულებინა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მის ზურგსა და კანჭებს მეთაურის შინდის წიკპლა არ აცდებოდა. (სავარაუდოდ, ოპოი ნანოს მსგავსია)

რაჭის მოსახლეობაში ვაჟის სახლში ქორწილის დროს ფერხულის შესრულება სავალდებულო ყოფილა. ოცი-ოცდაათი კაცი ხელი ხელს გადახვეულნი წრიულად უვლიდნენ და თან მღეროდნენ, ცეკვის დროს ორ ნაბიჯს წინ დადგამდნენ და ერთს უკან. ცეკვის შეწყვეტა არ შეიძლებოდა და ცეკვას მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ.

საქორწილო ცერემონიაში დიდი ადგილი ეჭირა თეატრალიზებულ სანახაობას. ამის დასტურია ქორწილში ბერიკაობის შესრულების ტრადიცია. ბერიკაობის სახეს წარმოადგენს აჭარაში გავრცელებული რიტუალური ცეკვა „ფადიკო ქორეგურა“, რომელიც ქორწილის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო და სუფრის შემდეგ სრულდებოდა. „კაცს ჩააცმევდნენ კაბას და თავზე დაახურავდნენ თავშალს, თან სდევდა ვინმე ქურთი და სიყვარულს თამაშობდნენ. ხელში ჯოხი ეჭირა. ვინმეს რომ ცუდი ეთქვა ფადიკოსთვის, დაარტყამდა. ჰქონდა ასევე ხანჯალი, თუ გააბრაზებდა ვითომ ფადიკოს, თავს მოჭრიდა. თამაშობდნენ ყოლსარმას და ხალხს აცინებდნენ“. ფადიკო ანუ ფათიკო ქალად გადაცმული ვაჟის მორთულობის აღმნიშვნელი იყო. ფადიკო-ქორეგური წარმოშობით განაყოფიერების კულტთან იყო დაკავშირებული. აჭარულ ქორწილში ვოკალური მუსიკის

აკომპანემენტზე სრულდებოდა ასევე ცეკვა „მაყრულისა“ და „სუფრულის“ გადახვევის დროს „საცეკური“ „ნანიდანანი“ და „ოპოი ნანა“. „ოპოი ნანა“ არის მექორწილე ხალხის გამოსაფხიზლებელი მათრახი. ის სუფრის წინ სრულდებოდა. სიტყვიერი ტექსტი ფერხულის შესრულების ქორეოგრაფიული ელემენტების ამსახველია. ალექსანდრე მსხალაძე აღნიშნავს, რომ „ოპოი ნანა“ წარმოშობით საქორწილო რიტუალის ნაწილი არ ყოფილა და ისიც განაყოფიერების კულტთან არის დაკავშირებული.

ვალერიან ითონიშვილი საინტერესოდ აღწერს მთიულეთ, გუდამაყარში შესრულებულ საქორწილო რიტუალებს. მოხეური ჩვეულების მიხედვით, საქორწილო ნადიმის გახსნა „ხეური ჯორ ანგელოზების“ დიდებით ანუ „დიდებაით“ იწყებოდა. მოხეურ ქორწილში და საერთოდ ყველა სალხინო სუფრის დროს სრულდებოდა ფერხულები. წრიული და გრძელი ფერხულების საერთო სახელწოდებაა „ფერხისაი“. წრიული ფერხულების ერთ-ერთი სახეობაა „გერგეტულა“. ერთსართულიან, წრიულსა და გრძელ ფერხულებს მამაკაცები და დედაკაცები მართავდნენ, გერგეტულასა და აბარბარეში კი მხოლოდ ახალგაზრდა მამაკაცები მონაწილეობდნენ. ფერხულების შესრულებას ქორწილის გარდა ადგილი ჰქონდა ხატობა-დღეობაზე.

ფერხულის მონაწილეები ირჩევდნენ „ფერხისას ზეზამდგომს“ ,რომელიც წრის შიგნით ლუდით სავსე სპილენძის ქვაბს დადგამდა და მამაკაცებს ლუდით უმასპინძლდებოდა. ამასთანავე, ხალხს აცინებდა ე.წ დათუა-დათვიად ნიშნავდნენ ერთ ენამოსწრებულ დედაკაცს, რომელიც მამაკაცის გადმობრუნებულ ტყაპუჭში იყო გამოწყობილი. აცეკვებდნენ ასევე ნეფე-დედოფალსაც და ყველა ერთვებოდა ტაშ-ფანდურაში. დედოფალს გადაიცეკვებდნენ და ცეკვის დამთავრების შემდეგ ცენტრში ცხვირსახოცს დაფენდნენ, დედოფლისთვის საჩუქრად ფულს ტოვებდნენ. ფულიანი ცხვირსახოცი მანამდე იქნებოდა გაშლილი, სანამ დედოფალთან ცეკვის მსურველები არ გამოილეოდნენ. მოხეური თამაშობისთვის ასევე დამახასიათებელია წყვილად ცეკვა.

