

ცეკვა „სამაიას“ ისტორიულ-გენდერული ტრანსფორმაციის საკითხისათვის

ანანო სამსონაძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა, სამეცნიერო-კვლევითი მასალები

ცეკვა „სამაია“ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მარგალიტია. თანამედროვეობაში ეს ცეკვა ქალის სილამაზისა და მშვენიერების სიმბოლოდ იქცა. მას ახასიათებს ლირიკული მელოდიური თანხლება, რომელიც თანხვედრაშია მოცეკვავე ქალის გრაციოზულ პლასტიკასთან. საზოგადოებაში ცეკვა „სამაიას“ აღქმა მხოლოდ ქალთა საცეკვაო რეპერტუარს უკავშირდება. ამის უპირობო მიზეზიც და დასტურიც „ქართული ნაციონალური ბალეტის“ - სუბიშვილების საკონცერტო პროგრამაში არსებული განუმეორებელი სილამაზის ნიმუშია, რომელიც „ფრესკული სამაიას“ სახელწოდებით არის ცნობილი, რადგან შემსრულებელთა მხატვრული სახე თამარ მეფის ფრესკულ გამოსახულებას იმეორებს.

ცეკვა „სამაია“ ხაზს უსვამს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის რეპერტუარის უნიკალურობას და უდავოდ იმსახურებს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის (აკმ) ძეგლის სტატუსს.¹ ეს მოცემულობა ითვალისწინებს ცეკვა „სამაიას“ ისტორიული წარმომავლობის, მისი გენეზისის დადგენას, რაც ნათელყოფს მის ადგილს და მნიშვნელობას არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ მსოფლიო ეთნო-კულტურული ტრადიციების სივრცეში.

ცეკვა „სამაიას“ სცენური ფორმა, რომელიც მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა და უცვლელი სახით დღემდე შემოგვრჩა, მკაფიო გენდერულ ნიშანს ატარებს. იგი წარმოადგენს ქართველი ქალის მხატვრულ სახე-სიმბოლოს, მკაფიოდ გამოხატული ეთნიკური ნიშნით. თუმცა, ცეკვის ეს სტილური ფორმა არ ჩამოყალიბებულა ამ ცეკვის ისტორიული განვითარების ლოგიკური პროცესის შედეგად (განსხვავებით მრავალი სხვა ხალხური ცეკვისაგან). იგი არც ეთნოგრაფიულ პირველწყაროებს ეფუძნება და საგრძნობლად არის დაშორებული იმ არქეოლოგიურ, ტერმინოლოგიურ, ლექსიკოგრაფიულ და ლიტერატურულ მასალებს, რომელშიც იკითხება ცეკვის, უფრო სწორად, ამ ცეკვის სახელწოდების არქაული წარმომავლობა.

პირველივე ეტაპზე, მარტივად შეგვიძლია გავმიჯნოთ ცეკვა „სამაიას“ ორი ინვარიანტი - ავთენტური და სასცენო, სადაც ავთენტური ვარიანტი/ვარიანტები, აუცილებელი წესით უნდა განვიხილოთ ფოლკლორული ტრადიციების ერთიან კონტექსტში. ფოლკლორი, მიუხედავად საყოველთაოდ გავრცელებული ამრისა მის კონსერვატულ და ორთოდოქსულ ბუნებასთან დაკავშირებით, არის ცოცხალი და ცვალებადი მოვლენა. ამას ადასტურებს ფოლკლორის ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა გავრცელების ზეპირი ფორმა, ვარიანტულობა და იმპროვიზაცია.² ფოლკლორული ნიმუშები ხშირად განიცდიან ტრანსფორმაციას სხვადასხვა ისტორიული, სოციო-კულტურული თუ რელიგიური ფაქტორების გათვალისწინებით.

ცეკვა „სამაიას“ ქრონოლოგიური ტრანსფორმაციის ხაზი არა ერთ, არამედ რამდენიმე, სრულიად დამოუკიდებელ სემანტიკურ შრედ დაიყო და იმდენად ეკლექტიკურად ნაირგვარობრივი ფორმები შეიქმნა, რომ მათი ერთიან ქრონოლოგიურ ჭრილში მოქცევა, ერთიანი ისტორიოგრაფიული ჯაჭვის შექმნა, პრაქ-

1 ცეკვისთვის „სამაია“ აკმ სტატუსის მინიჭებასთან დაკავშირებული ბარათის შედგენა ჩვენი უნივერსიტეტის ქორეოლოგიის მიმართულების მომდევნო წლის სამოქმედო გეგმაშია მოაზრებული (2020 წელს ქორეოლოგიის მიმართულების ინიცირებით აკმ ძეგლის სტატუსი მიენიჭა ცეკვა „ქართულს“).

2 კიკნაძე, ქართული ფოლკლორი, 2007, გვ. 5, 21-30.

ტიკულად, შეუძლებელი ამოცანაა. მიუხედავად ამისა, მცდელობები მრავლად არსებობდა...

