

ცეკვა ლეკური

ცეკვა „ლეკურის“ სახელდებისა და წარმომავლობის შესახებ ჯერ კიდევ საუკუნის წინ დაიწყო მსჯელობა. საკითხის დასმის ინიციატორი პირველი ქართველი პროფესიონალი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ალექსი ალექსიძე (სონღულაშვილი), გახლავთ. აღნიშნული პრობლემა მეცნიერული თვალსაზრისით ჯერ კიდევ გადაუჭრელია, მიუხედავად იმისა, რომ სავსებით ლოგიკური და მისაღებია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მცოდნეების — ქორეოლოგების: ლილი გვარამაძის (გვარამაძე, 1957: 140), ავთანდილ თათარაძის (თათარაძე, 1999: 132, 158), დავით ჯავრიშვილის (ჯავრიშვილი, 1951: 10), რეზო ჭანიშვილის (ჭანიშვილი, 2002: 98) მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, ქალ-ვაჟთა „ლეკურის“ ქართულობისა და უცხოელების მიერ სხვადასხვა ცეკვის მიმართ რუსული ტერმინ — *ლეზგინკას*, ქართულად *ლეკურის* არამართებული გამოყენების შესახებ. ჩვენ შევეცდებით მეტი სიღრმე შევძინოთ საკითხის კვლევას სხვადასხვა ასპექტის განხილვით.

ცეკვის — „ლეკური“ — წარმომავლობისა და სახელდების გამოსარკვევად პირველ რიგში უნდა გამოიკვეთოს: 1. ეპოქა, რომელშიც ტერმინი ჩნდება; 2. „ლეკური“ სახელდებულ საცეკვაო ნიმუშთა ნაირგვარობა; 3. ცეკვა *ლეკურის* სოციალური სტატუსი, დიალექტური ვარიანტები, სტრუქტურა, საცეკვაო ლექსიკა.

XIX საუკუნის განმავლობაში წერილობით წყაროებში ტერმინების, „ცეკვა“ და „თამაში“, პარალელურად გამოყენებულია ტერმინი „ლეკური“. გვხვდება: 1. ქალთა ლეკური; 2. ვაჟთა ლეკური; 3. ქალ-ვაჟის ანუ წყვილის ლეკური. როდესაც იტყოდნენ — „კარგი მოლეკურეა“, იგულისხმებოდა „კარგი მოცეკვავე“. ზემოჩამოთვლილი სამი სახის ლეკური, როგორც სახელწოდებიდან გამომდინარეობს, შემსრულებელთა გენდერულ დიფერენცირებასაც შეიცავს. შესაბამისად, განსხვავდებოდა მათი საცეკვაო ლექსიკა, ცეკვის არქიტექტონიკა, ხასიათი, მუსიკალური თანხლება. ამგვარად, ასერიგად განსხვავებულ საცეკვაო კომპოზიციებს ერთი და იმავე სახელწოდება ვერ ექნებოდა. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ ტერმინი *ლეკური* განზოგადდა და ყოველგვარი ცალად თუ წყვილად შესასრულებელი ცეკვის აღმნიშვნელად იქცა.

როგორც ცნობილია, ცეკვა როგორც სივრცესა და დროში განფენილი შემოქმედება, საუკუნეების განმავლობაში არ ფლობდა არავითარ საშუალებას, რათა რაიმე სახით დაფიქსირებულიყო და ჩვენამდე მოსულიყო. მას არ გააჩნდა დამაგრების საშუალებები ისეთი, როგორც გააჩნია მუსიკას ნოტის სახით და ლიტერატურას ალფაბეტის სახით. აქედან გამომდინარე, ბევრი საცეკვაო ნიმუში, რომელმაც ცოცხალ ყოფაში არსებობა ვერ გააგრძელა, დაიკარგა. საცეკვაო მოძრაობები პოზებისა და მდგომარეობების სახით დაფიქსირდა ნახატებზე თუ ფოტოებზე, თუმცა სტატიკურ, ერთ მომენტში გაჩერებულ პოზას არ აქვს საშუალება მთლიანი საცეკვაო სურათის შესახებ ინფორმაცია მოგვანოდოს. ამ მოცემულობაში ყველაზე გამოყენებადი და ინფორმატიული ლიტერატურულ წყაროებში დაცული აღწერილობითი მასალაა, სადაც მეტ-ნაკლებად ასახულია როგორც საცეკვაო ნიმუშის არქიტექტონიკა, შემსრულებლები და საცეკვაო ლექსიკა, ასევე. ინსტრუმენტები და მუსიკალური თანხლება, თუნდაც დასახლებების სახით.