მოხეურ ქორწილში საინტერესო იყო ის, რომ მოხევეები ქორწილის მეორე დღეს „პატიობა დღეს“ უწოდებდნენ და ნეფის დედას აიძულებდნენ, რომ ეცეკვა. ის ძველ ტანსაცმელს

იცვამდა, რადგან დელაკაციები და ახალგაზრდა ვაჟები მას ტანსაცმელს შემოახვედნენ. ამას მოხევეები იმით ხსნიდნენ, რომ ახალი სულის შემომატებასთან ერთად დელამთილს ძველი უნდა გადაეყარა. შემდეგ ეს წესი შეიცვალა და ნეფის მამას ტანსაცმელს კი აღარ უხვედნენ, არამედ ცეკვის დამთავრების შემდეგ იქვე იკავებდნენ, სანამ თავისი მახლობელი ახალგაზრდები სასმელ-საჭმლით არ გამოისყიდდნენ.

ხევსურეთში წესი იყო, რომ სოფელში ქალი დამე უნდა მიეყვანათ. სოფელს მიახლოებული მყოლები ატეხავდნენ ყიფინსა და თოფის სროლას. ბიჭები გზაში ცეცხლს დაანთებდნენ. ვისაც სოფლიდან წასვლა შეეძლო, ყველა შესახვედრად გარბოდა დოლითა და გარმონით, იმართებოდა დიდი მხიარულობა, ცეკვა-თამაში. ხშირად ხდებოდა ისე, რომ ქალის „მყონი“ პატარძალს დამალავდნენ და სხვა ქალს უჩვენებდნენ, ატყდებოდა სიცილ-ხარხარი. მყოლნი დასცინოდნენ ქმრეულებს. ზოგჯერ ხევსურეთში ქორწილის მეორე დღეს, ხალხის გამხიარულების მიზნით, იცოდნენ „მორთვა“. კაცები ჯიხვის ან დათვის ტყავით ირთვებოდნენ და ისე ცეკვავდნენ. ქალები ჩაიცვამდნენ კაცის ტანსაცმელს და ქამარ-ხანჯალს შემოირტყამდნენ. შემდეგ ხელის დაკვრით ნიშნობის სცენას ათამაშებდნენ, დანიშნულის ნათესავები ჩხუბს ატეხდნენ და ამას დიდი სიცილი და მხიარულება მოჰყვებოდა.

ჩვენთვის ცნობილია აფხაზური საქორწილო ფერხული „აი ბარკრა“, რომელიც აფხაზი ეთნოგრაფის ლაკერბაიას გადმოცემით შემდეგი შინაარსისაა: ფერხულს წრის შიგნით ნაბდის ქვეშ დგას ნეფე-დელოფალი. ფერხულის ერთ-ერთი მონაწილე კი მათრახს ურტყამს მიწაზე დელოფლის ფეხებთან ისე, რომ იგი ადგილზე ახტუნოს და ამით გამოაცოცხლოს ცეკვა.

რაც შეეხება თბილისს. მის ძველ ყოფაში მოქმედი საქორწილო წესებიდან განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციე კინტოებისა და ყარაჩოლელების ქორწილს. მათი გაცნობისას დამანიტერესა საქორწილო ცერემონიალის დროს შესრულებულმა ტრადიციამ. იმ შემთხვევაში, თუ ნეფის მამა გარდაცვლილი იყო, საქორწილო ღვინოში მონაწილეები მის საფლავზე მიდიოდნენ და იქ „ნეფის ცეკვას“ ასრულებდნენ. მის შესახებ არსებობს ნახატი ვანო ხოჯაბეგოვის შესრულებით, რომელიც გრიშაშვილმა „ძველი თბილისის ლიტერატურულ ბოჰემაში“ წარმოგვიდგინა. სურათზე არის მამის საფლავზე მოცეკვავე ნეფე და ათი მოქეიფე.