„სამაია“, მისი რთული, ამოუხსნელი ბუნების გამო, მრავალ მკვლევართა თვალსაწიერში მოქცეულა: ისტორიკოსები, ლიტერატორები, ეთნოგრაფები, მუსიკოლოგები, არქეოლოგები, ენათმეცნიერები, თეატრმცოდნეები, ქორეოლოგები ამ ცეკვით ინტერესდებოდნენ და მრავალი მნიშვნელოვანი მოსაზრება გამოუთქვამთ.³ ამ მასალების სრული თავმოყრა ერთ გამოცემაში ურიგო საქმე არ იქნებოდა და თვალნათლივ წარმოაჩინდა თითოეული მკვლევრის წვლილს საკითხის ლოგიკურ გააზრებაში. ჩვენ კი მხოლოდ სქემატურ სურათს წარმოგიდგინთ იმისა, თუ რაოდენ მრავალგვარად გვევლინება „სამაიას“ ცნება ქართულ კულტურულ სივრცეში; როგორია ცეკვა „სამაიას“ ისტორიულ – გენდერული ტრანსფორმაციის ძირითადი ეტაპები.

დომიტრი ჯანელიძის ფუნდამენტური კვლევების საფუძველზე, ამ საკითხის დასაბამს მივყავართ ძვ. წ. მე-3 ათასწლეულში, ქართული არქეოლოგიური კულტურის იმ უმნიშვნელოვანეს ძეგლთან (ოზნის ფიალა), რომელზეც, მკვლევარის აზრით, კაც-ღვთაება პირარწივსახე სამაიაა გამოსახული.⁴ კაც-ღვთაება სამაიამ კაცობრიობას ორი ზეციური სიბრძნე – „რიტმი“ და „სიტყვა“ უბოძა. ოზნის ფიალის პიქტოგრაფული გამოსახულება რიტუალური ქმედების სრულ სურათს ინახავს, რომლის ცენტრალური ფიგურა (კაც-ღვთაება სამაია) ვიზუალური მოყვანილობით ერთ-ერთ ქართულ საცეკვაო ილეთს, მკლავების „ირმულა“ მდგომარეობას გვაგონებს.⁵ წარმოდგენილ მაგალითში „სამაია“ გაიგივებულია კაც-ღვთაება ამირანის მითოლოგიურ სახესთან, რომელთა გენდერულ-სქესობრივი კუთვნილება (კაც-ღვთაება) მკაფიოდ არის მინიშნებული. აქ სიტყვა „სამაია“ არა ცეკვის, არამედ მითოლოგიური პერსონაჟის სახელდებაა, რომლის ცეკვასთან კავშირი, ერთი მხრივ, რიტუალური ქმედების პლასტიკურ

სურათში, მათშორის როგორც საფერხული მწყობრის, ასევე ინდივიდუალური (სოლო) ცეკვის ფორმით ვლინდება. მეორე მხრივ, ცეკვასთან ბმა ფიქსირდება „რიტმის“, როგორც პოეტურ-მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ერთობლიობის გაგება.

ისტორიულ-ლიტერატურული წყაროების შემდეგი პლასტი ტერმინ „სამაიას“, უფრო სწორად, მისი შემოკლებული ფორმის „სამას“ განზოგადების, კონკრეტული ნიმუშებისაგან აბსტრაგირების მაგალითს იძლევა: სულხან-საბას (1658-1725) მიხედვით „სამა“ – როკვა, შუშპარია.⁶ ამავე კონტექსტში, აჭარულ-ლაზური „სამაც“ ზოგადად ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვაა – მოდი ისამე (მოდი იცეკვე), თავმოსამე (ცეკვის წინამძღოლი), „ისამე ხორონი (იცეკვე ხორონი)“.⁷ „სამას“ სულხან-საბასეული განმარტება ამ სიტყვის სემანტიკური გააზრების მრავალგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას იძლევა, როგორც ცეკვის შინაარსობრივ-სტრუქტურული მნიშვნელობის, ასევე მისი შემსრულებელთა ვინაობისა და რაოდენობის მიხედვით.

ყურადღებას იმსახურებს შალვა ასლანიშვილის მოსაზრება ტერმინ „სამას“ არაბულ-სპარსული (და ზოგადად აღმოსავლური) სივრციდან ნასესხებობის შესახებ და მისი ურთიერთმიმართების დადგენა სუფისტური რიტუალის, დერვიშების ცეკვასთან – რომელსაც ასევე სამა ეწოდება.⁸

იმავედროილად, იმავე ისტორიული პერიოდის ფარგლებში შექმნილი და შემონახული წყაროები (მეფე არჩილი (1647-1713), თეიმურაზ მეორე (1700-1762), დავით გურამიშვილი (1705-1792), ალექსანდრე ჯამბაკურ ორბელიანი (1802-1869) და სხვ.) ეთნოგრაფიულ პირველწყაროებზე დაყრდნობით გვაწვდიან მასალას ცეკვა „სამა“ / „სამაიას“ კონკრეტული, შინაარსობრივად და სტრუქტურულად შემოსაზღვრული სივრცეების შესახებ. ამ მასალებიდან იკვეთება „სამაიას“ კავშირი ძეგლის ან ქორწილის რიტუალებთან, შესრულების საფერხული მწყობრის თუ სამ-განად განლაგების შესა-

3 სამეცნიერო-კვლევითი მასალები: ი. ჯავახიშვილი, შ. ასლანიშვილი, დ. ჯანელიძე, ჯ. ნოლაიდელი, ბ. ცხადაძე, ლ. გვარამაძე, ა. თათარაძე და სხვ.

4 ჯანელიძე, პირარწივსახე სამაია, 1987, გვ. 110-118.

5 იგივე მდგომარეობა ფიქსირდება სხვა არქეოლოგიურ ძეგლებშიც და ზოგადქართულ საცეკვაო მოძრაობათა სახეობას მიეკუთვნება (ა. თათარაძის მიხედვით – მკლავების IV პოზიცია).

