

თანამედროვეობა და ხალხური ქორეოგრაფია

(ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითებზე)

ანანო სამსონაძე

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვეობა, ხალხური ქორეოგრაფია

ხალხურ ქორეოგრაფიას სხვაგვარად საცეკვაო ფოლკლორს უწოდებენ. ტერმინებს „ხალხური“, „ეთნიკური“, „ფოლკლორული“ სინონიმური მნიშვნელობა აქვს, რომელიც ფაქტებისა და მოვლენების სიძველეზე, არქაულობაზე, მათ შორეულ წარმომავლობაზე მიგვითითებს. ამ ტერმინებით ხასიათდება ხალხის/ერის/ეთნოსის იდენტობის ყველა ელემენტი, როგორც ყოფითი, რომელიც აისახება მატერიალური კულტურის სხვადასხვა ფორმებში, ასევე მსოფლმხედველობითი - სამყაროსადმი დამოკიდებულება და მისი მხატვრული აღქმა-ასახვა.

ტერმინი „ფოლკლორი“, რომელიც ანგლოსაქსურ კომპოზიტს წარმოადგენს და სიტყვასიტყვით „ხალხის (folk) სიბრძნეს (lore)“ ნიშნავს, პირველად, ჟურნალ The Athenaeum-ისთვის მიწერილ წერილში 1846 წელს ინგლისელმა მეცნიერმა უილიამ თომსმა გამოიყენა, რომელმაც ამ ტერმინით წინარე სიტყვათანაერთი „ხალხური სიძველენი“ ჩაანაცვლა. მას შემდეგ, ტერმინმა მყარად დაიმკვიდრა ადგილი ეთნოგრაფია/ეთნოლოგიის სივრცეში და, მიუხედავად დეფინიციის მცირე ცვალებადობისა (სხვადასხვა დროს მისი მნიშვნელობა უფრო ვიწროვდებოდა და შემოიფარგლებოდა ზეპირსიტყვიერების - ხალხური ლიტერატურის ნიშნით), საბოლოოდ შეინარჩუნა ავტორისეული, პირველადი სემანტიკა, რაც უძველესი დროიდან მომდინარე ხალხის ცნობიერებაში კრისტალიზებული მხატვრული სახეების სისტემას წარმოადგენს. ეს მხატვრული სახეები ვლინდება შექმნილი მედებით პროცესში, მხატვრული ნიმუშების შექმნის გზით, რომელთა ისტორიული საწყისები კონკრეტული ეთნოსის წარმოშობის თანადროულია. ამრიგად, ფოლკლორს მოვიაზრებთ, როგორც ხალხის შე-

მოქმედებითი უნარების გამოვლენის საშუალებას, რომლის დასაბამს ისტორიის ამოუცნობ სიღრმეებში ვიძიებთ.

თანამედროვე სამყაროც მრავალეთნიკურია და თითოეული ეთნიკური ერთობა, გლობალიზაციის აქტიური პროცესების მიუხედავად, ინარჩუნებს ან ცდილობს შეინარჩუნოს თვითმყოფადობის ნიშნები, მათ შორის ფოლკლორის სახით. ფოლკლორი დღევანდელობის, თანამედროვეობის ისეთივე შემადგენელი ნაწილია, როგორც ხალხურობის სხვა ნიშნები: ენა, ტერიტორია, სოციო-კულტურული წყობა და სხვ. ფოლკლორი თანამედროვეობაში არის ანარეკლი პროტოეთნიკური ყოფიერების, რომელიც, თუ კარლ გუსტავ იუნგს დავესესხებით, კოლექტიური ქვეცნობიერის, კულტურული არქეტიპის/გენოტიპის დონეზე ვლინდება ეთნოსის ისტორიული არსებობის ნებისმიერ ეტაპზე.

ფოლკლორი ძველად და ფოლკლორი ახლა..., თითქოსდა ისტორიის ორი უკიდურესად დაშორებული წერტილის გადაკვეთაა. და ამ კონტექსტში იბადება კითხვა, რამდენად მყარია ფოლკლორის სტრუქტურა და რამდენად უცვლელია მისი ფორმა-ქმნადობის პროცესი? რამდენად ინარჩუნებს საუკუნეებგამოვლილი ფოლკლორი სტატიკურობას, კანონიკურობასა და არქაულობას? რა არის ფოლკლორის მდგრადობის პარადიგმა? პასუხი ამ კითხვებზე ნათელს მოჰფენს ფოლკლორის ისტორიულ-ქრონოლოგიური განვითარების თავისებურებას, რომელიც ფოლკლორში ახალი ტენდენციების შექმნას განაპირობებს.