ქალთა ლეკური, როგორც სურათებიდან ჩანს, უფრო მშვიდი, ნაკლებად დინამიური ფრესკული სახის ცეკვა უნდა ყოფილიყო. სამწუხაროდ, ქალთა ლეკურის მოძრაობები-

სა და არქიტექტონიკის შესახებ მწირი ინფორმაცია გვაქვს. ქალთა ლეკურის შესახებ ვასილი ტიმის, გრიგოლ გაგარინის, მიხეილ ლერმონტოვის ფერწერული ტილოები, ვიზუალური აღქმის გათვალისწინებით, უაღრესად საინტერესოა, თუმცა, ნაკლებად ინფორმატიული თავად ცეკვის ნაგებობისა და საცეკვაო ლექსიკის შესახებ ინფორმაციის მონოდების თვალსაზრისით. სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროში დაცულ ვეერბალურ აღწერილობაში გარკვეული სახის კონკრეტიკას ვხვდებით: „ორი პატარა გოგონა ხალიჩაზე ცეკვავდა რომელიღაც მიმიკურ ცეკვას; ისინი არ ხტუნავდნენ, არამედ თითქოს დასრიალებდნენ მიწაზე და ხელებს შლიდნენ. მუსიკა არ ყოფილა, დოლი და ზოგჯერ ტაში აღნიშნავდა ტაქტს“ (Гакстгаузен, 1857: 103). ქალთა ლეკურის შესახებ ინფორმაცია დაცულია ძველი გაზეთების ფურცლებზე¹.

მამაკაცთა ლეკურის შესახებ ცნობილია, რომ ცეროლიტებით, ჩაკვრებით დატვირთული დინამიური ცეკვა იყო ერთი ან ორი შემსრულებლით. ბარონ დე ბაის ფოტოზე კი, ორი ხმალშემართული მამაკაცი ცეკვავს ლეკურს (დე ბაი, 2011: 44).

სოფელ მატანში, სალამო ხანს, თავად ჩოლოყაშვილის სახლში „ზოგჯერ მასპინძელი იღებდა დაირას, განსაკუთრებული სიმარჯვით სცემდა მას ლეკურის ტაქტში, რომელიც წარმოადგენდა ერთადერთ გავრცელებულ (ყოფაში მიღებულ) ცეკვას და ვინც უფრო ახალგაზრდა და მარჯვე იყო, გადაეშვებოდა საცეკვაოდ. ზოგჯერ იქვე სუფრაზე თევშებს შორის, ასრულებდნენ ისეთ იღეთებს და ფოკუსებს და ყოველივეს ისე მოხერხებულად, გრაციოზულად, რომ ნამდვილად შეიძლებოდა სცენაზე ეჩვენებინათ; დამსწრე საზოგადოება ტაქტს აყოლებდა ტაშისცემას და შეძახილებით გამოხატავდა კმაყოფილებას“ (Зиссерман, 1867: 28). აქ ზისერმანს — „ერთადერთ გავრცელებულ“ — ფორმულირებასთან დაკავშირებით ვერ დავეთანხმებით.

