

ქორეოგრაფია - მყარი, დაკარგული, მოდერნიზებული

(ქართული საცეკვაო ფოლკლორი)

ხათუნა დამჩიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, საცეკვაო ფოლკლორი, ფერხული, სასცენო ქორეოგრაფია, მოდერნიზაცია, კულტურული მემკვიდრეობა, ფოლკლორული ტრადიცია.

სტატიაში განხილულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესი კულტურულ-ისტორიული ცვლილებების კონტექსტში. გამოყოფილია ფოლკლორული ქორეოგრაფიის არსებობის სამი ძირითადი ფორმა: ტრადიციით უწყვეტად შემონახული, ისტორიული განვითარების პროცესში დაკარგული და პროფესიულ სცენაზე მოდერნიზებული ნიმუშები. განხილულია ცოცხალი ფოლკლორული ტრადიციის მდგრადობა, სხვადასხვა ისტორიული მიზეზით გამქრალი ქორეოგრაფიული ფორმები და სასცენო ინტერპრეტაციის შედეგად სახეცვლილი საცეკვაო კომპოზიციები. ნაჩვენებია, რომ ქორეოგრაფია, როგორც დინამიკური ხელოვნება, საზოგადოების სოციალურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ცვლილებებთან ერთად ვითარდება. დასკვნის სახით წარმოჩენილია, რომ არსებული, დაკარგული და მოდერნიზებული ქორეოგრაფიული ფორმები ერთობლივად ქმნის ქართული ხალხური საცეკვაო კულტურის ისტორიულ მეხსიერებასა და განვითარების უწყვეტ პროცესს.

ხელოვნება ყოველთვის კაცობრიობის კულტურისა და ისტორიის განუყოფელი თანამგზავრია, მისი განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება დროის იმ კონტექსტს, რომელშიც წარმოიქმნება და არსებობას აგრძელებს. ის ყოველ ისტორიულ მონაკვეთში ირეკლავს არა მხოლოდ ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ესთეტიკურ ნიშან-თვისებებს, არამედ სოციალურ თუ პოლიტიკურ ცვლილებებს. ხელოვნება, ფაქტობრივად, ეპოქის სარკეა.

მოძრაობა, მიმიკა, ჟესტი გონიერი ადამიანის ჩამოყალიბებასთან ერთად წარმოიქმნა. მოძრაობა იქცა ადამიანის კომუნიკაციის უადრეს ფორმად, რომელიც შემდეგ რიტუალის მამოძრავებელ მექანიზმად ჩამოყალიბდა. ასეული საუკუნეების შემდეგ ცეკვა აღარ არის რელიგიური რიტუალის ელემენტი, როგორც ეს იყო პრიმიტიულ კულტურებში.

მთელი თავისი ისტორიის განმავლობაში, ცეკვის ენა ვითარდებოდა და იცვლებოდა.

ქორეოგრაფია მოძრავი - არასტატიკური ხელოვნებაა. იგი ქრონოტოპულია - სივრცესა და დროში განფენილი და ადამიანი მას საკუთარი სხეულით თავად ქმნის. სხვადასხვა სოციალური, რელიგიური, ისტორიულ-ყოფითი ფაქტორებიდან გამომდინარე, მოძრაობის გამომსახველობითი ხერხები, ადამიანის გემოვნება მუდმივ ცვლილებას განიცდის, შესაბამისად, მრავალფეროვანია მის მიერ შექმნილი პროდუქტიც.

ქორეოგრაფიის ისტორიის გრძელ გზაზე ორი მსხვილი კატეგორია წარმოიქმნა: 1. ფოლკლორული - მცირედ მოძრავი, დროის ცვლილებებს ნაკლებად დაქვემდებარებული, კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი; 2. სასცენო - ქორეოგრაფიის ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებული, სცენის

სპეციფიკური პრინციპების გათვალისწინებით მაყურებლისათვის განსაზღვრული.

თავის მხრივ, ფოლკლორულ შემოქმედებაში განვასხვავებთ: 1. ტრადიციის სიმყარითა და უწყვეტობით ონტოლოგიურ, ცოცხალ ფოლკლორულ ხელოვნებას, 2. ისტორიის გრძელ გზაზე დაკარგულ და სხვადასხვა საინფორმაციო წყაროს წყალობით ჩვენამდე მოღწეულ ნიმუშთა კატეგორიას.