როგორც ხედავთ, მცირედ, მაგრამ მაინც მოგვეპოვება საქორწილო რიტუალებში შემაგალი ცეკვები, თუმცა ეს მხოლოდ თეორიული წყაროებია. ჩვენ არ გავაჩნია მასალები, რომლითაც შევისწავლით ამ ცეკვებს და აღვადგენთ მათ. დღეს კი ეს ნიმუშები თითქმის აღარ არსებობს და თუ არსებობს, არა როგორც ქორწილის შემაგალი ერთ-ერთი რიტუალი, არამედ ცალკე სასცენო ნიმუში. თუმცა მსურდა დასკვნით ნაწილში მესაუბრა ქალ-ვაჟის ტრფობის უნიკალური ნიმუშის შესახებ, რომელიც დღესაც შემორჩა და რომელსაც არ გააჩნია კუთხურობის ნიშანი. ცეკვა „ქართული“. ავთანდილ თათარაძე მას ნიშნობებსა და ქორწილებსაც უკავშირებს და ამის შესახებ მაგალითებიც მოჰყავს. ფაქტია, რომ დღევანდელ დღეს ცეკვა „ქართული“ ქართული ტრადიციული ქორწილის ერთ-ერთი მთავარი ნაწილია, იგი მართლაც იქცა რიტუალად, რომლის შესრულება სავალდებულოა. ცეკვა „ქართული“ იყო, არის და, ჩემი აზრით, ყოველთვის იქნება ჩვენი ერის კულტურის მშვენიერება და სიამაყე. ჩვენი პირდაპირი მოვალეობაა, სხვა ცეკვების მსგავსად, არ დაგვკარგოთ ის და შევუნახოთ მომავალ თაობას იმ ფორმით, რა ფორმითაც დღეს გვაქვს.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. თინა იველაშვილი: „საქორწილო წეს-ჩვეულებები საქართველოში“
2. სოფიო ჩოხელი: „ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები და პოეტური ფოლკლორი“
3. ალექსანდრე მსხალაძე: „აჭარის საოჯახო საწესჩვეულებო პოეზია“
4. ვალერიან ითონიშვილი: „ქორწინების ზოგიერთი წეს-ჩვეულება ძველ თბილისში“
5. ვალერიან ითონიშვილი: „ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან“
6. ლიანა მელიქიშვილი: „ტრადიციული საქორწილო წეს-ჩვეულებების სტრუქტურის ანალიზი და ინოვაცია“
7. სერგი მაკალათია: „მთიულეთი“
8. სერგი მაკალათია: „მესხეთ-ჯავახეთი“
9. მზია ბექაია: „ძველი და ახალი საქორწილო ტრადიციები აჭარაში“
10. ავთანდილ თათარაძე: „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“

## მანანა ცინცაძე

ქორეოგრაფიის ისტორიისა და თეორიის სპეციალისტის  
II კურსის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი – ანანო სამსონაძე

### ცეკვის კომპანია „Candoco“

შეზღუდული და შეუზღუდავი შესაძლებლობების მქონე მოცეკვავეებით დაკომპლექტებული კომპანია „ქენდუქო“ არასოდეს აპირებდა დაკმაყოფილებულიყო მცირედით, მისი თვითმიზანი იყო – ყველაფერი ან არაფერი! თავად სახელიც „ქენ დუ“ ნიშნავს – შემძლია გაეაკეთო და ახლა ისინი მსოფლიოს უდიდეს სცენებზე მართავენ წარმოდგენებს.

1973 წელს, ლონდონის თანამედროვე ცეკვის თეატრის წარმოდგენისას, ახალგაზრდა მოცეკვავე დაეცა და კისერი მოიტეხა, რამაც იგი საშუალოდ მიაჯაჭვა საკაძელს და ჩამოაშორა საყვარელ საქმეს – ცეკვას, ეს როგორც მას მაშინ ეგონა. მაგრამ 1990 წელს სელესტ დენდეკერი დაარწმუნეს, რომ მას კვლავ უნდა ეცეკვა. თავის სავარძელში მჯდარი იგი მონაწილეობს ქორეოგრაფიისა და რეჟისორის, დარშან სინგხ ბულერის, მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმში „თქე ალ“. მალე ის ხვდება ადამ ბენჯამინს, მხატვარსა და მოცეკვავეს, რომელიც დაინტერესებულია შერეულ – შეზღუდულ და შეუზღუდავი შესაძლებლობების მქონე პირთაგან შემდგარ – ჯგუფთან მუშაობით. 1991 წელს დენდეკერი და ბენჯამინი აარსებენ „ქენდუქოს“, რომელიც პიონერი განდება ინტეგრირებული ცეკვების ჯერ კიდევ აუთვისებელ სივრცეში.

თავად კომპანია შესაძლოა უჩვეულო ყოფილიყო, მაგრამ მათ ისეთივე მიზნები ჰქონდათ, როგორც ნებისმიერ სხვას შეეძლო ჰქონოდა: შეექმნათ მაღალი ხარისხის ნამუშევრები და აუდიტორიასთან კავშირი დაემყარებინათ. ამის გათვალისწინებით, „ქენდუქომ“ ორი მიმართულებით დაიწყო მუშაობა:

1. ისინი იწვევდნენ ცნობილ ქორეოგრაფებს, რათა ჯგუფის ორიგინალური რეპერტუარი შეექმნათ.