ქალ-ვაჟის „ლეკური“, რომელიც დღესდღეობით „ცეკვა ქართულის“ სახელწოდებას ატარებს, მაღალი სოციალური წრის ცეკვაა და „დავლურთან“ ერთად, ერთადერთიც ამ კლასიფიკაციაში. ცეკვას გააჩნია ხალხური დიალექტური ვარიანტები, თუმცა ნიმუში, რომელსაც ჩვენ ცეკვა „ქართულს“ ვუწოდებთ, თავისი ესთეტიკით და კონსტრუქციით განსხვავდება არა თუ ლეკური, არამედ ქართული ხალხური ვარიანტებისგანაც. ილია ზურაბიშვილი ქართულ ლეკურს სამ ნაწილად ყოფს: „1. სათანადო დასაწყისი — „შორით ბნედა, შორით ალვა“, 2. მას აქვს განვითარება - „კაცსა მიხვდეს სანადელი, რას ეძებდეს უნდა პოვნა“; 3. მას აქვს დასასრული - სიყვარული აგვამაღლებს“. გასსოვდეთ, ლეკური ისე იწყება, ისე ვითარდება და ისე მთავრდება, რომ ვაჟი ქალს არც ერთხელ არ ეხება“ (ზურაბიშვილი, 1949: 20).

დღესდღეობით „ცეკვა ქართულის“ სასცენო ვარიანტი ხუთნაწილიანია მეტად და-კონკრეტებული დრამატურგიული ქარგით, თუმცა ზემოთ განსაზღვრულის სრული შემცველობითა და არსის შენარჩუნებით: 1. ექსპოზიცია — ვაჟის გამოსვლა საცეკვაოდ; 2. ქალის მიპატიჟება და ქალ-ვაჟის მიერ საცდელი წრის შემოვლა; 3. ვაჟის ცალად ცეკვა (სოლო); 4. ქალის ცალად ცეკვა (სოლო); 5. დასკვნითი ნაწილი: ქალ-ვაჟის ცეკვა - საფინალო კოდა. ლეკურ-ქართულის სტრუქტურულ-კომპოზიციურ განფენილობაში უმნიშვნელოვანესია ციკლურობა — პირველი ეპიზოდით დაწყებული ბოლო პასაჟით დასრულებული, ცხოვრების, ყოფიერების ფილოსოფიური გააზრება ქრონოლოგიურ-სიუჟეტურ ქარგაში ეტაპობრივად იკვეთება და ქმნის ერთიან უწყვეტ დრამას ფინალით. სწორედ, აღნიშნული ასპექტი განასხვავებს მას დიალექტური ნაირსახეობებისაგან. ხალხურ „ლეკურში“ სიუჟეტური ქარგის დასასრული, როგორც ასეთი, არ არსებობს და საცეკვაო პროცესი უწყვეტია მოცეკვავე წყვილთა პერიოდული ცვლით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქალ-ვაჟის „ლეკურის“ სასცენოდ შემორჩენილი ვერსია, შეიძლება

¹ „დროება“, წერა-კითხვის საზოგადოების ბალი, №39, თებერვალი, 1881.

ითქვას, ყველაზე ავთენტიკური ნიმუშია ქართულ ხალხურ საცეკვაო ნაწარმოებთა შორის, რადგან, ფენა, რომელმაც იგი წარმოშვა, გამქრალია როგორც კლასი და მასთან დაბრუნების საშუალება აღარ გაგვარჩნია, ხოლო საცეკვაო ნიმუში, ფაქტობრივად, უმცირესი საავტორო გავლენით აღინიშნება, ცვლილება მხოლოდ შესრულების მანერამ განიცადა და ისიც მხოლოდ დროში ტრანსლაციით განპირობებული.

ცეკვის შესრულების არისტოკრატიულმა მანერამ განაპირობა დახვეწილობა, რომელიც ცეკვას ახლავს. ხალხური ვარიანტი არ ხასიათდება ამგვარი აკადემიზმით. ცეკვის არისტოკრატიული მანერის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო გარემომ, რომელშიც მან სრულყოფილებას მიაღწია — თავად-აზნაურთა სახლები და სასახლეები, დარბაზები, სწორი იატაკი, სადაც როგორც გასმების მრავალფეროვნების, ასევე, ქალის სრულით გადაადგილების საშუალება იქმნებოდა, განსხვავებით სოფლის შეკრების ადგილებისგან, სადაც ტანის მდგრადობის იმგვარად დაფიქსირება ვერ მოხერხდებოდა.