ადამიანის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ჩამოყალიბებული, ერთმანეთს მყარად დაკავშირებული მონაწილეებით შეკრული კონსტრუქცია - წრიული ფერხული - ყველაზე მდგრადი აღმოჩნდა. ქართულ საცეკვაო დიალექტებში სწორედ ამგვარი კონფიგურაციის ნიმუშები სჭარბობს. ამ თვალსაზრისით, უმდიდრესი შემოქმედება სვანეთმა და რაჭამ შეინარჩუნა. საფერხულო ფოლკლორულ ნიმუშებში დაილექა საუკუნეების განმავლობაში მომხდარი მოვლენები, ისტორიული პერიპეტიები. დრო, რომელიც ხალხურმა შემოქმედებამ ფერხულებში „გაყინა“, ისტორიის უდიდეს პერიოდს მოიცავს. მისი უადრესი ელემენტი - სამონადირო ეპოსის ამსახველი - ღრმა არქაულ ეპოქას უკავშირდება თავისი მითოლოგიური პერსონაჟებით. საბრძოლო შინაარსის ფერხულებმა ასახა შეტაკებები როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მეზობელ ეთნოსებთან. საზოგადოების ცნობიერებაზე ღრმა კვალის დატოვებაზე მეტყველებს ისტორიული პერსონაჟებისადმი (თამარ მეფე) მიძღვნილი სადიდებელი ფერხულები და ასე შემდეგ. ყოველივე ზემოთ წარმოდგენილმა გადალახა დროის საზღვარი და ცოცხალია სრულად სინკრეტული ფოლკლორული შემოქმედების სახით.

გარდა ფერხულებისა, ყოფაში დაცულია და დღესაც სრულდება თეატრალიზებული „ბერიკაობა“, აჭარული „ფადიკო“, თუშური სართულეზიანი ფერხული „ქორბელელა“.

დროს გაუძლო სახელგანთქმულმა „ლეკურმაგ“. თავის დროზე სინანულს გამოთქვამდა გრიგოლ ორბელიანი: „ნეტავ ეს ლეკური მაინც დარჩეს ჩვენის საბრძოლო ქართველობისაგან, რომელიც ასე ადვილად და დაუდევნელად იცვლის თავის ლამაზსა ფერსა“.¹ ამონარიდიდან ცხადია, რომ ახალი ეპოქის კვალდაკვალ დამდგარი ცვლილებების პროცესი დაუნდობლად უცვლის იერსახეს

ქართველ ხალხს. არ ვიცით, დროის მდინარეებამ როგორ შეცვლა სახელგანთქმული „ლეკური“, მაგრამ დღეს დადასტურებულად შეგვიძლია იმის თქმა, რომ წყვილის ცეკვა „ქართული“, მიუხედავად მისი აკადემიურობისა, ერთ-ერთი ყველაზე ავთენტური საცეკვაო კომპოზიციაა და ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება მას უცვლელად ინახავს.

ისტორიის გრძელ გზაზე დაკარგულ და სხვადასხვა საინფორმაციო წყაროთი ჩვენამდე მოღწეულ ფერხულთა კატეგორიას განეკუთვნება ფოლკლორული ნიმუშები, სადაც სრული სინკრეტიზმი დაირღვა და ქორეოგრაფიული ელემენტი დრომ შეიწირა. საცეკვაო კომპონენტი ნაკლებად მყარი აღმოჩნდა ბარის დიალექტებში. აქ, მთის ფოლკლორული ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ფერხულთა მხოლოდ ტექსტური და მუსიკალური ნაწილი შემორჩა. ამგვარ ფერხულთა მასშტაბი ქორეოლოგიურ თუ სხვადასხვა სახის ლიტერატურულ წყაროებში აღმოჩენილ წერილობით მასალაზე დაყრდნობით, საკმაოდ ფართოა. აფხაზურ, მეგრულ, გურულ, ქართლ-კახურ, იმერულ ფერხულთა დიდი რაოდენობა დაიკარგა არა მხოლოდ საცეკვაო კომპონენტის გათვალისწინებით, არამედ მთლიანად. თითქმის წაშლილია ლეჩხუმური ხალხური საცეკვაო შემოქმედება. დროს ვერ გაუძლო ისეთმა საინტერესო სადღესასწაულო თავყრილობის ტრადიციამ, როგორიც მეგრული „ოსხაპუე“ იყო თავისი მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიით - ფერხულებითა და „სხაპუათა“ ფერადოვნებით.² ოდესღაც საცეკვაო ნიმუშებით დატვირთული იყო მესხური³ და ინგილოური⁴ ქორწილიც. აღარ სრულდება ამინდის გამოსათხივარი „ლაზარობა“, „გონჯაობა“ და მისი დიალექტური სახეობები. ამინდის მართვის რიტუალმა ნაყოფიერი, უხვი მოსავლის მიღების მისაღწევად, ინდუსტრიალიზაციის პირობებში, აქტუალობა დაკარგა და დროში ჩაიკარგა. მედიცინის განვითარების კვალდაკვალ გაქრა ბატონებთან და ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალები თავისი შემადგენელი ქორეოგრაფიული კომპოზიციებითა და ლექსიკით და კიდევ ბევრი სხვა, რომელთა ჩამოთვლა შორს წავიყვანს.