6 სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, 1949, გვ. 294.

7 ნოლაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები, 1981, გვ. 15.

8 ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, 1956, გვ. 139.

ხე. აქვე გვაქვს ინფორმაცია „სამიას“ შემსრულებელთა არა მხოლოდ ვაჟთა, არამედ, შერეული შემადგენლობის (ქალ-ვაჟთა) და თანდათან ამ ცეკვასთან მიმართებაში ქალის როლის დომინანტად წარმოჩენის შესახებ (სამაია - ქალთა ფერხისი).⁹

მე-20 საუკუნეში ჩატარებულმა ეთნოგრაფიულმა ექსპედიციებმა (შ. ასლანიშვილი, ა. თათარაძე) ცხადყო ამ ცეკვის არსებობის უწყვეტი ტრადიცია. დაბუსტდა მისი გავრცელების ერთ-ერთი ეთნო-კულტურული არეალი (საქართველოს აღმოსავლეთის მთა), სადაც ფოლკლორმა შემოინახა იგი „ფშაური სამაია“ სახით. თუმცა, ამავე მასალებითაც ძნელია დაადგინო „სამიას“ ერთიანი ფუნქციურ-შინაარსობრივ-სტრუქტურული ფორმა. ასევე, ინფორმაცია არაერთგვაროვანია შემსრულებელთა ვინაობის მხრივ: სახელდება როგორც მამაკაცების შესრულება (სიმღერის ჩანაწერებიც ამაზე მიგვითითებს),¹⁰ ასევე შერეული ქალ-ვაჟთა შესრულება და ცალკე ქალთა მხიარული ხალხური თამაშობა.

ამ ნაწილის დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „სამიას“ ავთენტურ (წმინდა ხალხურ, ეთნოგრაფიულ) შესრულებაში მოაზრებულია ქორეოგრაფიული ნიმუშისთვის დასაშვები პრაქტიკულად ყველა შესაძლო ვარიანტი:

- ცეკვის შინაარსის მხრივ - მითოლოგიური, რიტუალური, ძეობის, საქორწილო, ხატობის, შევიხრის, სატრფიალო, სახუმარო და ა.შ.
- ცეკვის სტრუქტურის მხრივ - საფერხულო წრიული, საფერხულო მწყობრი (მათ შორის ორმწკრივული), ცალად (ოზნის ფიალა), წყვილად (შემოუვლის „კატალუასა გავისა“), ჯგუფურად, ორგანად, სამგანად, სამკუთხად, სამცალად და ა.შ.
- ცეკვის შემსრულებელთა ვინაობის მხრივ - ვაჟთა, ქალ-ვაჟთა, ქალთა.

ამრიგად, ცეკვა „სამიას“ გენეზისის თაობაზე საუბარი ერთიან ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ კონტექსტში არ არის მიზანშეწონილი, რადგან ფაქტობრივი მასა-

ლა იშლება არა თანმიმდევრულ ვერტიკალში, არამედ განშტოებიან ჰორიზონტალურ ტრილში, თანაც ისე, რომ მისი ცალკეული სეგმენტები არც კი კვეთენ ერთმანეთს.

ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო მეტად ამყარებს ცეკვა „სამიას“ სასცენო ინტერპრეტირების ფორმა (რაზეც ჩვენ დასაწყისში ვისაუბრეთ), რომელიც აღმოცენდა, როგორც დამოუკიდებელი ქორეოგრაფიული ნიმუში ყველანაირი არქაული წინაპირობების გარეშე და ამ ცეკვას ჩვენ „ფრესკული სამაია“ ვუწოდეთ.

„ფრესკულ სამაიად“ ამ ცეკვის დასახელება ორმა გარემოებამ განაპირობა: პირველი, მისი წარმოშობის საკმაოდ სარწმუნო ვერსია (რომელსაც დ. ჯანელიძეც ავითარებს) - სვეტიცხოვლის ფრესკიდან „ძნობის“ რიტუალური სურათის ფრაგმენტის გადმოტანა სამი მოცეკვავე ქალის სახით (მხატვრები: გრიგორი გაგარინი (1810-1893), ევგენი ფსკოვიტინოვი (... - 1919) და შალვა ქიქოძე (1894-1921)¹¹ და, მეორე, მხატვარ სოლიკო ვირსალაძის მიერ ცეკვის კოსტიუმის შექმნისას თამარ მეფის ფრესკული გამოსახულებების გამოყენება, რამაც ამ ცეკვას შესძინა პლასტიკური მოყვანილობის თავისებური, განუმეორებელი ფორმა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სასცენო „სამიას“ დაახლოებით ასწლიანი ისტორია გააჩნია. „სუხიშვილების“ დაარსებიდან (1945 წლიდან) ეს ცეკვა ტრადიციულად ამშვენებს ანსამბლის რეპერტუარს. უდავო ფაქტია, რომ ანსამბლის მესვეურებმა ამ ცეკვას განუმეორებელი ელფერი შესძინეს და ქართული ქორეოგრაფიის მშვენივალად აქციეს. თუმცა, დღემდე ნაკლებად ცნობილია ამ ცეკვის სასცენო სივრცეში გამოჩენის უფრო ადრინდელი ფაქტები, მისი დადგმის პირველი ცდები და პირველი აღიარება.