2. მათ დაიწყეს მოცეკვავეების მომზადება და გადამზადება. ატარებდნენ ტრენინგებსა და სხვადასხვა სახის პერფორმანსს



შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე მოცეკვავეების დაინტერესებისა და მოწვევის მიზნით. მათ ასევე ჩამოაყალიბეს ახალგაზრდული ჯგუფი, სადაც დაინტერესებული პირები სათანადო წვრთნას გადიოდნენ.

ამ ჯგუფმა მუშაობა 2004 წლის სექტემბერში დაიწყო და სამ წელიწადს გასტანა. ეს იყო პირველი მსგავსი პროექტი ინგლისში. სწავლებისა და ტრეინინგების ტალღა სწრაფად იზრდებოდა და მალე „ქენდუქოს“ მიმდევართა რიცხვმა 12 000 გადააჭარბა.

1998 წელს კონპანია დატოვა ბენჯამინმა, ხოლო 1999 წელს დენდეკერმა ცეკვას თავი გაანება, თუმცა 2007 წლამდე იგი კომპანიის სამხსატერო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე რჩებოდა. მოცეკვავეები მიდიოდნენ და მოდიოდნენ, მაგრამ კომპანიის იდეალები უცვლელი დარჩა. ამჟამად, „ქენდუქოს“ მართავს სტაინ ნილსენი და პედრო მაჩადა, რომლებიც ამავე კომპანიის თავდაპირველ დასში ირიცხებოდნენ.

„ქენდუქოს“ ადრეული ნამუშევრები თუ ექსპერიმენტებსა და გაუბედავ მცდელობებს უფრო წააგავდა, მალე აქ მომუშავე ქორეოგრაფებმა და თავად კომპანიაშიც თვითდაჯერებულობა შეიმატა და უკვე ტაბუირებული იდეების ხორცშესხმასაც არ ერიდებოდნენ, როგორცაა მაგალითად: სექსუალურობა, ძალა, ბრაზი, იუმორი... მათ ასევე მოიპოვეს საკმარისი თავდაჯერებულობა იმისათვისაც, რომ მაყურებელი, აუდიტორია მათი მიმდევარი გაეხადათ და არა პირიქით, აუდიტორიის კეთილგანწყობას დადევნებოდნენ.

ქენდუქოს ნამუშევრები ძალიან ზუსტად არის მორგებული მათ შემსრულებლებს. მოცეკვავეებსა და ქორეოგრაფებს უწყვეტ ყოველი მოძრაობა ერთმანეთის შეხედულებებსა და შესაძლებლობებს მიუსადაგონ, და შედეგად ისინი, ანუ ეს

შეხედულებები და შესაძლებლობები, განავითარონ და გაზარდონ ისე, რომ შეუძლებელი გახდეს შესაძლებელი.

„ცეკვა ამსხვრევს ყველა ჩვენს თავდაცვით ბარიერს, რადგან შენ აძლევ სხვა ადამიანებს საშუალებას უყურონ და შეეხონ შენს სხეულს. ეს ბარიერების სისტემატიური გადალახვაა. ასე რომ, ცეკვა ძალიან კარგი და ბუნებრივი გზაა ახალი იდეების დაბადებისა და განვითარებისათვის შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ინტეგრაციასთან დაკავშირებით“, – სელესტ დანდეკერი.

2013 წლის იანვარში „ქენდუქოს“ წარმომადგენლები საქართველოს ესტუმრნენ, სადაც 2 დღიანი მასტერკლასები გამართეს ინკლუზიური ცეკვებით დაინტერესებულ ქორეოგრაფ-შემსრულებელთათვის. მასტერკლასებს ატარებდნენ უელი ობრაიანი და ქრის ოუენი, ორივე ქენდუქოს ვეტერანი შემსრულებელია, რომლებიც ამჟამად სასწავლო პროცესს წარმართავენ და მომავალ თაობას გადასცემენ თავიანთ გამოცდილებას.

შეხვედრები ინტენსიურ ხასიათს ატარებდა, და ამ პერიოდის განმავლობაში მასტერკლასების მონაწილეებმა არა ერთი საინტერესო სავარჯიშო შეისწავლეს.