თუ ფოლკლორის ნიშანთვისებათა (გავრცელების ზეპირი ფორმა, ანონიმურობა, კოლექტიურობა, იმპროვიზაცია, ვარიანტულობა, ყოფითობა, სინკ-

რეტიზმი და სხვ.) ერთობლიობას განვიხილავთ და თითოეულ მახასიათებელზე ვიმსჯელებთ, მარტივად დავასკვნით, რომ ფოლკლორი, მიუხედავდ მისი საყოველთაოდ გავრცელებული ორთოდოქსული ხასიათისა, არის ცოცხალი, დინამიკური მოვლენა, ცვალებადი ბუნებით. ყველა ამ ნიშნით შექმნილი და დროში, საუკუნიდან საუკუნეში „იმპორტირებული“ ფოლკლორული ნიმუში ვერ იქნება ერთი ყალიბით ჩამოსხმული და კოპირებული ფორმით გავრცელებული. კოლექტიური ნააზრევით შექმნილი და თაობიდან თაობაზე იმპროვიზაციის გზით გადაცემული ნიმუში, თავისთავად ფართო ასპარეზს იძლევა განსხვავებული ვარიანტის შესაქმნელად. მაშ რა არის ის უცვლელი, ხელუხლებელი ბირთვი, რომელიც ფოლკლორს უნარჩუნებს კონკრეტული ხალხის, ეთნოსის მაიდენტიფიცირებელ ნიშანს და რა არის ის, რისი სახეცვლაც დასაშვებია?

ეს პრობლემა იკვეთება ხელოვნებაში არსებულ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან - ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების საკითხთან. ჩემი აზრით, კონსტანტად (უცვლელად) შეიძლება მივიჩნიოთ ფოლკლორული ნიმუშის გამჭოლი ფუნქციურ-შინაარსობრივი ღერძი და მხატვრული აზროვნების სიმბოლურ სახეთა სისტემა.

ნაკლებ მდგრადობას იჩენენ ამ სახეთა ასახვის ფორმები, ის პირობითი ჩარჩოები, რომლებშიც ექცევა შემოქმედებითი აზრის ნაკადი. ფორმა, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნიმუშის სტრუქტურული წყობა, მეტად მოქნილია და უფრო ადვილად ექცევა სხვადასხვა გარე თუ შიდა ფაქტორების გავლენის ქვეშ. აქვე უნდა ითქვას, რომ ზემოთქმული მოსაზრება არა აბსოლუტური, არამედ, მეტ-ნაკლებობის შეჯერებაზე, დომინირების პრინციპზე აგებული მოსაზრებაა.

კვლევის ძირითად საკითხს თუ დავუბრუნდებით, შეიძლება ითქვას, რომ ყველაფერი, რაც შესავალ ნაწილში ზოგადად ფოლკლორზე თქმულა, ეხება ყველა კონკრეტულ ფოლკლორულ მიმართულებას: ზეპირსიტყვიერებას, მუსიკალურ ფოლკლორსა და საცეკვაო ფოლკლორს. ამ სამივე მიმართულებიდან, მათი გამომსახველობით საშუალებათა განსხვავებული ბუნებიდან გამომდინარე (სიტყვა, ბგერა, მოძრაობა), ზეპირი გზით გადაცემა-გავრცელების

პროცესში ზეპირსიტყვიერება (სიტყვა) და მუსიკა (ბგერა) უფრო მეტ სიმყარეს იჩენენ და უკეთ ინარჩუნებენ ფორმა-შინაარსის არქაულ მოდელს. მათი მდგრადობის ხარისხი, ასევე აიხსნება ზეპირსიტყვიერი და მუსიკალური ფოლკლორის მეტწილად კამერული ხასიათით, როდესაც ლექს-სიმღერის შესრულება ხდება ინდივიდუალურად, ან, ადამიანთა მცირე ჯგუფის მიერ.

განსხვავებული ვითარებაა საცეკვაო ფოლკლორთან მიმართებაში. ცეკვის მთავარი გამომსახველობა სხეულის მოძრაობათა სისტემის ერთობლიობაა: პლასტიკა, მიმიკა, პოზა, ჟესტი, რაკურსი და ა.შ., შეიძლება, უფრო რთულ ფსიქო-ფიზიოლოგიურ მოვლენად მივიჩნიოთ, ვიდრე ცალ-ცალკე სიტყვა ან ბგერა. განსაკუთრებით კი იმ შემთხვევაში, როდესაც საცეკვაო ილეთს ორგანულად ერწყმის ბგერაც და სიტყვაც, როგორც ეს ფერხულებშია. ამ შემთხვევაში, სახეზე გვაქვს სიტყვა-ბგერა-მოძრაობის სამერთიანობა, რაც, დამეთანხმებით, მომდევნო თაობისთვის გადაცემის, ზეპირი გავრცელების პროცესში მეტ ძალისხმევას საჭიროებს.

ამასთანავე, საცეკვაო ტრადიციების უწყვეტი არსებობა, ხშირ შემთხვევაში, კოლექტიურ ხასიათს ატარებს. საცეკვაო ნიმუშთა უძველეს, ავთენტურ ფორმას - საფერხულო ცეკვას ხალხურ დღეობადღესასწაულებზე მრავალრიცხოვანი მეფერხულენი ასრულებდნენ. თუ, ასევე, გავითვალისწინებთ რიტუალური ფერხულების/რიტუალური ცეკვების სინთეზურობას და მოვიაზრებთ მათ თეატრალიზირებული სანახაობის ანუ რთული ქმედებათა ჯაჭვის შემადგენელ ნაწილად, ლოგიკურად ვასკვნით, რომ საცეკვაო ფოლკლორის მდგრადობა, ზეპირსიტყვიერებასა და მუსიკასთან შედარებით, ნაკლებ სიმყარეს იჩენს და მეტად ექვემდებარება ცვალებადობას, მათ შორის ისტორიულ-ეპოქალური ტენდენციების ზეგავლენით. ფოლკლორი, როგორც ერის მემკვიდრე ასახავს ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებს სხვადასხვა ფორმითა და გამომსახველობითი ხერხებით. ამ კონტექსტში, საცეკვაო ფოლკლორიც, ისტორიულ-რელიგიური ვითარების გათვალისწინებით, ჩამოყალიბდა ისეთ სოციო-კულტურულ მოვლენად, რომელიც არსებობის სხვადასხვა ეტაპზე სახეცვლილი ფუნქციურ-შინაარსობრივი და

სტრუქტურული კონფიგურაციით გვევლინება. შესაბამისად, მართებულია საუბარი თანამედროვე ფოლკლორის განსხვავებულ ბუნებაზე და მის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებზე.