ამ საკითხზე დაგვაფიქრა პირველი ქართველი ქორეოგრაფის და პედაგოგის, ალექსი ალექსიძის (1874-1934) მოგონებებმა, როდესაც ის წერს, რომ „1900 წელს თავისი სტუდიის მოსწავლეებთან ერთად გაემგზავრა მცხეთაში სვეტიცხოვლის ტაძარში და იქაურ-

9 ნიკო ჩუბინაშვილის ლექსიკონი (აღ. ღლონტის რედაქციით), 1961 - <http://meskhi.net/lexicon/> (27/03/2022)

10 ფოლკლორის ცენტრის საარქივო მასალები - სამიას ორი სიმღერა მამაკაცების შესრულებით <https://audiomack.com/folkcentre/album/shalva-aslanishvilis-kolektsia-o-pshavi-khevsureti-o-1948-ts?t=16&track=1> (25/04/2022) (27/03/2022)

11 ჯანელიძე, სამაია, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, წერილი I, 1981, #29; წერილი II, 1982, #29; წერილი III, 1984, #49.

მა მღვდელმსახურმა მიუთითა „სამაიას“ ფრესკაზე... იგი თვლიდა, რომ „სამაია“ ქალთა ჯგუფური ცეკვაა.¹² „ალექსიძემ ვერ შეძლო „სამაიას“ შინაარსის გამორკვევა. იგი დაინტერესდა ამ ცეკვის მუსიკალური თანხლებით და შეუდგა მელოდიების ძებნას“.¹³

ნახა კიდევაც ძველი ავღაბრელი მედუდუკეები, რომლებმაც დაუკრეს ისეთი მელოდია, რაზეც ალექსიძე წერდა „მუსიკა არ არის ტაქტიანი, უფრო გაჭიმულია ბაიათივით, მაშასადამე რიტმულად ცეკვა შეუძლებელია“.¹⁴ მისი ჩანაწერებიდან იკითხება, რომ ალექსიძე ცდილობდა ეპოვნა ამ ცეკვის ხასიათი, ნახაზი და ილეთები. ცხადია, რომ ის რაც მან მოისმინა, ვერ იქნებოდა საფერხულო ცეკვის თანხლება. ზოგადად, ქალაქურ სივრცეში ავთენტური, კუთხური საცეკვაო ტრადიციები ვერ იკიდებდა ფეხს. ქალაქი გახდა ის მულტიკულტურული გარემო, სადაც ახალი ფოლკლორული ტრადიციები ჩნდებოდა, რომელსაც ჩვენ შემდგომში ქალაქური ფოლკლორი ვუწოდებთ.

იმავდროულად, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, თბილისში მძლავრდება პროფესიული მუსიკალური და სათეატრო ხელოვნების განვითარების პროცესები, რასაც უკავშირდება პირველი ქართული ოპერების შექმნა. მათ შორის, უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო 1919 წელს ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერა, რომლის პარტიტურა რამდენიმე ისეთ საცეკვაო მელოდიას მოიცავდა, რომლებმაც ქართულ ქორეოგრაფიაში ხალხურობის ნიშანიც „მოირგეს“ (მაგ., ცეკვა „ქართული“). ამავე ოპერაში შესრულდა საცეკვაო ფრაგმენტი „მირზაია“, რომელსაც ცეკვა „სამაიას“ პირველ სასცენო ვერსიად მიიჩნევენ.

ვის ეკუთვნის ამ ოპერაში ცეკვების დადგმა? რა თქმა უნდა, საოპერო სპექტაკლის აფიშაზე იკითხება ქორეოგრაფის გვარი, ეს არის ს. ვაკარეცი, ბალეტის გამომჩენილი შემსრულებელი და დამდგმელი, რომელიც იმხანად მუშაობდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

ნაკლებად დასაჯერებელია, რომ კლასიკური ცეკვის უცხოელი ოსტატი შეძლებდა სრულყოფილად შეეგრძნო და გაეთავისებინა ქართული მელოდიურობის

თავისებურება და, მითუმეტეს, გადაეტანა ეს ეროვნული სულისკვეთება ცეკვაში. ჩვენი ვარაუდით, პირველ ქართულ ოპერებში ქართული ცეკვების დამდგმელად უცხოელი ქორეოგრაფის დასახელება ტექნიკური უზუსტობაა, რომელიც გამოწვეული იყო მისი ოფიციალური სტატუსით.

გასათვალისწინებელია, რომ „აბესალომ და ეთერთან“ (1919, 21 თებერვალი) ერთად ამავე პერიოდში (1919-1920 წლებში) იდგმება დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (1919, 5 თებერვალი), ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“ (1919, 11 დეკემბერი) მ. ფალიაშვილის „დაისი“ (1923, 23 დეკემბერი), მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“ (1926, 16 აპრილი). ყველა ეს ოპერა გაცხრებულია ქართული მელოდიურობით და გამოირჩევა ქართული საცეკვაო ნიმუშებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ცეკვებში ქალთა რეპერტუარის სიმდიდრე.