1 ბალახაშვილი, ძველი, 1951, გვ. 192.

2 Тепцов, Из быта, Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894, ст. 1.

3 იველაშვილი, საქორწინო, 1987, გვ. 79.

4 ჯანაშვილი, საინგილო, 1996, გვ. 132-133.

მე-20 საუკუნე განსაკუთრებული დინამიკითა და სწრაფი განვითარებით დაიწყო. პროგრესის ტემპის ზრდასთან ერთად, ეპოქის რიტმიც აჩქარდა. ტემპის აჩქარების პროცესს ქორეოგრაფიამაც აუწყო ფეხი. საქართველოში საცეკვაო ხელოვნებამ ავთენტური გარემოდან თეატრის გავლით პროფესიულ სცენზე გადაინაცვლა. დრამატულ სპექტაკლებში დადგმულმა ქორეოგრაფიულმა კომპოზიციებმა და განსაკუთრებით, სპექტაკლების შემდეგ ტრადიციად ქცეულმა დივერტისმენტებმა, სასცენო ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბებას ჩაუყარა საფუძველი. თეატრალური აფიშები გვამცნობენ იმ ქორეოგრაფიული კომპოზიციების ჩამონათვალს, რომელსაც ქართული დრამის მსახიობები დივერტისმენტებზე ცეკვავდნენ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ქეთო ანდრონიკაშვილი, ელო ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი ასრულებდნენ „ლეკურს“, „ჩეჩნურს“, „ქისტურს“, „ნაურულს“, „უზუნდარას“, მოხეურს. იქმნება ქორეოგრაფიული სტუდიები, სადაც ცეკვის სისტემურ სწავლებას ეყრება საფუძველი. ქართული ცეკვის შემსწავლელი სტუდიებიდან გამორჩეული იყო მოცეკვავისა და პირველი პროფესიონალი ქორეოგრაფის – ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილის) „აზიური ცეკვის სტუდია“ (1902).⁵

ნიშანდობლივია, რომ ალექსიძეც დრამატული თეატრის სცენაზე ჩამოყალიბდა როგორც მოცეკვავე. ჩამონათვალში წარმოდგენილი ყოფილი ცეკვები მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე დამკვიდრდნენ, ბუნებრივ გარემოსთან ჯერ კიდევ მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებდნენ. ყოველი მათგანი ცალად ან წყვილად სრულდებოდა. ცეკვა „ლეკურს“ ალექსიძის ინიციატივით „ქართული“ ჰქვია, აღმოსავლეთ მთისათვის დამახასიათებელი ქორეოგრაფია კი, მთიელთა ცეკვებში გაერთიანდა და სხვადასხვა სახელწოდებით – „ხანჯლური“, „მთიულური“, „ყაზბეგური“ და ასე შემდეგ არის დღეს წარმოდგენილი.