ისტორიულად, როგორც ცნობილია, ქალ-ვაჟის ცეკვა „ლეკური“ ორი ნაწილისაგან შედგებოდა - 1. „დავლური“ და 2. „ლეკური“. „დავლური“, სახელდებული მოძრაობისაგან „დავლა“, რომელიც თავის მხრივ დაულ-დოლისგან უნდა წარმოსდგებოდეს, ქართული ტერმინია და „დავლით“ წრის შემოვლას აღნიშნავს. მისი აგებულება, როგორც ლიტერატურული აღწერილობითი წყაროებითა და ქორეოლოგების ინფორმაციით დგინდება, იგივე არქიტექტონიკით, მხატვრულ-ესთეტიკური მახასიათებლებითა და საცეკვაო ლექსიკით ხასიათდებოდა, როგორც მისი მეორე ნაწილი — „ლეკური“, განსხვავება მხოლოდ ტემპში მდგომარეობდა. „დავლური სრულდებოდა ნელა, ზეიმურად, ხოლო შემდეგ იგი გადადიოდა უფრო აჩქარებულ ცეკვაში. ამასთან ორსავე ნაწილს შესრულების ერთნაირი ფორმა და ტექნოლოგია ჰქონდა. სამწუხაროდ, ცეკვა ასეთი პარტიტურით ჩვენს დრომდე არ მოღწეულა“ (გვარამაძე, 1962: 55).

აღექსი აღექსიძემ, რომელმაც ცეკვა თბილისში ქუჩის მოხეტიალე მოცეკვავე ლეკებისგან ისწავლა, შესანიშნავად იცოდა ჩრდილოკავკასიური, განსაკუთრებით, დაღესტნური (ლეკური) და ქართული ცეკვა. იგი უარყოფდა „ლეკურის“ ლეკურობას და აღნიშნავდა, რომ თუ „ლეკურის“ პირველი ნაწილი — „დავლური“ — ქართულია, არალოგიკურია, რომ მეორე ნაწილი „ლეკურით“ ყოფილიყო სახელდებული: „თუ თავი ჩვენია, ბოლოც ჩვენია“ — ამბობდა ის (გვარამაძე, 2017: 42).

აქედან გამომდინარე, გვიჩნდება კითხვა — რამ გამოინვია, რა მიზეზი უნდა არსებულებოდა, რომ ერთიანი კომპოზიციის პირველი ნაწილი ქართული ტერმინით, ხოლო მეორე, წარმომავლობის დაშიფრული ინფორმაციით, ლეკურით არის ცნობილი.

ი. ზურაბიშვილის წერილში, რომელიც მონოლოგიურ სტილშია შესრულებული, მოსაუბრეები მსჯელობენ ცეკვა „ლეკურის“ სახელდებისა და წარმომავლობის შესახებ, ერთმანეთს ადარებენ ლეკურ (ანწუხურ) „ლეკურსა“, და ქართულ წყვილურ „ლეკურს“, იძლევიან ინფორმაციას სრული საცეკვაო ნაგებობისა და მუსიკალური თანხლების შესახებ. თუმცა, აწწუხური მამაკაცთა ლეკურისა და ქართული წყვილური ლეკურის დაპირისპირება არ მიგვარჩნია მართებულად, რადგან მამაკაცთა ლეკური მხოლოდ ვაჟთა ლეკურთან უნდა დაპირისპირებულიყო, რომელიც, ასევე, ქართულ საცეკვაო სივრცეშიც არსებობდა. ავტორი წერილის დასაწყისში ახსენებს ლეკურის მუსიკალურ ინსტრუმენტებს და აღწერს საცეკვაო კომპოზიციას სრულად. იგი არ გვანვდის ინფორმაციას „დავლურის“ საცეკვაო მუსიკის შესახებ, მაგრამ ლეკურის დასაწყისში ამბობს, რომ მუსიკოსებმა დაიწყეს აწწუხური ლეკურის შესრულება. აწწუხი დაღესტანში მდებარე ოლქია, აწწუხელები ლეკური ტომია, რომელიც განსაკუთრებულად იყო ინტეგრირებული საქართველოსთან.