თუ ამ ოპერებში ცეკვების დადგმაში ს. ვაკარეცის ავტორობას ეჭვქვეშ დავაყენებთ, მაშინ ლოგიკურად ისმის კითხვა, ვინ შეიძლება ყოფილიყო საპრემიერო ჩვენებებში ამ ცეკვების სულის ჩამდგმელი? მაშინვე გვახსენდება ალექსი ალექსიძის სახელი, რომელიც თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1896 წლიდან 1924 წლამდე გამოდიოდა. წყაროებმა შემოგვინახა ინფორმაცია მის მონაწილეობაზე ოპერებში „დემონი“ და „რუსლან და ლუდმილა“, ასევე დასახელებულია მისი პარტნიორები - მაშო არლანი, სვიმონიძე, სარქისოვა. 1906-1907 წლებში „დემონში“ მას პარტნიორობას უწევდა მარია პერინი. ალექსიძე თავად წერდა თუ როგორ ასწავლიდა ქართულ ცეკვებს ბალეტის მოცეკვავეებს. როგორც ვხედავთ, მისი კავშირები ოპერისა და ბალეტის თეატრთან ძალიან მჭიდროდ იყო და სავსებით ლოგიკურიც არის, რომ მას მონაწილეობა მიელო პირველ ოპერებში საცეკვაო ნომრების დადგმაში (აღსანიშნავია, რომ, როგორც აფიშა გვამცნობს, 1929 წლის 19 ივლისს გამართულ ალექსიძის სტუდიის საღამოზე ნაჩვენები იყო ცეკვა „მირზაი“ (ძველი სპარსული ცეკვა). დანარჩენი დეტალები უცნობია).¹⁵ თუმცა, ამ ვერსიას დამაჯერებლობას აკლებს ის ფაქტი, რომ ალექსი ალექსიძის ბიოგრაფი-

12 გვარამაძე, მთაწმინდელი მოცეკვავე - ალექსი ალექსიძე, 2017, გვ. 60.

13 იქვე.

14 იქვე, გვ. 60-61.

15 იქვე, 2017, გვ. 64.

ულ ცნობებში არსად ფიქსირდება მისი მონაწილეობა ამ ოპერებში არც მოცეკვავის, არც ქორეოგრაფის სტატუსით.

მეორე ვერსიით, ვიფიქრეთ, რომ გვენახა იმ პერიოდის ბალერინებს შორის ისეთი მოცეკვავე, ვინც ქართული ცეკვების განსაკუთრებული ცოდნით გამოირჩეოდა. პრაქტიკოსი ქორეოგრაფები დამეთანხმებიან, ხშირია შემთხვევები, როდესაც ქართული ცეკვის შექმნის პროცესში საცეკვაო ნახაზს ან ილეთთა ნაერთებს თავად მოცეკვავეები ქმნიან და მათი ჩართულობა სადადგმო პროცესში ძალიან აქტიურია.

შალვა კაშმაძის ფუნდამენტური ნაშრომის შესწავლისას, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ერთ-ერთმა მოცეკვავე-მსახიობმა ქალმა. ეს იყო ელო ანდრონიკაშვილი¹⁶ (1883-1956), რომელიც გამოირჩეოდა ქართული ცეკვების განსაკუთრებული შესრულებით. იგი აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოების თეატრალურ ცხოვრებაში, იყო მრავალი მნიშვნელოვანი წამოწყების ინიციატორი და შემსრულებელი. ელო ანდრონიკაშვილი ხშირად ასრულებდა ქართულ ცეკვებს როგორც საქართველოში ასევე, უცხოეთში ჩატარებულ კონცერტებზე. 1919 წელს მან გახსნა ლეკური ცეკვის კურსები.

ისტორიამ შემოგვინახა მისი მონაწილეობის ფაქტი პირველ საოპერო დადგმაში და როგორც შალვა კაშმაძე წერს, „ხალხი მას ტაშის გრიალით ეგებებო-

და“.¹⁷ თუ ელო ანდრონიკაშვილის ბიოგრაფიას უფრო დეტალურად გავეცნობით, მისი უსაზღვრო ენერჯიულობითა და მონდომებით განხორციელებულ საქმიანობას გადავაგვლებთ თვალს, დავასკვნით, რომ მისი მონაწილეობა პირველ საოპერო დადგმაში ვერ იქნებოდა შემთხვევითი მოვლენა. ვფიქრობთ, იგი საგანგებოდ იქნა მოწვეული ამ ოპერაში ცეკვებში მონაწილეობისათვის. ლოგიკურ მსჯელობას მივყავართ ჩვენთვის უმნიშვნელოვანეს დასკვნამდე - დიდი ალბათობით, ცეკვა „მირზაის“, რომელიც კომპოზიტორმა შექმნა, როგორც ქალთა ლირიული საქორწილო ცეკვა, პირველი დადგმა ელო ანდრონიკაშვილს ეკუთვნის.

დღესდღეობით ფალიაშვილის „მირზაის“ მელოდია ცეკვა „სამაიას“ ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ვარიანტია და თავად ოპერაშიც მას უკვე „სამაიად“ მოიხსენიებენ.

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ცეკვა „სამაია“ გვხვდება კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთობლივ სპექტაკლში „ლამარა“ (1926). შემდეგ იყო 1930-იანები, როდესაც ფალიაშვილის ოპერებზე ქორეოგრაფებად მუშაობდნენ ილიკო სუხიშვილი და დავით ჯავრიშვილი. მათ შექმნეს ქართული ცეკვების ახალი ფორმები, ახალი სტილისტიკა. ამ ცეკვებს შორის იყო „სამაიაც“, რომელმაც მოგვიანებით იცვალა ფერი და საქორწინო ცეკვიდან „ფრესკულ ცეკვად“ გადაიქცა. ისტორია გრძელდება...