სასცენო-საავტორო ქორეოგრაფია პროფესიული ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბების შემდეგ (მე-20 საუკუნის დასაწყისი) მუდმივ ცვლილებას განიცდის. ფოლკლორის გადანაცვლებამ პროფესიულ სცენაზე, მისმა კულტივირებამ დროთა განმავლობაში, უკან, ფოლკლორულ სივრცეშიც კი, უკვე სახეცვლილი ფორმით დაბრუნება გამოიწვია. თავად საავტორო-პროფესიონალური შე-

მოქმედება, რომელიც **მოდერნიზაციის** მოცულობითი დოზირებით განაგრძობს არსებობას, თანამედროვე ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში ქმნის დღევანდელობასთან ასოცირებულ, თუმცა რიგ შემთხვევაში, ძალზე ტრანსფორმირებულ ხელოვნებას. როდესაც ვამბობთ – „დრომ მოიტანა“, ვგულისხმობთ, რომ გარკვეული ისტორიული ეტაპის გავლის შემდეგ შეიცვალა, რაღაც ახალი დაიწყო. ამ ცვლილების ავტორი კი, ქორეოგრაფიაში არის ადამიანი მთელი თავისი ფიზიკური თუ კოგნიტური შესაძლებლობით.

ქორეოგრაფია სახეს ანსამბლების ჩამოყალიბების შემდეგ იცვლის. სცენაზე ჩნდება მასობრივი ცეკვები. მრავალი შემსრულებლისაგან შემდგარი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია სცენის პროფესიონალურ შესწავლას და რეჟისორულ უნარ-ჩვევებს ითხოვდა. ფოლკლორული ტრადიციების სცენაზე გადანაცვლება კულტურული მეგკვიდრობის კულტივირების გარეშე ვერ წარიმართებოდა. სახეცვლას თავად ქორეოგრაფებმაც შეუწყვეს ხელი. მაგალითად: ქორეოგრაფი და ქორეოლოგი დავით ჯავრიშვილი თვლიდა, რომ ფოლკლორული ნიმუში სცენაზე გადანაცვლებისას უსათუოდ უნდა შეცვლილიყო, სცენის პრინციპებს მორგებოდა.⁶ იმისათვის, რომ მაყურებლის ინტერესი გამოეწვია, საჭირო და აუცილებელი იყო მისი დახვეწა, დინამიკური მუხტის მინიჭება, საცეკვაო ლექსიკის მრავალფეროვნების შექმნა.

სწორედ ამ პროცესის შედეგია ის კომპოზიციები, რომლებიც ყოველი ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარშია. მაგალითად ცეკვა „კინტორი“, რომელიც ქალაქური სიუჟეტის ამსახველი ვოდევილების განუყოფელ ელემენტს წარმოადგენდა, სპექტაკლში ერთი, ორი ან სამი შემსრულებელი ასრულებდა. ქორეოგრაფმა კი იგი მასობრივად აქცია და „ძველი თბილისის სურათების“ სახელწოდებით სცენაზე დადგა. სახელგანთქმული „ხორუმი“ ავთენტურ გარემოში მცირეტანიანი წრიული ფერხულია მამაკაცების შესრულებით. სცენაზე კი მას მკაფიოდ გაწერილი სიუჟეტი, დრამატურგიული აღნაგობას დაქვემდებარებული ქორეოგრაფიული ნაგებობა გააჩნია, რომელიც რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება. საბრძოლო ფერხულად სახელდებული სასცენო კომპოზიცია შედგება: დაზვერვის, დასაბანაკებელი ადგილის მოძებნის, ბრძოლისა და დასასრულის-

5 გვარამაძე, მოცეკვავე, 2017, გვ. 32.

6 ჯავრიშვილი, ქართული, 2018, გვ. 25.

გამარჯვებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიცია საავტოროა, იგი მაინც ამ არქიტექტონიკით დამკვიდრდა და დარჩა ქორეოგრაფიული ანსამბლების შემოქმედებაში. აჭარული „განდაგანა“ არც კომპოზიციით და არც სახელწოდებით ბუნებრივ გარემოში არ არსებობდა. იგი სრულად შექმნილი სასცენო ნიმუშია, რომელმაც მრავალი ეტაპი გაიარა, სანამ მასობრივ გამომსახველობას მიაღწებდა ქორეოგრაფი. „განდაგანა“ რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი კომპოზიტია.⁷ აჭარაში არსებული რელიგიური ფაქტორიდან გამომდინარე, ქალისა და მამაკაცის მხოლოდ ცალ-ცალკე ცეკვა იყო დაშვებული, სცენაზე კი იგი გაერთიანდა, მონაწილეთა რაოდენობა გაიზარდა და საბოლოოდ „განდაგანად“ დამკვიდრდა. ასევე შექმნილი ცეკვების კატეგორიას განეკუთვნება „სამაია“, რომელიც მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკის – „ძნობის“ კომპოზიციიდან სამი ქალის „ამოკვეთის“ შედეგად შეიქმნა.