საინტერესოა, რატომ იცეკვა წყვილმა ლეკურ მუსიკაზე და არა ქართულზე. ეს დეტალი მეტად სიმპტომურად მივიჩნეო და ვთვლი, რომ ცეკვა „ლეკურის“ სახელდების

ერთ-ერთი ფაქტორი სწორედ საცეკვაო მუსიკაა, რომელიც აღნიშნულ ეპოქაში შემოიჭრა ქართულ მუსიკალურ სივრცეში. სავარაუდოდ, ლეკურმა მუსიკამ დაიწყო თანაარსებობა ქართულთან და როდესაც იტყოდნენ — „ლეკური დაუკარიო“, მასზე სხვადასხვა ცეკვა სრულდებოდა.

რაც შეეხება მოძრაობას, ცნობილია, რომ ჩრდილოკავკასიურ და ქართულ იღეთებს შორის ანალოგიები არსებობს, მაგ.: ცერიღეთები, მუხლიღეთები, გასმათა და ჩაკვრათა ნაირსახეობები. არ ვაყენებთ ეჭვქვეშ ვაჟთა ლეკურის მსგავსებას ჩრდილოკავკასიურ ვაჟთა საცეკვაო კომპოზიციებთან დაკავშირებით, მაგრამ ქალ-ვაჟთა „ლეკური“ სრულიად თვითმყოფადი და თავისთავადი ელემენტია როგორც კონფიგურაციული სქემით, ასევე, ლექსიკური და საშემსრულებლო ფაქტორის გათვალისწინებით.

ამგვარად, ცეკვა ქალ-ვაჟთა „ლეკურის“ სახელებისა და წარმომავლობის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ: 1. ტერმინი „ლეკური“ გამოიკვეთა, როგორც კავკასიურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ცალად ან წყვილად ცეკვის განზოგადებულად აღმნიშვნელი; 2. ტერმინი ჩნდება მას შემდეგ, რაც რუსები ჩნდებიან საქართველოში — XIX საუკუნეში; 3. ტერმინი შესაძლოა შემოჰყვა ლეკურ მუსიკალურ კომპოზიციებს; 4. მსგავსება არსებობს ვაჟთა მითოლურ და ვაჟთა ლეკურ ცეკვებს შორის საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით; 5. ქალ-ვაჟთა „ლეკურს“ გააჩნია სრულიად გამოკვეთილი თვითმყოფადი გამომსახველობა — კონფიგურაციული სქემა, სტრუქტურა, რომლის სრული სურათი წარმოადგენდა „დავლურისა“ და ე.წ. „ლეკურის“ ორნაწილიან საცეკვაო კომპოზიციას.

რაც შეეხება ეთნომუსიკოლოგიურ ხედვას, ამ საკითხზე საგანგებო ნაშრომი არ არსებობს. ქართველ მუსიკოსთაგან „ლეკურს“, უფრო სწორედ, ისევ მის სახელწოდებასთან დაკავშირებულ თემას გიორგი სვანიძე (1962) და გრიგოლ კოკელაძე შეეხნენ (1970, 1977).

თუ გავიზიარებთ მიღებულ თვალსაზრისს, რომ ლეზგინკა-ლეკური მე-19 ს. რუსების მიერ კავკასიელ ხალხთა ცეკვების აღმნიშვნელი ზოგადი სახელია² და არსებობს დაღესტნური, ყაბარდოული, ოსური, ავარული, ჩეჩნური, ინგუშური, ქართული და ა. შ. გლეზგინკები — ლეკურები — ცეკვები და თითოეულში შიგნით კიდევ ვაჟთა, ქალთა და წყვილთა ცეკვების საოცარი მრავალფეროვნებაა, გამოდის, რომ მთელი ქართული საცეკვაო მუსიკის (სათამაშოების, საცეკვარების, საფუნდრუკების, ოსხაპურების და ა. შ.) ინტონაციურ მასალაზე მოგვიწევს მსჯელობა. მეორე მხრივ, რადგან „ლეკური“ ქალ-ვაჟის წყვილის, ანუ ცეკვა „ქართულის“ სახელად დამკვიდრდა, უშუალოდ ამ ცეკვის თანხლებები მაგალითების ანალიზი. ცხადია, ერთი მოხსენების ფარგლებში შეუძლებელია. ამიტომ იმ ნიმუშებზე საუბრით შემოვიფარგლები, რომლებიც სანოტო და აუდიომასალაში უშუალოდ „ლეკურის“ სახელწოდებითაა ფიქსირებული.