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბ., 1956.
- გვარამაძე ლ., მთაწმინდელი მოცეკვავე - ალექსი ალექსიძე, თბ., 2017.
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010.
- კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. 1, თბ., 1950.
- კიკნაძე ზ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 2007.
- ნოლაიძე ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები, წიგნი IV, ბათუმი, 1981.
- ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, თბ., 1949.
- ჯანელიძე დ., პირარწივსახე სამაია, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, N9.
- ჯანელიძე დ., სამაია, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, წერილი I, 1981, #29. წერილი II, 1982, #29; წერილი III, 1984, #49.

16 ცნობილი მწერლის, მსახიობის და საზოგადო მოღვაწის, შალვა დადიანის მეუღლე.

17 კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1950, გვ. 422.

ON THE ISSUE OF HISTORICAL-GENDER TRANSFORMATION OF SAMAIA DANCE

Anano Samsonadze

Keywords: *Georgian Folk Choreography, Intangible Cultural Heritage, Scientific-Research Materials*

The dance Samaia is one of the pearls of Georgian choreographic art. In modern times this dance has become a symbol of female beauty and attractiveness. It is characterized by lyrical melodic accompaniment matched with the graceful plasticity of a female dancer. The perception of Samaia in society is associated only with the dance repertoire of women. The unconditional reason and proof of this is the unique number in the concert program of the Georgian National Ballet Sukhishvilebi, one known as the Fresco Samaia because the performers bring to life the fresco image of Queen Tamar.

The dance Samaia emphasizes the uniqueness of the Georgian folk choreography repertoire and undoubtedly deserves the status of a monument of intangible cultural heritage (ICH)¹. This data aims to determine the historical origin of Samaia to define its place and importance not only in the national, but also in the world of ethno-cultural traditions.

The scenic form of the Samaia, which was formed at the beginning of the 20th century and has remained unchanged to this day, has clear gender features. It is an artistic face-symbol of a Georgian woman, with a clearly defined ethnic qualities. However, this stylistic form of dance was not formed as a result of the logical process of the historical development of this dance (unlike many other folk dances). It is not based on ethnographic sources either, and differs significantly from the archaeological, terminological, lexicographical and literary materials in which the archaic origins of this dance, or rather the name of this dance, are read.

At the very first stage, we can easily distinguish two variants of Samaia, authentic and scenic, where the authentic variant/variants must necessarily be considered in the unified context of folk traditions. Folklore, despite the popular belief of its conservative and orthodox nature, is a living and changing phenomenon, as evidenced by such features as oral form of dissemination, variation and improvisation². Folklore samples often transform under the influence of various historical, sociocultural or religious factors.

The line of chronological transformation of the dance Samaia was divided not into one, but into several, completely independent semantic layers, resulting in such eclectically diverse forms, that it is practically impossible to put them in single chronological order, to create a single historiographical chain. Nevertheless, there have been many attempts....

Samaia, due to its complex, inexplicable nature, has attracted many scholars: historians, writers, ethnographers, musicologists, archaeologists, linguists, theatrical scholars, choreologists interested in this dance and expressing important views³. A complete compilation of these materials in one edition would be a commendable cause and to show clearly the contribution of each scholar to its understanding. We present only a schematic picture of how multifaceted the concept of Samaia appears in the Georgian cultural space; What are the main stages of the historical-gender transformation of the dance Samaia?

Based on the fundamental researches by Dimitri Janelidze, the origin of this issue leads to the most important

1 Creating a card related to granting ICH status to the dance Samaia based on the action plan of our university's choreology department for the next year (in 2020, the dance Kartuli was awarded the status of ICH monument by initiating the choreology department).

2 Kiknadze Z., *Georgian Folklore*, Tbilisi, 2007, pp. 5, 21-30.

3 Scientific-research materials: I. Javakhishvili, Sh. Aslanishvili, d. Janelidze, J. Noghaideli, B. Tskhadadze, L. Gvaramadze, A. Tataradze etc.

monument of Georgian archeological culture (Ozni Bowl) in the 3rd millennium B.C., on which, according to the researcher, the human-deity Pirartsivsakhe Samaia is depicted⁴. The human-deity Samaia endowed mankind with two heavenly wisdoms: rhythm and word. The pictorial image of the Ozni Bowl holds depicts a ritual, the central figure of which (man-deity Samaia) visually reminds us of one of the Georgian dance techniques, the Irmula position of the arms⁵. In the presented example, Samaia is equated with the mythological face of the man-deity Amirani, whose gender-sexual affiliation (man-deity) is evident. Here, the word Samaia is not the name of a dance, but a mythological character, whose connection with dance, on one hand, is manifested in the plastic picture of ritual, including in the form of both group ritual and individual (solo) dances. On the other hand, the connection with dance is fixed in the understanding of “rhythm” as a poetic-musical-choreographic combination.

The following layer of historical-literary sources gives an example of the generalization of the term Samaia, or rather its abbreviated form Sama gives an example of abstraction from specific patterns: According to Sul Khan-Saba (1658-1725), sama is dance⁶. In the same context, the Adjara-Laz Sama is a word generally denoting dance: *modi isame* (come dance), *tavmosame* (dance leader), *isame khoroni* (dance khoroni)⁷. Sul Khan-Saba’s definition of Sama allows for a variety of interpretations of the semantic meaning of this word, both in terms of the content-structural meaning of the dance, as well as the identity and number of its performers.