მოდერნიზებული ქორეოგრაფიის ნიმუშებია სოციალიზმის იდეოლოგიის კარნახითა და ანგარიშგაწევით შექმნილი საცეკვაო კომპოზიციები: „საკოლმეურნეო“, „თამბაქოს კრეფა“ და სხვა ამგვარი ნიმუში. ღარიბი საცეკვაო ლექსიკით ნიშანდებულმა ხელოვნურად შექმნილმა ცეკვებმა დროს ვერ გაუძლო და სცენიდან გაქრა.

სასცენო ქორეოგრაფიის საცეკვაო მანერის დახვეწა და რაფინირება მეტად გამოკვეთილი ასპექტია. იგი თვალსაჩინო და შესამჩნევია მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში. დაკვირვების საშუალებას ისტორიას შემორჩენილი უნიკალური საარქივო ჩანაწერები იძლევა.

ამგვარად, ხალხური ქორეოგრაფიის სამი ეგზისტენციალური ფაზა – არსებული, დაკარგული, მოდერნიზებული, მისი დროში განფენილი სხეულებით, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიას ქმნის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბალახაშვილი ი., ძველი თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1951.
- გვარამაძე ლ., მთაწმინდელი მოცეკვავე, თბ., 2017.
- იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. II ნახ- XXს.), თბ., 1987.
- კომახიძე თ., აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, ბათ., 2001.
- ჯავრიშვილი დ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2018.
- ჯანაშვილი მ., საინგილო, „ნაკადული“, თბ., 1996.
- Тепцов Я., Из быта и веровании Мингрелцев, Сборник материалов местности и племен Кавказа, Вып. XVIII, отдел 2, Тифлис, 1894.

⁷ კომახიძე, განვითარების, 2001, გვ. 222.

International Journal of Arts and Media Researches – #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.36>

CHOREOGRAPHY: EXISTING, LOST, AND MODERNIZED

Georgian Dance Folklore

Khatuna Damchidze

Keywords: Georgian folk choreography, Georgian dance folklore, perkhuli (round dance), stage choreography, modernization, cultural heritage, folk tradition.

This article examines the historical development of Georgian dance folklore and proposes its classification into three principal categories: preserved (living), lost, and modernized. It explores the continuity of authentic folk dance traditions, choreographic forms that disappeared over the course of history, and stage compositions transformed through professional interpretation and theatrical adaptation. The study demonstrates that choreography, as a dynamic art form, evolves in response to social, cultural, and historical change. By analyzing representative examples from Georgian dance folklore, the article argues that these three categories collectively reflect both the continuity and transformation of Georgia's choreographic heritage.

Art has always been an inseparable companion of human culture and history, and its development has been closely linked to the context of the time in which it was created and existed. In each historical period, it has reflected not only the aesthetic characteristics characteristic of a given era but also social or political changes. Art, in essence, is a mirror of the era.

Movement, facial expressions, and gestures emerged with the development of rational man. Movement became the oldest form of human communication, which subsequently developed into the driving mechanism of ritual. Hundreds of centuries later, dance ceased to be an element of religious ritual, as it was in primitive cultures. Throughout its history, the language of dance has evolved and changed.

Choreography is a moving, non-static art. It is chronotopic, i.e. it unfolds in space and time, and man creates it with his body. Modes of expression and tastes are constantly changing under the influence of various social, religious, historical and existential factors, so the works they create are also diverse.

Over the long history of choreography, two main categories have emerged: 1. Folklore, less fluid, less subject to change over time, the fruit of collective

creativity; 2. Stage, subject to the choreographer's interpretation, determined for the audience by the specific principles of the stage.