მცირედი ექსკურსი ქორეოგრაფიული ხელოვნების გენეზისში დაგვეხმარება ვიზუალურად წარმოვიდგინოთ ხალხური ცეკვის განვითარების ქრონოლოგიური პროცესი არქაული ფორმებიდან მის თანამედროვე ინტერპრეტაციამდე. წარმოდგენილ სქემატურ გამოსახულებაში გამოკვეთილია ხალხური (ფოლკლორული) ცეკვის სამი ძირითადი სემენტი: ფესვები/ეთნოფაქტორები, ცენტრალური ღერძის პირველი საფეხური და განშტოებები: ავთენტური-ხალხური და სასცენო-ხალხური ცეკვების სახით (იხ. ქორეოგრაფიული ხელოვნების გენეზისის სქემა). ავთენტური და სასცენო ხალხური ცეკვების მკაფიო დიფერენცირება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თანამედროვეობის ცნებასთან მიმართებაში. ავთენტური საცეკვაო ფოლკლორის ისტორიულ წარმომავლობაზე ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ. რაც შეეხება სასცენო-ხალხური ქორეოგრაფიის წარმოშობა/განვითარებას, იგი უკანასკნელ ორ საუკუნეს მოიცავს და, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქორეოგრაფიის ისტორია ათასწლეულებს ითვლის, ორსაუკუნოვანი მონაკვეთი იმდენად მცირეა, რომ შეიძლება სასცენო-ხალხური ქორეოგრაფია მთლიანად თანამედროვეობის ნიშნით განვიხილოთ.

წარმოდგენილ თეორიულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით, რომელიც, ასევე, გამყარებულია ქორეოგრაფიული ხელოვნების გენეზისითა და ქორეოგრაფიულ პრაქტიკაზე ემპირიული დაკვირვებით, შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური საცეკვაო ტრადიციების თანამედროვე გამოვლენას რამდენიმე მიმართულება აქვს. როდესაც:

1. საცეკვაო ფოლკლორი ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს (ავთენტური ხალხური ცეკვები);
2. საცეკვაო ფოლკლორი გარდაიქმნება ხელოვნების დარგად (სასცენო - ხალხური ცეკვები);
3. საცეკვაო ფოლკლორის ელემენტები გამოიყენება ცეკვის სხვა სახეობებში ან სხვა სანახაობით ხელოვნებებში (Performing Arts).

განვიხილოთ სამივე შემთხვევის მართებულობა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითების

გამოყენებით, რადგან ქართული ხალხური ქორეოგრაფია სამივე მიმართულებით საუკეთესო პრაქტიკას წარმოადგენს.