პირველი ასეთი სავარჯიშო პარტნიორის უკეთ შეცნობას ისახავდა მიზნად. ამისათვის მონაწილეები წყვილდებოდნენ, ერთ-ერთი მათგანი ხუჭავდა თვალებს, ხოლო მეორე მის სხეულზე შეხებით მართავდა მას. იმის მიხედვით, თუ რა დავალება ჰქონდა თვალდახუჭულ მონაწილეს მოცემულ მომენტში, იგი





ან უნდა გაჰყოლოდა პარტნიორის ხელის შეხებას ან უნდა მომორებოდა მას. საგულისხმოა, რომ სელესტ დენდეკერმა ეს სავარჯიშო ჩინური საბრძოლო ხელოვნებიდან, ტაი-ჩი-დან აიღო. თავისთავად ეს საბრძოლო ხელოვნება ორმაგ დატვირთვას ატარებს, იგი ერთდროულად თავდაცვისა და ასევე გაჯანსაღების უებრო საშუალებაა. ეს სავარჯიშო კარგი შედეგის მომტანია მხედველობადაქვეითებულ პირებთან მუშაობისას.

შემდეგი სავარჯიშო კოლექტიურობის, ერთიანობის შეგრძობას ავითარებს. მის შესასრულებლად მონაწილეები დარბაზში ქაოტურ მოძრაობას იწყებდნენ, მაგრამ ამ მოძრაობისას მათ პერიფერიული მხედველობით თვალყური უნდა ედევნებინათ ერთმანეთისთვის, და თუნდაც ერთი მონაწილის გაჩერებას მთელი გუნდის გაჩერება მოჰყოლოდა, და პირიქით – ერთის ამოდრავება, მთელ გუნდს უნდა გადასდებოდა. საბოლოო ჯამში, თითქოს, რაღაც ერთი კოლექტიური გონი ყალიბდება, რომელიც მთელი ჯგუფის სინქრონულ მოძრაობას აკონტროლებს.

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სავარჯიშო მოძრაობის ადაპტაციაა. ინკლუზიურ ჯგუფში ყველა მოცეკვავეს არ აქვს ერთნაირი ფიზიკური შესაძლებლობები, ამიტომ ყველა მონაწილემ ერთი და იგივე მოძრაობა სათავისოდ უნდა გადააკეთოს, ანუ მისი ადაპტაცია მოახდინოს. ასე მაგალითად: შეუზღუდავი შესაძლებლობების მქონე ადამიანმა წრე შეიძლება ფეხით შემოხაზოს, ადამიანი, რომელსაც ქვედა კიდური ამპუტირებული აქვს, იმავე წრეს ხელით მოხაზავს, ხოლო ეტლში მჯდომი – ეტლითვე დატრიალდება და ა. შ.

ეს მხოლოდ მცირედი ჩამონათვალია იმ ზღვა მასალიდან, რომელიც ინკლუზიურ საცეკვაო დასს სჭირდება სავარჯიშოდ. და მიუხედავად იმისა, რომ ანალოგიური სავარჯიშოები გამოიყენება ნებისმიერ თანამედროვე ცეკვის კოლექტივში, ისინი მაინც განსაკუთრებულად ესადაგება შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ფიზიკურ წვრთნას. ესეც, ალბათ, იმიტომ არის გამოწვეული, რომ ცეკვა თავისთავად სამკურნალო-თერაპიულ დანიშნულებას ატარებს უბრალო ადამიანებშიც კი, მაშინაც, როცა ჩვენი თვითმისანი არაა სხეულის გაჯანსაღება... მაგრამ თუკი მას მიზანმიმართულად ამ კუთხით გამოვიყენებთ, შედეგები, რა თქმა უნდა, გრანდიოზული იქნება.

მიუხედავად იმისა, რომ ქენდუქომ უდავოდ დიდი როლი ითამაშა იმ შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ცხოვრებაში, რომლებიც ამ დასში მოღვაწეობენ, კომპანიის მიზანი არ ყოფილა მათი რეაბილიტაცია. მათი სლოგანი იყო თანაბარი შესაძლებლობები ყველასთვის. კომპანიის პირველი წარმოდგენების შემდგომი რეცენზიები გამსჭვალული იყო სიბრალულის გრძობით, ანუ მაყურებელი იმითაც კმაყოფილდებოდა, რომ ადამიანი შეზღუდული შესაძლებლობებით ცდილობს იცეკვოს. პირველი სინარული და გამარჯვება კომპანიის დამფუძნებლის, სელესტ დენდეკერისთვის, გახდა უმკაცრესი რეცენზია ერთ-ერთი ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსისგან, რომელიც განიხილავდა წარმოდგენილი დადგმისა და შესრულების აკაკრედიანობას. ეს ნიშანი იყო იმისა, რომ მათ აღარ აღიქვამდნენ როგორც შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირებით დაკომპლექტებულ დასს, არამედ ნებისმიერ სხვა დასთან თანასწორს და იმავე მოთხოვნებს უყენებდნენ.

უკვე 20 წელია კომპანია მოგზაურობს მსოფლიო მასშტაბით, მართავს წარმოდგენებს და ატარებს მასტერკლასებს. არაერთი ქვეყნისათვის ქენდუქო გახდა მაგალითი და სტიმული ანალოგიური დასების შექმნისა. იმედია, მათ რიცხვში საქართველოც იქნება.