In turn, in folklore, we distinguish 1. ontological, living folk art, possessing the strength and continuity of tradition, and 2. the category of examples lost over the long historical path and transmitted to us through various sources of information.

The most **stable** dance structure was the circular one—round dance, which developed early in human development and consists of closely connected participants. This configuration predominates in Georgian dance dialects. In this regard, Svaneti and Racha have retained a rich creative potential. The folkloric patterns of the *perkhuli*—round dance capture events and historical twists and turns that have unfolded over the centuries. The period when folk art “froze” in the *perkhuli* spans the longest historical period. Its early element—a reflection of the hunting epic—is linked to a profound archaism with its mythological figures. *Perkhuli* of a martial nature depicted clashes with neighboring ethnic groups. The deep imprint left on the public consciousness is evidenced by laudatory *perkhuli* dedicated to historical figures (Queen Tamar), etc. All of this has transcended time and lives

on in the form of a completely syncretic folklore.

In addition to the *perkhuli*, the theatrical *Berikao-ba*, Adjarian Padiko, Tushian multi-tiered dance *Kor-beghela*, and Megrelian *Zhabrale* have survived and are still performed.

The famous *Lekuri* has also stood the test of time. Grigol Orbeliani once expressed regret: "I wish this *Lekuri* would at least remain from our poor Georgians, who so easily and carelessly change their beautiful color." From the excerpt, it is clear that the process of changes that has emerged in the wake of the new era is mercilessly changing the appearance of the Georgian people. We do not know how the passage of time will change the famous *Lekuri* but today we can say with certainty that the couple's dance *Georgian/Qartuli*, despite its academicism, is one of the most authentic dance compositions and Georgian choreographic art has preserved it unchanged.

The category of folk dances, lost over a long historical path and reaching us through various sources of information, includes examples of folklore, where complete syncretism was violated, and the choreographic element was sacrificed to time. In lowland dialects, the dance component turned out to be less durable. Unlike samples of mountain folklore, only textual and musical parts of folk dances have been preserved. The scale of such folk dances, based on material found in choreology or various types of literary sources, is very extensive. A large number of Abkhaz, Megrelian, Ghurian, Kartlian, Kakhetian and Imeretian folk dances have been lost not only in terms of dance components, but also in general. Lechkhumian national dance art practically disappeared. Such an interesting tradition of festive gatherings as the Megrelian *oskhapue* with its varied choreography, colorful round dances and *skhapua*¹ has not stood the test of time. Once Meskhetian² and Ingilo³ weddings were also filled with dance patterns. *Lazaroba*, *Gonjaoba* and their dialectal variants, which were used for requests about the weather and its management, are no longer performed. The ritual of controlling the weather with the goal of obtaining a rich harvest lost its relevance in the context of industrialization and

was lost in time. With the development of medicine, rituals related to infectious diseases, their choreographic compositions and vocabulary, and many others, whose list would take us far, disappeared.

The 20th century began with special dynamics and rapid development. Together with the acceleration of the pace of progress, the rhythm of the epoch also accelerated. Choreography also joined this process. In Georgia, dance art passed through the theater from the authentic environment to the professional stage. Choreographic compositions performed in dramatic performances, and especially diversions, which became a tradition after the performances, laid the foundation for the formation of stage choreography. Theater posters inform us of the list of choreographic compositions that Georgian dramatic actors danced in diversions. Elisabed Cherkezishvili, Keto Andronikashvili, Elo Andronikashvili, Alexander Kazbegi performed *Lekuri*, *Chechnuri*, *Kisturi*, *Nauruli*, *Uzundara*, *Mokheuri*. Choreographic studies are created, which lay the foundation for systematic dance training. Among the studios for the study of Georgian dance, the Asian Dance Studio (1902)⁴ of the dancer and the first professional choreographer – Aleksi Aleksidze (Songulashvili) stood out. It is noteworthy that Aleksidze also developed as a dancer on the stage of the Drama Theater. Folk dances, presented in the list, despite the fact that they were established on the stage, still kept a close connection with the natural environment. Each of them was performed singly or in pairs. Today, on the initiative of Aleksidze, *Lekuri* is called *Georgian*, and the choreography, characteristic of the eastern mountains, was combined into the dances of the Eastern mountains and was established under different names: *Khanjluri*, *Mtiuluri*, *Kazbeguri*, etc.