Shalva Aslanishvili’s suggests that the term Sama is borrowed from the Arabic-Persian (and generally Eastern) space and its relation to the Sufi ritual, the dance of the dervishes, also called Sama⁸.

At the same time, sources created and preserved in the same historical period—King Archil (1647-1713),

Teimuraz II (1700-1762), David Guramishvili (1705-1792), Alexander Jambakur-Orbeliani (1802-1869)—relying on ethnographic sources, provide material about the dance Sama/Samaia in specific, substantive and structurally demarcated spaces. From these materials, the connection of Samaia to celebrating the child birth or wedding rituals, the arrangement of round dance performances or of the three-line formations, is clear. We have information about not only male Sama performers, but also mixed ensembles (male-female) and the gradual emergence of women’s dominant role in this dance (Samaia, female Ferkhisi [round dance]⁹).

Ethnographic expeditions in the 20th century (Sh. Aslanishvili, A. Tataradze) revealed a continuous tradition of this dance. One of the ethno-cultural areas of its distribution (mountains in east Georgia) was specified, where the folklore preserved it in the form of Pshavi Samaia. But even with the same materials it is difficult to determine the unified functional-content-structural form of Samaia. Also, information is ambiguous in terms of the identities of the performers: it is defined as a performance of men (the song records also indicate this¹⁰), as well as the performance of mixed male-female and the fun folk dance of female separately.

In conclusion of this part, in the authentic (pure folk, ethnographic) performance of Samaia, practically all possible options are allowed for a choreographic sample:

- In terms of dance content: mythological, ritual, child birth celebration, wedding, icon festival, competition, amorous, humorous, etc.
- In terms of the structure of the dance: round dance circle, round dance arrangement (including two-row), single (Ozni Bowl), in pairs (bypassing Kataguisa Gavisa), in group, two lines, three lines, triangular, triple, etc.)
- In terms of the identities of the dancers: male, female-male, female.

4 Janelidze D. Pirartsivsakhe Samaia, Jour. “Soviet Art” 1987, N9, p.110-118.

5 The same position is observed in other archeological monuments and belongs to the type of general Georgian dance movements (according to A. Tataradze – IV position of the arms).

6 Sul Khan-Saba Orbeliani, Georgian dictionary, Tbilisi, 1949, p. 294.

7 Noghaideli J., Essays and Records IV, 1981, p. 15.

8 Aslanishvili Sh., Essays on Georgian Folk Songs, II, “Art”, Tbilisi, 1956, p.139.

9 Dictionary of Niko Chubinashvili (edited by Al. Glonti), 1961 – <http://meskhi.net/lexicon/>

10 Folklore Center Archival Materials – Two songs of Samaia performed by male <https://audiomack.com/folkcentre/album/shalva-aslanishvilis-kolektsia-o-pshavi-khevsureti-o-1948-ts?t=16&track=1>

Thus, it is impossible to discuss a unified historical-ethnographic context of the genesis of t Samaia, because the actual material is not dissected in a coherent vertical, but branched into a horizontal section so that its individual segments do not even intersect one another.

This view is further reinforced by the form of scenic interpretation of the dance Samaia (which we discussed earlier), which emerged as an independent choreographic sample without any archaic preconditions, and we call this dance Fresco Samaia.

Naming this dance Fresco Samaia was due to two circumstances: first, a rather credible version of its origin (which is also developed by D. Janelidze): a fragment of the ritual image of Dznobi from a Svetitskhoveli fresco in the form of three dancing women (Grigory Gagarin [1810-1893], Evgeni Pskovitinov [... – 1919] and Shalva Kikodze [1894-1921])¹¹; and, second: using the fresco of Queen Tamar in the creation of the dance costume by artist Soliko Virsaladze, which gave this dance a peculiar, unique form of plastic sculpture.

As mentioned earlier, the stage version of Samaia goes back about a hundred years. Since the founding of the Sukhishvilebi (since 1945), this dance has traditionally adorned the ensemble's repertoire. Undoubtedly, the leaders of the ensemble added a unique nuance to it and turned it into a pearl of Georgian choreography. But little is known to date about the earlier stage performances of the dance, the first attempts at its staging and the first recognition.

The memoirs of the first Georgian choreographer and teacher, Aleksidze (1874-1934), made us think about this issue when he wrote that "in 1900 he went to the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta with his studio students and a local priest pointed to the fresco of Samaia.... He believed that Samaia was a group dance for women".¹² "Aleksidze could not find out the content of Samaia. He became interested in the musical accompaniment of this dance and started searching for melodies".¹³ He even visited the old Avlabari duduk pipers, who played a melody about which Aleksidze wrote that "the music is not tactful, it is more stretched like a Bayati, so it is impossible to dance rhythmically".¹⁴ His records

show that Aleksidze tried to find the character, drawing and techniques of this dance. Clearly, what he had heard could not have been the accompaniment of the round dance. In general, authentic, angular dance traditions could not be established in the urban space. The city became a multicultural environment where new folk traditions emerged, later called urban folklore.

At the same time, in the early 20th century, the development of professional music and theater in Tbilisi intensified, prompted by the creation of the first Georgian operas. Among them, the most important event was the premiere of Zakaria Paliashvili's opera Abesalom and Eteri in 1919, the score of which included several dance melodies that "adapted" the sign of folklore in Georgian choreography (e.g. dance Kartuli). The dance fragment Mirzaia was performed in the same opera, which is considered to be the first stage version of Samaia.