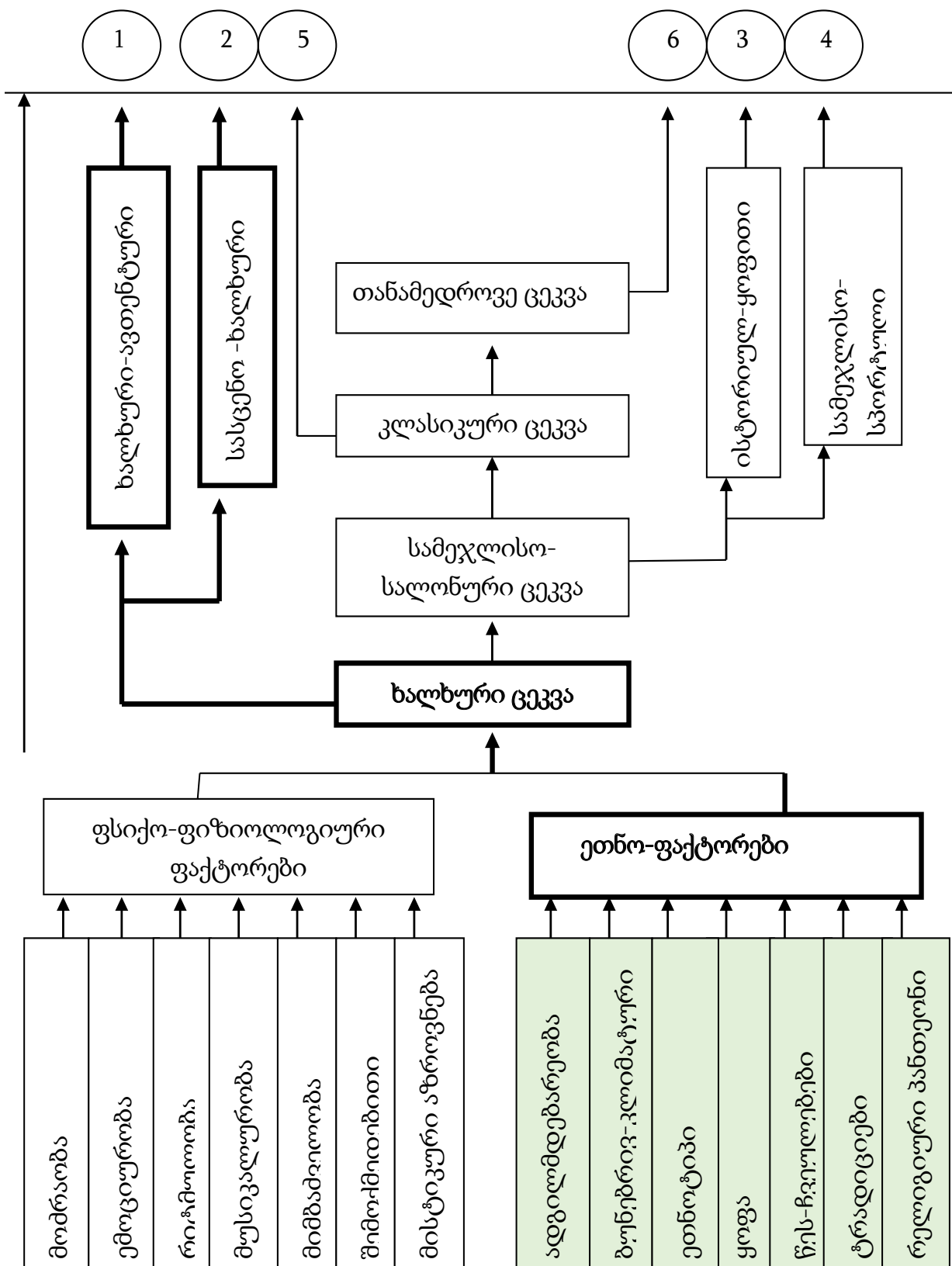
1. საცეკვაო ფოლკლორი ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს ანუ ფოლკლორი რჩება ფოლკლორად.

ეს არის ავთენტური, პირველადი საცეკვაო ფოლკლორის დღევანდელიობა, ხალხურ რიტუალებში შემონახული ქორეოგრაფიული ელემენტები და მათი შესრულების უწყვეტი ტრადიცია. აქ ფოლკლორი ინარჩუნებს თავის საწყის ფუნქციას, რომელიც დომინირებულად თვითდაკმაყოფილების ესთეტიკით ხასიათდება.

იგი არსებობს იმ ეთნოსის წიაღში, რომელმაც იგი შობა; არსებობს იმ გეოგრაფიულ არეალში, სადაც წარმოიშვა; არსებობს იმ დღეობა-დღესასწაულებში/რიტუალებში, სადაც ინარჩუნებს თავის ფუნქციურ-შინაარსობრივ ღირებულებას; არსებობს თვითმყოფადი მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმების ჩარჩოში, სადაც ცეკვის კომპოზიციური ელემენტები - ნახაზი და ლექსიკა - არ არის დამუშავებული, დახვეწილი, დასუფთავებული.

ქართული საცეკვაო კულტურა, როგორც ქართველთა ეთნიკური იდენტობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიშანი, მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის შემადგენელი ნაწილია. მისი ისტორიული წარმომავლობა მრავალი არქეოლოგიური ძეგლით დასტურდება, რომელთა გამოსახულებები მროკავ-მლოცველი ფიგურებისა და საფერხულო რიტუალების სახით შემოგვრჩა. წარმართული დროიდან მომდინარე საწესჩვეულებო სანახაობები რელიგიურ დატვირთვას ატარებდა, რომელთა ტრანსფორმირება ქრისტიანული კულტურის ზეგავლენით მოხდა. მრავალი ისტორიული ქართველის გავლით, ქართველთა საცეკვაო ტრადიციები დღესაც ინარჩუნებენ პირვანდელ ფუნქციას და არქაულ ფორმებს. უმეტეს წილად ეს ხდება საქართველოს მთიან რეგიონებში. სვანური, რაჭული, თუშური, ფშაური დღეობა-დღესასწაულები: „ლამპრობა“, „ათნიგენობა“, „ლომისობა“, „მურყვამობა“, „ლაზარობა“ „შუამთობა“ და მრავალი სხვა, დღესაც, მთაში მცხოვრები ქართველი კაცის ყოფიერების ნაწილია და დღესაც ისეთივე რწმენითა და მოწიწებით სრულდება, როგორც ასწლეულების წინ. ამასთან ერთად, საერო დღესასწა-

ქორეოგრაფიული ხელოვნების გენეზისი



ულების დროს, ხალხის ღვინო გაჯერებულია სატრ-ფიალო, სახუმარო თუ შევიბრის ხასიათის ცეკვებით. ცალკე ნაკადს წარმოადგენს თეატრალიზირებული სანახაობა „ბერიკაობა“, სადღესასწაულო მსვლე-ლობები - „ალილო“, „ჭონა“ და სხვა. ავთენტური ხასიათის ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშების სიმ-რავლე მოწმობს იმას, რომ საქართველო მიეკუთ-ვნება იმ, არც თუ ისე მრავალრიცხოვან ქვეყნებს, რომელთაც ძალუბთ შეინარჩუნონ საკუთარი თვით-მყოფადობა და გამორჩეული ადგილი მსოფლიო ეთნოგრაფიულ რუკაზე.