საინტერესოა, არის თუ არა მუსიკალურ თანხლებებში გამოვლენილი ჰანგების ლეკური წარმომავლობა? მეზობლად მცხოვრები ხალხების კულტურაში მსგავსი ელემენტების არსებობა არაა გასაკვირი. როგორც ვიცით, ჩრდ. კავკასიაში თემურ ლენგის შემოსევამდე (XIV ს. მეორე ნახევარი) ქრისტიანობა იყო გავრცელებული. ჩრდილოეთ კავკასიაში შემორჩენილი მატერიალური კულტურის ძეგლები (ტაძრები, წარწერები) იქ ქართულ კვალზეც მიუთითებს. ერთიანობას ადასტურებს მსგავსი რიტუალები, წეს-ჩვეულებები, ფოლკლორული ჟანრები, სახეობრივი სფეროები, სიმღერებში შემორჩენილი ბგერათკომპლექსები (არირა, ვარადო, ორიარა), მელოდიის ტიპები, მრავალხმიანობის

² ანალოგიურად, ჩერქეზკა დაარქვეს ჩოხას და კავკასიელ მამაკაცთა სამოსს.

ბურდონული ფორმა, ქორეოგრაფიული ფორმულები. ლილი გვარამაძის აზრით, ქართველები „ლეკურს“ დალესტენელებისაგან მე-19 ს. ადრე ვერ გამოიღებდნენ, რადგან ქართულ-დალესტენური ურთიერთობები XVI-XVII სს-დან საკმაოდ მტრული იყო. ქართულთა და ლეკთა ურთიერთობა არც რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობის შემდეგ გაუმჯობესებულა, თუმცა თარეში შეწყდა (გვარამაძე, 1997:164-165).

საგულისხმოა, რომ სულხან-საბა „ლეკურის“ სახელწოდების მქონე ცეკვას არ იცნობს. ნიკოლოზ ჩუბინაშვილის ლექსიკონში (მე-19 ს. დასაწყ.) და დავით ჩუბინაშვილთან (XIX ს. მეორე ნახ.) უკვე ვხვდებით ამ ტერმინს, როგორც დალესტენური წარმოშობის ცეკვას, ერთგვარ როკვას³.

რუსულ მუსიკალურ ენციკლოპედიებში (Штпейнпресс, Ямпольский, [რედ.], 1966; Келдыш [რედ.], 1976) დალესტენური „ლეზგინკას“ ზომა 6/8-ა. მისი მელოდია მკაფიო, დინამიური, ტემპი ჩქარია. ლეზგინკა — ცეკვა შეჯიბრია, რომელიც ახდენს მოცეკვავეთა მოქნილობის, ვირტუოზულობის, დაუოკებლობის დემონსტრირებას. აქვე მოცემულია ლეკურის ტიპური (ერთიდაიგივე) სანოტო მაგალითი, რომლის ტემპიც რატომღაც ზომიერია. მსგავსი რიტმულ-ინტონაციური ფორმულა ჩვენთან ქალაქურ საცეკვაო ფოლკლორში ჩანს, რომელსაც ამჯერად არ ვხვებით. ერთს კი ვიტყვი, რომ XIX ს. მულტიკულტურულ თბილისში ლეკი ხელოსნები ცხოვრობდნენ. მაგალითად, 80-იან წწ. ალექსი ალექსიძის (სონღულაშვილი) ბიოგრაფიაში გვაქვს ცნობები მთანმინდაზე მცხოვრები ლეკთა ჯგუფის უქმე დღეებში ფულის საშოვნელად სიარულის შესახებ. უფრო მეტიც, პირველი ქართველი ქორეოგრაფი სწორედ მათგან სწავლობს საცეკვაო ილეთებს (ბარამიძე, 2015:114).