## თებურ აღიშვლი

ქართული ცეკვისა და სადადგმო ხელოვნების სპეციალობის  
I კურსის მაგისტრანტი  
ხელმძღვანელი – უ. დვალიშვილი

### ლეკური თუ ქართული?!

მოგეხსენებათ, ქორეოგრაფიულ სამყაროში დღემდე არ წყდება კამათი იმაზე, თუ საიდან წარმოიშვა ცეკვა „ქართული“. საიდან იღებს სათავეს მისი აუთენტური ფესვი, აქედან გამომდინარე, კამათის საგანია, რა თქმა უნდა, თვითონ სახელწოდება, რა ჰქვია ამ ცეკვას, „ლეკური“ თუ „ქართული“?!

დღემდე ქართველი მეცნიერ-მკვლევრები, გვიმტკიცებენ იმას, რომ ეს ნამდვილად ქართულია, თუმცა მე გადავწყვიტე გადაემოწმებინა მათ მიერ შეგროვებული მასალები და გამეგო, საიდან იღებს სათავეს ლიტერატურული მეხსიერება ცეკვა „ქართულის“ შესახებ და მინდა გითხრათ, სავალალო შედეგი მივიღე.

პირველი ლიტერატურულ წყაროს მივყავართ ლ. გვარამაძის 1962წ. დაბეჭდილ წიგნთან „მთაწმინდელი მოცეკვავე“ ეს წიგნი გამოცემის თარიღით არ არის უძველესი, მაგრამ მასში მოთხრობილი ისტორიაა საკმაოდ შორეული. 1847წ. – სწორედ ამ წელს დაიბადა ალექსი ალექსიძე და ალბათ 1880-81-იან წლებში დაიწყო ქართული ცეკვების შესწავლა. მათ შორის ცეკვა ქართულის. ამ წიგნში საგულისხმო და საინტერესოა სწორედ ის ფაქტი, რომ მან ცეკვა ლეკებისგან ისწავლა.

ამიტომ მომყავს ამონარიდი თვალსაჩინოებისთვის ამ წიგნიდან. ერთხელ „ლექსო“, როდესაც სკოლაში მიდიოდა, ერთ ეზოში უცებ მოცეკვავე ლეკები დაინახა. ეს იყო მოხეტიალე ჯგუფი, რომელიც სულ ორი მოცეკვავისგან და ორი დამკვრელისგან შედგებოდა. ერთი უკრავდა დაირას, მეორე ფანდურს. ფულს აგროვებდნენ, რომ სამშობლოში წასულიყვნენ. ლეკები ძალიან კარგად ცეკვავდნენ. მოხიბლულ ლექსოს სკოლა გადაავიწყდა და მათთან ერთად ეზო-ეზო სიარული დაიწყო.

აი ასე ისწავლა ალექსი ალექსიძემ ცეკვა. მე ეს ფაქტი იმიტომ ჩავთვალე საინტერესოდ, რომ როგორც ამავე წიგნში

შემდეგ 1902 წელს, როდესაც ალექსიძე ჩამოყალიბებული და ცნობილი მოცეკვავე იყო, საკუთარი სტუდია გახსნა და ცოტა ხანში, საბჭოთა კავშირის დროს, უკვე საქართველოში ისეთი კუთხე არ მოიძებნებოდა, რომ ალექსიძის მოსწავლე არ შეგხვედროდათ. მისი მოსწავლე იყო ადამიანი, რომელმაც შემდეგ მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ ქორეოგრაფიაში. ეს იყო დიდი ილიკო სუხიშვილი.

ამ ლიტერატურული ნაწარმოების შემდეგ საინტერესოა, ეკატერინე გაბაშვილის „თინას ლეკური“, რომელიც დაწერილია 1851 წლიდან 1900 წლამდე, ხოლო შემდეგ კი „ილია ზურაბიშვილის „ხალხის შემოქმედებითი გენია“ 1949წ.

ახლა, რაც შეეხება თინას ლეკურს, რატომ მაინცდამაინც „თინას ლეკური“ და არა თინას ქართული?! ეკატერინე გაბაშვილი უდიდესი მწერალი იყო, ილიას და აკაკის თანამოკალმე. იგი ასე უბრალოდ არ დაწერდა ამ სიტყვებს. მე ამ პატარა კვლევა-ძიების დროს, სამწუხაროდ, ვერ მივაკვლიე მწერლის ჩანაწერებს, რა მოტივზე, რა ამბავზე დაწერა ეს მოთხრობა, საინტერესოა მისი აზრი სადმე ჩაწერილი და არა მისი ლიტერატურული გარჩევა, რადგან ჩვენ შემთხვევაში ფაქტი გვინტერესებს.