2. საცეკვაო ფოლკლორი გარდაიქმნება ხე-ლოვნების დარგად.

ეს მიმართულება მოიცავს სასცენო-ხალხუ-რი ქორეოგრაფიის შექმნა-განვითარების პროცესს დასაბამიდან დღემდე. აქ ფოლკლორი კარგავს თვითმყოფადობის ნიშნებს და თავდაპირველ, უტი-ლიტარულ ფუნქციას. ასევე, სცილდება ეთნოსის გეოგრაფიულ არეალს და მის სოციო-კულტურულ საზღვრებს. იქმნება ფოლკლორის სხვადასხვა დო-ბით სტილიზირებული ფორმები, რომლებიც გან-კუთვნილია მაყურებლისთვის და ექვემდებარება სასცენო ხელოვნების ძირითად პრინციპებს. იქმნება უახლესი პერიოდის ქორეოგრაფიული ტენდენციე-ბი: ცეკვის ორნამენტული გადაწყვეტის მრავალფე-როვნება, საცეკვაო ლექსიკის, ილეთთა პლასტიკური ფორმების საზღვრების გაფართოება - ე.წ. შემოქმე-დებითი თავისუფლება; ცეკვების მუსიკალურ-მხატ-ვრული გაფორმების თანამედროვე ტრადიციების ასახვა სასცენო-ხალხურ ქორეოგრაფიაში.

ქართულ საცეკვაო კულტურაში ამ პროცესს აქვს კონკრეტული ქრონოლოგიური ჩარჩოები, რასაც ვერ ვიტყვით ავთენტურ ფოლკლორზე. საცეკვაო ფოლკლორის ტრანსფორმირება თანამედროვე სა-ხელოვნებო სივრცეში იწყება XIX ს. დასაწყისიდან და გრძელდება დღევანდელ დღემდე. ეს პროცესი რამდენიმე მნიშვნელოვან ეტაპს მოიცავს და ყველა ეტაპი კონკრეტული ხელოვანის, კონკრეტული შე-მოქმედის სახელთან არის დაკავშირებული: ალექსი ალექსიძე, დავით ჯავრიშვილი, ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი, ავთანდილ თათარაძე, ჯანო ბაგრატიონი, ბუხუტი დარახველიძე და მრავალი სხვა, ვინც ქმნიდა საავტორო ქორეოგრაფიას ხალ-

ხურ საწყისებზე დაყრდნობით. მათ მრავალი ისეთი სასცენო კომპოზიცია შექმნეს (სამაია, ხორუმი, ფა-რიკაობა და ა.შ.), რომელმაც ხალხურობის ნიშნით დაიმკვიდრა ადგილი ქართულ ქორეოგრაფიაში და ხშირად დღეს უკვე ძნელია გაავლო მღვარი ხალხის და ცალკეული ხელოვანის შემოქმედებით ნააზრევს შორის.

თუ ტერმინ „თანამედროვეობას“ უფრო ვიწრო მნიშვნელობას მივცემთ და მას ტერმინ „უახლესთან“ გავაგივივებთ, სრულიად განსხვავებულ ტენდენცი-ებზე შევძლებთ საუბარს და ეს არის ახალი თაობის ქორეოგრაფია - „მეკარი“, „ჯუთა“, „ცდო“, „ოტობაია“ „ცეკვა-თამაში“ და სხვ., სადაც ავტორი (ილიკო სუ-ხიშვილი-უმცროსი) თამამი ექსპერიმენტების რეჟიმ-ში, სხეულის პლასტიკის ახალ ფორმებს ძერწავს.

3. ფოლკლორის ელემენტების გამოყენება ცეკვის სხვა სახეობებში ან სხვა სანახაობით ხელო-ვნებებში (Performing Arts)

ეს მიმართულება არის თანამედროვეობის ერ-თ-ერთი მოდური ტენდენცია - დაბრუნება პირველ-საწყისებთან, სამყაროს ფილოსოფიური მოდელის ამოხსნის მცდელობა „ხალხური სიბრძნის“ დახმა-რებით; ახალი მხატვრული სახეების შექმნის პრო-ცესში ფოლკლორის რიტმო-პლასტიკური ფორ-მების და ცალკეული ელემენტების გამოყენება. აქ საუბარია საცეკვაო ფოლკლორის ცალკეული ელე-მენტის (და არა დასრულებული ნიმუშების) გამოყე-ნებაზე: სცლა, ბრუნი, ჩაკვრა, გასმა, ტეხილი, მკლა-ვების მოძრაობა-მდგომარეობები, სრული სხეულის მოძრაობა-მდგომარეობის მრავალგვარი ფორმები და სხვა, რომელიც გამოიყენება კლასიკურ ქორე-ოგრაფიაში ან თანამედროვე პერფორმანსებში. ამ მიმართულების ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითე-ბად შეიძლება მოვიყვანოთ ეროვნული თემატიკის საბალეტო სპექტაკლები - „მმეჭაბუკი“, „გორდა“, „მედია“, „საგალობელი“ და მრავალი სხვა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ საცეკ-ვაო ფოლკლორი, მიუხედავად მისი სიძველისა, თანამედროვე ხელოვნების ორგანული ნაწილია. ქორეოგრაფიული პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ფოლ-კლორულ პირველწყაროებთან დაბრუნება უახლესი პერიოდის მზარდი ტენდენციაა, რომელიც მსოფლიო კულტურის პოლიტიკითაც არის დეკლარირებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაღაშვილი გ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან, დისერტაცია, თბ. 2005.
- კიკნაძე ზ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 2007.
- სამსონაძე ა., ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ფუნქციურ-შინაარსობრივი კლასიფიკაციის საკითხისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, ტ. II, 2004.
- სამსონაძე ა., ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლის ძირითადი მიმართულებები, დისერტაცია, თბ., 2006.
- სამსონაძე ა., ავთენტური და სასცენო-ხალხური ქორეოგრაფიის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, ტ. III., 2005.
- Duncan Emrich, „Folk-lore“: William John Thoms; journal „California Folklore Quarterly“; Vol.5, #4 (okt. 1946)
<https://www.jstor.org/stable/1495929?seq=1>