Popular choreography has undergone constant change since the emergence of professional choreography (early 20th century). The transfer of folklore to the professional stage and its cultivation over time led to its return, even to the folklore space, in a modified form. The very author's professional creativity, continuing to exist with a generous dose of **transformation and modernization**, creates in contemporary

1 Teptsov. Ya., From the Life and Beliefs of the Mingrelians, Collection of Materials on the Locality and Tribes of the Caucasus. Issue XVIII, Section 2, Tiflis, 1894, p. 1.

2 Ivelashvili T., Wedding Customs in Samtskhe-Javakheti, 1987, p. 79.

Janashvili M., Saingilo, 1996, p. 132-133.

3 Janashvili M., Saingilo, 1996, p. 132-133.

4 Gvaramadze L., Dancer, 2017, p. 32.

choreographic ensembles an art form connected to the present, albeit in some cases quite transformed. When we say “time has brought” we mean that, having passed a certain historical stage, something has changed, something new has begun. And the author of these changes in choreography is the individual, with all their physical and cognitive capabilities.

Choreography changes after the formation of ensembles. Mass dances appear on the scene. Choreographic composition, consisting of multiple performers, required professional study of the stage and directing skills. The transfer of folklore traditions to the scene could not have taken place without being connected to the cultural heritage. The choreographers themselves contributed their contribution. For example, the choreographer-director David Dzhavrisvili believed that the folklore sample, when transferred to the stage, should certainly change, adapting to stage principles.⁵ In order to arouse the interest of the viewer, it was necessary to refine it, give it dynamism and create a diverse dance vocabulary.

The result of this process became the compositions included in the repertoire of each choreographic ensemble. For example, the dance *Kintouri*, which was an integral element of vaudevilles on urban scenes, was performed in the performance by one, two or three performers. The choreographer, however, made it mass and put it under the title *Pictures of Old Tbilisi*. The famous Khorumi is a small round dance performed by men in an authentic setting. On the stage, he has a clearly written plot, a choreographic structure, subordinate to a dramaturgical structure

consisting of several parts. The stage composition, called the battle dance, consists of: scouting, determining the location of the camp, the battle and the final – victory. Despite the fact that the composition is author’s, it has, nevertheless, established itself with this architectonic and has been preserved in the work of choreographic ensembles. Adjarian *Gandagana* did not exist in the natural environment either with its composition or with its name. This is a completely created stage model that has passed through many stages before the ballet master gave it mass expression. Gandagana is a composition consisting of several dances.⁶ In Adjara, due to religious reasons, only separate performances of men’s and women’s dances were allowed, but they were combined on stage, the number of participants increased, and, finally, *Gandagana* appeared. The category of created dances also includes *Samaya*, which was created by “cutting out” three women from the composition *Dznoba* of the fresco Svetiskhoveli in Mtskheta.

The best examples of modernized choreography are the dance compositions *Sakolmeurneo*, *Tambaqos Krepa* and other similar examples created under ideological dictates and in accordance with the socialist mentality. The dances, distinguished by the poverty of dance vocabulary, did not stand the test of time and disappeared from the scene.

Thus, three existential phases of folk choreography—existing, lost, modernized, with a body unfolded in time—make up the history of Georgian folk choreography.

REFERENCES:

- 1. Balakhashvili I., Old Tbilisi, State Publishing House, Tbilisi, 1951.
- 2. Gvaramadze L., Mtatsminda Dancer, “Kentavr”, Tbilisi, 2017.
- 3. Ivelashvili T., Wedding Customs in Samtskhe-Javakheti (XIX century II century – XX century), Tbilisi, “Science”, 1987.
- 4. Komakhidze T., History of the Development of Georgian Dance Folklore in Adjara, “Adjara”, Bat., 2001.
- 5. Javrisvili D., Georgian Folk Dance, Tbilisi, 2018.
- 6. Janashvili M., Saingilo, “Nkaduli”, Tbilisi, 1996.
- 7. Teptsov. Я., Из быта и веровании Мингрельцев, Сборник материов доставка и племе Кавказа. Вып. XVIII, department 2 Tiflis, 1894 г.

⁵ Javrisvili D., Georgian Folk Dance, 2018, p. 25

⁶ Komakhidze T., History of Development, 2001, p. 222.