Who staged the dances in this opera? Of course, the poster reads the name of the choreographer, S. Vakarets, a prominent ballet dancer and choreographer who worked at the Tbilisi Opera and Ballet Theater at that time.

It is unimaginable that a foreign master of classical dance could perfectly feel and master the peculiarity of Georgian melody and, moreover, transfer this national spirit to dance. In our opinion, the naming of a foreign choreographer as the director of Georgian dances in the first Georgian operas is a technical inaccuracy caused by his official status.

Notably, together with Abesalom and Eteri (February 21, 1919), D. Arakishvili's Tale of Shota Rustaveli (February 5, 1919), V. Dolidze's Keto and Kote (December 11, 1919), Z. Paliashvili's Daisi (December 23, 1923), M. Balanchivadze's Darejan Tsbieri (April 16, 1926) were staged in the same period (1919-1920), all suffused with Georgian melody and Georgian dance patterns. The richness of the women's repertoire in these dances is especially noteworthy.

If we question the authorship of S. Vakarets in staging dances in these operas, then logically the question arises, who could have been the instigator of the spirit of these dances in the premiere performances? The name of

11 Janelidze D., Samaia, Mag."Literary Georgia", Letter I – 1981,#29; Letter II – 1982,#29; Letter III – 1984,# 49.

12 Gvaramadze L., Dancer from Mtatsminda – Aleksidze, Tbilisi, 2017, p. 60.

13 Ibid, p. 60.

14 Ibid, p. 60-61.

Aleksi Aleksidze is first to come to mind—he performed on the stage of the Tbilisi Opera and Ballet Theater from 1896 to 1924. Sources have kept information about his participation in the operas *Demon* and *Ruslan and Lyudmila*, as well as the names of his partners: Masho Arlan, Svimonidze, Sarkisova. In 1906–1907, he partnered with Maria Perrin in *Demon*. Aleksidze himself wrote how he taught Georgian dances to ballet dancers. As we can see, his ties to the Opera and Ballet Theater were very close and it is quite logical that he should have taken part in the staging of dances in the first operas (Importantly, as the poster informs us, the dance *Mirzai* [Old Persian dance] was performed at Aleksidze’s studio on July 19, 1929. The rest of the details are unknown¹⁵). However, this version is lacking in credibility due to the fact that Aleksidze’s biographical information does not mention his participation in these operas as a dancer or a choreographer.

According to the second version, we thought to see a dancer among the ballerinas of that period who had a special knowledge of Georgian dances. Practicing choreographers will agree with us that there are frequent cases when, in the process of creating Georgian dance, dance drawing or compositions of techniques are created by the dancers themselves and their involvement in the staging process is very active.

While studying Shalva Kashmadze’s fundamental work, our attention was drawn to one of the dancing-actress women, Elo Andronikashvili¹⁶ (1883–1956), a distin-

guished performer of Georgian dances. She was actively involved in the theatrical life of the community as the initiator and performer of many important initiatives. Elo Andronikashvili often performed Georgian dances at concerts both in Georgia and abroad. In 1919 she started Lekuri dance courses.

History testifies to her participation in the first opera staging and, as Shalva Kashmadze writes, “people greeted her with a round of applause”¹⁷. If we take a closer look at Elo Andronikashvili’s biography, her activities with boundless energy and diligence, we will conclude that her participation in the first opera staging could not have been a random event. We think she was specially invited to take part in this opera dance. Logical reasoning leads us to the most important conclusion: most likely, the dance *Mirzaia*, created by the composer as a women’s lyrical wedding dance, was first staged by Elo Andronikashvili.

Today, the melody of Paliashvili’s *Mirzai* is one of the most common variants of the dance *Samaia* and in the opera itself it is already referred to as *Samaia*.

In the 1920s, the dance *Samaia* is found in Sandro Akhmeteli’s play *Lamara* (1926). Then there were the 1930s, when Iliko Sukhishvili and Davit Javrishvili worked as choreographers on Paliashvili’s operas. They created new forms of Georgian dances, new stylistics. Among these dances was *Samaia*, which later changed color and turned from a wedding dance into a “fresco dance.” The story continues....

REFERENCES:

- Shalva ASLANISHVILI, *Essays on Georgian Folk Songs*, II, Tbilisi, 1956.
- Lili GVARMADZE, *Dancer from Mtatsminda - Aleksi Aleksidze*, Tbilisi, 2017.
- Avtandil TATARADZE, *Georgian Folk Dance*, Tbilisi, 2010.
- Shalva KASHMADZE, *Tbilisi Opera and Ballet Theater*, Vol. 1, Tbilisi, 1950.
- Zurab KIKNADZE, *Georgian Folklore*, Tbilisi, 2007.
- Sulkhan-Saba ORBELIANI, *Georgian dictionary*, Tbilisi, 1949.
- Dimitri JANELIDZE, *Pirartsivsakhe Samaia*, *Journal. “Soviet Art”*, 1987, N9.
- Dimitri JANELIDZE, *Samaia*, *Gaz. Literary Georgia*, Letter I - 1981, # 29; Letter II - 1982, # 29; Letter III - 1984, # 49.

15 Gvaramadze L., *Dancer from Mtatsminda - Aleksi Aleksidze*, Tbilisi, 2017, p. 64.

16 Wife of famous writer, actor and public figure Shalva Dadiani.

17 Kashmadze Sh., *Tbilisi Opera and Ballet Theater*, Vol. 1, Tbilisi, 1950, p. 422.