MODERNITY AND FOLK CHOREOGRAPHY

(on the example of Georgian folk choreography)

Anano Samsonadze

Folk choreography is otherwise called ethnic dance. The terms *folk*, *ethnic*, and *folklore* are synonymous and indicate the antiquity of facts and events, their archaism and distant origin. These terms characterize all elements of identity of the people/nation/ethnos, both mundane, reflected in various forms of material culture, and worldview, the attitude towards the world and its artistic perception.

The term folklore, an Anglo-Saxon composite literally meaning *folk wisdom* (lore), was first used in a letter to The Athenaeum in 1846 by English scholar William Thomas, who proposed to replace the previous combination of words *folk antiquity* with said term. Since then, the term has firmly established itself in the ethnographic/ethnological space and, despite the slight variability of the definition (at times its meaning became more narrow and limited to denote oral literature, folk literature), has finally retained its authorial, semantic origins and represents a system of artistic expressions crystallized in human consciousness from the beginning of times. These artistic forms are revealed in a creative process by means of creating works with historical roots contemporary to the origins of the particular ethnos. Thus, we think of folklore as a means of revealing the creative skills of people, the origins of which we explore in the unknown depths of history.

The modern world is also multi-ethnic, and each ethnic unity, despite the active processes of globalization, retains or seeks to maintain its sense of identity, including in the form of folklore. Folklore is as much an integral part of the present, of modernity, as other signs of folklore: language, territory, sociocultural structure, and the like. Folklore in modern times is a reflection of proto-ethnic existence which, quoting Carl Gustav Jung, is revealed at the level of collective subconscious, the cultural archetype/genotype at any stage of the histori-

cal existence of the ethnos.

Folklore in old days and folklore now are as the intersection of two extremely distant points in history... and in this context a question arises: How solid is the structure of folklore and how unchanged is its form-creation process? To what extent does centuries-old folklore retain its static condition, canons, and archaism? **What is the folklore sustainability paradigm?** Answers to these questions shed light on the peculiarities of the historical-chronological development of folklore, which leads to the creation of new trends in folklore.

If we consider the combination of features of **folklore (oral form of dissemination, anonymity, collectivity, improvisation, variability, mundanity, syncretism, and others)** and judge each characteristic, we can easily conclude that folklore, despite its common orthodoxy, is a lively, dynamic event of changing nature. Folklore created by all these signs and “imported” from time to time from century to century cannot be bottled and distributed in a copied form. Created by a collective mind and passed on from generation to generation through improvisation, the pattern itself provides a wide arena for creating a different variety. So, what is the unchanging, pristine core that keeps folklore identifying with a particular people, ethnos, and what is it that can change?

This issue is highlighted by one of the most important issues in art, the relationship between **form and content**. In my opinion, constant (invariably) can be considered the permeable functional-content axis of the folklore pattern and the system of symbolic representations of artistic thinking. Less sustainable are the forms of reflection of these faces, the conditional frameworks in which the flow of creative thought takes place. The shape, or in other words, the structural arrangement of the pattern, is more flexible and more easily influenced by various external or internal factors. It should also be

noted that the above-mentioned view is not absolute, but is a view built on the principle of domination and reconciling the oppositions.

Returning to the main issue of the research, everything that said about folklore in general in the introductory part refers to all specific folklore directions: oral tradition, folk music, and folk dance. Due to the different nature of the means of expression (word, sound, movement) in these three directions, in the process of oral transmission, oral communication (word) and music (sound) show more solidity and better preserve the archaic model of form-content. The degree of their resilience is also explained by the largely chamber nature of oral and musical folklore when the verse-song is performed individually or by a small group.

With folk-dance, the situation is different. The main means of expression in dance are combinations of **body movement systems**: flexibility, facial expressions, posture, gesture, perspective, and others, hence it can be considered a more complex psycho-physiological phenomenon than a single word or sound, especially when the dance technique organically combines both sound and word, as it is in Pherkhuli. In this case, we are faced with a unity of word-sound-movement, which, you will agree, requires more effort in the process of oral transmission to next generations.