დღემდე გამოქვეყნებულ არცერთ სანოტო კრებულში არ არის შეტანილი „ლეკურის“ სახელწოდების მქონე ცეკვა. „ლეზგინკას“ სახელით პირველი და ერთადერთი სანოტო ჩანაწერი (ორი ვარიანტით) გვხვდება ფრანგი ჟურნალისტის ჟიულ მურიეს ნიგნში (1883, სურ. 1,2) და მისივე რედაქტორობით თბილისში დაბეჭდილი ჟურნალის ერთ-ერთ ნომერში (1889). მურიეს მიერ ფიქსირებული მასალა ამ ცეკვის არსებობას XIX ს. დასავლეთ საქართველოშიც (სამეგრელოში) ადასტურებს. ნიგნის ლითოგრაფიაში (გვ. 340) ქალ-ვაჟის ცეკვის თანმხლებ საკრავებად ჩონგური და დაირაა წარმოდგენილი. ჟურნალში კი ლეკურის ორი ვარიანტია. ერთს აქვს განმარტება — ქართული ცეკვა (ორწილადი, ქართულთან არაფერი აქვს საერთო), მეორეს — კავკასიელი ჯარისკაცების ცეკვა (სამწილადი, რომელის ქართულის მსგავსია).

„ლეკურის“ სანოტო ხელნაწერები დაცულია ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში (აუდიომაგ. 1); აუდიონიმუშები გვხვდება ეროვნული მუზეუმისა და კონსერვატორიის ლილვაკების კოლექციაში (აუდიომაგ. 2); ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის თამარ მამალაძის მასალაში⁴; კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის საექსპედიციო ფონდიდან უნდა აღვნიშნო 1967 წ. კახი როსებაშვილის ჩანაწერები (აუდიომაგ. 3) და ოთარ ჩიჯავაძის მიერ „ლეკი ქალის სიმღერის“ სათაურით ჩანერილი ნიმუში (აუდიომაგ. 4).

სანოტო და აუდიომაგალითების ანალიზით ჰანგების ლეკური წარმომავლობა არ ჩანს. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ მე-19 ს. შემოსული საცეკვაოების ისეთ გაქართველებასთან გვექნდეს საქმე, რომ პირველწყარო ძნელი შესამჩნევი გახდა, ან იქნებ კვინტურსაყრდენიანი ფორმულების უფრო შორეულ გენეტიკურ კავშირებზე უნდა ვიფიქროთ?

³ ორწილადი ნიმუში, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ქართულთან.

⁴ სოფ. ქობორტში გაკეთებული ჩანაწერების სია შეიცავს ლეკურს გუდასტვირზე, მაგრამ აუდიომასალა აკლია.

არსებული ჩანაწერებით „ლეკური“ ქართლში სრულდება სალამურზე, გუდასტვირზე, ნიკო-ნიკოსა და დაირაზე, კახეთში, სალამურზე, გარმონსა და დოლზე; თუშეთში — სალამურზე, გარმონზე. სამეგრელოში ჩონგურსა და დაირაზე, აჭარაში ჭიბონზე, ქალაქურ მუსიკაში — დუდუკებსა და დოლზე. ყველა ეს ცეკვა ადგილობრივი მუსიკალური დიალექტის კანონზომიერებათა ჩარჩოშია მოქცეული. გასაგები მიზეზების გამო, ჩრდილოეთ კავკასიურთან მეტ სიახლოვეს აღმოსავლურ-ქართული, განსაკუთრებით თუშური მასალა ავლენს. სახელწოდება „ლეკური“ სხვადასხვა დიალექტში სრულიად განსხვავებული ცეკვების სახელწოდებად გამოიყენება და, მართლაც, ცეკვის განზოგადებულ სახელად ჩანს.

და ბოლოს, მაინც რატომ უკავშირდება ეს ფაქტი მაინცდამაინც ლეკებს? რუსებმაც რატომ განაზოგადეს მთელს კავკასიაზე „ლეზგინკა“? ალბათ მართლაც იმიტომ, რომ ლეკები ცეკვის, პლასტიკური ხელოვნების განსაკუთრებული ნიჭით გამორჩეული ხალხი იყო. სამომავლოდ დაგეგმილი გვაქვს მასალის დეტალური ანალიზი, მამაკაცთა შეჯიბრის ტიპის ჩრდილოკავკასიური და აღმოსავლურქართული/მთიულური ცეკვების შედარებითი კვლევა — ანწუხური ცეკვის სასცენო ვარიანტ ბევრ კითხვას ბადებს. ღორც ქორეოგრაფიულად, ისე მუსიკალურად.