მაგრამ ფაქტი ერთია, ვამბობთ და ვამტკიცებთ, რომ ცეკვა ქართულს ლეკური არ ჰქვია და ჩვენ ლიტერატურაში მოიძებნება ნაწარმოები, სადაც ქართულია აღწერილი და „ლეკური“ ჰქვია. „თინას ლეკური“.

ახლა კი ზურაბიშვილის „ხალხის შემოქმედებითი გენია“, სადაც ხდება ამბავი, სად შესრულებულ ქართულსა და ლეკურს ადგვიწერს იგი?! კახეთში, სად მდებარეობას ეს ისტორიული გატანჯული კუთხე?! აღმოსავლეთ საქართველოში, სადაც უამრავი მტერი გვესაზღვრებოდა. ზურაბიშვილის დოკუმენტურ პროზასაც ლეკებთან და ლეკიანობასთან მივყავართ.

ამ მხრივ საინტერესოა საქართველოს ისტორია, მეფე თეიმურაზის მეფობის ხანა, სადაც ერეკლე ვერ კიდევ პატარა იყო. უკვე გამეფებული ერეკლე თავის შვილიშვილს შემდეგს უყვებოდა: „ჩემს სიყმაწვილეში ისეთი საშინელი ამბები მოხდა საქართველოში მეტი აღარ შეიძლება. თუ მე არ მოვესწრებოდი, ერთ ქართველსაც ვერ იპოვიდით, სულ გათათრდებოდნენ“. მეფის ეს სიტყვები ზედმიწევნით კარგად გამოხატავს იმ ეპოქას, როცა

საქართველოში ქვებიც კი ტიროდნენ.

ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნეში, ჩამოართვა შაჰ-აბასმა კახეთის სამეფოს ჰერეთის ვაკენის ველის აღმოსავლეთ განაპირა თემი. მე-18 საუკუნის ოციან წლებში, როცა ქართლი ოსმალოებმა დაიპყრეს, მათი დახმარებით ლეკებმა აღმოსავლეთ კახეთში ალაზნის მინდვრები და მიწები დაიტაცეს.

ათას შვიდას ოციან წლებში, გატეხეს ლეკმა ფეოდალებმა ადგილობრივთა წინააღმდეგობა და მათ სუნიდური ისლამი მიაღებინეს, დამორჩილებულს ქართველებს ისინი ინგილოებს ეძახდნენ.

სიტყვა ლეკში დაახლოებით ოცდაათი სხვადასხვა ენა-დიალექტზე მოსაუბრე ხალხი იგულისხმებოდა: ავარიელები, ყურუმუხები, ლეზგები, დაზგები, დარვეულები, ბოთლისებრი, კუბასებრი და სხვანი. ეს ჩამონათვალი საინტერესოა იმით, რომ ნახსენებია სიტყვა „ლეზგები“, ანუ „ლეზგინკა“.

როცა ამ კვლევა-ძიების დროს აღმოჩენილმა ისტორიულმა ფაქტებმა ეს შედეგი მანახა, მე კიდევ უფრო ღრმად წავედი საქართველოს ისტორიაში.

თქვენ ალბათ გგონიათ, რომ ჩემმა ძიებამ წაართვა ქართველს ცეკვა ქართული, მაგრამ, საქართველოს ისტორიაში, ცეკვა ქართულისკენ მიმავალი გზა გაცილებით უფრო ღრმაა.

მსოფლიო რუკაზე საქართველოს მდებარეობის, ზღვის და მთის ასეთი ჰარმონიული შერწყმის გამო საქართველოს დღემდე უამრავი მტერი ჰყავს. ბევრჯერ იყო იგი დაპყრობილი. სწორედ ამ დაპყრობების, თავის დახსნის წლებში გამართვის დროს საქართველოდან გაჰქონდათ როგორც მატერიალური განძი, ასევე, კულტურა, ტრადიცია, ადათი, წესი, რღვევა და ყველაფერი კარგი, რაც კი მტერს მოეწონებოდა. ასევე იძულებული იყო დაპყრობილი ქვეყანა, ელიარებინა დამპყრობლის სარწმუნოება და კულტურა, გარდა ამ მძიმე წარსულისა.

სად მდებარეობს საქართველო?! იგი გაშლილია ევროპისა და აზიის გზაკვეთილზე. ვითარცა მარადისი მაერთებელი უმტკიცესი რგოლი, ამ ორი დიდი, ცივილიზებული კონტინენტის. სწორედ ამიტომ სუნთქავს მთელი მისი ისტორია, ევროპისა და აზიის განუყრელად შერწყმული სულით.