At the same time, the continuous existence of dance traditions is, in many cases, of collective nature. The oldest, most authentic form of dance patterns was performed by numerous dancers on folk days and holidays. If we also consider the synthesis of ritual dances and consider them an integral part of a theatrical spectacle or a series of complex actions, we logically conclude that the solidity of dance folklore is less stable, under the influence of historical-epochal tendencies for example, than oral tradition and music. Folklore, as a historian of a nation, reflect historical facts and events in a variety of forms and methods of expression. In this context, folk dance, taking into account the historical-religious situation, has emerged as a sociocultural event, which appears in a different functional-content and structural configuration at different stages of existence. Therefore, it is appropriate to talk about the different nature of modern folklore and its specific features.

A small excursion into the genesis of choreographic

art will help us visualize the chronological process of the development of folk dance from archaic forms to its modern interpretation. The presented schematic image highlights three main segments of folk dance: roots/ethnic factors, the first stage of the central axis and branches: authentic-folk and stage-folk dances (see the scheme of genesis of choreographic art). A clear differentiation of authentic and stage folk dances is especially important in relation to the concept of modernity. We have already talked above about the historical origins of authentic dance folklore. As for the origins/development of stage-folk choreography, it covers the last two centuries, and if we take into account that the history of choreography is thousands of years old, the two-century period is so small that we can consider stage-folk choreography as wholly modern.

Based on the presented theoretical considerations, which are also supported by the genesis of choreographic art and empirical observations on choreographic practice, it can be said that the modern manifestation of folk dance traditions has several directions. When:

1. **Dance folklore retains its original appearance** (authentic folk dances)
2. **Dance folklore is transformed into a field of art** (stage - folk dances)
3. **Elements of dance folklore are used in other types of dance or other performing arts.**

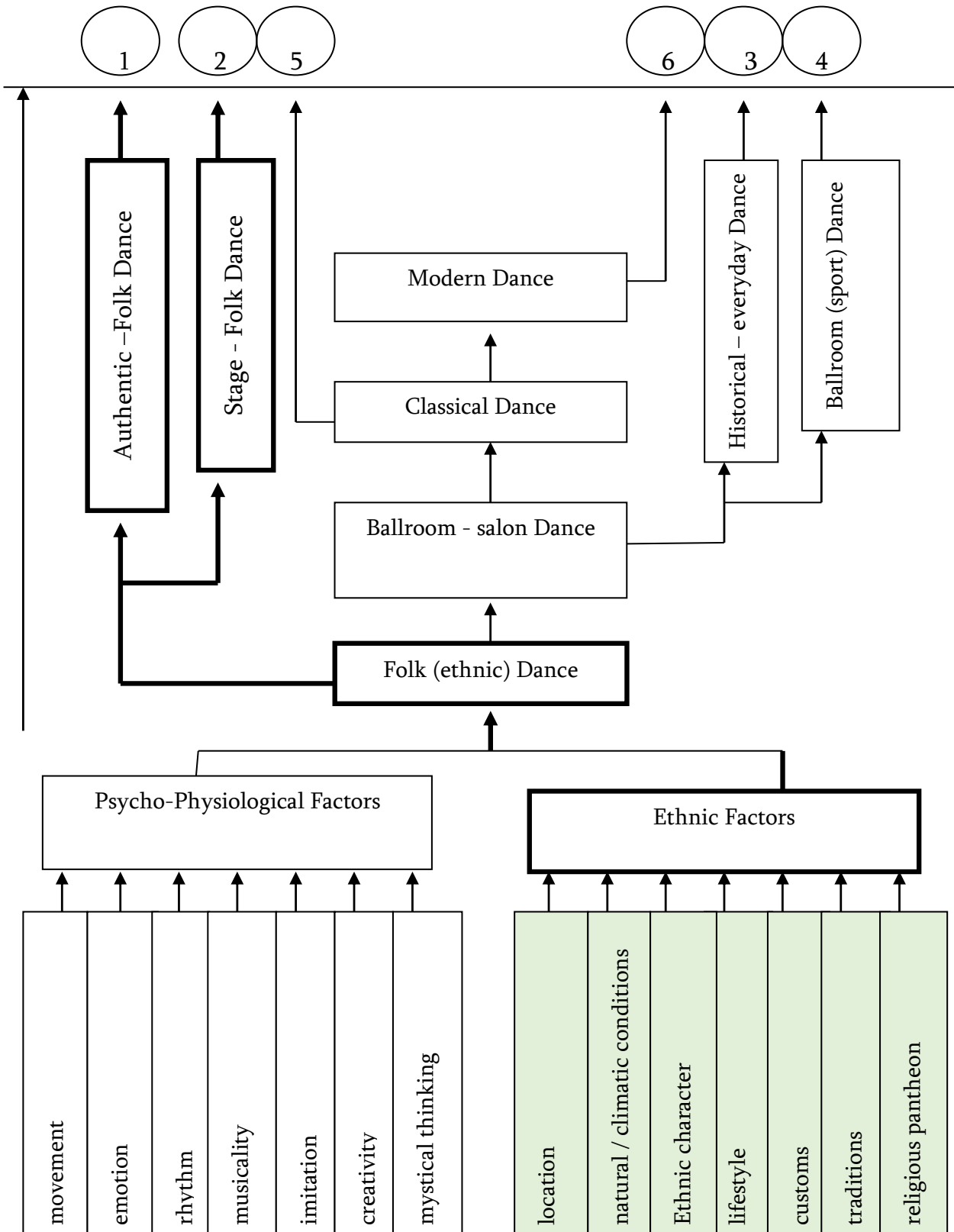
Let's consider the validity of all three cases using the examples of Georgian folk choreography, because Georgian folk choreography is the best practice in all three directions.