აუდიომაგალითები

1. „კახური ლეკური“ გარმონსა და დოლზე. შემსრულებლები ზურიაშვილი და კარდენახიშვილი. ჩანერილი მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ სოფელ ბოდბისხევში (სიღნაღის რაიონი), 1948 — №2007. მსგავსია ძველ ქართულ ფილმში ნიკო-ნიკოსა და დაირაზე შესრულებული „ლეკურის“; „ლეკური“ დუდუკსა და დოლზე, ჩანერილი მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ (ქალაქური ვერსია) — №1998; „ლეკური“ (ცეკვა ხორუმის ნაწილი) აჭარულ ჭიბონზე, შემსრულებელი სურმანიძე. ჩანერილი კახი როსტაშვილის მიერ 1952 წ. — №2038.
2. „ლეკური“ სალამურზე, შესულია ქართლის მასალაში (დისკი 14: №13, 15).
3. დასაკრავი გარმონისთვის, ჩანერილი თამარ ქაძის მიერ სოფელ ზემო ალვანში (ახმეტის რაიონი) (t. 200-4).
4. უენო სალამურზე დასაკრავს ასრულებს ფირუზ ალიაშვილი (t. 53-1).

გამოყენებული ლიტერატურა

- ბარამიძე, ბარამ. (2015). „ქართული ხალხური ცეკვა და კლასიკური ქორეოგრაფია“. სერიაში: *ქართული ცეკვის პირველი ოსტატები, საკითხავი ახალგაზრდებისთვის*. ტ. 29. თბილისი: ციციანათელა.
- ბარონი დე ბაი საქართველოში. (2011). ფრანგულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლეილა მალრაძემ. თბილისი: არტანუჯი.
- გვარამაძე, ლილი. (1957). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*. თბილისი: ხელოვნება.
- გვარამაძე, ლილი. (1962) „ცეკვა ქართული“ ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით“. *ჟურნ.:*

- „საბჭოთა ხელოვნება“, №4.
- გვარამაძე, ლილი. (1997). *ხალხური „ცეკვა ქართული“*. თბილისი: ფოლკლორის სამეცნიერო და მეთოდური ცენტრი.
- გვარამაძე ლილი, (2017). *მთანმინდელი მოცეკვავე, ალექსი ალექსიძე 1874-1934*. თბილისი: კენტავრი.
- ზურაბიშვილი, ილია.. (1949). *ხალხის შემოქმედი გენია*. თბილისი: ხელოვნება.
- თათარაძე, ავთანდილ. (1999). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები*. თბილისი: თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი.
- კოკელაძე, გრიგოლ. (1977). *მოსაზრება „ლეკურის“ შესახებ//ქართული ცეკვის შესახებ*. თბილისი, ხელოვნება.
- სვანიძე, გიორგი. (1962). „ლეკური თუ ლეგური“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, №9.
- ჯავრიშვილი, დავით. (1951) *„ცეკვა „ქართული“*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.
- ჭანიშვილი, რევაზ. (2002). *წერილები ქორეოგრაფიაზე* (ნ. 1), თბილისი: თანი.
- Mourier, Jules (1883). *La Mingrèlie (ancienne Colchide)*. Odessa: *Librarie Rousseau*.
- Mourier, Jules (réd.) (1889). *Le Caucase illustré*, 2. Tiflis: Imprimerie Martirossiantz.
- Гакстгаузен А., Закавказский край, ч-1, Санктпетербург, ч-1, 1857.
- Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), С-Петербург, 1879.
- Келдыш, Юрий. (ред). (1976). *Лезгинка. Музыкальная энциклопедия*. Т.3. Москва, Советская Энциклопедия. Москва.
- Штпейнпрес, Б., Ямпольский, Ю. (ред). *Лезгинка. Музыкальный энциклопедический словарь*.