სწორედ ამიტომ არის ქართული კულტურა, ქართული

ფოლკლორი, ასეთი მრავალფეროვანი, იგი საუკუნეების განმავლობაში იზრდებოდა, ყალიბდებოდა, იტოვებდა და აძლევდა სხვა ხალხებს სულიერ საზრდოს. ეს ადამიანთა შორის შეუქცევადი პროცესია. კულტურათა ცვლის დროს ძნელია დაადგინო საზღვრები. ეს პროცესი შეუმჩნეველი ხდება, როცა რაიმე დიდსა და ღირებულს შექმნის დროსთან ერთად.

ყველა ლიტერატურულ წყაროს, რომელიც მე მაგალითად მოვიყვანე, მართლაც მივყავართ ლექებთან. ამაზე თვალის დახუჭვა სისულელეა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ გასმები და წრეზე დავლა ჩვენ ლექებმა გვასწავლეს. ვერც იმას იტყვის ვინმე, რომ ლექებს ჩვენ ვასწავლეთ.

ისევე, როგორც არ შეგვიძლია ჩვენ გადაჭრით ვთქვათ, რომ დოლი მხოლოდ ქართული საკრავია, ღუდუკი მხოლოდ ქართული საკრავია, სალამური მხოლოდ ქართულია, გარმონი მხოლოდ ქართულია. ყველა ამ ნივთმა, სხვადასხვა ჟღერადობა და განვითარება ჰპოვა კავკასიელ ხალხში, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ზოგადად კავკასიური ცეკვაა. ჩვენ მხოლოდ მასში შესული კავკასიური მასალა შეიძლება მივიჩნიოთ კავკასიელებისათვის დამახასიათებლად. თუმცა მე ამას არ ვამტკიცებ, ეს ჩემი შესაძლო ვარაუდია. „ლექს“ არ შეეძლო ეცეკვა ქალთან, ამიტომ მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავდნენ, მაგრამ ტექნოლოგიური მასალა იგივეა. ქართველ ქალს ეცეკვებოდა იმავე ტექნოლოგიური მასალით. ვფიქრობ, აქ თუკიდიდეს სიტყვები გამოგვადგება: „უფრო ძველ ამბავთა ზუსტი გამოკვლევა არ მოხერხდება დროის სიმორის გამო“. აი აქ ძნელია სწორედ საზღვრების დადგენა, ვინ წაიღო და ვინ არა და არა ცეკვა, არამედ მასალა. ადამიანს ისტორიაში ასე ღრმად რომ შეეძლოს ჩასვლა, მაშინ იმასაც შეძლებოდა დაედგინა, ვინ არის ამა თუ იმ ფერხულში კონკრეტული ავტორი. რადგან ვიღაც ერთი აუცილებლად არის ყველაფერში იდეის ავტორი. აქედან გამომდინარე, ქართულში შემავალ ტექნოლოგიურ მასალებსაც ეყოლება ავტორი. რაც შეეხება ცეკვა ქართულის დღევანდელ სახეს თავისი დრამატურგიით, ეს უდავოდ ქართულია, მასში ასახული ურთიერთობები და გრძნობები უდავოდ ქართულია და მისი ამ სახით არსებობა, როგორც ახლა გვხვდება, ჯერ ქართველი ხალხის, ხოლო შემდეგ, ილიკო სუნიშვილის დამსახურებაა.

ჩემი ღრმა რწმენით, სწორედ ილიკო სუნიშვილმა და ნინო რამიშვილმა მისცა ამ ცეკვას ის საბოლოო სახე, რომლითაც ვამაყობთ.

მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ ცეკვა „ქართული“ ქართულია და სხვა არც ერთი ერის არ არის. მეც, რა თქმა უნდა, ვიზიარებ ამ აზრს, მაგრამ ტექნოლოგიური მასალა ჩემი ვარაუდით, არ არის მხოლოდ ქართულისათვის დამახასიათებელი. სწორედ ამან გამოიწვია ამ ხნის განმავლობაში კამათი. ჩემი თემის მიზანი სწორედ ის არის, დავაფიქსირო აზრი არა მარტო ცეკვის მიმართ, არამედ მასში არსებული ტექნოლოგიური მასალიც მიმართაც. სწორედ ამიტომ მოვიყვანე მაგალითად ამდენი ლიტერატურული და ისტორიული ფაქტი, ჩემი თემის მთავარი სათქმელი არის ის, რომ „ცეკვა ქართული“ ნამდვილად არსებობს და იგი ნამდვილად ჩვენია, ხოლო ზოგიერთი ტექნოლოგიური მასალა ზოგადად კავკასიელ ხალხში არის გავრცელებული, რადგან ზოგადად კავკასიელები გვქვია, ესე იგი საერთოც გვაქვს და ეს საერთო ამ ასპექტშიც გამოიხატება.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40