1) **Dance folklore retains its original appearance or folklore remains folklore.**

It is the present of authentic, primary folk dance, the choreographic elements preserved in national rituals and the continuous tradition of their performance. Here folklore retains its original function dominated by the aesthetics of self-gratification. It exists in the bosom of the ethnos that gave it birth, exists in the geographical area where it originated, in the celebrations-holidays/rituals where it retains its functional-content value, in a framework of original artistic-aesthetic forms, where the compositional elements of dance, drawing and vocabulary, are not processed, refined, cleaned.

Georgian dance culture, as one of the visible signs

Genesis of Choreographic Arts



of Georgian ethnic identity, is an integral part of world cultural heritage. Its historical origins are confirmed by many archeological monuments, the images of which have survived in the form of swaying-praying figures and rituals. Rituals from pagan times carried a religious connotation, transformed by the influence of Christian culture. Through many historical storms, Georgian dance traditions still retain their original function and archaic forms. This is mostly the case in the mountainous regions of Georgia.

Svan, Rachan, Tushian, Pshavian celebrations-holidays *Lamproba*, *Atnigenoba*, *Lomisoba*, *Murkvamoba*, *Lazaroba*, *Shuamtoba* and many others are still part of Georgian highlanders' lives and are executed with the same faith and respect as centuries ago. At the same time, during secular holidays, people's laughter is accompanied by satirical, humorous, or competitive dances.

A separate stream is the theatrical performance *Berikaoba*, festive processions *Alilo*, *Chona*, and others. The abundance of authentic folk-dance examples proves that Georgia is among those few countries able to maintain their identity and a prominent place on the world ethnographic map.

2) Dance folklore is transformed into a field of art.

This direction includes the process of creation and development of stage-folk choreography from the beginning to the present. Here folklore loses its traces of identity and original, utilitarian function, as well as transcends the geographical area of the ethnos and its sociocultural boundaries. Stylized forms of folklore are created in different doses, designed for the audience and subject to the basic principles of performing arts. The choreographic trends of the latest period are created: the diversity of the ornamental solution of dance, the expansion of the boundaries of dance vocabulary, the plastic forms of techniques—so-called Creative freedom, reflection of modern traditions of musical-artistic decoration of dances in stage-folk choreography. In Georgian dance culture, this process has specific chronological frameworks, which we cannot say about authentic folklore. The transformation of dance folklore into a modern art space started in the early the 19th century and continues today. This process includes several important stages, and all are related to the name of a particular artist, a specific creator: Alexi Aleksidze,

Davit Javrishvili, Nino Ramishvili and Iliko Sukhishvili, Avtandil Tataradze, Jano Bagrationi, Bukhuti Darakhvelidze, and many others who created choreography based on folklore. They staged many compositions (*Samaia*, *Khorumi*, *Parikaoba*, and others) that became symbols of folklore in Georgian choreography, and today it is often difficult to draw the line between people and the creative thought of the artist.

If we give the term *modernity* a narrower meaning and equate it with the term *latest*, we can talk about completely different trends, and this is a new generation of choreography: *Zekari*, *Juta*, *Tsdo*, *Otobaia*, *Tsekva-Tamashi*, and others, where the author (Iliko Sukhishvili Jr) sculpts new body shapes through bold experiments.

3) Use of folklore elements in other types of dance or other performing arts

This direction is one of the fashionable trends of modernity, going back to the beginning, trying to solve the philosophical model of the world with the help of *folk wisdom*; in the process of creating new artistic faces using rhythmic-plastic forms of folklore and individual elements. Here we are talking about the use of separate elements of dance folklore (and not finished patterns): stroke, turn, kick, brush, fractured movement, arm movements-states, forms of full-body movement-posture, and so on, used in classical choreography or in modern performances. The most visible examples of this direction are ballet performances on national themes: *Mzechabuki*, *Gorda*, *Medea*, *Chant*, and many others.

In conclusion, dance folklore, despite its antiquity, is an organic part of modern art. Choreographic practice shows that a return to folklore is a growing trend of the recent period, which is also declared by the politics of world culture.

REFERENCES:

1. Duncan Emrich; "Folk-lore": William John Thomas; journal California Folklore Quarterly; Vol.5, #4 (okt. 1946) <https://www.jstor.org/stable/1495929?seq=1>.
2. კიკნაძე ზ., ქართული ფოლკლორი, თბ. 2007.
3. სამსონაძე ა., ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ფუნქციურ-შინაარსობრივი კლასიფიკაციის საკითხისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, 2004 ტ. II.
4. სამსონაძე ა., ქარეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლის ძირითადი მიმართულებები, დისერტაცია, თბ. 2006.
5. ბალაშვილი გ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ეთნოგრაფიის სათავეებთან, დისერტაცია, თბ. 2005.
6. სამსონაძე ა., ავთენტური და სასცენო-ხალხური ქორეოგრაფიის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, 2005 ტ. III.